وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف
كلية : الآداب والفنون
قسم: الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه

الشعبة: الأدب العربي
التخصص :الأدب الجزائري وقضاياه النّقديّة

العنوان

تشكيل القصيدة لدى محمّد الشبُّوكي قراءة أسلوبيّة بنويّة

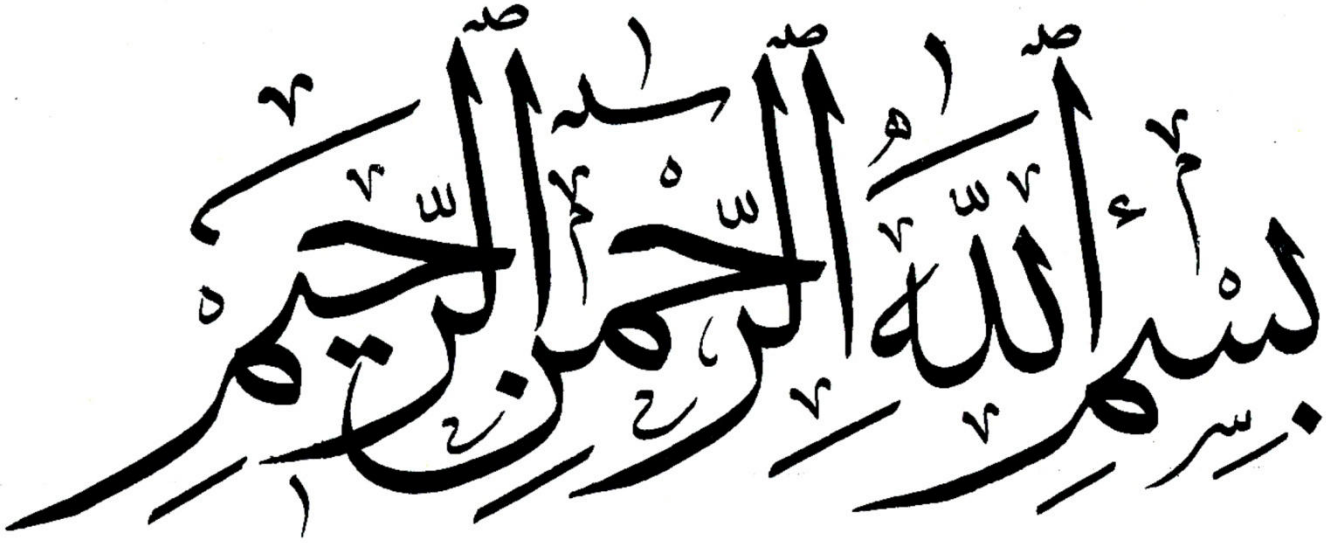
من إعداد الطالب:
عمر عزايز

إشراف الأستاذة:
أ.د: طاطة بن قرماز

المناقشة بتاريخ 2020/11/25 من قبل اللجنة المكونة من:

العربي عمّيش	أستاذ	جامعة حسيبة بن بوعلي/ الشلف	رئيسا
طاطة بن قرماز	أستاذ	جامعة حسيبة بن بوعلي/ الشلف	مقررا
عائشة عمار	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة حسيبة بن بوعلي/ الشلف	ممتحنا
صفية بن زينة	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة حسيبة بن بوعلي/ الشلف	ممتحنا
توفيق شابو	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة لونيسي علي/ البليدة 2	ممتحنا
أحمد قوفي	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة عبد الحميد ابن باديس/ مستغانم	ممتحنا

الموسم الجامعي:2020/ 2021.


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

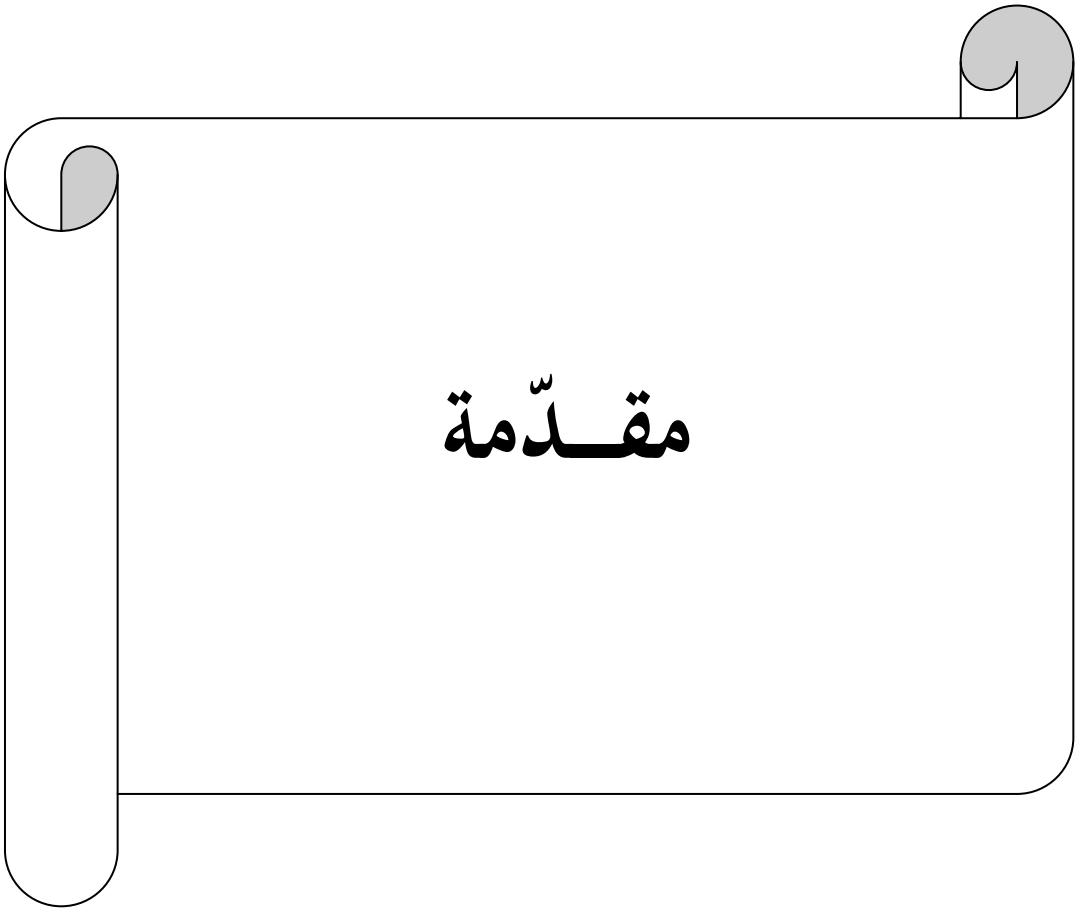
أهـدي نتاج وثمرة هذا البحث إلى الوالـدين الكريمين أطال الله عمرهما

في طاعــة الله ورسـوله

ثمّ إلى كافّة أفراد عائلتي

وكلّ من له مكانةٌ في قلبي أحبّةً في الله وأصدقاء وزملاء في الدّراسة.

عمر



مقــدّمة

مقدّمة

الحمد لله وحده والصّلاة والسّلام على من لا نبيّ بعده محمّد صلوات الله وسلامه عليه، أمّا بعد:

تنبني لغة الشّعر على جملةٍ من الخصائص الشّكلية والموضوعية ذات التّلاحم والتّرابط الشّديد فيما بينها، ممّا يمنح العمل الشّعري بعداً فنّياً وأثراً جمالياً يستهوي القارئ ويجذبه إلى مكاشفة هذا الجانب المميّز فيه، وممّا لاشكّ فيه أنّ قوام العمل الفنّي كامنٌ في هذا التّلاحم بين ما هو فنّي إبداعي وما هو من صميم الموضوعات والقضايا، وإنّ من الإجحاف أن نقصر دراساتنا للنُّصوص الأدبية على جانبٍ ونهمل الآخر، فليس يُفهم العمل الأدبي من جهة المضمون وحده أو جهة الشّكل دون الموضوع، بل إنّ حقيقة العمل الأدبي في ذلك التّأثير والتّواشج بين شكله ومضمونه.

نحا المختصّون في الدّرس الأسلوبي الغربي منحىً بحثياً إبداعياً؛ من حيث أولوا عنايةً فائقةً بالسياق الأسلوبي باعتباره ركناً أساسياً في إظهار المعنى مظهر الفنّ والجمال؛ ولا يتأتّى هذا إلّا بالنّفاذ والغور في أعماق النّص الأدبي انطلاقاً من سياقاته التّعبيرية المختلفة: كالسياق العاطفي، الصّوتي، التّاريخي، النّحوي، والسّياق الأسلوبي البنوي، وما مسعانا إلّا منوطٌ بهذا الأخير، وأثره في مدّ الخطاب الأدبي بأبعادٍ فنّيةٍ جماليةٍ؛ منطلقها بنية النّص الّتي لا تَغفل عنها الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة؛ وإنّما تشتغل عليها ككُلٍّ لا يعرف التّجزئة.

ونشير هنا إلى أنّ فضل المدرسة الأمريكيّة ذات المنزع البنوي كبيرٌ في هذا المقام، فقد حاول ميكائيل ريفاتر إخراج الأسلوبيّة ممّا شابها وعابها من انطباعيةٍ واستنادها إلى أحكام القيمة، بصوغه لمعايير علميةٍ موضوعيةٍ إلى أبعد حدٍ تُعزى أساساً إلى السياقات المتضمّنة في نسق الخطابات الأدبية والّتي تحوز الطّابع الأسلوبي بفضل الخروج عن المعيار القاعدة، يُضاف إلى هذا معيار التّضافر الّذي تلتقي فيه جملة من الوقائع الأسلوبيّة في حيّزٍ معيّنٍ من النّص المدروس، دون أن ننسى دور القارئ وأحكامه الّتي يبديها.

تُعنى الأسلوبيّة أو علم الأسلوب بوصف جماليات الخطاب الفنّية والمتأتّية من طرفي وركني العمليّة الإبداعية (الكاتب/ المتلقّي)، ولبلوغ هذا الغرض يعتمد الباحثون في الدّرس الأسلوبي المنهج الأسلوبي البنوي الّذي يتّخذ من السياق الأسلوبي البنوي مرتكزاً أساساً في استجلاء العناصر والسّمات الأسلوبيّة، من خلال إحصاء واستقراء التّناقضات الناتجة عن المخالفات التّعبيرية ذات التّأثيرات الأسلوبيّة المتباينة.

وبالعودة إلى الإنتاج الإبداعي الشّعري الجزائري الحديث فإنّنا نلتمس جوانب أسلوبيّة جمّة، وقد استأثرنا شعر الشّاعر محمّد الشبُّوكي لما حواه من قيمٍ أسلوبيّةٍ غزار، أردنا استظهارها باعتماد المعايير الرّيفاتيريّة كأدواتٍ وآلياتٍ إجرائيةٍ تخدم هذا الغرض، ومن هذا المنطلق تنقدح فكرة موضوع البحث بشكلٍ جليٍ حول «تشكيل القصيدة لدى محمّد الشبُّوكي قراءة أسلوبيّة بنويّة» .

وكأيّ بحثٍ أكاديميٍ ثمّة دوافعٌ وأسبابٌ جعلتنا نختار هذا الموضوع دون غيره، لعلّ أهمّها:

* ولوعنا بالشّعر الجزائري واعتزازنا به؛ وهذا لما له من أهمّيةٍ وقيمةٍ لغويةٍ وأدبيةٍ تحثُّ الباحث على مدارسته اليوم.

* السّعي إلى منح الأدب الجزائري عامّةً والشّعري منه بخاصّةٍ المكانة الفنّية اللّائقة به بين الخطابات الأدبية العربيّة، المشرقيّة منها والمغربيّة.

* إظهار مزايا الشّعر الجزائري على وجه العموم، وشعر الشّاعر محمّد الشبُّوكي على وجه الخصوص، لاسيما وأنّ الشّاعر لم ينل الحظ الأوفر من الدّراسة والاهتمام – رغم جودة شعره – كما صرّح بذلك عديد النُّقّاد.

* إبطال ما يزعمه البعض، من أنّ شعر محمّد الشبُّوكي استجابة لمقتضياتٍ مرحليةٍ فرضها الواقع المعاش (الثّورة) ولا أثر فيه لأيّ اعتبارٍ فنّيٍ وجماليٍّ.

* تحليل شعر محمّد الشبُّوكي تحليلاً أسلوبيّاً بغية إظهار مزاياه الجمالية من خلال توظيف المرتكز الأسلوبي البنيوي، المتمثّل في السياق الأسلوبي الّذي يشكّل خرقاً فنّياً جمالياً في الخطاب الشّعري.

* إثراء المكتبة العربية بمزيدٍ من الأعمال الأدبية الّتي تهتم بالجانب الجمالي في الشّعر العربي عامّةً، والجزائري بصفةٍ خاصّةٍ.

وكما هو معلومٌ أنّ أيّ بحثٍ أكاديميٍ له منطلقٌ ودراسات سابقة له يستنير بها الباحث، وقد استفدنا في ذلك من مقال في الموضوع ساعدنا على التبصُّر بطريقة التّحليل الأسلوبي، وهو مقال: "المجاوزات الأسلوبيّة التّعبيرية في خطاب محمّد الشبُّوكي الشّعري" للأستاذة: طاطة بن قرماز، المنشور في مجلّة: الوفاق، حيث تناولت الباحثة فيه المنهج الأسلوبي على عيّناتٍ شعريةٍ من ديوان الشّاعر محمّد الشبُّوكي من حيث دراستها للسياق الأسلوبي البنيوي.

وحريٌ بنا الإشارة إلى أنّ الدّراسات الأسلوبيّة التّطبيقية – على حدّ علمنا وحسب اطّلاعنا – شحيحةٌ جدّاً إن لم تكن منعدمةً في دراسة شعر محمّد الشبُّوكي وفق المنهج الأسلوبي التّحليلي.

وقد كان مسعانا في هذا البحث الإجابة على الإشكاليات التّالية:

1. ما هي التّضافرات السياقية الأسلوبيّة المشكّلة لجماليات الخطاب الشّعري الشبُّوكي؟.
2. وفق أيّ هيئةٍ وصورةٍ تتموضع السياقات الأسلوبيّة بديوان الشّاعر، وما وجه وموطن الجمال والإبداع فيها؟.

وتناسباً مع الموضوع المدروس، وللإجابة عن الإشكاليات المطروحة، ارتأينا أن نقسّم بحثنا إلى مدخل وثلاثة فصولٍ، فخاتمة.

فبالنّسبة للمدخل فوسمناه بـ: «الدّعامات الفنّية والموضوعية في تشكيل القصيدة لدى محمّد الشبُّوكي» حوى تعريفاً بالشّاعر محمّد الشبُّوكي ووقفة عند مصطلحي التّشكيل والقصيدة، ومن ثَمّ أتينا على استجلاء الخصائص الفنّية والموضوعية في القصيدة الشبُّوكية.

أمّا الفصل الأوّل فعنوناه بـ: «الأسلوب والأسلوبيّة: المفاهيم والتّقاطعات المعرفيّة»، قدّمنا فيه مفاهيم الأسلوب لدى الدّارسين العرب القدامى، ثمّ عرضنا مفاهيمه في الدّرس الأسلوبي العربي والغربي في العصر الحديث،كما غطّى الفصل الحديث عن كُنه الأسلوبيّة وتداخلها مع العلوم الأخرى كالبلاغة والنّقد والشّعرية.

وأمّا الفصل الثّاني فحمل عنوان: «الأسلوبيّة البنيويّة: المفاهيم والمرتكزات» أدرجنا فيه مفهوم البنية لغةً واصطلاحاً، وصلتها بالدّرس الأسلوبي، ثمّ عرّجنا الحديث عن الأسلوبيّة البنيويّة مع التّأصيل لها وإبراز تعالقاتها المعرفيّة مع اللّسانيات، وذيّلنا الفصل ببسط الحديث عن المنهج الأسلوبي البنيوي وأهم مرتكزاته (القارئ النّموذجي/ السياق الأسلوبي/ التّضافر).

وقد كان الفصل الثّالث تطبيقيّاً، اخترنا له عنوان: «فاعلية السياق الأسلوبي في بلورة شعر محمّد الشبُّوكي فنّياً»، قمنا فيه برصد التّضافرات السياقية الأسلوبيّة المشكّلة لجمالية الخطاب الشّعري الشبُّوكي كالاستعارة، الرّمز، إيحائيّة الأصوات، التّناص، التّكرار.

وأنهينا موضوع بحثنا «تشكيل القصيدة لدى محمّد الشبُّوكي قراءة أسلوبيّة بنويّة» بخاتمةٍ تحوي أهمّ نتائج البحث المتوصّل إليها.

واستدعت منّا طبيعة الدّراسة في موضوع «تشكيل القصيدة لدى محمّد الشبُّوكي قراءة أسلوبيّة بنويّة» اعتماد المنهج الأسلوبي البنوي الممزوج بالمنهج الوصفي التّحليلي في استظهار السياقات والتّضافرات الأسلوبيّة البنيوية في شعر محمّد الشبُّوكي وتحليل بُناها الأسلوبيّة مع معرفة طريقة تشكيلها وتموضعها في النّص الشّعري، ولجأنا إلى المنهج التّاريخي المقارن أثناء رصد أهمّ المصطلحات الواردة في بحثنا كالأسلوب، والأسلوبيّة البنيوية، فيما وظّفنا المنهج الوصفي الإحصائي في تمييزنا للأصوات المجهورة من المهموسة ودلالة كلّ واحدةٍ منها بحسب سياقاتها التّعبيرية المتباينة.

خدم البحث جملةٌ من المصادر والمراجع المختلفة نذكر منها: معايير تحليل الأسلوب لميكائيل ريفاتر، جماليات الأسلوب والتّلقّي لموسى ربابعة، البنى الأسلوبيّة لحسن ناظم، الأسلوبيّة والأسلوب لعبد السلام المسدّي، الشّعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنّية لمحمّد ناصر، إلى جانب مصادر عربية قديمة أثرت بحثنا وأغنته كالحيوان، والبيان والتّبيين للجاحظ، ودلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني.

ومن الصعوبات الّتي اعترضت طريقنا البحثي نقص المراجع المترجمة والمراجع الأصليّة ذات الصّلة المباشرة بموضوع البحث، ومن ذلك صعوبة تطبيق تلك المعايير الّتي صاغها ريفاتر على النُّصوص الشّعرية الملتزمة بأعراف القصيدة الكلاسكيّة، لاسيما وأنّ أغلب الدّراسات الأسلوبيّة السّابقة قاربت نصوصاً شعريّة حداثية من الشّعر الحر أو الأجناس النّثرية الأخرى، كالرّوايات والمقالات.

وفي الأخير لا يسعنا إلّا أن نتوجّه بالشّكر الجزيل إلى الأستاذة المؤطّرة: أ.د (طاطة بن قرماز) لبحث «تشكيل القصيدة لدى محمّد الشبُّوكي قراءة أسلوبيّة بنوية» الّتي حثّتنا على خوض غمار البحث في موضوعات الأدب الجزائري الحديث من وجهةٍ أسلوبيّةٍ بنيويةٍ بغرض إظهار واحدٍ من الشُّعراء الجزائريين المغمورين (الشّاعر محمّد الشبُّوكي)، فنرجو أن يرقى بحثنا هذا إلى تطلُّعاتها، ولا يفوتنا في هذا المقام التّقدُّم بخالص الشّكر إلى رئيس مشروع "الأدب الجزائري وقضاياه النقدية" الأستاذ: الحاج جغدم، والشكر موجّهٌ إلى السّادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الّذين تفضّلوا بمناقشة هذا العمل البحثي وتقويمه، يقيناً منّا أنّنا سنستفيد من ملاحظاتهم التّوجيهيّة الّتي ستصوّب هذا البحث باستكمال نقائصه وإغناء موضوعه.

عمر عزايز

أولاد فارس – الشلف في: 2020/06/10

مدخل

الدّعامات الفنّية والموضوعية في تشكيل القصيدة لدى محمّد الشبُّوكي

1. نبذة تاريخية عن حياة الشاعر محمّد الشبُّوكي وإسهاماته الفكرية والنّضالية

بات من المتعارف عليه أنّ الأدب "لا يقدّم رأياً بقدر ما يشكّل رؤيةً، ولا يقرّر حكماً تقريرياً بقدر ما يقدّم تجربةً فنّيةً تفصح عن ملامح إنسانٍ وتعبّر جمالياً عن همومه أو مهامه"[1]، هذا ما نستقيه في نتاجات الشّاعر الجزائري محمّد الشبُّوكي الّذي كان بالفعل "أحد أكبر المثقّفين الوطنيّين الّذي لم يرتض بمجرّد القول، ولكنّه جاوزه إلى الفعل النّضالي الكبير"[2].

"وُلد محمّد الشبُّوكي سنة 1915 في بلدة الشريعة وهي مركز قبيلة النمامشة الكبيرة الواقعة في ولاية تبسة، والشبُّوكي نسبةٌ غير قيّاسيةٍ إلى قبيلة الشبايكية إلى حيث انتماؤه القبليّ الأوّل ففيها نشأ وحفظ القرآن الكريم، ثمّ انتقل في أوائل الأعوام الثّلاثين من القرن العشرين إلى الجنوب التُّونسي من أجل الإلمام بالعلوم الأوّلية في الفقه والعربية، والتحق بالزّيتونة عام 1934 وتخرّج فيها بدرجة التّحصيل سنة 1942"[3].

عاد بعدها إلى ديار الوطن (الجزائر) "وبدأ يشارك ضمن أعضاء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين للتّعليم الحر معلّماً أحياناً ومديراً أحياناً أخرى، وفي تلك الفترة تعرّف على كبار أعضاء جمعية العلماء أمثال العربي التبسي وعبد الحميد بن باديس ومحمّد البشير الإبراهيمي وغيرهم"[4].

ودفعه حبُّه لوطنه الجزائر وغيرته عليه إلى أن ينخرط "مع بداية ثورة نوفمبر 1954 في خليةٍ لجبهة التّحرير الوطني في الشريعة ثمّ التحق عملياً بالثّورة سنة 1955 فكلّفته الثّورة بالإعلام والتّوجيه في منطقته وبعد تأليفه لنشيد جزائرنا يا بلاد الجدود"[5] – المشهور لدى الجزائريّين صغيرهم وكبيرهم –، وبالضّبط" في شهر فيفري من سنة 1956 ألقت عليه السُّلطة الفرنسية القبض بسبب نشاطه الثّوري

---

[1] طه وادى، جماليات القصيدة المعاصرة، ط: 3، دار المعارف، القاهرة – مصر، 1994، ص: 216.

[2] عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، د.ط، دار هومة للطباعة النّشر والتّوزيع، الجزائر، 2007، ص: 243.

[3] نفسه، ص: 240.

[4] الربعي بن سلامة وآخرون، موسوعة الشّعر الجزائري، مج: 2، د.ط، دار الهدى للطباعة والنّشر والتّوزيع، عين مليلة – الجزائر، 2009، ص: 126.

[5] العربي دحو، مختارات من الشّعر الجزائري عن ثورتي التّحرير والبناء والتّشييد، د.ط، المتصدّر للترّقية الثّقافية والعلميّة والإعلامية، الجزائر، د.ت، ص: 288.

وقذفت به في المعتقلات الّتي بقي فيها مدّة ستّ سنواتٍ، حيث أُطلق سراحه يوم 13مارس 1962"[1].

