الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمـــــي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie
جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كـــــــلية الآداب واللغـــات
قسم اللغة العربية وآدابهـــا

السمات الأسلوبية في الرواية الجزائرية المعاصرة
روايات ياسمينة صالح أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه
تخصص: تحليل الخطاب السردي

إعداد الطالب:
أحمد نقي

إشراف:
أ. الدكتور محمد عباس

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د/ أحمد دكـــــــار	أستاذ التعليم العالي	جامعـــة تلمســـان	رئيسا
أ.د/ محمد عبـــــاس	أستاذ التعليم العالي	جامعـــة تلمســـان	مشرفا ومقررا
أ.د/ عبد العالي بشيـر	أستاذ التعليم العالي	جامعـــة تلمســـان	عضوا مناقشا
د/ عزوزي عبد الصمد	أستاذ محاضـر "أ"	المركز الجامعي مغنية	عضوا مناقشا
د/ أحمد بن عجميـــة	أستاذ محاضـر "أ"	جامعـــة الشلـــف	عضوا مناقشا
أ.د/ سعيد عكـــاشة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعبـاس	عضوا مناقشا

السنةالجامعية:1438 - 1439هـ / 2017 - 2018م

وزارة التعليم العالي والبحث العلمـــــي
جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان -
كـــــــــلية الآداب واللغـــات
قسم اللغة العربية وآدابهـــا

السمات الأسلوبية في الرواية الجزائرية المعاصرة
روايات ياسمينة صالح أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه
تخصص: تحليل الخطاب السردي

إعداد الطالب:
أحمد نقي

إشراف:
أ. الدكتور محمد عباس

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د/ أحمد دكـــــــار	أستاذ التعليم العالي	جامعـــة تلمســـان	رئيسا
أ.د/ محمد عبـــــاس	أستاذ التعليم العالي	جامعـــة تلمســـان	مشرفا ومقررا
أ.د/ عبد العالي بشيـر	أستاذ التعليم العالي	جامعـــة تلمســـان	عضوا مناقشا
د/ عزوزي عبد الصمد	أستاذ محاضـر "أ"	المركز الجامعي مغنية	عضوا مناقشا
د/ أحمد بن عجميـــة	أستاذ محاضـر "أ"	جامعـــة الشلـــف	عضوا مناقشا
أ.د/ سعيد عكـــاشة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعبـاس	عضوا مناقشا

السنةالجامعية:1438 - 1439هـ / 2017 - 2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

- قال عمر بن الخطاب - رضي الله عنه -: "تعلموا العربية، فإنها من دينِكم، وتعلموا الفرائض، فإنها من دينكم."

- وقال الدكتور طه حسين: " إن المثقفين العرب الذين لم يتقنوا لغتهم ليسوا ناقصي الثقافة فحسب، بل في رجولتهم نقص كبير ومهين أيضا."

- وقال الدكتور عبد الوهاب عزام: " اللغة العربية لغة كاملة محببة عجيبة، تصور ألفاظها مشاهد الطبيعة، وتمثل كلماتها خطرات النفوس، وتكاد تتجلى معانيها في أجراس الألفاظ، كأنما كلماتها خطوات الضمير ونبضات القلوب ونبرات الحياة."

شكر وعرفان

أتقدم بالشكر الخالص والعرفان إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور محمد عباس الذي قدم لي كل ما تقتضيه طريقة البحث وكيفيته، ورغم مشاقه ومسؤولياته لم يبخل علي بنصائحه وتوجيهاته التي كانت نبراسا لي في أمور حياتي وفي هذا البحث بالذات. . كما أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير أيضا، لأساتذتي الموقرين في لجنة المناقشة والتقييم، على ما بذلوه من جهد ووقت في قراءة هذا البحث وتقويمه.

إهـــــداء

إلى ينبوع الحياة المتجدد التي علمتني الحنان والحب والعطاء ، وأحبتني قبل أن تحب نفسها، آلمها جرحي قبل أن تتألم بجرحها أمي ثم أمي ثم أمي.

إلى من تجرع آلام الغربة والوحدة بعيدا ولم يغف قلبه لحظة. إليك يا أبي يجري الدم في عروقي.

إلى من ودوني في النوائب وفرحوا لي في السرائر وزرعوا في نفسي الأمل إخواني وأخواتي.

إلى رفيقة الدرب زوجتي، وأملي أولادي.

إليك لغتي أحسن اللغات قصصا وأجملها عرضا وأبدعها سردا...

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة هذا الجهد.

مـــقـــدمـــة

مـــقـــدمـــة :

تميز النشاط الأدبي الجزائري إلى غاية العشرينيات من القرن الماضي، بنوع مـــن الضعف والركود من حيث الشكل والمضمون، مقارنة بما حققه نظيره فـــي المشـــرق العربي، لعدة أسباب منها السيطرة الاستعمارية التي قضت على الحريات، فضلا عـــن سعيها لنشر الجهل بين الجزائريين وقطع صلتهم بأهم مقومـــاتهم وشخصـــيتهم بعـــدما أغلقت المدارس القرآنية، وتوقيف تعليم اللغة العربية، هادفـــة إلـــى فرنســـة الألســـنة والعقول، إضافة إلى ذلك قطع حبل الوصال مع الإخـــوة المشـــارقة ثقافيـــا وفكريـــا واجتماعيا، وهي الظروف القاسية التي حالت بين الأدب وتطوره، وساهمت في تـــدني مستواه الفني ولم يسمع له صوت.

رغم هذا المناخ الثقافي القاتل، أخذ السرد الجزائري على وجـــه الخصـــوص فـــي التجدد والنمو، وعرف نقله نوعية من خلال الكتابة قي مختلف الأنواع الحكائية قصـــة ورواية خاصة بعد أن أنعمت الجزائر بنعمة الحرية، وأضحت تضاهي نظيرتهـــا فـــي العالم العربي نوعا ما كما وكيفا، تعبر عن حياة المجتمع وواقعه، وما يتسم به من آلام وأحزان وأفراح وتطلعات إلى مستقبل أفضل... ثم قامت بعدها حركـــة نقديـــة نشـــطة ساهمت في ازدهار حياة الأدب بصفة عامة.

ولعل ما يميز هذا الفن الإبداعي، والأجناس الأدبية الأخرى الواقعية دون التفـــريط في ذات الجمال، وواقعية النص تجعل القراءة واقعية.

أما الدلالة التي يحملها النص لا يمكن الوصول إليها كاملة والجزم بها، لأن سطوره تحمل بعض الأمور المثيرة للانتباه قصدها الكاتب، فيجتهد القارئ في الوصول إليهـــا بمختلف الآليات، فضلا عن القراءات المتعددة التي تفضي إلى عدة تأويلات ، فالقارئ يولد النص مجددا، وهو ما يسمى بلذة النص عند "رولان بارت."

إن الكلمة الواحدة تكشف عن سر صاحبها، فالأسلوب هو الرجل، والـــنص يبـــوح بإمكاناته التي تكمن فيه .

عرفت الرواية الجزائرية طرائق السرد من حوار وسرد ووصف وغيرهـــا، إلا أن المنهج الجمالي الفني أو الأسلوبي المهتم بكل ما له علاقة بجمال العمل الأدبـــي كـــان

نطاق الحديث فيه عام وضيق، عندما كانت الحركة النقدية في بدايتها حسب رواية بعض النقاد الجزائريين.

دراسة طرائق السرد تكتسي أهمية بالغة بحيث تفصح عن شخصية الكاتب الفكرية والاجتماعية والدينية ... كما أنها تحمل دلالات عديدة تختلف من راو إلى آخر، ومن قارئ إلى آخر، ولا تقف عند حدود معناها الأصلي. وعليه حاولت أن أقدم في هذا البحث المتواضع مع ما يعتريه من نقص وقصور هذه العناصر المهمة من طرق السرد، وما تحمله من دلالات تحت عنوان: " السمات الأسلوبية في الرواية الجزائرية المعاصرة روايات ياسمينة صالح أنموذجا."

اعتبر الكثير من الأدباء هذه الكاتبة من الأدبيات اللواتي لن تنطفأ شمعتهن. فقال عنها الناقد حسن العرباوي " ياسمينة صالح " اسم يبدأ الآن ولن ينتهي، لأنه ارتبط بالإبداع الجميل الذي يمضي هادئا وثائرا، إنها الدم الجزائري الجديد الذي لا يخشى من مواجهة الماضي والتاريخ معا، وهي ببساطة صوت نسائي من النوع المميز. أثرت رفوف المكتبة الجزائرية بعدة روايات في ظرف قياسي قصير.

اختيار موضوع " السمات الأسلوبية في الرواية الجزائرية المعاصرة روايات ياسمينة صالح أنموذجا بلورته جملة من الأسباب التحفيزية أذكر منها:

ـ الوقوف على هذه الظاهرة التي تخطت السائد السردي، وأدت بدون شك إلى دفع الحركة الإبداعية الجديدة نحو الرقي.

ـ محاولة قراءة النص قراءة جمالية، وتبيان حدود الانتظام والتناسق داخل الخطاب السردي ومدى نجاح ياسمينة صالح في هذا التجريب.

ـ البحث في أشكال الرواية المعاصرة ومقارنتها بقوالب الرواية الكلاسيكية.

ـ الرغبة في دعم وجود المرأة الجزائرية الأدبي.

ـ التنوع والثراء اللذان تتميز بهما الرواية النسوية الجزائرية بعد النجاح الذي حققته الرواية النسوية المكتوبة باللغة الفرنسية.

ـ انفتاحها على النص الروائي الحديث.

روايات ياسمينة صالح اكتشاف جديد بالنسبة لي حيث شدتني طريقة بنائها غير المألوفة وتلك اللغة الراقية التي نسج بها هذا العمل، كما أنني وجدت شيئا من الارتباط

الوثيق بين هذه الأعمال الروائية ورواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي التي شدت انتباه العديد من النقاد العرب من الناحية الفنية.

آثرت أن أخوض غمار هذا البحث وأشتغل على روايات فضلتها أن تكون جزائرية نسوية حديثة، أثبتت خصوصيتها وفرادتها شكلا ومضمونا إضافة أن البنى السردية لأي نص أدبي سردي أعدها موضوعا جديرا بالدراسة والتمحيص، وهذه الروايات متميزة بخصائص فنية تفرض قراءتها قراءة متأنية وواعية، أهلتها لأن تكون حقلا خصبا للدراسة الجادة. فهي روايات أراها من الأعمال السردية الجزائرية التي سجلت حضورها بقوة وحققت وجودها بما يضاهي نظيراتها من الأعمال المميزة، والتي رسمت وجودها مع ممر السنين. ومن جهة أخرى وجدت أن معظم الدراسات التي قدمت كانت كلها حول أبرز الروائيين الجزائريين من الجيل القديم، لذلك فضلت أن أشتغل على نصوص روائية قلت الدراسات حولها أسلوبيا فوجدتها على تنوع أسلوبي جمالي يتحقق من خلاله النظام والذوق والمعرفة معا. ثم ألفيت كذلك صاحبة هذه الآثار من نجوم الجيل الروائي الجديد تحصلت بروايتها الأولى على جائزة مالك حداد سنة 2001.

هي روائية لغز برزت في مرحلة قصيرة وعصيبة. حيث أصبحت من أبرز الأقلام النسوية والجزائرية بصفة عامة. تظهر فتبدع ثم تختفي ثم تعود إلى الظهور أكثر تألقا وتميزا في إبداعها، تخيلها أحد النقاد بأنها أكبر من عمرها الحقيقي.

كون أعمال " ياسمينة صالح " حديثة العهد قلت الدراسات حولها في حدود علمي ومعرفتي، لذلك رحت أبحث لنفسي فيها عن أثر أو غيره يخيل إلي أن الدراسة حوله قليلة أو منعدمة من ناحية الأسلوب، خاصة وأن الحديث عن رواية الشباب المتداولة اليوم تجاوزت الحدود المحلية، وأصبحت على ألسنة الكثير من دارسي الخطاب الروائي العربي، فالنكهة والمتعة والبحث فيها مضمون، والأكيد أنني أجد نفسي وأنا أبحث عن مواطن الجدة والجمال فيها من خلال مقارنتها بالرواية الكلاسيكية. هذه الروايات وإن كانت هتكت حبل الوصال مع الشكل السردي القديم، إلا أن نظرية القراءة فيها أصبحت تهتم بالبحث في المكونات البنيوية وجماليات المتن الروائي. فما هي طبيعة الأسلوب الذي يعنينا في هذه الدراسة ؟ وإلى أي مدى استطاع الخطاب

الروائي التأسيس لخطاب جمالي فني؟ وكيف ساهم في تجاوز الشكل المألوف الذي ثبت الحدث ووضحه، وجعل اللغة شفافة مباشرة، وهو بذلك قيد النص ثم قتله وجرده من محتواه السحري (الجمالي والفني).

من الصعب الوقوف على إشكالية في تحليل الخطاب السردي، وتحديدها بسبب تعدد القراءات واختلافها من شخص لآخر وحاولت التركيز على:

ـ الفترة الزمنية للقصة.

ـ تجليات الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي أثناء كتابة الرواية.

ـ الألفاظ الدالة التي ترتكز عليها الكاتبة ياسمينة صالح.

ـ ما تحمله القصة من جماليات فنية.

ـ معرفة مدى قابلية الرواية لمختلف الأجناس الموظفة لصالحها والاستفادة من طرائقها التعبيرية.

ـ الأدبية التي يحققها المتن الروائي وهو يستقبل التعدد اللغوي والنصي والأسلوبي. مع تحديد شروط التعامل معها حتى تكون عاملا مساعدا في تحقيق جمالية النص.

هذه في الحقيقة مجموعة من الأفكار التي لم تكتمل لأنها في بداية البحث، لكنها تكتمل بأخرى فيما أعتقد من خلال القراءات المختلفة، لأن البحث هو إجابة عن إشكالات مستمرة.

القراءات النقدية هي التي يسائل فيها القارئ النص، وهي قراءات متعددة تبعا لتعدد المناهج النقدية والأدبية سواء كانت هذه المناهج تقليدية كالمنهج النفسي أو التاريخي أو الاجتماعي، أم حداثية (جديدة)، كالبنيوية والتداولية والتفكيكية والسيميائية، وبالتالي فإن طبيعة الموضوع هي التي تفرض نوع القراءة، والآليات التي تساعد على اكتشاف جوهر النص، ومظاهر الجمال فيه. فتعيين منهج محدد لتحليل نص ما، لا يتم الوقوف عليه إلا بتنوع القراءات لهذا النص لمعرفة تركيبته.

تناولت بعض الدراسات النقدية الحديثة النص الأدبي سطحيا، واعتمدت على الظواهر الشكلية التي تناولتها، واكتفت بالشرح والتفسير، وتوضيح معناه العام. وهذه الطريقة في التعامل مع النصوص الأدبية أفقدتها أهميتها وقيمتها الفنية والجمالية التي تميزها عن غيرها من النصوص الأخرى، فأضحت النصوص القديمة والنصوص

الحديثة على مستوى واحد في الدراسة والمنهج والنتيجة. من هنا طفت على السطح أهمية علم الأسلوب في تخطيه للسائد القديم المتمثل في النقد السطحي للنصوص.

تعمقت الدراسات الأسلوبية الحديثة في تناول هذه النصوص وتحليلها متجاوزة جوانبها الشكلية، والنقد السطحي القائم على الشرح والتفسير، مستفيدة من الدراسات العلمية لعلم اللغة، وأفادت كثيرا في فهم النص واستجلاء ما فيه من جوانب جمالية وفنية وإبداعية. ومن هنا وجدت في المنهج الأسلوبي سبيلا وغاية أنفذ من خلاله إلى عمق أعمال الروائية " ياسمينة صالح " لما يحمله هذا المنهج من إمكانات نقدية تحليلية عميقة، أستطيع من خلالها ترصد جماليات هذه الأعمال الروائية، والوقوف على مظاهر الإبداع فيها، مستخلصا في النهاية خصائص الخطاب الروائي الجزائري الأسلوبية عامة والنسوية خاصة، معتمدا على لغة الروائية وأدواتها الفنية وسيلة للتحليل النقدي، مع التركيز على الأساليب التي استندت عليها صاحبة هذه الأعمال في رواياتها، وعلاقاتها بشخصيتها ومشاعرها وأفكارها.

إمكانية العودة إلى مناهج نقدية أخرى عند الضرورة إذ يتجه النقد الأسلوبي اليوم إلى الأخذ من كل تيار نقدي. وكلما دعت الضرورة إلى اعتماد منهج ما إلا وسارعت في النهل منه. ولا شك أن اعتماد منهج محدد يقلص جهد الباحث ويجعله أسيرا، وبالتالي يصبح تغييره يحكمه فعل القراءات المتعددة وأولوية البحث.

ومن المضامين والأهداف التي سعى البحث في تقفيها تجمل فيما يلي:

ـ التركيز على الخصائص الأسلوبية التي لا تقف عند الحدود اللغوية، حيث سيتطرق البحث إلى مكونات النص ومستوياته داخل البناء الروائي ونسيجه والوقوف على تجليات هذه الظواهر. والبحث في بعض الخصائص الفنية لكل ظاهرة.

ـ النظر في بعض مظاهر الإنجازات الكتابية التي أرستها الرواية العربية الجزائرية المعاصرة في مرحلتها الأخيرة وخاصة في خطها الأسلوبي وطرائقها الفنية.

ـ التنويع الأسلوبي ظاهرة لا بد منها لتحقق تآلف البنيات النصية.

ـ حرية الاغتراف من الأجناس والنصوص ضرورة يفترضها النص المتنوع.

ـ خروج النص السردي عن القوالب الكلاسيكية كخروج الشعر الحر عن القصيدة العمودية..

ـ مسايرة الرواية الجزائرية شكلا وضمونا للأحداث السياسية والاجتماعية التي تميزت بحرية الصحافة والتعددية السياسية.

ـ تنوع الأساليب وتداخلها غاية في التعقيد والإيحاء يساعد على تعدد القراءات واختلاف وجهات النظر، والجمع بين الأجناس الأدبية تتقاطع فيها الكثير من الخطوط النثرية والشعرية... وعلى هذا الأساس فهي تنمي تجربة الابداع لدى الروائي فكريا وأدبيا. وبذلك يعن لنا أن نستفسر إن كانت هذه الظواهر تعبد طريقا لأسلوبية الرواية عامة والنسوية خاصة بتصور جديد.

ركزت في هذا البحث على روايات " "ياسمينة صالح" بشكل رسمي وأساسي وكأرضية للتطبيق، توضيحا لما أريد الوصول إليه من غايات، وأعطي فكرة واضحة المعالم عن هذه المؤلفات، وأقف عند السمة الفنية لهذه الخطابات، معتمدا في ذلك على الدراسات التي تناولت الأسلوب والأسلوبية وعناصر السرد.

في ضوء ما تقدم، وحسب ما توافر لدي من مصادر ومراجع، اعتمد هذا البحث الموسوم بـ "السمات الأسلوبية في الرواية الجزائرية المعاصرة روايات ياسمينة صالح أنموذجا" خطة منهجية محددة لإنشاء هيكله البنائي القائم على أربعة فصول: خصصت إثنين منها للتنظير وإثنين آخرين للتطبيق، سبقتها مقدمة ومدخل، وختمت بخاتمة رصدت فيها النتائج المتوصل إليها.

المدخل: تناولت فيه إطلالة نظرية تلقي الضوء على:

أولها: مفهوم الرواية الجديدة، وأهم ما تميزت به، وكيف أخذت منحى تصاعديا يختلف عن نظيرتها القديمة.

ثانيها: تاريخ الرواية الجزائرية، بداياتها المتواضعة مع ذكر الأسباب التي أدت إلى ذلك، والمواضيع التي عالجتها في تلك الفترة من الزمن، ثم كيف تطورت مع مرور الزمن خاصة في بداية السبعينيات.

ثالثها: رواية الجيل الجديد في الجزائر التي تزامنت مع ظهور أحداث أكتوبر 1988 وما أفرزته من نتائج على المستويات الاجتماعية والسياسية والثقافية وغيرها أثرت على واقع الرواية الجزائرية التي وحاولت أن تساير ركب مثيلتها العربية والغربية مع ذكر أسباب ذلك، مركزا في الوقت نفسه على دور اللغة في نسج الخطاب الروائي.

رابعها: مفهوم الأسلوبية كمنهج نقدي حديث، وكيف زحفت نحو التطور منذ أن كانت في مهدها، وما هي وظيفتها وأهدافها، وما يجب أن يحذر منه الأسلوبي وهو يفحص ويشرح النص الأدبي، مركزا على أهمية التحليل الأسلوبي.

الفصل الأول: موسوم بـ: "الأسلوب في التراث العربي والدراسات الحديثة". شملت الدراسة فيه عدة مفاهيم للأسلوب من ناحية بنيتة السطحية والعميقة، وكيفية تطوره، مع مرور الزمن. ومفهومه في التراثين العربي والغربي قديما وحديثا. وما دامت الأساليب تختلف من عصر لآخر وتتجدد مسايرة بذلك الظروف المحيطة بها عرضت عنصر تعدد الأساليب، تلاه عنصر يدور حول الأسلوب الأدبي والأسلوب العلمي وأهم الفروق الموجودة بينهما. وغير بعيد عن هذا العنصر تم التطرق إلى صفات الأسلوب من وضوح للفكرة واللغة والتركيب وجلاء التصميم وقوة الصورة وقوة التركيب. ولما كان التفاعل مثلثي الشكل بين المرسِلِ (الباث المخاطِب) والمتَلَقي (المخاطَب، القارئ) والخِطاب (النص) قويا، ويشكل تفاعلا كبيرا رغم التفاوت الحاصل بينها، تناولت عنصر الأسلوب من زاوايا المخاطَب والمخاطِب والخِطاب

ومهما عبر الأسلوب عن صاحبه وكشف ملامحه الداخلية والخارجية وصفاته وغيرها، إلا أن الطبع والثقافة والبيئة تعد عناصر مهمة في تشكيل هذه الشخصية وصقلها. وختم هذا الفصل بعنصر تناول تصانيف الأسلوب.

الفصل الثاني: وسم بعنوان: "المنهج الإجرائي من الأسلوب إلى الأسلوبية" وتم التطرق فيه إلى الخطوات التي يستعين بها الأسلوبي في التحليل الأسلوبي كالاقتناع والاستعانة بالتحاليل السابقة لاستخلاص النتائج العامة. وللكشف عن خصائص النص الأسلوبية وما اتصف به فنيا وجماليا وإبداعيا وقفت على آليات المقاربة الأسلوبية. كما أشار البحث إلى محددات الأسلوب مثل الاختيار والتركيب والانحراف والكلمات المفاتيح وهي العناصر التي تطبع شخصية المبدع وتعبر عن فرادته...

تناول البحث أيضا عنصر تقويم الأسلوبية لأنها علم لم يأت هكذا عرضا وهي مثل العلوم الأخرى لها سلبياتها وإيجابياتها التي تفيد النص الأدبي والولوج إلى مكامنه. وأمام تشعب هذا العلم تم التفصيل في اتجاهات الأسلوبية متمثلة في الأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية الأدبية، والأسلوبية البنيوية، والأسلوبية الإحصائية. ونافلة هذه الدراسة كانت

حول علاقة الأسلوبية ببعض العلوم المعرفية الأخرى مثل البلاغة والنقد الأدبي واللغة والنحو والشعرية.

الفصل الثالث: موسوم بعنوان: " اللغة السردية: البناء والتجلي في روايات ياسمينة صالح". وركزت فيه على:

ـ مفهوم السرد وتاريخه وكيف تناوله الغرب والعرب.

ـ الصيغة السردية موضوعا ونوعا، وموقف السرد الحديث من هذه الأنواع وهل هي موظفة بالطريقة التقليدية أو تشابكت مع بعضها البعض لتنتج عن كل صيغة صيغ أخرى.

ـ الرؤية السردية من حيث المفهوم وأسباب تعدد التصورات حوله، وكيف تتطور كلما اتسع هذا المفهوم ما يجعله مفتوحا ومتطورا. كما تم التركيز بشكل أوسع على طرائقها الثلاثة، ممثلا لكل نوع ببعض النماذج من أعمال ياسمينة صالح.

ـ دراسة الأشكال السردية مع الوقوف أكثر على ضمير المتكلم باعتباره تقنية من التقنيات السردية التي أصبحت مهيمنة على النصوص الروائية، خاصة وأن البعض يرى أن هذا الضمير يمنح النص أبعادا للتخيل لا يتمكن منها ضمير المؤنث وكيف تعاطت معه ياسمينة صالح في رواياتها الثلاثة المعنية بالدراسة في هذا البحث.

ـ طرق سرد الأحداث وما هو الطريق الذي اعتمدته ياسمينة صالح في الغالب، دون التقليل من بقية الأنماط الأخرى وهي: السرد الموضوعي والذاتي والمونولوج الباطني والرسائل البريدية.

ـ الغلاف رداء النص، يضم العنوان ويلخص الأفكار، ومتن النص، رغم أنه ليس من صنع المؤلف لكن رأيه يظهر عليه. والعنوان هو اسم الرواية ومفتاحها يلخصها في جملة أو كلمة، وكلاهما يمثلان شفيرة النص. وهما بمنزلة الرأس من الجسد والباب الذي يدقه المتلقي لدخول عالم هذا المتن والإبحار بداخله، لذلك فهذه العناصر تساعد على فك بعض مغالق النص، وعلاقة بعضها بالمبدع والمتلقي والخطاب.

ـ اللغة المادة الخام للرواية، وما دام هذا المتن الحكائي وسع بأزمانه وشخصياته وأمكنته اختلفت لغات كل زمن، وتعددت بين العامي والفصيح، ثم أصبح ينادى بتوظيف العامية والسوقية لاختلاف الشخصيات فكرا وثقافة ومركزا داخل المجتمع الواحد. فإلى

أي مدى استطاعت ياسمينة صالح التعاطي مع هذه التحديات؟ وكيف وظفت هذه اللغة في رواياتها وطوعتها وساعدتها على أداء مهمة الكتابة، وصارت قابلة للتطور عندها؟

ـ هيمن أسلوب الخوف على أعمال ياسمينة صالح الروائية بشكل ملفت، لا يكاد يخلو من أي صفحة. ولكن تعاطيها مع طبيعة هذه المواضيع التي يكثر فيها الاغتيال وسرقة الأحلام والتعذيب والاعتقال فرض على الكاتبة توظيف هذه اللغة. فإلى أي مدى انعكست هذه اللغة على لغة السرد؟

ـ الرمز الذي لم تخل منه الرواية، خاصة وأنني وجدت نفسي أمام كم من كلمات كثيرة متكررة في كل فصل، مثلت أهمية كبرى لا تقل عن أهمية الخيال. فأعطى هذا العنصر النص بعدا واسعا يجعل المتلقي مجتهدا في البحث عن دلالاته العميقة.

ـ التناص ومظاهره، وقد زخرت به روايات ياسمينة صالح كثيرا، ومع ذلك اقتصرت الدراسة في هذا الباب على تعالق النص مع النصوص الأخرى كالنص القرآني والحديث النبوي الشريف والنص الأدبي والشعري.

الفصل الرابع: موسوم بـ " البنى الأسلوبية في روايات ياسمينة صالح "، وعرضت فيه جمالية لغة السرد لبعض مظاهر اللغة الشعرية وتناولت فيه:

ـ الظواهر التركيبية في روايات ياسمينة صالح مثل انتقاء الألفاظ والمفعول المطلق والحال والوصل والفصل وغيرها.

ـ الربط اللفظي ووسائله مركزا على التكرار والحذف.

ـ شعرية الصورة الفنية من خلال الوقوف على التشبيه والاستعارة.

ـ لغة الحوار بنوعيه وتأثيرها على الأسلوب العام.

ـ الوصف ووظيفته داخل المتون الروائية وكيفية وصف الشخصيات والأمكنة.

أما حصاد البحث تمثل في النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الرحلة الاستكشافية، ومساءلة المتن الروائي.

وقد صادفتني عراقيل جمة أثناء إنجاز هذا البحث، منها ما ارتبط بالمراجع والمصادر على كثرتها ووفرتها، ومنها ما ارتبط في التعامل مع المصطلحات النقدية، ومنها ما ارتبط بالظروف المحيطة بهذا العمل صحيا ومهنيا واجتماعيا. هذه العوامل فرضت نفسها علي وقيدت حرية حركتي وانقطعت عن البحث لعدة مرات.

لم يكن هذا البحث لأن يصل إلى نهايته التي أراها لولا رعاية الله ــ عز وجل ــ ونصائح الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور محمد عباس. فإذا كان من الشكر والاعتراف بالفضل والامتنان فهو الأولى به قبل أي إنسان آخر، الذي لم يبخل علي بنصائحه من نقد وتصحيح، فتح لي قلبه ووجدت فيه الرفق واللين والصبر الجميل، وسعة الصدر مما خفف عني عبء القلق ومشاق البحث. مهما بالغت فلن أوفيه حقه من الاحترام والتقدير، حيث استفدت كثيرا من خبرته العلمية والنقدية مباشرة أو من خلال مناقشته للرسائل الجامعية. فقد كان نعم المشرف ونعم الأب والصديق فله من كل أعماق قلبي فائق التقدير والامتنان. كما أجدد شكري إلى كل من قدم لي يد العون من قريب أو من بعيد وساعدني في إنجاز هذا البحث المتواضع ولو بكلمة طيبة.

وفي الأخير لا أدعي أنني أتيت القول الفصل، ووفيت الموضوع حقــه، ولكننـــي أرجو من الله ــ عز وجل ــ أنني وفقت إلى حد ما، منتظرا من السادة المناقشين تقويم هذه القراءة وما شابها من اعورار.

أحمد نقي

تلمسان

17 جوان 2016

الـــــمـــــدخـــــل

الرواية الجزائرية

ماهية الأسلوبية

نشأة الأسلوبية

وظيفة الأسلوبية :

أهمية التحليل الأسلوبي:

محاذير التحليل الأسلوبي:

الرواية لوحة عريضة لما يجري في المجتمع في مختلف المجـــالات، تصـــور حيـــاة الناس، وتعكس طموحاتهم وأحلامهم وآلامهم وآمالهم ... والأدب قرين للحيـــاة لـــيس بمعزل عنها، يعبر عنها، ويشاركها مجالاتها السياسية والتاريخية والاجتماعية والدينيـــة وغيرها، ويعطي الناس الشعور بالحياة، بل يعيشون داخله حياة أفضل وأقوى من الحياة التي يعيشونها خارج الخطاب الأدبي، يواجه قضاياها وتنوعها وتعقدها، ويقـــف منهـــا موقف الناقد الساخط أو الموجه المرشد.

الرواية هذا العالم السحري الجميل، " بلغتها، وشخصياتها، وأزمانهـــا، وأخبارهـــا، وأحداثها... وما يعتور كل ذلك من خصيب الخيال، وبديع الجمال: ما شـــأنها ؟ ومـــا تقنياتها؟ وما مشكلاتها؟ وكيف نكتبها إذا كتبناها؟ وكيف نبني عناصـــرها إذا بنيناهـــا؟ وكيف نقرؤها إذا قرأناها؟ إن الرواية نشئ جديد، وعالم بديع. "[1]بهذه الصورة هي محط أنظار، وإمعان فكر، وقوة جذب وتأثير، وتأويل أفكار، دون إغفـــال تحليـــل أبنيتهـــا، وأساليب الكتابة المستخدمة فيها.

الرواية فن كغيرها من الفنون الأخرى شقت طريقها نحو التجديد، وحققت تطـــورا كبيرا بما يتناسب والمراحل التي تمر بها المجتمعات، التي تتوق إلـــى تحقيـــق الرقـــي والازدهار. هي من أكثر الفنون صلة بالواقع، لكنها لا تنقله كما هـــو علـــى صـــورته الأصلية، وكأنه مرآة عاكسة أو صورة فوتوغرافية، وإنما ترصعه بما يملأ العين سحرا وجمالا والعقل تأملا وتدبيرا والأذن طربا وموسيقى. ونقصد بـــذلك الخيـــال الخصـــب الرحب، اعتمادا على قوالب فنية قوية البنيان تقلق القارئ و تهيجه. وهو الذي تعود منذ زمن بعيد على الاستهلاك فقط، أما رواية اليوم نزعت عنه تلك السلبية وأصبح القارئ مشاركا في إنتاجها." فهي الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة وما زال غير مكتمل، ... لما كانت الرواية هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة، فإنهـــا تعكـــس بعمـــق وجوهرية وحساسية أكثر، وبسرعة أكبر تطور الواقع نفسه. "[2]

1 ـ عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ص: 5.
2 ـ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987 ، ص: 16.

يختار الروائي أحداث روايته بعناية ثم يعيد صياغتها من جديد، مكسرا رتابة بناءها القديم المتمثل في تسلسل الأحداث إلى العقدة إلى الحل ناهيك عن اللغة التي ينقلها بهـــا، فالحدث لم يعد يتطور عنده تصاعديا، بل أصبح يتقدم ويتأخر، يتكسر ويتقطع، فيصـــبح ما كان معتادا عليه مقدما مؤخرا، ومؤخرا مقدما، والزمن عنـــده لا يخضـــع لتسلســـله المألوف، ونفس الشيء بالنسبة للمكان الذي يشوبه الغموض، ويصبح شخصية تحمـــل مواصفات بشرية، ويلجأ إلى اقتحام المأثورات الشعبية والمظاهر الأسطورية والملحمية.

يتمرد على الشخصية التي كانت واضحة المعالم فاعلة في السرد التقليـــدي، حيـــث ضخمها وبين مدى فاعليتها وبعدها عن مفهوم البطل، وربط حبل التواصل بينه وبـــين القارئ، وأضحت مكانتها داخل المتن الروائي على شكل عنصر أو حرف ضئيل شأنها، بعدما تمتعت بامتيازات كبيرة.

اهتم الروائي باللغة لأنها " أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني، فالشخصـــية تســـتعمل اللغة، أو توصف بها، أو تصف، هي، بها، مثلها مثل المكان ــ أو الحيز ــ والزمـــان والحدث... فما كان ليكون وجود لهذه العناصر أو المكونات، في العمل الروائي لـــولا اللغة"[1] لذلك حظيت باهتمام بالغ وأصبح يشتغل عليها مدعوا للدخول في عراك معهـــا "فإذا فقد الروائي الأرض اللسانية لأسلوب النثر، وإذا لم يعرف كيف يرتقي باللغة إلـــى مستوى الوعي التنسيبي، الكاليلي، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العفويـــة، وإلـــى الحوار الداخلي للكلمة الحية المتحولة، فإنه لن يفهـــم ولـــن يحقـــق أبـــدا، الإمكانـــات والمعضلات الحقيقية للرواية."[2]

اللغة سحر لا يجب أن يغيبه القاص عن خطابه الأدبي وإلا كان هباء منثـــورا، لأن معناها " ينصرف أساسا إلى الأدب، لأنها لغة انزياحية... لغة الكتابة بعامة، هي لغـــة قلقة، متحولة، متغيرة، متحفزة، زئبقية الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملا انزياحيا في كثير من الأطوار."[3]

1 ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 164.
2 ـ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 16.
3 ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 163.

فهي تكسر الجمود وتثير الفضول وتتمرد على القالب الكلاسيكي القديم، وهي بهـذا الشكل تكون متجددة ومتعددة ومتنوعة، لا تصل إلى القارئ ميسورة مكشوفة بصـورة مباشرة، فيجد النص أمامه مشتتا مفكـكا، والعنصر الذي يجمع لحمته هو عنصر اللغة.

فبعد أن كانت اللغة مجرد إبلاغ، أصبحت أداة فنية راقية لها خصائصها الجمالية، لا تعتمد على المعنى القاموسي أو تقف عند حدود الدلالة الواحدة فحسب إذ أصبحت اللفظة الواحدة ذات دلالات كثيرة تحقق أدبية الخطاب وشعريته.

أما الرواية العربية الحديثة حافظت على مضمونها العربي لكنها من حيث الشـكل الفني نهجت الطريق الذي سلكته الرواية الغربية.

الرواية الجزائرية

الرواية الجزائرية كانت أقل اهتماما من الشعر لعدم اطلاع كتاب ونقاد الجزائر على أساليب الكتابة الغربية أو حتى المشرقية، بسبب السيطرة الاسـتعمارية القاسـية التـي "قضت إلى حد ما على الإمكانات وخنقت الحريات، وحاولت جاهدة أن تقطع كل جسور التواصل بين الجزائر العربية المسلمة، وشقيقاتها في الوطن العربـي ولا سـيما فـي المشرق."[1] - جعلت من العملية الأدبية بصفة عامة محاطة بسحابة كثيفة من الغمـوض نتيجة هذه الأسباب. ونتج عن هذه الممارسات المجحفة قي حق كل ما هـو جزائـري خاصة المثقفين ظهور صراع بين اللغة العربية الأم واللغة اللاتينية المتمثلة في اللغـة الفرنسية حتى أضحت لغة ثانية تفقد مكانتها الحقيقيـة. وانقسـم المفكـرون والأدبـاء الجزائريون إلى فريقين متصارعين الأول عربي محافظ يسعى جاهدا إلى الحفاظ علـى هذه اللغة من الاندثار والضعف وهي آليته في التعبير عن انشغالاته وأفكاره ومشاعره. أما الثاني وجد في الفرنسية نفس سبيل صاحب الاتجاه الأول. وهناك فريق بقي يراوح مكانه بين هذا وذاك.

الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية الصعبة وغيرها التي كان يمـر بها الجزائريون لم تكن تسمح لهم بأي تطور فكري أو إبداع أدبي. ضف إلى ذلك " فإن

1 - عمار بن زايد: النقد الأدبي الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص: 8.

الرواية تعالج قطاعا من المجتمع رحابة واسعة، لشخصيات تختلف اتجاهاتها ومشاربها وتتفرع تجاربها وتتصارع أهواؤها ومواقفها، ومن ثم كان الكاتب يحتـــاج إلـــى تأمـــل طويل. ثم إن الرواية تتطلب لغة طيعة مرنة قادرة على تصوير بيئة كاملة، وهذا ما لم يتوفر لها سوى بعد الاستقلال. وفوق هذا فإن كتاب الرواية في الجزائر لم يجدوا أمامهم نماذج جزائرية يقلدونها أو ينسجون على منوالها كما كان الأمر بالنسبة للكاتب باللغـــة الفرنسية. "[1] زيادة على ذلك مزاحمة اللغة الفرنسية للغة العربية ردحا من الزمن حتـــى بعد الاستقلال إلى جانب العامية، وعجز البرامج المدرسية عن تقديم النصوص الأدبيـــة الراقية،رغم تغير المناهج والبرامج ناهيك عن الخطب الرسمية التي كانت تفرض نفسها باسم الاشتراكية والثورة. في مقابل ذلك رأى محمد مصايف بأن "الثورة كانت مـــدعاة إلى تفجير الطاقات الإبداعية الكامنة عند الأدباء والمفكرين للقيام بالدور النضالي عـــن طريق الكلمة والفكرة."[2]

لم تظهر الإرهاصات الأولى للأدب الجزائري بصفة عامة، والنثر الفني خاصة " في أعقاب الحرب العالمية الأولى، ولم تتضح معالمها إلا بعد الحرب العالمية الثانية."[3] ويظهر ذلك في كتابات العديد من الكتاب أمثال: الطيب العقبي (1890ـــ1960)، ومبارك الميلي (1898ـــ1945)، والبشير الإبراهيمي(1889ـــ 1965)، والسعيد الزاهري. (1899ـــ1957).

بداية الرواية الجزائرية حسب رأي بعض النقاد ساذجة في أســـلوبها وموضـــوعها وتعود إلى سنوات الأربعينات وكانت أقرب إلى القصة الطويلة وتمثلت فـــي روايتـــي "غادة أم القرى " لأحمد رضا حوحو سنة 1947 و"الطالب المنكـــوب " لعبـــد المجيـــد الشافعي سنة، 1951 إضافة إلى ما كتبه الجيلالي محمد العابد وزهور ونيسي، غير أن محمد مصايف يرى أن " الرواية الجزائرية لم تكن قد ظهرت فـــي شـــكلها الناضـــج،

1 ـ عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، دارا لكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص: 238.
2 ـ محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1983، ص: 8.
3 ـ محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1983 ، ص: 114.

وليست غادة أم القرى " لأحمد رضا حوحو و"الطالب المنكوب " لعبد المجيد الشافعي إلا قصتين مطولتين لا غير."[1]

توالت الكتابات الروائية الجزائرية بشكل متسارع، مستلهمة موضوعاتها من الثورة داعية إلى الحرية والعدالة الاجتماعية والمحافظة على الشخصية الوطنيـــة والعروبـــة. فكتب عبد الله الركيبي " نفوس ثائرة "، والطاهر وطار " دخان مـــن قلبـــي "، ومحمـــد صالح الصديق " صور من البطولة ". وهذا الأمر طبيعي " دعت إليه الحاجة إلى دراسة الأوضاع الناجمة عن الثورة الجزائرية."[2] ثم جاء جيل آخر بعد جيل تحقيق الاستقلال، اهتم بالحفاظ على الثوابت الوطنية التي حققتها الثورة، وبما يشغل الجمـــاهير كتـــوفير الحياة الكريمة له.

جاءت الأفكار متواصلة بين الجيلين إلا أن الاختلاف يكمن في محاولة مسايرة هـــذا الجيل الجديد لواقع وأفاق الرواية الجديدة على المستويين العربي والعالمي. "ويمكننا أن نعتز بنجاح هذا البناء... فقد استطاع روائيونا أن يكتبوا حسب خطة مدروسة محكمة."[3]

رغم هذا الجو المتعفن إن سمح لنا بهذا التعبير كما ذكر سابقا، إلا أن هذا الفن شق طريقه نحو التطور، يعبر بصدق، مواكبا حياة المجتمع بما تحتويه من شـــدة وضـــيق وفرح وغبطة، دون إهمال الشكل بطبيعة الحال، " فالحداثة في النثر تعني أن هناك جديد في الموضوعات والأساليب والأشكال الأدبية أو بتعبير آخر تعني الجديد في الصـــياغة والشكل، والواقع أن التجديد الذي نعنيه هو أن هناك تغيير حدث في لغة النثر وطريقـــة التعبير منذ بداية الاستقلال."[4]

أما إذا تحدثنا عن البداية الحقيقية للرواية كما حددها عبد الله الركيبي كانت في بداية السبعينيات مع رواية " ما لا تذره الرياح " لمحمد عرعار ثم رواية " ريح الجنـــوب " للكاتب الروائي عبد الحميد بن هدوقة.[5] وهما روايتان متكاملتان كتبتا باللغة العربية. ثم

1 ـ محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص:114 .
2 ـ محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، مرجع سابق، ص: 8.
3 ـ المرجع نفسه، ص: 13.
4 ـ عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص: 5.
5 ـ المرجع نفسه، ص: 238.

جاء الطاهر وطار الذي حاول من خلال إبداعاته " إخراج الفن القصصي بما فيه الرواية من التابوت اللغوي والمضامين المستهلكة..فجاءت اللآز كإنجاز فني جريء وضـــخم، يطرح بكل واقعية وموضوعية قضية الثورة الوطنية.[1] وسمي هذا الجيل الذي حمل على عاتقه هموم الرواية الجزائرية بجيل السبعينيات وجيل الشباب أمثال: مـــرزاق بقطـــاش (طيور في الظهيرة ، عزوز الكابران)، وعبد العالي محمد عرعار (الطموح)، وعلاوة بوجادي (قبل الزلزال)، وإسماعيل غموقات (الشمس تشرق على الجميـــع ، الأجســـاد المحمومة)، وواسيني الأعرج (نوار اللوز، جغرافية الأجســـاد المحروقـــة)، وجيلالـــي خلاص (رائحة الكلب، حمائم الشفق)، وعبد المالك مرتاض (نار ونور، دماء ودموع).

يلاحظ على هذه الفترة الزمنية بأنها حافلة بالكتابة الروائية بشكل كبير نتيجة اتصال الشرق بالغرب فكريا وثقافيا، إلى جانب ترك معظم الكتاب للقصة القصيرة لأنها لم تعد تفي بأغراضهم الاستكشافية ونقل ما يدور في المجتمع من الأحداث الكثيرة التي تجل عن العد لذلك وجدوا في الرواية ما لم يجدوه في الفنون القصصية الأخرى أي السبيل الذي يكفيه تشريح وتفصيل الأحداث وتقديم الأفكار.

مع اندلاع أحداث أكتوبر 1988 التي أفرزت عن مرحلة سياسية جديـــدة، حـــررت الصحافة، وخلصت البلاد من هيمنة الحزب الواحد، وظهرت أحزاب سياســـية كثيـــرة، وفتح هذا المجال للحرية بابا كبيرا دخلت البلاد بعده في عشرية ســـوداء كمـــا ســـماها البعض، أتت على الأخضر واليابس، وهجرت أدمغتها...

تناول الخطاب الأدبي هذه الظواهر بكل حرية حتى الممنوع منها، فتعددت مضامينه وأفكاره وأحداثه، بل تعدى ذلك إلى مسايرة طرق السرد الموظفة في الروايات العربيـــة والعالمية. ومن المواضيع الهاجسية التي تناولتها الرواية في تلك الحقبـــة: الأصـــولية ودوامة الإرهاب الدموي مبرزة أسبابها ونتائجها بعيدا عن أي خلفية إيديولوجيـــة، فلـــم نشعر بأن أصحابها مع فئة ضد فئة أخرى، بل نقدوا حتى السلطة في حدّ ذاتها. وهـــذه ياسمينة صالح في روايتها "وطن من زجاج " تطرح هذا الأمر بصوت عال فيه الجـــرأة

1 - واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1986. ص: 90.

والشجاعة قائلة: "كأن الوطن صار كذبة يا صاحبي اللي باعوا الوطن هم الذين يتكلمون عنه بحماس."[1]

" واش تحب يا صاحبي هذا بلد كلب بن كلب."[2] وينها الدولة؟ وين كانت الدولة عنـــدما ارتكب هؤلاء هذه الجريمة. "[3]

وهذه إدانة وعتاب صريحان وشجاعان ضد الدولة التي تقاعست في نظرها في الذود عن أبناءها الذين يموتون في كل لحظة، خاصة في القرى والمداشر والأحياء الشـــعبية. ووصل الأمر إلى طرح الأسئلة الممنوعة التي أصبحت على لسان كل وسائل الإعـــلام الوطنية والعالمية منها: من يقتل من؟ وهكذا ترى "ياسمينة صالح" هـــذا الجيـــل جيـــل المجزرة والاغتيال اليومي وسرقة الأحلام.

الموضوع نفسه تناوله "سفيان زدادقة" في روايته "سادة المصير". كما تناولت حالـــة الخوف والرعب اللذين عاشهما المثقف الجزائري بعدما رفع شعار اغتيال هذه النخبـــة، قصد تكسير أقلامها وتكميم أفواهها، فتناولت "ياسمينة صالح" قصة شاب طموح أحـــب مهنته، وضع القتلة نهاية لحياته لأنه لم يذعن لتهديداتهم. ونتيجة لذلك وقعـــت عيـــون أغلب هذه النخبة على أوروبا هروبا من جحيم الإرهاب، لكنهم سقطوا في جحيم الغربة والعنصرية. وكشفت رواية عمار لخوص "كيف ترضع الذئبة دون أن تعضك" مأســـاة المهاجرين عامة والجزائريين خاصة، ورصدت صورة هـــؤلاء النـــاس فـــي عيـــون الايطاليين.

مثلما تناول الشعر الجزائري قضايا العرب والعروبة أثناء هذه الحقبة أو قبلها بشكل مكثف، حاول الروائيون الجزائريون اجتياز حدودهم الجغرافية فكريا وأدبيـــا والتعبيـــر عن قضايا الأمة العربية وما تعانيه من ضعف وهوان وتأزم. فحضرت بغداد بقوة فـــي خطاباتهم حيث كتب "كمال بركاني" روايته " امرأة بلا ملامح " معبرا فيها بكل أســـف عن انهزام العرب في اللحظة التي سقطت فيها بغداد. وفي نفس السياق كتبت رشـــيدة

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006 ص: 52.
2 ـ المصدرنفسه، ص: 54.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 96.

"خوازم" رواية " قدم الحكمة "ولعل مرد هذا الشعور والانتماء العربي يعود إلى نشـــاط الحركة الإعلامية التي سعت إلى تقريب الأحداث التي تقع في الوطن العربي إلى قلوب العرب جميعا.

أهم موضوع وضع عليه هذا الجيل من الروائيين يده، ولم يعتقد أي إنسان أن يمس لأنه مقدس، وشكل نقطة فاصلة وحاسمة في حياة الجزائريين، وهو الموضوع الذي كان نموذجا حيا لأي حركة تحررية في العالم، هو موضوع الثورة الجزائرية. حـــاول هـــذا الجيل مساءلتها، وهو الذي لم يشارك فيها، مساءلة مباشرة جريئة وواضـــحة. وكانـــت "ياسمينة صالح " إحدى الأقلام النسائية التي عرضت لمثل هذه المواضيع وكأنها تكتـــب بلسان رجل. أحبت الجزائر كثيرا وأحبت لغتها، " أنا على الرغم من كل شيء أرفـــض أن تكلمني ابنتي باللغة الفرنسية، أتسمعين أيتها الجزائرية العنيدة، أرفض أن تخاطبيني بغير العربية."[1] وفي قولها أيضا: تحيا الجزائر.[2]

وبدون شك فإن روايات ياسمينة صالح تعد واحدة من الروايات التي أحدثت ضـــجة كبيرة بأفكارها وأسلوبها، داخل وخارج الوطن. من خلالها أدانـــت صـــاحبتها ونـــددت بأولئك الذين أقحموا في الثورة، أو أقحموا أنفسهم فيها دون اقتناع.

ــ " أنا لم أكن شيئا، كنت رجلا قادته الأحداث إلى هنا. إلى هؤلاء الشهداء.. فوحـــدهم الشهداء هم الأبرياء من كل ذنب. "[3]

ــ " حذرين الموت، وأنا أزحف على بطني خوفا من الموت."[4]

ــ ".. كنت أريد وطنية على مقاسي بالضبط، وكان ذلك جزءا من خيانة اقترفتها فـــي حق نفسي في ليلة مدهشة. "[5]

هكذا كانوا في الثورة، مات غيرهم في ميدان الشرف بينما هم تشرفوا بعد الاستقلال بالنعم والامتيازات، يتاجرون في كل مناسبة تذكر بهذه المعركة الكبيرة بأرواح هؤلاء

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، دار الآداب، بيروت، ط1، 2002، ص: 106.
2 ـ المصدر نفسه، ص:123.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 93.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 77.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 65.

الأبرار الذين قدموا النفس والنفيس، وفي كل مرة يكسبون أكثر.

الفكرة نفسها تناولتها الكاتبة في روايتها الثانية " وطن من زجاج " التي تتحدث عن أحلك أيام الجزائـــر المستقلة، قدمت حكاية أحد المجاهدين فشل في قتل أحـــد العمـــلاء الذي تحول إلى مسؤول كبير بعد الاستقلال بينما هو همش وأصـــبح يعـــاني المـــرض والحسرة، كالذي حدث " لعمر" في روايتها الأولى حيث جاهد و ناضل وسبق "الســـعيد" في تسلق جبال الثورة، لكنه همش بعد الاستقلال بل أدخل السجن، وخرج منه معلـــولا حتى فارق الحياة. وتتطور الأحداث بعد ذلك ليطال القتل كـــل شـــرائح المجتمـــع دون استثناء في وقت أصبح فيه الحمال جنرالا ترقى على جثـــث الأبريـــاء مـــن الأوفيـــاء والمخلصين لهذا الوطن.

"ياسمينة صالح" قلم جديد من جيل هذا العصر الحديث الذي شهد على حقبة زمنية خطيرة في الجزائر والأكثر دموية في تاريخها. احتلت مكانة في ظرف وجيـــز داخـــل المتن الروائي الجزائري المعاصر، فسطع اسمها في هذا العالم الروائي الرحب الواسع، ولعل هذه القفزة الأدبية الفنية للأديبة أو لجيلها شجعتها الجوائز التي رصدت لأحســـن الأعمال الأدبية، منها جائزة "مالك حداد" للرواية العربية التي تشرف عليهـــا الروائيـــة "أحلام مستغانمي". وكانت إحداها من نصيب "ياسمينة صـــالح" علـــى روايتهـــا بحـــر الصمت، وكذا جائزة "عبد الحميد بن هدوقة". فتوسع هذا الفن وزادت مقروئيتـــه. كمـــا تعددت فيه أساليب التعبير. ولا ننسى في هذا الشأن جائزة "محمد ديب" للرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، ناهيك عما يروجه لها الإعلام الفرنسي الذي ساعد على تشجيعها منـــذ زمن مبكر "لتظهر أن الثقافة الفرنسية خلقت كتابا بارزين في الجزائر، وأن الاســـتعمار لم يكن كله شرا، وأن ما زرعه الاستعمار من حضارة في الجزائر ــ حسب زعمـــه ــ قد أثمر هذه النماذج الأدبية الجيدة شعرا ونثرا."[1]

رواية الجيل الجديد في الجزائر إن صح نعته بهذا الاسم هي تجربة منفردة ومتميزة في المتن الروائي باللغة العربية لأنه يحيل على طرائق تعبير فنية، وتطور إبداعي فني

1 ـ عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديثة بين الواقعية والالتزام، مرجع سابق، ص: 236.

ورؤية خاصة للعمل الأدبي، باعتبار أنه عايش ظواهر اجتماعية تفاعل معها أيما تفاعل، وجعلته يتمرد على النمط الكلاسيكي القديم، ويتخذ من اللغة لبنة وركيزة أساسية لإغناء تجربته الفنية.

المضمون هو الآخر ساير الحركة اللغوية المتمردة على كل قانون قديم، ولم يهمل حتى أصغر الجزيئيات في حياة الناس والتي تهمهم في عوالمهم الداخلية. " فإذا كانت اللغة قد تخلصت من أسرها، ومن محدودية الدال، وأصبحت نسيجا في فضاء سميائي لا محدود، فإن المضمون هو الآخر قد تبنى جدلية عنف الطرح. ولم يعد أسير اللغة التي كانت رهينة مدلولات مرحلة تواطأ فيها المضمون في تشكيل خطاب موحد همه التبشير بأفكار موجهة إلى متلق كان هو الآخر أسير هذه الجدلية. "[1] وغدا بذلك المتلقي أيضا "حرّا طليقا يسمو في أفق علوي من الوعي والمعرفة لا يقف عند حدود القراءة فحسب وإنما ينقد و يؤول و ينتج و يبدع ويكشف قدرة الإبداع عند المؤلف."[2]

النص إذا كان مفتوحا فإن " القارئ المتلقي ينتجه في عملية مشاركة، وهذه المشاركة ليست هي الاستهلاك، وإنما هي اندماج القراءة، والتأليف في عملية دلالية واحدة. بحيث تكون ممارسة القراءة إسهاما في التأليف، ناهيك بأن (النص) نوع من (اللذّة)، بل إنه واقعة غزلية... "[3]

هذه التجربة الروائية المتبلورة عند هذا الجيل أنعشت الحركة الروائية وخلفت أفقا جديدا متجاوزة السكونية والماضوية منغمسة في التجريب، من خلال " اعتماد الخطاب على اللغة الجديدة التي تتخذ من الانزياح مرفأ لها، وهو الذي زاد من عنفوانه. وعليه فالخطاب الجديد من خلال هذا الجيل من الكتاب يمكن اعتباره بنية مؤسسة لمرحلة أخرى في القصة العربية الجزائرية المعاصرة، تخرج عن سلطة النموذج إلى فاعلية التجريب والانفتاح وتدمير الخطاب الإيديولوجي ذا الطبيعة الأحادية الدغمائية. "[4]

1 ـ عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الحديث، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص: 24.
2 ـ منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط2، 2009، ص: 71.
3 ـ عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2000، ص: 18.
4 ـ عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، مرجع سابق، ص: 24.

ولست هنا بصدد تعداد هذا الجيل اسما باسم بقدر ما ركزت الاهتمام على الروائيـــة "ياسمينة صالح" التي أصبحت اليوم من الأسماء التي فرضت نفسها في ميـــدان الكتابـــة الروائية، وأصبحت من الأصوات النسائية المتميزة في الجزائر بعدما كان هـــذا الفـــن الإبداعي ممثلا بصوت واحد هو " أحلام مستغانمي". حيث تعاطت مع اللغـــة تعاطيـــا إبداعيا مبنيا على التجديد. وكتاباتها غير مقيدة بالزمان والمكان. واللغة عندها وســـيلة للإيحاء وكشف وتجاوز للمثال لا لنقل المعاني ومن أعمالها الأدبية:

ــ رواية "بحر الصمت" التي حازت على جائزة " مالك حداد " المنظمة في سنة 2001.

ــ رواية "وطن من زجاج".

ــ رواية "لخضر".

ــ "وطن الكلام" عبارة عن مجموعة قصصية.

ــ "ما بعد الكلام" وهي مجموعة قصصية.

ــ أحزان امرأة من برج الميزان .

بالإضافة إلى نشرها مجموعة كبيرة من المقالات في جرائد مختلفة.

و تميزت الرواية عموما من ناحية الأسلوب بما يلي:

1 ــ سيطرة الوظيفة الشعرية على النص أكثر من غيرها إلى جانب الوظيفة الانفعالية.

2 ــ وضوح الأسلوب و مناسبته للموضوع مما يدل على أنه أدى وظيفته اللغوية.

3 ــ عنف الخطاب شكلا ومضمونا استجابة للظروف التي عاشتها البلاد.

4 ــ تعامل اللغة بمستويين أولهما فصيح والآخر يميل إلى العامية.

5 ــ بناؤها على قالب سردي يختلف عن السرديات الكلاسكية من حيث بناء الجملة.

6 ــ اعتمادها على علاقات التناص المتنوعة كالقرآن الكريم مثلا.

التأويل لا يجد ضالته داخل الروايات الكلاسكية لأنها لا تفســـح المجـــال للدراســـة الواضحة المعمقة والتجريد هو الذي يعطي الرموز للرواية، هذه الرموز تظهر غامضة تحتاج إلى إمعان نظر وتفحص دقيقين مما يعطي المجال واسعا لدراســـــة الخطـــــاب الروائي، الذي لا يمكن أن يحقق ضالته الفنية والجمالية والإبداعية بعيدا عـــن اللغـــة،

فتتحرر الدلالات من مدلولاتها الموضوعة أصلا في معاجم اللغة كما ذكر سابقا، فتقفز اللغة على حواجز التمرد والتناقض والخروج على كل ما هو معتاد سابقا، و تؤسس بذلك للغة مخالفة للنسق فتنتقل من وظيفتها التوصيفية إلى وظيفة إيحائية، وتصبح من أهم عناصر الكتابة الجديدة.

الأسلوب محط اهتمام النقاد ودارسي الأدب، هو ذلك العنصر السهل الممتنع يتخيله كل إنسان ويعيشه، لكن من الصعب إدراكه أو التعبير عنه رغم هذا الكم والكيف الكبيرين من الدراسات التي كتبت حوله عربية أم أجنبية كانت، وإذا كان الأسلوب سمة فردية خاصة فإنه لكل نوع أدبي أسلوبه الخاص.

على الرغم من أن هذا المصطلح أقر حديثا ونال حظا كبيرا من الدراسات إلا أن مكانته واضحة المعالم في تراث النقد والبلاغة العربية، ثم تناوله المحدثون متأثرين بالدراسات الغربية في هذا المجال.

ليس النص الأدبي كيانا في فراغ، وإنما هو يتصل بمنشئ، حاول البعض جعل النص بصمة له، وحاول البعض الآخر عزله عنه تماما، وإعطاءه حياة مستقلة، كما أن النص يتصل من جانب آخر بمتلق يحاول المنشئ أن يجذبه إلى تجربته الخاصة ليعايشها، حتى أن "ريفاتير " حدد أسلوب النص على أساس صلته بمتلقيه. وتأتي البلاغة العربية ليكون لها أصالة في هذا الربط من خلال مقولة الحال والمقام. رغم ذلك المد والجزر الذي وقع بينهما، إلا أنها تستعين بها، وأحيانا تتجاوزها في بعض المواطن.

الخطاب الأدبي هو مادة الأسلوبية وهدفها " والمقصود بكلمة خطاب في المفهوم اللساني هو كل نص يأتي نتيجة لعمل إرسالي لساني يقوم به مرسل ما، ويكون موجها بطريقة حتمية إلى قارئ أو سامع (فعلي، متخيل)، يقوم بعمل التلقي والتفسير ... أما كلمة الأدبي يطلق عليه جاكبسون كلمة " شعري" أي كل ما ينتمي إلى نظام خاص من عمل اللغة وتحقيقها ويحمل وظيفة هي "الوظيفة الشعرية"، ويتم تحليل هذا النظام ودراسته خلال مجموعة من التحديدات الشكلية التي يتكون منها النص."[1]

1 - جورج مولينيه: الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2006، ص :20-21

أورد عبد السلام المسدي تعريفا آخر له أقره بعض أعلام الفكر الأسـلوبي بكونـه: "خلق لغة من لغة، أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني. "[1]

هذا الخطاب له خصوصيات أسلوبية وجمالية، كانت مادة للبحث عند معظـم نقـاد ودارسي الأدب، ومن هنا قامت الأسلوبية على دراسة مكونات هذا الخطاب وتحليلهـا، ومدى تأثيرها في المتلقي، خاصة عندما تخرج عن إطارها المعياري مسـتعينة بعلـم النحو، وليس فقط جمع الجمل اسمية وفعلية، بل تحدد ما خلفها من أبعاد دلالية. وتدرس الجمل التي يمكن أن تخرج على الظاهرة اللغوية الأصلية، لتحقيق مقاصد معينة دون أن ننسى طريقة انتقاء الألفاظ، وتركيبها تركيبا محكما، من شأنها أن تنقل هذا التركيب من حالة الحياد اللغوي إلى نص أدبي متميز بنفسه، وتأتي مقولـة العـدول هـذه مؤكـدة المستوى الإخباري والإبداعي في الأداء اللغوي، وبهذا يمثل قيمـة تعبيريـة أو منبهـا أسلوبيا في مباحث التعريف والتنكير والحذف والـذكر والتقـديم والتـأخير والإيجـاز والإطناب والوصل والحروف وعلى وجه الخصوص الروابط منها.

ويمثل معدل التردد أيضا منبها أسلوبيا آخر لا يقل أهمية عن المنبهات الأخرى في مباحث البديع كالطباق والسجع والمقابلة أو تكرار الحروف والكلمات والعبارات والجمل والفقرات أحيانا، لأنه يؤدي وظائف دلالية معينة ويساعد على تماسك النص ويوظف " من أجل تحقيق العلاقة المتبادلة بين العناصر المكونة للنص."[2]

ومع الاهتمام بالأسلوبية في العصر الحديث ونتائجها وتشعب موضوعاتها وتداخلها مع العلوم الأخرى أدى ذلك إلى تنويع حقولها واتجاهاتها.

ماهية الأسلوبية

إن اللغة وما تتيحه للمبدع من التعبير الجميل يشكل مظهرها الإبداعي الذي أصبح الموضوع الذي تدور حوله كل الدراسات اللغوية الحديثة. إن جوهر كل الظواهر توحي

1 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص: 117.
2 ـ صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السورالمكية، ج2، دار قبالة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص: 21.

بأن الذات المتكلمة تخترع لغتها ــ بوجه ما من الوجوه ــ كلما عمدت إلى التعبير عن نفسها، أو هي تعاود اكتشاف تلك اللغة كلما سمعت الآخرين ــ من حولها ــ يتكلمون بها، وكأنما هي قد تمثلت ــ في جوهرها المفكر ــ نظاما متسقا من القواعد، أو مجموعة منتظمة من القوانين التكوينية، التي تحدد بدورها هذا التحديد السمانطيقي (الدلالي) الطائفة غير محدودة من العبارة الحقيقية، منطوقة كانت أم مسموعة، وبعبارة أخرى. يمكن أن نقول: إن كل الظواهر توحي بأن الذات المتكلمة تملك ضربا من النحو التوليدي الذي يسمح لها بابتكار لغتها الخاصة."[1] التي تكتشفها فيما بعد من خلال تناولها الناضج والعميق البعيد عن السطحية كما كان معمولا به سابقا في البلاغة، وهي قادرة على اكتشاف ما في هذه النصوص من جوانب جمالية ...

فضل رابح بوحوش تسمية الأسلوبية بالأسلوبيات والخلاف بينهما يظهر في الجمع لا غير وهي " مصطلح مركب من وحدتين: الجذر، الأسلوب " stylus" التي تعني أداة الكتابة، أو القلم، ومن اللاحقة" بات "ics " المكونة هي بدورها من الوحدة المورفولوجية "ية " " ic" التي تفيد النسبة، وتشير إلى البعد المنهجي والعلمي لهذه المعرفة، ومن "أت "S" الدالة على الجمع، كل هذه الوحدات مجتمعة تشكل علوم الأسلوب."[2]

ذكر معظم النقاد والباحثين عدم وجود تحديد دقيق للأسلوبية لأن هذا النشاط مارسته عدة معارف التي كان الخطاب ميدانا خصبا لها، بل هي كانت أوسع منها. تردد الكثير في عدها منهجا نقديا بسبب تعدد ميادينها وتداخلها مع حقول أخرى، مثل النقد الأدبي والبلاغة واللسانيات أيضا، إذ يعود الالتباس بين اعتبار الأسلوبية من المعارف المختصـــة بذاتها وذلك مع كل من: م. أريفاي ودولاس وريفاتير.

يقول أريفاي ودولاس:" إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من الليسانيات."ويقول الثاني:" إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني." أما ريفاتير فإنه يعتبر الأسلوبية هي التي تنتج عن الأسلوب أو أسلوبا يعتمد المنهج العلمي في تحليل خاص للمضمون المتميز يستطيع بها الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل والتي بها يستطيع أيضا أن

1 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 24.
2 ـ رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، د.ط، دت، ص:3 .

يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية لسانيات تعني بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص."[1] وهذا التداخل يجرنا إلى الحديث عن صعوبة التعريف بينها وبين الأسلوب رغم اجتهادات الكثيرين، ثم أصبح التداخل في المصطلح بحد ذاته. " ومن الملاحظ أن علم الأسلوب قد يتخذ عدة مسميات لدى بعض المؤلفين، فطورا يطلق عليه "فن الشعر" وطورا يسمى "سيميولوجية العمل الأدبي " كما تدرس بعض قضاياه الآن في نطاق ما يسمى " بنظرية النص. "[2]

الحديث كما سبق ذكره عن الأسلوب وكيف يكشف عن شخصية صاحبه وطريقة تعبيره المميزة يشير إلى أن الدراسة الأسلوبية " تستهدف الكشف عن السمات المميزة للكلام عامة، ولفنون الإبداع القولي خاصة. وبهذا المعنى فإن الدرس الأسلوبي وجد منذ وجدت الكتابة، فكل خطاب يتوفر على ملمح من ملامح الأسلوب أو محاولة تمييز هذا الخطاب اللغوي من غيره من أساليب الكلام.[3]

أعطى الكثير من الباحثين عدة مفاهيم للأسلوبية حديثا. إضافة إلى تلك التعريفات السابقة، نذكر من خلالها بأن الأسلوبية: " نوع من الحوار الدائم بين القارئ والكاتب من خلال نص معين."[4] وهي أيضا " دراسة المتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي. وهذا يتطابق مع التقليد القديم الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد. والقواعد من هذا المنظور هي مجموعة القوانين."[5]

كما "تعرف بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[6] وترتبط بالبعد اللساني من خلال تعريف بيير جيرو الذي يحدد الأسلوبية بكونها " البعد الليساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية."[7] وهو القول الذي استدل به عبد السلام المسدي بحيث جعل لبعض المنطلقات

1 - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 49.
2 - صلاح فضل:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، النادي الأدبي الثقافي،السعودية، جدة ، ط3، 1988، ص: 166.
3 - بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطبع والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006، ص: 104.
4 - جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص: 7.
5 - بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط2، 1994، ص: 13
6 - عبد السلام المسدي:الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 34.
7 - بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص:15.

المبدئية في تحديد الأسلوبية بعدا لسانيا مستندا إلى ثنائية الدال والمدلول. ويظهر هنا بأن الأسلوبية لا تقوم إلا على أساس البعد اللساني، وتقتصر مهمتها على الإبلاغ لا غير، بل هي تتجاوز هذه المهمة، لأن النص الأدبي لا تكمن غايته في الإبلاغ فقط، بل تتعداه إلى إثارة القارئ أو السامع وشد انتباههما بما يحمله من طاقات إبداعية وجمالية وخرق سنن القول. وهنا تأتي الأسلوبية " في هذا المقام لتتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية."[1]

ذهب جاكبسون إلى أن الأسلوبية: بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا."[2] وذكر ــ شارل بالي ــ مؤسس علم الأسلوب بأن الأسلوبية " تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي تدرس تعبير وقائع الحساسية المعبرة عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية. "[3] فنجده قد حصر البحث الأسلوبي في الجانب الوجداني للغة وبالتالي في تعبيريتها.

أما بحوث نقاد العرب جاءت متنوعة نظريا من جهة، وتطبيقيا من جهة ثانية، وثالثة جمعت بين الاثنين ووفقت بينهما. ونشرت العديد من الكتب، والآلاف من المقالات في هذا المجال. فتارة يستخدم المسدي الأسلوبية وأخرى يرد عنده هذا المصطلح تحت عنوان "علم الأسلوب" وهو عنده "علم لساني يعني بدراسة مجال التصرف فـــي حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة."[4] وعند صلاح فضل الأسلوبية هي وريث البلاغة.

وإذا كان احتفاء البلاغة التقليدية من الدراسات الإنسانية قد ترك فراغا كبيرا فإن علم الأسلوب هو الذي تقدم لملء هذا الفراغ."[5] كما أفاد النقد العربي المعاصر في عهده بكل ما يتعلق بالأسلوبية البنيوية في النقد الغربي في حين آثر سعد مصلوح مصطلح "الأسلوبيات" على علم الأسلوب والأسلوبية وتناول في مؤلفه "الأسلوب دراسة لغوية

1 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص:36.
2 ـ المرجع نفسه، ص:37.
3 ـ منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص: 31.
4 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص:56.
5 ـ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق ، ص: 206.

إحصائية:" ماهية الأسلوب، والإحصاء ودراسة الأسلوب، ومعادلة" بوزيمان "لتشخيص الأساليب، والأسلوب في المسرحية والرواية ثم طبق على بعض الأساليب النثرية."[1] ويذكر عدنان بن ذريل الأسلوبية بأنها "علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميزه عن غيره وتتعدى مهمة تحديد الظاهرة بمنهجية علمية لغوية، وتعد الأسلوب ظاهرة لغوية في الأساس تدرسها ضمن نصوصها .."[2]

يذكر الناقد منذر عياشي بأن " الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب ولكنها ــ أيضاــ علم يدرس الخطاب موزعا على هوية الأجناس، ولذا، كان هذا العلم متعـــدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات. ومـــا دامـــت اللغة ليست حكرا على ميدان إيصالي دون آخر، فإن موضوع علم الأسلوب ليس حكرا ــ هو أيضا ــ على ميدان تعبيري دون آخر.

"ولكن يبقى صحيحا، أن الأسلوبية علم يرقى بموضوعه، أو هو يعلو عليه لكي يحيله إلى درس علمي. ولولا ذلك لما حازت الأسلوبية على هذه الصفة، ولما تعددت مدارسها ومذاهبها. كما يبقى صحيحا، أن الأسلوبية هي صلة اللسانيات بالأدب ونقده، وبها تنتقل من دراسة الجملة "لغة" إلى دراسة اللغة نصا، فخطابا، فأجناسا. ولذا كانت الأسلوبية (جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب) كما عبر سبيتزر عن ذلك."[3] ويرى نور الدين السد بأن الأسلوبية "هي الوجه الجمالي للألسنية، إنها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للوقائع، وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي. "[4]

كثرت تعريفات الأسلوبية وتباينت من حيث الصياغة والمنطلقات، فمنها ما يركز على كون الأسلوبية منهجا علميا في دراسة أسلوب النصوص، مما يشير إلى الأصل الذي انبثقت عنه الأسلوبية وهي الألسنية. فالأسلوبية إذن ترعرعت في حضن اللسانيات

1 ـ سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط 3، 2002، ص:7.
2 ـ عدنان بن ذريل: الأسلوبية، الفكر العربي المعاصر، ع25، 1982، ص: 249.
3 ـ منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق ، ص: 27.
4 ـ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الحديث، ج1، هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص:16 .

وشربت من حليبها حتى تمكن منها، وواصلت توظف بعض تقنياتها ومستوياتها، ناهيك عن اتصالها بعلوم أخرى كالنحو والصرف والنقد وغيرها تتخذ منها الأسباب لتحقيق الهدف الأسلوبي.

وهكذا يزدوج المنطلق التعريفي للأسلوبية " حيث يمتزج فيه المقياس اللساني بالبعد الأدبي الفني استنادا إلى تصنيف عمودي للحدث الإبلاغي، فإذا كانت عملية الإخبار علة الحدث اللساني أساسا، فإن غائية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتي الأسلوبية لتتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية."[1] لهذا راحت تتعقب جملة الانحرافات التي من شأنها تحقيق هذا الغرض الأسلوبي " كتكرار صوت، أو قلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل، وكل ما من شأنه أن يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد، أو الوضوح أو عكس ذلك كالغموض أو الطمس المبرر جماليا."[2] وهو ما يعني أن ماهيتها تكمن في البحث عن "كيفية تشكيل شبكة التركيب اللغوي في الخطاب الأدبي، والعمل على إظهار شعرية الخطاب أو أدبيته ، ولا مجال إلى إدراك هذه الغاية، إلا بالبحث في متن الخطاب الأدبي واكتناه أسرار مكوناته الأسلوبية البنيوية والوظيفية." [3]

يلاحظ أن معظم النقاد الأسلوبيين لم يتفقوا عموما حول مفهوم واحد للأسلوبية، وتباينت آرائهم من ناقد لآخر ومن أسباب ذلك اختلافهم حول تفسير النصوص الأدبية، إلى جانب ذلك فهذا العلم جديد لم تترسخ بعد أصوله بتنوع المفاهيم والدلالات.

ومن خلال التمعن في هذه التعريفات نتوصل إلى:

1 ــ أن الأسلوبية لا زال يكتنفها بعض الغموض، ويعلوها شيء من الضبابية، ومرد ذلك تباين منطلقاتها التي بينها أصحابها، واختلاف المناهج المطبقة لنمط معين من الأسلوبيات، إضافة إلى ما نتج من أسباب جراء الترجمة غير الدقيقة.

2 ــ سعي الكثير من الأسلوبيين إلى تناول الأسلوب على أسس موضوعية، قربته من

1 - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 31- 32.
2 - عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ص: 480.
3 - نور الدين السد :الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص:19.

الدراسة العلمية وأبعدته عن كل ما هو ذاتي وشخصي، وبالتالي ابتعاد هذا الفن عن التذوق الأدبي. وربما كان تباين وجهات النظر التي انطلق منها الباحثون عاملا مهما في صعوبة تحديد تلك الأسس أو بكلمة أدق المسار الموجه الذي يمكن الاعتماد عليه في تحديد اتجاهات الدراسة الأسلوبية، والنتائج المستخلصة منها، حتى حدا ببعضهم إلى اعتماد الأسلوبية منهجا يناهض المناهج القديمة ويهدمها بوصف الأسلوبية "الوريث الشرعي للبلاغة "[1]

البنية اللغوية للنص الأدبي منطلق الأسلوبية في عملها وعلاقتها بهذا النص. حيث تتفق كل الاتجاهات الأسلوبية على أن المدخل في أية دراسة أسلوبية ينبغي أن يكون لغويا، "فعملها يبدأ من لغة النص وينتهي إليه."[2] حيث تقوم بمعالجة وفحص النصوص الأدبية أو غيرها بتحليلها لغويا، هادفة إلى كشف أبعاد الكاتب النفسية، والإبحار إلى أعماق فكره، وتوضيح قيم النص الجمالية من خلال تحليله ومناقشته ودراسته. فالوقوف على الصياغة، وثنائية الاتساق والانسجام، وثنائية التقرير والاتحاد، وثنائية اللفظ والمعنى، ورصد الصور البيانية والمحسنات البديعية، وطول الجمل وقصرها، وغلبة الأسماء على الأفعال أو العكس، وحسن توظيف حروف الربط بأنواعها ووفرتها وندرتها، والوقوف على الأصوات اللافتة للانتباه وتحليلها، كل هذه المواضيع تعد من الخصائص التي يتصف بها النص.

فالأسلوبية علم يدرس اللغة دون الخروج على نظام الخطاب " وأي تغيير في تركيب أجزاء الجملة يتبعه تغيير في المعنى " فالألفاظ كما يقول "باسكال" Pascal ذات الترتيب المختلف لها معان مختلفة، والمعاني ذات الترتيب المختلف لها تأثيرات مختلفة."[3] وكما ذكر سابقا فإن العمل الأدبي يشكل بنية متكاملة الأجزاء، وعليه لا يمكن فصل الشكل عن الموضوع .

1 ـ عدنان بن ذريل: النقد والأسلوبية، منشورات إتحاد كتاب العرب، 1989، ص: 16.
2 ـ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004. ص:36.
3 ـ المرجع نفسه، ص:44.

زبدة هذا الحديث هي أن الأسلوبية مصطلح ظهر في العصر الحديث، يدع ما يحيط بالنص، ويلج إلى داخل مكنوناته، وعناصره الجوهرية، ومكوناته البنائية قصد الوصول إلى فهم أعمق لحقيقة النص وأبعاده من خلال دراسة اللغة عبر الانزياحات اللغوية والبلاغية، فالدراسة الأسلوبية الحديثة تفيد كثيرا في فهم النص الأدبي، " واستكشاف ما فيه من جوانب جمالية، وذلك بما تتيح للدارس من قدرة على التعامل مع الاستخدامات اللغوية، ودلالاتها في العمل الأدبي. وبهذا التفاعل مع الخواص الأسلوبية المميزة المكتشفة بطريقة علمية سليمة، تتضح مميزات النص وخواصه الفنية."[1] فأمام المتحدث أو الكاتب مادة لغوية ضخمة ومتعددة يتكلم بها ويكتب فيها، فاختياره للكلمات والتراكيب مما يؤثره عما سواها لأنه يجد فيها أكثر تعبيرا عن أفكاره، وأعمق تأثيرا في المتلقي. فالأسلوبية كيفية القول أو الطريقة التي استخدمت فيها اللغة، ومدى الأثر الذي تركته في المتلقي.

الغاية من علم الأسلوب هي دراسة الأساليب اللغوية المختلفة، حتى يتم تصنيف سمة كل أسلوب، وبعبارة أخرى التبويب حسب ميزته اللغوية من حيث النحو والصوت واللفظ، وحسب وظيفة اللغة، أو حسب ميزاته اللغوية والوظيفية معا.

وإذا أردنا أن نحدد المقصود بعلم الأسلوب اللغوي قريب إلى الدقة نستطيع أن نذكر بشكل وجيز ما يلي:

1 ــ أسلوب الكلام العادي كالدارجي والفصيح والبلدي ...

2 ــ أسلوب الكتابة كلغة الأدب، ولغة الصحافة، ولغة العلم ولغة القانون وغيرها.

3 ــ الأسلوب الفردي: أي لكل كاتب أسلوبه الخاص في كل الميادين اللغوية من أدب، وشعر، ورواية... وهذا ما يميز الكتاب عن بعضهم البعض.

يتضح مما سبق أن الباحث في علم الأسلوب يجب أن تكون لديه القدرة على اختيار التراكيب ذات أهمية من الناحية الأسلوبية، كما يجب أن يكون قادرا على تحليل العلاقات الوثيقة بين السمات اللغوية، وبين الظواهر الاجتماعية المتعلقة بها.

1 ـ عودة خليل: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، مج2، ع8، 1994، ص: 100.

نشأة الأسلوبية

الأسلوب بلاغة، زحف نحو التطور بالتدريج منهجا وأهدافا، ويعد " نوفاليس" Novilis أول من استخدم هذا المصطلح "والأسلوبية عنده تختلط بالبلاغة، وذكر بعده بقليل "هيلانغ" Hilang سنة 1837 بأنها علم بلاغي ثم انفصلت عنه. ويراها "فور سبيستر" 1846 سوى كتب للقواعد والبلاغة."[1]

في سنة 1886 أشار العالم الفرنسي "جوستاف كوبر تنج" إلى أن "علم الأسلوب الفرنسي شبه مهجور تماما حتى الآن .. فواضعو الرسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم طبقا للمناهج التقليدية ... لكن الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحث ينبغي أن يكون أصالة هذا التعبير أو ذاك. وخصائص العمل أو المؤلف التي تكشف عن أوضاعها الأسلوبية في الأدب، كما تكشف بنفس الطريقة عن التأثير الذي مارسته هذه الأوضاع، ولشد ما نرغب في أن تشغل هذه البحوث أيضا بتأثير من هذه العصور والأجناس على الأسلوب وبالعلاقات الداخلية لأسلوب بعض الفقرات بالفن وبشكل أسلوب الثقافة عموما."[2] وهذه دعوة إلى البحث عن أصالة التعبيرات الأسلوبية بعيدا عن المناهج التقليدية التي لا تفيد في شيء في نظره.

إذا كان مصطلح الأسلوبية قد ظهر في نهاية الربع الأخير من القرن التاسع عشر عند الغربيين، لكنها لم تظهر بمعناها المحدد إلا في بداية القرن العشرين " وكان هذا التحديد مرتبطا بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة."[3] ويبين التاريخ ارتباط نشأة الأسلوبية مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، ذلك أنها ترعرعت منذ صغرها مع اللسانيات الحديثة، وظلت قدحا من الزمن تستثمر بعض تقنياتها.

أوقع هذا الاقتران التاريخي الكثير من مؤرخي النقد الخلط بين علمي اللغة والأسلوب، فرأوا كل أدب اهتم بالمظاهر اللغوية مثل الخيال والبديع والنحو والصرف والصوت تعد من الدراسة الأسلوبية، بيد أن هذه الأمور لم تبق على حالها وبدا الفرق

1 ـ ينظر بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 9.
2 ـ صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص: 18.
3 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص: 117.

التوجهي يظهر بين هذين العلمين، فقيل: " إن علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال، بينما الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد."[1] وقيل أيضا: " إن اللسانيات تقتصر على تأمين المادة التي يعمد إليها المتكلم أو الكاتب ليكشف ويفصح عن فكرته، أما الأسلوب فهو يرشد إلى اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة للتوصل إلى نوع من التأثير في السامع أو القارئ، شريطة احترام ما اتفق عليه العلماء من مدلولات لفظية وقواعد صرفية ونحوية وبيانية، لكن هذا لا يعني أن كل الدارسين الأسلوبيين قد توصلوا إلى فهم مشترك لدور الأسلوبية الرئيس، وإلى تحديد دقيق لطبيعة أدواتها ونوعية وسائلها الإجرائية، وهناك الكثير من التعريفات الكثيرة للأسلوب أدت إلى اختلاف في النظر إلى دور الأسلوبية وأهم أدواتها."[2]

الحقائق التاريخية تقر أيضا بأن "فرديناند دي سوسير" من أوائل العلماء الموفقين في اقتحام مجال العلم باللغة رفقة مجموعة من اللغويين الفرنسيين، وأسس علم اللغة الحديثة. وتتمثل هذه الأسس في النقاط التالية:[3]

1 ــ العلاقة بين اللغة والحديث، أو بين عناصر الوراثة في اللغة، وهو ما أطلق عليه " Langue " وبين الاستخدام الخاص الذي يزاوله الناس في الحديث "Parole."

2 ــ تحليل الرموز اللغوية، وذلك باعتبار أن المسميات اللغوية ليست سوى مفاهيم ترتبط بذهن من ينطقها، أو على أساس أنها محرك يثير معنى ما، فالمسمى صورة تركيبية من صوت وفكرة وبينهما علاقة تعسفية.

3 ــ دراسة التركيب العام للنظام اللغوي، وحيث أنه لا علاقة بين صوت الكلمة ومفهومها، لأن المفهوم لا يتحدد إلا في ذهن الإنسان، يجب أن تكون الدراسة الحقيقية متمثلة في العلاقة بين هذه الكلمات، لأن الكلمة في حد ذاتها لا تمثل بناء لغويا.

4 ــ التفرقة بين مناهج الدراسة الوصفية ومناهجها التاريخية، مع الاهتمام بالناحية الوصفية دون إنكار تاريخ اللغة.

1 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 129.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 262.
3 ـ المرجع نفسه، ص:118.

هكذا أضحت اللغة موضوعية، بعد تجريدها من مجال الثقافة والمعرفة. ونستخلص أيضا بأن الأسلوبية ولدت من رحم علم اللغة الحديث، وأصبحت توظف في خدمة التحليل الأدبي أو التحليل النفسي أو التحليل الاجتماعي. وهنا برز " شال بالي" وهو أحد تلاميذ دي سوسير من خلال كتابيه "بحث في الأسلوبية الفرنسية" و" المجمل في الأسلوبية الفرنسية" حيث يعرف علم أسلوب التعبير على أنه " 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] فاللغة لا تقتصر في الإنسان على جانبه الفكري، بل تركز أيضا على الطابع العاطفي وتنقل الأحاسيس والمشاعر."

في سنة 1941 عبر "مازورو" Marouzeau عن أزمة الدراسات الأسلوبية، وهي تتذبذب بين موضوعية الأسلوبية ونسبية الاستقراءات، وجفاف المستخلصات، فنادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة."[2] وكأن هذا الفعل الذي قام به كرد فعل لما قام "شارل بالي" بإخراج اللغة الأدبية من البحث الأسلوبي، واستبعد أدوات التعبير في اللغة من ميدان الدراسة الأسلوبية، ثم ظهرت عدة مدارس مختلفة بذلت مجهودات كبيرة في هذا المجال، منها مدرسة " براغ" التي يقودها "جاكبسون" والتي اهتمت " بخصوصية اللغة الشعرية على أساس مغايرتها للغة العادية، وأكدت أن سماتها ليست مطردة فيها، بل إنها مرتبطة بوظائفها التي تلفت الانتباه إلى تركيبها الذاتي."[3]

إضافة إلى جهد المدرسة الفرنسية، أفادت حلقة موسكو اللغوية المؤسسة سنة 1915 الدرس اللغوي والأسلوبي، وهي حركة تعدت المناهج القديمة في الدراسات اللغوية، واتجه نشاطها إلى تناول فنية الشكل الأدبي، مع التركيز على النص عينه، والغوص بداخله، وعدم قبول أي علاقة خارجية قبلية ترتبط بالنص. وأثرت هذه الدراسة التي ترجمها "تودوروف" Todorov إلى اللغة الفرنسية البحوث الأسلوبية، خاصة البحث

1 ـ صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص: 20.
2 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص:22.
3 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص:84.

الأكاديمي بالجامعات الفرنسية."[1] ثم جاءت المدرسة الألمانية ومن خلالها عبر "فوسلر" "Vossler" عن مفهومه للغة بأنها " طاقة ونشاط خلاق، وهي بديهة وتعبير عن الروح، كما أنها ليست عضوا مستقلا أو عضوا طبيعيا خاضعا لقوانين ثابتة. ويعلق على النظام الذي يدرس اللغة في علاقتها بالخلق النظري الفردي والفني اسم الأسلوبية أو النقد الأسلوبي."[2]

وفي عام 1969 أقر "أولمان" "Ulmann" استقرار الأسلوبية كعلم لساني نقدي. قائلا: "إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة، على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومنهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا."[3] وهكذا واصلت الأسلوبية شق طريقها نحو التطور والنجومية، حيث سعى "ولاك" و" فاران" Wellek et Warren في معالجتهما للنظرية الأدبية وتأصيل البحث لبناء أصولية المناهج النقدية، فأقاما تحليلهما على مقارعة منهجية العلوم الإنسانية بمنهجايات العلوم التجريبية، واستخلصا في النهاية إلى نجاح مناهج الدراسات الأدبية، ولا تقل أهمية مقارنة بمناهج علوم الطبيعة."[4]

رغم هذا التدرج في تطور هذا العلم إلا أنه عرف تراجعا رهيبا بين سنوات (1968ـ1975)، حتى ظن الجميع أن دراسة الأسلوب اختفت تحت جناح علم آخر وهو النقد الأدبي، "الذي كان يتضمن على الدوام ملاحظات حول أصالة الكاتب في استعمال المفردات والجمل والصور وغيرها من العناصر اللغوية والبيانية. هذا الوضع كان ولا شك من الأسباب التي أدت إلى زوال الأسلوبية وتهميشها مؤقتا. "[5]

بعد أن وفق " تودوروف في ترجمة أبحاث الشكلانيين الروس واستفادة الأسلوبية منها في أوروبا ، نجح أيضا سنة 1968 عندما عالج كيفية استنطاق النص الأدبي،

1 ـ ينظر محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 124.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 124.
3 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 24.
4 ـ ينظر المرجع نفسه، ص: 28.
5 ـ جورج مولينيه: الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 7-8.

ورسم حدود فلسفة المنهج النقدي بمطابقة أقامها بين الممارسة العملية والممارسة الوصفية متخذا منهما دعامتي الاستنطاق الوصفي للأدب."[1]

نستخلص من خلال هذه الدراسات المختلفة اللغوية والأسلوبية بأن الأسلوبية ارتبطت في تطورها بتطور اللغة وتشعب منهجياتها، وأن هذه الدراسات ربطت بين التنظير والتقعيد العلمي، الأمر الذي ساعد على إيجاد أسباب فصل الأسلوبية عن علم اللغة.

وظيفة الأسلوبية :

البنية اللغوية للنص الأدبي منطلق الأسلوبية في عملها وعلاقتها بهذا النص. حيث تتفق كل الاتجاهات الأسلوبية على أن المدخل في أية دراسة أسلوبية ينبغي أن يكون لغويا، "فعملها يبدأ من لغة النص وينتهي إليه."[2] حيث تقوم بمعالجة وفحص النصوص الأدبية أو غيرها بتحليلها لغويا، هادفة إلى كشف أبعاد الكاتب النفسية، والإبحار إلى أعماق فكره، وتوضيح قيم النص الجمالية من خلال تحليله ومناقشته ودراسته. فالوقوف على الصياغة وثنائية الاتساق والانسجام، وثنائية التقرير والاتحاد، وثنائية اللفظ والمعنى، ورصد الصور البيانية والمحسنات البديعية، وطول الجمل وقصرها، وغلبة الأسماء على الأفعال أو العكس، وحسن توظيف حروف الربط بأنواعها ووفرتها وندرتها، والوقوف على الأصوات اللافتة للانتباه وتحليلها. كل هذه المواضيع تعد من الخصائص التي يتصف بها النص. فالأسلوبية علم يدرس اللغة دون الخروج على نظام الخطاب " وأي تغيير في تركيب أجزاء الجملة يتبعه تغيير في المعنى " فالألفاظ كما يقول "باسكال" Pascal ذات الترتيب المختلف لها معان مختلفة، والمعاني ذات الترتيب المختلف لها تأثيرات مختلفة."[3] وكما ذكر سابقا فإن العمل الأدبي يشكل بنية متكاملة الأجزاء، وعليه لا يمكن فصل الشكل عن الموضوع.

أهمية التحليل الأسلوبي:

ــ تتبع البنى الأسلوبية الغير عادية في النص الأدبي والتي تلفت نظر القارئ بحيث

1 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 29.
2 ـ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص:36.
3 ـ المرجع نفسه، ص:44.

تضغط عليه وتؤثر فيه على المستويات الصوتية كالإيقاع والتكرار والوزن والنبرة، والتركيبية كدراسة الوسائل التي تؤثر على الانسجام والاتساق الداخلي للنص... . فهو يسعى إلى "الكشف عـــن تلك التراكيب اللغوية التـــي تحمل الشحنات الشعورية، والأدوات الجمالية التي تبرزها، وتنتصب المفارقـــة ــ فـــي مثـــل هـــذه الحالة ــ بـــين الأساليب الشعرية والكلام العادي على قاعدة الإيحاء ومحققاته والتعبير غير المباشر ومستلزماته وآلية النغم ومســـبباته، علـــى أن يجسد ذلك فردية الشاعر ووعيه الجمالي."[1] والدلالية كاستخدام المنشـــئ للألفـــاظ وطبيعتها وما تمثله من انحرافات عن المعاني الأصلية.

ــ عدم الاكتفاء بالظاهر العام للنص الأدبي بل الغوص في مضمون النص وفك جميـــع جزيئياته، وتفصيله إلى عناصر يكشف من خلالها مظاهر الجمال فيه والتي تشد الانتباه وتميل الأبصار، وتعطي القوة للمتن الحكائي.

ــ يساعد على الإبداع من خلال الوسائل التي يزود بها الكاتب، فتتوســـع رآه وملامـــح تفكيره.

ــ يساعد على قراءة ما وراء السطور ألفاظا كانت أم سياقا من مغزى ومعان، ينطـــوي عليها النص، وبالتالي لا تنحصر مهمته على إصدار الأحكام فقط على العمل الأدبـــي، وكل تركيب من هذه التآلفات الأسلوبية صادرة عن وعي وإدراك من الباث يتبعه تغيير في المعنى، لتدل على أبعاد ومقاصد دلالية." فالألفاظ ذات الترتيب المختلف لها معـــان مختلفة، والمعاني ذات الترتيب المختلف لها تأثيرات مختلفة. "[2]

محاذير التحليل الأسلوبي:

1 ــ اختيار فقرات غير نمطية قصد تحليلها وتفسيرها وعرضها على قواعد الأسلوبية لتعبر عن حقيقة عمل الباث كله مع حقيقته الزمنية وبالتالي فإن هذا الصنيع لا يعكس خصائص أسلوب المؤلف ولا يعبر عن ذاته كما يقول بيار جيرو، ولا يعكس أفكاره

1 ـ عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 1992 ص: 112-113.

2 ـ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص: 44.

ويظهر صفاته الإنسانية و الإبداعية....

2 ــ غض الطرف على حركة الكتاب بوصفه كتلة واحدة كاملة متكاملة وذلك بعد تفكيكه وقراءته متقطعا سطرا سطرا وجملة جملة وعبارة عبارة، وبذلك فإن النتائج التي نتوصل إليها في نهاية الدراسة تنطبق على بنية النص بأكمله لا على فقرات مجددة. مع العلم أن النص عبارة عن بنية متكاملة متناسقة ومنسجمة ذات نسق داخلي عناصره مرتبطة بعلاقات منطقية ودلالية ونحوية.

3 ــ التوصل إلى نتائج لا تعبر عن الأهداف التي كان يتوخاه الكاتب، ويريد الوقوف عندها بسبب سوء قراءة ما وراء السطور، وفشل المتلقي في حل شفرات ما وقف عليه قول الكاتب، وتقويله ما لم يقل ورسم له صورة فنية لغوية أسلوبية لم يكن هو بنفسه يقصدها، لأن السمات المتعددة المتوصل إليها لا تنطبق على الكاتب كلها، وإنما يقصد منها صورة واحدة والأخرى لا تدخل في دائرة أهدافه. بمعنى أنه إذا نظرنا إلى الأسلوب على أنه اختيار فإن المنشئ لا يقصد جميع السمات و إنما سمة واحدة على الأقل.

4 ــ الاعتماد على أثر أدبي واحد للمنشئ دون مقارنته بالآثار الأخرى قصد التأكد من الوقوف على أهم المحطات الأسلوبية التي يتميز بها.

5 ــ عدم الالتزام بالموضوعية في طرق مثل هذه المواضيع لاعتبارات جهوية أو تصفية حسابات.

الـــــفـــصـــل الأول

الأسلوب في التراث العربي والدراسات الحديثة

مفهوم الأسلوب في التراث العربي

مفهوم الأسلوب في الدراسات العربية الحديثة

مفهوم الأسلوب في الدراسات الغربية الحديثة

صفات الأسلوب

زوايا الحدث الأدبي

من عناصر الشخصية المؤثرة في الأسلوب

ماهية الأسلوب:

تعريف الأسلوب لغة:

لم تغفل معاجم اللغة العربية القديمة الإشارة إلى مفهوم الأسلوب، ولكنه بعد تصفحها لا يكاد القارئ أو الباحث يلمس في طياتها أي تطور في مادة أسلوب. حيث ورد في جمهرة أشعار العرب لابن دريد قولهم: " سلبت الرجل وغيره أسلبه سلبا، وقالوا سلبا فهو سليب ومسلوب، وناقة سلوب إذا فقدت ولدها بنحر أو بموت، والأسلوب الطريق، والجمع أساليب. ويقال أخذ فلان في أساليب من القول، أي في فنون منه."[1]

كما استعملت هذه الكلمة للدلالة على نسق مستقيم على هيئة السطر تزرع فيه أشجار النخيل على شكل مستقيم. "ويقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه.

والأسلوب: بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب، إذا كان متكبرا.

أنوفهم، بالفخر، في أسلوب وشعر الأستاه بالجبوب

يقول يتكبرون وهم أخساء والجبوب وجه الأرض."[2] ويعلق نور الدين السد على هذا التعريف بقوله: " ففي قول ابن منظور الأسلوب: الفن أو أساليب من القول أي أفانين منه يدل على أن مفهوم الأسلوب لم يبق محصورا في التحديد اللغوي وإنما جاوزه إلى معنى الاصطلاح أو قارب ذلك."[3] التعريف نفسه نجده في قول "الجوهري" والأسلوب بالضم: الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول، أي فنون منه."[4]

ولا يختلف هذا التعريف عما جاء في القاموس المحيط للفيروزابادي: "سلبه سلبا وسلبا، اختلسه. والأسلوب الطريق، وعنق الأسد، والشموخ في الأنف.[5]

1 - ابن دريد: جمهرة أشعار العرب، ج 1، تح و تق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987، ص: 340 - 341.

2 - ابن منظور: لسان العرب، مج7، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، ص: 225.

3 - نور الدين السد:الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث،ج1، مرجع سابق، ص: 129.

4 - الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تح:شهاب الدين أبو عمرو، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010، ص: 167.

5 - الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، ط8، 2005، ص: 97-98.

" وتسلبت المرأة: إذ لبست السلاب، وهي ثياب المأتم، والأسلوب: الفن."[1]

وورد في باب آخر: " سلبه ثوبه، وهو سليب، وأخذ سلب القتيل، وأسلاب القتلـــى، ولبست الثكلى السلاب، وهو الحداد... وسلكت أسلوب فلان، طريقته، وكلامه في أساليب حسنة. ومن المجاز: سلبه فؤاده، وعقله، واستلبه، وهو مستلب العقل، وشجرة سليب: أخذ ورقها، وثمرها، وشجرة سلب وناقة سلوب: أخذ ولدها، ويقال للمتكبر: أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة ويسرة."[2] الأسلوب: الطريق، ويقال: سلكت أسلوب فلان في كذا: طريقته ومذهبه، والأسلوب طريقة الكاتب في كتابته، والأسلوب الفن، يقال أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة. والأسلوب: الصف من النخيل، ونحوه، والجمع أساليب."[3]

ومن خلال هذه التعاريف اللغوية لكلمة أسلوب توصل علماء اللغة إلى بعدين هما:

1 ــ بعدا ماديا يلمس من خلال تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتباطها في مدلولها بمعنى الطريق الممتد أو السطر من النخيل. ومن حيث ارتباطها بالنواحي الشكلية كعدم الالتفات يمنة ويسرة.

2 ــ بعدا فنيا يتمثل في ارتباط هذه الكلمة بأساليب القول وأفانينه، كقولنا سلكت أسلوب فلان: أي طريقته وكلامه على أساليب حسنة.[4]

الأسلوب عند العرب:

مفهوم الأسلوب في التراث العربي.

في تراثنا الأدبي تظهر ملامح الأسلوبية، وبداية من خلال التعريف المتداول للبلاغة بأنها " مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته " فمقتضى الحال يدل على تعدد الأساليب المستخدمة وتنوعها بين المفنن والمتلقي، بمراعاة وضع المتلقي الثقافي والاجتماعي وحالته الصحية والنفسية وغير ذلك، مع الأخذ بعين الاعتبار المناسبة التي يقال فيها، أي مراعاة أدق الجزئيات حتى أن العرب قالت: "لكل مقام مقال." إذا

1- أبو إبراهيم الفرابي: معجم الأدب ـ معجم لغوي تراثي، تح: عادل عبد الجبار الشاطي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1 ،2003، ص: 197-298.

2 - الزمخشري: أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004، ص: 304.

3 - إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط ،ج1، تح: مجمع اللغة العربية، دار الدعوة، تركيا، 1989، ص: 441.

4 - ينظر محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 13.

فالأسلوبية والبلاغة تنظران بأنه في اللغة طرقا متعددة للتعبير، والقائل أو الكاتب يختار منها ما يراه مناسبا ومؤديا للغرض الذي قيل من أجله.

الأسلوب في العربية مقترن الصلة بالقرآن الكريم، فهو يمثل الأسلوب الأمثل، والنموذج الأعلى. فقد جاء إلى العرب في فترة كانت تفتخر أكثر ما تفتخر بمكانتها ولغتهـــا، وبيانها وفصاحتها، ويتبارون في ذلك في الأسواق ومواسم الحج، فوقفوا أمامه منبهرين حائرين عاجزين، لا يقدرون على مجاراته، بل لا عهد لهم بمثله من قبل. فالقرآن الكريم كله إعجاز، متميز عن كلام الجن والإنس، ويختلف عنه كليا، وأن الإعجاز فيه يبدأ من الحروف، " فالحرف الواحد من القرآن معجز في موضعه، لأنه يمسك الكلمة التي هو فيها، ليمسك بها الآية والآيات الكثيرة، وهذا هو السر في إعجاز جملته إعجازا أبديا فهو أمر فوق الطبيعة الإنسانية، وفوق ما يتسبب إليه الإنسان إذ هو يشبه الخلق الحي تمام المشابهة، وما أنزله إلا الذي يعلم السر في السموات والأرض."[1] فهو الذي يمثل الأسلوب الأمثل والنموذج الأعلى. وقد تحداهم الله ــ عز وجل ــ على الإتيان بمثله في عدة مواطن في قوله: ﴿ **وإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنا عَلى عَبْدِنا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِنْ مِثْلِهِ وَادْعُوا شُهَداءَكُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صادِقِينَ**﴾[2] وقوله ــ تعالى ــ ﴿ **قُلْ لَئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيراً**﴾[3]

لم يتفوق القرآن الكريم على أساليب البشر من جوانب الشعر أو السجع أو الكلام الموزون والمقفى وإنما " نظم القرآن الكريم على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد. إنه خارج عن العادة وإنه معجز، وهذه خصوصية ترجع إلى جملة القرآن، وتميز حاصل في جميعه."[4]

لقد فعل القرآن الكريم في قلوب الناس فعل السحر، وذلك باعتراف أعداء القرآن من

1 ـ مصطفى صادق الرفاعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ط2، 2002، ص :150.
2 ـ سورة البقرة، الآية:23.
3 ـ سورة الإسراء، الآية:88.
4 ـ الباقلاني: إعجاز القرآن الكريم، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، 1963، ص: 18.

أهل الفصاحة والبيان وأساطين الكلام، أمثال الوليد بن مغيرة حينما قال: " والله لقد سمعت من محمد آنفا كلاما ما هو من كلام الإنس ولا من كلام الجن إن له لحلاوة وإن عليه لطلاوة وإن أعلاه لمثمر وإن أسفله لمغدق وأنه يعلو وما يعلى عليه."[1] هذه الكلمات تدل على بلاغة كتاب الله العزيز، وأنه أعلى مراتب الكلام، وأنه بعيد عن كلام البشر بعد السماء عن الأرض فهو أعلى وأسمى وأرقى وأبلغ وأجمع من أي كلام مهما بلغ الإنسان، ولهذا شهد له الأعداء من القريشيين وغيرهم بهذه الشهادة التي تضمنت هذه الحقيقة. فهو يجري على نسق أحسن صنعه خارج مما ألفناه من نظام كلام العرب جميعه قديمه وحديثه. ويقوم في طريقة نسجه، وبناء جمله وآياته على أساس مباين للمألوف من طرائقهم.

فإذا كانت الحروف نفسها والألفاظ نفـــسها بل كثير منـــها مما تتداوله الألسنة واللغة هي اللغة، فما الجديد في ذلك؟ الجديد في النسج والتركيب وطريقة النظم "الأسلوب".

ويلي القرآن الكريم أحاديث النبي ــ صلى الله عليه وسلم ــ الذي بلغ الغاية من الفصاحة والبلاغة والبيان، وكأن البيان العربي قد مخضه الله ــ تعالى ــ وألقى زبدته على لسان سيدنا محمد ــ صلى الله عليه وسلم ــ الذي أوتي جوامع الكلم، حيث روي عنه ــ ص ــ " أنا أفصح العرب بيد أني من قريش."[2] ويتجلى فهمه للأسلوبية، والعلاقة بين المتفنن والمتلقي في قوله: " أمرنا أن نكلم الناس على قدر عقولهم."[3]

يتضح مما تقدم أن مفهوم الأسلوب لم يبق منحصرا في معناه اللغوي بل تعداه إلى المعنى الاصطلاحي أثناء دراسة العرب للقرآن الكريم، محاولين إثبات الإعجاز القرآني، ومقارنين بين أسلوب كلام الله ــ عز وجل ــ وغيره من أساليب فطاحل اللغة، وأساطين البيان من العرب، فتفاوت مفهومهم لهذه الكلمة من باحث لآخر.

"وكلمة الأسلوب في عصرنا هذا، من الكلمات الشائعة المستعملة في بيئات مختلفة، يستعملها العلماء ليدلوا بها على منهج من مناهج البحث العلمي، ويستعملها الموسيقيون

1 ـ الطبرسي: مجمع البيان في تفسير القرآن،ج5، دار المرتضى، بيروت،ط1، 2006، ص: 387.
2 ـ العجلوني إسماعيل بن محمد: كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس، ج1، تح: أحمد القلاش، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط4، 1985، ص: 232.
3 ـ الديلمي: الفردوس في مأثور الخطاب، ج1، تح: السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1986، ص: 398.

دليلا على طرق التلحين، وتأليف الأنغام، ومثلهم الرسامون فهي عندهم دليل على طريقة تأليف الألوان، ومراعاة التناسب بينها، ويستعملها كل الأدباء في الفن الأدبي فنقرؤها، أو نسمعها مقترنة بأوصاف معينة."[1] ويظهر من خلال ما تقدم أن المعنى اللغوي قريب من المعنى الاصطلاحي الذي نعرض مفهومه لدى نخبة من علماء النقد قديما وحديثا.

وقد تكرر ورود الأسلوب في العديد من الدراسات في التراث العربي، ومفهومه عندهم هو الطريقة التي ينسج بها المتحدث كلامه سواء كان شعرا أو نثرا.

الجاحظ (أبو عثمان بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني 255 هـ - 869 م) :

يعد الجاحظ من أقدم الكتاب الذين كتبوا في الإعجاز القرآني منذ القرن الثالث الهجري. في مؤلفاته ورسائله الكثيرة وفي معرض حديثه عن هذه المعجزة فرق بين نظم القرآن الكريم ونظم الكلام قائلا: " وفرق بين نظم الكلام، ونظم سائر الكلام وتأليفه، فليس يعرف فروق النظر، واختلاف البحث إلا من عرف القصيد من الرجز، والمزاوج من المنثور والخطب من الرسائل، وحتى يعرف العجز العارض الذي يجوز ارتفاعه من العجز الذي هو صفة في الذات، فإذا عرف صنوف التأليف عرف مباينة نظم القرآن لسائر الكلام ثم لم يكتف بذلك حتى يعرف عجزه وعجز أمثاله عن مثله."[2] فهو وإن كان لم يشر بإشارة واضحة صريحة إلى مصطلح "النظم" فقد أشار إليه بالشكل التالي: "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرِغ واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان."[3] وقيل بذلك سبق غيره بذكر التلاحم والسبك.

النظم عند الجاحظ هو حسن انتقاء اللفظة انتقاء موسيقيا وإيحائيا ومعجميا معا يقوم على شروط معينة، ناهيك عن التناسق والانسجام فيما بينها لأنه " متى كان اللفظ أيضا كريما في نفسه متخيرا في جنسه، وكان سليما من الفضول بريئا من التعقيد حبب إلى النفوس، واتصل بالأذهان والتحم بالعقول وهشت إليه الأسماع وارتاحت إليه القلوب وخف على ألسن الرواة."[4] ومن هنا أثار الكاتب فكرة تباين واختلاف مستويات الأداء

1 ـ محمد كريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع من أفريل، ط1، ص: 20.
2 ـ ينظر الجاحظ: كتاب العثمانية، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991، ص:16.
3 ـ الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تق: علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت لبنان، 2002. ص:75.
4 ـ المرجع نفسه، ص.7.

اللغوي الذي يرجع إلى تفاضل الناس أنفسهم في طبقات وتفاوتهم " فمن الكلام الجزل والسخيف، والمليح والحسن، والقبيح والسمج، والخفيف والثقيل، وكله عربي، وبكل تكلموا، وبكل قد تمادحوا وتعايبوا."[1]

وتعد ظاهرة الاختيار من مكونات النظم عند الجاحظ لما تقدمه من تناسب دلالي بين اللفظ والموقف المناسب، فكل كلمة تحمل دلالة تناسب المقام الذي تقال فيه تحقيقا لمبدأ الاختيار الذي يضع الكلمة في مكانها اللائق بها، وهذا يدخل في سياق مراعاة حـــال المنظوم بعضه ببعض.

وخلاصة لما تقدم نذكر بأن الجاحظ رأى في الصياغة مقوما حقيقيا في الأدب، لتكون في صحة الطبع وجودة السبك، لأن الشعر في رأيه صياغة وضرب من النسج، وجنس من التصوير.

ابن قتيبة: (أبو محمد عبد الله بن مسلم 276هـ - 889 م) :

حاول ابن قتيبة تقريب مفهوم لفظة أسلوب إلى الأذهان، حيث ربط بينه وبين طرق أداء المعنى في نسق تعبيري مختلف، فطبيعة الموضوع وقدرة المتكلم على الفهم واختلاف المواقف وتعددها وتباين وجهات النظر تؤثر في الأسلوب وتعدده. "إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات... فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد، بل يفتن فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء ويكنى عنه، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وكثرة الحشد، وجلالة المقام."[2] بمعنى أنه توغل في ذات الأسلوب: " فقد ربط بين كيان الأسلوب، والطرائق الفنية التي يسلكها المريدون في أداء معانيهم، بحيث يكون لكل مقام مقال."[3]

1 - - الجاحظ: البيان والتبيين،ج1، مرجع سابق، ص:135.
2 - محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 13 - 14. نقلا عن تاويل مشكل القرآن، ص: 10-11.
3 - عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002، ص: 106.

اختلاف المواقف وطبيعة الموضوع وقدرة الكاتب الفنية هي أسباب أدت إلى تعدد الأساليب. وطبيعة الأسلوب عنده لا تقوم على الجملة الواحدة، بل تشمل النص الأدبي وما يشتمل عليه من خصائص بلاغية، كما توصل أيضا إلى الربط بين النوع الأدبي والطريق الذي نسج به هذا النص الأدبي. وسار ابن الأثير في هذا الاتجاه في " الربط بين الأسلوب وبين أوجه التصرفات في المعنى والافتنان فيها باعتبار أن الشاعر المغلق أو الكاتب البليغ هو الذي أخذ معنى من المعاني تصرف فيه بوجوه التصرفات، وأخرجه في ضروب الأساليب."[1]

ربط ابن " قتيبة بين صناعة الأسلوب والطريقة التي يؤدى بها المعنى، وهو متجه ابن الأثير في محاورته لشعر جرير والفرزدق."[2] وربط أيضا بين الأسلوب وشخصية الأديب في استثمار قدراته الفنية في هذا المجال.

الآمدي: (أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي الآمدي 371 هـ - 891 م) :

تناول الآمدي شعر أبي تمام ونقده، فوقف على استخداماته اللغوية والبلاغية المناسبة التي كان يوظفها في أشعاره من استعارة وكناية وتجنيس وغيرها، وكان نقده قائما على الانحراف الأسلوبي، وخروجه عن المألوف ولذلك تميز أسلوبه عن الآخرين من الشعراء " فكيف وبدائعه مشهورة ومحاسنه متداولة ولم يأت إلا بأبلغ لفظ وأحسن سبك."[3] وهي جملة الفوارق الفنية التي تفرده عن غيره من أساليب الشعراء القدماء القائمة على حسن اختيار الكلمات، ونسج الصور وتركيب العبارات وقوة السبك والتأليف بينهما.

الخطابي (حمد بن محمد بن إبراهيم بن الخطاب البستي 388 هـ - 989 م) :

ربط الخطابي بين الأسلوب والموضوع أو الغرض الذي يتضمنه النص الأدبي، ويرى أن الربط بين الأسلوب والطريقة الفنية في الأداء من أحسن السبل لإدراك الإعجاز القرآني. "وهاهنا وجه آخر يدخل في هذا الباب ... وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ في وصف

1 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص:15.
2 ـ عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وبلاغة الدوائر الثلاثية، مرجع سابق، ص: 107.
3 ـ الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2006، ص:310.

ما كان بباله من الآخر في نعت ما هو بإزائه، وذلك مثل أن يتأمل شعر أبي دؤاد الإيادي والنابغة الجعدي في صفة الخيل، وشعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر، وشعر الشماخ في وصف الحمر، وشعر ذي الرمة في صفة الأطلال والدمن، ونعوت البراري والقفار، فإن كل واحد منهم وصاف لما يضاف إليه من أنواع الأمور، فيقال فلان أشعر في بابه ومذهبه من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره. وذلك بأن تتأمل نمط كلامه في نوع ما يعني به ويصفه، وتنظر فيما يقع تحته من النعوت والأوصاف، فإذا وجدت أحدهما أشد تقصيا لها، وأحسن تخلصا إلى دقائق معانيها، وأكثر إصابة فيها حكمت لقوله بالسبق، وقضيت له بالتبريز على صاحبه، ولم تبال باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق بهم فيها."[1] فكلما تعددت المواضيع وتغيرت، تعددت معها الأساليب واختلفت باختلاف طبيعة الموضوع، حينها نستطيع أن نفاضل بين الأدباء والشعراء.

ابن جني: (أبو الفتح بن عثمان بن جني الموصلي 392 – 1002 م) :

"تحدث ابن جني في كتابه الخصائص عن بعض الخصائص الأسلوبية العربية كالاتساع، فذكر الحذف سواء في الاسم أو الفعل والتقديم والتأخير والعدول."[2] وسيكون لنا حديث مطول عن بعض هذه الخصائص في الفصل الرابع.

الباقلاني: (أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر 403 هـ - 1013 م) :

يظهر الباقلاني عند حديثه عن الإعجاز أن القرآن الكريم هو الأقوى في الإبداع والنظم والتأليف، يختلف عما هو مألوف في أي خطاب مهما كان ترتيبه ونظامه، أسلوبه خاص متميز عن بقية أساليب الكلام الأخرى كما ورد سابقا. ونستنتج من خلال هذا الكلام أن الباقلاني يربط بين الأسلوب والنوع الأدبي حتى يصل إلى نتيجة حتمية هي تفرد القرآن الكريم كلاما ونظما عن أي ضرب من ضروب الصناعة التي يعرفها العرب ويتقنونها، ويوظفونها في أشعارهم. "إن نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد... ويبقى علينا أن

1 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 16-17. نقلا عن: الروماني، الخطابي، الجرجاني: بيان إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، ط2، 1968، ص: 65-66.

2 - ينظر ابن جني: الخصائص، ج2، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، ص: 360 -441.

نبين أنه ليس من باب السجع، ولا فيه شيء منه، وكذلك ليس من قبيل الشعر لأن من الناس من زعم أنه كلام مسجع، ومنهم من يدعي فيه شعرا كثيرا. والكلام عليهم يذكر بعد هذا الموضع. فهذا إذا تأمله المتأمل تبين ــ بخروجه عن أصناف كلامهم وأساليب خطابهم ــ أنه خارج عن العادة، وأنه معجز، وهذه خصوصية ترجع إلى جملة القرآن الكريم."[1]

هذا نص صريح يفهم منه تفرد النص الكريم (بالنظم) المميز والمدقق الذي أعطاه ميزة أسلوبية تختلف عن غيرها من أساليب البشر، وجعلته يتفوق عليها مهما أوتوا من سحر وبيان. يقول الله ــ تعالى ــ ﴿ **قُلْ لَئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيراً**﴾[2]

ابن رشيق القيرواني: أبو علي الحسن بن رشيق 646 هـ ــ 1071م

يقصد بالأسلوب عند ابن رشيق القيرواني صفة من صفات الكلام الفنية الإبداعية الجميلة التي تميزه عن غيره وتحيل إلى فرادته. حيث يقول: " قال أبو عثمان الجاحظ: أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان. وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذ سماعه وخف محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلي في قلب سامعه، فإذا كان متناثرا متباينا عسر حفظه، وثقل على اللسان الناطق به، ومجته المسامع، فلم يستقر فيها منه شيء."[3] فهو يستعمل مصطلح الأسلوب بمعنى الصياغة اللفظية، وما تشتمل عليه من أسباب تلاؤم الأجزاء السهلة المخارج العذبة النطق اليسيرة الفهم.

الجرجاني: (عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني 471 هـ - 1078 م) :

مما يكاد يتصل بالأسلوبية الحديثة في تراثنا البلاغي نظرية النظم، التي فصل الحديث فيها الإمام عبد القاهر الجرجاني، وذلك من خلال دراسته للنحو دراسة جديدة، لا تقوم على الإعراب، بل نظر إليه نظرة جديدة من حيث التقديم والتأخير، والتعريف والتنكير،

1 ـ الباقلاني: إعجاز القرآن الكريم، مرجع سابق، ص:35.
2 ـ سورة الإسراء، الآية: 88.
3 ـ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي القاهرة، ط1، 2000، ص: 412.

وغير ذلك من تغيير في التركيب يتبعه طريقة جديدة في التعبير أي: أسلوب جديد. فالجملة الواحدة تنتقل من ضرب إلى ضرب، ومن إنشاء إلى خبر أو العكس، ومن استفهام إلى تعجب وغير ذلك.

أدرك عبد القاهر الجرجاني تعدد الأساليب في لغة الضاد من خلال كتابه "دلائل الإعجاز" حيث ترك للمبدع حرية اختيار الأسلوب الذي يناسب موضوعه لأنه يأتي في صور كثيرة، فالنظم يقتضي الدقة في الاختيار الأسلوبي الذي يوازن بين عناصر العمل الفني في ضوء المعنى الذي يريد المبدع التعبير عنه. "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا ــ والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه ــ فيعمد شاعر آخر إلى ذلك "الأسلوب" فيجيء به في شعره فيُشبَّه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال: قد احتذى على مثاله." وذلك مثل أن الفرزدق قال:

أترجو ربَيعٌ أن تجيء صغارها بخير وقد أعيا ربيعا كبارها

واحتذاه البعيث فقال:

أترجو كليب أن يجيء حديثها بخير وقد أعيا كليبا قديمـــها[1]

ويعلق محمد عبد المطلب على مصطلح الاحتذاء بأنه ليس معناه " فقدان الشخصية أو القصد الفردي في العملية الإبداعية، بل إن عبد القاهر يؤكد على عمليـــة الوعي في تركيب الأسلوب عندما يتحدث عن الاستعارة، وإن منها نوعا لا يعرفه ولا يصل إليه إلا ذووا الروحانية والأذهان الصافية والعقول النافذة والطباع السليمة."[2] وما قاله أن الأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه هو مفهوم " يرتبط تنظيرا وتطبيقا بمفهومه للنظم من حيث كان نظما للمعاني وترتيبا لها."[3]

النظم انسجام وتلاحم في صورة أنيقة تناسب الذوق، ويتم بأن تأخذ الكلمة مكانها المناسب مع السياق في إحكام تتداعى له الظلال النفيسة، مما يحدث تناسبا بين مفردات الجملة، ويؤدي إلى تسلسل المعنى وتوظيف القيم التعبيرية المناسبة في تناسق دلالي

1 ـ عبدا لقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط 3، 1992، ص: 468 ـ 469.
2 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 23 ـ 24.
3 ـ المرجع نفسه، ص: 25.

يبنى على تتابع الألفاظ، ويألف هذا الانسجام تجاوبا عميقا تبعا لمضمون العبارة، فيضع اللفظ الموضع الذي يجب أن يكون فيه، ويأتي المعنى متدرجا وفق الحالة النفسية.

إن الجمال في نظر "الجرجاني" يكون في تعالق الألفاظ وملاءمتها للمعنى، ولا قيمة وفضل للفظ بمفرده إلا في السياق أو في التركيب اللغوي وصياغته، وبذلك يصبح النص متكاملا. إن اعتبار الأسلوب هو النظم عند الجرجاني ذلك لأن ما جاء به من مادة خام وطدت العلاقة بينهما ناهيك عن تعريفه وتحديده له، غير أنه من الأكيد ــ أيضا ــ أن الجرجاني لم يقصد الحديث عن الأسلوب، أو تعريفه، وإنما صادفه الأمر مصادفة، فعرفه ووضع له حدا"[1] وضح "الجرجاني" الأسلوب "إذ بسطه وحدده، ولأول مرة يتوصل فيه ناقد عربي قديم لهذا الإنجاز غير المسبوق فيه، ويعد أمرا مهما في التراث البلاغي النقدي العربي. فالأسلوب عنده مصطلح من المصطلحات النقدية القارة، فهو يعرفه ويحدده، ومن جهة أخرى فهو يربط بين النظم والأسلوب"[2]

الزمخشري:(جار الله محمود بن عمر بن محمد بن أحمد الخوارزمي 538هـ - 1144 م):

وسط هذه المفاهيم المعروضة ربط الزمخشري "بين الأسلوب والطاقات الكامنة فيه، ملاحظا وجود تنوعات لغويةــ لا تقوم على أساس فردي ــ في الأسلوب. وهذا ما يمكن أن نلحظه بوضوح في حديثه عن خاصية أسلوبية أطلق عليها البلاغيون تسمية الالتفات."[3] فمقياس الأسلوب عنده " يرتبط بما يحمله في طياته من وسائل جمالية إيثارية متنوعة ولم يقف عند هذا الحد بل راح يكشف عن وجوه الحسن في قوله ــ تعالى ــ "ألم تنزيل الكتاب لا ريب فيه من رب العالمين أم يقولون افتراه بل هو الحق من ربك. يقول: وهذا أسلوب صحيح محكم، أثبت أولا أن تنزيله من رب العالمين، وأن ذلك ما لا ريب فيه، ثم أضرب عن ذلك إلى قوله: أم يقولون افتراه، لأن "أم" هي المنقطعة الكائنة بمعنى "بل" و"الهمزة" إنكارا لقولهم وتعجبا منه لظهور أمره في عجز بلغائهم عن مثل ثلاث آيات منه، ثم أضرب عن الإنكار إلى إثبات أنه الحق من ربك."[4] كما تطرق إلى

1 ـ سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص: 39.

2 ـ محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع95، سبتمبر2004 ، ص: 1.

3 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 20.

4 ـ المرجع نفسه، ص: 21.

أسلوب التمثيل لأنه أحد ميزات الأسلوبية، باعتباره واحدا من الوسائل التي تقرب المعنى إلى الذهن وتبرزه بصورة جلية.

السكاكي: (أبو يعقوب سراج الدين يوسف بن أبي بكر بن محمد (626ه – 1229 م)

سار "السكاكي" على نهج سابقيه وتبنى فكرة "الزمخشري" في ربطه بين الأسلوب والطاقات الكامنة فيه فأكد على أن ظاهرة الالتفات ميزة أساسية أدخلها في علم المعاني، وخاصية أساسية في الأداء الفني، حيث يقول: " اعلم أن هذا النوع أعني نقل الكلام عن الحكاية إلى الغيبة لا يختص المسند إليه، ولا هذا القدر، بل الحكاية والقدر والغيبة ثلاثتها ينتقل كل الواحد منها إلى الآخر، ويسمى هذا النقل التفاتا عند علماء المعاني، والعرب يستكثرون منه، ويرون أن الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطرية لنشاطه، وأملأ باستدرار إصغائه، وهو أحرياء بذلك."[1] ثم تحدث عن أسلوب الحكيم المرتبط بحالة المخاطب الذي يواجهه بغير ما يتوقع، أو المقام الذي هو فيه وهذا الأسلوب يعني "إخراج الكلام لا على مقتضى الظاهر أساليب متفننة، إذ ما من مقتضى كلام ظاهري إلا ولهذا النوع مدخل فيه بجهة من جهات البلاغة على ما تنبه على ذلك منذ اعتنينا بشأن هذه الصناعة، وترشد إليه تارة بالتصريح، وتارة بالفحوى، ولكل من تلك الأساليب عرق في البلاغة يتسرب من أفانين سحرها، ولا كالأسلوب الحكيم فيها، وهو تلقى المخاطب بغير ما يتوقع."[2] والأسلوب إذا ورد بهذه الصورة، وناسب حالة المتلقي في حالاته المختلفة فإنه يحرك مشاعره، ويثير نشاطه وفضوله، ويسلبه عقله إعجابا وجمالا وإبداعا. كما تناول الإيجاز والحذف والتقديم والتأخير، هي العناصر التي تحظى بالدراسة في الفصل الأخير من هذا البحث.

ضياء الدين بن الأثير: (أبو الفتح نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني637 هـ – 1239 م) :

تعددت لفظة أسلوب في كتاب المثل السائر الذي وضع صاحبه أمامنا هذا المصطلح واضحا، والأساليب عنده هي التي تدور على المعنى الواحد بعدة تعابير"وذلك أن الشاعر المفلق أو الكاتب البليغ هو الذي أخذ معنى واحدا تصرف فيه بوجوه التصرفات،

1 ـ السكاكي: مفتاح العلوم، ضبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983، ص: 76.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 140.

وأخرجه في ضروب الأساليب، وكذلك فعل جرير، فإنه أبرز من هجاء الفرزدق كل غريبة، وتصرف فيها تصرفا مختلف الأنحاء."[1]

تحدث ابن الأثير عن الالتفات كخاصية أسلوبية " لأن الانتقال في الكلام من أسلوب إلى أسلوب إذا لم يكن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه فإن ذلك دليل على أن السامع يمل من أسلوب واحد، فينتقل إلى غيره ليجد نشاطا للاستماع. وهذا قدح في الكلام لا وصف له لأنه لو كان حسنا لما مل."[2]

كلام ابن الأثير هنا يؤكد على علاقة الأسلوب وشخصية الأديب، واستثمار قدراته الفنية والإبداعية، وتوظيفها في عرض أفكاره في أسلوب فريد وطريقة متميزة، حتى ولو كانت الفكرة واحدة تناولها أديبان لكنهما يتصرفان فيها بطرقمن الواحد إلى الآخر. كما هو الحال في سيرة الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ التي تختلف في طريقة عرضها من كاتب لآخر عبر العصور وحتى في العصر الواحد كما هو الشأن بين "عبقرية محمد ــ ص ــ" لعباس محمود العقاد، و"على هامش السيرة" لطه حسين.

ابن حازم القرطاجني (حازم بن محمد بن حسن 684 هـ - 1285 م) :

الأسلوب من وجهة نظر القرطاجني مما يختص بالمعاني بينما النظم مما يختص بالألفاظ وهو في كل هذا يربط بين نظرية النظم، ونظرية المحاكاة الأرسطية التي تربط الأسلوب بحسن الأداء التعبيري لوحدة الكلام الكلية، ووسائل الصياغة التعبيرية.

ويظهر هنا تأثر القرطاجني بأرسطو الذي ينظر إلى العمل الفني وحدة متكاملة لتشمل القطعة الأدبية كلها أو القصيدة كلها ملاحظا انتقال الشاعر من موضوع إلى موضوع في القصيدة الواحدة في تسلسل وترابط معنوي، ومتأثرا من ناحية أخرى بالنظم عند عبد القاهر الجرجاني. غير أن القرطاجني حاد عما عرف عند عبد القاهر الجرجاني بأن النظم يعتمد على الترتيب المعنوي في النفس، والذي يرتبط بالعلاقات النحوية في الصياغة، ولم يرد عنده في أي من أجزاء نظريته ما يفهم منه أنه يربط النظم بالتأليفات اللفظية وحدها، بل إن مفهوم النظم عند عبد القاهر في درجة واحدة مع مفهوم الأسلوب.

1 ـ ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تق و تع: أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، ص: 280.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 136.

وصعوبة التركيب عنده من جهة اللفظ لا من جهة المعنى. فالقرطاجني لم يقف على اتجاه واحد في تحديده لمعنى الأسلوب، فتراه مرة يربطه بالناحية المعنوية في التأليفات، وأخري بطبيعة الجنس الأدبي وثالثة بالفصاحة والبلاغة.[1]

بين حازم القرطاجني بأنه للأسلوب قيمة كبيرة وأثر عظيم على المتلقي لذلك راح يعالج الكثير من القضايا التي تتعلق به وربطه بالفصاحة والبلاغة وبطبيعة الجنس الأدبي وبالناحية المعنوية في التأليفات قائلا : "ولما كانت الأغراض الشعرية يوقع فـــي واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد، ومسائل منها تقتنى: كجهة وصف المحبوب، وجهة وصف الخيال وجهة وصف الطلول... وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات، والنقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب."[2]

العلوي: (يحيى بن حمزة 749 هـ – 1348 م)

لا يفرق العلوي بين الأسلوب والنظم وذلك عند حديثه عن أحوال التأليف وبيان ظهور المعاني المركبة. فالذي "يجب على الناظم والناثر فيما يقصد من أساليب الكلام مراعاة ما يقتضيه علم النحو أصوله وفروعه من تعريف المبتدأ أو تقديمه وجـــوبا إذا كان استفهاما أو شرطا، وجوازا في غير ذلك، ومراعاة تنكير الخبر وتقديمه إذا كان المبتدأ نكرة، وأن يراعي في الشرط والجزاء كون الجملة الأولى فعلية وجوبا، والثانية بالفاء إذا كانت جملة اسمية، أو فعلية إنشائية كالأمر والنهي، أو خبرية ماضية، وأن يأتي بالواو في الجملة الاسمية إذا وقعت حالا، وتحذف مع المضارع المثبت..."[3] ونفهم من هذا الحديث أن الأسلوب يتشكل من العلاقات النحوية من حيث تركيب الجملة شعرية أم نثرية كانت، تنتظم في طريقة خاصة.

السجلماسي: أبو محمد القاسم بن محمد بن عبد العزيز السجلماسي. القرن 8 هـــ)

أطلق السجلماسي على فنون البلاغة مصطلح (الأسلوب) وسمى أحد كتبه " المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع " تناول فيه الفنون البلاغية مثل التخييل، والإشارة،

1 - ينظر محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 27-28-29.
2 - يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، مرجع سابق، ص: 19.
3 - محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 19 - 20. نقلا عن:العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف القاهرة، ط4، ص: 570-571.

والمبالغة، والتضمين، والرصف، والاتساع، والتكرير والمشاكلة، ونظر إلى جميع هذه المباحث على أنها أساليب تشمل عليها هذه العلوم.[1]

ابن خلدون: (عبد الرحمن أبو زيد ولي الدين ابن خلدون 808 هـ - 1406 م) :

يعد العلامة ابن خلدون من الأوائل الذين تعمقوا في الوقوف على مفهوم الأسلوب اصطلاحا في العصور المتأخرة حيث ربط بين الأسلوب والقدرة اللغوية، وكذلك ربط بين الأسلوب والإيجاز والإطناب والحذف والكناية والاستعارة ... والأسلوب عنده عبارة عن مناهج مطروقة في اللغة الفنية، وهو المظلة الكبرى التي تنضوي تحتها التراكيب... ويعرفه قائلا: "عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه. ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب، الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض."[2] يواصل قوله أن الأسلوب هو: "تلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال. ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصا، كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال."[3]

ينظر ابن خلدون إلى الأسلوب على أنه قالب ذهني تنصهر فيه التراكيب اللغوية بالمقدار الذي يفي بمقصود الكلام. ومن جملة الملاحظات التي سجلها بعض الكتاب على مفهوم ابن خلدون للأسلوب نجملها فيما يلي:

1 ــ هذا التعريف يميز التراكيب اللغوية عن البلاغة والبيان والعروض، فالتراكيب اللغوية هي مادة الأسلوب الخام، بينما البلاغة والعروض يصبان دراستهما على خصائص هذه التراكيب، وبالتالي استطاع ابن خلدون أن يزيل اللبس القائم بين اللغة من كلمات وتعابير وبين طريقة نسج وتركيب وبناء هذه التعابير، التي تعتبر نواة الأسلوب.

" فبينما يمكننا القول أن الصرف يبحث الهيكل أو البناء الداخلي للمفردات، فإن علم النحو يبحث في علاقة المفردات بعضها ببعض في الجمل المختلفة، وعلوم البلاغة

1 ـ السجلماني، أبو محمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط،1980.
2 ـ ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2002، ص: 589.
3 ـ المرجع نفسه، ص: 589.

تبحث في إفادة كمال المعنى الذي هو من خواص التركيب، وكل علم من هذه العلوم يرفد الآخر ويتصل به اتصالا وثيقا، لأن البنية الداخلية للكلمة تؤثر على علاقاتها مع الكلمات الأخرى في الجملة الواحدة ثم القطعة الكاملة."[1]

2 ــ يثبت ابن خلدون الصلة الوثيقة بين التفكير والتعبير بحيث لا يمكن الفصل بينهما، فإذا كان الأسلوب صورة ذهنية لتلك التراكيب يصنعها الخيال كالقالب أو كالمنوال، فهذا الصنيع المميز يعكس تفكير صاحبه "وبذلك يكون ابن خلدون قد سبق "بوفون" في قوله: "الأسلوب هو الرجل."[2]

3 ــ تنوع الموضوعات يؤدي إلى تنوع الأسلوب، " فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة."[3]

أسلوب النثر يختلف عن أسلوب الشعر، وكذا أسلوب الفخر يختلف عن الأسلوب الذي هو أقرب إلى الشدة والحماسة، والاعتزاز غير أسلوب الغزل الذي يفيض رقة وحنانا وحبا. والهجاء غير الفخر، فهو يربط "بين الفن أو النوع الأدبي والأسلوب أو الأساليب، ملاحظا الفروق اللفظية والمعنوية بين المنظوم والمنثور، ثم ربط هذه الفروق بخصائص تعود إلى علوم النحو والصرف والعروض والبلاغة فنراه يتحدث عن انقسام الكلام إلى فني النظم والنثر."[4]

"وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الأسجاع، والتزام التقفية وتقديم النسيب بين يدي الأغراض. وصار هذا المنثور إذا تأمله من باب الشعر وفنه، ولم يفترقا إلا في الوزن، واستمر المتأخرون من الكتاب على هذه الطريقة واستعملوها في المخاطبات السلطانية، وقصروا الاستعمال في هذا المنثور كله على هذا الفن الذي ارتضوه، وخلصوا الأساليب فيه، وهجروا المرسل وتناسوه وخصوصا أهل المشرق ... وهذا الفن المنثور المقفى أدخل المتأخرون فيه أساليب الشعر، فوجب أن تنزه المخاطبات السلطانية عنه، إذ أساليب الشعر تباح فيها اللوذعية وخلط الجد بالهزل، والإطناب في الأوصاف، وضرب الأمثال وكثرة التشبيهات والاستعارات، حيث لا تدعو

1 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 32.
2 ـ ينظر علي أبو ملحم : في الأسلوب الأدبي، دار مكتبة الهلال، بيروت، 2008، ص: 11.
3 ـ ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، مرجع سابق، ص: 589.
4 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 33.

لذلك كله ضرورة في الخطاب.... والمقامات مختلفة، ولكل مقام أسلوب يخصه من إطناب أو إيجاز أو حذف أو إثبات أو تصريح أو إشارة وكناية واستعارة."[1]

قدم ابن خلدون مفهومه الدقيق للأسلوب من خلال الشعر والنثر المتميزان عن بعضهما البعض من خلال التشكيل اللغوي المختلف والبناء العروضي كما ربط الأسلوب بالمرسل والمرسل لأن العلاقة بينهما متكاملة في هذا المجال.

4 ــ قوة الأسلوب وجماله وفرادته تكمن في حسن اختيار التراكيب الصحيحة السليمة المناسبة للمقام المعبر عنه لذلك " جعل الأسلوب شيئا أكبر من التراكيب، وجعلها كالمادة فيه فهو التركيب والصورة الكلية الناتجة عن رص التراكيب الصحيحة رصا، كما يفعل البناء أو النساج."[2]

الأسلوب في نظر ابن خلدون يشكل مع القدرة اللغوية قوة جذب، تمكن الإنسان من التعبيرعما يختلج في نفسه بواسطة جمل جديدة وفي مناسبات مختلفة ويسمي "تشومسكي" هذه الملكة "المعرفة اللغوية."[3] فالأسلوب إذا لا يأخذ شكله الصحيح الكامل إلا إذا كان التركيب اللغوي تاما.

5 ــ دقة تحديد مفهومه للأسلوب " وصفه العديد من النقاد الأسلوبيين بأنه مفهوم دقيق مقارنة بالعصر الذي يعيشه ومن الواضح أن هذا المفهوم التركيبي الدقيق للأسلوب إنما هو اصطلاحي لا لغوي ويسبق بقرون دخول الأسلوب في المصطلح النقدي الأوروبي."[4] فكان " أكثر وضوحا ووعيا بمجالات المصطلح ومفهومه."[5]

نذكر في نهاية هذا العنصر بأن آراء النقاد جاءت متباينة فيما يتعلق بالأسلوب فهي "لا تنتهي إلى تحديد دقيق له، ومواقفهم كانت توفيقية تجعل من الأسلوب جملة من القوالب الجاهزة الجامدة وجملة من الصور ومن الإمكانات في التعبير مشتركة لا

1 ـ ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، مرجع سابق، ص: 586.
2 ـ سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي. رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، مرجع سابق، ص: 59.
3 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 32 .
4 ـ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،مرجع سابق، ص: 108.
5 ـ سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، مرجع سابق، ص: 58.

تختلف باختلاف الأشخاص بل تختلف باختلاف الأغراض، ضبطها القدامى وألزموا بها من جاء بعدهم."[1]

فهم العرب الأسلوب فهما خاصا بداية من طبيعة الأداء اللغوي إلى طرقهم في الكلام إلى طريقة الصياغة الفنية. إلا أن بحوثهم لم ترد من خلال نسج وصياغة نظرية للأسلوب. وهذا المصطلح ورد مرات قليلة من خلال التعريفات السابقة، لكنه لم يظهر كمعطى معروف صريح ثبته جميع النقاد ومصطلح نقدي مستقر لكنهم استخدموا مصطلحات أخرى كثيرة أو قليلة تؤدي من الدلالة ما يؤدي إليه مصطلح الأسلوب. لأن التنظير الأسلوبي يعني "إقامة صياغة نظرية تتمثل في أفكار مجردة تجسد مفهوم الأسلوب بصورة منتظمة وبمصطلحات قارة وثابتة على نحو ما."[2]

من الإشكاليات التي صاحبت دراسة الأسلوب في النقد العربي القديم نذكر منها: "طبيعة التعامل مع مصطلح "الأسلوب" وطبيعة استخدامه واعتماده كمصطلح من المصطلحات النقدية القارة وإحجام كثير من الدراسات عن استخدامه كمصطلح مع أنه مائل في الأذهان كمفهوم، ثم ما يقيمه مصطلح الأسلوب من ارتباطات وثيقة مع غيره من المصطلحات."[3]

على الرغم من ذلك فتراثنا العربي فيه من الإشارات وبعض الدراسات ما يشكل نواة لأسلوبية عربية، وبذلك فالذهنية العربية متشبعة بروح التطبيق، والنص عنـــدهم مصدر حركة في التحليل والتأويل لا ينقطع، ومعين لا ينضب. فأهل العربية أصحاب تطبيق لا تنظير، والإطار التطبيقي في الأسلوبية العربية واسع ورحب وثري وخصب.

مفهوم الأسلوب في الدراسات العربية الحديثة.

مثلما حظي الدرس الأسلوبي واللغوي عند العرب قديما بكثير من الاهتمام والعناية، مثل علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع وعمود الشعر العربي، وقننوا قواعد البلاغة المعيارية كما ذكر سابقا، فإن الأسلوبين المحدثيين من العرب اهتموا بالمعاني التي طرقها القدماء حينما تطرقوا للأسلوب، محافظين على الموروث القديم لا يضيفون عليه

1 ـ الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا،عيون، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص: 12.
2 ـ سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، مرجع سابق ص:35.
3 ـ المرجع نفسه، ص: 36.

شيئا أو يزيدون عليه فكرة، ومنهم من تأثر بالغربيين واحتك بهم وانفتح على دراساتهم الأسلوبية، لذلك استطاعوا وصف النصوص والآثار الأدبية متسلحين بالمقاربة الأسلوبية، وفريق آخر مزج بين الاثنين معا محاولا التوفيق بين ما هو قديم (الموروث البلاغي والنقدي واللغوي العربي) وبين ما هو جديد (الدراسات الغربية الحديثة). وعموما فإن اهتمامهم بالأسلوبية كان متزايدا عكسته تلك المقالات والفصول المنشورة هنا وهناك، ناهيك عن الكتب التي كانت تهدف إلى توعية القارئ العربي بأهمية هذا العلم كاشفة أسسه ومبادئه، بعضها تعدى النقل والترجمة والاستيعاب إلى النقد والتقدم تنظيرا وتطبيقا على النصوص الأدبية.

يرى بعض النقاد أن الأسلوب عند العرب مر بمراحل أربع ترتب ترتيبا زمنيا كما يلي:

1 ــ مرحلة الولادة والمخاض: ويمثلها الجاحظ في كتابه " البيان والتبيين."

2 ــ مرحلة النشأة: ويمثلها عبد القاهر الجرجاني في كتابه " دلائل الإعجاز" وفي هذه المرحلة اكتملت التآليف البلاغية.

3 ــ مرحلة النضج: وتمثلها ثلاثة مصنفات ويمثلها:

ــ "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني.

ــ المقدمة لابن خلدون.

4 ــ مرحلة النهضة المحتشمة وتتضمن:

ــ كتبا مدرسية في البلاغة.

ــ فصولا متفرقة محدودة للطرافة الواردة فيها أصول أجنبية.[1]

ومن هؤلاء النقاد نذكر:

مجدي وهبة:

أشار مجدي وهبة في كتابه "معجم مصطلحات الأدب" إلى مفهوم الأسلوب قائلا: "الأسلوب هو بوجه عام طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة، وهذا هو المعنى المشتق من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية الذي يعني القلم." ويعنى ذلك أن الناقد

1 ـ الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، مرجع سابق، ص: 12.

الغربي يفصل بين مضمون الكلام وكيفية التعبير عنه ورأى بأن اللغة ثوب المعنى، والأسلوب مجموعة الألوان وأدوات الزينة التي يطرز بها هذا الثوب.

مصطفى صادق الرافعي (1356-1937)

يعد الرافعي من الذين تناولوا بشكل كبير الدراسات الأدبية والنقدية التي تناولت موضوع الإعجاز في القرآن الكريم من خلال مؤلفه: "إعجاز القرآن والبلاغة النبوية" حيث تناول فكرة النظم وجعلها أساس دراسته ومحورها في هذا الكتاب، فتطرق إلى الحروف وأصواتها والكلمات وحروفها، والجمل وكلماتها، وغرابة الأوضاع التركيبية، هذا وجه من أوجه الإعجاز، والوجه الآخر يتمثل في أن القرآن الكريم معجز في إيحائه وتصويره، ويمكن أن تكون اللفظة المفردة أو الحرف أبلغ من الأوجه السابقة. وعموما تناول الرافعي مفهوم التركيب وجزئياته، وربطه بالنطق الفكري عند المتكلم ثم ربطه أيضا بالمتلقي وخواصه النفسية."[1] ويرى أن "أفصح الكلام وأبلغه وأجمعه لحر اللفظ ونادر المعنى هو الجدير بأن يطلق عليه كلمة الأسلوب."[2]

عباس محمود العقاد:(1383 هـ -1964 م)

أدرج العقاد في كتابه "مراجعات في الأدب والفنون" مقالتين عن الأسلوب ناقش في أحدهما رأيا للكاتب الفرنسي " أناتول فرانس" ذهب فيه إلى أن الأسلوب الأمثل في الأدب هو الأسلوب السهل الذي لا يكد ذهن القارئ ... ويقرر الكاتب نفسه أن الأفكار في الأدب هي أفكار من نوع مخصوص، ثم لا ينسى أن هذه الأفكار تنتقل بواسطة اللغة، وأن الصور الخيالية والمعاني الذهنية (أي الأفكار الأدبية) هي الأصل في جمال الأسلوب. وفي المقال الثاني ناقش أراء المتشددين في اللغة، الذين أعابوا عليه مع مجموعة من زمرته، الكتابة بأسلوب إفرنجي "بحيث يفسدون بذلك البلاغة العربية. فهو يرى أن عودة الكتاب والشعراء إلى الاقتداء بأسلوب العرب الجاهليين والمخضرمين تكون دون جدوى لأنهم لم يورثوا نثرا مكتوبا، وقصائدهم ليست بالنماذج التي يقتدى بها لأنها في معظمها أبيات مبعثرة كل بيت يشكل موضوعا معينا رغم أنها تجمعها قافية

1 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 76.
2 ـ المرجع نفسه، ص:77.

واحدة. أما فكرة الملكة اللغوية التي أخذها خصوم العقاد عن العلامة ابن خلدون، وقف منها موقف المحترم لكنه يرى أنه من مزاياها ما يتغير بتغير العصور والأعراق."[1]

أمين الخولي:

أصل أمين الخولي لهذا الفن من خلال كتابه الشهير " فن القول. "وكان من الفريق الثالث الذي سبق الحديث عنه. فهو يتوق ويدعو إلى الجديد لكنه لا يرفض القديم ولا يلغيه أو يعطله، بل يدعو إلى تجديد البلاغة التقليدية. معتمدا في ذلك على " كتاب المؤلف الإيطالي (لباريني)، (الأسلوب الإيطالي) وهو كتاب يعرض البلاغة الأوروبية التقليدية في ثـــوب جديد، وفـــي ضوء المفاهيم الرومانسية."[2] وتتجلى رغبته في أن " يظل فن القول وجدانيا روحيا ذوقيا، أساسه شيء ليس في الكتب، وميدانه ملكوت السموات والأرض، وحظه من العلم ما يبصر بالنفس ويسدد الحس ويستشف الهمس"[3]، هادفا إلي تطوير الدرس البلاغي والخروج به إلي الدراسات الأسلوبية الحديثة، لينتقل بحدود الجملة واللفظ إلي الخطاب الأدبي دون أن يلغي القديم أو يتنكر له لأنه يدرك أهمية التمازج بين هذين الزمنين لتشكيل دراسات حديثة.

يلاحظ قيام الدرس البلاغي القديم على الإيجاد والترتيب والتعبير، وهي أمور لا بد للمبدع أن يمر عليها قبل إخراج ما أبدعه. تلك العناصر التي يقوم عليها فن القول. لكن الإضافة التي أتى بها أمين الخولي هي ربط العمل الأسلوبي بالإنتاج الأدبي كله، وهي الإشارات التي لم تدرس كما ينبغي دراستها قديما.

