الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف -
كلية اللغات والآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الدراسات الأسلوبية
الموسومة بـــ

الدرس الأسلوبي في ضوء جمالية التلقي

شعر "مصطفى محمد الغماري" أنموذجاً

إعداد الطالبة:
قانة فاطـــــمة

إشراف الدكتور:
عبد القــادر شارف

أعضاء لجنة المناقشة: السادة الأساتذة

الرقم	الاســـم واللقب	الـــــــرتبة	الجامعـــة الأصليـــة
1	محمد زيوش	أستـــــــاذ محـــاضر قسم "أ"، رئيساً	جامعة الشلف
2	عبد القادر شارف	أستـــــاذ محـــاضر قسم "أ"، مشرفاً	جامعة الشلف
3	سعاد بسناسي	أستـــاذة التعليم العالي، مناقشـــة	جامعة وهران
4	مختار درقاوي	أستـــاذ محـــاضر قسم "أ"، مناقشاً	جامعة الشلف
5	محمد عدلان بن جيلالي	أستـــاذ محـــاضر قسم"أ"، مناقشاً	جامعة الشلف

السنة الجامعية: 1435-1436هـ/2013-2014م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَمَا تَوفِيـــقِي إِلاَّ بِاللَّه عَلَيهِ

تَوَكَلْتُ وَإِلَيهِ أُنِيبُ﴾

هود _88_

إهـــــداء

إلى نبع العطاء وفيض المحبة

إلى من بذلا في صمت وقدما في جلد وصبر

إلى والديّ الحبيبين

إلى من جمعني بهم سقف المحبة والعطاء

إخوتي وأختيّ العزيزين

إلى كلّ أفراد عائلتي الكريمة

إلى الأستاذ الذي أضاء لي طريق العلم وجاد عليّ بنصحه وإرشاده

الدكتور "عبد القادر شارف"

أهدي ثمرة هذا الجهد

شكـــــر وتقديـــــر

(رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ) النمل _18_

أشكر الله الكريم ربّ العرش العظيم الذي وفقني لإنجاز هذه الدراسة، وما توفيقي إلّا بالله عليه توكلت وإليه مآبي، إنّه نعم المولى ونعم النصير، وأصلي وأسلم وأبارك على سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم، وصلى الله عليه وعلى آله وصحبه أجمعين.

أما وقد يسر الله عزّ وجلّ لي إتمام هذا البحث المتواضع فيسرني أن أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف الدكتور «عبد القادر شارف» على توجيهاته السديدة وتعليماته القيمة، وعلى طول حرصه على إتمام هذه الرسالة لتصل إلى ما وصلت إليه الآن.

كما أتوجّه بالشكر والتقدير للأساتذة الأفاضل بقسم اللغة العربية وآدابها، ولكلّ من تعلمت بالنصح والتوجيه طيلة فترة الدراسة، وإلى زملائي وزميلاتي الأعزاء في قسم الماجستير « مشروع الدراسات الأسلوبية». سائلة الله عزّ وجل أن يجزي الجميع عليّ خير جزاء. إنّه سميع مجيب.

لمّا كانت محاولات اجتياز دائرة البحث اللغوي وتوليد نطاقات بحثية جديدة كان على البحث الأسلوبي حينها أن يتجاوز الرؤية العلمية الضيّقة للظاهرة الأدبية؛ والتي تضيّق نطاق النص إن صحّ التعبير وتحجب عنه حيويته؛ ذلك أنّ الأدب أكبر من أن تستوعبه الدائرة البنائية المغلقة، فهو بحاجة ملحّة إلى الانفتاح والتجدّد.

وبناءً على ذلك نشأت أدبية النصوص الطارئة من اتحاد عناصرها الداخلية الثابتة مع انفتاحات النص المتغيّرة. وكان من نتائج ذلك تحديد اتجاهات النص أسلوبياً، فأصبح الدرس الأسلوبي حينذاك ينهل حضوره الفاعل من خلال تواجده في بؤرة الدراسات الأدبية واللغوية على حدّ سواء.

ولقد التفتت الرؤى العلمية الحديثة إلى الاهتمام بالوظيفة التي تؤديها اللغة (التواصل) أكثر من الاهتمام بالبنية نفسها. ممّا دعت الحاجة إلى تسليط الضوء على الوظيفة التي يؤديها الأسلوب؛ أي التأثير الأسلوبي الذي من شأن النص أن يحدثه.

ومن إفرازات هذا التصوّر كان تموقع الدرس الأسلوبي في الدائرة التي تربط النص بالمتلقي؛ فاستمد معطياته من تلك العلاقة التفاعلية التي تجمع بينهما. فتوجّه توجّها نقدياً يستند إلى الجمالية في طرقه لمغاليق النص، وفي هذا الشأن طرحت الدراسات الأسلوبية الحديثة بعض المقومات التي من شأنها أن توجّه المتلقي/القارئ في تلقيه للنص الشعري.

ولأنّ قيمة الأدب لا تظهر إلاّ من خلال تأثيره البالغ في النفس، فقد تلخّص جهد الأدباء في شحن نصوصهم الشعرية بالحيل الأسلوبية والمؤثرات اللغوية؛ وهذا ما عمّق الرؤيا في أغوار النص ودقائقه وتجاوز بناه السطحية إلى تفحّص أعماقه الدلالية. كما أنّ الأسلوبية أصبحت تعالج النص

الأدبي انطلاقاً من مقوماته الفنية وخصائصه الجمالية وهذا ما يستدعي حضور المتلقي ليضيف لمسته الأخيرة في عملية القراءة.

وقد نتج عن هذا المخاض المعرفي تغيّر مجرى الدراسات واهتماماتها وتجاوز محدوديتها في فحص النص؛ إذ تركّزت بشكل خاص حول فعالية النص الأدبي وتأثيراته على متلقيه، فأصبحت بذلك محور اهتمام ودراسة. وفي هذه النقطة نلتمس اتجاه الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة؛ التي أصبحت تركّز بشكل خاص على وظيفة الأدب ومدى أهميتها في إنتاج الدلالة.

ولأن أولى خطوات البحث الشعور بوجود **إشكالٍ**؛ فقد أُقمت الدراسة على التساؤلات التالية: إلى أيّ مدى استطاعت عملية التلقي أن تغيّر مجرى الدراسات الأسلوبية؟ وهل الانتباه إلى ضرورة شحن الدرس الأسلوبي بقدرة المتلقي على اقتحام النص ناجعاً في إخراجه من الطابع الجاف؟ وما هي الآليات الكفيلة التي تضمن تحقيق التواصل الأدبي؟ وهل يمكن أن تكون أسلوبية التلقي بديلاً فعلياً عن الدراسة الأسلوبية الداخلية للنص؟ وإن كان الأمر كذلك فما هي نوازع الاستحقاق والبقاء التي تخوّل لها هذا المحلّ؟ وهل الاهتمام بدور المتلقي كفيل بأن يفي بغرض الدرس الأسلوبي؟ أو بالأحرى هل يلغي بذلك دور الملامح الداخلية للنص؟.

وما دام شعر "الغماري" رمزاً للإبداع ومصدراً للقراءة، فما المؤثرات الأسلوبية الفاعلة في مدوناته؟ وهل كان شعره نموذجاً فعلياً يعكس لنا ضرورة إقحام المتلقي في الدراسة الأسلوبية؟ وانطلاقاً من الطرح السابق استخلصنا عنوان البحث في حلّته الأخيرة:

«الدرس الأسلوبي في ضوء جمالية التلقي شعر "مصطفى محمد الغماري" أنموذجاً»

ومن خلال العنوان يمكن التعرّف على تقنيات وأدوات التحليل الأسلوبي استنادا إلى أسس جمالية التلقي، بالإضافة إلى طرق تلك الخصائص التي لها علاقة تأثيرية مع المتلقي، والتي أردنا من خلالها أن نطبّق مقولة الاتصال والتأثير على جملة من الإجراءات الأسلوبية التي انعكست على شعر "الغماري".

وبهذا يمكن النفاذ إلى توسيع نطاق الرؤية الأسلوبية التي تحمل بذور التواصل والتلقي. وذلك من خلال ما تطرحه من مستجدات وتقوم على تفعيلها، باعتبارها أولى المحطات التي تحلّق بالنص فتستنطقه وتضرب به مدّا وجزراً، فتستخلص قيمه الأسلوبية والجمالية بمشاركة القارئ.

واختيار شعر "الغماري" لم يكن من باب الصدف، ذلك لما يتميّز به من روعة اللغة الفنية، ومرونتها وقوّة نسجها وانقيادها لتلاءم رغبة المتلقي في التفاعل والاندماج؛ كما أنّ لغته تدعو القارئ إلى أن يجهد نفسه ليفهم ظلالها وأبعادها الدلالية، بالإضافة إلى صدق أحاسيس الشاعر وحرارة مشاعره التي يتلمسها كل من يلج إلى قصائده.

وما هذه إلاّ عيّنة من الميزات العامة لنتاج الشاعر اللغوي؛ تظهر لكلّ قارئ يطرق أبواب قصائده وشظايا دواوينه؛ إذ كان يخرج في كلّ قصيدة بطابع جديد يستدعي المتلقي للقراءة والتأمّل.

وفيما يخصّ الدراسات السابقة الواردة منها في عامة الكتب والبحوث الأكاديمية والمجلات؛ فإنه يمكن الإشارة إلى كتاب "جماليات الأسلوب والتلقي" لموسى ربابعة، وفي حقيقة الأمر أنّ مجمل القضايا التي طرحها هذا المؤلِف بمثابة الشعاع الذي فتح الآفاق للخوض في هذا الموضوع.

أمّا فيما يخص البحوث الأكاديمية فقد توفّر لدينا رسالتا ماجستير؛ الأولى بعنوان: شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظرية التلقي لـــ"آلاء داود محمد ناجي" والثانية: إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين لـــ"كريمة بلخامسة".

هذه المحاولات تمثّل خطوة أولى للاقتراب من استنطاق النصوص الأدبية؛ وإن كانت ــفي كثير من منعطفاتهاــ لا تقدّم رؤية واضحة عمّا نصبو إليه بالأساس.

ولأنّ لكلّ عمل أسباب حقيقية تدفع به إلى الوجود؛ فهناك **دافعٌ** لاختيار هذا الموضوع تبرّره حاجة الدراسات الأسلوبية إلى بعث روح جديدة؛ تبرز مدى أهمية الالتحاق بالضفة الأخرى من الدراسة (المتلقي)؛ إذ إنّ هذا الجانب لم يصل إلى حظه الأوفى؛ إلاّ ما ورد منها في ثنايا بعض الكتب والبحوث الجامعية والمجلات. فتداعت إلى ذهني فكرة الندرة في طرق مثل هذه المغاليق.

وبهذا كانت بعض الأفكار تحوم حولي كشظايا ضالة تسعى لتهتدي تحت ظلال الدراسات اللغوية والأدبية؛ فوجدتني منجذبةً إليها كمغناطيس يبحث عن معدن...كما أنّها شكّلت في مخيلتي ردود أفعال وتراكمات أقوال إلى أن استوت في سرب جديد؛ يحتوي ــدون تخوّف أو محاباةــ إمكانية تجاوز الأسلوبية نطاق النص إلى أبعاد دلالية تبثّ في الأسلوب حرارةً ورشاقةً؛ كما أثارتني تلك التحليلات البارعة والحرّة التي لا تقيّد الباحث.

هذا بالإضافة إلى عدم وجود دراسة فاحصة تتناول هذا الجانب من الأسلوبية بشكل خاص يبرز آفاقه وأبعاده ويلبي احتياجات النص الأدبية.

وممّا تفرضه هذه الدراسة أهمية المزاوجة بين الدرس الأسلوبي وجمالية التلقي؛ وضرورة الصلة بينهما لتكتمل الرؤية الجديدة للدراسة؛ فتشمل بذلك جميع عناصر التواصل الأدبي. لأن الأسلوب يمثّل نقطة الالتقاء بين النص وقارئه، وأهم مرجع لهذا الفهم هو التأثير ممّا يدعّم ويفعّل مكمن التواصل.

ويهدف هذا البحث إلى المساهمة في إرساء أسلوبية تواصلية محورها المتلقي؛ بحيث تقوم على إثراء التفاعل مع النص والاندماج فيه؛ استنادا إلى تقنيات ومواقف تكشف عن مواطن الأثر الأسلوبي بحيث تقود الباحث إلى القراءة الفاعلة. بالإضافة إلى محاولة الربط بين ما هو لغوي وما هو أدبي؛ فالأنساق اللغوية بدخولها في نظام الأسلوب تكتسي طابعاً خاصّاً فقد تنحرف وتتناص وتتضاد فيما بينها؛ فتغوي القارئ وتستهويه، وهذا هو جوهر البحث الأسلوبي.

كما نطمح إلى الاهتمام بأهمية التحاور الداخلي مع النص وتحديد قيمته ومعناه وتوسع نطاقه وفحواه؛ فكلّ قراءة أسلوبية هي تأليف جديد ناتج عمّا يتلقاه القارئ؛ وهو بمثابة تصوّر ثاني للنص. وهذا ما يمنح البحث الأسلوبي فسحة أكبر.

وقد اقتضى موضوع البحث أن نتّبع المنهج الوصفي التحليلي وفق أسس جمالية التلقي وعملية إسقاطها على شعر "الغماري"؛ ويفترض أن يكون هناك نموذجاً تطبيقياً قابلاً للتحليل والتفسير انطلاقاً ممّا هو كائن ومستقر (الإجراءات والمفاهيم)، والعمل على تقديم قراءة جديدة تثري العمل الفني بشكل عام.

وتماشياً مع هذه الأهداف و موضوع البحث كان لزاما علينا أن نسير وفق مسار ثابت، استدعته طبيعة الدراسة، ويتجلى في **التقسيم الآتي**:

- ✓ مدخل عام حول **التفكير الأسلوبي في التراث العربي**؛ إذ لم يكن موروثنا العربي ببعيد عن تناوله للأسلوب في مختلف المجالات والعلوم، من زوايا شتّى انبثقت بصددها أبحاث ودارسات ساهمت بشكل كبير في توسيع نطاق التفكير الأسلوبي؛ ممّا يمكننا من القول أنّ ما وصلت إليه الأسلوبية حديثاً إنّما هو نتاج تصورات وتراكمات بلاغية شكلت بدورها خلفية للدرس الأسلوبي ككلّ.

إنّ الإشكال الذي يستوقفنا في هذا السياق أنّ الدرس الأسلوبي قد حمّلوه أكثر من طاقته فأثقلوا كاهله بكلّ ما استجّد من نظريات ومفاهيم ما جعله يفقد بعض خصوصياته المتعلقة بالدرجة الأولى باللغة؛ ممّا أدى إلى الاضطراب في تحديد ماهية الأسلوبية نفسها وفي سبلها المنهجية.

أمّا العرض فقد تجلي في ثلاثة فصول:

- ✓ في **الفصل الأول "واقع الدرس الأسلوبي في النقد العربي الحديث"**، استوقفتنا تلك الشكوك والاختلافات التي كانت تحوم حول مفهوم الأسلوب.رغبة منّا في الوصول إلى حدّ له يستوعب جميع جوانبه، ويستوفي الحاجة إلى تثبيت أرضية معرفية للدرس الأسلوبي. كما كان لنا إطلالة تاريخية عن الأسلوبية تترصد نقاط الالتقاء بينها وبين البلاغة واللسانيات؛ أمّا في اتحادها مع النقد الأدبي فقد تمخّض عنه مناهج للتحليل الأسلوبي.
- ✓ وبعدها قسّم الشقّ الثاني من البحث (جمالية التلقي) إلى فصلين آخرين بغية الوقوف على أثر التلقي في توجيه الدرس الأسلوبي؛ حيث تمّ التركيز في **الفصل الثاني** الذي جاء

بعنوان "**الاتصال والتأثير في الدراسات الأسلوبية**" على الجانب التواصلي للدرس الأسلوبي؛ وصولاً خصائص الخطاب (التواصل الأدبي) والكشف عن بؤرة التزاوج والاندماج بين النص والقارئ.

- ✓ أمّا **الفصل الثالث** فقد تمحور حول الجانب التطبيقي من الدراسة مع تقديم إطار نظري يتضمن أهمّ المرتكزات التي تسند عليها جمالية التلقي؛ على ما أسميناه "**جماليات الأسلوب والتلقي في شعر مصطفى محمد الغماري**" وكان يمثّل هذا الجانب عملية إسقاط للمفاهيم والإجراءات الجمالية، هذا بالإضافة إلى رصد الظواهر الأسلوبية التي تؤثر ــبشكل ماــ على عملية التلقي. وهي أهمّ نقطة في البحث ككلّ إذ أنّها تكشف عن بؤرة الالتقاء بين الدرس الأسلوبي وجمالية التلقي بما يمكن أن يصطلح عليه بـــ"**أسلوبية التلقي**"، وقد جاء في ثنايا القصائد الشعرية "للغماري" ما يثري الدراسة ويدعم جدارتها ونجاعتها في الوصول بالبحث الأسلوبي إلى أبعد مدى.

أمّا **مصادر ومراجع** البحث فقد تراوحت بين الكتب الأسلوبية والنقدية على حدّ سواء؛ كما كان لأمّات الكتب حضورٌ في تبيان مجهودات الباحثين الجديرة بالذكر في دراسة الأسلوب بلاغياً ونقدياً. بالإضافة إلى ما يخدم الدرس الأسلوبي جمالياً، ونخصّ بالذكر كل ما يتعلّق بجانب التلقي؛ وما تقدمه هذه العملية في إثراءٍ وغنى من خلال أواصر الربط بين الدرسين (الأسلوبية وجمالية التلقي) وهي أهم المراجع التي انبعثت منها خيوط هذا الموضوع.

وكان التركيز على المصادر المراجع بحسب أهميتها وفائدة كلّ منها بالنسبة للموضوع، وبحسب القضايا التي يثيرها كلّ مرجع ومن أهمها: دواوين الشاعر لا سيما "مقاطع من ديوان الرفض" و

"أسرار الغربة"، بالإضافة إلى كتاب: جماليات الأسلوب والتلقي "لموسى ربابعة"، معايير تحليل الأسلوب "لميكائيل ريفاتير"، استراتيجية الدرس الأسلوبي"لمعمر حجيج"، البلاغة والأسلوبية "لمحمد عبد المطلب"، القراءة التفاعلية "لإدريس بلمليح". دون أن نغفل ما هو مبثوث في رفوف المكتبة العربية الحديثة من دراسات وأبحاث: أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي "لوليد إبراهيم القصّاب"، البلاغة والأثر النفسي "لعبد الله عبد الرحمن أحمد بانقيب".

ومن الصعوبات التي واجهتني طيلة هذا البحث:

- ✓ التعامل مع درسين: "الدرس الأسلوبي" و"جمالية التلقي" ولم يكن من الهيّن الربط بينهما.
- ✓ صعوبة تطبيق الرؤية الجديدة على النص الشعري وكذا استحالة حصر الظواهر الأسلوبية التي لها علاقة مباشرة بعملية التلقي.
- ✓ على الرغم من ضبط الموضوع " الدرس الأسلوبي في ضوء جمالية التلقي" إلاّ أنّ الأمر يبدو باعثاً على الشك مخافة الخلط بينهما أثناء إجراء التحليل؛ إذ يبدو أننا نضع نظرية تحت ظلال نظرية أخرى ... وهذا يكاد يكون صعب المنال. فلكلّ مجال خصوصياته المنهجية التي تحدّه عن غيره.
- ✓ اللمسات القليلة التي وجدت في ثنايا بعض الكتب ممّا يمس الموضوع بشكل جوهري وأساسي.

وختاماً أبوء بنعمة العزيز المنان الذي هدانا إلى دروب العلم والمعرفة، وأشكر الأستاذ الدكتور "عبد القادر شارف" الذي تبنّى هذا البحث وصبر على أعباءة إشرافاً وتوجيهاً؛

منذ أن كان فكرة إلى أن كتب له أن يُبصر النور ويحظى بشرف المناقشة. كما أتقدّم بالشكر إلى كلّ من ساهم في إنجاز هذا البحث لو بحظ قليل.

إن البحث في جذور الدرس الأسلوبي، وعن أصوله التاريخية و أسسه المعرفية يستلزم منّا العودة إلى التراث البلاغي النقدي، حيث لا يمكننا بأية حال أن نُغفل ما ورد في التحليلات الشعرية والتعليقات التي تُعدّ بمثابة ممارسة نقدية أسلوبية؛ إلاّ أن آراء الباحثين بقيت متذبذبة في هذا الشأن إذ يعتبر بعضهم "إنّ الأسلوبية متجذّرة من الوجود العربية، ويُعدّها بعضهم وافدة من الغرب وهي محدثة النشوء، ويراها بعض الباحثين علماً ويظنّها بعضهم منهجاً لدراسة الظاهرة الأدبية، ومنهم من يعتبرها حقلاً معرفياً عادياً"[1].

ويمكننا القول إنّ البلاغة العربية تضمّ ما في الأسلوبية وزيادة، وهي لم تدرس جوانب الأسلوب فحسب؛ بل اشتملت مختلف "المقومات الحسية والعقلية التي تتزاوج لتبني تصوراً جديداً يعطي النص البلاغي بنيته الكلّية"[2]. فالدراسة البلاغية محاولة لإثراء النص الأدبي بما فيه من قيم بلاغية وفنية، وهو جوهر العملية الإبداعية.

ومن خلال نتائج هذا الخلاف فإنّ "الدرس الأسلوبي في العربية ليس جديداً؛ وهو نشاط مارسته جميع المعارف التي اتخذت من الخطاب ميداناً لها، وتجلت ملامحه في الدراسات القرآنية، والدراسات البلاغية والنقدية والشروح الشعرية"[3]؛ غير أن هذه الدراسات جاءت متفرقة في كتب البلاغيين والنقاد العرب، ولم تخرج من عباءة البلاغة، ولم تتجه إلى مصاف التأسيس، حيث كان همّ الناقد آنذاك رصد مدى بلوغ الشاعر أعلى درجات الأسلوب وفق معايير بلاغية محددة؛ ممّا يجعل مساحة الأسلوب ضيّقة إلى حدّ ما.

---

[1]: ينظر، نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، ج1، دار هومه، بوزريعة د.ط ، د.ت، ص7.

[2]: ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، د.ط، د.ت، ص 55.

[3]: ينظر، نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص7.

كما يمكن للبحث الأسلوبي أيضاً أن "يكون ذا صلة بظواهر متنوعة، فعلم الأسلوب التقليدي – على سبيل المثال– يختص بفحص الوسائل اللغوية التي يعبّر بها المرء عن شخصيته ومزاجه وقدراته ونظرته للحياة"[1]، وهو اهتمام يتعلّق بالدرجة الأولى برواد النزعة التقليدية في دراسة الأسلوب.

فالبلاغة –إذا– كانت "فناً للتعبير الأدبي[*]وقاعدة في الوقت نفسه، وهي أيضا أداة نقدية تستخدم في تقويم الأسلوب الفردي؛ كما تستخدم في تقويم فن كبار الكتاب"[2]. وهاتان سمتان بارزتان في الأسلوبية المعاصرة التي تأخذ بعين الاعتبار فرادة الأسلوب ومميزاته لدى المنشئ ، "كما أن البلاغة هي أسلوبية القدماء، وهي علم الأسلوب كما كان يمكن للعلم أن يُدرك حينئذ"[3]؛ وإن كان بعض العلماء "لا يقرّون بكون البلاغة فرعاً علمياً متميّزاً عرفته المدارس اليونانية؛ ودرسته منذ القرن الخامس قبل الميلاد؛ فإنه يمكن الجزم بأن جذورها متأصلة في الطموحات القديمة للإنسان الذي كان يرغب في جعل كلامه هادفاً؛ وذلك بصياغة لغته جميلة (Décorative) أو مؤثرة (Effective)"[4].

وهي مقومات كان يمكن لها أن توجّه الدرس الأسلوبي أحسن توجيه لو أنّها دُعّمت بسبل منهجية وموضوعية.

---

[1]: ميلكا إفيتش، اتجاهات البحث اللساني، تر: سعد مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 2000. ص137.

[*]: طُبعت البلاغة بهذا الطابع الفني في منهجها الأدبي والنقدي منذ الجاحظ (ت 255هـ) حتى نهاية عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) مبتكر نظرية النظم والإبداع في كتابيه: "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز". فنهج في ذلك المنهج العربي الأصيل الصياغة الفنية، وبناء العبارة والأسلوب. ينظر، محمد رمضان الجربي، الأسلوبية والأسلوب، دار الهدى، عين مليلة، منشورات ELGAص7، ص10.

[2]: ينظر، بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994م، ص9.

[3]: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط ،2007م/1427هـ، ص80.

[4]: فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1424هـ/ 2003م، ص95.

ولقد ارتبطت البلاغة عند العرب "بوشائج عديدة مع المفهومات النقدية وظلاّ متلازمين في المضامين حتى بعد عصر التدوين في القرن الثاني الهجري"[1]، ولّما بلغ الشعر العربي الغاية التي كان يتطلّع إليها "فنضج واكتملت صورته الفنية عُرض على الجماهير والنقاد مكتمل الخلق، جميل الصورة، واضح المعالم، قويّ التأثير؛ اتجهت إليه أنظار العرب وأقبلوا عليه إقبالاً منقطع النظير بالإنشاد مرة وبالحفظ والرواية مرة أخرى، وبالنقد والتعليق مرة ثالثة"[2]. فكانت هذه هي البدايات الأولى التي انبثقت عنها الدراسة الأسلوبية عند العرب؛ حيث شهد الأسلوب في هذه الفترة اهتماماً متزايداً مع بلوغ الشعر مرحلة النبوغ؛ فوُضعت له مقاييس نقدية تصبو إلى إبراز ما فيه من فصاحة وبيان.

إنّ طبيعة البحث في الدراسة الأسلوبية تتغيّر وفق الاتجاه الذي يصطنعه الدارس، فتغلب عليها الطبيعة اللغوية أو الجمالية[*] وتكمن صعوبة البحث في هذه الدراسات في أنّها تمتد عبر عصور طويلة ومتتابعة، وقد أخذ فيها اللاحق عن السابق، وأضاف إليه وفرّع على مسائله، أو اتجه بالبحث اتجاهاً جديداً، فتبدّت في أعماله أساليب محدثة وأفكار طريفة تحمل على المتابعة والنقاش"[3].

وتجدر الإشارة إلى أن البلاغة قد "اندمجت – بأدواتها الأسلوبية– بالشعرية إلى حدّ صارت فيه نسبة الأسلوب مقتصرة على الأعمال الشعرية فقط؛ وهذه هي لحظة ميلاد مفهوم الأسلوب الأدبي

---

[1]: حميد آدم ثويني، فن الأسلوب دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2006م/ 1427هـ ص13.

[2]: محمد رمضان الجربي، الأسلوبية والأسلوب، ص40.

[*]: وكان هذا شأن سيبويه وابن قتيبة وابن فارس، وأصحاب نظرية الإعجاز كالرماني والباقلاني والجرجاني، كما كان شأن أولئك النقاد الذي أفرغوا جهدهم في دراسة النصوص الشرعية، كابن المعتز وعبد العزيز الجرجاني والآمدي، وهو من شأن البلاغيين أيضا كالجاحظ والجرجاني والسكاكي. ينظر، سمير أحمد المعلوف، حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، دراسة في المجاز الأسلوبي واللغوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996م، ص 339، 340.

[3]: ينظر، المرجع نفسه، ص 340.

المتميّز"[1]. فالبلغاء القدامى قد اعتنوا بعلم الكلام إذ يصل إلى نتيجة مفادها أن كلمة «الأسلوب» قد بقيت عندهم مبهمة المعنى، تشرئب لمنزلة المصطلح من دون أن تبلغها"[2]، وهذا ما نتج عنه اضطراب كبير في النظر إلى المفهوم بحدّ ذاته؛ حيث أصبحت تحيط به جملة من الأصناف الأدبية التي نُسبت إليه مصطلحا ومفهوما.

ولقد شهد القرن العشرين –آنذاك– "بعثاً جديداً للبلاغة العربية عبر تحقيق النصوص البلاغية القديمة ونشرها والعناية بشرحها وإصدار كتب خاصة تتناول هذا الكتاب أو ذاك من كتب البلاغة... بيد أن هذه الدراسات تفتقر إلى محاولة جادة وجديدة تُؤسس أسلوبية عربية تستند إلى الموروث البلاغي العربي، مواشجة إياه بمنجزات تطوّر اللسانيات الحديثة التي أفرزت الأسلوبية حديثاً"[3] فأحدثت بذلك ثورة معرفية وفكرية في نطاق البحث اللغوي تجلت ملامحها في مجالات الفكر الإنساني بشتى أنواعه وفروعه.

فعلم الأسلوب ذو نسب عريق في الثقافة العربية لما تزدهي به علوم البلاغة من تراث أدبي ونقدي أمكن له أن يحدّث تطوراً ملحوظاً في مجال النقد والأدب على حدّ سواء؛ "ولم تؤد به هذه العراقة التاريخية إلى التميّز في حقله العلمي"[4] (إلاّ في بداية القرن العشرين بفضل رائد مدرسة "جينيف" الأسلوبية شارل بالي)

---

[1]: ينظر، فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص96.

[2]: حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر "للسياب"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002م، ص15.

[3]: ينظر، المرجع نفسه، ص16.

[4]: ينظر، معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق،دار الهدى عين مليلة، 1428هـ/ 2007م، ص1.

وقد كان لعلماء اللغة بالغ الأثر في "مدّ تيار البلاغة بينابيع من دراساتهم في اللغة وبحثهم في الألفاظ، وبناء ما يعتريها من ثقل وخفة، وما يطرأ عليها من تنافر وتلاءم، وقد ذكروا أسباب الخفة والثقل، وعوامل النفور والتلاؤم(*) التي تفضي إلى فصاحة الألفاظ أو غثاثتها؛ حيث أفادت بذلك كلّه الدراسات البلاغية"[1]؛ وهذا التفاوت في الألفاظ من حيث الحسن والقبح، والتلاؤم والتنافر هو أساس فكرة البلاغة، التي تصل بالتعبير إلى درجة خاصة في أداء المعنى أداءً متكاملاً جميلاً، مشتملةً على كل خصائصه ومميزاته"[2].

و لم تقف إسهامات اللغويين عند هذا الحدّ (فيما يخص إرساء المسائل البلاغية) إذ درسوا مباحث التراكيب اللغوية من (تقديم وتأخير، وحذف وإيجاز... وغيرها). "فعلوم البلاغة والنحو والعروض تفيد الدارس في وضع نظريات تساعد على تقييم الكلام، والوقوف به عند مدى مطابقة قوانين النظم، في حين أن صناعة الأسلوب الراقي الشاعري. تعود إلى الطبع والتمرس والكلام الفصيح البليغ"[3].

(*): يتحدث الرماني(ت 386هـ) عن التلاؤم بأنه نقيض التنافر، وأنه نتيجة لتعادل الحروف في التأليف وهو يقسم التأليف إلى ثلاثة أوجه: متنافر ومتلائم في الطبقة الوسطى ومتلائم في الطبقة العليا، ويورد مثالا للمتنافر بالبيت المعروف:
وقَبرُ حربٍ بمكانٍ قفْر * وليسَ قُربَ قبْرٍ حربُ قبرٍ، لما فيه من ثقل في نطق الحروف وتقارب في مخارج كلّ منها. ينظر، عبد القادر حسين، أثر النحاة في البحث البلاغي، دار غرب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط 1998 ص 25.

[1]: ينظر، عبد القادر حسين، أثر النحاة في البحث البلاغي، ص23.

[2]: ينظر، المرجع نفسه، ص23.

[3]: نعيمة سعدية، التفكير الأسلوبي في الموروث العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص 9.

وعلى هذا الأساس تفرقت الآراء عند العرب في تحديد تعريف دقيق للأسلوب من خلال إسهامات معقّدة رغم بساطتها؛ حديثة رغم أصالتها"[1] ولعلّه المنطلق الذي دفع الأستاذ "الطرابلسي" إلى اعتبار الأسلوب عند العرب مرّ بأربع مراحل متتالية مرتبة زمنيا كما يلي:

1. مرحلة المخاض: ويمثلها البيان والتبيين للجاحظ

2. مرحلة النشأة: ويمثلها دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، وقد اكتملت التآليف البلاغية في هذه المرحلة.

3. مرحلة النضج وتمثلها ثلاث مصنفات:

1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني (ت684هـ)

2) لسان العرب لابن منظور.

3) المقدمة لابن خلدون (ت808هـ)

4. مرحلة النهضة المحتشمة: وتمثلها كتب بلاغية – متأخرة-"[2]

ويسعى هذا البحث إلى الكشف عن خصائص الأسلوب التي ترجع إلى إيثار عناصر أو تراكيب نحوية إلاّ أن " البلاغيين قد أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية، والعدول عنها في الأداء الفني، ومن هنا بحثوا كثيرا في " أصل المعنى" و"أصل الكلام"[3] الذي يعدّ "ركيزة الانطلاق نحو العناصر الجمالية والوصول إلى غاية فنية تبتغي تحسين الإبانة والتأثير"[4].

---

[1]: المرجع نفسه، ص9.

[2]: المرجع السابق، ص10.

[3]: ينظر، محمد عبد الله جبر ، الأسلوب والنحو، دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة، الإسكندرية، ط1، 1409هـ/ 1988م، ص9.

[4]: الأخضر جمعي، قراءات في التنظير الأدبي والتفكير الأسلوبي عند العرب،ط. 2002م، ص14.

كما أنّ "اشتمال عناصر عمود الشعر(*) على مستويات الدرس الأسلوبي الحديث أهلها للقراءة الأسلوبية؛ والتي تحاول-بوصفها مقومات الشعرية العربية- أن تكشف عن المستويات التي حاول عمود الشعر "أن يقرأ القصيدة العربية على ضوئها، وأن يوجه المتلقي إلى الاستضاءة بها في إنتاج النص الشعري الحامل لخصوصية أسلوبية تمثل صاحبه"[1].

وفي خضم هذه التحليلات فإن اللغويين العرب قد أقاموا المبادئ التي يقوم عليها العمل النقدي، والتي تروم الكشف عن جودة النشاط الأدبي، كما تعد هذه المباحث البلاغية من أهم العناصر التي حظيت اليوم في الدراسات الأسلوبية بمكانة هامة.

"فالأسلوب أثر من آثار النص؛ قوامه صورة تحصل في المعنى ناجمة عن النظام اللغوي له، وقد قامت ملامح التطبيق الأسلوبي على عدد من المبادئ النقدية التي حدّدت المقاييس للمكونات الأسلوبية، ودارت بمجملها حول جانبين أساسيين: **الأول جمالي**: شمل عدد من المبادئ الجمالية لصفات النص الأسلوبية، و**الثاني تداولي**: يرجع إلى كيفيات الأداء والاستخدام اللغوي"[2].

ولهذا فإن "الاهتمام بالدراسات الأسلوبية البلاغية امتدت حتى الآن أكثر من ربع قرن وتنوعت بين اهتمامات تراثية ومعاصرة، تنظيرية وتطبيقية، عربية ووافدة، و لم يكن نصيب ابن المعتز وقدامة وعبد القاهر و السكاكي فيها بأقل من جورج بوفون وفونتاني ورولان بارت وجون كوين و لم

(*): يعالج هذا المصطلح بشكل خاص قضية التجديدات الأسلوبية التي طرأت على الشعر العربي في القرنين(3 و4 هـ) حيث كانت قضايا الأسلوب مطروحة للبحث، من أهمها قضية "القدماء والمحدثين". ينظر: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب، جدارا للكتاب العالمي،اربد، الأردن، ط1،2007م، ص 106.

[1]: رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية من النظرية إلى التطبيق- دراسة- ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط 2004، ص180.

[2]: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، ص275.

يكن قدر الاستهانة بالمبادئ النظرية فيها، لمحاولة النفاذ إلى بعض أسرار الأدب العربي والشعري خاصة"[1]، كما أن الدراسات القرآنية قد أعطت دفعاً قوياً للبحث الأسلوبي، ويتجلى ذلك من خلال رصد الظواهر البلاغية في القرآن الكريم؛ والكشف عن مواطن الإعجاز فيه، حيث "شُبّه أثر الإعجاز القرآني بما يحسّه الإنسان من استقامة الوزن أو الملاحة أو طيب النغم العارض للصوت، يقول السكاكي (ت655هـ) «إعجاز القرآن يُدرك ولا يمكن وصفه كاستقامة الوزن تدرك ولا يمكن وصفها وكالملاحة، وكما يدرك طيب النغم العارض لهذا الصوت، ولا يدرك تحصيله لذوي الفطرة السليمة إلا بإتقان علمي «المعاني والبيان»[2].

فالبلغاء العرب يعرفون قدر بلاغة القرآن وتساميها على درجة بلاغتهم، حيث "وقفوا موقف الخضوع أمام نظمه وتأليفه؛ وذلك بالبحث في تفضيله وعجيب نظمه والوقوف عند آياته، مبينين وجوه الإعجاز وأسرار الروعة في التعبير بالقياس إلى كلام العرب"[3]

ومكمن الإعجاز يظهر في القدرة الفائقة على "التأثير في النفس وتحفيزها بإطلاق المشاعر والأحاسيس وهو معنى البلاغة وليس التوصيل المجرد من المعنى. والحقّ أن اللغويون فطِنوا إلى هذا وأبرزوا دلالة المادة اللغوية عليه، فنصّوا على الجودة لأنها مبعث التأثير؛ إذ لا يؤثر كلام في سامع إلا إذا كان جيّدا، ولا تأثير لكلام رديء"[4]. والمقصود بالإعجاز البلاغي- هنا- هذا التأثير الفائق الواقع

---

[1]: ينظر، أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، د.ط، د.ت، ص3.

[2]: ينظر، محمد كريم الكوّاز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، دار الكتب الوطنية بنغازي، ط1، 1426م، ص 24.

[3]: ينظر، محمد موسى الشريف، إعجاز القرآن الكريم بين الإمام السيوطي والعلماء دراسة نقدية ومقارنة ، دار الأندلس الخضراء، جدة، ص74.

[4]: ينظر، محمد كريم الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، ص 26.

في النفس، يقول الخطابي(ت338هـ) في هذا السياق:"إن في إعجاز القرآن وجها آخر ذهب عنه الناس فلا يكاد يعرفه إلاّ الشاذ من آحادهم، وذلك صنيعه بالقلوب وتأثيره في النفوس"[1]

كما اهتموا أيضاً بحسن التأليف والانسجام، الذي يعدّ اليوم من أهم القضايا الأسلوبية المعاصرة "ولقد أورد "أبو عبيدة"(ت210هـ) في كتابه "مجاز القرآن" الكثير من المظاهر البلاغية (كالإطناب والإجمال والتقديم والتأخير)، ويعد هذا الكتاب من اللبنات الأولى في بناء صرح البلاغة العربية، والنواة الطيبة التي أثمرت دراسات مفصلة في كتب اللاحقين من المشغلين بفن البلاغة"[2] كما يُعتبر أقدم مساهمة في محاولة ربط أواصر اللغة العربية بالنص القرآني والنص الشعري -على حدّ سواء- عبر مبحث «المجاز»، "كما يعدّ - فيما نعلم- أنّه أول كتاب يبحث فيما يبحث في أسلوب القرآن، بمقابلته أساليب العرب و تقرير أنّه نمط منها"[3].

ولقد عالج فيه "أبو عبيدة" كيفية الوصول إلى فهم المعاني القرآنية ورآها لا تتجلى إلاّ بالدربة الكافية لاحتذاء أساليب العرب في كلامها وسننها في وسائل الإبانة عن المعاني، وذلك لأنه أحّس حاجة الناس إلى وصل حاضر اللغة بسالفها"[4]. فبدأ الاهتمام بالبحث في الأساليب يتّسع ويأخذ نطاقا شاسعا من الدراسات؛ كما تنوعت مباحث الإعجاز القرآني و شملت بذلك مختلف جوانب الأسلوب.

1: المرجع نفسه، ص27.

2: عبد القادر حسين، أثر النحاة في البحث البلاغي، ص115.

3: أحمد جمال العمري، المباحث البلاغية في ضوء قضية الإعجاز القرآني، نشأتها وتطورها حتى القرن السابع الهجري، مكتبة الخانجي القاهرة،1410هـ/ 1990م، ص40.

4: خديجة محمد أحمد بناني؛ سورة النساء دراسة بلاغية تحليلية (دكتوراه)، قسم البلاغة، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1422هـ/ 2001م، ص1.

ونتيجة لهذا الاهتمام "وجدت كلمة "الأسلوب" مجالا طيّبا في الدراسات القديمة خاصة في مباحث الإعجاز القرآني؛ التي استدعت بالضرورة ممن تعرضوا له، أن يتفهموا مدلول الكلمة عند بحثهم المقارن بين أسلوب القرآن، وغيره من أساليب العرب متخذين ذلك وسيلتهم لإثبات الإعجاز"[1]. وقد أكّد الباقلاني (ت403هـ) ذلك بقوله:" وأنّ له أسلوباً يختص به، ويتميّز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد (...) ونظم القرآن جنس متميّز وأسلوب متخصص"[2]، وكان قد وضع المقاييس التي بها تدرك بها فصاحة الكلام في كتابه "إعجاز القرآن"، يقول: " أنّ الكلام يتبيّن فضله ورجحان فصاحته، بأن تذكر منه الكلمة في تضاعيف كلام، أو تقذف ما بين شعر، فتأخذها الأسماع وتتشوّف إليها النفوس، ويُرى وجه رونقها باديًا، غامراً سائر ما تقرن به، كالدّرة التي تُرى في سلك من خرز، وكالياقوتة في واسطة العقد"[3] تنتظم بإتقان فتكون مرصوفة إلى بعضها رصفا تماما كما يرصّ الكلم بعضه إلى بعض،"فالنظم صناعة آلتها الطبع، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام؛ فإذا أحاطت بذلك قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرّف في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكريّة واهتداءات خاطريّة تتفاوت فيها أفكار الشعراء"[4] ممّا يتطلّب تمكّن الناظم من تحسين كلامه، والقدرة على صياغته صياغة فنيّة ووضعه الموضع الحسن الذي يرتضيه العقل والفكر.

---

[1]: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية، لونجمان، ط 1، 1994، ص10.

[2]: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، ص38.

[3]: الباقلاني أبي بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ص7.

[4]: ينظر، أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت ، لبنان، ص199.

ومن اللافت للنظر أن جلّ المؤلفات قد لمست مباينة أسلوب القرآن لغيره من الأساليب، و يمثل اجتهاد "ابن قتيبة"(*) (ت276هـ) في هذا الشأن "محاولة جيّدة في هذا المجال، حيث حاول أن يعطي مفهوما محددا في كتابه "مشكل تأويل القرآن" رابطا بين تعدد الأساليب والافتنان فيها وطرق العرب في أداء المعنى، يقول:"وإنما يُعرف فضل القرآن من كثر نظره واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب"[1].

اقترن مفهوم الأسلوب عند "ابن قتيبة" بالفن حيث "ربط بين المتكلم والمخاطب ربطا فنيّاً محكما فراعى المقامات، والأحوال المختلفة وليست البلاغة سوى مطابقة الكلام لمقتضى الحال بأسلوب أدبي رفيع ومؤثر"[2]، وهذا التعريف يلتقي مع وجهة نظر الدرس الأسلوبي فيما يسمى"بالموقف".

وفي الحقيقة أن دراسة الأسلوب تتجلى كثيرا في التراث البلاغي، ما يمكن أن ندرجه تحت اسم «علم المعاني» (*2) الذي تفرقت مسائله في كتب النقد والأدب والإعجاز القرآني من فترة مبكرة منذ كتب الجاحظ وأبي عبيدة، وقدامة وغيرهم"[3]؛ أمّا في علم البيان فتظلّ العلاقة شاخصة بين الأسلوب والمعنى أيضا، "فهو علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فيما بينها في وضوح الدلالة عليه كطريق المجاز والاستعارة والكناية مما أدخلوه في الدلالة العقلية التي تتجاوز دلالة اللفظ الأصلية"[4].

(*): أقام "ابن قتيبة" منهجه في هذا الكتاب على عرض بعض آيات الذكر الحكيم، والاستشهاد لها بنصوص من الشعر العربي الأصيل، ليقيم الحجة على ما يقول ويسقط دعوى الطاعنين، ويمحوها. ينظر، أحمد جمال العمري، المباحث البلاغية في ضوء قضية الإعجاز القرآني، ص 57.

1: ينظر، محمّد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص11.

2: محمد رمضان الجربي، الأسلوب والأسلوبية ص10.

(*2): هو علم يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال مثل (التقديم والتأخير والذكر والحذف والتنكير والتعريف... وغير هذا). ينظر، محمد كريم الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، ص74.

3: ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ص91.

4: عبد الكريم الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، ص74.

ولعلّ أهم ما يمكن "أن يشار إليه عند الحديث عن الجذور الحقيقية للأسلوبية العربية ثنائية «اللفظ والمعنى» التي تعتبر معركة في تاريخ النقد العربي"[1]، هذه القضية التي أشغلت جلّ الباحثين وأثرت إلى حدّ كبير في الدرس البلاغي، يقول "ابن طباطبا العلوي(ت322هـ):

"وللمعاني ألفاظ تُشاكلها[*] فتحسن فيها وتقبح في غيرها فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء، التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض"[2].

ومما لا شك فيه أن " الأسلوبية المعاصرة لا تكاد تختلف في كثير عن نظرية النظم العربية التي وضع أصولها عبد القاهر الجرجاني في كتابه النفيس "دلائل الإعجاز"، وحين صاغ آراءه في النظم؛ لم يكن يبعد عن فكرة اختلاف الأسلوب باختلاف ترتيب الكلام، وجعل بعضها بسبب من بعض، كل ذلك كان عملا جديدا في البلاغة، وتفصيلا واسعاً للأسلوب، وتحديدا قريبا من مفهوم الأسلوبية في المذاهب الغربية الحديثة"[3].

---

[1]:ينظر، أحمد درويش،، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 3.

[*]: المشاكلة ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته، أو يُلفظ مضاد للمصاحب أو مناسب له تحقيقا أو تقديرا؛ وإنّما عدّت المشاكلة من المحسنات المعنوية وإن كانت تتعلّق بالألفاظ، لأنّها تنقل المعنى من لباس إلى لباس؛ لأنّ اللفظ بمنزلة اللباس للمعنى. وهي نوعان: **تحقيقية**: وهي أن يكون المصاحب مذكورا في اللفظ. كقوله تعالى:﴿**وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٍ مِثْلُهَا**﴾ الشورى 40و **تقديرية**: وهي ألاّ يكون المُصاحب موجودا لفظا وليس في الكلام ما يدلّ عليه؛ بل وجوده خارج العبارة، كقوله تعالى: ﴿**صبغة الله ومن أحسن من الله صبغة ونحن له عابدون**﴾ البقرة 138. وفي المشاكلة إيراد المعنى في صورة عجيبة غير مألوفة فتحدث عجبا وطربا فضلا عمّا في بعض صورها من مجاز يزيد أثره في بلاغة العبارة وجمال الأسلوب. ينظر، عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط. 1، 1997، ص180، 181.

[2]: ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، منشورات محمد علي، دار الكتب العلمية، ط2، 1426م/2005م، ص14.

[3]: محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1412هـ/ 1992م، ص5.

و لم يكن فكر "عبد القاهر" تقليدا لمذهب أو احتذاء لفكر الآخرين؛ إنما كان تأصيلا جديدا لكلّ ما سبقه من أفكار البلاغيين والنقاد والأسلوبيين وكانت أحكامه البلاغية نتاج لذوق أدبي مرهف صقله إطلاع واسع على الثقافات العربية وآدابها، وقراءات عميقة في شتى مصادر البيان العربي منذ الجاحظ ومن تلاه من أمثال ابن قتيبة وابن المعتز وقدامة والآمدي وأبي الحسن الجرجاني صاحب الوساطة والباقلاني"[1]

وقد عرف الأسلوب تطوراً كبيراً حتى "عاد علما له معالمه المميزة التي ارتضاها العلماء قديما و حديثا، ذلك أن الدراسة القديمة كان تناولها للأسلوب محدودا بحدود المعرفة القديمة في بيئات النقد القديم أو في بيئات اللغويين القدامى"[2]؛ حيث يقيم النظم "مصطلحًا ومفهوماً علاقات قوية مع مفهوم الأسلوب، فهو أشد ارتباطا بخصائص بناء الجملة، وبناء النص ككل، وقد عرف هذا المصطلح أولا في مباحث الإعجاز القرآني ويكاد يكون "الجاحظ" أول من أدخل اللفظة حيز الاصطلاح في كتابه الذي لم يصلنا "نظم القرآن"[3].

ويشير هذا الأخير في كتابه "البيان والتبيين" إلى عناصر الجودة التي يجب توفرها في النص الشعري لكي يصل إلى أسمى درجات الكلام، وبها يبلغ مصاف الانسجام "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكاً واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان"[4].

---

[1]: المرجع نفسه، ص5، 6.

[2]: عمر إدريس عبد المطلب، نظرية الأسلوب عند ابن سنان الخفاجي، دراسة تحليلية بلاغية ونقدية، دار الجنادرية، عمان، الأردن، د.ط، 2009م، ص 51.

[3]: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، ص91.

[4]: أبو عثمان عمر بن الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، الكتاب الثاني، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1418هـ/ 1998م ص67.

إن المبادئ التي أرساها الجاحظ تعبيرا منه عن السلاسة والإبانة، تعتبر خطوة مهمة من خطوات الدرس الأسلوبي، فيما يمكن أن ندرجه ضمن ما يسمى بقضية الانسجام والتماسك، التي تعتبر اليوم من أهم القضايا في الدراسات الأسلوبية المعاصرة.

فعلى الرغم من أن كلمة "النظم" قد "استخدمها بعض العلماء المتقدمين على عبد القاهر وبخاصة الذين انشغلوا ببلاغة القرآن، وألفوا كتبا تحمل عناوين تلك الكلمة نفسها، فإنها لم تتحول إلى مصطلح بلاغي أسلوبي ذي دلالة خاصة إلا على يد عبد القاهر الجرجاني في القرن 5هـ"[1].

"وقد استقام مصطلح النظم على يد الجرجاني تنظيرا وتطبيقا؛ و وضحت قسماته وحدوده فقدّمه مرة بالتفريق بين نظم الكلم ونظم الحروف، وقدمه مرة أخرى بأنه توخي معاني النحو وأحكامه وفروقه ووجوهه؛ والعمل بقوانينه وأصوله، وقدمه مرة ثالثة على أنه تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض"[2]

وبذلك يكون قد وضع الأسس التي يقوم عليها النقد التريه وكان ذلك على أساس من البلاغة، "فتحدث عن الاستعارة بجميع أقسامها، والتشبيه والتمثيل... وغيرها، وأتى لذلك بالأمثلة الكثيرة التي شرحها وبين ما فيها من جمال، وأحس بجمال النظم العربي وهزته وبلاغته، وبيّن أن الناظم إذا أراد أن ينظم كلاما في أي غرض فإنه يبدأ بترتيب المعاني في نفسه أولا؛ ثمّ يحذو على ترتيبها في الألفاظ."[3]

وفي هذا السياق أورد أبو حازم القرطاجني (ت684هـ) منهجاً خاصاً لدراسة الأسلوب في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" حيث "جعل النظم شاملاً للعملية الإبداعية من بدايتها إلى

---

[1]: شفيع السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب، مصر، د.ط، د.ت،ص9.

[2]: سامي موسى عبابنة، التفكير الأسلوبي، ص93.

[3]: عائشة حسين فريد، منهج البحث البلاغي، دار قباء القاهرة، شركة مساهمة مصرية، ط1، 1997 م ص107، 108.

منتهاها؛ وهو بذلك يحاول كسر الحاجز الفكري الذي صنعه "الجرجاني" بتوقفه في دراسة النظم عند حدود الجملة الواحدة حيث أقام نظريته على أساس العلاقات النحوية في تركيب الجملة أو في حكمها"[1]، يقول: "ولما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد ... وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبةَ النظم إلى الألفاظ، فالأسلوب هيأة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية"[2].

والحقيقة أن كلّ هذه الجهود المبذولة في تأسيس نظرية النظم، تحيط بالأسلوب كإنتاج لغوي وأدبي ولا تخرج عنه، كونه محل اهتمام الباحثين، ما جعل الكثير منهم يعتبر أنّ النظم هو الأسلوب عند عبد القاهر، وفي هذا الصدد يقول "شفيع السيد":"فالأسلوب إذن عنده بمعنى النظم ويتبع ذلك بالضرورة أن ما قاله عبد القاهر بشأن النظم يجري على الأسلوب أيضا، وأنه من الممكن وضع كلمة الأسلوب موضع كلام النظم الذي آثره في الاستخدام" [3].

ولقد ورد تعريفه للأسلوب في سياق حديثه عن الاحتذاء "واعلم أن الاحتذاء[*] عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرضا أسلوبا والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه"[4]، والأسلوب أو النظم عند عبد القاهر هو"ترتيب مفردات اللغة ترتيبا مبنيا

---

[1]: ينظر، البلاغة والأسلوبية،محمد عبد المطلب، ص27.

[2]: ينظر، أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص363، 364.

[3]: سامي موسى ربابعة، التفكير الأسلوبي، ص94.

[*]: أن يعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء فيشبه بمن يقطع به في شعره نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، ينظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص468، 469.

[4]: المرجع نفسه، ص 468.

على العلاقات النحوية أو معاني النحو كما يسميها، وهذا الترتيب يقع بين معاني الألفاظ المفردة لا بين الألفاظ ذاتها"[1].

وبهذا يمكن القول أن "الأسلوب هو الصورة الناتجة عن كيفية إخراج المعنى، فمن شأن المعاني أن تختلف بها الصور، وبذلك يكون الأسلوب مرتبطا بالمعنى لا باللفظ، فالمعنى في تصور عبد القاهر مهم جدّاً في تكوين الأسلوب وتشكيله"[2].

وفي خضم هذه المحاولات الجادة في التأسيس لنظرية النظم، تتجلى بوضوح ملامح الدرس الأسلوبي، حيث "كان الأسلوب في فهم نقادنا القدماء يرجع إلى صورة إخراج الكلام و يتجوهر في إمكانيات التعبير حيث بحثوا في طبيعة الأداء اللغوي ومستوياته؛ وما يعتريه من تجاوزات وانحرافات على صعيد الصياغة الشعرية، كما أنهم نظروا إليه على أنه أثر من آثار النص، وأنه عبارة عن النظام الذي يضعه مستخدم اللغة فتخضع له مختلف المكونات والعلاقات النصية(*)" [3].

كان توجه النقاد العرب مبنيا أساسا على الكشف عن طريقة الأداء الأسلوبي وكيفية استخدامه، إذ أن الكيفية التي ينتج بها الشاعر أسلوبه تظهر تميزه والطريقة التي ينتهجها تكشف عن توجهه الشعري، مما يسمح للناقد البحث في أغوار أسلوبه ورصد مواطن الإبداع فيه.

و"الأسلوب كما يرى ابن خلدون لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان... وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب،يصيرها الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند

---

[1]: شفيع السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ص10.

[2]: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، ص97، 98.

(*): تنبثق هذه الفكرة من أن اللغة نظام، وأن الأسلوب يؤدي بها وظائف مخصوصة حيث تظهر قيمة الأسلوب من خلال السياق الذي يوضع فيه وما يجاوره من عناصر لغوية أخرى.

[3]: المرجع نفسه، ص108.

العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصاً، كما يفعل البناء في القالب والنسيج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه(*)" [1].

ومحور هذا القول طريقة تأليف الأساليب، التي تنم عن الأداء الفني، فالأساليب – حسب تصور ابن خلدون– صور ذهنية تستقى من فكرة يحوك حولها منوال تلك الصور في خيال يسمو إلى مستوى إدراكي ينبوعه الخبرة أو التجربة أو الإبداع المبني على الموهبة وتلك الصور التي يخرجها الخيال الذي ينبعث من تفكير صاحب الأسلوب وخياله أو ما يمكن أن يعبّر به عن شخصيته"[2] ذلك أن"مجال الأسلوب يحدد في حيز الإبداع الفني، بل الإبداع الأدبي وحده، حيث يقول "بيير جيرو" «يهتم الأسلوب باللغة الأدبية وبعطائها التعبيري»[3].

وعليه فإن النظرة إلى الأسلوب كإنتاج فردي تختلف باختلاف الزاوية التي يتم النظر منها إلى هذا الإنتاج، ما جعل الأسلوب يعاني من اضطراب في تحديد ماهيته، فالأسلوب "مصطلح نقدي لساني معرفي حضاري، وهو بهذا التوسع العلمي والمعرفي، أصبح لا تدرك حقيقته إلا حدسيا، ولا تُلمس مادته اللطيفة وآثاره إلا نفسيا، ولا تعرف مظاهره الكاملة المعقدة المتغيرة المتلونة إلا بتقاطعه مع مجالات معرفية كثيرة منها الفلسفية والمنطقية والنفسية والاجتماعية والجمالية"[4].

(*): إن تشبيه التركيب الشعري بالنسج تشبيه معروف وقديم في صناعة الشعر عند العرب، وعبارة الجاحظ المشهورة والقائلة أن "الشعر ضرب من النظم وجنس من التصوير." قد تكون وراء نص ابن خلدون. ينظر، محمد الصغير بناني، البلاغة والعمران، ديوان المطبوعات الجزائرية، بن عكنون، الجزائر، د.ط،1990م، ص162.

1: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، ص110، 111.

2: حميد آدم ثويني، فن الأسلوب، ص16.

3: ينظر، شوقي على الزهرة، الأسلوب بين عبد القاهر الجرجاني وجون ميري، دراسة مقارنة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر ، ص50.

4: معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي، ص4.

ولهذا يمكننا القول أن الأسلوب "حدث يمكن ملاحظته، إنه لساني لأن اللغة أداة بيانه وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه، وهو اجتماعي لأن الآخر ضرورة وجوده... فاللغة تخلق بالأسلوب شكلها الخاص وتمتلك تميّزها بين الأدوات، ولذا يمكننا القول أن الأسلوب شكل يقيمه نظامه"[1].

ونظرا لخطورة الأسلوب وأثره في النفوس، فقد شبه بتأثير السحر، بحسب ما جاء في الحديث الشريف:"إن من البيان لسحرا"، ويعلق ابن رشيق القيرواني على هذا الحديث فيقول:" قرن البيان بالسحر فصاحة منه صلى الله عليه وسلم...لأن السحر يخيّل للإنسان ما لم يكن للطافته وحيلة صاحبه، وكذلك البيان يتصور فيه الحقّ بصورة الباطل، والباطل بصورة الحقّ لرقّة معناه ولطف موقعه"[2]. فيجعل نفس المتلقي ترضخ لقبوله وتطأ لتأثيره الجمالي المنبعث من شظايا النص الأدبي.

و يعدّ الأثر النفسي الذي يحدثه الأدب في المتلقي من أهم مقومات الأسلوب وجماله وبقائه، وقد كان لعبد القاهر الجرجاني باع طويل في هذا المجال من خلال كتابيه «أسرار البلاغة» و «دلائل الإعجاز»، لما ورد فيه من معاني ترتبط بهذا الأثر النفسي منها: "«الأريحية، الأنس، الهزّة ، الطرب...». وهي كلمات واضحة للدلالة على الأثر الجمالي الذي يغزو نفس المتلقي عند تلقيه للنصوص الأدبية"[3].

---

[1]: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، د.ط، 2002، ص36، 37.

[2]: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح: محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط4، 1972م، ص 27.

[3]: ينظر، عبد الله عبد الرحمن أحمد بانقيب، البلاغة والأثر النفسي في تراث عبد القاهر الجرجاني، رسالة ماجستير، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، 1422هـ/ 2002م، ص14.

و نظراً لأهمية الأثر النفسي فقد "حظي في التراث العربي بعناية واهتمام من قبل النقاد والعلماء العرب، فقد انطلقوا من وعي واحد وهو أنّ حياة الأدب ونماءه لا تكون إلاّ بمقدار تأثيره في النفوس"[1].

ويعرف مصطلح الأسلوب تضارباً كبيراً في تحديد ماهيته، على اعتبار أن الأسلوب لا يثبت على مجال محدّد؛ بل إنه ينهل من مختلف المعارف والاتجاهات، وهو بذلك "يشكل دلالات متعددة تتواءم مع الظرف التاريخي وتتصالح كذلك مع التحولات الثقافية والمسافات الفكرية، ومن ثمّ تعددت مفهوماته و تخالفت تعريفاته (...) فتحديد المصطلح معضلة نقدية من جهة وحساسة من جهة أخرى خاصة مع الدرس الأسلوبي، ومن خلال هذا التحديد سيكون الفهم ثم الدراسة ولهذا كان لزاماً على الناقد أن يعي مصطلحاته جيدا"[2].