توفي محمّد الشبُّوكي – رحمه الله – "في أوائل العقد الأوّل من القرن الواحد والعشرين"[2] تماماً "سنة 2005"[3] تاركاً وراءه إرثاً أدبياً رفيعاً يترجم رهافة حسّه وصدق عواطفه ونبلها، ولهذا وجدناه في مقدّمة ديوانه يقول عن غايته من نظم الشّعر: "ولا أقصد من ورائه إلّا تلبية الضّمير وترضية النّفس وترجمة الخواطر"[4].

[1] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، د.ط، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2010، ص: 211.

[2] العربي دحو، مختارات من الشّعر الجزائري عن ثورتي التّحرير والبناء والتّشييد، ص: 289.

[3] عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص: 240.

[4] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 22.

تتمايز الشعوب والأمم وتتفاوت بحسب تفاوتها في مراتب العلوم والآداب، "ولذا فإنّ أدب أيّ أمّةٍ هو بمثابة سلسلةٍ طويلةٍ تتّصل حلقاتها بعضها ببعض مشكّلةً رافداً فكرياً وأدبياً متسلسلاً ومتكاملاً يمثّل أدب الأمّة ويعكس صور ومراحل عمرها التّاريخي"[1]، فمعرفة تاريخ الأمم بمعرفة أدبها الّذي هو بمثابة الهويّة الشّخصية لها، واللّسان النّاطق المعبّر عن آلامها وآمالها، ولعلّ المميّز في لغة الشّعر هو الدّور المزدوج الّذي تضطلع به؛ إذ ليس الشّعر لغة العاطفة والأحاسيس فحسب، وإنّما له دورٌ في التّعبير عن القضايا الاجتماعية والإنسانية والثّورية، وهو بهذا "أحقّ فنون التّعبير بتمجيد البطولة وتخليد الأبطال لأنّه يجمح إلى الأداء المجرّد جموح الخيال وعمقه، وقوّة العاطفة وحرارتها وشمول النّظرة ونفاذها"[2].

وبالرجوع إلى الإنتاج الإبداعي الشّعري الجزائري الحديث، فإنّنا نصادف أعمالاً غزيرةً وثرّةً جاءت لخدمة قضايا المجتمع والأمّة والإنسانية، ومن ذلك قضية الثّورة الجزائرية الكبرى، وكذا قضية العروبة (قضية فلسطين) وغيرها من القضايا الّتي كان لها الصّدى الكبير في الدّراسات الّتي أُقيمت حول هذا الأدب فيما بعد.

وما من شكٍّ أنّ لهذه الخصائص جوانب مهمّة في الشّعر الجزائري الحديث، غير أنّه – وفي اعتقادنا – أنّ طرق العمل الأدبي من زاوية الموضوع فحسب يتنافى مع مفاهيم لغة الشّعر والفن؛ "لأنّ دراسة الشّعر من جانب المضمون وحده لن يقدّم لنا التّصوُّر الكامل للعمل الشّعري، كما أنّ تناوله من زاويته الفنّية وحدها لن يكون معياراً صحيحاً لتقييم هذا الشّعر ووضعه في مكانته اللّائقة به، ففهم الشّعر من حيث أنّه لغة خاصّة هو الوسيلة لفهم موضوعه أو الوصول إلى مستوياته الدّلالية المختلفة"[3].

---

[1] الطّاهر يحياوي، تشكُّلات الشّعر الجزائري الحديث(دراسة في الأشكال والمضامين من الثّورة إلى ما بعد الاستقلال)، ط: 1، دار الأوطان للطباعة والنّشر والتّوزيع والتّرجمة، الجزائر، 2011، ص: 06.

[2] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط: 2، دار الآداب، لبنان، 1977، ص: 67.

[3] محمّد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنّية (1925 – 1975)، ط: 1، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، 1985، ص: 06.

ولن يتحقّق قوام العمل الفنّي إلّا "من خلال هذا التّداخل والتّجاذب بين الشّكل والمضمون، فليست هناك حقيقة لعملٍ فنّي لا تتمثّل فيه علاقة التّأثير المتبادل بين شكله ومضمونه، ومن ثَمَّ يتساقط كلّ نقدٍ للشّعر يقوم على أساسٍ إيديولوجيٍ صرفٍ، كما يتساقط كلّ نقدٍ جماليٍ صرفٍ"[1].

وإذا كان الحال كذلك فإنّه بات من المهمّ جدّاً أن تتوجّه الدّراسات الأكاديمية لأدبنا الجزائري الحديث بشعره ونثره إلى الجانب الفنّي فيه في ضوء النّقد الحديث دون أن نُغفل ما تناوله من موضوعاتٍ وعالجه من قضايا، وهذا ما سنسعى إلى تناوله في هذا المدخل الّذي خصّصناه لدراسة شعر محمّد الشبُّوكي من ناحيتي الشّكل والمحتوى قصد إحداث مواءمةٍ أو نوعٍ من التّواشج بين ما هو فنّي إبداعيٍ وما هو من صميم الموضوعات والقضايا، وتحاشياً لوقوع هذه الدّراسة في مطبّات الاقتصار على جانب المضمون وحده عند تحليلها للنُّصوص الشّعرية.

وقد ارتأينا قبل بسط الحديث عن الخصائص الفنّية والموضوعية في شعر محمّد الشبُّوكي الوقوف عند مضامين المصطلحات المركزية الخاصّة بعنوان موضوع الأطروحة «تشكيل القصيدة لدى محمّد الشبُّوكي قراءة أسلوبيّة بنويّة»، ومن ذلك مصطلحي «التّشكيل» و«القصيدة».

2. مفهوم التّشكيل

أ. التّشكيل لغةً: ورد في «لسان العرب» لابن منظور (ت711هـ) في مادّة (شكل): "الشّكلُ بالفتح: الشِّبهُ والمِثلُ، والجمع أشكالٌ وشُكُول، وقد تشاكل الشّيئان وشاكل كلُّ واحدٍ منهما صاحبَه. والشّكلُ: المِثل... وشاكِلَةُ الإنسان: شَكلُه وناحيته وطريقته، وجاء في التّنزيل من قوله سبحانه وتعالى: ﴿قُلۡ كُلّٞ يَعۡمَلُ عَلَىٰ شَاكِلَتِهِۦ﴾، (سورة: الإسراء، الآية: 84)؛ أي على طريقته وجديلته ومذهبه. وتشكّل الشّيء: تصوّرَ، وشكّلَه: صَوّرَه"[2]، ويورد الزّمخشري (ت538هـ) في «أساس البلاغة» ما نصُّه:"شكل: هذا شكله أي مثله، وقلّت أشكاله، وهذه الأشياء أشكالٌ وشُكُول، وهذا من شَكلِ ذاك: من جنسه ﴿وَءَاخَرُ مِن شَكۡلِهِۦٓ أَزۡوَٰجٞ﴾، (سورة: ص، الآية: 58)،

[1] محمّد صالح ناصر، الشّعر الجزائري من الرومانسية إلى الثّورية (1925 – 1962)، د.ط، المتصدّر للترّقية الثّقافية والعلميّة والإعلامية، الجزائر ، 2013، ص: 207.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج: 8، ط: 4، دار صادر للطباعة والنّشر، بيروت – لبنان، 2005، مادّة: (شكل) ص: 119.

وليس شكله شكلي، وهو لا يُشاكلُه، ولا يتشاكلان"[1]. فالملاحظ على التّعريف اللُّغوي للتّشكيل أنّه لا يخرج عن دائرة الشّبه والنّاحية.

ب. التّشكيل اصطلاحاً:

يرتبط مصطلح «التّشكيل» أيما ارتباط بالفنون الجميلة، لاسيما فنّ الرّسم الّذي التصق به هذا المصطلح وارتبطت دلالته به في كثيرٍ من الأحايين، بيد أنّ مصطلح التّشكيل تتجاذبه فنون أخرى غير فنّ الرّسم، كالشّعر المتحدّد في كونه فنّ بناء الكلام وتشكيله، وبناءً على هذا التّداخل بين الفنون في علاقاتها "فإنّ ترحيل الكثير من المصطلحات والمفاهيم والصيغ والأساليب الّتي تعمل في فنٍّ من الفنون إلى حقول فنونٍ أخرى أصبح من الأمور الميسورة والضّرورية الماثلة والطّبيعية في ظلّ هذا المناخ، وهو يحقّق الصورة الأكثر حضوراً وصيرورةً لجدوى هذا التّداخل وقيمته ومعناه"[2].

ج. التّشكيل رؤية عربية أصيلة:

تناول النُّقاد العرب القدامى قضية التّشكيل وأولوها عنايةً بالغةً؛ من حيث إنّهم تفطّنوا إلى قيمة هذا المصطلح وأهمّيته في العملية الشّعرية الإبداعية، وقد ارتبط مفهوم التّشكيل عندهم بالتّركيب اللُّغوي والبلاغي، فهذا رائد البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني يتفهّم التّشكيل في طريقة إجادة نظم الكلمات وبراعة تأليفها على نحوٍ فنّيٍّ إبداعيٍّ.

ولتوضيح فكرته عقد تشبيهاً بين الشّاعر والرسّام مبرزاً العلاقة بين الاثنين، وإلى هذه الصّلة أشار قائلاً: "وإنّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ الّتي تُعمل منها الصور والنُّقوش، فكما أنّك ترى الرّجل قد تهدّى في الأصباغ الّتي عمل منها الصورة والنّقش في ثوبه الّذي نسج إلى ضربٍ من التّخيُّر والتّدبُّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إيّاها إلى ما لم يتهدّ إليه

[1] الزّمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمّد باسل عيون السود، ج: 1، ط: 1، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، 1998، ص: 517.

[2] محمّد صابر عبيد، التّشكيل مصطلحاً أدبياً، منتديات ستار تايمز. www.startimes. com 19:25/2018/09/10.

صاحبُه فجاء نقشُه من أجل ذلك أعجب، وصورتُه أغرب، كذلك حال الشّاعرِ والشّاعرِ في توخّيهما معاني النّحو، ووجوهه الّتي علمت أنّها محصول النّظم"[1].

وهي رؤيةٌ نقديةٌ دقيقةٌ؛ إذ أنّ صاحب الدّلائل وحّد بين عمل الشّاعر والرسّام، وذلك من جهة اختيار الشّاعر الألفاظ المناسبة اختياراً دقيقاً وربطه بينها ربطاً منسجماً حتّى يُوصل المعنى إلى القارئ بأبهى صوره، كذلك الرسّام في سبيل إيصال رسالته إلى المشاهِد يتخيّر الألوان المناسبة بدقّةٍ وبراعةٍ، ومن ثَمّ يمزج بينها مزجاً متناغماً لتظهر لوحته التّشكيلية في أبهى وأحسنِ تصويرٍ. ليبقى الشّعر – حسب الفكر الجرجاني – الأداة المشكّلة لتلك الصور والسّبيل إلى تجسيد الأفكار والمشاعر والأحاسيس في هيئة المحسوس المادّي.

ويظهر أنّ ما جاء به السكّاكي (ت626هـ) يمتُّ بصلةٍ كبرى إلى قضية التّشكيل؛ وذلك حين تطرّق إلى مسألة مطابقة الكلام لمقتضى الحال وفق مقامات المتلقّي للمرسَلة الكلامية، وفي هذا الشّأن يقول: "لا يخفى عليك أنّ مقامات الكلام متفاوتةٌ، فمقام الشُّكر يباين مقام الشّكاية، ومقام التّهنئة يباين مقام التّعزية، ومقام المدح يباين مقام الذّم،... وكذا مقام الكلام مع الذّكي يغاير مقام الكلام مع الغبي"[2]؛ إذ يشدّد السكّاكي أثناء عملية صياغة الكلام وتشكيله على ضرورة مراعاة المقامات الزّمنية والمكانية، وكذا طبائع النّاس المتغيّرة.

د. التّشكيل عند النّقاد العرب المحدثين:

أخذ مصطلح التّشكيل في العصر الحديث حيّزاً كبيراً في الدّراسات النّقدية الّتي ترى في القصيدة تشكيلاً يتعزّز ويقوى وجودها به، وهو الموقف الّذي تبنّاه صلاح عبد الصبور في ديوانه الموسوم بـ: «حياتي في الشّعر» فنجده يقول: "شُغلت في السّنوات الأخيرة بفكرة التّشكيل في القصيدة، حتّى لقد بتُّ أؤمن أنّ القصيدة الّتي تفتقد التّشكيل تفتقد الكثير من مبرّرات وجودها، ولعلّ إدراكي لفكرة التّشكيل لم ينبع من قراءتي للشّعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوُّق فنّ التّصوير..."[3]، فربطُ صلاح عبد الصبور مصطلح التّشكيل بفنّ التّصوير ينمُّ عن اعتقاده الرّاسخ بأنّ

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تقديم: ياسين الأيوبي، د.ط، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 2007، ص: 133/132.

[2] السكّاكي، مفتاح العلوم، تعليق: نعيم زرزور، ط: 2، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، 1987، ص: 168.

[3] صلاح عبد الصبور، ديوانه (حياتي في الشّعر)، مج: 3، ط: 2، دار العودة، بيروت – لبنان، 1977، ص: 31.

القصيدة ليست مجرّد خواطر أو صور حسّية، وإنّما هي بناءٌ متداخل الأجزاء منظّمٌ تنظيماً محكماً ودقيقاً.

أمّا النُّقاد الغربيُّون فيأتي مصطلح التّشكيل مرتبطاً عندهم بقضية الشّكل والمضمون في غير مفهومه التّقليدي، فإذا سلّمنا بأنّ المضمون أفكارٌ ومشاعرٌ يتضمّنها العمل الأدبي، فإنّ الشّكل يضمُّ كلّ العناصر اللُّغوية الّتي يعبَّر بها عن المضمون، ويضيف رنيه وليك (Rene Wellek) قائلاً: "أنّه إذا دقّقنا الفحص في هذا التّمييز تبيّن لنا أنّ المضمون ينطوي على بعض عناصر الشّكل"[1]، وليقرّب فكرته إلى الأذهان يضرب لنا مثالاً "بالأحداث الّتي تُحكى في قصّةٍ هي أجزاءٌ من المضمون، بينما الطّريقة الّتي ترتّب بها في نسجٍ هي جزءٌ من الشّكل، فإذا فصلت الأحداث عن الطّريقة الّتي رُتّبت بها أصبحت غير ذات أثرٍ فنّيٍ بالمرّة"[2].

ويرى الغربيُّون في النّص الشّعري ذلك الكيان التّشكيلي القائم بذاته، والشّاعر هو من "يحاول أن يصنع نوعاً من التّوافق النّفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التّوقيع الموسيقي الّذي يعدُّ أساسياً في كلّ عملٍ فنّيٍ"[3]، ولذا فإنّ مصطلح التّشكيل "بمفاهيمه المتعدّدة والمتنوّعة والمتشعّبة أحد العناصر الأساسية في تكوُّن الخطاب الأدبي بمتنه النّصي"[4].

وركحاً على ما سبق فإنّ عملية التّشكيل هي جوهر العمل الفنّي الإبداعي بارتكازها على عناصر ومقوّماتٍ فاعلةٍ من مثل: اللُّغة والإيقاع والصورة، والّتي تحفظ للقصيدة طابعها الفنّي وتُحقّق المتعة الجمالية لدى الّذات المتلقّية.

[1] رنيه وليك وآوستن وآرن، نظريّة الأدب، ترجمة: عادل سلامة، د.ط، دار المريخ للنّشر، الرياض- السُّعوديّة، 1992، ص: 193.

[2] نفسه، ص: نفسها.

[3] عز الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، ط: 3، دار الفكر العربي، د.ب، د.ت، ص: 124.

[4] محمّد صابر عبيد، التّشكيل مصطلحاً أدبياً، منتديات ستار تايمز. www. Startimes.com 17:25/2018/09/15.

3. مفهوم القصيدة

أ. القصيدة لغةَ: يأتي مصطلح «القصيدة» في اللُّغة مرتبطاً بالقصد، فقد جاء في «لسان العرب» لصاحبه ابن منظور: "القصيد من الشّعر: ما تمَّ شطر أبياته"[1]، ويتكئ ابن منظور على تعريفات اللُّغويين عند ضبطه لمعنى القصيدة، فمن ذلك اعتماده تعريف ابن جنّي الّذي يقول فيه: "سُمّي قصيداً لأنّه قُصِد واعتُمد... والجمعُ قصائد، وربّما قالوا: قصيدة"[2]، وفي الصّحاح: "القصيدُ جمعُ القصيدة من الشّعر مثل سَفِين وسفينة"[3]، "وقالوا شعرٌ قُصّد إذا نُقّح وجُوّد وهُذّب؛ وقيل: سُمّي الشّعرُ التّامُّ قصيداً لأنّ قائله جعله من باله فقصد له قصداً، ولم يحتسِبه حَسياً على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل روّى فيه خاطره واجتهد في تجويده، ولم يقتضبهُ اقتضاباً، فهو فَعِيل من القصد وهو الأَمُّ"[4].

تكاد تكون التّعريفات السّابقة للقصيدة تنحصر في معنى نظم الشّعر على وجهٍ محدّدٍ وطريقةٍ مخصوصةٍ يعتني فيها الشّاعر بالألفاظ عنايةً بالغةً وينقّحها تنقيحاً جيّداً مع تركيزه على المعنى المناسب.

ب. القصيدة اصطلاحاً:

تُعرّف القصيدة بأنّها "مجموعةٌ من أبيات الشّعر من بحرٍ واحدٍ وقافيةٍ واحدةٍ، قد التُزم فيها أحكام عروض الشّعر العربي... والأخفش يُطلق على الثّلاثة أبياتٍ فما فوقها قصيدةً، وابن جنّي يطلق القصيدة على ما زاد على الثّلاثة وأغلب العلماء لا يطلق اسم قصيدةٍ إلّا على سبعة أبياتٍ فصاعداً..."[5]، ويتّخذ ابن سلّام الجمحي (ت232هـ) من معيار الطُّول في القصيدة شرطاً أساساً لتسميتها بهذا المصطلح، وفي الوقت ذاته يربط مصطلح «القصائد» بالموضوعات الشّعرية فيقول: "ولم يكن لأوائل العرب من الشّعر إلّا الأبيات يقولها الرّجل في حادثةٍ وإنّما قُصّدت القصائد وطُوّل الشّعر على عهد عبد المطّلب وهاشم ابن عبد مناف..."[6].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج: 12، ط: 3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 2004 ص: 113.

[2] نفسه، ص: نفسها.

[3] الرّازي، مختار الصّحاح، ط: 1، المطبعة الكلّية الفاخرة بالسّكة الجديدة، القاهرة – مصر، 1329هـ، ص: 123.

[4] ابن منظور، لسان العرب، مج: 12، ص: 114/113.

[5] محمّد عبد المنعم خفاجي، مدارس النّقد الأدبي الحديث، ط: 1، الدّار المصرية اللُّبنانية، القاهرة – مصر، 1995، ص: 23.

[6] ابن سلّام الجمحي، طبقات الشعراء، د.ط، دار النّهضة العربية، بيروت – لبنان، 1969، ص: 11/10.

يتحدّد المعنى الاصطلاحي للقصيدة بالتزام الشّاعر فيها خصائص فنّيةٍ وجماليةٍ، قد جمعها ابن رشيق القيرواني (ت456هـ أو 463هـ) في: "اللّفظ، والمعنى، و الوزن، والقافية"[1]، وممّا لا ريب فيه أنّ النُّقاد العرب الأوائل وضعوا هذه المقاييس للشّعر وقد اتّخذوا من القصيدة العربية مرجعاً لها، وما يؤكّد هذا الرّأي قول قدامة بن جعفر (ت337هـ) في تعريفه للشّعر بأنّه "قولٌ موزونٌ مقفّى يدلُّ على معنىً"[2].

وفي تعريف ابن خلدون (ت808هـ) للشّعر ما يثبت أنّ النُّقاد العرب عرّفوا الشّعر باعتماد نمط القصيدة وبنائها، يقول ابن خلدون: "الشّعر هو الكلام البليغ، المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصّل بأجزاءٍ متّفقةٍ في الوزن والرّوي مستقل كلّ جزءٍ منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به..."[3]، فخروج الشّعر عن هذه الخصائص خروجٌ عن أعراف القصيدة العربية وضوابطها البنائية، وهو ما يجعل من القصيدة نسقاً بنائياً يرتكز على دعائم فنّيةٍ وخصائص جماليةٍ لا يبغي الشّاعر عنها بدلا، وكأنّه – والحال هذه – "قصد إلى عملها على تلك الهيئة"[4]، وذلك الوجه المخصوص.

4. الخصائص الفنّية في شعر محمّد الشبُّوكي

صحيحٌ أنّ الدّراسات الّتي تطرّقت لتحليل شعر محمّد الشبُّوكي- إن شكلاً أو مضموناً – قليلةٌ ومحدودةٌ، إلّا أنّ هذا لا يبيح لنا إصدار أحكامٍ جائرةٍ تصف هذا الشّعر بالضّعف أو العجز عن الارتقاء بالقصيدة الشبُّوكية في مصاف الفنّية، بل بالعكس من ذلك تماماً فإنّ المتصفّح لقصائد شاعرنا ليجد ذلك الحسّ الفنّي طافحاً عبر ديوانه، ويؤكّد هذا ما صرّح به النُّقاد الدّارسون لشعره، ومن ذلك ما أقرّه أحمد دوغان حين تساءل عن موقع شعر الشبُّوكي من الحركة الشّعرية المعاصرة في الجزائر؟ ليجيب قائلاً: "إذا كان شاعرنا قد عُرف بأناشيده الوطنية الثّورية، فهذا يدلُّ على الغنائية الّتي

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشّعر ونقده، ج: 1، تحقيق: عبد الواحد شعلان، ط: 1، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، 2000، ص: 193.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق: كمال مصطفى، ط: 3، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، د.ت، ص: 17.

[3] ابن خلدون، المقدّمة، ط: 9، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، 2006، ص: 492.

[4] ابن رشيق، العمدة، ص: 292.

لمسناها في هذه الأناشيد"[1]، ويعلّل حُكمه ببيتين شعريّين له من أنشودة «الشّباب الجزائري» الّتي يقول فيها:

أَنَـا ابـنُ الجَزَائـر أَرضِ الهِمَـمْ وَمَهْـدِ البُطُولَـةِ مُنـذُ القِـــدَمْ
بِهَـا رَتَّلَ الدّهرُ لَحـنَ الشَّمَـمْ وَغَنَّى بِهَا المَجدُ حُلوَ النَّغَـــمْ[2]

ويكشف محمّد الطّاهر فضلاء في مقدّمة «ديوان الشّاعر محمّد الشبُّوكي» عن المنزع الفنّي لدى شاعرنا وجودة الخطاب الشّعري لديه؛ إذ يراه "ذلك العالم، الأديب، الفنّان، الّذي يلتزم مهنة العالم المعلّم في اختيار موضوعاته وأساليب لغته العربية... وهو حين يتحدّث خطيباً، وتسعفه العربية ببيانها يتمايل مع أسلوبه المشرق الجزل..."[3]، وأعجب منه إنشاده لشعره ما يجعلك "تخاله ذلك الفنّان الواعي الّذي يمسك بقيثارته في حُنوٍّ، فيعزف عليها لحناً منغّماً مختلف الألوان... أمّا قصائد هذا الدّيوان في مختلف مواضيعها واتّجاهاتها بمفرداتها الجزلة القويّة وبالتزامها التّقاليد والأصول الأساسية للشّعر العربي تدلُّ بمكانتها العميقة البعيدة المدى وتدعو إلى هذا الأصل الأصيل دون أن تقف في معارضة الصور الشّعرية الحيّة..."[4].

