وزارة التعليم العالي والبحث العلمـــــي
جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف -
كـــــــــلية الآداب واللغـــات
قسم اللغة العربية وآدابهـــا

السمات الأسلوبية في الخطاب الروائي الجزائري

"بحر الصمت" لياسمينة صالح أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي
تخصص: تحليل الخطاب السردي

إعداد الطالب:
- نقي أحمد

إشراف الأستاذ الدكتور:
- عبد القادر عميش

السنةالجامعية: 2010 - 2011

إهـــــــــــــــــداء

إلى الوالدين الكريمين حبا... وتقديرا.

إلى الأخ محمد وجميع الإخوة والأخوات والأبناء والزوجة

احتراما ووفاء واعتزازا...

أهدي هذا العمل المتواضع.

مـــقـــدمـــة :

عرف النشاط الأدبي الجزائري إلى غاية عشرينيات القرن الماضي، فتـــرة ضـــعف وركود من حيث الشكل والمضمون، مقارنة بنظيره في المشرق العربي، لعـــدة أســـباب منها السيطرة الاستعمارية التي قضت على الحريات، وأحدثت القطيعـــة مـــع الإخـــوة المشارقة، ورغم هذا المناخ الثقافي القاتل، أخذ السرد الجزائري على وجه الخصـــوص في التجدد والنمو، وعرف نقله نوعية من خلال الكتابة قي مختلف الأنـــواع الحكائيـــة قصة ورواية خاصة بعد الاستقلال، وأضحت تضاهي نظيرتها في العالم العربـــي كمًّـــا وكيفا، تعبر عن حياة المجتمع وواقعه، وما يتسم به من آلام وأحزان وأفراح وتطلعـــات إلى مستقبل أفضل... ثم قامت بعدها حركة نقدية نشطة ساهمت في حياة الأدب بصـــفة عامة.

لعل ما يميز هذا الفن الروائي، والأجناس الأدبية الأخرى الواقعية دون التفريط فـــي 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 تعمدها الكاتب، فيجتهد القارئ في الوصـــول إليهـــا بمختلف الآليات، ناهيك عن القراءات المتعددة التي تفضي إلى عدة تأويلات ، فالقـــارئ يولد النص مجددا، وهو ما يسمى بلذة النص عند "رولان بارت".

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

عرفت الرواية الجزائرية تقنيات السرد من حوار وسرد ووصف وغيرهـــا، إلا أن المنهج الجمالي الفني المهتم بكل ما له علاقة بجمال العمل الأدبي كان نطاق الحديث فيه عام، وضيق عندما كانت الحركة النقدية في بـــدايتها، حســـب روايـــة بعـــض النقـــاد الجزائريين.

إن دراسة طرائق السرد تكتسي أهمية بالغة بحيث تفصح عـــن شخصـــية الكاتـــب الفكرية والاجتماعية والدينية ... كما أنها تحمل دلالات عديدة تختلف من قـــاص إلـــى آخر، ومن قارئ إلى آخر، ولا تقف عند حدود معناها الأصلي. وعليه حاولت أن أقـــدم

طرق السرد، وما تحمله من دلالات تحت عنوان: " السمات الأسلوبية في الخطاب الروائي الجزائري "بحر الصمت " " ياسمينة صالح أنموذجا ". هذه الكاتبة المتمكنة من تقنيات الكتابة الأدبية. واعتبرها الكثير من الأدباء كحسن العرباوي من الأدبيات اللواتي لن تنطفأ شمعتهن: " 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 والتاريخ معا، وهي ببساطة صوت نسائي من النوع المميز.أثرت رفوف المكتبة الجزائرية بعدة روايات في ظرف قياسي قصير.

آثرت أن أخوض غمار هذا البحث وأطبق على رواية فضلتها أن تكون جزائرية حديثة، واختياري لرواية " بحر الصمت " لياسمينة صالح يعود إلى عدة أسباب أذكر منها: أن البنى السردية لأي نص أدبي سردي أعدها موضوعا جديرا بالتمحيص والدراسة، وهذه الرواية متميزة بخصائص فنية تفرض قراءتها قراءة متأنية وواعية، أهلتها لأن تكون حقلا خصبا للدراسة الجادة. فهي رواية أراها من الأعمال السردية الجزائرية التي سجلت حضورها بقوة وحققت وجودها بما يضاهي نظيراتها من الأعمال المميزة، والتي رسمت وجودها مع ممر السنين. هذا إلى جانب بروز هذه الشخصية في مرحلة قصيرة وجد عصيبة. حيث أصبحت من أبرز الأقلام النسوية والجزائرية بصفة عامة.

ولكون أعمال " ياسمينة صالح " حديثة العهد قلت الدراسات حولها في حدود علمي ومعرفتي، لذلك رحت أبحث لنفسي فيها عن أثر يخيل إليّ 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 الرواية وإن كانت قد أحدثت القطيعة 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 ومع ذلك حاولت 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.

القراءات النقدية هي التي يساءل 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. واهتديت بعد القراءات الأولى " لبحر الصمت " إلى استنباط بعض الخصائص العامة للنص. فوجدت في المنهج الأسلوبي سبيلا وغاية للوصول إلى اكتشاف السمات الأسلوبية للخطاب الروائي الجزائري المعاصر من خلال رواية "بحر الصمت" لياسمينة صالح، لأنه يتناسب وطبيعة هذه الدراسة. كما يمكنني العودة إلى مناهج 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.

ركزت في هذا البحث على رواية "بحر الصمت" كأرضية للتطبيق، توضيحا لما أريد الوصول إليه من غايات، ولم أقف عند هذا الحد فحسب بل حاولت الخوض في بعض أعمالها الروائية الأخرى، وأعطي فكرة واضحة المعالم عن هذه المؤلفات، وأقف عند السمة الفنية لهذا الخطاب، معتمدا في ذلك على الدراسات التي تناولت الأسلوب والأسلوبية وعناصر السرد.

أما خطة البحث التي اعتمدتها حسب ما توافر لدي من مصادر ومراجع ودوريات، تقوم ى تقسيم الدراسة إلى مدخل وثلاثة فصول، فصل نظري وفصلين تطبيقيين وخاتمة.

المدخل: ركزت فيه على ثلاثة عناصر.

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

ثانيها: رواية الجيل الجديد في الجزائر. وتم التركيز في هذا العنصر على أهم أسباب تأخر الرواية الجزائرية المكتوبة قبل الثمانينيات، ثم كيف قفزت بعد سنة 1988، وحاولت أن تساير ركب مثيلتها العربية والغربية مع ذكر أسباب ذلك، مركزا في الوقت نفسه على دور اللغة في نسج الخطاب الروائي.

ثالثها: إشارة عامة حول الأسلوب والأسلوبية وعلاقتهما بالخطاب الأدبي، وأهمية التحليل الأسلوبي.

الفصل الأول: موسوم بأسلوبية بنية النص المسرود. تناولت فيه عدة مفاهيم للأسلوب من ناحية البنية السطحية والعميقة، وكيفية تطوره، مع مرور الزمن. وما دامت الأساليب تختلف من عصر لآخر، وتتجدد مسايرة بذلك الظروف المحيطة بها، عرضت عنصر تعدد الأساليب، تلاه عنصر يدور حول ما يتصف به الأسلوب من وضوح للفكرة واللغة والتركيب وجلاء التصميم وقوة الصورة وقوة التركيب. ولما كان التفاعل مثلث الشكل بين المرسِلِ (الباث المخاطِب) والمتَلقي (المخاطَب، القارئ) والخِطاب قويا، ويشكل تفاعلا كبيرا رغم التفاوت الحاصل بينها، تناولت عنصر الأسلوب من زاوية المخاطَب والمخاطِب والخِطاب.

مهما عبر الأسلوب عن صاحبه وكشف ملامحه الداخلية والخارجية وصفاته وغيرها، إلا أن الطبع و الثقافة والبيئة تعد عناصر مهمة في تشكيل هذه الشخصية وصقلها. وكان آخر عنصر اختتم به هذا الفصل اتجاهات الأسلوبية ممثلة في الأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية الأدبية، والأسلوبية البنيوية، والأسلوبية الإحصائية.

الفصل الثاني: موسوم بعنوان " اللغة السردية وتجلياتها في رواية " بحر الصمت ". وركزت فيه على:

ـ مفهوم السرد وطرائقه المتنوعة وأنماطه مركزا على أهم الأنماط الموظفة في الرواية.

ـ 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.

ـ الغلاف والعنوان يشكلان بدايات عتبات الرواية لأنها تساعد على الإبحار داخل متنها، لذلك عرضت دلالة هذه العناصر التي تفك بعض مغالق النص، وعلاقة بعضها بالمبدع والمتلقي والخطاب.

ـ العامية وكيف طوعت وساعدت على أداء مهمة الكتابة، وصارت قابلة للتطور.

ـ لغة الخوف وانعكاساتها 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 الرواية كثيرا، ومع ذلك اقتصرت الدراسة في هذا الباب على تعالق النص مع النصوص الأخرى كالنص القرآني والأدبي والشعري.

الفصل الثالث: موسوم بـ " شعرية السرد في رواية " بحر الصمت "، وعرضت فيه جمالية لغة السرد لبعض مظاهر اللغة الشعرية وتناولت فيه:

ـ الأسلوب كاختيار وانحراف وتركيب.

ـ الربط اللفظي ووسائله مركزا على التكرار والحذف.

ـ لغة الحوار وتأثيرها على الأسلوب العام.

ـ شعرية الصورة الفنية من خلال الوقوف على التشبيه والاستعارة.

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 بالمصادر والمراجع، 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. وإذا كان لا بد من الشكر والاعتراف والامتنان فالأولى به قبل أي إنسان آخر هو هذا الأستاذ المشرف الدكتور عبد القادر عميش الذي لم يبخل علي بتوجيهاته وفتح لي قلبه وبيته، ووجدت فيه الرفق واللين، والصبر الطويل وسعة الصدر والنصح والإرشاد، ما كان يخفف عني مشاق البحث. ومهما بالغت فإنني لا أفيه حقه من التقدير والاحترام، وأجدد الشكر لأساتذتي الكرام الذين لم يبخلوا علينا بما حصلوه من علم ومعرفة خلال السنة التحضيرية، كما أشكر كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث ولو بكلمة طيبة من قريب أو بعيد.

وفي الأخير لا أدعي أنني أتيت القول الفصل، ووفيت الموضوع حقه، ولكنني أتمنى من الله ــ عز وجل ــ أنني وفقت إلى حد ما، منتظرا من السادة المناقشين تقويم هذه القراءة وما شابها من نقص وقصور.

الـــــمـــــدخـــــل

الرواية الجديدة

الرواية لوحة عريضة لما في المجتمع، تصور حياة النـــاس، وتعكـــس طموحـــاتهم وأحلامهم وآلامهم ... والأدب قرين للحياة ليس بمعزل عنها، يشاركها مجالاتها السياسية والتاريخية والاجتماعية وغيرها، ويعطي الناس الشعور بالحياة، بل يعيشون داخله حياة أفضل وأقوى من الحياة التي يعيشونها خارج الخطاب الأدبي، يواجه قضاياها وتنوعهـــا وتعقدها، ويقف منها موقف الناقد الساخط أو الموجه.

الرواية من أجمل أنواع الأدب النثري" بلغتها، وشخصـــياتها، وأزمانهـــا، وأخبارهـــا، وأحداثها... وما يعتور كل ذلك من خصيب الخيال، وبديع الجمال: مـــا شـــأنها ؟ ومـــا تقنياتها؟ وما مشكلاتها؟ وكيف نكتبها إذا كتبناها؟ وكيف نبني عناصـــرها إذا بنيناهـــا؟ وكيف نقرأها إذا قرأناها؟ إن الرواية نشئ جديد، وعالم بديع "(1). بهذه الصـــورة هـــي محط أنظار، وإمعان فكر، وقوة جذب وتأثير، وتأويل أفكار، دون إغفال تحليل أبنيتهـــا، وأساليب الكتابة المستخدمة فيها.

الرواية فن كغيرها من الفنون الأخرى شقت طريقها نحو التجديد، وحققـــت 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 هو، وكأنه مرآة عاكسة أو صورة فوتوغرافية، وإنما ترصعه بما يملأ العين سحرا وجمالا والعقل تأملا وتدبيرا. ونقصد بذلك الخيال الخصب الرحب، اعتمادا على قوالب فنية قوية البنيان تقلق القـــارئ و تهيجه. وهو الذي تعود منذ زمن بعيد على الاستهلاك فقط، أما رواية اليـــوم نزعـــت عنه تلك السلبية وأصبح مشاركا في إنتاجها. " فهي الجنس الوحيـــد الـــذي يوجـــد فـــي صيرورة وما زال غير مكتمل ، ... ولما كانت الرواية هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة، فإنها تعكس بعمق و جوهرية وحساسية أكثر، وبسرعة أكبر تطـــور الواقـــع نفسه "(2).

---

1 ـ د.عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص: 5.

2 ـ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1987 ، ص: 16.

الروائي الجديد يسعى أكثر في اختيار أحداث روايته ثم يعيد صياغتها مـــن جديـــد، مكسرا رتابة بناءها القديم المتمثل في التسلسل إلى العقدة إلى الحل، فالحـــدث لـــم يعـــد يتطور عنده تصاعديا، بل أصبح يتقدم ويتأخر، يتكسر ويتقطع، فيصبح ما كان معتـــادا عليه مقدما مؤخرا، ومؤخرا مقدما، والزمن عنده لا يخضع أيضا لتسلســـله المـــألوف، ونفس الشيء بالنسبة للمكان الذي يشوبه الغموض، ويصبح شخصية تحمل مواصـــفات بشرية، ويلجأ إلى اقتحام المأثورات الشعبية والمظاهر الأسطورية والملحمية. ويتمـــرد على الشخصية التي كانت واضحة المعالم فاعلة في السرد التقليدي، حيث ضخمها وبين مدى فاعليتها وبعدها عن مفهوم البطل، وربط حبل التواصـــل بينـــه وبـــين القـــارئ، وأضحت مكانتها داخل المتن الروائي على شكل عنصر أو حرف، ضئيل شأنها، بعـــدما 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 المكـــان ــ أو الخبـــر ــ والزمـــان والحدث... فما كان ليكون وجود لهذه العناصر أو المكونات، في العمل الروائـــي لـــولا اللغة " (1). لذلك حظيت باهتمام بالغ وأصبح يشتغل عليها مدعوا للدخول فـــي عـــراك معها " فإذا فقد الروائي الأرض اللسانية لأسلوب النثر، وإذا لم يعرف كيف يرتقي باللغة إلى مستوى الوعي التنسيبي، الكاليلي، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العفوية، وإلى الحوار الداخلي للكلمة الحية المتحولة، فإنه لن يفهـــم و لـــن يحقـــق أبـــداً، الإمكانـــات والمعضلات الحقيقية للرواية "(2).

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

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

هذه الرواية تكسر الجمود وتثير الفضول وتتمرد على القالب الكلاسيكي القديم، وهـــي بهـــذا الشكل متجددة ومتعددة ومتنوعة، لا تصل إلى القارئ ميسورة مكشوفة بصورة مباشرة، فيجد النص أمامه مشتتا مفكـــكا، والعنصر الذي يجمع لحمته هو عنصر اللغة.

بعد 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.

الرواية العربية الحديثة حافظت على مضمونها العربي لكنها من حيث الشكل الفنـــي نهجت الطريق الذي سلكته الرواية الغربية.

الرواية الجزائرية

كانت الرواية الجزائرية أقل اهتماما من الشعر لعدم اطلاع كتاب ونقاد الجزائر على أساليب الكتابة الغربية أو حتى المشرقية، بسبب السيطرة الاستعمارية التي " قضت إلى حد ما على الإمكانات وخنقت الحريات، وحاولت جاهدة أن تقطع كل جسور التواصـــل بين الجزائر العربية المسلمة، وشقيقاتها في الوطن العربي ولا سيما في المشـــرق "(1). فالظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية التي كان يمر بها الجزائريون لم تكـــن تســـمح لهم بأي تطور فكري أو إبداع أدبي. أضف إلى ذلك " فإن الرواية تعالج قطاعـــا مـــن المجتمع رحابة واسعة، لشخصيات تختلـــف اتجاهاتهـــا ومشـــاربها وتتفـــرع تجاربهـــا وتتصارع أهواؤها ومواقفها، ومن ثم كان الكاتب يحتاج إلى تأمل طويل. ثم إن الرواية تتطلب لغة طيعة مرنة قادرة على تصوير بيئة كاملة و هذا ما لم يتوافر لها سوى بعـــد الاستقلال، وفوق هذا فإن كتاب الرواية في الجزائر لم يجدوا أمامهم نمـــاذج جزائريـــة يقلدونها أو ينسجون على منوالها كما كان الأمر بالنسبة للكاتب باللغـــة الفرنســـية "(2). زيادة على ذلك مزاحمة اللغة الفرنسية للغة العربية ردحا من الزمن حتى بعد الاستقلال إلى جانب العامية، وعجز البرامج المدرسية عن تقديم النصوص الأدبية الراقية، ناهيـــك عـــن الخطـــب الرســـمية التـــي كانـــت تفـــرض نفســـها باســـم الاشـــتراكية والثورة.

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

2 - د.عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، دارا لكتاب العربي للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، ص: 238.

وفي مقابل ذلك رأى الدكتور محمد مصايف بأن " الثورة كانـــت مـــدعاة إلـــى تفجيـــر الطاقات الإبداعية الكامنة عند الأدباء والمفكرين للقيام بالدور النضالي عن طريق الكلمة والفكرة "(1).

كانت بداية الرواية الجزائرية ساذجة في أسلوبها وموضوعها وتعود إلـــى ســـنوات الأربعينات وكانت أقرب إلى القصة الطويلة وتمثلت في روايتـــي " غـــادة أم القـــرى " و"الطالب المنكوب "، ثم توالت بعد ذلك الكتابات الروائية بشـــكل متســـارع، مســـتلهمة موضوعاتها من الثورة داعية إلى الحرية والمحافظة على الشخصية الوطنية والعروبة. 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 آخـــر بعـــد جيـــل تحقيـــق الاستقلال، اهتم بالحفاظ على الثوابت الوطنية التي حققتها الثورة، و بما يشغل الجماهير كتوفير الحياة الكريمة له. وهكذا جاءت الأفكار متواصلة بين الجيلين إلاّ أن الاخـــتلاف يكمن في محاولة مسايرة هذا الجيل الجديد لواقع و أفاق الرواية الجديدة على المستويين العربي و العالمي. " و يمكننا أن نعتز بنجاح هذا البناء... فقـــد اســـتطاع روائيونـــا أن يكتبوا حسب خطة مدروسة محكمة "(3).

بالرغم من هذا الواقع الصعب الذي عاشته الرواية كما ذكر سابقا، إلا أن هذا الفن شـــق طريقه نحو التطور، يعبر بصدق مواكبا حياة المجتمع بما تحتويه من شدة وضيق وفرح وغبطة، دون إهمال الشكل بطبيعة الحال، " فالحداثة في النثر تعني أن هناك جديد فـــي الموضوعات والأساليب والأشكال الأدبية أو بتعبير آخر تعني الجديـــد فـــي الصـــياغة والشكل، والواقع أن التجديد الذي نعنيه هو أن هناك تغيير حدث في لغة النثر وطريقـــة التعبير منذ بداية الإستقلال"(4). أما إذا تحدثنا عن البداية الحقيقية للرواية كمـــا حـــددها الدكتور الركيبي كانت في بداية السبعينيات مع رواية "ما لا تذره الرياح" لمحمد عرعار

1 ـ محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام، الدار العربية للكتاب و الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، 1983، ص: 08.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 08.
3 ـ المرجع نفسه، ص: 13.
4 ـ د.عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص: 5.

ثم رواية " ريح الجنوب " للكاتب القصصي عبد الحميد بن هدوقة (1).

بعد اندلاع أحداث أكتوبر 1988 التي أفرزت مرحلـــة سياســـية 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 تلـــك الحقبـــة: الأصـــولية ودوامة الإرهاب الدموي مبرزة أسبابها ونتائجها بعيداً عن أي خلفية إيديولوجيـــة، فلـــم نشعر بأن أصحابها مع فئة أو ضد فئة أخرى، بل نقدوا حتى السلطة في حدّ ذاتها. وهذه ياسمينة صالح في روايتها "وطن من زجاج " تطرح هذا الأمر بصوت عال فيه الجـــرأة الشجاعة قائلة: " كأن الوطن صار كذبة يا صاحبي اللي باعوا الوطن هم الذين يتكلمون عنه بحماس "(2).

" واش تحب يا صاحبي هذا بلد كلب بن كلب "(3).

" وينها الدولة؟ وين كانت الدولة عندما ارتكب هؤلاء هذه الجريمة "(4).

وهذه إدانة وعتاب صريحان وشجاعان للدولة التي تقاعست في نظرها في الـــذود عـــن أبناءها الذين يموتون في كل لحظة خاصة في القـــرى والمداشـــر والأحيـــاء الشـــعبية. ووصل بها الأمر إلى طرح الأسئلة الممنوعة التي أصبحت على لســـان كـــل وســـائل الإعلام الوطنية والعالمية وهو: من يقتل من؟ و هكذا ترى "ياسمينة صالح" هذا الجيـــل جيل المجزرة والاغتيال اليومي وسرقة الأحلام. والموضوع نفسه تناوله "سفيان زدادقة" في روايته " سادة المصير ". كما تناولت حالة الخوف و الرعب اللذين عاشهما المثقـــف الجزائري بعدما رفع شعار اغتيال هذه النخبة، قصد تكسير أقلامها و تكمـــيم أفواهـــها،

1 ـ د.عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص: 238.
2 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج ،الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006 ص: 52.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 54.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 96.

فتناولت "ياسمينة صالح" قصة شاب طموح أحب مهنته، وضع القتلة نهاية لحياته لأنه لم يذعن لتهديداتهم. ونتيجة لذلك وقعت عيون أغلب هذه النخبة على أوروبا هروبـــا مـــن جحيم الإرهاب لكنهم سقطوا في جحيم الغربة والعنصرية. وكشفت رواية عمارة لخوص " كيف ترضع الذئبة دون أن تعضك " مأساة المهاجرين عامـــة والجزائـــريين خاصـــة، ورصدت صورة هؤلاء الناس في عيون الايطاليين. ومثلما تنـــاول الشـــعر الجزائـــري قضايا العرب والعروبة أثناء هذه الحقبة أو قبلها بشـــكل مكثـــف، حـــاول الروائيـــون الجزائريون اجتياز حدودهم الجغرافية فكريا وأدبيا والتعبير عن قضايا الأمة العربية وما تعانيه من ضعف وهوان وتأزم. فحضرت بغداد بقوة في خطاباتهم حيث كتـــب "كمـــال بركاني" روايته " امرأة بلا ملامح " معبرا فيها بكل أسف عن انهزام العرب جميعا فـــي اللحظة التي سقطت فيها بغداد. وفي نفس السياق كتبت رشيدة "خوازم" روايـــة " قـــدم الحكمة " ولعل مرد هذا الشعور والانتماء العربي يعود إلى نشاط 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 يمـــس لأنه مقدس، وشكل نقطة فاصلة وحاسمة في حياة الجزائريين، وهو الموضوع الذي كان نموذجاً حيا لأي حركة تحررية في العالم، هو موضوع الثورة الجزائرية. حـــاول هـــذا الجيل مساءلتها، وهو الذي لم يشارك فيها، مساءلة مباشرة جرئية وواضـــحة. وكانـــت "ياسمينة صالح " إحدى الأقلام النسائية التي عرضت لمثل هذه المواضيع وكأنها تكتـــب بلسان رجل. أحبت الجزائر كثيراً وأحبت لغتها، " أنا على الرغم من كل شيء أرفـــض أن تكلمني ابنتي باللغة الفرنسية، أتسمعين أيتها الجزائرية العنيدة، أرفض أن تخـــاطبيني بغير العربية "(1). وفي قولها أيضا: تحيا الجزائر(2).

لا يختلف اثنان حول رواية " بحر الصمت " في عدها واحدة مـــن الروايـــات التـــي أحدثت ضجة كبيرة بأفكارها وأسلوبها، داخل وخارج الـــوطن. مـــن خلالهـــا أدانـــت صاحبتها ونددت بأولئك الذين أقحموا في الثورة، أو أقحموا أنفسهم فيها دون اقتناع.

1- ياسمينة صالح : بحر الصمت ، دار الآداب، بيروت ،ط1 ، 2002 ، ص: 106.
2- المصدر نفسه، ص: 123.

ــ " أنا لم أكن شيئا، كنت رجلا قادته الأحداث إلى هنا. إلى هؤلاء الشهداء.. فوحـــدهم الشهداء هم الأبرياء من كل ذنب "(1).

ــ " حذرين الموت، وأنا أزحف على بطني خوفا من الموت "(2).

ــ ".. كنت أريد وطنية على مقاسي بالضبط، وكان ذلك جزءا من خيانة اقترفتهـــا فـــي حق نفسي في ليلة مدهشة "(3).

هكذا كانوا في الثورة، مات غيرهم في ميدان الشرف بينمـــا هـــم تشـــرفوا بعـــد الإستقلال بالنعم والامتيازات، يتاجرون في كل مناسبة تذكر بهـــذه المعركـــة الكبيـــرة بأرواح هؤلاء الأبرار، وفي كل مرة يكسبون أكثر، والفكرة نفسها تناولتها الكاتبـــة فـــي روايتها الثانية " وطن من زجاج " التي تتحدث عن أحلك أيام الجزائـــر المستقلة، قدمت حكاية أحد المجاهدين فشل في قتل أحد العملاء الذي تحول إلـــى مســـؤول كبيـــر بعـــد الإستقلال بينما هو همش و أصبح يعاني المرض والحسرة، كالذي حدث " لعمـــر" فـــي روايتها الأولى حيث جاهد و ناضل وسبق "السعيد" في تسلق جبال الثورة، لكنه همـــش بعد الإستقلال بل أدخل السجن، وخرج منه معلولاً حتى فارق الحياة.

"ياسمينة صالح" قلم جديد من الجيل الجديد الذي شهد على حقبة زمنية خطيرة فـــي الجزائر والأكثر دموية في تاريخها. احتلت مكانة في ظرف وجيز داخل المتن الروائـــي الجزائري المعاصر، فسطع اسمها في هذا العالم الرحب الواسع، و لعـــل هـــذه القفـــزة الأدبية الفنية للأديبة أو لجيلها شجعتها الجوائز التي رصدت لأحسن الأعمـــال الأدبيـــة، منها جائزة "مالك حداد" للروايـــة العربيـــة التـــي تشـــرف عليهـــا الروائيـــة "أحـــلام مستغانمي".وكانت إحداها من نصيب "ياسمينة صالح" على روايتها هذه، وكـــذا جـــائزة "عبد الحميد بن هدوقة". فتوسع هذا الفن و زادت مقروئيته. كما تعـــددت فيـــه أســـاليب التعبير. ولا ننسى في هذا الشأن جائزة "محمد ديب" للرواية المكتوبة باللغة الفرنســـية، ناهيك عما يروجه لها الإعلام الفرنسي الذي ساعد على تشجيعها منذ زمن مبكر "لتظهر

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 93.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 77.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 65.

أن الثقافة الفرنسية خلقت كتابا بارزين في الجزائر، وأن الاستعمار لم يكن كلـــه شـــرا، وأن ما زرعه الاستعمار من حضارة في الجزائر ــ حسب زعمه ــ قـــد أثمـــر هـــذه النماذج الأدبية الجيدة شعرا ونثرا "(1).

رواية الجيل الجديد إن صح نعته بهذا الاسم هي تجربة منفردة في المـــتن الروائـــي باللغة العربية لأنه يحيل على طرائق تعبير و تطور إبداعي فني و رؤية خاصة للعمـــل 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. أمـــا المضمون ساير الحركة اللغوية المتمردة على كل قانون قديم، ولم يهمل حتـــى أصـــغر الجزيئيات في حياة الناس والتي تهمهم في عوالمهم الداخلية " فـــإذا كانـــت اللغـــة قـــد تخلصت من أسرها، ومن محدودية الدال، وأصبحت نسيجاً في فضاء سميائي لا محدود، فإن المضمون هو الآخر قد تبنى جدلية عنف الطرح. ولم يعد أسير اللغة التـــي كانـــت رهينة مدلولات مرحلة تواطأ فيها المضمون في تشكيل خطاب موحـــد همـــه التبشـــير بأفكار موجهة إلى متلق كان هو الآخر أسير هذه الجدلية "(2). وغدا بذلك المتلقي أيضا "حرّا طليقا يسمو في أفق علوي من الوعي والمعرفة لا يقف عند حدود القراءة فحســـب وإنما ينقد و يؤول وينتج ويبدع ويكشف قدرة الإبداع عند المؤلف "(3).

النص إذا كان مفتوحا فإن " القارئ المتلقي ينتجـــه فـــي عمليـــة مشـــاركة، وهـــذه المشاركة ليست هي الاستهلاك، وإنما هي اندماج القراءة، والتأليف في عمليـــة دلاليـــة واحدة. بحيث تكون ممارسة القراءة اسهاما في التأليف، ناهيك بأن (النص) نـــوع مـــن (اللذّة)، بل إنه واقعة غزلية... "(4). إن هذه التجربة الروائية التي تبلورت عنـــد هـــذا الجيل أنعشت الحركة الروائية وخلفت أفقا جديدا متجاوزة السكونية والماضوية منغمســـة في التجريب، من خلال " اعتماد الخطاب على اللغة الجديدة التي تتخذ مـــن الانزيـــاح مرفأ لها، وهو الذي زاد من عنفوانه. وعليه فالخطاب الروائي الجديد من خلال هـــذا

1 ـ د. عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديثة بين الواقعية و الالتزام، مرجع سابق ،ص: 236.
2 ـ د.عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الحديث، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001 ، ص: 24.
3 ـ منذر عياشي: الأسلوبية و تحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ص: .71
4 ـ عدنان بن ذريل: النص و الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2000، ص: 18.

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 "(1).

لست 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 المميزة في الجزائر بعدما كـــان هـــذا الفـــن الإبداعي ممثلا بصوت واحد هو " أحلام مستغانمي". حيث تعاطت مـــع اللغـــة تعاطيـــا إبداعيا مبنيا على التجديد. وكتاباتها غير مقيدة بالزمان والمكان. واللغة عنـــدها 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 الإنفعالية.

2 ــ وضوح الأسلوب ومناسبته 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 وهو الغالب على النص والآخـــر يميـــل إلـــى العامية.

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

1 - عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، مرجع سابق، ص: 24.

6 ــ اعتمادها على علاقات التناص المتنوعة كالقرآن الكريم مثلا.

التأويل لا يجد ضالته داخل الروايات الكلاسكية لأنها لا تفســح المجــال للدراســة الواضحة المعمقة والتجريد هو الذي يعطي الرموز للرواية، هذه الرموز تظهر غامضة تحتاج إلى إمعان نظر وتفحص دقيقين مما يعطي المجــال واســعا لدراســة الخطــاب الروائي، الذي لا يمكن أن يحقق ضالته الفنية والجمالية والإبداعية بعيــدا عــن اللغــة، فتتحرر الدلالات من مدلولاتها الموضوعة أصلا في معاجم اللغة كما ذكر سابقا، وتقفــز اللغة على حواجز التمرد والتناقض والخروج على كل ما هو معتاد ســابقا، و تؤســس 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 يتخيلــه كل إنسان ويعيشه، لكن من الصعب إدراكه أو التعبير عنه رغــم هــذا الكــم والكيــف الكبيرين من الدراسات التي كتبت حوله عربية أم أجنبية كانت، وإذا كان الأسلوب سمة فردية خاصة فإنه لكل نوع أدبي أسلوبه الخاص، وعلى الرغم من أن هذا المصطلح أقر حديثا ونال حظا كبيرا من الدراسات إلا أن مكانته واضحة المعالم فــي تــراث النقــد والبلاغة العربية، ثم تناوله المحدثون متأثرين بالدراسات الغربية في هذا المجال.

وليس النص الأدبي كيانا في فراغ، وإنما هو يتصل بمنشئ، حاول الــبعض جعــل النص بصمة له، وحاول البعض الآخر عزله عنه، 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 ليكــون لها أصالة في هذا الربط من خلال مقولة الحال والمقام، رغم ذلك المد والجــزر الــذي وقع بينهما، إلا أنها تستعين بها، وأحيانا تتجاوزها في بعض المواطن.

الخطاب الأدبي هو مادة الأسلوبية وهدفها " والمقصود بكلمة خطاب فــي المفهــوم اللساني هو كل نص يأتي نتيجة لعمل إرسالي لساني يقوم به مرسل ما، ويكون موجهــا بطريقة حتمية إلى قارئ أو سامع (فعلي، متخيل)، يقوم بعمل التلقي والتفسير ... أمــا

كلمة الأدبي يطلق عليها جاكبسون كلمة " شعري" أي كل ما ينتمي إلى نظام خاص مـــن عمل اللغة وتحقيقها ويحمل وظيفة هي "الوظيفة الشعرية"، ويـــتم تحليـــل هـــذا النظـــام ودراسته من خلال مجموعة من التحديدات الشكلية التي يتكون منها النص "(1). وأورد المسدي تعريفا آخر له أقره بعض أعلام الفكر الأسلوبي بكونه: " خلق لغة من لغة، أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني "(2).

هذا الخطاب له خصوصيات أسلوبية وجمالية، كانت مادة للبحث عند معظـــم نقـــاد ودارسي الأدب، ومن هنا قامت الأسلوبية على دراسة مكونات هذا الخطاب وتحليلهـــا، ومدى تأثيرها في المتلقي، خاصة عندما تخرج عن إطارها المعيـــاري مســـتعينة بعلـــم 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 مقولـــة العـــدول هـــذه مؤكـــدة المستوى الإخباري والإبداعي في الأداء اللغوي، وبهذا يمثل قيمـــة تعبيريـــة أو منبهـــا أسلوبيا في مباحث التعريف والتنكير والحذف والـــذكر والتقـــديم والتـــأخير والإيجـــاز والإطناب والوصل والحروف وعلى وجه الخصوص الروابط منها، ويمثل معدل التردد أيضا منبها أسلوبيا آخر لا يقل أهمية عن المنبهات الأخرى في مباحث البديع كالطبـــاق 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 "(3).

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

1- جورج مولينيه: الأسلوبية، تر: د.بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط2، 2006، ص :20-21
2 - د.عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص: 117.
3 - د.صبحي إبراهيم الفقي :علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، ج2 ، دار قبالة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000 ، ص: 21.

مفهوم الأسلوبية

ذكر معظم النقاد والباحثين عدم وجود تحديد دقيــق للأســلوبية لأن هــذا النشــاط 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، مثــل النقــد الأدبي، والبلاغة، واللسانيات أيضا، " إذ يعود الالتباس بــين اعتبــار الأســلوبية مــن المعارف المختصـــة بذاتها وذلك مع كل من: م. أريفـــاي ودولاس وريفـــاتير. يقــول الأول: " إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من الليسانيات." ويقول الثاني: " إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني." وأما ريفــاتير فينتهــي إلــى اعتبــار الأسلوبية " لسانيات تعني بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصــوص"(1). وهذا التداخل يجر إلى الحديث عن صعوبة التفريف بينها وبين الأسلوب رغم اجتهادات الكثيرين، ثم أصبح التداخل في المصطلح بحد ذاته. " ومن الملاحظ أن علم الأسلوب قد يتخذ عدة مسميات مختلفة لدى بعض المؤلفين، فطورا يطلق عليه " فن الشعر" وطــورا آخر يسمى " سيميولوجية العمل الأدبي " كما تدرس بعض قضاياه الآن في نطــاق مــا يسمى " بنظرية النص "(2). الحديث كما سبق ذكره عن الأسلوب وكيف يكشــف عــن شخصية صاحبه وطريقة تعبيره المميزة يشير إلى أن الدراســة الأســلوبية " تســتهدف الكشف عن السمات المميزة للكلام عامة، ولفنون الإبداع القولي خاصة. وبهذا المعنــى فإن الدرس الأسلوبي وجد منذ وجدت الكتابة، فكل خطاب يتوفر على ملمح من ملامــح الأسلوب أو محاولة تمييز هذا الخطاب اللغوي من غيره من أساليب الكلام "(3). وقــد أعطى الكثير من الباحثين عدة مفاهيم للأسلوبية حديثا. إضــافة إلــى تلــك التعريفــات السابقة. يقول جاكبسون: " الأسلوبية بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مســتويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا "(4). ويقول شارل بالي: " تدرس

1 ـ د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 48 ـ 49.

