الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر

أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبة:

مونية مكرسي

إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد زرمان

السنة الجامعية:

1436-1437 هـ/ 2015-2016 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر

أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبة:

مونية مكرسي

إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد زرمان

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
علي خـــذري	أستاذ التعليم العالي	جـــامعـــة بـــاتنـــة 1	رئيـــــسا
محمد زرمـــان	أستاذ التعليم العالي	جـــامعـــة بـــاتنـــة 1	مشرفا و مقررا
محمد حجـــازي	أستاذ التعليم العالي	جـــامعـــة بـــاتنـــة 1	عضوا مناقشا
محمد بن لخضر فـــورار	أستاذ التعليم العالي	جـــامعـــة بسكـــــرة	عضوا مناقشا
فـــاتـــح حنبلـــي	أستاذ التعليم العالي	جـــامعـــة أم البواقـــي	عضوا مناقشا
عباس بن يحـــي	أستاذ التعليم العالي	جـــامعـــة المسيلـــــة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

1436-1437 هـ/ 2015-2016 م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

شهدت الحركة النقدية المغاربية المعاصرة في فترة السبعينات نشاطا فكريا مهما، وقد حققت انجازات نقدية واضحة نتيجة استيعاب النقاد المغاربة للنظريات الغربية وانفتاحهم على ثقافة الآخر المستجلبة، بما في ذلك الدرس الأسلوبي الحديث.

إن الممارسة النقدية المغاربية هي الأكثر تأثيرا في حركية النقد العربي الحديث والمعاصر، فقد أسهمت بقسط وافر من الجهود ذات التأثير الإيجابي في المنجز النقدي. ويندرج هذا التصور في إطار المثاقفة الواعية التي فرضتها التطورات الحالية.

والواقع أن تجربة النقد المغاربي تتمتع بالخصوصية بفعل الخلفية المعرفية التي نهل منها وهو ما يفسر استقبال النقاد للمناهج والمدارس الغربية.

أمام هذه الوضعية أقبل النقاد المغاربة على الدرس الأسلوبي من مستويات عدة: ترجمة مضمونه، تمثل مقولاته، ومحاولة اختبارها على مستوى الممارسة الفعلية.

يمكن الإشارة في هذا الصدد إلى ثلة من النقاد المغاربة الذين سجلوا حضورهم بقوة في الساحة النقدية العربية نذكر: عبد السلام المسدي، محمد الهادي الطرابلسي، حميد لحميداني، محمد مفتاح، عبد الملك مرتاض.

وقد اجتهد النقاد المغاربة لمسايرة هذا النشاط المعرفي وتضافرت جهودهم لتتخذ اتجاهات معينة فبعضهم اختار جمع الآراء التنظيرية الأسلوبية وبعض الآخر زاوج بين التنظير والتطبيق على اعتبار أن الأسلوبية لها دور فعال في محاورة النصوص الأدبية. لأنها تسعى للكشف عن الخصائص المميزة فيها ومدى تأثيرها في المتلقي، مع مراعاة اختيار المنهج المناسب، فلا يمكن للناقد اختبار مدى توافق النظرية مع النتائج دون أن يخوض في مجال التطبيق، فالمادة النظرية هي عمدة التطبيق.

وعلى أية حال فكثيرا ما يتردد الدرس الأسلوبي في الخطابات النقدية المغاربية المعاصرة بوصفه خطابا واصفا يثمر قراءة متميزة لجماليات الأثر الأدبي.

من هنا تبرز أهمية هذه الدراسة انطلاقا من التأصيل المعرفي والتطبيق الإجرائي لمبادئ البحث الأسلوبي عند النقاد المغاربة. مما يطرح مجموعة من المكاسب والإضافات

كتعريف القارئ العربي بحقيقة ما جادت به قريحة النقاد المغاربة، والإشارة إلى جهودهم المعتبرة في المسيرة النقدية العربية الحديثة والمعاصرة.

وبذلك يسعى هذا البحث إلى تقديم صورة واضحة عن جهود النقاد المغاربة في مجال الأسلوبية تنظيرا وممارسة، وقد وقع اختيارنا على ثلة من النقاد المغاربة من تونس صوت بارز من أصوات النقد: "عبد السلام المسدي"، لما له من مجهودات رائدة وسباقة في هذا المجال مما يدعو إلى العناية وبصورة خاصة بإسهاماته في الممارسة الأسلوبية.

غير أن الدراسة لم تتوقف عند ناقد واحد وإنما قدمت قطبا آخر من أقطاب النقد المعاصر ويتعلق الأمر بالناقد التونسي: "محمد الهادي الطرابلسي" على اعتبار أنه قلم مطواع احتفى بالدرس الأسلوبي على الصعيدين النظري والتطبيقي وتطلع إلى إرساء صرح نقدي متكامل الأبعاد، ولا سيما تقديمه الأسلوبية للقارئ العربي. من هنا بادرنا إلى استعراض تفاصيل متنه النقدي.

وحتى تكون الصورة أكثر اكتمالا ارتأينا التطرق إلى ناقد له حضور بارز في النقد الجزائري لما له من طرائق ومقاربات تحليلية فاحصة للنص الأدبي باستحداثه للمنهج الشمولي في النقد العربي، يضاف إلى ذلك اعتناقه للمفاهيم الغربية والتراثية التي تفضي في مجملها إلى مثاقفة واعية بخصوصية النص العربي وهو الناقد الجزائري : "عبد الملك مرتاض".

وتبقى الغاية المنشودة من البحث هي محاولة سد بعض الفراغات في الدراسات النقدية العربية والتي تفتقر – في حدود اطلاعنا– إلى دراسة تجمع كل هذا الزخم المعرفي. من هنا وقع اختيارنا على هذا الموضوع لما له من خصوصية موصولة بتعدد تجارب النقاد المغاربة وجمعها في دراسة واحدة، على أننا لا ندعي تقديم صورة كاملة عن النقد المغاربي المعاصر وإنما نسعى إلى الإشارة لبعض خيوطه العامة.

ولتحقيق ذلك طرحنا مجموعة من التساؤلات وحاولنا الإجابة عنها، ومن أبرز هذه الأسئلة:

- إلى أي حد أسهم التفكير الأسلوبي المغاربي المعاصر في النقد العربي؟ وأين يتموقع النقاد المغاربة في المشهد النقدي الحديث والمعاصر؟
- هل دراسات النقاد المغاربة تستند إلى مخزون معرفي متكامل (تنظيرا، منهجا، تطبيقا)؟
- ما هي آليات التحليل الأسلوبي؟ وكيف تعامل معها النقاد المغاربة في مرحلة التطبيق الإجرائي؟
- هل بلغت التجربة النقدية المغاربية المعاصرة الهدف المنشود؟ أم أنها ظلت مجرّد محاولات قاصرة؟
- هل واشج النقاد المغاربة بين الموروث والمناهج الوافدة لتحقيق الفاعلية النقدية المتكاملة؟
- إلى أي مدى سنلمس حضور ثقافة الآخر النقدية بما في ذلك الدرس الأسلوبي الحديث؟
- هل تجربة النقاد المغاربة تعد امتدادا لنظيرتها الغربية؟ أم أنها تتمتع بالخصوصية والتميز؟

ولا ننكر في هذا الصدد وجود دراسات سابقة عن هذا الموضوع، وإن كانت كل دراسة قد تناولت ناقدا واحدا فقط أو ناقدين على الأكثر نذكر:

1. كتاب "يوسف وغليسي"، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ويتضمن قضية المنهج في كتابات "مرتاض" النقدية. والملاحظ في هذا الكتاب تركيزه على انتقال الناقد من المناهج السياقية إلى المناهج النسقية.
2. كتاب "مولاي علي بوخاتم"، الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي: عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، أبرز فيه المؤلف المنهج السيميائي المتبع في معالجة النص الأدبي. إلى جانب محاولة الموازنة بين الناقدين للكشف عن جوانب التشابه والاختلاف في تجربتهما النقدية.

3. كتاب "عبد الملك بومنجل"، تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض. ويحتوي هذا الكتاب اسهامات "مرتاض" في نقد الشعر من عدة زوايا: اللغة التي يكتب بها الناقد، قضية المصطلح، وأخيرا منهج القراءة.

ويتضح من الكتب السابقة اقتصارها على الإشكالية المنهجية في كتابات النقاد المغاربة.

وفيما يتعلق بالرسائل الجامعية والمذكرات نذكر:

1. مذكرة ماجستير للطالب، مرابطي نسيم موسومة بـ: "مسار النظرية النقدية عند عبد السلام المسدي"، نوقشت بجامعة مولود معمري، تيزي وزو، إشراف: د.بوجمعة شتوان. تطرق فيها الباحث إلى اتجاهات البحث النقدي عند المسدي، وإغفال مجهوداته التطبيقية، لأن الباحث قد أشار إليها في عجالة، ولم يعط الناقد حقه في هذا المجال.

2. مذكرة ماجستير للطالبة: رشيدة غانم، بعنوان: "اللغة الواصفة في نقد عبد الملك مرتاض"، نوقشت بجامعة مولود معمري، تيزي وزو، إشراف: أ.د مصطفى درواش، حاولت فيها الباحثة تتبع المسار الذي اتخذته لغة "مرتاض" الواصفة في تجربته النقدية، والكشف عن السمات النوعية التي اشتملت عليها.

3. تسعديت حماي، "الاختلاف في النقد المغاربي المعاصر: حميد لحميداني، عبد الملك مرتاض، عبد السلام المسدي –أنموذجا–، نوقشت بجامعة مولود معمري، تيزي وزو، إشراف: د. بعيو نورة، تطرقت فيها الطالبة إلى مرجعية النقاد المغاربة، ثم أشارت إلى علاقة النقد المغاربي بالنقد العربي والغربي، وركزت على الاختلاف الموجود بين النقاد المغاربة في تطبيق المناهج النقدية على النصوص الأدبية.

4. محمد نمرة، "التأثيرات الأدبية الغربية في الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض–البنيوية أنموذجا–"، نوقشت بجامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، إشراف: أ.د أحمد عزوز، وتضمنت التجربة النقدية عند "مرتاض"، والتأثيرات الأدبية النقدية فيها كقضية المنهج والمصطلح.

5.عبد الرشيد هميسي، "إشكالية توظيف المصطلح النقدي السيميائي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، عبد الملك مرتاض أنموذجا، نوقشت بجامعة فرحات عباس، سطيف، إشراف: د. حسان راشدي، تطرق فيها الباحث إلى المصطلح السيميائي من حيث أصوله، وتوظيفه في كتابات "مرتاض" النقدية.

مما سبق يمكن الإشارة إلى أن كل تلك الدراسات السابقة اقتصرت على جانب واحد من جوانب النقد المغاربي المعاصر كقضية المنهج، المصطلح، أو المرجعية المعرفية.

لتأتي هذه الدراسة المتواضعة محاولة جمع النقاد المغاربة، أو على الأقل أبرزهم في كتابة واحدة، مع محاولة التطرق إلى جوانب متعددة في إسهاماتهم (التنظير، المنهج، التطبيق).

أما بالنسبة للهيكل التنظيمي للبحث، فقد جاء ليجيب عن إشكالية الدراسة واستدعت طبيعة الموضوع تقسيمه إلى مقدمة، مدخل وبابين وخاتمة. وارتأينا أن تكون على الشكل التالي:

المدخل معنون بـ: الخلفية المعرفية للنقد المغاربي المعاصر، عالجنا فيه جانبين: التفكير الأسلوبي الغربي عند كل من : شارل بالي، ليوسبيتز، ريفاتير، وعرجنا على صنفين من الأسلوبية: الأسلوبية الإحصائية والأسلوبية السيميائية، لما لهما من دور في هذا المجال. واختص الجانب الثاني بدراسة النقد في المغرب العربي وتناولنا فيه مفهوم النقد المعاصر، ثم عملنا على عرض صورة للمشهد النقدي في المغرب العربي وتحديدا فترة السبعينيات كونها اللحظة الحاسمة التي فتحت المجال واسعا للمثاقفة النقدية. بعدها رصدنا أوجه المثاقفة في المناهج النقدية المعاصرة. وأخيرا تطرقنا إلى رواج الأسلوبية في الوطن العربي.

وخصصنا الباب الأول للحديث عن: المقدمات التنظيرية في الدراسات الأسلوبية المغاربية المعاصرة وتضمن فصلين، عالج الفصل الأول تجليات الأسلوبية في النقد المغاربي المعاصر وحاولنا فيه تحديد مجموعة من المفاهيم كمفهوم الخطاب في الدراسات

المعاصرة، ومفهوم نقد النقد، وشرحنا علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي، لأنه كان لزاما علينا رصد هذه العلاقة ما دمنا بصدد التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر، وبعدها أشرنا إلى بعض الدراسات الأسلوبية في النقد المغاربي فقدمنا نماذج أولية في الدرس الأسلوبي المغاربي وهي إسهامات كل من : محمد مفتاح ومحمد العمري من المغرب، وعبد الحميد بوزوينة، رابح بوحوش، طول محمد، ونور الدين السد من الجزائر وختمنا هذا الفصل بمناقشة قضية التراث والحداثة.

وتناول الفصل الثاني الموسوم بـ: التنظير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر أهم الآراء التنظيرية في ميدان الأسلوبية كما طرحها النقاد الرواد: عند كل من عبد السلام المسدي، محمد الهادي الطرابلسي، وعبد الملك مرتاض.

ويأتي الباب الثاني المعنون بـ: الجهود الأسلوبية المغاربية(المنهج والتطبيق) وخصصنا الفصل الأول منه للحديث عن التفكير المنهجي الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر وقدمنا فيه مفهوم المنهج، بعدها استعرضنا مجموعة من المناهج النقدية عند كل ناقد من النقاد المغاربة فرصدنا أهم المنطلقات المنهجية وآليات تحقيقها.

وتناول الفصل الثاني: التفكير الأسلوبي التطبيقي في النقد المغاربي المعاصر فانصرفنا فيه إلى تسليط الضوء على بعض الأعمال التطبيقية في ميدان الدرس الأسلوبي، لاسيما التصورات الإجرائية المصرّح بها من طرف النقاد المغاربة وذلك من خلال التركيز على الآليات المعتمدة في التحليل الأسلوبي ومحاولة وضع اليد على بعض كتبهم في هذا الميدان.

وأخيرا قفينا هذه الدراسة بخاتمة أوجزنا فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

وكل دراسة تحتاج إلى منهج يرتب تمفصلاتها وفق مبادئه ومسلماته، فمن المناهج التي رافقتنا في هذا البحث: المنهج الوصفي التحليلي عن طريق قراءة تحليلية واصفة لآراء النقاد المغاربة واستقراء لبعض وجوه الدرس الأسلوبي عندهم، إلى جانب الاستعانة بإجراءات نقد

النقد وذلك بمعالجة المنطلقات الفكرية للنقاد مع الكشف عن سندها النظري وأدواتها الإجرائية ومفاهيمها المنهجية بنظرة التحليل وفكرة التعليل في محاولة جادة لتوصيف الممارسة النقدية المغاربية المعاصرة.

وقد اعتمدنا على مجموعة من المصادر نذكر منها:

1. الأسلوب والأسلوبية، عبد السلام المسدي.
2. النقد والحداثة، عبد السلام المسدي.
3. خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي.
4. تحاليل أسلوبية، محمد الهادي الطرابلسي.
5. الألغاز الشعبية الجزائرية، عبد الملك مرتاض.
6. الأمثال الشعبية الجزائرية، عبد الملك مرتاض.
7. أسلوبية الرواية، حميد لحمداني.

ولا يخلو أي بحث من الصعوبات والمتاعب فقد واجهتنا عدة عراقيل ومعوقات بحكم تشعب مادة الدراسة التي تجد مظانها في مؤلفات متفرقة وكثيرة، وهي أضخم وأكبر من أن يمكن تقصيها تقصيا كاملا، فاستيعاب الآراء النقدية لناقد واحد يتطلب جهدا وافرا ووقتا مديدا، فما بالك فهم المادة النقدية لثلة من النقاد المغاربة، إضافة إلى ذلك صعوبة تصنيف المادة العلمية على تنوعها وتشتتها وتداخلها واختلاف أشكالها وأنماطها والتي يعوزها الترتيب المنطقي، فلم أجد دراسة شمولية مستفيضة تجمع النقاد المغاربة في كتابة واحدة.

والجديد في هذا البحث هو أنه يأخذ على عاتقه محاولة جمع وتنظيم هذا الركام المتناثر في جزئيات هذا الموضوع وحصره وقولبته في دراسة جامعة تلم شتاته وأمشاجه المتناثرة.

وأخيرا لابد أن أتقدم بخالص الشكر ووافر التقدير لأستاذي المشرف الدكتور "محمد زرمان" الذي تفضل بالإشراف على هذه الرسالة، وأشكره على توجيهاته ونصائحه البناءة إذ لم يبخل علي بوقته في متابعة مسيرة البحث.

وختاما نرجو أن نكون بهذه الرسالة المتواضعة قد أحطنا بجوانب الموضوع، وأملنا في استيفاء هذا العمل حقه، وحسبنا أننا بذلنا جهدا ولم ندخر وقتا في سبيل الارتقاء بهذا البحث إلى المستوى المطلوب. ونتمنى أن تكون هذه الدراسة لبنة تضاف في حقل الدراسات النقدية، وعسى أن نكون قد مهدنا للباحثين الدخول والمشاركة في مثل هذه المواضيع مستقبلا لفتح المجال واسعا للبحث والنقاش. فإن بلغنا الهدف فذلك المرتجى، وإن خاب مسعانا فعزاؤنا أننا لم نقصر في الإخلاص للعمل.

والله من وراء القصد، وآخر دعوانا الحمد لله رب العالمين.

مـدخــل:

الخلفيـة المعرفيـة للتفكير الأسلوبـي المغاربـي

أولا: التفكير الأسلوبي الغربي:

اهتم النقاد الغربيون بموضوع الأسلوبية اهتماما كبيرا، واتجهت جهودهم إلى محاولة وضع أطر ومعالم لهذا العلم الحديث، رغم اختلاف تصوراتهم ومشاربهم والتي كان لها الفضل الكبير في إثراء الدراسات الحديثة وهو ما انعكس إيجابا على الفكر النقدي الأوروبي والعربي.

وسنحاول في هذا الصدد رصد أهم الآراء التي برزت على الساحة النقدية الغربية عند بعض رواد هذا الفكر الجديد. ومن أهم من ساهم في بناء البحث النقدي الأسلوبي في أوروبا طائفة من النقاد منهم:

أ)- شارل بالي: (Charles Bally) "1865م – 1947م":

يعتبر "شارل بالي" خليفة دي سوسير في كرسي الدراسات اللغوية وهو مؤسس الأسلوبية التعبيرية «وقد نشر عام 1902 كتابه الأول "بحث في علم الأسلوب الفرنسي" ثم أتبعه بدراسات أخرى أسس بها علم أسلوب التعبير، وهو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية».[1]

نشير هنا إلى أن "بالي" قد أهمل الأثر الأدبي، واهتم بالمقابل بالتعبير الوجداني فترك ذلك في منهجه بعض الثغرات.

إذن "شارل بالي" هو مؤسس الأسلوبية الوصفية، وبحوثه في هذا المجال التي بدأت سنة 1905، أحدثت تأثيرات واسعة في كثير من المدارس الأسلوبية التي جاءت بعده.[2] بذلك كان لـ "بالي" بالغ الأثر في الدراسات الأسلوبية الحديثة.

[1] محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1992، ص14.
[2] ينظر: أحمد درويش، الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص33.

ب)-ليوسبيتزر:

اهتم "ليوسبيتزر" بعلاقة التعبير بالكاتب، ويقتضي ذلك إعمال الفكر لإبراز العلاقة الموجودة بين الخصائص الأسلوبية ونفسية المؤلف«وبين سنتي 1920 و1925 يكتشف أن الملامح الأسلوبية المتكررة في عمل الكاتب بانتظام هي عناصر مرتبطة بمراكز وجدانية في نفسه، وأفكار عاطفية سائدة وليست مظاهر مرضية كما يؤكد "فرويد"».[1]

وتجدر الإشارة إلى أن "ليوسبيتزر" قد حاول الربط بين الأثر الأدبي ومنشئه ، ومن ثم البحث عن روح المؤلف داخل نصه الأدبي، ولعل اللافت للانتباه في الأسلوبية الفردية هو الاهتمام بنفسية المبدع وهو ما وجّه مسار البحث نحو السياق الخارجي.

وفي السياق نفسه عُني "ليوسبيتزر" بالحدس الذي يعتبره مفتاحا يمكنه من معرفة خصوصية كل تجربة. ثم تبرز فكرة " الانحراف الأسلوبي" أو الانزياح بالنسبة إلى معيار، فالأديب لا يستخدم اللغة استخداما عاديا كما في عمليات البيع و الشراء مثلا وإنما يستخدمها استخداما جماليا فنيا«وفي ذلك تكمن خصوصية الأسلوب وتفرده، وعنده أن الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة».[2]

يصل بعد ذلك إلى ربط الخاصية الأسلوبية المكررة بالحالة النفسية للمبدع بغية الكشف عن فرادة الإنتاج الفني.

يتضح مما سبق أن الموضوع الأساسي لأسلوبية "ليوسبيتزر" هو الأسلوب الأدبي المتميز الذي يعكس فرادة الذات المبدعة وملامحها النفسية.

[1] رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عنابة، ط1، 2007، ص22.
[2] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1، 2002،ص37.

وعلى أية حال فقد سدت الأسلوبية الفردية الثغرة التي وقع فيها "بالي" وهي عدم الاهتمام بالنصوص الأدبية، ثم امتدت آثار المدرسة الألمانية فيما بعد إلى رواد الأسلوبية البنيوية.

جـ)- ميشال ريفاتير:

ظهرت الأسلوبية البنيوية كامتداد لآراء "دي سوسير" في الوصفية واتجهت اتجاها يناسب أهدافها، فاهتمت بالنص الأدبي كبنية مغلقة، وبذلك فإن "ريفاتير"«يركز على مناقشة قضية الظاهرة الأدبية في النص الأدبي، وينطلق في تحليله الأسلوبي من النص ذاته بوصفه صرحا مكتمل البناء، يتميز بالخصوصية والتفرد، وهي الصفات التي يتميز بها الأسلوب، ومن هنا يصح في رأي ريفاتير، أن يقال إن الأسلوب في الواقع ليس إلا النص عينه».[1]

وتأسيسا على ما سبق فإن الأسلوبية البنيوية اهتمت بالنسق أو ما يسمى بالمحايثة أي داخل النص بدل السياق الخارجي. يقول "يوسف أبو العدوس": «إن العناصر الأساسية في عملية تحليل النص الأدبي هي النص والقارئ أما الكاتب ومرجع النص فأمور هامشية».[2]

هذه الفكرة توضح اتجاه "ريفاتير" البنيوي بوصفه اتجاها نقديا جاء كرد فعل على أسلوبية "بالي" التعبيرية التي اهتمت بالكلام المنطوق فقط وعلى أسلوبية "ليوسبيتزر" التي انفتحت على السياق الخارجي.

ومن الطبيعي بعد ظهور مقولة: موت المؤلف أن يكون القارئ هو المستهدف في أي نص أدبي، لأن موت المؤلف يعني ميلاد القارئ وعصر القراءة.ومن ثم« يقرر "ريفاتير" أن

[1] مجلة فصول، دورية أكاديمية محكمة تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد1، المجلد05، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1984، ص09.
[2] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007، ص142.

الظاهرة الأدبية لا تقتصر على النص فحسب، بل إنها تشمل في الوقت نفسه، على القارئ وردود فعله المحتملة إزاء النص».[1]

فقيمة العمل الأدبي تتحدد بما تضمره الذات القارئة من ردود الفعل، كما أن الأديب عندما يفرغ من كتابة نصه يصبح مجرّد متفرج عليه في أحسن الأحوال. «إذن فالقارئ يعيد كتابة النصوص أثناء قراءتها وعند "بارت" أن بعض النصوص تجعل القراء منتجين بدلا من مستهلكين».[2]

نخلص إلى أن أسلوبية "ريفاتير" اعتنت ببنية النصوص الأدبية، من حيث لغتها ومفرداتها وتراكيبها أي دراسة النص بوصفه بنية مغلقة.

ونشير في هذا السياق إلى أن نتاج الأسلوبية البنيوية من السعة بحيث لا يمكن التفصيل فيه، لذلك اكتفينا بعرض أهم المنعطفات البنيوية بإيجاز شديد.

د)-الأسلوبية الإحصائية:

يعد الإحصاء من المعايير الموضوعية المستخدمة لقياس السمات الأسلوبية في النصوص الأدبية«وتنطلق الأسلوبية الإحصائية من فرضية إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم، وتقترح إبعاد الحدس لصالح القيم العددية، وتجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النص، أو بالنظر إلى طول الكلمات والجمل، أو العلاقات بينها... أو العلاقات بين النعوت والأسماء والأفعال ثم مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلاتها في نصوص أخرى».[3]

[1] مجلة فصول، عدد خاص بالأسلوبية، ص09.
[2] جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا: تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996م، ص99.
[3] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق المغرب، 1999، ص59.

ويتم قياس الانحراف في النص الأدبي، للوصول إلى الخصائص الفردية التي تميز أسلوبا عن آخر، ويجب على دارس الأسلوب أن يحدد الخصائص، والسمات التي يراها جديرة بالقياس الكمي، ليحصل على مؤشرات عددية، تفيده في التوصل إلى نتائج موضوعية دقيقة، ومن تلك السمات على سبيل المثال:

استخدام كلمات معينة، الزيادة أو النقص في استخدام صيغ معينة، أو نوع معين من الكلمات (صفات، أفعال، ظروف، حروف جر وغير ذلك)، نوع الجمل (اسمية، فعلية، وغير ذلك)، إيثار تراكيب، أو مجازات معينة.[1]

ويتم رصد هذه الملامح الأسلوبية المتواترة على شكل جداول.

يتحدد مجال الأسلوبية الإحصائية من خلال تعريفين للأسلوب هما:

أ)- الأسلوب باعتباره انحرافا عن المعيار.

ب)- الأسلوب باعتباره مجموعة اختيارات المؤلف.

ولكن ذلك يثير صعوبات وخاصة إذا تعاملنا مع النصوص القديمة، إذ أننا لا نعرف النموذج المعياري السائد في ذلك العصر، كما أن التعريف الثاني يحتم علينا معرفة مجموعة البدائل المتاحة التي يختار منها المؤلف ألفاظه وهو ما يؤكده "سعد مصلوح" يقول: «والأسئلة التي يطرحها هذا التعريف كثيرة متشعبة، لعل من أهمها: هل لمثل هذه القائمة وجود بالفعل؟ وهل من الميسور التوصل إلى صياغتها ولو على وجه التقريب؟ ثم ماذا عن طبيعة هذا الاختيار: أتراه يتم من المنشئ عن وعي وقصد؟ أم أنه يتم بطريقة جبرية لا سيطرة حقيقية عليها للمنشئ».[2]

[1] ينظر: محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1426هـ، ص105.
[2] سعد مصلوح، الدراسة الإحصائية للأسلوب بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة، مجلة عالم الفكر، دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد الثالث، المجلد20، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1989، ص106.

كما عِيب على هذا المنهج عجزه عن تحديد معنى العمل الأدبي وتمييز الطابع الفردي له فلا يمكن قياس العبقرية...، ومع ذلك فللأسلوبية الإحصائية مزاياها فهي تعمل على تخليص ظاهرة "الأسلوب" من الحدس الخالص، لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجّه. ومن هذه الزاوية يمكن للإحصاء أحيانا أن يكمل مناهج أسلوبية أخرى بشكل فعّال.[1]

أمام هذه العراقيل لابد أن نبحث عن منهج آخر بديل وهو ما سنتطرق إليه في المبحث الموالي.

هـ)- الأسلوبية السيميائية:

حاولت الأسلوبية أن تكون منهجا نقديا يسعى إلى استكشاف خبايا النص الأدبي فتضافرت مع علوم اللغة الأخرى فظهرت "الأسلوبية السيميائية". وتقوم على ظاهرة الانزياح التي اقترحها "هنريش بليث" كنموذج تحليلي للأسلوب، وتعمل على المستوى التداولي للخطاب فهو يعيد تشغيل نسق الصور البلاغية القديمة الذي يستند إلى مبدأ الانزياح والأثر الانفعالي، وهو تطوير لجهود مجموعة من المنظرين منهم "تودوروف" ومجموعة " ليسنج"، وينطلق من الصورة البلاغية بوصفها الوحدة اللغوية التي يتشكل أو يتكون فيها الانزياح فيكون فن العبارة نسقا من الانزياحات اللغوية[2].

يقترب من هذا التصور تصور آخر اقترن بظهور "السيميوطيقا الأسلوبية" (Sémiostylistique) مع جورج موليني (Georges Molinie) وتستمد أفكارها من الأسلوبية واللسانيات والسيميوطيقا وجماليات التلقي.

[1] ينظر: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ص60.
[2] ينظر: فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2003، ص21، ص22.

تهتم السيميوطيقا الأسلوبية بالعلاقة بين المرسل والمتلقي فتشركه في بناء دلالة النص الأدبي وبذلك تتجاوز البنيوية التي أخرجت من دائرة اهتماماتها كل من المؤلف والمتلقي والمرجع.

وتنصَب السيميوطيقا الأسلوبية لـ "جورج موليني" على أدبية الأدب أكثر من تركيزها على أسلوب النص الأدبي، ومن ثم فمقاربته مركبة من شقين منهجيين هما: الأسلوبية والسيميوطيقا أي دمج "موليني" المستوى الأسلوبي في المنهجية السيميوطيقية التحليلية، بعد أن كان التحليل السيميوطيقي، مع مدرسة باريس يعنى بالدلالة السيميوطيقية على مستوى السردية والقص، أما ما هو أسلوبي فقد كان عنصرا ثانويا لا يدرس إلا على المستوى الظاهر مع مكونات أخرى، مثل: الأحداث والشخصيات والفضاء.[1]

وتقوم السيميوطيقا الأسلوبية على:

1)- أدبية النصوص.

2)- التركيز على الجوانب الأسلوبية داخل النص المدروس.

3)- الاهتمام بتلقي القارئ للأعمال الأدبية.

4)- البحث عن دلالة الأشكال الأدبية.

5)- رصد الآثار الجمالية وتبيان العلاقة بين المؤلف والقارئ والنص الأدبي.

يتبين لنا مما سبق أن السيميوطيقا الأسلوبية هي فرع من فروع السيميوطيقا النصية، مادام هدفها هو تحليل الخطاب أو النص الأدبي من خلال الجمع بين آليات المقاربة الأسلوبية والمقاربة السيميوطيقية ومبادئ جمالية التلقي، والتركيز على نظام الأدبية.[2]

[1] ينظر: جميل الحمداوي، نحو مقاربة سيميوطيقية جديدة، السيميوطيقا الأسلوبية، تاريخ المقال: 2013/11/18، شبكة الألوكة. www.alukah.net/literature.language/0/62750

[2] المرجع السابق، شبكة الألوكة.

وختاما نشير إلى أن الأسلوبية تأثرت بالمناهج والعلوم: (اللسانيات، المنهج البنيوي، المنهج السيميائي)، حتى تناهت إلى أسماعنا مفاهيم جديدة مثل: الأسلوبية الألسنية، والأسلوبية الشعرية، والأسلوبية السيميائية.[1]

وقد مثلت المدارس الأسلوبية السالفة الذكر الخلفية المعرفية للنقد المغاربي المعاصر. ومادام موضوع بحثنا يشتغل على الدرس الأسلوبي والدرس النقدي معا كان لزاما علينا متابعة بعض التصورات والمفاهيم النقدية ورصدها لأنها جديرة بأن توضع كمحطات مضيئة للمتن المدروس وهو ما تختص به الصفحات الموالية من هذا البحث.

ثانيا: النقد في المغرب العربي:

أ)- مفهوم النقد المعاصر:

يمثل النقد نشاطا أدبيا ولغويا يُعنى بتقييم وإصدار الأحكام على النصوص الأدبية أو هو الخطاب البَعدي إذا اعتبرنا أن النص سابق والنقد لاحق ولكن ماذا نعني بالنقد المعاصر؟ وهل يمكن أن يختص بدراسة النصوص التي تنتمي إلى الزمن الراهن؟ أو التي تكون في نفس العصر الذي يعيش فيه الناقد؟

إن مصطلح "المعاصرة" مرتبط بحركة الزمان وتقسيم العصور التاريخية إلى ثلاثة مراحل: العصر القديم، والعصر الوسيط والعصر الحديث.

وانطلاقا مما سبق «نجد أن النقد المعاصر يطلق على الفترة التي نعيشها والتي تعود بدايتها إلى أواخر نهاية الحرب العالمية الثانية حيث عرفت الحركة الفكرية والنقدية تطورا كبيرا مس أغلب المقاييس النقدية والخصائص العامة للأدب»[2].

[1] ينظر: محمد سويرتي، النحو العربي من المصطلح إلى المفاهيم، تقريب توليدي وتداولي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص58 ،ص59.

[2] عمار زعموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000، ص05.

إذن يرتبط النقد المعاصر بالظروف الحضارية والتاريخية التي أنشأته وهو يعبر عن خصائص عصره واتجاهاته وآرائه ومعنى كون الناقد معاصرا أي أنه يعيش في زمننا الراهن.

وأمام التعريفات الكثيرة التي برزت لتحديد مصطلح "المعاصرة" يتبين أننا أمام إشكالية كبيرة وخاصة إذا عرفنا أن مصطلح "المعاصرة" يتداخل مع مصطلح آخر وهو"الحداثة". يجيب"عبد السلام المسدي" عن التساؤل السابق بأن الحداثة والمعاصرة توأمان يتجاذبان الفكر العلماني الحديث... ولئن تمثّل الفكر الغربي هذين التوأمين منذ أحقاب حتى صُهِرا في بوتقة تاريخيته فإن المنظور العربي لا يزال يتصارع وإياهما[1].

ومن النقاد من يرى أن "المعاصرة" هي رؤية فنية وموقف من الأفكار السائدة التي تعبّر عن روح العصر وهذا المفهوم "أخذت به بعض المدارس النقدية ذات المنحيات الشكلية والجمالية إذ ترى أن المعاصرة هي البحث المستمر عن البنيات الجديدة في الثقافة والمجتمع وبالتالي يجب خلق أنساق جمالية وأدبية لتعبر عن هذه البنيات الجديدة[2].

بناء على ما تقدم يصعب تقديم تعريف دقيق للنقد المعاصر لأنه يرتبط بالتطور الزمني في بنياته المختلفة التي تتداخل معه لتشكل الممارسة النقدية المعاصرة، ومن ثم فهو يعبّر عن فئة معينة من النقاد في زمان ومكان محدّدين يعكسون ثقافة معينة أو مجموعة ثقافات متباينة.

إن المفهوم الصحيح للنقد المعاصر هو أنه ينقد الأعمال القديمة والحديثة على حد سواء وذلك على ضوء المناهج الحديثة وهذه المناهج إذا لم تربط الماضي بالحاضر ولم تمد

[1] ينظر: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص614.

[2] ينظر: حسين خمري، سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2011، ص103.

الجسور بين الثقافات المتباعدة في الزمان فإنها تفقد المقدرة على التعامل حتى مع النصوص الحديثة[1].

وهو شيء طبيعي لأن النقد يختلف من ناقد لآخر ومن عصر إلى عصر وهذا يعني بالضرورة أن البنية الحضارية والثقافية لها دور كبير في تحديد طبيعة النقد الأدبي وبذلك يحقق الأهداف التي يصبو إليها وفق الظروف التاريخية المعاصرة. «فيصبح النقد المعاصر مجموع الأدوات النقدية المبتكرة والمستنبطة من بيئة حضارية وتاريخية معينة ويُفترض فيه أن يكون شموليا ومطاطا أي له قابلية للتطبيق على النصوص المختلفة المستويات كما أن له إمكانيات الإحاطة بكل جوانب النص ومعاصرة جميع أبعاده»[2].

وهو ما تجلى بوضوح عند النقاد المغاربة، لأن قراءة أعمالهم يمكن أن تعيننا على استمداد حس بالنقد بوصفه نظاما متماسكا، وبالأهداف التي يتوخاها فالتعرف على أعمالهم، يمكن أن يعيننا على إدراك آفاق جديدة للعملية النقدية.[3]

وقد تجمعت حصيلة هذه الأعمال والأبحاث أطر نظرية وتطبيقية يمكن اعتبارها صورة للنقد المعاصر.

ب)- المشهد النقدي في المغرب العربي: (مرحلة السبعينات نموذجا)

إن المتتبع للمشهد النقدي المغاربي يجد تطورات عميقة مسّت افتراضاته النظرية، وطرق تحليله للنصوص الأدبية، ولكن ذلك شيء طبيعي لأنه لا مناص للنقد من مسايرة تطور الحركة النقدية الجديدة وتفاعل مرجعياته مع ثقافة الآخر. وقد «حقق قفزة نوعية في

[1] ينظر: المرجع السابق، ص105.
[2] المرجع نفسه، ص105.
[3] ينظر: جوناثان كلر، الشعرية البنيوية، تر: السيد إمام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص14.

مجال دراسة وتحليل النصوص. وعرف تحولات مهمة، غنية بالروح العلمية والمنهجية التي اكتسبها الناقد العربي من المناهج والنظريات الغربية المعاصرة»[1].

من هنا تتحدد وضعية النقد المغاربي قياسا إلى خصوصيات حركيته وما يعرفه من تطورات لتحقيق الحداثة.

وفي هذا السياق كانت هويته تتشكل وسط كل العناصر والتحولات وكذا التأثيرات المفتوحة باستمرار على كل جديد يمكنها من اكتساب الخصوصية والمناعة[2].

ومنذ النقلة النوعية التي أحدثها الشكلانيون الروس في القرن العشرين، والنقد المغاربي يبحث عن مواكبة كل ما هو جديد وخاصة ظهور المناهج البنيوية، وما بعد البنيوية.

وأصبحت المناهج السياقية بضاعة قديمة لا مناص من التخلي عنها.

«كان الجو الأدبي العام في مصر والعالم العربي مهيأ لبذر بذور هذه الثقافات النقدية الوافدة منذ سبعينات القرن الماضي (العشرين) لتطلع النخبة المثقفة إلى التغيير، والرغبة في العبور نحو ثقافة العصر بعد أن استغرقنا ثقافة التراث، وأبطأت من التحرك نحو العصرية بتسارع يمكن اللحاق بالغرب الأوروبي ومحاولة عبور الفجوة التي تفصلنا عنه اجتماعيا وثقافيا وحضاريا»[3].

وعلى أية حال فقد كانت البداية الحقيقية للاستفادة من المناهج البنيوية وما بعد البنيوية في عقد السبعينيات فظهرت أعمال كل من: "صلاح فضل" في كتابه (نظرية البنائية) والدكتور "كمال أبو ديب" في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي)، ثم كتاب "زكرياء إبراهيم" (مشكلة البنية).

[1] جميلة حيدة، النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الأول، وجدة، ط1، 2012، ص05.
[2] ينظر: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، ص132.
[3] محمد زغلول سلام، النقد الأدبي المعاصر، ج2، منشأة المعارف، الإسكندرية (د.ط)، (د.ت)، ص81.

بعدها تحركت الدراسات النقدية العربية بشكل أكثر دقة وعلمية خاصة ترجمة عدد من الكتب الأجنبية عن البنيوية... وليس هذا كل ما جادت به قريحة النقد العربي، فثمة دراسات أخرى عربية كدراسة حميد لحميداني (النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، ودراسة نجيب العوفي (درجة الوعي في الكتابة) سنة 1980، وظاهرة الشعر المغربي المعاصر لمحمد بنيس[1].

وينبغي الإشارة إلى أن المناهج البنيوية وما بعدها هي الأكثر تأثيرا في النقد العربي لكن ليس أمام الناقد العربي خيار في وضعه الراهن سوى استيعاب المناهج الموجودة في الساحة النقدية الغربية إذا أراد بناء خطاب نقدي متفرّد ومنفتح على المناهج المعاصرة.

ولا يحيد الخطاب النقدي المغاربي المعاصر عن هذا التوجه، فقد ارتبط بالنسق العام المحلي والعالمي الموسوم بتحولات طبعت نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وكانت حافزا مهد للانتقال من ثقافة تقليدية مغلقة على ذاتها في الأعم إلى ثقافة تسعى إلى التحرر ومساءلة الذات والتاريخ والحاضر[2].

وهو ما أدركه عدد من النقاد المغاربة وعلى رأسهم "عبد السلام المسدي" الذي دعا إلى المزاوجة بين التراث والحداثة للخروج بمفاهيم جديدة لا هي تمجد التراث وتقدسه ولا هي منسلخة عن الغرب وهو يركز على الحوار المعرفي البناء بين التراث العربي والآخر غير العربي، يخلو من منطق النقص والاحتواء ومنطق التكبر والاستعلاء، ليضيف إسهامات معتبرة إلى العلم الإنساني العام[3].

أما "سعيد يقطين" فيرى أن النقد العربي وثيق الصلة بالمناهج الغربية وقد اختصر مسار النقد العربي في ثلاث مراحل هي:

---

[1] ينظر: هيام عبد زيد عطية عريعر، الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقد الغربي، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012، ص286.

[2] ينظر: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص133.

[3] ينظر: عبد السلام المسدي، مباحث تأسيسية في اللسانيات، مطبعة كوتيب، تونس، ص33، ص34.

1-الدراسات التاريخية للأدب (المرحلة اللانسونية)

2-دراسة المضامين وأبعادها الإيديولوجية (الواقعية)

3-التركيز على الأشكال ونظريات التأويل (البنيوية وما بعدها). حتى بدأ يظهر الإبدال الثالث في هذا المسار في أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات.[1]

ظهر الاتجاه الثالث بعد أن سئم النقاد من المناهج التقليدية التي فقدت بريقها وعجزت عن الدخول إلى عالم النص وإلغاء مرجعياته التاريخية والنفسية، وبرزت مقولة "المحايثة" أو"الباطنية" أي «النص ولا شيء غير النص»[2].

ويمثل ذلك أعمال كل من "يمنى العيد" و"نبيلة إبراهيم" و"سيزا قاسم" و"موريس أبو ناضر" وبعض النقاد المغاربة: محمد برادة، حميد لحميداني، سعيد علوش وفي تونس نجد "حسين الواد" "البنية القصصية في رسالة الغفران" وغيرهم.

«وما يحسب لهذه الحركة النقدية هو أنها أسهمت إلى حد بعيد في تهيئة الجو العام لاستقبال المناهج النقدية الجديدة التي أفرزها الانفجار اللساني الكبير (البنيوية، الأسلوبية، السيميائية، التفكيكية...) والتي يعود عهد النقد العربي بها إلى بداية السبعينيات من القرن الماضي، حيث ظهرت بواكير هذه الحركة في بلاد المغرب العربي خصوصا»[3].

يمكن القول أن النقد العربي عموما والنقد المغاربي على وجه الخصوص تأثرا بالمناهج الغربية وانفتحا على المشهد الغربي والمفاهيم النقدية الحديثة عن طريق المثاقفة وهو موضوع حديثنا في المبحث الموالي.

[1] ينظر: سعيد يقطين، فيصل الدراج، آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2003، ص26.
[2] المرجع نفسه، ص26.
[3] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008، ص65.

ج)- المثاقفة في المناهج النقدية المعاصرة:

إن التطرق إلى المثاقفة النقدية في المناهج المعاصرة يعني الحديث عن خطابنا النقدي وموقعه ضمن الخطابات الأخرى، لذلك عمل النقد المغاربي على إثراء تجاربه بمعرفة الجديد في ساحة النقد العالمي عن طريق التأثر والتأثير وبفضل جيل من النقاد العرب الذين انفتحوا على تطور المناهج المعاصرة بواسطة الترجمات والاتصال بالثقافات الغربية المتنوعة. «ويمكن القول بأن الفكر النقدي المغاربي في عملية مثاقفة مستمرة، وأنه يمتح من رصيد ثقافي نقدي عربي وغربي متنوع، ولذلك اختلفت فيه التوجهات والمشارب كما تمايزت المناهج والمقاصد»[1].

وينبغي الوقوف أولا عند مصطلح المثاقفة قبل الغوص في مسألة الاستفادة من المناهج الأخرى وتلقي النقاد للاتجاهات الغربية.

«المثاقفة أو التثاقف مصطلح سوسيولوجي له معان متداخلة، ويطلق عادة على التفاعلات التي تحدث نتيجة الاتصال بين الثقافات المختلفة كالتأثير والتأثر والاستيراد والحوار والرفض والتمثل وغير ذلك، مما يؤدي إلى ظهور عناصر جديدة في طريقة التفكير وأسلوب معالجة القضايا وتحليل الإشكاليات»[2].

مما يؤكد أن التركيبة الثقافية لا يمكن أن تستمر كما كانت عليه سابقا فالأفكار والتصورات عند انتقالها من ثقافة إلى ثقافة تخضع للتغيير والتحوير بما يلائم الثقافة الجديدة.

كما يدل مصطلح "المثاقفة" (Acculturation) على التداخل بين الحضارات المختلفة عن طريق التمثل والاستيعاب والتعديل والتغيير وغير ذلك.

---

[1] محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، ج1، مطبعة أنفوبرانت، فاس، ط1، 2006، ص119. نقلا عن: الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الثقافة، ط: الدار البيضاء، 1966، ص10، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص119.

إن قضية "المثاقفة" أو "التثاقف" قد أثيرت بشدة لتحديد منهج الناقد العربي في التعامل مع النصوص الأدبية. «إذ لابد من تلاقح الأفكار ولابد أن نتأثر بما يأتينا من الغرب وأن نحاول الاستفادة من كل منجزات العلم الحديث والمناهج الحديثة»[1].

وإذا ما تأملنا الأفكار السالفة الذكر نجد أن النقد المغربي قد ارتبط بمناهج النقد الغربية حتى اصطبغ بها ولأن النقد المغربي يمثل صورة أخرى للنقد العربي فقد أعاد النظر في ثقافته النقدية وتفاعل مع الحركة النقدية في الغرب وكذا بالمشرق العربي «وعاش فترة مخاض وإعادة طرح للمرتكزات النظرية بتفاعل مع ما يجري في الوطن العربي ومع الإنتاج الفكري العالمي، ولذلك بدأت الثقافة المغربية تتفتح على مختلف العلوم الحديثة وتسعى لإيجاد صيغ وأشكال تعبيرية تواكب التطور الفكري»[2].

ومعنى هذا الكلام أن الخطاب النقدي المغاربي اتسم بالمغايرة والدينامية ويطمح إلى تأسيس فكر نقدي متحرر من قيود التقليد في محاورة الأعمال الأدبية عن طريق التكامل المعرفي والتحاور مع الآخر بفضل عدة عوامل من بينها: ظهور ترجمات لمختلف كتب النقد الغربي، ودور الجامعة في الانفتاح والاهتمام بالمعارف الحديثة ومحاولة تكييفها مع نقدنا العربي.

كما ينبغي التنويه إلى أن التكوين الثقافي للنقاد المغاربة قد تطعم بالقديم والحديث، فإذا نظرنا إلى التكوين الجامعي فسنجده تراثيا في أكثره، ومن ثم فقد توجه الكثيرون نحو الثقافة العربية المشرقية خاصة، وحاول بعضهم من خلال نماذجها البارزة أن يتوصل إلى مفاهيم جديدة كانت بمثابة الرواسب الأساسية في النقد المغربي الحديث[3].

[1] المرجع السابق، ص127
[2] المرجع نفسه، ص120.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص119.

ونود أن نشير هنا إلى أن النقد المغربي في تكونه وتطوره يمثل صورة أخرى للنقد المغاربي ككل لذلك تراءى لنا أن نقدمه كنموذج للتطور النقدي المغاربي.

إذن تمكن النقاد المغاربة من تحقيق انتقالات أساسية في مجال النقد الأدبي واحتلوا مكانة مرموقة في المشهد النقدي فالنقاد المغاربة هم الذين قدموا إلى القارئ العربي معظم المدارس النقدية الحديثة، كالبنيوية والسيميائية والتفكيكية ونظريات جمالية القراءة والتلقي، وغيرها.فصارت دور النشر المشرقية تحتفي بالكتاب المغربي، وسيطر إبداع المغاربة على المجلات الأدبية في المشرق. وأصبحت أسماء كثير منهم متداولة في أقطاره نذكر: كليطو ومفتاح وبرادة ويقطين وبنكراد والحمداني وغيرها كثير.[1]

فشكل ذلك كله ثورة في الكتابة والتأليف ساهمت إلى حد كبير في تشكّل المشهد النقدي العربي.

إن ما تقدم من أفكار يكشف للعيان أن صور التأثر بالآخر طرحت مجموعة من الإشكاليات والتساؤلات في نفس الوقت: فهل تصلح كل المناهج الوافدة من الغرب لدراسة الآثار الأدبية العربية؟ وهل نعتمد على المنجز الغربي ونعتبره مرجع مثله مثل التراث؟ أم أننا سنتّكل عليه لتحقيق الفاعلية النقدية المتكاملة؟

والواقع أن المناهج الغربية أفادت النقد العربي وحقق بموجبها إنجازات كبرى على صعيد الكم والكيف، وأن القصور قد لا يكون في الواقعة المنقولة إنما في العقل الناقل الذي آثر التبعية. وعليه فإنه يحتاج إلى إعادة النظر في اشتراطاته وعناصره ولربما يؤدي ذلك إلى إعادة النظر في الإنسان العربي نفسه[2].

[1] ينظر: مقال علي القاسمي بمناسبة صدور "في ضيافة القصيدة للدكتور رشيد برهون*"
www.arabiancreativity.com/kasimi4.htm
* رشيد برهون: مترجم وناقد والكاتب العام لاتحاد كتاب المغرب فرع تطوان.المرجع نفسه.
[2] ينظر: هيام عبد زيد عطية عريعر، الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقد الغربي، ص633.

ويبقى التساؤل قائما ويزداد الإشكال وضوحا: إلى متى سنظل نلاحق الحضارة الغربية ونقنع بكل النظريات والمستجدات الفكرية التي هي من صنع المُنظّر الأجنبي وخاصة إذا تحدثنا عن خصوصية النص العربي وأساليبه الفنية.

لقد حاول النقد العربي أن يواشج بين التراث والحداثة أحيانا مما ولد تنوعا فكريا يقرأ التراث قراءة واعية ويستفيد من المستجدات الغربية في آن واحد.

ومن منطلق محايد فإن النقد العربي «غير معزول، ومن العبث محاولة إفراده عن التكيف مع الخطابات الأخرى، فأية معرفة لا تستطيع الاستمرار في الطرح إذا ما عزفت عن الأخذ والاتصال بسواها. والمعرفة النقدية مبنية على أنساق فكرية وجمالية، لا تستطيع تأسيس نفسها بنفسها أو الاغتراف من معين لا ينضب».[1]

وعلى كل حال فإن تفعيل التراث أمر ضروري، كما أن قضية المثاقفة النقدية مهمة إذ لابد من تلاقح الأفكار لخلق جيل واع ومدرك لواقع النقد العالمي مع «التوقف عن التعامل مع الغربي بصيغة الانبهار السائدة في الحياة الثقافية العربية، والنظر إليه على أنه جزء من الثقافة العامة التي يجب الاطلاع عليها والإفادة منها مع إمكان قصورها وتقصيرها»[2].

وهكذا يتبين من هذا الاستعراض السريع أن التحولات التاريخية التي عرفها المجتمع جعلت الناقد العربي ينفتح على المعرفة الغربية ويتفاعل معها فاستقدم بذلك مجموعة من المفاهيم والمناهج الغربية. إلا أننا لن نتوقف عند كل مراحل التفاعل لأنها أضخم من استيعابها في مبحث كهذا ولأننا سنتطرق إلى قضية التراث والحداثة في موضع آخر من هذا البحث.

[1] المرجع السابق، ص632.
[2] المرجع نفسه، ص631.

د)- رواج الأسلوبية في الوطن العربي:

رأينا سابقا دور الجامعات ونقل تجارب الغربيين عن طريق الترجمة في بروز بعض المناهج كالبنيوية والسيميائية والأسلوبية وكرّست هذه الجهود بعض المجلات والأندية الأدبية كمجلة الشعر التي كتب فيها "أدونيس" مناصر الحداثة، وتابعه كثير من نقادنا: محمد مفتاح، يمنى العيد والمسدي وصلاح فضل، وجابر عصفور، وعبد الله الغذامي، كذلك كان لإصدارات النادي الأدبي بجدة دورياته "علامات" الذي استكتب كثيرا من هؤلاء الدعاة للبنيوية والأسلوبية واستضافتهم في ندواته وإصداراته[1].

وبذلك نضجت الأسلوبية بفعل الاحتكاك والتأثر بالمناهج الحديثة فظهرت بقوة في الساحة النقدية إلا أن البداية الأولى للأسلوبية العربية تعود إلى عقد السبعينيات «حيث حلّت ضيفة كريمة في بيوت نقدنا العتيق البالي في بواكره الأولى من مرحلة الحداثة»[2].

هذا وإن الجهود الأسلوبية العربية تراكمية أي اللاحق منها لا يلغي السابق تماما، وهي محملة بالفكر الغربي والتيارات الجديدة مما أدى إلى تكرار نقادنا للمسائل النقدية نفسها يقول "فرحان بدري الحربي": «إن المعرفة الأسلوبية في الجهد العربي تراكمية النشأة وتفتقد إلى وجود خط تكويني يسم بنيتها بالثبات أو التطور المنهجي المبني على إفادة اللاحق من السابق فكل يعرف الأسلوبية وكأنها شيء جديد أو يحاول تطبيق منهج مبتكر فيها لم يسبقه إليه أحد»[3].

ولكن هذا التكرار قدّم لنا الأسلوبية بأشكال وطرق مختلفة مما مكن القارئ من الاطلاع على الإجراءات الأسلوبية للوصول إلى جمالية النص الأدبي.

---

[1] ينظر: محمد زغلول سلام، النقد الأدبي المعاصر، ج2، ص17.
[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص184.
[3] فرحان بدري العربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص184.

وسنستعرض الآن أمثلة متفرقة لاستقراء الدراسات العربية الأسلوبية وأول ناقد عربي هو "أحمد الشايب" في كتابه (الأسلوب)، يأتي بعدها كتاب آخر يحمل العنوان نفسه (الأسلوب) للناقد "محمد كامل جمعة".

ومن الأسماء البارزة نذكر أيضا "صلاح فضل" في كتابه "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" وهو من المرتكزات الأساسية للبحث الأسلوبي، بعدها نجد الناقد الأسلوبي "عدنان بن ذريل" في كتابه (اللغة والأسلوب)، و"محمد عزام" في كتابه "الأسلوبية منهجا نقديا" أعقبه كتاب (الأسلوب دراسة لغوية إحصائية) لـ "سعد مصلوح" بالإضافة إلى الباحث "محمد شكري عياد" و"جوزيف ميشال شريم" وغيرهم ممن نشر كتبا قيمة في الأسلوبية، إلى جانب ترجمة كتب أجنبية كترجمة "منذر عياشي" لكتاب: (الأسلوب والأسلوبية) لـ: (بيير غيرو) وترجمة بسام بركة لكتاب: (الأسلوبية) لـ:(جورج مولينيه).

كما «نلحظ اهتماما متزايدا بالأسلوبية عند النقاد المحدثين يتمثل في نشر فصول ومقالات وكتب أحيانا تهدف إلى توعية القارئ العربي بوجود هذا العلم وإلى الكشف عن أسسه ومبادئه»[1].

إذن فلدينا حصيلة ثقافية زاخرة، تتفاوت في الكم والكيف متباينة الاتجاهات تسعى إلى العطاء والنقد تنظيرا وتطبيقا. يقول "صلاح فضل": «إن مستوى الدراسات اللغوية الحديثة، في العالم العربي المعاصر، قد يؤذن بإمكانية احتضان البذور الأولى لعلم الأسلوب، بعد الجهود المضنية لجيلين من العلماء تصدوا لاستنباطه وتعميق جذوره في أرضنا الصلدة»[2].

ولم يعد ثمة شك بين النقاد العرب أن المنهج الأسلوبي من أبرز المناهج الحديثة التي تقوى على مسايرة التجارب الجديدة وسبر أغوار النص الأدبي. ولقد كانت طموحات

[1] الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، عيون الدار البيضاء، ط1، 1992، ص14.
[2] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص06.

الأسلوبية كبيرة جدا في إزاحة كل الأشياء الخارجة عن النص، وسعت جاهدة في التعامل مع النص تعاملا محايثا، لا يعنى بالسياقات الأخرى من مثل حياة المؤلف وسيرته ومجتمعه[1].

بالإضافة إلى الجهود السابقة نجد إسهامات عربية أخرى في حلقة الأسلوبية وأولى هذه الإسهامات محاولة الناقد "حمادي صمود" في كتابه (الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة) الذي أشار فيه إلى أسلوبية "ريفاتير" البنيوية، وجهود "السيد إبراهيم محمد" في كتابه (الضرورة الشعرية، دراسة أسلوبية)، ومن هؤلاء أيضا "مصطفى السعدني" في كتابه (البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث) يضاف إلى ذلك بعض الأسماء المغربية يتصدرها: الباحث "حميد لحميداني" في كتابه (أسلوبية الرواية) و"الهادي الجطلاوي" في كتابه (مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا) الذي يتضمن قسمين نظري وتطبيقي تناول في الأول الجوانب النظرية للأسلوبية، وفي الثاني درس مجموعة من النصوص الشعرية والنثرية.

هذا ما يمكننا قوله عن رواج الأسلوبية في وطننا العربي. وفي ختام محطتنا يمكننا أن نقول:«إن هذه الدراسات الأسلوبية في منعطفاتها النظرية والإجرائية ما هي إلا قليل مما هو كثير، وهي تختلف فيما بينها باختلاف الطرائق الأسلوبية المنتهجة، فالأقلام السالفة الذكر تمت جميعا على ضفاف الدرس الأسلوبي مغذية روحها النقدي بآلياته وإجراءاته، بل نهلوا من اتجاهاته المتباينة، فجاءت دراستهم ملونة بألوان مختلفة»[2].

وبذلك نكون قد قدمنا أمثلة عن الدراسات الأسلوبية العربية من خلال بعض النماذج المتفرقة التي أثبتت وجود الدرس الأسلوبي في النقد العربي ونحن إذ تتبعنا استعراضا شاملا للأسلوبية في مظانها الغربية والعربية، يجدر بنا الإشارة إلى الوضع الخاص لهذا العلم في النقد المغاربي المعاصر[3] وهو ما يختص به الفصل الموالي من هذا البحث.

---

[1] ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003، ص07.
[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص189.
[3] ينظر: جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 2006، ص110.

الباب الأول:

المقدمات التنظيرية في الدراسات الأسلوبية المغاربية المعاصرة

الفصل الأول: تجليات الأسلوبية في النقد المغاربي المعاصر.

الفصل الثاني: التنظير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر.

الفصل الأول:

تجليات الأسلوبية في النقد المغاربي المعاصر.

إن المتتبع للمشهد النقدي العربي الحديث يلاحظ استقبال النقاد للمناهج والنظريات الغربية، رغبة في مسايرة النشاط المعرفي، وقد تضافرت مجهوداتهم إثر ذلك لتمثل أطروحاتها الفكرية، ومحاولة تقديمها إلى القارئ العربي بصبغة خاصة انطلاقا من إلمام النقاد بالتراث والحداثة.

وقد اتخذ هذا التناول أشكالا متعددة يمكن حصرها في محاولة جمع بعض الآراء التنظيرية، أو محاولة تطبيقها على مستوى الممارسة الفعلية.

وفي هذا الإطار تخوض الدراسة في دهاليز الأسلوب بوصفه عالما ينطوي على الفكر والوعي والفلسفة، ومصطلحا قفازا يتردّد في الأطر المنهجية المعاصرة، والخطابات النقدية، ونظاما معرفيا يتخلل النظم اللغوية، ويعقد أواصرها، وكونا مفتوحا تخترقه الثقافة المتعددة الروافد. وتعرض للأسلوب المنجز إبداعا متحققا، وللمنشئ مبدعا أسلوبيا يتجدد به الأسلوب، في عالم من القراءات المتضادة، والنظم المعرفية المتلاحقة[1].

ولما كان للأسلوب شأن خطير في النقد الأدبي الحديث، فقد ظهر تخصص معرفي جديد يعنى بدراسة الأسلوب دراسة علمية، منذ أخريات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وقد عرف هذا التخصص بـ: "الأسلوبية"[2].

بعدها شهدت الأسلوبية نشاطا ملحوظا فتعددت اتجاهاتها ومدارسها، وظهرت بحوث مستفيضة في هذا المجال. هذه الوضعية أدت إلى إفراز موجة معرفية أعادت طرح بعض القضايا الأسلوبية بما يخدم الفكر النقدي.

[1] ينظر: شريف بشير أحمد، آفاق المصطلح وأعماق المفهوم الأسلوب نموذجا، مجلة علامات في النقد، دورية محكمة تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد16 الجزء64، فيفري2008، ص15

[2] ينظر: فريد أمعضشو، مرجعية المصطلح النقدي لدى عبد الملك مرتاض، مجلة عالم الفكر، دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد الأول، المجلد 42، يوليو، سبتمبر 2013، ص242

بذلك بدا مفهوم الأسلوب يتحدد ويتسع في الوقت الذي بدأت فيه الدراسة تأخذ شكلا منظما[1].

وقد تمخّض عن ذلك مثاقفة واعية تتجلى في استفادة النقاد المغاربة من منجزات الغربيين. ولنا في أعمال: لحمداني، ومحمد العمري ومفتاح، ونور الدين السد، والمسدي، ومرتاض والطرابلسي خير دليل على ذلك.

ولعلنا نقترب من حقيقة الدرس الأسلوبي المغاربي باستقراء هذه العينات التمثيلية، فهؤلاء النقاد نحسبهم قد وصلوا إلى قمة الممارسة النقدية الخلاقة، أضف إلى ذلك انفتاحهم على المشهد الغربي وما يترتب عن ذلك من تعميق الرؤية وتدقيق المفاهيم، والعناية بصورة خاصة بالتنظير والممارسة الميدانية ولأسباب منهجية ارتأينا تأطير هذا الفصل ببعض المصطلحات النقدية التي تتواتر بكثرة في أعمال النقاد المغاربة مثل :الخطاب، نقد النقد، ثم رصدنا علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي، بعدها تتبعنا منظومة الدراسات الأسلوبية في الخطاب النقدي المغربي والجزائري، حيث تمثل مجهوداتهم لحظة تأسيسية مهمة في الدرس الأسلوبي المغاربي المعاصر، هذا ولابد من الإشارة أيضا إلى ثراء الرصيد النظري في أعمال النقاد المغاربة، وهو ما سنتطرق له بشيء من التفصيل في هذا الفصل.

1- مفهوم الخطاب في الدراسات المعاصرة :

نهدف في هذا المبحث إلى إضاءة أحد المفاهيم المتداولة في الدرس النقدي الحديث والمعاصر وهو أساس لا يقوم النقد إلا به، إلى جانب أنه أحد أكثر المصطلحات المستعملة في كتابات النقاد المغاربة من هنا ارتأينا تسليط الضوء عليه حتى تكون الرؤية أوسع نوعا ما.

[1] ينظر: بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، (د.ط)،(د.ت)، ص05.

«وإذا كان تجديد المصطلحات هو الذي يعكس حركة التطور ويضبط إيقاع المعرفة فإنه أشد إلحاحا بالنسبة لأفقنا في الفكر العربي، إذ يمثل ضرورة منهجية لكسر طوق البحوث التاريخية وتأصيل أنماط العلوم التي رسختها الألسنية الشعرية والأسلوبية بما أدت إليه من تجديد مفاهيم البلاغة حتى تقوى على التقاط الأبنية النصية وتحليلها بتقنيات محدثة».[1]

وبهذه الطريقة يتضح لنا دور تجديد المصطلحات في تطور حقول المعارف المختلفة وعلى رأسها المعرفة النقدية، حيث ظهر مصطلح "خطاب" في أعمال النقاد المغاربة.

- **الخطاب لغة:** مادة لغوية بصيغة المصدر مأخوذة من الفعل الثلاثي (خَطَبَ) ومنه (خَطْبٌ)، الذي يجمع على (خُطُوبْ)، ويعني الأمر والشأن، ومن نفس الجذر اشتقت مادة (الخطابة) ويراد بها الجنس الأدبي النثري القائم على المشافهة، والتماس كل السبل لإقناع السامع بفكرة أو رأي، وقد زيد على المادة الثلاثية ألف المفاعلة للدلالة على المشاركة، (الخطاب)، أي حصول الحدث من أكثر من طرف بقصد الإفهام[2].

والخطاب في أصل اللغة: توجيه الكلام نحو الغير للإفهام، وقد يعبر عنه بما يقع به التخاطب، وهو اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه[3].

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 1992، ص234.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج1، مادة:(خَطَبَ)، دار صادر للطباعة والنشر، 1990، ص360.

[3] ينظر: التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون،ج1، دار قهرمان للنشر والتوزيع،استانبول،1984،ص403، وينظر: بسمة بلحاج رحومة الشكيلي وآخرون، مقالات في تحليل الخطاب، تقديم: حمادي صمود، منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات بجامعة منوبة، تونس، 2008، ص25، ص26.

- **الخطاب اصطلاحا** : واحد من مصطلحات عديدة حملها إلينا تيار الحداثة وهو الوحدة اللغوية الممثلة في الجملة كحد أدنى أو ما يربو عليها، في شكل متتالية لسانية ذات بعد إبلاغي منطوقة أو مكتوبة[1].

والخطاب بهذا المعنى ذو بعد شمولي يجعله يتحدد بما يحيط بالرسالة أو الخطاب من أبعاد فنجد الخطاب التاريخي والخطاب الفلسفي والخطاب الديني والخطاب الأدبي والخطاب النقدي.

يضيف إلى ذلك "رابح بوحوش" أن الخطاب في الأطروحات النقدية الحديثة هو صياغة لفظية يمارسها مخاطب يعيش في مكان وزمان تاريخي تسود فيه العلاقة الاجتماعية بين المتحاورين والمتكلمين، وهو كيان فوضوي بالأصل يعمل ضد النظام، ويسعى إلى اختراق مجاله، وانتهاك مبادئه[2] .

هذا عن تعريف "الخطاب" لغة واصطلاحا، أما إذا عدنا إلى النقد العربي الحديث نجد مصطلح الخطاب(discours) قد ظهر بظهور المد البنيوي، فمنذ ظهور ثنائية "دي سوسير" (اللغة والكلام) تبنى الألسنيون وبخاصة البنيويين ثنائيات أخرى مثل :(اللغة /الخطاب) عند " غوستاف غيوم" و(الشفرة/الرسالة) عند :"رومان جاكبسون" و(نظام/نص) عند يلمسليف. «وبناء على ذلك فنحن بصدد مصطلحات عديدة لمسمى واحد، وتلك البدائل هي: النص، الخطاب، الرسالة»[3].

تلك المصطلحات وعلى الرغم من أنها تدل على معنى واحد إلا أن الخطاب أشمل وأعم من الجملة، وهو يتجاوز النص أيضا، فالخطاب يتضمن الخطاب المكتوب والمنطوق في حين يقتصر النص على المكتوب فقط و« الملاحظ في هذا السياق عدم وجود دراسات

[1] ينظر: نواري سعود أبوزيد، جدلية الحركة والسكون نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009،ص15.
[2] ينظر: رابح بوحوش، المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار العلوم، 2010، ص75،ص77.
[3] نواري سعود أبوزيد، جدلية الحركة والسكون نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري، ص17.

لغوية مستقلة تعنى بمفهوم الخطاب، وأن هذا المفهوم أدخله النقد الأدبي وليس اللغوي كما نشا في مصادره الغربية».[1]

نستخلص مما سبق أن النقاد العرب لم ينشئوا مفهوما للخطاب مبني على تراثهم النقدي، وإنما تمثلوا مقولات الغربيين وجلبوا أفكارهم كل بحسب تطلعاته المعرفية وإن كان النقاد المغاربة أكثر وعيا لحدود المفهوم ولهم في ذلك «جهد ملحوظ في الاطلاع المباشر على أهم انجازات المدرسة الفرنسية، ونقلها إلى ميدان النقد العربي الحديث، مما شكل أساسا لا غنى عنه»[2].

2- مفهوم نقد النقد :

إن دراسة النصوص الأدبية هو المجال الفعلي لأي ممارسة نقدية، ومن الطبيعي أن تبرز في سياق الخطاب النقدي مصطلحات حديثة نتيجة احتكاكه بالنظريات الغربية، والحقيقة لقد أتى على النقد الأدبي المعاصر حين من الدهر دار بصره مع أقطاب الخطاب الإبداعي الثالثة: المؤلف والنص والمتلقي،...فتحقق له ما يريده من سبر أغوار الخطاب الأدبي ومداعبة بواطنه الداخلية[3] .

وإلى جانب ذلك فقد حقق النقد الأدبي تطورا ملحوظا في ميدان تحليل النصوص الأدبية وعرف تحولات مهمة، غنية بالروح العلمية والمنهجية نتيجة احتكاكه بمصادرها الغربية وشمل التحول الأدب والنقد، مما أدى إلى إثراء دلالات النص، وتعميق تجربة القراءة التي سعت إلى تأسيس مفهوم جديد للأدب والنقد، للوصول إلى خصوصية النص العربي[4].

[1] مهى محمود إبراهيم العتوم، تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث، دراسة مقارنة في النظرية والمنهج، مخطوط دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية،2004،ص 73.
[2] المرجع نفسه، ص144.
[3] ينظر: يونس لشهب، من قضايا النقد المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013، ص01.
[4] ينظر: جميلة حيدة، النقد الأدبي العربي المعاصر، المفهوم والمرجعيات، ص05.