أ. محمّد الشبُّوكي ومحاكاته للشُّعراء القدامى في أساليبهم:

بالاستناد إلى ما سبق ذكره يتبيّن لنا أنّ مسلك الشّاعر محمّد الشبُّوكي مسلكٌ تراثيٌ يحذو من خلاله حذو فطاحلة الشّعر العربي القديم، فمن ذلك قوله في قصيدة «سئمتُ الدُّنا»:

سَئِمتُ الـدُّنَا وَكَـرِهـتُ البَـشَـرْ وَتُقتُ إِلَى العَيـشِ فَـوقَ القَـــمَرْ[5]

إذ جاء هذا البيت على شاكلة بيتٍ لا يخفى على أحدٍ، وهو للشّاعر الجاهلي المعروف زُهير بن أبي سلمى، الّذي يقول فيه:

سَئِمتُ تَكَالِيفَ الحَيَاةِ وَمَن يَعِش ثَـمَـانِـيـنَ حَـولاً لَا أَبَا لَكَ يَـسأَمِ[6]

---

[1] أحمد دوغان، شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1989، ص: 145.
[2] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 73.
[3] نفسه، ص: 15.
[4] نفسه، ص: 16.
[5] نفسه، ص: 168.
[6] زُهير بن أبي سلمى، ديوانه، تقديم: علي حسن فاعور، ط: 1، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، 1988، ص: 110.

وواضحٌ من خلال البيتين ما بين الشّاعرين من تقاربٍ في المعاني وتقاطعٍ في الأفكار؛ إذ تعبّر قصيدة محمّد الشبُّوكي عن الملل واليأس اللّذَين سيطرا عليه وعن الضيق والمعاناة الّتي يجدها شاعرنا في دنياه الممتلئة بالكذب والزُّور والبطر الّذي كان سببه ومن دون شكٍّ المحتلّ الفرنسي، فدنيا الشّاعر الشبُّوكي ضيّقةٌ تتوق إلى العيش في عالمٍ أرحبٍ وآمنٍ، وهو الشُّعور ذاته أحسّ به مِن قبله الشّاعر الجاهلي زُهير بن أبي سلمى الّذي جاءت قصيدته كذلك تعبيراً عن شدّة الضيق والملل والمعاناة من مشقّات الحياة ومتاعبها من خلال استخدامه لألفاظٍ تصبُّ في هذا السياق من نحو: (سئمت، تكاليف الحياة)، وقد اختار محمّد الشبُّوكي للتّعبير عن معانيه ألفاظاً جاءت موافقةً لما وظّفه زُهير سواءٌ بلفظها أو بمعناها من مثل: (سئمت، كرهت، العيش...)، فيكون بذلك قد تقاطع مع الشّاعر زُهير بن أبي سلمى لفظاً ومعنىً.

وقراءةٌ لقصيدة «لبّيك يا ثورة الشّعب...!» تكشف عن تداعٍ آخر لمحمّد الشبُّوكي مع سابقيه من الشُّعراء، اسمع إلى قوله:

غَنَّى فَأَطرَبَ بِالآمَالِ شَادِينَا وَأَرشَدَ المُدْلِجَ الحَيرَانَ حَادِينَا
وَذَاعَ لِلسِّرِ نَشْرٌ فِي حَوَاضِرِنَا وَشَاعَ لِلحَقِّ صَوتٌ فِي بَوَادِينَا[1]

فمن حيث الوزن، فقد نظم الشّاعر قصيدته على وزن بحر البسيط، الّذي وإن كان "لا يتّسع اتساع بحر الطّويل لاستيعاب المعاني، إلّا أنّه يفوقه رقةً وجزالةً"[2].

وفيما يخصُّ القافية، فيبدو أنّ محمّد الشبُّوكي استلهم رائعته من نونية ابن زيدون المشهورة، الّتي مطلعها:

أَضحَى التَّنَائِي بَدِيلاً مِن تَدَانِينَا وَنَابَ عَن طِيبِ لُقيَانَا تَجَافِينَا[3]

[1] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 25.

[2] هوميروس، الإلياذة، ترجمة: سليمان البستاني، د.ط، كلمات عربية للتّرجمة والنّشر، القاهرة – مصر، 2011، ص: 81.

[3] ابن زيدون، ديوانه، شرحه واعتنى به: إبراهيم شمس الدّين محمّد الفاضلي، ط: 1، دار الأبحاث للتّرجمة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2009، ص: 09.

كذلك يسلك الشّاعر محمّد الشبُّوكي مسلك القدامى من حيث طبيعة الأغراض الشّعرية المستخدمة كغرض التّأبين (الرّثاء) الّذي عُرفت به قصائد الخنساء الّتي ما فتئت تبكي أخاها صخراً، وأيضاً رثاء حسّان بن ثابت للنّبي صلّى الله عليه وسلّم في عصر صدر الإسلام.

وفيما يأتي من أبياتٍ يُبرز محمّد الشبُّوكي توجُّعه وتفجُّعه الكبير على رحيل الشّيخ العربي التبسي، في ذكرى وفاته السّابعة والعشرين:

ذَكَرتُكَ فَاهتَاجَت هُمُومِي وَأَشجَانِـي وَغَادَرَنِي شِعرِي وَفَارَقتُ أَلحَـانِي
وَأَحيَت جِرَاحُ الذِّكـرَيَاتِ مَـوَاجِعِي وَأَذوَت رِيَاحُ الفَقدِ أَورَاقَ أَغصَانِـي
ذَكَرتُكَ يَا شَيخِي فَـهَزَّت جَوَانِحِي تَـوَارِيـخَ عَـهدٍ بَينَنَا خَـالِدَ الشَّـانِ[1]

ويحاكي محمّد الشبُّوكي شعراء الأندلس في غرض الوصف التّشخيصي، فيلتقي الشّاعران في هذا الغرض معاً ويستنطقان الجبل ويحاورانه جاعلين منه شخصاً وإنساناً ناطقاً، يقول محمّد الشبُّوكي في قصيدة «مناجاة الأطلس الجزائري» محاوراً الجبل:

أَيُّـهَا الـصَّـامِـــدُ الأَشَـــــمْ هَـكَّـذَا الـمَـجـدُ وَالشَّـمَـــــمْ
هَـل عَلِـمـتَ أَجَـــلّ مِـــن آلِ عَـــــدنَان فِـي الأُمَـــــمْ
حَـــدِّث الـــنَّـاسَ عَـنـهُـــم وَاشرَح النُّـبلَ وَالـكَـــــرَمْ[2]

وقد قال قبله الشّاعر ابن خفاجة شاعر الأندلس، يحدّث الجبل في قصيدة «مقيم وذاهب»:

وَأَرْعَـنَ طَمَّـاح الـذُّؤَابَةِ بَـاذِخٍ يُطَـاوِلُ أَعـنَانَ السَّـمَاءِ بِـغَـارِبِ
أَصَختُ إِلَيهِ وَهُو أَخرَسُ صَامِتٌ فَـحَـدَّثَنِي لَـيـلُ الـسُّرَى بِالعَجَـائِبِ
وَقَالَ: أَلَا كَـم كُـنتُ مَـلجَأَ قَاتِلٍ وَمَـوطِـــنَ أَوَّاهٍ تَـبَـتَّـلَ تَـائِـــبِ[3]

[1] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 99.
[2] نفسه، ص: 47.
[3] ابن خفاجة، ديوانه، د.ط، دار بيروت للطباعة والنّشر، بيروت – لبنان، 1982، ص: 43.

ب. محمّد الشبُّوكي ومواكبةُ شعره لمعاصريه:

ولَئن كان الشّاعر محمّد الشبُّوكي وثيق الصّلات بخصائص الشّعر العربي القديم، فإنّنا نراه يميل إلى تضمين أشعار غيره من الشُّعراء العرب المعاصرين له "إذ نجده في قصيدة الشّباب الجزائري الثّائر يتجاوز التّقليدية إلى الكلاسيكية الجديدة، أو أنّه يزاوج بين الكلاسيكية والرُّومانتيكية"[1] مشكّلاً بذلك مساراً جديداً في التّجربة الشّعرية، فيقول:

قَلبُهُ خَافِقٌ يُؤجِّجُهُ الشِّـــعـــــرُ فَيَهفُو إِلَى جَمَالِ الوُجُودِ[2]

ومن صور تأثُّر الشّاعر محمّد الشبُّوكي بشعراء عصره قوله في قصيدة «من ملحمة الثّورة»:

حَيِّ الجِبَالَ أَخِي وَحَيِّ المِدفَعَا وَاحْمَد إِلَهَكَ شَاكِرَاً مُتَخَشِّعَا[3]

فقد جاء هذا البيت مشابهاً لبيتٍ شعريٍ لمفدي زكرياء في قصيدته «إقرأ كتابك»، الّتي يقول في مطلعها:

هَذَا نُفَمبَرُ قُم! وَحَيِّ المِدفَعَا وَاذكُر جِهَادَكَ...وَالسّنِينَ الأَربَعَا[4]

فالتّقارب بين الشّاعرين واضحٌ وكبيرٌ؛ فالإشادة بالثّورة التّحريرية وصانعيها سمةٌ مشتركةٌ ورابطٌ قويٌ بثّ في الشّاعرين مشاعر الفخر والاعتزاز بمثل هذه البطولات والإنجازات العظيمة، الّتي تمّ نقلها إلينا باعتماد الشّاعرين بحر الكامل، بوعيٍ كبيرٍ منهما بحقيقة الوزن الشّعري ودوره في العمل الإبداعي، "فهو ظاهرةٌ طبيعيةٌ لتصوير العاطفة لا يمكن الاستغناء عنها"[5] بأيّ حالٍ من الأحوال.

نقرأ التّقاطع الفكري كذلك في القصيدة نفسها، يقول محمّد الشبُّوكي في البيت الرّابع:

وَالشَّعبُ إِن رَامَ الحَيَاةَ مُوَحِّدَاً نُصِرَت كَتَائِبُهُ وَنَالَ المَطمَعَا[6]

---

[1] أحمد دوغان، شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر، ص: 146.

[2] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 42.

[3] نفسه، ص: 30.

[4] مفدي زكرياء، اللّهب المقدّس، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007، ص: 51.

[5] نور الدّين السد، الشّعرية العربية دراسة في التّطوُّر الفنّي للقصيدة العربية حتّى العصر العبّاسي، ج: 1، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون – الجزائر، 2007، ص: 86.

[6] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 30.

يتشابه هذا البيت ويتماثل مع البيت المشهور للشّاعر أبي القاسم الشّابي، الّذي يقول فيه:

إِذَا الـشَّعــبُ يَومَـاً أَرَادَ الـحَيَـاةَ فَلَا بُـدَّ يَومَـاً أَن يَستَـجِيبَ الـقَـدَر[1]

غير أنّ الشّاعر محمّد الشبُّوكي أضفى بصمته الخاصّة، بمنح البيت الشّعري الطّابع الفنّي والدّيني، فقد اشترط في حياة الشّعب وتطلُّعه إلى الحرّية توحيدَه لربّه واجتماع كلمته لينتصر الحقّ ويُزهق الباطل ويندحر العدو.

5. الخصائص الموضوعية في شعر محمّد الشبُّوكي

أ. النّزعة الوطنيّة في شعر محمّد الشبُّوكي:

تعبّر قصائد محمّد الشبُّوكي خصوصاً الوطنيّة منها عن نزعته الوطنيّة الصّريحة؛ إذ دأب الشّاعر على تجسيد تجربته الشّعرية من خلال قضية الثّورة الجزائرية الكبرى، ففي قصيدة «لبّيك يا ثورة الشّعب» الّتي نظمها بعد معركة الجرف الشّهيرة الّتي وقعت سنة 1955 ينفعل الشّاعر بأمجاد هذه الثّورة العظيمة ممتلئة نفسه اغتباطاً بالنّصر الّذي أحرزه الثُّوار الجزائريون ضدّ العدو الفرنسي، فيقول :

لَبَّيكِ يَا ثَورَةَ الشَّعبِ الَّتِي زَحَـفَت تُطَهِّرُ الأَرضَ مِـن رِجسِ المُـنَاوِيــنَا
هَــذِي مَـعَارِكُـنَا يَا قَــومُ شَاهِــدَةٌ أَنَّا جَـهَّـزنَا عَـلَى قُـــوَّاتِ غَــازِيــنَا
وَاللهُ يَنــصُرُ كُــلَّ الـثَّائِـرِينَ عَـلَى ظُـلمِ الأَعَـادِي وَإِن كَـانُوا فَـرَاعِـينَا[2]

ثمّ لا يلبث الشّاعر أن يصرّح بحبّه لوطنه الجزائر وما ينعم به من جمالٍ أخّاذٍ لا يضاهيه جمال، دفع بالشّاعر أن يفدي نفسه له من غير مَنٍّ أو انتظارٍ، يقول محمّد الشبُّوكي:

وَطَنِـي الجَزَائِرُ كَم أُحِبُّ بِهِ جَــمَـالَاً قَـد سَبَانِــي
أَفـدِيـهِ بِالـرُّوحِ الــعَـزِيــ ـزَةِ دُونَ مَنٍّ أَو تَوَانِي[3]

[1] أبو القاسم الشّابي، ديوانه، د.ط، دار العودة، بيروت – لبنان، 1997، ص: 406.
[2] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 26/25.
[3] نفسه، ص: 166.

ويستلهم الشّاعر محمّد الشبُّوكي روائع إبداعاته من تاريخ ميلاد الثّورة التّحريرية في شهرها المبارك شهر نوفمبر الّذي غدا باعثاً كبيراً ومصدر إلهامٍ للشّاعر، بل إنّ نوفمبر عند محمّد الشبُّوكي إنسانٌ يُناجى ورمز المجد والحرّية للشّعب الجزائري، وهذا ما تعكسه أبيات قصيدة «مناجاة نوفمبر»:

أَيُّ ذِكـرَى عَلَى الـمَدَى تَتَكَـرَّر مِثل ذِكرَاكَ فِي الحمَى يَا نُوفَمبَـر ؟
أَنتَ شَهـرٌ مِـن الشُّهور وَلَكِـن أَنتَ رَمـزٌ لِـمَجدِ شَـعـبٍ تَحَـرَّر
فِيـكَ ثُـرنَا عَلَى الـعِـدَا وَرَسَمْنَا خُطَطَ النَّصـرِ بِالـكِـفَاحِ الـمُـؤَزَّر[1]

وفي قصيدةٍ أخرى له بعنوان «لولا نوفمبر...!» يؤكّد محمّد الشبُّوكي على عِظم شهر نوفمبر ودوره في تغيير حياة الشّعب الجزائري، بل ميلاد الإنسان الجزائري من جديد، فيقول:

لَولَا نُوفَمبَر مَا رَنَّت بِكَ الكَلِـم يَا شَهرَ مَاي وَلَا غَنَّى بِكَ القَلَـمْ
خُضنَا مَعَـارِكَ حَربٍ لَا نَظِيرَ لَهَا يَحدُو بِنَا الثَّأرُ وَالتَّحرِيرُ وَالـقِيَـمْ
وَأَقـبَلَ الـنَّصرُ وَانهَلَّت بَـشَائِرُهُ وَارتَدَّ جَيشُ الأَعَادِي وَهُوَ مُنهَزِمْ
وَرَاحَ شَـعبُ الفِدَا يَبنِي جَزَائِـرَهُ الـرَّأيُ مُـتَّحِدٌ وَالـصَّفُ مُـلـتَئِمْ[2]

وهكذا يكشف محمّد الشبُّوكي من خلال هذه الأبيات عن نزعته الوطنيّة الّتي ما فتئت تتعالى في قصائده متّخذةً من موضوعات الثّورة وانتصارات أبطالها ومن شهر نوفمبر منطلقاً لها، ولعلّ الّذي شدّ انتباهنا هو كثرة ذكر الشّاعر لنوفمبر ووُروده باطّرادٍ في أشعاره، وليس محمّد الشبُّوكي وحده في ذلك، بل أغلب الشُّعراء الجزائريين تغنّوا كذلك بنوفمبر "وسرُّ تقديس الشُّعراء لنوفمبر يكمن في هذه المعاني الثّورية الّتي تصيب الإنسان بالانبهار كلّما ذكر اسم نوفمبرٍ، وإلى صور البطولة والفداء الّتي تتبادر إلى الذّهن كلّما عنّ له ذكرٌ على لسان... إنّ سرّ التّقديس يكمن في هذه الدّقيقة الخالدة الّتي اختارها القدر لتكون ميلاداً لهذه الثّورة العملاقة الّتي تقلّبت في رحم الزّمن طويلاً "[3].

[1] محمّد الشبُّوكي، المصدر السّابق، ص: 39.
[2] نفسه، ص: 106/105.
[3] محمّد ناصر، الشّعر الجزائري من الرومانسية إلى الثّورية، ص: 176.

ب. قضايا العروبة والوحدة القوميّة في شعر محمّد الشبُّوكي:

على الرّغم من المحن والإحن الّتي ظلّ يتخبّط فيها الشّعب الجزائري طوال مكوث المستدمر الفرنسي بأراضيه، فإنّنا نجد الشّاعر الجزائري "لم ينس القضايا القوميّة الأخرى، فقد تحدّث عن مشاكل الشّرق العربي وخاصّةً مشكلة فلسطين"[1] الّتي وقف عندها شاعرنا محمّد الشبُّوكي في كذا موضعٍ من ديوانه كما هو الشّأن في قصيدة «إلى النّصر هبُّوا» موجّهاً من خلالها دعوةً صريحةً لأبناء العروبة من أجل تحرير فلسطين من أيدي الصّهاينة الغاصبين، فنراه يقول:

إِلَى النَّصرِ هُبُّوا بَنِي فلَسطِين وَكَرُّوا عَلَى الظُّلمِ وَالظَّالِمِينْ
إِلَى القُدسِ ثَالِثَةِ الحَرَمَين هَلُمُّوا وَهُبُّوا بِنَا زَاحِفِينْ
لِطَرِدِ الصَّهَايِنَة الآثِمِينْ[2]

ونراه يخاطب العرب بلهجة الموبّخ والمتعجّب من موقفهم تجاه القضية الفلسطينية وبقائهم مكتوفي الأيدي يتفرّجون على ما يحدث لفلسطين أرضِ العروبة لكأنّ القضية لا تعنيهم البتّة، فيقول:

فَوَا عَجَباً يُستَبَاحُ الذِّمَارُ وَيُنتَهَكُ العِرضُ فِي كُلِّ دَارْ
وَأَبنَاءُ يَعرُبَ رَغمَ الدَّمَارِ قَد استَسلَمُوا كُلّهُم لِلبَوَارْ[3]

ثُمَّ يفتّش الشّاعر عن النُّفوس الأبيّة ونخوة العروبة وغيرتها على فلسطين فلا يجدها حاضرةً، وللأسف، فيُنشد قائلاً:

أَيُّهَا العَربُ يَا بَنِي الثَّورَةِ الكُبـ ـرَى أَلَسنَا ذَوِي النُّفُوسِ الأَبِيَّة
أَينَ إِيمَانُنَا وَغَيرَتُنَا المُثـ ـلَى وَأَينَ الفِدَا وَأَينَ الحَمِيَّة؟؟
مَا لَنَا اليَومَ يَستَبِدُّ بِنَا الضَّيـ ـمُ وَنَرضَى فِي أَرضِنَا بِالدَّنِيَّة[4]

[1] عبد الله الركيبي، دراسات في الشّعر العربي الجزائري الحديث، تقديم: صالح جودت، د.ط، دار الكتاب العربي للطباعة النّشر والتّوزيع، الجزائر، د.ت، ص: 65.
[2] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 40.
[3] نفسه، ص: نفسها.
[4] نفسه، ص: 45.

غير أنّ الأمل ينبعث إلى قلب شاعرنا مع منظّمة فتح الفلسطينيّة الّتي ثارت في وجه المحتل تاركةً وراءها وعوده الكاذبة، جاعلةً شعارها «لاحقّ إلّا في البنادق»:

يَا فَتـحُ يَا أَمَــلَ الـعُــرُو بَةِ فِي الـمَشَـارِقِ وَالـمَغَـارِب
أَبطَالُكِ الـصّيدُ الـمَيَامِيـ ـــنُ الـغَطَارِفَـةُ الأَعَــارِب
ثَـارُوا وَقَــد تَـرَكُـــوا وَرَا ءَهُم الـمَوَاعِيدَ الكَــوَاذِب
إنِّي لَأَهـتِـفُ مِــن هُنَـا مِـن أَرضِنَا أَرضِ الـمَنَاقِـب:
لَا حَـقَّ إِلَّا فِـي البَـنَــا دِقِ وَالـمَـدَافِع وَالـكَـتَائِب[1]

وليس هناك انتصارٌ كانتصار صدّامٍ ولا صورٌ للفداء كتلك الّتي حقّقتها العراق ضدّ المحتل، وهو الحدث الّذي انتشى له الشّاعر فرحاً وسروراً وراح يبثُّ معه أشواقه لبلد العراق:

هَكَّـذَا الـذَّودُ وَالفِدَا يَا عِـرَاقُ أَنتِ قَلبُ العُرُوبَةِ الخَفَّــاق
يَا أَخَا الرَّافِدَينِ هَذِي التَّحَايَا مِـن فُـؤَادٍ تَهُــزُّه الأَشـــوَاق
حَـمَلتـهَـا مِــنَ الجَزَائِرِ أَرضِي نَفحَةً قَادَهَا إِلَيك اشتِيَــاق[2]

وكما تحدّث الشّاعر عن الشّرق العربي فإنّه أيضاً "تحدّث كثيراً عن المغرب العربي... تحدّث عن أفراحه وأتراحه، تحدّث عن كفاحه وعن أحداثه عن أبطاله وزعمائه..."[3]، فبمناسبة زيارة الشّاعر الشّاعر ضمن وفد المجلس الشّعبي الوطني في أوائل شهر جانفي 1988 للجماهيرية اللّيبيّة نراه يضمّن مشاعر الأخوّة والوفاء إلى الشّعب اللّيبيّ الشّقيق الّذي يهفو كمثيله الجزائريّ إلى الحرّية والانعتاق، وهذا قاسمٌ مشتركٌ بين الشّعبين يشدُّ عضدهما ويقوّي لحمتهما:

يَـا هَـزَارَ الـــجَـزَائِـر حَيِّ شَعَـبَ الـجَمَـاهِر
فَأَنتَ لَا شَـكَّ تَـدرِي بَأَنَّــنِـي أَنَا ثَـــــــورِي
أَهـفُـو إِلَى كُـلِّ حُـرٍّ عَلَـى الـكَـرَامَــةِ ثَائِـر[4]

---

[1] محمّد الشبُّوكي، المصدر السّابق، ص: 44.

[2] نفسه، ص: 153.

[3] عبد الله الركيبي، دراسات في الشّعر العربي الجزائري الحديث، ص: 112.

[4] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 149.