2 ـ د. صلاح فضل:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، **النادي الأدبي الثقافي، جدة ، ط3**، ص: 166.

3 ـ د. بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطبع والنشر، ط1 ، الإسكندرية، 2000 ص: 104.

4 ـ د.عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 37.

الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي تدرس تعبيـــر وقـــائع الحساسية المعبرة عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية "(1). أمـــا إذا تناولناه عند العرب فهو عند المسدي " علم لساني يعني بدراسة مجال التصرف فـــي حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة "(2). وعند صلاح فضل هي وريث البلاغة. " وإذا كان احتفاء البلاغة التقليدية من الدراسات الإنسانية قد ترك فراغا كبيرا فإن علـــم الأسلوب هو الذي تقدم لملء هذا الفراغ "(3). وعدنان بن ذريل يعرف الأسلوبية بأنهـــا "علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطـــاب العـــادي أو الأدبـــي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميزه عن غيره ..(4).

يذكر منذر عياشي بأن " الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظـــام الخطـــاب ولكنهـــا ـــأيضا ـــ 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 الأسلوبية ليس حكرا ـــ هو أيضا ـــ على ميدان تعبيري دون آخر.

" ولكن يبقى صحيحا، أن الأسلوبية علم يرقى بموضوعه، أو هو يعلو عليه لكي يحيلـــه 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 نصًا، فخطابا، فأجناسا. ولذا كانـــت الأســـلوبية (جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب) كما عبر سبيتزر عن ذلك "(5).

نخلص في الأخير إلى أن الأسلوبية مصطلح ظهر في العصر الحديث، يدع ما يحيط بالنص، ويلج إلى داخل مكوناته، وعناصره الجوهرية، وذلك للوصول إلى فهم أعمـــق لحقيقة النص من خلال دراسة اللغة عبر الانزياحات اللغوية والبلاغية، فأمام المتحـــدث أو الكاتب مادة لغوية ضخمة ومتعددة يتكلم بها ويكتب فيها، فاختياره للكلمات

1 ـ منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص: 31.
2 ـ د.عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص:.56
3 ـ د. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، مرجع سابق ، ص : .206
4 ـ الفكر العربي المعاصر،عدنان بن ذريل، الأسلوبية، ع: 25، سنة 1982، ص: .249
5 ـ منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص: 27.

والتراكيب مما يؤثره عما سواها لأنه يجد فيها أكثر تعبيرا عن أفكاره ورؤاه، وأعمــق تأثيرا في المتلقي، فالأسلوبية كيفية القول أو الطريقة التي استخدمت فيها اللغة، ومــدى 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 حيــث النحــو والصــوت واللفظ، وحسب وظيفة اللغة، أو حسب ميزاته اللغوية والوظيفية معا.

وإذا أردنا أن نحدد المقصود بعلم الأسلوب اللغوي 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 مــن أدب، وشعر، ورواية... وهذا مايميز 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 يكــون قــادرا علــى تحليــل العلاقات الوثيقة بين السمات اللغوية، وبين الظواهر الاجتماعية المتعلقة بها.

أهمية التحليل الأسلوبي:

ــ الغوص في مضمون النص وتفصيله إلى عناصر يكشف مظاهر الجمال فيه والتــي تشد الانتباه وتميل الأبصار.

ــ يساعد على الإبداع من خلال الوسائل التي يزود بها الكاتب، فتتوسع رؤاه وملامــح تفكيره.

ــ يساعد على قراءة ما وراء السطور ألفاظا كانت أم سياقا من مغرى ومعان، ينطــوي عليها النص، وبالتالي لا تنحصر مهمته على إصدار الأحكام فقط على العمــل الأدبــي، 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 معــان مختلفة، والمعاني ذات الترتيب المختلف لها تأثيرات مختلفة "(1).

1 ـ د. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ،مكتبة الآداب، القاهرة، 2002، ص: 44.

الـــــفـــصـــل الأول

أسلوبية بنية النص المسرود

الأسلوب عند العرب القدامى والمحدثين وعند الغربيين.
الأسلوب من زاوية المنشئ والمتلقي والخطاب.
من عناصر الشخصية المؤثرة في الأسلوب.
البلاغة والأسلوبية.

مفهوم المنهج النقدي :

لقد تقدمت المناهج النقدية في عالمنا العربي تقدما ملحوظا وإن لم تكن قد وصلت إلى المستوى الذي وصلت إليه أوروبا، بيد أن نقاد العرب شغفوا بها وأخذوا بلجامها في دراسة وتحليل وتقويم النص الأدبي .

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 تركك على طريق ناهجة ، أي واضحة بينة (1). و" النهج الطريق الواضح. والجمع، نهوج ونهاج، وهو المنهج، والجمع مناهج "(2).

إن هذه المعاني التي قدمتها المعاجم والقواميس اللغوية تحيل على الخطة والطريقة والهدف والسير الواضح والصراط المستقيم. ويعني هذا أن المنهج عبارة عن خطة واضحة الخطوات تنطلق من البداية نحو النهاية. وينطلق 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) النقد بأنه " الذي يعني بدراسة الأعمال بمدخل شكلي على أنها مصنوعات جمالية، وهذا يعني استبعاد الاهتمامات الخارجية، وهوعالم من الخطاب منفصل عن الأدب، وهو خاضع لمعايير وأطر النقد الصوري "(3). وهذا التعريف 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.

1 ـ ابن منظور: لسان العرب، مجلد14، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، ص: 36.
2 ـ ابن دريد: جمهرة أشعار العرب، ج 1، تح ، تق: د. رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987، ص: 498.
3 ـ د.عبد الرحمن عبد الحميد علي: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، 2005، ص: 210.

معتمدا على التصور النظري والتحليل النصي التطبيقي.

وحدد له الدكتور صلاح فضل 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).

تعريف الأسلوب لغة:

المتصفح لمعاجم اللغة العربية القديمة لا يكاد يلمس في طياتها أي تطور في مادة أسلوب. إذ ورد في جمهرة أشعار العرب لابن دريد: " 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 "(2).

كما استعملت هذه الكلمة للدلالة على نسق مستقيم على هيئة السطر تزرع فيه أشجار النخيل " 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 "(3). ولا يختلف هذا التعبير عما جاء في القاموس المحيط: " سلبه سلبا وسلبا، اختلسه. والأسلوب الطريق، وعنق الأسد، والشموخ في الأنف "(4).

" وتسلبت المرأة: إذ لبست السلاب، وهي ثياب المأتم، والأسلوب: الفن "(5).

وورد في باب آخر: " سلبه ثوبه، وهو سليب، وأخذ سلب القتيل، وأسلاب القتلى،

1- ينظر: د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر دار الأفاق العربية، القاهرة، ص: 9.

2 - ابن دريد: جمهرة أشعار العرب، ج1، مرجع سابق ، ص: 340 - 341.

3 - ابن منظور: لسان العرب، مجلد7، مصدر سابق، ص: 225.

4 - الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت ،لبنان، ص: 110-111.

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

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 "(1). 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 "(2).

من خلال هذا التعريف اللغوي لكلمة أسلوب وجد له علماء اللغة بعدا ماديا " يمكن أن نلمسه في تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتبطت في مدلولها بمعنى الطريق الممتد، أو السطر من النخيل ومن حيث ارتباطها بالنواحي الشكلية كعدم الالتفات يمنة ويسرة"(3). وبعدا فنيا يتمثل في ربط هذه الكلمة: " بأساليب القول وأفانينه كما نقول: سلكت أسلوب فلان: أي طريقته وكلامه في أساليب حسنة "(4).

مفهوم الأسلوب عند العرب القدامى.

في تراثنا الأدبي تظهر ملامح الأسلوبية، وبداية من خلال التعريف المتداول للبلاغة بأنها " مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته " فمقتضى الحال يدل على تعدد وتنوع في الأساليب المستخدمة 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 فالأسلوبية والبلاغة تنظران بأنه في اللغة طرقاً 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 بلغتها،

1 ـ الزمخشري: أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004، ص: 304.
2 ـ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط ،ج1، تح: مجمع اللغة العربية، دار الدعوة، تركيا، 1989، ص: 441.
3 ـ د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: 13.
4 ـ المرجع نفسه، ص: 13.

وبيانها وفصاحتها، ويتبارون في ذلك، فوقفوا أمامه منبهرين حائرين عاجزين، لا يقدرون على مجاراته بل لا عهد لهم بمثله من قبل، ويفعل في قلوبهم فعل السحر، هذا باعتراف أعداء القرآن من أهل الفصاحة والبيان، فإذا كانت الحروف نفسها والألفاظ نفسها بل كثير منها مما تتداوله الألسنة واللغة هي اللغة، فما الجديد في ذلك؟ الجديد في النسج والتركيب وطريقة النظم " الأسلوب".

يلي 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 ص ــ الذي أوتي جوامع الكلم، حيث روي عنه ــ ص ــ : " أنا أفصح العرب بيد أني من قريش " (1). ويتجلى فهمه للأسلوبية، والعلاقة بين المتفنن والمتلقي في قوله: " أمرنا أن نكلم الناس على قدر عقولهم" (2).

إذا لم يبق مفهوم الأسلوب 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.

قدم ابن قتيبة محاولة في إعطائه مفهوما لكلمة الأسلوب ، 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 تخصيص 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

1 ـ ذكره 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.

2 ـ أخرجه الديلمي: الفردوس في مأثور الخطاب، ج1، تح: السعيد بن بسيوني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1996، ص: 398.

حتى يفهمه بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء ويكنى عنه، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وكثرة الحشد، وجلالة المقام "(1). بمعنى أنه توغل في ذات الأسلوب: "فقد ربط بين كيان الأسلوب، والطرائق الفنية التي يسلكها المريدون في أداء معانيهم، بحيث يكون لكل مقام مقال"(2).

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 "(3).

ربط هنا ابن " قتيبة بين صناعة الأسلوب والطريقة التي يؤدي بها المعنى، وهو متجه ابن الأثير في محاورته لشعر جرير والفرزدق "(4). كما ربط أيضا بين الأسلوب وشخصية الأديب في استثمار قدراته الفنية في هذا المجال. أما الخطابي ربط 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 ما كان ببابه 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

1 ـ د.محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 13 ـ 14.
2 ـ د.عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002، ص: .106
3 ـ د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص:.15
4 ـ د.عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وبلاغة الدوائر الثلاثية، مرجع سابق، ص: 107.

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 .

" وتحدث 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 الثاني. أما " الأسلوب من وجهة نظر حازم 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 " (3).

أما الآمدي تناول شعر أبي تمام ونقده فوقف على استخداماته اللغوية المناسبة التي كان يوظفها من استعارة وتجنيس وغيرهما، وكان نقده قائما على الانحراف الأسلوبي، ولذلك تميز أسلوبه عن الآخرين من الشعراء " فكيف وبدائعه مشهورة ومحاسنه متداولة ولم يأت إلا بأبلغ لفظ وأحسن سبك "(4).

أظهر 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

1 ـ د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 16 ـ 17.
2 ـ ينظر ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج2، المكتبة العلمية، ص: 360 ـ 441.
3 ـ د .عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، مرجع سابق، ص: 107.
4 الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2006، ص: 310.

العرب ويتقنونها أيم إتقان، 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 نبين أنه ليس من باب السجع، ولا فيه شيء منه، وكذلك ليس من قبيل الشعرلأن 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 " قل لئن اجتمعت الجن والإنس على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا "(2).

الأسلوب عند ابن رشيق صفة من صفات الكلام الفنية التي تميزه وتحيل إلى فرادته.إذ 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، ومجّته المسامع، فلم يستقر فيها منه شيء "(3).

"العلوي" لا يفرق 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 وجوبا إذا

1 ـ د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 18.
2 ـ سورة الإسراء، الآية: 88.
3 ـ ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ج1، تح: د. النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي القاهرة، ط1، 2000، ص: 412.

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..." (1) ونفهم من هذا الحديث أن الأسلوب يتشكل من العلاقات النحوية من حيث تركيب الجملة شعرية أم نثرية كانت، تنتظم في طريقة خاصة.

وسط هذه المفاهيم المعروضة ربط الزمخشري " بين الأسلوب والطاقات الكامنة فيه، ملاحظا وجود تنوعات لغوية ــ لا تقوم على أساس فردي ــ في الأسلوب. وهذا ما يمكن أن نلحظه بوضوح في حديثه عن خاصية أسلوبية أطلق عليها البلاغيون تسمية الالتفات"(2). 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 "(3). كما تطرق إلى أسلوب التمثيل لأنه أحد ميزات الأسلوبية باعتباره واحدا من الوسائل التي تقرب المعنى إلى الذهن وتبرزه بصورة جلية. ثم جاء "السكاكي" وسار على نفس النهج السابق 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، " كما نجده أيضا يربط بين معنى الأسلوب وخاصية أخرى في التعبير " الأسلوب الحكيم " وهي خروج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر بما يحويه

1 ـ د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 19 ـ 20.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 20.
3 ـ المرجع نفسه، ص: 21.

من أفانين بلاغية بحيث يواجه المخاطب بغير ما يتوقع "(1).

ووضع ابن الأثير أيضا 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، وأخرجه في ضروب الأساليب، وكذلك فعل جرير، فإنه أبرز من هجاء الفرزدق كل غريبة، وتصرف فيها تصرفا مختلف الأنحاء "(2).

ومما 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، 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.

وأدرك عبد القاهر الجرجاني تعدد الأساليب في لغة الضاد من خلال كتابه " دلائل الإعجاز" فترك 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 "(3).

يعلق الدكتور محمد عبد المطلب على مصطلح الاحتذاء بأنه ليس معناه " فقدان الشخصية أو القصد الفردي في العملية الإبداعية، بل إن عبد القاهر يؤكد على عملية

1 ـ ينظر: د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، المرجع نفسه، ص: 22.

2 ـ ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تق و تع: د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة القاهرة، ص: 343.

3 ـ عبدا لقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة ط 3، 1992، ص: 468 ـ 469.

الوعي في تركيب الأسلوب عندما يتحدث عن الاستعارة، وإن منها نوعا لا يعرفـــه ولا يصل إليه إلا ذووا الروحانية والأذهان الصافية والعقول النافذة والطباع السليمة "(1).
وما قاله أن الأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه هو مفهوم " يرتبط تنظيرا وتطبيقا بمفهومه للنظم من حيث كان نظما للمعاني وترتيبا لها "(2).

النظم إذا انسجام وتلاحم في صورة أنيقة تناسب الذوق في غاية إبداعها، 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 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 .

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 "(3).

قبل الجرجاني كان الجاحظ يرى في الصياغة مقوما حقيقيا في الأدب، لتكون في صحة الطبع وجودة السبك، لأن الشعر في رأيه صياغة وضرب من النسج، وجنس من التصوير.

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

1 ـ د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 23 ـ 24.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 25.
3 ـ د. 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.

المنظوم بعضه ببعض.

يعرف ابن خلدون الأسلوب قائلا: "عبارة عن المنوال الذي تنسج 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"(1). ويخلص إلى القول 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 "(2).

ابن خلدون ينظر 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:

1ــ 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 وبناء هذه التعابير، التي هي 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 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 "(3).

2 ــ يثبت ابن خلدون الصلة الوثيقة بين التفكير والتعبير بحيث لا يمكن الفصل بينهما ،

1 ـ ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 2002، ص: 589.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 589.
3 ـ د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 32.

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 "(1).

3 ــ تنوع الموضوعات يؤدي إلى تنوع الأسلوب، " فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة "(2).

فأسلوب النثر يختلف عن أسلوب الشعر، وأسلوب الفخر يختلف عن أسلوب الذي هو أقرب إلى الشدة والحماسة، والاعتزاز غير أسلوب الغزل الذي يفيض رقة وحنانا وحبا. فهو يربط " بين الفن ــ أو النوع الأدبي ــ 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"(3).

" 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 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 "(4).

فابن خلدون قدم في هذا القول مفهوما للأسلوب من خلال الشعر والنثر المتميزان عن

1 ـ ينظر: د.علي أبو ملحم : في الأسلوب الأدبي، دار مكتبة الهلال، بيروت، 2008، ص: 11.
2 ـ ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، مرجع سابق، ص: 589.
3 ـ د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 33.
4 ـ ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، مرجع السابق، ص: 586.

بعضهما البعض من خلال التشكيل اللغوي والبناء العروضي كما ربط الأسلوب بالمرسل والمرسل .

4 ــ قوة الأسلوب وجماله تكمن في حسن اختيار التراكيب الصحيحة السليمة 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 "(1).

الأسلوب في نظر ابن خلدون يشكل مع القدرة اللغوية قوة جذب، تمكن الإنسان من التعبير عما يختلج في نفسه بواسطة جمل جديدة وفي مناسبات مختلفة " ويسمي تشومسكي هذه الملكة "المعرفة اللغوية "(2). فالأسلوب إذا لا يأخذ شكله الصحيح الكامل إلا إذا كان التركيب اللغوي تاما .

5 ــ دقة تحديد مفهومه للأسلوب " ومن الواضح أن هذا المفهوم التركيبي الدقيق للأسلوب إنما هو اصطلاحي لا لغوي ويسبق بقرون دخول الأسلوب في المصطلح النقدي الأوروبي"(3). فكان " أكثر وضوحا ووعيا بمجالات المصطلح ومفهومه "(4).

تراثنا فيه من الإشارات والنظرات وبعض الدراسات مما يشكل نواة لأسلوبية عربية، وبذلك فالذهنية العربية متشبعة بروح التطبيق، والنص عندهم 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 عند العرب المحدثين

ــ تباينت تعريفات نقاد العرب المحدثين للأسلوب، فمنهم حافظ على الموروث القديم لا يضيف عليه شيئا أو يزيد عليه فكرة، ومنهم من احتك بالغرب وتأثر بدراساته ووفى له مخفقا أم ناجحا فيما نقل، وفريق آخر مزج بين الاثنين معا محاولا التوفيق بين

1 ـ د. سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، مرجع سابق ، ص: 59.

2 ـ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 32 .

3 ـ د. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص: .108

4 ـ د. سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، مرجع سابق ص: 58.

ما هو قديـــم (الموروث البلاغي والنقدي واللغوي العربي) وبين ما هو جديد (الدراسات الغربية الحديثة)

*أمين الخولي:

أصل أمين الخولي لهذا الفن من خلال كتابه " فن القول. " وكان من الفريق الثالـــث الذي سبق الحديث عنه. فهو يتوق ويدعو إلى الجديد لكنه لا يرفض القديم ولا يلغيـــه أو يعطله، بل يدعو إلى تجديد البلاغة التقليدية. معتمدا في ذلـــك علـــى "كتـــاب المؤلـــف الإيطالي (لباريني)، (الأسلوب الإيطالي) وهو كتاب يعرض البلاغة الأوروبية التقليدية في ثـــوب جديد، وفـــي ضوء المفاهيم الرومانسية "(1) و تتجلى رغبته في أن " يظل فن القول وجدانيا روحيا ذوقيا، أساسه شيئ ليس في الكتب، وميدانـــه ملكـــوت الســـموات والأرض، وحظة من العلم ما يبصر بالنفس ويسدد الحس ويستشف الهمس "(2)، هادفـــا إلي تطوير الدرس البلاغي والخروج به إلي الدراسات الأسلوبية الحديثة، لينتقل بحـــدود الجملة واللفظ إلي الخطاب الأدبي.

*محمد مندور :

يرى أن الأساليب الأدبية تختلف عن غيرها من الأساليب الأخـــرى، فـــاللفظ عنـــده يشكل أهمية بالغة، وهو لا يقصد إلى تحديد الدلالة فيه أم اقتصار على المعنـــى الـــذي يؤديه بل يقصد لذاته "إذ هو في نفسه خلق فني "(3). ولتحديد هذه الفـــروق يمكـــن أن نضرب المثال التالي "وقد انتعلت المطي ظلالها ، فقد قصد بهذا الأسلوب خلق صـــورة رائعة لا إلى أداء فكرة، وكان بالإمكان توصيل الفكرة بمستوى أسلوب غير أدبي كـــأن يقول: حان وقت الظهيرة "(4). وقدم علي الجارم ومصطفي أمين تعريفا لا يخرج عـــن دائرة تعاريف الدراسات العربية القديمة، فهو عندهما " معنى مصوغ في ألفاظ مؤلفـــة على صور تؤثر في النفوس، مقسم إلى أسلوب علمي منطقي وواضح، وأسلوب أدبـــي حافل بالصور البيانية والمحسنات البديعية، تنقل المعنى في صورة حسية، وتصل

1 ـ د. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد الحديث، ج1، هممة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص: 145.

2- المرجع نفسه، ص: 145.

3- المرجع نفسه، ص: 145.

4 ـ المرجع نفسه، ص :145 .

المحسوس في صورة معنوية، وأسلوب خطابي يعج بـــالتكرار والمترادفـــات وضـــرب الأمثلة "(1).

أحمد الشايب :

يعتبر كتاب الأسلوب الذي ألفه أحمد الشايب " من أكبر المحـــاولات فـــي دراســـة الأسلوب والبحث في مجالاته، وقد كان هذا المؤلف ثمرة خبرة طويلـــة فـــي معايشـــة البلاغة والنقد القديمين، مع الاطلاع على بعض ألوان الثقافة النقدية الأجنبية "(2). وحقق إلى حد مرض حلم تحويل البلاغة العربية العجوز إلى علم أسلوب فتي وحـــديث، وقـــد كانت 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 وسع أفقه ودقة تفكيره فأثمر هذا المزج بين بعدي الموروث القديم، ومـــا عرفه عن النقد الغربي الحديث والوافد في ثقافتنا، علم أسلوب أصيل تتجاوز فيه تجاوزا فاعلا خلاقا عناصر الموروث وما توصلت إليه النظرية الأسلوبية الحديثة.

وقد أثار قضية جدلية كثيرا ما انتشرت مع فئة كانت ترى الأسلوب هـــو العنصـــر اللفظي الذي يتألف من الكلمات والجمل والعبارات " إذا سمع الناس كلمة أسلوب فهمـــوا منها هذا العنصر اللفظي الذي يتألف من الكلمات فالجمل والعبارات، وربمـــا قصـــروه على الأدب وحده دون سواه من العلوم والفنون، وهذا الفهم ــ على صـــحته ــ يعـــوزه شئ من العمق والشمول ليكون أكثر انطباقا على ما يجب أن يؤديه هذا اللفظ من معنـــى 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 معنـــوي، انـــتظم 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 الـــروح، ومعنـــى هـــذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن تكون ألفاظا منسقة، وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو

1 ـ ينظر: علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ديوان المطبوعات الجامعية، ص: 12- 13- 16.
2- د . محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص : 92.

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).

وبعد مد وجزر قدم الشايب تعاريف كثيرة 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 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"(3). 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 الكلام الذي يعبر عن العقل و العاطفة "(4).

ووضح أحمد أمين الأسلوب بأنه " هو نظم الكلام والطريقة التي يعبر بها عن أفكاره وخلجاته النفسية و أحاسيسه، وكلما تعددت المستويات اللغوية تعددت مع الأساليب

1- أحمد الشايب: الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط5، ص: 40.
2- المرجع نفسه، ص: 40 -41.
3 - المرجع نفسه، ص: 46.
4- المرجع نفسه، ص: 12 - 13.

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"(1). ويقول 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 "(2).

صعوبة تحديد مفهوم الأسلوب :

راود الغربيين شعور كبير وصعب في تحديد الأسلوب تحديدا دقيقا، وتعددت تعريفاته، وتناوله العديد من الباحثين من زوايا مختلفة يصعب إيجاد صيغ مشتركة بينها فقال" لامار": " الأسلوب أصعب ملكات الإنسان تحديدا "(3). وقال بيار جيرو: "مضمون كلمة أسلوب واسع جدا. وهو عندما يخضع للتحليل يتناثر غبارا من المفاهيم المستقلة "(4). 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 "(5).

مفهوم الأسلوب عند الغرب:

وردت معان كثيرة حول كلمة أسلوب ***STYLE*** وصعب على كل دارس أو ناقد إعطاءها تعريفا واحدا محددا. حيث أصبحت متداولة في المجالات الحياتية اليومية ناهيك عن توظيفها في الفن، فنجدها موظفة في السياسة والموسيقى والفن ... ثم أصبح

1 - أحمد أمين: النقد الأدبي، طبعة أنيس موفم وحدة الرغاية، الجزائر، 1992 ، ص: 74 - 75 - 83 .
2 - شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب القاهرة، ط3، 1996، ص: 12.
3 - د.علي أبو ملحم: في الأسلوب الأدبي، مرجع سابق، ص:.5
4 - بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، ط2، 1994، ص: .10
5 - مجلة كتاب الرياض، ع: 60، مؤسسة اليمامة الصحفية، السعودية، ديسمبر،1998، ص .38

يميز بين عدة أساليب، بين الأسلوب الشفوي والأسلوب الكتابي، وبين الأسلوب الجيد والأسلوب السيئ، فكثرت التساؤلات وتعددت التأويلات، كل ينظر إليه من زاوية معينة، وعليه ظهرت عدة أسلوبيات، لذلك سمى " سعد مصلوح" هذا النمط من الدراسات "بالأسلوبيات"(1). 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 تفحصه للنص الأدبي. " وقد شكك "ب ــ كري" ***B- GRAY*** في هذا السبيل كله من المفاهيم الأسلوبية في مونوغرافيا تنفي وجود الأسلوب "(2).

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 يبذلها الدارسون الأسلوبيون، 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 "(3). لذلك لو تصفحنا هذا المصطلح (الأسلوب والأسلوبية) لوجدناه يفوق العشرين تعريفا.

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"(4). وقال أيضا: " إن المعارف، والوقائع، والمكتشفات تنتزع بسهولة وتتحول وتفوز إذا ما وضعتها يد ماهرة التنفيذ. هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان. أما

1 ـ د. موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص: 21.
2 ـ هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، منشورات دراسات سال، ط1، الدار البيضاء، 1989، ص: 51.
3 ـ د. موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، مرجع سابق، ص: 21.
4 ـ بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق ، ص : 36.

الأسلوب فهو الإنسان نفسه. ولذا لا يمكنه أن ينتزع أو يحمل أو يتهدم "(1).

قيلت هذه العبارة في القرن الثامن عشر للميلاد ومعناها أنه لكل إنسان طريقة تميزه عن الآخرين في نسج النصوص شعرية كانت أم نثرية، " ولكن العبارة شاعت وتناقلها الكتاب، وتأثرت بمفاهيم العصر، فأصبح معظم الناس يفهمون منها أن الأسلوب هو مرآة الشخصية أو الخلق "(2). 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(3). لذلك يشير جون " ميري " 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 "(4). وقد حاذ كثير من علماء الأسلوب هذا الاتجاه ولم يبتعدوا عن جوهر هذا التعريف فيقول " ***F – L lucas*** . " في كتابه " الأسلوب " " ***STYLE*** " مشيرا إلى تعريفه للأسلوب بأنه يعني: "بداية الرجل في طريق الكتابة. ثم يقول: إنه يعني عامة طريق الرجل في التعبير: كتابة أو مشافهة "(5). 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 "(6).

ويقول أفلاطون: " الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية "(7).

---

1 – بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 37.
2 - شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص:11.
3 - ينظر: د. شوقي علي زهرة: الأسلوب بين عبد القاهر الجرجاني وجون ميري، مكتبة الآداب، القاهرة، ص: 41.
4 - المرجع نفسه، ص: 41.
5 - المرجع نفسه، ص: 43.
6 - د. بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، مرجع سابق ، ص : 104.
7 - بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص : 37.

ويقول أيضا سينيك: " الخطاب هو سمة الروح "(1).

ويقول دالامبير: " يقال في الأسلوب إنه أوصاف الخطاب الأكثر خصوصية، والأكثر صعوبة والأكثر ندرة، والتي تسجل عبقرية أو موهبة الكاتب أو المتكلم "(2).

وقال 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 "(3). 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 "(4). ويعكس الأسلوب كذلك ظروف الأمة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وكذا خصائصها المميزة وتقاليدها الخاصة التي تميزها عن غيرها، كالأساليب المعمارية الإغريقية والرومانية وغيرهما.

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

1 - بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص:.37
2 - المرجع نفسه، ص :.37
3 - المرجع نفسه، ص: .37
4 - المرجع نفسه، ص: 37.

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 يرسم "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 غالبا إلى قصد محدد من مؤلف النص، وفضلا عن ذلك يمكن أن يضاف للمؤلف تأثير يقوم به النص كالتأثير الجمالي "(6). 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 " (7).

ويعرف ريفاتير الأسلوب بأنه:" هو كل شكل دائم علق به صاحبه مقاصد أدبية "(8). 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 "(9). وهذا الحديث يوحي بديمومة الشكل وفي النهاية تتعدد

1 - د.نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص: 132 - 133.
2 - بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 139.
3 - المرجع نفسه، ص: 139.
4 - المرجع نفسه، ص: 140.
5 - المرجع نفسه، ص: 141.
6 - د. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص: 135.
7 - المرجع نفسه، ص: 135.
8 - المرجع نفسه، ص: 136.
9 - المرجع نفسه، ص: 136.

تأويلات الخطاب السردي كلما تصفحه قارئ.

ويترسم " 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..."(1).

نقف هنا على ما كان يراه " دي لوفر " إلى صعوبة التمييز بين أساليب الكتاب خاصة أولئك الذين يكتبون في اتجاه أدبي واحد، 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"(2).

ويقول "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 تأمل حول الأدب. إنه الجزء الخاص لما هو شعائري وهو يبزغ انطلاقا من أعماق الكاتب الأسطورية ... إنه الصوت الزخرفي لجسد مجهول وسري" (3)، 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 "(4).

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

1 ـ د: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص: 143.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 138.
3 ـ رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم حشفة، مركز الإنماء الحضري، ط1، 2002، ص: 17 ـ 18.
4 ـ المرجع نفسه، ص: 18.

القول أو طريقة التعبير"(1)، التي عُرضت لها تعاريف كثيرة سابقا.

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 "(2). ويمكن أن نرجع صفات الأسلوب إلى:

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

1ــ وضوح الفكرة (جلاء الفكرة) : 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 يتأتى 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 ...

وبهذا لا يرقى الكاتب أن تصدر منه فكرة أو كلمة أو جملة تقلق الناس، وتجدهم يبحثون جاهدين عن مفاتيح حل غوامضها، ولا يفهمونها إلا بعد إتعاب الفكر وكد خاطر "ولذلك رأى معظم الدارسين عدم جواز القانون الذي ارتجله أبو تمام في فن البلاغة

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

2 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 185.

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

1– 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 "(5)، 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

1 ـ ابن رشيق القبرواني: العمدة، ج1، مرجع سابق، ص: 214.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 211.
3 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 187.
4 ـ ينظر: الآمدي : الموازنة بين أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ص:213 .
5- أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 190.

بالصكوك التجارية أو القانونية، خاليا من الروح الفنية تقرؤه محكما دقيقا ولكنك تشعر بعقم وملاله "(1). 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 – الترادف ويدل 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 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 "(2).

ج 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 "(3). ويقول 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"(4).

03 – الجلاء ووضوح التراكيب:

يكون بمطابقة الأسلوب لإدراك القارئ، ويبدو في صور كثيرة من الرقة والجزالة أوالسهولة والصعوبة حسب المعاني التي تؤديها العبارات. وهذه بعض المعاني التي تفيد

1 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 190 .
2- المرجع نفسه، ص: 189.
3 ـ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح وضبط النص: د. مفيد قميحة والأستاذ محمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 2005، ص: 21.
4- ابن رشيق: العمدة، ج1، مرجع سابق، ص: 321.

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 يكون 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.

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.

الأسلوب 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 القوالب قد صنعها المجاز وغيره. 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: (1)

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا * بأنني خير من تسعى به قدم
أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي * وأسمعت كلماتي من به صمم
أنام ملء جفوني من شوا ردها * ويسهر الخلق جراها ويختصم

أو في عتابه لسيف الدولة حينما قال: (2)

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

لو غاص القارئ أو السامع بين هذه السطور لوجدها غنية بالأفكار والصدق والروعة والسحر، 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.

1 ـ عبد الرحمان البرقوقي، شرح ديوان المتنبي: ج2، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2002، ص: 1010.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 1009.

2 ــ تحاشي الكلمات الضعيفة، وحشو النص بها يضعف أثرها في النفس.

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

ب ــ قوة التركيب: وهي الدلالة على المعاني والكلمات المهمة بوسيلة أخرى ليست صوتية، وذلك بوضع كلماتها بحيث تكسب عناية وانتباه القارئ. حتى إنه " عندما سئل بعض البلغاء: ما البلاغة؟ فقال: قليل يفهم، وكثير لا يسأم.

– وقال آخر: البلاغة إجاعة اللفظ، وإشباع المعنى.

– 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 الغرض

1 - أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 196.

2 - ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، مرجع سابق، ص: 382 - 383 - 384.

3 - الجاحظ: البيان و التبيين، ج1، تق: وشرح د.علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت لبنان، 2002، ص: 91.

بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف"(1).

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 "(2).

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 يزيدا في قوتها.

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

الأسلوب من زاوية المنشئ:

أ- بين الأسلوب وانفعالات المنشئ:

لما عرف النقاد الأسلوب في البداية ربطوه بالمخاطِبِ (المرسِل الباث) حتى يصير هناك تلاحم قوي بين الباث وأسلوبه ولا يمكن أن نفصل 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

1 ـ الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ص:310.
2 ـ علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص:9.
3 ـ ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، مرجع سابق، ص: 400.

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 "(1).

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 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 "(2)، ويدل 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" (3). 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:

ــ 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 بشجاعته،

1 ـ د .عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب ، مرجع سابق، ص: 63 ـ 64.
2 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 40.
3 ـ المرجع نفسه، ص: 134.

وحاتم الطائي بكرمه، وعمر بن خطاب – رضي الله عنه – بعدله، ومعاوية بن أبي سفيان بدهائه ، والحجاج بن يوسف بجبروته. وإذا كان الاختلاف في هذه العناصر فلا شك أن مظاهره تظهر هي الأخرى في الأدب، فالأديب عندما يصدق في تصوير شخصيته من كل جوانبها تجربة ونزعة واتجاها ومزيجا، يكون في النهاية قد نسج لنفسه أسلوبا متميزا تفكيرا وتصويرا وتعبيرا. ولذلك تكثر الأساليب وتتعدد " فالجاحظ ــ مثلا ــ كاتب متعمق مستقص يلح وراء المعاني 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 لايهجم 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 احمد 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).

الأسلوب مرآة عاكسة لشخصية الإنسان فنيا وطبيعته، فهو الرجل كما قال بيفون: " وهكذا تنزل نظرية تحديد الأسلوب منزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبئات شخصية الإنسان ما ظهر منها في الخطاب وما بطن، وما صرح وما ضمن، فالأسلوب جسر

1 - أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 128.
2 - المرجع نفسه، ص: 129.