دعا الخولي إلى التقارب بين الفصحى والعامية، وألا يكون للمجتمع لغتان، ويجب أن تأخذ الكتابة من العامية بقدر المستطاع. وأطراف العملية الإبداعية تكاد تكون متوافرة في دراسة فن القول الخولي. وهي محاولة كما يقول " تمثل تخطيطا مازال رهن التحديد والتعديل، وهدف التجديد والتحسين تحتمل الإضافة والحذف."[4]

لم يعط أمين الخولي ظهره للقديم بل أحبه ونهل منه، وفي الوقت نفسه نقده. وفي المقابل أقبل على الجديد، وأخذ حذره منه.

1 ـ ينظر شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1996، ص: 14.
2 ـ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد الحديث، ج1، مرجع سابق، ص: 145.
3 ـ المرجع نفسه، ص: 145.
4 ـ أمين الخولي: فن القول، دار الفكر العربي، 1948، ص: 223.

أحمد حسن الزيات: 1388-1968

درس الزيات في كتابه "دفاع عن البلاغة" الأسلوب معتمدا على إجراء مقارنة بينه وبين البلاغة القديمة، ومفهوم الأسلوب عند الغربيين من خلال دراسته للنقد الفرنسي وتوصل إلى أنه وسيلة خاصة بالأديب في انتقاء الألفاظ ونسجها، وإلى العلاقة بين اللغة وصفات الأمة القائمة على التأثير، بينهما، وأثار قضية الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى وأن علاقتهما كالعلاقة بين الروح والجسد، ولا يوجد هذا بغير ذاك"[1] وأنه لكل رجل أسلوبه الخاص الذي يميزه من غيره من الناس. ولكي تتحقق البلاغة لا بد أن تتوافر الأصالة، والوجازة، والتلاؤم في الأسلوب.[2] والأصالة تمثل الشخصية التي يراد بها تركيب الأسلوب على أساس اللفظة والعبارة، وتمثل شخصية المبدع الخاصة فكرا وصورة وروحا. والإيجاز الذي يعنيه هو دلالة اللفظ على المعنى دون زيادة عليه. وغرضه مراعاة وقت القارئ أو السامع بحيث يبعد عنهما الملل، وهو بذلك مجبر على تنقيح ما يكتبه، وتخليصه من الترادف والتكرار. والصفة الأخيرة التلاؤم وتمثل العنصر الجمالي في الأسلوب لأن الإنسان ولوع بالجمال في كل ما يحيط به أو يستعمله"[3]

يتضح بأن الزيات أقام دراسته على ربط الأسلوب بمبدعه تارة، وأخرى ربط بين المبدع ومتلقيه، وثالثة ربط بين الأسلوب وموضوعه. ففي الحالة الأولى تظهر قدرة المبدع على فطنته والإفادة من معجمه الخاص لتساعده على الإبداع، ويكتسب من خلاله نهجا خاصا به في التعبير، وفي الحالة الثانية تظهر قدرة المتلقي على الاستيعاب وحسن القراءة وإبداء الرأي. وعليه تختلف الأساليب كما وكيفا تبعا لاختلاف هذه العناصر.

محمد مندور :

يرى محمد مندور أن الأساليب الأدبية تختلف عن غيرها من الأساليب الأخرى، فاللفظ عنده يشكل أهمية بالغة، وهو لا يقصد إلى تحديد الدلالة فيه أم اقتصار على المعنى الذي يؤديه بل يقصد لذاته "إذ هو في نفسه خلق فني."[4] ولتحديد هذه الفروق يمكن أن نضرب المثال التالي "وقد انتعلت المطي ظلالها. فقد قصد بهذا الأسلوب خلق

1 ـ أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1945، ص:74- 131-132.
2 ـ المرجع نفسه، ص:95 وما بعدها.
3 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 89-90.
4 ـ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الحديث، ج1، مرجع سابق، ص: 145.

صورة رائعة لا إلى أداء فكرة، وكان بالإمكان توصيل الفكرة بمستوى أسلوب غير أدبي كأن يقول: حان وقت الظهيرة ."[1] هذه الصورة هي التي تمثل الأسلوب التعبيري الأمثل والأسمى وهو أساس الدراسات الأسلوبية والذي يعكس صورة النصوص الأدبية.

علي الجارم ومصطفى أمين:

اشترك علي الجارم ومصطفي أمين في تقديم تعريف لا يخرج عن دائرة تعاريف الدراسات العربية المذكورة قديما، فهو عندهما: " المعنى المصوغ في ألفاظ مؤلفة على صورة تكون أقرب لنيل الغرض المقصود من الكلام، وأفعل في نفوس سامعيه، وهو علمي يعرف بالسهولة والوضوح والابتعاد عن البيان وألوان البديع اللفظي والمعنوي، والأدبي المتسم بالخيال والبديع والتصوير الدقيق وتقريب المعنوي بالمحسوس وتقديم المحسوس في صورة معنوية. وثالث خطابي تبرز فيه قوة المعاني والألفاظ، والحجة والبرهان، والعقل الخصيب. ناهيك عن تطعيمه بقوة الحجة الدامغة، وضرب الأمثال، واستعمال المترادفات، واختيار الكلمات الجزلة وغيرها."[2] يشترك هذا التعريف مع التعاريف السابقة كون الأسلوب يعج بالتراكيب التي تثير عقل المتلقي، وتلفت انتباهه وتستفز فضوله والتي تختلف عن لغة العامة، وتميز النصوص والكتاب عن بعضهم البعض، وتقدم هذا على ذاك.

أحمد الشايب :

يعتبر كتاب "الأسلوب" الذي ألفه أحمد الشايب "من أكبر المحاولات في دراسة الأسلوب والبحث في مجالاته، وقد كان هذا المؤلف ثمرة خبرة طويلة في معايشة البلاغة والنقد القديمين، مع الاطلاع على بعض ألوان الثقافة النقدية الأجنبية."[3] وحقق إلى حد مرض حلم تحويل البلاغة العربية العجوز إلى علم أسلوب فتي وحديث، وكانت خطته تنهض على أساسين، التراث البلاغي وفق منظور اصطفائي يستصغي منه العناصر الحية الخالدة، ويجد لها مع عناصر الأسلوب الغربي، وهذا هو الأساس الثاني مما يدل على سعة أفقه ودقة تفكيره. فأثمر هذا المزج بين بعدي الموروث القديم، وما

1 - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الحديث، ج1، مرجع سابق، ص: 145.
2 - علي الجارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة مع دليلها،، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ص: 12-13-14-15.
3 - محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص : 92.

عرفه عن النقد الغربي الحديث الوافد إلى ثقافتنا علم أسلوب أصيل تتجاوز فيه تجاوزا فاعلا خلاقا عناصر الموروث وما توصلت إليه النظرية الأسلوبية الحديثة.

أثار الشايب قضية جدلية، كثيرا ما انتشرت مع فئة كانت ترى الأسلوب هو العنصر اللفظي الذي يتألف من الكلمات والجمل والعبارات "إذا سمع الناس كلمة أسلوب فهموا منها هذا العنصر اللفظي الذي يتألف من الكلمات فالجمل والعبارات، وربما قصروه على الأدب وحده دون سواه من العلوم والفنون، وهذا الفهم ــ على صحته ــ يعوزه شيء من العمق والشمول ليكون أكثر انطباقا على ما يجب أن يؤديه هذا اللفظ من معنى صحيح، وذلك أن هذه الصورة اللفظية التي هي أول ما تلقى من الكلام لا يمكن أن تحيا مستقلة، إنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي، انتظم وتألف في نفس الكاتب أو المتكلم فكان بذلك أسلوبا معنويا، ثم يكون التأليف اللفظي على مثاله، وصار ثوبه الذي لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح، ومعنى هذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن تكون ألفاظا منسقة، وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به القلم."[1] هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن كلمة أسلوب تشترك فيها الكثير من البيئات الأخرى على اختلاف أنواعها ليعبروا بها عن احتياجاتهم فيقول:" والوجه الثاني أن كلمة الأسلوب صارت هذه الأيام حقا مشتركا بين البيئات المختلفة، يستعملها العلماء ليدلوا بها على منهج من مناهج البحث العلمي، ويستعملها الأدباء في الفن الأدبي قصصا أو جدلا أو تقريرا، وفي العنصر اللفظي سهلا أو معقدا... وكذلك الموسيقيون يتخذونها دليلا على طرق التلحين وتأليف الأنغام للتعبير عما يحسون أو يخالون، ومثلهم الرسامون فهي عندهم دليل على طريقة تأليف الألوان ومراعاة التناسب بينهما."[2]

بعد مد وجزر قدم الشايب مجموعة من التعريفات الكثيرة لأن فكره بقي يتأرجح بين القديم (البلاغة العربية)، ومعارفه في النقد الحديث. فكان في كل تعريف يسد فيه ثغرة وردت في التعريف السابق حتى وصل إلى تعريف نهائي قائلا :" وأعود مرة ثانية إلى تعريف الأسلوب، فقد غم على بعض الدارسين بصدد ذلك، أعود لأقول: إن تعريف

1 - أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط5، ص: 40.
2 - المرجع نفسه، ص: 40-41.

الأسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظي فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني."[1] وقبل ذلك بين أن الخطاب الأدبي يتشكل من أربعة عناصر تتمثل في العاطفة والفكرة والخيال والأسلوب. ويقول في الأسلوب " وأخيرا نجد العبارة اللفظية التي قد تسمى (الأسلوب) وهي الوسيلة اللازمة لنقل أو إظهار ما في نفس الأديب من تلك العناصر المعنوية فصار الأدب ينحل إلى هذه العناصر الرئيسية الأربعة، وهذا التحليل نفسه يتوافر في النثر كما "توافر في النظم على اختلاف في الدرجة تبعا لاختلاف طبيعة الفنون فيهما، ومن هنا نستطيع أن نعرف الأدب بأنه ذلك الكلام الذي يعبر عن العقل والعاطفة."[2] والأسلوب هو الطريقة المناسبة للتعبير عن الأفكار والعواطف ثم يؤكد بأن الظواهر الأسلوبية هي الكفيلة بنقل العاطفة من خلال قوله: فعاطفة الشاعر القوية تثير مثلها في نفوس القراء والسامعين بوساطة الأسلوب، لذلك ليس ما يمنع مسايرة القدماء في أحد مذاهبهم حينما ذكروا الانفعالات وما تنتجه من أغراض، فالغضب أو السخط ينتجان الحماسة، والتهديد والشكوى والهجاء والإعجاب ينتج المديح والوصف الجميل، والحب ينتج النسيب، والحزن يولد الرثاء واللوم والعتاب، والطرب ينتج الفخر والاعتزاز والخمريات والازدراء والبؤس ينشئان الهجاء ... [3]

هذه التعريفات المتعددة حول ماهية الأسلوب التي قدمها أحمد الشايب لم تأت بسبب تردده من حين لآخر وإنما هو تطور يحصل بين كل تعريف وآخر قصد الوصول إلى مفهوم سليم للظاهرة الأسلوبية. وتعود الخلافات النظرية الخاصة بماهية الأسلوب إلى ثلاثة مبادئ هي:

1 ــ تركيز بعض الدارسين على العلاقة بين الكاتب والنص فراحوا يبحثون عن مفاتيح الأسلوب في شخصية المنشئ وانعكاس ذلك في اختياراته عند ممارسته عمليته الفنية الإبداعية، وبذلك رأوا أن الأسلوب اختيار.

1 - أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص: 46.
2 - المرجع نفسه، ص: 12-13.
3 - المرجع نفسه، ص:78.

2 ــ اهتمام بعضهم بالعلاقة بين الكاتب والمتلقي سامعا وقارئا، أجبرهم على البحث عن مفاتيح الأسلوب في ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها مستقبل النص حيال المثيرات الأسلوبية الكامنة في النص الأدبي، وهنا يكون الأسلوب في نظرهم قوة ضاغطة على حساسية المخاطب.

3 ــ عزل طرفي عملية الاتصال، وهي رؤية بعض أنصار الاتجاه الموضوعي في التعامل مع النصوص الأدبية تعاملا لغويا، ورأوا وجوب التماس مفاتيح الأسلوب من خلالها فقط.[1]

محمد غنيمي

يرجع محمد غنيمي هلال دراسة الأسلوب إلى أرسطو الذي جعله شاملا للشعر والفنون جميعها. والأسلوب عنده كما ورد في كتابه الخطابة " هو التعبير ووسائل الصياغة، ويظل في كل معانيه غايته الإقناع"[2] للتوكيد والإقرار حتى تترسخ الفكرة في ذهن المتلقي.

أحمد أمين

عرف أحمد أمين الأسلوب بأنه "هو نظم الكلام والطريقة التي يعبر بها عن أفكاره وخلجاته النفسية وأحاسيسه، وكلما تعددت المستويات اللغوية تعددت مع الأساليب واختلفت. وأدبية الخطاب توصف من خلال توظيف اللغة في الكلام. ويضيف أن نظم الكلام يعتمد أولا على اختيار الكلمات المناسبة التي تناسب مقصد الكاتب من ناحية المعنى والمبنى، فالكلمات تمثل معنى واحد إلا أنها تختلف في إثارة العواطف، وعليه يصبح هذا النظم (الأسلوب) وسيلة لنقل المعاني."[3] وفي معرض حديثه عن الأسلوب كونه عنصرا من العناصر الأربعة المكونة للأدب إلى جانب الخيال والأفكار والعاطفة يقول بأنه " نظم الكلام وتأليفه وهو ليس غاية ولكنه وسيلة للتعبير عما لدينا من أفكار وآراء، ولكن له من القوة ما يجعله عنصرا قائما بنفسه[4] ويراه أيضا بأنه: هو اختيار للكلام بما يتناسب ومقاصد صاحبه، ويعتمد نظم الكلام أولا على اختيار الكلمات، لا من

1 ـ ينظر سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، مرجع سابق، ص:450.
2 ـ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973، ص: 116 .
3 ـ أحمد أمين: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط4، 1967، ص: 73- 74.
4 ـ المرجع نفسه، ص: 72.

ناحية معانيها فقط بل من ناحيتها الفنية أيضا بما توحيه من أفكار ترتبط بها ومن ناحية وقعها الموسيقي، فقد تأتلف كلمة مع كلمة أخرى، وقد تفعل كلمة في إثارة العواطف مالا تفعله مرادفاتها."[1]

وضرب مثالا على ذلك:

نحن بنو الموت إذا الموت نزل لا عار بالموت إذا الموت حم الأجل

الموت أحلى عندنا من العسل

وقول المتنبي:

إذا بي مشت خفت على كل سابح رجال كأن الموت في فمها شهد

فكلمة (عسل) وكلمة (شهد) مترادفتان، ولكن كل منهما جميلة في موضعها. وإن اللفظة الواحدة قد تحسن في وضع ولا تحسن هي نفسها في وضع آخر."[2] وهذه هي ميزة التعبير الأدبي وخاصة فيما يتعلق بالعواطف والمشاعر لا يمكن للناس أن يتفقوا وهذا الاختلاف ينجر عنه اختلاف في التأثير.

توفيق الحكيم:

يقول توفيق الحكيم: "ما الأسلوب إلا تلك الآلة الصناعية التي نتوصل بها إلى الحقيقة ولكن ما أروع الحقيقة لو تفجرت وحدها من أعماق القلب الصادق، في كلمات بسيطة! ... لهذا كان الأسلوب أحيانا كل أدب أولئك الذين لا يحملون في جعبتهم ما ينفع الناس ... فإن الأسلوب السليم لم يزل في عرفنا مرادفا للغة المتصنعة المنمقة، وقليل من فطن إلى أن الأسلوب هو روح وشخصية."[3]

كثرت معاني الأسلوب ولكن توفيق الحكيم دفعه هذا التصارع إلى مزاولة البحث عن المعنى الحقيقي للأسلوب والذي هو روح الشخصية، مستعينا بالتراث العربي القديم وتجارب الحياة، حتى وصل إلى مرحلة تحدث فيها عن الابتكار الأدبي. فهو لا يرجع إلى الموضوعات أو الأفكار. " وقد تسألني بعدئذ: ما هو الابتكار الفني؟ فأقول لك بسرعة وبساطة: هو أن تكون أنت...هو أن تحقق نفسك، هو أن تسمعنا صوتك أنت،

1 ـ أحمد أمين: النقد الأدبي، مرجع سابق، ص:74.
2 ـ المرجع نفسه، ص:72-73.
3 ـ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص: 12.

ونبرتك أنت."[1] ولكن بعد ذلك يبذل الأديب جهدا مضنيا حتى يستقل بأسلوبه ولا يبقى أسير الأساليب السابقة. وحين يفعل ذلك يجد نفسه مقيدا بهذا الأسلوب الجديد الذي يعبر عن روحه وشخصيته." وكيف يخرج عن طريقته وأسلوبه؟ ...إنها ذاته...تلك مأساة الطابع والشخصية ، ما دام قد صار له طابع فلن يخلع عنه أبدا...ولا بالموت."[2]

عبد السلام المسدي:

أولى نقاد المغرب العربي خاصة في تونس موضوع الأسلوب أهمية بالغة، ومثلهم عبد السلام المسدي الذي تناوله في كل كتبه النقدية، وروج له كثيرا خاصة كتابه "الأسلوبية والأسلوب الصادر سنة 1977، الذي يعد من أهم الدراسات العربية في تقديم المفهوم الأسلوبي. حيث تناول فيه ماهية الأسلوب عند الغربيين من زواياه الثلاثة. أولا من ناحية الكاتب أو المخاطِب أو المرسِل ، وثانيا من زاوية المتلقي أو المرسل إليه أو المخاطَب وأخيرا من زاوية الخطاب أو النص أو الرسالة. ولا نطيل الحديث عن هذا الناقد أو بعض النقاد الآخرين لأن هذه الدراسة اعتمدت عليم كثيرا.

وعرف الناقد بن ذريل الأسلوب في كتابه النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق بأنه "طريقة خاصة للباث للخطاب اللغوي وخاصة للكاتب والأديب في التعبير عن نفسه."[3]

تطورت الدراسات الأسلوبية حديثا مع الكثير من النقاد العرب من مشرق البلاد العربية حتى مغربها ونذكر منهم سعد مصلوح في" الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية "[4] وشكري محمد عياد في كتابيه " اتجاهات البحث الأسلوبي" [5] ، و"مدخل إلى علم الأسلوب"[6] ومحمد الهادي الطرابلسي في:" الشوقيات، دراسة أسلوبية"[7] ، وحميد لحميداني في "أسلوبية الرواية: مدخل نظري" [8] والهادي الجطلاوي في" مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا"[9] ،

1 ـ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص: 13.
2 ـ المرجع نفسه، ص:13.
3 ـ عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، 46.
4 ـ سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية، مرجع سابق.
5 ـ شكري محمد عياد :اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ط1، 1985.
6 ـ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق.
7 ـ محمد الهادي الطرابلس: الشوقيات، دراسة أسلوبية، المجلس الأعلى للثقافة، تونس،1986.
8 ـ حميد لحمداني :أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
9 ـ الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية، مرجع سابق.

وإدريس قصوري في" أسلوبية الرواية "[1] ، وصلاح فضل في" علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته"[2] ، ومحمد عزام في "الأسلوبية منهجا نقديا"[3] ، وعبد القادر عبد الجليل في "الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية "[4] وعدنان بن ذريل في كتابيه: " اللغة والأسلوب "[5]، ومنذر عياشي في" الأسلوبية وتحليل الخطاب"[6] ، ونور الدين السد في " الأسلوبية وتحليل الخطاب"[7] ، وبكاي أخذاري في " تحليل الخطاب الشعري: قراءة أسلوبية في قذس بعيني " للخنساء "[8] ، وأحمد درويش في " دراسة الأسلوبية بين المعاصرة والتراث"[9] ، ومحمد عبد الله جبر في " الأسلوب والنحو"[10] ، ومحمد عبد المطلب في" البلاغة والأسلوبية"[11] ، ومحمد عبد المنعم الخفاجي، ومحمد السعدي فرهود، وعبد العزيز كرف، في كتابهم المشترك " الأسلوبية والبيان العربي."[12]، وأحمد درويش في "دراسة في الأسلوب بين المعاصرة والتراث"[13] ، وفتح الله أحمد سليمان في "الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية،"[14] وموسى سامح ربابعة في " الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها "[15]، وعلي أبو ملحم في " في الأسلوب الأدبي."[16]

نستخلص في نهاية هذا العنصر بأن التعريفات التي أوردها الدارسون العرب للأسلوب جاءت مختلفة تبعا لمصادر ثقافة كل واحد منهم، فالمحافظ على الموروث القديم المتعصب له أعاد بضاعة السابقين من القدماء دون نقصان أو إضافة تذكر، ومنهم من تأثر بالدراسات الغربية الحديثة نقل هذا العلم مصيبا تارة وأخرى مخفقا، وفريق

1 ـ إدريس قصوري: أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث،الأردن، ط1، 2008.
2 ـ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،مرجع سابق.
3 ـ محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1 ، 1989.
4 ـ عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية،مرجع سابق.
5 ـ عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سورية، 1980.
6 ـ منذر عياشي :الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق.
7 ـ نور الدين السد :الأسلوبية و تحليل الخطاب، مرجع سابق.
8 ـ بكاي أخذاري: تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في " قذس بعيني " للخنساء، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2001.
9 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوبية بين التراث والمعاصرة، دار غريب للطباعة والنشر والتو زيع، القاهرة، مصر، 1988.
10 ـ محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، ط1،1899 .
11 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق.
12 ـ محمد عبد المنعم الخفاجي، و محمد السعدي فرهود، وعبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي،الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1992.
13 ـ أحمد درويش: دراسة في الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق.
14ـ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق.
15 ـ موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.
16 ـ علي أبو ملحم: في الأسلوب الأدبي، مرجع سابق.

ثالث مسك العصا من وسطها وراح ساعيا التوفيق بين الموروث البلاغي والنقدي العربي القديم وبين الدراسات الغربية الحديثة مستثمرا في الأدوات الإجرائية للمدرستين.

رغم هذه المفاهيم المتعددة حول الأسلوب واختلاف وجهات نظر النقاد أحيانا إلا أنها تكاد تتفق في معنى أساسي و هو أن الأسلوب سبيل اختيار وانتقاء الكاتب لآليات الكتابة بالشكل الذي يميزه عن غيره كلما تصفح المتلقي ثاره، حيث يحكم له بالتفرد في بنـــاء أفكاره و التعبير عنها. ومهما تعددت مناهجه واتجاهاته فإنه يبقى محورا لا يخرج عـــن إطار اللغة والنقد الأدبي والبلاغة، وهو الذي يجمع الفكر والصور والتعبير.

مفهوم الأسلوب في الدراسات الغربية.

طمح الإنسان منذ القديم في أن يجعل كلامه منظما وجميلا وهادفا ومؤثرا، لذلك عرف الغربيون الأسلوب على غرار العرب بقرون كثيرة قبل الميلاد عند الإغريق ثم الرومان ثم عرف في القرون الوسطى حتى وصل إلى ما وصل إليه حديثا. حيث كثرت الآراء، وتعددت الاتجاهات حول الوقوف على تعريف موحد للأسلوب، يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع. ولم يجمع النقاد على نظرية واحدة يبدأون من خلالها تناول هذا الموضوع الذي أضحى في نظرهم غامضا فضفاضا، لا يكاد أحدهم يقف على تعريف إجماع حوله يثلج الصدر، حتى تظهر مجموعة من التعريفات الأخرى، "تظهر مدى غموضه، وتعدد الاتجاهات في النظر إليه واختلافها وتنوعها."[1]

1 ــ مفهوم الأسلوب من وجهة نظر الدراسات الغربية القديمة.

لفظة أسلوب قديمة الاستعمال ضاربة بجذورها في التاريخ و لعل أقدم إشاراته التي وصلتنا حسب ما ذكره الجاحظ من كلام الهنود على خصائص الأسلوب في كتابه البيان والتبيين "أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة. وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش، ساكن الجوارح، قليل اللحظ، لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة، ويكون في قواه فضل التصرف في كل طبقة ... ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم وأن تواتيه آلاته، وتتصرف معه أداته."[2]

1 ـ روي هاريس وتوليت جي تيلر: أعلام الفكر اللغوي التقليدي الغربي من سقراط إلى سوسير، ج1، تر: أحمد شاكر الكلابي، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1 ، 2004 ، ص: 153

2 ـ الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، مرجع سابق، ص:95.

اعتمد الأسلوب عند الغربيين على البلاغة حيث جعلوها أداة لخدمة فن الكلام من خلال التنقيب عن الآليات اللغوية والصور البيانية التي تليق بالإنسان خطيبا أم أديبا لإيصال الفكرة وتبليغها السامع، وخير من مثلها في العهد اليوناني أرسطو في كتابيه " فن الخطابة " (la rhetorique) وفن الشعر(la poélique)". فقد وردت كلمة أسلوب في كلامه وأراد بها طريقة التعبير ومسلكه. وهذا الأسلوب قد يتراوح بين القوة والضعف والسمو والانحطاط والجمال والرداءة، ومع ذلك يعد أسلوبا. وكما ذكر سابقا فقد أولى "أرسطو" في كتاب "فن الشعر" اهتماما بمظاهر الأسلوب في الكتابة الأدبية فأدرك الشعراء أن الإبداع الشعري لابد أن يتميز في لغته عن الكلام المبتذل، ليكون أكثر تأثيرا. وهكذا تولد منذ تلك العهود مفهوم التجوز، فأكثروا في قصائدهم من الزخرفة البلاغية، وخصوا كل غرض من أغراض الشعر بأسلوب مميز له."[1]

الأسلوب عند أرسطو هو التعبير وتبليغ الفكرة مع تقديم الحجة عليها قصد إقناع المتلقي مع مراعاة التعبير بالصور البيانية خاصة المجاز ومراعاة الروابط بين الجمل والتكرار.[2] كما ركز على الخطيب مبينا الدور الذي يلعبه عندما يقابل جمهوره، فاشترط عليه أن يراعي في قوله " أدوات الإقناع واللغة التي يستعملها وترتيب أجزاء القول."[3]

أما في العصور الوسطى قسم الأسلوب إلى البسيط والمتوسط والسامي، وقد وجد هذا التقسيم في إنتاج الشاعر الروماني "فرجيل" وذلك في ثلاثة دواوين شعرية، فديوانه الذي كتبه عن حياة الفلاحين بعنوان " قصائد ريفية " يعد نموذجا للأسلوب البسيط، وديوانه الأخلاقي الذي عنوانه "قصائد زراعية" يعد نموذجا للأسلوب المتوسط، أما ملحمته الشهيرة " الإنياذة " فتعد نموذجا للأسلوب السامي[4]وعلى هذا الأساس شاع عند البلاغيين ما يعرف بعجلة فرجيل في الأسلوب.

خلاصة القول ومن حيث الترتيب التاريخي فإن " مصطلح الأسلوب أسبق من مصطلح الأسلوبية حيث يعود إلى القرن الخامس عشر" وكان يقصد به "النظام والقواعد

1- الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوب تنظيرا وتطبيقا، مرجع سابق، ص:16.
2 - أرسطو طاليس: الخطابة، تح:عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، 1979 ، ص: 185 وما بعدها.
3- المرجع نفسه، ص: 204 وما بعدها.
4 - ينظر نور الدين السد:الأسلوبية و تحليل الخطاب،ج2، مرجع سابق، ص: 130.

العامة" مثل "أسلوب المعيشة" أو " الأسلوب الموسيقي" أو" الأسلوب الكلاسيكي في الملبس والأثاث" أو "الأسلوب البلاغي" لكاتب ما."[1]

2 ــ مفهوم الأسلوب في الدراسات الغربية الحديثة.

بداية من القرن التاسع عشر حدثت ثورة في مجال الأسلوب والنقد الأدبي ضد البلاغة ومعاييرها المعممة على جميع النصوص الأدبية، لأن هذه الحركة تؤمن بالعبقرية الفردية وتجربتها الذاتية التي تشق لنفسها نهجها وسبيلها في الأدب، ولذلك فلا يكون الأسلوب من وجهة نظرها إلا فردا كما سيذكر لاحقا.

بدأ مفهوم الأسلوب يتحدد ويتسع في الوقت الذي بدأت فيه الدراسة تأخذ شكلا منظما، ومع ذلك فمضمون كلمة أسلوب واسع جدا، حيث تعددت معانيه، وصعب على كل دارس أو ناقد إعطاءه تعريفا واحدا محددا. ولو تصفحنا القواميس الحديثة لوجدنا له أكثر من عشرين تعريفا، يذهب أهمها بداية من طريقة التعبير عن الفكر إلى طريقة العيش، مرورا بالطريقة الخاصة لكاتب من الكتاب، أو الفنان، أو الفن، أو الثقافة، أو الجنس، أو العصر،... إلى آخره. فالأسلوب يعرف ضمن حدوده بالسمة الخاصة لفعل من الأفعال."[2]

لفظة أسلوب أصبحت متداولة في المجالات الحياتية اليومية ناهيك عن توظيفها في الفن، فنجدها موظفة في السياسة والموسيقى والفن ... ثم أصبح يميز بين عدة أساليب، بين الأسلوب الشفوي والأسلوب الكتابي، وبين الأسلوب الجيد والأسلوب السيئ. كثرت التساؤلات وتعددت التأويلات، كل ينظر إليه من زاوية معينة، وعليه ظهرت عدة أسلوبيات، لذلك سمى" سعد مصلوح" هذا النمط من الدراسات "بالأسلوبيات."[3] وظهرت أسلوبيات كثيرة ومختلفة كأسلوبية "بالي"، وأسلوبية "ريفاتير"، وأسلوبية "بيير جيرو"، وأسلوبية " ستانلي فيش". هي تعريفات متعددة تكشف عن قوة هذا العلم وخصوبته، بيد أنها في المقابل تكشف عن جملة من الآراء والشكوك، تقلل من أهمية هذا المنهج في

1 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين الأصالة والمعاصرة، مرجع سابق، ص: 16.
2- بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 10.
3 ـ موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، مرجع سابق، ص: 21.

تفحصه للنص الأدبي." وقد شكك "ب ــ كري" B- GRAY في هذا السبيل كله من المفاهيم الأسلوبية في مونوغرافيا تنفي وجود الأسلوب."[1]

هذا الأمر لا يدعو إلى الغرابة والدهشة إذا وقفنا أمام السؤال التالي: "هل ثمة أسلوب؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب فما هو؟ ولماذا تتعدد تعريفاته ؟ وأما إذا كان الجواب بالنفي، فإن ذلك يطيح بكل الجهود الكبيرة التي بذلها الدارسون الأسلوبيون،عبر مراحل طويلة من الزمن، ولكن ذلك لا يعني أن الشكوك التي أحاطت بالأسلوبية قد قللت من قيمتها وجدواها، وإنما لأنها تمثل منهجا مثل المناهج النقدية الأخرى في قراءة النص، تلك المناهج التي تعرضت لكثير من الانتقادات والخصومات."[2] لذلك لو تصفحنا هذا المصطلح بتمعن (الأسلوب والأسلوبية) لوجدناه يفوق العشرين تعريفا كما كما ذكر سابقا.

إن التفاتة "بوفون" المعروفة عن الأسلوب أشارت إليها معظم الدراسات الحديثة، عندما هم معظم الدارسين إلى تقديم مفهوم لهذا المصطلح، لأن هذه الإشارة فرضت نفسها في البحث الأسلوبي، وتناولته من زوايا كثيرة إذ يرى "الأفكار وحدها تشكل عمق الأسلوب ... لأن الأسلوب ليس سوى النظام والحركة، وهذا ما نضعه في التفكير."[3] وقال أيضا: " إن المعارف والوقائع، والمكتشفات تنتزع بسهولة وتتحول وتفوز إذا ما وضعتها يد ماهرة التنفيذ. هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان. أمـــا الأسلوب فهو الإنسان نفسه. ولذا لا يمكنه أن ينتزع أو يحمل أو يتهدم."[4] قيلت هذه العبارة في القرن الثامن عشر للميلاد ومعناها أنه لكل إنسان طريقة تميزه عن الآخرين في نسج النصوص شعرية كانت أو نثرية.

يؤكد "بوفون" أن الأسلوب جزء من شخصية المبدع وخواصه النفسية فهو بمثابة: لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبآت الإنسان ما ظهر منها وما بطن وجسر إلى مقاصد صاحبه من حيث إنه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب، بل الوجودية مطلقا. "[5]

1 ـ هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، منشورات أفريقيا الشرق، المغرب، 1999، ص: 51.
2 ـ موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، مرجع سابق، ص: 21.
3 ـ بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق ، ص : 36.
4 ـ المرجع نفسه، ص: 37.
5 ـ عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص: 63.

وهو بذلك يقيم العلاقة بين أسلوب الكاتب من جهة وفكره المتميز الطريف من جهة أخرى. وقد ذهب بعضهم إلى غير هذا المعنى في هذا التركيب فرآه يدل على أن الأسلوب ظاهرة لصيقة بالإنسان مميزة له.

هذه "العبارة شاعت، وتناقلها الكثير من النقاد، وتأثرت بمفاهيم العصر، فأصبح معظم الناس يفهمون منها أن الأسلوب هو مرآة الشخصية أو الخلق."[1] ويشبهونه بالبصمات التي لا شبيه لها بين الخلق. ومن هذا القول تبرز أمور ثلاثة ذكرتها الدكتورة "علي زهرة" نلخصها فيما يلي:

"أولها أن "بوفون" يريد أن يفرق بين المعارف والاكتشافات، التي هي عمل جماعي بذاته، وبين الأسلوب الذاتي الدال على كاتب معين، وثانيها أن المعارف تتميز بالدينامية بحيث تحتاج إلى تعديل وإضافة حتى تزداد ثراء، وآخرها أن الأسلوب يعكس شخصية صاحبه لا يمكن نحله أو نقله."[2]

يشير جون "ميري هنا" إلى أن القارئ المتمرس يستطيع التعرف على ملامح شخصية الكاتب كذلك من خلال أسلوبه. وضرب مثالا مجسدا لهذا الموضوع من خلال قوله: "إنني أعرف من كتب المقالة المنشورة في جريدة السبت، إنك لا يمكن أن تخطئ صاحبها لأن ملامحه بادية فيها."[3]

وقد سار الكثير من علماء الأسلوب هذا الاتجاه ولم يبتعدوا عن جوهر هذا التعريف فيقول لوكاس" F – L . lucas " في كتابه "الأسلوب" " STYL " مشيرا إلى تعريفه للأسلوب بأنه يعني: "بداية الرجل في طريق الكتابة. ثم يقول: إنه يعني عامة طريق الرجل في التعبير: كتابة أو مشافهة."[4] وأورد بسام قطوس من معجم "أكسفورد" تعريفا للأسلوب بأنه: "طريقة التعبير المميزة لكاتب معين (أو لخطيب أو متحدث) أو لجماعة أدبية أو حقبة أدبية من حيث الوضوح والفاعلية."[5] ويقول أفلاطون: "الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية."[6]

1 ـ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص:11.
2 ـ ينظر شوقي علي زهرة: الأسلوب بين عبد القاهر الجرجاني وجون ميري، مرجع سابق، ص: 41.
3 ـ المرجع نفسه، ص: 41.
4ـ المرجع نفسه، ص: 41
5 ـ بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص : 104.
6 ـ بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص : 37.

يقول "سينيك" في الموضوع نفسه أيضا: " الخطاب هو سمة الروح."[1] وهو أيضا: "طريقة متميزة وفريدة وخاصة بكاتب معين."[2] وهو عند عند "جون ديبو" وبعض النقاد الأسلوبيين "سمة الأصالة الفردية للذات الفاعلة في الخطاب."[3] ويقول دالامبير: " يقال في الأسلوب إنه أوصاف الخطاب الأكثر خصوصية، والأكثر صعوبة والأكثر ندرة، والتي تسجل عبقرية أو موهبة الكاتب أو المتكلم."[4]

قال بيير جيرو: " يمكن لأفكار الخطاب وجوهره أن تؤخذ من مؤلفها، بينما الشكل الذي أعطاه لها، فهو خاصية من خواصه، ولا يمكن أن يتحول، ولا أن يهدم، ولا أن يقلد."[5] ويقول شاتوبريان: "عبثا نتمرد ضد هذه الحقيقة: لن يحسن نظم العمل، ولا تزيينه بصورة جيدة الشبه، ولا غمره بألف كمال آخر، إذا أخطأه الأسلوب، لأنه دون ذلك يعد عملا ميتا في المهد. هذا، وإن الأسلوب، وثمة ألف نوع لا يكتسب بالتعليم فهو هبة من السماء وعطاء الموهبة."[6] ويعكس الأسلوب كذلك ظروف الأمة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وكذا خصائصها المميزة وتقاليدها الخاصة التي تميزها عن غيرها، كالأساليب المعمارية الإغريقية والرومانية وغيرهما.

ومن خلال هذه التعريفات نتوصل إلى ما يلي:

1 ــ الكاتب هو الذي يشق لنفسه أسلوبه في الكتابة، باعتباره ذاتا مبدعة، مستعينا بإمكانات الثروة اللغوية التي يمتلكها.

2 ــ يعتبر الأسلوب ميزة خاصة بالنص يتحكم فيها الكاتب.

3 ــ الأسلوب هو نتيجة المعايير والمواصفات ومنطلقاتها.

4 ــ يعكس الأسلوب خاصية صاحبه، والعوامل المحيطة به والمساهمة في ولادة النص.

---

1 ـ المرجع نفسه، ص:37.
2 ـ جورج مولينيه: الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 66 .
3 ـ ينظر يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص:175.
4 ـ بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص:37.
5 ـ المرجع نفسه، ص:37.
6 ـ المرجع نفسه، ص:37.

يلاحظ من خلال ما تقدم بأن الأسلوب في التراث الغربي، ربما جاء مرادفا للبلاغة، وربما خصوه بمعنى أضيق من ذلك هو مستوى التعبير."[1]

نستخلص بأن الأسلوب حديثا يميل إلى تحقيق السمات الفردية والهروب من السمات العامة. فالأسلوب هو طريقة ومنهج المؤلف في التعبير عن شعوره إزاء موقف ما من المواقف التي يتعرض لها أو التي يراها، ويبين من خلالها عن شخصيته الأدبية والفنية، وما تتميز به عن غيرها من حيث انتقاء الكلمات ورصفها وتأليف الجمل ونسج العبارات وإخراجها في قالب يتميز بالسحر والعذوبة والتفرد، وكذا الاستخدامات المتميزة للتشبيهات البلاغية. بمعنى هو الفرد أو الشخص، إنه التركيب الذي يشكل معادلة رمزية دلالية تحمل في طياتها أبهى صورة من صور استخدام الكلام لدى كاتب ما، يريد أن يبصم صورته على الورق.

طبيعة الأسلوب:

إذا كان تحديد الأسلوبية أمر يسير على الباحثين والنقاد، فإن تحديد مفهوم الأسلوب ليس بالأمر السهل كما يرى ذلك معظمهم. ولعل المعضلة من تحديد معيار اللغة تعريف مفهوم الأسلوب، بل لعلها المعضلة الأكثر إثارة للجدل في دراسة اللغة. يصف "انكفيست" الأسلوب على أنه: "مألوف بقدر ما هو مخادع، فمعظمنا يتحدث عنه برقة وحنان مع أن لدى القليل منا الاستعداد لتحديد معناه بدقة."[2] وبهذا تعددت تعريفاته، وتناوله العديد من الباحثين من زوايا مختلفة يصعب إيجاد صيغ مشتركة بينها فقـــال "لامـــار": " الأسلوب أصعب ملكات الإنسان تحديدا."[3]

يرجع الناقد سعد مصلوح في كتابه "الأسلوب دراسة لغوية إحصائية" هذه الخلافات النظرية حول تعريف الأسلوب إلى ثلاثة مبادئ:

أولها: أن من الدارسين من ركز على العلاقة بين المنشئ والنص فراح يلتمس مفاتيح الأسلوب في شخصية المنشئ وانعكاس ذلك في اختياراته حال ممارسته للإبداع الفني، وبذلك رأى أن الأسلوب اختيار.

1 ـ ينظر شكري محمد عياد، مبادئ علم الأسلوب العربي، مطبعة انترناسيونال بريس، ط1، 1998، ص: 23.
2 ـ حسن غزالة: الأسلوبية والتأويل والتعلم، مجلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، السعودية، ع60، ديسمبر،1998، ص: 38.
3- علي أبو ملحم: في الأسلوب الأدبي، مرجع سابق، ص:5.

ثانيها: أن منهم من اهتم بالعلاقة بين النص والمتلقي التمس مفاتيح الأسلوب في ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها القارئ أو السامع حيال المنبهات الأسلوبية الكامنة في النص، ومن ثم رأى في الأسلوب قوة ضاغطة على حساسية المتلقي.

ثالثها: أن أنصار الموضوعية في البحث أصروا على عزل طرفي عملية الاتصال وهما المنشئ والمتلقي، ورأوا وجوب التماس مفاتيح الأسلوب في وصف النص وصفا لغويا.

كما ترجع هذه الصعوبة أيضا إلى:

1 ــ كون علم الأسلوب علم لساني حديث النشأة ما يزال في مهده باحثا عن كينونته وماهيته، ولم تظهر معالمه بصورة نهائية.

2 ــ صعوبة جوهر الأسلوب ومعناه، بالرغم من أن حقيقته لم تلتمس بصورة جلية، إلا أن معظم النقاد العرب قديما شعروا بهذه الصعوبة وتحدثوا عنها كثيرا، فإذا كان الجرجاني من القلائل الذين وظفوا هذه اللفظة دون أن يعطيها الاهتمام الذي تحظى به اليوم إلا أن شعوره كان كبيرا وصعبا في تحديده، وعبر عنه بما يلي:" اعلم بأن البلاء والداء العياء أن ليس علم الفصاحة وتمييز بعض الكلام من بعض بالذي تستطيع أن تفهمه من شئت ومتى شئت بأن لست تملك من أمرك شيئا حتى تظفر بمن له طبع إذا قدحته فيري، وقلب إذا أريته رأى...[1] " وقال بيير جيرو: " مضمون كلمة أسلوب واسع جدا. وهو عندما يخضع للتحليل يتناثر غبارا عن المفاهيم المستقلة."[2]

هناك من يرجع صعوبة تحديد الأسلوب إلى خصائص الأسلوب في حد ذاته. وهو لا يتكرر باستمرار مثل الظواهر الأخرى، فهو ظاهرة لا تتمنهج أو تقع تحت سيطرة قانون التطور الطبيعي، صعوبته تتمثل في تلمس الخيط الذي يربط صور وأشكال اللغة في النص الأدبي وبين الوظيفة الشعرية الأدبية الجمالية أي: هي في إدراك ذلك التحول الكيميائي الذي يبهر النفوس ويصنع الدهشة فيها نتيجة تحويله لهذه الأشكال اللغوية في النص إلى لوحات جميلة تثير العواطف، أي محاولة تعليل ما يشعر به القارئ أو السامع من الجمال وغيره من الأحاسيس التي أثرت عليه من خلال لغة النص."[3]

1 ـ الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص: 418-419.
2 ـ بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 10
3- ينظر الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، مرجع سابق، ص: 11.

تعدد الأساليب مع مختلف العصور:

يمكن أن تتعدد الأساليب في عصر واحد ثم تختفي وتحل محلها أساليب جديدة في عصور أخرى، مما يوحي لنا بأن الأساليب تتغير بتغير الزمان والمكان، وهذه قاعدة غير ثابتة وعامة. "ويمكننا أن ندلل على هذا التغير الأسلوبي من خلال الحركة الأدبية العربية كما تجلت في القرون الأولى في أشكال التعبير الشعري والنثري، حيث كانت في البدء القصيدة بأنواعها المركبة والبسيطة هي المسيطرة، ثم ظهرت أنواع وأشكال أخرى كالموشح والمشجر والمسمط والمخمس والشعر الحر في عهدنا هذا، وكان شكل المقامة رائجا في القرن الرابع الهجري ثم اندثر في عهود متأخرة، وظهرت أنواع وأنماط أخرى كالرواية باستعمالات أسلوبية متنوعة ... غير أنه لابد أن نضع في الحسبان أن الكتابة في جنس أدبي واحد، وضمن اتجاه فني واحد، لا يعني بالضرورة أن جميع الكتاب يكتبون بأسلوب واحد، وقد تكون هناك سمات أسلوبية مشتركة، ولكن هناك فروق كثيرة بينهم في استعمال تقنيات التعبير."[1]

يرى "بيير جيرو" أن هذه المفاهيم المتعددة حول مصطلح الأسلوب ترتد إلى التعريف التالي :"الأسلوب هو وجه الملفوظ، ينتج عن اختيار أدوات التعبير، وتحدده طبيعة المتكلم أو الكاتب ومقاصده."[2] ويبين بأن " هذا التعريف فضفاض جدا. فهو يضم التعبير، ومنحاه، والمتكلم وطبيعته أو مقاصده."[3] وفي هذا الاتجاه رسم "بيير جيرو" حدود التعبير وحدود أدواته ومصادره وأوجهه."[4] ويستطيع تعبير واحد أن يكون في الوقت نفسه " قديما، وريفيا، وشعبيا، وساخرا، واستعاريا، ومضحكا، إلى آخره. وكثرة كثيرة من الأوصاف تترجم وجها من وجوه الملفوظ."[5]

حاول "برند شبلنر" تحديد مفهوم الأسلوب فيما يلي: "والأسلوب ظاهرة أو هو ظاهرة مصاحبة توجد في النصوص المنطوقة أو المكتوبة، كما أنها تتحقق في مسألة تلقي النصوص، ولا توصف عادة في مستوى علم اللغة: النحو والدلالة، ويهدف الأسلوب

1 ـ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص: 132 - 133.
2- بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 139.
3 ـ المرجع نفسه، ص: 139.
4 ـ المرجع نفسه، ص: 140.
5 ـ المرجع نفسه، ص: 141.

غالبا إلى قصد محدد من مؤلف النص، وفضلا عن ذلك يمكن أن يضاف للمؤلف تأثير يقوم به النص كالتأثير الجمالي."[1] فالأسلوب إذا هو الطريقة التي يتشكل بها النص الأدبي وأحد مكوناته، "ولا يمكن أن يكون هناك نص دون أسلوب يتم به صوغه، ومن خلاله يحقق خصوصيته، فالأسلوب هو النص ذاته."[2]

يعرف "ريفاتير" الأسلوب بأنه: "هو كل شكل دائم علق به صاحبه مقاصد أدبية."[3] والمقاصد الأدبية " تفرض أن يكون النص أثرا فنيا لا مجرد نظم لغوي، ولا يرقى النص إلى حكم الأدب إلا إذا كان كالطود الشامخ والمعلم الأثري المنيف يشد انتباهنا شكله، ويسلب لبنا هيكله."[4] وهذا الحديث يوحي بديمومة الشكل وفي النهاية تتعـــدد تأويلات الخطاب السردي كلما تصفحه قارئ.

ترسم "لوديميل ستويتوف" في بعض مؤلفاته آثار أسلوب " ل. ن. تولستوي" ويستطيع بعض المؤلفين كتابة مؤلف علمي كامل في أسلوب واحد، وعلى هذا المنوال نفسه يخلق كتَّاب بلدان مختلفة أثناء كتابة تاريخ الأدب أساليب متجانسة بصورة عميقة..."[5]

نقف هنا على ما كان يراه "دي لوفر" إلى صعوبة التمييز بين أساليب الكتاب خاصة أولئك الذين يكتبون في اتجاه أدبي واحد حتى لو كانوا ينتمون لمدرسة واحدة، فنصوصهم تكون متقاربة الأساليب وبالتالي يعسر نسبة النص الأدبي إلى صاحبه، لذلك يلح "على دراسة المكونات الجمالية والخصوصيات الأسلوبية للنص في ذاته، ونرى في الارتكاز على سيرة حياة الكاتب لتحليل النص إعاقة تحول دون التحليل الأسلوبي الموضوعي للنص الأدبي، اللهم إذا أحال النص على كاتبه أو محيطه بعناصر أسلوبية في ذات النص، نقول هذا بتحفظ شديد لأن السياق الخارجي أو المقام يشكل مرجعا يحد من طاقة التأويل والتحليل الموضوعي."[6]

يقول "رولان بارت" في تعريفه للأسلوب "إنه الشيء الذي يملكه الكاتب، وهو بهاؤه وسجنه وهو عزلته ... وهو مسيرة الشخص المغلقة وليس نتاج اختيار على الإطلاق أو

1 ـ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص: 135.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 135.
3 ـ المرجع نفسه، ص: 136.
4 ـ المرجع نفسه ، ص: 136.
5 ـ المرجع نفسه، ص: 143.
6 ـ المرجع نفسه، ص: 138.

تأمل حول الأدب. إنه الجزء الخاص لما هو شعائري وهو يبزغ انطلاقا من أعماق الكاتب الأسطورية ... إنه الصوت الزخرفي لجسد مجهول وسري،"[1] ثم يضيف قائلا: " أما الأسلوب فليس له سوى بعد عمودي واحد. إنه يغوص في ذكرى الفرد المغلقة، ويؤلف كثافته انطلاقا من تجربة معينة عن المادة. ليس الأسلوب سوى استعارة، بمعنى أنه معادلة بين المقصد الأدبي والبنية الجسمية للكاتب."[2]

فالأسلوب إذن عند "رولان بارت" هو ما ينفرد به عن غيره من الكتاب، صفة أسلوبية يشكل بها شخصيته الفنية الأدبية بواسطة تأليف الكلمات. " وهذا ما يسمى عادة كيفية القول أو طريقة التعبير."[3] التي عُرضت لها تعاريف كثيرة سابقا.

مهما تعددت هذه التعريفات بين القدماء والمحدثين حول هذا المصطلح فإن الآراء جميعها أجمعت واتفقت حول اعتبار الأسلوب استعمالا خاصا للغة تتاح له جملة من الإمكانات والاحتمالات يوظفها لقدرتها على التعبير مقابل لفت انتباه المتلقي والتأثير فيه، وبالتالي يصبح سمة خاصة وفردية للنص يتحكم بها الكاتب، كما يعكس خاصية الكاتب مع الظروف التي تحيط به والمساهمة في خلق النص.

بين الأسلوب الأدبي والأسلوب العلمي:

من أسباب اختلاف الأساليب الاختلاف بين الأسلوبين العلمي والأدبي. فالكاتب عندما يريد الكتابة ينتقي الأفكار المناسبة، وهي عبارة عن مجموعة من الحقائق والمعارف التي يريد تبليغها قصد تغذية العقل بسبب أهميتها وقيمتها. ولتحقيق هذا المبتغى يفصل هذه الأفكار ويرتبها، متعرضا إلى الأسباب والعلل والنتائج، مستعينا بالأمثلة الواقعية الملموسة، حتى تكون أدعى إلى الفهم، وارتباطها بذهن القارئ. ولا يحصل هذا كله إلا من خلال اختياره للألفاظ اللائقة بها.

فإذا ما سلك هذا السبيل بكل تفاصيله حصل على الأسلوب العلمي. أما إذا عرف الكاتب بهذه المعارف، وانتقى أهمها ليس تغذية للعقل، ووجد فيها مظهرا من مظاهر

1 ـ رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم حشفة، مركز الإنماء الحضري، دار المحبة، دمشق، ط1 ، 2002، ص: 17 - 18.

2 ـ المرجع نفسه، ص: 18.

3 ـ بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 2006، ص: 158.

الجمال أو سببا من أسباب الموعظة والإرشاد والتوجيه والاعتبار، أو الدعوة إلى التفكير والتأمل، ثم يشرح ويفسر ما اختاره بمنظوره الخاص، كما يراه هو لا كما يراه غيره متعجبا أو راضيا أو ساخطا أو موجها أو حزينا أو فرحا، ثم ينتقل هذا الشعور إلى المتلقي ليثير فيه ما شعر به، فإذا ما فعل ذلك أيضا حصل على الأسلوب الأدبي الذي ترد كلماته جزلة فخمة موحية مجردة من المصطلحات العلمية والحسابات والتحديد الدقيق، وجمله مختارة قوية تتناسب في مقاطعها الموسيقية القائمة على السجع وصوره المتتابعة من تشابيه واستعارات وكنايات، وموسيقاه العامة المعبرة عن انفعال الكاتب.

مقابل هذين الأسلوبين يوجد الأسلوب التعبيري الذي لا وظيفة له غير الإبلاغ والإخبار والإفصاح، مرتبط بيوميات الناس ومصالحهم. تحدث عنه "شارل بالي" قائلا: "إن اللغة الطبيعية كالتي نتكلمها جميعا ليست في خدمة التفكير الصرف، ولا في خدمة الفن، ولا تأخذ في اعتبارها المنطق الأعلى، ولا المثل الأدبي الأعلى، إنما وظيفتها الأولية والثابتة ليست إقامة القياسات المنطقية واختتام الجمل، والجمل فوق التفاعيل الشعرية، إنها بكل بساطة في خدمة الحياة، لا حياة الأقلية بل حياة الكل، وبكل مظاهرها ووظيفتها بيولوجية واجتماعية."[1]

من خلال ما تقدم بإمكاننا التفريق بين الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي فيما يلي:

1 ــ العنصر الأول الذي قام عليه الخلاف بين الأسلوبين يتمثل في دخول العاطفة على الأسلوب الأدبي، فتصبح أظهر ميزة فيه وفي بعض أنواع الأدب الأخرى تكون الحاجة إليها أشد من أي عنصر آخر من عناصر الأدب، إلى جانب الحقائق والأفكار. أما الأسلوب العلمي يكاد يخلو من هذا الانفعال، لأن المعارف العقلية هي أساس بنائه، ومن هذا نستطيع التفرقة بين العالم والأديب، فالأول يلاحظ الأشياء ويستكشف ظواهرها وقوانينها وعلاقتها التي تحيط بها. على حين أن الأديب يلاحظ الأشياء من حيث علاقتها بعواطفه وطبيعته الأخلاقية."[2] فالأسلوب العلمي لغة العقل والأسلوب الأدبي لغة العاطفة. فإذا "أردت أن تعرف شخصا أهو عالم أم أديب أم هو عالم وأديب معا، فانظر بنتاجه. أيؤثر كلامه في العقل أم في العاطفة؟ أم فيهما معا؟ فالأول عالم والثاني عالم وأديب

1 ـ غراهام هاف: الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربيـة، بغداد، 1958، ص: 38.
2 ـ أحمد أمين: النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 42.

معا."[1] وهكذا تنتقل إثارتها إلى عواطف الناس، لتعبر عن قوة الأسلوب وتخليد النص الأدبي، وتداوله بين أيدي القراء من حين لآخر.

2 ــ الغرض من الأسلوب العلمي أداء الحقائق وشرحها وتفسير الغوامض بشكل بسيط، لكن بألفاظ فصيحة وجمل مركبة بسيطة، غايته في ذلك تعليمية تثقيفية، وإنارة العقول، والتأثير في نفوس القراء والسامعين، " وذلك بعرض الحقائق رائعة جميلة كما أدركها أو تصورها الكاتب الأديب وبهذا يجمع الأسلوب بين الإفادة والتأثير."[2]

3 ــ تمتاز جمل وعبارات الأسلوب العلمي بالدقة والتحديد والعلمية والوضوح والترتيب المنطقي، فيساوي في التعبير بين المعنى واللفظ، فلا يطيل الكلام، ولا يعتمد على تكرار. أما الأسلوب الأدبي يمتاز بالتفخيم والتعميم والتأكيد والاقتناع والتأثير، ونقل تجارب المبدع نقلا يثير النفس ويجذب الانتباه.

4 ــ توظيف الإحصائيات والأرقام الحسابية والمصطلحات العلمية الدقيقة ذات صلة بالموضوع المتناول، هي من صفات الأسلوب العلمي، يقابلها في الأسلوب الأدبي الاستعانة بالصور البيانية التي تنقل المتلقي إلى أجواء يسرح فيها الخيال، والمحسنات البديعية التي تطرب الأذان وتريح النفوس، وتصور الإحساس، وتهز المشاعر باعتبارها "بؤرة الإبداع الذي يكسب القول خصوصيته ويضفي عليه لمسات بكر تخرج به عن السنن المتعارف عليها، وتعدل به عن الأساليب المعروفة."[3]

صفات الأسلوب

إن الأسلوب المتحدث عنه سابقا إنما هو الأسلوب المثالي الذي يصدر عن طبع، لا تكلف أو تصنع فيه، يصور من خلاله الكاتب ما في النفس بإخلاص وصدق، فيه الأصالة والانسجام والشخصية، وبذلك يصبح "مرآة العقل، والخلق، والمزاج، وطرق التفكير والتخيل، سواء أكانت تلك قوية أم ضعيفة، مستقيمة أم مضطربة، جميلة أم قبيحة، لأن مصدر ذلك كله إنما هو نفس الكاتب فمنها تنشأ هذه الصفات، وإليها ترد."[4] ويمكن أن نرجع صفات الأسلوب إلى:

1 ـ أحمد أمين: النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 40..
2 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 59.
3 ـ محمد النويري: علم الكلام والنظرية البلاغية عند العرب، دار محمد علي، تونس، ط1، 2001 ، ص: 378-379.
4 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 186.

أولا: الوضوح:

أول ما يجب على المبدع أن يكون واضحا ومفهوما فيما يقدمه لمن يكتب إليهم من إنتاج، فهو لا يقف عند حشو عقولهم بالمعلومات الجافة الثقيلة حتى وإن كانت مهمة، ما لم يلبسها حياة وروعة وجمالا وعواطف وأخيلة.

الوضوح هو الجلاء والإبانة، بحيث يقدم الكاتب إنتاجه إلى قرائه واضحا مفهوما مناسبا لأذواقهم ومستواهم الثقافي. لذلك وجب عليه أن يكون مدركا لما يكتب، ولمن يكتب حتى يفهمه القارئ بيسر وسهولة مع ما ينطوي عليه من أخيلة وأفكار. وهو لا يتحقق إلا بالعناصر التالية:

1 ــ وضوح الفكرة (جلاء الفكرة):

يعد العقل مصدر للوضوح، لأن ما كان مفهوما في عقل الكاتب ينعكس على تعابيره جميلا وواضحا، وما كان ركيكا غامضا جاء على الصحائف كذلك، وأصبح حينها يشار إلى صاحبه بالبنان على أنه عاجز عن التعبير بالوسيلة التي يريد أن يكتب بها.

لوضوح التعبير عن الفكرة، وبعدها عن التعقيد والعسر والتشويش والإبهام والاضطراب، وجب أن تكون واضحة في ذهن صاحبها، قد تناولها بعد إمعان نظر وتفكير، ولا يحصل ذلك إلا عن التحديد الذي يتم عن طريق شرح الموضوع، وتحديد معنى الألفاظ لغويا، والتحليل المتمثل في تقسيم الفكرة إلى مجموعة من العناصر، والوصف الذي يذكر من خلاله أشكال الأشياء وألوانها وأصواتها، ثم تحديد سبب الموضوع والمراد منه، وفي الأخير تزداد الأفكار وضوحا وقربا إلى الذهن بضرب الشواهد المستقاة من التاريخ وما يصدر عن العلماء ...

مهما كانت الفكرة غامضة معقدة ومهما كان مستوى المتلقي متدنيا فإنه من واجب الكاتب تذليل الصعوبات بالتراكيب الواضحة، ومخاطبة القراء حسب حجم قدراتهم العقلية والثقافية. وبهذا لا يجوز للكاتب أن يأتي بما لا يناسب أفكاره، وطريقة تفكيره، وأن تصدر منه فكرة أو كلمة أو جملة تقلق الناس، ويشعرهم بأن عباراته في حاجة إلى أن تفهم، وتجدهم يبحثون جاهدين عن مفاتيح حل غوامضها، ولا يفهمونها إلا بعد إمعان نظر وكد خاطر. "ولذلك رأى معظم الدارسين عدم جواز القانون الذي ارتجله أبو تمام

في فن البلاغـــة عندما قيل له: " لم لا تقول من الشعر ما يفهم؟ فقال له: وأنت لم لا تفهم من الشعر ما يقال؟ ففضحه."[1] لأن البلاغة عنايتها قائمة على القراء والسامعين، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال، لأنه إذا صعب الأسلوب وجف على الناس أشاروا بالبنان طاعنين في الباث، ومتهمين إياه بعدم فهمه ما يكتب، وعدم قدرته على إيصال أفكاره إلى المتلقي. وقال عنه أيضا: " فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ، وما يملأ الأسماع منه، مع التصنيع محكما وكرها، يأتي الأشياء من بعد، ويرميها بكلفة، ويأخذها بقوة."[2] ويجب أن تؤدى الفكرة كما هي ممتازة من سواها " ظاهرة الخواص والمعالم سواء كانت قريبة سهلة، أم كانت لطيفة دقيقة مخترعة تلفت النظر، وتحتاج إلى أناة."[3]

2 ــ وضوح اللغة:

لا تكون الفكرة واضحة إلا على لغة الكاتب، وانتقاءه للكلمات، لأنها الجسر الذي تمر عليه أحاسيسه ومشاعره، ويأتي هذا الوضوح عن طريق:

أ ــ اللغة الفصيحة البعيدة عن الغرابة والوحشية والابتذال المتمثل في تغيير معنى الكلمة إلى غير أصل الوضع، والتكرار الذي عده النقاد أنه من كلام المبرمسين أو ضرب من جنون الشعر[4] والتعقيد الذي لا ينسجم فيه الكلام مع المراد بسبب علل في نظم الكلام.

ب ــ انتقاء اللغة التي تناسب مقام المخاطب أدبيا واجتماعيا وثقافيا. فربابة جارية بشار ابن برد ذكرها في شعره بما يناسبها من أفكار ولغة رغم المعارضة التي لقيها.[5]

ربـــابـــــة ربـــة البـــيـــــت تصب الخل في الزيت

لها عشر دجاجـــات وديك حـــســـن الـــصـــــــوت

ج ــ الألفاظ الوضعية: "وهي تلك الكلمات الدقيقة المحددة التي وضعت في الأصل على أشياء خاصة دون سواها، تؤدي بذلك إلى الوضوح وإبعاد الغموض والضبابية عن المعاني. وتتمثل في:

1 ـ ابن رشيق القبرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، مرجع سابق، ص: 214.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 214.
3 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 187.
4 ـ ينظر الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ص:213.
5 ـ بشار بن برد: ديوان بشار بن برد، ج4، تح: محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1966، ص: 27-28.

1 ــ المصطلحات العلمية والتقنية والاجتماعية والتاريخية واحدة من الأمثلة التي تدل على الألفاظ الوضعية التي "وضعت لمعان خاصة محدودة، لتكون بين الكتاب والقراء، علامات واضحة وروابط عقلية مشتركة،"[1] غير أنه يصعب فهمها عند القارئ غير المتخصص، لذا وجب عدم الغلو في توظيفها بكثرة، واللجوء إلى فك غوامضها عن طريق الشرح، أو توضيحها بألفاظ من جنسها، وإلا أصبح الأسلوب جافا " أشبه بالصكوك التجارية أو القانونية، خاليا من الروح الفنية تقرؤه محكما دقيقا ولكنك تشعر بعقم وملاله."[2] والأديب على العموم لا يعتمد على هذه الألفاظ كثيرا بقدر إثارة الألفاظ الموحية. وهناك ألفاظ لا تحقق الاستعمال الوضعي لكنها تدل على معاني كثيرة ستذكر أثناء الحديث عن قوة الأسلوب.

2 ــ الترادف الذي يدل على اشتراك عدة ألفاظ في معنى واحد، وتعد لغة الضاد الأكثر امتيازا بهذه الظاهرة من نظيرتها العالمية، ومرد ذلك إلى كثرة اللهجات الجاهلية التي بني عليها معجم اللغة العربية، بسبب امتزاج الأجناس الأجنبية مع العرب فحصل تأثير وتأثر، ناهيك عن الصفات الكثيرة التي تدل على الاسم الواحد كالحسام والقاطع والبتار والمهند التي تدل على السيف. ولهذا وجب هنا الاحتياط في اختيار الكلمات المناسبة التي تدل على الفكرة مع مراعاة هذه الفروق الموجودة بين هذه المترادفات.

3 ــ التضاد يخاطب العقل والعاطفة معا، ويزيد في وضوح الفكرة "وشرط ذلك عدم الغلو فيه وإلا عاد صنعة بديعية تفسد الأسلوب."[3]

د ــ تهذيب اللغة: ويقصد بذلك تنقيح النص، لأنه فن غير كامل وطبقت هذه القاعدة مع شعراء الجاهلية وحولياتهم أو معلقاتهم التي تعد صورة لتهذيب اللغة، إذ كانت قصائدهم لا ترى النور إلا بعد مرور سنة بأكملها، "ومن الشعراء المتكلف والمطبوع فالمتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه بعد النظر كزهير والحطيئة."[4] ولولا ذلك ما وصلوا إلى تلك المكانة التي حظوا بها وسط عصرهم، وما تناقلت آثارهم عبر العصور مثيرة الإعجاب والمتعة، وأصبحت نماذج لعدة دراسات

1 - أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 190.
2 - المرجع نفسه، ص: 190 .
3 - المرجع نفسه، ص: 189.
4 - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح : مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص: 21.

أدبية ونقدية، ونهجا لكل من أراد أن يسلك الكتابة الشعرية. يقول الأصمعي:" لا يكون الشاعر حاذقا مجودا حتى يتفقد شعره، ويعيد فيه نظره، فيسقط رديه، ويثبت جيده، ويكون سمعا بالركيك منه مطردا له، راغبا عنه، فإن بيتا جيدا مقام ألفي بيت رديء."[1] والعرب قالت قديما خير الكلام ما قل ودل.

03 – الجلاء ووضوح التراكيب:

يتحقق هذا العنصر بمطابقة الأسلوب لإدراك القارئ، ويبدو في صور كثيرة من الرقة والجزالة أو السهولة والصعوبة حسب المعاني التي تؤديها العبارات. وهذه بعض المعاني التي تفيد في تكوين التراكيب الواضحة:

أ ــ لابد للكاتب من ذوق نحوي شديد يحسن التأليف بين الكلمات، لتدل على معنى دقيق معين، وتسلم بذلك من اللبس والغموض.

ب ــ الوثوق من أن العناصر التركيبية التي يرتبط بعضها ببعض في المعنى قد ركبت بنظام دقيق وتأليف منسق، الأمر الذي يساعد القارئ على معرفة الصلات القائمة بين هذه التراكيب والإثارة بين المعاني.

ج ــ التمهيد للأفكار ومراعاة ما بين الجمل من وصل وفصل وحال دون أدنى سبب، لما لها من دور في انسجام التراكيب بنظام قوي.

4 – جلاء التصميم:

هو الشكل الذي تكون عليه الأفكار قصد إنشاء النص الأدبي من ترتيب وتنسيق لها، حتى تكون في متناول القارئ وهي تتكون من ثلاثة أقسام:

أ ــ المقدمة: وهي بداية مدخل الموضوع تهدف إلى إرشاد القارئ، وإثارة فضوله إلى معرفة ما سوف يقرأ، و يشترط أن تكون فكرة معبرة عن لب الموضوع وشاملة وعامة بليغة وفي غاية الإيجاز، تجلب انتباه القارئ، وتشوقه إلى متابعة قراءة الأثر.

ب ــ العرض: هيكل الموضوع وأساسه، يتناول فيه الأفكار بالشرح والمناقشة، وفيه تتوالى الأحداث وتتفاعل ثم تتأزم.

1 - ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، مرجع سابق ، ص: 321.

ج ــ النهاية: وهي النتيجة التي يتوصل إليها الأديب من خلال الأحداث السابقة، وهي ضرورية لإنهاء الموضوع وإراحة القارئ. ولفهم الأثر الأدبي وجب ربط الأفكار الثانوية بفكرة محورية، وهو ما يطلق عليه بالوحدة. أما التوسع في الموضوع يكون من خلال تطور الأحداث ثم تشابكها إلى أن تصل إلى العقدة ثم إلى الحل، أطلق عليه بالحركة. وهما شرطان أساسيان في التصميم.

ثانيا: القوة :

إذا كنا في الأسلوب العلمي نعتمد على نشر الحقائق خالية من الجانب الإبداعي الفني، وكذلك الشأن في الفنون الأدبية التي يغلب فيها الوضوح فإن نصوصها قائمة على المعاني الفعلية فقط، وإذا اكتفينا بذلك يصبح العقل جامدا إلى جانب جمود العواطف والمتعة تكون غائبة. لذلك كان الغرض من القوة إيقاظ عقل القارئ وعواطفه وأخيلته، ليدرك المعاني ويحظى بمعاني جديدة.

والأسلوب القوي منطلقه من انفعال الأديب القوي، من خلال إيمانه بما يذهب إليه من أفكار وحقائق يدركها، ويعتقدها بصدق. فإن وضعت بين أيدي القراء أو السامعين ثارت عواطفهم، واهتز كيانهم، وتهيأت عقولهم لإدراك المعاني عن طريق التفكير وإمعان النظر. ولكي تتحقق هذه الصفة لابد من:

أ ــ قوة الصورة: ويقصد بها ما تجاوزت معناها الوصفي إلى معان أخرى، تجعل الأفكار كثيفة، والمعاني متعددة، فينفجر هذا القالب الضيق في عقل القارئ ويشده إليه شدا إعجابا وإبهارا، فتنفتح أمامه الآفاق التي ذكرت سابقا. ولعل هذه النسج قد صنعتها القوالب المجازية كالتمثيل والكناية والاستعارة وغيرها. " فالمجاز إذن بأنواعه المختلفة مفارقة التركيب للمألوف في الاستعمال في اللغة غير الفنية بكسر قوانين الاختيار المعروفة بين الكلمات."[1] فنذكر الاستعارة وهي أصلا في حقيقتها تشبيه حذف أحد طرفيه، وهي أبلغ من الحقيقة له موقع في القلب والسمع سواء أكان لغويا أم مرسلا أم عقليا من ذلك قول أبي الطيب المتنبي مفتخرا ومعتزا بنفسه وشاعريته:[2]

سيعلم الجمع ممن ضم مجلـــسنا بأنني خير من تسعى بـــه قـــدم

1- عبد اللطيف محمد حماسة: في بناء الجملة العربية، دار غريب، القاهرة،2001، ص: 08.

2 - عبد الرحمان البربوقي: شرح ديوان المتنبي: ج2، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2002، ص: 1010.

أنا الذي نظر الأعمى إلـــى أدبـــي وأسمعت كلماتي من به صـــمـــم
أنام ملء جفوني مـــن شـــوا ردها ويسهر الخلق جراها ويختـــصم
ما أبعد العيب والنّقصان عن شرفي أنا الثريا وذان الشيب والـــهـــرم

أو في عتابه لسيف الدولة الحمداني حينما قدم وفضل عليه خصومه من الشعراء أمثال السامري، والزاهي، والنامي حيث قال:[1]

يا أعدل الناس إلا في معاملتي فيك الخصام وأنت الخصم و الحكم
أعـــيـــذها نظرات منك صادقة أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

لو غاص القارئ أو السامع بين هذه السطور لوجدها غنية بالأفكار والصدق والروعة والسحر، حتى قيل أن الأدب هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق، ولولا ذلك ما عفا عنه سيف الدولة وقربه منه. وهناك عدة وسائل تساعد الكاتب على قوة التعبير منها:

1 ــ توظيف الكلمات المألوفة التي تعين على فهم الصورة و إجلاء الفكرة.

2 ــ تحاشي الكلمات الضعيفة، وحشو النص بها يضعف أثرها في النفس. ويراد بذلك حسن اختيار ما يناسب الموضوع من الألفاظ.

3 ــ توظيف الأنسجة البلاغية واستثمار مميزاتها، كأساليب التوكيد، وأساليب القصر وتقديم ما حقه التأخير، والإنشاء والخبر وغيرها من هذه الأساليب المتنوعة وغير ذلك مما تقدمه البلاغة للتراكيب القرآنية في مثل قوله ــ جل شأنه ــ

ــ ﴿ **قَالُوا رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّا إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ**﴾[2]

ــ ﴿ **إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ** ﴾[3]

ــ ﴿ **اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ** ﴾[4]

4 ــ استخدام الكلمات الوصفية التي تفيد جمال الأسلوب وقوته معا، ويراد بالكلمات الوصفية، تلك التي تصور مشاهد أو حوادث تلفت النظر وتروع الفؤاد، وتثير الإعجاب، دالة على ما في الموصوف من بهجة ممتعة أو صوت مجلجل أو إبداع عجيب، كقول

1 - عبد الرحمان البربوقي: شرح ديوان المتنبي: ج2،مرجع سابق، ص: 1009.
2 - سورة يس، الآية:16.
3 - سورة الفاتحة، الآية:05.
4 - سورة البقرة، الآية:255.

بديع الزمان الهمذاني في المقامة الأسدية: " فإذا السبعُ في فَرَوَة الموت، وقد طلع مِن غَابه منتفِخًا في إهابه، كاشرًا عن أنيابه، بِطَرف قد مُلي صلَفًا، وأَنفٍ قد حُشِيَ أَنفًا، وصدْر لا يبْرَحُه القلبُ، ولا يسكنُه الرُّعبُ."[1]

5 ــ مراعاة قدرات السامع أو القارئ النفسية والفكرية والإبداعية.

ب ــ قوة التركيب: وهي الدلالة على المعاني والكلمات المهمة بوسيلة أخرى ليست صوتية، وذلك بوضع كلماتها بحيث تكسب عناية وانتباه القارئ كتقديم الكلمة أو تأخيرها بالنسبة لوضعها الطبيعي، واستخدام الطباق البديعي في موضعه من الكلام وإيثار الإيجاز في التعبير..حتى إنه "عندما سئل بعض البلغاء: ما البلاغة؟ فقال: قليل يفهم، وكثير لا يسأم.

ــ وقال آخر: البلاغة إجاعة اللفظ، وإشباع المعنى.

ــ وسئل أخر فقال: معان كثيرة في ألفاظ قليلة.

وقال خلف الأحمر: البلاغة لمحة دالة.

وقال الخليل بن أحمد: البلاغة كلمة تكشف عن البغية.

وقال المفضل الضبي: "قلت لأعرابي: ما البلاغة عندكم ؟ فقال: الإيجاز من غير عجز، والإطناب من غير خطل.[2]

وقيل لليوناني: ما البلاغة ؟ فقال: تصحيح الأقسام واختيار الكلام."

وقيل للهندي: ما البلاغة ؟ قال: وضوح الدلالة، وانتهاز الفرصة. وحسن الإشارة."[3]

وهو الاتجاه نفسه الذي سار عليه الآمدي وأكده "وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه ... والبلاغة إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغــرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف."[4]

1 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 196.
2 ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، مرجع سابق، ص: 382 ـ 383 ـ 384.
3 ـ الجاحظ: البيان و التبيين، ج1، مرجع سابق، ص: 91.
4 ـ الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ص:310.

تتحقق قوة الأسلوب إذا بقوة الصورة التي تتعدى معناها الحرفي إلى معنى أو معان أخرى مجازية كالتشبيه والكناية والاستعارة، كما تتحقق بقوة التركيب، بواسطة تقديم الكلمة أو تأخيرها مقارنة لوضعها الطبيعي، واستخدام الطباق البديعي في موضعه من الكلام.

البلاغة بهذه الصورة هي قطار تأدية المعنى السليم الواضح البعيد عن الضبابية بعبارة صحيحة فصيحة، عميقة الأثر في النفس ملائمة للموطن الذي تقال فيه، والأشخاص الذين يتحدث إليهم، وعناصرها: "لفظ ومعنى وتأليف للألفاظ. يمنحها قوة وتأثيرا وحسنا. ثم دقة في اختيار الكلمات والأساليب على حسب مواطن الكلام ومواقعه وموضوعاته وحال السامعين والنزعة النفسية التي تتملكهم، وتسيطر على نفوسهم."[1]

ومن الوسائل المحققة لهذا الهدف نذكر:

1 ــ القصر وهو تخصيص أمر بآخر بطريق مخصوص، كأن تقدم كلمة أو تأخر عن الموضع الطبيعي الذي وضعت فيه. وفي القصر قوة ومتانة، لأنه يفيد الإصرار على الفكرة وإقرارها في الذهن.

2 ــ ومثل القصر في هدفه كذلك أنواع التضاد من مقابلة أو طباق كما ذكر سابقا، يمثلان التحدي بين المعاني مما يزيدان في قوتها، ويخاطبان العقل والعاطفة معا.

3 ــ الإيجاز وهو كما عرفه ابن رشيق القيرواني: "هو العبارة عن الغرض بأقل ما يمكن من الحروف."[2] وهو يقوم بالتعبير عن معان عديدة بألفاظ قليلة، والاستغناء عن كل لفظة لا تزيد في وضوح المعنى، وهو إيجاز بالقصر وإيجاز بالحذف.

ثالثا الجمال:

حين نقرا نصا أدبيا أفكاره واضحة سهلة وعاطفته قوية جياشة خصبة لكننا لا نشعر بالمتعة لأنها فجة العبارة ولا تتفاعل مع نفس المتلقي، وتحدث فيها الجمال، ولهذا أضحت الأساليب الأدبية لا غنى لها عن هذه الصفة. ومع ذلك اختلف الناس في تحديد ماهية الجمال وسببه وغايته فمنهم من يرى أن الجمال يكمن فينا لا في الأشياء، ومن خصائصه تعليم الحكمة مثلا، وما دعا إلى الخير، وحث على الفضيلة والإرشاد والخير

1 - علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص:9.
2- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، مرجع سابق، ص: 400.

والنهي عن المنكر وتقويم سلوك الإنسان، والجميل هو الصالح الذي يؤدي وظائف اجتماعية إنسانية، والجميل هو ما يشعرنا بالرضا والراحة والسكينة. ومنهم من يراه مستقلا عنا وعن رغباتنا، لذلك وجب على الإنسان أن يدرك صفات الجمال في الشيء، لأن إدراك الجمال يحتاج إلى عقل جمالي.

أما العرب فلم ينظموا أي قاعدة للجمال على الشكل الذي قدم سابقا، وإنما قدموا عدة أراء متناثرة في ثنايا كتب النقد، وكان الجمال عندهم ما وقع عليه نظرهم وسحر حواسهم، لذلك تراهم أبدعوا في وصف المرأة حسيا والطبيعة أحيانا، ومن عناصر الأدب التي وجدت في أدبهم جمال اللفظ كعدم ترديد الحروف خاصة الثقيلة أو تقارب بعضها أو تنافرها، وعدم استعمال الكلمات الطويلة، وجمال الجمل الذي يتحقق بالتوازي والتساوي والتكرار والسجع والجناس وجمال المعاني ويكون بأشكال الطباق والمقابلة والتورية والمبالغة والوصف ...[1]

إذا نظرنا إلى جدارية فنية وجدنا الجمال فيها يعود إلى ما خطته وأبدعته أنامل الرسام من خطوط وألوان أحسن اختيارها ناهيك عن التناسق والتوازي ... والحال نفسه بالنسبة للكتابة الأدبية التي تعتمد على نفس الخصائص والمميزات دون إغفال ذوق الأديب وحسه المرهف، حتى أن البعض رأى بأن الجمال قبل أن يكون واحدا من مكونات العمل الأدبي لابد أن يكون صفة نفسية، لأننا نصطدم أحيانا بعبارات سليمة بتراكيبها صحيحة بألفاظها، لكنها لا تثير فينا المتعة والجمال ...

الجمال يتحقق بناحية سلبية وأخرى إيجابية، ويراد بالناحية السلبية خلو العبارة من أسباب الاضطراب الصوتي والخشونة القاسية التي لا تنم عن عاطفة أو خيال وبذلك تطرد الكلمات والجمل وتتناسق الحروف، وعليه وجب:

ــ سعي المبدع إلى إبعاد الكلمات المتنافرة الحروف، أو العبارات المتنافرة الكلمات أو الجمل مهما كان سبب التنافر.

ــ سرعة الأذن في إدراك الرتابة الصوتية التي يبدو في ترديد نغمة بعينها وفي النص الأدبي حتى تبعد الملل. وخير منه التنويع الذي يحتفظ فيه بمستوى الموسيقى لتلائم

1 - علي أبو ملحم: في الأسلوب الأدبي، مرجع سابق، ص: 43-53.

الموضوع، ووقع الكثير من الشعراء والخطباء في هذه المعاظلة اللفظية.

ــ ملاحظة النغمة العامة للأسلوب، والتيار الصوتي الذي يجب أن يطرد في غير قسوة ولا ملل، ويتوقف ذلك على الاحتراز في استعمال الكلمات الطويلة الكثيرة، وترديد الكلمات المتشابهة والعبارات العادية.

أما الناحية الإيجابية فتعتمد على وجود التناسب، أو مطابقة اللفظ للمعنى والملائمة بينهما حتى تكون الأولى حكاية للثانية، كما تعتمد على استحياء الكاتب شعوره الصادق وخياله اليقظ وثمرة ذلك الظفر بهندسة جميلة في صوغ وتأليف العبارات المتواصلة."[1] تلك هي أهم صفات الأسلوب وأعمقها، ترتبط بنفس الكاتب ومشاعره ومعارفه وذوقه، أما بقية الأساليب الأخرى يمكن إدراكها بسهولة دون عناء كالأساليب الموجزة والسهلة.

رابعا: صدق التجربة:

لا يستطيع المبدع أن يضع بين يدي القارئ عملا أدبيا جميلا قوي الأسلوب ناجحا وموفقا ما لم يعايشه مدة كتابته ويتفاعل معه. إنه النص الذي يشعر معه صاحبه بالمعاناة الصادقة الواقعية وإلا كان تعبيره تعبير القشور. وشتان بين شعر أحمد شوقي وهو في قصر الخديوي سعيد وشعره خارجه. وكذا مدح أبي الطيب المتنبي لسيف الدول الحمداني ومدحه لكافور الإخشيدي.

الأسلوب والأدب:

معلوم أن عناصر الأدب هي العاطفة والفكرة والخيال والأسلوب، والحديث كثر وطال وتشعب حول أهمية الأسلوب بالنسبة لهذه العناصر، وأصبح من المواضيع المثيرة للنقاش الحاد وسط الأدباء والنقاد قديما وحديثا، حيث حفلت كتبهم مثل كتاب الحيوان والبيان والتبيين للجاحظ، والصناعتين لأبي هلال العسكري، وأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، والشعر والشعراء لابن قتيبة، والمثل السائر لضياء الدين ابن الأثير، والعمدة لابن رشيق القيرواني، والمقدمة لابن خلدون، ودراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية حتى القرن الثالث لبدوي طبانة، وأصول النقد الأدبي لأحمد الشايب، والنقد الأدبي "لوليام فان أدكونور" وغيرها بآراء عديدة ومتضاربة، فاشتدت

1 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 200-201-202.

المعركة بينهم حول تحديد دور كل من الأسلوب والمضمون في منح النص الأدبي قيمته الفنية والجمالية. ووصل بهم الأمر إلى ربط هذه القضية (الأسلوب والمعنى) بأسباب خارجية سياسية وعقائدية وشعوبية واجتماعية، وبقي الخلاف مستمرا، وهكذا أثيرت قضية اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون وجدلية العلاقة التي تربط بينهما بيد أنه بالإمكان التمييز بين هذه الآراء المتباينة في أربعة اتجاهات هي:

الاتجاه الأول: يعد من أنصار المضمون الذين يرون أنه لا قيمة للأسلوب، فهو ثوب خارجي يكسو الفكرة ، وتخلعه متى شاءت، وهذه المدرسة ترى " الفن كله مضمونا تارة بما يتفق مع الأخلاق، وتارة بما يسمو بالإنسان إلى سماوات الفلسفة والدين، وتارة بما هو صادق في الواقع، وتارة بما هو جميل من الناحية الطبيعية المادية."[1]

سيادة هذا العنصر وأولويته تكمن فيما يشتمل عليه من حكم وتعاليم وأخلاق وفلسفة واجتماع وسياسة ودين... إذا تجرد منها أصبح ثرثرة ومفسدة لا قيمة له. وعليه نتوصل إلى أن هذا الاتجاه من خلال الأحكام النقدية التي كان يصدرها رجال الدين والإصلاح. وتمثل أيضا في الأدب التعليمي كشعر زهير بن أبي سلمى، والأدب الكبير والأدب الصغير لابن المقفع، وبعض المنظومات التي تهدف لتقنين قواعد النحو كألفية بن مالك، وبعض أشعار ناصيف اليازجي، والأمثال والحكم وغيرها."[2]

الاتجاه الثاني: مدرسة الشكل أو فريق اللفظ وهو: " الصورة الخارجية، أو هو الفن الخالص المجرد من المضمون، حيث يغلو هذا الاتجاه في الاهتمام بالأسلوب ويهمل المعنى، ويعد الألفاظ أساس الأناقة والجودة والجمال ولا يرى في المضمون أية قيمة فنية.. ويحصرون أحكامهم في دائرة الصياغة الفنية وما يتحقق عنها من جمال."[3] ويعد الجاحظ أول من أثار هذا الجدل ليفتح معركة هذه القضية على مصراعيها. يقول: "حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة إلي غير غاية، وممتدة إلي غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة محدودة."[4] وكان هذا الكلام بداية لنظريته المعروفة "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي

1 ـ محمد زكي العشماوي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت،1981، ص: 153.
2 ـ علي أبو ملحم: في الأسلوب الأدبي، مرجع سابق، ص: 76.
3 ـ محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، مرجع سابق، ص: 153.
4 ـ الجاحظ: البيان والتبيين، ج1،مرجع سابق، ص: 82.

والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك. فإن الشعر صناعة (أو صياغة) و ضرب من النسج، وجنس من التصوير."[1] وغايته ليس التقليل من قيمة المعنى وإنما تشجيع الأدباء على تداول المعاني شريطة إخراجها في صورة أنيقة وحلة جميلة، تضفي على النص الأدبي الحيوية والنشاط، بحيث تسيطر على النفوس وتهيمن على القلوب وتطرب الأذان، ثم جاء أبو هلال العسكري مؤيدا ومقررا نظرية الجاحظ دون زيادة أو نقصان عليها، معززا كلامه بشواهد حية تهتم بالصناعة اللفظية، يقول: الكلام ــ أيدك الله ــ يحسن بسلاسته، وسهولته، ونصاعته وتخير ألفاظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرفه، وتشابه أعجازه بهواديه، وموافقة مآخيره لمباديه، حتى لا يكون في الألفاظ أثر، فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحسن رصفه وتأليفه، وكمال صوغه وتركيبه، فإذا كان الكلام كذلك كان بالقبول حقيقا وبالتحفظ خليقا.[2] فكل ما يحيط باللفظ ينحصر في سلامته وسهولته ونصاعته، وجودة مطالعه ورقة مقاطعه، هو من سلامة الكلام. وابن خلدون في مقدمته يردد الفكرة نفسها، "إن صناعة الكلام نثرا ونظما إنما في الألفاظ لا في المعاني."[3] ويذكر ابن رشيق حجة من آثر اللفظ قائلا: اللفظ أغلى من المعنى ثمنا، وأعظم قيمة، وأعز مطلبا، فإن المعاني موجودة في طباع الناس، يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك، وصحة التأليف."[4]

سار على هذا الاتجاه الكثير من الذين يهتمون بدراسة الأسلوب أكثر من المعنى مثل ابن المعتز في كتابه "البديع" وابن الأثير في المثل "السائر"، حيث انحصرت موضوعات أبحاثهم في تراكيب الجمل الصرفية والنحوية وفي الإسناد والإيجا، والفصل والوصل، والتشبيه والاستعارة، والمجاز، والكناية، والتجنيس، والطباق والسجع الخ..."[5]

1 ـ الجاحظ: كتاب الحيوان، ج 3، تح: يحي الشامي، دار مكتبة الهلال، بيروت لبنان، ط1، 2006، ص: 131-132.
2 ـ أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952، ص: 55.
3 ـ ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، مرجع سابق، ص:508.
4 ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، مرجع سابق، ص: 221.
5 ـ علي أبو ملحم: في الأسلوب الأدبي، مرجع سابق، ص: 76.

أما الأدب الإنشائي شعرا ونثرا في العصر العباسي خاصة أواخره وخلال عصور الانحطاط فقد ترصع بالصناعة اللفظية وبالغ مبالغة كبيرة بتوفير المحسنات البديعية والألوان البيانية، حتى أضحى بما يسمى بأدب الزخرفة البديعية، وتمثله مقامات بديع الزمان الهمذاني وغيرها. ونتج عن هذا التصنع في الصياغة وإهمال المعنى كثرة التطفل على الأدب، فتفشت السرقات الأدبية، وقل توليد الأفكار، واقتصرت على الترديد فقط ــ" فلمتتجدد الموضوعات الأدبية تجددا يذكر، وبقي الأدب العربي غنائيا، ولم يعرف الملحمة ولا المسرحية ولا القصة إلا حديثا تقليدا للغربيين."[1]

من بين الأسباب التي جعلت الجاحظ وأمثاله يتشبثون باللفظ حتى لا نقول التعصب هو الدفاع عن الثقافة العربية عندما سعى الشعوبيون إلى التغني بكثرة معاني نصوصهم الأدبية، وتعدد موضوعاتها وتدفق معانيها، فأشهر قلمه مفندا به دعاويهم، ومستخفا بأطروحاتهم بأسلوب فيه التهكم لا يخلو من التنكيت تلميحا أو تصريحا، ناهيك عن ازدهار الترجمة والتأليف والكتابة الفنية واهتمام الملوك والأمراء بالكتاب لأنهم أساس مجد الحكم.

الاتجاه الثالث: ويمثله الفريق الذي يوفق ويجمع بين اللفظ والمعنى، ويرى أنهما مترابطان، ولم يقصد الجودة والجمال والحسن على أحدهما دون الآخر بل فيهما مجتمعة، فالشعر يسمو بسموهما ويصغر شأنه تبعا لهما، وفي طليعة هذا الاتجاه ابن قتيبة حيث تدبر الشعر فوجده في أربعة أضرب هي:[2]

1 ــ ضرب حسن لفظه وجاد معناه.

2 ــ ضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى.

3 ــ ضرب منه جاد معناه وقصرت معانيه.

4 ــ ضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه.

فاللفظ والمعنى عند ابن قتيبه يتعرضان معا للجودة والقبح، ولا مزية لأحدهما على الأخر، ولا استئثار بالأولوية لأحد القسمين، فقد يكون اللفظ حسنا وكذلك المعنى، وقد يتساويان في القبح، وقد يفترقان. وعلى هذا النهج سار أيضا قدامة بن جعفر.

1 ـ طه حسين: حديث الأربعاء،ج1، دار المعارف، مصر، 1960، ص: 8.
2 ـ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص: 13- 14-15- 16

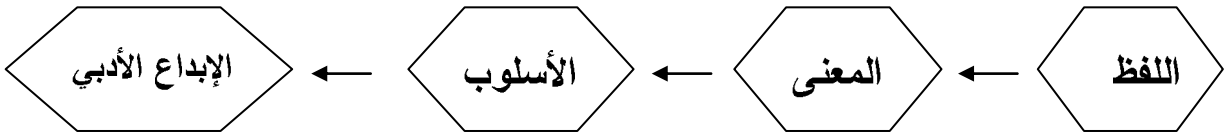
الاتجاه الرابع: لم يفصل هذا الاتجاه بين اللفظ والمعنى، ويراهما شيئا واحدا متلازما، يكملان بعضهما البعض ويمثله ابن رشيق القيرواني قائلا: اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه ... فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه. وإن كان حسن الطلاوة في السمع "[1] ويبدو أن هذا النوع من التعقيد والتقرير أقرب إلى القصد والاعتدال منه إلى التمحل والتعقيد.

الصورة عند ابن رشيق لا تكون واضحة الرؤية خصبة التخطيط إلا من خلال عنايتها باللفظ لتجعله الوسيط الدال على المعنى المراد لتأكيد الصلة ووشيج النسب بينهما،[2] وهذا النهج الذي رسمه ابن رشيق سار على خطاه الكثير من النقاد المعاصرين. وهنا يؤكد ابن الأثير أن العرب "إنما تحسن ألفاظها وتزخرفها عناية منها بالمعاني التي تحتها فالألفاظ إذا اخدم للمعاني، والمخدوم لا شك أشرف من الخادم. "[3]

أدرك عبد القاهر الجرجاني في كتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" العلاقة التي تجمع اللفظ والمعنى ورفض تفضيل أحدهما عن الآخر والملاحظ عنده أن النظم عبارة عن العلاقة بين الألفاظ والمعاني، وأنها " تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل فلا حال للفظة بصاحبتها إذ أنت عزلت دلالتها جانبا."[4] ورأى أن الأسلوب يتمثل في الصورة التي يتمازج ويأتلف فيها اللفظ والمعنى، وأضاف الأسلوب عنصرا آخر لصناعة الإبداع الأدبي حيث قال: وذلك أنهم لما جهلوا شأن الصورة، وضعوا لأنفسهم أساسا، وبنوا على قاعدة، فقالوا: إنه ليس إلا اللفظ والمعنى ولا ثالث، وإنه إذا كان كذلك وجب إذا كان لأحد الكلامين فضيلة لا تكون للآخر، ثم كان الغرض من أحدهما هو الغرض من صاحبه أن يكون مرجع تلك الفضيلة إلى اللفظ خاصة، أن لا يكون لها مرجع إلى المعنى من حيث إن ذلك زعموا يؤدي إلى التناقض، وأن يكون معناها متغايرا، وغير متغاير معا...[5] ومعلوم أن سبيل الكلام التصوير والصياغة.

1 - ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج،1، مرجع سابق، ص:217.
2 - عادل هادي حمادي العبيدي: قضية اللفظ والمعنى، مجلة الأستاذ، ع2، 2012، ص:206.
3 - ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، مرجع سابق، ص: 69.
4 - الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص: 49-50
5 - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص:86.

وعليه فإن الإبداع الأدبي يتحقق بهذه العناصر (اللفظ، المعنى، الأسلوب) مجتمعة كما هو موضح في الرسم التالي:



كما انتشر هذا الاتجاه كثيرا في أوساط النقاد المحدثين رغم أنهم لم يشيروا إلى من تحدث عنه أولا، وكأنهم أول من بحثوا فيه، وصلوا بين اللفظ والمعنى وكأنه جسد واحد كما قال ابن رشيق، حيث ينظرون إلى الألفاظ بأنها أساليب وإلى المعاني بأنها أفكار، لذلك يستحيل قطع الصلة بين المادة والشكل. يقول الناقد الأمريكي "كليث بروكس": " إن جوهر القصيدة لا يبرز إلا كلا موحدا، أي يستحيل علينا تجريد الجوهر وصياغته في شكل آخر، لأن الجوهر في هذه الحالة هو المركب الجديد من بناء لا ينفصل عن موسيقاه، والصور والدلالات المتشابكة والمواقف المعينة، أي القصيدة ذاتها."[1]

يعد "كولردج" من النقاد الذين وقفوا وسطا وحدوا من شأن هذه الخلافات بين النقاد حول الشكل والمضمون أو المعنى والمبنى، ذلك أن الخيال الذي هو عنصر من عناصر الأدب يبدع الشكل العضوي النابع أصلا من عمق العمل الفني ككل، زيادة على ذلك فإن خبرات الأديب وتجاربه الحياتية والفنية تلعب دورا مهما في تشكيله، " ومن هنا أصبح الشكل الخارجي ليس بذي قيمة في ذاته بل باتحاده عضويا مع سائر العناصر المكونة للعمل الفني"[2] ومن خلال ما تقدم نلاحظ بأن هذه الأفكار تشير إلى:

1 ــ ترابط واتحاد الشكل والمضمون وطبيعة التلاؤم بينهما مع استحالة التفريق بينهما.

2 ــ اتحاد عناصر الأدب (الأسلوب، الخيال، العاطفة، الأفكار) من الداخل تشكل في النهاية قيمة العمل الأدبي.

3 ــ القضاء على ثنائية المعنى والمبنى المعروفة في التراث العربي القديم، والشكل والمضمون المعروفة لدى الغربيين.

1 ـ عادل هادي حمادي العبيدي: قضية اللفظ والمعنى، مرجع سابق، ص: 206.
2 ـ محمد زكي عشماوي: الشكل والمضمون في النقد الأدبي الحديث، مجلة عالم الفكر، مج9، ع2، يوليو ـ سبتمبر، 1978، ص: 19.

4 ــ قيمة المضمون والشكل معا في صقل الصورة وتشكيلها.

زوايا الحدث الأدبي

المناهج الأسلوبية على اختلاف أنواعها ركزت في الحدث الأدبي على ثلاثة أركان أساسية هي "المخاطِب والمخاطَب والخطاب "وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا إذا اعتمدت أصولها إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة."[1]

كان اهتمام المدارس الأسلوبية بهذه الأركان متفاوتا، فمنها من ركزت على المتقبل أو الباث ومنها من اعتمدت عليها جميعا. هذه المكانة التي حظيت بها هذه الأركان ليست وليدة العهد وإنما اهتم بها القدامى من غير العرب، فأرسطو قسم كتاب "الخطابة" "إلى ثلاثة أبواب تكلم في الأول منها عن الخطيب أو الباث للرسالة وعن الحجج الخطابية التي يستخدمها، و تحدث في الثاني منها عن العامة المتقبلة للرسالة وعن مدى انفعالها وتأثرها بالأسلوب الخطابي، وتحدث في الثالث عن الخطبة نفسها أو الرسالة متعرضا للصور البلاغية ولكيفية تصنيف أقسام الكلام"[2]

لما كان الخطاب هو التأثير في السامع بحث أرسطو في الآليات البلاغية التي يتسلح بها الخطيب ليتمكن من التأثير في المتلقي مرغبا أو مرهبا أو منفرا ...

أما غاية البلاغة عند العرب القدامى هي تبليغ المعاني إلى السامع ليفهمها. يقول أبو هلال العسكري: "البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبوله ومعرض حسن."[3] وكأن المعنى غاية والأسلوب أداة يشترط فيها الوضوح بألفاظه الحسنى ومحسناته البديعية.

وفي الختام فإن التفكير الأسلوبي عند القدامى ركز على هذه الأركان كلها بيد أنه ثبت السامع أولا واعتبره أحسن هذه الأركان.

الأسلوب من زاوية المنشئ:

الكاتب صاحب الأسلوب، هو من أبدعه وأخرجه في الصورة التي يريدها، إنه ظاهرة فردية تمثل المبدع، وبصمة إبهامية تدل عليه. وقد أسندت الدراسات القديمة إليه

1 – عبد السلام المسدي:الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص:61.
2 ـ الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، مرجع سابق، ص: 40.
3 ـ أبو هلال العسكري: الصناعتين، مرجع سابق، ص: 10.

دورا مهما، مثلما أشارت إليه الدراسات المعاصرة، وألمح عبد القاهر الجرجاني إلى الجانب الفردي في عملية الإبداع الأدبي. "إذا أضفنا الشعر أو غير الشعر من ضروب الكلام إلى قائله. لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلِمٌ وأوضاع لغة ، ولكن من حيث تُوُخّي فيها النظم الذي بينا أنه عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكلِم. فكما لا يشتبه الأمر في أن الديباج لا يختص بناسجه من حيث الإبريسيم، والحلي بصائغها من حيث الفضة والذهب ..ولكن من جهة العمل والصنعة، كذلك ينبغي أن لا يشتبه أن الشعر لا يختص بقائله من جهة أنفس الكلام وأوضاع اللغة ."[1] والأسلوب من هذا المنظور لون من ألوان الدراسات الأسلوبية الحديثة المسماة بالأسلوبية الفردية أو أسلوبية الكاتب.

في مطلع القرن العشرين ومع ظهور وتطور علم النفس وعلم التحليل الباطني "أصبحت دراسة الأثر الأدبي ترمي إلى إبراز الدوافع النفسية الظاهرة والباطنة في لاوعي الكاتب المبررة لتصرفاته وميوله ومقومات شخصيته،[2] وأصبحت بذلك الدراسة الأدبية تكشف عن شخصية الكاتب من خلال أسلوبه.

أ ــ بين الأسلوب وانفعالات المنشئ:

لما عرف النقاد الأسلوب في البداية ربطوه بالمخاطِبِ (المرسِل، الباث) حتى يصير هناك تلاحم قوي بين الباث وأسلوبه ولا يمكن الفصل بينهما. لأنه يكشف عن خلجاته النفسية ومكبوتاته الداخلية. وأضحى هذا العنصر مقدما عن علاقة الأسلوب بالخطاب والمخاطب. "وتتقدم دعامة المخاطِب الدعامتين الأخريين في النشأة الوجودية وفي تاريخية الأسلوب، أما في النشأة المطلقة فإن الرسالة اللغوية من حيث حدوثها تنبثق من منشئها تصورا وخلقا وإبرازا للوجود، وأما من حيث زمنية التاريخ فلأن تحديد الأسلوب باعتماد عنصر المخاطِب مُغْرقٌ في القدم يتخطى حواجز الأسلوبية المعاصرة إلى بلاغة اليونان ومن بعدهم."[3]

الأسلوب يفصح عن نمط التفكير عند صاحبه، وعملية الإنشاء تبدأ من خلال حركة تلك الانفعالات والمثيرات الداخلية التي تتحول فيما بعد من ذهن صاحبها إلى جملة من

1 ـ الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص: 339.
2 ـ الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، مرجع سابق، ص:41.
3 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 63 ـ 64.

الأفكار والمعاني، تنسج أسلوبا بواسطة الألفاظ. إذ "الصورة اللفظية هي أول ما تلقى من الكلام، لا يمكن أن تحيا مستقلة، وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي، انتظم وتألف في نفس الكاتب أو المتكلم. فكان بذلك أسلوبا معنويا، ثم تكون التأليف اللفظي على مثاله، وصار ثوبه الذي لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح، ومعنى هذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظا منسقة، وهو يتكون في العقل قبل أن يجرى به اللسان أو يجرى به القلم. "[1]

يدل هذا الكلام على أن "كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظرتة إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب."[2] وبهذا يمكن القول بأن الأسلوب يكشف عن انفعالات الكاتب وعواطفه الإنسانية الفياضة. ويبين طريقة تفكيره من خلال استقلال العنصر اللفظي لأداء معنى من المعاني.

ب ــ الأسلوب وشخصية المنشئ:

مهما تميز المنشئ بسمات وخصائص لغوية إلا أن هذا الأمر لا يقتصر على نقل أحاسيسه ومشاعره، ما لم تكن بينه وبين الأسلوب علاقة تكامل وتمازج.

الشخصية هي مجموع الصفات التي تميز الفرد عن سواه جسميا وعقليا وخلقيا واجتماعيا، وهي تختلف باختلاف الأفراد، فيوجد الرجل القوي والرجل الضعيف والمبدع والمقلد والكريم والبخيل. ولو رجعنا إلى التاريخ لوجدنا بعض الأشخاص قد عرفوا ببعض هذه الصفات وألصقت بهم، فعرف عنترة بن شداد العبسي بشجاعتـــه، وحاتم الطائي بكرمه، وعمر بن خطاب ــ رضي الله عنه ــ بعدله، ومعاوية بن أبي سفيان بدهائه، والحجاج بن يوسف بجبروته، والمتنبي بطموحه وكبرياءه، وحافظ إبراهيم بوطنيته. وإذا كان الاختلاف في هذه العناصر فلا شك أن مظاهره تظهر هي الأخرى في الأدب.

الأديب عندما يصدق في تصوير شخصيته من كل جوانبها تجربة ونزعة واتجاها ومزاجا، يكون في النهاية قد نسج لنفسه أسلوبا متميزا تفكيرا وتصويرا وتعبيرا. ولذلك تكثر الأساليب وتتعدد " فالجاحظ ــ مثلاــ كاتب متعمق مستقص يلح وراء المعاني،

1 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 40.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 134.

والأوصاف والخواطر لا يترك منها شيئا، يطوع اللغة لعقله وشعوره وخياله فيوردها ألفاظا دقيقة، ويرددها جملا مزدوجة مقسمة، ويسهب فيها بعبارات موسيقية فياضة حتى يشتفى. يجد فيبلغ من التحقيق والإحاطة جهد العقول. ويهزل عابثا، وخبيثا ماكرا. يبكي ويسخر ما شاءت له براعته... وابن خلدون ــ في مقدمته ــ معني بالأسباب والنتائج، ذو عقل رياضي يعرض النظريات، ويأخذ في إثباتها بعبارات متشابهة لا تخلو من الأكلاف اللفظية، والركاكة الموسيقية ... وطه حسين لا يهجم عليك برأيه فيلقيه إلقاء الآمر، وإنما يلقاك صديقا لطيفا، ثم يأخذ بيدك أو بعقلك وشعورك ويدور معك مستقصيا المقدمات محللا ناقدا، يشركك معه في البحث حتى يسلمك الرأي ناضجا ويلزمك به في حيطة واحتياط، ثم يتركك ويقف غير بعيد متحديا لك أو ضاحكا منك، وذلك في عبارات رقيقة عذبة أو قوية جزلة "[1] ، ثم يصف أسلوب أحمد أمين قائلا. " أما أحمد أمين فرجل يريح قراءه ولا يندمج فيهم، يعرض أدلته، ويستأثر باستغلالها وينتهي إلى نتائجه، ويقدمها إليهم مستوية ناضجة بأسلوب واضح كل الوضوح، دقيق كل الدقة ... يؤمن بالحقائق، ويؤديها بلفظها كما تعرفه الحياة الاجتماعية الواقعية ولو تورط في العامية لأنه مفتون بالاستعمال الإقليمي، وبتأثير الجو في العبارات والتراكيب."[2]

هذا حال اللغة إذا، فالمبدع مهما خضع لقواعد اللغة العامة التي يوظفها المتحدثون في حياتهم وقضاء مصالحهم له ذوقه الخاص في استعمالها وتشكيلها، واختيار ما يريد من ألفاظها ورموزها ومصطلحاتها، على نحو يعكس بيئته وثقافته وشخصيته.

الأسلوب عموما هو كل ما اختاره وانتقاه المبدع من قاموسه اللغوي المعتمد على معجم اللغة العربية ليعبر تعبيرا دقيقا عما في داخله. فهو " استعمال لغوي شخصي يعبر عن ملامح الروح.[3] وبناء على ذلك لم تقم أي دراسة أدبية إلا وكان الأسلوب الذاتي الشخصي يمثل مركز الصدارة فيها.

الأسلوب مرآة عاكسة لشخصية الإنسان فنيا وطبيعة فهو الرجل كما قال عنه بوفون: "وهكذا تنزل نظرية تحديد الأسلوب منزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبئات

1 - أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 128.
2 - المرجع نفسه، ص:129.
3 - ينظر: فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر دمشق، ط1، 2003، ص: 30.

شخصية الإنسان ما ظهر منها في الخطاب وما بطن، وما صرح وما ضمن، فالأسلوب جســـر إلى مقاصد صاحبه من حيث إنه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا."[1]

يذكر هنا بعض النقاد أن الأديب يستخدم لغة مجتمعه التي يتحدث بها يوميا، وهي العملة التي يتعامل بها الناس، مما يوحي بأن لغته شخصية، لأنه لا يوظف لغة الآخرين، وهذا لا شك فيه بدليل أننا لا نجد أديبا في القرن العشرين يوظف لغة القرون الوسطى. أما لغة الأديب من حيث كونها لغة شخصية فهذا لا شك فيه أيضا بدليل أننا نجد لكل أديب أسلوبه الخاص الذي يميزه عن غيره من الأدباء، وبهذا يتمثل في الأسلوب العظيم الجانبان: الشخصي واللاشخصي."[2] ومهما يكن فإن الأديب إذا وظف لغة غيره كما يرى البعض، إلا أنه يطوعها بالشكل الذي يريده، ويخرجها في القالب الذي يعبر به عما يخفيه.

كل باث يختلف عن غيره من المنشئين الآخرين بحيث هو يتمتع بمجموعة من الصفات. التي سبق الحديث عنهاــ تميزه عن غيره، وتعبر عن شخصيته وتعكسها، ويصبح الأسلوب بالنسبة للإنسان: "هو نغم الشخصية، على حد تشبيه "كوديل"، مثلما لصوت المرء نبرة لا تختلط بنبرة أصوات الآخرين. فكأن الأسلوب عندهم مطابق لعبقرية الأديب."[3]

هذا التمايز الشخصي يتبعه تفرد في الأسلوب، شريطة أن يستمده الكاتب من نفسه، ويصوغه بلغته وعباراته دون أن يقلد غيره "والمقلد يفنى في غيره ويصبح شخصية منكرة ثقلية على النفس لا تستحق عناية، ينصرف عنها الناس إلى أصلها الأول وبه يكتفون."[4]

تهتم الرومانسية بالمبدع اهتماما كبيرا إذ تعتبر كل ما كتب هو تعبير من الفنان عن عالمه الداخلي بكل همومه وأفراحه وآماله وطموحاته، وكلما استوعب المبدع ما أنتجه أتاح للمتلقين سبل فهمه بيسر ويتم ذلك " بتجميع كل ما يمكن الحصول عليه عن حياة

1 ـ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص: 13.
2 ـ عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط7، 1978، ص: 51 .
3 ـ محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1989، ص: 23.
4 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص : 134.

هذا المبدع وسيرته الخاصة، وبهذا يتأكد تميز كل أسلوب عن أسلوب آخر، وتفرده بخصائص خاصة لا توجد في سواه من خلال ارتباطه بهذا التكوين الخاص لمبدعه."[1]

الأدب عند الرومانسيين يعبر عن الذات، ويمثل مع التجربة زوجا متماسكا يكون فيه الأسلوب سمة قوية لصاحبه، حتى أن الفصل بينهما لم يعد يقتصر على مجرد جعل النص صورة لصاحبه، بل جعله هو نفسه شخصية صاحبه، ولعل مقولة "بوفون" التي ذكرت سابقا تدل على ذلك، والأكثر من ذلك هو اكتساب الأسلوب قوته من طبيعة الشخصية التي استخدمته. "وكم من عبارات كان لها أثرها في النفوس لم تكن لتحدث هذا الأثر لو لم تصدر عن شخصية بذاتها.

إن الأديب صاحب الشخصية القوية المؤثرة يخلق للكلمة ــ باستخدامه إياهاــ مجالا رحبا واسعا، ولا يلبث الكثيرون أن يجدوا أنفسهم واقعين في إسارها، فمن حيوية الشخصية وقوتها تستمد الكلمة، وهي بهذه الحيوية والقوة تؤثر في الآخرين وتفرض نفسها عليهم."[2] وعلى هذا الأساس فالأسلوب ميزة من المميزات التي تعكس شخصية الفرد وسمته الأدبية، لا يمكن أخذه أو نقله أو تعديله لأنه خاصية من بين الأشكال والطرق المتنوعة والكثيرة التي تنقل الأفكار، ولا يمكن تكرارها، تثير انفعالات متعددة تبعا للسياق الذي ترد فيه.

وهنا نقف عند فكرة تأثر المنشئ بغيره من المبدعين، بحيث يحاكيهم في النوع الأدبي لأن هؤلاء المتأثر بهم كتاب مبدعون، تركوا بصمة كبيرة في مجال الكتابة لا تمحى في قوة أدبهم وبراعة أسلوبهم، كالجاحظ وعباس محمود العقاد والمنفلوطي وتوفيق الحكيم وغيرهم، ولكن ذلك الصنيع لا يمنع المنشئ من الاعتماد على نفسه، والتفرد بأسلوبه الشخصي الذاتي من خلال ابتكاره "لوسائل التناول الفني ما يكون خاصا به، ويجدد في المعاني والأخيلة، ودليل ذلك اقتران بعض التغييرات والمعاني والصور المتفردة بذاتها بمنشئ ما ــ شاعر كان أم غير ذلك ــ بحيث تصير وكأنها وقْف عليه، وكأن صاحبها مالك لها."[3]

1 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 160.
2 ـ عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، مرجع سابق، ص: 33.
3 ـ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص: 13.

المنشئ وهو يعبر عن شخصيته في أسلوب متميز لا يستغل معجم اللغة كاملا مهما أوتي من جوامع الكلم، أو كان من أساطين الفصاحة وفطاحل الأدب، فألفاظه محددة، سبق وأن اختارها لمناسبتها للمعنى الملائم، والغرض المناسب، يقدمها في نسيج جذاب ملفت للانتباه، مما يجعل له شخصية أسلوبية بملامح وسمات متميزة. "ولكل فرد معجمه اللغوي المتميز، فهو يميل إلى استعمال بعض الكلمات دون بعضها الآخر، وهناك كلمات لا يستعملها على الإطلاق، وإن كان يفهم معانيها، وكلمات لا يستعملها ولا يفهم معانيها، لأنها خارجة عن دائرة تعامله أو وعيه.

لكـــل فـــرد طريقته الخاصة في بناء الجمل والربط بينها، فهو يستعمل بعض الصيغ دون بعضها الآخر، أو يستعمل أدوات معينة دون أخرى."[1] لأنه يجد فيها ما ينقل أحاسيسه وأفكاره بشكل قوي. كما نجد الأسلوب أحيانا لا يعبر عما يجيش بداخل المنشئ من مشاعر وأفكار بحيث أخفاها حماية لنفسه أو غيره، أو هروبا من الواقع أو رياء. فلا ينطبق فكره مع ما قاله لسانه، وخطه قلمه. وأحيانا يخلو الأسلوب من هذه المضامين ولا يكون مرآة لصاحبه. من أجل توضيح هذه الصلة بين الأديب وأسلوبه بين أحمد الشايب وجوب تناول هذه الصلة من وجهين:

الأول: أن نعرض النصوص الأدبية لجماعة من الكتاب أو الخطباء أو الشعراء أو المؤلفين ونحاول التعرف على شخصياتهم المتباينة استنباطا من هذه النصوص.

الثاني: أن نفرض أننا نعرف هذه الشخصيات ثم نتبين مظاهرها المختلفة في الأسلوب: ألفاظه وتراكيبه وصورها البيانية "[2] خاصة وأن اللغة ــ باعتبارها نظاما اجتماعيا ــ تأخذ أشكالا متعددة. فلكل فئة من الناس طريقتها الخاصة في استعمال اللغة.

هناك كلمات تشيع بين النساء ولا تشيع بين الرجال، بل إن الاختلافات بين الجنسين تتعدى المعجم اللغوي إلى نطق بعض الحروف من ناحية، وإلى طريقة بناء الجمل من ناحية أخرى... وفئات العمر تختلف أيضا في استعمال اللغة. فالشباب يستعملونها بطريقة تختلف عن طريقة الشيوخ، والأطفال يستعملونها بطريقة تختلف عن هؤلاء وهؤلاء، والأطباء يتحدثون فيما بينهم بطريقة تختلف عن الطريقة التي يتحدث بها

1 ـ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص: 23.
2 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 135.

القضاة، وهكذا أهل سائر المهن."[1] وبهذا لا يستطيع القارئ أن يتخير طرق التعبير إلا من خلال موقف معين، والاختلافات اللغوية تخضع في الغالب إلى هذه المواقف.

الأسلوب من زاوية المتلقي (القارئ، المخاطب)

ذكر سابقا بأن التفكير الأسلوبي يتأسس على أركان ثلاثة، وتناولت الدراسة الركن الأول الذي يمثل علاقة الأسلوب بالكاتب (المبدع). حيث ركزت على ارتباط الأسلوب بكاتب النص الأدبي، وهو ارتباط غير كاف بنسبة كبيرة، ولا بد من التركيز على الطرف الثاني الذي يتعلق بالمتلقي. الكاتب يعبر عن ذاته ومشاعره، إنشاءه من نفسه، وأعماقه، لكنه لا يكتب لها، وإنما لغيره. " وإذا كانت عملية الإنشاء تقتضـــي وجود منشئ ــ وهو أساسها ــ وأثر أدبي يظهر ما في نفس صاحبه من أفكار ويعكس شخصيته الإنسانية.. فإنه لابد من متلقٍ يستقبل النص الأدبي. فالمتلقي يمثل البعد الثالث في العملية الإبلاغية."[2] فهو الذي يعطي النص قيمته، وديمومته، وحياته بعد الحكم عليه إيجابا وسلبا، ومن هنا يكون التأثير والتوصيل. لذلك فالقارئ يعد قطعة أساسية لا يمكن إغفالها في الأدب، ولا قيمة للأدب حتى يطلع عليه القارئ.

اهتم التراث البلاغي القديم بالقارئ أكثر من اهتمامه بالمبدع نفسه لأن الأدب العربي بكل فنونه كان دائم الصلة بالجمهور يهتم بشؤونه متناولا همومه ومشاكله. ولم يحصل في يوم ما أن حدثت جفوة من الفراغ بينهما مثلما روجت له الدراسات الحديثة. يقـــول ابن رشيق حاثا على مراعاة المخاطب: " غاية الشاعر معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان، ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، فذلك سر صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوت الناس، وبه تفاضلوا."[3] فاستحضر بمراعاة جميع ظروفه المختلفة والمتفاوتة بينه وبين الآخرين.

منذ أن بدأ الإنسان الكتابة الفنية يتخيل قارئه من حيث مميزاته وطباعه ورغباته وأحاسيسه، هل هو من عامة الناس أم من خواصهم، وهل هو يتحدث إلى من هو أعلى منزلة أم أدناها، وهل هو صغير أم كبير، وهل هو متعصب متشدد أم وسطي معتدل...؟

1 ـ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص: 24.
2 ـ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص:22.
3 ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1، مرجع سابق، ص: 230.

وعلى هذا الأساس يكيف كتاباته ، فما كان يكتبه المتنبي مادحا سيف الدولة الحمداني يختلف عن كتاباته مادحا كافور الإخشيدي، وما كان يكتبه بشار بن برد مادحا الأمراء يختلف عن كتاباته وهو يكتب عن جيرانه.

قال الجاحظ مخاطبا الكاتب: " إذا أعطيت كل مقام حقه ، وقمت بالذي يجب من سياسة ذلك المقام، وأرضيت من يعرف حقّ الكلام، فلا تهتم لما فاتك من رضا الحاسد والعدو، فإنه لا يرضيهما شيء"[1] وهكذا جعلت الدراسات القديمة المتلقي جزءا من المقام. ونذكر في هذا المقام رد بشار بن برد على الذين انتقدوا نزول شعره إلى البساطة والسهولة ومواضيعه المتواضعة إلا من قبيل إدراكه لأهمية المتلقي، حينما قال في جاريته:

ربابة ربّـــة البـــيت تصب الخل في الزيت

لها عشر دجاجـــات وديك حســـن الصـــوت

فانتقد بسبب تفاوت شعره، إذ يقول مثل هذا الشعر السهل البسيط الخالي من الصنعة والتنميق، وهو القائل من قبل" شعرا يثير به النقع، ويخلع به القلوب مثل:

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو تمطر الدما

إذا ما أعرنا سيدا من قـــبـــيل ذرا منبر صـــلى علـــينا وســـلـــما

فقال لهم بشار معتمدا على قاعدة مراعاة المتلقي: " لكل وجه موضع، فالقول الأول جدّ وهذا قلته في ربابة جاريتي، وأنا لا آكل البيض من السوق، وربابة هذه لها عشر دجاجات وديك، فهي تجمع لي البيض وتحفظه عندها ، فهذا عندها من قولي أحسن من:

"قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل" عندك."[2]

إضافة لهذا استحضر المتلقي في التوكيد والإيجاز والإطناب، والالتفات، وحالات الخبر، والتقديم والتأخير، والتعريف والتنكير والذكر والحذف، وأساليب القصر، وفي ضروب الخبر المختلفة، والإيجاز، والإطناب، وفي صياغة الصورة الأدبية، وفي غير ذلك من أساليب صياغة الكلام الكثيرة والمتنوعة.

المنشئ عندما يكتب يعبر عن مكامنه وأحاسيسه وانفعالاته من قلق وغضب وألم وغبطة، والتعبير عما تجود به قرائحه في قالب أدبي هو أراده بنفسه، وأمام هذا الوضع

1 ـ الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، مرجع سابق، ص: 116.

2 ـ أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج3، دار الكتب المصرية، القاهرة، ص: 162.

لا يشعر الكاتب بلعاب قلمه، ولن يشعر بذاته المبدعة وبوجوده الأدبي إلا بوجود من يقرأ له. فصورة القارئ أو السامع لا تغيب عنه سواء أكان موجودا بالفعل أم موجودا في الذهن، وإلا كان كمن يحادث نفسه.

فوظيفة المنشئ الكتابة، ووظيفة المتلقي القراءة والتأثير والإنتاج، لذلك وجب عليه أن يطبع خطابه بمجموعة من الألوان "ويكيف صيغته حسب أصناف الذين يخاطبهم، وهذا (التكيف) أو(التأقلم) ليس اصطناعا لأنه عفوي، قلما يصحبه الوعي المدرِك، وعلى هذا المستند ترى الواحد منا يخاطب الصغير ــ تلقائيا ــ بما لا يخاطب به الكبير صياغة ومضمونا، وتراه يخاطب الرجل بما قد لا يخاطب به المرأة، وتراه أيضا يخاطب من (يسموه) في منازل المجتمع ــ وتقديرات سُلَّم القيم فيه ــ بما لا يخاطب به من(يدنوه)."[1] وحينما نتحدث في غرفة الاستقبال لا نتحدث الحديث نفسه في الثكنات العسكرية، ولغة المحارب تختلف عن لغة المسالم، ولغة الخطب العامة تختلف عن لغة الخطب لأكاديمية. لذلك فهو مجبر على تلوين أسلوبه بحسب طبيعة من يوجه إليهم هذا إنتاجه.

وجب هنا على المبدع اصطناع لغته وتطويعها ومناسبتها للغة عصره المتعامل بها، وإلباسها ثوب الجمال الفني، حتى يحدث التأثير والتفاعل بين المتلقي والنص، ويكتب له الخلود، وإما أن يحدث العكس، ويكون صاحب الأثر فاشلا لذلك يسعى "في حمل المخاطَب لا على فهم محتوى رسالته ــ وحسب ــ بل على تقمص ثوب التجربة المنقولة عبر الخطاب كذلك."[2] لأن الأدب لا يكون أدبا حتى يخرج إلى من يكتب إليه بالصورة التي تراعي ظروفه الثقافية والاجتماعية والتعليمية والجنسية وغيرها.

الظروف إذا هي التي تجبر على التحكم في التعبير، نزيد أو ننقص فيه من خلال الفارق الاجتماعي الموجود بيننا وبين المرسل إليه. فصورة المتلقي ماثلة بقوة في العملية الإبداعية، ذلك أن المبدع يحاول جاهدا بكل ما أوتي من قوة البيان والبديع أن ينقل المرسل إليه إلى نفس التجربة التي دفعته إلى هذا الإبداع الفني.

لا يمكن قيام عملية الإبداع بعيدا عن المتلقي الذي يحاول بكل جهده الدخول في هذه العملية، ولا يكتفي بمجرد الفهم فحسب، بل يعايش تجربة النص الأدبي، ويقف على

1 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 80.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 81.

مظاهره العقلية والوجدانية، وتصبح بذلك عملية التلقي عملية مشاركة وجودية تقوم على الحوار بين المبدع والمرسل إليه، زيادة على ما يحدثه هذا النص من متعة جمالية. وهذا هو اتجاه الأسلوبية الحديثة التي اتجهت إلى دراسة المتلقي من جانب الإقناع والإمتاع معا. وهنا يعتبر "بيار جيرو" الأسلوب مجموعة من ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل إلى إقناع القارئ وإمتاعه، وشد انتباهه وإثارة خياله."[1] ولا نتعجب حينما بالغ "رولان بارت" عندما ساوى بين المبدع والمتلقي، بل إنه وحد بينهما حتى قال بوجود "الكتابة القارئة" فالنص يتكلم كما يريد القارئ، بل إن قيمة النص تتمثل فيما تتيحه للقارئ من محاولة كتابته مرة أخرى."[2]

"ويرى المنظرون أن الأسلوب قوة ضاغطة متسلطة على المتقبل بما يسلبه حرية ردود الفعل. وهذه القوة الضاغطة تتشكل من عناصر مركبة تتمثل في فكرة التأثير بحيث تجعل المتقبل يقتنع بمداول الرسالة. وفي فكرة الإمتاع يجعل الكلام قناة تعبره المواصفات التعاطفية، وفي فكرة الإثارة التي يكون الخطاب بموجبها عامل استـــفـــزاز يحرك في المتقبل ردود فعل ما كان لها أن تستنفر بمجرد مضمون الرسالة الدلالية."[3] وهنا يأتي دور المحلل الأسلوبي الذي يتمثل في قياس هذا الضغط وقوته، ووسائله، وما يمكن أن يحققه من فشل أو نجاح، وهذه الطاقة التعبيرية الضاغطة تجد اهتماما واسعا من الأسلوبيين لما لها من تأثير واضح وقوي على المتلقي... وعملية الضغط إنما تأتي من خلال الوضوح والجمال وكلما تعددت المفاجآت في الأسلوب كلما زادت القوة الضاغطة وتكاثرت ردود الفعل، ولنا إذن أن نقدر كل خاصية أسلوبية بمقدار ما تحدثه من ردود فعل لدى المتلقي."[4] وهكذا يخترق المبدع حاسة التوقع والانتظار التي يمتلكها المتلقي لينقله إلى عالم الجمال الذي هو عبارة عن طاقات وإمكانات لغوية.

المبدع لا يوضح فقط بل يلبس ما يوضحه ثوبا يعكس الجمال والإبداع والمتعة وهكذا يصبح الأسلوب عبارة عن تضافر مجموعة من العناصر اللغوية لتصنع الجمال.

1 ـ بيار جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص:79.
2 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 172.
3 ـ محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص: 25.
4 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 173-174.

تعود نشأة هذا المعطى التعريفي إلى ما قبل ظهور الأسلوبية المعاصرة " فستاندال" يشير إلى أن جوهر الأسلوب كامن فيما تضيفه على الفكر بما يحقق كل التأثير الذي صبغت من أجله... ويعرف "فولبير" الأسلوب بأنه سهم يرافق الفكرة ويخز متقبلها."[1]

رواد الأسلوبية الحديثة يتفقون تقريبا حول هذا المعطى مع اختلافهم في تقدير دوافع الظاهرة، ونقف هنا عند تعريف "ريفاتير" للأسلوب " بأنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام 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... ويفضي هذا التقدير بريفاتير إلى اعتبار أن البحث الموضوعي يقتضي أن لا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، وإنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله، لذلك نادى باعتماد قارئ مُخبر يكون بمثابة مصدر للاستقراء الأسلوبي يجمع المحلل كل ما يطلقه من أحكام معيارية معتبرا إياها ضربا من الاستجابات نتجت من منبهات كامنة في صلب النص، ولئن كانت تلك الأحكام تقييميه ذاتية فإن ربطها بمسبباتها باعتبار أنها لا تكون أبدا عفوية ولا اعتباطية في نشأتها هو عمل موضوعي، وهو عمل المحلل الأسلوبي الذي لا يهتم البتة بتبرير تلك الأحكام من الوِجهة الجمالية."[2]

الأسلوبية المعاصرة تهتم أكثر في هذا المثلث بالضلع الخاص بالقارئ وتمنحه مكانة كبيرة، فالأسلوب لا يكون في النص وإنما فيما يبديه المتلقي من ردود أفعال وأحكام وانطباع بعد تجواله بين صفحاته سواء أكانت هذه الانطباعات ذاتية أم موضوعية. المهم أن هذه العلاقة تكون حسب ما في النص من ظواهر لغوية تخرج اللغة عن حقيقتها كما هي في معاجم اللغة العربية إلى لغة أخرى غير عادية. لذلك فتحليل النص عند الكثير من الأسلوبين الذين يهتمون بالقارئ يقوم على ظاهرة ما يعرف بالانزياح أو الانحراف.

ويرى أحمد الشايب بأن الأسلوب يتعدى العنصر اللفظي " فيشمل الفن الأدبي الذي يتخذه الأديب وسيلة للإقناع أو التأثير على المتلقي"[3]، ومن التعريفات التي رأى من خلالها أصحابها ما يحدثه الأسلوب وبما يتشكل منه من تأثير في القارئ والسامع، فمنها

1 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 82.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 83-84.
3 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 41

تعريف" سيدلر "Seidler الذي ذهب إلى أنه ،" أثر عاطفي يحدث في نص ما بوسائط لغوية"[1] في حين يذهب " ريفاتير" إلى أنه من أسباب التأثير الأدبي، ويعرفه بأنه " يتكون من تأسيس نمط معين من الانتظام اللغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات القارئ" [2] وللوصول إلى هذه الغاية وجب على المنشئ بسط وتسليط أفكاره على قارئه، يحرك فيه المشاعر ويستفز حساسيته، ويجعل فكره شغالا عن طريق "الإتيان باللامنتظر واللجوء إلى غير المتوقع وما ندر، وهو ما يسمى بالانحراف"[3] او الانتهاك أو التجاوز الذي سنتناوله بشيء من التفصيل لاحقا أو ما يسمونه بعنصر المفاجأة الأسلوبية وهي " تولد اللامنتظر من خلال المنتظر"[4] فتكون في النفس أعمق تأثيرا، ولكنها كلما ضعفت تلك المقومات وتراجعت تلك الشحنات والانفعالات التأثيرية تفقد النص رونقه وبهاؤه.

يقودنا الحديث في نهاية هذا العنصر بأن المتلقي ركيزة أساسية في عملية الإبداع، مثلما أنه لا طعام بدون ملح، كذلك لا كلام بدون سامع. ولا نجد أي دراسة نقدية حديثة لا تعتمد على هذا العنصر الحيوي في تحديد الأسلوب.

الأسلوب من زاوية الخطاب

الأسلوب هو الطاقة التعبيرية الناجمة عن الاختيارات اللغوية، والمعاجم تحتوي على اللغة وتمثل المستوى الساكن، وهي قابعة بداخلها، وحينما تخرج لتؤدي وظيفتها الخارجية، بما تحتوي من قواعد النحو والصرف تمثل المستوي الحي المتحرك. وهنا غير الناقد "بالي" بين الأسلوب والأسلوبية: "حينما أحس باحتمال الخلط بين المفهومين لا سيما وقد كان بصدد تأسيس تصورات مستحدثة، فحصر مدلول الأسلوب في تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي، إلى حيز الموجود اللغوي، فالأسلوب حسب تصور بالي هــو الاستعمال ذاته فكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما في مخبر كيماوي. "[5]

1 ـ صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص: 98 .
2ـ عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص33 .
3 ـ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص: 24.
4 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 86.
5 ـ المرجع نفسه، ص: 89.

الأسلوب بهذا الشكل وحسب وجهة نظر "بالي" هو النص الأدبي كوحدة متكاملة خارج عما عهدناه في لغة التخاطب اليومي، نتج عنه جملة من الاختيارات اللغوية وهي مصدر نجوميته، وأساس ديمومته. وفي هذا السياق يعرف الناقد " كيركوف" الأسلوب بأنه: "هو هذا التناظر بين جزئيات عمل إنه وحدة متكاملة على الرغم من التعدد في العناصر، إنه وحدة متشابهة في تفصيلاتها في كل تغيير، إنه استمرارية محققة بأنواع متعددة من الأعمال"[1] ويضيف: "والأسلوب عمل لغوي وجداني أداته اللغة وهو الذي ينظمها بدقة في هذا العمل."[2] فاللفظة المفردة بعيدة عن سياقها التركيبي لا تعبر عن أي معنى أو أي مدلول، فلا قيمة لها لأنها تحتمل عدة تأويلات. أما إذا نسجت في أي شكل لغوي أو بلاغي حينها تحصر في دلالة واحدة ممكنة على حساب الدلالات الأخرى.

أما "دسوسير" أسس المدرسة الوصفية في العلوم اللغوية التي تقوم على :

1 ــ مستوى اللغة المشتمل على القواعد الأساسية لبنية اللغة، وهذا المعنى يوحي بأنها ساكنة منغلقة على نفسها، فلا تؤثر ولا تتأثر. وهذا المفهوم لا أساس له من الصحة "ذلك أن اللغة ليست هامدة أو ساكنة بحال من الأحوال، بالرغم من أن تقدمها قد يبدو بطيئا بعض الأحايين، فالأصوات والتراكيب والعناصر النحوية وصيغ الكلمات ومعانيها كلها معرضة للتغير والتطور."[3] وهذا السكون يعرف بسكون الثبات فيه يمكن أن تتطور اللغة عن طريق الاشتقاق وغيره.

2 ــ مستوى الخطاب الذي يمثل اللغة في حالة الاستخدام، ونعت بالحركة وهي تمثل علاقة المنشئ بالمتلقي القائمة على التبادل اللفظي وهو مجال البحث لدى الأسلوبيين..

إن الثنائية اللغوية التي نادى بها دسوسير تتكون من اللغة والخطاب وقسمها الثاني ينقسم إلى:

ــ خطاب عادي نفعي مباشر، سهل محدودة ألفاظه، يخاطب العقل ولا يبعث في النفس الاستحسان والشعور بالجمال. يخلو من كل سمة أسلوبية، يوظف من قبل عامة الناس، غايته الإفهام والتعبير عن الحاجة، وهو يمثل مستوى الصفر من الدلالة.

1- فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية ، مرجع سابق، ص: 34.

2 ـ المرجع نفسه، ص: 34.

3 ـ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص: 16. نقلا عن ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، تر:كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975 ص: 153.

ـــ خطاب أدبي يرقى بالنص إلى الجمالية والإبداع، يدغدغ المشاعر، ويؤثر في المنشئ أيم تأثير لاختيار أفكاره وابتكار معانيه." على هذا المستند يتجه بعض رواد الأسلوبية إلى تعريف الأسلوب بأنه مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي، وذلك أن الذي يميز هذا الخطاب هو كثافة الإيحاء وتقلص التصريح وهو نقيض ما يطرد في الخطاب " العادي " أو ما اصطلحنا عليه بالاستعمال النفعي للظاهرة اللغوية."[1] معنى ذلك أن هذا الخطاب يعتمد على الطاقة الإيحائية في الظاهرة اللغوية أكثر من اعتماده على الطاقة التصريحية، لأن الطاقة الأولى تولد اللغة الأدبية التي تثير في النفس الجمال والمتعة من خلال نقل الحقيقة إلى معان دلالية مختلفة.

المهمة الأساسية للدراسة الأسلوبية المتفق عليها " تنصب على النص بوصفه وحدة واحدة، وغايتها الأولى والأساسية غاية وصفية. وقد ينطلق العمل من الوحدات الصغرى إلى نظيرتها الكبرى، وصولا إلى بنية العمل الأدبي اعتمادا على لغته."[2] فالأسلوب إذا "ليس ملكا عينيا لجزء من أجزاء اللغة، وإنما فهو من خصائص انتظام هذه المركبات كلها للخطاب، معنى ذلك أنه ملك مشاع بين أجزاء الكل، وهذه الملكية تظل رهينة الائتلاف."[3] وتوصل "هيل" إلى أن الأسلوب " هو الرسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية لا في مستوى الجملة وإنما في مستوى إطار أوسع منها كالنص أو الكلام."[4] و بهذا الشكل تتسع دائرة الأسلوب لتتجاوز حدود اللفظة الواحدة أو الجملة أو العبارة وتشمل النص الأدبي كله. معنى ذلك أنه لا مكان للمؤثرات الخارجية في الدراسة الأسلوبية للنص الأدبي الذي يعتبر مجموعة من البنيات والأجزاء التي تشكل الهيكل العام لهذا العمل الأدبي، لذلك لا تختص الأسلوبية بجزء دون الآخر.

إن الأسلوبية الوصفية التي نادى بها "دسوسير" تلتقي باتجاهين نقديين يتفقان على الانطلاق في تحليل ونقد النص من النص ذاته، وعزل كل المؤثرات وما يحيط به من بعيد أو قريب ."ويتمثل هذان الاتجاهان في البنيوية الوصفية التي تدرس النص على أنه وحدة كاملة مترابطة الأجزاء، بينما الاتجاه الثاني الذي يتفق وإياها (الأسلوبية الوصفية)

1 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 95.
2 ـ أحمد فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص: 18
3 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، مرجع سابق، ص: 90.
4 ـ المرجع نفسه، ص:91

يتمثل في وجوب البدء بالنص والانتهاء إليه"[1] وعليه حاول بعض النقاد جاهدين عزل الأسلوب عن قلب الكاتب أو المتلقي، وعزل النص عنهما والاقتصار على مادته اللغوية. فالانطلاق لا يكون إلا منه والرجوع لا يكون إلا إليه. فالأسلوب ظاهرة لغوية موجودة في النص وحده دون غيره، هذا الموقف من الأسلوب يعيدنا إلى الحديث عن اللغة بأنها كانت تدرس قبل ديسوسير "دراسة تاريخية ويقارن بين ماضيها وحاضرها لإدراك تطورها. وجاء هو فدعا إلى الدراسة الآنية للغة مهملا ما خرج عنها أو سبقها.

النص لا يتألف من كلمات ترصف الواحدة بجانب الأخرى وإنما هو نظام وهيكل يكسب كل عنصر فيه مميزاته من علاقته ببقية العناصر."[2] وعليه فإن البنية الخفية التي يخضع لها النص الأدبي، وكذا العلاقات التي تربط أجزاء الكلام مثل علاقات التشابه والاختلاف والائتلاف والانفصال والاتصال والحذف والتوكيد وغيرها هي التي يشتغل عليها التحليل الهيكلي للنص.

هذا الاتجاه ظهر عند المدرسة الشكلية الروسية حينما أكد أقطابها "أن لا شيء خارج البنية السردية يستطيع أن يزيد من قوة أثر أدبي داخلي مهما كانت أهميته مرتفعة."[3] فالناقد الأسلوبي هنا لا يركز على إلا على ما يلمس في الأثر الأدبي غير مبال بالظروف الخارجية التي أحاطت بعملية الإبداع، بل ذهب زعماء هذا الاتجاه إلى أبعد من ذلك ورفضوا نتائج العلوم الأخرى كالعلوم الاجتماعية والعلوم النفسية والعلوم الاجتماعية، لأنها تمثل في نظرهم حائلا بينهم وبين إدراك حقيقة النص الأدبي. وهم الذين اختلفوا مع الماركسيين المهتمين بالجانب الأول الذي هو إبلاغي، حينها شعرت روسيا بالخطر وراحت تصدر الفكر الشيوعي لأن"هذا الوعي بالشكل وخرقه هما ما يشكل محتوى الرواية"[4] وليس معنى هذا أن الشكلية تفضل المعنى على المبنى، فالوظيفة الاجتماعية والاقتصادية والدينية والأدبية كلها تدخل ضمن الوظيفة الجمالية، وهناك مبدأ مفاده عدم الفصل بين الشكل والمضمون، فمجال النص يكمن في شموليته وعدم الفصل بين الدال والمدلول.

1 - ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص: 18.
2 - الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، مرجع سابق، ص: 42.
3 - فكتورايرليخ: الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص: 118
4 - المرجع نفسه، ص: 118.

النص إذا لحمة واحدة والقارئ يقرأ ما بين السطور والظلال، ويكشف أشياء جمالية خلف هذا النص. " ثم أتى بعد ذلك "تشومسكي" وقسم الثنائية اللغوية إلى مصطلحين هما القدرة والفعل، واللغة عنده هي قدرة المنشئ على صياغة جمل لا عهد له بها سابقا وتسمى عنده بالمعرفة اللغوية. أما فيما يخص التحليل الأسلوبي فالمدرسة التحويلية تعتبر الأسلوب إبداعات متجددة في الوقت الذي تعتمد فيه المدرسة الوصفية على قواعد مخزنة في تحليلها."[1]

الأسلوب نوع من الخطاب الأدبي المختلف عن الخطاب العادي، إذ يستمد مادته من معاجم اللغة للتعبير عن الانفعالات ونقل الأحاسيس، فيخرج عن المألوف ويكسر قواعد اللغة، وينكر الصيغ، ويقدم ويؤخر، ويحذف ويؤكد، ويستخدم اللفظ في غير ما وضع له في أصل المعجم. " إنه يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه."[2] حسب ما يراه الناقد "مازورو" وعليه تحصل هذه المفارقات والشوذات والنواميس الخفية التي هي أساس الأسلوب وبها يحصل الانطباع الجمالي بفضل حنكة الكاتب عندما يخضعها إلى اختياراته الأسلوبية، لتصبح لغة غير عادية متميزة بنفسها، وتمنح الخطاب الأدبي قوة التأثير في نفس المتلقي .

هذا النهج نفسه الذي سلكه " جاكبسون" ذلك " أن الوظيفة الإنشائية الشعرية متولدة عن المعادلة التي يقيمها الكاتب بين اختياره للكلام من اللغة وتأليفه لذلك الكلام في التركيب، وهذه المعادلة تفرز إنتاجا فريدا من نوعه يقوم على مبدأ الانزياح عن اللغة العادية وفيه تكمن طرافة الأسلوب."[3] ثم يأتي دور المحلل الأسلوبي ليكشف ويفحص العلاقات التي تربط العناصر المؤلفة للكلام بعد تفكيكه، "ويكتفي بتأشير البنى الأسلوبية أي البنى اللسانية التي تخلق توترا أو بروزا في النص، وتمارس ضغطا على القارئ وتأثيرا فيه."[4] وهذا هو العنصر المفاجئ في الأسلوب.

هذا الخروج سماه الأسلوبيون واللسانيون أيضا بالانحراف والتجاوز والعدول والاحتلال والانتهاك. "إن المتتبع لمباحث الأسلوبية يدرك أن من أهم هذه المباحث يتمثل

1 ـ ينظر أحمد فتح الله سليمان:الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص: 19– 20.
2 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 102.
3 ـ الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، مرجع سابق، ص:43.
4 ـ بشرى موسى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات، جدة، مج:10، ع:40، 2001، ص: 288.

في رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي المألوف، أو كما يقول (ج كوهين): (الانتهاك) الذي يحدث في الصياغة والذي يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته، وما ذلك إلا لأن الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين: الأول: مستواها المثالي في الأداء العادي، والثاني: مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اقتران هذه المثالية وانتهاكها."[1] ويتخذ "سبيتز" من مفهوم الانزياح مقياسا" لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما ومسبارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها."[2]

يعرف "ريفاتير" الأسلوب من جانب الخطاب "بكونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، ويدقق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوءا إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة ... وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة."[3]

لجوء المنشئ إلى هذه الانحرفات لدواع جمالية أرجعها البعض إلى أسباب نفسية، لأن الإثارة الذهنية لابد أن يكون لها انحراف لغوي مرافق عن الاستعمال العادي. ومرد هذا الدافع لا شعوري بعيد عن إرادة الباحث دفع إليه دفعا، فهو موهوب بصفة راسخة في الذهن تعينه على الفهم والإبداع، وتعبر عن نمط غير عادي من التفكير، وهي ما تسمى بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب.

قامت الكثير من الدراسات النقدية القديمة التي ارتكزت على حياة المؤلف، مع كل ما يحيط بها اجتماعيا واقتصاديا ونفسيا وسياسيا وغيرها على تناول النصوص الأدبية تفسيرا وتحليلا. ولكن الدراسات الحديثة تتقدمها الأسلوبية، قتلت المؤلف وعزلت دوره والمؤثرات الخارجية أو الهامشية كما تسميها، ودرست النص من ذاته معتمدة عليه من داخله. ولكن هذه الرؤية التي أصبحت فيما بعد نظرية متمثلة في فصل النص بين داخله وخارجه فشلت في بعض الأحيان أثناء عملية التطبيق من الوجهة الأسلوبية، لأنه كثيرا ما يضطر الناقد إلى تحليل بعض الظواهر الأسلوبية على أساس العلاقات الخارجية التي تحيط بالنص. فهذه العلاقات وهذه الظروف الاجتماعية والنفسية والفكرية والوجدانية

1 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 198.
2 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، مرجع سابق، ص: 102.
3 ـ المرجع نفسه، ص: 103.

ناهيك عن خبرات وتجارب الكاتب لها دور مهم في تطعيم المادة الفنية لهذا الكاتب، إلى جانب العلاقات الداخلية القائمة بينها. وأحيانا نجد أنفسنا في أمس الحاجة إليها لتفسير بعض الظواهر. ومفهوم الأسلوب الشخصي هو في الأساس مذهب نفسي (وجهة نظر نفسية)، أثبت وجود عاملين مهمين في أي بحث أسلوبي تطبيقي من هذا القبيل، هما:

أ ــ إدخال ترجمة الشاعر في شرح العمل وتأويل الأقوال الباطنية في العمل بوصفها تصويرا للأحداث النفسية في المؤلف.

ب ــ ملاحظة الفاعلية الوجدانية أو الجمالية للأعمال اللغوية الفنية، وملاحظة الحالة النفسية المثارة لدى القارئ أو السامع."[1]

عملية إنتاج النص وما يصاحبها من جمال وإبداع مرتبطة بهذه الأركان الثلاثة، لا يمكن الاستغناء على أي عنصر منها بالرغم من التفاوت الحاصل بينها بالنسبة لعملية الإبداع، وبالرغم من محاولات البعض تفكيك هذا الهرم كما ذكر سابقا .

القارئ وهو يعيد عملية التركيب في ذهنه للعمل الأدبي يفترض حضور المؤلف وما كتبه معا، ويتميز هذا الإنتاج بعدة خصائص تميزه عن غيره من الإنتاجات الأخرى حتى وإن تشابهت في مواضيعها وأفكارها، كما يتميز بمعطيات يكون المرسل إليه في انتظارها، وكأنه للعمل الأدبي مبدعين أحدهما يكتب والآخر يعيد الكتابة كلما أعاد قراءة النص الأدبي قراءة واعية متأنية، هدفها تقييم النص من جانب صياغته اللغوية والفكرية والعاطفية، وربما أتاحت هذه القراءة الوصول إلى جوانب أخرى خفية لولاها ما رفع عنها حجابها، وكما يقول "فاليري": "أن القراءة تعتبر التكملة السرية للنص."[2]

ولا يمنعنا هذا الاهتمام بطرفي العملية الإبداعية (المرسل، المرسل إليه) من الاعتراف بكينونة النص الذاتية" التي تعطيه الحق في إبداع قوانينه، وتتمثل هذه الكينونة بحق في شبكات العلاقات المعقدة لمجموعة الدوال والمدلولات والتي تمثل الأفق الرحب أو الفضاء الواسع الذي تتجمع فيه جزئيات العمل الإبداعي والذي تنتهي إليه الدلالات اللغوية في السياق."[3]

1 ـ فيلي ساند يرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، مرجع سابق، ص: 35.
2 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 187-188.
3 ـ المرجع نفسه، ص: 188.

المتتبع تاريخ الأسلوبية الغربية، يجدها مرت بمراحل عدة: مرحلة أسلوبية المؤلف أو الكاتب، مصداقا لما قاله "بوفون": "الأسلوب هو الرجل نفسه"، ومرحلة أسلوبية النص التي تبلورت مع الأسلوبية البنيوية والسيميائية، ومرحلة أسلوبية القارئ مع ميشيل ريفاتير M.Rifaterre واليوم، يمكن الحديث عن أسلوبية السياق والمقام مع نظرية أفعال الكلام وتصورات التداوليين.[1] إذ تمثل هذه المراحل أهم الأبعاد في نظرية الأدب أو أي اتجاه في النقد وهي بذلك قادرة على احتواء جل الآراء التي سيقت حول الأسلوب.

عملية الخطاب إذا يكون التفاعل فيها عضويا في مثلث لابد أن يكون مكتمل الأضلاع. أضلاعه المنشئ والنص والمتقبل يشكلون وحدة عضوية لا تنفصل واحدة عن الأخرى، فلا يكون هناك مخاطِب بدون مخاطَب وخِطاب.