وأول ما يتبادر إلى الذهن أن الأسلوبية مرتبطة بنظام الأثر الأدبي وعلاقاته اللغوية، ومهمة الناقد تحتّم عليه دراسة اللغة وتقصي بنية النص وإذا كان كذلك فالسؤال المطروح :هل تمكن النقد الأدبي من إيصال وتوضيح الكثير من القضايا المرتبطة بالنص الأدبي وشرحها وتفسيرها لتقريبها من القرّاء؟

وأشرنا هنا إلى الأسلوبية لأنها موضوع دراستنا في هذا البحث، ولأن النقاد المغاربة لمسوا جوانب من الدرس الأسلوبي بطريقتين: إما عن طريق التنظير الأسلوبي فتنطوي دراستهم ضمن" نقد النقد" أو عن طريق التطبيق وهي مسألة سنتناولها في جانب آخر من هذا البحث.

والواقع أن الإجابة عن السؤال السابق تكون كالتالي:

ما دام القارئ في حاجة دائمة إلى من يوضح له مقاصد الأديب أو المبدع « ليكون على بيّنة مما يصنع ويخلق أو ليكون أكثر وعيا لما في موهبته وأدواته ومواقفه من ممكنات أو من نواقص أو من اتجاهات سديدة أو منحرفة»[1].

من هنا كانت الحاجة إلى نقد بديل يقوم بإيصال دلالة النقد الأدبي وكشف المغلق من مضامينه.

يمكن أن نطلق مصطلح نقد النقد على كل كتابة تجعل من النقد الأدبي موضوعا لها...يقوم على أسس معرفية تعطيه ماهيته وتوجّه نظرته ومراده من الإبداع، وهو الشيء الذي يحصر مهمة ناقد النقد في مساحة محددة هي مدى توفيق الناقد في الالتزام بالمبادئ التي انطلق منها نظريا... فتأخذ بذلك عملية نقد النقد مستويات مختلفة ناجمة عن اختلاف

[1] المرجع السابق، ص31.

مستويات العملية النقدية، التي يمكن أن نميز فيها بين مستوى التنظير للنقد، ومستوى المنهج الذي يمكن أن نعطيه تسمية المستوى التطبيقي[1].

وهو ما يدعّم رأينا السابق أن النقاد المغاربة سلكوا اتجاهين في التعامل مع النتاج الأسلوبي اتجاه تنظيري على اعتبار أن الأسلوبية ممارسة نقدية متميزة، واتجاه تطبيقي فرض نفسه في محاورة النصوص الإبداعية

من جانب آخر ذهبت "مارغريت دوراس"*(Marguerite Duras) إلى أن الكتابة ظاهرة قراءة داخلية ولا شك في أنها كذلك ولكنها قراءة تصير كتابة، بِنِيّة أن يقرأ الكاتب نفسه ويُقرأ في آن واحد إنها مناجاة موجّهة في جميع الحالات... وعليه يكون الكتاب أولا تعبيرا عن علاقة نقدية بين طرفين هما الكتابة والقراءة،... ويتدخل النقد فيفتح العمل الأدبي ويلحق به عنفا حتى يجعله يتكلم، وحتى يحرر دلالته الحقيقية التي لم توجد من قبل إن عند الكاتب أو عند القارئ ولكن توجد في علاقتهما[2].

والحقيقة أن النص الأدبي يفرض علاقة بين ثلاث أطراف هي: المؤلف والقارئ والأثر الأدبي فالمؤلف هو كاتب النص، والنص هو نتاج التجربة الواقعية أو الخيالية أو الشعورية له، والقارئ هو الذي يتفاعل مع النص ويحلل المقولات ويكشف غموضها.[3] وبذلك تبرز لنا ثلاثة أنواع من القراءة:

1-القراءة غير المنتجة: وهي قراءة عادية عبارة عن كلام نفسي غير محرّر أو مكتوب.

[1] ينظر: محمد مكاكي، الخطاب النقدي العربي من النقد إلى نقد النقد، مجلة دراسات أدبية، دورية فصلية محكمة تصدر عن مركز البصيرة، الجزائر، العدد05، فيفيري2010، ص95، ص 96.

* مارغريت دوراس (1914-1966): الاسم المستعار للكاتبة المسرحية الفرنسية "جرمين ماري دونداديو"، وهي من المجددين في الكتابة المسرحية وفي السيناريو والإخراج السينمائي،من أعمالها رواية لون الكلمات، ومسرحية الشاحنة، ينظر: يونس لشهب، من قضايا النقد المعاصر، ص63.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص63 وما بعدها.

[3] ينظر: سوسو مراد يوسف أبو عمر وآخرون، الأسلوبية (دراسة وتحليل وتطبيق)، دار النشر الدولي، المملكة العربية السعودية، ط1،2014، ص158،ص 159.

2-القراءة المنتجة: تتحول فيها القراءة إلى ممارسة نقدية مدونة ومنشورة، وهي قراءة واضحة المعالم وأقرب إلى الموضوعية[1].

3-قراءة نقد النقد: وهي لغة واصفة، أو نقد شارح يقوم بتوضيح ما ورد من أفكار ومنطلقات عن النقاد من خلال الاتجاهات النقدية السائدة، فموضوع "نقد النقد" هو"النقد الأدبي"، فالنص الأدبي سابق والنقد لاحق. بهذا المعنى يكون وجود الخطاب الواصف مشروطا بوجود النقد الأدبي، فنقد النقد إذن يتابع أعمال الناقد ويعلّق عليها ويساعد على تطويرها بالكشف عن الجوانب الإيجابية والسلبية، وتبيان النظام الذي يسير وفقه النقد الأدبي، وسبل تصحيحه إن هو حاد عن الوظيفة المنوطة به.

إن "نقد النقد" وفق هذا المنظور، مطالب بأن يساهم في تطوير النقد وترقيته، فهو نقد بديل يقوم بوظيفة مزدوجة تؤدي إلى ازدهار حركة النقد وحركة الأدب معا[2].

مما يساعد على إقامة وتأسيس ممارسة نقدية متميزة تعمل على بناء خطاب نقدي متكامل يتسم بالفرادة والتغيير.

هذا وقد ميز الباحث العراقي "باقر جاسم محمد" بين مصطلحين هما "نقد النقد" و"الميتانقد" ويقترح الالتزام بالمصطلح الثاني لأنه يعبر عن مستوى من الانشغال المنهجي والمعرفي كما أنه ليس بعيدا عن اللسانيات وعن مصطلحات مثل: الميتافيزيقا "Métaphysic" والميتا لغة "Métalanguage "، فمصطلح الميتانقد إذن يعبر عن كلام موضوعه النقد الأدبي[3].

[1] ينظر: باقر جاسم محمد، نقد النقد أم الميتانقد؟ (محاولة في تأصيل المفهوم)، مجلة عالم الفكر، مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد الثالث، المجلة37، يناير، مارس،2009، ص115 وبعدها.

[2] ينظر: جميلة حيدة، النقد الأدبي العربي المعاصر المفهوم والمرجعيات، ص31.

[3] ينظر: باقر جاسم محمد، نقد النقد أم الميتانقد؟ (محاولة في تأصيل المفهوم)، ص120، ص121.

يقترب هذا التصور من تصور آخر للناقد الجزائري" عبد الملك مرتاض" الذي اهتم بهذا المصطلح في أعماله النقدية وحاول ترجمته كما يلي " نقد النقد" يقابله" Métacritique" «تعني "سابقة" " méta" ذات الأصل الإغريقي، التعاقب، والتغيير والمشاركة، في حين أنها تعني في الفلسفة والعلوم الإنسانية، غير ما تعنيه في العلوم الطبيعية، وهي تعني في مصطلحات تلك العلوم معنى "ما وراء" أو"ما بعد" أو"ما يجاوز" أو"ما يشمل" بالقياس إلى شيء من الأشياء أو علم من العلوم»[1].

ويخلص "مرتاض" إلى أن اللاحقة "ميتا" تعني انضياف واحتواء وإدخال وبذلك يعني "نقد النقد" "اللغة الواصفة"، أو"اللغة الحاوية" ، أو حتى"لغة اللغة" أو كتابة الكتابة"، والنقد الثاني الذي يكتب عن الأول[2].

وقد أدرك الناقد بأن العجمة البلغارية هي التي دفعت "تودوروف" إلى استخدام مصطلح "critique de la critique" (نقد النقد) بدلا من مصطلح "Métacritique" (الميتانقد) إلا أنه قد منحه الإطار المنهجي، ورسخ له الأسس المعرفية، وذلك في كتابه" نقد النقد" الذي ترجمه " سامي سويدان" إلى اللغة العربية[3].

والواقع أن النص الأدبي والنقد الأدبي ينحصر نشاطهما حول اللغة وبذلك فالنص مظهر دلالي ولفظي وتركيبي له سلطة تجعله موضوع قراءة، وقد تتعدد القراءات فتصبح قراءات تدخل فضاء المتن لاختراق تلك البنية المتماسكة وتفكيك مستوياته المتداخلة عندها تنشأ عدة خطابات هي نتائج المقاربة المنهجية.[4] تلك الخطابات هي الخطاب الأدبي (النص) والخطاب النقدي وخطاب ثالث هو نقد النقد.

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2005، ص221.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص222، ص223.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص248.
[4] ينظر: مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، ط1، 2000، ص07، ص08.

والذي يمكن أن نستخلصه مما سبق أن لنقد النقد وظائف عديدة منها: قراءة النص النقدي قراءة محاورة واختلاف، وانجاز قراءة خاصة للنص الأدبي المنقود إلى جانب تحديد الأنساق المضمرة الذاتية والثقافية التي جعلت الناقد الأدبي يتبنى منهجا نقديا معينا، كما يعمل "نقد النقد" على إعادة تشكيل وعي القارئ غير المنتج ليكون على بصيرة تتجاوز مسألة فهم ما قاله الناقد الأدبي بحق عمل أدبي بعينه إلى مسألة كيف قال الناقد ذلك ولم؟[1].

من أجل ذلك حاولنا في هذا المبحث إضاءة هذا المصطلح لأن دراسة بعض الأعمال النقدية والتعليق عليها أو حتى توظيف لغة شارحة نشاط لا بد له أن يكون في دراسات نقادنا المغاربة لذلك تراءى لنا أن نسلط الضوء على هذا المصطلح رغبة في الإحاطة بالموضوع من شتى جوانبه وهي الجهود التي أفردنا لها محطة خاصة في جانب آخر من هذا البحث.

3- علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي:

شقّت الأسلوبية طريقها إلى الفكر النقدي وتمكنت من تأسيس كيانها وأدواتها الإجرائية لمقاربة الأعمال الأدبية، إلا أنها تداخلت مع بعض العلوم والمعارف كاللسانيات والنقد الأدبي ولذلك ينبغي توضيح العلاقة القائمة بين الأسلوبية والنقد الأدبي كون موضوع دراستنا هو ملامح الدرس الأسلوبي في الخطاب النقدي المغاربي المعاصر.

يعد النقد رافدا من روافد الأسلوبية الثلاثة وهي: البلاغة، اللسانيات والنقد الأدبي فعلم الأسلوب هو علم لغوي غربي، نشأ من اللسانيات الحديثة، وهو محاولة اللقاء بين علم اللغة والنقد الأدبي [2].

وبهذه الكيفية لا يمكننا إنكار ما للنقد وعلم اللغة من فضل على الأسلوبية في إرساء مبادئها وقواعدها الإجرائية.

---

[1] ينظر: باقر جاسم محمد، نقد النقد أم الميتانقد؟ (محاولة في تأصيل المفهوم)، ص122 ،ص123

[2] ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1994، ص242.

وقد تعامل الدارسون النقاد مع هذه الثنائية(الأسلوبية/ النقد الأدبي) فبرزت وجهات نظر متنوعة بين مؤيد ومعارض كما ناقش الدكتور"عبد السلام المسدي" هذه العلاقات يقول: «الأسلوبية والنقد الأدبي مقولتان لا يخلو أمرهما أصوليا من إحدى وقائع ثلاث: إما أن تتواجدا، وإما أن تتطابقا، وإما أن تنفي إحداهما الأخرى »[1].

وهناك تصور آخر لعلاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي يرى بأن الأسلوبية تهتم بلغة الأثر الأدبي وبذلك« أضحت مغايرة للنقد الأدبي، ولكنها ليست هادمة له أو وريثته، فوجهتها في المقام الأول وجهة لغوية، أما النقد فاللغة–عنده– هي أحد العناصر المكونة للأثر الأدبي»[2].

يعني ذلك أن الأسلوبية تهتم بالنص الأدبي فحسب بمعزل عن ظروفه الخارجية المحيطة به وتركز بالدرجة الأولى على اللغة بينما يدرس النقد الأدبي اللغة كعنصر من عناصر العمل الأدبي باعتباره وحدة فنية متكاملة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن مجال الأسلوبية والنقد الأدبي واحد وهو الأدب يقول "عبد السلام المسدي":« ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية، ما في النقد إلا بعضه»[3].

يتجلى لنا مما سبق أن علاقة الأسلوبية بالنقد اتسمت بالتداخل تارة وبالانفصال تارة أخرى ولكن يجب أن لا ننكر أن الأسلوبية والنقد يتكاملان ويتعاونان أكثر مما ينفي أحدهما الآخر، وفي الوقت نفسه لا تعتبر الأسلوبية بديلا للنقد الأدبي يقول الدكتور"عبد الكريم حسن" « ...لا شك في أن الأسلوبية تقدم زادا عظيما للنقد الأدبي ولكنها لا يمكن أن تكون بديلا له »[4].

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص107.
[2] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008، ص38.
[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص119.
[4] حوار(ثقافات) مع محمد الهادي الطرابلسي، مجلة ثقافات، مجلة فصلية تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين، العدد الرابع، خريف2002، ص157.

وينبغي عدم الخلط بين المقولات التي تنادي بأن الأسلوبية والنقد الأدبي موجودان في خطين متقابلين لا يندمجان، فوجود عناصر مشتركة بينهما يؤدي بالضرورة إلى تقاطعهما كما يمكن القول في هذا المجال:« أن النقد الأدبي في أدق معانيه هو دراسة الأساليب وتميزها»[1]. وأنه يفيد من معطيات الأسلوب ويوظف نتائجه لكي يجيب على تساؤلاته الأكثر خصوصا في طبيعة العمل واستكشافا لعلاقاته المتعددة فيما وراء اللغة، فتتداخل الأسلوبية إذن مع النقد وتشتبك معه، لكي تقدم النقد بقاعدة بيانات صلبة تستطيع أن تسهم في وضع أسس علمية للتأويلات اللاحقة للنص الأدبي[2].

ولعل تحليل النص الأدبي يتطلب آليات إجرائية تتضمن بعض الخلفيات النقدية التي يجب أن يمتلكها المحلل الأسلوبي« والحق أن التحليل الأسلوبي بآلياته الإجرائية لا يخرج عن دائرة النقد الأدبي في مرحلته النصانية، بدليل أن الأسلوبية لا تمثل سوى اتجاه من اتجاهات النقد الأدبي المعاصر»[3].

وأخيرا فإن علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي هي علاقة تأثر وتأثير وأخذ وعطاء، كما أن السمة المشتركة بينهما وهي محور العلاقة تتمثل في الانطلاق من الظاهرة الأدبية، فتتضافر جهود كل من الناقد والمحلل الأسلوبي لإبراز الأثر الجمالي للنص الأدبي «فالأسلوبيات من العلوم الإنسانية ومن العلوم النقدية، فهي تعالج الأقوال وتنظّر في الجانب الجمالي منها فتصدر فيها أحكام قيمة»[4].

[1] عمار زغموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، ص30.
[2] ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب (د،ط)،2002، ص93.
[3] بشير تاوريريت، مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الخامس، جوان 2009، ص24.
[4] بيار لرتوما، مبادئ الأسلوبيات العامة، تر: محمد الزكراوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2011، ص 10وص 11.

4- نماذج من الدراسات الأسلوبية في النقد المغاربي المعاصر:

4-1 الأسلوبية في النقد المغربي:

4-1-1 مجهودات "حميد لحمداني" النقدية والأسلوبية:

نحاول في هذا المبحث تسليط الضوء على نموذج من النقاد المغاربة الذين تأثروا بالأسلوبية البنيوية فحاولوا تبني أطروحاتها وبالتالي التأسيس لأسلوبية بنيوية عربية وهو الناقد "حميد لحمداني"، ولطبيعة موضوعنا وسعيا لإبراز الجانب التأسيسي للنظريات النقدية المغاربية المعاصرة، سنعتمد على دراسة بعض مؤلفاته في هذا المجال.

أ)- البنيوية عند "حميد لحمداني":

يعد الناقد "لحمداني" من أهم النقاد المغاربة، الذين خاضوا في مجال النقد الأدبي عامة، والدراسات البنيوية بصفة خاصة، والدليل على ذلك كتاباته المتعددة في هذا المجال وسنحاول تقديم نظرة خاطفة عن كتابيه "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" و"النقد الروائي والإديولوجيا(من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)".

- **كتاب "بنية النص السردي":**

طبق " لحمداني" في هذا الكتاب المنهج البنيوي على مجموعة من النصوص ويحتوي على قسمين: نظري موسوم بـ:" أصول تحليل بنية النص السردي" ويعرض فيه للمبادئ التي انتهجها في تحليله وقسم ثان:" بنية النص الروائي من منظور النقد العربي".

يستهل الناقد دراسته بـ"مقدمة" يبين من خلالها أهدافه المنشودة لتأليف الكتاب والتي يحددها بتعريف القارئ بالجهود النقدية العربية في تطبيق المنهج البنيوي على النصوص السردية. يقول:« إن تطبيق معطيات المنهج البنائي على النص العربي لم يكن أبدا يخلو من

خصوصية، لذلك يصبح من مهام هذه الدراسة أن ترصد التغيرات الحاصلة في المقاربة البنائية للسرد سواء من جانبها النظري أم التطبيقي»[1].

بعدها تطرق الناقد إلى النقد الفني وكذا جهود الشكلانيين الروس في مجال البنيوية من خلال تناوله لمفهوم الحكي وكيفية استفادة النقاد من أبحاثهم إلى جانب إشارته إلى النقد الروائي الإنجليزي في مبحث خاص عنونه بـ:" المقاربة الفنية للسرد" ويذكر هنا ظهور هذا النقد في العشرينيات من هذا القرن، ثم تأثر العرب به مما شكل إرهاصات للمقاربة البنيوية.

ويضيف الناقد مبحثا آخر موسوم بـ" الشكلانية والبنائية وعلم الدلالة البنائي" ويحتوي على ثلاث عناصر هي على التوالي: الحوافز والوظائف والعوامل. يمر بعدها إلى جزء آخر" مكونات الخطاب السردي" فيعرف السرد والشخصية الحكائية والفضاء والزمن وصولا إلى الوصف في الحكي.

وتجدر الإشارة هنا إلى عدم التدقيق والإسهاب في التطرق إلى مباحث القسم الأول من كتاب " لحمداني" لأسباب موضوعية لعل أبرزها هو التركيز على القسم الثاني من الكتاب وهو جزء تطبيقي معنون بـ" بنية النص الروائي من منظور النقد العربي" وبالأخص المبحث الثاني منه دراسة تطبيقية لكتاب(بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ لـ:" سيزا قاسم") ويقدم فيه الناقد مقاربة بنيوية للنص السردي مستخدما الوصف تارة والتحليل الفني تارة أخرى.

وإذا تأملنا في ثنايا هذا المبحث نجد الناقد يعرفنا بالممارسة النقدية عند " سيزا قاسم" من خلال كتابها السابق« فهو كتاب يتبنى المنهج البنيوي صراحة في تحليل نص روائي عربي»[2]. بعدها حاول إجراء اختبار الصحة عن طريق استخراج الأخطاء اللغوية وأخطاء

[1] حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2000، ص05.
[2] المرجع نفسه، ص 120.

الترجمة التي وقعت فيها الناقدة يقول: « من النادر أن يعود نقاد الإبداع الروائي إلى مراجعة نتائج تحليلاتهم. أو حتى الإعلان عن ميل إلى مثل هذه المراجعة»[1].

ويشير الناقد إلى توظيف" سيزا قاسم" لمعلومات جاهزة لم تكتشفها تعود إلى المرجعية الغربية التي استقت منها الناقدة الأفكار والتصورات البنيوية في مجال الرواية والسرد عموما. يقول: «أما إذا استخدمنا اختبار الصحة كأداة لتقويم كتاب" بناء الرواية" فإننا نجد الناقدة لم تستطع أن تنتهي إلى خلاصات عامة تحدد السمات المميزة للروايات التي درستها بحيث تكون هذه الخلاصات نتيجة منطقية لمجمل مراحل التحليل»[2].

يلي ذلك تسجيل "لحمداني" لبعض الملاحظات التي توصل إليها من خلال مراجعة كتاب "سيزا قاسم" (بناء الرواية) أولها أن هذا الكتاب هو أول دراسة مقارنة للرواية العربية– فيما نعلم– تستخدم المنهج البنائي. والكتاب يمثل حلقة ضرورية في تطور النقد الروائي وهو محاولة لتقريب نظرية الرواية إلى القارئ العربي[3].

وثاني ملاحظة هي إهمال الناقدة دراسة بنية الدلالة والاهتمام ببلاغة السرد(المكان، الزمان، الوصف...)

أخيرا يخلص " لحمداني" إلى أن الكتاب« علامة من علامات دفع النقد الروائي العربي نحو تطبيق معطيات النقد البنيوي، وذلك كرد فعل إيجابي على هيمنة الأشكال النقدية الذاتية والتاريخية والأيديولوجية»[4].

[1] المرجع السابق، ص142.
[2] المرجع نفسه، ص143.
[3] : ينظر المرجع نفسه، ص148.
[4]: المرجع نفسه، ص149.

- **كتاب"النقد الروائي والأيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي):**

وهو كتاب آخر للناقد " حميد لحمداني" نعثر فيه على خيوط للأسلوبية البنيوية حيث يستهله الناقد بـ:" تقديم" يبرز فيه فكرة إخراج الكتاب التي تعود إلى تأثره واطلاعه على أعمال الناقد الروسي "ميخائيل باختين" يقول:«ألحت علينا فكرة هذا الكتاب منذ عدة سنوات وخاصة عندما اطلعنا على أبحاث الروسي" باختين"»[1].

ويطرح " لحمداني" هنا إشكالية استقبال أفكار" باختين" التي ترتبط بالإديولوجيا والسوسيولوجيا وخاصة من طرف النقاد البنيويين الذين ألغوا المرجعية الخارجية من سياق إديولوجي وإجتماعي« كل ما نريد التأكيد عليه في هذه الدراسة هو أن التعامل مع الإديولوجيا في الإبداع الروائي ينبغي أن يراعي على الدوام طبيعة علاقة هذا الفن بالإديولوجيا وكيفية تجسيده لها، والاندماج فيها كخطاب إبداعي إديولوجي في الوقت نفسه»[2].

وفي الفصل الثاني الموسوم بـ" الإديولوجيا والرواية بين غولدمان وباختين" يتبع منهج الأسلوبية الاجتماعية البنيوية ويتحدث عن تعددية الأصوات التي تعتبر تعددية الأسلوب داخل الرواية[3].

بعدها ننتقل مباشرة إلى القسم الأخير من الكتاب وهو قسم تطبيقي يحاول فيه "لحمداني" إجراء دراسة تطبيقية لأهم الإجراءات التي توصل إليها في كتابه " أسلوبية الرواية" حول قضية الأسلوبية[4] .

---

[1]: حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990، ص07.

[2] المرجع نفسه، ص44.

[3] ينظر: تسعديت حماي، الاختلاف في النقد المغاربي المعاصر (حميد لحمداني، عبد الملك مرتاض، عبد السلام المسدي) مخطوط ماجستير، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ص73.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص73.

انطلاقا مما سبق يبرز لنا تأثر الناقد بالمنهج البنيوي، وتطبيقه فيما بعد على النصوص الأدبية، إلى جانب تبنيه لأفكار النقاد الغربيين أمثال: "باختين" و"بيير زيما" إلا أنه يميل أكثر إلى النصوص السردية فمعظم تطبيقاته في هذا المجال هي عن الرواية والخطاب السردي.

ب)- الأسلوبية عند لحمداني من خلال كتابه " أسلوبية الرواية " (مدخل نظري):

اهتم الناقد المغربي " حميد لحمداني" بالدراسات الروائية وهو مشروع ضخم يقوم على جهد فكري وعلى مرجعيات مختلفة غربية وعربية وتجسد هذا المسار النقدي في كتابه" أسلوبية الرواية" لذلك سنعتمد عليه كنموذج للسرد العربي من منظور أسلوبي.

اهتم "لحمداني" بالدراسات بالأسلوبية، في كتابه السابق فحاول التنظير لأسلوبية الرواية العربية.

يفتتح " الناقد" الكتاب بطرح إشكالية مفادها وجود دراسات بلاغية وأسلوبية حول الشعر وغيابها في مجال الرواية فمن الطبيعي وضع التساؤل التالي : لماذا لم تقم في العالم العربي (وفي الغرب إلى حد ما) بلاغة أو أسلوبية خاصة بالرواية؟ ونحن ندرك -مع ذلك- أن الدراسات الغربية الحديثة، لامست هذا الموضوع تحت اسم الأسلوبية أو الشعرية، غير أن كثيرا من الأبحاث الأخرى أبعدت استنتاجاتها عن مجالي البلاغة والأسلوبية، مع أنها ذات علاقة وثيقة بهما[1].

ويمر إلى قضية أخرى وهي علاقة الأسلوبية بالبلاغة القديمة، حيث رفض الصلة بينهما ولكل واحدة منهما فروق تميزها، فالبلاغة لها نظرة تجزيئية للخطاب الأدبي، سواء أكان شعرا أو نثرا يقول: « ولقد أدهشني حقا أن يكون من بين الدارسين العرب في مطلع

[1] ينظر: حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص04.

هذا القرن من نبه إلى تطوير البلاغة العربية متوقف بالفعل على تخليصها من النظرة التجزيئية لمكونات الخطاب، وتحويلها إلى أسلوبية بهذا المعنى الصريح»[1].

وفي مبحث آخر موسوم بـ"أسلوب الرواية ونقد الأسلوب الروائي" يشير فيه إلى دراسته التي تحاول التأسيس لمنهج أسلوبي مغاير لذلك يدرس الشعر الغنائي مثلا أي « تبين الفروق الجوهرية الكبرى بين أسلوب الشعر الغنائي وأسلوب الرواية خصوصا تلك التي تفرضها خصائص النوع الأدبي»[2]

ويبدو جليا هنا تأثر الناقد بأبحاث "ميخائيل باختين" من خلال استخدام المصطلحات التالية: تعدد الأصوات والحوارية وتعدد اللغة إلى غير ذلك، كما يشير إلى جهود "رومان جاكبسون" في هذا المجال من خلال مقولته المشهورة " إسقاط محور الاختيار على محور التركيب" يقول "لحمداني"« تركيب الأساليب في عالم الرواية يستدعي نفس عملية التقاطع بين محوري الاختيار والتركيب حيث يتكون كل محور منهما من تقاطعات جاهزة سلفا يمثل كل تقاطع منها أسلوبا معينا».[3]

ثم نجد مبحثا آخرا " إحصاء الأسلوب الروائي في العالم العربي" يتساءل فيه الناقد عن وجود محاولات أسلوبية لدراسة الرواية فيتطرق إلى عدة إسهامات على رأسها كتاب" سعد مصلوح" (الأسلوب دراسة لغوية إحصائية) وقد توصل من خلال تطبيق إحصائي لمعادلة أسلوبية وضعها ناقد ألماني يدعى "بوزيمان" (A.Buseman) منذ عام 1925، إلى نتائج شديدة الأهمية في نظرنا، لأنها تؤكد بالمعانية الإحصائية لمختلف الأساليب الواردة في روايتين إحداهما لعبد الحليم عبد الله (بعد الغروب)، والأخرى لنجيب محفوظ (ميرامار) صحة جميع الملاحظات التي وضعتها الأسلوبية داخل أغلب أنماط الرواية[4].

[1] المرجع السابق، ص05
[2] المرجع نفسه، ص09
[3] المرجع نفسه، ص26.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص29.

وهكذا يتجلى لنا المنهج الإحصائي في هذا المبحث من الكتاب، خاصة عندما يتحدث الناقد عن قياس الانزياح، على أن المقارنة يجب أن تكون داخل النص الروائي الواحد أي لا نقارن بين روايتين لكاتبين مختلفين وبذلك « يركز الناقد على المنهج الإحصائي ومدى فعاليته في قياس مستوى الانحراف الأسلوبي، غير أنه من الضروري الإشارة إلى أن معادلة "بوزيمان" التي تقوم على حاصل نسبة الأفعال على الصفات ليس لها دلالة جمالية أو بلاغية بالنسبة للغة الرواية»[1].

وفي جانب آخر من كتاب(أسلوبية الرواية) نجد مبحث "الطبيعة المفهومية للأسلوب في الرواية" ويذهب الناقد إلى أن الرواية لا تكتفي بالتحليل البلاغي وهي في حاجة إلى رؤية فكرية تقوم على الأسلوب « وهكذا يصبح من الملح كثيرا الاهتمام بالرؤية الفكرية الموجهة للأسلبة داخل النص الروائي»[2].

وإذا ما أردنا تلخيص مجمل القضايا والأفكار المعلن عنها في كتاب "لحمداني" السابق فإننا نصيغها وفق التصور التالي:

- محاولة تأسيس نظرية سردية عربية.
- إسقاط ما توصل إليه الغرب في مجال الدراسات السردية على الدراسات العربية خاصة جهود كل من "باختين" و"بيار زيما" و"رومان جاكسون".
- إبراز الفرق بين أسلوبية الرواية والأسلوب في الشعر الغنائي.
- أهمية التحليل الأسلوبي بالنسبة للرواية.
- وضع أسلوبية الرواية في إطار إشكالية البحث فضلا عما يسمى بـ (بلاغة الرواية).
- اتخاذ سبيل الأبحاث المعاصرة في الحقل اللساني والسميولوجي ليفتح آفاقا جديدة في سبيل معرفة المزيد من أسرار الفن الروائي وإبداعه.

[1] المرجع السابق، ص31.
[2] المرجع نفسه، ص34.

- الضبط المعرفي في الدرس الأسلوبي الجديد الذي خص به الرواية.
- إقامة نقد بلاغي أسلوبي للرواية باعتماد خصائص هذا الفن الذاتية، دون سواها وترك المؤثرات الأخرى التي تعود إلى رواسب البلاغة القديمة والتي أقيمت على دراسة الشعر والنثر الفني.[1]

وبذلك تبرز لنا الجهود المبذولة من طرف ناقدنا وتأتي أهميتها في إعادة النظر في طبيعة الممارسات النقدية والتعامل مع النظريات الغربية بوعي يتلاءم وخصوصية النصوص الأدبية العربية وهي السمة التي اتسم بها النقد المغربي منذ بداياته الأولى بالانحياز إلى خصوصية النص الأدبي واختلاف مقاربته عن بقية المقاربات التي أنتجها السياق الغربي[2].

4-1-2 الناقد محمد العمري:

تعرف الساحة النقدية العربية نشاطا فكريا وأدبيا ملحوظا نتيجة التفاعل مع المناهج الغربية والانفتاح على المشهد الغربي، حيث بدأت معالم النقد المغربي تتشكل وهو الشيء الذي أغنى الدرس النقدي العربي ولعل هذا الإرث المزدوج هو الذي جعل النقاد المغاربة يتبوءون مكانة سامية في النقد الأدبي ومن الأسماء البارزة التي تحتل مكان الصدارة نذكر: الناقد المغربي"محمد العمري".

يعد الباحث من النقاد العرب الذين انصبت جهودهم على قراءة البلاغة العربية القديمة والسعي إلى توظيفها في بناء بلاغة جديدة تستوعب كل أنواع التأثير مسترشدا بالدراسات الغربية اللغوية والأسلوبية المعاصرة.

وصحيح أن الممارسات النقدية للناقد في بداياتها كانت منصبة على التنبيه إلى الجوانب المهملة في التراث البلاغي، إلا أنه ساهم في دراسة بعض مظاهر الإقناع في الخطابة العربية القديمة في كتابه الموسوم بـ:" بلاغة الخطاب الإقناعي" مدخل نظري

[1] ينظر: فرحان بدري العربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص92، ص93.
[2] ينظر: ندوة الرواية العربية والنقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص127، ص128.

وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية سنة 1986، بعدها كرس جهده لدراسة الخطاب الشعري نذكر هنا كتابه:" تحليل الخطاب الشعري" البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل سنة 1990، وعمل آخر هو" الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية: نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية سنة 1991، وكتاب " اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي القديم وقد جمع هذان الكتابان في كتاب واحد، وصدرا في طبعة ثانية سنة 2001م بعنوان" الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية" ولم تقتصر جهود الباحث " محمد العمري" على التأليف فقط، فقد قام بترجمة مجموعة من الكتب الأجنبية كترجمة "بنية اللغة الشعرية " لـ:" جون كوهن" 1986، وترجمة كتاب: "الاتجاهات السيميائية المعاصرة " لـ: مارسيلو داسكال رفقة مجموعة من الباحثين هم: "حميد لحمداني" و"عبد الرحمان طنكول" سنة 1987، ثم كتاب:"البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص لمؤلفه: "هنريش بليث" سنة 1989.[1]

وبذلك توزع إنتاج "العمري" بين النقد الأدبي والبلاغة العربية والترجمة وينبغي التنويه إلى أننا سنركز في هذا المبحث على كتابين اثنين للناقد هما على التوالي: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، وكتاب" البلاغة والأسلوبية" لـ: هنريش بليث لما لهما من دور في إرساء النظرية الأسلوبية العربية، كما تراءى لنا ونحن نبحث في أعمال الناقد.

تناول الباحث في الكتاب الأول (تحليل الخطاب الشعري) الإيقاع الصوتي في الشعر وذلك من خلال مقولات: الكثافة والفضاء والتفاعل الصوتي الدلالي، فالمستوى الصوتي في الشعر يعد أعلى مقوماته ويوظف الناقد هنا الإحصاء في تحليله للخطاب الشعري حيث يعتبر الكم في حد ذاته عاملا من عوامل البروز والظهور، فالمواد التي تتكاثف بشكل غير عادي بالنسبة لمستعمل اللغة كفيلة بإثارة الانتباه بكميتها نفسها، ... وإن تحصيل قدر أوسع

[1] ينظر: ابتسام خراف، تلقي النص البلاغي عند الدكتور محمد العمري، مقاربة وصفية تحليلية، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد الخامس، 2013، ص50.

من النتائج الإيجابية رهين بالتحليل اللغوي النصي الذي يلعب الإحصاء دورا في اختبار نتائجه[1].

وقد قام الناقد بإحصاء أصوات القصيدة، ثم اعتمد على ما توصل إليه الباحث" علي حلمي موسى" بإحصاء شامل لتردد الحركات والمد في القرآن الكريم معتمدا على الحاسب الالكتروني(الكمبيوتر) وهو ما استغله " محمد العمري" في دراسته لتحليل الخطاب الشعري وبخاصة الظواهر الصوتية والدلالية[2].

يشير الناقد " العمري" إلى أن تيار الشعرية البنيوية هو الذي عمق مفهوم "الانزياح" الذي تناوله في كتابه السابق ويقر بأن أكمل صياغة لسانية لنظرية الانزياح وأشهرها هي التي صاغها" جون كوهن" في كتابه: " بنية اللغة الشعرية" هذا الكتاب الذي حرص صاحبه على تسجيله ضمن التيار الشعري الذي يحاول تجديد البلاغة[3].

والانزياح يكمن في الخروج عن المألوف أو اللجوء إلى ما ندر من الصيغ وقد عمل "جون كوهن" على إبراز دور الصور البلاغية في خرق سنن اللغة فإذا كانت وظيفة اللغة هي التواصل، فإن الشعر يسعى إلى عرقلة هذه الوظيفة بطرق متعددة، وليس خرق قوانين اللغة إلى مرحلة أولى من عملية الانزياح[4].

ومعنى هذا الكلام أن الشعر أيضا خطاب تواصلي لأنه يستخدم اللغة، إلا أن الشاعر يلجأ إلى حيلة مقصودة لجذب القارئ تكمن في خرق توقعه باستخدام أصناف من الصور البيانية والبديعية.

[1] ينظر: محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص99.
[2] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، ص116.
[3] ينظر: مقال فريدة مولي، شعرية الخطاب الأدبي : 526166081 ?/www.startimes.com، تاريخ المقال: 2010/11/20.
[4] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص194.

وهو ما يؤكده" محمد العمري" يقول: « إن نظرية الانزياح باعتبارها إجراء لغويا تجد بعدا مهما في التراث البلاغي العربي في الحديث عن المجاز والعدول والتوسع، وليست نظرية الانزياح في صياغتها اللسانية المتقدمة إلا محاولة لتفسير ما عبر عنه منذ القديم بالغرابة والعجب كما هو في كلام الجاحظ»[1].

يشير الناقد هنا إلى الخلفية التاريخية لظاهرة الانزياح، حيث ظهرت في تراثنا النقدي تحت مسميات أخرى مثل: الاتساع والانحراف، واللحن ومخالفة مقتضى الظاهر وشجاعة العربية ونقض العادة، فهذه المصطلحات كلها تلتقي حول مفهوم واحد عام هو العدول عن أصل مفترض إلى استعمال خاص[2].

وقد اهتم "العمري" بظاهرة الانزياح باعتبارها قضية رئيسية في تشكيل جماليات النص الأدبي، مستعينا بمراجع تناولت هذه الظاهرة ككتاب " مدخل إلى التحليل اللساني" لـ: "مولينو وطامين" وكتاب " جون كوهن" السالف الذكر"بنية اللغة الشعرية" ويضيف "العمري" في هذا الشأن أن الانزياح ليكون شعريا ينبغي أن يتبع إمكانيات كثيرة لتأويل النص وتعدديته، وهذه الفاعلية بارزة في تفاعل للدلالة والصوت...، إن الانزياح عندنا ليس مطلبا في ذاته، بل هو سبيل لانفتاح النص وتعدديته ، وهذا لا يعني أنه مرادف للغموض، فالغموض نسبي وعرضي، ونعني بالعرضية كونه من مظاهر الانزياح وليس مقوما شعريا في ذاته[3].

ولم يكن تناول" العمري" لظاهرة الانزياح بمنأى عن الدقة العلمية والموضوعية اللتين يفرضهما الطابع المنهجي المنظم لأي عمل نقدي، فقد درس الظاهرة مع إضافة وتأصيل لها في النقد الأسلوبي العربي ولم يهمل الباحثين الغربيين الذين اهتموا بالانزياح ودوره في شحن الخطاب الأدبي بطاقات أسلوبية تترك أثرها الخاص في القارئ. وهي محاولة متميزة في

1 المرجع السابق، ص194.
2 ينظر مسعود بودوخة وآخرون، الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015، ص73.
3 ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص194.

دراسة النص الأدبي باستحضار المفاهيم الغربية ومن ثم رسم أفقه الخاص به وهو إعادة قراءة التراث العربي في ضوء المعطيات الفكرية الحديثة.

وبذلك ظهرت عند ناقدنا اهتمامات أخرى تمثلت في ترجمته لمجموعة من الكتب القيمة مما يدل على تشبعه بالمناهج الغربية التي استطاع أن ينقلها دون إلغاء المرجعية العربية.

وتقوم معالم هذه الإستراتيجية لا على الترجمة فحسب بل الاستفادة أيضا من أفكار "هنريش بليث" في "الأسلوبية السيميائية وخاصة في دراسته السابقة حول تحليل الخطاب الشعري.

وعلى الرغم من حجم الكتاب الصغير لمؤلفه"بليث"، « فإننا نجد أنه زواج في بين البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة عرضا وتصنيفا وانتقادا... وقد ازدحمت أجزاء هذا البحث بالمصطلحات والشواهد والإحالات مما أكسبه مزيدا من الدقة تستحث القارئ على مزيد من الاطلاع »[1].

حرص الباحث في عمله على تقديم ترجمة سليمة لمقاصد المؤلف، فضلا عن ضبط المصطلحات من مصادرها الأصلية.

يفتتح الكتاب بـ "تقديم" عن مشروعه في صياغة بلاغة جديدة تضاهي صياغة "هنريش بليث" وربما تتجاوزها وذلك مساهمة في تجاوز التشتت والبعثرة المهيمنة على الدرس البلاغي... حيث تعيش البلاغة والأسلوبية وسيميائيات النص الأدبي وتحليل النصوص... كجزر متباعدة لا تربط بينها قنطرة ولا حتى نفق ضيق[2]. وبذلك يحدد "العمري" الهدف من ترجمة كتاب " هنريش بليث" وهو تقديم كتاب ميسر للقارئ العربي لفهم البلاغة الجديدة مع

[1] المرجع السابق، ص24.
[2] ينظر هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، ص08.

استيعاب إنجازات البلاغة القديمة، ولم تقتصر مهمته على الترجمة فقط، بل لجأ إلى مجموعة من الإجراءات المساعدة على الفهم ومنها:[1]

1- إعادة تنظيم المتن بوضع عناوين تدل على المضمون غير موجود في الأصل أو منضوية في سياق الحديث.

2- تنظيم الفقرات والعودة إلى السطر عند التفصيل والترقيم.

3- إبراز المصطلحات والأفكار غير المبرزة في الأصل .

4- تخفيف النص من بعض المقابلات اللاتينية وغيرها مما لا يضيف جديدا بالنسبة للقارئ العادي.

5- إضافة بعض الشروح والتعليقات: كإضافة الحواشي لشرح المعاني الغامضة لبعض المصطلحات.

6- تعريب المصطلحات والشواهد بوضع ما يقابلها باللغة العربية.

7- إبداء الرأي في بعض الأفكار والتقسيمات التي نختلف بصددها مع المؤلف الأصلي.

أما عن مضمون الكتاب فهو مشروع لإقامة بلاغة جديدة تستفيد من التراث ومن المعطيات الحديثة أي تأخذ من البلاغة القديمة والأسلوبية معا محاولة تجاوز جوانب النقص فيهما باقتراح نموذج سيميائي يقوم على نظرية الانزياح في التركيب والدلالة والتداول[2].

وأهم محاور الكتاب:

1- تناول البلاغة من جهة تداولية تعتني بالمقصد الفكري وما يتفرع منه وحديثه عن معيارية البلاغة القديمة.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص10 ، ص11.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص11.

2- وضع نموذج أسلوبي جديد يهتم بكل عناصر نموذج التواصل(مرسل، متلقي، الرسالة، السنن "نظام اللغة"). « وهو الكفيل ببناء أسلوبية تستوعب اجتهادات القدماء والمحدثين في مستويي البنية الداخلية للنص وأبعاده التداولية والدلالية»[1].

3- تداخل البلاغة والأسلوبية: بين البلاغة والأسلوبية علاقة واضحة فهما يشتركان في الموضوع " الخطاب الأدبي"، وقد تتناول الأسلوبية قضايا بلاغية في النص الأدبي باعتبارها ظواهر أسلوبية فيه « إذن فبينهما علاقات وطيدة: تتقلص الأسلوبية أحيانا حتى لا تعدوأن تكون جزءا من نموذج التواصل البلاغي، وتنفصل أحيانا عن هذا النموذج وتتسع حتى لتكاد تمثل البلاغة كلها باعتبارها "بلاغة مختزلة"»[2]. وما يمكن ملاحظته هنا وجود فروق بين البلاغة والأسلوبية على الرغم من كون هذه الأخيرة بلاغة جديدة ذات شكل مضاعف على حد تعبير"بيير غيرو"، فللأسلوبية تصورات خاصة بها إلى جانب أنها علم وصفي لا يصدر الأحكام التقييمية أما البلاغة فهي معيارية تهتم بالمكونات البلاغية داخل النص دون البحث فيما تؤدي إليه من بناء وتناسق في شكل ومضمون الأثر الأدبي.

هذا وقد حدد"محمد العمري" «الأسلوب بوصفه تقليدا لواقع ما، وهو تأليف خاص للغة»[3].

وأشار الناقد في هذا المبحث من كتابه المترجم إلى التداخل بين العلوم الثلاثة: البلاغة والأسلوبية والشعرية يقول:« إن بلاغة الأسلوب ستشد انتباهنا... لكونها التقاء ثلاثة مباحث هي: البلاغة والأسلوبية والشعرية»[4].

[1] المرجع السابق، ص14.
[2] المرجع نفسه، ص19.
[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص25.
[4] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص20

فالشعرية إذن تبحث في أدبية النص الأدبي أو ما يجعل من نص ما نصا أدبيا وسماها "العمري" "شعرية الأسلوب" كشعرية ليوسبيتزر وهناك شعرية أخرى هي "الشعرية البلاغية" وتركز على المقومات البلاغية وعلى استعمالها.

وهكذا يتبين من هذا الاستعراض السريع والمقتضب لكتاب "محمد العمري" المترجم "البلاغة والأسلوبية" أن الناقد استثمر المكتسبات المنهجية الجديدة واستغل مقترحات وأفكار "هنريش بليث" « بشكل واضح في دراسته النظرية والتطبيقية التي أقامها حول تحليل الخطاب الشعري، كما استفاد من الدراسات الشعرية والأسلوبية والسيميائية المعاصرة »[1]. فجاءت مقاربته مقاربة تركيبية تعتمد على النظرة الشمولية كما تستمد من مقولات الدرسين البلاغي واللساني. يشير "العمري" في هذا الصدد إلى أن عمله يقع في تحليل الخطاب الشعري، داخل أسلوبية النص التي يعتبر جاكبسون أشهر روادها، إن أسلوبية الرسالة هي التي يجب أن تكون المنطلق لأي تقدم نريده للأسلوبية... ويتبين لنا بجلاء أن التراث البلاغي العربي يستجيب لأسلوبية النص وبالتحديد للشعرية البنيوية التي لا تدخر جهدا في الاستفادة مما تتيحه الأسلوبيات الأخرى من إمكانيات، سواء كان ذلك عن طريق التبني أو الحوار[2].

نصل بعد هذا إلى أن الناقد "محمد العمري" استثمر جملة من الأدوات لمقاربة النصوص الأدبية، ذلك أنه سلك اتجاهين: الأول الاتجاه التراثي والثاني: باب الترجمة فاسترفد من الثقافة العربية الأصلية وانفتح على الثقافة الغربية كما «وفق في إنتاج مصطلحات جديدة تستجيب للنسق الهرمي العام لبناء نظرية في البلاغة الحديثة. وقد لقيت هذه المصطلحات القبول، وأخذت طريقها إلى الرواج»[3].

وبذلك تجسدت ملامح الدرس الأسلوبي عند ناقدنا المرموق.

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1، ص27.
[2] ينظر: محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص49.
[3] ابتسام بن خراف، تلقي النص البلاغي عند الدكتور محمد العمري، ص58.

4-1-3 الناقد محمد مفتاح:

يعد "محمد مفتاح" ناقدا حداثيا، طلع في ميدان النقد في مطلع الثمانينات بكتابه "في سيمياء الشعر القديم" سنة 1982... استوحى النظريات اللسانية من ثلاثة مصادر هي:[1]

1- التيار الشعري: ممثلا في: "جاكبسون" الذي أسهم في تأسيس النظرية الشعرية الحديثة و"جون كوهن" الذي انطلق من مسلمة أن الشعر يقوم على المجاز(الانزياح) ومولينو، وج. تامين.

2- التيار التداولي: لدى"موريس" وفلاسفة أكسفورد (أوستين، وسورل وكرايس).

3- التيار السيميائي: لدى "غريماس" و"ريفاتير" (كتاب سيميوطيقا الشعر).

وقد خبر الناقد تراث العربية لغة ونقدا من خلال متونه الأصيلة، وهو ما أهله بتصوراته العلمية والمنهجية وأسلوبه الأدبي الرصين إلى تسنم ذرى المعرفة النقدية، وخوض غمار البحث.[2]

إذن فقد استفاد "مفتاح" من التراث العربي، واعترف بخصوصية الثقافة العربية وتميزها عن نظيرتها الغربية. من هذا المنطلق سعى "مفتاح" نحو بناء"منهجية شمولية" تصلح للتعامل مع جميع النصوص بالرغم من تنوعها واختلافها إضافة إلى أن قراءته للتراث العربي في ضوء المناهج الحديثة[3]، مع ما يترتب عن ذلك من نتائج تجعل تحليل النصوص وفق منهج خاص ومركب يتراوح بين متون تراثية وأخرى حداثية[4] له فعالية قرائية لاستجلاء ما يخفيه النص الأدبي.

---

[1] ينظر: محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2003، ص139 وص140.

[2] ينظر: هشام الدركاوي، التفكيكية، التأسيس والمراس، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2011، ص14.

[3] ينظر:علي صديقي، المناهج النقدية الغربية في النقد العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد4، المجلد41، أبريل، يونيو2013، ص120، ص121

[4] ينظر: محمد مفتاح، المشروع النقدي المفتوح، تنسيق: عبد اللطيف محفوظ وجمال بندحمان، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2009، ص11

في هذا السياق تكتسي تجربة "محمد مفتاح" النقدية أهمية بالغة لأنها تمثل حدثا ثقافيا ومنهجيا في تاريخ الكتابات العربية[1].

ولعل قراءته للنصوص الأدبية تستعين أحيانا بالمنهج الأسلوبي فالناقد يسعى إلى خلخلة المتن المدروس والبحث عن آليات إجرائية تمكنه من مواجهته « فالأدوات الإجرائية التي يعتمدها" مفتاح" وطريقته في تحليل الخطاب الشعري يمكن تصنيفها في مجال السيميائية الأسلوبية "Sémiostylistique" وقد حاول أن يفي المكونات اللغوية والأسلوبية والجمالية وسواها، للتحليل الموضوعي الشامل »[2].

مع مراعاة النسق المنهجي والمعرفي الذي ينطلق منه الناقد، أضف إلى ذلك توظيفه لمناهج معلنة كالمنهج السيميائي وأخرى غير معلنة كالمنهج الأسلوبي ينفتح عليها تحت ضغط النص المدروس.[3]

والمتتبع لأعمال الناقد يجد سمة مميزة لها وهي اختبار فروضه التي شكلها لبحثه لارتياد عالم الأثر ولقد تجسد ذلك في « جمعه بين خاصيتين أساسيتين في البحث العلمي الجاد، هما التركيز على المعرفة العلمية النظرية والمعرفة العملية التطبيقية في خضم التطور المنهجي والنظري فيها»[4].

وقد ذهب الناقد بعيدا في فك شفرات النصوص، حيث اشتغل على النص الشعري والسردي والفلسفي ولقد قاده هذا الاهتمام المتنوع إلى الغوص عميقا في آفاق المسيرة النقدية المعاصرة.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص17.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص77 وينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1985، ص7-16.

[3] ينظر: عبد الجليل ناظم، نقد الشعر في المغرب الحديث، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1992، ص14.

[4] نظرية الشعر، قراءات في كتاب "مفاهيم موسعة لنظرية شعرية" الأستاذ: محمد مفتاح، تنسيق: أحمد بوحسن، محمد الوهابي العلمي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بالرباط، سلسلة كراسات الكلية رقم4، ط1، 2013، ص61.

وإذا حاولنا تحديد معالم المنهج الأسلوبي عند "مفتاح" فيمكن أن نمثلها بالنماذج التالية على التوالي:

- في سيمياء الشعر القديم: الصادر سنة 1982.
- دينامية النص (تنظير وانجاز) سنة1987.

وسنستهل هذا الطرح بالكتاب الأول الموسوم بـ " في سيمياء الشعر القديم ".

- **في سيمياء الشعر القديم:**

يعتبر هذا الكتاب محاولة رائدة في التحليل السيميائي، ويوضح في التقديم أن محاولته هذه نظرية تطبيقية اختارها لدراسة قصيدة أبي البقاء الرندي" النونية"[1].

تنقسم هذه الدراسة إلى قسمين: الأول نظري، والثاني تطبيقي اختص بدراسة نونية "أبي البقاء الرندي" في رثاء الأندلس.

وعن المفاهيم والأدوات الإجرائية التي توسلها الناقد في شق هذه الدراسة فإنها تتمثل في « بعض المفاهيم التي استقاها من الأبحاث اللسانية والشعرية والسيميولوجية المعاصرة، إلى جانب بعض المفاهيم البنيوية الحديثة»[2]. تلك العدة الإجرائية هي التي سمحت للناقد إنجاز مهمته.

وفي هذا السياق اعتبر"مفتاح" أن « القصيدة بنية تتكون من عناصر تؤلف بينها علاقات، وأن لكل عنصر من تلك العناصر خصوصية تميزه عن غيره»[3].

[1] ينظر: محمد بلقاسم، مجلة الأثر، دورية محكمة تصدر عن جامعة ورقلة، الجزائر، العدد6، ماي2007، ص46
وينظر: محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، المغرب، 1989، ص05.
[2] مجلة الأثر، ص48.
[3] محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص28.

والملاحظ من هذا الشاهد تبني الناقد لمقولة "البنية" التي تجعل النص بنية مغلقة تنظمها مجموعة من العناصر أو«الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كُلا ما»[1].

والعناصر المكونة للقصيدة والتي يجب البحث عنها وعن علاقاتها في رأيه:

1- المواد الصوتية: وهي عناصر صوتية منها: تكرار الحروف، ورمزيتها ومنها التنغيم والنبر والإيقاع والوزن والقافية، وغيرها.

2- المعجم الخاص: وهي عناصر معجمية تتعلق بخصائص الألفاظ وأبعادها الدلالية الإيحائية

3- التركيب: ويتكون من عناصر لغوية كالتركيب النحوي والمعنوي والتركيب البلاغي

4- المقصدية: وهو عنصر هام لأن فيه تحدد اختيار الوزن والقافية الملائمة وتركيبها بطرق معينة لتؤدي المعنى العام المتوخي، فهي البوصلة التي توجه تلك العناصر وتجعلها تتضام وتتضافر وتتوجه إلى مقصد عام[2].

يمكننا القول انطلاقا من تلك العناصر المدروسة في"نونية أبي البقاء الرندي" أنها تقترب من المنهج الأسلوبي البنيوي، فالمواد الصوتية تشكل المستوى الصوتي وما يضمه من مظاهر أسلوبية كالتكرار والتنغيم والنبر والإيقاع ...، أما العنصر الثاني المتمثل في المعجم الخاص فيشكل المستوى الدلالي: من حيث خصائص اللفظة وما توحي إليه.

والتركيب: يضم بعض الظواهر النحوية والمعنوية وهو ما يدرس عادة في الدراسة الأسلوبية ضمن المستوى النحوي.

[1] محمود أحمد العشيري، الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة، دليل القارئ العام، ميرت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط2، 2003، ص51.
[2] ينظر: مجلة الأثر، ص48.

تلك المستويات الثلاثة أسهمت في تشكيل ملامح المنهج الأسلوبي عند "مفتاح" وإن أضاف عنصرا آخر تمثل في المقصدية ولكن ذلك لا يمنع من أن تنضوي هذه الدراسة تحت لواء الدرس الأسلوبي وإن لم يقر الناقد بذلك صراحة في ثنايا هذا البحث.

ولكن نجده في كتابه الموسوم بـ"مفاهيم موسعة لنظرية شعرية" يعزز هذا التصور بقوله:« على أن محلل الخطاب الشعري إذا كان ملزما بالاستفادة من الدراسات الكثيرة التي أنجزها مختصون في الأصوات والمعجم والتركيب والدلالة، فإن عليه أن يصهر ما تعلمه في بوتقة واحدة، بحسب نظرية معينة ومنهجية موجهة»[1].

وعلى هذا الأساس بنينا التصور السابق لأن مستويات التحليل الأسلوبي لا تكاد تخرج عن الأصوات والمعجم والتركيب والدلالة. والأمر عينه يتكرر في مؤلف آخر للناقد وهو كتاب:

- **دينامية النص (تنظير وانجاز):**

يقوم "مفتاح" بدراسة قصيدة للشاعر "أحمد المعداوي" بعنوان "القدس" ويستهل هذه الدراسة بالمستوى الموضوعاتي ويبحث فيه العنوان محاولا الظفر بمغزاه وإيحاءاته المضمونية انطلاقا من المعجم، ويشير الناقد إثر ذلك إلى أن على الباحث أن يدرس مستويات أخرى مترابطة لا يكون التحليل إلا بها[2].

يقول :« فالشعر بنية ذات عناصر متضافرة (أصوات، ومعجم وتركيب ودلالة)، فالدراسة المعجمية، وحدها تسيء إلى النص الشعري لأنها تفصل لألفاظ عن سياقها التركيبي»[3].

[1] محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية اللغة-الموسيقى-الحركة، ج2، نظريات وأنساق المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2010، ص297.
[2] محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3،2006، ص59 وما بعدها.
[3] المرجع نفسه،ص61.

يقارب الناقد بذلك آليات المنهج الأسلوبي ومستوياته، فبعد دراسته للمستوى المعجمي ينتقل إلى رمزية الصوت والإيقاع ويتطرق إلى تكرار بعض الأصوات في المقطع الأول من القصيدة المدروسة يقول: «سنختار بعض الأصوات المتراكمة ونرصد تكرارها»[1].

ومما هو ملاحظ في هذه الدراسة الاستفادة من المنهج الإحصائي، حيث يقوم الناقد برصد عدد مرات تواتر كل صوت ويستعين بالأعداد والإجراءات التقنية.

ويتابع "مفتاح" تحليله للنظام العروضي للقصيدة يقول: « فإننا سنحاول أن نقترب من إيقاع قصيدة "القدس"... فالقصيدة مبنية على تفعلة "مفاعلتن" فالقدس الضاربة في أعماق التاريخ الغارقة في الدمار الرهيب، لا يلائم التعبير عن حالها إلا تفعلة تقرأ بتثاقل ونحيب وصوت مجهش... »[2].

بعدها يدرس الناقد النبر في القصيدة، وينتقل إلى مستوى آخر ألا وهو"مستوى انسجام الوجود": يدرس فيه الصورة الشعرية، ثم يمر إلى "مستوى الانسجام في النص" فإذا كان النص الذي بين أيدينا قدم لنا تراكيب بينها ارتباط أو تداع، فإنه لن يخلو من هذه الخاصية الشعرية الاختيارية،...وأولها: تكرار بعض التراكيب، وثانيها: الربط بأداتي العطف(و)،(ف)، وثالثها: رابط الضمائر، ورابعها: التوكيد اللفظي وخامسها: الاقتضاء: أي أن السطر الثالث مثلا يقتضي ما سبقه ويوضحه، وسادسها: تدوير بعض الأسطر مما يجعلها متصلة...[3]

ويتابع الناقد التحليل بكشف مفهومي "الحوار الخارجي" (الخلفية المعرفية للشاعر أو الإطار)، والحوار الداخلي (تناسل النص).

يظهر جليا للعيان استخدام "مفتاح" لبعض الأدوات الإجرائية الخاصة بالبحث الأسلوبي، ويتجلى ذلك في المستويات المدروسة: المستوى الصوتي(الإيقاع، تواتر

[1] المرجع السابق، ص63.
[2] المرجع نفسه، ص63.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 70، ص71.

الأصوات، النبر)، المستوى العجمي (الحقول الدلالية)، المستوى التركيبي(التكرار، التوكيد اللفظي، الفصل والوصل)، المستوى البلاغي:(الصورة الشعرية).

على أن تلك الإجراءات شكلت سندا معرفيا للناقد في بعض أعماله والدليل على ذلك قول الناقد نفسه:« ألقينا أضواء على الأشكال الفنية التي وظفها كل شاعر، ورصدنا طرق إنشاده، وهيئة إشاراته، وطبيعة حركاته، إذ هاته الأشكال، وهذه الطرق هي ما يميز شاعرا من شاعر، وقصيدة من قصيدة »[1].

وفي السياق نفسه وعلى الهدي ذاته يجذر الناقد المكتسبات التصورية والمعرفية والمنهجية على حد تعبيره، ويقترح إطارا نظريا ومنهجيا، أعم وأشمل.[2] ويضيف في سياق آخر أنه: « سيتوسع في النتائج التي توصل إليها وسيعززها بطرح مسائل جديدة حتى يحدث دينامية علمية متوخاة من كل بحث علمي جاد»[3].

وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن مؤلفات "مفتاح" تسير على نفس الهدي وهي مكملة لبعضها، وقد بدا واضحا فيها استفادة الناقد من الإجراءات الأسلوبية لإغناء دراسته.

انطلاقا من استعراضنا لبعض الملاحظات المتعلقة بالبحث الأسلوبي لدى الناقد يمكن القول بأن العدة الإجرائية التي يتوسلها، أثبتت نجاعتها وفاعليتها في معالجة خطابات عدة، ويظهر ذلك جليا حين لا يتم الاكتفاء بعرض المفاهيم وإنما يتم طرحها على محك الاختبار النصي، لكشف درجة ومستوى إجرائيتها، ونجاحها في مجال التحليل،... حيث يستند الناقد إلى منهجية ذات أصول نقدية تحليلية... من منظور نسقي، يعكس روح المشروع الذي

[1] محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة، الموسيقى، الحركة، ج3، أنغام ورموز، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2010، ص12.
[2] ينظر: محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، ج1، مبادئ ومسارات، ص13.
[3] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001، ص07.

يسري في عوالم هذه المؤلفات التي تبدو جسدا واحدا، من العسير النظر إليه من زاوية جزئية ضيقة، لا تراعي الكل أو الوحدة الناظمة لعوالمه[1].

وهكذا إذا أردنا تحديد المنهج المعتمد من طرف الناقد فإننا نجده يربط بإجراءاته المنهجية ويكيّفها بحسب ما تقتضيه خصوصية النص فيتجلى لنا إذن مجال التفاعل والتركيب المنهجي عند "محمد مفتاح"[2].

وأمام هذه الوضعية فإن النص هو الذي يستدعي المنهج وليس العكس ومن ثم كان لزاما على الناقد أن يتسلح بعدة إجرائية تمكنه من فك شفراته « هذا التكامل يفتح مجال النشاط المنهجي على نوع من التعاضد التأويلي... ويقتضي مستوى من التعدد والتركيب المنهجي»[3].

وهو ما يؤكد الطرح السابق، أي أن الناقد بتركيبه المنهجي يتوسل المنهج السيميائي والتداولي والبنيوي والأسلوبي وكل ذلك في سبيل مواجهة العمل الأدبي ومدارسته.

إن المنطلقات السالفة الذكر شكلت الإطار العام الذي تبلور فيه التفكير النقدي لدى "محمد مفتاح"، فقد متح الناقد رؤاه من خلفيات متنوعة: فلسفية، نقدية، لغوية يقول:« ليست المسألة البيانية التي نريد الإسهام في حلها جديدة كل الجدة... ومكوناتها هي الاستعارة والكناية والمجاز المرسل، وأبعادها هي علائق الاستعارة بالنظرية اللسانية وبالنظرية التداولية وبعلم النفس وبالمجتمع وبالعلم وبالتربية أو بالنظام اللغوي»[4].

هذا الشاهد يدل على أن أعمال "مفتاح" تستند إلى خلفيات متعددة وهي علامة دالة على خصوصية التجربة النقدية لديه.

---

[1] ينظر: حسن مسكين، تحليل الخطاب، وقفات نقدية في مؤلفات مغربية، جذور للنشر، الرباط، ط1، 2007، ص54، ص57.

[2] ينظر: جماعة من الباحثين، التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، قراءات في أعمال الباحث الناقد محمد مفتاح، تنسيق: محمد الداهي، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 2009، ص162.

[3] المرجع نفسه، ص162.

[4] ينظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، المغرب ط1، 1990، ص07.

ونشير هنا إلى أن " مفتاح" يسعى إلى إعادة قراءة التراث، مع إثراء بحوثه بالمتون الحداثية الغربية ولكن يشترط أن يكون ذلك في إطار المثاقفة الواعية يقول: « ليس من المنطقي والمعقول أن يقبل الناقد العربي كل ما يفد إليه، ويعتبره علما مطلقا لا يأتيه الباطل،... الناقد العربي، التائق إلى بناء نقد عربي أصيل ومتقدم، ملزم بأن يقوم بعملية غربلة للمنجزات الأجنبية، ولمخلفات التراث العربي، إذ بدون عملية الغربلة تلك، فإنه يبقى، بلا شك، أسيرا للجهتين»[1].

وأخيرا يمكن القول بأن الخط التنظيري الذي رسمناه للدراسات الأسلوبية في الخطاب النقدي المغربي ممثلا في نماذج: حميد لحمداني، محمد العمري ومحمد مفتاح ما هو إلا جزء من المقدمات التنظيرية في الدراسات الأسلوبية المغاربية، ولكن هذا الطرح لن يكون مكتملا إلا إذا عرجنا على بعض النماذج الأسلوبية في الخطاب النقدي الجزائري وهو ما سنتناوله فيما سيأتي.

4-2 الأسلوبية في النقد الجزائري:

إن المتتبع للحركة النقدية الجزائرية يجد سعيها الحثيث للتطور ومواكبة الحداثة، فانفتاح النقاد الجزائريين على المناهج الغربية المعاصرة أدى إلى استحداث آليات جديدة لمقاربة النص الأدبي وقد قاد هذا التحول إلى بروز ملامح أسلوبية في النتاج النقدي الجزائري.

يتعلق الأمر هنا بمجموعة من النقاد الذين حاولوا لمس جوانب من الأسلوبية في خطابهم النقدي وإن كان لا يمكننا أن نجد اسما نقديا جزائريا جعل الأسلوبية شغلا شاغلا له ... فلا نعثر إلا على لمسات أسلوبية محدودة[2].

[1] محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، منشورات المدارس، المغرب، ط1، 2000، ص105.
[2] ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص148.

وإذا ما تأملنا بعض الدراسات النقدية التي نجد أصحابها اقتربوا من تلك المبادئ التي تطرحها الأسلوبية على المستويين النظري والتطبيقي فإننا نخرج بأربع محاولات نعتقد أنها تشمل حصيلة أولى في رحاب الأسلوبية وأولى هذه المحاولات هي:

4-2-1 الدارس عبد الحميد بوزوينة:

في كتابه الموسوم بـ:"بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي"(دراسة وصفية تحليلية فنية) « وهي دراسة تستأنس بتنظيرات ليوسبيتزر وجون كوهن ومارسيل كريسو وجورج مونان... فضلا عن المسدي وصلاح فضل وأحمد الشايب،...»[1]

تضمن الكتاب خمسة فصول وهي:

الفصل الأول: الخصائص البنائية للمقالة: تحدث فيه الباحث عن البناء العام لنصوص المقالة كما وردت في "عيون البصائر"، وقد عرج بعدها على العناصر الأسلوبية البسيطة انتهاء بالتراكيب الجملية ليقف عند مجموعة من المقومات الجمالية التي تتميز بها نصوص " البشير الإبراهيمي" ويشير إلى أنه في هذه الدراسة سيحاول أن يغوص في المجالات البنائية الكلية، مستكشفا السمات الجمالية لها... ويشير إلى أن الدراسات الجمالية المعاصرة اهتمت أيما اهتمام ببنيوية النص الأدبي، مستكشفة أن نظامه الداخلي يعتبر ركنا أساسيا من أركان الجمال الفني[2].

من هذا المنطلق قسم الباحث هذا الفصل إلى سبعة مباحث(أهمية البناء العام للنص الأدبي، علاقة المضمون بالشكل، مكانة المجالات في الفن المقالي، العلاقات الداخلية

[1] المرجع السابق، ص149.
[2] ينظر: عبد الحميد بوزوينة، بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1988، ص07.

للنص المقالي، ظاهرة المجموعة المقالية، الحجم الأسلوبي للفكرة، استثمار فن المقالة لبعض سمات الفنون الأخرى)[1].

وأول قضية يثيرها هي: مسألة المجالات ومكانتها في نصوص الإبراهيمي فيقسمها إلى: المجال السياسي والمجال التاريخي والمجال الاجتماعي والمجال الإصلاحي، بعدها يتابع الباحث دراسته ببحث بناء الأسلوب في نصوص مقالية اعتبرها نماذج للمجالات السابقة ليخلص إلى أن كل مجموعة لها محورها الذي يتحكم في أبعادها البنيوية والأسلوبية فلا نجد إطارا واحدا للمجموعات...، فنسبة ارتباط المحور بالمناسبة التي حركته من جهة، ودرجة قوة هذه المناسبة من جهة أخرى، كلتاهما أثرتا في الحجم الأسلوبي للمجموعة المقالية[2].

أما **الفصل الثاني** فيختص بـ:"علاقة البنى الإفرادية بالدلالة" ويستهله بمبحث عنونه بـ"المفردة المختارة" تطرق فيه إلى دور الألفاظ في الدراسات الأسلوبية ووظيفتها داخل النص المدروس وإن كان يركز على التركيب لا على اللفظة المفردة فلا تغفل الدراسات الأسلوبية، ولو النظرية منها، دور الكلمة، وإنما توليها اهتماما خاصا، فدراسة الكلمة ضرورية للتعرف على خصائص الجملة التي ما هي إلا ظاهرة أسلوبية مركبة من عدة كلمات والوحدة الأسلوبية لا تدرك سماتها إلا بعد تحليلها إلى عناصرها اللغوية، تحليلا أدبيا ينصب على جملة من المجالات هي: المجال الدلالي، والمجال الصوتي، المجال الجمالي وما يدل على أهمية اللفظة أن النص الأدبي لا يؤدي دوره المنوط به، إذا أغفل صاحبه دقة دلالة اللفظة، وموضعها اللائق بها في التركيب[3].

ويواصل "عبد الحميد بوزوينة" ليتناول مبحثا آخر يدعم به مبحثه السابق بدراسته لنص مقالي تطرق فيه إلى طبيعة اللفظة المستعملة في نصوص الإبراهيمي وقد حاول فيه

[1] ينظر: المرجع السابق، ص160.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص23.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص33.

الاستعانة بالمنهج الإحصائي ليصل إلى نتائج تعين على استيعاب بعض الخصائص الأسلوبية للمقالة فعزز بحثه بجداول وإحصائيات مكنته من وصف التشكيل اللغوي وطرائق النظم، بالإضافة إلى تحديد كثافة تواتر الظواهر الأسلوبية مقارنة مع الظواهر التي تظهر بصورة قليلة، وليس الإحصاء المجرد مهما إذا لم يعزز بتحديد كيفية تشكيل الظواهر الأسلوبية، والوظائف التي تقوم بها التي لم يغفلها الباحث في التحليل[1].