إلى مقاصد صاحبه من حيث إنه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجوديه مطلقا"(1). وكل باث يختلف عن غيره من المنشئين الآخرين بحيث هو يتمتع بمجموعة من الصفات ــ التي سبق الحديث عنها ــ تعبر 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 "(2) وهذا 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 تقليه على النفس لا تستحق عناية، ينصرف عنها الناس إلى أصلها الأول وبه يكتفون"(3).

وهنا نقف عند تأثر المنشئ بغيره، ويحاكيه في النوع الأدبي لأن هؤلاء المتأثر بهم كتاب، تركوا بصمة كبيرة لا تمحى في قوة أدبهم وبراعة أسلوبهم، كالجاحظ وعباس محمود العقاد والمنفلوطي وغيرهم، ولكن ذلك لا يمنع المنشئ من الاعتماد على نفسه ، والتفرد بأسلوبه الشخصي 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 وقْفٌ عليه، وكأن صاحبها مالك لها"(4). 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 المعنى 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. ولكل فرد

1 ـ د. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص: 13.
2 ـ محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1989، ص : 23.
3 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص : 134.
4 د. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق ، ص: 13.

طريقته الخاصة في بناء الجمل والربط بينها، فهو يستعمل بعض الصيغ دون بعضها الآخر، أو يستعمل أدوات معينة دون أخرى "(1). 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 أن تتناول 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 – 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 القضاة، وهكذا أهل سائر المهن"(3). 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)

في عملية الخطاب يكون التفاعل 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 وخِطَاب. الكاتب يعبر عن ذاته ومشاعره، إنشاءه من نفسه، وأعماقه، لكنه لا يكتب لها، وإنما لغيره. " وإذا كانت عملية الإنشاء تقتضي

1 ـ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص: 23.
2 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 135.
3 ـ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص: 24.

وجود منشئ – وهو أساسها – وأثرا أدبيا يظهر ما في نفس صاحبه من أفكار ويعكس شخصيته الإنسانية.. فإنه لابد من متلقٍّ يستقبل النص الأدبي. فالمتلقي يمثل البعد الثالث في العملية الإبلاغية "(1). فهو الذي يعطي النص قيمته، وديمومته، وحياته بعد الحكم عليه إيجابا وسلبا، ومن هنا يكون التأثير والتوصيل.

المنشئ عندما يكتب يعبر عن مكامنه وأحاسيسه وانفعالاته من قلق وغضب وألم وغبطة... في قالب أدبي هو أراده بنفسه، وأمام هذا الوضع لن يشعر بذاته المبدعة وبوجوده الأدبي أبدا إلا بوجود من يقرأ له، وإلا كان هو كمن يحادث نفسه، فوظيفة المنشئ الكتابة، ووظيفة المتلقي القراءة والتأثير، والإنتاج لذلك وجب عليه أن. " يكيف صيغة خطابة حسب أصناف الذين يخاطبهم، وهذا (التكيّف) أو(التَّأَقْلُمُ) ليس اصطناعا لأنه عفوي، قلّما يصحبه الوعي المدرِك، وعلى هذا المستند ترى الواحد منا يخاطب الصغير تلقائيا بما لا يخاطب به الكبير صياغة ومضمونا، وتراه يخاطب الرجل بما قد لا يخاطب به المرأة، وتراه أيضا يخاطب من (يسموه) في منازل المجتمع – وتقديرات سُلَّمِ القيم فيه – بما لا يخاطب به من(يدنوه) "(2). لذلك وجب عليه 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 – بل على تقمص ثوب التجربة المنقولة عبر الخطاب كذلك "(3).

" 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 استفزاز

1 ـ د. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص:22.
2 ـ د.عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 80.
3 ـ المرجع نفسه، ص:81 .

يحرك في المتقبل ردود فعل ما كان لها أن تستنفر بمجرد مضمون الرسالة الدلالية "(1). وتعود 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"(2).

أما 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 حلَّلها 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" (3).

يرى أحمد الشايب بأن الأسلوب يتعدى العنصر اللفظي " فيشمل الفن الأدبي الذي يتخذه الأديب وسيلة للإقناع أو التأثير على المتلقي"(4)، وللوصول إلى هذه الغاية المنشودة من الأسلوب وجب على المنشئ بسط وتسليط أفكاره على قارئه، يحرك فيه المشاعر ويستفز حساسيته، ويجعل فكره شغالا عن طريق " الإتيان باللامنتظر واللجوء إلى غير المتوقع، وهو ما يسمى بالانحراف "(5) الذي سنتناوله بشيء من التفصيل لاحقا أو ما يسمونه بعنصر المفاجأة الأسلوبية وهي " تولد اللامنتظر من خلال المنتظر"(6)

1 ـ محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص: 25.
2 ـ د.عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: .82
3 – المرجع نفسه، ص: 83-.84
4 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: .41
5 ـ د.فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص: .24
6 ـ د.عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 86.

فتكون في النفس أعمق تأثيرا، ولكنها كلما ضعفت تلك المقومات وتراجعت تلك الشحنات والانفعالات التأثيرية تفقد النص رونقه وبهاؤه.

الأسلوب من زاوية الخطاب

الأسلوب هو الطاقة التعبيرية الناجمة عن الاختيارات اللغوية، والمعاجم تحتوي علي اللغة وتمثل المستوى الساكن، وهي قابعة بداخلها، وحينما تخرج لتؤدي وظيفتها الخارجية، بما تحوي من قواعد النحو والصرف تمثل المستوي الحي المتحرك. وهنا غير "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 هو الاستعمال ذاته فكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما في مخبر كيماوي "(1).

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، 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"(2).

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

1 ـ د.عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 89.

2 ـ ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، نقلا عن د.أحمد فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص: 16.

الاستحسان والشعور بالجمال.

ــ 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).

إن المهمة الأساسية للدراسة الأسلوبية والمتفق 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 هو من خصائص انتظام هذه المركبات للخطاب، معنى ذلك أنه ملك مشاع بين أجزاء الكل، وهذه الملكية تظل رهينة الائتلاف "(3).

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) يتمثل في وجوب البدء بالنص والانتهاء إليه "(4). وهذا الاتجاه ظهر عند الشكلانيين الروس " حينما أكدوا أن لا شئ خارج البنية السردية يستطيع أن يزيد من قوة أثر أدبي داخلي مهما كانت أهميته مرتفعة "(5). 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 "(6) وليس

1- د.عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 95.
2 - د.أحمد فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص: 18
3- د.عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، مرجع سابق، ص: 90.
4- ينظر: د. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص: 18.
5- فكتورايرليخ: الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص: 118.
6 - المرجع نفسه، ص: 118.

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. فالنص 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 هو 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، ويستخدم اللفظ في غير ما وضع له في أصل المعجم. " إنه يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه "(2).

هذا الخروج سماه الأسلوبيون واللسانيون بالانحراف والتجاوز والعدول والاحتلال والانتهاك. " إن المتتبع لمباحث الأسلوبية يدرك أن من أهم هذه المباحث يتمثل 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"(3). ويتخذ " سبيتزر" من مفهوم الانزياح مقياسا " لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما، ومسبارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها"(4).

1 ـ ينظر:د. أحمد فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص: 19 – 20.
2 ـ د.عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: .102
3 ـ د. محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 198.
4 ـ د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، مرجع سابق، ص: 102.

ويعرف "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 "(1).

لجوء المنشئ إلى هذه الإنحرفات لدواع جمالية أرجعها البعض إلى أسباب نفسية، لأن الإثارة الذهنية لابد أن يكون لها انحراف لغوي مرافق عن الاستعمال العادي. ومرد هذا الدفع 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.

من عناصر الشخصية المؤثرة في الأسلوب

1 – الطبع:

الإنسان حساس بطبعه وصفاته العاطفية تبدو في رقة مشاعره أو خشونتها، 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، والخشونة في شعر الشنفرى، والرقة في شعر أبي فراس الحمداني. كما يلعب التكوين الجسمي دورا كبيرا في تعدد الأساليب، فالأديب الأعمى تضعف قدرته على وصف الظواهر المحيطة به، والأديب المعتل يشعر بنوع من الإحباط والحزن وينعكس هذا الإحساس على أدبه " والشعراء في الطبع مختلفون منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل "(2).

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، فاختلفت

1- د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، مرجع سابق، ص: 103
2 - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص: 32 .

الطباع والأذواق والشخصية. فهذه 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 و صرامة 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 عن اللغة المتعارفة في الحواضر، وفضلا 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 والخشونة والجدب ... ومن شواهد آثار البيئة ما روي أن شاعرا بدويا قدم حاضرة عامرة فأكرمه صاحبها فمدحه بهذين البيتين:

أنت كالدلو لا عدمناك دلَوا * من كثيرِ العطايا قليلِ الذنوبِ

أنت كالكلب في حفاظك للودِّ * وكالتيس في قِراع الحروبِ

فَهَمَّ بعض أعوان الأمير بقتله، فقال الأمير: خل عنه، ذلك ما وصل إليه علمه ومشهوده، ولقد توسمت فيه الذكاء 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 الريا ض بخده * وحكى قضيب الخيزران بقده

دع عنك ذا السيف الذي جردته * عيناك أمْضى من مضارِب حدِّه (2)

وهكذا تلعب البيئة 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

1 - شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص: 24.
2 - أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص:131- 132.

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 إذن جو خاص يؤثر في الجو النفسي لأبنائها، وهذا بدوره يتضح أثره فيما ينتجون من أعمال أدبية "(1).

3 – الابتكار

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 يعهده، 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 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 (2). 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– الثقافة:

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

1 ـ د. محمد عبد المطلب: البلاغة الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 100.
2 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: 133.

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).

البلاغة والأسلوبية

تقيم البلاغة والأسلوبية من زمن بعيد علاقة وثيقة تتمثل في أنهما مادة للأدب شعرا ونثرا، مع العلم أن البلاغة العربية كانت منذ القديم البوابة الأولى إلى العلوم العربية الأخرى، ولا نستطيع إنكار ذلك، فقد كان العلماء إذا أرادوا إظهار مهاراتهم الإبداعية وقدرتهم على الكتابة والتأليف والنقد، تمرسوا بهذا الفن الذي ساعدهم على هذا.

المستقرئ للتراث العربي يكتشف هذه المادة، وما بديع المعتز ووساطة الجرجاني وموازنة الآمدي وعمدة ابن رشيق ونظرية النظم عند الجرجاني إلا دليل واضح على إسهام علماء العربية في مجالات إثراء اللغة. فكانوا يراعون الكلام الفصيح لمقتضى الحال، وبهذا فهم يعرضون قضايا كثيرة تدخل في علم الأسلوب الحديث، ولكن بأسماء مختلفة، بالرغم من عدم استطاعتهم تقنين هذا العلم وإرساء قواعده، وضع له الكثير من التحديدات والمقصود منها الإيصال والإبلاغ فهي: " إبلاغ المتكلم حاجته بحسن إفهام السامع، ولذلك سميت بلاغة "(2). ويذهب أبو هلال العسكري في الصناعتين إلى نفس الاتجاه: " البلاغة من قولهم بلغت الغاية، إذا انتهيت إليها وبلغتها غيري ومبلغ الشيء

1 - أحمد أمين : ضحى الإسلام، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص: 284 - 285.
2 - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، مرجع سابق، ص: 387.

منتهاه والمبالغة في الشيء الانتهاء إلى غايته (1). هذا التمازج الوثيق والرابط المتين بين هذين العلمين جعل بعضهم يقيم الأسلوبية على أنقاض البلاغة، بل هي وريثها، "وإذا تبينا مسلمات الباحثين والمنظرين وجدناها تقرر أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر"(2). وهو مفهوم يراه البعض 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 "(3).

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 "(4). أما "محمد عزام" تجاوز 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 الوصفية،

1 ـ أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تح: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2 ، 1989، ص: 15

2 ـ د.عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: .52

3 ـ المرجع نفسه، ص: 52.

4 ـ ينظر: د. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص:31.

والبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية. في حين تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها "(1). ويميز "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 ..."(2)

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"(3). في حين فصلت البلاغة بين ثنائية الشكل والمضمون المتمثلان في اللفظ والمعنى.

ويؤكد 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 "(4). ويعتبر عبد القاهر الجرجاني من النقاد القدامى الذين لم يولوا اهتماما لهذه الثنائية، بل لم يعترفوا بها، مفندا حجة كل فريق، فأنصار اللفظ الذين حسبوه هو الفصاحة والبلاغة، وأن قوة المعاني ترجع إلى الألفاظ ففخموها وعظموها، وعلى رأس هؤلاء الجاحظ الذي كان يرى أن: " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ "(5). 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

1 ـ محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص: 42.
2 ـ عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1980، ص: 140.
3 ـ د. باشير تاوريرت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق، ص: 161.
4 ـ د.عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، مرجع سابق، ص: 53.
5 ـ الجاحظ: الحيوان، ج3، تح: يحي الشامي، دار مكتبة الهلال، ط1، بيروت، لبنان، 2006، ص: 329.

آخر"(1). وفي مقابل ذلك أيضا يفند ويرد على حجج من فضلوا المعنى، بأن جمال الكلام لا يكمن في معناه فقط. إن 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 هيئتها المعلومة"(2). وإذ بعبد القاهر الجرجاني يرفض هذه الثنائية بالحجة الدامغة، أتى بنظرية أطلق عليها مصطلح " النظم "، ويعني الكلام الكاشف عن المعاني في الذهن.

" البلاغة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني لم تعد حبيسة الصور الجزئية التي أشرنا إليها في المفهوم المشهور لعلم البلاغة بل هي تشمل الأسلوب كله الذي شاعت تسميته عند عبد القاهر " بالنظم " وقد سبق مرارا أن قلنا: 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"(3). 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. "(4).

والحقيقة 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

1 ـ الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص: 46 .
2 ـ د. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص: 33.
3 ـ عبد العظيم إبراهيم محمد المرطعي: علم الأسلوب في الدراسات الأدبية والنقدية ،مكتبة وهبة، القاهرة، ص: 104- 105.
4 ـ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص: 35 .

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 إلى ـ يومنا ـــ هذا بفضل قوالبها الأسلوبية كالاستعارة، والكناية، والتورية، والطباق، والتكرار..."(2). إن الانتساب للبلاغة وحدها ورفض الأسلوبية لا يحقق 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 التي تتداخلها: صور البلاغة، وحسن الجمال والجمالية.. "(3).

اتجاهات الأسلوبية

مع الاهتمام بالأسلوبية في العصر الحديث ونتائجها وتشعب موضوعاتها وتداخلها مع العلوم الأخرى، أدى إلى تنويع حقولها واتجاهاتها، ونقتصر في حديثنا هنا على أهم التقسيمات التي احتفظ بها العرب عن الأسلوبيين الغربيين.

الأسلوبية التعبيرية :

كان المنهج المعياري هو السائد في الدراسات اللغوية قبل أن تتطور هذه المناهج النقدية، والذي يتوصل من خلاله إلى القيم الجمالية ، وكان يطلق عليه " بمنهج القيمة الثابتة "(4).

1 ـ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص: 35 .
2 رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، ص :.49
3 ـ عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: .40
4 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص: .30

كانت البلاغة القديمة في هذا الصدد تلجأ إلى فكرة " قوائم القيمة الثابتة " التي تسند إلى كل شكل تعبيري قيمة جمالية محددة. ومن 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 رومانتيكية فإنها تعطي انطباعا بالتعويق والإبطاء في وجه مشاعر ساخنة متدفقة "(1). وكانت بذلك 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 " دسوسير " 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 الانفعال،

1 ـ ينظر: أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص: 30.

وهذا الانفعال وهو الشفقة"(1). وبهذا وسع "بالي" من دائرة البحث في الأسلوبية " وربطه بالسياق فنحن مثلا نجد أنفسنا أمام صيغة فعل الأمر، في عبارة مثل: " افعل هذا " لكن سوف 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). ومن خلال ما تقدم يمكن أن نلخص خصائصها فيما يلي:

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 أسلوبية التعبير إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي، وبهذا تعتبر وصفية " (4).

الأسلوبية الأدبية

الأسلوبية الأدبية من أهم الأسلوبيات التي أنجبتها الأسلوبية التأصيلية، ورائدها العالم النمساوي " ليو سبيتزر " بتأثير من" 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 "(5). وعلى هذا الأساس بنى" سبيتزر" هذا

1 ـ د. 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 د. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص: 62.
4 ـ منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص: 42
5 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص: 37.

النوع من دراسة الأسلوب، فهي تدرس علاقة التعبير بالفرد والجماعة والأشخاص المتحدثين به، كما سعت إلى إقامة جسر متين بين النص الأدبي وحالة مبدعه النفسية، مرتكزة في ذلك على علم اللغة وعلم الدلالة، لأن طموح الأسلوبية هو الوصول إلى نفسية المبدع، وكشف ميولاتها ورغباتها وروح الكاتب بصفة عامة 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 ذات متفردة بتجربة نفسية خاصة، أنتجت عملا أدبيا متفردا "(1). فالخصائص الأسلوبية أو بالأحرى كل 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 "(2). ويعكس انزياحا في ميادين أخرى. " فالحقيقة الأسلوبية عنده هي انزياح شخصي" (3). ففي قول الشاعر أبي الطيب المتنبي:(4)

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 " وأسمعت كلماتي من به صمم "، ولكن يريد أن يثير فينا انفعاله الشخصي المتمثل في الاعتزاز والافتخار بالنفس وحفظها وصون الكرامة. والتعبير 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" (5). ونلخص اتجاهاتها فيما يلي:

1ــ العملية النقدية تنطلق من العمل الأدبي في حد ذاته، وبمعزل عن المبادئ المسبقة.

1 ـ بشير تاوريرت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق ص: 183.
2 ـ د. إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والطباعة، عمان، ط 2، 2007، ص: 155.
3 ـ محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص: 95.
4 ـ عبد الرحمان البربوقي: شرح ديوان المتنبي، ج2، مرجع سابق، ص: 1010.
5 ـ محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص:94.

2 ــ تكاملية الإنتاج في الخطاب الأدبي، وروح المبدع هي المحور الشمسي الذي تدور حوله بقية الكواكب.

3 ــ التفاصيل تسمح بالدخول إلى مركز العمل الأدبي، ويمكن أن نجد مفتاح العمل كله في واحدة من التفاصيل.

4 ــ نقطة الدراسة الأسلوبية تبدأ من اللغة أو من الأفكار أو العقدة.

5 ــ دخول الحدس إلى مركز العمل الأدبي، وعدم الفصل بينه وبين العمل الأدبي.

6 ــ وضع العمل الأدبي في الدائرة التي ينتمي إليها (الجنس، الأمة، العصر) بعد تصوره.

7 ــ يجب أن يكون النقد الأسلوبي نقدا تعاطفيا ظريفا(1). ورغم هذا النجاح الكبير المتوصل إليه، إلا أنه لم يسلم من انتقادات الآخرين. ونذكر منها:

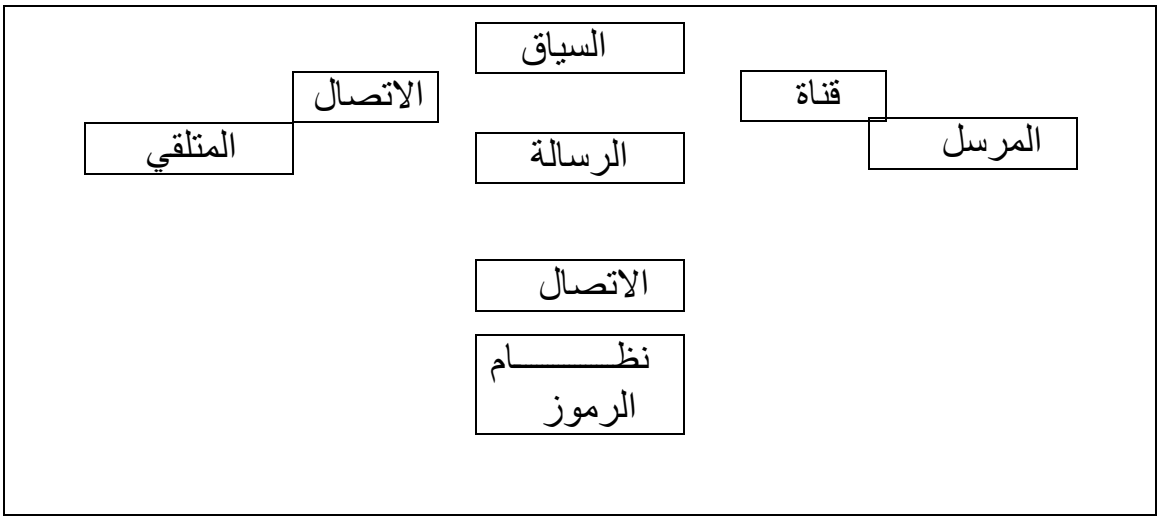
أ ــ الإغراق في الذاتية والابتعاد عن الموضوعية. يقول " جويل تامين ": من أخطاء أسلوبية " سبيتزر" أنها ذاتية تعلقت في كثير من الأحيان بالبحث فيما يرمي إليه المؤلف، فهي لما كانت مغرقة في الأبعاد النفسية بطل أن يكون لها قانون كاختصاص علمي صارم "(2).

ب ــ تقديم التحليل الإيديولوجي السيكولوجي على اللغة.

الأسلوبية البنيوية :

تعرف أيضا باسم الأسلوبية الوظيفية ومن روادها " رومان جاكبسون " و" ميشال ريفاتير"، فالأول اقترنت التواصلية باسمه، ونقل نظرية الاتصال إلى مجال اللغة، "ومفهومها التعبير عن الفكرة التي تتم بالكلمة المنطوقة أو ما يسمى بالتواصل اللساني، أو الكلمة أو ما يسمى بالتواصل الكتابي وجسد هذا العالم العناصر المكونة للاتصال اللغوي في هذا الشكل.

1 ـ ينظر: أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص: 37- 38.
2 ـ رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص: 36.



وتتم عملية الإنتاج عن طريق الانتقاء والتنسيق، وتكمن الظاهرة الأسلوبية أيضا في وظائف اللغة التعبيرية والندائية والمرجعية والاتصالية والميتاليسانية (وظيفة ما وراء اللغة) (1)

أما 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 يتأتى 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"(2). 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 وعلم التراكيب ولكن دون الالتزام بالقواعد ولذلك تراها تدرس ابتكار المعاني النابع من مناخ العبارات المتضمنة للمفردات "(3). ولالتقاط هذه العناصر لا بد

1 ـ ينظر: د. يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسير للنشر والطباعة، ط1، 2007، ص: 127 وما بعدها.
2 ـ د. بشير تاوريرت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 188.
3 ـ د. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص: 82.

من الإشارة إلى مراحل القراءة الأسلوبية كما يراها " ريفاتير":

1 ــ مرحلة الوصف: وهي مرحلة اكتشاف الظواهر وتعيينها، والتي تسمح للقارئ بإدراك وجود الاختلاف بين بنية النص والبنية النموذج القائمة في حسه اللغوي مقام المرجع.

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 "(1).

الأسلوبية الإحصائية :

تهتم 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). وتقوم 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"(4). وتوصل بعض الباحثين إلى بعض النتائج، وحققت نجاحا كبيرا في الكشف

1 ـ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص: 83 ـ 84.
2 ـ بيير جيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 134.
3 ـ ينظر: د. سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 2002، ص: 74.
4 ـ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص: 99.

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" للعقاد لا تتعدى 18٪، ومعنى ذلك أن كتاب "الأيام" أقرب إلى الأسلوب الانفعالي والحركي من كتاب العقاد الذي يميل فيه إلى الطابع الذهني والعقلاني"(1). وبذلك ساعد هذا المنهج على التحقق من شخصية المؤلف ونسبة النص إلى صاحبه إذا كان مجهولا، أو تعدد الكتاب حول نص واحد وكذلك تحديد دلالة الألفاظ أو الجمل المكررة...

الملفت للانتباه أيضا أن هذه الدراسة واجهت العديد من التحديات، حيث قللت من أهمية الأسلوبية الإحصائية، كونها لا تقدم للقارئ أهم خصائص النص المتمثلة في التأثير والإمتاع، وعدم نجاعة حساباتها في بعض المسائل، كالإيقاع والعاطفة مثلا، أو مع الظواهر التي تكون متداخلة مع بعضها البعض تداخلا عضويا، ناهيك على سيطرة الكم على الكيف.

1 - د.إبراهيم خليل: النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، مرجع سابق، ص: 157- 158.

الـــــفـــصـــل الـــثـــانـــي

اللغة السردية وتجلياتها في رواية "بحر الصمت"

الأشكال السردية.

تعالق فضاء الغلاف والعنوان مع المتن الروائي.

لفة الخوف وانعكاساتها على لغة السرد.

اللغة بين النموذج والتحدي.

مفهوم السرد:

تستعمل كلمة الحكي في الكتابات النقدية العربية بمعنى رواية حدث أو سلسلة من الأحداث. 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 السرد.

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). والسرد في اللغة : "تقدمه شيء على شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا "(2).

"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 " (3). ونصوص الشكلانيين عبارة عن مجموعة من الدراسات يحدد فيها "إخنباوم" الإطار المعرفي للتحليل السردي. وبمجيئ " رولان بارت " و" تودوروف" و" غريماس" تعددت مفاهيم السرد النقدية.

" والسرد هو الكيفية التي تروى بها القصة... وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها "(4). وبمعنى ربما يكون أدقا هو: أسلوب تقديم المادة الحكائية، أو اختيار الإخبار السردي، أو علاقة الراوي بما يروي، وفي ما يستخدمه الراوي من تقنيات تساعده على تحقيق روايته "(5).

1 ـ رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص: .29

2 ـ ابن منظور: لسان العرب، ج7، مرجع سابق، ص:.165

3 ـ ينظر: د.ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، ص: 62 وما بعدها.

4 ـ حميد لحمداني: بنية النص السردي،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص : 45 .

5 ـ د.نضال الصالح: النزوح الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص: 130.

وهو أيضا عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة"(1). 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 "(2).

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" (3).

طرائق السرد:

الأحداث 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 "(4). 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 " (5).

1 ـ د. لطيف زيتوني: معجم نقد مصطلحات الرواية، دار النهار للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2002، ص:105.
2 ـ المرجع نفسه، ص: .105
3- ينظر:عبد الملك مرتاض : ألف ليلة وليلة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1993، ص: .84
4 ـ عثماني الميلود: شعرية تودوروف، دار قرطبة ،الدار البيضاء المغرب. ط1. 1990.ص: 41.
5- د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1992، ص: 293.

وهذه الطرائق متنوعة يمكن حصرها في ثلاث:

1 ــ الراوي > الشخصية الحكائية (الرؤية من خلف) :

يتميز السارد هنا بكونه يعرف كل شيء عن شخصيات عالمه، 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 يسرد الأحداث وكأنه سبق أن رآها، أو كأنه موجود وراء الشخصيات عندما تتحرك أو تتحدث "(1).

وتتمثل هذه الرؤية في حديث الراوي عن مجموعة من الشباب المتعطش لمعرفة تاريخ وطنه الثوري " كان حماس الشباب مدهشا، وهم يعتقدون أنهم سيقرؤون 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 طردهم التاريخ بطريقة أو بأخرى. والحال لأن الذين يملكون الحقيقةــ كل الحقيقة هم الشهداء ــ .."(2) فالراوي يفترض أنه يعرف أكثر من شخصياته فهو يستبق الأحداث ويعرضها ويفترض أن تحكى القصة التي تعتمد هذه الرؤية السردية بضمير الغائب.

2 ــ الراوي يساوي = الشخصية الحكائية (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، و يتطابق السارد بالشخصية القصصية.

3 ــ الراوي < الشخصية (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، دون أن يتجاوز ذلك كما هو أبعد، كالحديث عن وعي الشخصيات وأفكارها مثلا، أو التعليق على الأحداث فهو سارد محايد (3).

1 ـ د: بسام بركة، د. ماتيو قويدر، د: هاشم الأيوبي: مبادئ تحليل النصوص الأدبية الشركة العالمية للنشر، لونجمان، ط2002،1، ص: 96.

2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 146.

3 ـ ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص: 47.

وهكذا يصبح القارئ (المتلقي) في حيرة من أمره أمام هذه المبهمات، لـذلك وجـب عليه أن يجتهد ويعمل فكره ليعطيها تفسيرات معينة. " فالسرد هو مساحة يمكن أن تغزل فيها عددا من الخيوط، أو النقاط أو المجموعات الملفتة للانتباه" (1).

إذا كان " سي السعيد " بارعا في معرفة ما يدور في خلد شخصياته، إلا أن بعضـها يجهله خاصة جميلة التي حاول جاهدا الاقتراب من قلبها قبل أن يقترن بهـا لكـن دون جدوى، وأصبحت رؤيته هنا مقتصرة على خبرته الحسـية. " كـان وجهـك واضـحا كشمس: ماي، دافئا كنسائمه، عذبا كمساءاته ...

جميلة تلك التي حولتني من رجل بلا تاريخ إلى رجل عاشق مجنون "(2).

قدم الراوي هنا ما رآه من وصف خارجي، وكيف انعكس على نفسيته.

الأشكال السردية

1 ــ ضمير المتكلم:

مع 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 إلـى الوراء، فالحدث من خلاله يصنف على أنه وقع بالفعل.

أول ما يثير الانتباه عند قراءة رواية "بحر الصمت" بدءا من صفحتها الأولى حتـى نهايتها 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، إضـافة إلـى عـدة إحـالات وتأثيرات من شأنها أن تساهم في إبلاغ المعنى. ومن جمالياته:

1 ــ يجعل الحكاية المسرودة مندمجة في روح المؤلف، فيتلاشى ذلك الحاجز الزمنـي بين زمن السرد وزمن السارد.

2 ــ يجعل المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر، بحيث يشد انتباهه، ويسيل

1 ـ حبيب مونسي: فعل القراءة (النشأة والتحول)، منشورات دار الغرب، وهران، 2000، ص: 182 .
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 51.

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.

التصق هذا الضمير بالسيرة الذاتية لما فيه من حميمية وبساطة، وقدرة على الغوص في أعماق النفس. 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:

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).

أما بالنسبة إلى نظرته للثورة يقول عنها بصورة صريحة:

ــ " لم تكن الثورة تعنيني مباشرة، كنت أنظر إليها على أساس أنها وجهة نظر بعض

1- ينظر: د: عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 242-243.
2 - المرجع نفسه، ص: 248.
3 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 15.
4 - المصدر نفسه، ص: 65.

الرجال إزاء وضع معين " (1).

ــ كنت أريد وطنية على مقاسي بالضبط، وكان ذلك جزءا من خيانة اقترفتها في حــق نفسي في ليلة مدهشة " (2).

ــ كنت رقما غامضا وسط مجموعة مهولة من الأرقام التي صنعتها الثورة.. لم أشــعر قط بالحماس، بل كنت أكاد لا أخفي قرفي من الحرب كلها "(3).

توظيف الأنا يدل على قدرة الكاتب علي إيصال الدلالة والتلاعب بها، بالقدر الــذي يجيده في استخدامها. وكثيرا ما تتولد روحا فعالة بين المتلقي والحدث المسرود ســببها 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 قــوة وســيطة ومحولة في كل حكاية انطلاقا من اللحظة التي ينصب فيها المؤلف، بوضوح، ســاردا في الحكاية، حتى في الحال التي لا يكون فيها لهذا الســارد أي طــابع شخصــي"(4). 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 نفســه وعن رفاقه، وأعداءه، ووالده، وولده، وجميلة قبل وبعد الزواج منها، وبعض الإقطاعيين وغيرهم. وهو إذ يروي عن نفسه وعن الآخرين لا يتحرج وهو يكشف جوانب مخجلــة من حياته، وحياة من يروي عنهم، مهما كانت درجة بذاءتها. فهــو لا يجمــل ماضــيه 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 الســردي، يغتدي متصاحباً مع "أنا" (السارد)، مع الأنا المستحيل إلى مجرد شخصية من شخصيات هذا الشريط السردي " (5).

يروي السارد بضمير السرد المذكر الأنا في الزمن الحاضر عن سي السعيد ، كيف

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 25.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 65.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 65.
4 ـ د: عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 124.
5 ـ المرجع نفسه، ص: 244 .

كان في الماضي. هو تقنية من التقنيات السردية التي أصبحت مهيمنة على النصـــوص الروائية. ومع السرد تنهض مسافة زمنية، هي مسافة التحول بين حاله سابقا وما غـــدا 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 خطايـــاه فـــي علاقاته مع الآخرين، ومع وطنه، ومع زوجته ... حتى و إن تعـــددت الأســـباب فـــلا 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 وحـــدتي.. مســـافة 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). لأنـــه يريد أن يبني علاقة أسرية جديدة. ويمحو ماضيه الحقير.

وهكذا اكتسح ضمير المتكلم مجمل الفقرات، وظهر بصورة مســـتمرة فـــي الـــنص 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 والـــزمن والمكـــان، بمعنى أنها تجسد حضور الشخصية في مجالات متعددة في خضم السرد، فكانت فـــاعلا ومولدا للحدث، واصفة للزمان والمكان ...

ب ــ ضمير المخاطب:

ظهر هذا الشكل في السرديات الغربية الحديثة عند "ميشال بيطـــور" فـــي روايتـــه "العدول " ويطلق عليه منظروا الرواية الفرنسية " ضمير الشخص الثاني " بسبب أهميته.

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 8.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 8.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 142.

وهذا الضمير يتموضع بين الأنا والأنت وكأنه وسيط بينهما. والدكتور عبد المالك مرتاض يشير إلى أن " العرب سباقون إلى توظيف هذا الضمير ومزجه مع الضمائر الأخرى من خلال حكايات ألف ليلة وليلة "(1).

ورغم ذلك فهو لا يحيل على البراني وحده، أو يركز على الجواني فقط. "وكأن هذا الشكل السردي، المجسد في اصطناع ضمير المخاطب، هو أكمل الأشكال السردية وأحدثها خصوصا "(2). ومن بين المزايا التي دعت المؤلف إلى استثمار ضمير المخاطب في النص " وصف الشخصية ووصف الكيفية التي تولد اللغة فيها "(3). ثم يعلق الدكتور عبد المالك 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 "(4). فها هو ذا " السي 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:

ــ 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 "(5).

ــ " يابنتي لا تحمليني خطايا أكبر من خطاياي "(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 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.

1 ـ ينظر: د.عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 251.
2 ـ د: عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 198.
3 ـ ينظر: د.عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 252.
4 ـ المرجع نفسه، ص: 252 .
5 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 9.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 84.
7 ـ د.عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 252 .

ج ــ ضمير الغائب

هذا الضمير هو الأكثر توظيفا في السرد المكتوب أو الشفوي بصفة عامة، وذلك لما يتيحه من إمكانية للتعبير بحرية، وبث الأفكار، 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، من بينها ما يلي :

1 ــ أنه وسيلة صالحة يتوارى من وراءها السارد، فيمرر ما يشاء من أفكار وأراء بصورة غير مباشرة .

2 ــ وجود السرد بضمير الغائب يجنب المؤلف السقوط في فخ "الأنا" الذي يجره سوء فهم العمل السردي.

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، انطلاقاً من الماضي، وهي تقنية مناقضة لتقنية اصطناع ضمير المتكلم .

4 ــ حماية السارد من إثم الكذب فهو يجعله مجرد حاكي يحكي.

5 ــ يتيح للمؤلف معرفة واسعة عن شخصياته، وأحداث عمله السردي.

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 "(1).

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.

ــ " في مرحلة كهذه، يعرف العدو أن الطريق التي تبدو سهلة هي الأصعب، فأن يختار

1 ـ د. عبدا لمالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 240.