من عناصر الشخصية المؤثرة في الأسلوب

الشخصية هي مجموع الصفات والطباع المختلفة المرسومة في كيان الفرد على الدوام مادام الدم يسري في عروقه والتي تميزه عن غيره من الناس وتعرف به، وتنعكس على على تفاعله مع محيطه بما يحويه من أشخاص ومواقف، فهي لا تقتصر على مضمونه أو شكله وإنما عبارة عن نظام يتشابك مع بعضه البعض، ويكمل كل طرف الآخر، ويؤثر فيه معطيا في الأخير طبيعة الشخص وكيانه.

1 ــ الطبع:

تعددت لفظة الطبع دلاليا، فهي تدل على الموهبة والاستعداد الطبيــعي للخلق والإبداع، وتــدل على السجية، والارتجال في قول الشعر بلا مكابدة، ولا معاناة. والإنسان حساس بطبعه وصفاته العاطفية، ويبدو ذلك في رقة مشاعره أو خشونتها، والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم، ولم يتزحر.[2] فرقة الألفاظ وسهولتها ولين العبارات نلمسها عند رقيق الطبع، وجزالة الألفاظ وقوة التعابير وإيجاز الجمل يتصف بها الخشن الجافي، وهكذا نجد شعر المتنبي باديا عليه الكبرياء والأنفة، في حين تظهر الركاكة على شعر ابن الرومي،

1 ـ جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، ط1، 2015، ص:8.
2 ـ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص:29.

والخشونة في شعر الشنفرى، والرقة في شعر أبي فراس الحمداني. لذلك ربط الكثير من النقاد بين الأسلوب وطبع صاحبه وشخصيته "والشعراء في الطبع مختلفون منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل."[1] كما يلعب التكوين الجسمي دورا في تعدد الأساليب، فالأديب الأعمى تضعف قدرته على وصف الظواهر المحيطة به، والأديب المعتل يشعر بنوع من الإحباط والحزن وينعكس هذا الإحساس على أدبه.

يذكر بأن الشنفري وغيره من شعراء الصعاليك نراهم كيف تمردوا على المجتمع وأصبحوا من قطاع الطرق. قال الشنفرى عن نتائج غارة قام بها ليلا:[2]

فأيَّمْتُ نِسْوَانَاً وأيْتَمْـتُ إلْـدَةً وَعُدْتُ كما أبْدَأْتُ واللَّيْلُ أَلْيَـلُ[3]
وأصْبَحَ عَنّي بالغُمَيْصَاءِ جَالسـاً فَرِيقَانِ: مَسْؤُولٌ وَآخَـرُ يَـسْأَلُ
فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلَابُنَـا فَقُلْنَا: أَذِئْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ[4]
فَلَمْ يَـكُ إلاَّ نَبْأَةٌ ثُمَّ هَوَّمَـتْ فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيعَ أَمْ رِيعَ أَجْـدَلُ[5]

وجميل بن معمر وابن زيدون ارتبطت أسماؤهما بغرض الغزل، وذاع صيتهما في كل مكان، فقال أحدهما:[6]

ديار لسلمى إذ نحل بها معـا وإذ نـحـن منها بالـمودة نطـمـع
إلى الله أشكو لا إلى الناس حبها ولا بد من شكوى حـبـيـب يـروع
فيارب حبـبـني إليها وأعطي المودة منها أنت تـعـطـي وتـمنـع
وإلا فـصبرني وإن كنت كارها فإني بها يا ذا المـعـارج مـولـع

عنترة بن شداد العبسي ارتبط اسمه كثيرا بشعر الحماسة والافتخار والخشونة مستعينا ببنيته الكبيرة.[7]

لما رأيت القوم أقبل جميعهم يتذامرون كررت غير مذمم

1 ـ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص:32.
2 ـ الشنفرى: ديوان الشنفرى، تق: طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص:64-64.
3 ـ الإلدة: الأولاد. أليل: شديد الظلمة.
4 ـ هَرَّت: نبحت نباحاً ضعيفاً. عَسَّ: طاف باللَّيل،الفُرعُل: ولد الضبع.
5 ـ النبأة: الصوت، والمقصود صوت صدر مرّةً واحدة ضعيفاً.هوَّمت: نامت ، القطاة: نوع من الطيور، يسكن الصحراء خاصَّةً والأجدل: الصَّقْر .
6 ـ جميل بن معمر: ديوان جميل بثينة، جمع: بشير يموت، المطبعة الوطنية، بيروت، 1934، ص: 38- 39.
7 ـ الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992، ص: 181-182-184.

يدعون عنتر والرياح كأنها أشطان بئر في لبان الأدهم
ما زلت أرميهم بثغرة نحره ولبانه حتى تسربل بـــالـــدم
ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها قيل الفوارس: ويك عنتر أقدم

وهكذا وجد بأن كل شاعر طبعت شعره مسحة معينة تبعا لطبعه ومزاجه والظروف الطبيعية والاجتماعية التي عاش وسطها.

2 ــ البيئة:

هي الوسط الاجتماعي والطبيعي الذي يعيش فيه الأديب، وهي تتمثل في موقع البلاد الجغرافي ومناخها وطبيعة أرضها وما على ظهرها من كائنات حية مختلفة، فاختلـــفـــت الطباع والأذواق والشخصية. فالصفات الجغرافية لها تأثير كبير على رسم سلوك الفرد طبيعة وشخصية. فالذي يسكن الغابات والبوادي والمزارع يختلف في شخصيته عمن يسكن السواحل أو المناطق الحضرية ناهيك عن الدين واللغة والنظم الاقتصادية والأعراف والعادات التقاليد التي يتشبث بها في العلاقات الاجتماعية والزواج والطلاق.

هذه الطبيعة في العصر الجاهلي صحراءها تظهر كالترس مقفرة موحشة يلفها السكون، جبالها جرداء يرتد عنها البصر، صخورها صماء، ورمالها بحر لا ساحل له، انعكست على العربي قوة وصرامة وشجاعة وشهامة، فجاءت ألفاظه خشنة ومعانيه وحشية، وأساليبه كالصخر. هذا الأديب لن يكون مثل ذلك الذي يعيش في الحواضر حيث العيش الرغيد وطرافة الإخوان والطبيعة الساحرة. "وهناك الاختلافات اللغوية بين البيئات الاجتماعية المختلفة. فاللغة المتداولة في البوادي أو الريف تختلف على اللغة المتعارف عليها في الحواضر، فضلا على الاختلافات بين إقليم وإقليم، أو بين مدينة وأخرى، فقد توجد في داخل المدينة الواحدة اختلافات ذات شأن بين الأحياء المختلفة والبيئات الاجتماعية المتباينة من حيث استعمال اللغة."[1] وهكذا جاءت اللغة تتراوح بين الخشونة والرقة والقوة والركاكة واللين والضعف والخصوبة والجدب ... ومن شواهد

1 - شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص: 24.

آثار البيئة ما روي أن شاعرا بدويا قدم حاضرة عامرة فأكرمه صاحبها فمدحه بهذين البيتين:

أنت كالدلو لا عدمناك دلَــوا من كثيرِ العطايا قليلِ الذنوبِ

أنت كالكلب في حفاظك للودِّ وكالتيس في قِراع الحــروبِ

فَهَمَّ بعض أعوان الأمير بقتله، فقال الأمير: خل عنه، ذلك ما وصل إليه علمه ومشهوده، ولقد توسمت فيه الذكاء والفطنة فليقم بيننا زمنا، وقد لا نعدم منه شاعرا مجيدا، فما أقام بضع سنين في سعة عيش وبسطة حال، حتى قال الشعر الرقيق، ونسبت إليه هذه الأبيات:

يا من حوى ورد الرياض بخده وحكى قضيب الخيزران بقــده

دع عنك ذا السيف الذي جردته عيناك أمْضى من مضارِب حدِّه[1]

لم يكن هذا الشاعر ليقول مثل هذا الكلام لولا أن الخليفة المتوكل طباع الناس وأصدر أمرا بإسكانه قلب بستان أبدع الله ــ عز وجل ــ صنعه على شواطئ دجلة ببغداد، منحته أعذب الأساليب وأجمل الألفاظ والجمل فأحدثت تغييرا عظيما على شعره وفكره وسلوكه وخلقه. وصدق من قال بأن الإنسان ابن بيئته، تعلمه كيف يكتب، وينعكس ذلك على أثاره الشعرية أو النثرية.

تلعب البيئة إذا دورا عظيما في الأدب عامة والشخصية خاصة، والتفت إلى ذلك الكثير من النقاد أمثال أبى العتاهية وابن قتيبة والآمدي وغيرهم. " يروي المرزباني عن محمد بن أبي العتاهية: أنشدت أبي أبا العتاهية شعرا من شعري فقال: أخرج إلى الشام. قلت: لم؟ قال: لأنك لست من شعراء العراق، أنت ثقيل الظل، مظلم الهواء، جامد النسيم. فأبو العتاهية هنا يفرق بين بيئة العراق والبيئة الشامية وقد أنكر على ابنه أن يكون من أبناء العراق، وأنه أولى أن يكون من أبناء البيئة الشامية ونتاجا لها، فظله كظلها وهواؤه كهوائها، فلبيئة الشام إذا جو خاص يؤثر في الجو النفسي لأبنائها، وهذا بدوره يتضح أثره فيما ينتجون من أعمال أدبية."[2]

1 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص:131- 132.

2 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 100.

نستذكر هنا أيضا بعض ما صورته مخيلة امرئ القيس:[1]

وليل كموج البحر أرض سدو له علي بأنواع الهموم ليـــبتـــل
فـــقـــلـــت له تمطي بصلبه وأردف إعجازا و ناد بكلـــكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح وما الإصباح منك بأمثل
فيالك من ليل كأن نجـــومـــه بكل مفار الفتل شدت بـــيذبـــل
وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابـــد هـــيكـــل

شبه الشاعر الليل بموج البحر لأنه أثار فيه الرعب، وبالناقة حين تبرك في بطئ زواله، كما وصف تمدده بأن نجومه أحكمت ربطا بأقوى الحبال مع صخور جبل يذبل، لكن امرئ القيس لم يكن ليصف هكذا لولا أنه يعرف بأن البحر مصدر قلق وإزعاج، عندما تعلوا أمواجه، واستطال الليل عندما ربطت نجومه، لكنه لو كان يعرف حقيقة بعد النجوم عن الأرض ما عبر بذلك.

مع هذا يبقى الوصف من أفضل ما أجادت به قرائح شعراء الجاهلية على غرار النابغة الذبياني، لكنها تعبر عن البيئة البدوية الصحراوية ناهيك عن البيئات الأخرى كالجبلية والريفية والمدينة، حيث نجد لكل بيئة لغة تحتوي على كلمات تختلف عن البيئة الأخرى، يوظفها الأديب أو الشاعر معبرا عما يجيش بداخله، ومفصحا عن طبيعة الحياة التي يحيا في ربوعها، وطبيعة الشعر الذي يكتبه.

في القرن الخامس الهجري نشأت الموشحات متأثرة ببيئة الأندلس بكل خصائصها الحضارية والطبيعية، وبعد مطلع الأربعينيات بدأت الأمة العربية تتحرر من ربقة الاستعمار البغيض شيئا فشيئا، وتتوق إلى الأفضل كالذي تعيشه المجتمعات الأخرى فنيا وثقافيا، فنشأت قصيدة التفعيلة أو ما سمي بالشعر الحر بمميزاته اللغوية وإيقاعه وصوره ...

أشار محمد بن سلام الجمحي إشارة دقيقة ومفصلة في " كتابه طبقات فحول الشعراء " على أثر البيئة في اللغة، ولاحظ هذا الأثر في شعر عدي بن زيد ، فقال عنه: " كان يسكن الحيرة، ويراكن الريف، فلان لسانه، وسهل منطقه."[2] وما قيل عن البيئة يمكن أن يقال عن

1 ـ امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ضبط: مصطفى عبد الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004، ص:117.
2 ـ محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص: 140.

كذلك الدين، فالتشكيل اللغوي للمسلم يختلف عن التشكيل اللغوي للرجل النصراني واليهودي والمجوسي وغيرهمم. وهكذا تبدو اللغة سمة تفرز مكانة الإنسان وطبقته، وتعكس البيئة التي نشأ فيها والدين الذي اعتنقه ناهيك عن عمره وجنسه حتى وإن غير لغته ومكان إقامته.

3 ــ الابتكار

الابتكار هو قدرة الإنسان على بناء أفكاره وتطويرها بطريقة بعيدة عن التعقيد والصعوبة، ولا يقتصر عليها فقط وإنما على الأعمال وتصاميم الأساليب، وهنا يلعب المبتكر دورا كبيرا في هذا المجال لما يحمله من صفات تميزه عن غيره كالمبادرة والريادة والشعور بالمسؤولية وإيجابية التفكير ناهيك عن مواهبه الشخصية، وما تميز به فطريا وقوة شخصيته.

أما في ميدان الأدب فالابتكار هو أن يصنع الأديب لنفسه مسلكا في التعبير والتفكير والتخيل معتمدا على نفسه وعدم مجاراة غيره، أو الاستعانة بطرف آخر يمتزج بتفكيره فإذا به شيء جديد لم يعهد، وشخصية قوية متميزة تصطدم بالمجتمع أحيانا فينكرها فتصمد حتى يقبل جديدها وتصبح قدوة يقتفى أثرها. "وقد لقي أسلوب الجاحظ إنكارا ولكنه عاد مدرسة المتأدبين وواجه أبو نواس ثورة كبيرة ثم عاد قديما، ووجد أبو تمام والمتنبي من أخرجهما من زمرة الشعراء. وكم يلقى المجددون من حرب المحافظين ولكن الأصلح منتصر غلاب. هؤلاء المبتكرون هم أصحاب الشخصيات البارزة الذين أنشأوا مدارس أدبية غيرت مجرى تاريخ النظم والنثر وبقيت خالدة على الأيام.[1] ولعله في مطلع الأربعينيات لقيت مدارس الشعر الحر معارضة كبيرة من الشعراء المحافظين ثم لم يلبث هذا التعارض إلى أن تحول إلى قبول الناس بهذا الفن إقبال النحل على الزهر، يجلب الانتباه ويطرب الآذان، ويريح النفوس.

4 ــ الثقافة:

هي مجموع الرصيد اللغوي والأدبي الذي تشبع به الأديب والذي كان في طليعة المثقفين، وتفاوتت بين الأدباء بعدما حصلوها من هنا وهناك. فمنهم من اطلع على

1- أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 133.

موروث قومه فقط متعصبا له، والآخر انفتح على ثقافة الغير. وهذا ما حدث في العصر العباسي حيث تعددت الثقافات بسبب امتزاج الأجناس مع بعضها البعض، وكونت جدولا كبيرا خصبا تصب فيه مختلف الألوان والعناصر، بعدما كانت كل ثقافة تشق لنفسها مسلكا خاصا بها، وتحدث أحمد أمين حديثا مطولا عن هذا الأثر قائلا: " والعلماء على اختلاف أنواعهم لم يكونوا يستسيغون ماء النهر الأعظم ولا يتذوقون طعمه فكان منهم من يرد الجدول العربي صافيا... ومنهم من كان لا يحب إلا الجدول اليوناني يتعلم كتبه ولغته ويستلهم مؤلفاته... ومن الناس من يستقي من جدولين حتى إذا عل ونهل ملأ منهما كل آنية، وعاد فمزج العنصرين وكون منهما شرابا جديدا يستسيغه الناس فيعجبون به ويستطعمونه... ومنهم من تثقف بأكثر من ثقافتين. هذه الثقافات التي ذكرناها من فارسية وهندية ويونانية ومن يهودية ونصرانية التقت كلها في العراق في عصرنا الذي نؤرخه، ولكن كل ثقافة في أول أمرها كانت تشق لنفسها جدولا خاصا بها، يمتاز بلونه وطعمه ثم لم تلبث إلا قليلا حتى تلاقت وكونت نهرا عظيما تصب فيه جداول مختلفة الألوان والطعوم. "[1]

ويؤكد أحمد الشايب هذا الكلام بقوله: "ولا شك أنك تجد فرقا بين أدباء مصر الذين عاشوا أول هذا العصر الحديث و بين من يعيشون بيننا الآن، أولئك ضعفت ثقافتهم فكانت آثارهم لفظية، وهؤلاء ظفروا بثقافة قوية متنوعة فجمعوا إلى سلامة العبارة، جِدَّة الموضوعات وثروة المعاني فصار الأدب قيما نافعا."[2]

من خلال اجتماع هذه الصفات التي تطبع الأسلوب وتضفي عليه مسحة معينة، نقف على بعض الملاحظات:

ــ يستطيع الإنسان أن يحاكي و يقلد ولكنه في الأخير بإمكانه أن يشق لنفسه طريقا جديدا للابتكار أو على الأقل يكون مرحلة عملية إنتاج جديدة.

ــ القدرة على طرق مواضيع بأساليب جديدة، فالجاحظ وابن خلدون وطه حسين وأحمد أمين والمعري مبدعون يختلفون في الزمان والمكان ومع ذلك كثرت أساليبهم واختلفت، ينظمون الأفكار وينسجونها في حلة جديدة حتى وإن كانت مطروقة سابقا.

1 ـ أحمد أمين: ضحى الإسلام، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص: 284 ـ 285.
2 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 133.

5 ــ الجنس:

كل أديب ينتمي إلى جنس معين عليه أثار جسمية وصفات نفسية تميزه عن غيره من الأجناس الأخرى، والإنتاج الأدبي العربي شعرا ونثرا لم يكن كله عربيا خالصا عدا شعر شعراء العصر الجاهلي الذين استقروا في شبه الجزيرة العربية، وكانوا يعرضون ما أنتجوه بسوق عكاظ، كما كانوا يعلقون قصائدهم على جدار الكعبة الشريفة، وعرفت بالحوليات والمعلقات. ولما جاءت الفتوحات الإسلامية بداية من العصر الأموي اتسعت رقعت العرب الجغرافية، وسكنتها أجناس عربية مختلفة أعجمية وتركية وفارسية وهندية ويونانية، فرض عليها الدين الإسلامي واللغة العربية، وأضحى الأدب العربي تحمله أجناس مختلفة على غرار العرب لذلك يقول أحمد حسن الزيات: " فشعر العرب غير شعر اليونان في المذهب والخيال والعرض، وشعر ابن الرومي مختلف عن شعر ابن المعتز، وقد نشآ في بلد واحد وعصر واحد لأن الجنس الآري يميل إلى الاستقصاء والتفصيل والتحليل والعمق. والجنس السامي لذكاء قلبه وحدة خاطره، يفهم الشيء في لحظة ثم يلخصه في لفظة. فهو أميل إلى التعميم والبساطة."[1]

تصانيف الأسلوب:

الأسلوب مظهر القول الناجم عن انتقاء الأدوات التعبيرية التي تحددها طبيعة ومقاصد المتكلم أو الكاتب. وقد أخضع الأسلوب ـــ كظاهرة بارزة ـــ للتصنيف، إذ صنفه "بيير جيرو "إلى مجموعة من الأساليب ربط كل أسلوب منها، إما بطبيعة التعبير ومصادره، وإما بمظهره وهي:[2]

1 ــ حدود التعبير: تتنوع تعريفات الأسلوب بقدر تناولنا التعبير بالمعنى الواسع لهذه الكلمة، أو لتناولنا له بقدر محدود وتشتمل:

أ ــ فن الكتابة بالمعنى التقليدي، وهو الاستخدام الواعي لأدوات التعبير استخداما واعيا لتحقيق مقاصد جمالية وأدبية.

ب ــ طبيعة الكاتب: وتتمثل في الاختيار الغير شعوري والعفوي الذي يترجم مزاج الكاتب وتجربته.

1 - علي أبو ملحم: في الأسلوب الأدبي، مرجع سابق، ص: 58.
2 - ينظر بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 139-140-141.

ج ــ عمومية العمل: وهي التي تتجاور التعبير الشفوي البسيط وتحتوي موقف الإنسان الكلي ونظرته للعالم حوله.

2 ــ طبيعة التعبير: وجد أن هناك قيما مختلفة يتضمنها الخطاب الأدبي، وهذه القيم تترجم إما الموقف العفوي للمتكلم، أو الكاتب، وإما الأثر الذي يقصد إحداثه في المتلقي، هذه القيم هي:

أ ــ قيمة مفهومية: يترتب عنها أن يكون الأسلوب واضحا، ومنطقيا سليما، أو مضطربا.

ب ــ قيمة تعبيرية: تجعل الأسلوب مندفعا، أو طفوليا، أو إقليميا.

ج ــ قيمة انطباعية: تجعل الأسلوب ساخرا، أو حاسما أو هزليا

3 ــ مصادر التعبير: من خلال المنظور المتوافق والمجاور للمنظور السابق يمكن تصنيف الأساليب طبقا للمعايير التالية من منظور " جيرار جنيت":

أ ــ من حيث الخاصية النفسية والفسيولوجية للتعبير: هناك أسلوب المزاج، الجنس، العمر، وأسلوب القلق والتشاؤم.

ب ــ من ناحية اجتماعية التعبير: هناك أساليب الطبقات، وأساليب المهن، وأساليب الأرياف.

ج ــ من حيث وظيفة التعبير: هناك الأسلوب الأدبي، والأسلوب الإداري، والأسلوب الخطابي وغير ذلك.

4 ــ أوجه التعبير: ينتج عن طبيعة التعبير ومصادره مجموعة من التعريفات الجديدة والأوصاف هي:

أ ــ شكل التعبير: هنالك أسلوب إيجازي وآخر إستعاري وثالث استطرادي.

ب ــ جوهر التعبير ــ المضمون ــ أي الفكر الذي يحتويه: فهناك، أسلوب لين، أو حزين أو قوي.

ج ــ من حيث تعبيرية المتكلم وموقفه، فهناك أسلوب قديم، شعري وثالث حديث. كما حاول بعض البنائيين تصنيفه بناء على معايير هي:[1]

أشكال الأسلوب: وتتجلى في التوفيقات، والتأليفات مثل الشعر والنثر.

1 - ينظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط2، 1988، ص: 314.

1 ــ أنماط الأسلوب: مثل الأسلوب المحاكي، القديم والخلاق.

2 ــ مستويات الأسلوب: مثل الرقي في الأسلوب، الهبوط فيه، الحياد، أو العامية.

3 ــ أنواع الأساليب: أسلوب الكلام: وأسلوب الكتابة.

4 ــ إيقاعات الأسلوب: الأسلوب المرح، الغاضب، الساخر.

5 ــ لغوية الأسلوب: مثل لغات أهل الحرف، والمهن، والأقاليم.

الـــــفـــصـــل الثاني

المنهج الإجرائي من الأسلوب إلى الأسلوبية

مجالات الأسلوبية

مقولات الأسلوبية

اتجاهات الأسلوبية

تقويم الأسلوبية

الأسلوبية والحقول المعرفية

خطوات التحليل الأسلوبي:

1 ــ الاقتناع: يقودنا التساؤل هنا، هل كل نص أدبي جدير بالتحليل؟ وما هو النص الجدير بالمعالجة؟ والإجابة عن ذلك هو قيام علاقة قبلية مسبقة بين النص والناقد الأسلوبي شريطة أن تكون قائمة على استحسانه وقبوله بعد قراءته، وهذه العلاقة تتوقف عندما يبدأ التحليل درءا لكل حكم وموقف مسبق ذاتي على حساب الموضوعية التي ينشدها التحليل الأسلوبي التي يعتبرها السمة الأساسية فيه.

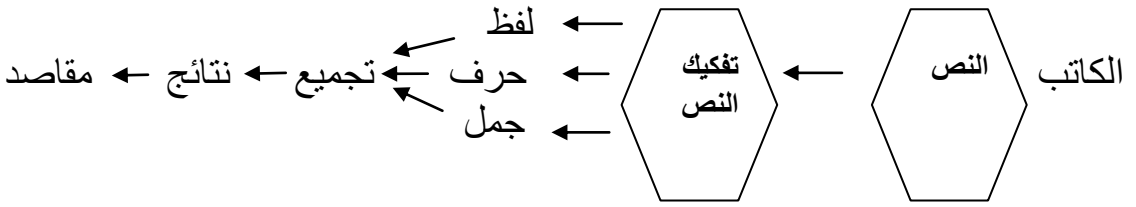
2 ــ لكل نص ــ شعريا كان أم نثريا ــ مجموعة من التجاوزات النصية لذلك وجب ملاحظتها والوقوف عليها، وتسجيلها ودراستها حتى تثبت الظاهرة الأسلوبية الشائعة في النص أو اختفاءها أو ندرتها. ولا يحصل ذلك إلا من خلال تقسيم النص إلى مجموعة من العناصر، ثم تفكيك هذه الأخيرة إلى جزئيات وتحليلها لغويا وبلاغيا كإحصاء الأفعال والأسماء المتكررة والمترادفات والأخيلة. والتراكيب النحوية والبلاغية ورصد أنواع الأساليب السرد، والحوار والمونولوج، وتحديد طبيعة الوصف والصور البلاغية ودراسة المعجم والحقول الأسلوبية ودراسة السخرية.

هذه العملية تشبه "طريقة المشرح أو الكيميائي في تجزئة العنصر الواحد إلى جزئيات صغيرة، أو تحويل المادة إلى ذرات.[1] على أن انتشار هذه الصفة وورودها من حين لآخر يكسبها حالة من حالات الخروج عن المألوف. وهذه العملية هي من صميم التحليل الأسلوبي الذي يقوم على "مراقبة مثل هذه الانحرافات كتكرار الصوت، أو قلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل، وكل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد والوضوح أو عكس ذلك كالغموض والطمس المبرر جماليا للفروق."[2]

يعتمد الباحث الأسلوبي في هذه الحالة في تحليله على المنهج الإحصائي لأنه يلامس مقتضيات البحث العلمي ويحقق النتائج الموضوعية التي ينشدها التحليل الأسلوبي قصد رصد الظواهر الأسلوبية البارزة في النص بأكبر قدر من الدقة. وبالتالي فإننا نتجاوز بذلك البلاغة المعيارية والتعليمية نحو الدراسة الوصفية العلمية للأسلوب.

1 ـ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص:54. نقلا عن:
R.A sagce sigle in french prose.p54
2 ـ المرجع نفسه، ص:55.

3 ــ تحديد السمات والخصائص التي يمتاز بها الكاتب من خلال دراسة النص المنقود وإتباع الخطوات المدروسة سابقا ويتم ذلك "بتجميع السمات الجزئية التي نتجت عن التحليل السابق واستخلاص النتائج العامة منها، فهذه العملية بمثابة تجميع بعد تفكيك ووصولا إلى الكليات انطلاقا من الجزئيات وهذا يمكننا من الوقوف على الثوابت والمتغيرات في اللغة ووصف جماليات الأثر الأدبي وذلك بتحليل البنية اللغوية للنص."[1] ومن أجل الوصول إلى المقاصد الحقيقية للكاتب لابد من توطيد الصلة بين الشكل والمضمون وإلا كانت الأحكام المتوصل إليها معلولة وناقصة ونتائجها ضعيفة.



مجالات الأسلوبية:

حاولت الأسلوبية منذ ظهورها في العصر الحديث على يد العالم السويسري الشهير "شارل بالي" بناء أسس ومناهج في طريقة البحث الأسلوبي وكيفية التعامل مع النصوص المختلفة حتى يشتغل عليها جميع النقاد والمهتمين بالدراسات الأدبية ومن ثم الاعتراف ضمنيا بشرعية هذا البحث.

هذه المناهج المتشعبة تنشد الحياد الموضوعي وتبتعد عن الذاتية، ذلك أن النقد الأسلوبي جدير بصفته العلمية لأنه يتعامل مع النص في حد ذاته مركزا على عناصره النص والأسلوبية وعلاقاتها فيما بينها مع التركيز على وظائفها الجمالية." ومن هنا جاءت التشريحية لتؤكد على قيمة النص وأهميته وعلى أنه محور النظر دون الخروج على إطاره كما ذكر "دريدا" ولأنه لا شيء خارج النص لأنه لا يفيد في شيء، فإن التشريحية تنطلق من عمق النص في نظر "ليتش" لتبحث عن الأثر وتبحث عن بناه السميولوجية المختفية فيه وهذا يبعد النص عن كل ما هو أجنبي عنه كالسيرة الذاتية

1 ـ فتح الله أحمد سليمان الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص55.

لمؤلفه وتاريخ عصره ونية الكاتب. وهذه كلها كانت صفات القراءات القديمة، بينما الآن حلت محلها التشريحية التي تعتمد على إقامة علاقات بين النصوص."[1]

التركيز على مكونات النص الداخلية دون غيرها والابتعاد عن كل ما هو هامشي خارجي متصل به كالعوامل الاجتماعية والنفسية والخارجية تساعد على تحقيق الموضوعية. ذلك أن المصطلحات الشائعة الآن في هذا البحث مستعارة من مختلف فروع العلم. فمصطلح الباث أو المرسل أو الكاتب من مصطلحات الفيزياء التي استعملها أصحاب نظرية الإجبار وتبناها رواد نظرية الإبداع في تعريف الظاهرة اللغوية، ثم استبدلها بعضهم بكلمة مرسل. والباث طرف أول في جهاز التخاطب، ويقابله طرف ثان أطلق علية مجازا المصطلح الفيزيائي "المتقبل" ثم ازدوج بمصطلح آخر هو المرسل إليه.[2]

1 ــ الأسلوبية النظرية:

تنظر للأدب انطلاقا من اللغة المستخدمة في النص الأدبي هو مسعى النظرية الأسلوبية لتفسير أدبية النص الإبداعي في جوانبه الأسلوبية بالاعتماد على مكوناته اللغوية المختلفة مثل: المفردات (أسماء و أفعال) والأوضاع النحوية (من حذف وتقديم وتأخير وتوكيد...) والأوزان ودلالاتها والحروف وأنواعها ...

غاية الأسلوبية النظرية تثبيت وتقنين القواعد النظرية التي يجد فيها الناقد الأسلوبي سبيله للغوص في تحليل النص دون المؤثرات التي تحيط به من قريب أو بعيد، وبذلك تستقر على مناهج بعينها وهي السمة البارزة فيها.

2 ــ الأسلوبية التطبيقية:

بعد إرساء القواعد النظرية للأسلوبية يقوم الباحث بالخطوة التالية القائمة على قراءة النص قراءة نظامية جادة بغية تحليل النص مستندا على هذه القواعد مظهرا خصائصه وسماته اللغوية والبلاغية والإيقاعية، لأنه من خلال ذلك يريد الباث التأثير على المتلقي وإقناعه بما يريد.

3 ــ الأسلوبية المقارنة:

1 ـ عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير،من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص:54.

2 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص:137.

أساسها المقارنة دون تجاوز حدود لغة واحدة "وهي تدرس أساليب الكلام في مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة، لتبيين خصائصها المميزة عن طريق مقابلة بعضها بالبعض الآخر، لتقدير أدوارها المختلفة في بناء صور الجمال في النصوص الأدبية.[1] هذه العملية تقتضي أثناء المقارنة معالجة أكثر من نصين تربط بينها عناصر مشتركة في الموضوع والغرض العام مع الاشتراك في المؤلف أو عدم الاشتراك فيه.

مستويات التحليل الأسلوبي ومداخله:

تسعى الأسلوبية إلى الكشف عن خصائص النص الأدبي الأسلوبية، وما يميزه فنيا وجماليا وإبداعيا مع تحديد مكوناته وآثاره في نفس القارئ أو السامع ... وللوصول إلى هذه الغاية لابد من الوقوف على آليات المقاربة الأسلوبية (مستويات التحليل الأسلوبي). بمعنى كيف نقارب النص الأدبي أسلوبيا؟

"المقاربة الأسلوبية تسعى إلى دراسة مكونات الكلام من: أصوات، ومقاطع، وكلمات، وجمل، وعبارات، وربطها بمجموعة من المقصديات المباشرة وغير المباشرة. والهدف منها ربط أسلوب النص بالكاتب نفسه طبقا لمقولة بوفون: "الأسلوب هو الإنسان نفسه."[2] وهنا يمكن الاستعانة باللسانيات، والبلاغة، والشعرية، والسيميائيات، والتداوليات، وجمالية التلقي في مقاربة النص الأدبي أسلوبيا، ويعني هذا كله أن النص الأدبي يمتلك أساليبه الخاصة، وآلياته التقنية المتميزة التي تخصصه عن النصوص الأخرى ومن ثم، فهناك حاجة ماسة إلى تبيان تلك الأساليب الموظفة، وتحديد خصوصياتها واستكشاف جمالياتها الفنية. علاوة على ذلك، يمكن دراسة المكونات، الاستبدالية في النص كما يرى ذلك "رومان جاكبسون." "Roman Jakobson" ودراسة المكونات التركيبية كما يرى ريفاتير"M.Rifaterre" ولا يقتصر الأمر على دراسة المكونات الدلالية والتركيبية فقط، بل لابد من دراسة البعد الوجداني الذي يحمله الأسلوب، أو استخلاص الآثار الأسلوبية التي يحدثها النص في المتلقي أو القارئ."[3]

تحدث صلاح فضل عن مستويات التحليل اللغوي وحصرها في ثلاثة هي الأسلوب الصوتي والنحوي والمعجمي... وعندئذ نبدأ من علم الأسلوب الصوتي الذي يبحث في

1 ـ فتح الله أحمد سليمان:الأسلوبية مدخل نظري، مرجع سابق، ص:43.
2 ـ بيير جيرو: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص:37.
3 ـ جميل حمداوي: اتجاهات البحث الأسلوبي، مرجع سابق، ص: 24.

وظيفة المحاكاة الصوتية وغيرها من الظواهر من الوجهة التعبيرية، كما يصبح لدينا علم أسلوب المعجم للبحث في الوسائل التعبيرية للكلمات في لغة معينة، وما يترتب على ظواهر نشأتها وحالات الترادف والإبهام والتضاد والتجريد والتحدي والغرابة والألفة فيها من نتائج، ثم يتدرج هذا البحث لتحليل الصور على نفس المستوى، ثم يأتي علم أسلوب الجمل ليختبر القيم التعبيرية للتراكيب النحوية على ثلاثة مستويات أيضا: مكونات الجمل من صيغ نحوية فردية، والانتقال من نوع محدد من الكلمات إلى نوع آخر، ثم بنية الجملة ــ أي ترتيب الكلمات وحالات النفي والإثبات وغيرها، ثم الوحدات العليا التي تتألف من جمل بسيطة ــ مثل ما يكون اللغة المباشرة وغير المباشرة من مطلقة وحرة وما سواهما."[1]

تتناول المقاربة الأسلوبية النص من عدة مستويات هي:

ا ــ المستوى الصوتي: يمثل هذا الجانب مكونا جماليا وأساسيا في بناء القصيدة الشعرية ويتناول فيه المحلل ما في النص الأدبي من مصادر الصوت والإيقاع والعناصر المشكلة له مثل: الوقف والوزن والنبر والمقطع والتنغيم والقافية والتكرار والدلالات الموحية التي تنتج عن ذلك، ويتضح بأنه متعدد العناصر متكاملة فيما بينها. فهو" نظام من أمواج صوتية ومعنوية وشكلية."[2]

ب ــ المستوى التركيبي النحوي: ترى الأسلوبية بأن هذا المستوى من أهم العناصر في مجال البحث الأسلوبي، لأنه يبرز شخصية المبدع وقيمته الفنية التي تميزه عن غيره من المبدعين الآخرين. وفي هذا المستوى يمكن دراسة الجملة والفقرة والنص ناهيك عن العناصر التالية:

1 ــ الجملة طولا وقصرا.

2 ــ أدوات الربط بمختلف أنواعها.

3 ــ علامات الوقف.

4 ــ التقديم والتأخير.

5 ــ الفعل والفاعل.

1 ـ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 180-181.

2 ـ خالدة سعيد:حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص: 11.

6 ــ المبتدأ والخبر.

7 ــ الصفة والموصوف والعلاقة بينهما.

8 ــ الموصول وصلته.

9 ــ التذكير والتأنيث.

10 ــ الإضافة.

11 ــ المبني للمعلوم والمبني للمجهول.

12 ــ الزمن.

13 ــ البنية العميقة والبنية السطحية.

14 ــ العدد وأنواعه.

15 ــ الأحوال.

16 ــ المفاعيل.

وهنا تلعب الأسلوبية النحوية دورها في دراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص وتكامله عن طريق أدوات الربط بمختلف أنواعها.

ج ــ المستوى الدلالي: يهتم المحلل الأسلوبي هنا بدراسة الكلمات وما حوته من مميزات تؤثر في الأسلوب. ويدرس:[1]

1 ــ الكلمات المفاتيح.

2 ــ الكلمة والسياق الذي تقع فيه وعلاقتها الاستبدالية والمتجاورة.

3 ــ الاختيار.

4 ــ الصيغ الاشتقاقية.

د ــ المستوى البلاغي: وتتم من خلاله دراسة:

1 ــ المعاني: ويدرس من خلالها الأساليب الإنشائية الطلبية وغير الطلبية كالتعجب والتمني والأمر والاستفهام والنداء والنهي والأغراض البلاغية المستفادة من كل نوع من هذه الأنواع.

2 ــ البيان: ويدرس من خلاله:

ــ التشبيه ودلالاته.

1 ـ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 53.

ــ الاستعارة ودلالاتها.

ــ الكناية ودلالاتها.

ــ المجاز ودلالاته.

3 ــ البديع: ويدرس من خلاله المحسنات اللفظية والمحسنات المعنوية.

يمكننا القول بعد ذلك أن الأسلوبية لا تتعامل مع عالم النص الأدبي من زاوية واحدة، وإنما تتناوله بطريقة تختلف عما سبق، حيث تتعدد قراءته من عدة زوايا، أحدهم يقرأه قراءة أسلوبية صوتية، والآخر يقرأه قراءة أسلوبية تركيبية نحوية، والثالث يقرأه قراءة أسلوبية دلالية جمالية.

من هنا تبدو سمات المنهج الأسلوبي في تحليل الخطاب الأدبي والمتمثلة في "استكشاف العلاقات اللغوية القائمة في النص، والظواهر المميزة التي تشكل سمات خاصة فيه، ثم التعرف على العلاقات القائمة بينها وبين شخصية الكاتب الذي يمثل مادته اللغوية وفق أحاسيسه ومشاعره التي تجعله يلح على أساليب معينة، ويستخدم صيغا لغوية تشكل في مجملها ظواهر أسلوبية لها دلالتها في النص الأدبي."[1]

هذه بعض المعالم التي يستعين بها المحلل الأسلوبي، قصد الوقوف على جماليات النص الأدبي، في حين لا تقف المقاربة الأسلوبية عند تلاحم هذه المستويات وتقاربها، بل هناك ثلاثة عناصر جوهرية يتعامل معها التحليل الأسلوبي. وهي على النحو التالي:[2]

ــ **العنصر اللغوي:** يعالج نصوصا قامت اللغة بوضع شفرتها.

ــ **العنصر النفعي:** يجبرنا أن ندخل في حساباتنا مقولات غير لغوية، مثل المؤلف والقارئ والموقف التاريخي، وهدف الرسالة وغيرها.

ــ **العنصر الجمالي:** يكشف عن تأثير النص على القارئ والتفسير والتقويم الأدبيين له.

لم يشترط علماء الأسلوبية اجتماع وتآلف هذه العناصر جميعها أثناء عملية التحليل الأسلوبي، فكثيرا ما يغفل بعضها إذ يهتم المحلل بعنصر، ويهمل بقية العناصر الأخرى أو يحدث العكس. غير أن هذه العناصر كلها في الواقع تأتي مجتمعة مترابطة مبدئيا خاصة في الدراسات الأسلوبية، حيث ينبني بعضها على الآخر.

1 ـ عودة خليل: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مرجع سابق، ص: 99.
2 ـ صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص: 132.

يختلف التحليل الأسلوبي باختلاف مداخل التحليل المتعددة. فقد يكون المدخل بنيويا، بمعنى أن الانطلاق فيه يكون من مباني المفردات وتراكيب الجمل وأشكال النصوص وهندسة الآثار الأدبية، وقد يكون المدخل دلاليا ينطلق فيه من صور معانيه الجزئية وموضوعاته الفردية، وأغراضه الغالبة، ومقاصده العامة ، وأجناسه المعتمدة. كما قد يكون المدخل بلاغيا ينطلق فيه من الظاهرة الأسلوبية، أو مجموعة الظواهر المستخدمة، كما قد يكون الدخول إليه من الباب التقني، فتعتمد فيه المقارنة أو الموازنة أو التقنيات المقايسة أو الإحصاء."[1]

على العموم، حينما نريد تحليل النص الأدبي أسلوبيا نقوم بجرد المعجم اللغوي، وتحديد حقوله الأسلوبية، واستكشاف كلماته الموضوعاتية المتواترة عبر عمليات الإحصاء، ثم دراسة أنواع الأساليب المستخدمة (أسلوب شاعري - أسلوب سردي ــ أسلوب درامي ــ أسلوب حواري - المنولوج - الأسلوب غير المباشر الحرــ البوليفونية ــ السخرية - التهجين-التنضيد)..، ثم تبيان طبيعة اللغة ومستوياتها (الفصحى ــ الدارجة ــ اللغة الثالثة ــ اللهجات الشعبية)....، وجرد أنواع الصور البلاغية (صورة المشابهة - صورة المجاورة - صورة الرؤيا- صورة العلامة ـــ صورة التآلف - صورة الاختلاف...)، مع رصد الانزياحات والانحرافات الصوتية والصرفية والدلالية والتركيبية والإيقاعية، ثم دراسة الوصف بكل مكوناته، وأنواعه، ووظائفه، وبنياته الزمنية والصرفية والنحوية والتركيبية.... وبعد عملية التحليل الأسلوبي، نصل إلى مرحلة استخلاص النتائج المتعلقة بخصوصيات الأسلوب، وفرادته، وأبعاده الدلالية والمرجعية. أي: نحلل الأسلوب في ضوء محطات ثلاثة: البنية، والدلالة، والمقصدية.

وقبل ذلك، نوزع النص أو العمل الأدبي إلى فقرات أو مقاطع أو متواليات أو محاور للقراءة، فندرسها بشكل كلي، من خلال التوقف عند مستويات معينة، حينما ندرس السرد فلابد من الإشارة إلى مختلف الأساليب السردية الموظفة، مثل :الأسلوب المباشر، والأسلوب غير المباشر، والأسلوب غير المباشر الحر وبعد ذلك ننتقل إلى تحديد طبيعة اللغة، لرصد أنواع سجلاتها، وتعداد وظائفها.

1- ينظر محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 1992، ص:9.

ويمكن دراسة بنية الزمن ترتيبا، ومدة، وتواتر. ونرصد أيضا مختلف وجهات النظر في علاقتها بوظائف الراوي، مع تحديد مكونات الوصف من خلال التوقف عند مجموعة من الصور السردية.

يتبين لنا من هذا كله أن الأسلوبية هي دراسة شكلية من جهة، ودراسة هيرمينوطيقية (الشرح والتفسير والتأويل) من جهة أخرى، تبحث عن المعنى.أي: أن الأسلوبية مقاربة شكلية ودلالية.

بذلك، تستند المقاربة الأسلوبية إلى دراسة النصوص والخطابات والأعمال الأدبية بالتوقف عند ثلاث محطات رئيسة هي :البنية، والدلالة، والمقصدية، مع استثمار مجموعة من المستويات التحليلية، كالمستوى الصوتي والمستوى الإيقاعي، والمستوى الصرفي، والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي، والمستوى التداولي، والمستوى التناصي، والمستوى المناصي، والمستوى الوصفي، والمستوى المعماري، والمستوى المرجعي...

مقولات الأسلوبية:

الأسلوب اختيار:

اهتم النقد العربي القديم بمبدأ الاختيار، فالمبدع ناظما أم ناثرا يوظف ما يلاءم من أسلوب (ألفاظ وجمل) يقابل به مخاطبيه، مراعيا مكانتهم وثقافتهم. ففي بعض تعريفات البلاغة إيماءات إلى أهمية هذا العنصر ومنها قولهم: " البليغ من يجتني من الألفاظ نوارها، ومن المعاني ثمارها... البلاغة الفهم والإفهام وكشف المعاني بالكلام، ومعرفة الأعراب والاتساع في اللفظ، والسداد في النظم، والمعرفة بالقصد البيان في الداء، وصواب الإشارة، وإيضاح الدلالة، والمعرفة بالقول والاكتفاء بالاختصار عن الإكثار، وإمضاء العزم على حكومة الاختيار... والبلاغة تخير اللفظ في حسن إفهام."[1]

تشير هذه التعريفات إلى أن عملية الاختيار ضرورية لدى الكاتب أكثر منها لدى المتلقي، بصورة أكبر، فهو دائما مقتنعا بتجاربه ورؤاه وأفكاره ومواقفه، وبإمكانه اختيار ما يراه مناسبا لتحقيق أهدافه ومراميه.

عنصر الاختيار لا يتوقف على المبدع أو الباث لتحقيق الفهم فقط، إذ لابد أن يتحقق عنصر الإفهام من قبل المتلقي لأنه لا يمكن تجاوز هذه الشخصية لأنها هي التي تعيد

1 - ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص: 392-397.

بناء النص، وإعادة قراءة ما أنتجه المبدع، وكل هذا يقوم على نجاح عملية الاختيار.

من النقاد من ربط الاختيار باللفظة المفردة وكيفية نسجها لتشكل مجتمعة الجملة فالعبارة فالنص، وأن هذه اللفظة ينظر إليها من داخل السياق لا من خارجه، كما وجب أن يكون الأسلوب مناسبا للمقام والحال، وهو مذهب أبي هلال العسكري القائل:" وتخير الألفاظ، وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام، وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته، فإن أمكن مع ذلك منظوما من حروف سهلة المخرج كان أحسن له، وأدعى للقلوب إليه، وإن اتفق له أن يكون موقعه في الإطناب والإيجاز أليق بموقعه، وأحق بالمقام، والحال كان جامعا للحسن، بارعا في الفضل، وإن بلغ مع ذلك أن تكون موارده تنبيك عن مصادره، وأوله يكشف قناع آخره، كان قد جمع نهاية الحسن، وبلغ أعلى مراتب التمام."[1]

كما تحدث عبد القاهر الجرجاني عن اختلاف الكتاب في أساليبهم فمنه من يفضل توظيف الجمل الاسمية ويؤثرها على الجمل الفعلية، ومنهم من يحبذ الأسلوب السهل الممتنع، ومنهم من يوظف الصور البيانية، ويخرج عن المألوف، وينتهك قواعد اللغة، ومنهم من يعتمد على الصنعة اللفظية بالرغم من أنهم يطرقون موضوعا واحدا. " فإنك تجد متى شئت من الرجلين قد استعملا كلما بأعيانها، ثم ترى هذا قد فرغ السماك، وترى ذاك قد لصق بالحضيض."[2]

كل هذه التعريفات مع ما ورد منها سابقا تقودنا إلى أن اختيارات المبدع للكلمة أو التركيب أو العنوان أو أي تقنية من التقنيات مقصودة منه نتيجة الموقف الذي يعيشه. ومن جهة أخرى يراعي ظروف المتلقي الاجتماعية والعلمية والثقافية والنفسية، زيادة على ذلك ترتبط عملية الاختيار أيضا بصاحبها فقط، لأنها تعكس شخصيته وطريقته في التأليف، فما ينتقيه كاتب ما، يختلف عما اختاره كاتب آخر، إذ يختلفان في الرقة والصلابة والسهولة والصعوبة، ومرد ذلك يعود إلى اختلاف طبائعهما، مما يوحي بأن عملية الاختيار عملية فردية تعبر عن ذات صاحبها... والبلاغة تخير اللفظ في حسن إفهام."[3] وبذلك يشق الكاتب لنفسه أسلوبا وطريقا في الكتابة تفرده عن غيره ويعرف

1 - أبو هلال العسكري: الصناعتين، مرجع سابق، ص:141.
2 - الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص:48.
3 - ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج1، مرجع سابق، ص: 392 - 394.

بها، ويرسم من خلالها شخصيته بصفة عامة.

يقول شكري محمد عياد:" ثمة مفهوم رئيس آخر وثيق الارتباط بمفهوم التعبيرية في علم الأسلوب وهو مفهوم الاختيار والمقصود به إمكانية الاختيار بين عبارتين أو أكثر أو بدائل أسلوبية ــ كما تسمى ــ تتفقان في المعنى ولكنهما لا تؤديانه بنفس الطريقة، وتصف بعض الكتب المعتمدة هذا المفهوم كما يلي: إذا وُجدَت عبارتان في لغة واحدة تفيدان نفس المعلومة تقريبا ولكنهما تختلفان في البنية اللغوية فمن الممكن القول إنهما تختلفان في الأسلوب مثل "بادر بالمجيء"، "ووصل قبل أوانه" والاختيار بين شكلين مترادفين أو أكثر إنما يرجع إلى مراعاة الجهة التعبيرية فنحن نختار الشكل الأكثر مناسبة في نبرته وإيقاعه وبنيته الصوتية وعرفه الأسلوبي للغرض من القول وللموقف الذي يجيء فيه ويحملنا كما قال أحد أتباع بالي " وهو أن نفس الاختيار الذي قام به مستعمل اللغة من جميع جهات اللغة لكي يضمن لرسالته أكبر قدرة من التأثير."[1]

عنصر الاختيار ضروري ومهم للباث كعنصر متشبع بالقناعة والحرية فيما يختاره، ليعبر عن تجاربه، وغايته في ذلك تحقيق عنصر الفهم والإفهام. فإذا كان المبدع باستطاعته الإتيان ببدائل ليفصح بها عما يريده للمتلقي، نراه في بعض المواقف يجد نفسه مجبرا في عملية الاختيار، فامرئ القيس حينما خاطب صديقيه وبكى على الأطلال في قوله:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول وحومل

كان باستطاعته استبدال قفا ونبك بفعلين آخرين مرادفين لهما ومتلازمين معهما دلاليا. في حين أن أسماء الأماكن لا يمكن تبديلها لأنها متعلقة بوجدان الشاعر، والشاعر يتعامل معها تعاملا واقعيا. لكنها لا تشكل ظاهرة أسلوبية إذا نظر إليها على أنها مفردات مرتبطة مع بعضها، في حين يمكن أن تشكل ظاهرة أسلوبية إذا نظر إليها على أنها تعداد وتكثيف للأماكن التي ترتبط بتجربة الشاعر."[2]

أجمع معظم النقاد أن عملية الإبداع الأسلوبي تكمن في الاختيار ثم التركيب، فالمنشئ يعتمد على قاموسه اللغوي الواسع ويختار منه مظاهر محددة يركبها ويشكل بها خطابا.

1 - شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، مرجع سابق، ص: 86.
2- ينظر موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، مرجع سابق، ص: 28-32.

لأن " اللغة المعينة هي عبارة عن قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبير، ومن ثم فإن الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة. ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به من غيره من المنشئين."[1]

أما الدراسات النقدية الحديثة أجمعت على أن الأسلوب اختيار وعولوا عليه في تعريفهم له فقالوا: " الأسلوب محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل."[2]

ويرى "جاكبسون" أن كل نص شعري أو أدبي " لابد أن يتم وفق إسقاط محور الاختيار على محور التركيب"[3] وشاع عن هذه الدراسات أن نظام اللغة يتيح للمبدع اختيار ما يناسبه للتعبير عن موقف من المواقف بكل حرية بما يخدم تصوراته ومواقفه بعيدا عن العموميات، وعليه حددت الدراسات الأسلوبية أربعة أنماط للاختيار هي:[4]

1 ــ اختيار غرضه التوصيل، حيث يريد المتكلم تحقيق قصده من الكلام أو الحديث مثل الدعوة أو الإقناع أو الإبلاغ. ويمكن أن نلمس في النصوص الأدبية نية توصيل المقاصد الجمالية.

2 ــ اختيار موضوع الحديث: فالكاتب هنا ينتقي المواضيع التي يريد الحديث عنها، وعليه يحدد إمكاناته الاختيارية التي لها قيمة معينة فإذا كان يريد الحديث عن الفرس باستطاعته توظيف الحصان أو المهر أو الجواد أو دون الحديث عن أي حيوان آخر.

3 ــ اختيار الشفرة " الكود" على مستوى تعدد اللغات: حيث ينتقي المتكلم هنا لغة غير لغته أو لهجة ما، فهو مهم في النصوص الأدبية لدلالته على تداخلات اللغة أو اللهجة الأجنبية.

4 ــ الاختيار النحوي: حيث يجبر المتحدث على اختيار أبنية لغوية خاضعة لقواعد نحوية إجبارية في صياغتها مثل الجمل الاستفهامية والشرطية وجمل النفي وغيرها

1- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، مرجع سابق، ص: 37-38.
2 - صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص: 116.
3 - محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 120.
4 - ينظر صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص: 133-134.

التي يفسد الكلام بعدم تباعها.

رغم ذلك لا يمكن للمبدع أن يكون في بعض الأحيان حرا في اختياراته، وبالتالي لا يصبح كل اختيار أسلوبا، وعلى هذا الأساس ميز سعد مصلوح بين نوعين من الاختيار:

1 ــ اختيار نفعي مقامي: يؤثر فيه المنشئ كلمة أو(عبارة) على أخرى لأنها أكثر مطابقة ــ في رأيه ــ للحقيقة أو لأنه عكس ذلك، يريد أن يضلل سامعه أو يتفادى الاصطدام بحساسيته اتجاه عبارة أو كلمة معينة.[1] ثم أورد مثالا أخطأ من خلاله صاحبه ولم يراع فيه مقام السامع الذي كان رد فعله سلبيا والمتمثل فيما قاله ذو الرمة في مجلس عبد الملك بن مروان:

ما بال عينيك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفرية سرب

يقول ابن رشيق: وقد كانت بعين الملك ريشه وهي تدمع أبدا، فتوهم أنه خاطبه أو عرض به فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل ؟ فمقته، وأمر بإخراجه."[2]

وهناك أمثلة كثيرة كقول جرير مخاطبا عبد الملك بن مروان:

أتصحو أم فؤادك غير صاح عشية هم صحبك بالرواح

فقال له عبد الله بن الملك: بل فؤادك يا ابن الفاعلة، كأنه استثقل هذه المواجهة وإلا فقد علم أن الشاعر إنما خاطب نفسه.

هذه الأمثلة تؤكد انتقاء الأديب بصفة عامة لألفاظه وتراكيبه بكامل الدقة والعناية، لأن هذه العملية متعلقة بالمتلقي ومدى قبوله لها، فهي تتم بطريقة شعورية تعتمد على التفضيل والاختيار، لشعوره أن هذا التعبير هو الأنسب لما يريد تحقيقه من توصيل أفكاره وبلوغ غاياته، لذلك تراه يتأمل كلماته ويتمعن في ألفاظه حتى يعثر على ما يناسب معانيه. وبالتالي تصدق مقولة : موافقة الكلام لمقتضى الحال " لأن القارئ" إنما يتلقى النص من خلال خبرته الشخصية والاجتماعية وهذا ما يمنح القراءة إبداعية متميزة."[3]

هكذا يختار الأدباء سواء الشعراء أو الكتاب كلماتهم بعناية واهتمام بل إن غالبيتهم

1 ـ سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، مرجع سابق، ص: 38.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 38- 39.
3 ـ فاضل ثامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص:47.

"نجد مثلهم الأعلى هو الدقة والضبط والإتقان، ومتى قصد إلى الدقة يجب عليه اختيار كلمة معينة بدل كلمة أخرى. والأديب الذي يريد الدقة يرغم على أن يتخير الكلمات بكل اعتناء وبطئ وجهد، حتى يلاءم بين الكلمات والمعنى الدقيق الذي يريده."[1] وكأن هذا الاختيار يتم بطريقة شعورية تعتمد على التفضيل والاختيار، لشعوره أن هذا التعبير هو الأنسب لما يريد تحقيقه من توصيل أفكاره وبلوغ غاياته، لذلك تراه يتأمل كلماته ويتمعن في ألفاظه حتى يعثر على ما يناسب معانيه.

2 ــ انتقاء نحوي وهو اختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخاصة، والمقصود بالنحو قواعد اللغة بمفهومها الشامل الصوتية والصرفية والدلالية، ويكون هذا الأمر حين يفضل المبدع أسلوبا على أسلوب.

الاختيار ليس مقتصرا على الألفاظ فحسب، وإنما يتجاوز ذلك أيضا ليتعامل مع النحو، فيأتي المبدع على اختيار بعض الوظائف اللغوية دون غيرها من الأشكال الأخرى لأنها تفي بالغرض، خاصة أن اللغة واسعة بأنماطها التركيبية مما يتيح للكاتب قدرا كبيرا من الحركة والحرية.

الأسلوب تركيب

أجمعت جل دراسات الحقل الأسلوبي على أهمية التركيب واعتبرته أساس البحث الأسلوبي، لأنه يعد من الأسباب التي تحقق عملية الخلق الأدبي. فهو الذي يقوم بعملية تأليف الألفاظ المنتقاة وتركيبها في النص الأدبي، ويساهم في تكامله وانسجامه الداخلي.

عملية الإبداع أو الخلق تأتي تالية لعملية اختيار العناصر اللغوية، ثم توزع بصورة مخصوصة فيتكون عن طريقها الخطاب، " فظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي، والتركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية، وعليه يقوم الكلام الصحيح،"[2] ويسميها البعض التنسيق، الذي يرى أن وظيفته " الربط بين عناصر لغوية مفردة بوضعها في تتابعات، لأن التنسيق بمعناه الحقيقي هو بناء مقالي يضع الوحدات اللغوية البسيطة في علاقة تجاور فيجمعها متتابعة معا (في سياق خطي

1 ـ أحمد أمين: النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 124-125.
2 ـ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص: 168.

تتابعي) في وحدة لغوية أعلى (كجمع وحدات صوتية في وحدة صرفية، وجمع وحدات صرفية في مقاطع)"[1]

نتوصل إلى أن الأسلوب هو محصلة ونتيجة توافق جدول الاختيار (الاستبدال، الانتقاء) مع جدول (التركيب، البناء، النسج) وهذا يعيد إلى الأذهان قول جاكبسون "من أن كل تعبير لغوي لا بد أن يتحقق من خلال إسقاط محور الاختيار على محور التركيب."[2]

التركيب قريب من مفهوم النظم في النقد العربي القديم، به يحقق النص الأدبي أدبيته، ثابت في تفاوته وتباينه، بينما لا نقف على هذه الصورة في كلام البشر المنظم.[3] يحول الخطاب الأدبي إلى عمل فني جميل. " والملاحظ أن كل تركيب أسلوبي يتضمن أبعادا دلالية تخصه، وأن أي تغيير في بنية التركيب بتقديم أو تأخير في بعض وحداته اللغوية، أو تعريف أو تنكير أو إظهار أو إضمار كل ذلك يكون بهدف، ويقصده المنشئ عن وعي وإدراك ولا يمكن أن تظهر خاصية أسلوبية في التركيب دون قصد.

مهما كان التغيير طفيفا في التركيب يأتي استجابة لنسق ويتطلبه السياق، فإحلال صيغة اسم الفاعل مثلا محل الصفة المشبهة، أو إحلال المضارع محل الماضي أو الأمر"، إنما هي ظواهر لغوية يتطلبها الأسلوب ويستدعيا المقام والسياق.[4] فكلما تغير تركيب الكلمات تغير معه المعنى، وبذلك يتمكن المبدع من ترجمة أحاسيسه ومشاعره وتصوره للوجود.

الكلمة النحوية والأداة هما بمثابة المادة الخام في البناء اللغوي، وتجمعهما العفوي بأي صورة من الصور لا يفيد الخطاب الأدبي إلا بالتنسيق والتآلف بينها " حتى تتشكل الصورة الفنية، أو يتحقق انسجام الخطاب الأدبي وتكامله. إن هذا التأليف يخضع لقوانين نظام الجملة، أو التركيب النحوي وإلا كان مردودا خارجا على عادة القوم، وعليه نلاحظ أن لنظام التركيب النحوي قيمة من حيث الموقعية، ونظاما سائدا من حيث الترتيب. أما قيمة الموقعية نجد لكل موقع نحوي فيها معنى معينا، فالمبتدأ قيمته

1 ـ فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، مرجع سابق، ص: 127.
2ـ موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، مرجع سابق، ص: 43.
3 ـ ينظر الباقلاني: إعجاز القرآن الكريم، مرجع سابق، 54- 56.
4 ـ نور الدين السد:الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1، مرجع سابق، ص: 172.

المعنوية تتمثل في أنه محكوم عليه ومن هنا وجبت معلوميته، حتى يسهل وصفه عكس الخبر(المسند له) حيث نجد ضرورة في توضيحه.

أما النظام السائد لترتيب الجملة فقد جرى العرف فيه الالتزام بترتيب عناصر الجملة الفعلية، أو الجملة الاسمية، ثم تأتي بعدها المكملات. كما نجد ترتيبا آخر لا يمكن مخالفته كالترتيب بين المضاف والمضاف إليه مثلا، وترتيب جائز يمكن مخالفته، كالترتيب بين المبتدأ والخبر، والفاعل والمفعول به.[1]

على أننا في هذا المقام نرد الجميل لعالم العربية الجليل عبد القاهر الجرجاني، لريادته هذا المجال منذ قديم الزمان حيث قال: " والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب، فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء واتفقا، وأبطلت نضده ونظامه الذي بني عليه، وفيه أفرغ المعنى وأجري، وغيرت ترتيبه بخصوصيته أفاد كما أفاد، وبنسقه المخصوص أبان المراد، نحو أن تقول في:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

"منزل قفا ذكرى من نبك حبيب".أخرجته من كمال البيان، إلى محال الهذيان، وأسقطت نسبته من صاحبه، وقطعت الرحم بينه وبين منشئه."[2]

" الفصل هو ترك العطف بالواو بين الجمل، وقد تتبع البلاغيون مواضعه في الجمل فوجدوا أن الجملتين إذا تقاربتا بحيث يمكن أن تعدا شيئا واحدا، جاء بينهما الفصل لأننا لو وصلنا في هذه الحالة فكأننا نعطف الشيء على ذاته وهو ممتنع، ووجدوا أيضا أنه لو تباعدتا بحيث لا يضمهما إطار واحد فإننا نفصل بينهما لأننا لو وصلنا في هذه الحالة فكأننا نعطف الشيء على غير شبيهه أو مثيله وهو ممتنع. "[3] فإذا كانت الجملة الأولى خبرية والثانية إنشائية فمن الطبيعي أن تكونا متباعدتين ووجب ترسيم الانقطاع بينهما فلا يسمح لهما بالوصل. "ومن هنا أطلق البلاغيون على اجتماع جملتين إحداهما خبرية والأخرى إنشائية كمال الانقطاع، وحكموا عليهما بالفصل."[4]

1 ـ ينظر أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص: 167- 168.
2 ـ الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، مرجع سابق، ص :10.
3 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص: 178.
4 ـ المرجع نفسه، ص:178.

الأسلوب انحراف:

جاء في " لسان العرب" نزح: نزح الشيء ينزح نزحا ونزوحا: بعد، وشيء نزح ونزوح: نازح. ونزحت الدار فهي تنزح نزوحا إذا بعدت. نزح به وبلد نازح، ووصل نازح: بعيد، وفي حديث سطيح: عبد المسيح جاء من بلد نزيح: أي بعيد. ونزح البئر ينزحها و ينزحها نزحا وأنزحها إذا استقى ما فيها حتى ينفد. ونزحت البئر ونزحت تنزح نزحا ونزوحا فهي نازح ونزوح ونزوح، نفد ماؤها. وقد نزح بفلان إذا بعد عن دياره غيبة بعيدة والنزح: الماء الكدر.[1]

وجاءت مادة زيح في مقاييس اللغة لابن فارس بمعنى: " زيح وهو زوال الشيء وتنحيه، يقال: زاح الشيء يزيح :إذ ذهب وقد أزحتُ علته فزاحت وهي تزيح"[2]

ورد الانزياح في معجم أساس البلاغة للزمخشري في نفس المادة ، بمعنى: " زيح: أزاح الله العلل، وأزحت علته فيما احتاج إليه، وزاحت علته وانزاحت، وهذا مما تزاح به الشكوك من القلوب."[3]

نلاحظ من خلال هذا المفهوم اللغوي للانزياح قد دل على معنى البعد، ومعنى النفاذ، ومعنى الماء الكدر. وأضاف قاموس معجم اللغة العربية معنى آخر حيث ورد فيه: نزح الشخص عن أرضه: بعد عنها السكان النازحون عن ديارهم، نزح إلى العاصمة: انتقل، سافر" نزح من الريف إلى المدينة... فالمعنى المضاف إلى المعاني السابقة هو "الانتقال."

فالانزياح هو الانتقال من فضاء لآخر. وفي اللغة هو انتقال من معنى لآخر. والعرب وظفت هذه اللفظة بدل الانزياح في غالب الأحيان.

تخضع اللغة العربية لمجموعة من القواعد تساهم في بنائها، وصياغة جملها. فمستوياتها تبدأ من الصوت الذي يشكل الكلمات، والكلمات تتناسق وتتسق لتشكل الجمل الاسمية والجمل الفعلية، وترتبط الجمل وتتضام لتشكل الفقرات، ومن الفقرات تتشكل النصوص، بالاستناد إلى أنظمة لغوية وصرفية وبلاغية وعروضية لا يجوز للكاتب أن يحيد عنها إلا في حالات نادرة استثنائية، فإذا خرج عن هذا المعيار وتمرد على ما هو

1 - ابن منظور: لسان العرب، مج: 13، مرجع سابق، ص: 231-232.
2 - أحمد بن فارس: مقاييس اللغة، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2002، ص: 39.
3 - الزمخشري: أساس البلاغة، مرجع سابق، ص:428.

مألوف فقد انزاح وانحرف وعدل. وما دام الإنسان ابن بيئته وعصره، فهو تواق دائما إلى الجديد، يريد تجاوز نمطية التعبير القديمة، وبذلك يصبح الأدب عنـــده خرير ماء، أو تغريد طائر، وهذا ما جعل الكثير من الكتاب المعاصرين جميعا "راغبين في التحرر من المعايير الموضوعية والصيغية واللفظية والبنيوية، ورغبتهم هذه ليست وليدة اليوم، بل إنها ممتدة إلى عهد أرسطو ومعتمدة أساسا مهما للغة الشعرية. كما يلاحظ أن ردود الفعل التخمينية لدى القراء مبنية أصلا على توقع صياغة الشعر بلغة غير عادية خارجة، على المعيار."[1]

استند العرب قديما في تعريفهم للانزياح من خلال مفهومهم للعدول والتوسيع والاتساع، وهذه المفاهيم تمثل صور الخروج عن المألوف في التعبير، وصنع المفاجأة حتى غدت الآن ضربا من ضروب الانزياح الأسلوبي. فالتقديم والتأخير والحذف عدول في النحو، ومخاطبة المؤنث بما يخاطب به المذكر أو الحديث بصيغة الجمع عن المفرد أو العكس عدول في الصرف، وصور البيان والبديع وغيرها عدول في البلاغة، كل هذه العلاقات مارسها العرب قديما، والدراسات القديمة تثبت ذلك. فابن جني خصص فصلا في الخصائص، تناول فيه العدول في الحذف والتقديم والتأخير، وما إلى ذلك: " إنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي: الاتساع والتوكيد، والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كان الحقيقة البتة."[2] وورد في العمدة عن حد الاتساع وسببه: قائلا : وذلك أن يقول الشاعر بيتا، يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ، وقوته، واتساع المعنى."[3] وأتى بأمثلة كثيرة تثبت ما قاله، وتقطع الشك باليقين.

أورد الجرجاني مصطلح العدول في قوله: "وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر، فما من ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب، وعلى ما يبقى أوجب الفضل والمزية."[4]

والالتفات عند السيوطي هو مخاطبة الشاهد، ثم يحول الخطاب إلى الغائب، أو

1 - فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، مرجع سابق، ص: 59.
2 - ابن جني: الخصائص، مرجع سابق، ص: 422.
3 - ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، مرجع سابق، ص: 153.
4 - الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص: 430.

مخاطبة الغائب ثم يحول الخطاب إلى الشاهد."[1] وترتبط هذه المصطلحات المذكورة سابقا أشد الارتباط بالتشخيص الذي يعد هو الآخر صورة من صور التعبير غير المألوف، وغير المنتظر، وغير المتوقع.

هذه المصطلحات جسدت في الشعر العربي قديمه وحديثه، من ذلك مخاطبة الناقة والليل والدهر والحمام وغيرها.

يقول أبو فراس الحمداني:[2]

أقول وقد ناحت بقربي حمامة أيا جارتا هل تشعرين بحالي

ويقول محمود سامي البارودي:[3]

يا دهر فيم فجعتني بحليلة كانت خلاصة عدتي وعتادي

وعليه فإن مصطلحات العدول والالتفات والاتساع ليست جديدة أو دخيلة على العربية، بيد أن الأسلوبيين من العرب خاصة المبهورين بالأسلوبية الغربية عمموا مفهوم الانزياح على أنه خروج عن المألوف أكثر مما عرفه العرب.

تناول الجرجاني أهمية الاستعارة وفاعليتها، وكان الأقرب لمفهوم الانزياح الأسلوبي المتناول في الدراسات الأسلوبية المعاصرة عندما قال عن الاستعارة بأنها " تعطيك الكثير من المعاني باليسر من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر... فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبيّنة، والمعاني الخفية بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها، ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها...[4]

الانزياح عند يمنى العيد " هو الانحراف باتجاه الاختلاف. مثلا تنحرف الإشـــارات التعبيرية، على اختلاف أجناسها عن الموجودات، أو الوقائع التي تعبر عنها، وإن كانت تبقى تحيل عليها. إن الإشارة اللغوية " حمامة " تنحرف دلاليا عن المعنى الموجود الذي هو الحمامة لتعبر عن السلام، وإن كانت هذه الإشارة " الكلمة " تحيل على الحمامة."[5]

1 ـ السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تع: أحمد جاد المولى وعلي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986، ص: 334/1.

2 ـ أبو فراس الحمداني: ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، ط1، 1994، ص: 282.

3 ـ محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، تح: علي الجارم- محمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، 1998، ص:154.

4ـ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، مرجع سابق، ص:41 .

5 ـ يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، ط2، 1999، ص: 187.

الخطاب الأدبي يحمل بين سطوره لإيحاءات دلالية غير واضحة في التراكيب، لـــذلك وجب تعدد القراءات والتركيز ما وراء السطور " فالنص الأدبي إذن نظام من العلاقات بين مستويات الدلالة الذاتية ومستويات الدلالة الإيحائية."[1]

نشير إلى أن القرآن الكريم حفل بمثل هذه الإشارات فأصبحت ظاهرة قرآنية يجـــرى بها المثل وقدوة في التعبير ومن هذه الأمثلة:

1 ــ عدم المطابقة:

﴿ **فَفَرِيقا كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقا تَقْتُلُونَ** ﴾[2] حيث عبر بالمضارع الذي يدل على الماضي، أي وفريقا قتلتم.

2 ــ تذكير ماحقه التأنيث:

﴿ **وَمَا يُدْرِيكَ لَعَلَّ ٱلسَّاعَةَ قَرِيب** ﴾[3] والقياس قريبة.

3 ــ إفراد ما حقه الجمع:

﴿ **وَٱجْعَلْنَا لِلْمُتَّقِينَ إِمَامًا** ﴾[4] والقياس أئمة.

ــ إفراد ما حقه التثنية:

﴿ **فَلَا يُخْرِجَنَّكُمَا مِنَ ٱلْجَنَّةِ فَتَشْقَىٰٓ** ﴾[5] والقياس فتشقيا

وجد له نقاد الغرب في العصر الحديث عدة مرادفات فاختلفت تسمياته، وتعددت مصطلحاته عندهم، لأنهم لم يفهموا المصطلح نفسه. فهو: الانزياح والتجاوز عند "فاليري"، L`abus L -`écart والانحراف عند "سبيتزر"، La deviation والانتهاك عند "كوهين"، Le viol واللحن أو خرق السنن عند "تودوروف"، La – L`incorrection violation des normes، والعصيان عند "أراغون"،La transgression والتحريف عند "جماعة مو"، L`alteration والشناعة عند "بارت"، Le scandale والمخالفة عند "ثيري"، L`infraction والاختلال عند "وارين وويليك"، La distorsion والإطاحة عند "باتيار"، La subversion وخيبة الانتظار عند "جاكبسون."[6]

1 ـ جورج مولينيه: الأسلوبية، مرجع سابق، ص:25.
2 ـ سورة البقرة، الآية: 87.
3ـ سورة الشورى، الآية: 17.
4 ـ سورة الفرقان، الآية:74.
5 ـ سورة طه، الآية:117..
6 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 101-102.

رأى بن ذريل هذه المصطلحات بأنها تصب في معنى واحد، وأطلق عليها "عائلة الانزياح، وما الاختلاف في التسمية إلا لاختلاف في النظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها."[1] وأصبح مصطلح الانزياح من المصطلحات الشائعة في الدراسة الأسلوبية المعاصرة.

يعد أرسطو من عظماء التراث الغربي وهو من الذين ميزوا اللغة العادية عن اللغة المألوفة، ورأى أن اللغة التي تتجنب الشائع من الكلام هي اللغة الأدبية، ويرى في العبارة الجميلة "أن تكون واضحة غير مبتذلة، فالعبارة المؤلفة من الأسماء الأصلية هي أوضح العبارات، ولكنها مبتذلة... أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظا غير مألوفة."[2] و"بتحرير هذه الكلمات عن أوضاعها الأصلية والخروج عن الاستعمال العادي يجتنب السوقية."[3] ونعتقد هنا أن أرسطو يريد أن يبعد لغة النص الأدبي عن القواعد المعيارية التي تنزح به نحو الجمود ثم النفور، ويصبح بذلك الانزياح سبيل تحقيق التعارض بين اللغة النمطية التي تتفاداها الدراسات الأدبية واللغة الأدبية التي تتجه نحو الإغراب وهي الجديرة بالدراسة والتطور.

الانزياح بهذا الشكل جاء لينتقل باللغة من حقلها المعجمي الضيق المحدد إلى مجال النشاط الإنساني النابع بالحيوية والنشاط. وهو ما أثبته " فاليري" عندما قال: إن كل عمل مكتوب، كل إنتاج من منتجات اللغة يحوي آثارا أو عناصر مميزة، لها خصائص سوف ندرسها، فعندما ينحرف الكلام انحرافا معينا عن التعبير المباشر... وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة، ونشعر بأننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرا على التطور والنمو، وهو إذا ما تطور فعلا واستخدم، ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني."[4] ويعني ذلك أن الشعر نظام لغوي ثان تولد عن نظام آخر تقليدي عادي، تنتج عنه دلالة جديدة. الأسلوب "هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما، وشاركه في هذا الرأي كثير من النقاد."[5]

1 ـ عدنان بن ذريل: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 26.
2 ـ أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: 81.
3 ـ المرجع نفسه، ص81.
4 ـ المرجع نفسه، ص: 83- 84.
5 ـ موسى سامح ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، مرجع سابق، ص: 35.

يرى " ليو سبيتزر أن " كل خروج لغوي عن نموذج الكلام الشائع والمعتاد توظيفه في حياتنا هو تعبير للإثارة النفسية المنحرفة عن المألوف في حياتنا النفسية."[1] ويعتبر الأسلوب "انحرافا فرديا بالقياس إلى قاعدة."[2] ويفهم من ذلك الكلام أن الانحراف عن الكلام العادي لا يكون إلا بوجود الأصل المنحرف عنه، وأن هذا العمل الأدبي وما فيه من اعتداءات لغوية وبلاغية يعبر عن نفسية صاحبه وما يجيش بداخلها.

الانزياح عند"ريفاتير" " يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوء إلى ما نذر من الصيغ حينا آخر، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة، فيقتضي إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية، و أما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة."[3]

المعيار إذن هو الأسلوب العادي الذي تجاوزه المتكلم، ووجد له أكثر من مرادف مثل: "الاستعمال الدارج والمألوف والشائع والوضع الجاري والدرجة الصفر والسنن اللغوية والعبارات البريئة."[4]

رغم هذا الاختلاف فقد أجمع الكل على أن الانزياح هو خروج وانحراف عن الأسلوب العادي أو المعيار وما يقتضيه الظاهر لغرض في نفس الكاتب، أو ورد عفوا شريطة خدمته للنص بصورة أو بأخرى، وبدرجات متفاوتة. فالانزياح ما هو إلا استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصور استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وقوة جذب وأسر."[5] حيث يسمح للمبدع باستعمال الحيلة مع اللغة والانحراف عن قواعدها المعيارية الساعية إلى ربطه باللغة وقواعدها.

عملية الاختيار تسمح لحدوث الانحراف إذا انطلقت من الدرجة الصفر، والعلاقة بينهما علاقة ترابط وقوة وتكامل، بحيث يظهر الفرق بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي، وغيره من الأنظمة الأخرى، وأشار لهذا "مازورو" عند تعريفه للأسلوب "بأنه اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من

1 ـ شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص:103.
2 ـ جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986، ص: 16.
3 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص:103 .
4ـ موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، مرجع سابق، ص: 35.
5 ـ أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص:07.

درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه."[1] يفاجئ القارئ أو السامع ويلفت انتباهه بشيء جديد مع الحرص على عدم تسرب الملل إلى نفسه، وكأنه حيلة قصدها المبدع.

الكتابة الفنية إذا " تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة، أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه. وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي للغة."[2] إضافة إلى ذلك إضفاء صور إيحائية إضافية على الموضوع تترجم مواطن من الجمال الفني الخفي في النص، لا يدركها إلا ممعن نظر وصاحب حس مرهف، هذا البعد الجمالي تحدث عنه " برند شبلنر" حيث قال: " ولا يستطيع أحد إنكار أن محاولة إدراك الأسلوب على أنه انحراف عن المعيار الموجود خارج النص، وعلى أنه انحراف مقصود من المؤلف لأغراض جمالية محددة يبدو مقبولة في النظرة الأولى على الأقل."[3] وبالتالي يتحقق ما يسمى عند "رولان بارت" بلذة النص. هذه الدراسات كلها تتفق على أن الأدبية تتجلى في استعمال لغة داخل اللغة نفسها، "أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني."[4] مع وجوب التفرقة بين اللغة والكلام، وتتمظهر هذه اللغة الانحراف عن قواعد اللغة المعيارية المتعارف عليها، ويبقى الكلام متكونا من مستويين كما ذكر سابقا.

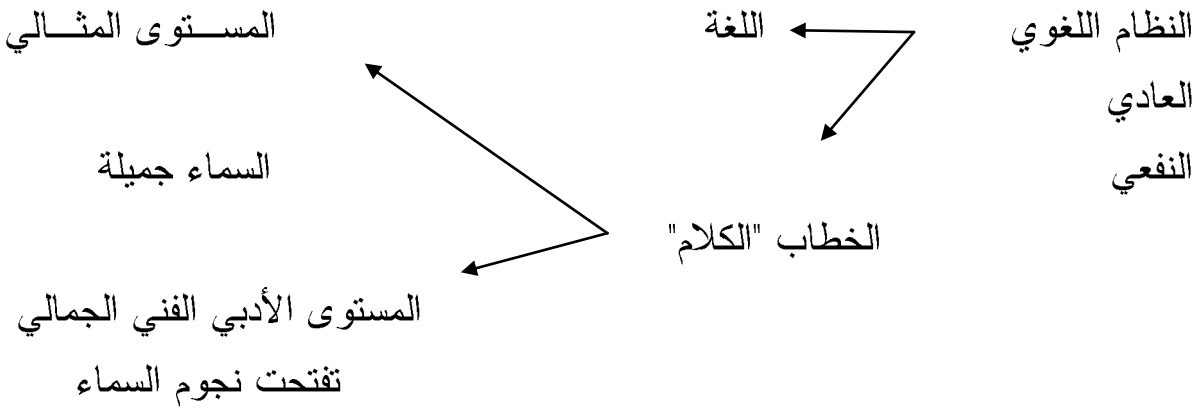
1 ــ مستوى ميثالي: وهو المستوى المعياري من حيث حفاظ اللغة على قواعدها الأصلية ومن ثمة يكون الكلام شفافا تقتصر ألفاظه على دلالته، فيخلو مما يسمى بالغموض. ويصبح واضحا لا يحتاج إلى إمعان نظر أو تفسير أو شرح.

اعتبر "مازورو" أن الدرجة الصفر هي أقل الأشكال اللغوية تمييزا، وذهب جاكبسون وريفاتير إلى أن الدرجة الصفر هي أضعف الأشكال اللغوية في شحنتها الإخبارية[5] وكأن هذه اللغة هي لغة العامة هدفها الإخبار والتبليغ لا غير، بيد أن عبد الله الغذامي يرى أن " الكلمات أقدر على الحركة من المعاني لأن الكلمة تستطيع أن تعني أي شيء، و يكفي في ذلك تأسيس سياق يوجد هذا المعنى الجديد، أما المعنى فليس

1 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص:102.
2 ـ شكري مجمد عياد: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، أنترناسيونال برس، القاهرة، ط1، 1988، ص: 79-81.
3ـ برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية،تر: محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع،الرياض، 1987، ص: 65.
4 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 117.
5 ـ الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، مرجع سابق، ص: 32.

له وجود إلا من خلال الكلمات المعبرة عنه ولو أزيحت عنه لأصبح عديما. والشاعرية الحديثة تأتي لتعطي الكلمة هذا الحق الذي هو حق طبيعي لها حرمت منه على مر السنين بظلم اقترفه عليها أصحاب مدرسة التمركز المنطقي كما سماهم دريدا "[1] وهكذا سعى الكثير من النقاد الغربيين و العرب إلى إعطاء الكلمة حقها في النص، وإبراز دلالتها على التي وضعت لها في أصل اللغة، كما يسعون حاليا جاهدين لتحرير النص أيضا.

2 ــ مستوى أدبي: ويتمثل في الخروج عن هذه القواعد وخرقها، فيكون الكلام بعيد التجانس وينجم عنه توتر وكثافة وينجر عنه ما يسمى بالغموض. ويتضح من خلال الخطاطة التالية الفرق بين التعبير العادي (المستوى المثالي) والتعبير الأدبي (المستوى الأدبي):



لذلك هم النقاد جميعهم إلى الاهتمام بالمستوى الثاني، لأن الكتابة الجديدة تتطلب تكسير القواعد النحوية، وعدم الخضوع لها جذبا للانتباه وتقوية للمعنى، وهذا انتقال إلى المستوى اللانحوي الذي يؤسس قاعدة بين المؤلف والمتلقي تعتمد على الثقافة الواسعة للمتلقي.

من هنا ينبغي على المتلقي أن يعي "اللغة الأدبية على أنها ابتعاد على اللغة المسماة بالنمطية أو الشائعة. هذا الابتعاد أو الانحراف يكون كذلك بالنسبة للقواعد التي تتحكم

1 ـ عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير، مرجع سابق، ص: 66.

في الاستخدام اليومي والتواصلي للغة، وهو يعني وجود أبنية وأشكال وأدوات، ووسائل، تحول اللغة الأدبية إلى نوع من اللغة خاص ومختلف يتجاوز الإمكانات الوصفية لعلم القواعد."[1]

غياب الروابط النحوية الدلالية من النقاط والفواصل وحروف العطف يحطم بنية النص، ويتمرد على اللغة المعيار، ويؤدي إلى العدول والغموض عن المعنى الحقيقي للنص.

أما الحديث عن أنواع الانزياح نذكر منها:

1 ــ الانزياحات المحلية والانزياحات الشاملة: فالأول يصيب جزءا محددا من النص، أما الثاني يؤثر على النص بأكمله ويلعب الإحصاء دورا مهما في رصده.

2 ــ الانزياحات الإيجابية والانزياحات السلبية: فالأولى تتمثل في تخصيص القاعدة العامة وحصرها على حالة محددة، فتنشأ عنها تأثيرات شعرية بالخروج على القواعد النحوية. أما الثانية تتمثل في إضافة قيود معينة إلى ما هو قائم بالفعل وبذلك تدخل شروط وقيود على النص.

3 ــ الانزياحات الداخلية والانزياحات الخارجية: يمكن تصنيف الانحرافات من وجهة النظر التي تعتمد على العلاقة بين القاعدة والنص المزمع تحليله إلى انزياحات داخلية وخارجية، فيبدو الأول عندما تنفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة المسيطرة على النص بأكمله. أما الثاني يظهر عندما يختلف أسلوب النص عن القاعدة الموجودة في اللغة المدروسة.

4 ــ الانزياحات الخطية والصوتية والصرفية والنحوية: ويتم التمييز بينها تبعا للمستوى اللغوي الذي تعتمد عليه.

5 ــ الانزياحات التركيبية والاستبدالية: وتصنف حسب مبدأ الاختيار والتركيب في الوحدات اللغوية. فالأولى تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم، والثانية تخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية.[2]

الانزياح أحد سمات اللغة الشعرية، له مكانته في نفس المتلقي إذا جاء بعيدا عن

1 ـ خوسيه ماريا يوثو يلوا، يقانكوس: نظرية اللغة الأدبية تر: حامد أبو أحمد، سلسلة الدراسات النقدية، ص: 128.
2 ـ محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص: 140-141.

التكلف والتصنع عكس ما كان عليه الأدب في عصور الانحطاط حينما أصـــيب الأدب في شكله وأفضى إلى التعقيد والغموض، لأن المبالغة كانت على حساب مضمون الكلام. لهذا تناول العديد من الأسلوبين محاذير الانزياح ونبهوا إلى النقاط التالية:

1 ــ لا يمكن اعتبار الانزياح من الأسلوب فقط، وإهمال بعض النصوص التي تنزاح وتخلو من الأسلوب.

2 ــ المفاجأة تصنع الأسلوب مثلما يفعل الانزياح.

3 ــ تراكيب النص متعددة، لذلك لا يصح ملاحظة الصفات الأسلوبية غير العادية.

4 ــ لا توجد نقطة بداية ونقطة نهاية للانزياح.

5 ــ اعتبار الأخطاء الإملائية والنحوية والصرفية والجمل الناقصة والمحذوفات من الانزياحات التي تؤثر على الأسلوب سلبا.[1]

الكلمات المفاتيح:

كل نص له خصوصيته التي تميزه عن بقية النصوص الأخرى من خلال الخصائص الأسلوبية التي تطبع جوانبه الصوتية والنحوية والدلالية، تصبغه بها وتسيطر عليه سيطرة تامة. وهنا يستعين المبدع ببعض التقنيات للبوح عن تجاربه وأحاسيسه، فيعتمد على سبيل المثال ببعض البنيات الرمزية، أو اعتماد البيان المتمثل خاصة في الاستعارة التي ترتكز على التجسيم والتشخيص والتجريد وغيرها.

الأسلوبية لا تقيم علاقات محددة بين صيغ المبدع التعبيرية والقيم الشعورية، لأن الدراسة الحديثة تتجاوز قيود القوالب الكلاسيكية الجاهزة التي تفرض على المبدع، وتحد من حريته وحركته الإبداعية، مما يتيح له إيجاد صور متعددة من الصيغ التعبيرية الجديدة التي تعبر عن مميزاته ورؤيته الشخصية ومشاعره اتجاه الأشياء والأشخاص، والنائمة وراء التراكيب اللغوية. تساعد على كشفها الكلمات المفاتيح التي شد عليها الأسلوبيون بالنواجذ، وهي الكلمات التي يتراوح معدل تكرارها في عمل أدبي معين، إلى نسبة أعلى مما هي عليه في اللغة العادية. وتلعب دورا مميزا في علم الدلالة البنيوي، وتوظيفها في الدراسات الأسلوبية مثمر وخصب، استخدمت في النقد الأدبي في

1 ـ ينظر برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص: 72-74.

القرن الماضي. فالكلمة المفضلة لدى أي أديب تتردد كثيرا في كتاباته، وتكشف عن بعض نقاط الضعف والرغبات الدفينة عنده كما يقول "سانت بيف"[1]

أكد "فاليري" في منتصف القرن الماضي عن قيمة هذه الكلمات التي تترجم وتبوح عن روح المبدعين، وشواغلهم الكبيرة، وتطلعاتهم المسرة، وهواجسهم الملحة من خلال ترددها "بشكل يدل على أن لها رنينا خاصا عنده. ولها بالتالي قوة إيجابية خلاقة، وأشد فاعلية من الاستعمال العادي. ويعد هذا نموذجا للتقييمات الشخصية."[2] وهي كلمات تكون بمثابة"مصابيح تنير العوالم الداخلية للفنانين أو لافتات تشير إلى اتجاهاتهم، ومؤشرات على نوعية اهتمامات الكاتب، ولكنها تظل دوما عاجزة عن الكشف والبحث عن البنيات النفسية والذهنية للمبدعين، وتعود هذه الفكرة إلى" دي سوسير" ومن بعده " ريفاتير"، لأن" نواة المرجع النصي أو هوية الجهاز عند" دي سوسير" تنحصر في كلمة واحدة يعاد اكتشافها متفرقة في مواطن مختلفة من النص، وموزعة على طول الجمل، في حين يرى " ريفاتير" أن المرجع النصي كامن في التحويلات المعجمية التي تطرأ على معطى دلالي ما، ذلك أن النواة الدلالية كعلامة المرض العصبي يضغط عليها الكبت فيجعلها تنفجر في مواطن أخرى من النص كانفجار البركان، فتخرج في أشكال علامات أخرى، أي في أشكال مرادفات أو ما كان من قبيلها."[3] ووجد هذان الباحثان الأسلوبيان فيها سبيلا لحل مغالق النص، وفك شفراته، والولوج إلى مركز الإبداع والنواة الدلالية فيه.

لا بد هنا أن نفرق بين الكلمات الموضوعات والكلمات المفاتيح، "فالأولى تشير إلى المصطلحات الأكثر تواترا لدى كاتب معين بحكم الموضوعات التي يعالجها، بينما تشير الكلمات المفاتيح إلى الكلمات التي تفوق في ترددها المعدلات العادية لدى أمثاله في نفس الموضوعات الأمر الذي يعطيها دلالة متميزة."[4] فتوظفان توظيفا جماليا شعريا على غير استعمالهما في اللغة العادية.

استغل الأسلوبيون العنوان في تحليلهم الأسلوبي للنصوص الأدبية، لأنه يفضي أيضا

1 ـ محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص: 49.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 49-50.
3 ـ محمد الهادي الطرابلسي: النص الأدبي وقضاياه، مجلة فصول، القاهرة، مج:5 ،ع1، 1984 ، ص: 12.
4 ـ محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص:50.

بهم إلى النواة الدلالية التي يسعون إليها. وهو أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبي، وأول إشارة يرسلها إليه المبدع. فهو "ذو صلة عضوية بالقصيدة أو العمل الأدبي عموما ...إنه الإشارة الأولى التي يرسلها المبدع إلى قارئه، فإننا نستطيع أن نصفه الآن بنوع من المجاز القريب بأنه النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه، إنه الرابطة الأولى والأخيرة بين الكاتب والعمل الأدبي والقارئ."[1]

تقويم الأسلوبية

أسست المناهج النقدية المعاصرة قصد تحليل النص الأدبي والسير في أغواره باعتبارها آليات وأدوات مساعدة على قراءته واستكشافه، وهي مع ذلك ليست معصومة من الخطأ والزلل كما هو الحال بالنسبة إلى المناهج التقليدية الكلاسيكية، كالمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي والمنهج التاريخي. وربما جاز لنا أن نعتبر هذه الحالة صحية باعتبار أن الكمال في العلوم الإنسانية ضرب من أضرب الوهم، وهذه النظرة تنطبق على الأسلوبية باعتبارها مقاربة منهجية ككلية وبنيوية. لا نتعجب عندما يتعرض هذا المنهج المعاصر إلى هجوم شديد وانتقادات حادة من داخل قواعده أو خارجها. نلخصها فيما يلي:

1 ــ عدم تحديد موضوعها بدقة، وعدم توضيح مجالها التخصصي بشكل كاف، نظرا لتداخل الأسلوبية مع مجموعة من المعارف، مثل: اللسانيات، والبلاغة، والتداوليات، والشعرية، والسيميائيات، والنقد الأدبي... وكأنها ما تزال عالة على هذه المناهج النقدية تمتح منها مفاهيمها، وتقتبس منها مصطلحاتها الإجرائية. ويعني هذا أن الأسلوبية لم تحدد بدقة موضوعها، ومجال اشتغالها، ومنهجيتها الخاصة في التعامل مع الظواهر الأسلوبية.

2 ــ اشتراكها مع العلوم والتخصصات الأخرى في المواضيع والمفاهيم التي تشتغل عليها، الأمر الذي أثقل كاهلها وأرقها كثيرا. وإذا أخذنا، مثلا، قضية الأدبية، وتقعيد الأجناس الأدبية، وقضية الانزياح، والحقيقة والمجاز، والصور البلاغية، فهي الاهتمامات نفسها التي اهتمت بها الشعرية، والبنيوية اللسانية، والسيميائيات، والتداوليات...

3 ــ تحويل دراسة النص الأدبي إلى وثيقة علمية وكمية وشكلية، خالية من المتعة

1 ـ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص:58.

الانطباعية، والذوق الفني والجمالية، لأن هذه الدراسة ركزت بشكل كبير على الليسانيات والإحصائيات. ومن جهة أخرى تعطى الأولوية للأسلوب على حساب الدلالة والمرجع.

4 ــ غياب التأويل في الأسلوبية اللغوية، وعدم اتخاذه كغاية من غاياتها. بل غايتها القصوى تقديم وصف لغوي دقيق للنص الذي تدرسه. على الرغم من أن الوصف وجه من وجوه التأويل فإنه ليس تأويلا. بل هو تمهيد وأرضية أساسية ينطلق منها التأويل.

5 ــ تركيز الدراسة على الوظائف الأسلوبية وعلاقتها بالمعنى وتأثيرها عليه فقط. وبالتالي يكون التحليل الأدبي شحيحا وغير كاف بالرغم من قيمة هذه الدراسة.

ولكن هذا لا يمنع من أن لها محاسنها التي ساعدت على تحليل ودراسة النص الأدبي، والولوج إلى مكامنه أكثر من أي وقت مضى، ونذكر منها:

1 ــ اعتبارها بلاغة جديدة، تستلهم مفاهيمها النظرية، وتستعير آلياتها التطبيقية، من اللسانيات، والشعرية، والتداوليات، والبلاغة، والنقد الأدبي...كما تعد الأسلوبية منهجية نقدية لسانية، تتسم بطابعها الشكلي والبنيوي .ومن ثم، فهي تميل إلى العلمية الموضوعية بشكل من الأشكال.

2 ــ وأهم ما تتسم به الأسلوبية أنها تدرس الأسلوب بنية ودلالة ووظيفة، وتعنى بأدبية النص، وتهتم بآليات التجنيس الأدبي، وتصف مختلف الأساليب اللغوية والإبداعية، وهي بذلك تتخلص من عيوب المناهج النقدية الأخرى التي تتنكر للنص الإبداعي متخذة منه وسيلة لا غاية.

3 ــ وصف أهم الظواهر الأسلوبية البارزة، سواء أكانت صوتية أم صرفية أم تركيبية أم دلالية أم تداولية.

لا تقتصر الأسلوبية في مقاربتها المنهجية على الأسلوب فحسب، بل تهتم بالكاتب والنص والقارئ على حد سواء ومن هنا، فإن الأسلوبية هي الوصف اللساني للنص الأدبي، في ضوء معطيات بنيوية ولسانية وشكلية. كما تهتم بالكاتب بصورة أقل، ثم القارئ، ثم النص بشكل أقوى وأعمق.

4 ــ انتقالها من التركيز على المؤلف والمبدع إلى دراسة النص الأدبي في فرادته واستقلاليته وانسجامه واتساقه. أي: انتقلت من الذاتية (المؤلف) إلى الموضوعية (النص)،

ومن الطابع النفسي والتعبيري إلى الطابع العلمي بخصوصياته اللسانية والإحصائية والسيميائية والبنيوية.

5 ــ تمنح الأسلوبية الناقد أو الباحث آليات منهجية، تساعد على تطوير وتجديد المنظور النقدي والبلاغي واللغوي من خلال احتكاكها بالمناهج النقدية الأخرى، حيث تمتح منها ما يساعد على ذلك، متجاوزة في الوقت نفسه الفراغات التي سقطت فيها.

اتجاهات الأسلوبية

ماهية المنهج النقدي:

المنهج في اللغة كما ورد في لسان العرب: نهج: طريق نهج: بين واضح، وهو النهج، وطرق نهجة، وسبيل منهج: كنهج، والمنهاج: كالمنهج. وفي التنزيل: لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا. وأنهج الطريق: وضح واستبان وصار نهجا واضحا بينا.

والمنهاج: الطريق الواضح، واستنهج الطريق صار نهجا وفي حديث ابن عباس: "لم يمت رسول الله ــ ص ــ حتى تركّكم على طريق ناهجة، أي واضحة بينة.[1] و"النهج الطريق الواضح. والجمع، نهوج ونهاج، وهو المنهج، والجمع مناهج. "[2]

يتضح من خلال هذه المعاني التي قدمتها المعاجم والقواميس اللغوية أن مدلول المنهج يحمل شبكة من الدلالات اللغوية التي تحيل على الخطة والهدف، بمعنى "الطريقة التي يسير عليها دارس ليصل إلى حقيقة في موضوع من موضوعات الأدب وقضاياه."[3] ويعني هذا أن المنهج عبارة عن خطة واضحة الخطوات تنطلق من البداية نحو نهاية معلومة، لذلك ينطلق من مجموعة من الفرضيات والأهداف والغايات، مارا عبر صيرورة من الخطوات العملية والإجرائية قصد الوصول إلى نتائج ملموسة ومحددة بدقة مضبوطة.

بين (ر. س. كرين) بأن النقد هو " الذي يعني بدراسة الأعمال بمدخل شكلي على أنها مصنوعات جمالية، وهذا يعني استبعاد الاهتمامات الخارجية، وهو عالم من الخطاب منفصل عن الأدب، وهو خاضع لمعايير وأطر النقد الصوري "[4] وهذا التعريف

1 ـ ابن منظور: لسان العرب، مج14، مرجع سابق، ص: 36.
2 ـ ابن دريد: جمهرة أشعار العرب، ج 1، مرجع سابق، ص:498.
3 ـ على جواد الطاهر: منهج البحث الأدبي، مكتبة النهضة، العراق، ط2، 1972، ص: 24.
4 ـ عبد الرحمن عبد الحميد علي: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، 2005، ص: 210.

لا يفي بتغطية الشروط الاصطلاحية لهذا المصطلح فتعدد، واقتصرت هذه التعريفات على الإحاطة بجميع جوانبه. ويقصد بالمنهج النقدي في مجال الأدب تلك الطريقة التي يتبعها الناقد في قراءة العمل الإبداعي والفني قصد تحديد دلالاته وبنياته الجمالية والشكلية. معتمدا على التصور النظري والتحليل النصي التطبيقي.

حدد صلاح فضل للمنهج النقدي مفهومين: " الأول يرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته في العلوم الإنسانية جميعها، وهذه الطبيعة الفكرية النقدية أسسها الفيلسوف "ديكارت" التي لا ترضى بأي مسلمة قبل وضعها أمام العقل، وهذا الصنيع هو جوهر الفكر النقدي الذي يتخذ من القضايا المختبرة والمدلل عليها بالوسائل التي تؤدي إلى سلامتها وصحتها ركيزة محورية لبناء النتائج التي يريد التوصل إليها، والثاني عام يهتم بالدراسة الأدبية، وكيفية معالجة القضايا الأدبية، والوقوف على جمالياتها."[1]

المناهج النقدية التي تتعامل مع النصوص الأدبية متعددة، ولكل منهج مفاهيمه ومطلحاته النقدية التي يستند إليها في تعامله مع النصوص الأدبية، "وإذا كان المنهج النقدي في أعم معانيه وسيلة لتحقيق هدف، وطريقة محددة لتنظيم النشاط الفكري، فإنه في النقد الأدبي طريق لتنظيم النشاط الذهني، نشاط يستند إلى مخزون فكري متكامل البناء، واضح الرؤية، متمكن من أدواته العلمية وأبعاده المعرفية، إن هذا الرصيد الفكري المختص هو الذي يؤهل الناقد إلى قراءة النص الأدبي، مدفوعا بحب الاستكشاف، ومسكونا بالرغبة في تجلية المكنون، وإظهار الغوامض، ومغامرا من أجل تعرية أسرار الجمال في النص، ومنقبا عن المدهش فيه، وهو قبل هذا وذاك يهدف إلى الظهور بمظهر العلمية في منهجه وطريقة تحليله، وإضفاء الموضوعية على ما يتوصل إليه من أحكام نقدية."[2]

هذه المناهج النقدية تقدمت في عالمنا العربي تقدما ملحوظا وإن لم تكن قد وصلت إلى المستوى الذي وصلت إليه في أوروبا، بيد أن نقاد العرب شغفوا بها، وأخذوا بلجامها في دراسة وتحليل وتقويم النص الأدبي، بعدما تجاوبوا مع المناهج النقدية الغربية وأفادوا بين القديم والجديد وبين الأصالة والمعاصرة.

1 ـ ينظر صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، ص: 9.
2 ـ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص: 54.

إن هذا التعدد في المناهج النقدية وهذا التعدد في قراءة النصوص الأدبية " يهدف إلى خلق تآلف مشترك بين الدراسة الأدبية، ومنجزات العلوم الإنسانية والتجريبية، وذلك لتمكين تحليل الخطاب الأدبي من الابتعاد عن التناول العشوائي، والارتجال والانطباعية في الأحكام، والمعيارية والسطحية في تحليل الخطابات. والهدف من الدراسات اللسانية الحديثة وما تفرع عنها من مناهج واتجاهات كالبنيوية والأسلوبية والسيميائية هو الخروج بتحليل الخطاب إلى الدراسة الوصفية المتأنية والتحليل الموضوعي المقنع."[1]

الأسلوبية التعبيرية:

كان المنهج المعياري هو السائد في الدراسات اللغوية قبل تطور هذه المناهج النقدية، والذي يتوصل من خلاله إلى القيم الجمالية، وكان يطلق عليه "بمنهج القيمة الثابتة."[2]

يعد شارل بلي زعيم هذا الاتجاه ورائده وهو من أنجب تلاميذ "فرديناند دي سوسير" الذي أسس دعائم اللسانيات الحديثة، والتي انبثقت عنها الأسلوبية الوصفية (التعبيرية) من خلال دراسة نظريته الأسلوبية القائمة على المحتوى العاطفي، ودراسة القيم التعبيرية التي ينطوي عليها الكلام. مخالفا بذلك الدراسات البلاغية القديمة التي كانت تلجأ إلى فكرة " قوائم القيمة الثابتة" التي تسند إلى كل شكل تعبيري قيمة جمالية محددة.

من خلال هذا التصور كان يتم تقسيم التصور إلى صور زيادة مثل: التكرار والإطناب والمبالغة، وصور نقص مثل: الإيجاز والحذف والتلميح. ونتيجة لهذا التقسيم قسم الأسلوب ذاته إلى طبقات، أسلوب سام وأسلوب متوسط، وأسلوب مبتذل." لكن هذه النظرية (القيمة الثابتة) تعرضت لألوان كثيرة من النقد، كان من أشهرها ما أشار إليه "رونيه وليك" من أن قيمة الأداة التعبيرية تختلف من سياق إلى سياق، ومن جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر، فحرف العطف "الواو" عندما يتكرر كثيرا في سياق قصة من قصص الكتاب المقدس، يعطي للتعبير معنى الاطراد والوقار. لكن هذه "الواو" لو تكررت كثيرا في قصيدة ما رومانتيكية فإنها تعطي انطباعا بالتعويق والإبطاء في وجه مشاعر ساخنة متدفقة. "[3]

1 ـ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص:55.
2 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص: 30.
3 ـ ينظر المرجع نفسه، ص: 30.

كانت الفكرة السائدة في السابق تشير إلى أن اللغة من عمل الأجيال السابقة، فأنظمتها وقواعدها وبلاغتها نموذج للمحاكاة حتى غدا دور الفرد في الإنتاج اللغوي ضئيلا جدا، أما " دي سوسير " يرى أن الفرد والجماعة يسهمان في إعطاء قيمة تعبيرية محددة للأسلوب، ولا يكتفيان بتلقي القيم الجمالية عن السابقين.

انطلاقا من هذه الفكرة بنى وطور "بالي" فكرته عن الأسلوبية التعبيرية. فالقيم الأسلوبية لا تكمن في ذا (القيم الثابتة) وذاك (لغة الأقدمين)، بل في القيم العاطفية غير المحصورة على الصور البلاغية المحددة سابقا، فقد تكون في الصور الحقيقية أو البسيطة " فغاية "بالي" هي البحث عن المضمون العاطفي الذي تقدمه التراكيب اللغوية، وبالنسبة إليه أن رد فعل المتلقي لخبر حادث اصطدام وهو يصرخ " ياللمسكين! " بالنسبة لبالي يوجد في هذا التعبير تركيبان يتطابقان مع حدثين.

ــ التعجب المرتبط بالتنغيم أو طريقة أداء العبارة.

ــ الحذف أو عملية الإضمار التي حذفت الفعل الذي تفترضه الجملة المفيدة، فدور الأسلوبية باستنتاج التعجب والحذف، وهما وسيلتان من وسائل التعبير عن الانفعـــال، وهذا الانفعال وهو الشفقة."[1]

وسع "بالي" من دائرة البحث في الأسلوبية "وربطه بالسياق فصيغة فعل الأمر، في عبارة مثل: " افعل هذا " نجد السياقات الأسلوبية المختلفة التي ترد فيها هذه الصيغة، تكسبها في كل سياق معنى مختلفا، فأنت قد تقول: "افعل هذا" أو" افعل من أجلي هذا " أو" افعل لي هذا" أو "بربك افعل هذا " أو" أرحني وافعل هذا."[2] وبالتالي تصبح لكل صيغة محتوى خاصا بها. كما اهتمت بالكلام المنطوق حتى تبين العلاقة القائمة بين المحتوى الوجداني وصورة التركيب الذي جاء عليه الكلام.

لا يعني هذا القول أن "بالي" قلل من شأن لغة العقل. " أنا لا أزعم قط أن لغة الوجدان لها وجود مستقل عن لغة العقل، وأن علم الأسلوب ينبغي أن يدرس الأولى، ويدع الثانية، بل إنه يدرسهما معا في علاقتهما المتبادلة، ويبحث نسبة كل واحدة إلى الأخرى في تكوين هذا النمط أو ذاك من أنماط التعبير."[3]

1 ـ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص: 63.
2 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص: 31.
3 ـ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص: 62.

نعود هنا إلى تعريف "بالي" لأسلوبية التعبير بأنها "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة."[1] فالأسلوبية التعبيرية هي:" دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة، وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة."[2]

يقول "بالي" عن موضوع الأسلوبية بأنها "تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية."[3]

يذكر الناقد عبد السلام المسدي في كتابه الأسلوب والأسلوبية بأن الأسلوبية " تعنى بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية، وتقف نفسها على استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي، لذلك حدد بالي حقل الأسلوبية بظواهر تعبير الكلام وفعل ظواهر الكلام على الحساسية. فمعدن الأسلوبية حسب"بالي" ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية بل حتى الاجتماعية والنفسية، فهي إذن تتكشف أولا وبالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني."[4] فيما يرى "بيير جيرو" "بأن الموضوع الأساس للأسلوبية يشكله المضمون الوجداني للغة."[5]

ويرى "شارل بالي" أن الطابع العاطفي أو الوجداني عنصر ثابت في اللغة ويقسم إلى قسمين هما:

ا ــ الحامل لذاته (الطبيعي) ويعني أن يكون هناك توازن بين الشكل والمضمون، هو ما يعبر عن الانفعال بشكل طبيعي نابع من الصوت والصيغة ... كما يدل التصغير على التحبب أو التحقير.

ب ــ الحامل للعواطف أو الانفعالات: وهو ما يعكس مواقف تضفي فيها فئة اجتماعية معينة تأثيرا تعبيريا خاصا على الصيغ التي تستخدمها فالعبارة العامية تكتسب هذه

1 ـ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص:20.
2 ـ بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص:53.
3 ـ المرجع نفسه، ص:54.
4 ـ عبد السلام المسدي:الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص:41.
5 ـ بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 54

الخاصية لأن الفئة التي تستخدمها عامية ... فهناك لغات لبعض الطبقات ... ولبعض المهن ... ولبعض الأجناس... ولبعض الحالات.[1] وكل صنف من هذه الأصناف يتصف بطريقة حديثه وتنقيحه لما يناسبه من المفردات التي تعكس سلوكاته عقليا واجتماعيا. واعتمد "شارل بالي" على هاتين الخاصيتين لاهتمامه باللغة من حيث هي كلام فردي ذو طابع اجتماعي لا يراد به التأثير الجمالي.

جعل "بالي" اللغة التلقائية المكتملة الصادرة عن الحياة الواقعية أساس علم الأسلوب، حيث حصر البحث الأسلوبي باللغة المنطوقة حتى أصبح مجال علم الأسلوب شاملا للغة الخطاب بما فيها من لهجات ولغات، وعليه يتحدد حقل الأسلوبية عنده على كل مستويات الاستعمال في اللغة، ولعل هذه النظرة تجسد أساس تفكير "بالي" في النظر إلى اللغة بوصفها خادمة إلى الحياة.[2] وبهذه النظرة تكون هذه اللغة في خدمة الحياة لأنها خاضعة لظروفها، وبالتالي تصبح هذه الظروف تصنع وحدة هذه اللغة، فالجانب الاجتماعي هو الذي يهيمن بشكل كبير على الجانب الفردي الشخصي في اللغة العامية.

وضع "بيير جيرو" وهو أحد أتباع مدرسة "بالي" مستويات الدراسة الأسلوبية للقيم التعبيرية على الشكل التالي:

1 ــ اللهجة وهي الطريقة التي يؤدى بها الكلام، وكل إنسان يوظف لهجة أو عدة لهجات في حياته، لأن الواقع الاجتماعي هو الذي يفرض عليه ذلك وهي تتوزع على ثلاثة مستويات، نذكرها فيما يلي:

أ ــ منخفضة: وهي اللغة العامة التي يتواصل بها الناس باختلاف مستوياتهم في المقاهي والشوارع والبيوت.

ب ــ متوسطة: وهي اللهجة التي يتواصل بواسطتها في مجال المهن والعلاقات الاجتماعية...

ج ــ رفيعة: وهي لهجة تفرضها المناسبات الخاصة والخطب وغيرها، وإذا استخدم الإنسان هذه المستويات الثلاث فإنه ينتج عن ذلك تنويعات أسلوبية عديدة.

2 ــ الطبقات والطوائف الاجتماعية: كل طبقة في المجتمع تشكل معجما وأسلوبا خاصا

1 ـ شكري محمد عياد: اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، مرجع سابق، ص: 15 ،16.
2 ـ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 97.

بها، تتمسك به، فهو يعكس شخصيتها ويفرق بينها وبين الطبقات والطوائف الأخرى، ومن بين هذه الطبقات رجال الدين والقضاة والأمن والصحة وغيرهم، ولكل منهم طريقته وإشارته في الكلام.

3 ــ العصور والأمكنة: كل منطقة جغرافية تنسب إلى زمن معين، لها معجمها الخاص بها، توظفه يوميا، يتضمن ألفاظا تبوح بالعصر الذي تنتمي إليه، وتميزه عن بقية العصور الأخرى، وقد يتم توظيفها في الأعمال الأدبية جماليا.

4 ــ الأعمار والأجناس:الاستعمالات اللغوية تختلف من فرد إلى آخر كلما اختلفت تركيبتهم النفسية والفسيولوجية، فالجنس تختلف لغته سواء كان ذكرا أم أنثى، طفلا أم شابا أم شيخا، لذلك تختلف دراسة خطاب كل واحد عبر مراحل حياته.

الأسلوبية التعبيرية عند "بالي" تتناول مستويات التعبير اللغوي حسب المنتج من ناحية والمقام من ناحية أخرى مع الاهتمام الشديد بالأدوات المستخدمة في كل طريقة تعبير.

اهتم شارل بالي باللغة من حيث تعبيرها عن الوجدان ولكنه من جهة أخرى أخرج من دائرة دراسته الأسلوبية النص الأدبي لأن طاقات اللغة المتفجرة فيه كانت من تصميم فنان بطريقة انفرادية، في المقابل نجد الأسلوبية التعبيرية من منظور "بالي" تبحث في لغة الناس جميعا سواء كانت لهجات أو فصحى بما تعكسه من مشاعر وعواطف. وهو ما يؤخذ على أسلوبية "بالي" ذلك أنه " ضيق حقل دراسته وجعله حكرا على الناحية الوجدانية، أي أنه أبعد القيم التعليمية والجمالية"[1] ، فأسلوبيته تعبيرية بحتة ولا تعني إلا الإيصال المألوف والعفوي وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي، لكن هذه الأسلوبية توسعت عند خلفاء "بالي" فشملت دراسة القيم الانطباعية والتعبير الأدبي."[2]

من هنا أحدثت هذه المنهجية تحولا كبيرا وانعطافا قويا في دراسة النص الأدبي، فظهرت أسلوبية ليو سبيتزر التي تبحث عن روح المؤلف في لغته. ومن جهة أخرى سعى بيير جيرو وأستاذه سبيتزر على إخراج الأدب من دائرة الدرس الأسلوبي الذي يحدد الأسلوب بقوله: "هو وجه للملفوظ ينتج عن اختيار أدوات التعبير، وتحدده طبيعة المتكلم ومقاصده."[3]

1 - بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 57.
2 - صلاح فضل: الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص: 67.
3 - بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص:139.

ومن خلال ما تقدم يمكن أن نلخص خصائصها فيما يلي:[1]

1 ــ إن أسلوبية التعبير" عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير."

2 ــ إن أسلوبية التعبير لا تخرج عن إطار اللغة أو عن الحدث اللساني المعتبر لنفسه.

3 ــ تنظر هذه الأسلوبية للبنى ووظائفها داخل النظام اللغــوي، وبهذا تعتبر وصفية.

4 ــ البحث في مكامن القوة التعبيرية في اللغة على جميع مستوياتها.

5 ــ اهتمامها بدراسة اللغة التي يتحدث بها عامة الناس، دون الاهتمام باللغة التي تستعمل استعمالا خاصا.

6 ــ تركيزها على النواحي البسيطة في النص الأدبي، لبعدها عن التعقيد والصعوبة.

7 ــ موضوعها هو المضمون الوجداني للغة ومعنى ذلك هو أسلوبية الفرد وليس أسلوبية الكلام.

8 ــ هدفها التعبير اللغوي ودراسة ما به من قيم انطباعية وتعبيرية ومفهومية بمختلف وسائل التعبير.

9 ــ تحليل الشكل الأدبي، ودراسة الآثار التعبيرية في كل لغة.

10 ــ الطابع المميز في دراساتها هو الطابع الوصفي الذي يبحث في حالات الأسلوب في زمن ومكان محددين.

11 ــ استنادها على العلاقة بين الفكر والتعبير لدى القائل أو السامع، والتعبير فعل يعبر عن الفكر بوساطة اللغة التي تنتظم في أشكال تكون بمثابة أدوات التعبير. وعلى هذا الأساس ينجز الفكر نفسه بالتعبير ضمن الأشكال المحددة.

أحدثت دراسات "بالي" نقلة نوعية في الدراسات النقدية الحديثة، وتأثرت بها مدارس عديدة، وسار العديد من الأسلوبيين على نهجها ومنهم:

1 ــ "جول مازورو" الذي رفض أن يحصر حقل الأسلوبية في اللغة المحكية فقط.

2 ــ "مارسيل كريسيو" الذي ضمن الأسلوبية لغة الكتاب، وما تشمل عليه أساليبهم من جوانب وجدانية.

1- ينظر منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص: 42 بيير جيرو: الأسلوبية، ص: 54-56. يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 109-110. نقلا عن: إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي الحديث،وزارة الثقافة،عمان،1996 ص: 94-95. صلاح فضل: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول،مج5، ع1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984، ص: 47-75-95- 59.

3 ــ " روبرت سايس" الذي حاول تحسين طريقة التحليل برفضه الاستشهاد بأمثلة معزولة عن سياقها.

4 ــ "ستيفان أولمان" الذي أدخل في التحليل الأسلوبي المفاهيم التالية: تعدد المعاني، الانحراف الأسلوبي، الاختيار، الإيحاء والأسباب الدافعة لهذا الاختيار بالنسبة للكاتب.[1]

الأسلوبية الأدبية

الأسلوبية الأدبية من أهم الأسلوبيات التي أنجبتها الأسلوبية التأصيلية، ورائدها العالم "ليو سبيتزر". وهي تعنى بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاة مكونات الحدث الأدبي، الذي هو نتيجة لإنجاز الإنسان والكلام والفن، وهذا الاتجاه الأسلوبي تجاوز في أغلب الأحيان البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي، ويعود سبب ذلك إلى اعتقاد أصحاب هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب وفرديته، ولذلك فهو يدرس العلاقة بين وسائل التعبير والفرد، دون إغفال علاقة هذه الوسائل التعبيرية بالجماعة التي تستعمل اللغة المنتج فيها الخطاب الأدبي المدروس.[2]

يرجع ظهور هذا الاتجاه الأسلوبي إلى الأسلوبية التعبيرية التي ركزت اهتمامها بالكلام المحكي واللغة المنطوقة دون اللغة الأدبية. يقول نور الدين السد " لقد درس "سبيتزر" وقائع الكلام، وحلل الانحراف الفردي، والأسلوب الخاص الذي ينم عن شخصية الكاتب. وقد أولى عناية لدراسة "الصيغ المعبرة" التي أوردها المبدعون في لغتهم الخاصة، وبذلك يضع علم اللغة (اللسانيات) كل ما توصل إليه من معرفة في خدمة الأسلوبية *La stylistique* المطبقة في تحليل الآثار الأدبية."[3]

يعرض "سبيتزر" توجه مذهبه الأسلوبي قائلا: فموقف الباحث يتأثر إلى درجة كبيرة بتجاربه الأولى التي تحدد منهجه ونضاله في تكوينه، وبالنسبة لي فقد هيأت لي الدراسة أساسا صلبا من معرفة اللغات الكلاسيكية، مما جعلني أقرر دراسة اللغات الرومانية، خاصة علم اللغة الفرنسي لأن "فينا" التي ولدت بها كانت مدينة مرحة ومنظمة وعاطفية، ذات طابع مسيحي ودنيوي في نفس الوقت، لكنها كانت مولعة بالعادات الفرنسية ومضمخة

1 ـ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص:63. نقلا عن:عزة أغا ملك: الأسلوبية من خلال اللسانية، الفكر العربي المعاصر، عدد 38، مركز الإنماء القومي،، بيروت، ص: 88-89.

2 ـ المرجع نفسه، ص:6

3 ـ المرجع نفسه، ص:69

بعطرها، ولقد كنت دائما محاطا بهذا الجو، فتكونت لدي في هذه الفترة المبكرة صورة عامة عن الأدب الفرنسي، فبدا لي أنه مزيج من الحسية والتأمل، من الحيوية والنظام، من العواطف والروح النقدي، لكن عندما حضرت دروس أستاذي "ميرلوبيك" لم أجد فيها أي صدى لهذه الروح الفرنسية في تحليله للغة، فقد كان يشرح لنا بصرامة شديدة كيف تطورت الفتحة اللاتينية إلى الكسرة الفرنسية بقوانين جافة، وكيف أخذت حالات الإعراب اللاتينية الست تنحصر في الفرنسية إلى حالتين، ثم تنتهي أخيرا إلى حالة واحدة، يشرح كل ذلك بمنهج فقهي صارم يحدد مجموعة التطورات التي عانتها اللغة، دون أن يتطرق من قريب أو بعيد إلى الحديث عن طبيعة هؤلاء القوم الذين صنعوها، وما استقر عنهم في نفسه من خواص. وعندما حضرت بعد ذلك دروس الأستاذ "بيكر" مؤرخ الأدب الشهير انتعشت قليلا فكرتي عن الفرنسية، إلا أنه عند تحليله لمسرح "موليير" مثلا كان يمر بشكل عابر على مضمون فكره وعواطفه لكي يفرغ للبحث العلمي الحقيقي في تقديره وهو تحديد التواريخ والوقائع، وإقامة أحداث حياة المؤلف ومدى تأثيرها على أعماله، وهل انعكست مشاكل "موليير" الزوجية في تأليفه لمدرسة الزوجات مثلا. وفي هذا الإطار الوضعي كانت تتضح أهمية العمل بمدى ما يتحقق من دراسة ظروفه الخارجية، دون عناية تذكر ببواعثه الخاصة ومكوناته الداخلية الأصلية."[1]

طور "سبتزر" هذا الاتجاه وحوله إلى نظرية متكاملة في النقد اللغوي أو الأسلوبية الأدبية والذي "يمثل منهجه أهم اتجاهات التحليل الأسلوبي الذي يعتمد على التذوق الشخصي، لكنه يحرص على أن يعكس المثيرات التي تصل من النص إلى القارئ، ويحاول أن يحدد نظام التحليل على هذا الأساس، لهذا يطلق عليه اسم منهج "الدائرة الفيلولوجية" ويتم تطبيقه على مراحل متعددة: فالقارئ مضطر لأن يطالع النص ويتأمله حتى يلفت نظره شيء في لغته، هذا الشيء يعد خاصية يتم الوصول إليها بالحدس، إذ يهدينا إلى أهميتها الأسلوبية في النص. ثم يتم اختبارها مرة أخرى بشكل منتظم من خلال قراءة جديدة تدعمها شواهد أسلوبية أخرى.

فالدائرة إذن مكونة من ملاحظة منعزلة يهتدي إليها القارئ بفطنته، تتبعها قناعة بأن هذه الظاهرة المنعزلة يكمن فيها سر الأسلوب وهي تمثل روح العمل الأدبي في

1 ـ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص: 63-64.

شموليته، على افتراض أن هذه الدائرة لابد أن تدعمها ملامح أسلوبية أخرى في النص ذاته. فإذا مضينا في تتبع بقية منهجه، وجدنا أن اللغة عنده ليست أكثر ولا أقل من التبلور الخارجي للشكل الداخلي في العمل الأدبي، أو بعبارته الاستعارية إنها الدم الساخن للخلق الشعري وهو دائما نفس الشيء في كل مكان سواء غرزنا الإبرة في اللغة أو في الأفكار أو في الحكاية أو في التركيب. وسواء بدأنا بتحليل التركيب للنفاذ إلى الأفكار أو بالعكس. وإن كان من المفضل لديه أن نمضي من السطح إلى المركز الداخلي الحيوي للعمل الفني."[1]

تأثر "ليو سبيتزر" من قبل بأستاذه " كارل فسلر" الذي نبه في أوائل القرن العشرين إلى ضرورة بالغة الاهتمام باللغة في التاريخ الأدبي " لكي ندرس التاريخ الأدبي لعصر ما، فإنه ينبغي على الأقل الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذي يهتم فيه بتحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية لبيئة النص."[2]

نستنتج بأنه لكل لغة قوتها وخصائصها التي تميزها عن بقية اللغات الأخرى، يمتح الفنان من قاموسها ما يناسبه، مستعينا بخياله الخصب، وما توافر لديه من كفاءة يبني من خلالها جسرا قوامه الصور البيانية والإيقاعات الموسيقية والخطوط المختلفة، لا يستطيع أن يصوغها الإنسان العادي بلغته. وبذلك تتحقق الطاقة الإبداعية للغة "ومن هنا اهتم "فوسلر" بدراسة خواص اللغة بطريقة مقننة " كانعكاس لعقلية الجماعة وتاريخها، فبحث كيفية انعكاس الحضارة الفرنسية وعبقرية الشعب الفرنسي في لغته، وبينما يرى اللغويون الوضعيون مثلا أن نظام الجملة الثابت من فعل وفاعل وموضوع إنما هو نتيجة لاختفاء حالات الإعراب في الفرنسية.

يرى "فوسلر" أن أصل ذلك يكمن في عبقرية اللغة وعشق الفرنسيين للمنطق والنظام، إذ أن كل واقعة لغوية تعكس موقفا خاصا للشعب بالنظر إلى لغته، ويتم شرحها بأحداث التاريخ والمؤسسات والعادات وتطورها."[3]

على هذا الأساس بنى" سبيتزر" هذا النوع من دراسة الأسلوب، فهي تدرس علاقة التعبير بالفرد والجماعة والأشخاص المتحدثين به، كما سعت إلى إقامة جسر متين بين

1 ـ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص:66-68 .
2 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص: 37.
3 ـ صلاح فضل:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص: 58-59.

النص الأدبي وحالة مبدعه النفسية، مرتكزة في ذلك على علم اللغة كما ذكر سابقا، إلى جانب الاستعانة بعلم الدلالة التاريخي في دراسة الأسلوب الأدبي من خلال انتقاء مجموعة من الكلمات المفاتيح المساعدة على كشف الحالات الوجدانية الداخلية المختفية خلف التراكيب اللغوية وأن هذا الإجراء " يتيح بشكل مباشر فهم اتجاهات الكاتب واهتماماته وشخصيته كما يساعد أيضا على " التعمق في الكلمات التي يستعملها كاتب ما في حقبة تاريخية معينة، وهذه الكلمات يمكن أن تصبح موضوعا للدرس والتحليل قائما بذاته. فالكلمة تحمل في عمقها شخصية الكاتب وبالتالي حضارته بل ثقافته. ويرى سبيتزر أن التاريخ متضمن في كل إنتاج أدبي ومحيط به في كل المجالات... فهو يتتبع التطور التاريخي للكلمة ليستقي منها معلومات تسهم في إنارة بعض البؤر المظلمة في النص لأن الكلمة عنده في السياق الأدبي تحمل دلالة معينة في النص وقد تتعدد دلالاتها بحسب السياق والقدرة التأويلية للمتلقي."[1] ودراسة الأسلوب عند سبيتزر تراعي المنطلقات العلمية التالية:

1 ــ على دارس الأسلوب أن يجلو الغموض عن النص انطلاقا من معرفته التجريبية.

2 ــ على الأسلوبي إثراء طريقته في الممارسة فالعمل الإيجابي يقترن بالتأمل المنهجي.

3 ــ على دارس الأسلوب أن يراعي الجانب الفلسفي في عمله وذلك بتحديد موقفه من العالم بكليته، وأن يضمن لنفسه تحررا شبيها بذلك التحرر الذي يشعر به الفنان عقب إتمام تحفة أو عمل رائع.

4 ــ على دارس الأسلوب أن يراعي الجانب الإنساني والاجتماعي.

5 ــ على دارس الأسلوب أن يراعي في درسه ما يتسم به الخطاب من عوامل يبدو تافها، فلا يحق لدارس الأسلوب أن يهمل أي عنصر من عناصر النص الأدبي وإن كان يبدو ميتا، فبالعنصر الميت يستمد العنصر الحي وجوده وشكله.

الغاية من كل هذا أن طموح الأسلوبية هو الوصول إلى نفسية المبدع، وكشف

1- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1، مرجع سابق، ص: 73.

ميولاتها، وروح الكاتب من خلال التعابير التي يلجأ إليها." وفي هذا المنعطف يبدو تأثر"ليو سبيتزر" بالدراسات السيكولوجية، لأن هذا الاتجاه يسعى إلى التعمق في أغوار الذات المنتجة بوصفها ذاتا متفردة بتجربة نفسية خاصة، أنتجت عملا أدبيا متفردا "[1]

في معرض حديث "سبيتزر" عن الانزياح يقول: " كانت عادتي حين كنت أطالع الروايات الفرنسية الحديثة أن أضع سطرا تحت العبارات التي يشد انتباهي عدولها عن النمط العادي، وغالبا ما تكون هذه المقاطع، وقد جمعت متكاثفة نوعا ما، فقد كنت أتساءل عما إذا كان بالإمكان إيجاد قاسم مشترك بين هذه الانزياحات جميعها، أو على الأقل بين معظمها، وعما إذا كان بالإمكان إيجاد الأصل الروحي والنفسي لمختلف الخصائص الأسلوبية التي تطبع فرادة الكاتب، مثلما كنا ظفرنا بالأصل المشترك لما شذ من أشكال لغوية."[2]

فكل خاصية أسلوبية تعكس طريقة صاحبها في الكلام، وتفرده عن بقية الأساليب، لذلك يرى "سبيتزر" أن تكثيف المجاز والعدول باللفظة عن أصل الوضع، أو ما يسمى بالانحراف أو الانزياح، هي بعض مصادر الجمالية في النص الأدبي."[3]

ويعكس انزياحا في ميادين أخرى. " فالحقيقة الأسلوبية عنده هي انزياح شخصي."[4]

ففي قول الشاعر أبي الطيب المتنبي:[5]

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم

الشاعر هنا لا يحاول أن يثير فينا من خلال اختياره وترتيبه لهذه الكلمات تلك اللوحة: "نظر الأعمى إلى أدبي " أو"أسمعت كلماتي من به صمم"، ولكن يريد أن يثير فينا انفعاله الشخصي المتمثل في الاعتزاز والافتخار بالنفس وحفظها وصون الكرامة.

وتقول الخنساء:[6]

أعيني جودا ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى؟

ألا تبكيان الجريء الجميل ألا تبكيان الفتى السيدا؟

1 ـ بشير تاوريرت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق ص: 183.

2 ـ عبد الله حولة: الأسلوبية الذاتية أو النشؤوية، مجلة فصول، مج5، ع1، 1984، ص:83-84.

3 ـ إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والطباعة، عمان، ط 2، 2007، ص: 155.

4 ـ محمد عزام:الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص: 95.

5 ـ عبد الرحمان البربوقي: شرح ديوان المتنبي، ج2، مرجع سابق، ص: 1010.

6ـ الخنساء: ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص: 31.

الشاعرة لا تريد أن تثيرنا بهذه اللوحات الفنية فحسب: "جودا"، "لا تجمدا"، "ألا تبكيان الجريء"،"ألا تبكيان الفتى" بقدر ما تريد إبراز انفعالها المتمثل في الحزن والأسى بعد أن خطف الموت أخاها صخرا.

التعبير هنا لا يقف عند الدرجة الصفر من القول. وبهذا يتمكن الكاتب " أن يلائم بين النمط اللغوي الذي يستعمله، والقصد الذي يسعى إليه، بحيث يؤدي ما يريد تأدية كاملة، وبهذا فإن "سبيتزر" يحطم قصور اللغة، ويخالف ما في النقد الحديث من تفريق بين القصد والإنجاز... والكتابة إنما هي عملية صراع بين القصد والإنجاز."[1]

هكذا أصبح منهج سبيتزر في هذه المرحلة أحسن منهج اكتمالا، ولقي تجاوبا كبيرا بين النقاد، ونلخص أهم معالمه فيما يلي:[2]

1 ــ العملية النقدية تنطلق من العمل الأدبي في حد ذاته، بعيدا عن أي نظرة مسبقة علم أو فكرة خارجية، وعلى النقد أن يستخلص من العمل الأدبي ذاته جميع مقولاته.

2 ــ يمثل كل عمل أدبي وحدة كلية شاملة، يقع في مركزها روح مبدعها، وهو المبدأ الذي يضمن لها تماسكها الداخلي، فروح المؤلف يعد نوعا من النظام الشمسي الذي تسبح في محيطه، وتنجذب إليه جميع العناصر من لغة وحكاية وغيرها، ويعتبر مبدأ التماسك الداخلي هذا المحور الأساسي لما يسميه " سبيتزر" المركز الروحي أو الطابع الغالب على جميع تفاصيل العمل الذي يعتبر سببا وتفسيرا لها.

3 ــ ينبغي لكل ملمح تفصيلي أن يسمح بالنفاذ إلى مركز العمل الأدبي، باعتبار هذا العمل كلا يدخل الملمح في تكوينه المتكامل، فإذا وصلنا إلى مركز العمل تعود الرؤية فتنبسط على جملة التفاصيل، ولو وقعنا على التفصيل الملائم عثرنا على المفتاح الأساسي الذي يصلنا إلى المركز.

4 ــ يتم النفاذ إلى العمل من خلال الحدس، لكن هذا الحدس خاضع للتحقيق بالملاحظات والاستنتاجات، من خلال حركة ذهاب وإياب من المركز إلى المحيط، فالملاحظة الحدسية الأولى "مفتاح التشغيل" العقلي الذي يضعنا على الطريق الصحيح. والعمل الذي يتم بناؤه

1 ـ محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص:94.
2 ـ صلاح فضل:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق،ص:78-79. أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص:37-38.

هكذا يتكامل مع مجموعة أكبر للوصول إلى الطابع الغالب على أعمال عصر معين أو وطن خاص، وروح المؤلف تعكس روح وطنه، وهنا يتلاقى "سبتزر" مع أفكار "فوسلر".

5 ــ منطلق الدراسة الأسلوبية في هذا التوجه ملمحها لغوي، لكن بوسعها اتخاذ بديل آخر ملائم للعمل الأدبي، وكثيرا ما كان " سبيتز " يهجر بسرعة الملاحظة اللغوية التي ابتدأ منها ليقيم الجسر المطلوب بين اللغة وتاريخ الأدب إلا أن هذا الملمح اللغوي المتميز يمثل انحرافا أسلوبيا فرديا، فهو طريقة خاصة تختلف عن الاستعمال العادي المألوف.

6 ــ يجب أن يكون النقد الأسلوبي نقدا تعاطفيا ظريفا، فالعمل الأدبي ككل ينبغي إعادة التقاطه من داخله وفي شموليته، مما يقتضي تعاطفا معه ومع مبدعه.

7 ــ وضع العمل الأدبي في الدائرة التي ينتمي إليها (الجنس، الأمة، العصر) بعد تصوره.

رغم هذا النجاح المتوصل إليه، إلا أنه لم يسلم من انتقادات الآخرين. ونذكر منها:

أ ــ الإغراق في الذاتية والابتعاد عن الموضوعية. يقول "جويل تامين": من أخطاء أسلوبية "سبيتزر" أنها ذاتية تعلقت في كثير من الأحيان بالبحث فيما يرمي إليه المؤلف، فهي لما كانت مغرقة في الأبعاد النفسية بطل أن يكون لها قانون كاختصاص علمي صارم."[1]

ب ــ تقديم التحليل الإيديولوجي السيكولوجي على اللغة، لأن بعض خصائص الأسلوب لا تحتاج إلى خلفية سيكولوجية فقد تكون مجرد صفة مطبوع عليها منذ مدة.

ج ــ المبالغة في الرؤية الحدسية التي تقوم عليها هذه الأسلوبية بحيث يصعب توقيفها.

د ــ دراسات "سبيتزر" وتفسيراته ودراساته للنص الأدبي ترتكز على شواهد لغوية ناقصة عوض الجمع المستوفي للبيانات.

الأسلوبية البنيوية

ظهرت الأسلوبية البنيوية في ستينيات القرن العشرين، من خلال أعمال كل من: رومان جاكبسون، وتودوروف، وكلود بريمون، ورولان بارت، وجيرار جنيت، وجماعة مو، وجون كوهن، وجوليا كريستيفا، وكريماص، وجوزيف كورتيس، وميشيل ريفاتير." وهي ترى أن أساس الظاهرة الأسلوبية ليس فقط في اللغة، وإنما في وظائفها وعلاقاتها، وإنه

1 - رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص:36.

لا يمكن تعريف الأسلوب خارجا عن الخطاب اللغوي كرسالة. أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية."[1] وهي تتضمن بعدا ألسنيا قائما على علمي المعاني والصرف وعلم التراكيب، لكن دون الالتزام الصارم بالقواعد، لذلك تراها تدرس ابتكار المعاني النابع من مناخ العبارات المتضمنة للمفردات، أما توظيف التحليل الأسلوبي لعلم التراكيب فيبدو من خلال ما يتفاعل بين اللغة المدروسة وعلم التراكيب.

يعرف هذا الاتجاه أيضا باسم الأسلوبية الوظيفية ويعتبر "رومان جاكبسون" و"ميشال ريفاتير"، من أهم رواده، لذلك اقتصرت هذه الدراسة عليهما كثيرا.

أولا ــ رومان جاكبسون: اقترنت التواصلية باسمه، ونقل نظرية الاتصال إلى مجال اللغة. فهو يحرص على وجود "العلاقة بين اللغة والعلوم الأخرى، فرأى وجوب استمراريتها لأنه من الصعب على الباحث اللغوي أن يكون تقليديا، ولا يستفيد من المناهج الأخرى كالمنهج التاريخي مثلا. فجاكبسون يدعو إلى "الاهتمام بالمجالات المشتركة بين اللغة وغيرها من العلوم الإنسانية، وحتى العلمية كالفيزياء والفيزيولوجيا. وهذا يعني الانتباه إلى مسألتين: الاستقلال والدمج. فمن الضرر لعلم اللغة أن يستقل بنفسه ويتكئ على ذاته دون اهتمام بالمجالات الأخرى. كما أن مبدأ الدمج ينبغي أن لا يفقد الألسنية استقلالها. وينبغي أن يكون هناك تكامل بين هذين المبدأين."[2]

يقودنا هذا الكلام إلى أن مفهوم الاتصال هو: التعبير عن الفكرة التي تتم بالكلمة المنطوقة أو المكتوبة، وهذا التعبير يعتمد أساسا على وجود نشاط لغوي مرسل من المتكلم ونشاط مماثل من المتلقي، وغالبا ما يكون هذا الاتصال موضوعيا خالصا، أو فكريا محضا، يقتصر على تقديم ملاحظة معينة."[3]

وتتخذ وظيفة التواصل التي دعا إليها جاكبسون شكلين هما:

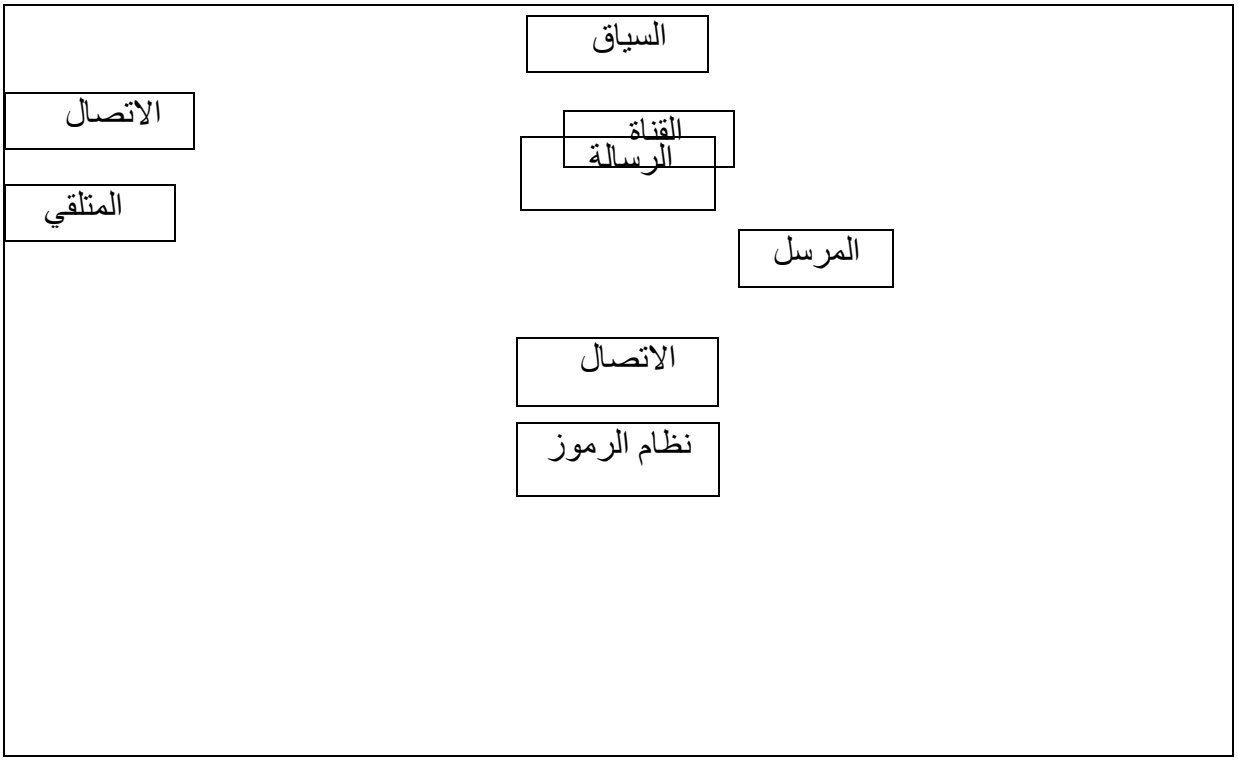
1 ــ التواصل الكلامي ويمكن تسميته بالتواصل اللساني من خلاله يتم بث رسالة واستقبالها بين المرسل والمرسل إليه.

2 ــ التواصل الكتابي وهو التعبير المحكي بواسطة رموز خطية مكتوبة.

وجسد "جاكبسون" العناصر المكونة للاتصال اللغوي أو الكلامي والتي أصبحت فيما بعد

1 ـ محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص: 110.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 113.
3 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 154.

أساس معظم النظريات اللسانية و السيميائية و الأسلوبية. وتتمثل في هذا الشكل.[1]



1 ــ المرسل Destinateur: ويسمى الباث أو المبدع أو المخاطب أو المنتج أو المؤلف أو المتحدث أو الكاتب، وهو أساس عملية التواصل، يتمتع بقدرة فائقة على نقل أفكاره منسوجة بطرق كثيرة، وبآليات أسلوبية متعددة تترجم طريقة تفكيره التي تميزه عن غيره، بحيث أنه لكل أديب أسلوبه الخاص الذي يميزه عن غيره من الأدباء، وبالتالي هناك توحد تام بين الأسلوب وصاحبه. ومع أن الأسلوب يتمثل في النص إلا أن المرسل محكوم به."[2] الأسلوب إذا يمثل طريقة الأداء، أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه ونقله إلى سواه"[3]

2 ــ المرسل إليه Destinatair: يقصد به المتلقي أو المخاطب أو المقصود بالكلام. وهو العنصر الرئيس الثاني في عملية الاتصال. وهنا يراعي المبدع حالة من يوجه إليه خطابه نفسيا واجتماعيا وسلوكيا، لذلك نراه يلون أسلوبه بين الفينة والأخرى بين الرقة

1 ـ جورج مولينيه: لأسلوبية، مرجع سابق، ص: 14.
2 ـ ينظر محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 157-159.
3 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص:40-41.

والخشونة والقوة والوسط والبساطة، حديثه مع الطفل يختلف عن حديثه مع البالغ، وحديثه مع الرجل يختلف مع المرأة، والحديث في غرفة الاستقبال يختلف عن الحديث في الثكنات، وهكذا الأحاديث في المستشفيات والمساجد والجامعات...

الحديث يقودنا إلى العلاقة بين الأسلوب والمتلقي، فهي ليست وليدة العهد ومرتبطة بظهور الأسلوبية، وإنما تعود إلى عهد أفلاطون، وإلى العرب القدامى عندما ربطوه بمراعاة الحال والمقام. والمتلقي يتجاوز فهم الرسالة، ليتعرف عليها وجدانيا وعقليا " من خلال معايشة تجربة النص الأدبي بما فيه من أحاسيس وأفكار، ومواقف واتجاهات، وهنا يكمن التفاعل بين النص ومتلقيه، فيثري تجربته الخاصة ويخصبها بانفتاحه على تجارب أدبية تقع تحت طائلة فهمه وإحساسه... ويعرف "فولبير" الأسلوب بأنه سهم يرافق الفكرة ويحز متقبلها... إن العملية الإبداعية ــ وإن تحقق وجودها من خلال مبدعها فإن فاعليتها لا تتم إلا بوجود المتلقي بحيث يمكن اعتباره شريكا حقيقيا في عملية إعادة الخلق الإبداعي، بل من المحقق أن ارتباط العمل الإبداعي بمبدعه يقتصر عمليا على لحظة الإبداع ذاتها بينما من المحقق أيضا أن ارتباط العمل الإبداعي بمتلقيه يصبح عملية مستمرة متجددة بتوالي المتلقين واحدا بعد الآخر، وجيلا بعد جيل."[1]

3 ــ الرسالة Message: وهي العلامة اللغوية منطوقة أو مكتوبة. وتتمثل في إيصال جملة من الأخبار أو المعلومات يتم توجيهها إلى سامع أو مخاطب أو قارئ، ويكون ذلك عن طريق الكلام الذي يوظف قناة تسمى قناة الإيصال أو عن طريق " أدوات الإيصال غير الكلامية كالألوان والكتابة والرسوم في الأشكال المرئية، وكالأصوات والموسيقى في الأشكال المسموعة، وكالروائح والعطور في الأشكال المشمومة، وهذا كله بناء على اتفاق مسبق وتواضع بينها ولذا فإن "الإيصال لا يقوم على مستوى دلالي إلا عندما يتصرف كل من الباث والمتلقي بالشيفرة نفسها في بناء الرسالة وتفكيكها."[2] هذه الرسالة تضبطها معايير ثابتة لا يمكن تجاوزها وإلا فسدت عملية الاتصال. وقد تكون الرسالة اللغوية مقصودة لذاتها، عندما تؤدي وظيفة جمالية، وقد تخرج عن المألوف قصدا وشكلا ومضمونا فتنتج نصا مبدعا.

1 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 171-186-187.
2 ـ منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص: 57.

وتعتبر هذه العناصر الثلاث المذكورة سابقا أهم عناصر الاتصال اللغوي لتفاعلها مع بعضها البعض عضويا بينما البقية هي عوامل مؤثرة في عملية إنتاج النص.

4 ــ السياق Contexte: هو الطريقة التي تتم بها عملية الاتصال بين المرسل والمتلقي يتحدد من خلاله محتوى النص، في حين تحيل الرسالة إلى مرجع لغوي.

ويأتي هذا السياق على مستويين هما:

1 ــ السياق النصي ويشمل:

أ ــ الإطار اللغوي وهو:

ــ السياق الصرفي.

ــ السياق الصوتي.

ــ السياق النحوي.

ــ السياق المعجمي.

ــ السياق الخطي والإملائي.

ب ــ الإطار التركيبي ويشير إلى:

ــ بداية الجملة أو الفقرة أو القصيدة أو القصة أو المسرحية ووسطها ونهايتها.

ــ علاقة النص بالوحدات النصية القريبة منه.

2 ــ السياق الخارج عن النص، ويشمل:

ــ العصر والمذاهب الأدبية السائدة نوع القول وجنسه الأدبي.

ــ العلاقة بين الرسالة والمتلقي من حيث الجنس والعمر والتربية والطبقة الاجتماعية.

ــ الظروف المحيطة بإنتاج النص.

ــ اللهجة أو اللغة.

5 ــ النظام (السنن) Code: اللغة نظام من الإشارات وهي في نظر سوسير:" كل نظام معين من الإشارات المضاعفة، وتستخدم في نقل رسالات إنسانية. وهذه الإشارات تخضع لقواعد صوتية ونحوية ودلالية. تنقسم إلى قسمين: القسم الأول: هو اللغة وهي اجتماعية وعبارة عن مجموعة من القواعد المتناهية. والقسم الثاني: هو الكلام والأداء الفعلي للغة.[1] وبواسطة هذا النظام يستطيع المتكلم نسج رسالته، ويمكن من خلالها

1 ـ منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص:56.

المتلقي من الوقوف على رموزها وفكها، وأن أي خروج على هذا النظام يجعل عملية الاتصال ناقصة.

6 ــ قناة الاتصال: هي الأداة التي تربط المرسل بالمرسل، وتتكون من أدوات مختلفة "فقد تكون مذياعا أو جريدة أو لوحة ذات ألوان أو رسما من الرسوم كالخرائط أو كتابا أو لغة، والمقصود باللغة هنا الإنجاز والأداء أي الكلام. والاتصال الشفوي والكتابي هما أكثر أدواتها توظيفا، وكل نوع يختلف عن الآخر من حيث الصفات، فالأول يتميز بالآنية بينما الثاني عابر للزمان والمكان.