ولما يذكر محمّد الشبُّوكي تونس الشّقيقة في شعره فإنّه يقف عندها مطوّلاً، مبيّناً اشتياقه إليها وهو في بُعدٍ عنها، فهي عنده كليلى لقيس، هذا ما نقرأه في قصيدة «حُبُّ ليلاي»:

حَيِّ عَنِّي إن زُرتَ تُونُسَ يَومَاً دَار لَيلَى وَاقرَأ عَلَيهَا السَّلَامَا
وَتَلَطَّف وَقُل لَهَا: إنّ قَلبِي فِي هَوَاكِ لَمَّا يَزَل مُستَهَامَا
لَم أَزَل أَنتَشِي بُحُبِّكِ يَومَاً وَأُنَاجِيكِ يَقَظَةً وَمَنَامَا[1]

وحُبُّ الشّاعر لتونس الحبيبية صادقٌ خالصٌ لا تشوبه شائبةٌ، وهو باقٍ معه لا يفارقه؛ إذ ليس له أن ينساها وأنّى له ذلك؟:

حُبُّ لَيلَايَ خَالِدٌ فِي فُؤَادِي أَنَا أَحيَا بِهِ وَأَفنَى هُيَامَا
لَم تُدَنِّسهُ نَزغَةٌ فَهُوَ طُهرٌ وعَفَافٌ لَم تَلفِ فِيهِ حَرَامَا
لَستُ أَنسَى لَهَا عُهُودَ وِدَادٍ قَد نَسيتُ بِهَا الجَوَى وَالسِّقَامَا[2]

ويبلغ الشّوق بالشّاعر إلى مداه فيصل به الحال إلى سكب العبرات كلّما تذكّر تونس الغالية على قلبه:

لَا تَلُمنِي إِذَا سَكَبتُ دُمُوعِي كُلَّمَا زَارَ طَيفُ لَيلَى وَحَامَا[3]

غير أنّه لا حال يدوم، فسرعان ما تتبدّد دموع الأسى والفراق بالفرحة وأُنس اللّقاء، ويتحقّق حلم الشّاعر فيزورُ تونس الحبيبة بعد طول غياب:

يَا فَرحَةَ القَلبِ فِي أَرضِ الرَّيَاحِينِ أَزُورَهَا بَعدَ نَأيٍ كَادَ يُفنِينِي
لَقَد نَأَيتُ وَمَا فِي القَلبِ مِن حُرقٍ أَمسَى يُعَذِّبُنِي دَهرَاً وَيُضنِينِي
وَهَا أَنَا عُدتُ وَالأَفرَاحُ تَنقُلُنِي أَحِنُّ شَوقَاً إِلَى هَذِي المَيَادِينِ[4]

[1] محمّد الشبُّوكي، المصدر السّابق، ص: 167.
[2] نفسه، ص: نفسها.
[3] نفسه، ص: نفسها.
[4] نفسه، ص: 177.

وتبدو علاقة الشّاعر بتونس وطيدةً كعلاقة الأمّ بابنها تماماً، فهي ملاذه وموطنه، وإليها يلجأ وبها يحتمي، وشأنه في هذا شأن الطّائر الّذي وجد وكره:

رَأَيتُكِ فَانهَلَّت بَشَائِرُ فَرحَتِي فَمَا أَنَا إِلَّا طَائِرٌ وَجَدَ الوَكرَا[1]

وإذا كان محمّد الشبُّوكي يجعل من تونس الشّقيقة موطناً ثانياً له فإنّنا نجده يتّخذ قلبه موطناً يسعُ شعب تونس الغالي، وما هذا إلّا دليلٌ على شدّة حبّه لهذا البلد، هذا ما يطالعنا إيّاه في قصيدة «أقم عندنا» الّتي نظمها بمناسبة زيارة وفد تونسي لولاية تبسة بقيادة الطّاهر الحجل والي ولاية توزر في: 10 - 12 - 1986، والّتي يقول في ختامها:

فَيَا أَيُّهَا الوَفدُ الَّذِي زَارَ نَاشِرَاً عَبِيرَ السَّجَايَا الغرّ وَالفَرحَةِ الأَغلَى
أَقِم عِندَنَا بَينَ القُلُوبِ مُكَرَّمَاً تَجِيشُ بِكَ الآمَالُ يَا خَيرَ مَن حَلَّا[2]

ولا يفوّت الشبُّوكي فرصة الحديث عن المغرب العربي ككلٍ الّذي طالما سعى سعياً بالغاً إلى بناء مغربٍ واحدٍ موحَّدٍ، يتعشّق الحرّية ويأبى الضّيم عن بلدانه التي يجمعها الدّين واللُّغة، وهما خير رباطٍ لها حُقّ معهما لبلدان المغرب العربي أن تتباهى بهما وتفتخر:

سَنَبنِي بِأَيدِينَا صُرُوحَ اتّحَادِنَا وَنَحفَظُهَا مِن كُلّ مَن يَزرَعُ الشّرّا
أَلَا فَلتُسَجِّل يَا زَمَانُ بِأَنَّنَا أَرَدنَا جَمِيعَاً مَغرِبَاً وَاحِدَاً حُرَّا
فَنَحنُ بَنِي هَذَا الشَّمَال أَعِزَّةٌ عَلَى كُلِّ مَن يَرنُو لِمَغرِبِنَا شَزرَا
وَيَجمَعُنَا الإِسلَامُ وَاللُّغَةُ الَّتِي نُبَاهِي بِهَا التَّارِيخَ وَالأُمَمَ الأُخرَى[3]

فالشّعر الجزائري بهذه الصورة يؤكّد حقيقة أنّ "الجزائري عربيٌ مسلمٌ، فرغم الأحداث الخطرة الّتي ألمت به ورغم سياسة الإدماج احتفظ بقوميّته العربية"[4] معتبراً قضية العروبة قضيته، الّتي ليس له أن يتخلّى عنها مهما كان الثّمن.

[1] محمّد الشبُّوكي، المصدر السّابق، ص: 175.
[2] نفسه، ص: 176.
[3] نفسه، ص: 141.
[4] محمّد الطمّار، تاريخ الأدب الجزائري، ط: 2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010، ص: 417.

ج. في بيان حقيقة فرنسا في القصيدة الشبُّوكيّة:

منذ أن نزلت فرنسا الجزائر سعت جاهدةً إلى طمس الهويّة الجزائرية وزعزعة أمن البلاد ونهب خيراته، وممارسة سياساتها الاستدمارية على الشّعب الجزائري، وقد وقف لهذه الهجمات الشّرسة الثُّوار الجزائريون يذودون عن وطنهم ويدافعون عنه بالسّلاح بعد أن فشل العمل السّياسي، والأدباء هم الآخرون راحوا يعبّرون بالقلم عن رفضهم التّام للهمجية الاستدمارية في كلّ تجلّياتها.

وبمثل هذا التّوحُّد بين القلم والرّشاش "خدمت الثّورة القلم، وخدم القلم الثّورة، وراحا معاً ينشُدان حرّية البلاد وعتق العباد..."[1]، وقد حاول الشُّعراء الجزائريون ومنهم محمّد الشبُّوكي أن يرسموا صورةً للمحتل الغاصب "بدا فيها الفرنسي همجيّاً متوحّشاً خارجاً عن دائرة الإنسانية"[2] وهو يمارس سياسة التّقتيل والتّنكيل.

وما من شكٍّ أنّ هذه الوحشية قد أجّجت في قلب شاعرنا مشاعر الكره والغضب والسّخط على العدو الفرنسي، نستشف هذا من قصيدة «تبسة الصّامدة» الّتي نظمها بمناسبة الحريق الّذي شبّ بسوق تبسة من قِبل الجيش الفرنسي في: 4 مارس 1956، وكلُّ ذلك ظلماً وفساداً بلا رأفةٍ أو هوادةٍ:

لَفَّهَا اللَّيلُ وَاللَّهِيبُ المُسَعَّر وَدُخَانٌ يَعلُو المَنَازِلَ أَحمَر
أَحرَقُوا سُوقَهَا وَعَاثُوا فَسَادَاً فِي حِمَاهَا وَمَارَسُوا كُلَّ مُنكَر
أَيُّ جَيشٍ قَد أَشعَلَ النَّارَ فِيهَا وَمَشَى فِي أَحيَائِهَا يَتَبَخترَ
يَقتُلُ الأَبرِيَاءَ أَنَّى رَآهُم مِثلَ نِيرُون فِي العُتوِّ وَقَيصَر؟[3]

فألفاظ الحقل المعجمي من مثل: (أحرقوا، عاثوا، أشعل، يقتل...) كفيلةٌ بأن تصوّر لنا العدوّ الفرنسي في أشنع صوره وأقبحها من جهةٍ، وأن تعبّر عن حجم المعاناة وعِظم المصيبة الّتي ألمت بولاية تبسة من جهةٍ أخرى.

[1] محمّد غربي، البعد الثّوري في الأدب الجزائري، مجلّة: القلم، العدد: 8، جامعة: وهران السّانية – الجزائر، يناير2009، ص: 123.

[2] عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر، د.ط، دار الهُدى للطباعة والنّشر والتّوزيع، عين مليلة – الجزائر، د.ت، ص:22.

[3] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 32.

ولا تبرح صورة فرنسا عن إطار الجرم والتّقتيل وارتكاب المجازر في حقّ الشّعب الجزائري، فقبل حادث حرق سوق تبسة مارست فرنسا جريمتها الّتي لا تُنسى وتحوّلت معها من مخادعٍ سياسيٍ إلى سفّاحٍ يسفك الدّماء، وذلك في: 8 ماي 1945، وهو الحدث الّذي يشهد على فظاعته الزّمان ويخلّده التّاريخ بصورةٍ سوداويةٍ مشينةٍ:

يَا مَايُو يَا أَيُّهَا الشَّهرُ الَّذِي انهَمَرَت فِيكَ الدِّمَاءُ وَعَمَّت أَرضَنَا الظُّلَمْ
إِن نَنسَ نَحنُ فَلَن نَنسَى فَوَاجِعَنَا ذِكرَاكَ تُفَعِّمُهَا الأَشجَانُ وَالأَلَمْ[1]

لكنّ إيمان الجزائري كبيرٌ وعزيمته صلبةٌ شديدةٌ لا تُكسر، فحدث 8 ماي 1945 لاح معه طريق النّصر:

لَكِنَّهَا هَزَّةٌ أَحيَت لَنَا ثِقَةً فِي النَّفسِ فَاهتَزَّت الأَفكَارُ وَالهِمَمْ
وَانجَابَ غَيمٌ عَنِ الأَبصَارِ وَاتَّضَحَت طَرِيقَةُ النَّصرِ يَعلُو حَافَتَيهَا دَمْ[2]

ومهما طغى المحتل الفرنسي وعتا وتجبّر فلا بدّ له أن يضعف ويستكين، خصوصاً مع شعبٍ مجابهٍ وعنيدٍ كشعب الجزائر، ففرنسا وإن بدت مرعبةً فهي دوماً منهزمةٌ:

خُضنَا مَعَارِكَ حَربٍ لَا نَظِيرَ لَهَا يَحدُو بِنَا الثَّأرُ وَالتَّحرِيرُ وَالقِيَمْ
وَأَقبَلَ النَّصرُ وَانهَلَّت بَشَائِرُهُ وَارتَدَّ جَيشُ الأَعَادِي وَهُوَ مُنهَزِمْ[3]

وباقتناع الجزائريين بعدم جدوى العمل السّياسي وإيمانهم بضرورة الكفاح المسلّح تعالت أصوات الحرّية وقويت العزائم وتحقّق النّصر على المحتل الفرنسي في معركة الجرف الشّهيرة سنة 1955، وفرّت فرنسا فيها تجرُّ أذيال الخيبة والهزيمة:

سَلُوا الفِرَنسِيِّينَ عَنَّا يَومَ نَكبَتِهِم فِي الجُرفِ كَيفَ حَصَدنَا مِنهُم مَا شِينَا
وَكَيفَ فَرَّت بَقَايَاهُم مُهَشَّمَةً وَقَد أُذِيقُوا مِنَ البَلَوَى أَفَانِينَا[4]

---

[1] محمّد الشبُّوكي، المصدر السّابق، ص: 105.
[2] نفسه، ص: نفسها.
[3] نفسه، ص: 106.
[4] نفسه، ص: 25.

ويُبرز الشّاعر فرنسا في صورة المغفّل المعتوه حين خالت انتصارها على الجزائر أمراً سهلَ المنال:

بَنُوا فِرَنسَا الرَّعَادِيدَ الأُلَى حَسِبُوا أَنَّ التَّهَزُّمَ سَهلٌ لَيسَ بِالوَخِمْ
ذَاقُوا الأَمَرّينِ وَسَطَ الطَّائِرَاتِ وَقَد أَودَى رَصَاصٌ سَدِيدٌ ثَائِرٌ بِهِمْ[1]

ومع قدوم النّصر يخاطب الشّاعر فرنسا بأن تُقلع عن ضلالها وتترك جبروتها، فيقول:

يَا فِرَنسَا هُوَ ذَا التَّارِيخُ يَتلُو آيَةَ النَّصرِ لِشَعبٍ لَا يُبَالِي
أَقلِعِي عَن غَيِّكِ الأَعمَى فَقَد طَلَعَ الفَجرُ عَلَى هَذِي الجِبَالِ[2]

لقد سعى محمّد الشبُّوكي بإبداعاته الشّعرية أن يسجّل حضوره في إطار الوعي بتاريخ الجزائر في ظلّ احتلال فرنسا لأراضيه، "غير أنّ الحديث عن الفرنسي المحتل لم يكن بالصورة الطّاغية في هذا الحضور، إذ يبدو أنّ الشعراء قد شغلتهم الجزائر فهلّلوا لأسباب استقلالها، ومارسوا التّجاوز الّذي جعلهم ينظرون إلى الفرنسي المحتل نظرة احتقارٍ، فهو الظّالم المجسّد للخراب والموت، وهم الآملون في الحياة الّتي لا تكون إلّا بالبطولة أو بالشّعب الجزائري، الّذي غدا الموضوع الأكبر في الشّعر الجزائري الحديث"[3].

ومهما يكن فإنّ الشعراء الجزائريين قد حاولوا "أن يكتبوا من خلال الوطني الثّائر فبدت فرنسا في أشعارهم مرعبةً، مغتصبةً، وهي محتلّةٌ للأرض، ومؤسّسةٌ للسُّجون والمعتقلات والمحتشدات، كما بدت مسيطرةً ماسكةً بأسباب الصّراع الحضاري، وهي تغادر الوطن مخلّفةً وراءها مشروعاً تغريبياً مجسَّداً في اللُّغة والثّقافة، وفي عناصر مشبوهةٍ نذرت الرّدة فيها لخدمة فرنسا"[4]، والصورة هذه تتأسّس لها صورةٌ أخرى مناقضةٌ لها، يظهر فيها الفرنسي ضعيفاً وخاسئاً خاسراً متجرّعاً لشتّى ألوان الهزيمة:

فِي سَاحَةِ الحَربِ الضَّرُوسِ ضَرَبتُم الـ ـــمَثَلَ الشَّرُودَ شَجَاعَةً وَتَطَلُّعَا
حَتَّى تَوَلَّى فِي المَلَاحِمِ خَاسِئَا جَيشُ السَّلَاحِفِ خَاسِرَاً مُتَضَعضِعَا[5]

---

[1] محمّد الشبُّوكي، المصدر السّابق، ص: 143.

[2] نفسه، ص: 29.

[3] عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر، ص: 29.

[4] نفسه، ص: 10.

[5] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 30.

د. المضامين الاجتماعية في شعر محمّد الشبُّوكي:

ظلّ الشّعر الجزائري عبر مختلف مراحله وفياً لمجتمعه، يتقصّى مشاكله وهمومه، حريصاً على تغيير واقعه المعطّل والبعث به إلى ركب الحضارة والتّقدُّم، ولذلك نجد الشعراء الجزائريين "سواءٌ أولئك الّذين كانوا قبل بداية الثّورة أو أثناءها أو بعدها لم يكتبوا أشعارهم إلّا استجابةً لهذا الدّافع الاجتماعي النّبيل"[1] دافع خدمة قضايا المجتمع والأمّة والإنسانية.

وطبيعيٌ أمر التفات الشعراء الجزائريين إلى قضايا مجتمعهم وبحثهم عن الحلول المناسبة لها؛ فالشّاعر وقبل كلّ شيءٍ فردٌ من أفراد هذا المجتمع وعنصرٌ من عناصره يفرح لفرحه ويحزن لحزنه ويهتف لسعادته وتطوير حياته، وشاعرنا الشبُّوكي أحد هؤلاء الشعراء الّذين ثاروا على الأوضاع الاجتماعية العفنة من جهلٍ وفقرٍ ومرضٍ، تصاعدت حدّتها فترة الاحتلال الفرنسي، وهي مرحلةٌ جدّ حرجةٍ استدعت استنفار الشعراء ووقوفهم إلى جانب الشّعب ومواساته "في كلّ ملمّةٍ تُلمُّ به أو رزءٍ يصاب به، وما أكثر ما أصاب الجزائر من ويلاتٍ على يد أعدائه ومستعمريه..."[2].

ولاشكّ أنّ فترة مغادرة المحتل الفرنسي أراضي الجزائر ميّزتها أوضاعٌ اجتماعيةٌ واقتصاديةٌ مزريةٌ تدعو إلى التّغيير السّريع، وبهذه المناسبة يغتنم محمّد الشبُّوكي الفرصة ويوجّه خطاباً صريحاً إلى الفلّاح الجزائري يستنهض به عزائمه ويدعوه فيه إلى محاربة حياة البؤس والشّقاء واستبدالها بحياة النّعيم والرّخاء؛ فزمن الحرمان قد مضى والعهد المبارك قد حلّ:

أَلَا أَيُّهَا الفَلَّاحُ قُم فَأشهِر الفَأسَا وَحَارِب بِهَا الآلَامَ وَالفَقرَ وَالبُؤسَا
وَأَسبِغ عَلَى الرِّيفِ الكَئِيبِ نَضَارَةً وَضَمِّد جُرُوحَاً فِي جَوَانِحِه غَرسَا
فَذَا عَهدُكَ المَيمُونُ لَاحَت سُعُودُهُ فَهَيَّا أَخِي لِلحَقلِ وَاطرَح اليَأسَا[3]

والشّاعر بهذا الاعتبار تحرّكه نوازع الخير والصّلاح، فهو يرفض الواقع المعطّل ويطمح إلى التّغيير وبناء حياةٍ جديدةٍ، ملؤها الأمن والاستقرار والعيش في ظلال الحرّية، ولا يتسنّى هذا إلّا بإرادات

[1] محمّد ناصر، الشّعر الجزائري من الرومانسية إلى الثّورية، ص: 162.
[2] عبد الله الركيبي، دراسات في الشّعر العربي الجزائري الحديث، ص: 83.
[3] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 90.

الشّباب وهممه العالية؛ لأنّه هو من قاد حركة التّاريخ وتصدّى للعدو، ولأنّ صُنع المجد على يديه، يقول محمّد الشبُّوكي:

عَـزَمَـاتُ الـشَّـبَـابِ فَـيضٌ مِـن النُّو رِ وَمَــوجٌ مِــن الـكِـفَـاحِ الـشَّـدِيدِ
إِنَّـمَـا تَـبــتَـنِــي الـشُّـعُــوبُ عَـلَـى أَكـتَـافِـهِ الـمَـجـدَ مِـن زَمَانٍ بَعِيدِ[1]

فالمتأمّل في هذه النُّصوص الشّعرية يتّضح له جلياً "أنّ الشّاعر محمّد الشبُّوكي ملتزمٌ بقضايا شعبه، وقد كان ثائراً أيّام الكفاح بالكلمة والعمل... دفع ضريبة ذلك السّجن وعذاب المعتقلات، كما أنّه لم يبتعد عن ثورته في ظلّ الحرّية والاستقلال"[2]، وإنّ مساندة الشبُّوكي لقضية شعبه تجعل من من الدّارس للشّعر الجزائري "يعجب بهذه القصائد الّتي لا تعير النّزعة الذّاتية أدنى اعتبارٍ، إلى حدٍ بات معه نكران الذّات طابعاً يميّز هذا الشّعر بصفةٍ عامّةٍ"[3].

وبمثل هذا الاهتمام من الشّاعر بقضايا شعبه تصبح "الحركة الأدبية ذات صلةٍ وثيقةٍ بالوضع الوطني والاجتماعي، فقد كان الأديب دائماً ضمير الأمّة، وصدى همومها وآمالها ولسانها المعبّر عن معاناتها وطموحها، يرصد جوانب الخير والشّرّ فيها، فيبارك تلك عموماً ويعرض بهذه ويدينها غالباً..."[4]، ويظلُّ مسعاه الأوّل والأخير سعادة أبناء وطنه.

هـ. الوهج العاطفي في شعر محمّد الشبُّوكي:

صحيحٌ أنّ الشُّعراء الجزائريين قد عزفوا عن مواضيع الغزل والحبّ لأسبابٍ اجتماعيةٍ وثقافيةٍ ودينيّةٍ؛ ولأنّ "هناك أشياء تمنعهم من ذكر هذا الحبّ والغزل بالمحبوبة، هناك البيئة الصّارمة الّتي يعيش فيها الشّاعر، هذه البيئة الّتي تعتبر الحديث عن مثل هذه العاطفة ضرباً من الخروج عن التّقاليد والعادات الّتي لها المقام الأوّل في قلوب النّاس، ثُمّ هذه الجدّية المتزمّتة الّتي عُرف بها الشّعب الجزائري، الجدّية في كلّ شيءٍ في حياته الخاصّة وفي حياته العامّة"[5].

---

[1] محمّد الشبُّوكي، المصدر السّابق، ص: 42.

[2] أحمد دوغان، شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر، ص: 144.

[3] محمّد ناصر، الشّعر الجزائري من الرومانسية إلى الثّورية، ص: 217.

[4] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ط: 1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص: 62.

[5] عبد الله الركيبي، دراسات في الشّعر العربي الجزائري الحديث، ص: 175.

غير أنّنا نستشعر روح الغزل ونتلمّس خطاب المؤنّث في شعر محمّد الشبُّوكي وغيره من الشعراء الجزائريين "الّذين اتّخذوا من حبّ الوطن أو وصف الطّبيعة أو من حرج الموقف السّياسي طريقاً إلى التّنفيس عن أنفسهم"[1]، وقد اصطلح النُّقاد على هذه الظّاهرة بمصطلح التّعويض؛ "أي أنّ الشعراء الجزائريين قد استعاضوا عن الغزل بالمرأة غزلاً آخر ظنُّوه يحميهم من سلطة المجتمع وإرهاب الاحتلال"[2]، وها هو شاعرنا محمّد الشبُّوكي يضنيه الشّوق إلى المحبوبة لدرجة أنّه صار عليلاً لا يحتمل يحتمل الصّدّ، ويرى دواءَه في لقاء معشوقته، فيقول:

لَقَد أَصبَحتُ مُلتَاعَاً مشوقَاً عَلِيلَ القَلبِ لَستُ أُطِيقُ صَدَّكِ
صِلِينِي يَا مَلِيحَةُ وَامنَحِينِي دَوَاءَ القَلبِ فَهُوَ الآنَ عِندَكِ[3]

ولا يخمد شوق الشّاعر إلى معشوقته، ولا ينطفىء ولو للحظةٍ !:

حَثَثتُ السَّيرَ نَحوَكِ وَالأَمَانِي تُشَوِّقُنِي إِلَى مَرأَى ظِلَالِك
وَيَجذِبُنِي إِلَيكِ لَهِيبُ شَوقٍ تَسَعَّرَ فِي الضُّلُوعِ إِلَى جَمَالِك[4]

ويولّد هذا الشُّعور في نفسية القارئ إيماناً كبيراً بأنّ الشّاعر قد سبا عقله الحبُّ وعذّبه الغرام، غير أنّ الشّاعر يفاجئنا ويكشف عن هويّة محبوبته، فيقول بعد هذين البيتين مباشرةً:

وَجِئتُكِ يَا صفَاقس وَالحَنَايَا بِهَا قَلبٌ يَرِفُّ إِلَى جَلَالِك
عَرُوسُ البَحرِ إِنِّي مُستَهَامٌ دَوَائِي يَا عَرُوسَةُ فِي وِصَالِك[5]

فمحبوبة الشّاعر إذاً هي تونس الشّقيقة كما صرّح بذلك الشبُّوكي لما أنشد قائلاً:

أَتُونُسَ يَا أَرضَاً يَهِيمُ بِهَا القَلبُ وَيُزهِرُ فِي دُنيَا سُوَيدَائِهِ الحُبُّ[6]

---

[1] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري، ص: 76/75.
[2] نفسه، ص: 75.
[3] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 169.
[4] نفسه، ص: 187.
[5] نفسه، ص: نفسها.
[6] نفسه، ص: 179.