ثم يسلط الضوء على قضية أخرى تتعلق بمبحث عنونه بـ: الأفعال المساعدة وهي الأفعال التي تشبه نوعا ما الفعل المساعد الأجنبي (L'auxiliaire) أو تتجاوزه لتأخذ دلالة مستحدثة تختص بالأفعال التي لا تدل على أحداث محددة وواضحة، فكل فعل منها يتبعه فعل آخر هو المتضمن للحدث الحقيقي[2].

ويقدم بعض الأمثلة التوضيحية من خلال تحليله لنماذج متفرقة وردت في مقالة الإبراهيمي منها على سبيل المثال لا الحصر عبارة: "وجب على الجماعات العاملة أن تراعيها في أعمالها" ، فالفعل(تراعي) هو العنصر الأساسي في التركيب، والذي يربط بين لفظ (الجماعات) والضمير(ها)،...، بينما الفعل(وجب) لا يحمل دلالة حديثة مستقلة، وإنما أتي به لنقل الفعل الرئيسي(تراعي) من حده الأدنى إلى حده الأقصى، فليس المطلوب هو مجرد مراعاة الأعمال، بل التفاني في ذلك حتى بلوغ أعلى درجة[3].

بعدها يعرج الباحث على مباحث أخرى ضمن الفصل الثاني من الكتاب وهي على التوالي: الفعل من الوجهة الزمنية: يتناول فيه قضية دلالة الفعل على زمن معين ويشير إلى أنه يحمل دلالته الزمنية الدقيقة في بعض الأجناس الأدبية كالمسرحية والقصة، إلا أنه في

[1] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة، ج2، ص158، ص159.
[2] ينظر: عبد الحميد بوزوينة، بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي، ص46.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص47.

المقالة ينزع إلى التجريد العقلي والعمق الفكري، فلا يحتفظ بدلالته الزمنية، مما يفرض عليه طابع العموم والشمولية، لا طابع التخصص والتحديد[1].

ويقدم "بوزوينة" الأدلة التي تؤكد رأيه وتكشف صحته، فالمقالة تتميز بالطابع الفكري مما يجعل الأفعال لا تتحفظ بزمنها يقول:« وكيف يمكن أن نربط بين فكرة مجردة وبين الزمن؟ فعالم الأفكار والحقائق العقلية غير عالم الأحداث الخاضعة للعامل الزمني، فكأن الفعل قد تحرر من قيود كانت قد كبلته قبل أن يلج النص الأدبي»[2].

ويصل الباحث إلى نتيجة مفادها أن" الإبراهيمي" يحدد للأفعال أبعادا زمنية انطلاقا من السياق التي ترد فيه.

يتطرق بعدها إلى" دور الفعل في التحديد الدلالي" ويركز فيه "بوزوينة" على انتقاء اللفظة ودقتها الدلالية، مع وجود مفردات قرآنية في معظم نصوص المقالة.

ليختم فصله الثاني بمجموعة من النتائج المتوصل إليها بعد دراسته لسبع نماذج وردت في مقالة الإبراهيمي بيّن فيها حسن اختياره للفظة المفردة وتوظيفها في النص الأدبي توظيفا جماليا فنيا.

ويواصل الباحث كتابه بفصل آخر هو" **طبيعة البنى التركيبية**": يحتوي هذا الفصل على نماذج تحليلية لنصين للإبراهيمي، كما يدرس بنائية الجمل في المقالة والوقائع الأسلوبية التي تنتظم فيها المفردات مع تحديد أسرار البنية التركيبية في نثر الإبراهيمي[3].

وفي جانب آخر من هذا الكتاب وبالضبط في الفصل الرابع الموسوم بـ: "**الإيقاع الصوتي وتوظيفه الفني**" نجد اهتمام الباحث بالجانب الصوتي واضحا فيتناول الظواهر الصوتية في نصوص الإبراهيمي التي يلعب الإيقاع الصوتي فيها دورا جماليا بارزا وهو

[1] ينظر: المرجع السابق، ص48.
[2] المرجع نفسه، ص49.
[3] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص158.

إيقاع يأتي على السجية والبديهة ليس بمتكلف ومرجع ذلك اتساع باعه اللغوي الذي لا نكاد نعرف له حدودا تحُدُّه[1].

وفي الفصل الخامس والأخير يختص الباحث بدراسة الصورة الفنية جماليا ووظيفيا أي دراسة الصور البلاغية ودورها في إبراز جمالية النص الأدبي ليحلق بنا في عالم الخيال الفني بتتبع عناصر الصور الفنية وطبيعتها والمقاصد التي تكمن وراءها... وقد لا نبالغ إذا قلنا أن بعض النماذج النثرية تفوق نظيرتها الشعرية من الناحية الفنية، وبخاصة جانب الصورة لأننا نلفي النثر يصل إلى قمة الشاعرية[2].

بعد هذه النظرة الخاطفة عن تجلي الأسلوبية في الخطاب النقدي الجزائري ممثلا في محاولة الباحث" عبد الحميد بوزوينة" نخلص إلى جملة من النتائج هي:

1- أن كتاب "بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي" من الدراسات التي اعتمدت الأسلوب الأدبي موضوعا لها.

2- تحتل البنيوية النصيب المنهجي الأكبر في إطار هذه الدراسة الأسلوبية.

3- الاستعمال الموفق للأدوات الإجرائية في التحليل الأسلوبي الذي يجعله يحقق صفة العلمية عن جدارة على صغر حجمه وعدم إسهابه في الحديث عن جميع الظواهر الأسلوبية في مقالة البشير الإبراهيمي.

4- إفادة الدراسة من كتابات "عبد الملك مرتاض" ويتجسد ذلك في استخدام المصطلحات "المرتاضية" كالسلم الصوتي والبنية الإفرادية والتركيبية.[3]

كانت هذه بعض الملاحظات التي سجلناها ونحن نقرأ الدراسة السابقة للباحث" عبد الحميد بوزوينة" والتي تتجلى فيها ملامح الدرس الأسلوبي، وعلى قلة الدراسات النقدية

[1] ينظر: عبد الحميد بوزوينة، بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي، ص156.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص04، ص127.
[3] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص158، ص159، وينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص149.

الأسلوبية في الجزائر إلا أننا نسعى إلى مناقشة بعض التصورات والرؤى التي ترتبط بواقع النقد المغاربي المعاصر وتقترب من الأسلوبية الحديثة.

وللإحاطة بهذا المجهود النقدي والتعرف على مساره سنتطرق إلى باحث آخر وهو الأستاذ "رابح بوحوش".

4-2-2 الدارس رابح بوحوش:

أسهم كتاب "رابح بوحوش" المعنون بـ:" البنية اللغوية لبردة البوصيري" في إبراز الملامح الأسلوبية في النقد الجزائري وبذلك أراد الباحث تسليط الضوء على الممارسة الإجرائية التي تقدم بها، ويهدف بحثه إلى وصف نظام اللغة العربية باعتماد نص شعري عربي... يكشف عن مدى حظ الشاعر في التصرف في اللغة، والأثر الذي يتركه فيها والخصائص التي تميز بها شعره، إلى جانب الوصول إلى منهج علمي يمكن من دراسة الأدب، وقد سعينا من هذا المنطلق إلى إبراز الظواهر اللغوية والأسلوبية التي تميز البردة، وحددنا عنوان البحث ب(البنية اللغوية) لأن المعتمد الأبنية الصوتية والصرفية والنحوية[1].

ويمكننا متابعة هذا الكتاب من خلال الحديث عن فصوله وينقسم إلى ثلاثة فصول سبقها تعريف بسيط بالبردة وصاحبها، ويتم ذلك كما يلي:

الفصل الأول: البنية الصوتية وفيه قسمين:

أ)- موسيقى الأصوات: يعنى الباحث فيه بالوزن والبحر والزحافات الطارئة عليه، إلى جانب دراسة المقاطع الصوتية، والترصيع المتوازي والمطرف والمتوازن)

ب)- الأصوات المكررة وعلاقتها بالمعنى: يدرس فيه تواتر الأصوات بعينها، وتكرار الأصوات مجتمعة ويعنى فيه الباحث بالجناس.

[1] ينظر: رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص07، ص08.

ويخلص في البنية الصوتية إلى نتائج يمكن إجمالها في:

1- البناء الصوتي في القصيدة عنصر غير مباشر، يحمل أعباء المعنى والإيقاع وتتجلى مميزاته من خلال الوزن والأصوات المكررة.

2- استخدام الشاعر للبحر البسيط الذي يتميز بالبساطة والطلاوة على حد تعبير "حازم القرطاجني" وهو من البحور المتداولة عند الشعراء قديما وحديثا.

3- القافية عذبة الحرف، سلسة المخرج، خالية من العيوب، تتماشى مع سنن العرب وذوقهم.

4- استخدام الترصيع والتجنيس مما أكسب البردة نغمة موسيقية عذبة وساهم في شد المتلقي.

5- استخدام المنهج الإحصائي في الدراسة لتحديد عدد مرات تواتر كل صوت وما يصاحبه من دلالات حسية تثير العواطف والأحاسيس.[1]

هذا عن الفصل الأول، أما عن الفصل الثاني الموسوم بـ: البنية الصرفية خصصه الباحث لدراسة بنية الأفعال وبنية الأسماء وإبراز خصائصها التركيبية والدلالية في القصيدة.

بعدها في الفصل الأخير: " البنية النحوية" يختص فيه "بوحوش" بدراسة أنواع الجمل وتصنيفها مع مراعاة وظائفها ومعانيها فيقف عند الجملة الطلبية، (الجملة الشرطية، الجملة ذات الوظائف) ويشير الباحث إلى بعض العدولات في البردة، إلى جانب التقديم والتأخير والحذف والأغراض البلاغية وخصائصها التركيبية والأسلوبية.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص12، ص240.

وأخيرا يضع خلاصة لهذا البحث بوصوله إلى مجموعة من النتائج على رأسها سر تميز البردة وخلودها الذي يرجعه إلى أسرارها الدفينة، ولعل البنية الصوتية والصرفية والنحوية تكشف لنا بنيتها اللغوية المتميزة وذلك بعد دراستها دراسة لسانية أسلوبية[1].

وهي نتيجة مغايرة لما خلص إليه بعض الدارسين أمثال: زكي مبارك وعمر باشا اللذين يؤكدان أن مجد البردة يرجع إلى الإخلاص، والخصائص الملحمية.[2]

من خلال ما سبق يبدو جليا الوعي الأسلوبي عند الباحث"رابح بوحوش" وقد تعامل مع نص البوصيري باستخدام المنهج الأسلوبي وهو ما يؤكده في قوله «اقتصرت في هذا البحث على الاتجاه اللغوي الأسلوبي»[3].

ومن هذا المثيل وفي سياق آخر نشر الباحث "رابح بوحوش" مقالا بعنوان "الخطاب الأدبي«دراسة أسلوبية»" ضمن مجلة الموسم الأدبي التي تصدر عن معهد اللغة العربية وآدابها "جامعة تيزي وزو". ويضم هذا البحث تعريفا مقتضبا للأسلوبية، بعدها يحلل الباحث نصا أدبيا للأصمعي معتمدا على أدوات الأسلوبية الإجرائية يقول وقد تضمن بحث "بوحوش" تعريفا بالأسلوبية نظريا ثم يتخذها وسيلة منهجية لتحليل نص أدبي من التراث العربي، وانطلاقا من تحديد طبيعة الأسلوبية وماهيتها ومرتكزاتها في التحليل يقدم الباحث مقاربة أسلوبية عن نص الأصمعي "أعرابية على قبر زوجها" فيرى أنه نص متميز بنمط من التفاعل البنيوي والدلالي، إذ أول ما يلفت القارئ فيه هو تمازج السرد والشعر، وتداخل الأغراض والأساليب[4].

يحلل" رابح بوحوش" نص الأصمعي تحليلا أسلوبيا تناول فيه مستويات التحليل الأربعة: المستوى الصوتي، والمستوى الصرفي والمستوى النحوي وأخيرا المستوى الدلالي

[1] ينظر: المرجع السابق، ص240.
[2] ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، ص150.
[3] رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص13.
[4] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص150.

مبرزا خصائص النص الجمالية والفنية والجدير بالملاحظة في هذه الدراسة الأسلوبية هو القدرة التأويلية التي يظهرها الباحث، والتي تعمق رؤية النص، وتيسر فهمه إضافة إلى تتبع البناء الأسلوبي فيه مركزا في تحليله على مكونات النص اللغوية التي تسهم كل وحدة لغوية منها في إثراء معناه[1].

ويقترب هذا الطرح من طرح آخر للأستاذ "طول محمد" وهو موضوع حديثنا في المبحث الموالي.

4-2-3 الدارس طول محمد:

يمكن أن نضيف إلى البحوث والدراسات السالفة الذكر كتاب الأستاذ "طول محمد" (البنية السردية في القصص القرآني) الذي نلحظ فيه اهتماما متزايدا بالأسلوبية حيث اهتم بأسلوب السرد في القرآن الكريم فقدم لنا دراسة أسلوبية مستفيضة، وثيقة الصلة بعلمي البلاغة والنحو[2].

لعل ما يستوقفنا عند هذه الدراسة هو المزاوجة بين الشقين النظري والتطبيقي فيقدم الباحث لنا مفهوم الأسلوبية والأسلوب ويتطرق إلى مقومات السرد القصصي في القرآن وبنية السرد وما يكونها من ترتيب محكم للجمل والآيات. وفي ضوء هذه المعطيات يشرع "طول محمد" في دراسة نماذج قصصية معتمدا على المنهج الأسلوبي ويمكن تلخيص مضمون كتابه في:

1- دراسة أسلوب السرد القصصي القرآني مع الوقوف عند طبيعة الحدث وعلاقته بالزمان والمكان.

2- تناول الباحث الشخصية وأبعادها الجسمية والاجتماعية والنفسية وأشار إلى الوظائف التي تؤديها.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص150.
[2] ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، ص150.

3- وقف عند نماذج قصصية توافرت على مختلف أنواع الصراع لينبه على دوره في القصص القرآني.

4- لاحظ الباحث توافق المبنى والمعنى في أسلوب السرد، كما أن أسلوب القص يختلف طولا وقصرا حسب طبيعة الموقف والحالات النفسية للشخصيات.

5- تطرق "طول محمد" إلى التناسب بين الجمل والآيات في أسلوب السرد القصصي القرآني، فتبين المسوّغ العقلي لترتيب الجمل ونظمها في نسق كلامي له معنى.

6- أظهر الباحث وظيفة التكرار في أسلوب السرد القصصي.

7- أشار "طول محمد" إلى التوافق الصوتي داخل الكلمات والجمل ومناسبة الأصوات لما عبرت عنه من أحداث وكذا موافقة الأصوات للشخصيات، مما يلفت انتباه المتلقي ويؤثر فيه.[1]

نستخلص أن الباحث تناول بعض السمات الأسلوبية في الأسلوب السردي للقرآن مستثمرا أدوات إجرائية تجعل من بحثه دراسة تطبيقية يمكن أن تكون من المقاربات النقدية التي تمثلت المناهج الحديثة بما في ذلك الأسلوبية.

وعلى شاكلة مؤلفينا السابقين وفي سياق الأسلوبية دائما نصطفي باحثا آخر خص الأسلوبية ببحث مطول هو الدكتور: "نور الدين السد" وهو ما سنعرج عليه في المبحث التالي:

4-2-4 الدارس نور الدين السد:

يمكن القول مبدئيا بأن كتاب الدكتور "نور الدين السد" (الأسلوبية وتحليل الخطاب) من الكتب الهامة التي نلحظ فيها ثراء الرصيد النظري ودقة التحليل التي منحت قيمة إضافية لهذا العمل في مجال الأسلوبية عموما.

[1] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص156، ص157؛ وينظر: طول محمد، البنية السردية في القصص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص15 وما بعدها.

إن نظرة فاحصة لمحاور الكتاب تكشف حضورا مكثفا للجانب التنظيري وهو المنطلق الرئيسي الذي اعتمده الباحث إذ يمكننا استجلاء ملامح القراءة الأسلوبية عند الدكتور" نور الدين السد" في بحثه النظري المطول الذي عنونه بـ"الأسلوبية وتحليل الخطاب" والذي تعرض فيه بالتفصيل إلى مفهوم الأسلوب، والأسلوبية واتجاهاتها وأعلامها، كما تطرق إلى كثير من الدراسات العربية والجزائرية التي تبنت الأسلوبية في تحليل الخطاب الأدبي[1].

وحتى تتضح ملامح هذه القراءة أكثر سنركز على المحاور الكبرى البانية لهذا المشروع النقدي.

استهل الباحث كتابه بتحديد الهدف المتوخى من بحثه والذي يمكن تلخيصه في: هل الأسلوبية علم عربي متجذر في التراث؟ أم هو علم وافد من الغرب وحديث النشأة؟ فإذا كان كذلك، هل هي علم أم منهج؟ يقدم الناقد إجابة عن التساؤلات السابقة يقول:«... إن الدرس الأسلوبي في العربية ليس جديدا،... وتجلت ملامحه في الدراسات القرآنية والبلاغية والنقدية إضافة إلى الشروح الشعرية، غير أن هذه التجربة لم تتمكن من تأسيس الأسلوبية علما مستقلا، وأتيح للأسلوبية في العصر الحديث أن تؤسس كيانها وتنجز أدواتها الإجرائية من خلال استفادتها من اللسانيات الحديثة»[2].

وإذا كانت مقاصد الباحث محددة من البداية فإن القضايا الموجهة والمحاور المعتمدة في الكتاب هي كالتالي:

– يتضمن الجزء الأول من الكتاب فصلين: فصل خاص بمفهوم الأسلوبية واتجاهاتها وفصل ثان يتناول فيه مفهوم الأسلوب ومحدداته.

– خص الناقد في فصله الأول الأسلوبية بدراسة مستفيضة أشار فيها إلى مفهوم الأسلوبية وتجلياتها في الدراسات النقدية المعاصرة وإثر ذلك بيّن أسباب الاهتمام بالدراسات

[1] ينظر: محمد مكاكي، الخطاب النقدي العربي من النقد إلى نقد النقد، ص107.
[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1، ص07.

الأسلوبية العربية. وأشار البحث كذلك إلى استفادة النقد العربي الحديث في تصنيف الاتجاهات الأسلوبية من الدراسات الغربية وسيره على هديها في هذا المجال، كما تطرق البحث إلى خصائص كل اتجاه وطرائق تحليله للخطاب الأدبي[1].

وإذا كان هذا هو حال الفصل الأول الذي أَطّر البحث بنوع من الكثافة والعمق فيضعنا الناقد بعدها أمام الفصل الثاني الموسوم بـ:"مفهوم الأسلوب ومحدداته" والذي يقدم فيه رؤية أصيلة عن مفهوم الأسلوب في الدراسات الأسلوبية العربية والغربية واهتدى إلى ضبط محدداته مثلما ظهرت في النقد الأسلوبي العربي الحديث وهذه المحددات هي الاختيار والتركيب والانزياح[2] ، مشيرا إلى انتباه الأسلوبيين العرب إلى ظاهرة الانحراف وتناولها في كثير من الدراسات.

بعدها يواصل الناقد الفصل الثاني بمبحث آخر معنون بـ:" اللغة والأسلوب" يتطرق فيه إلى العلاقة الموجودة بينهما فهذه الثنائية تحتوي جوانب واختلاف وائتلاف فاللغة ظاهرة عامة ومشتركة بين الناس ووجودها سابق على وجود الأسلوب، بينما الأسلوب ظاهرة فردية وفعالية ذاتية تخص المتكلم، فهو يتصرف في المنجز اللغوي وينشئ منه خطابه الأدبي وفق الرؤية التي يريد[3].

ومن المباحث التي حللها الناقد مبحث " الأسلوب في نظرية الإيصال" وتأثر النقاد العرب بالمفاهيم الغربية التي ظهرت عند "رومان جاكبسون" وفي أحيان كثيرة نلاحظ تجاوز المقولات النقدية الغربية باستفادة النقد العربي من الموروث البلاغي واللغوي والنقدي لإنجاز منهج أسلوبي متكامل الجوانب له إمكانية تحليل الظواهر الأسلوبية للخطاب الأدبي[4].

[1] ينظر: المرجع السابق، ص240.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص240.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص240.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص219، ص220.

ويذكر "نور الدين السد" نماذج قدمت كما نقديا معتبرا يتحرك مع هذا الفضاء المنهجي كأعمال الناقد المغربي "محمد مفتاح" ودراسات كل من "محمد العمري" و"محمد خطابي" إلى جانب أسماء أخرى سارت على هذا المنحى مثل: "سيد البحراوي" و"كمال أبو ديب".

هكذا وبفعل هذا السند النظري يحدد الباحث المنهج المعتمد في الكتاب يقول:« تبنى البحث المنهج الوصفي التحليلي، واعتمد المنظومة التحليلية لنقد النقد وعدته الإجرائية، فكان يرصد المقولات في مواقع فصولها، وينسقها في مباحثها، ثم يصفها ويحللها مدعما أو مناقضا،...كل ذلك بلغة تجنح إلى الدقة والموضوعية في معالجة القضايا الأسلوبية والتعبير عنها»[1].

وسوف يسلك الباحث المنحى نفسه في الجزء الثاني من الكتاب (الأسلوبية وتحليل الخطاب"تحليل الخطاب الشعري والسردي") حيث تتجلى لنا العناية بالمفاهيم النظرية التي استنفد الناقد جهده في الكشف عنها ليقدم لنا مسحا شاملا لتحليل الخطاب الأدبي معتمدا في ذلك على جملة من المحاور أسست متن هذا الكتاب.

يقسم "نور الدين السد" كتابه إلى عدة مباحث منها:

المبحث الأول: خاص بمفهوم الخطاب الأدبي في النقد المعاصر: تطرق فيه الباحث إلى مفهوم الخطاب الأدبي وتحليله عند الباحثين الغربيين، وخاصة الذين اعتمدهم النقاد العرب، واستفادوا من آرائهم في هذا السياق[2]. ثم انتقل بعد ذلك إلى إشكالية المصطلح في النقد العربي الحديث وتناول جملة من المصطلحات مثل: الوحدة العضوية في النص الأدبي، الخيال، العاطفة، العبارة، الأسلوب، الأحكام والقيم وهي مفاهيم لها حضور قوي في النقد العربي الحديث منذ أحمد الشايب وأحمد أمين[3].

[1] المرجع السابق، ص08.
[2] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص201.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص201.

ويشير الباحث هنا إلى عدم فعالية هذه الإجراءات والمفاهيم في تحليل الخطاب.

كما تطرق في مبحث آخر معنون بـ:"**أدبيـة الخطـاب**" إلى انتشار هذا المفهوم في الخطاب النقدي العربي، ويبين "نور الدين السد" استفادة النقاد العرب من جهود الشكلانيين الروس معرّجا على عناصر أدبية النص ومميزات تكوينه الأسلوبي.

بعدها قدم "نور الدين السد" مجهودات رائدة في النقد العربي والغربي في مجال "التناص" فتتبع هذه الظاهرة باعتبارها مبحثا أسلوبيا في الدراسات الغربية والعربية[1]. ليقف عند مجموعة من المصطلحات النقدية التي قاربت مفهوم التناص كالمعارضة والتضمين، والاقتباس، وتداول المعاني، والسرقة، والمناقضة وهي في مجملها مصطلحات برزت في إطار الدراسات النقدية القديمة واقترح إمكانية استثمار جملة الأدوات الإجرائية في النقد القديم لتحليل الخطاب الأدبي[2].

كما تضمن الكتاب أهم الدراسات التطبيقية في مجال الأسلوبية وقد قسمها إلى قسمين: تحليل الخطاب الشعري وتحليل الخطاب السردي.

- **تحليل الخطاب الشعري:**

يمكن أن نميز في هذا الخصوص تتبع "نور الدين السد" لما تعج به الساحة النقدية العربية من دراسات أسلوبية تطبيقية مستثمرة أدوات إجرائية لمقاربة الخطاب الشعري ويندرج هذا التصور في إطار فكري يستمد مبادئه من الاتجاه الأسلوبي البنيوي، والاتجاه الأسلوبي النفسي، والإحصائي مستعينا بالسيميائية في تحليل الخطاب، مع ملاحظة حضور الإجراءات النحوية والبلاغية التقليدية حضورا مكثفا[3].

[1] ينظر: المرجع السابق، ص07.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص201.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص201، ص07.

يعلق الناقد على ذلك بأن استخدام الأدوات التقليدية لتحليل الخطاب لا مبرر له خاصة مع اكتمال التأسيس للتحليل الأسلوبي وسواه من المناهج كالبنيوية والسيميائية في العربية عن طريق الترجمة والتأليف، فلا مبرر إلا المزاوجة بين الحقول المعرفية[1].

ومن المنطلق ذاته وعلى الهدي نفسه يواصل الناقد المبحث الموالي.

- **تحليل الخطاب السردي:**

ألمح الباحث إلى الدراسات العربية في تحليل الخطاب السردي وفق المنهج الأسلوبي والمنطلق الرئيسي الذي اعتمده في هذا المنحى هو رصد جل المقاربات الأسلوبية العربية والوقوف عند سمات التفكير الأسلوبي وخصائصه من خلال الوصف والتحليل إلى جانب الإشارة إلى الأدوات الإجرائية الكفيلة بتحليل الخطاب السردي تحليلا موضوعيا، ومنها الأساليب التي تتعلق بنظام الزمن في السرد... وذلك لتمكين التحليل من الإلمام بالظواهر الأسلوبية والبنيوية والوظيفية التي يشتمل عليها الخطاب السردي[2].

ويثير الباحث هنا مسألة الإقبال المحتشم على المصطلحات الحديثة إضافة إلى مشكلات تعدد المصطلح النقدي وغموضه مما يقتضي اقتراح مصطلحات بديلة كالمصطلحات والمفاهيم الأسلوبية البنيوية والسيميائية، لأنهما أقرب الحقول المعرفية إلى تحليل الأدب[3].

وخلص الناقد في الأخير إلى قناعة مفادها اقتراح منهج بإمكانه تحليل كل أنواع الخطابات بما في ذلك الخطاب الأدبي. هذا المنهج هو المنهج السيميو أسلوبي " La sémiostylistique" وهو يجمع بين السيميائية والأسلوبية في دراسة الظاهرة الأدبية[4].

وختاما يمكن القول أن كتاب "نور الدين السد" (الأسلوبية وتحليل الخطاب) يعد لبنة هامة تضاف إلى الأعمال المتميزة التي وجدت مجالا رحبا في الأوساط النقدية العربية على

[1] ينظر: المرجع السابق، ص07.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص201.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص10.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص202.

نحو ما نجده عند كل من : عبد السلام المسدي، محمد الهادي الطرابلسي، وأخيرا عبد الملك مرتاض. والتي جمعت أعمالهم بين زخم الرصيد النظري وعمق التحليل ودقته، وللوقوف على القيمة النظرية والمنهجية لتلك الأعمال سنعرض لهذه الحركة النقدية والتعرف على مسارها وتوجهاتها من خلال أبرز أعلامها وهو ما سنتطرق له في موضع آخر من هذا البحث.

5- بين التراث والحداثة:

اتخذت الأسلوبية في مسارها منحى خاصا بفعل المُشَكِّلات التي نهلت منها فانفتحت على آفاق معرفية وحقول علمية شتى، كما انجذبت تارة نحو القديم، وتارة نحو الحداثة والمعاصرة. فهل يعني ما سبق أن نقادنا العرب انطلقوا من نظريات وتصورات غربية؟ أم أنهم استفادوا من التراث النقدي؟ وهل يمكننا أن نطرح أسئلة التراث في رحم التحول؟

« كان أمام نقاد الحداثة في العالم العربي خياران أولهما: أن يبدؤوا من هذا التراث العربي، الذي يحمل من الإمكانات ما يمكن أن ينطلقوا منها لتأسيس حداثة ذات جذور، والآخر: أن ينقلوا الحداثة الغربية بكل فلسفاتها ونتائجها ويزرعوها في كتبهم، تحت عناوين الحداثة والجدة وما شابه ذلك»[1].

وبذلك مرت الممارسة النقدية الأسلوبية المغاربية بمرحلتين هما:

أولا: المرحلة التوفيقية:

استحوذت على هذه المرحلة الدراسات التي تربط بين الأسلوبية والبلاغة ورسم حدود التواصل بينهما كما في دراسة "محمد الهادي الطرابلسي"(خصائص الأسلوب في الشوقيات) التي يبرز فيها التأثر بالبلاغة العربية. « وعلى الرغم من أنها يمكن أن تعد أكبر دراسة

[1] عبد الحميد إبراهيم، نقاد الحداثة وموت القارئ، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، 1415هـ، ص44.

أسلوبية عن شاعر حديث، إلا أنها لم تركز اهتمامها على قراءة النصوص الشعرية واكتفى فيها بتطبيق المنهجية الأسلوبية المتأثرة بالبلاغة العربية إلى حد بعيد»[1].

وبهذه الكيفية نجد " الطرابلسي" قد حاول استقراء التراث العربي والبلاغي في دراسته الموسومة بـ (مظاهر التفكير الأسلوبي عند العرب) 1978م، وعرض لبعض مظاهر الأسلوب في التراث من شروح شعرية ودراسات قرآنية « وفي هذه الشروح وجوه تقترب أو تبتعد من الأسلوب والأسلوبية وغيرها من حقول البحث سواء استخدمت مصطلح الأسلوب أولم تستخدمه»[2].

فلدينا من التراث النقدي والبلاغي ما يقترب من مفاهيم الأسلوبية الحديثة وما على الدارس إلا الاستفادة من التراث وفق المتغيرات الجديدة في مجالات المعرفة فيستفيد من التجربتين معا« ولا يجعل لأحدهما سبقا على الآخر فالأمر لا يتعلق بمصطلح جديد، أو البحث عن مسميات جديدة، وإنما بالفائدة التي لا تلغي القديم لقدمه، ولا تأخذ بالجديد لجدته»[3].

ويشير "الطرابلسي" أيضا إلى مجهودات "ابن خلدون" في "المقدمة" حيث ورد في ثناياها فصل بعنوان "الأسلوب" جاء فيه:«...ولا تكفي في الشعر ملكة الكلام العربي على الإطلاق، بل يحتاج إلى تلطف ومحاولة رعاية الأساليب (الأنحاء) التي اختصته العرب بها فسلوك الأسلوب عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه»[4].

[1] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص183.
[2] محمد الهادي الطرابلسي، ندوة الأسلوبية، مجلة فصول، ص212.
[3] خليل عودة، المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة، مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد1، العدد الثاني،2003، كلية الآداب، جامعة النجاح الوطنية، ص48.
[4] ابن خلدون، المقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ط1، 1962، ص1291.

ويقترب هذا التصور من تصور آخر يتزعمه "حازم القرطاجني" في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" ويعد "القرطاجني" من الأوائل الذين تطرقوا لمفهوم الأسلوب وإن كان كلامه عنه عبارة عن شذرات مبثوثة في فصله المخصص للشعر يقول « لكل غرض شعري جملة كبيرة من المعاني والمقاصد، ولهذه المعاني جهات، كوصف المحبوب، والخيام والطلول وغيرها، وإن الأسلوب صورة تحصل في النفس من الاستمرار على هذه الجهات، والتنقل فيما بينها، ثم الاستمرار والاطراد في المعاني الأخر مما يؤلف الغرض الشعري»[1].

ويعتبر "الطرابلسي" "حازم القرطاجني" من المفكرين العرب الأوائل الذين بحثوا في الأسلوب إذ أن في تحليلاته ما يقترب من الدراسات الأسلوبية الحديثة.

ويخلص "الطرابلسي" إلى «أن الأسلوب في فهم نقادنا القدماء يرجع إلى صورة إخراج الكلام ويتجوهر في إمكانيات التعبير»[2].

ومن هذا المثيل قسم "الطرابلسي" تطور التفكير الأسلوبي عند العرب إلى أربع مراحل متتالية:

مرحلة المخاض: يمثلها "البيان والتبيين" للجاحظ.

مرحلة النشأة: ويمثلها"دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني.

مرحلة النضج: وتمثلها ثلاثة مصنفات: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني و"لسان العرب" لابن منظور، و"المقدمة" لابن خلدون.

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، 1966، ص363.
[2] محمد الهادي الطرابلسي، ندوة الأسلوبية، ص108.

مرحلة النهضة المحتشمة: وتتضمن كتب مدرسية في البلاغة وفصولا متفرقة محدودة للطرافة الواردة فيها أصول أجنبية[1].

ويضيف الناقد فيما يخص ملامح الأسلوبية في تراثنا النقدي قضية أخرى وهي قضية "اللفظ والمعنى" التي كان لها الحظ الأوفى في كتابات النقاد القدامى.

ولعل هذه الصلة بين التراث النقدي والأسلوبية هي ما جعلت التوفيق بينهما غير محفوف بالعناء وألقى بظلاله على "الناقد" خاصة في مجال البلاغة والأسلوبية، « وإذا جمع هذا التراث فإنه سيكون حصيلة يمكن أن نقرأها ونحاول ربطها بالأسلوبية»[2].

وتظهر لنا أيضا في هذا المجال دراسة "عبد السلام المسدي" (المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ) وإن كان لم يوفق بين البلاغة والأسلوبية إلا أنه حاول الكشف عن النظرية الأسلوبية في مؤلف من التراث العربي القديم من قبيل الإقرار بالبعد التاريخي للأسلوبية وتأكيد صلة الرحم بين التراث والحداثة[3].

ولا يشك أحد في أن هؤلاء النقاد قد أسهموا إلى حد كبير في إثراء البحوث الأسلوبية من خلال دراستهم لبعض النصوص التراثية وهو ما يؤكد لنا جذور الدرس الأسلوبي في تراثنا النقدي القديم.

ثانيا: المرحلة التعريفية الحديثة:

وتنوعت فيها الإسهامات الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا ومن روادها: "عبد السلام المسدي" في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" ويشير فيه إلى قضايا عديدة: كحداثة الأسلوبية، وعلاقتها ببعض المعارف والعلوم الأخرى كاللسانيات والنقد الأدبي، كما وضع الأسس المعرفية للنظرية الأسلوبية، ثم أخيرا محاولته إثبات هذه النظرية وإبراز مكانتها ضمن اتجاهات النقد

[1] ينظر: الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، ص11، ص12.
[2] محمد الهادي الطرابلسي، ندوة الأسلوبية، ص214.
[3] ينظر: إبراهيم عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 1996، ص47.

المختلفة. « ولا نبالغ إن قلنا إن هذا الكتاب يمثل خطوة هامة في نقل النظريات اللغوية الحديثة إلى القارئ العربي نقل المتفقه فيها الذي لا يكتفي بالرواية وإنما يتجاوزها إلى النقد والتقييم»[1].

ثم نجد كتابه الآخر الموسوم بـ" النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي" ويبدو جليا فيه التأثر بالأسلوبية الغربية. وتطرق فيه الناقد إلى: قضية الحداثة بين الأدب والنقد واللسانيات ولغة الأدب إلى جانب تقديم تعريف للخطاب الأدبي ويختمه بنموذج تطبيقي موسوم بـ: "التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر قصيدة (ولد الهدى) لأمير الشعراء أحمد شوقي" ، وهي واحدة من أهم المحاولات على هذا الصعيد، إذ يلجأ فيها إلى تحديد منهجيته الأسلوبية المتأثرة بتوجه "ريفاتير الأسلوبي". فقدم قراءة للنص الشعري مستفيدا من النقد الغربي[2].

ونلتقي أيضا بالناقد " محمد الهادي الطرابلسي" الذي مثل أيضا المرحلة الحديثة في الأسلوبية من خلال كتابه " تحاليل الأسلوبية".

ودرس فيه مجموعة من القصائد والنصوص النثرية القديمة والحديثة وبذلك استدرك الأمر وتخلى عن تطبيق المنهجية الأسلوبية المتأثرة بالبلاغة العربية وما يعزز هذا الاستدراك تحديده لمنهجيته الأسلوبية بأنها ممارسة قبل أن تكون علما أو منهجا، أساسها البحث عن طرافة الإبداع وتميز النصوص... لا نغني فيها الشواهد المتطرقة ولا التحاليل الجزئية، فلا بد فيها من فحص للنصوص وتمثل جوهرها[3].

وما دمنا في سياق الحديث عن التراث والحداثة في النقد المغاربي المعاصر تجدر الإشارة أيضا إلى علم من أعلام النقد الجزائري ألا وهو"عبد الملك مرتاض" الذي بدأ

[1] تصدير عبد القادر المهيري لكتاب الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص11.
[2] ينظر: سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري، ص166 ، ص167.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص06، ص07 .

ممارسته النقدية انطباعيا تاريخيا، فبنيويا أسلوبيا، ثم سيميائيا تفكيكيا، بحكم تأثره بالنقاد الفرنسيين الذين أخذ عنهم المفاهيم والإجراءات خلال المرحلة الحداثية.

وحتى يكون الجهد أكمل والرؤية أشمل آثرنا أن نتطرق أيضا إلى الناقد المغربي "محمد مفتاح" الذي تبنى إعادة النظر في البلاغة العربية القديمة وترسيخ التراث البلاغي، كما قام باستقراء التراث العربي في ضوء المناهج الحديثة، بعدها اهتم بالحداثة بمختلف مرجعياتها بفعل الاحتكاك بالمدارس الغربية نذكر هنا المدرسة السيميائية الفرنسية (غريماس)، أما في كتبه اللاحقة "دينامية النص" و"مجهول البيان" فيعتمد على "دليلية بيرس" التي أسست الذرائعية الأمريكية.

إذن فالناقد "محمد مفتاح" قد استقى من الموروث النقدي ومن المعرفة الغربية المعاصرة خاصة انفتاحه على المرجع الانجليزي بدرجة كبيرة ، وكان ذلك إرهاصا لمشروعه النقدي المفتوح.

ونخلص في الأخير إلى أنه من الضروري أن يتعامل نقادنا العرب مع المناهج الحديثة بوعي للخروج من ثقافة الاستهلاك إلى ثقافة الإنتاج ومن استيراد الأجوبة إلى مشروعية التساؤل المستمر، إنه دعوة إلى بناء منظومة أسئلة متحركة للنقد العربي المعاصر، يقدم من خلالها ذاته ويكشف فيها عن منطلقاته المعرفية[1] هذا من جهة.

ومن جهة أخرى تنوعت الدراسات الأسلوبية العربية بين التراث القديم وبين الحداثة والمعاصرة مما أدى إلى إفراز حصيلة ثقافية زاخرة ، متفاوتة في الكم والكيف تجعل من "عبد الملك مرتاض" و"المسدي" و"الطرابلسي" و"محمد مفتاح" في مصاف المواهب التي تجاوزت إطارها المحلي تنظيرا وتطبيقا. خاصة أن التراث « يشكل دائرة واسعة وذخيرة هائلة تعد قوة

[1] ينظر: محمد سالم سعد الله، ما وراء النص دراسات في النقد المعرفي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص47.

محركة للتنمية ليس على مستوى العلم والفكر بل على جميع المستويات التي تعتمد عليها الأمم في نهضتها»[1].

إذن هذا النوع من الممارسة النقدية المتميزة لم يكن ممارسة هامشية بل شكل فرعا مهما من الدراسات النقدية، التي تجمع بين الشمولية والموسوعية، لأن تطوير الفكر العربي لا يكون إلا بمساهمة متكاتفة بين ثقافة العرب وثقافة غير العرب في روافدهما الغنية المتنوعة[2].

نستخلص مما سبق أن النقد المغاربي المعاصر في تشكله وتحولاته، قد نهل من مرجعيات متعددة بعضها تراثي والبعض الآخر حداثي، مما زاد من حيوية التجربة وخصوبتها، وهو ما لهجت به أقلام النقاد المغاربة في الدرس الأسلوبي المعاصر.

[1] التراث ضرورة حضارية (تقديم)، مجلة جذور، فصلية محكمة تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد32، سبتمبر2012، ص07.

[2] ينظر: حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفوبرانت، فاس، ط2، 2012، ص05.

الفصل الثاني:

التنظير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر.

عرفت الدراسات النقدية المغاربية المعاصرة نشاطا ملحوظا، على الصعيدين النظري والتطبيقي، إذ اختص مجموعة من النقاد بالتعريف بالأسلوبية وتقديمها إلى القارئ وذلك عن طريق بلورة رؤية حديثة ترصد سيرورة هذا العلم على الرغم من تنوعها واختلاف مرتكزاتها سواء انطلقوا من التراث لتأسيس نظريتهم أم من فكرة التنظير للأسلوبية بوصفها علما غربيا.

واختص البعض الآخر بتوضيح آليات البحث الأسلوبي أو التطبيق الإجرائي وفي هذا الشأن نجد أن بحوثهم على العموم زاوجت بين التنظير والتطبيق.

وهو ما تقتضيه المعرفة الأسلوبية فلا يستطيع الناقد التطبيق دون الوقوف على قضايا تنظيرية تمهد لعمله، ولذلك ألفينا جل الدراسات اجترارا لمثيلاتها وإن كان ذلك لا ينفي أهميتها في إقامة صرح النظرية الأسلوبية العربية لأن التنظير لا ينفصل عن الممارسة التطبيقية.

وسنتناول في هذا الفصل آراء بعض الأسلوبيين المغاربة التنظيرية ليتسنى لنا فحص المنطلق الفكري المعتمد إلى جانب الوقوف على هذا العطاء النقدي كخطوة أولى للكشف عن ملامح التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر.

ومن النماذج أو الأسماء النقدية البارزة في هذا المجال نجد الناقد التونسي "عبد السلام المسدي" وهو ما سنتطرق له بشيء من التفصيل في ما يلي:

1- التنظير الأسلوبي عند عبد السلام المسدي:

1-1 التنظير الأسلوبي في كتاب الأسلوبية والأسلوب:

يعد "عبد السلام المسدي" من الأسماء اللامعة في مجال الأسلوبية، إذ يرتبط ذكره دائما بـ: "علم الأسلوب" وهو من أوائل النقاد المهتمين بالتنظير الأسلوبي وقد آثرنا البدء به وجعله في الصدارة لما قدّمه من مجهودات معتبرة ساهمت في إثراء المنجز النقدي. ولما له من تقدم واضح في مجال بحثه.

من هنا تجد هذه الدراسة مشروعيتها وأهميتها لأنها ستتعامل مع رائد من رواد الأسلوبية الحديثة والوقوف على أهم آرائه المعلنة في كتبه النقدية. ويمكن اعتبار كتابه المشهور "الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب" سنة (1977) رائدا وسباقا في هذا المجال، وقد استطاع المسدي في هذا الكتاب أن ينقل هذا العلم إلى اللغة العربية وأن يضع أهم مصطلحاته، وأن يربطه بالتراث العربي[1].

وبذلك يكون من أوائل النقاد الذين حددوا مصطلحات البحث الأسلوبي والتعريف بها في أوساط الباحثين العرب فضلا عن تذييل كتابه ببليوغرافيا للدراسات البنيوية والأسلوبية.

وإذا عدنا إلى الجانب التنظيري نقول أن"المسدي" « قد أعلن عن ميلاد الأسلوبية بوصفها علما جديدا وحديثا في الوقت ذاته يختص بدراسة الأسلوب. وقد دعا إلى ضرورة الضبط المعرفي لأركانه بهدف فصل حدوده وتثبيت الفواصل العلمية لتلك الحدود مع العلوم الأخرى المجاورة »[2].

وفي هذا الكتاب أرخ "المسدي" للأسلوبية انطلاقا من "شارل بالي" ووصولا إلى "دي لوفر"* (F.Deloffre)، كما وضح بعض الجوانب الأسلوبية وأبرز رؤاه في شأنها لذلك ذهب "المسدي" بعيدا ليطلعنا على أسلوبية كل من "بالي" و" ريفاتير" يشير "عبد القادر المهيري" في تصديره لكتابه "المسدي" السابق أن عبد السلام المسدي في كتابه هذا ... توغل في أهم ما كتب عن الأسلوبية باحثا عن منطلقاتها كاشفا عن أساسها محاولا الإجابة عن كل أنواع التساؤل التي يفرضها الموضوع ساعيا إلى الخروج من بحثه بنظرة تأليفية واضحة تبرز حقيقة الأسلوبية وتبين حدودها[3].

[1] ينظر: أحمد الهادي الرشراش، جهود المسدي في حقل الاسلوبية، صحيفة اللغة العربية، تاريخ المقال: 2012/05/7. www.arabiclanguageic.org/view-page.php?id=1445

[2] فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص124.

*دي لوفر: له كتاب "الأسلوبية والإنشائية" في فرنسا سنة 1970. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 32.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص10.

لقد وضع "المسدي" تعريفا للأسلوبية يشرح فيه أبعاد هذا المصطلح. فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية، أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية وقفنا على دال مركب، جذره "أسلوب" "Style"، ولاحقته "ية" "ique"، وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي. ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة: علم الأسلوب (Science du style) لذلك تُعرّف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب[1].

يربط "عبد السلام المسدي" الألسنية بالأسلوبية ويجعل لمفهومها بعدا لسانيا يقول:« على أن لبعض تلك المنطلقات المبدئية في تحديد الأسلوبية بعدا لسانيا محضا يستند إلى ازدواجية الخطاب بين شبكة من الدوال تكشف عند الاستنطاق عن شحنة دلالية... وهذا المعطى هو الذي يجعل الأسلوبية تتحدد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب»[2].

يتضح بذلك محاولة "المسدي" التنظير لأسلوبية عربية تمتزج بالمقياس اللساني ويبدو تأثره بالمبادئ اللسانية الغربية التي ظهرت مع "دي سوسير"، خاصة في ثنائيته المعروفة (اللغة/الكلام) ويتجلى ذلك في قوله: «ولعل أهم مبدأ أصولي يستند إليه تحديد حقل الأسلوبية ويرتكز أساسا على ثنائية تكاملية هي من مواضعات التفكير اللساني وقد أحكم استغلالها علميا دي سوسير، وتتمثل في تفكيك مفهوم الظاهرة اللسانية إلى ظاهرتين: ظاهرة اللغة وظاهرة العبارة (Langue-parole)[3].

مما ينطوي على أن "المسدي" تميز منذ بدايته بارتكازه على مجموعة من المبادئ اللسانية وقد استنفد الناقد جهده في الكشف عن الثنائية السابقة وميز بين اللغة والكلام «

[1] ينظر: المصدر السابق، ص33، ص34.
[2] المصدر نفسه، ص34 ، ص35.
[3] المصدر نفسه، ص38.

اللغة ظاهرة لسانية مجردة، توجد ضمنيا في كل خطاب بشري ولا توجد البتة هيكلا حيويا ملموسا، والكلام باعتباره الظاهرة المجسدة للغة قد ساعد على حصر مجال الأسلوبية »[1].

ويواصل الناقد الكشف عن آرائه ليصل إلى المبتدع الحقيقي للأسلوبية وهو تلميذ "دي سوسير" "شارل بالي" ومن أجل استيعاب الإطار النظري للأسلوبية يقدم لنا " المسدي" صورة واضحة وردت في ثنايا كتابه عن باعثها الأول "بالي" الذي يصنف الواقع اللغوي إلى: ما هو حامل لذاته غير مشحون البتة وما هو حامل للعواطف والخلجات وكل الانفعالات، ذلك أن المتكلم... قد يضفي على معطيات الفكر ثوبا موضوعيا عقليا مطابقا جهد المستطاع للواقع، ولكنه في أغلب الأحيان يضيف إليها عناصر عاطفية قد تكشف صورة الأنا في صفائها الكامل وقد تغيرها ظروف اجتماعية مردها حضور أشخاص آخرين أو استحضار خيال المتكلم لهم[2].

يمكن أن نميز في هذا الخصوص أن "بالي" اهتم بالمضمون العاطفي للكلام، فالأسلوب يؤثر في المتلقي وبالتالي فإن كل موقف ينتج عبارات مختلفة تتراوح بين الإيجاز والإطناب والتعجب والتصغير والتحقير... ويتحدد ذلك من خلال السياق وما يحيط به من ظروف اجتماعية وغيرها، وقد يكشف المتكلم عن فكره بطريقة موضوعية عقلية تتوافق مع الواقع. وهذا ما أشار إليه المسدي في نصه السابق.

ومن المنطلق نفسه يسلك الناقد سبيلا آخر في كتابه وذلك في تفرقته بين البلاغة والأسلوبية والحدود بينهما مشيرا إلى أن الأسلوبية جاءت كبديل للبلاغة القديمة، يقول:«... وإذا تبنينا مسلمات الباحثين والمنظرين وجدناها تقرر أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر، معنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة... فالأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت، هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا»[3].

[1] المصدر السابق، ص39.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص40.
[3] المصدر نفسه، ص52.

وكان من تحصيل الحاصل أن تكون الأسلوبية بذلك علما قائما بذاته ما دامت متولدة عن البلاغة وجاءت لسد الفراغ الذي تركته البلاغة أو لاستبدال القوانين المعيارية الجامدة بالوصف وهو ما يؤكده "المسدي" فالأسلوبية ما لم تبتكر متصوراتها النظرية ومقولاتها التصنيفية حتى تتميز كيفا وحجما عن تقسيمات البلاغة وصورها فإنها تنتقض من حيث تريد أن تكون بديلا في عصر البدائل[1].

فالأسلوبية والبلاغة يشتركان في المادة المدروسة ألا وهي النص الأدبي، وبما أن الأسلوبية هي بلاغة جديدة ذات شكل مضاعف على حد تعبير "بيير غيرو" فإن ذلك لا يمنع من استقلال علم الأسلوب عن البلاغة بأسسه المعرفية وموضوعاته المنهجية[2].

وعلاوة على ذلك يحدد "المسدي" الفرق بين البلاغة والأسلوبية في كون الأولى علما معياريا يختص بإصدار أحكام القيمة، أما الأسلوبية فهي علم وصفي يبتعد عن المعايير التقليدية الجامدة يقول :« تتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية، والبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية بينما تسعى الأسلوبية إلى تحليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها»[3].

والذي يخلقه هذا المفهوم أن الأسلوبية امتداد للبلاغة بما أنهما يشتركان في عدة مناحي منها مراعاة البلاغة لمقتضى الحال واهتمام الأسلوبية بالموقف، إلى جانب اتفاقهما في موضوع البحث والدراسة كما أشرنا آنفا.

وعموما فإن المسدي قد ربط بين الأسلوبية وغيرها من العلوم الأخرى كالألسنية والبلاغة والنقد الأدبي « فالأسلوبية بحسب رأيه: نظرية علمية نشأت بفضل تلاقح علوم

[1] ينظر: المصدر السابق، ص06.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص07؛ وينظر:فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص70.
[3] المصدر نفسه، ص53.

اللسان مع النقد الأدبي، وقد انفصلت في مباحث خاصة عن اللسانيات واستقلت، كذلك، عن النقد الأدبي»[1].

وإذا كان ناقدنا من أوائل الذين روجوا للأسلوبية فإنه لم يهمل مصطلح "الأسلوب" أيضا وقد عالجه من ثلاث زوايا أو محاور: المخاطِب والمخاطَب والخِطاب. وتلك الأطراف تشكل عناصر العملية التواصلية أو عناصر الترسيمة الاتصالية كما هي عند "رومان جاكبسون".

وقد استهل ذلك بقوله: «...موضوع الأسلوبية هو الأسلوب»[2].

هذا وقد حدد الأسلوب بأنه اختيار فالمتكلم أمام مجموعة من الإمكانات المتاحة (الرصيد المعجمي) التي يختار منها ما يشاء لينشئ أسلوبه يقول: «الأسلوب اختيار واع يسلطه المؤلف على ما توفره اللغة من سعة وطاقات»[3].

ومعلوم أن تعريف "الأسلوب" بأنه اختيار من التعاريف المتداولة عند النقاد العرب والغربيين وقد استغل هذا التصور في تعريف الأسلوب، بأنه تقاطع محور الاختيار مع محور التركيب كما يقول "جاكبسون".

وبذلك يكون الأسلوب اختيار يجريه المتكلم ضمن احتمالات تعبيرية متعددة[4].

أول ما يتبادر إلى الذهن أن "المسدي" حاول التنظير للأسلوبية بذكره لأهم محطات هذا العلم فأشار إلى رواده ولخص آراءهم منطلقا من تصورات غربية ليبين لنا حقيقة الأسلوبية بشيء من الشمول والتفصيل ونود أن نشير هنا إلى أن تلك الآراء المقدمة قد أوردناها مقتضبة ومنتقاة في الغالب لأنه ستكون لنا معها وقفة مسهبة في مقام آخر مادام

[1] فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص124.
[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص57.
[3] المصدر نفسه، ص74 وما بعدها.
[4] ينظر: محمد ناصر العجيمي، النقد العربي ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1998.

ناقدنا له مجموعة من الأبحاث والكتب تصب كلها في مجرى الأسلوبية وتهدف إلى تأصيل أسلوبية عربية على مستوى التنظير والتطبيق[1].

1-2 التنظير الأسلوبي في كتاب النقد والحداثة:

اتسمت كتب "عبد السلام المسدي" بالمزاوجة بين النظرية الصرفة والممارسة التطبيقية، وعلى الرغم من أن كتابه السابق "الأسلوبية والأسلوب" يحوي الإطار النظري للأسلوبية بزخم معرفي وطرح فلسفي فإن كتابه "النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي" يمزج فيه بين التنظير والتجريب أو انتقل فيه من حيز التنظير والتجريد إلى الممارسة الميدانية والتحليل التطبيقي فهذا الكتاب صورة حديثة لفكر صاحبه الذي يعتنقه، ويدافع عنه بجرأة واستبسال، وهو حلقة من حلقات إنتاجه المستمر...، ذلك أن حاجة النقد العربي الحديث إلى جهود أمثاله حاجة ملحة[2].

ظاهر هذا الكلام إشادة بقيمة أبحاث "المسدي" في مجال البحث الأسلوبي، ونحن في ذلك نذهب إلى أن "المسدي" تميز منذ بدايته بأعماله القيمة وليس أدل على ذلك من إسهامه في المنجز النقدي ككل وفي الأسلوبية على وجه الخصوص.

حسبنا هنا أن نقدم بعض مفاهيمه للأسلوب والأسلوبية من أجل استيعاب المعطيات التنظيرية المتحدث عنها في هذا الكتاب.

يعتبر كتاب "المسدي" النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي "إذن من بين الدراسات العربية المتميزة في مجال الأسلوبية نظرا لثراء المادة وغزارتها إلى جانب عمق الطرح الفكري والاستعانة بالأدوات الإجرائية لتحليل النصوص الأدبية بذلك كان للناقد باع معتبر في النقد والأسلوبية سواء في مجال التنظير ونقد النقد أم في مجال تعامله مع النص الأدبي.

---

[1] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص44.

[2] ينظر:عرض ومناقشة محمود الربيعي لكتاب النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، مجلة فصول، عدد خاص بالأسلوبية، ص233.

وإذا حاولنا أن نعرض لأهم آرائه المعلنة في كتابه والتي تعكس قراءاتها تجلي الدرس الأسلوبي بشقيه النظري والتطبيقي نقول: استهل "المسدي" كتابه بتقديم مفهوم الأسلوبية:

فهي تتحدد بدراسة ظواهر التعبير وفعل ظواهر الكلام على الحساسية، فكل فكرة تتجسد كلاما إنما تحل فيه من خلال وضع عاطفي سواء أكان ذلك من منظور من بثّها أم من منظور من تلقاها، فكلاهما ينزّلها تنزيلا ذاتيا[1].

ويندرج هذا التصور في إطار أسلوبية "بالي" التعبيرية التي تدرس القيمة التأثيرية للغة والفاعلية المتبادلة بين أطراف الخطاب، وتتجلى بذلك الجوانب الوجدانية للكلام والقيم التعبيرية الكامنة فيه ويرتبط حينئذ الكلام بفكرتي القيمة والتوصيل، فالمتحدث يحاول أن يترجم ذاتية تفكيره وإحداث الانفعال في المتلقي[2].

وضمن الإطار نفسه يواصل المسدي طرحه النظري، ويقرر بأن العمل الأسلوبي «يدور على تتبع الشحن العاطفي في الكلام أولا، فإذا عاينا وسائل التعبير الحاملة للشحنات الوجدانية انتقلنا إلى دراسة خصائص الأداء، فتكون الدراسة إذن نفسية باعتبار أنها تقوم على ملاحظة ما يحدث في عقل المتكلم عند تعبيره عما يفكر فيه، غير أنها تبقى دراسة لسانية، باعتبارها متجهة صوب الجانب اللغوي المعبر عن الفكرة لا صوب الجانب الذهني»[3].

من خلال هذا الشاهد يمكن القول أن الأسلوبية عند "شارل بالي" تقوم على مقاربتين: المقاربة الأولى نفسية تبحث في ظروف البث النفسية، وظروف الاستقبال. أما الثانية:

[1] ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983، ص45.
[2] ينظر: مسعود بودوخة وآخرون، الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية ؛ وينظر: محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، سورية، ط2، 1989.
[3] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص45.

فمقاربة لسانية لغوية بحتة، تدرس الجانب اللغوي للتعبير عن الفكرة وتلغي كلية الجانب الذهني، وتبعده عن مجال دراستها وبحثها[1] .

يحاول "المسدي" بذلك ربط النص الأدبي بظروف المؤلف النفسية وذلك لم يمنع الدراسة من أن تكون لسانية أيضا ما دامت تبحث في الجانب اللغوي للأفكار والمضامين. يعلّق "محمود الربيعي" على نص "المسدي" السابق ويتساءل: كيف يتأتى تتبع الشحن العاطفي في الكلام أولا وهل يمكن أن يتم ذلك دون دراسة النظام اللغوي الذي يفضي إلى معرفة هذا الشحن؟ يبدو أن التحليل اللغوي مرحلة سابقة على كل مرحلة سواها لتعرف مثل هذا "الشحن العاطفي" ومادامت ملاحظة ما يحدث في عقل المتكلم مرهونة – في عبارة المؤلف– بقوله "عند تعبيره عما يفكر فيه" فقد أصبح لازما أن الوصول إلى أية حقيقة نفسية أو عاطفية مشروط بفحص "التعبير" الذي يفضي إلى هذه الحقيقة. وكان الأولى أن تكون "لسانية –نفسية" لا "نفسية لسانية"، وذلك لأننا نتجه من "اللسانيات" في طريقنا إلى معرفة "الشحن العاطفي" لا العكس!"[2].

فالعمل الأسلوبي في نظر "المسدي" يقتضي تتبع الشحنات العاطفية المثارة في الكلام، وعليه يجدر الوقوف على وسائل التعبير والصياغة الحاملة لتلك الشحنات ودراسة خصائص الأداء المصاحبة لها ولم يكن هذا المفهوم بمنأى عن الدقة العلمية لأن اللغة واقعة اجتماعية كما يقول "دي سوسير" وبذلك فهي تحمل عاطفة صاحبها.

وما يخلقه هذا المفهوم أن "بالي" انتهى في آخر حياته إلى تأكيد سلطان العاطفة في اللغة وأثرها البارز في التأثير في المتلقي... معللا ذلك بأن الإنسان كائن عاطفي قبل كل شيء واللغة الكاشفة عن جوهر هذا الإنسان هي لغة التخاطب بتعبيراته المألوفة[3] .

---

[1] ينظر: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات الدار الجزائرية، الجزائر، ط1، 2015، ص51.

[2] ينظر: عرض ومناقشة محمود الربيعي لكتاب النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، ص230.

[3] ينظر: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص50 ؛ وينظر:
Charles bally;traite de stylistique;2vol; klinchsisch;paris;francaise;p19.

يدل ذلك على قدر من التلاقي بين التفكير والعاطفة، فنحن نستطيع أن ننقل إحساسا بواسطة اللغة، فعندما نريد أن نطلب الكتاب مثلا من أحد نقول: أحضر لي الكتاب رجاء. أو بربك أحضر الكتاب. وهذا الطرح يقودنا إلى فكرة أخرى طرحها "المسدي" وتتمثل في المفعول الطبيعي وينتج عن نوعية البنى اللغوية بحد ذاتها، فمن الطبيعي أن يختلف الأثر الذي تحدثه صيغ التصغير من تحقير أو استخفاف أو تقليل عن الأثر الذي تحدثه صيغ المبالغة كالتهويل والتعظيم والتكثير كما أن التركيب الصوتي في بعض الكلمات... يدل بصفة طبيعية على مدلول تلك الدوال، من ذلك الكلمات التي تحاكي أصواتها دلالتها، ثم يساهم طول الكلمات وقصرها في الإيماء إلى معناها إيماء طبيعيا، وكذلك الأمر إذا انتبهنا إلى توزع الكلمات داخل الجملة، إذ مجرد ترتيب عناصرها قد يضفي على الكلام حدثا أسلوبيا عاطفيا[1].

ويتضح مما أثبته الناقد أن الآثار الطبيعية للكلام مرتبطة بالصرف والبنية اللغوية ونوعية الأصوات المستخدمة في الجملة، وهو ما نستشفه من كلمة "شويعر" مثلا التي يستخدمها "عبد الملك مرتاض" في كتاباته ليدل بها على الشخص الذي يكون أقل منزلة من الشاعر وكقوله أيضا "كتبوب". كما يوجد فرق بين كلمتي : "كذّاب" و"صادق" أو نحو: "يأكل" و"يشكر"، فهي أفعال صوتية ذات قيم إيصال بحتة، ولكنها عندما تصبح "أكول" و"شكور" أي عندما تتحول صيغتها، فإنها تحمل بالإضافة إلى القيمة الايصالية، قيمة تعبيرية[2].

أما في قوله" الكلمات التي تحاكي أصواتها دلالتها" يقصد بها كلمات من مثل "خرير المياه"، و"حفيف الأشجار" أو ما يسميه "دي سوسير"(Les onomatopés) وذلك في تفسيره للعلاقة الاعتباطية للعلامة اللغوية، فكل دال له علاقة تعسفية مع المدلول واستثنى من ذلك الكلمات المحاكية لأصواتها حيث يوجد بينها تفسيرا منطقيا مبررا.

[1] ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص45.
[2] ينظر: منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990، ص38.

يناقش "محمود الربيعي" "المسدي" في هذا الطرح " يقول:« يقدم المؤلف تعريفا للأسلوبية في ضوء بعض المفاهيم "التقليدية" ...من مثل مفهوم "المفعول الطبيعي" الذي يجعله مثلا يربط بين صيغة التصغير ومعنى التحقير... وبين صيغة المبالغة ومعنى التهويل والتعظيم، ولا يخفى أن مثل هذه الأفكار التي ترددت كثيرا في النقد العربي قديمه وحديثه لا تفضي إلى كبير فائدة، وهي من الناحية الوصفية الواقعية مردودة، وكيف تكون صحيحة وهي تفترض الثبات في نص لغوي تتغير ألوان السياق فيه تركيبيا، واجتماعيا، وعاطفيا»[1].

وبعد هذا ينتقل "المسدي" للحديث عن المورد الثاني لأسلوبية التعبير وهو: "المفعول المصاحب" ويتعلق بالآثار الاستدعائية للكلام، وتضم الوسط الاجتماعي للأديب وكذا المهني، كل ذلك يمكن معرفته من خلال النظام اللغوي يقول: « المفعول المصاحب: هو ما تحمله الكلمات ضمنيا من إشارة إلى الباث، أو إلى الباث والمتلقي معا، فتعرف البيئة الاجتماعية التي ينتمي إليها إن كان حضريا أو بدويا مثلا، ويعرف الوسط المهني الذي إليه ينتسب سواء لاستعماله مستوى من اللغة دون آخر أو لأن المستوى الذي توخى أداءه قد تميز بأنماط تعبيرية مخصوصة»[2].

إن الأفكار السابقة تسعى إلى إبراز مهمة الأسلوبية التعبيرية في تحديد العناصر الوجدانية المستخدمة في ظرف معين وتأثير الباث في المتلقي، فيصبح كلامه يحمل موارد طبيعية وأخرى استدعائية مصاحبة.

هذا وقد بين "المسدي" هدف الأسلوبية بقوله: « تهدف الأسلوبية إلى كشف الغطاء عن بذور الأسلوب من حيث هي كامنة في أبسط أشكال التعبير»[3].

[1] عرض ومناقشة محمود الربيعي لكتاب النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، ص230.
[2] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص46.
[3] المصدر نفسه، ص46.

ورغبة في تقريب المفاهيم النظرية، أكثر يسوق الناقد تعاريف أخرى تمثل اتجاهات البحث الأسلوبي فبعد أن كشف لنا عن أسلوبية "بالي" التعبيرية ينتقل إلى اتجاه آخر مثّل « ردود الفعل اتجاه أسلوبية التعبير ويهتم بالقضايا القيمة التي يطرحها أسلوب الكاتب الخاص به وهي اتجاه يتجاوز البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالنقد الأدبي»[1] وهو اتجاه الأسلوبية الفردية، ورائد هذه المدرسة هو العالم النمساوي "ليوسبيتزر".

وتهتم بالإجابة عن السؤال: "لماذا" وكذا تبحث في علاقة النص الأدبي بصاحبه لذلك سميت بالأسلوبية النفسية « إن مؤرخي الأدب قد حادوا عن جوهر العمل الأدبي كما أهملوا الإجابة عن السؤال الأولي: لماذا كتب الأثر؟ وإلى أي مدى يرتبط الأثر بنفسية صاحبه؟ إن المهتمين بالأدب والمشتغلين باللغة لقادرون سويا على دراسة التعبير حيث يكمن الأديب وعصر الأديب، فعلينا إذن أن نمد الجسر بين النقد وعلم اللسان عن طريق علم الأسلوب»[2].

ومن هنا مزجت الأسلوبية الفردية بين ما هو لساني وما هو نفسي وكانت نظرية قائمة في النقد الأدبي من خلال سعيها إلى الكشف عن الملامح الخاصة للأثر الأدبي، أو دراسة ظاهرة أسلوبية بارزة فيه وربطها بنفسية المؤلف أو بالجماعة التي تبدعها.

ويعود "المسدي" ليربط الأسلوبية باللسانيات فالعلاقة بينهما هي علاقة منشأ ومنبت فلا أحد ينكر ميلاد الأسلوبية من رحم الدراسات اللغوية التي وضع دعائمها "دي سوسير" ولما كانت اللغة رموزا تعبيرية فإن « اللسانيات تهب الأسلوبية ثمار بحثها من حيث هي عمل ينجز على الآثار الأدبية، ولا يأنس الباحث من نفسه قدرة يسيطر بها على الظواهر اللغوية

[1] المصدر السابق، ص46
[2] المصدر نفسه، ص46.

المختلفة حتى تتفتح أمامه مجالات واسعة للتحليل فيصبح النص الأدبي جهازا ينظمه تماسك لغوي خاص»[1] .

لقد جعل المسدي الدارس الأسلوبي يسيطر على الظاهرة الأدبية بفضل ما تقدمه اللسانيات من أدوات ضرورية له، فينفتح المجال أمامه ليفصح عن أدواته الإجرائية لمقاربة الأثر الفني، وبذلك يكون النص المدروس متماسكا لغويا من حيث طرق البناء.

وهذا أمر يعكس بصورة جوهرية أن الأسلوبية هي الجسر الواصل بين اللسانيات وتاريخ الأدب ويبرز هذا الطرح أن المؤلف هو محور العملية الإبداعية « ففكر المؤلف بمثابة النظام الشمسي تنجذب إلى مداره كل الأشياء، وما اللغة والأغراض والعبارات إلا كواكب تتبع هذا الجوهر المفكر»[2].

ولعل أهم سمة قام عليها منهج "ليوسبيتزر" هي أن ننطلق في الدراسة من العمل الأدبي وليس من الآراء والمبادئ السابقة ومفتاح الأثر الفني قد نجده في إحدى تفاصيله، علاوة على ذلك فإن المحلل الأسلوبي يستعين بالحدس للنفاذ إلى النص الأدبي، فكل جزئية في النص يجب أن تمكننا من النفاذ إلى مكنونه بما أنه يضم جميع الأجزاء، وإذا ما تم النفاذ فيجب أن نوفق إلى معاينة جزئية ما تعطينا مفتاح الأثر... فالأثر ننفذ إليه بضرب من الحدس تدعمه ملحوظات ومستخلصات تتوافد بالتنقل بين مركز النص وأجزائه[3].

ويفضي ذلك إلى أن السمات الخاصة في الآثار الأدبية هي عدول عن الاستعمال العادي وهي تمثل انزياحا عن النمط التعبيري المتعارف عليه وحينئذ يبرز الأسلوب الفردي للكاتب وابتعاده عن الكلام المألوف، مع ربط الإنتاج الأدبي بروح المؤلف « فالأسلوبية ضرب من النقد القائم على التعاطف مع الأثر ومع صاحب الأثر»[4].

[1] المصدر السابق، ص46.
[2] المصدر نفسه، ص48.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص48.
[4] المصدر نفسه، ص48.

وفي منحى آخر يستعرض "المسدي" الإطار النظري للأسلوبية البنيوية، استخلصه من مجموع آراء الأسلوبي الأمريكي "مايكل ريفاتير" وبذلك لم يغفل ناقدنا عن الإفادة من الدراسات الغربية.

هكذا وبفعل هذا السند النظري يظهر لنا أن "عبد السلام المسدي" تميز منذ البداية بارتكازه على الآراء والأفكار الغربية فقد وجد فيها مجالا رحبا للتعريف بالأسلوبية في الوطن العربي مع احترام خصوصية النص العربي أثناء الممارسة والتحليل التطبيقي.

ومن أجل استيعاب حقيقي لآرائه حسبنا أن نقدم هنا صورة واضحة عن أسلوبية "ريفاتير" كما وردت في ثنايا كتابه "النقد والحداثة" يقول "المسدي": «تتجه الرسالة الأدبية إلى عدد غير محدود من القراء بخلاف الخطاب العادي وهذا يرجع إلى خاصية هامة هي ديمومة الأثر الأدبي، ذلك أن الكتابة والتسجيل يحافظان على بقائها المادي، كما تتمثل الديمومة في أن الرسالة الأدبية بنية لغوية قارة بعد انتهاء صاحبها من تأليفها فهي بناء مستقل أبدا عن الظروف الخارجية»[1].