هذه الطريق الصخرية الوعرة فلأنه يظن أنها الأضمن، بحيث يمكنه تمشيطها بطائرة هليكوبتر واحدة.."(1)

ــ " ووعدته .. ابتسم .. كان صوته يتلاشى وهو يردد الشهادة، ثم يسكت .. إلى الأبد ... كان الموقف أقوى مني ومن كل الرجال الذين ظلوا يراقبوننا بصمت، محتـرمين حميمية عجيبة بين رجل حي، وآخر شهيد .."(2).

ــ " 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 وصفاً جسمياً وحالياً، 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.

أنماط السرد:

يتم سرد أحداث القصة بطرق عديدة نجمل بعضها فيما يلي:

1 ــ السرد الموضوعي:

يتم السرد هنا على لسان السارد الذي يكون على دراية بكل شيء، لا تخفى عليه أسرار شخصياته، فيعرف ما يدور في خلد الأبطال، وما يكتمونه من أسرار. ولا يهمه أن يفسر كيفية حصوله على هذه المعرفة. هو الذي " ينتخب الأحداث ويعلنها،ويفسرها ويقوم بوصف شامل لمكان الحدث ومكوناته، ويختزن معلومات كثيرة عن تاريخه،

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.

ويوقف زمن الأحداث أو يوصله"(1). ويسمى الراوي هنا بالراوي العليم " 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 "(2). ويكثر في هذا النوع من السرد اللجوء إلى الأفعال الماضية أو المضارع المنفي، واستخدام الضمير الثالث الغائب (هو، هي).

قدم الراوي في " بحر الصمت " 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 " (3). 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 " (4). فالراوي فضح أحد شخصياته بما كان يدفنه بين أضلاعه، وهو ما يتناسب مع تاريخه الاجتماعي والخلقي.

2 ــ السرد الذاتي:

يتم 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"(5). وهذا السرد يقوم على تقديم مسار الأحداث بالترتيب الذي وقعت، فيه ثم

1 ـ د.محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص: 151.
2 ـ د.عبد الكريم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996، ص: 101.
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 12.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 12- 13.
5 ـ د.حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق ، ص : 46.

يفسرها، ويحللها تحليلا خاصا نفسيا متقمصا شخصية البطل "(1). 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 وتخاطبها في مونولوج داخلي، أو تناجيها بصوت مسموع. " وهو قسمان 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 "(2)، ويمكن أن نلمسه في الرواية في: " لم أكن لأقبل أن يصبح الزنديق قديسا 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 له ؟ "(3). 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.

3 ــ المونولوج الباطني:

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 لوحدك، والبحر أمامك قبيل غروب الشمس. أثر هذا المنظر فيك فبدأت تحاور نفسك قائلا :" سبحان الله ! ما الذي جعل هذه الشمس تضيء لملايين السنين دون أن تنطفئ ؟!" ثم تستكمل حديثك : يا له من منظر خلاب ! " ثم تواصل " لماذا لم أنزل إلى البحر اليوم ؟ يجب أن أتصل بأحمد غدا لكي ننزل

1 ـ د.محمد أحمد ربيع، د. سالم أحمد الحمداني: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن، 2003، ص : 68.

2 ـ د.محمد سالم سعد الله: أطياف النص، مرجع سابق، ص: 152.

3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 25 ـ 26.

سويا." وهكذا...

وفي رواية " بحر الصمت " ظهر هذا النمط بغزارة شديدة نضرب له مثالا على أن نخصص له حيزا في حديثنا عن الحوار بصفة عامة:" 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.." (1)

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 و الرد عليها من الطرف الآخر. و يعتمد أسلوب الرسائل النصية بشكل أساسي على المونولوج، بحيث نقرأ في القصة ما يدور في ذاكرة الشخصيات، و ذلك من خلال ما هو مكتوب في الرسائل. وهذا النمط من السرد ورد في نهاية الرواية بلغة شاعرية على لسان ابنة " السي سعيد " موجهة إلى صديقها " عثمان "، الذي وجدت فيه ما لم تجده عند والدها قائلة:

" .. أحبك

إذ يأتيني صوتك كوشاح من حرير

أحبك

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 130.

إذ تزدهر الكلمات بالمعاني ،
أصبح الهواء المحيط
وأنت الحقول والأزهار..
أحبك
يا رجلا يسرقني من وحدتي
ويضمني إليه سرا من الأسرار ..." (1)

إن اعتماد الكتاب على هذا النوع من السرد (الرسائل والوثائق) قصد معالجة مشاكل قصصهم وموضوعاتها لما فيها من أبعاد إنسانية وقيم عالية روحية وأخلاقية "(2).

تعالق فضاء الغلاف مع متن الرواية:

الغلاف أحد عتبات النص الروائي، فهو ضروري للغوص في مضامين المتن، وفك مغاليقه، واكتشاف أبعاده الفنية والجمالية والإيديولوجية.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 الغلاف الخارجي في الغالب اسم الكاتب وعنوان روايته، وجنس الإبداع، وحيثيات الطبع والنشر، ناهيك على تلك اللوحات التشكيلية والفنية التحضيرية لجو المتن (الصورة) وبذلك يصبح هذا الغلاف أدبيا وفنيا يشكل فضاءا نصيا ودلاليا لا يمكن الاستغناء عنه. وبين 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 جميع التفسيرات الممكنة وردود فعل القراء، وكذا ضبط نوعية التأثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع المواقع في التشكيل

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 149.
2 ـ ينظر: د. محمد أحمد ربيع، د. سالم أحمد الحمداني: دراسات في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص :69 .

الخارجي للرواية، إلا إذا قام الباحث بدراسة ميدانية "(1)، إن هذا التشكيل لـــه علاقـــة وطيدة بالنص، ولا يتركز إلا في الغلاف الخارجي كما ذكر سالفا، وله عدة أنماط، نذكر منها التشكيل التجريدي الذي يتربع على الغلاف الخارجي في شكل علامـــات وألـــوان وأشكال هندسية مجردة عن الحس والواقع، يحمل دلالات سيميائية مفتوحة في حاجة إلى التفكيك والتأويل. ويتطلب هذا الرسم: " خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي، لإدراك بعض دلالاته، وكذا للربط بينه وبين النص، وإن كانت مهمـــة تأويـــل هـــذه الرســـوم التجريدية رهينة بذاتية المتلقي نفسه فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنـــوان أو الـــنص، 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 بالنســـبة للسلع، وتنتهي وظيفة التشكيل الخارجي بالنسبة للناشر بلحظة اقتناء الكتاب من طـــرف القارئ، غير أن المؤلف يفترض أن هذه الوظيفة تحافظ على بقائها مع الكتـــاب علـــى الدوام" (2).

أما التشكيل الواقعي فيشير بشكل مباشر: " إلى أحداث القصة أو على الأقـــل إلـــى مشهد مجسد من هذه الأحداث، وعادة ما يختار الرسام موقفا أساسيا في مجرى القصـــة يتميز بالتأزيم الدرامي للحدث، ولا يحتاج القارئ إلى كبير عناء في الربط بين الـــنص والتشكيل بسبب دلالته المباشرة على مضمون الرواية. ويبدو أن حضور هذه الرســـوم الواقعية يقوم بوظيفة إذكاء خيال القارئ، لكي يتمثل بعض وقائع القصة وكأنها تجـــري أمامه، وقد تحتوي صفحات الرواية الداخلية على رسومات مماثلة إما بموازاة كل فصل أو عند فصول بعينها، وتكون هذه الرسومات الداخلية عادة بالأبيض والأســـود بينمـــا، تستخدم الألوان المختلفة في التشكيل الخارجي "(3).

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

1 ـ د. حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص: 60.
2 ـ د. المرجع نفسه، ص: 60.
3 ـ د. المرجع نفسه، ص: 59 ـ 60.

مما يسميه " ر. بارت " بفاشية اللغة الأولى، ذلك أن الفاشية لا تعني قمع التعبير ولكنها تعني أيضا الإرغام على التعبير باللغة، كسلطة تمارس العنف الرمزي التعسفي...فالصورة إذن دالة وبكثافة، لكنها كماهية بصرية تستدعي اقترانها برسالة لسنية تعضد دلالتها "(1). 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 شخصين لا يتواجهان مع بعضهما البعض، إحداها تمثل صورة الأب، تظهر عليه علامات التعب والهزال، 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. 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).

" عينان تدينان أبوتي"(4).

" تمنيت لو كنت أستطيع أن أمد يدي نحوها، لتداعب أناملي شعرها الناعم المسدل بعناد على كتفها "(5).

ــ خط غير مفهوم تتداخل فيه الكلمات مع بعضها البعض، مع وجود بعض التشطيبات القوية وكأن صاحبه ينتابه نوع من القلق والارتباك. والخطاط " يتحاور مع مخلوقاته حرفية، تتسلل من بين أصابعه لتخلق لغة وعالما وحياة، وبالتالي ثقافة، قد ندعوها ثقافة

1 - أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان" دار الأمان، الرباط، ط1، 1996، ص: 13.
2 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 7.
3 - المصدر نفسه، ص: 9 .
4 - المصدر نفسه، ص: 8 .
5 - المصدر نفسه، ص: 7 .

الأصابع "(1). 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.

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.

ــ وفي زاوية من زوايا الغلاف يظهر طابع بريدي، تظهر عليه جليا الراية الوطنية، غالبا عليه اللون الأخضر، ولا أثر للغة الفرنسية عليه هو دليل على وطنية "ياسمينة صالح" من الدرجة الأولى وشدة حماسها للغة العربية ثانيا. وهي التي كانت في أواخر رواية "بحر الصمت" تصرخُ عالياً وبحماس منقطع النظير " كنت أصيح ملئ حنجرتي تحيا الجزائر"(2). أما غيرتها على اللغة العربية التي عبرت عنها بلسان "السي السعيد" يتكلم مع نفسه قاصدا ابنته، التي لم تشأ الكاتبة أن تعطيها اسما. " تساءلت، لماذا لا تتكلم ابنتي بالعربية إلا نادرا، كنت أجدُ 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 أرفضُ أنْ تكلمني ابنتي بالفرنسية. هل تسمعين أيتها الجزائرية العنيدة ؟ أرفضُ أنْ تخاطبيني بغير العربية.. هذا مبدأ ! " (3)

فمن 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.

تعالق العنوان مع المتن الروائي

إذا كانت صورة الغلاف من أهم العتبات المفتاحية لهذا النص، فإن العنوان لا يقل

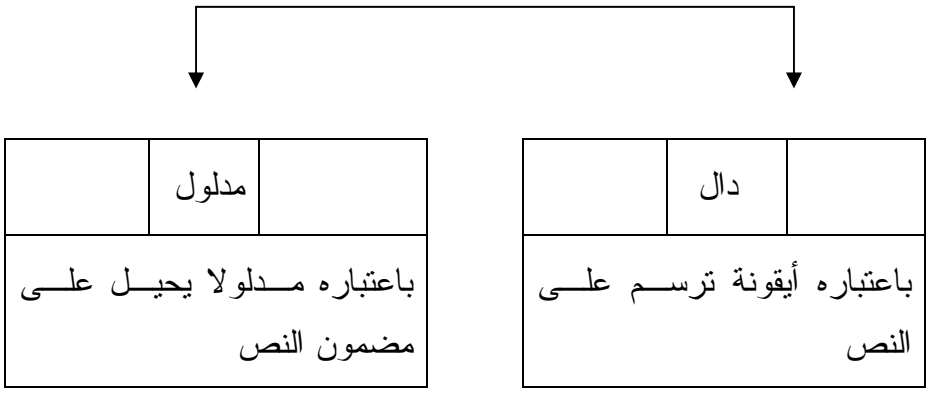
1 ـ أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مرجع سايق، ص: 14.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: .123
3 ـ المصدر نفسه، ص: 156.

أهمية عنها من حيث هو "وسم وتسمية تتناسل بموجبه المعاني والدلالات التي أراد (المبدع) خلقها، والتعبير عنها في لحظات الإبداع المفلتة من الزمن"(1).

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"(2). 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 "(3).

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" (4)

العنوان



1 ـ المجلة العربية للعلوم الإنسانية، بدري عثمان، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، ع:81، الكويت،2003، ص:.14

2 ـ علامات: بوعزة محمد، من النص إلى العنوان، مجلد: 14، ع: 53، سبتمبر، 2004، ص : .406

3 ـ د .أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مرجع سابق، ص: 22 .

4 ـ علامات: بوعزة محمد، من النص إلى العنوان، ع: 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. فالعنوان إذن لا يأتي هكذا عابرا أو اعتباطيا، وإنما كل كاتب يسلك مسالك كثيرة وسبل عديدة لصياغته، فيأتي من تفاصيل المتن وملابسات كتابته في الروائية أو القصيدة شعرية، تجتمع فيه جميع عوامل النجاح أدبيا وتجاريا. ويذكر الغذامي في كتابه الخطيئة والتكفير، قائلا " القصيدة لا تولد من عنوانها، إنما العنوان هو الذي يتولد منها. وما من شاعر حق إلا ويكون العنوان لديه آخر الحركات "(1)، ويضيف مؤكدا على أهميته: " هو عادة أكبر ما في القصيدة ، إذ له الصدارة و يبرز متميزا بشكله وحجمه، وهو أول لقاء بين القارئ والنص، وكأنه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب، وأول أعمال القارئ." (2) 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 أو لفظه، ليؤدي العنوان الكثير من المعاني في اليسير من اللفظ، مع صعوبة الاختيار والتأويل من جهة المبدع " (3).

وتجدر الإشارة أن المفردات التي تُكوّن عنوان "بحر الصمت" تم أخذها من متن الرواية، إذ وردت في:

" ومن صمتي الذي صار بحرا..."(4).

" أتساءل لو لم يكن الصمت بحرا" (5).

1 ـ عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص:234.

2 ـ المرجع نفسه، ص: 236.

3 ـ د. ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في اللغة العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004 ، ص:99

4 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 159.

5 ـ المصدر نفسه، ص: 40.

" يا بحر ذاكرتي، صمتي وأحزاني "(1).

" أمام كل هذا الصمت "(2).

" أرتشف قهوتي بصمت مقدس" (3).

كانوا يصغون إلي بصمت، وعندما صمت قال الثاني بعينيه الواضحتين "(4).

بل إن العنوان أخذ من المتن في حد ذاته بحر الصمت.

علما 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. إذ طبيعة الكتاب وما يكتنزه ببطنه، توجه صياغة العنوان. فالعنوان في الدراسات العلمية – كما يقول د. بسام قطوس – "واضح ومباشر، يشف عن المحتوى، بينما يتجه العنوان في الأعمال الإبداعية: قصة وشعراً ورواية... وجهة أخرى أقل وضوحاً، حاملاً حمولة خصبة من المجاز والرمز والصورة " (5). اكتفت الرواية بهذا العنوان الرئيسي، لكن بدون عناوين داخلية، أما فصولها متداخلة تتطلب من القارئ تركيزا منقطع النظير معتمدة فيه على عنصر الاسترجاع في الغالب: " أن يتحول السي السعيد الإقطاعي الفاسد إلى ثائر قومي، وبطل باسم الجبهة. الظروف التي صنعت قدور هي نفسها الظروف التي جعلتني وريثا وحيدا لثورة فاسدة " (6) "كان الجنود عندما يعودون ليلا، ويختلون ببعضهم يسرقهم الشوق إلى أهاليهم، ويتبادلون الذكريات" (7)

للعنوان ــ باعتباره رسالة لغويةــ وظائف كثيرة بسبب تداخلها وامتزاجها بالوظائف

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 102 .

2 ـ المصدر نفسه، ص: 154.

3 ـ المصدر نفسه، ص: 156.

4 ـ المصدر نفسه، ص: 81.

5 ـ بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة ، الأردن، ط1، 2001، ص: 49.

6 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 49.

7 ـ المصدر نفسه، ص: 88.

المنوطة بالنصوص ونقتصر هنا على تلخيص وظائف العنوان من 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 "(1). وهناك وظائف أخرى كالوظيفة الإيحائية، والوظيفة التناصية، ووظيفة التخصيص والتحديد، والوظيفة الإنفعالية وغيرها، وهي كثيرة، بل " لو أردنا أن نرصدها لوجدناها تجل عن الحصر"(2).

تكمن إغرائية عناوين "ياسمينة صالح" في اختيارها المحكم والدقيق لهذه العناوين المستفزة، التي ترغم القارئ على دخول عالم النص " رغبة في التواصل والاستكشاف (لذة الكشف)"(3).

فهي دائما تسعى مقتفية " استراتيجية إغرائية قادرة على شد 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 هائلا كالبحر المترامي الأطراف بمياهه، بحيث تتوقف

1 ـ د. ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في اللغة العربية، مرجع سابق، ص: 102.

2 ـ بسام قطوس: سيمياء العنوان، مرجع سابق، ص: .52

3 ـ المرجع نفسه، ص: .60

4 ـ المرجع نفسه، ص: 60.

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، ويقضي حوائجه طبقا لحديث الرسول ــ ص ــ " اقضوا حوائجكم بالكتمان " ؟ (1). أم الصمت حكمة كما يقولون ؟ فالعنوان إذن يكون جميلا جذابا إذا طبعته مسحة جمالية، يخفي وراءه الكثير من المعاني" ويوقظ حب الاستطلاع و يؤجج رغبة الكشف"(2) في نفس المتلقي.

لغة الخوف وانعكاساتها على تقنيات السرد في الرواية

كثرة التساؤلات في النص أدت إلى تكثيف اللغة التي أبانت عن ذلك الصراع الداخلي للسارد مع أحاسيسه أومحيطه القريب والبعيد. فهو شديد التوتر، يغضب بمجرد أي حركة تبدو أمامه لا تروقه، يخاف من الحرب ومن غيره. إذ يقول:

ــ " في الثورة كل شيء مفتوح على الخوف والقلق "(3).

ــ " كنت خائفا وأنا أركض مع الرجال في ساحة المعركة " (4).

ــ " 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 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.." (6)

1 ـ أخرجه أبو بكر البهيقي: شعب الإيمان، ج5، تح: محمد السعيد بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990، ص: 277.

2 ـ بسام قطوس: سيمياء العنوان، مرجع سابق، ص: 49.

3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 76.

4 ـ المصدر نفسه، ص :77.

5 ـ المصدر نفسه، ص: .63

6 ـ المصدر نفسه، ص: 25.

وبحصول الجزائر على سيادتها الوطنية كاملة ظهر نادما على ما اقترفه في ماضيه، معاتبا ولائما نفسه في حاضره، خائفا من مواجهة الآخرين، حتى من أشباحهم، طالبا العفو والصفح من أقربهم. 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 "(1).

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 "(2).

ـ " أكاد أتوسل إليها أن تأتي للجلوس إلى جانبي، فأنا صرت أخاف من الوحدة " (3).

ـ " وكنت أرتعش وأنت تبكين بين أحضاني .. كانت دموعك تسيل من قلبي " (4).

وهكذا يظهر جليا أن مفردات هذه المقتطفات سيطرت عليها لغة الرعب واليأس كما ذكر سابقا، فمفردات (المعركة، القلق، الحرب، المجهول، مشفر، أرتعش، الدموع...) 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، " فالحلم في الرواية حدث يؤكد واقعية الرواية، 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"(5). لذلك يهرع إليه السارد عندما يشعر بإحباط نفسيته

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 100.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 147.
3 ـ المصدر نفسه، ص:101.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 122.
5 ـ محمد القاعود: حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسوريا، دمشق، أشبيلية للدراسات والنشر، 1997، ص: 275.

وتدهورها، فيوظف ألفاظا تعبر عن إحساسه بالضعف، فعندما تتأزم الحالة النفسية للبطل يهرب إلى الحلم رافضا الواقع عبر مفردات دالة تعمق الإحساس: " آه، أيها الليـــل، 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 مـــن 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 "(1)

يلاحظ في هذا المقطع ظهور بعض الصيغ تعبر على جملة من المخاوف الكامنـــة في نفس السارد منها (الليل ، الإدانة، العقـــاب، الرعـــب، النهايـــة، النـــار، الصـــمت، الانكسار، الاحتقار انتهيت، نخلة هرمة...) فبعضها تحمل بداخلها دلالات رمزية تعبـــر على تأثير الواقع الخارجي على الشخصية من الناحية الداخلية، مما جعل مستقبل السارد تشوبه ضبابية الخوف والقلق والحزن مهما اعتذر في قوله: " هل يمحو الاعتذار عمـــرا خاطئا "(2)

تميزت لغة " ياسمينة صالح " الروائية بالتكثيف والإيحاء، وعكست مواقفها العديـــدة وتجربتها الفكرية من خلال ما قدمته من ألفاظ غنية بعدة دلالات، طبعها هاجس الخوف

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 8 ـ 9.
2 ـ المصدر نفسه، ص:9 .

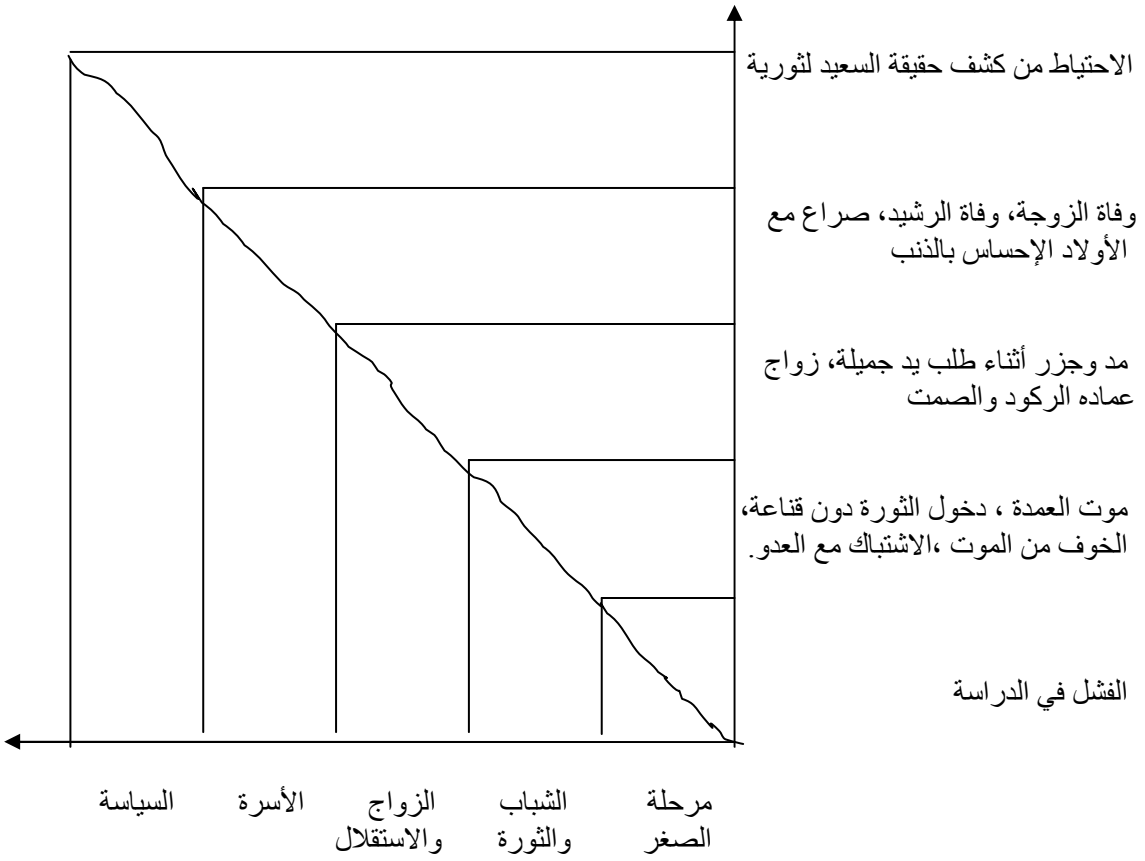
الذي تكرر مع مفرداته متجاوزا الخمسين مرة، سيطر على لغة السارد سيطرة تامة، وعلى عالم السرد في نسيجه وصوره بصفة عامة .

الخوف هو موضوع الرواية عامة من خلال مفرداته اللغوية المباشرة وغير المباشرة، ليسيطر على النص القصصي 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.

لعبت مفردة الخوف دورها الدلالي في شحذ حالة الرعب واللاستقرار في نفسه أيضا بصورة مباشرة، وأخرى محفزة وباعثة لها. مثل: (الموت، الظلام، الليل، الوحدة، القبر، الحرب، غول، الوحش، الأشباح...) وأخرى مرادفة لها ودالة عليها مثل: (الفزع، الرعب، ابتلاع الريق...) كما اشتمل النص على الكثير من المفردات التي تصنع الخوف نذكر منها: (الهرب، الصراخ، الصمت، الارتباك، الرجاء، العجز، الخطر...) حتى أن مفردات الفرح نقرأ فيها معاني الخوف واليأس في: " تجد الناس فرحين باللاشيء الذي يصنع عالمهم الغريب.. كانوا يستقبلون نهارهم بفرح ساذج "(1).

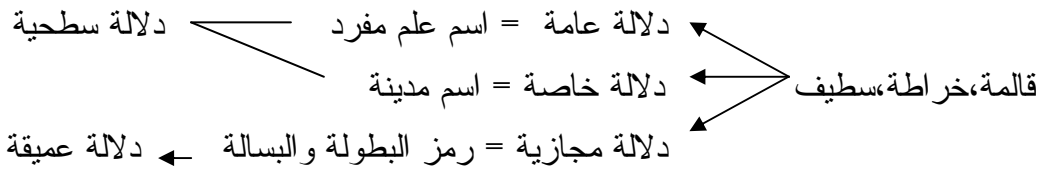
ما يلفت الانتباه أيضا في روايات " ياسمينة صالح " التي كتبت بعد سنوات الجمر التي مرت بها الجزائر كما يحلو للبعض تسميتها حتى وإن كانت الرواية التي بين أيدينا تتحدث عن ماضي وحاضر الجزائر، وما حصل فيها من تغيرات في مجالات عديدة هو ظهور عوامل وأسباب وصفات الخوف في لغتها السردية، وما أكثرها في روايتها " وطن من زجاج " التي تعود جذورها أصلا إلى الأوضاع الجديدة التي صاحبت هذه الفترة. وعليه فإن عملية نسج وبناء الرواية فنيا لعبت فيه لغة الخوف بدلالاتها دورا كبيرا باعتبارها إحدى العناصر الجمالية والإبداعية المساهمة في عالم الرواية .

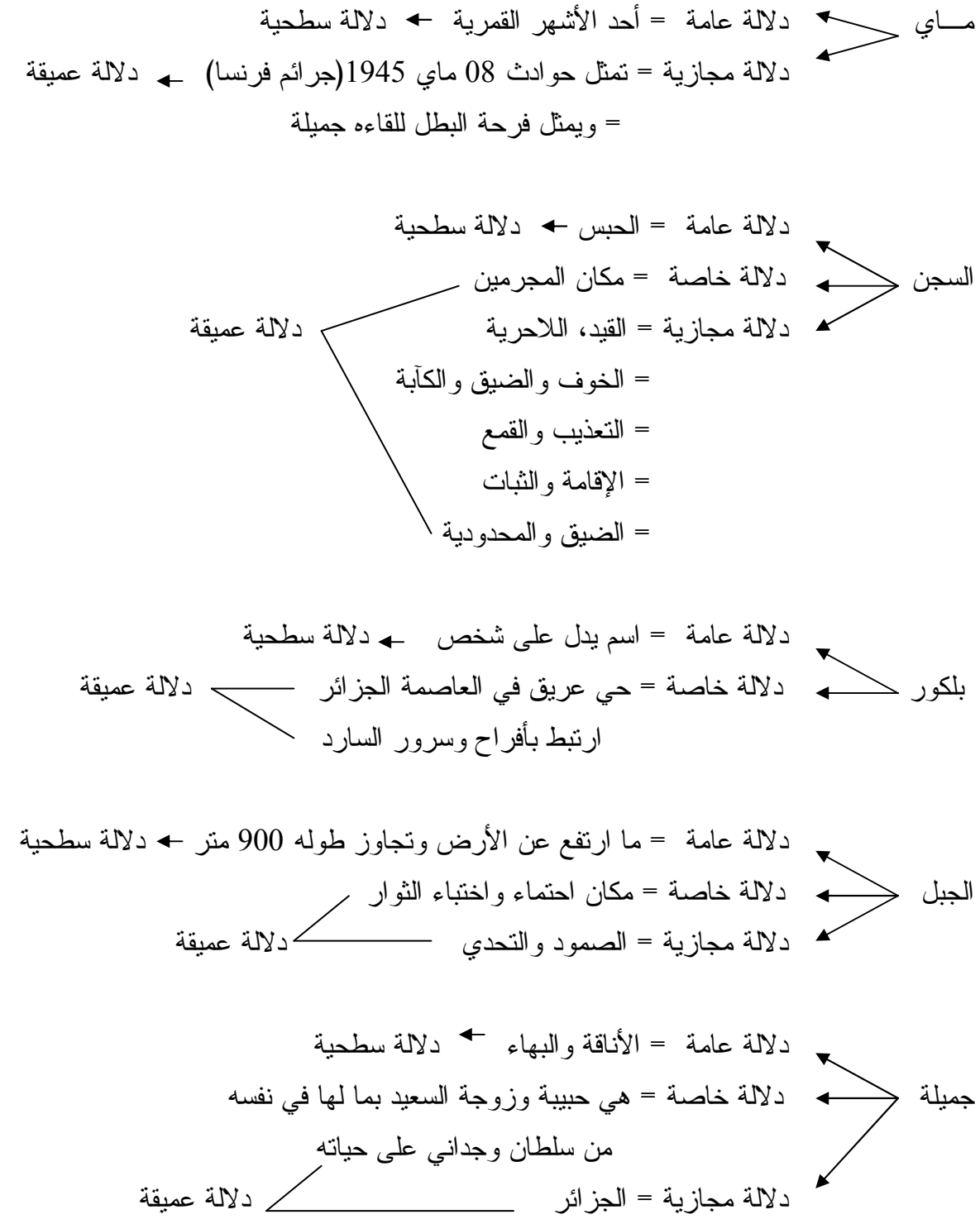
1 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 11

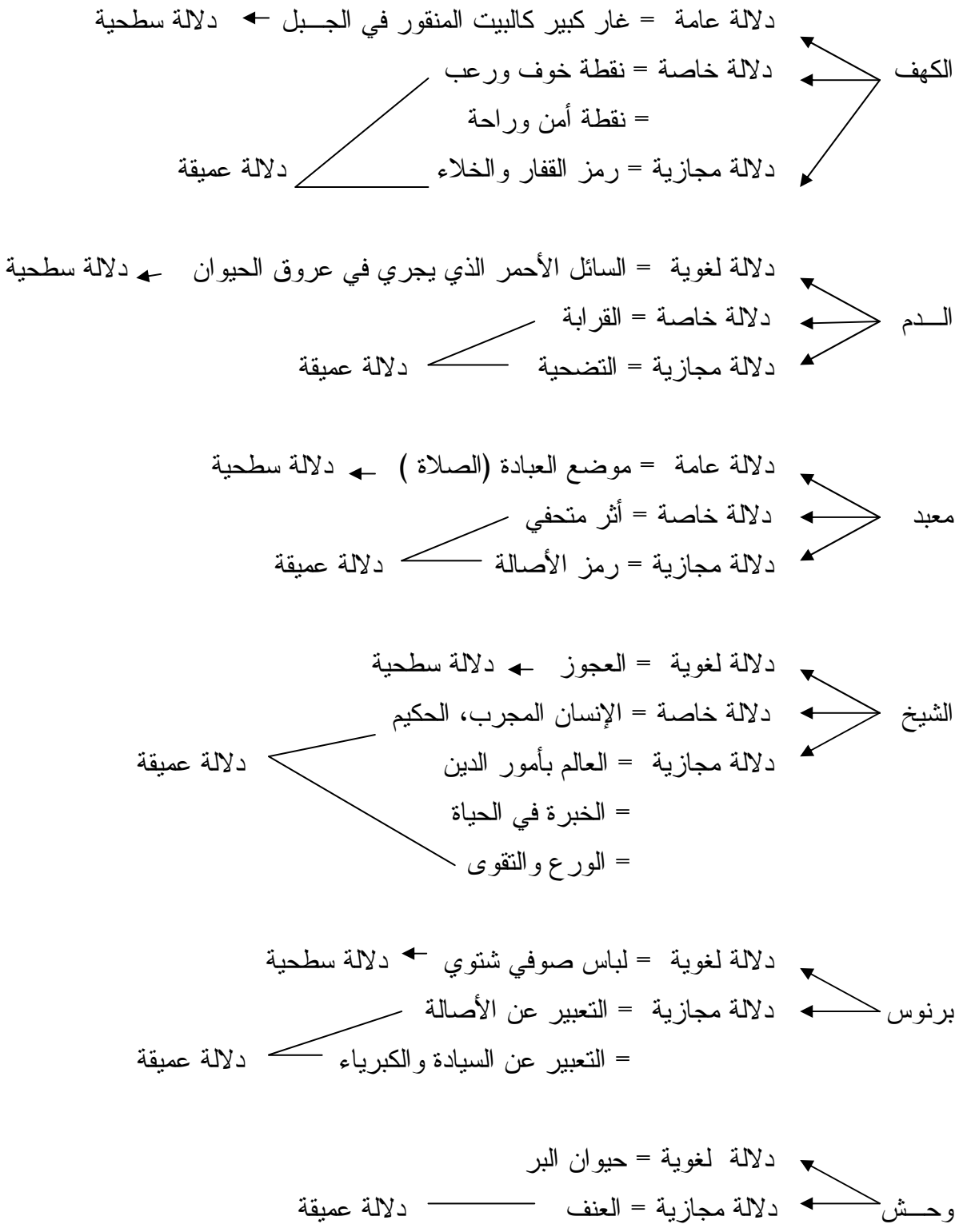


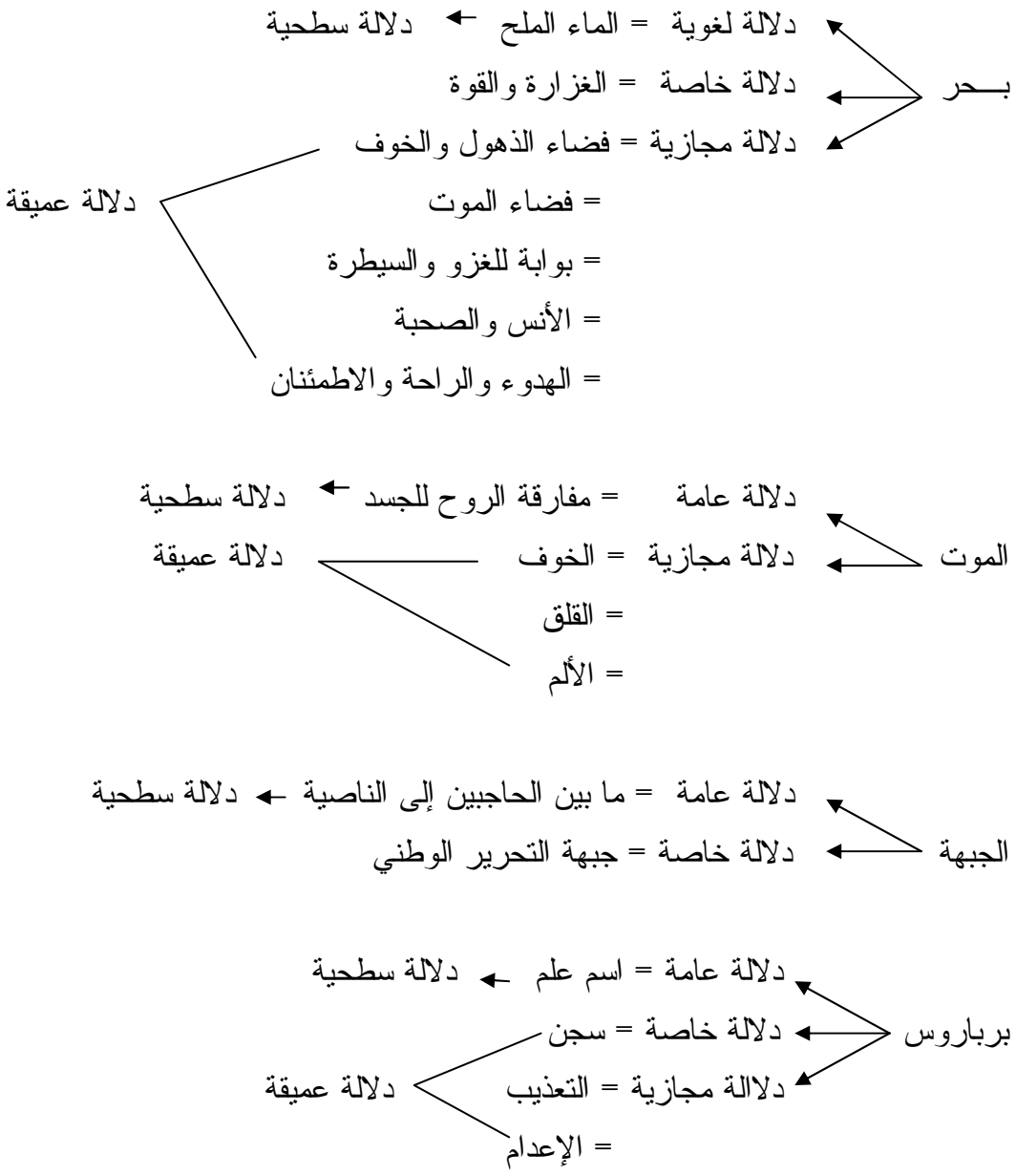
الرمزية ودلالاتها

تعتمد الكاتبة إلى جانب ــ الواقعية بخصائصها التقريرية في بعض الأحيان ــالرمز الدلالي ويختفي عنده وراء الدلالات السطحية دلالات عميقة، تريد الكاتبة إيصالها إلــى المتلقي تاركة له من خلالها حرية التفكير والتفسير والإيحــاء. ويتمثــل هــذا التنــاول الرمزي في مستويات من أهمها الانتقاء للأشخاص والأعلام .