من خلال ما تقدم نفهم بأن عملية التواصل الكلامي تتم عند "جاكبسون" وفق الطريقة التالية: "يقوم المرسل وهو مصدر الرسالة أو صاحب الإنتاج الذي يبني المرسلة انطلاقا من نظام رموز يكون عبارة عن مخزون لغوي مشترك بينه وبين المرسل إليه. واللغة هي وسيلة الاتصال بين بني البشر التي تنقل نشاطهم الفكري والتواصلي وترتكز هذه المرسلة على المخزون اللغوي في البث عند (المرسل) وفي التلقي عند (المرسل إليه). وهي لا يمكن أن تفهم إلا ضمن سياق يسمى المرجع. وأخيرا، لا تكتمل عملية التواصل إلا بوجود عامل سادس هو قناة الاتصال التي تؤمن إقامة التواصل بين المرسل والمرسل إليه ولا يتم تحديد الهدف الرئيسي من المرسلة إلا من خلال فك المتلقي لرموزها والكشف عنها، وتحليل كلماتها إلى أفكار."[1]

ما يهم هنا، هو الوظائف اللغوية التي ترتبط بكل عنصر من العناصر الستة، وهي:

1 ــ الوظيفة التعبيرية: تسمى أيضا بالوظيفة الانفعالية، وتوجد في هذه المرسلة التي ترتبط بموقف المرسل، وتعبر عن مشاعره، كالإحساس بالغضب أو السرور أو المفاجأة أو نقل الشعور بالتهكم أو التعجب، ومعيار هذه الوظيفة سؤال: أصادق هو أم كاذب؟.

2 ــ الوظيفة الندائية: وتوجد في المرسلة التي يتوجه بها المرسل إلى المرسل إليه، لإثارة انتباهه أو ليطلب منه القيام بعمل من الأعمال.

3 ــ وظيفة إقامة الاتصال: وتسمى الوظيفة الاجتماعية، وتعبر عن محاولة المرسل الإبقاء على الاتصال بينه وبين المرسل إليه. فلا يوجد هدف تتوخاه هذه الوظيفة غير التواصل والحفاظ عليه أو قطعه.

1 - ينظر جورج مولينيه: الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 15.

4 ــ وظيفة ما وراء اللغة وتظهر في المرسلة التي تكون فيها اللغة نفسها مادة الدراسة والمرجع الذي تدل عليه.

5 ــ الوظيفة المرجعية: ويطلق عليها أيضا الوظيفة الإرجاعية والوظيفة المعرِّفة والتعيينية. وهي التي تحدد العلاقات بين المرسلة وما ترجع إليه من أشياء موجودة أو متخيلة. ويقصد بها الحديث قصد الإخبار بالشيء والتعريف به والإشارة إليه.

6 ــ الوظيفة الشعرية: وتسمى أيضا بالوظيفة الجمالية ويعرفها " جاكبسون" بأنها تتميز "بالتشديد على المرسلة لحسابها الخاص."[1] وهي الوظيفة التي يكون هدف الرسالة فيها هو الرسالة نفسها أي غاية في حد ذاتها، لا تعبر إلا عن نفسها.

الملاحظ هنا عدم إمكانية اقتصار الرسالة اللغوية على وظيفة واحدة بحيث يمكن أن تنظم بعض الوظائف إلى بعضها البعض. إضافة لذلك فإن وظائف اللغة متعددة لا تقتصر على الوظائف المذكورة سالفا منها " الوظيفة اللعبية " التي تستغل اللغة فتتلاعب بألفاظها بغية التسلية بالأحاجي والتفكه والمداعبة.[2]

ومن الصفات التي اتصف بها هذا المنهج ما يلي:

1 ــ قراءة النص قراءة كاملة، تساعد على تحليله.

2 ــ الاهتمام بشكل النص ومضمونه.

3 ــ الوقوف على التراكيب الموظفة في النص، وتفكيكها مع ملاحظة الألفاظ المسيطرة على النص وتركيب الجمل وحروف الجر وحروف العطف.

4 ــ الاهتمام بالجانب الدلالي للكلمات والعلاقات التي تربطها ببعض، وأثر ذلك على تكوين البنية الشكلية للنص.

وقد عاب بعض الأسلوبيين على الهيكلة ما يلي:

1 ــ توخيها مبدأ تقطيع النص إلى أدنى وحداته وتفكيكه إلى مختلف المستويات واهتمامها بما بين الأجزاء المفصلة من العلاقة وذلك على حساب معنى النص من جهة. إذ إن الدراسة الهيكلية دراسة شكلية، ومن جهة أخرى فإن ذلك التقطيع يفقد النص اتحاده وروحه ، ويعبث بعوامل الجمال والتأثيرات الحاصلة للقارئ عند اتصاله به

1 ـ ينظر جورج مولينيه: الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 15.
2 ـ يوسف غازي، مدخل إلى الألسنية ، منشورات العالم العربي الجامعية ، دمشق ، ط1، ص: 51-52.

موحدا غير مفكك، فكأن التحليل الهيكلي مشوه للنص، وكأن جمال النص والانتفاع منه لا يكون إلا عند تناسقه وقبل تفكيكه."[1] وبعد هذا النقد رد أصحاب هذا المنهج على ذلك سريعا، وفسروا نظرتهم نحو تفكيك النص لغويا ما هو إلا مرحلة أولى " تعقبها مرحلة ثانية تقابلها في أسلوبها وهي مرحلة الجمع والتوليف بين العناصر المبعثرة. وهكذا ترجع للنص وحدته وتماسكه، ويبرز النظام الرابط بين أجزاءه وفي ذلك النظام المكتشف تكمن جمالية النص وأدبيته."[2]

2 ــ اقتصارها أثناء التحليل على النص دون الرجوع إلى العوامل المرجعية المحيلة على قيم سابقة للنص ومساعدة على إنشائه، لذلك يرى بعض النقاد اللغويين ضرورة الاستنجاد باللغة العادية الموجودة خارج النص حتى يتسنى تعليل ما بداخله من ظواهر بلاغية ونحوية، وأن نهتم بعد ذلك بمساهمة العلاقات البنيوية داخل النص في إجلاء بلاغية وحصول التأثير على القارئ أو السامع."[3]

ثانيا ــ ميشال ريفاتير:

الأسلوبية عند "ريفاتير" " هي التي تدرس عملية الإبلاغ من خلال النصوص مع التركيز على العناصر التي تساعد على إبراز شخصية الكاتب أو المنشئ، وجذب انتباه المتلقي وهذا لا يحصل إلا بإخضاع جل العناصر الأسلوبية الموجودة في النص للتحليل من غير انتقاء. بهدف الكشف عن معايير نوعية جديدة للأسلوب، وهذه المعايير الجديدة تقوم عند "ريفاتير" على الاستعانة بالمتلقي، فهو المدخل الأنسب في رأيه، لفهم طبيعة الأسلوب فهما أصح."[4]

التحليل البنيوي للخطاب يدل على أن لكل نص بنية وحيدة يستمد منها الخطاب مردوده الأسلوبي. وتعني الأسلوبية أيضا في تحليل النص الأدبي "بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات، التي تنمو بشكل متناغم... والأسلوبية البنيوية تتضمن بعدا ألسنيا قائما على علمي المعاني والصرف

1 ـ الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، مرجع سابق، ص:75.
2 ـالمرجع نفسه، ص: 75.
3 ـ المرجع نفسه، ص:74.
4 ـ بشير تاوريرت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 188.

وعلم التراكيب ولكن دون الالتزام بالقواعد، ولذلك تراها تدرس ابتكار المعاني النابع من مناخ العبارات المتضمنة للمفردات."[1]

الكاتب في نظر ريفاتير وعيه برسالته أقوى وأشد من رسالة الكاتب الذي يركز على النقاط الأهم من حديثه، بينما الكاتب يوظف أفضل الصيغ والأساليب مثل المبالغة والاستعارة والتقديم والتأخير، قصد استمالة القراء. ويشار هنا إلى النقاط التالية :

1 ــ لابد أن يكون النص جميلا من الناحية الفنية سواء على المستوى النحوي أو الصرفي أو البلاغي، وليس مجرد كلمات عادية متتابعة.

2 ــ لا بد أن تكون لغة النص الأدبي غير متوقعة، تستفز القارئ وتخيب ظنه، وتساعده على القراءات المتعددة والتأويل.

3 ــ لا بد للمؤلف أن يضبط الاستقبال بأن يضع في الأماكن التي يراها مهمة خلال السلسلة المكتوبة تلك المكونات التي لا بد للمتلقي من إدراكها مهما يكن مهملا.

4 ــ النص والقارئ من العناصر الأساسية في عملية تحليل النص الأدبي.

5 ــ توجه الكاتب في نصه إلى القارئ قصد السيطرة عليه من خلال النص الأدبي، لذلك فإن الصور الأسلوبية يلتقطها القارئ وهي التي تستطيع إحداث الأثر الأسلوبي.[2]

لالتقاط هذه العناصر لا بد من الإشارة إلى مراحل القراءة الأسلوبية كما يراها "ريفاتير":

1 ــ مرحلة الوصف: ويسميها "ريفاتير" مرحلة اكتشاف الظواهر، وتسمح للقارئ بإدراك وجوه الاختلاف بين بنية النص والبنية النموذج القائمة في حسه اللغوي مقام المرجع. فيدرك المجازات وصنوف الصياغة التي تؤثر في اطمئنانية اللغوي فيقصيها.

2 ــ مرحلة التأويل والتعبير وتأتي تابعة للمرحلة الأولى ضرورة، وعندها يتمكن القارئ من الغوص في النص والانسياق في أعطافه وفكه على نحو تترابط فيه الأمور، وتتداعى، ويفعل بعضها في بعض."[3]

1 ـ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص: 82.
2 ـ يوسف أبو العدوس:الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 141-142. نقلا عن مايكل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، مقال مترجم ضمن كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي: ص:227-128.
3 ـ المرجع نفسه، ص: 83 - 84.

إن الأسلوبية البنيوية كما جاء بها "ميشال ريفاتير" تحاول أن لا تغفل دور القارئ باعتباره جزءا من عملية التوصيل، و يعول عليه في تمييز بعض الوقائع الأسلوبية داخل النص، ولذلك يقترح ما يسميه " القارئ العمدة "، وهو ليس قارئا معينا، بل مجموع الاستجابات للنص التي يحصل عليها المحلل من عدد من القراء، ويقرر ريفاتير" أن استجابة القارئ العمدة لا تعني الباحث الأسلوبي كاستجابات قيمية، بل إن أحكامه بالاستحسان أو عدمه يجب إسقاطها من الحساب، وإنما تنحصر فائدته في تعيين الوقائع الأسلوبية لا تفسيرها، ويبقى التفسير مهمة الباحث الأسلوبي نفسه، ونجاحه في هذا التفسير موقوف على إدراكه للبنية الأساسية للنص.[1]

الأسلوبية الإحصائية :

إلى أي مدى يمكن أن يستفيد النص الأدبي من الإحصاء الرقمي في دراسة الأسلوب دون أن يمس في أدبيته أو شعريته، ويقلل من شأن جوانبه الجمالية والفنية التي طالما تغنى بها الأدباء والشعراء؟ الإجابة عن هذه التساؤلات تكتشف من خلال تطبيق هذا الإجراء على النص الأدبي مثلما طبق على جوانب الحياة الأخرى، وأصبح طريقة في العمل لا يمكننا الاستغناء عنه في أي علم من العلوم، فلم لا يطبق على الأدب؟

البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب، وتمييز الفروق بينها، ويكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية بقابليته لأن يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية.[2] " إن التحليل الإحصائي للأسلوب يهدف إلى تمييز السمات اللغوية فيه وذلك بإظهار معدلات تكرارها ونسب هذا التكرار، ولهذه الطريقة في التحليل أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع. ويلح بعض نقاد العرب على توظيف الإحصاء في تحليل الخطاب الأدبي والشعري خاصة، لأن إحصاء الوقائع الأسلوبية والشعرية في النص تؤدي إلى نتائج إيجابية. فهذا الناقد محمد العمري يقول: يعتبر الكم في حد ذاته عاملا من عوامل البروز والظهور، فالمواد التي تتكاثف بشكل غير عادي بالنسبة لمستعمل اللغة كفيلة بإثارة الانتباه بكميتها نفسها"[3] وهناك عديد من الباحثين الذين تبنوا المنهج الإحصائي

1 ـ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 87.
2 ـ سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، مرجع سابق، ص: 51.
3 ـ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1، مرجع سابق، ص: 115.

في دراساتهم، كدراسة السيد البحراوي لقصيدة أمل دنقل " مقابلة خاصة مع ابن نوح"[1]

تهتم الأسلوبية الإحصائية بتتبع السمات الأسلوبية ومعدل تواترها، وتكرارها في النص الأدبي، موظفة الإحصاء الرقمي دون المساس بأدبية الأدب أو شعرية الشعر." إن الأسلوب انزياح بالنسبة إلى القواعد. وهذا التعريف الذي أعطاه "فاليري " أخذه "برينو"، ونجده أيضا عند "بالي". وهو يصدر مباشرة عن التمييز الكلاسيكي بين اللغة والكلام. وإذا كان ذلك كذلك، فإن الإحصاء هو العلم الذي يدرس الانزياحات والمنهج الذي يسمح بملاحظاتها، وقياسها، وتأويلها. ولذا فإن الإحصاء لا يتوانى عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب."[2]

تقوم الأسلوبية الإحصائية على دراسة طرفين "أولهما هو التعبير بالحدث والثاني هو التعبير بالوصف، ويعني صاحب المعادلة بالأولى الكلمات أو الجمل التي تعبر عن حدث، والثاني الكلمات التي تعبر عن صفة، ويتم احتساب عدد التراكيب والقيمة العددية الحاصلة، تزيد أو تنقص تبعا لزيادة أو نقص الكلمات الموجودة في هذه التراكيب، وتستخدم هذه في الدلالة على أدبية الأسلوب والتفريق بين أسلوب كاتب وكاتب. "[3] معتمدة في ذلك على استعمال البطاقات، وإحصاء الصفات والأفعال كما أنه "من أهم الميزات التي تختص بها الدراسات التي تعتمد على الكمية استخدام الحاسب الآلي بحيث تكون هنا عملية الإحصاء أكثر دقة ومصداقية وشهرة باستعمال الحاسوب، و يتمكن من خلاله الباحث الحصول على معلومات إحصاء لها صلة بالموضوع قيد الدراسة."[4]

توصل بعض الباحثين إلى بعض النتائج، وحققت نجاحا كبيرا في الكشف عن شخصية الكاتب، وجوانب أخرى، فأصبحت بذلك الفكرة واضحة وأكثر دقة " ففي كتاب "الأيام" لطه حسين تبين مثلا أن نسبة الجمل الفعلية إلى الوصفية 39٪ ، في حين أن نسبة تكرار هذه الجمل في كتاب "حياة قلم" لعباس محمود العقاد لا تتعدى 18٪ . ومعنى ذلك أن كتاب "الأيام" أقرب إلى الأسلوب الانفعالي والحركي من كتاب العقاد الذي يميل فيه إلى الطابع الذهني والعقلاني."[5] وبذلك ساعد هذا المنهج على التحقق من شخصية

1 - رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص: 46-47.
2 - بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 134.
3 - ينظر سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية، مرجع سابق، ص: 74.
4 - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص: 99.
5 - إبراهيم خليل: النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، مرجع سابق، ص: 157- 158.

المؤلف ونسبة النص إلى صاحبه إذا كان مجهولا، أو تعدد الكتاب حول نـــص واحـــد، وكذلك تحديد دلالة الألفاظ أو الجمل المكررة...

الملفت للانتباه أن هذه الدراسة واجهت الكثير من التحديات قللت من شأن الأسلوبية الإحصائية ويعود ذلك إلى:

1 ــ صعوبة نسبة النصوص المجهولة المؤلف إلى صاحبها بسبب تشابهها أو كثرة مؤلفيها أو ينتسبون إلى حركة أدبية واحدة.[1]

2 ــ تفقد القارئ صفة التأثير والاستماع.

3 ــ تفرغ النص من طبيعته اللغوية إلى طبية رقمية خالصة.

4 ــ سيطرة الكم على الكيف مما يفقد دراسة الأسلوب هدفها الرئيسي.

5 ــ تداخل الكثير من الظواهر الأدبية أثناء تناول الأعمال الأدبية، وهنا يصعب إحصاء واحدة منها إحصاء منفردا.

6 ــ عدم مراعاة التأثير السياقي للنص الذي يعد مطلبا مهما من مطالب التحليل الأسلوبي بسبب النهج الإحصائي الذي يعتمد على التفتيت الرقمي للنص الأدبي.

7 ــ عدم انقياد النغمات العاطفية والإيقاع المركب للدقة الإحصائية.

8 ــ اعتماد المنهج الإحصائي على نتائج يمكن أن تدرك بالعين المجردة. فتكرار كلمة "حب" في قصيدة غزلية، وكلمة "قتال" في معركة حاسمة لا يبدو أمرا مستغربا. ومن ثم فإن الإحصاء الرقمي لمثل هاتين الكلمتين لا يقدم لنا جديدا في مجال الدراسات الأسلوبية. ومن جهة أخرى لا يخلو هذا المنهج من جوانب إيجابية في دراسة النصوص الأدبية نذكر منها:

ــ تخليص النص الأدبي من ضباب العموم والتهويم، وتخليصه من سلطان الأحكام الذاتية التي تفتقد السند والدليل وتستعصي على التحليل والتعليل.[2]

ــ يساعد على التحقق من شخصية المؤلف، وتوثيق نسبة النص إلى صاحبه، وتحديد الترتيب الزمني لكتابات مؤلف واحد.

ــ الظواهر المكررة في النص الأدبي تختلف دلالاتها حسب معدل تكرارها، وبالتالي

1 ـ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص:99.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 109.

يساعد المنهج الإحصائي على الوقوف على هذه الدلالات، لأن ورود الجملة أو اللفظة أكانت مفردة (اسما، فعلا) أو حرفا مرة واحدة تختلف عن معدل تكرارها عدة مرات.

ــ الإحصاء مطلب علمي لا بد منه في بعض النصوص الأدبية للوقوف على الحقيقة وتحديد الدلالة. فهو مهم لأنه يقدم حقائق وبيانات بالأرقام والنسب لظاهرة من الظواهر اللغوية المتعددة. ومن هذه السمات:

1 ــ نوع الجمل الاسمية أو الفعلية، البسطة أو المركبة، الإنشائية أو الخبرية...

2 ــ طول الجمل وقصرها.

3 ــ توظيف البيان أو التقليل منه وإيثار ألوان منه على أخرى.

4 ــ استخدام مفردات معجمية معينة.

5 ــ توظيف الصيغ النحوية والصرفية.

6 ــ الزيادة أو النقص النسبيان في استخدام صيغ معينة، أو نوع معين من الكلمات (صفات، ظروف، أفعال، حروف العطف، حروف الجر...)[1]

كلما وظفت هذه الصيغ أو الألوان البيانية بنسب عالية، وترتبط بسياقات معينة أصبحت خاصية أسلوبية تظهر في النصوص بنسب وكثافة وتوزيعات مختلفة.

الأسلوبية والحقول المعرفية:

تتقاطع الأسلوبية مع غيرها من الحقول المعرفية الأخرى التي تتناول الخطاب الأدبي بالتحليل، كالبلاغة والنقد واللسانيات والشعرية. ومع أن الأسلوبية استفادت من هذه الحقول المعرفية مثل اللسانيات على وجه الخصوص تطعم البحث وتقوي استنتاجاته فلا تقلل من قيمتها ولا من مشروعيتها، وتحد من فاعليتها، إلا أنها تظل علما قائما بذاته، بأدواته الإجرائية، ومناهجه وأصوله في التعامل مع الظاهرة الأدبية.

البلاغة والأسلوبية

تقيم البلاغة والأسلوبية منذ زمن بعيد علاقة وثيقة لكونهما مادة للأدب شعرا ونثرا، مع العلم أن البلاغة العربية كانت منذ القديم البوابة الأولى إلى العلوم العربية الأخرى، فقد كان العلماء إذا أرادوا إظهار مهاراتهم الإبداعية وقدرتهم على الكتابة والتأليف

1 ـ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 154. نقلا عن: الدراسة الإحصائية للأسلوب، عالم الفكر، مج20، ع3، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1989، ص: 108.

والنقد، تمرسوا بهذا الفن الذي ساعدهم على هذا.

إن المستقرئ للتراث العربي يكتشف هذه المادة، وما البديع لابن المعتز والموازنة للآمدي والعمدة لابن رشيق وغيرها إلا دليلا على إسهام علماء العربية في مجالات إثراء اللغة. فكانوا يراعون الكلام الفصيح لمقتضى الحال، وبهذا فهم يعرضون قضايا تدخل في علم الأسلوب الحديث، ولكن بأسماء مختلفة، بالرغم من أن تسمية المصطلح متفاوتة في الاشتقاق بين الأسلوب الذي عرفه العرب وبين الأسلوبية التي غدت درسا معاصرا إلا أن العرب وضعوا الكثير من التحديدات والمقصود عندهم هو الإيصال والإبلاغ فهي: "إبلاغ المتكلم حاجته بحسن إفهام السامع، ولذلك سميت بلاغة."[1]

ذهب العسكري إلى نفس الاتجاه قائلا: " البلاغة من قولهم بلغت الغاية، إذا انتهيت إليها وبلغتها غيري ومبلغ الشـــيء منتهاه والمبالغة في الشيء الانتهاء إلى غايته.[2]

هذا التمازج الوثيق والرابط المتين بين هذين العلمين جعل بعضهم يقيم الأسلوبية على أثر البلاغة، بل هي وريثها، "وإذا تبينا مسلمات الباحثين والمنظرين وجدناها تقرر أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر."[3] وهو مفهوم يراه بعضهم أنه يبسط الأسلوبية، ويفقر كينونتها المعرفية المختصة بذاتها، فهي وإن كانت متمازجة مع البلاغة بأكثر من علقة وطريقة، إلا أنهما يفترقان في عدة أمور(الغاية والمفهوم والإجراء)، وهنا يقف كذلك "المسدي" على طبيعة العلاقة الموجودة بين الأسلوبية والبلاغة ويقدمها بهذا الشكل: "الأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت، هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا."[4]

أوجه الاختلاف :

ــ يشكل المخاطَب والمخاطب وجه الخلاف بين الأسلوبية والبلاغة، ففي الوقت الذي لقي فيه المتكلم (المخاطب) بالغ الاهتمام من الأسلوبية وبحالته النفسية والاجتماعية والثقافية باعتباره يشكل مثلث العملية الإبداعية، أهملت البلاغة المخاطب ولم توله العناية التي يستحقها إبداعيا واجتماعيا ونفسيا، (مخاطب، خطاب، مخاطب) وهي

1 ـ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، مرجع سابق، ص: 387.
2 ـ أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، مرجع سابق، ص:6.
3 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 52.
4 ـ المرجع نفسه، ص: 52.

البصمات التي تؤشر على خصائصه الأسلوبية والتي تحيل عليه من حين إلى آخر كما هو الحال في مباحث الالتفات مثلا، لكنها إشارات محدودة وضعيفة، ومن هنا نلاحظ ما يلي:

1 ــ إنشاء المبدع نصا يتميز بخصائصه الفردية المؤثرة في المتلقي الذي يتولى قراءة النص وما خلف سطوره كاشفا خصائصه النفسية والفكرية والاجتماعية في حين تغيب هذه الشخصية في البلاغة العربية القديمة.

2 ــ اهتمام الأسلوبية بذوق المتكلم الشخصي من خلال اختياراته وتراكيبه وانزياحاته لأن الأسلوب سمة شخصية للفرد، وهو الرجل كما قال "بوفون"

3 ــ استفادة الأسلوبية من العلوم الحديثة المختلفة في حين لم تكن هذه العلوم متطورة قديما.

يختص البحث البلاغي بدراسة الكلام الأدبي من خلال معالجته للوسائل التي تنتجها قواعد اللغة العربية في الاستخدام اللغوي في حين تعالج الأسلوبية الكلام والأداء معا.

لا تهتم البلاغة بدراسة أنماط الكلام المتعددة في السياقات اللغوية والاجتماعية المختلفة، وتحصر اهتمامها على تصنيف الأشكال البلاغية داخل النصوص الأدبية، ومن هنا انصب اهتمامها باللغة الأدبية عامة والشعرية خاصة، في حين استوعبت الأسلوبية جميع أنماط الكلام المختلفة وانفردت بدراسة التنوع اللغوي عامة على أساس:

أ ــ إقليمي: تعقب تنوعات الأسلوب مكانيا و بيئيا كأن يظهر الأسلوبيون صور الاختلاف بين أساليب المدينة والبادية في التعبير عن غرض من الأغراض، ثم تسجل في دراستهم الجغرافية.

ب ــ اجتماعي: تبيان صور الاختلاف بين أساليب الطبقة المثقفة والطبقة المتعلمة وأساليب العامة، ثم تسجل هذه الاختلافات ضمن خرائط أسلوبية خاصة.

ج ــ طبقي: رصد أوجه الاختلاف بين طبقات المجتمع المتفاوتة ماديا ومركزيا في التعبير عن غاية ما، وفي تبادل ألفاظ التحية والسلام وغيرها من التعابير اللغوية الأخرى.[1]

1 ـ ينظر يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 65-66.

إن النظرة إلى الأدب تختلف بينهما، فبينما البلاغة تحكم على النص مستندة إلى مجموعة من المعايير والموازين هي موجودة قبل وجود العمل الأدبي، هادفة إلى تقويم الشكل الأدبي وتحليله بما يمكن للباث ما يسعى إليه من توصيل أفكاره ومعانيه إلى المتلقي قصد التأثير فيه وإقناعه بها، ناهيك عن النسيج الجمالي لهذا النص الأدبي، وهدفها تقويمي قبل خلق العمل الأدبي وتقييمي بعد خلقه، نجد الأسلوبية في المقابل تتعامل مع النص الموجود أمامها بدون قواعد تسبقه أو افتراضات جاهزة، والنص أمامها أيضا لا تحكم عليه بالجودة والرداءة كما هو الحال في البلاغة."[1]

تجاوز "محمد عزام" كذلك هذا الخيط الموجود بين هذين المنظورين وبين أن "البلاغة علم معياري يرسل الأحكام المعيارية التقييمية. ويرمي إلى تعليم مادته. وموضوعه هو بلاغة البيان، أما الأسلوبية فتنفي عن نفسها كل معيارية، وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح أو القدح. ولا تسعى إلى غاية تعليمية البتة، فالبلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة. بينما تتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفيـــة.

البلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية. في حين تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها."[2] وميز عدنان بن ذريل أيضا بينهما فالأسلوبية تريد "أن تكون علمية تقريرية تصف الوقائع وتصنفها بشكل موضوعي منهجي، بعد أن كانت البلاغة تدرس الأسلوب بروح معيارية نقدية صريحة وتعلم الأفضل من القول ..."[3]

نفهم من هذا كله أن قوانين البلاغة المقننة ثابتة ومطلقة لا يجوز تغييرها بتغير العصور والبيئات والأشخاص، فهي تراعي دائما قوانين النحو والصرف. وأصبحت البلاغة بذلك "معيارية خالصة اعتبر فيها البلاغيون أنفسهم أوصياء على الإبداع الأدبي من خلال توصيات قننوها وجعلوها سيفا مسلطا على رقاب الأدباء.[4] ذلك أن هذه المعايير المستخلصة من النصوص الشعرية أو النثرية هي معايير ناقصة لأنها تخص عصرا معينا بأهله وبيئته، تكشف طباعهم وأذواقهم، يستحيل إسقاطهم على أزمنة

1 ـ ينظر فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص:31.
2 ـ محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص: 42.
3 ـ عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، مرجع سابق، ص: 140.
4 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 190.

أخرى. هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن القرآن الكريم الذي أعجز أساطين الكلام وفصحاء العرب، أخذت قضية إعجازه اهتمام البلاغيين العرب وراحوا يستخلصون معايير جديدة جمالية للأساليب الأدبية من كتاب الله العزيز دون مراعاة الهدف التشريعي الذي جاء من أجله القرآن الكريم والذي يعد ثابتا وصالحا لكل زمان ومكان، وبين الهدف الجمالي الذي يتوخاه الأدب، والذي يتغير بتغير الظروف النفسية والخلقية والسلوكية والاجتماعية لكل عصر أو مخاطب مما يعطيها صفة الجاهزية. أما الأسلوبية لا تقف عند عنصر معين في النص وإنما ينصب جل اهتمامها على أركان العملية الإبداعية من مخاطب ومخاطب وخطاب، فاللغة بالنسبة إليها كائن حي متغير.

ــ اعتمدت البلاغة على تفتيت وتجزيء الظاهرة الأدبية بعيدا عن دراسة العمل الأدبي كاملا والوقوف على هيكله العام. ويتضح هذا الطابع التفتيتي لهذا الفن عند الكثير من البلاغيين العرب حين قسموا البلاغة العربية إلى عدة أقسام حيث يتفرع عن كل قسم النوع وعن النوع الصنف وهكذا. وأكد ذلك سعد مصلوح في كتابه " في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية " هذه الفكرة قائلا: " يغلب على تقسيم البلاغة و ترتيب مباحثها وطرق الفحص فيها الطابع التفتيتي ATOMISM، ونعني به تجزيء الظاهرة الواحدة وغياب إدراك العلاقات النظامية بين الظاهرات وانعدام مفهوم المنظومة التحليلية في الفحص."[1]

إن الخطوط الأولى التي تقوم عليها البلاغة والمتمثلة في المعاني والبديع والبيان، تمحورت كل الدراسات عليها منفصلة، لا تواصل فيما بينها قصد دراســـــة بنية النص العامة. فانحصرت معالجة هذا النص على الوحدات الصغرى كالكلمة والجملة والبيت والبيتين، وأمام هذا الوضع كان لابد أن تظهر الأسلوبية بديلا يتعدى هذه الدراسة التفتيتية القديمة حتى وإن تناولت الصور البيانية لأنها بالغة الأهمية بالنسبة إليها، فلا يكفي أن نعثر على صور بيانية ونطلق عليها تسمياتها، بل إنها تبدأ من اكتساب معناها في إطار النظرية الأسلوبية عندما يتم تصورها كنظام كامل من الوسائل الإقناعية الجمالية. يستخدمه المؤلف لتحقيق تأثيرات معينة إلى الموجه إليه."[2] لأنها تغوص داخل

1 ـ سعد مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، جامعة الكويت، ط1، 2003، ص70.
2 ـ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص:204.

النص الأدبي، متعمقة في قراءاته، كاشفة عن جميع عناصره اللغوية وعلاقاته فيما بينها مستخلصة في النهاية" سماته الإيحائية والجمالية من خلال صياغاتها اللغوية، ومن ثم فإن لكل نص خصوصية معينة تختلف عنها في نص آخر، فالأسلوبية ليست عملية تفسير فقط ، وهي ليست منهجا يأتينا بما لا نتوقع، وإنما هي نظرة جمالية تتخلق من الصياغة."[1] تجبر القارئ على التنقيب والبحث داخل النص، قصد الوقوف على الخصائص الجمالية والتأثيرية التي تميز النصوص عن بعضها البعض، بعيدا عن المعايير القديمة التي تبقي على نفس النتائج، في حين تعتمد عنده الأسلوبية على تجزئة النص. فإنها تهدف إلى إبراز الخاصية البلاغية التي تحملها هذه الأجزاء مما أحال على ظهور دراسات كثيرة حول ظواهر بلاغية متعددة. فظهرت الأسلوبية الإحصائية والأسلوبية التفكيكية وغيرهما.

ــ اختلاف العلمين في الغايات:

"فغاية البلاغة تشريعية تعليمية عملية. أما الأسلوبيات اللسانية بحثية تشخيصية وصفية."[2] ذلك أن التوجهات النفعية التي هيمنت على البلاغة العربية بعيدة عن أغراضها العلمية التي كان من المفروض أن تتخلص منها منذ عهد بعيد "حين كانت في الغالب خادما للعرف وطريقة التفكير السائدة في طبقة من طبقات المجتمع ولم يكن من الجائز الخروج على مقتضيات هذا التفكير."[3] للأسباب التالية:

أ ــ تقنين قواعد خاصة بالبلاغة والفصاحة بسبب عدم قدرتها على الخروج على ما هو سائد في المجتمع في تلك الفترة.

ب ــ عدم قدرة البلاغة مسايرة معاييرها وتكيفها مع العصور والأزمنة المتعاقبة.

ج ــ تأثير العامل الديني في البلاغة العربية المتمثل في إعجاز القرآن الكريم قلص غايتها في الأمور التشريعية التعليمية، ناهيك عن الممارسات التي عرف بها بعض رجال التفسير واللغة والمنطق والفقه.

ــ تختلف العلوم اللغوية القديمة عن العلوم اللغوية الحديثة ذلك أن الأولى تنظر إلى

1 ـ يوسف أبو العدوس:الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص:71.
2 ـ سعد مصلوح.: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، مرجع سابق، ص69.
3 ـ مصطفى ناصيف: اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي،جدة، ط1، 1989، ص:191.

اللغة على أنها شيء ثابت فيما تسجل الثانية ما يطرأ عليها من تغيير وتطور. ويذكر سعد مصلوح بأن الأسلوبيات اللسانية " تعترف بإمكان بحث ظواهر الأسلوب بحثا آنيا زمانيا فيما يسمى بالأسلوبيات السكونية والأسلوبيات الحركية أما الطابع الغالب على البحث البلاغي فهو اللازمانية."[1]

مع العلم أن علم البلاغة يلاحظ اختلاف طرق التعبير تبعا لاختلاف مقتضى الحال، فإن هذه الاختلافات لا تخرج عن الإمكانيات الثابتة للغة العربية، هل يستخدم التقديم والتأخير مثلا بنفس الكثرة في النثر كما يستخدم في الشعر؟ وهل يستخدم في عصرنا هذا بالقدر الذي كان يستخدم في القرن الثاني أو الثالث؟ وكيف تطور استخدام السجع من العصر الجاهلي حتى القرن العاشر؟ ولماذا هجره الكتاب في العصر الحديث؟

هذه مسائل لا تعرض لها البلاغة لأنها تتناول التقديم والتأخير والسجع وغيرها منفصلة عن الزمن والبيئة. وعلم الأسلوب كسائر العلوم اللغوية الحديثة يدرس الظواهر اللغوية بطريقتين: طريقة أفقية تصور علاقة هذه الظواهر ببعضها البعض في زمن واحد، وطريقة رأسية تمثل تطور كل ظاهرة من هذه الظواهر على مر العصور."[2]

ــ عدم مقارنة البلاغة العربية القديمة الظواهر الأسلوبية التي نجدها في اللغة والتي تدرسها بما يقابلها في اللغات الأخرى. في حين نجد الدراسات الأسلوبية المعاصرة ساعية لدراسة مثل هذه الجوانب في بحوثها ولو عرضنا على الأسلوبية المقارنة الخارجية لوجدنا بصماتها في دراسات وبحوث "شارل بالي" فهو كلما ألف كتابا وإلا وعقد مقارنات بين اللغة الفرنسية واللغة الألمانية "وقد هدته هذه المقارنات مثلا إلى أن اللغة الألمانية أكثر احتفاء بالفعل وأضربه المختلفة، وتعبر من ثم عن الحدث بجميع دقائقه وجزئياته، بينما تنزع الفرنسية إلى نوع من الاسمية، لذلك لا يمثل فيها الفعل المكانة التي يحتلها في الألمانية ...ومتى جمعنا هذه الملامح إلى بعضها نكون قد رسمنا الخصائص التعبيرية للغة من اللغات."[3]

إذا عدنا مرة أخرى إلى هذا المبدأ لدى العرب قديما فهو موجود لدى البعض لكن في شكل ملاحظات عامة بعيدة عن التنظيم، هدفها الترويج للغة العربية وتفردها عن اللغات

1 ـ سعد مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، مرجع سابق، ص:70.
2 ـ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص:36.
3 ـ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص:79.

الأخرى وفي ذلك يقول ابن الأثير:" فإن كل لغة من اللغات لا تخلو من وصفي الفصاحة والبلاغة، المختصين بالألفاظ والمعاني. إلا أن للغة العربية مزية على غيرها لما فيها من التوسعات التي لا توجد في لغة أخرى سواها."[1]

ـ يختلف المنظرون أيضا في قالب النص، فالأسلوبية ترى أن النص يشكل لحمة لغوية واحدة تجمع الدوال والمدلولات، ولا يفصل بينهما، لأنهما يكملان بعضهما البعض وكأنهما يشكلان وحدة عضوية فهي " تؤمن بالترابط الوثيق بين الدال والمدلول، لأنها تحول الحدث الإبلاغي إلى حدث تأثيري جمالي."[2] في حين ترى البلاغة الشكل والمضمون عنصران مفصولان عن بعضهما البعض ومرد ذلك إلى التمييز بين اللفظ والمعنى، ويعود هذا الاختلاف إلى تأثر البلاغة بالمنطق الأرسطي.

يؤكد عبد السلام المسدي هذه الفكرة بقوله "ومن المفارقات المقررة بين الجدولين أن البلاغة اعتمدت فصل الشكل عن المضمون في الخطاب اللساني، فميزت في وسائلها العملية بين الأغراض والصور بينما ترغب الأسلوبية عن كل مقياس ما قبلي وترفض مبدأ الفصل بين الدال والمدلول إذ لا وجود لكليهما إلا متقاطعين ومكونين للدلالة، فهما لها بمثابة وجهي ورقة واحدة."[3] ذلك أن البلاغة انصب اهتمامها على تحديد أبيات من الشعر ودراستها، أو جملة أو جملتين من النثر والوقوف عليها، ولم تعالج النص في سياقه العام وتنظر إليه نظرة شاملة. فهذه الجزيئات التي وقفت عليها لم تتناولها على أنها عناصر تكمل بعضها البعض ويبنى من خلالها النص إجمالا. هذا عن الشكل، أما المضمون تناولته ونظرت إليه نظرة ضيقة واضعة لكل عنصر معاييره وأسسه الثابتة المطلقة، ومن هنا وقفت عاجزة عن جمع مباحثها، والتعامل معه على أنه لحمة واحدة موحدة، ولم تبحث عن الصفات المشتركة بين الصور المختلفة كالاستعارة والإطناب والتقديم والتأخير والالتفات ... بينما نظرت الأسلوبية إلى هذه الثنائية نظرة كلية تكمل الواحدة الأخرى، وأنهما لبنتان يتشكل من خلالهما النص الأدبي. فالنص ملتحم الأجزاء شديدة التواصل فيما بينها، يتناوله المخاطب وفق نظرته وثقافته. إلا أن هذه الثنائية وجدت ترابطا فيما بينها .

1 ـ ابن الأثير:المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ج2، مرجع سابق، ص: 56.
2 ـ باشير تاوريرت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق،ص:161.
3 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 53.

عبد القاهر الجرجاني، الذي يعتبر من النقاد القدامى الذين لم يولوا اهتماما لهذه الثنائية، ولم يعترفوا بها، مفندا حجة كل فريق فهو يرد حجة من انتصروا اللفظ وهو أساس البلاغة والفصاحة في نظرهم لأنهم " فهموا شأن اللفظ وعظموه حتى تبعهم في ذلك من بعدهم، وحتى قال أهل النظر: إن المعاني لا تتزايد، وإنما الألفاظ فأطلقوا كما ترى كلاما يوهم كل من يسمعه أن المزية في حاق اللفظ."[1] على رأس هؤلاء الجاحظ. الذي كان يرى أن: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ."[2] وإلا كيف نفسر تفاوت إعجابنا بالكلام في مواضعه." ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر."3 وفي مقابل ذلك يفند ويرد على حجج من فضلوا المعنى، بأن جمال الكلام لا يكمن في معناه فقط قائلا: "محال أن تعرف مكان الفصل. والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه."[4]

العمل الأدبي في نظره لا يتشكل إلا إذا ارتبط اللفظ مع المعنى دون تمييز " فإذا كانت الألفاظ هي التي تبرز المعاني وتظهرها وتنقلها من ذهن قائلها وفكره إلى حيز الوجود، فإن المعاني فهي ما يستخلص من عملية انتظام المفردات في هيـــئتها المعلومة."[5] وإذ بعبد القاهر الجرجاني يرفض هذه الثنائية مستدلا على ذلك بالحجة الدامغة، أتى بنظرية أطلق عليها مصطلح "النظم"، ويعني الكلام الكاشف عن المعاني في الذهن.

هذه الثنائية تظافرت فيما بينها وشكلت ماهية العمل الأدبي، ولا يجوز الفصل بينهما في نظر هذا العالم بنظرية أطلق عليها مصطلح "نظرية النظم" التي تعني ترتيب الكلام ترتيبا معلوما، بحيث يكون كاشفا عن المعاني في الذهن:" فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم معناه ضم الشيء إلى الشيء. كيف جاء واتفق."[6]

1 ـ الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص:63.
2 ـ الجاحظ: الحيوان، ج3، مرجع سابق، ص: 329.
3 ـ الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص: 46.
4 ـ المرجع نفسه، ص:33.
5 ـ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص: 33.
6 ـ الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص:33.

"البلاغة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني لم تعد حبيسة الصور الجزئية التي أشير إليها في المفهوم المشهور لعلم البلاغة بل هي تشمل الأسلوب كله الذي شاعت تسميته عند عبد القاهر " بالنظم " وقد سبق القول: إن الأسلوب مرادف لمعنى "النظم"... وعلى هذا المفهوم فإن العلاقة بين البلاغة والأسلوب هي علاقة الترادف، فالبلاغة هي النظم، والنظم هو الأسلوب، والنظم هو دراسة خصائص الأسلوب التعبيرية والشعورية وما قيل في الأسلوب حديثا لا يخرج عن هذين المحورين التعبيري والشعوري الوجداني."[1] وما قدمه عبد القاهر الجرجاني من أحكام ونظريات أكده "دسوسير"، في أن النص متكامل الأجزاء متمازجة عناصره، ويشكل كيانا واحدا، "والهدف النهائي لعلم الأسلوب ــ كما يراه كثير من علماء الأسلوب ــ هو أن يقدم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب وما يختص به كل منها من دلالات. وهذا نفسه ما يصفه علم البلاغة. "[2]

نستنتج من خلال ما تقدم أن نظرية النظم تتفق مع الأسلوبيين المحدثين في نظرتهم إلى النص كونه كيانا واحدا شكلا ومضمونا ودالا ومدلولات." ومن نظر إلى النص نظرة تكاملية في بعض الأحيان الباقلاني وابن الأثير وجازم القرطاجني."[3]

أوجه التشابه:

1 ــ كانت البلاغة العربية مهمة مهما قيل عنها بالنسبة للنص الأدبي في خطوطها العريضة "ونراها هنا فنا للكتابة وفنا للتأليف في الوقت نفسه، إنها فن لغوي وفن أدبي، وهاتان سمتان قائمتان في الأسلوبية المعاصرة، والبلاغة أسلوبية القدماء، وهي علم الأسلوب، كما كان يمكن للعلم أن يدرك حينئذ، ويناسب التحليل المضموني للتعبير الذي تركته لنا، مع الرسم البياني للسانيات المعاصرة: اللغة، التفكير، المتكلم، قصور الأقوال المأثورة، والتركيب والكلمات تحدد صوتيا ونحويا ولفظيا الشكل اللساني بأوجهه الثلاثة: الأجناس، المقام ومقاصد الكلام."[4]

2 ــ إن الجذور اللغوية البلاغية التي يرتكز عليها علم الأسلوب العربي وما تصوره اللغويون الغربيون حول اللغة كشف أوجه التشابه بين الفنين ونتج عن ذلك بعض

1 ـ عبد العظيم إبراهيم محمد المرطعي: علم الأسلوب في الدراسات الأدبية والنقدية ، مكتبة وهبة، القاهرة، ص: 104- 105.
2 ـ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص: 35 .
3 ـ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص:83.
4 ـ بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص:27.

النقائص بينهما جعلتهما يظهران على الساحة الأدبية بقوة خدمة للنص الأدبي وكشف أغواره مبنى ومعنى وجمالا.

3 ــ البلاغة في تعريف البلاغيين كما ذكر عبد القاهر الجرجاني "مطابقة الكلام لمقتضى الحال" وهذا التعريف يوجد ما يناسبه ويطابقه في الدرس الأسلوبي فيما يسمى" بالموقف ""فكلمة موقف في علم الأسلوب تقوم مقام مقتضى الحال في علم البلاغة، كما أن علم البلاغة يطابق أو ينبغي أن يطابق ــ مقتضى الحال. فكذلك يقرر علم الأسلوب أن نمط القول يتأثر بالموقف."[1]

كلمة مقتضى الحال لا تختلف عن كلمة موقف لأنه يقصد بها الطريقة المناسبة للتعبير في المواقف المختلفة، وأنه يدخل في هذه المواقف "دلالات كثيرة فوق الدلالات المباشرة أو الأصلية للعبارة دلالات تتمثل في طريقة النطق واختيار الكلمات والتراكيب، دلالات يأنس لها السامعون ويفتقدونها إذا سيق لهم القول مغسولا منها، مقتصرا على أداء المعنى المجرد أو المجمل بدلالات أخرى مناقضة للموقف. ولك أن تتخيل ما يحدث مثلا لو كلمك أبوك أو رئيسك في العمل بنفس الطريقة التي كلمك بها أخوك الأصغر، وإليك مثالا عن ثلاث عبارات شائعة الاستعمال جدا. أنت تقول في بعض المواقف حين يطلب منك القيام بعمل ما " لا يمكن " وتقول في مواقف أخرى "لا أقدر" أو" لا أستطيع " المعنى الأساسي واحد. ولكنك في الحالة الأولى ترفض رفضا جازما، فأنت لا تشعر بأي التزام نحو الطالب، وتريد أن تصده عن الإلحاح في الطلب. وفي الحالة الثانية تريد أن تلح إلى أنك كنت تود أن تجيبه فيما طلب. ولكن ثمة موانع داخلية (نفسية) تجعل الأمر صعبا عليك. أما في الحالة الثالثة فأنت تعتذر بأن ثمة عقبات خارجية تحول بينك وبين إنقاذ الأمر."[2]

4 ــ يرى المنظرون أنه يجب على المخاطِب أن يوازن بين نسج صياغة الكلام وطبيعة المتلقي لأنه يعلم أنه ثمة من يقرأ له، وهو ملزم بمراعاة ظروفه وأوضاعه السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية والدينية والبيئية، حينها يختار فصيح الألفاظ، وما عذب وسهل منها، تنسج في كل جمل وعبارات يلتزم فيها بمعايير قواعد

1 ـ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص:37.
2 ـ المرجع نفسه، ص:24-25.

اللغة العربية، وهذا الكلام ردده الكثير من البلاغيين العرب قديما في تعريفهم لبلاغة الكلام بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال. يقول القزويني: "وأما بلاغة الكلام فهي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته."[1]

فلا يخاطب العالم كما يخاطب الجاهل، ولا الصغير يخاطب بلغة الكبير، ولا الذكي يحدث حديث الغبي سواء أكان المتلقي سامعا أو قارئا. يقول الجاحظ: "ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم والحمل عليهم على أقدار منازلهم ...لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملك بكلام السوقة."[2]

ويقول بشر بن المعتمر: " ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات."[3] مضمون النص يكشف مدى حرص الجاحظ على أهمية العلاقة بين الكلام الذي يصوغه المتكلم للمتلقي، فإذا جاء الكلام بهذه الصورة حقق الهدف وأثر في السامع أو القارئ.

حضور المتلقي في العملية الإبلاغية لابد منه، بيد أن "الأسلوبية المعاصرة تولي القارئ منزلة كبرى، وأحدث ما تذهب إليه مع "ريفاتير" أن البحث عن الأسلوب لا يكون في النص بقدر ما يكون في ردود فعل القارئ، وما يبديه من أحكام في شأن نص... فريفاتير لا يولي للكاتب اعتبارا ولا تعنيه مقاصده ، وإنما يهتم بالنص في علاقته بقارئه، ورد فعل القارئ، يكون بحسب ما في النص من ظواهر لغوية غير عادية."[4]

النتيجة كلها أن النص نتاج العلاقة القائمة بين الكاتب والقارئ، وكلاهما يشتركان في تشكيل المعنى، وبالتالي شريكان بين البلاغة والأسلوبية الحديثة، وإن كانت النسب بينهما متفاوتة من فن لآخر.

5 ــ يعتبر الأدب من النقاط التي وطدت العلاقة بين البلاغة والأسلوبية من خلال

1 ـ الخطيب القز ويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب الإسلامي، بيروت، 1990، ص :11.
2 ـ الجاحظ.:البيان والتبيين، ج1، مرجع سابق، ص54.
3 ـ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص:131.
4 ـ الهادي الحطلاوي: مدخل إلى علم الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، مرجع سابق، ص:42.

الأشكال البلاغية المختلفة التي تعتبر الركائز التي يدرج عليها علم الأسلوب، فبمجرد اعتبار المباحث البلاغية كالكناية والاستعارة والتشبيه بأنواعه والتورية وغيرها من هذه الأشكال على أنها من الوسائل اللغوية في تشكيل النص وبناءه. حيث تؤدي دورها الجمالي والإيحائي والدلالي حينها يقوم"المستقبل بتحليل هذا النص ليبين اختيارات المبدع، والانزياحات المختلفة لهذه الاختيارات، ليستكشف جمالياتها، وعند هذه النقطة تلتقي البلاغة والأسلوبية، فالبلاغة والأسلوبية تقدمان صورا كثيرة مختلفة من المفردات والتراكيب والأساليب وقيمة كل منها الجمالية والتأثيرية."[1]

نقطة الالتقاء هذه ما كان لها لتكون، لولا اهتمام علماء البلاغة بكاتب النص والمتلقي سواء أكان قارئا أو سامعا مبينين وظيفة كل قطب ودوره في تشكيل النص الأدبي. وقد دفعت هذه العلاقة القوية بين الأسلوبية والبلاغة في أهدافهما ووسائلهما "بيير جيرو" إلى اعتبار"البلاغة أسلوبية القدماء، وهي علم الأسلوب كما كان يمكن للعلم أن يدرك حينئذ."[2]

درس علم الأسلوب الكثير من الأشكال البلاغية تحت عنوان الاختيار والانزياح مما يدل على أن الأسلوبية " لا تعني القطيعة الكاملة مع التراث البلاغي، فأسلوبية التعبير عند "شارل بالي" مثلا تنبع من البلاغة القديمة، وإن كانت تستخدم وسائل حديثة، كما أن كثيرا من البحوث التي قدمتها البلاغة للصور والأشكال التعبيرية ما زالت مصدرا جديرا بأن يؤخذ في الاعتبار في قسط وافر منه، حيث نجد مجموعة من الملاحظات والتعريفات التي لا يستطيع الباحث أن يهملها، وقد احتفظ "جاكبسون" من تراث البلاغة القديم بهذا الجزء المتصل بالصور والأشكال المتمثلة في الاستعارة والمجاز والكناية ليفسرها على ضوء مبادئ علم اللغة الحديث، ويوضح كيفية توظيفها الفني في الأدب، الأمر الذي يجعل الكثير من الباحثين الأسلوبيين يعتقدون أن المادة التصنيفية الهائلة التي تركها الأقدمون في البلاغة ما زالت صالحة للاستعمال في جزء كبير منها."[3]

6 ــ تلتقي البلاغة والأسلوبية من خلال: نسج وبناء المعنى الواحد (الفكرة الواحدة) في صياغات لغوية مختلفة تثير الانتباه، وتحمل في طياتها قراءات أخرى متعددة تثير

1 ـ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 87-88.
2 ـ بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص:27.
3 ـ محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص:40.

المتلقي، وتجعله يبني النص من جديد وبتصور خاص.

الحقيقة أن العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة العربية علاقة اللاحق بالسابق، فكما أن للسابق فضل سبقه فإنه لا يمكن للاحق من فضل في التجديد ولا يجوز أن ننظر إلى هذه العلاقة على أنها علاقة تنافر وجدل، كل واحد يريد أن يبرز على حساب الآخر، لأنه توجد الكثير من الأدوات التي تستعين بها الأسلوبية هي نفسها أدوات في يد البلاغة وإن اختلفت في مسمياتها، فإن الجوهر واحد "ولا شك أن دارس علم الأسلوب في هذا العصر سعيد الحظ إذ يجد بين يديه هذه الحصيلة الوافرة المنظمة من الملاحظات حول الألفاظ والتراكيب، ودلالاتها التي تتجاوز الدلالات المعجمية والنحوية."[1]

يؤكد "جورج مونين" هذه الأهمية "ويدعو النقاد والدارسين إلى وجوب اعتماد النظرة المعيارية للوجه البلاغي القديم، لأن قواعد البلاغة القديمة تساعد على فهم الأدب وأسبابه، فهي ما تزال تدقق الوصف، وتصيب ــ إلى يومنا هذا ــ بفضل قوالبها الأسلوبية كالاستعارة، والكناية، والتورية، والطباق، والتكرار..."[2]

إن الانتساب للبلاغة وحدها ورفض الأسلوبية لا تحقق للبلاغة نصرا، ولا استيعاب الأسلوبية على حساب البلاغة يكسبها تمييزا، وإنما الجمع بين الاثنين معا هو ما يخلق وحدة النص وانسجام ألفاظه ومعانيه. وهكذا تشتركان في بلورة النص الأدبي، وإدراجه ضمن حقل فني متميز ومتطور. "والدارسون في البلاغة والأسلوبية اليوم يعترفون بوجود منطقة مشتركة بين البلاغة والأسلوبية، يعملون كما يعمل علماء النص على دراستها والإفادة منها، خاصة ما يسمى بالحزمة الأسلوبية، أي ما في النص من مؤشرات دالة، أو ذات دلالة. وهي المؤشرات التـــي تتداخلها: صور البلاغة، وحسن الجمال والجمالية.."[3]

الأسلوبية والنقد الأدبي :

النظام اللغوي ــ كما سيوضح بشيء من التفصيل والتمثيل لاحقا. ينقسم إلى مستويين الأول لغوي والثاني خطابي، وهذا الأخير هو الآخر ينقسم إلى قسمين:

الأول: نص (خطاب) عادي وهو استعمال وتوظيف عادي للغة هدفه التواصل ونقل

1 ـ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص: 35.
2 ـ رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص :49.
3 ـ عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 40.

الأفكار النفعية بين الناس.

الثاني: نص (خطاب) أدبي، إبداعي لا يقتصر على التواصل فحسب وإنما يهدف إلى شد انتباه المتلقي وإثارة إعجابه وإقناعه، وهو المسعى الذي دأبت الأسلوبية على سلوكه ناهيك عن القيمة الجمالية فهي تهتم بالنص دون سواه باحثة عن خصائصه وسماته التي يتميز بها، معتمدة التحليل الموضوعي لهذا الأثر الأدبي. ومن هنا تتحدد العلاقة بين الأسلوبية والنقد الأدبي، وقبل الخوض في هذه العلاقة نتطرق إلى:

لكي نقرر تعريف شيء ما، أو دراسته، كان لابد أن نقف على وظيفته وتحديد غايته. حتى نستطيع أن نقف على مناهجه وذاتيته وموضوعيته بكل موضوعية، ومن أسباب قيام هذا اللون الفني و ظهوره للوجود ما يلي:

أ ــ تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية:

ويقصد بذلك تبيان مواطن الجودة والرداءة حتى البحث عن القيم الظاهرة والخفية في النص. للوصول إلى تلك النتيجة يتوجب على الناقد أن يكون لديه ذوق خاص وميولات نفسية واستجابات ذاتية اتجاه هذا العمل الأدبي. هذا التلاحم و التفاعل بين العمل الأدبي وهذا الشعور أطلق عليه بالذاتية التي يتخذها الناقد أساسا لحكم موضوعي كما ذكر سابقا. ذلك بأن يلاحظ طبيعة هذا العمل الذي ينظر إليه وأدواته المسيرة له، وطرائــق تناوله والسير فيه، وقيمه الشعورية والتعبيرية، فينبه كل هذا إلى محاولة الخروج من تأثره الشعوري المبهم إلى ضرورة إشراك الآخرين معه في الأسباب والمقدمات التي تدعوه إلى إصدار حكم ما."[1]

ب ــ بناء المعمار الأدبي:

النقد لا يقف في وظيفته وغايته عند تبيان مساوئ النص ومحاسنه، وقيمه الشعورية والتعبيرية وإضافة طرق جديدة نتذوق بها هذه الأعمال فحسب " بل نتجاوز ذلك إلى إشاعة المفاهيم السليمة لكيفية بناء المعمار الأدبي... فهو يساعد على إيجاد ملكة الأديب بإبانة الأسس التي يتحتم عليه السير فيها، وذلك يساعد بصفة عامة في توجيه الحركة الأدبية والسير بها في الطريق السليم. "[2]

1 ـ سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، ط5، 1983، ص:114.
2 ـ يوسف نور عوض: تطور الأساليب النقدية في الأدب العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1970، ص: 10.

ج ــ تعيين مكان العمل الأدبي:

تبيان قيمة النص الموضوعية واستخلاص ما فيه من جمال، يرتبط بمعرفة الزمان والمكان الذي ولد فيه، إلى جانب ذلك تحديد الإضافات التي تطرأ على هذا النوع أو ذلك: بمعنى الظواهر الأدبية المتطورة التي تضاف إلى التراث الأدبي، هل هي ابتكار جديد؟ أم مجرد تكرار لما قاله الألوف ولكن في أسلوب جديد منمق؟ هذه القيمة الفنية التي زود بها الأدب تضاف أيضا إلى صاحب العمل الأدبي أثناء الحكم على إنتاجاته.

د ــ تحديد مدى تأثر العمل الأدبي بالمحيط ومدى تأثيره فيه. وهذا تحديد آخر لتقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية والتاريخية، كأن يحدد أولا، مدى تأثيره في الجمهور المتلقي مهما كان شكله ونوعه. أما التحديد الثاني وهو مدى تأثر العمل الأدبي بالمحيط الذي يعيش فيه، وما أخذ منه. وللإحاطة بذلك يجب توفر دراسات تاريخية خاصة ومعلومات إضافية تساعده على ذلك.

هـ ــ تصوير سمات صاحب العمل الأدبي. ولا يكون ذلك إلا من خلال فحص أعماله من حيث الخصائص الشعورية والتعبيرية، لأن مشاعر الأديب وأحاسيسه وكوامنه النفسية هي التي اشتركت في تكوين هذه الأعمال الأدبية التي تصلنا.

إضافة لذلك، فإن ما يميز النقد أو الناقد أنهما يكشفان صفات القوة والجمال في النص الأدبي، والتي لا يمكن أن نراها أو نفهمها إلا بوجود ناقد فذ، "يزاول عمله بمعرفة عن موضوعه، هي في عمقها وصحتها أعظم بكثير من معرفتنا نحن، والذي قد وهب مواهب خاصة من عمق النظر والتقليل والتفهم... فالناقد كثيرا ما يعطينا وجهة نظر جديدة تماما، وكثيرا ما يؤدي مساعدة خاصة. بأن يترجم إحساسات لنا كنا نحسها إحساسا مبهما غامضا، ليس له قيمة عملية، فهو أحيانا مستكشف يستكشف أرضا جديدة، وهو أحيانا رفيق يدلنا على جوانب غير منظورة من الأشياء التي نمر بها في طريقنا، حتى من تلك التي نعرفها معرفة جيدة، وهكذا يعلمنا أن نقرأ ثانية بذكاء أعظم وبتقدير أعمق."[1]

خلاصة ذلك أن النقد يبحث النص في إطار الظروف التاريخية والعوامل السياسية والفكرية والاجتماعية السائدة باعتبار أنها تنعكس ــ أراد الكاتب أم لم يرد ــ علـــى

1 ـ أحمد أمين: النقد الأدبي، ج1، مرجع سابق، ص: 179.

إنتاجه الأدبي، يضاف إلى ذلك أن الكاتب الفذ لا ينسلخ عن قضايا مجتمعه ومؤرقاته، وإنما يعيش فيها من خلال ما يكتب، ومنها ما يهتم بالنواحي النفسية للكاتب وأطوار حياته الأولى، وما قد يعانيه من مشكلات أو عقد تكون قد تسربت في أعماقه فتؤثر فيما ينشئه، فلا مجال لدراسة نص ــ حسب هذا الاتجاه ــ بمعزل عن تلك الظروف النفسية. ناهيك عن اتجاهات الكاتب الدينية والفكرية.

ظلت علاقة النقد الأدبي بالأسلوبية علاقة مبهمة لفترة طويلة من الزمن، وطرحت وجهات نظر مختلفة قائمة على التقارب أحيانا، والتباعد أحيانا أخرى. فكثير من الدارسين عالجوا هذه العلاقة وميزوا نوعين من الأسلوبية. الأولى بعيدة كل البعد عن النقد الأدبي ويعد "شارل بالي" من أسس معالمها، والثانية علاقتها قريبة منها أوجدها "ليو سبيتزر" وفصل المسدي في هذا الموضوع موضحا " أن الأسلوبية من حيث هي علم للأسلوب، ثم من حيث هي متصور مقترن بمعطى الظاهرة الأدبية، تستوجب بالضرورة علاقة ما بالنقد الأدبي، سواء أكانت علاقة إجراء أم علاقة إذعان. وسواء أكانت علاقة إثبات أم علاقة انتقاء، فالأسلوبية والنقد الأدبي مقولتان لا يخلو أمرهما أصوليا من إحدى وقائع ثلاث: إما أن تتواجدا، وإما أن تتطابقا، وإما أن تنفي إحداهما الأخرى."[1]

بالعودة إلى وظيفة النقد و غايته فإن الأسلوبية :

1 ــ تكتفي بالنص وتعزله عن محيط صاحبه سياسيا واجتماعيا وتاريخيا وفكريا واقتصاديا وغير ذلك " وكل معلومة يأتي بها الناقد من خارج هذا النص لتوضيحه ــ سواء أكانت مستمدة من وقائع معاصرة أم من أحداث خاصة ألمت بالكاتب ــ لا تؤدي إلى اكتشاف الرؤيا إذا لم تكن هذه الرؤيا في النص نفسه."[2]

2 ــ تبدأ من لغة النص وتنتهي عنده أي أنها تهتم أكثر بالكيان اللغوي للنص الأدبي.

3 ــ الاحتكام إلى الموضوعية، فالذاتية والانطباعية تختفيان فيها دون إهمال شخصية الناقد الأسلوبي، الذي يتعاطف مع النص الأدبي قبل تحليله دون أي تأثير " فإذا كان عمل الناقد الأسلوبي هو تبيان الارتباط بين التعبير والشعور، فيجب أن يكون قادرا على

1 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوب و الأسلوبية، مرجع سابق، ص:107.
2 ـ شكري محمد عباد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق،ص:26-27.

الاستجابة للقطعة الأدبية التي يدرسها، وإلا فإنها ستظل بالنسبة إليه حروفا ميتة. لهذا يصرح بعض علماء الأسلوب بأن الناقد الأسلوبي لا يمكن أن يدرس عملا لا يتذوقه، وإذا بدا له أن هذه الخاصية للنقد الأسلوبي تضيق عمل الناقد الأسلوبي فلا شك أنها تزيده عمقا وصدقا. ومع ذلك فإن الزعم بأن تعاطف الناقد مع العمل يضيق مجال عمله زعم غير صحيح."[1]

وفي مقابل هذا الاختلاف بينهما نجد أن:

ــ الأثر الأدبي هو نقطة التقاء الأسلوبية والنقد الأدبي وهو مجال دراستهما." من خلال عناصره ومقوماته الفنية والإبداعية متخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف به النص الأدبي."[2]

ــ الأسلوبية خرجت من رحم النقد الأدبي.

ــ الأسلوبية النفسية ترتبط بالاتجاه النفسي، كونهما يخضعان الأثر الأدبي لقوانين علم النفس وموازينه، ومدى تأثير حياة الكاتب لمختلف مراحلها واتجاهاتها في كتاباته. وقد تقوم الأسلوبية أحيانا بتقييم النص الأدبي "من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي، ومن ثم فإن الدراسة الأسلوبية عملية نقدية ترتكز على الظاهرة اللغوية وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه."[3]

ــ الأسلوبية منهج مكمل للنقد الأدبي في دراستها للأثر الأدبي كونها تهتم باللغة داخل النص، ليتولى النقد الأدبي البحث فيما هو خارج هذا الأثر، وبهذا تكتمل الدراسة من كل جوانبها. ولعل التقارب الحاصل بين النقد الأدبي والأسلوبية يحصل من خلال تعاونهما على محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي من حيث اللغة والصوت والتركيب. وبإمكانهما التواصل فيما بينهما من خلال خبراتهما المستقاة من دراستهما "وذلك بمحاولة استكشاف عالم النص الأدبي والنظام الذي تتشكل فيه صياغته بحيث تصبح كيفية هذه الصياغة جزءا جوهريا في العملية النقدية، وبوسع النقد

1 ـ شكري محمد عباد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق ، ص: 32.
2 ـ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص52.
3 ـ المرجع نفسه، ص52.

الوصول إلى هذه الكيفية بالمعاونات الأسلوبية في تفكيك الظاهرة اللغوية لإعادة تركيبها بعد كشف علاقاتها والنية الجمالية المبيتة فيها."[1] كما أن خدمة الأسلوبية للنقد الأدبي تكمن في تعاونهما كونها تضفي عليه صفة الموضوعية والمصداقية، عندما تكون بديلا يحل محل الذاتية والانطباعية اللتان تشوهان العملية النقدية.

نتيجة لما تقدم من خلال الحديث عن أوجه الاختلاف بين هذين العنصرين لا يعني ذلك الفصل بينهما وإنهاء علاقتهما الوطيدة ببعضهما البعض " فعلم الأسلوب والنقد الأدبي يتعاونان ويتكاملان، وإذا كان علم الأسلوب قد اشتد عوده اليوم وأصبح أقرب إلى الموضوعية من شقيقه الأكبر النقد الأدبي "فإنه يسيء إلى نفسه قبل أن يسيء إلى الشقيق، إن هو حاول أن يغتصب مكانه. إن النقد الأدبي في طريقه إلى أن يصبح ــ بدوره ــ علما ــ وهو قادر ــ حتى بحالته الحاضرة ــ على أن يستعين بعلم الأسلوب دون أن يتنازل عن حقه في الوجود."[2]

اللغة و الأسلوبية:

تتميز اللغة عند القدماء بالثبات مهما طرأ عليها من تغيير. وتعد عصور الاحتجاج مرجع استعمالاتهم اللغوية المعتمد بها قبل امتزاج ألسنتهم بغيرهم من الهنود والسريال والفرس والروم، وراحوا يجمعون متن اللغة، ويقننون النحو بداية من هذه الفترة الزمنية. أما التي تلتها اكتفى فيها علماء اللغة بالتصنيف والتبويب والتعليل والشرح، وكل ما استحدث كتب بعد ذلك سواء أكان معربا أو دخيلا أو محرفا أو ملحنا، ومع ذلك فهو منبوذ مهما كانت وظيفته التي يؤديها.

تطورت من هذه النظرة فكرة الأسلوب الذي قال عنه ابن خلدون: " هو تلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب والمنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء في القالب أوالنساج في المنوال"[3] علما أنه ذكر قبل ذلك بأنه " المنوال الذي ينسج فيه التراكيب"[4] ولم يكن يقصد بذلك شيء من قبيل اللغة أو البلاغة

1 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص:270.
2 ـ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص:33.
3 ـ ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، مرجع سابق، ص:589.
4 ـ المرجع نفسه، ص:589.

أو العروض، وبالتالي فإن تصور هذا العالم للشعر والنثر لا يصدر إلا من البنية العميقة. وهي النظرة نفسها التي يراها "تشومسكي".

ظل الأوروبيون بداية من عصر النهضة عاكفين على دراسة لغاتهم الحديثة مقتفين أثر علماء اللغة العربية القدماء من حيث المبادئ رغم المعوقات التي صادفتهم، لأن هذه القواعد تم أخذها من اللغة اللاتينية الأم، وبعدها أمسكوا بمعيار الخطأ والصحة. ثم أخذت دراساتهم منعرجا آخر يخص التغيير في علم اللغة عندما بحثوا أسباب تطور اللغة الأندوأوروبية التي تعد منشأ اللغات الأوروبية، وراحوا يطبقون هذه القوانين على لغات أخرى كاللغة السامية، ثم بدأت اللغة في تطور مستمر من مرحلة لأخرى حيث دعا في البداية "فرديناند دي سوسير" إلى التعامل مع اللغة ومعالجتها كهيكل واحد وبناء متكامل، ثم حدث تطور آخر في بعض القواعد بسبب التغيرات التي تطرأ على نطق الحروف كما كان لعلماء الأنتروبولوجيا الذين عكفوا على دراسة لغات المجتمعات البدائية ناهيك عن معتقداتها وأساطيرها وعاداتها. ومعالجة اللغة على أنها نظام اجتماعي حي لا يستخلص من الكتب فحسب، وإنما مما تنطقه الأفواه، الأثر العميق في تطور هذا الاتجاه الذي لم يتنكر للبحث التاريخي (الرأسي) وجعله في المرحلة الموالية للبحث (الأفقي) من حيث الأهمية فهو يدرس اللغة على أساسي أنها نظام واحد يفترض فيه ثبات اللغة وعلى أنها ضرورة منهجية. وهذا هو لب الخلاف بين علم اللغة المعاصر وعلم اللغة القديم الذي يؤمن بثبات اللغة على أنه حقيقة.[1] ولكنهما في النهاية بحثان متكاملان لأن اللغة عندهما تخضع لكل أنواع التغيرات وأن موازينها تستنبط من أصحاب اللغة مهما تباينت الأزمنة والأمكنة.

هذه التغيرات لا علاقة لها بعلم النحو الذي يدرس اللغة على أنها نظام اجتماعي خارج عن خصوصية الفرد والمواقف الذاتية. ومن هنا نشأ علم الأسلوب كي يسد هذا الفراغ .

إن تقرير مبدأ اجتماعية اللغة من قبل علم اللغة جعله في مواجهة ظاهرة الاختلافات الفردية في استعمال اللغة. ومن هنا نشأت فكرتان هما :

1 ـ ينظر شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص:20-21.

1 ــ التمييز بين اللغة والقول (الكلام): فاللغة "عبارة عن جهاز يتألف من علامات (des signes) إذا استعملت خضعت لجملة من القيود والقوانين ... وتتمثل وظيفتها في الإخبار والإبداع "[1] والتفاهم بين الناس. فهي أداة اجتماعية أما الكلام هو "فردي يتمثل في تركيب العلامات الموجودة في اللغة تركيبا ذاتيا لتكوين الرسالة "[2] وينقسم إلى عدة مستويات منها:

أ ــ مستوى غير مباشر: وهو المستوى الذي يكون فيه الفرد متلقيا فقط، وفي هذا المستوى يتلقى اللهجة كما يتلقى بعض الألفاظ والتراكيب المستعملة في الحياة اليومية.

ب ــ مستوى مباشر: وهو المستوى الذي يستعمل فيه المتكلم شفويا أو كتابيا طرائقه الخاصة في عملية الكلام.[3] فهذه الطرائق تختلف من شخص لآخر لعدة أسباب:

ــ الاختلاف في نطق الحروف.

ــ الاختلاف في المعجم اللغوي.

ــ تفضيل كلمات على أخرى.

ــ اختلاف طريقة بناء الجمل.

و من هنا نشأت فكرة علم الأسلوب.

2 ــ الاختلافات اللغوية والمواقف:

تأخذ اللغة عدة أشكال لأنها تعتبر نظاما اجتماعيا، فحديث الذكر يختلف عن حديث الأنثى، وحديث الكبير يختلف عن حديث الصغير. وعموما فئات الناس تختلف منهم الطبيب والمهندس والرئيس والأستاذ وغيرهم، ولكل منهم لغته الاجتماعية التي يواجه بها غيره، ناهيك عن الاختلافات الموجودة بين البيئات الاجتماعية كما هو حاصل في البوادي والأقاليم والمدن ...

هذه الاختلافات جميعها تصنع الموقف الذي يحاول من خلاله المتكلم أو الكاتب اختيار ما يناسب من طرق التعبير كاختيار الكلمات ونطق الحروف وبناء الجمل، وعليه وجب على المتكلم هنا أن يكون فطنا وخبيرا اجتماعيا ...

1 ـ الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، مرجع سابق، ص:28-29.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 29.
3 ـ منذر عياشي: الأسلوبية و تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص:22.

وقع الصدام هنا بين دارسي الأدب ودارسي اللغة الذين بينوا أن الدلالات السابقة المتحدث عنها ذات طابع وجداني، أي أن الكلام مع معناه ينقل إلى السامع أو القارئ شعورا معينا يفضلون إبعاده عن الأسلوب لأنه في نظرهم وظف بصورة متعمدة قصد تأثير يؤثر على بناء النص وهو ما لا يجيزه مؤسس الأسلوب الفرنسي "شارل بالي"، بينما تلميذه "كرسو" يرى غير ذلك.

الأسلوبية والنحو:

يكتسي النحو أهمية كبيرة في تفسير دلالة النصوص لذلك اهتم به الأسلوبيون لتحديد خصائص الأساليب حيث ذكر "رومان جاكبسون" دوره في تشكيل النص الشعري مبينا قوة هذا الأخير التي لاحظها من قبل اللغويين والشعراء.[1] وذكر بأن" المصادر الشعرية الكامنة في البناء الصرفي والتركيبي للغة أي شعر النحو ونتاجه الأدبي، ونحوية الشعر لم يعترف بها من قبل النقاد إلا نادرا وأهملت إهمالا يكاد يكون تاما من قبل اللغويين وعلى العكس فإن الكتاب المبدعين عرفوا غالبا الاستفادة بجانب عظيم منها"[2]

قلل البعض من شأن النحو وقزموا قيمته واحتقروه، فاعتبروه "ضربا من التكلف وبابا من التعسف، وشيئا لا يستند إلى أصل، ولا يعتمد فيه على عقل، وأن ما زاد منه على معرفة الرفع والنصب وما يتصل بذلك مما تجده فهو فضل لا يجدي نفعا ولا تحصل منه على فائدة."[3] بينما وقف الجرجاني على جمالية النص الأدبي من خلال النحو الذي يمنح التراكيب اللغوية المتآلفة والجيدة الصياغة لأن اللفظة وحدها لا تؤدي هذا الغرض إلا من خلال الشكل الذي تصاغ فيه، حيث يفهم المعنى ويدرك الغرض" إذ قد علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة حتى يكون هو المستخرج لها."[4]

على هذا الأساس بين الجرجاني أن العلاقة بين النحو والنظم والأسلوب قوية، فالأول أساس وجود الثاني والثالث، وذهب إلى أبعد من ذلك من خلال تجاوزه النظرة الوظيفية السائدة قديما والمتمثلة في البحث عن الخطأ والصواب فقط ليحلق بعيدا، وينظر إلـــى

1 ـ محمد حماسة عبد اللطيف: مدخل لدراسة المعنى النحو الدلالي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1 ،2000 ، ص: 11.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 11.
3 ـ الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص:6.
4 ـ المرجع نفسه، ص:23.

النحو نظرة إبداعية شعرية فهو نظام يساعد القارئ على معرفة النص.

يرى الجرجاني أن الخطاب الإلهي والخطاب الشعري أبدعا في ذات النحو، فالقرآن الكريم أضاف "إمكانات كبيرة للنحو بالمفهوم الجمالي التركيبي، واستحداث طرق فنية للربط بين المفردات والجمل والعبارات، وخلق دلالات متنوعة تتوافق مع أغراضه وأهدافه. وهذا يؤكد أمرا هاما هو أن تركيب الصيغ والعبارات شديدة الالتحام بعملية الإبداع. فلو نظرنا للغرض أو المعنى دون النظر للعلاقات النحوية من حيث فاعليتها في تلك الأغراض فإننا نبتعد عن الإدراك الحقيقي لعملية الإبداع."[1] وفي الخطاب الشعري نجد الشعراء يبدعون في النحو لأنهم يفهمونه، وأصبح لكل شاعر ميزة نحوية تميزه عن غيره من الشعراء.

الشعرية والأسلوبية :

الشعرية لغة مصدر صناعي من الشعر. وجاء في القاموس المحيط " شعر به شعرا وشعرا وشعرة مثلثة وشعرى و وشعورا ومشعورة ومشعوراء: علم به وفطن له. والشعر غلب على منظوم القول، لشرفه بالوزن والقافية وإن كان كل علم شعرا."[2]

وورد في لسان العرب" ليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت(...) وأشعره الأمر وأشعره به: أعلمه إياه. وفي التنزيل وما يشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون أي وما يدريكم والشعر: منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية وإن كان كل علم شعرا.[3] يتضح مما سبق بأن هذه المادة وردت بمعنى علم.

أما من حيث الاصطلاح فتعريف هذا المصطلح ما زالت تحيط به بعض الضبابية، لكن معظم التعريفات تجمع على أن الشعرية خصيصة علائقية تمنح النص الأدبي فرادته الجمالية، فهي صفة لا تنفرد بها المفردة وحدها بل النظم المتكامل.

كان للنقاد العرب القدامى آراء كثيرة حول هذا المفهوم نذكر منها رؤية الجرجاني الذي يرى أن الشعرية لا تكون في اللفظة المجردة بل يحكم عليها عند دخولها في السياق، وبروز المعنى على وجه يقتضيه العقل، وبترابط الألفاظ يحدث النظم. فالنظم عند الجرجاني هو جوهر الشعرية. كما ميز بين الكلم المفرد (اسم وفعل وحرف) الذي

1 ـ محمد عبد المطلب: الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 43.
2 ـ الفيروزابادي: القاموس المحيط، مرجع سابق، ص:416.
3 ـ ابن منظور: لسان العرب،ج8، مرجع سابق، ص :88-89.

هو ملك للجميع. والكلام الذي يتصف بالشعرية، هو الكلام الذي ينتج من عملية النظم، وألفاظه تحمل معنى المعنى، فالكلام العادي يصل إلى المتلقي بدلالة اللفظ وحده، أما اللغة الشعرية التي أحدثها النظم فهي لغة تصل إلى الغرض منها بدلالة اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة. ثم يكون لذلك المعنى دلالة ثانية، يصل المتلقي منها إلى الغرض، والأساليب التي توصل إلى معنى المعنى عند الجرجاني هي: الكناية"، الاستعارة"، المجاز."[1] ويرى الجاحظ بأن "الشعر صناعة وضرب من الصنع وجنس من التصوير"[2] فهو يبين بأن الشعر صناعة والحكم على هذه الصنعة يكون بالنظر للصيغة المنجزة للمعاني. أي بالصورة الشعرية. وعرف الغذامي الشعرية بأنها " انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم فهي إذا (سحر البيان) الذي أشار إليه الأثر النبوي الشريف."[3] وهو بذلك يعطي للغة ميزة فيها الجـــمـــال والمتعة والسحر ولفت الانتباه، تنقل المنتظر إلى اللامنتظر.

سار كمال أبو ديب في نفس الاتجاه ويرى بأن "الشعرية خصيصة نصية تحلل وتصف فهناك علاقات كثيرة قائمة بين النصوص تستوجب الوقوف عليها والتمعن فيها، فاللفظة لا معنى لها مجردة من سياقها مما يتيح لها الانسجام مع المكونات الأخرى، وبذلك تتشكل شعرية النص."[4]

اهتم أيضا النقاد الغربيون بالشعرية وأجمعوا على أن النص الأدبي تشكل معالمه اللغة، ومن خلالها تتحدد شعريته. هذه اللغة تكمن في " تحويل الشيء الخاص الملموس أو الفردي أو الشيء العام إلى صيغة أخرى، ويكون مدلول اللغة الشعرية مقولة خاصة أو عامة، ولا بد من وجود معيار لتكون اللغة الشعرية خرقا لهذا المعيار."[5]

الشعرية تهدف إلى "دراسة (الأدبية) أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي تحدد أدبية النصوص، واكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ في العملية التي يتفهم بها أدبية

1 ـ ينظر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص:262

2 ـ الجاحظ: كتاب الحيوان،ج3، مرجع سابق، ص:232.

3 ـ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص:27.

4 ـ كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1987، ص: 14-18

5 ـ ينظر جوليا كريستيفا:علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1991،ص: 72 وما بعدها.

هذه النصوص."[1] وما دام أن اللغة فن لغوي لفظي تسعى " الشعرية جاهدة لاستنباط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية.[2]

رغم تعدد تعريفات الشعرية فهي انحراف وانتهاك وخروج عن سنن الكلام العادي المألوف لدى عامة الناس، وهي لا تتصف بهذه الميزة إلا بعد أن تنحرف اللفظة المفردة عن المعجم اللغوي الذي وضعت له في أصل اللغة ثم تأخذ بعدا آخر خاصة بعد تركيبها مع غيرها حيث تشكل بناء تتماسك مكوناته.

أتقن العرب منذ القديم كتابة الشعر، وأصبح صناعة عندهم، ولم تقتصر الكتابة عندهم على هذا اللون الأدبي فحسب بل شملت النثر أيضا، وما يثبت ذلك خطبهم ورسائلهم المتنوعة ومقاماتهم البديعة ثم قصصهم ورواياتهم التي أخذت تنمو من عصر لآخر من خلال احتكاكهم بغيرهم، وامتزاجهم بالأجناس الأخرى حتى أصبح الشعر والنثر يسيران على خط واحد من حيث الأهمية، وأصبحت الشعرية لا تختص بالشعر وحده حيث يرى "تودوروف" أن "الشعرية تبحث في العمل الأدبي شعره ونثره. بل تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية."[3] لأن الكاتب له من الاستطاعة ما يطوع به لسانه موظفا آليات الشعرية الموظفة في الكتابة الشعرية كالانحراف والحكي والرمز والحذف والتكرار والتناص وغيرها. شريطة أن يكون هذا النثر فنيا بعيدا عن النثر العادي الموظف في الحياة اليومية. "يرتفع فيه أصحابه إلى لغة فيها فن ومهارة وبلاغة وهذا الضرب هو الذي يعني النقاد في اللغات المختلفة ببحثه ودرسه."[4]

نستخلص مما تقدم أن اللغة تساهم في بناء الشعر والنثر وعن طريقها تأتي الشعرية وهي نقطة الالتقاء بينها وبين الأسلوبية إلى جانب اهتمامهما بالأسلوب ومفهوم الانحراف. إلا أن هذا التوافق بينهما لا يعني عدم وجود مفارقات بينهما، ففي الوقت الذي تبحث الشعرية عن البنيات المشتركة بين مختلف النصوص الإبداعية تصر

1 ـ سلدن رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، تر و تق: جابر عصفور، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991، ص: 113.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 113.
3 ـ ينظر تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخزت، ورجاء سلامة، دار توبقال، ط1، 1987، ص:23.
4 ـ شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر،ط:6، ص:6.

الأسلوبية على أن لكل نص أدبي خصائصه ومظاهره الجمالية، التي تحدد أدبيته والتي ينبغي أن تعاين باستقلال عن النصوص الأخرى."[1]

1 ـ محمد القاسمي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص:86.

الـــــفـــصـــل الـــثـــالث

اللغة السردية وتجلياتها في روايات ياسمينة صالح

أشكال السرد في روايات ياسمينة صالح.

تعالق ودلالات ووظيفة العتبات النصية في أعمال ياسمينة صالح

التنوع اللغوي في أعمال ياسمينة صالح:

لغة الخوف وانعكاساتها على لغة السرد في روايات ياسمينة صالح.

مفهوم السرد:

تعددت معاني لفظة السرد في معاجم اللغة العربية القديمة بمعني التتابع الكلامي وسياقه الجيد. حيث ورد في لسان العرب: "السرد في اللغة: تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا. سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له. وفي صفة كلامه ــ صلى الله عليه وسلم ــ: لم يكن يسرد الحديث سردا أي تابعه ويستعجل فيه. وسرد القرآن: تابع قراءته في حدر منه."[1]

"وسرد القراءة والحديث بسرده سردا أي يتابع بعضه بعضا. والسرد اسم جامع للدروع ونحوها من عمل الحلق، وسمي سردا لأنه يسرد فيثقب طرفا كل حلقة بمسمار فذلك الحلق المسرد"[2] ووردت هذه اللفظة في كتاب الله العزيز ﴿ **وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ (10) أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ(11)** ﴾[3] وردت لفظة السرد في الآية الكريمة بمعنى الاتساق والإتقان في نسج المسامير المتتابعة في الحلق والمكونة للدروع. " قدر المسامير في حلق الدروع حتى يكون بمقدار، لا تغلظ المسمار، وتضيق الحلقة فتفصم الحلقة ، ولا توسع الحلقة وتصغر المسامير وتدقها فتسلس في الحلقة ."[4]

تستعمل كلمة الحكي في الكتابات النقدية العربية بمعنى رواية حدث أو سلسلة من الأحداث. المعروفة بالمادة الحكائية والحكاية قد تكون موضوع أحداث واقعية أو واقعية ممزوجة ببعض الخيال، وقد يكون موضوعها كله مغامرات خيالية. ويمكن دراسة الحكي من جانبين: جانب يهتم بالمادة الحكائية، وجانب يهتم بطريقة عرض الأحداث والشخصية، وكيفية التعبير عنها وهو الخطاب الذي يجسد الحكاية، ونجد الحكي في نصوص مختلفة منها السر.

1 ـ ابن منظور: لسان العرب: ج7، مرجع سابق، ص: 165.
2 ـ الخليل بن أحمد الفراهدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي ج2، دا الكتب العلمية ، بيروت ، 2003، ص:235.
3 ـ سورة سبأ، الآيتان: 10 - 11
4 ـ الطبري: تفسير الطبري، ج16، تح: محمود محمد شاك، در المعارف، مصر، ص: 361

مثل المنهج الشكلاني الانطلاقة الفعلية لمفهوم السرد بعد أن عكف أصحابه على تناول القصص الخرافية والشعبية المروية أو المكتوبة " ويعد " فلاديمير بروب" v.propp أكثر من تعمق في دراسة الحكاية، ويعتبر كتابه الموسوم "مورفولوجية الحكاية" " MORPHOLOGIE DU CONTE " من الكتب الحاسمة في تطور الدراسات البنيوية والسيميائية، والنموذج الأكثر نضجا في بحوث الشكلانيين "[1]

"وعلم السرد ضارب بجذوره في القدم، إذ يعود إلى سنة 1918 من خلال مقالة إخنباوم الشكلاني الروسي بعنوان " كيف صنع معطف غوغول "، ثم عاد هذا المصطلح إلى الظهور على يد تودوروف سنة 1969 "[2] وما بعدها ونصوص الشكلانيين عبارة عن مجموعة من الدراسات يحدد فيها إخنباوم الإطار المعرفي للتحليل السردي. وبمجيئ " بارت" و" تودوروف" و"غريماس" تعددت مفاهيم السرد النقدية.

"السرد هو الطريقة التي تروى بها القصة... وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها "[3] أو هو نقل حادثة من صورتها الأصلية كما هي في الواقع إلى صورة لغوية." وبالتالي تتقاطع اللغة العربية مع بنية السرد، مع توجهات السارد، والمتلقي مع البنية الحضارية المنبثق عنها كل ذلك، في لحظة تاريخية محددة تشمل كل هذه العناصر، وتشمل البوتقة التي تنصهر فيها كل هذه المكونات اللغوية والبنيوية والتقنية الداخلية والخارجية، إذ ليس السارد في الفراغ، وليس المتلقي في الفراغ، وليس وسائل النشر والتوصيل في الفراغ، لا شيء مجاني.[4] وبمعنى أدق وأوضح هو الكلام المتواصل سواء أكان منقولا أم كتابيا. فالسرد هو الأداة الرابطة بين أجزاء الكلام وتقنياته، وهو الذي يربط بين أجزاء الشيء. بمعنى ربما يكون أدق هو: أسلوب تقديم المادة الحكائية، أو اختيار الإخبار السردي، أو علاقة

1 ـ رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص: 29.
2 ـ ينظر ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، ص: 62
3 ـ حميد لحمداني: بنية النص السردي،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، الدر البيضاء، ط1، 1991، ص : 45 .
4 ـ مدحت الجيار: السرد الروائي العربي قراءة في نصوص دالة، الهيئة العامة المصرية للكتابط1، 2008، ص:49.

الراوي بما يروي، وفي ما يستخدمه الراوي من تقنيات تساعده على تحقيق روايته."[1]

ما دام أن هدف كل عمل أدبي هو إمتاع المتلقي والتأثير فيه، ركز بعض النقاد في تعريف السرد على مدى تأثيره في هذا المكون، " رواية القصص والحوادث وما إلى ذلك من الوقائع والأخبار ... رواية أدبية ذات تقنيات وجماليات خاصة، تؤمن إعجاب المستمع بها، وانشداه إليها، وتنتج الافتنان والسحر الذي تشده به."[2]

السرد أيضا عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة"[3] والقصة في هذه الحالة لا تعتمد على نقد الواقع والحقائق فقط كما هي كهدف في حد ذاته، وإنما تحدد بالطريقة التي يقدم بها المضمون (الأفكار). " فالسرد هو الخيارات التقنية (والإبداعية) التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية "[4]

أما عبد المالك مرتاض يرى أن أصل السرد في اللغة العربية هو تتابع الماضي على سيرة واحدة، وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد على أيامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم وأشمل، بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي، أو الروائي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص، أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد إذن نسيج الكلام، ولكن في صورة حكي"[5]

السرد مفهوم اتصل بالنثر على وجه الخصوص، وهو ثمرة ما أنتجه الكاتب من خلال اهتمامه ورعايته لفكرته التي رسخت في ذهنه سواء أكانت فعلا أم سلوكا أم أمكنة إلى بنى من المعاني. وبذلك يكون الكاتب قد حول هذه الفكرة إلى كلام منسجم

1 ـ نضال الصالح: النزوح الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص: 130.
2 ـ إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص:32.
3 ـ لطيف زيتوني: معجم نقد مصطلحات الرواية، دار النهار للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2002، ص:105.
4 ـ المرجع نفسه، ص:105.
5 ـ ينظر عبد الملك مرتاض : ألف ليلة وليلة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1993، ص: 84.

بين كلماته وجمله ومعانيه، مع ترتيب الأحداث.

طرائق السرد

الصيغة السردية

الصيغة مأخوذة في الأصل من مجال النحو خاصة نحو الأفعال، ومثل هذا التنوع الصيغي للأفعال موجود في النصوص العربية، توظف حسب طبيعة الموقف، فنجد صيغة الماضي وصيغة المضارع وصيغة الأمر وصيغة المبالغة. ونقول "صيغة الأمر كذا وكذا أي هيئته التي بني عليها."[1]

الصيغة السردية واحدة من أنواع الخطاب المساهمة في بناء الخطاب الروائي والمستعملة من طرف السارد، وهي لا تتحقق إلا داخل النص الإبداعي بواسطة السارد نفسه، تتفرد أيضا وتتميز عند كل مبدع. "وهي الكيفية التي يعرض بها لنا السارد القصة ويقدمها لنا."[2] بمعنى آخر : كيف يسرد الراوي الوقائع والأخبار التي يراها بعينه المجردة أو يتخيلها ويحولها إلى كلام يؤثر في المتلقي ويهز مشاعره.

موضوع الصيغة هو تحديد الطريقة التي ينقل بها السارد كلام الآخرين، وتحديد خطابات المتكلم في الرواية سواء تعلق الأمر بكلام السارد أو كلام الشخصيات."[3] وتعددت المصطلحات العربية التي تعبر عن هذه الصيغ منها نمط السرد والأسلوب السردي والصيغ السردية وسجلات الكلام وغيرها. ويعود السبب في ذلك إلى عدم ثبات الجهود النقدية العربية على اتجاهات واحدة، ناهيك عن كثرة التصنيفات لأشكال الصيغ والتباسها.

أجمع نقاد كثيرون على طغيان صيغة العرض وصيغة الحكي في الحكي، ويعد أفلاطون من الأوائل الذين انفردوا بالتفريق بين أسلوبين للحكي هما:

1 ــ الحكي الخالص: وهو سرد خالص ينقل فيه السارد الأحداث والوقائع ويخبر عنها

1 ـ ابن منظور: لسان العرب، ج8 ، مرجع سابق، ص: 315.
2 ـ رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: عبد القادر عقار وآخرون، منشورات اتحاد كتاب العرب، الرباط، ط1، 1992، ص، 62.
3 ـ محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 109.

ويكون هو نفسه المتكلم دون أن يشاركه شخص آخر أي: هو الذي يتناول الحكي دون أن يوحي إلينا أن شخصا آخر هو الذي يتحدث إلينا، والمقصود به الشخصية الروائية.

" قالها سي الطيب بصوت محبط، والتفت لخضر إلى الباب الذي فتح، لتظهر العجوز بصينية القهوة ممزوجة بترحيب حار. شعر لخضر بالخجل وهو يتناول فنجان القهوة، ويشكر السيدة التي انتبهت إلى حالة زوجها الشاحب. لكنها لم تسأل، خرجت بالهدوء نفسه الذي دخلت به، وكأن لخضر استغل صدمة سي الطيب راح يسرد عليه بقية القصة وهو يحكي له عن اسم القاتل وهربه ، حيث لم تعثر الشرطة عليه، والقتيل الذي توعد عمه بالانتقام."[1]

ينقل السارد في هذا المقطع من رواية "لخضر" حفاوة الاستقبال التي أبدتها أم حياة للخضر، وجملة الأفعال التي قامت بها وكذلك لخضر. وبالتالي صيغة السرد هي الحكي وهي عبارة عن محكي الأحداث (التفت، فتح، طهر، شهر، تناول، شكر، خرج، دخل، استغل، راح، سرد، حكى، عثر...)

2 ــ المحاكاة أو العرض أو التمثيل: وهنا نتوهم من خلالها أننا أمام شخصية أخرى ناقلة للكلام وليس المتكلم نفسه.[2] ويعني ذلك أن النص لا ينقل خبرا وإنما أحداثا تجري أمام أعيننا كما هو الحال في المسرحية. ففي هذه الصيغة تتحدث الشخصيات بينما يصمت المتكلم.

وعندما اقترب منه سأله النادل بصوت أراده عاديا عن الشاب الذي خرج للتو، قال يحاول أن يبتسم رغما عنه:

ــ كأني أعرفه!

ــ تقصد " وليد " هذا شاب شرس جدا، لا تربية ولا يحزنون!

ــ هل هو من الحي!

ــ أجل ، والده كان حمالا في الميناء، توفي قبل سنوات، وله أخ أصغر منه!

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، لخضر، المؤسسة العربية والنشر، بيروت، لبنان للدراسات ، ط1، 2010 ، ص: 206-207.
2 ـ ينظر السيد إبراهيم: نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، 1998، ص: 133.

ــ هل تقصد أنه ابن السي عثمان؟

ــ وفتح النادل عينيه وهو يرد:

ــ هو بالذات، لم أعرفه ولكني سمعت أنه كان شخصا طيبا وكان له ولد تركهم وهرب من البيت بسبب امرأة !

ــ بسبب امرأة؟

ــ هكذا يقول الناس! لا أحد رآه منذ ذلك الوقت، بعضهم يقول إنه انتحر! والله أعلم![1]

الشخصيات هي التي تتكلم، ولا وجود لأثر السارد هنا وصيغة السرد هنا المحاكاة.

الملاحظ هنا أن هذا الحوار يعتبر نادرا من حيث الطول وكثرته، ونراه بعيدا عن الأسباب التي ذكرت سابقا كالخوف والذهول والرعب والاندهاش. يعني ذلك أن المحاورة بين الشخصيات تكون قليلة، وأتى هذا الحوار فضولا من لخضر الذي خرج على غير العادة في رحلة استطلاع وترفيه ليرى ويكتشف الحي الذي ترعرع فيه بعد أن هجره منذ ست وعشرين سنة. ومن أمثلة الحوار القصير:

فكر لخضر في أسماء وهمية وجد النادل نفسه لا يعرف كيف يرد سوى بنظرات خالية من رد. واخبرا سأله عن العم نوح ولمعت عينا النادل وهو يقول:

ــ العم نوح الله يرحمه!

ــ مات؟ !

ــ منذ عام تقريبا![2]

الحكي = كلام السارد	العرض = كلام الشخصيات

انطلاقا من قاعدة التمييز بين صيغة الحكي والعرض يعيد "جنيت" صياغة تمييز آخر لصيغ الحكي.

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، ياسمينة صالح، ص: 198.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 197.

محكي الأحداث: recit d evenements يتضمن كلام السارد، وتكون صيغة السرد هي الحكي، وتقوم بوظيفة الإخبار عن أحداث ووقائع.

محكي الاقوال: recit de paroles يتضمن خطاب الشخصيات، وتكون صيغة السرد هي العرض، وتقوم بوظيفة نقل كلام الشخصيات.[1]

الحكي = محكي الأحداث	العرض = محكي الأقوال

بهذه الصورة تصبح طريقة العرض والحكي كبناء فني متكامل في الخطاب الروائي، يزاوج بينهما الكاتب بمهارة فيظهر تارة ويختفي أخرى، فاسحا المجال بشكل أوسع لشخصياته الحديث بطريقة مباشرة، وبذلك يبني عالم قصته بطريقته الخاصة للتواصل مع القارئ.

نلاحظ أن السرد الحديث لم يعد يلتزم بهذه الأنواع، ويميز بينها، ويفصل بين محكي الأحداث ومحكي الأقوال باعتبارهما صيغتان تقليديتان تتفرعان عن القصة التاريخية التي تعتمد على صيغة الحكي أولا والدراما التي ترتكز على صيغة العرض ثانيا.

لذلك نجد السرد الحديث تتشابك فيه هذه الصيغ وتتداخل مع بعضها البعض، وينتج عن كل صيغة صيغا صغرى مشتقة منها، فلا السارد يتميز بخطاب معروف ومعين في الحكي، وكذا الشخصية لا تعرف بأسلوب خاص في الكلام. وهكذا تتعدد خطابات وأساليب كل صيغة، وفي كل رواية يمكن التمييز بين أربعة مستويات:[2]

ـــ حين يسرد الروائي،

ـــ وحين يصف،

ـــ وحين ينتج خطابا،

ـــ وحين ينطق شخصيات.

1 ـ محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، مرجع سابق، ص: 111.

2 ـ برنار فاليط: النص الروائي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1992، ص: 35.

ونتوصل إلى أن كل عمل حكائي يرتكز على:

ــ ملفوظ سردي (محكي الأحداث).

ــ ملفوظ وصفي (محكي الوصف).

ــ ملفوظ خطابي (خطابات السرد).

ــ ملفوظ شفهي (محكي الأقوال).

1 ــ ما يقوله السارد:

يرتكز ما يقوله السارد على صيغة الحكي إلى جانب ملفوظ خطاب السارد أشكالا خطابية أخرى أولها الحكي الذي يسرده الراوي وهو عبارة عن أفعال ووقائع، وإذا كان بهذا الشكل فهو محكي الأحداث. وثانيها الخطاب وهو ما يتلفظه أيضا السارد ليس بنية سرد الوقائع والأخبار وإنما بنية الإخبار عن أفكار وأراء. وهنا تتعدد أشكال الخطابات وتتراوح بين التأملية والفلسفية والأدبية والإيديولوجية.[1]

لأجل يدك كنت رجلا استثنائيا في أحلامه الصغيرة، وفي مطالبه الشعبية التي بدأت بالخبز وانتهت إلى الحرية والكرامة.. ما الخبز إلا روح وجودك في قلبي. وما الحرية إلا صوتك حين يتكلم فجأة ليقول شيئا لم أتوقعه تماما .. وما الكرامة إلا لحظة أكون فيها معك دون أن أبرر ذلك لأحد.. أنت التي آتيها مريضا، ومعطوبا ومكسورا حد الانهيار آتيها صادقا وعاشقا وشاعرا "[2]

هذا المقطع عبارة عن ملفوظ للسارد تم نسجه في شكل خطاب تأملي موضوعه حلم السارد بلقاء من يراها حبيبته، مقدما رؤيته للخبز والحرية والكرامة، رابطا هذه العوامل بصورتها. ونلاحظ هنا غياب الطابع السردي(الحكي) الذي أضفى على الخطاب طابع اللازمنية الذي تتصف به الخطابات التأملية.

ما تقوله الشخصيات:

أساليب نقل الكلام مختلفة ومتعددة ويعتبر مقدار درجة الدقة الوسيلة المناسبة للتمييز

1 ـ محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص: 113.

2 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 112.

بينها. وميز" جرار جنيت " بين ثلاثة أنواع من الخطاب:

1 ــ الخطاب المنقول: rapporte (الأسلوب المباشر) وفيه يسمح للشخصية الكــلام بصورة مباشرة كما نطقت به بشكل حرفي دون زيادة أو نقصان، وتشبه هذه الصورة حالة الحوار والمونولوج.

2 ــ الخطاب المحول: transpose (الأسلوب غير المباشر)

هو الذي يحافظ فيه السارد على مضمون الكلام الذي نطقت به الشخصية مع إدماجه نحويا في قصة السارد، وأحيانا تختلف التغييرات ويلجأ السارد إلى الاختزال أو حذف الكلام الذي يعبر عن العواطف والمشاعر، ويحتفظ بالقرائن التي تدل على أنه كلام منقول مثل أفعال القول (أوحى لي، شرح لي، روى لي، حكى لي، قال لي...)

3 ــ الخطاب المسرود: narravitise (أو المروي) يحافظ السارد في هذا النوع من الخطاب على مضمون الكلام دون عناصره. وسمي هذا الخطاب بالخطاب المسرود لأنه يأتي مندمجا في حكي السارد، وكأنه حكي يمكن اختزاله إلى حديث.[1]

هذه الأنواع من الخطاب لا تكاد تختفي من أعمال ياسمينة صالح الروائية:

أ ــ لقد قتل أحد الطلبة على يد زميله.

قالها لخضر بصوت خافت.[2]

نظر إليه سي الطيب وهو يقول:

ــ أتمنى لو كنت قادرا على الذهاب إلى هناك والحديث مع الطلبة. لكن وضعي الصحي لم يكن يحتمل انفعالات وأنا بعد في فترة النقاهة.[3]

ثم قال بعد صمت دام دهرا:

ــ الرشيد ضحية أفكار خاطئة، ضحية واقع خاطئ، ضحية وضع خاطئ، مع ذلك مات الرشيد دفاعا عن واجبه.[4]

1 ـ محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم ،مرجع سابق، ص: 118.
2 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 206.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 213.
4 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 23.

في هذين النموذجين المقتبسين من روايتي "لخضر" و"وطن من زجاج" ينقل السارد كلام الشخصية بحذافيره حرفيا، والمطة في بداية الكلام تدل على التحاور بين الشخصيات وهو كلام الغير وليس كلام للسارد. كما يكون كلام الغير محاصرا بمزدوجتين.

ب ــ فقد قال إنهم لم يعطوه شيئا.[1]

ــ هكذا يقول الناس لا أحد رآه منذ ذلك الوقت، بعضهم يقول بأنه انتحر والله أعلم..[2]

يلاحظ هنا بعض التغيرات الجزئية التي طرأت على كلام الشخصية، لكن مضمون الكلام بقي على حاله. ومن مؤشراته أنه لا يشار إلى هذا الكلام بمزدوجتين أو يبدأ بمطة. ناهيك عن الروابط التي تشير إلى أن الكلام تابع للشخصية مثل: إنه، قال، يقول. والفرق بين هذا الخطاب والخطاب السابق كون الأول يساق في شكل حوار مونولوجي بين الشخصيات بينما يأتي الثاني مندمجا في خطاب السارد.

ج ــ سيقول لنوح أن ابنته تستحق من هو أفضل من ابنه لخضر وأنه يخبره كأب يحترم مشاعر أب آخر.[3]

هذه الجملة تحيل إلى وقوع فعل شفوي مجرد من ألفاظ الشخصية بصفة مباشرة، لذلك يمكن أن نتصور أي كلام قالته الشخصية على سبيل المثال:

ــ قال: ابنتك ليست من طينة ابني وأنت شخص يحب ابنته.

ــ ابنتك أكبر من ابني أن يكون لها قرينا.[4]

وسمي هذا الخطاب بالخطاب المسرود لأنه يذوب في حكي السارد، وكأنه حكي.

الرؤية السردية

تلعب الرؤية السردية دورا مهما في باب السردية الحديثة، وهنا يلعب الراوي دورا مهما في فهم المتن الروائي لتغير مواقفه ومواقعه داخل هذا المتن، ناهيك عن اختلاف

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 200.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 199.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 81.
4 ـ المصدر نفسه، ص:82.

العلاقات التي تربطه مع الشخصيات التي تكون هذا العمل الروائي فهو إذا " الشخص الذي يروي القصة وهو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها، والتعبير عن أفكارها ومشاعرها."[1]

الشخصيات تؤدي الأفعال وتقوم بالحركة في حيز وزمان معينين، والراوي يقوم بتقديمها، في حين تمثل الرؤية "الوسيلة والنهج اللذان سلكهما الراوي في تقديمه للقصة من خلال منظوره لهذه المادة التي أخضعها لإرادته ومواقفه الفكرية التي يتميز بها وبواسطتها أيضا تتحدد طبيعة الراوي."[2] وهنا نعي حجم المعاناة التي تواجهه وهو يسبك هذه الأحداث، ويسعى إلى ترتيبها.

الأحداث إذا لا تقدم للمتلقي بالشكل الذي يدركها به، وإنما بأشكال كثيرة من خلال زاوية نظر الراوي أو المؤلف التي يفرضها على القارئ. لقد تعددت تسميات مصطلح (الرؤية)، فنجد من ينعتها بوجهة النظر، أو المنظور، أو البؤرة، أو المجال، أو التبئير، تبعا للتباين" بأنها مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة. "[3] وتتحدد شروط هذه التقنية في استخدام الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وفي هذا يقول صلاح فضل: " مفهوم الأسلوب في الرواية ــ إذن ــ يرتبط بجملة من الخصائص التقنية لها. مقتربا من مفهوم النمط السردي، ومبتعدا عن السطح اللغوي المباشر للنص، مع ملاحظة هذا الدور الوسيط للغة في الرواية. "[4]

وهذه الطرائق متنوعة يمكن حصرها في ثلاث:

1 ــ الرؤية من الخلف:

يتميز السارد هنا بكونه يعرف كل شيء عن عالم شخصيات أكثر من الشخصية الحكائية، من ماض وأفعال وصفات، بل يعرف أبعد من ذلك، إذ يدرك رغبات الأبطال الخفية كالأحاسيس والمشاعر. " ونقول إنها رؤية من الخلف لأن الراوي في هذه الحالة

1 عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص: 61.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 61– 62.
3 ـ عثماني الميلود: شعرية تودوروف، دار قرطبة ،الدار البيضاء المغرب. ط1. 1990.ص: 41.
4 ـ ينظر صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1992، ص: 293.

يسرد الأحداث وكأنه سبق أن رآها، أو كأنه موجود وراء الشخصيات عندما تتحرك أو تتحدث."[1] إنه سارد علم بكل شيء ويوجد في كل مكان ،ويوظف الحكي الكلاسيكي غالبا في هذه الطريقة.

الرؤية السردية	رمزها
الرؤية من خلف	الراوي > الشخصية الحكائية

ونجد تلك الرؤية في حديث الراوي عن مجموعة من الشباب المتعطش لمعرفة تاريخ وطنه الثوري " كان حماس الشباب مدهشا، وهم يعتقدون أنهم سيقرأون التاريخ بعيونهم الجديدة، وكنت في ذات الوقت أشعر بالرثاء لأجلهم وهم ينتظرون من الجيل الأول أن يكون شاهدا ونزيها صادقا، على مرحلة صعبة وقاتمة، تلك مأساة كنت أشعر بها حقا، وأنا أقتنع أن الذين يذهبون للإدلاء بشهاداتهم التاريخية هم أساسا أولئك الذين طـــردهم التاريخ بطريقة أو بأخرى. والحال لأن الذين يملكون الحقيقة ــ كـــل الحقيقـــة ــ هـــم الشهداء."[2] فالراوي يفترض أنه يعرف أكثر من شخصـــياته فهـــو يســـتبق الأحـــداث ويعرضها ويفترض أن تحكى القصة التي تعتمد هذه الرؤية السردية بضمير الغائب.

"مع ذلك، في خضم تلك الميتات المتتالية لرفاقي في الوادي، اكتشفت أن النذير هو الوحيد الذي لم أكن أستدرجه إلى هناك. كنت أعي أن والده الذي أحبني يخاف مني أيضا، يخاف من ذلك الشؤم الذي يساير كلام الناس حين يتكلمون عني .. لكنه لم يقل شيئا، ولم يحذرني من الوادي ولم يحذر ابنه مني .. كأنه كان واثقا أنني لن أجر ابنه إلى هناك. كان يعرف أن "عطفه" علي سيكفل له وفائي له، ولسبب غامض لم أفكر في

1 ـ بسام بركة، ماتيو قويدر، هاشم الأيوبي: مبادئ تحليل النصوص الأدبية الشركة العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2002، ص: 96.

2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 146.

استدراج النذير للوادي."[1]

2 ــ الرؤية مع:

السارد هنا يتساوى في المعرفة مع الشخصية، فهو لا يقدم لنا أي تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصية ذاتها إليه، ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، ويتطابق السارد بالشخصية القصصية.

الرؤية السردية	رمزها
الرؤية مع	الراوي يساوي = الشخصية الحكائية

3 ــ الرؤية من الخارج:

يكون السارد في هذه الرؤية أقل إدراكا ومعرفة من أي شخصية في القصة، وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع فقط ، دون أن يتجاوز ذلك كما هو أبعد، كالحديث عن وعي الشخصيات وأفكارها وينفذ إلى ضمائرها مثلا، أو التعليق على الأحداث فهو سارد محايد.[2]

وهكذا يصبح القارئ (المتلقي) في حيرة من أمره، أمام هذه المبهمات لذلك وجب عليه أن يجتهد ويعمل فكره ليعطيها تفسيرات معينة. " فالسرد هو مساحة يمكن أن تغزل فيها عددا من الخيوط، أو النقاط أو المجموعات الملفتة للانتباه."[3]

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق ، ص: 38.
2 ـ حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص: 47.
3 ـ حبيب مونسي: فعل القراءة (النشأة والتحول)، منشورات دار الغرب، وهران، 2000، ص: 182.

الرؤية السردية	رمزها
الرؤية من الخارج	الراوي < الشخصية

وإذا كان " سي السعيد " بارعا في معرفة ما يدور في خلد شخصياته، إلا أن بعضها يجهله خاصة جميلة التي حاول جاهدا الاقتراب من قلبها قبل أن يقترن بها لكن دون جدوى، وأصبحت رؤيته هنا مقتصرة على خبرته الحسية. " كان وجهك واضحا كشمس: ماي، دافئا كنسائمه، عذبا كمساءاته ... جميلة تلك التي حولتني من رجل بلا تاريخ إلى رجل عاشق مجنون."[1]

قدم الراوي هنا ما رآه بعينيه من وصف خارجي، وكيف انعكس على نفسيته. في حين نجد الراوي أيضا في رواية "لخضر" يجهل المكان الذي أين هو ذاهب إليه وماذا يفعل مع الراكبين معه وهم خارجون في مهمة اغتيالية:

"ــ هيا بنا الآن !

دفعه جعفر بقوة كادت تسقطه أرضا، وفهم أن عليه الركوب معهم في السيارة التي انطلقت بسرعة نحو وجهة مجهولة ، فهم أن حاجة جعفر إلى رجال إضافيين جعلته يتصل به ليكون معهم، وكان يفكر طوال الطريق إلى أين تقودهم السيارة .. فكر أن يطرح السؤال لكنه تراجع متيقنا أنه لن يجد ردا، وخفق قلبه وهو يفكر أنه ذاهب في مهمة طارئة، وأحس في أنه بحاجة إلى معرفة نوع المهمة التي هم ذاهبون إليها، فقد بدا الرجال أكثر هدوء، وكأنهم على علم بما ينتظرهم، بينما ظل هو يتململ، فكر هل هي مهمة طارئة أم أنه اجتماع طارئ عليه حضوره في مكان ما؟ وبدأ خوف يتصاعد في داخله.[2]

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 51.
2 - المصدر نفسه، ص: 51.

الصوت: voix

الفضاء الروائي واسع جدا يجمع في أفقه الأصوات نوعا وأهمية، وإن مقولة الصوت ترتبط بالعلاقات بين الراوي والقراء الذين يسوق لهم الحكاية، مما جعل الكثيرين يلتبس عليهم الأمر بين موقع الراوي وصوت الراوي. فإذا كانت " الرؤية بالعين وبالنفس اللتين تخبران العالم التخييلي، فان الصوت هو الصياغة على المستوى التعبيري اللغوي، فقد يرى الراوي بعين الشخصية، ولكنه يقوم بعملية القص ونقل المادة القصصية فينشأ القص الذاتي"[1]

علاقة الفاعل القائم بعملية الكلام المسرود بالصوت علاقة وطيدة لذلك أولاه "جرار جنت" أهمية كبيرة ناهيك عن وضعيته ووظائفه. ومن هنا يساهم في ترجمة المشاعر والانفعالاتونقلها، وتقديم وجهة نظره حول الشخصيات.

إنتاج الخطاب يتطلب زمنا خاصا مما يطرح جملة من التساؤلات حول إنتاج الحكي. هل كان قبل أم بعد وقوع أحداث القصة أم أثناءها. ويحيلنا هذا الكلام الوقوف على:

أ ــ أزمنة السرد المتمثلة في:

1 ــ السرد اللاحق: (ultérieur) وهو الذي يمثل الوضع السائد في القص الكلاسيكي الذي يروي الأحداث بعد حصولها أي: أنها سابقة لزمن السرد، ويسهل التعرف عليه وفهمه من خلال توظيفه لمجموعة من المؤشرات مثل الصيغة الماضية سواء بضميري الغائب أو المتكلم أو من خلال الإشارات الزمنية الصريحة كالتواريخ مثل الشهور والسنوات والأيام والساعات.

2 ــ السرد السابق: (antérieur) يسبق فيه زمن السرد وقوع الأحداث أي أن القص فيه يقوم على التنبؤ بصيغة المستقبل ويرد في مقاطع تحمل الآمال والأحلام والتطلع إلى مستقبل أفضل.

3 ــ السرد المتزامن (المتواقت) (simultané) وهو السرد الذي يتطابق فيه زمن السرد مع زمن القصة. وبذلك يكون هو الأكثر سلاسة وبساطة.

1 ـ سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص133.

4 ــ السرد المدرج (المتداخل) (intercalé) وهو سرد تكون فيه الأزمنة أكثر تعقيدا بسبب تداخل القصة مع السرد فيها. لأن الخطابات السردية المثبتة بين مجموعة الأحداث تكون متعددة.

أشكال السرد في روايات ياسمينة صالح

تعددت الضمائر وتعددت معها الأشكال السردية، ولا يخلو السرد دون توظيف هذه الضمائر مجتمعة دفعة واحدة أو متناوبة في ثنايا المتن الروائي، فقد تستخدم النصوص السردية المكتوبة بالسرد بضمير المتكلم، أو السرد بضمير المخاطب، أو السرد بضمير الغائب. وبإمكانها توظيف الضمائر الثلاثة كاملة مما يجعل السرد يتجاوز النمطية الرتابة والنمطية الأحادية المسيطرة عليه بسبب اعتماد الروائي على السرد بضمير واحد

1 ــ ضمير الغائب

يعد الضمير الغائب من أكثر الضمائر السردية الثلاثة توظيفا في السرد المكتوب أو الشفوي بصفة عامة وأكثر استقبالا لدى القراء، وتوظيفا بين كتاب الرواية، وعرف "نورمان فريدمان" هذه الطريقة من السرد بأنها " الحكاية التي تسردها شخصية واحدة"[1] والقاص هنا يقص قصة غيره وذلك لما يتيحه من إمكانية للتعبير بطلاقة وحرية، وبث الأفكار وتوضيحها، وإبداء الرأي، وإصدار الأحكام دون إلصاقها بالذات. وتعليل ذلك أنه يمكن السارد من إبداء وجهة نظره اتجاه الحكاية المحكية، وتبني فكرة ما أو رفضها، وله محاسن عدة، لأجلها يمكن أن يختاره المؤلف كأسلوب للإلقاء والسرد، وقد يكون استعماله شاع بين السراد الشفويين أولا وأساسا ثم بين السراد الكتاب آخرا، لعدة أسباب من بينها ما يلي:[2]

1 ــ أنه وسيلة صالحة يختفي من وراءها السارد، فيمرر ما يشاء من أفكار وأراء وإيديولوجيات وتعليمات بصورة غير مباشرة .

1 ـ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، (معالجة تفكيكيةسيميائية مركبة لرواية زقاق المدق،) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995 ، ص: 195.
2 ـ ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 234-235.

2 ــ وجود السرد بضمير الغائب يجنب المؤلف السقوط في فخ "الأنا" الذي يجر إلى سوء فهم العمل السردي، وأنه ألصق بالسيرة الذاتية منه بالرواية الخالصة.

3 ــ اصطناع ضمير الغائب، يفصل زمن الحكاية عن زمن الحكي من الوجهة الظاهرة على الأقل، وذلك لأنه يرتبط بالفعل السردي " كان " أي أنه يسوق الحكي إلى الأمام، انطلاقا من الماضي، وهي تقنية مناقضة لتقنية اصطناع ضمير المتكلم .

4 ــ حماية السارد من إثم الكذب فهو يجعله مجرد حاك يحكي فقط لا مؤلف يؤلف أو مبدع يبدع. ويتولد عن هذا الاعتبار انفصال النص عن ناصه.

5 ــ يتيح للمؤلف معرفة واسعة عن شخصياته، وأحداث عمله السردي بكل تفاصيله لأنه تلقى السرد مسبقا قبل أن يدونه على الورق.

الضمير السردي الذي من أجله وجدت الحكاية، وانبنت عليه الرواية، " إنه يعني إن شئت: أنا وإن شئت أنت، فأنا هو، وهو أنت، إذ "هو" يعني الوجود في جملته ودمامته وسعادته وشقاوته وبدايته ونهايته، فكأن هو، هو الذي يجعل السرد رواية والرواية سردا"[1]

يغيب ضمير الغائب صاحب النص الروائي، ليبقى القارئ وحده في ساحتها منبهرا بلغتها، معتقدا أن ما كتبه الكاتب حدثا واقعيا، وأنه لم يكن في حقيقة الأمر إلا همزة وصل بينه وبين ما يروى.

الضمير هو سحر السرد محركه ومنشطه يدفعه ويدل عليه وكأنه هو جميع الضمائر وكأنه سر الحكاية وأساس الرواية " إن "هو" الأداة السحرية التي تجتث أعماق نفوسنا ما ران عليها من عبوس، ولحقها من شقاء، وأصابها من شؤم، وعلق بها من يأس.

كأن "هو" هو أساس الحكاية والذي تدور عليه الرواية إن " هو " هو الحكاية، وهو البداية، وهو النهاية. وهو الصراع بكل عنفوانه، وهو عطاء اللغة بكل بيانه. هو الحكاية، فهي هو، وهو هي، فلا هو يقوم بدونها، ولا هي تقوم بدونه."[2]

1 ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 139.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 240.

وكما سبق ذكره فإن هيمنة "ضمير المتكلم " على السرد، لم يمنع كل هذا من ورود ضمير الغياب عن طريق الخروج القصري الذي يساور السارد في بعض الأحيان، خاصة في الوصف أو لحظات ذكر أمور محيطة بالشخصيات، حيث يجري التفصيل لبعض الوقائع التي تستدعي الانزياح القصري لضمير الغائب، وكأن السارد بمثابة الشاهد على حياة بعض شخصياته، وتنقلاتها وما حدث لها في مساراتها.

ـ " في مرحلة كهذه، يعرف العدو أن الطريق التي تبدو سهلة هي الأصعب، فأن يختار هذه الطريق الصخرية الوعرة فلأنه يظن أنها الأضمن، بحيث يمكنه تمشيطها بطائرة هليكوبتر واحدة.."[1]

ـ " ووعدته .. ابتسم .. كان صوته يتلاشى وهو يردد الشهادة، ثم يسكت .. إلى الأبد ... كان الموقف أقوى مني ومن كل الرجال الذين ظلوا يراقبوننا بصمت، محترمين حميمية عجيبة بين رجل حي، وآخر شهيد .."[2]

ـ " قالها وابتسم ثانية ثم أغمض عينيه.. وازداد شحوبا .."

وفي الثانية صباحا مات ابني. "[3]

وهنا ينزاح السارد من ضمير المتكلم إلى ضمير الغياب حصريا، كما هو الشأن عند معرض وصفه "لجميلة "

" هي الربيع الذي كان يسدل شعره الكستنائي الناعم على كتفيه.. ويلبس فستانا ورديا فاتحا.. الربيع الذي كانت له ابتسامة الفرح، ووجه كالورد، وعينان كحقل مفتوح للشمس، وغناء العصافير.. حقل شاسع كالحب .."[4]

يتضح أن السرد جاء وصفا جسميا وحاليا، يعرض فيه السارد أفعال الشخصية وحركاتها، (يسدل شعره، يلبس فستانا، فتحت عيناه، ابتسامة الفرح.) كما جاء السرد بضمير الغائب "هي"، الذي سلب الفعل من الشخصية، وأخضعه للوصف.

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 109.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 113.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 99.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 52.

ونفس الشيء نلمسه في المقطع الآتي: " نظر رئيس العمال إلى " لخضر" نظرة مليئة بالخيبة، فقد توقع أن يرى شابا يافعا بالصحة، لكنه وجد شخصا نحيفا وشاحبا لا يصلح للعمل أساسا. فكر بينه وبين نفسه : كيف يحتمل هذا الجسم النحيف عملا قاسيا كعمل الميناء؟ ولعل الأفكار ظهرت واضحة على وجهه."[1] والسرد جاء أيضا وصفا جسميا وحاليا.(مليئة، شابا يافعا، الجسم النحيف)

من خلال قراءتنا لهذه النصوص نلاحظ كيف فرض ضمير الغيبة وجوده في هذا المتن الحكائي، حيث يظهر بأنه الأكثر توظيفا في رواية "لخضر"، لأنه يساعد على التعبير بكل حرية وطلاقة وواقعية، ونقل الأفكار، وإصدار الأحكام مع الحذر من نسبتها إلى الذات.

الملاحظ أن الرواية الأخيرة لياسمينة صالح وظفت فيها ضمير المتكلم إلا نادرا ثم لا تلبث حتى تتحدث عن الأخر. فيتحول الضمير من أنا المتكلم إلى ضمير الغيبة.

" قالها وانسحب بخطوات سريعة. هل كان ليهزه سؤال مفاجئ كما هزه سؤال الطبيب؟ تساءل وقتها طويلا هل يصلح لأن يكون ابنا لشخص مثل المدير؟ هو الذي عجز أن يكون ابنا لجمال هزمته أثقال الحياة حد القسوة .. هل كان سيصبح شخصا مختلفا لو كان المدير والده؟ قالها في نفسه وهو يجلس بتعب على المقعد نفسه في الممر الطويل الخالي من البهجة. كان يقول له والده: يتمنى المرء ألا يمشي في شارعين من العمر شارع السجن وشارع المستشفى هل يمكن ألا يمشي في الشارعين معا وقد وصل إلى مرحلة تمنى فيها الموت، كما يتمنى المرء شيئا ضروريا للخلاص."[2]

2 ــ ضمير المتكلم:

مساحة السرد موقع متميز للضمير المتكلم، وهو شكل وجد في الكتابة السردية المتصلة بالسيرة الذاتية، والسرد بهذا الضمير يكاد يزاوج بين صوتي الراوي وصوت المؤلف الحقيقي، ويكون الأول شخصية رئيسية تصنع الأحداث وتتفاعل معها.

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص:27.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 178.

ورد هذا الضمير في المرتبة الثانية من حيث أهميته السردية بعد الضمير الغائب. ومع توالي السرد يتحول الراوي للسرد بضمير المتكلم " أنا "، ووظف هذا الشكل في السرد القديم خاصة في حكايات " ألف ليلة وليلة "، والسرد هنا يندفع من الحاضر إلى الوراء، فالحدث من خلاله يصنف على أنه وقع بالفعل.

ما يثير الانتباه عند قراءة رواية "بحر الصمت" بدءا من صفحتها الأولى حتى نهايتها، وكذا رواية "وطن من زجاج" هو السرد بضمير المتكلم المذكر، بمعنى أن الأداة التي اصطنعها مركز الإرسال أو البث، وعبرها كنا نتلقى أحداث الرواية "بضمير المتكلم "، بوصفه تقنية من التقنيات السردية التي أصبحت مهيمنة على النصوص الروائية، ولهذا الضمير قدرة ملموسة على تلاشي الفروق الزمنية السردية بين السارد والشخصية، إضافة إلى عدة إحالات وتأثيرات من شأنها أن تساهم في إبلاغ المعنى.

ومن جمالياته:

1 ــ يجعل الحكاية المسرودة مندمجة في روح المؤلف، فيتلاشى ذلك الحاجز الزمني بين زمن السرد وزمن السارد.

2 ــ يجعل المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر، بحيث يشد انتباهه، ويسيل لعابه، متوهما أن المؤلف أحد الشخصيات التي تنهض على قيامها الرواية، فهو يلغي دور المؤلف قياسا بالنسبة للمتلقي الذي لا يكاد يحس بوجوده.

3 ــ يحيل على الذات بصورة مباشرة، " فأنا " مرجعيته جوانية، أما " هو" مرجعيته خارجية.

4 ــ إمكانية توغله في أعماق النفس البشرية، فيعبر عنها بصدق، ويكشف عن أسرارها، ويقدمها للقارئ كما هي في الواقع لا كما ينبغي أن تكون. "[1]

5 ــ يمنح النص أبعادا للتخيل لا يستطيع ضمير المتكلم المؤنث أن يمنحها إياه. غير أننا نسجل لدى قراءة هذا النص أن السارد بضمير المتكلم المذكر له ضرورة تقنية وفنية، تتنامى مع أحداث النص الروائي.

1 ـ ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 242-243.

يذكر عبد الملك مرتاض بأنه لا يتفق مع "رولان بارت" كون ضمير المتكلم ليس بإمكانه سرد أحداث الحكاية ونسج خيوطها لأنه لا يمتلك القدرة والكفاءة لذلك، وإنما "لهذا الضمير قدرة لطيفة على سرد الأحداث بحكم قدرته على الذوبان والتلاشي في سائر المكونات السردية، أما ضمير الغائب فيظل خارجيا بعيدا، كأنه محايد، أو كأنه غائب عن الحاضر ..."[1]

التصق هذا الضمير بالسيرة الذاتية لما فيه من حميمية وبساطة، وقدرة على الغوص في أعماق النفس وتعريتها. وهذه الكتابة التي لفتت انتباه بعض النقاد إلى جمالية ضمير المتكلم الذي " يمكن استعماله في مواقف لا يمكن أن يستعمل فيها ضمير الغائب."[2] والرواية جنحت في حد ذاتها إلى هذا الأسلوب، وذلك ما يفرض على السارد السفر إلى الماضي ليجلي مراحل طفولته وتجربته في الثورة و... فلجأ إلى تقنية الارتداد لقص ما يرتبط بحياته، ويكون ذلك بضمير المتكلم.

من أمثلة حديث السارد عن كرهه لأحد شخصيات الرواية المنبوذة يقول:

ــ " أعترف أنني لم أحب " قدور" أبدا.. لم يكن لكرهي له سبب أيضا، ومع الوقت، تحول كرهي له إلى عادة مستهجنة من الصعب التخلي عنها.."[3]

البطل سي السعيد الذي ترك ثروته الصغيرة لينخرط مع رجالات الثورة، هو بطل أدبي وحسب، أما في النضال: " فقد جاءني الوطن على شكل امرأة مغمورة بالتساؤل والغرور، وقالت لي "تعال"، "فجئت"[4]

وفي رواية "وطن من زجاج" يعبر السارد عن كرهه لخطيب نجاة بقوله: "أنا الذي انتظرتك كثيرا .. يا لقلبك وأنت تتأبطين ذراع ذلك الرجل الذي كرهته منذ أن رأيته.. كرهت نظراته إليك، وابتسامته المغرورة بك.. كرهت يده وهي تضغط على ذراعك .. كرهت مشيتك الهادئة إلى جواره كمن لا هم له."[5]

1 ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 247.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 248
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 15.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 65
5 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 124.

أما بالنسبة إلى نظرته للثورة يقول عنها بصورة صريحة:

ــ " لم تكن الثورة تعنيني مباشرة، كنت أنظر إليها على أساس أنها وجهة نظر بعض الرجال إزاء وضع معين. "[1]

ــ كنت أريد وطنية على مقاسي بالضبط، وكان ذلك جزءا من خيانة اقترفتها في حق نفسي في ليلة مدهشة. "[2]

ــ كنت رقما غامضا وسط مجموعة مهولة من الأرقام التي صنعتها الثورة.. لم أشعر قط بالحماس، بل كنت أكاد لا أخفي قرفي من الحرب كلها. "[3]

في حين عبر السارد في رواية "وطن من زجاج" عن نظرته للنظام قائلا:

" أعترف أني لم أكن أحب النظام. فوضوي أنا حد الثمالة أتضايق من النظام الذي يبدو أحيانا نموذجا غير مثالي لحياة أقل مثالية. كيف يمكن لرجل أن يحب نظاما قائما على كل هذه العبثية مثلا؟ كنت أعي أن الفوضى هي الناطق الرسمي لكل الناس .. لم يكن شخص يقنعك أنه منظم في هذه البلاد. يمكنك ببساطة أن تكتشف حدة اللانظام واللانضباط في سلوك الجزائريين وفي تعاملهم مع الوقت، كأن تعطي موعدا لأي جزائري فيأتيك متأخرا ساعة ليقول لك في النهاية: ازدحام الشارع رهيب لتفهم أنه عليك ألا تنتظره في المرة القادمة.[4]

وبهذا أضحى هذا الضمير مناسبا لطرح غسيل البطل وسرد ما كان يراه سلبيا في حياته الماضية بغية التعبير عن ندمه وقبوله بالصنيع الذي قام به، فورد كلامه على طريقة الاعترافات البوليسية، والسيرة الذاتية من خلال وصف الراوي نفسه بالأنانية والإجرام. فهو مناسب لمثل هذه الأحداث وكأن هذه النصوص من أدب الاعترافات لعفويتها وواقعيتها مما يجعلها تصطبغ بروح الأمل والتفاؤل.

توظيف الأنا يدل على قدرة الكاتب في إيصال الدلالة والتلاعب بها، بالقدر الذي

---

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 25.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 65.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 65.
4 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 126.

يجيده في استخدامها. وكثيرا ما تتولد روحا فعالة بين المتلقي والحدث المسرود سببها توظيف هذا الضمير بإحكام، فلا نعتقد أن الحكاية المحكية تأتي دون واسطة " لكن يجب أن يعلم أسذج القراء وأدناهم إلماما بتقنيات الكتابة الروائية بأن حضوره قوة وسيطة ومحولة في كل حكاية، انطلاقا من اللحظة التي ينصب فيها المؤلف، بوضوح، ساردا في الحكاية، حتى في الحال التي لا يكون فيها لهذا السارد أي طابع شخصي."[1]

يستخدم الراوي ضمير "الأنا" في رواية "بحر الصمت" ليكشف عن طيات نفسه ويعريها بصدق، ويفضح نواياها، متخذا من نفسه ومن غيره موضوعا لسرده، يحكي عن نفسه وعن رفاقه، وأعداءه، ووالده، وولده، وجميلة قبل وبعد الزواج منها، وبعض الإقطاعيين وغيرهم. وهو إذ يروي عن نفسه وعن الآخرين لا يتحرج في أن يكشف جوانب مخجلة من حياته، وحياة من يروي عنهم، مهما كانت درجة بذاءتها. فهو لا يجمل ماضيه وماضيهم، بل يعريه، ويكشفه بصدق ليقدمه كما هو، لا كما يجب أن يكون.

وباتخاذه ضمير الأنا يذيب النص السردي في الناص، ويجسد الرؤية المصاحبة، كما يقول (تودروف). " أي أن كل معلومة سردية، أو كل سر من أسرار الشريط السردي، يغتدي متصاحبا مع "أنا" (السارد)، مع الأنا المستحيل إلى مجرد شخصية من شخصيات هذا الشريط السردي."[2]

يروي السارد بضمير السرد المذكر الأنا في الزمن الحاضر عن سي السعيد ، كيف كان في الماضي. هو تقنية من التقنيات السردية التي أصبحت مهيمنة على النصوص الروائية. ومع السرد تنهض مسافة زمنية، هي مسافة التحول بين حاله سابقا وما غدا عليه، مسافة تنهض عليها الذاكرة وتسمح بإعادة النظر والنقد والتقييم لحياته الماضية.

كان السارد في مسار السرد يسوق الحكي وهو ينفعل ويفعل في مجريات الأحداث، يكتب حكايته فيكشف فيها ماضيه عن طريق الآخرين دون توثيق، يذكر خطاياه في

1 ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 124.
2 ـ المرجع نفسه ، ص: 244.

علاقاته مع الآخرين، ومع وطنه، ومع زوجته ... حتى و إن تعددت الأسباب فلا يتحرج من ذلك:

ــ " من أنا بعد كل هذا العمر؟ من أنا بالضبط؟

أنا لا شيء.. أنا لا أحد غير هذه المسافة من الشعور بالقرف داخل وحدتي.. مسافة مكتظة بالذنوب والمآسي."

ابنتي هي ذنبي الكبير الذي اقترفته في حق نفسي، وفي حق الآخرين.. "[1]

ــ " حتى ابني دفع ثمن أخطائي..."[2]

ــ " كان ابني حيا، لم أمارس الدور جيدا، كأي أب يقاسم ابنه حياته وأشياءه."[3] لأنه يريد أن يبني علاقة أسرية جديدة. ويمحو ماضيه الحقير.

هاهو لخضر يذكر خطاياه من خلال حديثه عن ابنه في الرواية التي تحمل اسمه: "بعد كل هذا العمر العبثي أجدني وجها لوجه مع ابني. ابني الذي تمنيته بكل قوة وتركته مجبرا على تركه، كي لا آخذه معي إلى جهات كانت مليئة بالخوف والخطر. تركته ليكبر خاليا من الأذي، سليم العقل كحبيب."[4]

وهكذا اكتسح ضمير المتكلم مجمل الفقرات، وظهر بصورة مستمرة في النص السردي، كما عمدت شخصية " السي السعيد " إلى رواية الأحداث، وسيطر صوتها على النص من المقطع الأول إلى المقطع الأخير، كشخصية مركزية، مصطنعة وظيفة التباس السارد بالشخصية أو: السارد = الشخصية. وذلك من خلال الفعل والزمن والمكان، بمعنى أنها تجسد حضور الشخصية في مجالات متعددة في خضم السرد، فكانت فاعلا ومولدا للحدث، واصفة للزمان والمكان ...

ب ــ ضمير المخاطب:

صنف النقاد هذا الضمير في المرتبة الثالثة من بين الضمائر السردية الأخرى. فهو

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 8.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 8.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 142.
4 ـ ياسمينة صالح: لخضر،مرجع سابق، ص: 331.

أقل ورودا في النصوص الروائية، وهو أحدث الأشكال السردية عهدا في الكتابة السردية المعاصرة، وأقل توظيفا بدرجة كبيرة فيها. لكن القارئ يجد فيه السبيل الأمثل للغوص داخل النص وفك مغاليقه:

ــ أنت تعرف جيدا عن ماذا أتكلم وعليك أن تعرف أيضا أنك خيبت ظني فيك كثيرا . ما فعلته أكبر إهانة لي.

اذهب الآن في طريقك .. ليس لك عندي أي شيء..[1]

وهذا يزيد من تفعيل الأحداث وأن المتلقي واحدا من المنتجين للنص.

كما يمكن أن نلاحظ ورود السرد بالضمائر الثلاثة في موقف سردي واحد، ويمثل ذلك في هذا النص القصير من رواية " وطن من زجاج" حينما بدأ يبحث السارد عن النذير:

"نظرت إلى سائلي وقلت له بصوت أردته عاديا : هل يمكنك أن تدلني على الأستاذ النذير؟ ودون أن يرد أشار إليه بيده إلى اليسار حيث ممر صغير مشيته لأجدني في غرفة ضيقة حد الاختناق، رأيت رجلا مستغرقا في الكلام عبر الهاتف.."[2] وإن المراوحة بين الضمائر الثلاثة لدى السرد الروائي مسألة جمالية لا دلالية وشكلية لا جوهرية واختيارية لا إجبارية فليستعمل من يشاء منها ما شاء، متى شاء، فلن يرفع ذلك من شأن كتابته السردية إذا كانت تلامس الإسفاف، كما لن يستطيع الغض من تلك الكتابة إذا كانت تشرئب نحو العلا.

ظهر هذا الشكل في السرديات الغربية الحديثة عند "ميشال بيطور" في روايته "العدول " ويطلق عليه منظرو الرواية الفرنسية " ضمير الشخص الثاني " بسبب أهميته.

وهذا الضمير يتموضع بين الأنا والأنت وكأنه وسيط بينهما. والدكتور عبد الملك مرتاض يشير إلى أن " العرب سباقون إلى توظيف هذا الضمير ومزجه مع الضمائر الأخرى من خلال حكايات ألف ليلة وليلة. "[3] رغم ذلك فهو لا يحيل على البراني

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 87.
2 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 60.
3 ـ ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 251.

وحده، أو يركز على الجواني فقط. "وكأن هذا الشكل السردي، المجسد في اصطناع ضمير المخاطب، هو أكمل الأشكال السردية وأحدثها خصوصا."[1]

ومن بين المزايا التي دعت المؤلف إلى استثمار ضمير المخاطب في النص " وصف الشخصية ووصف الكيفية التي تولد اللغة فيها."[2] ثم يعلق عبد الملك مرتاض على ذلك قائلا: " فكأن "أنت" جاءت لفك العقدة النفسية، وربما النرجسية أساسا الماثلة في " أنا " ففي " أنت " إذن خلاص لأنا، من منظور بيطور على الأقل."[3] فها هو ذا " السيد سعيد " يقرر التوبة وطلب الرحمة والصفح على ما قام به في الماضي، و يتوجه إلى ابنته في العديد من المرات بضمير المخاطب، وكأنه يستنجد بها:

ـ أنا انتهيت .. لم أمت تماما .. مات ابني " الرشيد " كما مات "عمر" والآخرون .. سامحيني يا بنيتي، تمنيت بقوة لو ألمح في عينيك نظرة دافئة، تعيدني إليك أبا تائبا. "[4]

ـ " يا بنتي لا تحمليني خطايا أكبر من خطاياي."[5]

وهاهو الطبيب يعبر عما عناه لخضر في حياته سواء مع والده الذي منعه من التصرف في راتبه، أو نجاة التي كان يراها رفيقة دربه كسائر الناس، وما عناه جراء هذه العلاقة سواء مع والدها أو خطيبها الضابط الذي انهال عليه بالضرب المبرح. تلك الأحداث التي وجهت حياته إلى درجة كبيرة فيما بعد للانتقام والإجرام.

ـ سأكتب لك رسالة طبية تسلمها إلى مسئوليك في العمل لأجل أن ترتاح لمدة أسبوع ، يجب أن تتناول الدواء الذي سأصفه لك.. هذا مهم، وتجنب الحركة قبل يومين على الأقل."[6]

غير أننا نعتقد نحن أن " أنت " لا يستطيع، مع ذلك، إبعاد شبح " الأنا " المتسلط على الشريط السردي بل لعله لا يزيده إلا مثولا وشهودا."[7] ونشير في نهاية الحديث عن هذا

1 ـ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 198.
2 ـ ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 252.
3 ـ المرجع نفسه، ص: 252.
4 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 9.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 84.
6 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 91.
7 ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 252 .

العنصر أنه يصعب فصل أي شكل سردي عن الآخر. أما تداخل السرد من قبل عدة شخصيات لجأت إليه الكاتبة لكسر الرتابة التي قد تصيب النص، بسبب الصبغة التي طغت عليه من عواطف وأحزان وغيرها، مما تحمله الشخصية بداخلها.

أنماط السرد:

الرواية هذا العالم السحري الجميل لا تسرد نفسها وإنما يتولى تقديمها سارد ظاهر أو شخصية من الشخصيات تقوم بتقديم الحوادث. وتقدم بقية الشخصيات معبرة عما يجول في خواطرها من مشاعر وأحاسيس ناهيك عن وصف الأمكنة. ولما كانت العلاقة معقدة بين الشخصية والراوي مهما كان نوعه يتصرف الراوي في كلام الشخصية ثم ينسجه بطريقته الخاصة أو ينقله مباشرة كما صدر من الشخصية ومن هنا تأتي المستويات المختلفة في المنظور التعبيري.[1] ويتم سرد أحداث القصة أو الرواية بطرق عديدة، نجمل بعضها فيما يلي:

1 ــ السرد الموضوعي:

يعتبر السرد الموضوعي من الصيغ الأكثر توظيفا في جميع روايات ياسمينة صالح ويتم السرد هنا على لسان الراوي، وهو الشخص الذي يسرد الحكاية، وهو من صنع المؤلف، وتصوراته الخاصة. يبحث له عن مكان ما يقربه أكثر من الحوادث والشخصيات، إلى جانب العناصر الأخرى المتداخلة كالمكان والزمان والعادات والتقاليد وأنماط حياة السكان وغيرها. هذا الراوي يكون على دراية وعلم بكل شيء، لا تخفى عليه أسرار شخصياته، فيعرف المعلوم والمجهول، يعرف ما يدور في خلد الأبطال، وما يكتمونه من أسرار. ولا يهمه أن يفسر كيفية حصوله على هذه المعرفة.

وما تميز به الكتاب المحدثون عن الكتاب القدامى هو الاعتماد على هذه الشخصية الفاعلة حتى يتجنبوا التدخل المباشر في أحداث الرواية، وتأكيد عدم حضورهم فيها. هذا الراوي الذي "يفضل البعض تسميته ساردا، ويطلق عليه بعضهم وصف الكاتب

1 ـ سيزا احمد قاسم: بناء الرواية ،مرجع سابق، ص: 15.

الضمني."[1] هو الذي "ينتخب الأحداث ويعلنها، ويفسرها ويقوم بوصف شامل لمكان الحدث ومكوناته، ويختزن معلومات كثيرة عن تاريخـــه، ويتحكم في زمن الأحداث إذ يوقفه أو يواصله."[2] ويسمى الراوي هنا بالراوي العليم اليقظ أيضا، لا يخفى عليه أي شيء يدور في خلد من حوله " وهذا النوع من الرواة هو الذي يتخذ لنفسه موقعا ساميا يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات، فيعرف ما تعرفه وما لا تعرفه، ويرى ما تراه وما لا تراه، وهو المتحدث الرسمي باسمها، فلا يسمع القارئ إلا صوته... وإذا تحدثت فهو الذي يعبر عن حديثها، فيقول لنا ماذا قالت، وماذا رأت، وماذا سمعت، وفيم فكرت، وكيف تصرفت."[3] دون أن يظهر بصفة شخصية في الرواية يحكي قصة تتضمن أناسا آخرين بحيث يرى القصة من موضع خارجي، ويكون في موضع السلطة المطلقة التي تسمح له معرفة عوالم القصة وشخصياتها.

في رواية "لخضر" على وجه الخصوص نجد الراوي العليم أدرى بجميع شخصياته. يعرف عثمان وما يكنه لابنه لخضر، ومدى حاجته للعمل خارج البيت وهو في هذا السن. وكان يتتبع أخباره ويتقفى خطاه حتى يفضحه عند كل خطوة سعيا منه أن لا يترك الأمور تصير إلى الانفلات: " كان لخضر يعرف أن ما قاله والده ليس أكثر من ردة فعل، لكنه شعر بشيء يخزه.. أإلى هذا الحد يثير الشفقة؟ بقي جامدا في مكانه غير قادر على التحرك .. أيعقل أن يتفوه والده بكل ما تفوه به لمجرد أنه أراد أن يشتري لنفسه شيئا؟ وحدها نجاة لم تنظر إليه كما نظر إليه كل الناس.. وحدها نظرت إليه بعينين مختلفتين."[4]

يصف الراوي العليم بأن سي عثمان فكر في الانتقام من فلذة كبده من أجل المال حتى يعيده إلى جادة الصواب في نظره. " فكر سي عثمان أن عليه الانتقام من ابنه ليعيده إلى الصراط المستقيم، فلم يشف غيظه بالكلام الذي قاله له أمس. فكر أن عليه

1 ـ إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص: 17.
2 ـ محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص: 151.
3 ـ عبد الكريم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996، ص: 101.
4 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 79.

التحرك كي لا يتمادى لخضر في عصيانه وعناده وتحديه له. فكر أن من واجبه إخبار نوح بما يجري. بدت له الفكرة محرجة ولكنها الوحيدة.. سيقول له إن ابنته تستحق من هو أفضل من ابنه لخضر، وإنه يخبره كأب يحترم مشاعر أب آخر.. ذلك الحل الوحيد الذي عزم عليه.. شعر أنها الضربة التي تقصم ظهر ابنه وتكسره للأبد، بحيث لن يفكر في تكرارها ثانية، قالها في نفسه وهو يذهب إلى دكان نوح مساء متجنبا أن يراه ابنه."[1]

في " بحر الصمت " نجد الراوي يمتلك القدرة على الوقوف على الأبعاد الداخلية والخارجية للأشخاص، فيكشف عوالمها السرية دون أن تعترضه أية إشكالات فراح يقدم أحداثا ومعلومات كثيرة عن تاريخ قدور الأسود:" قدور!!! " يا إلهي، من الصعب أن أتذكره دونما الرغبة في الابتسام .. " قدور" لشد ما التصقت أحداث القرية به، ولشد ما التصق هو بالسخرية في أعلى مراتبها.. كان " قدور " واحدا من الذين استفادوا من وجود فرنسا في الجزائر، فكانت فرنسا جزءا لا يتجزأ من طموحاته الشخصية."[2] ويواصل قائلا: " كان أبوه " حمزة " عاملا مخلصا في بيت الكولونيل "إدجار دي شاتو".. كان كلبا قذرا في بلاط الكولونيل، ومع ذلك كان يؤمن في قرارة نفسه أنه بإمكانه أن يكون سيدا (على الفرنسيين الذين اغتصبوا أمه منذ عشرين سنة) كما تقول الحكاية بل سيدا على قرية وعده " إدجار " بعمديتها ذات يوم."[3] فالراوي فضح أحد شخصياته بما كان يدفنه بين أضلاعه، وهو ما يتناسب مع تاريخه الاجتماعي والخلقي.

السارد الموضوعي الذي يمتلك المعرفة الكلية في رواية "وطن من زجاج" يعلم عالم شخصياته الأحياء منهم والأموات، حتى أحوال بلده اجتماعيا وخلقيا وسياسيا ودينيا. يعرف الصالح من الطالح بحدسه وقوة شخصيته. يقول عن الضحية الرشيد: " الرشيد ضحية أفكار خاطئة، ضحية واقع خاطئ. ضحية وضع خاطئ . مع ذلك مات الرشيد دفاعا عن واجبه."[4]

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر ،مصدر سابق، ص: 81.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 12.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 12-13
4 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 23.

وفي رواية " لخضر" يطالعنا ذلك السارد المهيمن العالم بكل شيء وما يجـــول فـــي ذهن الشخصيات وإلا لما وصل إلى ما وصل إليه من حيث الجاه والسلطان حيث يعرفنا بشخصية الباهي راصدا شخصيته الفذة التي هي نقيض لشخصيته خاصة فـــي خدمتـــه لوطنه مهما كان الثمن.