ومعنى هذا الكلام أن ديمومة النص الأدبي نابعة من تأثيره الدائم في القراء، فمثلا شعر "المتنبي" أو "المعري" هو دائم التأثير في من يقرأه وبذلك يتصف بالخلود على الرغم من بعد الزمن بيننا وبينهم، إضافة إلى أن البنيوية وعلى اعتبار أنها من المناهج النسقية فهي تدرس النص كبنية مغلقة بعيدا عن الظروف المحيطة به وهو ما نستشفه من قول "المسدي": "مستقل أبدا عن الظروف الخارجية"

وقد تطرق الناقد إلى مسألة الوظيفة اللغوية للرسالة وهيمنة الوظيفة الأسلوبية على غيرها من الوظائف يقول « إن الوظيفة الأسلوبية في الأداء الكلامي تنتصر على الوظيفة المرجعية دائما وحتى لو تمكنت الرسالة من أن تكون متوجهة إلى مرجع موضوعي فإن

[1] المصدر السابق، ص 48.

نفوذها الفعلي الدال على الإدراك يتوقف على تأثير العلامة في المتقبل، فالوظيفة الأسلوبية هي وحدها الموجهة للرسالة الأدبية»[1].

ويصل الناقد إلى الإقرار بأن الأسلوب يتضح من خلال تأثيره في المتلقي وإن كان هذا الكلام لـ:" ريفاتير" وهو ما يفسر أن المتن الذي متح منه "المسدي" هو متن غربي. ويواصل « الأسلوب هو إبراز لبعض عناصر سلسلة الإبلاغ وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز»[2].

ومما يعزز الرأي السابق تعريف "ريفاتير" للأسلوب بأنه « الإبراز الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية »[3].

ولنا على هذا الإقرار عدة ملاحظات أولها: علاقة الأسلوب بالمتقبل ومحاولة التأثير فيه باستخدام عناصر تعبيرية متميزة والملاحظة الثانية هي إلغاء السياق الخارجي كنفسية الأديب مثلما هو الحال في أسلوبية ليوسبيتزر الفردية والملاحظة الأخيرة: أن مضمون الرسالة يتحدد من خلال أثرها في القراء فالأدوات الأسلوبية في الخطاب الفني مركبة بطريقة تجعل القارئ لا يمر بها إلا ويهتدي إلى مقصد الكاتب منها، على أن قيمة هذه الأدوات الأسلوبية مرتبطة ارتباطا وثيقا بإدراك القارئ لها مما يجبرنا على الاستعانة بالقارئ لنهتدي إلى الحدث الأسلوبي[4].

في هذا السياق يبرز لنا افتراض "ريفاتير" القائم على فكرة "القارئ العمدة" أو القارئ النموذجي archilecteur الذي اقترحه واعتبره المعيار الذي يلجأ إليه المحلل الأسلوبي، كونه القادر على الاستجابة لكل مثير أسلوبي كامن في النص الأدبي، وبالاستعانة به يتم

[1] المصدر السابق، ص48، ص49.
[2] المصدر نفسه، ص49
[3] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر:حميد الحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 1993، ص05.
[4] ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص49.

الابتعاد عن الأحكام الذاتية والانطباعية، وعلى الرغم من صعوبة تطبيق هذا الطرح بسبب تعدد القراء وما ينجر على ذلك من خلط نظام النص بنظام قارئه إلى جانب عسر تفتيت بنية النص إلى وحدات أسلوبية وربطها برد فعل القراء، كل ذلك أشار إليه "المسدي" بقوله: « لكن الاستعانة بالقارئ أمر عسير لأن القراء يختلفون في مقاييسهم باختلاف أذواقهم وثقافاتهم وعصورهم لذا وجب البحث عن أحكام مطردة صادرة عنهم بحيث تنقلب الأحكام الذاتية إلى أحكام موضوعية لها أسبابها في النص، ويكون ذلك باعتبار كل حكم ذاتي مجرد منبه أو علامة على ظواهر أسلوبية في النص»[1].

والملاحظ أن كل سمة أسلوبية تفقد شحنتها التأثيرية بمجرد تكرارها وهو ما اصطلح على تسميته "ريفاتير" بالتشبع (saturation) ، فكلما تكرر ورود الخاصية الأسلوبية تشبّع بها النص ومن ثمة لا يبرزها كخاصية أسلوبية مميزة. معنى ذلك أن التكرار يفقدها طاقتها التأثيرية تدريجيا[2].

وحول هذا التصور نشأت فكرة الانحراف والسياق أو تعريف الأسلوب بأنه انزياح بالنسبة إلى معيار، ولكن لصعوبة تحديد المعيار الذي يبقى غامضا وغير محدود استبدله "ريفاتير" بمصطلح "السياق".

وفي سبيل تحقيق هذه النظرية عوض "ريفاتير" "القاعدة الخارجية" بـ "قاعدة داخلية"، وبذلك يكون المعيار ماثلا في النص ذاته ويعرفه بقوله: «السياق نظام منكسر بعنصر غير متوقع»[3].

إن ما قدمناه يعكس لنا الأسس الغربية التي أثرت في "المسدي" والتي جعلته يسائل كل ما يفد إليه من نظريات أجنبية، ومن هذا المنطلق كانت إسهامات الناقد نقلة نوعية في

[1] المصدر السابق، ص49.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص49.
[3] Michael Riffaterre: Essais de stylistique structurale; présentation et trad. de Daniel Delas. éd flammarion.paris.1971.p65.

معابر انتقال الأسلوبية إلى الوطن العربي وهو ما يبرزه تبنيه للأطروحات النظرية كما هي عند روادها الأصليين.

ويتابع المسدي التنظير للأسلوبية البنيوية بتطرقه إلى أنواع السياق حيث يوجد سياق أكبر هو الجزء من الرسالة الأدبية الذي يحف بالأدوات الأسلوبية... فيكون الجملة أو الفقرة أو النص. وسياق أصغر وهو وحدة لغوية تتكون من كلمتين متضادتين متقابلتين، وفي مفترق السياقين تبرز الظاهرة الأسلوبية[1].

إذا تأملنا جوهر هذا الكلام نجد أن السياق الأكبر يتحدد بالعنصر غير المتوقع وقد يكون جملة أو نصا أما السياق الأصغر فيتحدد بالعلاقات بين الكلمات الموسومة وغير الموسومة، وهو قطب لثنائية يتقابل عنصراها، وليس لأي من الطرفين تأثير بدون الآخر كأن نقول: النور المظلم أو الليلة الأبدية فالمظلم العنصر الموسوم والنور العنصر غير الموسوم أو السياق الصغير[2].

ولعل ختام ما تطرق له "المسدي" عن الأسلوبية البنيوية ولتدقيق زاوية الرصد يقدم لنا مفهوم الأسلوبية عند "ريفاتير" بقوله: « إن الأسلوبية علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المستقبل والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المستقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك، فالأسلوبية بهذا الاعتبار علم لغوي يُعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص»[3].

وفي ظل هذا الطرح يظهر المسدي بعدها بنظرية "بوفون" (Buffon) الذي اعتبر الأسلوب المتميز الذي يجذب انتباه المتلقي يدل على القدرة الصياغية التي يمتلكها المنشئ فيشد المستقبل بذلك إلى الإصغاء له فيكون الأسلوب بصمة المبدع وتمثيلا صريحا لطابعه

[1] ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص51.
[2] ينظر: معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق، دار الهدى للنشر والتوزيع، عين مليلة،2007، ص118.
[3] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص52.

الشخصي مما يجعلنا نميز عشرين بيتا من الشعر إن كانت لراسين أم لكورناي، وأن يميز صفحة من النثر إن كانت لبلزاك أم لستندال، إن المعاني وحدها هي المجسمة لجوهر الأسلوب، فما الأسلوب سوى ما نضفي على أفكارنا من نسق وحركة. فكل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته[1].

وأغلب الدراسات الأسلوبية متأثرة بآرائه فتبناها "شوبنهاور" فعرف الأسلوب بكونه ملامح الفكر، وتمثّلها "فلوبير" ليعتبر الأسلوب طريقة مطلقة في تقدير الأشياء[2].

وينتقل المسدي بعد تقديمه لكل المدارس الأسلوبية إلى إبراز الفرق بين البلاغة والأسلوبية، يقول: « البلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقييمية ويرمي إلى "تعليم" مادته. وموضوعه: بلاغة البيان، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح أو التهجين ولا تسعى إلى غاية تعليمية البتة»[3].

فالأسلوبية علم بديل ظهر ليسد الفراغ والنقص الذي وقعت فيه البلاغة بأحكامها المعيارية الجامدة، وهو علم وصفي يدرس أسباب الاختلاف في استعمال اللغة أو الاختلافات الفردية في استخدام اللغة من موقف إلى آخر.

ولئن توسعنا في إيراد تعريفات "المسدي" للأسلوبية إلا أن هناك فائدة مرجوة وهي تنوع طرحه النظري واختلافه من كتاب إلى آخر، وقد شكلت كتبه مرجعا ثريا وسندا معرفيا في الأسلوبية العربية، وخاصة استعانته بالمداخل النظرية التي يتوسلها الناقد في أبحاثه وينطبق الأمر نفسه على كتابه الموسوم بـ:" قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون" الصادر سنة 1981م وقد ارتأينا أن نختم به تنظير المسدي للأسلوبية على الرغم من أن تاريخ صدوره يسبق كتاب "النقد والحداثة" إلا أن ذلك يعود إلى ورود بعض الآراء الخاصة

[1] ينظر: المصدر السابق، ص55.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص56.
[3] المصدر نفسه، ص57.

بالأسلوبية ورودا مقتضبا، لا يمكن مقارنته مع كثافة الطرح النظري في الكتب السابقة، وهو ما سنتناوله في ما يلي.

1-3 التنظير الأسلوبي في كتاب قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون":

بعد قراءة متأنية ودقيقة لهذا الكتاب ومرورا بإسهامات "المسدي" النقدية التي أصبحت قسما في نسج هذا الكم الهائل من الآراء التنظيرية. نجد ملمحا نظريا للأسلوبية ولكن ناقدنا لم يسهب في هذا الكتاب. وسنشرع عبر الصفحات الآتية في عرض آرائه النظرية المعلنة التي لا غنى عنها في الدرس الأسلوبي العربي ومعطيات هذا الطرح نستهلها بتعريفه للأسلوبية بأنها علم لساني. يقول: «... وهكذا أصبحت الأسلوبية علما لسانيا يعنى بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء قواعد دراسة الأسلوب، كما عرّفت بأنها علم يعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني»[1].

وهذا أمر يعكس بصورة جوهرية ربط الناقد الأسلوبية باللسانيات كما جرت العادة دائما، وبات يقينا عنده بأن الأسلوبية هي الجسر الواصل بين اللسانيات والعمل الفني، ويمكن إيجاز الفرق بين الإبلاغ العادي والإبلاغ الأدبي في اختلاف اللغة المستخدمة في مسائل البيع والشراء مثلا، حيث تؤدي اللغة وظيفة إبلاغية اتصالية فقط في عمليات التواصل اليومية، أما في النصوص الأدبية فتؤدي إلى جانب قيمة التوصيل والإبلاغ قيمة الصياغة الفنية الجمالية.

وبعد أن فرَغ المسدي من ذلك سلط الضوء على قضية مهمة تطرقنا لها سابقا وهي تعريف الأسلوب بأنه اختيار يقول: « تكون السمة الأساسية المميزة للأسلوب هي مطابقة جدول الاختيار لجدول التوزيع في عملية البث الفني، وهذه الظاهرة هي التي يلح عليها كل

[1] عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، دار سعاد الصباح، الكويت، ط4، 1993، ص130.

الأسلوبيين المعاصرين مما يجعلهم يعرّفون الأسلوب بأنه الانتظام الداخلي لأجزاء النص في صلب علاقات متآلفة تحددها نوعية بنيته اللسانية»[1].

فالاختيار والتوزيع عنصران مهمان لا يقوم الأسلوب إلا بوجودهما، فالبناء الأسلوبي بناء خاص يقتضي تفاعل محوري الاختيار والتأليف.

تسمح لنا هذه الإضاءات إلى اعتبار الأسلوب المحل الهندسي لنقط تقاطع محورين اثنين: أحدهما عمودي وهو محور الاختيار وثانيهما أفقي وهو محور التوزيع[2].

وبوصولنا إلى هذا التعريف نكون قد أتممنا مناقشة جل آراء المسدي النظرية والتي تهدف إلى تأصيل أسلوبية عربية تستمد شرعيتها من الأسس والأفكار الغربية مع احترام خصوصية النص العربي.

وإذ كان "المسدي" من طليعة الباحثين في الدرس الأسلوبي العربي فإن الناقد "محمد الهادي الطرابلسي" من رواد الأسلوبية المختصين تنظيرا وتطبيقا وهو ما سنتناوله بشيء من التفصيل في ما يلي.

2- التنظير الأسلوبي عند محمد الهادي الطرابلسي:

يعد "محمد الهادي الطرابلسي" من أوائل النقاد المشتغلين بالدرس الأسلوبي فهو واحد من أبرز الباحثين المهتمين بالدراسات الأسلوبية في الوطن العربي، وتستمد أبحاثه شرعيتها من مزاوجته الدائمة بين التنظير والتجريب، مما جعله ينال الحظوة في الساحة النقدية العربية.

لذلك سنقدم في هذا الجزء من بحثنا استقراء لآرائه التنظيرية المبثوثة في تضاعيف كتبه.

[1] المصدر السابق، ص134.
[2] ينظر: المصدر نفسه، 134.

وقد آثرنا البدء بقول الناقد لتعزيز شهادتنا السابقة في فضل الريادة يقول: « الريادة تقتضي قيادة حكيمة، وتكون بالإضافة النوعية وليست بالسبق التاريخي. وفيما يخصنا نرى أننا بذلنا جهدا، الجهد الذي يبذله كل باحث أكاديمي جامعي، يبحث عن ثغرة، يبحث عن باب لم يطرق، يبحث عن منهج لم يطبق بالقدر الكافي الذي يتقدم بالعلم والمعرفة... وعندما كنا نشق طريقنا إلى البحث لاحظنا أن الأسلوب والأسلوبية مشغل مكين من مشاغل علماء اللغة والأدب في الغرب فرمنا مشاركتهم في النقاش وآثرنا تركيز الدرس على تحليل النص والتطبيق على الأدب العربي »[1].

لقد قدم الناقد افتتاحا يبرز اطلاعه على مسيرة الدرس الأسلوبي عند الغربيين فكرّس جهده في بحث الظاهرة الأسلوبية وتجريب آلياتها الإجرائية الحديثة بعد تنظيمه للمعلومات تنظيما منطقيا، حيث يخرج من حيز التنظير إلى حيز الممارسة الميدانية يقول: «... سنخصص قسما من بحثنا التطبيقي الخاص بمعارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، بعد التمهيد له بما يلزم من مقدمات تنظيرية»[2].

هذا الشاهد يوضح منهج "الطرابلسي" وطريقته المتبعة في جل كتبه وهي المزاوجة بين النظري والتطبيقي وسننتقل إثر ذلك إلى تحديد بعض المفاهيم الرائجة عند ناقدنا في مجال التنظير الأسلوبي.

2-1 التنظير الأسلوبي في كتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات:

إن المطلع على كتب "الطرابلسي" يجد مزيدا من التنظيرات للأسلوب والأسلوبية ولمتابعة سعيه في ذلك نورد تعريفه للأسلوبية في كتابه " خصائص الأسلوب في الشوقيات" يقول: «... إن علم الأسلوب هو آخر ما تفرع عن اللسانيات من علوم اللغة الحديثة ليطمح إلى تبوأ مكانة سامية تنظيرا وتطبيقا، وعلما ومنهجا، ومن أبرز أعلامها منذ نشأتها: شارل

[1] محمد الهادي الطرابلسي، حوار مع مجلة ثقافات، ص164.
[2] محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، مجلة فصول، عدد خاص بـ: شوقي وحافظ،ج1، العدد الأول، المجلد الثالث، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1982، ص86.

بالي، ميخائيل ريفاتير، بيير قيرو،أما ما يسهل الدخول إليها الكتاب التالي بالعربية: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب»[1].

ينطلق الناقد في تعريفه للأسلوبية بربطها باللسانيات ونستطيع في ضوء هذا الشاهد أن نتعرف على أهم أعلامها الغربيين والعرب ولعله من نافلة القول هنا وجود قدر من التلاقي بين أفكار الباحثين، فكما ربط "المسدي" الأسلوبية باللسانيات يتكرر الأمر مع "الطرابلسي".

ولم يكتف بذلك فقد ذكر بعض الكتب والدراسات ك: كتاب مونيك باران، فرنسيس جامس: لغته وأسلوبه، وتعد من أوائل البحوث الأسلوبية التطبيقية الشاملة، إلى جانب دراسته: مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب، ضمن مجموع قضايا الأدب العربي[2].

ولم يسرف الناقد في التنظير ولن يكون حظه وفيرا في ذلك مما يعينه في تأسيس وبلورة أسلوبية تطبيقية يقول: « سوف لا يكون حظنا من التنظير كبيرا... حتى يتحقق هدفنا في تأسيس الأسلوبية التطبيقية في اللغة العربية لما لها من دور في وصف نظام اللغة وفي المساهمة في تركيز أحكامها العملية ومنطلقاتها المنهجية في البحوث اللغوية عامة»[3].

بعد هذا التحديد يذكر "الطرابلسي" بحثه الموسوم بـ: "دور الاسلوبية التطبيقية في وصف نظام اللغة" في ملتقى ابن منظور بقفصة وكذلك " في منهجية الدراسة الأسلوبية" وهو بحث في ملتقى العربية والألسنية بتونس[4].

وهذا أمر يعكس بصورة جوهرية جهده الواضح فيما يروم من تأسيس لنظرية أسلوبية عربية، فهذا الكتاب يحمل بين دفتيه منطلقات نظرية وإجراءات تطبيقية تضع القارئ أمام رؤية أصيلة تعد لبنة أساسية في المشهد الأسلوبي العربي وأطروحاته الرئيسية.

[1] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص10.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص10.
[3] المصدر نفسه، ص10.
[4] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وقد خاض الناقد في مسألة تحديد الأسلوب وتقديم تعريف له حديث نسبيا فمضان الأسلوب عنده هي في الجانب المتحول عن اللغة، والمتحول عن اللغة في الكلام عديد الأشكال. فقد يكون تحولا عن قاعدة نحوية أو بنية صرفية أوجهة معنوية أوفي تركيب جملة، كما قد يكون التحول عن نسبة عامة في استعمال الظاهرة اللغوية في عصر من العصور أو يكون بشحنة دلالية خاصة أو بفقر خاص يلحق الظاهرة اللغوية ... كما قد يكون التحول باندثار الظاهرة اللغوية حيث ينتظر ظهورها... [1].

يتضح من خلال هذه المقولة أن الأسلوب يحصل بالخروج عن المألوف أو خرق القواعد والسنن اللغوية، فقد يكون الانزياح تركيبيا أو دلاليا، وقد يحصل الانزياح أيضا بالابتعاد عما هو متداول في عصر من العصور أو في مفاجأة المتلقي وخيبة انتظاره باندثار الظاهرة الأسلوبية والاستغناء عنها حيث يتوقع ورودها.

ويواصل:« ويستقطب المتحول عن اللغة نوعان على الأقل: المتحول المشترك: ويضم الاستعمالات التي شاعت في كلام منشئ معين في عصر من العصور وحصلت لها نسبة معينة من التواتر ما يقربها من القراء والمتحول الخاص: وهو أقل شيوعا من الأول، فليس لاستعمالاته حظ من التواتر عند الكتاب سوى ما يكون عند صاحبه وقد لا يكون لها ذلك عنده أيضا، فهو يقع في خانة الخطأ واللحن»[2].

ويخلص الناقد في ختام كتابه إلى أن الأسلوب هو صراع متواصل ضد اعتباطية الدال، هذا الصراع يتوقف على خلق أكثر ما يتهيأ من إمكانيات تقليب الظاهرة اللغوية في الكلام لتوفير أكثر ما يمكن من الدلالة فيها[3].

في سياق هذا التعريف يتضح أن اللفظ يرتبط بمعناه، ولكن هذا لا يمنع المؤلفين والكتاب من التصرف في دلالة الألفاظ في إطار ما يسمى بالمجاز أو الاتساع في اللغة

[1] ينظر: المصدر السابق، ص11.
[2] المصدر نفسه، ص11؛ وينظر: فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، 104.
[3] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص518.

العربية وكما يقول "شكري عياد": « فاللغة في عظمتها وجلالها لا تسمح للمبدع إلا بأن يخدمها، وقليلون هم العباقرة الذين استطاعوا أن يملكوها»[1].

ومما يعزز هذا الطرح قول الناقد نفسه:« وإذا التفنن في الكلام عملية تبقى في كل الحالات رهينة إشباع الدوال بالمدلولات»[2].

وقد يتسنى لنا تدقيق زاوية الرصد فيما يتعلق بالإطار النظري للأسلوبية عند "الطرابلسي" من خلال كتاب آخر له وهو ما سنفصله فيما يأتي.

2-2 التنظير الأسلوبي في كتاب تحاليل أسلوبية:

جاء تنظير "الطرابلسي" للأسلوبية مقتضبا أيضا في هذا الكتاب ولعل ذلك يعود إلى رغبة الناقد في إخراج الدراسة من حيز التجريد إلى حيز التطبيق. ويشير في سياق عرضه لبعض المفاهيم التنظيرية إلى أن الأسلوبية ممارسة قبل أن تكون علما أو منهجا أساسها البحث في طرافة الإبداع وتميز النصوص ... ولها إمكانيات متعددة ونتائج خصبة تقنع بنجاعتها إن لم نقل بأولويتها وحتميتها في بناء الدرس النقدي[3].

إن هذه الدراسة تقوم في المقام الأول على معاينة النصوص في ظل معطيات علم الأسلوب بتطبيق آلياته الإجرائية على مجموعة من النماذج التي سترد في ثنايا هذا الكتاب، مما يجعله يجمع بين الطرح النظري والتحليل الميداني وهذه سمة قلما اجتمعت في مؤلف واحد.

وبطبيعة الحال لسنا معنيين هنا بمناقشة إجراءاته الأسلوبية في مقاربة النص الأدبي لأننا سنفصّل في ذلك في جانب آخر من هذا البحث.

---

[1] شكري محمد عياد، اللغة والإبداع، أنترناشيونال برس، مصر، ط1، 1988، ص122.
[2] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص518.
[3] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، عالم الكتاب، تونس، 2006، ص07.

على صعيد آخر يشير الناقد إلى موضوع الأسلوبية الأصلي بقوله: « ولما كان موضوع الأسلوبية توظيف الظواهر اللغوية والفنية توظيفا جماليا كان تقدمّها مرتهنا بالنظر في مجالات التوظيف... ولا سيما أن الظاهرة الواحدة لا توظف في النصوص بشكل واحد مرتين، مما يجعلها تقتضي جهدا متواصلا في التحليل لرصد كل تغيير وتسجيل كل إبداع»[1].

هذا هو المعنى الموسع لموضوع الأسلوبية حيث تقتضي حسا وذوقا جماليا مرهفا لتوظيف اللغة توظيفا جماليا وفنيا، لاستنباط الإبداع وتسجيله مما وقع في إطار المحلل الأسلوبي.

إن هذا التصور من شأنه أن يوضح الشروط الواجب توفرها في المحلل الأسلوبي وهي الدربة والمران وحسن الإصغاء إلى الأعمال الأدبية. ويجسد ذلك قوله:« الأسلوبية علم يُحّصل بمهارة، ولذلك تقتضي من الدارس–فضلا عن حذقه العلم وإحكامه المنهج– حسا إبداعيا لا يحصل الحد الأدنى المشروط منه إلا بطول العشرة للأدب، وعمق الخبرة بالنصوص والتشبع بالتجارب الأدبية»[2].

ويعالج "الطرابلسي" في الجزء الأخير الذي سنورده ضرورة التمهيد لأي دراسة تطبيقية بشبكة متضافرة من المفاهيم التي تشكل في جوهرها الركيزة الأساسية لأي دراسة يقول:« ولئن كان بين الخطاب الأسلوبي النظري والتحليل الأسلوبي التطبيقي تفاعل وجدلية فإن التحليل الأسلوبي يوفر للخطاب الأسلوبي من المادة المدعمة والنتائج المقوّمة،...فالخطاب الأسلوبي الذي يمكن أن نصوغه قبل تعميم مباشرة التحليل وتنويع التطبيقات لا يساعد الدارس إلا في الانطلاق وذلك بتوجيهه عملية التحليل الوجهة الأسلوبية... فإذا توفر لها ما

[1] المصدر السابق، ص07.
[2] المصدر نفسه، ص08

يكفي من ضمانات حسن السير جرت عملية التحليل إلى غايتها وعادت على الجهاز النظري بثمارها الجمة »[1].

ولتحقيق هذ المسعى يسوق الناقد مقدمات افتتاحية ومداخل نظرية تفيده في إطار بلورة نظريته وكان ذلك المنطلق الرئيسي الذي اعتمده "الطرابلسي" في جل دراساته.

كما نجد بعض الآراء التنظيرية في مجلتي "فصول" و"ثقافات" على التوالي حسب تاريخ الصدور، وارتأينا الاستضاءة بهما لنؤطر هذا البحث بنوع من الكثافة وعمق الطرح والذي نلمسه بوضوح في كافة أبحاثه، ولمزيد من الإيضاح سنقف عند أهم المحطات التي شيّدت صرح هذا المشروع.

2-3 التنظير الأسلوبي في مجلة فصول:

بداية يمكن القول أن الآراء النقدية الموجودة في هذه المجلة تبين مدى إسهام "الطرابلسي" في تأصيل نظرية أسلوبية تتوافق وخصوصية النص العربي، فقد طرح وناقش قضية الانزياح بالنسبة إلى معيار، واستطاع الناقد أن يحقق قفزة نوعية في المشهد النقدي المغاربي المعاصر، لما تضمنته أعماله من تنظير وتطبيق في حقل الأسلوبية تحديدا وهذا ما نلمسه بوضوح في هذه المجلة ومن المباحث التي تناولها كما ذكرنا آنفا "الانحراف والمعيار" ولكنه طرحها بصورة مغايرة فاستخدم فكرة الدرجات في الكتابة يقول: «... للكتابة درجتين بالمعنى الرياضي للكلمة: كتابة لم يحددوا درجتها فلم يصرحوا بأنها من الدرجة الأولى... مما جعلهم يستعملون لها مصطلحات قديمة متنوعة. فهي الأدب حينا والإنشاء حينا آخر، وهي الشعر إذا قصدوا إلى تخصيص أعلى مستوياتها... تلك المصطلحات تدل على كتابات من درجة سامية. ولذلك اصطلح-أخيرا- على الكلام الذي يمثلها:" الكلام السامي"»[2].

[1] المصدر السابق، ص08.
[2] محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص86.

يرتبط كل ما سبق ذكره بظهور كتاب "رولان بارت": (الكتابة في الدرجة الصفر) الذي وضع الكتابة كبديل للأسلوب وحجته في ذلك أن جل الدراسات التي قامت حول الأسلوب لم تصل إلى نتيجة منهجية. ومنذ ذلك اليوم أصبح الناس يتحدثون عن الكتابة، ومن ثم تكون كل النظريات منطلقة من مفهوم الكتابة لا مفهوم الأسلوب[1].

ولذلك أضحى كثير التداول مصطلح: "الدرجة الصفر من الكتابة" للدلالة على الكتابة العادية. ويظل الحديث عن درجات الكتابة شرعيا لأنه قد استقر في أذهان المحدثين... أن الكتابة العادية كتابة من الدرجة الصفر. وأن الكتابة الأدبية بمثابة مجاوزة لها وسمو عنها.

بمعنى أنها كتابة من الدرجة الأولى، فالكتابة العادية تخلو من كل طاقة إنشائية أو وجهة فنية[2].

يمكن أن نميز في هذا الخصوص أن الناقد سعى إلى تأسيس تصور معين يقترب من قضية الانزياح بالنسبة إلى معيار فيكون المعيار هنا هو الكتابة العادية أو الكتابة من الدرجة الصفر وكل ابتعاد أو سمو عن هذه الدرجة يشكل الأسلوب الأدبي وهو ما أشار إليه "الطرابلسي" سابقا في كتابه "خصائص الأسلوب في الشوقيات" بقوله: "يكمن الأسلوب في الجانب المتحول عن اللغة". إلا أن طرحه في هذه المجلة كان بلغة راقية وشارحة تجاوزت كتابه السابق خاصة بتدعيم رأيه بكتابين مهمين في مجال النقد الحديث ألا وهما على التوالي: كتاب "رولان بارت" (الكتابة في الدرجة الصفر)، وكتاب "جون كوهن" (الكلام السامي).

والجدير بالذكر هنا أن "الطرابلسي" عرف القارئ بنوع آخر من الأسلوبية وهو الأسلوبية المقارنة وتعتمد المقارنة أساسا ، ولا تتجاوز حدود لغة واحدة... فإذا تجاوزت ذلك عدت –عندنا– من قبيل الأدب المقارن، وهي علم يدرس أساليب الكلام، في مستوى معين

[1] ينظر: محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، ص10.
[2] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، ص86.

من مستويات اللغة الواحدة، ولا يجوز بين مستويات مختلفة من اللغة الواحدة (بين مستويي الفصحى والعامية مثلا)... ويعمد إلى المقارنة بين الأساليب لتبيين خصائصها عن طريق مقابلتها بغيرها[1].

فمن خلال دراسة الطرابلسي "لشعر أحمد شوقي" باعتماد الأسلوبية المقارنة خصص معارضات الشاعر بالبحث وصنفها بأنها أدب من الدرجة الثانية لأنها توليد شيء من شبيه به أي توليد أدب من أدب آخر، وكما أشرنا آنفا فقد طرح الناقد فكرة الدرجات في الكتابة حيث أن الدرجة الصفر هي الأسلوب العادي أو كلام عامة الناس والدرجة الأولى هي الكتابة الأدبية والدرجة الثانية هي تكوّن النص من نص آخر:« وجميع الآثار الأدبية المبنية على آثار أدبية مثلها بناء واضحا صريحا أو خفيا معمى»[2]. كما قارن هو بين شعر "شوقي" وغيره من النصوص الشعرية المشابهة له.

إن ما قدمناه يعكس أهمية الأسلوبية المقارنة في مجال البحث الأسلوبي وخاصة أن نتائجها موضوعية كما يوضح "الطرابلسي":« إن الأسلوبية المقارنة ميدان بحث حري بأن يستقطب جهود الدارسين، لطرافته وسعته وتأكد ثمرته وأمن منهجه من الاعتباط، وبُعد أحكامه عن المجازفة، إلى جانب دورها في بناء صور الجمال في النصوص الأدبية عن طريق مقابلة بعضها ببعضها الآخر»[3].

وهو المنهج الذي سار على هديه لمقاربة شعر أمير الشعراء "أحمد شوقي" في مجلة "فصول" المصرية.

وعلى الهدي نفسه وفي ظل تلك الأطروحات النظرية اعتنى الناقد كل العناية بتقديم منطلقاته الفكرية، وكذا خلق جهازه المفهومي الذي يستند إلى مرجعية تجمع بين التراث والحداثة وهو ما نجده في حواره مع مجلة "ثقافات".

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 87.
[2] المرجع نفسه، ص86.
[3] المرجع نفسه، ص87.

2-4 التنظير الأسلوبي في مجلة ثقافات:

إن المنطلق الرئيسي الذي اعتمده "الطرابلسي" في حواره مع مجلة ثقافات هو مناقشة إذا ما كانت الأسلوبية علما وافدا من الغرب أم أنها متأصلة الجذور في العربية، وبذلك كانت مقاصد الناقد محددة منذ البداية فهو يطمح إلى تشييد نظرية أسلوبية تجمع بين التراث والمعاصرة يقول:«... وفي جميع ما اشتغلنا به تدريسا وبحثا لم تكن غايتنا من الدرس الأسلوبي « تبييء » الأسلوبية الغربية في حظيرة العربية بقدر ما كانت إنتاج معرفة بالعلم والعمل تنطلق من تصوراتنا وأدبنا وتستند إلى استفادتنا من الثقافة الأجنبية الحية. وإضافاتنا إذا استطعنا واضحة ملحوظة وإن كان بعضها حصيلة نقاش بيننا وبين غيرنا من الدارسين»[1].

ظاهر هذا الكلام إشادة بالجهود الأسلوبية العربية. ويشرح الناقد توجهه المبني على الحوار بين التراث العربي والثقافة الغربية وبهذا يحاول التنظير لأسلوبية حديثة تلائم خصوصية النص العربي منفتحة على المشهد الغربي، مما يبرز المقدرة النقدية لدى "الطرابلسي" وإقحامه للفكر النقدي المغاربي في المنظومة العربية. بمعنى آخر إقامة أسلوبية عربية انطلاقا من معطيات وأفكار الغربيين وبذلك حقق الاستفادة القصوى من تلك الأفكار الأجنبية.

وينتقل إثر ذلك "الطرابلسي" إلى تحديد مصطلح "الأسلوب" فيرى أن هذا المصطلح كان قائما في الحياة قبل أن يكون قائما في الأدب، فنحن نعيش حسب أسلوب معين، ونلبس حسب أسلوب ظرف مخصوص... فكلمة أسلوب لم تنشأ في أوساط الأدب وليست حكرا على الكتابة. فهي لا تعني أسلوب الكتابة إلا عندنا نحن المختصين في اللغة والأدب[2].

[1] محمد الهادي الطرابلسي، حوار مع مجلة ثقافات، ص153.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص162.

إن هذا الكلام لا يخلو من الدقة، فالأسلوب يوجد في كل شيء في الرسم والنحت وفي الأنواع الموسيقية، فإذا قلنا مثلا فلان له أسلوب في اللباس فذلك يعني أنه يلبس وفق طريقة خاصة به تميزه عن غيره وينطبق ذلك على سائر الأساليب المعيشية الأخرى.

ولكن يشترط الناقد في أساليب الكتابة الاحتكام إلى اللغة وهو ما يميز الأسلوب الأدبي يقول:«... لكننا إذا تحدثنا عن أساليب الكتابة وجب أن نحتكم إلى الرافد اللغوي أولا قبل أن نحتكم إلى الروافد غير اللغوية في الدرس مثل توظيف أشكال الحروف وأساليب النقط ومجالات البياض... وألوان الحبر وغيرها من الأساليب التي قد يكون لها دور في تكوين جمالية ضروب الإبداع»[1].

تفصح هذه المقولة عن أن الأسلوب في الكتابة يجب أن يتوفر فيه رافدين الأول لغوي يتمثل في بنية النص من فقرات وجمل، والرافد الثاني غير لغوي ويختص بالخطوط والفراغات والنقط وأشكال الكتابة...

ويصل الناقد إلى الإقرار بأن تحديد الأسلوب أمر صعب ومعقد وفي هذا السياق يثير مسألة عقد مجموعة من الندوات لمناقشة قضية الأسلوب. فبهذا المنظور لم يصبح مصطلح الأسلوب إشكاليا مختلفا في مفهومه إلا عندما استعمل الدارسون للحديث كلمة الأسلوبية للدلالة على علم الأسلوب وفي هذا الإطار عقدت عدة ندوات بهذا العنوان البسيط "ما الأسلوب؟"[2].

لهذه الاعتبارات كان لزاما سد هذه الثغرة كما يقول الناقد:« ويضعنا ذلك نحن العرب أمام واجبات الاستفادة مما سبقنا من نظريات أولا، وتقديم ما نوفق إليه من إضافات ثانيا

[1] المرجع السابق، ص162.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص155.

انطلاقا من تفكيرنا ونقاشنا واعتمادا على أدبنا لأن الغربيين يقفزون على النصوص العربية وعطاء الحضارة العربية... »[1].

إن علامات هذا الوعي – ضرورة التفاعل مع مختلف التيارات الوافدة – هو من الخصائص التمييزية للنظرية النقدية التي يطمح إلى تشييدها "الطرابلسي" فالرجوع إلى تراثنا العربي ضروري لإعطاء قيمة إضافية للجهود العربية.

بذلك يظل التراث مصدرا غنيا بتنوعاته، ويظل كذلك مصدرا لأي طموح، يتجه نحو إقامة بناء متكامل في نظرية الأسلوبية العربية... وقد تنتهي مثل هذه الدراسات إلى قدر من الملاءمة بين الفكر العربي الحديث، والفكر المطروح في الثقافة الغربية مع تنوعه وتطوراته المستمرة[2].

فكان ذلك إرهاصا لبروز حركة نقدية نشيطة استفادت من التجارب الغربية وتجاوزت النقل إلى التنظير ومسايرة المنظومة النقدية الغربية. ولنا في نقادنا المغاربة النموذج الأمثل لذلك العطاء الفكري.

ولكن "الطرابلسي" لا يلبث أن يحدد الأسلوب بأنه: « شهادة ملكية أكثر منه بطاقة هوية نقضا أو تدقيقا لما شاع من أن الأسلوب هو الإنسان»[3].

وصحيح أن كل عمل أدبي يحمل بصمة صاحبه وله من الخصائص المميزة التي تجعلنا نفرق بين أسلوب "ابن خلدون" وأسلوب"الجاحظ" مثلا. هذه المميزات النوعية هي التي ينبغي أن تُثْبَت في شهادة ملكية النص لصاحبه[4].

ويعزز هذا الطرح ما قام به "سعد مصلوح" من دراسات إحصائية على نصوص عربية وتولى التطبيق في مجال يهمنا كثيرا هو نسبة النص إلى المؤلف. فمن التحقيقات التي

[1] المرجع السابق، ص155.
[2] ينظر: محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص12.
[3] محمد الهادي الطرابلسي، حوار مع مجلة ثقافات،ص 153
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص154.

أجراها في ذلك ما تعلق بشعر أحمد شوقي في الشوقيات المعروفة، والشوقيات المجهولة وما سمي بالشوقيات الروحية وهي أشعار استلهمها أصحابها من روح شوقي. وأهمية القضية ليست فقط في ترسيخ مبدأ الأمانة العلمية بقدر ما هي في تحديد شهادة الملكية أيضا[1].

من خلال هذا الشاهد يتبين أن تصور "الطرابلسي" غير بعيد عن الدقة العلمية والموضوعية فما دام يمكن نسبة أي نص لمؤلفه الأصلي عن طريق التحقق الفعلي من أعماله أو بواسطة نماذج قبلية، كأن نقارن بين أشعار "شوقي المعروفة" والأشعار التي نسبت إليه ويكون ذلك مدعوما بأطر علمية ونتائج موضوعية وشواهد. وكل ذلك لا يخلو من إبداع المؤلف.

بناء على هذا الأخير فإن الأسلوب يمثل مظهر الإبداع في الكلام، هو اللحظة المفارقة، هو القطيعة إن شئنا التي فيها سد لقصور في الأداة اللغوية وفي نفس الوقت لسد قصور في الذات البشرية وهي تعبر عن مقصودها[2].

ففي أي نص أدبي مقومات لو كشفناها لشكلت الركيزة الأولى للإبداع ويكفي في ذلك أن أي نص لا يستقيم شكلا ومضمونا إلا بعد مخاض فكري وهذا ما نلمسه بوضوح في "الحوليات"، أما قوله: « سد لقصور في الأداة اللغوية ». ربما يقصد بذلك التصرّف في دلالات الألفاظ.

وبعد أن كشف محددات الأسلوب ينتقل إلى التطرق إلى الأسلوبية ولقد اكتسى مفهومها عنده معنى يربطه دائما بالممارسة والتطبيق. يقول:« الأسلوبية هي إن شئنا علم ولكنه علم تطبيقي يستند إلى منهج لساني ويطمح إلى تقديم أجوبة وتوسيع المعرفة

[1] ينظر: المرجع السابق، ص156.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص159، ص160.

بخصائص الكتابة الأدبية»[1]. ويضيف في موضع آخر: «الأسلوبية ممارسة قبل أن تكون علما أو منهجا»[2].

وفي ذلك ما يفسر اشتغال الناقد بالمستوى التطبيقي في أبحاثه الأسلوبية المتعددة ابتداءً من دراسته للخصائص الأسلوبية للأدب الأندلسي ووصولا إلى كتابه "تحاليل أسلوبية" وهذا أمر يعكس بصورة جوهرية تبنيه لمقولة الأسلوبية علم تطبيقي أكثر منه علم نظري يقول: «...لهذا السبب ركزنا أشغالنا على الأسلوب والأسلوبية وتشهد جامعات الدنيا اليوم تواصلا في بحث الأساليب واهتماما متزايدا بالتطبيقات في العربية وغير العربية»[3].

وللأسلوبية علاقات وطيدة مع غيرها من العلوم كاللسانيات والبنيوية والنقد الأدبي ويشير في سياق عرضه لقضية تفاعل الأسلوبية وسائر النظريات والمدارس النقدية إلى « أنها رافد من روافد النقد الأدبي ... هي الرافد الذي ينطلق من الظاهرة اللغوية ويستقصي حالاتها ويحقق في وجوه توظيف ظواهرها، فالأسلوبية علم وصفي لا يأخذ على عاتقه مهمة التقييم أي النقد »[4]. ويواصل: «...إن الأسلوبية رافد للنقد الأدبي وليست بديلا له وقد بقي هذا العلم إلى عهد غير بعيد لا يجرؤ على التقييم»[5] .

هذه المقاربة تحصر مهمة النقد الأدبي في التفسير وبيان القيمة الفنية للنصوص الأدبية أما الأسلوبية فهي تمتنع عن إصدار أحكام القيمة لأنها علم وصفي يسعى إلى إبراز خصائص الكتابة الإبداعية ويبتعد عن القوانين المعيارية كما أنها لا تحكم على الأثر الفني بالسمو أو الاستهجان.

ثم اعتنى الناقد كل العناية بتوضيح موضوع الأسلوبية الأساسي وهو الجمالية أو الفنية فهي تدرس كيفية اكتساب الخطاب الأدبي لخصوصياته الجمالية والإبداعية ومن ثم فإنه «

[1] المرجع السابق، ص154.
[2] المرجع نفسه، ص158.
[3] المرجع نفسه، ص155.
[4] المرجع نفسه، ص154، ص156
[5] المرجع نفسه، ص156.

من الإجحاف أن نخرج الجمالية من المشاغل الأسلوبية، لأننا بذلك نقضي على الأسلوبية في موضوع مهم من موضوعاتها»[1].

ومفاد ذلك أن علم الأسلوب يستقصي الظواهر الفنية في الخطاب والتي تؤثر في الملتقي ولذلك ألفينا الكتاب يشحنون النصوص الأدبية بإجراءات أسلوبية مخصوصة وتعابير متميزة تضمن لهم اهتمام القراء. فيحظى هؤلاء الكتاب بإبلاغ موفق عن طريق إبراز السمة الأدبية الفنية للنصوص.

وعلى صعيد آخر يكشف "الطرابلسي" عن جهوده في مجال الأسلوبية ولا يقف عند ذلك وإنما يتجاوزه إلى الإشادة بأبحاث الناقد "عبد السلام المسدي" حيث أشار إلى مجهوداته الرائدة في هذا المجال يقول: « ترافقت وصديقي د.عبد السلام المسدي في الدراسة والتدريس والبحث وقد عزمنا أواسط السبعينات ...على تقييم حظ الأسلوبية من البحث عند الغربيين وما قد يكون لنا في العربية من البحث الأسلوبي فتطوعت ببحث التفكير في الأسلوب عند العرب وتطوع هو ببحث الأسلوب والأسلوبية»[2].

من هذا المنطلق كرس الناقد جل أبحاثه لتعميق الممارسة الأسلوبية العربية وذلك بإثراء المسيرة النقدية بمنطلقات نظرية وسعيه الحثيث لتأصيل النظرية الأسلوبية عن طريق إعادة قراءة التراث بمعايير الوعي المعاصر مع ما نلمسه من سمات الإضافة والتجديد كما عودنا الناقد دائما.

ومن شأن هذا التصور أن يبرز المكانة المرموقة التي يحظى بها "الطرابلسي" باعتباره علما بارزا من أعلام النقد المعاصر.

[1] المرجع السابق، ص162.
[2] المرجع نفسه، ص164.

وختاما يمكن القول إذا كانت أفكار "الطرابلسي" تشكل دعامة في الفكر النقدي المغاربي المعاصر فإن الناقد الفذ "عبد الملك مرتاض" أيضا له إسهامات معتبرة في حركية المشهد النقدي وهو ما سنكشفه في المبحث الموالي.

3- التنظير الأسلوبي عند عبد الملك مرتاض:

عندما نروم البحث عن الدراسات النقدية المغاربية والتي تعكس قراءتها تجلي الدرس الأسلوبي نلفي جهدا معتبرا لكوكبة من النقاد العرب، استفادوا من المعرفة الغربية وواكبوا مسار الحداثة دون إهمال التراث العربي، لتصب مجهوداتهم في نهر تكامل المعرفة.

وفي هذا الصدد مثلت إنجازات الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" لحظة تأسيسية مهمة في بناء صرح العملية النقدية المغاربية، وذلك لثراء رصيده النظري وعمق طرحه الفكري وبعد مساءلته كل ما يفد عليه من متون حداثية غربية إلى جانب الصورة التي قدم بها تلك النظريات.

إذن فإسهامات "مرتاض" في هذا المجال كانت منعطفا هاما في الدرس الأسلوبي العربي ككل.

وإذا حاولنا أن نتطرق لأبرز محطات هذا المشروع فإننا سنخلصها في ثلاث مُشَكِّلات: التنظير، المنهج المتبع، وأخيرا الممارسة الميدانية أو التطبيق وهو ما سنتطرق له بشيء من التفصيل فيما يلي:

3-1 التنظير الأسلوبي في كتاب الألغاز الشعبية الجزائرية:

ويجمع بين دفتيه مزاوجة بين الطرح النظري والإجرائي. ويظهر فيه اشتغال "مرتاض" بالدرس الأسلوبي في مرحلة اهتمامه بالمناهج النسقية.

وفي هذا الصدد يمكن تحديد الأرضية المشتركة بين النقاد وهي محاولة التمهيد دائما بكم هائل من الأطروحات التنظيرية ثم الاستئناس بالممارسة التطبيقية. ومن ثمة راحت الممارسة النقدية الحداثية، ومنها الممارسة النقدية العربية، تميل للدمج بين ما هو نظري وتطبيقي ...ولذلك نلمس هذا الإطار النظري العام يكاد يؤطر حتى الممارسات والمقاربات النقدية التي تعنى بفحص مستويات النسيج الأسلوبي واللغوي لنص ما[1] .

يمكن أن نميز في هذا المجال أعمال "عبد الملك مرتاض" وسنضعها كعينة مقترحة في ميدان التنظير الأسلوبي المغاربي.

وإثر ذلك نجد في كتابه السابق "الألغاز الشعبية الجزائرية" تمثلات نظرية وإن كانت مقتضبة نوعا ما.

استهل الناقد دراسته للألغاز الجزائرية بوضع مجموعة من المفاهيم الخاصة بالأسلوبية وقد وقف عند تعريف الأسلوبية التي غالبا ما تعني عنده دراسة علمية لأسلوب أعمال أدبية[2].

وصحيح أن تنظيرات "مرتاض" تمثل جانبا مركزيا من منطلقات النظرية الأسلوبية في المغرب العربي إلا أنها تنظيرات من نوع خاص لأنها تعكس مدى احتكاكه بالمناهج الغربية مع إعادة قراءة التراث العربي برؤية حداثية.

تلك هي الوضعية العامة لتنظيرات الناقد وليس أدل على ذلك مما كشفه في كتابه من ملاحظات حول الأسلوب والأسلوبية. فإذا كان الحديث عن الأسلوبية قد يذهب بنا إلى أبعد الحدود، نظراً لحداثة هذا المصطلح وتشعب مفهومه، فإن الحديث عن الأسلوب أساسي على

[1] ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994، ص85.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص151.

الرغم من أن دراستنا هذه لا تنصب على الأسلوب في مجملها، ولكن من النقص أن لا نسوق كلمة مقتضبة عن هذا المصطلح المتداول بين النقاد والألسنيين المحدثين جميعا[1].

من هذا المنطلق سعى "مرتاض" إلى الاستضاءة بمفهوم الأسلوب التقليدي كما ورد في "لسان العرب" لابن منظور من حيث أنه السطر من النخيل. بعدها يعلّق على هذا التعريف ويؤكد على أن هذه الشروح اللغوية التي ذكرتها أمهات المعاجم العربية تدل على أن لفظ «الأسلوب » بمصطلحه المتداول اليوم في العربية يعني مذهبا معينا من الكلام ...ولم نر أحدا من مؤلفي المعاجم القديمة، ما عدا ابن منظور، أومأ إلى الأسلوب بمعناه الاصطلاحي الراهن، مما يدل على أن استعماله بمعنى اكتساب طريقة محددة في تدبيج القول جاء متأخرا، وحتى إشارة ابن منظور لا تعني شيئا كثيرا[2].

إذا ما تأملنا جوهر هذا الكلام نجده ليس بمنأى عن الدقة العلمية، لأن جل المعاجم تقريبا أوردت التعاريف نفسها، وتتكرر فيها بكثرة فهو–أي الأسلوب– إما السطر والصف من النخيل، أو الطريق الممتد، أو المذهب، أو هو الفن ...

ومهما يكن من أمر فإن "مرتاض" قد نوه إلى أن "ابن منظور" من أوائل الذين أشاروا إلى معنى الأسلوب الحالي.

هكذا نجد حضورا نسبيا لمصطلح "الأسلوب" في كتاب "مرتاض" السابق ويواصل: « حين نتحدث عن الأسلوب، فالأولى لنا أن نحيل على الفترة الزمانية التي ندرس أسلوبها، وعلى نوع الأسلوب، وطرازه، هل يتصل الأمر بأسلوب روائي، أو خطابي، أو مقالي؟»[3].

بعدها يسوق الناقد مجموعة من التعريفات الغربية الخاصة بالأسلوب ويشير إلى أن الاهتمام به من حيث هو ظاهرة لغوية ...أدى إلى التوصل إلى مصطلح ألسني جديد وليد

[1] ينظر: المصدر السابق، ص153.
[2] ينظر المصدر نفسه، ص154.
[3] المصدر نفسه، ص156.

القرن العشرين هو الأسلوبية (stylistique). وهذا اللفظ في أبسط مفهومه يعني دراسة علمية لأسلوب أعمال أدبية معينة[1].

وبذلك أضحى هذا المفهوم كثير التداول في الأوساط النقدية والفكرية. على رغم ما اقترح من بدائل اصطلاحية لهذا العلم، على مستوى اللغة العربية (علم الأسلوب) أو(الأسلوبيات)...ولكن قد راج مصطلح (الأسلوبية) في النقد الأدبي[2].

ويخلص "مرتاض" في الأخير إلى نتيجة مفادها: «...من العسير بمكان الإلمام بدقة، بكل التعريفات التي طرحها علماء الغرب حول هذا اللفظ ومفهومه وعلاقته بالتعبير. ودراسة طبيعة هذه العلاقة بالتعبير تختلف من اعتبار إلى آخر: فطوراً تكون وصفية، وطورا ثانيا تاريخية ...فحسبنا إذن ما أشرنا إليه ومهدنا به»[3].

تلك هي المداخل التنظيرية التي أطّرت هذا الكتاب والتي توسلها الناقد للتمهيد لعمله.

وللوقوف على القيمة النظرية لإسهامات مرتاض في مجال الأسلوبية سنقدم نموذجا آخر من كتبه ويتعلق الأمر بكتابه «الأمثال الشعبية الجزائرية» وهو ما سنحاول الوقوف عنده في الجزء الموالي.

3-2 التنظير الأسلوبي في كتاب "الأمثال الشعبية الجزائرية":

الذي نشر سنة 2007 وقد بات يقينا المزج بين التنظير والتطبيق في هذا الكتاب أيضا لأنها مسألة استهوت كل النقاد...وجماع ما يأتلف من الثوابت المعرفية يشكل قاعدة التأسيس التي تحصن الدراية النظرية، وتؤمن الخبرة العملية، فتثمر من المادة ما يتزيّد به أهل

[1] ينظر: المصدر السابق، ص158.
[2] ينظر: رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013، ص46.
[3] عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ص158.

الاختصاص بصيرة بأدوات عمهم التي هي علامات واسمة لمفاهيمهم الذهنية ومتصوراتهم العلمية[1].

بذلك تتضافر التمثلات التنظيرية والتحليلات التطبيقية في جميع الكتب تقريبا التي تتناول بالدرس الأسلوبية وهو ما جُمع عند "مرتاض" في كتابه الذي عقده حول "الأمثال الشعبية الجزائرية".

وتتحدد الأسلوبية عنده بوصفها: «لفظا جديدا لم تستعمله العربية، حسب علمنا، إلا بعد منتصف هذا القرن، إن لم نقل في العشر السنوات الأخيرة. وقد دخل إلى العربية عن طريق المفاهيم الألسنية الكاسحة التي أخذت تفرض وجودها علينا، عن طريق القراءة في اللغات الأجنبية طورا، والبحث بواسطتها طوراً آخر»[2].

ولو تتبعنا الخط التنظيري للدراسات العربية القديمة التي لمست جوانب من الدرس الأسلوبي لوجدنا ما ذهب إليه الناقد، فمثلا شاع مصطلح "النظم" عند الجرجاني" ومصطلح "المنوال" عند ابن خلدون، و"طريقة الضم وتأليف الأفكار" عند حازم القرطاجني، فجميع الاستعمالات السابقة ظهرت في مجال الدراسات القرآنية والشروح الشعرية قديما، مما يجعل احتمال "مرتاض" قويا لأن واضع الأسلوبية كما نعرف هو تلميذ "دي سوسير" "شارل بالي"، بذلك يرتبط ظهور مصطلح الأسلوبية بـ: علم اللغة الحديث أو اللسانيات.

فالقضية تتصل إذن بعلاقة حتمية بين علم الأسلوب والألسنية يقول "مرتاض" في ذلك: « والأسلوبية نتيجة لمفهومها الألسني، هي غير الأسلوب، ولكنها ابنته أي أنها علمه الذي تعرف به خصائصه. وهي ولدت من أجل أن تخدمه بمنهج علمي، لا من أجل أن تهوره أو تسيء إليه»[3].

[1] ينظر: عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ص10.
[2] عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص109.
[3] المصدر نفسه، ص109.

يتمخض عن كل ذلك سؤال جوهري يطرحه "مرتاض": « ولكن ما الأسلوبية؟»[1]. فالأسلوبية يصعب استكناه خفايا مفهومها لأنها إشكالية وليس أدل على ذلك من تلك الندوات التي عقدت بشأنها، كما أن هذا السؤال الذي طرحه الناقد يتواتر بكثرة إذا ما استنطقنا تاريخ الدراسات الأسلوبية.

وقد علق الناقد على ذلك بأن السؤال المطروح صغير جدا، ولكن الإجابة عنه ليس لها حدود بل إننا لنشعر بأن هذه الإجابة شديدة العسر بالغة التعقيد، بحيث قد يستحيل إعطاء جواب نهائي دقيق عن هذا السؤال... كل ذلك على الرغم من أن هذا اللفظ لا يعني باتفاق إلا مفهوما واحدا،...فالأسلوبية هي الوريث الأقرب ما يكون إلى نظرية البلاغة القديمة، من أجل ذلك ليس مصادفة أن نجد ميلاد هذا العلم الجديد يتصادف مع نهاية القرن الماضي وأوائل هذا القرن[2].

إن هذه الأفكار التي ساقها الناقد تدل على أنه قام بمسح شامل لكل الأبحاث التي برزت في مجال الدرس الأسلوبي الغربي والعربي، مع تقديمه إضافات نوعية ملموسة لا غنى عنها في المسيرة النقدية المعاصرة.

وأفصح الناقد إثر ذلك عن وجود نظريات متباينة حول الأسلوبية بعد الحمى التي أصابت الأسلوب بالتعاريف التي وضعت حوله، فبعد أن كان زَعْم (بيفون) أن "الأسلوب هو الرجل نفسه"،...ظهرت نظرية شارل بالي وناقضت هذه المفاهيم،...فإذا نحن أمام "أسلوبية وصفية" لا"معيارية"[3].

ولعل عصارة المعرفة الغربية التي يتمتع بها "مرتاض" هي التي جعلته يتجاوز حدود المفاهيم التقليدية التي ظهرت عن "الأسلوب" ويتمخض عن ذلك تدقيق زاوية النظر في

[1] المصدر السابق، ص109.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص110.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص110.

نسيج المشهد النقدي بفعل هذا السند المعرفي الذي يضعنا أمام رؤية أصيلة للدرس الأسلوبي العربي.

وأيا ما كان الأمر فإن مفهوم الأسلوبية قد اكتسى معنى مغايرا بعد مجيء "شارل بالي" إذ أنه حاول أن يؤسس أسلوبية على الكلمة بوجه عام،...وانطلاقا من فكرة أن اللغة ما هي إلا تعبير عن الفكر والعواطف، فقد عد "بالي" التعبير عن العواطف يشكل صميم موضوع الأسلوبية[1].

وبعد أن كشف "مرتاض" عن أسلوبية "بالي" التعبيرية يعرض لأهم الأعلام الذين جاؤوا من بعده.

وقد خلف من بعد بالي خلف منهم: ماروزو (Marouzeau) وكريسو (Cressot) عمدوا إلى وصف الأصوات وكل أجزاء الكلام، والتركيبات النحوية، والمعجمية، بصورة منتظمة، معنتين أنفسهم أشد الإعنات من أجل العناية الخارجية بالمحتوى التصوري[2].

وقد عرف مجال البحث في الأسلوبية توسعا هائلا سواء أكان ذلك على مستوى التنظير أم على مستوى التجريب وتجلى ذلك في الكتب والأبحاث الأسلوبية المنشورة والتي عمقت المشهد النقدي ببحوث متخصصة تقوى على تأسيس درس نقدي متكامل في حقل الأسلوبية تحديداً.

وإلى جانب الاحتفاء بالأسلوبية عند الغربيين أدرك "مرتاض" حقيقة الأسلوبية ... فهي علم معرفة الأسلوب، أي علم "بيداغوجية الحديث" الذي يوجهه واحد منا إلى الناس مكتوبا أو منطوقا، فهو من حيث طبيعته الأدبية يجب أن يتخذ صورة بيانية معينة، ويصب في نظام أسلوب محدد[3].

[1] ينظر المصدر السابق، ص110.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص110.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص111.

وقد أوجز كل تلك المفاهيم في قوله: « والأسلوبية إذن، هي موضوع معرفة الأسلوب من حيث هو».[1]

وغير بعيد عن هذا النهج ميز "مرتاض" في هذا الصدد بين نوعين من أصناف الأسلوبية هما:

الأسلوبية التاريخية والأسلوبية الوصفية، فأما الأولى فتقوم على وجهة نظر تاريخية خالصة، والتي تمكننا من الإجابة عن هذا السؤال: لماذا يكتب الكاتب؟ وقد سخّرت عدة علوم للإجابة عن هذا السؤال: فالكاتب من الوجهة الفلسفية يكتب من أجل التعبير عن الواقع المطلق، ومن الناحية النفسية: فإنه يكتب من أجل مساعدة الآخرين...وإذا كانت الأجوبة جمالية، فإن الكاتب حينئذ لا يكتب لغاية غير إرضاء رغبته الجامحة إلى تذوق الجمال وتعبده [2].

وما يتعين الإشارة إليه في ضوء تلك الأفكار أن كل تلك العلوم التي حاولت الإجابة عن سؤال: لماذا يكتب الكاتب؟ قد ربطت سبب الكتابة بالمؤلف، فهو إما أن يكتب ليعبر عن نفسه، أو أن يكشف من خلال كتاباته عن أحلامه الشخصية وأوهامه، أو أن يكتب بدافع تذوق الجمال في حد ذاته. وهذا الضرب من البحث لم يكن إلا استنباطا للمؤلف[3].

هذه المقاربة تحصر العملية الإبداعية في الكاتب وتلغي كل الأطراف الأخرى كالمتلقي والرسالة. وحول هذا التصور نشأت أسلوبية "ليوسبيتزر" الفردية.

وإذا انتقلنا إلى النوع الثاني من أصناف الأسلوبية ألا وهو الأسلوبية الوصفية وجدنا أن معالمها الرئيسية تتمحور حول سؤال مركزي وهو: كيف يكتب المؤلف؟ يقول "مرتاض":« وتبقى وجهة النظر الوصفية التي تحاول الإجابة عن هذا السؤال: وهو كيف يكتب

[1] المصدر السابق، ص111.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص112.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص112.

الكاتب؟...فهذه القضية تأخذ معنى مختلفا عند علماء اللغة المحدثين، لأن منطلقهم هو القارئ، وليس الكاتب، فالاعتبار لا ينصب أساسا إلا على النتاج الفني وحده، ولا ينطلق منه وحده»[1].

يبدو ذلك مقبولا إلى حد ما في المناهج النسقية التي تهتم بالنص وكيفية التأثير في القراء، فالكاتب ما إن يفرغ من نصه حتى يصبح في أحسن الأحوال مجرّد متفرج عليه ليفتح المجال أمام عصر القارئ والقراءة.

ويؤكد هذا التوجه "عبد الملك مرتاض" فانطلاقا من هذا التنظير الجديد ولكي نصف النتاج الأدبي الذي ينشأ عن فعل الكتابة من خلال تأثيرها في القراء، علينا أن نصطبغ أداة لعمل أساسه كل الأسلوبيات، ولا يكون ذلك إلا نظرية أسلوب، أو تحديد أسلوب[2].

وإذا كانت المناهج السياقية لا تؤمن بذلك، فإن الدراسات الأسلوبية تسعى لكي تطبق هذه الأفكار والتي تفضي في مجملها إلى البحوث الوصفية.

ويصل الناقد في الأخير إلى الإقرار بأن هدفه من وراء عقد هذا المدخل الخاص بالأسلوبية هو تخوفه من أن لا يستطيع القارئ العادي، ولاسيما إذا كان أحادي اللغة، إدراك مفهوم لفظ "الأسلوبية"، فحاولنا إعطاءه نظرة ولو موجزة بعض الشيء[3].

ولا حاجة للتأكيد هنا على المقدرة النقدية التي يتمتع بها "عبد الملك مرتاض" فهو يعد بحق نموذجا من أقوى النماذج في الوطن العربي، من خلال تأسيس نظري وطرح معاصر عميق الأبعاد مع تطعمه بمختلف التيارات الوافدة من الغرب. ولقد تجسد ذلك في أعماله النقدية المميزة التي تساهم في توسيع الحقول المعرفية وهي ركيزة أساسية تضاف داخل الفكر النقدي المغاربي المعاصر.

---

[1] المصدر السابق، ص113.
[2] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص114.

وختاما نشير إلى أن هذا الخط التنظيري الذي رسمناه والذي سميناه التنظير الأسلوبي يعد قاعدة للانطلاق والتأسيس في الفصلين اللاحقين من هذا البحث، «لأن الدراسة التطبيقية الملموسة غير ممكنة دون أساس نظري، وبدون النتائج النظرية المتحصل عليها لا يمكن القيام بأي تطبيق»[1].

فدراستنا إذن تقتضي نوعا من التأسيس المعرفي أولا لوضعه كخلفية نستند عليها في هذا البحث، على اعتبار أن المادة النظرية هي عمدة التطبيق.

[1] محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص09.

البـاب الثانـي:

الجهود الأسلوبية المغاربية

(المنـهج والتطبيق)

الفصل الأول: التفكير المنهجي الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر.

الفصل الثاني: التفكير الأسلوبي التطبيقي في النقد المغاربي المعاصر.

الفصل الأول:

التفكير المنهجي الأسلوبي

في النقد المغاربي المعاصر.

شغل الدرس النقدي بمسألة المناهج بوصفها من القضايا الرئيسية المكونة للخطاب النقدي المعاصر، واعتبارا لذلك فقد أفرز المشهد النقدي المغاربي ثورة منهجية في تشعباتها وإشكالاتها المتعددة.

ولا شك أن المنهج ضروري لتأسيس العملية النقدية، ولهذا الغرض حاول النقاد المغاربة الخوض في قضية المنهج والتركيز عليه لأنه من الصعوبة بمكان اختيار المنهج الأنسب لفك مغاليق النص الأدبي. بذلك لابد من مراعاة معايير معينة لارتياد عالم الأثر وتذوّقه. «وإذن تبقى هوية الكتابة النقدية مرتهنة بالمنهج ومستندة إلى قيمه النظرية»[1].

من هنا طُرحت إشكالية المنهج في سياقنا الثقافي والنقدي باعتبارها قضية مركزية تحتاج إلى المعالجة، في سبيل إرساء صرح منهجي فعّال ومتين.

وعلى أية حال فإن المنهج ضرورة إجرائية تساعد الناقد على تنظيم خطواته وتؤهله لفحص وقراءة الأثر الأدبي.

ولكن هل يكفي المنهج لوحده لسبر أغوار النصوص الأدبية؟

الإجابة هي: أن المنهج بمفرده ليس سوى آليات عمل تحتوي على عُدّة بحاجة إلى يد تستخدمها... وليست تلك اليد سوى الشخصية المميزة للناقد المستخدم الفعلي للمنهج الذي يتمكن من نقل آليات المنهج وعدته المعرفية من منطقة النظرية إلى ساحة التطبيق،... وينتج في النهاية ما نصطلح عليه بالخطاب النقدي[2].

ومن ثمة كان لزاما التطرق لمختلف الدراسات النقدية المغاربية التي سعت إلى التأسيس المنهجي واستنطاق الخطاب الأدبي للوصول إلى مستوى الممارسة المنهجية المتكاملة واختبار مدى صلاحية هذه المناهج.

[1] محمد صابر عبيد، تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص117.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص117.

ولكن ما هو المنهج؟ وهل تبنى النقاد المغاربة منهجا واحدا في مقاربة النصوص؟ أم هناك تعددية منهجية بحجة التكامل المنهجي أو اللامنهج؟ وهل يمكن اليوم الحديث عن تأسيس منهجي في نقدنا المغاربي المعاصر؟

تلك الأسئلة سنحاول الإجابة عنها في هذا الفصل الذي يهدف إلى تقديم صورة واضحة عن التفكير المنهجي عند النقاد المغاربة.

1- مفهوم المنهج:

يشكل المنهج لبنة رئيسية لتلاحم النص وتماسكه. « والمنهج بهذه الكيفية ضرورة فنية ومعرفية ومسؤولية حضارية»[1].

ويتحدد"المنهج" في اللغة بأنه «الطريق الواضح، والنَهْج بتسكين الهاء هو الطريق المستقيم»[2]. وهو أيضا: « الطريقة أو الأسلوب»[3].

وفي معجم "مقاييس اللغة" لابن فارس نجد تعريفا آخر للمنهج: «النون والهاء والجيم أصلان متباينان: الأول النهج، الطريق، ونَهَجَ لي الأمر: أوضحه، وهو مستقيم المنهاج، والمنهج الطريق أيضا، والجمع المناهج»[4].

يتضح من التعريفات السابقة أنها تشترك في أن المنهج هو الطريق والسبيل.

أما اصطلاحا: «فالمنهج هو الطريقة التي تتبع لعرض موضوع من المواضيع»[5].

والواقع أن المنهج في النقد له مفاهيم متعددة بتعدد مشاربه ووسائله الإجرائية ولا مناص من اعتماده على مجموعة خطوات مساعدة للوصول إلى مضامين النصوص الأدبية. ويقوم

[1] محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص162.
[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة "نهج"، دار المعارف، القاهرة، ص4554، ص4555.
[3] أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989، ص364.
[4] ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، د.ت، ج5، ص361.
[5] فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص221.

على خلفية معرفية وأطروحات فلسفية تزوّد النقاد بالمفاتيح والأدوات للتعامل مع الأثر الأدبي.

وهو أيضا «الأداة أو القاعدة التي تحرّك تجاربنا نقدا وإبداعا»[1].

وما تجدر الإشارة إليه وجود مناهج متعددة لقراءة النص وتحليله ظهرت في المسيرة النقدية المغاربية وسيتضح ذلك من خلال النماذج التي سترد في هذا الفصل.

«فما هو مسلم به أن النقد الأدبي هو في صميم المخاض المعرفي الجديد بكل تغيراته وتقلباته، فمناهجه تتطور، وتتطور مفاهيمه النظرية، وكذا إجراءاته»[2].

وقد جاء هذا التطور لانفتاح المشهد النقدي على الثقافة الوافدة وتفاعله مع تيارات النقد الغربي.

هذا الوضع الجديد يفرض على الناقد التعامل مع مناهج حداثية جديدة وتجريبها في العمل النقدي فالمنهج ليس إلا أداة للقراءة، وهذه الأداة يجب أن تتغير تبعا لتغير النص،... فما يصدق من منهج على النص الإلهي، قد لا يصدق بالضرورة على النص الروائي وقد يستحيل أن يصدق على الشعر[3].

بذلك يتحدد المنهج بأنموذج الخطاب المدروس فالنص هو الذي يفرض المنهج حسب هذا الشاهد، ويبقى الناقد هو الوحيد القادر على اختيار المنهج الأنسب وكيفية استثماره في الممارسة النقدية.

[1] عمر أحمد بوقرورة، فوضى الإبدال في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012، ص146.
[2] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ص 47.
[3] ينظر:عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، دار هومة، الجزائر، 2001، ص23.

«فمسألة اختيار المنهج ليست في غاية البساطة، ولا تتعدى تفضيل خطوات إجرائية على أخرى ليس غير، وبذلك تستوي البنيوية التكوينية بالشكلية، والتحليل النفسي بالاجتماعي...»[1].

لهذه الاعتبارات كان لزاما وجود وعي منهجي لدى النقاد المغاربة يفضي إلى اختيار أفضل المناهج لتوسيع دائرة البحث وإثراء الممارسة النقدية.