ويتضح مما سبق أن تحديد المصطلح يضمن للباحث إثبات هوية العلم الذي بصدد دراسته؛ مما يمكّن وضوح معالمه، وإبراز خصائصه، وتحديد إجراءات التحليل بطريقة علمية تضمن للباحث الوصول إلى نتائج موضوعية وإن كانت نسبية. "فلقد نُظر إلى الأسلوب من زوايا متعددة، وتعدّد هذه الزوايا يعكس فئات كثيرة تدرس الأسلوب في مساحة خاصة به، ولذلك قد ازداد التراكم تراكماً؛ الأمر الذي يجعل موضوع الاختيار لدينا من الأمور التي يجب تتبعها بدقّة بالغة"[3].

1: ابن رشيق القيرواني، العمدة ، ص12.

2: شوقي علي الزهرة، الأسلوب بين عبد القاهر الجرجاني وجون ميري، ص26، ص36.

3: المرجع نفسه، ص40.

فقضية الأسلوب قضية قديمة جديدة، عرض لها دارسون كثر وتعددت مناحي النظر فيها، ولكنها في مجملها كانت مرتبطة بالدرس الأدبي أي (نقد الإنتاج الأدبي) باعتبار أن الأدب يمثل استخداما خاصا للغة"[1].

ويتضح مما سبق أن مفهوم الأسلوب أخذ أبعاداً مختلفة على حسب مجالات استخدامه والمعنى الذي يؤديه كل مجال. "والذي يمكن على أساسه أن تقوم دراسة موسعة تستوعب أنواع الأداء في مستوياته المختلفة"[2].

وعلى الرغم من ذلك لم تكن الأبحاث البلاغية لتفي بغايات الدراسات الأدبية " التي يقع على عاتقها إعطاء تفسير ينطوي على موضوعية ما للنص الأدبي، وبالمقابل، فإنّ النقود الانطباعية والحدسية لم تتوفر–هي الأخرى– على أية موضوعية في تناولها للنصوص"[3]. ومن هنا كانت الحاجة ملحة إلى تهيئة أرضية صلبة لاحتضان النصوص الأدبية ومعالجتها معالجة علمية مضبوطة، وتُعني هذه التهيئة –بالدرجة الأولى– بعلمانية الممارسة النقدية.

و هذا ما دعا إلى انفصال الدرس الأسلوبي بميدان خاص فيما يسمى «بالأسلوبية»، "فلا يمكن إذن تقويم الأسلوب في علاقته بالمعارف اللغوية وحسب، إنه يشتمل عليها، إلاّ أنه يتخطاها، ويتّخذ له موضعاً أبعد؛ كما لا يمكن تقويم الأسلوب في علاقته بالغرض أو بالمقصود الذي يريد الشاعر التعبير عنه"[4].

---

[1]: محمد عبد الله جبر، الأسلوب والنحو، ص 9.

[2]: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية– تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي– تر: مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008م، ص102.

[3]: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت الحمراء، ط1، 1994 ص5.

[4]: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب ص27.

ولذا اعتبرت الأسلوبية "العلم الذي يدرس الخطاب موزعاً على مبدأ هوية الأجناس ولذا كان موضوع هذا العلم متعدّد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات"[1] فالمباحث الأسلوبية في العربية كثيرة العدد، متشعبة السبل، متباينة النظرة، "تلتقي حيناً وتختلف ثانياً وتتقاطع ثالثاً، وتأتي مزيجاً بين الدرس النقدي والأدبي رابعاً، ولو لم يكن الأسلوب مسألة قائمة بذاتها، لما لاحظنا- في التحليلات والدراسات الأدبية، والنظرات النقدية لتلك النصوص على اختلاف أجناسها- ملاحظات جوهرية تعالج حقيقة الظاهرة الأسلوبية بعمق، أو تمسها مسّا رقيقا بقصد إجلاء طبيعتها"[2]

ومع ذلك فإن الدراسات الأسلوبية العربية الحديثة "تتفق على الإشارة إلى تحديد موضوع الأسلوبية، أومجال دراستها هو الخطاب الأدبي كما استطاعت تحديد بعض الإجراءات تحديدا يتناسب ودراسة موضوعها دراسة موضوعية." وبذلك تكون الأسلوبية قد بلغت درجة العلمانية في أن تخضع النص الأدبي لمناهج تحليلية ترتضي الموضوعية في الطرح، كما تضمن للباحث الأسلوبي الوصول إلى نتائج أدق. وبذلك فالأسلوبية تبقى "علما يرقى بموضوعه إلى درس علمي، والدليل على ذلك تعدد مدارسها ومذاهبها"[3]

ويبقى الخطاب الأدبي مادة الأسلوبية الأولى وهدفها الأسمى بما يتوفر عليه من خصائص فنية وأخرى جمالية؛ "ذلك أن الأسلوبية تحليل لخطاب من نوع خاص، فهي وإن تعتمد على قاعدة نظرية (لسانية أو سيميائية أو برغماتية)، فإنها أولاً وأخيراً تعتبر تطبيقاً يمارس على مادة تتمحور حول

1: فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص11.

2: ينظر، نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص7.

3: ينظر، منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب،ص 27.

الخطاب الأدبي؛ إذ لابدّ لهذا الخطاب، في المنظور الأسلوبي، أن يكون محدّدا بدقة وبصورة دائمة (*)[1].

والجهود العلمية المختلفة التي ظهرت في إطار الدرس الأسلوبي... ترى أنه من الأولى علميا الاستغناء عن تصور مستوى غير ضروري لا يمكن إثبات وجوده علميا أو استنتاجه منطقيا"[2] وبهذا يكون الأسلوب قد "أوجد حقلا معرفيا أكاديميا، نظرا لكونه يستعمل في كل ناحية دون أن يتعرض لشبهة، لكن وضعه يظل محل نقاش"[3].

وإنه بالنظر إلى الخاصية الفردية التي يتميّز بها الأسلوب الأدبي يصبح "مفهوم الأسلوب متمثلا في تلخيص خصوصيات كاتب ما، كما لو أن العبقري يخلق نوعه الخاص.."[4].

ولهذا نجد أن الأسلوب يرتكز -أساسا- على " العملية الفنية الخاصة المنتجة للأسلوب والأسلوب هو هذه الخاصية الذاتية التعبيرية التي من خلالها نستطيع التعرّف على الكاتب؛ والتي تعتمد على أصول "التكنيك" الذاتي الذي يميز الكاتب عن غيره بتفاعلاته البادية في استخدام الأداء بتشكيلها الفني، فتظهر ملامحه بارزة من خلال هذا التشكيل، إنها ذاته المبدعة، فلمساته الأسلوبية لا تتطابق في بصماتها مع كاتب آخر، ولهذا فالأسلوب هو الوسائل الفنية للتعبير الأدبي"[5] والتي ينظر إليها على أنها "تولد انطباعا خاصا في المتلقي وهو «الأثر» (الذي سيكون محل نقاش لاحقا)، وفي هذا المجال

(*): إمّا في حدود دنيا (مثل البيت الشعري الواحد مثلا) أو ضمن حدود قصوى(مثل العمل الأدبي الواحد) أو أعمال أديب معين أو الأعمال الأدبية الخاصة بفن أدبي معيّن. جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة،، المؤسسة الجامعية، ط2، 1427هـ/ 2006م، ص 21.

[1]: ينظر، المرجع نفسه، ص20.

[2]: فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبي لسانية، ص26.

[3]: فرانسوا داستيي، فنون النص وعلومه، تر: إدريس الخطاب، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010م، ص205.

[4]: ينظر: المرجع نفسه، ص 208.

[5]: ينظر: شوقي على الزهرة، الأسلوب بين عبد القاهر الجرجاني وجون ميري، ص49.

فإن الأسلوبية تشتغل في دراسة هذا الأثر عن طريق رصد كل المقاطع الحاملة له، والوسائل الأسلوبية التي تتكون منها"[1].

والبحث في التميز الذي تكتسيه الأنساق اللغوية بدخولها في نظام الأسلوب واستنادها على قيم جمالية وفنية كفيلة لأن تأثر في المتلقي؛ وهذا هو مجال اهتمام النقد الأسلوبي، وقد عرف التأثير الأسلوبي عند البلاغيين العرب، فيما يسمى «بالإطراب»، كما أن البحث في الوجه الجمالي للأسلوب وعلاقته بالمتلقي هو ما نصبو إليه من خلال هذه الدراسة.

وعلى الرغم من عراقة الدرس الأسلوبي في التراث العربي، في "كل نشاط معرفي يطمح إلى تحقيق كمال التواصل اللساني بصوره وأشكاله المختلفة؛ لكن وجوده الفعلي بقي كأشتات من الظواهر الأسلوبية في الإبداع والأفكار والممارسة النقدية والتحليلات المعيارية؛ الآتية من صلب الدراسات اللغوية والبلاغية والشعرية النقدية القديمة"[2] إذ أن "هذه التجربة لم تكتمل في تأسيس الأسلوبية علما مستقلا"[3]

ونتيجة لهذا الوضع "ظلت الدراسات الأسلوبية عندنا قاصرة على أشتات مبعثرة ونظرات سريعة؛ تفتقد الإطار العلمي الشامل، والتوجيه المنهجي الرشيد، وتسوق جملة من الملاحظات اللغوية في بعض الأحيان، والبلاغية في أحيان أخرى، دون أن ينتظمها نسق علمي ناضج، يسمح باتخاذ أدوات التحليل والقياس، ويؤدي إلى تحديد الملامح الدالة وتحرير الوظائف الأساسية، ومعرفة أنماط الأساليب"[4].

---

[1]: ينظر: جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، ص 60.

[2]: معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي، بين التأصيل والتنظير والتطبيق، ص1.

[3]: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص7.

[4]: صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1،15شعبان 1308هـ/2 أبريل 1988م، ص6.

وفي خضم هذه التحليلات كان لابدّ للدرس الأسلوبي أن يستمد جذوره العلمية بغية التأصيل والتنظير، حيث "أتيح للأسلوبية في العصر الحديث أن تؤسس كيانها وتنجز أدواتها الإجرائية، وتحدد منهجها في التعامل مع الظواهر الأدبية، وذلك من خلال استفادتها من منجزات العلوم اللسانية الحديثة بغية الوصول إلى دراسة الخطاب الأدبي دراسة لا تطمئن إلى التفسيرات العشوائية"[1].

ومع "أن مستوى الدراسات اللغوية الحديثة في العالم العربي قد يؤذن باحتضان البذور الأولى لعلم الأسلوب بعد الجهود المضنية لجيلين من العلماء؛ تصدوا لاستبانة وتعميق جذوره في أرضنا الصلدة، فإننا مازلنا نعاني حقيقة من قحط فلسفي جمالي لم ترو غلته قطرات الغيث الندية التي انصبت عليه في السنوات الأخيرة"[2].

ولهذا انصب اهتمام الباحثين حول " تحديد الهدف الحقيقي من الأسلوبية، ومن ثمّ فقد اتجهوا إلى اكتشاف أشياء جديدة في أنظمة الخطاب وبنياته الأسلوبية، أو على الأقل إضاءة أشياء كانت مجهول أو استعمال الخطاب استعمالا أفضل؛ ولن يتأتى ذلك قبل الوصول إلى أدوات تقنية ومنهجية في تحليل الأسلوب"[3].

إنّ طبيعة الدراسة الأسلوبية باتجاهاتها المتشعبة تقتضي في جلّ مباحثها أن تنهل من عدّة مجالات ولاسيما اللسانيات التي تعتبر الأرضية الخصبة التي تقيم عليها الأسلوبية مباحثها حيث "تمثل الأسلوبية امتدادا كبيرا للخصائص النوعية للسانيات، وما زالت هذه الوصاية مؤثرة بشكل واضح في اللسانيات والأسلوبية، وممتدة إلى أعماق القرن العصرين لتوقفنا عند سنة1950م، حيث نلاحظ معطيات تخص

[1]: ينظر، نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص7.

[2]: ينظر، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص7.

[3]:ينظر، معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي، بين التأصيل والتنظير والتطبيق، ص25.

قضايا التغيير والبحث عن مجالات معرفية تشكل إستراتيجية جديدة لمواجهة استعصاء الخطاب اللساني عن كشف كلّ نظمه التشكيلية والجمالية وأسراره الدلالية"[1].

وبهذا سعت الأسلوبية دائبة أن تحظى بالانفصال الكلي عن الدراسات اللسانية، وذلك نظراً لجملة من الفروق التي تخص كلّ علم، "إلا أن هذا التطور السريع الذي شهدته اللسانيات منهجاً وميداناً؛ أدّى إلى تطوّر الأسلوبية أيضا، فنضجت وصار لها خصوصياتها فالتحمت الدراسات الأسلوبية عن طريقها، وصارت بها أداة هامة من أدوات النقد وتحليل النصوص ولكن مع ذلك لم تقو على مغادرة اللسانيات فظلت فرعاً من فروعها شأنها في ذلك شأن علم الدلالة وعلم الإشارة وعلم الأصوات"[2] وقد ورثت الأسلوبية كل ما يدعم منظوماتها المعرفية المنهجية من هذا الثراء اللساني، وربما يصل التأثير إلى حدّ تصنيف مدارسها ومناهجها حسب التصنيفات اللسانية المعروفة، وبخاصة ما يعرف بتحليل أداء الكلام"[3].

وعلى هذا الأساس فإن "الفترة التي اهتم فيها "شارل بالي" بالبحث في المنابع النفسية والفكرية والوجدانية التعبيرية لنشاط الكلام أدت إلى ولادة "علم الأسلوب" بعد مخاض طويل، "وقد تمت هذه الولادة المتميزة والفريدة من حقول معرفية ولغوية وأدبية وفلسفية وبعد تحديد مجاله العلمي، وتمييز مستوياته عن الدراسة اللسانية العامة، واللسانيات النفسية والبلاغية وتصنيف وسائله، واستكمال أدواته المعرفية المنهجية الوصفية في بداية القرن العشرين"[4].

1: ينظر ، المرجع نفسه، ص29.

2: ينظر: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب ص10.

3: معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي، ص38.

4: المرجع نفسه، ص32.

ولهذا فإنه في مقابل "علم اللغة التطبيقي" تقوم عملية "البحث الأسلوبي" التي تعتمد على أسس النظرية الأسلوبية، وتستمد منها منهج دراسة النصوص وتنظيم المواد بالتضافر مع العلوم الأخرى في مناطق تلاقيها، وفي البحوث الأسلوبية للنصوص الأدبية"[1].

ولذا ينبغي أن تكتمل جوانب الدراسة الأسلوبية في مستوياتها اللغوية؛ باستخدام المقولات المتصلة بالأدب، وبالعلوم الفلسفية والاجتماعية والنفسية، ولهذا نجد أنّ "المدرسة التعبيرية الأسلوبية قد استفادت من أول مدرسة نفسية، فكان الاتجاه الأسلوبي الأول يركز أساسا على المسافة النفسية التي تتم فيها مرحلة استعمال الألفاظ مع المتكلم"[2].

ولاشك أن الاستعمال اللغوي من أفضل الوسائل لتشكيل الانفعالات الوجدانية " في خطابات تعكس المميزات الداخلية لشخصية المتكلم؛ لما تتميّز به هذه الوسائل من المرونة في دلالتها التعبيرية، وقدرة تسري بها نحو الباطن الذي تمتنع تفاصيله عن التشكيل بأي وسيلة أخرى غير الوسائل التعبيرية اللغوية الأسلوبية...وكان لهذا كله علاقة بنضج الدرس الأسلوبي"[3] وتوسع نطاقه إلى البحث في نفسية المبدع، ذلك أن الدافع المحرك للتراكيب بأبعادها "يأتي من داخل المبدع، ويتفجر من تفاعلاته الذاتية التي تظهر في شكل الجمل المنظمة نحويا"[4].

1: ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص149.

2: استراتيجية الدرس الأسلوبي، معمر حجيج، ص33.

3: ينظر، المرجع السابق، ص33.

4: ينظر، الأسلوب بين عبد القاهر الجرجاني وجون ميري، شوقي على الزهرة، ص58، 59.

ومن خلال هذا الطرح نحاول إثارة ما في صلب الدراسات الأسلوبية والبلاغية من أبحاث؛ وإبراز واقع الدرس الأسلوبي من التأصيل المنهجي والتنظير المفاهيمي من جهة والإجراء من جهة ثانية؛ بالإضافة إلى إبراز موقعه من الساحة النقدية المعاصرة، فإلى أي مدى ساهمت الأسلوبية في إثراء النقد الأدبي؟ وهل يمكن اعتبارها علماً له خصوصياته المنهجية التي تأهلها أن تكون في مصاف العلوم اللغوية الحديثة؟ وما مدى فعالية حضور المتلقي في الدرس الأسلوبي؟

تمهيـــــد:

تتوالى صيحات التحديث والتجديد في دراسة العلوم اللغوية واللسانية، و لم تكن علوم البلاغة ببعيدة عن هذا التجديد، ولا سيما ما يتعلّق بتناولها للأسلوب وتوسيع نطاق دراسته.

وتقوم هذه الدراسة على تصور مبدئي لجغرافية الدرس الأسلوبي في الساحة النقدية مروراً بجهود البلاغيين والنقاد العرب في التأصيل له، واحتضانهم لهذا المولود اللغوي الجديد في ظلّ تضارب العلوم الحديثة. بالإضافة إلى وضع الأسلوب محور الدراسة بين التراث النقدي ومحاولات التجديد التي شهدها في النقد الحديث.

وممّا لاشكّ في أنّ قضية الأسلوب ذاتها تثير كثيراً من الجدل والنزاع في وسط الدراسات اللغوية والنقدية؛ ممّا يجعل منها عملية معقّدة موغلة التشابك، إذ يشكّل الأسلوب اضطراباً كبيراً على صعيد المصطلح والمفهوم.

وانطلاقاً من هذا الإشكال انبعثت إسهامات النقاد والباحثين إلى إيجاد حيز خاص للمصطلح يقرّ بموضوعية العلم الذي يقوم بدراسته (الأسلوبية)؛ إذ تعتبر الأسلوبية ذات طابع مميز في النقد الحديث والمعاصر؛ حيث ينصب اهتمامها – بصفة خاصة– على النص الأدبي وما يحمله في ثناياه من عناصر جمالية؛ حيث تقوم بدراسة ما تضفيه هذه العناصر على النص من قيم فنية تكشف عن كنه صاحبها؛ كما أنّها لا تُغفل أثناء تحليلها دور المتلقي في الكشف عن السمات والخصائص الفنية للنص.

وقد عرفت الأسلوبية نقلة نوعية على الساحة النقدية منذ القرن العشرين مع ظهور باحثين ولسانيين دفعوا بها إلى الوجود؛ حيث تمتّد جذور الدرس الأسلوبي إلى أصول بلاغية وأخرى لسانية عمّقت نطاق الأسلوبية وجعلتها في مقدمة العلوم اللغوية الأخرى، وقد تفرّع عن هذا البحث اتجاهات مهمّة صنعت فارقاً في طبيعة الدراسة الأسلوبية؛ كما أنّها تتباين في نظرتها إلى اللغة والطريقة التي تنتهجها للوصول إلى مدرسة أسلوبية ذات وجهة علمية لغوية محدّدة.

I_ الأسلوبية، المفاهيم والتجليات:

1_ إشكالية الأسلوب:

لقد أشغل مصطلح الأسلوب عقول الباحثين عن حدّ يضبط مفهومه ويقف عند تعريف يستوعب معطيات البحث الأسلوبي؛ إذ "لم يكن الأسلوب وماهيته أمراً يسيراً متاحاً لكلّ ذي فكر لكي يُوضع له حدّاً جامعاً مانعاً لا يعوزه شيء، وإنّما اختلفت حدوده بين البلاغيين والأسلوبيين، قدر اختلافهم في تحديد روافده ومؤثراته. فضلا عن اختلاف بيئاته وأثر تلك البيئات في إيجاد فروق واضحة بين الأساليب"[1].

وفي الحقيقة لا يمكننا بأية حال أنْ نُغفل ما تعانيه الدراسات اللغوية الحديثة من صعوبة بالغة في تحديد مفهوم الأسلوب؛ مما يشوبه من ضبابية في الفهم، "فهذا المفهوم – شأنه شأن أي مقولة من مقولات العلوم الإنسانية الأخرى- يختلف تحديده من حقبة إلى أخرى، ومن وجهة نظر إلى أخرى؛

[1]: مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص49.

ولهذا فإنّ تحديدات الأسلوب لا تختلف فيما بينها فحسب؛ بل تختلف-كذلك- تجليات المحلّل الأسلوبي بشأن الأسلوب"[*][1].

وعليه فإنّ محاولة تصنيف اللغة مسهمة – هي الأخرى – في الإشارة إلى نمط معيّن يختلف عن اللغة الاعتيادية، ذلك النمط هو لغة الأدب؛ التي تتضمن- من وجهة نظر معيّنة – الأسلوب الذي يكمن- بلاشك – في تلك المفارقة الأسلوبية بين اللغتين؛ ولهذا فإنّ اللغة الفنية هي"مادة العمل الأدبي بما يحمله من صور ومشاعر وأخيلة؛ لأنّه يستخدم اللغة أداة التعبير"[2].

وفي هذا الصدد فإنّ تقديم تعريف دقيق للأسلوب ليس مجرد إشارة للمادة التي يعالجها عمله؛ بل هو اختبار لصلابة مناهجه وسلامة أدواته؛ وهي بطبيعتها مناهج "تراكمية لا تبادلية[*]"[3]؛ ذلك أنّ "أدوات البحث في العلوم الإنسانية لا تتناسخ بل تتكاثر، ويصحّح الحديث منها اتجاه حركة القديم دون أنْ يوقفها أو يردّها على أعقابها؛ فالجديد فيها ينقد القديم ولا ينقضه، لأنّه دخل في صميم تجربته وكينونته"[4]، وهو الطابع الذي يغلب على الأسلوب؛ باعتبار أنّ جذوره الأولى تمتد إلى علم البلاغة؛ إذ أنّه لم يندثر بل امتدت أواصره واتسع نطاقه؛ لاتصاله الوثيق بالنفس الإنسانية والقول البليغ، ولهذا نجد أرسطو "يقابل بين الأسلوب باعتباره جامعاً لكيفية القول وبين المضامين أو "ما يقال"، فيصرح

---

[*]: قد يماهى الأسلوب بمفاهيم أخرى كالمعنى والاختلاف، وقد يستنبط محلل أسلوبي معين باعثاً ما على طبيعة أسلوب؛ ممّا يصحّ استنباطه جوابا عن سؤال معيّن: لما اتخذ نصا ما أسلوباً معيناً؟ ولهذا يكون اختلاف الباعث على الأسلوب مسهماً إلى -حدّ ما- في تحديده، ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص14.

[1]: ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر "للسياب"، ص 13.

[2]: أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، ج1، ط.1،1986م، ص 45.

[*]: أي أن اللاحق منها لا يلغي السابق تماماً ويعفي عن أثره مثل(مناهج العلوم الطبيعية التي ينفي بعضها بعضا)، بل يثيره ويتّكئ عليه، وإن اضطر لتغيير نقطة الارتكاز عليه، ينظر: عمر إدريس عبد المطلب، نظرية الأسلوب عند ابن سنان الخفاجي، ص50.

[3]: صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، المجلد الأول، دار الكتاب المصري، القاهرة، د.ط،د.ت، ص95.

[4]: المرجع نفسه، ص95، 96.

بأنّه"علينا بعد أنْ نتكلم عن الأسلوب؛ إذ لا يكفي أنْ يعرف ما يجب عليه أنْ يقول؛ بل عليه أيضا أنْ يعرف كيف يقوله"[1].

فالأسلوب – إذن– يمثل الشكل اللفظي للمعنى المرتّب في الذهن؛ الذي يصيره ويجسده في صورة متكاملة متناسقة تُظهر ما يوحي إليه من دلالة؛"فالصورة اللفظية هي أوّل ما يُلقى من الكلام، لا يمكن أنْ تحيا مستقلة، وإنّما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام معنوي آخر؛ انتظم وتألّف في نفس الكاتب أو المتكلم فكان بذلك أسلوباً معنوياً، ثمّ تكوّن التأليف اللفظي على مثاله، وصار ثوبه الذي لبسه، أو جسمه (إذا كان المعنى هو الروح) ومعنى هذا أنّ الأسلوب معانٍ مرتبة قبل أنْ تكون ألفاظا منسقة"[2]. وهذا ما يجعلنا نسلم بالفكرة القائلة أنّ الأسلوب " يُعرف وفق الطريقة التقليدية بالتمييز بين ما يقال في النص الأدبي وكيف يقال، أو بين المحتوى والشكل، بينما يُنظر إلـــى

الأسلوب على أنّه تغييرات تطرأ على الطريقة التي تطرح من خلالها هذه المعلومات؛ مما يؤثر على"طابعها الجمالي" أو على استجابة القارئ العاطفية"[3].

ولقد غدت كلمة الأسلوب حقّاً مشتركاً بين البيئات المختلفة؛ تتضاربها في شتى المجالات للدلالة بها على ميادين استخدامها، "وهذا ما يجعل إمكانية تحديد الكلمة صعباً؛ فهي تستعمل في ميادين عديدة مثل اللسانيات، والأدب، والموسيقى، والمسرح، والسياسة...وغيرها"[4]؛ كما نجد العلماء يستعملونها للدلالة بها على منهج من مناهج البحث العلمي، ويدرجها الأدباء في حديثهم عن

---

[1]: محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط. 2 ، 2010، ص271.

[2]: أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط. 8، 1411هـــ/ 1994م، ص40.

[3]: ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوبية والبيان العربي، ص11.

[4]: ينظر، فرانسوا داسيتي، فنون النص وعلومه، ص205.

الفن الأدبي قصصاً أو جدلاً أو تقريراً، وفي العنصر اللفظي سهلاً أو معقداً، وفي إيراد الأفكار منطقية أو مضطربة أو في طريقة التخييل جميلة ملائمة أو مشوهة نابية... و بهذا الوصف الدقيق كادت كلمة الأسلوب أنْ ترادف كلمة الشخصية في المعنى"[1] تبعاً لتباينها بين شخص وآخر.

وإذا كان الباحثون يجمعون اليوم على أنّ الأسلوب من "أهم المقولات التي توحّد بين علمي اللغة والأدب، وأنّ دراسته ينبغي أنْ تتم في النقاط المشتركة بينهما؛ فثمّة إذن اتفاق على أنّ هناك شيئاً اسمه الأسلوب(*)"[2]

وعليه فإنّ الشكوك التي طالت بمصطلح الأسلوب جعلته "موضع جدل وخلاف في التيارات الأسلوبية الأخرى التي تناولته بحثا وتعريفا؛ لاختلاف المناحي التي انطلقت منها في النظر إليه، ولخضوع تحديده لاهتمامات المعرّف والآراء التي تمثلها مدرسته"[3]

وعلى الرغم من كل ما أثير من نقاش حول إمكانية البدء بتعريف الأسلوب أو بكيفية تعريفه؛ لم يكن هناك شك من وجود الظاهرة، ولهذا نرى " أنّ بقية الدارسين قد سلموا بوجود الأسلوب؛ بالرغم من عدم اتفاقهم على تحديده وتحديد الإطار النظري الذي تتم دراسته في نطاقه، فليس هناك تعريف واحد يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع، ولا نظرية يجمع عليها الدارسون في

---

[1]: ينظر، أحمد الشايب، الأسلوب، ص 41،42.

(*):يطرح غراي في هذا الشأن إشكالا حول هما: هل الأسلوب موجود فعلا؟ولهذا بحث في إشكالية إذا كان الأسلوب أم أنّه مفهوم وُضع لإرضاء رغبات النزعة التنظيرية؟ ورأى أن مجرد وجود كلمة تشير إلى هذا المفهوم واستعمالها المتواتر بين كثير من الناس ليسا دليلين قويين على أصالة وجوده، كما أسس تشكيكه على حقيقتين: اختلاف المناحي المعرفية لتحديد حقيقة الأسلوب الفعلية، وإرجاعها إلى الاهتمامات الخاصة بكل باحث على حدّه وللآراء التي تمثلها مدرسته. ينظر، معمر حجيج، الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق، ص6، 7.

[2]: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص108.

[3]: ينظر، فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص26.

تناوله"[1]، فكان لزاما على العاكفين على دراسة الأسلوب؛ إثبات وجود الظاهرة وصدّ كل ما حوله من شكوك؛ ذلك أنّ التطابق الوحيد الذي ينشأ مؤثرا بين كثير من الفئات والأحزاب المهتمّة، سرّه وجود ظاهرة كظاهرة الأسلوب"[2].

وإذا ما وضعنا "علم الأسلوب" في مقابل العلوم اللغوية الأخرى نجد أنّ "علم اللغة" – مثلا– "يستخدم بنجاح بالغ مقولة «الجملة » بالرغم من عدم اتفاق العلماء على تحديدها؛ نظرا لخطورتها في جميع التحليلات اللغوية، فلا يمكن حينئذ التخلي عنها... فهذه التعريفات تساعد بالضرورة على تحديد الظاهرة؛ خاصة عندما لا تنتزع من سياقها قسراً، بل يُعنى الباحث بالإشارة إلى إطارها النظري الأصيل، بالإضافة إلى قيمتها التوثيقية، أمّا إذا اقتطعت بشكل مبستر؛ فإنّها حينئذ تعوق نمو النظرية الأسلوبية، وتحول دون إجراء دقيق لظواهرها"[3].

وبناء على هذا الطرح فإنّ البحث عن مساحة خاصة للأسلوب في الفكر العربي النقدي؛ يضمن للباحث الأسلوبي تحديد المجال المعرفي الذي يشتغل فيه؛ ذلك أنّ وضع حدّ للمصطلح تعتبر أول خطوة تضمن للأسلوب علماً خاصاً متماسك منهجياً؛ يقوم بمعالجته ودراسته وفق مناهج واضحة.

وفي هذا الصدد يصرح "جون ميري" أنّ "النقد الحديث لا يتحدّث عن الأسلوب أكثر من حديثه عن الجمال نفسه"[4]؛ ومن ثمّ فإنّ ربط الأسلوب بعلم الجمال كلّه يمدّ المساحة الخاصة به،

1: صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، ص 97.

2: فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص 26.

3: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 109.

4: ينظر، شوقي على الزهرة ، الأسلوب بين عبد القاهر الجرجاني وجون ميري، ص46.

حيث لا يبدو التركيز على مصطلح معيّن، ولهذا فإنّه(جون ميري) يردّ هذا الاتساع إلى عدم القدرة على اختيار مصطلح دقيق تماماً؛ إذ أنّ أبعاد الأسلوب ومحاولة الوصول إلى حدّ اصطلاحي خاص قد ارتبطت بالجوانب التطبيقية القائمة على الجوانب الفنية التي تتولّد بدورها من خلال الأداء"[1]. وفي إشارة من «جون ميري» فإنّ محاولة تحديد المصطلح الأسلوبي ترتكز بقوة على الممارسة الفنية بكل أبعادها التقنية.

وقد ارتبط مصطلح الأسلوب منذ فترة طويلة بمصطلح البلاغة، حيث ساعد على تصنيف القواعد المعيارية التي تحملها البلاغة إلى الفكر الأدبي والعالمي منذ عهد الحضارة الإغريقية، وكتابات أرسطو (على نحو خاص) واكتسبت كلمة"الأسلوب"شهرة التقسيم الثلاثي الذي استقر عليه بلاغيو العصور الوسطى حين ذهبوا إلى وجود ثلاثة أنواع من الأساليب: (البسط والمتوسط والسامي(*))[2]

ويساعد هذا التقسيم على تصنيف الأساليب ودراستها على حسب خصائصها ومكوناتها اللغوية "ويلاحظ أنّ هذه النزعة في تقسيم الأسلوب تتشابه كثيراً مع النزعة المماثلة التي سادت في البلاغة العربية القديمة، وبسببها قُسّم الشعراء – قديما- إلى طبقات، وقُسّم الكلام البليغ أيضا إلى درجات متفاوتة في الفصاحة."[3]

---

[1]: المرجع نفسه، ص46، 47.

(*): وهي ألوان يمثلها عندهم ثلاثة نماذج كبرى في إنتاج الشاعر الروماني "فرجيل" ق(1ق.م) حيث يستعمل الأسلوب البسيط في اللغة العامية، وبعض الأشكال السردية أمّا الأسلوب المتوسط فيتميّز باستعمال أوسع للزخرفة البلاغية كالخطابة والشعر وبعض الأشكال السردية أمّا الأسلوب المتوسط فيتميّز باستعمال أوسع للزخرفة البلاغية كالخطابة والشعر الغنائي، في حين يستعمل الأسلوب الرفيع من طرف الشعراء في الأجناس النبيلة مثل الشعر الحماسي والتراجيديا. ينظر، هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، 1999م، ص50.

[2]: ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوبية والبيان العربي، ص12.

[3]: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 18.

وقد جاء هذا التصنيف نتيجة الإبراز الانفعالي لقيمة المقومات الأسلوبية، فكل مستوى من الأسلوب "يستهدف أثرا مخالفا: الأسلوب المتدني يخبر، والأسلوب المتوسط يمتع، والأسلوب الرفيع يؤثر وبالنظر إلى تداخل وسائل إيجادية مختلفة على صعيد المحتوى، ووسائل بنائية مختلفة -كذلك- على صعيد الترتيب في كل مستوى أسلوبي؛ فلن يكون بعدُ في الوسع التأكيد بأنّ جميع مظاهر السنن البلاغي تقريبا تظهر في استعمال مستويات الأسلوب."[1]

يشير الأسلوب -إذن- إلى مختلف الطرق للتمكن الشعري من واقعة ما ورصدها في صورة تليق بالمعنى الذي تؤديه، والطُرق الشعرية لإدراكها "إنّه يتحكّم في علاقة الشاعر بالعالم، ويفرض عليه موقفاً إزاء هذا الشيء أو ذاك؛ ممّا يراد إدراجه في القصيدة، وبهذا يصبح الأسلوب واقعة ذهنية وصورة تتملك الواقع وتملي اللغة، فالإشارات التي يوفرها تسمح للخيال بالعثور على العبارة اللغوية المناسبة."[2] وإذا كانت كلمة الأسلوب تدلّ على كل هذه المعاني فمن الطبيعي "أنْ تحتل مكانة تشبه مركز الدائرة بالنسبة إلى العمل الأدبي في تفكير معظم المنشئين والنقاد" [3](*)

[1]: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، ص 50.

[2]: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 102.

(*): من هؤلاء "توفيق الحكيم" الذي يجمع كل مشكلات نشأته الأدبية في كلمة الأسلوب ويصرح في رسالة بعث بها إلى صديقه الفرنسي" آندريه" عن حالة القلق والبحث والتنقيب عن الأسلوب الحقيقي؛ الذي هو روح وشخصية، مستلهما إياه من التراث ومن الحياة معاً. ينظر، شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، المركز الثقافي الجامعي، ط. 1، دار العلوم، الرياض،1983، ص13.

[3]: المرجع نفسه، ص12.

إنّ هذه الانطباعات حول الأسلوب؛ جميعها انطباعات صادقة، ومهما يكن من تناقضها الظاهر فهي جميعا تصور المعاناة التي يجدها الكاتب المبدع فيما يسمى"الخلق الأدبي"، وإذا كان ثمّة معنى مشترك واحد بينها جميعا؛ فهو أنّ الأسلوب يطلق على شكل العمل الأدبي"[1].

وتبعا لهذا التطور التاريخي للكلمة بدأ مفهوم الأسلوب "يتحدّد ويتّسع في الوقت الذي بدأت فيه الدراسة تأخذ شكلاً منظّماً، ممّا جعل بعضهم يعطيها اسم "الأسلوبية"، إلاّ أنّ مضمون كلمة "أسلوب" واسع جدّا؛ وهو عندما يخضع للتحليل يتناثر غبارًا من المفاهيم المستقلة."[2]

وليس من قبيل المبالغة أنْ يعدّ العلماء الأسلوب واحدا من أبرز الظواهر اللغوية والأدبية المدروسة من زوايا متعدّدة على الرغم من تعادلها في الإشكالية والاختلاف، وربما تعود ترجع كثافة البحث في الأسلوب إلى تضارب آراء الباحثين فيه، وتعدّد زوايا النظر إليه؛ كما أنّه مرتبط – أساسا– بالذات المبدعة وبإنتاجها الإبداعي.

والمشكلة الأساسية ترجع في قسم كبير منها إلى " الوضع العام المفترض للأسلوب من حيث تداخله بين علمي اللغة والأدب، لأنّ الغرض الأسلوبي في حقيقته له مكان في المجالين، وهذا التقابل بين العلمين السابقين يعني:

- ✓ تحليل الأسلوب بمناهج اللسانيات من ناحية.
- ✓ وتحليله بمناهج علم الأدب من ناحية أخرى"[3]

[1]: المرجع نفسه، ص13.

[2]: بيير جيرو، الأسلوبية، ص10.

[3]: ينظر، فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص19.

إلاّ أنّ دراسة الأسلوب لها غاية فنية تتجاوز البعد اللساني في دراسة النصوص، وإنْ كانت في مجملها تعتمد مستويات التحليل اللساني في دراستها للظاهرة الأدبية، ولهذا نجد "أنّ الأسلوبية تمثل الجسر الذي يربط اللسانيات بتاريخ الأدب"[1] عبر مبادئ النقد الأدبي في تحليل النصوص، وهي – حينئذ– تعلن حضورها نتيجة هذا الامتزاج الحاصل بين علم اللغة والأدب. ومع مشكل الأسلوب نلمس النقطة التي تبيّن العلاقة الرأسية بين "الأسلوب والأسلوبية"، فما هو الدور الذي كان يؤديه مصطلح الأسلوب في القرن العشرين مع ظهور الأسلوبية واحتضانها للمصطلح؟

إنّ هذا الإشكال المطروح يقود إلى طبيعة الدراسات الأسلوبية نفسها، "وأول ما يلاحظ على هذه الطبيعة هو سيادة النزعة العلمية الصارمة؛ التي جعلت الدراسات النظرية تبتعد عن الأحكام المسبقة والأحكام العامة؛ وهي بذلك تحاكي الدراسات اللغوية "التي نشأت الأسلوبية في حضنها؛ فكان من "الطبيعي أنْ تترسم خطاها من هذه الزاوية، وأول ما واجهته ضرورة تحديد المادة الكلامية التي تصلح للدراسة الأسلوبية:كلام ذو مستوى فني معين متميّز عن الكلام المألوف"[2].

ولهذا كان لزاماً على الأسلوبية أن تعود إلى الأسلوب ليساعدها على تصنيف مستويات الكلام المختلفة[(*)][3].

---

[1]: ينظر، منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص27.

[2]: ينظر، أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص19.

[(*)]: وهو دور يتشابه مع الدور القديم الذي كان يقوم به الأسلوب مع البلاغة؛ ولكن الفرق الرئيسي أن الدور القديم كان دوراً معياريا عاما مسبقا؛ على حين أن الدور الحديث يقوم على أساس وصفي خاص محدّد. ينظر، أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص19.

[3]:المرجع نفسه، ص19.

ولهذا يمكن القول أنّ تحديد الأسلوب يقتضي بالضرورة "تواشجاً إجرائياً مع تحديد الأسلوبية، وإذا كانت ثمّة دراسات تناولت تحديدات الأسلوب بمعزل عن تحديدات الأسلوبية، فمن الجلي أنّها إمّا سقطت في التكرار، أو أنّها أضفت غموضا على تلك التحديدات من حيث أرادت الكشف عنها. وعلى وفق هذا الإجراء تنبثق المواشجة بين الأسلوبية والأسلوب؛ بوصفها عملية اختزال، وتجنّب للتكرار، وعملية بسط للمشكلات التي يثيرها تحديد الأسلوب لتستجليها الأسلوبية والعكس صحيح"[1].

وبعد تحديد العلاقة الرأسية بين المصطلحين، بقي أنْ نحدد العلاقة الأفقية بينهما (والعلاقة الأفقية في معناها رصد العلاقات بين مجموعة من النقاط المتجاورة) "فالدائرة التي تغطيها دائرة الأسلوب أوسع وأشمل من تلك التي تغطيها كلمة الأسلوبية، فقد دخل مصطلح الأسلوب في الدراسات البلاغية والنقدية سواء باعتباره نظاما وقواعد عامة -كما كان في منهج الدراسات الكلاسيكية التي تسعى إلى إيجاد المبادئ العامة لطبقة من طبقات الأسلوب أو للتعبير عن جنس أدبي معيّن- أم باعتباره كما تتجه المدارس الوصفية الحديثة على اختلاف بينها في الزوايا التي تحظى بأهمية في الوصف"[2].

وقد يستخلص مما سبق أنّ مجال الأسلوبية أضيق بكثير من المجال الذي يشتغل فيه الأسلوب، إذ تقوم الأسلوبية "بتقييم علمي محدّد لجماليات التعبير في مجال الدراسات الأدبية واللغوية على نحو

[1]: حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص22.

[2]: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص20.

خاص ولا تكاد تتعداها إلى غيرها من المجالات"[1]ولهذا تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء "علم الأسلوب"[2].

وتجدر الإشارة إلى أنّ ظهور مصطلح "الأسلوبية" لم يُلغ مصطلح "الأسلوب"؛ إنّما تحدّدت للمصطلح القديم دائرة ووظيفة في إطار المصطلح الجديد"[3] وعلى الرغم من تحديد العلاقة الرأسية والأفقية بين المصطلحين؛ فإنّ الإشكالية تبقى قائمة بين هذا التداخل، وبخاصة طول الفترة التي قطعها المصطلح الأول "الأسلوب"، في مقابل حداثة المصطلح الثاني"الأسلوبية"[4].

وفي خضم هذه التحديدات التي تحيط بالأسلوب – مصطلحاً ومفهوماً– كانت المحاولات في إيجاد تعريف يستوفي المصطلح جميع عناصره – إنْ أمكن ذلك –

[1]: ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط. 3، د.ت، ص34.

[3]: ينظر، أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص20.

[4]:بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الاسكندرية، ط. 1 ،2006، ص104.

2_ مفاهيم حول الأسلوب:

تظهر قيمة الأسلوب من خلال السياق الذي يوضع فيه وما يجاوره من عناصر لغوية أخرى؛ على اعتبار أنّ اللغة نظام وأنّ الأسلوب يؤدي بها وظائف مخصوصة؛ إذ تكتسب اللغة طابعا مميّزا بمجرد وضعها في قالب خاص، وبهذا "فالأسلوب ليس فوضى تنظمه اللغة؛ ولكنه كلام به تنتظم اللغة"[1] وبه تأخذ شكلها الخاص.

ولهذا يمكننا القول أنّ "الأسلوب شكل يقيمه نظامه، وإذا كان الأسلوب كذلك؛ فإنّه نظام متضمن في النظام اللغوي؛ بمعنى أنّ قواعده المتناهية قادرة على إنتاج أشكاله غير المتناهية؛ شأنه – في ذلك– شأن اللغة التي بها يصير إلى استمراره وتجدّده؛ الذي يمثل صورة للإنتاج اللغوي"[2]. فعندما نتكلم عن الأسلوب، نتكلّم عن الإبداع، وعن الخارق للمألوف، وعن خاصية الخلق الأدبي التي يشير إليها "فخنر" محاولا بيان طبيعة الإبداعية فيه؛ فيرى أنّ ذلك مرتبط بقدرة الإنسان على تخليص الكلم من القيود التي يكبلها بها الاستعمال... فالإبداع إحياء للكلمة بعد نضوبها"[3]، وهي الحركة الفنية التي يتميّز بها الأسلوب الأدبي عن غيره من الأساليب.

وتوضّح هذه الفكرة أنّ الأسلوب في النص الأدبي– هو" الكيفية التي يتشكل بها النص، وبه يحقق مشروعية وجوده، وهو ليس ظاهرة خارجة عن النص بل ظاهرة تدخل في تكوينه، ومن خلاله

1: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص94.

2: ينظر: المرجع نفسه، ص39، 38.

3: نواري سعودي أبو زيد، الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي مع دراسة تحليلية نموذجية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1 1426هـ/ 2005م، ص16.

يحقّق خصوصيته"[1]؛ وبهذا "يخرج الأسلوب من كونه بصمة من بصمات الشخص ليصبح شيئا من أشياء النص، أو – بمعنى أدقّ– ليصبح هو النص نفسه"[2]

وقد جاء في الموسوعة الفرنسية (Encyclopédie Universalise) أنّه: يمكن استخلاص معنيين لكلمة "أسلوب" ووظيفتين؛ فمرة تشير هذه الكلمة إلى نظام الوسائل والقواعد المعمول بها أو المخترعة والتي تستخدم في مؤلف من المؤلفات. وتحدد– مرة أخرى– خصوصياته وسماته المميّزة"[3].

وبالعودة إلى الجذر اللغوي لكلمة الأسلوب فإنّنا نجد أنّها مشتقة من الأصل اللاتيني (Stilus) ويعني «الريشة»؛ والذي كان يشير في القدم إلى مثقاب من حديد أو من عظم يُستخدم في الكتابة على الشمع؛ والذي يكون مسطحاً بحيث يسمح بمحو ما كُتب.

وبعد ذلك عرفنا في المادة أصل القلم [(*1)] ومن ثمّ حدث انحراف مجازي من المادة إلى نتيجتها؛ لذا فالأسلوب هو طريقة الكتابة"[4] وقد "ظلّت هذه الطبيعة عالقة–إلى حدّ ما– بكلمة (Style) في اللغات الأوروبية واللغة العربية؛ إذ أنها تتصرّف أولاً إلى الخواص البلاغية المتعلّقة بالكلام المنطوق، أمّا كلمة (Stylo) تعني في اللغة الإغريقية «عمودا[(*2)]»[5]

---

[1]: نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج. 1، ص 135.

[2]: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 150.

[3]: المرجع السابق، ص29.

[(*1)]: يشير مجدي وهبة في " معجم مصطلحات الأدب" إلى المعنى المشتّق من الأصل اللاتيني (الإنسان في Stylo) التعبير عن نفسه. ينظر، ينظر، نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج. 1، ص130.

[4]: ينظر، المرجع نفسه، ص130.

[(*2)]: من هنا جاءت تسمية زاهد متصوف مثل "سيمسيون"،"الأستيليتا" إذ كان يعيش على عمود قديم تقشفا وزاهداً. ينظر صلاح فضل علم الأسلوب والنظرية البنائية، ص96.

[5]: fr.wikipidia.org/wiki/Stylistique.

والأسلوب في العربية مأخوذ من "الطريق الممتد"، يقال للسطر من النخيل"أسلوب"وكل طريق ممتد فهو "أسلوب"، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال:"أنتم في أسلوب سوء"، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان في أساليب القول: أي أفانين منه"[1] يضفي هذا التعريف اللغوي إلى أنّ الأسلوب عبارة عن نظام مشكل بطريقة فنية منظمة، تسمح للغة باكتساب سمة خاصة تجعل منها فناً أدبياً. كما ورد ذكر«الفن» في القرآن الكريم، وذلك في قوله تعالى: ﴿ذَوَاتَا أَفْنَانْ﴾[2] تعبيرا عن الطريقة التي تنتظم بها الأشياء، والتفنن في إبداعها.

وإنّه بالنظر إلى التحديد اللغوي لكلمة الأسلوب يمكن تبيين أمرين: "البعد المادي الذي يمكن أنْ نلمسه في تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتباطها بمعنى الطريق الممتد أو السطر من النخيل، ومن حيث ارتباطها أحيانا بالنواحي الشكلية كعدم الالتفات يمنة أو يسرى، والبعد الفني الذي يتمثل في ربطها بأساليب القول وأفانينه، كما نقول: سلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة"[3].

وبعيدا عن التعريف اللغوي للكلمة نلمس محاولات الباحثين في إيجاد تعريف واضح للأسلوب، ولعلّ من أشهرها تعريف اللغوي الفرنسي "جورج بوفون" (1707_ 1788)؛ الذي قدم تعريفا نال قسطا كبيرا من الشهرة والانتشار وحظا أكبر من الفهم؛ الذي تباين حيناً واختلف حيناً آخر؛ يقول: "إنّ المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلها وتعديلها؛ بل تكتسب كثيرا من

[1]: ابن منظور، لسان العرب، المجلد 7، دار صادر، بيروت، لبنان، ط. 4،2005م،ص255.

[2]: الرحمن 48.

[3]: ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص10.

الثراء إذا تناولتها أيدٍ كثيرة خبيرة، فهذه الأشياء خارجة عن الإنسان أمّا الأسلوب فهو الرجل نفسه"[1].

فقد أحدث هذه العبارة هزّة قوية تلاحقت بعدها الدراسات؛ بموجب إثارته لمبدأ طبقية الأسلوب ولبعض قواعده المعيارية وتجلى ذلك في عمله المشهور "مقال في الأسلوب"؛ الذي حاول من خلاله ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيّرة من شخص إلى آخر لا بقوالب التزيين الجامدة التي يستعيرها المقلّدون عادة من المبدعين دون إدراك حقيقي لقيمها أو استغلال جيد لها"[2]. انطلق "بوفون" من إيمانه أنّ الأعمال المتقنة كتابيا هي وحدها التي تخلد، وليس الخبرات والاستكشافات، لأنّ هذه الأخيرة لا تقع في دائرة سلطة الإنسان، أمّا الأسلوب فهو الإنسان نفسه. وهناك طريقة منظمة "لتصنيف تعريفات الأسلوب المختلفة تتمثل في مراعاة المراحل الأساسية لعملية التوصيل الأدبية، فثمّة تعريف يعتمد على وجهة نظر الكاتب، كما أنّ هناك تعريفات أخرى تشير إلى خواص النص نفسه؛ بالتركيز على تحليل الأسلوب في إطار البحث عن خواصها وملامحها المحدّدة بالإضافة إلى تعريفات تعتمد على انطباع القارئ أو المتلقي"[3].

[1]: ينظر، المرجع نفسه، ص222.

[2]: ينظر، أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث،ص 18.

[3]: ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 110، 111.

3_ أوجه النظر إلى الأسلوب:

أ_ الأسلوب من زاوية المنشئ:

"إنّ هذا المفهوم التعبيري التكويني كثيرا ما رُبط بعبارة "بوفون" الشهيرة: «الأسلوب هو الرجل نفسه» فهو يعتبر الأسلوب تعبيرا عن شخصية شعرية"[1] والأسلوب وفق هذا المنظور هو "إفراز لغوي" لتجربة مبدعه دال _ بخصوصية ملامحه_ على تفرّد هذا المبدع، وتمايزه بخصائصه أو طاقاته النفسية والشعورية والإبداعية من سواه، ومظهر هذا التفرّد أو تلك الخصوصية في أسلوب ما، هو مجموعة الظواهر أو المسالك التعبيرية التي يؤثرها الشاعر أو الأديب دون بدائلها"[2].

وبهذا يصبح الأسلوب كاشفا عن مكنونات صاحبه ومعبّرا عن دخائله؛ ويعني هذا "أنّ كل أسلوب هو صورة خاصة بصاحبه تبيّن طريقة تفكيره، وكيفية نظرته إلى الأشياء، وتفسيره لها وتبيّن طبيعة انفعالاته؛ فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب"[3]؛ وهو بذلك يمثل"خاصية لغوية يسهم المنشئ للكلام من خلاله في تطويرها، وغناء نتاجها الثقافي وتراثها المجتمعي، ومن هنا يتجلى المظهر الإبداعي للغة، فهي نتاج عقلي يتجدّد باستمرار"[4] وحينئذ يجسّد الأسلوب تلك "العملية الإبداعية التي يقوم بها المبدع بتعقيداتها وإفرازاتها"[5]؛ كما أنّ دراسة الفردية الأسلوبية ضرورة مفروضة على دارس

---

[1]: ينظر، هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص52.

[2]: حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة، 1418هـ/ 1998م، ص34

[3]: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط. 1، 2008م 1428هـ ، ص12.

[4]: ينظر، نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج1 ، ص133.

[5]: شوقي على الزهرة، الأسلوب بين عبد القاهر الجرجاني وجون ميري، ص48.

الأسلوب؛ فلا يمكن "تحديد سمات الدراسات الأسلوبية واستخلاص النتائج إلاّ من خلال هذا المدخل المهم: مدخل فردية المبدع وفردية الإبداع"[1].

وتجدر بنا الإشارة في هذا المقام إلى عنصر الاختيار(*Choie*) [*1] إذ يُعالج الأسلوب باعتباره اختياراً وتنظيماً دالاً لعناصر لسانية"[2] يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة، ويدلّ هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة، إذ أنّ مجموع الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكّل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين"[3].

ب_ الأسلوب من زاوية النص:

يشدّنا الحديث عن الخطاب الأدبي إلى إبراز خاصية مهمة من خصائصه، وهي "خروجه عن النمط المألوف للغة؛ ما يطلق عليه الأسلوبين وعلماء اللسانيات عدّة مصطلحات لعلّ أبرزها مصطلح "الانحراف" [*2]... ومن الخروج عن العرف اللغوي تتشكّل ما يسمى"الخاصية الأسلوبية" بحيث ينأى الشاعر أو الكاتب عمّا تقتضيه المعايير المقرّرة في النظام اللغوي فالخطاب الأدبي "نسيج هائل متمرّد عن قيود المران والتواضع، وهو يتطلّع دوما لأنّ يجعل اللغة تنتقل من جملة انزياحاتها(*Ecarts*) وتحولاتها الجديدة إلى مستوى أرفع كانت عليه من قبل؛ إنّه يهدّم العادة؛ لكن حقيقة هدمه بناء، أو

---

[1]: المرجع نفسه، ص137.

[*1]: يشار إلى أن الاختيار كمبدأ أو محور لساني ورد في كتابات اللسانيين لاسيما "ياكبسون "مقابل للكلمة الفرنسية(*Choie*) . في حين ورد مصطلح الاختيار لدى الأسلوبيين مقابل للكلمة الانجليزية (Sélection) . ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص54.

[2]: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص57.

[3]: سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، 1992، ص38.

[*2]: يشار إلى مشكلة المصطلح. وبعض المشكلات الاصطلاحية مبالغ فيها، مثل:المخالفة، التنافر والشذوذ عن القاعدة التي يمكن أن تؤخذ على أنها انحراف. ينظر، خوسيه ماريا بوثويلو إيڤانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، سلسلة الدراسات النقدية 2، ص28.

بناء يهوم في ظاهره بالهدم؛ لأنّه ينقل اللغة إلى استعمالات غير عادية، زراعا للشكوك والحذر واليقظة في نفسية المتلقي حيال هاتيك الاستعمالات"[1] ولعلّ هذا ما عبّر عنه "تودوروف" معتبرا الخطاب الأدبي "ثخناً غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أنْ يمكنك من عبوره واختراقه؛ فهو حاجز بلوري طلي صوراً ونقوشاً وألواناً، فصدّ أشعة البصر أنْ تتجاوزه"[2].

وبناء على هذه التجاوزات يكون للأسلوب معنى في النص الأدبي، وبعد فني وجمالي يحدّد الأصل الفلسفي لمجموعة من الإبداعات الفنية.

ج_ الأسلوب من زاوية المتلقي:

إنّ هذا المفهوم التأثيري أو العاطفي للأسلوب ناتج عن الخصائص الداخلية للنص؛ التي تحتوي أثراً أدبياً يسهم القارئ في إدراكه، ولهذا يعتبر "ستاندال" أنّ الأسلوب "يضيف لفكرة معيّنة جميع الظروف المحسوبة لإنتاج أثر كلّي ولا بدّ لهذه الفكرة من إحداثه"[3].

ولا شكّ في أنّ هذا الملمح التأثيري ذو منحى عاطفي يحوي بداخله شحنة نفسية يلجأ إليها المنشئ بهدف استثارة المتلقي واستفزازه للاستجابة والإثارة ؛ وهو نفس المحتوى الذي يعتمد عليه "سيدلير"(Seidler) منظورا إليه من جهة نظر المتلقي أو القارئ في تحديده للأسلوب: «الأسلوب هو طابع العمل اللغوي وخاصيته التي يؤديها، وهو أثر عاطفي محدّد يحدث من نص ما بوسائل لغوية،

---

[1]: ينظر، نواري سعودي أبو زيد، الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، ص17.

[2]:تودوروف، مفهوم الأدب، تر: منذر عياشي، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، السعودية، ط. 1،1990م، ص15.

[3]: عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1،1422هـ/2002م، ص12.

وعلم الأسلوب يدرس ويحلل وينظّم مجموعة الخواص التي يمكن أنْ تعمل – أو لا تعمل بالفعل– في لغة الأثر الأدبي، ونوعية تأثيرها، والعلاقات التي تمارسها التشكيلات الفعالة في العمل الأدبي»[1].

وبهذا يمكن إدماج المتلقي في النظرية الأسلوبية كعنصر فعّال في تحليل البعد النص الأدبي؛ إذ يُعتد بدوره في تحديد التأثير داخل عملية التواصل الأدبي.

ونتيجة لهذا الاهتمام يتجّه رواد التنظير والتحليل إلى اعتبار "الأسلوب ضغطاً مسلطاً على المتخاطبين، وأنّ التأثير الناجم عنه يعبر إلى الإقناع أو الإمتاع"[2]؛ بحيث لا يُلقى الخطاب إلاّ "وقد تهيأ فيه ما يزيل عن المتقبل حرية ردود الفعل، فالأسلوب بهذا التقدير هو حَكَمُ القيادة في مركب الإبلاغ"[3]. فالخطاب ــحسب هذا المفهومــ هو نسق التفكير في الأشياء ونسق التعبير عنها. وهو نظام التفاعل ومنطقه الذي علينا أن نلتزمه في كلّ موف تواصلي على حدة"[4]. فلكلّ نسق شكله الخاص بحيث يفرض علينا طريقة خاصة في التواصل معه.

ويقوم هذا المنظور على أساس أنّ "كلّ منشئ يعبّر عن ذاته ولا يكتب لها؛ فإنشاؤه نابع من نفسه وليس موجها إليها...وإذا كانت عملية الإنشاء تقتضي وجود منشئ وهو أساسها، وأثرا أدبياً يُظهر ما في نفس صاحبه من أفكار؛ فإنّه لا بدّ من متلقٍ يستقبل النص الأدبي"[5].

---

[1]: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص112.

[2]: عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص37.

[3]: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص81.

[4]: عبد الواسع العميري، الخطاب والنص المفهوم.. العلاقة.. السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1429هـ/ 2008م، ص 36.

[5]: ينظر، فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص22.

ولهذا فإنّ الأسلوب عند "ريفاتير" يُحدّد اعتمادا على أثر الكلام في المتقبّل؛ فيعرّفه بأنّه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إنْ غفل عنها شوّه النص وإنْ حلّلها وجد لها دلالات تمييزية خاصة؛ ممّا يسمح بتقرير أنّ الكلام يعبّر والأسلوب يبرز"[1] وبهذا المفهوم فالأسلوب "يستأثر انتباه القارئ واهتمامه عبر ما يفضيه في سلسلة الكلام. والقارئ يستجيب بدوره للأسلوب بفعل الأثر الذي يتركه فيه"[2]

"وعلى هذا الأساس يرى "ريفاتير" أنّ الخطوة الأولى لتحليل الأسلوب لا تبدأ بملاحظة النص؛ بل بملاحظة سلوك المتلقي إزاءه، والأوصاف أو الأحكام التي يطلقها عليه ذلك أنّها تمثّل ردود أفعال واستجابات لمثيرات ماثلة بعينيها في النص وهي ــمن ثمّــ تصبح أدوات ووسائل يستند المحلل الأسلوبي في الكشف موضوعيا عنها"[3].

وهذا ما يقرّره "ريفاتير" في تعبيره عن الدور الذي يؤديه المتلقي باعتباره معيارا أساسيا من معايير تحليل الأسلوب، إذ يطرح المسلمة القائلة: «**ليس هناك دخان بدون نار**» فكيفما كان مرتكز أحكام القيمة عند القارئ فإنّها تأتي نتيجة منبّه (Stimulus) موجود في النص.

1: نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص196.

2: ينظر، منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 151.