مـــاي
دلالة عامة = أحد الأشهر القمرية ← دلالة سطحية
دلالة مجازية = تمثل حوادث 08 ماي 1945(جرائم فرنسا) ← دلالة عميقة
= ويمثل فرحة البطل للقاءه جميلة
السجن
دلالة عامة = الحبس ← دلالة سطحية
دلالة خاصة = مكان المجرمين
دلالة مجازية = القيد، اللاحرية
دلالة عميقة
= الخوف والضيق والكآبة
= التعذيب والقمع
= الإقامة والثبات
= الضيق والمحدودية
بلكور
دلالة عامة = اسم يدل على شخص ← دلالة سطحية
دلالة خاصة = حي عريق في العاصمة الجزائر
ارتبط بأفراح وسرور السارد
دلالة عميقة
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 ← 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 ← دلالة عميقة
برنوس
دلالة لغوية = لباس صوفي شتوي ← دلالة سطحية
دلالة مجازية = التعبير عن الأصالة
= التعبير عن السيادة والكبرياء ← دلالة عميقة
وحـش
دلالة لغوية = حيوان البر
دلالة مجازية = العنف ← دلالة عميقة



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. نعتقد أن الترميز على كثرته انصب على الأسماء أكثر مما هو في الصور، بيد أن

التفسير والتكرار أحيانا كشفا عن هذه الرموز ودلالاتها العميقة، مما أفقد المتلقي متعة البحث والتنقيب ومشاركته لذة الفهم والاستكشاف أحيانا.

والملاحظ أيضا على الرواية اشتمالها على بعض المعارف التاريخية والعلمية، والإغراق في ذكر بعض الأحداث ووصف المشاهد، جعلتها تنزع منزعا تعليميا ليس بكبير، لم تقلل صيرورتها، أو تبعث فيها شيئا من الملل .

اللغة بين النموذج والتحدي :

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. ويمكننا أن نتبين مستويات لغتها فيما يلي:

1 ــ الفصحى: تلتزم الكاتبة اللغة الفصحى 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 تلجأ إلى التأكيد 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

1 ـ مجلة الاختلاف: عمارة لخوص، الهوية والوهم (الهوية الإسلامية والهوية العربية من منظور أنثروبولوجي)، ع: 02، سبتمبر 2002. ص:56

2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 96.

تراني لأول مرة يخزني هذا الشعور.. أتشبث بردها وأتمناه إيجابيا، لكنها تسحب يدها بقوة وتقول ببرودة جارحة "(1).

2 ــ العامية والعامية المفصحة

توظف الرواية مجموعة من الشخصيات، تختلف في ميولاتها وتوجهاتها، تتقارب أحيانا وتتباين فينات أخرى، وفي مثل هذه الظروف يجنح الروائي إلى اصطناع لغة لكل شخصية. إذ يمكن أن يقبل حوار بلغة عالية خالية من هذه اللغة التي نحن بصدد الحديث عنها. 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 ارتقي 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).

وميخائيل باختين يرى 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

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 157.
2 ـ د. مجدي محمد حسن: خصائص التركيب في روايات الحكيم، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، ص: 54.
3 ـ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 39 .

والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك. بل إنه يصير أكثر عمقا "(1). زيادة على ذلك فهي (العامية) خير ناقل للشتائم والكلمات التي تجرح الشعور و...

في مقابل ذلك هناك 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..." (2) 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 كل شيء ..."(3) وقبل ذا وذاك أكد 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..."(4) وبهذا أصبحت الإشكالية عميقة بين الفصحى والعامية في الخطاب الروائي العربي.

الجمال الفني ليس مقتصرا على الفصحى أو العامية، ولكن الأمر يتعلق بقدرة الروائي على انجاز الوظيفة الجمالية لنصه، 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.

1 ـ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 67.
2 ـ ينظر: د. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ، مرجع سابق، ص: 165.
3 ـ المرجع نفسه، ص:165.
4 ـ المرجع نفسه، ص: 152 .

هذا الأدب في صفوته غني بصوره، بنكهاته، بأمثاله، وأقاصيصه، وخرافاته، وهو ذخيرة ضائعة ومن الحمق أن يظل جوهرة في التراب "(1). 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 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... "(2). 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 "(3).

الحديث عن العامية في الرواية الجزائرية 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

1 ـ د.أنيس فريحة: اللهجات وأسلوب دراستها، دار، الجيل، بيروت، ص: 114.
2 ـ الاختلاف: عمارة لخوص، الهوية والوهم، عدد سابق، ص: 55.
3 ـ د. محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص: 76 .

هذا عند الكتاب الكبار سنا كما نجده عند الشباب "(1). والجدير بالملاحظة أن توظيفها 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 "(2). إن العربية الجزائرية في رواية "بحر الصمت" لم توظف بكثرة، إما لأن "سي السعيد" يخاطب فتاة جامعية، فاللغة لابد أن تكون راقية وفي مستوى المتحاورين، كما بين ذلك الدكتور عبد المالك مرتاض سابقا، وإما لأن الروائية حريصة على الفصحى أكثر من غيرها غيرة عليها ومحبة فيها. " تساءلت لماذا لا تتكلم بالعربية إلا نادرا "(3).

العامية في هذا المتن وردت رقيقة لا تمثل عائقا أمام المتلقي لفك دلالاتها، أو متابعة قراءة النص. فلا نظن أن:

ـ "واش راك يا بنتي "(4).

ـ وعلى " أنغام القلال الوهراني "، ظهرت امرأة لم يشاهد أحد جمالها، تغني، وتطرب الرجال"(5).

ـ .. شهود عيان أخبروا محافظ الشرطة أن الطفل المقتول اعتدى بالكلام على"بلقاسم" واصفا إياه "بابن الحرام ."(6)

ـ كان منفعلا، بيد أن برنوسه كاد يسقط على الأرض"(7).

ـ المدرسة الوحيدة الموجودة في القرية يا سي السعيد حولها الجنود إلى ثكنة عسكرية، مما جعل التلاميذ يلجئون إلى زريبة الحمير لتلقي دروسهم"(8)

ـ " شت*!* هذا الفم الجميل ليس من حقه إهانتي، والإساءة لشيبتي "(9).

---

1 ـ د. محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص: 75 .
2 ـ المرجع نفسه، ص: 76.
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 156.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 7.
5 ـ المصدر نفسه، ص:.37
6 ـ المصدر نفسه، ص:.21
7 ـ المصدر نفسه، ص: 26.
8 ـ المصدر نفسه، ص: 29.
9 ـ المصدر نفسه، ص:74 .

ــ بلا مزيتك "(1).

ــ الوطنية أنني أجلس مع "بلقاسم"، وأقتسم معه خبزه، وكلاما حميميا عن الخاوة.." (2)

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 والصدق الفني، لأن بعض الحوارات إذا كتبت بالفصحى تأتي مبالغا فيها.

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 تشكل في معظمها جملا فعلية دالة على وجوب القيام بالفعل والحركة والتبدل (أخبريني) (حذار) (أغلقي) (انتظر)...

أما رواية "وطن من زجاج " فقد عجت بالعامية، ربما لأن الفكرة التي عالجتها مست الجزائريين بدون استثناء، أو لأنها سايرت الركب لما وجدت كبار الروائيين يوظفونها بكثرة ونذكر منها:

ــ اتهلا في روحك يا وليدي "(3).

ــ "واش تدير يا خويا، البلاد ما صارتش بلاد، "بدون زبل" *Une Poubelle* حاشاك" (4).

ونشير في الأخير أن اللهجة أو العامية لا تمثل الانحطاط اللغوي أو هي تقهقر." 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 لغويا

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: .156

2 ـ المصدر نفسه، ص:.65

3 ـ ياسمينة صالح: وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: 104.

4 ـ المصدر نفسه، ص:54.

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). ومن جهة أخرى فإن البنية اللغوية لهذا النص تميز "ياسمينة صالح" عن غيرها، فهي تؤسس لكتابة نص عن طريقه تكون أو لا تكون، ونعتقد أنها نجحت في مسعاها دون أن يتمكن المتلقي من الوصول إلى مفاتيح النص لأول وهلة، رغم أنها تستغل أحيانا اللغة الوسطى التي تتأرجح بين لغة الخاصة ولغة العامة.

ـ " الحكاية قالت أيضا إن "بلقاسم،" حولته وحشة الحقول إلى وحش ضخم الجسم، حاقد، وشرير.. قيل إنه في العاشرة من العمر اعتدى بالضرب على قرين له، فقتله.. شهود عيان أخبروا محافظ الشرطة أن الطفل المقتول اعتدى بالكلام على"بلقاسم" واصفا إياه "بابن الحرام،" وكانت صدمة الأهالي عندما اعتبر المحافظ أن الجريمة عبارة عن دفاع عن النفس من طفل أمام طفل آخر في العمر نفسه، وهو العفو الذي جعل "بلقاسم" يختفي سنوات عن القرية، ليعود إليها رجلا، مكتمل الشر والضغينة.."(2)

ـ " مسحت جبيني براحتي " (3)

ـ " وداخل القهوة المرشوشة بماء الزهر كنت أكبر بإحساس جميل "(4)

ـ " ابتلعت ريقي ونظرت إليه.."(5)

ـ " إياك أن تضع رأسي في الأرض"(6)

ـ " الزهرة بنت قدور لك "(7)

عرضت هذه النصوص والجمل بلغة وسطى، وسهلة، وبسيطة، وممتنعة باعتبارها جزءا من كيان اللغة اليوم، ولعلها أكثر تأثيرا في التعبير والتواصل الجماهيري، ناهيك على كشفها عن معاناة وعذابات المبدعة.

3 ـ دخيل تام: تستخدمه في لغتها كما هو، وغالبا ما يكون علميا وصناعيا كقولها: "

1 ـ د.أنيس فريحة: اللهجات وأسلوب دراستها، مرجع سابق، ص: 78.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 21.
3 ـ المصدر نفسه، ص:81.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 57 .
5 ـ المصدر نفسه، ص: 33 .
6 ـ المصدر نفسه، ص: 17 .
7 ـ المصدر نفسه، ص: 16.

ـ " الشيزوفرانيا صارت وجها من حياة الإنسان الخاطئ "(1).

ـ " يصغي إلى موسيقى كلاسيكية تنبعث من جهاز *C.D* "(2)

ـ " والناس الذين كانوا يلقبونه بأبي الدكتور"(3)

ـ " وهناك ابحث عن "علي بلاندي"، وسوف يقودك إلى بقية " الخاوة "(4).

ـ " فبرقت عيناه بريقا دافئا أذهلني.. بريق كالمغناطيس "(5).

4 ـ سوقية: إذا كان " السي السعيد " يناجي ابنته ويتحدث إليها برقة وحنان فإن النص لا يخلو من العبارات الإباحية والسوقية كقولها مثلا:

" كان حمزة كلبا قذرا "(6)

" أخشى عليه من كلاب فرنسا"(7)

ابن خنزير"(8)

إن 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.

تجليات التناص في رواية " بحر الصمت "

التناص *Intertextuality* ظاهرة لغوية أسالت الكثير من الحبر، ودارت حوله نقاشات كثيرة، فتعددت الآراء والنظريات. فهو في اللغة كمصطلح نقدي عربي حداثي انتقل إلينا من النقد الغربي عبر ترجمة المصطلح الفرنسي، وقد اشتق 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.." (9) ومعلوم أن الاشتقاق هو انتزاع كلمة

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 47.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 96 .
3 ـ المصدر نفسه، ص: 17.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 79.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 46.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 13.
7 ـ المصدر نفسه، ص: 59.
8 ـ المصدر نفسه، ص: 59.
9 ـ أحمد محمد قدور: اللسانيات و آفاق الدرس اللغوي، دار الفكر المعاصر، لبنان، سورية، ط1، 2001، ص: 119 – 120.

من أخرى على أن يكون ثمة تناسب في اللفظ و المعنى مع توافق في ترتيب الحروف. " وهذا هو الاشتقاق الصغير، معرفة، عارف، معروف... "(1)

وفيما يخص المصدر وهو "نص" والفعل "نصّ" ننتزع كلمة تناصص، والتي هي على وزن تفاعــل، ولأن الفعل مضعف نقول تناص بالتخفيف. وإذا رجعنا إلى معاجم اللغة العربية فإننا لا نجد المصطلح تناص بعينه، إنما نجد جذره "نص" وقد قالت العرب: تناص القوم أي ازدحموا واجتمعوا في مكان ما. ومنه أمكن التركيب والقول، تناصت النصوص إذا اجتمعت في نص ما و هذا هو معنى التناص، فالفعل تناصص (تفاعل) يحمل في طياته ما يقصد بالتناص رغم تعدد المصطلاحات العربية التي وضعت كمقابل وترجمة للمصطلح الأعجمي بالفرنسية *Intertextualité* أو بالإنجليزية *Intertextuality*، إذ نجد مصطلحات عربية شتى: التناص، التناصية، البينصية، التداخل النصي، التفاعل النصي، و لكل ناقد عربي وجهة مصطلحية يبرز بها ترجمته، والمفارقة أنهم لم يختلفوا في جذر الكلمة حينما نجد نصا في مقابل *Texte*. التناص مصطلح نقدي أطلق حديثا، ويراد به تعالق النصوص و تقاطعها و إقامة الحوار فيما بينها، ذلك لأن "الأديب عضو في جماعة وفرد في أمة... يجد نفسه حيال كلمات مسكونة بأصوات الآخرين، و يتلقاها 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 و يمتلك 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"(2) .

معظم الإشارات والتعريفات الإصلاحية اشتقت من مفهوم "جوليا كريستيفا" للنص باعتبارها أول من ظهر هذا المصطلح على يدها، وهو المرجع ــ أيضاــ في تحديد مفهوم التناص، حيث تقول: "إن كل نص هو عبارة لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل

1 ـ علامات: شحادة الخوري، دور المصطلح العلمي في الترجمة و التعريب، م:8 ، ج: 29، سبتمبر 1998، ص: 187.
1 ـ جمال مباركي: التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر،2003 ، ص: 37.

نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"(1). ويرى "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"(2). 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"(3)، 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 الوقت، إنه إثبات و نفي و تركيب" (4). و يشير 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 "(5).

وانتقلت الظاهرة تدريجيا وبدأت 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" و فلسفته التأويلية التي ترى أن كل نـــص جديد يجيء إلى الوجود باعتباره بينصا فهو محمل برماد ثقافي يعيده إلى نصوص سابقة "(6).

التناص إذن هو قراءة ثانية لنصوص اكتشفت وانتقيت وجمعت ونسجت نسجا مشكلة بذلك نصا آخر يحطم ما قبله، لأنه أخذ ما يحتاجه منها إما علـــى ســـبيل الاقتبـــاس أو التضاد أو المعارضة. وهذا العمل لا يجبرنا أن نحكم على التناص بأنه انتحال وسرقـــة

1 ـ د. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، مرجع سابق، ص: 96.
2 ـ عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص : 289.
3 ـ محمد بنيس: الشعر العربي المعاصر، ج3 ، دار توبقال، الدار البيضاء، 2001، ص: 185.
4 ـ عمر أوقان : لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت ، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،المغرب، 1996، ص : 29 .
5 ـ أحمد محمد قدور: اللسانيات و آفاق الدرس اللغوي، مرجع سابق، ص: 126 .
6 ـ عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،2001، ص: 451.

لكنه " هو قراءة جديدة، كتابة ثانية، ليس لها نفس المعنى الأول "(1).لأن النص لا يبني نفسه بنفسه ولا تقوم له قائمة إلا إذا شكل من غيره، لأن سنة الحياة عموما تقتضي اعتماد الإنسان أحيانا على سواعد الآخرين " فالنص في حالة صيرورة يتقاطع مع نصوص سابقة عليه، ولا يحصى عددها والتي قد يتمثلها إراديا أو لا إراديا "(2). لذا يجد الكاتب نفسه مجبرا على الأخذ من كتابات غيره بأي صفة من الصفات، لأنه مهما أبدع فإن هذه المهارة مبنية على ركائز اتكأ عليها إراديا أو لا إراديا . فهو يتأثر بالقرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف أو الأقوال المأثورة أو الشعر وما شابه ذلك. " فمن من الكتاب، إذن، يستطيع أن يزعم أن ما كتبه لم يخطر بخَلد 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،..." (3). ولا يسعنا إلا القول بأن: " 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 "(4).

وقد ضبط النقاد لظاهرة التناص أنماطا وأنواعا وأشكالا ومستويات ومظاهر وأدوات إجرائية مع بعض الاختلافات الخاصة باتجاه كل ناقد ورؤيته للظاهرة و فهمه إياها، وهي مثبتة في تضاعيف مؤلفات هؤلاء النقاد أمثال: "كريستيفا" و "جونات" و"محمد بنيس" و "محمد مفتاح" و "سعيد يقطين" و غيرهم. ولا يسعنا المقام هنا لتفصيلها.هذا وقد "حقق مفهوم التناص انتشارا في الدراسات النظرية والتطبيقية العربية باعتباره مفهوما إجرائيا في تحليل الخطاب الأدبي، الشعري و السردي "(5). إلا أن نقاد العرب وجدوا إشكالا مصطلحيا وعدم اتفاق فيما يخص ترجمة مصطلح التناص الذي نفضل توظيفه

1 ـ عمر أوقان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت ، مرجع سابق ،ص: 29 .
2 ـ محمد مفتاح: إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 1986، ص: .121
3 ـ د.عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 278 .
4 ـ المرجع نفسه، ص: 278
5 ـ د. نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب: ج2، مرجع سابق، ص: 104.

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 "(1).

ورغم دعوات التوحيد المصطلحي إلا أنها لم تلق صدى، و يظهر هذا من خلال مصطلحات كثيرة وضعت لمفاهيم مثل اللسانيات الشعرية والتفكيكية. وفيما يخص مفهوم التناص فإن نقادنا ــ كما سبق ذكره ــ اخذوا طرائق كثيرة في ترجمته، ففي المغرب مثلا عرف تلقيا نقديا كبيرا عن الغرب، إذ نجد ثلاثة نقاد مشهورين، لكل وجهة نظره في تبني هذا المصطلح دون الآخر وهم "محمد بنيس" و "محمد مفتاح" و"سعيد يقطين".

وكان الغرض من ذكر التناص، في هذا البحث هو كشف تنوع مصادره في رواية " بحر الصمت " و كيفية تجليها. ومما يلاحظ أيضا في هذه الرواية أن التناص وإن لم يكن مبالغا فيه، فإنه جد متنوع ومستغل في أغلبه بشكل عفوي، و هذا لا يمنع من وجود دلالات لهذه التناصات سواء أكان ذلك عن وعي من الكاتبة أم عن غير وعي. وسنوردها بحسب أنواع النصوص.

تنوعت مظاهر التناص في رواية " بحرالصمت " بحسب تنوع أصناف الكلام، فكان منه التناص الديني الذي ضم على وجه الخصوص اقتباسات من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف. والتناص الأدبي الذي ضم الشعر والنثر إضافة إلى توظيف قوالب فنية أدبية مع تحوير بعضها أحيانا. وكذلك توظيف التعابير العامية التي هي أول ما يلمح في الرواية. وأول ما نلمسه عبارة "واش راكي يا بنتي "(2). التي يتساءل بها الأب عن حال ابنته، كما نجد عبارة أخرى وهي عبارة مدح من أهل القرية لبطل الرواية السعيد: "سي السعيد تبارك الله عليه..."(3)

في ثنايا الرواية ترد عبارة فصيحة لكنها ذات تعبير عامي، وهي قول والد البطـــل

1 ـ علامات: دور المصطلح العلمي في الترجمة و التعريب ، شحادة الخوري ،ج: 29 ، م: 8 ، 1998، ص: 194.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 7.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 11.

لابنه: "إياك أن تضع رأسي في الأرض "(1). 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 للظواهر الاجتماعية، و يشهد كأي وثيقة تاريخية، القيم السائدة في عصره "(2).

التناص الديني:

أول ما يلمح في الرواية في هذا الجانب هو توظيف عبارة "بداية التكوين وسفر الخروج"(3)، و هما 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:

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... "(4). ونلمسه في عدة مواضع في الرواية. وهي كالتالي: "مصيرنا لا بد عائد إلى الأرض "(5). وهذه العبارة تشير إلى

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 17.
2 - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص: 26.
3 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 10.
4 - عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 1، 1998، ص: 11.
5 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 32.

قوله ــ تعالى ــ: " منها خلقناكم وفيها نعيدكم ومنها نخرجكم تــارة أخــرى" (1). وقــد جاءت 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 والمســاواة بين البشر. ونلمس تناصا حرفيا من القرآن في موضع آخر: " يا ليتني كنت ترابا " (2). من قوله تعالى: " ويقول الكافر ياليتني كنت ترابا" (3). وردت هذه الآية في الأصل على لسان الكفار بعد أن يروا الحيوانات التي يحولها الله ــ سبحانه وتعالى ــ إلى تــراب، فتمنوا لو أنهم كانوا حيوانات في الدنيا. غير أن التناص هنا يحمل دلالة ندم البطل ومبلغ تعاسته و شقائه في الدنيا. و نجد على لسان " الرشيد " المجاهد المؤمن قوله: "كلما سقط منا شهيد كان نصرنا أعظم... لأن شهداءنا يذهبون إلى الجنة مرتــاحي البــال..." (4). فالعبارة الثانية تشير إلى قوله تعالى: " ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتــا بــل أحياء عند ربهم يرزقون فرحين بما أتاهم الله من فضله ويستبشرون بالذين لم يلحقوا بهم من خلفهم ألا خوف عليهم ولا هم يحزنون"(5). وعبارة الرشيد تشي بإحساســه بقــرب استشهاده وإيمانه بذلك، ورغبته في إحدى الحسنيين النصر أو الشهادة، فيما نرى حالة " السعيد" النفسية على خلاف ذلك، فهو لم يجاهد طواعية منه، وإنما ســاقته إلــى ذلــك 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 لــه رغم أنه لا يعلم ما بداخل نفسه. 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 بــالتراث، بحيث " أصبح من المؤكد الآن أن التناص ليس غير إدراج التراث في الــنص، وإدراج النص في التراث، فالنص الذي لا يستعيد التاريخ ليس غير رجع لنصوص تراثية أخرى

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

يتجاوب معها ويحاورها و يعيد استنطاقها في نسيج جديد..." (1). ونجد نموذجين، الأول نلمسه في العبارة التالية التي تتحدث عن "بلقاسم" إحدى شخصيات الرواية: " قيل إنه في العاشرة من العمر اعتدى بالضرب على قرين له، فقتله "(2). فهذه العبارة تذكر بقصة موسى ــ عليه السلام ــ في قوله ــ تعالى ــ : " فوكزه موسى فقضى عليه "(3). غير أن هناك فارقا بين الحالتين، فموسى ــ عليه السلام ــ لم يكن معتديا، وإنما كان غرضه فض النزاع بين القبطي وواحد من بني قومه، بينما " بلقاسم " اعتدى على نظيره 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 وكانت عودة " بلقاسم " كرجل مكتمل الشر عكس عودة موسى ــ عليه السلام ــ

ورد أيضا على لسان " الرشيد " في حواره مع " السعيد " حين خاطبه قائلا: " الله معنا لأننا ندافع عن الحق..."(4). ما يذكرنا بموقف من مواقف الهجرة النبوية التي خلدها القرآن الكريم، وذلك في قوله ــ تعالى ــ على لسان نبيه ــ ص ــ : " لا تحزن إن الله معنا "(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).

في الرواية نموذج آخر من تناص الحالة وهو تناص غير مباشر أي أنه تناص إشاري " يستنتج استنتاجا ويستنبط استنباطا من النص... وهذا 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 ، للوصول إلى المراجع واكتشاف الدلالات والمقاصد التي يرمي إليها المبدع، وهذا يتطلب قارئا مثقفا له وعي

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.
4 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 110.
5 ـ سورة التوبة. الآية: 40.
6 ـ ماجد ياسين الجعافرة: التناص و التلقي(دراسات في الشعر العباسي) دار الكندي، عمان، ط1، 2003، ص: 15- 16.

بما يقرأ، 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 " السعيد " بعد استشهاد " الرشيد " عندما قال: " أحسست بغصة في حلقي وأنا أحمل "الرشيد" على كتفي..."(2). فإن 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 " و إن 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). فهذا 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، 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. "(4).

2 ــ تناص الحديث النبوي الشريف قليل وأحصينا منه تناصين في مقطع واحد من الرواية وردا على لسان إمام القرية مخاطبا " البشير"و" السعيد ": " العدل والإنصاف من

1 ـ اللغة و الأدب: علي ملاحي، مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية ،ع: 14، جامعة الجزائر، 1999، ص: 8.
2ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص:.111
3 ـ المصدر نفسه، ص: 111.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 93.

مكارم الأخلاق.. والله لا يفرق بين عبد وآخر إلا بالتقوى، وأنا لا أشك أبدا في تقـواك يا" سي البشير"، لهذا جئت إليك كصديق، فأرجوا أن تراعي ظروف هـؤلاء الفلاحـين المسلمين، وتكف البلاء عنهم.. وتدفع أجورهم المتأخرة "(1). في هذا المقطع المشـحون بالدلالات الدينية، نلمس – على الأقل – تناصين عن الحديث، الأول يكمن في العبـارة 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 عجمـي ولا لأبـيض علـى أسـود إلا بالتقوى، كلكم من آدم و آدم من تراب "(3).

فقد كان هدف إمام القرية التأثير في الإقطاعي " سي البشير" الـذي ظلـم إخوانـه المسلمين وغمطهم حقهم. لذلك يأتي رجاء الإمام من "سي البشير" في آخر المقطـع أن يدفع أجور الفلاحين حيث يذكره بأنهم مسلمون مثله، هو ما توحي به العبارة الأخيـرة: "و تدفع أجورهم المتأخرة "(4). التي تذكرنا بقوله ــ صلى الله عليه و سلم ــ : " أعـط الأجير حقه قبل أن يجف عرقه(5).

التناص الأدبي: وهو يتسع لمختلف أجناس النصوص الأدبية، وباعتبار التقسيم التقليـدي للأدب، فإن التناص سيكون شعريا و نثريا.

1ــ التناص الشعري: طفحت الرواية 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)

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 " السعيـد "

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص:.31

2 ـ المصدر نفسه، ص :31.

3 ـ البهيقي: شعب الإيمان،ج1، مرجع سابق، ص: 289.

4 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: .31

5 ـ أخرجه البهيقي: في السنن الكبرى، ج6، دار الفكر، بيروت، ص : 121 .

6 ـ ياسمينة صالح، بحر الصمت، مصدر سابق، ص: .09

7 ـ شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي: سير أعلام النبلاء، ج20، تح: شعيب الأرنؤود ومحمد بن عين العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1985،1، ص: 413.

الذي لم يشعر بأن هذا الشيب غيره، فهو تناص عكسي. بحيث أن شيبه لم يجعله يعتبر أو يحس بقرب نهايته، و قد قرأ ذلك – كما في الرواية – من موقف ابنته منه و تساؤله 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...

كل نص يدور حول المقاومة الباسلة لشعبين عربيين ضد الاحتلال الأجنبي، غير أن الفارق يتمظهر في أن النص الغائب وهوا لمقطع 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 "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

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.

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 الأمـــر يدل دلالة أعمق على أنه غير وطني.

2 ــ التناص النثري:

يندرج ضمن هذا النوع مختلف الأجناس النثرية، كالأمثال والحكم والأقوال والقوالب الفنية المعروفة.

أ ــ تناص أقوال الأدباء: نلمس في الرواية توظيف أربعة أقوال. ثلاثـــة منهـــا لأدبـــاء 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 الســـعيد" وأتى على لسانه، لذلك جعله مقدمة لهذا الاعتراف حين يقول بعد ذلك: كنت أعي تمامـــا أنني تنازلت كثيرا في حياتي، تنازلت جدا، وأخطأت أيضا.." (4).

وفي موضع آخر نجد مقولة للكاتب الهندي "رابندارات طاغور" الذي يقول: " الحب حالة انقلاب "(5). 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، وهـــذا ربما يدل على دلالة أخرى، وهي عمق تأثير المرأة في الرجل سلبا وإيجابا، حتى قيـــل: وراء كل رجل عظيم امرأة.

وفي مقطع آخر: " ثمة ما ينتظرنا دوما في الجهة الأخرى، قالها "لوركا" لصـــديقه "غونزاليس" قبل حتفه بأيام..." (6). هذه المقولة للشاعر الإسباني " فيـــديريكو غارســـيا لوركا " الذي اغتاله نظام الدكتاتور "فرانكو". وأهم ما في العبارة هو (الجهـــة الأخرى)

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.
5 ـ المصدر نفسه، ص. 119.
6 ـ المصدر نفسه، ص. 147.

التي تبدو نوعا ما غامضة في مقولة "لوركا". و يبدو أن المعنى يتجه نحوعالم ما بعد الموت، الدار الآخرة، و في المقطع يجري " السعيد" مقارنة بينه و بين "لوركا" في إطار إدانة الذات، و هو ما يبينه المقطع الموالي: " لوركا توقع كل شيء، وذهب إلى الجهة الأخرى بكبرياء الشعراء. وأنا توقعت كل شيء، وذهبت إلى الجهة الأخرى بغرور المجانين " (1). 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 و انتقل 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.

هناك 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 » (2).

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" (3). وربما تأتي هذه المقولة ليبرر بها "السعيد" موقفه قبل دخول الثورة، وهو الإقطاعي الذي كان ظالما مثل أبيه.

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

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 147.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 40.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 40.
4 ـ تيفن ساميول: التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2007، ص: 32.

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 بناء 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 اجترايا إذا صيغت كاملة، وأحيانا يتغير تركيبها بالإحلال والإزاحة، فتأخذ طابعا استعاريا يمتص المعنى و يحوله 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 الاجترايري 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، و عبارة (بنت شفة) هي كناية عن الكلمة، لأنها تخرج من بين الشفتين(من الفم).

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.

ونلمس أيضا عبارة يحفظها عن ظهر قلب وردت في سياق حديث " السعيد" عن جميلة وحيها: " كان حي "بلكور" أنشودة عشت أحفظها عن ظهر قلب.." (1) 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.

إذا كانت هذه التناصات اجترارية، فإن هناك تناصات محورة، استدعت فيها الكاتبة بعض القوالب الفنية وعدلت في تركيبها، ورصدت ثلاث أمثلة في هذا الإطار، وأولها يأتي في سياق شعري: " يوجد في مكان من هذا الليل، قلب يجهش بالبكاء.." (2). 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 و إنما العين، كما أن نفس الإنسان هي التي تجهش بالبكاء لا القلب أو العين، و ذلك أن العين تعبر عن حالة الحزن التي هي حالة نفسية شعورية بإخراج قطرات مائية مالحة تعرف بالدموع، لتخرج معها المكبوتات و ينفس 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.."(3). 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 طلب منه المعلم "عمر" الانضمام إلى صفوف الثورة، لذلك ضحك طويلا، وهو نفسه لم يصدق " أن يتحول "السي السعيد" الإقطاعي الفاسد إلى ثائر قومي، و بطل باسم الجبهة.. "(4)

و آخر مثال نشير به إلى التناص عبارة:"حطت الحرب رحالها في القرية*!*"(5) التي تشير إلى اتساع رقعة الثورة، مواصلة زحفها لتشمل كل مناطق الوطن التي كانت للمحتل جنة

1 ـ ياسمينة صالح: رواية بحر الصمت، مصدر سابق، ص : 118.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 24.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 63.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 63.
5 ـ المصدر نفسه، ص :63.

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 و الخلاص من أوزارها وخسائرها.

تعج رواية " بحر الصمت " عموما بتناصات أخرى، خاصة تلك المتعلقة بالاستذكارات التاريخية، وذكر الوقائع والأمكنة والشخصيات، لأن الرواية تتحدث عن الماضي الثوري للجزائر، بيد أنه تم التركيز على رصد أهم النصوص التي وظفتها الكاتبة والتي أفادت منها كثيرا في بناء روايتها، التي هي نص أدبي ذي سمات فنية خاصة. هي ما ندعوه بالأسلوب " فالنص أسلوب... و الأسلوب 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 "(1).

1 ـ اللغة والأدب: علي ملاحي، مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية، عدد سابق، ص: 9.

الـــــفـــصـــل الـــثـــالـــث

شعرية أسلوب الحكي في رواية " بحر الصمت "

التكرار

الحذف

الحوار

الوصف

شعرية الصورة الفنية

الأسلوب اختيار:

يذكر في البداية بأن النقد العربي القديم اهتم بمبدأ الاختيار، فالمبدع 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.. والبلاغة تخير اللفظ في حسن إفهام"(1). ويقول محمد شكري 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 "(2). عنصر الاختيار ضروري ومهم للباث كعنصر متشبع بالقناعة والحرية فيما يختاره، ليعبر عن تجاربه، وغايته في ذلك تحقيق عنصر الفهم والإفهام.

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

1 - ابن رشيق: العمدة، ج1، مرجع سابق، ص: 392 - 394.
2 - شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي. نقلا عن د. مجدي محمد حسين: خصائص التركيب في روايات الحكيم ،مرجع سابق، ص: 77

معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به من غيره من المنشئين "(1). ورغم 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 (2). 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 مغربة 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 "(3).

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.

حين العودة إلى الرواية محل الدراسة وجدنا الروائية قصدت ألفاظا وجملا 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. فورد عن حمزة:

ــ " كان حمزة كلبا قذرا " (4)

ــ " كان حمزة فرنسيا " (5)

1 ـ د.سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، مرجع سابق، ص: 37-38.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 38.
3 ـ المرجع نفسه، ص: 38-39
4 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 13.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 13.

ـ "عثر عليه مقتولا في إسطبل الأحصنة." (1)

ـ " اغتصبوا أمه... إن أكثر من جندي اشترك في الاغتصاب... قيل إن المرأة المغتصبة طردت من القرية بعد أن أدانها الفلاحون بالزنا "(2).