ويتمخض عن ذلك رغبة كل ناقد في التأسيس المنهجي في التجربة النقدية التي يخوضها وانتقال النقاد من منهج إلى آخر، واستثمار آلياته في مقاربة العمل الأدبي، على أن تتوفر في الناقد المهارة والقدرة على الفحص والمساءلة والتحليل.

إذن في العمل النقدي اتحاد حقيقتين: حقيقة الناقد، وحقيقة العمل الأدبي. ولم يعد من الممكن اختزال النقد في مجموعة من التقنيات تُتَعلم تَعلما، بل عليه... أن يتسم بسمة الشخص الناقد[2].

وما يتعين الإشارة إليه في هذا الصدد أن المنهج النقدي إضافة إلى كونه قواعد مؤكدة تقي من الزلل وتقود الباحث إلى سواء السبيل، هو أيضا، وبالضرورة، منظومة من الأدوات والمفاهيم والمصطلحات... كما أنه محكوم بفضاء نظري وابستمي يشكل رحمه ومجاله الحيوي[3].

هذه هي الخلفية المعرفية للمنهج النقدي والتي تشكل الأرضية المشتركة بين النقاد المغاربة.

---

[1] عبد العالي بوطيب، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة عالم الفكر، مجلة ثقافية فكرية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد الأول والثاني، المجلد 23، يوليو، سبتمبر، أكتوبر، ديسمبر 1994. ص457.

[2] ينظر: آن موريل، النقد الأدبي المعاصر (مناهج، اتجاهات، قضايا)، تر: إبراهيم أولحيان ومحمد الزكراوي، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط1، 2008، ص153.

[3] ينظر: جماعة من الباحثين، مشروع محمد مفتاح، دراسات في المنهج والمصطلح والمرجع، تنسيق: سعيد عبيد، تقديم: مصطفى اليعقوبي، مطبعة أنفوبرانت، فاس، 2010، ص73.

ومن النماذج التي يوقفنا عليها النظر رمز من رموز النقد المغاربي المعاصر الذي ربط جسور التواصل النقدي: الناقد "عبد السلام المسدي"، وما دفعنا إلى اختياره هو خصوبة تجربته وعمق أبعادها لأنها تحمل من عناصر التجاوز ما يجعلها جديرة بالبحث والمعالجة بغية الوقوف على الإطار المنهجي للنقد المغاربي المعاصر. وهو ما يحاول أن ينهض به البحث عبر هذه الصفحات المتتالية.

2- المنهج الأسلوبي عند المسدي:

تعكس تجربة الناقد التونسي "عبد السلام المسدي" محاولة متقدمة نسبيا في حقل التحليل الأسلوبي العربي. لامتلاكه آليات المنهج وعدّته الإجرائية. مما أهّل الناقد لاستنطاق النص الأدبي استنطاقا واعيا انطلاقا من مبادئ لسانية وبلاغية.

وما يتعين الإشارة إليه في هذا السياق أن "المسدي" «حاول إقامة القنطرة بين الفكر اللغوي الحديث من جانب والتراث الأدبي العربي من جانب آخر»[1].

وتعكس دراساته ملامح منهجه النقدي المتبع وإن «لم يحاول أن يتبنى منهجا أسلوبيا جاهزا من تلك المناهج التي عرض لها، والتي صنفها ضمن ثلاثة اتجاهات: مصادرة المخاطِب ومصادرة المخاطَب ومصادرة الخطاب، بل قدم تصورا لا يخلو من الانتقائية والتوفيقية دعا فيه إلى الأخذ بكل هذه الاتجاهات وعدم إهمال أي منها لأنها تؤدي إلى دراسة شمولية للظاهرة الإبداعية»[2].

غير أن "المسدي" له أثر واضح في التحليل الأسلوبي مستفيدا من اللسانيات والنظريات الحديثة. ولفتت تجربته النقدية أنظار الدارسين بمحاولته تقديم الأسلوبية إلى القارئ العربي بنفس حداثي يدل على المثاقفة الواعية ويمتزج بالأصالة والمعاصرة وهي

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1998، ص08.
[2] فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص92.

تتراوح بين معطيات علم اللغة وعلم النفس اللغوي وعلم الأسلوب بمراحله المختلفة وتصهر كل هذا في أدوات نقدية بالغة الرهافة، يعرض عليها نماذج من التراث فتضيء بدلالات جديدة تشهد بفعالية المنهج ونجاحه[1].

يمكن أن نميز في هذا المجال دراسات الناقد المتعددة والتي تصب في مجرى الأسلوبية نذكر منها: "قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون" وبحثه عن أحمد شوقي الموسوم بـ: "التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدى".

وهي دراسات متنوعة يجمع بينها التحليل الأسلوبي. ولهذا الغرض لم يلتزم الناقد بمنهجية أسلوبية واحدة، وإنما كان ينطلق وفقا لما يمليه عليه النص، فتارة يتقيد بالتحليل اللساني، وتارة أخرى يفيد من مستويات التحليل البلاغي، وفي بعض الأحيان يلجأ إلى مستويات الأسلوبية الإحصائية مقيما جداول وقياسات رياضية، وقد ينساق إلى نوع من التحليل النفسي للكشف عن طبيعة تشكل الملفوظ الشعري[2].

مما سبق يبدو اجتهاد المسدي واضحا في تعامله مع النصوص الأدبية واحترامه لخصوصية كل نص مدروس، فالنص هو الذي يستدعي المنهج وليس العكس.

هذه المرونة في التعامل مع النص هي في صالحه، إذ تضحي السلطة سلطته، بدل أن تكون للمنهج سلطة قاهرة عليه[3].

بهذا التحديد يتسنى لنا عرض المناهج المعتمدة من طرف "المسدي" ويمكن إجمالها في: المنهج البنيوي، المنهج الوظيفي والمنهج الإحصائي.

---

[1] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص08.
[2] ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص92.
[3] ينظر: سعيد عبيد، مصطلح النقد في النقد والحداثة لـ: عبد السلام المسدي، ديوان العرب، تاريخ المقال: 14 يناير www.diwanalarab.com/spip.php?page=articleidarticle=11960.2008

وقد كان للناقد فضل السبق في رواج البنيوية في الساحة النقدية المغاربية، وهو من طليعة الدارسين المشتغلين بقضية النقد البنيوي. يقول صلاح فضل:«أما الدراسات التي ألفت في الآونة الأخيرة داخل إطار المنهج البنائي في التحليل الأدبي فأهمها الدراسة الشيقة المتمكنة التي قدمها الأخ التونسي الدكتور عبد السلام المسدي بعنوان "الأسلوب والأسلوبية" عام 1977، مضافا إليها مجموعة بحوثه عن «مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي» وعرضه لكتاب "ريفاتير" «مقالات في علم الأسلوب الهيكلي» ودراساته عن الجاحظ وأيام طه حسين»[1].

بذلك يحتل المنهج البنيوي مكان الصدارة في دراسات "المسدي" المتميزة، وتقوم هذه الأعمال بفحص مكونات النص والعلاقات الموجودة بينها.

إن هذا التصور من شأنه إلغاء المرجعية السياقية للنصوص المدروسة والتحول إلى منهج نسقي يهتم بالنص كبنية مغلقة.

وترتيبا على ذلك فإن «الإطار العام الذي يدعم أفكار المسدي هو إطار بنيوي بحت، ويمكن إدراج هذه المحاولة النقدية تحت مظلة النقد البنيوي».[2]

ولعل هذه المقولة كافية لتعزيز الرأي السابق خاصة إذا ما لاحظنا اتساع اهتمام الناقد بمقولة البنية في ما مضى من بحث. نذكر في هذا الصدد دراسته لقصيدة أحمد شوقي "ولد الهدى".ويقترب المسدي من مظاهر أسلوبية "رومان جاكبسون" الوظيفية يقول: «فإذا ترجمنا ذلك إلى مركبات جهاز البث الشعري رأينا أن ما يتصل بالرسول محمد يمثل طرف المرسَل (بالفتح)، وما يتصل بالدين الإسلامي يجسم الرسالة،وأما ما يتصل بالأمة الإسلامية فيقوم مقام المرسل إليه»[3].

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1998، ص 07.
[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 71.
[3] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص80.

في سبيل معالجة هذه القصيدة يستخرج "المسدي" أطراف العملية الإبداعية كما هي عند "جاكبسون"، فالنص الأدبي يمثل في عرف البنيويين عملية اتصال بين مرسل ومتلقي.ويتأكد هذا الكلام في افتراضه القائم على ما تحققه الخصائص الأسلوبية من غايات وظيفية وهي أقرب ما تكون إلى استلهام "الرسالة" الشعرية ذاتها وهو في هذا يقف إلى جانب جاكبسون في تركيزه على استكناه مقومات أدبية الرسالة الشعرية[1].

ويسلك في ذلك سبيل النموذج الأسلوبي أو ما يسميه "أسلوبية النماذج" وأشار "المسدي" إلى أنه يتبنى جملة من المبادئ للكشف عن أدبية النص المدروس من ذلك التضافر والبناء التركيبي وتوظيف الضمائر وأنواع الجمل ويفترض أن «إبداعية أي نص أدبي لا يفسرها إلا الاهتداء إلى النموذج الأسلوبي الثاوي وراء بنيته الصياغية والذي يُستصفى من خلال مراتب البناء بدءًا بالأصوات والمقاطع والألفاظ وختما بالمضامين الدلالية بعد المرور بالتراكيب النحوية المتعاقدة»[2].

ولو تتبعنا الخطوات الإجرائية التي اعتمدها "المسدي" لتحليل القصيدة لوجدنا رؤية أسلوبية حاول أن يتبناها الناقد وهي ما سماه بـ: "أسلوبية النماذج".وبذلك يوضح المنهج الذي سيسير وفقه في هذه الدراسة يقول: «... وقد بان أن مرامنا هو كشف النموذج الأسلوبي من خلال النموذج النصاني فلنسمها "أسلوبية النماذج" حيث تقوم معدّلا تطبيقيا بين أسلوبية الوقائع وأسلوبية الظواهر فتكون بذلك أسلوبية النص»[3].

وقد تجلّى النموذج الأسلوبي في النص الشعري السابق في ظاهرة التضافر والتي حققت فنية وجمالية القصيدة ومتى نظرنا في موقف "المسدي" من تتبع فاعلية النص الإبداعية فإننا نلفي محاولة لتوليف منهج أسلوبي، نقدي، لا يكتفي بالوقوف عند مناطق

[1] ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص99.
[2] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص101.
[3] المصدر نفسه، ص77.

الصوغ الأسلوبي المضيئة، بل يسعى للكشف عن أدبية النص الشعري، وبيان دلالة "الانزياحات" الإيقاعية والمعجمية والصرفية والتركيبية في سيرورة الرؤيا الشعرية[1].

وما يميز هده المحاولة أنها محاولة رائدة وخصبة في حقل الأسلوبية، وخاصة إذا كانت بصمة الناقد فيها واضحة وذلك من خلال اجتهاده في وضع المصطلحات المتنوعة كأسلوبية الوقائع، أسلوبية التحليل الأصغر، أسلوبية الظواهر، أسلوبية التحليل الأكبر، والتي تتردد بكثرة في مؤلفاته.

إلى جانب الاستعانة بالمنهج الإحصائي الذي نجده مبثوثا بين ثنايا التحليل السالف، حيث استدعاه الناقد كإجراء منهجي مساعد.

انطلاقا مما سلف يمكن تلخيص المناهج المعتمدة من طرف الناقد في هذا الشاهد:«لم يلتزم المسدي بمنهجية أسلوبية واحدة، فتارة يتقيد بالتحليل اللساني، وتارة أخرى يفيد من مستويات التحليل البلاغي، وفي بعض الأحيان يلجأ إلى بعض مستويات الأسلوبية الإحصائية مقيما إحصائيات وجداول وقياسات رياضية صارمة، وقد ينساق إلى نوع من التحليل النفسي للكشف عن طبيعة تشكّل الملفوظ الشعري، وهو في كل ذلك لا يقتصر على التحليل الداخلي، بل يدعم فحصه ببعض مستويات التحليل الخارجي»[2].

مما خلق واقعا منهجيا جديدا ساهم في تعميق التجربة النقدية المغاربية بجهود "المسدي" التي يتضافر فيها استنطاق التراث وربطه بالآخر فأصبح محورا بارزا من محاور التأسيس النظري والمنهجي المساهم في تشييد صرح النظرية الأسلوبية العربية.

[1] ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص96.
[2] المرجع نفسه، ص92.

وإن كان "عبد السلام المسدي" علما مميزا ورائدا في الدرس الأسلوبي المغاربي المعاصر، فإن ذلك لم يمنع من وجود جهود وإسهامات نقاد آخرين تجمعهم معه وشائج القربى، ويتعلق الأمر بالناقد "محمد الهادي الطرابلسي" وهو ما سنناقشه في المبحث الموالي.

3- المنهج الأسلوبي عند محمد الهادي الطرابلسي:

تعدّ تجربة "الطرابلسي" النقدية جزءا هاما من نسيج المتن النقدي العربي وهي تفضي في مجملها إلى تأسيس نظري وإنجاز تطبيقي في حقل الأسلوبية . ولتحقيق ذلك لابد من وجود منهج يكمّل النظرية ويساعد على التعامل مع الظاهرة الأدبية. يقول "الطرابلسي": «ولبلوغ هذه الأهداف يحتاج الدارس إلى علم يعمل في نطاقه ومنهج يسير على هديه أوعلى الأقل سنة في البحث يسير في ضوئها»[1].

وهنا نأتي إلى تحديد المنطلقات المنهجية للناقد والتي تتوزع على المرجعية اللسانية والأسلوبية إلى جانب الإفادة من البلاغة والعروض والنحو وهي من المرتكزات التي يعتمد عليها "الطرابلسي" في مقاربة النص الأدبي. بذلك نهتدي إلى منهجه في البحث وهو لغوي أسلوبي ينطلق من النص ذاته[2].

وترتيبا على ذلك يبدو اهتمام الناقد بدراسة الظواهر الأسلوبية للنصوص الأدبية وفي مقدمتها مواد البناء والأداء وما يستلزمها من تراكيب وأصوات ودلالة... أي التركيز على داخل النص وإلغاء السياق الخارجي وهو ما عبّر عنه الشاهد السابق.

أي أن المنهج الذي اتبعه يهتم أكثر بلغة النص مؤكدا على رفضه المطلق لقضية المزج بين المناهج يقول: «من الخطأ أن نتحدث عن منهج تكاملي لأن المناهج لا تقبل التلفيق وما يعتبر منهجا تكامليا ليس إلا نسفا لفكرة المنهج أصلا. يجوز أن نجمع النتائج

[1] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص09.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص12.

التي تفضي إليها المناهج المختلفة... أما أن نتحدى المناهج ونسمي العمل التلفيقي منهجا فلا يجوز»[1].

تسمح هذه الإضاءات بالكشف عن تصور "الطرابلسي" لمنهج قراءة النصوص الأدبية، فهو يرفض كلية التوفيق بين المناهج لأن في المزج تلفيقا، وما شاع في أوساط النقاد بالمنهج التكاملي أو الشمولي اتجاه لا يصمد كثيرا أمام النقد[2]. والمنهج بذلك ليس أمشاجا ملفقة.

أما عن اختيارات "الطرابلسي" المنهجية فإنها تستند إلى منهجين اثنين: منهج بنيوي ومنهج إحصائي وفيما يلي تفصيل ذلك.

في كتابه "خصائص الأسلوب في الشوقيات" مثلا نجد للبحث نزعة بنيوية تطبيقية، وتظهر فيه استفادته من المدرسة البنيوية الغربية ممثلة في زعيمها ريفاتير[3].

فضلا عن ذلك اهتمامه بالبنية في دراسة الأداء والتعابير على أساس أنها وحدات صغرى تشكّل النص ككل يقول: «فالتعبير عندنا هو الوحدة المعنوية الدنيا التي يحتضنها تركيب ما في الكلام ولا تحدها بنية خاصة ونهتدي إليها بتقطيع الكلام بمراعاة تمام المعنى»[4].

وتصريح الناقد نفسه من عدم حاجته لحياة الشاعر وآثاره يفصح عن المنهجية المتبعة

والتي تحيل على النص لوحده «بوصفه بنية قادرة على إقامة أجزائها ومرتكزاتها البنائية في داخلها أي أنه متأثر بالمنهج البنيوي»[5].

[1] محمد الهادي الطرابلسي، حوار مع مجلة ثقافات، ص155.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص155.
[3] ينظر: المختار كريم، الأسلوب والإحصاء، منشورات كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، 2006، ص180 وما بعدها.
[4] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص318.
[5] فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص103.

والواقع أن سبيل الناقد في تحليل القصيدة يعتمد على ردود فعله اتجاه النص لأن طريقه إلى المعرفة هو استغلال أثر النص فيه باعتباره قارئا إذ أنه أشار إلى كونه قارئا يتفاعل مع النص ويذكرنا بريفاتير مباشرة حين قال: أو أن نكون نحن قد وجدنا فيه تفسيرا لانطباع حسن أو سيء حصل في نفسنا عند مباشرة النص[1].

إذن نجد ملامح واضحة لأسلوبية ريفاتير البنيوية في التزامات الناقد المنهجية، فقد بات من الضروري عنده دراسة الظواهر اللغوية من داخل النص بوصفها بنية تحقق تلاحم أجزاء النص.

وهنا تكمن استفادته من بعض أدوات المنهج الإحصائي للتمكن من بعض النتائج التي يعسر بلوغها بمجرّد المتابعة واستخدام الذاكرة[2]. ويتجسد ذلك في ما سماه الناقد بموسيقى الإطار ودرس فيها البحور المستخدمة من طرف الشاعر، كما أحصى القوافي والتعابير الحكمية فوضع الجداول واعتمد المقايسة والنسب المئوية وكل ذلك لتوخي الموضوعية وللوصول إلى أدق النتائج يقول: «فقد أقمنا إحصاءات متعددة وضبطنا نسب الاتجاه على حدة، ونسب النفس على حدة... وأقمنا جداول في ذلك ثم قابلنا المعطيات بعضها بالبعض الآخر مما مكّننا من استخلاص النتائج الكاشفة عن استخدام البحور في شعر أحمد شوقي»[3].

وقد مكنته هذه الإحصائيات من المقارنة والموازنة بين اختيارات "شوقي" للأطر النغمية، وتبين خصائص الإيقاع في شعره. كما حلل سبب ورود أو تواتر الظواهر الأسلوبية

[1] ينظر: المختار كريم، الأسلوب والإحصاء، ص181 ؛ وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص11.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص181.
[3] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص21.

وما لها من دلالة في النص الشعري. وبذلك رسم البحث غايته وهي «تفسير حقيقة امتياز أشعار شوقي بشعرية اللغة في أسلوبها»[1].

ورغم ما حققه "الطرابلسي" من نتائج في هذه الدراسة إلا أن بحثه الإحصائي كان قصير النفس، إذ لم يتجاوز استعماله موسيقى الإطار وبعض اللمسات في مواطن أخرى مثل منزلة التعبير الحكمي من جملة الشعر المدروس بالعدد والنسبة الكسرية، وذلك لاستحالة تطبيقه في عمل نصَّب لنفسه تتبع عدد ضخم من الظواهر العروضية والصوتية والبديعية والتركيبية والمعجمية في أثر ضخم يفوق الأحد عشر ألف بيت من الشعر[2].

هذه الشواهد التي اجتزأناها من مواضع مختلفة من دراسة الطرابلسي لقصيدة "ولد الهدى" أعطتنا صورة واضحة عن تشكيل منهجه النقدي المعتمد وآليات تحقيقه من خلال الوسائل الإجرائية التي وضعها أمام القارئ والتي عدها من مسوّغات مقاربة كل إبداع.

وخلاصة ما ينتهي إليه الناظر في دراسات "الطرابلسي" أنها انتهجت «سبيل الأسلوبية الإحصائية في رصد الظاهرة الأسلوبية، ثم أنه يتحول إلى مقولة الانزياح في رصدها، وبعد ذلك إلى أثر القارئ،... وهو ما يقربه من مقولة القارئ الأنموذج أو المتوسط عند ريفاتير»[3].

وبذلك نكون قد قدمنا مسحا شاملا للإطار المنهجي للطرابلسي وعلى الرغم من تعدد مشاربه وأهمية تأسيسه المنهجي وتوزع مصادره ومرجعياته (لسانية، بنيوية، بلاغية،...). إلا أن الرؤية لن تكتمل إلا إذا قدمنا نموذجا آخر من نماذج الدرس الأسلوبي المغاربي ويتعلق الأمر بالناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" وهو ما سنقف عنده في الجزء الموالي من هذا البحث.

[1] فرحان بدري العربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص158.
[2] ينظر: المختار كريم، الأسلوب والإحصاء، ص182، ص183.
[3] فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص102.

4- المنهج الأسلوبي عند عبد الملك مرتاض:

اتجه النقد العربي المعاصر إلى ثقافة الآخر التي بدأ الاهتمام بها في مطلع السبعينات تحديدا، وقد تفاعل معها واجتهد للدخول في صميم المخاض النقدي الحديث بكل مفاهيمه واستراتيجياته ومناهجه.

هذا الوضع الجديد أفرز انفتاحا ومثاقفة في المناهج النقدية المعاصرة «وهكذا حللنا في لحظة منهجية جديدة هي لحظة التضافر التي قوامها التخلل والتوالج وتبادل الأثر المولد الفعال. فالتضافر بهذا المعنى نسق منهجي ذو قواعد لأنه ينطلق من تخاصب الثقافتين ويرمي إلى توظيف إحداهما خدمة للأخرى»[1].

في ظل هذا التفاعل وجب على النقاد العرب المعاصرين أن يتعاملوا مع التراث بمنطق الانتماء ومع ثقافة الآخر بمنطق المثاقفة ومن خلالها استطاع الخطاب النقدي في الجزائر أن يأخذ نفسا قويا مكّنه من مزاحمة الحركة النقدية في العالم العربي.

بذلك شهدت الساحة النقدية في الجزائر تطورا منقطع النظير من خلال الجهود الجبارة المبذولة من قبل ثلة من الباحثين ساهموا في إثراء صرح الإبداع الإنساني عموما والجزائري خصوصا من بينهم هرم من أهرامات النقد الجزائري وصوت بارز من أصوات نقاد الحداثة الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض".

هو رجل رجله في التراث، وهمة هامته في الحداثة... ناقد تتعانق في رصيده اللغات والثقافات وتتصارع في مساره النقدي المناهج والنظريات... غزير التأليف، قوي الشخصية

[1] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 200، ص15.

النقدية عصي على الاستلاب. أبيّ على التبعية شديد على أهل التقليد للشرق والغرب على حد سواء[1].

يأتي "عبد الملك مرتاض" إذن في مقدمة الباحثين المهتمين بقضية المناهج ويرمي إلى ترسيخ منهج لا يكون غربيا ولا تراثيا، وإنما يستفيد من التراث العربي ومن حقول المعرفة الجديدة عند الغربيين[2].

وعليه حاول "مرتاض" التأصيل لمنهج عربي متطعّم بروح الحداثة الأمر الذي جعله يتبوأ مكانة مرموقة في المسيرة النقدية المغاربية.

من خلال هذه اللمحة العابرة تتبين لنا تجربة "مرتاض" النقدية وهي تجربة ضخمة لأحد أهم أقطاب الأدب العربي في الجزائر، وهو كذلك من أكثر النقاد كفرا بعبودية التوحد للمنهج الواحد الأحد وأكثرهم توزعا بين المناهج المختلفة من الانطباعية إلى التاريخية إلى البنيوية إلى الأسلوبية إلى السيميائية إلى التفكيكية، إلى التركيب بين هذه وتلك، وهلم جرا...[3].

هذه السمة الغالبة على كتابات "مرتاض" النقدية هي ما جعله دائم الحيرة في مسألة المنهج ودائم السؤال عن أفضل المناهج الممكن استثمارها لمقاربة النص الأدبي ونجد سؤال المنهج يتكرّر في كل أعماله تقريبا يقول: «بأي منهج؟ أم بأي من المناهج؟ بل أم بأي من اللامنهج؟ وهل في وجود هذه الوفرة الوفيرة من المناهج، يمكن التحدث بالدليل الصارم عن شيء اسمه في حقل النقد: المنهج؟»[4].

---

[1] ينظر: علجية عيش، الظاهرة المرتاضية في الحركة النقدية المعاصرة، منتدى معمري للعلوم، تاريخ المقال: 07 يناير 2010، www.maamri-ilm2010.yoo7.com/t493-topic؛ وينظر: عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015، ص06.

[2] ينظر: جهاد فاضل، أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، بيروت ص221.

[3] ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند الملك مرتاض بحث في المنهج وإشكاليته، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، 202، ص7، ص8.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص76.

ولم يتوقف الأمر هنا بل هو حال كل دراسات "مرتاض" النقدية ونخص بالذكر هنا دراسته لقصيدة «أين ليلاي» لـ "محمد العيد آل خليفة" حيث يستهل بحثه بسؤال بأي منهج؟... وهل يجب أن نظل عميانا صمّانا عما يجري في النوادي الأدبية العالمية من تطور في الرؤية والمنهج لدى تناول نص أدبي ما؟[1].

وهو ما يفسر دون شك الانتقال السريع بين المناهج ومردّ ذلك إلى هاجس البحث عن منهج يمكنه من التعامل مع النص الأدبي وإلى "عطائية" النصوص الأدبية على حد تعبير "مرتاض" فأي نص لا يمتنع من أن يحلل عدة مرات وبمناهج مختلفة وربما في زمن مغاير للدراسة الأولى يقول: «نزعم أن النص الأدبي الواحد يمكن أن يدرسه، افتراضا على الأقل دارسون كثر ينتمون إلى مدرسة واحدة دون أن يتفقوا، بالضرورة، كل الاتفاق في دراستهم المتزامنة... وقد يزداد هذا التمثل إمكانا حين تتعدد المدارس أو المناهج التي تعرض لتحليل نص أدبي واحد»[2].

إنها رغبة الاقتراب من النص الأدبي وفك مغاليقه ومن ثم انطرحت محاور التأسيس المنهجي لدى "مرتاض" في ظل قصور المنهج « والسؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح، هل هناك منهج واحد قادر على استيعاب عالم النص؟ أم أنه يجب أن تتضافر وتتحد عدة مناهج حتى يتمكن الدارس من الدخول إلى هذا العالم السحري وكشف طلاسمه»[3].

وهو قول يجعل مسألة المنهج غير مستقرة في معظم الدراسات النقدية وسيجري الانتقال وربما الارتحال بين المناهج في تجربة "مرتاض" على وجه التحديد فالارتحال بين المناهج هو الميزة الغالبة، أي الانتقال والذهاب والعودة، وهي حركة قد تكون زمكانية ولكنها في النهاية منتجة لحركية نقدية، هذا الارتحال تمثل في الانتقال من جنس خطابي إلى آخر،

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص09.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص13.
[3] بشيرتاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص256.

من الشعر إلى الرواية، ومن النص النثري إلى المسرود الشعبي... ومن المنهج الانطباعي إلى المنهج البنيوي، ومن السيمياء إلى التفكيكية[1].

ولعل هذا الشاهد يقودنا إلى الوقوف على نتاج "مرتاض" أو مؤلفاته بعد تلك المقدمة التي سقناها وإن طالت بعض الشيء، ولكن مرد ذلك إلى أن قضية المنهج وُلدت إشكالية في خطاب "عبد الملك مرتاض" النقدي.

وليس قصدنا هنا ذكر جميع أعمال الناقد وإنما سنكتفي بذكر أهم كتبه والتي تكشف لنا انتقال "مرتاض" بين المناهج النقدية ويمكن التمثيل لها بالمؤلفات التالية:

1- كتاب الألغاز الشعبية الجزائرية:

ويعتمد فيه على المنهج البنيوي يقول: «إنما يتجلى المنهج البنيوي، أو عناصر من أصوله على الأقل، في القسم الثاني الذي ينصب على دراسة نصوص الألغاز الشعبية لغة وأسلوبا»[2].

ويقصد بذلك الفصل الذي عقده لدراسة أسلوبية الألغاز الشعبية، حيث درس المستوى البنيوي لأسلوب الألغاز والمستوى الصوتي لها أي دراسة البنية المسيطرة على هذا الأسلوب، فاضطر إلى الفزع إلى الإحصاء، بالإضافة إلى الاستعانة بالألسنية الحديثة لفهم بعض الظواهر الأسلوبية، أو اللغوية[3].

2- كتاب الأمثال الشعبية الجزائرية:

حيث خصص "مرتاض" القسم الثالث من هذا الكتاب لدراسة اللغة والأسلوب في الأمثال الشعبية الجزائرية، وقد اتبع منهجا حديثا لدراسة أسلوب الأمثال يقول: «اتبعنا منهجا

[1] ينظر: حسين خمري، سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، ص112.
[2] عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ص12.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص12.

حديثا قائما على اللسانيات البنيوية. ونحن لا نعرف أحدا عالج أسلوب الأمثال الشعبية بهذا المنهج الذي تبنيناه»[1].

وقد عالج أسلوب الأمثال على مستويين اثنين، داخل إطار هذه الأسلوبية، وهما: المستوى البنيوي، والمستوى الصوتي.[2]

3- كتاب النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟:

وذلك في دراسته لنص "أبي حيان التوحيدي" من كتاب "الإشارات الإلهية" وفيه يحدّد "عبد الملك مرتاض" منهجه المتبع يقول: «حاولنا دراسته بمنهج جديد، ولا أقول بمنهج بنيوي بكل ما يحمل اللفظ من مدلول مكثف معقد. وقد اقتضى المنهج الذي سلكناه في هذه الدراسة أن نتناول بنية النص الإفرادية والتركيبية، ثم من حيث الزمان فيه والحيز، ورسم الصورة الفنية، ثم من حيث مستواه الصوتي».[3]

ويكاد "مرتاض" يقترب من الدراسة الأسلوبية وهو ما يؤكده قوله: «... والاهتداء إلى معرفة سر اللعبة في أسلوب النص، ونريد هنا جانبا واحدا فقط هو بنيته... ولدى الاهتداء إلى ذلك نتمكن من معرفة بنية الظاهرة الأسلوبية في النص الأدبي»[4].

في ضوء هذا الشاهد يتضح المنهج الذي توسله "مرتاض" في قراءته لنص "أبي حيان التوحيدي" السالف، وما يدعم هذا الطرح قول الناقد نفسه: «ويمكن للتولج إلى صميم دراسة هذه الظاهرة الكلامية، أن نطرح طائفة من الأسئلة: ما أسلوب هذا النص الأدبي؟ ولا

[1] عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص06.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص114.
[3] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص05.
[4] المصدر نفسه، ص64.

نستطيع معرفة أسلوب هذا النص إلا بدراسة أسلوبيته. والأسلوبية ينشأ عنها بالضرورة تقديم دراسة علمية محايدة لا أثر فيها للذاتية ولا للاجتهاد».[1]

4- كتاب ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد.

5- كتاب بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية.

حيث عالجهما من حيث البنية وتجلي الصورة الفنية فيها ومن حيث الإيقاع، ومن حيث المعجم الفني للشاعر.

أما عن المنهج المستخدم يقول مرتاض: «بعض الناس يقول إنه منهج بنيوي، وبعض الناس يقول إنه ألسني، وأنا أعتبره منهجا خاصا بي لا هو ينتمي إلى البنيوية انتماء خالصا، ولا هو ينتمي إلى الألسنية انتماء بحتا، وإنما قد يكون أخذ من البنيوية شيئا... كما أنني لا أنكر أنني ركّزت على الجانب الأسلوبي، على الأسلوبية، فاستخدمت المنهج الأسلوبي أكثر مما استخدمت المنهج البنيوي في تشريح هذه القصيدة».[2]

6- كتاب أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة.

7- كتاب شعرية القصيدة – قصيدة القراءة – تحليل مركب لقصيدة "أشجان يمانية".

«وهي كتب أكثر تولجا في مجال الإفادة من "الدرس السيميائي" منهجيا، اشتركت جميعها في تشريح النص الأدبي، وفق مناظير سيميائية مطعمة بأخرى بنيوية وتفكيكية وأسلوبية لسانياتية».[3]

[1] المصدر السابق، ص64.
[2] جهاد فاضل، أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب، ص216.
[3] مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص67.

8- كتاب نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن.

وعلى الرغم من أن عنوانه الفرعي يشي بالمنهج المركب (سيميائي، تفكيكي) إلا أنه استخدم المنهج الأسلوبي وخاصة في المستوى السادس منه يقول: «ومما عرضنا له في هذا المستوى هو لحننا إلى أن النسج القرآني ينهض أيضا على الإيقاع الداخلي الذي تابعناه في هذا النص وحللناه أسلوبيا ودلاليا وسيميائيا»[1].

حيث درس "مرتاض" الإيقاع الخارجي فوقف عند البنية الإيقاعية من حيث الحروف المهموسة والمجهورة مستعينا بالمنهج الإحصائي أحيانا لتحديد عدد تواتر كل بنية، وقد مكنته القراءة النقدية الواعية من إدراك جماله الطافح، حتى نؤمن بإعجازه الحاسم إلا بالتوصّل إلى قراءته ومدارسته بالأسلوبية التي نعتقد أنها تستطيع أن تتحكّم في كل كلام يندرج ضمن مجالها الاختصاصي... فأسلوب القرآن سيّد الأساليب، وإيقاعه أجمل الإيقاعات وأغناها، وأسماها. ونحن حكمنا بسيادة أسلوب القرآن على وجه الإطلاق، في الأساليب عامة.[2]

9- كتاب تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق":

ويستدعي فيه "مرتاض" أكثر من منهج واحد أثناء المقاربة والتحليل وإذا أردنا تحديد منهجه المعلن في كتابه نجده منهجا مركبا يفيد من كل التجارب النقدية السابقة فتحليل النص السردي بمنهج يقوم على أحادية الرؤية والإجراءات كأن يكون أسلوبيا فقط أو بنيويا فقط، أو اجتماعيا فقط، أو نفسيا فقط لا يستوفيه حقه[3].

[1] عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمان، ص22.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص266.
[3] ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية «زقاق المدق»، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص09.

بذلك استحدث الناقد منهجا مركبا استثمره للاقتراب من النص السردي وليس أدل على ذلك من جهوده التي يتضافر فيها المنهج السيميائي والتفكيكي وأنه لا سبيل لتحليل النص إلا بالتوسل بالنظريات والمناهج النقدية حتى تتحقق الفائدة المرجوة من الدراسة.

ليس معنى ذلك أن الناقد تعوزه نظرية نقدية، كما يدعي من يؤمنون بأن من يرتضي غير هذا المنهج النقدي منهجا فلن يقبل منه وإنما هي الرغبة في تطويع المنهج لصالح النص، والرغبة في بعث النص وتجديد المنهج[1].

حسبنا هنا تقديم صورة عن المناهج والاستراتيجيات القرائية التي اعتمدها "مرتاض" في جل أبحاثه ودراساته النقدية.

والشيء الذي يطرح نفسه هنا أن النص الأدبي كيان مغلق، لا يمكن قراءته بمنهج واحد ولعل هذا الإشكال هو الذي جعل مرتاض يسارع إلى تخطي مثل هذه التساؤلات الحائرة محاولا استحداث منهج مركب يمكنه من مقاربة هذه النصوص[2].

ومن شأن هذه النظرة النقدية أن تكشف لنا المرتكزات والمبادئ المنهجية لدى مرتاض فهو يسعى إلى المزاوجة بين المناهج والمستويات في تحليل النصوص الإبداعية ويقوم ذلك على دعامة أساسية هي التركيب بين المناهج يقول: «وقد دأبنا نحن في تعاملنا مع النصوص الأدبية... على السعي إلى المزاوجة، أو المثالثة، أو المرابعة، وربما المخامسة بين طائفة من المستويات باصطناع القراءة المركبة»[3].

وهو الشيء الذي مكنه من الولوج إلى الأثر الأدبي على أساس أن القراءة النقدية تتداخل فيها عناصر مختلفة تفضي إلى تفسير النص والاستمتاع به.

---

[1] ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص08.
[2] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص256.
[3] عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري «تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص06.

وهو ما نجده أيضا في سياق دراسته لـ: "السبع المعلقات" يقول: «... وقد اغتدى الآن واضحا أننا نحاول، في هذه التجربة، المزاوجة بين الأنتروبولوجيا والسيمائية لدى التعرض للنص،... وليست هذه المزاوجة أمرا مستهجنا في مسار المنهجية، فقد كنا ألفينا بعض الدارسين الغربيين، ومنهم كلود ليفي ستراوس، يزاوج بين الأنتروبولوجيا والبنيوية، وكما كان يزاوج لوسيان ڤولدمان، أيضا بين النزعتين البنوية والاجتماعية»[1].

وتعكس مقاربات "مرتاض" مجموعة من الأدوات الإجرائية التي تتضافر بأسسها المنهجية وجهازها المعرفي لتسلط الضوء على النص المدروس.

وأمام هذا التضافر المنهجي وآليات تحقيقه يبقى النص محل تأويلات متعددة تفضي مجتمعة، إلى إزاحة الظلام عن النص، وتميط عن مغامضه القناع...[2].

وإذا ما تأملنا هذه الإجراءات وجدنا «تركيبا بين المناهج المتعددة لاستخراج مزيج منهجي موحد يسعى إلى الإحاطة بكافة مستويات النص».[3]

يمكن أن نميز في هذا الخصوص أن "مرتاض" يوظف ما يراه ملائما للخطاب الأدبي فهو يعي هذه المسألة ويضع لذلك استراتيجيات قرائية تخلص الناقد من الالتباس المنهجي الذي طغى على المشهد النقدي العربي المعاصر، لأن الالتزام المنهجي شديد التعقيد خاصة في غياب نص أدبي يقبل الخضوع للمنهج.

وهنا يبدو حرص "مرتاض" على الاختيار والتحري لأفضل المناهج والسبل في سعي دائم لإضاءة الأعمال الأدبية بالفحص النقدي والقراءة الواعية «الأمر الذي أدى به إلى الثورة على المناهج السائدة والدعوة إلى ما سماه بـ"المنهج الشمولي" أحيانا و"المستوياتي"

[1] عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات، تحليل أنتروبولوجي سيميائي لشعرية نصوصها دار البصائر، الجزائر، 2012، ص12، ص13.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص16.
[3] يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص89.

أحيانا أخر»[1]. ولا نقول منهجا تكامليا لأن الناقد يرفض جملة وتفصيلا هذه المغالطة، وإثر ذلك ألفينا "مرتاض" ينشد منهجا شموليا لمحاورة الأعمال الإبداعية يقول: «وربما روعي في قراءته الشمولية فإذا لا هو شكل ولا هو مضمون ولكن نسيج سحري متكامل التركيب، محبوك النسيج، وربما روعي فيه انتفاء التجنيس: فإذا لا هو شعر ولا هو نثر، ولكنه نص أدبي مسطور...».[2]

ومن المفيد أن نثبت هنا أن النص كيان سحري، لذلك لابد أن يتسلح الناقد إذن بالأدوات المنهجية لمباشرته ومن بين تلك الأدوات الاستعانة بالمنهج الشمولي الذي اقترحه "مرتاض" للتخفيف من صرامة المنهج.

وما يتعين الإلماح إليه في هذا الصدد أن المنهج الشمولي يختلف عن المنهج التكاملي فلا طالما ناهض "مرتاض" هذه المغالطة يقول: «أولى لنا أن ننشد منهجا شموليا ولا أقول منهجا تكامليا إذ لم نر أتفه من هذه الرؤية المغالطة التي تزعم أن الناقد يمكن أن يتناول النص الأدبي بمذاهب نقدية مختلفة في آن واحد. فمثل هذا المنهج مستحيل التطبيق عمليا»[3].

يضاف إلى ذلك أن دراسة الأثر الأدبي من وجهات عدة (منهج اجتماعي، منهج بنيوي، منهج نفسي...) هو محض عبث ويصعب تحقيقه ويترتب على ذلك سلوك فكري يشبه الشطحة البهلوانية.[4]

والحقيقة أن "مرتاض" لا يتعصب لمنهج واحد لأن ذلك مكابرة وادعاء وسوء فهم للمنهج وللعملية النقدية ككل.

---

[1] عمار زعموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، ص54.
[2] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007، ص09.
[3] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص10.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص10.

وأيا كانت الأسباب فإن استكشاف كوامن النص يظل مستعصيا ومتعثرا لاسيما إذا لم تراعى خصوصية الأعمال الإبداعية «من هنا يأتي حرص الناقد على إخضاع المنهج لخصوصية النص، والتضحية بشيء من سلطة المنهج والتقليل من درجة نفوذه واستقطابه في سبيل حياة النص وعطائيته».[1]

يقودنا هذا الطرح إلى فكرة "اللامنهج" التي ظهرت عند "مرتاض" في سياق حديثه عن عطائية النص الأدبي يقول: «بعبارة صغيرة، ولكنها جامعة، إن اللامنهج في تشريح النص الأدبي هو المنهج».[2]

إذن كل خطاب أدبي يقبل عدة قراءات وفي سياقات مختلفة هو خطاب يتسم بالعطائية وتبقى مهمة الناقد أساسا في البحث في أغوار النص واحتوائه وتجديد عطائيته، فاللامنهج في أبسط صوره، يقتضي الدخول المحايد إلى النص، والتجرد من الآليات المنهجية الصارمة، لمواجهة النص، مواجهة مرنة، تتظاهر بأدوات منهجية قابلة للتطويع بما يعمق عطائيته، ويتركه فضاء بكرا قابلا لممارسات قرائية لاحقة متغايرة...[3].

ومع أن هذا التصور يتطلع إلى عطاء نقدي مزدوج على مستوى النص المدروس وعلى مستوى المنهج المستخدم، أي أن يكون النص قابلا لعدة قراءات وأن لا يكون المنهج المستخدم جامدا مغلقا يحدّ من عطائية العمل الإبداعي، فإن «اللامنهج سلاح ذو حدين: فهو من جهة صمام أمان يقي النص العربي شر الانغلاق على ذاته والتحنط في أثواب القراءات البالية العتيقة، ومن جهة أخرى فهو يمنعه من الذوبان في أحضان باردة لا تحفظ حميم روحه وقد تهزأ بجيشان عواطفه».[4]

[1] يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2012، ص306.
[2] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص55.
[3] ينظر: يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، ص307.
[4] المرجع نفسه، ص318.

في ضوء هذا الواقع النقدي يحاول "مرتاض" تجاوز القراءة التقليدية ويؤسس لقراءة نقدية مغايرة تفيد من طروحات النظريات الحديثة ممّا جعله دائم التنقل بين المناهج «في بحثه عن الطرائقية المناسبة، فتجاوز الشكلانية إلى رحاب السيميائية، ومازج بينها وبين التفكيكية كخطوات إجرائية،... وهي قراءة مفتوحة إلى حدود بعيدة على منجزات النقد الحداثي تتمثله بوعي من خلال طبيعة الإبداع العربي وظروفه ولغته».[1]

تقودنا هذه الآراء إلى التأكيد على أن "مرتاض" حقق هدفه في إبراز السمات الفنية والجمالية لكلّ أنواع الخطاب التي تناولها بالدرس والتحليل مما يسمح بالقول أن «خطاب النقد الذي أنتجه هو خطاب رحالة Nomade، خطاب لا يستقر على جنس أدبي معين، ولا يتوقف عند منهج محدد، بل خطاب يحاول في كل مرة تجاوز ذاته، خطاب في حالة لولبية».[2]

ويتمخض عن كل ما سبق المعالم الكبرى للمنهج النقدي الذي يسعى مرتاض إلى تأسيسه. له جذور في التراث، ويغترف من الثقافة الغربية، مراعيا خصوصية النص العربي يقول: «أنا أعتبر المنهج العربي هو أن نلج النص بذوق عربي مع الاستعانة بالمناهج الغربية الحديثة والذكي هو من يستطيع أن يكيّف هذه المناهج بالذوق العربي بحيث لا يصبح غريبا ولا ناشزا عند قارئه العربي».[3]

ويشير مرتاض في هذا السياق إلى ضرورة تضافر الجهود العربية لإرساء منهج نقدي عربي ينطلق من التراث ويتجه نحو الثقافة الغربية المعاصرة، بغية المزج بين الثقافتين والوصول إلى الثقافة العربية الأصيلة والمتكاملة.

[1] مونسي حبيب، القراءة والحداثة، مقاربة الكائن، والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص212 ،ص213.
[2] حسين خمري، سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، ص111، ص112.
[3] جهاد فاضل، أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب، ص216، ص217، ص220.

ومما يعزز هذه الرؤية دراسة "مرتاض" للنص العربي الفصيح، والنص الشعبي بمناهج حداثية فقد حلّل نص لأبي حيان التوحيدي بمنهج بنيوي. ولم يتقزز منه أي ذوق عربي بحسب ما كُتب عن هذا الكتاب وبحسب ملاحظات الأساتذة التي أمدّوه بها.[1]

لهذه الاعتبارات كان لزاما عدم إهمال التراث العربي فيجب إثر ذلك الانطلاق من التراث والانتهاء إلى الحداثة، لا أن نقفز إلى الحداثة قفزا دون عودة إلى التراث، حتى كبار النقاد الغربيين ينطلقون من نظرية أرسطو للشعر. ينطلقون من التراث لينتهوا إلى الحداثة.[2]

كل ما سبق يؤكد استفادة "مرتاض" من منجزات الغربيين التي استمد منها رؤاه، ولكن ذلك لم يمنعه من إعادة قراءة التراث العربي وإثرائه بدراسات متنوعة عمقت مجاله «فالحداثة حين لا تقوم على التراث، ولا تنطلق منه، هي كالشيء الذي نقطعه من دون أصله»[3].

وبذلك كانت دراساته تواكب ما ينتج، وتسقطه على الخطاب النقدي العربي بذوق أصيل وبمنهج شمولي يحاور النصوص الإبداعية. كما يتوخى تأسيس مشروع تنظيري ومنهجي يحتكم فيه إلى طبيعة النص العربي.

وختاما يمكن القول أن مرتاض ناقد غربي المنهج، عربي الطريقة، حداثي المادة، تراثي الروح... ومن أغزر النقاد الجزائريين نتاجا نقديا، وأكثرهم تقلبا من منهج إلى آخر،... وأعظمهم تأثيرا في الخطاب النقدي العربي المعاصر، وأولهم ريادة للمناهج النقدية الحديثة.[4]

هذه هي الخلفيات التأسيسية للتفكير المنهجي الأسلوبي عند "عبد الملك مرتاض" وبذلك نكون قد ناقشنا كل الظواهر المنهجية التي وسمت أسلوبه.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص220.
[2] ينظر: المرجع نفسه،ص 220.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 221.
[4] ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص08؛ وينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص191.

ولعل ختام ما يمكن التطرّق له أنه على الرغم من أهمية الرؤية المنهجية في خلق استعداد منظم وتهيئة أجواء صالحة للإجراءات النقدية إلا أنّ عدم نجاحها في إنشاء تصوّر كتابي لها، من شأنه أن يبقي الرؤية المنهجية في دائرة النظر والتفكير، ولا يكون بمقدورها أن تتدخل في المجال النقدي الحيوي، الذي يجعل منها فعالية مركزية قادرة على التعبير عن ذاتها من خلال الميدان الإجرائي.[1]

أي أن كل تطبيق بدون منهج هو تطبيق أعمى وينتج عن هذا التمثل ضرورة وضع المنهج على محكّ الاختبار، لمعرفة مدى صلاحيته في استجلاء خفايا النص المدروس، وهو ما سنتناوله في الفصل الموالي.

[1]ينظر: محمد صابر عبيد، تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، ص103.

الفصل الثاني:

التفكير الأسلوبي التطبيقي في النقد المغاربي المعاصر.

يشتغل هذا الفصل على استعراض تفاصيل المرحلة الأخيرة من مراحل التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر، ألا وهي مرحلة الممارسة الميدانية، فحاولنا التدرّج في تقديم المادة انطلاقا من التنظير مرورا بالمنهج ووصولا إلى التطبيق الإجرائي.

وتأسيسا على ذلك كان لزاما علينا أن نقف وقفات متأنية لرصد واقع التطبيقات الأسلوبية المغاربية كما هي في مظانها قصد التعرف على التصورات الإجرائية التي اعتمدها النقاد المغاربة أثناء الممارسة وكيفية تعاملهم مع النصوص الأدبية بحس مرهف وذوق أصيل إلى جانب التمرس في اكتشاف طاقات النص الإبداعية.

هكذا حاولنا توصيف الدراسات التطبيقية وتحديد خصوصية كل دراسة، بما يضمن لنا كشف المفاهيم التجريبية وقابلية تطبيقها على النصوص.

من هنا عمدنا إلى تقديم بعض الجهود الأسلوبية التطبيقية وذلك بالاعتماد على ما قدمه النقاد المغاربة من مقاربات أسلوبية وفي ظل مشاريعهم التي تحمل رؤاهم المنهجية في مجال التحليل الأسلوبي. كما أننا في واقعنا الثقافي الراهن، أحوج ما نكون إلى التطبيق خصوصا وأن الساحة الأدبية تعجّ بالمناهج من شتى الألوان... كما أن المكتبة العربية تزخر بالكتب النظرية التي تنظّر لهذه المناهج، ولكن الحاجة ما تزال ماسة إلى اختبار هذه المناهج على مستوى التطبيق[1].

ومن النماذج التي يوقفنا عليها النظر أعمال ثلاثة نقاد هم: عبد السلام المسدي، ومحمد الهادي الطرابلسي وعبد الملك مرتاض.

وسيحاول هذا الفصل أن يقدم قراءة فاحصة مستعينة بإجراءات نقد النقد لهذا العطاء الفكري ممثلا في الكتب التالية:

- كتاب النقد والحداثة لـ: "عبد السلام المسدي".

[1] ينظر: محمد بوحمدي،عبد الرحيم الرحموني، التحليل اللغوي الأسلوبي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة،ط1، 2009، ص05.

- خصائص الأسلوب في الشوقيات، لـ: "محمد الهادي الطرابلسي".
- الأمثال الشعبية الجزائرية، لـ: "عبد الملك مرتاض".

وسنستهل هذا الطرح بكتاب "المسدي": النقد والحداثة وهو ما ستتوجه إليه الدراسة في هذه الصفحات.

1- التطبيق الأسلوبي في كتاب المسدي "النقد والحداثة":

لم يكتف "المسدي" بالتنظير الأسلوبي في النقد المغاربي بل اهتم بالتحليل الأسلوبي أيضا فكان من طليعة النقاد المشتغلين بالدرس الأسلوبي تنظيرا وتطبيقا. فنجد له فيه بعض الأعمال القيمة، لعل من أبرزها: "التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدى"، وهو نص البحث المقدم في مهرجان شوقي وحافظ بالقاهرة سنة 1982م وأعاد نشره ضمن كتاب "النقد والحداثة" سنة 1983م، إذ حاول في هذا العمل إرساء قواعد التطبيق الأسلوبي، ومن ثم تطبيقها على قصيدة "ولد الهدى" للشاعر أحمد شوقي[1].

إذ يجمع الكتاب بين دفتيه دراسات تطبيقية لنص شعري يتمثل في قصيدة "أحمد شوقي" السابقة، ونص نثري مأخوذ من كتاب "الأيام" لـ: "طه حسين" على أننا سنكتفي بالنص الشعري ولم نر حاجة في التطرق إلى النص النثري، على اعتبار أن الأول اعتمد فيه "المسدي" على الإجراءات الأسلوبية لفك مغاليقه، أما النص الثاني فاستند فيه الناقد على علم النفس اللغوي أو اللسانيات النفسية على حد تعبيره.

ومن المفيد أن نثبت هنا أن هذا المؤلَّف « يعد من أوائل المؤلفات العربية التي جاءت تبشر بحداثة نقدية تصورها أصحابها بمثابة المخلّص، مخلّص النقد العربي من أحكام الذوق والسليقة والحدس، لصالح اصطناع المناهج النقدية الغربية »[2].

[1] ينظر: أحمد الهادي الرشراش، جهود المسدي في حقل الأسلوبية، صحيفة اللغة العربية.
[2] سعيد عبيد، مصطلح النقد في النقد والحداثة: لـ: المسدي، ديوان العرب.

وقد جاءت هذه الدراسة لتكمّل الجهود العربية في مجال الأسلوبية وتساعد على تأسيس تفكير أسلوبي تطبيقي يعزّز ما حققه النقاد المغاربة من إنجازات في مسار الحداثة.

والملاحظ أن محاورة المسدي للنص الشعري ومحاولة استكشاف كوامنه تستند إلى رؤية أسلوبية اقترحها. ويبرز اجتهاده في تحرّي خصائص الظاهرة الفنية بالاستعانة بالرموز الجبرية والرياضية، إلى جانب البلاغة العربية والنحو. والاستفادة من النقد الغربي، حيث تعتبر دراسة المسدي "التضافر الأسلوبي في شعر شوقي" واحدة من أهم المحاولات على هذا الصعيد[1].

يضاف إلى ذلك أن التحليل الأسلوبي عنده يخضع إلى تصورات إجرائية ذات مرجعية لسانية، تتخلّلها جداول وإحصاءات عددية يتوسلها الناقد لاحتواء النص المدروس.

ويستهل "المسدي" دراسته التطبيقية بإثبات النص الشعري كاملا والذي يقع في 131 بيتا ويتلو النص حديث نظري عام، يفضي إلى حديث آخر طويل متصل بالنص، وذلك بعد توضيح منهج التناول.

وينتقل إثر ذلك إلى التمييز بين الأسلوبية النظرية والتطبيقية* ويقيم المؤلف في هذا الفصل تناوله لقصيدة "ولد الهدى" على "معايير أربعة: معيار المفاصل، معيار المضامين ومعيار القنوات وأخيرا معيار البنى النحوية[2].

ويرتكز الناقد في تحليله على ما سماه بـ: "أسلوبية النماذج" ويهدف بها إلى كشف النموذج في التحليل الأسلوبي عن طريق النموذج النصاني ليثبت فاعلية "النموذج" في التحليل الأسلوبي وقد توقف عند مجموعة من النماذج التركيبية الأسلوبية للأثر الفني سماها "التضافر". ونعني به أن تنتظم العناصر انتظاما مخصوصا يسمح باستكشافها طبق معايير

[1] ينظر: سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2004، ص166.

* ينظر: تفصيل هذا العنصر في الفصل الخاص بالتنظير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر.

[2] ينظر:عرض ومناقشة محمود الربيعي لكتاب النقد والحداثة، ص231.

مختلفة... فإذا ترجمنا ذلك إلى اللغة الصورية كان لدينا: (أب+أَبَ)×(ب ج+ب جَ)، أو (س ص+سَ ص)×(ص ع+ص عَ) أو (ع د+عَ د)×(دو+دَو). وعلى هذا النمط تركّبت قصيدة "ولد الهدى"[1] .

ويتجلى هذا التضافر في أربعة معايير أوّلها معيار تضافر المفاصل ويقصد به "المسدي" تشابك مواطن الانتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى، فالقصيدة احتوت على 131 بيتا مقسمة في ثماني مجموعات دلالية تترابط بسبعة مفاصل... وهذا تفصيلها:

1- (1-18)=18: بشرى مولد الرسول.

2- (19-23)=5: معجزات ولادته.

3- (24-36)=23: خصاله.

4- (37-63)=17: معجزة القرآن.

5- (64-82)=19: الملّة الإسلامية.

6- (83-92)=10: معجزة الإسراء.

7- (93-113)=21: الجهاد.

8- (114-131)=18: الاستنجاد بالرسول[2].

ضمن هذا المنظور أقام المسدي تحليله الأسلوبي لرائعة "أحمد شوقي" "ولد الهدى"، مشيرا في سياق مقاربته إلى إمكان اعتبار "التضافر" مفتاحا لاستجلاء خفايا النص الشعري وينصرف الناقد إثر ذلك إلى استكشاف معاني النص من خلال تمفصل المادة الشعرية يقول: «وما إن نمعن النظر في تلاحق الأجزاء ضمن وحدة الموضوع حتى ندرك كيف أن تمفصل المادة الشعرية قد امتزج بتداخل الشحنات المعنوية فحصل من ذلك تضافر حوّل الأغراض الدلالية المركزية إلى ما يشبه الألوان الطبيعية الأولية. وهي الألوان البسيطة، غير

[1] ينظر: عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص78.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص79.

المركبة»[1]. وقد ينتج عن هذا التمثل لون دلالي هو حصيلة الأغراض والمكونات الدلالية الثاوية في الأثر الفني، وهو شبكة متضافرة من الأغراض ركبها الشاعر بطريقة توحي بتركيب الرسام للألوان الطبيعية... فينبثق نمط متضافر فيه سلّم من نغم الألوان، فإن نحن رمنا البحث عن هذه الألوان الطبيعية في قصيدة "ولد الهدى" لنستنبط العناصر الدلالية عثرنا على الصورة الثانية من صور التضافر الأربع وهي تضافر المضامين[2].

وينتقل "المسدي" بعد ذلك إلى المعيار الثاني الكاشف عن التضافر وهو"معيار المضامين" أو تصاهرها ويشرحه الناقد انطلاقا من تقسيمه القصيدة إلى ثلاثة محاور: دلالات مرتبطة بالرسول محمد "صلى الله عليه وسلم"، وثانية تتصل بالدين الإسلامي، وثالثة تتعلق بالأمة الإسلامية، وهنا تبرز لنا الظاهرة المجسدة لمبدأ التضافر وهي تصاهر المضامين « فإذا ترجمنا ذلك إلى مركبات جهاز البث الشعري رأينا أن ما يتصل بالرسول محمد يمثل طرف المرسَل (بالفتح)، وما يتصل بالدين الإسلامي يجسم الرسالة وأما ما يتصل بالأمة الإسلامية فيقوم مقام المرسل إليه»[3].

يبدو تأثر "المسدي" بـ"رومان جاكبسون" واضحا من خلال هذا الطرح، وخاصة استخدامه مصطلح "جهاز البث الشعري" ومن ثم نستهدي إلى عناصر الرسالة الاتصالية كما هي عند "جاكبسون": المرسَل، المرسل إليه، الرسالة، مما ينصب في الوجهة الوظيفية للتحليل الأسلوبي « وجلي من التقسيم الذي اتبعه الناقد الميل للعناية بالجوهر الإبلاغي للرسالة الشعرية »[4].

[1] المصدر السابق، ص79.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص80.
[3] المصدر نفسه، ص80.
[4] فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص97.

ويتمخض عن استكناه أطراف العملية الإبداعية نمط آخر من التضافر وهو معيار استكشافي ثالث اصطلح عليه المسدي بـ"تضافر القنوات" ويقصد به « مجاري الأداء الإبلاغي مما يتخذه الشاعر مرتكزا حواريا يصطنع به التواصل حيث لا تواصل »[1].

ويمكن تلخيص القسم الثالث من التضافر في استعراض الناقد لتفاصيل كيفية توظيف الضمير في النص الشعري ويكشف عن استخدام الشاعر لضمير الغائب "هو" وضمير المخاطب "أنت" في سياق حديث "أحمد شوقي" عن الرسول محمد "صلى الله عليه وسلم" « حيث يلاحظ تواتر الضميرين (هو) و(أنت) بطريقة متناوبة على امتداد مقاطع القصيدة الثمانية»[2]. وفي ما يلي تفصيل ذلك:

1- (1-7)=7: هو

2- (8-14)=7: أنت

3- (15-24)=10: هو

4- (25-92)=68: أنت

5- (93-113)=21: هو

6- (114-123)=10: أنت

7- (124-126)=3: هو

8- (127-131)=5: أنت[3].

وقد اتجه "المسدي" في تحليله إلى استنباط مواقع الانتقال من مجرى أدائي إلى آخر إذ يحاول الاقتراب من عقد التضافر، ويستحضر هنا مصطلحا بلاغيا شاع في البلاغة العربية وهو مصطلح "الالتفات" وهو موضع تنشأ فيه علاقة وشيجة بين تسخير الأدوات اللغوية

[1] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص81.
[2] فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص98.
[3] ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص82، ص83.

وتصريف الطاقات الإبداعية على منازل القول الشعري... ومن ذلك توظيف الشاعر لأسلوب النداء، إذ يثني به على ضمير الغائب في أول مفرق تضافري:

اسْمُ الـجَلاَلَـةِ فِي بَدِيعِ حرُوفِـهِ

أَلِفٌ هُنَالِكَ واسْمُ (طَـهَ) البَـاءُ

يَا خَيْرَ مَنْ جَاءَ الوُجُودَ تَحِيَّةً

مِنْ مُرْسَلِينَ إِلَى الهُدَى بِكَ جَاؤُوا[1].

ويمضي "المسدي" إلى شرح القناة الثانية من قنوات التضافر ألا وهي تشاكل الأصوات ونلمس ذلك في تدقيقه للحروف المستخدمة في القصيدة بما يقتضي حصول ائتلاف صوتي مزدوج « بين هاء (حروفه) وهاء (طه) من جهة. ثم بين كاف المخاطب في (بك) وكاف الظرف في (هنالك) إذ تعود عليها كالرجع أو الصدى، ومن حيث يقفو فعل (جاؤوا) أثر نفسه في مطلع البيت (جاء) يتوسط لفظ (الوجود) طرفيهما في إيقاع متضافر الصوت هو الآخر»[2].

إن مقاربة النص الشعري بهذه الطريقة تدل على فعالية قرائية وحسّ نقدي مرن يتمتع بهما الناقد، إذ يلجأ إلى الكشف عن الأصوات في القصيدة المدروسة والتي تتضافر فيما بينها لتشكل نغما موسيقيا نتج عن تفاعل الأصوات التي انبنت عليها القصيدة.

ويأخذ المفرق الثاني أبعادا أخرى مغايرة لانتقال "أحمد شوقي" من ضمير المخاطب (أنت) إلى ضمير الغائب (هو) ويتجسد ذلك في قول الشاعر:

وبَدَا مُحَيَّاكَ الذَّي قَسَمَاتُـهُ

حقٌ وغُرَّتُهُ هُدًى وحَيَـاءُ

[1] ينظر: المصدر السابق، ص83.
[2] المصدر نفسه، ص83، ص84.

وعَلَيْـهِ مِنْ نُـورِ الـنُبُـوَةِ رَوْنَـقٌ

ومنَ الـخَـلِيلِ وهَـدْيِـهِ سِـيمَاءُ

فالالتفات هنا منبسط حتى ليكاد يخفى،... والذي وفّر له ذلك تسخيره لضمائر الغائب عودا بها على رديف الحاضر: ففي قوله (محياك) إحضار لضمير المخاطب وربطه بالاسم المخصوص (المحيى) ثم الحديث عن قرائنه بضمير الغائب في (قسماته) و(غرته) وهو ما يسهّل تواصل الالتفات في البيت الموالي وما بعده[1].

ولعل الناقد قد استوفى كل أنواع التشاكل الصوتي الموجودة في النص الشعري وكل ذلك في سبيل استنباط خصائص التضافر مستخدما أسلوب الالتفات لتوضيح مرمى الشاعر.

ويواصل "المسدي" دراسته لرائعة "ولد الهدى" بالتطرق إلى المفرق الثالث وفيه يتجسد الالتفات بنبرة قارعة:

بِسِوَى الأَمَانَـةِ فِي الصِّبَا والصِّدْقِ لَمْ

يَـعْرِفْهُ أَهْلُ الـصِّدْقِ والأُمَنَاءُ

يَا مَنْ لَهُ الأَخْلاَقُ مَا تَهْوَى الـعُلاَ

منها وَما يَتَعشقُ الكُبـَرَاءُ

فمرة أخرى نلاحظ التضافر في أدق صوره فالتحفّز الذي ساد البيت الأول (24) قد اعتمد تكثيفا مزدوجا، لحمته لفظية: (الصدق) ينادي (الصدق)، و(الأمناء) رجع على

[1] ينظر: المصدر السابق، ص84.

(الأمانة) ولكن صداه صوتي ينطلق من حرف الصفير المرقق في (سوى) ويتصاعد إلى حرف الصفير المفخم في (الصبا، فالصدق ،والصدق).[1]

هذه المعطيات تعتمد بالدرجة الأولى على استخدام الشاعر لبعض الألفاظ التي لها وقع خاص على الأذن إلى جانب مراعاة الأصوات الملائمة لطبيعة النص الشعري كاستعماله لحرف صفيري مرقق هو"السين" في كلمة (سوى) وحرف صفيري مفخم هو"الصاد" في كلمات: الصبا، الصدق. والتي من شأنها تحقيق إيقاع أكثر توازنا يتناسب مع معنى الجملة[2].

إن الممارسة النقدية كما هي عند "المسدي" تفرض تصورات إجرائية يتوسلها الناقد لإضاءة النص المدروس. والنتائج التي سيسفر عنها هذا التصور أن إبداعية الأثر الفني لا يمكن تفسيرها إلا بالاهتداء إلى فعالية النموذج الأسلوبي والذي يتطلب تضافر مجموعة من العناصر هي: الأصوات والمقاطع والألفاظ والمضامين والبنى النحوية.

ويتابع "المسدي" مقاربته لقصيدة "أحمد شوقي" ويشير إلى الالتفات الحاصل في البيت رقم 25 « فيه النداء الموهم بالمخاطبة المباشرة ثم تليه مراوغة في تصريف اسم الموصول بما يزدوج فيه الحضور مع الغيبة، إذ في صيغة (يا من) ما يحتمل العطف بضمير المخاطب: (يا من لك) أو بضمير الغائب: (يا من له) وهذا ما توخاه الشاعر فسبك قالبا متضافرا تمر به وأنت "تستهلك" الشعر قراءة أو سماعا فلا تكاد تعيه »[3].

وما نلاحظه هنا هو تدبر "أحمد شوقي" للكلمات التي تشكل ائتلافا صوتيا فيما بينها. ويعتبرها قاعدة لتركيب كلامه في القصيدة، إذ تشتغل الضمائر وتتشاكل الأصوات في فضاء النص الشعري وتتضافر لتحقيق إبداعية "ولد الهدى" فاللفظ في الشعر هو بنية نغمية، إذ

[1] ينظر: المصدر السابق، ص 84.
[2] ينظر: شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 1996، ص88.
[3] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص85.

الشعر نظم لموسيقى الكلام وحداته الحروف أوزانا وألحانا، مما يجعله مزدوج التركيب: معنى ومغنى[1].

ويعالج "المسدي" بعدها المفصل الرابع المكون للتضافر، وما يترتب عنه من خصائص تركيبية لا توجد فيما سبقها وتتفرّد بسمات خاصة وتتجسد في السلك الدلالي الرابط للقنوات الأدائية:

وَالرُسْلُ دُونَ الـعَرْشِ لَم يُؤذنْ لَـهُمْ

حَاشَا لِغَيْرِكَ مَوْعِدٌ وَلِقَـاءُ

الخَيْلُ تـأْبَى غَيْرَ (أَحْمَدَ) حَامِيًا

وَبِـهَا إِذَا ذُكِرَ اسْمُـهُ خُيَـلاَءُ

أفلا ترى "أحمد شوقي" كيف عقد بين سبال الضفيرة المفصلية بغير الصوت وبغير الضمائر وإنما بسلك دلالي يستثير من اللغة طاقتها التضمينية أكثر من اعتماد قدرتها التصريحية.[2]

يناقش المسدي في المفصل الرابع أبيات القصيدة ولكن بصورة مغايرة يستحضر فيها قناة أخرى تتضافر مع الصوت والضمير وهي قناة السلك الدلالي، فيستثمر الشاعر طاقة اللغة التضمينية، حيث يكتفي بالتلميح ومثال ذلك: البيت الأول (92) ينطلق بذكر (الرسل) وهذا اللفظ يتضمن اندراج (محمد) باعتباره بعضا من كل. ثم تتوسط العجز كاف المخاطب في (لغيرك) فيقفل الشاعر بهذا الضمير مفصل المخاطبة المباشرة، وإذا بصدر البيت التالي

[1] ينظر: عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دراسة ونماذج، المطبعة العربية بن عروس، تونس، ط1، 1991، ص228.

[2] ينظر:عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص85.

(93) يتركح على التصريح بذاك البعض من الكل (أحمد) فيقع الالتفات عبر قناة دلالية موحية تصنع صنيعها في سبل اللثام على أسرار التركيب الفني.[1]

تفصح هذه المقولة عن شبكة متضافرة من القنوات تبلورت من خلال التضمين، فتتمظهر بذلك فرادة النص الشعري من خلال الطاقة الإبداعية الناتجة عن تمازج وتداخل المكوّنات.

ثم يأتي المفصل الخامس:

حَتَّى إذَا فُتِحَتْ لَهُمْ أَطْرَافُهَا

لَمْ يُطْغِهِمْ تَرَفٌ وَلاَ نَعْمَاءُ.

يَا مَنْ لَهُ عِزُّ الشَّفَاعَةِ وَحْدَهُ

وَهُوَ المُنَزَّهُ مَالَهُ شُفَعَاءُ.

فإن أسلوب الالتفات ينحو منحى مغايرا إذ ترامت أطراف الحديث عن الممدوح بضمير الغائب في الأبيات السابقة منذ البيتين 107 و108.[2]

حيث استخدم الشاعر ضمير الغائب في قوله:

فدَعَا فلبَّى فِي القبَائِلِ عُصبَةٌ

مُسْتَضْعَفُونَ قَلاَئِل أَنْضَاءُ.

رَدُّوا بِبَأْسِ العَزْمِ عَنْهُ مِنَ الأَذَى

مَا لاَ تَرُدُّ الصَّخْرَةُ الصَمَّاءُ.

[1] ينظر: المصدر السابق، ص85، ص86.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص86.

ولما استطرد الكلام عمن حول الرسول الممدوح جاء الالتفات إليه طيّعا عن طريق أسلوب النداء... وباستعمال ضمير الغائب المتكرر أربعا: (يا من) – (له – وحده – وهو– ماله)[1].

أما المفصل السادس فيجد فيه "المسدي" خاصية أسلوبية مغايرة يقول أحمد شوقي:

أَدْعُوكَ عَنْ قَوْمِي الضِّعَاف الأَزْمَةِ

فِي مِثْلِهَا يُلْقَى عَلَيْكَ رَجَاءُ.