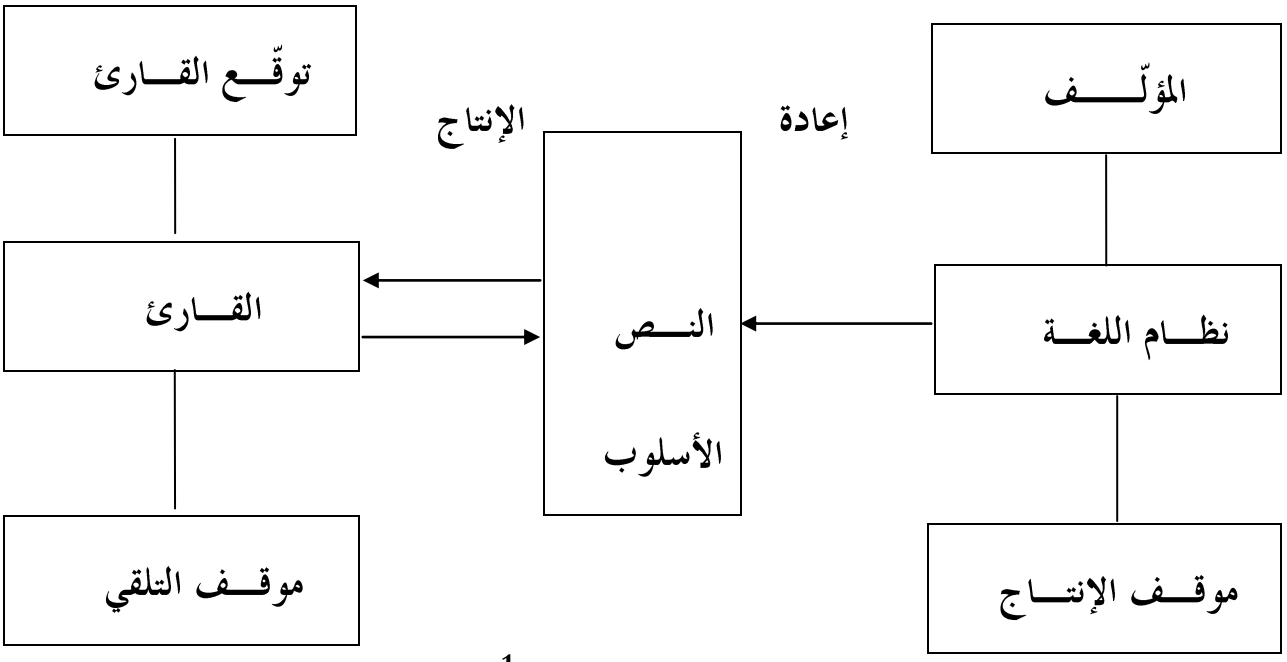
3: ينظر، حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص47.

ويمكن لسلوك المتلقي، في إطار وظيفة: مرسل ، متلقي ـالتي تُحيِّنُ (*) النص ـ أنّ يكون ذاتيا ومتغيّرا"[1]

ونتيجة لهذا الانسجام بين الأسلوب والمتلقي تحدث عملية الاتصال والتأثير التي أصبح لها حضورها في الدراسات النقدية الحديثة؛ فالمتلقي يمثل البعد الثالث في العملية التواصلية، إذ أصبح له دور مهم في إنتاج المعنى والدلالة في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، "وقد وضع بعض الباحثين نموذجا لتحديد المقولات المختلفة بين مقولات النظرية الأسلوبية وتجسيد عناصرها على النحو التالي:

(*): التحيين Actualisation مفهوم ظهر عند "شارل بالي" و"غيوم"، وهو شديد الصّلة بمفهوم الخطاب؛ إذ أنه يُستعمل ليشير إلى تحويل النظام اللغوي، في كلّ عملية تكلّم، إلى ملفوظ مخصوص؛ إلاّ أن قيمته تبقى غير ثابتة. ينظر، باتريك شارودو ودومينيك منغو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القاهر المهيري، حمّادي صمود، اللسان، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، د.ط، د.ت، ص 30.

[1]: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتقديم وتعليقات: حميد لحميداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، ط.1، مارس1993،



عناصر النظرية الأسلوبية"[1].

إنّ هذا المسار اللغوي الذي يمرّ به الأسلوب في كلّ عملية إبلاغية يوحي بأنّ عملية الإنتاج الأسلوبي لا تتوقف على عنصر واحد من العناصر التواصلية؛ وإنما تتحقّق من خلال تفاعلها واندماجها وتحوارها؛ إذ تبدأ من عملية الإرسال لتنتهي إلى دردودية فعل التواصل مكونة بذلك حدثاً أسلوبياً.

[1]: صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، ص189، 190.

4_ الأسلوبية، نظرة تاريخية:

من الملاحظ- علمياً- أنّ البلاغة العربية تتميّز بمعيارية نقدية في دراسة الأسلوب؛ بينما تطمح الأسلوبية أنْ "تكون علمية تقريرية تصف الوقائع بشكل موضوعي ومنهجي، وهذا ما جعلها تتجاوز البلاغة-إنْ صحّ التعبير-"[1]، ولهذا يمكننا القول أنّ الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف.فمنذ الخمسينيات من هذا القرن أصبح مصطلح الأسلوبية (Stylistique) يطلق على منهج تحليلي للأعمال الأدبية، يقترح استبدال الذاتية والانطباعية في النقد التقليدي بتحليل موضوعي أو علمي للأسلوب في النصوص الأدبية"[2].

ويعدّ "نوفاليس"-كما يقول البعض- أول من استخدم هذا المصطلح، "والأسلوبية بالنسبة إليه تختلط بالبلاغة، ويقول عنه "هيلانغ" فيما بعد (1837) إنّها علم بلاغي و"فورسيستر" (1846) لا يراها إلاّ هكذا"[3]. ويذهب آخرون إلى تحديد مولد علم الأسلوب فيما أعلنه العالم الفرنسي "جوستاف كويرتنج"(1886) في قوله: "إنّ علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى الآن... فوضعوا الرسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم. طبقا للمناهج التقليدية"[4]، ومع ذلك ظلت الأسلوبية تسعى لأنْ تنسلخ عن البلاغة بصورة جديدة تستحدث مناهج علمية في طرْق النص الأدبي، حيث بدأت الدراسة تأخذ شكلاً منظماً ذا إطار محدّد؛ يستوعب أنواع الأداء اللغوي.

---

[1]: بداش حنيفة، الأسلوبية الوظيفية وموقعها من كتاب روائع القرآن لتمام حسان، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، إشراف رابح دوب، جامعة منتوري قسنطينة،2008م، ص26.

[2]: محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، ص11.

[3]: ينظر، بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص9.

[4]: محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبي والبيان العربي، ص13.

"وقد شقّ التيار الأسلوبي في النقد الأدبي طريقه منذ القرن العشرين بين شكوك متكاثفة خيمت على شرعية وجوده(*)ودفعت به مدّا وجزرا مرّة إلى القواعد التعليمية ومرة إلى ضبابية الذوق الفني والحسّ اللغوي"[1]

ومن هنا "تحتّم أنْ تأخذ نظرية الأسلوب مكانها ضمن تيارات النقد الحديث؛ التي تناوش الأدب وتستخرج ما فيه من خواص، وترصد ما فيه من سمات، إذ استقرت مباحث الأسلوبية كمعطى جديد للدراسة النقدية. تقدمه الممارسات العملية التطبيقية، وتعمقه أصالة البحث التنظيري أملاً في العثور على عطاء جديد للأدب من خلال صورته الأسلوبية"(*)

إلاّ أنّ ظهورها في القرن التاسع عشر لم يرق بها إلى معنى محدّد ولذلك بقيت محصورة ضمن الدراسات اللسانية إلاّ في أوائل القرن العشرين؛ حيث "كان هذا التحديد مرتبط بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة؛ ومع ظهور بوادر النهضة اللغوية في الغرب فيما يسمى بالفيلولوجيا (philologie)أكّدت الصلة بين المباحث اللغوية والأدب...وظلّ الأمر على هاته الحال إلى أنْ وضع"دي سوسير"(1857) أُسس علم اللغة الحديث"[2]، وسيوضّح ذلك لاحقاً فيما يخص علاقة الأسلوبية اللسانيات.

(*): يتمثّل هذا التردّد في عدّ الأسلوبية منهجا نقديا أو أنها أوسع من ذلك بسبب تداخل ميادينها وتداخلها مع حقول أخرى مثل النقد والبلاغة واللسانيات وعلم النص حتى إنّ الأسلوبية نفسها غدت أسلوبيات. ينظر، بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص103.

1: عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص 20.

(*): إنّ الترحيب الذي حظيت به الأسلوبية كانت تخالطه كثير من مشاعر التوجس والخوف عندما كانت الدراسة الأسلوبية تتحول إلى قواعد تعليمية لها جفاف البحث البلاغي في مرحلة جموده أو عندما تتحول إلى أشكال ضبابية لا تفرز قيمة فنية أو عندما تتحول إلى عملية إحصاء ميّتة تقدّم النص الأدبي في شكل بعيد عن أدبيته وتصل بما هو غريب عليه وبعيد عنه. ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص170.

2: المرجع نفسه، ص172.

ويعدّ "شارل بالي"(Chrles Bally) (1865- 1947) مؤسس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسية وكان قد نشر عام (1902) كتابه الأول "بحث في علم الأسلوب الفرنسي"[1] و يعتبر هذا الكتاب اللبنة الأولى في بناء صرح علمانية الأسلوبية؛ ثمّ أتبعه بدراسات أخرى. أسس بها الأسلوبية التعبيرية؛ حيث كان الالتفات إلى "ظاهرة الشحن العاطفي والوجداني للغة؛ الذي يشكل مظهرا بارزا من مظاهر انفتاح الدراسة الأسلوبية على الجانب التأثيري، ومن خلال هذه المناقشات التي أثارها"بالي" في دراساته تبنّى فكرة أساسية ومحورية لها أهميتها في الدراسات الأسلوبية... فظلّت أسلوبيته تعبيرية بحتة ؛لا تُعنى إلاّ بالإيصال المألوف والعفوي وتستبعد كلّ اهتمام جمالي وأدبي"[2].

إلاّ أنّ "هذا الجهد الذي قدّمه"بالي"تناوبت عليه روح الشكّ حتى أصبحت مباحثه موضع إشفاق بعد مقارنتها باختبارات الدراسة الحديثة؛ وذلك أنّ كثيرين ممن تبنوا دراسات بالي في التحليل الأسلوبي سارعوا إلى نبذ معظم الأسس العلمية، وشحنوا العمل الأسلوبي بشحنات من التيار الوضعي الذي يجعل من اللغة كيانا مستقلا خاضعا لقوانين ثابتة؛ تفرض نفسها على الفرد بالرغم من أنّه موجدها ومبدعها"[3]ومن أبرز هؤلاء "ج.ماروزو" (Jules Marouzeau) و "م. كراسو" Melcel (Grassol) حيث عبّر ماروزو سنة (1941) عن أزمة الدراسات الأسلوبية؛ وهي تتذبذب بين موضوعية اللسانيات ونسبية الاستقراءات، وجفاف المستخلصات؛ فنادى بحقّ الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة"[4].

---

[1]: ينظر، أحمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، ص14.

[2]: ينظر، موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، اربد، الأردن، ط. 1، 2003، ص10.

[3]: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، 175.

[4]: عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص22.

إلاّ أنّ هذا الأمر الذي طال بالأسلوبية أدّى إلى انعقاد ندوة عالمية سنة (1960) بجامعة "آنديانا" بالولايات المتحدة الأمريكية "شارك فيها أبرز اللسانيين والنقاد الأدباء وعلماء النفس وعلماء الاجتماع، وكان محورها "الأسلوب" ألقى فيها "ر. جاكبسون" (Roman Jakobson) محاضرته حول "اللسانيات والإنشائية" فأكّد سلامة "بناء الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب"؛ وما لبث "ت. تودوروف" (Todorov Tzvetan) أنْ أصدر أعمال الشكليين الروس مترجمة إلى الفرنسية"[1]، وفي سنة(1965) ازداد اللسانيون ونقاد الأدب اطمئنانا إلى ثراء البحوث الأسلوبية واقتناعها بمستقبل حصيلتها الموضوعية"[(2)].

وفي هذا الصدد بدأت الأسلوبية تظهر إلى الوجود في ظلّ نزاعات عديدة، فأخذت تتّسع وتأخذ مجراها في مصاف العلوم اللغوية الأخرى.

و تتويجا لجهد المدرسة الألمانية يبارك "أولمان" (Stephen Ullmann) استقرار الأسلوبية علماً ألسنياً سنة (1969) قائلاً: "إنّ الأسلوبية اليوم من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردّد ولنا أنْ نتنبّأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي والألسنية معاً"[(3)(*)].

---

[1]: محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، ص14.

[2]: ينظر، عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص24.

[3]: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص182.

[(*)]: هذا المخاض الذي عرفته الأسلوبية فجّر بعض مسالك البحث الحديث وأخصب بعضها الآخر؛ فأمّا الذي تفجّر فهو علم البوتيقا الجديدة «الشعرية»أو«الإنشائية» وأمّا الذي ازداد بها هذا الجدل والمخاض ثراءً فهو «علم العلامات » (La Sémiologie) امتدت بينه وبين النقد الأدبي أسباب متكاثفة تجسّم شبكتها اليوم نزعة من النقد والتحليل اصطلحت على نفسها بـــ «علامية الأدب»(Sémiotique Littéraire) ينظر، عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص25.

"إنّ هذا المسار الذي قطعته الأسلوبية لتستوي علماً رغم ما حاق بها في بعض الردهات من نزعات نادت بإقصائها وإعدامها، وكونها (أي الأسلوبية) ظلّت ممارسة علمية تنتسب إلى اللسانيات وتنفتح أبوابها على النقد الأدبي؛ مستمدة من المدونة الأدبية مادة للتحليل الأسلوبي.

فالأسلوبية سليلة اللسانيات انصهرت مع النقد الأدبي وغيره من العلوم اللسانية (الصوتيات، التركيبية، المعجمية، علـــم الدلالة...)"[1] فتمخّض عن هذه التقاطعات مدارس أسلوبية ذات وجهات مختلفة في دراسة اللغة. فنمو علم الأسلوب -إذن- يساعد على ملء الفجوة بين الدراسات اللغوية والأدبية في مجال البحث والتعليم معاً، "وبفضله يمكن الوصول إلى الوحدات الجوهرية التي يهدف إليها النقد المتكامل في تغطيته لمختلف مستويات العمل الأدبي بنيوياً ليصل من ذلك إلى تحديد تأثيره الجمالي الأخير"[2].

[1]: صابر محمود الحباشة، الأسلوبية والتداولية مداخل تحليل الخطاب، عام الكتب الحديث، اربد، عمان، الأردن، ط. 1، 1432هـــ/2011 ، ص5.

[2]: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص207.

أ_ الأسلوبية والبلاغة:

ارتبطت الأسلوبية –منذ نشأتها التاريخية– بعلمين لغويين دفعا بها إلى الوجود هما علم "البلاغة" و"علم اللغة"، فبهذين العلمين انتعشت الأسلوبية واسترجعت هويتها؛ واستمدت قوتها لخوض معركة لغوية ضمن بقية العلوم الأخرى.

وفي خضم هذا المخاض التاريخي الذي شهدته الأسلوبية –تنظيرا وتطبيقا– كان من المشروع أنْ "تستوقف الأسلوبية نفسها في ضرب من الاستبطان الذاتي؛ للبحث في أسس التفكير الأسلوبي من حيث منطلقاته النظرية و تشكّلاته العملية..."[1]حيث تقيم البلاغة – منذ زمن– علاقات وطيدة مع الأسلوبية؛ " تتقلّص الأسلوبية حتى لا تعدو أنْ تكون جزءاً من نموذج التواصل البلاغي، وتنفصل أحيانا عن هذا النموذج وتتسّع حتّى لتكاد تمثل البلاغة كلّها باعتبارها «بلاغة مختزلة»"[2]

ولا شكّ أنّ قضية الربط بين البلاغة والأسلوبية قد شغلت كثيراً من المهتمين بالدرسين القديم والحديث على حدّ سواء، ومن ثمّ فقد " كثرت هذه الدراسات سواء ما كان مستقلاً عن هذا الربط، أم تلك المؤلفات التي أشارت إلى هذه القضية. يقول "محمد عبد المطلب" في هذا الشأن: "الحقّ أنّه منذ انشغالي بالدرس البلاغي القديم وأنا معني بربطه بالدرس الأسلوبي الحديث، وهذا الربط أكّد لي صلاحية البلاغة القديمة لأداء مهمّة نقدية لا تقلّ أهمية عن الدراسة الأسلوبية"[3]

وعلى الرغم من اعتراف كثير من الأسلوبيين المعاصرين "بأنّ كثيراً من مباحث البلاغة القديمة ما زالت محتفظة بجدّيتها وأهميتها –على الرغم من الإساءة التي لحقت بها على المستوى التنظيري في

---

[1]: عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص26، 27.

[2]: ينظر، هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، ص 19.

[3]: ينظر، مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص48.

الشروح والتلخيصات- فإنّ هذه الحقيقة لم تشفع للبلاغة في شيء. وبقيت الدراسات الأسلوبية المعاصرة تردّد المقولة التي مفادها أنّ الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر ومعنى ذلك أنّ الأسلوبية قامت بديلاً عن البلاغة"[1] ذلك أنّ هذه الأخيرة وقفت في دراستها عند حدود التعبير، ووضع مسمياته وتصنيفاته؛ و"تجمّدت عند هذه الخطوة و لم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي كاملاً، وكان ذلك بمثابة تمهيد لحلول الأسلوبية في مجال الإبداع كبديل يحاول تجاوز الدراسة الجزئية القديمة، وإقامة بناء علمي يبتعد عن الشكلية البلاغية التي أرهقتها مصطلحات البلاغيين بتفريعات كادت تغطي على كل قيمها الجمالية"[2]، وهذا ما أدّى إلى إحداث مفارقة واضحة بين البلاغة والأسلوبية والتي تبرز بشكل خاص في المستوى التنظيري؛ باعتبار "البلاغة علماً لسانياً قديماً، والأسلوبية علماً لسانياً حديثاً، ومن هنا يصبح الاختلاف اختلافاً منهجياً، فالعلوم اللسانية القديمة التي سارت البلاغة في هديها كانت تنظر إلى اللغة بوصفها منطوية على ثبات حقيقي؛ بينما تنظر العلوم اللسانية الحديثة - اليوم- إلى اللغة بوصفها متغيرة ومتطورة"[3].

وتجدر بنا الإشارة في هذا المقام إلى أنّ الأسلوبية تتجاوز ما وصفت به البلاغة من معيارية ذلك أنّها كانت تعتمد على إصدار الأحكام وتحديد الأنماط- على حسب قواعد ومعايير مسبقة- قبل أنْ يوجَد النص الأدبي ذاته، أمّا الأسلوبية فتعتمد في تحليلها على المنهج الوصفي لتفسير الإبداع بعد تجسيده في أداءه اللغوي.

---

[1]: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية مقدمات عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، المملكة الهاشمية الأردنية، ط. 1، 1999،ص 169.

[2]: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص259.

[3]: ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر"للسيّاب"، ص18.

ولقد تراكمت جهود الباحثين في تحديد موقع الأسلوبية من خلال مقارنتها بالبلاغة، "فالأسلوبية والبلاغة كمتصورَين فكريين تمثلان شحنتين متنافرتين متصادمتين؛ لا يستقيم لهما تواجد آني في تفكير أصولي موحّد، والسبب في ذلك يُعزى إلى تاريخية الحدث الأسلوبي في العصر الحديث؛ وإذا تبيّنا مسلمات الباحثين والمنظرين وجدناها تقرّر أنّ الأسلوبية قامت بديلاً عن البلاغة؛ فهي امتداد ونفي لها في نفس الوقت؛ هي لها بمثابة حبل التواصل وخطّ القطيعة في نفس الوقت أيضاً"[1]

إنّ هذا التنافر والتلاحم الموجود بين المنظورين البلاغي والأسلوبي هو ما يعمّق الفراغ الموجود بينهما، حينئذٍ تتجه الأسلوبية إلى البحث عن إحداث تغيير منهجي قادر على إخفاء هذا التباعد بين البلاغة والأسلوبية؛ بيد أنّ هذا لا يعني أنّ هذه الأخيرة يمكن أنْ تقوم مقام البلاغة،"رغم أنّها تستطيع أنْ تنزل إلى خصوصيات التعبير الأدبي؛ التي كانت البلاغة تُعنى بها في التركيب والدلالة على السواء"[2].

ومن المفارقات المقرّرة التي يمكن استخلاصها بين الجدولين "أنّ البلاغة قد اعتمدت فصل الشكل عن المضمون في الخطاب اللساني فميّزت في وسائلها العملية بين الأغراض والصور بينما ترغب الأسلوبية عن كل مقياس ما قبْليّ وترفض مبدأ الفصل بين الدّال والمدلول؛ إذ لا وجود لكليهما إلاّ متقاطعين ومكونَين للدلالة، فهما لها بمثابة وجهي ورقة واحدة"[3].

[1]: ينظر، عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص52.

[2]: ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 62.

[3]: عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص53.

فقضية الفصل بين الشكل والمضمون أو بين اللفظ والمعنى شغلت كثيراً الباحثين الأسلوبيين، فجعلوا جودة الأسلوب في المطابقة بينهما؛ ذلك أنّها لا تقتصر على اللفظ لوحده أو المعنى بمفرده، وهذه الإشكالية المطروحة هي ما سعت الأسلوبية لتجاوزها؛ "والحصيلة الأصولية في مقارعة البلاغة بالأسلوبية تتلخص في أنّ منحى البلاغة متعالٍ بينما تتجه الأسلوبية منحاً إخبارياً"[1].

وإذا تأملنا العلاقة بين علمي البلاغة والأسلوبية وجدنا تقوم على أساس "أنّ الأسلوب دراسة للإبداع الفردي وتصنيف للظواهر الناجمة عنه، وتتبع المباحث المنبثقة منه؛ ذلك أنّ المشروع البلاغي الجديد لن يقتصر على رصد جداول بنتائج البحوث الأسلوبية للقيام بتلك المهمّة؛ وإنّما يتعيّن عليه أنْ يبحث في الأبنية التي تندرج فيها هذه الأشكال، ويحلّل بدقة كيفية قيامها بوظائفها التواصلية، وأثرها الجمالي"[2].

[1]: المرجع نفسه، ص54.

[2]: ينظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، الإسكندرية، مصر، ط.1 ، 1996، ص 231، ص236.

ب_ الأسلوبية واللسانيات:

عمل المذهب الانطباعي الذاتي، والبلاغة المعيارية، وكذا التقويم الجمالي في المقام الأول، عملوا طويلا على معاكسة تطور الأسلوبية باعتبارها علما للأساليب الأدبية، وبحكم القرابة بين اللغة والأسلوب، فإنّه من المؤمل استخدام المناهج اللسانية في الوصف الدقيق والموضوعي لمسائلة الاستعمال الأدبية للغة، فالوقائع اللغوية، من جهة، لا يمكن ضبطها إلاّ داخل اللغة ما دامت هي حاملتها، وينبغي من جهة أخرى، أنْ يكون لهذه الوقائع طابع خاص، وإلاّ فلا يمكن تمييزها عن الوقائع اللسانية"[1].

ولهذا فقد "ارتبطت نشأة الأسلوبية –من الناحية التاريخية– ارتباطاً واضحاً بنشأة علوم اللغة الحديثة؛ ذلك أنّ الأسلوبية –بوضعها موضعا أكاديميا– قد ولدت مع ولادة اللسانيات الحديثة[*]، واستمرت تستعمل بعض تقنياتها"[2] ذلك أنّ المبادئ التي أرساها "دي سوسير" تمثل مجالاً خصباً بإمكان الأسلوبية أنْ تقيم عليه مباحثها؛ وهذا ما جعل كثير من الباحثين الأسلوبيين ينسبونها إلى علم اللغة "فميشيل آريفيه"يقول:«إنّ الأسلوبية وصف للنص الأدبي وفق طرائق مستقاة من اللسانيات» أمّا

[1]: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص16، 17.

[*]: ينظر، يتجاوز أثر اللسانيات على صعيد الأطر العلمية والابستيمولوجية إلى إحداث علوم جديدة من بينها الأسلوبية التي أضافت إليها الشيء الكثير؛ دون أن تُلغي شيئا قديما لقدمه على أمل تكييف المعطيات اللسانية حتى لا تبقى اللسانيات علما أجنبيا لا يتعدّى حدود الترجمة والاقتباس. ينظر، أحمد محمد قدور، بين اللسانيات وعلوم اللغة، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 85، ج. 4، ص17، 18.

[2]: ينظر، يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص161.

"دولاس" فيرى أنّها «منهج لساني » في حين يعتبرها "ريفاتير"«لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معبّر وإدراك مخصوص»"[1].

إنّ هذه التبعية اللسانية[*] التي تطغى على الأسلوبية جعلتها تقع في دائرة الدراسات اللغوية بحكم موقعها في دراسة اللغة؛ إلاّ أنّ "أولمان" يرى أنّ على علم الأسلوب أنْ "يتخّذ منظوراً متميّزاً ومبادئ مختلفة عن فروع علم اللغة _ممّا يجعل من الصواب اعتباره أخاً لها لا جزءا منها_ فهو لا يشغل بالعناصر اللغوية في ذاتها وإنّما في قوتها التعبيرية"[2].

وكأن الأسلوبية غدت تحيا بحياة العلوم الأخرى؛ التي تمدّها بما يجعلها تنتعش من مفاهيم وإجراءات تدفع بالبحث الأسلوبي إلى الأمام؛ وبهذا تصبح الأسلوبية _حينئذٍ_ لا تمارس لذاتها " وإنّما تمثل فرعاً من علم أكبر وأعظم؛ فهوية العلم لا تنجلي نصاعتها إلاّ إذا اتضحت سماتها المميزة لها عن هوية العلوم المحاذية للعلم المقصود"[3]؛ إلاّ أنّ الأسلوبية ظلّت محتفظة بالطابع اللساني إذ أنّها أفادت كثيراً من اللسانيات في تحديد قدرة المتكلّم على استعمال الأصوات للدلالة العادية أو للدلالة الفنية"[4].

---

[1]: ينظر، منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص10.

[*] يعمّق جذور هذه ممّا(linguistic stylistics) : تحيل هذه الفكرة إلى أنّ "سعد مصلوح" قد أثار مصطلح "الأسلوبيات اللسانية" التبعية، حيث يشير إلى استبداله بمصطلحين شائعين على اختلاف في الدرجة بينهما هما «علم الأسلوب» و «الأسلوبية»، وجعلها قيد «اللسانية» إنّما أريد به تأكيد المنطق اللساني في البحث. ينظر، سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت، ط. 1، 2003م، ص21.

[2]: صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، المجلد الأول، ص151.

[3]: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي،جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر،ط. 1، أكتوبر، 1431هـ/2010م ص81.

[4]: نور الدّين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص47.

ولقد كان الظنّ بالأسلوبية أنّها علم لن يلبث حتى يحظى بالاستقلالية، وينفصل كلياّ عن الدراسات اللسانية، وذلك "لأنّ هذه تُعنى أساساً بالجملة، والأسلوبية بالإنتاج الكلّي للكلام، وإنّ اللسانيات تُعنى بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، في حين أنّ الأسلوبية تتجه إلى المحدَث فعلاً بينما تُعنى اللسانيات باللغة من حيث هي مُدرك مجرد تمثله قوانينها، وأنّ الأسلوبية تُعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر"[1] هذا بالإضافة إلى جملة من الفروق الأخرى.

ومع ذلك، فإنّ الأسلوبية لا تنفصل عن اللسانيات سواء باعتبارها جزءاً منها أو باعتبارها تحاذي منطقة مترامية الأطراف؛ كما أنّه يمكن متابعة الموقف القائل بأنّ الأسلوبية تأسّست تاريخياً باعتبارها نظاماً دقيقاً مستقلاً ولكنّه على علاقة باللسانيات"[2] ولهذا يثبت "جاكبسون" أنّ " الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات. إنّها طاقة تجرّبها اللسانيات نحو ممارسات متجدّدة وفي ذلك إثبات لاستقلال الأسلوبية عن اللسانيات استقلالا ذاتيا"[3] بينما يرى "نور الدّين السدّ" أنّ الأسلوبية هي "الوجه الجمالي للألسنية، إنّها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي، فترتدي بذلك طابعاً علمياً تقريرياً في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي"[4].

"وإذا أريد للوصف اللساني للأسلوب أنْ يكون فعّالاً، ينبغي أنْ يراعي أنّ الأدب وإنْ كان يقوم على أساس المكونات اللغوية؛ فله خصوصية تميّزه من الوقائع اللسانية الأخرى، ولذلك فأي

1: ينظر، المرجع نفسه، ص46.

2: صابر محمود الحباشة، الأسلوبية والتداولية، ص12.

3: عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص40.

4: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص88.

تحليل لساني خالص لا يمكن أنْ ينتهي إلاّ إلى إبراز الجوانب اللسانية وحدها، فإذا كانت نشأة الدرس الأسلوبي من اللسانيات في الغالب، ومن منطلقات أخرى أحيانا؛ فإنّه بلا ريب أنّ الأسلوبية هي دراسة للغة، وأنّ موضع النقاش الوحيد هو كيفية دراسة اللغة الأدبية"[1].

وبناء على هذا الطرح فإنّ الأسلوبية تتجاوز الوصف اللساني للظاهرة اللغوية؛ فتتعدّاها إلى الكشف عن جماليات النص الأدبي؛ "فمعدن الأسلوبية ما تجده في اللغة من وسائل تعبيرية تُبرز الملامح العاطفية والجمالية؛ بل إنّها تكشف _أيضاً_ عن النواحي الاجتماعية والنفسية من خلال النص الأدبي"[2] ؛ ذلك أنّ النقطة المركزية التي تتمحور حولها الأسلوبية أثناء عملية التحليل هي المظهر الإبداعي للغة لا غير، "فالأديب يستعمل اللغة عن قصد ووعي، وبالخصوص يستعمل اللغة بنية جمالية، ولهذا لم يتّبع اللغويون والنقاد منهج "بالي" الرافض للجماليات، إذ نجد معظم الأسلوبيين المعاصرين يتّخذون من الخاصية الأدبية موضوعا لهم. ولكّن موقفه (بالي) يؤكّد مع ذلك عدم القدرة الدائمة للسانيات على الأخذ بعين الاعتبار العوامل الجمالية في استعمال اللغات، ليس فقط من أجل ما يخصّ الفنون اللغوية والجماليات المنظرّة ولكن أيضا من أجل ما يمكن أنْ نسمّيه الجماليات الأساسية"[3].

[1]: ينظر، نور الدّين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج.1، ص31.

[2]: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص205.

[3]: فرانسوا داسيتي، فنون النص وعلومه، ص212، 213.

II_ الأسلوبية والنقد الأدبي:

"إنّ مقتضيات الدراسة تدعو إلى تتبع الأهداف والغايات التي ترمي إليها مباحث الأسلوبية؛ وذلك باعتبارها عملية إثراء للأدب بكلّ فنونه؛ فلا يمكن لباحث أو متذوّق أو ناقد أنْ يتصوّر وجود أدب بلا أسلوب؛ مما يؤكّد اتصال البحث الأسلوبي بالأدب، وهذا ما يدعو إلى القول بأنّه ثمّة اتصال أكيد بين الأدب والأسلوب في النقد الأدبي"[1] ولكن هل يعني هذا أنّ الأسلوبية يمكن أنْ تكون البديل الموضوعي للنقد الأدبي؟

ليس من الهين الإجابة الجازمة على هذا التساؤل نفيا أو إثباتا؛ والسبب في ذلك راجع إلى التداخل الحاصل بين مفاهيم النقد الأدبي والإجراءات التحليلية التي تطرحها الأسلوبية؛ في حين اقترابها من النص بمرجعية تحليلية نقدية. "فالناظر إلى مقومات الحداثة في النقد والأدب يتبيّن أنها تستند في مجملها إلى مادة وموضوع تربطهما علمانية المنهج؛ وإذا كان الموضوع ملتحما وثيق الالتحام بالغايات الإجرائية فلا مناص إذن من أنْ تتبوّأ نظرية الأسلوب المترلة التي تُعرف ضمن تيارات النقد المتجدّدة ومجاريها اللسانية العامة"[2].

وإذا كان الكشف عن الخصائص المميزة للإبداع القولي هو نشاط مارسته جميع المعارف منذ بواكير الحضارات الإنسانية الأولى؛ كان الأهمية بمكان التعرّف على المسوغات العلمية[*]التي جعلت من الأسلوبية منظورا نقديا معاصرا؛وهذا ما يجعل البعض يؤكّد على أنّ الأسلوبية منهج نقدي جديد

---

[1]: ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 351.

[2]: عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص19.

[*]:وتتمثّل في ثلاث محطات قطعتها الأسلوبية وهي في سبيلها للإسهام الحديث في نظرية النقد: البلاغة العلمية أو بلاغة لتصل إلى ما وصلت إليه في مظهرها النقدي المعاصر، ينظر، جورج مولينيه، الحجاج البلاغة المدرسية، وأخيرا أسلوبية الأسلوبية ص37.

يستهدف إلغاء البلاغة القديمة وإحلال بلاغة جديدة مكانها تقوم دعائمها على الجمالية والوظيفية"[1] فعلم الأسلوب – من المنظور اللغوي- هو المرجو لأداء مهمة "الوصف والتحليل على خير وجه ممكن، وإذن فلا يكن علم الأسلوب هو النقد كلّ النقد؛ فهو أساس لا بدّ منه لتقويم العمل الأدبي تقويما موضوعيا"[2]

وإذا ما استقرّ لدينا أنّ الأسلوبية نظرية علمية في طَرق الأسلوب مثلما تقرّر أي نظرية نقدية؛ لا بدّ أنْ تحتكم – فيما تستند إليه- إلى مقياس الأسلوب فإنّها – على غرار المدارس النقدية- تسعى إلى بلورة نظرية في تعريف الخطاب الأدبي"[3]

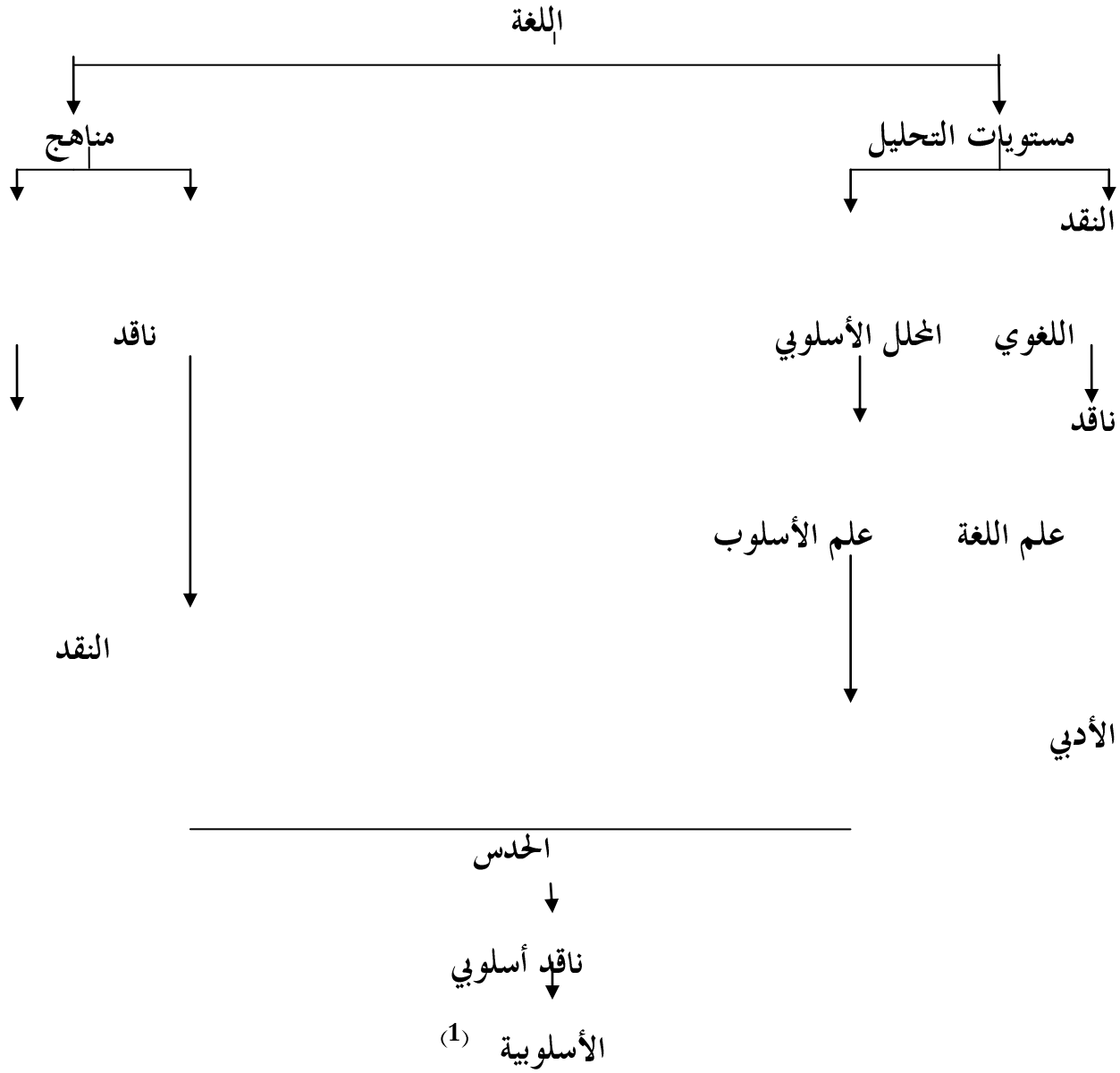
ونتيجة لهذا الاهتمام فإنّ دراسة الأسلوب تتوقف على ما يحمله النص من سمات لغوية ذات طابع ذاتي؛ وتتعمق الدراسة – في هذا الشأن- بكون "الأسلوب يشكّل نقطة التقاء بين مجالين حيويين من مجالات العلوم الإنسانية: علم اللغة في ارتباطه بالنتاج الأدبي، ومجال الدراسات الأدبية والنقدية."[4] وفي هذه النقطة تبدو الدراسة الأسلوبية معقّدة إلى حدّ ما؛ إذ تتشكل لدينا مفاهيم مستقاة من علم اللغة والنقد الأدبي على حدّ سواء؛ تدعم البحث الأسلوبي وتمده بما يخدم الدراسة. كما هو موضّح في الشكل التالي:

[1]:ينظر، بسام قطوس، المدخل على مناهج النقد المعاصر، ص 105، ص113.

[2]: سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص33.

[3]: عبد السلام المسدّي،الأسلوبية والأسلوب، ص118.

[4]: نواري سعودي أبو زيد، الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، ص29، 30.



إنّ هذا الربط المنهجي بين علمي"اللغة والأسلوب" يلتقيان معا بالنقد الأدبي بوساطة الحدس والذوق الشخصي؛ "فكلّ ناقد أسلوبي يخضع – في تحليله للنص الأدبي – إلى معايير لسانية نقدية –إنْ صحّ التعبير– ولهذا فالحقيقة الأسلوبية كما يراها "جرينجر" ليست حقيقة معدّة سلفا في اللغة. وهي

[1]: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص59.

كذلك ليست حقيقة بسيطة ولكنها محاولة شاقة وممتعة، يشترك فيها المبدع الجيد (المرسل) والمتلقي الواعي (المستقبل) في لحظتين متعاقبتين"[1].

وانطلاقا من هذا الأساس أخذت دراسة الأسلوب تتخذ اتجاها مغايرا باقترابها من حقل الدراسات اللغوية والنقدية؛ إذ "بقيت فترة طويلة- وما تزال- في أذهان الكثيرين من مجالات النقد الأدبي إنّما هو الذوق الشخصي وإنْ استعان بوسائل أخرى للحدّ من ذاتية الأحكام المطلقة"[2]؛ "فالأسلوبية مصبّها النقد وبه قوام وجودها؛ إذ هي تُعنى بالجانب الفني للظاهرة اللغوية وتوقف نفسها إلى إسقاط الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلّم خطابه في استعماله النوعي"[3]؛وربّما كانت أهم الخطوط التي سارت فيها الأسلوبية محاولة ضمّ مساحات واسعة كانت ما تزال من اختصاص النقد الأدبي وحده"[4].

ولا بدّ من القول أنّ منهج التحليل الأسلوبي لا يستغني عن ضرورة التقييم خلال عملية التحليل؛ والذي يعدّ مبدأ من مبادئ النقد الأدبي، على أنْ تكون إجراءات التحليل الأسلوبي خاضعة لمنهج نقدي موضوعي، يتعامل مع المادة المدروسة على أساس إبراز الخاصية الفنية فيها.

وفي هذا الصدد تتجلى مهمة النقد الأسلوبي في تقويم الطريقة التي يعتمدها مستعمل الخطاب في استخراج المصادر الأسلوبية للغة، "ويتم في حالة أولى : تعريف السمات الخاصة لمختلف أدوات التعبير بعضها في مقابل بعض، وذلك في داخل اللغة ويُنظر إلى هذه الأدوات في حالة ثانية ضمن

[1]: محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، ص17.
[2]: محمد عبد الله جبر، الأسلوبية والنحو، ص9.
[3]: ينظر، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، رابح بوحوش، ص51.
[4]: ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص352.

علاقتها مع الفرد أو المجموعة التي تستخدمها؛ فالنقد الأسلوبي- إذن- ينطلق من فردية الاستعمال؛ التي تعطي للصياغة خصوصية ترتبط بصاحبها لأنّ الاستعمال الفردي يتميز بقدرته الواعية التي تُكسبه حياة تختلف باختلاف ترتيب أجزائها"[1].

وفي هذا الشأن نجد "سعد مصلوح" يدّعم علمانية المنهج الأسلوبي ويصرح بجدارته في نقد العمل الأدبي؛ ذلك أنّه "يركّز على مكونات النص ذاته من خلال التركيز على مكونات النص الأسلوبية، وتحديد علاقتها فيما بينها وتحديد وظائفها الأسلوبية والجمالية"[2].

ويتضح اللقاء بين الأسلوبية والتاريخ الأدبي أو النقد في "أنّ الحكم على جودة الأثر الأدبي يرتكز – من جملة ما يرتكز عليه بالفعل- على تقويمات ذات طابع أسلوبي؛ فالأسلوبية إذن تعدّ خادما لنظام موجّه تحمل لقب مساعد ضمن أنظمة أخرى"[3].

وتجدر الإشارة إلى أنّ الأسلوبية والنقد الأدبي يلتقيان في نقاط كثيرة ويختلفان في أخرى؛ ومع ذلك فكلا المجالين يستمدان وجودهما ممّا تطرحه اللغة من قضايا ومفاهيم؛ تكون بذاتها المنطلق للبحث والنقد والتقييم؛ "فالصلة بين الأسلوبية والنقد صلة وثيقة؛ فكلّ منهما يصف ويحلل، ويركب ويفسر؛ ولكن بينما تكتفي الأسلوبية بالكشف والتقرير يعمد النقد الأدبي إلى التقييم وإصدار الأحكام...ولا شكّ أنّ النقد الأدبي يستقيم أكثر إذا ما تعاون مع التحليلات الأسلوبية المختلفة"[4].

1: ينظر، بييرجيرو،الأسلوبية، ص 37 و محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص364.

2: ينظر، نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص34.

3: صابر محمود الحباشة، الأسلوبية والتداولية، ص11.

4: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص57.

ومن المبالغ فيه – في هذا الشأن– أنْ يجعل " غراهام هوف" الأسلوبية ذات مكانة تفوق مكانة النقد الأدبي من حيث الدراسة والتحليل والفهم ؛ إذ أنّه ينتصر للأسلوبية انتصارا إلى حدّ تجاوز الموضوعية ويؤكّد ذلك بقوله: « لا يكون له – الناقد الذي يبتعد عن التحليلات الأسلوبية– إسهام في الإنشاء ولا كفاءة في القرار... وممّن يعتقدون بالاحتمالية ويستعمل أي مبدأ من أجل غرضه"[1].

ويبقى العمل الأدبي وحده الرابط الأساسي–الذي يدور حوله البحث– بين الأسلوبية والنقد الأدبي؛ إذ أنّه يمثّل محور الدراسة ومركز اهتمام كلّ من الناقد الأدبي والمحلّل الأسلوبي؛ وربّما يكمن الاختلاف في الهدف الذي يصبو إليه كلّ منهما.

1_ أهداف البحث الأسلوبي:

"يمثل النص الأدبي مصدرا خصبا للحوار النقدي؛ فهو تحدّ دائم وإشكالية ترجو البيان في جدلية العلاقة بين مقولات المناهج النقدية الحديثة؛ فقد أصبح البحث الأسلوبي ينظر إلى النص نظرة نقدية شاملة"[2] مستفيدا – في ذلك– من عدّة مباحث لغوية يحدّد من خلالها الهدف الأساسي من عملية التحليل؛ فالأسلوبية تعتمد البنية اللغوية للنص منطلقا أساسيا في عملها، وهي تبحث "عمّا يتميّز به الكلام الفنّي عن بقية مستويات الخطاب أوّلا وعن سائر الفنون الإنسانية ثانيا"[3]؛ كما أنّها تُعتمد في "محاكمات النصوص الأدبية لقدرتها في البحث، والتحكّم في درجات الإضاءة وألوانها وظلالها وتوظيف التكوين وإيقاعية الحركة داخل منظومة النص"[4].

---

[1]: المرجع نفسه، ص55.

[2]: فرحات بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، مجد، ص12.

[3]: ينظر، موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، 12.

[4]: ينظر، عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص15.

وبهذا فالأسلوبية تمدّنا بوسائل نقدية تُسهم في إبراز أفكار الكاتب ورؤاه التي يلقيها على النص الأدبي، وذلك من خلال " دراساتها لسياقات الألفاظ وما تنطوي عليه هذه السياقات من دلالات مختلفة، وكذلك من خلال دراسة جرس الألفاظ في النص الأدبي"[1].

وتتمثل وظيفة البحث الأسلوبي في "فحص الأنواع المؤثرة ودراسة الوسائل التي تعبّر بها اللغة والعلاقات التبادلية، وتحليل النظام التعبيري؛ فالأسلوبية تُعنى بدراسة النصوص سواء كانت أدبية أم غير ذلك... وذلك عن طريق الكشف عن الأبعاد النفسية والقيم الجمالية والوصول إلى أعماق الكاتب من خلال نصه"[2].

"وتقوم الأهداف العامة للبحث الأسلوبي على أساس نظرية علم اللغة التطبيقي ممّا يدعو إلى الاهتمام بالوسائل المنهجية المشتركة بينهما ويصبح على البحث الأسلوبي أنْ يُعنى في المقام الأوّل بتحديد موضوعه؛ والهدف الأخير الذي ينشده إذ يمكن تطبيق إجراءات التحليل الأسلوبي بطرق مختلفة"[3] بحيث يكشف عن العناصر اللغوية الأكثر تأثيرا في النص؛ والتي تبرز شخصية المؤلّف ورؤيته للأشياء وأبعاده النفسية وإبراز المكونات الجمالية والفنية التي ينطوي عليها النص؛ وذلك عن طريق "النفاذ في مضمونه وتجزئة عناصره، والتحليل الأسلوبي بهذا يمكن أنْ يمهّد الطريق للناقد ويمدّه بمعايير موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدي وترشيد أحكامه؛ ومن ثمّة قيامها على أسس منضبطة؛ كما يمكن أنْ يمدّنا بوسائل يستطيع الدارس من خلالها أنْ يقصّ قطعة من الكتابة الأدبية بخبرته البحتة في اللغة"[4]؛ ولهذا "فإنّ عملية الدخول إلى الأثر الأدبي تكون من خلال الحدس القائم

1: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص185، 186.

2: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص31.

3: ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 213.

4: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص53.

على الموهبة والدربة والتجربة، وأنّ السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي أو هي طريقة خاصة في الكلام تزاح عن الكلام العادي"[1].

"ومع أنّ الاتجاه الغالب في الدراسات الأسلوبية الآن يرفض الاعتماد الكلّي على منهج الذوق الشخصي فإنّه لا يضحى نتيجة لذلك بأهمية الحدس في بداية الدراسة ولا بضرورة التقويم الشخصي خلال عملية التأويل الأسلوبي في نهايتها على أنْ تكون إجراءات التحليل الواقعة بين ذلك خاضعة لمنهج علمي منظّم قابل للاختبار والنقد وسبر مدى غوره في صدقه وإصابته، وضامن لأعلى نسبة من الموضوعية"[2].

"وفي البحوث اللغوية للنصوص ينبغي أنْ تستكمل دراسة الأسلوب في مستوياته اللغوية ؛ باستخدام المقولات المتصلة بالأدب، وبالعلوم الفلسفية والاجتماعية والتاريخية، ولعلّ نموذج العلاقة بين النظرية والبحث هنا لا يخلو من إشكالات في مجال الأسلوب؛ تشبه ما وجده العلماء من علاقة بين علمي اللغة النظري والتطبيقي، ولا يمكن إقرار هذه العلاقة ما لم تقم على أساس البحث الأسلوبي مثله في ذلك مثل علم اللغة التطبيقي يستمّد مقولاته من العلاقة بين اللغة والأدب من جانب واللغة والحياة من جانب آخر"[3].

وفي قيام الأسلوبية بالتحليل الأسلوبي إنّما تعتمد في ذلك على مجموعة من العناصر؛ أولها: العنصر اللغوي الذي يدور في إطار اللغة، وثانيها العنصر العملي الذي يُعنى بالمؤلّف والقارئ والسياق التاريخي والظروف التي صاحبت النص، وثالثها العنصر الجمالي الذي يتّصل بالنقد الأدبي ويتناول

1: موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، 12.

2: صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، المجلّد الأول،ص 180.

3: محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، ص15.

التأثير على القارئ والتفسير النقدي للنص والقيمة النقدية للأسلوب"[1]، والذي سيكون محور الدراسة في نطاق هذا البحث من خلال الكشف عن القيم الجمالية للنص الأدبي بمساهمة "مقولة القارئ" ويبقى هدف التحليل الأسلوبي منحصرا في إدماج هذه العناصر من خلال البحث في الأسلوب.

2_ مناهج التحليل الأسلوبي:

يخضع النص الأدبي بمكوناته اللغوية المختلفة إلى مناهج تحليلية تقوم بدراسة اللغة في جميع مستوياتها وأبعادها الجمالية والفنية؛ وهي-بذلك- (المناهج) تسعى إلى الوقوف على أبرز الخصائص التي تميّز الكيان اللغوي. فليس النص"مُدركاً معطى دفعة واحدة، وبشكل نهائي. إنّه مدرك بالممارسة لأنّها إنجازه. وهو مستمر بها؛ فهي سفينه إلى الدوام: قراءةً وتفسيراً وتأويلاً، والأسلوبية في درسها له لا تُعنى به من حيث هو جوهر ثابت؛ ولكنها تعمل على توسيع فهمه، لكي تبلغ غايتها المرجوة"[2].

ونتيجة لهذا التوسّع الدلالي الذي يتميّز به النص الأدبي استحدثت الأسلوبية عددا من المناهج احتضنته، وأخضعته للفحص والتفسير والتحليل؛ وللتوضيح أكثر نشير إلى أنّ النص- بطبيعته- ينفتح على عدّة قراءات وتأويلات قد يصعب الإلمام بها أو الحدّ من انبعاثها.

[1]: مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص53.

[2]: ينظر، منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص41.

وهو افتراض مبني أساساً على "أنّ التأويل لا يتعلّق بالقارئ فقط، وإنّما يتعلّق أولا بالكاتب الذي يقوم بعملية تأويل لأشياء الواقع المشار إليها من خلال اللغة... فيبدو له الواقع واللغة التي تمثّله عبارة عن رموز سريالية (*) تتجاوزه فيتجاوزها. ليمثّل النص – حينئذ– ذلك التفاعل الحاصل بين ذات الكاتب مع أشياء العالم؛ فيبدو لنا منفتحاً على قراءات متعددة، نظرا لانفتاحه الممتد على مساحات وأشياء كثيرة وفق نسق محكم"[1].

"إنّ التحليل العام للأسلوب يقوم بوصف النص بمستويات اللغة المعروفة: الصوت، التركيب، البناء والمعنى؛ لكنها لا تمثّل نظرة شاملة للنماذج النوعية المنتَجة، ففي التحليل الأسلوبي تكون العناصر والبناءات مفصولة وموصوفة باستعمال تعابير خاصة بالموضوع"[2].

وكما نعلم فإنّ "مناهج البحث الجديدة في دراسة الأساليب تعتمد – فيما يبدو– على مجموعة من التحديدات التي لا تقبل كثيرا من الجدل والنزاع؛ وعلى قمّة هذه التحديدات اعتبار الأسلوب وسيلة بيانية للكتابة؛ تتحقّق على المستوى الفردي، كما تتحقّق على المستوى الجماعي؛ بل وتتمايز بتمايز المراحل التاريخية للفرد أو العصر"[3] ومرد ذلك إلى خصوصية النص الأدبي من جهة، وإلى الأسلوب وتفرّده من جهة ثانية؛ فالنص هو المجال الحقيقي الذي تنعكس فيه الملامح الأسلوبية للكاتب المنشئ؛ كما أنّ الأسلوب هو الأفق الشخصي لفرادة منشئه"[4]؛ ولهذا يمكن أنّ "نسلم بأنّ

(*): نستعمل كلمة اللغة استعمالاً واسعاً يشمل العلاقات الملفوظة والصور والإيماءات، فاللغة ذاتها تشكّل موضوعاً للتأمل ينظر، مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ـ الكويت، العدد 193، يناير، 1978، ص28.

[1]:حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، منشورات الاختلاف، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط. 1، 2011، ص9، 10.

[2]: Kirsten Malmkjaer , The Linguistics Encyclopopedia, Second Edition, page 510

[3]: ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص352.

[4]: ينظر،عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص6.

الأسلوبية ،في مجملها، تطبيق (*Praxis*) تتحدّد مادته بالخطاب الأدبي؛ الذي يظهر على شاكلة نص؛ سواء أكان هذا النص منحصرا في حيّز ضيّق (بيت شعري) أو شاسع (أثر أو جنس أدبي كامل) بشرط أنْ يكون هذا الحيّز موضوعا بطريقة منهجية"[1].

ويمكن القول أنّ أي منهج من مناهج الدراسات الأسلوبية لا يكفي وحده لدراسة الأسلوب الدراسة النقدية الكاملة، وإنّما يمتلك كلّ منها جزءا من الحقيقة، ويمكن الاستفادة منها أو بعضها في دراسة النص الأدبي، كاستخدام هذه المناهج في تحليل:

الأصوات (الوقف، والوزن، والنبر والمقطع، والتنغيم والقافية..)

الألفاظ (الكلمة وتركيباتها، والصيغ الاشتقاقية، والمصاحبات اللغوية والمجاز...)

التراكيب (المبتدأ والخبر، والفعل والفاعل، والتقديم والتأخير، والتذكير والتأنيث وغيرها..)"[2] فالمنهج الأسلوبي هو الكفيل بإظهار مكونات أدبيته، وتمييز سماته الفنية، وإبراز مصادره الجمالية؛ فإلى جانب البحث فيما يقول الخطاب يستقطب اهتمام التحليل الأسلوبي كيفية تشكيل الخطاب وكيفية تعبيره عن الرؤية التي يتضمّنها"[3].

كما يمكن للناقد الأسلوبي أنْ يستفيد من خاصية الذوق الفني أثناء عملية التحليل؛ والتي تساعد الباحث على الولوج إلى النص وفق انطباعه الشخصي ممّا يزيده عمقا وصدقا في الطرح؛ يقول "كاسير" في هذا الشأن: « على من يتصدّى للبحث الأسلوبي أنْ يترك هذا العمل أدبي يمارس تأثيره

[1]: صابر محمود حباشة، الأسلوبية والتداولية، ص18.

[2]: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص186.

[3]: نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص55.

الشامل العميق عليه، بدون أنْ يوجّه أي اهتمام ثان للملامح والخواص الأسلوبية. فالبحث الأسلوبي ليس عملية برهنة رياضية على مقولات مسبقة؛ ولكي تبدأه فأنت محتاج لشحذ كلّ حساسيتك وقوّتك على الحدس دون أنْ تتخلّى عنهما في المراحل التالية»[1].

وبين هذا وذاك مجال للأسلوبية "التطبيقية" التي تسعى- بإجراءاتها التحليلية- إلى البحث عمّا يخلق الفعل الشعري (الأدبية) في سياق النص؛ والذي تحوّلت مادته اللغوية إلى نسيج فني، وهدفها تحديد بؤرة الإبداع.

ويتّفق معظم النقاد على أنّ ثمّة علاقة بين لغة الكاتب وشخصيته؛ وقد استنبطت الأسلوبية عددا من المناهج لفحص هذه العلاقة منها: المنهج الوصفي، منهج الدائرة الفيلولوجية، المنهج الإحصائي والمنهج الوظيفي:

أ_المنهج الوصفي:

يوحي المنهج الوصفي في الدراسات الأسلوبية إلى الأفكار التي طرحها "بالي" بشأن "دراسة اللغة كهدف، ودراسة ما به من قيم تعبيرية وانطباعية ترتبط بوجود متغيرات أسلوبية من مثل الترادف والتضاد..."[2]

إذن فالمنهج الوصفي يركّز ــ في دراسته للنصــ على "المناطق الميسورة لأنّها أقلّ تعقيدا وشابكاً"[3]. وهو يشكّل عملية رصد وتقديم الظواهر الأسلوبية بوجه عام (إلاّ أنّه يتناولها منظوراً إليها

[1]: صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص217.

[2]: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص109.

[3]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

من زاوية خاصة)؛ إذ يستند في ذلك إلى مباحث وعلوم لغوية أخرى؛ ابتداءً من الأصوات إلى أبنية الجمل الأكثر تركيباً.

ب_ منهج الدائرة الفيلولوجية(*):

يتبّع الناقد الذي ينتهج هذا المنهج خطوات ثابتة للوصول إلى مكمن العمل الأدبي. ويقوم في مجمله على ربط أسلوب الكاتب "بالخاصية السيكولوجية التي تفسّر هذه السمّة؛ إذ على الدارس أن يتقدّم من السطح (ملاحظة التفاصيل) إلى مركز الحياة الباطني للعمل الفني؛ محاولاً أن تتكامل في مظهر إبداعي علّه كان موجوداً في نفسية المبدع"[1].

ويمثّل هذا المنهج صورة فنية للعمل الأدبي من خلال فحص عناصر النص فحصاً يتلاءم مع فردية المحلّل؛ فتُكسب التحليل الأسلوبي صيغة خاصة تثري العمل الفني ككلّ.

وقد حدّد "ليو سبيتزر" عمله _إلحاقاً بمنهج النمط القديم في التحليل التفصيلي للنص_ بأنّه "تفسير أسلوبي لغوي، وبأنّه توضيح تأويلي للنص. فالتأويل يمثّل سمة بارزة في التحليل الأسلوبي الذاتي (البواعث التي ترد من النص إلى القارئ عن طريق التخمين)؛ ممّا يجعل الإجراءات التحليلية منتظمة

(*): يبدو من الوهلة الأولى من خلال التسمية أنّ هذا المنهج يعمل في حركة دورانية، ولكن الأمر يختلف عن ذلك؛ إذ يتألّف هذا المنهج من ثلاث مراحل:

الأولى: أن يقرأ الناقد النص مرة بعد مرة حتى يعثر على سمة معينة في الأسلوب تتكرّر بصفة مستمرة.

الثانية: يحاول الناقد أن يكتشف الخاصية السيكولوجية التي تفسّر هذه السمة.

وفي المرحلة الثالثة: يعود الناقد إلى النص مرة أخرى وينقّب عن مظاهر أخرى لبعض الخصائص العقلية ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص19.

[1]: ينظر يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 111،112.

تنظيماً منهجياً"[1]. فالدائرة الفيلولوجية للنص تتمحور حول القراءة الفاحصة للافتراضات الأسلوبية الموجودة في النص؛ بحيث تكوّن تفسيراً ينضاف إلى العمل الفني استناداً إلى المؤثرات التي تصل القارئ بالنص.

ج_ المنهج الإحصائي:

المعيار الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من أبرز الإجراءات الأسلوبية الحديثة التي حظيت بأهمية بالغة في التحليل والوصف و التفسير؛ إذ ينتهج طريقة الإحصاء في الكشف عن أبرز الظواهر الأسلوبية؛ وينطلق هذا الإجراء "من إمكانية الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكمّ؛ كما أنّه يقترح إبعاد الحدس لصالح القيم العددية، ويجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النص (بيير كيرو) أو بالنظر إلى متوسط طول الكلمات والجمل، أو العلاقات بينهما (فيك . W) Fucks أو العلاقات بين النعوت والأسماء والأفعال (ج . ميل J . Miles) ثمّ مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلاتها في نصوص أخرى"[2].

فالمقاربة الأسلوبية تتوسّل الواقع الإحصائي للنص، تمهيدا لبلورة معطيات تدلّ على صفات الخطاب الأدبي في أدواته البلاغية والجمالية، وتصبّ فيما يسمّى بـــ" التعليل الأسلوبي". والمقاربة الأسلوبية تتدرج من الإحصاء إلى البنية، ومن البنية إلى الانتساب ومن الانتساب إلى الوظيفة"[3]؛ فكثيراً من الدراسات والرسائل الجامعية التي اعتمدت الوسيلة الإحصائية لمعالجة النصوص ، ولا سيما نصوص الأدب لم تأخذ من الإحصاء إلاّ وظيفته البدائية الأولية. ونعني بها وظيفة التِعداد أو الحصر

[1]: ينظر المرجع نفسه، ص112.