ــ ما يحرك الباهي هي وطنيته وحبه الشديد للبلد، لو لم يكن يحب هذه الأرض لغادرها أو لباع ذمته مقابل المناصب كما يفعل الآخرون![1] ومع ذلك استطاع لخضر أن يوقـــع به وكتب عنه في عدة تقارير عن تحركاته واتصالاته، وفيم يفكر فيه. وكانت النتيجة أن اغتيل في نهاية الأمر ليضع بذلك حدا لأحد المخلصين للوطن وينال هو الشرف والرتبة العالية والجاه والسلطان في نهاية المطاف.

أحيانا يميل السارد إلى تقنية الوصف الخارجي في بعض الروايات كما هو الحـــال في وصفه لأحد مسؤولي لخضر في رواية لخضر:

ــ وابتسم الرجل الذي لاحت سن فضية يسار فكه العلوي، ثم تلملم على الكرسي الذي أثار صوتا بسبب الجسم الثقيل الجالس فوقه، فقد كان الرجل بدينا بجسمه العريض الذي يكاد يفيض على المكتب، شعر لخضر بالخوف والرجل ينظر إليه نظرة حـــادة علـــى الرغم من ابتسامته التي لم تغادر شفتيه.[2]

كما زاوج بين المقاطع السردية والمقاطع الوصفية حيث يقوم السارد العليم بوصـــف دقيق لشخصية وحالة لخضر بعد أن التقى بنوح والد نجاة الذي وبخه وأنبه ثم طـــرده بعدما علم بحقيقة علاقته بابنته:

ــ قالها وهو يدير له ظهره بعصبية جعلته يرتعش من الصدمة هل ما سمعه كان حقيقة أم تخيل ذلك؟ مشى خطوات ثقيلة نحو الخلف، ووجد نفسه يرفع عينيه إلى ذلك الشباك المغلق.. كان حزينا ومكسورا وهو يعود إلى البيت محطما...[3]

ومن مؤشرات هذا النوع من السرد الواردة في هذه المقاطع:

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 22.
2 ـ المصدر نفسه، ص:217.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 87.

1 ــ الأفعال الماضية: كان، بدت، فكر، اغتصب، كان يؤمن الدالة على الماضي لأنها مسبوقة بفعل ماض ناقص.

2 ــ الأفعال المضارعة المنفية: لم يشف، لا يتمادى، لن يفكر. ناهيك على أن الحكي تم بالضمير الثالث الغائب"هو".

3 ــ النعوت والأحوال.

2 ــ السرد الذاتي:

ويتم السرد هنا على لسان الراوي إذ " نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي أو طرف مستمع متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه" ... وفي هذه الحالة لا تقدم الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد به. ونموذج هذا النمط من السرد يتوفر في الروايات الرومانسية أو الروايات ذات البطل الإشكالي.[1] وهذا السرد يقوم على تقديم مسار الأحداث بالترتيب الذي وقعت فيه ثم يفسرها، ويحللها تحليلا خاصا نفسيا متقمصا شخصية البطل. "[2] ويستخدم عندئذ في هذه الطريقة ضميرا يقوم" بتصوير الشخصيات التي يتحدث عنها من خلال وجهة نظره الخاصة فيحللها المتكلم، وتستعين أحيانا بضمير الشخص الثالث (الغائب) إضافة إلى استخدام ضمير الشخص الثاني (المخاطب)، وذلك عندما يجعل الروائي شخصيته تحاور نفسها وتخاطبه في مونولوج داخلي، أو تناجيها بصوت مسموع.

ينقسم هذاا النوع من السرد إلى قسمين: " سرد ذاتي خارجي وآخر داخلي... فالسرد الذاتي الخارجي هو محطة استنطاق حركة الجسد والوجه والعينين لدى هذه الشخصيات بغية الوصول إلى عالمها الباطني وإلى أفكارها وعواطفها، "[3] ويمكن أن نلمسه في رواية "بحر الصمت" من خلال هذا الاقتباس: " لم أكن لأقبل أن يصبح الزنديق قديسا

1 ـ حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق ، ص : 46-47.
2 ـ محمد أحمد ربيع، سالم أحمد الحمداني: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن، 2003، ص: 68.
3 ـ محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي، مرجع سابق، ص: 152.

بموجب انتمائه إلى الثورة ــ أية ثورة كانت ــ .. تخيلت فجأة " بلقاسم " .. لو صار ثائرا من الثوار؟؟ تساءلت: هل بمقدور الثورة أن تغسل آثام هذا الرجل وتنسي الفلاحين والقرويين كرههم الشديد؟"[1] نلاحظ هنا من الناحية النحوية استخدام المؤلف ضمائر تحيل إلى المتكلم الذي هو هذا الراوي، حيث نجد ضمير المتكلم يغلب على السارد. ونرى في الاقتباس استخدام الكاتب التاء في "تخيلت" و"تساءلت"، والضمير المتصل العائد على المتكلم في "أقبل" وما أكثرها مثل هذه النماذج في بقية متونها الروائية الأخرى:

ــ كانت أمامي، وكنت أحاول تجنب الكلام بالصمت .. سألت من جديد عن والدتها فقالت إن ضغطها غير مستقر والسكر مرتفع أيضا.. نظرت إليها وأنا أقول بصوت أردته صادقا:[2]

في رواية "وطن من زجاج" مال السرد إلى توظيف ضمير المتكلم وضمير الغائب معا كما في تعبير السارد عن موت ودفن النذير وتأمله في الحياة والموت " مات النذير كما يموت شخص نحبه.. كما يموت صديق نتمنى له عبثا حياة طويلة. كنت مازلت واقفا قبالة قبره حين انفض الجميع عنه .. وقفت أنظر إلى شكل النهاية. شكل الحياة الخيرة. شكل البيت الذي سيسكنه إلى الأبد."[3] وبعض الأحيان توظف الروائية الضمائر الثلاثة ضمير المتكلم والمخاطب والغائب معا.

وأمام هذا التطور والزخم الثقافي الكبير في نهاية هذا القرن تعددت الرؤى للأشياء، الأمر الذي قلل من سلطة الراوي العليم بكل شيء، وعزز من مركز الشخصية. وبدأ تعدد الرواة في الرواية الواحدة، حيث يجمع الكاتب في روايته بين رواة كثر. وقد يكون عددهم بعدد الشخصيات الرئيسية في الحكاية وتسمى هذه الرواية برواية وجهات النظر.

"ولقد ساهمت التطورات الثقافية التي تميز بها العصر الحديث حيث لم يعد العقل

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 25 ـ 26.
2 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص:157.
3 ـ المصدر نفسه، ص:144.

البشري يقنع بالرؤية الواحدة للأشياء، بل يميل إلى التشعب والنسبية، إلى التقليل من سيطرة الراوي العليم بكل شيء وتقوية مكانة الشخصية."[1] فأضحت هذه الشخصية تعبر عن كوامنها من مشاعر وأحاسيس وأفكار وآمال وآلام ومواقف دون الاستعانة بأي وسيط آخر.

والأمثلة على هذا النوع من الرواة كثيرة.[2] تنحصر مهمتهم في غالب الأحوال على:

1 ــ الوظيفة السردية فهو يروي حكاية.

2 ــ الوظيفة التنظيمية. فهو يرتب الحوادث وفقا لتسلسل معين.

3 ــ وظيفة تأثيرية عن طرق توجيه لقارئ.

4 ــ وظيفة الشاهد الذي يوثق ما يروي.

5 ــ الوظيفة الإيديولوجية.[3]

3 ــ المونولوج الباطني:

المونولوج أو النجوى أو حديث النفس هو حوار يوجد في الروايات، ويكون قائما ما بين الشخصية وذاتها أي ضميرها. بمعنى آخر هو حديث يدور في خاطر شخصية من شخصيات النص الأدبي. يستخدم في القصص القصيرة أو الروايات أو القصائد، ويعرف بمناجاة النفس إذا ما استخدم هذا الأسلوب في نص مسرحي. ويظهر المونولوج الباطني في النصوص الأدبية على هيئة نص، بينما يظهر في المسرح على هيئة حديث يسمعه الجمهور.

لنقل أنك جلست على شرفة منزلك، والبحر أمامك قبيل غروب الشمس. أثر هــذا المنظر فيك فبدأت تحاور نفسك قائلا :" سبحان الله! ما الذي جعل هذه الشمس تضــيء لملايين السنين دون أن تنطفئ ؟!" ثم تستكمل حديثك : يا له من منظر خلاب ! "،" لماذا لم أنزل إلى البحر اليوم ؟ يجب أن أتصل بأحمد غدا لكي نــنزل سويا." وهكذا...

في روايات ياسمينة صالح الثلاثة ظهر هذا النمط بغزارة، لفت النظر لأول وهلة

1 ـ محمد غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الهدى، القاهرة، 1992، ص:30.
2 ـ إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص: 87.
3 ـ لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص:69-97.

نتصفح صفحاتها، لأن طبيعة المواضيع المطروقة فرضت هذا النمط من التعبير بين الفينة والأخرى. نضرب له مثالا على أن يخصص له حيز عند الحديث عن الحوار.

ــ اكتشفت أنني لست شيئا أمامك. هالني أن أرى في عينيك غربة أخرى.. هالني أن أشعر فجأة أنك لا تعرفينني.. تمنيت أن ترتمي في حضني، لكنك حين نظرت إلي، رأيت في عينيك إدانة جرحتني تلك الإدانة التي ذكرتني بإدانتي السابقة.[1]

وجاء في رواية بحر الصمت:

ــ كل المدن كاذبة سيدتي، وهذه المدينة قتلت قلبي وغرست فيها رايتها البيضاء ..

ما الذي أعادني إلى بيتك ثانية ؟

أ هو " عمر ؟ "

عيناك قالتا لي ذلك أكثر من مرة، حتى وأنت تظهرين من خلف الباب الداخلي.."[2]

لو حولت هذا الحوار الذي جرى في داخلك إلى نص أدبي مكتوب، فإنك بذلك تعبر عن أفكارك بأسلوب المنولوج الباطني. وهو لا يعتمد على ترتيب الأفكار في الذهن ترتيبا منطقيا أو عقليا، بل يعتمد على التتابع العاطفي وعالم الذكريات الذي يتداخل فيه الماضي والحاضر والمستقبل، وهو يعتمد أيضا على الانفعالات. والإحساسات والصور الذهنية. هكذا يكون المنولوج. إذ عندما تختار كتابة قصة قصيرة أو خاطرة لتبين ما تحدثك به نفسك، فلا بد من إتباع أسلوب المونولوج في السرد.

4 ــ الرسائل البريدية: حوار يجري بين طرفين في القصة القصيرة من خلال الرسائل البريدية. نقرأ في النص رسالة موجهة من شخصية إلى أخرى. و يمكن أن تكون القصة عبارة عن رسائل متبادلة، بحيث نقرأ الرسالة والرد عليها من الطرف الآخر. ويعتمد أسلوب الرسائل النصية بشكل أساسي على المونولوج، بحيث نقرأ في القصة ما يدور في ذاكرة الشخصيات، وذلك من خلال ما هو مكتوب في الرسائل. وهذا النمط من السرد ورد في نهاية الرواية بلغة شاعرية على لسان ابنة " السي سعيد " موجهة إلى

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص151

2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 130.

صديقها " عثمان "، الذي وجدت فيه الأمان والحنان ما لم تجده عند والدها الذي لطخ مساره الثوري قبل 1954، وطريقه السياسي بعد 1962 وإهماله لأسرته بسبب أنانيته، ومحبته لنفسه أكثر من غيره قائلة:

" .. أحبك

إذ يأتيني صوتك كوشاح من حرير

أحبك

إذ تزدهر الكلمات بالمعاني،

أصبح الهواء المحيط

وأنت الحقول والأزهار..

أحبك

يا رجلا يسرقني من وحدتي

ويضمني إليه سرا من الأسرار ..."[1]

الكلام التالي نفسه شاعري ومؤثر عبر عنه السارد في رواية "وطن من زجاج" متوجها به إلى التي بقي يذكرها طوال حياته رغم المصاعب التي اعترضته: "أحبك من دون أن أبررها لك من دون أن أخفي دموعي الحارة في الشعور نحوك أحبك هذه تعني الكثير...تعني قارة أكتشفها لأجلك وأسميها باسمك.. أحبك تعني مساحة للبكاء بلا خجل .. أحبك تعني هذه الأرض الجاهزة للكلام، والمشي تحت المطر. أحبك تعني أحبك كيفما كانت خسائري التي سأجرها بانتظار رصاصة وعدني الجناة بها."[2]

إن اعتماد الروائيين على هذا النوع من السرد (الرسائل والوثائق) قصد معالجة مشاكل قصصهم وموضوعاتها لما فيها من أبعاد إنسانية وقيم عالية روحية وأخلاقية. "[3]

تعالق ودلالات ووظيفة العتبات النصية في أعمال ياسمينة صالح.

ساعد تطور الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة على فهم النص الأدبي وملامسة

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 149.
2 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 147.
3 ـ ينظر: محمد أحمد ربيع، سالم أحمد الحمداني: دراسات في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص :69 .

سحره والولوج إلى عالمه دلالة وبناء وتشكيلا ومقدصدية، فهي لم تقتصر على التحليل النقدي للنص الأدبي فقط، بل انفتحت على العلوم الحديثة الأخرى التي هي على تماس مع كل ما هو لغوي كعلم اللسانيات وعلم السيميائيات المختص بدراسة الظواهر اللغوية الصامتة كلغة الصم ولغة البكم والإشارات وغيرها.

هكذا توسع النص الأدبي (الشعري والنثري) ووضع لنفسه عوالم تفاوتت بنياتها المختلفة وتفاعلت فيما بينها. ويمثل فضاء البداية في النص عتبات النصوص الأدبية وهي نصوص موازية لها قيمتها وأهميتها على غرار النصوص الأصلية الأخرى أيضا لأنها تمثل القراءة الأولية للمتن وتساعد على فهم المادة المتناولة قيد الدراسة. ويعد "جرار جنيت" من الأوائل الذين أشاروا إلى أهمية هذه العتبات عندما بحث عن أدبية النص المتمثلة في المتعاليات النصية. وأطلق على هذه العتبات بالعتبة للدلالة على مبتدأ الشيء وناصيته، والنص الموازي والنص المصاحب والتوازي النصي والنص المحاذ والمناص والمناصصة والنص المؤطر. والنص الموازي عند جرار جنيت: هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على القراء وعلى الجمهور عموما، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي، وعتبات لغوية وبصرية."[1]

العتبات نصوص توطد علاقات الود مع النص الأدبي، وتبحث في مكامن أسراره، وتكشفها، وتمكن القارئ مد جسور التواصل معه التي تساعده على فتح مغاليقه " حيث يتمكن من الوقوف على الأدوات والعلاقات التي ساعدت على تركيبه ومنحته أبعاد تخيلية، إنها بكل بساطة الوسيلة التي تترجم طريقة التأليف الفني الإبداعي."[2]

1 ــ الغلاف

الغلاف في اللغة العربية يعني غشاء صنوان الشيء وغطاؤه، أما المقصود به هنا هو الغلاف الخارجي للعمل الأدبي الفني الإبداعي والذي يتكون من واجهتين أمامية وخلفية. وهو أحد عتبات النص الروائي، فهو ضروري للغوص في مضامين المتن،

1 ـ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2001، ص: 188.
2 ـ ينظر المرجع نفسه، ص: 76.

وفك مغاليقه، واكتشاف أبعاده الفنية والجمالية والإيديولوجية. فلم يعد هكذا صورة عارضة عابرة وإنما أهميته تكمن في تشكيل تضاريس النص والعلامة الدالة على أبعاد النص الإيحائية.

هو أول ما يواجه القارئ (المتلقي) قبل عملية القراءة، حيث يستفزه ويثير فيه حب الاطلاع على التفاصيل لما يقدمه من علامات مسبقة لمضامين النص اللاحق، حتى حق للكثير من النقاد تسميتهما بالنصين المتوازيين.

ويحمل في الغالب الغلاف الخارجي الأمامي اسم الكاتب وعنوان روايته، وجنس الإبداع، وحيثيات الطبع والنشر، ناهيك على تلك اللوحات التشكيلية والفنية التحضيرية لجو المتن (الصورة). أما الغلاف الخلفي يحمل أحيانا صورة المبدع الفوتوغرافية، وحيثيات الطبع والنشر في بعض الأحايين، وثمن المطبوع، ومقاطع من النص للاستشهاد، أو شهادات إبداعية أو نقدية، أو كلمات للناشر. وبذلك يصبح هذا الغلاف أدبيا وفنيا يشكل فضاء نصيا ودلاليا لا يمكن الاستغناء عنه. ويبين حميد لحمداني بأن هذه العناصر تدخل في: " تشكيل المظهر الخارجي للرواية. كما أن ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لابد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية، فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل. ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى، إلا أنه يصعب على الدوام ضبط التفسيرات الممكنة وردود فعل القراء، وكذا ضبط نوعية التأثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع المواقع في التشكيل الخارجي للرواية، إلا إذا قام الباحث بدراسة ميدانية."[1]

إن هذا التشكيل الفني المقنن له علاقة وطيدة بمضمون النص، ولا يتركز إلا في الغلاف الخارجي كما ذكر سالفا، وله عدة أنماط وأشكال مستهدفة، نذكر منها على سبيل المثال التشكيل التجريدي الذي يتربع على الغلاف الخارجي في شكل علامات وألوان مختلفة وأشكال هندسية مجردة عن الحس والواقع، يحمل دلالات سيميائية

1 ـ حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص: 60.

مفتوحة في حاجة إلى التفكيك والتأويل والقراءات الخاصة. ويتطلب هذا الرسم: " خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي، لإدراك بعض دلالاته، وكذا للربط بينه وبين النص، وإن كانت مهمة تأويل هذه الرسوم التجريدية رهينة بذاتية المتلقي نفسه فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان أو النص، عند قراءته له، وبين التشكيل التجريدي. وقد تظل هذه العلاقة قائمة في ذهنه. وفي كلتا الحالتين يقوم الرسم الواقعي والتجريدي معا بالدور نفسه الذي يقوم به الإشهار بالنسبة للسلع، وتنتهي وظيفة التشكيل الخارجي بالنسبة للناشر بلحظة اقتناء الكتاب من طرف القارئ، غير أن المؤلف يفترض أن هذه الوظيفة تحافظ على بقائها مع الكتاب على الدوام"[1]

أما التشكيل الواقعي فيشير بشكل مباشر: " إلى أحداث القصة أو على الأقل إلى مشهد مجسد من هذه الأحداث، وعادة ما يختار الرسام موقفا أساسيا في مجرى القصة يتميز بالتأزيم الدرامي للحدث، ولا يحتاج القارئ إلى كبير عناء في الربط بين النص والتشكيل بسبب دلالته المباشرة على مضمون الرواية. ويبدو أن حضور هذه الرسوم الواقعية يقوم بوظيفة إذكاء خيال القارئ، لكي يتمثل بعض وقائع القصة وكأنها تجري أمامه، وقد تحتوي صفحات الرواية الداخلية على رسومات مماثلة إما بموازاة كل فصل أو عند فصول بعينها، وتكون هذه الرسومات الداخلية عادة بالأبيض والأسود بينما، تستخدم الألوان المختلفة في التشكيل الخارجي."[2] كما هو الحال في روايات الجريمة[3] وبداية ونهاية[4] والسراب[5]

إن هذه الصورة الموجودة على الغلاف، للوحة تشكيلية أبدعتها أنامل فنان واع ، وهي تمثل دلالة بصرية وعبارة عن " لغة ثانية تروم اقتصاد الأدلة وانفتاحها الأقصى حتى تتخلص مما يسميه "ر. بارت" بفاشية اللغة الأولى، ذلك أن الفاشية لا تعني قمع التعبير ولكنها أيضا تعني الإرغام على التعبير باللغة، كسلطة تمارس العنف الرمزي

1 ـ حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص: 60.
2 ـ المرجع نفسه، ص:59- 60.
3 ـ نجيب محفوظ: الجريمة، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1978.
4 ـ نجيب محفوظ: بداية ونهاية، المكتبة الثقافية ، بيروت، لبنان، ط8، 1973.
5 ـ نجيب محفوظ: السراب، دار القلم، بيروت، لبنان، ط2، 1978.

التعسفي...فالصورة إذن دالة وبكثافة، لكنها كماهية بصرية تستدعي مقارنتها برسالة لسانية تعضد دلالتها."[1] ويذكر أنه من أهم العتبات النصية المذكورة سابقا والتي يحملها الغلاف الخارجي اسم ولقب المؤلف الذي يمنح المؤلف خصوصية معينة، ويساعده على الترويج إذا كان معروفا من قبل.

نافلة القول، فإن الجانب الغلافي هو جنريك المتن الروائي واللوحة الإشهارية التي تقدمه بما يحتويه من علامات بصرية ولغوية، ودلالات سيميائية ونصوص موازية، تبين طبيعة العمل الأدبي. فهو عتبة لا يمكن الاستغناء عنها لتشريح النص وإعادة بنائه من جديد بما يتوافق وقراءة المتلقي الجديدة.

القارئ يجد بأن صورة الغلاف في رواية "بحر الصمت" قد انتقيت بعناية فائقة لتصبح إحدى عناصر هذا العمل الروائي لما تشتمل عليه من عناصر ومكونات رامزة إلى مدلولات شتى، تغري المتلقي إلى تتبعها عبر المتن الروائي، ومعرفة أبعادها الدلالية. وتتكون من:

ــ صورة تجريدية واقعية لشخصين لا يتواجهان مع بعضهما البعض، إحداها تمثل صورة الأب، تظهر عليه علامات التعب والهزال والضعف والندم، يرتدي ملابس زرقاء وكأنها ملابس المذنب داخل السجن، يرمق ابنته بنظرات الرجاء والتوسل، وكأنه يطلب شيئا منها ، فيما كانت هي تدير له ظهرها متعمدة متجاهلة إياه بنظرتين ثاقبتين. ترتدي ملابس حمراء، وارتبط هذا اللون بالمشقة والعاطفة، والانفعال، والغضب من ناحية والشجاعة والتضحية من ناحية أخرى.

عيناها ثاقبتان حادتان، شعرها مسدل على كتفها:

" عيناها ساحة للمبارزة، للإدانة والقتال."[2]

" في عينيها قرأت نهايتي. "[3]

1 ـ أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان" دار الأمان، الرباط، ط1، 1996، ص: 13.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 7.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 9.

" عينان تدينان أبوتي"[1]

" تمنيت لو كنت أستطيع أن أمد يدي نحوها، لتداعب أناملي شعرها الناعم المسدل بعناد على كتفها."[2]

ــ خط غير مفهوم تقريبا تتداخل فيه الكلمات مع بعضها البعض، مع وجود بعض التشطيبات القوية وكأن صاحبه ينتابه نوع من القلق والارتباك والأمل في نفس الوقت لأننا لو تمعنا فيه لوجدناه يترجم ما هو بداخل الرواية لكنه يسبق الصورة المتحدث عنها سابقا زمنيا لأنه يتحدث عن الحرية وعودة الوطن والحب. والخطاط " يتحاور مع مخلوقاته حرفية، تتسلل من بين أصابعه لتخلق لغة وعالما وحياة، وبالتالي ثقافة قد ندعوها ثقافة الأصابع. "[3] أما لون الصفحة المكتوب عليها أقرب إلى الأصفر المصفر وجاء المنظر بألوان ضبابية، تساعد على تجسيد الفكرة، أي حالة القلق التي يحياها الوالد مع ابنته، فيما لا يلتقي لون اللباس الأحمر الذي تلبسه البنت الدال على الأمل والمحبة وغيرها مع اللون الأزرق الداكن المعبر عن التعاسة.

ــ يعلو جزء من الغلاف ويمثل الربع لون أزرق داكن، لا شك أنه يدل على البحر، وإذا كانت الزرقة رديفة البحر فإن البحر يتلون بتلون الأجواء، ويتحول لونه تدريجيا من الأزرق إلى الأزرق الداكن، وارتباط اللون الأزرق بالبحر الذي يحيل بدوره على دلالتين: الأولى تحيل على الأمل والحياة لأن الماء هو الحياة. والثانية تحيل على الموت والعبور إلى العالم الآخر والرجوع إلى الأصل.

وهكذا يصبح اللون إشارة بصرية تزيد في تكثيف دلالات النص بما تثيره في نفسية القاري خاصة كلما تعددت قراءاته للمتن الروائي، وكلما تمعن في أبعاد هذه الألوان، وعلى هذا الأساس يحصل التواصل بين هذه الإشارات الصامتة الغير لغوية مع مضمون المتن الحكائي.

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 8.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 7.
3 ـ أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مرجع سابق، ص: 14.

أما الجهة الخلفية للغلاف حملت جزءا من الألوان التي وضعت على الجهة الأمامية، إضافة إلى ذلك إعادة كتابة دار النشر، وكتب عليه نوع الجائزة التي نالتها الكاتبة ياسمينة صالح وهي جائزة الروائي "مالك حداد" التي تأسست بمبادرة من الروائية أحلام مستغانمي ، تشجيعا على العمل الروائي، ثم ذكر الناشر ما امتازت به هذه الرواية من طرح للأفكار وقوة المشاعر وشاعرية السرد. كل هذا تسويقا لهذا العمل، والتأثير في القارئ، وكأنها ومضة إشهارية.

ــ وفي زاوية من زوايا الغلاف إلى الأعلى يظهر طابع بريدي صغير، تظهر عليه جليا الراية الوطنية، غالبا عليه اللون الأخضر، ولا أثر للغة الفرنسية عليه هو دليل على وطنية "ياسمينة صالح" بالدرجة الأولى، وشدة حماسها للغة العربية ثانيا. وهي التي كانت في أواخر رواية "بحر الصمت" تصرخ عاليا وبحماس منقطع النظير " كنت أصيح ملئ حنجرتي تحيا الجزائر."[1] ثم غيرتها على اللغة العربية التي عبّرت عنها بلسان "السي السعيد" يتكلم مع نفسه قاصدا ابنته، التي لم تشأ الكاتبة أن تعطيها اسما. "تساءلتُ، لماذا لا تتكلم ابنتي بالعربية إلا نادرا، كنت أجد في فرنسيتها استفزازا حقيقيا لي، لا شيء سوى لأنها تتعمد صيغة الأمر في لغتها، بالإضافة إلى مصطلحات أرفضها كوني أعتبرها مصطلحات سوقية.. أنا على الرغم من كل شيء أرفض أن تكلمني ابنتي بالفرنسية. هل تسمعين أيتها الجزائرية العنيدة ؟ أرفض أنْ تخاطبيني بغير العربية.. هذا مبدأ ! "[2]

من خلال هذا النص اتضح بأن العنوان جسد صورة الغلاف داخل الحكي، أو بالأصح ما الصورة إلا ترجمة له ، أعطانا فكرة عن بعض قضايا ومحاور النص كالحب الفاتر والوفاء والحزن والوحدة... إن تصميم الغلاف في " بحر الصمت"، يعبر عن تشكيل تجريدي، لمنظر واقعي، قد تكون له علاقة مباشرة بالمضمون الروائي.

لا زالت ياسمينة صالح مهتمة بالجانب الخارجي لرواياتها مثلما اهتمت بمضمونها

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 123.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 156.

الفكري والأسلوبي، وتعطي القارئ فرصة التواصل بينه وبين المتن الحكائي من خلاله بعدما أن أغرته بالعنوان، وأثارت إعجابه ثم. جاء دور الناشر يسعى لاحترام شروط تصميم هذا الغلاف خطا مميزا، ولونا مثيرا، يساعد على سحر العيون، وقراءة الأبعاد الدلالية التي يكتنزها هذا الغلاف.

الواجهة الأمامية للرواية حافظت على الشروط السابقة حيث كتب على أعلى الغلاف اسم دار النشر وتحت هذا المكان غير بعيد عنه كتب اسم المؤلفة دلالة على جنس الكاتب، وفي قلب الصفة وبخط كبير بارز كتب عنوان الرواية قريب من اللون الحمر الداكن وتحته بقليل كتب جنس الرواية.

أما اللوحة الفنية فهي لوحة بصرية تجريدية أكثر عمقا ودلالة من اللوحة السابقة لرواية "بحر الصمت." طغى عليها اللون الأحمر الذي يشير للدماء التي أريقت خلال العشرية السوداء، وما زالت تنزف من حين لآخر، ومع ذلك لم تفقد ياسمينة صالح الأمل في الاستقرار والسلام وعودة الهدوء بعد العاصفة. لذلك طغى على اللوحة اللون الأخضر رمز الأمل والغد الأفضل.

أما الغلاف الخلفي أعاد فيه الناشر كتابة عنوان الرواية في أعلى الجهة اليمنى، وفي أسفلها دل على جنسية الروائية ياسمينة صالح لأنه من يكتب عن وطنه غير الأجنبي الذي يعبر عنه، مهما أوتي جوامع الكلم وفصاحة اللسان، كما اختار الناشر مقطعا من الرواية يعبر عن واقع الجزائر المرير عندما بلغ فيه الشر ذروته وتجاوز حدوده. " لن يفيدنا الحزن يا بني، لا شيء يعوض خسارتنا، لا شيء يعوضكم خسارتكم أيها اليتامى، في وطن سرق فيه اللصوص والقتلة قلبه."[1] وفي أسفل الغلاف كتب دار النشر التي تولت طبع هذه الرواية.

ياسمينة صالح لم تأت بجديد تشكيلي للغلاف الخارجي في روايتها الثالثة، "لخضر" من حيث توظيف الألوان بين الأحمر والأخضر للأسباب السالفة الذكر، إضافة إلى اللون الأسود المعبر عن قوة الأزمة التي مرت بها الجزائر، لكن الأمل بقي طاغيا على

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 24.

الرواية وعلى هذه العلامة البصرية التي غلب عليها اللون الأخضر، مدعما بعنوان الرواية "لخضر". غير أن الذي لفت الانتباه هو كتابة عنوان الرواية وصاحبتها باللغة اللاتينية على أعلى دفتي الغلاف.

ــ العنوان

عَنَّ الشَّيْءُ يَعِنُ ويَعُنُّ عَنَنًا وعُنُونًا: ظَهَرَ أَمَامَكَ، وعَنَّ يَعِنُ عَنًّا وعُنُونًا واعْتَنَّ: اعْتَرَضَ وَعَرَضَ.

عَنَنْتُ الكِتَابَ وأَعْنَنْتُهُ لكذا أي عَرَضْتُ لَهُ وصرَفْتُه إليه. وعَنَّ الكتَابَ يَعُنُّهُ عَنًّا وعَنَّنَهُ، كَعَنْوَنَهُ وعَنْوَنْتُهُ بمعنى واحدٍ، مشتقٍ من المعنى. وقال اللَّحْيَاني: عَنَنْتُ الكِتابَ تَعْنِينًا وعَنَيْتُه تَعْنِيَةً إذا عَنْوَنْتُهُ، أبدلو من إحدى النونات ياءً سمي عُنْوانًا لأنه يَعُنُّ الكتَابَ من ناحيتِهِ. وأصلُه عُنَّانٌ. فلما كثرت النونات قُلِبَتْ إحْداها وَاوًا، ومن قال عُلْوَانُ الكتاب جَعَلَ النون لامًا لأنه أخفُّ وأظهَرُ من النون. ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرِّحُ: قد جعل كذا وكذا عُنْوَانًا لحاجته.

وقال ابن بري والعنوان الأثر.

وقال ابن سيده: العُنْوانُ والعِنْوانُ سمة الكتاب وعَنْوَنَهُ وعَنْوَنَةً وعِنْوَانًا وعَنَّاهُ، وسمه بالعُنْوَانِ ، وقال أيضا: والعُنْوانُ سمة الكتاب.[1]

وهي المعاني نفسها تقريبا (الاعتراض، كتابة العنوان) نجدها في القاموس المحيط للفيروزآبادي[2]

العنوان إذن مأخوذ في العربية عن مادتي عنَّ وعَنَا بمعاني الظهور والبروز والاعتراض والابتداء والاعتلاء. وعنوان الشيء هو الصفة التي يتميز بها عن الآخر وتبرزه.

لوحظ أن الكثير من دارسي الأدب ونقاده قديما وحديثا من العرب والغرب بأنهم لم يولوا اهتماما لعتبات النص ومنها العنوان الذي همشوه، ولم يقيموا له وزنا. فلا يقدم في

1 ـ ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ج10، ص: 310- 312-
2 ـ الفيروزآبادي: القاموس المحيط، مرجع سابق، ص: 1216-1217

نظرهم لا من قريب أو من بعيد شيئا إلى تحليل النص الأدبي، متجاوزين في الوقت نفسه بقية العناوين الأخرى المحيطة بالنص كالعناوين الفرعية داخل المتن الروائي.

مع مرور الزمن أصبح العنوان ينفض الغبار الذي حجبه، وأخر فاعليته، ووضعه في طي النسيان على غرار صورة الغلاف التي تعد من أهم العتبات المفتاحية للنص.

العنوان ليس كما يقول علي جعفر العلاق: "هو الذي يتقدم النص ويفتتح مسيرة نموه، أو مجرد اسم يدل على العمل الأدبي: يحدد هويته ويكرس انتماءه لأب ما، لقد صار أبعد من ذلك بكثير، وأضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد، إنه مدخل إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة وغامضة لإبهائه وممراته المتشابكة لقد أخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه إلى ليل من النسيان، ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلا مؤخرا" [1] إلى جانب كل ما يحيط بالنص من تنبيهات وهوامش ومقدمات. "خاصة بعد ظهور الحركة البنيوية التي وجدت فيه بعض الإشارات والمفاتيح التي ترتكز عليها الرواية في تقديم نصها، فتعطي للقارئ بعض الإضاءات التي تمكنه من تقليص غموض النص وتيسير مغاليقه."[2]

أضحى العنوان بهذا الشكل لا يقل أهمية عن هذه المفاتيح من حيث هو "وسم وتسمية تتناسل بموجبه المعاني والدلالات التي أراد (المبدع) خلقها، والتعبير عنها في لحظات الإبداع المفلتة من الزمن."[3] لما يحمله من طاقات دلالية ووظائف مختلفة بإمكانها جميعها احتواء النص أو الإحالة إلى ما يقوله رغم قصره وغموضه أحيانا.

العنوان كما يراه " ليهوك" " مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة ، جمل ، نص) التي يمكن أن تدرج على رأس نصه لتحدده وتدل على محتواه العام وتعرف الجمهور بقراءته."[4] فيما يسميه "جاك فونتاني" بالنص الموازي، ويراه أن العنوان مع بقية العتبات

1 ـ علي جعفر العلاق :شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد ، مج6 ،ع 23 ، 1997، ص: 10.
2 ـ ينظر برنار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، ،مرجع سابق، ص: 84.
3 ـ بدري عثمان: وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية،ع81، ، الكويت،2003، ص:14.
4 ـ عامر رضا: سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي،مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مج7، ع2، 2014،ص: 90. نقلا عن:
25. Leo H.Hock : la marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, Mouton

النصية الأخرى هو من الأقسام النادرة في النص التي تظهر على الغلاف وهو نص مواز له."[1]

ويسميه الدكتور حميد لحمداني بالفضاء النصي ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ــ باعتبارها أحرفا طباعية ــ على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتغييرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها."[2] بينما يرى" محمد الهادي المطوي أن العنوان عبارة عن رسالة لغوية تعرف بهوية النص، وتحدد مضمونه، وتجذب القارئ إليه وتغويه به."[3]

وهي الفكرة نفسها التي حذت نحوها الناقدة العربية بشرى البستاني التي تعرف العنوان بأنه "رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها، وتجذب القارئ إليها وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه."[4]

أمّا الناقد "الطاهر روابنية" فيرى أنّ العنوان هو أول عبارة مطبوعة وبارزة من الكتاب، أو نص يعانق نصا آخر ليقوم مقامه أو ليعينه، ويؤكد تفرده على مر الزمان، وهو قبل كل شيء علامة اختلافية عدولية، يسمح تأويلها بتقديم عدد من الإشارات والتنبؤات حول محتوى النص ووظيفته المرجعية، ومعانيه المصاحبة وصفاته الرمزية، وهو من كل هذه الخصائص يقوم بوظيفتي التحريض والإشهار."[5]

هو اسم الرواية ومفتاح التوغل إليها وأول ما يقع عليه بصر القارئ وآخر ما يبقى في ذهنه، يلخصها ويقلصها في جملة تختصره فهو بمثابة الرأس بالنسبة للجسد وبطاقته التعريفية وعتبة الرواية وهويتها يمثل وجود النص وقيمته الأولية، ويصنع وجوده ويعبد

1 عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي، أهميته وأنواعه، مجلة كلية الأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية،ع 2-3 ،جانفي، جوان، 2008، ص: نقلا عن:
josep Besa camprubi, Les fonctions du titre,nouveaux actes semiotiques, 82, 2002- pulim, université de limoges, p:07.

2 ـ حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 09.

3 ـ محمد الهادي المطوي :شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد 28 ، ع1، يوليو- سبتمبر، 1999 ، ص: 457.

4 ـ بشرى البستاني: قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002. ص :34.

5 ـ الطاهر روابنية: شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم ضمن الماشئة و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآداها، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة ،1995 ، ص: 282

طريق الدخول إليه، بما يمثله من دلالات عميقة وسطحية وقراءات متعددة ناهيك عن صلته بمكونات النص ومقوماته الأساسية.

العنوان إذن ليس عتبة من عتبات النص الزائدة يمكن الاستغناء عنه، أو نعتبره مجرد هامش على المتن فحسب، بحيث "بدأ الاهتمام بمسألة العنوان ــ من حيث وظائفه وشعرتيه ــ مع صعود فلسفة التفكيك التي حددت موضوعها في تحطيم سلطة المركز، وإعادة الاعتبار لمجهول الهامش الذي ظل مقصيا من مجال التفكير الفلسفي التقليدي."[1] هو ركيزة النص الأساسية يحدد هويته ومعناه، وإشارة أولى تدل على طبيعة الأثر الكتابي هو ما يستدل به على غيره (النص). فهو " يسم النص ويسميه، بل ويشرق عليه كما لو أنه ثريا "[2] لأنه يضيء النص الأدبي عامة وبواسطته يصبح النص كتابا موجها إلى القراء يتفحصونه ويتدارسونه ويربطون بينه وبين محتواه، ويحدد هويته ويرسم مسيرة تقدمه ومصباح ممراته أثناء وضوحها أو تعقدها.

العنوان "من منظور السميائيات باعتباره علامة signe تحيل على النص أو الكتاب، وبالتالي فهو يشكل علامة من مجموع العلامات المكونة للكتاب أو النص، فالعنوان من هذه الوجهة يتمفصل إلى دال ومدلول[3]

العنوان

	دال	
باعتباره أيقونة ترسم على النص		

	مدلول	
باعتباره مدلولا يحيل على مضمون النص		

1 ـ محمد بوعزة: من النص إلى العنوان،علامات، النادي الثقافي الأدبي، جدة، مج 14، ع: 53، سبتمبر، 2004، ص: 406.
2 ـ أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مرجع سابق، ص: 22 .
3 ـ محمد بوعزة: من النص إلى العنوان، مرجع سابق، ص: 415.

فهو دال على مدلول بعينه تدور حوله دلالات كثيرة، تشوق القارئ وترغبه في مداعبة صفحات المتن الروائي، ويوضح في الغالب المضمون، ويأخذ بيد المتلقي ليغوص في محتواه، و بهذا يعد الجسر الأول الذي يصل بين الكاتب والنص من جهة، والمتلقي من جهة ثانية.

هو أول ما يجب على القارئ فهمه إذا أراد فهم البقية، وهو بمثابة الفكرة العامة للنص التي تثير فضول القارئ، وغريزة التساؤل لديه " فهو الموضوع العام، بينما الخطاب النصي يشكل أجزاء العنوان الذي هو بمثابة فكرة عامة أو محورية أو بمثابة نص كلي"[1] ندخل من خلاله إلى عالم النص السردي أو الشعري، حيث يعبد لنا الطريق لتشريحه بعد إدراك أساليبه، وفهم تراكيبه، واستيعاب دلالاته. فهو أول مفتاح إجرائي به نفتح مغالق هذا النص سيميائيا من أجل تفكيك مكوناته قصد إعادة بنائها من جدي."[2]

العنوان لا يأتي هكذا عابرا أو اعتباطيا، وإنما كل كاتب يسلك مسالك كثيرة وسبل عديدة لصياغته، فيأتي من تفاصيل المتن وملابسات كتابته سواء أكان روائيا أم قصيدة شعرية، تجتمع فيه جميع عوامل النجاح أدبيا وتجاريا.

يذكر الغذامي هنا في كتابه الخطيئة والتكفير، قائلا " القصيدة لا تولد من عنوانها، إنما العنوان هو الذي يتولد منها، وما من شاعر حق إلا ويكون العنوان عنده آخر الحركات. وهو بذلك عمل في الغالب عقلي."[3]

يضيف الغذامي مؤكدا على أهميته: " هو عادة أكبر ما في القصيدة، إذ له الصدارة ويبرز متميزا بشكله وحجمه، وهو أول لقاء بين القارئ والنص، وكأنه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب، وأول أعمال القارئ. وعند ذلك يبدأ التشريح والتفكيك."[4] الأمر الذي يدل على كتابة العنوان بعد مواجهة البياض " لأن العنوان فرع والنص أصل فالكاتب بعد كتابة نصه يختار عنوانه القادر على اختزال نصه في تركيبه

1 ـ جميل حمداوي: الاسيميوطيق والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، دولة الكويت،مارس، 1997، ص: 97.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 107.
3 ـ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، مرجع سابق، ص:261.
4 ـ المرجع نفسه، ص: 236.

أو لفظه، ليؤدي العنوان الكثير من المعاني في اليسير من اللفظ، مع صعوبة الاختيار والتأويل من جهة المبدع. "[1]

يؤكد ذلك بعض الروائيين بأن الرواية التي يحسم عنوانها قبل إنجازها لا ترى النور وتتوقف في منتصف الطريق، وهناك من يري بأن العنوان يتمخض ويولد أثناء الكتابة أو من خلال الأحداث والوقائع الساخنة. والأكيد أن العنوان هو آخر ما يمكن أن يفكر فيه شريطة أن يكون جذابا مشوقا مثيرا معبرا عما بداخل النص. ليقف المتلقي مبهوتا في أول الأمر لأنه صدم أفقه، وبعث في نفسه الحيرة والشك ثم متشوقا ثانيا قصد قراءة الخطاب السردي كله، واستكشاف أعماقه، وفك مغاليقه، وتقصي حقائقه من خلال دخوله عالم النص. ولهذا أصبح من الصعب قراءة العنوان ومعرفة دلالاته بعيدا عن النص.

إذا كانت هذه هي صورة العنوان وحقيقته، فما هي علاقته بالنص؟ وهل نلمس عناوين بعيدة عن مقصدية النص السردي أو الشعري ظاهريا؟

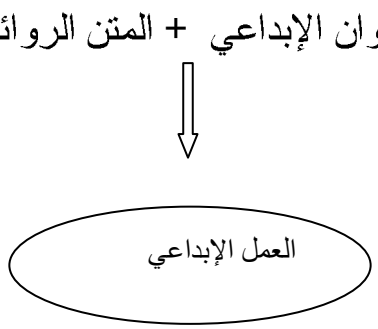
إذا سلمنا بهذه الفرضية فإن علاقة التنافر بين العنوان ونصه تزول بعد القراءات المتتالية لهذا النص من قبل القارئ، بحيث تمكنه من اكتشاف المزيد من الدلالات رغم قصر هذا العنوان، وتشكله من جمل تتفاوت طولا أو قصرا أو من كلمة أو حرف.

علاقة العنوان بنصه تكون مباشرة بحيث يفصح عن المضمون السردي بشكل صريح بعيدا عن التأويل والضبابية. بينما نجد مقابل ذلك صورة غير مباشرة تلك التي تبعث الحيرة والمفاجأة والشك في نفس القارئ كما أشير إليه سابقا والتي تعتمد " تركيبا مجازيا استعاريا بحكم الشاعرية التي سيتم بها العنوان، وهو ما يتطلب الإتيان على قراءة العمل بغية الاهتداء لكنه محتواه " كما هو الحال في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، ورواية "عرس بغل" للطاهر وطار، وروايتي "وطن من زجاج" و"بحر الصمت" لياسمينة صالح".

1 - ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في اللغة العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص: 99.

كما يوجد نوع آخر من العناوين يكون متبوعا بكلمة أو عبارة تحيلنا إلى نوع الجنس الأدبي للنص مثل "رواية" أو " سير ذاتية" أو " يوميات" وغيرها.

زبدة الحديث عن العنوان أنه يعرف بالرواية ويفردها عن بقية النصوص الروائية الأخرى التي تشبهها إضافة إلى هذه الومضة التعريفية فإنه يساهم بدرجة كبيرة في استقبال النص لدى القارئ كيفية وأداء، فحسن انتقاء العنوان يجذب القارئ ويحمله على شراء الكتاب وقراءته. وكم من رواية رفضها القارئ والناشر لأن عنوانها كان سلبيا



روايات ياسمينة صالح تصب كلها في قالب واحد تشترك فيه، وتستثمر في مآسي الشعب الجزائري ومعاناته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية منذ اندلاع الثورة التحريرية المباركة ضد الاستعمار إلى ما حصل في العشرية السوداء بداية من تسعينات القرن الماضي، وما صاحب هذه الحقب من الزمن وما بينها من السنين، من سرقة للوطن ونهب خيراته وإدعاء البطولات لغير الأبطال، وسلب حقوق ذوي الحقوق، وقتل الأبرياء من الكبار والصغار والنساء، وتلفيق التهم واستغلال الآخرين أبشع استغلال.

روايات ياسمينة صالح الثلاثة مشدودة الأضلاع لا يمكن الاستغناء عن ضلع دون الآخر لأنه يكمله، مساحتة موضوعات تاريخية عويصة يصعب الخوض فيها لكاتبة في مثل هذا السن وفي هذا الظرف العصيب، ومحيطها يشكل دمج تخليد أحداث قديمة بقضايا معاصرة شديدة التعقيد. وكأنها رواية واحدة تتكون من ثلاثة فصول تتأزم من فصل لآخر مشكلة دراما حقيقية عاشتها الجزائر لو مست أمة بأكملها لعصفتها وتركتها

خرابا وكادت نتائجها تتعالق مع نتائج حروب الأمم السابقة. حلقتها الأولى هي "رواية بحر الصمت"...

وتجدر الإشارة أن المفردات التي تُكوّن عناوين جميع رواياتها تم أخذها من المتون. فمن أمثلة بحر الصمت قالت ياسمينة صالح:

" ومن صمتي الذي صار بحرا..."[1]

" أتساءل لو لم يكن الصمت بحرا."[2]

" يا بحر ذاكرتي، صمتي وأحزاني."[3]

" أمام كل هذا الصمت."[4]

" أرتشف قهوتي بصمت مقدس."[5]

كانوا يصغون إلي بصمت، وعندما صمت قال الثاني بعينيه الواضحتين."[6] بل إن العنوان أخذ من المتن في حد ذاته بحر الصمت.

مع العلم أن لفظة "بحر" تجاوز ذكرها أكثر من عشر مرات، أما لفظة " الصمت " ذكرت ثمانين مرة، وبذلك كان من المؤكد صياغة العنوان من ألفاظ المتن الحكائي.

طبيعة الكتاب وما يكتنزه ببطنه، توجه صياغة العنوان، فالعنوان في الدراسات العلمية – كما يقول بسام قطوس – "واضح ومباشر، يشف عن المحتوى، بينما يتجه العنوان في الأعمال الإبداعية: قصة وشعرا ورواية... وجهة أخرى أقل وضوحا، حاملا حمولة خصبة من المجاز والرمز والصورة."[7]

اكتفت الرواية بهذا العنوان الرئيسي، لكن بدون عناوين داخلية، أما فصولها متداخلة تتطلب من القارئ تركيزا منقطع النظير معتمدة في على عنصر الاسترجاع في الغالب "أن يتحول السي سعيد الإقطاعي الفاسد إلى ثائر قومي، وبطل باسم الجبهة. الظروف

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 159.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 40.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 102 .
4 ـ المصدر نفسه، ص: 154.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 156.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 81.
7 ـ بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة ، الأردن، ط1، 2001، ص: 49.

التي صنعت قدور هي نفسها الظروف التي جعلتني وريثا وحيدا لثورة فاسدة."[1] كان الجنود عندما يعودون ليلا، ويختلون ببعضهم يسرقهم الشوق إلى أهاليهم، ويتبادلون الذكريات."[2]

وطن من زجاج المولود الروائي الثاني للروائية ياسمينة صالح ورد عنوانه في جملة اسمية تتكون من المبتدأ (وطن) وخبره شبه جملة (من زجاج) قدمت وصفا للوطن.

الجملة أثارت اندهاش وتعجب القارئ لأن الوطن المتحدث عنه يختلف عن باقي الأوطان لأنه يتشكل من زجاج، وبالتالي فهو معرض للأخطار والتصدع سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وخلقيا وأمنيا.

العنوان قنبلة موقوتة لا بد من حل طلاسمها والوقوف على دلالاته المتعددة ومن هذه الدلالات:

1 ــ الوطن يعني المنزل الذي تقيم به، ويعد موطن الإنسان ومحله، وأوطان البقر: مرابطها وأماكنها التي تأوي إليها، ووطن بالمكان وأوطن به أقام، وأوطنه اتخذه وطنا ويقال أوطن فلان أرض كذا وكذا أي اتخذها محلا ومسكنا يقيم فيها.[3]

الوطن المكان الذي ولد فيه الإنسان وترعرع في ربوعه، فهو كياته وأسرته وشخصيته مهما كانت طبيعته ومعالمه وتاريخه، فإنه يبقى في الذاكرة سواء أكان ابنه قريبا منه أم بعيدا عنه. ومهما حدقت به الأخطار، ومهما حصل فيه ما حصل أرضاه أم لم يرضه فهو وطنه أولا وأخيرا. ولذلك تراه يتغنى به في السراء، ويدافع عنه بالنواجذ في الضراء.

2 ــ "من زجاج" شبه جملة نفهم منها ما يلي:

ــ يمتاز الوطن بشفافية متجانسة تمر من خلاله جميع الأشعة فيكشف ما هو موجود خلفه على حقيقته فيفضح عيوبه، وكأن عيوب الوطن لا يمكن أن تخفى على أحد، فما تعيشه الجزائر من محن ومشاكل يعرفها العام والخاص والذاهب والآيب، فلا داعي

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 49.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 88.
3 ـ ابن منظور: لسان العرب، ج15، مرجع سابق، ص: 239.

للتظاهر بأن أزمتها متداخلة ومتشعبة ونقصد بذلك أن أسبابها مجهولة، وحركة القتل التعذيب والاختطاف والحرق والنهب والسلب فيها غامضة كطرحهم للسؤال: من يقتل من؟ على سبيل المثال لا الحصر.

ــ من صفات الزجاج أنه يمتاز بالهشاشة والضعف وقبوله للتكسير بسرعة إن لم يكن محميا بمادة معينة أو سياج يحصنه ويخفف عنه آثار الاصطدام بالغير لأنه إذا ما تحطم لا يمكن ترقيعه وإعادته إلى صورته الأولى. فإذا كان الوطن هو ملجأ الإنسان ومبيته وسعيه وغناه وآماله وطموحاته، أسرته الصغيرة وأسرته الكبيرة وخلانه و... لكن هذه المعاني الوطنية السامية صارت ضائعة في وطن من زجاج بل ربما تقصد الروائية حكم وسياسة ودولة من زجاج، لأن الوطن مكان والمقصود منه الذين يحلون به فالعلاقة هنا مكانية، والوطن باق والآخرون فهم مزبلة التاريخ.

تبلغ نظرة التشاؤم والحسرة ذروتها في نظر ياسمينة صالح لأن الموت يقبل في صباح كل يوم على كل زهرة، لا يفرق بين الناس وفي مقدمتهم الأبرياء من الشيوخ والنساء والأطفال حتى من الحيوان والجماد. فلا جدوى من تغيير هذا الواقع المقتصر على الحلم والهرب " لأن التغيير كذبة لا تتجزأ عن كذبة الوطن" الذي نراه خلف الزجاج ينهار يوما يعد يوم.

ونفس الشيء تم حيث استيقاء عنوان هذه الرواية من المتن نفسه، ونسوق لذلك الأمثلة التالية:

ــ اسمعني يا بني .. لا يمكننا أن نكره الوطن بسبب كرهنا للرجال الذين يحكمونه، الوطن أكبر من هذا بكثير."[1]

ــ "كأن الوطن صار كذبة يا صاحبي. اللي باعوا الوطن هم الذين يتكلمون عنه بحماس"[2]

ــ يا امرأة بقلب الوطن. بقسوة الوطن. بضمير الوطن. بحيادية الوطن إزائي"[3]

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 23.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 52.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 109.

ــ " كنت أصغي إلى هذه الأغنية وأنا أنظر إلى الناس من زجاج الكافيتيريا. قبالتي يبدو الوطن هلاميا."[1]

ــ " من قبل كنت آتي إلى هذا المكان مع النذير الذي كان يرافقني عن حب، ربما ليجلس قبالة الواجهة الزجاجية التي تسمح له تأمل الشارع والناس بصمت يشبه الصلاة."[2]

يا مرأة من زجاج. يا وطنا عشته بتفاصيله الخاصة بي . يا دولة لم أعرف الدفاع عن هويتها.."[3]

لخضر عنوان آخر للروائية يا سمينة صالح جاء امتدادا لروايتيها السابقتين "بحر الصمت" و" وطن من زجاج". نطالع هذه الروايات نلمس فيها إصرار هذه الكاتبة الشابة على حمل هموم وطنها وانكساراته المتتالية من خلال الأحداث الدامية التي وصلت بشاعتها إلى حد لا يطاق ولا يعقل.

هذه السلسلة الروائية كأنها مسلسلا دراميا يتشكل من عدة حلقات أبدعت ياسمينة صالح في إخراجها، وكان لا بد أن تفضي حلقتها الأخيرة إلى لحظة تنفرج فيها الأحداث وتتنفس النفوس، وتتخذ منها وسيلة ليستعيد الوطن أمنه، ويعيش أهله في هدوء مطمئنين على أنفسهم وذويهم وممتلكاتهم بعدما مزقته الحرب الأهلية لسنوات تجاوزت العشر.

تحمل الكاتبة من خلال روايتها بشائر الأمل والإيمان بالمستقبل المشرق من خلال لخضر الذي جرت حوله معظم أحداث الرواية، الذي تحول من مجرم كبير سفك الكثير من الدماء، وحث عليها. ولكنه في مرحلة متقدمة من حياته هدأت عاصفته وتحول إلى إنسان يدعو إلى السلم، ويحث عليه. وهي نتيجة حتمية لا بد من الوصول إليها أحيانا.

لخضر اسم متداول في الشمال الإفريقي وهو "الأخضر" الذي يرمز إلى الأمل والسحر والصفاء والحياة الجميلة. أما في دلالته التحررية والسيادية فهو أحد ألوان

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 99.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 100.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 163- 164.

الراية الوطنية. وكأن هذا اللون شيء مقدس لدى الجزائريين لا يأتي إلا بعد أن يفقد الوطن أعز فلذات كبده. وهو الذي ورد في الرواية أكثر من 431 مرة.

ومما ورد في رواية لخضر حول العنوان ، قالت الكاتبة:

ــ " قالها وهو يمد يده إلى الملف الأخضر. فتحه بلا رغبة في القراءة. بدا له لون الملف سخيفا وهو يتأمله... كل شيء كان أخضر هنا.. البذلة الرسمية التي يلبسها .. ديكور المكتب.. الكراسي والأريكة العريضة التي يستلقي عليها أحيانا.. السجاد أخضر، متمازج بين الداكن والفاتح.."[1]

ــ " ثم سارت الشاحنات نحو الداخل قبل أن تغلق البوابة الخضراء الكبيرة."[2]

ــ " كان لخضر يدرك أن مثالية رئيسه هي السبب في نقله."[3]

ــ " شعر لخضر بالخطر فجأة. أحس أن أي رد سيقوله قد يكلفه الكثير. فكر في ذلك وهو ينظر إلى الشرطي نظرة عميقة."[4]

للعنوان ــ باعتباره رسالة لغوية ــ وظائف كثيرة بسبب تداخلها وامتزاجها بالوظائف المنوطة بالنصوص ونقتصر هنا على تلخيص وظائف العنوان في منظور بارت فيما يلي:

1 ــ وظيفة إديولوجية : الإعلان عن النص بوصفه منتوجا وسلعة.

2 ــ وظيفة إشارية: العنوان علامة من علامات وسم وتمييز النص.

3 : وظيفة تلفظية: العنوان يخبر عما سيليه في النص.

4 ــ وظيفة نفسية: العنوان يثير شهية القراءة لدى القارئ.

أما " جرار جنيت " يحدد هو الآخر أيضا أربع وظائف للعنوان رئيسية : " الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين، ووظيفة التعيين تشترك فيها الأسامي أجمع وتصبح بمقتضاها مجرد ملفوظات تفرق بين المؤلفات والأعمال الفنية "[5] وهناك وظائف أخرى

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 11.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 64.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 93.
4 ـ المصدر نفسه، ص:107.
5 ـ ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في اللغة العربية، مرجع سابق، ص: 102.

كالوظيفة الإيحائية، والوظيفة التناصية، وظيفة التخصيص والتحديد، والوظيفة الانفعالية وغيرها، وهي كثيرة، بل " لو أردنا أن نرصدها لوجدناها تجل عن الحصر."[1]

تكمن إغرائية عناوين "ياسمينة صالح" في اختيارها المحكم و الدّقيق لهذه العناوين المستفزّة، التي تُرغم القارئ على دخول عالم النص" رغبة في التواصل والاستكشاف (لذة الكشف)"[2] لأنها تحمل أوجه متعددة وجملة من وسائل التأثير على القارئ لمواصلة قراءة النص الروائي أو حتى إعادة قراءته مرة أخرى لأنه يوجه قراءة الرواية، وبه تتيسر دلالات المتن الروائي وأداة فك حبكة المتن الروائي وفي مقابل ذلك فهو كذلك بنية من البنيات القابلة للشرح والتفسير والتحليل والفهم والتقويم، بعدها يكون دليلا للكتابة وبصيرة للقارئ في الرواية الجديدة.

لهذا يعد دائما " نظاما مسيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته، و محاولة فك شفراته الرامزة."[3]

ياسمينة صالح تسعى دائما مقتفية " استراتيجية إغرائية قادرة على شدّ انتباه القارئ، و حمله على المتابعة"[4] حتى غدا هذا العنوان عرضا لا يرد ، يدعو القارئ دعوة ملحة على قراءة المتن. ولعل السر في جاذبيته أيضا يرجع إلى الانزياح والانحراف، الذي يثير الكثير من الأسئلة التي لا نجد لها إجابة إلا من خلال تجوالنا بين صفحات الرواية.

هذا الانزياح يجعل الصمت غزيرا، بحيث تتوقف حركة اللسان ويبقي الكلام للعيون، أو الإشارة باليد، أو إدارة الظهر، ربما أن هذه اللغة أبلغ من لغة اللسان وهو فضيلة الحركة المفيدة الدالة على الكلام. ثم إن "بحر الصمت" هل هو دلالة على عدم الرضا عن الماضي، أو الخوف من انكشاف ماضي الإنسان ثم تحدث الفضيحة ؟ أم الصمت سياسة يتخذ كوسيلة احترازية حتى لا يكتشف باطن االشخص، وطريقته في الحياة،

1 ـ بسام قطوس: سيمياء العنوان، مرجع سابق، ص: 52.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 60
3 ـ المصدر نفسه، ص: 33.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 60.

ويقضي حوائجه طبقا لحديث الرسول ــ ص ــ " اقضــوا حــوائجكم بالكتمــان؟"[1] أم الصمت حكمة كما يقولون ؟

العنوان إذن يكون جميلا جذابا إذا طبعته مسحة جمالية، يخفي وراءه الكثيــر مــن المعاني" يوقظ حب الاستطلاع و يؤجّج رغبة الكشف.[2] في نفس المتلقي.

هذه هي طبيعة العناوين الجديدة في الرواية الجزائرية الحديثة عامة والرواية العربية بصفة خاصة تجعلنا نشعر فيما نظن ببساطة العناوين التقليدية وقلة جاذبيتها، حيث أضحت تؤسس لشعرية نصية خاصة بها إذ أن كل مرحلة أدبية تستطيع أن تخلق عناوينها الخاصة بها، وكأن العنوان يتغير كلما تغيرت الأزمة الأدبية مبتعدا عن النمطية التي ألفها ليحقق بعدها ما يحققه نص الرواية من غايات إيجابية تجعل قراءته تتعدد بين القراء من خلال لغته المبنية على غير ما هو مألوف.

وعلى صعيد آخر نجد العديد من الروايات لا تعبر بصورة مباشرة على ما جاء في مضامين الرواية بكل وضوح فتظهر غامضة يصعب فهمها و تفسيرها وربطها بالنص بسبب انزياحها الكبير وخروجها عن المألوف.

ونستنتج في نهاية هذا العنصر ما يلي:

- ضرورة إعادة الاعتبار للعنوان الذي طالما تجاهله الكثير، وعده عنصرا زائدا في معادلة كتابة النص.
- التحسيس بأهمية عتبات النص خاصة العنوان نقديا وجماليا وشعريا حتى لا تصبح نصوصا قاصرة في رأي الكثيرين.
- التأكيد على ربط العنوان بعناصر الموضوع خاصة ومحتواه عامة. وهو ما توافر في روايات الكاتبة ياسمينة صالح حيث جاءت متسمة ب:

1 ــ الاختصار.

2 ــ الدقة والنفاذ.

1 - البهيقي أبو بكر: شعب الإيمان، ج5، تح: محمد السعيد بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990، ص: 277.
2 - بسام قطوس: سيمياء العنوان، مرجع سابق، ص: 49.

3 ــ الإيحائية المجازية والرمزية.

4 ــ محدودية اللفظ وتعدد المعاني.

5 ــ ارتباط العناوين بالمتون.

6 ــ الإثارة والجاذبية.

3 ــ الإهداء

يستهل الكثير من الكتاب والشعراء نصوصهم بإهداء قصير باعتباره عتبة نصية ونصا موازيا للعمل الأدبي، يشير إلى النص ويجد فيه القارئ الخيط الذي يربطه بمضمون النص الشعري أو النثري. فهو علامة لغوية لها قيمتها وأهميتها في فهم النص الأدبي، ناهيك على ترجمته لبعض جوانب شخصية الكاتب" فهو لا يخلو من قصدية في اختيار المهدي إليهم أو في اختيار عبارات الإهداء."[1]

لذلك نجد الشعرية الحديثة تهتم بمثل هذه العتبات النصية، وأصبح لزاما على القارئ الوقوف على دلالاتها وبنياتها وأبعادها الوظيفية ومساءلتها كما يسائل عمق النص.

وارتبط الإهداء في اللغة العربية بالهدية والعطاء والهبة. فقد جاء في لسان العرب لابن منظور: "هديت الهدي إلى بيت الله إهداء. وعليه هدية. أي: بدنة. الليث وغيره: ما يهدى إلى مكة من النعم وغيره من مال أو متاع، فهو هدي وهدي، والعرب تسمي الإبل هديا، ويقولون: كم هدي بني فلان؛ يعنون الإبل، سميت هديا لأنها تهدى إلى البيت."[2]

يأتي الإهداء على مستوى البنية التركيبية كلمة واحدة أو نصا قصيرا لا يتجاوز بضع الجمل ويكون في بداية العمل الأدبي كالمقبلات التي تفتح شهية مواصلة قراءة النص.

بعدما استدرجت ياسمينة صالح المتلقي بعناوينها الشاعرية الجذابة، ولفتت نظره، خصصت جانبا من رواياتها للوطن لكتابة الإهداء بطريقة فنية لا يقدر عليها إلا الكتاب الكبار. وتناولت فيه فكرتين هما:

1 ــ آلام الجزائر وجراحها، وتقتيل أبناءها وتعذيبهم واختطافهم بسبب الضغينة

1 ـ عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص: 26.
2 ـ ابن منظور: لسان العرب، ج15، مرجع سابق، ص: 44.

والخيانة والمصالح الضيقة " ... مهما بدا فضاء الجزائر مشحونا بالهباء والضغينة والخيانة والخراب."[1] ومن ناحية أخرى تجرم الخونة لأن جرائمهم كانت أبشع لأنهم ورثوا الهم والحزن والحقد وسرقوا الوطن من أصحابه." حين نستيقظ صباحا ولا نجد وطنا نتكئ عليه نكتشف حد اليتم والفراغ المهول الذي نجرّه يوميا في عمرنا الجاهز للانكسار واليتم و اللاأمل."[2] هنا يتساءل القارئ وتتجاذبه الحيرة فتتكاثر الدلالات في ذهنه، بحيث لا يعقل أن لا تكون للإنسان هوية يستند إليها.

2 ــ رغم كل هذه الآلام التي لا تطاق، نجد ياسمينة صالح تتوطن فيها الجزائر وتهدي عملها الروائي الأول لأمها التي علمتها أن الوطن أكبر من الجرح. وأن هذا الجرح لا بد أن يندمل،[3] لأنه يحذوها أمل الخروج من هذه الأزمة، وغلق بابها ثانيا وتأمل أن تعيش في وطن يسوده السلام والأمن خاليا من حركة السفاحين والعملاء والخونة وأشباههم. " إلى كل الذين يعتقدون أن حزنهم أرفع من خيباتهم الكثيرة، أرفع من سوء الطالع الذي يتربص بهم في مسيرة البحث عن وطن لا يسكنه القتلة... ولا الطواغيت،"[4] ثم تصرح به في روايتها الثالثة: "إلى الأمل ...نصدق نورك مهما يكن."[5]

التنوع اللغوي في أعمال ياسمينة صالح الروائية:

لكل عمل مادته الخام، والمادة الخام في أي عمل سردي هي اللغة التي يجد فيها الكاتب الوسيلة الفعالة لإذاعة أفكاره إلى القراء والإفصاح عن مشاعره وآرائه وآماله وطموحاته وآلامه وأحزانه، والتعبير عن إحساسه اتجاه الآخرين وإلا كان تعبيره كتعبير القشور كما قال عباس محمود العقاد. وانطلاقا من الأسلوب أيضا يرقى الأدب بحليه البلاغية ولججه الخيالية والتوازن بين لفظه ومعناه. وهنا تكمن قوة اللغة التي ترقى بالأديب لأنه تحكم في زمامها ووظفها وظيفتها، وتسفل بآخر لانفلاتها منه، وهذا لا يمكن أن يكون أديبا في مستوى هذه اللغة.

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 5.
2 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 5
3 ـ ينظر ياسمينة صالح: بحر الصمت، مرجع سابق، ص: 5.
4 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 5.
5 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مرجع سابق، ص: 7.

لغة السرد نسيج النص الروائي حيث تعكس كل ما يبطن داخل النص شكليا وبنيويا وأفكارا ومضامين، كما تجسد طبيعة العلاقة بين النص الروائي شخصيا والرؤيا المعبر عنها داخل المتن الروائي.

وصف الكثير من النقاد اللغة بأنها كائن حي، فزيادة على "مي زيادة " قال "عمارة لخوص" في أحد مقالاته الفكرية " اللغة كائن حي يتأثر ويؤثر في الفضاء الذي يحيط به، ويستند إلى منظومة فكرية وشبكة علاقات اجتماعية."[1]

فهل العامية أو الدارجة لها موقع من هذه اللغة التي نتحدث عنها؟ وهل تكون موصلا جيدا للانفعالات وردود الأفعال؟ هل نكتب بالفصحى أو بالعامية المحلية أو بغيرها أو نزاوج بينها؟

إن الكاتب يستخدم لغة هي أمشاج من سجلات معرفية، ومستويات لعلها تتفاعل مع الرواية في طرقها الفنية المختلفة وهي أحد الملامح الجوهرية للرواية وبها يحصل تبليغ السرد للقارئ. ويمكننا أن نتبين مستويات لغتها فيما يلي:

1 ــ الفصحى: تلتزم الكاتبة الفصحى في معظم رواياتها إلا قليلا كوسيلة من وسائل البلاغ والاتصال، وتميل في غالب الأحيان إلى توظيف الألفاظ ذات الدلالة الحسية المباشرة، تسوقها بكل فعاليتها وإيحائها وتقريريتها. ومن التعبير الحسي المباشر قولها: " كان مستلقيا على سريره، مغمض العينين، يصغي إلى موسيقى كلاسيكية تنبعث من جهاز C.D. دخلت.. فتح عينيه مستغربا.. هالني وجهه الشاحب، بدا لي مريضا.."[2]

وإمعانا في هذه الحسية المباشرة تلجأ الروائية ياسمينة صالح إلى أسلوب التوكيد عن طريق النعوت أو المفعول المطلق. وذلك في قولها على سبيل المثال لا الحصر:

" سأسافر غدا إلى " براناس، " هل ستأتين معي؟

تسعل... فاجأها طلبي فكادت تبلع قهوتها دفعة واحدة.. رمتني بنظرة مذهولة، كأنها تراني لأول مرة يخزني هذا الشعور.. أتشبث بردها وأتمناه إيجابيا، لكنها تسحب يدها

1 ـ عمارة لخوص: الهوية والوهم(الهوية الاسلامية والهوية العربية من منظور أنتوبولوجي)، مجلة الاختلاف، ع2، سبتمبر،2002، ص: 56.

2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 96.

بقوة وتقول ببرودة جارحة."[1]

2 ــ العامية والعامية المفصحة

وظفت الروائية ياسمينة صالح في نصوصها الحكائية مجموعة من الشخصيات، تختلف في ميولاتها وتوجهاتها، تتقارب أحيانا وتتباين فينات أخرى، وفي مثل هذه الظروف يجنح الروائي إلى اصطناع لغة لكل شخصية.مما يسمح بالتعدد اللغوي.

بهذه الطريقة يلج إلى كيان الرواية جميع الأجناس التعبيرية سواء أكانت أدبية أو خارج أدبية، إذ يمكن أن يقبل حوار بلغة عالية خالية من هذه اللغة التي نحن بصدد الحديث عنها بسبب طبيعة شخصياتها ونوع المواضيع المعالجة. لكن ما لا يعقل على الأرجح عندما يتحدث أشخاص لا يعرفون إلا الفلاحة ولم يغادروا يوما حقولهم، أو يغفلوا طرفة عين على قطعانهم من الغنم والماعز وغيرها بلغة أديب متمرس، لأن اللغة العامية هي اللغة الطبيعية بالنسبة لهم، وإلا أصبحت لغة مصطنعة، لذلك نجد الحوار في نظر معظم النقاد يفقد قيمته، وما يثيره في النفس من شعور كلما ارتقى به إلى اللغة الفصحى. واستخدام العامية في الحوار" لا يخل ولا يضر بالعربية في شيء بل هو تعبير عن واقع لغوي وتحقيق للمعادلة بين ما يتكلم به الناس بلغة دارجة بسيطة وما يسطر في الكتب، ويلقى من خطب، بل إن خطيب الجمعة قد يخرج أحيانا عن نمط الفصحى إلى لغة الحياة اليومية حتى يقترب من الناس في توصيل أفكاره، على ألا تكون هذه العامية مسفة أو مبتذلة، بل مهذبة وقريبة من الفصحى."[2]

توظيف العامية في الرواية أو القصة بات لا مفر منه منذ سبعينيات القرن الماضي حتى الآن، كما يرى ذلك صلاح صالح لأنه أقرب إلى الواقعية وملامسته للقارئ بحيث يوضع وسط الأحداث وجو الرواية العام. ويرجع الناقد نفسه هذا الاهتمام بالعامية إلى عدة أسباب، فهذه التراكيب الجاهزة في سياق السرد ليست فقط لاستلهام التراث حصرا وإنما يتم اللجوء إليه أحيانا لوسم أحداث الرواية بالواقعية انطلاقا من أن الشخصيات

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 157.
2 ـ مجدي محمد حسن: خصائص التركيب في روايات الحكيم، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، ص: 54.

الواقعية في الحياة اليومية تستعمل هذه التراكيب"[1]، فيحصل بذلك الصدق الفني على العمل السردي بأكمله، ويجد إقبالا من لدن المتلقي أو القارئ لا النفور والملل " فهي إذا أساليب معتمدة لإشاعة الأجواء المحلية والتي تتجاوز باستعمالها حدود الاستعمال الفكري."[2]

يرى ميخائيل باختين في التنوع اللساني واللهجي سمة العمل الروائي وعلامة دالة عليه. " فالرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا. وتقصي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصنع عند جماعة ما. ورطنات مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار، والمدارس والسلطات، والنوادي والموضات العابرة."[3]

إن لغة الشاعر تختلف عن لغة الروائي لأن نصه في الأصل نص مونفولوجي، بيد أن لغة الروائي لغة حوارية، لذلك وجب عليه أن " يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك. بل إنه يصير أكثر عمقا."[4] زيادة على ذلك فهي (العامية) خير ناقل للشتائم والكلمات التي تجرح الشعور و...

وفي المقابل هناك العديد من الكتاب من يدعو إلى تفصيح الرواية ويلح على أن يكتب الحوار باللغة العربية الفصحى، وأن نراعي في ذلك مستوى المكتوب لهم، فالقراء معظمهم طلبة جامعيون وأساتذة وباحثون جامعيون..."[5]ويضيف قائلا: " إنا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر، ولغة عالية المستوى، ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا وتفيهقا... غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها وهزالها وركاكتها... وذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل

1 ـ صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط3، 2003 ، ص 272.
2 ـ المرجع نفسه، ص 87.
3 ـ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 39 .
4 ـ المرجع نفسه، ص: 67.
5 ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 165.

وهزالها وركاكتها... وذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء ..."[1]

وقبل ذا وذاك أكد عبد الملك مرتاض أن " اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو، ومن ذلك، الرواية التي ينهض تشكيلها على اللغة بعد أن فقدت الشخصية (PERSONNAGE) كثيرا من الامتيازات الفنية التي كانت تتمتع بها طوال القرن التاسع عشر، وطوال النصف الأول من القرن العشرين أيضا... إنه لم يبق للرواية شيء آخر غير جمال لغتها، وأناقة نسجها..."[2] وبهذا أصبحت الإشكالية عميقة بين الفصحى والعامية في الخطاب الروائي العربي.

الجمال الفني ليس مقتصرا على الفصحى أو العامية أو بهما معا، ولكن الأمر يتعلق بقدرة الروائي على انجاز الوظيفة الجمالية لنصه التي تمتع القارئ ، سواء وظف العامية أو الفصحى أو زاوج بينهما، لأن كل لغة تناسب موقفا معينا، ففشل هذه الوظيفة يمكن أن يكون في هذه أو تلك، والعبرة مرتبطة بقدرة الكاتب على انجاز النصية التي تنقل النص من بعده اليومي إلى بعد أدبي جمالي وفني مميز. يقول "أنيس فريحة" مدافعا عنها: " نحن من الذين يؤمنون أن في العاميات أدبا شعبيا غنيا ازدرته الارستقراطية الفكرية. ولكنه أدب منبثق عن روح الشعب وأحاسيسه قد تكون الصياغة فيه بدائية لكن الصور والمعاني جميلة.

هذا الأدب في صفوته غني بصوره، بنكهاته، بأمثاله، وأقاصيصه، وخرافاته، وهو ذخيرة ضائعة ومن الحمق أن يظل جوهرة في التراب."[3] وبالتالي يمكن أن نعتبر العامية لغة أخرى دخلت نسيج الرواية الفني حيث طبعت هذا النص واخترقت حواره. فهي كغيرها من الأساليب الأخرى التي يتوقف عليها جزء معين من نجاح العمل الروائي، إذا أحسن استخدامها وصيغت بشكل واضح بعيد عن التعقيد والغموض، كانتقاء مصطلحات عامية صعبة، تغدو إشارات يصعب على المتلقي فهمها ومعرفة

1 - - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 165.
2 - المرجع نفسه، ص: 152.
3 - - أنيس فريحة: اللهجات وأسلوب دراستها، دار، الجيل، بيروت، ص: 114.

مدلولها خاصة في دول أخرى، لأن اللهجات تختلف من منطقة إلى أخرى كاللهجة الجزائرية، واللهجة السورية، واللهجة المصرية وغيرها. وهي التسمية التي يفضلها "عمارة لخوص" على تسمية الدارجة معتبرا هذا المصطلح ذا حمولة إيديولوجية. " إنه مصطلح إيديولوجي (الدارجة) هدفه إقصاء اللسان من فضاء التعبير، وتهميش الناطقين به وإرغامهم على السكوت، لذلك نفضّل استعمال مصطلحات مثل العربية المصرية والعربية الجزائرية والعربية السورية... "[1]

إن تطعيم الرواية بالعامية يجعلها قريبة من روح القارئ، إذا كانت تدل على ألفاظ معينة وأسلوب معين. فكم من رواية خدمتها العامية لأنها نسجت من قبل روائي، بأسلوب جميل، وقدرة فائقة في توظيفها. وكم من رواية كانت عبئا ثقيلا على الكتابة وأضعفتها بحجة الحفاظ على التقاليد اللغوية. " لأن بعض القصاص يستعملون أحيانا عبارات مضطربة."[2]

الحديث عن العامية في الرواية الجزائرية مع الجيل الروائي الحديث أو الجيل القديم حديث العهد، حتى وإن كانت قد نالت حظها من الدراسة في المشرق العربي. وهنا نشير إلى أنه لا بد أن نستبعد مسألة في غاية الخطورة، وهي عجز الروائي الجزائري على توظيف هذه اللغة في عمله القصصي " فمشكل اللغة ليس مطروحا في المشرق بقدر ما هو مطروح في المغرب العربي وبخاصة في الجزائر التي تجتهد منذ استقلالها في استرجاع ثقافتها الوطنية... ومع ذلك فبعض قصاصنا اضطروا في حالات خاصة إلى الاستفادة من العامية. ونجد هذا عند الكتاب الكبار سنا كما نجده عند الشباب."[3]

يلاحظ أن توظيف العامية انحصر على الحوار في غالب الأحيان لأنه "هو الأسلوب الأنسب لتنويع التعابير واللغة بصفة عامة، لأن الحوار يعبر عن الشخصيات ومواقفها أكثر مما يعبر عن أراء القاص ومواقفه."[4]

1 - عمارة لخوص: الهوية والوهم، مجلة الاختلاف، عدد سابق، ص: 55.
2 - محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص: 76.
3 - المرجع نفسه، ص: 75.
4 - المرجع نفسه، ص: 76.

إن العربية الجزائرية في بعض روايات ياسمينة صالح وظفت بالقدر الكافي الذي يستوقف النقاد، وتكون موضوعا للدراسة في بعضها. ففي "بحر الصمت" لم توظف بكثرة، إما لأن "سي السعيد" يخاطب فتاة جامعية، فاللغة لابد أن تكون راقية وفي مستوى المتحاورين، كما بين ذلك عبد المالك مرتاض سابقا، وإما لأن الروائية حريصة على الفصحى أكثر من غيرها غيرة عليها ومحبة فيها. أو لأن هذه الرواية هي أول مولود روائي للكاتبة ياسمينة صالح. وهذا دأب الكثير من الروائيين." تساءلت لماذا لا تتكلم بالعربية إلا نادرا."[1]

العامية في هذا المتن وردت رقيقة لا تمثل عائقا أمام المتلقي لفك طلاسمها والوقوف على دلالاتها، أو متابعة قراءة النص بعسر. فلا نظن أن:

ـ "واش راك يا بنتي."[2]

ـ وعلى " أنغام القلال الوهراني"، ظهرت امرأة لم يشاهد أحد جمالها، تغني، وتطرب الرجال"[3]

ـ .. شهود عيان أخبروا محافظ الشرطة أن الطفل المقتول اعتدى بالكلام على"بلقاسم" واصفا إياه "بابن الحرام."[4]

ـ كان منفعلا، بيد أن برنوسه كاد يسقط على الأرض."[5]

ـ المدرسة الوحيدة الموجودة في القرية يا سي السعيد حولها الجنود إلى ثكنة عسكرية، مما جعل التلاميذ يلجأون إلى زريبة الحمير لتلقي دروسهم."[6]

ـ " شت! هذا الفم الجميل ليس من حقه إهانتي، والإساءة لشيبتي."[7]

ـ بلا مزيتك."[8]

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 156.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 7.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 37
4 ـ المصدر نفسه، ص: 21.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 26.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 29.
7 ـ المصدر نفسه، ص: 74.
8 ـ المصدر نفسه، ص:156.

ــ الوطنية أنني أجلس مع "بلقاسم"، وأقتسم معه خبزه، وكلاما حميميا عن الخــاوة.."[1] تمثل حائلا بين المتلقي والمتن القصصي، خاصة وأن أصل بعض هذه الكلمات عربي.

ومما يلاحظ عليها أيضا:

ــ حوار الأب مع ابنته بهذه الطريقة أحدث نوعا من الواقعية والصــدق الفنــي، لأن بعض الحوارات إذا كتبت بالفصحى تأتي مبالغا فيها. والعامية فيه هي الأنسب للتعبير عما يجول في خلد المتحاورين من أحاسيس ومشاعر وأفكار وعلاقاتهــا بالشخصــيات الأخرى.

ــ تشكل أحيانا جملة بأكملها.

ــ فيها التوسل، والرقة، والحنان، والرجاء اتجاه الفتاة.

ــ إحساس السارد بالإهانة والسخرية.

ــ ورودها على شكل حوار داخلي (مونولوج).

ــ الخفة والقصر.

ــ توظيف الكلمات السوقية أحيانا.

ــ تشكل في معظمها جملا فعلية دالة على وجوب القيام بالفعــل والحركــة والتبــدل (أخبريني) (حذار) (أغلقي) (انتظر) (حول) (أجلس)...

أما رواية "وطن من زجاج " كانت نموذجا أثرى الخطاب الروائي من حيث التنوع اللغوي وتعدده. وقد عجت نوعا ما بالعامية، ربما لأن الفكرة التــي عالجتهــا مســت الجزائريين بدون استثناء، لأن ظاهرة العنف والترهيب أصابت الصغير والكبيــر مــن النساء والرجال ولم يسلم منها الحيوان وحتى الجنين في بطن أمه. أو لأنهــا ســايرت الركب لما وجدت كبار الروائيين يوظفونها بكثرة وقد صنعت عاميتهم شــهرة كبيــرة لأعمالهم الروائية المكتوبة سردا وحوارا معا. ووردت هذه العامية في الحــوار علــى شكلين:

الشكل الأول: ورود العامية في الحوار بصورة مكثفة ومباشرة:

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 65.

ــ واش تدير يا خويا، البلاد ما صارتش بلاد، صارت بدون زبل. حاشاك.[1]

ــ وأنت واش راك ?Comment ça va .[2]

ــ السلام عليكم...عاش من شافك. وين غطست يا صاحبي.[3]

ــ ما تشكرش، الحالة صارت "ميرد merde !"ربي يستر يا خويا لعزيز![4]

هل سمعت بالقنبلة التي انفجرت في مقهى "la rose " في العاصمة؟[5]

ــ إيه يا خويا...ألي داروها راهم مخبيين راسهم. أولادهم راهم في فرنسا والانجليز...[6]

ــ "واش تدير يا خويا، البلاد ما صارتش بلاد، "بدون زبل" Une Poubelle حاشاك."[7]

ــ وينها الدولة؟ وينها الدولة لما ارتكب هؤلاء هذه الجريمة؟[8]

ــ واش راك مع الميزيرية؟[9]

ــ هذا هو الجورناليست.[10]

ــ اتهل في روحك..[11]

ــ عاش من شافك.[12]

يلاحظ على هذه الجمل جميعها غلبة الألفاظ العامية عليها والتي وردت على لسان السارد في محاورته مع الآخرين. وامتزجت هذه التعبيرات باللغة الفرنسية أعادت الكاتبة ترجمتها إلى اللغة العربية على غير العادة كما هو الحال في روايتها الأولى، وأحيانا أخرى تكتب اللفظة الفرنسية باللغة العربية " الميزيرية" و" الجورناليست" وهذا يبين طبيعة الازدواج اللغوي الجاري في البلاد بسبب طبيعة الاستعمار الذي فرض لغته

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص:54.
2 ـ المصدر نفسه، ص:51.
3 ـ المصدر نفسه، ص:51.
4 ـ المصدر نفسه، ص:51.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 54
6 ـ المصدر نفسه، ص:51.
7 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص:54.
8 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 96.
9 ـ المصدر نفسه، ص:150.
10 ـ المصدر نفسه ، ص:70.
11 ـ المصدر نفسه ، ص:151.
12 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 81.

على الجزائريين أثناء الحقبة الاستعمارية وانتقلت إلى جيل ما بعد الاستقلال. إلى جانب ذلك فإن هذه المصطلحات تعبر بحق عن الذهنية الجزائرية المتميزة والخاصة كالتعبير باللغة الفرنسية حتى لمن لا يتقنها جيدا منهم.

الشكل الثاني: المزاوجة بين العامية والفصيحة

واش راك النذير؟

يا إلهي هذا أنت؟

أجل هذا أنا.

واش راك ياخويا العزيز؟[1]

يلاحظ على هذه المجاورة أنها خلقت نوعا من الأشكال اللغوية التي شغلت حيزا كبيرا داخل هذا المتن الروائي، وأن الجزائري في ظروف معينة لا يستطيع التخلص من هذه اللغة لأنها أداة أيضا للتواصل، وترجمة حقيقة الشخصية...

مقابل هذين النمطين تغير الحكي إلى طابع السرد المباشر في كثير من صفحات الرواية نذكر منه:

كأن الوطن صار كذبة يا صاحبي. اللي باعوا الوطن هم من الذين يتكلمون عنه بحماس .. الذين بقوا من الشعب يموتون كلما تصادموا مع ماهية الوطن، حين لا نجد شيئا نقوله نصمت وحين نجد شيئا نقوله نموت. هذا هو الواقع يا خويا."[2]

ومما يلاحظ على هذه اللغة أيضا:

ــ الكشف عن خصائص الشخصية وطبيعتها ومستواها، وبيئة الواقع الجزائري من خلال لغتها المحكية التي توظفها يوميا.

ــ جاءت لغة الكاتبة بصورة مباشرة بعيدة عن الصيغة التقريرية الإخبارية التي تحول النص الروائي إلى نص إبلاغي يحجب قيمته الجمالية. الهدف منها الاقتراب من الواقع من خلال التوفيق بين لغة ياسمينة صالح ولغة الواقع البسيط الذي تعبر عنه. لذلك

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص:61.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 52.

يستغرب في الكثير من الأحيان الحوار الفصيح الدائر بين الشخصيات البسيطة ولم يحصل لها شرف التعلم لتنطق بهذه اللغة الفصيحة الراقية. وهذه الصنعة ضرورة فنية تثبت واقعية الأحداث والحكايات حيث يتفاعل معها المتلقي.

ــ لغة الحوار الداخلي تميزت بالتدفق الوجداني الكبير.

ــ ورود عامتها في الحوار فقط.

يشار من خلال دراسة هذا العنصر أن اللهجة أو العامية لا تمثل الانحطاط اللغوي أو هي تقهقر يضعف الرواية أو القصة ويقلل من شأنها جودة كما تحدث عنه بعض النقاد، بل يعطيها لمسة فنية وجمالية في الكثير من الأحيان، ناهيك عن الدلالات والعبر التي تقدمها إذا اقتصرت على الحوار كما يرى البعض." وقد وقع في مثل هذا الوهم لغويو العرب قديما وحديثا. فإنهم ينظرون إلى العامية أنها انحطاط وتقهقر. ولكن أثبتت دراسة اللهجات وبطريقة لا يتسرب إليها الشك، أن اللهجة ليست تقهقرا ولا انحطاطا لغويا linguistic dégénération بل تطورا وتقدما لغويــا فرضتهما النواميس الطبيعية التي تتحكم بمصير كل لغة. وأفضل دليل على أن اللهجات ليست انحطاطا لغويا هو كون بعضها سابقا في الزمن للغة الفصحى."[1]

من جهة أخرى نلاحظ أن البنية اللغوية لهذه النصوص الروائية تميز الكاتبة "ياسمينة صالح" عن غيرها من الروائيين الآخرين، فهي تؤسس لكتابة نص مميز عن طريقه تكون أو لا تكون، ونعتقد بذلك أنها نجحت في مسعاها الذي أرادته دون أن يتمكن المتلقي من الوصول إلى مفاتيح النص لأول وهلة وبمجرد قراءته لبداية المتن الحكائي، رغم أنها تستغل أحيانا اللغة الوسطى التي تتأرجح بين لغة الخاصة ولغة العامة.

ــ " الحكاية قالت أيضا إن "بلقاسم،" حولته وحشة الحقول إلى وحش ضــخم الجســم، حاقد، وشرير.. قيل إنه في العاشرة من العمر اعتدى بالضرب على قرين له، فقتلــه.. شهود عيان أخبروا محافظ الشرطة أن الطفل المقتول اعتــدى بــالكلام على"بلقاســم" واصفا إياه "بابن الحرام،" وكانت صدمة الأهالي عندما اعتبــر المحــافظ أن الجريمــة

1 ـ أنيس فريحة: اللهجات وأسلوب دراستها، مرجع سابق، ص: 78.

عبارة عن دفاع عن النفس من طفل أمام طفل آخر في العمر نفسه، وهو العفــو الــذي جعل "بلقاسم" يختفي سنوات عن القرية، ليعود إليها رجلا، مكتمل الشر والضغينة.."[1]

ــ " مسحت جبيني براحتي "[2]

ــ " وداخل القهوة المرشوشة بماء الزهر كنت أكبر بإحساس جميل "[3]

ــ " ابتلعت ريقي ونظرت إليه.."[4]

ــ " إياك أن تضع رأسي في الأرض"[5]

ــ " الزهرة بنت قدور لك."[6]

ما أكثر هذه اللغة الوسطى في الروايتين الأخريتين " وطن من زجاج" و" لخضر". لأن اختلاف الشخصيات مركزا وثقافة وفكرا وطبيعة... فرضت هذه اللغة.

ــ هل سمعت بالخبر؟ لقد قتلوا المصور كريمو.[7]

ــ أعتقد أنك تبحث عن والدتي؟ هي نائمة الآن .. كانت متعبة اليوم.[8]

ــ الله يصبرها.[9]

هل سمعت بآخر الأخبار أم أنت نائمة على أذنيك أيضا؟[10]

ــ يا سي الباهي، كل شيء يتغير حتى البلد تتغير![11]

ــ أنا أبحث عن الاستقرار، لا تهمني المظاهر. أريد امرأة أعيش معها حياة مبنية على العقل![12]

عرضت هذه النصوص والجمل بلغة وسطى، مفهومة، وسهلة، وبسيطة، وممتنعة،

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 21.
2 ـ المصدر نفسه، ص:81.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 57.
4 ـ المصدر نفسه، ص:33.
5 ـ المصدر نفسه، ص:17.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 16.
7 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق،ص: 148.
8 ـ المصدر نفسه، ص: 153.
9 ـ المصدر نفسه، ص: 158.
10 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص:83.
11 ـ المصدر نفسه، ص: 209..
12 ـ المصدر نفسه، ص:212.

يتمكن منها المتلقي دون عناء تفكير، باعتبارها جزءا من كيان اللغة اليوم، ولعلها أكثر تأثيرا في التعبير والتواصل الجماهيري، ناهيك على كشفها عن معاناة وعذابات المبدعة، وهي تعيش في وطن كانت تحلم به ساكنا آمنا، ينعم كل واحد فيه من خيراته الكثيرة، ويتفسح في ربوعه الواسعة، وتشعر فيه بأخوة الآخرين.

3 ــ دخيل تام: توظفه ياسمينة صالح في لغتها كما هو، وغالبا ما يكون علميا وصناعيا. ويلاحظ عليه أنه يكاد لم يوظف في روايتها الأخيرة ومنه:

ــ واش تدير يا خويا، البلاد ما صارتش بلاد، صارت بدون زبل. حاشاك.[1]

ــ ما تشكرش، الحالة صارت![2]

ــ واش راك مع الميزيرية؟[3]

ــ هذا هو الجورناليست.[4]

ــ " الشيزوفرانيا صارت وجها من حياة الإنسان الخاطئ. "[5]

ــ " يصغي إلى موسيقى كلاسيكية تنبعث من جهاز C.D "[6]

ــ " والناس الذين كانوا يلقبونه بأبي الدكتور."[7]

ــ " وهناك ابحث عن "علي بلاندي"، وسوف يقودك إلى بقية " الخاوة."[8]

ــ " فبرقت عيناه بريقا دافئا أذهلني.. بريق كالمغناطيس."[9]

4 ــ شبه سوقية: اختلف النقاد حول توظيف السوقية في القصة أو الرواية حيث يرى البعض أنها ضرورية لأنها تتماشى والواقع المعاش، ناهيك على أنها تتناسب والعمل المسرحي والإخراج التلفزيوني لأن مثل هذه الأمور لها علاقة مباشرة بالجمهور وبالتالي فهي ضرورة فنية. بيد أن الفريق الثاني يراها جريمة أخلاقية تحط من قيمة

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص:54.
2 ـ المصدر نفسه، ص:51.
3 ـ المصدر نفسه، ص:150.
4 ـ المصدر نفسه، ص:70.
5 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 47.
6 ـ المصدر نفسه، ص:96.
7 ـ المصدر نفسه، ص:17
8 ـ المصدر نفسه، ص:79.
9 ـ المصدر نفسه، ص:46.

الأدب. لأنها لا تناسب الدين والأخلاق والأعراف والعادات والتقاليد.

معنى ذلك أن لغة الأدب تختلف عن اللغة المتداولة في الشارع ولا يجوز للمبدع أن يقع في هذا اللغط لأن الله ــ سبحانه وتعالى ــ حباه جملة من الملكات والقدرات الإبداعية ما يجعله يتستر خلف الرموز والإيحاءات فينتقد ويهجو ويسخر كما يشاء دون التصريح المباشر الذي يخدش الحياء، ويسف بالنفس البشرية.

وما دام أن طبع المرأة الحياء والخلق الكريم والعفة والطهارة فإن توظيفها لمثل هذه الألفاظ يجردها من صفاتها الجمالية الروحية والجسدية. إلا أن حديثنا عن ياسمينة صالح هنا ليس من باب الدفاع عنها. فهي وظفت كثيرا مثل هذه الألفاظ في روايتها الثانية كما ذكر سابقا بسبب الغضب المتمكن منها لأن هذا الذي نعتته بالكلب خان الأمانة ووطنه الذي يمثل عرضه. عرضه إلى المخاطر حتى أشرف على الهلاك وبدأ أبناؤه يأكلون بعضهم البعض.

إذا كان " السي السعيد " يناجي ابنته ويتحدث إليها برقة وحنان فإن النص لا يخلو من العبارات السوقية كقولها مثلا:

ــ " كان حمزة كلبا قذرا "[1]

ــ " أخشى عليه من كلاب فرنسا"[2]

ــ ابن خنزير"[3]

وعجت رواية وطن من زجاج بمثل هذه الألفاظ خاصة لفظة " كلب" التي وردت أكثر من عشر مرات. ونذكر منها:

ــ أنت خائن وقواد.[4]

ــ أنت لست جزائريا يا كلب أنت خائن وقواد![5]

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 13.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 59.
3 ـ المصدر نفسه، ص:59.
4 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 20.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 20.

ــ واش تحب يا صاحبي، هذا بلد كلب وأبناء كلب![1]

ــ وأنت ما جديدك يا صاحبي.. أما زلت تعتقد أن الصحافة ستحل المشاكل؟ الصحافة بنت كلب يا صاحبي![2]

اللغة التي تستعملها الكاتبة تتماشى في الغالب مع منزعها الواقعي، وهي ترصد الواقع بشرائحه وأخلاقه ووضعه الحضاري، ممزوجا بأحاسيسها ومشاعرها والطابع، المميز لها الحسية والتقريرية.

لغة الخوف وانعكاساتها على تقنيات السرد في روايات ياسمينة صالح:

الخوف لغة:

الخوف: الفزع، خافه يخافه خوفا وخيفة ومخافة. قال الليث:خاف يخاف خوفا، وإنما صارت الواو ألفا في يخاف، لأنه على بناء عمل يعمل، فاستثقلوا الواو فألقوها. وفيها ثلاثة أشياء: الحرف، والصرف،والصوت، وربما ألقوا الحرف بصرفها، وأبقوا منها الصوت.[3] ورد في القاموس المحيط: خاف يخاف خوفا وخيفا ومخافة، وخيفة بالكسر، وأصلها خوفة، وجمعها خيف: فزع وهم خوفا وخيف. والخوف أيضا القتل، والقتال."[4] وورد في القرآن بمعنى القتل والهزيمة والحرب والقتال والرعب والخشية من العذاب والعقوبة.

ولتأكيد هذه المعاني المتمثلة في: الفزع، والخشية والرعب والرهبة وغيرها من هذه الألفاظ، جاء في لسان العرب بأن الخشية هي الخوف، يقال: "خشي والخشية الخوف، خشي الرجل يخشى خشية أي خاف، قال ابن سيده: خشية يخشاه خشيا وخشية خشيانا وتخشاه كلاهما خافه،"[5] وكذلك الرعب هو الفزع والخوف، "رعب، الرُعْبُ، والرُعُب، الفزع والخوف فهو مرعوب ورعيب أفزعه" وبالمثل: الرهبة: وهي الفزع والخوف وأرهبه ورهبه واسترهبه، أخافه وفزعه.[6]

1 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 54.
2 - المصدر نفسه، ص: 56.
3 - ابن منظور: لسان العرب، ج5، مرجع سابق، ص: 179.
4 - الفيروزابادي: القاموس المحيط، مرجع سابق، ص:809.
5 - ابن منظور: لسان العرب، ج14، مرجع سابق، ص: 228 .
6 - ينظر المرجع نفسه، ج1، ص120.

الخوف اصطلاحا:

" إن الخوف خاصة من خواص النفس، يظهر عند المخوف. والخوف لما يستقبل والحزن لما فات"[1]

الخوف تَوقُّع مكروه عن أمارة مظنونة أو معلومة، كما أن الرجاء والطَمع توقُّع محبوب عن إمارة مظنونة أو معلومة، ويضاد الخوف الأمن ويستعمل ذلك في الأمور الدنيوية والأخروية"[2]

كثرة التساؤلات في النصوص الروائية الياسمينية، أدت إلى تكثيف اللغة التي أبانت عن ذلك الصراع القوي الداخلي للسارد مع أحاسيسه ومشاعره أو محيطه القريب والبعيد. فهو شديد التوتر، متقلب المزاج، قوي الانفعال، يغضب بمجرد أي كلمة يسمعها أو حركة تبدو أمامه لا تروقه، يخاف من الحرب ومن الإرهاب والأفق الغامض، ومن كل شخص يجده أمامه وغير ذلك. ذلك أن هذه الصفة أخذت منحى تصاعديا خطيرا بداية من رواية "بحر الصمت" أين اشتد خوف السارد بعد دخوله الحرب حيث أرقت السارد وفاقمت همومه في كل مرحلة من مراحل حياته، حتى أنه كان ينتظر الهلاك في أي لحظة من اللحظات إذ يذكر السارد في رواية "بحر الصمت":

ـ " في الثورة كل شيء مفتوح على الخوف والقلق."[3]

ـ " كنت خائفا وأنا أركض مع الرجال في ساحة المعركة."[4]

ـ " كنت خائفا من كلامه، ومن عينيه الوقحتين."[5]

ويقول: " كان بلقاسم يأتيني كل مساء حاملا معه أخبار الناس، وتفاصيل الثورة التي ذابت في حوارهم اليومي، تلك الأخبار التي كانت تثير حفيظتي، وتكشف بداخلي

1 ـ ينظرابن الجوزي: منتخب قرة عيون النواظر في الوجوه والنواظر في القرآن الكريم ، تح: السيد الصفطاوي ، فؤاد عبد المنعم أحمد، منشأة المعارف الاسكندرية ، ط 1، 1979، ص: 105 .

2 ـ ينظر الراغب الأصفهاني: معجم مفردات ألفاظ القرآن، تح: نديم مرعشلي، دار الفكر، الكتب العلمية،1997، ص: 161.

3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 76.

4 ـ المصدر نفسه، ص: 77.

5 ـ المصدر نفسه، ص: 63

عن ذلك الشعور بالخوف إزاء ما يحدث وما سوف يحدث بعد ذلك ... كنت خائفا جدا، بيد أن الخوف لم يكن مربوطا إلى الحرب نفسها، بل إلى المجهول الذي حاصر حياتي بإتقان مدهش.."[1]

ولما حققت الجزائر الحرية والنصر، وتحصلت على سيادتها الوطنية كاملة ظهر نادما على ما اقترفه في ماضيه، معاتبا ولائما نفسه في حاضره، خائفا من مواجهة الآخرين حتى أقرب الناس إليه، ومن أشباحهم، طالبا العفو والصفح منهم. لتبرز نفس اللغة لكنها أشد قوة، تنبع من عمقه، هي لغة الخوف والرعب من كل ما هو حوله، بل من كل شيء في ظل تغيير ظروفه الاجتماعية والسياسية.

ـ " أدنو من السرير وأجلس على حافته، تصفعني صورة جميلة على طاولة السرير .. أكاد أمد يدي إليها فأخاف."[2]

ـ " نظرت إلى الجالسين .. وكان جوعهم إلى الحقيقة يخزني، ويخجلني. أنا الرجل الوحيد غير القادر على قول الحقيقة لهم .. لم أكن متحمسا للحقيقة التي يريدونها .. كان التاريخ أشبه بكتاب مشفر، لهذا قلت كل شيء ما عدا الحقيقة."[3]

ـ " أكاد أتوسل إليها أن تأتي للجلوس إلى جانبي، فأنا صرت أخاف من الوحدة. "[4]

ـ " وكنت أرتعش وأنت تبكين بين أحضاني .. كانت دموعك تسيل من قلبي."[5]

وهكذا يظهر جليا أن مفردات هذه المقتطفات سيطرت عليها لغة الرعب واليأس كما ذكر سابقا، فمفردات (المعركة، القلق، الحرب، المجهول، مشفر، أرتعش، الدموع، الوحدة، تصفعني...) توحي بما يختلج في صدر السارد من معاناة في ظل قسوة البنت التي تمثل الواقع الذي يعيشه.

كما وظفت تقنية الحلم لأنه يترجم أفكار ورؤية صاحبه، ويعكس خوفه من الواقع الذي يحياه، والألم النفسي الذي يعيشه" فالحلم في الرواية حدث يؤكد واقعية الرواية،

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 25.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 100.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 147.
4 ـ المصدر نفسه، ص:101..
5 ـ المصدر نفسه، ص: 122.

بوصفها حالة يستشعرها الشخص في منامه، فتومئ إلى ذكريات بعيدة أو توحي بأحداث قادمة أو تشير إلى واقع يعيشه صاحب الحلم وقد يكون الحلم في يقظة أو بين اليقظة والمنام، ويعبر عن رغبة مكبوتة في أعماق الشخصية."[1] لذلك يهرع إليه السارد عندما يشعر بإحباط نفسيته وتدهورها، فيوظف ألفاظا تعبر عن إحساسه بالضعف، فعندما تتأزم الحالة النفسية للبطل يهرب إلى الحلم رافضا الواقع عبر مفردات دالة تعمق الإحساس:

"آه، أيها الليل، آه.. لا تضف إلى انكساري انكسارا جديدا، ولا تعدني بالسكينة، والهدوء.. لا تعدني بشيء، فأنا لم أعد أصدق النهار الخارج من الإدانة والعقاب!

هل انتهيت ؟ ابنتي تقول ذلك..

في عينيها قرأت نهايتي وبداية الأشياء..

كأني أسمعها وهي ترددها : " انتهيت يا" سي السعيد" !

يداهمني الرعب فجأة.. الحرب مفتوحة إذن، وأنا متعب كنخلة هرمة.. شعري الأبيض لا يضفي على عمري وقارا، والتجاعيد في وجهي تنتقم مني..

أنا وحيد، وابنتي ها هنا.. جاءت تعاقبني.. هل أملك الحق في ردعها؟ أنظر إليها من جديد. عيناها تطلقان النار على كهولتي.. صمتها يحتقرني.. انتهيت إذن ؟

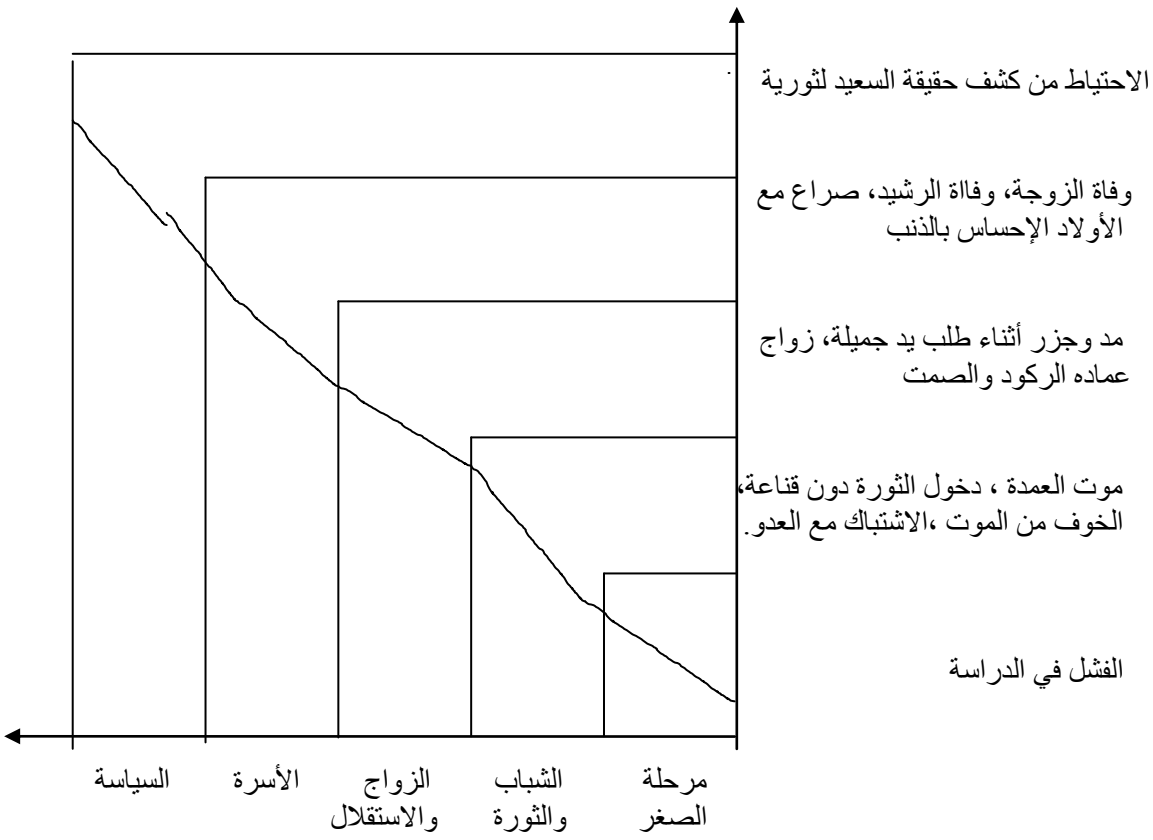
عندما جاءتني، حلمت بها ترتمي بين أحضاني كطاقة ورد.. حلمت أني أهمس في أذنها " أحبك يا صغيرتي، فسامحيني، اغفري لي كل الخطايا التي اقترفتها في حقك وفي حق الآخرين."[2]

يلاحظ في هذا المقطع ظهور بعض الصياغات التي تعبر على جملة من المخاوف الكامنة في نفس السارد منها (الليل ، الإدانة، العقاب، الرعب، النهاية، النار، الصمت، الانكسار، الاحتقار انتهيت، نخلة هرمة...) فبعضها تحمل بداخلها دلالات رمزية تعبر على تأثير الواقع الخارجي على الشخصية من الناحية الداخلية، مما جعل مستقبل السارد

1 - محمد القاعود: حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسوريا، دمشق، أشبيلية للدراسات والنشر، 1997، ص: 275.
2 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 8 - 9.

تشوبه ضبابية الخوف والقلق والحزن مهما اعتذر في قوله: " هل يمحو الاعتذار عمرا خاطئا "[1]

ويمثل الجدول البياني التالي طريق الخوف التي بلغها السارد منذ صغره حتي شيخوجته:



رواية "وطن من زجاج" تروي المرارة المأسوية التي عاشتها الجزائر في كل مجالاتها سنوات العشرية السوداء أو سنوات الجمر كما يحلو تسميتها لدي الكثير من الناس، حيث اختارت الروائية ياسمينة صالح ساردا عالما بكل شيء شرب من هذه المعاناة، والكل كان ضحية تلك الفترة الأليمة:

ــ " كان إحساسي متشابكا، مختلطا بين الخوف والدهشة.. بين الخوف والشوق.. بين

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 9.

الخوف واللهفة.. كان الخوف هو الشيء الوحيد الذي ظل يلاحقني في كل حالاتي.. الخوف من الخوف نفسه. الخوف من اللاخوف أيضا. من أن لا أخاف حيث يجب أن أخاف.. أليس هذا ما لقنه لي الوطن؟ الخوف والخوف والكثير من الخوف؟ من ذا الذي يجرؤ على القول إنه تعلم من الوطن شيئا آخر غير الخوف؟ حتى عندما نشعر برغبة في الحلم نخاف. حين نضحك نخاف. تقول عجائزنا عن لا وعي" اللهم اجعل ضحكنا خيرا."[1]

ــ "كان النذير قبالتي. يمتص سجارته بنهم. وينظر إلي، بصمت لا يخلو من عصبية. بعصبية لا تخلو من خوف. بخوف لا يخلو من قلق. بقلق لا يخلو من وجع. وكنت أتألم مكانه هو الذي كان يبدو لي هادئا."[2]

ولم يبق له إلا الهروب من واقعه المعاش وإطلاق العنان لخياله متسليا لفترة من الزمن بأحلام اليقظة.

" فكرت أن الحلم أبقى من واقع يقتل الأحلام."[3]

لطالما فكرت في الأحلام والحب.. حتى الكتابة كنت أفكر فيها كمن يحلم بحبيبة استثنائية."[4]

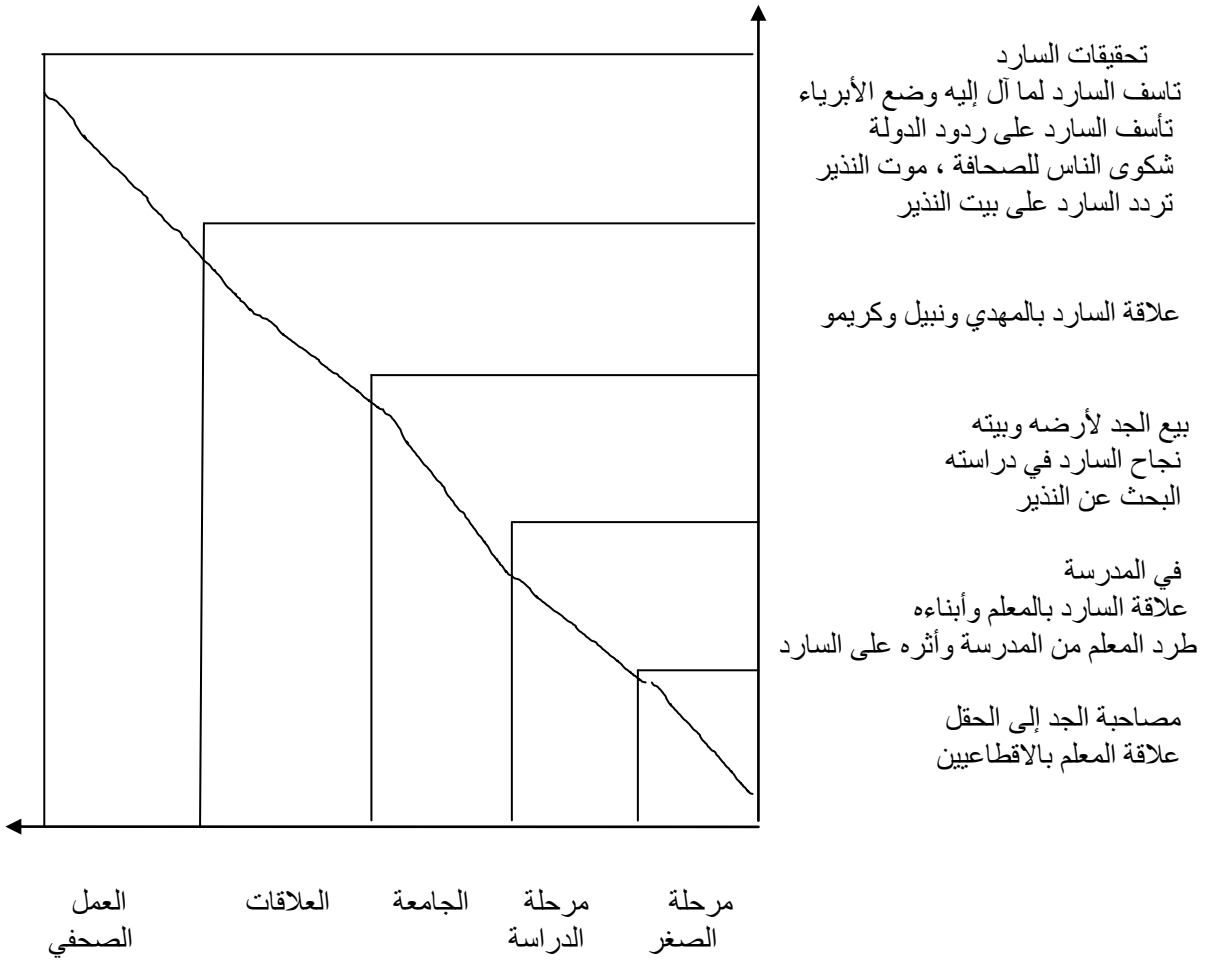
نلاحظ هنا بأن لغة الخوف كانت أقوى من رواية إلى أخرى، مسايرة الظروف التي عاشتها البلاد وما عاناه العباد من الذين تطفلوا على الدولة، وصنعوا من أنفسهم أبطال الأمس. إلى الذين أساءوا تسييرها وقادوها إلى حفرة الهلاك، وما انجر عنه من ترهيب وترويع، وما نتج عن ذلك أنه كادت الجزائر أن تخلى من أبناءها راضين بالذل الهوان أمام سفارة فرنسا طالبين تأشيرة الخروج منها أفواجا أفواجا باحثين عن الأمان والسلام رغم كل شيء.

حملت هذه المقاطع نفس الصياغات السابقة تقريبا (الخوف، الهروب، القلق، يمتص

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 152.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 88.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 65.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 161.

السيجارة، الدهشة...) التي تعبر هي الأخرى عن مجموعة من الدلالات الرمزية أثرت على السارد داخليا إلى درجة أنه شك في جدوى عمله الصحفي...

ويمثل الجدول البياني التالي أيضا طريق الخوف في رواية "وطن من زجـــاج" التـــي بلغها السارد منذ صغره حتى اللحظة التي اغتيل فيها النذير:



رواية لخضر من أكثر روايات ياسمينة صالح تراجيديا، بلغ فيها الخوف ذروته من بداية الرواية، منذ أن كان السارد صغيرا حيث توفيت أمه أمام عينيه، ثم معاناة أخته مع المرض وكذا معاناته مع أبيه وزوجته ، حيث كان يعامل معاملة قاسية، وكأنه ليس فردا من هذه الأسرة الصغيرة. ويعيش كل يوم هاجس الخوف والرعب. ناهيك على ما

كان يعانيه في العمل وهو في سن أصغر منه.

" لم يعلق.. ظل صامتا، حتي وهو يرى "أمه الجديدة" تسيء معاملة أخته الرضيعة وتنهرها حين تبكي، وتشتكي منها لوالده الذي لم يكن يعلق كثيرا. سوى بنفس العبارة:

ــ احتمليها ولك الأجر عند الله.

ولم تكن لتحتمل أحدا، ولا حتى والده عندما تدخل معه في شجار ينتهي بخروجه من البيت غاضبا، ليعود في آخر الليل بمزاج سيئ، منتظرا أية ردة فعل من ابنه ليهجم عليه بالضرب ويفرغ ما في جوفه من غضب.[1]

دخل لخضر عالم الشغل مبكرا رغما عنه في وقت كان جسمه النحيف في جاجة إلى أكل وشرب وملبس لينمو. فكان يحمل الأثقال مجتهدا وساعيا خشية توقيفه لعدم قدرته على العمل، ومع ذلك لم يكن ليستفيد من مرتبه الشهري الذي كان يأخذه منه والده منه كاملا، ولم يحرك ساكنا طاعة وخوفا منه.

ــ وفتح الشاب عينيه بكل ما أوتي من دهشة. فكر بسرعة: سأهرب إذن.. شعر بقلبه يدق دقا قويا وكان والده ينتظر منه ردا مقنعا وواضحا..[2]

ــ فيرفض البقاء في فرشته خوفا ألا يجد شغله في انتظاره إن هو غاب عنه بسبب المرض..[3]

رغم تغيير لخضر لأجواء عمله من حمال بائس إلى حارس ليلي إلا أن نسبة الخوف تصاعدت بشكل رهيب في هذه المرحلة لأنه كان يعمل وسط أجواء مرعبة ومرهبة يجهلها شخصيا، فلا يعرف الأشخاص الذين يعمل معهم، كل واحد يهاب الآخر، ولا يعرف حتى هوية العمل الذي يؤديه، ولما علم به ازداد خوفا وهلعا.

ــ "لأول مرة يشعر بأنه أصبح يحرس شيئا فضيعا سوف يقتل العديد من الناس، وأنه لسبب ما يتواطأ مع القتلة في حراسة أداة القتل.. كان يشعر بالخوف من تلك الأفكار

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 21.
2 ـ المصدر نفسه، ص:25.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 30.

التي تراوده وهو ينظر إلى الصناديق بنظرات مليئة بالريبة..[1]

العجيب أنه عندما وصل مرحلة النضج وأراد أن يكون مثل أقرانه من الشبان ويصادق فتاة عسى أن تكون رفيقة دربه في المستقبل كان في كل مرة يشعر بالخوف الشديد مع فتاته من والديهما والناس أجمعين.

قالت له فجأة:

هل تشعر بالخوف مثلي..؟ الخوف من أن يرانا أحد؟

ارتبك كثيرا وهو ينظر إليها. لم يفكر أن هنالك من يراهما عندما يمشيان كيتيمين، ولم يفكر أن الأمر سيدعو إلى الخوف، حتى وهو يتخيل ردة فعل والده إن رآه. قال بصوت مليء بالارتباك:

هل ما نفعله يدعو إلى الخوف؟

ألا يدعو إلى الخوف في رأيك.[2]

ترقى لخضر في عدة وظائف ومع ذلك لازمه الخوف، حتى في تلك المرحلة التي كان يتمناها إلا أنه كان يعيش فيها أحلك أيامه، وأتعس أوقاته، حيث المظاهرات والاغتيالات وتصفية الحسابات وكتابة التقارير الخطيرة:

ــ " رفع لخضر عينيه إلى جمال الذي كان ينظر إليه بصمت. فكر، يقول شيئا لكنه تراجع. كان لسبب غريب يشعر أنه محطم وأن القادم يبدو غامضا ومخيفا."[3]

ــ " وقف لخضر مرتبكا أكثر من السابق، شعر أن وجهه صار أحمر من الرعب الذي تملكه، رعب لا مبرر له، مع ذلك خاف من الأسئلة التي كان متأكدا أن المدير سيطرحها عليه."[4]

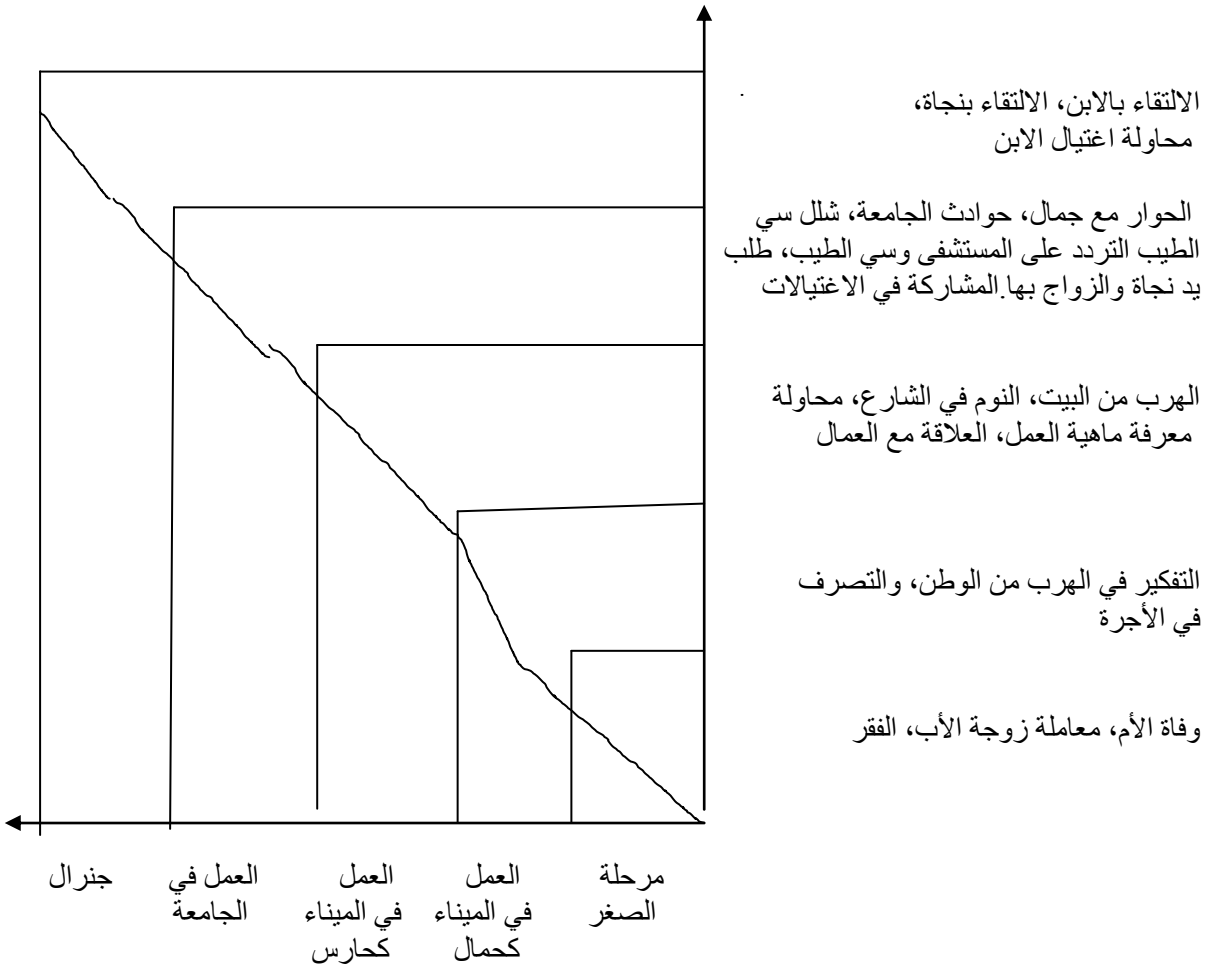
من أكبر الرتب التي تقلدها لخضر رتبة جنرال التي كان يراها حلما من الأحلام التي يتمنى أن يصل إليها كل إنسان، لكن في هذه المرة ازداد خوفا في فترة كان من

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص:107.
2 ـ المصدر نفسه، ص:60.
3 ـ المصدر نفسه، ص:175.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 190.

المفروض أن يهابه غيره. فلم يعرف كيف يتعامل مع ابنه الذي لا يعرفه، ولم يتجرأ على إخباره بالحقيقة ناهيك عن مواجهته لنجاة الحبيبة السابقة وأم خطيبة ابنه التي طبعتها مسحة واسعة من الخوف والهلع واللوم والعتاب الشديدة. وكم كان خوفه أشد وأقوى عندما أصيب ابنه برصاصة غدر أنهت الرواية وكأنها عقابا له بسبب ما قام به خلال مسار حياته.

ــ " كان ينظر نحوه بنظرة غريبة أشعرته بالارتباك، شعر أن ارتباكه يبدو واضحا، وأنه لسبب لا يعرفه لم يعد قادرا على مواصلة الكلام."[1]

ويمثل الجدول البياني التالي أيضا طريق الخوف في رواية لخضر التي بلغها السـارد منذ صغره حتى اللحظة التي أصيب فيها الابن بالرصاص:



1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص:283.

تميزت لغة " ياسمينة صالح " الروائية بالتكثيف والإيحاء والإيجاز، وعكست مواقفها العديدة، وتجربتها الفكرية من خلال ما قدمته من ألفاظ غنية بعدة دلالات، طبعها هاجس الخوف الذي تكرر مع مفرداته متجاوزا الخمسين مرة. سيطر على لغة السارد سيطرة تامة، وعلى عالم السرد في نسيجه وصوره بصفة عامة.

الخوف هو موضوع روايات ياسمينة صالح الثلاثة عامة من خلال مفرداته اللغوية المباشرة وغير المباشرة، ليسيطر على النصوص الروائية وينعكس على نفسية السارد الذي ما فتئ يتصارع مع نفسه وغيره، راضخا لقمع المجتمع له، مقرا في الأخير بالضياع والهزيمة، وعاجزا على الصمود والمواجهة والمقاومة، متمنيا الموت بعدما كان من الذين يهابونها كما هو الحال في رواية " وطن من زجاج" ، ورواية " لخضر."

لعبت مفردة الخوف دورها الدلالي في شحذ حالة الرعب واللااستقرار في نفس السارد أيضا بصورة مباشرة، وأخرى محفزة وباعثة لها. مثل: (الموت، الظلام، الليل، الوحدة، القبر، الحرب، غول، الوحش، الأشباح، الغيلان، الإرهاب، الذبح، قطع الرؤوس، السكين، الوحش ...) وأخرى مرادفة لها ودالة عليها مثل: (الفزع، الرعب، ابتلاع الريق، الارتجاف ...) كما اشتمل النص على الكثير من المفردات التي تصنع الخوف نذكر منها: (الهرب، الصراخ، الصمت، الارتباك، الرجاء، العجز، الخطر، النخلة الهرمة...) حتى أن مفردات الفرح نقرأ فيها معاني الخوف والرعب واليأس في قوله: "تجد الناس فرحين باللاشيء الذي يصنع عالمهم الغريب.. كانوا يستقبلون نهارهم بفرح ساذج. "[1]

ما يلفت الانتباه أيضا في روايات " ياسمينة صالح "الثلاثة التي كتبت بعد سنوات الجمر التي مرت بها الجزائر كما يحلو للبعض تسميتها حتى وإن كانت الرواية الأولى تتحدث عن ماضي وحاضر الجزائر وغدها، وما حصل فيها من تغيرات في مجالات عديدة هو ظهور عوامل وأسباب وصفات الخوف في لغتها السردية المتدفقة، وما أكثرها في روايتها " وطن من زجاج " ورواية " لخضر" التي تعود جذورها أصلا إلى

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 11.

الأوضاع الجديدة التي صاحبت هذه الفترة. وعليه فإن عملية نسج وبناء الروايـــة فنيـــا لعبت فيه لغة الخوف بدلالاتها وإيحاءاتها دورا كبيرا باعتبارها إحدى العناصر الجمالية والإبداعية المساهمة في عالم الرواية .

الرمزية ودلالاتها

لم يقف علماء اللغة العربية على معنى محدد لمفهوم الرمز بسبب تشعبه وتعدد معانيه واختلافها. حيث يرى الفيروزابادي في القاموس المحيط: "الرمز: الإشارة أو الإيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان."[1]

يرى ابن منظور في معجمه لسان العرب: " تصويت خفي باللّسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللّفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم. والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ، بأي شيء أشرت إليه، بيد أو بعين.[2] وجاء في كتاب الله العزيز:﴿ **قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ**﴾ [3]

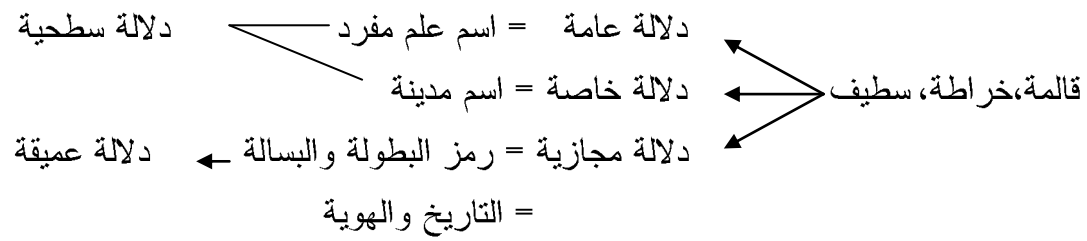
نفهم من هذه التعريفات أن الرمز إخفاء المعاني وحجبها وجعله صعب المنال، ويعني الإشارة والحديث بالشفاه والعينين والحاجبين واليد أو أي حاسة أخرى.

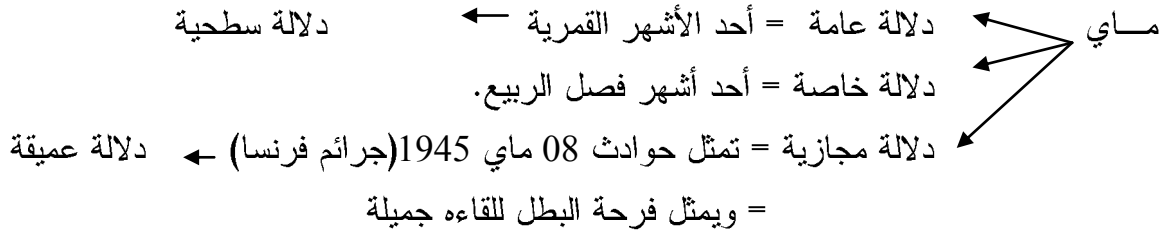
اعتمد ابن رشيق القيرواني نفس التعريف حيث يراه ما خفي من الكلام الذي يصعب فهمه، ثم وظف وصار إشارة. يقول: أصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، ثم استعمل حتى صار الإشارة."[4] والإشارة عنده تختلف في مستوياتها وتأخذ الكثير من المعاني والدلالات ويدخل فيها: " الإيماء والتعريض والتلويح والكناية، والتمثيل والرمز واللّمحة واللغز واللحن والتعمية والحذف والتورية."[5]

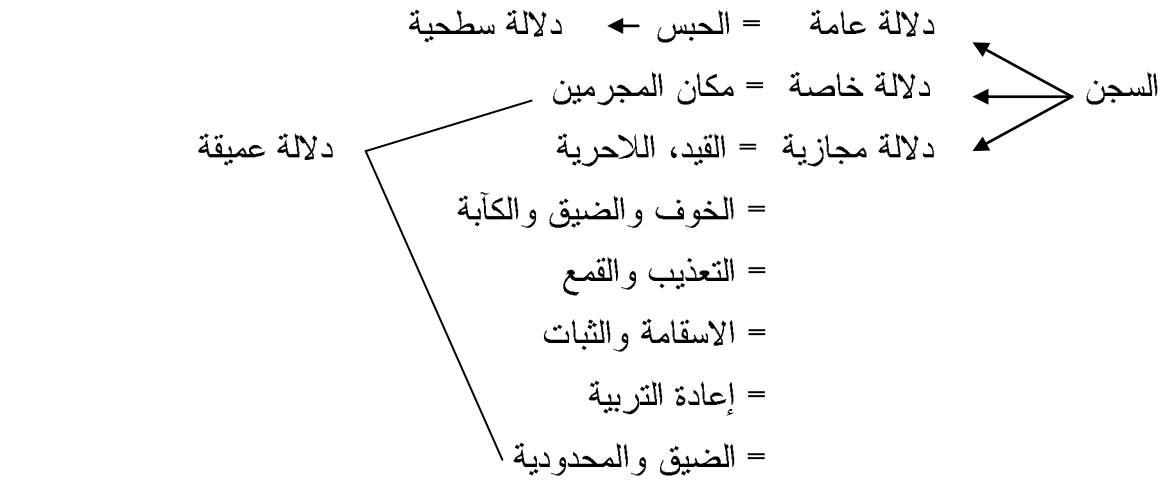
تعتمد الكاتبة إلى جانب الواقعية بخصائصها التقريرية في بعض الأحيان الرمز

1 ـ الفيروزآبادي: القاموس المحيط، مرجع سابق، ص: 512.
2 ـ ابن منظور: لسان العرب، ج6، مرجع سابق، ص: 222- 223.
3 ـ سورة آل عمران، الآية:41.
4 ـ ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، مرجع سابق، ص: 300.
5 ـ المرجع نفسه، ص:301.

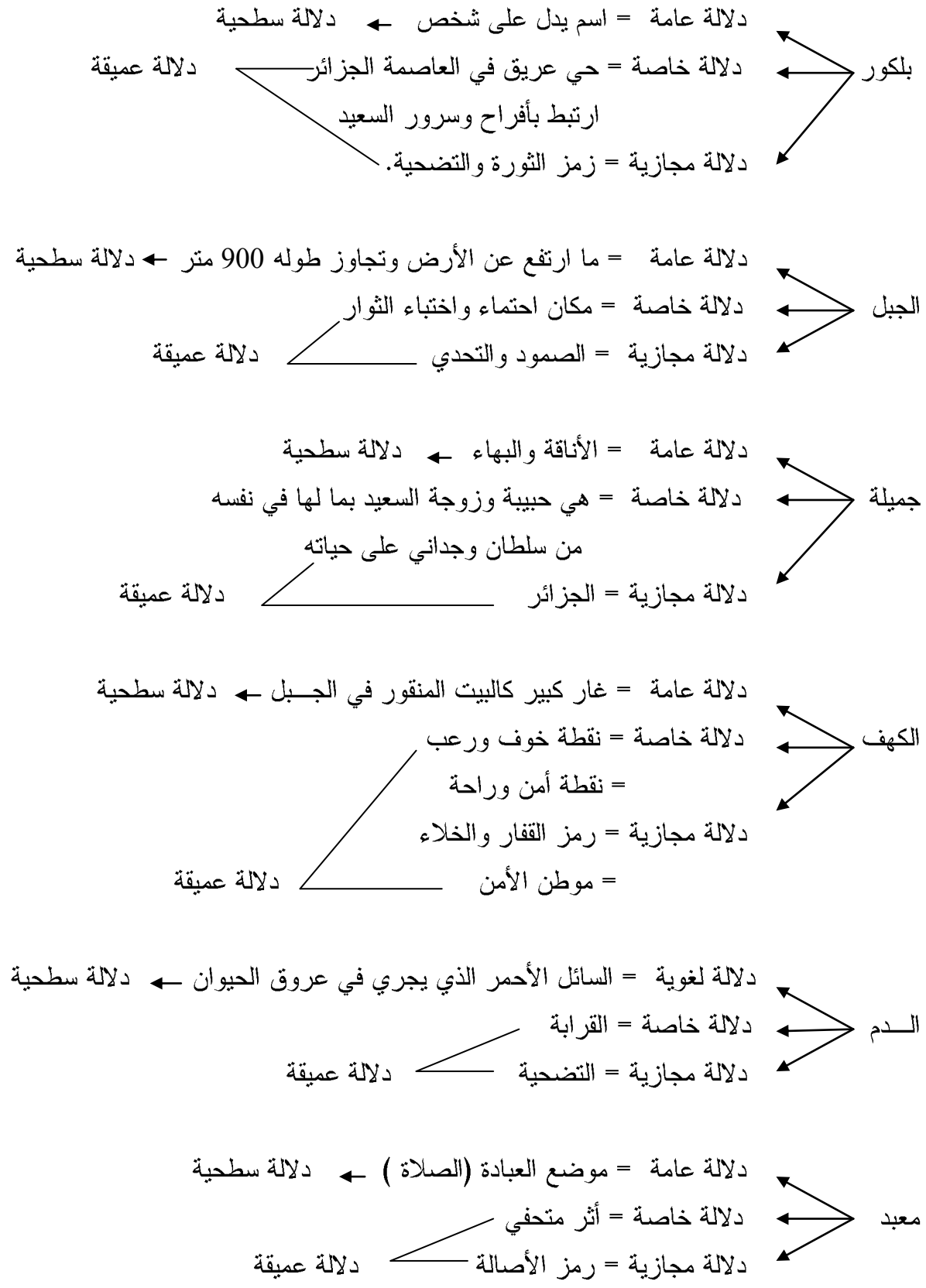
الدلالي ويختفي عنده وراء الدلالات السطحية دلالات عميقة، تريد الكاتبة إيصالها إلى المتلقي تاركة له من خلالها حرية التفكير والتفسير والإيحاء. ويمنح هذا الرمز اللغة مساحة أوسع في دلالتها المعجمية ما يزيدها قوة في طاقاتها التعبيرية ويسمح بانفتاحها وهذا ما يجعل الرمز" يرتبط بالدلالة ارتباطا وثيقا إذ إن الرمز يتخذ قيمته مما يدل عليه ويوحي به.[1] ويتمثل هذا التناول الرمزي في مستويات من أهمها الانتقاء للأشخاص

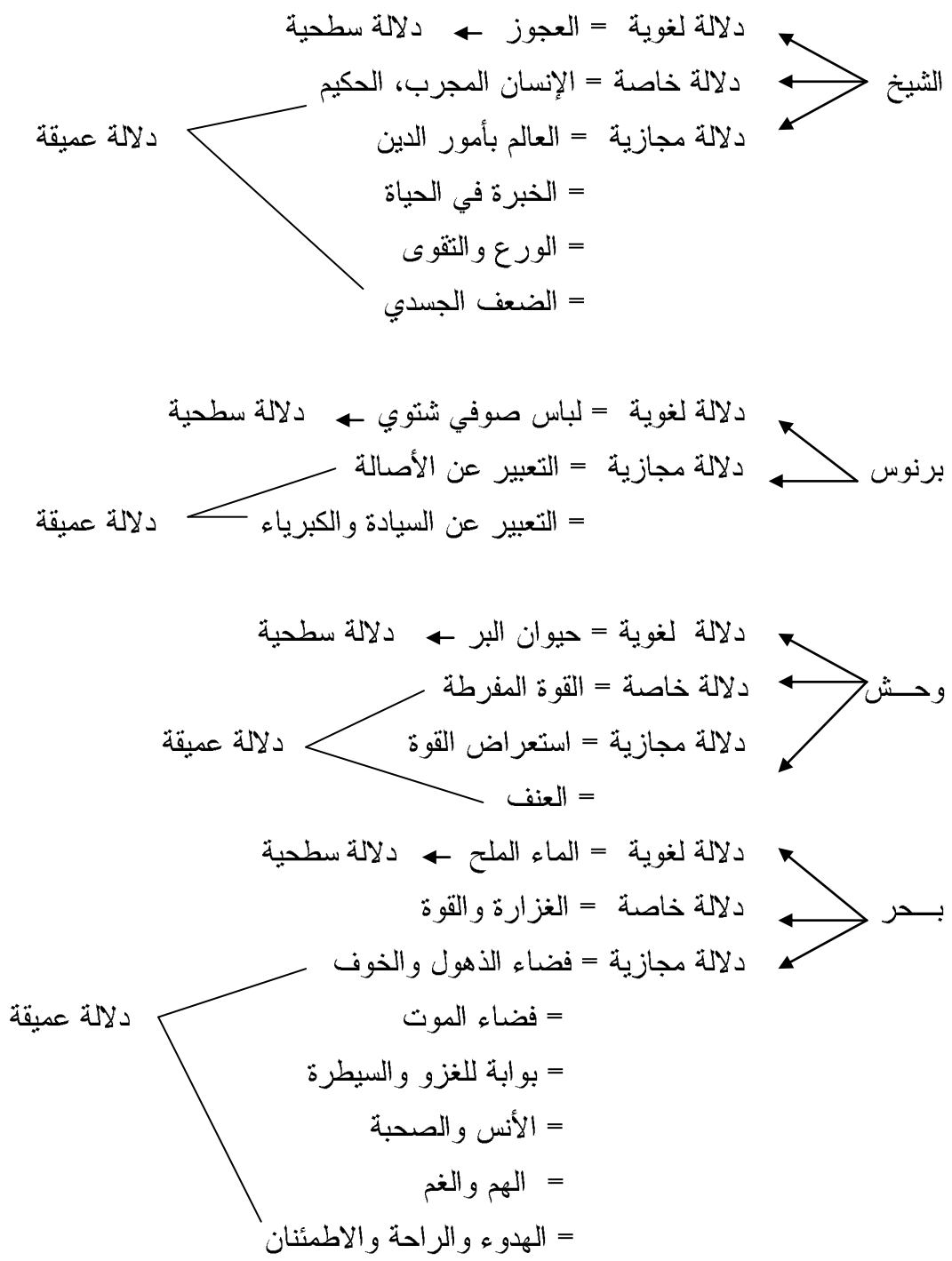


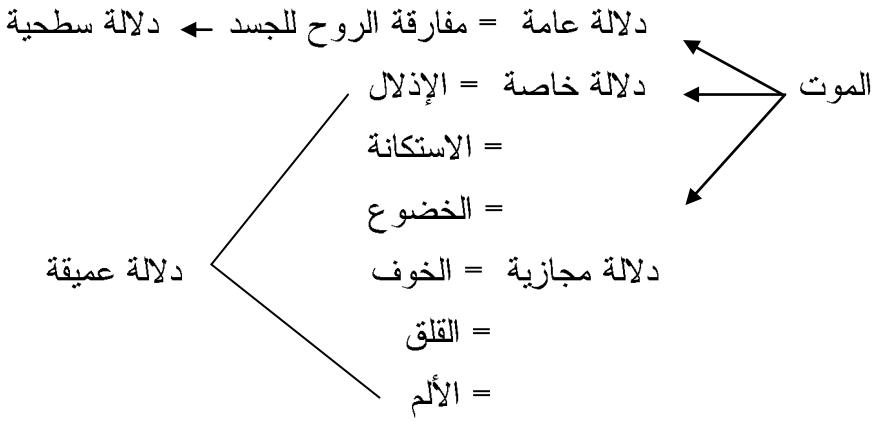


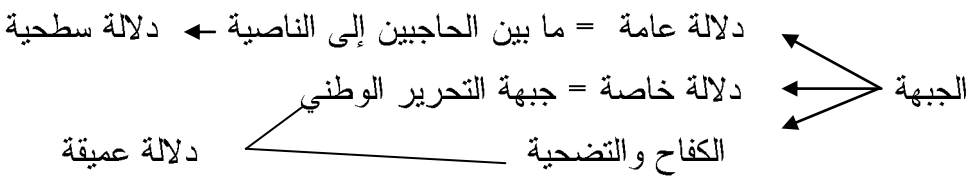


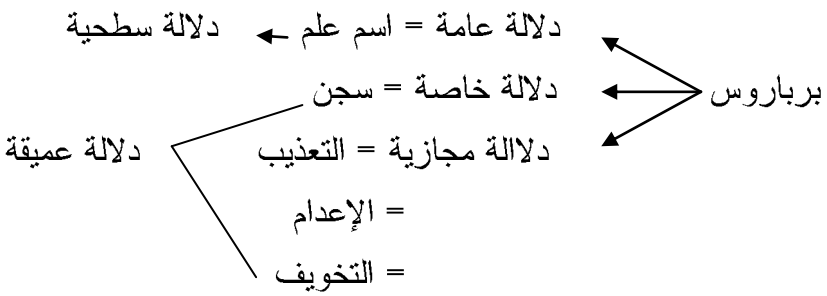
1 ـ ناصر لوحيشي: الرمز الديني في الشعر الفلسطيني، دار الطليعة، قسنطينة، ط1، 2004، ص: 10.