و. في تأثيريّة المد الإسلامي على شعر محمّد الشبُّوكي:

يميل الشّاعر محمّد الشبُّوكي إلى توظيف النُّصوص القرآنيّة والرُّموز الدّينيّة في أشعاره توظيفاً فنّياً ينمُّ عن مهارته وبراعته الفائقة في استحضار النّص الدّيني الملائم لسياق موضوعاته الشّعرية، ففي قصيدة «ليلة القدر» يقتبس الشّاعر معانيه اقتباساً واضحاً من سورة القدر، فيقول:

وَسَـــلَامٌ هِـيَ حَـتَّى مَـطلَعِ الفَجرِ المُبِينِ[1]

فالشّاعر يتناص مع آيّ الذِّكر الحكيم في قوله سبحانه : ﴿سَلَٰمٌ هِيَ حَتَّىٰ مَطۡلَعِ ٱلۡفَجۡرِ﴾، (سورة القدر، الآية: 05).

ثمّ إنّ الشّاعر، وفي قصيدة «صحيفة العصر» يستحضر سورة العصر استشعاراً لمكانتها المقدّسة في قلوب المسلمين؛ ذلك أنّها تدعو إلى الصّبر والتّجلُّد في مواجهة التّحدّيات الّتي تواجه المسلمين عامّةً والجزائريين بصفةٍ خاصّةٍ، لاحظه إذ يقول:

العَصرُ! مَـا أَسنَى عَوَائِدَهَا لِلمُؤمِنِينَ بِسُورَةِ العَـصرِ[2]

ويركن محمّد الشبُّوكي إلى التّاريخ وما حَفِل به من أحداثٍ وشخصياتٍ بارزةٍ كان لها الدّور المركزي في الفتح الإسلاميّ لمنطقة المغرب العربي، وفي هذا السياق يقول:

إِيهٍ يَا قَـرِيَتِي الصَّـغِـيـرةَ إنّي فِـي ثَـرَاكِ قَـرَأتُ لَـوحَ جُـــدُودِي
مِن هُنَا مَرَّ عُقبَةُ*وَابنُ النُّعمَا نِلِنَشرِ الدِّينِ الحَنِيفِ الجَدِيدِ**[3]

---

[1] محمّد الشبُّوكي، المصدر السّابق، ص: 63.

[2] نفسه، ص: 181.

* هو عقبة بن نافع (10هـ ـ 63هـ) قائد من أبرز قادات الفتح الإسلامي الّذين فتحوا بلاد المغرب في صدر الإسلام، ولُقّب بفاتح إفريقيّة.

** هو حسّان بن النُّعمان (ق:7 – ت 705م)، يُلقّب بالشّيخ الأمين، قائد الفتوحات في إفريقيّة، تغنّى به محمّد الشبُّوكي؛ نظراً لإسهاماته في توطيد الإسلام في بلاد المغرب العربي.

[3] نفسه، ص: 165.

وينزع الشّاعر محمّد الشبُّوكي إلى الغوص في الذّاكرة الوطنيّة ليُقرّ بفضل العلّامة عبد الحميد بن باديس رائد الاتّجاه الإصلاحي في الجزائر في تكوين شخصيةٍ جزائريةٍ أصيلةٍ برؤىً إسلاميةٍ ساهمت فيما بعد في انتشالها من براثين الاستدمار الفرنسي، فيهتف قائلاً:

فَـذَاكَ ابـنُ بَادِيـس الإِمَـامُ جِهَادُهُ صَـحَـائِفُ تَبقَى فِي جَـزَائِرِنَا كَـسبَا
أَبِـيٌ أَمِـيـــنٌ عَـالِـــــمٌ مُـتَـبَـحّـرٌ غَيُورٌ عَلَى الإِسلَامِ يَستَنهِضُ العُربَا
لَقَد صَاحَ فِي أَرضِ الجَزَائِرِ صَيحَةً أَهَابَ بِهَا شَـرقَ الـجَزَائِـر وَالـغَـربَا[1]

ونافلةُ القول، فإنّ شعر محمّد الشبُّوكي هو امتدادٌ للشّعر الإصلاحي الّذي يتوق إلى تهذيب المتلقّي وتطعيمه بالقيم الإسلامية والأخلاقية الفاضلة، وهذا ما توصّل إليه النّاقد الجزائري عبد الله الركيبي في قوله: "وأعتقد أنّ الشّعر الجزائري الحديث – وخاصّةً في القرن الماضي– يتفرّد بميزةٍ معيّنةٍ وهي أنّ كثيراً منه ينطلق من الدّين"[2]، ولا غرو في ذلك ؛ لأنّ المجتمع الجزائري مجتمعٌ عربيٌ مسلمٌ.

[1] محمّد الشبُّوكي، المصدر السّابق، ص: 131.

[2] عبد الله الركيبي، الشّعر الجزائري الحديث، د.ط، دار الكتاب العربي، الجزائر، د.ت، ص: 07.

الفصل الأوّل

الأسلوب والأسلوبيّة: المفاهيم والتّقاطعات المعرفية

تتّخذ الأسلوبيّة من الأسلوب مادّةً وموضوعاً للدّراسة والتّحليل الفنّي، وإنّ الأسلوبيّة باعتبارها العلم الدّارس للخطاب الأدبي عبر طرائقه المتباينة جعلت من موضوع علم الأسلوبيّة متعدّداً ومختلفةً مشاربه ومستوياته وأهدافه، وقد استقت الأسلوبيّة تصوُّراتها ومعارفها من علومٍ شتّى كالبلاغة واللّسانيات والنّقد، الّتي اغتدت الحقل الخصب الّذي نمت فيه الأسلوبيّة ونضجت حتّى صارت علماً له أُسسه وقواعده ومصطلحاته الخاصّة به.

ولعلّ مصطلح «الأسلُوب» – باعتباره موضوع علم الأسلوب – أهمّ مصطلحٍ نتناوله بالدّراسة والتّحليل، باحثين في دلالاته ومعانيه المتضمّنة في عمق الثّقافة العربية والغربية على حدٍّ سواءٍ – إن قديماً أو حديثاً – ومن ثَمّ استخلاص أوجه التّشابه بين المعنيين، وهو ما قادنا إلى استقصاء معاني ومدلولات مصطلح الأسلوب عبر امتداداته في الفكر العربي البلاغي القديم قبل أن يتبلور إلى صورته العلميّة لدى الفكر العربي والغربي الحديث.

1. مصطلح الأسلوب (الأصول والامتدادات)

2.1. مفهوم الأسلوب في المعاجم العربية:

ترد لفظةُ «أُسلُوب» في المعاجم العربية بمعانٍ ومفاهيم عدّة، فقد جاء في «معجم العين» في مادّة (سلب) "كُلُّ لباسٍ على الإنسان سَلَبٌ والسَّلَبُ: ما يُسلَبُ به والجميعُ الأَسلَابُ. والسّلُوب مِنَ النّوق: الّتي يُؤخذُ ولدُها وجمعُه سَلائب، ويُقال السُّلُبُ: الطِّوال، وفَرسٌ سَلبُ القَوائمِ، وبعيرٌ مثله. والسّليبُ: الشّجرةُ أُخِذت أغصانُها وورَقُها. وامرأةٌ مُسَلِّبٌ: سَلَّبَت على زوجها أو غيره، والسّلَبُ: ليفُ المِقل وهُو المِسَدُ"[1].

ممّا سبق ذكره نلفي تحدُّد دلالة لفظة «أُسلُوب» في المعنى الحسّي المادّي المتمثّل في السّعة والطول والأخذ بمعنى السّلب، إلّا أنّ الزّمخشري (ت538هـ)، ينزاح بدلالة لفظة «أُسلُوب» إلى أبعد حدٍ موسّعاً مفهومه ونطاقه الوظائفي، جاعلاً من الأسلوب فنّ الكلام والطريقة فيه، فيقول: "وسَلَكتُ أُسلُوب فُلانٍ: طريقته. وكلامه على أساليب حسنةٍ"[2]، وقد اعتمد ابن منظور هذا التّعريف

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ج: 2، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط: 1، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، 2003، (مادّة: سلب)، ص: 262.

[2] الزّمخشري ، أساس البلاغة، ج:1، ص: 468.

وإن كان يعطي للأسلوب – علاوةً على بعده الفنّي الجمالي – بعداً حسّياً حينما ربط الأسلوب بالسّطر من النّخيل والطريق.

وقد لقي المفهوم المنظوري للأسلوب إعجاب الدّارسين والنُّقاد، وأضحى المفهوم الأكثر ذيوعاً وتداولاً، يقول ابن منظور معرّفاً الأسلوب: "ويُقالُ للسّطر من النّخيل: أسلُوب وكلُّ طريقٍ ممتدٍ فهو أسلُوب والأسلُوب الطريق والوِجهة والمذهب؛ يُقال: أنتم في أسلُوب سُوءٍ، ويُجمع أساليب، والأسلوب: الفنُّ، يُقال: أخذ فلانٌ في أساليب من القول أي أفانين منه"[1].

أمّا الفيروز آبادي في معجم «القاموس المحيط» فيربط معنى الأسلوب بالجانب الحسّي والقيمي ضابطاً دلالته في الطريق الدّال على الاستقامة والاتّزان، والمعنى الثّاني المتمحور في الإباء والشُّموخ، ويعكس هذا قوله: "والأُسلُوب: الطّريق، وعُنقُ الأسَد، والشُّموخ في الأَنفِ"[2].

والملاحَظ على جلّ التّعريفات اللُّغوية للأسلوب أنّها تربطه بدلالة الغواية والسّلب والتّأثير، وتجعل من الأسلوب فنّ القول والنّحو بالكلام منحى الفنّية.

3.1. مفهوم الأسلوب في التُّراث العربي القديم:

يزخر تراثنا العربي البلاغي القديم بعديد الأفكار والآراء النّقدية الّتي عدّها دارسو النّقد الحديث محاولاتٍ تأصيليةٍ في ميدان الدّراسات الأسلوبيّة، إلّا أنّ هذه الإشارات والتّلميحات الّتي حاولت فهم الأسلوب لا ترقى إلى مستوى التّأسيس العلمي الدّقيق لمصطلح الأسلوب، وإنّما هي نوعٌ من السّبق المعرفيّ حازه علماؤنا العرب القدامى في طرحهم للقضايا البلاغية – والّذي يُعين بشكلٍ أو آخر– دارس الأسلوب في البحث عن امتدادات هذا المصطلح وتشكُّله في رحم الفكر العربي البلاغي القديم.

أ. البواكير الأولى لفنّ الأسلوب لدى الجاحظ:

يلحظ المتصفّح لكتابات الجاحظ البلاغية ورود مفهوم الأسلوب في عمق فكر الجاحظ البلاغي (ت255هـ) في شكل إشاراتٍ وتلميحاتٍ بلاغيةٍ تصبُّ في معنى الأسلوب، ففي خضمّ

[1] ابن منظور، لسان العرب، ط: 1، دار صادر للطباعة والنّشر، بيروت – لبنان، 2000، (مادّة: سلب)، ص: 225.
[2] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج: 1، د.ط، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، 1999، ص: 111.

تناول صاحب الحيوان لقضيّتي «اللّفظ والمعنى» يورد رؤيةً بلاغيةً أسلوبيّةً نقديةً، فيقول: "وذهب الشّيخ إلى استحسان المعنى والمعاني مطروحةٌ في الطّريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ والبدويُّ والقرويُّ والمدنيُّ وإنّما الشّأن في إقامة الوزن وتمييز اللّفظ وسهولته، وسهولة المخرج، وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك"[1]، يقرن الجاحظ في هذا الطّرح المعرفي جودة السّبك بجملةٍ من الشُّروط يتوجّب توافرها في اللّفظ، وهي: الوزن وتخيُّر اللّفظ، سهولة المخرج، قوّة الطّبع وصفائه لإدراك المعنى إدراكاً تامّاً، جودة السّبك المرهونة بحسن ودقّة التّأليف والبراعة الفنّية في نسج التّراكيب اللُّغوية.

ومن المعلوم أنّ المعاني مشتركةٌ بين خاصّة النّاس وعامّتهم على اختلاف مستوياتهم ومراتبهم الفكرية وتباين أصولهم العرقية، وإنّما جودة الأسلوب أمرٌ متوقّفٌ على "حسن اختيار اللّفظة اختياراً موسيقياً يقوم على سلامة جرسها، واختياراً معجمياً يقوم على أُلفتها، واختياراً إيحائيّاً يقوم على الظّلال الّتي يمكن أن يتركها استعمال الكلمة في النّفس، وكذلك حسن التّناسق بين الكلمات المتجاورة تآلفاً وتناسباً"[2].

خصّ الجاحظ الشّعر بخاصّية «الفُرادة أو الفردانية» الّتي ألفينا الأكاديمي الفرنسي جورج بيفون (Georges Buffon) يجعلها سمةً جاثمةً على صدر الأسلوب بفضل الكيفيات التّعبيرية المتمايزة المتوخّاة في الكتابة الأدبية، وقد رأى الجاحظ في خاصّية الفردانية ما يدلُّ على تفاضل الشعراء وتمايز شعرهم عن شعر غيرهم.

ومصطلح «الفردانية» أكثر توافقاً مع معنى الأسلوب الدّالّ على تفرُّد كاتبٍ ما في كتاباته عن غيره من الكُتّاب، الأمر الّذي جعل الجاحظ يفرّق بين الشّعر والنّثر والكلام المنثور المحوّل عن موزون الشّعر، مؤثراً بذلك الشّعر، وهذا جليٌ في سياق تعبيره "والشّعر لا يُستطاع أن يُترجم ولا يجوز عليه النّقل، ومتى حُوّل تقطّع نظمه وبطُل وزنه، وذهب حُسنه وسقط موضع التّعجُّب منه وصار كالكلام المنثور، والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الّذي حُوّل عن موزون الشّعر"[3].

[1] الجاحظ، الحيوان، مج: 1، ج: 3، تحقيق: يحي الشّامي، ط: 3، دار ومكتبة الهلال، لبنان، 1990، ص: 408.
[2] يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة الرؤية والتّطبيق، ط: 1، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع، عمّان – الأردن، 2007، ص: 11.
[3] الجاحظ، الحيوان، مج: 1، ص: 51.

يتقارب هذا الطّرح البلاغي الجاحظي مع رؤية الأكاديمي الفرنسي جورج بيفون الأسلوبي، الّذي يعدُّ أوّل من نهج الطّريق إلى فهم معنى الأسلوب فهماً علمياً دقيقاً بقوله: "الأسلُوب هو الشّخص نفسه"[1].

قدّم الجاحظ في كتاب «الحيوان» تعريفاً خاصّاً بالشّعر حصر فيه المقوّمات البانية لبلاغة هذا الأخير قائلاً: "فإنّما الشّعر صناعةٌ وضربٌ من الصّبغ وجنسٌ من التّصوير"[2]، وواضحٌ أنّ الجاحظ في توجُّهه النّقدي هذا يجعل من الشّعر صناعةً لا تتميّز بمادّتها بقدر ما تتميّز بشكلها وطريقة إخراجها، وهو ما يتوافق مع معنى الأسلوب الّذي هو الطّريقة الخاصّة في صوغ الكلام.

ونجده في كتاب «البيان والتّبيين» يؤكّد على مسألة وقضية تباين مستويات الأداء اللُّغوي بين النّاس الّذي مردُّه تفاضل النّاس أنفسهم في المراتب والشّرف ضمن بيئاتهم الاجتماعية الّتي يعيشون فيها، فيكون "كلام النّاس طبقات، كما أنّ النّاس أنفسهم طبقات، فمن الكلام الجزل والسّخيف والمليح والحسن والقبيح والسّمِج والخفيف والثّقيل، وكلُّه عربيٌّ وبكلٍّ تكلّموا، وبكلٍّ قد تمادحوا وتعايبوا"[3].

يهدف الجاحظ في هذا الطّرح البلاغي إلى رسم الحدود الفاصلة بين طبقتين مختلفتين من النّاس: طبقة العامّة الّتي تتقاطع أفكارها وتتشابه أساليبها التّعبيرية المستقاةِ ألفاظها من معجمٍ لغويٍ شائعةٍ ألفاظه ومبتذلةٍ متداولةٍ بخلاف طبقة الخاصّة من النّاس كالبلغاء والشعراء والنبلاء الّتي تتمايز أساليبها التّعبيرية وتتباين فيما بينها بفضل استعمال ما ندُر وخُصّ من الألفاظ الفنّية المؤثّرة، المؤسلبة المراعي فيها صاحبها لمقامات الخطاب ومقتضياته، وهو ما يجعل من المستويات اللُّغوية ذات أساليب وصياغاتٍ تركيبيةٍ متمايزةٍ متباينةٍ حسب اختلافات منازل النّاس ومستوياتهم الاجتماعية.

وفي موضعٍ آخر من كتاب «البيان والتّبيين» يسوق الجاحظ نسقاً بلاغياً عن بلاغة القول الغريب مشيداً بفاعلية الكلام النّادر المحقّق لعنصري المتعة والأريحية النّفسية لدى القارئ المتلقّي، الّذي ينفعل انفعالاً للأساليب الغريبة النّادرة "لأنّ الشّيء من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب

[1] فيلي ساندرس، نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة، ترجمة: خالد محمود جمعة، ط: 1، المطبعة العلميّة، دمشق، 2003، ص: 29.
[2] الجاحظ، الحيوان، مج: 1، ص: 408.
[3] الجاحظ، البيان والتّبيين، مج: 1، ج: 1، ط: 1، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، 1998، ص: 144.

كان أبعد في الوهم وكلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلّما كان أطرف كان أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبدع... والنّاس مُوكَلُون بتعظيم الغريب واستطراف البعيد"[1]، إذ يحاول الجاحظ في هذا السّهم النّقدي الوقوف عند أهمّية وفاعلية الخروج بالكلام عن النّسق المألوف إلى ما ندُر وخُصّ من الخطاب، الّذي من شأنه إحداث الدّهشة والطّرافة والإعجاب لدى القارئ المتلقّي أو التّأثير فيه وسلب عواطفه وأحاسيسه؛ ذلك أنّ النّفس الإنسانية قد جُبلت على محبّة الغريب النّادر لما يتركه من إعجابٍ نفسيٍّ ومتعةٍ جماليةٍ تسلِب ألباب السّامعين.

ب. مفهوم الأسلوب من منظور ابن قتيبة:

تجيء لفظة «الأسلوب» لدى ابن قتيبة (276هـ) في مؤلَّف «تأويل مُشْكَل القرآن» في إطار سياقين تعبيريين هما: الشّعر والقرآن الكريم، إذ يتحدّث ابن قتيبة عن مسألة تنوُّع الأساليب وتباينها فيُعزي هذا التّفرُّع والاختلاف الأدائي للأنساق اللُّغوية التّعبيرية إلى ظروف الخطاب وملابساته وماهية الموضوع ذاته ومقدرة المتكلّم في نظم الكلم.

ولا يُغفل ابن قتيبة دور المتلقّي ومقدرته على فهم الصياغات التّعبيرية المتباينة داخل الخطاب الأدبي والظّفر بتلابيب المعاني المضمّنة في الخطاب القرآني، لذلك سلّم بالآتي: "إنّما يعرف فضل القرآن من كثُر نظره، واتّسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خصّ الله بها لغتها دون جميع اللُّغات... فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاماً في نكاحٍ أو حمالةٍ، أو تحضيضٍ أو صُلحٍ أو ما أشبه ذلك، لم يأت بها من بابٍ واحدٍ بل يَفتَنُّ"[2]، ويبدو جلياً أنّ ابن قتيبة في هذا التوجُّه النّقدي يخصُّ الأسلوب بميزة الفنّية الّتي لا سبيل إلى بلوغها إلّا في ظلّ تعدُّد الموضوعات والتّنويع في الكتابات والأساليب وإخراج الكلام من هيئةٍ تعبيريةٍ إلى هيئةٍ مغايرةٍ، كاستعمال الاستعارات والمجازات الّتي تكسر رتابة المتوالية التّعبيرية وتأسر عواطف القارئ ومشاعره، أي بفضل أسلوب المراوحة المجدّد لنشاط المتلقّي والمبدّد لغفلته وشروده.

[1] الجاحظ، المصدر السّابق، ص: 69.

[2] ابن قتيبة، تأويل مُشْكَل القُرآن، شرح: أحمد صقر، ط: 2، دار التُّراث، القاهرة – مصر، 1973، ص: 12.

ج. ماهية الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني:

أسهم البلاغي عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) إسهاماً كبيراً في رسم معالم الأسلوب وفتفه؛ من حيث منح للأسلوب صبغةً علميّةً دقيقةً معزّزة برؤىً نقديةٍ بلاغيةٍ جماليةٍ، وهذا لدى بسطه لنظريته اللُّغوية الشّهيرة «نظرية النّظم»، يقول عبد القاهر الجرجاني عن الاحتذاء: "واعلم أنّ الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشّعر، وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشّاعر في معنىً له وغرضٍ أسلوباً والأسلوب الضّرب من النّظم والطّريقة فيه"[1]، فها هنا يجعل عبد القاهر الجرجاني الأسلوب موافقاً للنّظم نظراً للتّقارب الوظائفي بينهما؛ فالأسلوب ضربٌ من النّظم والطّريقة فيه، أمّا النّظم فهو تعليق الكلم بعضه ببعضٍ باتّساقٍ وانسجامٍ، فيتبيّن أنّ النّظم أعمّ وأشمل من الأسلوب، إلّا أنّه يتقاطع كُلٌّ منهما في طريقة صوغ تراكيبه اللُّغوية.