[2]: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص 59.

[3]: نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 97.

(conting). وهذه الوظيفة وإن كانت من أساسيات العمل الإحصائي- ليست إحصاء (Statistic) بالمفهوم العلمي المنتَج- فلقد تجاوزت وظيفة الإحصاء عملية الحصر والتعداد الإجمالي للمفردات وأقسام الكلام وأنواع الجمل وغير ذلك، لتعطي مزيدا من البيانات القابلة للتوظيف في مجال الكشف عن أدقّ خصائص النص على المستويات التحليلية المختلفة كافة"[1].

إنّ المعالجة الأسلوبية الإحصائية ليست عملية رياضية مجرّدة من المعنى، "فالأرقام والبيانات النسبية قادرة على إنتاج مقارنات دالة"[2] تكشف عن السمّة الفارقة بين النتائج الإحصائية، "ومن ثمّة فإنّ على دارس الأسلوب أن يحدّد الخصائص والسمات التي يراها جديرة بالقياس الكمّي ليحصل على مؤشرات عددية تفيد في التوصّل إلى نتائج موضوعية دقيقة"[3].

فعلى الرغم من خصوصية الدراسة الأسلوبية إلاّ أنّها تتوسّل بالإحصاء للوصول إلى نتائج موضوعية وذلك في المجالات التالية:

1. المساعدة على اختيار العيّنات اختياراً دقيقاً بحيث تكون ممثلة للمجتمع (Population) المراد دراسته.
2. قياس كثافة الخصائص الأسلوبية (The Density) عند منشئ معيّن أو في عمل معيّن
3. قياس النسبة بين تكرار خاصة أسلوبية وتكرار خاصة أخرى للمقارنة بينهما (Ratio).
4. قياس التوزيع الاحتمالي (Probabilstic Distribution) لخاصة أسلوبية معينة

[1]: سعد عبد العزيز مصلوح، في النص الأدبي دراسات أسلوبية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2010، ص 46.
[2]: ينظر، المرجع نفسه، ص 46.
[3]: سعد عبد العزيز مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص57.

5. يخدم الإحصاء أيضاً في التعرّف إلى النزعات المركزية في النصوص. وبيان ذلك أنّ تميّز نص باستخدام جمل طويلة مثلا لا يعني انعدام الجمل القصيرة في ذلك النص"[1].

ويستحسن كثيرون دخول الدراسة الإحصائية إلى علم الأسلوب بوجه عام باعتبار أنّ البعد الإحصائي في أي علم يعدّ أحد المعايير الموضوعية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب وتمييز الفروق، وترجع أهمية الإحصاء إلى أنّه منهج يحقّق بعداً موضوعياً يمكن بواسطته تحديد الملامح الأساسية للأساليب، أو التمييز بين السمات الأسلوبية التي ترد في النص وروداً عشوائياً"[2].

وينبغي الإشارة في هذا المقام إلى أنّ "هناك من عدّ الأسلوبية تحليل لغوي موضوعه الأسلوبية تحليل لغوي موضوعه الأسلوب، وشرطه الموضوعية، وركيزته الألسنية. بيد أنّ التحليل وما ينتج عنه من معرفة لا يكفي لتحديد أيّ علم من العلوم. والموضوعية شرط لازم ولكنه غير كافٍ للكلام عن العلم. ولا تصبح الأسلوبية علماً لاقتباسها من علوم أخرى كالألسنية والإحصاء؛ فالتحليلي الألسني لا يندمج في التحليل الأسلوبي، وما يهمّ الأحصاء لا يهمّ الأسلوبية بالضرورة"[3].

وخلاصة القول أنّنا إذا أردنا أن نثبت علمانية الأسلوبية ليس بالضرورة أنْ نقحم المنهج الإحصائي في الدراسة الأسلوبية، ونجردها من خصوصيتها الجمالية مزيتها الأدبية؛ فالعلم تثبت هويته حدّه وموضوعه ومنهجه في الدراسة.

ويبقى المنهج الإحصائي في دراسة الأسلوب مبتعداً كلّ البعد عن أدبية النص وجماليته الفنية؛ كون الدراسة الإحصائية لا تهتم بإبراز التأثير الأسلوبي في المتلقي.

---

[1]:المرجع السابق، ص57، 58، 59.

[2]: ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص152.

[3]: جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية، لبنان، ط2، 1408هـ/ 1987م، ص37، 38.

د_ منهج المستوى الوظيفي:

يقودنا هذا المنهج إلى دراسة الوظيفة التي تؤديها اللغة ضمن سياق النص؛ حيث تنطلق هذه الرؤية من ثلاثة منطلقات أساسية لدراسة اللغة وهي: "الشكل، الوظيفة، والسياق. وهو المفهوم الثلاثي الأبعاد للغة الذي يتمّ على أساسه تحليل النص الأدبي"[1].

وإذا ما تعمقنّا في هذا المفهوم نجد أنّ النحاة قد اعترفوا "بثلاثة أنواع من المعاني أكبرها المعنى المفيد، وهو معنى الجملة، ثمّ المعنى المفرد وهو معنى الكلمة، وأشاروا إلى معنى ثالث ربطوا به الشبه المعنوي، وقالوا: " هو معنى عام حقّه أنْ يؤدي بالحرف"[2].

إنّ ما يتّضح من خلال هذا القول أنّ المعنى العام الذي يربط بين كلّ هذه المباني هو المعنى الوظيفي؛ "ذلك بأنّ كلّ ما يُنسب إلى المباني المذكورة في المعاني هو في واقع الأمر وظائف تؤديها هذه المعاني في السياق، فالافتعال والتنبيه والتوكيد والاستقبال والغيبة والمضارعة والطلب والمطاوعة والاتخاذ والخطاب والإثبات والنفي والتوكيد والاستفهام، كلّها معاني وظيفية تؤديها المباني بسيطة أو مركّبة"[3].

ويعتمد "المفهوم الوظيفي للأسلوب على إحداث تأثير خاص وهو التأثير الأسلوبي"[4]، يقوم هذا المنهج باكتشافه تبعاً للوظيفة التي يؤدّيها كلّ عنصر لغوي، وبناء على هذا الطرح أصبح بعض

---

[1]: ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص126.

[2]: تمام حسّان، البيان في روائع القرآن دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، عالم الكتب، القاهرة، ط. 1، رجب 1413هـ 1993، ص6.

[3]: المرجع السابق، ص6.

[4]: صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية،المجلد الأول، ص223.

الدارسين (أنصار المدرسة الأمريكية) يرون أنّه "عند التعرّض لأيّة عناصر مهمّة في اللغة يمكن تناولها من ناحية الشكل ابتداء أو من ناحية المعنى والوظيفة كنقطة انطلاق؛ إذ أصبحت الدراسة لا تتعلّق باللفظ والمعنى فحسب وإنما بالأدوات والآثار الناجمة عنها"[1].

وفي هذا السياق لا بدّ من الإشارة إلى ما لنموذج (ريزل Riesel) من قيمة استكشافية على الرغم من عدم تقديمه أي تصنيف أو تبويب للجانب الوظيفي للأخذ به على نحو مطلق، فالأساليب الوظيفية – على خلاف الأسلوب الشخصي الذاتي– تجسّد لوناً موضوعياً في الأسلوب، ففي فعل الكلام (Redeakt)، أو في إنتاج النص، ويتمّ التوليد اللغوي بوصفه اختياراً من نظام الإشارة اللغوي"[2].

[1]: صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، ص178.

[2]: ينظر، فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص163.

تمهيـــــد:

تنطلق هذه الدراسة من تصوّر مبدئي لعملية التواصل الأدبي التي أصبحت ظاهرة لها حضورها القوي في الدراسات النقدية والأدبية الحديثة، ولاسيما الأسلوبية منها. وإنّ ما يهمنا في هذا الفصل هو التركيز على الدرس الأسلوبي في جانبه التواصلي، وما للكلمة (الأسلوب) من قدرة على التأثير الذي ينبني على الاختيار الواعي. إذ يتوجب أن توضع الصيغة الأسلوبية للتواصل، ما دام التواصل هو البداية الأولى لمقاصد المؤلف. وإثبات الهدف من إنتاجية النص، والتعقيب عن الكيفية التي من خلالها استطاع تأدية وظيفته التأثيرية. و تجاوز مهمة اللساني السطحية ــإن صح التعبيرــ إلى الغايات الأثر وعياً في النص.

ذلك أنّ اللغة إذا ما وضعت في نظام الأسلوب تغيرت ملامحها، وتعدّدت وظائفها، فتخرج من كونها غاية في ذاتها إلى كونها أداة تواصلية ذات مقاصد فنية وجمالية. وهي محاولة جادة في التأسيس لنظرية أسلوبية تواصلية قائمة على محاولة إثراء التفاعل مع النص والمتلقي والاندماج فيه.

ومن خلال تتبع مواطن التأثيرات الأسلوبية بإمكاننا أن نحكم على النص الأدبي إن كان قد بلغ غايته المنشودة دون أن نتعرّض لمستوياته اللغوية. فالتأثير الأسلوبي ينحى منحى آخر تتضافر فيه عناصر التواصل الأدبي مجتمعة لخلق الحدث الأسلوبي.

I- الأسلوبية وعناصر التواصل الأدبي:

مهما تكن تلك القراءات النقدية التي تقارب النص الأدبي، أو تتّخذه موضوعاً لها كثيرة ومتنوعة فإنّها على كثرتها وتنوعها لا تكاد تخرج عن مواقف واتجاهات بعينها إزاء هذا الإبداع. وفي ضوء هذه الرؤيا تطرح النظريات ـالتي تتعلّق بماهية الإبداع الأدبي ووظيفتهـ أسئلتها من زاوية الكاتب أو زاوية ما نطلق عليه عادة اسم الواقع... وهي طروحات تدور في إطار ثالوث أساسي للنقد الأدبي هو: المؤلّف / النص/ القارئ"[1].

وهذا التصوّر يعتمد على نشاط لغوي وتفاعل متبَادل بين عناصر التواصل الأدبي، وغالباً ما يكون هذا التواصل مدعّماً بخاصية التأثير الأسلوبي ممّا يستدعي استحضار كلّ الطاقات اللغوية الممكنة لتمام العملية التواصلية على أحسن وجه. "وتقوم نظرية الإيصال هذه في البحوث الأسلوبية والسيميائية على الخطابية. وعماد الدراسة الأسلوبية تشكّل الرسالة؛ وذلك بتحديد خصائصها الأسلوبية ومكوّنتها اللغوية والجمالية"[2].

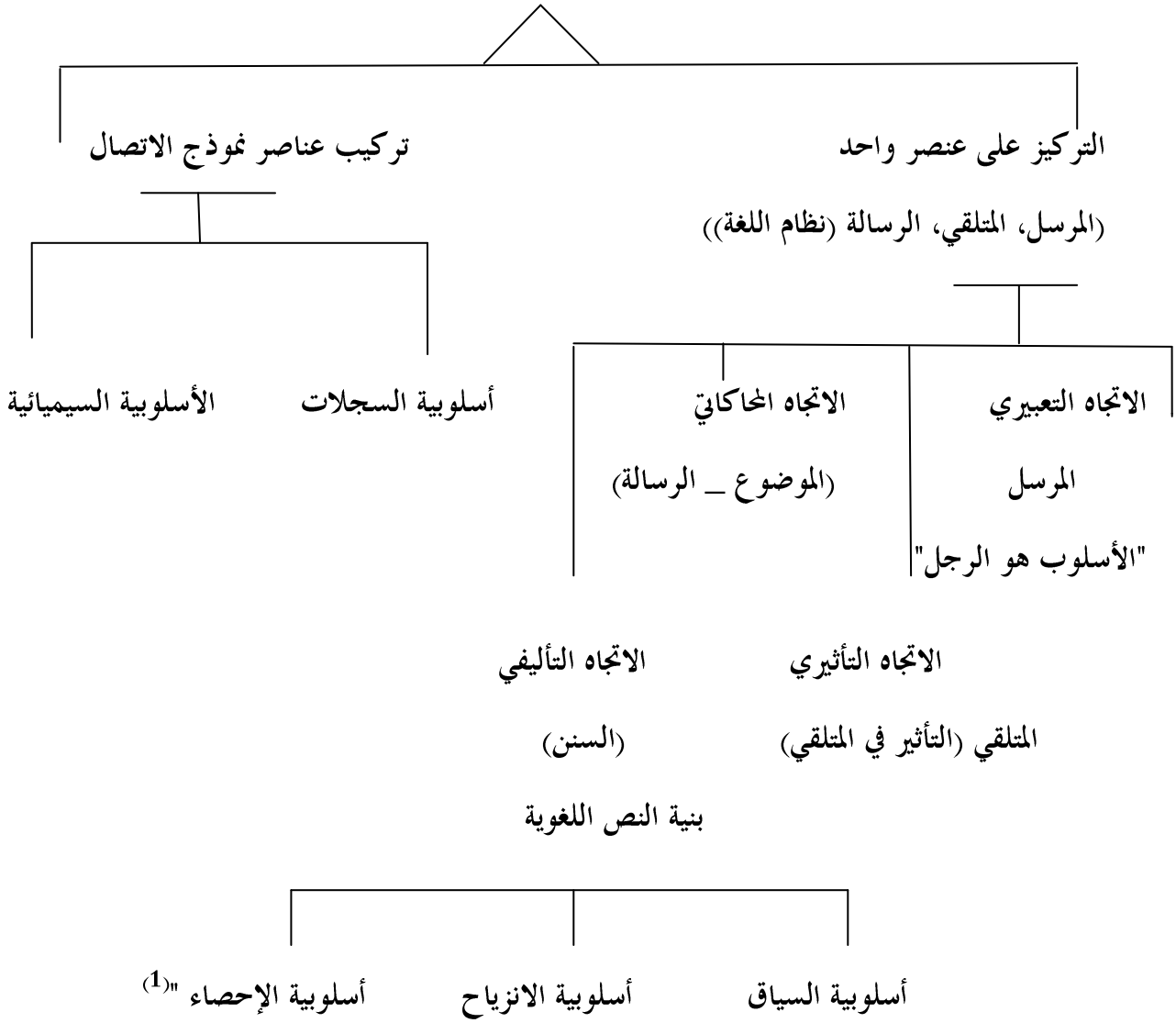
وعلى الرغم من كثرة المناهج والتحليلات التي أخذت "بمفهوم الأسلوب" في كلّ الاتجاهات ارتأينا في عجالة أن نعرض الاتجاهات التي بنموذج التواصل، ويتفرع عن هذا النموذج إلى اتجاهات تركّز على عنصر واحد من عناصر التواصل، وأخرى تعتمد على التركيب بينها:

---

[1]: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات المنيل، القاهرة، د.ط، 1999، ص2.

[2]: ينظر، ونور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص216.

1_ الاتجاهات الأسلوبية في ضوء نموذج التواصل: وتتجلي في نوعين من الاتجاهات منها ما يركّز على عنصر واحد من عناصر التواصل الأدبي ومنها ما يجمع بينها أو يربط بين التصورات التأثيرية والتأليفية للأسلوب، ويمثّل هذا المخطط تفرعات هذه الاتجاهات:



يجسّد هذا المخطط توزّع البحث الأسلوبي على فرعين من الدراسة:

[1]: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص 13.

فرع يهتّم بعنصر واحد من عناصر العملية التواصلية؛ فيدرس الأسلوب من زاوية محدّدة، وآخر يركّب بين هذه العناصر في صورة تفاعلية تكشف بينة النص كوحدة منسجمة العناصر.

أ_ الاتجاهات الأسلوبية التي تركّز على عنصر واحد من عناصر العملية التواصلية وتتمثّل فيما يلي:

1_ الاتجاه التعبيري:

ينطلق هذا الاتجاه من المفهوم الأسلوبي الشائع: "الأسلوب هو الرجل"، وأفضل من مثل هذا الاتجاه "شارل بالي" مؤسس علم الأسلوب الذي "انتهى إلى أنّ اللغة لا تعبّر عن الفكر إلاّ من خلال موقف وجداني، أي أنّ الفكرة المعبّر عنها بوسائل لغوية لا تصير كلاماً إلاّ عبر مرورها بمسالك وجدانية كالأمل أو الترجي، أو الصبر أو النهي"[1].

وعليه فإنّ هذا المضمون الوجداني للغة هو الذي يؤلف موضوع الأسلوبية عند "بالي" إذ لا بدّ للفكرة أنْ تُشحن بمواقف شعورية كي تؤدي غايتها التأثيرية.

ويعبر "بالي" عن ذلك بقوله:« تدرس الأسلوبية الوقائع المتعلقة بالتعبير اللغوي من جهة محتواها الوجداني؛ أي التعبيرية اللغوية من وقائع الوجدان وأثرها بالتالي على حساسية الآخرين[*]»[2].

---

[1]: رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مقال، د.ط، د.ت، ص32.

[*]: ينبغي التمييز بين التأثيرات الطبيعية التي تمثّل مستوى لغوي تبرز فيه جدلية الصراع بين الدوال والمدلولات كمسألة العلاقة الطبيعية بين الأصوات ودلالتها، وبين التأثيرات الاجتماعية، وهي عبارة عن سلوك لغوي ينتج عن مواقف حيوية لها ارتباط بالواقع الاجتماعي كمفهوم "الابتذال" الذي ينتمي إلى حقل دلالي خاص باللسان وإلى مجال من مجالات اللغة، ينظر، رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 32، 33.

[2]: عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص135،136.

وهذا ما جعل "بالي" يصرف النظر عن الجوانب الجمالية وعن العناية باللغة الأدبية "وتصنيفه للإمكانيات الكامنة أو المثارة في اللغة الجماعية دون اهتمام بالتطبيقات الفردية لها، وعليه فدراسته للأسلوبية دراسة لغوية لا دراسة أدبية"[1].

وهي الثغرات التي نفذ منها الدارسون لنقد هذا الاتجاه وتقويمه؛ وعلى هذا الأساس أقاموا اتجاهات أخرى تهتم بالمؤلف وبجماليات النص كما سيأتي ذلك لاحقاً.

ويستند هذا المفهوم على اعتبار "الأسلوب تعبيراً عن شخصية شعرية"[2]، كما يقوم دراسة علاقة الشكل مع التفكير، حيث "تنظر إلى البُنى داخل النظام اللغوي، فهي وصفية بحتة ينصب اهتمامها على الأثر، وتتعلّق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني"[3] وبهذا "تصبح أسلوبية التعبير دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة؛ وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية، أي أنّها ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة، (وهذا يعني وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الإيصال)"[4]

ولم يعمد "بالي" إلى التقسيم المألوف للظاهرة الكلامية (الذي بموجبه تكون لدينا لغة الخطاب النفعي ولغة الخطاب الأدبي، وهو تقسيم أفقي) إذ يصنّف الواقع اللغوي تصنيفاً آخر، فيرى الخطاب نوعين: ما هو حامل لذاته غير مشحون البتة، وما هو حامل للعواطف والخلجات وكلّ الانفعالات"[5]؛ ذلك أنّ المتكلم حسب هذا المفهوم قد ينقل كلامه بطابع موضوعي محض، كما هو

1: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص45.

2: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص 52.

3: ينظر، فرحات بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص16.

4: بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص 52، 52.

5: عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص40.

في صورته في الواقع، وغالباً ما يضفي عليه عناصر عاطفية تكشف عن ذاته أو عن ظروف اجتماعية معينة؛ "وهو تركيز تلقّفه العالم الألماني (Seidler) الذي نفى أنْ يكون الجانب العقلاني في اللغة يحمل بين ثناياه أي بُعد أسلوبي وبينما ركز على الجانب التأثيري والعاطفي في اللغة وجعل ذلك يشكل جوهر الأسلوب ومحتواه"[1].

وبذلك سعت الأسلوبية لأنْ تكون منهجاً بديلاً وعلمياً منضبطاً، يهدف إلى تحليل الخطاب الأدبي والكشف عن أبعاده الجمالية والفنية.

ونتيجة لهذا الاهتمام يكون "بالي" قد خالف بقية الأسلوبيين الألمان الذين "يعدّون الأسلوب: بأنه الخصائص التي تميّز لغة ما؛ فكانت اهتماماتهم تنحصر في تحديد السمات اللغوية العامة؛ التي يراها "بالي" مجردة بعيدة عن واقع الاستعمال اللغوي، ويرى أنّ موضوع علم الأسلوب هو تلك المقارنة التي يقرنها الباحث بين العناصر الفكرية في اللغة (التي يتوصل إليها بالملاحظة الخارجية) والعناصر الوجدانية (التي يتوصل إليها بالملاحظة الداخلية)"[2] وعلى هذا أسس النظرية الأسلوبية على اعتبارات جوهرية أهمها:

1. جعل اللغة مادة التحليل الأسلوبي وليس الكلام، أي الاستعمال الخارجي بين الناس، لا اللغة الأدبية (مخالفاً في ذلك أستاذه الذي تجاوز القيمة التعبيرية الكامنة في الأنساق اللّغوية) بعيداً عن ملابسات انجازها.
2. إنّ اللغة حدث اجتماعي صرف، يتحقق بصفة كاملة وواضحة في اللغة اليومية.
3. إنّ اللغة حدث اجتماعي صرف، يتحقق بصفة كاملة وواضحة في اللغة اليومية.

[1]: موسى سامي ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص10.

[2]: ينظر، نور الدّين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص61.

4. يَعتبر أنّ كلّ فعل لغوي فعل مركّب؛ تمتزج فيه متطلبات العقل بدواعي العاطفة، بل إنّ الشحنة العاطفية أبين في الفعل اللغوي وأظهر"[1].

وبهذا يكون بالي قد استبعد الجانب الأدبي للغة وركّز اهتمامه على الجانب العام لها، كما اهتم الباحثون بأسلوبية "شارل بالي" فترجموا جزءا من أعماله. ولخصوا بعضا منها، وحاولوا تحديد اتجاهاته في البحث الأسلوبي ومنهجه في درس الأسلوب وتحديد خصائصه، فعلم الأسلوب حسب "بالي": "ينبسط على رقعة اللغة كلّها؛ فجميع الظواهر اللغوية ابتداء من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيباً، يمكن أنْ تكشف عن خصيصة أساسية في اللغة المدروسة، وجميع الوقائع اللغوية مهما تكن يمكن أنْ تشف عن لمحة من حياة الفكر أو نبضة من الحساسية. إنّ علم الأسلوب لا يدرس قسما من اللغة بل اللغة بأكملها منظوراً إليها من زاوية خاصة"[2]

وبناء على هذا الطرح استقامت الأسلوبية على يد "بالي" وبدأت تأخذ شكلاً خاصاً، لتمثل بذلك "مقطعاً عمودياً على كل مستويات الاستعمال في لغة واحدة من مجموعة لسانية واحدة. غير أنّ رواد علم الأسلوب –منذئذٍ– (وعلى رأسهم أتباع بالي أنفسهم) سرعان ما نبذوا هذا التقسيم العمودي فعزلوا الأسلوبية عن الخطاب الإخباري الصّرف وقصّروا عليها الخطاب الفني"[3].

[1]: بداش حنيفة، الأسلوبية الوظيفية، 36.

[2]: نور الدّين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص62.

[3]: ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 42.

إنّ ردّ الفعل ضدّ مفهوم للأسلوب من هذا القبيل، "مفهوم يجعله عبارة عن إنجاز فردي ينتهي غالباً وبكلّ بساطة إلى الإبعاد التام للمرسل/ الكاتب، الشيء الذي يحرم النموذج التواصلي من مكون أساسي"[1]، وهي النقطة التي مهدت لظهور اتجاه آخر.

2_ الاتجاه التأثيري:

إنّ المحاولة الأكثر طموحا في تحديد دور القارئ في الدراسة الأسلوبية، هي محاولة " ميكائيل ريفاتير" (1971) القائمة على مفهوم القارئ الجامع (أو المتوسط)[*]، وهو تصور حدّد "ريفاتير" بموجبه الأسلوبية على أنّها تدرس فعل التواصل لا بوصفه مجرد إنتاج لسلسلة لغوية، ولكن بوصفه يحمل طابع شخصية المتكلم وبوصفه يلفت انتباه المخاطب، فكلما ازدادت التقنيات التعبيرية تعقيداً ازداد إمكان اعتبارها فنّاً لغوياً"[2]، فالتأويل سيجرى _بلا شكّ_ على "مجموع الوقائع المميزة، وليس على نص مصفى بواسطة ذاتية القارئ"[3].

إنّ هذه الرؤية تتجاوز كون الأسلوبية تحليلاً ألسنياً إلى الاعتداد بدور القارئ في تمييز هذه العناصر وتفحّص تشكلاتها الفنية. ولذلك فإنّ "غاية الباث في عملية الإبلاغ الأدبي إنّما تتمثل في توجيه المتقبل توجهاً يقوده إلى تفكيك الرسالة اللغوية على وجه مخصوص"[4].

---

[1]: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص53.

[*]: ما تزال هذه الدراسة إلى الآن موضع نقد أكثر من كونها موضع احتذاء، وذلك يرجع إلى عدم توصله لا هو ولا غيره من الباحثين إلى تحديد دور القارئ تحديداً دقيقاً. فما الذي يكوّن قاعدة أسلوبية التلقي: القارئ المثقف أم القارئ المتوسط، أم القارئ التاريخي أم المعاصر، الفردي أم الجماعي؟ وبرغم الصعوبات التي لا جدال فيها (صعوبات التلقي) فإنّه لا يمكننا بأية حال أن نتخلى عن هذا التوجه إلى القارئ. ينظر، هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص55.

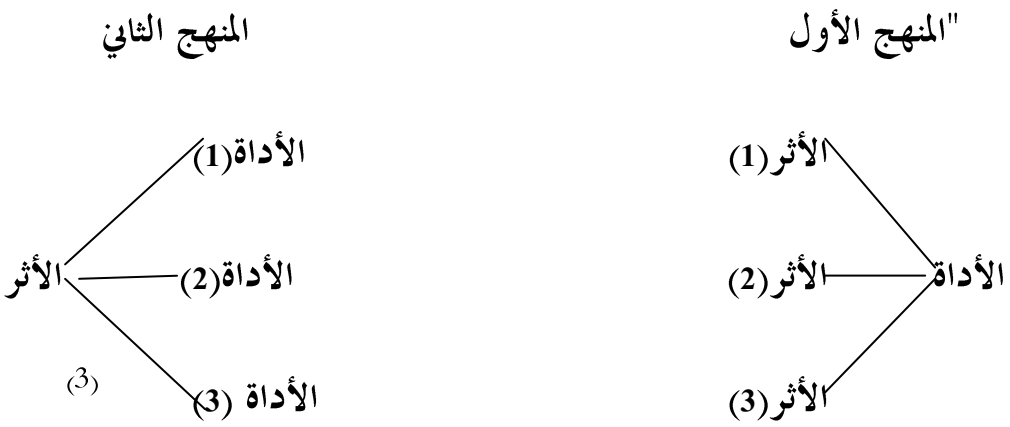
[2]: موسى سامح عبابنة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 16.

[3]: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص42.

[4]: موسى سامح عبابنة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص17.

وبحكم وقائع الأسلوب المتميزة يتولّد الأثر الأدبي، وهذا ما يدعم الاعتقاد الراسخ بأنّ الفعل الأدبي "يُواري بداخله شحنة انفعالية_ إبلاغية_ نفسية استنادا إلى بضعة أقوال ومأثورات تنطوي على قدر محسوس من الإبلاغية؛ توصلا إلى صوغ فكرة ما بأقصى ما يمكن من التأثير النفسي"[1] فيما عبّر عنه "ستاندال" حينما تحدّث عن جوهر الأسلوب الكامن وراء قدرة التأثير: "إنّ الأسلوب يضيف لفكرة معيّنة جميع الظروف المحسوبة لإنتاج أثر كلّي لا بدّ لهذه الفكرة من إحداثه"[2].

وينبغي الإشارة إلى أنّ بعض الظواهر الأسلوبية متعددة التأثير، فالوسيلة الواحدة يمكن أنْ تؤدي إلى نتائج مختلفة وتأثيرات متباينة، كما أنّ التأثير الواحد يمكن أنْ يتمّ بوسائل متعددة:



[3]

[1]: ينظر، سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، ص25.

[2]: عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص112.

[3]: صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص215.

و بالنظر إلى الوظيفة التي تؤديها اللغة يتم تحديد الإجراءات التحليلية للظاهرة الأسلوبية، وذلك بناء على الأثر الذي تحدثه في نفس المتلقي. إلاّ هذه "التأثيرات الأسلوبية تعدّ مبهمة بشكل عام، وهي متباينة ومتكاثرة ممّا يعوق وضعها في نظام يصلح أساساً لوصف التحليلي الدقيق"[1].

ويتضح أنّ المتلقي ليس المكون الوحيد لوصف الظواهر الأسلوبية، غير أنّه هذه الدراسة "تبيّن في الوقت نفسه لأنّ الملاحظات التي يقدها بحاجة إلى تمحيص بمساعدة الخصائص الملموسة للنص"[2].

3_ الاتجاه المحاكاتي:

يستند هذا الاتجاه على أنّ "الأسلوب تقليد لواقع ما في النص، ويدور حول العلاقة بين النص والموضوع المتمثل به، وهو ما يسمى بالمفهوم الانعكاسي للأسلوب، وفي القرن العشرين تنتسب "**الأسلوبية الوظيفية**" (القائمة على التداولية) أكثر من غيرها. إلى التصور المحاكاتي للأسلوب. فإنّ من يلحظ الانتقادات التي كان يوجهها اللسانيون- ومنهم "جورج مونان" *G. MOUNIN*- إلى بعض النقاد البنيويين انطلاقا من الركيزة المعرفية التي شيّدت اللسانيات صرحها، كما هي لدى "سوسير" و"بلومفيلد" *Bloom flied* يجد أنها تتمثل في إقصاء الدلالة، ودراسة المعنى من حقلها، وهذا من بين الصعوبات التي واجهت البنيوية الأدبية وهي تقترب من النصوص بمرجعية لسانية فكان على النقد البنيوي-حينئذ- أن ينتقل من النسق المحايث إلى النسق المفتوح، والذي ينبغي أن يحتوي الدلالة ويقربها من المحايثة التي ينشدها"[3].

---

[1]: ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب، ص215.

[2]: هنريش بليث، البلاغة الأسلوبية، ص55.

[3]: ينظر، أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص70.

فالبنيوية وإنْ كانت تسعى إلى إظهار القيمة الأسلوبية ضمن نظام الخطاب إلاّ أنّها تبتعد عن الجانب الوظيفي للأسلوب؛ فما البلاغة –حينئذ– إلاّ "دراسة للغة منظورة من خلال وظيفتها، والصور أشكال مصمّمة تهدف إلى إحداث التأثير وإثارة الإعجاب، والتلوين وكلّ ذلك بقوة وغرابة، وتستجيب الأجناس لهذا في الوقت نفسه. فشكلها يتعلّق أيضا بالانطباع الذي يريد الكاتب أنْ يحدثه في القارئ والسامع، كما يتعلّق بالأدوات التي يملكها لتحقيق هذا الأمر"[1]. وحين جعلت البنيوية مفهوم وظائف اللغة أساسا لتحليلها راحت تصطدم بهذه القضايا...وهي تقوم بالتحديد على هذا المفهوم الثلاثي للغة: الشكل، والوظيفة والنموذج الافتراضي المتضمن في النسق"[2]. والبنيويون ينظرون إلى «الوظيفة»[*] على أنّها ذلك الدور الذي تقوم به وحدة ما داخل البنية النحوية للعبارة؛ ذلك أنّ كل عنصر من عناصر هذه العبارة يُنظر إليه على أنّه عنصر مشارك في معناه العام"[3].

وتجدر الإشارة إلى أنّ إسهامات الشكلانيين الروس قد أثمرت نتائجها في تحديد الجانب الوظيفي للغة إذ تعتبر هذه الإسهامات" نقلة نوعية في نظرية الأدب، فجعلوا الآثار الأدبية نفسها محور دراستهم ومركز اهتمامهم النقدي وسعوا إلى تأسيس نظرية جمالية؛ كما تطلعوا إلى خلق علم أدبي مستقل ينطلق من الخصائص الجوهرية للأدب والسمات الفنية له"[4].

---

[1]: بيير جيرو، الأسلوبية، ص 97.

[2]: ينظر، بيير جيرو، الأسلوبية، ص97، 98.

[*]: اختلف النظر بخصوص الوظيفة الأساسية للغة بين اتجاهين: اتجاه يحدّدها (اللغة) في الوظيفة التواصلية المباشرة، (L. Prieto) و ل. بريتو Buyossens .E (وإ. بيوسينس *G. MOUNIN*) تحكمه النزعة الوظيفية ويمثله كلّ من جورج مونان (اتجاه يحدّدها في الوظيفة الدلالية، ويمثله رولان بارت، الذي يعتبر السيميولوجيا العلم يعنى بدراسة أنظمة العلامات اللغوية وغير اللغوية؛ وبالتالي فهي تختصّ ما يعود في الظاهرة التواصلية في شكلها اللفظي أساسا. ينظر، محمد عابد الجبري، التواصل نظريات، ص 46.

[3]: أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ص119.

[4]: بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص76، 77.

إنّ فكرة الوظيفة الأسلوبية كانت متجذّرة في تفكير "بالي" حينما تحدث عن الجانب التأثيري والعاطفي للغة،"فالأسلوبية كما يتصورها دراسة لوقائع التعبير اللغوي من زاوية مضمونها الوجداني" أي في معارضتها لمضمونها العقلي وهذا التمييز هو الأساس لما نسميه «الوظيفة المضاعفة للغة»[1]، إلاّ أنّ بعض الباحثين يرون أنّ " الأساليب الوظيفية لا تدخل في دائرة الأنواع النصية، لأنّ التركيز فيها يكون على الجانب الفني، ووجد الشكليون الروس في هذا السياق أنّ علماء الأسلوب في مدرسة "براغ" هم أول من طوّر الأساليب الوظيفية وحدّدها في:

_الوظيفة الاتصالية للغة.

_الاستعمال الهادف والمستحسن اجتماعيا في الميادين المختلفة للفاعلية البشرية[*][2].

ويتضح من خلال هذا التصنيف أنّ الأساليب الوظيفية لا تقتصر على الأدب – الذي يمثل جانبا من هذا النظام– فحسب؛ بل إنّها شبكة تتضمّن نصوصا بخصائص أسلوبية مشتركة تنضوي تحت مفهوم جامع هو "مفهوم الوظيفة". واللسانيات البنيوية تأخذ هذا المفهوم وتعمّقه لخدمة الدراسة الأسلوبية؛ معتمدة في ذلك على أنماط ابستيمولوجية عدّة، "والجدير بالذكر أنّ أكثر هذه الأنماط شهرة هو النمط الذي استعاره جاكبسون في نظرية الإيصال وتبعته في كل ذلك اللسانيات الحديثة"[3].

---

[1]: بيير جيرو، الأسلوبية، ص 98.

[*]: على الرغم من تأكيد هذه المهام يلاحظ أن اللغة الروسية (ELISE RIESEL) المتخصصة بالأدب الألماني قد وضعت حديثا نموذجا لخمسة أساليب وظيفية: أسلوب الاتصال العام، الأسلوب العلمي، الأسلوب الصحفي، أسلوب التواصل اليومي، أسلوب الأدب الجميل. ينظر، فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص161.

[2]: فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص160.

[3]: ينظر، بيير جيرو، الأسلوبية، ص99.

"والوظيفة من منظور الدراسة الأسلوبية تعني حاجة أشكال محدّدة من التعبير اللغوي إلى وسائل أسلوبية تناسب الهدف من استعمالها؛ فتصبح الأساليب الوظيفية بناء على هذا نماذج لغوية متكرّرة وجاهزة، لأنّها تستعمل اللغة في مجال محدّد لخدمة هذا الجانب من الفاعلية البشرية وأداء وظيفة اجتماعية"[1].

وبناء على هذا فإنّ المقترب الوظيفي للأسلوب تطوّر - بشكل ناضج- بموجب المقتربات التي طوّرتها مدرسة "براغ" ومجال الحديث هنا يشدّد على الأسلوبية التي تختزل إجراءاتها في النظر إلى البنى اللسانية في النص الشعري أو الأدبي بشكل عام؛ وبهذا تكون الأسلوبية قد حاولت تقديم طرائق منهجية جديدة في مقاربة النصوص الأدبية"[2].

فاللغة نظام من الإشارات ولكنها أيضا أداة تستخدم لنقل الأفكار بين المتكلمين، "وعملية نقل الأفكار هذه هي ما يسمى عند علماء اللغة: الإيصال... وإذا تأمّلنا هذه العملية نجد أنّها ترتبط بين طرفين: بين اللغة نظاما، والإيصال هدفا للمتكلمين"[3].

والحقيقة أنّ التحليل الوظيفي للغة ليس بنيويا فحسب، فهو متنوع الدلالة متعدد الاتجاهات، بحيث يخترق الحدود المنهجية لجميع الدراسات اللسانية المعاصرة؛ وهذا ما جعله مفهوما انسيابيا مائعا ينطلق منه اللسانيون في مختلف مذاهب علوم اللسان الحديث (البنيوية، التوليدية والتداولية)؛ ولكن بأغراض وتوجهات منهجية وابستيمولوجية مختلفة ومتناقضة أحيانا"[4].

---

[1]: ينظر، فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص 161.

[2]: حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص62.

[3]: ينظر، منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص55.

[4]: بداش حنيفة، الأسلوبية الوظيفية. ص51.

4_ الاتجاه التأليفي:

يتعلّق الأمر أولاً بالتصور الذي يعالج الأسلوب باعتباره «**اختياراً**» وتنظيماً دالاً لعناصر لسانية يرى هذا الاتجاه أنّ "التراكيب النحوية أولى من أنْ تكون مجالا للدرس الأسلوبي، وإنّ ما يقرره "علم النحو" من البدائل المتاحة أمام الأديب، يستطيع من خلالها دارس الأسلوب أنْ يبين مدى اقترابه أو ابتعاده عن النمط المألوف في الاستعمال العام، ثم يدع تقدير درجة قبوله لعلم البلاغة"[1].

وبناءً على هذا الطرح يتبيّن لنا أن اللغة تتوفّر على "ذخيرة من المفردات والبنى النحوية المختلفة؛ حيث يُنظر إلى الأسلوب بوصفه اختيارا"[2] ذلك أنّ الخصائص الأسلوبية -بوجه عام- تمثل "اختيار الأديب لنمط لغوي بعينه من بين أنماط لغوية متعدّدة تتيحها له الاستعمالات اللغوية الصحيحة؛ في حين يرى البعض أنّها تمثّل خروجا عن النمط الشائع أو المألوف، وأنّ الأديب لا يستعمل ذلك الاستعمال الذي يتعارف عليه سائر مستعملي اللغة"[3].

وعلى هذا الأساس فإن الأسلوب الأدبي يستغل كلّ ما أُتيح له من إمكانات نحوية لتحقيق المكون الجمالي؛ الذي يعكس جوهر العمل الأسلوبي الحقيقي. فبالإمكان الإشارة -في هذا السياق- إلى ما ذكره (w. winter) ، "أنّ كلّ نوع من الأسلوب يتميّز بنموذج خاص من الانتقاءات المتواترة التي تنضوي تحت الأجزاء غير الإجبارية في اللغة"[4] وهذا ما يصنع الفارق بين أسلوب كاتب معيّن وأسلوب كاتب آخر. وهذا الانتقاء الفني هو ما يفسح المجال لدراسة الأسلوب وقياسه بمدى جمالية التركيب المُكوِّن له.

1: ينظر، محمد عبد الله جبر ، الأسلوب والنحو ، ص24.

2: حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص53.

3: محمد عبد الله جبر، الأسلوب والنحو، ص6.

4: فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، 124.

وتتبنّى هذه الوجهة نظرية النحو التحويلي التوليدي (Transformation Générative Grammaire) ومستويي اللغة (البنية السطحية) و(البنية العميقة) والتحوّلات السياقية التي تتمخّض عن ارتباطهما. كما تبنّت – أيضاً- النحو بمعناه التركيبي"[1] حيث أظهرت دراسة "تشومسكي" في هذا المجال "أنّ ما يتطلّب في النظرية اللسانية هو شيء أكثر من مجرد كون النحو القائم عليها يولّد كلّ الجمل النحوية في لغة ما. ذلك أنّ "مسألة الاختيار" تقود إلى النظر في التأليف الأسلوبي يستند على العناصر الأكثر تميّزا

هذا مع الإشارة إلى أنّ الأساس المعتمد في هذا التفسير هو الاتجاه الحديث الذي يرى أنّ اللغة تتكوّن من قائمة من الإشارات، وقائمة من القواعد الأساسية الناظمة لتركيب هذه الإشارات، فتتطابق القائمة الأولى مع الكفاءة اللغوية [*] بوصفها إتقانا للنظام اللغوي الحالي ومع الأداء بوصفه الاستعمال الحالي لهذا النظام، أمّا القائمة الثانية؛ قائمة بناء الإشارات والرموز فقد تكون هي المكونات التبادلية (Pragmatishe komponete)"[2] وبالتالي فإنّ اللغة تتجسّد من خلال الكفاءة اللغوية والأداء الكلامي.

فمن الواضح جدّا أنّ للجمل معنىً خاصاً تحدّده القاعدة اللغوية، وإنّ كلّ من يمتلك لغة معيّنة، قد اكتسب في ذاته، وبصورة ما، تنظيم قواعد تحدّد الشكل الصوتي للجملة ومحتواها الدلالي

[1]: ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 43.

[*]: يسمي تشومسكي القدرة على إنتاج الجمل وتفهمها، في عملية تكلّم اللغة بالكفاية اللغوية ويشير مصطلح (Compétence) الكفاية اللغوية إلى قدرة المتكلّم المستمع المثالي على أن يجمع بين الأصوات اللغوية وبين المعاني، في تناسق وثيق مع قواعد لغته. ينظر، ميشال زكريا، الألسنية التوليدية التحويلية وقواعد اللغة العربية (النظرية الألسنية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط. 2، 1406هـ/ 1986م، ص32.

[2]: فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، 159.

الخاص"[1] وبهذا يكون المبدع قد اختار لنفسه ذاتاً إبداعية تميّزه عن غيره من خلال عملية الانتقاء والتنسيق.

إن مفهوم الاختيار في هذا الطرح يشكّل قضية هامة في تشكيل الأسلوب الأدبي وإظهار مزيته، "فعملية الخلق الأسلوبي تستوي في الاختيار أولاً وفي التركيب ثانياً"[2]؛ وليست اللغة سوى "قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبير"[3]؛ ينتقي منها المنشئ ما يناسب أسلوبه ويظهر تفرّده.

وكون الأسلوب – عند بعض الباحثين– اختياراً لايعني أنّ كلّ اختيار يقوم به المنشئ لا بدّ أن يكون أسلوبياً؛ ذلك أنّه «لا يعني حرية خرقاء وإنّما هو انتخاب واعٍ في إطار قد حُدّد بوضوح بقرارت مسبقة»[4] ؛ لذا علينا أن نميّز بين نوعين من الاختيار:

أ– اختيار محكوم بسياق المقام (Contaxt of Situation) وهو نفعي مقامي(Pragmatic selection)[*]

ب– اختيار تتحكّم فيه مقتضيات التعبير الخالصة، وهو انتقاء نحوي (Grammatical selection) (أي قواعد اللغة بمفهومها الشامل: الصوتية والصرفية والدلالية)"[5]. وتتوقّف عملية الإنتاج الأسلوبي على

---

[1]: ميشال زكريا، الألسنية التوليدية التحويلية وقواعد اللغة العربية، ص32.

[2]: نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، 156.

[3]: سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ص37.

[4]: عشتار داوود، الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل، دار مجدلاوي، عمان، الأدرن، ط. 1،1428هـ/2007م، ص 17.

[*]: يستشهد سعد مصلوح للنوع الأول بشاهد من الشواهد الكثيرة الدالة على الخطأ في اختيار التعبير المناسب من الناحية النفعية وهو يؤدي في العامة إلى ردّ فعل عكسي لدى المتلقي. ويحول بين المنشئ وما يريد إحداثه من أثر، ومن أمثلة ذلك ما يروى، يقول عبد الملك بن مروان حين استشد "ذا الرمة" شيئا من شعره:

مَا بَالُ عَينَيكَ مِنهَا المَاءُ يَنسَكِبُ * كَأَنَّهُ مِن كلى مفريّة سَرَب "ابن رشيق":«وكانت بعين عبد الملك ريشة، وهي تدمع أبدا، فتوهّم أنه خاطبه أو عرض به فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟ فمقته ووأمر بإخراجه ». نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص156، 157.

[5]: ينظر، سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص38،.

هذين النوعين من الاختيار للإمكانيات اللغوية المتاحة للمنشئ، و"يكون الاختيار مقامياً حين يكون بين سمات مختلفة تعني دلالات مختلفة، ويكون أسلوبياً إذا كان بين سمات مختلفة تعني دلالة واحدة"[1].

وقد كان هذا التصور أساساً في انبثاق نزعات أسلوبية تمحورت حول المفهوم المحايث للنص. من أهمها:

أ_ أسلوبية الانزياح:

وهي تقوم أساساً على فرض تقابل بين لغة الأدب الرفيعة ولغة المعيار النحوي، فتتجاوز لغة الخطاب العادي التي تعتمد على المباشرة و النفعية إلى لغة الخطاب الأدبي التي تعتمد على المفارقات الأسلوبية، فتحرك الوجدان وتستثير حواس المتلقي. "ممّا يؤلّف نحواً ثانوياً مكوّناً من صور الانزياح أو الانحراف كالرخص الشعرية والتمثيل الدلالي في الاستعارة، أو مكوناً من تقييد إضافي للمعيار كاستخدام التوازي أو التقابل أو غيرها"[2]، وتهدف هذا الدراسة إلى "بيان العلاقات بين وحدات النص المختلفة (النحوية والصرفية والمعجمية)"[3].

وتستمد الخاصية الأسلوبية أهميتها من الغاية الفنية التي تحدثها في نفس المتلقي، كالإثارة، والتشويق، ولفت الانتباه المكونة للأثر الأدبي. ممّا يعمّق قيمة أسلوبية الانزياح الاستكشافية في توضيح الخصائص الأسلوبية.

1: المرجع نفسه، ص 39، 40.

2: فرحات بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص19.

3: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص18.

وعلى الرغم من الالتفاتة المهمة التي نبهّت عليها أسلوبية الانزياح؛ إلاّ أن خصوم هذا التوجّه أخذوا عليها "عدم تحديدها للمعيار والانزياح تحديداً دقيقاً، وإهمالها لمقولتي (الكاتب والقارئ) وعدم أخذها بعين الاعتبار احتمال وجود انزياحات دون أثر أسلوبي"[1].

ب_ الأسلوبية الإحصائية:

تتوسل الأسلوبية في جلّ مباحثها الواقع الإحصائي للنص تمهيدا لبلورة سمات الخطاب الأدبي، ورصد خصائصه الفنية والجمالية؛ وهي تنطلق من إمكانية الوصول إلى الملامح الأسلوبية عن طريق الكمّ، وتجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النص"[2]. ولقد حققت المناهج الإحصائية الرياضية نجاحاً كبيراً في مجال التحليل الأسلوبي نظراً لما تتميّز به من وموضوعية في الطرح، ودقّة في النتائج المتوصل إليها.

وتعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء كوسيلة للدخول عالم النص الأدبي وتحديد خصائصه الجمالية، إذ يهدف التشخيص الأسلوبي الإحصائي إلى تحقيق الوصف الإحصائي للنص لبيان ما يميّزه من خصائص أسلوبية[3] ، وهي "لا تساهم في تحديد القرابة الأدبية وحسب؛ بل تعمل على تخليص الأسلوب من الحدس الخالص لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه"[4]. ومع ذلك يؤخذ على هذا التوجّه أنّه بعيد عن إثبات أدبية النص، وما له من جمالية.

---

[1]: ينظر، هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص58.

[2]: ينظر، المرجع السابق، ص58.

[3]: ينظر: محمد الوافي، حول الأسلوبية الإحصائية، علامات، السعودية، ديسمبر، 2001م، ج42، مج11، ص122.

[4]: ينظر، هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص60.

ج_ الأسلوبية السياقية:

أبرز ممثلي هذا التوجّه "ريفاتير"، وقد أشرنا إليه سابقاً فيما يخص الاتجاه التأثيري للأسلوب على اعتباره من ألمع الدارسين الذين يعتدون بدور القارئ، "والأسلوب هنا يعني وجود خصائص متضمنة في السمات اللغوية التي تتنوع بتنوّع السياق والبيئة، وقد طوّر (تشومسكي) عام 1965، هذا المنهج حين وضع على أعقاب ثنائية اللغة / الكلام التي قال بها "سوسير" وهي ثنائية البنية السطحية/ البنية العميقة لأجزاء النص ممّا يعني أنّ الأسلوب هو اختيار في التحولات النحوية السطحية التي تقوم على تنوّعات أسلوبية، والاختيار هنا يكون انتخاباً واعيا في إطار محدد على صحته"[1].

على أنْ يكون هذا المنهج كفيل بأنْ يربط بين التناول اللغوي والتحليل الأدبي ربطا ميدانيا؛ ولكنه يبقى حبيس السياق الذي يعرض إليه، ويسمى هذا المترع إلى العمل التطبيقي بـــ" أسلوبية التحليل الأصغر"وهي ما يُطلق عليه بـــ"أسلوبية السياق"، أمّا النمط المقابل فيتمثّل في الإقدام دفعة واحدة على الأثر الأدبي المتكامل سعيا في استكناه خصائصه الأسلوبية، وهو ما يطلق عليه "أسلوبية التحليل الأكبر" وتسمى كذلك"أسلوبية الأثر"[2].

ب_ الاتجاهات الأسلوبية التي تقوم على تركيب عناصر النموذج الاتصالي: نجد

1_ أسلوبية السجلات(*):

---

[1]: فرحات بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص20، 21.

[2]: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص60، 61.

(*): جمع "سجل" ويعني تنوع الكلام بحسب الاستعمال الذي يسمح بتقسيم ثلاثي ملائم كما يلي:

1_حقل الخطاب: العلاقة بين النص والموضوع (وقد يبق أن أشرنا إلى هذه العلاقة في حديثنا عن المفهوم المحاكاتي للأسلوب، أي محاكاة الواقع في التأليف الأسلوبي).

2_ نوع الخطاب: العلاقة بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة.

نلمس في هذه التوجه النقطة التي أُهملت كثيراً في الاتجاهات الأربعة للأسلوب التي راحت تصبّ جل اهتماماتها على عنصر واحد من عناصر العملية التواصلية. ذلك أنّ جميع هذه العناصر بتلاحمها وتضافرها تساهم في إظهار جوهر الأسلوب وقيمته وليست بمعزل عن نموذج التواصل. بما في ذلك: المرسل، المتلقي، السنن، والعلاقة مع الواقع، وقناة الإرسال...وغيرها.

"ومن المؤسف أنّ هذه النظرية لم تطور بشكل كافٍ، ولم تعرف امتدادات ملحوظة، شأنها في ذلك شأن نظرية "ريفاتير" باستثناء ما عرفته الأخيرة من تطبيقات في الأسلوبية القائمة على الاختبارات"[1].

وانطلاقاً من فحوى الخطاب نجد "ميزجوس" (M . JOOS) 1962 يميّز بين خمسة أساليب: الأسلوب البارد، الأسلوب القطعي، الأسلوب المشوري، الأسلوب الرشيق، الأسلوب الخاص، (وكان قد قدّم مثالاً لكلّ نوع من هاته الأساليب) وينبثق هذا التصنيف من فكرة التباين الأسلوبي المبني على أساس لغوي حسن.

2_ الأسلوبية السيميائية:

يرى (ريفاتير) أنّ هذا الاتجاه "يتجاوز الأسلوبية إلى السيميائية"[2]. فكثيراً ما ينظر إلى اللغة على أنّها بنية أونظام من العلامات تشكّل بعضها البعض فالبنية تمثل "نسقاً من المعقولية، كما أنّها وضع لنظام رمزي مستقل عن نظام الواقع ونظام الخيال وأعمق منهما في آن، وهو النظام الرمزي"[1].

3_ فحوى الخطاب: العلاقة بين المرسل والمتلقي في بعض مقامات التفاعل الاجتماعي. ينظر، هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص62، 63.

[1]: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص64.

[2]: ينظر، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص78.

وبالنظر إلى التحليل السيميائي والعلامي للنص، يصبح الخطاب وحدة إيديولوجية، يتم التعرّف على خصوصيته من "مجرد (دراسة بلاغية) لنوع من الأنواع الأدبية إلى(دراسة علامية) لأنماط الكتابة"[2]. ويقوم هذا الاتجاه _أساساً_ على القول بالوظيفة التواصلية/ الإبلاغية للدليل/ العلامة التي تجعله يتكوّن جراء ذلك من ثلاثة أجزاء: الدال، المدلول، والوظيفة/ القصد"[3]. ذلك أنّ اللغة تحمل أبعاداً دلالية سميائية ذات وظيفة تواصلية. فيعيد تشغيل نسق الصور البلاغية القديمة استناداً على مبدأين هما: "الانزياح والأثر الانفعالي. انطلاقاً من تركيب صور سيميائية تسمح بمعالجة التنوعات اللغوية [*].

II_الأسلوبية، الاتصـــال والتأثيـــر:

1_ دور الأسلوب في تحقيق التواصل الأدبي:

تنطلق هذه الدراسة من تصوّر مبدئي لعملية التواصل الأدبي؛ وهو تصوّر يرنو إلى الوقوف على أهمية الاتصال والتأثير التي يبديها النص إزاء المتلقي؛ والتي تعدّ من أهم القضايا التي تناولها البلاغيون العرب؛ فهي تمثل جوهر البلاغة العربية ومبتغاها الذي لا تتحقّق من دونه؛ كما أنها تمثل نقطة التقاء بين النص ومتلقيه؛ فالبلاغة على حدّ تعبير "أبو هلال العسكري" (ت395): "كلّ ما

---

[1]: بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص124.

[2]: عدنان بن ذريل، الأسلوبية والنص بين النظرية والتطبيق، ص20.

[3]: ينظر، هيام عبد الكريم عبد المجيد علي، دور السيمياء اللغوية في تأويل النصوص الشعرية_ شعر البردوني نموذجاً_ رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، أيار 2001، ص40.

[*]: هناك صور (سيميو_) تركيبية تفترض حضور نموذج نحوي (انزياح في التركيب/ العلاقة بين الدلائل)، وصور تداولية تفترض حضور نموذج تداولي (العلاقة بين الدليل والمرسل والمتلقي)، وصور (سيميو_) دلالية تفترض حضوراً للواقع. ينظر، هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص66.

تبلّغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه في نفسه كتمكُّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"[1]، وهي أوّل مزية يمكن أن يستند إليها البليغ في إيصال المعنى.

فالوصول إلى أسمى درجات التواصل أن تضع كلامك الموضع الحسن لكي يصل إلى قلب السامع أو القارئ؛ ذلك أن "البيان اسم جامع لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يُفضِي السامع إلى حقيقته، ويهجُم على محصوله...لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنّما هو الفهم والإفهام"[2]، وحتى يكون النص مفهوما لا بدّ وأن يكون قد حمل في طياته عقد الصّلة مع المتلقي بصورة أو بأخرى؛ ولذلك كان مدار القول في البلاغة:

" تناسب المعاني مع حال المستمعين، ومنه جاء تعريف البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال[3] بوصفها عنوانا للعلاقة بين الخطيب والمستمع.

ولذلك نجد أن التفكير في المتلقي يكون أساساً لحظة الإبداع؛ لما لذلك من أثر في تشكيل النص من جهة و شحنه بالمؤثرات الأسلوبية من جهة أخرى. وهو عمل ينبغي الإعداد له مسبقاً في التركيب والعضوي والوظائفي للنص.

1: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، الكتب، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1401هـ/ 1981م، ص19.

2: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص76.

3: ينظر،حنان حمودة، التلقي والتواصل في النقد العربي القديم، مجلة التواصل، جامعة الزرقاء الأهلية، الأدرن، العدد 23، جانفي 2009م، ص54.

ولهذا يشير الجاحظ إلى ضرورة الإعداد الجيّد للكلام؛ إذ "ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاما ولكلّ حالة من ذلك مقاما"(*)[1].

وإنه بالنظر إلى هذا الطرح يتبيّن لنا أن البلاغة تنبني على أساس الإبلاغ؛ وهي خاصية تقوم على حمل الكلام بما يجعله قادرا على الإيصال والتأثير، إلاّ أنّ هذا "الكلام الذي تتناوله البلاغة بالرصد والتحليل إنّما هو الكلام البليغ، ممّا يعني انصراف البلاغة إلى فرع بعينه من الإبلاغ، وهو الإبلاغ الأدبي"[2]، فإذا كانت عملية الإخبار علّة الحدث اللساني أساسا فإن غائية الحدث الفني تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة. وتأتي الأسلوبية في هذا المقام لتتحدّد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"[3].

وبهذا تغدو الأسلوبية مزدوجة الوظيفة والغاية؛ إذ أنها تمثل "علما لسانيا لتأثيرات الإرسالية ولمردودية فعل التواصل من ناحية، ولوظيفة الإكراه التي تمارسها على انتباهنا من ناحية أخرى"[4]، وذلك نظرا لما يتميّز به هذا العلم من اهتمامه الخاص بالجانب الأدبي للأسلوب.

(*): يمثل هذا التوضيح ارتباطا مباشرا بالخطاب الإقناعي، وهو الخطاب المقامي بالمفهوم الضيّق والمحدد؛ ذلك أن المقام يضيق حتى يقتصر على مراعاة حال المخاطَب في معلومة محدّدة سلفا للخطيب، ويتّسع حتى يسع المجال أو الإطار الحضاري المشترك بين الناس عامة أو داخل نسق حضاري ذي طابع مميّز. فنسمي الأول مقاما خاصا أو خطابياً، ونسمي الثاني مقاما عاما أو مشتركا. ينظر، محمد العمري، دراسات بلاغية "المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي"، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، العدد5،خريف_شتاء 1991، ص7.

[1]: الجاحظ، البيان والتبيين،ج. 1، ص139.

[2]: جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب، القاهرة 2000، ص 16.

[3]: ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 36، 35.

[4]: ينظر، ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص68.

وعلى الرغم من حداثة التجربة الوجودية لعلم التواصل، فإنه، "ومنذ الخطوة الأولى مع "شانون Shannon" (1948) ، قد حاز اهتمام العقول المنظّرة التي شغلت بتأثيث واقعه العلمي والأكاديمي، فلم يكن من السهل وضع حدّ لهذا العلم الذي يهيمن على مختلف مناحي الحياة، إذ أنه ينطوي على وضوح المشاع، وغموض اللامحمدود، فهو واضح بما فيه من الكفاية في حالة استخدامه الاصطلاحي؛ ولكنّه غامض عندما يبحث عن حدود استعماله"[1]؛ وهي الإشكالية التي تعاني منها الدراسة؛ إذ لا يمكن ضبط درجة التواصل الفنّي في نص ما.

إنّ هذه الإشكالية تجعل من عملية التواصل نفسها عملية شائكة بين ثلاث عناصر مهمة في بناء المعنى الكلّي والمتكامل للعمل الأدبي: المبدع، النص والمتلقي، ما يبعث التساؤل عن نوعية العلاقة التي تربط بين هذه العناصر. ولهذا يمكننا القول أن "الفعل التواصلي بين المبدع والمتلقي- عبر النص- لا يتحدّد من خلال سلطة الأول على الثاني؛ بل إن مقصدية (Intentionnalité) المبدع في التأثير على الجمهور المتلقي وإقناعه تكون مشروطة بمدى تكيّف استعدادات هذا الأخير مع النص المعروف"[2].

وينبغي الإشارة إلى أن هناك فرق بين التواصل العادي والتواصل الفني[*]، "فالرسائل العادية تتميّز بتفاعل لا يتجاوز الإخبار ضمن سياق واقعي وفعلي؛ أمّا الرسالة الفنية فإنها تتضمّن تفاعلا كامنا بداخلها وهو تفاعل تخيلي"[1].

---

[1]:محمد عابد الجابري، التواصل نظريات وتطبيقات، ص62، 63.

[2]: المرجع نفسه، ص207.