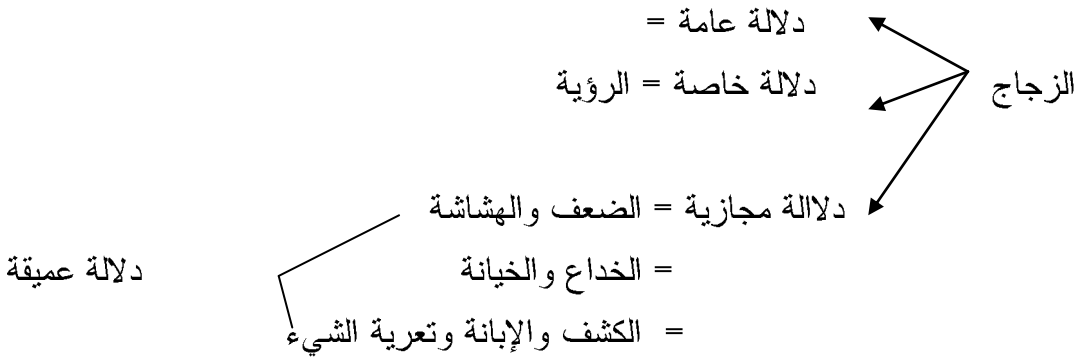

بلكور
دلالة عامة = اسم يدل على شخص ← دلالة سطحية
دلالة خاصة = حي عريق في العاصمة الجزائر
ارتبط بأفراح وسرور السعيد
دلالة عميقة
دلالة مجازية = زمز الثورة والتضحية.
الجبل
دلالة عامة = ما ارتفع عن الأرض وتجاوز طوله 900 متر ← دلالة سطحية
دلالة خاصة = مكان احتماء واختباء الثوار
دلالة مجازية = الصمود والتحدي
دلالة عميقة
جميلة
دلالة عامة = الأناقة والبهاء ← دلالة سطحية
دلالة خاصة = هي حبيبة وزوجة السعيد بما لها في نفسه
من سلطان وجداني على حياته
دلالة مجازية = الجزائر
دلالة عميقة
الكهف
دلالة عامة = غار كبير كالبيت المنقور في الجـبل ← دلالة سطحية
دلالة خاصة = نقطة خوف ورعب
= نقطة أمن وراحة
دلالة مجازية = رمز القفار والخلاء
= موطن الأمن
دلالة عميقة
الـدم
دلالة لغوية = السائل الأحمر الذي يجري في عروق الحيوان ← دلالة سطحية
دلالة خاصة = القرابة
دلالة مجازية = التضحية
دلالة عميقة
معبد
دلالة عامة = موضع العبادة (الصلاة) ← دلالة سطحية
دلالة خاصة = أثر متحفي
دلالة مجازية = رمز الأصالة
دلالة عميقة

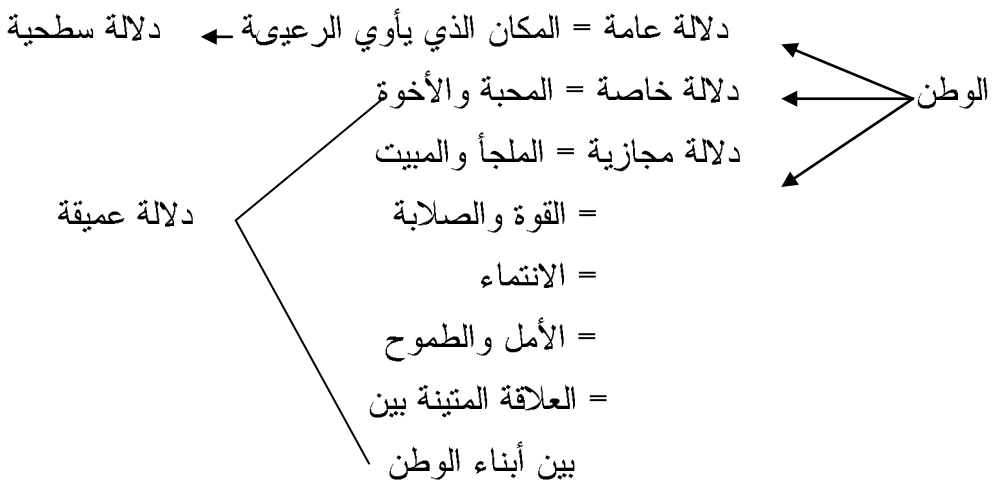

الشيخ
دلالة لغوية = العجوز ← دلالة سطحية
دلالة خاصة = الإنسان المجرب، الحكيم
دلالة مجازية = العالم بأمور الدين
= الخبرة في الحياة
= الورع والتقوى
= الضعف الجسدي
دلالة عميقة
برنوس
دلالة لغوية = لباس صوفي شتوي ← دلالة سطحية
دلالة مجازية = التعبير عن الأصالة
= التعبير عن السيادة والكبرياء
دلالة عميقة
وحـــش
دلالة لغوية = حيوان البر ← دلالة سطحية
دلالة خاصة = القوة المفرطة
دلالة مجازية = استعراض القوة
= العنف
دلالة عميقة
بـــحر
دلالة لغوية = الماء الملح ← دلالة سطحية
دلالة خاصة = الغزارة والقوة
دلالة مجازية = فضاء الذهول والخوف
= فضاء الموت
= بوابة للغزو والسيطرة
= الأنس والصحبة
= الهم والغم
= الهدوء والراحة والاطمئنان
دلالة عميقة

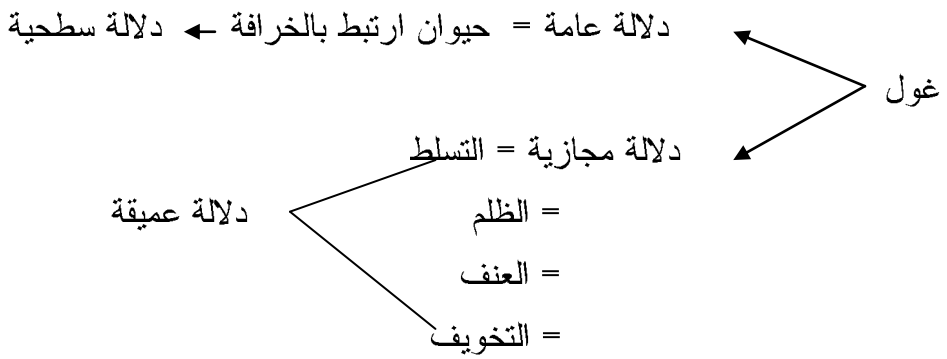

الموت
دلالة عامة = مفارقة الروح للجسد ← دلالة سطحية
دلالة خاصة = الإذلال
= الاستكانة
= الخضوع
دلالة مجازية = الخوف
= القلق
= الألم
دلالة عميقة

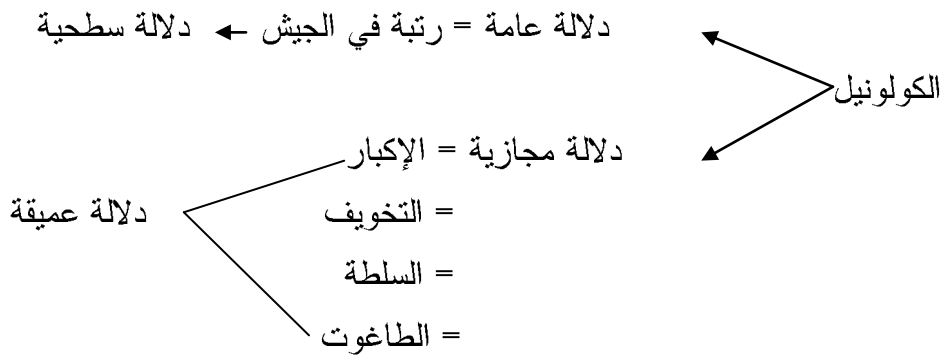

الجبهة
دلالة عامة = ما بين الحاجبين إلى الناصية ← دلالة سطحية
دلالة خاصة = جبهة التحرير الوطني
الكفاح والتضحية
دلالة عميقة

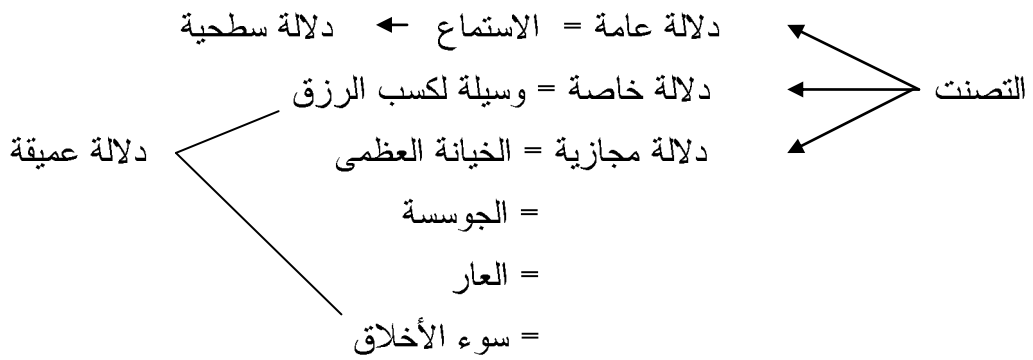

بربروس
دلالة عامة = اسم علم ← دلالة سطحية
دلالة خاصة = سجن
دلالة مجازية = التعذيب
= الإعدام
= التخويف
دلالة عميقة

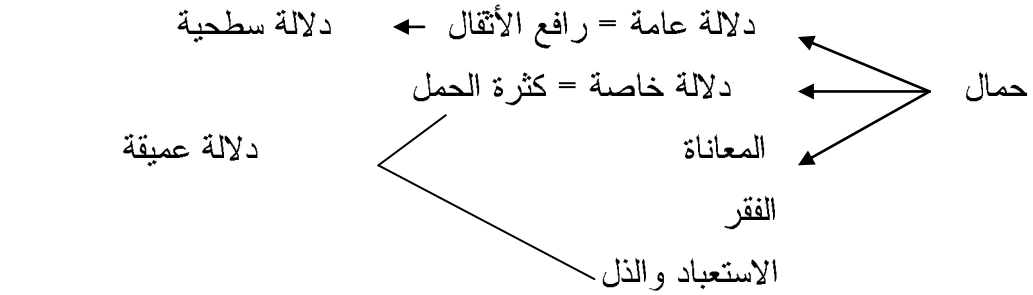

الزجاج
دلالة عامة =
دلالة خاصة = الرؤية
دلالة مجازية = الضعف والهشاشة
= الخداع والخيانة
= الكشف والإبانة وتعرية الشيء
دلالة عميقة

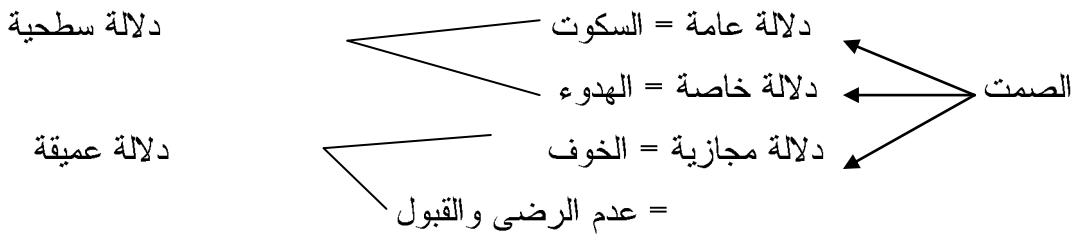

الوطن
دلالة عامة = المكان الذي يأوي الرعيية
دلالة سطحية
دلالة خاصة = المحبة والأخوة
دلالة مجازية = الملجأ والمبيت
دلالة عميقة
= القوة والصلابة
= الانتماء
= الأمل والطموح
= العلاقة المتينة بين
بين أبناء الوطن

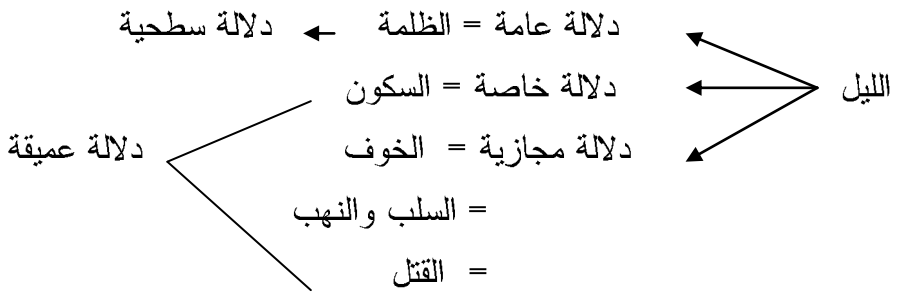

غول
دلالة عامة = حيوان ارتبط بالخرافة
دلالة سطحية
دلالة مجازية = التسلط
دلالة عميقة
= الظلم
= العنف
= التخويف

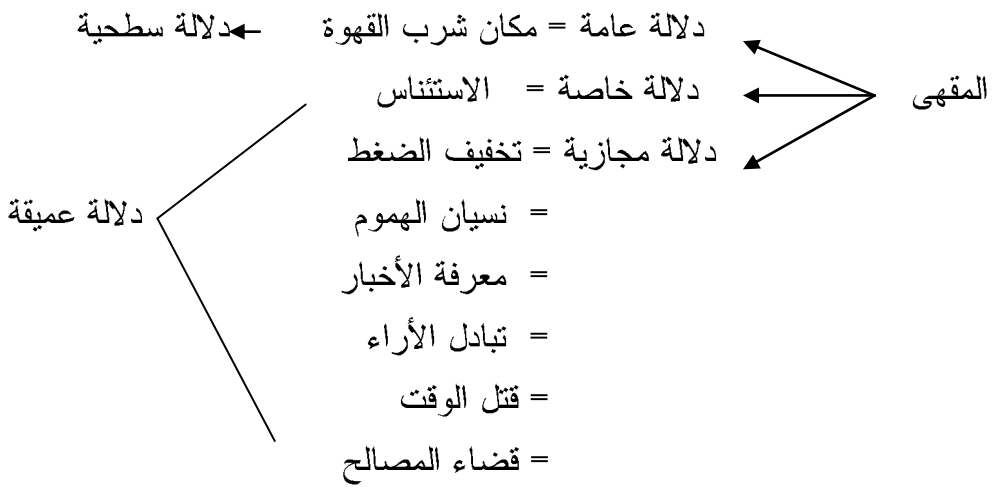

الكولونيل
دلالة عامة = رتبة في الجيش
دلالة سطحية
دلالة مجازية = الإكبار
دلالة عميقة
= التخويف
= السلطة
= الطاغوت

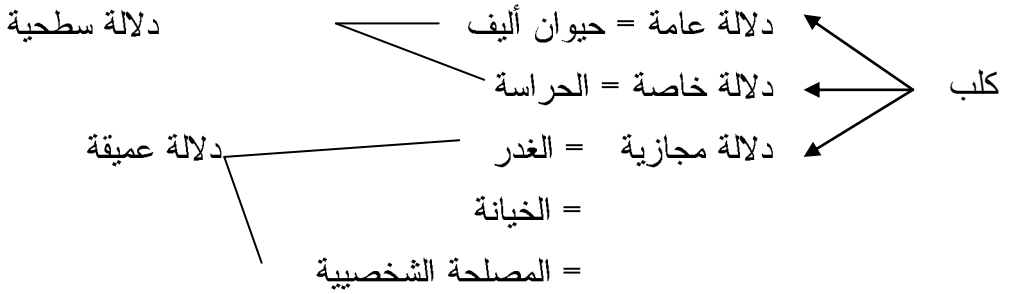

التصنت
دلالة عامة = الاستماع ← دلالة سطحية
دلالة خاصة = وسيلة لكسب الرزق
دلالة مجازية = الخيانة العظمى
= الجوسسة
= العار
= سوء الأخلاق
دلالة عميقة

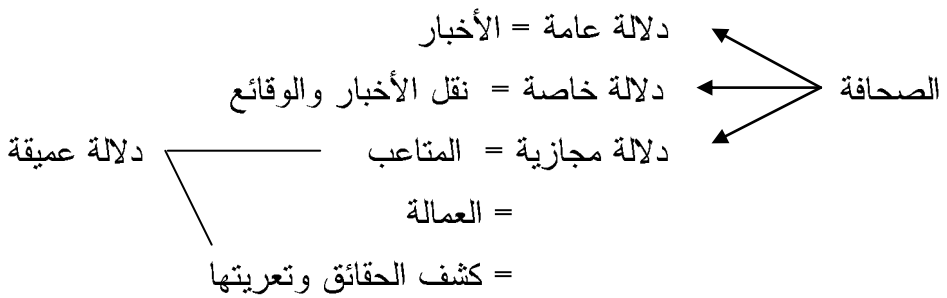

حمال
دلالة عامة = رافع الأثقال ← دلالة سطحية
دلالة خاصة = كثرة الحمل
المعاناة
الفقر
الاستعباد والذل
دلالة عميقة

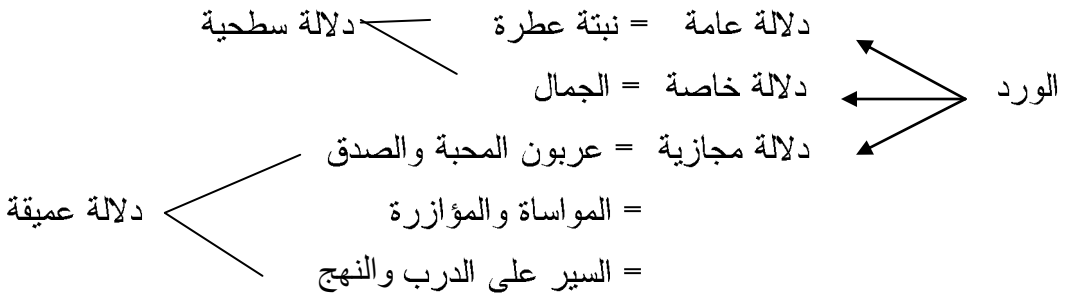

الصمت
دلالة عامة = السكوت
دلالة خاصة = الهدوء
دلالة مجازية = الخوف
= عدم الرضى والقبول
دلالة سطحية
دلالة عميقة


الليل
دلالة عامة = الظلمة ← دلالة سطحية
دلالة خاصة = السكون
دلالة مجازية = الخوف
= السلب والنهب
= القتل
دلالة عميقة


المقهى
دلالة عامة = مكان شرب القهوة
دلالة خاصة = الاستئناس
دلالة مجازية = تخفيف الضغط
دلالة سطحية
دلالة عميقة
= نسيان الهموم
= معرفة الأخبار
= تبادل الأراء
= قتل الوقت
= قضاء المصالح


كلب
دلالة عامة = حيوان أليف
دلالة خاصة = الحراسة
دلالة مجازية = الغدر
دلالة سطحية
دلالة عميقة
= الخيانة
= المصلحة الشخصية


الصحافة
دلالة عامة = الأخبار
دلالة خاصة = نقل الأخبار والوقائع
دلالة مجازية = المتاعب
دلالة عميقة
= العمالة
= كشف الحقائق وتعريتها


الورد
دلالة عامة = نبتة عطرة
دلالة خاصة = الجمال
دلالة مجازية = عربون المحبة والصدق
دلالة سطحية
دلالة عميقة
= المواساة والمؤازرة
= السير على الدرب والنهج

يظهر الرمز أحيانا على مستوى الصورة من ذلك التقابل الذي صورته الرواية وتتمثل الصورة الأولى في شخص " السعيد " الأناني، الجبان، حبه لوطنه صغير، بينما الصورة الثانية تتمثل في شخصية "الرشيد " الشجاع، حبه لوطنه فوق كل اعتبار. حتى أنه مات شهيدا من أجله. وتتمثل الصورة الثانية في شخص لخضر الذي تجاذبته المصالح الخاصة بسبب الظروف التي عاشها حيث لفق التهم للكثيرين وشارك في عمليات الاغتيال، ناهيك عن التقارير السوداء التي كان يحررها في أقرب الناس إليه والذين كانوا يثقون فيه كثيرا. وفي المقابل نجد شخصية ابنه ثابتة على الثوابت الوطنية تحدوه إرادة قوية في خدمته والتقرب من الناس دون التمييز عنهم في الجاه أو قضاء المصالح الخاصة.

نعتقد أن الترميز على كثرته انصب على الأسماء أكثر مما هو في الصور، بيـــد أن التفسير والتكرار أحيانا كشفا عن هذه الرموز ودلالاتها العميقة، مما أفقد المتلقي متعة البحث والتنقيب ومشاركته لذة الفهم والاستكشاف في بعض الأحيان..

الملاحظ أن بعض الروايات محل الدراسة اشتملت على بعض المعارف التاريخية والعلمية، والإغراق في ذكر بعض الأحداث ووصف المشاهد، جعلتها تنزع منزعا تعليميا ليس بكبير، لم تقلل استمراريتها وشأنها، أو تبعث فيها شيئا من الملل .

تجليات التناص في روايات ياسمينة صالح

ورد التناص في تراثنا العربي تحت مسميات أخرى تقترب من المصطلح الحديث مثل: السرقة والتضمين والاقتباس ناهيك عن كتب الموازنات التي ردها الكثير على أنها من آليات التناص، زيادة على بعض الكتب التي تناولها العديد من نقاد العرب قديما مثل كتاب الموازنة لصاحبه الآمدي، وكتاب الوساطة للجرجاني مما يوحي بأن ظاهرة التناص ظاهرة استوقفت النقاد العرب قبل غيرهم لكنها لم تأخذ حيزا كبيرا من الدراسة كالذي شهدته في العصر الحديث.

التناص Intertextuality مصطلح نقدي أسال الكثير من الحبر، ودارت حوله نقاشات كثيرة، فتعددت الآراء والنظريات. فهو في اللغة كمصطلح نقدي عربي حداثي

انتقل إلينا من النقد الغربي إلى ثقافتنا العربية في وقت بدأت تتطور بواسطة الترجمة مما يوحي بأن العقلية العربية انفتحت على ثقافة الغير مع بعض التحفظات التي تمس عقيدة العرب وثقافتهم.

اشتق التناص لغويا من مصطلح (نص)، إذ أنه " لم يقتصر تأثير المصطلح الأجنبي (Texte) على تطور دلالة "نص" المتداولة بيننا حديثا، بل تجاوز هذا المدى عن طريق اشتقاقاته التي دخلت العربية... إلى تأثير اصطلاحي ظهر في اللغة والنقد.."[1] ومعلوم أن الاشتقاق هو انتزاع كلمـــة من أخرى على أن يكون ثمة تناسب في اللفظ والمعنى مع توافق في ترتيب الحروف." وهذا هو الاشتقاق الصغير، معرفة، عارف، معروف..."[2]

وفيما يخص المصدر وهو "نص" والفعل "نصّ" ننتزع كلمة تناصص، والتي هي على وزن تفاعـــل، ولأن الفعل مضعف نقول تناص بالتخفيف. وإذا رجعنا إلى المعاجم العربية فإننا لا نجد المصطلح تناص بعينه، إنما نجد جذره "نص" حيث ورد في لسان العرب لابن منظور: "النص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا. رفعه، وكل ما أظهر، فقد نص. ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور، قال الأزهري: النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها، ومنه نصصت الرجل إذ استقصيت مسألته عن الشيء، حتى تستخرج كل ما عنده، وفي حديث هيرقل: ينصهم أي يستخرج رأيهم ويظهره، ومنه قول الفقهاء: نص القرآن ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام. وانتص الشيء وانتصب إذا استوي واستقام."[3] وقد قالت العرب: تناص القوم أي ازدحموا واجتمعوا في مكان ما.

من خلال ما ورد في معاجم اللغة العربية قديمها وحديثها بصفة عامة فإن دلالة مصطلح " نص" الرفع والظهور والازدحام والاكتمال في الغاية والجمع والتراكم والاستقصاء. وبهذا يظهر التناص مثل المولود الجديد يتحقق بالتّلاقي والانضمام.

1 - أحمد محمد قدور: اللسانيات و آفاق الدرس اللغوي، دار الفكر المعاصر، لبنان، سوريا، ط1، 2001، ص: 119 – 120.
2 - شحادة الخوري: دور المصطلح العلمي في الترجمة و التعريب، علامات مج:8 ، ج: 29، سبتمبر 1998، ص: 187.
3 - ابن منظور: لسان العرب، ج: 14،مرجع سابق، ص: 270-271.

فالنص إذا هو ما تراكبت مواده وتعالقت نصوصه، فإذا هو قابل للامتلاء بالآخر ومنه أمكن التركيب والقول، تناصت النصوص إذا اجتمعت في نص ما، وهذا هو معنى التناص، فالفعل تناصص (تفاعل) يحمل في طياته ما يقصد بالتناص رغم تعدد المصطلاحات العربية التي وضعت كمقابل وترجمة للمصطلح الأعجمي باللغة الفرنسية Intertextualité أو بالإنجليزية Intertextuality، إذ نجد مصطلحات عربية كثيرة: التناص، التناصية، البينصية، التداخل النصي، التفاعل النصي، و لكل ناقد عربي وجهتة المصطلحية يبرز بها ترجمته الخاصة لهذا المصطلح، والمفارقة أنهم لم يختلفوا في جذر الكلمة حينما نجد نصا في مقابل Texte.

التناص مصطلح نقدي أطلق حديثا، ويراد به تعالق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار فيما بينها، ذلك لأن "الأديب عضو في جماعة وفرد في أمة... يجد نفسه حيال كلمات مسكونة بأصوات الآخرين، ويتلقاها بأصوات الآخرين، منطوية على أصوات الآخرين، كل كلمة في نصه تأتي من نص الآخر الصوتي المتعدد، يعاني الشاعر الفنان صراعا ضد أساليب الآخرين ليختط طريقه الخاص ويمتلك أسلوبه الخاص، هذا اللعب الفني مع نصوص الآخرين، وهذا التفاعل الخصب بين النصوص الحاصل عن استحضار التجارب الشعرية للآخرين ثم دمجها في التجارب الفنية الخاصة هو ما ندعوه بالتناص."[1]

ومعظم الإشارات والتعريفات الإصلاحية اشتقت من مفهوم "جوليا كريستيفا" للنص باعتبارها من الأوائل الذين أطلقوا هذا المصطلح (التناص) على النصوص المتداخلة مع بعضها البعض، وهو المرجع ــ أيضا ــ في تحديد مفهوم التناص، حيث تقول: "إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى."[2] فكل نص تناص، ولا مناص من التناص.

والهدف هو تقوية النص الجديد وإبراز معناه. كأن يريد الكاتب المبدع تقديم فكرته أو

1 ـ جمال مباركي: التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر،2003 ، ص: 37.
2 ـ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، مرجع سابق، ص: 96.

رؤيته التي لا يستطيع تبليغها إلا من خلال تعالقه بالنصوص الأخرى التي سبقته شريطة أن تكون من جنس ما يكتبه وامتصاصها في إنتاجه. وبذلك فهو يقوم بعملية هدم لنصوص سابقة وإعادة نسجها من جديد مشكلا في نهاية المطاف نصا متداخلا أدمجت فيه عدة نصوص. والرأي نفسه يراه محمد مفتاح حيث أن النص مهما كان صاحبه فإنه محكوم بالتعالق مع نصوص أخرى فهو: "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلف."[1] وهذا هو أبسط تعريف عن مفهوم التناص في الأدب. وتوصل محمد مفتاح إلى مجموعة من التعاريف المختلفة وهي أنه:

1 ــ فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت في النص بتقنيات مختلفة.

2 ــ ممتص لها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع بنائه ومع مقاصده.

3 ــ محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها، ليخلص في النهاية إلى أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة."[2]

يرى "الغذامي" أن مفهوم التناص بدأ حديثا مع الشكليين انطلاقا من "شكلوفسكي" الذي فتق الفكرة، فأخذها عنه "باختين" الذي حولها إلى نظرية حقيقية، تعتمد على التداخل القائم بين النصوص."[3] ذلك ما يستفاد من رأي "فيكتور شكلوفسكي" الذي يرى أن" العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو،"[4] بينما نجد "رولان بارت" يعدد أفعال التناص إذ يقول: "يمثل التناص تبادلا، حوارا، رباطا، إتحادا، تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص، في النص تلتقي عدة نصوص تتصارع، يبطل أحدهما مفعول الآخر، تساكن، تلتحم تتعانق إذ ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى، وتدميرها في ذات

1 ـ محمد مفتاح: المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- بيروت، 1999، ص: 41.
2 ـ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، (استيراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 1986، ص:120.
3 ـ عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص : 289.
4 ـ محمد بنيس: الشعر العربي المعاصر، ج3 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001، ص: 185.

الوقت، إنه إثبات و نفي وتركيب."[1] ويشير ناقد آخر إلى أن " أساس تلك الجدلية القائمة على الصراع بين النصوص يرتد إلى تراث الشكليين الروس بدءا من"شكلوفسكي" ثم "باختين" الذي حولها إلى نظرية تعتمد التداخل بين النصوص."[2]

وانتقلت الظاهرة تدريجيا و بدأت تجد لها صدى في عدة مجالات منها الفلسفة. وفي هذا الصدد يقول: "عبد العزيز حمودة " الذي يوظف مصطلح البينصية ويقصد به التناص: " وقد أرجعنا مفهوم البينصية... لا إلى "باختين" بل إلى " هايدجر" وفلسفته التأويلية التي ترى أن كل نـــص جديد يجيء إلى الوجود باعتباره بينصا فهو محمل برماد ثقافي يعيده إلى نصوص سابقة."[3]

التناص إذن هو قراءة ثانية لنصوص اكتشفت وانتقيت وجمعـــت ونســـجت نســـجا مشكلة بذلك نصا آخر يحطم ما قبله، لأنه أخذ ما يحتاجه منها إما على سبيل الاقتبـــاس أو التضاد أو المعارضة. وهذا العمل لا يجبرنا أن نحكم على التنـــاص بأنـــه انتحـــال وسرقـــة لكنه " هو قراءة جديدة، كتابة ثانية، ليس لها نفس المعنى الأول."[4] لأن النص لا يبني نفسه بنفسه ولا تقوم له قائمة إلا إذا شكل من غيره، لأن سنة الحيـــاة عمومـــا تقتضي اعتماد الإنسان أحيانا على سواعد الآخرين. ولذلك لا بد أن يتواصل مع تراثه الشعري والنثري والنهل من هذا الجدول، والسير على خطى السلف لتحقيـــق غاياتـــه الأدبية جماليا وفكريا. " فالنص في حالة صيرورة يتقاطع مع نصوص سابقة عليه، ولا يحصى عددها والتي قد يتمثلها إراديا أو لا إراديا. "[5]

أساس التناص التفاعل والتشارك بين النصوص المختلفة، ويتطلب هذا الأمر الحفظ والمعرفة المسبقة للنصوص السابقة، "لأن النص يعتمد على تحويل النصوص السابقة وتمثيلها بنص موحد يجمع. بين الحاضر والغائب وينسج بطريقة تتناسب وكل قارئ

1 ـ عمر أوقان : لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت ، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،المغرب، 1996، ص: 29 .
2 ـ أحمد محمد قدور: اللسانيات و آفاق الدرس اللغوي، مرجع سابق، ص: 126
3 ـ عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،2001، ص: 451.
4 ـ عمر أوقان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، مرجع سابق ،ص: 29 .
5 ـ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص: 121.

مبدع." [1] لذا يجد الكاتب نفسه مجبرا على الأخذ من كتابات غيره، لأنه مهما أبدع فإن هذه المهارة مبنية على ركائز اتكأ عليها إراديا أو لا إراديا.

إن النتاج الشعري أو النثري إذا يعد تحويرا لما سبق، وأن المبدع لا يتم نضجه الكامل والحقيقي إلا من خلال استيعابه لجهود سابقيه، فهو يتأثر بالقرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف أو الأقوال المأثورة من أمثال وحكم وغيرها أو الشعر وما شابه ذلك." فمن من الكتاب، إذن، يستطيع أن يزعم أن ما كتبه لم يخطر بخلد أحد من قبله، ولا فكر فيه، ولا التفت إليه؟ ومن ذا الذي يجرؤ على أن يزعم للناس أن كتابته ابتكار محض: ألفاظا وأفكارا؟ فهو، منذ نعومة أظافره يخزن الأفكار من أبويه، وجديه ووالديه، ثم معلميه وشيوخه، ثم مما قرأ في الكتب، واستمع في المحاضرات، وربما مما سمعه في الإذاعات، أو قرأه في الصحف والمجلات،..." [2]

ولم يختلف القدماء مع المحدثين في هذا الشأن إذ وضع العلامة ابن خلدون مجموعة من الشروط لكتابة الشعر من أهمها الحفظ من جنس العمل الأدبي حيث يقول: "اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطا، أولها الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها... ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ. فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر، إنما هو نظم ساقط، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الشعر وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال: أن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ، لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها فإذا نسيتها، وقد تكتفت النفس بها، انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة"، [3] حيث لا يمكن أن نفسر الحاجة لنظم الشعر أو إنتاج النص وبنائه إلا بالحفظ.

1 ـ مصطفى السعدني: التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف المصرية، مصر.، ص: 8.
2 ـ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 278 .
3 ـ ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، مرجع سابق، ص: 592،

للتناص أهمية بالغة في الثقافة الإنسانية بشكل عام، وللمبدع بشكل خاص، حيث يعبر عن ذلك عبد الملك مرتاض: " التناص للنص الإبداعي كالأوكسجين الذي لا يشم ولا يُروى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه، وأن انعدامه في أيها يعني الاختناق المحتوم."[1] ويؤكد ذلك محمد مفتاح حينما قال: التناص إذن للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما.[2]

المبدع يعيش في زمنين مختلفين أحدهما زمنه الحاضر والآخر زمن قديم سابق بعيد عنه، يستلهم من موروثهما الثقافي السائد آنذاك، ومن ثقافته الخاصة التي اكتسبها من محيطه الاجتماعي الذي ترعرع فيه، ويطعمهما بأسلوبه الخاص. وهنا يكون قد شكل توأمة بين الماضي والحاضر البعيد والقريب لإنتاج الإبداع والتجديد، ومسايرة الركب المعاش. يصوغهما من الماضي وفق رؤية معاصرة.

يرى عبد الله الغذامي أن النص لا يتولد إلا من نص آخر، بحيث: " أن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ، إنه نتاج أدبي لكل ما سبقه من موروث أدبي، وهي بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه."[3] والنص عامة في نظره أيضا "بنية مفتوحة على الماضي مثلما أنه وجود حاضر ويتحرك نحو المستقبل."[4]

وخلاصة لما تقدم من خلال هذه التعريفات والتقديم حول هذا المصطلح فإننا نلمس حضوره القوي في كل مستويات الحياة اليومية للإنسان اجتماعيا وسياسيا وأدبيا وغيرها، ولا يستطيع أيا كان الاستغناء عنه. وصدق الخليفة علي بن أبي طالب ــ رضي الله عنه ــ حينما قال: " لولا أن الكلام يعاد لنفد."[5] وكأنه وسيلة من وسائل النهوض بالحضارات الإنسانية ورقيها.

1 ـ عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 278.
2 ـ محمد مفتاح: المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، مرجع سابق، ص:43.
3 ـ عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت،ط1، 1993، ص: 111.
4 ـ المرجع نفسه، ص: 113.
5 ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص:160.

وقد ضبط النقاد لظاهرة التناص أنماطا وأنواعا وأشكالا ومستويات ومظاهر وأدوات إجرائية مع بعض الاختلافات الخاصة باتجاه كل ناقد ورؤيته للظاهرة وفهمه إياها، وهي مثبتة في تضاعيف مؤلفات هؤلاء النقاد المعروفين أمثال: "كريستيفا" و"جونات" و"محمد بنيس" و"محمد مفتاح" و "سعيد يقطين" وغيرهم. ولا يسعنا المقام هنا لتفصيلها. هذا وقد "حقق مفهوم التناص انتشارا في الدراسات النظرية والتطبيقية العربية باعتباره مفهوما إجرائيا في تحليل الخطاب الأدبي، الشعري والسردي."[1] بيد أن نقاد العرب وجدوا إشكالا مصطلحيا وعدم اتفاق مشترك فيما يخص ترجمة مصطلح التناص الذي نفضل توظيفه في هذا البحث باعتباره المصطلح الأشيع والأكثر استعمالا في الترجمات النقدية العربية الحديثة. ويرجع " تعدد المقابل العربي اتجاه المصطلح الأجنبي لتعدد واضعيه أو تعدد اللغات الأجنبية المنقول عنها."[2]

رغم دعوات التوحيد المصطلحي إلا أنها لم تلق صدى لدى العامة، و يظهر هذا من خلال مصطلحات كثيرة وضعت لمفاهيم عدة مثل اللسانيات الشعرية والتفكيكية. وفيما يخص مفهوم التناص فإن نقادنا العرب ــ كما سبق ذكره ــ أخذوا طرائق كثيرة في ترجمته، ففي المغرب على سبيل المثال عرف تلقيا نقديا كبيرا عن الغرب، إذ نجد ثلاثة نقاد مشهورين، لكل واحد وجهة نظره في تبني هذا المصطلح دون الآخر وهم "محمد بنيس" و "محمد مفتاح" و"سعيد يقطين".

مهما قيل عن التناص أويقال ، فإن ما يهمنا في هذا البحث هو كشف تنوع مصادره ومنبعه في كتابات ياسمينة صالح الروائية وكيفية تجليها ومناسبتها للفكرة المعبر عنها. ومما يلاحظ أيضا في هذه الأعمال الحكائية أن التناص وإن لم يكن مبالغا فيه، فإنه جد متنوع بأشكال مختلفة، ومستغل في أغلبه بشكل عفوي، وهذا لا يمنع من وجود دلالات لهذه التناصات سواء أكان ذلك عن وعي من الكاتبة أم عن غير وعي. وسنوردها بحسب أنواع النصوص.

1 ـ نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب: ج2، مرجع سابق، ص: 104.
2 ـ شحادة الخوري: دور المصطلح العلمي في الترجمة و التعريب، مرجع سابق، ص: 194.

تنوعت مظاهر التناص في روايات ياسمينة صالح بحسب تنوع أصناف الكلام، وأساليبه، فكان منه التناص الديني الذي ضم على وجه الخصوص اقتباسات من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف. والتناص الأدبي بمختلف قوالبه الذي يضم الشعر والنثر إضافة إلى توظيف قوالب فنية أدبية مع تحوير بعضها أحيانا ناهيك عن بعض التناصات التاريخية، وكذلك توظيف التعابير العامية التي هي أول ما يلمح في رواياتها. لكن ليس بالشكل الذي يثير الانتباه وأول ما نلمسه " حكمت عليك الجبهة بالموت يا كلب."[1] " أنت لست جزائريا يا كلب. أنت خائن وقواد"[2] حيث يعبر السارد على درجة امتعاضه الشديد من العمل الذي يقوم به الجزائري الخائن لأمته وثورته التحريرية، وهو تناص مع المعجم العسكري لجبهة التحرير الوطني. كما نجد عبارة أخرى وهي عبارة مدح من أهل القرية لبطل رواية "بحر الصمت": "سي السعيد تبارك الله عليه..."[3] في حين الجملة التالية فيها ذم وقدح من الأب لابنه لخضر:" ابن كلب! يظن أنه قادر على خداعي...!"[4]

في ثنايا الرواية ترد عبارة فصيحة لكنها ذات تعبير عامي، وهي قول والد البطل لابنه: "إياك أن تضع رأسي في الأرض."[5] وهي عبارة يقولها الآباء عادة لأبنائهم كي يكونوا قدوة لهم ويشرفوا ماضي آبائهم و أجدادهم حتى يكون مجيدا و ينطبق عليهم المثل العربي: " هذا الشبل من ذاك الأسد."

توظيف التعابير العامية في الرواية الفصيحة له غرض أساس وهو الإيحاء بواقعية أحداثها. ولم تكن هذه التعابير كثيرة، بحيث لم تطغ على البنية الفنية للرواية. إذ نرى "أن النص ليس فقط مجسدا في إطار أنظمة مختلفة القيم ولكنه في الآن ذاته يعبر على صعيد الكتابة، عن القيم والمعايير الاجتماعية... وبذلك يتموقف النص من المجتمع، ينقده من خلال وجوده وهو يلح على هذا البعد وهو إلى جانب ذلك يرتبط بسياق عام

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 16.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 20.
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص:11.
4 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 67.
5 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 17.

للظواهر الاجتماعية، و يشهد كأي وثيقة تاريخية، القيم السائدة في عصره."[1]

ــ التناص الديني:

التناص الديني يعني: " تداخل نصوص دينية مختارة ــ عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية... مع النص الأصلي للرواية بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معا."[2] أحدث عصر النهضة سلسلة من الفراغات الروحية حتمت على الشعراء والروائيين الرجوع إلى الدين والنهل من معينه الذي لا ينضب لأن لغة القرآن الكريم نبع عذب يستقي منه الكثير من الأدباء لفظا ومعنى لنقل معاناتهم وأحاسيسهم، لأن التقدم المادي وقف عاجزا على الإجابة عن الكثير من المسائل الفكرية التي لها علاقة بمصير الإنسان، وجودا وحرية. وهكذا جعل الأدباء من التراث الديني"متكأ فنيا، يهيئ للقصيدة وللرواية توهج أداء وزخم عطاء، حين تنسكب في الذاكرة كل تذكارات الحدث الذاهب، وتصب شجنها في بحر الحدث الآتي."[3]

تكمن أهمية التناص الديني في كونه يرفع من قيمة النصوص دلالة وجمالا وقوة، إذ تصبح ذات سلطة تأثيرية قوية أكثر من غيرها من النصوص الأخرى لما تحتويه من قيم أخلاقية ودينية وتاريخية وإنسانية، ناهيك لما تضيفه لجوانب هذا النص من متعة فنية وجمالية تستوقف الفكر الإنساني في تلمس جوانب هذا النص الأدبي. ويتوقف استيعاب هذه النصوص وتأويلها على فهم النصوص الخفية (النص الغائب الذي يسميه محمد بنيس بالنص الأصلي) التي استقيت منها هذه المعاني، وفك شفراتها بحيث تساعد على تفسير النص تحليله.

وقد احتوت روايات ياسمينة صالح الكثير من التناصات، دينية مباشرة وغير مباشرة اشتغلت عليها لإغناء السياق الروائي وتقريب هدفه مستحضرة من نصوص غائبة. أول ما يلمح في روايتها الأولى في هذا الجانب هو توظيف عبارة " بداية التكوين وسفـــر

1 ـ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص: 26.
2 ـ أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع،عمان، ط2، 2000. ص: 37..
3 ـ رجاء عيد: لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر،1985 ، ص: 229.

الخروج،"[1] وهما كما يعرف في التوراة – عنوانان لسفرين من الأسفار و هما سفر التكوين (la genèse) وسفر الخروج (l'exode)، فسفر التكوين يتحدث عن خلق الكون، أما سفر الخروج فمعناه خروج بني إسرائيل من التيه زمن موسى ــ عليه السلام ــ وأكثر النصوص الدينية الموظفة في هذا المتن من القرآن الكريم، سواء أكان الأمر متعلقا بتناص مباشر عن طريق الاقتباس، أم بتناص إشاري عن طريق توظيف القصص القرآني، ونلمس توظيفا أيضا للحديث النبوي الشريف.

1 ــ التناص القرآني:

صياغة القرآن الكريم جديدة لم يعهدها الإنسان سابقا، حيث تفيض معنى وابتكارا ودلالة ولفظا، وهو التناص مع النص المقدس، الذي أحدث ثورة ــ في كل المجالات الفنية والفكرية ــ على معظم تعابير الإنس والجن الفنية شعرا ونثرا، ليخلق تشكيلا فنيا متميزا، فأصبح نموذجا جديدا في الكتابة، صعب على أي كان معارضته والسير على نهجه شكلا ومضمونا، لأنه معجز اللفظ والمعنى، لكن لم ذلك يمنع الأدباء والشعراء من محاولة استحضارهذه النصوص القرآنية، عن طريق الامتصاص أ الاجترار أو الحوار.

التناص هو تسمية حديثة لمصطلح بلاغي قديم وهو الاقتباس، وهذا يعني أن التناص القرآني " ظاهرة ليست بجديدة في التناولات الأدبية بعامة، إذ إن القدماء توسلوا به تضمينا في آدابهم جنبا إلى جنب مع المؤثرات الأخرى... "[2]

جاءت نصوص ياسمينة صالح مثقلة بدلالات تناصية عديدة من خــلال استحضــار نصوص غائبة فيها، تراوحت بين الاجترار والامتصاص في حين تكاد تختفي طريقة المحاورة للنص القرآني ربما إيمانا من الكاتبة بأن النص الرباني نص غير عادي فهو كلام الله ــ عز وجل ــ منزه عن الخطأ لا يضاهى ولا يعارض، لذلك وجب التعامــل معه بحذر شديد خوفا من المساس بقدسيته ونزاهته. ونلمسه فــي عــدة مواضــع فــي الرواية. وهي كالتالي: "مصيرنا لا بد عائد إلى الأرض. "[3] وهذه العبارة تشيــر إلــى

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 10

2 ـ عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 1، 1998، ص: 11.

3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 32.

قوله ــ تعالى ــ: ﴿**مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَى**﴾[1] وجاءت العبارة في الرواية على لسان إمام القرية ذي الثقافة الدينية، للدلالة على أن أصل الناس من تراب، وأنهم متساوون في اقتسام خيراتها، فليس من اللائق أن يستأثر بها أحد على حساب الآخر، وهذا المغزى الديني يركز على ضرورة الإخاء والعدالة والمساواة بين البشر. ونلمس تناصا حرفيا من القرآن في موضع آخر: " يا ليتني كنت ترابا."[2] المقتبس من قوله تعالى: ﴿**وَيَقُولُ الْكَافِرُ يَا لَيْتَنِي كُنتُ تُرَابًا**﴾[3] وردت هذه الآية في الأصل على لسان الكفار يوم القيامة. فبعد أن يروا الحيوانات التي يحولها الله ــ سبحانه وتعالى ــ إلى تراب، يتمنون لو أنهم كانوا حيوانات في الدنيا. غير أن التناص هنا يحمل دلالة ندم البطل ومبلغ تعاسته وشقائه في الدنيا. ونجد على لسان " الرشيد " المجاهد المؤمن قوله: " كلما سقط منا شهيد كان نصرنا أعظم... لأن شهداءنا يذهبون إلى الجنة مرتاحي البال..."[4] فالعبارة الثانية تشير إلى قوله تعالى: ﴿**وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاء عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ(169) فَرِحِينَ بِمَا آتَاهُمُ اللّهُ مِن فَضْلِهِ وَيَسْتَبْشِرُونَ بِالَّذِينَ لَمْ يَلْحَقُواْ بِهِم مِّنْ خَلْفِهِمْ أَلاَّ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ(170)**﴾[5] وعبارة الرشيد تشي بإحساسه بقرب استشهاده وإيمانه بذلك، ورغبته في إحدى الحسنيين النصر أو الشهادة، فيما نرى حالة " السعيد" النفسية على خلاف ذلك، فهو لم يجاهد طواعية منه، وإنما ساقته إلى ذلك الظروف. كما أنه لا يهمه نصر أو شهادة بقدر ما يهمه انتهاء الثورة ليعود إلى " جميلة " سالما غانما، وشتان ما بين الهدفين، كما أن "السعيد " فهم من كلام "الرشيد " إدانة له رغم أنه لا يعلم ما بداخل نفسه. وفي قولها: "ينصحني ألا أكون مثلهم أولئك الكافرين بالوطن"[6] تشير إلى قوله تعالى: ﴿ **أُوْلَئِكَ هُمْ الْكَافِرُونَ حَقّاً وَأَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ عَذَاباً مُهِينا** ﴾[7] وإلى قوله ــ جل

1 ـ سورة نوح، الآية: 55.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 73.
3 ـ سورة النبأ، الآية: 40.
4 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 105.
5 ـ سورة آل عمران، الآية 169.
6 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 11.
7 ـ سورة المائدة، الآية:44.

جلاله ــ : ﴿**قُلْ يَا أَيُّهَا الْكَافِرُونَ (1) لَا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ (2) وَلَا أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ (3) وَلَا أَنَا عَابِدٌ مَا عَبَدْتُمْ (4) وَلَا أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ (5) لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ(6)**﴾[1] حيث نجد هنا السي العربي الرجل المخلص الثوري المتزن لا يفرق بين أولئك الذين خانوا وطنهم وبدأوا يزرعون فيه الرهبة والخوف والرعب عن طريق القتل والحرق والتعذيب والاختطاف بأولئك الذين كفروا بالله ودينه ولم يبق له إلا الخوف والنصح والتوجيه خوفا منه أن يحصدوا ما جنوه. فالأول مهما يكن لا ينعم بالاستقرار والأمن والثاني يخلد في النار جراء كفره.

من نماذج هذا التناص في رواية " لخضر" " فكر سي عثمان أن عليه الانتقام من ابنه ليعيده إلى الصراط المستقيم."[2] الذي لم يعد يطعه كما سبق، ويستمع إليه ويحسن السمع كما عهده بذلك. ولكنه مع مرور الوقت وبسبب الضغوط الممارسة عليه مع تقدمه في السن خاصة أن مرحلة الشباب مرحلة حساسة جدا شعر فيها بالظلم المسلط عليه. لذلك كان تصرفه لا يرضي والده تحت وشاية زوجة أبيه " أنت أرخيت له الحبل. هاهو يتمرد عليك."[3] وينعته والده: " ابن كلب يظن أنه قادر على خداعي."[4] لذلك قرر تأديبه فجاء كلامه متناصا مع قوله تعالى: " ﴿**اهدِنَا الصِّرَاطَ المُستَقِيمَ(6) صِرَاطَ الَّذِينَ أَنعَمتَ عَلَيهِمْ غَيرِ المَغضُوبِ عَلَيهِمْ وَلاَ الضَّالِّينَ(7)** ﴾[5]. فأخذ منه راتبه الشهري خلسة وهو نائم، وهذا هو الفعل التأديبيُّ الأول، ثمّ قام والدُ لخضر بإخبار سي نوح (والد نجاة) بحقيقة العلاقة العاطفية الموجودة بين لخضر ونجاة. فكان هذا هو الفعل التأديبيُّ الثاني، وكلاهما في سبيل إرجاع ابنه إلى الصراط المستقيم في نظر والد لخضر، أي أن يبقى ابنه تحت سيطرته، يعمل ويعطي الراتب لأبيه، فيصرفه على زوجته وأولاده الآخرين، ولا يدّخر لخضر العامل شيئا لنفسه. وهذا ظلم للخضر وهو خلاف الصراط المستقيم.

1 ـ سورة الكافرون.
2 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 81.
3 ـ المصدر نفسه، ص:66 .
4 ـ المصدر نفسه، ص: 67.
5 ـ سورة الفاتحة، الآيتان: 6 – 7.

أمّا الصراط المستقيم في القرآن الكريم هو الطريق الواضح الموصل إلى الله وإلى جنّته، طريق الحق والابتعاد عن الضلال، وهو معرفة الحق والعمل به.

ونلمح ملمحا آخر من ملامح التناص القرآني، و هو ما يسمى تناص الحالة المتمثل في تشابه الموقف، بحيث نجد علاقة بين نصين قديم وحديث وهو ما يقودنا إلى الحديث عن العلاقة بين الذاكرة والإبداع أو علاقة المبدع بالتراث، بحيث " أصبح من المؤكد الآن أن التناص ليس غير إدراج التراث في النص، وإدراج النص في التراث، فالنص الذي لا يستعيد التاريخ ليس غير رجع لنصوص تراثية أخرى يتجاوب معها ويحاورها و يعيد استنطاقها في نسيج جديد..."[1] ونجد نموذجين منه، الأول نلمسه في العبارة التالية التي تتحدث عن "بلقاسم" إحدى شخصيات الروايـــة الثانوية: " قيل إنه في العاشرة من العمر اعتدى بالضرب على قرين له، فقتله. "[2] فهذه العبارة تذكر بقصة موسى ــ عليه الصلاة السلام ــ في قولالله ــ عز وجل ــ : ﴿ **فَوَكَزَهُۥ مُوسَىٰ فَقَضَىٰ عَلَيْهِ** ﴾"[3] غير أن هناك فارقا بين الحالتين ، فموسى ــ عليه الصلاة السلام ــ لم يكن معتديا حينما، وإنما كان غرضه فض النزاع بين القبطي وواحد من بني قومه، بينما " بلقاسم " اعتدى على نظيره بالضرب لتأديبه لأنه ذمه وعيره بابن الحرام، فاعتبرها محافظ القرية دفاعا عن النفس، ليختفي بعدها " بلقاسم " لسنوات و يبتعد عن القرية كما فعل موسى ــ عليه السلام ــ وهذا ما يمكن أن نسميه (تناص الموقف) وكانت عودة " بلقاسم " كرجل مكتمل الشر بخلاف عودة موسى ــ عليه السلام ــ إلى مصر لنشر التوحيد وإنقاذ قومه وهو تناص عكسي.

ذكر السارد نظرة المجتمع إلى الشهداء وخاصة أصحاب الجاه والسلطان وكبار الشخصيات وموقفهم من أبنائهم خاصة واليتامى والمساكين عامة. " وان الشهداء الذين استشهدوا لأجله (الوطن) مجرد تواريخ يذكرها الكبار احتفالا وفلكلورا وزردة، يأكلون

1 ـ مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية في نهاية القرن العشرين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1999، ص: 97.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 21.
3 ـ سورة القصص، الآية: 15.

من خلالها أموال اليتامى والمساكين."[1] بينما القرآن الكريم يجل الذين سقطوا في سبيل الله والوطن حيث رفع من شأنهم ردا على صنيعهم، وحث على الاهتمام بذويهم وحذر من أكل أموالهم قائلا: ﴿**وَآتُوا الْيَتَامَى أَمْوَالَهُمْ وَلا تَتَبَدَّلُوا الْخَبِيثَ بِالطَّيِّبِ وَلا تَأْكُلُوا أَمْوَالَهُمْ إِلَى أَمْوَالِكُمْ إِنَّهُ كَانَ حُوبًا كَبِيرًا**﴾[2] وفي قوله تعالى: ﴿**وَلاَ تَقْرَبُواْ مَالَ الْيَتِيمِ إِلاَّ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ حَتَّى يَبْلُغَ أَشُدَّهُ وَأَوْفُواْ بِالْعَهْدِ إِنَّ الْعَهْدَ كَانَ مَسْؤُولاً**﴾[3] والفرق هنا أن إحياء ذكرى الشهيد عندهم كانت عن طريق إقامة الولائم وتنظيم الحفلات وتوزيع الجوائز وأكل أموال اليتامى، بينما حث الشرع على السير على نهج الشهيد والاقتداء ببطولاته والتحلي بمناقبه والإحسان إلى ذويه.

ورد أيضا على لسان " الرشيد " في حواره مع " السعيد " حين يخاطبه قائلا: " الله معنا لأننا ندافع عن الحق..."[4] وهو ما يذكرنا بموقف من مواقف الهجرة النبوية التي خلدها القرآن الكريم، وذلك في قوله ــ تعالى ــ على لسان نبيه ــ ص ــ : ﴿ **إِذْ هُما فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا** ﴾[5] فها هنا يلاحظ ما يسمى بتشابه الموقف أو تناص الحالة، رغم الفوارق الموجودة بين الشخصيات وتباعد الأزمان، واختلاف الحقيقة التاريخية عن الافتراض الأدبي (الرواية).

وفي الرواية نموذج آخر من تناص الحالة وهو تناص غير مباشر أي أنه تناص إشاري " يستنتج استنتاجا و يستنبط استنباطا من النص... و هذا ما ندعوه بتناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصاتها بروحها أو بمعناها لا بحرفيتها أو لغتها... وتفهم من تلميحات النص وإيماءاته وشفراته وترميزاته... "[6] التي لا تتبدى للقارئ إلا بإعمال الفكر واستعمال الذاكرة، لاكتشاف الدلالات والمقاصد التي يرمي إليها المبدع، وهذا يتطلب قارئـــا مثقفا له وعي بما يقرأ،

1 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 12.
2 - سورة النساء، الآية:2.
3 - سورة الإسراء، الآية:34.
4 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 110.
5 - سورة التوبة، الآية: 40.
6 - ماجد ياسين الجعافرة: التناص و التلقي (دراسات في الشعر العباسي) دار الكندي، عمان، ط1، 2003، ص: 15- 16.

حيث يشك في الكلمة أو العبارة فتستثير ذاكرته لتشير إلى مصدر التناص وقد " يتوقع القارئ في محاولة جد متفاعلة مع وحداته أنه انتهى إلى حقيقة النص الدلالية والتعبيرية واللغوية التي يرشح بها. لكنه لا يلبث أن يجد نفسه في حاجة عارمة إلى إعادة القراءة... واختبار النص من قبل القارئ يعني بالدرجة الأولى تشخيصا للبواعث الأسلوبية فيه، بهدف استثمارها في عملية التفسير والتأويل. "[1]

يستنتج مما قام به " سي السعيد " بعد استشهاد " الرشيد " عندما قال: " أحسست بغصة في حلقي وأنا أحمل "الرشيد" على كتفي..."[2] هذه العبارة تذكرنا وتعيدنا إلى أول جريمة وقعت على الأرض وهي قتل " قابيل " لأخيه " هابيل " ثم حمله على الكتف والسير به قبل أن يواريه في التراب، وربما كان موقف " السعيد" مشابها لموقف " قابيل " وإن لم يكن قاتلا، لعل ذلك ما يوضحه السر في الرواية: " كنت أشعر بالخسة والنذالة، أجل، ففي وضع كهذا، الأنذال هم الذين يبقون على قيد الحياة... كنت متعبا وأنا أمشي مهزوما حاملا جريحا على كتفي... جريحا سوف ينزف بصمت القديسيين والأنبياء..."[3]

الكاتبة بعبارتها هذه تستدعي قوله تعالى عمّا حدث بين الأخوين:﴿ **وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَاناً فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخر قَالَ لأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ(27) لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَآ أَنَاْ بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ(28) إِنِّي أُرِيدُ أَن تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِن أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَآءُ الظَّالِمِينَ(29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ(30) فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَاباً يَبْحَثُ فِي الأرض لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءة أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَـذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءة أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ**

1 ـ علي ملاحي: مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية ، مجلة اللغة و الأدب،ع: 14، جامعة الجزائر، 1999، ص: 8.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص:111.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 111.

النَّـــادِمِينَ(31)﴾[1] الدلالة الظاهرة حسد قابيل لأخيه هابيل دفعه لقتله إدانة اليهود وتبين مدى مكرهم منذ القديم إلى أن أسسوا الكيان الصهيوني.

وقد وظّف كثير من الأدباء العرب في القرن العشرين قصة قابيل وهابيل، " أمّا قابيل فقد أخذ في شعرنا المعاصر دلالة...قريبة من دلالته الدينية الموروثة، فقابيل رمز لكل سفاح، ولكل قاتل، ولكل معتد...خصوصا إذا كان ضحيته يمتّ إليه بصلة ما "[2] أو كما يقول المثل العربي "عداوة الأقارب أمسّ من لسع العقارب"، وبموت "هابيل" مات معنى الأخوة الإنسانية، وطغت العنصرية والأثرة والجشع على الخير والمحبة والتعايش السلمي في العنصر البشري.[3] واستخدموا شخصية قابيل رمزا للجاني، بينما استخدموا شخصية هابيل رمزا للضحية.[4] وفي الواقع السياسي نجد تعاطفا مع أحد رموز الشر، نلمسه أيضا في الواقع الأدبي من خلال تعاطف بعض الأدباء الغربيين والعرب مع قابيل، فعلى الرغم من شيوع دلالة الإدانة لقابيل، إلا أن بعض الأدباء يتعاطفون مع مأساته التي لم يكن له فيها يد في اعتبارهم، فهم يرون فيه رمزا للتضحية والتمرّد والنزوع إلى الحرية، وفي مقابل هذا التمجيد لقابيل أدان الشعراء ضعف هابيل وخنوعه كأنّما في ذلك إدانة موازية من شعرائنا لضعف العرب وخنوعهم[5] وسكوتهم عن الحق.

هذا المقطع يوضح الإحساس الحقيقي " للسعيد " وغيرته من "الرشيد" حيا أو ميتا، ذلك البطل الذي دخل الثورة عن قناعة فعاش مجاهدا، ومات شهيدا، و كسب حب " جميلة "، فكان بينهما الحب المتبادل. و كأن "جميلة" هذه لم تكن إلا الجزائر التي وهبها روحه فخلدت ذكره شهيدا. كل ذلك كان على خلاف ما سار عليه " السعيد" الذي كان ابن ثري القرية، ولم يتجه إلى ميدان القتال بإرادته، وإنما ساقته الظروف إلى ذلك، وهو ما يتبدى في السرد حين حديثه عن رفقاء الدرب: " كلهم كانوا أبطالا مسبقا،

1 ـ سورة المائدة، الآيات:-27-28-29-30-31.
2 ـ علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر، طرابلس، 1978، ص: 127.
3 ـ عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، ط1، 1986،ص: 62.
4 ـ علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 128-127.
5 ـ المرجع نفسه، ص:125-124.

وشهداء مسبقا.. أنا لم أكن شيئا من هذا، كنت رجلا قادته الأحداث إلى هنا، إلى هؤلاء الرجال الشهداء... الذين يذهبون إلى نهايتهم باسمين، راضين عن أنفسهم. "[1]

نموذج هذا التناص ما جاء في رواية وطن من زجاج: " منذ أن وقف المدير أمام رئيس البلدية الذي جاء إلى المدرسة بمناسبة نهاية العام وألقى خطبة الوداع على مسمع أولئك الذين جاؤوا ليتباهوا لنجاح أبناءهم."[2] يذكرنا هذا الموقف بموقف آخر من زمن الهجرة والحج عندما وقف الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ على جبل عرفات وألقى في الناس خطبته المشهورة بمناسبة الحج، والتي عرفت بخطبة حجة الوداع، غير أن الفارق هنا أن المدير ألقى الخطبة بمناسبة نهاية السنة، وهي خطبة وداع على أمل اللقاء في الموسم القادم. أما الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ ألقاها بمناسبة الحج شاعرا بدنو أجله ولقاء ربه، مخبرا أصحابه بأنه لا يدري إن كان بعد هذا اللقاء لقاء آخر بهذه المناسبة، حيث لوح بأنها آخر خطبة له. وفي مقابل ذلك فإن جمهور السامعين في الخطبة الأولى هم أولياء التلاميذ الذين جاؤوا ليشاركوا أبناءهم فرحة نتائجهم الجيدة. بينما جمهور الصحابة جاؤوا ليؤدوا مناسك الحج شاعرين بالحزن مما سمعوه من الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ في هذه الخطبة عندما أشعرهم بأنها ربما ستكون آخر خطبة له.

2 ــ تناص الحديث النبوي الشريف:

يأتي الحديث النبوي الشريف في المرتبة الثانية بعد القرآن، من حيث إشراق العبارة، وجمال الصياغة وفصاحة اللفظ، وبلاغة الكل، " فهو كلام الرسول ــ عليه السلام ــ وهو شرح وتفصيل لما جاء موجزا أو مجملا في القرآن."[3] لهذا تهافت عليه الأدباء لأنه يشكل أهمية فنية وفكرية في نسيج النص. فراحوا يستحضرونه في نصوصهم المختلفة، ويعيدون توظيفه وفق ما يتماشى مع تجربة كل أديب.

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 93.
2 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص:40.
3 ـ عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ج 1، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1981، ص: 241.

أحصي من هذا النوع من التناص نوعين في مقطع واحد من رواية " بحر الصمت" وردا على لسان إمام القرية مخاطبا " البشير" و"السعيد": " العدل والإنصاف من مكارم الأخلاق.. والله لا يفرق بين عبد وآخر إلا بالتقوى، وأنا لا أشك أبدا في تقواك تقواك يا" سي البشير"، لهذا جئت إليك كصديق، فأرجوا أن تراعي ظروف هؤلاء الفلاحين المسلمين، و تكف البلاء عنهم.. وتدفع أجورهم المتأخرة. "[1] في هذا المقطع المشحون بالدلالات الدينية، نلمس ــ على الأقل ــ تناصين عن الحديث، الأول يكمن في العبارة الآتية: " والله لا يفرق بين عبد و آخر إلا بالتقوى..."[2] مقتبس من قوله ــ صلى الله عليه و سلم ــ : "... ليس لعربي فضل على عجمي ولا لأبيض على أسود إلا بالتقوى، كلكم من آدم و آدم من تراب. "[3]

فقد كان هدف إمام القرية التأثير في الإقطاعي " سي البشير" الذي ظلم إخوانه المسلمين وغمطهم حقهم. لذلك يأتي رجاء الإمام من "سي البشير" في آخر المقطع أن يدفع أجور الفلاحين حيث يذكره بأنهم مسلمون مثله، هو ما توحي به العبارة الأخيرة: "و تدفع أجورهم المتأخرة. "[4] التي تذكرنا بقوله ــ صلى الله عليه وسلم ــ " أعط الأجير حقه قبل أن يجف عرقه.[5]

ــ **التناص الأدبي:** وهو يتسع لمختلف أجناس النصوص الأدبية، وباعتبار التقسيم التقليدي للأدب، فإن التناص سيكون شعريا ونثريا.

1 ــ التناص الشعري: طفحت رواية بحر الصمت بجو شعري، كما وجد بها بعض التناصات الشعرية وإن كانت نماذج قليلة. فهذا المقطع: " شعري الأبيض لا يضفي على عمري وقارا. "[6] يذكرنا بقول الخليفة المستنجد بالله:[7]

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص:31.
2 ـ المصدر نفسه،31.
3 ـ البهيقي أبو بكر أحمد بن الحسين: شعب الإيمان،ج1، مرجع سابق، ص: 289.
4 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 31.
5 ـ أخرجه البهيقي أبو بكر أحمد بن الحسين: في السنن الكبرى، ج6، دار الفكر، بيروت، ص : 121 .
6 ـ ياسمينة صالح، بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 9.
7 ـ شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي: سير أعلام النبلاء، ج20، تح: شعيب الأرنؤود ومحمد بن عين العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1985، ص: 413.

عيرتني بالشيب و هو وقار ليتها عيرت بما هو عار
إن تكن شابت الذوائب مني فالليالي يزهينها الأقمار

وإذا كان الشيب يضفي على صاحبه وقارا، فإن العكس هو الذي حدث مع " السعيـــد" الذي لم يشعر بأن هذا الشيب غيره، فهو تناص عكسي. بحيث أن شيبه لم يجعله يعتبر أو يحس بقرب نهايته، وقد قرأ ذلك ــ كما في الرواية ــ من موقف ابنته منه وتساؤله مع نفسه: " هل انتهيت؟ ابنتي تقول ذلك.. في عينيها قرأت نهايتي.. كأني أسمعها وهي ترددها: انتهيت يا سي السعيد."[1] والتناص العكسي هو صورة من اعتماد الحديث على القديم، إنه أسلوب يجعل من "الإبداع حضورا دائما لا يخضع للعبة التضاد (تضاد النص بالنص)، أي السقوط في وهم المغايرة. فالنص الحديث ليس هو نفيا لما هو كائن، وإنما هو تأسيس لما هو جديد يقال وطريقة جديدة... وكتابة أخرى لتلك النصوص، دون نفي لذاتية المبدع..."[2] وفي مقطع آخر نجد هذه العبارة: "وحدي كنت أرى الوطن فيك، ووحدي آمنت بك وكان علي أن أفوز بك وحدي ! "[3] تكرار لكلمة (وحدي) التي تذكرنا بجملة شعرية لمحمود درويش الذي يقول:[4]

ووحدي
كنت وحدي
عندما قاومت وحدي
وحدة الروح الأخيرة...

النصان يدوران حول المقاومة الباسلة لشعبين عربيين ضد الاحتلال الأجنبي، غير أن الفارق يتمظهر في أن النص الغائب وهو المقطع الشعري" لمحمود درويش" هو نص ذو دلالة رمزية يحمل معنى التباهي، بينما المقطع الروائي الذي جاء على لسان "السعيد" فهو يشي باختصار الوطن وجعله في صورة امرأة. والتباهي هنا واضح وكأن

1 ـ ياسمينة صالح، بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 9 .
2 ـ مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص :13 - 15.
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 93.
4 ـ محمود درويش: مديح الظل لعالي، دار العودة، بيروت، ط2، 1984، ص: 23 - 24.

"السعيد" هو الوحيد الذي أحب "جميلة" وهو حب من طرف واحد لا كما كان بين "الرشيد" و"جميلة".

وآخر نموذج نشير به إلى التناص الشعري مقطع محرف من النشيد الوطني " قسما بالنازلات الخافقات."[1] والعبارة من قول مفدي زكري:[2]

قسما بالنازلات المحاقـــات والدماء الزاكيات الطاهـــــرات

والبنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات الشاهقات

والتحريف في النص مقصود من الكاتبة، دلالة على عدم حفظ " السعيد " للنشيد الوطني والأمـــر يدل دلالة أعمق على أنه غير وطني، حيث تم هذا التناص عبر تقنيتي الإزاحة والإحلال، وذلك بإزاحة صفة وإحلال صفة أخرى محلّها. فالماحقات التي هي صفة ثانية للموصوف المحذوف (القنابل)، تمّ إزاحتها (حذفها) وإحلال الصفة الثانية للبنود (الأعلام) محلها، فحدث خلط من "السعيد" ومزج بين بداية صدر البيت الأول (الحشو) ونهاية صدر البيت الثاني (العَروض)، وممّا يزيد في اتهام "الرشيد" باللاوطنية أن الأمر يتعلق ببداية المقطع الأول من النشيد الوطني قسما (وهو خمسة مقاطع)، في كل مقطع ثلاثة أبيات واللازمة الثلاثية (فاشهدوا).

2 ــ التناص النثري:

يندرج ضمن هذا النوع الأمثال والحكم والأقوال والقوالب الفنية المعروفة ومنه.

أ ــ تناص أقوال الأدباء: نلمس في رواية بحر الصمت مثلا توظيف أربعة أقوال. ثلاثة منها لأدباء عالميين معروفين، الأول للكاتب والرئيس السنغالي" ليو بولد سيدار سنغور" الذي يقول: "التنازل يعني قبول كل الشروط بلا اعتراض."[3] فهذا القول ينطبق على "سي السعيد" وأتى على لسانه، لذلك جعله مقدمة لهذا الاعتراف حين يقول بعد ذلك: كنت أعي تماما أنني تنازلت كثيرا في حياتي، تنازلت جدا، وأخطأت أيضا.."[4]

1 ـ ياسمنة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص :122 ـ 123.
2 ـ مفدي زكريا: اللهب المقدس، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، ص: 71.
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 34.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 34.

وفي موضع آخر نجد مقولة للكاتب الهندي "رابندارات طاغور" الذي يقول: " الحب حالة انقلاب."[1] ففي هذا المقطع تأخر ذكر صاحب المقولة، و تأتي هذه المقولة للدلالة على ما عاشه "السعيد" و يعيشه، حيث إن "جميلة " قلبت حياته رأسا على عقب، وهذا ربما يدل على دلالة أخرى، وهي عمق تأثير المرأة في الرجل سلبا و إيجابا، حتى قيل: وراء كل رجل عظيم امرأة.

وفي مقطع آخر: " ثمة ما ينتظرنا دوما في الجهة الأخرى، قالها "لوركا" لصديقه غونزاليس" قبل حتفه بأيام..."[2] هذه المقولة للشاعر الإسباني " فيديريكو غارسيا لوركا" الذي اغتاله نظام الدكتاتور "فرانكو". وأهم ما في العبارة هو (الجهـــة الأخرى) التي تبدو نوعا ما غامضة في مقولة "لوركا". ويبدو أن المعنى يتجه نحو عالم ما بعد الموت، الدار الآخرة، و في المقطع يجري "السعيد" مقارنة بينه وبين "لوركا" في إطار إدانة الذات، وهو ما يبينه المقطع الموالي: " لوركا توقع كل شيء، وذهب إلى الجهة الأخرى بكبرياء الشعراء. وأنا توقعت كل شيء، وذهبت إلى الجهة الأخرى بغرور المجانين."[3] وهذا المقطع يصور مرحلة ما بعد الاستقلال، حينما أستدعي "السعيد" لحضور ندوة تاريخية كشاهد تاريخي عن الثورة، فقال كل شيء ما عدا الحقيقة، وهو الذي عاشها وانتقل إلى مرحلة الاستقلال(الجهة الأخرى)، وإذا كانت هذه المرحلة مليئة بإدانته لنفسه، فقد كانت نتيجة إدانة ابنته له بعد بحر الصمت الذي كان برزخا بينهما.

وهناك مقولة أخرى مجهولة المؤلف والمرجعية، إنها مقولة جاءت باللغة الفرنسية، وهذا التوظيف يدخل في نطاق التناص، وهو ما يظهر في المقطع الموالي:

« le révolution est fille de l'injustice pendant qu'on fait la guerre , il faut oublier sa religion. »[4]

ولم تهمل الكاتبة أن تقدم ترجمة لهذه المقولة المفهومة التي جاءت على لسان السعيد: "لم أنس هذا: الثورة، هي ابنة الظلم، بينما نحن نحارب، فيجب أن ننسى الدين."[5] وربما

1 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص. 119.
2 - المصدر نفسه، ص. 147.
3 - المصدر نفسه، ص: 147.
4 - المصدر نفسه، ص: 40.
5 - المصدر نفسه، ص: 40.

تأتي هذه المقولة ليبرر بها "السعيد" موقفه قبل دخول الثورة، وهو الإقطاعي الذي كان ظالما مثل أبيه.

«De l'amour a la mort il n y avait qu' un pas, et l'amour l' a franchi qui peut dire pourquoi?
Qui peut dire comment il a mis une croix, sur nos rêves d' amant d' écrêtant l' amour hors la loi!»[1]

وكما جرت العادة لم تهمل الكاتبة هنا أيضا ترجمة هذه الأغنية:

"من الحب إلى الموت خطوة واحدة قطعها الحب! من يقول لماذا؟ من يقول كيف وضع حدا لأحلامنا العاشقة جاعلا الحب خارجا عن القانون!"[2]

كان السارد يستمع إلى هذه الأغنية لأنهل تتماس ووضع الأمة من كافة جوانبها في وقت كان يجلس في مكان يراقب فيه الناس متأملا الأشياء تأملا ممزوجا بالسخرية والمرارة لأن الوضع غير طبيعي والوطن بدا له هلاميا، والكون أصبح ضيقا وتافها." ولم تعد اللغة قادرة على استيعاب ما نريد قوله.. كل شيء جاهز للنهاية. حتى ما يولد الآن يولد ميتا .. الأمل والفرح الوهمي والوطن الذي يموت فينا كثيرا كلما ظننا أننا ننقذه إلى غد آخر."[3]

ما يمكن قوله عن هذا النوع من التناص هو أن "الأدب يكتب بذكرياته الحاضرة والماضية، ويعبر عن الذكرى من خلال إطلاقه للذاكرة ومن خلال بثها في النصوص، عبر عدد من طرائق الإعادة والتذكير وإعادة الكتابة التي تؤدي إلى إظهار نص التناص الذي هو ذاكرة الأدب."[4] وهو ما معناه أن السابق يبصم في اللاحق و يكون مادة للتناص. وما يمكن قوله أن الرواية هذه " إنتاج وإعادة إنتاج، ومن ثم فإن مؤلفها قام بعملية هدم وبناء... تكونت مما علق بذاكرته من معلومات ومحفوظات... من مجالات معرفية مختلفة... فالنظر إلى نص كإنتاجية يعني أن نعتبره من حيث هو إعادة بنـــاء

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 99.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 99.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 99-100.
4 ـ تيفن ساميول: التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2007، ص: 32.

لأقوال جاءته من مناح متعددة. "[1] إنه بناء لأقوال خلفتها الأجيال السابقة، فهي تراث للأدباء، وللتراث سلطته وسطوته، ولا يمكن للوارث أن يبقى محايدا أمام ما يرثه من مال أو سكن أو أدب، فلا بد أن يستغل ما ورثه وينتفع به وهكذا حال الأديب.

ب ــ تناص القوالب الفنية: تعتبر القوالب الفنية العربية ذات دور كبير في صياغة النصوص الأدبية العربية، وهي تلك العبارات التي استعملها العرب للتعبير عن موقف ما، وهي من ناحية توظيفها تأخذ طابعا اجتراريا إذا صيغت كاملة، وأحيانا يتغير تركيبها بالإحلال والإزاحة، فتأخذ طابعا استعاريا يمتص المعنى ويحوله عن مجراه. وأول ما نجده من القوالب الفنية عبارة " فارغ اليدين."[2] التي تأتي لتبين عودة " السعيد " إلى قريته دون شهادة الطب، التي أضاع سنوات دراسته في العاصمة دون تحصيلها، وقد خيب أمل والده: " كنت أشبه باللعنة التي حلت على رأس أبي وهو يراني أمامه، فاشلا وغير نافع، يستأهل الموت.. كان أبي مفجوعا من تلك الحقيقة، التي أعادتني إليه دونما أدنى حلم حققته لأجله، سوى عبارة تلميذ فاشل كتبت بالحبر الأحمر أسفل كشف نقاط آخر سنة دراسية قضيتها في العاصمة.."[3]

لقد عاد " السعيد" إلى القرية فارغ اليدين وهو الذي تلقى رسائل من أبيه و يكتب له في كل مرة: " إياك أن تضع رأسي في الأرض."[4] و تأتي في نفس السياق الاجتراري عبارة: " و قبل أن أنبس ببنت شفة، رأيته أمامي."[5] التي أدت وظيفة السرد بعد إخبار الخادم لسيده "السعيد" بقدوم المعلم "عمر" الذي لم ينتظر الإذن بالسماح له بالدخول، وعاجله باللقاء قبل أن يخبره الخادم بالرفض أو الموافقة أي قبل أن يتكلم، وعبارة (بنت شفة) هي كناية عن الكلمة، لأنها تخرج من بين الشفتين (من الفم). وتكرر هذا القالب نفسه شكلا عندما قالت ياسمينة صالح: " دون أن أنبس ببنت شفة أمام السكرتيرة التي

1 ـ محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدر البيضاء، ط2، 1990، ص: 152.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 16.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 16-17.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 17.
5 ـ المصدر نفسه، ص : 27.

بقيت تنتظر تعليقي وجدتني أمسك بالقلم وأكتب إلى كريمو."[1] التي أدت وظيفة الحكي أيضا بإخبار السارد بقتل كريمو الذي لم ينل حظه من الثناء والإكرام أو على الأقل العزاء وهو حي. ونعتقد أن هذا القالب لا يختلف تماما عما جاء في: " لا يعتقد أنني نائم على أذني."[2] بعد علم السي عثمان بكل الأفعال والحركات التي كان ابنه يقوم بها كعلاقته بابنة نوح أو الراتب الشهري الذي لم يبح به كاملا ولا يعطيه لوالده. وفي: هل سمعت بآخر الأخبار أم أنك نائمة على أذنيك أنت أيضا."[3] دليل على أن علاقة نجاة بلخضر عرفها الذاهب والآيب، والقاصي والداني. والعبارة كناية على الغفلة وأيضا يعبر بها عن نفسه أي أن جميع الناس على علم بأخبار ابنته إلا هو مع زوجته.

ونلمس أيضا عبارة يحفظها عن ظهر قلب وردت في سياق حديث " السعيد" عن جميلة وحيها: " كان حي "بلكور" أنشودة عشت أحفظها عن ظهر قلب.."[4] وهو تناص اجتراري لكنه يعبر عن مدى عمق حب "السعيد" "لجميلة" حتى في ذلك الموقف الذي أحضر لها فيه رسالة من "الرشيد" الذي كانت تحبه.

من القوالب الفنية الأخرى الواردة في رواية " لخضر" " هذا جزائي جزاء الإحسان بالنكران، جزاء الثقة التي وضعتها فيك، تصادقين لخضر البائس الجائع."[5] التي تبين الثقة الكبيرة التي وضعها السي نوح في بناته اللواتي رباهن على القيم الفاضلة والأخلاق الحسنة، بينما إحداهن خانت هذه الثقة وداست عليها وكانت تخرج خلسة وتلتقي لخضر على قارعة الطريق، وفي دور السينما تحت طائلة من الأكاذيب على والدتها وهي تدرك أن ذلك التصرف لا يليق ببنت في سنها وتربيتها وفي حق والدها الذي يحترمه الصغير والكبير.

ــ كان علي أن أقنع أمي كي تسمح لي بالخروج..

ــ بماذا أقنعتها ؟

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 149.
2 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص:78.
3 ـ المصدر نفسه، ص:83.
4 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص : 118.
5 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص:81.

ــ بأني سأزور صديقتي في الزقاق الآخر. لهذا يجب علي أن لا أتأخر في العودة.[1]

ويقابل هذا القالب الفني في الأمثال العربية " جزاء سينمار" وهو مثل يضرب في مقابلة الإحسان بالإساءة، ومقابلة الخير بالشر، ومقابلة المعروف بالمنكر ويقال: "جزاء سينمار." وكان سينمار بناء مجيدا من الروم اتسم بالبراعة والحس الفني، سمع به ملك المناذرة، النعمان بن المنذر وطلب منه أن يبني له قصرا لم يشهد له العالم مثيلا من قبل ومن بعد، وسماه " الخورنق" فلما انتهى منه استحسنه الملك وأثار إعجابه، "وكره أن يعمل مثله لغيره فألقاه من أعلاه فخر ميتا فقال الشاعر:

جزتنا بنو سعد لحسن فعالنا جزاء سنمار وما كان ذا ذنب[2]

وإذا كانت هذه التناصات اجترارية، هناك تناصات محورة، استدعت فيها الكاتبة بعض القوالب الفنية وعدلت في تركيبها، ورصدت ثلاث أمثلة في هذا الإطار، أولها يأتي في سياق شعري: " يوجد في مكان من هذا الليل، قلب يجهش بالبكاء.."[3] فإن عبارة " قلب يجهش بالبكاء ". لم ترد هكذا في كلام العرب. فقد كانت تقول عمن يبدأ في البكاء: "أجهش بالبكاء"، ويبدو أن الكاتبة وظفت العبارة استعاريا، فالقلب لا يبكي وإنما العين، كما أن نفس الإنسان هي التي تجهش بالبكاء لا القلب أو العين، وذلك أن العين تعبر عن حالة الحزن التي هي حالة نفسية شعورية بإخراج قطرات مائية مالحة تعرف بالدموع، لتخرج معها المكبوتات وينفس المحزون عن كربته تنفيسا معنويا وماديا، وإلا فإن هناك حالات تستدعي البكاء غير أن صاحبها يكون جلدا صبورا فلا يبكي، وإنما يبقي حزنه داخل نفسه فلا تجهش نفسه بالبكاء. وفي سياق هذا النوع من التناص ترد عبارة: " كانت السخرية مفتوحة على مصراعيها.."[4] التي حورت عن القالب الفني المعروف (فتح الباب على مصراعيه)، ومصراعا الباب هما طرفاه، أي أن الباب مفتوح كليا. ووظفت الكاتبة هذه العبارة للتعبير عن دهشة "السعيد" بعد أن طـــلب

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 72.
2 ـ أبو هلال العسكري: جمهرة الأمثال، ج1، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، عبد المجيد قطامش، دار الجيل، بيروت، ط2، 1988، ص: 305.
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص : 24.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 63.

منه المعلم عمر الانضمام إلى صفوف الثورة، لذلك ضحك طويلا، وهو نفسه لم يصدق" أن يتحول "السي السعيد" الإقطاعي الفاسد إلى ثائر قومي، وبطل باسم الجبهة.. "[1]

وآخر مثال نشير به إلى التناص عبارة:"حطت الحرب رحالها في القرية!"[2] التي تشير إلى اتساع رقعة الثورة، مواصلة زحفها لتشمل كل مناطق الوطن التي كانت للمحتل جنة وستصير له نارا تحرقه، وتعاقبه على الظلم الذي سلطه على أهلها، وسيصلى سعيرها معاونوه من الخونة. وعبارة " حطت الحرب رحالها ". تأتي في شكل تناص عكسي عن عبارة عربية مشهورة " وضعت الحرب أوزارها " دلالة على انتهاء الحرب والخلاص من أوزارها وخسائرها.

روايات ياسمينة صالح خاصة روايتها الأولى عجت بتناصات أخرى، خاصة تلك المتعلقة بالاستذكارات التاريخية، وذكر الوقائع والأمكنة والشخصيات، لأن الروايات كلها شكلت حلقة واحدة بدأت بالحديث عن ماضي الجزائر الثوري ، بيد أنه تم التركيز على رصد أهم النصوص التي وظفتها الكاتبة والتي أفادت منها كثيرا في بناء رواياتها، التي هي نصوص أدبية ذات سمات فنية خاصة. هي ما ندعوه بالأسلوب" فالنص أسلوب... والأسلوب جملة من التقنيات المعتمدة... من قبل صانع النص من أجل وضع لبنة، مكوناتها هي الوحدات اللغوية التي تتحول من عناصر فارغة إلى رموز أو شفرات معبأة بمعاني تفرض نفسها على المتلقي بأشكال مختلفة تتحقق في ردود أفعال تصدر عن القارئ حالما يفرغ من قراءة النص "[3]

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 63.
2 ـ المصدر نفسه، ص :63.
3 ـ علي ملاحي: مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية، مجلة اللغة والأدب، عدد سابق، ص: 9.

الـــــفـــصـــل الـــرابع

البنى الأسلوبية في روايات ياسمينة صالح

الظواهر التركيبية في روايات ياسمينة صالح

الصور الفنية: البناء والشعرية والدلالة

الحذف ودوره في تحقيق التماسك النّصّي

معدل الـــتـــكـــرار وجماليته

الـــحـــوار

الوصف

الظواهر التركيبية في روايات ياسمينة صالح:

أ ــ الاختيار

بين الكثير من الدارسين الأسلوبيين الأسلوب على أنه اختيار من إمكانيات اللغة المعجمية والنحوية والصرفية وانتقاء الكلمات التي تناسب المقام والمعنى، وهنا تحدثت الأسلوبية على نوعين من الاختيار، "الاختيار النفعي الذي يقتضيه موقف المبدع من المخاطبين وهذا قريب مما يعرف في البلاغة العربية بموافقة الكلام لمقتضى الحال، والنوع الثاني وهو الاختيار النحوي الذي تتحكم فيه مقتضيات الصياغة."[1]

يبقى التساؤل حول قصدية الانتقاء أثناء عملية الإبداع، هل اعتمد الكاتب توظيف هذه اللفظة مفضلا إياها على لفظة أخرى وتفضيل تركيب على آخر. وذكر النقاد أن هذا الاختيار يتم في أحيان قليلة بطريقة عفوية لا شعورية، أما الجانب الأكبر يجتهد فيه المبدع باحثا عن اللفظة أو التركيب الذي يتلاءم وتوصيل أفكاره إلى المتلقي خاصة بعد الانتهاء من هذا الإنتاج، ثم مراجعته وإعادة النظر فيه بالتقويم والنقد. ولا شك أن هذا التمييز بين الاختيار الواعي والاختيار اللاشعوري أمر ضروري.

الجميع يعرف بتجربته الخاصة أن هناك اختيارات لا شعورية نأتيها بطريقة عفوية غريزية للوهلة الأولى وبشكل آلي تقريبا بينما هناك اختيارات أخرى متدبرة ومقصودة نتردد في القيام بها. نصحح ما انتهينا إليه منها ونتأمل الكلمة أو العبارة الملائمة التي نعثر منها على الشكل المناسب، وقد تختفي كل آثار هذه العملية في الصياغة الأخيرة.

لكن بعض الكتاب يحلو لهم أن يحتفظوا بها حتى يتركوا شهادة أمينة على المجهود الذي يقومون به للتعبير عن أنفسهم بيد أنه إذا كان التمييز بين هذين اللونين من الاختيار صالحا نظريا فغالبا ما يصعب تطبيقه من الوجهة العلمية، وهناك بلا شك حالات تتوافر فيها قرائن كافية للتدليل على أن الاختيار قد تم بشكل واع ومقصود."[2]

التعامل مع الاختيار لا يختص بالمفردات وحدها التي حوتها معاجم اللغة العربية لتتجاوزها في التعامل مع النحو. وهنا يقصد الكاتب انتقاء قوالب نحوية دون الأخرى،

1 ـ محمد شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، مرجع سابق، ص: 86.
2 ـ صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص: 93.

علما أن التراكيب النحوية للغة العربية تحتل مساحة كبيرة تمنح الحرية كبيرة للمبدع في اختيار ما يناسب أفكاره. وهي الميزة التي نجدها في لغة الضاد دون غيرها من اللغات.

1 ــ انتقاء الألفاظ

انتقت الروائية ياسمينة صالح ألفاظا وجملا معينة أثناء عملية الإبداع بطريقة شعورية. ففي محل حديثها عن السخرية والتقليل من شأن من خانوا الوطن وساهموا في تعميق جراحه، وأعلنوا ولاءهم لفرنسا، بل أرادوا أن يكونوا فرنسيين فكرا وروحا، كشفت حقيقتهم، وأعرتها للناس. فاختارت الكلمات التي تناسبهم شكلا ومضمونا. فذكرت عن حمزة:

ــ " كان حمزة كلبا قذرا."[1]

ــ " كان حمزة فرنسيا."[2]

ــ "عثر عليه مقتولا في إسطبل الأحصنة."[3]

ــ " اغتصبوا أمه... إن أكثر من جندي اشترك في الاغتصاب... قيل إن المرأة المغتصبة طردت من القرية بعد أن أدانها الفلاحون بالزنا. "[4]

فماذا يرجى من شخص كهذا، إلا أن يلد فاجرا فاسقا عميلا، خاصة وأن صورته طبق الأصل لابنه فكرا وعملا.

ــ " ولشد ما التصق هو بالسخرية في أعلى مراتبها. "[5]

ــ " كان قائدا لكل أنواع السخرية والرياء."[6]

ــ " يا له من مقرف ذلك الرجل."[7]

ــ " يهز برنوسه، كما يهز رأسه الضخم. "[8]

كل هذه الصور والأوصاف السلبية عمدت الكاتبة توصيلها إلى المتلقي والمتمثلة

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 13.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 13.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 15.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 13.
5 ـ المصدر نفسه، ص:12.
6 ـ المصدر نفسه، ص:16.
7 ـ المصدر نفسه، ص: 19.
8 ـ المصدر نفسه، ص:16.

في: (كلب، فرنسي، إسطبل الأحصنة)، ثم صرحت بالنتيجة حين قالت: " العمدة لـــيس أكثر من عميل قذر مناهض لمسار ثورة احتضنها الشعب."[1] وما أكثرها الأمثلة خاصة عند الحديث عن حياة "بلقاسم" المبنية على التناقض والمقارنة عندما كان بين الحقـــول والفلاحين غلظا ظالما، وكيف تحول عندما نزلت الثورة على قرية "براناس".

في وقت كانت الجزائر تنعم فيه بنعمة الاستقلال والحرية، ونظرا لاختلاف المصالح واستغلال النفوذ والسعي وراء المادة والسلطة، عادت النعرة الجاهلية وعاد معها الاقتتال من جديد، ولكن هذه المرة بين أبناء الوطن الواحد. إذ بقي منهم الصالح الثوري متمسكا بمبادئ أمته شادا عليها بالنواجذ حبا لوطنه أمثال "عمي العربي" الذي لم ينل ما ناله غيره جراء ما قام به أثناء ثورة التحرير، وهو الذي فقد في سبيلها رجله. ومع ذلك هاهو في الرواية يختار ما يناسب من ألفاظ لهؤلاء الذين عاثوا فسادا على أرض الشهداء، فسماهم بالكافرين والخونة والإرهابيين:

" أولئك الكافرين بالوطن. يقول لي بصوت يريده مقنعا: الوطن حقيقة يجب الإيمان بها يا بني. الوطن ليس رئيس الجمهورية وليس الحكومة وليس الغيلان السياسيين، ولا الجلادين ولا السجانين ولا المنفيين ولا المفقودين ولا الخونة ولا الإرهابيين .. الوطن ما نتنفسه ونستشعره."[2] ولم يفرق بينهم وبين خونة الثورة التحريرية الذين كان ينعتهم بأقبح الأوصاف التي تتلاءم وأعمالهم بصفة مباشرة:

ــ قال العميل: أنت هو إذن " العربي " الذي وكلته الجبهة ليقتل جزائريا مثله.

غضب العربي ورد بانفعال: أنت لست جزائريا يا كلب. أنت خائن وقواد.[3]

ــ حكمت عليك الجبهة بالموت يا كلب.[4]

ألفاظ: (الكافرين والخونة والإرهابيين وكلب وخائن وقواد) ألفاظ تشبه بعضها البعض في الدلالة على الخيانة العظمى لوطن لم يضمد جراح الأمس، واشترك فيها خائن الأمس مع خائن اليوم.

1 ـ ياسمينة صالح:بحر الصمت، مصدر سابق، ص:45.
2 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 11.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 20.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 17.

أثناء حديث السارد عن استغلال الطبقة الضعيفة من المجتمع التي ظلت تتصارع مع لقمة العيش اختار لها لفظة حمير أو القطيع، وللمستغلين الكلاب والغيلان، وللبلاد الإسطبل الذي تحولت إليه:

ــ سنظل حميرا داخل إسطبل السادة.[1]

ــ ... وهو يتذكر أنه يشتغل في النهاية حارسا لدى الأسياد، مجرد كلب ليلي يحرس بضائعهم ليناموا مرتاحي البال.

ــ هل تعرف أن هؤلاء الكلاب هم الذين صنعوا جوعنا لأنهم لن يجوعوا أبدا.[2]

ــ الشعب صار مجرد قطيع يؤخذ إلى الذبح في المناسبات التي يختارها لهم هؤلاء.[3]

2 ــ الحال

الحال ثلاثة أنواع مفردة وجملة وشبه جملة، والجملة تكون فعلية أو اسمية، وهنـــاك الحال المؤسسة والحال المؤكدة، وهذا الباب استعانت به " ياسمينة صالح " كثيـــرا لأن الوصف أضحى السمة البارزة في النص.

وردت الحال المفردة في روايات "ياسمينة صالح" بكثرة. ففي رواية "بحر الصمت" على سبيل المثال تجاوزت أكثر من مائة، مرة بينما الحال الجملة تجـــاوزت الثلاثـــين مرة. أما في الروايتين التاليتين تجاوزت هذا العدد بكثير. والفروق بين هـــذه الأنـــواع تكمن في زيادة المعنى وإقراره في الذهن، ناهيك عن طربها الأذان، لذلك تعددت كثيرا. وهذا النوع من الحال يأتي متعددا بالواو تارة نحو:

ــ " غادرتها حزينا ويتيما وخائبا. "[4]

لأن " السعيد " عاد محروما من جهة أمه ومنبوذا من جهة أبيه، ولكنه وجد ضالته عند عمته "ببلكور" التي منحته الحنان والحب والرعاية. ولما ماتت أجبر على العودة إلـــى قريته مكسور الجناح.

ــ لم يخف إعجابه بجرأة الشاب الذي أتى طامعا ومصرحا بذلك دونما خجل، لم يكن

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 37.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 105.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 131.
4 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 58.

الشاب سيئا لو كان يشتغل.[1] الشاب المقصود هنا هو "لخضر" الذي ذهب إلى عثمان والد نجاة الذي ذكر له أنه بعد الزواج ستتاح له فرصة العمل في دكانه، وكأن عثمان رآها مزحة ولكنه قرأ فيه الطموح والصراحة والجرأة.

ويأتي أحيانا أخرى متعددا بغير الواو نحو:

ـ " انبعثت ثانية نقيا طاهرا خاليا من الخطايا. "[2]

لأن " بلقاسم " تميز سابقا بالقرف وظلمه الفلاحين بل وصل به الأمر إلى حد القتل.

ـ هل ثمة من هو أكبر من الموت؟

قالها وهو يمشي مغادرا المستودع مطأطأ رأسه. كان عليه أن يعيش كما يعيش أي بائس على هذه الأرض.[3] ذلك أن لخضر لا زال يشعر بالخوف والرعب بعد الذي حصل له في المستودع عندما قتل رجلين بحجة خيانتهما للكولونيل "فاروق" وذلك ما لم يحصل خوفا من أن يكشف أمره مع صناديق السلاح التي فتحها، ومع ذلك خاف أن يكشف أمره خاصة بعد المهمة الجديدة التي أسندت إليه وهي مراقبة الحراس وكتابة تقرير عنهم. وهنا شعر وكأنه هنالك فخ ينصب له في الخفاء. كل هذه الوساوس كانت تساوره وهو في المستودع.

استغل هنا السارد الحال بكافة أنواعها لتبيان هيأة لخضر وصورته في هذا الظرف العصيب الذي يعيشه داخل المستودع وخارجه ليكشف عن الحالة النفسية التي يعيشها.

ويأتي الحال متعددا بالواو وبغيرها في الجملة الواحدة نحو:

ـ سيعود إليه كاشفا عن أنيابه، غاضبا ومزمجرا. ولكنه لن يتنازل عن حقه في تلك النقود.[4] ذلك لأن والد لخضر كان ينتظر بشغف كبير النقود التي تمنح لابنه جراء العمل الإضافي الذي قام به، وكان الابن من جهته ينتظر ردة فعل والده قوية لو كشف أمره. لذا كان لزاما توظيف الأحوال التي تبين هيئته وردة فعله في مثل هذه المواقف.

ـ قيل أن أحدهم قرر أن يخوض مغامرة إنقاذه بعد أن عثر عليه ملقيا على قارعة

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 51.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 51.
3 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 129.
4 ـ المصدر نفسه، ص:66.

الطريق، مصابا وممسكا بمسدس في يده.[1] حصل هذا الأمر لما كلف "سي العربي" بتصفية العملاء، لكن هذه المرة أخطا التقدير في أحدهم ومنح له فرصة الحديث معه، وكأنه منح له فرصة خداعه وإصابته في رجله وبطنه، ولم يعثر عليه إلا ملقيا لا يستطيع الحركة لإصابته البليغة، وممسكا في يده مسدسه دليل على أنه واحد من المجاهدين.

كثرت الحال مفردة مصحوبة بحال جملة اسمية مقترنة بالواو أو جملة فعلية مثل:

ــ كان منير يدخن سيجارته صامتا وهو ينظر إلى الشخص الذي جاء ليلقن لخضر كيفية التعامل مع أجهزة السكرتارية.[2] الصمت والنظر الممعن يعكسان اهتمام منير أيضا بكيفية التعامل مع أدوات السكرتارية وترتيب الأوراق لأن مثل هذه الأعمال قد توكل لأي واحد وفي أي وقت.

ــ" كنت أتلقى تعليما أراده والدي لي كي أرجع إليه طبيبا يتباهى به أمام الناس."[3]

أو حالا مفردا معطوفا على حال جملة نحو: " رأيته يقترب مني ومتدثرا ببرنوسه الصوفي الأسود."[4]

وتأتي أحوال متنوعة تتبع بعضها البعض مثل:

ــ هل كان عليه أن يعيش سنواته العشرين كما يعيشها الشاب الفرنسي مثلا؟ مستمتعا بالحياة، يحب ويعشق ويتزوج وينجب أطفالا، يجرهم في عربته الصغيرة بجانب زوجة جميلة وسعيدة.[5] ليس بمقدور الجزائري أن يعيش حياة الرفاهية والاستقرار والأمن كالتي يعيشها الفرنسي. فالسارد هنا يؤكد أن "سي العربي" فقد كل الأوصاف والأحوال التي يمكن أن يتميز بها عندما صار شابا لوجود الاستعمار في بلاده.

ولا تختلف عن ذلك الصفة والجملة الاسمية المتكونة من المبتدأ والخبر التي طبعت النص الروائي حتى نهايته مسبوقة ــ في الغالب ــ بفعل ماضي ناقص ــ كان ــ وأفادت في عمومها ما أفاده الحال.

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 21.
2 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 141.
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 11.
4 ـ المصدر نفسه، ص:87.
5 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 15

ــ كان إقطاعيا بالمفهوم الجزائري الحديث. كان وقورا ودكتاتوريا كما هو أي جزائري يجتهد ليكون مميزا ومهما وفوق الجميع.[1]

ــ ظل منهار ينز دما ممسكا بمسدس لم يصلح لشيء.[2]

ــ كان يعمل فيه شخص مهذب وصامت وحزين.[3]

3 ــ المفعول المطلق:

توسعت ياسمينة صالح في توظيف هذا الباب النحوي حتى أصبح سمة أسلوبية بارزة لديها، ذلك أن المفعول المطلق يتضمن إلى جانب التأكيد وبيان النوع الوصف وتقوية المعنى. لكن هذا الباب النحوي أقل شيوعا في النص مقارنة بالوظائف الأخرى بيد أنه لم يقل أهمية عنها وتجاوزت نسبة تردده نحو الأربعين مرة. في رواية "بحر الصمت" وتجاوز السبعين مرة في رواية "لخضر".

أكثرت الكاتبة كثيرا من بعض المصادر مفعولا مطلقا مسبوقا بفعله نحو:

ــ عدت إليه وطرقت الباب طرقا خفيفا. "[4]

ــ برقت عينا نبيل وهو ينظر إليه نظرة غريبة.[5]

كما تفننت الكاتبة في توظيف النائب عن المفعول المطلق مثل:" جدا " الدالة على الكثرة وكذا توظيف " كثيرا "و" طويلا " نحو:

ــ اسمع يا صغيري، اسمعها جيدا من جدك.[6]

ــ قالها وابتسم كثيرا بعدها.[7]

ــ غاب طويلا ليجد نفسه قد تغير.[8]

اهتمت ياسمينة صالح بتوظيف المصدر مضافا في رواياتها سواء أضيف إلى كلمة نكرة أو معرفة مثل:

---

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص:28.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 21.
3 ـ المصدر نفسه، ص:41.
4 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدرسابق، ص:61.
5 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص:167.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 28.
7 ـ المصدر نفسه، ص:36.
8 ـ المصدر نفسه، ص:21.

ــ وارتبك الممرض وهو ينظر إلى لخضر نظرة استغراب.[1]

وتتكرر عندها بكثرة مصادر متبوعة ببيان نوعها في أكثر من موضع وكانت هــذه المصادر تحتاج إلى المزيد من بيان لأنها تحتاج إلى ذكر ما يقويها من هذه المصــادر (ارتباكا) ، (غاضبة) ، (ضحكة).

ــ وارتبك لخضر ارتباكا كبيرا وهو ينظر إلى الطبيب.[2]

ــ نظر نوح إلى ابنته نظرة غريبة.[3]

ــ قالها وهو يضحك ضحكة طفولية خالية من السخرية.[4]

لا تكتفي ياسمينة صالح في بيان نوع المصدر بالطرق التقليدية المتعارف عليها في كتب النحو وتجعل الصفة جملة طويلة يمتد بها وصفها وتفكيرها ومقدرتها على تشقيق الجمل وتوسيعها في أسلوب محكم جميل نحو:

ــ قالها وضحك ضحكة اهتز لها جسمه كله. "[5]

ــ قالها مبتسما تلك الابتسامة التي زادت من حزن عينيه، وابتسم لخضر ابتسامة أرادها خجولة قبل أن يرد.[6]

المفعول المطلق هنا على العموم تضمن إلى جانب التأكيد الوصف وتقوية المعنــى. وتعتبر هذه الظاهرة اللغوية جوهر إنتاج الأعمال الأدبية، عندما يقوم الســارد بعمليــة الحكي لا يقصد تقديم سلسلة من الأحداث إلى المتلقي، بقدر ما يكون هدفه إحداث أثر ما في متلقيه، مع التأكيد عليه.

يبنى الأسلوب على أساس الكلمة وبواسطتها تتكون الجملة عن طريق التجميع، ثم يتشكل الأسلوب بأشكال مختلفة، لهذا أصبحت الشغل الشاغل للبلاغيين واللغويين. ونريد هنا في هذا المقام البحث عن العناصر النحوية من خلال الكلمات (أسماء وأفعال) التي يمكن أن تؤدي معنى واحدا. فإذا أخذنا الفعل فهو يدخل فيه عنصرا الزمــن

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 177.
2 ـ المصدر نفسه، ص:178.
3 ـ المصدر نفسه، ص:83.
4 ـ المصدر نفسه، ص:158.
5 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص:26.
6 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 220.

والحدث، خلاف الاسم الذي يكتفي بالحدث فقط. وهذا الزمن يكون قد حدث في زمن مضى فقط ولا مانع من استمراره إذا لم يدل على المستقبل أو الزمن الحاضر المتجدد المنبعث في الذهن.

نجحت الكاتبة فنيا في اختيار الأفعال وأزمنتها المضارعة لأنها تتناسب وأداء المعاني التي تريدها.

ــ كان أصحاب المصالح يخافون على مصالحهم لذا تجدهم يزرعون عيونهم هنا وهناك لرصد أخبار من يخافون منهم. وها هو الضابط "جعفر" يطلب من مخبره "لخضر" التجسس على الصحفي "الباهي" الذي أقلقهم بتحركاته المستمرة التي لا تتوقف، ومقالاته التي بدأت تؤلب الرأي العام ضد هؤلاء الأشخاص، قائلا له: " للمدير قريب يعمل في الصحافة، ويحشر أنفه دائما في الأمور التي لا دخل له فيها. يريد أن يكون بطلا على حساب غيره، وهو يزور المدير كل نهاية أسبوع منذ مرضه. نعرف جيدا أن علاقتهما جيدة، وما نريده هو معرفة الأشخاص الذين يسربون للصحفي تلك الأخبار التي ينشرها. يعني نريد أسماء مصادره. هذا كل ما عليك القيام به."[1]

نعرف أن الباهي رجل نشيط، وهي سمة الصحفي الناجح الذي يبحث دائما عن الجديد والأفضل للنشر. وفي المقابل يسعى الذين يراقبونهم إلى كشف ما يحاك ضدهم، ولأجل ذلك وظفت الكاتبة الأفعال (يحشر، يريد، يزور، نعرف، نريد، يسرب، ينشر) الدالة على الحدوث والتجدد الاستمرارية. فهي أفعال مضارعة تدل على حدث يقع في الحال ويستمر وقوعه في الاستقبال فهي تدل على الحدوث والتجدد. وفي النص ما يدل ويدعم هذه الصفات:" كل نهاية أسبوع "، "علاقتهما جيدة"، " دائما".

يعرف "جعفر" جيدا العلاقة المتينة بين مخبره والمدير الذي لا يرضى له "لخضر" إلا الخير. وبين له أن الباهي يستغل طيبة مثل هؤلاء الناس ويصنع مجده على حسابهم فوظف الفعل: (يريد). ولتلطيخ صورته في نفس مخبره أيضا وظف الفعل: (يحشر).

ــ كانت تعرف أن الذين يذهبون إلى هناك لا يعودون.. فلا احد يعود من هناك. من

1 ــ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 201.

تلك الأمكنة التي تسكنها الجنية الخرافية التي تأكل لحم الكبار والصغار على حد سواء. تلك التي لا تشبع. تظل تأكل وتأكل وتأكل .. ألم يكن الاحتلال وجها من أوجه الجنية.."[1]

ذكر السارد أنه كان يتردى على واد به جنية تلتهم كل من يأتي إليه من الآدميين التهاما مستمرا بدليل وجود الفعل لا تشبع وتظل وتأكل المكرر أربع مرات. والكاتبة ذكرت الجنية هنا لتربط فعلها بالاحتلال الفرنسي للجزائر وما يفعله بأبنائها من تنكيل وتقتيل وتشريد باستمرار، إلا أن الجنية من صنع الخيال أما الاستعمار فهو حقيقة. وكل هذه الأفعال اختارتها الكاتبة لأنها تدل على دوام وتجدد جرائم الفرنسيين.

بعد أن دخلت الحرب قرية "براناس" كغيرها من القرى الأخرى، لبس بلقاسم ثوبها وقتل العمدة، ولم يكن يخطر ببال أحدهم أن ظالما مستغلا بهذه البشاعة أن يقوم بهذا الفعل، ويصبح وطنيا ثوريا، وفي مقدمتهم "السعيد" الذي يبلغ بالخبر:

ــ وهل تعرف من قتله؟

أمام صمتي وشحوبي أضاف: " بلقاسم " هل تذكر " بلقاسم " يا سي السعيد ؟[2]

فالفعل (تعرف) يفيد استمرار التشويق وتجدده في معرفة الفاعل، علما أن السعيد ممن يكنون الضغينة والشر للعمدة " قدور". والفعل (تذكر) دل على الدهشة المتجددة التي تبقى متحركة في النفس إزاء من قام بالفعل مقارنة بماضيه.

ومع مرور الوقت واستمرار الثورة التحريرية تسلق " السعيد " جبل الثورة، وتشاء الصدف ويلتقي فجأة " بلقاسم " ودار بينهما هذا الحديث:

ــ أهلا بك بيننا يا "سي السعيد!"

كان " بلقاسم."

بلقاسم الذي ابتسم ثم فتح أحضانه ليضمني..

كانت المفاجأة كبيرة إلى درجة لم أستطع التلفظ بكلمة واحدة..

القدر الساخر! من كان يصدق أن " بلقاسم " و" سي السعيد " سيجلسان هكذا ويتحدثان

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 11.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 44.

كأصدقاء حميميين. "[1]

بين هذا المقطع أكثر من غيره بأن الفعل يصلح للحدث الذي يتجدد باستمرار من خلال أفعال المضارعة التي وظفتها الكاتبة في نقل التصور المتجدد، وشعور بطل الرواية مع جلسائه.

الفعل (يضمني) يدل على التجدد والاستمرار في المحبة والأخوة خاصة بعد تغير صورة " بلقاسم" ودخوله مع السعيد في خندق واحد وهو خندق الثورة. والنضال والسياسة مفروضان في هذا المقام إذا أرادا استمرار الكفاح. ونفس الأمر يقال عن الفعلين (يجلسان ويتحدثان).

أما الفعل لم (أستطع) دل على إحساس متجدد حتى وإن كان سيتوقف بعد فترة ليتجدد فعل الصداقة والنضال المشترك.

4 ــ الاسم:

ــ قسم آخر من أقسام الكلمة هو الاسم الذي يدل على حدث مجرد من الزمن، وبالتالي يصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث ويعبر عن الثبات، وذلك لما وجدنا صفة القذارة والشرر من صفات "قدور" ووالده "حمزة " وعبرت عنها الكاتبة بالاسم لثباتها. " كان حمزة كلبا قذرا في بلاط الكولونيل. "[2] و" كان قدور قائدا بحق، قائدا بكل أنواع السخرية والرياء. "[3] وبالفعل، لتجددها كما ذكر سابقا.

5 ــ الضمير

لوحظ استخدام الضمير بكثرة، ومعلوم أنه أحد أنواع المعرفة التي تدل على شيء معين يقول عنه أحد النحاة " أنه أعرف المعارف، لأنه ألصقها بالإنسان وأدلها على معناه."[4] وأول ضمير وظف بكثرة الضمير أنا ويعبر به لمن يجهل حقيقة المتكلم ويريد التعريف بذاته، خاصة إذا كان الطرف المخاطَب يجهل فحوى الفكرة" ولننظر إلى التعبير الذي اختاره القرآن لإبلاغ موسى أنه اختاره الله رسولا، وأنه يسمع للمرة

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 83.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 13.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 16.
4 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص:157.

الأولى وحي الله ــ عز شأنه ــ: ﴿ **وهَلْ أَتاكَ حَدِيثُ مُوسى (9) إِذْ رَأى نارًا فَقالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْها بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدىً (10) فَلَمَّا أَتاها نُودِيَ يا مُوسى (11) إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوادِ الْمُقَدَّسِ طُوىً (12) وَأَنَا اخْتَرْتُكَ فَاسْتَمِعْ لِما يُوحى (13) إِنَّنِي أَنَا اللَّهُ لا إِلهَ إِلاَّ أَنَا فَاعْبُدْنِي وَأَقِمِ الصَّلاةَ لِذِكْرِي (14)**﴾[1]

ولننظر كيف تكرر ضمير المتكلم في هذه الآيات أربع مرات متتالية، لأن الموقف بالنسبة للمخاطَب وهو موسى كان جديدا عليه تماما، وكان غير عالم بفحواه، ومن ثــم كان العنصر المناسب لهذا الموقف هو ضمير أنا."[2]

ففي رواية وطن من زجاج يعبر السارد عن تميزه عن رفاقه الذين يرافقونه إلى الوادي حيث تلتهمهم الجنية بينما يحظى هو بالحياة وأكد ذلك بواسطة الضمير أنا ودلالة أيضا على قوته وشجاعته." كنت أعي أن الجنية لن تأكلني أنا. تأكل رفاقي الذين كنت أعود بهم إلى أهاليهم ميتين."[3]

في رواية " بحر الصمت " نلمس مثل هذه الظواهر بكثرةلأن الحاجة دعت لذلك. "فالسعيد" الذي يلتقي لأول مرة "جميلة" لم يقل لها دعاني "عمر"، خوفا من تجاهله أو جهل دعوته، لأنها تراه لأول مرة، فبادرها بجملة مطعمة بالضمير المنفصل " أنا" بقوله: " أنا هنا بدعوة من عمر."[4] ولتأكيد كلامه لها بعد سؤال فيه استفهام دخل على نفي قال:" أجل أنا هو. "[5] ولأجل استعطافها وتعبيره على حبه لها وشدة تعلقه بها لم يكن مقتنعا بدخوله الحرب ضد فرنسا بل دخل الحرب مكرها لأجلها لأنه متشبث بالحياة. وازداد ارتباطه بها عندما عرفها. أكد بأنه دخل الحرب عن غير وعي قائلا: " أنا لم أدخل الحرب لأجل الحرب، بل دخلتها لأجلك."[6] وفي قوله: " لم يعرف الرجال وجهك وجهك الحقيقي سيدتي، لم يعرفوه كما عرفته أنا و لم يحبوه كما أحببته أنا."[7]

1- سورة طه، الآيات: 9-10-11-12-13-14.
2 - أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص:158.
3 - ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 37.
4 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص:51.
5 - المصدر نفسه، ص:51.
6 - المصدر نفسه، ص:76.
7 - المصدر نفسه، ص:71.

فهو يؤكـــد حديثه لنفسه وسامعه. وتوظيف هذا الضمير في الحالتين السابقتين يزيد الأمر وضوحا وتأثيرا.

وثاني ضمير موظف في النص كذلك الضمير "أنتِ" بالكسر بكثرة، وأقل منه درجة الضمير "أنتَ" بالفتح وله استعمالان:

أولهما: عدم إرادة تحديد مفرد بعينه، و إنما توجه الخطاب إلى كل من يصح أن يقـــع منه الفعل الواقع في الجملة.

ثانيهما: أن يستعمل ضمير الخطاب موجها إلى شخص بعينه فتقول لإنسان: " أنت الذي فعلت هذا الأمر " ولا شك أن اختيار ضمير المتكلم في مثل هذا التعبيـــر يحمـــل قـــوة التعبير و تأكيدا له."[1] وهذا الاستعمال الثاني (أي توظيف أنت) كثر وروده في الـــنص لأنه يدل على مجموع خصائص المخاطب، ويستخدم غالبا في مقام الاستحسان.

فالسعيد رفع من شأن "جميلة" من بين النساء وفضلها عليهن، ولأجلها سعى وتنازل، مؤكدا ذلك بالضمير نفسه.

– " نعم أنت.. كنت أمشي لأجلك. "

– " لأجلك أنت خنقت أرائي و تقمصت ما أردته."[2]

" ولكن هنا معنى دقيقا في أنت ينبغي التنبيه له وهو أن الضمير يدل علـــى مجمـــوع الإنسان المخاطب روحا و بدنا. "[3] وكأن الرجل في موقف حيرة في أنه يحبها ككل في كيانها وروحها، ولم يحب فيها شيئا محددا، جمالها أو أخلاقها أو نســـبها، وحـــين أراد البحث عن هذا العنصر اهتدى إلى الضمير "أنت" الذي جمع جميع هذه العناصر.

الفكرة نفسها نلمسها في بعض المقاطع من رواية " وطن من زجاج " ممزوجة ببعض العتاب الرقيق: " أجل خدعتني سيدتي خدعتني يدك الجميلة حين وضعتها فجأة ودون سابق إنذار على ذراعي، كما ريشة تحط على سور تاريخي هرم.. كان يبدو لي هذا كافيا ليدق قلبي بقوة. لأشعر أنني سعيد وممتلئ بك حد الثمالة. لم تكوني أنت امرأة

1 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، مرجع سابق، ص: 160.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 68.
3 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص: 16.

من هذا الوطن الجريح فقط، كنت أنت.. أنت تحديدا. أنت دون كل النساء.. كنت امرأة رسمتها بدقة متناهية في أحلام طفولتي."[1]

ــ أما ضمير الغيبة فهو ضمير يحل محل الاسم الظاهر والمعلوم، حل في الرواية مكان جميلة، و بنت السعيد التي لم تسم والرشيد الابن، والرشيد الغريم.

و لعل أن هذا الضمير وهو يحتل مكان الاسم الظاهر فإنه وبدون شك يفتح المجال واسعا للتخيل والتصور أكثر من وروده اسما ظاهرا، أو ضمير المتكلم أو الخطاب مادام أنه يدل على أمور لا تستطيع العين المجردة أن تدركها.

ومن هنا فإنك حين تقول "هو" فإنك تريد عالما رحبا تريد أن تحصره في ضمير، وذلك لأنه يصلح لأن يطلق على أي لفظ مذكر مهما كانت عظمته، وانظر إلى قول الشاعر:

ومن عجب أني أحن إليهمُ وأنظر شوقا نحوهم وهمُ معي
وتبكيهم عيني وهم في سوادها ويشتاقهم قلبي وهم بين أضلعي

اختار الشاعر ضمائر الغيبة للتعبير عن الحبيب الحاضر، وأوضح في المقابل أنه يحمل له نفس مشاعر الحبيب الغائب من الشوق والبكاء والإكبار.[2] لأن هذا الضمير يدل على قوة التخيل فقد اقترن باسم ظاهر وسبقه، لكي يدل على قوة وعظمة هذا الأمر المتخيل ونكشف ذلك في: " امرأة هي أنت. "[3] وفي:" أ هو القدر إذن؟ القدر الذي جعلني أتخيل شكل المرأة التي تنافس بحبها حب الوطن."[4]

– الضمير "هي" يفتح باب التأويل لمعرفة الاسم الذي يدل عليه. فهو هنا عظيم محترم يقدره الجميع ويحبونه، يحلمون به ويكبرون معه، إنها الجزائر التي أعطت أبناءها الذين رفعوا التحدي طواعية الشهادة، ومن خذلوها وأحبوا الحياة على حسابها خذلتهم، وأعرضت عنهم حتى و إن نالوا الشهرة والجاه والسلطان.

عندما نجد هذا الضمير سابقا للاسم فإنه يلفت النظر نحوه، و يحفز السامع و يشوقه

1 ـ ياسمينة صالح، وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 139.
2 ـ ينظر أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص: 161.
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص:103.
4 ـ المصدر نفسه، ص:91.

إلى إدراك ما يقصد به، والضمير الذي سبق القدر يدل على ما ذكرناه سابقا مما يعبر على عظمة الموقف الذي وضعه في هذا القدر.

ــ أنت هو العربي أليس كذلك؟

ــ أنت هو إذن العربي الذي وكلته الجبهة ليقتل جزائريا مثله؟[1]

الضمير "هو" هنا جاء سابقا للاسم " العربي" وتاليا للضمير "أنت" الذي يدل على "العربي" أيضا لإبرازه وتأكيده وتخصيصه، وكأن هذا العمل يوكل لأشخاص معينين ومتميزين بصفات لا توجد في الآخرين، لذلك جاء الاستفهام بهذا الشكل جمع ضميرين والاسم الذي يدل عليهما.

هذه بعض الخصائص التي يتميز بها الضمير، فحين ندرك قيمتها يكون بوسعنا استثمار هذه القيم في عملية الانتقاء على مستوى اللفظة قصد نظم الأسلوب وحينها ندرك أيضا المعنى المناسب لكل كلمة.

4 ــ النداء

من الجوانب التي لفتت الانتباه وكان لها تأثير بارز وكبير على المعنى تمثلت في تكرار النداء، لإشعار القارئ بقيمة المنادى في شخصية المنادي ويأتي النداء تأكيدا لتلك القيمة.

" أيتها الشريرة.. يا لقلبك الذي يبدو سهلا وجارحا، ويا لوجهك الذي يخيل إلي أحيانا أنه يتسلى بحزني وانكساري، يا ليدك التي تضعينها على ذراعي كمن يفعل ذلك عن حاجة إلى ذراع تتأبطه."[2]

ب ـ العدول

والسمة التي تمثله هنا هي الفصل والوصل: "الفصل الحاجز بين الشيئين.[3] " فصل بينهما يفصل فصلا فانفصل، وفصلت الشيء فانفصل أي قطعته فانقطع."[4]

وصلت الشيء وصلا وصلة، والوصل ضد الهجران. الوصل خلاف الفصل. وصل

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 20.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 159.
3 ـ الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مرجع سابق، ص: 1043.
4 ـ ابن منظور: لسان العرب، ج11، مرجع سابق، ص: 188.

الشيء بالشيء يصله وصلا وصلة.[1] "ووصل الشيء بالشيء وصلا وصلة بالكسر والضم."[2]

الفصل في الاصطلاح: الإتيان بالجملة الثانية بدون العطف. أما الوصل: عطف جملة على أخرى بالواو.

ونلمس هذه المواضع في الرواية فيما يلي:

1 ــ " لماذا تضايقني؟ لأنك جئت لتراني.[3]

هاتان جملتان خبريتان إحداهما إنشائية لفظا وخبرية معنى، والثانية خبرية لفظا ومعنى. كأنه قال: " أنت تضايقني، لأنك جئت لتراني." فالجملتان قد اتحدتا في اللفظ ولكن الأولى منهما إنشائية في اللفظ خبرية في المعنى والثانية خبرية في اللفظ والمعنى. والظاهرة نفسها نلمسها في: " ما جدوى الصحافة؟ قالها لي المهدي متهكما.[4] وكأنه قال: لا جدوى في الصحافة. قالها لي المهدي متهكما.

2 ــ " هل يتزوج أمثالنا يا سيدي؟

لم لا.. الجميع يتزوج.

لكن ليس من هو مثلي.. هل أملك شكل شخص يفكر في الزواج.؟[5]

تختلف الجملتان خبرا وإنشاء في اللفظ والمعنى فالجملة الأولى: ليس من هو مثلي.. " جملة خبرية لفظا ومعنى و جملتا " هل يتزوج أمثالنا يا سيدي؟ " هل أملك شكل شخص يفكر في الزواج.؟ "و " إنشائيتان لفظا وخبريتان معنى وكأنه أراد أن يقول: " لا يتزوج أمثالنا يا سيدي " و" لا أملك شكل شخص يفكر في الزواج ولذلك وجب الفصل بينهما.

3 ــ " ارتعش الفنجان في يدي، نظرت إليها. "[6] وهما جملتان اتفقتا خبرا وإنشاء لفظا ومعنى ولكن لا مناسبة بينهما ووجب الفصل بينهما.

---

1 ـ ابن منظور: لسان العرب، ج11، مرجع سابق، ص: 224.
2 ـ الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مرجع سابق، ص:1068.
3 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 54.
4 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 56.
5 ـ ياسمينة صالح : لخضر، مصدر سابق، ص: 9.
6 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 179.

ذكر سابقا أن عدم التناسق بين الجملتين يمنع من وجود الواو، وإذا انعدم التّغاير بينهما أيضا سقط الوصل بينهما أيضا.[1] ولو أخذنا البدل مثلا كما في: " كان أبوه حمزة عاملا مخلصا في بيت الكولونيل."[2] وجدنا عدم جواز العطف بين البدل والمبدل منه كأن تقول: " كان أبوه وحمزة عاملا لأنهما شيء واحد و لا تغاير بينهما، والبدل هنا "حمزة " أدى دورا كبيرا في المعنى تمثل في إزالة الخفاء عن الأب المخلص لفرنسا.

وما دامت الكاتبة تسعى لتكرار كلامها بكل الأشكال حتى تتمكن من نفس المتلقي، وجدت في التوكيد طريقا لتحقيق ذلك الغرض، وأصبح يمثل هو الآخر سمة أسلوبية بارزة في النص. نذكر التوكيد اللفظي في:" كان قدور واحد من الذين استفادوا من وجود فرنسا في الجزائر، كانت فرنسا جزء لا يتجزأ من طموحاته الشخصية. "[3]

ذكرت الكاتبة جملة ثم كررت معناها في الجملة الثانية قصدا حيث أدت المعنى ورسخته وجعلته قويا " ولما كان بين الجملتين كمال الاتصال لأن الثانية توكيد لفظي للأولى فقد وجب بينهما الفصل وامتنع الوصل."[4] ونفس المعنى نجده في " دع القناع يسقط. اعترف."[5] أما التوكيد المعنوي " هو أن يكون معنى الجملة الثانية مخالفا لمعنى الجملة الأولى، ولكنه يقوي المعنى و يؤكده. "[6]

ـ " حولته وحشة الحقول إلى وحش ضخم الجسم حاقد وشرير.. قيل أنه في العاشرة من العمر اعتدى بالضرب على قرين له فقتله. "[7] فمعنى الجملة الثانية وهو الاعتداء بالضرب حتى القتل أن يكون من أسباب تحول الإنسان إلى الوحشية و أن يلبس لباس الشرر والحقد، كما جاء بين الجملتين الفصل. ونفس المعنى نجده في: " وضحكت ضحكة صريحة، جعلته يصمت."[8] صمت لخضر هنا كان نتيجة ضحك نجاة الصريح عندما أخبرها باسمه الذي كانت تعرفه من قبل لأنهما من حي واحد صغير، وكل واحد

1 ـ ينظر أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، مرجع سابق، ص: 180.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 12.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 12.
4 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص:181.
5 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 11.
6 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص: 181.
7 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص:21.
8 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 55.

يعرف الآخر. وعلى هذا السبيل ورد في القرآن الكريم : ﴿ **إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنْذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنْذِرْهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ (6) خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ (7)** ﴾[1] فقد توالت هنا ثلاث جمل تخبر عن الذين كفروا، أولاهما تبنى أنه يستوي لديهم أن ينذرهم النبي أو لا ينذرهم. " سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم ". والثانية تخبر أنهم لا يستجيبون لداعي الإيمان " لا يؤمنون ". والثالثة تخبر أن قلوبهم وأسماعهم وأبصارهم عليها خاتم الجهل والعناد، فهي توكيد لمعنى واحد وهو عدم استجابة الكفار للدعوة ومن ثم كان بينهما توكيد معنوي أي كمال اتصال ووجب الفصل بينهما. "[2]

نتوصل في نهاية هذا العنصر إلى ما يلي:

ـ حصر الفصل في أداة واحدة وهي الواو فقط.

ـ التناسق الداخلي للجمل أقوى من ربطها برابط.

ـ الفصل زاد إلى الأسلوب الجزالة والفخامة.

ـ الفصل أضفى على الجمل حسنا وتأثيرا.

ظاهرة الحذف ودورها في تحقيق التماسك النّصّي

ماهية الحذف:

شعر الإنسان منذ القديم بضرورة الإفصاح عن حاجاته ورغباته، والتعبير عن الأحداث التي تحيط به، ولأن هذه الأحداث تتطلب مساحة كبيرة من الزمان لكل من المتحدث والمتلقي، وجد صعوبة كبيرة في تفصيلها ونقلها إلى المستمع أو القارئ، ناهيك عما تحدثه من ملل و وحشة زائدة ...

لذلك لم يجد الإنسان إلا الميل إلى الإيجاز عبر الحذف الذي يعتبر ظاهرة لغوية تشترك فيها اللغات الإنسانية، وتبدو مظاهرها جلية في معظم لغات العالم، لكنها في لغة العرب الأكثر وضوحا وثباتا يفوق جميع اللغات، وقد مال العرب منذ القديم إلى ما هو خفيف، ونفروا مما هو ثقيل على ألسنتهم، لذلك مالوا إلى الإيجاز والاختصار.

1 سورة البقرة، الآيتان: 6-7.

2 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، مرجع سابق، ص: 181.

ورد في لسان العرب: " حذف الشيء يحذفه حذفا، قطعه من طرفه، والحجام يحذف الشعر، من ذلك. والحذافة، ما حذف من شيء فطرح ، وخص اللحياني به حذافة الأديم. قال الأزهري: تحذيف الشعر تطريره وتسويته، وإذا أخذت من نواحيه ما تسويه به فقد حذفته... وأذن حذفاء :كأنها حذفت ،أي قطعت... وفي الصحاح: حذف رأسه بالسيف حذفا ضربه فقطع منه قطعة. والحذف يستعمل في الرمي والضرب معا، ويقال: هم بين حاذف وقاذف، الحاذف بالعصا والقاذف بالحجر... والحذف بالتحريك: ضأن سود جرد صغار. وقيل: هي غنم سود صغار تكون بالحجاز، واحدتها حذفة. "[1]

جاء في القاموس المحيط: " حذفه يحذفه :أسقطه . و ــ من شعره: أخذه. و ــ بالعصا: رماه بها. و ــ في مشيته: حرك جنبه وعجزه، أو تدانى خطوه... و ــ السلام: خففه، ولم يطل القول به."[2]

يظهر من خلال ما قدمته معاجم اللغة العربية أن المعنى اللغوي لمادة (ح، ذ، ف) يدور حول معنى القطع من الطرف خاصة، والطرح والإسقاط، إلى جانب الرمي والضرب.

اهتم البلاغيون والنحاة القدامى بهذه الظاهرة، وحثوا على توظيفها. فالجاحظ لم يذكر تعريفا صريحا ولعل ما يبرز عنده أن الحذف : "هو إسقاط بعض العناصر من النص لغرض من الأغراض البيانية مع وجود دليل على المحذوف."[3] فكل محذوف إذا يحتاج إلى قرينة تدل على حذفه، وهذه القرينة يشترط فيها:

ــ وجود ما يدل على المحذوف من القرائن.

ــ وجود السياق الذي يترجح فيه الحذف على الذكر.

قال جعفر لكتابه " إن قدرتم أن تجعلوا كتبكم توقيعات فافعلوا، وقال محمد الأمين: "عليكم بالإيجاز فإن له إفهاما، وللإطالة استبهاما."[4] وجاء في دلائل الإعجاز:"هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر،

1 ـ ابن منظور: لسان العرب،ج4، مرجع سابق، ص: 65.
2 ـ الفيروزآبادي: القاموس المحيط، مرجع سابق، ص: 799.
3 ـ الجاحظ :البيان والتبيين، ج1، مرجع سابق ، 231.
4 ـ أبو هلال العسكري: الصناعتين: مرجع سابق، ص: 191.

أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن. وهذه جملة تتكرها حتى تخبر وتدفعها حتى تنظر، وأنا أكتب لك بديئا أمثله مما عرض فيه الحذف ثم أنبهك على صحة ما أشرت إليه، وأقيم الحجة من ذلك عليه..."[1] بين الجرجاني من خلال هذا النص أهم جماليات الحذف، ويظهر من خلال وصفه له أن عدم الذكر (الحذف) قد يكون في مواضع أفصح وأبلغ من النطق والذكر، والصمت عن الإفادة هو زيادة للإفادة، وهو أظهر وأبين من الإفصاح.

وذكر ابن رشيق بأن العرب يسمونه :" الاكتفاء "... وفي الشعر القديم والمحدث منه كثير، يحذفون بعض الكلام لدلالة الباقي على الذاهب."[2]

أما في العصر الحديث بين "هاليداي ورقية حسن " الحذف بأنه: "علاقة داخل النص، وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق، وهذا يعني أن الحذف عادة علاقة قبلية."[3]

يظهر من خلال تعريفهما، أن الحذف هو عبارة عن علاقة نصية، تتم داخل النص، مع وجود دليل أو قرينة تدل عليه في النص السابق، وهذا ما يجعله علاقة قبلية، أي يدل عليه عنصر قبله. كما يريان أيضا أن" الحذف الذي يقع على مستوى الجملة الواحدة حتى وإن كانت تامة لا يمكن له أن يحقق التماسك النصي، ما لم يقع على مستوى أكثر من جملة شريطة وجود علاقة بين المحذوف والمذكور تبرز أحدهما."[4]

ورغم هذا الاهتمام فإن بعضهم أخلط بين الحذف والإضمار حتى بدا للناظر أن لهما دلالة واحدة، فيما جاء فريق آخر يمثله ابن مضاء القرطبي " وانتقد هذا الخلط في استعمال المصطلحين بمعنى واحد غالبا، والتفريق بين استعمالهما في أحيان قليلة.

النحاة يفرقون بين الإضمار والحذف حين يقولون: إن الفاعل يضمر ولا يحذف، وذلك حيثما أمكن تقديره بضمير مستتر، فكأنهم يريدون بالمضمر ما لا بد منه،

1 ـ الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص: 146.
2 ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، مرجع سابق، ص: 401.
3 ـ محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص: 21.
4 ـ المرجع نفسه، ص: 22.

وبالمحذوف ما قد يستغنى عنه."[1] غير أنهم لا يسيرون على هذه الطريقة في نظرتهم إلى هذين المصطلحين فيفرقون بينهما في مواضع أخرى.

" إن اللغة لا تعمل منعزلة بل تعمل باعتبارها نصا في سياقات فعلية للاستخدام، وهناك دائما ما يرشد السامع في تفسير الجملة أكثر مما تقدمها الجملة نفسها، ففي بعض السياقات يمكن حذف كلمة أو عبارة بدلا من تكرارها، فترد البنية بتمامها قبل ورود البنية المضمرة. هذه الوسيلة تسمى الحذف."[2] وأكد كريستال هذا المفهوم عندما ذكر"معناه الاصطلاحي في موسوعته ومعجمه، تحت مصطلح " ELLIPSIS " وهو حذف جزئي من الجملة الثانية، ودل عليه دليل في الجملة الأولى مثال ذلك:

أين رأيت السيارة ؟ في الشارع .

فالمحذوف من الجملة الثانية: رأيتها."[3] وإذا كان كريستال قد بين موطن الحذف في جزء من الجملة، فإن سيبويه قد نبه " في بداية كتابه إلى وقوع الحذف في اللغة سواء أكان متصلا بالصيغ أو التراكيب."[4]

أكد كذلك ابن جني أن الحذف يمس " الجملة والمفرد والحركة، وليس شيء من ذلك إلا عن دليل يدل عليه. "[5] إن المتكلم لم يلجأ إلى الحذف " ليحقق خللا ما في النص، بل العكس، إذ إن للحذف جماليات وأغراضا كثيرة. ومع هذا لم يترك أمر الحذف لقائل النص ليفعل به ما شاء، بل وضعت ضوابط وشروط تحكم هذه الظاهرة. ونظرا لكون هذه الظاهرة ليست مرتبطة بلغة دون أخرى، فقد التقى رأي علماء العربية مع غيرهم من علماء اللغة حول وضع شرط للحذف، على درجة كبيرة من الأهمية، وهو ضرورة وجود دليل على المحذوف."[6]

وإذا عدنا إلى تعريف كريستال السابق فإننا نلمس اتفاقا بين الغربيين والعرب حول هذا الدليل فذهب ابن هشام إلى أنه " إذا دار الأمر بين كون المحذوف أولا أو ثانيا

1 ـ طاهر سليمان حمودة : ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ص: 19.
2 ـ عزة شبل محمد: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، ص: 115.
3 ـ صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، ج2، مرجع سابق، ص: 191 - 192.
4 ـ طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، مرجع سابق، ص: 20.
5 ـ ابن جني: الخصائص، ج1، مرجع سابق، ص: 360.
6 ـ صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، مرجع سابق، ص: 207.

فكونه ثانيا أولى ويذكر العبيدي سبب ذلك بـــ " التجوز" في أواخر الجملـــة أســـهل."[1] وسبق وأن ذكر رأي ابن جني حول الحذف بأنه " لا يحدث شيء منه إلا عن دليل عليه وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب."[2] وذهب رقية حســـن وهاليـــداي إلـــى أن "الحذف يكون من اليمين ويتحرك دائما ليكون في الكلمة الأخيرة..."[3] ويفهم أن آخـــر الكلمة في اللغة الإنجليزية هي الواقعة على اليمين خلافا للجملة العربية التـــي يكـــون آخرها في الشمال. علما أن هذا العنصر يقوي من لحمة النص عـــن طريـــق تحقيـــق تماسك الجمل التي يقع فيها الحذف.

أجمل ابن هشام الشروط التي لا يجوز الحذف بغيرها فذكر ثمانية شروط هي:[4]

1 ــ وجود دليل للحذف.

2 ــ ألا يكون ما يحذف كالجزء، فلا يحذف الفاعل ولا نائبه ولا مشـــبهه (اسم كان أو إحدى أخواتها).

3 ــ ألا يكون مؤكدا.

4 ــ ألا يؤدي إلى اللبس.

4 ــ ألا يؤدي حذفه إلى اختصار المختصر، فلا يحذف اسم الفعل دون معموله، لأنه اختصار للفعل.

5 ــ ألا يكون المحذوف عاملا ضعيفا، فلا يحذف الجار والجازم والناصب.. للفعل إلا في مواضع قويت فيها الدلالة على المحذوف وكثر فيها الاستعمال، ولا يقاس عليها.

6 ــ ألا يكون المحذوف عوضا عن شيء.

7ــ ألا يؤدي حذفه إلى تهيئة العامل للعمل وقطعه عنه .

8 ــ ألا يؤدي الحذف إلى إعمال العامل الضعيف مع إمكان إعمال العامل القوي.

غرض الحذف وسر بلاغته:

بين علماء البلاغة الأغراض البعيدة المقصودة حين التلفظ بالجملة وفيها حذف

1 ـ صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، مرجع سابق، ص: 192.
2 ـ ابن جني: الخصائص، ج1، مرجع سابق، ص: 360..
3 ـ صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، مرجع سابق، ص: 192 ـ 193.
4 ـ ينظر ابن هشام: مغني اللبيب، ج2، دار الكتب العربية، القاهرة، ص: 156-166.

وحصروها في:[1]

ـ التفخيم والإعظام لما فيه الإبهام.

ـ صيانة المحذوف عن الذكر في مقام معين تشريفا له.

ـ تحقير شأن المحذوف.

ـ قصد البيان بعد الإبهام.

ـ الجهل بالمحذوف.

ـ العلم الواضح بالمحذوف.

ـ الخوف من المحذوف.

ـ الخوف على المحذوف.

ـ إيجاز واختصار العبارة.

ـ رعاية الفاصلة والمحافظة على السجع.

ـ المحافظة على الوزن في الشعر.

ـ زيادة رونق الجملة وصيانتها من الثقل والترهل اللذين يحدثهما ذكر المعلوم للقرينة نما يكسب العبارة جمالا والكلام عذوبة ورنقا وبهاء.

ـ إعمال ذهن المتلقي وجعله مشاركا في البحث عن المحذوف، والوقوف على الفرق بينه وبين المذكور. وهنا يكتشف قيمة المذكور على حساب المحذوف إذا ورد في موضعه. أي: اكتشف الداعي الموجب لرجحان الحذف على الذكر. ناهيك على معرفته له بسبب وجود القرائن.

بين سيبويه في أكثر من موطن الأثر الدلالي للحذف، وبين مواضعه، وسر بلاغته. قال: "اعلم أنهم مما يحذفون الكلم، وإن كان أصله في الكلام غير ذلك، ويحذفون ويعوضون، ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في كلامهم أن يستعمل حتى يصير ساقطا."[2]

1 ـ طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، مرجع سابق، ص:99-111.

2 ـ سيبويه، أبو بشر عمرو بن قنبر، الكتاب، ج1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع، ط3، 1988، ص: 24.

دور الحذف في تشكيل وبناء لحمة النص:

إن وجود الدليل على المحذوف من شأنه أن يحقق التماسك النصي بين الجملتين، إذ تتحقق المرجعية بين المذكور والمحذوف معا:

ــ "وفجأة اكتشفت الوجه الحقيقي للحرب... وجها لا يعترف بالهزيمة."[1]

فالمرجعية واضحة بين مكان المحذوف متأخرا والمذكور سابقا.

اكتشفت الوجه الحقيقي للحرب (اكتشفت) وجها لا يعترفا بالهزيمة

مرجعية داخلية سابقة

ولتأكيد الفكرة نضرب هذا المثال:

" كان الرشيد مدهشا طويلا وممتلئا، مدور الوجه وسيما."[2]

كان الرشيد مدهشا كان الرشيد طويلا

كان الرشيد ممتلئا

كان الرشيد مدور الوجه وسيما.

مرجعية داخلية سابقة

إضافة إلى المرجعية، فتكرار اللفظ هنا جلي، وواضح وهو من مسببات التماسك النصي بين المحذوف والمذكور، وتحقق من عدة جوانب هي:

1 ــ تكرار اللفظ نفسه بعد إعادة المحذوف (اكتشفت، اكتشفت)،(كان الرشيد، كان الرشيد).

2 ــ المرجعية المتحققة بين الشطرين. (مرجعية داخلية سابقة).

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 107.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 85.

3 ــ وجود دليل على المحذوف.(اكتشفت)،(كان الرشيد).

أما المرجعية الخارجية لا تكون إلا على مستوى الجملة الواحدة في الغالب، والجملة الواحدة لا يوجد فيها مذكور يدل على المحذوف، ولا يتحقق بذلك التماسك من خلالها.[1] وبهذا فإن التماسك في تراكيب الحذف لا يقوم إلا على دعامتين أساسيتين هما:

" الأولى: التكرار خاصة بعد التأكد من أن المحذوف لا بد أن يكون من لفظ المذكور، سواء أكان اسما أم فعلا أم حرفا أم جملة...

الثانية: المرجعية وتبين كيف تساهم في تشكيل لحمة النص، ومن ثمة فهي إذا كانت بين المحذوف والمذكور فهي داخلية لاحقة، أما إذا كانت بين المذكور والمحذوف على الترتيب فهي داخلية سابقة، أو لنقل إنها مرجعية داخلية متبادلة."[2] وبهذا يبقى الدليل وسيلة من الوسائل التي تثير رغبة القارئ في إتمام قراءة النص للوصول إلى العناصر المحذوفة مع معرفة كيفية ومكان تقديرها.

الحذف بين قصد المتكلم والأعراف التركيبية ودور المتلقي.

قدمت لنا كتب البلاغة واللغة العربية ما يشبه التنظير في دراسة الحذف على مستوى تصنيف نوع المحذوف الاسمي أو الفعلي أو الجملي، وعلى مستوى مزاياه وأغراضه التي تعد من الأطراف الأساسية المكملة لاستيعاب النص: " بل هي جزء من عملية تفاعل النص مع طرفي الإنتاج والتلقي (المنتج، المتلقي)، مما يجعل لها دورا هاما في الكشف عن تماسك النص وخصوصيته."[3] ورأى البعض إعادة التفكير في ظاهرة الحذف في اللغة العربية في ضوء لسانيات النص من ثلاث نواحي:

1 ــ قصد المتكلم:

يندرج تحته الأهداف المقصودة للناطقين عندما يحذفون، كالتخفيف والإيجاز واختصار الكلام والتفخيم والإعظام لما فيه من الإبهام، وصيانة المحذوف عن الذكر في مقام معين تشريفا له، وتحقير شأن المحذوف والجهل به، أو الخوف منه أوعليه،

1 - ينظر صبحي إبراهيم الفقي:علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، مرجع سابق، ص: 201-202.
2 - المرجع نفسه، ص: 221 - 222.
3 - عزة شبل محمد: علم لغة النص والنظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 117.

ورعاية الفاصلة والمحافظة على السجع، والمحافظة على الوزن في الشعر، والعلم الواضح بالمحذوف..."[1]

2 ــ الأعراف التركيبية للغة :

وفيها قد يكون الحذف واجبا يوجبه النظام النحوي للجملة، بحيث يكون ذكره خطأ، "كالحذف للإعراب، أو الحذف لأسباب قياسية أو صوتية، مثل التقاء الساكنين، أو حذف حروف العلة استثقالا، أو حذف الهمزة استثقالا، أو الحذف للنسب، أو الحذف للترخيم..."[2] أو يكون جوازا وهو حذف تفرضه طريقة التعبير والمقام، كطول الكلام أو كثرة الاستعمال أو الضرورة الشعرية.

3 ــ دور المتلقي :

ذكر في الفصل الأول بأن الحكي لا يقوم إلا على وجود شخص يحكي وشخص يحكى له وهو المتلقي، الذي يمثل جانبا مهما من جوانب هذه العملية، فالكاتب لا يكتب لنفسه، وإنما لغيره، فإذا أخرجه إلى الوجود خرج عن ملكيته، وهو إذا وظف تقنية الحذف فإنه يضفي على النص ملمحا إبلاغيا يوحي للمتلقي بالكثير مما يود المبدع قوله بشكل مكثف، يتفكر فيه، ويعمل فيه عقله ومشاعره.

لا شك أن النص يكتسب حياته من خلال المتلقي، إذ هو الذي يفك شفرة ذلك النص، ويستخرج ما فيه، كل متلق حسب ثقافته وأفقه ومعرفته بعالم ذلك النص وسياقه، ذلك الأفق الذي يمكنه من إدراك ما في النص من أفكار ومبادئ وجماليات، وأيضا يمكنه من ملئ الفراغ الكامن بين عناصر ذلك النص، على وجه الخصوص ما يتصل بحذف العديد من العناصر في النص."[3] ذلك أن الحذف يدل على كثافة وثراء النص من حيث المضامين المراد توصيلها ووضعها أمام المتلقي، وتأتى هذا التكثيف ــ كما ذكر سابقا ــ في المضامين من السياق الماثل للحذف المشحون بالدلالة، والذي يبوح بمضامينه. ومن هنا تكمن أهمية القارئ في إحياء النص من جديد بعد فترة سكون، إذ يستطيع من

1 ـ طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، مرجع سابق، ص: 97 وما بعدها .
2 ـ المرجع نفسه، ص: 64 وما بعدها .
3 ـ صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، مرجع سابق، ص:213.

خلال هذه العمليات الذهنية الناتجة عن الحذف كتابة النص وإكماله وملـــئ فراغاتـــه، وليس اكتشافه فقط، وبذلك يعمل " على بعث الخيال وتنشيط الإيحاء."[1] والأبعد من ذلك فالقراءات يتطور معها فهم النص لاختلاف كفاءات القراء والوسائل المتاحة لهم. فالذي يقيم النص هو القارئ المستوعب له.

وهذا يعني أن القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى، وهو شريك مشـــروع، لأن النص لم يُكتب إلا من أجله... وبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعادا جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص... وعلى هذا النحو لا تتمثل حقيقة العمل الأدبي إلا من خلال تداخل القارئ مع النص."[2]

أنواع الحذف:

لا نود هنا التفصيل في هذه العناصر عنصرا عنصرا مع ضرب الأمثلـــة لطـــول الموضوع، ولا يسع المقام لخوضه، لذلك فكان من الأفضـــل الاقتصـــار علـــى ذكـــر العناصر فقط. فقد ذكر ابن هشام قسما خاصا تحدث فيه عن القضايا المتعلقة بالحـــذف، وذكر فيه أنماط الحذف كلها بصورة تفصيلية هذا ملخصها:

أولا: حذف الاسم:

ورد حذف الاسم في اللغة العربية بشكل كثير، ويتجلى ذلك في عدة أحوال منها حذف الصفة والموصوف وحذف المضاف والمضاف إليه واسمين مضافين وثلاثة متضايفات وحذف المبتدأ والخبر وحذف خبر إن وحذف خبر كان وحذف الفاعل وحذف المفاعيل وحذف الحال والموصول الاسمي، والصلة، والموصوف، والصفة، والمعطوف والمعطوف عليه، والمبدل منه، والمؤكد والتمييز والاستثناء. ولا شك أن في هذه المواضع اسما، وعبارة، وجملة، إذ قد يكون الحال جملة وكذلك الصفة والخبر، وفيها أيضا عبارة مثل حذف ثلاثة متضايفات.

ثانيا: حذف الفعل:

ويقصد بهذا النوع حذف الفعل وحده، وهذا هو غرض هذا الموضع وذلك أن يكون

1 ـ عزة شبل محمد:علم لغة النص النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 117.
2 ـ صبحي إبراهيم الفقي:علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، مرجع سابق، ص:215.

الفاعل مفصولا عنه مرفوعا بفعل محذوف يفسره المذكور، نحو قول الشابي:[1]

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

فالشعب مرفوع بفعل مضمر محذوف خال من الفاعل، فسره الفعل الذي يليه والتقدير إذا أراد الشعب.

ثالثا : حذف الحرف أو الأداة، كما في حذف: حرف العطف، وفاء الجواب وواو الحال، وقد، وما النافية، وما المصدرية، وكي المصدرية، وأداة الاستثناء، ولام التوطئة والجار، وأن النافية، ولام الطلب، وحرف النداء ... الخ.

رابعا: حذف الجملة:

الكلام هو من أكثر أنواع الحذف توظيفا في روايات ياسمينة صالح من بين الأنواع الأخرى، لذا وضع على أرس الموضوعات التي يحصل فيها الحذف. ويأتي حذف الجملة يعني حذف الفعل مع الفاعل على عدة أنواع كحذف جملة الشرط وحذف الجملة في القسم، حذف الجملة الفعلية ومنها حذف جملة القول، وحذف جملة الفعل الناقص، وحذف جملة الابتداء.

خامسا: حذف الكلام بجملته.

سادسا: حذف أكثر من جملة."[2]

وهنا نشير إلى أنه هناك:

1 ــ الحذف الواجب: وهو حذف يوجبه النظام النحوي للجملة، بحيث يكون ذكر المحذوف خطأ.

2 ــ الحذف الجائز : وهو حذف يقتضيه الموقف الاستعمالي، حيث يكون الذكر غير ممنوع في الصناعة لكنه يضر بالمعنى المقصود من المتكلِّم.

تجدرا لإشارة هنا أن أكثر الأنماط التي يتحقق فيها الحذف بكثرة في رواية "بحر الصمت" مثلا العناصر التي تحذف من جملة الاستفهام مثل:

ــ هل تعرف من قتله ؟ أمام صمتي وشحوبي قال: بلقاسم."[3]

1 - ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله، تح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي بيروت، ط2، 1994، ص:90.
2 - صبحي إبراهيم الفقي:علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، مرجع سابق، ص: 90.
3 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 44.

ــ من يقود الحفل يا سادتي ؟ الحرب أم القدر."[1]

ــ هل تحمل رسالة معك ؟

لا."[2]

ــ والتقدير:

ــ قتله بقاسم.

ــ تقوده الحرب أم يقوده القدر.

ــ لا أحمل.

وإعمال الفكر في تقدير المحذوف وبيان مرجعيته يؤدّي إلى التماسك النصي الذي يتحقق من خلال ثلاثة أمور :

1 ــ التكرار، وذلك بعد تقدير المحذوف.

2 ــ المرجعية بين العنصر المحذوف وبين العنصر المذكور، أي بين الجملتين، وهي إحالة قبلية وإحالة بعدية قليلا.

3 ــ وجود دليل أو قرينة تشير للعنصر المحذوف، وهي التي تنشأ مع المرجعية الداخلية، ومن ثم يتحقق التماسك النصي داخل الجمل.

وفيما يلي بيان خطوات التحليل وهي:

- ذكر الجمل التي اشتملت على حذف.
- وضع جدول يتضح فيه الآتي:

1 ــ رقم الجملة.

2 ــ المحذوف.

3 ــ الدليل.

4 ــ سابق أم لاحق.

5 ــ مرجعية المحذوف.

6 ــ نوع التماسك.