فماذا يرجى من شخص كهذا، إلا أن يلد فاجرا فاسقا عميلا، خاصة وأن صورته طبق الأصل لابنه فكرا وعملا.

ـ " ولشد ما التصق هو بالسخرية في أعلى مراتبها " (3)

ـ " كان قائدا لكل أنواع السخرية والرياء"(4).

ـ " يا له من مقرف ذلك الرجل "(5).

ـ " يهز برنوسه ، كما يهز رأسه الضخم "(6).

كل هذه الصور والأوصاف السلبية عمدت الكاتبة لتوصيلها إلى المتلقي والمتمثلة في: (كلب، فرنسي، إسطبل الأحصنة)، ثم صرحت بالنتيجة حين قالت: " العمدة ليس أكثر من عميل قذر مناهض لمسار ثورة احتضنها الشعب "(7). وما أكثرها الأمثلة خاصة عند الحديث عن حياة "بلقاسم" المبنية على التناقض والمقارنة عندما كان بين الحقول والفلاحين غلظا ظالما، وكيف تحول عندما نزلت الثورة على قرية "براناس".

2 ـ 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. والملفت للانتباه في النص الروائي توظيف الكاتبة

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 15.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 13.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 12.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 16.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 19.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 16.
7 ـ المصدر نفسه، ص: 45.

للحال والتوكيد والمفعول المطلق والمبتدأ والخبر. وهذه الأبواب وردت كثيرا في أعمالها الأدبية خاصة في روايتها " وطن من زجاج " وأصبحت تشكل سمة أسلوبية وجب الوقوف عندها.

1 ــ الحال

نعلم بأن الحال أنواع مفرد وجملة وشبه جملة، والجملة تكون فعلية أو اسمية، وهناك الحال المؤسسة والحال المؤكدة، وهذا الباب استعانت به " ياسمينة صالح " كثيرا لأن الوصف أضحى سمة بارزة في النص.

وردت الحال المفردة في الرواية أكثر من مائة، مرة بينما الحال الجملة تجاوزت الثلاثين مرة. والفروق بين هذه الأنواع تكمن في زيادة المعنى وإقراره في الذهن، ناهيك طربها الأذان لذلك تعددت أكثر. وهذا النوع من الحال يأتي متعددا بالواو تارة نحو: " غادرتها حزينا ويتيما وخائبا "(1). 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 إلى قريته مكسور الجناح. وأخرى بغير الواو نحو: " انبعثت ثانية نقيا طاهرا خاليا من الخطايا "(2). لأن " بلقاسم " تميز سابقا بالقرف وظلمه للفلاحين بل وصل به الأمر إلى حد القتل. وبها وبغيرها في الجملة الواحدة نحو: " رأيتك غاضبة شاحبة ومستاءة " (3). لأن " السعيد " لم يتعود رؤية جميلة بهذه الصورة. كما تعددت الحال مفردة مصحوبة بحال جملة اسمية مقترنة بالواو أو جملة فعلية مثل : " كنت أتلقى تعليما أراده والدي لي كي أرجع إليه طبيبا يتباهى به أمام الناس "(4). أو بدونها مثل " يقترب نحوي مبتسما ويمد يده، مصافحا بحرارة تجعلك تشعر بالحب نحوه "(5). أو حال جملة معطوفا على حال مفرد نحو:" رأيته مقتربا مني يتدثر ببرنوسه الصوفي الأسود"(6). أو حال جملة معطوفا على حال جملة مثل:" والمعلم

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 58.
2 ـ المصدر نفسه، ص:.51
3 ـ المصدر نفسه، ص: .130
4 ـ المصدر نفسه، ص:.11
5 ـ ياسمينة صالح، وطن من زجاج، مصدر سابق، ص: .8
6 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 87.

بجواري يراقب الحضور ويصغي إلى حديث الأثرياء عن الأرض والحرب"(1).

ولا تختلف عن ذلك الجملة الاسمية المكونة من المبتدأ والخبر التي طبعت النص الروائي حتى نهايته مسبوقة ــ في الغالب ــ بفعل ماضي ناقص ــ كان ــ وأفادت ما أفاده الحال.

2 ــ المفعول المطلق:

هذا الباب النحوي أقل شيوعا في النص من الوظائف الأخرى لكنه لم يقل أهمية عنها وجاوزت نسبة تردده نحو الأربعين مرة. أكثرت الكاتبة من بعض المصادر مفعولا مطلقا مسبوقا بفعله نحو: " عدت إليه وطرقت الباب طرقا خفيفا "(2). وتجعل الصفة جملة طويلة يمتد بها وصفها وتفكيرها ومقدرتها على تشقيق الجمل وتوسيعها في أسلوب محكم جميل نحو: " قالها وضحك ضحكة اهتز لها جسمه كله " (3)، كما تفننت في توظيف " جدا " الدالة على الكثرة وكذا توظيف " كثيرا " و " طويلا " نحو: " تنازلت جدا "(4). و" أخطأت كثيرا " (5). " شدها طويلا "(6). والمفعول المطلق هنا على العموم تضمن إلى جانب التأكيد والوصف وتقوية المعنى. وتعتبر هذه الظاهرة اللغوية جوهر إنتاج الأعمال الأدبية، عندما يقوم السارد بعملية 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 على سبيل المثال فهو يدخل فيه عنصرا الزمن 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

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 35.
2 ـ المصدر نفسه، ص:.61
3 ـ المصدر نفسه، ص: .26
4 ـ المصدر نفسه، ص: 34.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 34.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 36.

المتجدد المنبعث في الذهن.

وإذا رجعنا إلى الرواية وجدنا الكاتبة ناجحة فنيا في اختيار الأفعال وأزمنتها المضارعة لأنها تتناسب وأداء المعنى الذي تريده.

" بلقاسم " مر في حياته عبر مرحلتين متناقضتين، فهو ذلك الشرير، الشاحب، الوقح، الظالم الذي لم يكف عن أقبح الصفات والأفعال رغم تحذيرات وتهديدات "السعيد" المستمرة والمتجددة له، أما جرأته في الرد فهي ضعيفة، ومع ذلك فمهمته في الحقل مستمرة ومتجددة. تقول الكاتبة:

ــ " بلقاسم " لا يحترم أحدا منا يا " سي السعيد "، يعاملنا كما لو كنا حميرا أو بغالا.. فألتفت نحو " بلقاسم "، وأرمقه بعيني، فلا يجرؤ على الرد، كان يبدو شاحبا وشريرا داخل صمته. النذل! بكلمات أختارها بدقة، أنهي الاجتماع، فيخرج الجميع سعداء .. حتى" بلقاسم " يخرج مبسوطا، مغرورا، وكنت أعرف أنه لن يغير في معاملته لهم. الوغد! كأنه كان يقرأ بين سطور كلامي.. الجاهل! يخرج من عندي راضيا تماما عن نفسه، حاقدا على الآخرين، مغتنما حاجتي إليه للانتقام مني ومنهم، دونما قدرتي على الاستغناء عنه، فالفزاعة لا تتجزأ من الحقل "(1).

اختارت الكاتبة هذه الأفعال: لا يحترم، يعاملنا، أرمقه، فلا يجرأ، يبدو، أختار، يخرج، لن يغير، لا تتجزأ. لأنها تدل على الدوام والتجدد، يتجدد معها ظلم " بلقاسم " المستمر للفلاحين لحظة بعد الأخرى، والسعادة تتجدد على محياهم رغم هذا الظلم لأن "السعيد" مازال مجتهدا في اختيار ما يناسب رضاهم من ألفاظ وعبارات.

وبعد أن دخلت "براناس" كغيرها من القرى الأخرى الحرب، لبس بلقاسم ثوبها وقتل العمدة، ولم يكن يخطر ببال أحدهم أن ظالما مستغلا بهذه البشاعة 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)

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 20.
2 - المصدر نفسه، ص: 44.

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 تسلق " السعيد " الجبل، وتشاء الصدف ويلتقي فجأة " بلقاسم " ودار بينهم 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 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 جلساءه.

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.

– قسم آخر من أقسام الكلمة هو الاسم الذي يدل على حدث مجرد من الزمن، و بالتالي يصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث و يعبر عن الثبات، وذلك لما وجدنا صفة القذارة والشرر من صفات "قدور" و والده "حمزة ".عبرت الكاتبة بالاسم لثباتها. " كان حمزة

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 83.

كلبا قــذرا في بلاط الكولونيل "(1) أو " كان قدور قائدا بحق، قائدا بكل أنواع الســخرية والرياء "(2). و بالفعل، لتجددها كما ذكر سابقا.

استخدم الضمير بكثرة، ومعلوم أنه أحد أنواع المعرفة التي تدل على شــيء معــين. يقول عنه أحد النحاة " أنه أعرف المعارف، لأنه ألصقها بالإنسان وأدلها على معناه "(3). وأول ضمير وظف بكثرة الضمير أنا ويعبر به لمن يجهل حقيقة المتكلم ويريد التعريف بذاته، خاصة إذا كان الطرف المخاطَب يجهل فحوى الفكرة " و لننظر إلى التعبير الذي اختاره القرآن لإبلاغ موسى أنه اختاره الله رسولا، وأنه يسمع للمرة الأولى وحــي الله يقول ــ تعالى ــ: "وهل أتاك حديث موسى، إذ رأى نارا، فقال لأهله امكثوا إني آنست نارا لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى * فلما آتاها نودي يا موسى، إني أنــا ربك فاخلع نعليك إني بالواد المقدس طوى * وأنا اخترتك فاستمع لما يوحى * إنني أنــا الله لا إله إلا أنا فاعبدني * وأقم الصلاة لذكري ".

ولننظر كيف تكرر ضمير المتكلم في هذه الآيات أربع مرات متتالية، لأن الموقــف بالنسبة للمخاطَب وهو موسى كان جديدا عليه تماما، وكان غير عالم بفحواه، ومــن ثــم كان العنصر المناسب لهذا الموقف هو ضمير أنا"(4). و في النص نلمــس مثــل هــذه الظواهر. " فالسعيد " الذي يلتقي لأول مرة " جميلة " لم يقل لها دعاني "عمر"، خوفا من جهله أو جهل دعوته، لأنها تراه لأول مرة فبادرها بقوله: " أنا هنا بدعوة من عمــر"(5). و لتأكيد كلامه لها بعد سؤال فيه استفهام دخل على نفي قال:" أجل أنا هو "(6). ولأجــل استعطافها وتعبيره على حبه لها دخل الحرب مكرها لأجلها لأنه متشبث بالحياة. وازداد ارتباطه بها عندما عرفها، أكد بأنه دخل الحرب عن غير وعي قائلا: " أنا لــم أدخــل الحرب لأجل الحرب، بل دخلتها لأجلك "(7). وفي قوله: " لم يعرف الرجال وجهــك

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 13.
2 ـ المصدر نفسه، ص:16
3 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، مرجع سابق، ص:.157
4 ـ المرجع نفسه، ص:158.
5 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص:.51
6 ـ المصدر نفسه، ص: 51.
7 ـ المصدر نفسه، ص: 76.

الحقيقي سيدتي، لم يعرفوه كما عرفته أنا و لم يحبوه كما أحببته أنا "(1). فهو يؤكد حديثه لنفسه وسامعه، وتوظيف هذا الضمير في الحالتين السابقتين يزيد الأمر وضوحا وتأثيرا.

وثاني ضمير موظف في النص كذلك الضمير "أنتِ" بالكسر كثيرا، و أقل منه درجة الضمير "أنتَ" بالفتح وله استعمالان:

أولهما: عدم إرادة تحديد مفرد بعينه، و إنما توجه الخطاب إلى كل من يصح أن يقع 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 التعبير يحمل قوة التعبير و تأكيدا له"(2). وهذا الاستعمال الثاني(أي توظيف أنت) كثر وروده في النص لأنه يدل على مجموع خصائص المخاطب، و يستخدم 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 "(3).

" و لكن هناك معنى دقيقا في "أنت" ينبغي التنبيه له، وهو أن الضمير يدل على مجموع الإنسان المخاطب روحا و بدنا "(4). وكأن الرجل في موقف حيرة في أنه يحبها ككل في كيانها وروحها، ولم يحب فيها شيئا محددا، جمالها أو أخلاقها أو نسبها. و حين أراد البحث عن هذا العنصر اهتدى إلى الضمير "أنت" الذي جمع جميع هذه العناصر.

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 هذا الضمير وهو يحتل مكان الاسم الظاهر فإنه يفتح بدون شك المجال واسعا للتخيل والتصور أكثر من وروده اسما ظاهرا، أو ضمير المتكلم أو الخطاب مادام أنه

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص:71.
2 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، مرجع سابق، ص: 160.
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 68.
4 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، مرجع سابق، ص: 16.

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 عـــجب أني أحن إليـــهمُ وأنـــظر 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 أنـــه يحمل له نفس مشاعر الحبيب الغائب من الشوق والبكاء والإكبار"(1). لأن هذا الضـــمير يدل على قوة التخيل فقد اقترن باسم ظاهر سبقه، لكي يدل على قوة وعظمة هذا الأمـــر المتخيل و نكشف ذلك في: " امرأة هي أنت "(2). و في:" أ هو القدر إذن؟ القـــدر الـــذي جعلني أتخيل شكل المرأة التي تنافس بحبها حب الوطن "(3).

– الضمير "هي" يفتح باب التأويل لمعرفة اسم وصورة الذي يدل عليه. فهـــو هنـــا عظيم محترم يقدره الجميع ويحبونه، يحلمون به ويكبرون معه، إنهـــا الجزائـــر التـــي أعطت أبنائها الذين رفعـــوا التحدي طواعية الشهادة، ومن خذلوها وأحبوا الحياة علـــى حسابها خذلتهم، وأعرضت عنهم حتى و إن نالوا الشهرة و الجاه والسلطان.

وعندما نجد هذا الضمير سابقا للاسم فإنه يلفت النظر نحوه، و يحفز الســـامع ويشـــوقه إلى إدراك ما يقصد به، والضمير الذي سبق القدر يدل على ما ذكر سابقا الأمر الـــذي يدل على عظمة الموقف الذي وضعه فيه هذا القدر.

من الجوانب التي شدت الانتباه وكان لها تأثير بارز على المعنى تمثلت في تكـــرار النداء، لإشعار القارئ بقيمة المنادى في شخصية المنادي ويأتي النداء تأكيدا لتلك القيمة.

" يا امرأة مرت في حياتي كالحلم "(4).

" يا امرأة مدجّجة بالسلاح " (5).

1 ـ ينظر: أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، مرجع سابق، ص: 161.

2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص:.103

3 ـ المصدر نفسه، ص:.91

4 ـ المصدر نفسه، ص: 117.

5 ـ المصدر نفسه، ص:65.

الأسلوب تركيب

أجمع علماء الأسلوب أن 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 "(1)، 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 (في سياق خطي تتابعي) في وحدة لغوية أعلى (كجمع وحدات صوتية في وحدة صرفية، وجمع وحدات صرفية في مقاطع) " (2).

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 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 هناك ترتيب آخر لا يمكن مخالفته كالترتيب بين المضاف والمضاف إليه مثلا، وترتيب جائز يمكن مخالفته، كالترتيب بين المبتدأ والخبر، والفاعل والمفعول به (3).

على أننا في هذا المقام نرد الجميل لعالم العربية الجليل "عبد القاهر الجرجاني،

1 ـ د. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص: 168.
2 ـ فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: د: خالد محمود جمعة، دار الفكر دمشق، ط1، 2003، ص: 127.
3 ـ ينظر: أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص: 167- 168.

لريادته هذا الحقل 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 "(1).

ورد الحذف كثيرا في النص وسيعالج لاحقا، وأما جانب التقديم والتأخير حظه ضعيف في هذا النص الروائي إلا نادرا، لذلك أغفل في هذا البحث لأنه لا يمثل السمة البارزة فيه مثلما يمثلها الفصل والوصل.

" 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 "(2). 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"(3). ونلمس هذه المواضع في الرواية فيما يلي:

1 ــ " ما علاقتي أنا بتلك المقارنة المهينة ؟ قلت ثائرا "(4).

1 ـ الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تح، د: محمد الاسكندراني، د. م. بمسعود دار الكتاب العربي، ط 2، بيروت لبنان، 1998، ص :.10

2 ـ د. أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص: 178.

3 ـ المرجع نفسه، ص: 178 .

4 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 34.

هاتان جملتان خبريتان معنى، ولكن إحداهما إنشائية لفظا والثانية خبرية لفظا ومعنى. كأنه قال: " لا علاقة لي بتلك المقارنة المهينة، قلت ثائرا." فالجملتان قد اتحدتا في اللفظ ولكن الأولى منهما إنشائية في اللفظ خبرية في المعنى والثانية خبرية في اللفظ والمعنى. والظاهرة نفسها نلمسها في: " كيف لا تروقني قهوة العاصمة ؟ 'إنك تعيديني إلى نصف عمري "(1). وكأنه قال: " تروقني قهوة العاصمة ، إنك تعيديني إلى نصف عمري . "

2 ــ " ارتعش الفنجان في يدي، نظرت إليها "(2). وهما جملتان اتفقتا خبرا وإنشاء لفظا ومعنى ولكن لا مناسبة بينهما ووجب الفصل بينهما.

3 ــ " أنا وحيد وابنتي ها هنا.. جاءت تعاقبني. هل أملك الحق في ردعها ؟"(3) تختلف الجملتان خبرا وإنشاء في اللفظ والمعنى فالجملة الأولى: جاءت تعاقبني " جملة خبرية لفظا ومعنى والثانية جملة " هل أملك الحق في ردعها إنشائية لفظا ومعنى ولذلك وجب الفصل بينهما.

رأينا سابقا أن عدم التناسق بين الجملتين " يمنع من وجود الواو، وإذا انعدم التغاير بينهما أيضا سقط الوصل بينهما أيضا "(4). ولو أخذنا البدل مثلا كما في: " كان أبوه حمزة عاملا مخلصا في بيت الكولونيل "(5). وجدنا عدم جواز العطف بين البدل والمبدل منه كأن تقول: " كان أبوه وحمزة عاملاً لأنّهما شيء واحدٌ و لا تغاير بينهما، والبدل هنا " حمزة " أدّى دوراً كبيراً في المعنى تمثّل في إزالة الخفاء عن الأب المخلص لفرنسا.

ما 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 قدّور واحدا من الذين استفادوا من وجود فرنسا في الجزائر، كانت فرنسا جزء لا يتجزأ من طموحاته الشخصية "(6)

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 55.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 179
3 ـ المصدر نفسه، ص: 9.
4 ـ ينظر: أحمد درويش: دراسة و الأسلوب بين المعاصرة و التراث، مرجع سابق، ص: 180.
5 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 12.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 12.

ذكرت الكاتبة جملة ثم كررت معناها في الجملة الثانية قصدا حيث أكدت المعنى ورسخته وجعلته قويا " و لما كان بين الجملتين كمال الاتصال لأن الثانية توكيد لفظي للأولى فقد وجب بينهما الفصل وامتنع الوصل "(1) ونفس المعنى نجده في " دع القناع يسقط. اعترف "(2) أما التوكيد المعنوي " هو أن يكون معنى الجملة الثانية مخالفا المعنى الأول، ولكنه يقوي المعنى و يؤكده "(3).

ـ " حولته وحشة الحقول إلى وحش ضخم الجسم حاقد و شرير.. قيل أنه في العاشرة من العمر اعتدى بالضرب على قرين له فقتله "(4). فمعنى الجملة الثانية وهو الاعتداء بالضرب حتى القتل أن يكون من أسباب تحول الإنسان إلى الوحشية وأن يلبس لباس الشرر والحقد، كما جاء بين الجملتين الفصل. ونفس المعنى نجده في: " لم أحبه... كنت أتحشاه بكل اشمئزاز "(5). فمحاولة التهرب من الغير بكل الطرق مصحوبة بنوع من الغل والحقد و الاشمئزاز تكون باعثا على عدم حبه، والوصل بين الجملتين هنا ممنوع.

وعلى هذا جاء قوله ـ تعالى ـ : " إن الذين كفروا سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوة ولهم عذاب عظيم ". 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 "(6).

الأسلوب انحراف:

الإنسان تواق إلى الجديد، يريد تجاوز نمطية التعبير القديمة، ويصبح الأدب عنده

1 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، مرجع سابق، ص:181.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 11.
3 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، مرجع سابق، ص: 181.
4 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص:21.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 24.
6 ـ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، مرجع سابق، ص:181.

خرير ماء، أو تغريد طائر، وهذا ما جعل الكثير من الكتاب المعاصرين جميعا "راغبون 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. ونقتصر فيها على حديث الجرجاني على أهمية الاستعارة " بأنها تعطيك الكثير من المعاني باليسر من اللفظ، حتى تخرج من الصّدفة 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...(2).

والانزياح عند يمنى العيد " هو الانحراف باتجاه الاختلاف. مثلا تنحرف الإشارات 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 "(3). فالخطاب الأدبي إذا يحمل بين سطوره لإيحاءات دلالية غير واضحة في التراكيب، لذلك وجب تعدد القراءات والتركيز خلف السطور " فالنص الأدبي إذن نظام من العلاقات بين

1 - فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، مرجع سابق، ص: 59.
2 - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، مرجع سابق، ص:41 .
3 - يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، ط2، 1999، ص: 187.

مستويات الدلالة الذاتية ومستويات الدلالة الإيحائية "(1) .

ونشير إلى أن القرآن الكريم حفل بمثل هذه الإشارات فأصبحت ظاهرة قرآنية يجرى بها المثل وقدوة في التعبير ومن هذه الأمثلة:

1ــ عدم المطابقة:

" ففريقا كذبتم وفريقا تقتلون " (2). حيث عبر بالمضارع الذي يدل على الماضي، أي وفريقا قتلتم.

2 ــ تذكير ماحقه التأنيث:

"وما يدريك لعل الساعة قريب "(3). والقياس قريبة.

3 ــ إفراد ما حقه الجمع:

"واجعلنا للمتقين إماما "(4). والقياس أئمة .

4 ــ إفراد ما حقه التثنية:

" فلا يخرجنكم من الجنة فتشقى"(5). والقياس فتشقيا

ووجد له في العصر الحديث عند نقاد الغرب عدة مرادفات " فهو التجاوز والانحراف، والانتهاك، واللحن أو خرق السنن، والعصيان، والتحريف، والشناعة، والمخالفة، والاختلال، والإطاحة، وخيبة الانتظار(6). أما المعيار فهو الأسلوب العادي الذي تجاوزه المتكلم، ووجد له أكثر من مرادف مثل: " الاستعمال الدارج والمألوف والشائع والوضع الجاري والدرجة الصفر والسنن اللغوية والعبارات البريئة "(7). ورغم هذا الاختلاف فقد أجمع الكل على أن الانزياح هو خروج وانحراف عن الأسلوب العادي أو المعيار لغرض في نفس الكاتب، أو ورد عفوا شريطة خدمته للنص بصورة أو بأخرى، وبدرجات متفاوتة. ونقتصر هنا أيضا على تعريف "ريفاتير" الذي يبين:

---

1 - جورج مولينيه: الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 25.

2 - سورة البقرة، الآية: 87.

3 - سورة الشورى، الآية: 17.

4 - سورة الفرقان، الآية:74.

5 - سورة طه، الآية: 117.

6 - د .عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 100-101.

7 - موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، مرجع سابق، ص: 35.

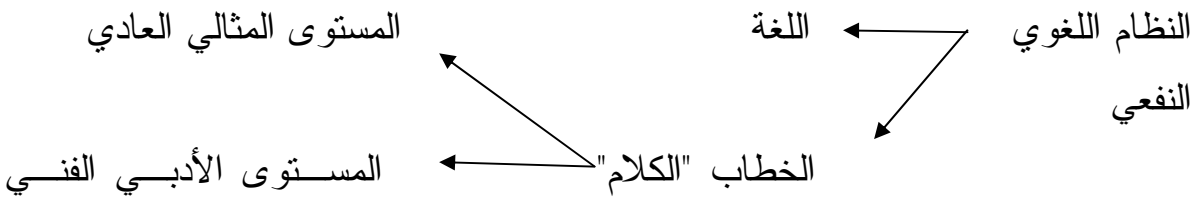
الأسلوب بكونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، وهو خروج عن القواعد اللغوية، ولجوء إلى ما ندر من الصيغ "(1). وشاع عن : فاليري" أن " الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما، وشاركه في هذا الرأي كثير من النقاد "(2).

نشير هنا إلى أن 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 درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه"(3). يفاجئ القارئ أو السامع ويلفت انتباهه، إضافة إلى إضفاء صور إيحائية على الموضوع تترجم مواطن من الجمال الفني الخفي في النص، لا يدركها إلا ممعن نظر وصاحب حس مرهف، وبالتالي يتحقق ما يسمى عند " رولان بارت " بلذة النص. إن 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 مثالي: وهو المستوى المعياري من حيث حفاظ اللغة على قواعدها الأصلية، ومن ثمة يكون الكلام شفافا تقتصر ألفاظه على دلالته، فيخلو مما يسمى بالغموض.

2 ــ مستوى أدبي: ويتمثل في الخروج عن هذه القواعد وخرقها، فيكون الكلام بعيدا عن التجانس وينجم عنه توتر وكثافة وينجر عنه ما يسمى بالغموض.

1 ـ د. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، مرجع سابق، ص: 181.
2 ـ موسى سامح ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، مرجع سابق ، ص : 35.
3 ـ د.عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 102.
4 ـ المرجع نفسه، ص: 117.



لذلك همّ النقاد إلى الاهتمام بالمستوى الثاني، لأن الكتابة الجديدة تتطلب تكسير القواعد النحوية، وعدم الخضوع لها، 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 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 .

عن كنت ساحة للقتال.. للموتى للشهداء
كنت مدينتي المكتظة بالأحزان والمطالب والمظاهرات.
كنت صومعة للكلام.
كنت النهار القادم من الأحلام .
كنت شظية قنبلة تنفجر بعد الصمت .
كنت المرأة / الوطن / الحب / الحقيقة / الموت.
كنت وكنت و كنت وكنت .
فذهبت .

1 ـ خوسيه ماريا يوثو يلوا، يقانكوس، نظرية اللغة الأدبية تر: د. حامد أبو أحمد، سلسلة الدراسات النقدية، ص: 128.

ذهبت تلك التي كانت وكانت وكانت.. ثم ذهبت" (1).

يلاحظ أن هذه الجمل وردت خالية من الروابط النحوية، وهذا الغياب لهذه الأدوات يعطيها صفة الغموض والضبابية والإبهام، فلا نعرف أحيانا ماذا يعني قبلها وأحيانا بعدها، وبهذا الشكل يصبح العدول أو الانحراف ظاهرة جديدة في الكتابة الأدبية.

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 و الانزياحات 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).

التكرار:

قال ابن منظور: " الكَرُّ: الرجوع، يقال: كره وكر بنفسه، يتعدى ولا يتعدى، والكر:

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 140 -141.
2 - ينظر: محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص: 52- 53.

مصدر كر عليه يَكر كرا وكرورا وتكرارا... وكر عنه: رجع. وكرر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى. ويقال كررت عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه. والكر: الرجوع على الشيء، ومنه التكرار... (قال) الجوهري: كررت الشيء تكريرا وتكرارا"(1).

أورد 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). 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 (3) .

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. وبذلك أضحى الآن من الخصائص اللغوية التي تلتزم الأعمال الأدبية سردية أو غيرها. وهو أحد الأدوات الجمالية التي تساعد على تشكيل المواقف وتصويرها. وبعد التطرق إلى تحديد مفهوم التكرار، نحاول أن نستعرض في عجالة أراء بعض علمائنا حول هذه المسألة ونقتصر فقط على:

1 - ـ ابن منظور: لسان العرب، ج 13، مرجع سابق، ص: 46.
2 ـ الزمخشري: أساس البلاغة، مرجع سابق، ص: 539 ـ 540.
3 ـ ينظر: د. صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 18.

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، ومن يحضره من العوام والخواص. وقد رأينا الله ــ تعالى ــ ردد ذكر قصة موسى وهود، وهارون وشعيب، وإبراهيم، ولوط، وعاد وثمود. وكذلك ذكر الجنة والنار وأمور كثيرة، لأنه خاطب جميع الأمم من العرب وأصناف العجم، أكثرهم غبي غاف، أو معاند مشغول الفكر ساهي القلب "(1). ويفهم من هذا التعريف أنه للتكرار قواعد لا يجوز تعديتها، 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).

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"(3). أما الوسائل التي كان يعتمدها العرب لتحقيق هذه الغاية (أي تمكين المعنى والاحتياط له) فقد لخصها 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 "(4).

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، وهو أكثر أنواع التكرار استعمالا في كلام العرب، وتكرار المعنى دون اللفظ وهو أقلها استعمالا، وتكرار الاثنين (اللفظ والمعنى) سيئ "(5).

1- الجاحظ: البيان و التبيين، م1، مرجع سابق، 2002، ص: 105 - 106.
2 - الجاحظ : الحيوان، تح : يحي الشامي، دار مكتبة الهلال، بيروت لبنان، ط1، 2006، ص: 26 .
3 - ابن جني: الخصائص، ج2، مرجع سابق، ص:101.
4 - المرجع نفسه، ص: 104.
5 - ينظر: ابن رشيق: العمدة، ج2، مرجع سابق، ص:698.

وسار ابن الأثير على نفس الخطى في تقسيمه لأنواع التكرار"(1). ويشير بعضهم إلى أنه أبلغ من التأكيد، وهو من محاسن الفصاحة خلافا لبعض من غلط.

والملاحظ هنا أنه رغم تباين واختلاف رؤى العلماء لحقيقة التكرار، إلا أنهم اجمعوا على اعتباره، إعادة للفظ أو المعنى من جهة، وسيادته وأهميته من جهة ثانيـــة، بالتـــالي وصفه أسلوبا من أساليب اللغة التعبيرية، وجب الاهتمام به .

يعتبر التكرار إذن أحد السمات الأدبية وغالبا عندما يكون موظفا، تتسم هذه الأعمـــال بالإطالة، ويكون ذلك لعدة أسباب. نشرح بعضها فيما يلي:

1 ــ مهما كانت اللغة شاسعة كامتداد الصحراء من دون حدود فإنها " لا تسعف الكاتب بالسعة والتبحر، أو قل إنه هو الذي لا يسعفها بالتبحر فيها، والتمكن مـــن كـــل معجـــم ألفاظها، فيقع التكرار الذي ما منه بد " (2).

2 ــ وقوع الإنسان تحت تأثير الظواهر الكونية التي تتطلب التكـــرار فـــي أي زمـــان ومكان لأنه جزء لا يتجزأ من هذا الكون، فالأرض وهي تدور حول الشمس، وتعاقـــب الفصول الأربعة وغيرها تمثل أحداثا متكررة. والإنسان نفسه يمثل صورا متكررة فـــي 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 معينـــة "(3). فتصبح الحاجة إليه هنا ملحة وضرورية.

4 ــ لكل كاتب قاموسه اللغوي إذ تروق له لفظة، فتجده يرددها من حين لآخـــر فـــي ثنايا الرواية كما هو الحال في لفظة " الصمت " في رواية " بحر الصمت " أو " البحر " في معظم روايات مرزاق بقطاش خاصة روايته "طيور في الظهيرة". ومنه تراكيـــب هي أشد تأثيرا ووقعا على قلبه ونفسيته، فيصطنعها في كثير من الأحيان. بل هناك مـــن يردد في بعض الأحيان صفحات بمضامينها، ثم يرددها متى أراد داخل الروايـــة حتـــى لنقـــول

1 ـ ينظر: ابن الأثير: المثل السائر، ج2، مرجع سابق، ص: 147.
2 ـ د.عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 268.
3 ـ المرجع نفسه، ص: 268.

أنها " لازمة من لوازمه أو عادة لغوية تقارفه ولا تفارقه، وتلازمه ولا تزايله"(1). لينعكس أيضا على نفسية القارئ هو الآخر، إذ يثير في نفسه غريزة التساؤل، فيسعى باحثا عن سر اللجوء إلى هذه الظاهرة الأسلوبية دون سواها، ونلقاه من ناحية أخرى بصدر رحب، محاولين في ذلك اقتراح التأويلات المناسبة، وإيجاد الإيحاءات القريبة والبعيدة، التي ترمي إليها التراكيب المكررة.

إن هذا المعجم الذي يوظفه الكاتب هو من أهم السمات 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 أكثر من غيرها فإن الكلمة تترجم عن الهم "(2). ونتعرض لهذا العنصر عند ذكر بعض مواقف التكرار الواردة في ثنايا رواية " بحر الصمت ".

كما يسهم " في تحديد القضية الأساسية في النص بالتأكيد على محتوى معين، أو تكرار الكلمات 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"(3). كما يوظف أيضا " من أجل تحقيق العلاقة المتبادلة بين العناصر المكونة للنص"(4).

وهناك من اعترض عليه من القدامى أيضا بحجة أنه ليس من الفصاحة فهو تكرار مذموم، قد يثير الملل أو الرتابة في نفس القارئ أو السامع 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

1 ـ د.عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 268.
2 ـ د.مجدي محمد حسين: خصائص التركيب في روايات الحكيم، مرجع سابق، ص: 106.
3 ـ د.عزة شبل محمد:علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب.القاهرة، ط1، 2007، ص: 105.
4 ـ د.صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ج2، ص: 21.

ثالثا. ولا نفكر أبدا أن القرآن الكريم من أنواع الكلام العفوي، فهو من لدن حكيم خبير، وبلسان عربي مبين، تحدى من خلاله الجن والإنس أن يأتوا بمثله ولو اجتمعوا. فهو ليس عفويا، وليس تلقائيا كذلك. الأمر الذي يدل على أهمية وقوة التكرار وأسلوبيته. فهو 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 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 عبرالنص.

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 المحققة 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:

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 الكاتب إلى تكرارها تحت كثير من الأشكال حتى أصبحت لازمة في كل حدث لأهمية الدور الذي تقوم به والمعنى العميق الذي تحمله.

والمفردات التي تتردد عند الكاتبة " ياسمينة صالح " يمكن وصفها بالمفاتيح: الليل، الصمت، البكاء، الحزن، الفقد، الخوف، الرعب، السخرية، الموت، الفقر، الصراخ، الكهف، الخطايا، الحرب، برنوس وغيرها. بل هي التي صنعت الأفكار، ونسج بها الأسلوب.

الكلمة	عدد مرات ورودها في النص
الليل	30
الحرب	50
الصمت	76
العين	132

1 ـ ينظر: د: عزة شبل محمد:علم لغة النص، النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 107 ـ 108.

السخرية	29
الحزن والبكاء	35
الموت	13
الصراخ	06
الخطايا	10
الكره	10
الخوف	35
الحلم	10
القهوة	15
برنوس	11
غسل الآثام	04

رغم التفكك الحاصل في حبكة المتن الروائي إلا أن " ياسمينة صالح " توظف التكرار كوسيلة ربط بين بداية ونهاية الرواية، حيث يعلن الراوي عن أخطاءه ويكشف عن بعض أسراره طمعا في مصالحة ابنته، وإزالة العلاقة الملتبسة بها من أول النص حتى نهايته .

ـ " حزن أدانني من أول وهلة، ورماني في عتاب العمر المكبل بالجنون والخطايا"(1).

ـ " كنت أبكي ذنوبي وخطاياي وسوء حظي... "(2).

ـ " يا بنتي لا تحمليني خطايا أكبر من خطاياي "(3).

ـ " سامحيني، اغفري لي كل الخطايا التي اقترفتها في حقك وحق الآخرين "(4). ويقصد بهم على وجه الخصوص أخاها الرشيد، وحبيب أمها الأول الرشيد وبلقاسم

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 7.
2 - المصدر نفسه، ص: 114.
3 - المصدر نفسه، ص: 84.
4 - المصدر نفسه، ص: 9.