[*]: استطاع" يوري لوتمان" أن يتبيّن نظاما آخر للتواصل الفني انتقد في ضوئه نموذج جاكبسون، وأسس بفضله مفهوما جديداً للقناة التي تمرّ عبرها الرسائل الفنية. فهو نظام يقوم وفق تفاعل تخيلي بحسب الشكل التالي: أنا < ---- أنا <----

ولعلّ أهم ما يشغلنا بشأن هذا التفاعل الكامن في الرسالة الفنية هو عملية استحضار المتلقي من طرف الباث لحظة إنجازه الفني؛ فالكلام يعلو بأسلوبه الرفيع وبأثره في المتلقي ولذلك يقول ابن الأثير في (التفسير بعد الإبهام) أن "هذا النوع لا يُعمد إلى استعماله إلاّ لضرب من المبالغة، فإذا جيء به في كلام فإنّما يفعل ذلك لتفخيم أمر المبهم وإعظامه، لأنه هو الذي يطرق السمع أولا. فيذهب بالسامع كلّ مذهب؛ ذلك أن الإبهام يوقع السامع في حيرة وتفكّر واستعظام لما قرع سمعه، وتشوّفٍ إلى معرفته، والإطلاع على كنهه"[2]، وهي الرؤية التي تصبو إليها وظيفة الأدب، على أنّه خطاب جمالي نفعي، يُعنى باستحضار المتلقي إطرابا ومؤانسة من ناحية، وإعمالا لفكره من ناحية أخرى.

ولهذا فإنّ القيمة الجمالية والفنية للخطاب تكمن في تجاوز الوضوح إلى الغموض والإبهام؛ ممّا يستدعي إعمال حواس المتلقي في الولوج إلى عالم النص، والفائدة -حينئذ- "تكون إذا وقع الكلام في السمع موقعا حسناً لما يرد عليها من حسن الصورة وكمال الدلالة، ولأجل تحقيق ذلك سعى الأدب إلى استدراج المتلقي والتوصّل إلى حصول الغرض من المخاطَب والملاطفة له في بلوغ المعنى المقصود من حيث لا يشعر به، وفي ذلك من الغرائب والدقائق ما يوثق السامع ويُطربه، لأنه مبني

وذلك لأنّه يتضمّن عمليات من الفعل وردّ الفعل التي تدخل في صلب العمل الفني، والتي لا بدّ فيها من أن يحضر المتلقي في عملية التواصل المبدئي الذي يقيمه الباث مع نفسه. ينظر، إدريس بلمليح القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م، ص52، 53.

[1]: المرجع السابق،ص53.

[2]: ينظر، ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدّمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج. 2، دار النهضة للطبع والنشر، مصر، ط2، ص196.

على صناعة التأليف عليه ومنشأها منه"[1] فإذا لم يتصرّف الكاتب في استدراج الخصم إلى إلقاء يده، فليس بكاتب أو بمثله"[2].

وقد أشار ابن قتيبة إلى خاصية مهمّة في القصيدة العربية مراعيا الحالة النفسية للمتلقي، وهذه الخاصية تنسجم ومبدأ الاستدراج(*)، "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار (...) ثمّ وصل ذلك بالنسيب فشكا شدّة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه"[3]، ولعلّ من أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدّها استفزازا لمن يسمعها،" الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يُساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسّط العبارة عنه، والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ من معناه في التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه. فموقع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما"[4].

إنّ هذه السمات الأسلوبية التي يتميّز بها الشعر تستقطب اهتمام المتلقي أثناء تلقيه للنص؛ إذ تجعله في حالة تفاعل دائم جراء ما ترسمه في ذهنه من صور وأخيلة تساهم بصورة أساسية في عملية الإبداع والتوصيل؛ " فالقارئ عندما يباشر الكلام الشعري يستوي في جوّ حسّي خاص، وهو الباب الذي يُتيح له التغلغل في أعماق الكلام، والذي كثيرا ما يهديه إلى مغلقاته ويبرر جوازاته... فليس

---

[1]: ينظر، حنان حمودة، التلقي والتواصل في النقد العربي القديم، ص55، 56.

[2]: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص251.

(*): وهو مخادعات الأقوال التي تقوم مقام مخادعات الأفعال، والكلام فيه وإن تضمّن بلاغة، فليس الغرض ذكر بلاغته فقط؛ وإنّما الغرض ذكر ما تضمّنه من النُكت الدقيقة في استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم. ينظر، ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج.2، ص250.

[3]: ابن قتيبة الدينوري أبو محمد بن مسلم، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ص20.

[4]: ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص23.

الشعر في الحقيقة إلاّ كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثّر بها القلوب"[1]، جراء ما يتّسم به من وسائل لغوية فنية، تشكّل أدبيته.

وينبغي الإشارة إلى أن "ثمّة دارسون ربطوا بين البلاغة العربية وبعض الاتجاهات النقدية واللسانية الاجتماعية المعاصرة [*] التي تتعامل مع اللغة بوصفها أداة اتصال ممّا يؤكّد أهمية محور المتقبّل في تحديد نجاعة الكلام البليغ وعملية التواصل الأدبي"[2].

ولهذا فقد اهتمت الخطابة منذ القرن الأول بعناصر التأثير والإقناع؛ التي تعدّ مدخلا مهما من مداخل البلاغة؛ إذ يمكن أن تُعرف على حدّ تعبير "شوبنهور" "Schopenhauer" بأنها « ملَكة جعل الآخرين يشاركوننا آرائنا وطريقة تفكيرنا في شيء ما، وكذلك إيصال عواطفنا الخاصة إليهم. وجماع القول أن نجعلهم يتعاطفون معنا ويجب أن نصل إلى هذه النتيجة بغرس أفكارنا في أذهانهم بواسطة الكلمات؛ وذلك بقوة تجعل أفكارهم الخاصة تتصرّف عن اتجاهها الأولي لتتّبع أفكارنا التي ستقودها

---

[1]: ينظر، محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلد20، منشورات الجامعة التونسية، تونس 1981 ص17، ص19.

[*]: من هؤلاء "شكري المبخوت" وكذا "محمد العمري" اللذان ربطا بين «البلاغة العربية ونظرية التواصل الأدبي» من خلال اهتمام النقاد والبلاغيين العرب بـــ(المتقبِل) مع الاستشهاد ببعض تعريفات البلاغة. بالإضافة إلى "صلاح الدين شريف" الذي ذكر مجموعة من «المدارس النحوية التي تلتقي مع الاتجاه البراغماتي» النابع من محاضرات"ستيفن"؛ أمّا "صلاح فضل" فقد ربط بين «التداولية وفكرة مقتضى الحال في البلاغة القديمة» في حين رأى سعد مصلوح أنّ في فكرة «مقتضى الحال عند السكاكي» تعدّ مشروعا طيّبا لصياغة طراز جديد في ضوء نظرية الإبلاغ الأدبي، واللسانيات النفسانية والاجتماعية. ينظر، جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، ص 15، 16. وهي جهود قام بها هؤلاء للفت النظر إلى ما يمكن استنباطه من الموروث العربي البلاغي والنقدي بما في ذلك من أبحاث يمكن الاستفادة منها في نظرية الاتصال الأدبي؛ التي باتت اليوم من أخطر القضايا في الدراسات النقدية الحديثة.

[2]: ينظر، جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، ص 16.

إلى مسارها»[1]، وهذا يوحي إلى ما تحمله الكلمة من سلطة في الخطاب التواصلي. وهو أمر تقتضيه عملية الاتصال والتأثير بوجه عام.

وهذه القدرة على التأثير هي ما يضمن نجاح العملية التواصلية بصورة كاملة بحيث تجعل المتلقي يخضع لسلطان النص ويشارك في عملية الإنتاج ككلّ؛ "فالنموذج الاتصالي يشتغل بدور المتكلم والمستمع معا في الفعالية الخطابية؛ فيركّز على فعالية التفاعل الخطابي مبرزا أهمية التزاوج القصدي والوظيفي والسياقي ودور الممارسة الحيّة التي تنبني على الأخذ بالمعاني المجازية والقيم الأخلاقية"[2].

وفي خضم هذه التحليلات فإن التواصل الأدبي مبني أساسا على الوظيفة التي تؤديها اللغة ضمن سياق النص (الأدبي على وجه الخصوص) بما في ذلك "التأثير" الذي تمارسه اللغة على المتلقي؛ حيث يُنظر إلى "الوسائل اللغوية على أنها تولّد انطباعا خاصا في المتلقي: وهو الأثر، وبذلك تقتضي الدراسة رصد كلّ المقاطع التي تحمل أثرا، وتفكيك الوسائل الأسلوبية التي تتكوّن منها بغية التوصل إلى بناء أسلوبية يكون هدفها توضيح كيفية توليد هذا الأثر أو ذاك، أي الربط بين هذا التنظيم الأسلوبي بتلك الغاية النفسية"[(*)(3)]؛ ويعرف هذا النوع من الدراسة بالأسلوبية التأثيرية " *Stylistique Affective*" التي ظهرت على يدّ "ستانلي فيش Stanlcv Fish" (1971)، وهي تولي اهتماما خاصا للقيمة التأثيرية للأسلوب وانعكاساتها على الحالة النفسية للمتلقي.

---

[1]: ينظر، محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول أفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، ط2، 2002، ص19.

[2]: عبد الرحمن طه، التواصل والحجاج، سلسلة الدروس الافتتاحية، الدرس العاشر، الرباط، المغرب، د.ط، د.ت، ص23.

[(*)]: يتمثّل الاندفاع الأقصى لهذه النزعة في كتاب (هنري مورييه) "علم نفس الأساليب"، وهو أشدّ الأعمال تمثيلا لهذا التيار، ينظر، جورج مولينيه، الأسلوبية، ص61.

[3]: ينظر، جورج مولينيه، الأسلوبية، ص 60، 61.

وقد تمثّلت هذه الأسلوبية بتأكيدها على أن اللغة "تحمل بين ثناياها شحنا عاطفيا يمارس تأثيره على القارئ، وإن ردود فعله على هذا الشحن العاطفي يمثل شكل التفاعل الذي يقوم بينه وبين النص"[1]؛ وهو الأساس الذي تقوم عليه قراءة كلّ عمل أدبي .

مما جعل النظرية الظاهراتية[*] للفن تولي ــعلى نحو لافت للنظرــ اهتماما لحقيقة أن دراسة العمل الأدبي ينبغي أن تُعنى ليس فقط بالنص الأدبي الفعلي، وإنما أيضا ،وبدرجة مساوية، بالأفعال المتضمنة في الاستجابة لذلك النص"[2].

ومن خلال هذا الطرح يتبيّن لنا ضرورة إقحام المتلقي في عملية تأويل النص الأدبي؛ ذلك أن المعنى الحقيقي للنص لا يتوقّف على ما يحمله من رموز وإشارات؛ بل إنّه نابع من العمل الذي يقوم به المتلقي في فكّ شفرات اللغة؛ أي أنّ المعنى ليس موجودا في النص لذاته أثناء عملية الإنتاج فحسب؛ بل في البعد الثاني وهو عنصر التلقي الذي يكشف عن القيمة الجمالية للنص، ولهذا نلحظ أن" للعمل الأدبي قطبين: "القطب الفني artistic وهو نص المؤلف والقطب الجمالي aesthetic وهو التحقّق الذي

---

[1]: موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 1429هـ/ 2008م، ص179.

[*]: نشأت الظاهراتية في كتابات " ادموند هوسيرل" الفيلسوف الألماني الذي تتخذ فلسفته نقطة انطلاقها من صورة العالم وفي وعي الإنسان، ومن ثمّ فهي تنفي إمكانية النظر إلى العلم باعتباره كيانا مستقلا عن الوعي البشري، وتسعى للوصول إلى الواقع المجسّد من خلال خبرتنا به. ينظر، عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص16.

[2]: ينظر، سوزان روبين، إنجي كروسمان، القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم، علي حكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، رياض الصلح، بيروت، لبنان، ط1، مارس 2007م، ص129.

ينجزه المتلقي"[1] فالظاهرة الأدبية تنفلت في لحظة ما من النص؛ لتكتسي صبغة تأويلية من قِبل القارئ.

والاهتمام بالمتلقي وإن لم يخصص له حيّز في الدراسات القديمة، على ما يبدو، "لم يكن بعيدا عن فكر الدارسين وهم يحللون الرسالة ولا عن ذهن المخاطِب وهو يُلقي خطابه؛ بل لعلّه هو المحدّد الوحيد لشكل تلك الصياغة النهائية. أمّا الدراسات الحديثة وخاصة الأسلوبية منها فإنّها تضع المخاطَب في أوليات اهتماماتها باعتباره ثالث الأثافي التي ترتكز عليها عملية التواصل، وهذا ما اتجه إليه رواد التنظير للأسلوبي"[2]، وهي خطوة جليلة قامت بها الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة؛ التفاتاً إلى القارئ، على أنّه المنطلق الأساسي لمختلف الظواهر الأسلوبية.

وبعيدا عن الاعتقاد السائد والمتمثل في أن "جميع الملامح ذات الطبيعة الصرفية أو النحوية أو الدلالية يمكن أن تميّز الكيان الأدبي لنص ما. اتجهت الأسلوبية إلى الاهتمام بدور القارئ؛ إذ لم يعد الأسلوب مجرد تحديد الظواهر الأسلوبية وتعيينها؛ بل بما يمارسه الأسلوب عليه من سلطة وتأثير، إذ لا يشكّل الأسلوب حضوره الفاعل إلاّ من خلال القارئ الذي يمثل ركنا أساسيا في الدراسات الأسلوبية"[3] ومع هذا المنهج النقدي أصبح الخطاب يمثل نقطة التقاء اجتمع فيها ما يسمح لها القيام بمهمتها بين المخاطِب والمخاطَب على الوجه الأكمل؛فلم "يعد النص مجرد واحة يُلقي القارئ بجسده

1: ينظر، المرجع السابق، ص129.

2: محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط1، 1425هـ/ 1994م، ص167.

3: موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص177.

المنهك على عشبها طلبا للراحة والاسترخاء؛ بل أصبح همّا يلازمه ويلاحقه، فلا يستطيع الظفر بثماره إلاّ بعد لأي، و لم يعد القارئ مجرد مستهلك؛ بل أصبح منتجا له ومشاركا فيه بصورة أو بأخرى"[1]

وهذا ما استدعى المؤسسين "لنظرية التلقي" وضع القارئ في مكانه المناسب بعيدا عن الصراع القائم بين المذهب الماركسي في النقد ومذهب الشكلية الروسية[*]، فتتجاوزه إلى خلق رؤية جديدة.

ويبقى النص في حاجة دائمة إلى قارئ يثبت وجوده الفني وقيمته الإبداعية، فيتجاوز حيّزه الدلالي إلى ما يحيط به من دلالات أعمق، يوجدها المتلقي ليكتمل العمل الأدبي في صورته النهائية.

فالعلاقة الأساسية التي تربط بين النص والمتلقي هي علاقة "تأثير" حيث يبدو الخطاب ــحينئذــ مشحونا بما يجعله قابلا للاستيعاب؛ إذ" يتّجه رواد التنظير والتحليل إلى اعتبار الأسلوب ضغطا مسلطا على المتقبل لما يحتويه من طاقة ضاغطة تنحل إلى جملة من العناصر المركبة، وأبرزها فكرة التأثير. وهي فكرة لا تخلو من ضبابية لأنها تشّع على حقول دلالية متداخلة الحدود"[2]، ولهذا يمكننا القول إن فكرة تأثير اللغة لا تتضّح إذا اقتصرنا في الشرح على مجرد مطلب تعليمي يسير يحوجنا إلى الاستبدال، فالواقع أن تأثير اللغة يتجاهل في ظلّ مبدأ الإشباع العاطفي الذي اتخذه الوضعيون

---

[1]: فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت، ص09، 10.

[*]: التعارض بين الاتجاهين قائم على أنّ القارئ الماركسي يتعامل مع النص الأدبي من خلال التفسير المادي للتاريخ فهو في "ياوس" قارئ يستقبل النص تحت وطأة الجبرية المذهبية لتقاليد ماركس، وبالتالي فهو معزول تماما عن جمالية النص، وأمّا القارئ في مذهب الشكلية الروسية فهو يستقبل النص معزولا عن مواقفه التاريخية وغايته أن يقف على البناء الشكلي، وهذا ما يسلب القارئ حريته في عملية التلقي والتأويل، ويجعله بمعزل عن بناء المعنى. ينظر، محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1417هـ/ 1996م، ص27.

[2]: ينظر، عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص 81.

متكأ للهجوم على الشعر. إننا ننكر تأثير اللغة ،بعبارة أخرى، إذا أصررنا في أعماقنا على التعامل مع موقف سطحي"[1]

وقبل التعريض لهذه المهمّة التي يؤديها الخطاب ينبغي الإشارة إلى أنّ "فكرة التأثير تركّز على معادلة ذات طرفين متعاكسين هما «المفاجأة والتشبّع» ذلك أن الحدث اللساني رباط الوصل بين الباث والمتقبّل، وهذا الرباط الذي يوصل بينهما ينبغي أن يضيف له المرسل بصماته التأثيرية فيما يتلقاه وتعتمد هذه البصمات بدورها على المعادلة السابقة (المفاجأة والتشبّع)"[2].

إن الفارق الذي تصنعه هذه المعادلة الضدّية هو ما يبرز القيمة التأثيرية للحدث الفني، ولهذا "يُرجع "ميكائيل ريفاتير" ماهية الظاهرة الأسلوبية إلى قيمتها، وقيمة كلّ تناسب طردي بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبّل أعمق"[3]. فمهمة المسنِن ــحينئذــ خلق سمات أسلوبية غير متوقعة من لدن القراء، "لأن عدم التوقّع يقوّي الانتباه عند القارئ وعندما يُفاجأ بإدراك هذه السمات يكون المسنِن عندئذ قد حقّق هدفه بإيصال المقصدية والتأثير الأسلوبي في آن واحد"[4].

---

[1]: مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص29.

[2]: الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان ياكبسون، الدار العربية للعلوم، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 1428هـ/ 2007م، ص139.

[3]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص6.

2_ الأسلوبية التواصلية:

اقترنت التوصيلية باسم العالم الألسني (ياكبسون)، الذي قام بنقل نظرية الاتصال إلى علوم اللغة، ويكمن مفهوم التواصلية بأنّه "التعبير عن الفكرة بالكلمة المنطوقة أو المكتوبة اعتمادا على وجود نشاط لغوي مرسَل من المتكلّم، ونشاط مماثل من المتلقي من خلال الإحساس الذي يُفترض وجوده لدى المتكلّم"[1].

ولهذا يمكن القول أنّ الأسلوبية التواصلية تتوقّف على التفاعل الحاصل بين المرسل والمتلقي بواسطة نظام اللغة (الأسلوب).

ولكي ينفهم الإطار اللساني الذي اعتمدت عليه الدراسة الأسلوبية، لا بأس من عرض عناصر التواصل الكلامي كما قدمها "جاكبسون"[*] والتي أصبحت فيما بعد أساس معظم النظريات اللسانية والسيميائية والأسلوبية:

[1]: ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص126، 127.

[*]: إن مشروع جاكبسون يبدأ بتحديد الوظائف اللسانية؛ إذ يستبعد نموذج بوهلر ذو الوظائف اللسانية الثلاث (الانفعالية الإشارية. الطلبية) ويصوغ نموذجا جديدا يتضمّن ست وظائف لسانية طبقا للعناصر الكلامية التي تشتمل عليها عملية الاتصال. ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص69.

سياق Contexte

مرسِل Destinateur — — — — رسالة Message — — — — مرسَل إليهDestinataire

اتصال Contact

سنن Code[1]

يبني المرسل (المؤلف) رسالته (النص، الإنتاج) وفق نظام من الرموز (الإشارات، المخزون اللغوي) والتي تكون مشتركة بينه وبين المرسل إليه (المتلقي)، ولا تفهم الرسالة إلاّ استنادا إلى السياق (المرجع) ولنجاح العملية التواصلية يستلزم عنصر آخر وهو "قناة الاتصال".

وبناء على هذا المسار اللساني للعملية التواصلية يتولّد عن كلّ عنصر منها وظيفة(***Fonction***) تختلف نوعيا عن الأخرى؛ كما يستخلص ذلك في البيان التالي:

مرجعية Référentielle

انفعالية Emotive — — — — — — شعرية poétique — — — — إفهامية Conative

انتباهية Phatique

ميتاليسانية métalinguistique [2]

[1]: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1988، ص27.

[2]: ينظر، المرجع السابق، ص33.

فالوظيفة الانفعالية أو التعبيرية *(Expressive)* تتمحور حول المرسل؛ فتعبّر عن عواطفه ومواقفه إزاء الموضوع؛ في حين تتركّز الوظيفة الإفهامية على المرسل إليه وتتجلى "في الأدوات المستعملة في الخطاب كالنداء وصيغة الأمر. وتحيل الوظيفة المرجعية على أشياء وموجودات تقوم اللغة بوظيفة الرمز إليها؛ وهي متمركزة حول السياق.

أمّا الوظيفة الانتباهية فتعمل على إبقاء التواصل بين طرفي الجهاز أثناء التخاطب، ومراقبة عملية الإبلاغ والتأكّد من نجاحها (*) ومدار الوظيفة الميتاليسانية أو وظيفة ما وراء اللغة أنْ يتأكّد أحد طرفي التخاطب أنّه يستعمل والطرف الآخر نفس النمط اللغوي لضمان التفاهم المتواصل أمّا الوظيفة المرجعية فتركّز اهتمامها الرسالة لذاتها"[1].

إنّ البحث في الوظيفة التي تؤديها اللغة ينتج عن التحليل اللغوي للعناصر الدلالية والجمالية لها؛ والإشكال المطروح هنا: "ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية: يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلّط مع ذلك على المتقبّل تأثيرا ضاغطا به ينفعل للرسالة المبّلغة انفعالا ما؟"[2] ذلك أنّ الأسلوبية – أثناء دراستها للنص الأدبي- تسعى إلى البحث عمّا يميّز الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب، ولعلّ أهم الوظائف اللغوية المؤدية لهذا الغرض هي

(*): أشار الجاحظ إلى هذه الوظيفة واعتبرها في بعض جوانبها من "العي والفساد" وذلك عندما سُئل "العتابي": ما البلاغة؟ "قال كلّ من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حبسة ولا استعانة فهو بليغ." قال: قد عرفت الإعادة والحبسة، فما الاستعانة؟ قال: أما تراه إذا تحدّث قال عند مقاطع كلامه: يا هناه، ويا هذا وياهيه، واسمع مني واستمع إليّ، وافهم عنّي، أو لست تفهم، أو لست تعقل. فهذا كلّه وما أشبه عيّ وفساد. ينظر، الجاحظ، البيان والتبيين، ج. 1، ص113. والاستعانة هنا أن بمعناها اللغوي أي ما يستعين به المتحدّث أو الخطيب حينما يتوقّف وهي أقرب إلى الجملة الاعتراضية أو علامة التنبيه. ينظر، أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها ج.1، (أ_ب)، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1403هـ/ 1983م، ص174.

[1]: ينظر، عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص 158، 159، 160.

[2]: المرجع السابق، ص36.

الوظيفة الشعرية التي تُعنى بالرسالة لذاتها ؛ "بيد أنّ ثمّة معيارا لسانيا تجريبيا للوظيفة الشعرية، ويتمثّل هذا المعيار بالنظر إلى معيارين أساسيين للممارسة اللسانية، وهما محوري الاختيار *Syntagme* والتأليف "*Paradigme*"[1] فتقوم الوظيفة الشعرية – حينئذ– بعملية إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف.

[1]: ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص70.

3_ خصائص الخطاب التواصلي:

1_ فكرة التأثير:

إنّ التأثير السكوني الذي يثيره الأسلوب من خلال أشكال التناسب والتقابل يخلق في نفس المتلقي نوعاً من الارتياح والانبساط؛ أي أن الأسلوب يقوم بإحداث الانسجام النفسي لدى المتلقي، كما قد يحدث لديه هزّة قرائية.

وتقوم فكرة التأثير على تبيين معادلة ذات طرفين متعاكسين هما "المفاجأة والتشبع" لأن الخطاب الأدبي رباط الوصل بين الباث والمتلقي، يقوم على الوظيفة التأثيرية فيمن يتلقاه:

أ_ **المفاجأة:** يتجلّى عنصر المفاجأة بشكل واضح في الدراسات النقدية الحديثة ولاسيما الأسلوبية منها، فهي تُعنى بذلك الأثر الذي يخلّفه النص في وعي القارئ، "وهي عند "ياكبسون" تولّد غير المنتظر من المنتظر، أي إخراج المفاجئ من الأمور المعقولة العادية التي لا تلفت نظر القارئ أو السامع إلاّ بدخولها ضمن هذا النسق الأسلوبي المفاجئ، ولا تتشكّل المفاجأة إلاّ إذا توفرت العناصر المتضادة؛ فتتناغم وتتكامل مع بعضها أي «مبدأ تكامل الأضداد»"[1]، وهو أساس تشكّيل الخاصية الأسلوبية.

وعلى هذا الأساس فإن "ارتباط الأسلوب بعنصر المفاجأة يصدم متقبّل الرسالة ويحدث تشويشا له؛ فكلّما كانت السمة الأسلوبية مُفاجئة كانت أكثر تأثيرا لما تحدثه من خلخلة وهزّة في إدراك القارئ ووعيه"[2]. فالدهشة التي يبديها القارئ اتجاه النص تولد الرغبة في التلقي واستقبال كلّ ما يثير تفاعله،"وأمام هذه الأحداث الفجائية يحسّ القارئ بدهشة تتحوّل إلى محفزات ورغبات

[1]: ينظر، الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، ص 39.

[2]: موسى سامح عبابنة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص17، 18.

جديدة تدفعه إلى استكشاف سرّ هذه الدهشة وبالتالي إل تقليص فارق المسافة بينه وبين النص"[1] "فالمفاجأة انطلاقا ممّا سبق هي نبضات عالية في عمق الخطاب من حيث هو ساكن"[2]؛ إذ تحدث صدمة قرائية في نفس المتلقي، لما تتضمنه من عناصر لغوية غير متوقعة من مثل: التضاد، التناص الحذف وإيحائية اللغة وغيرها. وهي كلها دلالات تحيل إلى المعنى الخفي للنص.

ب_ التشبّع: "وهو عند "ريفاتير" عملية تكرارية تتناسب بشكل عكسي مع روعة وجمال الخطاب، بحيث كلما كثرت العمليات التكرارية تنازلت حدّة التأثير على المستقبل لهذه الرسالة. ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها. فكلما تكررت نفس الخاصية في نصّ ضعفت مقوّماتها الأسلوبية، معنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا"[3].

ويمكن الإشارة إلى أن فكرة التشبّع قد عبّر عنها "ابن رشيق" في حديثه عن مبدأ الاعتدال؛ الذي ينبغي على الشعر أن يتبعه في توسّطه بين التقصير والمبالغة. إذ تطرّق "ابن رشيق" إلى ما يلحق الخطاب من محسنات وما يدخله من حكم وأمثال في قوله: " وهذه الأشياء في الشعر إنما هي نبذ مستحسن، ونكت تستظرف مع القلّة في الندرة"[4]، والفرق بين طرفي معادلة التأثير هو أن "المفاجأة تهتز لها النفس بفضل شحنتها التأثيرية لكونها غير منتظرة بينما الشحنات المتكررة بشكل متواتر

1: محمد عابد الجابري، التواصل نظريات وتطبيقات، ص210.
2: الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، ص40.
3: ينظر، المرجع نفسه، ص40.
4: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص275.

تُحدث تشبّعا في نفس المتقبّل فتضعف استجابته لارتداداتها"[1]، وهذا ما يصنع الفارق بين الخواص الأسلوبية المشحونة بالطاقة التأثيرية، وبين تلك التي لا تكون متوقعة من قِبل متلقيها.

وبناء على هذه المعطيات الأسلوبية القائمة على هذين التناقضين تتبيّن لنا حدّة التأثير وفعاليتها في الخطاب الأدبي؛ الذي ينبغي أن يُشحن "باستعمالات غير عادية للغة زراعا للشكوك والحذر واليقظة والترقّب في نفسية المتلقي حيال هاتيك الاستعمالات"[2]، وعلى هذا الأساس يقوم المبدع بنسج خطابه لحظة إنجازه الفني على محور الاختيار، وإخراجه من بنيته اللغوية التي تتمثّل عبرها أحاسيسه وانفعالاته وأفكاره الموجهة إلى القارئ.

ولكن فكرة التأثير _ذاتها_ تشمل جملة من المفاهيم التي تجعل المتلقي يندمج مع النص ويشارك في بنائه الفني، وتتجلّى هذه المفاهيم في الوظائف الثلاث التي يؤديها الخطاب: الإقناع، الإمتاع والإثارة وهي أساساً الوظائف الثلاث التي ذكرها "عبد السلام المسّدي"؛ فهي (فكرة التأثير) تستوعب مفهوم الإقناع باعتباره شحنة منطقية يحاول بها المخاطِب حمل مخاطَبه على التسليم الوضعي بمدلول رسالته، ثمّ إنها تشمل معنى الإمتاع باعتباره "سعيا حثيثا نحو جعل الكلام قناة تعبره المواصفات التعاطفية. فينطفئ عندئذ الجدول المنطقي، وتحلّ محله نفثات الارتياح الوجداني وتستقطب أخيرا فكرة الإثارة وبموجبها يكون الخطاب عامل استفزاز يحرّك فيه المتقبل نوازع وردود فعل ما كان لها أن تُستنفَر بمجرد مضمون الرسالة الدلالية ولولا اصطباغ الخطاب بألوان ريشة الأسلوب"[3].

---

[1]: ينظر، الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، ص41.

[2]: نواري سعودي أبو زيد، الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، ص17.

[3]: عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص81، 82.

وتقوم هذه الوظائف التي يتسّلح بها الخطاب على مبدأ السلطة التي يبديها النص اتجاه المتلقي" فأن يصبح النص مقروءا. فهذا يعني أنه يمتلك سلطة تجعله موضوع قراءة تسير في فضاء النص من أجل إنتاج موضوع جديد وفق رؤية القارئ"[1].

ولتحديد المسافة الفاصلة بين ما هو مفاجئ وما هو متواتر ينبغي التمييز بين ما يشتمل عليه كلّ عنصر:

أولاً_ الإقناع:

من أساليب التأثير على المتقبّل توظيف الحجج المنطقية؛ بحيث يحمّل الباث خطابه اللفظي "شحنة منطقية يحاول بها المخاطَب حمل مخاطبه على التسليم الوضعي بمدلول رسالته، وتزداد هيمنة التأثير الإقناعي بصفة واضحة في الخطاب الحجاجي(*) الذي يعتمد على موضوع النص لا على النص حيث يستعمل وسائل الإقناع التي لا تكتسي صبغة الإكراه ولا تدرج على منهج القمع؛ وإنما تتبّع في تحصيل غرضها سبلا استدلالية تجرّ الغير جرّا إلى الإقناع"[2]، وإن كان هذا الأخير ليس الهدف الأسمى للأسلوبية؛ ذلك أنها تتجاوز ما هو عقلاني بحاجة إلى حجج منطقية، إلى ما هو وجداني ذو شحن عاطفي، ولهذا نجد أن خاصية الإقناع تشتمل "على أدلة وبراهين تثبت صحة الفكرة التي يدعو إليها

---

[1]: مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، 22 نهج الإخوة مسلم الجزائري، ط1، جويلية 2000م، ص7.

(*): الحجاج هو في صلب التصوّر القديم للخطابة، ووصف الخطاب الحجاجي من داخل الخطاب بواسطة مختلف أشكال البنيوية ومن خارج الخطاب بواسطة الأثر الذي يرتبط به أي الإقناع. وقد وضع هذا الأثر في المرتبة الأولى في التعريف الكلاسيكي الجديد الذي وضعه "ش. برلمان" و " ل. أولبراخت تيتاكا" فموضوع النظرية الحجاجية عندهما هو دراسة الفنيّات الخطابية التي تمكّن من الحصول على موافقة العقول على الأطروحات التي تعرض عليها أو دعم موافقتها. ينظر، باتريك شارودو ودومينيك منغو، معجم تحليل الخطاب، ص68.

[2]: الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، ص41.

الحديث؛ إلاّ أن الإقناع وحده لا يكفي لنجاح العملية التواصلية للخطاب؛ بل لا بدّ من جذب السامعين لإشباع الفكرة. واستمالة عواطفهم نحوها بما يثير حماستهم ويلهب مشاعرهم"[1].

ومع هذا فإنّ الإقناع يسهّل عملية وصول الفكرة إلى المخاطَب ليكون وعيه لها بصفة أدقّ وأوضح، فيسلّم بها ويستوعب مضمونها، إذ أن "عملية الاتصال بين الخطاب والمخاطَب تمرّ بمراحل تؤدي كلّ واحدة منها إلى التي تليها، فأوّل ما يشدّ المخاطَب إلى الخطاب طريقة صياغته التي تعاضد فيها اللفظ واللحن والصورة والهيكل بهدف السيطرة على المدارك العاطفية. وبعد أن يتأكّد المبدع من امتلاك زمام مخاطِبه بالسيطرة على حواسه، يلقي إليه المضمون فلا يجد المخاطَب أمامه إلاّ الاقتناع به وتبنيه. فشعرية النص تولّد التأثير والتأثير يدفع إلى الاقتناع بالمبدأ والعمل به"[2].

ثانيا_ الإمتاع:

"تعتبر وظيفة الإمتاع أقرب الوظائف إلى الطاقة التأثيرية لأنها لا تتجسم في فعل معين وإنما تبقى في مستوى الإحساس، أي أنها لا تخرج بتلك الطاقة من حيز المجرد إلى عمل ملموس كما يكون الأمر في الإثارة خاصة. ووظيفة الإمتاع يُشار إليها في التراث من خلال جملة من العبارات التي يوردها النقاد من حين لآخر للتعبير عن شدة تأثر المخاطَب عند تلقيه الخطاب ، ومنها ما ورد عن "ابن رشيق" في جملة من التعابير من نوع "الإطراب وهز النفوس" و" اللذة عند السماع والعذوبة والانشراح والارتياح وهي كلّها تشير إلى أن إحساس المتلقي عند تلقيه للخطاب يكون إيجابيا على المستوى الشعري"[3]

[1]: عبد الجليل عبده شلبي، الخطابة وإعداد الخطيب، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1407هـ/ 1986م، ص14.

[2]: ينظر، محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، ص179، 180، 181.

[3]: المرجع السابق، ص 178،179.

فالأدب لا يقوم إلاّ بوظيفته الفنية من حيث هو فنّ يهدف للإمتاع"[1].

إن هدف الرسالة الإمتاعية يختلف جذريا عن الإقناعية باعتبار أن "هدف الإقناع يرمي إلى جرّ المتلقي نحو مقاصد المنتج للنص الخطابي؛ بينما يهدف الإمتاع إلى إدخال النشوة في نفس المتقبّل ؛ إذ تصير الرسالة الموجهة محاولات متتالية لاسترخاء وجدان وعاطفة المتلقي"[2].

ثالثا– الإثارة:

كثيرا ما تطالع القارئ نصوص أدبية بعينها، تستوقفه في لحظة تأمّل وتشوّف في التباسها؛ "فيشعر بانجذاب نحوها دون غيرها؛ وكأنها مُلئت سحراً يأسره فلا يكاد يُعير سواها كبير اهتمام، على الرغم من وسمها بميسمها، أو اجتماعها وإياها في قرن"[3]، ولعلّ مرد هذا الانجذاب إلى خصائص أسلوبية تميّز تلك النصوص وترتقي بها إلى مصاف اللغة الأدبية المؤثّرة. وهذه الخاصية هي ما يمكن تسميته بالإثارة؛ التي تنجر عن "الوظيفيتين السابقتين من ردّ فعل من طرف المخاطَب بعد تلقيه الخطاب. وهي المرحلة التي تتصرف بها كينونة الخطاب ذاته. فبعد أن يتجاوز الخطاب مرحلة الصيرورة باكتمال صياغته على الوجه المراد من المبدع دخل مرحلة الكينونة منذ وصوله إلى المتلقي"[4]. إلاّ أنّ هذه الكينونة لا تكتمل إلا إذ حقق الهدف الذي يسعى إليه وصيغ لأجله.

فالإثارة يوقف بها المبدع المشاعر التي كانت مختزنة عند المتلقي ــ أو يجمّدها ــ تمهيدا لإحلال انفعالات جديدة مسبّبة عن الطاقة الفكرية والعاطفية الموجهة إليه، ومن ثمّ يمضي الشخص المثار في

1: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، ص226.

2: ينظر، الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، ص41، 42.

3: ينظر، نواري سعودي أبو زيد، الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، ص29.

4: ينظر، محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، ص182.

اتجاه ردود الفعل المثارة"[1]، ولن يكون ذلك إلا إذا أثار الخطاب اهتمام المتلقي وحرك مشاعره و استدعاه لتقبل كلّ ما أثير له من دعائم لغوية تحمل رونقاً وجمالاً ولذةً في الأسماع تزيد الخطاب إثارة. فتستطيب لها النفوس، وتستوي لها القلوب.

وفي ضوء ما سبق يتضح لنا أن كلّ نص يأتي مشحونا بمؤثرات لغوية نتيجة لعمل إرسال لساني يقوم به المبدع، ويكون موجّه بطريقة حتمية إلى قارئ أو سامع (فعلي أو متخيّل) يقوم بعملية التلقي والتفسير، وهذا ما يجعل "الإنتاج الأدبي منقسم إلى شطرين متقابلين: الإرسال (الترميز أو الإنتاج) و التلقي (فكّ الرموز أو الفهم) ممّا يؤدي بالضرورة إلى نوعين من الأسلوبية يعبّران عن نوعين من أنواع استراتيجيات التحليل الخطابي وهما: أسلوبية الإنتاج وأسلوبية التلقي"[2]، ولهذا يأتي قطاع الاتصال الأدبي في المقدمة. وإنّ عنصر الأسلوب لا يمكن تجريده من النص ولا من المؤلّف ولا من المتلقين"[3]؛ إذ لا يمكن حصر الأسلوب في زاوية محدّدة؛ إنّما يمثله كلّ عنصر من هذه العناصر بطريقته الخاصة، فتبقى سيرورة النص الدلالية متوقفة على تلاحم بعضها بعضاً.

1: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص235، 236.

2: ينظر، جورج مولينيه، الأسلوبية، ص21.

3: موسى ربابعة، جمالية الأسلوب والتلقي، ص123.

III_ الأسلوب بين الإرســـال والتلـــقي:

إنّ دراسة الإرسال والتلقي عند القدماء تميّزت بطابع معياري، فهي تنصرف مباشرة إلى الأثر، "فلم يتعلّق الأمر عندهم بدراسة وصفية تهتّم بالعملية في شروطها الموضوعية والتاريخية} بل يتهمّون بالأثر الآني الذي تتركه الرسالة أن ينبغي أن تتركه"[1]. وهي التقنية التي تجعل من الخطاب الأدبي خطاباً ناجعاً بمختلف تميزاته الإبلاغية والتأثيرية.

1_ أسلوبيـــة التلقـــي:

وتتصدّى هذه الدراسة لاستنطاق جملة من المفاهيم التي طرحتها جمالية التلقي في ظلّ الدراسة الأسلوبية، التي تعتمد في مجمل أبحاثها على دور المتلقي في الكشف عن جماليات الأسلوب، "فالعمل الأدبي بخصائصه الأسلوبية واندماجه التاريخي ضمن جنس أو نوع أدبي؛ إنّما يتحدّد باستقباله ويتحقّق جمالياً بفعل القراءة"[2]

والقراءة في النهاية تعبّر عن أفق معرفي وجمالي، يتوقّف على كونها "فعلاً خلاّقاً يوازي إبداع النص أو يتفوّق عليه ــإن صحّ التعبيرــ أو يهبط عنه على وفق ثقافة القارئ"[3]، فالظاهرة الأدبية لا تكمن في النص فقط؛ بل إنّها تتحقّق أيضاً بفعل القارئ، "بالإضافة إلى مجموع ردود فعله الممكنة على النص، وعلى القول وعلى إنتاجية القول"[4]

---

[1]: محمد العمري، البلاغة أصولها وامتدادها، ص287.

[2]: موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، ط1، 2000، ص86.

[3]: ينظر، بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص177.

[4]: وليد إبراهيم القصّاب، أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية،، ندوة الدراسات البلاغيةــ الواقع والمأمول، 1422هـــ، ص656.

وإنّه بالنظر إلى الأسلوبية كمنهج نقدي فإنّها تنظر إلى الأسلوب من حيث التلقي. فمن شأن المؤثرات الأسلوبية أن تشحن ذهن القارئ بتيارات قوية تجذبه إلى استهلاك النص واستيعابه، ومن ثمّ الاندماج فيه وممارسة السلطة عليه.

وفي خضم هذه التصورات انصبّ اهتمام الأسلوبية الحديثة على «المتلقي» كعنصر فعّال في إبراز البعد الجمالي للنص، وتسمى الدراسة التي تبحث في هذا المجال "بأسلوبية التلقي"، "وفيها يحتّل القارئ /المتلقي مكانة بارزة في نظرية الأسلوب الأدبية الاتصالية؛ ومن خلالها لا يبدو القارئ هامشياً؛ وإنّما لا يتحقّق الفعل الأسلوبي إلاّ بحضوره وتجليه"[1] وهذا توطّدت علاقة النص بخبرة المتلقي وذوقه الجمالي.

وكما هو معروف فإن مفهوم الخطاب ينبني على شطرين متقابلين بهما تتحقّق غايته الإبلاغية على أكمل وجه، و"هما: الإرسال (الترميز أو الإنتاج) والتلقي (فكّ الرموز أو الفهم). ممّا يؤدي إلى ظهور نوعين من الأسلوبية يعبّران عن نوعين من أنواع استراتيجيات التحليل الخطابي، وهما أسلوبية الإنتاج وأسلوبية التلقي"[2]، وسنركّز في هذا الجانب على النوع الثاني (من الأسلوبية) الذي يظهر فيه حضور المتلقي ومشاركته في فهم النص وإعادة بناءه. وكما يقول "جورج مولينيه" فإنّ "الأسلوبية في نهاية الأمر هي أسلوبية تلقي"[3]، ذلك أنّ المبدع لا يقوم بعملية الإنتاج فحسب؛ بل إنّه يسعى لأن يكون لأسلوبه حضور في عملية التلقي. ويؤكّد "ريفاتير" على أنّ "القوة الكامنة في العناصر اللغوية غير متحققة ضمن الإرسالية نفسها بل في عملية التلقي. لتصبح الأسلوبية في هذه

1: ينظر، المرجع السابق، 656.

2: ينظر، جورج مولينيه، الأسلوبية، ص21.

3: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الحالة "علما لسانيا لتأثيرات الإرسالية ولمردودية فعل التواصل، ولوظيفة الإكراه التي تمارسها على انتباهنا "[1]، وكلّ من الإرسال والتلقي دور تشكيل الحدث الأسلوبي.

ولا شك في أن المجهود الأسلوبي لريفاتير" له علاقة واضحة مع نظرية جمالية التلقي، وإن كانت نتائج عمله تتميّز باستقلاليتها وأصالتها الخاصة. ولعلّ ما يميز عمل "ريفاتير" هو أنه يولي اهتماما متساويا للنص والمتلقي ويبرز أثر كلّ منهما في الآخر نتيجة التفاعل الحاصل بين الطرفين.

تحظى أسلوبية التلقي إذن بأهمية بالغة على الساحة النقدية؛ وذلك من حيث "صلتها الوثيقة بعملية الاتصال والتأثير، إذ أنّ الاتصال الأدبي يتحقّق من خلال التأثير الذي يحدثه النص في القارئ"[2]. ولهذا نرى هذا الاتجاه "يستند كثيراً إلى فعالية القراءة؛ إذ يجعل من نشاط القارئ مولّداً لعدد كبير من الدلالات والمعاني؛ الذي تجسّد بدورها معاني ممكنة للنص المقروء"[3].

وعليه فإنّ النص في علاقته بالمتلقي يُخفي الكثير من المعاني والدلالات التي تظهر أثناء عملية التلقي بصفة خاصة لما يحمله النص من أنغام أسلوبية ورموز دلالية، تحدث أثراً ما يستدعي من المتلقي استنطاقه.

وعلى حدّ تعبير "جيرو" فإنّ العملية النقدية تنبع من الأثر الأدبي؛ "بحيث أصبح هذا الأثر المتعيّن نقطة انطلاق للبحث"[4] ليقوم الأسلوبي _حينئذ_ بإعادة بناء هذا الأثر (l'effet) الذي كان لأسلوب نص ما في زمن كتابته، وكذا إعادة تصحيح ردود أفعال القراء المعاصرين تبعاً لإعادة البناء

1: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص28.
2: موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص124.
3: ينظر، علي جعفر العلاّق، الشعر والتلقي، ص65.
4: ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 386.

هاته"[1]. ويمثّل القراء بعددهم المتناهي تشظيات للدلالة وتفجرّات ولإمكانياتها المتحقّقة لها في كلّ اتجاه.

ونتيجة لهذا الاهتمام تحولت أنظار النقاد من "النص باعتباره بناء متحققا للمعنى إلى استجابة القارئ وهو يتابع النص مطبوعا على الورق؛ فما عاد النص إذن إنجازا لمؤلفه؛ بل صار إنتاجا أو خلقاً متميزاً يقوم به القارئ"[2]، فالقراءة ــإذنــ عملية دينامية تتطلّب من القارئ الكثير من الجهد والمشاركة في بناء المعنى، يقول المفكر الإيطالي "أمبرتو إيكو" في هذا الشأن تستدعي القراءة "تعاوناً متواصلاً لملأ الفراغات ولجلب التذكّرات الموجودة في النص"[3]. فما القراءة ــحينئذٍــ إلاّ إتمام للمعنى المبتور من النص المقروء.

ومن خلال هذه الرؤى التي تمنح القارئ دوراً أساسياً وفاعلاً في عملية القراءة؛ وبالأخص في الدراسة الأسلوبية يتبيّن لنا بشكل موحٍ أنّ هناك خيوط تجمع بين جمالية التلقي كنظرية استأنفت الاهتمام بالدارسات الأدبية، وأعطت القارئ "المتلقي" كامل حقوقه باعتباره منتجاً مستمراً للمعنى أو لإمكانيات المعنى، وبين الأسلوبية التي تهتمّ ــ إلى حدّ ما ــ بما يمارسه الأسلوب من تأثير على المتلقي؛ من خلال إبراز مكامن الأثر الأسلوبي وخصائصه.

وقد تطورت هذه النظرة "عبر الدراسات التي قامت حول الأسلوبية والألسنية والشعرية ونق استجابة القارئ ونظرية التلقي والاستقبال"[4]، وهذا ما أدى إلى ظهور بعض المسميات والصفات المنبثقة من جمالية التلقي، والتي لها صفة ملازمة للأسلوب باعتباره حامل لشحنات عاطفية ومؤثرات

1: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص29.
2: علي جعفر العلاّق، الشعر والتلقي، ص86.
3: ينظر، جورج مولينيه، الأسلوبية، ص20.
4: موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص 86.

أسلوبية مولّدة للظاهرة الأدبية. ومن بين هذه المسميات: المفاجأة، التوقع والانتظار الخائب أو المحبط، والانحراف والصدمة والفراغ والتوتر ومسافة التوتر وأفق الانتظار... "وكلّ هذه العناصر ترتبط ارتباطاً مباشراً بمشاركة القارئ في دراسة الأسلوب واستخراجه لخبايا النص والوقوف عن المدهش منه والمثير فيه"[1]

فأسلوبية التلقي تبحث في القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة أو الفاعلية المتبادلة بين العناصر التجريبية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبّرة والقارئ الواقع تحت سلطة التأثير، ومدى تجاوبه مع هذه الظواهر.

2_ الأثـــر الأسلـــوبي:

ليس من الهيّن تحديد وظيفة الأدب تحديدًا دقيقاً يسهل معه الوقوف على مهمته الفنية والجمالية، التي من شأنها أن تولّد تأثيراً خاصّاً. "فالأمر يعتمد _ بشكل كبير_ على متلقي النص الأدبي والسياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي تمنحه قيمته، وتحدّد _تبعاً لذلك_ إقباله عليه دون غيره..."[2]، والأثر الأدبي متضمن لعاملين "أحدهما النص الأدبي والآخر نوعية تلقيه"[3] كما أكّد "إيكو" على ذلك.

وهذا ما يجعل لثنائية «القراءة/التلقي» من فعالية في استنطاق الأثر الأسلوبي؛ ليعكس لنا ذلك مدى "ارتباط الأدب بالناس والمجتمع، والنظر إليه على أنّه نشاط فعّال جادّ يهدف إلى إيصال رسالته

[1]: ينظر، المرجع نفسه، ص86، 87.

[2]: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، ص248، 249.

[3]: ينظر، حميد لحمداني، النص الأدبي في ضوء نظرية التلقي، مجلة البحرين الثقافية، ص80.

إلى المتلقين مؤثّرة ومعبّرة"[1]. وهي الغاية التي تتواخها النظرية التواصلية التأثيرية، التي تستحضر المتلقي بقوة لتبنّي هذا الخطاب اللغوي الجمالي، وتعتني به عناية شديدة. من خلال تتبّع "استجابته النفسية المرافقة لعملية قراءة الأدب وتلقيها في شكلها ونوعها ودرجتها... و الإدراك المنبثق عن اللغة الشعرية بخواصها الأسلوبية المتميّزة، بما في ذلك «التحسينات والزخارف»"[2]، والتي تؤدي مهمة نفعية ترتاح لها النفس وتبتهج بها، وتصل إلى حالة من الانبساط فتتهيّأ لتقبّل النص، ومضمونه الفكري، وهذا يعني أنّ مهمة الأدب الجمالية هي مهمة مصاحبة لقيم نفعية فكرية أو معرفية، ولكن هذه القيم تتراجع في الأدب لحساب أدبية النص.

كما تهدف إلى إطراب النفس وإظهار المهارة اللغوية، إضافة إلى التحسين والتزيين، الذي يبعث الروح إلى المعنى ويقويّه ويرسخه إلى حدّ الاندماج والتزاوج الكلّي، حتى يبدو للقارئ أنهما شيء واحد، فيضمن للمتلقي عملية قبول النص، فتكون مهمة الأسلوب ــحينئذٍــ تجميل النص أو تحسينه[*].

إلاّ أنّ هذا الفهم الأسلوبي يتعدى مجرد كون الأسلوب زينة لفظية للنص، إلى تعبيره عن جوهر المعنى؛ بحيث تتعمّق الظواهر الأسلوبية في المضمون فلا يبدو لنا الأسلوب مجرد هيكل لا غير. فالنص

---

[1]: وليد إبراهيم القصّاب، أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي، ص673.

[2]: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، ص248.

[*]: قد تؤدي هذه الرؤيا إلى النظر إلى الأسلوب بعيدا عن مصدره كما يحصل في بعض التصورات الحديثة، التي تكتفي بالنظر إليه شيء ماثل في النص، لكن على أساس أنّه عنصر إضافي يتمّ النص به كحلية لشكله وصياغته؛ فيصبح الأسلوب هو القشرة التي تلفّ لبّاً من الفكر أو التعبير الموجود من قبل، أو زينة تنضاف إلى النواة الأساسية للنص؛ ممّا يقلّل من مكانة (الأسلوب) التي كان يجب أن ينالها عند الدارسين؛ بل إنّ منهم من حصر هذه الصفة على أسمى درجات الأسلوب وجعلها أساس الأدب الجيّد.

ليس بصدد عرض لجمال ألفاظه فحسب؛ وإنّما يحمل غاية أخرى أكثر أهمية وهي تقوية المعنى، بيد أنه يسلك طريقة المظاهر الجمالية ليستحوذ على الذات القارئة.

ويعتمد هذا المعيار الفنّي على توظيف اللغة توظيفاً جماليًا بحيث تؤدي إلى الانفعال مع الحدث وحسن التعبير عن التجربة وجودة بناءها، وتوليد والأثر في المتلقي.

وهي نقطة أساسية في العملية الإبداعية، حيث "ينحو الأثر نحو الإيجاب بدخول المتلقي حالة شعورية ذهنية، فكرية روحية، فيشارك الشاعر التجربة، وينفعل بها معه"[1].

وإذا ما تأملنا هذه الوظيفة التأثيرية نجد أنّها تقوم على "استثارة انتباه القارئ، واهتمامه عبر ما يفضيه في سلسلة الكلام. والقارئ بدوره يستجيب للأسلوب عن طريق ردّ الفعل الذي يحدثه فيه"[2]، والأثر الأسلوبي يمتطي دائما متن الوحدات اللسانية، "إذ يمكن لمصطلح نحوي واحد مثل « النعت » أن يحيل على طرائق أسلوبية مختلفة: استعارة، نظام، كلمات تعبيرية، إيقاع..الخ" [3] وبهذا يصبح الأسلوب، تلك الخدعة التي يؤمن بها المتلقي ويدخل في لعبة النص. فيجد نفسه متورطاً في فكّها.

---

[1]: ينظر، عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخاً.. وأنواعاً. وقضايا.. وأعلاماً، ديوان المطبوعات الجامعية 5، الجزائر، 1995، ص69.

[2]: ينظر، منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص151.

[3]: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص44.

تمهيـــــد:

أدّت نظرية الجمال حديثاً إلى نشوء جماليات للتلقي والتأويل، باعتبارها فلسفة لفهم النص الأدبي، وبوابة للولوج إلى عالمه، وبهذا فإنّ الانجازات التي حقّقتها نظريات القراءة تقدّم دعامة حقيقية للنصوص الأدبية بتعدّد مستوياتها. استفادت منها معظم المناهج التي تنشد الأدبية وتسعى إلى الإمساك بمسألة الإبداع الفني والوقوف على أسراره، و لم تكن الأسلوبية بغنى عن هاته النظريات، حيث حلقّت في عوالم التلقي وجماليته، وبنت على أساسه مقولات نقدية تعيد للقارئ سلطانه بعدما بلغ أعلى مراتب قصد المؤلّف.

وبهذا الإنجاز تكسر جمالية التلقي طوق المشروع البنيوي اللساني للنص؛ فتخلصه من شبح الانغلاق ، وهدم حواجز الحدود الأسلوبية الضيّقة، لتعيد إلى الظاهرة الأدبية أبعادها انسجامها الكلّي، والإحاطة بالآفاق المنفتحة بعد إخضاعها للتحليل الإجرائي المنظّم.

كما أنّ مفاهيم جمالية التلقي تمثل أرضية خصبة لإقامة أسلوبية تلقي من شأنها أن تثري البحث الأسلوبي، وتشمل مختلف أبعاده التواصلية.

وانطلاقاً من مقولة "جورج مولينيه: « الأسلوبية في نهاية الأمر هي أسلوبية تلقي» بنينا تصورنا على أساس ما يمارسه الأسلوب من سلطة على القارئ، لما يحمله من مؤثّرات وجماليات من شأنها أن تحكم إستراتيجية تلقيه.

أمّا الجانب من الدراسة التطبيقية فيسعى إلى إبراز أثر التلقي في توجيه الدرس الأسلوبي توجيهاً جمالياً يكشف عن الرؤى والمواقف التي تضع القارئ أمام ضروب وألوان من الإجراءات التي تستثيره وتقوده إلى القراءة الفاعلة والمنتجة. ذلك أنّ "اللغة الشعرية لغة تصوير وتدليل، وهي لا تبلغ شعريتها

من دون اكتساب هذه القابلية المزدوجة على صنع الصورة، لإثارة التلقّي البصري، وإنتاج الدلالة لإثارة عملية التلقي"[1].

I_ إستراتيجية التلقي في النقد العربي الحديث:

1_ إشكالية التلقي:

إنّ الحديث عن قضية التلقي[*] تقودنا – بالضرورة – إلى البحث فيما تشكّله تلك الصّلة الوشيجة بين النص وقارئه من إشكالات تبعث على نوع من الجدل والنقاش.

فالمتأمّل في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة، ولاسيما الأسلوبية منها يجد أن "علاقة النص بقارئه واحدة من أهم الطروحات التي فرضت نفسها، وشكّلت تحولاً كبيراً في مسار البحث الأدبي، وخلقت تغيّرا جذريا في الأذهان على اعتبار أن التلقي بمثابة إعادة إنتاج، وتصنيع للحدث من جديد؛ إذ لا يكون النص حاضرا بقدر ما يكون مقروءا، كما لا يمكن الفصل بينه وبين أنماط التلقي التي تشكّلت حوله"[2]

---

[1]: ينظر، محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، ص235.

[*] : تتعدّد المصطلحات المتّجهة نحو القارئ في العربية فتصل إلى ستة مصطلحات تقريباً، وهي: تلقي، استقبال، نقد الاستجابة ،التقبّل، تأثير، ويمكن تصنيف عملية ترجمة المصطلحين كما يلي: Reception Theory تلقي، استقبال، تقبّل .

Reader response criticism: نقد استجابة القارئ، قراءة، تأثير؛ وإن كان المصطلحان الأجنبيان يعبّران عن نظرية واحدة فقط وكان الاختلاف لا يتجاوز تعدّد المصطلحات والمسمّى واحد؛ فإنّ هاذ لا يعني مباشرة أنّ هذه المصطلحات كلّها تعبّر أيضاً عن نظرية واحدة تُعنى بالقارئ وتركّز عليه. ينظر، فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي، الإمارات العربية المتّحدة، دبي، ط1، 2006، ص43، 44.

[2]: كريمة بلخامسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري تيزي وزو، دكتوراه ص2.

ومن هنا لا يمكن تصوّر النص في وجوده المتعيّن إلاّ من خلال تحقّقه في فعل القراءة. إذ لا يمكن تجريده من فعل التلقي؛ فهو الذي يثبت وجوده الفعلي. "ويعني مفهوم التلقي هنا معنىً مزدوجاً يشمل معاً: الاستقبال (أو التملّك) والتبادل"[1]. ويقول "الأزهري": "والتلقي هو الاستقبال، وتلقاه أي استقبله، وفلان يالقّى فلان أي يستقبله"[2]، ومنه جاء قوله تعالى: ﴿وَمَا يُلَقَّاهَا إِلاَّ الَّذِينَ صَبَرُوا وَمَا يُلَقَّاهَا إِلاَّ ذُو حَظٍ عَظِيمٍ﴾[3].

وينبغي الإشارة إلى أنّ التلقي في النقد القديم اقتصر اهتمامه على الطريقة التي تصل بها الفكرة إلى المتلقي بأن تكون بأفضل الصيغ، ولم يهتمّ بإشراكه في النص ولم يلتفت إلى دوره الفاعل فيه؛ وبالتالي فإنّ القارئ عند النقاد القدامى كان مهمّشاً إلى حدّ ما. أمّا تجربة التلقي «الفهم» فهي تقف على الجانب البعيد من عملية بناء المعنى؛ فهذه التجربة هي جدلية حديثة ولكنها تنطوي على طابع تمييزي أساسي في مفهوم التلقي"[4].

وممّا لا شكّ في أن عملية التلقي تخضع لاستراتيجيات معقّدة من خلال التفاعل بين القارئ والنص، وهذا ما جعلها تؤدي إلى إشكالات عديدة تتعلّق بالعميلة ذاتها، وبكيفية حدوثها؛ وبما يمتلكه القارئ من "خبرات جمالية من جهة وبين النص من جهة أخرى، فينتج عن هذا التفاعل استجابات قرائية تكشف عن إمكانيات وإجراءات مقروئية جديدة، تتجّه نحو فهم الدلالة المغيبة، وفكّ رموزها، والكشف عن تعددية المعاني"[5] التي تحيط بكيان النص، ولهذا يمكن القول أنّ فعل التلقي لا يتحقّق إلاّ

---

[1]: هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة: رشيد بنحدو، دار النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص130.

[2]: ينظر، ابن منظور، لسان العرب، ص4066.

[3]: فصلت 35.

[4]: ينظر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط1، 1997، عمّان، الأردن. ص12.

[5]: ينظر، بسّام قطوس، استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي، اربد، الأردن، 1998م، ص13.

من خلال المشاركة الحيوية والتفاعلية التي يبديها المتلقي إزاء النص؛ وما يوجده من دلالات من خلال ما يطرحه هذا النص من معاني أولية ينطلق منها القارئ.

وتنجم إحدى الصعوبات في حقيقة "أنّ القراءة عسيرة جدّا على الملاحظة، فالاستبطان ملتبس، والبحث الاجتماعي- النفسي مضطجر"[1] إلى حدّ كبير ولهذا غدت القراءة في الدرس المعاصر "فعلاً معقّدا غاية في التشابك، فهي تقوم بإخراج النص بمضامينه الفنية، الجمالية والنفسية والاجتماعية والروحية... إلى عالم الممكن"[2] الذي يجسّده القارئ، وعلى هذا النحو ينبثق تركيب النص ومعناه من وصف القارئ له وفعاليته معه. ولهذا يمكن القول أنّ القراءة عمل فردي بامتياز، ولكنه عرضة لمحدّدات اجتماعية وتاريخية ينبغي البحث عن آثارها.