---

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق ، ص: 44.

2 ـ المصدر نفسه، ص: 81 .

7 ــ نتائج التحليل.

الجمل التي بها حذف للحرف:

ــ لا تصدق الخونة يا بني..لكن صدق أولئك الذين أحبوا الوطن.[1]

تم العطف هنا بلكن التي تفيد الاستدراك المسبوقة بنهي (لا تصدق) وحذفت قصد إثارة فكر المتلقي وخياله في الاستدلال على جزء المعنى الذي لم يُذكر اللفظ الدال عليه.

ــ تشتت الإخوة كل في بيت خال أو عم، ماعدا هو، اختار التحرر من الآخرين ليكون ما أراد أن يكون.. ليحمي ذاكرة أراد أن يخلص لها عن حب.[2]

ــ من أنت يا صاحبي؟

ابتلعت ريقي .. كنت أفكر بيني وبين نفسي عن إجابة يمكن قولها كرد عفوي..[3]

ــ كان يقوم بكل شيء ينظف الإسطبل.. يحلب البقرات وأحيانا يرافق القطيع إلى المرعى.. يجلب الماء، ويظل صامتا.[4]

نلاحظ هنا حذف حرف العطف الواو في الأمثلة كلها، وهو حذف جائز في الشعر بالاتفاق، أما في النثر اختلف فيه الكثير من النحاة، وأجازه ابن مالك.

الجمل التي بها حذف للاسم. تقول الكاتبة:

أولا: بحر الصمت:

1 ــ " تساءلت كثيرا من المسؤول فينا.. أنا أم أنت أم هو أم الأقدار ..أم كلنا معا ؟"[5]

2 ــ " النذالة تطورت مع الزمن، صارت اليوم تحمل بذلة رسمية. "[6]

3 ــ كان " الرشيد " على حافة الموت، بيده صورتك، يتأملها للمرة الأخيرة وكنت على وشك البكاء.. وضع الصورة في يدي وهمس بصعوبة:

ضع هذه مع بقية أشيائي، أوصيك أن تحملها إلى.. العاصمة إن..

---

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص:12.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 16.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 26.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 41.
5 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 107.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 23.

عدني أنك ستحمل الأمانة.

وعدته ... ابتسم. "[1]

4 ــ أعتقد أنك " سي السعيد" ، أليس كذلك ؟

أجل ، أنا هو.. "[2]

5 ــ " أكاد أن أقول شيئا، لكنني أعجز... فتسقط يداي على كتفيها.. "[3]

6 ــ لم أرغب في الحضور، لكن ابنتي أجبرتني بعينيها الوقحتين. "[4]

7 ــ " أصل إلى البهو الذي يقود إلى الغرفة ..أتردد في الدخول."[5]

8 ــ تفضل بالجلوس "عمر" على وصول ..

معنى هذا أنه ليس بالبيت ؟

اضطر للخروج فجأة وأوصاني باستقبالك لتنتظره هنا.."[6]

9 ــ " أتت أسابيع النصر حافزا أتقدم من أخيك وأطلبك منه.. فتقدمت.. كنت خائفا.

وأخيرا قلت له طلبي..

قال أخيرا بعد صمت قاس:

بصراحة أنت فاجأتني حقا..

هل أفهم من هذا أنك لا توافق على زواجي من أختك ؟

أن أوافق أو أرفض ليس مشكلة، المشكلة في صاحبة الرأي الأخير.

هي وحدها تملك حق الرفض أو القبول."[7]

10 ــ لم يسمحوا لي برؤيته، أخبرتني إحدى الممرضات أن الزيارات ممنوعة.

والحل؟

الحل في يد الوزارة.[8]

---

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 113.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 52.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 86.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 146.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 99.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 52.
7 ـ المصدر نفسه، ص: 123-124.
8 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 164.

	المحذوف	الدليل	سابق/لاحق	المرجعية	نوع التماسك
1	أنا (المسؤول) أنت (المسؤول) هو (المسؤول) الأقدار (المسؤول) كلنا (مسؤولون) معا	المسؤول	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين
2	صارت (النذالة)	النذالة	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين
3	هذه (الصورة) تحملها إلى (جميلة) وعدته (بحملها)	الصورة صورتك تحمل	سابق	داخلية	بين عناصر أكثر من جملة
4	أنا هو (سي السعيد)	سي السعيد	سابق	داخلية	بين عناصر أكثر من جملة
5	أعجز أن (أن أقول)	أن أقول	سابق	داخلية	بين عناصر أكثر من جملة
6	أجبرتني(على الحضور)	الحضور	سابق	داخلية	بين عناصر أكثر من جملة
7	أتردد في الدخول (الغرفة)	الغرفة	سابق	داخلية	بين عناصر أكثر من جملة
8	اضطر(عمر)	عمر	سابق	داخلية	بين عناصر أكثر من جملة

9	أطلبك منه (زوجة) فتقدمت (لخطبتك)	زواجي تملك حق الرفض أو القبول	لاحق	داخلية	بين عناصر أكثر من جملة
10	و(أين) الحل	الحل في يد الوزارة	لاحق	داخلية	بين عناصر أكثر من جملة

ثانيا: روايتي: "وطن من زجاج" و" لخضر"

1 ــ كان يكفيه الرد مباشرة قائلا له كما تعود أن يقول عادة: لأنك عميل.. خائن.. لأنك بعت إخوانك لفرنسا.[1]

2 ــ وأقرت حقه في راتب مستقر جزاء خدماته للوطن عبر حوالة كانت تصله بريديا كل شهرين من وطن يشكره على الواجب..[2]

3 ــ تلك الأرض التي صادف أن تحمل القرية اسمها. " جنان الحاج عبد الله " الممتدة بين مداخل ومخارج القرية، فكان الناس يقولون: " قرية جنان الحاج عبد الله."[3]

4 ــ صورة ملفقة. ألم تقرأ ما كتب عنها؟ لقد التقطها مصور تابع لوكالة أنباء أجنبية. يبدو أن المرأة ممثلة طلب منها أن تلعب دورا في مجزرة.

ممثلة

إيه ممثلة.[4]

5 ــ يا للسؤال الأغرب في الظرف الأغرب. خائف؟ [5]

6 ــ دعني أقدم لك هشام.. خطيبي.[6]

7 ــ فكرت أن أنشرها بعد الحادث بيوم، كما تفعل أي جريدة لاستقطاب قراء آخرين

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 17.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 22-23.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 28.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 76.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 87.
6 ـ المصدر نفسه، 122.

ومتعاطفين جدد ولكنني لم أفعل .. تركت الافتتاحية في درج المكتب.[1]

8 ــ وحين صعدت إلى عمتي وجدتها تبكي بحرقة..تمنيت أن أسأل عمتي لأفهم.. ماذا جرى فعلا.[2]

9 ــ قال رئيس العمال بصوت أراده حميميا، وقريبا من القلب:

هل تفكر في الزواج؟

هل يتزوج أمثالنا يا سيدي؟

لم لا .. الجميع يتزوج حتى المرضى.

لكن ليس من هو مثلي .. أنظر إلى شكلي .. هل أملك شكل شخص يفكر في الزواج؟ قالها وهو يشير إلى الثقوب الكثيرة في حذاءه.[3]

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 14.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 42.
3 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 69.

الرقم	المحذوف	الدليل	سابق/لاحق	المرجعية	نوع التماسك
1	لأنك عميل (خادع)، خائن، (حقير)	لأنك بعت إخوانك لفرنسا	لاحق	داخلية	بين عناصر جملتين
2	الواجب (المقدم)	جزاء خدمته للوطن	سابق	داخلية	بين عناصر أكثر من جملتين
3	(هذه) " قرية جنان الحاج عبد الله"	تحمل القرية اسمها" جنان الحاج عبد الله"	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين
4	(هي) ممثلة إيه (هي) ممثلة	يبدو أن المرأة ممثلة طلب منها أن تلعب دورا في مجزرة	سابق	داخلية	بين عناصر أكثر من جملتين
5	(أنا) خائف	يا للسؤال الأغرب	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين
6	(هذا) خطيبي	دعني أقدم لك هشام	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين
7	لم أفعل (ذلك)	فكرت أن أنشرها	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين
8	بحرقة (شديدة) لأفهم (السبب)	تبكي بحرقة أسأل عمتي	سابق	داخلية	بين عناصر أكثر من جملتين
9	لماذا (نتزوج) ليس من هم مثلي (يتزوج) أنظر إلى شكلي	هل يتزوج أمثالنا الجميع يتزوج قالها وهو يشير إلى الثقوب الكثيرة في حذاءه	سابق سابق	داخلية داخلية	بين عناصر أكثر من جملتين

نلاحظ أن الدليل في هذه النماذج مقالي، إذ يعتمد على اللفظ المذكور في كل جملة، والمحذوف من لفظ المذكور، لهذا تحقق التماسك على مستوى النص. ويرى الكثير من الباحثين أن هذا الدليل يحقق التماسك الشكلي والدلالي بين عناصر النص، ولا يمكن أن يتحقق ذلك إذا كان الدليل مقاميا. كما تحققت أيضا المرجعية، فكانت أحيانا سابقة وتارة أخرى لاحقة وإن كان ورودها قليلا، وذلك لوجود التكرار بين المذكور والمحذوف.

يلاحظ كذلك أن هذا الدليل لم يأت على مستوى الجملة الواحدة، بل كان يرد بين جملتين أو أكثر." ويرى البلاغيون أن إيجاز الحذف ينبغي ألا يؤدي إلى غموض المعنى، إذ به تكون صورة الجملة مؤدية للمقصد البلاغي، وفي ذلك دلالة على تناولهم لظاهرة الحذف الذي حددوا ماهيته وكيفية وعلة اللجوء إليه."[1] والحذف ورد هنا لأجل أغراض كثيرة نذكر منها الوفاء، والعتاب، والتردد، والإقرار.

تحليل الجمل التي بها حذف للفعل. تقول الكاتبة:

أولا: رواية بحر الصمت

1 ــ " أنا أعترف بنذالتي، فمن ذا يستطيع الاعتراف بها بينكم ؟ لا أحد ؟ "[2]

2 ــ " قال لي إنك لن ترفض مساعدتي لو طلبتها منك .

الشيخ عباس ؟

نعم. قال إنه متأكد من أنك لن تخذلني في شيء."[3]

3 ــ ما هي الأمانة التي تحملها ؟

"أمانة من الرشيد."[4]

4 ــ " هل رأيت المولود ؟

أجل. إنه رائع."[5]

5 ــ " كان وجهه صارما، وشاحبا في آن."[6]

1 ـ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص:138.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 23.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 30.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 120.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 139.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 33.

6 ــ " أسمعها تقول :

ليس اليوم أنا متعبة جدا جدا .

ــ ...

إلى البيت ؟

وهو كذلك ... الساعة الثانية بعد الظهر إذن.

ترفع عينيها إلي وتقول بفرنسية عنيدة:

سيأتي " عثمان " في حدود الثانية بعد الظهر، يرغب في تقديم العزاء لك."[1]

7ــ " قتل قدور.

هل تعرف من قتله ؟

أمام صمتي وشحوبي أضاف: " بلقاسم ."[2]

8 ــ " أتراه القدر الذي رماه في طريقي ؟ القدر الذي اختاره ليكون سجني ونهايتي وانكساري المطلق.[3]

الرقم	المحذوف	الدليل	سابق/لاحق	المرجعية	نوع التماسك
1	لا أحد (يعترف)	الاعتراف	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين
2	الشيخ عباس (قالها)؟	قال	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين
3	(أحمل) أمانة من الرشيد	تحملها	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين
4	أجل (رأيته)	هل رأيت المولود؟	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 155 - 156.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 44.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 33.

5	و (كان) شاحبا	كـــان وجهـــه (صارما)	سابق	داخلية	بين عناصر الجملة الواحدة
6	نلتقي الساعة الثانية	(سيأتي) "عثمان" في حدود الثانيـة بعد الظهر	سابق		بين عناصر أكثـر من جملة
7	(قتله) بلقاسم	قتل قدور. هل تعرف مـن قتله	سابق	داخلية	بـــين عناصـــر جملتين
8	(أتراه) القدر الـذي اختاره ليكون سجني	(أتراه القدر) الذي رماه في طريقي	سابق	داخلية	بـــين عناصـــر جملتين

ثانيا: روايتي "وطن من زجاج" و"لخضر"

قالت الكاتبة:

1 ــ من يكون؟ خائن أم مجاهد؟[1]

2 ــ اعتقدت أنني قادر على قول شيء.. على الاعتذار أو التعليق بكلمة واحدة تغطي الصمت المهول السائد داخل الغرفة. ولكن.. حين نظرت إليها كانت هي.. واقفة أمامي..[2]

3 ــ آسفة على كل شيء..[3]

قالتها وهي توصلني إلى الباب.. ونظرت إليها.

4 ــ قال رئيس العمال بصوت أراده حميميا، وقريبا من القلب:

هل تفكر في الزواج؟

هل يتزوج أمثالنا يا سيدي؟

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 21.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 138.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 157.

لم لا .. الجميع يتزوج حتى المرضى.

لكن ليس من هو مثلي .. أنظر إلى شكلي .. هل أملك شكل شخص يفكر في الزواج؟

قالها وهو يشير إلى الثقوب الكثيرة في حذاءه.[1]

5 ــ سألته بصوت عادي.

هل تشتغل؟

نعم...[2]

6 ــ ماذا تريد

مساء الخير يا عم نود..

لست عم أحد.

قل ماذا تريد أو امض إلى شأنك.

هل ثمة شيء يا عم نوح.. هل أنت غاضب مني؟[3]

7 ــ سوف تتعود على المكان بسرعة..

إنشاء الله...

قالها لخضر مبتسما..[4]

8 ــ حالته سيئة جدا. لقد استولى المرض عليه، ونخشى في سنه هذه أن يهزمه .. سيبقى في المستشفى.[5]

9 ــ ما فعلته أكبر إهانة لي. عموما لا أريد العودة إلى هذا الأمر، نجاة ستخطب هذا الخميس لشخص يمكن أن يستحقها، ويمكن أن أرفع رأسي به.

.....؟

قالها وهو يدير ظهره بعصبية جعلته يرتعش من الصدمة. هل ما سمعه كان حقيقة أم أنه تخيل ذلك..[6]

---

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 69.
2 ـ المصدر نفسه، ص:91.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 86.
4 ـ المصدر نفسه، ص:96.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 43.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 87.

الرقم	المحذوف	الدليل	سابق/لاحق	المرجعية	نوع التماسك
1	(يكون) خائنا أم (يكون) مجاهدا	من يكون	سابق		بين عناصر جملتين
2	ولكن لم (أقل)	اعتقدت أنني قادر على قول شيء	سابق		بين عناصر جملتين
3	(قالت)	قالتها وهي توصلني إلى الباب	لاحق	داخلية	بين عناصر جملتين
4	لم لا (نتزوج) لكن ليس من هم مثلي (يتزوج)	هل تفكر في الزواج الجميع يتزوج لكن ليس من هم مثلي يتزوج	سابق/ لاحق	داخلية	بين عناصر أكثر من جملتين
5	نعم (أشتغل).	هل تشتغل؟	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين
6	هل ثمة شيء يا عم نوح (حصل)	قل ماذا تريد أو امض إلى شأنك. هل أنت غاضب مني.	سابق/ لاحق	داخلية	بين عناصر أكثر من جملتين
7	أنشاء الله (سأتعود).	سوف تتعود على المكان بسرعة.	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين
8	يهزمه المرض	استولى المرض عليه	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين

9	ســـــتخطب هـــــذا الخميس؟	، نجاة ســـتخطب هـــذا الخمـــيس لشخص يمكن أن يستحقها. قالها.	سابق/ لاحق	داخلية	بـــين عناصـــر جملتين

يلاحظ أن الدليل والمرجعية وردا في هذه الجمل بنفس الصورة التي وردا عليها في الجمل السابقة التي بها حذف للاسم، غير أن الحذف هنا لم يكن للفعل وحده، إذ شاركه في ذلك أحيانا حذف للفاعل، أما حذف الجملة قد يكون جملة بكافة عناصرها، سواء أكانت جملة اسمية أم فعلية. والحذف ورد هنا أيضا لأجل أغراض كثيرة نذكر منها السخرية والاحتقار، والتعجب والاندهاش، والتخويف...

الجمل التي بها حذف للجملة.

أولا: رواية بحر الصمت.

تقول الكاتبة:

1 ــ " أعتقد أنك "سي السعيد ." أليس كذلك ؟

هل تحمل رسالة معك ؟

لا. "[1]

أي: لا أحمل رسالة فالمحذوف (لا أحمل رسالة) ، وذلك لوجود دليل عليه في تركيـــب الجملة السابقة والمرجعية هنا داخلية سابقة، ويظهر تكرار العناصر نفسها معنى ولفظا.

2 ــ " عليك أن تعيش، أنا بأمس الحاجة إليك..

أنت لا تحتاج إلى أحد.

قالها وابتسم ثانية ثم أغمض عينيه.. "[2]

أي : أنت لا تحتاج إلى أحد ، لدلالة القول الأول عليه ، والمرجعية هنا داخلية سابقة،

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 81.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 99.

يظهر فيها التكرار لفظا ومعنى أيضا.

ثانيا: روايتي "وطن من زجاج" و "لخضر"

قالت الكاتبة:

1 ــ هل كنت تتسلق السور لتدخل السينما؟

نعم.[1]

2 ــ هل سمعت بآخر الأخبار أم أنك نائمة على أذنيك أنت أيضا.؟

ماذا جرى؟

اسألي ابنتك .. اسأليها ماذا جرى...

ماذا تقول يا رجل .. اهدأ واستهدي بالله.

كيف أهدأ وابنتك لطخت سمعتي في الأرض...[2]

3 ــ إنها تعاني من إعاقة في رجلها اليسرى منذ صغرها، كان بإمكان والدها أن يعالجها في الخارج لو أراد، لكنه رفض.

رفض؟

4 ــ إذا كنت من الأمن فأنا لا أريد مشاكل في هذا المقهى، يمكنني أن أدلك على أي شخص دون إثارة الفوضى هنا.

شرطة؟

ألست من الشرطة؟

لا .. أنا عابر سبيل لا أكثر.[3]

5 ــ استدع الضابط زرياب إلى مكتبي.

حالا يا سيدي..[4]

6 ــ كل الأفلام التي عرضت في السينما شاهدتها..

كيف؟

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص، 59.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 68.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 106.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 283.

تعالي معي وسأخبرك كيف؟[1]

7 ــ هل تقدر على طلب يدي حقا.

سأحاول..

لا أتصور حياتي بدونك.[2]

8 ــ حين وصلت إلى العاصمة، وجدتني أبحث عن المعلم، وجدتني أستغرب بحثي عنه بعد كل تلك السنين. من يبحث عن الأشباح؟ لا أحد..[3]

9 ــ ما الذي جرى يومها؟ لا أدري .. كنت ما زلت جالسا على كومة القش تلك.[4]

	المحذوف	الدليل	سابق/لاحق	المرجعية	نوع التماسك
1	نعم: كنت أتسلق السور لأدخل السينما	هل كنت تتسلق السور لتدخل السينما؟	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين
2	اسألي ابنتك تجيبك اسأليها ماذا جرى تجيبك	هل سمعت بآخر الأخبار كيف أهدأ وابنتك لطخت سمعتي في الأرض	سابق لاحق	داخلية	بين عناصر أكثر من جملتين
3	رفض أن يعالجها في الخارج	بإمكان والدها أن يعالجها في الخارج	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين
4	لا أنا لست من الشرطة	ألست من الشرطة؟	سابق	داخلية	بين عناصر أكثر من جملتين
5	حالا سأستدعي الضابط زرياب	استدع الضابط زرياب	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص:58.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 76.
3 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 48.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 42.

6	كيف شاهدتها ؟	شاهدتها..	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين
7	سأحاول طلب يدك	هل تقدرعلى طلب يدي حقا. لا أتصور حياتي بدونك	سابق/ لاحق	داخلية	بين عناصر أكثر من جملتين
8	لا أحد يبحث عن الأشباح	من يبحث عن الأشباح		داخلية	بين عناصر جملتين
9	لا أدري ماذا جرى	ما الذي جرى يومها	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين

نجد الحذف كثيرا في الرواية بالنسبة للكلام بجملته، أو حذف أكثر من جملة من ذلك "أنظر إلى ساعة الجدار وأصطدم بالوقت... الواحدة صباحا."[1] لم يسرد لنا الراوي تلك الأحداث التي وقعت قبل هذا الزمن " ولكن المتلقي هنا على وعي تام بهذا التقدير للمحذوف."[2] من خلال تفاعله مع النص ووضع يده على الدليل، هذا إذا كان مقاليا. "أفكر في تلك الأعوام .. أفكر أكثر أنني لم أحقق في دراستي الجامعية شيئا يمكن التباهي به أمام أحد ... كنت معنيا بالتفوق لا أكثر ولا أقل.[3]

لم يذكر السارد هنا أيضا ماذا حصل كل هذه السنوات (المرحلة الجامعية) ما يفتخر به أمام أقرانه، وإنما ذلك الأمر من اختصاص المتلقي بذكائه، ومدى قدرته على استيعاب المتن الحكائي ليقف على هذه الثغرات.

أما إذا كان مقاميا فإن عملية "التخيل ــ التي يقوم بها المتلقي ــ تؤدي إلى حدوث

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 73.
2 ـ صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، مرجع سابق، ص: 230.
3 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 48.

تفاعل من نوع ما بين المرسل والمتلقي قائم على الإرسال الناقص من قبل المرسل، وتكملة هذا النقص من جانب المتلقي."[1] علما أنه يختلف من متلق إلى آخر حسب الشروط التي ذكرت سابقا. وهنا تكمن جمالية أخرى من جماليات الحذف، التي تجذب الانتباه وتغري المتلقي، وتعطي النص قراءات متعددة. وفي "أنا لا شيء .. أنا لا أحد، غير هذه المسافة من الشعور بالقرف داخل وحدتي.. مسافة مكتظة بالمآسي والذنوب."[2] هناك أحداث كثيرة حذفت يقدرها المتلقي حسب درجة تفاعله مع النص الروائي، أو من النص ذاته، ولملئ هذا الفراغ يقول:

ـ " كنت أشبه باللعنة التي حلت على رأس أبي وهو يراني أمامه، فاشلا وغير نافع."[3]

ـ " كنت أبدو خائنا في ضجري من الحرب. "[4]

ـ "من كرهوا حقا؟ أنا أم " بلقاسم "؟ لعلهم كرهوني أنا بدل عنه، منذ استوعبوا اللعبة التي كنت ألعبها معهم."[5]

ـ " سوف أعترف أنني لم أفعل في حياتي ما يجعلني راضيا عن تفاصيل ذاكرتي.."[6]

إن الفراغات التي تخللت هذه الجمل بصفة عامة والقصة بصفة خاصة تسمح لمخيلة القارئ أن تستتم ما تركته رواية " بحر الصمت "، ويتفاعل مع النص وهو يقدر هذه المحذوفات لفك رموز النص ومن ثمة يظهر التفاعل بين النص والمتلقي.

الحذف أو الثغرة تقنية زمنية وحركة سردية تعني القفز فوق مدد طويلة أو قصيرة من الزمن الروائي أي: تعمل اقتصاد السرد وتسريع وتيرته فهو من حيث التعريف "تقنية زمنية تقتضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى من أحداث ووقائع."[7] وهنا يضطر الراوي في الكثير من الأحيان التعدي على بعض الحلقات الزمنية والاستغناء عنها لأنه لم يعد بحاجة إليها لأنها لا تضيف أو تنقص شيئا في السرد الروائي، ورغم توظيفها في بعض الأحيان مبالغة في تطويل

1 ـ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص:137.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 8.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 16.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 75.
5 ـ المصدر نفسه، ص:45 .
6 ـ المصدر نفسه، ص: 47.
7 ـ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص: 156.

السرد وحينئذ يحدث ذلك الصنيع خللا وعيبا سرديا في النص، لذلك يتجاوزها السارد شريطة ألا يقلل من شأن النظام الزمني ولا بالمعروضات الحكائية فيشير إلى مواقع الحذف. ومن هذه الناحية فالحذف أو الإسقاط يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طرق إلغاء الزمن الميت في القصة، والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة ممكنة أو بدونها."[1]

توظيف تقنية الحذف أو الثغرة يتم عن طريق إشارات مفهومة واضحة وصريحة من قبل الراوي لكل مدة زمنية محذوفة، أو أنه يشير إليه ضمنيا، عند انتقاله من مدة زمنية إلى أخرى تطول أو تقصر. ويعني هذا الكلام أنه لتقنية الحذف نوعان:

النوع الأول: الحذف الصريح أو الحذف المحدد أو الحذف المميز، وفيه تستخدم عبارات ذات فضاء زمني ماثل وواضح ومحدد ومعلوم مثل: بعد مرور سنة أو مضت سنوات عديدة أو مرت سبعة أشهر ... وغيرها من العبارات لتشكل تلك العبارة أيقونة توضح للمتلقي مواطن الحذف في النص الحكائي، دلالة على وجود زمن محدد دون الإشارة إلى الوقائع أو الحوادث التي حصلت في المتن الحكائي. ومثل هذه الثغرات كثيرة في الرواية الواقعية ويعتبر "فيلدنج" نفسه مبتكرها ثم تبعه فيها "ستندال."[2]

ومن أمثلته: المدة الزمنية التي قضاها العربي كارها الاستعمار ويمقته، بين السنة التي ماتت فيها أمه، والسنة التي اكتشف فيها كيفية موت والده، ثم وجد نفسه في العشرين من العمر رجلا مقاوما للمعمر الفرنسي. يومها أحس العربي أنه يمحق الفرنسيين .. يكرههم لأنهم حرموه من أبيه، ولأنهم حرموه من أمه التي مات سنة بعد تلك الحادثة، ماتت حاملة حسرتها معها، والأسئلة التي لم تجد لها جوابا، ثم في السنة الثالثة من الاعتقال اكتشف أن والده أعدم شنقا بتهمة التآمر "على فرنسا في الجزائر" .. في العشرين من العمر وجد نفسه يتحول من مجرد شاب إلى مقاوم. هل كان عليه أن يعيش سنوات العشرين كما يعيشها الشاب الفرنسي مثلا:[3]

1 ـ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص: 156.
2 ـ سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص: 93.
3 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 15.

تحفل روايات ياسمينة صالح بنماذج غزيرة من الحذف المقرون بإشارة مضمونية نظر إليه إبراهيم نظرة طويلة وثاقبة .. فكر بينه وبين نفسه: هذا الشاب الساذج الذي سينهي حياته هنا لأنه لن يجد أين ينهيها .. تراءى له شبابه فجأة .. قبل ثلاثين سنة كان مثله يحلم بوضع يحقق عبره ذاته."[1] أشار الراوي إلى المدة الزمنية " قبل ثلاثين سنة" لكنه لم يشر إلى الأحداث التي جرت خلال المدة المحذوفة، والتي تعبر عن شقائه وتعبه الشديد، وهو يشتغل كحمال بائس يستغله الرجال المهمون.

اتضح هنا من خلال النص أن التصريح بالمدة المحذوفة " ثلاثين سنة" جاء متأخرا عن مكان قيام الحذف بالفعل. وهذا التحديد جاء مباشرة بعد مرض العم إبراهيم ، وبعد تأمله فيما يمكن أن يعانيه لخضر نفس معاناته. ناهيك عن النقاط الصغيرة التي تدل على الفراغات. ومنه أيضا: " بعد ساعات من الانتظار.

إن التحديد هنا يقوم بدور مهم في ترتيب زمنية السرد بصيغة معينة تحتمها بلاغة السرد المحددة بمنعطف زمني محدد ومقاس بوحدات زمنية معلومة يمكن التكهن بمضمونها السردي قرائيا.[2]

النوع الثاني: الزمن الضمني أو الزمن غير المحدد وغير المعلن أو الزمن المبهم وهو الإخفاء المقصود والمتعمد كما "في سنوات عديدة" أو "بعد عدة أشهر" حيث لا ندرك السنوات المحذوفة فتكون هذه الفترة المسكوت عنها غامضة ومدتها غير معروفة بدقة، وإنما " يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني، أو انحلال للاستمرارية السردية."[3] وهذه التقنية يلجأ إليها الراوي لتسريع القص، وتشويق القارئ، ودفع الملل عنه، وعدم التعمق في التفاصيل. وهو أيضا لا تكاد تخلو منه رواية أو قصة، كون السرد في بعض الأحيان يعجز عن التزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث، لذلك يجتاز بين الفينة والأخرى على هذه الفترات الزمنية الميتة. ومن أمثلته في آثار ياسمينة صالح الروائية:

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 38.
2 ـ صابر محمد عبيد، سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع،سوريا، ط1، 2008، ص: 212.
3 ـ جرار جنيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، الهيئة العامة لمطابع الأميرية، 1997. ص: 119.

ــ لقد تقدم قبل فترة سي حسان يطلب يد نجاة لابنه علي ضابط الشرطة، وكنت مترددا في إعطاء كلمة أكيدة متمنيا أن تتزوج الزهرة أولا.[1] حيث ذكر سي عثمان مدة مجهولة " قبل فترة" لا يستطيع القارئ تحديدها أو الوقوف عليها وهي المدة التي تقدم فيه سي حسان لطلب يد نجاة. وهو المعنى نفسه نقف عليه في المثال التالي:

ــ الرشيد الذي سألني ذات مرة، كمن يريد الوصول إلى سر خطير .. ماذا تكتب؟ وتفاجأت يومها .. تحولت الدهشة إلى ارتباك لم يخف عليه."[2]

الصور الفنية: البناء والشعرية والدلالة

اهتم الأدب العربي القديم خاصة جانب الشعر منه بالتصوير قبل مجيء الإسلام. ويعد الجاحظ أول من أشار إلى التصوير بقوله: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتميز اللفظ وسهولته وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير."[3] وكأنه يريد أن يبين بأنه للشعر طريقة مخصوصة في البناء والنسج وانتقاء الألفاظ. فالشعر صياغة جميلة يستمدها من التصوير. واستنتج جابر عصفور من هذا الكلام مبادئ ثلاثة :" أول هذه المبادئ أن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار والمعاني، هو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال، واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف، وثاني هذه المبادئ أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أن التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم. وثالث هذه المبادئ أن التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم، ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقي وإن اختلفت عنه في المادة التي يصوغ بها ويصور بواسطتها."[4]

للصورة الفنية أهمية كبيرة في سياق الحكي، فهي تكشف تحول الشخصيات من وضع إلى آخر في الميول والاتجاهات والرغبات وغيرها عن أحوال التحول في وضع معين

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص:84.
2 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 25.
3 ـ الجاحظ: الحيوان، ج3، مرجع سابق، ص: 329.
4 ـ جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص: 257.

لشخصية أو لمجموعة من الشخصيات، أو انتقلت من وضع حسن إلى وضع سيئ، أومن وضع سيئ إلى وضع حسن، إلى جانب ذلك فهي تترجم أحوال الشخصيات الاجتماعية المختلفة والأحوال النفسية من حب وكراهية ورزانة واضطراب وحقد وبغض وغيرها. كما تعبر عن آمال الشخصيات ونظرتهم إلى الأشياء. وتعكس رؤية المبدع إلى ما يقع عليه بصره أو يشعر به.

تقوم الصورة على تلوين النص الأدبي و تمثيله، وقد فرق الأسلوبيون بين طرفيها (التشبيه والاستعارة) وتناولوا كل طرف على حدة مبينين أقسامها والفروق بينهما. وهي على العموم عند القدماء الانتقال بالمعنى من المجرد إلى المحسوس، فيكون المعنى أوضح وأجلى وأكثر تأكيدا " والتشبيه والاستعارة جميعا يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد."[1]

البلاغة أقامت باسم البيان قواعد للتعبير الأدبي فأعدت الجداول وصنفت الصور الكفيلة التي تجعل الفكرة محسوسة، باستخدام الصور التي تشد الانتباه باستقامتها أو أصالتها.[2]

1 ــ التشبيه

التشبيه من الأدوات البلاغية التي لقيت اهتماما كبيرا لدى النقاد وهو في اللغة:

ــ "شبه: الشبه والشبه والشبيه: المثل والجمع، أشباه. وأشبه الشيء: ماثله. والتشبيه: التمثيل. وشبه إذا ساوى بين شيء وشيء."[3] والشبه: المثل. وتشابها واشتبها: أشبه كل منهما الآخر حتى التبسا. وشبهه إياه تشبيها: مثله.[4]

ــ "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"[5] أو "صفة الشيء مما قاربه أو شاكله من جهة واحدة أوجهات كثيرة."[6] بمعنى هو عقد مماثلة بين شيئين أو أكثر وإرادة اشتراكهما في صفة أو أكثر بإحدى أدوات التشبيه.

1 - ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،، ج1، مرجع سابق، ص: 469.
2 - بييرجيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 42.
3 - ابن منظور: لسان العرب، ج8، مرجع سابق، ص: 17-18.
4 - الفيروزآبادي: القاموس المحيط، مرجع سابق، ص: 1247.
5 - الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة والبيان والبديع، دار الجيل، بيروت، لبنان، ص: 121.
6 - ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1 ، مرجع سابق، ص:252

التشبيه جنس بلاغي جمالي على غرار الصور البيانية الأخرى لما له من دور كبير في تنميق محتوى السرد وزخرفته و" تقوية الخطاب وإمداده بالعناصر اللغوية التي تحسم الدلالة وتشحنها بالزخم والعنفوان، وطي الكلام الطويل في عبارة واحدة.[1] وعلى هذا الأساس يصبح سمة أسلوبية لكل صياغة فنية مسبوكة، تنم على قدرة الكاتب في بناء التآلف بين الأشياء التي تبدو بعيدة أو تظهر متناقضة في نظر الإنسان العادي، ويختصر الكثير من السرد الذي يعجز عليه غيره بفضل خاصيته الحسية و قوة تمييزه الفطرية، وبراعته الأدبية ناهيك عن اختصار الكثير من السرد.

وبهذا تحقق اللغة مع التشبيه وظيفتها الجمالية والفنية وشاعريتها " ويكمن التشبيه في الرواية من خلال تنظيمه ضمن المساحات الروائية الواسعة، ولكن غايته تنظيم مساحات واسعة من التفكير لتقريب أو تأكيد العلاقات المتعددة غير المدركة في البناء الروائي. وتكون التشابيه الحسية والمجردة موظفة – في الأغلب – من أجل خدمة الأفكار والتأملات، وكأن اللحظة الوصفية فيها هي العتبة التي يحتاجها المؤلف من أجل الوصول إلى لحظته الحقيقية. وبذلك تصبح الصور التشبيهية في النص الروائي متكأ فكريا، كأنها تأخذ الحسي إلى المجرد أو تعود بالمجرد إلى الحسي، وكأنها تلخلص المسار القصصي في الرواية بأسرها، فتخلق وحدات إيقاعية صغيرة، وتنقلنا من حالة إلى حالة أخرى."[2]

وهو كما يقول يحي حقي " هو أبين ضروب البلاغة عن مزاج الماديات والمعنويات في قبضة واحدة و يقرب البعيد و يبعد القريب و يقرب المتناقضات فإذا هي تتشابه ويفصل بين المتشابهات فإذا هي متناقضة وهو مركب، سخريته وفكاهته وعجبه ووسيلة كشفه لمفارقات الحياة، وعوالم النفس. "[3]

وقع الاختيار هنا على دراسة التشبيه في روايات ياسمينة صالح حتى يفتح المجال لبقية الصور الأخرى لأنه الأقرب والألصق بالفن الروائي، يقول أحمد الشايب: " أما

1 ـ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 275.
2 ـ ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 196.
3 ـ يحي حقي: خطوات في النقد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2008، ص: 76.

الصور الخيالية كالتشبيه، والمجاز، والكناية، والمطابقة، وحسن التعليل فإنها تكون في الشعر أشد قوة و أروع جمالا، وهي في النثر أميل إلى الإيضاح والإيجاز ثم التأثير أيضا، لذلك كانت الكناية والاستعارة أكثر ورودا في النظم، وكان التشبيه أكثر دورانا في النثر. "[1] ويقول صلاح فضل: " إذا كان التشبيه الصريح قد أخذ يتباعد عن لغة الشعر ــ كما توحي بذلك الدراسات الإحصائية الحديثة ــ فإن هذا لا ينطبق على الأدب في جملته، فالرواية تعتمد عليه في محاكاتها للغة الحياة اليومية. "[2]

الرواية قبل كل شيء هي نص فني إبداعي تتشكل في نسجها من نفس المقومات الفنية للنص الشعري تقريبا، لذلك لا نسمح لأنفسنا أن نجعل هذا النص الروائي يعكس لنا حياة الناس اليومية مجردة من أدوات التعبير الفنية التي تلفت الانتباه، وتعمل الفكر، وتمعن النظر، وتشوق النفس للإطلاع عليه مرات عديدة، فتتعدد القراءات وتتباين وجهات النظر. كما " يوسع المعارف من حيث هو يسهل للذاكرة عملها فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدة، بما يقوم من اختيار الوجوه الدالة التي نستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير."[3]

التشبيه ينقل يوميات الواقع الذي يشخصه من خلال صور بيانية تبينها اللغة ويستصيغها بعد ذلك القارئ أو المتلقي. ويرد هذا في النصوص الروائية التي تكثر فيها التشبيهات الواقعية التي تصور وتنقل الواقع بكل ما فيه، ولا يقلل هذا الصنيع من قيمة التشبيه ويضعف شأنه كونه يعد من أعلى درجات الفن الراقية والقيم الجمالية. " فلزوم التشبيه للكتابة الأدبية أخص الخصائص الأسلوبية لأي إبداع: سواء علينا أكان هذا الإبداع قصيدة أم قصة أم رواية..."[4]

بين أبو هلال العسكري قيمة التشبيه الجمالية بأربعة أوجه هي:

" إخراج ما لا تقع عليه الحاسة على ما تقع عليه، وإخراج ما لم تجرِ به العادة إلى ما جرت عليه، وإخراج ما لا يعرف بالبديهة العقلية إلى ما يعرف بها عن طريق التمثيل،

1 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 68.
2 ـ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سابق، ص: 162.
3 ـ مجدي محمد حسين: خصائص التركيب اللغوي في روايات الحكيم، مرجع سابق، ص: 24.
4 ـ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 273.

وإخراج ما لا قوة له في الصفة على ما له قوة فيها."[1]

جمال التشبيه بأركانه يتولد من خلال إيجاد توافق بين الأطراف المختلفة. ومن هنا رأى الجرجاني بأن صنعة التشبيه مرتبطة بجودة القريحة وبوعي الشاعر الجمالي عندما قال عن صنعة التشبيه أنها " تستدعي جودة القريحة والحذق الذي يلطف ويدق في أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة ..."[2] وعده البعض من أشرف كلام العرب.

ورد التشبيه كثيرا في هذا النصوص الروائية على غرار الوصف والتكرار، وهو تارة يدنو من التشبيهات الآلية كما هو الحال في النصوص ذات اللغة الأكاديمية، والأخرى تقترب من اللغة الشعرية بما تحتويه من أبعاد دلالية وإيحائية وتصاوير فنية في مواطن مختلفة.

1 ــ الاعتماد على تقنية التشخيص:

ــ " كان الزمن يتسرب من بين يدي كما تتسرب الرمال من ثقوب كيس قديم. و كنت أزداد تشبثا بك كي لا أموت بطلا مسرحيا في معارك الآخرين."[3]

يلاحظ أن الكاتبة توظف في هذا المقطع تقنية التشخيص لتبين حالة التمزق التي تسيطر على السعيد فهو يتمنى الظفر "بجميلة" بكل الوسائل وكلما تسنى له ذلك انفلتت الأمور من بين يديه، وبقي يصارع الزمن. وقول السارد في رواية وطن من زجاج:

ــ "الحال أن الصحف استغلت ذلك الانفلات لتبيع الأزمة في أعدادها اليومية ، فالموت تجارة مربحة."[4]

ــ عندما كان يبتسم كانت أسنانه العلوية مخيفة تبدو كأنه سينقض على محدثه ليفترسه ، سمع أحدهم يصفه بالصقر."[5]

ففي المقطع الأول يعبر السارد الصحفي عن إفرازات الأزمة التي مرت بها البلاد، ذلك أن بعض الصحف اليومية استغلت هذه الوضعية لتتخذ منها وسيلة إلى للربح السريع

1 ـ أبو هلال العسكري: الصناعتين، مرجع سابق، ص:240-242.
2 ـ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص:127.
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 93.
4 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 74.
5 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص:181.

دون الوقوف على مواطن الداء في الأزمة، فزادت أعدادها وكثرت أرباحها من خـــلال هذا التشبيه (الموت تجارة مربحة) حيث شخصت الموت في صورة حسية وهي صورة مؤكدة بصورة قبلها وهي الاستعارة المكنية في: (لتبيع الأزمة) حيث جسدت المعني في صورة حسية. إلى درجة أنه صار الحب كما قالت الكاتبة: " هو الحب الذي صار لعبة مسلية كالكلمات المتقاطعة في جريدة يشتريها شخص ليتسلى بهـــا ثـــم ليرميهـــا فـــي المزبلة.[1]

في المقطع الذي يليه يصف لخضر أحد الضباط وهو "مراد" بـــالحيوان المفتـــرس عندما تظهر أسنانه العلوية بفعل ابتسامته الحقيقية أو من جانب التهكم والسخرية ويؤكد ذلك بالصورة التي تليها عندما سمع أحدهم (يصفه بالصقر) وهي صورة يشبه فيه شيئا حسيا بآخر حسي.

2 ــ التشبيه يعكس استغلال النفوذ والظلم:

ومعظم التشبيهات في " بحر الصمت" تصور بعض الحقائق التي كان يعيشها الجزائري إبان الثورة كاستغلال النفوذ والكبرياء والظلم بطريقة فيها نوع من التهكم والسخرية.

ــ " يهز برنوسه كما يهز رأسه الضخم .. كان " قدور " قائدا بحق... قائدا لكل أنواع السخرية و الرياء. "[2]

– " أتخيله غول الحكايات القديمة، جاء على شكل خرافة صنعتها القرية ثانية.. وكنت أريد استدراج ذلك الوحش للعمل عندي، في إدارة أرضي وإخضاع الفلاحين فيها.."[3]

– " كان حمزة كلبا قذرا في بلاط الكولونيل، ومع ذلك كان يؤمن في قرارة نفسه أنه بإمكانه أن يكون سيدا على قرية وعده " أدجار " بعمديتها ذات يوم .."[4]

ــ أنظر كيف تحول البلد إلى إسطبل يحكمه الغيلان، الشعب صار مجرد قطيع يؤخذ إلى الذبح في المناسبات التي يختارها لهم هؤلاء.[5]

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 135.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 16.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 22.
4 ـ المصدر نفسه، ص:13.
5 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 131.

هذه التشابيه وإن كانت عادية وفيها شيء من الابتذال إلا أنها حلت في المقام الملائم من العبارة، تثير فضول القارئ لمعرفة صنيع المشبه عبر مساره الحياتي، ناهيك عن اختصارها للكثير من الكلام الذي يفتح باب التأويل على مصراعيه لدى المتلقين، بحيث يقدم كل واحد رأيه، حسب ما يرى في هذه الصور لينقلوا ما يختلج في أنفسهم.

3 ــ التشبيه يعكس روح السخرية والحقد.

التشبيه في روايات ياسمينة صالح يترجم السخرية التي يواجه بها بعض الناس بعضهم، خاصة إذا كانوا مجرد أدوات يحركها الغير، كما هو الحال في رواية بحر "الصمت" ورواية "لخضر". وفي نفس الروايات إلى جانب رواية "وطن من زجاج" تظهر السخرية من الذات كما يظهر التشبيه قسوة العذاب النفسي الذي تعانيه بعض الشخصيات.

وظيفة هذه الصور المذكورة سابقا أيضا إلى جانب توضيحها صفة من الصفات المورفولوجية لهذه الشخصيات (حمزة، قدور، بلقاسم، الحكام) هي التقبيح والتهجين وتأكيد الوضع الاجتماعي الذي كان يحياه الشعب الجزائري في ظل الوجود الاستعماري وعملائه وما ترتب على هذه السياسة.

ــ للتوضيح أكثر نقف عند أول مقطع من المقاطع السابقة يظهر " قدور" بشكله الضخم وبرنوسه الذي يمثل الأصالة، لكنه من حيث المضمون صورة مناقضة تماما. وهذا الوصف قام على مفارقة ضدية تولدت من خلال التنافر بين الشكل والمضمون، تولدت عنه السخرية والتهكم المرتان اللتان تثيران فينا الضحك، وبهذه الطريقة استطاعت الكاتبة الغوص في مكامن العمدة " قدور" والكشف عن عالمه النفسي الداخلي المتمثل في الكبرياء والظلم والتسلط وحب الذات والخيانة والخداع... " والتشبيه هنا لا يكشف على أهميته إلا حين يستحضر السياق الذي كان فيه، ليغدو قوة إيحائية، أو تسجيل فكرة أو شيء عنها من خلال ارتباطه بالنص، أو تأكيد لفكرة ما في البناء الروائي. "[1]

يقول الراوي:

ــ " كنت أشبه هؤلاء اللصوص في كل شيء، أشبههم في البحث عن الأشياء التي لا

1 ـ ناصر يعقوب: اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص: 196.

وجود لها."[1]

- "كنت صامتا كالأبله، وخائفا كاللص."[2]

- "كأني صرت زنديقا لمجرد بقائي حيا، في الوقت الذي استشهد فيه الباقون."[3]

- "وكنت أنا الغول الذي كان يطعمهما ليأكلهما بعد ذلك!"[4]

ففي حديث السارد عن ماضيه. يصور بحثه غير المجدي عن "عمر" في عتمة الليل وهو الذي وصف نفسه بالجبن والخوف من الموت والحقيقة، و باللص الـــذي يصـــول ويجول دون تحقيق هدف يرجى، لأنه كان يحب الحياة في الوقت الذي كان غيره يبحث عن الشهادة، بقي هو حيا كالزنديق. ومن المعروف أن اللص والزنديق غير مرضـــي عنهما ولا موثوق بهما، الأمر الذي يجعل هذه الصورة تعطي بعدا غير إنساني للفعـــل الذي قام به "السعيد"، و هو غير راض عنه، لكن بعد فوات الأوان.

وفي معرض حديثه عن علاقته بابنه "الرشيد" و ابنته اللذين أهملهما بسبب الغيـــرة من الرشيد الثوري المستشهد منذ زمن، والانتقام من زوجته، وانشغاله السياسي المبني على الخداع والاحتيال على حساب الآخرين الذين ضحوا بحياتهم من أجل مبادئهم، في حين ظل هو ينعم بالامتيازات الريعية التي نتجت عن الثورة، شبه نفسه بالغول مصدر الخوف والنفور لأن دوره خلت منه صفات الأبوة الحنونة والمربي الحكيم، فمات ابنـــه منتحرا عن طريق جرعة زائدة من المخدرات، وتربت البنت وكأنها أتت من غابـــة لا تعيره أدنى اهتمام وتبقى " وقحة "، كما يصفها الأب " جريئة " لا تتحدث بالعربية ...

أما عن مظاهر السخرية والتهكم الواردة في روايتي "لخضر" و"وطن من زجاج" نذكر ما قاله الساردان:

ــ لو في عروقك دم لشعرت بالشفقة على أبيك وهو يكدح طوال اليوم في الميناء حاملا الأكياس على ظهره كالحمير لأجل إطعامك وإطعام إخوانك.[5]

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 60.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 105.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 103.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 142.
5 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 24.

ــ وهو يشتغل في النهاية حارسا لدى الأسياد ومجرد كلب ليلي يحرس بضائعهم لينامو مرتاحي البال.[1]

ــ أنظر كيف تحول البلد إلى إسطبل يحكمه الغيلان، الشعب صار مجرد قطيع يؤخذ إلى الذبح في المناسبات التي يختارها لهم هؤلاء.[2]

ــ أنت ما هي وظيفتك؟

أنا مساعد السكرتير يا سيدي.

إذا عليك أن تذهب لمساعدته بدل الوقوف كالصنم الأبله.[3]

ــ كنت واقفا أفكر في الكلام الذي يمكن قوله بعد الدفن، بعد التخلص من جثة كانت القاسم المشترك بيني وبينهم .. تساءلت: هل يمكن للكلام أن ينقل إحساس الفجيعة والانتهاء .. كمشهد في مسرحية تنتهي في اللاشيء كنت لسبب ما أشعر أنني لا أملك حق الوقوف ها هنا كزنديق لا يحق له التوقف أمام باب معبد."[4]

ــ هذه بلاد بنت كلب يا صاحبي.[5]

في المقطع الأول عتاب شديد اللهجة من الأب لأبنه الذي رآه كبيرا يتسكع في الشوارع دون فائدة. فهو بهذه الصورة عديم الضمير، ميت القلب عديم الإنسانية والرحمة والشفقة على أبيه الذي قلل من شأنه وشبه نفسه بأغبى الحيوانات يحمل أثقالا لا يطيقها على ظهره قصد إطعامه مع إخوانه الصغار هذا التشبيه التمثيلي يهدف إلى التحقير بهذه الوظيفة التي امتهنها مكرها لأجل أبنائه ويريد السارد تبيان مدى استغلال مثل هذه الطبقات لتخدم طبقات أعلي منها. ويؤكد ذلك التشبيه البليغ في المقطع الموالي الذي يعبر من خلاله "لخضر" على أنه يعامل مثل الكلب لحراسة بضائع الأسياد. فهو مع أمثاله كما تبينه المقاطع الموالية قطعان من الأغنام وأصنام بلهاء تتحكم فيهم الغيلان وتستغلهم كما تشاء. وكأن المجتمع صار فيه طبقتان الأولى ضعيفة معدمة فقيرة فقرا مدقعا والطبقة الثانية تتميز بالثراء الفاحش، حولت البلاد إلى إسطبل تستغل فيه الضعفاء

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 75.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 131.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 174.
4 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 145.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 77.

مستغلة حاجاتهم إلى المأكل والمشرب. ولا يحق لأي كان أن تتحسن حالته الاجتماعية حتى يبقى في هذا المستوى يتصارع مع لقمة عيشه الممزوجة بأبشع أنواع الاستغلال. والدليل على ذلك لخضر الذي عمل حمالا وكأنه ورث هذه المهنة عن والده مبكرا.

وإذا كان السارد ينقل في كثير من الأحيان سخرية الغير للطرف الآخر فمن جهة أخرى يسخر من نفسه ويحتقرها، فهو سعى يلهث جاهدا وساعيا وراء فتاة أحلامه التي لم تعره أدنى اهتمام المحبين ولو في لحظات المواساة. فيقدم لنفسه صورة مقززة وهو يقف أمام بيت لا يوجد فيه إلا الأرامل دون أدني سبب ويشبه نفسه بالزنديق الواقف أمام المعبد الذي هو مشبه به لبيت النذير.

4 ــ وصف الشخصيات حسيا ومعنويا:

في معرض حديث "لخضر" الذي كلف بجمع الأخبار التي تصل الصحفي والكاتب الباهي المحب لوطنه قدمه على أنه صاحب مبادئ وقيم، رجل مثقف ومتزن، " وكان يبدو في حواره وصوته القوي ونظراته المليئة بالكلام بجسمه النحيف وطوله الفارع، كان يبدو كشجرة كبيرة جففتها الأيام."[1] لكنها لم تنل من عزيمته ونضاله في سبيل عزته

5 ــ الكشف عن المعاناة النفسية:

السارد في كل رواية يعبر عن إحساسه بحاجته إلى الطرف الآخر، سواء أكان حبيبا أم ولدا.

ــ تمنيت أن أرفع السماعة لأقول لك: افتقدتك كثيرا .. جدا يا سيدتي .. افتقدتك كما يفتقد الطفل أمه بين عمرين .. كما يفتقد الرجال حبا فيما يبقى من العمر الخير .. افتقدتك..[2]

ــ ألست أنا من آمن بك منذ بداية الأرض؟ لكم انتظرتك ولكم جئتك مشيا كالبوذيين .. من كان ليظن أن أعثر عليك ثانية كما عثرت عليك.[3]

ــ مشيت باتجاه بيتها كمن يعود إلى بيته بعد عمر من الغياب، لفني الارتباك، وأنا

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص:211.
2 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 145.
3 ـ المصدر نفسه، ص:173- 174.

صاعد نحوك. بدت لي خطواتي أكثر ارتباكا كخطوات طفل يمشي نحو مدرس توعده بالعقاب. صعدت بقلب يدق بقوة ...[1]

ــ أعتقد أنك تبحث عن والدتي؟ هي نائمة الآن .. كانت متعبة اليوم. تلك الجملة التي تفاديتها عمرا طويلا. شعرتها كصفعة مباغتة.[2]

ــ كيف لم تفهمي أن الحب كالرصاص يصيب من يتوقعه أكثر يصيب من ينتظره أكثر."[3]

ــ هل والدك على قيد الحياة ؟

لا يا سيدي والدي مات.

وبدا له الرد كرصاصة موجعة.[4]

في المقاطع الأولى يتحدث السارد عن حنينه اتجاه فتاته إلى درجة أنه شبهها بحنين الفتى إلى أمه بين عمرين. لكن التواصل ما يزال متقطعا بينهما وكان ينتظرها وهو كالبوذيين ساعيا إليها مشيا نحو بيتها، ولكن الارتباك يحاصره من كل جهة خوفا من ردة فعلها وكأنه طفل صغير يخشى عقاب معلمه. وعندما يقابلها يشعر أن معاملتها له وحديثها معه بمثابة الصفعة التي تلطم وجهه. وهو الحبيب من طرف واحد ملأ رصاصه جسده ولم تبالي هي بذلك.

في المقطع الأخير من الرواية يحاول لخضر التقرب من ابنه الذي لا يعرفه، شعر وكأنه ضرب بالرصاص الذي لم يصبه في خرجاته الاغتيالية التي أوصلته إلى هذا المنصب. وكأن ما لم يصبه بالأمس أصابه اليوم في روحه وهو يتحدث مع ابنه، ولكنه لم يشعر بالأبوة وابنه يرد عليه بأن والده قد مات. والصور نفسها تستحضر بأشكال مختلفة معبرة عن نفس الهدف في رواية " بحر الصمت" إلا أن الخلاف هنا هو معرفة الفتاة بأبيها.

يقول السعيد:

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 152.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 153.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 226.
4 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 285.

" أتحرك باتجاه المطبخ، فألتقي بابنتي وجها لوجه..

كم هي جميلة، حتى وهي متعبة و ثائـــرة وحزينة.. ينتابني إحساس جميـــل بالـــدفء فأبتسم..

رغماً عني أبتسم، وأسحب مقعدا لأجلس عليه كطفل ينتظر حليب الصباح من أمـــه."[1]

الطفل الجائع يكون دائما في انتظار ما تقدمه له أمـــه لأنـــه لا يعـــرف كيـــف يعـــد طعامه،الأمر الذي يعكس ضعفه وحاجته إليها. يَشعُر بالدفء، ويُشعِر أمه بأمومتها. هذا هو شأن السعيد، يريد أن يبحث عن ذاته من خلال ابنته مثلما يتمكن الحليب من الجسد ولما كان الجسد مريضا لم يشفع له الحليب. فالفتاة رفضت أبوته والأصل أنها رفضت ذلك التاريخ الذي صنعه السعيد لنفسه قبل الثورة وبعدها. وكانت تقابلـــه بالصـــمت إلا أحيانا:

هل ستخرجين اليوم. "

لا ترد.

المسافة تقتلني. تقول بصوت بدا لي ناعما كالحلم:

لا رغبة لي في الذهاب إلى أي مكان أنا متعبة. "[2]

ــ وتم رصد أكثر من تسعين تشبيها في رواية بحر الصمت كلها رُويت على لسان "السي سعيد" . أما الروايات الأخرى لم تصل إلى هذا العدد من صور التشبيه.

معظم هذه الصور التي نعثر عليها في هذه الروايات، تتمثل في ما يسمى بالصورة المتوالدة " وتنشأ هذه الصورة بسيطة ذات بعدين للتماثل وتتكئ عليها، وهكذا إلى أن تنتهي بأداء التماثل المنشود، وهي تتميز بعملية الإفضاء والتوالد ، فكل صورة تفضي إلى أخرى بعدها "[3]

من أهم النتائج التي خلص إليها البحث في هذا العنصر ما يلي:

ــ أجادت ياسمينة صالح اختيار الألفاظ التي تناسب صورها الفنية معتمدة على البصر والسمع وأحيانا على غيرهما. مع اختيار الألفاظ التي تناسب كل حاسة موظفة.

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 154.

2 ـ المصدر نفسه، ص: 154.

3 ـ سليمان حسين: الطريق إلى النص: مقالات في الرواية العربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،1997. ص:63

ــ بروز الملامح النفسية والاجتماعية في التشبيه عند ياسمينة صالح.
ــ توظيف التشبيه في الحالات التي تستدعيه نفسيا ودلاليا وجماليا.
ــ الاعتماد على التقليد في بعض الأحيان في رسم صورة التشبيه.
ــ معظم التشبيهات كان فيها طرفا التشبيه صورتان حسيتان. وصورتان الأولى منهما معنوية والثانية حسية سواء أكانت مبصرة أو مسموعة أو مشمومة أو ملموسة أو مذوقة.
ــ الاستعانة بأنواع التشبيه لتصوير الأفكار والأحاسيس.
ــ التنويع في توظيف أدوات التشبيه بسبب اختلاف وظائفها.
ــ تقديم المشبه به على المشبه في بعض الأحيان.

2 ــ المجاز والاستعارة:

ماهية المجاز:

ذكر ابن منظور: جوز: جزت الطريق وجاز الموضع جوزا وجؤوزا وجوازا ومجازا وجاز به وجاوزه جوازا وأجــازه وأجاز غيره وجازه: سار فيه وسلكه وأجازه: خلفه وقطعه وأجازه: أنفذه والمجازة: الطريق إذا قطعت من أحد جانبيه إلى الآخر.[1] ويلاحظ هنا أن المجاز اللغوي ينحصر في: سار فيه وسلكه – خلفه وقطعه – أنفذه –

أما في الاصطلاح فالمجاز هو " كل كلمة أريد بها غير ما وضعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول. وإن شئت قلت: كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز."[2]

ماهية الاستعارة

الاستعارة لغة: مأخوذة من العارية، وهى نقل منفعة شيء مملوك لشخص إلى غير مالكه، مع بقاء الملكية لمالك ذلك الشيء كإعارة الدابة، أو الدار أو الكتاب لمن هو فى

1 ـ ابن منظور: لسان العرب ، ج3، مرجع سابق، ص: 238.
2 ـ الجرجاني: أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص: 302-305.

حاجة إلى منافع هذه الأشياء. والعارية والعارة: ما تداوله الناس بينهم. واستعار الشيء واستعاره منه: طلب منه أن يعيره إياه.[1] على هذا يصح القول استعار إنسان من آخر شيئا بمعنى أن الشيء المستعار قد انتقل من يد المعير إلى المستعير للانتفاع به ومن ذلك يفهم ضمنا أن عملية الاستعارة لا تتم إلا بين متعارفين بينهما صلة ما.

ويؤكد هذا المعنى ويجلي عنه ابن الأثير الغموض بقوله: إنما سمي هذا القسم من الكلام استعارة لأن الأصل في الاستعارة المجازية مأخوذ من العارية الحقيقية التي هي ضرب من المعاملة وهي أن يستعير بعض الناس من بعضهم شيئا من الأشياء، ولا يقع ذلك إلا من شخصين بينهما سبب معرفة ما يقتضي استعارة أحدهما من الآخر شيئا، إذ لا يعرفه حتى يستعير منه وهذا الحكم جار في استعارة الألفاظ بعضها من بعض.

فالمشاركة بين اللفظين في نقل المعنى من أحدهما إلى الآخر كالمعرفة بين الشخصين في نقل الشيء المستعار من أحدهما إلى الآخر."[2]

يعتبر الجاحظ من الأوائل الباحثين في الاستعارة وعرفوها تعريفا بعيدا عن الغموض والإبهام فقال: "هي: تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه."[3] والجاحظ بهذا التعريف لم يقيد هذا النقل بقيد أو يشترط له شرطا.

"العرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى أو مجاورا لها أو مشاكلا."[4] فالاستعارة عند ابن قتيبة لفظ لا يراد به معناه الأصلي الذي وضع له في أصل اللغة وإنما يقصد به معنى آخر لعلاقة بين المعنى المنقول إليه اللفظ والمنقول منه وحصرت هذه العلاقة في السببية والمشابهة

ــ عرف الآمدي الاستعارة بأنها: استعارة المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه.:[5]

ــ أما السكاكي عرفها بقوله: هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر

1 ـ ابن منظور: لسان العرب، ج10، مرجع سابق، ص: 334.
2 ـ ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مرجع سابق، ص: 143.
3 ـ الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، مرجع سابق، ص: 153.
4 ـ ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، 1954، ص:102.
5 ـ الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، مرجع سابق، ص: 266.

مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص به المشبه به."[1]

عرفها أبو هلال العسكري بقوله: نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ."[2] وعرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: "الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وُضِع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هنا كالعارية."[3]

يظهر من خلال هذه التعريفات السابقة كيف تطورت الاستعارة زمنيا فكانت تشمل المجاز بأنواعه دون ذكر العلاقة بين المستعار منه والمستعار له ثم ذكرت العلاقة بينها والغرض منها. كما ظهرت بعض الحقائق عنها نذكر أهمها:

1 ــ الاستعارة ضرب من المجاز اللغوي تجمع علاقة المشابهة فيه بين طرفي التشبيه أي بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي.

2 ــ هي نوع من أنواع التشبيه حذف أحد طرفيه.

3 ــ قرينة الاستعارة التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي والمعنى المجازي قد تكون لفظية أو حالية.

4 ــ تطلق الاستعارة على استعمال اسم المشبه به في المشبه، فيسمى المشبه به مستعارا منه والمشبه مستعارا له واللفظ مستعارا.

يبدو أن الكاتبة بنت رواياتها عبر أنسجة مختلفة بحيث استطاعت أن تخرج اللغة من معجمها الأصلي تسمو فوق مفهوم الدال، لتفجر الطاقة الكامنة في صميم اللغة حتى أصبح الخطاب الأدبي " بكونه ثخنا غير شفاف، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك مــن عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلوري طلي صورا ونقوشا وألوانا فصد أشعة البصر أن

1 ـ السكاكي: مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص: 599.
2 ـ أبو هلال العسكري: الصناعتين، مرجع سابق، ص: 295.
3 ـ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص: 22.

تتجاوزه."[1] وهذا ما أعطاها صفة الشعرية التي لم تقتصر على الشعر وحده، بل إن هذا المصطلح فرض نفسه على كل الأجناس الأدبية الأخرى وأصبحت لا قيمة لها بدونه. واللغة الشعرية تتجدد و تتغير بتغير السياق، ودلالات الكلمات المختلفة لا تعطي المدلول نفسه وإن تكررت في السياق عينه.

لا شك في أن هذا هو السر الذي يحمله النص الأدبي، يجعل القارئ منجذبا إليه وشديد الارتباط به يؤثر على قلبه ونفسه. و يجعله راسخا في الذاكرة الفردية والجماعية لفترة طويلة من الزمن رغم تغير الظروف والأحداث. والكاتبة توظف كل طاقاتها اللغوية والفنية لتبني نصا جماليا خلاقا تستعيره من الفضاء الشعري.

" أعرف أنني كنت نذلا أيضا، ولكن... النذالة تطورت مع الزمن، صارت اليوم تحمل بدلة رسمية وحقيبة ديبلوماسية.. صارت النذالة حضارية..

أنا أعترف بنذالتي فمن ذا يستطيع الاعتراف بها بينكم؟ لا أحد..[2]

إن تشخيص النذالة في صورة حسية وجعلها متطورة تبين بأن الكاتبة تدرك بأن اللغة تعطيها قوة لم تعهدها سابقا، تتتجاوز من خلالها حدود الدال فتسعى بذلك إلى" مواصلة الإبداعية والخرق والتخطي، غير ملتزمة بذهنية الثبات مرسخة بذلك ديناميكية الحركة والصيرورة."[3] وهذا يبعث هذا الفعل على قراءة ثانية للنص أي: خلق لغة من لغة موجودة تعطيه الاستمرارية والحياة والخصوبة لمدة أطول " والأثر الفني لا يستهلك ــ وإن وظف ــ بل يبقى طاقة مضيئة تملك القدرة على التحريض البعيد المدى، والبث في ظروف عديدة، بحيث تخاطب أجيالا متعاقبة، وكل جيل يقرأ هذا العمل يغلب محورا من محاوره أو بعدا من أبعاده تبعا لشواغله ومطامحه، فما يراه جيل المرحلة الوطنية في نتاج ما، يغاير ما يراه جيل المرحلة الاشتراكية. والخلاصة أن القراءة ليست عملية سكونية سلبية مغلقة ، بل هي عملية ديناميكية فعالة، لأنها تعامل حي

1 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 116.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 22-23.
3 ـ ينظر خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 59.

حركي مع أثر يتميز بالحياة وقابلية النمو والتوهج، فهي تهيئ لاتصال الإبداع بالإبداع، بل إن كل قراءة لاحقة إضاءة للقراءة السابقة و تعميق لها."[1]

هكذا تكسب الشعرية فعاليتها "من الأثر الذي تتركه في المتلقي، الذي يحاول بدوره أن يقف على جماليات اللغة الشعرية من انزياح وتماثل وتكرار، ويتحول النص نتيجة للتواصل بين المرسل والمتلقي إلى نص مفتوح."[2] ولا يتسنى له ذلك إلا من خلال إظهار البعد الجمالي للنص من خلال قراءته لما وراء السطور، وملء فراغاته.

نلفى الكاتبة في متونها الروائية التي كتبتها غداة العشرية السوداوية في الجزائر متجاوزة حواجز الخوف والرعب والسكون، مؤمنة كذلك بلا قواعدية النص الأدبي، وهذا التمرد لا يعني أنها توظف الصور البيانية من تشبيه واستعارة وكناية مجرد ترصيع وتحلية للخطاب الأدبي، بل إنها من سمات العمل الأدبي الأساسية وجوهره، ويصبح المعنى أساس الصورة، وتكون بذلك اللغة ناطقة بأكثر من مدلول.

ــ كيف تجرني نحو الهاوية هكذا؟

كيف قضيت العمر أجر تاريخك فوق تاريخي؟ كيف لم تتقيأك ذاكرتي، مثلما تتقيأ المعدة طعاما فاسدا؟ كيف؟[3]

الصورة تعكس بدلالاتها وألفاظها عدم التآلف بين "عمر" و"السعيد"، أي بين الجهل والعلم، بين الواعي واللاواعي، وما يترتب عن صفات كل واحد. فالأول مثقف يزرع العلم بين الناس حتي يدركوا قيمتهم وكرامتهم، ويدفعوا الظلم عن أنفسهم فيستوعبون دور التضحية والشهادة، أما الثاني أناني، نظرته وتأملاته لا تتعدى مصالحه الشخصية. فنفسية البطل غير مستقرة لأنه لا يوجد تجانس مع غيره بصفة عامة حتى فلذات أكباده. وبهذا تصبح لعبة الاختراق اللغوي أرضا خصبة لإضافة حياة أخرى للغة.

كان يقول للسارد بصوت واثق من نفسه: اجعلني سيدا على الآخرين.. فيجعل منه سيدا على الآخرين. ضحك بصمت وهو يتساءل: كيف سيكون شكله حينها؟ يا إلهي.

1 ـ خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 59 ـ 60.
2 ـ هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2004، ص: 23.
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 23.

قالها بإحساس من الاختناق وهو يتأمل الصناديق الحديدية التي كانت تراقبه ببرودة قاسية. كان يخيل إليه أن لكل صندوق عينين تراقبانه ببرودة اقشعر لها بدنه .. تذكر أن الموت نائم فيها .. تملكه فضول مفاجئ وقوي لمعرفة ما يوجد في تلك الصناديق؟ ما نوع البضاعة الفاسدة التي سيتم توزيعها على الفقراء؟ ألا يستدعي ذلك محاولة لرؤية وجه الموت ؟ شعر أنه عليه أن يقتل الخوف ويجرب."[1]

مثل هؤلاء الضعفاء ماديا واجتماعيا يعيشون دائما في الأوهام والأحلام ليستفيقوا بعد ذلك على حقيقتهم المرة التي يعيشونها كما هو الحال هنا بالنسبة للخضر وهو في المستودع حيث قتلته الوحشة لطول الليل وسط الصناديق الحديدية الكثيرة المكدسة بانتظام هنا وهناك. يعيش معها من أول الليل إلى آخره لذلك شخصها في صورة إنسان يراقب بعينه. ولما سمع من قبل أن هذه الصناديق تخزن في باطنها مواد غذائية فاسدة شبهها بالموت النائم بداخلها. لذلك امتلكه الفضول لمعرفة صورة هذا الوجه (الموت) الذي يقتل الأبرياء. ولم يكن ليتسنى له ذلك إلا باليقظة والشجاعة والجرأة والإقدام من خلال قتله الخوف في نفسه.

من خصائص هذه الاستعارات التشخيص وتجسيد ما هو معنوي في صورة حسية وبث الحياة والحركة والنطق في الجماد، وقد التفت الجرجاني إلى شيء من ذلك بقوله: " فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون، وهذه إشارات وتلويحات في بدائعها."[2]

ــ"كان لانتظاري طعم مر، تمنيت لو كنت أستطيع أن أقول:"هيا لا تجعلني أغرق فـــي الانتظار، قل ما عندك ولا تحرق أعصابي أكثر.. "

ثم بعد فجأة.. قال بهدوء بارد:

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 109.
2 ـ الجرجاني: أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص: 33.

قتل قدور:[1]

الانتظار الذي يتذوق بنكهة مرة من جهة وهو بحر من جهة أخـــرى، والأعصـــاب حطب تحرق من شدة الغيض والغضب، هو فضاء لغوي متكامل يتشـــكل فـــي بنيـــة أسلوبية تتحكم فيها الصورة الفنية، وهذا الخيط هو الذي حدد أدبية الخطاب كلما تمردت الكاتبة على المتن الكلاسيكي المتعارف عليه لغويا وبلاغيا. وأخضعت نصها لخطـــاب انزياحي بواسطة هذه الصورة المشكلة من اللغة، خرقت بها قاعدة الساكن وأعطتها دما جديدا بعد أن فكت أسرارها وغاصت في خباياها. ولعل الشكل التالي يوضح ذلك:

كاتب مبدع واع بخبايا اللغة

↓

اللغة (وسيلة الإبداع)

↓

تشكيل صورة ذات أبعاد فنية

"بحر الصمت" على سبيل المثال رواية تنفرد بشاعرية متدفقة ومؤثرة ترتقي إلى مستوى فني إبداعي يلفت النظر، أعطاها أبعادا أدبية مميزة.

ــ " كان ابني ضحية من خطايا الآخرين... تساءلت هل كانت ستتغير علاقتي به لو لم يكن اسمه الرشيد ؟ "

ــ كانت وصية أحرقت أصابعي و أيامي، فلم أحملها.. تركتها للفوضى والمسافة.. كان ابني ضغينتي الكبيرة.. هل كان يكرهني؟ لم أسمعه يقول لي بابا، و لم أكن أشعر أنني مجبر على التنازل لعاصفة أحرقتها الأحداث.. وكان يكبر هو وأخته أمامي.. و كنت أنا الغول الذي كان يطعمهما ليأكلهما بعد ذلك ! أدرك الآن أنني لا أختلف عن ذلك الغول سوى في طريقة النهاية، بحيث أنني لم آكل سواي! كنت غولا ذاتيا!!"[2]

تباعدت الصور في هذا المقطع وكثرت فيه الفجوات، ولا يستطيع عقل جمع هـــذا الشتات إلا بعد إمعان نظر وإعمال فكر و يظهر النظام اللغوي في هذا المقطع كما يلي:

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 43.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 142.

أحملها...
تركتها للفوضى...
لم أسمعه يقول ← فضاء قصصي عادي نفعي
كنت أراقبه
كان يكبر

أحرقت أصابعي
عاطفة أحرقتها الأحداث ← مستوى أدبي فني جمالي عجائبي
أنا الغول

نتوصل إلى أن مثل هذه الصور وردت بكثرة في الروايتين التاليتن لهذه الرواية:
" كان الناس يموتون يوميا ، بينما يتمثل دور الرسميين في تكذيب خبر الموت بتنظيم مهرجانات غنائية. هو الوطن الذي يتبرأ من موتاه ، يختزلهم في أرقام رمزية تصدر من الرسميين ، والحال أن الصحف استغلت ذلك لتبيع الأزمة في أعدادها اليومية.[1]

الناس يموتون يوميا
يتمثل دور الرسميين في ← فضاء قصصي عادي نفعي
تكذيب خبر الموت

الوطن الذي يتبرأ من موتاه
يختزلهم في أرقام رمزية ← مستوى أدبي فني جمالي
الصحف استغلت ذلك لتبيع الأزمة

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 74.

" فاللغة الشعرية هي لغة عليا جزلة مفارقة للغة الشائعة المألوفة على مستوى المفردات و على مستوى الأنساق اللغوية. "[1]

ــ دقات الساعات توقظني من ذاكرتي.. الرابعة صباحا، أنظر حولي كمن لا يعرف المكان، يجلدني البرد الصاعد إلى قلبي، يجلدني الصمت والفراغ، أرمي عيني إلى الكنبة القريبة مني فلا أرى ابنتي، ينتابني إحساس بالجزع، يا إلهي تأخر النهار كثيرا.

ــ أرمي عيني إلى البحر.. ها لبحر، صديق الليالي المقفرة، يا صديقي الوفي، كيف هي الأحوال عندك، وأنت مستيقظ أمام الليل والذاكرة، يا بحر ذاكرتي وصمتي وأحزاني."[2] إن هذا الكلام ذو مسحة شعرية جميلة، والوصف هنا لعب دورا مهما. فالبطل شاعر بالوحدة والغربة ولم يجد من يشاركه همومه وزاده الليل أسى وقلقا. فوجد في البحر ما لم يجده عند الآخرين. وللتعبير عن هذه الأفكار نسجت الكاتبة " سلسلة من الانزياحات اللغوية منحته نضارة فنية أنيقة، فأصبح مثقلا بالجمال الفني الذي سربل جملة من الصور المبتكرة. "[3] للبرد والصمت سوط للجلد، وهو وسيلة عقاب على ما اقترف من ذنوب وجرائم، والبحر صديق حميم وفي يعيش ما يعيشه المشبه.

لخضر السارد في رواية " لخضر " ليس أحسن حال من السعيد الذي يعاني الوحدة والإحساس بفقدان الأبوة الحنونة التي رفضتها الفتاة بمواقفها الصامتة. كذلك يعيش التهكم والسخرية بكافة أنواعها ولا يحق له أن يتفوه بكلمة واحدة وإلا جلده السوط أو ذبحه السكين أو قبع في غياهب السجون في وقت يعرف فيه أنه على الإنسان أن يتعلم من سقطاته وأن يأخذ منها العبرة يخاطب هكذا: "سوف تتعلم كيف تبتلع هزائمك وخيباتك قبل أن يراها أحد هذه هي اللعبة الأكبر."[4] وما يبلع لا يمكن أن يرد إلا عن طريق تقيئه ورغم ذلك فهو لا فائدة منه، والهزائم التي تبلع يعني نسيانها ولا مجال لتذكرها مجددا. وذلك هدف أصحاب الجاه والسلطان الذين يستغلون البسطاء لأنهم "يريدون مصلحتهم ولا يهمهم بعد ذلك سوى أن يكونوا أغنياء كي لا يقرصهم الجوع."[5]

1 ـ هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص: 23.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 101.
3 ـ عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ص: 233.
4 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 162.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 105.

ولا تهمهم الأحلام التي يقضون عليها في مهدها أو تلك التي سلكت في سبيلها طويلا، ولا يبالون بما يقومون به من هتك للأعراض وزهق للأرواح فهم " يريدون أن يصنعوا من الجريمة فنا راقيا لقتل كل أنواع الأمل والحلم لدى الناس."[1]

لعل ما يلاحظ على هذه المقاطع هو تجاوز الكاتبة أيضا لتلك النثرية الشكلية المباشرة، واستغلال طاقة اللغة في تجاوز الخطاب الكلاسيكي إلى شعرية تدغدغ القارئ وتدفعه إلى التوتر والهيجان. لذلك ينبغي عليه أن" يكون ملما بالسياق، لأن النص الأدبي يحتاج إلى قارئ متمرس يتغلغل داخل نسيجه ليدرك جمالياته. "[2]

الإحساس بالكآبة والحزن واليأس والخوف سمة طبعت جميع روايات ياسمينة صالح رغم محاولات السارد التشجع في مواجهة أي طارئ، أو أي عمل يقوم به:

"كان قلبه يدق وهو يكتشف انتصاره على خوفه، عندما نجح أخيرا في وضع الصندوق على الأرض .. ظل يلهث لثوان متواصلة على ألا يثير ضجة مهما كانت، فهو يعرف أن ثمة حراسا يحرسون المكان بأذانهم عندما يسقط الليل، لفت نظره قضيب حديدي وراح يحاول عملية الفتح مستعينا بقوته، أحس بأن القفل بدأ يعوج وأن البراغي بدأت ترتخي وأخيرا انصاع القفل وفتح الصندوق ثم عاد يرفع غطاء الصندوق وينظر. وقتها اعترف بينه وبين نفسه أنه توقع أن يجد أي شيء عدا ما وجده، شعر أن ريقه جف من هول ما رأى يا إلهي .. سلاح؟ "[3]

دقات قلب السارد من شدة الخوف بعثت فيه القوة والانتصار على الخوف ولكن سرعان ما يعاوده ثانية فتجده يلهث ثانية بسبب ثقل الصناديق، ومن شدة رعبه من جهة أخرى لأن كل خطأ مهما كان بسيطا يكلفه غاليا لأن الحراس الخارجيين لا يحرسون بعيونه فحسب بل بأذانهم عندما يسقط الليل، وسقوطه دليل على صعوبته وطوله ورهبته وكأنه يذكرنا بصورة الليل عند أهل الجاهلية. ورغم انصياع القفل إلا أن هاجسا الخوف والرعب عاوداه ثانية لهول ما رأى، وعبر عن ذلك بتعجبه الشديد وجفاف ريقه

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 261.
2 ـ هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص: 25.
3 ـ ياسمينة صالح،: لخضر، مصدر سابق، ص: 109-110.

ومن خصائص هذه الصور: أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر."[1]

ــ" تفضلت لأجد نفسي قبالتها وجها لوجه، على بعد لمسة منها.. هي الربيع الذي كان يسدل شعره الكستنائي الناعم على كتفيه.. و يلبس فستانا ورديا فاتحا.. الربيع الذي كانت له ابتسامة الفرح، ووجه كالورد، وعينان كحقل مفتوح للشمس ولغناء العصافير.. حقل شاسع كالحب.. "[2]

اشتمل هذا المقطع على ألفاظ الرقة والجمال وفرط الوجدان كالربيع والشعر الكستنائي والفستان الوردي والفرح والورد والشمس والعصافير. ووظفت في صور مجازية فجرت طاقة اللغة التعبيرية عن طريق توظيف العبارات الموحية مثل (هي الربيع)، و(الربيع يسدل شعره الكستنائي) و(الربيع يلبس فستانا ورديا) و(الربيع كانت له ابتسامة الفرح) و(له عينان كحقل مفتوح للشمس) و(حقل شاسع كالحب). شبهت "جميلة" بالربيع الذي غدا بسحر التشبيه والاستعارة امرأة جميلة فيها جميع الأوصاف التي تسحر العيون. عكست في لحظة وجيزة ما يعيشه البطل من إحساس جميل مليء بالمشاعر الفياضة صنعتها لغة مفارقة للغة النثر المتعارف عليها، وهي اللغة الشعرية التي " ليست غريبة عن الاستعمال الجيد فحسب، بل هي ضده. لأن جوهرها يتمثل في انتهاك قواعد اللغة."[3]

ــ كان الخوف هو الشيء الوحيد الذي ظل يلاحقني في كل حالاتي .. الخوف من الخوف نفسه. الخوف من اللاخوف أيضا. من أن لا أخاف حين يجب أن أخاف .. أليس هذا هو ما لقنه لي الوطن؟ الخوف والخوف والكثير من الخوف؟ من ذا الذي يجرؤ على القول إنه تعلم من الوطن شيئا غير الخوف؟ حتى حين نشعر برغبة من الحلم نخاف. حين نضحك نخاف."[4]

1 ـ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص: 33.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 52.
3 ـ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سابق، ص: 64.
4 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 152.

لجأت الروائية إلى توظيف الصور البنائية المتتالية قصد هتك البنية المعمارية للغة والعدول عن الاستعمال العادي لها، وتكثيفها وهذه اللغة المستمدة من الواقع المعيش. ففي هذه المقاطع السردية الأخيرة تتجسد اللغة الواقعية المستمدة من عمق الواقع الجزائري الأليم، و تارة تتجسد في شكل حوارات نفسية أو مناجاة داخلية في شكل عبارات وجدانية تعبر عن نفسية هذه الشخصية المتألمة المقهورة.

تزداد الرواية شاعرية وأكثر تدفقا عندما تنفلت تماما من قفص النثر واسترسلاته. وتكون أقرب إلى الشعر بل تسعى إلى تقمص لغته " حتى تتماس معه... فلغة الشعر الحق إذن تجسد الجمال الفني الرفيع، والخيال الراقي البديع، والحس الشديد الرهافة والرقة الشفافة، بالإضافة إلى ما ينبغي أن يكون في اللغة الشعرية من جدة الإبداع ومظاهر الابتكار."[1]

اللغة بهذه العذوبة وهذا التدفق الإيحائي تؤسس لقفزة نثرية تجتاز سلطة النموذج الكلاسيكي، ويغدو كل لفظ شعري شيئا غير متوقع وكأنها تمزج بين لغة الشعر ولغة النثر بل حتى غدا الفاصل بينهما أحيانا مختفيا.

الرمز والتعقيد والغموض من العناصر التي تكاد الرواية الكلاسيكية تفتقدها وأضحت موضوع الإبداع الروائي في الرواية الحديثة، حيث تلعب الكلمة دورا مهما في النص بدلالاتها المختلفة، وتصبح الوظيفة الشعرية هنا هي السمة الغالبة على النص بدل الوظيفة النثرية. وهو ما تجلى في روايات ياسمينة صالح حيث نلفى المقاطع الخاصة بضمير المتكلم، أو المقاطع الحوارية في بعض المقاطع ذات لغة انزياحية بعيدة عن لغة التخاطب اليومي رغم بساطتها، لأن "بعض النثر قد تتوافر له من خصائص الشعرية ما يجعله يقترب من الشعر درجات، وإن فاته شكل الشعر"[2]

يقول الراوي:

تلك التي ذهبت

كبوح لا يقال.. ذهبت مثل موجة تعود إلى البحر كي تنسحب..

1 ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 11.
2 ـ سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، مرجع سابق، ص: 68.

ذهبت

تلك التي اقتلعتني من جذوري الأولى.

من بداياتي القديمة.. من العدم المباح.

ذهبت باتجاه الذكرى.

كنت ابتداء الكون في كوكبي المجفل بالتفاهة والظنون..

كنت لغتي الأولى.. خطوتي الأولى في طريق العشق والبراءة والجنون.

كنت ساحة للقتال.. للموتى.. للشهداء.[1]

ـــ " أحبك من دون أن أبررها لك. من دون أن أخفي دموعي الحارة في الشعور بها نحوك. أحبك هذه تعني الكثير .. تعني قارة اكتشفها لأجلك أسميها باسمك .. أحبك تعني مساحة للبكاء بلا خجل ... أحبك تعني هذه الأرض الجاهزة للكلام، والمشي تحت المطر. والجنون حين تكف الحقيقة عن أداء دورها الحتمي .. وأنك برغم كل شيء وطني الآخر الذي ولدت لأعيشه برغم القتل والعتمة أحبك تعني أحبك. كيفما كانت خسائري التي أجرها بانتظار رصاصة وعدني بها الجناة."[2]

في هذين المقطعين السرديين لغة شعرية تخاطب العاطفة والوجدان قبل الحديث إلى العقل، وتلائم نفسية المتكلم التائهة. وجاء أسلوبها الشعري عذبا، نشعر فيه بنوع من الحزن والأسى من جهة والرقة والحنان من جهة ثانية لحسن انتقاء الألفاظ ونسج التراكيب.

يلاحظ أيضا أن اللغة الشعرية في هذا المقطع الأول طبعتها مسحة من الحزن والأسى كما ذكر سابقا بعد وفاة "جميلة". وعمد الراوي إلى التكرار ليعطي نصه أبعادا موسيقية ودلالية علاوة على التقرير والتوكيد ، فكرر "تلك" الدالة على البعد و"ذهبت" التي تعدت معناها الأصلي لتعبر عن الموت و"كنت" الدالة على أن جميلة أصبحت ذكرى من الماضي. هذا التكرار الممزوج بصور البيان يدل على انتشار الحزن داخل ذات السعيد. بالإضافة إلى وجود نقاط أمام بعض العبارات تدل على حذف مسكوت

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 140.
2 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 147.

عنه، قد يكون نتيجة لاتساع العبارة مما يؤدي إلى ضيق اللغة، وقد يعجز اللسان عن التعبير، فيكون السكوت أبلغ من الكلام وخاصة حينما تكون النفس في حال الفرح أو في حال الحزن وهذا ما نجده متجسدا في كل رواية من روايات ياسمينة صالح وكأنها تريد من القارئ المتجاوب معها ملئ هذه الفراغات حسب درجة تفاعله مع أحداث كل رواية.

هكذا تتقوى الشعرية في لغة "ياسمينة صالح" مقيمة بذلك حدائق إبداعية للانزياح الذي يتجاوز نمطية النثر العادي أي المعنى القاموسي الذي يعني " الدرجة الحيادية، أو الدرجة الصفر للتعبير، ولكن أن نبتدع كما ابتدع "هومير" فنقول: " البحر بنفسجي" أو" البحر خمرى " فإن هذا يمثل حدثا أسلوبيا."[1]

ونتابع قول الكاتبة في رواية " بحر الصمت" : " أنا وحيد، وابنتي هاهنا.. جاءت تعاقبني.. هل أملك الحق في ردعها؟ أنظر إليها من جديد. عيناها تطلقان النار على كهولتي.. صمتها يحتقرني.. انتهيت إذن؟[2]

هنا تنزاح اللغة عن أصلها المتعارف عليه، وتصبح العين سلاحا يلقي بناره، لأنه ليس من خواصها إلا البصر. إذ يبدو عليها عدم الرضى قبل أن يُنطق به ويظهر على الحركات والأفعال. لذلك ذكرت الكاتبة الجزء وأرادت به الكل، وألبست العين معنى مجازيا فتح الرواية على فضاءات جمالية تثير الانتباه، وتعطيها حياة جميلة ومؤثرة. والمعنى نفسه نلمسه في: " كنت أمتلئ بالفخر أمام أعينهم المنهزمة."[3] فنقول انهزم الرجل إلا أن الانهزام هنا نسب إلى العين لأنها أول حاسة تظهر عليها هذه الصفة. وهكذا نجد هذه الصور الفنية الحديثة مختلفة تماما عن الصور القديمة التي ألفناها في القصيدة الجاهلية أو الأموية أو العباسية ذات الدلالة البسيطة السطحية، أما الحديثة "تتلبس معنى الغموض الفني الذي يفتح مجالات تعددية لكم دلالي طارئ على نواة الصيغة التشكيلية اللغوية للصورة."[4]

1 ـ منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص: 76.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 9.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 12.
4 ـ عبدا لقادر عميش: شعرية الخطاب السردي. سردية الخبر، منشورات دار الأديب، وهران، ص: 41.

ومن النتائج المتوصل إليها في آخر هذا العنصر ما يلي:

1 ــ الاستعارة عنوان أول ما يذكر في هذه الروايات من الصور وأول ما يورد.

2 ــ التشخيص والتجسيد في المعنويات.

3 ــ الاستعارة صورة من صور التوسع في الكلام.

4 ــ اعتماد الاستعارة على الإيجاز والقصر.

5ــ بعض الصور يجمعها قاموس لغوي واحد.

معدل الــتــكــرار وجمالياته:

عرفت أقدم النصوص التي وصلتنا بداية من العصر الجاهلي بشعره ونثره المتمثل في خطبه ظاهرة لغوية تمثلت في التكرار ثم وظفها الله ــ عز وجل ــ في محكم تنزيله وأكدها الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ في سنته الشريفة، إلا أن البعض ممن لا يجيدون لغة الضاد ولا يفقهون فيها شيئا متعمدين أو جاهلين، وراحوا يعيبون هذا التكرار الموجود في القرآن الكريم وزعموا أنه ليس من أساليب الفصاحة فهو ليس من التكرار المذموم كما يعتقدون. ونقف هنا عند بعض أسبابه البلاغية:

ــ التأكيد والردع كقوله تعالى: ﴿كَلا سَوْفَ تَعْلَمُونَ (3) ثُمَّ كَلا سَوْفَ تَعْلَمُونَ (4)﴾[1]

وهنا يقول الزمخشري: "وتكرير الردع مع الوعيد تشديد في ذلك ومعنى ثم الإشعار بأن الثاني أبلغ من الأول وأشد."[2]

ــ الاستيعاب: " ألا فادخلوا رجلا رجلا. "

ــ استمالة المخاطب في قبول الموعظة والتوجيه والإرشاد: كقوله تعالى: ﴿ **وَقَالَ الَّذِي آمَنَ يا قَوْمِ اتَّبِعُونِ أَهْدِكُمْ سَبِيلَ الرَّشادِ (38) يا قَوْمِ إِنَّما هذِهِ الْحَياةُ الدُّنْيا مَتاعٌ وَإِنَّ الْآخِرَةَ هِيَ دارُ الْقَرارِ (39)**﴾[3]

ــ الإرشاد إلى الخير: ﴿ **أَوْلَى لَكَ فَأَوْلَى (34) ثُمَّ أَوْلَى لَكَ فَأَوْلَى (35)** ﴾[4]

1 ـ سورة التكاثر، الآيتان: 3-4.
2 ـ الزمخشري: الكشاف، ج4، دار الفكر، بيروت، 1977، ص: 207.
3 ـ سورة غافر، الآيتان: 38-39.
4 ـ سورة: القيامة، الآيتان :33-34.

ــ التهويل: " ﴿ **الْحَاقَّةُ (1) مَا الْحَاقَّةُ (2) وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْحَاقَّةُ (3)**﴾[1] وفي قوله ــ جل جلاله ــ أيضا ﴿ **وَمَا أَدْرَاكَ مَا يَوْمُ الدِّينِ (17) ثُمَّ مَا أَدْرَاكَ مَا يَوْمُ الدِّينِ (18)**﴾[2]

ــ تقرير النعم وتأكيد التذكير بها: ﴿ **فَبِأَيِّ آلاء رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ** ﴾[3]

وهناك من اعتمد في تفسيره للقرآن الكريم لبعض الصور التكرارية الواردة فيه على اعتبار القطبين الإحاليين كلاهما، بحيث لا يقف على دلالات العنصر المكرر الثاني إلا إذا وقف على دلالات العنصر الأول حيث يقول فخر الدين الرازي في قول الله ــ عز وجل ــ ﴿ **وَإِذْ قَالَتِ الْمَلائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاكِ وَطَهَّرَكِ وَاصْطَفَاكِ عَلَى نِسَاء الْعَالَمِينَ**﴾[4] "ولا يجوز أن يكون الاصطفاء الثاني من الاصطفاء الأول لما أن التصريح بالتكرير غير لائق، فلا بد من صرف الاصطفاء الأول إلى ما اتفق لها من الأمور الحسنة في أول عمرها والاصطفاء الثاني لما اتفق لها في آخر عمرها."[5] حيث تكررت لفظة "اصطفاك" مرتين تكرارا لفظيا، لكن اللفظة الثانية زادت عن الأولى دلالة جديدة تتضاف إلى الأولى. ولا يقصد هنا التوكيد اللفظي لأن التكرار أشمل وأوسع منه فالأول من أغراض الثاني أي " أن التكرار كل والتوكيد جزء، واللفظة الثانية المكررة تؤسس لمعنى جديد أبلغ مما في الأولى. ولو كان توكيدا لفظيا لما فصل بفاصل."[6] من هنا قال الشيخ السيوطي ــ رحمه الله ــ " التكرير هو أبلغ من التأكيد، وهو من محاسن الفصاحة. وقد قيل: "الكلام إذا تكرر تقرر."[7]

قال ابن منظور: " الكَرُّ: الرجوع، يقال: كره وكر بنفسه، يتعدى ولا يتعدى، والكر: مصدر كر عليه يَكر كرا وكرورا وتكرارا... وكر عنه: رجع. وكرر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى. ويقال كررت عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليــه. والكــر:

1 ـ سورة الحاقة، الآيات:1-2-3.
2 ـ سورة الانفطار، الآيتان:17-18.
3 ـ سورة الرحمان، الآية:16.
4 ـ سورة آل عمران، الآية:42.
5 ـ فخر الدين الرازي: التفسير الكبير، مفاتيح الغيب، ج8، تح: الشيخ خليل محي الدين الميسي، دار الفكر، بيروت، 1995، ص: 48.
6 ـ بدر الدين بن محمد الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، ج3، المكتبة العصرية ، صيدا، لبنان، 2006، ص: 9.
7 ـ جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج1، مطبعة المشهد الحسيني، ص: 62.

الرجوع على الشيء، ومنه التكرار... (قال) الجوهري: كررت الشيء تكريرا وتكرارا."[1]

وأورد الزمخشري لهذه الكلمة مجموعة من المعاني المرتبطة، استقاها من كلام العرب، وهي تدور كلها حول معنى واحد عام ومشترك، وهو الإعادة والترديد، من ذلك " وكررت عليه الحديث كرا، وكررت عليه تكرارا، وكرر على سمعه كذا، وتكرر عليه. وناقة مكرة: تحلب في اليوم مرتين. والتكرير وهو صوت في الصدر كالحشرجة."[2] التكرار من الأنساق اللغوية والأسس الأسلوبية وهو أن : يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ مختلف المعنى أو متفقا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقديره في النفس ، كذلك إذا كان المعنى متحدا. وإذا كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين."[3]

ومن معانيه :

1 ــ الرجوع. ويلاحظ أن علاقة التكرار تشمل الإحالة القبلية أو السابقة بالرجوع لما سبق ذكره في النص بتكراره مرة أخرى.

2 ــ البعث وتجديد الخلق بعد الفناء. حيث نجد المتكلم يعود ليكرر بعض ما قاله أولا ليذكر المستمع ويبعث الجملة ويجددها بعدما كادت تلغى من الذاكرة.

3 ــ ضم ظلفتي الرحل، وفي هذا تحقيق للتماسك بين الظلفتين، ومن ثم يبدو فيه معنى التماسك.[4]

التكرار في الاصطلاح: تكرار كلمة أو جملة أو أكثر، وربما تتكرر فقرات أو مواقف أو قصص وغيرها، لمعاني متعددة كالتوكيد، والتهويل، والتعظيم، والتشويق، والاستعذاب، والتوبيخ، وتعظيم المحكي عنه، والوعد، والوعيد، والرثاء، أو زيادة التنبيه وتحقيق التماسك النصي بين عناصر النص المتباعدة لأن معنى النص يقتضيه،

1 ـ ابن منظور: لسان العرب، ج13، مرجع سابق، ص: 46.
2 ـ الزمخشري: أساس البلاغة، مرجع سابق، ص: 539 ـ 540.
3 ـ أحمد مطلوب: معجم النقد العربي، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1998، ص: 370.
4 ـ ينظر صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 18.

ويعطي النص نوعا من الموسيقى التي تنسجم مع انفعالات المبدع عندما يكون هادئا أو غضبا أو حزينا أو فرحا ويصبح بعد ذلك ذا دلالة نفسية يجد فيها الناقد علـــة لدراســـة النص الأدبي، وتحليل كاتبه نفسيا. ويساعد على وضع أيدينا على مفتاح الفكرة المتسلطة على المبدع. وبذلك أضحى من الخصائص اللغوية التي تلتزم الأعمال الأدبية سردية أو غيرها. وهو أحد الأدوات الجمالية التي تساعد على تشكيل المواقف وتصويرها.

تفطن علماء اللغة العربية القدامى بلاغيين ونحاة ومفسرين إلى ظاهرة التكرار ودوره في تماسك النص وإضفاء الجمالية عليه من خلال معرض الدروس التي كانوا يقدمونها أو تعليقاتهم حول الشواهد الشعرية أو نص القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، أو مأثور الكلام الجميل. وسنحاول استعراض بعضهم حول هذه المسألة التي أصبحت فيما بعد قضية كبرى متسلطة على النص. ونقتصر فقط على:

1 ــ الجاحظ. الذي يعد من العلماء الذين كان لهم السبق في الحديث عن التكرار، وتبيان أهميته يقول في هذا الصدد " أنه ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه. وإنما ذلك على قدر المستمعين من يحضره من العوام والخواص. وقد رأينا الله ــ جل شأنه ــ ردد قصة موسى وهود وهارون وشعيب، وإبراهيم، ولوط، وعاد وثمود. وكذلك ذكر الجنة والنار، وأمورا كثيرة، لأنه خاطب جميع الأمم من العرب وأصناف العجم، أكثرهم غبي غافل، أو معاند مشغول الفكر ساهي القلب."[1] ويفهم من هذا التعريف أنه للتكرار قواعد وموازين لا يجوز تجاوزها، كأن يُستعمل عند الحاجة، أو بالقدر الذي يليق بالمقام. ولم يكتف الجاحظ بالتنظير لهذا الأسلوب بل مارسه بصورة فعلية في مؤلفاته، ومن أمثلة ذلك قوله في أصناف الكائنات الحية: " والحيوان على أربعة أقسام، شيء يمشي، وشيء يطير، وشيء يسبح ، وشيء ينساح ، إلا أن كل طائر يمشي وليس الذي يمشي ولا يطير يسمى طائرا، والنوع الذي يمشي على أربعة أقسام: أناس وبهائم وسباع وحشرات."[2]

1 ـ الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، مرجع سابق، ص: 105- 106.
2 ـ الجاحظ: الحيوان، مرجع سابق، ص: 26 .

2 ــ ابن جني. أفرد بابا لهذا الموضوع في كتاب "الخصائص" سماه: " باب الاحتياط " تطرق فيه إلى أوجه التكرار وقد استهله بقوله: " اعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له."[1] أما الوسائل التي كان يعتمدها العرب لتحقيق هذه الغاية (أي تمكين المعنى والاحتياط له) فقد لخصها ابن جني بقوله: "فمن ذلك التوكيد وهو على ضربين: أحدهما تكرير الأول بلفظه... والثاني من ضربي التوكيد تكرير الأول بمعناه، وهو على ضربين أحدهما للإحاطة والعموم، والآخر للتثبيت والتمكين. "[2]

3 ــ ابن رشيق. أسهب كثيرا في الحديث عن هذه الظاهرة، واعتبرها أسلوبا من أساليب اللغة العربية، وبناء على ذلك قسم التكرار إلى ثلاثة أقسام:

تكرار اللفظ دون المعنى، ويرى أنه أكثر أنواع التكرار استعمالا في كلام العرب، وتكرار المعنى دون اللفظ، وهو أقلها استعمالا، وتكرار الاثنين (اللفظ والمعنى).[3] وسار ابن الأثير على نفس الخطى في تقسيمه لأنواع التكرار."[4] ويشير بعضهم إلى أنه أبلغ من التأكيد، وهو من محاسن الفصاحة خلافا لبعض من غلط.

أما العلماء المحدثون اهتموا بهذه الظاهرة في كتاباتهم وتنظيراتهم وأثبتوا دورها الكبير في البناء اللغوي والدلالي للنص، ومع ذلك تباينت آراؤهم، فمنهم من ألح على أهميته والبعض الآخر نفاها مثل " روبرت دي بوجراند" الذي يرى أن هذه الظاهرة محتواها المفهومية ولا تقع إلا في الكلام العادي العفوي، لذلك فهي في الكتابة الفنية تساهم في إضعاف النص الأدبي وتقلل من شأن صاحبه.[5] لكنه فيما بعد تفطن إلى أهميتها واستدرك أحكامه قائلا: " من صواب طرق الصياغة أن تخالف ما بين العبارات بتقليبها بواسطة المترادفات، ولمن يحدث أن لا يكون هناك اسم واحد للمدلول المطلوب، وفي التقارير العلمية يجب أن يكون هناك استقرار على استعمال المصطلحات المحددة على الرغم ما يتطلبه مبدأ الزيادة، ويبدوا أن السامعين يهيئون إرهاصاتهم استجابة لهذه

1 - ابن جني: الخصائص، ج2، مرجع سابق، ص:101.
2 - المرجع نفسه، ص:104.
3 - ينظر ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، مرجع سابق، ص:698.
4 - ينظر ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، مرجع سابق، ص: 147.
5 - ينظر روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان،عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1988، ص: 303-306.

العوامل."[1] وبعد أن رأى أن التكرار يقلل من مبدأ المفهومية أعلن بأن المخالفة تزيد في الإعلامية والاهتمام.

أما محمد مفتاح حذا حذو "روبرت دي بوجراند" ورأى بأن التكرار بمختلف أنواعه المتعارف عليها لا يفيد شيئا الجمل لتؤدي وظيفتها المعنوية، وإذا وظف ما هو إلا لعب لغوي أو محسن. ليستدرك هو الآخر أحكامه هذه ويؤكد أهميته وغايته قائلا: " ومع ذلك فإن التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى."[2]

في حين نلفى الطائفة الثانية من علماء اللغة يؤكدون على أهمية التكرار في أي خطاب لغة وإيقاعا. فهو ليس مجرد حشو النص بألفاظ مكررة بصورة متعددة لا علاقة لها بالمعنى العام للنص الأدبي سواء أكان شعرا أم نثرا حيث يساهم في سبك النص وينشأ التماسك المعجمي في حالة ما إذا جاء في موضعه، وعندما تدعو الحاجة إليه. يقول منذر عياشي عن التكرار بأنه: وظيفة هامة تخدم النظام الداخلي للنص، وتشارك فيه لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى."[3]

والملاحظ هنا أنه رغم تباين واختلاف رؤى العلماء لحقيقة التكرار، إلا أنهم أجمعوا على اعتباره، إعادة للفظ أو المعنى من جهة، وسيادته وأهميته من جهة ثانية، بالتالي وصفه أسلوبا من أساليب اللغة التعبيرية، وجب الاهتمام به.

التكرار إذن يعتبر أحد السمات الأدبية وغالبا عندما يوظف، تتسم هذه الأعمال الأدبية بالإطالة، ويكون ذلك لعدة أسباب. نشرح بعضها فيما يلي:

1 ــ مهما كانت اللغة شاسعة فإنها " لا تسعف الكاتب بالسعة والتبحر، أو قل إنه هو الذي لا يسعفها بالتبحر فيها، والتمكين من كل معجم ألفاظها، فيقع التكرار الذي ما منه بد."[4]

1 ـ روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، مرجع سابق، ص: 304.
2 ـ محمد مفتاح: استيراتيجية التناص، مرجع سابق، ص: 39.
3 ـ منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 1990، ص: 93.
4 ـ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 268.

2 ــ وقوع الإنسان تحت تأثير الظواهر الكونية التي تتطلب التكرار في أي زمان ومكان لأنه جزء لا يتجزأ من هذا الكون، فالأرض وهي تدور حول الشمس وكذا تعاقب الفصول الأربعة وغيرها تمثل أحداثا متكررة. والإنسان نفسه يمثل صورا متكررة في أكله ونومه وعاداته... الخ. فكان لابد أن يكون التكرار في أساليبنا التعبيرية.

3 ــ للتكرار علاقة مباشرة بالحقل المشتغل عليه لأن " طبيعة الموضوع المعالج تقتضي تكرار معان بعينها، وأفكار بعينها لتوظف فنيا وتقنيا، في مواقف سردية معينة."[1] فتصبح الحاجة إليه هنا ملحة وضرورية.

4 ــ لكل كاتب قاموسه اللغوي الخاص به الذي يميزه عن غيره، إذ تروق له لفظة، فتجده يرددها من حين لآخر في ثنايا الرواية كما هو الحال في ألفاظ "الخوف، الصمت، الوطن، البكاء، السخرية " في روايات ياسمينة صالح أو " البحر " في معظم روايات مرزاق بقطاش خاصة روايته " طيور في الظهيرة ". ومنه تراكيب هي أشد تأثيرا ووقعا على قلبه ونفسيته، فيصطنعها في كثير من الأحيان، بل هناك من يردد في بعض الأحيان صفحات بمضامينها، ثم يرددها متى أراد داخل الرواية حتى لنقول أنها " لازمة من لوازمه أو عادة لغوية ترافقه ولا تفارقه، وتلازمه ولا تزايله."[2] لينعكس أيضا على نفسية القارئ هو الآخر، إذ يثير في نفسه غريزة التساؤل، فيسعى باحثا عن سر اللجوء إلى هذه الظاهرة الأسلوبية دون سواها، ونتلقاه ناحية أخرى بصدر رحب، محاولين في ذلك اقتراح التأويلات المناسبة، وإيجاد الإيحاءات القريبة والبعيدة، التي ترمي إليها التراكيب المكررة.

هذا المعجم الذي يوظفه الكاتب هو من أهم السمات والصفات اللغوية الدالة عليه، والتي تعكس شخصيته، وتبين سرا من أسرار الإنشاء عنده. " وقد ورد في كتاب L'Art Romontique لبودلير: " قرأت في مقالة نقدية، لكي نستشف روح شاعر ما أو على الأقل شاغله الأهم، ينبغي أن نبحث في أعماله عن تلك الكلمة أو الكلمات التي تتردد

1 ـ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 268.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 268.

أكثر من غيرها فإن الكلمة تترجم عن الهم. "[1] فعلا الأسلوب هو الرجل وسمة الشخصية وأثرها الذي يترجمها من كل النواحي، والتكرار هو واحد من هذه الأساليب شريطة أن يحسن صاحبه توظيفه في وقته ومكانه. ونتعرض لهذا العنصر عند ذكر بعض مواقف التكرار الواردة في ثنايا روايات ياسمينة صالح.

كما يسهم " في تحديد القضية الأساسية في النص بالتأكيد على محتوى معين، أو تكرارا لكلمات المفاتيح. كما يشير إلى الطريقة التي يبنى بها النص دلاليا، من حيث كونه مقياسا للتوازن بين المعلومات الجديدة والقديمة في النص... كما يعد التكرار أحد العوامل التي ترتبط بالقدرة على الفهم. فالفهم يكون أسرع في حالة استخدام التكرار بنفس الألفاظ، مقارنة باستخدام الترادف."[2] كما يوظف أيضا " من أجل تحقيق العلاقة المتبادلة بين العناصر المكونة للنص."[3]

هناك من اعترض عليه من القدامى أيضا بحجة أنه ليس من الفصاحة فهو تكرار مذموم، قد يثير الملل أو الرتابة في نفس المتلقي قارئا أو سامعا على حد سواء، ويحط من قيمة صاحب الأثر كمبدع، وربما بني هذا الاعتراض على كلام من لا يحسن اللغة أو لا يحسن التعبير. أو إلى ظروف زمنهم التي لم تكن تحتاج إليه، وإلا كيف نفسر التكرار الموجود في القرآن الكريم أولا، والحديث النبوي الشريف ثانيا، والشعر العربي القديم ثالثا. ولا نفكر أو نجزم أبدا أن القرآن الكريم من أنواع الكلام العفوي، فهو من لدن حكيم خبير، وبلسان عربي مبين، يعلو على كل كلام، تحدى من خلاله الجن والإنس أن يأتوا بمثله ولو اجتمعوا. فهو ليس عفويا، وليس تلقائيا كذلك. الأمر الذي يدل على أهمية وقوة التكرار وأسلوبيته.

هو حتمية لا مفر منها في أي عمل أدبي سواء أكان شعرا أو سردا، إن لم نقل أنه أصبح من خصائص الرواية الجديدة. حيث تجاوز الوظيفية التأكيدية الإفهامية المعروفة لدى الخاص والعام، ليصبح تقنية جمالية تختلف درجتها وطريقتها من كاتب لآخر، إذ

1 ـ مجدي محمد حسين: خصائص التركيب في روايات الحكيم، مرجع سابق، ص: 106.
2 ـ عزة شبل محمد:علم لغة النص النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 105.
3 ـ صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ج2، ص: 21.

نجده يتلون ويتغير في النص ذاته، متقمصا في كل مرة مسوحا مختلفة حتى عند الكاتب الواحد عينه. علما أننا لا نستطيع أن نغفل أهميته عند القدامى.

أنواع التكرار:

قسم هاليداي ورقية حسن التكرار إلى أربعة أنواع هي:

1 ــ تكرار نفس الكلمة. ويدخل تحت هذا العنصر ثلاثة أنواع هي:

أ ــ التكرار المباشر للعنصر المعجمي وهو تكرار العناصر بلفظها، بما يعني استمرارها عبر النص.

ب ــ التكرار الجزئي: ويتمثل في توظيف المكونات الأساسية للجملة (الجذر الصرفي) مع نقلها إلى فئة أخرى. ويعرف أيضا بمصطلح الألفاظ المشتقة. رغم أن البعض لا يرى أن أزواج الجمل كونها متطابقة في المعنى لكن تكرار المعنى الأساسي عبر تكرار الجذر مع المشتقات يعد أحد أنواع التكرار التي تحقق تماسك النص.

ج ــ الاشتراك اللفظي: وهو تكرار كلمتين مختلفتين في المعنى، رغم اتحادهما في الشكل. وهو تكرار معجمي لكنه غير مقترن بالمفهوم الأصلي لهذه المادة.

2 ــ الترادف: وهو توظيف كلمات تشكل في الأخير معاني مشتركة، وتمثل هي الأخرى وسيلة من وسائل التماسك النصي، بدلا من التكرار المباشر حتى تحدث تنوعا في المحتوى، وتخرج عن الروتين القديم.

3 ــ الكلمة الشاملة: يقصد بالكلمة الشاملة الكلمة الأكثر تعميما تنضوي خلفها كلمات أكثر تحديدا، أي هي عنصر من الكلمة الشاملة. فالدولة كلمة شاملة، والجزائر وتونس ومصر كلمات منضوية أو مشمولة.

4 ــ الكلمة العامة: تمثل مجموعة معينة من الكلمات لها إحالة عامة، وتستخدم كوسائل للربط بين الكلمات في النص. ويقسم هاليداي ورقية حسن الكلمات العامة إلى:

1 ــ الاسم الدال على الإنسان مثل (الناس، الشخص، الرجل، المرأة، الطفل).

2 ــ الاسم الدال على المكان مثل (مكان، موضع، ناحية، اتجاه).

3 ــ الاسم الدال على حقيقة مثل: (سؤال، فكرة، شيء، أمر، موضوع).[1]

تكرار المفردات:

حروف الهجاء رموز مجردة إذا اتصل حرف منها بآخر أو أكثر نتج عن هذا الاتصال ما يسمى بالكلمة. وهذه الكلمة إما أن تكون اسما أو فعلا. أولها دل على معنى مجردا من الزمن وثانيها دل على معنى مقترن بالزمن تشكل في بناء خفيف يستريح إليه العرب في كلامهم وينساب على ألسنتهم انسيابا.

تكرار الكلمة أبسط ألوان التكرار، وأكثرها توظيفا. ووقف عليه النقاد كثيرا وأطلقوا عليه التكرار اللفظي. وقد حفل النص بجملة من المفردات بعينها وبمعناها الواحد في النص السردي، وعبر مساحة النص جميعه، وهذا ليس بالأمر العفوي أو السهل، دفع الكاتبة إلى تكرارها تحت كثير من الأشكال حتى أصبحت لازمة في كل حدث لأهمية الدور الذي تقوم به والمعنى العميق الذي تحمله.

المفردات التي تكررت في أعمال المبدعة " ياسمينة صالح " يمكن وصفها بالكلمات المفاتيح: الليل، الصمت، البكاء، الحزن، الفقد، الخوف، الرعب، السخرية، الموت، الفقر، الصراخ، الكهف، الخطايا، الحرب، برنوس وغيرها. بل هي التي صنعت الأفكار وعبرت بها الكاتبة عما يجيش بداخلها ونسج بها الأسلوب.

الكلمة	عدد مرات ورودها في النص
الليل	30
الحرب	50
الصمت	76
العين	132
السخرية	29
الحزن والبكاء	35

1 ـ ينظر عزة شبل محمد:علم لغة النص، النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 107 - 108.

الموت	13
الصراخ	06
الخطايا	10
الكره	10
الخوف	35
الحلم	10
القهوة	15
برنوس	11
غسل الآثام	04
البحر	93

يلاحظ على هذه المفردات أن غالبتها يعبر عن الهلع والرهبة في النفس وكم هي مرادفاتها كثيرة وكأن هذه المرحلة التي صورتها ياسمينة صالح تؤسس لمرحلة قادمة وهي تحصيل حاصل لها أكثر منها خوفا.

لمسنا صور الخوف في الرواية الثانية "وطن من زجاج" وهي من أكثر أعمال ياسمينة صالح تراجيديا الحب والسياسة والإرهاب لأنها تعبر عن أحلك الفترات الزمنية التي مرت بها الجزائر خلال العشرية السوداء الأخيرة من القرن الماضي مع تبعاتها على الأصعدة السياسية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها، في وقت كان فيه الجزائري يستيقظ على الخوف ووقائع الاغتيال ويتغذى الهلع والرعب وينام عليهما جميعا.

قالت الكاتبة: حين نستيقظ صباحا ولا نجد وطنا نتكئ عليه نكتشف حجم اليتم والفراغ المهول الذي نجره يوميا في عمرنا الجاهز للانكسار واليتم واللاأمل."[1] وفي

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص:5.

قولها: فكرت أن الشعب كله تعرض إلى القتل والتنكيل."[1] فكيف لا يتعرض عمي العربي إلى ذلك أيضا؟ تخيلت الرجل يقاد إلى مصيره النهائي. ولا يخلو حديث يومي في ربوع الجزائر من هذه الألفاظ الدالة على الخوف والهلع والرعب والجحيم اللذين يعيشهم الشعب الجزائري بمختلف مستوياته وطبقاته المختلفة. وكأنه يعيش في قرية من قرى الولايات المتحدة الأمريكية التي لا تعرف إلا لغة التهديد والرصاص والمعروفة " بالكوبوي الأمريكي" التي زالت مع القرون الوسطى لتعود بكل هواجسها من خلال هذه الرواية، لذلك لا تخلو أيضا رواية "وطن من زجاج" من هذا القاموس الرهيب الذي جعل الرواية غارقة في الحزن والدموع والرحيل والغياب واليتم، ويمثل الجدول التالي جزءا منه.

الكلمة	عدد مرات ورودها في النص	الكلمة	عدد مرات ورودها في النص
الزجاج	15	السخرية	24
الهلع	06	السرقة	17
الخوف –الرعب الرهبة– الجزع– الفزع	108 – 12 10 – 73 – 36	الذم	11
الغرق	37	الموت	304
الخطر	11	الهرب	33
الجنية	29	الحلم	113
القتل	128	البكاء + الدموع الحزن	193 – 20 82
الفجيعة	18	الإهانة	30
الجريمة	13	الخيانة	32

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص :77.

الضحية	24	الأمل	28
الدفن	04	الصمت	102
الانتحار	05	الغيلان	08
الاغتيال	30	السلطة	18
البحر	03	الابتسامة	11
الإرهاب	16	المقهى- قهوة	28
الجنازة	06	الوطن	190
الجثة	30	فرح	22
المجزرة	23	سعيد	29
المقبرة	05		

مازالت زالت ياسمينة صالح تحمل على عاتقها هموم وطنها في روايتها الثالثة "لخضر" استكمالا لروايتيها السابقتين. وكأن هذه الرواية الحلقة الأخيرة من سلسلة رواياتها التي صورت فيها وضعية وطنها الجريح. وبالرغم من الحشد الكبير من الألفاظ التي تم توظيفها مسبقا إلا أن هذه المرة ما لفت الانتباه هو سيطرة الأمل على هذه الرواية بداية من الإهداء: " إلى الأمل الذي نصدقك مهما يكن."[1] ويمثل الجدول التالي هذه الألفاظ:

الكلمة	عدد مرات ورودها في النص	الكلمة	عدد مرات ورودها في النص
لخضر	431	الوطن	26
الخوف-الخشية	3-172	القتل	39
الرعب- الرعشة	14-18	البكاء - الحزن	26 - 64
الذهول- الارتباك	27-44	الحب	111

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 6.

الذعر	03	ابن كلب	10
الهرب	63	الثورة	14
الحلم	46	الإرهاب	3
الصمت	91	العنف	3
السخرية	61	الغيلان	3
القهوة	28	الزجاج	2
الليل	36	الغضب	7
السعادة	84	الباخرة	6
الموت	140	البحر	6
السلطة	47	الهجرة	3
السرقة	29	فاسدة	5
الأمل	23	الأحلام	56
الابتسامة	10		

وبعض هذه الألفاظ تم ورودها في الروايات الثلاثة وبعضها في الروايتين الأخيرتين، وعكست ما يلي:

1 ــ القاموس اللغوي لدى الكاتبة ياسمينة صالح.

2 ــ تعكس طابع الحزن والألم اللذين عاشهما الشعب الجزائري في حقبة معينة

3 ــ حالة الانفلات الأمني التي عاشتها الجزائر خلال العشرية السوداء.

4 ــ الوضع الاجتماعي والسياسي في الجزائر.

5 ــ نفسية الكاتبة المتألمة.

6 ــ تذمر الجزائريين وتطلعهم للهجرة نحو الخارج.

7ــ التطلع نحو غد أفضل.

ويمثل الجدول التالي الألفاظ المشتركة بين الروايات:

الكلمة	عدد مرات ورودها في الروايات	الكلمة	عدد مرات ورودها في الروايات
الليل	66	القهوة	71
الصمت	269	البحر	86
السرقة	46	الزجاج	17
السخرية	114	القتل والاغتيال	215
الحزن والبكاء	420	الأمل	51
الموت	457	السعادة	113
الخطايا	12	الابتسامة	21
الخوف	394	الوطن	216
الحلم	174	السلطة	71

روايات ياسمينة صالح لا يمكن قراءتها قراءة عابرة دون إمعان نظر وإعمال فكر بسبب الخلط الفني المقصود بين أفكار الرواية حيث نجدها تعبر عن فكرة لتتجاوزها إلى فكرة أخرى مجتازة بعض الحواجز الزمنية والمكانية وبعض الحوادث الأساسية. ورغم هذا التفكك الحاصل في حبكة المتن الروائي إلا أن " ياسمينة صالح " توظف التكرار كوسيلة ربط بين بداية ونهاية الرواية.

ــ أتذكر يوم ذهبنا إلى إحدى المدارس في منطقة تعرض سكانها إلى مجزرة لم ينج منها إلا القليل.[1]

ــ كنت مطالبا بكتابة تحقيق عن المجزرة والمدرسة.[2]

ــ اتصلت بالمصور الذي جاءني مسرعا معتقدا أنني سأطلب منه الاستعداد لتصوير مجزرة جديدة.[3]

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 71.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 72.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 75.

ــ الدولة تكذب أخبار المجازر في كل مكان تناشد المستثمرين كي لا يصدقوا الصور التي تبثها وسائل الإعلام الدولية عن المجازر الجزائرية في زمن العار اليومي.[1]

ــ كنت قد طلبت منه أن يرسل لي بعض الصور المتعلقة بمجزرة وقعت في مدينة البليدة.[2]

عبرت الكاتبة عن أحلك أيام العشرية السوداء التي مرت بها البلاد، حتى أضحت مظاهر القتل والاغتيالات تصنف كمجزرة يومية بل مجازر يومية عبرت عنها من بداية الرواية حتى نهايتها ومست كل مدن البلاد حتى تلك التي كانت تعرف بالبهاء والجمال وتسمى بمدينة الورود.

هذه الإدانة الصريحة بما يجري في البلاد، وسخرية الناس من حزن الجزائريين، والاستثمار في مآسيهم إلا أن الحب لم ينته ولم يكن باستطاعة المجرمين القضاء عليه، والجزائر ستنتصر على أساسه." ليس من حقك أن تتشائم يا بني، لا تترك التشاؤم يقتل قلبك. أنت شاب ويجب أن تعيش ما استطعت."[3]

بلغ التفكك ذروته في رواية "بحر الصمت" بطريقة فنية جميلة جدا تجبر القارئ على تصفح الرواية أكثر من مرة لترتيب أفكارها، وفي كل مرة يكتشف مدى جمال هذه الظاهرة الفنية التي لعب فيها التكرار دور الربط بين جميع هذه العناصر. ففي معرض حديث الراوي عن أخطائه واكتشاف بعض أسراره طمعا في مصالحة ابنته، وإزالة العلاقة الملتبسة بها من أول النص حتى نهايته.

ــ " حزن أدانني من أول وهلة، ورماني في عتاب العمر المكبل بالجنون والخطايا."[4]

ــ " كنت أبكي ذنوبي وخطاياي وسوء حظي.. "[5]

ــ " يا ابنتي لا تحمليني خطايا أكبر من خطاياي. "[6]

ــ " سامحيني، اغفري لي كل الخطايا التي اقترفتها في حقك وحق الآخرين. "[7]

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 96-97.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 127.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 173.
4 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 7.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 114.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 84.
7 ـ المصدر نفسه، ص: 9.

ويقصد بهم على وجه الخصوص أخاها الرشيد، وحبيب أمها الأول الرشـــيد وبلقاســـم وغيرهم .

ــ " أعترف أني لم أحبك، كنت في نظري إقطاعيا فاسدا. "[1]

ــ " أن يتحول سي السعيد الإقطاعي الفاسد إلى رجل ثائر."[2]

ــ ... تعيدني إليك أبا تائبا. "[3]

" ولكن هل يمحو الاعتذار عمرا خاطئا، " كلا لأن السوداوية وملامح الحزن والكآبـــة التي تطبع الرواية لن يزيلها إلا الموت الذي تكرر في النص بلفظه أو مرادفه أكثر من خمسة عشرة مرة ." أنا انتهيت، لم أمت تماما، مـــات ابنـــي الرشـــيد، مـــات عمـــر والآخرون."[4]

ــ لم يكن أحد يعرف كم كنت أموت داخل قلبي. "[5]

وفي الصفحة الأخيرة من الرواية يعيد ما قاله سابقا: " لا تدينيني أكثر مما أنا مـــدان، فالموت قد اقترب."[6]

وكأن الذي قدمته الروائية يشبه المحاكمة لماضي وحاضر الجزائر، بحيث اســـتعانت في ذلك على التكرار فنجده في الكلمات (الموت، الخطايـــا، انتهيـــت، لا تـــدينيني، لا تحمليني.)

أما رواية "لخضر" ساهم التكرار فيها هو الآخر في ربط عناصر الأفكار ببعضها البعض والتوسط بين فتاتها من هنا وهناك. ففي معرض الحديث عن عزم لخضر تغيير مكان إقامته وهروبه من واقعه المعيش لم يستطع ذلك، وهو الذي لم يستطع فعله أيضا، بعدما استسيد وتظبط، وشارك في الكثير من عمليات الاغتيال، حيث تابعه هذا الفعل الشنيع الذي شعر بقرافته بعد محاولة اغتيال ابنه الذي بقي طريح فراش المرض بأحد مستشفيات البلاد العمومية.

---

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 62.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 63.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 9.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 9.
5 ـ المصدر نفسه ، ص: 24.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 157.

ــ فكر في الذين يحلمون بالهرب ولم يستطيعوا.[1]

ــ ويتسلق إلى سطح باخرة ما نحو مهرب ما.[2]

ــ لا تهم الوجهة التي يقصدها في هروبه.[3]

ــ لا ينكر أنه فكر طويلا أن ينفض يديه من هذه الحياة ويهرب وتذكر أنه لا يملك مكانا يهرب إليه.[4]

كما ساهم الفعل في ربط وقائع الحكي داخل النص من خلال تكرار بعض الأفعـــال نذكر منها الفعلين: قال وفقد. " قالها وضحك ضحكة اهتز لها جسمه كله... قال قـــدور وهو يتأهب للانصراف... والخادم يتقدم مني ويقول... قال: المدرسة هي الموضوع... قال المعلم: المدرسة جزء من حلم أي شعب.. قال لي: إنك لن ترفض مساعدتي."[5]

وفي رواية وطن من زجاج قام الفعل "كان" بنفس الدور من بداية الرواية حتى نهايتها ناهيك على مساهمته في سرد الأحداث.

ــ كنت أنظر إليه صامتا، ذلك المهدي غريب الأطوار، بقدر ما تجنبته كنت فضوليا إزاء حياته الغريبة، كنت في الحقيقة فضوليا إزاء حياته الخاصة.. تلك التي لم يكن يعرفها إلا شخص واحد: "نبيل.."[6]

هذا الفعل لا يكاد يختفي في رواية "لخضر"، ولا بأس أن نذكر هنا فعلا آخر لا يكاد يختفي كذلك في كل صفحة، وتجاوز وروده في النص أكثر من مائة مرة كما ذكر معناه " تجرد من الروح". قال: هل مت حقا ؟ قالها وهو يلمح ضوءا أتاه من مكان ما..هل مت حقا من جديد.. هل تجرد من الروح ليشعر بهذا الوجع الخفي؟ لكن ذاكرته ما تزال ملتصقة به.. ألا تموت الذاكرة حين يموت الإنسان؟ ذاكرته إذا أعادت له شريط الأحداث كلها.. لم تمت ذاكرته إذا، ولم يمت أيضا ذلك الخوف الهلامي الذي يسكنه..[7]

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 25-26.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 28.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 32.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 35
5 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 26-29.
6 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 55.
7 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 116.

زد على ذلك فقد قدم التكرار أيضا نوعا آخر من أشكال الربط داخل النص من خلال ربط عنوان الرواية بمتنها عن طريق تكرار الكلمة المفتاح التي تظهر في العنوان من بداية النص حتى نهايته. فالصمت ورد أكثر من ستة وسبعين مرة، أما البحر كان أقل منه ونذكر منهما:

ـ " يطاردني الصمت."[1]

ـ كان بلقاسم يعود إلى القرية صامتا."[2]

ـ يا بحر ذاكرتي وصمتي وأحزاني."[3]

ـ " ومن صمتي الذي صار بحرا."[4]

ونفس الشيء في رواية وطن من زجاج حيث ذكرت لفظة وطن مائة وأربع وأربعين مرة، فيما تجاوزت لفظة زجاج عشر مرات. وبعد عملية التركيب شكلت اللفظتان عنوان الرواية " وطن من زجاج"

ـ ... وهم يقفون في طوابير السفارة الفرنسية لأجل حلم الحصول على فيزا تحررهم من كذبة الوطن.[5]

ـ في الجزائر أكثر من 15 مليون فقير، وأكثر من نصف الشعب يعيش على المحك، الموت والجوع والغربة والخوف والمجزرة، كلها أسماء لنفس الوطن أيضا.[6]

ـ كنت واقفا قرب الزجاج الخارجي أنظر إليها وهي تقترب من أخيها وتنحني عليه.[7]

ـ لم يكن لأحتمل فقدانك بعدئذ وأنا أجر انكساري بعيدا وأمشي على الزجاج المكسور.[8]

أما رواية " لخضر" كما هو معلوم من عنوانها لا تكاد تغيب هذه اللفظة عن كل صفحة دون احتساب الضمائر التي تعود عليها ناهيك عن مشتقاتها الصريحة أو التي تدل على عليها.

---

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 10.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 35.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 102.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 159.
5 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 83.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 88.
7 ـ المصدر نفسه، ص: 141.
8 ـ المصدر نفسه، ص: 174.

ــ نظر لخضر إلى النادل الذي كان ينظر إليه فرحا بالثرثرة مع شخص غريب لا يعرفه.[1]

طأطأ لخضر رأسه خجلا.. ربث رئيسه على كتفه وهو يقول:

ــ تريث حتى تكون قادرا على تحقيق أحلامك..! أنت شاب وما زال العمر أمامك..! المهم أن تغير في عمرك نحو الأحسن. أنت شاب جيد وعليك أن تثق في نفسك ليس أكثر.. تجاوز المشاكل الصغير وعالج المشاكل الكبيرة بالحكمة..! وتذكر أن كرامة الرجال في حريتهم![2]

ــ دهش لخضر أول الأمر، وشعر بالخيبة، ولعل خيبته ظهرت على وجهه، وسرعان ما كتمها.[3]

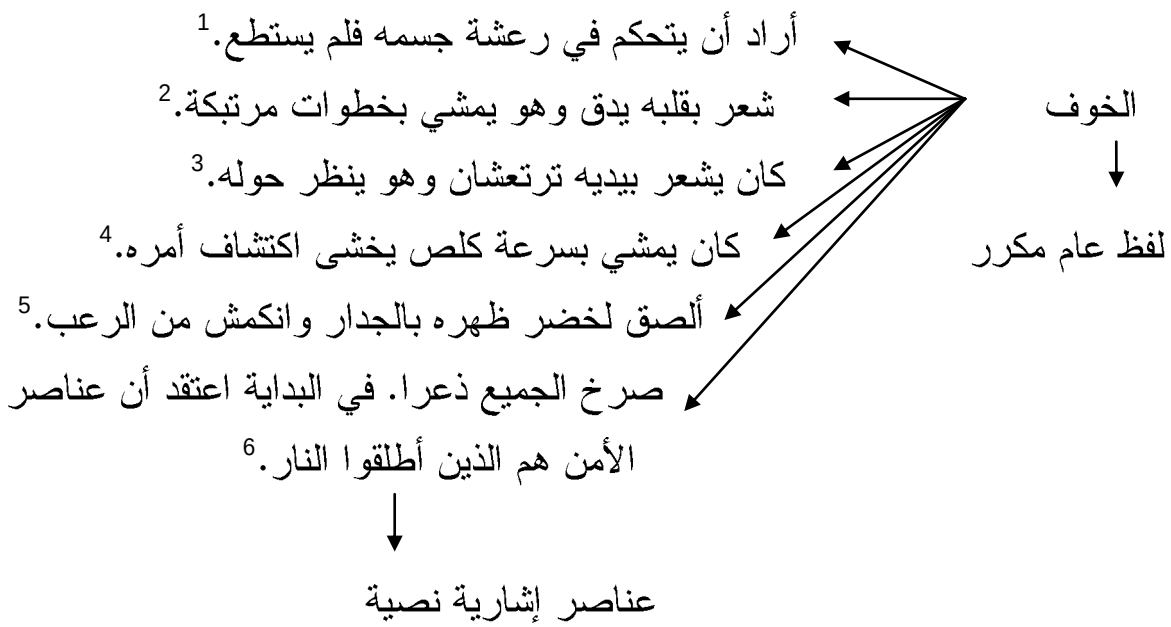
ــ قالها وهو يمد يده إلى الملف الأخضر. فتحه بلا رغبة في القراءة. بدأ له لون الملف سخيفا وهو يتأمله.. كل شيء كان أخضر هنا.. البدلة الرسمية التي يلبسها.. ديكور المكتب..الكراسي والأريكة العريضة التي يستلقي عليها أحيانا.. السجاد أخضر، متمازج بين الداكن والفاتح..[4] علما أن نقاط الحذف تدل على هذا الاسم المحذوف تجنبا للملل والركاكة وكأنه يقول: البدلة التي يلبسها خضراء وديكور المكتب أخضر والأريكة العريضة التي يستلقي عليها أحيانا خضراء. والملف الذي بدا له سخيفا هو الملف الأخضر.

وكأن الأديبة أرادت أن تنهي هذه الصراعات الدامية بين الجزائريين ببصيص الأمل يحمل الشباب بشائره شباب هذه الأمة لأن عصف الرياح لا يدوم إلا ويأتي بعده الاستقرار الهدوء.

التكرار " يؤدي إلى تحقيق التماسك النصي، وذلك عن طريق امتداد عنصر ما من بداية النص حتى آخره، هذا العنصر قد يكون كلمة أو عبارة أو جملة أو فقرة. وهذا الامتداد قد يربط بين عناصر النص."[5] وهو ما يلاحظ على تكرار لفظة "الخوف" التي

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 198.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 94.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 208.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 11.
5 ـ صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق،ج2، دراسة تطبيقية على السور المكية، مرجع سابق، ص:22.

كادت أن تكون موضوع الروايات جميعها بكثرة في الروايات الثلاثة والأسباب معروفة كما ذكر سابقا فهي عنصر عام انضوت تحته جملة من الجزيئيات تسبقها وأحيانا تلحقها. ويمكن التدليل على ذلك بالشكل التالي:



نلاحظ من خلال قراءتنا لهذا الشكل أن لفظة ظلم عنصر مكرر نجد مضمونه في جميع العناصر الإشارية المذكورة أمامه بعد هذه السهام. وفي هذا الإطار قام التكرار بعدة وظائف داخل النص منها:

أ ــ التأكيد على فكرة ما. إذ تلجا الكاتبة إلى تكرار هذا الاسم داخل المقطع الواحد لتؤكد على فكرة تسيطر عليها، وتسعى جاهدة لنقلها إلى القارئ كما هي، ولا تجد بدا من التكرار كأسلوب يؤدي هذا المغزى. ومن أمثلة تكرار الضمير:

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص:172.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 168.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 114.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 169.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 153.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 173.

ــ " ولما رأيتها فهمت أنها هي التي كنت أنتظرها. هــي بالــذات بتفاصــيل وجههــا وابتسامتها الواضحة العذبة.."[1] هذه العبارة قائمة على تكرار الضمير " هي" تأكيدا على درجة هيام "سي السعيد" "بجميلة" التي هي أمله وسعادته. إنها كل شيء بالنســبة لــه. والعبارة التالية أكثر تأكيدا وتوضيحا بعد تكرار الضمير أنا " لم يعرف الرجال وجهك الحقيقي سيدتي، لم يعرفوه كما عرفته أنا، ولم يحبوه كما أحببته أنا."[2] اجتمعــت هنــا أدوات التكرار بكثرة فالكاف في وجهك والياء في سيدتي والهاء في يعرفــوه وعرفتــه وتعود على جميلة ، والتاء في عرفت وأحببت والضمير المنفصل المكرر مرتين يعود على السعيد. فالجمل قصيرة وعلى قصرها استطاعت الكاتبة أن تكرر هذه الضــمائر تعبيرا منها على علاقة السعيد الأحادية بجميلة كأنه أراد أن يقول لها: "لا أحــد أحبــك مثلي."

وحفلت كذلك الروايتين الأخيرتين بهذا النوع من التكرار نقتصر فيه على رواية "وطن من زجاج" على سبيل المثال:

ــ " حين لم نجد ما نقوله لأنفسنا تكلمنا عن الآخرين. حكى لي عن عمله. عن القتلى الذين يشاهدهم يوميا، عن الجثث التي يعثرون على بعضها مقطوعة الرأس، فيضطرون إلى البحث عن الرأس لساعات. أحيانا يجدون رأسا قد لا يتناسب مع حجم الجثة ومع ذلك لا يجدون حلا سوى تركيبه على جثة أخرى. وإن لم يكن الشكل مقنعا فكان الأمر حتميا، بحيث لا يمكنهم أن يأخذوا جثة بلا رأس. مثلما لا يمكن أن يأخذوا رأسا بلا جثة. كنت أتخيل ارتباك الرجال الذين أمام الجثث الكثيرة مقطوعة الرؤوس لا يعرفون ماذا عليهم فعله بها."[3] كرر الضمير المتصل العائد على الأطباء الذين وجدوا إشكالا كبيرا في التعرف على هوية بعض الجثث المفصولة عن رأسها لذلك راحوا يجتهدون لإيجاد حل لهذه المشكلة.

كما كررت الكاتبة الحرف الذي وقف منه القدماء موقفا سلبيا حيث استقبحوه في الكلام، يقول ابن سنان الخفاجي: " يقبح تكرارها (الأداة) في الكلام وإن اختلفت ألفاظها،

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 52-53.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 71.
3 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 78.

وذلك لأنها جنس واحد، ومشتركة في المعنى."[1] لكن المحدثين تباينت آراءهم بين مقبح ومستحسن لهذا الحرف أو الأداة.

ــ هل يمكن لشخص مثلي أن يحب امرأة مثلك؟ امرأة تنظر إليه بغرور، ولا تعرف ما تركته في ذاكرته من تفاصيل وعقد ما يزال مدسوسا في جيب قلبه (..).. يا امرأة بقلب الوطن. بقسوة الوطن. بضمير الوطن. بحيادية الوطن إزائي."[2]

كررت ياسمينة صالح حرف الجر الباء وتؤثره على حرف العطف الواو لأنها تجدد المطاوعة وتقوي هذه الظاهرة، وأن المعنى يفقد كثيرا من كينونته وقوته لو قالت: يا امرأة بقلب الوطن. وقسوة الوطن. وضمير الوطن. وحيادية الوطن إزائي. وكأنها تريد أن تفرغ مشاعرها المكبوتة من خلال الإلحاح على مثل هذه التعابير.

ب ــ البعد النفسي وذلك بعد حديثه عن الوضع الذي آل إليه من اللااستقرار والتشاؤم والحزن واليأس أحيانا، بعد مرحلة شهد فيها الاستقرار والرخاء والاستعلاء، فنجده يتأوه في العديد من المرات في ثنايا النص أو مرات متتاليات معبرا عن حزنه وتحسره وأسفه لما آل إليه وضعه، ويبين لنا بأنه لن يستطيع أن يغير ما فاته، لأن ما فعله كان عظيما وبشعا، حيث يقول:

ــ "آه أيها الليل آه.."[3]

ــ " آه لو كان لي أن أغير حياتي."[4]

والتأوهات نفسها نلفيها في رواية "وطن من زجاج" عندما يتحسر المجاهد "سي العربي" ولم يقتل العميل مباشرة عندما لقيه وأعطاه فرصة للحديث، حيث جرحه في كرامته وقلل من كبريائه كرجل ثورة. وفي الجملة الثانية يبكي السارد وطنه وما آل إليه حال الجرحى قبل القتلى.

ــ آه لو أنه قتله كما يفعل كل مرة بصمت وسرعة وحزم. ما الذي جعله يتردد إلى ما بدا له مهينا وجارحا."[5]

1 ـ ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تح: عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح، مصر، 1952، ص:107.
2 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 109.
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 8.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 35.
5 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص:18.

ــ لم يكن ثمة بكاء على الجثث أكثر من البكاء على من يظل حيا منتظرا دوره.. آآآآآه يا وطن.[1]

ج ــ إبراز طابع السخرية والاحتقار للغير الذي لم يرض بفعله أو النفس التي أخطات في حق الغير في الكثير من المرات. فعن نفسه يقول:

ــ " كنت نذلا. "[2]

ــ " كنت أشبه الشرير والشرير نذل."[3]

ــ " أنا جبان، الجبن لم يكن يعني أبدا موقفي الفاضح من الثورة بل كان جبني عبـــارة عن خضوعي التام لتلك الثورة. "[4]

وعن غيره يقول :

ــ " كان قدور قائدا بحق، قائدا لكل أنواع السخرية والرياء "[5]

أما في رواية "وطن من زجاج" فالسخرية كانت أيضا موجهة للنفس كما ذكر سابقا كما كانت موجهة للغير الذي لم يكن راضيا بالوضع في البلاد وما يقــوم بـــه بعـــض العباد.مثل:

ــ كنت بدوري أبتسم، وأنظر إليه مصغيا باهتمام مثير للسخرية..[6]

ــ كنت أنا المهرج الذي بكى في آخر المشهد.. بكى بحرقة حتى خيل إليه أنه كلما صار نواحه كبيرا كلما زادت ضحكات الجمهور عليه وسخريتهم منه.[7]

حفلت رواية "لخضر" بهذه المظاهر التكرارية الدالة على الإهانة والسخرية في المواقف التالية:

1 ــ شعور لخضر بالسخرية وهو يعمل في الميناء حمالا ضعيف الجسم منهوك القوى.

2 ــ شعور لخضر بالسخرية في بداية علاقته بنجاة لأنه من عائلة فقيرة ميسورة الحال. ولا يوجد عنده حتى بما يقابلها به من النقود أو الثياب.

---

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص:79.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 130.
3 ـ المصدر نفسه،، ص: 135.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 71.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 16.
6 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص:26
7 ـ المصدر نفسه، ص:155.

3 ــ سخرية الأب من ابنه نوح عندما اكتشف علاقته بنجاة ابنة التاجر نوح.
4 ــ شعور لخضر بالسخرية عندما ضربه خطيب نجاة أمام مرأى من الناس.
5 ــ شعور لخضر بالإهانة والسخرية من خلال معاملة بعض الضباط له.
6 ــ شعور لخضر بالسخرية عندما اكتشف الضابط جعفر علاقته بابنة مدير الجامعة.
7 ــ شعور لخضر بالسخرية من معاملة ابنه له الذي أشعره بأنه يتجاهله.

كما اشتمل النص على التكرار الجزئي، أو ما يعرف بـــالتكرار الاشـــتقاقي" وهـــو تكرار عنصر سبق استخدامه ولكن في أشكال وفئات مختلفة."[1] الذي يعتبر أحد العوامل التي تصنع التماسك داخل النص وتنفي عنه طابع الرتابة، ويتيح له طابع التنوع، ويكون داخل الجملة أو بين الجمل كما في قوله:

ــ " وكان غاضبا ومجاملا وكنت أتسلى بغضبه."[2]
ــ " كنت أشعر بالخسة، ففي وضع كهذا الأنذال هم الذين يبقون على قيد الحياة."[3]
" عدت إليها وطرقت الباب طرقا خفيفا. "[4]
ــ " وابتسم العربي ابتسامة طفل شقي ومقامر."[5]

ترتد كل هذه الألفاظ الاشتقاقية إلى مادة واحدة تساهم في ترابط الجمل واتساقها من خلال إحالة العنصر الثاني المكرر إلى العنصر الإشاري الأول، لأنهما يشتركان فـــي جذر معجمي واحد.

العبارات أو اللازمة:

العبارات لم تكن أقل شأنا من المفردات من حيث كثرة ذكرها وتكرارها فـــي ثنايـــا الســـرد بشكل مكثف، وكأنها لازمة لتلك التي يشتمل عليها النص الشـــعري و يجعـــل منها بحق بصمة أسلوبية تعيد ذاكرتنا إلى مقولة "بوفون" الشـــهيرة " الأســـلوب هـــو الرجل."

1 ـ أحمد عفيفي: نحو النص،اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق،ط1، 2001، ص: 107.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 35.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 112.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 61.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 72.

يطلق "جورج مولينيه" على هذه اللازمة بالطابع الغالب. يقول: " ونحن مدفوعون إلى التفكير بواسطة فئات تنتمي إلى مستوى أعلى، و نقترح إطلاق اسم حزمة أو رزمة على هذه الفئات. إنها إتحاد عدد من السمات اللغوية المتلائمة التي تتناسب فوق ذلك، مع موضوع معين هو وحده يستطيع أن يكون خاصية أسلوبية."[1] لأنه يساهم في تماسك النصوص ويحيل على معطيات سابقة بصورة غير متوقعة.

عمد السارد في الرواية إلى تكرار جمل نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر جملة " كنت صامتا " التي ألفيت في صفحات كثيرة من الرواية وهذا يدل على سيكولوجيا الشخصية القابعة تحت عدة ضغوط نفسية واجتماعية ساعية إلى الخلاص منها. هذه اللازمة تظهر طابع الزمن الحرج الذي آل إليه " السي السعيد " الذي كله خوف وشك وريبة، والجمل الواردة بعدها تؤكد ذلك:

ـ" كنت صامتا والمعلم يناقشني في فكرته المجنونة"[2] والمتمثلة في حديثه عن الحرب.

ـ "مات ابني الرشيد، كنت صامتا ومفجوعا."[3] ويعتبر الوالد أحد المتسببين في هذا الفعل.

ـ " كنت صامتا كالأبله، وخائفا كاللص."[4] بسبب تشبثه بالحياة وخوفه من الموت، فلم يشأ المشاركة في الحرب وإنما دخلها مكرها.

كل هذه الظروف جعلت الموت أو القنوط أو الإحساس بالنهاية تطبق بفعلها بين لحظة وأخرى.

ـ هل انتهيت؟ ابنتي تقول ذلك.

ـ في عينيها قرأت نهايتي و بداية الأشياء..

ـ كأني أسمعها وهي ترددها:" انتهيت يا السي السعيد! "[5]

1 ـ جورج مولينيه: الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 179.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 29.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 95.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 105.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 9.

ـــ " وصادف أنني انتهيت."[1]

السعيد لم ينته النهاية التي تعنيها هذه اللفظة، وإنما دوره في الحياة كـــأب يريـــد أن يشعر بالأبوة اتجاه فلذة كبده، وكإنسان له يد في تقدم وخدمة وطنه مثلما يفعل أقرانه من الآباء والوطنيين. كل ذلك دلالة على عدم توازن السارد وإخفاقه في تحســين علاقاتــه بالآخرين وابنته.

كل ذلك دلالة على عدم توازن السارد وانهياره بسبب التيه والظلال والتباس الأمـــر عليه. فلم يعد بمقدوره الاهتداء إلى بر الأمان وسبل الرشاد.

وتوظيف جملة " كنت صامتا " بصورة لزومية، ثم توظيف بعض عناصـــرها فـــي بناء عنوان النص لا نخالها عفوية، أو وظفت من أجل التنميق، وإنما لهـــذا التركيـــب أهدافـــه ومعانيه الضمنية ودلالاته السيميائية، حتى أنه أصبح رمزا لصيقا بالشخصـــية المحورية.

يبلغ بنا الظن أن العبارة وما تضمنته من معان تشبهها تكشف المأساة في صورها، وتضفي على الرواية بأكملها جوا من اليأس والحزن والخوف من المجهـــول. ويلعـــب السرد دورا مهما في نشر غسيلها مبرزا أسبابها وما أفرزته كمحنة علـــى الشخصـــية الجزائرية من جهة وشخصية الروائي الفنية من جهة أخرى، وطريقته في بناء الجمـــل وإحكام الربط بينها من خلال توظيف صيغ على حساب صيغ أخرى.

يقول صلاح فضل: " يمثل كل عمل أدبي وحدة كلية شاملة، يقع في مركزها روح مبدعها، وهو المبدأ الذي يضمن لها تماسكها الداخلي، فروح المـــؤلف ـــ كما ذكرنـــا سابقا ـــ يعد نوعا من النظام الشمسي الذي تسبح في محيطـــه وتنجـــذب إليـــه جميـــع العناصر من لـــغـــة وحكاية وغيرها، ويعتبر مبدأ التماسك الـــداخلي هـــذا المحـــور الأساسي لما يسميه "سبيتزر" المركز الروحي أو الطابع الغالب على جميـــع تفاصـــيل العمل الذي يعتبر سببا وتفسيرا لها."[2]

و نقف هنا أيضا عند نوعين من التكرار.

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 9.
2 ـ صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص: 78.

1) التكرار الشعوري: وهذا الشكل من التكرار يأتي بين الفينة والأخرى وفق ما تقتضيه الحاجة أو الدفقة الشعورية، ويساعد على توجيه القارئ وإرشاده وتوجيهه إلى الفكرة التي تراود الكاتب أو السارد، مما يمكنه أيضا الوقوف على الجوانب اللاشعورية في نفسه.

ــ هل انتهيت؟ ابنتي تقول ذلك.

ــ في عينيها قرأت نهايتي وبداية الأشياء.