أَدَرَى رَسُولُ اللهِ أَنَّ نُفُوسَهُمْ

رَكِبَتْ هَوَاهَا وَالقُلُوبُ هَوَاءُ؟

فبينما ارتكز البيت الخاتم لمسلك المخاطبة المباشرة على التصريح بالضمير في كلا المصراعين: (أدعوك) في الصدر، و(عليك) في العجز انسحب ضمير الغائب من البيت التالي ليكل أمر الالتفات إلى اللفظ اللغوي الصريح المضاف إلى متبوعه إضافة المعلول إلى علته (رسول الله).[2]

وقد عالج الناقد في هذا الجزء تواتر حرف الهاء في كلمات من مثل: (هواها – هواء) وأشار إلى أن المقطع الختامي المنفتح في (ها) استدعى حضور صداها في كلمتي (هواها– هواء) على التوالي.

وإذا انتقلنا إلى المفرق السابع والأخير من بين الكتل الثماني الناظمة لاختلاف القنوات الأدواتية فإننا نجد العودة الطبيعية من أسلوب تباعَد فيه ذكر ضمير الغائب إلى استخدام كاف المخاطب مباشرة منذ مطلع الصدر بلا معاودة ويتجسد ذلك في الأبيات التالية:

[1] ينظر: المصدر السابق، ص86.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص86، ص87.

رَقَـدُوا وَغَـرَّهُـمْ نَـعِيـمٌ بَـاطِـلٌ

وَنَـعِيمُ قَـوْمٍ فِي الـقُيُـودِ بَـلاَءُ.

ظَلَمُوا شَرِيعَتَكَ التـي نِلْنَـا بِهَـا

مَا لَمْ يَنَـلْ فِـي رومَـة الـفُقَـهَـاء.[1]

وفي هذا السياق يعلّق المسدي على الأبيات السابقة بأنها تحوي نبرة منخفضة لا تقرع السمع ولا تؤثر في المتلقي ومردّ ذلك انسحاب كثافة الضمير، ولكن الشاعر استدرك هذا الخلل ويختار ألفاظ وصفها "المسدي" بأنها: زوجين من المثاني وهي:

- في الصدر: نعيم باطل، ونعيم قوم.
- وفي العجز: فنلنا بها ما لم ينل[2].

وهي كفيلة لوحدها بإحداث الأثر في نفس القارئ وهو ما يرمي إليه الشاعر.

ولقد قاد التحليل السابق إلى استجلاء بعض الخصائص النوعية لظاهرة التضافر، كما يذهب "المسدي" إلى أن تحقّق السمة الجمالية للنص الشعري لا يكون إلا بواسطة تفنن الشاعر في توزيع المسالك الأدائية إبلاغيا ضمن نسيج خاص يضفي الصبغة الإبداعية.

وإلى جانب المعايير السابقة يقف الناقد على ظاهرة أخرى تساهم في إتمام خاصية التضافر وهي ظاهرة " التناظر التوزيعي"، تلك المعطيات قائمة على تعاظل المفاصل، فالقصيدة توزعت في تركيبتها إلى ثمانية أجزاء تربط بينها سبعة أقفال، وبذلك اتضح أن بنية النص الشعري مثمنة تحوي ثماني مجموعات دلالية كما سلف.[3]

[1] ينظر: المصدر السابق، ص87.
[2] المصدر نفسه، ص 87.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص88.

هكذا يعالج المسدي القصيدة بفعالية قرائية تفيده في ما يروم من نتائج وبذلك تقوده هذه المقاربة إلى أن تضافر القنوات كان على نفس التشكيلة المثمنة تقرن بينها ثمانية أقفال، وقد انبنت حركة المضامين والمفاصل على التركيبة المثمنة ولكن الأجزاء غير متساوية، ومفارق إحداهما غير مفارق الأخرى، فثمانية تلك غير ثمانية هذه.[1]

يتضح مما سبق أن التضافر في القصيدة ليس مطلقا، حيث يستثني الناقد الأبيات (93-113) من النسيج المتسق ويصف هذا القطع بأنه شاذ «جاء كوساطة العقد بين أطراف متناظرة».[2]

معللا ذلك استلهام الشاعر عادة العرب في النظم الجزل، لاستدعاء مضامينه ذلك (الجهاد، وتاريخ العرب...).[3]

وما يترتب عن ذلك من استعراض الشاعر لصور الحرب والفروسية، كما تجلت في الشعر الجاهلي مما أضفى على النص الشعري بعدا جماليا كما يستصفى من براعة الصياغة اللغوية وهي خاصية تلازم "ولد الهدى" وخاصة هذا القسم، ويستدعي كل ما سبق « بلوغ الظاهرة الأسلوبية تمامها معنى ومبنى».[4]

ويحاول "المسدي" بعدها الاستعانة بالإحصاء للوصول إلى نتائج موضوعية فيحصي عدد مرات تواتر ضمير الغائب وضمير المخاطب ثم يوازن بينهما ليصل إلى نتيجة مفادها « أن التوهج الإبداعي يمتلئ كما وكيفا في مخاطبة "الممدوح الغائب" مخاطبة هي أغرق في ابتكار الصورة الخيالية لأن نظام التحاور عندئذ يكون أبعد تشابكا بتعاظل الأجهزة المختلفة».[5]

[1] ينظر: المصدر السابق، ص88.
[2] المصدر نفسه، ص88.
[3] ينظر: سعيد عبيد، مصطلح النقد في النقد والحداثة لـ: المسدي، ديوان العرب.
[4] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص90.
[5] المصدر نفسه، ص91.

وبذلك يفسّر الناقد لجوء "أحمد شوقي" إلى استخدام ضمير الغائب في 41 بيتا من الشعر ويضيف بأنه: «ضرب من المراوحة يلوذ فيها صوت الشعر إلى ما يتفادى به تراكم نمط الأداء حتى يتحاشى تشبع الإبلاغ».[1]

ويستمر "المسدي" في تحليله باستخدام اللغة الرياضية والرموز الجبرية التي يتوسلها لإحصاء قنوات الضمائر، ويخلص الناقد إلى أن النص الشعري استأثر بنوعين من الأساليب: أسلوب المخاطب وأسلوب الغائب. « ولاحظنا أن الحركة تتصاعد تدريجيا (7-7-10) ثم تبلغ أقصاها فتركح إليه على امتداد 68 بيتا وبعدئذ تتنازل بالتدرج حتى تبلغ سفح الختام (21-10-3-5)».[2]

ويصل "المسدي" إلى الإقرار بأن التضافر هو الطابع الأسلوبي الضابط لأجزاء القصيدة ويصف القسم الثالث الخاص بـ: "تضافر القنوات" بأنه يحمل كتلة ممتلئة متفجرة صاغت هي الأخرى منتهى صور هذه الظاهرة الأسلوبية إذ في حناياها بلغ التعاظل أقصاه فأتى بالنمط الرابع والأخير من أنماط التضافر الكلي وهو تضافر البنى النحوية.[3]

ويختم الناقد دراسته لمعلقة أمير الشعراء بالمعيار الاستكشافي الأخير وهو معيار البنى النحوية ويستعين "المسدي" إثر ذلك بعلم النحو لإبراز مظاهر التضافر النحوي والتركيبي، وتمتد تلك الأبيات من البيت 30 إلى البيت رقم 43 إي 14 بيتا هي رأس المحور، وذروة السنم، بل هي القمة وقد تضاعفت فتضافرت وجيء بها لوحة للفظ الشعري... إنها جاءت نموذجا لتضافر جديد هو تضافر الأبنية التركيبية.[4]

[1] المصدر السابق، ص91.
[2] المصدر نفسه، ص92.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص93.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص94.

وأمام هذه الوضعية يشتغل القسم الرابع على مجموعة من الأبيات حيث يدرسها "المسدي" بعمق ودراية مبرزا « مظاهر التوازي النحوي والتركيبي، وأنواع الجمل حيث يولي أهمية خاصة لفاعلية الجملة الشرطية في القصيدة التي تتواتر بطريقة لافتة للنظر».[1]

وعلى وجه التحديد انبنت تلك الأبيات على أسلوب الشرط في نسيج تركيبي منسجم ومتخالف في آن واحد ويستعمل فيها الشاعر الأداة "إذا" مسبوقة بواو العطف فإذا ولجنا صميم التركيب الشرطي – الظرفي ألفينا الشق الأول منه (جملة الشرط) قائما في جميع الأبيات على فعل ماض مسند إلى ضمير المخاطب المتصل وهو التاء: وإذا سخوت – وإذا عفوت – وإذا رحمت – وإذا غضبت، وإذا رضيت...[2].

ويأخذ المستوى الرابع من التضافر أبعادا أخرى، حيث ينسجم الشق الأول من التركيب النحوي ممثلا في "جملة الشرط" بينما يختلف الشق الثاني (جملة جواب الشرط) ونلاحظ تمايزه. « وقد جاء في كل الأبيات الأربعة عشر مختلفا في بنيته اختلافا مطلقا، إذ ليس واحد من الأبيات بمماثل في تركيبته النحوية الوظائفية لبيت آخر إذا ما وازنا بينهما من حيث بنية جواب الشرط الظرفي».[3]

ويتجلى ذلك في قول "أحمد شوقي":

وَإِذَا سَخَوْتَ بَلَغْتَ بِالجُودِ المَدَى

وَفَعَلْتَ مَا لاَ تَفْعَلُ الأَنْوَاءُ.

ويكشف "المسدي" عن بعض مظاهر التوازي في الأبيات السابقة ونلمس ذلك في قوله: «فجواب الظرف قد جاء مزدوجا بالتوازي: جملة فعلية بسيطة هي (بلغت بالجود المدى)

[1] فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص98.
[2] ينظر: عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص94.
[3] المصدر نفسه، ص94، ص95.

عطفت عليها جملة فعلية مركبة إذ انطوت على جملة موصولة قامت بوظيفة المفعول به: (وفعلت «ما لا تفعل الأنواء»)».[1]

ولا يقف الناقد عند الأبيات السابقة من رائعة "ولد الهدى" وإنما يتجاوزها إلى أبيات أخرى ليعزّز هذا الطرح وكان من نتائج ذلك مجيء ختام الفصل الرابع وموضوعه تحليل نحوي لبعض الأبنية في القصيدة صافيا دالا على ذهن نشط، وهو يظل كذلك ما بقيت لغته واضحة[2].

ومن الأمثلة الأخرى التي سارت على نفس الهدي ما ورد في البيت رقم 31 يقول الشاعر:

وَإِذَا عَفَوْتَ فَقَادِرًا وَمُقَدَّرًا

لاَ يَسْتَهِينُ بِعَفْوِكَ الجُهَلاَءُ.

وفيه كان جواب الظرف مختزلا اعتمد الطاقة التضمينية ذلك أن (فقادرا ومقدّرا) مفردان متعاطفان يقومان نحويا مقام تركيب إسنادي... فيلجأ عالم النحو إلى التقدير، كأن يعتبر (قادرًا) خبر الناسخ حذف هو واسمه وتقديره (وإذا عفوت كنت قادرا...).[3]

والأمر نفسه يتكرّر في باقي أبيات النص الشعري وقد استنفذ "المسدي" طاقته في الكشف عن أنواع الجمل المستخدمة في المتن المدروس.

ويواصل هذه الاهتمامات بمناقشة الشق الثاني من الأبيات السالفة الذكر يقول: «وقد حوى الشق الثاني جملة مردفة هي (لا يستهين بعفوك الجهلاء) وحيث جاءت من وجهة

[1] المصدر السابق، ص95.
[2] ينظر: عرض ومناقشة محمود الربيعي لكتاب النقد والحداثة، ص 233.
[3] ينظر: عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص95.

نظر بلاغية على أسلوب الفصل فهي في معناها متمخضة للشرح لذلك جاز اعتبارها جملة تفسيرية وقد تنزل منزلة الحال التي صاحبها الضمير المخاطب وهو معرفة».[1]

من هذا المنطلق وعلى نفس الشاكلة يتوسّع الناقد في إيراد الأمثلة التوضيحية وينتقل إلى البيت رقم 32:

وَإِذَا رَحــمْــتَ فَـأَنْــتَ أُمٌ أَوْ أَبٌ

هَـذَانِ فِـي الـدُنْيَـا هُمَـا الـرُّحَـمَـاءُ.

نلاحظ ورود جواب الظرف اسميا محضا أوّله جملة اسمية بسيطة ألحقت بها جملة اسمية على نمط الاستئناف... فكانت من نوع الجمل البسيطة في الدلالة المركبة في البنية لورود ضمير الفصل (هما) بين مبتدئها وخبرها، وهو الضمير الذي يجوز اعتباره زائدا فتبقى البنية بسيطة ويجوز اعتباره «مسندا إليه» جديدا فتتحول بنية الجملة إلى التركيب بعد البساطة.[2]

يبدو اهتمام "المسدي" واضحا لاستخلاص أهم السمات الموجودة في بنية النص المدروس ليثبت بذلك تضافر الأبنية التركيبية في "ولد الهدى" والتي لها دور كبير في إبراز مكنونات القصيدة الدلالية ولا يخفى ما لهذا التضافر من أهمية في تلاحم أجزاء النص الشعري. ومن أمثلة ذلك أيضا ما ورد في قول الشاعر:

وَإِذَا غَضِبْتَ فَإِنَّمَا هِـيَ غَضْبَـةٌ

فِـي الحَقِّ لاَ ضِغْنٌ وَلاَ بَغْضَـاءُ.

[1] المصدر السابق، ص95.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص95، ص96.

في هذا البيت جاءت جملة جواب الظرف اسمية بسيطة، المسند فيها (غضبة)، والمسند إليه (هي)، ولكن الدلالة قد تشعبت بعناصر أخرى.[1]

بعدها يفصّل "المسدي" في العناصر المكوّنة للبيت الشعري السابق والتي ساهمت في تعميق المضمون والدلالة. وهذا تفصيلها:

أ- (إنما) وهي أداة حصر تمخضت في هذا السياق للتوكيد والاستدراك.

ب-(في الحق) وهما جار ومجرور يدققان الظرف الذي يتعلق به الخبر (غضبة).

ج- (لا) وهي التي إذا نفت الجنس أحدثت بنية إسنادية جديدة ولكن الشاعر قد صرفها إلى نفي ذات المفرد المذكور (ضغن) فاستحالت حرف عطف بسيط، وجاء لفظ (الضغن) مرفوعا منونا على ما يأتي بعد "لا" النافية للجنس.

د-(ولا بغضاء) وهو تركيب جزئي يعطف النفي على النفي في ضرب من التوازي الذي يغدو ضروريا بمجرد استعمال النفي الأول.[2]

ولم يقتصر الناقد على ذكر عناصر البيت بل تجاوزها إلى مناقشة أنواع الجمل النحوية فيه، ويخلص إلى أن هذا المقطع ورد مركب الدلالة متشعب المكونات مع المحافظة على بساطة الجمل، وكل ذلك يعود إلى تفنن "أمير الشعراء" في صياغة النص الإبداعي.

ويأتي البيت الموالي ليخالف البيت الذي سبقه ويتوالى التخالف ضمن الانسجام:

وَإِذَا رَضِيتَ فَذَاكَ فِي مَرْضَاتِهِ

وَرِضَى الكَثِيرِ تَحَلُّمٌ وَرِيَاءُ.

وانطلقت جملة جواب الظرف بسيطة (فذاك في مرضاته) فأوهمت أن بعد اسم الإشارة هو جزء متمم للمعنى فكأنما المسند. وهو الخبر، وارد فيما سيتبع، والحال أن الإسناد قد تم،

[1] ينظر: المصدر السابق، ص96.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص96.

وسبب ذلك هو ضمير الغائب (في مرضاته) لأنه يوهم بالعودة على مذكور بينما هو عائد على الموجود المطلق "رب الكائنات".[1]

مما يجعل البنية النحوية ظاهرها الانسجام وباطنها التنويع والاختلاف عبر أنساق النموذج كلّا واختلافها جزءا، حتى يتّسع النموذج الأسلوبي في الشق الثاني من البيت رقم34:

(وَرِضَى الكَثِيرِ تَحَلُّمٌ وَرِيَاءُ) وهي جملة حالية تتبع الأصل... ولكنها قد شحنت بشحنة "المقابلة"، شأن الضد يقابل نقيضه.[2] والتي من شأنها المساهمة في الكشف عن طاقات التوليد المعنوي كما يعبّر "المسدي".

ولتدعيم الأمثلة المقدمة من طرف الناقد يستدعي "المسدي" شاهداً آخر يجسّد لنا التنويع داخل الإتلاف وهو مدار البيت رقم 35 يقول الشاعر:

وَإِذَا خَطَبْتَ فَلِلْمَنَابِرِ هَــزَّةٌ

تَعْـرُو النَّدِيَّ، وَلِلْقُلُوبِ بُكَـاءُ.

يحافظ الشاعر على نسق الجملة الاسمية (لِلْمَنَابِرِ هَزَّةٌ) ولكنه عاكس النموذج السابق فولّد من الاسمية جملة فعلية (تَعْرُو النَّدِيَّ) جاءت في شكلها نعتا لـ (هَزَّةٌ) ولكنها في مضمونها تؤدي دلالة الحال، ثم عاد إلى الإسناد الاسمي لـ (وَلِلْقُلُوبِ بُكَاءُ) متناظرة مع (لِلْمَنَابِرِ هَزَّةٌ) وقد فصلت بينهما جملة النعت فقامت مقام محور التناظر.[3]

[1] ينظر: المصدر السابق، ص97.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص97.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص97، ص98.

ويتمخّض عن ذلك إغناء العمل الأدبي بالطابع الفني والجمالي فالنص الشعري يتراوح بين التوقع والانزياح وخاصة في توليد الاختلاف من الانسجام « وهكذا تواجه صورة البناء في الجمل ما تواجهه الألفاظ من تعاكس المراتب من حيث تقدم الخبر وتأخر المبتدأ في كلتا الجملتين».[1]

ولقد قاد هذا الطرح إلى اطّراد الظاهرة الأسلوبية في البيت التالي:

وَإِذَا قَـضَـيْـتَ فَــلاَ ارْتِـيَـابَ

كَأَنَّمَا جَاءَ الخُصُومَ مِـنَ السَّمَـاءِ قَضَـاءُ.

ارتكزت البنية النحوية على الاختزال بموجب حذف خبر (لا) النافية للجنس ثم على التمطيط بالاستطراد في جملة شكلها مصدرية ومساقها استئنافية أما منزلتها الوظيفية فالتعليل.[2]

هذه المعطيات جعلت هذا المقطع نموذجا نوعيا من مطوّلة "أحمد شوقي" مما يستدعي تفاعل مجموعة من المكونات التي تتضافر فيما بينها لتشكل البيت رقم 37:

وَإِذَا حَـمَـيْـتَ الـمَـاءَ لَـمْ يُـورَدْ وَلَـوْ

أَنَّ القَيَاصِـرَ وَالـمُـلُـوكَ ظِـمَـاءُ.

ويحتوي هذا البيت على شرط مختزل مفتاحه (لو) التي سبقت بواو الحال فدلّت على التعارض الدلالي وهو معنى المقابلة... وانحصرت الشحنة الإخبارية التي مدارها نفي الحدث (لَمْ يُورَدْ) بين قضيتين شرطيتين: الأولى بـ (إذا) والأخرى بـ (لو).[3]

[1] المصدر السابق، ص98.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص98.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص98.

ويتضح مما أثبته الناقد تنوّع البنى التركيبية ضمن ائتلاف النسيج النحوي ولهذا السبب نلاحظ في البيت السابق موازنة تركيبية تنسيك وحدانية القالب التلازمي بين الأبيات المتتالية... ومجيء البيت على ما يضاهي التدوير من الناحية العروضية وهو انعكاس مباشر لنمط التنويع البنائي قطعًا.[1]

هذا يعني أن الشاعر تميّز بإبداعه في تنويع الخصائص التركيبية للجمل الواردة في الأبيات الأمر الذي جعله يتحرّى ظواهر أسلوبية مميزة توجهه للتأثير في المتلقي واستثارة ذهنه.

ويطالعنا البيت رقم 38:

وَإِذَا أَجَـرْتَ فَـأَنْـتَ بَـيْـتُ اللهِ لَـمْ

يَـدْخُـلْ عَلَيْهِ المُسْتَجِـيـرَ عِـدَاءُ.

يحتفظ الشاعر بظاهرة الوصل التركيبي بين الصدر والعجز ولكنه يخرج في جملة الظرف عن البنية النحوية التي استخدمها سابقا إلى تركيب اسمي شجري فيه أصل (فأنت بيت الله) وفيه فرع (لم يدخل عليه المستجير عداء) ويرتبط المتفرع بأصله ارتباط الحال التي تكثّف المعنى المستلهم من منطلق البيت في بنيته التلازمية (إذا أجرت).[2]

وكثيرا ما لمسنا مثل هذه الأساليب التي تكوّن أنموذجا يلازم النص الشعري وبهذا يحصل التفاوت بين أبيات "ولد الهدى" لأنها لم تسر على نفس الوتيرة وهو ما يؤكده البيت رقم 39، حيث يعود فيه النفس الشعري إلى ما يُوهِم بالتشابه مع ما سلف إذ يقول:

وَإِذَا مَـلَـكْـتَ النَّـفْسَ قُـمْـتَ بِـبِـرِّهَـا

وَلَـوْ أَنَّ مَـا مَلَكَتْ يَـدَاكَ الشَّـاءُ.

[1] ينظر: المصدر السابق، ص98.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص98، ص99.

جملة الشرط هنا قد تفجّرت بنيتها الداخلية فاستوعبت جملة موصولة قامت مقام المسند إليه في التركيب المصدري (أن ما ملكت يداك) ولا يبقى من تناظر إلا في أسلوب الاختزال مع تمخض الشرط الثاني بـ (لو) إلى التعارض والمقابلة[1].

وبعض تلك البنى النحوية ينطوي على خصوصية معينة لا توجد في سواها مثل ما نجد ذلك في البيت رقم 40:

وَإِذَا بَنَيْتَ فَخَيْرُ زَوْجٍ عِشْرَةً

وَإِذَا ابْتَنَيْتَ فَدُونَكَ الآبَاءُ.

يفجّر "أحمد شوقي" البيت إلى بنيتين تلازميتين فيخرج عن النمط الأحادي ليخلق زوجين تركيبيّين منضويين تحت القالب النحوي العام. فكأنما هو منذر بانعراج التسلسل البنائي، وكأنما إلهام الشاعر قد أخذ في الارتخاء فقصر النفس الإبداعي فجاء جواب الظرف الأول اختزاليا في بنيته.[2]

وتتجلى أيضا العناية بالصياغة التركيبية في البيتين: 41 و42 وقد وصفهما الناقد بأنهما منسجمان مع القالب الأصلي المتوخى، فيستعيد الشاعر مدده الإبداعي فكأنما يسترجع بعضاً من قوة فيصعد سلم الصوغ المركّب فيما يلي:

وَإِذَا صَحِبْتَ رَأَى الوَفَاءَ مُجَسَّمًا

فِي بُرْدِكَ الأَصْحَابُ وَالخُلَطَاءُ.

وَإِذَا أَخَذْتَ العَهْدَ أَوْ أَعْطَيْتَهُ

فَجَمِيعُ عَهْدِكَ ذِمَّةٌ وَوَفَاءُ.

[1] ينظر: المصدر السابق، ص99.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص99.

في البيت الأول صعود جزئي بأداة الشرط وفعله ثم تدرج منبسط بجملة فعلية بسيطة الإسناد، متكاثرة الأجزاء، تنطلق من المسند (رأى) ثم يتأجل ورود المسند إليه (الأصحاب والخلطاء) ويتوسطها المفعول والحال والظرف، فتأتي بنية البيت في تموّج متراوح لا يشط في حركته ولا ينكسر في إيقاعه.[1]

ثم ينتقل "المسدي" ليشرح عناصر البيت الثاني إذ يلجأ إلى استقصاء جوانبه لتوسيع دائرة البحث الأسلوبي وفي هذا البيت «ينفصم الاطّراد فيأتي الظرف لأول مرّة مشفوعا بكتلة معطوفة تحدث معه توازيا كتوازن كفتي الميزان فتقوم أداة العطف كإبرة التراجح (أخذت العهد أو أعطيته) وبين الطرفين من التكامل الدلالي ما يجعل النقيضين شحنة واحدة بين ذهاب وإياب، ما هو «سالب» في العطاء بمنطق المادة يغدو «موجبا» في الأخذ، وما هو عطاء في القيم المجرّدة يصبح موجبا على موجب».[2]

وإذا ما ألقينا نظرة عابرة على القسم الأخير من تضافر البنى التركيبية في مطوّلة "أحمد شوقي" وجدنا أن تحليل "المسدي" الأسلوبي قد بلغ ذروته. والحق أن استكشافه لطاقات النص الإبداعية يدلّ على فعالية منهجه المعتمد والذي أشار إليه منذ البداية، إذ يهدف الناقد إلى إثبات فعالية "أسلوبية النماذج" كما سبق.

وبذلك يختم بحثه الأسلوبي بمناقشة عناصر البيت الأخير، الذي ختم اللوحة الإبداعية ذات التضافر التركيبي، فكأنما أنار البيت الأربعون ضوءًا أصفرا وما هي إلا برهة بيتين حتى «أشعل» الثالث والأربعون الضوء الأحمر... ولذلك جاء مزاوجا بين تلازمين:

وَإِذَا مَشَيْتَ إِلَى العِدَى فَغَضَنْفَرٌ

وَإِذاَ جَرَيْتَ فَإِنَّكَ النَّكْبَاءُ[3].

[1] ينظر: المصدر السابق، ص100.
[2] المصدر نفسه، ص100.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص100.

هكذا حلّل "المسدي" معلقة "أمير الشعراء" أحمد شوقي بذوق نقدي مرن وباستحداثه لأسلوبية النماذج، والعناية بصورة خاصة بالتضافر الأسلوبي في النص المدروس، وبذلك قلب موازين التحليل الأسلوبي في نمطها الكلاسيكي، حيث اعتدنا على دراسات أسلوبية تفضي في مجملها إلى دراسة: المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، المستوى الصرفي والمستوى الدلالي، ولكن "المسدي" له مرتكزات خاصة شكّلت منهجه المعتمد والذي بناه على أربعة معايير استكشافية مفتاحها "التضافر" كما رأينا سابقا.

هذه هي الخيوط الرئيسية للتفكير الأسلوبي التطبيقي كما بدت عند ناقدنا الفذّ، وهي متشعبة المراحل، ملتزمة بخصوصية النص الشعري ولاشك أن الإطار التطبيقي جاء لمعاضدة الطرح النظري وهو ما يؤكده "المسدي" نفسه بقوله: «لاشك أن الحافز الذي كان يدفع استقراءنا لقصيدة أحمد شوقي إنما هو الاستدلال على المقدمات النظرية أكثر من الحرص على استقصاء الخصائص النوعية... ذلك أن السرد التطبيقي إذا انطلق من براهين أو مسلمات تنظيرية استهدف الشمول وكشف مقومات النص، أما إذا حركته غاية الاستدلال على المقدمات النظرية... فإن مقياس التوفّق يضبط بمقدار اقترابنا من المنطلقات التي ننشد لها البراهين».[1]

ويخلص "المسدي" إلى أن قصيدة "ولد الهدى" انبنت على نموذج أسلوبي مداره ظاهرة التضافر: تحققت في المفاصل والمضامين وأجريت في القنوات الأدائية ثم تشكلت في البناء التركيبي فجاء النص نسيجا لحمته الائتلاف وسداه الاختلاف فلا التكثيف بمفض إلى الإشباع ولا الاطّراد ببالغ حد الرتابة، فإذا بالتضافر صورة للتعدد في صلب الوحدة وإذا به مفتاح تتكشف به إبداعية الشعر في إحدى اللوحات الروائع التي خطّتها ريشة أمير الشعراء.[2]

[1] المصدر السابق، ص100، ص101.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص101.

مما سبق نستنتج أن تجربة "المسدي" تروم إلى إثراء النسق الثقافي المغاربي ببحوث أسلوبية متخصصة بشقيها النظري والتطبيقي وهو المنطلق الرئيسي الذي اعتمده الناقد في جلّ دراساته. مما يتطلّب تهيئة المواقف واختيار أفضل المناهج لإضاءة النص الأدبي ويشترط "المسدي" لتحقيق هذا المسعى: «امتلاك عدّة الدخول إلى حضرة الخطاب، وأهم عدّة للتعامل معه وتحليله هي التمكّن من المعارف التي يستعملها الدارس أدوات لتحليل الخطاب»[1]. ولا يتأتى ذلك إلا إذا كان المحلّل الأسلوبي بصيرا بخفايا تركيب الظاهرة اللسانية في مختلف تجلياتها، وهذا مما لا سبيل إلى استكشافه إلا بتمثّل حقيقة المعرفة اللسانية بين عمقها النظري وبعدها التطبيقي.[2]

وختاما نقول أننا حاولنا استقراء جوانب من الدرس الأسلوبي التطبيقي المغاربي ممثلا في نموذج "عبد السلام المسدي". ولا يكتمل هذا الطرح إلّا بالتطرّق إلى مجهودات ناقد آخر له ممارسات قريبة مما طرحه "المسدي" في إطار بلورة المشهد الأسلوبي المغاربي، ويتعلّق الأمر بالناقد التونسي الذائع الصيت "محمد الهادي الطرابلسي" وهو ما يختصّ به المبحث الموالي.

2- التطبيق الأسلوبي في كتاب الطرابلسي "خصائص الأسلوب في الشوقيات":

يعد كتاب "محمد الهادي الطرابلسي": "خصائص الأسلوب في الشوقيات" مساهمة قيِّمة في النسق الثقافي المغاربي المعاصر بما يحتويه من جهد عظيم يهدف إلى رصد عدد ضخم وكم هائل من الظواهر الأسلوبية في شعر أمير الشعراء "أحمد شوقي"، وهي الدراسة العربية الشاملة والوحيدة في مجال الأسلوبيات التطبيقية، إذ تعرضت هذه الدراسة لشعر "شوقي" ممثلا في ديوانه و«الشوقيات المجهولة» فقط، وبحثه من عدة جوانب أسلوبية فيها البلاغة والنحو والعروض.[3]

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص12.
[2] ينظر: عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس 1994، ص61.
[3] ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص58.

وعلى الرغم من تأثر الطرابلسي بمباحث البلاغة العربية في سياق بحثه لبعض الخصائص الأسلوبية التي تنطبق على شعر "أحمد شوقي"، إلا أن دراسته كما ألمحنا سابقا يمكن اعتبارها أضخم عمل أسلوبي تطبيقي على الشعر العربي.

والواقع أن الناقد يرمي من خلال هذا العمل إلى وصف نظام اللغة العربية في طور من أطوارها لتبين ما في قواعدها من ثبات أو تحول. ثم محاولة استكشاف حدود المستويات اللغوية في الكلام. وتحديد وظائف اللغة في بلورة هذه المستويات. ثم تركيز هذا البحث على شاعر معين هو أحمد شوقي. ليكون ذلك وسيلة لإبراز دور الفرد في اللغة، والطابع التي تتسم بها في شعره، ويسبق كل ذلك محاولة وضع أسس الأسلوبية التطبيقية في اللغة العربية.[1]

وفضلا عن ذلك يشير الناقد إلى أن تحليله كان موضوعيا يتوخّى فيه الدقة العلمية والضبط المنهجي ما أعطى لدراسته فاعلية قرائية تضمن له الوصول إلى نتائج بناءة.

وأقام تطبيقه الأسلوبي على الوقوف عند كل استعمال بدت عليه الطرافة في شعر "أحمد شوقي" من وجه من الوجوه كأن يكون استعمالا تفرّد به الشاعر مع جريانه على قواعد اللغة. أو تلك الاستعمالات التي خرج بها عن مألوف الاستعمال اللغوي، أو تلك التي ينعدم أثرها أو يقل في النص. أو تلك التي تكون معاكسة لحركة التطور والتحول اللغوي مما يعود بها إلى وضعيتها. وقد يكون الاهتمام موجها إلى مقدرة الشاعر في قصيدة دون أخرى، أو غرض دون آخر من خلال الانطباع، عند مباشرة النص.[2]

وإذا ما تأملنا هذا العمل القيّم، فإننا نلحظ حظّه من التنظير يسيرا، فكانت مسيرته مخالفة لما شاع عند باقي النقاد المغاربة أي من التطبيق إلى التنظير، على أساس أن

[1] ينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص269.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص269.

الدراسة هي تطبيقية أكثر منها تنظيرية حيث يحلل "الطرابلسي" فيها مباشرة النصوص الشعرية محاولا تحديد خصائصها وإجلاء أنماطها مستغنيا عن المقدمات التنظيرية[1].

وقد اشتغل الناقد في هذا العمل على ديوان "أحمد شوقي" المعروف بـ: "الشوقيات" واستثنى في دراسته لـ: "خصائص الأسلوب في الشوقيات" المسرح الشعري وأرجوزة "دول العرب وعظماء الإسلام، لأنهما يخضعان لمقتضيات فنية غير التي يخضع لها شعر الديوان، وهما بذلك يهدّدان كيان الوحدة التي يخضع لها والتي إذا لم يحترمها "الطرابلسي" فتح بابا للتقديرات الاعتباطية والأحكام الجزافية.[2]

أما المادة الشعرية المدروسة فقد وصفها الناقد بأنها مادة ثرية ومتنوعة الوجوه ولم يرد تقديمها مفككة الأوصال، ولم يخضعها لتخطيط مسبق قد لا يلائمها. فعمد إلى استنباط تخطيطه منها وذلك بأن تأمّل فيها من حيث هي كلام مزروع في كلام.[3]

يتضح من خلال هذا الشاهد أن الناقد لم يضع ترتيبا لشعر شوقي يسير على هديه وإنما ترك النص الشعري كما ورد في الشوقيات ليخلص إلى أن «الكلام – مهما كان مستواه – لا يعدو أن يكون وليد عناصر ثلاثة: أُقسام تحدّد أنواعه، وهياكل تنتظم أشكاله، ومستويات تستوعب أحواله».[4]

ممّا يقتضي تقسيم دراسة "الطرابلسي" إلى ثلاثة أقسام كبرى: درس في الشق الأول: أساليب مستويات الكلام، وفي الشق الثاني: أساليب هياكل الكلام، وفي الشق الأخير: درس أساليب أقسام الكلام.

[1] ينظر: عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص342.
[2] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص14.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص14.
[4] المصدر نفسه، ص14.

القسم الأول: أساليب مستويات الكلام:

يتضمن هذا القسم ثلاثة أبواب هي: مستوى المسموعات (الموسيقى)، مستوى الملموسات (الحركة)، وأخيرا مستوى المرئيات (الصور). وقد اتجه الناقد إلى هذا التقسيم بعد أن ربط الشعر بحواس السمع واللمس والبصر. وهي مستويات ثلاثة تكوّن ما يمكن تسميته بـ "محيط الكلام"... وقد وجدنا شوقي يعتني بمحيط شعره عنايته بهياكله وأقسام كلامه، فاحتاج منا ذلك إلى هذا القسم الذي يبحث في مقومات الموسيقى والحركة والتصوير، وخصائصها، وأثرها في الدلالة، مع علمنا أن الشاعر لم تكن له في ذلك منطلقات مقيدة مشروطة، إلا فيما نسميه "موسيقى الإطار" والتي تتركز على البحور والقوافي[1].

وفي الأقسام الأخرى من ضروب الموسيقى الشعرية وحركتها وصورها نلفي "شوقي" يسير حرّا دون أن يتقيد بمنطلقات محدّدة مسبقا « وإذا اتبع قديما في أسلوب ما غير مشروط ولا مقيد، كان إتباعه اختيارا لا اضطرار».[2]

ويستهل "الطرابلسي" بحثه الأسلوبي بالمستوى الأوّل من مستويات محيط الكلام وهو:

مستوى المسموعات(الموسيقى):

يشير الناقد في بداية هذا الطرح إلى أن الشعر كلام موسيقي له أثره في المستمع، ولكن الشعر يستأثر بألوان موسيقية ترتبط بموسيقى الإطار وموسيقى الحشو.

وقد أقام الناقد دراسته في هذا الباب على:

أوّلا: موسيقى الإطار:

ويقصد بها الطرابلسي الموسيقى الخارجية لشعر "شوقي" ممثلة في البحور والقوافي فاهتم بخصائص الإطار الموسيقية، وعالج ما يتولد من إيقاع موسيقي عام عن تركيب

[1] ينظر: المصدر السابق، ص17.
[2] المصدر نفسه، ص17.

الأصوات في القصيدة بمقتضى "الوجوب"، ويعني به ما يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية في نظم الشعر.[1]

1- البحور:

يطبق الناقد المنهج الإحصائي لمعرفة نسبة استعمال البحور الشعرية لدى "شوقي" فهو يضع الجداول ويستعين بتقنيات المقايسة والإحصاء حيث يسير في إحصائية تتبعية، يلحظ فيها النسب المختلفة لاستخدام شوقي للبحور: فنسبة الكامل 31,08%، والوافر 9,45%، والطويل 6,48%، والبسيط 8,64%، والرجز 12,97%، والهزج 1,08%، والرمل 8,37% والخفيف 8,9%، والسريع 4,05%، والمقتضب 0,54% والمجتث 1,35%، والمتقارب 5,67%، والمتدارك 1,35%.[2]

بعدها يصطنع الناقد جدولا للأشعار وعدد الأبيات موزعة على الأغراض إلى جانب جدولين آخرين اختص الأول بتواتر البحور المستعملة في "الشوقيات" بينما تضمن الجدول الثاني البحور موزعة على عدد الأبيات الشعرية، ثم وازن "الطرابلسي" بين الجداول الثلاثة ليستقر في آخر المطاف على نسب مئوية وإحصاءات عددية تبين سمات البحور المستخدمة في شعر "شوقي".

«والناظر في توزيع الأغراض على البحور يلاحظ مرونة مطلقة في استخدام الكامل، فلا يكاد يجد غرضا من الأغراض في "الشوقيات" لم يقل فيه الشاعر شيئا من هذا البحر، إلا أن أكثر قصائده التي من الكامل: رثائية (القصائد 25/ الأبيات 984)، وغزلية (القصائد 22/ الأبيات 204) واجتماعية (القصائد 21/ الأبيات 724)».[3]

[1] ينظر: المصدر السابق، ص20.
[2] ينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص269.
[3] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص22.

أما بحر الوافر فقد استخدمه الشاعر في 35 قصيدة، وهو من أكثر البحور الشعرية مرونة لأنه يتوزع على الأغراض توزيعا يكاد يكون متساويا من غرض إلى آخر.[1]

وتتجلى عناية الناقد بكل البحور الشعرية المتواترة في "الشوقيات" حيث حاول تتبعها والكشف عن الغاية من وراء كثرة تواترها فلا غرو أن نلفيه يسهب في هذا الجانب من الدراسة.

إذ نجد الطرابلسي يسعى إلى رصدها بما امتلك من آليات إجرائية وتقنية. ويستمر على نفس النهج وينتقل إثر ذلك إلى بحر الطويل. وقد استخدم "شوقي" هذا البحر في 24 قصيدة وأكثر القصائد التي على الطويل رثائية (القصائد 8/ الأبيات 294) وغزلية (القصائد 8/ الأبيات 101).[2]

– أما بحر البسيط: فأغلب قصائد الشاعر فيه طويلة وأكثرها غزلية (القصائد 10/ الأبيات 106) واجتماعية (القصائد 5/ الأبيات 176) والملاحظ أن بقية قصائده التي هي على هذا البحر موزعة على أغلب الأغراض المطروقة في ديوان شوقي، مما يضفي على هذا البحر مرونة خاصة في تلاؤمه مع مختلف الأغراض.[3]

ويتابع "الطرابلسي" الدراسة الإحصائية لنظام البحور الشعرية في "الشوقيات" ويمرّ إلى بحر "الرجز" وينوه إلى أنه قد ورد في 48 قصيدة ويكاد الشاعر يستعمله لغرض التعليم إما في الحكايات وهي القصص المثلية وإما في أشعار تربوية مباشرة، حيث استخدمه الشاعر 12 مرة في القصائد و36 مرة في الأراجيز[4]. ويشير الناقد إلى أن الأراجيز الست والثلاثين تضمنت أغراض تعليمية إلى جانب تقصير النفس فيها كونها موجهة إلى النشء من الأطفال.

[1] ينظر: المصدر السابق، ص22.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص22.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص23.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص 23.

– بحر الهزج: استعمله شوقي 4 مرات، وتوزيعها على الأغراض لا يلفت الانتباه فإحدى الأربعة وصفية (11 بيتا) والثانية مدحية (39 بيتا) واثنتان اخوانيتان (41).[1]

وما يجدر التنبيه له أن هذه الدراسة تقوم في المقام الأول على العناية بالشواهد والنماذج الشعرية واستقراء دلالتها مما مكن الناقد من الوصول إلى نتائج موضوعية في ضوء هذه المعطيات، وقد وقف "الطرابلسي" عند بحر شعري آخر هو "بحر الرمل".

وقد كان حظ هذا البحر من الاستعمال في شعر شوقي بـ: 31 قصيدة، ويتميز هذا البحر في توزيعه على أغراض الشعر بمرونة ظاهرة، ويلفت الانتباه استعماله كثيرا في غرضين: الرثاء (7 قصائد) والتعليم (7 قصائد).[2]

وإذا انتقلنا إلى بحر الخفيف وجدنا الشاعر "أحمد شوقي" قد بنى عليه 33 قصيدة، ومن الخفيف كانت أطول قصائد شوقي على الإطلاق، فقد بلغت 264 بيت وهي قصيدة تاريخية من قصائد الشباب،... والخفيف مرن في توزيعه على الأغراض، غير أن 10 من قصائده كانت رثائية (363 بيت)، و5 غزلية (54 بيت) و4 وصفية (193 بيت).[3]

وهنا يكون الناقد بإزاء بحر شعري من البحور المستخدمة في الشوقيات وهو"بحر السريع".

وقد بنى عليه شوقي 15 من قصائده... وثلثا قصائد الشاعر التي منه تتراوح أبيات كل منها ما بين 7 و50 بيتا، وهو مرن من حيث توزيعه على الأغراض، غير أن 5 من أشعاره منه غزلية (39 بيتا) و4 تعليمية (36 بيتا) وله قصيدة منه سياسية تاريخية طويلة جدا تقع في 56 بيتا.[4]

[1] ينظر: المصدر السابق، ص24.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص24.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص26.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص26.

وقد درس "الطرابلسي" جلّ البحور الواردة في شعر شوقي وبالإمعان في النماذج الشعرية المختارة بصفتها المنطلق الرئيسي الذي اعتمده يجد أن بحر المقتضب قد بنى عليه شوقي قصيدتين وصفية بـ 79 بيتا ورثائية بـ 35 بيتا.[1]

وفيما يتعلق ببحر المجتث فإن نصيبه كان 5 قصائد... 4 منها أبياتها ما بين 7 و50 وكلها ذات غرض تعليمي.[2]

وقد وقف "الطرابلسي" عند بحر "المتقارب" أيضا ولاحظ أن "شوقي" قد استخدمهُ في 21 قصيدة... وأكثر قصائده منه رثائية (6 قصائد/ 186 بيت) نظرا لأن الرثاء يحتل المرتبة الأولى في شعر شوقي.[3]

وينتقل الناقد إثر ذلك إلى "بحر المتدارك" واستعمله الشاعر في 5 قصائد وأكثر استخدام المتدارك في "الشوقيات" للوصف (قصيدتان/ 80 بيتا).[4]

وفي ختام هذه الإحصائية التتبعية التي أجراها الناقد لموسيقى الإطار يصل إلى مجموعة من النتائج الكاشفة عن خصائص استخدام البحور في شعر أمير الشعراء "أحمد شوقي" ولقد تمكن من:

- تبيّن عدة نزعات واسمة لاختيارات شوقي الأطر النغمية، وأهمها تفضيله الكامل على غيره من البحور.
- لم يستعمل "شوقي" البحور الستة عشر المعروفة كلها، فلم يرد مثلا بحر المديد ولا بحر المنسرح ولا المضارع في أي قصيدة.
- لم يخرج الشاعر على بحور "الخليل" وعدم تجاوزها ينبئ عن المحافظة على الإطار القديم المتوارث.

[1] ينظر: المصدر السابق، ص26.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص27.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص27.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص27.

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

-ميل الشاعر إلى غرض التعليم وقصائده هي إما في قالب أراجيز تعليمية أوفي قالب حكايات، وينزع إلى أغراض أخرى هي الرثاء والغزل والأغراض الاجتماعية التي ينظمها على بحر الكامل (68 قصيدة من 115).

وعموما فقد تمكن الناقد من وسم كل وزن مستخدم بسمة تبيّن علاقة تخير البحر بالقصيدة.[1]

2- القوافي:

يهدف "الطرابلسي" من خلال دراسته الإحصائية للقوافي إلى الكشف عن أساليب استخدامها في "الشوقيات" ومدى إسهامها في خلق الجانب الموسيقي للشعر، ويشير الناقد في هذا السياق إلى أنه اعتمد على الأبيات لا على الأشعار.

« ففي البحث إحصاء للقوافي المقيدة منها والمطلقة وفي المطلقة هناك إحصاء آخر للمجرى وهو الذي سمح بتبيّن نزعات خاصة بشوقي».[2]

وقد بدا منهج الناقد في هذا المبحث يفيد من الإحصاءات العددية والنسب المئوية التي وفّرتها له المقارنة بين النتائج المتوصّل إليها، مما جعل أحكامه تميل إلى الموضوعية، فضلا عن سعيه إلى إبراز خصوصية أشعار "شوقي" وامتيازها بسمات أسلوبية شديدة الخصوصية.

وتوصل "الطرابلسي" إلى أن:

[1] ينظر: المختار كرّيم: الأسلوب والإحصاء، ص182؛ وينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص148.

[2] المختار كريم، الأسلوب والإحصاء، ص182.

-جملة أبيات شوقي ذات القوافي المقيدة (المجردة من المجرى) تبلغ نسبتها 15,5% ومعظم شعره فيها من قافية الراء يليها النون.

-القوافي المطلقة: تقدر نسبة المجرى المكسور بـ: 33,8% وتضمنت قافية الميم والباء واللام والراء، ونسبة المجرى المفتوح 29,5% واحتوت على قافية النون والراء والباء واللام، وذات المجرى المضموم 20,8% وتراوحت بين قافية الميم الهمزة والباء.

- وينتهي الناقد إلى أن أدنى نسبة كانت مع المجرى المضموم، ثم ارتفعت مع المجرى المفتوح وزادت ارتفاعا مع المجرى المكسور، كما لاحظ الناقد نزعة ثانوية مقارنة مع القديم تمثلت في الإقدام على المقيد من القوافي.

- يلحظ الناقد تنويع القوافي وتصريع الأبيات في الأراجيز والموشحات الموجودة في "الشوقيات".[1]

كل تلك النتائج التي توصل إليها "الطرابلسي" هي أداة لتفسير حقيقة امتياز التجربة الشعرية عند "شوقي" بشعرية اللغة في أسلوبها.[2]

ثانيا: موسيقى الحشو(الموسيقى الداخلية):

ويقصد بها الناقد إيقاع الأصوات وتركيبها الموسيقي وترددها في السياق الشعري، إلى جانب تكرار الأصوات وترجيعها، وبذلك درس "الطرابلسي" المظاهر الموسيقية المتميزة المرتبطة بالحشو، وحاول الكشف عن دورها الوظائفي الذي يميّزها عن موسيقى الإطار.

واعتمد "الطرابلسي" في هذا الجانب على العلاقة بين الدال والمدلول، إذ توجد علاقة بين الصوت والمعنى المعبر عنه، حيث عالج الناقد أهم المظاهر الموسيقية التي ارتكزت على شقين: حد أدنى هو الصوت المفرد، وحد أوسع هو مجموعة الأصوات المختلفة المدى من صورة إلى أخرى ففي الإطار الدلالي الأدنى يلحظ تكرار الأحرف المهموسة وارتباطها

[1] ينظر: مجلة فصول، عدد خاص بـ: شوقي وحافظ، ص270 وينظر: المختار كريم، الأسلوب والإحصاء، ص182.
[2] ينظر: فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص158.

بدلالة محددة نظرا لاحتياجها إلى جهد في الإخراج مثل قول الشاعر في موشح "تحية الترك".[1]

أ(رُوتـرُ) لَا تَـدُسَّ الـسُّـمَ دَسَّـا ومَهْـلًا فِي التَهَوُّسِ يَا (هَوَسًا).

فترديد السين في هذا البيت متصل بمعنى التجسس والمشاحنة.

أما الأصوات المعبرة بصفتها الثانوية فمنها الراء التي ارتبطت بدلالة التأزم والنزوع إلى الهول، ومنها اللام التي يكثر اقترانها بمعنى الهدوء والفتور ومثال حرف الراء قول "أحمد شوقي":[2]

جَشَّمْتُمَاهَا مِنَ الأَهْوَالِ أَرْبَعَة الرَّعدُ، والبَرقُ والإعصارُ والظُّلَمَا.

ويلحظ الناقد أن تكرير حرف الراء وإن لم يكن مهموسا فهو من أكثر الأصوات استخداما معزولا متماثلا.

ويلحظ الناقد تكرار الأحرف المتجانسة والمتقاربة ودلالتها على المقابلة بين الغفلة والذعر، والخوف والإقدام والتحرك العمودي والأفقي والحركة والنشاط ومثال المقابلة بين الغفلة والذعر قول "أحمد شوقي":[3]

نَمْ مِلْءَ جَفْنِكَ، فَالغُدُو غَوَافِلُ عَمَّا يُرَوِّعُكَ، والعَشِيُّ غَوَافِ.

وينتقل "الطرابلسي" إلى دراسة موسيقى الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى (اللفظ) ويبحثها في مستويين: استصحاب أصول الدال وأصول المدلول وتتضمن: الترديد

[1] أحمد شوقي، الشوقيات، دار العودة، لبنان، ط1، ج، 1988، ص280 ؛ وينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص270.
[2] أحمد شوقي، الشوقيات، ج1، ص215؛ وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص56.
[3] أحمد شوقي، الشوقيات، ج3، ص104؛ وينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص270.

والتكرار. ويعني الناقد بالترديد «إعادة اللفظ بعينه ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله ثانيا ليس موجودا في استعماله أولا»[1]. ويتجسد ذلك في قول شوقي:[2]

وتَعَطَّلَتْ لُغَةُ الكَلَامِ وخَاطَبَتْ عَيْنَيَّ فِي لُغَةِ الهَوَى عَيْنَاكِ.

فاللغة الأولى حقيقة والثانية مجاز ويختلف الترديد عن التكرار حيث يعني الثاني « استعمال اللفظ مرتين، في نفس المعنى اللغوي، لا يتميز استعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص، سوى ما قد يتولد عن مجرد التكرار»[3]. ومثاله قول الشاعر:

قُمْ لِلْمُعَلِّمِ وَفِهِ التَّبْجِيلَا كَادَ المُعَلِّمُ أَنْ يَكُونَ رَسُولَا.

أما المستوى الثاني فيتعلق باستصحاب الدال دون المدلول: ويحتوي على الجناس والملاحظ أن نسبة الجناس التام في الشوقيات ضئيلة جدا، وهذا معناه أن الشاعر يستخدم الإمكانات الموسيقية بقدر ما تساعد على إدراك المدلول وتقريبه إلى الأفهام.[4]

ولا يخفى ما للجناس من دور في إبراز جمالية النص الشعري إضافة إلى إحداثه موسيقى متميزة لها أثرها المستحب في المتلقي وقد « اتضح أن الترجيع الصوتي المتجسم في ترديد الألفاظ أو تكرارها أو تجانسها كان في "الشوقيات" من لبنات موسيقى الشعر الأساسية، فإن شعرية "الشوقيات" مدينة له بقسط وافر».[5]

ويستمر "الطرابلسي" في الوقوف أمام القضايا الشعرية ومنها موسيقى التراكيب أو كما يسميها الناقد "موسيقى الإطار الدلالي الموسّع (التقطيع)" حيث يدرس فيها التراكيب الجزئية

[1] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص60.
[2] أحمد شوقي، الشوقيات: ج2، ص178.
[3] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص62.
[4] ينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص270.
[5] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص73.

والكلية المساهمة في بناء بيت أو إقامة قصيدة كاملة[1]. ويلحظ الناقد أن التراكيب تتجانس في مستويين: مستوى عمودي ومستوى أفقي.

المستوى الأول: حده الأقصى البيت وحده الأدنى الشطر ومثاله في الشوقيات "الهمزية النبوية":[2]

فَإِذَا سَخَوْتَ بَلَغْتَ بِالجُودِ المَدَى وفَعَلْتَ مَا لَا تَفْعَلُ الأَنْوَاءُ.

وإِذَا عَفَوْتَ فَقَادِرًا، ومُقَدَّرًا لَا يَسْتَهِينُ بِعَفْوِكَ الجُهَلَاءُ.

أما المستوى الثاني: التقطيع الأفقي فحده الأقصى الشطر وليس له حد أدنى معين[3]. وينقسم إلى تقطيع ثنائي ورباعي وسداسي ويقصد بالتقطيع الثنائي الموازنة بين الشق الأول من البيت مع الشق الثاني مثل قول شوقي:[4]

ولْنَجْعَلْ / مِصْرَ / هِيَ الدُّنْيَا ولِنَجْعَلْ / مِصْرَ / هِيَ الدِّينَا.

ومثال التقطيع الرباعي ما قاله الشاعر في وصف القمر:[5]

فَلاَ هُو خَافٍ / ولاَ ظَاهِرٌ ولاَ سَافِرٌ، لاَ / ولاَ مُنْتَقِبْ.

ولَيْسَ بِثَاوٍ/ ولاَ رَاحِلٍ ولاَ بِالبَعِيدِ / ولاَ المُقْتَرِبْ.

فالتقطيع الرباعي إذن يكون في البيت الشعري القائم على أربع وحدات صوتية صغرى، كل واحدة منها قائمة على نفس تقطيع الموالية.

[1] المصدر السابق ، ص74.
[2] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص34؛ وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص74.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص74.
[4] ينظر: أحمد شوقي، الشوقيات، ج1، ص1، ص132؛ وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص78.
[5] ينظر: أحمد شوقي، الشوقيات، ج1، ص132؛ وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص78.

أما التقطيع السداسي والأخير فيجسده قول "أحمد شوقي":[1]

طَلَعْنَا / وهِيَ مُقْبِلَةٌ / أُسُودًا ورُحْنَا / وهِيَ مُدْبِرَةٌ / نَعَامًا.

وما نلاحظه أن التقطيع السداسي، يكون في البيت القائم على ست وحدات صوتية صغرى، وهو قليل في "الشوقيات".

ويخلص "الطرابلسي" إلى أن موسيقى الإطار الدلالي الموسع عبارة عن تواشيح خاصة تزرع في الإطار الموسيقي العام فتزيد أصواته انسجاما ومضمونه جلاء.

والملاحظ تناسب التقطيع العمودي مع وقفات التأمل في القصيدة الطويلة، وتناسب التقطيع الثنائي مع مقامات المقابلة والازدواج أما التقطيع الرباعي وما جاوزه فيتناسب ومقامات التفصيل والاستقصاء.[2]

بعدها تناول الناقد المظاهر الموسيقية الخاصة فتطرق إلى القافية الداخلية والترصيع وإسهامها في التنغيم الموسيقي، إضافة إلى التدوير[*] وموسيقى المقاطع (التصدير)[**] وموسيقى المطالع (التذييل)[***].

وما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق أن دراسة الناقد لموسيقى الحشو كانت مغايرة لدراسته لموسيقى الإطار، حيث نلاحظ غياب الإحصاءات والجداول واكتفى بإبراز الدلالة والجانب الجمالي لموسيقى الحشو.

وفي ختام هذا الجانب من البحث يشير"الطرابلسي" إلى أن « موسيقى "الشوقيات"

[1] ينظر: المصدر السابق، ص79 ؛ وينظر: أحمد شوقي، الشوقيات، ج1، ص221.
[2] ينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص271.
[*] يقصد بالتدوير إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين شطري البيت وإخراجه قالب واحد، محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص85 ، ص86.
[**] التصدير: رد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه عل بعض وذلك بترديد لفظ من ألفاظ البيت أو تكراره في مقام المقطع، المصدر نفسه، ص87.
[***] التذييل: نوع من ترديد اللفظ خاص، تمثل في استعمال اللفظ في صدارة البيت وتكراره في حشوه، المصدر نفسه، ص 92.

خلت من "الجدة" إن لم نقل خلت من البدعة، لكنها لم تخل من الجمال»[1].

مما يدل على محافظة الشاعر على الإطار الكلاسيكي العام للقصيدة العربية.

مستوى الملموسات (الحركة):

وأبرزها أسلوب المقابلة وهو نوعان: المقابلة اللغوية والمقابلة السياقية.

أما المقابلة اللغوية فيقصد بها: استعمال لفظين متضادين بحكم الوضع اللغوي لا يشترك معهما في ذلك ثالث. ومثالها قول "أحمد شوقي":[2]

فَهَلْ مَنْ يُبَلِّغُ عَنَّا الأُصُو لَ بِأَنَّ الفُرُوعَ اِقْتَدَتْ بِالسِّيَرْ؟

وأما المقابلة السياقية فتعني: استعمال لفظين يتضادان في أبعاد الدلالة، وليس بضدين في الوضع اللغوي ومن أمثلتها مقابلة الشاعر بين النعيم والشقاء في قوله:[3]

فَلِمَنْ حَاوَلَ النَّعِيمَ نَعِيمُ ولِمَنْ آثَرَ الشَّقَاءَ شَقَاءُ.

إذ قابل "شوقي" بين النعيم والشقاء ولكن لفظ النعيم يقابله لفظ البؤس في اللغة، ولفظ الشقاء يقابله لفظ السعادة. والنعيم سبب السعادة، بينما الشقاء سببه البؤس فيكون جمع الشاعر بين النعيم والشقاء على هذه الصورة مقابلة لسبب الشيء بنتيجة ضده[4].

ويواصل الناقد تتبع بعض الخصائص الأسلوبية المميزة في "الشوقيات" وما يلفت الانتباه استفادته المباشرة من مباحث البلاغة العربية القديمة، ولاسيما ما درسه في مستوى الملموسات (الحركة) حيث تنضوي أقسامه في باب المحسنات المعنوية، أي أن "الطرابلسي" طبق المنهج الأسلوبي المتأثر بالبلاغة القديمة، وما يؤكده هذا الطرح ما تناوله الناقد في

[1] المصدر السابق، ص94.
[2] أحمد شوقي: الشوقيات ج1،ص132؛ وينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص61.
[3] المرجع نفسه، ص62؛ وينظر: أحمد شوقي، الشوقيات ، ج1، ص17.
[4] ينظر: محمد الهادي الطرابسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص103.

القسم الموسوم بـ: أساليب أخرى للتعبير عن الحركة وتتضمن: العكس والتناظر* وعكس الترتيب** وقلب الوضعيات*** والاطراد****.

ويخلص "الطرابلسي" بعد بحثه لمستوى الملموسات (الحركة) إلى أن "شوقي" قد استعمل أسلوب المقابلة كثيرا في بناء البيت الشعري العربي،... ويقرّر بأن حظ المقابلة في شعر الشعراء المحدثين والمعاصرين يتدرّج نحو الضعف شيئا فشيئا، وسبب ذلك القضاء على الثنائية في البيت الشعري، فيما يسمى بالشعر الحر مما أدى إلى إضعاف شأن المقابلة في الكلام[1].

ويستحدث الناقد أساسا منهجيا في البحث الأسلوبي هو"مستوى المرئيات" أو الصور وإن كان ذلك في مضمونه يدل على مباحث "علم البيان" كما عُرِفت في البلاغة القديمة ويضم علاقات التشابه ودلالتها وعلاقات التداعي ودلالتها في الديوان.

ويبدأ بالتشبيه، ويلحظ أن غالبية صور الشاعر من بابه، وأكثر من ثلث تشبيهاته من باب التشبيه المرسل وفي ذلك ما يفسر قوة طاقته الإخبارية، وضعف طاقته الإيحائية، مما يدل على اتصاله بالواقع الذي عليه شعر العرب عموما.

أما بالنسبة للتشبيه المقلوب فإن حظه قليل في الشوقيات، وهو يفضي إلى المطابقة التامة بين الموصوف وصورته بحيث يندمجان في لوحة واحدة. ويكثر التشبيه الضمني في "الشوقيات" ويعود ذلك إلى عمق نظرة الشاعر في هذا التشبيه وفيما يتعلق بالتشبيه البليغ فهو يحتل الدرجة الثانية في الشيوع بعد التشبيه المرسل[2].

* العكس والتناظر: يقومان على استعمال مفردين في البيت في ترتيب معين ، باستعمال نظرائهما أو استعمالهما بعينهما في نفس البيت ثانية بعكس الترتيب ، الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص127.

** عكس الترتيب: ويشيع في الحكمة ويقوم على استصحاب بعض ألفاظ ما سبقها من كلام متعلق أبدا بحديث سابق أو لاحق تعلق العلة بالمعلول، المصدر نفسه، ص129.

*** قلب الوضعيات: من الأساليب الحركية وتتمثل في استعمال عنصرين يكون كل منهما قابلا للتبادل مع نظيره. المصدر نفسه، ص 132.

**** الاطراد: يعني الإكثار من الأسماء في السياق الواحد بدون إخضاعها لترتيب معين، المصدر نفسه، ص137.

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص140.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص147 وما بعدها.

ثم يدرس "الطرابلسي" الاستعارة بقسميها التصريحية والمكنية، ويشير إلى أن استعارات "شوقي" التصريحية كانت بنسبة كبيرة ومتفاوتة العمق، أما الاستعارة المكنية فتتميز بدرجة أوغل في العمق، وحظها قليل في "الشوقيات".

بعدها يتطرق الناقد إلى الاستعارة التمثيلية في الديوان وتقوم على أمثال عربية معروفة، فمفهوم التمثيل مرتبط بضرب المثل، على أن في "الشوقيات" بعض الاستعارات التمثيلية التي لم تقم على أمثال وإنما قامت على تعدد وجوه المستعار[1].

ثم كانت له وقفة أخرى مع دلالة الصور في علاقة التشابه وأشار إلى مصادر الصورة التجريبية والثقافية.

وتضمنت المصادر التجريبية: الطبيعة الجامدة والمتحركة، وتمثل الطبيعة الجامدة أكبر مصادر شوقي فكان يجسمها النور ومشتقاته، واستمد معظم صوره النيرة من القرآن، دلالة على نزعته الإسلامية العميقة وقد تمثلها السوائل والتضاريس والنبات وإن كان في النبات تميّز بشيوع صورة "البان" وفي السوائل صورة الماء النازل من السماء والنابع من الأرض والتضاريس كتشبيهه لجج البحر في تلاحمها بالهضاب المتتالية في البيداء[2].

أما في ما يتعلق بالطبيعة المتحركة والتي تعتبر المصدر الثاني الأساسي الذي استقى منه "شوقي" صوره واعتمد فيها على الحيوانات المفترسة (الأسد والذئب) وعلى الطيور، (القطا، البلبل، النسر، الباز والعقاب) والحيوانات غير المفترسة كالظبية لارتباطها بالمرأة الجميلة، ثم البقرة الوحشية، إلى جانب الحشرات والزواحف كالنحلة والحية الرقطاء مع ربطها بصورة الإنسان الخبيث[3].

[1] ينظر: المصدر السابق، ص164، 165، 167.
[2] ينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص272؛ وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص174.
[3] المصدر نفسه، ص174، ص175.

ويصل "الطرابلسي" إلى أن للطبيعة أثر بارز في ديوان "أحمد شوقي"، على الرغم من تنوع عناصرها فيعتبر الإنسان أحد مصادر التصوير في شعر "شوقي" مما يعطي للصورة صفة التشخيص.

أما المصادر الثقافية فتعدّدت وتميّزت « فمنها ما يتصل بالأدب الذي ينتمي إليه، ومنها ما يرتبط بالدين والأخلاق، وبعض هذه المصادر مستمد من التاريخ، والبعض الآخر نابع من الأدب الأجنبي. هذه المصادر هي التي تبرز ثقافة الشاعر وسعة اطلاعه، كما تظهر مدى اعتزازه بتاريخه وقوميته»[1].

هذه التحليلات العميقة وما لها من دور فاعل في التنويع الداخلي للنص الشعري هي التي دفعت الناقد إلى الانتقال إلى مقولات أسلوبية عن الهيكل الأساسي للشوقيات ولاسيما في الشواهد التي يسوقها والتي تبرز الجانب الإبداعي للنماذج المدروسة.

وفي عرض "الطرابلسي" لعلاقات التشابه يشير إلى ما يسمى بالتداعي، الذي يدلّ على « التقارب الذي يحدث بين الموصوف وصورته بسبب ارتباط أحدهما بالآخر ارتباطا عضويا، وإمكانية قيام أحدهما مقام الآخر ودلالته عليه»[2].

وعلاقات التداعي في "الشوقيات" تصنف إلى ثلاثة أصناف: علاقات التداعي المبنية على المجاز: وتضم المجاز المرسل والمجاز العقلي، وعلاقات مبنية على الحقيقة وتشمل الكناية بأبرز أنواعها: التلويح والإشارة والرمز والتعريض والدوران* والتلطيف**، وعلاقات أخرى مبنية على الوهم وتجسّدها التورية[3].

---

[1] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ص66.

[2] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص207.

* الدوران: أسلوب الكلام الذي يعتمد الدلالة بعبارة أو جملة كاملة على ما يمكن الدلالة عليه بلفظ واحد وهو ما سماه "ابن الأثير": جوامع الكلم، المصدر نفسه، ص224؛ وينظر: ابن أثير المثل السائر، ج1، ص96.

** التلطيف: يعني استعمال اللفظ أو العبارة لغاية التخفيف من وطأة المعنى الموحش أو الحدث المريع. وقد يصل إلى استعمال الضد للضد، وهي ما سماه القدماء: الإرداف، المصدر نفسه، ص227؛ وينظر: ابن أثير الأثير، المثل السائر،ج3، ص58.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 208 وما بعدها.

وبذلك يصل الناقد إلى ختام القسم الأول الموسوم بـ أساليب مستويات الكلام في "الشوقيات" ليصل في آخر المطاف إلى أن شعر "شوقي" يخرج في محيط ثلاثي متفاعل الأطراف، موسيقاه ذات أنفاس سنفونية عربية (الموسيقى) وحركته ثرية (مستوى الملموسات) وصوره تعكس البيئة العربية البدوية (مستوى المرئيات)[1].

وينتقل الناقد بعدها إلى القسم الثاني من الكتاب وهو القسم الذي عنونه بـ: أساليب هياكل الكلام.

القسم الثاني: أساليب هياكل الكلام:

وقد بحث فيه بنية القصيدة وبنية الجملة.

في بنية القصيدة تطرق إلى: الموشحات والمعارضات والحكايات. أما في بنية الجملة فتناول: التقديم والتأخير والاعتراض والزيادة والأساليب الإنشائية.

وبتعبير أكثر دقة فإن الناقد قد قسم هذا الجزء من الكتاب إلى بابين: باب أول اهتم فيه بالهيكل الخارجي وباب ثاني اعتنى فيه بالهيكل الداخلي وهو ما سنتناوله بشيء من التفصيل فيما يلي:

أولا: الهيكل الخارجي:

1- المعارضات:

يعرّف الطرابلسي المعارضات كما هي عند بعض المحدثين يقول: « المعارضة هي أن ينظم الواحد على مثل ما نظم الآخر من القصائد متقيّدا بالموضوع والبحر والقافية سواء وافقه في المعنى أو خالفه، وأنها قد تكون بمخالفة البحر والموضوع أيضا»[2].

[1] المصدر السابق، ص233.
[2] المصدر نفسه، ص240.

ويلحظ "الطرابلسي" أن حظ شعر المعارضات كان كبيرا في "الشوقيات"، ويمكن اعتباره فنا قائما بذاته، وقد أحيى "شوقي" سنة المعارضة بوقوفه الند للند مع كثير من كبار شعراء العربية القدامى، وأهم سمة تميز تلك المعارضات أن مناطها الجانب الفني، وطرافتها تلمس في المستوى الأسلوبي، ولعل هذه الخاصية هي التي تخول لها الاستواء منذ المنطلق وحتى اكتمال البناء على طرفي نقيض، إضافة إلى النسخ بمعنييه، النسخ بمعنى المحاكاة التامة والنسخ بمعنى النقض، مما جعلها تزدهر مع "شوقي"[1].

ولابد من الإشارة في هذا الصدد إلى أن "الطرابلسي" قد استعان بالأسلوبية المقارنة* للموازنة بين قصائد "شوقي" وغيرها من المعارضات، ومن بين القصائد التي تناولها الناقد بالبحث المقارن: قصيدة "نهج البردة" لـ: "أحمد شوقي" وقصيدة "البردة" لـ: "البوصيري" ويلاحظ الناقد اشتراك بعض المواضيع بين الشاعرين كموضوع الإسراء وموضوع المقارنة بين الإسلام والمسيحية وقد استند على الأعداد المباشرة والنسب المئوية لمقارنة معارضات شوقي مع البحتري وأبي تمام ولسان الدين بن الخطيب والمتنبي والمعري وابن زيدون وابن سينا[2].

وقد بلغت عناية "شوقي" بهذا النوع من الشعر (المعارضات) حدا يدفعنا إلى القول بأن هذا الفن لم يزدهر بعد الشاعر مما قوّى طرافته عنده إلى حد كبير[3].

وانطلاقا مما استعرضه الناقد من ملاحظات حول معارضات "شوقي" يستنتج أن «شخصية الشاعر في معارضاته لا تذوب ذوبانا كاملا، إذ هي واضحة فيها كما في بقية شعره، ويلجأ إليها الشاعر ليثبت مدى ما يمتاز به التراث من ثروات لغوية وشعرية أو ليبرز ملكاته اللغوية، أو ليؤكد مقدرته على محاكاة القدماء. ومهما كانت علة اللجوء إليها، فهي –

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، ثقافة التلاقي في أدب شوقي، دار محمد علي الحامي للنشر، تونس، ط1ن 2010، ص141

* ينظر: مفهوم الأسلوبية المقارنة في الفصل الثاني من الباب الأول الخاص بالتفكير التنظيري الأسلوبي.