وعليه فإنّ عملية القراءة تشكّل امتداداً لخيوط التواصل التي تربط بين النص والمتلقي على نحو ما، وهي بهذا المعنى "حوار مفتوح مع النص يقترب ممّا أسماه الناقد الإيطالي "إمبرتو إيكو" " Umberto Eco" (العمل المفتوح) وتمتد إلى قراءات متّصلة باللسانيات والمناهج النقدية المختلفة بدءا بالنقاد الجدد ومرورا بالبنيويين والأسلوبيين والسيميائيين، وانتهاء بنظريات التلقي[*1] عند النقاد الألمان"[3].

---

[1]: سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان، القارئ في النص، ص99.

[2]: نعيمة سعدية، تحليل الخطاب والدرس العربي _قراءة لبعض الجهود العربية_ مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة خيضر بسكرة (الجزائر)، العدد 4، ص4.

[*1]: تتقاطع نظرية التلقي مع مجموعة من النظريات المعاصرة كعلم النفس المعرفي والتفكيكية، وهي كلّها نظريات تشكّل امتداداً طبيعياً للنظرية التفاعلية... وقد تحوّل هذا التفاعل إلى سطو من قِبلها على كثير من مفاهيم النظريات الأخرى أو اندماجها ضمن تلك النظريات ممّا جعلها تفقد هويتها وموقعها؛ فهناك أكثر من بحث يعكس هذا التداخل ممّا يجعل بعض القراء يعتقد أنّ ليس هناك فرق ملموس بين نظرية التلقي ومقترحات النظريات الأخرى. ينظر، نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، الشركة المغربية للطباعة والنشر، الرباط، ص8، 9.

[3]: بسّام قطوس، استراتيجية القراءة، ص 13.

ويرى "انغاردن" في هذا الشأن أنّ "تجربة القراءة تسمح بمعرفة الموضوع الجمالي والعمل الأدبي نفسه معرفة صادقة، وهي تلك التي تنطوي على نوعين من الفعاليات العقلية: الفعاليات الأولية التي تخلق الوجود الملموس للموضوع الجمالي، وفعاليات الفحص التأملي التي يجب أن تعقبها"[1].

وبالتالي فإنّ النص ليس موجوداً لذاته فحسب، ولا منغلقاً في إطار دلالي محدود؛ إذ "يُفترض حين خروجه من يد الكاتب إلى يد القارئ، أن يكون منفتحا هو أيضا بغية الوصول إلى مقاصد الكاتب، ثمّ تجاوزها إلى مقاصد البنية ومقاصد القارئ، وفق سيرورة تأويلية قد تكون لا متناهية تبعا للسيرورة التدليلية للنص"[2] إلاّ أن هذا القول بالانفتاح الكلّي للنص يبعث على نوع من الجدل، إذ لا بدّ أن يكون له معنى متناهي يحدّد وجهته وهدفه المرجو.

"فالنص ليس مفتوحا على كلّ تأويل[2*]، لأنه عندئذ يفقد سلطته بوصفه نصا. إنه حوار له شروطه الثقافية والفكرية والجمالية، شروط تتعلّق بمعرفة اللغة وانزياحاتها الموحية وبثقافة القارئ المؤوّل، وبقواعد اللعبة النقدية. إنه حوار بين خطابين: خطاب أدبي وآخر نقدي، قد يتفوّق الخطاب

---

[1]:عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم ط1، 1428هـ/ 2007م، ص124.

[2]: حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص11.

[2*]: هناك مرحلة كانت في الواقع ضدّ التأويل، وهي مرحلة سادت فيها القصدية؛ وكلّ ما له علاقة بسلطة الكلام الفردي بالفكر المطلق، إمّا أن ترفض التأويل، أو أن توقفه في نقطة حرجة لا يجوز تخطّيها، لتصبح سلطة صاحب النص-حينئذ- شبه مطلقة؛ غير أنّ هذه المرحلة قد مرّت مع انفتاح أفق جديد في مجال التأويل ضمن النقد الأدبي، ينظر، حميد لحمداني، التأويل والتلقي، ضمن: من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، ط1، 1994م، ص9، 10.

الثاني على الأول، وقد يساويه أو يوازيه، وقد يهبط عنه، وفقا لقدرة القارئ وخبراته اللغوية والجمالية، واستجاباته القرائية"[1].

وإنّه بالنظر إلى هذا التفاعل ندرك مدى الصعوبة في إدراك الخيوط التي تربط بين النص والمتلقي "ومع ظهور نظرية تامة للتلقي في نهاية الستينات، أصبح المفهوم ينطوي على إشكالات شتّى، إنّ هذا الإشكال يتسرّب من حقول ونظريات مجاورة. وعادة ما يقع الذين يفصلون المفاهيم عن أصولها وعن تطوّرها التاريخي في ذلك الإشكال"[2]

وينبغي الإشارة في هذا المقام إلى أنّنا لسنا بصدد الحديث عن التلقي كنظرية لها أصولها المعرفية؛ وإنّما للكشف عن أوجه التلقي كعملية تسهم -بما لها من أسس- في إنتاج المعنى والدلالة، ممّا يستدعي تلاحم العناصر التواصلية الثلاث لنجاح عملية التلقي ككلّ؛ ومن هنا يتبيّن لنا أنّه لا يُمكن أن تُقام عملية تأويلية دون الربط بين هذه العناصر؛ " فالمجتمع يكتب في النص، والنص يكتب في المجتمع، والمجتمع أو شرائح منه تكتب في تلقي النص؛ ممّا يجعل له كينونة ووجوداً متجددين؛ إذ يتلقى في سياقات مختلفة وأزمنة متنوعة، ومن قبل متلقين متعددين"[3].

ولهذا يمكننا القول أنّ المعاني التأويلية للنص تتعدّد تبعاً لتعدّد نظرة المتلقي إليه؛ "غير أنّنا ملزمون بالاحتفاظ بثنائية التقرير (المعنى) والإيحاء (الدلالة)، نظراً لشيوعها من جهة، ولوجود علاقة

1: بسّام قطوس، استراتيجيات القراءة، ص13.

2: ينظر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص11.

3: ينظر، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ص7.

تبادلية ما قائمة بينهما"[1]؛ فتصبح الدلالات بدورها مادة تشتّق منها دلالات أخرى بأشكال متعدّدة، وهذا ما يميّز انفتاح النص واتّساعه.

وحري بأيّ قارئ أن "ينتقل إلى الدلالة انطلاقا من معرفته المسبقة(*) بالمعنى"[2]؛ ذلك أن النص قبل عرضه للقارئ يحمل في ذاته دلالة ما، قد تكون ضيّقة _ إن صحّ التعبير_ فيقوم القارئ _ حينئذ_ بحملها في ذهنه تبعاً لمعلوماته المحيطة بالنص، وتطويره دلالياً؛ فيُوجد لها معاني متعدّدة تجعله أكثر اتساعاً وانفتاحاً.

وعلى الرغم من هذا الدور الذي يبديه القارئ فإنّ النص هو الذي يتحكّم في كلّ سيرورات القراءة وكلّ التداخلات والتفاعلات الممكنة مهما كانت تجربة القارئ المسبقة. وهذا يعني في الأخير قول نظرية التأثير بأنّ «القراءة موجودة وحاضرة بين شقوق النص وشروحه»[3] فتتسرّب إلى ذات القارئ وفقا لتأمّله العميق وتدقيقه في المعنى الذي ينبعث من تشقّقات النص وثغراته.

فبإمكاننا_الآن_ أن نتجاوز الجدل القائم بين سلطة كلّ عنصر من عناصر العملية التواصلية، ومحاولة إثبات هيمنة أحدهما على الآخر، والقول أنّه في الوقت الحالي نجد " اتجاهاً حاسماً نحو غلبة

---

[1]: حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص11، 12.

(*): فالباث والمتلقي يجب أن يمتلكا معرفة سابقة عن موضوع ما لكي يكون هناك حوار. وهذه المعرفة السابقة (في علاقتها بالمعرفة الإضافية) تتحدّد من خلال سلسلة من العلامات السابقة؛ أي العلامات غير المتحققة داخل السياق الخاص للإبلاغ، وهذا السياق الخاص هو الذي يحدّد الموضوع الخاص للعلامة؛ وبتعبير آخر، من أجل ردّ هذا الموضوع إلى هذه العلامة وليس إلى تلك، يجب استحضار السياق الخاص الذي تندرج العلامة وتؤول ضمنه؛ فهي لا توفر معرفة ما فحسب؛ بل نستطيع عبرها التعرّف على شيء جديد. ينظر، سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش. س. بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص82.

[2]: حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص 12.

[3]: ينظر، عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات الفراءة، ص183.

التأويل أي نحو الحضور الأكبر للقارئ دون أن يحصل الغياب الكلّي للنص ولا للمؤلّف"[1]. وهذا ما دفع بمعظم بالباحثين[*] في هذا المجال إلى إعادة الاعتبار إلى التأويل كمرحلة أساسية في إنتاج الواقع الجمالي للنص.

ومن آفاق التلقي التي تعيق الصّلة السليمة بالمعاني النصّية ما ذكره الجرجاني عن مراعاة المقام عند النظم في قوله: «وسبب ذلك قصر الهمّة، وضعف العناية، وترك النظر، والأنس بالتقليد. وما يغني وضوح الدلالة مع من لا ينظر فيها، وإنّ الصبح ليملأ الأفق ثمّ لا يراه النائم ومن قد أطبق جفنه"[2] يشير هذا القول إلى إغفال القارئ للمعنى العميق في النص فهو بذلك كالنائم الكسول؛ الذي يصرف النظر عن خباياه ولا يلمح ذلك النور الذي ينبعث من أعماق النص.

ولهذا يمكننا القول أنّه ليس ثمّة إطار مرجعي يحكم علاقة (القارئ.النص)، وعلى العكس فإنّ الشفرات التي ربّما تنظّم هذا التفاعل متناثرة في النص وينبغي إعادة التركيب... وإذا ما تعيّن على التواصل أن يكون ناجحاً فمن الواضح أنّه يجب على فعالية القارئ أنْ تكون محكومة أيضاً بالنص بشكل ما"[3]. ومهما تكن وظيفة الأدب فإنّها تهمل ما يسقطه نص ما من قراءته الخاصة، أي ما

---

[1]: ينظر، حميد لحمداني، التأويل والتلقي، ضمن: من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ص10.

[*]: نجد أنّ "ريفاتير" لا ينفي القصدية بشكل تام، لكنه يقول في نفس الوقت بفكرة النص كمنطلق، وإلى جانب ذلك كلّه يتحدّث عن دور القارئ، وأثر التطوّر التاريخي وتغيّر السنن في عملية القراءة؛ على خلاف "رولان" بارت" الذي يرى في النص قابلية لا متناهية من المعاني؛ في حين ينفي "ياوس" بشكل مطلق مقصدية المؤلف فيجعلها ذات قابلية لأنْ تتفاعل ــسلباً أو إيجاباًــ مع قرّاء العصر؛ بينما يقترح "أيزر" بديلاً للنص وللقارئ في نقطة التفاعل الحاصل بينهما. ينظر، حميد لحمداني ، التأويل و التلقي، ضمن منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ص10.

[2]: بسّام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص171، 172.

[3]: ينظر، سوزان روبين، إنجي كروسمان، القارئ في النص، ص132، 133.

نستطيع أنْ نسميه مع " ميشيل شارل" (Michal Charel) (1977) "بلاغة التلقي"[1]؛ وهو مدار نظرية "أيزر" عندما تحدّث عن ذلك الوقع الذي يولّده النص الأدبي لحظة "القراءة".

فالقراءة إذن تظلّ إبداعا لموضوع النص، "وليس إبداعا لنص آخر وهي في إبداعيتها القصوى لا تنفصل مطلقا في نظر "سارتر" عن أسسها الموضوعية الموجودة في كوامن النص"[2]، ويمكن القول أنّ عملية القراءة تنبثق من أعماق النص؛ الذي يمثل الشرارة الأولى لبدايتها. وهذا ما يدفع إلى التساؤل إن كان التلقي يعود إلى طبيعة القارئ ونوعيته أثناء استقباله للنص؛ فيضبط إستراتيجية تلقيه؟ أم أنّ النص في حدّ ذاته هو الذي يفرض على القارئ طريقة معيّنة في انتهاج عملية التلقي وفقا لأساليبه ومعانيه؟

إنّ الخوض في غمار هذه التساؤلات يتوجّب علينا فحص العلاقة التي تربط بين النص والمتلقي من خلال الروابط التي تجعله يتقبّل النص؛ يتأثّر به ويؤثّر فيه.

---

[1]: فيرناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقا، مركز الإنماء الحضاري، درا دوكولو، باريس، جيمبلو، (1987) حلب، ط1، 1998، ص36.

[2]: ينظر، عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص132.

2_ العلاقة بين النص و المتلقي:

من البديهي أنّ الإشكالية الأساسية التي تطرحها نظرية التلقي في جلّ مباحثها تتمحور حول علاقة النص بالقارئ؛ وهي إشكالية ترجو البيان في كثير من جوانبها؛ ذلك أنّه من الصعب _وإن كان مستحيلاً_ "الفصل بين حدود النص وحدود القارئ؛ فليس من الهيّن التمييز أو وضع حدود دقيقة بين الواقعة والتأويل، أو بين ما يمكن أن يقرأ في النص وبين ما هو مقروء منه فعلا"[1]. فما شكل هذه العلاقة؟ وهل هي لازمة وضرورية على القارئ لكي يبلغ الاتصال ذروته القصوى ؟ وما الذي يجعل القارئ في اتصال دائم بالنص؟ وهل هناك حدود تضبط هذه العلاقة بحيث يمكن أن يستمد النص قراءته الخاصة من ذاته؛ فيستغني بذلك عن تدخّل القارئ؟

بإمكاننا إذن وصف هذه العلاقة على أنّها علاقة تفاعل وتداخل بين الطرفين أخذاً وعطاءً؛ فما هو موجود في النص، وما هو مقروء من قبل المتلقي هو امتداد وسيرورة للمعنى؛ فكلاهما يشكلان استمرارا وحيوية للنص الأصلي، و"إذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ، فإنّ تحققه هو بشكل واضح نتيجة تفاعل الاثنين"[2]، وهذا التحقّق هو ما يضمن للنص وجوده الفعلي، كما يضمن سير العملية التواصلية، سيراً دقيقاً ومضبوطاً.

وإنّه لمن الصعب وصف هذا التفاعل، "ليس لأنّ النقد الأدبي قدرة جدّ ضئيلة على الاستمرار في هيأة دليل، وعلى أيّة حال فإنّ الشريكين في عملية التواصل _ أي النص والقارئ_ أسهل تحليلاً

[1]: ينظر، نادر كاظم، المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، دراسة أدبية، دار الفارس للتوزيع والنشر، الأردن ط.1، 2003، ص23.

[2]: سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان، القارئ في النص، ص130.

من الحدث الذي يقع بينهما، على أنّ هناك شرائط قابلة على الإدراك تحكم التفاعل بشكل عام"[1]، ولهذا انصبّ الاهتمام على علاقة النص بقارئه في الدراسات الأخيرة التي ركّزت على هذا التفاعل بينهما بشكل لافت للنظر؛ فهي الغاية من إنشاء النص وتكوين لغته التي يتحرّك القارئ معها حركة قُرّائية مستمرة. وفي الحقيقة فإنّ هذا الحقل يعدّ من أهم حقول التحليل، التي يتمّ فيها اللقاء بين النص المقروء ونص القارئ؛ "فإذا كان النص المقروء لا وجود له إلاّ بوجود القراءة، وإذا كان التأويل يبدأ منذ أن يستحوذ القارئ على النص فإنّه يصبح من العسير أن نتحدّث عن نص خارج القراءة التي تتناوله"[2].

وإنّ معظم التأويلات التي سنلقيها على النص إنّما هي ملاحظات تنبع من النص ذاته، ولهذا السبب "ألحّت نظرية الفينومينولوجيا[*1] على أنّ دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتّم ليس بالنص الفعلي فحسب؛ بل وبالدرجة نفسها بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص"[3].

إنّ العلاقة التفاعلية بين الأثر (النص) والمتلقي علاقة متميّزة بمظهرين اثنين: "الأول مظهر جمالي يعكس أحكام قيمة تستند إلى المرجعية المشتركة بين الباث والمتلقي.

---

[1]: يُنظر، المرجع نفسه، ص130.

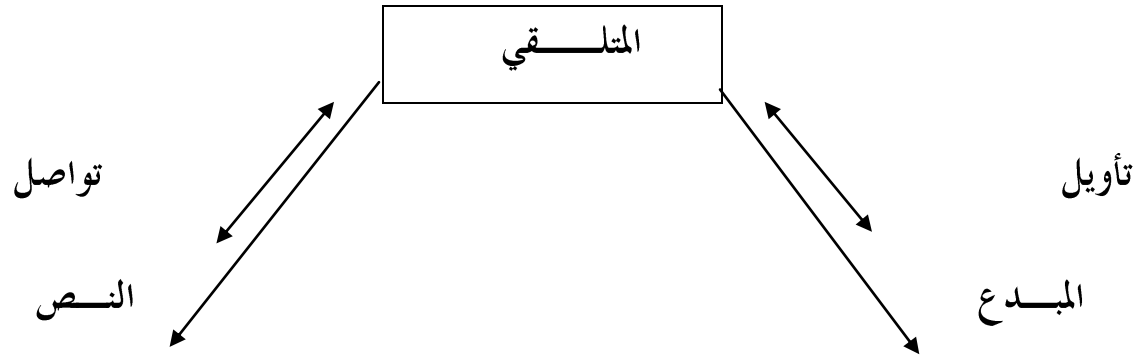
[2]: فيرناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، ص76.

[*1]: يقوم المنهج الفنومنولوجي (كما أسّسه"هوسرل") على فكرة جوهرية مفادها أنّ الأشياء لا توجد كأشياء في ذاتها، بكيفية خارجية أو قبلية، وفي استقلالية مطلقة بالنسبة إلينا؛ بل إنّها تظهر دائما كأشياء يفترضها أو يقصدها الوعي. ينظر، عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص91.

[3]: ينظر، ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي دراسات في الشعر العباسي، دار الكندي، اربد، الأردن، ط.1، 2003، ص57.

وهو ما يحيلنا إلى «مفهوم الذخيرة»[*2] عند "إيزر" والثاني مظهر تاريخي يتمثّل في أن الاستيعاب المبدئي للنص لا يفتر عن أن يغنى ويتطوّر ليكشف خلال سيرورته التعاقبية عن أنواع من التلقي التي لا بدّ أن تعكس قيمة الأثر مكانته"[1].

وهذا يعني أننا بصدد مستويين اثنين للتفاعل، بين العناصر الثلاث للنموذج التواصلي؛ كما يمكن استخلاصه على النحو التالي:



وانطلاقا من هذا التصور يتبيّن لنا أنّ العلاقة بين هذه المحاور "تشبه بناءً هرمياً، قمته النص في لغته ومعطياته، وقاعدتاه المتلقي والأديب، وهي علاقة قد لا تبدو واضحة وضوح الحسّ بهذا الشكل التنظيمي؛ ولكنها علاقة ذهنية تفرض نفسها على المتلقي ناقداً أو قارئاً أو مستمعاً"[2].

[*2]: هي الأساس في اشتغال نظام الفعل وردّ الفعل ضمن نص فنّي معيّن. وذلك لأنّها ـ بحكم كمونها في العمل الفنّي ووجودها خارجه أيضاً ـ كفيلة بإنشاء وضع تفاعلي يعوّض السياق الغائب عن عملية التواصل، ويضمن نوعاً من التطابق بين الفاعلية التي يرغب فيها المصدر، والاستجابة التي يعكسها المقصد خلال عملية تلقيه فالذخيرة لدى "إيزر" تتكوّن من مواضعات أدبية وقيم تاريخية يعمل كلّ نص فنّي على دمجها، وعلى إعادة إنتاجها بشكل مستمر، وذلك وفق خطاطة عامة. ينظر، إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، ص54، 55.

[1]: ينظر، المرجع نفسه، ص65.

[2]: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص95، 96.

وبالنظر إلى هذه العلاقة نجد أنّ المتلقي هو القادر على ضبط أسسها من خلال عمليتي التواصل والتأويل؛ ممّا يجعله في اتصال دائم بالنص، وهنا يكمن سرّ استمداد كلّ منهما من الآخر؛ "فالظاهرة الأدبية ليست موجودة لا عند الكاتب ولا في النص، ولكنها تكمن ــبلا شكّــ في علاقة النص بالقارئ"[1].

والتفاتا إلى الحركة التفاعلية التي يبديها القارئ خلال تمرّده على النص؛ نجد أنّه هو المؤسس لتلك العلاقة بدافع ممّا يشكّله النص من تراكيب تسهم في تقريب الهوة بين روح المبدع وروح القارئ؛ فتجعل منه "نشاطاً فاعلاً يستولي على المكتوب، يفضّه ويهتك حجاب حيائه، يجوبه ويثقب أسوار انغلاقه... مُكوناً بذلك علاقة جدلية بينه وبين النص، علاقة تقوم على التفاعل والتحوّل، والتنافس والاشتراك، والاتفاق والتضاد"[2].

ووفقا لهذا التصور يبدو لنا النص في صورته العضوية والوظائفية، جسدا مثيرا للاهتمام يعمل القارئ على جسّ نبضه الخفيّ، وهيكلته وفق منظور آخر، ليمثل بذلك علاقة جدلية "تبعث الجسد وتولّد اللذة. يكفّ القارئ عن نفسه شخصاً ليصبح علامة على تحوّله نصا، ويكفّ معها النص عن ثباته الذي سجّله المكتوب؛ ليصبح جسدا تغيّره القراءة، وتفتح شراعه على مراسي نصوص لا تنقضي في الصيرورة أجلاً"[3]؛ ليمثلا معا انسجاما واحدا وفق تحركات النص وديناميته، وفعالية القارئ مع

[1]: ينظر، حميد لحمداني، النص الأدبي في ضوء نظرية التلقي، دراسات نقدية، مجلة البحرين الثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، السنة السادسة، العدد 22، أكتوبر 1999، ص80.

[2]: محمد صابر عبيد، لذة القراءة حساسية النص الشعري، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط. 1، 1429هـ/ 2008م، ص111.

[3]: ينظر، المرجع نفسه، ص111، 112.

هاته التحركات. وبهذا يمكن القول أنّ الطريقة التي يمارس فيها النص سيطرته على الحوار "تعدّ واحدة من أكثر الأوجه أهمية للإجراءات الاتصالية"[1].

وعلى الرغم من صور التفاعل هذه؛ إلاّ أنّ القارئ يواجه في أحيان غير قليلة إشكالات تتعلّق بالاتساق الكلّي بينه وبين النص تتمحور حول فهمه وإدراكه لهذا النص؛ وهذا ما دفع "آيزر" أن يشخّص "ما يسميه ب«اللاتساوق بين النص والقارئ» و يضمّ انحرافين عن المعيار: الأول أنّ القارئ غير قادر على تذوّق إن كان فهمه للنص صحيحاً. والثاني عدم وجود سياق تنظيمي بينهما، هذا السياق يجب أن يُبني من قبل القارئ من خلال الإشارات والمفاتيح النصية"[2]. وهذا ما يحيل إلى أنّ الإبهام في نقل المعنى كثيراً ما يغيّب على القارئ الوصول إلى كنهه وإدراكه، ولكنّه يحفزه على اختراق حواجز النص؛ كأن "يعقل من اللفظ معنى ثمّ يفضي به إلى معنى آخر"[3].

ويبدو في هذه الحالة ــوإن كان في الأمر غرابةــ أنّ التواصل الأدبي قادر على الاستفادة ممّا يميزه عن نظيره الطبيعي أو العادي،يجد في هذا النقص بالتحديد المزدوج حافزاً، ويتّضح أنّ ما فيه من خلل يطلق في الواقع فعل القراءة ويراقبه"[4].

وتبدأ علاقة القارئ بالنص لحظة تذوّقه الفنّي للعمل الأدبي وحصول المتعة والمنفعة منه؛ ومن ثمّ تحدث عملية التحليل والتأمّل بغية إدراك أبعاد النص الإيديولوجية و الفكرية. وهي غاية تتطلّب جهداً كبيراً من القارئ، وليس من الضروري أن يكون "الشكل الكلّي للمعرفة التي تتكوّن لدى

---

[1]: ينظر، روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، تر، رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، سورية اللاذقية، ط1، 2007، ص159.

[2]: ينظر، المرجع نفسه، ص159.

[3]: ينظر، الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص263.

[4]: ينظر، فيرناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، ص42.

المتلقي مطابقا للنص، فهذه المسألة مرهونة بطبيعة الخطاطة[*] "le shémas" الخاصة بالمتلقي"[1]. إلاّ أنّ هذه العلاقة "لا تقف عند حدد فعالية الخطاطة أو وقعها، ثمّ إنّ استجابة القارئ لها بشكل سلبي لا يجاوز المتعة الجمالية التي يحدثها فينا النص الفني؛ وإنما تمتد لتشمل سننا ثانيا ينتجه القارئ في موازاة مع سنن أولي تعكسه الخطاطة"[2].

3_ دور المتلقي في إنتاج الدلالة:

إنّ الحديث عن حضور المتلقي[*1] في إنتاج النص يعدّ من أهم القضايا التي طرحتها "نظرية التلقي" حين أولت هذا الأخير أهمية بالغة في العملية التواصلية؛ ذلك أنّ تحليل الخطاب الأدبي _بصفة خاصة_ يرنو إلى "إعطاء النص قراءة مضبوطة يتّفق عليها عدد كبير من القراء، وهذا بالإمساك مبدئياً بمقاصد الكاتب الإبلاغية ثمّ بالمقاصد الأخرى التي تخرج من يدّ الكاتب إلى يدّ القارئ"[3].

وفي هذه النقطة نلمس حضور المتلقي في العملية التأويلية من خلال تبنّيه للنص ومشاركته الفعلية في إعادة إنتاجه من جديد؛ حيث "يقوم بعملية التفكيك والتركيب، أو بتعبير سيميائي، يقوم

(*): تكمن في النص وتسعفنا في أن نستشّف العناصر الأدبية والأنظمة الدلالية التي تمثّل امتداداً تاريخياً داخل مجتمع من المجتمعات وخطاطة النص الأدبي غير متحكّمة في التأويل الذي يفهم القارئ في إطاره هذا النص، وإنّما يقتصر وقعها على تحديد حدث الفهم وتوجيهه في ضوء ما تتضمّنه من تقاليد فنية وقيم تاريخية. ينظر: إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، ص55.

1: حميد لحمداني، فعل القراءة بناء المعنى وبناء الذات قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر، ضمن: نظرية التلقي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ص127

2: إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، ص55 .

(*1):يلاحظ "تودوروف" أنّ القارئ هو أكبر المنسيين في نظريات الأدب الكلاسيكية كلّها على اعتقاد أنّ فعل أمر مفرط في البديهية حتى يبدو في الوهلة الأولى أنّه لا يمكن أن نقول فيه شيئا، ومع ذلك فقد دشنت له مجموعة من الأبحاث في اللسانيات والسيميوطيقيا ونظرية الأدب بحثا منهجيا انصب على مظاهر فعل القراءة كلّها إلى عملية لقراءة إلى مشكلات التأويل والتلقي. ينظر، فيرناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، ص71.

3: حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص26.

القارئ بعملية «الهدبنة[*2]» (Déconstruction)؛ بغية الكشف عن بنية النص بإنتاج بنية أخرى قابلية للاختراق والتجاوز في أيّ لحظة"[1]؛ فكلّ دلالة يحملها النص تحيل في ذاتها إلى دلالات أخرى (قد تكون لا متناهية) في ظلّ العملية التأويلية للنص؛"فالسيرورة التدليلية كما يصورها "بورس"، ليست فعلاً كليّاً؛ بل هي مستويات، والمستويات هي إحالات جزئية بالضرورة، تشير لحظة تحقّقها إلى وجود تحققات أخرى ممكنة"[2]؛ وبهذا فإن فهم النص لا يتوقف على مستوى واحد من الدلالة؛ بل إنّه يشكّل حواراً مفتوحاً أمام القارئ؛ الذي يلتف حوله في حركة تأويلية دائمة لاستثارة ما بداخله من معاني. فمن البديهي وجود المتلقي في عملية الإبداع؛ بل هذا ما تؤكّده التجربة الفعلية؛ ذلك أن المبدع يحاول تلوين أسلوبه حسب طبيعة من يُوجّه إليهم هذا الأسلوب، وهذا راجع إلى الإحساس المفروض وجوده عند المتلقي. فطبيعة المتلقي حاضرة حضورا بيّنا في العملية الإبداعية"[3] وفي ذهن صاحبها أيضاً؛ وهو المرمى الذي يختاره المؤلّف بطريقة واعية؛ فأفضل اقتراب من كنه الأسلوب يتمّ بواسطة القارئ، وهذا راجع بلا شكّ إلى ما يقوم به المبدع بإشراكه في الحالة التي يعيشها؛ إذ لا "يكمن دور القارئ في صلته بالنص دوراً استهلاكياً فقط، و لم يقتصر على الاستجابة للنص استجابة حرّة تُرضي ظمأه الجمالي وتُشبع فيه عزلته البهيجة تلك، نزوعه إلى التلقي الشخصي الممعن في كثافته وفرديته؛ بل أصبح هذا القارئ طاغية جديدا، تشكّل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته"[4]

[*2]: مصطلح منحوت من الهدم والبناء؛ وقد صاغه السعيد بوطاجين كمقابل للمصطلح (Déconstruction) وأورده في دراسته الموسومة ب" الاشتغال العاملي". ينظر، المرجع نفسه، ص26. ومن باب التوضيح فإنّ القارئ يقوم بعملية هدم ما تلقاه محافظا على الدلالة الأساسية للنص ثمّ يعمل على إعادة بناءه وإنتاجه من جديد وفق رؤيته القرائية الخاصة.

[1]: المرجع نفسه، ص26.

[2]: سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، ص34.

[3]: ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص234. 235.

[4]: علي جعفر العلاّق، الشعر والتلقي، ص54.

فكما أنّ هناك سلطة النص وسلطة المؤلف كذلك نجد سلطة القارئ؛ لأنّ ما يبديه القارئ أمام النص يؤدي دوراً مهماً في بناء المعنى . فليس التلقي إلاّ إعادة إنتاج للنص من جديد.

وقبل الحديث عن دور المتلقي في العملية الإبداعية ينبغي الإشارة ــ أولاًــ إلى ذات القارئ إن كان فردا معيّنا أو صورة أو عضواً من جماعة؛ انطلاقا من مبدأ أنّ "التلقي اتجاه يرتبط بالقارئ أولاً وقبل كلّ شيء؛ إذ يعبّر عن تماسك ووعي جماعي، وهو ردّ فعل للتطورات الاجتماعية والعقلية والأدبية"[1].

إنّ ردود أفعال المتلقي أمام النص الأدبي "تخضع لأسباب نفسية وأخرى اجتماعية وثالثة ثقافية متنوّعة تنوّعاً شديداً؛ ولكن علم التحليل النفسي[*] يساعد على استخلاص الثوابت الكامنة في القارئ"[2]؛ ذلك أنّ الأدب ليس جسداً محنّطاً قليلاً أو كثيراً بأفكار جاهزة تكوّنت خارج السياق الراهن الذي يتجادل فيه كلّ واحد: فالأدب ليس فقط مجموع خطابات مدوّنة قبلنا أو بعيداً عنّا"[3]؛ بل إنّها نابعة من ذواتنا؛ مجسّدة لثقافتنا ونظرتنا للواقع والأشياء. ولهذا ينبغي الإشارة إلى أنّ النص يتفّق مع أحوال المتلقي: نفسياً، ثقافياً وفكرياً، اجتماعياً وطبقياً.... وغير ذلك.

---

[1]: ينظر، فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص42.

[*]: إنّ التحليل النفسي للأدبــ في تياره الفرويدي خاصةــ فن أكثر منه علماً يستند إلى نظرية وممارسة خاصة، بلا تقنيات إلزامية أو شفرات شفّافة أو نماذج مؤكّدة أو معالم ثابتة، ناسجاً وفاكّاً لوحته الفنية كما نصنع حياتنا. فالقارئ لا يجد قطّ عرضاً منظّما للمفاهيم التي يستند إليها التحليل النفسي، وهو لن يصير أكثر من ناقد يحلّل نفسياً منه محلّلا متمرّساً؛ فالتحليل النفسي النقدي لا يسعى إلى تبرير كلّ الشرودات، وباختصار كل استيهامات القارئ تردّد محمود لكنه لا يخلو من مشاكل. ينظر، جان بيلمان نويل، التحليل النفسي للأدب، تر: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، 1997، ص05.

[2]: حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 2001، ص35.

[3]: جان بيلمان نويل، التحليل النفسي للأدب، ص9.

أ_ أحـــوال المتلـــقي:

1_ الجانب النفسي:

إنّ مراعاة العامل النفسي للمتلقي في إنتاج النصوص له أثر كبير أثناء عملية التواصل الأدبي؛ إذ تعدّ هذه الخطوة مسهمة بشكل واضح في قراءة النص وتفسيره تفسيراً يتطابق بشكل ما مع الدلالة التي يحتوي عليها النص؛ حيث "يتشكّل الأسلوب البلاغي في أحيان غير قليلة مراعيا الجانب النفسي أو الحالة النفسية للمخاطَب سواء أكان هذا المخاطب حقيقيا أو له وجود مادي ملموس، أم كان مخاطَبا متخيلا أو مفترضا، يشبه إلى _حدّ ما_ ما يسمى عند "آيزر" بـــ «القارئ الضمني»"[1] كما سنعرّج له في المحطات التالية.

وربّما يكون هذا المعيار من أهم المعايير المؤثرة في عملية التلقي؛ "لأنّ وظيفة النص الخطابي يأخذ بنفوس المخاطبين إلى القضية التي يطرحها الخطيب. وقيادة النفوس إلى تلك الغاية تستدعي المعرفة بأحوالها وأنواعها"[2]، وهذا ما يتطلّب مسايرة الخطاب مع أصناف الناس وطبيعتهم ومقاماتهم. ومن بين أمثلة مراعاة حال المخاطب ما يمكن أن ندرجه ضمن "حالات الخبر من (إبدائي، طلبي، وإنكاري)، أساليب القصر(إفراد، تعيين وقلب)، أسلوب الالتفات...وما شابه ذلك"[3]، وهي كلّها نماذج تتماشى والحالة التي يكون عليها المتلقي.

---

[1]: وليد إبراهيم القصّاب، أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية، ص662.

[2]: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص121.

[3]: وليد إبراهيم القصّاب، أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية، ص662.

ولا يعني ـهناـ مراعاة حال المخاطَب أن يبتعد المنشئ عن الإبداع والتفنن في الإتيان بكلّ ما يثير انتباهه؛ بل إنّ الحالة النفسية للمتلقي يجب أن "تؤخذ في الحسبان حتى عند كسر هذه القاعدة، والخروج بالخبر إلى ما سمّاه «خروج الكلام على خلاف الظاهر»"[1]

فالقارئ يمثل رؤية خاصة يجسدها المنشئ في نصه؛ تعبّر عنه بصورة أو بأخرى؛ والقارئ قبل أن تكون له "حقيقة تاريخية ملموسة فردية أو جماعية فإنّه حالة أو هيئة أو صورة تكمن في خلايا النص، وصورة القارئ هذه التي ينشئها النص لا يحدّدها النص الأدبي وحسب؛ ولكن يحدّدها شكل التعبير الخاص بكلّ شكل أدبي"[2].

وعليه فإنّ مراعاة الإحساس اللغوي عند المتلقي ليس فقط العامل الوحيد في دراسة الأساليب؛ بل إنّ العوامل الاجتماعية والثقافية تتدخّل أيضاً وتفرض علينا تغيير طريقة تعبيرنا عن الأشياء بحسب نوعية القراء الذين نخاطبهم. "فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله في النطق"[3]، وهذا ما عبّر عنه "عبد القاهر الجرجاني" حينما أشار إلى مدى الفاعلية الكبيرة في مراعاة مقاصد المتكلّم النفسية.

[1]: ينظر، المرجع نفسه، ص663.

[2]: ينظر، حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص37.

[3]: ينظر، جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، ص40.

2_ المستوى الثقافي:

يعتبر الجانب الثقافي والفكري من المستويات التي يجب مراعاتها في بناء النص تحسبّاً لحالة المتلقي المعرفية؛ فطريقة مخاطبتنا لشخص مثقّف تختلف عن الطريقة التي نخاطب فيها آخر جاهل أو مستواه الثقافي متدني؛ وذلك مراعاةً لحسن التفاعل بين الطرفين حيث يستند تشكيل الأسلوب _بشكل كبير_ على "مستوى المخاطَب الثقافي والفكري وكان ذلك وجهاً آخر من وجوه حسن التواصل معه، وإيصال الرسالة إليه معبّرة ومؤثّرة"[1].

إنّ عملية بناء النص تستند على فئة معيّنة من القراء؛ تكون حاضرة في ذهن المبدع قبل إنتاجه للنص ومن ثمّ تجسيد صورته في العملية الإبداعية؛ ولذلك فإنّ الكاتب يكون قد أحاط بالمستوى الثقافي والمعرفي _إلى حدّ ما_ لمتلقيه الذي يُوجّه إليه النص. فإنّ أولى المنازل الثلاث التي ينبغي توفرها في الكلام (كما ذكرها الجاحظ) "أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا؛ إمّا عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإمّا عند العامة إن كنت للعامة أردت...مع موافقة الحال وما يجب لكلّ مقام من المقال"[2].

ولهذا فإنّ مراعاة حال المخاطَب له الأهمية بمكان في تأليف الأسلوب وأداءه بالطريقة التي تناسب المقام.

---

[1]: وليد إبراهيم القصّاب، أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية، ص666.

[2]: ينظر، الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص136.

ويشير (لونجينوس) في هذا السياق إلى "أنّ قيمة العمل الأدبي يمكن أنْ تقدّر بمراعاة حالة المتلقي(*)، ومن ثمّ يثار هذا المتلقي كلّما كان تأليف العبارات مناسباً؛ غير أنه من جهة أخرى يلحّ على أن يكون السمو أعظم المناقب الأدبية؛ بل أقدرها على إحداث هِزَّة الإنتشاء في النفوس"[1]، وهو ما يميّز عملية الإبداع الأدبي. ولا يعني هذا محاولة تضليل القارئ وإبعاده عن المشاركة الفعلية في عملية بناء النص؛ ذلك أنّ "تجربة الحياة ومعايشتها تجعل بين النص وقارئه جوانب اشتراك متعدّدة "[2]، والقارئ هو جزء من هذه الجوانب ينقلها المنشئ في نصه.

3_ المستوى الاجتماعي والطبقي:

قد يكون لهذا المعيار تأثير واضح "في علاقة الخطيب بجمهوره من ناحيتين: من ناحية المسلك الفني الذي يعوّل عليه في الخطاب، ومن ناحية المتلقي ومدى تأثّره بمنزلة الخطيب وهيئته"[3]. وهو المعيار الذي جعل اهتمام المنشئين ينصبّ على الأخذ بالبيئة الاجتماعية والطبقية للمتلقي، فما النص _حينئذ_ إلاّ صورة تأملية لأشياء الواقع المشار إليها من خلال اللغة؛ وفق ما يفرضه الجمهور المتلقي على المبدع. و يقوم هذا المبدأ على أنّ المتكلم يأخذ في الاعتبار "حال من يخاطب؛ فيعرف قدره

(*): لاحظ بعض البلاغيين أنّ مراعاة المستوى الفكري والعقلي وحال المخاطَب عامة هي من سمات القرآن الكريم، أشار "ابن وهب" إلى ذلك، وبين تنوّع خطاب الذكر الحكيم بحسب مقام المخاطب وحاله، ومن أمثلة ذلك أنّه تحدّث عن «أسلوبي الإيجاز والإطناب»؛ فالإيجاز ينبغي أن يستعمل في مخاطبة الخاصة، وذوي الأفهام الثاقبة الذين يجتزئون بيسير القول عن كثيره وبمجمله، وبمجمله عن تفسيره... وأمّا الإطالة ففي مخاطبة العوام (العامة) ومن لا يكتفي من القول بيسيره، ولا يتفق ذهنه إلاّ بتكريره، وإيضاح تفسيره. ينظر، وليد إبراهيم القصّاب، أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية، ص 668.

1: ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص236.

2: ينظر، المرجع السابق، ص236.

3: ينظر، محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص134.

ومكانته الاجتماعية، فيختار من الألفاظ والعبارات ما يناسب مستواه"[1]، ضماناً لسير التواصل الحسن بين الطرفين.

والغاية من هذه المقاصد ـ على ما يبدو ـ هو الفهم والإفهام، يقول "العسكري" في هذا المقام: " إذا كان موضوع الكلام على الإفهام فالواجب أنْ تقسّم طبقات الكلام على طبقات الناس، فيُخاطب السوقي بكلام السوقة، والبدوي بكلام البدو، ولا يتجاوز به عمّا يعرفه إلى ما لا يعرفه، فتذهب فائدة الكلام، وتعدم منفعة الخطاب"[2].

وفي هذا إشارة إلى الخلخلة في الفهم التي قد يتعرّض لها المتلقي حينما يفقد النص سيطرته على المعنى وضبطه للمفاتيح الأساسية التي تتيح للقارئ التغلغل فيه وتأويله. ويشير "ابن وهب" في إلى "خطورة استخدام ألفاظ غير مفهومة؛ إذ إنّها تؤدي إلى قطع التواصل والتفاهم قطعاً تامّاً"[3] وهذا ما يعمّق المسافة بين النص وقارئه إن صحّ التعبير.

[1]: ينظر، وليد إبراهيم القصّاب، أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي، ص 670.

[2]: ينظر، جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، ص 23.

[3]: المرجع نفسه، ص23.

ب_ عمليـــة إنتـــاج الدلالـــة:

إنّ الحديث عن، عملية إنتاج المعنى يحيلنا إلى القراءة المنتجة التي تتطلّب من "الذات القارئة أن تنتج قراءة تغني الذات والموضوع، هي القراءة التي تصل إلى إغناء المعاني السابقة المكتسبة، باستمرار، أي أنّ هناك صيرورة بنائية من شأنها أن تنتج معناً جديداً للموضوع، قديماً كان أم حديثاً"[1]، وهذه الذات هي المسؤولة عن عملية إنتاج الدلالة.

ولهذا اعتبر القارئ، من منظور جمالية التلقي، عنصراً مؤثراً في إنتاج النص الأدبي؛ ذلك "أنّ كلّ قراءة للنص تستحيل إلى أخرى؛ فتكون كتابة أو كتابة تتولّد عن كتابة، أو نصّا ينشأ عن نص؛ فتتلاحم النصوص وتتضافر؛ فالقراءة إذن تحليل وإذا التحليل تأويل"[2] وبهذا التطور يغدو النص جملة من المعطيات والمنافذ التي يتغلغل عن طريقها القارئ، فتتزلق منها جملة من الدلالات تتجدّد وتتطور؛ تبعا لتعدّد القراء؛ وبهذا يغدو النص "مؤسسة أدبية معقّدة تجسد ملحمة الدلالة، وتناغم الإبداع الأروع"[3].

فعملية فهم النص تعتبر عملاً فنّياً مشتركاً يتضاربه كلّ من المبدع والمتلقي على حدّ سواء؛ إذ "يُسهم فيه صاحب النص بخلاصة التجربة التي عايشها، وتسهم اللغة بدلالاتها الموحية، كما يسهم فيها الدارس أو المتلقي بخبرته الفنية وذوقه الجمالي"[4]، ونتاج ذلك أنّ العمل الفنّي يكتمل بتلاقح كلّ ما يقدّمه منْ طرف في العملية الإبلاغية.

---

[1]: ينظر، إدريس لمليح، النص بين التلقي والتأويل (نص الدكتور في إلغ لمحمد المختار السوسي) ، ضمن من قضايا التلقي والتأويل منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ص 108.

[2]: ينظر، ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي، ص57، 58.

[3]: المرجع نفسه، ص58.

[4]: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص95.

إنّ عملية إنتاج المعنى تتمحور أساساً حول مجهودات المتلقي في خوضه غمار للنص؛ ممّا يمنحه حقّ المشاركة في إعادة تحقيق المكتوب، وبذلك يبرز كعنصر فعّال وضروري يكتشف طاقات العمل الممكنة في النص. وهو سرّ مغامرته في اقتحام أغوار النص الدلالية.

وما ينبغي الإشارة إليه هو أنّ عملية القراءة لا تستقر على نتيجة واحدة؛ فقراءتان لعمل واحد لا يمكن أن يتفقا مطلقا على دلالة واحدة؛ ذلك أنّه أثناء قراءتنا للعمل "نخطّ « كتابة سلبية »[*]؛ فنضيف إلى النص المقروء أو نحذف ما نريد أو ما لا نريد أن نجد فيه. فما إن يوجد قارئ حتى تبتعد القراءة عن النص"[1].

ومن هنا يرى "بارت" أنّ القارئ يتمرّد على النص بتحرّكاته على التقاليد الموروثة في التعامل مع العمل الأدبي؛ بحيث لا يثبت على تعليل أو توجيه أو وصف؛ بل إنّه يهدم ليبني ثمّ يهدم ليبني في حركة متمرّدة لا تهدأ مع النص من دون التوقف عند دلالة واحدة ثابتة. فوظيفة النص ليست تحريك المشاعر فحسب؛ بل إنّ وظيفته الأساسية إنتاج المعرفة"[2] في ذهن القارئ وزرعه لليقظة والحذر والتفطّن لأبعاد النص الدلالية؛ فليس النص- حينذاك-إلاّ سمات لحظة شعرية هاربة "أفلتت

---

[*] : إنّ الفكرة التي مفادها أنّ القيمة الفنية لعمل ما تتناسب مباشرة مع اتسامه بطابع السلبية " negativity " فيما يتعلق بتوقعات قرائه الأوائل هي فكرة تروق للمنظرين المحدثين بشكل خاص. وهو مصطلح مستعار من "بول ريكو". وقد حّدد "هارتمان" مشروع التأويلية السلبية بأنها حركة ساخرة أو عابثة، ونظريات رئيسية تدّعي تغلّبها على ما هو ماضٍ وميت وزائف. ينظر، سوزان روبين، إنجي كروسمان، القارئ في النص، ص53، 55.

[1]: تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص20.

[2]: ينظر، ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي، ص60.

من المبدع، يسعى القارئ جاهدا إلى إعادة تمثّلها"[1] وتبنّيها من جديد ليثبت وجودها الفعلي في خضم الجدل القائم بينه وبين النص.

وفي هذا السياق يتحدّث "آيزر" عن «المعنى[(*1)] وعن بناء المعنى» بمشاركة القارئ. فعلى عكس ما يبديه التفسير التقليدي الذي يوضّح معنى خفياً في النص فقد أوضح "آيزر" أنّ "المعنى هو نتيجة التفاعل بين النص والقارئ. كتأثير يتمّ اختباره وليس هدفاً يجب تحديده"[(2)]. فإنتاج المعنى من قبل القارئ هو ردّة فعل لاستجابته. وهو خلاصة إدراكه للنص، وهذا ما يعبّر عنه "آيزر" في "أنّ النص لا يُظهر المعنى في نمط معين من العناصر، وإنّما يتأسّس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي[(*2)] "[(3)].

---

[1]: ينظر، المرجع السابق، ص61.

[(*1)]: درج النقد الحديث على التفريق بين المعنى والدلالة، معنى أصلي للنص، ودلالة هي التي يمنحها القارئ (أو القرّاء) إياه وهذا ما يجعلنا نسلّم بأنّ من صميم فعل القراءة ونظرية التلقي عامة، القول بالمستويين (قبل وبعد القراءة) وخاصة باعتبار تعدّد الدلالات بتعدّد وتباين القراءات. ينظر، عبد العزيز طليمات، النص الأدبي بين التلقي وإعادة الإنتاج: من أجل بيداغوجيا تفاعلية للقراءة والكتابة، ضمن: نظرية التلقي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ص151.

[2]: ينظر، روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص146.

[(*2)]: يعتقد"أيزر" بوجود مستويين تتمّ وفقهما عملية مواصلة لبناء المعنى؛ تحتّل خلالها العناصر التي تسهم في البناء بالانتقال من المستوى الخلفي إلى الأمامي، بمعنى انفصال كلّ عنصر من عمقه الأصلي ليطفو على سطح المستوى الأمامي، وهذا الانفصال يعتبر شرطاً أساسياً لعملية التلقي والإدراك. ينظر، علي بخوش، تأثير جمالية التلقي (الألمانية) في النقد العربي، مقال، ص19، 20.

[3]: المرجع نفسه، ص19.

وعليه فإنّ "دلالة أيّ نص شعري ليست معنى افتراضي مسبق له؛ وإنّما هي محصلة مجمعة لكلّ وسائله الإشارية والمجازية، وتكنيكه في التعبير والرمز"[1]. وتظلّ مهمة القراءة النقدية تتبع كيفية إنتاج الدلالة وعوامل تولّدها بإدراك رموزها وتحديد وظائفها الدلالية.

وبالتالي فإنّ عملية إنتاج المعنى تحيلنا بالضرورة إلى ما تطرحه "جمالية التلقي" من مبادئ إجرائية تتعلّق بالنص والمتلقي على حدّ سواء.

II _ جمالية التلقي والنص الأدبي:

1_ جمالية التلقي، مدخل مفاهيمي:

كان على جمالية التلقي "Rezeptionasthetik"[(*)] حسب _مؤسسها الأول_ هانس روبرت ياوس "Hans Robert Jauss" أن توجِد مرحلة جديدة كلّ الجدة؛ بل ضرباً من الثورة على الدراسات الأدبية"[2] تفتح الآفاق أمام المتلقي لاستنطاق النص؛ وقد ظهرت إلى الوجود كنظرية "في ألمانيا (سنة...) بعد ظهور عدّة نقدية سعت إلى وصف النص الأدبي ومقاربته من زوايا عدّة ثائرة على المقاربات السابقة"[3]

---

[1]: صلاح فضل، تجربة نقدية إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، مجلة فصول النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 1، ص222.

[(*)]:ولئن كانت كلمة "Rezeptionasthetik " الألمانية توحي للأسف بسوء فهم محتوم، فإنّ كلمة الفرنسية "Réception " أو " Reception" الانجليزية لا تُستعمل إلاّ في لغة الصناعة الفندقية.. غير أنّ كثرة تداول هذا المبتكَر المعنوي في النظرية الجمالية العالمية تستدعي التدقيق في استعمالها. هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، ص 130.

[2]: فيرناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، ص33.

[3]: ينظر، علي بخوش، تأثير جمالية التلقي (الألمانية) في النقد الأدبي، مقال، ص1.

وهذا ما يمكّن "جمالية التلقي" أن تعتبر نفسها_ ولها كلّ الحقّ في ذلك_ إبدالاً جديداً وصيغة جادة في طروحاتها؛ ممّا يجوز معه القول إنّها تشكّل "تحديّاً" للدراسات الأدبية بإعادة النظر في الكثير من المسلمات التقليدية عن الأدب"[1]. وهذا ما يجعلها في مصاف النظريات التي أعادت الاعتبار إلى الصلة الوشيجة بين النص والمتلقي بواسطة التأثير والاتصال الأدبي.

ولا يحيل مفهوم جمالية التلقي على نظرية موحّدة؛ بل تندرج ضمنه نظريتان مختلفتان يمكن التمييز بينهما بوضوح رغم تداخلهما وتكاملهما، هما "نظرية التلقي" و"نظرية التأثير"؛ تهتمّ الأولى بالكيفية التي تمّ بها تلقي النص الأدبي في لحظة تاريخية معينة. في حين تتجّه نظرية التأثير إلى الاعتقاد بأنّ النص يبني مسبقاً، استجابات قرائه المفترضين، ويحدّد كذلك سيرورات تلقيه الممكنة ويثير ويراقب كلّ واحدة منها بفضل قدرات التأثير التي تحركها بنياته الداخلية"[2]. فجمالية التلقي هي خلاصة تلك العلاقات التي تتواثب وتتكامل من خلال التفاعل مع النص"[3].

ووفقا لهذا التصور تبلغ "جمالية التلقي" ذروتها في معالجة النص الأدبي وتصل إلى كامل تطورها وشموليتها وخصوصيتها عندما تؤلّف بين هذين الاتجاهين المتكاملين والمتداخلين. وتنحصر أبحاث هاته النظرية "في التأريخ الأدبي باعتباره إجراءً يوظّف ثلاث عناصر فاعلة هي المؤلف والعمل الأدبي والجمهور، وهي عملية جدلية تتم فيها دائماً الحركة بين الإنتاج والتلقي بواسطة التواصل الأدبي"[4]

[1]: ينظر، الهاشم أسمر، جمالية التلقي، مجلة علامات، العدد 17، ص122.

[2]: ينظر، عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص143.

[3]: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 96.

[4]: هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص130.

وبهذا يتبيّن لنا أنّ "جمالية التلقي"،بسبب ازدواجية مفهومها المحوري، "تركّز جلّ اهتمامها على "العلاقة الجدلية" بين التأثير والتلقي، أو بين النص والمتلقي"[1]. والتلقي بمفهومه الجمالي ينطوي على بعدين: منفعل وفاعل في أنٍ واحد. إنّه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي يحدثه العمل في القارئ. والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل أو استجابته له[2] ذلك أنّ الوظيفة الخاصة بالأثر الأدبي متمثلة أساساً في العلاقة التي تربط بين النص والمتلقي. وهي الوظيفة التي تجعل عملية التلقي في حركة دائمة. فالتضمينات الجمالية "تقبع في حقيقة أنّ الاستقبال الأول للعمل من قبل القارئ يتضمّن اختباراً لقيمته الجمالية. مقارنة بأعمال تمّت قراءتها"[3]، و«مفهوم الجمالية»[*] _هنا_ يحيل إلى كيفية تمرسنا مع الفن "(أي بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية التي تتأسّس عليها) ضمن سيرورة (الإنتاج_ التلقي_ التواصل)"[4] فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة؛ بل أنْ يفتح الأبواب المُغلقة"[5]وهي وظيفة الأدب الذي يستدعينا إليه لما يحمله من خصائص جمالية وفنية.

وهذا ما يتيح لنا القول أنّ استجابة القارئ للأثر الأسلوبي "يدلّ_بالفعل_ على حيازة النص لصفة الأثر الجمالي. كما أنّ قابلية النص لتعدّد القراءات يدلّ كذلك على نوع من الغنى، ليس

---

[1]: ينظر، عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص145.

[2]: هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، ص131.

[3]: روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص 104.

[*]: يختلط مصطلح الجمالية بالعناصر الفنية المكونة للعمل الفني على النحو الذي أشار إليه "موكاروفسكي" في التوجيه الذاتي للوظيفة الجمالية في اللغة الشعرية؛ فهي تختلف عن الوظائف اللغوية كلّها؛ إذ أنّها لا توجّه أساساً إلى ظواهر خارج القول، ولكنها موجهة إلى القول نفسه. ينظر، ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص15.

[4]: هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص131.

[5]: شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة)، دراسات أدبية، الهيئة المصرية لصناعة الكتاب، د.ط، 1992، ص13.

بإمكان النص أن يفقده. لأنّه لا يتوقّف أبداً على أن يكون هو نفسه دائماً"[1]؛ بل إنّ استمراريته الدلالية تتوقف على مدى تجدّده وتطوره مع كلّ قراءة.

ولا تكتفي جمالية التلقي بفتح الآفاق لإدراك معنى وشكل العمل الأدبي أثناء عملية الفهم فحسب؛ وإنّما "تفرض أيضاً إدخال العمل الفردي في "سلسلته الأدبية" للتعرّف على وضعيته التاريخية ودلالته في سياق تجربة الأدب"[2] وبهذا فإنّ العمل الجمالي المنتَج يحلّ مسائل الشكل والفهم التي تركها العمل الأدبي الأخير ويطرح بدوره مشاكل أخرى من جديد.

ومن ميزات هذه النظرية "أنّها تعيد النظر في خطابها باستمرار، ممّا يجعلها منفتحة على إمكانيات التجدّد والتطوّر"[3]؛ وهذا راجع بلا شكّ إلى ما تعقده جمالية التلقي من علاقة قائمة على التحاور والتبادل بين التأثير الذي يمارسه النص والتقبل الذي يبديه المتلقي؛ فبدون هذا التقبّل لا وجود للنص ولا وجود لمشروعيته؛ ممّا يبعث على استمرار فعل القراءة وإنتاج التأثير، ولعلّ هذا الفعل "يستند على أسلوب تفاعل النص مع القارئ"[4] تبعاً لخبرته الجمالية التي تساعده على بناء النص ومن هنا كانت المحاولات لإيجاد "نظرية استقبال الأدب والتأثير لتصبح نظرية في الاتصال الأدبي بحثا عن الكفاءة في إنتاج الاستقبال وتفاعلها"[5].

ولا يخفى على أحد أنّ جمالية التلقي كان لها بالغ الأثر في الفكر النقدي العربي الحديث. ومن أهمّ الأسباب التي عمّقت الحاجة إلى نظرية نقدية، بإمكانها أن تضع حدّاً لفوضى التأويل التي طالت

---

[1]: حميد لحمداني، النص الأدبي في ضوء نظرية التلقي، مجلة البحرين الثقافية، ص80.

[2]: فولفكانك إيزر، آفاق نقد استجابة القارئ، تر: ضمن: من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ص211.

[3]: الهاشم أسمر، جمالية التلقي، ص122.

[4]: ينظر، روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص187.

[5]: المرجع نفسه، ص185.

بالنص الأدبي، بالإضافة إلى "ضجر النقاد من المقاربات البنوية الصارمة التي أضرت بالنصوص الأدبية"[1] كما غيبت دور المتلقي وأهملت الرابط الأساسي الذي يربط بينه وبين النص. كما أنّ اتصاف المناهج الغربية بعلمية الطرح وصرامة المعالجة لا يوافق ــإلى حدّ ماــ ما يتميّز به النص الأدبي من انطلاق وتحرّر.

ومن نماذج هذا التأثّر ما جاء في الدراسات العربية التي قام بها كلّ من (محمد مفتاح و حميد لحمداني)[*] من خلال الأبحاث التي جاءا بها في مجال التأويل "رغبة في إيجاء علاقة جديدة تربط النصوص العربية بالقارئ"[2]. وتتجلى هذه العلاقة في التأمّلات الجديدة التي حظي بها الأدب العربي، ورصد لبعض الظواهر التي هيمنت عليه وعلاقتها بالمتلقي.

[1]: ينظر، علي بخوش، تأثير جمالية التلقي (الألمانية) في النقد العربي، ص24.

[*]: أشار "محمد مفتاح" إلى ضرورة عملية التأويل لكلّ كائن بشري؛ من خلال كتابه "التلقي والتأويل" الذي استوحاه من عدّة مناهج، ومع ذلك لم يغفل جهود المفكرين والنقاد العرب (كابن عميرة مثلا). حيث كانت هذه الجهود ركيزة مهمّة استند إليها الناقد في طرح كثير من رؤاه وقضاياه النقدية. في حين أعاد" حميد لحمداني" النظر في علاقة جمالية التلقي بالنصوص الأدبية، كما أثار أهمية هذا الأفق الجديد في مجال التأويل ضمن النقد الأدبي؛ بحيث لم تعد غاية دراسة الأدب هي المعرفة فحسب؛ بل معرفة طرائق المعرفة وإمكانياتها وممكناتها. ينظر: محمد مفتاح، رهان التأويل، ص23. و حميد لحمداني، الخطاب الأدبي: التأويل والتلقي، ص10. (ضمن: من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط).

[2]: علي بخوش، تأثير جمالية التلقي (الألمانية) في النقد العربي، ص27.

2_ المفاهيم الإجرائية لجمالية التلقي:

يخوض القارئ غمار تجربة القراءة والتلقي محمّلاً بمجموعة من الأدوات بعضها إجرائي، يتعلّق بالموضوع عينه، وبعضها الآخر يرتبط بذات القارئ وما يمتلكه من قدرات ذاتية في اختراق النص الأدبي وتجاوز معناه السطحي، إذ تتيح (هذه الأدوات) لدارس الأدب مساءلة الخطاب، واستخلاص مواطن الجمالية فيه، يفكّ من خلالها مغاليق الخطاب، ويشارك في إنتاجه من جديد؛ ليكون بذلك قارئاً مفسّراً ومنتجاً في آن.

وما يهمّنا من عرض هاته الأدوات الإجرائية ليس مجرد الإشارة إليها فحسب؛ إنّما غايتنا القصوى هي ربطها بالدرس الأسلوبي كاستثمار أولي لمبادئ جمالية التلقي، واستحداث دراسة أسلوبية يكون هدفها الأساسي ربط الأسلوب ربطاً مباشراً بعملية التلقي، وتجاوز الدراسة الأسلوبية السطحية للنص (التي تقتصر على رصد الملامح «الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية» لتمييز الأسلوب الشعري) إلى إبراز ما لهذه التقنية من فاعلية في استقراء الخصائص أسلوبية الأكثر وقعاً في النص. ذلك أنّ "الأسلوبية أصبحت تمثّل منهجاً لفهم النص، وأهمّ مرجع لهذا الفهم هو التأثير في المتلقي"[1]. ولعلّ أبرز من يدعم هذا الرأي ما ذهب إليه بلومفليد في تعريفه للظاهرة الأدبية حينما قال:" أنّها سلسلة من المنبهات تتلوها استجابات تتحول هي الأخرى إلى استجابات أخرى"[2].