ويأتي مصطلح «الاحتذاء» في صدارة التّحديدات الوظائفية ذات الصّلة الوثقى بمفهوم الأسلوب حسب رؤية البلاغي عبد القاهر الجرجاني، ومصطلح «الاحتذاء» نابعٌ من الثّقافة العربية القديمة الّتي تداولت هذه الظّاهرة في سياق قرضها للشّعر، وقد قدّم صاحب «دلائل الإعجاز» مصطلحاً آخر للاحتذاء وهو «السّلخ»، "حيث يعمد الشّاعر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيُشبه بمن يقطع من أديم نعلاً على مثال نعلٍ قد قطعها صاحبُها، فيُقال قد احتذى على مثاله"[2]، ويستشهد عبد القاهر الجرجاني لذلك بالمثال الآتي:

قال الفرزدق :

أترجُو رُبيعٌ أن يَجِيءَ صِغَارُهَا بِخَيرٍ وَقَد أَعيَا رَبِيعَاً كِبَارُهَا[3]

قال البعيث الّذي حذا حذو الفرزدق ونهج سبيله:

أَترجُو كُلَيبٌ أَن يَجِيءَ حَدِيثُهَا بِخَيرٍ وَقَد أَعيَى كُلَيبَاً قَدِيمُهَا[4]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص: 428.

[2] نفسه، ص: نفسها.

[3] الفرزدق، ديوانه، تقديم: علي فاعور، ط: 1، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، 1987، ص: 239.

[4] أبو عبيدة معمر بن المثنّى، نقائض جرير والفرزدق، وضع حواشيه: خليل عمران المنصور، ج: 1، ط: 1، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، 1998، ص: 85.

أولى عبد القاهر الجرجاني الجانب العاطفي أهمّيةً كبرى في تحديد المعاني وتجليتها، جاعلاً منه دافعا أوّلياً لعملية نظم الكلم المراعي فيه ناظمه لمطابقة ترتيب الألفاظ في سياقها التّعبيري لترتيب المعاني في النّفس، وهذا بارزٌ في قوله: "وأمّا نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك لأنّك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتّبها على حسب ترتيب المعاني في النّفس"[1]، إذ ينمُّ هذا الطّرح المعرفي النّقدي عن وعي عبد القاهر الجرجاني بماهية الأسلوب وضوابطه الّتي منها نظم الكلام تبعاً لدوافع نفسيةٍ في ظلّها يتحقّق توافق طريقة التّعبير مع طريقة التّفكير مؤثّراً بذلك في نفسية القارئ، ولذا "فلا تزال ترى شعراً يروقُك مسمعه ويلطُف لديك موقعه ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقك ولطُف عندك أن قُدّم فيه شيءٌ وحُوّل اللّفظ عن مكانٍ إلى مكانٍ"[2].

يظهر من استشهاد عبد القاهر الجرجاني بالشّعر والتّمثيل به في التّميُّز والتّأنُّق بفضل طريقة نظمه المخصوصة أنّه يجعل من الشّعر صورةً عاكسةً لمواطن الجمال المتجسّدة في الأسلوب – الّذي هو من منظوره – طريقة أداء المعنى على وجهٍ مخصوصٍ.

عدّ صاحب «أسرار البلاغة» الأسلوب خطاباً باطنياً روحانياً يقبع بقرارة نفس المؤلّف، هذا الخطاب المبطّن هو رهن قارئٍ يستجلي خصائصه وسماته الفنّية، بتوخّي الدّقة وعدم الاكتفاء بالقراءة الأوّلية، وإلى هذا أشار قائلاً: "ومن حقّ المسائل الدّقيقة أن تُتأمّل فيها العبارات الّتي تجري بين السّائل والمجيب وتُحقَّق، فإنّ ذلك يكشف عن الغرض"[3].

ساق عبد القاهر الجرجاني في كتاب «أسرار البلاغة» طرحاً بلاغياً شديد الصّلة بموضوع الأسلوب، وذلك حين منافحته عن مسألة النُّدرة في الخطاب الأدبي وغرابة القول وخروج الكلام من غير معدنه، الّتي تحقّق مهمّةً إغوائيةً ومتعةً جماليةً في نفسية المتلقّي الشّغوف بالأساليب الغريبة النّادرة "فمبنى الطّباع وموضوع الجِبلّة على أنّ الشّيء إذا ظهر من مكانٍ لم يُعهد ظهوره منه، وخرج من موضعٍ ليس بمعدنٍ له كانت صبابة النُّفوس به أكثر، وكان بالشّغف منها أجدر"[4]، وهي رؤيةٌ نقديةٌ

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 30.
[2] نفسه، ص: 25.
[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق: محمود محمّد شاكر، ط: 1، دار المدني، جدّة – السُّعوديّة، 1991، ص: 375.
[4] نفسه، ص: 131.

تقارب إلى حدٍّ بعيدٍ تفكير الجاحظ البلاغي الّذي أثار مسألة الغرابة في القول في إحدى مواضعه في كتاب «البيان والتّبيين».

يُفهم الأسلوب من منظور البلاغي عبد القاهر الجرجاني أنّه طريقةٌ مخصوصةٌ في نظم الكلم تتحدّد معالمه وفق اعتبارات نفسيةٍ واقتضاءاتٍ تعبيريةٍ تنزاح عن النّسق الأدائي الاعتيادي.

د. مفهوم حازم القرطاجنّي للأسلوب:

قدّم حازم القرطاجنّي (ت684هـ) مفاهيم وتعريفاتٍ مختلفةٍ عن عبد القاهر الجرجاني في رؤيتهما للأسلوب، فحازم يرى في الأساليب الشّعرية الّتي يسلكها المخاطِب بتعدُّد كيفياتها النّظمية واختلاف طرائقها التّعبيرية وتباين دلالاتها وأبنيتها أنّها تنحو منحيين "أسلوب الجدّ وأسلوب الهزل"[1]، الهزل"[1]، فأسلوب الهزل يُعرّف بأنّه "مذهبٌ في الكلام تصدُر فيه الأقاويل عن مجونٍ وسخفٍ بنزاع الهمّة والهوى إلى ذلك"[2] ويشيع في هذا النّوع من الأساليب استخدام العبارات الوضيعة والألفاظ الدّنيئة الّتي لا يردعها وازعٌ دينيٌ ولا ضابطٌ أخلاقيٌ، على نحو ألفاظ "الشطّار المتماجنين وأهل المهن والعوام والنّساء والصبيان على الوجه الّذي تقبل به الطّريقة ذلك"[3].

ومن جملة خصائص أسلوب الهزل ثورته على السّنن الشّعرية العربية القديمة، من وقوفٍ على الأطلال وبكاء الأحبّة وسؤالهم عن الصّاحبة، مستبدلاً إيّاها بالمقدّمة الخمرية كما هو الحال مع الشّاعر العبّاسي أبي نوّاس المغرَق في حياة التّرف والمجون، يقول هذا الشّاعر في إحدى قصائده:

دَع عَنكَ لَومِي فَإِنَّ اللَّومَ إِغرَاءُ وَدَاوِنِي بِالَّتِي كَانَت هِيَ الدَّاءُ
صَفرَاءُ لَا تَنزِلُ الأَحزَانُ سَاحَتَهَا لَو مَسَّهَا حَجَرٌ مَسَّتهُ سَرَّاءُ[4]

[1] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمّد الحبيب بن خوجة، ط: 3، الدّار العربية للكتاب، تونس، 2008، ص: 296.

[2] نفسه، ص: نفسها.

[3] نفسه، ص: 300.

[4] أبو نوّاس، ديوانه، ط: 1، دار صادر، بيروت – لبنان، 2001، ص: 07.

ورغم ما يتّصف به أسلوب الهزل من عبثٍ ولهوٍ وثورةٍ على الموروث وتجاوزٍ للأخلاق والدّين إلّا أنّه خطابٌ نوعيٌ تسيطر عليه الوظيفة الشّعرية وتغلب عليه المسحة الجمالية[1]، أمّا أساليب الجدّ فعدّها حازم القرطاجنّي "مذهباً في الكلام تصدر فيه الأقاويل عن مروءةٍ وعقلٍ بنزاع الهمّة والهوى إلى ذلك"[2]، ومثل هذا النّوع من الأساليب يُستخدم "في حضرة الملوك والأمراء ومواطن الفخر والاعتزاز بالظّفر في الحروب، والرّثاء حيث لا مجال للخفّة والرّشاقة فيه بل يتطلّب الوقار والعقل والسّكينة"[3].

وتجدر الإشارة إلى أنّ ذكر خصائص كلّ أسلوبٍ على حدةٍ لا يعني الفصل والقطيعة النّهائية بين الأسلوبين، فأسلوب الجدّ قد يحتاج إلى معاني الهزل قصد التّرويح عن النّفس الّتي "شيمتها الضّجر ممّا يتردّد والولع بما يتجدّد"[4]، وقد أجمع النُّقاد على أنّ الخطاب الشّعري يحقّق وظيفته الجمالية التّأثيرية باعتماد أسلوب المراوحة والجمع بين الأسلوبين، وفي هذا المضمار يقول سقراط: "حكاية الهزل لذيذةٌ سخيفٌ أهلها وحكاية الجدّ مكروهةٌ وحكاية الممزوج منهما معتدل"[5].

يُسلّم حازم القرطاجنّي بأنّ "الأسلوب هيأةٌ تحصل عن التّأليفات المعنوية، والنّظم هيأةٌ تحصل عن التّأليفات اللّفظية"[6]، إذ يصبو من ذلك الفصل بين الأسلوب والنّظم معزياً مزيّة هذا الأخير إلى التّأليفات اللّفظية المتناسقة المنسجمة، ليبقى الأسلوب خاضعاً وتابعاً لاعتباراتٍ نفسيةٍ وتأليفاتٍ معنويةٍ بالدّرجة الأولى، أي "أنّ حازماً يجعل الأسلوب مقابلاً للنّظم، والمعاني مقابلة للألفاظ، وهو بهذا يحصر الأسلوب في إطار المعنى، ويفصل بين المعاني والألفاظ، كما أنّ مصطلح النّظم عنده يشير إلى انتظام الألفاظ دون المعاني في هيئةٍ معيّنةٍ"[7].

---

[1] يُنظر: الطّاهر بومزبر، أصول الشّعرية العربية، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007، ص: 163.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 296.

[3] الطّاهر بومزبر، أصول الشّعرية العربية، ص: 168.

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 54.

[5] نفسه، ص: 299.

[6] نفسه، ص: 327.

[7] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط: 1، دار الآفاق العربية، القاهرة – مصر، 2008، ص: 34.

أشاد حازم القرطاجنّي بفضل عامل الطّبع في بلورة الخطاب الشّعري، والّذي يسفر عن منزع الشّاعر من خلال ما يعكسه أسلوبه من جوانب شخصيّته وعوالمه الخفية الّتي تستظهرها لغته المحيلة إلى طبع هذا المؤلّف وطريقة تفكيره، ويضرب صاحب المنهاج مثالاً عن طباع جرير والفرزدق استناداً إلى شعرهما فيقول: "فإنّ جريراً على عفّته نسيبه في غاية الرّقة وحُسن الأسلوب، والفرزدق على عُهره وشدّة ولوعه بالنّساء نسيبُه في نهاية الجفاء وقُبح الأسلوب"[1]، فتصير لغة الشّاعر بمثابة مرآةٍ عاكسةٍ لشخص ناظمها، لأنّ الطّباع تتحكّم في صوغ الكلام وفي طريقة إنشائه.

فقد خصّ حازم القرطاجنّي الأسلوب بالجانب النّفسي مبرزاً دور الطّباع في بلورة الخطاب الشّعري، وهنا يتقاطع تحديداً مع تفكير البلاغي عبد القاهر الجرجاني، إلّا أنّ مكمن الفرق بينهما أنّ صاحب المنهاج قد صنّف الخطاب الشّعري إلى صنفين أو لنقل إلى أسلوبين هما: أسلوب الجدّ والهزل اللّذَين حاول أن يبرز ملامحهما الفنّية في القصيدة الشّعرية، وقد انتهى به الأمر إلى المواءمة والجمع بين الأسلوبين، لأنّه في ظلّ هذا التّوافق تتحقّق فاعلية الخطاب الشّعري وينخرط المتلقّي في مضامين الرّسالة الأدبية وهو ما يضمن استمرارية حياة النّسق.

هـ. في فلسفة الأسلوب عند ابن خلدون:

أثار ابن خلدون (ت808هـ) في كتاب «المقدّمة» قضايا نقدية أدبية، ومن ذلك تناوله لموضوع الأسلوب في فصلٍ أسماه «في صناعة الشّعر ووجه تعلُّمه» جاعلاً من الأسلوب المنوال أو القالب أو الإطار الذّهني الّذي تنصبُّ وتتنوّع فيه العبارات الكلامية "ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصّناعة – صناعة الشّعر– وما يريدون في إطلاقهم، فاعلم أنّها عبارةٌ عندهم عن المنوال الّذي تُنسج فيه التّراكيب، أو القالب الّذي تُفرغ فيه"[2]، إذ يسعى ابن خلدون في طرحه هذا التّوسيعَ من وظيفة الأسلوب بجعله مقتصراً على لغة الشّعر في إطار ما يعرف بالمنوال المحتذى "ومن الواضح أنّ هذا المفهوم التّركيبي الدّقيق للأسلوب إنّما هو اصطلاحيٌ لا لغويٌ ويسبق بقرونٍ دخول الأسلوب في المصطلح النّقدي الأوروبي"[3].

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 310.

[2] ابن خلدون، المقدّمة، ص: 489.

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط: 3، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة – السُّعوديّة، 1988، ص: 108.

ولذلك فإنّ الأسلوب الشّعري لا يشاكل ويماثل أسلوب النّثر، بل حتّى الشّعر ذاته له من الأغراض والمقاصد ما يتميّز كلٌّ منها بأسلوبٍ خاصٍ سواءٌ في الفخر الّذي ينهج ويحذو أسلوباً مخالفاً لأسلوب الرّثاء وكذلك بقية الأغراض الشّعرية[1]، وهنا يقدّم ابن خلدون تعريفاً دقيقاً تفصيلياً للشّعر محدّداً خصائصه الفنّية الّتي عدّها من جنس مواصفات الأسلوب الفنّية؛ لأنّ "الشّعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصّل بأجزاءٍ متّفقةٍ في الوزن والرّوي مستقل كلٌّ جزءٍ منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"[2].

وفي موضعٍ آخر من كتاب «المقدّمة» يبرز ابن خلدون التّلاحم الشّديد بين اللُّغة والأسلوب قائلاً: "كذلك جودة اللُّغة وبلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد"[3]، فيقرن ابن خلدون مسألة جودة اللُّغة أدائياً بمقاصد الكلام المتباينة بتباين طبقات الكلام، وهي محاولةٌ تأصيليةٌ من ابن خلدون لمستويات الكلام المتباينة بتباين منازل النّاس وطبقاتهم، ولاشكّ أنّ إطار هذا التّباين اللُّغوي الأدائي إنّما قصد به ابن خلدون الأسلوب في تمظهراته الفنّية.

2. مفهوم الأسلوب لدى الدّارسين الغربيّين

"كان الاستعمال الأوّل للفظة «أسلوب» مع النُّقاد الألمان منذ أوائل القرن التّاسع عشر وذلك في معجم (Grimm)، ومن ثَمّ شاع المصطلح في اللُّغة الانجليزية في معجم «أكسفورد» سنة 1846 ليتداوله القاموس الفرنسي سنة 1872"[4]. "وكلمة (style) في الإنجليزية تشير إلى مرقم الشّمع وهي أداة الكتابة على ألواح الشّمع، ولقد اشتُقّت من الشّكل اللّاتيني (stylus) إبرة الطّبع (الحفر) واتّخذت في اللّاتينية الكلاسيكية المعنى العام نفسه، وكذلك الأمر في اللُّغات الحديثة كلّها"[5].

---

[1] يُنظر: حميد آدم ثُويني، فن الأسلوب دراسة وتطبيق، ط: 1، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، عمّان – الأردن، 2006، ص: 16.

[2] ابن خلدون، المقدّمة، ص: 492.

[3] نفسه، ص: 495.

[4] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 108.

[5] حسن ناظم، البُنى الأسلوبيّة دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، ط: 1، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء – المغرب، 2002، ص: 15.

فإذن تدلُّ كلمة «أسلوب» في الثّقافة الغربية على وسيلة وأداة الكتابة، في حين ظلّ المفهوم المعجمي العربي للأسلوب قيد سلطة المذهب والفنّ.

لقد ارتبط مصطلح «الأسلوب» بمنطقٍ اجتماعيٍّ يفتقر إلى التّأسيس العلمي المنهجي "فكانت فكرة الجنس الأدبي ملازمةً لفكرة الأسلوب، ولكُلّ جنسٍ أشكال تعبيره الضّرورية المحدّدة والّتي لا تقتصر على تكوينه فحسب، بل تشمل أيضاً مفرداته ونحوه وأشكاله البلاغية وأدواته الفنّية التّصويرية"[1]، فاتُّخذ هذا قاعدةً تمّ من خلالها تحديد الأساليب والمفاضلة بينها باسم المنزع الشّعوبي لا التّحديد الفنّي الجمالي.

وسارت الأساليب في ثلاث رُتبٍ ومُستوياتٍ: (البسيطِ والمتوسّطِ والسّامي)، ومرجع هذا التّصنيف أعمالُ الشّاعر الرُّوماني فرجيل (Virgil)، إذ يناسب ديوانه الأوّل الّذي كتبه عن الفلاحين القصائد الرّيفية المستوى البسيط، أمّا ديوانه الأخلاقي الّذي يحثُّ الرُّومانيين على التّشبُّث بأراضيهم الزّراعية فهو نموذجٌ للأسلوب المتوسّط، لتبقى ملحمته الشّهيرة «الإلياذة» نموذجاً للأسلوب الثّالث، وهو الأسلوب السّامي[2].

وظلّ الأسلوب وفق هذا التّقسيم الطّبقي في مبعدٍ عن جماليات الإبداع الأدبي، إلى أن جاء الأكاديمي الفرنسي جورج بيفون (Georges Buffon) وثار على مبدأ تقسيم الأسلوب طبقياً، رابطاً إيّاه بجوانب المؤلّف الشّخصية، وذلك من خلال خطاباته الشّهيرة (discours sur le style) خطابات في الأسلوب، فعدّ "الأسلوب هو الرّجل"[3]، والأسلوب وفق هذا الاعتبار يتّسم بميزة «الفردانية» (la singularité) والخصوصية التّعبيرية المجسّدة لأفكار الإنسان وعواطفه وأحاسيسه، وهو المعبّر عن جوهر الإنسان وعوالمه الدّاخلية، لأنّ الأسلوب "يتعذّر انتزاعه أو تحويله أو سلخه"[4].

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 383.

[2] يُنظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتُّراث، د.ط، مكتبة الزّهراء، القاهرة، د.ت، ص: 153/152.

[3] نفسه، ص:154.

[4] عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ط: 5، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت – لبنان، 2006، ص: 54.

حظي هذا التّعريف البوفوني للأسلوب بإعجاب الباحثين والدّارسين والنُّقّاد الغربيّين والعرب منهم باعتباره تعريفاً شاملاً غطّى الأسلوب في جميع أبعاده العلميّة والفنّية، ولذا أخذت الآراء تتضاعف حول هذا المفهوم البوفوني للأسلوب وازدادت شروحاته موسّعةً من دائرة وظيفة الأسلوب، وظلّ مرجعها وأساسها في ذلك السّهم النّقدي البوفوني، ومن تلكم الإضافات لأبعاد الأسلوب قول بيير جيرو: (Pierre Guiraud) "عندما نؤكّد أنّ الأسلوب هو الإنسان يتبيّن أنّ اللُّغة هي الأمّة"[1]، بمعنى أنّ اللُّغة أعمّ من الأسلوب، لأنّ اللُّغة مكسبٌ حضاريٌ و موروثٌ اجتماعيٌ مشتركٌ، بخلاف الأسلوب الحامل لشخصية المؤلّف الدّالّ على ميزة التّفرُّد.

اغتدى مفهوم بيفون (Buffon) للأسلوب المنطلق الّذي ترتكز عليه أيّ دراسةٍ تحاول فهم الأسلوب، ولذا فإنّ جلّ دارسي الأسلوب الّذين جاؤوا من بعد بيفون قدّموا تعريفاتٍ وإن تعدّدت مذاهب أصحابها وتباينت رُؤاهم، فإنها لم تخرج عن الإطار العام لمفهوم الأسلوب لدى بيفون الّذي رأى فيه الانبصام الشّخصي للمؤلّف.

ونستعرض فيما يأتي مفاهيم الأسلوب لدى الدّارسين الغربيّين:

أ. حدُّ الأسلوب لدى ليسنغ (Lessing):

"لكُلّ فردٍ أسلوبه الخاص كأنفه الخاص"[2] ومعنى هذا أنّ الأسلوب ذُو سمةٍ شخصيةٍ يتفرّد بها صاحبه وهو شديد الارتباط به.

ب. مفهوم الأسلوب عند شوبنهاور (Schopenhauer):

يرى شوبنهاور في الأسلوب استجلاء لما هو داخلي نفسي بطريقةٍ فنّيةٍ تُستظهر فيها مكنونات النّفس على ألسنة مبدعيها، ولذا "فإنّ الأسلوب هو التّعبير عن معالم الرُّوح"[3].

[1] بيير جيرو، الأسلوبيّة، ترجمة: منذر عيّاشي، ط: 2، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، 1994، ص: 38.
[2] فيلي ساندرس، نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة، ص: 29.
[3] نفسه، ص: 30.

ج. رؤية مارسيل بروست (marcel Proust) للأسلوب:

لمارسيل بروست وجهة نظرٍ أخرى للأسلوب فهو "بالنّسبة إلى الكاتب تماماً كاللّون بالنّسبة إلى الرسّام إنّه مسألة رؤية (خيال) لا مسألة تقانة"[1]. يتقاطع كلٌّ من الكاتب والرسّام في مسألة الانتقاء، فالكاتب والمبدع الحق يختار الألفاظ المناسبة للتّعبير عن مراميه ويصوغها في نسقٍ تعبيريٍ منسجمٍ متناغمٍ مبرزاً معه اللُّغة في أحسن صورها وأكثرها تأثيراً في النّفس، والشّأن ذاته مع الرسّام الّذي يتخيّر اللّون المناسب لإظهار لوحته التّشكيلية في أحسنٍ تصويرٍ، وإنّما مكمن هذا الجمال بُعدُ الرُّؤيا ورحابة الخيال الّذي هو ميزةٌ تختصُّ بالأسلوب.

د. مفهوم الأسلوب لدى ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre):

أعطى ريفاتير للأسلوب تعريفاً دقيقاً حاول من خلاله توسيع مفهومه فجعله مشتملاً الخطاب المكتوب والمشفوه، وهذا ما دفع بريفاتير إلى أن يقف عند ضوابط هذا المصطلح قائلاً: "أعني بالأسلوب الأدبي كلّ شكلٍ ثابتٍ فرديٍ ذي مقصديةٍ أدبيةٍ"[2] والثّابت في عرف ريفاتير هو الخصائص الشّكلية المميّزة لعملٍ أدبيٍ ما، أمّا مفهوم «المقصدية» فيتمحور حول الحمولة الجمالية للنّص الأدبي، وقد وضّح صلاح فضل مفهوم المقصدية لدى ريفاتير (Riffaterre) بقوله: "وأمّا قوله ذي قصدٍ أدبيٍ فلا يشير في هذه الحالة إلى ما أراد المؤلّف أن يقوله ولكنّه يعني أنّ بعض خواص النّص المحدّدة تدلُّ على أنّه ينبغي اعتباره عملاً فنّياً وليس مجرّد تعاقب كلماتٍ ومن هذه الخواص: شكل الطّباعة، وشكل الوزن، وعلامات الأجناس الأدبية والعناوين الفرعية مثل روايةٍ أو قصّةٍ"[3].