[2] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص243، ص244، ص253؛ وينظر: المختار كريم، الأسلوب والإحصاء، ص182 ، ص183.

[3] ينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، 273.

النهاية – تأكيد على مدى اطلاع الشاعر على التراث الشعري، وهي إضافة جديدة لمن سبقه»[1].

2- الحكايات:

يسلك الناقد في هذا المبحث منهج الإحصاء للتمكن من رصد أهم الخصائص المميزة في حكايات "شوقي" وهو ما يعسر بلوغه بمجرّد المتابعة واستخدام الذاكرة فقد تضمنت "الشوقيات" 55 حكاية وجملة أبياتها 746 بيت، ومعدل الحكاية 14 بيتا. وأكثر من نصفها أراجيز مصرعة الأبيات متنوعة القوافي ويلاحظ الناقد قصر نفس الشاعر فيها من حيث المدى. والخفة والحيوية من حيث تنوع القوافي.والثعلب هو أكثر الحيوانات مساهمة في بناء الحكايات يليه الحمار، ثم مجموعة تضم الأرنب والذئب والقرد، أما الطيور فهي: الببغاء، البلبل، البوم، الحمامة، الخفاش، الطاووس، العصفور، والغراب والهدهد واليمامة[2].

والنظر في بنية الحكاية في "الشوقيات" يدل على أن الحكمة تغذي أكثر من نصف الحكايات في شعر "شوقي"، إلا أن نسبة الأبيات الحكمية من سائر الأبيات أقل في هذه الحكايات منها في سائر الشوقيات، لأنها تقوم بدور القفل في الحكاية، كما يدرس الناقد في بنية الحكاية: المقدمة والإطار بما فيه من حوار وزمن ولغة، أما المقدمة فقد يستغني عنها الشاعر وصولا إلى الغرض مباشرة، كما يلاحظ ضعف الحوار في حكايات "شوقي" لأن اللهجة الخطابية هي الطاغية والزمن الماضي في الحكاية يوحي بأن الشاعر يقص أحداثا وقعت فعلا، لذلك استعمل الشاعر في عموم حكاياته الماضي المطلق، لأنه يساعد على الإخبار بالوقائع، وفيما يتعلق باللغة فقد تكون بسيطة لتناسب أعمار مَنْ وُضعت لهم هذه الحكايات، إذ أن هدفها تعليمي أخلاقي أساسا، وقد ترتفع لتلائم كل الأعمار[3].

---

[1] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، 67.

[2] ينظر: المختار كريم، الأسلوب والإحصاء، ص181؛ وينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص273.

[3] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص271؛ وما بعدها؛ وينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ص67، ص68.

ويستقر الناقد في آخر الأمر على أن حكايات "شوقي" ضعيفة بالنسبة للغربيين، ولكنها تظلّ قوية إذا قيست بالشعر العربي ومميزاته الخاصة، فضلا عن قيمتها التاريخية والتعليمية. ويضيف أن نظم القصص المثلية في قالب حكايات شعرية شخصية، ظاهرة أدبية خلقها شوقي في البيئة العربية، لكنها ظاهرة أدبية خلقها شوقي في البيئة العربية، لكنها ظاهرة لم تتبع، فقد انطلقت معه وتوقفت عنده. وبذلك يبقى "شوقي" "لا فونتين" العرب بلا منازع[1].

وينتقل "الطرابلسي" إلى دراسة الهيكل الداخلي للشوقيات.

ثانيا: الهيكل الداخلي:

ويتضمن ثلاثة أقسام هي على الترتيب: التراكيب، التعابير والأساليب الإنشائية.

ويعالج في التراكيب: التقديم والتأخير والاعتراض والزيادة والحذف.

1- التقديم والتأخير:

ظاهرة أسلوبية تعني تغيير ترتيب العناصر التي يتكون منها البيت الشعري ويكون لغاية معينة، إما كون الناحية الصوتية هي التي أوجبت ذلك أو بهدف إحداث توازن في البيت، أو لتجنب الثقل، وكل ذلك يعد من المقتضيات الصوتية. وقد يكون التقديم والتأخير لأهداف معنوية كالتخصيص ولفت الأنظار إلى المقدّم[2].

ويتابع الناقد دراسته للتراكيب في "الشوقيات" وصولا إلى إثبات بعض الوقائع الأسلوبية في شعر "شوقي".

وفي السياق نفسه وعلى الهدي ذاته ينتقل الناقد إلى بحث القسم الثاني من التراكيب وهو الاعتراض والزيادة.

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص281.
[2] ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص68.

2- الاعتراض والزيادة:

الاعتراض بين عناصر الجملة قد يأتي تتميما للقافية والوزن، ويكون الاعتراض بتغيير الترتيب أي بتحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل، أما الزيادة في السياق هو ما أطلق عليه البلاغيون مصطلح "الإطناب" و"الإطالة" و"الحشو"، فقد تكون لازمة لزيادة الإفهام والتفصيل من بعد إجمال، وقد تكون غير ذات قيمة ولا تضيف جديدا إلى المعنى.[1]

وآخر عنصر يتطرق إليه "الطرابلسي" في سياق دراسته للتراكيب في شعر "شوقي" هو "الحذف".

3- الحذف:

يلجأ الشاعر إلى الحذف للإيجاز والاختصار، أو لترك الخيال للمتقبل كي يتصور كل أمر ممكن. وقد يكون الحذف مراعاة للوزن أو للوضوح، بحيث إن المعنى مع الحذف لا يختل ولا يفسد، على أن الحذف قد يؤدي في بعض الأحيان إلى الثقل في التراكيب والغموض في المعنى[2].

والظاهرة الأسلوبية التي سيعتني بها الناقد هي التعابير وتأتي في المنزلة الثانية بعد التراكيب، وتتحدّد التعابير عند "الطرابلسي" بأنها « الوحدة المعنوية الدنيا التي يحتضنها تركيب ما في الكلام ولا تحدّها بنية خاصة، ونهتدي إليها بتقطيع الكلام بمراعاة تمام المعنى، ولها دور كبير في تعزيز هيكل الكلام الداخلي فهي بمثابة المحور الذي يلتحم فيه اللفظ والمعنى فينصهر فيه "الشكل" و"المضمون"»[3].

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص290؛ وينظر: فتح الله أحمد سليمان:الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص68.
[2] المرجع نفسه، ص68.
[3] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص318.

وقد توسّع فيها الناقد وأسهب في عرض مظاهرها العامة، وأشار إلى مظهر خاص يقوم بدور ذي شأن كبير وهو التعبير الحكمي. والحكمة في "الشوقيات" من أبرز مظاهر التعبير. في هذا الصدد يشير "فرحان بدري الحربي" إلى أن الباحث التزم بمقولة البنية (في دراسته للتعابير في الكلام) بوصفها وحدات صغرى ترتبط بغيرها ضمن كيان النص الواحد[1].

ويتمظهر ذلك في انطلاق الناقد من "الشكل" ليصل إلى "المضمون" وهو ما يؤكّد نزعة الناقد البنيوية والتي تسم توجهه القرائي في هذا العمل.

وقد تجمّعت لدى "الطرابلسي" حصيلة هذه القراءات للتعابير في "الشوقيات" عدة ملاحظات يمكن إجمالها فيما يلي:

– تتضح في التعابير التي ينقلها الشاعر أو يقتبسها ثقافته ومدى اطلاعه على ميادين الفكر المختلفة. والشعراء على اختلاف ألوانهم واتجاهاتهم يظهر في شعرهم تأثرهم بالموروثات واقتباسهم من التعابير التي خلّفها سابقوهم. وأول هذه الموروثات القرآن والأحاديث النبوية.

– يهدف هؤلاء الشعراء من اقتباساتهم إلى تقوية الكلام لم يكن بد من تقويته بما هو أشرف منه.

– ينقل الشاعر التعبير الجاهز* برمته دون تحوير أو تغيير، واضعا إياه في الإطار الملائم له، كما قد يبدّل فيه بما يكسبه إيحاءات جديدة ما كانت له في الأصل[2].

ويعالج في الجزء الأخير من الهيكل الداخلي "للشوقيات" الأساليب الإنشائية وينوه الناقد إلى أن تلك « الأساليب الإنشائية تنشّط مراحل النص إذا دخلته وتعرب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الباث إلى مساهمة المتقبل الذي يتحول فيها من مجرّد متقبل إلى طرف مشارك»[3]. ويقصد هنا الإنشاء الطلبي، إذ يلاحظ "الطرابلسي" اعتماد "شوقي" على "الإنشاء

[1] ينظر: المصدر السابق، ص331؛ وينظر: فرحان بدري العربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص172.

* التعابير الجاهزة: تكون إما باقتباس عبارة من التراث أو القرآن أو مما يستخدمه العرب في كلامهم. ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص319 وما بعدها.

[2] ينظر: فتح الله احمد السليمان، الأسلوبية مدخل نظري دراسة تطبيقية، ص68، ص69.

[3] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص350.

الطلبي" كثيرا دون أسلوب "التمني"، وإجرائه بوفرة واضحة، وفي مقامات مختلفة يعطيه طرافة خاصة، وسر هذه الطرافة في أن الحوار الذي تنبئ به ليس إلا من قبيل حديث الشاعر إلى نفسه وإلى المتقبل.

و"الاستفهام" يأتي كثيرا في "الشوقيات" ولكنه لا يكاد يأتي لمعنى "الاستخبار" إلا في ظاهر التراكيب، فهو"مطلق" لا يحتاج إلى جواب. أما "الأمر" فأسلوب لا يعقد صلة ولا حوارا بين طرفين نصانيين، وإنما عقد الحوار بين الشاعر والقارئ إذا ورد في المطالع، وإذا ورد في غير المطالع يكون غرضه عقد الحوار بين المعاني الجزئية وغرض القصيدة الرئيسي.

ويأتي أسلوب "النداء" بوفرة – في شعر شوقي – مطلقا لا يقتضي تلبية، لأن "المنادى" عنده موضوع في القصيدة عادة، وليس طرفا ثانيا يشارك في بناء الموضوع، ولذا لم يكن النداء – عنده – خارجا عن معناه الأصلي.

والخلاصة أن لغة النظم في شعر "شوقي" كانت ملتزمة بحدود القواعد في العربية في بعض جوانبها حينا، ومتحركة عن أوضاعها الأصلية حينا آخر، ولكنها لم تخل من مرونة في ثباتها ولا من استقامة في تحوّلها[1].

القسم الثالث: أساليب أقسام الكلام:

ويأتي القسم الثالث والأخير من هذا العمل القيم والموسوم بـ"أساليب أقسام الكلام" الذي يواصل فيه "الطرابلسي" الاهتمامات السابقة متناولا فيه الأقسام الثلاثة للكلام: الاسم والفعل والحرف وتتجلى العناية بمباني المفردات ودلالتها ووظائفها. أما المنظور الذي اعتمده الناقد هنا هو طبيعة الاستعمال عند "أحمد شوقي" ومدى الطرافة فيه[2].

وقد يتسنى لنا تدقيق زاوية الرصد بالوقوف على القضايا الكبرى التي وردت في سياق هذه الدراسة وتتمثل في:

[1] ينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص274.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص274.

1- التنكير والتعريف:

يمثل "التنكير والتعريف" خاصية في اللفظة يدور حولها البحث، حيث يلحظ الناقد وفرة ورود الأسماء المعرّفة بـ(الـ) لإفادة "الاستغراق" وقد تتجاوز (الـ) الاستغراقية مدلولاتها. من حيث دلالتها على جميع مشمولات الاسم. إلى الإيحاء بوجود عناصر الكمال في المسمى ومثال ذلك قول شوقي:[1]

وأَنَا المُحْتَفَى بِتَارِيخِ مِصْر مَنْ يَصُنْ مَجْدَ قَوْمِهِ صَانَ عَرْضًا.

أي لإفادة الكمال في الصفة. مما يعني أن ورود هذه الأسماء كان للتكثيف الكيفي الذي يفضي إلى التهويل أو التمجيد أو ما إليها بحسب المقام[2].

وقد لا يفيد الاسم المعرّف بـ "الـ" الاستغراقية غير الإشارة إلى حقيقة الشيء العامة دون مظاهره كقول شوقي:[3]

أَو سَخَا بِالمَالِ، أَو قَدْ دَمَ جَاهًا وانْتِسَابًا.

أما التعريف المحض بـ(الـ) العهدية فإن "معهوده" لا يرد سابقا إلا في ذهن المثقف لإفادة التخصيص، ويبدو استخدام شوقي لهذا الضرب من التعريف كبديل للتعريف بالإضافة في غالب الأحيان ومثاله قول الشاعر:[4]

أَمُعَلِّمِي «الوَادِي» وسَاسَةَ نَشْئِهِ والطَابِعِينَ شَبَابَهُ المَأْمُولَا.

فالوادي معرفة محضة من حيث دلالته على "النيل" ولا يُمَكِّن السياق المحدود من تبين المقصود إلا المتمرن على روح شوقي.

[1] أحمد شوقي: الشوقيات،ج2، ص54.
[2] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 379.
[3] أحمد شوقي: الشوقيات،ج1،ص 90.
[4] المرجع نفسه، ص 180.

والنكرة المحضة في الشوقيات يكون تنكيرها ظاهريا، بينما هي تنزع في الباطن إلى التعريف، كقول شوقي[1]:

شُعُوبُكَ فِي شَرْقِ البِلَادِ وغَرْبِهَا كَأَصْحَابِ كَهْفٍ فِي عَمِيقِ سُبَاتِ.

حيث ترد لفظة "كهف" نكرة في الظاهر، ولكن البيت لا يستقيم معناه إلا باعتبارها محذوفة الأداة (الـ) التي تعلقها بمدلول معين، لا توحي به إلا الصورة القرآنية في هذا المقام.

ويلحظ الناقد نزعة غالبة في "الشوقيات" إلى تعريف الاسم بوسيلتين معا "العلمية" و"الإضافة"، أو التعريف بـ(الـ) مع الإضافة، بحيث تفقد الإضافة طاقتها الأصلية في التعبير، وتكتسب طاقة جديدة للتعبير عن معان دقيقة أخرى.

ومن أمثلة تعريف الاسم بالعلمية مع الإضافة قول شوقي[2]:

قِفْ نَاجِ أَهْرَام اَلجَلالِ، ونَادِ هَلْ مِنْ بَنَاتِكَ مَجْلِسٌ أَو نَادِ.

وعلى كل فقد استطاع "شوقي" أن يولد الطاقات الدلالية في الكلام باحترام قواعد اللغة حينا، وبالتصرف فيها حينا آخر، وذلك بتغليب ظاهرة على أخرى في الاستعمال، كتغليب الأسماء المعرفة بـ (الـ) لإفادة الاستغراق على غيرها، وكتغليبه معنى الكمال في الصفة على مختلف المعاني التي يفيدها الاستغراق.

أما تجاوز قواعد اللغة فنجده في ظاهرة تعريف الاسم بوسيلتين معا[3].

2- دلالة الأعلام:

الإكثار من الأعلام خاصية – في الشوقيات – فهي تزخر بها، وجل أعلامها من قبيل أسماء الأشخاص، وأسماء الأماكن والبلدان، وتكثر على وجه الخصوص في المراثي والقصائد التاريخية والدينية والاجتماعية.

[1] المرجع السابق، ص98؛ وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص382.
[2] المصدر نفسه، ص113؛ وينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص274.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص274.

وورود أسماء الأشخاص المكونة لأعلام الإخبار: وهي التي تعلقت بها أطوار الحدث، واقتضى تسلسل الحدث ذكرها ومثال ذلك قول شوقي[1]:

وتَاجٍ مِنْ فَرَائِدِهِ (ابْنُ سِيتِي) ومِنْ خَرَزَاتِهِ (خُوفُو) وَ(مِينَا).

وتساعد أسماء الأشخاص (ابن سيتي) و(خوفو) و(مينا) على ضبط الإطار الزماني كما تقوم أسماء البلدان بتحديد الإطار المكاني، أما أعلام الإيحاء، فهي التي سيقت للتصوير، عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو الكناية ومن أمثلتها قول الشاعر[2]:

وَلَدْتِ لَهُ (المَآمِينَ) الدَّوَاهِي ولَمْ تَلِدِي لَهُ قَطُّ (الأَمِينَا).

فـ"المآمين" مثال الحلم والحزم، والأمين مثال الغباوة والميوعة.

و"أعلام الإيحاء" تساهم في شعرية القصيدة، أي أنها وسيلة فنية يستعين بها الشاعر في إضفاء مزيد من الفن على شعره، وفي تحقيق الغايات الجمالية التي يسعى إليها[3].

3- الضمير:

من ظواهر الاستعمال عند "شوقي" ورود الضمير عائدا على لاحق و"الضمير العائد على لاحق" هو الضمير المتصل باسم، وينوب عن اسم ظاهر لاحق. وأكثر ما يجعل الشاعر يلجأ إليه الضرورة ممثلة في الوزن والقافية، كما يُلجئه إليه تجنب الثقل في البيت الشعري. وتتمثل الضرورة وتجنب الثقل في قول شوقي[4]:

وَقَـى الأَرْضَ شَـرَّ مَقَـادِيرِهِ لَطِيفُ السَّمَاءِ ورَحْمَانُـهَا.

[1] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص266.
[2] المصدر نفسه، ص266؛ وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص390.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص394؛ وينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص73.
[4] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص262؛ وينظر: المرجع نفسه، ص73.

فلو أحل الفاعل (وهو كامل العجز) في محله الأصلي (أي بعد فعل "وقى") لثقل التركيب بسبب طول الفاعل من ناحية وطول المفعول (فعل "وقى" يتعدى إلى مفعولين) من ناحية أخرى[1].

كما قد يكون الإظهار بعد الإضمار في "الشوقيات" وليد فتور في الجملة وقصور عن بلوغ الهدف مع حرص على احترام الوزن كما في قول شوقي[2]:

لَو عَصَيْتُمْ كَاذِبَ اليَأْسِ فَمَا فِي صِبَاهَا يَنْحَرُ النَّفْسَ الضَّجَرْ.

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

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

فَتَحْيَا فِي مَرَاقِدِهَا بِلَفْظٍ مِنْكَ أَعْظَمُهُ.

حيث جعل الفعل مطلعا والفاعل مقطعا، فأحكم البيت.

وأما السلبية فتأتي حين ينجرّ مع "استعمال الضمير العائد على لاحق في مستوى التركيب خرق قاعدة المطابقة، بمعاملة غير العاقل معاملة العاقل والعكس، مما يؤدي إلى حدوث ثقل في التركيب أو إلى نشوء التباس في المعنى ومن أمثلة الإظهار بعد الإضمار المقرون بالثقل قول "شوقي"[4]:

---

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص402.
[2] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص125.
[3] أحمد شوقي: الشوقيات، ج2، ص138؛ وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص404.
[4] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص259؛ وينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص75.

بِـالقُطْنِ لَـمْ يَـرْفَـعْ قَـوَاعِـدَ مُلْـكِـهِ فِرْعَوْنَ، والهَرِمَانِ مِنْ بُنْيَانِـهِ.

حيث صحب الإظهار بعد الإضمار وتأخير الفاعل عن المفعول، تغيير آخر تمثل في تقديم الجار والمجرور (بالقطن) على كل عناصر الجملة. ومثال الالتباس في المعنى قول الشاعر[1]:

وأَتَـيْـتَ مِـنْ مِـحْـرَابِـهِ بِـأَرُسْطَـطَـالِـيـسَ الـعَـظِـيـمْ.

إذ يجوز تعليق الجار والمجرور (من محرابه) بالمخاطَب، كما يجوز تعليقها بـ (أرسطاليس) بصورة تعمي الرسالة في منطلقها.

وقد تتوالى الضمائر في السياق الشعري، فتؤدي إلى إحداث نوع من الموسيقي في الأبيات، وعلة اللجوء إليها تجنّب التكرار، كما أن عودة الضمير على غير العاقل يساعد على التجسيم والتشخيص.

وعلى كل فإن الضمير قد ساهم بقسط لا بأس به في شعرية القصيدة في الشوقيات، وإن احتفظ الضمير العائد على لاحق بطابع مميز فيها[2].

4- الجمع والتثنية:

لم تتم المطابقة بين الجمع والمجموع في "الشوقيات" على الوجه المشروط دائما في اللغة، فقد عامل الشاعر جمع غير العاقل معاملة العاقل كثيرا كما في الأبيات التالية[3]:

نَظَمَ الـهِـلَالَ بِـهِ مَـمَـالِـكَ أَرْبَعًـا أَصْبَحْنَ لَيْسَ لِـعِقْدِهِنَّ نِظَـامُ.

كَـأَنَّـهَا تَحْتَ لَأَلَاءِ الضُّحَى ذَهَبًا كُنُوزُ (فِرْعَوْنَ) غَطَّيْنَ المَوَازِينَا.

[1] المرجع نفسه، ص218؛ وينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص75.
[2] المرجع نفسه، ص75؛ وينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص275.
[3] أحمد شوقي، الشوقيات، ج1، ص230 ؛ج2، ص104؛ وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص413.

فهذه الجموع (ممالك، كنوز) من غير العاقل، وقد استعمل لها "شوقي" جمع المؤنث مما يطابق جمع العاقل.

وقد يحدث العكس أي أن يعامل الشاعر العاقل معاملة غير العاقل ولكن بصورة قليلة مثل[1]:

وأُعِـيـدَ المَـجْـدُ القَدِيمُ، وقَامَـتْ فِـي مَعَالِي آبَائِهَا الأَبْـنَـاءُ.

فَعَشِقْنَاكَ قَبْلَ أَنْ تَـأْتِـي الرُّسُلُ وقَامَـتْ بِـحُـبِّـكَ الأَعْـضَـاءُ.

فالأبناء والرسل من العاقل ولكن الشاعر استعمل لها المفرد المؤنث وهذا يطابق جمع غير العاقل، إلى جانب ذلك تصرف الشاعر في الجموع وشمل تصرّفه الدال والمدلول معاً.

أما تصرّفه في الدال فكان بتعويض صيغة في الجمع بأخرى كإحلال النادر محلّ المطّرد مثل: "أَرْؤُسْ" بدل "رُؤُوسْ" في قول شوقي[2]:

أَرَى طَـيَّـارَهُـمْ أَوْفَـى عَـلَـيْـنَـا وحَـلَّـقَ فَـوْقَ أَرْؤُسِـنَـا وحَـامَـا.

أما فيما يخص تصرّف الشاعر في المدلول فكان من حيث مدلول الصيغة لا من حيث دالها، فيحل صيغة محل أخرى لا تستويان في الدلالة على العدد. فقد يستعمل الجمع حيث ننتظر المفرد مثل "رأس الرجال" بدلا من "رأس الرجل" في وصف أبي الهول[3]:

ومَـا رَاعَهُـمْ غَيْرُ رَأْسَ الرِّجَـالِ عَـلَـى هَيْكَـلِ مِـنْ ذَوَاتِ الظُّفُـرِ.

وغيرها من مظاهر تصرّف "شوقي" في المدلول.

[1] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص17، وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص415.
[2] المرجع نفسه، ص221 وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص417.
[3] المرجع نفسه، ص132 وينظر: المصدر نفسه، ص420.

وبالنسبة للتثنية فإنها لا تكثر في "الشوقيات"، ومن استعمالاتها القليلة ما ظهرت فيها الطرافة وهو ما يحلله الناقد، ومثال ذلك استعمال الشاعر المثنى حيث ننتظر المفرد، كما في قوله[1]:

وافْتَقِدُ جَـوْهَـرَةً مِـنْ شَـرَفٍ صَدَفُ الدَّهْرِ بِتَرْبَيْهَا ضَنِينُ.

والتّرب هو اللدة والنظير، ولم يهتد الناقد إلى مقصد خاص في تثنية الاسم في هذا البيت، ما عدا قصد الشاعر إلى الإيفاء بحق الوزن.

ومهما يكن من أمر فإن استخدام "التثنية" في الشعر عموما له طرافة خاصة ولا سيما إذا كان من الاختيارات البنيوية في النص الشعري والتي تؤهل "التثنية" فتجعلها من المقومات الإبداعية العامة[2].

5- دلالة المباني ودلالة المعاني:

فيما يتصل بدلالة المباني: ظهر أن استعمال الشاعر الصيغ النادرة من المصادر أو الأسماء أو الأفعال وإيثارها على الشائع المألوف، فمن المصادر النادرة الصيغ، استعماله "الذّام" مصدرا حيث ننتظر "الذّم"[3]:

مَحَاسِنُـهُ غِرَاسُكَ والمَسَاوِي لَكَ الثَّمَرَانِ مِنْ حَمَدٍ وذَامْ.

فخصائص أسلوب "شوقي" في "دلالة المباني" قوامها خصائص اللغة في جانبها النادر المهمل، فقد عمل الشاعر إذن على إحياء مهمل اللغة. وهو يواجهه عادة ببدائل لغوية لا ببدائل شخصية.

[1] ينظر: المصدر السابق، ص426.
[2] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، توظيف المثنى في النص الشعري من غرائب اللغة إلى غرائب الأدب، مجلة ثقافات، جامعة البحرين، ع9، شتاء 2004، ص39.
[3] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص208؛ وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص430.

أما فيما يخص دلالة المعاني: فيلحظ الناقد شيوع عتيق الاستعمال في "الشوقيات". ودواعي النزعة التقليدية عند "شوقي" تعود إلى ثلاثة محركات:

أ) استغلال تنوع الدوال: خاصة فيما يتعلق بظاهرة الترادف التي استغلها بشكل إيجابي مبينا ثروة اللغة التي ينظم بها من ناحية ومهونا خطب البناء الشعري من ناحية أخرى.

ويرجع إلى هذا تنويعه من سياق إلى آخر الألفاظ المفيدة لمعنى "الأسد" أو لمعنى "السيف" واستعماله ما تنوع من أسماء محمد رسول الله. كاستعماله العُصُر للدهر[1]:

أَبَا الهَوْلِ طَالَ عَلَيْكَ العُصُرْ وَبُلِّغْتَ فِي الأَرْضِ أَقْصَى العُمُرْ.

والمحرك الثاني يتمثل في استغلال تنوع المدلولات.

ب) تنوع المدلولات: بابتعاث الأصول المادية، لبيان أن اللغة يمكن أن تتطور بدون أن يقضى على أصولها، بل أنها قد تتطور بإحياء أصولها كما في هذا الشاهد[2]:

حَتَّى إِذَا بَلَغَ السُمُوُّ كَمَالَهُ أَذِنَتْ لِدَاعِي النقْصِ تَهْوَى القَهْقَرَى

وقد استخدم الشاعر "أذنت" في معنى "أنصت".

واستعماله أيضا "الفترة" مصدرا في معنى "الفتور" و"أنجب" في معنى "ولد ولدا نجيبا".

والمحرك الثالث يتمثل في:

جـ- ابتعاث ما أهمل ولم يعوّض: وهو إحياء الشاعر استعمالات قديمة بقيت محالها شاغرة اليوم، وإن كان هذا الأخير محدود الأثر في "الشوقيات". وذلك كاستعمال "المعلم" للمتسم بسيماء الحرب[3].

[1] ينظر: المصدر السابق، ص441؛ وينظر: أحمد شوقي، الشوقيات، ج1، ص132.
[2] أحمد شوقي: الشوقيات، ج2، ص33.
[3] ينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص275.

وسوف يسلك الناقد سبيل الإحصاء للكشف عن دلالة لفظ "فتى" في "الشوقيات" ويلجأ للاستعانة بالسياق العام في القصيدة التي يدرج فيها، فقد بدا للناقد أن السياق العام يصلح في هذه العملية. على الأقل حجة على ما يفيده السياق الخاص. ويلحظ إثر ذلك أن دلالة لفظ "فتى" في "الشوقيات" تدل على معنى الشباب مطلقا، كانت في قصائد غزلية وحكايات غالبا، بينما دلالته على ثبوت صفة البطولة في السياسة أو الحرب كانت في سياقات سياسية أو حربية عادة أوفي قصائد رثى فيها الشاعر زعماء سياسة أو حرب. أما دلالته على معنى المثل الأعلى في مكارم الأخلاق أو على معنى الريادة أو التبرز في غير ميداني السياسة أو الحرب، فلم يكن في الغالب إلا في سياقات اجتماعية أوفي قصائد رثى فيها أشخاصا لهم مكانة اجتماعية[1].

6- النبو والتمكن:

يشير الناقد إلى أن الألفاظ في "الشوقيات" لا تصحبها الدقة والوضوح دائما، فقد يرد اللفظ في حالات قلقا في منزلته بوجوه تعمي الدلالة وتفضي إلى الغموض، وعلامة نبو اللفظ أن يلفى مستعملا حيث يصلح غيره وخاصة أن ينتج عن استعماله خلل في علاقة داله بمدلوله...[2]

فقد يفيد اللفظ معنى في سياق، ويفيد معنى آخر في سياق آخر، وتتنوع المعاني كثيرا، إلى حد تنقطع فيه العلاقة بين الدال وأي مدلول ممكن، ويصبح اللفظ صالحا لكثير من المدلولات... والدليل على ذلك استخدام "شوقي" لمادة "أمر" فقد أكثر من مفردها وجمعها لمعنى الحدث، ولمعنى شؤون السياسة، ولمعنى الحل والعقد ولمعنى الملك ولمعنى السلطة السياسية ولمعنى النيابة ولمعنى شؤون الدنيا.

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص449.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص451.

وللنبو حالات غير هذه الحالة، وقد يرجع إلى اشتباه العلاقة حيث تأتي بعض الألفاظ لا علاقة بمدلول معين كقول الشاعر[1]:

وَمَشَى عَلَى يَبَسِ المَشَارِقِ نُورُهُ وَأَضَاءَ أَبْيَضَ لُجِّهَا وَالأَحْمَرَا.

فقد وصف الشاعر انتشار العلوم والمعارف في الأزهر بالنور الذي ينتشر في البر والبحر، وفصل بين أبيض اللجة وأحمرها، أما الأبيض فواضح، وأما الأحمر فلم يقع له الناقد على مدلول مفيد.

وقد يرجع النبو إلى انعدام العلاقة بين الدال والمدلول فيبدو اللفظ كالمنبت وذلك إذا زيد اللفظ زيادة تعمي، أو حذف لازمة حذفا لا يغني، كقول "أحمد شوقي"[2]:

ضَجَّتْ عَلَيْكَ مَآذِنٌ وَمَنَابِرٌ وَبَكَتْ عَلَيْكَ مَمَالِك وَنَوَاح.

حيث قطع الشاعر البيت الأول بلفظ "نواح" وقد دل على معناه لفظ "ممالك" ولم يجيء الثاني على سبيل التأكيد المفيد.

أما الألفاظ المتمكنة: فهي تلك التي تناسب المقام، والتي تساهم في تقوية الدلالة بوجه خاص، وهي بلا حصر في "الشوقيات"[3].

7- التخصيص والتعميم:

وهما من أساليب التصرف في الدلالة، ويأتي الشاعر بتخصيص العموم، كعملية تخصيب للصورة الشعرية، وبعث أنفاس جديدة في الدلالة اللغوية، وقد مكن هذا الأسلوب اللغة –في الشوقيات– أن تقوم بوظيفتها على أكمل وجه، وجعل الشعر يغنم من إمكانياتها أوفر زاد، كما يأتي "شوقي" بتعميم الخصوص، الذي دخل في أشعاره مدخلا إيجابيا حينا

[1] أحمد شوقي: الشوقيات،ج1،ص151؛ وينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات ،ص275.
[2] المرجع نفسه، ص105؛ وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص454.
[3] ينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص276.

فغذى صورة أو قوى دلالة ومدخلا أقل إيجابية حينا آخر، فلم يتجاوز تغليب استعمال ممكن على آخر متمكن، دون أي تهديد لكيان اللغة أو تقويض لنظامها، ولا هو معرب عن فقر في زاد الشاعر اللغوي لأن نماذجه قليلة ومتفرقة[1].

8- الدخيل:

وأثر "الدخيل" في الشوقيات ضئيل، ويكاد يقتصر على المفردات، وينحصر في مظهرين: دخيل المعنى دون اللفظ إذا دل على معنى أجنبي عن الحضارة العربية بلفظ عربي الاشتقاق، وهو أكثر مظاهر "الدخيل" شيوعا في "الشوقيات" ولكنه أقلها أثرا في بناء القصيدة من الناحية الفنية ومن أمثلة ذلك من عالم السياسة: حام ومنتدب، ونقابة. ومن عالم الاقتصاد: برق وبخار وسكة ومن عالم الفن: لوحة وخيال والمرفع. ويلاحظ الناقد أن حاجة الشاعر إلى دخيل المعنى هي أظهر في ميادين السياسة والاقتصاد والفن منها في غير هذه الميادين[2].

أما دخيل اللفظ والمعنى معا: فيشمل المفردات التي دلت على معان أجنبية بألفاظ غير عربية الاشتقاق ولا باقية على صورها الأجنبية تماما. وهذا النوع أقل شيوعا في "الشوقيات"، ولكنه أبلغ أثرا لعمله في المبنى قدر عمله في المعنى. ومنه الأمثلة التالية: من عالم السياسة: قيصر، دستور، من عالم الحرب: تَنْكْ (الدبابة المستعملة في الحرب) ومن عالم الاقتصاد: بنك، شيك[3].

والحق أنه ليس في شعر "شوقي" نزعة إلى مقاومة الدخيل مجاراة للعرب، فيما يبدو أنهم سبقوه إلى استعماله، أو حيث قصد الإخبار عنه بلفظ أجنبي بسبب شغور محله في العربية. وعموما فألفاظ شوقي الدخيلة تميزت بخاصيتين: شيوعها في كثير من اللغات

[1] ينظر: المرجع السابق، ص276؛ وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص464.
[2] ينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص276؛ وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص466.
[3] المصدر نفسه، ص467، ص468.

محتفظة بأكثر أصواتها الأصلية، وشيوعها في استعمالات العرب بتلك الصور في استعمالات "شوقي"[1].

9- الفعل:

في سياق حديث الناقد عن دور الفعل في بناء القصيدة يشير إلى أن دراسة الفعل، اعتمادا على الاستعمالات المعزولة، حتى وإن كانت وليدة التشبع بنصيب كبير من إجراءاته في كامل الديوان، لا تكتمل إلا بمراعاة إطار القصيدة التي تمثل الوحدة الشعرية الوافية.

فإن الذي يحتمه منهج العمل لضبط دور الفعل في بناء القصيدة، وتفاعل مظاهره مع أغراضها... هو تتبع استعمالاته في قصائد معينة، كاملة، وإلا خفي دوره وخفت جانب الحيوية فيه[2].

وقد وقع اختيار الناقد لضبط دور الفعل في "الشوقيات" على ثلاثة قصائد مختلفة الأهمية والغرض وهذه القصائد هي على التوالي: مرثية "عبد الله بك الطوير" (لا تتجاوز 16 بيتا) وقصيدة "أغنية" (قصيدة غزلية تقع في 12 بيتا) وقصيدة "أيها النيل" (وصفية تقع في 153 بيتا) وسنأخذ القصيدة الأخيرة كعينة للدراسة لأنها أطول القصائد المختارة[3].

يعد الفعل من أهم العناصر اللغوية التي ساهمت في مبنى قصيدة "أيها النيل" ومعناها. وصف فيها الشاعر وادي النيل، وإن كانت القصيدة تقع في 153 بيتا إلا أن "الطرابلسي" اقتصر على درس الفعل في القسم الأول منها، أي في الأبيات الواحد والعشرين الأولى والتي مطلعها[4]:

مِنْ أَيِّ عَهْدٍ فِي القُرَى تَتَدَفَّقُ؟ وَبِأَيِّ كَفٍّ فِي المَدَائِنِ تُغْدِقُ؟

[1] ينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص276.
[2] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص479.
[3] المصدر نفسه، ص479 وما بعدها.
[4] أحمد شوقي، الشوقيات، ج2، ص64؛ وينظر: المصدر نفسه، ص484.

تضمن هذا القسم 49 فعلا. وهذه الأفعال تساهم في شعرية القصيدة من عدة نواح:

1) **الإسناد:** فجل هذه الأفعال مسند إلى النيل أو إلى ما كان من مشمولاته. فالنيل، بمقتضى ذلك منبع كل حركة في هذه الأبيات، ومصدر كل نشاط.

2) **الصيغ:** المزيد من هذه الأفعال وافر نسبيا، إذ هو يقارب النصف (20 من 49) وقد ورد على صيغ ثمان، أكثرها اعتمادا: (أَفْعَل، تَفَعَّلَ، فَعَّلَ).

هذه الصيغ تشترك في الدلالة على معنى القوة المتواصلة المثمرة، مما يجعل من النيل، مصدر القوة الأولى الخلاقة، وأصل الحركة المسترسلة المثمرة.

3) **الزمن:** والأغلبية الساحقة من أفعال هذا القسم هي في المضارع (38 من 49)، وقد دل المضارع فيه عادة على معنى الديمومة، فمكن ذلك من وصف النيل بالخلود.

وتفاعلت هذه المظاهر، فأخرجت النيل في مشهد حي... فيتأكد هنا تفاعل المبنى والمعنى[1].

10- الأدوات والحروف:

للأدوات والحروف دور كبير في الأداء الشعري عند "شوقي" وهي تساهم في جمالية النص الشعري.

أ) **الأدوات:** ويمثل "تقارض الأداتين" في المعاني ظاهرة خاصة في "الشوقيات". ومن الظواهر الشائعة عند الشاعر تقارض الدلالات المعنوية خاصة في أدوات الشرط والنفي والاستفهام، لكنه لم يكن تقارضا لكامل المعنى، لأن التقارض الحق ينحصر في إحلال الأداة محل أختها طردا وعكسا، بينما كادت هذه الظاهرة – في شعر شوقي – تنحصر في إحلال الأداة محل أختها ولا تتعدى إلى عكسها. فبالنسبة لأدوات الشرط كان محور التقارض في "إن" التي وقعت كثيرا موقع "إذا" الظرفية، وقليلا موقع "لو". وأما أدوات النفي فإن أبرز

[1] ينظر: المصدر السابق، ص484، ص485.

مظاهر التقارض هو ما كان منه بين الأداتين "ليس ولا" وهو تقارض حقيقي تأتي فيه "ليس" بمعنى "لا"، كما تأتي "لا" بمعنى "ليس"[1].

أما الاستفهام فلم يكن حقيقيا ولا متنوعا، ولم يتعد إحلال "كم" محل أداة الاستفهام "متى".

ومما يختص بحرفي الاستقبال "السين وسوف"، السين يدل على المستقبل القريب وسوف تدل على المستقبل البعيد.

فهما يدلان على حتمية الوقوع، ويلحظ الناقد أن "شوقي" يستعمل الحرفين بهذا المعنى في السياق الحكمي، المبدوء بأداة التوكيد "كل" وفي ذلك دليل على جودة معرفة الشاعر بلطائف اللغة، وحسن تصرفه في إجراء أحكامها[2].

وتتميز أداة "دون" في "الشوقيات بوفرة الاستخدام، وتنوع معانيها بحسب السياق، وبورودها عادة ظرفا منصوبا، وقد استخدمها الشاعر أيضا في معنى "أمام" ومعنى "أقل" ومعنى "غير" ومعنى "الاختصاص" ومعنى "بين".

كما تتميز "يا" بوجوه من الطرافة في استخدام "شوقي" لها في صدارة الجملة، وفي غير التركيب الندائي المعهود، حيث جاءت في صدر الجملة المبدوءة بفعل ماض يفيد الدعاء، وفي صدر الجملة المبدوءة بحرف الجر "ربّ" والمبدوءة بـ"طالما"، وقد أعطت في كل هذه الاستعمالات إفادة التنبيه.

ب) **حروف الجر**: وتتميز في "الشوقيات" بمرونة مميزة، وأبرز مظاهرها تعويض حرف بحرف، أو زيادة حرف لا ينتظر ظهوره في التركيب، أو استخدامه في السياق المحدود بوفرة بالغة أو ندرة بالغة. وهذه الزيادة الواردة في "الشوقيات" على ثلاثة أنواع[3]:

1- استعمال حرف لا يدل في التركيب على معنى فيكون دخوله كخروجه.

[1] ينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص276.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص277؛ وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص491.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص277.

2- استعمال حرف وتكراره بحيث لا يفيد تكراره شيئا.

3- استعمال الحرف الذي يكون قد دل حرف آخر على معناه في السياق.

وأكثر الحروف زيادة عند "شوقي": "من" فحرف "الباء".

ويخلص الناقد إلى أن وفرة حروف الجر في السياق الشعري قد تؤدي إلى ثقل في التركيب، وقد لا ينتج أي ثقل فيه، والمتحكم في هذا توزيعها على شطري البيت أو المجموعة من أبيات القصيدة وكذلك بحسب تقارب معانيها أو تباعدها[1].

جـ) الربط وحروفه: بالنظر في حروف العطف لاحظ الناقد في "الشوقيات" شيوع عطف الاسم المعرف بـ"الـ" على الاسم المعرف بالإضافة، وكان ذلك وليد التقيد بالوزن والقافية، مع ملاحظة تقارب المتعاطفين في الدلالة. و"الواو" أكثر حروف العطف مرونة في "الشوقيات". فقد تعوض بـ: "الـ"، و"لكن"، و"الفاء"، و"إذ"، و"حين" و"حتى".

أما بقية حروف العطف فليست وفيرة الاستخدام كالواو، ولا يولع الشاعر بترديد الحرف منها في البيت، أوفي مجموعة الأبيات، ماعدا "الفاء" و"بل" فالشاعر يردّد "الفاء" كثيرا، و"بل" قليلا في السياق المحدد،ويفيد بهما التدرج، وهو تدرج مقرون بسرعة وقوع الحدث، أو سرعة تقدم القضية في حالة الربط بالفاء. أما "ثم" فقد استخدمها "شوقي" أربعين مرة في ديوانه، وكان غالب استعمالها في سياقات قصصية، وهي موطن يؤدي فيه تسلسل الأحداث – من ناحية – وعامل الزمن من ناحية أخرى – دورا هاما نسبيا[2].

أما فيما يتعلق بالفصل والوصل: فالملاحظ أن مميزات الربط بين الجمل المستقلة في "الشوقيات" يغلب فيه الربط المعنوي (الفصل) على الربط اللفظي (الوصل)، فالفصل فيها من العناصر التي تبين بوضوح أن العلاقة بين القضايا المطروحة هي علاقة توارد وتداع

[1] ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص76؛ وينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص277.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص277؛ وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص506 وما بعدها.

أكثر منها علاقة تسلسل وإفضاء، إذا دل الفصل على تمام الانفصال، وهي علاقة تجانس وائتلاف أكثر منها علاقة تنوع واختلاف، إذا دل على تمام الاتصال. هكذا يخلي المنطق فيها مكانه للعاطفة وتعوض فيها خواطر الذهن دقائق العلم[1].

وقد كانت "الواو" و"الفاء" أكثر وسائل الوصل، وليس لهاتين الوسيلتين في اللغة معان متحجرة حتى نقول إن الربط بهما يمحض الكلام لاتجاهات معينة. أما إمكانية دلالة كل منهما على معان مختلفة فلم تصل إلى تلوين العلاقات بين القضايا في شعر "شوقي" بألوان خاصة إلا في حالات قليلة، فكل منهما كانت بمثابة النقطة التي تنبئ بانقطاع حديث وبدء آخر[2].

ويخلص إلى أن استخدام وسائل الربط بوفرة بالغة أو بندرة ظاهرة له تأثيره في مبنى القصيدة ومعناها وبذلك يختم الناقد القسم الثالث والأخير الخاص بأساليب أقسام الكلام.

واكتملت بدراسته صورة نظام اللغة كيف تكون قبل أن تجري مظاهرها في الكلام وكيف تصبح عندما تجري في الكلام الشعري على وجه الخصوص.

فقد حصل تفاعل بين ما تريد اللغة من الشاعر وما يريد الشعر منه وبين ما يريد هو منهما معا، فتولد له من هذا التفاعل أسلوب مميز خاص[3].

وما يتعين علينا قوله في سياق هذه الدراسة أن "الطرابلسي" قدم دراسة لسانية أسلوبية لشعر "شوقي"، وتتبعه في أقسام الكلام وهياكله ومستوياته، وتأمله في مداه وغاياته، وأثبت أنه من خالص شعر العرب وصافيه لا تشوبه شائبة، إلا بقدر ما يلزم الوردة الجميلة من الشوك.

[1] ينظر: المصدر السابق، ص510.
[2] ينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص277.
[3] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص512، ص513.

وكان أسلوب "شوقي" في حقيقته صراعا ضد اعتباطية الدال بتغليب الظاهرة اللغوية لتوفير أكثر ما يمكن من الدلالة فيها، حتى بلغت علاقة الدال بمدلوله أقصى حدودها، وتحولت من علاقة اعتباطية إلى علاقة مبرّرة[1].

بهذا كله تكون الدراسة الأسلوبية قد تجاوزت التحقيق في أسلوب الشاعر إلى إدراك العمق في شعره، وانتهت إلى تدقيق مفاهيم الأسلوب والشعر والتفنن في عموم الكلام. فإلى الإلمام بخصائص اللغة العربية في نظامها، فإلى الوقوع على مميزات الشعر العربي، فإلى تدقيق الموقف النقدي من الأثر الأدبي عموما.

ولذا فهناك أمل كبير في أن يكون لهذا اللون من الدراسة (الأسلوبية التطبيقية) تأثير عظيم في مستقبل البحث اللغوي في العربية.[2]

ومن المفيد أن نثبت هنا أن "الطرابلسي" قد قدم جهدا ضخما وقيّما نصب لنفسه رصد عدد هائل من الظواهر الأسلوبية في شعر "شوقي"، وعنايته بصورة خاصة بالمنهج البنيوي في بحثه الأسلوبي الذي تتجاذبه مناهل تراثية وأخرى حداثية. ويتمخض عن ذلك نموذجا من الدرس الأسلوبي المغاربي المتكامل الذي يجمع بين الصياغة الراقية والصرامة المنهجية مما منح قيمة إضافية لهذا العمل، على الرغم من بعض الانتقادات التي وُجّهت له من بينها:

افتقار الدراسة في مواطن كثيرة إلى تعليل الظواهر التي كان يرصدها الناقد في أسلوب "شوقي".[3]

إضافة إلى أن فكرة الانحراف قد ظلت عنده تتراءى على المستوى الخارجي الذي يقاس بشيء منفصل عن النص وسابق عليه لم تتوافر له مادته بعد، ومن ثم لم تكتسب دراسته طابعا بنيويا حديثا يعتمد على المقارنة الداخلية، وظلت تتردد في إطار البحث عن الطرافة

[1] ينظر: المصدر السابق، ص515، ص518؛ وينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص278.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص519، ص520؛ وينظر: عرض محمد عبد المطلب لكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص278.
[3] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص148.

الأسلوبية دون إمكانية تحديد وظائفها الجمالية الأدبية.[1] لذلك فإن هذه الدراسة تبقى ناقصة لأنها أهملت المستوى الصرفي، ولأنها اهتمت بتحليل بعض الظواهر كالتقديم والتأخير والاعتراض والحذف والزيادة... من خلال بعض الأمثلة ولم تحلل قصائد كاملة لمعرفة العلاقة الموجودة بين هذه الأساليب.[2]

وأخيرا ما أشار إليه "سامي عبابنة" بقوله: «... على الرغم من أن دراسة "الطرابلسي" "خصائص الأسلوب في الشوقيات" يمكن أن تعد أكبر دراسة أسلوبية عن شاعر حديث، إلا أنها لم تركز اهتماماتها على قراءة النصوص الشعرية واكتفى فيها من تطبيق المنهجية الأسلوبية المتأثرة بالبلاغة العربية إلى حد بعيد بالوقوف عند ظواهر أسلوبية معينة في شعر "شوقي" في أبيات متفرقة بعيدا عن نسقها النصي»[3].

ولعل هذا الذي جعل "الطرابلسي" يقر صراحة بأنه لو عاد إلى "شوقي" فلا شك أنها ستكون بإضافة أشياء وخاصة بتغيير أشياء وحذف أشياء أخرى... نغير أشياء اعتبرناها في ذلك الوقت من خصائص الأسلوب في الشوقيات ولكن اتضح لنا بعد ذلك أن بعضها كان من أساليب البلاغة في شعره أكثر مما هو من خصائص أسلوبه التي تميز كتابته الشعر.[4]

وعلى الرغم من تلك الانتقادات التي وجهت للناقد إلا أن أدواته الإجرائية التي توسلها لإضاءة المتن المدروس تظل محتفظة بقيمتها العملية في تكوين إطار تطبيقي يمكن الاسترشاد به لمحاورة النصوص الأدبية.

[1] ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص218.
[2] ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2008، ص85.
[3] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص183.
[4] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، حوار مع مجلة ثقافات، ص165.

ومن الطبيعي ألا يتسع المجال في دراسة عمل بهذا الحجم للحديث عن كل ما يتعلق بالموضوع والتفصيل في جزئياته من حيث عرض الأفكار وشرح المواقف نظرا لأن الكتاب في طبيعته ومضمونه يمثل محاولة جادة لرسم نظرية أسلوبية تطبيقية.[1]

مما يجعلنا نقول بأن هذا الجهد المعتبر يمثل منعطفا هاما في الدراسات النقدية المغاربية المعاصرة، لصلته بسياق الإسهام الأسلوبي في مجال الأسلوبية التطبيقية تحديدا.

وهنا نكون بإزاء عمل تطبيقي آخر له من النجاعة من الناحية العملية ما يتيح له أن يشكل خيطا من خيوط نسيج المشهد النقدي المغاربي. مما يجعلنا نفرد له هذه الصفحات المتتالية، ويتعلق الأمر بكتاب "عبد الملك مرتاض" الموسوم بـ"الأمثال الشعبية الجزائرية" بما يضمن لنا إماطة اللثام عن مباحثه في مرحلة التطبيق الميداني.

وهو ما ستتوجه إليه الدراسة في هذه الصفحات.

3- التطبيق الأسلوبي عند عبد الملك مرتاض في كتاب الأمثال الشعبية الجزائرية:

يروم هذا المبحث إلى استقراء عينة من نماذج الدرس الأسلوبي المغاربي من حيث خطواتها العملية والإجرائية في محاورة النص الأدبي كما بدت عند الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" « وهي تجربة ثرية متشبعة الجوانب... وذلك من أجل وضعها في إطارها الحقيقي، ومن أجل الحكم عليها حكما يحاول أن يرتكز على مقدمات موضوعية ومعطيات علمية».[2]

وهنا نكون بصدد استعراض النجاح الذي أحرزه الناقد في مجال التحليل الأسلوبي. واستنادا إلى ذلك فإن الدور الذي سيضطلع به يحتاج إلى حمولة فكرية واسعة ومتماسكة، وإلى مجال مفهومي شاسع، إضافة إلى الارتكاز على النظريات الفكرية السائدة التي تساعده

[1] ينظر: فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، سورية، ط1، 2003، ص16.
[2] فيصل الأحمر: الخطاب النقدي لدى عبد الملك مرتاض، مجلة الخطاب، دورية أكاديمية محكمة تصدر عن جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد السادس، جانفي 2010، ص127.

على بلورة أدواته الإجرائية.[1] وهو ما اجتمع عند ناقدنا المتمرس وكل ذلك في سبيل فهم الأثر الأدبي وارتياد عالمه، واختبار مدى صلاحية منهجه في احتواء النص المدروس.

« وإذا قرأنا الخطاب النقدي العربي يمكننا أن نفصل بين محاولات تُنَظِّر للمناهج ومحاولات أخرى تطبق لهذه المناهج».[2]

ولعل محاولة "مرتاض" تأتي في صدارة هذا الإسهام العربي، ويمكن أن نقف عند أحد إنتاجاته في هذا المجال، حيث نجد كتابه الموسوم بـ"الأمثال الشعبية الجزائرية". وإن كان الكتاب يحمل في طياته مضمون الأمثال الشعبية الجزائرية، ثم دراسة للحيز والزمان فيها. إلا أن الناقد قد أفرد الفصل الثاني من القسم الثالث لدراسة أسلوبية الأمثال الشعبية الجزائرية.

يسعى "مرتاض" في هذا الفصل إلى معالجة أسلوب الأمثال الشعبية الجزائرية على مستويين اثنين، وهما: المستوى البنيوي، والمستوى الصوتي، وقد عدل عن المستوى الدلالي، لاعتقاده بأن الحديث عن المضمون في أكثر من موطن من هذه الدراسة، لابد أن يكون قد أشار، ولومن بعيد، إلى هذا الضرب من المفهوم الألسني.[3]

إذ نعثر في ثنايا هذا الكتاب على جملة من المفاهيم الإجرائية هي بمثابة الأدوات المفهومية التي تساعد على التناول التطبيقي[4] . وتصب كلها في مجرى البحث الأسلوبي، لعل ذلك يساهم في خلق صورة تقريبية للتفكير الأسلوبي التطبيقي المغاربي.

واستنادا إلى هذا التصور نجد أن تحليل "مرتاض" للأمثال الشعبية الجزائرية يتميز عن غيره من التحليلات الأسلوبية، إذ استأثر فيه باكتشاف القيمة الجمالية للمثل الشعبي انطلاقا

[1] ينظر: محمد أقضاض، مقاربة الخطاب النقدي المغربي التأسيس، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص07.
[2] راوية يحياري، تطبيق المنهج على النص الشعري من خلال الخطاب النقدي العربي، مجلة الخطاب، دورية أكاديمية محكمة، تصدر عن جامعة مولود معمري تيزي وزو، العدد الأول، ماي2006، ص151.
[3] ينظر: عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص114.
[4] ينظر: عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، ص41.

من بنية الجملة التي يتألف منها. ونستهدي إلى طرائقه المستحدثة في هذا المضمار على مستويات عدة تجمع بين رصد خصائص الظاهرة الأسلوبية والتشبث بتطبيق المنهج الأسلوبي على النص الشعبي بلغة شارحة تتخللها جداول وإحصاءات عددية لإضفاء الطابع الموضوعي على مقاربته، والجديد في هذه الدراسة يكمن في تطبيق منهج حداثي على متن شعبي.

يحاول "مرتاض" في هذا الفصل أن يتطرق إلى العناصر الأولية التي يتألف منها الكلام وهي الألفاظ، ومعرفة النظام الذي ينتظم أسلوب هذه الأمثال الشعبية والتوقف عند أصوله العامة.[1]

إذ يعكف الناقد على المثل الشعبي ويتعمق في تحليله مبرزا خصوصية أسلوبه وهنا يكون "مرتاض" بإزاء مرحلة تجريبية تعتمد على اختبار الفروض عن طريق النتائج التجريبية.[2]

وهي سمة واضحة في أعمال الناقد، إذ يعزز الإطار التنظيري بالممارسة الميدانية للوصول إلى صحة الفروض التي شكّلها لدراسته.

ويمضي "مرتاض" في تحليله، ويشير إثر ذلك إلى أسلوب الأمثال الشعبية الذي يشبه أسلوب الألغاز الشعبية مما يدل على أصالة الذهنية الشعبية وصدق إبداعاتها الفنية.[3]

ويستهل الناقد استجلاء خفايا المتن الشعبي بأول مثل يتكون في مجمله من لفظين اثنين وهذا نصه:

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص114.
[2] ينظر: سمير سعد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007، ص193؛ وينظر: سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001، ص23.
[3] ينظر: عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص114.
* نشير هنا إلى أننا احتفظنا بنفس الترقيم كما ورد في مجموعة الأمثال الشعبية التي خصها "مرتاض" بالدراسة.

43- الشركة، هلكة*

فهذا التوقف الحادث بين اللفظين، والذي ينشأ عنه صوت موسيقي مؤلف من تردد حرفين متجانسين هما: "كة" هو الذي جعلنا نذهب إلى ثنائية هذه الجملة، أدبيا في هذا المثل الشعبي. ونحن لا نريد هنا المفهوم النحوي.

وبفضل الأعمال التي قمنا بها، والتي أتاحت لنا مسح أحوال الجمل التي تتألف منها هذه المجموعة من الأمثال الشعبية، توصلنا إلى نتائج علمية خوّلت لنا الوقوف على مفتاح السر في نظام أسلوب هذه الأمثال.[1]

وقد حلل "مرتاض" 12 مثلا شعبيا في دراسته الأسلوبية من أصل 150 كما وردت في مجموعة الأمثال الشعبية المتعلقة بالزراعة والاقتصاد بهدف الوصول إلى السواحل الجمالية لعالم النص السحري والتمكن من كشف طلاسمه[2].

وحتى تكون هذه الدراسة شاملة قام الناقد بتتبع ورصد عدد الجمل المكونة للمثل الشعبي وقد وجد أنها تتراوح بين: أمثال شعبية تحتوي على جملة واحدة خالية من الإيقاع والسجع، لأن الجرس الموسيقي يتطلب وقفتين من جنس صوت واحد يتكرر مرتين، وإما أن تكون مركبة من جملتين مسجوعتين أو مرسلتين، أو أن تكون مركبة من ثلاث جمل، أو أربع.

ويشير "مرتاض" في هذا السياق إلى أنه لم يعثر على أي هذه المجموعات مؤلفا من أكثر من أربع جمل.[3] ويعلل ذلك بأن طبيعة المثل الشعبي تفترض الإيجاز الذي يسهل حفظه وبالتالي انتشاره بين الناس. بهذا المعنى تكون بنية أسلوب الأمثال الشعبية الجزائرية قد استأثرت بالبساطة والإيجاز وابتعدت عن التعقيد والإطناب.

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص115.
[2] ينظر: بشير تاوريريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 2006، ص89.
[3] ينظر: عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص115.

ويصل "مرتاض" بعد ذلك إلى وجود أربعة أنواع من الجمل في المثل الشعبي ... كل ذلك ونحن نتحدث عن بنية الجملة الكلية للمثل بدون سؤال عن تفاصيل بنيتها الداخلية: فعلينا أن نتساءل مثلا: كم هي الألفاظ التي تتألف منها كل جملة؟ وما هو النوع المسيطر أثناء ذلك؟ فهل الجمل القصار المتوازية، أو الطوال؟ أو تلك التي يتنازعها القصر والطول معا؟.[1]

وقد خاض "مرتاض" في مسألة نظام أسلوب المثل في المجموعة ويفترض وجود تسع حالات لبنية المثل الشعبي هي كالتالي:

الحالة الأولى: وجود جمل مؤلفة من:

- لفظين اثنين: (1+1)؛
- أو لفظ واحد يقابله لفظان: (1+2)؛
- أو لفظ واحد يقابله ثلاثة: (1+3)؛
- أو لفظ واحد يقابله أربعة: (1+4)؛
- أو لفظ واحد يقابله خمسة: (1+5)؛
- أو لفظ واحد يقابله ستة: (1+6)؛
- أو لفظ واحد يقابله سبعة: (1+7)؛
- أو لفظ واحد يقابله ثمانية: (1+8)؛[2]

ويعني ذلك أن المثل الشعبي إما أن يتكون من لفظين اثنين أو لفظ واحد يقابله من لفظين إلى ثمانية ألفاظ كأقصى حد وهو الصنف الأول من بنية الأمثال الشعبية المدروسة.

الحالة الثانية: وفيها يكون المثل مركبا من جملتين اثنتين:

1- الأولى لفظ واحد، والثانية من 1 إلى 8؛

[1] ينظر: المصدر السابق، ص116.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص116.

2- الأولى لفظان اثنان، والثانية من 1 إلى 8؛

3- الأولى ثلاثة ألفاظ، والثانية من 1 إلى 8؛

4- الأولى أربعة ألفاظ، والثانية من 1 إلى 8؛

5- الأولى خمسة ألفاظ، والثانية من 1 إلى 8؛

6- الأولى ستة ألفاظ، والثانية من 1 إلى 8؛[1]

نلاحظ مما سبق استعانة الناقد بالمنهج الإحصائي في دراسته للمستوى البنيوي للمثل الشعبي وهو يصطنع لذلك تقنيات المقايسة والجداول بغية الوصول إلى نتائج علمية دقيقة. وبعد الكشف عن مكونات الصنف الثاني من بنية المثل الشعبي، ينتقل إلى الحالة الثالثة:

الحالة الثالثة: ولاحظ فيها مرتاض وجود أمثال شعبية ركبت من أربع جمل على النحو التالي:

1- الأولى خمسة ألفاظ، والثانية ثلاثة، والثالثة أربعة، والرابعة ثلاثة.

2- الجملة الأولى تكونت من لفظين، والثانية ثلاثة، والثالثة أربعة، والرابعة أربعة.

3- الأولى ثلاثة، والثانية ثلاثة، والثالثة اثنان، والرابعة ثلاثة.[2]

بهذا المنطلق يرمي الناقد إلى كشف النسق الذي تترابط فيه جمل الأمثال الشعبية ويحتاج إثر ذلك إلى تحديد عناصره المكونة والوقوف على نظام أسلوبه لإتمام عمله في تشريح بنية المتن الشعبي.

وهنا يكون "مرتاض" بإزاء مجموعة أخرى مؤلفة من ثلاث جمل، على النحو التالي:

1- الأولى لفظان، والثانية أربعة، والثالثة ستة.

2- الأولى أربعة ألفاظ، والثانية اثنان، والثالثة ثلاثة.

[1] ينظر: المصدر السابق، ص117.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص117.

3- الأولى لفظان، والثانية لفظان، والثالثة ثلاثة.[1]

استنادا إلى هذا الطرح يختلف توزيع عدد الجمل في الأمثال الشعبية، وهو ما جعل "الناقد" يتتبع الإطار العام الذي انتظمت فيه البنى النحوية، ولا يقف عند ما سبق وإنما يتجاوز ذلك ليصل إلى الإقرار بوجود ثمانية عشر مثلا مفردة الجمل، أي تتألف من جملة واحدة مرسلة فقط مثل:

24- النار تحت التبن.

وهذا الصنف إما أن يتألف من:

- اثنين (وعددها اثنان في المجموعة)؛
- أو ثلاثة (وعددها ثمانية في المجموعة)؛
- أو أربعة (وعددها ستة في المجموع)؛
- أو خمسة (وعددها واحد في المجموعة)؛
- أو سبعة (وعددها واحد في المجموعة).[2]

هذه المقاربة تحصر تواتر عدد الألفاظ في الجملة الواحدة المرسلة ومعنى كونها مرسلة أي خالية من السجع وتقودنا هذه الآراء إلى الأحوال الست التي تسيطر على البنية المدروسة، والتي تشكل النسبة العليا فيها ويقترح "مرتاض" تقديمها في الجداول التالية:

[1] ينظر: المصدر السابق، ص 118.
[2] ينظر: المصدر نفسه ، ص118.

الجدول الأول:[1]

(بنية الحال الأولى للمثل الشعبي الجزائري: المركب من جملتين)

عدد الألفاظ في الجملة الأولى	الثانية	عددها في المجموعة	ترتيبها فيها
1	1	1	13
1	2	5	6
1	3	0	0
1	4	1	13
1	5	1	13
1	6	0	0
1	7	1	13

نستطيع في ضوء هذا الجدول تبيّن عدد الألفاظ المكونة للمثل الشعبي المركب من جملتين، إضافة إلى عدد مرّات تواترها في المجموعة.

الجدول الثاني:[2]

(بنية الحال الثانية لأسلوب المثل الشعبي: المركب من جملتين)

عدد الألفاظ في الجملة الأولى	الثانية	عددها في المجموعة	ترتيبها فيها
2	1	6	5
2	2	18	2
2	3	8	4
2	4	5	6

[1] المصدر السابق، ص119.
[2] المصدر نفسه، ص119.

ويستمر "مرتاض" في استخدام الوسائل التقنية التي تفرضها هذه الدراسة والتي تفيده فيما يروم من الوصول إلى النتائج الموضوعية التي يتوخاها لبحثه.

الجدول الثالث:[1]

(بنية الحال الثالثة لأسلوب المثل الشعبي: المركب من جملتين)

عدد الألفاظ في الجملة الأولى	الثانية	عددها في المجموعة	ترتيبها فيها
3	1	1	13
3	2	12	3
3	3	21	1
3	3	21	1
3	4	5	6
3	5	1	13

يعالج الجدول الثالث الأمثال الشعبية المتكوّنة من جملتين، الأولى تحتوي على ثلاثة ألفاظ بينما الجملة الثانية تراوحت بين لفظ واحد إلى خمسة ألفاظ كأقصى حدّ.

الجدول الرابع:[2]

(بنية الحال الرابعة لأسلوب المثل الشعبي: المركب من جملتين)

عدد الألفاظ في الجملة الأولى	الثانية	عددها في المجموعة	ترتيبها فيها
4	1	0	0
4	2	3	11
4	3	5	6
4	4	5	6

[1] ينظر: المصدر السابق، ص120.
[2] المصدر نفسه، ص120.

ومفاد ذلك أن الصنف الرابع لبنية الأمثال الشعبية المكوّن من جملتين، قد احتوت جملته الأولى على أربعة ألفاظ والجملة الثانية تركّبت من لفظين إلى أربعة ألفاظ كأقصى تقدير.

الجدول الخامس:[1]

(بنية الحال الخامسة لأسلوب المثل الشعبي: المركب من جملتين)

عدد الألفاظ في الجملة الأولى	الثانية	عددها في المجموعة	ترتيبها في فيها
5	2	1	13
5	3	5	6
5	4	2	12
5	5	1	13
5	8	1	13

يقودنا هذا الجدول إلى بنية أخرى لأسلوب المثل الشعبي وهي البنية المركبة من جملتين اثنين، أحدهما تحتوي خمسة ألفاظ والثانية تحتوي إما لفظين أو ثلاثة ألفاظ أو أربعة ألفاظ أو خمسة ألفاظ أو ثمانية ألفاظ.

وينتقل "مرتاض" إلى الجدول السادس والأخير ممثلا في ما يلي:

الجدول السادس:[2]

عدد الألفاظ في الجملة الأولى	الثانية	عددها في المجموعة	ترتيبها في فيها
6	3	1	13
6	4	1	13

[1] المصدر السابق، ص121.
[2] المصدر نفسه، ص121.

يشتغل الجدول السادس على العينة الأخيرة التي حلّلها الناقد وهي البنية النحوية المكوّنة من جملتين، تتركب الجملة الأولى من ستة ألفاظ والجملة الثانية تحتوي إما على ثلاثة ألفاظ أو أربعة ألفاظ وتتواتر في المجموعة مرّة واحدة.

وسيتضح هذا التصوّر من خلال دراسة "مرتاض" للجداول السابقة فيبرز من خلالها أن أضحلها مادة كان خاصا بالأمثال التي قصرت جملها الأولى جدا، أو طالت جدا: ففئة 1-8، 6-8. أضحل بالنسبة للفئات الأخرى بحيث أن الجدول الأول المتعلق ببنية الحال الأولى لا يشمل إلا تسعة أمثال، وأن الجدول السادس لا يشمل إلا اثنين.[1]

هذا فيما يخصّ الأمثال الشعبية التي سيطرت عليها البنية القصيرة أو الطويلة سيطرة مطلقة، حيث تضمّن الجدول رقم -01- تسعة أمثال شعبية بينما اقتصر الجدول رقم -06- على مثلين شعبيين فقط.

إن أغزر الجداول مادة هما الثاني الذي يشمل سبعة وثلاثين مثلا، والثالث الذي يشمل أربعين مثلا أيضا.

إن أوسط الجداول مادة هما الرابع الذي يشمل ثلاثة عشر مثلا، والخامس الذي يحتوي على عشرة.[2]

إن المتأمل في التحليل السابق يجد أن المنهج الذي توسّله "مرتاض" لدراسة بنية المثل الشعبي يتميز بنظرة شاملة تبحث في أغوار المتن الشعبي وتستقصي جميع جوانبه، وقد اقتضى ذلك من الناقد الاستعانة بأكثر من منهج فاستدعى المنهج الإحصائي والمنهج البنيوي واستخدم العمليات الحسابية لإعادة ترتيب الجداول على ضوء هذه المعطيات، وبناء على ذلك يصبح الجدولان الثاني والثالث في المرتبة الأولى، والجدول الرابع في المرتبة

[1] المصدر السابق، ص122.
[2] المصدر نفسه، ص122.

الثالثة، والخامس في المرتبة الرابعة، والأول في المرتبة الخامسة، والسادس حيث هو، أي في المرتبة السادسة. ويمكن تقديم ترتيب هذه الجداول في الأوضاع التالية:

ج2+ج3=1؛

ج4=3؛

ج5=4؛

ج1=5؛

ج6=6.[1]

ويشير "مرتاض" في سياق عرضه لنتائج دراسته إلى أنّها تشكل في مجملها حقائق علمية توصّل إليها من خلال بحث الظاهرة الأسلوبية ورصد العناصر المركبة لألفاظها ليتمكن من إجراء موازنة بين عدد الألفاظ في كل جملة يتألف منها المثل الشعبي.

وضمن الإطار نفسه يحاول الناقد تقديم مسح شامل للجداول السابقة وذلك بتفصيل وحداتها، ويرتّبها بحسب تكاثرها فيما يلي:

- البنية الأولى: 3+3؛ وعدد أمثالها 21؛ وتأتي في المنزلة الأولى.
- البنية الثانية: 2+2؛ وعدد أمثالها 18؛ وتأتي في المنزلة الثانية.
- البنية الثالثة: 3+2؛ وعدد أمثالها 12؛ وتأتي في المنزلة الثالثة.
- البنية الرابعة: 2+3؛ وعدد أمثالها 8؛ وتأتي في المنزلة الأولى.
- البنية الخامسة: 2+1؛ وعدد أمثالها ستة وتأتي في المنزلة الخامسة في المجموعة.[2]

وهو تقسيم يخضع بنية المثل الشعبي للتشريح بغية معرفة وحداتها الصغرى التي تتألف منها ومن ثم توضيح درجة تواترها في المجموعة المدروسة.