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 والكآبة الغالبة على الرواية لن يزيلها إلا الموت الذي تكرر في النص بلفظه أو مرادفه أكثر من خمس عشرة مرة ." أنا انتهيت، لم أمت تماما، مات ابني الرشيد، مات عمر 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 من أنا مدان، فالموت قد اقترب"(6).

وكأن الذي قدمته الروائية يشبه المحاكمة لماضي وحاضر الجزائر، بحيث استعانت في ذلك على التكرار فنجده في الكلمات (الموت، الخطايا، انتهيت، لا تدينيني، لا تحمليني.)

كما ساهم الفعل في ربط وقائع الحكي داخل النص من خلال تكرار بعض الأفعال نذكر منها على سبيل المثال الفعلين: قال وفقد. " قالها وضحك ضحكة اهتز لها جسمه كله... قال قدور 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"(7). زيادة 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

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.
7 ـ المصدر نفسه، ص: 26-29.

في العنوان من بداية النص حتى نهايته. فالصمت ورد أكثر من ست 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).

وفي هذا الإطار قام التكرار بعدة وظائف داخل النص منها:

أ ـ التأكيد على فكرة ما. إذ قد 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:

ـ " ولما رأيتها فهمت أنها هي التي كنت أنتظرها. هي بالذات بتفاصيل وجهها وابتسامتها الواضحة العذبة.."(5) هذه العبارة قائمة على تكرار الضمير " هي " تأكيدا على درجة هيام " سي السعيد " " بجميلة " التي هي أمله وسعادته. إنها كل شيء بالنسبة له. 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"(6).

ب ـ البعد النفسي وذلك بعد حديث السعيد عن الوضع الذي آل إليه من اللااستقرار والحزن، بعد مرحلة شهد فيها الاستقرار والرخاء والاستعلاء، فنجده يتأوه في العديد من المرات في ثنايا النص أو مرات متتاليات معبرا عن حزنه وتحسره كما في قوله:

ـ "آه أيها الليل آه.. "(7).

ـ " آه لو كان لي أن أغير حياتي " (8).

---

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 المصدر نفسه، ص: 52-53.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 71.
7 ـ المصدر نفسه، ص: 8.
8 ـ المصدر نفسه، ص: 35.

ج ــ إبراز طابع السخرية والاحتقار للغير أو النفس. فعن نفسه يقول:

ــ " كنت نذلا "(1).

ــ " كنت أشبه الشرير والشرير نذل "(2).

ــ " أنا جبان، الجبن لم يكن يعني أبدا موقفي الفاضح من الثورة بل كان جبني عبارة عن خضوعي التام لتلك الثورة "(3).

وعن غيره يقول :

ــ " كان قدور قائدا بحق، قائدا لكل أنواع السخرية والرياء "(4).

كما اشتمل النص على التكرار الجزئي، أو ما يعرف بالتكرار الاشتقاقي 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 " (5).

ــ " كنت أشعر بالخسة والنذالة، ففي وضع كهذا الأنذال هم الذين يبقون على قيد الحياة."(6).

" عدت إليها وطرقت الباب طرقا خفيفا "(7).

ــ " وابتسم العربي ابتسامة طفل شقي ومقامر" (8).

العبارات أو اللازمة:

العبارات لم تكن أقل شأنا من المفردات من حيث كثرة ذكرها وتكرارها في ثنايا السرد بشكل مكثف، وكأنها لازمة لتلك التي يشتمل عليها النص الشعري و يجعل منها بحق بصمة أسلوبية تعيد ذاكرتنا إلى مقولة "بوفون" الشهيرة " الأسلوب هو الرجل ".

ويطلق "جورج مولينيه" على هذه اللازمة بالطابع الغالب.إذ يقول: " ونحن مدفوعون

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 130.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 135.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 71.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 16.
5 ـ المصدر نفسه، ص:35.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 112.
7 ـ المصدر نفسه، ص: 61.
8 ـ المصدر نفسه، ص: 72.

إلى التفكير بواسطة فئات تنتمي إلى مستوى أعلى، و نقترح إطلاق اسم حزمة أو رِزْمة على هذه الفئات. إنها إتحاد عدد من السمات اللغوية المتلائمة التي تتناسب فوق ذلك، مع موضوع معين هو وحده يستطيع أن يكوّن خاصية أسلوبية"(1).

اعتمد السارد في الرواية على تكرار جمل نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر جملة " كنت صامتا " التي ألفيتها في صفحات كثيرة من الرواية وهذا يدل على سيكولوجيا الشخصية القابعة تحت عدة ضغوط نفسية و اجتماعية ساعية إلى الخلاص منها. هذه اللازمة تظهر طابع الزمن الحرج الذي آل إليه " السي السعيد " الذي كله خوف و شك 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، و خائفا كاللص "(4). بسبب تشبثه بالحياة و خوفه من الموت، فلم يشأ المشاركة في الحرب و إنما 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 قرات نهايتي و بداية الأشياء..

ـ كأني أسمعها و هي ترددها:" انتهيت يا السي السعيد**!** "(5)

ـ " و صادف أنني انتهيت "(6).

كل ذلك دلالة على عدم توازن السارد وانهياره بسبب التيه والظلال والتباس الأمر

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.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 9.

عليه. فلم يعد بمقدوره الاهتداء إلى بر الأمان و سبيل الرشاد.

وتوظيف جملة " كنت صامتا " بصورة لزومية، ثم توظيف بعض عناصرها في بناء عنوان النص لا نخالها عفوية، أو وظفت من أجل التنميق، و إنما لهذا التركيب أهدافه و معانيه الضمنية و دلالاته السيميائية، حتى أنه أصبح رمزا لصيقا بالشخصية المحورية.

ويبلغ بنا الظن أن العبارة وما تضمنته من معان تشبهها تكشف المأساة في أسوأ صورها، وتضفي على الرواية بأكملها جوا من اليأس والحزن والخوف من المجهول. ويلعب السرد دورا مهما في نشر غسيلها مبرزا أسبابها وما أفرزته كمحنة على الشخصية الجزائرية من جهة و شخصية الروائي الفنية من جهة أخرى، وطريقته في بناء الجمل وإحكام الربط بينها من خلال توظيف صيغ على حساب صيغ أخرى.

يقول الدكتور صلاح فضل: " يمثل كل عمل أدبي وحدة كلية شاملة، يقع في مركزها روح مبدعها، وهو المبدأ الذي يضمن لها تماسكها الداخلي، فروح المؤلف ــ كما ذكرنا سابقا ــ 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 "سبتسر" المركز الروحي أو الطابع الغالب على جميع تفاصيل العمل الذي يعتبر سببا و تفسيرا لها "(1).

نقف هنا أيضا عند نوعين من التكرار:

1) التكرار الشعوري: وهذا الشكل من التكرار يأتي بين الفينة والأخرى وفق ما تقتضيه الحاجة أو الدفقة الشعورية، و يساعد على توجيه القارئ و إرشاده و توجيهه 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 و بداية الأشياء.

1 ـ د.صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص: 78.

ــ كأني أسمعها و هي ترددها: انتهيت ياسي "السعيد"(1).

كل هذا يسوق إلى حالة خوف و قلق "سي السعيد" على ما هو آت، وما تخفيه 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. و لكن سرعان ما يجد أن المعنى اختلف بهذا التغيير 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:

ــ " كنت أشعر قدوم الخطر"(3).

ــ " كنت متعبا و خائفا "(4).

ــ " كنت مذهولا و مستاء في الوقت نفسه"(5).

ــ " كنت خائفا جدا بيد أن الخوف لم يكن مربوطا إلى الحرب نفسها"(6).

ــ " كنت أمامهم أعزلا و خائفا و جائعا"(7).

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

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.
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 44.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 55.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 83.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 26.
7 ـ المصدر نفسه، ص: 81.

لبعض التغيير مثل " أشعر قدوم الخطر "، و تارة أخرى يضيف لفظة إليها مثل " جائعا "و" متعبا "و" مستاء ".

مفهوم الحذف:

شعر الإنسان منذ القديم بضرورة التعبير عن حاجاته وعن الأحداث التي تحيط به، ولأن هذه الأحداث تتطلب مساحة كبيرة من الزمان لكل من المتحدث والمتلقي، وجد صعوبة كبيرة في تفصيلها، 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، فمالوا إلى الإيجاز والاختصار.

الحذف لغة القطع. حيث جاء في لسان العرب: " حذف الشيء يحذفه حذفا: قطعه من طرفه والحجام يحذف الشعر من ذلك... والحذف الرمي عن جانب والضرب." (1)

وقد اهتم البلاغيون والنحاة بهذه الظاهرة ووجد من حث عليه فقال جعفر لكتابه " إن قدرتم أن تجعلوا كتبكم توقيعات فافعلوا، وقال محمد الأمين: " عليكم بالإيجاز فإن له إفهاما، وللإطالة استبهاما."(2) وجاء في دلائل الإعجاز: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تُبن "(3) وذكر ابن رشيق بأن العرب يسمونه :" الاكتفاء "... وفي الشعر القديم والمحدث منه كثير، يحذفون بعض الكلام لدلالة الباقي على الذاهب " (4)

رغم 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.

1 - ابن منظور: لسان العرب، م4، مرجع سابق، ص: 65.
2 - أبو هلال العسكري: الصناعتين: مرجع سابق، ص: 191.
3 - الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص: 146 .
4 - ابن رشيق: العمدة، ج1، مرجع سابق، ص: 401.

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، 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 جزء من الجملة الثانية، ودل عليه دليل في الجملة الأولى مثل: أين رأيت السيارة؟ في الشارع.

فالمحذوف من الجملة الثانية: رأيتها "(3) وإذا كان "كريستال" قد بين موطن الحذف في جزء من الجملة، فإن سيبويه نبه " في بداية كتابه إلى وقوع الحذف في اللغة سواء أكان متصلا بالصيغ أو التراكيب "(4). وأكد 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 يُترك 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).

إذا عدنا إلى تعريف "كريستال" السابق فإننا نلمس اتفاقا بين الغربيين والعرب حول

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، مرجع سابق، ص: 115.
3 ـ صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، مرجع سابق، ص: 191 ـ 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 د. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، مرجع سابق، ص: 207.

هذا الدليل فذهب ابن هشام إلى أنه " إذا دار الأمر بين كون المحذوف أولا أو ثانيا فكونه ثانيا أولى ويذكر العبيدي سبب ذلك بـ أن " التجوز" في أواخر الجملة أسهل "(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). ويذهب رقية حسن وهاليداي إلى أن " الحذف يكون من اليمين... ويتحرك دائما ليكون في الكلمة الأخيرة..."(3) ويفهم أن آخر الكلمة في اللغة الإنجليزية هي الواقعة على اليمين خلافا للجملة العربية التي يكون آخرها في الشمال. علما أن هذا العنصر يقوي من لحمة النص عن طريق تحقيق تماسك الجمل التي يقع فيها الحذف.

دور الحذف في تشكيل وبناء لحمة النص:

وجود الدليل على المحذوف من شأنه أن يحقق التماسك النصي بين الجملتين، إذ تتحقق المرجعية بين المذكور والمحذوف معا:

ـ "وفجأة اكتشفت الوجه الحقيقي للحرب... وجها لا يعترف بالهزيمة"(4).

فالمرجعية واضحة بين مكان المحذوف متأخرا والمذكور سابقا.

اكتشفت الوجه الحقيقي للحرب (اكتشفت) وجها لا يعترفا بالهزيمة

مرجعية داخلية سابقة

1 ـ د. 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 د. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، مرجع سابق، ص: 192 ـ 193.
4 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 107.

ولتأكيد الفكرة نضرب هذا المثال:

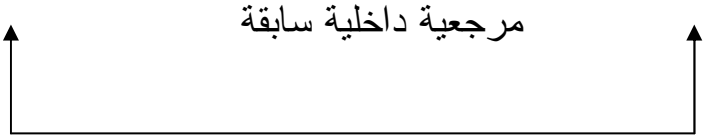
" كان الرشيد مدهشا طويلا وممتلئا، مدور الوجه وسيما "(1).

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)

2 ــ المرجعية المتحققة بين الشطرين. (مرجعية داخلية سابقة).

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 "(2)، 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

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 85.

2 ـ ينظر: د.صبحي إبراهيم الفقي:علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، مرجع سابق، ص: 201 – 202 .

الترتيب فهي داخلية سابقة، أو لنقل إنها مرجعية داخلية متبادلة "(1). 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 "(2). ورأى البعض إعادة التفكير في ظاهرة الحذف في اللغة العربية في ضوء لسانيات النص من ثلاث نواحي:

1 ــ قصد المتكلم:

يندرج تحت هذا العنصر 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، ورعاية الفاصلة والمحافظة على السجع، والمحافظة على الوزن في الشعر، والعلم الواضح بالمحذوف..."(3)

2 ــ الأعراف التركيبية للغة :

فيها 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..."(4) أو يكون جوازا وهو حذف تفرضه طريقة التعبير والمقام، كطول الكلام أو كثرة الاستعمال أو الضرورة الشعرية.

1 ـ د.صبحي إبراهيم الفقي:علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، مرجع سابق، ص: 221 - 222.
2 ـ عزة شبل محمد:علم لغة النص، النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: .117
3 ـ طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، مرجع سابق، ص : 97 وما بعدها .
4 ـ المرجع نفسه، ص: 64 وما بعدها.

3 ــ دور المتلقي :

ذكر في الفصل الأول بأن الحكي لا يقوم إلا على وجود شخص يحكـــي وشـــخص يحكى له وهو المتلقي، الذي يمثل جانبا مهما من جوانب هذه العملية، فالكاتب لا يكتـــب لنفسه، وإنما لغيره، فإذا أخرجه إلى الوجود خرج عن ملكيته، وهـــو إذا وظـــف تقنيـــة الحذف فإنه يضفي على النص ملمحا إبلاغيا يوحي للمتلقي بالكثير مما يود الشـــاعر أو الكاتب قوله بشكل مكثف، " يتفكر فيه، ويعمل فيه عقله ومشاعره. ولا شـــك أن الـــنص يكتسب حياته من خلال المتلقي، إذ هو الذي يفك شفرة ذلك النص، ويستخرج ما فيـــه، كل متلق حسب ثقافته وأفقه ومعرفته بعالم ذلك النص وسياقه، ذلك الأفق الذي يمكنه من إدراك ما في النص من أفكار ومبادئ وجماليات، وأيضا يمكِّنه من ملئ الفراغ الكـــامن بين عناصر ذلك النص، على وجه الخصوص ما يتصل بحذف العديد من العناصر فـــي النص "(1). ذلك أن الحذف يدل على كثافة وثراء النص من حيث المضـــامين المـــراد توصيلها ووضعها أمام المتلقي، وتأتى هذا التكثيف ــ كما ذكر سابقا ــ في المضـــامين من السياق الماثل للحذف المشحون بالدلالة، والذي يبوح بمضامينه. ومـــن هنـــا تكمـــن أهمية القارئ في إحياء النص من جديد بعد فترة سكون، إذ يستطيع مـــن خـــلال هـــذه العمليات الذهنية الناتجة عن الحذف كتابة النص وإكماله وملئ فراغاته، وليس اكتشـــافه فقط، وبذلك يعمل " على بعث الخيال وتنشيط الإيحاء"(2). والأبعد من ذلك فـــالقراءات، 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 مشروع، 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"(3).

1 ـ د. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، مرجع سابق، ص:.213
2 ـ عزة شبل محمد:علم لغة النص النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 117.
3 ـ د. صبحي إبراهيم الفقي:علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2 مرجع سابق، ص:215.

أنواع الحذف:

لا نود هنا التفصيل في هذه العناصر عنصرا عنصرا مع ضرب الأمثلة لطول الموضوع، ولا يسع المقام لخوضه، لذلك فضلت الاقتصار على ذكر بعض العناصر فقط. فقد ذكر ابن هشام قسما خاصا تحدث فيه عن القضايا المتعلقة بالحذف، وذكر فيه أنماطه كلها بصورة تفصيلية هذا ملخصها:

أولا: حذف الاسم، كما في حذف: الاسم المضاف، والمضاف إليه، واسمين مضافين، وثلاثة متضايفات، والموصول الاسمي، والصلة، والموصوف، والصفة، والمعطوف والمعطوف عليه، والمبدل منه، والمؤكد، والمبتدأ، والخبر، والمفعول، والحال، 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 وحده أو مع مضمر مرفوع أو منصوب أو معهما. ولا شك أيضا أن حذف الفعل مع المضمر المرفوع يمثل جملة .

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، كما في حذف: جملة القسم، وجواب القسم، وجملة الشرط، وجملة جواب الشرط.

خامسا: حذف الكلام بجملته .

سادسا: حذف أكثر من جملة "(1).

وتجدر الإشارة هنا أن أكثر الأنماط التي يتحقق فيها الحذف بكثرة في رواية "بحر الصمت" العناصر التي تحذف من جملة جواب الاستفهام مثل:

ـ هل تعرف من قتله ؟ أمام صمتي وشحوبي قال: بلقاسم "(2).

ـ من يقود الحفل يا سادتي ؟ الحرب أم القدر"(3).

1 ـ د. صبحي إبراهيم الفقي:علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، مرجع سابق، ص: 193 – 194.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 44.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 44.

ــ هل تحمل رسالة معك ؟ لا"(1).

ــ والتقدير:

ــ قتله بقاسم.

ــ تقوده الحرب أم يقوده القدر.

ــ لا أحمل.

الجمل التي بها حذف للاسم.

1 ــ " تساءلت كثيرا من المسؤول فينا.. أنا أم أنت أم هو أم الأقدار ..أم كلنا معا؟ " (2)

2 ــ " النذالة تطورت مع الزمن، صارت اليوم تحمل بذلة رسمية "(3).

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..

عدني أنك ستحمل الأمانة.

وعدته ... ابتسم "(4).

4 ــ أعتقد أنك " سي السعيد" ، أليس كذلك ؟

أجل ، أنا هو.. "(5).

5 ــ " أكاد أن أقول شيئا، لكنني أعجز... فتسقط يداي على كتفيها.. "(6).

6 ــ لم أرغب في الحضور، لكن ابنتي أجبرتني بعينيها الوقحتين " (7).

7 ــ " أصل إلى البهو الذي يقود إلى الغرفة ..أتردد في الدخول." (8)

8 ــ تفضل بالجلوس "عمر " على وصول ..

معنى هذا أنه ليس بالبيت ؟

---

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 81 .
2 ـ المصدر نفسه، ص: 107 .
3 ـ المصدر نفسه، ص: 23.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 113.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 52.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 86.
7 ـ المصدر نفسه، ص: 146.
8 ـ المصدر نفسه، ص: 99.

اضطر للخروج فجأة وأوصاني باستقبالك لتنتظره هنا.."(1).

9 ــ " أتت أسابيع النصر حافزا جيدا كي 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 "(2).

	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 صورتـــ (ك) تحمل	سابق	داخلية	بين عناصر أكثر من جملة

1 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 52.

2 - المصدر نفسه، ص: 123 - 124.

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

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.

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).

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"(7).

---

1 ـ د: 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 .

7 ـ المصدر نفسه، ص: 155 ـ 156.

7ــ " قتل قدور.

هل تعرف من قتله؟

أمام صمتي وشحوبي قال: " بلقاسم. "

8 ــ " أتراه القدر الذي رماه في طريقي؟ القدر الذي اختاره ليكون سجني ونهايتي وانكساري المطلق(1).

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
5	و (كان) شاحبا	كان وجهه (صارما)	سابق	داخلية	بين عناصر الجملة الواحدة
6	نلتقي الساعة الثانية	(سيأتي) "عثمان" في حدود الثانية بعد الظهر	لاحق	داخلية	بين عناصر أكثر من جملة
7	(قتله) بلقاسم	قتل قدور. هل تعرف من قتله	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 33.

8	(أتراه) القدر الذي اختاره ليكون سجني	(أتراه القدر) الذي رماه في طريقي	سابق	داخلية	بين عناصر جملتين

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.

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 تركيب 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، يظهر فيها التكرار لفظا ومعنى أيضا .

ورد الحذف كثيرا في الرواية بالنسبة للكلام بجملته، أو حذف أكثر من جملة مثل:

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 81.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 99 .

" أنظر إلى ساعة الجدار وأصطدم بالوقت... الواحدة صباحا "(1). لم يسرد لنا الـــراوي تلك الأحداث التي وقعت قبل هذا الزمن " ولكن المتلقي هنا على وعي تام بهذا التقـــدير للمحذوف"(2). من خلال تفاعله مع النص ووضع يده على الدليل هذا إذا كان مقاليا، أما إذا كان مقاميا فإن عملية "التخيل ــ التي يقوم بها المتلقي ــ تؤدي إلى حدوث تفاعل من نوع ما بين المرسِل والمتلقي قائم على الإرسال الناقص من قبل المرسل، وتكملة هـــذا النقص من جانب المُتَلقي "(3). علما أنه يختلف من متلق إلى آخر حسب الشروط التـــي ذكرت سابقا. وهنا تكمن جمالية أخرى من جماليات الحذف، التي تجذب الانتباه وتغري المتلقي، وتعطي النص قراءات متعددة. وفي "أنا لا شيء .. أنـــا لا أحـــد، غيـــر هـــذه المسافة من الشعور بالقرف داخل وحدتي.. مسافة مكتظة بالمآسي والذنوب"(4). هنـــاك أحداث كثيرة حذفت يقدرها المتلقي حسب درجة تفاعله مع النص الروائي، أو من النص ذاته، ولملئ هذا الفراغ يقول:

ــ " كنت أشبه باللعنة التي حلت على رأس أبي وهو يراني أمامه، فاشلا وغير نافع"(5).

ــ " كنت أبدو خائنا في ضجري من الحرب "(6).

ــ "من كرهوا حقا؟ أنا أم " بلقاسم "؟ لعلهم كرهوني أنا بدل عنه، منذ استوعبوا اللعبة التي كنت ألعبها معهم "(7).

ــ " سوف أعترف أنني لم أفعل في حياتي ما يجعلني راضيا عن تفاصيل ذاكرتي.."(8).

إن الفراغات التي تخللت هذه الجمل بصفة عامة والقصة بصفة خاصة تسمح لمخيلة القارئ أن تستتم ما تركته رواية " بحر الصمت "، ويتفاعل صاحبها مع النص وهو يقدر هذه المحذوفات لفك رموز النص ومن ثمة يظهر التفاعل بين النص والمتلقي.

---

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 73.
2 ـ د. صبحي ابراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، مرجع سابق، ص: 230.
3 ـ د. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص:137.
4 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 8.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 16.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 75.
7 ـ المصدر نفسه، ص: 45.
8 ـ المصدر نفسه، ص: 47.

الـــــحـــــوار:

الحوار تعبير ومحادثة يجري بين الناس في الحياة، ويمارس كنشـــاط نطقـــي فـــي العلاقات بينهم، ففي هذه الأحاديث تظهر طبائعهم و أفكارهم و يكشفون عن مكـــامنهم، ويعني هذا الكلام أنه يكون بين عدة أطراف من(أ إلى ب) والعكس مـــن (ب إلـــى أ) ويمكن أن يكون المتكلم في الوقت نفسه مخاطبا.

الحوار أحد أنماط التعبير الفني، يشارك في بناء النص على غرار السرد والوصف وغيرهما، حيث يشغل " حيزا واسعا في النص. إذ هو الذي يضـــمن إمكانـــات الجـــدل والسرد والتحاور، كما يشيد مسارات السرد، ويشـــخص المحكيـــات ناهضـــا بوظيفـــة التواصل بين الشخوص، مفصحا عن رؤاها ومواقفها. فضلا عن صوغ رغائب الـــذات ولغتها البوحية في تطلعاتها نحو الغير"(1). وهو وسيلة الكاتـــب فـــي إبـــراز الأحـــداث بتوظيفه بين الشخصيات التي يركز عليها كثيرا، و يكشف حالتهـــا النفســـية، فـــالحوار الفعال هو" الذي يرفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفـــة وشـــعورها الداخلي اتجاه الأحداث والشخوص وبطريقة تخلو من الافتعال "(2). لذالك وجـــب علـــى القاص توجيه حواره ونقله من وعاءه اليومي العادي الذي يتحدث به عامة الناس إلـــى وعاء جديد يعتمد على انتقاء اللفظة والتركيب والموضوع، حتى ينجو من إيقاع القـــارئ في الملل، ويجعله متفاعلا مع الأحداث ويوصله بالنص.

ويمكن أن نلخص هذا الكلام في أن الحوار يتميز " بمجموعة مـــن المســـائل، هـــي اندماجه في صلب القصة، وتحقيقه للعنصر الـــدرامي ودوره فـــي رســـم الشخصـــيات والكشف عن مواقفها من الحوادث. ومن ذلك أن يكون الحوار سلســـا وشـــيقا مناســـبا للشخصية وللموقف وبعده عن الثرثرة والسخف سعيا إلى الترويح عن الـــنفس، ودفـــع الملل عن القارئ "(3).

أنواع الحوار ووظائفه:

ووظفت الكاتبة عنصر الحوار كتقنية لتشكيل النص الروائي، ووظفت نوعين من منه:

1 ـ أحمد فرشوح: جمالية النص الروائي، مرجع سابق، ص: 94.
2 ـ هيام شعبان: السردي الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2004، ص: 213.
3 ـ د. محمد أحمد ربيع، د. سالم أحمد الحمداني: دراسات في الأدب العربي الحديث ، مرجع سابق، ص: 71.

أ ــ الحوار الخارجي (ديالوج*.Dialogue)*

هو الذي يتم عقده بين شخصين أو أكثر ومن وظائفه:

1 ــ توقيف السرد لمدة معينة من الزمن يسترجع من خلالها المتلقي أنفاسه، و يبتعد عن دائرة الملل التي يتسبب فيها الحكي المستمر، ويتخلص فيها من أسلوب التعبير الأحادي " ويحدث نوعا من التوازي بين زمن القصة وزمن الخطاب ويتساوى المقطع التخيلي مع المقطع السردي في عين القارئ، و هكذا نصبح أمام حركة زمنية متطابقة تنبئ بتعطيل الزمن في الرواية، وتعلن عن تعليقه إلى حين انتهاء المشهد واستعادة السرد لوتيرته الطبيعية "(1).

ــ قال قدور وهو يتأهب للانصراف: تمنيت لو كنت أنت من أضع يدي في يده هذه الليلة ولكن لا بأس.. كل شيء مكتوب وابتسمت ثانية لأغيظه من جديد (2).

هذا الحوار لا يؤثر على النص حتى ولو حذف وجاء بعد حديث السعيد الذي رفض الزواج بابنة العمدة قدور لأسباب اجتماعية و تاريخية وخلقية.

2 ــ كشف ملامح الشخصيات الروائية الفكرية ومواقفها الشخصية، لأن الحوار الخارجي يساعد على تقديمهم و التعريف بهم.

وطبعا عروسه عندي.. أليس كذلك يا " سي البشير.

... أليس هذا اتفاقنا القديم يا " سي البشير؟

و يرد والدي وكأنه يعلن بيانا تاريخيا مصيريا:

طبعا هذا اتفاقنا الذي لا رجوع عنه أبدا يا " سي قدور"، هذا هو اتفاقنا..(3)

فهذا الحوار الذي يجري بين العمدة "قدور" صاحب الجاه والسلطان و"البشير"صاحب الضيعة الكبيرة والسمعة العظيمة، تبين من خلاله أنهما يوحدان مصالحهما، وهذا التوظيف التعبيري يجعل القارئ يبحث عن هدفه.

3 ــ تقطع الحوار بمقاطع سردية طويلة، يتلوها حوار في موضوع آخر، ثم يعود

---

1 ـ حسن بحراوي: بنية السكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009، ص: 174.

2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 27.

3 ـ المصدر نفسه، ص: 16.

المؤلف للحوار الأول فتكثر الأحداث وتساق بعيدة عن الترتيب. مما يدل على التشتت والتمزق النفسي اللذين يعيشهما 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"(1).

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 لذلك دفعا، وغيره (الرشيد، وبلقاسم وغيرهما) يرى أن الثورة بوابة الحرية ورفع القيود. ومن هنا رسمت البنت علاقتها السلبية بأبيها.

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 عباس ؟

نعم. قال إنه متأكد أنك لن تخذلني في شيء!

هيا بنا سنكمل الحديث في الطريق إلى بيت العمدة (2).

6 ــ إن السعيد يمثل الدعامة الأساسية في الحوار ولم يغب ولو مرة واحدة، إلا عندما حاورت ابنة السعيد عشيقها "عثمان". وعموما شخصية السعيد اكتسحت النص بسيطرتها على معظم المجالات إن لم نقل كلها.

7 ــ وروده في نهاية الفصل و نهاية الرواية كلها، أوقف بذلك طريق السرد، وأصبحت له قيمة اختتامية " وهذا النوع من المشاهد الختامية غالبا ما يكون تسجيلا للمواقف

1 ـ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص: 168.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 29 ـ 30.

النهائية للشخصيات أو إعلانا عن حصول اتفاق، أو افتراق، مابين أطراف القصة"(1).

هذا المشهد وإن كنا صادفناه في الفصل الأول وبعض الفصول الأخرى إلا أنه ورد هذه المرة بقوة بلغت فيه الدراما ذروتها، وأشعرنا بنهاية القصة و فك خيوطها المعقــدة. و أنهاه السعيد بقوله لابنته:

ابكي*زمنك الذي ورثتيه عني.

ابكي الحقيقة التي سوف أحكيها لك.

أبكي أمك وخالك و أباك و... نفسك.

وعندما تخلصين من البكاء تعالي معي.

و تعالي إلي.

فأنا بحاجة ماسة إليك

بحاجة إلى ربيعك.

فلم يبق لي الكثير.

أنا بحاجة إلى وضوحك قبل أن أذهب فارغا من ذاكرتي.

و من صمتي الذي صار بحرا..(2)

وينتهي المشهد باتفاق المتحاورين على عدم الرضا على ماضٍ كان سببا فــي إحــداث فجوة عائلية عصفت بكل شيء، عبرت عنه البنت بالصمت والبكاء في نهاية الروايــة، بينما عبر عنه السعيد بالاعتراف الصريح عن تاريخه المشوه.

8 ــ يتيح للقارئ تأمل وقراءة الشخصية خارج نطاق الأفعال والأدوار التي تقوم بها في العمل الروائي، فينظر إليها نظرة جديدة ومن " خلال كلام الشخصية يكتشــف القــارئ ثقافتها ومستواها الشخصي ورغباتها الذاتية "(3). يكتشف من الحــوار الــذي دار بــين "قدور" و "السعيد" و "عمر" طبيعة كل واحد. فالأول حريص على مصالح فرنسا ومــوالٍ لها، يرحب بكل ما له علاقة بها حتى على حساب هويته.

1 ـ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص: 168.

2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 158 ـ 159.

3 ـ د. إبراهيم خليل: النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، مرجع سابق، ص: 182.

* والصحيح: ابك

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 الحــرة الطليقة(1).

أما الثاني رجل إقطاعي وانتهازي وأناني لا علاقة له بالعلم، وهو الذي عاد من قبل من العاصمة تلميذ/ فاشلا علميا وأدبيا، وتسبب في وفاة والده.

ــ " ما لذي أتى به إلى هذه الجهة النائية؟ لم أحب مهنته قط.. التعليم الذي يرسم علــى لوح المدرسة كلمات أكبر من عقول التلاميذ.. التعليم الذي يشبه طفــلا متســولا يحلــم برجلين للركض "(2).

و الثالث رجل هادئ صاحب مواقف ثابتة، موجه وحريص على وضع الأمور فــي نصابها، يقدر العلم و يظهر ذلك من خلال سعيه لتدريس التلاميذ في ظروف جيدة.

9 ــ لغته وسطى تجمع بين العربية الفصحى والعامية وهي اللغة المهيمنة على الــنص الروائي، ولا يعاب على لغة الحوار الروائي أنها كتبت باللغة العاميــة المتداولــة بــين الناس لأنها جزء من البناء الروائي وتنسجم مع سياق الرواية. فالشخصية العامية لسانها عامي، ولا تتجاوز لغتها الخاصة، واختلاف الوضعيات والشخصيات يجبر المؤلف على تنويع حواره. فحوار المدني في مدينته يختلف عن حوار البدوي في باديته.

كما أن استخدام اللغة العربية الفصحى في صياغة الحوار الروائي لا يــنقص مــن واقعية النصوص الروائية وتصويرها للواقع. و يرى الدكتور عبد المالــك مرتــاض أن لغة الحوار " لا ينبغي لها أن تكون، هي أيضا، رفيعة عالية المستوى، ولا سوقية عامية ملحونة ركيكة سخيفة، إلا إذا كان السياق يقتضي بعض ذالك... "(3).

ب ــ الحوار الداخلي (المونولوج):

إذا كان الحوار الخارجي هو الذي يدور بين الشخصيات بصوت مسموع مباشر فإن

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 23 ـ 24.

2 ـ المصدر نفسه، ص: 23.

3 ـ د.عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 177 ـ 178.

الحوار الداخلي يجري داخل الشخصية. أي: " يحاور الشخص نفسه، وتتسلسل فيه الأفكار والآراء حسب حالاته النفسية والوجدانية، ويمكن أن يوصف أحيانا بالحوار الصامت لأن تبادل الأقوال يتم بين الشخص و نفسه، وإن كان ظاهريا يوحي للقارئ بأن هناك شخصين يتحاوران "(1).

الملاحظ على هذا الأسلوب أن الروائي فيه باستطاعته أن يوظف جميع الضمائر، فقد يستعمل ضمير الخطاب، كما يوظف ضمير المتكلم أو ضمير الغيبة، لتقديم المحتوى النفسي للشخصيات ناهيك عن تقديم المحتوى النفسي للكاتبة والإفصاح عن مكامنه. "وقد شاع هذا النمط من الحوار في الرواية الجديدة التي أفادت من علم النفس، وتمكنت من فهم الأبعاد النفسية والعقد النفسية التي تواجه الإنسان المعاصر"(2).

وثمة أنواع من المونولوج منها المونولوج المباشر، والمونولوج غير المباشر، ومونولوج تيار الوعي، ومناجاة النفس. وهذا الأخير" يعمل على تقديم أفكار الشخصية وهواجسها وتخيلاتها بشكل مباشر من الشخصية إلى المتلقي، من غير حضور للمؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا.و يتميز هذا الحوار باستخدام أنواع مختلفة من الضمائر، كضمائر الغائب والحاضر والمتكلم "(3).

المونولوج أو الحديث النفسي أو المناجاة كما سماها البعض(4). كثر توظيفه من طرف الروائي الجزائري. ونجحت الكاتبة "ياسمينة صالح" في فتح نافذته التي لا تكاد تخلو منه صفحة، ليبرز هواجس بطلها و يحلل 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 الإسترجاعي. ومن الوظائف التي قام بها في النص ما يلي:

1ــ ورود لغته مضطربة ومتقطعة هيمنت عليها الجمل الاستفهامية والتعجبات والإنقطاعات المفاجئة المفعمة بالمشاعر والأحاسيس.

1 ـ د. بسام بركة، د. ماتيو قويدر، د. هاشم الأيوبي: مبادئ تحليل النصوص الأدبية، مرجع سابق، ص: 105
2 ـ هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص: 220.
3 ـ المرجع نفسه، ص: .221
4 ـ ينظر: د.عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 179.

" من أنا وسط هذا الحفل المقنع؟ كنت شبحا، أخافهم قليلا...

أهذا هو شكل الحرب إذن؟(1).

يا لها من أفكار كثيرة، كانت تراودني ساعتها، وياله من مقرف ذلك الرجل!(2).

2 ــ وروده موازيا للأحداث الخارجية كالخبر المفاجئ الذي بلغ مسامع "السعيد" و ما أثاره في نفسه من هواجس ورعب لازماه ردحا من الزمن. وعبرت هذه الشخصية عن موقفها من هذه الحادثة بهذا الحوار الداخلي الموجز:

ــ من يقود الحفل يا سادتي؟

الحرب أو القدر؟ "بلقاسم" ألقى ذنوبه وكفّرها 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 وبين العمدة ؟

لا فرق يا سادتي.