ويمضي ريفاتير(Riffaterre) في تعريف الأسلوب معزّزاً إيّاه بفاعلية القارئ فيه، "لأنّ الأسلوب هو ذلك الإبراز الّذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السّلسلة التّعبيرية"[4]، وإنّ مسألة إغفال القارئ وإهماله لهذه العناصر تشوّه النّص وتبدّد جماليته، كما أنّ انتباهه إليها يجعله يقف على حمولاتها الدّلالية وتقصّي أبعادها الفنّية.

[1] فيلي ساندرس، المصدر السّابق، ص: 31.

[2] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد لحمداني، ط: 1، منشورات سال، المغرب، 1993، ص: 05.

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 126.

[4] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 05.

والأسلوب في نظر برند شبلنر (Bernard Shaplner) "ظاهرة مصاحبة توجد في النُّصوص المنطوقة أو المكتوبة، كما أنّها تتحقّق في مسألة تلقّي النُّصوص"[1] فالأسلوب أساسٌ في تكوين الخطاب المنطوق منه والمكتوب، وبه يحقّق النّص وجوده وأدبيته؛ وهو "ليس ظاهرة خارجة عن النّص بل ظاهرةٌ تدخل في تكوينه"[2]. لقد حاول برند شبلنر من خلال تعريفه للأسلوب توسيع بعده الوظائفي جاعلاً منه ظاهرةً مكوّنةً للنّص الأدبي المنطوق والمكتوب منه.

3. طبيعة الأسلوب من منظور الدّارسين العرب المحدثين

لم يقتصر البحث في ماهية وجوهر الأسلوب على الدّارسين الغربيّين فحسب، بل شهد الفكر العربي المعاصر – هو الآخر – اهتماماً بالغاً بمصطلح «الأسلوب» ومقصديته؛ إذ تُعدُّ محاولات أمين الخولي وأحمد الشّايب في أواسط القرن العشرين الأساس الرّيادي في تأصيل علم الأسلوب، وذلك من خلال تجديد البحث في البلاغة العربية.

ضمّن أمين الخولي في كتابه «فن القول» مصطلح «الأسلوب» بعداً جمالياً حينما "عدّ الأدب فنّاً قولياً والبلاغة من القول"[3]، وهو بالتّالي يسعى إلى إقامة صرحٍ أسلوبيٍ من منطلقٍ لغويٍ بلاغيٍ في محاولة فهم ودراسة الخاصّية الأدبية، وأمّا أحمد الشّايب فمن وجهة نظره، فإنّ الخطاب الأدبي هو نتاج أربعة عناصر هي: (العاطفة، الفكرة، الخيال، والأسلوب)، هذا الأخير الّذي يراه أحمد الشّايب "الوسيلة اللّازمة لنقل ما في نفس الأديب من العناصر المعنوية كالعاطفة والفكرة"[4]، فيعمل الأسلوب على استظهار واستجلاء ما هو داخلي بقرارة المؤلّف من عواطف وأفكارٍ تخالج روح المبدع وتراوده.

أوضح أحمد الشّايب رحابة مصطلح «الأسلوب» وانطواءه على شتّى الدّلالات، فلفظة الأسلوب "يستعملها العلماء ليدلُّوا بها على منهجٍ من مناهج البحث العلمي ويستعملها الأدباء في الفنّ الأدبي قصصاً أو جدلاً أو تقريراً وفي العنصر اللّفظي سهلاً أو معقّداً، وفي إيراد الأفكار منطقيةً

[1] نور الدّين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ج: 1، د.ط، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، د.ت، ص: 135.

[2] نفسه، ص: نفسها.

[3] يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة الرؤية والتّطبيق، ص: 25.

[4] أحمد الشّايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليليّة لأصول الأساليب الأدبية، ط: 8، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة – مصر، 1991، ص: 12.

أو مضطربةً وفي طريقة التّخييل جميلةً ملائمةً أو مشوّهةً نابيةً"[1]. يُظهر هذا الطّرح أنّ أحمد الشّايب يعتدُّ بالمعنى اللُّغوي لمصطلح الأسلوب الوارد في المعاجم العربية، والّذي لا يخرج عن الفنّ والوِجهة والمذهب.

يخلُص أحمد الشّايب إلى أنّ "كلّ أسلوبٍ صورة خاصّة بصاحبه تبيّن طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته"[2] يضفي هذا المفهوم على الأسلوب سمة الفردانية الّتي تعكس تميُّز الذّات المبدعة عبر لغتها الخاصّة المعبّرة عن نمطية تفكيرها ورؤيتها للأشياء بناءً على تفاعل الصور النّفسية مع الإجراءات اللُّغوية المشكّلة لجمالية الأسلوب.

أمّا أحمد أمين فلا تبتعد رؤيته للأسلوب عن رؤية عبد القاهر الجرجاني؛ إذ ربط الأسلوب بالنّظم، ويُرجع أحمد أمين مسألة تعدُّد الأساليب إلى تعدُّد المستويات اللُّغوية المعبّر عنها، وأنّ تلك الطرائق المخصوصة في صوغ الكلام هي الّتي يتحدّد على ضوئها أدبية الخطاب من عدمه؛ فالأسلوب "نظم الكلام، وهو طريقة التّعبير عن الأفكار، وتتعدّد الأساليب بتعدُّد المستويات اللُّغوية الّتي يتمُّ التّعبير بها، ومن خلال طرائق توظيف اللُّغة في الكلام وتشكيلها يمكن وصف الخطاب إذا كان أدبياً أم لا"[3].

يُصنَّف عبد السلام المسدي من الرُّواد الكبار الّذين حاولوا فهم ماهية الأسلوب والإحاطة بمعانيه الفنّية، سعياً إلى إرساء معالمه في السّاحة النّقدية العربية، وقد استقى المسدي رؤاه للأسلوب من الإرث البوفوني الأسلوبي، حيث عرّف الأسلوب بأنّه "جسرٌ إلى مقاصد صاحبه من حيث أنّه قناة العبور إلى مقوّمات شخصيتة لا الفنّية فحسب، بل الوجودية مطلقاً"[4]، وهي محاولةٌ من المسدي لربط الأسلوب بعوالم المنشئ المضمرة من رؤىً وأفكارٍ وسماتٍ فنّيةٍ جماليةٍ تنزع إليها الذّات المبدعة لتظهر ماثلةً مجسّدةً في أسلوبٍ فريدٍ مائزٍ يعبّر عن خصوصية صاحبه ووجهة نظره للوجود عامّةً.

[1] أحمد الشّايب، المصدر السّابق، ص: 41/40.
[2] نفسه، ص: 134.
[3] نور الدّين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 148.
[4] عبد السلام المسدّي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص: 54.

ولعبد الملك مرتاض ميزة التّفرُّد في منح الأسلوب مكانةً بحثيةً تجلّي ماهيته وتوسّع من أبعاده في عُرف النّقافة النّقدية العربية الحديثة؛ إذ تشكّل مفاهيم الأسلوب عنده محاولةً تأسيسيةً لموضوع الأسلوب الّذي أقرّ فيه بوجود مواصفاتٍ بلاغيةٍ عربيةٍ للأساليب موظّفاً جملةً من الأساليب الواردة لدى الجاحظ، ويعيب عبد الملك مرتاض على تلك التّصنيفات "افتقارها للضّبط العلمي الدّقيق لاسيما فيما يتعلّق بمعرفة الفروقات الكلامية من مليحٍ وحسنٍ وقبيحٍ وسَمِجٍ على نحوٍ تتحدّد معه وظيفة تلك التّصنيفات والتّقسيمات للكلام"[1].

يؤْثر عبد الملك مرتاض ويفضّل المعنى المحمّل لكلمة «أسلوب» لدى العرب، والمتمثّل في الفنّ والطّريقة المخصوصة في نظم الكلام على المعنى المحمّل للأسلوب في الثّقافة الغربية المتمحور حول الوسيلة المتّخذة لإنجاز فعل الكتابة؛ "ذلك بأنّ أصل المعنى إنّما يقوم على تحديد الطّريقة الّتي يتمُّ بها أو على حدوث الشّيء لا الوسيلة في حدّ ذاتها الّتي تُتّخذ لإنجاز ذلك الشّيء"[2]، في حين يذهب حسن ناظم مذهباً آخر مخالفاً بذلك عبد الملك مرتاض فيما ذهب إليه، فيرى في الإطلاق الغربي لكلمة «أسلوب» الدّالّ على أداة الكتابة ما يعكس حقيقة هذه الكلمة (الأسلوب) الّتي تبدو أنّها "أكثر تلاؤماً من ناحية الجذر اللّساني مع المجال الّذي عُنيت به، وتشكّل مفهومها فيه ونعني هنا مجال الكتابة أو الكلام"[3].

قدّم عبد الملك مرتاض مفاهيم عدّة للأسلوب سعياً منه إلى ضبط ماهيته وتحديد خصائصه الفنّية، فمن تلكم التّعريفات قوله: "الأسلوب هو مظهرٌ من مظاهر الفنّ، هو طريقة وضع اللُّغة في حالٍ من الوظيفيّة غامرة بالعنفوان والحيوية والنّشاط والعطاء"[4]، وهي دعوةٌ صريحةٌ من عبد الملك مرتاض في انتهاج نظامٍ وكيفيةٍ مخصوصةٍ في استعمال اللُّغة على نحوٍ يبرز فيه الأسلوب من خلال اللُّغة الفاعلة المؤثّرة وما تزخر به من طاقاتٍ حسّيةٍ تأسر النّفس المتلقّية، انطلاقاً من استخدام أساليب الوشي اللُّغوي المتباينة كتوظيف الأساليب المجازية ومختلف أشكال اللُّغة الانزياحية.

[1] طاطة بن قرماز، مفهوم الأسلوب في تفكير عبد الملك مرتاض اللغويّ، مجلّة: اللُّغة الوظيفيّة، العدد: 1، جامعة: الشلف – الجزائر، 2014، ص: 142.

[2] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، د.ط، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران – الجزائر، د.ت، ص: 88.

[3] حسن ناظم، البُنى الأسلوبيّة، ص: 15.

[4] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص: 92.

نادى عبد الملك مرتاض بخاصّية «الفُرادة» وفاعليتها في قيام مفهوم الأسلوب، وهي رؤيةٌ نقديةٌ تشاكل مثيلتها في الغرب؛ لما ربط الأكاديمي الفرنسي الأسلوبي بيفون (Buffon) الأسلوب بميزة الفردانية جاعلاً من الأسلوب ملمحاً تعبيرياً خاصّاً بالمؤلّف، وقد وقف عبد الملك مرتاض على هذا الجانب أيضا، فوجدناه يقول: "لا يجوز له أن يكون أسلوباً إلّا إذا كان متفرّداً بذاته مطبوعاً بطابع كاتبه فالتّفرُّد شرطٌ مركزيٌ لقيام مفهوم الأسلوب"[1]، والتّفرُّد مثل البصمة الّتي لا تدلُّ إلّا على صاحبها، فكذلك الأسلوب في عرف عبد الملك مرتاض النّقدي هو خاصّيةٌ طبيعيةٌ يعسر محاكاتها ولا تقبل الامتزاج بأساليب الآخرين.

عدّ عبد الملك مرتاض الجمال ميزةً جاثمةً على صدر الأسلوب "فالكلام المنسوج من لغةٍ جميلةٍ المشكّلة لأسلوبٍ أنيقٍ يأسر ويسحر ويحفظ له جماله الفنّي"[2]، وتأتي لغة الشّعر لتحقّق هذا الغرض باستيفائها لمحدّدات الأسلوب الفنّية من خيالٍ و فكرةٍ وحسن تحبيرٍ للُّغة يُظهرها مظهر الفنّ، ولذلك فإنّ "الشّعر له خصوصيّته التّعبيرية فتظهر ملامح صاحبه بشكلٍ مكثّفٍ من خلال الأسلوب وبنائه"[3] وهو ما يوضّح الصّلة بين اللُّغة والأسلوب على نحوٍ تؤدّي فيه اللُّغة وظيفة التّعبير، في حين يعمل الأسلوب على إبراز القيمة التّعبيرية من منطلق أنّ "اللُّغة مادّة والأسلوب إبداع واللُّغة أداة والأسلوب شكل... فالأسلوب يُتوّج عمل اللُّغة المتفرّدة يُؤنّقها، يُؤلّقها، يُدبّجها، يُزيّنها فيزدان بها يعرضها في معارض ناظرةٍ فيترهيأ فيها"[4].

إنّ عبد الملك مرتاض في هذا السّهم النّقدي المجلّي فيه لصلة الأسلوب باللُّغة يذهب مذهب ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) الّذي رأى هو الآخر "أنّ اللُّغة تعبّر والأسلوب من يُبرز تلك القيمة التّعبيرية "[5]، ما يعني أنّ عبد الملك مرتاض في تفهُّمه للأسلوب يستقصي أبعاده الجمالية ذات المنزع الفرداني المحيلة إلى علاقة الأسلوب بروح المبدع ولغته الّتي تزيَنُ وفق الصياغات التّعبيرية المخصوصة الّتي تسمو باللُّغة وتصبغها بصبغاتٍ فنّيةٍ عجيبةٍ.

---

[1] عبد الملك مرتاض، المصدر السّابق، ص: 108.

[2] عبد الملك مرتاض، نظريّة البلاغة، ط: 2، دار القدس العربي للنّشر والتّوزيع، وهران – الجزائر، 2010، ص: 38.

[3] شوقي علي الزّهرة، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري، د.ط، مكتبة الآداب، القاهرة – مصر، د.ت، ص: 54.

[4] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص: 89/88.

[5] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 21.

4. ماهية الأسلوبيّة في الدّراسات الحديثة

1.4. مفهوم الأسلوبيّة لدى الدّارسين الغربيّين:

تناول العديد من الباحثين في العصر الحديث مصطلح «الأسلوبيّة» بالدّراسة والتّحليل، مقدّمين في ذلك تعاريف عدّة لهذا المفهوم بغية التّأصيل العلمي لمصطلح الأسلوبيّة في ميدان الدّراسات النّقدية الحديثة متوزّعةً بين التّنظير والتّطبيق، ويُعدُّ شارل بالي (chareles Bally) المؤسّس الأوّل لعلم الأسلوبيّة في العصر الحديث والّذي بفضله تغيّر منحى الدّرس الأسلوبي من ميدان البلاغة إلى مجال الأسلوبيّة، تحت سيطرة اللّسانيات عليه منهجاً وتفكيراً[1]، ولذا تتقاطع الأسلوبيّة مع لسانيات دوسوسير (De Saussure).

وقد سعى تلميذه بالي (Bally) في كتابه المسمّى (essais de stylistiques française) (مصنّف الأسلوبيّة الفرنسيّة) إلى ربط الأسلوب بالجانب التّعبيري الوجداني قصد التّأسيس للأسلوبيّة تأسيساً علمياً، ومن منظور شارل بالي (chareles Bally) "تدرس الأسلوبيّة وقائع التّعبير اللُّغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي تدرس تعبير وقائع الحساسية المعبّر عنها لغوياً، كما تدرس فعل الوقائع اللُّغوية على الحساسية"[2].

إنّ غاية النّظام اللّساني لدى رائد الأسلوبيّة التّعبيرية هي التّعبير عن الوجدان وعن الأثر الّذي يتركه الفعل اللّساني في نفسية القارئ، ولذا تستقصي أسلوبيّة بالي الأفعال والممارسات التّعبيرية في اللُّغة المنظّمة إلى حدّ رؤية أثرها المضموني، أي إنّها "تعبيريّةٌ بحتةٌ ولا تعني إلّا الإيصال المألوف والعفوي وتستبعد كلّ اهتمامٍ جماليٍ أو أدبيٍ"[3].

ويذهب رومان جاكبسون (Roman Jakobson) مذهباً آخر موضّحاً فيه ماهية الأسلوبيّة الّتي تتجسّد في ظلّ هيمنة الوظيفة الشّعرية في الخطابات الأدبية الرّاقية، لذا ينافح جاكبسون عن الوظيفة الشّعرية في معرض حديثه عن النّموذج التّواصلي أو ما يُعرف بالوظائف السّت للُّغة، والّتي

[1] يُنظر: منذر عيّاشي، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، د.ط، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، د.ت، ص: 30.

[2] نفسه، ص: 31.

[3] موسى ربابعة، الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلّياتها، ط: 1، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، الأردن، 2003، ص: 11.

تأتي فيها الوظيفة الشّعرية موائمةً لعلم الأسلوب أو الأسلوبيّة، الّتي تتحدّد في أنّها "بحثٌ عمّا يتميّز به الكلام الفنّي من بقية مستويات الخطاب أوّلاً ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً"[1]، ولذلك تتغيّا الأسلوبيّة مواطن الجمال الكامنة في زوايا النّص الأدبي المحقّق بجمالياته وفنّياته للخاصّية أو الوظيفة الشّعرية.

صرّح بيير جيرو (Pierre Guiraud) بحقيقة الأسلوبيّة المتحدّدة في ألسنيتها وبحضور النّزعة اللّسانية فيها، "فالأسلوبيّة هي البعد اللّساني لظاهرة الأسلوب طالما أنّ جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النّفاذ إليه إلّا عبر صياغاته الإبلاغية"[2]، وهو ما يجعل من الأسلوبيّة لسانيةً بطبيعة مادّتها، فعلم الأسلوب ما هو إلّا "دراسة للتّعبير اللّساني"[3].

أمّا ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) فيحدّد ماهية الأسلوبيّة ووظيفتها مضفياً عليها صبغةً علميّةً موضوعيةً، إذ "تدرس الأسلوبيّة داخل الملفوظ اللّساني تلك العناصر المستخدمة لفرض طريقة تفكير المسنِّن (encodeur) على مفكّك السّنن (décodeur) بمعنى أنّها تدرس فعل التّواصل لا كنتاجٍ خالصٍ لسلسلةٍ لفظيةٍ، ولكن باعتباره حاملاً لبصمات شخصية المتكلّم وملزماً لانتباه المرسَل إليه"[4].

تصير الأسلوبيّة وفق المفهوم الرّيفاتيري علماً يهتمُّ بدراسة أسلوب الآثار الأدبية دراسةً موضوعيةً تتّخذ من الأثر النّفسي بنيةً ألسنيةً، ويبقى عنصر القارئ حسب ريفاتير (Riffaterre) محوراً أساسياً في عملية إنتاج النّص بفكّ شفراته الدّلالية واستظهار مكامن الجمال فيه.

2.4. تجلّي النّظرية الأسلوبيّة في الدّرس العربي:

عرف مصطلح «الأسلوبيّة» في الدّراسات العربية النّقدية انتشاراً واسعاً، وقد كان عبد السلام المسدي من الباحثين السبّاقين إلى ترويج مصطلح الأسلوبيّة إذ "هو دالٌ مركّبٌ جذره «أسلوب» (style) ولاحقته «ية» (ique) فالشّق الأوّل مدلوله إنساني ذاتي وبالتّالي نسبي واللّاحقة تختصُّ

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص: 34.
[2] نور الدّين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 20.
[3] بيير جيرو، الأسلوبيّة، ص: 10.
[4] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 66.

بالبعد العلماني أي الموضوعي"[1]، فمن خلال هذا الطّرح النّقدي لعبد السلام المسدي تتحدّد ماهية الأسلوبيّة ويتّضح جوهرها الّذي خيّم عليه نوعٌ من العتمة وعدم اتّضاح الرُّؤية والمفهوم فترةً من الزّمن بين الدّارسين العرب في خضمّ فوضى المصطلح وتشعُّبه، فوُجد خلطٌ كبيرٌ بين مفهوم الأسلوب والأسلوبيّة اللّذَين نُظر إليهما على أنّهما شيءٌ واحدٌ رغم ما بينهما من بونٍ شاسعٍ وفروقاتٍ كبيرةٍ.

فمصطلح "الأسلوب (style) سبق مصطلح الأسلوبيّة إلى الوجود والانتشار منذ فترةٍ طويلةٍ، والقواميس التّاريخية في اللُّغة الفرنسيّة تصعد بالأوّل منها إلى بداية القرن العشرين، هذا على مستوى التّاريخ أمّا على مستوى مادّة أسلوب فنجد أنّ المفهوم قد غطّى ميادين شتّى وخاض حقولاً دلاليةً واسعةً تنمُّ عن ثرائه وغناه إذ يُطلق عليه عادةً النّظام والقواعد العامّة"[2]، أي أنّ الأسلوب شاملٌ لمناحي الحياة.

في حين أنّ مجال الأسلوبيّة – حسب الدّارسين – "أضيق من الأسلوب؛ لأنّها تهتمُّ وتعنى بوصف وتقييم علمٍ محدّدٍ لجماليات التّعبير في مجال الدّراسات الأدبية واللُّغوية على نحوٍ خاصٍ ولا تتجاوزها إلى غيرها من المجالات"[3].

ويوسّع منذر عيّاشي من دائرة وظيفة الأسلوبيّة جاعلاً منها علماً شمولياً منفتحاً على كلّ الأجناس الأدبية، من حيث أنّ "الأسلوبيّة علمٌ يدرس اللُّغة ضمن نظام الخطاب المرتكز على مبدأ هويّة الأجناس، ولذا كان موضوع هذا العلم متعدّد المستويات مختلف المشارب والاهتمامات متنوّع الأهداف والاتّجاهات"[4].

ومن ثمّ يمضي منذر عيّاشي في استخلاص ضوابط الأسلوبيّة ومحدّداتها عبر بحثه لنقاط الاختلاف بين الدّرس الأسلوبي في التُّراث العربي، والدّرس الأسلوبي الغربي المعاصر، وقد توصّل فيما يخصُّ الأسلوبيّة نفسها إلى نتيجةٍ قوامها "أنّ الدّرس الأسلوبي ليس بالجديد على تراثنا العربي، غير أنّ تناول العرب للظّاهرة الأدبية كان منطلقه النّص، ويُنظر فيه إلى الأسلوب على أنّه أثرٌ من آثار النّص،

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص: 31.
[2] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتُّراث، ص: 20.
[3] نفسه، ص: 156.
[4] منذر عيّاشي، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 27.

بخلاف الدّراسات الغربية الّتي انطلقت في دراستها البلاغية واللُّغوية من الشّخص، ورأت في الأسلوب سمةً من سمات الفرد المبدع"[1].

أمّا صلاح فضل فيسعى جاهداً إلى تأسيس نظريّةٍ علميةٍ تُمنهج البحث الأسلوبي وتضبطه في ميدان الدّرس العربي النّقدي، ولذا تستند عملية البحث الأسلوبي على مرتكزات ومبادئ النّظرية الأسلوبيّة مستمدّةً منها منهج دراسة النُّصوص، ويتكفّل التّحليل الأسلوبي بمهمّة تطبيق المناهج الّتي أوجدتها وطوّرتها البحوث الأسلوبيّة، ويقتضي هذا أنّ "التّحليل الأسلوبي يتعامل مع ثلاثة عناصر، أوّلها العنصر اللُّغوي الّذي يتمُّ على مستواه معالجة نصوص قامت اللُّغة بوضع شفرتها، في حين يعتدُّ المحلّل الأسلوبي بعناصر غير لغويةٍ من مثل المؤلّف والقارئ والموقف التّاريخي في تشكيل النّص وهذا في العنصر النّفعي، أمّا العنصر الجمالي ففيه يظهر تأثُّر القارئ بالنّص"[2].