[1] ينظر: المصدر السابق، ص122.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 122.

ويواصل "مرتاض" سرد تفاصيل البنية الموالية:

الحالة السادسة: وتشمل عدة بنى: 1+2؛ 4+2؛ 4+3؛ 3+4؛ 4+4.

وعدد أمثال كل حال من الأحوال الخمس: خمسة، وتأتي مجتمعة في المنزلة الحادية عشر.

الحالة الثانية عشرة: 4+5 وعدد أمثالها اثنان في المجموعة، فتأتي في المنزلة الثانية عشرة.

الحالة الثالثة عشرة: وتشمل تسع بنى:

1+1؛ 1+5؛ 1+7؛3+1؛ 3+5؛ 5+2؛ 5+8؛ 6+3؛ 6+4. وعدد أمثال كل حال، مثل واحد فقط وهذه الأحوال وردت مرّة واحدة في المجموعة.[1]

وفي ظل هذا الطرح يتساءل "مرتاض" عن سبب سيطرة الأمثال الشعبية على بعض السلاليم دون بعض؟ وما علة شيوع بعض البنى دون سواها؟ وبعد تأمل عميق يصل "مرتاض" إلى نتيجة مفادها أن الأمثال الشعبية تقوم جملها، باعتبار طبيعتها الروائية التي تستدعي الحفظ والنقل الشفويين على شيء من التوازي والتوازن معا؛ بحيث كلّما تلاءمت جملتان في نص مثل وتوازت ألفاظهما وتقاربت في عددها كلّما تيسّر حفظهما ونقلهما بسهولة.[2]

إذن يعلّل الناقد تواتر البنية القصيرة في المثل الشعبي، بأنها أسهل للحفظ، وأمتع لدى القراءة، ولها وقع مستحبّ في السمع وأيسر للنقل بين النّاس، ويقدّم "مرتاض" مثالا توضيحيا يعزّز به تصوّره:

[1] ينظر: المصدر السابق، ص123.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص123.

43- الشركة، هلكة: أيسر نقلا، وأسهل رواية، وأكثر قابلية للذيوع والانتشار؛ من قولهم مثلا:

85- أنا نجري باللقمة لفمه، وهو يجري لي بالعود لوجهي: على الرغم من أن المثل الأخير (85) متساوي عدد الألفاظ في الجملتين المركب منهما، إلا أن كثرة هذه الألفاظ من وجهة (5+5)، وخلو الجملتين من الإيقاع والسجع من وجهة ثانية، جعلا هذا المثل عسير الرواية، نسبيا، على عكس المثال الأول (رقم 43).[1]

أما المنظور الذي اعتمده "مرتاض" في هذا الإقرار هو الإيجاز والسهولة في البنية التركيبية للمثل الشعبي مع ضرورة وجود الجرس الموسيقي الذي يجعل المثل ألذ في السمع وأكثر قابلية للانتشار بين الناس.

ويضيف "مرتاض" «من أجل ذلك لم نعثر في هذه المجموعة إلا على مثل واحد مركب من: 5+5؛ وخمسة فقط مركبة من: 4+4؛ على حين أننا لم نعثر على أي مثل مركب من: 6+6؛ أو7+7؛ أو8+8؛ وهو الحد الأقصى الذي تشكلت منه جمله من حيث عدد ألفاظه في مجموعتنا».[2]

إضافة إلى أن الذائقة الفنية تتجنّب الأمثال الشعبية التي تتكوّن من ألفاظ كثيرة وبذلك اتّسم أسلوب المثل الشعبي بالجمل القصار على حساب الجمل الطوال.

وبإخضاع التحليل السابق إلى لغة النسب المئوية المعبّرة يتوصل "مرتاض" إلى النسب التالية:

$$\%61.33 = \frac{92\times100}{150} \qquad (1$$

[1] ينظر: المصدر السابق، ص123.
[2] المصدر نفسه، ص124.

وبعبارة أخرى، فإن نسبة البنى المتحكّمة في نظام الكلام لأسلوب الأمثال الشعبية ترقى إلى 61,33% أي 92 مثل من مجموع 150 مثل شعبي. بينما نجد البنى الأخرى التي يتباعد ألفاظها في الجمل (في الجداول الستة)، لا تشكّل إلا نسبة ضئيلة، أي:

2) 9+3+2=14؛ $\frac{14\times100}{150}$ = 9,33% وهي نسبة ضئيلة جدّا.[1]

إن جمالية المثل الشعبي تبرز من خلال بنية أسلوبه، لذلك نلاحظ ارتفاع النسبة المئوية للأمثال الشعبية المتقاربة الألفاظ وهي المهيمنة على النسق العام للبنية النحوية، بينما انخفضت نسبة الأمثال الشعبية المتباعدة الألفاظ في الجمل المكونة لها إلى قيمة ضئيلة بالمقارنة مع نظيرتها الأولى.

3) 92+22=114؛ $\frac{114\times100}{150}$ = 76,00%

وهنا يضيف "مرتاض" إلى الأمثال السابقة والتي عددها 92 مثلا، 22 مثلا شعبيا يمثّل حصيلة الأمثال المكوّنة من ثلاث جمل أو أربعة (باعتبار أن هذه الأمثال متقاربة في عدد ألفاظها فيحصل على ما يعادل 76%).

4) بينما لا ترتفع نسبة البنى الشاذة للأمثال في المجموعة إلا بنسبة بسيطة:
14+2=16؛ $\frac{16\times100}{150}$ = 10,60%

وهكذا يمكن أن نقرّر على ضوء هذه النتائج التي أفادنا إياها الإحصاء الذي أجريناه على هذه المجموعة المحصورة في عدد خمسين مثلا شعبيا ومائة: أن الأمثال الجزائرية تؤثر الجمل القصار على الطوال أوّلا، وتؤثر الجمل المتوازنة من حيث عدد ألفاظها على الجمل غير المتوازنة ثانيا.[2]

[1] ينظر: المصدر السابق، ص124.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص125.

انطلاقا ممّا سلف يخلص "مرتاض" إلى أن المستوى البنيوي لا يقف عند دراسة عدد الألفاظ المكوّنة لجمل المثل الشعبي، بل يتجاوز ذلك إلى اكتشاف بنيتها الداخلية من حيث الائتلاف والجرس الموسيقي والجمال الفني الذي ينفذ إلى القلب لدى قراءتها.

كقولهم حول الطمّاع:

5- احسبها كرمة وفيها الكرموس، ووجدها كرمة وفيها الناموس:

فما يلاحظ أن بنية هذا المثل متماسكة مؤتلفة لدرجة أنه يمكن ضم كل لفظ إلى نظيره، مع وجود كل منها في جملة:

ف"احسبها" لفظ يوازي "ووجدها"؛

"كرمة" لفظ يجانس "كرمة"؛

"وفيها" لفظ يجانس أيضا و"فيها"؛

"الكرموس" لفظ يوازي أو يوازن "الناموس".[1]

يركّز "مرتاض" في تحليله لبنية هذا المثل الشعبي على تكرار بعض الألفاظ وتجانس بعضها الآخر بحيث يتماثل الشق الأول مع الشق الثاني، فجمالية المثل الشعبي تقتضي مثل هذا الائتلاف اللّفظي.

وقد ينتج عن هذا التمثل: التكرار والتماثل اللفظي:

فالتكرار الذي قام على ترديد لفظين اثنين مرتين، وإذا ذكرنا بأن مجموع ألفاظ المثل ثمانية، أدركنا بأن نسبة التكرار في ألفاظ المثل ترقى إلى 50%.

[1] ينظر: المصدر السابق، ص126.

أما التماثل اللفظي فيقوم على تشكيلتين: تشكيلة: احسبها+ووجدها؛ وهي ذات طبقة بنيوية واحدة. وتشكيلة: الكرموس+الناموس؛ وهي أيضا ذات طبقة بنيوية واحدة. فهناك ثمانية ألفاظ في المثل موزعة بالتساوي على جملتين اثنتين، بينما نجد أربع بنى فقط، بحيث شكل كل لفظ مع صنوه في الجملة وحدة بنيوية جعلته ينتمي إلى أسرته إما بالتكرار الصريح، وإما بإلحاقه به عن طريق الملاءمة البنيوية.[1]

وسوف يسلك "مرتاض" سبيل الاستعانة بالجداول مرّة أخرى لتوضيح خاصيتي التكرار والتماثل اللفظي وذلك للكشف عن خصائصهما الأسلوبية والجدول التالي يوضّح هذا المسعى:

جدول يبيّن درجة التكرار في المثل (رقم05)

أحسبها	كرمة	وفيها	الكرموس
ووجدها	كرمة	وفيها	الناموس
	+	+	–

نلاحظ أن الألفاظ الأربعة الأولى والأخيرة في الجدول (أحسبها/ووجدها، الكرموس/الناموس) هي التي تمثل درجة التكرار النسبي أي لم يتكرّر اللفظ كاملا (ها+ها؛ الـ+الـ؛ موس+موس). في حين أن الألفاظ الأربعة الوسطى في الجدول تمثل درجة التكرار الكلي أو المطلق (كرمة/كرمة، وفيها/وفيها).[2]

هذا عن تحليل الناقد للمثل الشعبي رقم 5 ضمن المجموعة المدروسة.

وينطبق الأمر نفسه على مثل شعبي آخر اختاره "مرتاض" لإتمام دراسته الأسلوبية على أساس أن تحليل مثل واحد لا يفي بالغرض ولا يوضّح منهج التناول، ويقع اختيار الناقد على مثل شعبي يتكوّن من جملتين كل جملة تحتوي ثلاثة ألفاظ وهذا نصّه:

[1] ينظر: المصدر السابق، ص126، ص127.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص127.

31- اخدم يا صغري لكبري، واخدم يا كبري لقبري.

ألفاظ هذا المثل متماسكة متراصة مؤتلفة متقابلة بحيث تشكّل نظاما ذا بنية ذات مستوى واحد من حيث البناء، ومن حيث الصوت، ومن حيث الدلالة فـ:

"اخدم" لفظ يجانس "اخدم" (في الجملة الثانية)؛

"يا صغري" لفظ يقابل "يا كبري" (في الجملة الثانية)؛

"لكبري" لفظ يشاكل "لقبري" (في الجملة الثانية).[1]

يقترب المثل رقم "31" من بنية المثل السابق رقم "5" من حيث السمات التركيبية والجمالية، كما تضمّن ثلاث تقنيات أسلوبية هي: التكرار والتقابل اللفظي وأخيرا التشاكل، وتتضافر هذه العناصر فيما بينها لتشكّل جمالية المثل الشعبي وفيما يلي تفصيل ذلك:

1- التكرار: وقام على ترديد لفظين هما: "اخدم" مرتين، وهكذا نجد لفظين من ستة ألفاظ يتكرران (6/2)، فإذا هما يشكلان نسبة مئوية لا تقل عن: 33,33%

2- التقابل: ونجده قائما على لفظين، خاصة هما: "يا صغري"؛ "يا كبري".

3- التماثل اللفظي التام: ونجده متمثلا في لفظين أيضا هما "لكبري"؛ "لقبري".[2]

يتّضح أن المثل الشعبي له معايير يجب أن تحترم عند صياغته من بينها التكرار حتى يتحقق التوازن اللفظي والتقابل الذي يضفي رونقا على تركيبته الفنية. وأخيرا التشاكل اللفظي الذي له أثر سمعي مستحب لدى المتلقي.

أما من حيث الدلالة نجد فعلي "اخدم" يتكرران أيضا مرتين، ليس لمجرّد إرضاء فلسفة تقوم على نظام بنيوي لا تعدوه فحسب، ولكن للدلالة أيضا على شأن العمل وشرفه. فالتكرار

[1] ينظر: المصدر السابق، ص129.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص129.

للاختصاص والتشريف. وإلا فقد كان يجوز أن يقال: "اخدم يا صغري لكبري، ويا كبري لقبري".[1]

في ضوء هذا الشاهد نستطيع أن نتبين أن تحليل"مرتاض" للمثل الشعبي استدعى قراءة فاحصة لجوانبه التي تحتاج إلى تدقيق أكثر،وهذا النمط من التحليل من شأنه استكناه خفايا المتن الشعبي، انطلاقا من تشريح بنيته التركيبية.

ويقدّر "مرتاض" نسبة التكرار في كل لفظ، أو في كل مجموعة بالنسب المئوية في الجدول التالي:[2]

نوع الثنائي	أ	ب	ج
الثنائي	اخدم اخدم	يا صغري يا كبري	لكبري لقبري
نسبة التكرار فيه بالمائة	%100	%66,66	%80

يتّضح من خلال الجدول تكرار لفظ "اخدم" كاملا أي بنسبة 100% أما في كلمتي "يا صغري" و"يا كبري" فتكرّرت "يا" والحروف التالية: "ري" وفي الشق الثالث تكرّر حرف اللّام و"ب، ر، ي"، مما جعل النسبة تنخفض نوعا ما مقارنة بالقسم الأول، فكانت النسبة في الشق الثاني: 66,66% وفي القسم الأخير: 80%.

وبذلك يمكن عد ظاهرة التكرار في أسلوب هذا المثل هي مفتاح السر، وهي الظاهرة المسيطرة، أي التقنية الأولى التي سخّرها الفنان الشعبي في بنية رسالته. مما يتيح سيروة

[1] ينظر: المصدر السابق، ص129.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص130.

المثل الشعبي ويمكن له من الشيوع بين الرواة. فلعل بعض ذلك مما قد يكون حملهم على الشغف بهذه الظاهرة في أسلوب أمثالهم الشعبية السائرة.[1]

ولعل الناقد يقترب من حقيقية البنية الأسلوبية للمثل الشعبي رقم "31" فهو يتميز بالترابط والتماسك في نظام أسلوبه إضافة إلى اتّسامه بالوحدة العضوية، فكل لفظ ارتبط بالآخر ارتباطا وثيقا داخل كل وحدة، مع ارتباط منطقي وعقلاني بين الوحدتين المؤلفتين لبنية المثل الشعبي.[2]

أي أن الناقد قد توصّل إلى إبراز الجانب الإبداعي للمثل الشعبي بالنظر إلى بنيته الأسلوبية ومدى ائتلاف ألفاظها وتلاحمها، مع تكرار بعض الألفاظ حتى يتحقق الإيقاع، وتتداخل هذه العناصر في نظام البنية المركب منها المثل الشعبي السائر.

وما يجدر الإلماح له في هذا السياق اعتماد "مرتاض" على المنهج الإحصائي أو كما يسميه هو"المنهج الشبيه بالرياضي" للكشف عن مدى التماثل اللفظي أو التجانس التام عن طريق الملاءمة البنيوية لوحدات المثل الشعبي، وقد مكنه هذا المنهج من الوصول إلى نتيجة مفادها: « أن عدد الحروف التي يتركب منها كل ثنائي واحد؛ ما عدا الواو التي لحقت "اخدم" الواردة في الوحدة الثانية، ولكن هذه الواو ما كان لها لتؤثر شيئا لا في النظام الصوتي للمثل، ولا في النظام البنيوي له؛ لأن "اخدم" الأولى تنطق مقطوعة الهمز، والثانية موصولته، مما يجعلهما في درجة واحدة من نظام الكلام، وفي ميزان صوتي واحد».[3]

وفي ختام دراسة الناقد للمستوى البنيوي يوضّح سبب اختياره لبعض النماذج من الأمثال الشعبية ووضعها كعيّنة للبحث، يقول: « كان يجوز أن نمضي في تحليل بنى هذه الأمثال: نصا نصا، إلى غير نهاية. ولكن التعرّض لجميع أمثال المجموعة أمر مستحيل في

[1] ينظر: المصدر السابق، ص131.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص132.
[3] المصدر نفسه، ص131.

أي دراسة هذه طبيعتها، وهذا منهجها، وهذا هدفها، من أجل ذلك نجتزئ ببعض هذه الأمثلة عادّين إياها نماذج لمن أراد التوسّع، أو شاء التعمّق».[1]

وعلى صعيد آخر وعلى الهدي نفسه ينتقل مرتاض إلى دراسة المستوى الصوتي للأمثال الشعبية الجزائرية قصد تحليل الظواهر الصوتية ومعرفة ائتلاف التشكيل الصوتي للمتن الشعبي، إذ أن جمالية أي نص تكمن في تركيبته الصوتية الغنية وفي أجراسه الصوتية المتلاحقة، ففلسفة النص الأسلوبية إنما تستمدّ جماليتها من الصوت[2]. ويضيف "مرتاض": « إن جمال الأسلوب في اللغة العربية يقوم أساسا، على الإيقاع الصوتي».[3]

ويظهر اهتمام الناقد بالكشف عن النماذج التي تضمنت خصائص صوتية معينة ولا سيما سعيه لتوضيح درجة الإيقاع الصوتي في الشواهد المدروسة.

ويستعرض "مرتاض" نتائج الدراسة الإحصائية التي أجراها على الأمثال الشعبية لتوضيح تركيبتها الصوتية.

وهذه بعض النتائج:

-النتيجة العامة الأولى: أن الأمثال الشعبية في هذه المجموعة المؤلفة من وحدة واحدة، قليلة: إذ لا يجاوز عددها 27 مثلا من أصل 150، ونسبتها المئوية لا تجاوز: 18,00%.

-والنتيجة العامة الثانية: أن الأمثال الشعبية المسجوعة ترقى إلى ثمانية وسبعين مثلا في المجموعة، ونسبتها المئوية: 52,00%. فإذا أضفنا إليها الأمثال الموقعة القليلة وهي خمسة ارتفعت النسبة المئوية إلى: 55,33%[4].

[1] المصدر السابق، ص132.
[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص121.
[3] عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص132.
[4] ينظر: المصدر نفسه، ص133.

وعلى ضوء هذا الشاهد يتبيّن أن الإيقاع الصوتي هو الذي ساهم في شيوع بعض الأمثال الشعبية وتكاثرها في المجموعة، على حساب أمثال أخرى مرسلة تخلو من السجع والإيقاع، وهو ما يعزّزه قول الناقد: «تبيّن لنا إيثار الإيقاع الصوتي، في هذه المجموعة، استبدّ استبدادا واضحا، لأننا وجدنا الأمثال المركبة من وحدتين اثنتين (جملتين) غير مسجوعتين لا تتجاوز في المجموع العام: 150/31 أي أن نسبتها المئوية لا تتعدّى: 20,66%».[1]

وقد علّق "مرتاض" على هذا الشاهد بقوله: «إذا حاولنا تفسير هذه الظاهرة تفسيرا صوتيا، فإننا نزعم بأن المباعدة في عدد ألفاظ وحدتين متقابلتين داخل نص مثل واحد؛ مما يعسر روايته، ويعرقل سيرورته. يضاف إلى ذلك، القطع الصوتي، أو النشاز الذي يشوش على الإيقاع المنسجم، فَيُضَئِّلْ من جماليته».[2]

وقد يتسنى لنا تدقيق زاوية النظر انطلاقا من أن القيمة الجمالية للمثل الشعبي تبرز من خلال مستويين: المستوى البنائي والمستوى الصوتي وبذلك استأثر أسلوب الأمثال الشعبية الجزائرية بالإيجاز والإيقاع الصوتي باعتبار أن الفنان الشعبي يتجنب إرسال الأمثال الشعبية المتباعدة الألفاظ الخالية من المجانسة الصوتية.

وبعبارة أخرى فإن المبدع الشعبي يحرص، على لونين من الموسيقى الإيقاعية: فالأولى داخلية: وتتمثل في الملاءمة بين ألفاظ مختلفة بجعلها تتراص في نظام كلامي متجانس. والثانية خارجية: وهي اختيار لفظين أخيرين لجعل الوحدتين المتقابلتين تنتهيان بصوت واحد يتكرّر مرّتين، قد يكون مركبا من حرف واحد، وهذا نادر. وقد يكون مركبا من حرفين اثنين أو أكثر، وهو المتواتر في أسلوب هذه الأمثال.[3]

[1] المصدر السابق، ص134.
[2] المصدر نفسه، ص134.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص134، ص135.

وللناقد وقفة أخرى مع المثل الشعبي السابق رقم "31" الذي عالجه في المستوى البنيوي وقد أوضح "مرتاض" نظامه الصوتي من خلال استثمار الإجراءات الأسلوبية وهو ما يتجلّى في:

31- اخدم يا صغري لكبري، واخدم يا كبري لقبري:

فمنذ الوهلة الأولى من قراءة نص هذا المثل، يتبين أن الفنان الشعبي قصد التأثير في النفس بواسطة نظام صوتي عجيب؛ بحيث يجوز لواحد أن يتغنى بالوحدة الثانية من المثل، والآخر بالوحدة الأولى دون أن يختلف الأداء أو يتكسر اللحن الشعري.[1]

وهذه الوضعية تفرض على الناقد إخضاع هذا المثل لنظام الميزان الصرفي الذي عرف في أوزان الشعر العربي لمعرفة القوالب الصوتية المسيطرة على أسلوب المثل الشعبي وقد وجد ثلاثة قوالب هي:

افعل يا فعلي لفعلي: وبذلك تدخل الوحدتان معا تحت هذه القوالب الثلاثة على النحو التالي:

اخدم يا صغري لكبري،

واخدم يا كبري لقبري.[2]

إن هذا المعيار الذي تبناه الناقد قد كشف عن القالب الصوتي العام، للمثل الشعبي، فهولا يخرج عن ثلاث وحدات صوتية: افعل/ يا فعلي/ لفعلي. ويكون الاعتماد في جميع ذلك على الإيقاع الصوتي المتحكّم في هذا الأسلوب بالإضافة إلى أن هذا القالب ينصب على المجانسة الصوتية المطلقة طورًا، والنسبية طورًا آخر.وقد لاحظنا سابقا أن نسبة التكرار

[1] ينظر: المصدر السابق ، ص135.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص135.

الصوتي في هذا المثل ترقى إلى: 82,20%، وهذه النسبة كاسحة ساحقة، مما جعلت أسلوب هذا المثل يرقى إلى مستوى صوتي قد يقارب الشعر نفسه في مفهومه التقليدي.[1]

وباستخدام الرموز الجبرية والعمليات الحسابية يقدّم "مرتاض" النظام الصوتي لهذا المثل الشعبي على هذه الشاكلة:

كل رمز يحمل قيمة صوتية بمقدار دقيق. ولقد بلغت الدقة الصوتية المتحكمة في الألفاظ التي تتألف منها الوحدتان داخل المثل درجة نستطيع معها افتراض صياغة أخرى دون أن يختل النظام الصوتي للمثل:

يا صغري اخدم لكبري.

ويا كبري اخدم لقبري.[2]

هذا يعني أن "مرتاض" على دراية بأبعاد المثل الشعبي وشروط صياغته والدليل على ذلك تلك الشواهد والنماذج التوضيحية التي يسوقها قصد التوضيح للقارئ.

ويتيح له التصور السابق تعبيرا رياضيا آخر، بالقياس إلى الصياغة الأصلية:

ويشرح الناقد هذه المعادلة الجبرية بقوله: «أي أننا نقلنا 2 أ إلى مكان: 2 ب».[3]

[1] ينظر: المصدر السابق، ص135.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص136.
[3] المصدر نفسه، ص136.

يتأكد لنا من خلال التشكيلة الإيقاعية للمثل الشعبي رقم "31" أنها تركيبة صوتية ملائمة للنقل والتداول بين الطبقات الشعبية، فلا غرو أن نجدها تهيمن على النظام العام للأمثال الشعبية في المجموعة، وينبّه "مرتاض" في سياق دراسته لهذا المثل بأن الأدوات الصوتية التي تكرّرت لم تكن بدون دلالة، حيث نجده يجمع بين الجمال الصوتي وشرف الدلالة وقد حدّد معالم هذه الظاهرة الأسلوبية وكشف عن غايتها يقول: « فلفظ "يا صغري" قابل لفظ "كبري"، فكان الصوت المتردّد المعجب، وكانت الدلالة الدقيقة، فلو قال المبدع الشعبي، افتراضا، "يا شبابي"، أو"يا فتوتي"، أو"يا صباي" لما اختل النظام الصوتي فحسب، وإنما كان يجوز أن يشمل ذلك الدلالة أيضا».[1]

ويهدف "مرتاض" من ذلك إلى إبراز مدى احترام الأصول والتقاليد المعروفة في حديث العربي القحّ وهو ما توفّر في نسيج المتن الشعبي المدروس. حيث نجد أن الكبر في مألوف الحديث العربي فصيحا كان أم عاميا، مكتوبا كان أم منطوقا، لا يقابله إلا الصغر: كالصبح الذي يقابل المساء وكالليل الذي يخالف النهار... ولذلك وجدنا الفنان الشعبي، في هذا المثل، يستخدم "الكبر" مقابلا "للصغر".[2]

وهي ملاحظات مهمة تعالج حقيقة الخواص العامة للبنية الإيقاعية المهيمنة قصد ارتياد عالم المبدع الشعبي وفهم مادته اللغوية.

ويواصل "مرتاض" حديثه عن المستوى الجمالي لأسلوب المثل الشعبي ويشير إلى أن العمل في أيام الصغر إنما يهيئ لأيام الكبر؛ والعمل في أيام الكبر يهيئ للدار الآخرة؛ فلكل لفظ وظيفتان؛ وظيفة صوتية، ثم وظيفة دلالية؛ بالإضافة إلى الوظيفة البنيوية من حيث هو قائم داخل الوحدة على نظام بنيوي لا يعدوه... وأما التلاؤم الصوتي فنقدمه في هذا الجدول على أن يقرأ عموديا لا أفقيا.[3]

[1] المصدر السابق، ص136.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص136، ص137.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص137.

ويقترح الناقد جدولا ينهض على إبراز المنطلق الصوتي لهذا الإيقاع والذي تابعه لمعرفة درجة الإيقاع:

اخدم	يا صغري	لكبري
واخدم	يا كبري	لقبري
+	+	+

وإذا كان الصوت انصهر في ثلاثة قوالب موسيقية، فإن الدلالة ظلّت تتطوّر، وتتغير من دال إلى آخر، بحيث تمثل خمسة من ستة، من حيث مثّل الصوت ثلاثة من ستة.[1]

نستطيع القول في ضوء هذا الشاهد أن المثل الشعبي تضمّن خمسة مدلولات من أصل ستة وهي (اخدم/ يا صغري/ لكبري/ يا كبري/ لقبري) أما التركيبة الصوتية شملت ثلاث تشكيلات إيقاعية ولعل الجدول التالي يكون خير مترجم لهذه الفكرة:

صوت	أ	ب	جـ	أ	ب	جـ
	اخدم	يا صغري	لكبري	واخدم	يا كبري	لقبري
مدلول	أ	ب	جـ	أ	د	هـ

فالمدلول لا يتكرّر إلا مرة واحدة، بينما الصوت يتكرّر مرتين بالنسبة لكل دال في المثل الشعبي.[2]

بذلك تسنى للناقد إغناء العمل الأسلوبي بربطه بين المنهج الأسلوبي والمنهج الإحصائي، وقد بدا ميّالا إلى إصدار الأحكام العلمية القائمة على التحليل الموضوعي والإحصاء المادي وما رافقهما من وسائل تقنية.

وفي جانب آخر من هذه الدراسة نجد "مرتاض" يتوقف مرّة أخرى مع العينة المرشحة للبحث الأسلوبي الصوتي بعد أن فرغ من دراستها في المستوى البنيوي ونقصد تحليله مرّة

[1] ينظر: المصدر السابق، ص137.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص138.

ثانية للمثل الشعبي رقم "5" والذي نصّه: "أحسبها كرمة وفيها الكرموس، ووجدها كرمة وفيها الناموس" بغية إجلاء وحداته الصوتية.

فهذا المثل يتألف من ثمانية ألفاظ، ولكن هذه الألفاظ الثمانية تستحيل إلى أربع وحدات صوتية فقط... ونلفي هذا المثل يتألف من حروف متجانسة تبلغ درجة عالية في هذا التجانس.[1]

وبسلوك منهج الإحصاء ولغة النسب المئوية يكشف "مرتاض" عن الأصوات الجزئية التي تتكون منها كل تشكيلة إيقاعية، وبالإمعان في التركيبات الصوتية للمثل المطروح يصطنع الناقد جدولا يحتوي على نسبة التجانس الصوتي داخل هذا المثل:

الوحدات الصوتية	أحسبها ووجدها	كرمة كرمة	وفيها وفيها	الكرموس الناموس
نسبة التجانس الصوتي داخل الوحدة	%33,33	%100	%100	%71,42

وبضم هذه النسب إلى بعضها تصبح النسبة المئوية العامة للتجانس الصوتي للمثل الشعبي هي: 76,18%.[2]

ليستقر الناقد في آخر المطاف على صياغة الأنظمة الصوتية التي تشكل المنطلق الرئيسي للإيقاع داخل المثل الشعبي المدروس "رقم5" في شكل معادلة رياضية:

على أساس أن كل رمز رياضي يحمل قيمة صوتية لا يعدوها.

[1] ينظر: المصدر السابق، ص138.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص139.

ولقد قادته هذه الرموز الجبرية إلى أن: القوالب الصوتية التي صيغت فيها المدلولات لا تجاوز أربعة، على حين أن المداليل تبلغ ستة من ثمانية، مما يقوي نسبة الإيقاع الصوتي على حساب الدلالة التي تبدو ضعيفة على نحو واضح.[1]

يسير "مرتاض" في هذا الطرح الذي يفضي إلى موقف حاسم مفاده وجود نفس الخصائص الصوتية تقريبا تجمع بين المثل الشعبي رقم "31" والمثل الشعبي رقم "5"، ويضع الناقد النتائج التي توصل إليها في جدول توضيحي:

صوت	أ	ب	جـ	د	أ	ب	جـ	د
	أحسبها	كرمة	وفيها	الكرموس	ووجدها	كرمة	وفيها	الناموس
مدلول	أ	ب	جـ	د	هـ	ب	جـ	و

فالمدلول هنا يتكرّر مرّتين (ب+جـ) على حين أن المدلولات الأخرى تحتفظ بـ"استقلالها الدلالي" بينما الصوت يتكرّر مرتين بالنسبة لكل وحدة داخل هذا المثل الشعبي. أي أن هناك أربع وحدات صوتية، من حيث نجد ستة مداليل في نص المثل (أحسبها/ كرمة/ وفيها/ الكرموس/ ووجدها/ الناموس).[2]

ويلاحظ "مرتاض" ترابط الشق الأول من المثل الشعبي مع الشق الثاني مما لا يسمح بافتراض صياغة أخرى له، وإذا حصل ذلك اختل المعنى وتغيّرت التشكيلة الصوتية، ويتأكد لنا من خلال هذا التصوّر التسلسل المنطقي والترابط العضوي للوحدات المكونة لهذا المثل « وقد يستحيل في إطار السياق الصوتي، وحتى الدلالي له، نقل (أ) مكان (ب) مثلا أو العكس».[3]

بهذه الكيفية حلّل "مرتاض" الأمثال الشعبية للتعرف على البنى الطاغية على أسلوب هذه الأمثال وبذلك حاول نقل ما هو نظري إلى ما هو عملي وقد وقع اختياره على نماذج

[1] ينظر: المصدر السابق، ص139.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص139.
[3] المصدر نفسه، ص140.

متفرقة ووصف دراسته بأنها جزئية لأنها لم تكد تشمل إلا طائفة قليلة من نصوص هذه الأمثال الشعبية الجزائرية، فالانصباب على نصوص كل الأمثال وتناولها بالدراسة أمر مستحيل... وكانت غايتنا هي أن نرسم منهجا، ونعبد مسلكا، ثم نذر الباب مفتوحا للدارسين والباحثين.[1]

وفي هذا ما يفسّر اقتضاب العينة المقترحة للدراسة الأسلوبية، لكن ذلك لا يمنع من وجود جهد معتبر ومحاولة إضاءة المتن الشعبي بتصورات إجرائية يتوسلها "مرتاض" بعمق ودراية، ما أعطى لأبحاثه سمة خاصة تعكس أنموذجا من نماذج الدرس الأسلوبي المغاربي المعاصر. ولعل الناقد يكون قد رسم صورة مصغرة للنظام الصوتي الذي يسيطر على أسلوب الأمثال الشعبية ويتحكّم في بنائها وبذلك يختم دراسته الأسلوبية.[2]

انطلاقا ممّا سلف يمكن القول أن تجربة "عبد الملك مرتاض" السابقة هي تجربة حديثة وثرية في آن واحد. ونحسب أن بابا جديدا قد فتح لهذا الموضوع البكر الذي لم تعمل فيه الأقلام إلا قليلا جدا.[3]

وختاما نشير إلى أن علما بارزا مثل "عبد الملك مرتاض" وواحدا من فطاحلة النقد الأدبي المعاصر استدعى منّا تلك الوقفات المتأنية لاستقراء المنجز النقدي في محاوره الثلاثة: التنظير والمنهج والتطبيق. وكل ذلك ينضوي تحت لواء التفكير الأسلوبي المغاربي المعاصر.

هذه هي المعالم الكبرى للدراسات الأسلوبية المغاربية، وإن كانت دراستنا ذات طابع سبري واستكشافي وليست ذات طابع إحصائي، والسبب في ذلك يعود إلى غرض منهجي، لذلك آثرنا العرض الموجز لبعض القضايا في الموضع الذي يقتضي ذلك وأسهبنا في الطرح لجوانب أخرى تستحق التوسع في عرضها، فنحن نتطلّع إلى الوقوف على الإنتاج النقدي في

[1] ينظر: المصدر السابق، ص140، ص141.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص140.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص141.

جوانبه الثلاثة: التنظير والمنهج والتطبيق، أكثر من رغبتنا في إنشاء مدوّنة نحصي فيها كلّ الدراسات الأسلوبية.[1]

والذي يهمنا هنا أن النقد المغاربي المعاصر لم يكن اتجاها هامشيا في المشهد النقدي العربي، وإنما حظي بدور كبير في بناء النسق المعرفي، ولا سيما أن أعمال النقاد المغاربة مبتغاها التأسيس النظري والتأصيل المنهجي، لخلق واقع جديد فرضته التطوّرات الحالية. «وهي في حاجة ملحّة لمتابعتها، ورصدها، ليس بالوصف، والتفسير، فحسب، بل بالمناقشة، والمحاورة، والنقد الفعال والهادف، المبني على تراكم النتاجات وتكامل المعارف»[2] للكشف عن هذه السيرورة العلمية.

لأجل ذلك كله، سعت هذه الدراسة إلى خوض منعرجات الدرس الأسلوبي المغاربي المعاصر، وتبيان مدى انسرابه في دهاليز البنية النقدية العربية، ليؤدي ذلك كلّه إلى نتائج إيجابية في العملية النقدية المشمولة بالقصد والعناية.[3]

مما سبق يمكننا القول بأننا حاولنا رسم حدود الممارسة النقدية المغاربية المعاصرة والتعريف بموقعها في خارطة النقد العربي، بغية الكشف عن تكامل شبكتها المفهومية (تنظير، منهج، تطبيق). هذا الزخم المعرفي الذي لا يزال بحاجة ماسة إلى دراسات تسبر أغواره و تكشف عن مكنوناته حتى يحقق النقد المغاربي الأهداف المنوطة به.

[1] ينظر: محمد أحمد البنكي، دريدا عربيا، قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2005، ص85.
[2] حسن مسكين، تحليل الخطاب، وقفات نقدية في مؤلفات مغربية، ص132.
[3] ينظر: المرجعيات في النقد والأدب واللغة، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، 27-29 جويلية 2010، إشراف وتحرير: ماجد الجعافرة وأمجد طلافحة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص29، ص141.

الخاتمة

من خلال وقوفنا على أهم المراحل في الدرس الأسلوبي المغاربي المعاصر، وبناء على ما تم عرضه في فصول البحث، ضمن مراحل ثلاثة تحسّسنا من خلالها محاولة النقاد المغاربة التنظير والتأسيس المنهجي والتطبيق الإجرائي، أسفر البحث عن النتائج التالية:

- شكّلت مرحلة السبعينات نقطة تحوّل في تاريخ النقد المغاربي المعاصر، إذ شهد فيها انفتاحا على المناهج الغربية الحداثية ومنها الأسلوبية، فبرزت بذلك في المشهد النقدي المغاربي.
- الإسهام الأسلوبي المغاربي مبني على تراكم الإنتاجات والأبحاث؛ أي اللاحق منها لا يلغي السابق بالضرورة.
- بعد اطلاعنا على مدونة البحث باختلاف متونها، تبين لنا محاولة النقاد المغاربة رسم خطوط عامة لنظرية أسلوبية عربية.
- اضطلاع النقاد المغاربة بمهمة تقديم الأسلوبية للقارئ العربي من حيث مبادئها العامة وخطواتها الإجرائية أي في سياقها النظري والعملي.
- عرفت التجربة النقدية المغاربية ثراء متنوعا على مستوى الكم والكيف وعلى الرغم من قلتها إذا ما قارنّاها بنظيرتها الغربية إلا أنها تتمتّع بالكفاءة وروح الابتكار التي تفضي بنا إلى تثمين المنجز النقدي المغاربي.
- تتميز لغة النقاد المغاربة بالصياغة الراقية والحس النقدي المرن، إلا أنها أحيانا تتسم بالغموض والتعقيد، ولعل السر وراء ذلك يعود إلى الاغتراف من مرجعيات متعددة (تراثية، حداثية، فلسفية...) ويترتب عن ذلك التحايل عليها بطريقة منهجية والصبر والتريث لفهم كيفية اشتغال النقاد على النصوص الأدبية.
- نلاحظ زادا نظريا ثريا في أعمال "المسدي" و"مرتاض"، بينما اتسم الرصيد النظري "للطرابلسي" بالابتسار، فالأسلوبية حسب رأيه ممارسة قبل أن تكون علما، ولعل ذلك ما جعله ينظّر للأسلوبية دون أن يفضي إلى إسهاب مسرف.

برزت تعريفات متنوعة للأسلوب و الأسلوبية عند النقاد المغاربة، فالأسلوبية عند "عبد السلام المسدي" علم نظري نشأ بفضل تلاقح علوم اللسان مع النقد الأدبي، وهي بديل عن البلاغة التقليدية. وفي المقابل أثبت "الطرابلسي" أن الأسلوب صراع متواصل ضد اعتباطية الدال. أما "مرتاض" فالأسلوبية تعني عنده دراسة علمية لأسلوب أعمال أدبية معينة.

- تميُّز التحليل الأسلوبي من ناقد لآخر، فالمسدي يعتمد بالدرجة الأولى على تفكيك النص إلى وحداته البنيوية الصغرى المكونة له، أما المنطلق الرئيسي في دراسات "الطرابلسي" الأسلوبية، هو الوقوف على كيفية تفاعل المبنى و المعنى. وفي ما يتعلق بـ"عبد الملك مرتاض" فقد اشتغل على أجناس أدبية مختلفة (شعر، رواية، أمثال شعبية،...).
- يبدو واضحا استعانة النقاد المغاربة بالمنهج الإحصائي واستخدامهم اللغة الجبرية وتقنيات المقايسة والنسب المئوية لإضفاء الطابع العلمي لدراستهم.
- كثيرا ما لمسنا محاولة النقاد المغاربة التوفيق بين التراث والحداثة، فقد تمكنوا من المزاوجة بين الأدوات المستجلبة من الغرب والتراث العربي القديم، فأعمالهم تسعى إلى التأصيل المفاهيمي، وهي ظاهرة ماثلة في كل عمل نقدي.
- أثبت النقاد المغاربة أن خصوصية كل نص إبداعي هي التي تحدد المنهج المناسب لدراسته، وما يترتب عن ذلك من انفتاح على مسارات جديدة في البحث الأسلوبي.
- إمكانية دراسة النص التراثي القديم واستقصاء جوانبه بآليات إجرائية حداثية، وهو ما يتجلى بوضوح في تحليل "عبد الملك مرتاض" للأمثال الشعبية الجزائرية وفق المنهج الأسلوبي.
- الربط بين المنهج والنظرية أسفر عن تفجير طاقة هائلة في التطبيق فكل نظرية بدون تطبيق هي نظرية عقيمة على حد تعبير "كانط".

- التعددية المنهجية، والتطوّر النسبي للمنهج من ناقد لآخر، أدى إلى تعدد حقول البحث، وبالتالي إلى اختلاف النتائج.
- تسليم النقاد المغاربة بشرعية الدراسات الأسلوبية وحضورها بكثافة في أعمالهم، وهو ما تؤكده تجربتهم وتزكّيه النماذج المحلّلة.
- سعي النقاد المغاربة الحثيث إلى خلخلة المفاهيم التقليدية السائدة والبحث عن فعاليات إجرائية بديلة لتأسيس خطاب نقدي متميّز.
- انطلاق النقاد المغاربة في تحليلاتهم وفقا لما يمليه عليهم النص المدروس، فنجدهم يستعينون بالتحليل اللساني أحيانا، وأحيانا أخرى يستندون إلى البلاغة العربية والنحو، وفي بعض الأحيان يُفيدون من معطيات المنهج الإحصائي.
- محاولة النقاد المغاربة توليف منهج أسلوبي يراعي خصوصية النص العربي، من أجل الوصول إلى رؤية شاملة تستوعب الظاهرة النصية ونسيجها المعقد.
- سعي النقاد المغاربة إلى إرساء قواعد التطبيق الأسلوبي وفق بعض المفاهيم المستحدثة كالتضافر الأسلوبي، وأسلوبية السياق، وأسلوبية النماذج عند "عبد السلام المسدي"، واعتناق المنهج الشمولي عند "عبد الملك مرتاض".
- خصوصية التفكير الأسلوبي المغاربي المعاصر، وتميزه عن النقد المشرقي، ويتجلى ذلك في استيعاب النقاد المغاربة للمنجز النقدي الغربي وهي ميزة واضحة في أعمالهم.

وفي الأخير، نقول أن هذه الدراسة حاولت تقديم صورة وافية عن التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر بمنظوراته الثلاثة: (التنظير، المنهج، والتطبيق)، وهي قضايا جوهرية مطروحة بشكل كثيف في نقدنا العربي المعاصر. ونتمنى أن نكون قد عرّفنا بمجهودات النقاد المغاربة وموقعهم في المشهد النقدي المعاصر. وفي هذا السياق حاولنا

الاجتهاد في حدود ما أتيح لنا للكشف عن أبرز أعلام النقد المغاربي المعاصر، والبحث في المفاهيم والرؤى والاستراتيجيات القرائية، رغبة في الإحاطة بالموضوع من شتّى جوانبه.

هذه هي أهم النتائج التي أفضت إليها هذه الدراسة، ونحن إن احتكمنا إلى هذه النتائج، لا ندّعي أنها نهائية بل نسبية، لأن الدرس الأسلوبي المغاربي لا يزال حقلا دراسيا بكرا يحتاج إلى المزيد من البحوث التي تفتح آفاقا أخرى في مسارات هؤلاء النقاد. وحسبنا إيقاظ الفضول الفكري وتحريض أذهان القراء للدخول في بحوث مماثلة قد تصل بالسؤال إلى مدى أبعد ورؤية أشمل وأوسع.

وعسى أن تكون هذه الدراسة كشفا يسيرا في ميدان واسع الأطراف، كما نأمل بهذا الجهد المتواضع أن نكون قد أضفنا شيئا جديدا للدرس النقدي المغاربي المعاصر.

تمّ بحمد الله وتوفيقه.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

- عبد السلام المسدي:

1- مباحث تأسيسية في اللسانيات، مطبعة كوتيب، تونس،(د.ط)،(د.ت).

2- الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982.

3- المصطلح النقدي: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، (د.ط)، (د.ت).

4- الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2004.

5- قضية البنيوية، دراسة ونماذج، المطبعة العربية بن عروس، تونس، ط1، 1991.

6- في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ط)،1994.

7- النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1،1983.

8- قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، دار سعاد الصباح، الكويت، ط4،1993.

- عبد الملك مرتاض:

9- في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،(د.ط)،2005.

10- الألغاز الشعبية الجزائرية، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1982.

11- الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)،2007.

12- نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمان، دار هومة، الجزائر، (د.ط)،2001.

13- أ- ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)،1992.

14- النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)،1983.

15- تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)،1995.

16- التحليل السيميائي للخطاب الشعري، "تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)،2005.

17- السبع المعلقات، تحليل أنتروبولوجي سيمائي لشعرية نصوصها، دار البصائر، الجزائر، (د.ط)، 2012.

18- نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، (د.ط)،2007.

19- ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمل بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1993.

- محمد الهادي الطرابلسي:

20-خصائص الأسلوب في الشوقيات،منشورات الجامعة التونسية، تونس، (د.ط)،1981.

21- تحاليل أسلوبية، عالم الكتاب، تونس، (د.ط)،2006.

22- ثقافة التلاقي في أدب شوقي، دار محمد علي الحامي للنشر، تونس، ط1، 2010.

ثانيا: المراجع العربية:

- ابن الأثير:

23- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ط1، 1959.

- إبراهيم عبد الجواد:

24- الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 1996.

- أحمد شوقي:

25- الشوقيات، ج1، دار العودة، بيروت، ط1 ، 1988.

26- الشوقيات، ج2، دار العودة، بيروت، ط1 ، 1988.

27- الشوقيات، ج3، دار العودة، بيروت، ط1، 1988.

28- الشوقيات، ج4، دار العودة، بيروت، ط1، 1988.

- أحمد درويش:

29- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1998.

- بسمة بلحاج رحومة الشكيلي وآخرون:

30- مقالات في تحليل الخطاب، تق:حمادي صمود، منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات بجامعة منوبة، تونس، (د.ط)، 2008.

- بشير تاوريريت:

31- الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

32- التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 2006.

- جميلة حيدة:

33- النقد الأدبي العربي المعاصر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الأول وجدة، ط1، 2012.

- جهاد فاضل:

34- أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

- حازم القرطاجني:

35- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، (د.ط)، 1966.

- حسن ناظم:

36- البنى الأسلوبية(دراسة في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002.

- حسن مسكين:

37- تحليل الخطاب، وقفات نقدية في مؤلفات مغربية، جذور للنشر، الرباط، ط1، 2007.

- حسين خمري:

38- سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1،2011.

- حميد لحمداني:

39- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2000.

40- النقد الروائي والإيديولوجيا(من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1،1990.

41- أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989.

42- الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفوبرانت، فاس، ط2،2012.

- ابن خلدون:

43- المقدمة، تح:علي عبد الواحد وافي، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ط1،1962.

- رابح بوحوش:

44- اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1،2007.

45- المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار العلوم، (د.ط)،2010.

46- البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)،1993.

- رابح بن خوية:

47- مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013.

- سامي عبابنة:

48- اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث،الأردن، ط1، 2004.

- سعيد يقطين، فيصل الدراج:

49- آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1،2003.

- سمير حجازي:

50- مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007.

51- النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1،2001.

- سوسو مراد يوسف أبو عمر وآخرون:

52- الأسلوبية(دراسة وتحليل وتطبيق)، دار النشر الدولي،المملكة العربية السعودية، ط1،2014.

- شكري محمد عياد:

53- اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 1996.

54- اللغة والإبداع، أنترناشيونال برس، مصر، ط1،1988.

- صلاح فضل:

55- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط 1،1998.

56- بلاغة الخطاب وعلم النص،عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس1992.

57- مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)،2002.

58- نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1،1998.

- طول محمد:

59- البنية السردية في القصص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

-عبد الجليل ناظم:

60- الشعر في المغرب الحديث، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1 ،1992.

- عبد القادر شرشار:

61- تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات الدار الجزائرية، الجزائر، ط1، 2015.

-عبد الحميد بوزوينة:

62- بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)،1988.

- عبد الملك بومنجل:

63- تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1،2015.

-عبد الحميد إبراهيم:

64- نقاد الحداثة وموت القارئ، مطبوعات نادي القصيم الأدبي،1415هـ.

-عدنان حسين قاسم:

65- الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)،2001.

-عمار زعموش:

66- النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة (د.ط)، 2000.

- عمر أحمد بوقرورة:

67- فوضى الإبدال في النقد العربي المعاصر، بحث في الواقع والآفاق، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1،2012.

- فاتح علاق:

68- تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2،2008.

- فاضل ثامر:

69- اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994.

- فتح الله أحمد سليمان:

70- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008.

- فرحان بدري الحربي:

71- الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط3،2003.

- محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون:

72- الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1992.

- محمد كريم الكواز:

73- علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1426هـ.

- محمد سويرتي:

74- النحو العربي من المصطلح إلى المفاهيم، تقريب توليدي وتداولي، أفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)،2007.

- محمد زغلول سلام:

75- النقد الأدبي المعاصر، ج2، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت).

- محمد خرماش:

76- إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، ج1، مطبعة أنفوبرانت، فاس،ط1،2006.

- محمد عبد المطلب:

77-البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1،1994.

- محمد العمري:

78- تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1990.

- محمد عزام:

79- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)،2003.

80- الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، سورية، ط2، 1989.

- محمد مفتاح:

81- المشروع النقدي المفتوح، تنسيق: عبد اللطيف محفوظ وجمال بندحمان، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1،2009.

82- تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1،1985.

83- في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، المغرب، (د.ط)،1989.

84- مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة، الموسيقى، الحركة)، ج1، مبادئ ومسارات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2010.

85- مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة،الموسيقى،الحركة)،ج2،نظريات وأنساق،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1، 2010.

86- مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة،الموسيقى،الحركة)،ج3،أنغام ورموز ،المركز الثقافي العربي،المغرب، ط1،2010.

87- دينامية النص (تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3،2006.

88- التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2،2001.

89- مجهول البيان، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1،1990.

90- النص من القراءة إلى التنظير، منشورات المدارس، المغرب، ط1،2000.

- محمد سالم سعد الله:

91- ما وراء النص دراسات في النقد المعرفي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1،2008.

- محمد ناصر العجيمي:

92- النقد العربي ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط1،1998.

- محمد بن يحي:

93- السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1،2011.

- محمد صابر عبيد:

94- تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2013.

- محمد الدغمومي:

95- نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1999.

- محمد بوحمدي، عبد الرحيم الرحموني:

96- التحليل اللغوي الأسلوبي، منشورات بونة للبحوث الدراسات، عنابة، ط1،2009.

- محمد أقضاض:

97- مقاربة الخطاب النقدي المغربي، التأسيس،شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء،ط1،2007.

- محمد أحمد البنكي:

98- دريدا عربيا، قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1،2005.

- محمود أحمد العشيري:

99- الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة، دليل القارئ العام، ميرت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط2،2003.

- المختار كريم:

100-الأسلوب والإحصاء، منشورات كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، (د.ط)،2006.

- مسعود بودوخة وآخرون:

101- الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية،بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1،2015.

- مشري بن خليفة:

102- سلطة النص، منشورات الاختلاف، ط1،2000.

- معمر حجيج:

103- استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، (د.ط)،2007.

- منذر عياشي:

104- مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1،1990.

- موسى ربابعة:

105- الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1،2003.

- مولاي علي بوخاتم:

106- الدرس السيميائي المغاربي دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، (د.ط)،2005.

- مونسي حبيب:

107- القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)،2000.

- نواري سعود أبوزيد:

107- جدلية الحركة والسكون نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1،2009.

- نور الدين السد:

108- الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

109- الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة،الجزائر،(د.ط)،(د.ت).

- الهادي الجطلاوي:

110- مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، عيون الدار البيضاء،ط 1،1992.

- هشام الدركاوي:

111- التفكيكية التأسيس والمراس، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1،2011.

- هيام عبد زيد عطية عريعر:

112-الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقد الغربي، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012.

- يوسف أبو العدوس:

113- الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1،2007.

- يوسف وغليسي:

114- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1،2008.

115- النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (د.ط)،2002.

116- الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، بحث في المنهج وإشكالياته، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، (د.ط)،2002.

117- في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2،2012.

- يونس لشهب:

118- من قضايا النقد المعاصر،عالم الكتب الحديث،الأردن،ط 1،2013.

119- تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر،عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1،2008.

120- ندوة الرواية العربية والنقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.

121- نظرية الشعر، قراءات في كتاب "مفاهيم موسعة لنظرية شعرية" للأستاذ: محمد مفتاح، تنسيق: أحمد بوحسن، محمد الوهابي العلمي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة كراسات الكلية رقم 4، ط1،2013.

- جماعة من الباحثين:

122- التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، قراءات في أعمال الباحث الناقد محمد مفتاح،تنسيق: محمد الداهي، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1،2009

- جماعة من الباحثين:

123- مشروع محمد مفتاح، دراسات في المنهج والمصطلح والمرجع، تنسيق: سعيد عبيد، تقديم: مصطفى اليعقوبي، مطبعة أنفوبرانت، فاس، (د.ط)،2010.

124- المرجعيات في النقد والأدب واللغة، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر،27،29 جويلية 2010.

إشراف وتحرير: ماجد الجعافرة وأمجد طلافحة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1،2011.

ثالثا: المراجع المترجمة:

- آن موريل:

125- النقد الأدبي المعاصر (مناهج،اتجاهات،قضايا)، تر: إبراهيم أولحيان ومحمد الزكراوي، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط1،2008.

- بيار لرتوما:

126-مبادئ الأسلوبيات العامة، تر: محمد الزكراوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1،2011.

- بيير جيرو:

127- الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

- جورج مولينيه:

128- الأسلوبية: تر: بسام بركة،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،لبنان،ط2،2006.

- جوناثان كلر:

129- الشعرية البنيوية، تر: السيد إمام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.

- جون ستروك:

130- البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى ديريدا، تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)،1996.

- فيلي ساندرس:

131- نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، سورية، ط1، 2003.

- ميكائيل ريفاتير:

132- معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، المغرب، ط1،1993.

- هنريش بليث:

133- البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)،1999.

رابعا: المعاجم والقواميس:

- أحمد مطلوب:

134- معجم النقد العربي القديم، ج2، دار الشؤون الثقافية، بغداد،1989.

- ابن فارس:

135- معجم مقاييس اللغة، ج5، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر(د.ت).

- ابن منظور:

136- لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون ، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

- ابن منظور:

137- لسان العرب، ج1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ،1990.

- التهانوي:

138- كشاف اصطلاحات الفنون، ج1، دار قهرمان للنشر والتوزيع، استانبول، 1984.

خامسا: المجلات والدوريات:

139- مجلة فصول، دورية أكاديمية محكمة تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر،1984.

140- مجلة فصول، دورية أكاديمية محكمة تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد خاص بـ: شوقي وحافظ، ج1، ع1، مج3، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1982.

141- مجلة عالم الفكر، دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع3، مج20، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1989.

142- مجلة عالم الفكر، دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، ع1، مج42، يوليو، سبتمبر،2013.

143- مجلة عالم الفكر، دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع3، مج37، يناير، مارس، 2009.

144- مجلة عالم الفكر، دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع4، مج41، أبريل، يونيو، 2013.

145- مجلة عالم الفكر، دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1-2، مج23، يوليو، سبتمبر، أكتوبر، ديسمبر، 1994.

146- مجلة علامات في النقد، دورية محكمة تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج16، ج64، فيفيري2008.

147- مجلة دراسات أدبية، دورية فصلية محكمة تصدر عن مركز البصيرة، الجزائر،ع5، فيفري 2010.

148- مجلة ثقافات، مجلة فصلية تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين، ع4، خريف2002.

149- مجلة ثقافات، مجلة فصلية تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين، ع9، شتاء 2004.

150- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية،جامعة محمد خيضر بسكرة، ع5 جوان 2009.

151- مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع5، 2013.

152- مجلة الأثر، دورية محكمة تصدر عن جامعة ورقلة، الجزائر،ع6، ماي 2007.

153- مجلة جامعة الخليل للبحوث، كلية الآداب، جامعة النجاح الوطنية،ع2، 2003.

154- مجلة جذور، فصلية محكمة تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة،ع32، سبتمبر 2012.

155- مجلة الخطاب، دورية أكاديمية محكمة تصدر عن جامعة مولود معمري، تيزي وزو،ع6، جانفي 2010.

156- مجلة الخطاب،دورية أكاديمية محكمة تصدر عن جامعة مولود معمري، تيزي وزو،ع1، ماي2006.

سادسا: الرسائل الجامعية:

- مهى محمود إبراهيم العتوم:

157- تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث، دراسة مقارنة في النظرية والمنهج، مخطوط دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية،2004.

- تسعديت حماي:

158- الاختلاف في النقد المغاربي المعاصر (حميد لحمداني،عبد الملك مرتاض، عبد السلام المسدي)أنموذجا، مخطوط ماجستير، جامعة تيزي وزو، الجزائر2013.

سابعا: المراجع الأجنبية:

- Charles Bally :

159- traité de stylistique française ,2 vol Klinchsish,paris .

-Michael Riffaterre :

160-Essais de Stylistique structurale, présentation et tr de Daniel Delas,éd Flammarion, paris, 1971.

ثامنا: المواقع الإلكترونية:

- جميل الحمداوي: نحو مقاربة سيميوطيقية جديدة، السيميوطيقا الأسلوبية، شبكة الألوكة، تاريخ المقال:2013/11/18.

من موقع:www .alukah.net/literature.language/0/62750

- مقال علي القاسمي بمناسبة صدور في ضيافة القصيدة.للدكتور: رشيد برهون

من موقع: www.arabiancreativity.com/Kasimi4htm

- أحمد الهادي الرشراش: جهود المسدي في حقل الأسلوبية، صحيفة اللغة العربية، تاريخ المقال: 2012/05/7.

من موقع:www.arabiclanguageic.org/view-page.php?id=1445

- سعيد عبيد: مصطلح النقد في النقد والحداثة لـ: عبد السلام المسدي، ديوان العرب، تاريخ المقال:14يناير 2008.

من موقع: www.diwanalarab.com/spip.php?page=articleeid-article=11960

- علجية عيش: الظاهرة المرتاضية في الحركة النقدية المعاصرة، تاريخ المقال:07يناير 2010.

من موقع: http://Maamri-ilm2010.yoo7.com/t493-topic

- فريدة مولي: شعرية الخطاب الأدبي، تاريخ المقال: 2010/11/20 من موقع: http://www.startimes.com/?T26166081

الفهارس

التسلسل	الأسماء	رقم الصفحة	التسلسل	الأسماء	رقم الصفحة
1	إبراهيم الخطيب	22	17	حميد لحميداني	19- 21-24-31-43-44-46-47-48-52
2	أحمد الشايب	26- 68-81	18	رابح بوحوش	34- 73-74-75
3	أحمد شوقي	87- 118-172-173-184-186-188-189-191-192-193-195-196-197-198-200-202-203-205-208-209-210-213-214-215-216-217-219-221-223-225-226-227-229-230-231	19	رولان بارت	117
4	أوستين	59	20	رومان جاكبسون	59-96-143-168
5	بسام بركة	27	21	زكريا إبراهيم	19
6	بوفون" Buffon"	108-131	22	سامي عبابنة	231
7	بوزيمان "Buseman"	49	23	سعد مصلوح	27- 49-122
8	بيير غيرو	27- 95	24	سعيد علوش	21
9	تودوروف	39	25	سعيد بن كراد	24
10	جابر عصفور	25	26	سعيد يقطين	20- 24
11	جورج موليني	15- 27	27	سورل	59
12	جوزيف ميشال شريم	27	28	السيد إبراهيم محمد	27
13	جون كوهين	59- 68	29	سيزا قاسم	21- 45- 46
14	حازم القرطاجني	85	30	شارل بالي	09- 11-94-99-100-131
15	حسين الواد	21	31	صلاح فضل	19- 25-27-68-142
16	حمادي صمود	27	32	طول محمد	76- 77

التسلسل	الأسماء	رقم الصفحة	التسلسل	الأسماء	رقم الصفحة
33	عبد الحميد بوزوينة	68- 69-71-72	42	كرايس	59
34	عدنان بن ذريل	26	43	كمال أبو ديب	19
35	عبد السلام المسدي	17-20-25-31- 42-68-83-89- 91-92-93-94- 95-96-97-98- 99-100-101- 103-104-105- 107-108-109- 110-141-143- 144-145-164- 165-166-167- 168-169-170- 171-172-173- 175-176-177- 178-179-181- 182-183-187- 188-189	44	لوسيان غولدمان	47
36	عبد الفتاح كليطو	24	45	ليوسبيتزر	10-68-102-103-105
37	عبد القاهر الجرجاني	86	46	محمد برادة	21- 24
38	عبد الله الغذامي	25	47	محمد بنيس	20
39	عبد الملك مرتاض	31-72-83-89- 125-126-127- 128-129-130- 131-132-133- 134-149-150- 151-152-153- 154-155-156- 157-158-159- 160-161-162- 164-232-233- 234-235-236- 239-240-241- 242-243-244- 245-246-247- 248-249-250- 251-252-253- 254-255-256- 257-258-259- 260	48	محمد الهادي الطرابلسي	31-83-84-85-86-89- 111-112-113-114- 116-118-119-120- 122-124-125-146- 147-148-149-164- 189-190-191-192- 194-196-197-198- 199-200-202-203- 204-205-206-207- 208-210-211-212- 214-226-230-231
40	غريماس	59	49	محمد شكري عياد	27
41	فرديناند دي سوسير	09-94-99-101	50	محمد عزام	26

التسلسل	الأسماء	رقم الصفحة	التسلسل	الأسماء	رقم الصفحة
51	محمد العمري	31-51-52-53-54-57-58	58	نبيلة إبراهيم	21
52	محمد مفتاح	24-25-31-58-59-60-61-62-63-64-65-66-89	59	نجيب العوفي	20
53	مصطفى السعدني	27	60	نور الدين السد	31-77-78-80-81-83
54	منذر عياشي	27	61	الهادي الجطلاوي	28
55	موريس أبو ناضر	21	62	هنريش بليث	14-55-57
56	ميخائيل باختين	46-47-48	63	يمنى العيد	21-25
57	ميشال ريفاتير	11-12-27-59-104-105-106-107-143			

فـهـرس المحتويات:

مقدمة..... ب- ط

مدخل:الخلفية المعرفية للتفكير الأسلوبي المغاربي..... 11

المبحث الأول: التفكير الأسلوبي الغربي..... 11

أ-شارل بالي..... 11

ب- ليوسبيتزر..... 12

ج- ميشال ريفاتير..... 13

د-الأسلوبية الإحصائية..... 14

هـ- الأسلوبية السيميائية..... 16

المبحث الثاني: النقد في المغرب العربي..... 18

أ-مفهوم النقد المعاصر..... 18

ب- المشهد النقدي في المغرب العربي (مرحلة السبعينات نموذجا)..... 20

ج- المثاقفة في المناهج النقدية المعاصرة..... 24

د- رواج الأسلوبية في الوطن العربي..... 28

الباب الأول: المقدمات التنظيرية في الدراسات الأسلوبية المغاربية المعاصرة.. 33

الفصل الأول:تجليات الأسلوبية في النقد المغاربي المعاصر..... 33

1-مفهوم الخطاب في الدراسات المعاصرة..... 34

2-مفهوم نقد النقد..... 37

3- علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي..... 42

4- نماذج من الدراسات الأسلوبية في النقد المغاربي..... 45

5- بين التراث والحداثة..... 84

الفصل الثاني: التنظير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر..... 92

1- التنظير الأسلوبي عند عبد السلام المسدي..... 92

2–التنظير الأسلوبي عند محمد الهادي الطرابلسي..... 111
3–التنظير الأسلوبي عند عبد الملك مرتاض..... 126
الباب الثاني:الجهود الأسلوبية المغاربية (المنهج والتطبيق)..... 138
الفصل الأول:التفكير المنهجي الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر..... 138
1–مفهوم المنهج..... 139
2– المنهج الأسلوبي عند المسدي..... 142
3–المنهج الأسلوبي عند محمد الهادي الطرابلسي..... 147
4–المنهج الأسلوبي عند عبد الملك مرتاض..... 151
الفصل الثاني:التفكير الأسلوبي التطبيقي في النقد المغاربي المعاصر..... 166
1– التطبيق الأسلوبي في كتاب المسدي النقد والحداثة..... 167
2– التطبيق الأسلوبي في كتاب الطرابلسي خصائص الأسلوب في الشوقيات..... 191
3–التطبيق الأسلوبي في كتاب عبد الملك مرتاض الأمثال الشعبية الجزائرية 234
– خاتمة..... 265
– قائمة المصادر والمراجع..... 270
– الفهارس..... 293
– فهرس الأعلام..... 293
– فهرس المحتويات..... 297-296

ملخص باللغة العربية

تهدف هذه الدراسة إلى تقديم صورة واضحة عن التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر،من خلال الاطلاع على مدونة اختلفت مجالات اشتغالها المعرفي: (العرض النظري،المنهجية المتبعة،التحليل الإجرائي). ضمن هذا المنظور النقدي المتكامل حاولنا الكشف أولا عن الخلفية المعرفية الغربية للتفكير الأسلوبي المغاربي المعاصر، تلاه استقراء عميق الأبعاد للمشهد النقدي المغاربي في فترة السبعينيات تحديدا، على اعتبار أنها لحظة تأسيسية مهمة في تاريخ النقد المغاربي، حيث تطعّم فيها بمختلف المناهج الوافدة من الغرب بما في ذلك الأسلوبية. بعدها كان من الضروري الاستضاءة ببعض المداخل التنظيرية التي تمهد لما سوف يبثه البحث من آراء وتنظيرات نقدية من لدن النقاد الرواد في الدرس الأسلوبي المغاربي المعاصر، وقد تجسد ذلك في إسهامات كل من: عبد السلام المسدي، محمد الهادي الطرابلسي وأخيرا عبد الملك مرتاض.

لنتلو ذلك وقفة أكثر تفصيلا عن التفكير المنهجي الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر، لنعرّج على أهم المحطات المنهجية القارة في الدرس الأسلوبي المغاربي. وحتى لا يبقى البحث رهين التجريد ارتأينا استعراض بعض النماذج التطبيقية الأسلوبية المغاربية ممثلة في الكتب التالية: النقد والحداثة لـ: "عبد السلام المسدي"، خصائص الأسلوب في الشوقيات لـ: "محمد الهادي الطرابلسي"، والأمثال الشعبية الجزائرية لـ: "عبد الملك مرتاض".

هذه هي المعالم الكبرى للدراسات الأسلوبية المغاربية المعاصرة والتي جمعناها في بوتقة التفكير الأسلوبي.

وقد أسفر البحث إثر ذلك عن مجموعة من النتائج أهمها:

– أن التجربة النقدية المغاربية عرفت ثراء متنوعا على مستوى التنظير والممارسة الميدانية.

– اضطلع النقاد المغاربة بمهمة تعريف القارئ العربي بالأسلوبية من حيث خطواتها العامة وتصوراتها الإجرائية.

– بعد الإطلاع على المنجز النقدي المغاربي في أبعاده الثلاثة: (التنظير، المنهج، التطبيق) يمكننا استشراف محاولة جادة لرسم نظرية أسلوبية عربية.

وختاما فإن إسهامات النقاد المغاربة حققت مجموعة من الإضافات في الدرس الأسلوبي العربي ككل، لينعكس ذلك إيجابا على العملية النقدية.

ومن المفيد الإشارة هنا إلى أننا أحوج ما نكون إلى دراسات أخرى مماثلة قد تصل بالسؤال إلى مدى أبعد، بغية توسيع دائرة البحث لاستجلاء خفايا هذا الحقل.

ملخص
باللغة الفرنسية

Résumé:

Le but de cette étude est de fournir une image claire de la pensée stylistique, dans la critique Maghrébine contemporaine, à travers la découverte du blog, dont ses domaines du fonctionnement cognitif sont différents: (la présentation théorique- la méthodologie adoptée- analyse procédurale).

Dans cette perspective intégrée, nous avons essayé de détecter d'abord, les connaissances de la pensée stylistique, dans la critique Maghrébine contemporaine. Suivi par une profonde induction de la scène de la critique maghrébine, en particulier dans les années soixante-dix. Comme il est un moment important est constitutif dans l'histoire de la critique Maghrébine.

Où il est greffé de différentes méthodes provenant de l'occident, y compris la stylistique. Ensuite, il était nécessaire de projeter la lumière sur certaines entrées laparoscopiques qui ouvre ce qui sera diffusé la recherche de opinions et théorisations critiques, par les premiers critiques de la leçon stylistique maghrébine contemporaine. Et il peut être reflété dans la contribution et les participations de chacun de: Abdu Salam Elmasadi et Mohamed Al Hadi Trabelsi et enfin Abdelmalek Mourtadh.

Le tout est suivi par une pause de réflexion plus détaillée sur la pensée stylistique, dans la critique Maghrébine contemporaine

Ensuite nous avons plané sur les plus importantes stations méthodologiques, dans la leçon stylistique maghrébine. Et pour que la recherche ne soit pas enfermée par l'abstraction, nous avons décidé d'examiner quelques modèles stylistiques maghrébines pratiques. Représenté dans les livres suivants: la critique et modernité de (Abdu Salam Elmasadi). Les propriétés stylistiques chez Chawki, de (Mohammad Al Hadi Trabelsi) - énonciations populaires algériennes, de (Abdelmalek Mourtadh).

Ce sont les principales caractéristiques des études stylistiques, dans la critique Maghrébine contemporaine, que nous avons regroupé dans un creuset de la pensée stylistique.

Par conséquence notre recherche est arrivé à un ensemble de résultats, y compris:

Que l'expérience critique maghrébine, a connu une richesse différente au niveau de la théorie et la pratique.

Les critiques maghrébins sont entrepris la tâche de définir aux lecteurs arabes la stylistique, en termes de perceptions générales et ses imaginations procédurales.

Après avoir vu la trésorerie critique maghrébine avec ses trois dimensions: (la théorie, la méthodologie et l'application), nous prévoyons une tentative sérieuse d'établir la théorie stylistique arabe.

En conclusion, la contribution et la participation des critiques maghrébins a réalisé un ensemble d'ajout dans la leçon stylistique arabe en totalité. Pour se refléter positivement sur le processus critique.

Et est utile de noter ici que nous sommes dans un besoin urgent d'autres études similaires, afin de donner à la question une mesure plus éloignée. Afin d'élargir le cercle de la recherche, de clarifier les secrets de ce domaine.