ومن بين الأدوات التي تحقّق للقارئ مشروعه الذي يعتزم القيام به، ومن ثمّ الوصول إلى أهدافه ما يلي:

---

[1]: موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص124.

[2]:المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أ_ طروحات هانز روبرت ياوس:

1_ أفق التوقعات(*):

إنّ أولى مهمات جمالية التلقي إعادة بناء أفق التوقع للجمهور المتلقي وللعمل الأدبي، وهي "مجموعة التوقعات (أو الاحتمالات) الأدبية و الثقافية التي يتسلح بها القارئ عن وعي أو غير وعي في تناوله للنص قراءته" [1].

ويعتبر هذا الأفق مبدءًا أساسياً من مبادئ نظرية التواصل الأدبي، إذ يتحقّق من خلال اقتراب القارئ من السياق الثقافي والفني والأخلاقي... الذي أنتج في نطاقه العمل الأدبي. فكلما انفتح القارئ على هذه السياقات كلما اقترب أفق توقعه من النص. "ويعدّ هذا المفهوم (L'horizon d'attente) مدار «نظرية ياوس الجديدة» والأداة المنهاجية المثالية التي ستمكّن هذه النظرية من إعطاء رؤية جديدة"[2] للأدب تشتمل على فهم أبعاد الظاهرة الأدبة في سيرورة تلقيها، وإدراك أبعادها الوظيفية والجمالية.

إنّ الصعوبة التي تواجه المتلقي وهو بإزاء النص النقدي تكمن في أنّه يعيش لحظة صراع بين أفقين من الانتظار: "أفقه الخاص باعتباره قارئا (مفترضاً؟) للنص الأدبي الذي يسائله ويفرض إكراهاته النقدية عليه، بالإضافة إلى أفق انتظار آخر يهم أساساً هذه المرة خطاب الناقد ذاته"[3].

(*): يعني اصطلاح التوقع في هذا المضمار كما يبينه (جون دي بوا) كمية المعلومات، ومقدار الإبلاغ الذي تحمله وحدة لسانية معينة في سياق معطى، أو بتعبير آخر: المساحة التي تتمّ فيها عملية التشارك بين القارئ ومقروءه، وأرضية التطبيع بينهما. ينظر، نواري سعودي أبو زيد، الخطاب الأدبي من المشأة إلى التلقي، ص76.

[1]:ينظر، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، مكتبة الفهد، ط1، 2003، ص133.

[2]: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 162.

[3]: ينظر، الهاشم أسمر، جمالية التلقي، ص124.

وينبغي الإشارة إلى أنّ عملية التلقي لا تتوقف عند زمن معين؛ بل يخلق في كلّ زمن، ولكل زمن قراؤه حسب الظروف المحيطة به و"يختلف من قارئ لآخر حسب تكوينه النظري من حيث الميول و الرغبات و القدرات و حسب خبرة المتلقي الاجتماعية و التاريخية و الثقافية التي يحملها وكل هذا يشكل لديه أفق توقع يعمل النص على إخراجه[1].

ويخبرنا أفق التوقع كيف كان العمل يقيم ويؤول عند ظهوره، وكيف إن هذا التأويل لا يعطي معنى نهائي للعمل، ولكنه قابل لأن يبدّل معناه ويغيّر، أو يزداد توضيحه مع تتابع الأزمنة ، ومع هذا فإننا لا نستطيع فهم العمل إلا بانصهار الأفاق بعضها مع بعض من الماضي إلى الحاضر[2]. وهذا يعني أننا لا نستطيع فصل النص الذي نقرؤه عن تاريخ تلقيه، والأفق الذي ظهر فيه، وانتمى إليه أول مرة. "فالنص وسيط بين أفقنا والأفق الذي مثله أو يمثله. وعن طريق مزج الآفاق بعضها مع بعض تنمو لدى متلقي النص الجديد قدرته على توقّع بعض الدلالات والمعاني.

ولكن هذا التوقّع ليس من الضروري أن يكون "هو نفس التوقّع المخزون لدى المتلقي فقد يحدث له شيء من الدهشة والمخالفة لما قد توقعه أو قد يكون النص مطابقا لما توقعه، فيحدث لأفقه تغيير أو تصحيح أو تعديل، أو أنّه يقتصر على إعادة إنتاجه"[3].

وعلى هذا الأساس فإنّ أفق التوقع يتشكّل من ثلاثة عوامل أساسية:

1. "التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.
2. شكل الأعمال السابقة وموضوعاته التي يفترض معرفتها.

[1]: سالم خدادة، النص وتجليات التلقي، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، 2000، ص44، 48.
[2]: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، درا قباء، القاهرة، ط1، 1998، ص175.
[3]:ابراهيم خليل، النقد الأدبي الحديث، دار المسيرة، عمّان، ط1، 2003، ص133.

3. التعارض بين اللغة الشعرية اللغة العملية أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي"[1].

وتتم عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق التوقعات، حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي. و المعنى ليس موضوعا ماديا يمكن تعريفه وحده والإحساس به فهو يقع في منتصف المسافة بين الوجود العاري من معايشة المادة وإحساسها و بين التفكير وملكته حيث يصبح الموضوع فكرة محددة ، فلا حقائق في النص وإنما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ حتى يصنع حقائق. ومن سمات هذه الهياكل أنها أشكال فارغة يصب فيها القارئ مخزونه المعرفي [2].

ومن هنا فإن بناء المعنى يستند إلى ثلاثة أبعاد:

1.يتضمن النص في احتمالاته والذي يسمح بتأمل إنتاج المعنى .

2.استقصاء إجراءات النص في القراءة، ليكشف عن الصور الذهنية المكونة عند محاولة بناء هدف جمالي متماسك وثابت [3].

3.البناء المخصوص للأدب وفق شروط تحقق وظيفة التواصلية، وتحكم تفاعل القارئ به وإن هذه العلاقة التفاعلية ناتجة عن كون النص ينطوي على مرجعيات خاصة به ، ويسهم

---

[1]: بشرى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص46.

[2]: ينظر، حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، الرياض مؤسسة اليمامة، 1997، ص64، 68. نص "الدكتور طه حسين في (إلغ)"

[3]: أحمد أبو حسن، النص بين التلقي والتأويل، ضمن: من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، ص108.

المتلقي في بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى وإن الفجوة وهي عدم التوافق بين النص والقارئ هي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة[1]، وينضاف إلى أفق التوقعات فكرة:

نقطة الرؤية المتحركة، فالنص لا يمثل سوى افتتاحية للمعنى، فالنص لا يمكن انفتاحه كموضوع إلا في المرحلة النهائية للقراءة، عندما نجد أنفسنا غارقين فيه، "والقارئ باعتباره نقطة من المنظور يتحرك خلال الموضوعات، فهو يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه تأوله وهذا ما يحدد فهم الموضوعات الجمالية في النصوص"[2].

2_ المسافة الجمالية:

هي الفرق بين كتابة المؤلف وأفق توقع القارئ، بمعنى أنها المسافة الفاصلة بين التوقع الموجود لدى القارئ و العمل الجيد [3].

ويعني أن هناك مسافة جمالية تربك القارئ وتجعل توقعه الانتظاري خائبا بفعل هذا الخرق الفني والجمالي الذي يسمو بالأعمال الأدبية ويجعلها خالدة.

ويقصد بالمسافة الجمالية: "ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه".

ويمكن الحصول عليها من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه، و الآثار الأدبية الجيدة هي التي تمني انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي

1: المرجع نفسه، ص109.

2: ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص150.

3: بشرى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص46.

ترضي آفاق انتظارها وتلبي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جدا لأنها نماذج تعود عليها القراء [1].وعلى هذا يمكن تمييز ثلاثة ردود أفعال لدى القارئ :

1. **الاستجابة**:ويترتب عليها الرضى والارتياح لأن العمل الأدبي يستجيب لأفق توقع القارئ وينسجم مع معاييره الجمالية .

2. **التغيب**: ويترتب عنه الاصطدام لأن العمل الأدبي قد خيّب أفق توقع القارئ فيخرج من المألوف إلى الجديد .

3. **التغيير**: أي تغيير الأفق المتوقع [2].

4. **المتعة الجمالية**: وتعتمد على:

- **فعل الإبداع** : أي أن المتعة الناجمة عن استخدام المرء لقدرته الإبداعية الخاصة.
- **الحسّ الجمالي** : وتشير إلى اعتماد الإبداع على التلقي.

- **التطهير** : وهي الخبرة الجمالية الاتصالية التي تنتج لذة العواطف المثارة بواسطة البلاغة أو الشعر، وهما القادران على تعديل اقتناعات المتلقي وحركته[3].

[1]: ينظر، حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص102.
[2]: أحمد أبو حسن، النص بين التلقي والتأويل، ص105.
[3]: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص163.

ب_ طروحات وولفغانغ آيزر:

1_ القارئ الضمني:

هو قارئ مرسوم في النص وليس قارئاً بعينه، يداري المنشئ أثناء عملية التأليف، ويقوم هذا التصور بوجود قارئ ضمني محايث لكلّ كتابة، يمكن أن يمثل فئة معينة من القراء: قد يكون شعب برمته، أمّة معينة، أجيال قادمة، وقد يجسّد فئة ثقافية أو طبقة اجتماعية معينة.

وقد "وجد "إيزر" في مفهوم القارئ الضمني (Le lecteur implisite) الأداة الإجرائية المناسبة لوصف التفاعل الحاصل بين النص والقارئ، ذلك أنه يستطيع أن يبيّن لنا كيف يرتبط القارئ بعالم النص وكيف يمارس هذا الأخير تعليماته وتوجيهاته وتأثيراته التي تتحكّم في بناء القارئ للمعنى النصي"[1]. فالقارئ له دور في فهم الأدب، ومشاركته في تحديد المعنى بعد أن يتخلص من الدلالات المثالية الصرفة، فهو يسعى إلى الإمساك بالتصورات العامة التي تجعل من الملفوظ ما يحقق استجابات مستمرة لتجربته ويضعه في بؤرة التواصل.

يقول "آيزر" عن هذا القارئ: "تحيل فكرة القارئ الضمني إلى بنية نصيّة لمثولية المتلقي، وإنّ المقصود بهذا هو شكل يجب أنْ يكون متحقّقاً. فالقارئ الضمني إنّما هو مفهوم يضع القارئ أمام النص، وذلك في حدود التأثيرات النصيّة التي يصبح الفهم إزاءها فعلاً من الأفعال"[2]. ويقوم هذا الإجراء على أنّ الدارسين لا يشرحون النص وإنما يشرحون الآثار التي يخلقها النص في القارئ،

[1]: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص185.

[2]:ينظر، وليد إبراهيم القصّاب، أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي، ص662.

والمتلقي طرف ملازم للنص يتبادل معه علاقة التأثير والتأثر، فالتفاعل قائم بين النص والمتلقي الذي تقوم عليه نظرية الوقع الجمالي التي لا يمكن أن تتحقق خارج فعل القراءة أي خارج التلقي[1].

وأي نظرية تختص بالنصوص الأدبية فإنها لا تتخلى عن القارئ. فهو نظام مرجعي للنص. وهذا القارئ عند أصحاب هذه النظرية هو القارئ الضمني وهذا القارئ ليس له وجود حقيقي ولكنه يجسد التوجيهات الداخلية للنص، فالقارئ الضمني ليس له معروفا في اختبار ما، بل هو مسجل في النص بذاته، ولا يصبح للنص حقيقة إلا إذا قرأ في شروط وقام القارئ باستخلاص ما في النص من معاني وصور ذهنية فكأنه يعيد بناء المعنى من جديد[2].

فالقارئ الضمني ليس شخصا خياليا مدرج اخل النص، ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، وهذه الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل، لذلك فإن دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيان استدعاء الاستجابة للنص.

ولكن على الرغم من القول بوجود "القارئ الضمني" في كلّ نص أدبي فإنّ هذا لا يعني ــبأي حال من الأحوالــ التحديد المسبق للكيفية التي سيُقرأ بها النص الأدبي "حقيقة"؛ إنّما تبقى الكيفية محددة (في كلّ مرة) بالشروط السوسيوثقافية لكلّ قارئ"[3].

فكما نعلم أنّ النص الأدبي مبني على المفاجآت والأسرار التي لا يطلعنا عليها المنشئ بسهولة إلى بخوضنا غمار النص والتماس خباياه، والوقوف عند المدهش والمثير فيه.

---

[1]: ينظر، أحمد أبو حسن، من قضايا التلقي والتأويل، ص105.

[2]: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص164.

[3]: ينظر، عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص248.

2_ الفجوات والفراغات:

يوجد في النص مجموعة من الفجوات أو الفراغات التي يتركها المؤلف للقارئ من أجل ملأها، "فكل جملة تمثل مقدمة للجملة التالية وتسلسل الجمل يحاصر بمجموعة من الفجوات غير المتوقعة، والتي يقوم القارئ بملئها مستعينا بمخيلته [1]، وينبني هذا المفهوم على معطيات الخلل في النص التي ينبغي على القارئ أن يتمّمها ويسدّ ثغراتها.

يساهم القارئ في إتمام معنى العمل الأدبي، وهذا الملء يتم ذاتيا حسب ما هو معطى في النص، وهذا الوعي للقارئ متكون من الأنماط الجزئية وترابطها مع بعضها البعض، فيساهم في إخراج النص في صيغة مكتملة، وذلك لأن النص ناقص بما به من فجوات، وهذه الفجوات تنتظر مساعدة القارئ من أجل ملاها، أما إذا كانت قدرة القارئ غير متوفرة من اجل ملء هذه الفجوات فان النص ينتظر قارئ قادر على تأويله أي انه يتوقع قارئه ذلك لأن هذه الفجوات هي التي تحقق عملية الاتصال بين النص والقارئ[2].

ولهذا يمكن القول أنّ النظرية الأيزرية مهما بدت مغرية ومنتجة فإنّها تجمع بين مفاهيم ترد من آفاق مختلفة. ومع ذلك فإنها ليست خالية من المشكلات"[3] ومن بين ذلك ما وجّه إليه (ستالني فيش) من نقد على الطابع التفسيري الذي طغى على فعل القراءة .

---

[1]: حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص131.

[2]: أحمد بو حسن، نظرية سيميائية التلقي في مقاربة السيرة الشعبية (سيرة بني هلال أنموذجاً)، ضمن من قضايا التلقي والتأويل، ص 108.

[3]: بشرى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص46.

ومن أجل استقراء ما جاءت به الدراسات الأسلوبية الحديثة (التي تعتدّ بدور القارئ). نشير إلى بعض الصفات أو المسميات التي ترتبط ارتباطًا وثيقاً بجمالية التلقي، التي تجسّد تفاعلاً خلاّقاً بين النص والقارئ، ولعلّنا نتحدّث هنا عن محاولات "ريفاتير" الجادة في تأسيس دراسة أسلوبية يكون هدفها الأساسي استبطان ما في جوف جمالية التلقي من مفاهيم من شأنها أن تثري العمل الأسلوبي، ومن أبرز هذه السمات:

«**عنصر المفاجأء**» الذي "ظهر في النقد الأسلوبي وفي الشعرية[*]، كخاصية أسلوبية ملازمة للنص الشعري. ونعني بالمفاجأة ذلك "الأثر الذي يخلّفه النص في وعي القارئ، أو ذلك الاستنفار الذي تثيره المنبهات في القارئ وتجعله مستنفراً"[1]، ويتمثّل ذلك في جملة المفارقات الأسلوبية التي يشتمل عليها النص الأدبي جراء خروجه عن المألوف. و"تتناسب قيمة كلّ ظاهرة أسلوبية مع حدّة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً؛ بحيث كلّما كانت الخاصية غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبّل أعمق"[2]. فالتوقع يمكن أن يؤدي إلى "قراءة سطحية للنص، في حين سيجبر هدم التوقع القارئ على الانتباه_ عندئذ_ ستتوافق شدّة التلقي مع شدّة الإرسالية"[3]. فلا يمكن حصر قيمة العناصر اللغوية ضمن عملية الإرسال فحسب؛ بل إنّ الأمر كلّه يتوقّف على عنصر التلقي ومدى وقع هاته العناصر على القارئ المتلقي.

---

[*]: إنّ مجيء الشعرية طرح تساؤلات جديدة حول القيمة الجمالية للعمل الأدبي لتستنطق خصائصه الفنية، التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أو الأدبية، والعودة إلى القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر (منظومة أو منثورة)، ينظر، تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص25، ص80.

[1]: موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص87.

[2]: ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص86.

[3]: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص27.

وفي ضوء هذا التصور حدّد "ريفاتير" السياق الأسلوبي على أنّه "نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع"[1]. فعندما يُفاجأ القارئ بإدراك هذه السمات الأسلوبية يكون النص ـحينئذٍـ قد حقّق هدفه التأثيري. والدراسة إنّما تقع على الوقائع المميزة في النص. ويبقى موضوع تحليل الأسلوب هو ذلك" الوهم الذي يخلقه النص في القارئ"[2] كما عبّر "ريفاتير" عن ذلك. ما يترك القارئ في حالة ذهنية شعورية تحكمها بنيات النص، ومستوى قرائه.

"إنّ اللامتوقع والمفاجأة والذهول تشكّل بدورها جزءاً جوهرياً من المفعول الفني، أو بتعبير آخر، التابل الضروري لكلّ جمال، الذي وظف في الشعرية توظيفاً واسعاً تحت تسميتي «التوقع الخائب» أو «الانتظار المحبط»(defeated expancy)"[3].

ينظر أبو ديب إلى الشعرية بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية ككل، ويحدد هذه الفجوة على أنّها "الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إليه ما يسميه "ياكبسون" نظام الترميز (Code)"[4].

ولا شكّ في أنّ النص الجيّد يبني لغته على المفاجآت والألغام الأسلوبية، من خلال اللغة وتشكيلاتها، وإيحاءاتها، ومراوغاتها تمنعها وعدو انصياعها لتوجّه القارئ، وتلاعبها بذهنيته.

ويعمل النقد الأسلوبي على إقحام القارئ في عملية الكشف عن الحيل الأسلوبية غير المتوقعة؛ "فكلما كان النص محمّلا بالتصادمات والتعارضات مع موقف القارئ ووعيه وذوقه، فإن ذلك يخلق

1: المرجع السابق، ص10.

2: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص8.

3: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص83.

4: ينظر، مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، ص124.

لديه إمكانية الانفعال بالنص، ممّا يشكّل لدى المتلقي لذّة تقوده إلى ملازمة النص ومعايشته ومحاولة استبطانه بشكلٍ موحٍ ومؤثّر"[1].

III_ شعر مصطفى محمد الغماري في ضوء جمالية التلقي:

يكمن القطب الجمالي للنص، في عملية القراءة التي تخرجه من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، فيتحقق بصرياً وذهنياً عبر استيعاب النص وفهمه وتأويله، ويقوم هذا التأويل بدور مهم في استخلاص صورة المعنى المتخيل عبر سبر أغوار النص واستكناه دلالاته والبحث عن المعاني الخفية والواضحة من خلال إدراك الأبيات المتوقعة وغير المتوقعة وملء البيضات والفراغات وكشف الوجه الخفي عن القارئ الضمني للحصول على مقصود النص وتأويله انطلاقا من تجربة القارئ الخيالية والواقعية.

ومن خلال الوقوف على أبرز الظواهر الأسلوبية في شعر "الغماري" التي لها علاقة مباشرة بتقنية التلقي، سنستنطق المكونات الشعرية ونكشف عن بؤرة العلاقات الفنية بينها وبين القارئ. وذلك من خلال إسقاط مفاهيم جمالية التلقي على نماذج من شعر الغماري، ممّا يجعل القصيدة أكثر غنى، والتحليل أكثر قابلية للابتكار والإبداع واستيعاب مستجدات القصيدة الحداثية.

ويصبح النقد الأسلوبي _هنا_ عبارة عن عملية تنقيبية تتوسل معطيات النص الجمالية، من أجل التوصّل إلى مناطقه الأكثر حذراً ودقّة، والتي تثير غموضاً واضطراباً في نفس المتلقي. وقد اخترنا بعض الظواهر الأسلوبية من أعمال الشاعر المتميّز "مصطفى محمد الغماري" التي تضع القارئ في مركز التقنيات التي اجترها الشعراء. وكلّ ذلك من أجل الوقوف على جماليات الأسلوب الشعري

[1]: موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص89.

عند " الغماري" وأثره في تفعيل عمليتي التواصل والتلقي بما في ذلك من مفارقات أسلوبية وإيحاءات لغوية.

وقبل الخوض في عملية الإسقاط ارتأينا _في البداية_ أن نلقي نظرة مختصرة عن شعر الغماري على وجه العموم:

- **نظـــرة في شعر الغمـــاري:**

قطعت القصيدة العربية الحديثة في مغامراتها الجمالية أشواطا مهمّة على صعيد التعدّد والتنوّع والتحديث وسلكت في ذلك سبلاً بلغت فيها التجربة آفاقاً مدهشة حقّقت لهذه القصيدة مكانة مرموقة في المشهد الشعري الحداثي. فاتّخذ هذا التطوّر منحاً متكاملاً، اتّجه أساساً إلى نقل الواقع ورصد التجارب الإنسانية، وارتكز على مبدأ العودة إلى الذات. فأدرك الشاعر المعاصر خطورة الموقف؛ ليستوحي من كلّ تجربة ذاتية طاقاته الإيحائية ويستخلص صبغته الجمالية.

و نتيجة لهذا التطوّر فقد "احتلت اللغة _باعتبارها مظهر الخلق الأدبي الذي تتجلّس فيه خصوصية المبدع_ مركز الصدارة في اهتمام النظريات الجمالية للأدب، وأدّى ذلك نسبياً إلى تواري العناية بالتفصيلات التقنية للتعبيرات الأدبية المحدّدة أمام التأمّلات الكلية التي تحاول الإمساك بالطوابع الشاملة المنسقة لعوالم الإبداع الفنّي والوقوف على أسرار انسجامها ما تنبع منه وما تصبّ فيه"[1]. يقول "كولردج": «ما زال القلب في حاجة إلى لغة، وما زالت الغريزة العريقة تعيد الألفاظ العريقة»[2]

[1]: ينظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص51.

[2]: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 173.

ولهذا فإنّ تفكيك النص ينهض ـأساساًـ على إدراك هذه التجربة الشعرية وهندستها استناداً على مبدأ الخبرة والثقافة والوعي بغية إدراك خيوط جماليته والإمساك بها للولوج إلى عالم النص؛ ذلك أنّ النص يمثل " غابة متشابكة معقّدة من الأسئلة الجمالية المتداخلة، التي تحتاج إلى مغامرة من نوع فريد لإجراء حوار سرّي؛ ممّا يستهدف فكّ رموزها وتشابكها وغموضها"[1].

يشير "فرويد" في كتابه المميّز "هذيان وأحلام" إلى قدرة المبدعين على اختراق عوالم خاصة تثبت تميّزهم عن الآخرين فيقول: «إنّ الشعراء والروائيين هم أعز حلفائنا وينبغي أنْ نقدّر شهادتهم أحسن تقدير، لأنّهم يعرفون أشياء بين السماء والأرض لم تتمكّن بعد حكمتنا المدرسية من الحلم بها، فهو في معرفة الناس العاديين، لأنّهم يرتوون من منابع لم يتمكن العلم بعد من بلوغها»[2].

ولهذا نرى ـاليومـ معظم الدراسات الأدبية والنقدية قد انصبت الاهتمام بهذا العالم المعقّد (عالم النص)؛ وتحليل خيوط تشابكه. فالشعر العربي الحديث قد شهد هزّات عصرية في بنيانه المتعارف عليه من ثقل الماضي وقيوده، والانتقال من مرحلة الجمود والتحنيط، إلى مرحلة الإشراق والانفتاح. وهذا ما أعطى الشعر ميزات خاصّة تختلف عن تلك التي كان عليها.

---

[1]: محمد صابر عبيد المغامرة الجمالية في النص الشعري سلسلة مغامرة النص الأدبي1، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1،1428هـ/ 2008م، ص13.

[2]: جان بيلمان نويل، التحليل النفسي للأدب، تر: حسن المودن، ص7.

و لم يكن نصيب شاعرنا الفذّ "مصطفى محمّد الغماري"(*) من هذا التطوّر بضئيل، ولا اشتمال شعره على مميزات القصيدة الحديثة ببعيد؛ بل إنّه كوّن مخيلته الإبداعية من هذا الثراء، واستوحى طاقته التعبيرية من صدق التجربة التي عايشها. فتنساب مشاعر المتلقي انسياباً أثناء قراءته لشعره.

وينبني شعر الغماري منذ البداية على أنّه لا بدّ للقارئ أو لمتذوق شعره من إجهاد النفس في فهمه؛ ذلك أنّه يحتوي على تجاوزات شعرية كثيرة ومفارقات أسلوبية تستحق المغامرة. فالشعر تفاعل مع اللغة؛ بحيث يسمو ويتألّق بمقدار سمو وتوهّج معاناة الشاعر، ولهذا تبرز مكنوناته من خلال جمالية تلقيه وحسن تقبّله.

وقد ارتكزّت هذه الدراسة على أهم الإجراءات التي تُحدث خلخلة عجيبة في توقع القارئ وتدخله في لذّة القراءة بكلّ ما غريب ومدهش من جهة، وتسهم في إبراز جماليات الأسلوب الشعري عن الغماري، وتَمَكّنه اللغوي وتفننه في الصناعة؛ أثار بشعره ضجّة وثورة فنية ، وإحساس فيّاض يتجذّر في ذاته.

نشير إلى عنصر مهمّ من العناصر التي تؤثّر بشكل بارز في عملية التلقي، ألا وهي خاصية:

(*): مصطفى محمد الغماري شاعر فحل. وهو جامعي يحاضر في كلية الآداب بجامعة الجزائر ولد عام ، ولقد أثرى المكتبة الشعرية الجزائرية بعدد كبير من الدواوين من بينها: بوح في موسم الأسرار، عرس في مأتم الحجاج، أسرار الغربة، مقاطع من ديوان الرفض، قراءة في زمن الجهاد، وغيرها... وهو من شعراء التفعيلة ولكنّه مقل فيه، ويشكّل الغماري اتجاهاً شعرياً قائماً بنفسه في الجزائرعلى الرغم من إصراره على كتابة القصيدة العمودية إلاّ أنّ تميّز حرارة عاطفته وصدق لهجته وإشراق لغته وتحكّمه الجيّد في أدواته الشعرية. ينظر، عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، الجزائر، 2007، ص260.

- **الإنشاد والتغني:**

ينبغي الإشارة _أثنا قراءتنا للنص الشعري_ إلى عملية الإنشاد والأداء في المقام الأول، ومن ثمّ نلتفت إلى المكونات الشعرية الأخرى؛ ذلك أنّ "اللغة تشكّل أداة زمانية تشكيلاً يجعل لها دلالة معينة تماماً كما أنّ الرسم تشكيل للألوان له دلالته الخاصة"[1].

أنّ "شعر الغماري" يقوم في معظمه على تقنية الإنشاد، وهي صفة للقول الجميل؛ وضرب من ضروب التغني بالشعر. يعتمد أساسًا إخراج الصوت إخراجاً حسناً متناغماً يحسّ معه القارئ باتلاحم وانسجام تام. لما في ذلك من على جمال ورقة ورخامة.

يمثّل شعر الغماري "صوتاً غريداً لا يكاد يتوقّف عن الترنّم والغناء"[2] في أفق الشعر الجزائري الأصيل؛ إذ يعتبر الإنشاد واحداً من أبرز عوامل التأثير التي تستفّز انتباه المتلقي. فطريقة الإلقاء الجيّد والتغنّي المترنّم بإمكانها أن تفرض على القارئ التقبل والانصياع لسلطان النص، لما في ذلك من إطراب ومؤانسة. ويظهر ذلك من خلال قراءتنا لقصيدة «أيّ العاشقين الزئبق؟»، يقول الشاعر:

نَحنُ النَدَامَى .. آهٍ يَا أَزهَارُنا

أنَموتُ.. يَروينَا العَفَاءُ وينْعَقُ!

أَنُموتُ؟ كُلّ خَميلةٍ تُفنى إذن

كُلُّ العَصَافِيرِ البَرِيئَةِ تُخنَقُ

[1]: ينظر، عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، در الفكر العربي، ط3، د.ت، ص47.

[2]: ينظر، عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين ص260.

إِلاَّ بِلَيلٍ فِي المَدَى يَتَأَنَّقُ!

تَتَثَاقَلُ السَاعَاتُ فِي خُطُوَاتِهِ

وَيَدُوسُ بُستَانَ السَلاَمِ وَيَمحَقُ[1].

فالغماري حين ينشد "**أنَموتُ؟**" نعتقد أنه وقف هنا على المعنى من خلال هذه الجملة الاستفهامية الفعلية، وعلى المتلقي أن يتصوّر الإجابة... وتركت طبيعة الإنشاد القارئ في حيرة واستغراب إلى حدّ ما تدعو إلى توقع الإجابة (المصير)؛ إذ يتساءل الشاعر هنا عن المصير المجهول بعد هذا الخراب.

ولكن سرعان ما يخيب توقّع القارئ حين يعيد الشاعر الإنشاد والتساؤل من جديد، موصلاً إياه بجملة تأكيدة تفصح عن الجواب:

أَنُموتُ؟ كُلُّ خَمِيلَةٍ تَفنَى إِذَنْ

كُلُّ العَصَافِيرِ البَرِيئَةِ تُخنَقُ[2].

يستأنف الشاعر إنشاده بتوقعات محيّرة تبعث على نوع من الاستغراب يتيح للقارئ فسحة من التوقعات. ويظهر جليّا في المقاطع الأولى من القصيدة أنّ الشاعر يتلاعب بمخيلة القارئ وفكره. حينما يطرح تساؤلات تعبّر عن عدم التوازن ولاستقرار... يؤكّد الأمر ثمّ يتساءل من جديد:

[1]: مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، 1989، ص16.

[2]: مقاطع من ديوان الرفض، ص16.

يَهِبُّونَ لِلجَوعَى قَدِيمَ صَدِيدِهِم

وَجَدِيدِهِ.. وَلِلجُوعِ دَعوَى تُنفَقُ

يَهِبُّونَ .. مَا يَهِبُّونَ غَيرَ شِعَارِهِم

كَذِباً وَمِن عَجَبِ الزَمَانِ يُصدَقُ[1]

ففي هذا المقطع تلاعب بذهن القارئ الذي يتلقى المقطع الأول ويسلّم بالفكرة، ثمّ ينصدم بإعادة بث هذا التساؤل من جديد: **يهبون.. ما يهبون غير شعارهم**..

إنّ أوّل ما يستدعي نظر القارئ الخلخلة في الفهم التي تصدّه علن إدراك المعنى بوضوح. والتقسيم الموسيقي الذي اختاره الشاعر منذ بداية القصيدة يساعد على عملية الوقف، وهو ينشد، وهذا من شأنه أن يؤثّر في المتلقي . إذ يمكن أن نقرأ البيتين الأولين:

صَدِئَت قَوَافِيهِم وَشَاخَ المَنطِقُ

فَتَهَافَتُوا قَيئاً يَشِيجُ وَيَهرَقُ

تَخَذَّوْا مِنَ الكَلِمِ الشِعَارَ وُجُودَهُم

وَبِرِيشَةِ الأَوهَامِ كَمْ ذَا نَمَقُوا؟! [2]

تتمّ قراءة هاذين البيتين بناءً على التغني والإنشاد على الشكل التالي:

[1]: مقاطع من ديوان الرفض، ص9.

[2]: مقاطع من ديوان الرفض، ص9.

صدئت ↓ فتهافتوا	قوافيهم ↓ قيئـــا	وشاخ ↓ يشيج	المنطق ↓ ويهرق
تخذّوا ↓ وبريشة	من الكلم ↓ الأوهام	الشعار ↓ كم ذا	وجودهم ↓ نمقوا؟!

إنّ ما يساعد القارئ على القراءة الإنشادية هو هذا التوازن الذي اشتملت عليه الأبيات؛ إذ أنّ فاعلية التوازن تظهر من خلال توالي وتصاعد الأفعال والحقائق أثناء تقريرها وإخبار المتلقي بها، حيث جاءت متناسبة التنغيم ومتوازية في التغني بها. تستقطب اهتمام المتلقي بما سيأتي. والدلالة المترتبة عن هذا "اللون من التوازي تكمن في تقوية الفكرة"[1] التي يريد الشاعر إيصالها تقديمها في صورة إنشادية، وترسيخ المعنى في ذهن السامع أو القارئ. ممّا يخلق نوعاً من المرونة في آذاننا لتلقي أشكال غير مألوفة لنا داخل أشكال مألوفة"[2].

وواضح أن فقدان التوازن الموسيقي في الشعر وانعدام والربط النغمي بين مقاطع الشعر. يبدو بحقّ "ناتئاً موسيقياً صادماً لآذاننا" [3].

وانظر إلى هذا المقطع مثلاً:

[1]: ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي، ص70.

[2]: ينظر، عز الدين اسماعيل،الشعر العربي المعاصر، 95.

[3]: المرجع نفسه، 96.

آتِيكَ مِنْ بَوابَةِ الجُسُورِ

(جُسُورُنَا المُمتَدَةُ العَرِيقَةُ

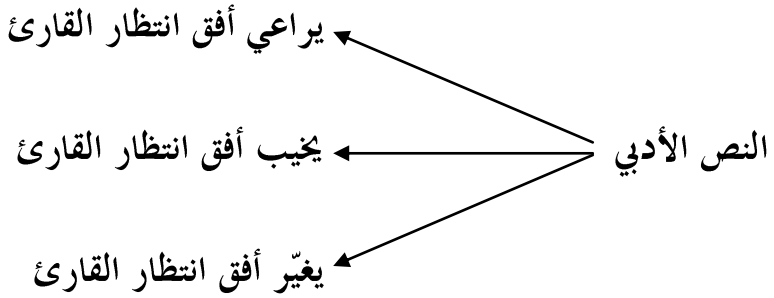
بِحَجمِ قِصَّةٍ مِنَ الفَتحِ المُطِلِ بِالحَقِيقَةِ)[1]

يطيل الشاعر في عرضه للنص من خلال التفصيل في سرد الأحداث فيفقد _حينئذٍ_ توازنه الموسيقي والجمالي النابع من التغني والإنشاد. كما أنّ الطابع الشعري لا يحبّ الإطالة في توالي الأحداث؛ بل إنّ لغته تتميّز بنقل المشاعر نقلاً يشدو بالمشاعر والأحاسيس، تُطرب له الأذن وينشرح له القلب.

1_ المتوقع واللامتوقع في شعر الغماري:

يتزوّد القارئ بجملة من المعارف والوقائع التي تجعله يتكيّف مع النص، فيتكوّن لديه (أفق انتظار) خاص لنوع معين من الآثار الأدبية. تمكنه من الولوج إلى النص بارتياح، وتضمن له إمكانية القراءة.

فالنص الشعري ليس شعراً إلاّ إذا تميزت لغته وتجاوزت المعقول، وجاءت بما هو مثير، بحيث يستفّز مشاعر المتلقي، وتستدعيه بتحركاتها، وتغريه بجمالها وسحر ألفاظها، وترهق تفكيره بغموض معانيها. ويمكن أن يتفّق النص مع أفق انتظار القارئ كما قد يخالف أو يغيره.



[1]: مقاطع من ديوان الرفض، ص21.

وقد تطاوع اللغة ما يتوقعه المتلقي، كما قد تصدمه. وقد اشتمل شعر "الغماري" على أبيات متوقعة وأخرى مفاجئة:

أ_ الأبيات المتوقعة:

تضمّ الأبيات المتوقعة يساويها غيرها من جيد الشعر ومتوسطه لورودها في غاية الانسجام والتآلف مع ما تتقاضاه مذاهب العرب بصناعة الشعر والشعراء، قديمهم وحديثهم"[1].

ويقترن هذا التوقع بمدى خبرة القارئ الفنية ومعرفته بالعمل الأدبي، وتصوراته عن الكيفية التي يُصاغ بها.

وإنّ مجمل هذه الأبيات المقصودة في هذا الباب لا تتوفر على مميزات أو مفارقات أسلوبية تجعل القارئ في حالة توتر وانفعال، لذا فإن الدارس يقف عندا بكثير من الاعتدال والتوازن، كونها لا تثير خلخلة أو هزّة أثناء عملية التلقي. فلا يلبث عندها إلاّ قليلاً من التأمّل، ذلك أنّها أبيات متوقعة في نظره.

ومنها ما ورد عند "الغماري" في قصيدة «بين قيس وليلى»:

مَاذَا يُفِيدُ الكَلاَمُ الحُلوُ .. وَالغَزَلُ

إِن رَاحَ نَبْضُ الهَوَى بِالهَجرِ يَكتَحِلُ[2].

[1]: ينظر، حسين الواد، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، دار سحنون، تونس، ط1، 1987، ص18، 19.

[2]: مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ديوان الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،ط. 2، 1982، ص47.

عند قراءة هذا المقطع يبدو لنا أنّه عادي يتوقعه كلّ قارئ، فالمتلقي يدرك بأنّ لا غزل من دون هوى؛ فهما أمران متلازمان، غياب أحدهما يعني غياب الآخر. يشعر معها القارئ بنوع من الارتياح والانبساط، فلا تهزّ كيانه ولا تحبط انتظاره. ويظهر ذلك أيضاً في قوله:

الحُبُّ لَيسَ حِكَايَاتٍ.. مُحَنطَةٍ

يَغِيمُ فِيهَا السَرَابُ المُرُّ.. وَالمَلَلُ

الحُبُّ شُعلَةُ أَشوَاقٍ مُقَدَّسَةٍ

تَنَفَسَتْ.. فَالمَدَى المَجهُولُ يَشتَعِلُ[1].

بعدما ينفي الشاعر خرافية الحبّ وجفاء الإحساس به، يتوقّع القارئ عكس ذلك، وهو ما أتى به الشاعر في المقطع الثاني ليثبت من جديد أنّ الحبّ لهيب لا ينطفئ، تتوهّج له كلّ نفس أدركته.

ولا شكّ بأنّ المتذوّق لهذا الشعر يدرك أنّ ما يتسّم به الغزل من "إحساس بالجمال والحياة في وصف هذا الشعور، فالمرأة رمز من رموز السعادة والاستقرار، وهي مظهر ممتلئ بالحياة"[2] التي تبث فيه الشعور بالاستئناس. ولذلك نجد "الغماري" يبثّ الروح في الهوى ويؤكّد أنه شعلة من أشواق لا تُخمد لصدق مشاعره.

---

[1]: أسرار الغربة، ص47.

[2]: ينظر، عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري ـدراسةـ منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2000، ص17.

ومن الأبيات المتوقعة أيضاً قوله:

لاَ السِجنُ يَثنِيني وَلاَ السُجَّانُ

أَنَا لَمْ أَزَل أَهوَاكِ يَا أَفغَانُ [1].

إنّ القارئ لهذا البيت يتوقّع أنّ من يخلص للوطن لا ينسيه السجن ولا المنفى روح وطنيته ولا حبّه الأبدي له؛ بل إنّ الاعتقال يولّد الشعور بالحنين والشوق، فأعظم القصائد الشعرية عند كبار الشعراء كانت إمّا في السجن أو في المنفى، وهو ما يدلّ على صدق التجربة.

فعلى الرغم من طول البعد والانتظار إلاّ أنّ الشاعر يرفض النسيان والاستسلام؛ ويبقى متمسكاً بإخلاصه لهذا الوطن، وهو توقع محتمل لدى كلّ قارئ.

إنّ جميع هاته الأبيات التي أشرنا إليها خالية من أي تعقيد أو استغراب فلا يتوجب على المتلقي حينها إعمال فكره ولا إعمال عقله في استيعابها وفهمها. وكأنّ الشاعر يستجيب لتوقع القارئ فيرضيه ويخضع لأفق انتظاره، فيقابله بأبيات يدرك حدوثها، فلا يُصدم لقراءتها ولا ينفعل لها.

إلاّ أنّ مهارة الشاعر تقاس بإظهار قدرته اللفظية و ومهارته في اختراق المعنى المعتاد، ونسج الكلام نسجاً يصعب على القارئ فكّ خيوطه بسهولة، وإعادة تركيبها من جديد وفق رؤيته الخاصة. ولعلّ هذا الحديث يحيلنا إلى نقل بعض الأبيات المفاجأة التي تحدث صدمة في نفس المتلقي.

[1]: مقاطع من ديوان الرفض، ص45.

2_ الأبيات المفاجئة:

تحمل الأبيات المفاجأة وقعاً خاصاً في ردّ فعل المتلقي، فهي تصف البعد التأثيري بامتياز وتشكل منبهات لاستجابة القارئ وتقبّله للنص. "فالأدب سلطة يوجه تجربتنا، لأنّه فنيقطع ويتصادم تلقينا اليومي وآلياته عن طريق جدّة أشكاله، ولأنّ سلطة الأدب مؤلف فني جديد يتنازع ويتعارض مع خلفية قرائية لأشكال فنية أخرى ولتجربة الحياة اليومية"[1].

ومن الأبيات المفاجأة عند "الغماري" ما جاء في قصيدة "الصوت والصدى":

يَرفُضُ أَن تُمَارَسَ العَهَارَه

بِاسمِ الحَضَارَه!

يَرفُضُ أَن تُمَارَسَ الطَهَارَه

فِي مَحفَلِ التَتوِيجِ وِالتتويجِ للأَميرِ وَالإِمَارَه

يَازَمَنَ الحَقَارَه [2].

تتصدى هذه الأبيات أمام القارئ، حين يجد أن الشاعر يجمع بين موقفين متناقضين يستحيل في الواقع الجمع بينهما (ممارسة العهر، وممارسة الطهر)، فالذي يسبق إلى الذهن أن الموقف هنا هو موقف نفي وإنكار للعهاره.

[1]: موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص88.

[2]: مقاطع من ديوان الرفض، ص33.

وربّما دلّ هذا التناقض عن ومن انقلبت فيه الموازين فنما عاد للأشياء معنى إلا بتناقضها، ونجد الشاعر مرة أخرى يفاجأنا بموقفه المتناقض:

يَا دَربُ إِنـــَّا وَالضِيَـــاءُ عَلَى رُبَاكَ مُهَاجِـــرَانِ

مُنذُ ارتَوَت بِاللَّيـــلِ أَجفَـــانُ الحَيـــَارَى ظَامِئَـــانِ

مُذْ أَجـــدَبَت بِالانفِتـــَاحِ رُؤَاكَ إِنَّا جَائِعَـــــانِ!

مُذْ مَارَسُوا بِالطُهرِ كُلُّ العُهرِ إِنَّا عَارِيَـــانِ! [1].

ينقنا الشاعر إلى حالته المحيرة حين يخبرنا عن الطهر يمارس بالعهر وهما أمران متضادان لا يجتمعان. ويظهر جلياً في المقاطع الأولى أنّ الشاعر يتلاعب بمخلية وفكر المتلقي حين يفاجأه بطرح تساؤلات محيرة.... يؤكدّها ثمّ يعيد التساؤل من جديد:

يَهبُونَ لِلجَوعَى قَدِيمَ صَدِيدِهِم

وَجَدِيدِه.. وَللجُوعِ دَعوَى تُنفَقُ

يَهبُونَ.. مَا يَهبُونَ غَيرَ شِعَارِهِم

كَذِباً. وَمِن عَجَبِ الزَمَانِ يُصدَقُ [2].

ففي هذا المقطع إثارة واستغراب بما لا يتوقعه القارئ حين يجمع الشاعر بين **قديم/ جديد**، وبين **كذب/ صدق**. فيُدخل المتلقي في حالة مفاجأة تصدم تفكيره.

[1]: مقاطع من ديوان الرفض، ص34.

[2]: المصدر نفسه، ص9.

وفي حالة أخرى من الحالات المفاجأة يأتي الشاعر بألفاظ غريبة وغير مألوفة لدى المتلقي، منها ما جاء في قوله:

يَلُوكُنِي أَلَمِي..يَا أُمُّ.. يُدمِينِي

فَأَجعَلُ الحُزنَ بَعضاً مِن تَلاَحِينِي[1].

أول ما يثر انتباه المتلقي في مطلع القصيدة دال **"تلاحـــين"** كون هذا الدال قليل الاستعمال، فالتلاحين جمع ألحان وفي هذا يعمد الشاعر إلى الجمع الثاني كدلالة توكيدية ذات بعد عميق. ويوحي بأنّ الشاعر يركز عليه بكلّ عمق ويصر على استخدامه لجمع الجمع.

إنّ جمع **"تلاحين"** على وزن **"مفاعيل"** يشكّل مثيراً أصلياً للقصيدة، ويمكننا من خلال هذا اللفظ أن نفكّ مغاليق القصيدة، وأن نصل إلى تفسير قد يوجهنا إلى المعنى الإجمالي والدلالة الكلية للقصيدة.

فما ينتظره القارئ غير ما يجده في النص، فهو يدرك أن: **"اللحن"** يجمع على **"ألحان"**، على وزن **"أفعال"** وهو اللفظ المفترض وجوده في النص، إلاّ أنّ الشاعر يخرج عن المألوف ليفاجأ بذلك القارئ، كما أنّ جمع **"تلاحين"** يحمل دلاله خاصة تختلف عن الجمع الأول ممّا يقوي المعنى ويرسّخه.

ومن الألفاظ المفاجأة لتوقع القارئ ما ورد في قوله:

يَا وَجهِيَ المَحزُونُ... لَذَّت بِوحدَتِي

وَرَبَابَتِي... ظَمِئَت بِهَا الأَوتَارُ[2]

[1]: أسرار الغربة، ص55.

[2]: أسرار الغربة، ص62.

ينتقل الشاعر من صفة "**الحزين**" ـالمألوفة عند القارئـ إلى استعمال صفة أخرى مختلفة وهي "**المحزون**" ليطيل التعبير عنه حزنه، ويعمّق شعوره بالألم والحسرة. ويصيغها على وزن مفعول وكأنّه يريد أن يقول بأنّ الوحدة والاغتراب هي السبب في هذا الحزن المفتعل.

كما أنّه يستسيغ استعمال بعض الأفعال دون بعضها الآخر ليزيد الجمال عمقاً ووعياً في ذهن متلقيها منها "**يخضوضر**" بدل "**يخضّر**" في كثير من المواضع.

ونجد الشاعر يستعمل كلمات غريبة ومفاجئة تدعو إلى الاستغراب من قبل المتلقي وتثير اهتمامه، ومن ذلك قوله في قصيدة " **مسافر في الشوق**":

أَرنُو.. وَأُبحِرُ فِي الأَبعَادِ ..ظَامِئَةً

سَفَائِنِي.. وَبِحَارَ الشَوقِ تُقصِينِي [1]

ما يثير دهشتنا هو كلمة (**سَفائني**) جمعُ (**سفينة**). والتي هي على وزن "**فعائل**" بدل أن يستخدم (**سُفُني**) وهو الجمع المألوف، فأراد أن يخرج عن المعتاد ليضيف دلالة جديدة إلى المعنى الأصلي للفظ ممّا يقويه ويزيده تجسيداً، فكلمة "**سفائن**" تحمل مبالغة في الكثرة والتعداد.

[1]: أسرار الغربة، ص55.

ج_ القارئ الضمني:

يُضمّن كلّ شاعر قصيدته بقارئ يرافقه، يتابع خطوات النص ويترقّب تحركاته يضبط إستراتيجية تأليفه، ويفرض على المبدع مراعاة موقفه وحالته. وهو قارئ يولد أثناء عملية التلقي، وقد يكون هذا القارئ شخصاً بعينه، أو شعباً برمته، أو وطناً، أو فئة ثقافية أو اجتماعية معينة.

يضمّن الشاعر فئه من القراء في قصيدته «**أي العاشقين الزئبق؟**» (**المخربون للوطن**)، والشاعر لا يصرح بهؤلاء مباشرة ولكنه ينقل لنا جملة من الحقائق والوقائع التي تدلّ على ذلك:

صَدِئَت قَوَافِيهِـــــم وَشَـــــاخَ المَنطِـــــقُ

فَتَهَافَتُـــــوا قَيئـــــاً يَشِيـــــجُ وَيَهـــــرَقُ [1].

يلجأ الشاعر إلى هذا الصنف من أصناف القارئ الضمني من خلال استخدامه لضمير الغائب الجماعي (**هم**) ويدعو القارئ إلى تحسّس صفاتهم والتعرّف على حقائقهم وأفعالهم، ولا يزال القارئ بانتظار التصريح والإفصاح عمّن يتحدّث، وهي بنية ظلّت محايثة وملازمة للنص الأصلي الذي تمثّل منذ بدايته في الكشف عن هوية هؤلاء، إلى أن يقول الشاعر:

الحَاقِـــــدُونَ عَلَـــــيكِ يَا خَضرَاءُ كَمْ ذَا نَمَقُوا. كَمْ

قَالُـــــوا فَعُمِـــــقَتِ الجِـــــرَاحُ فَصَفَقُـــــوا[2].

[1]: مقاطع من ديوان الرفض، ص9.

[2]: مقاطع من ديوان الرفض، ص12.

وبناءً على هذا المفهوم يسعى المتلقي إلى إماطة اللثام عن القارئ المقصود في من وراء النص. ومن بين الأبيات التي ضمّنها الشاعر بهذا الإجراء ما ورد في قوله:

يَلُوكُنِي أَلَمِي..يَا أُمُّ.. يُدمِينِي

فَأجعَلُ الحُزنَ بَعضاً مِن تَلاَحِينِي

أَرنُو.. وَأُبحِرُ فِي الأَبعَادِ ..ظَامِئَةً

سَفَائِنِي.. وَبِحَارُ الشَوقِ تُقصِينِي

أَنَا المُسَافِرُ.. يَاشَوقِي. وَيَا أَمَلِي

وَإِن تَدجّى الأَسَى ــ هَيهاتَ يَثنِينِي

زَادِي.. شَرِيعَتِي الخَضرَاءُ..تُطعِمُنِي

وَمِن كُرُومِك.. يَا ربَّاهُ تَسقِينِي [1]

يبدو أن القارئ الضمني الذي يرافق النص منذ بنايته؛ بل من مبتدئه هو الوطن "**يا أمُ**" بناءً على المواصفات والمميزات التي وردت في النص (**خضراء، سمراء**) بقوله:

أَهوَاكِ خَضرَاءُ يا سَمرَاءُ مِلءَ دَمِي

فَإن صَدَدتِ .. فَلاَ أَهوَاكَ حَمراءُ"[2].

[1]: أسرار الغربة، ص55.

[2]: أسرار الغربة، ص56.

وبحكم معاناة الشاعر النفسية نتيجة لتجربة حياتية وهي غربته عن الوطن وشوقه إليه.

د_ الفجوات والفراغات:

يتأرجح النص بين الإظهار والإخفاء يعمل القارئ على سدّ الفراغات والفجوات الموجودة في النص وملء ثغراته، وتتجلى الفراغات في شعر الغماري في ظاهرتي الحذف و البياض.

1_ الحـــــذف:

يتّخذ الحذف أشكالاً متنوعة في شعر الغماري، فقد تمثّل في حذف: حرفٍ أو كلمةٍ أو ترك فراغ معيّن للقارئ ليقف عل أبعاده ودلائله النفسية والمعنوية، وهو نوع من أنواع التخريجات والتأويلات الأسلوبية التي تصادف القارئ وتدعوه للتأمّل وإثراء النص بخيالاته، يقول الشاعر:

وَتنبُتُ غُربةُ فينَا مَدَى..

يتَسكَّعُ العَدَمُ

تُضَاجِعُهَا الأَبعَادُ رُؤيَا مُرَّة .. سَأَمْ

وَمنَّا آهٍ يَا سَمرَاءُ ..

مِنَّا آهٍ .. تَنتَقِمْ ..[1]

وكأنّ الشاعر يدعو المتلقي إلى سدّ الفجوات بتوقعاته الخاصة وتأملاته العميقة، ويعدّ الحذف حيلة من الحيل الأسلوبية، والمساحات القرائية التي يتركها الشاعر لنتلقيه.

[1]: أسرار الغربة، ص44.

لَملمتِ يَا أمُّ الضِياءِ مَلامِحِي

وَمسَافَةَ الأَوطَانِ والأَزمَانِ

لأَرَاكِ .. أَحيَا فِيكِ جمراً ممطراً

ينثَالُ _ يَا أُمَّ الضياءِ_ مَثَانِ

وَأَرَاكِ .. أَحيَا فِيكِ رَفضَ قَصِيدَةٍ

بدريةَ الميـــــلادِ .. والأوزانِ [1]

يظهر الحذف في البيت الثاني من خلال المساحة التي تركها الشاعر للقارئ بعدما ذكر فعلين متتاليين دون أن يخبر المتلقي بالصورة التي يريد أن يرى بها حبيبته وعلى القارئ أن يتصوّر ما يريد الشاعر أن يراه.

[1]: أغنيات الورد والنار، ص23.

2_ البيـــــاض:

استند الشاعر إلى ترك بياضاً في قصيدته "**لن تموت الحقيقة**"، والتي فصل فيها بين أبيات المقطع السادس ليجعل منه هوة أمام المتلقي، وذلك يعتبر عاملاً مؤثراً يثري قراءات جديدة تجعل للقصيدة في كلّ مرّة على اختلاف المتلقي معنى آخر. ويتجلى هذا البياض في قوله:

غَداً أيُّهَا الشَوقُ يَرسُو سَفِينِي

فتَرعَـــدُ بِالحَبِّ شَطـــــآنِيَا

وَتنبُتُ فِي كُلِّ دَربٍ أَغَـــانٍ

يُرفـــرِفُ فيهِـــنَّ تِحنـــَانِيـــَه

فَإِن أتعَبَ الطِّينُ .. هَذَا الزَمَانُ

فلَن يَأكُلَ اليَـــأسُ آمـــَالِيه

بيـــــــــــــــــــــــاض

إلى أن يقول:

وَإن تَعِبَ الطِّينُ .. يَا أُمَّ هَيهَاتَ

أَن يلَهَبَ الحُـــزنَ أقدَامِيَـــه [1]

[1]: أسرار الغربة، ص81، 82.

إلى آخر بيت من المقطع السادس من القصيدة، والشاعر هنا قد فصل بين البيت الذي ارتبط فيه التعب بالزمان لحاضر أمّا الزمان في المستقبل فلن يخلو من الأمل، وأن يكون أحسن من سابقه.

أشاد الشاعر بالغد متفائلاً بالسلام والإسلام كحقيقة دينية عقائدية لن تموت أو تُمحى بأوهام الحاضر ولا الغد، وجاء هذا البياض حاجزاً فاصلاً بين زمنين وحقيقتين يمرّ بهما "الغماري".

IV _ ظواهر أسلوبية تكشف عن التفاعل بين النص والمتلقي:

ومن الظواهر الأسلوبية التي تكشف عن التفاعل بين النص والمتلقي نجد جملة من التشكيلات اللغوية فيما يتعلّق منها بالمتوقّع واللامتوقع وتتجلى في ظاهرة التكرار، التشكيل الاستعاري، الانحراف الأسلوبي، التناص، التضاد، وكذا الرؤية البصرية :

1_ التكـــــرار:

يمثل التكرار ظاهرة أسلوبية لها قيمتها الفنية و أثرها الجمالي على الشعر، تعتمد بالدرجة الأولى على طريقة توظيفه، فعندما نتأمل طبيعة الصياغة الشعرية عموماً نجد أنّ هذا الأخير يمثّل بعداً جوهرياً حاسماً فيها، وهو من الخصائص التي تثير انتباه المتلقي وتفاجئه؛ فتكسر بذلك توقعه وتوقفه عند مجموعة من الدلالات والمعاني. ممّا يجعله أكثر اهتماماً بما تمّ تكراره. وهذا ما أشار إليه "الجاحظ" حين ربط التكرار بالجانب النفسي للمخاطب،كما أكّد "القرطاجني" على أهميته أيضاً " فالتكرار أداة لتصوير حالة نفسية دقيقة أو مجرى اللاشعور من إنسان مأزوم حيث يتعلّق وعي الإنسان في لحظات المحن والأزمات بكلمة أو صورة أو موقف استدعاها وعيه من الماضي وطرقت ذهنه في هذه اللحظة،

وكأنّما تهبط بعد ذلك إلى اللاشعور وتبقى حبيسة فيه فترة من الزمن لتطفو إلى الوعي بين الحين والحين ويتردّد صداها مسموعاً في الآفاق"[1].

ويسعى المتلقي بذلك إلى استنباط أثره البلاغي والأسلوبي في الشعر. وهو ما سنقوم به من خلال ما ورد في بعض قصائد الغماري؛ حيث يسعى الشاعر إلى التكرار من خلال إبراز الإبداع من جهة وضرورة الاستثمار اللغوي لمنجز من جهة أخرى.

وقد شهد التشكيل التكراري في شعر الغماري حضورا بارزاً عبّر عن همومه وانشغاله الوجداني.

ويتجسّد في عدّة أشكال منها:

أ. تكرار كلمة.

ب. تكرار جملة.

ج. تكرار مطالع القصائد.

د. تكرار أسلوب النداء.

أ_ تكرار كلمة:

شهد هذا النوع من التكرار في شعر "الغماري"حضوراً بارزاً في معظم قصائده، فتكرار الكلمة في أبيات متتابعة يعدّ بدوره مثيراً أسلوبياً يدعو القارئ إلى التمعن في النص، ممّا يلفت انتباهه. وهو يعبّر على نوع من التأكيد على الكلمة المتكررة ، وغايته معنوية.

[1]: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة المصرية، بغداد، ط2، ص782.

والتكرار،كظاهرة أسلوبية، يستحوذ على ذهن المتلقي ويكشف عن التناغم الصوتي، والتنويه إلى الكلمة المكرّرة، ممّا يؤدي إلى التشويق والاستعذاب في تعدّد المواضع. ومن أمثلة هذا النوع ما جاء في في قصيدته "لن تموت الحقيقة":

يُدَفِقُ دَمِـــي .. بِالجــرَاحِ الحَيــَارَى

أُغَنيكِ بِالغَضبـــَـــةِ العَـــــانِيـــَه

أُغَنـــِي ... خُذِي شَفَتـــِي نَشِيـــــدَا

وَإن شِئتِ رُوحِي، وَإِلهَـــــــامِيـــَه

أُغِنـــِي .. خُذِي مُقلَتِـــي ضَمَـــــاداً

فَمَا كُنتُ آسَـــــى لِأَهـــــــــدَابِيَه

أُغَنِيـــكِ .. حَتَى تَجِفَّ اللُحـــُــــونُ

وَتُصلَبُ فِي العُمـــــقِ أوتـــَـــــارِيَه[1].

تتكرّر كلمة "**أغني**" أربع مرات خلال هذه الأبيات، وهو ما يدل على أنّ الشاعر هنا يفصح عن مكنوناته ويطلق العنان لمشاعره من خلال استخدامه لأسلوب التكرار، وهذا ما يشدّ انتباه المتلقي.

أمّا بالنسبة لتكرار الضمائر فنجد الشاعر قد كرّر ضمير المخاطب "أنتِ" في قصيدته "**بين قيس وليلى**" حوالي 12 مرة حيث أعتبر جسراً إثباتياً جمع بين البناء في أطر حركية وبين البعد الرمزي

[1]: أسرار الغربة، ص80.

الذي يتحوّل في كل مرة إلى حقل دلالي معيّن مثلاً: من الذات (**أنت وجهي..**) إلى الطبيعة (**أنت الورد والعنب، أنت الهوى أنت.. ياليلاي، لأنت في البيد يا ليلاي واحتنا**) إلى عمل أدبي شعري (**أنت الخواطر.. إن فكرت.. أغنيتي، أنت الشعر والغضب**)، إلى التاريخ (**وأنت يا مقلة التاريخ شعلتنا..**).

ب_ تكرار جملة:

نجد أنّ الشاعر في قصيدته **"مناجاة"** قد كرّر جملة «**أقسمت يا حبيبتي**» على مدار ثلاث مقطع متتالية:

أَقسَمــتُ يَا حَبِيبَتِــي بِالنَّــارِ ... بِالقَــدَرْ

أَقسَمــتُ يَا حَبِيبَتِــي بِالكَــأسِ .. بِالوَتَــرْ

****

أَقسَمــتُ يَا حَبِيبَتِــي بِالمُبــدِعِ الخَــلاَّقْ

****

أَقسَمــتُ يَا حَبِيبَتِــي أَقسَمــتُ بِالأَلَــمْ (1)

[1]: أسرار الغربة، ص139.