ــ كأني أسمعها وهي ترددها: انتهيت ياسي "السعيد."[1] وظهر ذلك من خلال تركيبة الجمل من الناحية اللغوية، إذ نجد الجملة الأولى فيها تقديم ما حقه التأخير، حيث قدمت الكاتبة جملة مقول القول "انتهيت" على الفعل "تقول." وفيها تأكيد على نهاية السعيد، ثم نجد أن هذه النهاية قد قرأها في أعين ابنته وكأنه أحس بها دون تصريح بها. ويظهر من تكرار هذه العبارات أيضا على الاستهزاء والاحتقار التي قرأها في لفظة "سي السعيد" ولم تدل على السيادة والإكبار والتقدير والاحترام وإنما تدل على ما ذكر سابقا.

كل هذا يسوق إلى حالة خوف وقلق "سي السعيد" على ما هو آت وما تخبئه له الأيام، ويتبين من تكرار هذه العبارة أيضا إصرار الفتاة على التحدي ورفض كل ما يهز قيمة وكيان وطنها. ناهيك عن الوظيفة السردية. يحمل ترداد هذه العبارة الدلالة السيميائية المتمثلة في نهاية الظلم والتسلط وطغيان الذات. فالكل يتحمل تبعات عمله وكأنه ينطبق عليه المثل القائل "يداك أوكتا و فوك نفخ "، وليس التكرار والحشو بالضرورة داخل الأثر الواحد وإنما قد يكون بين أثر وآخر."[2]

2 ــ التكرار الوظيفي: هو تكرار يحدث داخل النص بعد إجراء بعض الروتوشات عليه زيادة أو حذفا أو تغييرا، ويحتاج هذا الشكل إلى مهارة مهندسة من قبل الروائي لمعرفته طبيعة التغيير الذي طرأ على العبارة أو الجملة المقصودة، وعلاقته بالمعاني التي تعقبه ولعل هذا ما يثير حفيظة القارئ. ولكن سرعان ما يجد أن المعنى اختلف بهذا التغيير

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 9.

2 ـ أحمد السماوي: التطريس في القصص (إبراهيم درغوثي أنموذجا)، التسفير الفني، صفاقص،2002، ص: 124.

وقاده إلى أفكار أخرى تضفي عليه صبغة جمالية، رغم أن هذه الأشكال التعبيرية تكثر في القوالب الشعرية، ومثل هذا النمط من التكرار نلاحظه في ثنايا النص:

ـ " كنت أشعر قدوم الخطر."[1]

ـ " كنت متعبا وخائفا."[2]

ـ " كنت مذهولا ومستاء في الوقت نفسه."[3]

ـ " كنت خائفا جدا بيد أن الخوف لم يكن مربوطا إلى الحرب نفسها."[4]

ـ " كنت أمامهم أعزلا وخائفا وجائعا."[5]

في هذه الحركة يشعر السارد بالخوف الشديد تارة من الحرب ومرة أخرى من القدر، والأخرى من فلذة كبده، فتارة يذكر لفظة الخوف صراحة و أخرى تخضع لبعض التغيير مثل " أشعر قدوم الخطر أو مستاء "، وتارة أخرى يضيف لفظة إليها مثل: " جائعا "و" متعبا " و" مستاء."

وخلاصة لهذا العنصر نستخلص أن:

ـ التبليغ أهم عناصر التكرار والأدوات الفعالة في تيسير المعاني وتثبيتها في الأذهان وتقريبها إلى المخاطب بأيسر السبل.

ـ يحقق أغراض الكاتب الفنية والدلالية والنفسية، لذلك لم يأت بصورة عفوية.

ـ كل ما ورد من تكرار لفت الانتباه واستوقف المتلقي فيظهر وكأنه وسيلة وجد فيها السارد منفدا للتخفيف من قوة الصراع الذي عايشه وآلمه بين الفينة والأخرى.

ـ إسهام التكرار في تعزيز الترابط الإحالي بين العناصر المتكررة والبنى النصية التي ترد فيها وذلك بالإحالة إلى العنصر الإشاري الأول ويمكن إعادته مرة أخرى إذا دعت الحاجة إليه ليساعد على تماسك النص وانسجامه.

ـ التكرار لفظي ومعنوي ومن مظاهر الأول تكرار الحروف والضمائر والجمل ...

---

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 44.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 55.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 83.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 26.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 81.

الـــحـــوار:

منذ أن خلق الإنسان رافقه الحوار لأن حياته لا تستقيم إلا به ذلك أن التفاعل بين الناس يقوم على الفعل ورده، لتحقيق غاية من الغايات. وتحدث عنه القدماء بكثرة مما يدل على أهميته في حياتنا الأدبية والعادية. ورأينا في الفصل الأول كيف طرح الجاحظ قضية في غاية الأهمية من حيث علاقة الكلام بالمتكلم والمخاطب والمقام.

الحوار في اللغة عند الزمخشري مراجعة الكلام بين طرفين متخاطبين حيث ورد في "أساس البلاغة " أن الحوار من "حاورته : راجعته الكلام ، وهو حسن الحوار، وكلمته فما رد علي محورة، وما أحار جوابا أي ما رجع."[1]

ــ وتعود أصل كلمة الحوار إلى (الحَوْر) وهو الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، حار إلى الشيء وعنه حورا ومحارا ومحارة وحؤورا: رجع عنه وإليه. والحور: الرجوع. والتحاور: التجاوب. تقول: كلمته فما حار إلي جوابا ، أي : ما رد جوابا والمحاورة: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة، وقد حاوره.[2]

وفي القاموس المحيط والمحاورة والمحورة والمحورة: الجواب، كالحوير والحوار، ويكسر، والحويرة ومراجعة النطق. وتحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم."[3] والمعاني نفسها وردت في كتاب المعجم الوسيط.

تبين من خلال ما تقدم أن الحوار مراجعة النطق والكلام بين شخصين اثنين أو أكثر في موضوع من المواضيع عن طريق سؤال ورد عليه، ويتعدى ذلك إلى الإخبار والتوسع في الكلام.

النص الروائي لا يقتصر على كونه سردا ووصفا فحسب وإنما هو عبارة عن شبكة من العناصر الفنية تتداخل فيما بينها والقادرة على نسج وبناء نص أدبي روائي تطبعه الجمالية والفنية التعبيرية. والحوار يعد أحد هذه الوسائل المركزية الأساسية التي يستعين بها الراوي لبناء عالمه الفني الإبداعي بل هو أكثر جلاء وتأثيرا. والروائـــي بهذه التقنية يمنح نصه روحا جديدة إلى جانب العناصر الأخرى بحيث يحرك الحراك

1 ـ الزمخشري: أساس البلاغة، مرجع سابق، ص 98.
2 ـ ابن منظور: لسان العرب، ج4، مرجع سابق، ص: 264.
3 ـ الفيروزآبادي: القاموس المحيط، مرجع سابق، 381.

الروائي داخل المتن الحكائي عن طريق تعامله مع اللغة التى يعطيها الجانب الأكبر من اهتمامه بما يحقق التجريب، ويكسر الروتين الذي سار عليه القدماء دون التقليل من شأنه عندهم.

" والحوار في الرواية: هو أن يقطع الرواية السرد لنقل الكلام الذي يتبادله شخصان أو أكثر، معبرين عن أفكارهم وطباعهم ومستواهم الفكري والاجتماعي، ويتركهم الروائي يتكلمون بلغتهم، فينتقل إلينا كلامهم بحرفية تامة."[1]

يعني هذا الكلام أن يشترط في الحوار شخصان يتحدثان مع بعضهما البعض أو أكثر، يتناوبان على السؤال والرد عليه حول موضوع معين يدور النقاش حوله. في حين لا نهمل دور المتلقي وإغفال مواقفه وآراءه لأنه شخص مشارك في بناء الرواية. ويشترط فيه أيضا تحقيق الهدف الذي قام من أجله وإلا كان ضربا من ضروب الكلام التي لا تفيد الكلام في شيء.

عرفه عبد المالك مرتاض بأنه: " اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية." هو تعبير ومحادثة يجري بين الناس في الحياة، و يمارس كنشاط نطقي في العلاقات بينهم، ففي هذه الأحاديث تظهر طبائعهم وأفكارهم ويكشفون عن مكامنهم، و يعني هذا الكلام أنه يكون بين عدة أطراف من(أ إلى ب) و العكس من (ب إلى أ) ويمكن أن يكون المتكلم في الوقت نفسه مخاطبا.

الحوار أحد أنماط التعبير الفني الجمالي، يشارك في بناء النص على غرار التقنيات الأخرى كالسرد والوصف وغيرهما، إذْ يشغل " حيزا واسعا في هذه النص، بحيث هو الذي يضمن إمكانات الجدل والسرد والتحاور، كما يشيد مسارات السرد، ويشخص المحكيات ناهضا بوظيفة التواصل بين الشخوص، مفصحا عن رؤاها ومواقفها. فضلا عن صوغ رغائب الذات ولغتها البوحية في تطلعاتها نحو الغير."[2] وهو وسيلة الكاتب في إبراز أهم الأحداث بتوظيفه بين الشخصيات التي يركز عليها كثيرا، ويكشف حالتها النفسية والجداني والعاطفية. فالحوار الفعال هو" الذي يرفع الحجب عن عواطف

1 ـ طعمة أنطوان: نحو دراسة منهجية للأدب القصصي، جامعة القديس يوسف، بيروت، 1985، ص: 76.
2 ـ أحمد فرشوح: جمالية النص الروائي، مرجع سابق، ص: 94.

الشخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الداخلي اتجاه الأحداث والشخوص وبطريقة تخلو من الافتعال."[1] لذالك وجب على الروائي توجيه حواره ونقله من وعائه اليومي العادي الذي يتحدث به عامة الناس علة مختلف مشاربهم إلى وعاء جديد يعتمد على انتقاء اللفظة المميزة والتركيب والموضوع، حتى ينجو من إيقاع القارئ في الملل، ويجعله متفاعلا مع الأحداث ويوصله بالنص.

خلاصة هذا الكلام أن الحوار يتميز " بمجموعة من المسائل، هي اندماجه في صلب القصة، وتحقيقه للعنصر الدرامي ودوره في رسم الشخصيات والكشف عن مواقفه من الحوادث. ومن ذلك أن يكون الحوار سلسا وشيقا مناسبا للشخصية وللموقف وبعده عن الثرثرة والسخف سعيا إلى الترويح عن النفس، ودفع الملل عن القارئ."[2] ومنح النص الروائي طابعا يتميز بالوضوح واليسر.

ولكي يحقق الحوار أهميته في الرواية لا بد من أن تتوافر فيه صفتان مهمتان هما:[3]

1 ــ أن يندمج في صلب الرواية حتى لا يبدو للقارئ كأنه عنصر دخل عليها ويتطفل على شخصياتها.

2 ــ أن يكون سلسا رشيقا مناسبا للشخصية والموقف

أنواع الحوار ووظائفه:

الحوار يدور حول موضوع من المواضيع، يتناوله شخصان فأكثر بصورة مباشرة، وهو أكثر أنواع الحوار توظيفا في الأعمال القصصية والروائية، ويطلق عليه " تسمية الحوار التناوبي أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة، إذ إن التناوب هو السمة الإحداثية الظاهرة عليه."[4] وهنا يعطي السارد الحرية المطلقة للشخصيات ظهورا وحركة دون أن يتدخل بينها.

يوظف المبدع هذا النوع من الحوار باعتباره " صيغة فعلية في التدليل الوصفي للمتحدث. وأكثر تلك الصيغ تتمثل في أفعال القول: قال وقلت وقالت وأجاب وأجابت

1 ـ هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص: 213.
2 ـ محمد أحمد ربيع، سالم أحمد الحمداني: دراسات في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 71.
3 ـ محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط 1، 1979، ص: 119.
4 ـ فاتح عبد السلام: الحوار القصصي: تقنياته وعلاقته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص: 21.

وسأل وهمس وصرخ ونادى وغيرها."[1] وفي بعض الأحيان يستخدم المؤلف أكثر من صيغة واحدة في النص الروائي قصد تكسير الرتابة التي تهيمن عليه بين الفينة والأخرى. ومثال هذا النوع:

ناولته الصورة وسألته عنها. فنظر إلي مليا، ثم قال:

ــ هذه صورة وزعتها مؤسسة إعلامية رسمية.

نظرت إليه مستغربا... يقال كأنه يكشف لي عن أمر سري للغاية:

ــ هذه الصورة يقال أنها ملتقطة من مجزرة "بن طلحة" صورة امرأة فقدت كل عائلتها.

سألته مستغربا:

ــ يقال؟

فرد بسرعة:

ــ أجل يقال. لقد كتبت إحدى الصحف قبل فترة موضوعا عن الصورة ذكرت فيه أن المرأة لا علاقة لها بمنطقة بن طلحة، وأنها ممثلة فقط.

قبل أن أعلق أضاف زميلي بنفس الحماس:

ــ اسمع، صديقنا "كريمو" له موضوع كامل عن الصورة، لم لا تسأله.[2]

يلاحظ هنا بأن الصيغ الفعلية جاءت متعددة ومتنوعة وجمل مقول القول جاءت مفعولا به للفعل قال وفيما معناه مثل: سأل، ورد، وأضاف.

اتكأ السارد إلى جانب الحوار لأنه وجد فيه سببا للتعامل مع سيرورة الزمن الروائي والتحكم فيه ولو لفترة معينة، وبعده يعود السرد إلى مجراه.

وعن لنا هنا أن نتساءل عنه، وهل حقق أهميته المطلوبة في أعمال الروائية ياسمينة صالح مثلما تحققه التقنيات الأخرى:

ــ هل جاء الحوار قلقا ومتماشيا مع كل شخصية روائية طبيعة وفكرا ومركزا

ــ هل استطاع الحوار كشف الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي... حتى نقول بأن الرواية قامت على بنية الحوار.

1 ـ فاتح عبد السلام: الحوار القصصي: تقنياته وعلاقته السردية، مرجع سابق، ص:44.
2 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 75.

ــ هل اندمج في صلب الحكاية حتي لا يبدو للقارئ كأنه عنصر دخيل عليها ويتطفل على شخصياتها"[1]

ــ هل وظف من أجل التوظيف أم جاء عرضا، أم أنه أضاف شيئا جديدا للنص يستوقف القارئ ويشد انتباهه ويعمل فكره.

ــ هل استطاع القارئ أن يلمس منه الأبعاد النفسية للشخصيات.

ــ هل جاء طيعا سلسا رشيقا مناسبا للشخصية والموقف، فضلا عن احتوائه الطاقات التمثيلية .[2]

ــ هل أدى إلى خلل في تركيب الشخصيات، حيث حولها إلى شخصيات متشابهة، ليس لكل منها قاموسها اللغوي الخاص بها. حيث أخفق في اختيار الألفاظ والصور والأفكار.

وظفت الكاتبة عنصر الحوار كتقنية لتشكيل النص الروائي، ووظفت نوعين منه:

أ ــ الحوار الخارجي (ديالوج.Dialogue)

وهو الذي يتم عقده بين شخصين أو أكثر ومن وظائفه:

1 ــ يفيد الحوار في كسر رتابة السرد وجذب المتلقي إلى جو النص وتحويله لمشاهد وكأنه يواصل عرضا مسرحيا. وتوقيف السرد لمدة معينة من الزمن يسترجع من خلالها المتلقي أنفاسه، ويبتعد عن دائرة الملل التي يتسبب فيها الحكي المستمر، ويتخلص فيها من أسلوب التعبير الأحادي. فشأنه هنا شأن الوصف الذي يعمل على كسر القاعدة الزمنية التقليدية والمنتظمة التي نهجها السرد، فيعمل على توقيف الزمن وتعطيله أو إبطائه ويحل محله "ويحدث نوعا من التوازي بين زمن القصة وزمن الخطاب ويتساوى المقطع التخيلي مع المقطع السردي في عين القارئ، وهكذا نصبح أمام حركة زمنية متطابقة تنبئ بتعطيل الزمن في الرواية، وتعلن عن تعليقه إلى حين انتهاء المشهد واستعادة السرد لوتيرته الطبيعية."[3]

ــ قال قدور وهو يتأهب للانصراف: تمنيت لو كنت أنت من أضع يدي في يده هذه

1 ــ محمد يوسف نجم: فن القصة، مرجع سابق، ص: 119.
2 ــ المرجع نفسه، ص: 119.
3 ـ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص: 174.

الليلة ولكن لا بأس.. كل شيء مكتوب وابتسمت ثانية لأغيظه من جديد.[1]

هذا الحوار لا يؤثر على النص حتى ولو حذف. وجاء بعد حديث السعيد الذي رفــض الزواج بابنة العمدة قدور لأسباب اجتماعية وتاريخية وخلقية.

قال يحاول أن يرتب أفكاره:

ــ اسمي لخضر..

وضحكت ضحكة جعلته يصمت .. قالت مقاومة رغبتها في مزيد من الضحك:

أعرف أن اسمك لخضر...هل نسيت أننا من حي واحد؟ الأحياء بيوت كبيرة..

نظر إليها نظرة طفولية وابتسم. رد محاولا أن يرمم صوته:

ــ آسف. فكرت أنك لا تعرفين اسمي..

ــ وهل تعرف اسمي؟

ــ طبعا أنت نجاة ابنة عمي نوح..

ــ اعتقد أن عليك أن تتركني أدخل إلى الحي وحدي.. أنت لا تعرف عيون الناس وكلامهم.[2]

الملاحظ هنا أيضا أن حذف الحوار لا يؤثر على السرد وإنما ذكر للأسباب السالفة الذكر لأن المتحاورين كلاهما يعرف بعضهما البعض مسبقا وإنما الفضول ساقهما إلى التحاور حول معرفة بعضهما البعض، ناهيك عن نقاط الحذف المتمثلة في النقطتين المتتاليتين على غير العادة في جميع رواياتها عوض النقاط الثلاثة المعبرة عن الكلام المحذوف مما يدل على أنهما يعرفان بعضهما، وكل واحد يعلم بأنه يعرف الآخر. ومن جهة أخرى كشف هذا الحوار بأنه أجري خلسة عن أنظار المارة من الناس مما يكشف عن البيئة التي يعيشان فيها وهي بيئة محافظة لا يجوز فيها أن تتحدث البنت مع شخص غريب عنها ما لم يكن من المحارم. عندما طلبت نجاة من لخضر دخول الحي بمفردها.

أما رواية "وطن من زجاج" فقد فرض الحوار نفسه فيها من أجل تعطيل وتيرة السرد أو إبطائه لأنه غلب على الرواية عكس ما رأيناه في الروايتين السابقتين.

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 27.
2 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 55.

وحين رفعت السماعة شعرت بالخوف يتسلل إلى مسامات جلدي ويسكن في النخاع حين جاءني الصوت يقول بلا مقدمات:

ــ لقد أطلقوا النار على النذير.

ولم أصدق سمعي.. بقيت مدهوشا قبل أن أنطق أخيرا:

ــ ماذا؟

ــ أطلقوا النار على النذير، نام أمس عند والدته وحين هم بالمغادرة صباحا أطلقوا النار عليه.[1]

رغم أن الحوار أوقف السرد إلا أنه جاء نتيجة للسرد قبله وخيم عليه الخوف والرعب والحزن. كيف لا وأن الذي أطلق عليه رصاص الغدر صديق الطفولة والمهنة وأخ التي أحبها أيم حب. والحوار دار هنا بين شخصين أحدهما كان على خط الهاتف. لأن الهاتف في تلك الفترة وكأنه كان لا يأتي إلا بالأخبار غير السارة.

2 ــ يحمل سمات الشخصية نفسها التي تقوم بالحوار. كما يعتبر من الوسائل التي تميز الشخصيات في الرواية عن الراوي أي يكشف ملامح الشخصيات الروائية الفكرية ومواقفها الشخصية، لأن الحوار الخارجي يساعد على تقديمهم والتعريف بهم.

وطبعا عروسه عندي.. أليس كذلك يا " سي البشير.

... أليس هذا اتفاقنا القديم يا " سي البشير؟

و يرد والدي و كأنه يعلن بيانا تاريخيا مصيريا:

طبعا هذا اتفاقنا الذي لا رجوع عنه أبدا يا " سي قدور"، هذا هو اتفاقنا.

ثم يرمقني والدي بنظرة قاسية، فأقرأ في عينيه القرار المهين:

الزهرة بنت قدور لك![2]

فهذا الحوار الذي يجري بين العمدة " قدور" صاحب الجاه والسلطان مع "البشـــير" صاحب الضيعة الكبيرة والسمعة العظيمة تبين من خلاله أنهما يوحدان مصالحهما، وهذا التوظيف التعبيري يجعل القارئ يبحث عن هدفه.

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 101.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 16.

فيما يعبر عمي العربي في رواية "وطن من زجاج" عن وطنيته وحبه لجزائريته، رغم الجرائم الكثيرة التي تنسب إليه، ناهيك عن إنكار جميله وما قدمه لهذا الوطن إبان الثورة التحريرية ومواقفه الفكرية والشخصية ثابتة اكتشفت في هذا الشخص من خلال الحوار الطويل مع السارد.

ــ يقول لي بصوت يريده مقنعا: الوطن حقيقة يجب الإيمان بها يا بني. الوطن ليس رئيس الجمهورية وليس الحكومة وليس الغيلان السياسيين ولا الجلادين ولا السجانين ولا المنفيين ولا المفقودين ولا الخونة ولا الإرهابيين.. الوطن هو ما نتنفسه وما نستشعره .. هو الأعشاب التي نمشي عليها، والعصافير التي توقظنا في الصباح، والمطر الذي يباغتنا في غير موعد، والتحايا البسيطة التي لا نستوعب قيمتها إلا متأخرين.[1] وكأن هذا الحوار كان تمهيدا لصنع شخصية السارد المهنية. فهو الذي علمه الوطنية التي صنعت منه صحفيا جعلته يقاوم كل شيء رغم كل شيء في لغة شاعرية متدفقة. هو ينفي عن الوطن أشياء ويثبت أشياء أخرى مستعينا بأدوات النفي وأسلوب الحصر.

تكشف رواية "لخضر" عن صراع المثقف مع طبقات النظام وصلت إلى حد الانتقام لأنها تهدد المصالح وتحطم عروش البعض.

نظر الباهي إلى لخضر وقال:

ــ هل الطلبة كلهم يثيرون العنف أم ثمة عينة منتهم؟

ــ بصراحة ليس كلهم.

ــ أليس الطالب القتيل ابن قريب شخص في الداخلية؟ والقاتل ابن شخص مسؤول آخر. إنه صراع بين طبقات في الدولة أخذ طابعا إيديولوجيا، فاليساري يظن أنه يؤدي دورا والإسلامي يظن الشيء نفسه. لكن لا أحد منهما يعي أنه مجرد أداة بيد النظام. النظام هو الذي يحرك الخيوط يا عزيزي.[2]

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 11.
2 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص:214.

ولما أصبح الباهي الصحفي المحنك يمثل خطرا على النظام ومصالحه والذي أصبح أيضا قادرا على تحدي سلطة العسكر، لذلك قال أحد المسؤولين للخضر الذي لم يكن في الحقيقة إلا أداة من أدوات القمع التي تتحكم فيها السلطة:

ــ لقد حان لك أن تتحرك نحو حل يرضي الجميع.

ــ وقبل أن يستوعب لخضر الكلمة أضاف:

ــ لديك مهمة إيقاف صوت الباهي. ولن أقبل بأي خطأ في هذه العملية. أتركك تضع الخطة لذلك. وأنا واثق أنك لن تخيب ظننا.

أنا تحت أمركم يا سيدي.

ــ أوامرنا واضحة إذا.[1]

هنا يبرز موقفان متناقضان مع بعضهما البعض. موقف الباهي الشجاع الساعي دوما إلى كشف المستور وتعريته وفضحه أما الملأ، وموقف النظام وأعواعنه الذين يسعون جاهدين لإسكات مثل هذه الأصوات حفاظا على مصالحهم الشخصية. ويلاحظ على هذين الحوارين أيضا بأنهما لم يليا بعضهما البعض وأن الشخصية المشتركة فيهما هي شخصية لخضر الذي أحرج في الحوار الأول وهدد في الحوار الثاني.

3 ــ تقطع الحوار بمقاطع سردية طويلة يتلوها حوار في موضوع آخر، ثم يعود المؤلف للحوار الأول فتكثر الأحداث وتساق بعيدة عن الترتيب. مما يدل على التشتت والتمزق النفسي اللذين يعيشها السارد من جهة. ومن جهة أخرى تريد الكاتبة تنشيط المتلقي وإجباره على التركيز ومطالبته ترتيب حوادث الرواية التي أصابها خلل في تسلسلها بصورة عمدية، ومن جهة ثالثة تكون هذه المشاهد المتصلة أو المتقطعة " مهمتها هي إطالة عمر القصة عن طريق تمديد زمن النص الحكائي مما يؤدي حتما إلى نوع من التباطؤ يلحق وتيرة السرد ويوحي للقارئ، من خلال ذلك، بقرب نهاية الرواية."[2]

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 241.

2 ـ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص: 168.

نلمس مثل هذه التقنيات في رواية "وطن من زجاج" بكثرة عندما يحكي "عمي العربي" عن ذاكرته التي يشبهها بذاكرة الوطن مخاطبا السارد باحترام وطنه بداية من الصفحة الثالثة والعشرين:

ــ "اسمعني يا بني .. لا يمكننا أن نكره الوطن بسبب كرهنا للرجال الذين يحكمونه، الوطن أكبر من هذا بكثير." [1] لنجد هذا الحوار يعود مرة أخرى في نهاية الرواية قائلا:

ــ "لا تسمح لنفسك بأن تكره وطنك الذي تعيش وتحيا فيه .. أنت جزء من هذه الأرض يا بني." [2]

جاء الحوار قصيرا والكلام مقتضبا، وكانت ياسمينة صالح تكرر الفكرة نفسها حرصا منها على سلامة البلاد رغم اختلاف العباد وتباين مصالحهم فالرجال ماضون وللتاريخ مزبلة تفضحهم أما الوطن باق برجاله المخلصين والأوفياء لمبادئهم. وكأن القصة بدأت بحب الوطن وانتهت بحبه أيضا وهذا ما كانت ترمي إليه الكاتبة.

من باب تأكيد الفكرة على أنها أسلوب من أساليب الكتابة الفنية عند الروائية ياسمينة صالح سبق وأن ذكر هذا الحوار في الصفحة العشرين من رواية "وطن من زجاج" حينما تحاور السارد مع "عمي العربي" حول ذلك العميل الذي تردد عمي العربي في قتله على غير العادة سبقه العميل وأطلق عليه النار وأصابه في بطنه ورجله.[3] توقف الحوار هنا ثم تم مواصلته في نهاية الرواية وكإعلان على نهايتها قائلا:

ــ لم تسألني أبدا من هو الشخص الذي فشلت في القضاء عليه في مهمتي الأخيرة.

الشخص الذي استطاع أن يطلق النار علي ويهرب. هو الذي تسبب في بتر ساقي وشل جزء من ذراعي وأحالني على العطب التام، لا أحد سألني عنه ولا أنت.[4]

4 ــ يسمح الحوار لكل من الروائي والمتلقي الوقوف على وجهات النظر وتنوع الآراء، فالسعيد يرى الثورة بوابة للوصول إلى جميلة وأن الظروف هي التي دفعته

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 23.
2 ـ المصدر نفسه، ص:167.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 20.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 167.

لذلك دفعا، وغيره (الرشيد، و بلقاسم و غيرهما) يرون أن الثورة بوابة الحرية ورفع القيود ومن هنا رسمت البنت علاقتها السلبية بأبيها.

ووجدت نجاة في صفة الكذب المذمومة سببا للقاء حبيبها لخضر:

نجاة التي جاءت تتلفت حولها كمن يخاف أعين الناس .. أحس قلبه يدق وهو يراها مقبلة نحوه جميلة وعذبة..

ــ كان علي أن أقنع أمي لتسمح لي بالخروج.

ــ بماذا أقنعتها؟

ــ بأنني سأزور صديقتي في الزقاق الآخر لهذا يجب أن لا أتأخر في العودة.[1]

من هنا تأخذ هذه الصفة أبعادا أخرى فيما بعد لتتطور، ويغير الوالد رأيه في زواج بناته على الترتيب فيزوج الصغرى هي الأولى لما اكتشف أمرها، ويغضب غضبا شديدا على لخضر حينما طرده من دكانه.

ويلاحظ على الحوار أيضا قصره وخلوه من الصيغ القولية وما في معناها مثل: الإيحاء والرد والإجابة.

في رواية " وطن من زجاج" يعبر السارد عن موقفه من الصحافة بأنها الوسيلة الوحيدة التي يفجر من خلالها مشاعره اتجاه الوطن وانشغالات أبناءه، رغم أنه يعرف بأن الغالبية الساحقة لا تبالي بها، فهو يذكر بأنه صحفي في مدينة تبيع الصحف للناس كي يمسحوا بأوراقها زجاج السيارات أو زجاج الشبابيك المعلقة، فيما نجد فئة من أصحاب المعالي وأبناءهم ينعتونها بنعوت سوقية:

ــ وأنت ما جديدك يا صاحبي .. أما زلت تعتقد أن الصحافة ستحل المشاكل؟ الصحافة بنت كلب يا صاحبي.[2] ولكنه لا يبالي بذلك فهو إنسان مثقف ومفكر لا ينزل منزلة هؤلاء الناس، وها هو يتحاور مع زميله في المهنة " النذير" حول إمكانية تأسيس جريدة في حوار حمل نفس المواصفات السابقة.

كان النذير يحكي ويحكي ويحكي، حين توقف عن الكلام سألته:

---

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 72.

2 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 56.

ــ جريدة مستقلة؟ صحيح؟

نظر إلي وكان سؤالي أثار خيبته:

ــ نعم جريدة مستقلة، جريدة سيكون لنا حق بناء فكرتها عن جدارة.

سألته بنفس الصوت:

ــ ما اسمها؟

نظر إلي بنفس الخيبة وقد توقع أن أسأله سؤالا أهم، لكن مع ذلك رد بابتسامة ساخرة:

سيكون اسمها: مدى الجزائر.[1]

5 ــ الإيجاز والاقتضاب، بحيث لا يتعدى الحوار الجملة أو الجملتين في بعض الأحيان، وهذا يعود لدلالات يريدها السارد نذكر منها حالات الخوف القلق والاكتئاب المسيطرة على عليه.

قال لي: إنك لن ترفض مساعدتي لو طلبتها منك..

الشيخ العباس؟

نعم. قال إنه متأكد أنك لن تخذلني في شيء!

هيا بنا سنكمل الحديث في الطريق إلى بيت العمدة [2]

أما رواية " لخضر" حفلت بمثل هذه الصفات لأنها تعد من أكثر الروايات التي بلغ فيها الخوف مبلغا كبيرا، وأصبح الاقتصاد في الكلام تقريبا في كل مقطع حواري. ففي معرض الحديث عن "لخضر" الذي كان في يوم من الأيام في بيته اتصل به "جعفر" ودون مقدمات طلب منه الحضور حالا. كانت الساعة تقارب التاسعة ليلا. نظر إلى زوجته وقال:

ــ سأذهب. لن أتأخر.

ــ سأنتظرك لنتعشى معا.

ــ لن أغيب.[3]

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 66.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 29 ـ 30.
3 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 242.

هذا التحفظ في الكلام مع زوجته، فماذا كان سيكون لو كان مع أناس آخرين، كل واحد يخاف الآخر ونتذكر جيدا الحوارات التي كانت تدور بين الحراس الليليين ومنهم "لخضر"، وكذا حوار "لخضر" مع "جمال" السكرتير في الجامعة حيث كانت كلها حوارات فيها الكثير من التحفظ. كل واحد يخاف الآخر ولا يريد أن يبوح له بكل شيء. هذا هو حال الجزائريين غداة العشرية السوداء.

6 ــ أبطال ياسمينة صالح سواء الذين يحملون اسما أو العكس هيمنوا على مساحات الحوار، ولم يتغيبوا عنه ولو للحظة واحدة إلا عندما حاورت ابنة السعيد في رواية "بحر الصمت" عشيقها عثمان. وعموما شخصيات السارد في "وطن من زجاج" والسعيد ولخضر اكتسحت النص بسيطرتها على معظم المجالات إن لم نقل كلها.

7 ــ وروده في نهاية الفصل ونهاية الرواية كلها، وأوقف بذلك طريق السرد، وأصبحت له قيمة اختتامية " وهذا النوع من المشاهد الختامية غالبا ما يكون تسجيلا للمواقف النهائية للشخصيات أو الحصول على اتفاق، أو افتراق مابين أطراف القصة."[1] وكشف مغزى القصة والإنابة عن غرضها.

هذا المشهد وإن صادفناه في الفصل الأول من رواية "بحر الصمت" على سبيل المثال وبعض الفصول الأخرى إلا أنه ورد هذه المرة بقوة بلغت فيه الدراما ذروتها، وأشعرنا بنهاية القصة وفك خيوطها المعقدة، وأنهاه السعيد بقوله لابنته:

ابك زمنك الذي ورثتيه عني.

ابك الحقيقة التي سوف أحكيها لك.

أبك أمك وخالك وأباك و... نفسك.

وعندما تخلصين من البكاء تعالي معي.

و تعالي إلي.

فأنا بحاجة ماسة إليك

بحاجة إلى ربيعك.

فلم يبق لي الكثير.

1 ـ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص: 168.

أنا بحاجة إلى وضوحك قبل أن أذهب فارغا من ذاكرتي.
و من صمتي الذي صار بحرا..[1]

ينتهي المشهد باتفاق المتحاورين على عدم الرضا على ماضٍ كان سببا في إحداث فجوة عائلية عصفت بكل شيء عبرت عنه البنت بالصمت والبكاء في نهاية الرواية، بينما عبر عنه السعيد بالاعتراف الصريح عن تاريخه المشوه.

يمثل هذا الحوار النوع الثاني من الحوار الخارجي أو المباشر فهو الحوار المركب أو الحوار الوصفي يغلب على هذا النوع البطء والتأمل للأشياء والحالات وله القدرة على التعميق في الوصف وإبداء الرأي وتحديد وجهات النظر، وبالتالي يبدي المحاور في النهاية موقفه الخاص إزاء الموضوع المتحاور عليه بالموافقة أو الاعتراض أو التحفظ. لذا يؤكد تودوروف: أن الحوار المركب هو "حوار عميق يستدعي الشرح والتأويل، ويعتمد الحجة والبرهان، ويهدف إلى الإقناع، وإثبات وجهة نظر، لأنه يبرز الحجة والأسلوب."[2]

ظهر الحوار المركب فى كثير من أحداث روايات ياسمينة صالح نظرا لاقترابها بصورة عامة من الشعرية، حتى لغة الحوار نفسه بقدر ما ابتعدت عن لغة السرد اقتربت كثيرا من الشعر لأن الفكرة الرئيسية للرواية تنطلق من نقطة الانتقام والقتل الذى يتطلب دقة المحاور وتأمله جيدا لتخرج منه الكلمات محسوبة تماما معد لها سابقا نموذج لهذا النوع من الحوار.

يلاحظ في رواية "وطن من زجاج" استهلال الكاتبة روايتها بالحديث عن الوطن وعن حبها واحترامها له. "إلى الوطن الذي نحبه برغم كل شيء .. ونعيش فيه برغم كل شيء."[3] وها هي تتحدث في آخر عمر من حواراتها وذلك في الصفحة ما قبل الأخيرة على الأمل، وتحذر من اليأس والتشاؤم لأجل هذا الوطن.

جاءني التعليق من أمها التي قالت وهي تضغط على يدي:

---

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 158 ـ 159.
2 ـ تزفتان تودوروف: شعرية النثر، تر: أحمد المديني، مجلة الثقافة الأجنبية، دائرة الشؤون الثقافية العامة، ع1، بغداد، 1982، ص:57.
3 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 5.

ــ تمسك بحقك في البقاء يا بني. واجبك اليوم أن تبقى، لأجلنا أيضا..

أضافت الأم:

ــ ليس من حقك أن تتشاءم يا بني. لا تترك التشاؤم يقتل قلبك. أنت شاب ولهذا يجب أن تعيش ما استطعت.[1]

الفكرة نفسها وردت في رواية لخضر" حين ربطت الكاتبة أيضا بين بداية الرواية وكذا الإهداء" إلى الأمل نصدق نورك مهما يكن"[2] حيث كانت النهاية أن رجع لخضر إلى رشده وترك الإجرام وسفك الدماء، كما التقى بنجاة التي تصالحت معه مع إمكانية العودة إلى بعضهما البعض والاتفاق على تزويج الابن من ابنتها.

قالت فجأة وهي تنظر إليه نظرة صادقة:

ــ لا أريدك أن تظن أنني أحاول تبرير ما جرى، لكنني لطالما تساءلت أين أنت؟ من باب الخوف أنني شعرت قبل سنوات بشعور أمومة غريب. كنت أصلي لأجل أن تكون بخير.

قالتها وهي تضغط على أسنانها كي لا تخونها دموعها. نظر إليها طويلا قبل أن يقول بصوت أراده صادقا:

ــ سيكون لنا وقت لنحكي ذلك.

ثم وهو يحاول أن يبتسم رغما عنه أضاف:

ــ المهم بمجرد شفاء حسين سوف نحيي زواجه بحياة. لا وقت للانتظار. يجب أن نفرح بهما.

وابتسمت ابتسامة صغيرة وهي توافقه بإشارة من رأسها.[3]

وهي الفكرة التي لم يستحسنها الكثير من النقاد على أساس تلطيخ يده بالكثير من دماء الأبرياء، ومثل هؤلاء الأشخاص لا يجوز تجاوز معاقبتها نظرا للضرر الذي أصاب البلاد بسببهم. ولكن البلاد سبحت في الكثير من الدماء من شرقها إلى غربها ومن شمالها إلى شرقها وأصحاب الأفكار الخاطئة كثيرون والعقاب كما يرى هؤلاء لا

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 172-173.
2 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص:7.
3 ـ المصدر نفسه، ص:332.

يوقف حمام الدم. وكأننا نجد الكاتبة توافق وتستحسن الإجراءات التي قامت بها الدولة والمتمثلة في المصالحة الوطنية والوئام المدني وقانون الرحمة قصد لم شمل الجزائريين وإيقاف بكاء الأمهات. فكما عفت عن الذين صنعوا أزمة الجزائر في النظام عفت عن الأطراف الأخرى في الجهة المقابلة.

يمكن أن نقول هنا أيضا أن الحوار ساعد على تقوية البنية السردية للرواية إلى جانب التقنيات الأخرى كالوصف والسرد والوقوف على حقيقة البواعث النفسية والعقلية والشعورية التي تحكمت فى الشخصيات وفي تحديد مواقفها داخل الحدث.

8 ــ يتيح للقارئ تأمل وقراءة الشخصية خارج نطاق الأفعال والأدوار التي تقوم بها في العمل الروائي، فينظر إليها نظرة جديدة من " خلال كلام الشخصية يكتشف القارئ ثقافتها ومستواها الشخصي ورغباتها الذاتية ."[1] يكشف الحوار الذي دار بين " قدور" و"السعيد" و"عمر" طبيعة كل واحد. فالأول حريص على مصالح فرنسا وموال لها، يرحب بكل ما له علاقة بها حتى على حساب هويته.

ــ المعلم الجديد " السي عمر" جاء من المدينة للعمل هنا..

قال قدور وهو يهز برنوسه كالعادة..

ــ السيد المحافظ وافق على عمله هنا، خاصة وأنه سوف يعلم أطفالنا الفرنسية الحرة الطليقة.[2]

أما السعيد رجل إقطاعي وانتهازي وأناني لا علاقة له بالعلم، وهو الذي عاد من قبل من العاصمة تلميذا فاشلا علميا وأدبيا، وتسبب في وفاة والده.

ــ ما لذي أتى به إلى هذه الجهة النائية؟ لم أحب مهنته قط.. التعليم الذي يرسم على لوح المدرسة كلمات أكبر من عقول التلاميذ.. التعليم الذي يشبه طفلا متسولا يحلم برجلين للركض."[3]

أما عمر رجل هادئ صاحب مواقف ثابتة، موجه وحريص على وضع الأمور في نصابها، يقدر العلم ويظهر ذلك من خلال سعيه لتدريس التلاميذ في ظروف جيدة.

1 ـ إبراهيم خليل: النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، مرجع سابق، ص: 182.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 23 ـ 24.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 23.

في رواية "لخضر" يظهر لخضر كأداة طيعة في يد النظام يمرر بواسطته ما يشاء. فهو الذي ترصد حركات الباهي الذي هز كيان السلطة ومس مصالحها حتى أغتيل. لذلك أعجب مسؤولوه بصنيعه المتقن. في حين يرى لخضر أن مصلحته تقتضي منه القيام بهذه الأفعال الشنيعة وإلا لما وصل إلى ما وصل إليه. ويكشف المقطع السرد الذي تخلل هذا الحوار ذلك.

ملفك الشخصي الموجود أمامنا يجعلني أقول إننا سعداء بوجودك معنا.

ــ شكرا يا سيدي.

ــ هل أنت سعيد بعملك؟

قالها فجأة، فكر في كل الذين سألوه السؤال نفسه، وتمنى لو يستطيع أن يبتسم الآن، ليقول:

ــ السعادة لا مكان لها في عملي يا سيدي

ولكنه قال بصوت أراده صادقا:

ــ أنا أحب عملي يا سيدي، وحبي له يجعلني سعيدا بأدائه.

واتسعت ابتسامة الرجل البدين وهو ينفخ دخان السجارة من جديد.[1]

كان يبدو (المسؤول عن لخضر) سعيدا بهذا الرد الذي يتوقعه، فلو قال له "نعم أنا سعيد" فلن يصدقه، وسيقتنع أنه منافق من الطراز الأول لكن أن يقول إنه يحب عمله تعني الكثير، تعني أنه يحب أذى الآخرين. هل يمكن لشخص أن يحب عملا يساهم في تعاسة الآخرين؟ كان المسؤول يفكر أن هذا النوع من الناس يثير الخوف أيضا، فهم يشعرون أنهم مدفوعين في عملهم بضمير الواجب وليس للوطن، بل للأشخاص، وهم من الناس الذين تبدو ذممهم مطروحة في المزاد.

ــ إذا أنت تحب عملك؟

ــ نعم يا سيدي.

ــ جيد.[2]

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 218.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 218-219.

فى هذا النموذج نجد الحوار الممتد بين المسؤول الذي لا يرفض له طلب يطلب من لخضر طلبا مباشرا لا يحتمل أي تأويل أو إخضاع لمفهوم آخر غير عملية قتل الباهي فالحديث هنا لا يحمل رؤى خاصة أو عميقة بدليل سرعة رد فعل لخضر في القيام بالفعل دون تعليق عليه أو رد يحتمل تأويل الحوار الذى أصبح بالفعل بمثابة حديث إجرائي متأسس على رد فعل سريع من قبل لخضر وهو قبول الطلب فى إنهاء المهمة المكلف بها ويسمى هذا الحوار بالحوار المجرد

9 ــ اختلف الكثير من النقاد حول لغة الحوار في الحكي منذ أن بلغ القرن الماضي منتصفه، والنقاد يغلبون لغة على أخرى، فهناك من يريد أن يبقي على لغة الحوار مفصحة داخل النصوص السردية على أساس النص الأدبي الذي " قوامه اللغة، ولحمته الخيال، وشخصياته ورقية."[1] وهناك من حملها قطع التواصل القوي بين المتحاورين من جهة والمتلقي من جهة ثانية لعجزها عن التعبير بالمعاني المبتغاة حيث يرى محمد مندور بأن: " العامية الحية ــ تمتلك القدرة ــ على التعبير أحيانا عن ظلال المعاني والأحاسيس، التي قد لا تستطيع الفصحى التعبير عنها بنفس الدقة والإيجاز"[2] ومع ذلك خاضت الرواية هذه التجربة في العصر الحديث ونجحت إلى أبعد الحدود لأن الشخصيات تختلف في ميولها وثقافاتها ومراكزها ومزاجها وأفكارها ومواقفها وغيرها مما يجبر الكاتب على تلوين حواراته بين العامية والفصحى.

لغة الحوار وسطى تجمع بين العربية الفصحى والعامية وهي اللغة المهيمنة على النصوص الروائية، ولا يعاب على لغة الحوار الروائي أنها كتبت باللغة العامية المتداولة بين الناس لأنها جزء من البناء الروائي، وتنسجم مع سياق الرواية. فالشخصية العامية لسانها عامي ولا تتجاوز لغتها الخاصة لأن قدرتها محدودة في هذا المجال، واختلاف الوضعيات والشخصيات يجبر المؤلف على تنويع حواره. فحوار المدني في مدينته يختلف عن حوار البدوي في باديته.

1 ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص:134.
2 ـ محمد مندور: مشكلة الحوار في الرواية العربية، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 2004 ، ص: 35.

كما أن استخدام اللغة العربية الفصحى في صياغة الحوار الروائي لا ينقص من واقعية النصوص الروائية وتصويرها للواقع. و يرى عبد الملك مرتاض أن لغة الحوار " لا ينبغي لها أن تكون، هي أيضا، عالية رفيعة المستوى، ولا سوقية عامية ملحونة ركيكة سخيفة، إلا إذا كان السياق يقتضي بعض ذالك.. "[1]

ورد في رواية "وطن من زجاج":

ــ واش تدير يا خويا، البلاد ما صارتش بلاد، صارت "بدون زبل" une poubelle حاشاك.

قالها وأضاف بسرعة كأنه يخشى ردا لا يعجبه:

ــ البركة في أولئك الذين حققوا أحلامهم باسمنا. أولئك الذين لأجل حياتهم يحتاجون إلى قتلنا واحدا واحدا .. لا مناص من الموت .. لأن القتلة صاروا أكثر من الشرفاء، ولأن الشرفاء يموتون كل يوم، أو يرحلون كي لا يتورطوا معنا في نفس الوطن/الفضيحة.

ــ واش تحب يا صاحبي، هذا بلد كلب وأبنا كلب.[2]

يكشف الحوار على الأساليب الحوارية المعتمدة والمرتكزة على ما هو موجود في الحياة اليومية والكاتبة أرادت لحوارها أن يكون حارا.

في غالب الأحيان يطبع هذا الحوار العامية والألفاظ الحوشية المبتذلة وهي كثيرة في الحوارات المتبادلة مع شخصيات الرواية (كلب، بدون زبل ، مارد،) ، ويبرز في مثل هذا الحوار التجاوز بكل مساوئه وانحرافاته، ويعري النوايا السياسية التي تكتنف مثل هذه الحوارات خاصة أن الأحداث السياسية كانت المدار الأهم للحدث السردي في الرواية.

ومن بين الوظائف الأخرى التي تميز بها هذا الحوار:

ــ إبعاد الملل الذي يمكن أن يصيب المتلقي وهو يقرأ النص إذا ما تدفق سردا ووصفا.

ــ المساهمة في تطوير الأحداث وبنائها.

1 ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 177 ـ 178.
2 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 54.

ــ المساعدة على بعث الحرارة والحيوية في المواقف المتميزة التي تساعد على تشكيل البناء الفني للحدث منطقيا.

ــ التعريف بالشخصية في الكثير من المواقف.

ــ إضفاء الواقعية على القصة.

ــ العمل على كشف الزمان والمكان بوصفهما إطارا للحدث والشخصية.

ب ــ الحوار الداخلي (المونولوج):

إذا كان الحوار الخارجي هو الذي يدور بين الشخصيات بصوت مسموع مباشر فإن الحوار الداخلي يجري داخل الشخصية معبرا عن حياتها الباطنيـــة. ويسمى " الحوار الفردي أو الصامت" ويسمى أيضا "الحوار مع الذات أو النفس"[1] فهو منطوق داخليـــا غير مسموع خارجيا، بمعنى أن العالم الخارجي الذي يحيط بالشخصية لا يدرك كنهـــه وماهيته وما يدور في فضائه من تفاصيل، وربما لا يشعر بـــه إلا إذا كانـــت تعـــابير الشخصية وملامحها الخارجية توحي بذلك وتترجم بعضا مـــن مميزاتـــه إذ " يحـــاور الشخص نفسه، وتتسلسل فيه الأفكار والآراء حسب حالاته النفسية والوجدانية، ويمكـــن أن يوصف أحيانا بالحوار الصامت لأن تبادل الأقوال يتم بين الشخص ونفسه، وإن كان ظاهريا يوحي للقارئ بأن هناك شخصين يتحاوران."[2]

الملاحظ على هذا الأسلوب أن الروائي فيه باستطاعته أن يوظف جميع الضمائر، فقد يستعمل ضمير الخطاب، كما يوظف ضمير المتكلم أو ضمير الغيبة، لتقديم المحتـــوى النفسي للشخصيات ناهيك عن تقديم المحتوى النفسي للكاتب والإفصاح عن مكامنه."وقد شاع هذا النمط من الحوار في الرواية الجديدة التي أفادت من علم النفس، وتمكنت من فهم الأبعـــــاد النفسية والعقد النفسية التي تواجه الإنسان المعاصر."[3]

وثمة أنواع من المونولوج منها المونولوج المباشر، والمونولوج غيـــر المباشـــر، ومونولوج تيار الوعي، ومناجاة النفس. وهذا الأخير " يعمل على تقديم أفكار الشخصية وهواجسها وتخيلاتها بشكل مباشر من الشخصية إلى المتلقي، من غير حضور للمؤلف،

1 ـ عمر عبيد حسن: الخطاب الغائب، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004، ص: 57.
2 ـ بسام بركة، ماتيو قويدر، هاشم الأيوبي: مبادئ تحليل النصوص الأدبية، مرجع سابق، ص: 105
3 ـ هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص: 220.

ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا. ويتميز هذا الحوار باستخدام أنواع مختلفة من الضمائر، كضمائر الغائب والحاضر والمتكلم."[1]

يتواجد المونولوج بكثرة في روايات ياسمينة صالح من خلال حديث شخصياتها الرئيسية مع بعضهم البعض موظفين ضمير المتكلم "أنا" وضمير المخاطب "أنت"، وعلاقة هذه الضمائر مع الحوار الذاتي وطيدة جدا.

حديث الشخصية مع ذاتها يغني السرد، ويلقي الضوء على العالم الداخلي للأشخاص، ويقرب المسافة بين الشخصية والمتلقي، ويشركه في الجو العاطفي والنفسي المتوتر الذي تعيشه. كما يسهم ضمير الغياب في تعدد الحوارات الداخلية داخل الرواية، ويساهم في تعدد وجهات النظر كلما كثر هذا النوع من الحوار بين الشخصيات السردية وذواتها.

المونولوج أو الحديث النفسي أو المناجاة كما سماها البعض.[2] كثر توظيفه من طرف الروائي الجزائري. ونجحت الكاتبة "ياسمينة صالح" في فتح نافذته التي لا تكاد تخلو منه صفحة، ليبرز هواجس بطلها ويحلل ظروفه النفسية. ولا يمكن تحليله إلا من خلال الكشف عن أحداث الزمن الماضي وربطه بالزمن الحاضر في سياق تطور الحدث والشخصيات أي من خلال المونولوج الاسترجاعي. ومن الوظائف التي قام بها في النص ما يلي:

1ــ ورود لغته مضطربة ومتقطعة هيمنت عليها الجمل الاستفهامية والتعجبات والانقطاعات المفاجئة المفعمة بالمشاعر والأحاسيس.

" من أنا وسط هذا الحفل المقنع؟ كنت شبحا، أخافهم قليلا...

أهذا هو شكل الحرب إذن؟ [3]

يا لها من أفكار كثيرة، كانت تراودني ساعتها، ويا له من مقرف ذلك الرجل.[4]

1 ـ هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص: 221.
2 ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 179.
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 45.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 19.

ويسترسل لخضر بالحديث في نفسه وهو يبتسم بسخرية متذكرا: " أنه مجرد حارس وأنه لن يركب سيارة فاخرة، ولن يجلس بجوار امرأة جميلة منبهرة .. لن يتجاوز خطوط المرور الحمراء دون أن يوقفه شرطي عابس الوجه صائحا فيه أيها البائس. هل رأيت أنك تعرقل حركة المرور. تساءل بينه وبين نفسه: كيف يصل الأغنياء إلى الغنى الذي يجعل منهم أشخاصا استثنائيين؟ كيف يمكن تحويل الأشياء من حوله في ظروفه البائسة؟ لابد أن يحدث له شيء أقرب من المعجزة."[1]

ها هو لخضر يحتقر نفسه، ويقلل من شأنه في حوار داخلي أثبت من خلاله بأنه أصبح المجتمع يتكون من طبقتين اجتماعيا الطبقة الفقيرة فقرا مدقعا والطبقة الغنية غنى فاحشا. وهو من الفئة الأولى التي لا تستطيع شراء وركوب السيارات الفاخرة والجلوس إلى جانب امرأة في غاية الجمالة والأناقة والتي تمتثل للقوانين مهما كانت.

2 ــ وروده موازيا للأحداث الخارجية كالخبر المفاجئ الذي بلغ مسامع "السعيد" وما أثاره في نفسه من هواجس ورعب لازماه ردحا من الزمن. وعبرت هذه الشخصية عن موقفها من هذه الحادثة بهذا الحوار الداخلي الموجز:

من يقود الحفل يا سادتي؟

الحرب أو القدر؟ "بلقاسم" ألقى ذنوبه و كفرها بعمله الأخير.

العمدة ليس أكثر من عميل قذر مناهض لمسار ثورة احتضنها الشعب، والخائن لا مكان له على أرض تغسلها دماء الشهداء.

تساءلت عن الفرق بين " بلقاسم " و بين العمدة والفرق بيني و بين العمدة ؟ لا فرق يا سادتي.

من كرهو حقا؟ أنا أم " بلقاسم ".. ؟ لعلهم كرهوني أنا بدلا عنه منذ استوعبوا اللعبة التي كنت ألعبها معهم وما كان يبدو لي رضى، ما هو سوى قناع الخوف، لأجل هذا أصبح " بلقاسم " بطلهم الباسل ببساطة الرصاصة التي أطلقها على العمدة.

ــ " من أنا وسط هذا الحفل المقنع؟ كنت شبحا أخافهم قليلا وكان عليهم أن يتحرروا من عقدة الخوف، كي يفهموا أن الأشباح لا تأتي سوى من الحكايات التافهة."

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 108

أهذا هو شكل الحرب إذن![1]

يعكس هذا المونولوج البعد النفسي لشخصية "السعيد" وطبيعة التجربة التي يمر بها في ظل ثورة التحرير حيث انتابته صراعات داخلية وتصورات لا حد لها، قللت من شأنه وملأت نفسه خوفا ورعبا وقلقا.

ومن أمثلة هذا الحوار في رواية " وطن من زجاج" ما قاله السارد في نفسه بعد بلوغ مسامعه خبر السيارة المفخخة على مقربة من المديرية العامة للأمن الوطني والتي أودت بالكثير من الضحايا منهم الضابط خطيب أخت النذير:

هل كان علي وقتها أن أركض نحوك لأقول لك:

ــ "عدالة السماء هي التي قررت أن أكون من يبقى في نهاية هذه المسرحية السخيفة لأنزل الستارة وأطفئ النور. أليست عدالة السماء تلك التي أبقتني حيا في الوقت الذي مات فيه الجميع؟ هل كان علي أن أتباهى بالبقاء؟ أنا الذي عاش أسابيعه الأخيرة بحثا عن تلك الرصاصة التي أصابت الجميع وأخطأتني؟ أنا الذي أراد أن يموت لينتهي من عقدة البقاء وسط هذا الهباء المقنع؟ هل كان علي أن أتباهى بما حققته من خسائر كثيرة أكبر من عمري الزمني."[2]

يوحي هذا الحوار بقرب نهاية الرواية واقتراب السارد من الظفر بفتاته، رغم إحساسه بالرعب والخوف والحزن لحالها وللأوضاع الأمنية التي آلت إليها البلاد. وأن كل ما حدث له هو قضاء الله وقدره وكأنه هو البطل المنتصر في نهاية المعركة بعد جملة من الخسائر التي مني بها في مساره المهني وطريقه العاطفي.

3 ــ تظهر السخرية جلية في الرواية وذلك في حوارات مونولوجية داخلية أو خارجية، تعبر عن رد فعل بطلها والتأثر بها، إذ أفصحت عن درجة حزنه وإحساسه بالكآبة.

ــ " أنا وحيد و ابنتي ها هنا.. جاءت تعاقبني، هل أملك الحق في ردعها؟ أنظر إليها من جديد عيناها تطلقان النار على كهولتي.. صمتها يحتقرني.. انتهيت إذن؟[3] وبلغت المأساة هاهنا ذروتها أيضا حينما شعر " السعيد " فعلا بالانهزام والسقوط.

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 44-45.
2 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 169-170.
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 9.

ومن أمثلة هذا النوع من الحوار:

"أجلس معك وأحكي عن أشياء كانت تبدو لي ضرورية.. كان يكفي أن أحكيها لك لأشعر بقيمتها. حكيت لك عن عمتي التي ماتت حاملة معها حبا صامتا ومستحيلا، وعن جد مات مشلولا ومكسورا. حكيت عن أحلام الطفولة المكتضة بالأسئلة .. حكيت لك عن الجامعة والناس الذين يدخلونها فارغي الرأس، ويخرجون منها فارغي الأحلام .."[1]

ففي حوار الذات مع نفسها اكتشف السارد أن فتاته مخطوبة، وهي التي صرحت له بذلك جهرا حركته عندما رآها تتأبط ذراعه. في وقت كان يسعى جاهدا لجلب انتباهها مهما كانت الظروف صعبة. فكان يحكي لها عن نفسه وأهله وطفولته عله يكتسب صداقتها ، ولكنه أحتيل عليه في نظره ولعب دور المغفل الذي أوصل حبيبته إلى رجل آخر في وقت كان يريد أن يتوغل بداخلها ولكنها كانت ترغمه الوقوف عند الحافة بصمتها وحركاتها.

كان يقنع نفسه سابقا بأنها ستوافق عليه حبيبا وشريكا لكن يبدو أن الرياح تجري بما لا تشتهي السفن ليكتشف أن حبه كان أحادي الطرف. ورغم ذلك كان يعاتب هذه الفتاة، فيما لام نفسه على هذا الصنيع ولكنه مع ذلك أيضا لم يفقد كسب ودها. كل هذا جرى في حوار هيمن عليه ضميري المتكلم والمخاطب.

وفي نهاية عرض هذا العنصر تم التوصل إلى ما يلي:

ــ يظهر أن علاقة الحوار بعناصر السرد المختلفة علاقة بنيوية ووظيفية لا يمكن الفصل بينه وبين هذه العناصر المكونة لبنية الرواية، وهو مفتاح نجاح عناصر السرد في العمل الروائي.

ــ شكل الحوار عنصرا رئيسا يتلاعب على وتره الحداثيون، فيما تنوع التوظيف للغة الحوار بين الفصيحة وأحيانا أخرى العامية.

ــ اعتمدت الكاتبة في لغتها الحوارية على حذف بعض عناصر الجملة رغبة في الاختصار أو لأن الكلام السابق دل على العنصر المحذوف. وقد ساعد هذا الحذف في تشكيل بنية اللغة الحوارية.

1- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 123.

ــ تشكل الحوار من أساليب إنشائية كثيرة مثل الاستفهام والتعجب والنداء والأمر.
ــ خروج الأساليب الإنشائية عن حقيقتها إلى صيغ أخرى تفهم من سياق الكلام.
ــ اختتام روايات ياسمينة صالح بمقاطع حوارية رئيسية.
ــ توظيف اللغة الساخرة في حوار الشخصيات كما وظف أثناء السرد.
ــ توظيف بعض الألفاظ السوقية في حوارات ياسمينة صالح.
ــ ترجمة الحوار للشخصية في الرواية.
ــ تعويض الحوار لبعض الأفكار التي لم يقدمها السرد.
ــ تنوع الحوار بين الطول والقصر والحوار الممزوج بالسرد وإن كان القصر هو الغالب على الروايات الياسمينية.
ــ الحوار شكل من أشكال التوضيح وإزالة اللبس.

الـــــوصـــــف

عرف الأدب شعرا ونثرا من عهد البداوة إلى عهدنا أسلوب الوصف الذي يعتبر لونا من الإنشاء الإبداعي، ويحتل مكانة عظيمة بين الفنون الأخرى. هو الذي ينسج عالم الرواية الحسي ويهيئ الحيز الذي تقع فيه الأحداث وتقدم للقاري بطريقة مشوقة. فيها

ففي اللغة تدور هذه المادة حول المعرفة وإجادة المشي وإظهار حسنه. فقد ورد في المعجم الوسيط معنى" وصف في المهر والناقة ونحوهما ــ (يصف) وصفا، ووصوفا: أجاد السير وجد فيه. وــ الصغير المشي وصفا: أطاقه. وــ الشيء: وصفا، وصفة: نعته بما فيه. وــ الطبيب الدواء: عينه باسمه ومقداره. وــ الخبر: حكاه. وــ الثوب الجسم: أظهر حاله وبين هيئته."[1]

جاء في القاموس المحيط: "وصفه يصفه وصفا وصفة: نعته، فاتصف، و ــ المهر: توجه لشيء من حسن السيرة. والوصاف: العارف بالوصف. والصفة: كالعلم والسواد، وأما النحاة يريدون بها النعت، وهو اسم الفاعل واسم المفعول، أو ما يرجع إليهما، كمثل وشبه."[2]

1 ـ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص: 1036.
2 ـ الفيروزآبادي: القاموس المحيط، مرجع سابق، ص: 859-860.

ومعنى وصف في لسان العرب وصف الشيء له وعليه وصْفا وصفة: حلاه، والهاء عوض من الواو، وقيل: الوصف المصدر والصفة الحِلْية، الليث: الوصف وصفك الشيء بحليته، وتواصفوا الشيء من الوصف. وقوله ــ عز وجل ــ : ﴿ **قَالَ رَبِّ احْكُمْ بِالْحَقِّ وَرَبُّنَا الرَّحْمَنُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ**. ﴾[1] أراد ما تصفونه من الكذب. واستوصفه الشيء: سأله أن يصفه له. واتصف الشيء: أَمكن وصفه. ووصف المهر: توجه لحسن السير كأنه وصف الشيء.[2]

ذكر الكثير من النقاد من خلال ما ذكر سابقا أن دلالة هذه المادة لحقها الكثير من القصور من حيث التعريف أو تبيان دلالاتها الحسية. ويذكر البعض أن الحديث الذي ساقه ابن منظور عن عمر ــ رضي الله عنه ــ في هذه المادة لم يطعمه بالشرح والتعليل والتفسير والتعليق ليصل إلى معنى الكلمة الذي يشفي الغليل ويريح النفوس.

أما الدلالة الفنية لهذه المادة أو مفهوم الوصف اصطلاحا يمكن أن نذكر بأن الوصف واحد من مكونات النص الروائي ومن أبرز وأهم الأساليب الفنية، التصويرية والتعبيرية التي حفل بها الأدب عبر مختلف العصور في شتى أشكال القول الأدبي، شعرا ونثرا، وأصبح الأدباء يتفاضلون في هذا الميدان ومن خلاله يتميزون عن بعضهم البعض. عندما يقومون بتصوير الأشياء المراد التعبير عنها بأسلوب فني، أو بأساليب أخرى مختلفة. ويعد من أبرز التقنيات السردية التي تتجسد في النص الروائي، من خلال إشارات لغوية دالة على تعبيرية الشيء الموصوف.

لهذا اعتبر "الوصف حتمية لا مناص منها إذ يمكن كما هو معروف أن نصف دون أن نسرد ولكن لا يمكن أن نسرد دون أن نصف كما يذهب إلى ذلك جينيت"[3] ويؤكد ذلك جرار جنيت أنه إذا كان بالإمكان أن نصف دون أن نسرد فإنه يستحيل أن نسرد دون أن نصف، ذلك أن الصور السردية تعرض الأشياء متحركة، أما الصور السردية تعرض الأشياء في سكونيتها.[4] فيما يرى عبد الملك مرتاض نفس الرؤية في: أن

1 ـ سورة الأنبياء. الآية: 112.
2 ـ ابن منظور: لسان العرب، ج15، مرجع سابق، ص:223.
3 ـ عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 264.
4 ـ سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، 113.

الوصف قد يكون أكثر ضرورة للنص السردي من السرد، إذ ما أيسر أن نصف دون أن نسرد، ولكن ما أعسر أن نحكي دون أن نصف فقد يمكن أن تقبل الوصف بمعزل عن السرد، ولكنه لا يمكن أن يوجد من دون وصف."[1]

يذكر عبد الملك مرتاض أن "الوصف قديم وأن الشعراء قد مارسوه منذ عهود الجاهلية الأولى، فإن نقاد العرب انطلاقا من القرن الثالث الهجري لم يلحنوا له، ولم يلتفتوا إليه، ولم يحفلوا به، ولكنهم ظلوا يتعاملون مع ظاهرة الوصف الأدبي على شيء من هامشها، فكانوا يحومون ولا يقعون، ويضطربون ولا يستقرون، فكانوا يصنعون مثل عبارة ووصف."[2]

عرفه قدامة بن جعفر على أنه " ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم وصفا من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب فيها، ثم بأظهرها فيه، وأولاها به، حتى يحكيه ويمثله للحس بنعته."[3]

يرى ابن رشيق القيرواني متحدثا عن نفس الفكرة أن "الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه، وهو مناسب للتشبيه مشتمل عليه، وليس به لأنه كثيرا ما يأتي في أضعافه والفرق بين الوصف والتشبيه أن هذا إخبار عن حقيقة الشيء، وأن ذلك مجاز وتمثيل، وأحسن الوصف ما نعت به الشيء حتي يكاد يمثله عيانا للسامع."[4]

ورأى أبو هلال العسكري أن أجود الوصف: "هو ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيك."[5]

الوصف في الكتابة القصصية الحديثة مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة، يتداخل مع المقومات الأخرى ليؤدي معنى ما، أو يعلن موقفا أو يعبر عن معاناة..[6]

1 ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 382-383.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 372.
3 ـ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، مرجع سابق، ص: 1096 ـ 1097.
4 ـ المرجع نفسه، ص: 179.
5 ـ أبو هلال العسكري:الصناعتين، مرجع سابق، ص: 128.
6 ـ سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986، ص: 134.

أما حنا الفاخوري فقد عرف الوصف بأنه: تمثيل الأشياء تمثيلا إيجابيا، وهو رسم لصورة الأشياء بقلم الفن والحياة.[1]

وعرفه أحمد الهاشمي بأنه: عبارة عن بيان الأمر باستيعاب أحواله وضروب نعوته الممثلة له وأصوله ثلاثة:

الأول: أن يكون الوصف حقيقيا بالموصوف مفرزا له عما سواه.

الثاني: أن يكون ذا طلاوة ورونق.

الثالث: ألا يخرج فيه إلى حدود المبالغة والإسهاب، ويكتفي بما كان مناسبا للحال.[2]

عرفه عبد الملك مرتاض: بأنه إجراء أسلوبي يسعى إلى تأنيق النسيج اللغوي وتبيان صفات الموصوف حيا كان أو شيا عبر نص أدبي كما يغتدي بديعا يشبه اللوحة الزيتية الجميلة، تنهض اللغة فيه بوظيفة جمالية يتلاشى معها كل شيء خارج حدود هذه اللغة الوصفية.[3]

وهكذا تطور مفهوم هذا العنصر و تداخل مع بعض المقومات الفنية الأخرى. واعتبر في السرد ضرورة لا يمكن تغافلها لأن الاهتمام بأحدهما (الوصف، السرد) دون الآخر يسبب الكثير من المشاكل " فالوصف هو الذي يتكفل بتأطير الأحداث، وهو الذي يأخذ على عاتقه رسم أجواءها و بعبارة أخرى نقول: إن الوصف عملية تهيئ الديكور اللازم للحدث، فالمعنى يبقى قاصرا في بعض الأحيان، و يكون محدودا إذا تجردت الأفعال والحركات من الصفات والمؤهلات من خلال الألفاظ والعبارات والتشابيه والاستعارات."[4]

أما جيرار جنيت يحدد طبيعة الوصف قائلا: " كل حكي يتضمن ــ سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير ــ أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سردا Narration هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا

1 ـ حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، ط3، ،1986، ص: 41.
2 ـ أحمد الهاشمي: جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب،ج1، مطبعة السعادة، مصر 1965، ص:326.
3 ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 374.
4 ـ إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، دار الآفاق الجزائر، ط1، 1999، ص: 101.

لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا Description."[1] فالوصف يختص بإيضاح الأشياء وغيرها أما السرد يختص بالأحداث.

وظائف الوصف:

1ـ الوظيفة الجمالية والتزيينية: وهو وصف يشكل استراحة وسط الأحداث السردية ويكون في الغالب وصفا خالصا يمكن الاستغناء عنه في الحكي، دون أن يغير حذفه من النص السردي شيئا. وهذه الوظيفة تخللت الآثار الأدبية الكلاسيكية، معتمدة على الصور البيانية الكثيرة، والمحسنات اللفظية والمعنوية، قصد التنميق أو إظهار الموصوف في صورة جميلة، تعبيرا عن إعجابه به أو إظهار القدرة على التبليغ. بيد "أنها ليست كذلك في عين الدارس الذي يجد فيها اليوم ــ وخاصة في غياب الصور والوثائق ــ خير معين على تصور الحقب التاريخية، والتعرف على آثاثها ومبانيها وألبستها، وعاداتها، وطرق تعاملها... فالوصف ــ بهذه الصورة ــ وثيقة في غاية الدقة والطرافة، تستحضر أمامك الغائب الذي يفتقر إلى الوثائق المصورة."[2] معنى هذا أن وجوده كغيره من التقنيات لا يأتي اعتباطا بل بفعل حاجة ملحة. فالوصف هنا " يهدف في المعظم إلى بناء ديكور، وإلى تحديد إطار الحدث، وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال، والشخصيات الرئيسة."[3]

2 ــ الوظيفة التقبيحية تحمل هذه الوظيفة نفس أهداف الوظيفة السابقة غير أنها تظهر الموصوف في أقبح صورة، تعبيرا عن مدى كره الكاتب لها من أجل التكسب.

3 ــ الوظيفة التصويرية أو التشخيصية أي التوقف عند تفاصيل الموصوف والإحاطة به من كل جانب من أجل وصف دقيق بحيث لا يمكن تجاوزها أثاء القراءة بل يعد التصوير من الفقرات الأساسية التي يرتكز عليها للتوغل إلى أعماق النص، واكتشاف خبياه إذا كانت لغته منتقاة وقوية وكان له قسط من البلاغة والنفاذ. ونذكر هنا أننا " لا نريد من النص التصوير بتلك الخاصية النقلة التي تحاكي العين الزجاجية للمصورة، ولكننا نريد من تصوير تلك الخاصية التي تمازج بين الشيء والعواطف التي

1 ـ حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص: 78.
2 ـ حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003،ص: 215.
3 ـ آلان روب غرييه : نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، لويس عوض، دار المعارف، القاهرة، ص: 129.

تصاحبه."[1] وبالتالي لا يمكن بأي شكل عد هذه الوظيفة شكلية بل هي عمق وروح السرد.

4 ــ الوظيفة التفسيرية: هي التي تعمل على تفسير الأفعال والسلوك والحركات التي تمارسها شخصيات العمل الروائي، أي أنها تحاول خلق رؤية تبريرية أو تأويلية لأفعال الشخصية على نحو ما. وتعكس وجهة نظر المبدع اتجاه الموصوف الذي ينقلها بدوره إلى المتلقي موظفا العلامات التي تدل على التأثر والإعجاب.

5 ــ الوظيفة التعبيرية: ويقصد بها انتقاء الكلمات والجمل والعبارات التي تناسب إنشاء الأسلوب الوصفي لأنه لكل وظيفة لغتها المنوطة بها.

ومن الشروط الواجب مراعاتها فيه التزام الصدق والصراحة والبعد عن الرياء والمبالغة فيه، وإلا يتحول بذلك النص عن أداء وظيفة الحكي. هو إجراء فني لا يستطيع الروائي الاستغناء عنه، إذا أراد أن ينسج نصا فنيا ناجحا " ويقوم هذا الوصف ــ غالبا ــ على منح أبعاد جمالية وشكلية للشيء الموصوف، وذلك من أجل أن يتخذ شكلا أروع، وصورة أبدع، في ذهن المتلقي."[2]

يتمظهر الوصف في روايات ياسمينة صالح بوصف الشخصيات والأمكنة والأشياء فيأتي مرة لذاته وأخرى لغير ذاته، أي أنه يتجسد داخل الحركة السردية فيضع الراوي بين السرد والوصف حاجزا يفصل الأول عن الآخر

الوصف والشخصيات:

يترجم هذا النوع من الوصف إلى وصف ظاهري يعري الشخصية كما هي عليــه، فترسم صورتها الخارجية مثل الهندام والهيئة و الطول، وإلى وصف داخلي يغوص في كوامن النفس، ويتتبع حالات الشخصية النفسية وتغييراتها اللاحقة مع تعاقب الأحداث. أي يصف الراوي شخصياته ويحدد ملامحها الخارجية، وأفعالها وسلوكاتها وأحاسيسها ومصيرها في نهاية المطاف. ومن مظاهر الوصف الخارجي للشخصيات فــي أعمــال الروائية نبدأ برواية " بحر الصمت":

1 ـ حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، مرجع سابق، ص:217.
2 ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 387.

ــ " بعينيه الزرقاوين و بشرته البيضاء، و شعره الأشقر، كان حمزة فرنسيا في قناعة مطلقة."[1]

ــ " الرجل المستلقي على سرير أبيض لم يكن (عمر)، كان شخصا آخر مريضا حد الفجيعة.. بدا لي جسمه كهيكل عظمي، ألبسوه بيجامة نوم ووضعوه على السرير..."[2]

ومن مظاهر هذا الوصف في رواية "لخضر" ما ورد على لسان السارد:

ــ " نظر رئس العمال إلى "لخضر" نظرة مليئة بالخيبة، فقد توقع أن يرى شابا يافعا بالصحة، لكنه وجد شخصا نحيفا وشاحبا لا يصلح للعمل أساسا. فكر بينه وبين نفسه: كيف يحتمل هذا الجسم النحيف عملا قاسيا كعمل الميناء؟ ولعل الأفكار ظهرت واضحة على وجهه إذ بادره "سي عثمان" بالقول بصوت مليء بالحماسة:

ــ إنه قوي يا سيدي، لا يخدعك جسمه النحيل."[3]

ــ كان يبدو حاضرا في حواره وصوته القوي، ونظراته المليئة بالكلام بجسمه النحيف وطوله الفارع. كان يبدو كشجرة جففتها الأيام.[4]

يلاحظ على هذا الوصف بأنه وصف حسي ندركه بالعين المجردة، وبقدر ما هو بسيط لكنه يؤثر على مجريات الأحداث فيما بعد. فالوصف الأول ظهر فيه الموصوف في أقبح صورة تمثلت في عمالة الموصوف لفرنسا خاصة وأن ملامحه تشبه الجنس الفرنسي، لون العينين الأزرق والشعر الأشقر. فيما نجد الوصف الثاني يثير النفس ويبعث فيها التعجب بحيث أفاد تغير حالة الموصوف من حالة اتسمت بالحيوية والنشاط إلى حالة بعثت في النفس الشفقة والمواساة معها. أما الوصف الثالث يحمل نفس القراءة بيد أن هذه النظرة تتغير بمجرد ما ذكره سي عثمان عن الموصوف." إنه قوي يا سيدي، لا يخدعك جسمه النحيل"

يبقى الوصف يسير على هذه الشاكلة حتى نهايته. فالمعلومة الأولية التي يفيدنا بها الراوي عن الشخصية كافية لمعرفتها دون استبطان أغوارها ودواخلها وأعماقها.

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 13.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 131.
3 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 27.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 211.

ــ "لم يكن الباهي من النوع الذي يمكن أن تنساه بسرعة. كان يبدو حاضرا جدا في حواره وصوته القوي ونظراته المليئة بالكلام، بجسمه النحيف وطوله الفارع .. كان يبدو كشجرة جففتها الأيام، مع ذلك كانت له نظرات مليئة بالحياة، وحركاته سريعة بحيث إنه لا ينطق كلمة دون استعمال يديه كأنه يتكلم مع أشخاص فاقدي السمع."[1] انطلق الوصف مخالفا لسابقه من الأسوأ إلى الأحسن فالباهي مثلما هو نحيف وفارغ الطول فهو قوي بروحه، وكله حيوية ونشاط، فهو يتحدث بنظراته وينطق بلسانه مستعينا بحركات يديه، ولا يخفى هنا على السارد إعجابه بهذه الشخصية الفذة مستعينا باختيار الألفاظ المناسبة كتوظيف الأفعال الماضية والنعوت والأحوال والصور البيانية وأدوات النفي.

ــ " يوجد في مكان من هذا الليل، قلب يجهش بالبكاء.. قلب حاصرته الذكريات، والتفاصيل الصغيرة التافهة، قلب شقي وعنيد ومجروح.. قلب لا يعرف هدنة وراحة، ذاك هو قلبي أنا."[2]

" يا لقلبك الذي يبدو سهلا وجارحا. يا لوجهك الذي يخيل إلي أحيانا أنه يتسلى بحزني وانكساري، باليدك التي تضعينها على ذراعي كمن يفعل ذلك عن حاجة إلى ذراع تتأبطه. لكم كنت شريرة وأنت تنظرين إلي ثم تغلقين الباب الخلفي.. خرجت من عندك أكثر إحساسا باليتم. في تلك الليلة أحسست أني فقدت أمي إلى الأبد."[3]

عبر السارد هنا عما يعانيه نفسيا واجتماعيا من عزلة ووحدة ففي الرواية الأولى يعاني صمت ابنته وانزواءها عنه وخوفه من المستقبل المجهول تبعا لما قام به خلال مسار حياته السياسي والاجتماعي. أما في الرواية الثالثة نجد هواجس لخضر النفسية لم تنته فكلما برق له بريق من النور إلا وأطفأ من جهة أخرى، لتعاوده هذه الآلام النفسية من جديد. ناهيك عن وضعيته الاجتماعية التي لازمته منذ وفاة أمه. وفي رواية "وطن من زجاج" لو كانت الهموم تنطق لأباحت هي بنفسها عن معاناة السارد مع الموت الذي كان يطارده في كل لحظة وعلى فتاته التي لم تفهمه وتقرأه كما يجب منذ أن وجدها في

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 211.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 24.
3 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 159.

العاصمة. فهو وإن كان يصف فتاته وصفا تحليليا مباشرا، ليس لرسم صورها في الذهن فحسب، بل لأجل الأهداف التي ذكرت سابقا. ويبقى يسير على هذه الشاكلة حتى تقترب نهاية الرواية ويسدل ستارها.

أدى هذا الوصف هنا وظائف جمالية عدّة منها: التفسير، والترميز، والدلالة. كما تتنوع مستويات لغته ما بين المستوى الوظيفي المباشر، والمستوى المجازي الإيحائي.

وهناك تمازج بين الوصف الداخلي والوصف الخارجي لشخصية السارد عندما التقى السعيد بجميلة في حي بلكور.

" وارتعش الفنجان في يدي، نظرت إليها كانت شجاعة أكثر مني، أرفع عيني إلى عينيها، عيناها خضروان كعشب عذري قرأت فيهما بريقا غامضا.. شعرت بالقلق والذعر."[1]

يلاحظ أن وصف الانفعالات والحالات الشعورية الباطنية للشخصية واحدة من النقاط التي التقطتها عدسة الراوي ونقلت إحساس لخضر بالحزن والأسف لما قام به الوالد عندما سرق والده نقوده والتي كان في أمس الحاجة إليها ليؤمن جسده من قساوة البرد، ويظهر أمام نجاة كما يظهر أقرانه أمام فتياتهم، ويدخل دور السينما من أبوابها بعدما كان ينط على جدرانها متلصصا:

ـ " مضى اليوم كئيبا على لخضر الذي ظل شعور الخيانة يعتريه. شعور جعله ينظر إلى أبيه نظرة مليئة باللوم والغضب. لم يكن والده يتحمل تلك النظرة، فكان يتهرب منها كأنه غير قادر على مجابهة سؤال ابنه الواضح والمنتصب في عينيه: لماذا سرقني؟ لم يكن والده يعرف لماذا سرقه؟ "[2] يكشف هذا المقطع الوصفي الحالة النفسية بمضمونها الشعوري والانفعالي التي يعانيها الأب كإنسان كان لابد أن يرى في عيني ابنه رجلا مثاليا، وهو يعاني الفقر والحاجة رغم أنه يعمل.

الوصف الزائد:

قد يأتي الوصف لذاته بمعنى أنه لا علاقة له بالحوار ولا بالسرد ولا بالأفعال التي

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 53.
2 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 72.

يمكن أن تشكل البؤرة السردية التي ينطلق منها السارد في إظهار وجهة نظـــره، ومـــا تحاوله الشخصيات جاهدة بلغتها الكشف عنه عن طريقه دون أن ترتكز على حاجـــات سردية تفرضها طبيعة القول الروائي في هذا السياق أو ذاك. يقول السارد في روايـــة "لخضر":

ــ قالها وهو يمد يده إلى الملف الأخضر. فتحه بلا رغبة في القراءة. بدأ له لون الملف سخيفا وهو يتأمله .. كل شيء كان أخضر هنا .. البذلة الرسمية التي يلبسها .. ديكور المكتب .. الكراسي والأريكة العريضة التي يستلقي عليها أحيانا .. السجاد أخضر، متمازج بين الداكن والفاتح .. كان السجاد هدية من جنرال إيراني."[1]

ومما ذكر في رواية " وطن من زجاج" في هذا السياق ما يلي:

ــ عمتي التي كانت كل مساء تحكي لي عن جنية البحر .. تلك الجنية التي لم يعادلها أحد في الجمال .. جنية البحر التي كانت تداعب أحلامي الصغيرة لأجدني أغط في نوم عميق .. ألم تكن الجنية تحمل وجه عمتي أيضا. ذلك الوجه الجميل والحزين حد الانكسار .. وصوت يداعب مخيلتي في حكاية تبدأ بـــ " يحكى أن" ...[2]

وصف الأمكنة:

من وظائف الوصف رصد المكان الذي تجري فيه الأحداث و يتحرك الأبطال، ولا يختلف عن المظاهر الأخرى، ولا يكون الوقوف عليه لأجل الوصف فقط وإنما لغايـــة فنية " ويتسم الحيز الروائي في معظم أطوار مثوله بالجماليـــة والإيحـــاء."[3] إذ بدونـــه تتلاشى العناصر الأخرى وتنمحي ضرورة وتأتيه هذه الأهمية بحكم وظيفته التأطيرية للمساحة التي تقع فيها الأحداث. وطبيعته يستلهمها الكاتب من المكان الواقعي القابع فيه، فيظهر المكان في لوحتين: لوحة جميلة إذا كانت الفكرة تعالج واقعا جميلا، ورديئة إذا حدث العكس. وتمظهر في شكلين. الأول يقدم فيه الحيز تقديما عاريا مـــن قـــيم الفـــن والجمال وقيل أن هذا الوصف عرفته الرواية التقليدية.

1 ـ ياسمينة صالح: لخضر، مصدر سابق، ص: 11

2 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 36-37.

3 ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 199.

تؤكد هنا سيزا قاسم أن " ما يهمنا التفرقة بين الوصف التصنيفي الذي يحاول تجسيد الوصف بحذافيره بعيدا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء، والوصف التعبير الذي يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه، أما الأول فيلجأ إلى الاستقصاء والاستنفاذ، بينما يلجا الثاني إلى الإيحاء والتلميح."[1] عن طريق التعبير غير المباشر، وتوظيف الصورة الفنية.

ـ " كان حي بلكور من أعرق الشوارع."[2]

ـ " هكذا قالت الحكاية من لحظة البداية، في قرية (براناس) على بعد 35 كلم من مدينة وهران عاصمة الغرب الجزائري اليوم."[3]

أما المظهر الثاني فيرد في إطار سياق الحكي ويرتبط بعدة دلالات رمزية كوصفه لمدن البطولة. " قالمة وخراطة وسطيف، ليست هي مجرد مدن بقدر ما هي عنفوان عشق حميم على ضفة بحر سكنته حورية خالدة."[4]

الأديب برهافة حسه ورؤيته للمكان "يرسمه إن شاء أن يكون ضخما ضخمه، وإن شاء أن يكون ضئيلا ضأله، و إن شاء أن يكون ممتدا مدده، وإن شاء أن يكون ممرَّدا مرَّده."[5]

ـ يوم جلست في ذلك المكتب الضيق الخالي من التكييف الذي تفوح منه رائحة الرطوبة، شعرت بحميمية مدهشة نحو المكان، نحو تلك الرطوبة التي تتدلى من الجدران.. شعرت يومها أنني أريد أن أكتب، وأن الكتابة صارت في النهاية قدري الوحيد."[6]

ـ كنا نمشي على الأقدام طول تلك الأرض الممتدة فوق تعب الناس وأحلامهم الصغيرة أو الكبيرة، وكنت عبر تلك النزهات أتأمل مساحة الخير الذي كان يتباهى بها أمام الناس قبالة ملامح الفلاحين.[7]

---

1 ـ سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص:109.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص:57.
3 ـ المصدر نفسه، ص:11.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 49.
5 ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 207.
6 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 67.
7 ـ المصدر نفسه، ص: 28.

وعلى غير العادة هنا يقف على مكان لا يصلح الوقوف عليه أو التأقلم فيه بسبب ضيقه ورطوبته لكنه أحبه بسبب حبه لمهنته أولا وصاحبه صديق الطفولة، والجسر الذي يمر من خلاله إلى بيته أين توجد فتاة أحلامه. في حين نجد المقطع الموالي يتحدث فيه عن بستان جميل ممتد الأطراف، جميل المنظر إلا أن السارد قبحه في نظر المتلقي بسبب استغلال صاحبه الفلاحين واستعبادهم فيه.

والتفسير نفسه نقرأه من خلال معرض حديث السارد عن موت "النبيل" أحد أصدقاء "المهدي" وهو ابن أحد الأثرياء، في حادث سيارة غامض حيث بدأت الشكوك تحوم حوله بعد أن: "عرف الجميع أن سيارة سبور حمراء اللون مكشوفة الغطاء صدمته ..كانت للمهدي سيارة سبور الحمراء التي لم يستغن عنها إلا بعد وقوع الحادث .. استطاع والده أن يثبت أن السيارة سرقت من ابنه يوما قبل الجريمة .. وعاد المهدي إلى الكلية بسيارة جديدة."[1]

المكان الروائي حيز يتشكل عبر اللغة، ويشيده خيال الروائي، والطابع اللفظي فيه يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات التي تستطيع اللغة التعبير عنها، ذلك أن "المكان في الرواية ليس هو المكان الطبيعي أو الموضوعي وإنما هو مكان يخلقه المؤلف في النص الروائي عن طريق الكلمات ويجعل منه شيئا خياليا."[2]

الوصف قد لا يأتي خاصا بشخصية من الشخصيات أو الأمكنة أو الأزمنة، وإنما يصف الأشياء لما تحتويه من رموز لا تستطيع اللغة المباشرة أن تنقله بتلك القوة والدلالة. ففي المقطع التالي تمثل الرسالة التي ترسل للصحفيين وبعض الموظفين التهديد والوعيد بالموت والفناء لأنهم ينتمون إلى سلطة الطواغيت كما يعتقد أصحابها .. فيما يصف عمي العربي أحد الذين صنعوا تاريخ الجزائر ومجدها أن مثل هذه الأساليب في التفكير والتنفيذ أفكار خاطئة:

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 56.
2 ـ بدرى عثمان: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1986، ص: 94 .

ــ الرشيد ضحية أفكار خاطئة، ضحية وضع خاطئ، مع ذلك مات الرشيد دفاعا عن وطنه.[1]

ونظرت إليه ولم أنظر إلى الرسالة. كنت أعرف ما فيها. أتصور شكل الحروف التي كتبت بها، واللون الأحمر الشبيه بلون الدم، وقطعة القماش الأبيض وقطعة من الصابون أيضا. تلك الرسالة الصامتة التي تحمل كل الخوف الذي يحتوي الوطن بأكمله.[2] ومن النتائج التي يمكن التوصل إليها في خاتمة هذا العنصر نذكر:

ــ طغيان الوصف السردي على الوصف الحواري وكان السارد في بعض المقاطع الحوارية يقطع الحوار ويتدخل ليضيء بعض الجوانب التي يكتنفها الغموض.

ــ اهتم الساردون في الأعمال الياسمينية بوصف الأماكن المختلفة، متحركة أو ثابتة وأفاد وصف الأماكن السرد والوصف معا، حيث انصب اهتمام السارد على تصوير الأماكن من الخارج وإهمال التفاصيل الدقيقة لتركيزه على الحدث والشخصيات واكتفى بذكر: الحمراء، جديدة، مدهشة، مساحة الخير، أعرق الشوارع.

ــ تشكيل المكان ووصف معالمه يوهم القارئ بواقعية الأحداث.

ــ وصف المكان والأشياء التي يحويها يعكس فلسفة الشخصية وطريقة تفكيرها.

1 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 23.

2 ـ المصدر نفسه، ص:86.

خـــاتـــمـــة

خاتمة

الرواية العربية ما كان لها لتقوم قائمتها ويعلى شأنها إلا بسوابق متينة تمثلت في الظروف التي مرت بها الأمة العربية، وكذا الأرضية الصلبة التي وجدتها أمامها مثل الاتجاه الرمزي في أوروبا، والرواية الفرنسية، وأدباء المهجر الذين سلكوا في أعمالهم المسلك الشعري في لغتها. أخذت منها قواعد الكتابة الحديثة، وفرض عليها الاحتكاك بروايات ما وراء البحار، فأصبحت تجسد حركة الحداثة الإبداعية كما جسدتها الكتابة المجازية.

وفي خضم هذا البحث المتواضع، ومقاربتي لهذه الروايات تبدت لي عوالم مميزة تحمل في طياتها العديد من الدلالات العميقة. هذا وتؤرخ الروايات لفترة معينة من تاريخ الجزائر، تعتبرها ياسمينة صالح سوداء، إلا أنها نظرت إليها بعيني فنانة مهندسة تأثرت بهذه الأحداث وتجرأت في التعبير عنها في نسيج فني يزخر بدلالات عميقة ولغة فنية راقية، تكشف مدى وعيها بتوظيف تقنيات السرد الحديثة.

بعد هذه الرحلة الشاقة والممتعة في مختلف الأقاليم النثرية الحديثة للكاتبة الروائية ياسمينة صالح، وبعد النهل من جماليات هذه الدرر بالاعتماد على آليات وأدوات إجرائية تنتمي في عمومها إلى فصيلة النقد الأسلوبي يمكننا الخروج بالنتائج التالية:

أولا: الرواية الجزائرية الجديدة، أو ما يسمى برواية الجيل الجديد صنعت لنفسها مساحة كبيرة على مستوى الكتابة الروائية في عدة محاولات متكررة، آملة في تخطي السائد السردي. ولم يكن هذا ليحصل لولا ظروف الواقع التي واكبتها أيضا، حتى أصبح صوتها عاليا في المشهد الروائي العربي والعالمي. وأصبح لدي إحساس فيه أمل انفتاح هذه التجارب التي ستؤدي بدون شك إلى دفع الحركة الإبداعية الجديدة نحو الرقي.

ثانيا: السعي لاستكشاف الخصائص الأسلوبية للأدب الجزائري خاصة، والمغاربي عامة من خلال العينة قيد الدراسة المتمثلة في روايات ياسمينة صالح دراسة أسلوبية وتتوخى هذه الدراسة الإحاطة بمستويات تحليل الأسلوب تركيبيا، دلاليا ...

ثالثا: التكرار من أهم عناصر التبليغ وطرق الأداء في أي نص، وهو وسيلة فعالة في توضيح المعاني وترسيخها في الأذهان وتوصيلها إلى المتلقي في صورة بيانية جذابة

وأضحى في روايات ياسمينة صالح من العناصر المهمة في بنائها وتماسكها وانسجامها. فهو ليس عيبا في حد ذاته ولا يكون كذلك إلا إذا كان المقام لا يقتضيه ولا يدعو إليه، وكان خاليا من إضافة معان جديدة للسياق الكلامي.

رابعا: الحديث عن الصورة الشعرية باعتبارها ركنا مهما في المعمار الفني في الرواية العربية حديث ممتع يبطل ما أشيع عنها على أنها مفهوم أكل عليه الدهر وشرب فاسحة المجال للتلقي والعلامة وغيرها من طروحات ما بعد الحداثة فلا يوجد في الأسلوبية صورة حية أو ميتة والأكيد أنها حديث يغري الدارس بإفراد تلك الصورة بالدراسة الدقيقة لكل صورة.

خامسا: عدم وجود تقديم وتفاضل بين الصور الفنية في الأسلوبية وليس كالذي حصل بين التشبيه والاستعارة لمدة طويلة من الزمن حينما فضلت الاستعارة على التشبيه في أوروبا لكن الأسلوبية أنصفت كل عنصر وأعطته قيمته إذ لكل صورة صفتها البلاغية الخاصة بها تبعا للملمح الذي تشكله والذي يدل على معان معينة. ومن بلاغتها تجميل ما يعرض وتحسين المعاني قصد لفت الانتباه واستمالة القلوب ودغدغة المشاعر والتأثير في النفوس.

سادسا: الإكثار من التشبيه والاستعارة لنقل مشاهد الرواية وتصويرها وتأدية المعنى، وتماسك الخطاب وانسجامه، وإمداده بالعناصر اللغوية، وإيجاز الكلام وخلق مساحات كبيرة للتفكير والتأويل. ويتضح من خلال هذه الدراسة للصورة الشعرية أنها مستقاة من الواقع الذي تعيشه وتنوعت ينابيع صوره مابين أماكن، وشخصيات، وأحداث ثقافية.

سابعا: العناصر السيميائية المحددة في الرواية تمثل إحدى ركائزها، وسماتها الكبرى مثل الغلاف الخارجي والعنوان اللذان يشكلان شعرية اللغة، فلم يعد الغلاف مثلا ذا دلالة سطحية على النص، وإنما علاقته عميقة معه ودلالته موازية له، حتى أصبح القارئ يقرأ الرواية في عنوانها بعد إمعان نظر وبحث وتأمل. فالعنوان جزء من التشكيل اللغوي للنص.

ثامنا: خضوع اللغة لقواعد اللغة الجنونية كما سماها البعض انطلاقا من قانون الانحراف عن قواعد اللغة المعيارية التي أصابها الصدأ، فانتقلت من وظيفتها

التوضيحية إلى وظيفة إيحائية. حملت مشاعر الكاتبة وأحاسيسها. فاللغة الشعرية ليست هي ذلك القاموس اللغوي المعجمي الذي يحشى به الخطاب الروائي، وإنما هي الكلمات التي تورد في قوالب تناسب مدلولها وجرسها، وتنصهر مع المعنى وتكون نسيج النص الجديد وتكسبه حيوية وفيضا جماليا، يصل إلى نفس المتلقي ويتمكن من إثارته. والسرد عموما تميز بشاعرية مرهفة ومؤثرة أوصلت الرواية إلى مستوى فني لافت للانتباه.

تاسعا: كثرة التقطيعات التي لا ندرك استمرارها إلا حين الانتهاء من قراءة المتن الروائي بأكمله، أوالاضطرار لإعادة قراءته مرة أخرى، الأمر الذي أراه جعل الروائية "ياسمينة صالح " لا تصدر فصول روايتها بعنوان يلخص الفصل ويدل على مضمونه، لأن ما تتحدث عنه في فصل مقدم تنهيه في فصل قادم، وأحيانا تذكر النتائج وتفصلها في الفصول الموالية. مما يدل على قدرتها على السرد، وتمكنها من السيطرة على مجريات الأحداث، ورصد اللحظات الفجائية التي تثير نفس المتلقي وتدغدغ مشاعره، وتحفزه إلى إعادة صياغة نص الخطاب الروائي من جديد، إذا كانت لديه رغبة في الوقوف على الأطر الدلالية له. كما أسهم الحذف في إعمال الفكر وتنشيط خيال المتلقي، وإثارة انتباهه، قصد فهم المحذوف والمقصود منه وساعد المنهج الإحصائي كثيرا في استنباط أنواع الحذف وإحصائها، وبيان نسبة ورودها.

عاشرا: الكتابة بتوظيف ضمير المتكلم الحاضر غالبا دون الميل للكلام ، فلسان الكاتبة ليس نسويا ولكنها لم تقع في زلل أوقع في ملل، بل حلقت في سماء الإبداع تحليق تحليقا رغم بعدها عن الأحداث التي تعرض لها.

حادي عشر: التناص ظاهرة لغوية تساعد على نسج النص الجديد باعتماد نصوص سابقة، لأن هذه المواريث لا يمكن عزلها عن سياق الكتابة. إذ يساعد على ربط الماضي بالحاضر مما يسمح للمبدع استمرارية التعبير عن الحياة بما يتجلى في مختلف النصوص، كما يساعد على تكثيف التجربة الإبداعية وتوحدها مع التجربة المعيشة وإنتاج دلالات جديدة تفتح باب تأويل النص السابق وشرحه وتفسيره، بالإضافة إلى أنه يعتبر وسيلة يعتمد عليها المبدع في بناء النص، وفي المقابل وسيلة لدى الناقد في تفكيكه.

ثاني عشر: جاء الحوار بنوعيه المونولوجي والديالوجي من العناصر المهمة في بنـــاء الحـــدث والكشف عن مكامن الشخصية، واستهل في معظمه بصيغة القـــول بســـبب سيطرة السارد على حركات الشخصيات، كما يعكس الحوار النفســـي أفكـــار الســـارد وميوله ونوازعه.

ثالث عشر: الوصف من أهم عناصر السرد وضرورته كبيرة للنص السردي، فهذه الروايات تقدم صورها تصويرا فتوغرافيا تدركه العين المجردة. فوصف الشخصية داخليا وخارجيا أحالنا على فهمها وما يدور في خلدها حيث ساهمت في التشكيل الروائي من خلال تفاعلها بما يحيط بها. أما بالنسبة للأمكنة التي رصدتها الكاتبة أعربت من وراءها عما يعانيه الجزائري من أزمات نفسية واجتماعية واقتصادية وثقافية، وبالتالي نجحت في تحسسها الدقيق وإدراكها العميق لدلالة ورمزية المكان من خلال مقاطع وصفية تجعل منه ومن غيره صورة ورمزا يتجاوز ذاته كإطار.

رابع عشر: تأكيد الكاتبة على رؤيتها الشخصية، وتسخير قلمها لخدمة قضـــايا أمتهـــا بأساليب فنية جديدة ضاربة بذلك عصفورين بحجر واحد على المستوى الفني من جهـــة وعلى المستوى الفكري من جهة ثانية وهذه هي غاية الأدب النبيلة.

الـــــمـــــلاحـــــق

تعريف موجز بالروائية ياسمينة صالح:

ياسمينة صالح صحفية وقاصة وروائية جزائرية من جيل الاستقلال الذين تزخر بهم الجزائر. من مواليد الجزائر العاصمة، بالضبط حي بلكور (بلوزداد) العتيق في قلب الجزائر العاصمة. تنحدر من أسرة جزائرية مناضلة معروفة، شارك والدها في الحرب التحريرية الجزائرية. كما استشهد عمها في الثورة التحريرية نفسها، واستشهد خالها سنة 1967 في الأراضي الفلسطينية.

حاصلة على بكالوريوس علم النفس من جامعة الجزائر، كما حصلت على دبلوم في العلوم السياسية والعلاقات الدولية واشتغلت في المجال الصحفي منذ عام 1995.

كاتبة بدأت مشوارها الأدبي بالقصة القصيرة حيث حصلت على عدة جوائز أدبية من عدة بلدان عربية مثل السعودية و العراق و تونس والمغرب و الجزائر، فكتبت:

ــ أحزان امرأة من برج الميزان، مجموعة قصصية. منشورات جمعية المرأة في اتصال،الجزائر،2001.

ــ وطن الكلام، مجموعة قصصية. منشورات الكتاب العربي، دبي،2001.

ــ حين نلتقي غرباء، مجموعة قصصية. منشورات دار القلم، العراق، 2002.

ــ ما بعد الكلام، مجموعة قصصية. منشورات الكتاب العربي ، دبي 2003.

ثم اتجهت للعمل الروائي وبدأت تثبت أقدامها وتصنع لنفسها طريقة في الكتابة وألفت:

1 ــ بحر الصمت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001. وحازت بها على جائزة مالك حداد التي نظمتها الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي في سنة 2001 . وترجمت إلى عدة لغات كالفرنسية والإنجليزية والإسبانية. وفتحت لها بابا جميلا للكتابة. قالت عنها: " بحر الصمت بمثابة ابني البكر، الذي ما زلت أعتبره الأجمل، والأقرب إلى قلبي.."

2 ــ وطن من زجاج، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

3 ــ لخضر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2010.

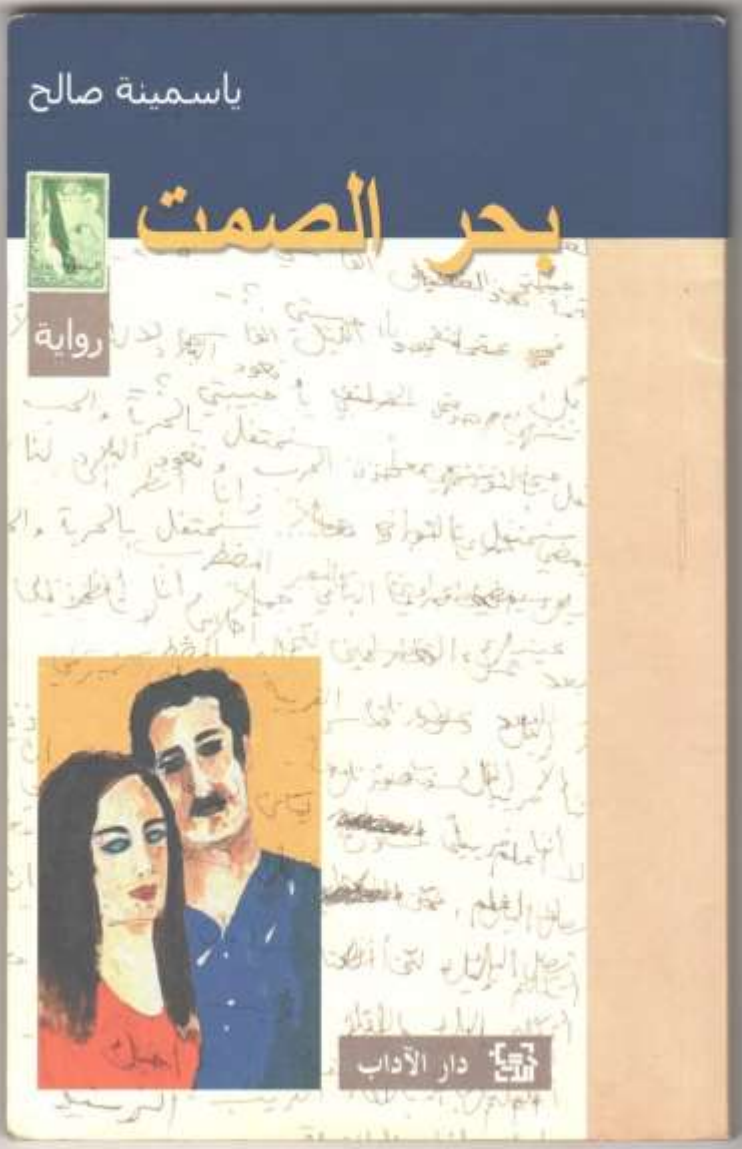
من أنشطتها:

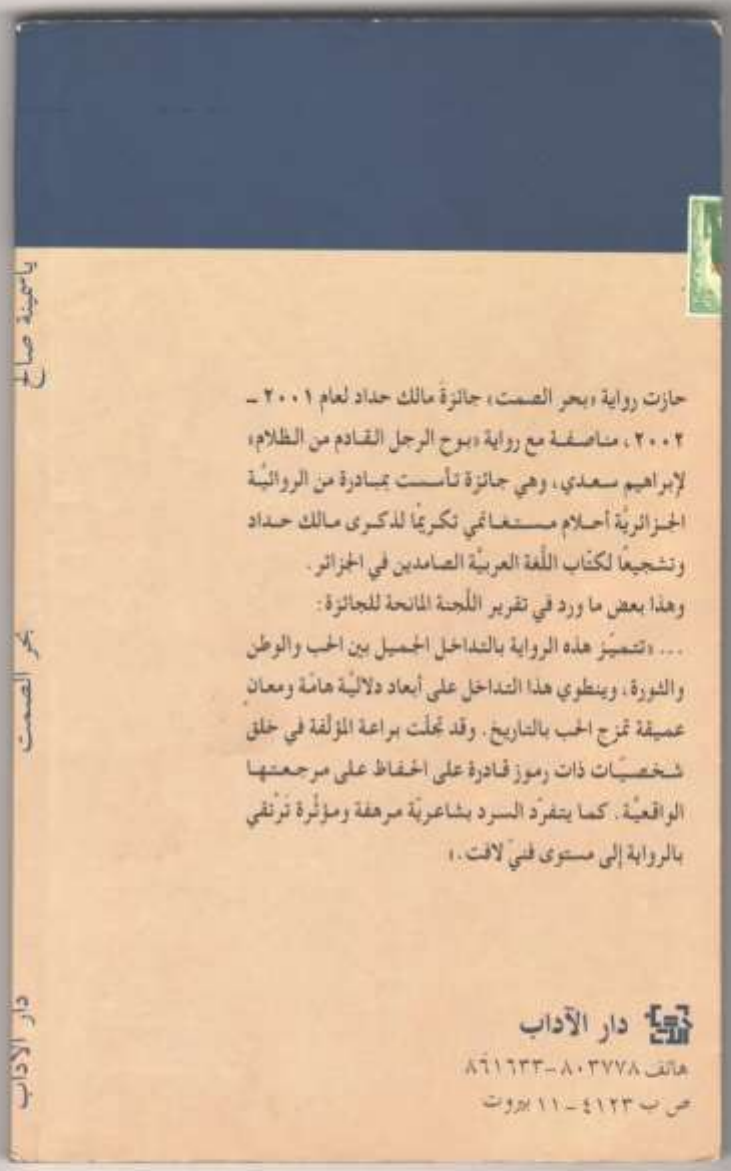
1 ــ الإشراف على القسم الثقافي في مجلة نسائية جزائرية بداية من سنة 2000 .

2 ــ العضوية في جمعية الشباب المغاربية للحرية والإبداع .

3 ــ العضو الشرفية في الجمعية الإفريقية للطفولة والتنمية التي يوجد مقرها الحالي في ساحل العاج .

قال عنها الأديب التونسي، حسن العرباوي، في جريدة الصباح التونسية: " ياسمينة صالح اسم يبدأ الآن ولن ينتهي، لأنه ارتبط بالإبداع الجميل الذي يمضي هادئا و ثائرا، إنها الدم الجزائري الجديد الذي لا يخشى من مواجهة الماضي و التاريخ معا، وهي ببساطة بحر صمت من النوع المميز ".


ياسمينة صالح
بحر الصمت
رواية
دار الآداب

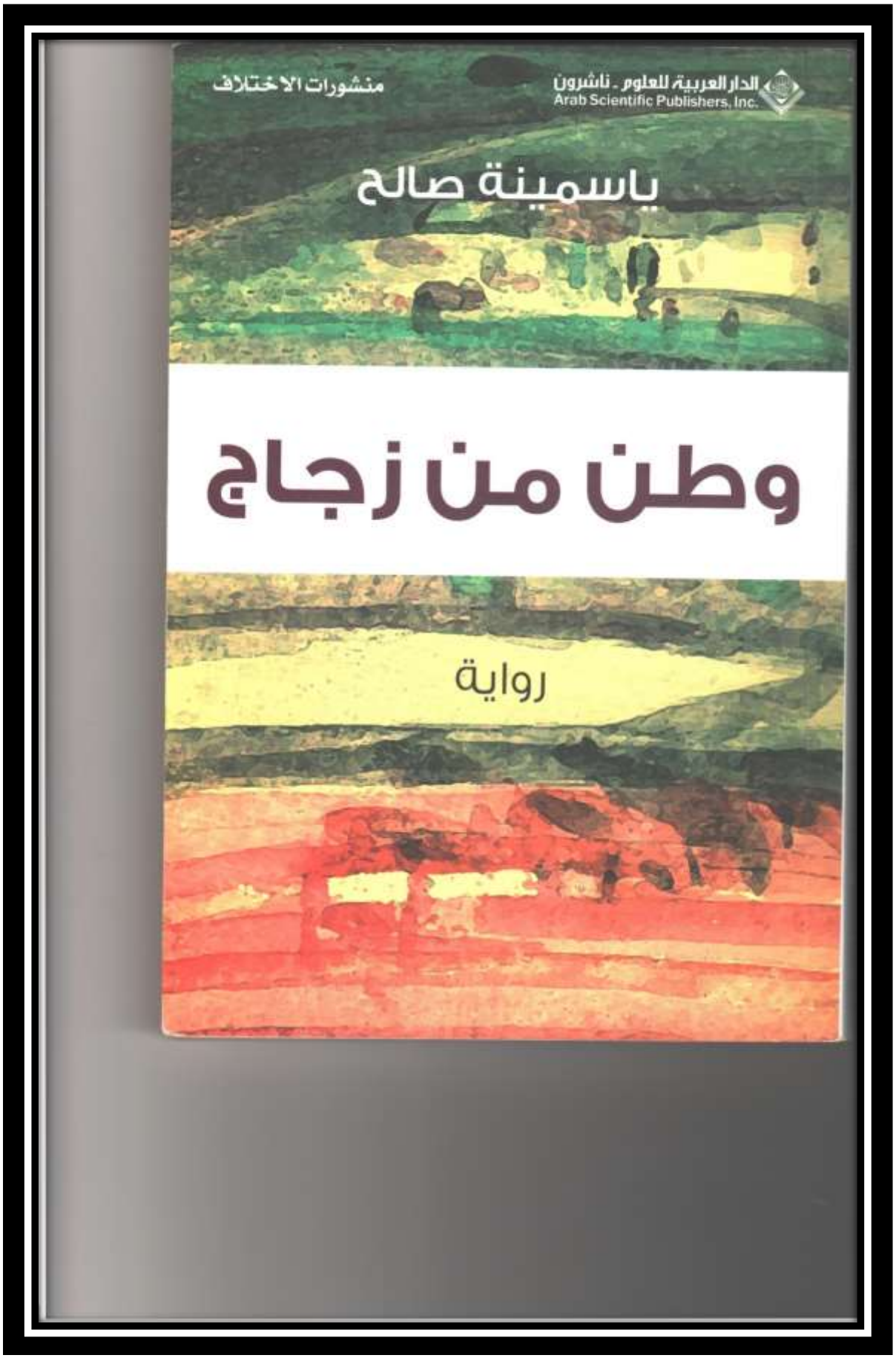


حازت رواية «بحر الصمت» جائزة مالك حداد لعام ٢٠٠١ ـ ٢٠٠٢، مناصفة مع رواية «بوح الرجل القادم من الظلام» لإبراهيم سعدي، وهي جائزة تأسست بمبادرة من الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي تكريماً لذكرى مالك حداد وتشجيعاً لكتّاب اللّغة العربيّة الصامدين في الجزائر.

وهذا بعض ما ورد في تقرير اللّجنة المانحة للجائزة:

... «تتميّز هذه الرواية بالتداخل الجميل بين الحب والوطن والثورة، وينطوي هذا التداخل على أبعاد دلاليّة هامّة ومعانٍ عميقة تمزج الحب بالتاريخ. وقد تجلّت براعة المؤلفة في خلق شخصيّات ذات رموز قادرة على الحفاظ على مرجعيتها الواقعيّة. كما يتفرّد السرد بشاعريّة مرهفة ومؤثّرة ترتقي بالرواية إلى مستوى فنيّ لافت.»

دار الآداب
هاتف ٨٠٣٧٧٨-٨٦١٦٣٣
ص ب ٤١٢٣ ـ ١١ بيروت


منشورات الاختلاف
الدار العربية للعلوم - ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
ياسمينة صالح
وطن من زجاج
رواية

وطن من زجاج

ياسمينة صالح

• كاتبة من الجزائر

نظرت إلى «عمي العربي» ودفعت ثمن قهوته وهممت بالمغادرة قبل أن يشدني من ذراعي فجأة.. نظر إلي بعمق كأنه يعزيني.. أو كأنه يعزي نفسه.

ربما لأنه يدري أن الرشيد لم يكن صديقي تمامًا، و لم يكن صديقه، كان واحدًا نشترك في معرفته.. واحدًا نعرف أنه لن يأتي ثانية إلى هنا، وأننا لن نحكي عنه إلا بعبارة «كان»! تمنيت لو كانت لي قدرة على قول كلمة مفيدة واحدة لذلك الرجل الذي ظلّ ممسكًا بذراعي منتظرًا مني أن أقول شيئًا ليقول ألف شيء..

– لن يفيدنا الحزن يا بني.. لا شيء يعوض خسارتنا، لا شيء يعوضكم خساراتكم أيها اليتامى في وطن سرق اللصوص والقتلة قلبه!

نظرت إليه، خيل إلي أنه سيبكي فجأة. و لكنه راح يتناول سيجارة أخرى ويشعلها ويمتص دخانها بصمت قريب من النواح.

«لنتعلم الكلام بلا إهانات ولنبذل جهدًا كي يحترم أحدنا الآخر لأننا سنفترق في الأخير»!

لا أدري لماذا كانت تشدني هذه الجملة لغارسيا ماركيز. كنت أجرها في ذاكرتي كما لو أنه قالها لي. كنت في كل مرة أجدني في موقف ما ألجأ إلى التعويض عبر ما أحفظه من الجمل ومن الأشعار التي أنقلها إلى كراسة خاصة كي لا أنساها.. كي لا أخون فكرتها الأولى ولا أتشبث بكذبتها الأخيرة. أليست القصائد كالمدن. نحبها لأنها تكذب علينا. لأنها تخدعنا وتشوه أحلامنا بالشعر، وبالكلام المنمق والجاهز..

ياسمينة صالح روائية جزائرية حصلت روايتها الأولى «بحر الصمت» على جائزة مالك حداد عام 2001 وصدرت عن «منشورات الاختلاف».

بشار العيسى فنان تشكيلي سوري رسم لوحة غلاف هذا الكتاب.

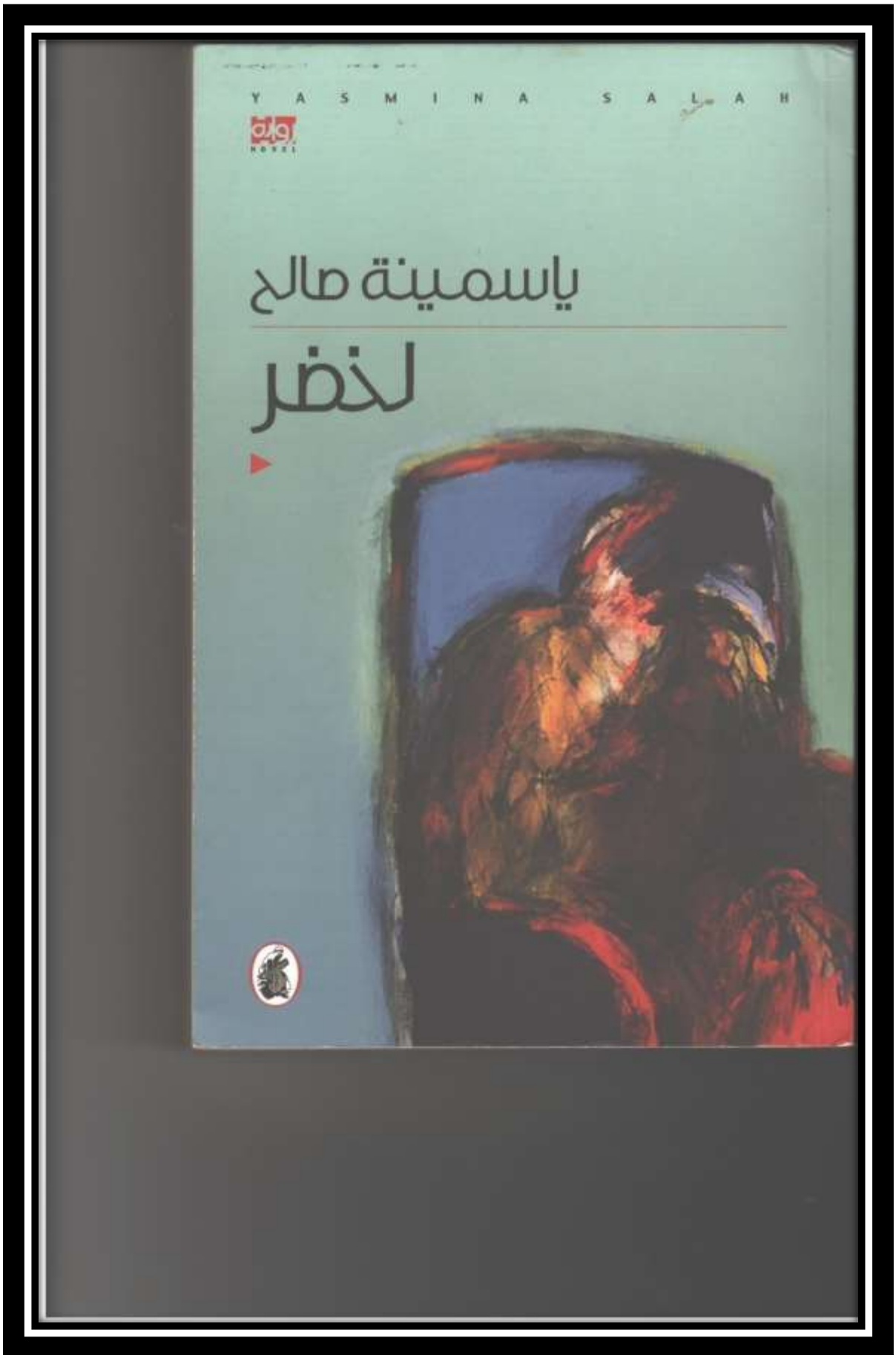
ISBN 9953-29-242-6

9789953292427

الدار العربية للعلوم ـ ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com

منشورات الاختلاف
14 شارع جلول مشدل . الجزائر العاصمة - الجزائر
البريد الإلكتروني : revueikhtilef@hotmail.com

جميع كتبنا متوفرة على شبكة الإنترنت
نيل وفرات.كوم
www.neelwafurat.com


YASMINA SALAH
رواية
NOVEL
ياسمينة صالح
لخضر

L A K H D A R

لخضر

رفع عينيه إلى السقف ، وتنهّد بعمق وهو ينظر إلى ساعته ! ياه .. كلّ هذا الوقت وهو يتأمل في الملفّ ؟ كلّ هذا الوقت قضاه في تأمّل صورة ؟ صورة أعادته إلى جرحه القديم وجعلته ينظر إلى قلبه في المرآة ، بعد كلّ هذا العمر ، وبعد كلّ هذا الجنون ! من عادته ألاّ يقع في مثل هذا النوع من العاطفة ، وقد عاش طوال سنوات دون رغبة على التعاطف مع شيء أو مع أحد ، لكنّ ما شعر به لم يكن تعاطفًا . كان « شيئًا » آخر أقوى من التعاطف ، وأقرب إلى الحبّ ! الحبّ ؟ أليس الحبّ من طرده من البيت « مشرّدًا » « وحيدًا » و « بائسًا » ! الّذين أحبّوا كان لهم قلب يعرفون كيف يقودهم نحو مصائر يختارونها . لكنّه لم يكن مثلهم لأنّه لم يكن له قلب يقوده نحو شيء سوى ما كان يراه هدفًا ساميًا في حياته ، وقد وصل إليه على حساب قلبه ونفسه وحياته . أمام صورة واحدة اكتشف كم أصبح وحيدًا كما لم يكن من قبل ، وقبالة وجه بسيط وجد نفسه يتلمّس حزنه العميق حتّى كاد يجهش بالبكاء !

● من الرواية

ISBN 978-9953-36-362-5

قـــائـــمـــة المـــصـــادر والـــمـــراجـــع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص

المصادر:

1 ــ ياسمينة صالح: بحر الصمت، دار الآداب، بيروت، ط1، 2002.

2 ــ ياسمينة صالح: لخضر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط1، 2010.

3 ــ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

المراجع باللغة العربية:

1 ــ إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

2 ــ إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشـــر والطباعة، عمان، ط 2، 2007.

3 ــ إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، دار الآفاق الجزائر، ط1، 1999.

4 ــ إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

5 ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط ،ج1، تح: مجمع اللغة العربية، دار الدعوة، تركيا، 1989.

6 ــ ابن الأثير: عز الدين أبي الحسن الجزري الموصلي، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تق وتع: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة.

7 ــ أحلام عبد اللطيف حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1998.

8 ــ أحمد أمين : ضحى الإسلام، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.

9 ــ أحمد أمين: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط4، 1967.

10 ــ أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، القاهرة،1945.

11 ــ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1988.
12 ــ أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000.
13 ــ أحمد السماوي: التطريس في القصص (إبراهيم درغوثي أنموذجا)، التسفير الفني صفاقص،2002.
14 ــ أحمد الشايب: الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط5.
15 ــ أحمد عفيفي: نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2001.
16 ــ أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان" دار الأمان، الرباط، 1996.
17 ــ أحمد محمد قدور: اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر المعاصر، لبنان، سورية، ط1، 2001.
18 ــ أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
19 ــ أحمد مطلوب: معجم النقد العربي، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1998.
20 ــ أحمد الهاشمي: جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب،ج1، مطبعة السعادة، مصر 1965.
21 ــ إدريس قصوري :أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008.
22 ــ الأصفهاني: أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد بن أحمد، الأغاني، ج3، دار الكتب المصرية، القاهرة.
23 ــ الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2006.

24 ــ امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ضبط: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004.
25 ــ أمين الخولي: فن القول، دار الفكر العربي، 1948.
26 ــ أنيس فريحة: اللهجات وأسلوب دراستها، دار، الجيل، بيروت.
27 ــ الباقلاني: إعجاز القرآن الكريم، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، 1963.
28 ــ بدرى عثمان. بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1986.
29 ــ بسام بركة، ماتيو قويدر، هاشم الأيوبي: مبادئ تحليل النصوص الأدبية الشركة العالمية للنشر، لونجمان، ط1،2002.
30 ــ بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001.
31 ــ بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطبع والنشر،الإسكندرية، ط1، 2006.
32 ــ بشار بن برد: ديوان بشار بن برد،ج4، تح: محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1966.
33 ــ بشرى البستاني : قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
34 ــ بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 2006.
35 ــ بكاي أخذاري: تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في " قذس بعيني " للخنساء، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2001.
36 ــ البهيقي: أبو بكر أحمد بن الحسين أحمد بن الحسين، شعب الإيمان، ج5، تح: محمد السعيد بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990.
37 ــ البهيقي: أبو بكر أحمد بن الحسين، في السنن الكبرى، ج6، دار الفكر، بيروت.
38 ــ البهيقي: أبو بكر أحمد بن الحسين، شعب الإيمان، ج4، تح: محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990.

39 ــ جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.
40 ــ الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين،ج1، تق: علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان،2002.
41 ــ الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان،ج3، تح: يحي الشامي، دار مكتبة الهلال، بيروت لبنان، ط1، 2006.
42 ــ الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب العثمانية، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت،1991.
43 ــ الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد الاسكندراني، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، لبنان، 1998.
44 ــ الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط3، 1992.
45 ــ جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج1، مطبعة المشهد الحسيني.
46 ــ جلال الدين االسيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تع: أحمد جاد المولى وعلي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا ، بيروت، 1986.
47 ــ جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر،2003.
48 ــ الجمحي: محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
49 ــ جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، ط1، 2015.
50 ــ جميل بن معمر العذري: ديوان جميل بثينة، جمع: بشير يموت، المطبعة الوطنية، بيروت، 1934.
51 ــ ابن جني: أبو الفتح عثمان، الخصائص، ج2، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية.

52 ــ ابن الجوزي: أبو الفرج عبد الرحمن بن أبي الحسن، منتخب قرة عيون النواظر في الوجوه والنواظر في القرآن الكريم، تح: السيد الصفطاوي، فؤاد عبد المنعم أحمد، منشأة المعارف بالاسكندرية، ط1، 1979.

53 ــ جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت لبنان، ط1، 1999.

54 ــ الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تح: شهاب الدين أبو عمرو، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010 .

55 ــ حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003.

56 ــ حبيب مونسي: فعل القراءة (النشأة والتحول)، منشورات دار الغرب، وهران، 2000.

57 ــ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

58 ــ الحمداني: أبو فراس، ديوان أبي فراس الحمداني، شر: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، ط1، 1994.

59 ــ حميد لحمداني :أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

60 ــ حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991.

61 ــ حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، ط3، 1986.

62 ــ خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العــودة، بيروت، ط1، 1979.

63 ــ الخطيب التبريزي: محمد بن عبد الله، شرح ديوان عنترة، دار الكتاب العربي، بيروت،ط1، 1992.

64 ــ الخفاجي: أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان، سر الفصاحة، تح: عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح، مصر، 1952.

65 ــ ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 2002.
66 ــ الخليل بن أحمد الفراهدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي ج2، دا الكتب العلمية، بيروت، 2003.
67 ــ الخنساء: ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004.
68 ــ ابن دريد: جمهرة أشعار العرب، ج1، تح، تق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987.
69 ــ الديلمي: الفردوس بمأثور الخطاب، ج1، تح: السعيد بن بسيوني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1986.
70 ــ رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر.
71 ــ الرازي: أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين بن علي، التفسير الكبير، مفاتيح الغيب، ج8، تح: الشيخ خليل محي الدين الميسي، دار الفكر، بيروت، 1995.
72 ــ الراغب الأصفهاني: معجم مفردات ألفاظ القرآن، تح: نديم مرعشلي ، دار الفكر، الكتب العلمية،1997.
73 ــ رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر،1985.
74 ــ رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.
75 ــ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج1، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي القاهرة، ط1، 2000.
76 ــ الزركشي: بدر الدين بن محمد، البرهان في علوم القرآن، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، ج3، المكتبة العصرية ، صيدا، لبنان، 2006.
77 ــ الزمخشري: أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004.

78 ــ الزمخشري: الكشاف، ج4، دار الفكر، بيروت، 1977.
79 ــ سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربيــة ، بيروت، ط1، 1986.
80 ــ سامي محمد عبابنة : التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007.
81 ــ السجلماني: أبو محمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980.
82 ــ سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2002.
83 ــ سعد مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، جامعة الكويت، ط1، 2003.
84 ــ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2001.
85 ــ السكاكي: مفتاح العوم، ضبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1983.
86 ــ سليمان حسين : الطريق إلى النص، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997.
87 ــ سيبويه، أبو بشر عمرو بن قنبر: الكتاب، ج1، تح: عبد السلام هارون، مكتبــة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع، ط3، 1988.
88 ــ السيد إبراهيم: نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، 1998.
89 ــ سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، ط5، 1983.
90 ــ سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
91 ــ شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة.

92 ــ شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، 1985.
93 ــ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1996.
94 ــ شكري محمد عياد: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، أنترناشونال برس، القاهرة، ط1، 1988.
95 ــ شكري محمد عياد، مبادئ علم الأسلوب العربي، مطبعة انترناسيونال بريس، ط1، 1998.
96 ــ شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي: سير أعلام النبلاء، ج20، تح: شعيب الأرنؤود ومحمد بن عين العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1985.
97 ــ الشنفرى: ديوان الشنفرى، تق: طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1996.
98 ــ شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، ط6.
99 ــ شوقي علي زهرة: الأسلوب بين عبد القاهر الجرجاني وجون ميري، مكتبة الآداب، القاهرة.
100 ــ صابر محمد عبيد، سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008.
101 ــ صبحي إبراهيم الفقي :علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، ج2 ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.
102 ــ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنــون، الكويت، 1992.
103 ــ صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط3 2003.
104 ــ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ط3، 1988.
105 ــ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة.

106 ــ صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط2، 1988.
107 ــ الطاهر روابنية: شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم ضمن الماشئة والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآداها، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، 1995.
108 ــ طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية.
109 ــ الطبرسي: أبو علي الفضل بن الحسن، مجمع البيان في تفسير القرآن، ج5، دار المرتضى، بيروت، ط1، 2006.
110 ــ الطبري: محمد بن جرير، تفسير الطبري، ج16، تح: محمود محمد شاك، دار المعارف، مصر.
111 ــ طعمة أنطوان: نحو دراسة منهجية للأدب القصصي، جامعة القديس يوسف، بيروت، 1985.
112 ــ طه حسين: حديث الأربعاء، ج1، دار المعارف، مصر،1960.
113 ــ عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، مصر.
114 ــ عبد الرحمان البربوقي: شرح ديوان المتنبي: ج2، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2002.
115 ــ عبد الرحمن عبد الحميد علي: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، 2005.
116 ــ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس ط2، 1982.
117 ــ عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
118 ــ عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 1، 1998.
119 ــ عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،2001.

120 ــ عبد العظيم إبراهيم محمد المرطعي: علم الأسلوب في الدراسات الأدبية والنقدية، مكتبة وهبة، القاهرة.
121 ــ عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
122 ــ عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الحديث، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.
123 ــ عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002.
124 ــ عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي سردية الخبر، منشورات دار الأديب، وهران.
125 ــ عبد الكريم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996.
126 ــ عبد اللطيف محمد حماسة : في بناء الجملة العربية، دار غريب، القاهرة،2001.
127 ــ عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.
128 ــ أبو عبد الله الحسيني بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، تق: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1. 2003.
129 ــ عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، دارا لكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.
130 ــ عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.
131 ــ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006.
132 ــ عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1993.

133 ــ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
134 ــ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر.
135 ــ عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر.
136 ــ عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، ط1، 1986.
137 ــ عثماني الميلود: شعرية تودوروف، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب. ط1. 1990.
138 ــ العجلوني إسماعيل بن محمد: كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس، ج1، تح: أحمد القلاش، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط4، 1987.
139 ــ عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1980.
140 ــ عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.
141 ــ عدنان بن ذريل: النقد والأسلوبية، منشورات إتحاد كتاب العرب، 1989.
142 ــ عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 1992.
143 ــ عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط7، 1978.
144 ــ عزة شبل محمد: علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007.
145 ــ العسكري: أبو هلال الحسن بن عبد الله، جمهرة الأمثال، ج1، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، عبد المجيد قطامش، دار الجيل، بيروت، ط2، 1988.

146 ــ العسكري: أبو هلال الحسن بن عبد الله، الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952.
147 ــ علي أبو ملحم : في الأسلوب الأدبي، دار مكتبة الهلال، بيروت، 2008.
148 ــ علي الجارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة مع دليلها، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران.
149 ــ على جواد الطاهر: منهج البحث الأدبي، مكتبة النهضة، العراق، ط2، 1972.
150 ــ علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر، طرابلس، 1978.
151 ــ عمار بن زايد: النقد الأدبي الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، 1990.
152 ــ عمر أوقان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1996.
153 ــ عمر عبيد حسن: الخطاب الغائب، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004.
154 ــ عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1981.
155 ــ فاتح عبد السلام: الحوار القصصي: تقنياته وعلاقته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.
156 ــ ابن فارس: أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي: مقاييس اللغة، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2002.
157 ــ فاضل ثامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
158 ــ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004.
159 ــ الفرابي: أبو إبراهيم أبو إبراهيم إسحاق بن إبراهيم، معجم الأدب ــ معجم لغوي تراثي، تح: عادل عبد الجبار الشاطي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2003.

160 ــ الفيروزآبادي: مجد الدين أبي طاهر محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، ط8، 2005.
161 ــ أبو القاسم الشابي: ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله، تح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي بيروت، ط2، 1994.
162 ــ محمد القاعود: حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسوريا، دمشق، أشبيلية للدراسات والنشر، 1997.
163 ــ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح وضبط النص: مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
164 ــ ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، 1954.
165 ــ القزويني: محمد بن عبد الرحمن بن عمر، أبو المعالي، جلال الدين، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب الإسلامي، بيروت، 1990.
166 ــ كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1987.
167 ــ لطيف زيتوني: معجم نقد مصطلحات الرواية، دار النهار للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2002.
168 ــ ماجد ياسين الجعافرة: التناص والتلقي (دراسات في الشعر العباسي)، دار الكندي، عمان، ط1، 2003.
169 ــ مجدي محمد حسن: خصائص التركيب في روايات الحكيم، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية.
170 ــ محمد أحمد ربيع، سالم أحمد الحمداني: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن، 2003.
171 ــ محمد القاسمي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.
172 ــ محمد النويري: علم الكلام والنظرية البلاغية عند العرب، دار محمد علي، تونس، ط1 ،2001.

173 ــ محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 1992.

174 ــ محمد الهادي الطرابلسي: الشوقيات، دراسة أسلوبية، المجلس الأعلى للثقافة، تونس، 1986.

175 ــ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنباته وإبدالاتها)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2001.

176 ــ محمد بنيس: الشعر العربي المعاصر، ج3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001.

177 ــ محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

178 ــ محمد حماسة عبد اللطيف: مدخل لدراسة المعنى النحو الدلالي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1 ،2000.

179 ــ محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

180 ــ محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،1981.

181 ــ محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007.

182 ــ محمد شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، 1985.

183 ــ محمد عبد الله جبر :الأسلوب والنحو، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، ط1، 1999.

184 ــ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

185 ــ محمد عبد المنعم الخفاجي، ومحمد السعدي فرهود، وعبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1992.

186 ــ محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1989.

187 ــ محمد غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الهدى، القاهرة، 1992.

188 ــ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973.

189 ــ محمد كريم الكواز:علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع من أفريل، ط1.

190 ــ محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام،، الدار العربية للكتاب والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1983.

191 ــ محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

192 ــ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

193 ــ محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدر البيضاء، ط2، 1990.

194 ــ محمد مفتاح: المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999.

195 ــ محمد مندور: مشكلة الحوار في الرواية العربية، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 2004.

196 ــ محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط ، 1979.

197 ــ محمود درويش: مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، ط2، 1984.

198 ــ محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، تح: علي الجارم، محمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، 1998.

199 ــ مدحت الجيار: السرد الروائي العربي قراءة في نصوص دالة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط1، 2008.

200 ــ مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

201 ــ مصطفى السعدني: التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعــارف المصــرية، مصر.
202 ــ مصطفى صادق الرفاعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 ، 2002.
203 ــ مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية في نهاية القرن العشرين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1999.
204 ــ مصطفى ناصيف: اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1989.
205 ــ مفدي زكريا: اللهب المقدس، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3.
206 ــ منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط2، 2009.
207 ــ منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 1990.
208 ــ ابن منظور: لسان العرب، مج14، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1.
209 ــ موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.
210 ــ ناصر لوحيشي:الرمز الديني في الشعر الفلسطيني، دار الطليعة، قسنطينة، ط1، 2004.
211 ــ ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في اللغة العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
212 ــ ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003.
213 ــ نجيب محفوظ: الجريمة، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1978.
214 ــ نجيب محفوظ: السراب، دار القلم، بيروت، لبنان، ط2، 1978.
215 ــ نجيب محفوظ: بداية ونهاية، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ط8، 1978.

216 ــ نضال الصالح: النزوح الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
217 ــ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد الحديث، ج1، هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.
218 ــ الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، عيون، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992.
219 ــ ابن هشام: مغني اللبيب، ج2، دار الكتب العربية، القاهرة.
220 ــ هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2004.
221 ــ واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
222 ــ يحي حقي: خطوات في النقد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2008.
223 ــ يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، ط2، 1999.
224 ــ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007.
225 ــ يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية: مقدمات عامة، در الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1999.
226 ــ يوسف غازي: مدخل إلى الألسنية منشورات العالم العربي الجامعية، دمشق، ط1.
227 ــ يوسف نور عوض: تطور الأساليب النقدية في الأدب العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1970.
228 ــ يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

المراجع الأجنبية المترجمة باللغة العربية:

1 ــ أرسطو طاليس: الخطابة، تح:عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، 1979.

2 ــ آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، لويس عوض، دار المعارف، القاهرة.

3 ــ برنار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، تر : رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1992.

4 ــ برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، 1987.

5 ــ بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ط2، 1994.

6 ــ تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخزت، ورجاء سلامة، دار توبقال، ط1، 1987.

7 ــ تزفتان تودوروف: شعرية النثر، تر: أحمد المديني ، مجلة الثقافة الأجنبية، ع1، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1982.

8 ــ تيفن ساميول: التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2007.

9 ــ جرار جنيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، الهيئة العامة لمطابع الأميرية، 1997.

10 ــ جورج مولينيه: الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2006.

11 ــ جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1991.

12 ــ جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986.

13 ــ خوسيه ماريا يوثو يلوا، يقانكوس، نظرية اللغة الأدبية تر: حامد أبو أحمد، سلسلة الدراسات النقدية.

14 ــ روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1988.

15 ــ رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: عبد القادر عقار وآخرون، منشورات اتحاد كتاب العرب، الرباط، ط1، 1992.

16 ــ رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم حشفة، مركز الإنماء الحضري، دار المحبة، دمشق، ط1، 2002.

17 ــ روي هاريس وتوليت جي تيلر: أعلام الفكر اللغوي التقليدي الغربي من سقراط إلى سوسير، ج1، تر:أحمد شاكر الكلابي، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

18 ــ ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975.

19 ــ سلدن رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، تر و تح: جابر عصفور، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991.

20 ــ غراهام هاف: الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربيـــة، بغداد، 1958.

21 ــ فكتورايرليخ: الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.

22 ــ فيلي ساندیرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003.

23 ــ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

24 ــ هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، منشورات إفريقيا الشرق، المغرب، 1999.

المجلات والدوريات.

1 ــ بدري عثمان: وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع81، الكويت، 2003.

2 ــ بشرى موسى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات، جدة، مج10، ع 40، 2001.
3 ــ جميل حمداوي: الاسيميوطيق والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، دولة الكويت، مارس، 1997.
4 ــ حسن غزالة: الأسلوبية والتأويل والتعلم، مجلة كتاب الرياض، ع60، ديسمبر، مؤسسة اليمامة الصحفية، السعودية، 1998.
5 ــ شحادة الخوري، دور المصطلح العلمي في الترجمة والتعريب، علامات، مج8، ج 29، سبتمبر 1998.
6 ــ صلاح فضل :علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، القاهرة، مج5، ع1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1884.
7 ــ عادل هادي حمادي العبيدي: قضية اللفظ والمعنى، مجلة الأستاذ، ع2، 2012.
8 ــ عامر رضا: سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مج7، ع2، 2014.
9 ــ عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي، أهميته وأنواعه، مجلة كلية الأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية،ع 2–3 ، جانفي، جوان، 2008.
10 ــ عبد الله حولة، الأسلوبية الذاتية أو النشؤوية، مجلة فصول، مج5، ع1، 1984.
11 ــ عدنان بن ذريل، الأسلوبية، الفكر العربي المعاصر، ع25، 1982.
12 ــ علي جعفر العلاق : شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد ، مج6 ،ع23، 1997.
13 ــ علي ملاحي: مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية، مجلة اللغة والأدب، ع14، جامعة الجزائر، 1999.
14 ــ عمارة لخوص: الهوية والوهم(الهوية الإسلامية والهوية العربية من منظور أنتوبولوجي)، مجلة الاختلاف،ع2، سبتمبر، 2002.
15 ــ عودة خليل: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، المجلد2، ع8، 1994.
16 ــ محمد الهادي الطرابلسي : النص الأدبي وقضاياه، مجلة فصول القاهرة، المجلد5 ، ع1 ، 1984 .

17 ــ محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج: 28، ع1، يوليو ــ سبتمبر، 1999.
18 ــ محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 95، سبتمبر،2004.
19 ــ محمد بوعزة: من النص إلى العنوان، علامات النادي الثقافي الأدبي، جدة، مج14، ع 53، سبتمبر، 2004.
20 ــ محمد زكي عشماوي: الشكل والمضمون في النقد الأدبي الحديث، مجلة عالم الفكر، مج9، عدد2، يوليو، سبتمبر، 1978.

فـــهـــرس الـــمـــوضـــوعـــات

فهرس الموضوعات

المقدمة ..... أ
المدخل 12
الفصل الأول: الأسلوب في التراث العربي والدراسات الحديثة
ماهية الأسلوب 40
تعريف الأسلوب لغة: 40
الأسلوب عند العرب: 41
مفهوم الأسلوب في التراث العربي 41
مفهوم الأسلوب في الدراسات العربية الحديثة 57
مفهوم الأسلوب في الدراسات الغربية.....69
مفهوم الأسلوب من وجهة نظر الدراسات الغربية القديمة 69
مفهوم الأسلوب في الدراسات الغربية الحديثة 71
طبيعة الأسلوب 75
تعدد الأساليب عبر العصور 77
بين الأسلوب الأدبي والأسلوب العلمي 79
صفات الأسلوب 81
الأسلوب والأدب 91
زوايا الحدث الأدبي 97
الأسلوب من زاوية المنشئ 97
الأسلوب من زاوية المتلقي (القارئ، المخاطب) 104
الأسلوب من زاوية الخطاب 107
من عناصر الشخصية المؤثرة في الأسلوب 116
تصانيف الأسلوب: 123
الفصل الثاني: المنهج الإجرائي من الأسلوب إلى الأسلوبية
خطوات التحليل الأسلوبي 127
مجالات الأسلوبية 128

مستويات التحليل الأسلوبي ومداخله 130
مقولات الأسلوبية 135
الأسلوب اختيار 135
الأسلوب تركيب 140
الأسلوب انحراف 143
الكلمات المفاتيح 152
تقويم الأسلوبية 154
اتجاهات الأسلوبية 156
ماهية المنهج النقدي 156
الأسلوبية التعبيرية 158
الأسلوبية الأدبية 164
الأسلوبية البنيوية 170
الأسلوبية الإحصائية 179
الأسلوبية والحقول المعرفية 182
البلاغة والأسلوبية 182
الأسلوبية والنقد الأدبي 195
اللغة والأسلوبية 200
الأسلوبية والنحو 203
الشعرية والأسلوبية 204
الفصل الثالث: اللغة السردية: البناء والتجلي في روايات ياسمينة صالح
مفهوم السرد: 209
طرائق السرد 212
الصيغة السردية 212
الرؤية السردية 218
الصوت: voix 223
أشكال السرد في روايات ياسمينة صالح 224

أ ــ ضمير الغائب 224
ب ــ ضمير المتكلم: 227
ج ــ ضمير المخاطب: 232
أنماط السرد.....235
1 ــ السرد الموضوعي: 235
2 ــ السرد الذاتي: 239
3ــ المونولوج الباطني: 241
4 ــ الرسائل البريدية: 242
تعالق ودلالات ووظيفة العتبات النصية في أعمال ياسمينة صالح.....243
الغلاف 244
العنوان 251
الإهداء 265
التنوع اللغوي في أعمال ياسمينة صالح الروائية: 266
1 ــ الفصحى: 267
2 ــ العامية والعامية المفصحة 268
3 ــ دخيل تام: 278
4 ــ شبه سوقية: 278
لغة الخوف وانعكاساتها على تقنيات السرد في روايات ياسمينة صالح.....280
الرمزية ودلالاتها 291
تجليات التناص في روايات ياسمينة صالح.....299
التناص الديني 308
التناص الأدبي 317
الفصل الرابع: البنى الأسلوبية في روايات ياسمينة صالح
الظواهر التركيبية في روايات ياسمينة صالح 327
الاختيار 327
العدول: 341

ظاهرة الحذف ودورها في تحقيق التماسك النصي 344
ماهية الحذف: 344
غرض الحذف وسر بلاغته: 348
دور الحذف في تشكيل وبناء لحمة النص: 350
الحذف بين قصد المتكلم والأعراف التركيبية ودور المتلقي. 351
أنواع الحذف: 353
الجمل التي بها حذف للحرف 356
الجمل التي بها حذف للاسم 356
تحليل الجمل التي بها حذف للفعل. 362
الجمل التي بها حذف للجملة. 367
الصور الفنية: البناء والشعرية والدلالة 374
1 ــ التشبيه 375
2 ــ المجاز والاستعارة: 386
معدل الــتــكــرار وجماليته.....400
أنواع التكرار.....408
تكرار المفردات 409
العبارات أو اللازمة.....424
الــحــوار.....429
أنواع الحوار ووظائفه: 431
أ ــ الحوار الخارجي (ديالوج 433
ب ــ الحوار الداخلي (المونولوج) 448
الــــوصـــــف 453
وظائف الوصف.....457
الوصف والشخصيات.....458
الوصف الزائد 461
وصف الأمكنة 462

الخاتمة.....467
الملاحق 471
قائمة المصادر والمراجع.....481
فهرس الموضوعات 503

الملخص:
أسس جيل الرواية الجزائرية المعاصرة لمرحلة جديدة في الكتابة وتعامل مع الرواية تعاملا مبنيا على التجديد والتأويل وإثارة النفس مسايرا بذلك الوضع الذي تعيشه البلاد والأمل الذي يتطلع إليه العباد.
عندما يقرأ الإنسان أي نص مكتوب ينتبه إلى شيء واحد هو الأسلوب الذي نسج به هذا النص سواء أكان النص وظيفيا أم كان نصا علميا. ولفهم أسلوب الرواية الجزائرية وإدراك خصائصه لا بد من معرفة مجموعة من الأساليب الروائية ومؤثراتها كفرادة الأسلوب، وحداثته وبناءه وأسلوبية الروائي وغيرها. ونتج عن هذا التصنيف تحديد البناء الفني الجمالي الذي انفرد بشاعرية متدفقة، والأسلوب اللغوي المستعمل في هذا البناء، حيث تجاوزت الرواية تلك النثرية الشكلية المباشرة المألوفة في الخطاب الكلاسيكي
الكلمات المفتاحية:
الأسلوب،الأسلوبية، المنهج، البنية، النقد الأدبي، الإيقاع، التركيب، الحقل الدلالي، التناص.

Résumé:

La génération du roman algérien contemporain a fondé une nouvelle phase en écriture qui a traité le discours romanesque basé sur le renouvellement, l'interprétation et la provocation de l'âme en parallèle avec la situation du pays et l'espoir qu'attendent les gens.

Quand un individu lit un texte écrit, il prête attention à une seule chose qui est la façon dont ce texte est écrit et de savoir si ce dernier était fonctionnel ou scientifique. Pour comprendre le style du roman algérien et ses caractéristiques, il est nécessaire de connaître un groupe de styles narratifs et ses effets comme l'unicité, la modernité et la construction du style et la stylistique du romancier etc.… Cette classification a déterminé l'esthétique de la construction technique qui coule poétiquement et la langue utilisée dans cette construction, ou le roman a dépassé le caractère formel direct qui est familier avec le discours classique**.**
Mots clés:
Style, stylistique, programme, la structure, la critique littéraire, le rythme, la composition, le champ sémantique, intertextualité

Summary:

The generation of the contemporary Algerian novel has established a new stage in writing and dealing with the novel, based on innovation, interpretation and self-agitation. In line with the situation in the country and the hope of the people.

When a person reads a written text, he pays attention to one thing, the style of the text, whether it is functional or scientific. To understand the style of the Algerian novel and its characteristics, it is necessary to know a set of novel styles and their effects, such as the uniqueness and modernity of the style and its construction and the novelist style etc...The results of this classification determine the aesthetic artistic structure that has a uniqueness in the flowing poetics and the style of its language. The novel surpassed the direct formal style that is familiar in classical discourse.
Key words:
Style, stylistic, approach, structure, literary criticism, rhythm, cohesion, semantic field, intertextuality.