من كرهو حقا؟ أنا أم " بلقاسم "..؟ لقد 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.

ــ " من أنا وسط هذا الحفل المقنّع؟ كنت شبحا أخافهم قليلا وكان عليهم أن يتحرروا من عقدة الخوف، كي يفهموا أن الأشباح لا تأتي سوى من الحكايات التافهة " (3).

يعكس هذا المونولوج البعد النفسي لشخصية "السعيد" و طبيعة التجربة التي يمر بها في ظل ثورة التحرير حيث انتابته صراعات داخلية وتصورات لا حد لها، قللت من شأنه وملأت نفسه خوفا ورعبا وقلقا.

3 ــ وتظهر السخرية جلية في الرواية وذلك في حوارات مونولوجية داخلية أو خارجية، تعبر عن رد فعل بطلها والتأثر بها، إذ أفصحت عن درجة حزنه وأساه

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 45.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 19.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 44 ـ 45.

وإحساسه بالكآبة و الضياع.

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؟ (1). وبلغت المأساة هاهنا ذروتها أيضا حينما شعر " السعيد " فعلا بالانهزام والسقوط.

وفي نهاية عرض هذا العنصر 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.

الـــوصـــف

عرف الأدب شعرا ونثرا من عهد البداوة إلى عهدنا أسلوب الوصف الذي يعتبر لونا من ألوان الإنشاء الإبداعي، ويحتل مكانة عظيمة بين الفنون الأخرى. عرفه قدامة بن جعفر على أنه " ذكر الشيء بما 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 بأظْهرها فيه، و أولاها به، حتى يحكيه ويمثله للحسِّ بنعته"(2).

ثم تطور مفهوم هذا العنصر وتداخل مع بعض المقومات الأخرى. فاعتبر 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 قاصراً في بعض الأحيان، و يكون محدودا إذا تجردت الأفعال والحركات من الصفات والمؤهلات فهو نقل العالم الخارجي والعالم الداخلي من خلال الألفاظ و العبارات والتشابيه والاستعارات "(3).

أما جيرار جنيت يحدد طبيعة الوصف قائلا: " كل حكي يتضمن ــ سواء بطريقة

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 9.

2 ـ ابن رشيق: العمدة، ج2، مرجع سابق، ص: 1096 ـ 1097.

3 ـ إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، دار الآفاق الجزائر، ط1، 1999، ص: 101.

متداخلة أو بنسب شديدة التغير ــ أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكوِّن ما يوصف بالتحديد سردا *Narration* هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا *Description*"(1). فالوصف يختص بإيضاح الأشياء وغيرها أما السرد يختص بالأحداث.

ومن الشروط الواجب مراعاتها فيه التزام الصدق والصراحة والبعد عن الرياء والمبالغة فيه، وإلا تحول النص عن أداء وظيفة الحكي. هو إجراء فني لا يستطيع الروائي الاستغناء عنه، إذا أراد أن ينسج نصا فنيا ناجحا " و يقوم 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).

الوصف والشخصيات:

يترجم هذا النوع من الوصف إلى وصف ظاهري يعري الشخصية كما هي عليه، فترسم صورتها الخارجية مثل الهندام والهيئة والطول، وإلى وصف داخلي يغوص في كوامن النفس، ويتتبع حالات الشخصية النفسية وتغييراتها اللاحقة مع تعاقب الأحداث. ومن مظاهر الوصف الخارجي للشخصيات في رواية " بحر الصمت ":

ــ " بعينيه الزرقاوين و بشرته البيضاء، وشعره الأشقر، كان حمزة فرنسيا في قناعة مطلقة"(3).

ــ " الرجل المستلقي على سرير أبيض لم يكن (عمر)، كان شخصا آخر مريضا حدَّ الفجيعة... بدا لي جسمه كهيكل عظمي، ألبسوه بيجامة نوم ووضعوه على السرير..."(4). ومن مظاهر الوصف الداخلي ما ورد على لسان السارد:

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 "(5).

1 ـ حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص: 78.
2 ـ د.عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 387.
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 13.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 131.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 24.

وهو وصف يبرز كوامن الشخصية الساردة وما تعانيه من آلام وأحزان، ويبقى يسير على هذه الشاكلة المفجعة حتى نهايته.

كما يوجد 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).

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 و إنما لغاية فنية " ويتسم الحيز الروائي، في معظم أطوار مثوله بالجمالية والإيحاء "(2). 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 عاديا من قيم الفن و الجمال و قيل أن هذا الوصف عرفته الرواية التقليدية.

ـ " كان حي بلكور من أعرق الشوارع "(3).

ـ " هكذا قالت الحكاية من لحظة البداية، في قرية (براناس) على بعد 35 كلم من مدينة وهران عاصمة الغرب الجزائري اليوم "(4).

أما المظهر الثاني فيرد في إطار سياق الحكي ويرتبط بعدة دلالات رمزية كوصفه لمدن البطولة. " قالمة وخراطة وسطيف، التي ليست " هي مجرد مدن بقدر ما هي عنفوان عشق حميم على ضفة بحر سكنته حورية خالدة "(5).

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 ممرَّداً

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 53.
2 ـ د. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 199.
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص:57.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 11.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 49.

مرَّده "(1).

شعرية الصور الفنية

1 ــ التشبيه

تقوم الصورة على تلوين النص الأدبي و تمثيله، وقد فرق الأسلوبيون بين طرفيها (التشبيه والاستعارة) و تناولوا 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 "(2).

والبلاغة أقامت باسم البيان قواعد للتعبير الأدبي فأعدت الجداول وصنفت الصور الكفيلة التي تجعل الفكرة محسوسة باستخدام الصور التي تشد الانتباه باستقامتها أو أصالتها. (3).

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 و تشحنها بالزخم والعنفوان، وطي الكلام الطويل في عبارة واحدة"(4). 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 وقوة تمييزه الفطرية، وبراعته الأدبية ناهيك عن اختصار الكثير من السرد.

وبهذا تحقق اللغة معه 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

1 ـ د. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 207.
2 ـ ابن رشيق: العمدة، ج1، مرجع سابق، ص: 469.
3 ـ بييرجيرو: الأسلوبية، مرجع سابق، ص: 42.
4 ـ د.عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 275.

والتأمـــلات، وكأن اللحظة الوصفية فيها هي العتبة التي يحتاجها المؤلـــف مـــن أجـــل الوصول إلى لحظته الحقيقية. وبذلك تصبح الصور التشبيهية في النص الروائـــي متّكـــأ فكريا، كأنها تأخذ الحسي إلى المجرد أو تعود بالمجرد إلى الحســـي، وكأنهـــا تلخـــص المسار القصصي في الرواية بأسرها، فتخلق وحدات إيقاعية صغيرة، وتنقلنا من حالـــة إلى حالة أخرى"(1).

وهو كما يقول يحي حقي " هو أبين ضروب البلاغة عن مزاج الماديات والمعنويات في قبضة واحدة و يقرب البعيد ويبعد القريب ويقرب المتناقضات فـــإذا هـــي تتشـــابه ويفصل بين المتشابهات فإذا هي متناقضة وهو مركب، سخريته وفكاهته وعجبه ووسيلة كشفه لمفارقات الحياة، وعوالم النفس "(2).

وقع الاختيار هنا على دراسة التشبيه في رواية " بحر الصمت " حتى نفتح المجـــال لبقية الصور الأخرى لأنه الأقرب والألصق بالفن الروائي، يقول أحمد الشـــايب: " أمـــا الصور الخيالية كالتشبيه، والمجاز، والكناية، والمطابقة، وحسن التعليل فإنها تكون فـــي الشعر أشد قوة وأروع جمالا، وهي في النثر أميل إلى الإيضاح و الإيجاز ثـــم التـــأثير أيضا، لذلك كانت الكناية والاستعارة أكثر وروداً في النظم و كان التشبيه أكثر دورانـــا في النثر"(3). و يقول الدكتور صلاح فضل: " إذا كان التشبيه الصريح قد أخذ يتباعد عن لغة الشعرــ كما توحي بذلك الدراسات الإحصائية الحديثة ــ فإن هذا لا ينطبـــق علـــى الأدب في جملته، فالرواية تعتمد عليه في محاكاتها للغة الحياة اليومية "(4).

الرواية قبل كل شيء هي نص فني إبداعي تتشكل في نسجها مـــن نفـــس المقومـــات الفنية للنص الشعري تقريبا، لذلك لا نسمح لأنفسنا أن نجعل هذا النص الروائي يعكـــس لنا حياة الناس اليومية مجردة من أدوات التعبير الفنية التي تلفت الانتباه، و تعمل الفكر، و تمعن النظر، وتشوق النفس للإطلاع عليه مرات عديدة، فتتعـــدد القـــراءات وتتبـــاين وجهات النظر. كما " يوسع المعارف من حيث هو يسهل للذاكرة عملها فيغنيها عـــــن

1 ـ ناصريعقوب: اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 196.
2 ـ يحي حقي: خطوات في النقد. نقلا عن د.مجدي محمد حسن: خصائص التركيب في روايات الحكيم، مرجع سابق، ص: 22 .
3 ـ أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص: .68
4 ـ د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، مرجع سابق، ص: 162.

اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدة بما يقوِّم من اختيار الوجوه الدالة التي نستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير "(1).

فالتشبيه ينقل لنا يوميات الواقع الذي يشخصه من خلال صور بيانية تبينها اللغة ويستصيغها بعد ذلك القارئ أو المتلقي. و يرد هذا في النصوص الروائية التي تكثر فيها التشبيهات الواقعية التي تصور وتنقل الواقع بكل مافيه، 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..." (2).

ورد التشبيه كثيرا في هذا النص 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.

ـ " 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).

من الملاحظ 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، وبقى يصارع الزمن.

ومعظم التشبيهات تصور بعض الحقائق التي كان يعيشها الجزائري إبان الثورة التحريرية كاستغلال النفوذ و الكبرياء و الظلم بطريقة فيها نوع من التهكم و السخرية.

ـ " يهز برنوسه كما يهز رأسه الضخم .. كان " قدور " قائداً بحق... قائداً لكل أنواع السخرية و الرياء "(4).

– " أتخيله غول الحكايات القديمة، جاء على شكل خرافة صنعتها القرية ثانية.. وكنت أريد استدراج ذلك الوحش للعمل عندي، في إدارة أرضي وإخضاع الفلاحين فيها.."(5).

1 ـ د.مجدي محمد حسين: خصائص التركيب اللغوي في روايات الحكيم، مرجع سابق، ص: 24.
2 ـ د. عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 273.
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 93.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 16.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 22.

– " 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 .." (1). فهذه التشابيه و إن كانت عادية وفيها شيء من الابتذال إلا أنها حلت في المقام الملائم من العبارة، تثير فضول القارئ لمعرفة صنيع المشبه، ناهيك عن اختصارها للكثير من الكلام.

ووظيفة هذه الصور ــ أيضا ــ إلى جانب توضيحها صفة من الصفات المورفولوجية لهذه الشخصيات (حمزة، قدور، بلقاسم) هي التقبيح والتهجين وتأكيد الوضع الاجتماعي الذي كان يحياه الشعب الجزائري في ظل الوجود الاستعماري وعملائه، وما ترتب على هذه السياسة.

– وللتوضيح 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، و بهذه الطريقة استطاعت الكاتبة الغوص في مكامن العمدة "قدور" والكشف عن عالمه النفسي الداخلي المتمثل في الكبرياء والظلم والتسلط وحب الذات والخيانة والخداع...

" والتشبيه لا يكشف على أهميته إلا حين يستحضر السياق الذي كان فيه، ليغدو قوة إيحائية، أو تسجيل فكرة أو شيئا عنها من خلال ارتباطه بالنص، أو تأكيد لفكرة ما في البناء الروائي "(2).

يقول الراوي:

ــ " كنت أشبه هؤلاء اللصوص في كل شيء، أشبههم في البحث عن الأشياء التي لا وجود لها" (3).

– "كنت صامتا كالأبله، وخائفا كاللص"(4).

– "كأني صرت زنديقا لمجرد بقائي حيا، في الوقت الذي استشهد فيه الباقون "(5).

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص:.13
2 ـ د. ناصر يعقوب: اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص: .196
3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: .60
4 ـ المصدر نفسه، ص: .105
5 ـ المصدر نفسه، ص: 103.

– "وكنت أنا الغول الذي كان يطعمهما ليأكلهما بعد ذلك**!** "(1).

ففي حديث السارد عن ماضيه. فإنه يصور بحثه غير المجدي عن "عمر" في عتمة الليل وهو الذي وصف نفسه بالجبن والخوف من الموت والحقيقة، وباللص الذي يصول 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 مرضي عنهما ولا موثوق بهما الأمر الذي يجعل هذه الصورة تعطي بعدا غير إنساني للفعل الذي قام به "السعيد"، وهو غير راض عنه، لكن بعد فوات الأوان.

وفي معرض حديثه عن علاقته بابنه "الرشيد" و ابنته اللذان أهملهما بسبب الغيرة من الرشيد الثوري الذي مات منذ زمن، والانتقام من زوجته، وإما لانشغاله 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 ابنه منتحراً عن طريق جرعة زائدة من المخدرات، وتربت البنت وكأنها أتت من غابة لا تعيره أدنى اهتمام وتبقى " وقحة "، كما يصفها الأب " جريئة " لا تتحدث بالعربية ...

يقول السارد:

" أتحرك باتجاه المطبخ، فألتقي بابنتي وجها لوجه..

كم هي جميلة، حتى وهي متعبة وثائرة وحزينة.. ينتابني إحساس جميل بالدفء فأبتسم..

رغما عني أبتسم، وأسحب مقعدا لأجلس عليه كطفل ينتظر حليب الصباح من أمه "(2).

الطفل الجائع يكون دائما في انتظار ما تقدمه له أمه لأنه لا يعرف كيف يعد طعامه،الأمر الذي يعكس ضعفه وحاجته إليها. يَشْعُر بالدفء، ويُشعِر أمه بأمومتها.هذا هو شأن السعيد، يريد أن يبحث عن ذاته من خلال ابنته مثلما يتمكن الحليب من الجسد.

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 142.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 154.

ولما كان الجسد مريضا لم يشفع له الحليب. فالفتاة رفضت أبوته والأصل أنها رفضت ذلك التاريخ الذي صنعه السعيد لنفسه قبل الثورة وبعدها. وكانت تقابله بالصمت 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 "(1).

– وتم رصد أكثر من تسعين تشبيها في الرواية كلها رُويت على لسان " السي سعيد".

2 ــ المجاز والاستعارة:

يبدو أن الكاتبة بنت روايتها 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 من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلَّوري طُلي صورا ونقوشا وألوانا فصد أشعة البصر أن تتجاوزه "(2). و هذا 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. و اللغة الشعرية تتجدد و تتغير بتغير السياق، ودلالات الكلمات المختلفة لا تعطي المدلول نفسه وإن تكررت في السياق عينه.

ولا شك في أن هذا هو السر الذي يحمله النص الأدبي، يجعل القارئ منجذبا إليه وشديد الارتباط به يؤثر على قلبه ونفسه. ويجعله راسخا في الذاكرة الفردية والجماعية لفترة طويلة من الزمن رغم تغير الظروف والأحداث. والكاتبة وظفت 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.. "(3). إن تشخيص النذالة في

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 154.

2 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 116.

3 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 22-23.

صورة حية وجعلها متطورة تبين بأن الكاتبة تدرك بأن اللغة تعطيها قوة لم تعهدها سابقا، تتجاوز من خلالها حدود الدال فتسعى بذلك إلى" استئناف الإبداعية والخرق والتخطي، ... وترسخ ديناميكية الحركة والصيرورة "(1).

وهذا يبعث على قراءة أخرى للنص أي خلق لغة من لغة موجودة تعطيه الاستمرارية والحياة و الخصوبة 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 حركي مع أثر يتميز بالحياة وقابلية النمو والتوهج، فهي تهيئ لاتصال الإبداع بالإبداع، بل إن كل قراءة لاحقة إضاءة للقراءة السابقة و تعميق لها"(2).

وهكذا 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 "(3). ولا يتسنى له ذلك إلا من خلال إظهار البعد الجمالي للنص من خلال قراءته لما وراء السطور، وملء الفراغات الموجودة فيه.

الكاتبة في هذا المتن وفي رواية " وطن من زجاج " الذي كتبته غداة العشرية السوداوية في الجزائر، مؤمنة 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.

1 ـ د: خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص: 59.
2 ـ المرجع نفسه، ص: 59 ـ 60.
3 ـ هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص: 23.

كيف تجرني نحو الهاوية هكذا؟

كيف قضيت العمر أجر تاريخك فوق تاريخي؟ كيف لم تتقيأك ذاكرتي، مثلما تتقيأ المعدة طعاما فاسدا؟ كيف؟(1)

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.

ــ"كان لانتظاري طعم مرٌّ، تمنيت لو كنت أستطيع أن أقول: " هيا لا تجعلني أغرق في الانتظار، قل ما عندك ولا تحرق أعصابي أكثر.. "(2). فالانتظار الذي يتذوق بنكهة مرة من جهة، وهو بحر من جهة أخرى، والأعصاب حطب يحرق من شدة الغيض والغضب، هو فضاء لغوي متكامل يتشكل في بنية أسلوبية تتحكم فيها الصورة الفنية، وهذا الخيط هو الذي حدد أدبية الخطاب كلما تمردت الكاتبة على المتن الكلاسيكي المتعارف عليه لغويا وبلاغيا. وأخضعت نصها لخطاب انزياحي بواسطة هذه الصورة المشكلة من اللغة، خرقت بها قاعدة الساكن وأعطتها دما جديدا بعد أن فكت أسرها وغاصت في خباياها. ولعل الشكل التالي يوضح ذلك:

كاتب مبدع واع بخبايا اللغة

↓

اللغة (وسيلة الإبداع)

↓

تشكيل صورة ذات أبعاد فنية

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 23.

2 ـ المصدر نفسه، ص: 43.

"بحر الصمت" رواية تنفرد بشاعرية متدفقة ومؤثرة ترتقي إلى مستوى فني إبداعي يلفت النظر، أعطاها أبعادا أدبية مميزة.

" كان ابني ضحية من خطايا الآخرين... تساءلت هل كانت ستتغير علاقتي به لو لم يكن اسمه الرشيد؟ "

كانت وصية أحرقت أصابعي وأيامي، فلم أحملها.. تركتها للفوضى والمسافة.. كان ابني ضغينتي الكبيرة.. هل كان يكرهني؟ لم أسمعه يقول لي بابا، ولم 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 "(1).

تباعدت الصور في هذا المقطع وكثرت فيه الفجوات، ولا يستطيع عقل جمع هذا الشتات إلا بعد إمعان نظر وإعمال فكر. ويظهر النظام اللغوي في هذا المقطع كما يلي:

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

1 - ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 142.

" فاللغة الشعرية هي لغة عليا جزلة مفارقة للغة الشائعة المألوفة على مستوى المفردات وعلى مستوى الأنساق اللغوية "(1).

ــ دقات ساعة 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، يالهي تأخر النهار كثيرا.

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 فيها 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 منحتهُ 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 و جرائم، والبحر صديق حميم وفي يعيش ما يعيشه المشبه. ولعل ما يلاحظ على هذا المقطع هو تجاوز الكاتبة أيضا لتلك النثرية الشكلية المباشرة، واستغلال طاقة اللغة في تجاوز الخطاب الكلاسيكي إلى شعرية تدغدغ القارئ و تدفعه إلى التوتر والهيجان. لذلك ينبغي عليه أن" يكون ملما بالسياق، لأن النص الأدبي يحتاج إلى قارئ متمرس يتغلغل داخل نسيجه ليدرك جمالياته "(4).

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.." (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 د.عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر و التوزيع، ص: 233.
4 ـ هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم، مرجع سابق، ص: 25.
5 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 52.

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 "(1).

ازدادت الرواية شاعرية وتدفقا عندما انتقلت تماما من قفص النثر. وكانت أقرب إلى الشعر بل سعت إلى تقمص لغته " حتى تتماس معه... فلغة الشعر الحق 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"(2).

فاللغة 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.

يقول الراوي:

تلك التي ذهبت

كبوح لا يقال.. ذهبت مثل موجة تعود إلى البحر كي تنسحب..

ذهبت

تلك التي اقتلعتني من جذوري الأولى.

من بداياتي القديمة.. من العدم المباح

1 ـ د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سابق، ص: 64.

2 ـ د. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 11.

ذهبت باتجاه الذكرى
كنت ابتداء الكون في كوكبي المجفل بالتفاهة والظنون..
كنت لغتي الأولى.. خطوتي الأولى في طريق العشق والبراءة و الجنون.
كنت ساحة للقتال.. للموتى.. للشهداء(1).

يلاحظ أيضا أن اللغة الشعرية في هذا المقطع على خلاف المقطع السابق طبعتها مسحة من الحزن والأسى بعد وفاة "جميلة ". وعمد الراوي إلى التكرار ليعطي نصه أبعادا موسيقية ودلالية علاوة على التقرير والتوكيد كما ذكر سابقا (في الفصل الثاني)، 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.

جاءت لغة "بحر الصمت" معبرة عن شخصية البطل المتشتت الأفكار، المنكسر الذات بسبب ماضيه الأسود وحاضره التعس. وكأنها تكفلت بتحليله نفسيا واجتماعيا وتاريخيا وهذه بعض المقاطع المعبرة عن ذلك الواقع:

ـ" يطاردني الصمت والعمر يترنح قبالتي.. صوت يصيح في داخلي" قل الحقيقة يا سي السعيد، ودع القناع يسقط.. اعترف! "(2).

ـ" شعري الأبيض لا يضفي على عمري وقارا، التجاعيد في وجهي تنتقم مني.."(3).

ـ "كان اليأس يقتلني"(4).

ـ" يرهقني الصمت"(5).

ـ " الخائن لا مكان له على أرض تغسلها دماء الشهداء"(6).

تظهر اللغة هنا منسجمة مع حالة البطل النفسية من خلال شعريتها، وهي على غير العادة لا تثير فينا الإحساس بالتعاطف والمواساة مع هذه الشخصية المتألمة. هذه الآلام

1 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 140.
2 ـ المصدر نفسه، ص: 10.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 9.
4 ـ المصدر نفسه، ص: 128.
5 ـ المصدر نفسه، ص: 147.
6 ـ المصدر نفسه، ص: 45.

صنعها الصمت واليأس والخيانة وغيرها التي أثرت على السعيد نفسيا واجتماعيا وتاريخيا من خلال التجاعيد المرسومة على صفحات وجهه.

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 صفر للتعبير، ولكن أن نبتدع كما ابتدع "هومير" فنقول: " البحر بنفسجي" أو" البحر خمرى " فإن هذا يمثل حدثا أسلوبيا "(1).

ونتابع قول الكاتبة: " 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 الدلالية 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 و تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص: 76.
2 ـ ياسمينة صالح: بحر الصمت، مصدر سابق، ص: 9.
3 ـ المصدر نفسه، ص: 12.
4 ـ د.عبدا لقادر عميش: شعرية الخطاب السردي سردية الخبر، منشورات دار الأديب، وهران، ص: 41.

قائمة المصادر والمراجع :

القرآن الكريم

المصادر

1 ــ ياسمينة صالح: بحر الصمت، دار الآداب، بيروت لبنان، ط1، .2002

2 ــ وطن من زجاج: ياسمينة صالح، الدار العربية للعلوم، بيروت،لبنان، ط1، 2006.

المراجع باللغة العربية:

1 ــ إبراهيم خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والطباعة، عمان، ط 2، .2007

2 ــ إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الأفاق،الجزائر،ط.1999،1

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

4 ــ ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر, تقديم وتعليق: د: أحمد الحوفي ود: بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة.

5 ــ ابن جني: الخصائص، ج2، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية.

6 ــ ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، .2002

7 ــ ابن دريد: جمهرة أشعار العرب، ج1، تحقيق وتقديم د: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، .1987

8 ــ ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تحقيق د: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، .2000

9 ــ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وضبط النص: د. مفيد قميحة والأستاذ محمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005 .

10 ــ ابن منظور: لسان العرب، ج7، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط4، 2005.

11 ــ أبو إبراهيم الفرابي: معجم الأدب ــ معجم لغوي تراثي ــ ترتيب وتحقيق: عادل عبد الجبار الشاطي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، .2003
12 ــ أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق وضبط: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1989.
13 ــ أحمد السماوي، التطريس في القصص (إبراهيم درغــوثي أنموذجــا)، التســفير الفني، صفاقص، .2002
14 ــ أحمد الشايب، الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبــة النهضة المصرية،القاهرة، ط.5
15 ــ أحمد أمين: النقد الأدبي، طبعة أنيس موفم، وحدة الرغاية، الجزائر، .1992
16 ــ أحمد أمين: ضحى الإسلام ،ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان .
17 ــ أحمد درويش، دراسة في الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
18 ــ أحمد فرشوح، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية "لرواية لعبة النسيان"، دار الأمان، الرباط، ط1، .1996
19 ــ أحمد محمد قدور، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر المعاصر، لبنــان، سورية، ط.1،2001
20 ــ الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تقديم: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، .2006
21 ــ البهيقي أبو بكر أحمد بن الحسين: شعب الإيمان، ج4، تحقيق: محمد السعيد بــن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990.
22 ــ البهيقي أبو بكر أحمد بن الحسين: في السنن الكبرى، ج6، دار الفكر، بيروت.
23 ــ الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تقديم وشرح: د:علــي أبــو ملحــم، دار ومكتبــة الهلال، بيروت لبنان، .2002
24 ــ الجاحظ: الحيوان، شرح وتحقيق: يحي الشامي، دار مكتبة الهلال، بيروت لبنان، ط1،2006.

25 ــ الديلمي أبو شجاع شرويه بن شهردار: الفردوس في مأثور الخطاب، ج1، تحقيق السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1986.
26 ــ الزمخشري: أساس البلاغة،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004.
27 ــ العجلوني اسماعيل بن محمد: كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الحديث على ألسنة الناس، ج1، تحقيق أحمد القلاش، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط4، 1985.
28 ــ الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان مكتبة لبنان.
29 ــ أنيس فريحة، اللهجات وأسلوب دراستها، دار الجيل، بيروت.
30 ــ بسام بركة، د. ماتيو قويدر، د. هاشم الأيوبي، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2002.
31 ــ بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطبع والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.
32 ــ بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001.
33 ــ بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة ط1، 2006.
34 ــ جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003.
35 ــ حبيب مونسي، فعل القراءة (النشأة والتحول)، منشورات دار الغرب، وهران، 2000.
36 ــ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء،الزمن،الشخصية)المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009.
37 ــ حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991.

38 ــ خالدة سعيد:حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث،دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
39 ــ رابح بوحوش،الأسلوبيات وتحليل الخطاب،منشورات جامعة باجي مختار، عنابة.
40 ــ رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.
41 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.
42 ــ سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 2002.
43 ــ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2002.
44 ــ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب القاهرة، ط1996،3
45 ــ شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي: سير أعلام النبلاء، ج20، تحقيق: شعيب الأرنؤود ومحمد بن عين العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1985.
46 ــ شوقي علي زهرة، الأسلوب بين عبد القاهر الجرجاني وجون ميري، مكتبة الآداب،القاهرة.
47 ــ صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، دار قباء للطباعة والنشرزالتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.
48 ــ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص: المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت،.1992
49 ــ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، النادي الأدبي الثقافي السعودية، ط3، 1988.
50 ــ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر دار الأفاق العربية، القاهرة.
51 ــ طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدر الجامعية للنشر والتوزيع، الإسكندرية.
52 ــ عبد الرحمان البربوقي، شرح ديوان المتنبي ج2، دار الفكر العربي،بيروت، ط1

.2002
53 ــ عبد الرحمان عبد الحميد علي، النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، 2005.
54 ــ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدر العربية للكتاب،تونس ط2، 1982.
55 ــ عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية،القاهرة، ط1، .1998
56 ــ عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، .2001
57 ــ عبد العظيم إبراهيم محمد المرطعي: علم الأسلوب في الدراسات الأدبية والنقدية، مكتبة وهبة، القاهرة.
58 ــ عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الحديث، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، .2001
59 ــ عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، .2002
60 ــ عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي سردية الخبر، منشورات دار الأديب، وهران.
61 ــ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: محمد الاسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، .1998
62 ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق وقراءة: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط3، .1992
63 ــ عبد االرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات القاهرة، ط2، .1996
64 ــ عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.
65 ــ عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير،من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006.

66 ــ عبد المالــك مرتــاض: ألــف ليلــة و ليلــة، ديــوان المطبوعــات الجامعيــة الجزائرية،الجزائر ، 1993.
67 ــ عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر.
68 ــ عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية ســيميائية مركبــة لرواية(زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، .1995
69 ــ عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيــات الســرد، دار الغــرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر.
70 ــ عثماني ميلود، شعرية تودوروف، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
71 ــ عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1980.
72 ــ عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، من منشورات اتحــاد كتاب العرب،.2000
73 ــ عزة شبل محمد: علم لغة النص،النظرية والتطبيــق، مكتبــة الآداب، القــاهرة، ط1،2007.
74 ــ علي أبو ملحم: في الأسلوب الأدبي، دار مكتبة الهلال، بيروت، .2008
75ــ علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران.
76 ــ عمار بن زايد: النقد الأدبي الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، .1990
77 ــ عمر أوقان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت،إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1996.
78 ــ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقيــة، مكتبــة الآداب القاهرة،.2004
79 ــ لطيف زيتوني: معجم نقد مصطلحات الرواية، دار النهار للنشر والتوزيع، لبنان، ط1،2002.
80 ــ ماجد ياسين الجعافرة: التناص والتلقي (دراسات في الشعر السياسي)، دارالكندي

عمان، ط1، 2003.
81 ــ مجدي محمد حسن: خصائص التركيب في روايات الحكيم، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع ،الإسكندرية ، .2006
82 ــ محمد أحمد ربيع: د. سالم أحمد الحمداني.دراسات في الأدب العربي الحديث دار الكندي للنشر والتوزيع.الأردن.2003.
83 ــ محمد القاعود: حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسوريا، دمشق، اشبيلية للدراسات والنشر، .1997
84 ــ محمد بنيس: الشعر العربي المعاصر، ج3، دار توبقال، الدار البيضاء،المغرب، 1996.
85 ــ محمد سالم سعد الله: أطياف النص، دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، .2007
86 ــ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
87 ــ محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1989،1
88 ــ محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدر العربية للكتاب والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، .1983
89 ــ محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
90 ــ محمد مفتاح: إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، .1986
91 ــ محمد مفتاح: دينامية النص تنظير و انجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط.2
92 ــ محمود درويش: مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، ط2، .1984
93 ــ مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، .2000
94 ــ مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية في نهاية القرن العشرين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1999.

95 ــ مفدي زكريا: اللهب المقدس، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1990.
96 ــ منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري.
97 ــ موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.
98 ــ ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في اللغة العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004 .
99 ــ ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات) اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003 .
100 ــ نضال الصالح: النزوح الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
101 ــ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد الحديث، ج1، هممة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.
102 ــ هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2004.
103 ــ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، ط2، 1999.
104ــ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسير للنشر والطباعة، ط1،2007.

المراجع الأجنبية المترجمة:

1 ــ بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2،1994.
2 ــ تيفن ساميول: التناص ذاكرة الأدب، ترجمة: نجيب غزاوي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،2007.
3 ــ جوج مولينيه: الأسلوبية، ترجمة وتقديم: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2006.

4 ــ خوسيه ماريا يوثو يلوا ، يقانكوس : نظرية اللغة الأدبية ترجمة : د. حامد أبو حامد، سلسلة الدراسات النقدية.

5 ــ رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم حشفة، مركز الإنماء الحضاري، دار المحبة، دمشق، ط1، 2002.

6 ــ فكتور ايرليخ: الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط1،.2000

7 ــ فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: د. خالد محمود جمعة، دار الفكر دمشق، ط1، .2003

8 ــ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للنشر والتوزيع.القاهرة، ط1، 1987.

9 ــ هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتقديم وتعليق:محمد العمري، منشورات أفريقيا الشرق، .1999.

المجلات والدوريات.

1 ــ الاختلاف، عدد02، سبتمبر2002.

2 ــ اللغة والأدب، ،عدد14، جامعة الجزائر، .1999

3 ــ الفكر العربي المعاصر، ع 25 ، سنة .1982

4 ــ المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع81، الكويت، .2003

5 ــ علامات، ج29، م8 ، .1998

6 ــ علامات. مجلد 14، عدد،53، سبتمبر 2004.

7 ــ كتاب الرياض، العدد:60، مؤسسة اليمامة الصحفية، السعودية، ديسمبر1998،

المقدمة.....أ
المدخل.....9
الفصل الأول: أسلوبية النص المسرود
مفهوم المنهج النقدي.....24
تعريف الأسلوب لغة.....25
مفهوم الأسلوب عند العرب القدامى.....26
مفهوم الأسلوب عند العرب المحدثين.....36
صعوبة تحديد مفهوم الأسلوب.....40
مفهوم الأسلوب عند الغرب.....40
تعدد الأساليب مع مختلف العصور.....43
صفات الأسلوب.....46
ـــالوضوح.....46
ـــ قوة الأسلوب.....49
الأسلوب من زاوية المنشئ.....52
ـــ بين الأسلوب وانفعالات المنشئ.....52
ـــ الأسلوب و شخصية المنشئ.....53
الأسلوب من زاوية المتلقي (القارئ).....56
الأسلوب من زاوية الخطاب.....59
من عناصر الشخصية المؤثرة في الأسلوب.....62
البلاغة والأسلوبية 65
اتجاهات الأسلوبية.....69
الأسلوبية التعبيرية.....69
الأسلوبية الأدبية.....71
الأسلوبية البنيوية 73
الأسلوبية الإحصائية.....75

الفصل الثاني: اللغة السردية و تجلياتها في رواية " بحر الصمت "

مفهوم السرد.....78
طرائق السرد.....79
الأشكال السردية.....81
أنماط السرد.....87
ــ السرد الموضوعي.....87
ــ السرد الذاتي.....88
ــ المونولوج الباطني.....89
ــ الرسائل البريدية.....90
تعالق فضاء الغلاف مع متن الرواية.....91
تعالق العنوان مع المتن الروائي.....94
لغة الخوف و انعكاساتها على تقنيات السرد في الرواية.....99
الرّمزية ودلالاتها.....103
اللغة بين النموذج والتحدي.....107
تجليات التناص في رواية " بحر الصمت ".....114
ــ التناص الديني.....119
التناص الأدبي.....123

ــ الفصل الثالث: شعرية أسلوب الحكي في رواية " بحر الصمت "

الأسلوب اختيار.....131
الأسلوب تركيب.....141
الأسلوب انحراف.....144
التكرار.....149
أنواع التكرار.....154
تكرارالمفردات.....155
العباراة أو اللازمة.....159
مفهوم الحذف.....163

دور الحذف في تشكيل وبناء لحمة النص.....165
الحذف بين قصد المتكلم و الأعراف التركيبية و دور المتلقي.....167
أنوع الحذف.....169
ــ الجمل التي بها حذف للاسم.....170
ــ الجمل التي بها حذف للفعل.....173
ــ الجمل التي بها حذف للجملة.....175
الحوار.....177
أنواع الحوار و وظائفه.....177
الوصف.....184
الوصف والشخصيات..... 185
وصف الأمكنة.....186
شعرية الصور الفنية.....187
الخاتمة 200
المصادر والمراجع.....203
فهرس الموضوعات 212