حدث هذا التكرار على أساس أنّ القسم يحتاج إلى تأكيد وإثبات من قبل الشاعر، وأمّا النداء "**يا حبيبتي**" ما هو إلاّ تذكير في كلّ مرّة أنّ الخطاب موجه إلى شخص معيّن على القارئ أن يدرك هذا من خلال القصيدة.

ج_ تكرار أسلوب النداء:

اعتمد الشاعر على تكرار النماذج الجزئية بشكل متتابع ليؤكّد على حضورها، فأوصل بذلك الصياغة الشعرية إلى مقام لغوي رفيع وجعل هذا الأسلوب مرهوناً بالقوّة التعبيرية:

ففي قصيدة "**سفر في مسافة الشوق**" جعل حرف النداء "**يا**" حاضراً بشكل متسلسل في الأبيات الأولى، يقول:

أُسَافِرُ فِيكَ يَا سَفَرِي ويَا هَمِّي ..وَيَا أَلَمِي

وَأُوغِلُ فِيكَ .. أَحمِلُ قِصَتِي الخَضرَاءَ مِلءَ دَمِي

تُسَافِرُ فِيكَ أسمارُ اللَيالِي السُمُرْ .. يَا حُلمِي[1].

جعل لأسلوب النداء نشوة موسيقية تمهّد لتوالي البيت الثاني والثالث كلّ مرة على قدر مرات تكراره؛ (**يا سفري، يا ألمي، يا هَمّي، يا حلمي**) حيث أحدث إيقاعاً لغوياً نظراً. واستخدام النداء يوحي إلى النزعة الحوارية الذاتية، فيبث الحوار من خلال النداء. عسى أن يُلبى من خلاله ما يطلب ويستنجد.

[1]: أسرار الغربة، 121.

والشاعر ينادي ألمه وهمّه من جراء الشوق، فيبعث بذلك مشاعره عبر أثير سفره وغربته، ويحمل في صدره حلماً بات يطاوله. وهذا الحلم يبقى صامداً يناديه من بعيد، يبحر به في الليالي الحالكات.

د_ تكرار مطالع القصائد:

إنّ تكرار بداية الأبيات سمة بارزة من سمات القصيدة المعاصرة؛ حيث أنّ الشاعر يلقي كلّ ما في خاطره في أول القصيدة ثمّ يكرّرها تأكيداً في ثنايا الأبيات، ممّا يوحي بعدم ثبوت الأمور على حالها، وتذبذب نفسية الشاعر فينعكس ذلك على الشعر؛ فيظهر المقطع المكرّر حاملاً دلالة مستجدة، يشعر بها المتلقي.

يقول الشاعر:

كَفَرُوا بِمُعجِزَةِ العُصُورِ

بِالطَيرِ يَزرَعُ نَأمَةَ الأسحَارِ فِي هَدْبِ الزُهُورِ

بِالحُلمِ يَكبُر فِي انتمَاءِ القَادِمِينَ مِن الثُغُور

بِالمُرسَلاَتِ ...

العَاصِفَاتِ...

النَاشِرَاتِ ...

الفَارِقَاتِ...

المُوغِلاَتِ مَعَ الهَجِيرِ

كَفَرُوا بِمُعجِزَةِ العُصُورِ

عَجَباً.. [1].

كرّر الشاعر مطلع البيت مرتين وهو ما أكسب القصيدة نوعاً من الترابط والانسجام بين مستهل المقطع ونهايته، كما أنّ هذا النوع من التكرار يوحي بالتأكيد على الفكرة التي سيطرت على نفس الشاعر واستحوذت على عقله.

يتعجّب الشاعر من التكذيب والتحريف في المقطع المكرّر وهو ما يفتح قراءة أخرى تختلف عن نظرة المتلقي في المقطع الأول.

[1]: مقاطع من ديوان الرفض، ص67.

2_ التشكيل الاستعاري:

الاستعارة أسلوب لغوي جمالي يستعين به الشاعر لإثراء عمله وتقوية معناه؛ وذلك من خلال الإتيان بدعائم لغوية مستعارة تفعّل عملية التلقي وتقوي أواصرها. حتى تغدو اللفظة تشكّل مثيرا أسلوبياً يستفز المتلقي ويجعله وتدفعه إلى البحث في العلاقة الخفية بين طرفي الاستعارة.

والشعر الحديث قد تميّز عن غيره بنوع بارز من أنواع الاستعارة، ألا وهو الاستعارة التنافرية؛ إذ "لم يعد يتقبل أن تبقى القصيدة الحديثة جامدة على هيئة واحدة بلا حركة أو نمط معين دون أن يترك للشاعر حرية البحث والتنقيب عن وسائل جديدة تخالف المعروف وتشّذ عن السائد شذوذاً"[1]. إذ أصبح من غير الممكن أن يعبّر الشاعر عن نفسه بانتهاج الأسلوب التقليدي العادي، فهولا يشبع حاجياته النفسية ولا يدعو إلى إثارة المتلقي. فلجأ إلى أساليب حداثية أخرى ذات قيمة إيحائية تستثير الحواس، وتتجاوب مع الوجدان.

وقد ينظر البعض إلى أنّ الاستعارة التنافرية نوع من الغموض أو الخطأ؛ تحمل دلالة رمزية معينة ذلك أنها تجمع بين متنافرين إلاّ أنها _في حقيقة الأمر_ تقنية من التقنيات الجمالية الفنية "يوظفها الشعراء المعاصرون من أجل خلق التوازن الداخلي الذي يفقدونه خارجياً أو واقعياً، وهي لم تولد من فراغ؛ وإنّما هي وليدة موقف نفسي ثقافي"[2].

ويتميّز هذا النوع من الاستعارة بالبعد بين قطبيه، وذلك لتصادم طرفيها في الاجتماع. وهي تسعى إلى التقريب بين طرفيها المتضادين وجعلهما متناسيين من خلال خلق دلالة ناتجة عن تصادمهما.

---

[1]: إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 1424هـ/2003م، ص270.

[2]: موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص11.

- **الاستعارة التنافرية(*):**

يشكّل التنافر في القصيدة الحداثية طابعا مميّزا يطغى على الأسلوب الشعري؛ بحيث لم يعد التلاءم في اللفظ ولا في المعنى قادر على أن يخلق الحدث الأسلوبي ولا أن يثير انتباه المتلقي أو يولّد أثراً معيناً لديه.

تقوم هذه الخاصية الأسلوبية على الجمع بين شيئين متنافرين لا علاقة تربط بينهما؛ يستحيل في الواقع الجمع بينهما؛ إلى درجة يبدو لنا ظاهرياً أنّه خطأ أو التباس يبعث على الغموض والاستغراب. في حين هو تقنية من التقنيات الفنية التي يلجأ إليها الشعراء المعاصرين لخلق التوازن الفنّي الذي يفقدونه خارج النص.

فالتراكيب الاستعارية وليدة مواقف نفسية ومعنوية، وأخرى ثقافية تكشف عن توجّه الشاعر الفنّي. "فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة، وإذا كان المسمّى بها بسبب من الأخرى أو مجاوراً لها أو مشاكلاً"[1].

ولعلّ البعد بين قطبي الاستعارة لم يكن بعيداً عن تراثنا النقدي والبلاغي. فقد أطلق العرب القدامى على نوع من الاستعارة أسموها "الاستعارة العنادية"، وهي "ما لا يمكن اجتماع الطرفين في شيء كاستعارة اسم المعدوم للموجود لعدم نفعه واجتماع الوجود والعدم في شيء ممتنع"[2].

(*): تعود تسمية الاستعارة التنافرية إلى التراث الإغريقي، وبالتحديد إلى المصطلح الإغريقي المعروف ب (Oxymoron) ويعني الجمع بين شيئين متنافرين. ويتكوّن المصطلح من اسمين: ويعني الأول الغباء (Oxys) ويعني الثاني الذكاء (Moros) وبهذا يصبح معنى التركيب: "الغباء الذكي" ينظر، موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص11.

1: أحمد عبد السيّد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد البلاغيين دراسة تاريخية فنية، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ط،1988 ص23.

2: ينظر، أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج1، ص162.

وللإشارة فقد ورد هذا النمط بشكل بارز في القرآن الكريم، اسم الميّت للحي الجاهل، واستعمال البشارة للإنذار، وكلّها ألفاظ متناقضة لفظاً ومعناً، منه ما جاء في قوله تعالى: "إنّ الله فالق الحبّ والنوى يُخرِجُ الحَيَّ مِنَ المَيّتِ وَمُخرِجُ المَيّتَ مِنَ الحَيِّ ذَلِكُم اللَّهُ أَنَّى تُأفَكُونَ"[1] وَقَولُهُ أيضاً: " إِنَّ الَّذِينَ يَكفُرُونَ بِآيَتِ اللَهِ وَيَقتُلُونَ النَبِيينَ بِغَيرِ حَقٍّ وَيَقتُلُونَ الّذِينَ يَأمُرُونَ بِالقِسطِ مِنَ النَّاسِ فَبَشِّرهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ"[2].

فانتقل هذا التعاند (التعارض) بين طرفي الاستعارة إلى الشعر العربي المعاصر، ومنها أيضاً الاستعارة التلميحية أو التهكمية "وهما ما استعملا في ضدّ أو نقيض"[3]. ولأنّ الإفهام أو التواصل لا يتحقّق إذن إلاّ بوقوع المخاطَب على قصد المتكلّم من خلال التشكيل اللغوي"[4]، فإنّ الاستعارة التنافرية تعدّ أحد أبرز التقنيات التي يُستند عليها في تشكيل جمالية الأسلوب. واستناداً إلى ما ورد في شعر "الغماري" من أمثلة يمكن تصنيف الاستعارة التنافرية إلى نوعين:

1: الأنعام 95.

2: أل عمران21.

3: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، 158.

4: ينظر، زيد خليل القرالة، التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص دراسة تطبيقية، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية، المجلد 17، العدد1، يناير 2009، ص212.

أ_ الاستعارة التنافرية اللونية:

يطغى اللون على القصيدة الحديثة بشكل بارز ويمثّل بعداً جمالياً، وهو جزء لا يتجزأ من الصور الشعرية المشكّلة للقصيدة (سواء كانت مجازاً، تشبيهاً أم استعارة). وقد تجاوزت القصيدة الحديثة استخدام اللون على مستوى الوصف أو على مستوى التشبيه، أو على مستوى العلاقات الرمزية من خلال توظيف الشعراء لتراسل الحواس، وتبادل مجالات الإدراك، كما تجلى هذا في المدرسة الرمزية"[1].

واللون هو الطابع المميّز لكلّ قصيدة، وهو العالم الذي يحيط بكلّ شاعر فيستقي منه دلالاته الخاصة، ويبثّ فيه حالته النفسية والمعنوية، وقد اشتمل شعر الغماري على جملة من "الألوان" التي توزعت على جملة من المفردات أهمها:« خضراء، تخضوضر، الخضر، الزرقاء، سمراء، السود، تكتحل، الأحمر، الوردي، مصفراً، بيضاء... وغيرها»

امتزجت الألوان في قصائد "الغماري"، ليعطي كلّ لون منها دلالته الخاصة، إلاّ أنّ ما يهمنا في هذا الباب هو استخلاص الألوان التي جاءت متنافرة؛ بحيث يناقض بعضها الآخر.فتخرج بذلك عن النمطية السائدة في توظيف الألوان توظيفاً يتناسب وموقف التصريح بالمعنى إلى نمط التلميح والترميز له، فيروّض القارئ على تأويلها وإدراك سرّ الجمع بين طرفين متناقضين.

ومن أمثلة الاستعارة التنافرية اللونية في شعر "الغماري" ما جاء في قوله:

[1]: ينظر، محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، 1934، ص 50.

وَيزدَرِدُ الظَلاَمُ الأحمَرُ المجنُونُ مِن أَمسِي

أَمَا انبَثَقَت يَنَابِيعُ الضِيَاءِ الحرِّ مِن أَمسِي؟[1]

يضفي الشاعر على الظلام لوناً أحمراً، وهو لون فيه إشراق وضِياء، ولمعان وبريق كما "يرمز إلى الحياة والبهجة، والانبساطية والنشاط والطموح"[2] بعكس الظلام الحالك الذي يعكس لون السواء وهو رمز للحزن والألم والموت.

فهذان اللونان لا يتناسبان ولا يعبّران عن معنى واحد، والعلاقة بينهما علاقة باطلة لا تصلح، وهي تضلل القارئ من أول وهلة، منها ما جاء في قصيدة "هيلانا":

أمَا غَنَى بِمَوالٍ رَخيمَ النَبرِ... والهَمسِ؟

أَمَا اكتَحَلَت مَآقِيه بِأضواءِ الهَوَى القُدُسِي؟[3]

يجعل الشاعر الاكتحال، وهو لفظ من الألفاظ المعبّرة عن السواد، بالأضواء التي تدلّ على الضياء والنور والبياض. وبهذا يسعى الشاعر إلى توظيف دوال لونية لها إيحاءات متناقضة ودلالات رمزية غير مألوفة تستقطب اهتمام المتلقي إلى فكّ الخيوط التي تجمع بينها.

---

[1]: أسرار الغربة، ص39.

[2]: أحمد محمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1982، ص 166.

[3]: أسرار الغربة، 39.

ب_ الاستعارة التنافرية الوصفية:

إذا كانت الاستعارة اللونية تتعامل مع مدركات حسيّة واضحة للعيان؛ والتي بإمكان المتلقي تخيلها وإدراك دلالاتها، فإنّها أيضاً تخرج إلى نقل الأشياء المعنوية التي تندرج الاستعارة التنافرية، "وقوام هذه الاستعارة هو التنافر القائم بين الصفة والموصوف"[1]، وتظهر في قدرة الشاعر وجرأته على المزج بين صفتين متنافرتين لا يمكن أن يجتمعا لموصوف واحد، فيبدو ذلك بصورة مفاجأة تبعث على التمعّن والتأمّل، وتفتح أمام المتلقي رؤى أسلوبية تأخذه إلى أبعاد مستجّدة لم يسبق له أن صافها من ذي قبل، منها ما ورد في قول الشاعر:

غَنّى بِمَوالٍ رَخيمَ النبرِ... والهَمسِ؟[2]

جمع الشاعر بين صفة مناقضة للموصوف فلا يمكن للموال أن يكون رخيم النبر والهمس في موقف واحد. إذ جمع بين القوة والضعف في صوت واحد.

ويقول في قصيدته **"أغنية الشمس"**:

[1]: ينظر، موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص27.

[2]: أسرار الغربة، 39.

أَنَا هَـــا هُنـــَا فِي الـــدَربِ جُرحٌ مزهـــر

بـــِــالعُـــــربـــَةِ الـــــسَودَاءِ .. بِالأَشجَـــانِ

وَأَذُوبُ فِي رَهَـــــقِ المَسَـــــاءِ حِكـــَـــايَـــــةً

تَهـــتَّـــزُ أَوتـــَـــارِي .. لَهَـــا وَدَنـــَـــانِـــي[1].

إنّ وصف الشاعر للجرح بأنّه مزهر يبدو غريباً إلى حدّ ما، وهو ما يدلّ على توسيعه لإمكانيات اللغة؛ التي تستوعب كلّ غامض وجريء، فالجرح يمكن أن يوصف بأنه يترف أو أنّه موجع ومؤلم؛ إلاّ أنّ الشاعر بثّ فيه دبيب الحياة والبهجة، وجعله متفتحاً غير منغلق تماماً كما تتفتّح الزهرة.

ويظهر ذلك في قوله "**جرح مزهر**" فرغم أنّ الجرح يترك ألماً في النفس إلاّ أن الشاعر يراه مفعما بالحياة فهو يصفه الإزهار ويبدو له بهيجاً.

وما قام به الشاعر هنا هأنّه جعل للجرح صفة ليست له، ولا يمكن أن يوصف بصفات تدعو إلى الفرح والابتهاج، ولا يمكن للمتلقي أن يتصور الجرح إلاّ في صورة الألم.

ولو التمس الشاعر خطوات الأسلوب التقليدي لما وصف الجرح بالإزهار، ولعمد أن يختار لموصوفه صفه تلازم موقعه وتناسب معناه، ولكن تخلخل التوازن وحضور التنافر هو ما أعطى للأسلوب جمالاً وللقارئ رغبة في الكشف عن الخفي في النص.

وقد كان هذا المسلك ناجعاً في خلق مزاوجات متنافرة سارت فيها الصفة في اتجاه معاكس للموصوف.

---

[1]: أغنيات الورد والنار، ص26.

3_ ظواهر من الانحراف الأسلوبي:

اهتم البحث الأسلوبي بظاهرة الانحراف اهتماما كبيرا حتى إن "فاليري" عرّف الأسلوب على أنه انحراف عن قاعدة ما. وهذا ما يميز النص الشعري أو الأدبي عن الخطاب العادي ومنح اللغة آفاق أوسع للتعبير عن المشاعر والأحاسيس.

وتضم هذه الظاهرة جملة من التجاوزات الشعرية من مجاز واستعارة وتشبيه، وقد غدّت ضرورة فنية لا بدّ منها في بناء أي نص شعري؛ إلاّ أنّ ما نخصه بالدراسة في هذا المبحث هي أصناف أخرى من الانحراف، يمكن على أساسها تقسيم الظاهرة الانحراف إلى: مخاطبة المكان، مخاطبة القلب والمعنويات. وهو ما ورد في شعر الغماري:

أ_ مخاطبة المكان:

يمثّل المكان بالنسبة للشاعر انتماءً حقيقياً فهو موطنه ومأواه، تجتمع فيه أسراره ومسرح الأحداث التي جرت في أرجائه؛ يجسّدها في صورة شعرية حيّة، وعلاقة الشاعر بالمكان علاقة متجذّرة لا يمكنه الإعراض عن تأثيرها.

ويقف "الغماري" في توظيفه للمكان وقفة تأملية يسترجع معها ذكرياته وماضيه، منها ماورد في قصيدة «**أنا المجنون يا ليلى**»:

وَيَا وَادِي القُرَى.. لِيَلَى سَلقَاهَا .. وَلاَ سِترُ

وَلَو تَلقَي مَعَاذِرَهَا سَيرفُضُ عُذرَهَا العُذرُ[1].

[1]: أسرار الغربة، ص132.

بعدما يستشهد الشاعر على حبّه العذري "بوادي القرى" في الأبيات الأولى من القصيدة، يخاطب المكان وينادِيه، ليثبت أنّ اللقيا ستكون في ذات المكان الذي جمع حبهما، وخبأه في كل ركن من أركانه يشهد على ذلك.

"ووادي القرى" يوحي بالطابع البدوي للشاعر و "حنانه العميق إلى صفاء الريف وبعده عن الرذائل"[1]، بالإضافة إلى هدوءه النفسي والإحساس بالاستقرار الذاتي في أرجائه.

ويمكن اعتبار المكان هنا ليس "مكاناً بعينه وإنّما هو المكان النفسي. وعلى هذا ينبغي أن ننظر إلى "الصورة" من المكان المقيس هو المفردات «العينية» بما لها من صفت حسّية أصيلة فيها أو مضافة إليها"[2]

وتدخل مخاطبة المكان في مخاطبة الجماد، وهي مبالغة وغلو حيث لا يمكن إقامة علاقة مع ما لا يمكن مخاطبته في الواقع، ولكن الخيال الشعري الواسع هو الذي يساعد على تحريك الجماد وإنطاقه ليعبّر بذلك على معاني عميقة تتجذّر في نفس الشاعر.

واستعمال أداة النداء هنا "**يا**" إنّما تكون للعاقل، وانتقالها إلى مخاطبة عناصر الطبيعة الجامدة يعد مدعاة للانتباه والتفطّن، يدعو إلى استكشاف الصورة أولاً ثمّ إثارة القارئ أو المتلقي ثانياً.

[1]: إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2،فبراير 1978، ص91.

[2]: عزّ الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص129.

2_ مخاطبة القلب والمعنويات:

يخرج الانحراف الأسلوبي من مخاطبة الأشياء المادية الملموسة إلى مخاطبة الأشياء الحسيّة المعنوية، فقد خاطب الشاعر كلّ ما اختلجه من مشاعر وأحاسيس من شعور لاحبّ إلى شعور بالشوق والأنين...

يَا حُبِّيَ القُدُسِي أَورَقَ فِي دَمِي

مَطَراً يُذِيبُ حَنِينَهُ بِفَلاَتِي

لَلَمَ جِرَاحَاتِ الهَوَى أُسطُورَةً

وَأَعَدَّ كَمَا شَاءَ الوِصَالَ حَيَاتِي[1]

يلجأ الشاعر إلى مناجاة الحبّ، الذي تجذّر في أعماقه ونما؛ فيتوسل إليه أن يضمّد الجراح الي خلفتها قصته، ويأمره أن يجمع الشمل عساه تعيد له الحياة . وينتقل هذا المخاطَب من الحبّ كشعور معنوي إلى المرأة التي يعنهيها كرمز له، وهو خطاب معادل لها، وكأنّ الشاعر يطلب من عظمة هذا الحبّ أن يخفف من ألمه وحنينه القاتل حين يطلب منه:

وَارسُمْ بِأجنِحَةِ اللَّهِيبِ مَوَاجِدِي

وَاسكُبْ فُرَاتَكَ فِي مَواتِ مَوَاتِي[2].

[1]: مقاطع من ديوان الرفض، ص57.

[2]: المصدر السابق، ص 57.

4_ التضـــــــاد:

تظهر تقنية التضاد عند "الغماري" ابتداءً من فضاء العنونة، ولأنّ العنوان يعدّ عتبة لكلّ نص فإنّه كان لا بدّ علينا من الوقوف على عوالم هذا الفضاء النصي لكي ينجلي الغموض ويتضح المعنى الخفي للمتلقي.

وأصبح للتضاد _في النص الشعري المعاصر_ أهمية قصوى في تشكيله للمخالفة الأسلوبية، بين الطرفين المتضادين، وما لها من فاعلية في عملية التلقي جراء التصادم الذي يجده المتلقي في الخروج عن سياق النص؛ ممّا يكسر توقعه.

وأول ما يثير انتباهنا في شعر "الغماري" هو ما اشتمل العنوان من أساليب متضادة في معظم دواوينه الشعرية، منها: "**بوح في موسم الأسرار**"، "**عرس في مأتم الحجاج**" و " **أغنيات الورد والنار**".

يوحي هذا التناقض الموجود في العنوان على الاضطراب النفسي الذي يعانيه الشاعر، حين إلى الجمع بين متضادين متنافرين لا يجتمعان في حالة واحدة: **بوح≠ أسرار، الورد≠ النار، عرس ≠ مأتم.**

أمّا في مضمون شعره نجده يترع كثيراً إلى أساليب التضاد، ما جاء في قصيدة "**القدر الآتي**":

حَسَبُوا الجَدِيدَ مُعَلَباً يَزْجُونَهُ

لِحِسَابِ سَمسَارٍ وَكَيدَ مُؤَاتِ!!

إنِّي أَرَى المَلهَاةَ تَكبُرُ بِاسمِهِ

وَتَظَلُّ تَكبُرُ بِاسمِهَا مَأسَاتِي...[1]

وعلى صعيد البناء الأسلوبي يبرز التماثل في البناء، ولكنه تماثل يشي بالتناقض على صعيد دلالي؛ فكيف للشاعر أن يمزج بين حالتين من حالته النفسية **"الملهاة" و "المأساة"** ، فلا يمكن أن يتصور القارئ اجتماعهما في حالة واحدة، إلاّ أن الشاعر هنا يجعلهما متلازمين فقمة السرور، تؤدي عنده إلى تعمّق الأسى والألم. ويظهر التضاد في موضع آخر في قوله:

وَتَلعَنُ المُفكِرَ المُتَاجِرَ العَنَيْنْ!!

مَن لاَ يَرَى فِي «الكُوخِ» غَيرَ لَذَّةَ الأَنِين!

غَيرَ اشتِهَاءٍ أَصفرٍ مُرهَلَ الجَبِينِ! [2]

يجعل الشاعر من الأنين إحساس باللذّة والمتعة به. وفي الواقع لا يمكن أن يتلذّذ المتألم بألمه الذي يكابده؛ بل إنّه يأسى ويحزن ويتحسّر.

فالإنسان حينما يتعوّد على الألم يصبح ممارسة وعادة بالنسبة إليه، فلا يستطيع التغلّب عليه فيفقد حرقته ويتحوّل إلى أغنية شادية، وهذا ما يذكّرنا بعبارة مشهورة في الشعر «**رقصة الطائر المذبوح**»، ولكثرة المعاناة قد يلجأ الشاعر عادة إلى التلذّذ بهذا الألم. وكذا ما جاء في قصيدته " شكوى" حين يقول:

[1]: مقاطع من ديوان الرفض، ص63.

[2]:مقاطع من ديوان الرفض، ص22.

وَأورق في شفاه الصمـــ

ـــت ألف هوى يناغينا

وكنا في الهوى ألما

تترجمه مآقينا[1]

يقول الشاعر بأن الشفاه صامتة، أي مطبقة الصمت ثمّ يفاجئنا بأنها تحمل كلاما عن الهوى يحدثنا. ولا يمكن للصمت أن تقابله المناغاة، وهي صفة من صفات الصوت أو الكلام وهي أن "تكلّم الصبي بما يهوى من الكلام" [2]

وقوله أيضاً:

مُذْ أجـــْدَبَتْ بِالانفِتَـــاحِ رُؤَاكَ إِنَّا جَائِعـــَـــانِ!

مُذْ مَارَسُوا بِالطُهرِ كُلَّ العُهرِ إِنَّا عَارِيـــَانِ! [3].

جمع الشاعر بين صفتان متناقضتان هما الطهر (العفّة) والعهر (الفسق).

[1]: أسرار الغربة، 146.

[2]: لسان العرب، مادة (نغى)، ص4490.

[3]: مقاطع من ديوان الرفض، ص34.

5_ التنـــــــاص:

أ_ التناص التراثي:

التناص هو مجمل العلاقات بين النص الأصلي ونصوص أخرى واقعة في حدود التشابه والتطابق النسبي؛ خاصية من خصائص تشكيل النصوص الأدبية؛ تبرز في تلك التقنية المعتمدة في تشكيل جمالية الأسلوب الشعري، ونقل المعنى إلى فضاء أوسع من خلال استحضار الشاعر لنصوص أدبية أخرى مرّت على عصره، أو اقتباسه لمعاني قرآنية وألفاظ بعينها تعبّر عن المعنى المراد نقله.

فالتناص إذن مظهر من المظاهر المستحدثة(*) في الشعر العربي المعاصر، تُعتمد بشكل لافت للنظر في إنتاج النصوص وتناسلها، فالنصوص كما هو معروف تتداخل وتتلاقح فيما بينها وتتفاعل ليولّد بعضها بعضاً، كما أنّ التناص يعبّر عن قدرة الشاعر المعاصر على استدعاء بعض الظواهر النصية من التراث العربي بما يلاءم موضوعه ويثري معناه؛ فيزيد من أسلوبه جمالاً وحضوراً قوياًّ، شكلاً أو مضموناً.

تتجلى أهمية التناص كتقنية أدبية ذات بصمة خاصة في النص الشعري؛ في أنه يترك أثراً في نفس المتلقي يجعله يقوم بعملية استحضار للصورة المقتبسة أثناء عملية القراءة ويربطها بالمعنى المقصود من وراء النص.

(*): على الرغم أنّ "التناص" يبدو مصطلحاً جديداً إلاّ أنّه مفهوم قديم أشار إليه بعض النقاد العرب تحت مصطلح أسموه «التضمين» ، يقول "الزمخشري" في معنى التضمين: «من شأنهم أنهم يضمنون الفعل معنى فعل آخر فيجرونه مجراه ويستعملونه استعماله مع إرادة معنى المتضمّن والغرض من التضمين إعطاء مجموع معنيين، وذلك أقوى من إعطاء معنى واحد» ينظر،أحمد حسن حامد، التضمين في العربية بحث في البلاغة والنحو، الدار العربية للعلوم، عمان، الأردن، ط1، 1422هـ/ 2001، ص6.

و لم يكن شعر "الغماري" خالٍ من مظاهر التناص على اختلاف ألوانها؛ ولا بعيدا عمّا فيه من جمالية؛ حيث انزاح الشاعر حول استعماله؛ بل إنّه أبدع في توظيفه، واستوعب ما له من أثر جمالي وفعالية في استثارة حواس المتلقي وجذب لمسامعه ،فعمدنا إليه من ناحية دراسة معارضة قصائده مع قصائد أخرى تحدّد نقطة محاكاة وتقاطع النظم اللغوي.

ومن أمثلة ذلك ما جاء به "الغماري" عنوان قصيدته «أنا المجنون يا ليلى» الذي استحضؤه من التراث من قصائد "امرئ القيس":

أَنَا المَجنُونُ يَا لَيلَى وَأنتِ الجِنُّ والسِحر

أَنَا السَارِي بِلَيلِ الحُز نِ لَا شَفَقٌ وَلاَ فَجر

ويَا لَيلَى الهَوَى العُذرِي .. شَوقَي رَاعِفٌ غُمر[1].

إن القارئ لهذا النص يجد نفسه أمام صورة تراثية أخرى للشاعر "امرئ القيس" إذ تتطابق حالته مع هذا الشاعر بداية من عنوان القصيدة فالمرأة عنده رمز السعادة والاستقرار تبعث على الاحساس بالحياة والجمال؛ فتأثيرها يشبه تأثير السحر وبغيابها ينقشع الضياء والنور في حياة الشاعر.

ويوحي هذا التناص بتأثر الشاعر بالحب العذري الذي كان سائد في الشعر الجاهلي ويقع التناص على المضمون فيصدم القارئ بهذا الاستحضار الفني، كما أن الغماري يذكرنا بأهم خاصية من خصائص الشعر الجاهلي ، يقول:

[1]: أسرار الغربة، ص131.

عَلَى وَادِي القُرَى لَبَيتُ لَمَا هَاجَنِي الذِكرْ

سَلِي وَادِي القُرَى كَمْ هَمّت لَا أَورَقَ الحَرُّ

سَلِيهِ سَلِيهِ.. تَشهَدُ لِي الضِبَا وَالرَمَلُ وَالبَدْرْ[1]

يسترجع الشاعر ذكرياته مع الحب وله أدلة وشواهد على ذلك (**وادي القرى**) وأماكن أخرى مرت على ماضيه يجسده طلل يجعله حاضرا فيدعو محبوبته إلى مسائلتها .

كما نجد الشاعر يستخدم التناص في قصيدة "**أسرار الغربة**" في قوله:

وَالنَجـــمُ والفُلـــكُ المُحِيـــ ـــطُ يَجُوبُهُ الوَهَجُ المَرِيـــدُ

وَهَجُ الهَوَى .. تَعنُو الصُخُـــورُ لَهُ .. وَيَحتَرِقُ الحَدِيـــدُ[2].

وفي هذا تناص مع بيت "**أخفش الحداد**" الذي يقول:

وَنَافَورُ الهَوَى فِي الجِسمِ مُوقِدَةٌ وَمُبَرِّدُ الحُبِّ لاَ يَبقَى وَلاَ يَذَرْ

وكذلك نجد الغماري يلتقي في قصيدته "**مناجاة**" مع الشاعر الكبير "**نزار قباني**" حينما قال:

[1]: أسرار الغربة، ص131.

[2]: أسرار الغربة ص161.

أَقسَمــــتُ يَا حَبِيبَتِــــي بِالنَّـــارِ ... بِالقَدَر

بِالوَردِ مِن خَـــدَ يـــكِ يَـــا حَبِيبَتِي سكـــر

بِلَمحَـــةٍ زَكِّيَـــــةٍ مِن ضَـــوئِـــكِ العَطِـــر

أَقسَمــــتُ يَا حَبِيبَتِــــي بِالكَـــأسِ .. بِالوَتَـــــر[1].

وفي هذا يلتقي نصه مع نص "نزار" الذي يقول:

وَعَدتُكِ بِأَن لَا أَعُودَ وَعُدتُ

وَأَن لَا أَمُوتَ اشتِيَاقاً وَمِتُّ

والتداخل هنا يكمن في إعادة القسم والوعود المتوجه بها إلى الحبيبة.

[1]: أسرار الغربة، ص139.

ب_ التناص الاقتباسي/ الاستشهادي:

و لم يقتصر التناص عند الغماري على الشعر العربي فحسب، بل تعدى ذلك إلى القرآن الكريم .

ويتجلى هذا النوع في قصيدته " **براءة** " :

كَفَرُوا بِمُعجِزَةِ العُصُورِ

بِالطَيرِ يَزرَعُ نَأمَةَ الأَسحَارِ فِي هَدبِ الزُهُورِ

بِالحُلمِ يَكبُرُ فِي انتِمَاءِ القَادِمِينَ مِنَ النُغُورِ

بالمُرسَلاَتِ ...

العَاصِفَاتِ...

النَاشِرَاتِ ...

الفَارِقَاتِ...

المُوغِلاَتِ مَعَ الهَجِير [1].

يحيل هذا النص إلى الاقتباس من صورة المرسلات في قوله تعالى: " **والمرسلات عرفا(1) والناشرات نشرا (2) فالفارقات فرقا (3)** " [2].

[1]: مقاطع من ديوان الرفض، ص67.

[2]: المرسلات1، 2، 3، 4.

وقد ورد التناص الاقتباسي بصيغة أخرى في قوله :

أَقسَمــــتُ يَا حَبِيبَتِــــي بِالنَّـــارِ ... بِالقَدَر

بِالوَردِ مِن خَـــدَ يـــكِ يَـــا حَبِيبَتِي سكـــر

بِلَمحَـــةٍ زَكِّيَـــــةٍ مِن ضَـــوئِـــكِ العَطِـــر

أَقسَمــــتُ يَا حَبِيبَتِــــي بِالكَـــأسِ .. بِالوَتَـــــر[1].

يحيل هذا المقطع الشعري إلى استعمال أسلوب القسم من قوله تعالى: " **والفجر(1) وليال عشر(2) والشفع والوتر(3) والليل إذا يسر (4)** "[2].

[1]: أسرار الغربة، ص139.

[2]: الفجر 1، 2، 3، 4..

6_ الرؤية البصرية وقضية الاستجابة:

اعتاد القارئ العربي على شكل ثابت للقصيدة العمودية (شكل الشطرين)؛ يشكّل فضاء هذه القصيدة بعداً تقليدياً لا يثير المتلقي؛ إلاّ أن الخروج عمّا هو معتاد من الخط والكتابة والرسومات والتقطيع يستفّز القارئ إلى حدّ ما، وكل هذه التخريجات تتعلّق بالرؤية البصرية كما تؤثّر على استجابة المتلقي لها، وردة فعله لها.

وقد أصبحت عملية الكتابة وتوزيعها على فضاء القصيدة قضية جوهرية في صلب عملية التلقي؛ وما تثيره هذه القضية من اهتمام بالشكل الحداثي لها. ولا تخلو هندسة القصيدة من أثر على الرؤية البصرية للمتلقي، ونجد ذلك حاضراً في قصيدة " مقاطع من ديوان الرفض":

آتِيكِ مِن كِتابٍ
أَسرَارُهُ الخَضرَاءُ فِي أَسفَارِنَا انقِلاَب
أَوتَارُهُ..
وَتُزهِرُ الشِفَاه..
أَيَامُهُ.. (1)

إنّ هذا التشكيل الشعري المنكسر للقصيدة هو لعبة بصرية بعيدة _إلى حدّ ما_ عن نسيج النص المعتاد . ممّا يجعل الرؤية البصرية للقارئ في انتقال مفاجئ من شكل الشطرين إلى هذا النمط الجديد في الكتابة والتلاعب بتقنية تنظيم الأسطر عمودياً.

[1]: مقاطع من ديوان الرفض، ص21.

وأيضاً:

تَكبِيرَةٌ تَنمُو عَلَى شِفَاهِنَا بِحجمِ هَذَا العَصر

فَلتَنتَحِر يَا كُفرُ..

يَا أَمشَاجُ!

وَلتَنكَسِر يَا صَارِمَ الحِجَاجِ!

وَلِتَكسِرِي مِن رَهَجِ الأَحقَادِ يَا أَموَاجُ! (1)

تؤدي الرؤية البصرية دوراً هاماً في الاستجابة الشعرية للمتلقي، ممّا يجعل لهذا الشكل المتدرّج تأثيراً بارزاً أثناء عملية القراءة؛ إذ تتحقّق وظيفته من خلال التشكيل البصري الذي يظهر عليه النص. فهذه التقنيات الأسلوبية تخاطب البصر، لتكون حينئذٍ مؤثراً بصريًا ولغوياً في آن واحد.

[1]: مقاطع من ديوان الرفض، ص26.

وبعدما تمّت هذه الرحلة الممتعة والشاقة في آنٍ واحد؛ والتي تضمنت جولة في مختلف الأقاليم الأسلوبية والجمالية على اختلاف أحوالها النظرية والتطبيقية. وبعد النهل من جماليات تلك القصائد استناداً إلى إجراءات جمالية التلقي؛ التي تنتمي في مجملها إلى جنس النقد الأسلوبي.

توصلنا إلى جملة من النتائج والتوصيات التي اقتفينا أثرها خلال مسيرة البحث:

- ✓ يمكن اعتبار أسلوبية التلقي صورة جديدة تدرج في إطار الدراسات الأسلوبية. لتكتمل عملية فهم الأسلوب على وجهين: على أنه سمات معينة في نص ما أو يتم تحليله من خلال إدراج المتلقي في عملية الفهم (التأثير).
- ✓ إنّ الالتفات إلى الأسلوب من حيث التلقي مرده تلك الفجوة التي لا تزال موجودة بين النص الأدبي ومتلقيه.
- ✓ أنّ محددات الأسلوب في دائرة التلقي يعود على النص بقيم أسلوبية مضافة إلى القيم البنائية؛ ممّا يرسّخ مفاهيم حيوية في نطاق الظاهرة الأدبية تبعد عنها النظرة السطحية.
- ✓ ضبط المؤهلات الأسلوبية التي يمكننا من خلالها الحكم على جمالية النص الشعري، وتوجيه دراسته انطلاقاً من جمالية التلقي؛ بغية إبراز القيمة الأسلوبية التفاعلية للظاهرة الأدبية.
- ✓ أنّ اللغة تفرض وجودها من خلال إيحاءاتها وتضادها؛ وتناصها، فتروّض القارئ على تأويلها وتفسيرها تفسيراً جمالياً. وأنّ بؤرة الإبداع تكمن في تلك اللغة التي لا يصل القارئ إلى مبتغاه إلى بعد وعي وعناء وتدبّر.
- ✓ من خلال تتبع مواطن الأثر الأسلوبي بإمكاننا أن نحكم على النص الأدبي إن كان قد وصل غايته المنشودة وبلغ ذروة التواصل. دون أن نتعرّض لمستوياته اللغوية من صوت أو صرف أو تركيب أو دلالة. فالكشف عن الاتصال والتأثير في الدراسات الأسلوبية

ينحى منحى آخر؛ إذ تتضافر فيه عدّة مدعمات أسلوبية (لغوية وغير لغوية) تسعى مجتمعة إلى إثراء عملية التلقي وتفعيل ردود الاستجابة.

- ✓ على الرغم من أنّ شعر "الغماري" يمثّل مسرحاً رحباً للجماليات والتلوينات اللغوية المتميّزة إلاّ أنّ تشكيله الأسلوبي لم يفِ بالغرض إلى أقصى ما كنّا نطمح؛ ذلك أنّ مثل هذه التقنيات الأسلوبية لا يمكن أن تتحقّق وظيفتها إلاّ بعد أن يكون الاتصال قد تحقّق مع القارئ، فالمثيرات الأسلوبية ذات غاية مزدوجة الوظيفة تقوم على اختيار المبدع من جهة واسترجاع القارئ من جهة ثانية.
- ✓ هذا بالإضافة إلى أنّ هذه الدراسة تهدف إلى إقامة أسلوبية تواصلية تقوم على التفاعل بين عناصر التواصل الأدبي أثناء عملية التلقي.
- ✓ كما أنّنا نوصي بتبني هذه الدراسة من ذوي الاختصاص، ودعم آفاقها وسبل التجديد فيها؛ فما لمسناه ليس إلاّ جوانب يسيرة تطفو على ضفاف الدراسات الأسلوبية؛ لأنّ البحث في هذا الموضوع شاسع لا تفيه بضع صفحات.

هذا أهم ما استخلصناه من نتائج وتوصيات. من خلال تحليقنا في سماء الأسلوبية، ومغامرتنا الجمالية لتثبيت فكرة لطالما راودتنا. وتقديم مقترحات مثيرة وجديدة لدراسة الأدب؛ والكشف عن مناطق من الأسلوبية كانت مطوقة ومحجوبة عن أنظار الباحثين فكان عملنا ماثلاً في أسراب جامحة لأن تستقر على عرش الدراسات الأدبية والنقدية، محفوفة بالعثرات والزلات.

وتبقى هذه المحاولة عرض للنقد والتصويب، وهي مقتطفات سريعة تحتاج إلى تفعيل جوانبها وملأ حواشيها بالتعليقات والإطراءات. على أمل أن نكون قد وفقنا في سدّ ثغرات هذا البحث؛ ولو بالتنويه إليها. فمن اجتهد وأصاب فله أجران، ومن اجتهد و لم يصب فله أجر واحد.

وآخر دعواي أن الحمد لله ربّ العالمين

والصلاة والسلام على أشرف المرسلين.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم : رواية حفص عن عاصم، إدارة مطبعة محمد هاشم الكُتُبي بدمشق، 1411هـــ.

أ_ المصادر والمراجع العربية:

1. ابراهيم خليل، النقد الأدبي الحديث، دار المسيرة، عمّان، ط1، 2003.

2. إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 1424هـــ/2003م.

3. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح: محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط4، 1972م.

4. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، منشورات محمد علي، دار الكتب العلمية، ط2، 1426م/2005م.

5. ابن قتيبة الدينوري أبو محمد بن مسلم، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر،

6. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

7. أبو عثمان عمر بن الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، الكتاب الثاني، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1418هـــ/ 1998م.

8. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، الكتب، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1401هـــ/ 1981م.

9. أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ط8، 1411هـ/ 1994م.

10. أحمد جمال العمري، المباحث البلاغية في ضوء قضية الإعجاز القرآني، نشأتها وتطورها حتى القرن السابع الهجري، مكتبة الخانجي، القاهرة د.ط،1410هـ/ 1990م.

11. أحمد حسن حامد، التضمين في العربية بحث في البلاغة والنحو، الدار العربية للعلوم، عمان، الأردن، ط1، 1422هـ/ 2001م.

12. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، د.ط، د.ت.

13. أحمد عبد السيّد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد البلاغيين دراسة تاريخية فنية، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ط،1988.

14. أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، ج.1 ، ط.1، 1986م.

15. أحمد محمد قدور، بين اللسانيات وعلوم اللغة، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 85، ج.4.

16. أحمد محمّد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1999م.

17. أحمد محمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1982.

18. أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ج.1، منشورات الاختلاف، ط1، 2003.

19. الأخضر جمعي، قراءات في التنظير الأدبي والتفكير الأسلوبي عند العرب، إصدارات رابطة إبداع الثقافة الوطنية، د.ط، 2002م.

20. إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م.

21. الباقلاني أبي بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر. د.ط، د.ت.

22. بسّام قطوس، استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي، اربد، الأردن، 1998م.

23. بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الاسكندرية، ط.1 2006م.

24. تمام حسّان، البيان في روائع القرآن دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، عالم الكتب، القاهرة، ط.1، رجب 1413هـ/1993م

25. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية- تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي- تر: مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008م.

26. جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب، القاهرة 2000م.

27. جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية، لبنان، ط2، 1408هـ/ 1987م.

28. حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، الرياض مؤسسة اليمامة، د.ط، 1997.

29. حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة، 1418هـ/ 1998م.

30. حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 2001.

31. حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر "للسياب"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.1، 2002.

32. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الحمراءأ ط1، 1994.

33. حسين الواد، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، دار سحنون، تونس، ط1، 1987.

34. حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، منشورات الاختلاف، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط.1، 2011م

35. رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية من النظرية إلى التطبيق- دراسة- اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2004م.

36. سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي جدارا للكتاب العالمي،اربد، الأردن، ط2007،1م.

37. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، مكتبة الفهد، ط1، 2003.

38. سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت، ط.1، 2003م.

39. سعد عبد العزيز مصلوح، في النص الأدبي دراسات أسلوبية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة ط4، 2010م.

40. سعد عبد العزيز مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، 1992.

41. سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش. س. بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

42. سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، باريس، ط1، 1991

43. سمير أحمد المعلوف، حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، دراسة في المجاز الأسلوبي واللغوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1996م.

44. شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة)، دراسات أدبية، الهيئة المصرية لصناعة الكتاب، د.ط، 1992.

45. شفيع السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب، مصر، د.ط، د.ت.

46. شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، المركز الثقافي الجامعي، ط. 1، دار العلوم، الرياض،1983م.

47. شوقي على الزهرة، الأسلوب بين عبد القار الجرجاني وجون ميري، دراسة مقارنة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر،د.ط، د،ت.

48. صابر محمود الحباشة، الأسلوبية والتداولية مداخل تحليل الخطاب، عام الكتب الحديث، اربد، عمان، الأردن، ط.1، 1432هـ/ 2011م.

49. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، الإسكندرية، مصر،ط.1، 1996م

50. صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، المجلد الأول، دار الكتاب المصري، القاهرة، د.ط،د.ت.

51. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية،ط3، ط1، 15شعبان1308هـ/2أبريل 1988م.

52. ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدّمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة،ج2' دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط2.

53. الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان ياكبسون، الدار العربية للعلوم، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 1428هـ/ 2007م.

54. عائشة حسين فريد، منهج البحث البلاغي، دار قباء، القاهرة، شركة مساهمة مصرية، ط1، 1997م.

55. عبد الجليل عبده شلبي، الخطابة وإعداد الخطيب، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1407هـ/ 1986م.

56. عبد الرحمن طه، التواصل والحجاج، سلسلة الدروس الافتتاحية، الدرس العاشر، الرباط، المغرب، د.ط، د.ت.

57. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط.3، د.ت.

58. عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط.1، 1997.

59. عبد القادر حسين، أثر النحاة في البحث البلاغي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1998.

60. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 1422 هـ/2002م.

61. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، الدار النموذجية، المكتبة العصرية، صيدا، ط.3، 1421هـ/2001م.

62. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة.

63. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم ط1، 1428هـ/ 2007م.

64. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات المنيل، القاهرة، د.ط، 1999.

65. عبد الواسع العميري، الخطاب والنص المفهوم.. العلاقة.. السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1429هـ/ 2008م.

66. عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، مراجعة وتقديم، حسن حميد، دار مجدلاوي، عمان، الأردن ط.2، 1427هـ/ 2006م

67. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000م.

68. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، د.ت.

69. عشتار داوود، الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل، دار مجدلاوي، عمان، الأدرن، ط.1، 428هـ/2007م.

70. عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.

71. عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العواضي أنموذجاً، دار غيداء للنشر، والتوزيع، عمان، ط1، 1431هـ/ 2011م.

72. عمر إدريس عبد المطلب، نظرية الأسلوب عند ابن سنان الخفاجي، دراسة تحليلية بلاغية ونقدية، دار الجنادرية، الأدرن، عمان، ط 2009م.

73. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخاً.. وأنواعاً. وقضاي وقضايا.. وأعلاماً، ديوان المطبوعات الجامعية 05، الجزائر،1995.

74. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط.1، 1428 هـ/ 2008م.

75. فرحات بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، مجد، بيروت، لبنان، ط.1، 1424هـ/ 2003م.

76. فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت.

77. ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي دراسات في الشعر العباسي، دار الكندي، اربد، الأردن، ط.1، 2003م.

78. ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية،

79. محمد الصغير بناني، البلاغة والعمران، ديوان المطبوعات الجزائرية، بن عكنون، الجزائر، 1990م.

80. محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط.2 ، 2010.

81. محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول نموذجا، أفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، ط2، 2002.

82. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلد20، منشورات الجامعة التونسية، تونس 1981م.

83. محمد رمضان الجربي، الأسلوبية والأسلوب، دار الهدى، عين مليلة، منشورات: ELGA، د.ط، 2002.

84. محمد صابر عبيد المغامرة الجمالية في النص الشعري سلسلة مغامرة النص الأدبي1، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأدرن، ط1، 1428هـ/ 2008م.

85. محمد صابر عبيد، لذة القراءة حساسية النص الشعري، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط. 1، 1429هـ/ 2008م.

86. محمد عابد الجبري، التواصل نظريات وتطبيقات، الكتاب الثالث، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط، 2010م.

87. محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط1، 1425هـ/ 1994م.

88. محمد عبد الله جبر، الأسلوب والنحو، دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة الإسكندرية، ط1، 1409هـ/ 1988م.

89. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية، لونجمان، ط.1، 1994م.

90. محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية القاهرة، مصر، ط.1، 1412هـ/ 1992م.

91. محمد كريم الكوّاز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط1، 1426م.

92. محمد موسى الشريف، إعجاز القرآن الكريم بين الإمام السيوطي والعلماء دراسة نقدية ومقارنة دار الأندلس الخضراء، جدة، د.ط، د.ت.

93. محمود السعران علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ت، د.ط.

94. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط،1، 1417هـــ/ 1996م.

95. مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الدنيا للطباعة والنشر، د.ط، د.ت.

96. مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، 22 نهج الإخوة مسلم الجزائري، ط1، جويلية 2000م.

97. مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ديوان الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،ط.2، 1982.

98. مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، 1989.

99. مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 193، يناير، 1978.

100. معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق، دار الهدى، عين مليلة، د.ط، 1428هـــ/ 2007م.

101. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002م.

102. موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 1429هـــ/ 2008م.

103. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، اربد، الأردن، ط.1، 2003م.

104. مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيمياءوي، الإشكال والأصول والامتداد، 2003/ 2004م.

105. ميشال زكريا، الألسنية التوليدية التحويلية وقواعد اللغة العربية (النظرية الألسنية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط. 2، 1406هـ/ 1986م.

106. نادر كاظم، المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، دراسة أدبية، دار الفارس للتوزيع والنشر، الأردن ط.1، 2003.

107. ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط1، 1997، عمّان، الأردن.

108. نواري سعودي أبو زيد، الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي مع دراسة تحليلية نموذجية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1426هـ/ 2005م

109. نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، دار هومه، بوزريعة، الجزائر، د.ط، د.ت.

110. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط2007،1م، 1427هـ.

111. يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية مقدمات عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، المملكة الهاشمية الأردنية، ط.1، 1999م.

112. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي،جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر،ط.1، أكتوبر، 1431هـ/2010م

ب_ الكتب المترجمة:

1. بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط.2، 1994م.

2. تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

3. تودوروف، مفهوم الأدب، تر: منذر عياشي، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، السعودية، ط. 1،1990م.

4. جان بيلمان نويل، التحليل النفسي للأدب، تر: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، 1997.

5. جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية، ط2، 1427هـ/ 2006م.

6. حميد آدم ثويني، فن الأسلوب دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2006م/ 1427هـ

7. خوسيه ماريا بوثويلو إيڤانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، سلسلة الدراسات النقدية 2، د.ط، د.ت.

8. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، درا قباء، القاهرة، ط1، 1998.

9. روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، تر، رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، سورية اللاذقية، ط1، 2007.

10. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1988.

11. سوزان روبين، إنجي كروسمان، القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم، علي حكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، رياض الصلح، بيروت، لبنان، ط1، مارس 2007.

12. فرانسوا راستيي، فنون النص وعلومه، تر: إدريس الخطاب، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010م.

13. فيرناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقا، مركز الإنماء الحضاري، درا دوكولو، باريس، جيمبلو، (1987) حلب، ط1، 1998.

14. فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا،ط1، 1424 2003م.

15. ماري نوال غاري بريور، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات،، تر: عبد القادر فهيم الشيباني، سيدي بلعباس، الجزائر، ط1، 2007.

16. ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتقديم وتعليقات: حميد لحميداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، ط.1، مارس1993م

17. ميلكا إفيتش، اتجاهات البحث اللساني، تر: سعد مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، ط.2، 2000.

18. هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة: رشيد بنحدو، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2003.

19. هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب،1999 م.

ج_ قائمة الرسائل الجامعية:

1. بداش حنيفة، الأسلوبية الوظيفية وموقعها من كتاب روائع القرآن لتمام حسان، (ماجستير)،جامعة منتوري، قسنطينة،2008م

2. خديجة محمد أحمد بناني؛ سورة النساء دراسة بلاغية تحليلية (دكتوراه)، قسم البلاغة، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1422هـ/ 2001م.

3. كريمة بلخامسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري تيزي وزو، دكتوراه.

4. عبد الله عبد الرحمن أحمد بانقيب، البلاغة والأثر النفسي في تراث عبد القاهر الجرجاني، رسالة ماجستير، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، 1422هـ/ 2002م.

5. هيام عبد الكريم عبد المجيد علي، دور السيمياء اللغوية في تأويل النصوص الشعرية_ شعر البردوني نموذجاً_ رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، أيار 2001.

6. آلاء داود محمد ناجي، شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظرية التلقي، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، 2011، 2012.

د_ قائمة المجلات والمقالات:

1. حميد لحمداني، النص الأدبي في ضوء نظرية التلقي، دراسات نقدية، مجلة البحرين الثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، والأدب، السنة السادسة، العدد 22، أكتوبر1999.
2. حنان حمودة، التلقي والتواصل في النقد العربي القديم، مجلة التواصل، جامعة الزرقاء الأهلية، الأردن، العدد 23، جانفي 2009م.
3. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مقال، د.ط، د.ت.
4. زيد خليل القرالة، التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص دراسة تطبيقية، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية، المجلد 17، العدد1، يناير 2009.
5. سالم خدادة، النص وتجليات التلقي، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، 2000.
6. علي بوحوش، تأثير جمالية التلقي (الألمانية) في النقد العربي، مقال.
7. محمد العمري، دراسات بلاغية "المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي"، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، العدد5،خريف_شتاء 1991م.
8. من قضايا التلقي والتأويل منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، ط1، 1994م.

9. نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، الشركة المغربية للطباعة والنشر، الرباط.

10. نعيمة سعدية، التفكير الأسلوبي في الموروث العربي، مقال، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة.

11. نعيمة سعدية، تحليل الخطاب والدرس العربي ـقراءة لبعض الجهود العربيةـ مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)، العدد 4.

12. الهاشم أسمر، جمالية التلقي، مجلة علامات،د.ت، العدد 17

13. وليد إبراهيم القصّاب، أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية، ندوة الدراسات البلاغيةـ الواقع والمأمول1422هـ.

هـ_ قائمة المعاجم:

1. ابن منظور، لسان العرب، المجلد 7 دار صادر، بيروت، لبنان، ط. 4 ،2005م.

2. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها ج.1، (أـب)، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1403هـ/ 1983م.

3. باتريك شارودو ودومينيك منغو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القاهر المهيري، حمّادي صمود، اللسان، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، د.ط، د.ت.

4. عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2007.

و_ الكتب الأجنبية:

1. Jean Marie et Tzvetan Todorov, Oswald Ducrot, Nouveau dictionnaire des science de langage, Editeur de Seuil, 1995.
2. Kirsten Malmkjaer, The Linguistics Encyclopopedia, Routledge, London and New York, Second Edition, 2002.
3. Lorto Todd , An introduction To linguistics, Eighth impression, 1995.
4. Georges Mounin, Dictionnaire de la liguistique

ح_ مواقع الأنترنت:

1. fr.wikipidia.org/wiki/Stylistique.

الفهـــــــــــــرس

الموضـــــوعات **الصفحـــة**

- **مقدمـــة**.....أ_ و
- **المدخل: التفكير الأسلوبي في التراث العربي**.....**10**

الفصل الأول: واقع الدرس الأسلوبي في النقد العربي الحديث

- **تمهيد**.....**39**

_الأسلوبية،المفاهيم والتجليات.....40

1 إشكالية الأسلوب.....40

2_ مفاهيم حول الأسلوب..... 51

3_ أوجه النظر إلى الأسلوب.....55

أ_ الأسلوب من زاوية المنشئ..... 55

ب_ الأسلوب من زاوية النص..... 56

ج_ الأسلوب من زاوية المتلقي..... 57

4_ الأسلوبية، نظرة تاريخية..... 62

أ_ الأسلوبية والبلاغة..... 67

ب_ الأسلوبية واللسانيات..... 71

II_ الأسلوبية والنقد الأدبي..... 75

1_ أهداف البحث الأسلوبي..... 80

2_ مناهج التحليل الأسلوبي..... 83

أ_المنهج الوصفي..... 86

ب_ منهج الدائرة الفيلولجية..... 87

ج_ المنهج الإحصائي..... 88

د_ منهج المستوى الوظيفي..... 91

الفصل الثاني: الاتصال والتأثير في الدراسات الأسلوبية

• **تمهيد**..... 94

I- الأسلوبية وعناصر التواصل الأدبي..... 95

1_ الاتجاهات الأسلوبية في ضوء نموذج التواصل..... 96

أ_الاتجاهات الأسلوبية التي تركّز على عنصر واحد من عناصر العملية التواصلية 97

1_ الاتجاه التعبيري..... 97

2_ الاتجاه التأثيري..... 101

3_ الاتجاه المحاكاتي..... 103

4_ الاتجاه التأليفي..... 107

أ_ أسلوبية الانزياح..... 110

ب_ الأسلوبية الإحصائية..... 111

ج_ الأسلوبية السياقية..... 112

ب_الاتجاهات الأسلوبية التي تقوم على تركيب عناصر النموذج الاتصالي..... 113

1_ أسلوبية السجلات..... 113

2_ الأسلوبية السيميائية..... 114

II_ الأسلوبية، الاتصال والتأثير..... 115

1_ دور الأسلوب في تحقيق التواصل الأدبي..... 115

2_ الأسلوبية التواصلية..... 126

3_ خصائص الخطاب التواصلي..... 130

1_ فكرة التأثير.....130

أ_ المفاجأة..... 130

ب_ التشبّع..... 131

أولاً_ الإقناع..... 133

ثانياً_ الإمتاع..... 134

ثالثا- الإثارة..... 135

III_ الأسلوب بين الإرســـال والتلـــقي..... 137

1_ أسلوبيـــة التلقـــي..... 137

2_ الأثـــر الأسلـــوبي..... 141

الفصل الثالث: جماليات الأسلوب والتلقي في شعر مصطفى محمد الغماري

- **تمهيد**..... 145

I_ إستراتيجية التلقي في النقد العربي الحديث..... 146

1_ إشكالية التلقي.....,..... 146

2_ العلاقة بين النص و المتلقي..... 154

3_ دور المتلقي في إنتاج الدلالة..... 159

أ_ أحوال المتلقي.....162

1_ الجانب النفسي.....162

2_ المستوى الثقافي..... 164

3_ المستوى الاجتماعي والطبقي..... 165

ب_ عملية إنتاج الدلالة.....167

II _ جمالية التلقي والنص الأدبي..... 170

1_ جمالية التلقي، مدخل مفاهيمي..... 175

2_ المفاهيم الإجرائية لجمالية التلقي..... 175

أ_ طروحات هانز روبرت ياوس.....176

1_ أفق التوقعات.....176

2_ المسافة الجمالية.....179

ب_ طروحات وولفغانغ آيزر.....181

1_ القارئ الضمني.....181

2_ الفجوات والفراغات.....183

III_ شعر مصطفى محمد الغماري في ضوء جمالية التلقي.....186

- نظـــرة في شعر الغمـــاري..... 187
- الإنشاد والتغني..... 190

1_ المتوقع واللامتوقع في شعر الغماري.....194

أ_ الأبيات المتوقعة.....195

ب_ الأبيات المفاجئة.....198

ج_ القارئ الضمني.....202

د_ الفجوات والفراغات.....204

1_ الحذف.....204

2_ البياض.....206

IV_ ظواهر أسلوبية تكشف عن التفاعل بين النص والمتلقي..... 206

1_ التكرار.....207

أ_ تكرار كلمة.....208

ب_ تكرار جملة.....210

ج_ تكرار أسلوب النداء.....211

د_ تكرار مطالع القصائد.....212

2_ التشكيل الاستعاري (الاستعارة التنافرية).....214

أ_ الاستعارة التنافرية اللونية.....217

ب_ الاستعارة التنافرية الوصفية.....219

3_ ظواهر من الانحراف الأسلوبي.....221

أ_ مخاطبة المكان.....221

ب_ مخاطبة القلب والمعنويات.....223

4_ التضـــــــاد.....224

5_ التنـــــــاص..... 227

أ_ التناص التراثي..... 227

ب_ التناص الاقتباسي/ الاستشهادي..... 231

6_ الرؤية البصرية وقضية الاستجابة.....233

- **الخاتـــــــــــــمة..... 236**
- **قائمـــــــة المصـــــادر والمـــــراجع..... 240**
- **الفهـــــــــرس.**