يفرّق صلاح فضل بين مهام البلاغة القديمة ووظائف النّظرية الأسلوبيّة مؤْثراً دور النّظرية الأسلوبيّة في مكاشفة لغة الخطاب الأدبي، وهذا بسبب "تركيز البلاغة القديمة على الفروق القائمة بين الوسائل الشّعرية من مثل الاستعارة والكناية، بخلاف النّظرية الأسلوبيّة الّتي تبحث عن العامل الشّعري معتبرةً تلك الصور والوسائل الفنّية السبيل لتحقيقه"[3]، وبهذا يتمثّل دور الأسلوبيّة في اقتفاء أثر التّعبيرات الفنّية.

ونشير إلى أنّ صلاح فضل يستعمل علم الأسلوب مقابلاً لـ: (stylistique) "ويراه جزءاً من علم اللُّغة "[4]، ويذهب سعد مصلوح إلى ما ذهب إليه غيره من الباحثين العرب من أنّ الأسلوبيّة هي الدّراسة العلميّة للأسلوب الأدبي، غير أنّه يتميّز عن باقي النُّقاد والدّارسين العرب بإيثاره مصطلح (stylistics) بالأسلوبيّات، خلافاً للمصطلَحين المتداولَين لدى عبد السلام المسدي وصلاح فضل.

[1] منذر عيّاشي، المصدر السّابق، ص: 29/28.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 150.

[3] صلاح فضل، نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، ط: 1، دار الشّروق، القاهرة – مصر، 1998، ص: 245.

[4] نور الدّين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 14.

يرى سعد مصلوح في استخدام مصطلح «الأسلوبيّات» أنّه "أخصر وأطوع في التّصريف، كما أنّه جاء على سنّة السّلف في سكِّ المصطلحات الشّبيهة كالرّياضيات والطّبيعيّات، ولأنّه يتّسق بهذا المبنى مع مصطلح اللّسانيات والصّوتيات"[1].

كما فضّل عبد الملك مرتاض استخدام مصطلح «الأسلوبيّات» وعدّه الإطلاق الأسلم لأنّه يأتي على شاكلة اللّسانيات التّي ينحصر دورها في الاهتداء إلى طرائق نسج الأسلوب[2] ويذهب عديد الباحثين والنُّقاد العرب إلى "استعمال مصطلح الأسلوبيّة ترجمةً وتأليفاً ومن هؤلاء الباحثين: عبد السلام المسدي، محمّد عزّام، منذر عيّاشي، عدنان بن ذريل، حميد لحمداني، عزّة آغا ملك، أحمد درويش، فتح الله أحمد سليمان"[3].

فمن كلّ ما سبق ذكره نجد تقارباً كبيراً بين الباحثين العرب في مسألة ضبطهم لمصطلح الأسلوبيّة وتحديدهم لماهيتها، المتمثّلة في الدّراسة العلميّة للأسلوب الأدبي، وإن كُنّا رأينا تعدُّداً في المصطلح من أسلوبيّة، وعلم الأسلوبيّة، وكذا الأسلوبيّات.

3.4. الأسلوبية بين العلميّة والنّظرية والمنهجية:

يكاد يُجمع أغلب المختصّين بالدّراسات الأسلوبيّة – إن تنظيراً أو تطبيقاً – بأنّ مصطلح «الأسلوبيّة» ظهر في أواخر القرن التّاسع عشر، إذ كانت معايير البلاغة هي السّائدة وتؤدّي الوظيفة نفسها الّتي تقوم بها الأسلوبيّة، وإنّ الإنسان منذ القرن الخامس قبل الميلاد سعى إلى جعل كلامه هادفاً ومؤثّراً عبر صياغته صياغةً فنّيةً آسرةً، وحسب رأي هنريش بليث (Heinrich Blyth) فقد أدّى الاهتمام بالزّخرفة اللُّغوية والأداء التّعبيري إلى ازدهار علمٍ اختُصّ بالصيغ الأسلوبيّة للتّعبير اللُّغوي، كما أدّى إلى ازدهار علمٍ آخر اهتمّ واعتنى بالصور البلاغية، ورسم سُبل الإفادة من هذه الصور[4].

---

[1] سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيّات اللسانيّة، ط: 1، مكتبة الكويت الوطنية، الكويت، 2003، ص: 21.

[2] يُنظر: عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص: 100.

[3] نور الدّين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 14.

[4] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبيّة نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص، ترجمة: محمّد العمري، د.ط، أفريقيا الشّرق، لبنان، 1999، ص: 22/21.

توصّل عبد السلام المسدي إلى نتيجةٍ علميّةٍ ذات منزعٍ وثوقيٍ يقينيٍ وغير قابلٍ للتّنازع فيها، وهي "أنّ الأسلوبيّة منهجٌ علميٌ في طرق الأسلوب الأدبي، فهي إذن نظريةٌ شموليةٌ فيه من حيث إنّها تُحدّده وتضبط السُّبل العلميّة لتحليله اختبارياً"[1]، ومن وجهة نظر عبد السلام المسدي فإنّ كلّ نظريةٍ نقديةٍ في الأدب إلّا وتحتكم إلى مقياس الأسلوب باعتباره إبرازاً ومظهراً فنّياً به يتحقّق الإبداع الأدبي، وهذا ما يجعل "من الأسلوب هو الميزة النّوعية للأثر الأدبي ولا يُعرف الأثر إلّا بما يُميّزه"[2].

ولا ريب في أنّ الدّور الّذي يؤدّيه الأسلوب بحكم أنّه مرتكزٌ حاسمٌ في عملية تحديد خصائص وسمات الظّاهرة الأدبية الإبداعية يوسّع من أُفق الأسلوبيّة ويجعل منها نظريةً شموليةً تتّسع لنظريّاتٍ نقديةٍ وعلومٍ لغويةٍ شتّى، وعلى هذا الأساس اعتمد عبد السلام المسدي طرح بيير جيرو (pierre Guiraud) الّذي يرى بأنّ "الأسلوب هو الّذي يقي عملية الخلق من الإجهاض"[3].

وعلى نحوٍ آخر تتحدّد الأسلوبيّة بأنّها وصفٌ للنّص الأدبي حسب طرائق مستقاةٍ من علم اللّسان، ولذلك تُعرّف الأسلوبيّة بأنّها منهجٌ لسانيٌ إذ تقوم بوظيفةٍ تنقيبيةٍ تمحيصيةٍ من خلال رصدها وبحثها "عمّا يتميّز به الكلام الفنّي من بقية مستويات الخطاب أوّلاً ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً"[4].

تُنزّل الأسلوبيّة منزلة ومكانة العلم الرّامي إلى إدراك الموضوعية في حقلٍ إنسانيٍ عبر منهجٍ عقلانيٍ، وقد اكتسبت الأسلوبيّة صفة العلميّة بفضل تأثير اللّسانيات عليها "فما بين 1968-1975 ظنّ نقّاد الأدب أنّ الأسلوبيّة قد زالت من الوجود ولكنّها كانت حاضرةً وعلى استحياءٍ وخجلٍ في بعض الدّراسات الأدبية ثمّ شهدت تحوُّلاً جذرياً مع انتشار الدّراسات اللّسانية، وما تبع ذلك من هيمنة المنهجيات البنيوية في ميدان العلوم الإنسانية"[5].

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص: 87.

[2] نفسه، ص: نفسها.

[3] نفسه، ص: نفسها.

[4] نفسه، ص: 34.

[5] جورج مولينيه، الأسلوبيّة، ترجمة: بسّام بركة، ط: 2، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت – لبنان، 2006، ص: 07.

وقد عزى عبد السلام المسدي فضل اكتساب الأسلوبيّة للهويّة العلميّة إلى تداخل علمين مهمّين يتمثّلان في اللّسانيات والنّقد، وهو ما جعل من "الأسلوبيّة ترتبط باللّسانيات ارتباط النّاشئ بعلّة نشوئه، فلقد تفاعل علم اللّسان مع مناهج النّقد الأدبي الحديث حتّى أخصبه فأرسى معه قواعد علم الأسلوب"[1]، ويَعدُّ عبد السلام المسدي الأسلوبيّة علماً موضوعياً يختصُّ بدراسة الأساليب الأدبية، وقد قاده إلى هذا الحكم المثبِت فيه صفة العلميّة للأسلوبيّة ترجمتُه للمصطلح ذاته، الّذي يرى أنّه "دالٌ مركّبٌ جذره «أسلوب» (style) ولاحقته «ية» (ique) فالشّق الأوّل مدلوله إنساني ذاتي وبالتّالي نسبي واللّاحقة تختصُّ بالبعد العلماني أي الموضوعي"[2].

وبسبب إفراط الأسلوبيّة في الموضوعية وتسلُّحها بالمنهج العلمي في مجال البحث الأسلوبي صار دور العامل الذّاتي يقلّ ويتراجع "وترسّخ الاقتناع بأنّ الأسلوبيّة علمٌ له كلّ المواصفات العلميّة المطلوبة"[3].

وتأسيساً على ما سبق فإنّ ارتباط الأسلوبيّة بعلم اللُّغة (اللّسانيات) واستناد الأسلوبيّة في دراستها إلى صفة الموضوعية الّتي هي شرطٌ لازمٌ لأيّ علمٍ يجعلنا "نقرّر أنّ الأسلوبيّة علمٌ"[4].

5. الأسلوبيّة وتقاطعاتها المعرفية

أ. البلاغة والأسلوبيّة قصّة توارثٍ أم نظريّة بديلٍ؟:

تُعدُّ قضية ارتباط البلاغة بالأسلوبيّة من القضايا الّتي أثارت جدلاً كبيراً بين الدّارسين وسط السّاحة النّقدية، وذلك للتّقارب والتّقاطع الكبير بين العلمين، وقد جاءت الدّراسات في هذا المضمار مُحاولةً رفع اللّبس الّذي خيّم على أُفق العلمين بإبراز وتحديد طبيعة العلاقة الّتي تجمع البلاغة بالأسلوبيّة، ولكي يتسنّى لنا ضبط هذه الصّلة بدقّة لابُدّ أوّلاً من الوقوف على تاريخ المصطلحين (البلاغة والأسلوبيّة).

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص: 08.
[2] نفسه، ص: 31.
[3] محمّد بوحمدي وعبد الرّحيم الرّحموني، التّحليل اللُّغوي الأسلوبي، ط: 1، فاس – المغرب، 1994، ص: 09.
[4] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، ص: 49.

لقد استُعمل مصطلح «الأسلوب» منذ القرن الخامس عشر (ق15م)، أمّا مصطلح «الأسلوبيّة» فما ظهر إلّا مع بداية القرن العشرين (ق20م) وأوّل ما ارتبط به مصطلح «الأسلوب» هو مصطلح «البلاغة» منذ عهد أرسطو، وفكرة البلاغة في العهد اليوناني متمثّلةٌ في الفنّ، إذ تتحدّد في شكل قواعد نظريةٍ، وقد كانت هذه القواعد بحاجةٍ إلى قواعد تُصنّف الكلام تصنيفاً فنّياً، وهنا استعانت البلاغة بالأسلوب لتقسيم الكلام إلى مراتب فنّيةٍ متباينةٍ.

ومن هذا المنطلق تمّ تصنيف الأساليب إلى ثلاث رتبٍ ومستوياتٍ (البسيط، المتوسّط، السّامي) وقد اتُّخذت أعمال الشّاعر الرُّوماني فرجيل (Virgil) أُنموذجاً لهذا التّقسيم، فديوانه الأوّل الّذي كتبه عن الفلاحين يناسب الأسلوب البسيط، وديوانه الثّاني «الأخلاقي» نموذجٌ للأسلوب المتوسّط، أمّا ملحمته الشّهيرة «الإلياذة» فهي تُناسب الأسلوب السّامي.

وبهذا ساد مصطلح «الأسلوب» منذ القرن الخامس عشر إلى القرن التّاسع عشر في ميدان الدّراسات البلاغيّة، ليظهر مصطلح «الأسلوب» في مجال الدّراسات اللُّغوية الحديثة، وذلك مع بداية القرن العشرين... فيعود بذلك الأسلوب إلى وظيفته الأولى مع البلاغة، ولكن مع الأسلوبيّة بطريقةٍ وصفيةٍ علميّةٍ بعيدةٍ عن المعيارية[1]، وتبدو حاجة كلٍّ من البلاغة والأسلوبيّة إلى الأسلوب جدُّ ضروريةٍ، غير أنّ وظيفته في الدّرس الأسلوبي أخذت أبعاداً أخرى عن مثيلتها في الدّرس البلاغي، إذ صار الأسلوب مقياساً يُستند إليه في تحديد خواص الظّاهرة الأدبية الإبداعية.

"وعندما شبّ علم الأسلوب أصبح هو البلاغة الجديدة في دورها المزدوج؛ كعلمٍ للتّعبير ونقدٍ للأساليب الفردية"[2]، لذا يصف صلاح فضل البلاغة بالعجوز الّتي أدركها سنُّ اليأس وأخذ تطوُّر الفنون والآداب الحديث يحكم عليها بالعقم، ومن ثَمّ وجب أن ترثها الأسلوبيّة أو ما يعرف بعلم الأسلوب فيقول: "إذ أنّه على أصالة جذوره في ثقافتنا، وتوفُّر الأسباب الظّاهرية لنموّه عندنا ودوره كوريثٍ شرعيٍ للبلاغة الّتي أدركها سنُّ اليأس وحكم عليها تطوُّر الفنون والآداب الحديثة بالعقم"[3].

[1] يُنظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتُّراث، ص: 151.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 199.

[3] نفسه، ص: 05.

لقد اتَّخذت الأسلوبيّة نفسها الوريث الشّرعي للبلاغة باعتبارها – أي الأسلوبيّة – "مسكونة بالتّجانس مع معطيات العصر الأكثر تعقيداً، ولكونها الأقدر على استنطاق النُّصوص مع تقاطعاتها المتعدّدة المشارب والمفاهيم لاكتشاف جماليات النُّصوص"[1]، ومن جهةٍ أخرى "فالدّرس الأسلوبي الحديث مازال ذلك الابن البار للدّرس البلاغي العربي القديم"[2].

وسرعان ما ظهرت أصواتٌ أخرى تنادي بأحقّية الأسلوبيّة وشرعيتها في وراثة البلاغة، بل وتُؤثر الدّرس الأسلوبي على الدّرس البلاغي؛ ذلك أنّ علوم البلاغة إنّما هي استجاباتٌ لحاجاتٍ وضروراتٍ في بنية اللُّغة العربية وثقافتها وكانت استجابةً لمتطلّبات دراسة النّص القرآني وما يتّصل به، على خلاف الأسلوبيّة أو علم الأسلوب الّذي "هو ضرورةٌ تقتضيها حاجتنا إلى عصرنة دراسة خطابنا الأدبي وفق مناهج علميّةٍ، تمكّننا من الوصول إلى تحليل الخصائص الجمالية للغتنا والمنجز من أدبنا"[3]، وينتهي بيير جيرو (pierre Guiraud) إلى أنّ "الأسلوبيّة بلاغةٌ حديثةٌ"[4].

ولعبد السلام المسدي وجهةُ نظرٍ مخالفةٍ لما ذهب إليه صلاح فضل في تحديد ماهية وطبيعة الصّلة بين البلاغة والأسلوبيّة، إذ يرى المسدي في الأسلوبيّة أنّها تأخذ دور البديل بمعنى "أنّ الأسلوبيّة قامت بديلاً عن البلاغة، والمفهوم المعرفي للبديل أن يتولّد عن واقعٍ معطى وريثٌ ينفي بموجب حضوره ما كان قد تولّد عنه"[5]، وفكرة البديل لدى عبد السلام المسدي لا تعني إقصاء واستئصال البلاغة من أساسها؛ إذ أنّها لا تزال تتمتّع بمكانتها الإبستمولوجية والعلميّة رغم منازعة الأسلوبيّة لها في ذلك، ويقرُّ عبد السلام المسدي بأنّ الأسلوبيّة قد تأثّرت بالبلاغة إلى أن أصبحت علماً قائماً بذاته له أصوله ومناهجه "فالأسلوبيّة امتدادٌ للبلاغة ونفيٌ لها في الوقت نفسه، هي لها بمثابة حبل التّواصل وخطّ القطيعة في الوقت نفسه أيضا"[6].

---

[1] نبيل الخطيب، اللُّغة والأدب والحضارة العربية واقع وآفاق، ط: 1، دار النّهضة العربية، لبنان، 2013، ص: 301/300.

[2] جميلة روقاب، المصطلح البلاغي بين النّشأة والتّطوُّر – الالتفات أُنموذجاً –، مجلّة: اللُّغة الوظيفيّة، العدد: 1، جامعة: الشلف – الجزائر، 2014، ص: 248.

[3] نور الدّين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 35.

[4] بيير جيرو، الأسلوبيّة، ص: 09.

[5] عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص: 44.

[6] نفسه، ص: نفسها.

ويجرُّنا الحديث الأخير إلى إبراز نقاط الالتقاء والافتراق بين العلمين (البلاغة والأسلوبيّة) كما حدّدها الباحثون والمختصُّون بهذا المجال، فأمّا عن أوجه الاختلاف المحدّدة لماهية الدّراسات البلاغية عن الدّراسات الأسلوبيّة فتتمثّل في أنّ "البلاغة علمٌ معياري يرسل الأحكام التّقييمية ويرمي إلى تعليم مادّته، بينما تنفي الأسلوبيّة عن نفسها كلّ معياريةٍ وتعزف عن إرسال الأحكام التّقييمية بالمدح أو التّهجين ولا تسعى إلى غايةٍ تعليميةٍ البتّة، كما تتحدّد الأسلوبيّة بقيود منهج العلوم الوصفية، وبالمقابل ترمي البلاغة إلى خلق الإبداع بوصاياها التّقييمية، بالمقابل تسعى الأسلوبيّة إلى تعليل الظّاهرة الأدبية بعد أن يتقرّر وجودها، ومن أوجه الاختلاف بين العلمين أنّ البلاغة تعتمد فصل الشّكل عن المضمون في الخطاب اللّساني، في حين ترغب الأسلوبيّة عن كلّ مقياسٍ قبليٍ، وترفض مبدأ الفصل بين الدّال والمدلول"[1].

وبناءً على هذا لم يعُد التُّراث العربي البلاغي قادراً على الوفاء بما يقتضيه النّص الأدبي، فرغم إيمانه بمكانة البلاغة وأهمّيتها في معرفة مواطن الجمال في النُّصوص الإبداعية تعالت أصواتٌ تبيّن قصور البلاغة القديمة وإهمالها لبعض الجوانب المهمّة في دراسة الظّاهرة الأدبية، فمن ذلك أنّ "البلاغة معياريةٌ خالصةٌ اعتُبر فيها البلاغيون من أنفسهم أوصياء على الإبداع الأدبي من خلال توصياتٍ قنّنوها وجعلوها سيفاً مسلّطاً على رقاب الأدباء...، كما أنّ الدّراسات البلاغية أغفلت جوانب مهمّة في الأداء الفنّي مثل الجوانب النّفسية والاجتماعية، ووقفت عند جزئيات النّص ولم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي الكامل"[2]، وهذا ما جعل سعد مصلوح يرى أنّه "يغلب على تقسيم علوم البلاغة وترتيب مباحثها وطرق الفحص فيها الطّابع التّفتيتي،... على حين تغلب على الأسلوبيّة تصوُّرات البنية والنّسق والعلاقاتية..."[3].

ولا تمنع أوجه الاختلاف هذه بين العلمين من وجود تلاقٍ وتواشجٍ بينهما، ذلك أنّ كُلّاً من البلاغة والأسلوبيّة "يفترض حضور المتلقّي في العملية الإبداعية، إلّا أنّ الأسلوبيّة قد جعلت هذا الحضور شرطاً ضرورياً لاكتمال عملية الإنشاء، بل إنّ المتلقّي من المنظور الأسلوبي هو الّذي يبعث

[1] عبد السلام المسدي، المصدر السّابق، ص: 44.

[2] محمّد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبيّة، ط: 1، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، القاهرة – مصر، 1994، ص: 259/258.

[3] سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيّات اللسانيّة، ص: 71/70.

الحياة في النّص الأدبي بتلقّيه وتذوُّقه"[1] فمحور الدّراسة والبحث في الدّرس البلاغي والدّرس الأسلوبي هو الأدب، وممّا يتوخّاه العلمان في هذا الباب ويجب الاهتمام به هو قضية مطابقة الكلام لمقتضى الحال، بيد أنّ "الموقف في علم الأسلوب أشدُّ تعقيداً من مقتضى الحال لكونه يشتمل على المنشأ والجنس والسّن والبيئة والمركز الاجتماعي والشّخصية والمزاج"[2].

وتهدف الأسلوبيّة إلى استثمار المقولات البلاغية من مثل: التّقديم والتّأخير، التّعريف والتّنكير المساواة، الإيجاز والإطناب... بما يتماشى وطموحات الدّرس الأسلوبي، وليست البلاغة العربية بمبعدٍ عن تحقيق هذا الرُّقي الّذي حازته الأسلوبيّة، إذا ما جدّدنا في الدّرس البلاغي وجعلناه يواكب التّطوُّر اللُّغوي وأكثر استفادة من معطيات العصر.

ب. بين الأسلوبيّة والنّقد التقاءٌ وافتراقٌ:

تصبُّ الأسلوبيّة منذ نشأتها محور اهتمامها على الخطاب الأدبي، لذلك تُعرّف بأنّها "علمٌ وصفيٌ يُعنى ببحث الخصائص والسّمات الّتي تميّز النّص الأدبي بطريقة التّحليل الموضوعي للأثر الأدبي"[3]، أمّا النّقد فهو "نظرٌ وتقليبٌ في الأدب وتذوُّقٌ وتمييزٌ له وحكمٌ عليه، أي أنّ حقله ومجاله الأدب ومهمّة الارتقاء به في سلّم الفنّ وغايته السُّمو به إلى أعلى مراتب الجمال والإحسان"[4]، يفضي هذان التّعريفان إلى أنّ مجال الأسلوبيّة والنّقد واحدٌ وهو دراسة الأدب أو النّص الأدبي.

وقد دفع التّداخل الكبير بين الأسلوبيّة والنّقد بعبد السلام المسدي إلى التّساؤل عن إمكانية استحالة الأسلوبيّة نقداً وحلولها محلّه، خصوصاً "وأنّ الأسلوبيّة- على غرار المدارس النّقدية- تسعى إلى بلورة نظريةٍ في تعريف الخطاب الأدبي..."[5] ومن ثَمّ يتوصّل عبد السلام المسدي إلى جوابٍ لهذا السؤال فيقول: "نحن ننفي عن الأسلوبيّة أن تؤول إلى نظريةٍ نقديةٍ شاملةٍ"[6].

---

[1] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص: 31.

[2] شكري عيّاد، علم الأسلوب مدخل ومبادئ، ط: 1، التّنوير للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت - لبنان، 2013، ص: 42.

[3] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص: 35.

[4] نفسه، ص: نفسها.

[5] عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص: 93.

[6] نفسه، ص: نفسها.

ثمّ يقدّم عبد السلام المسدي جملةً من الأدلّة تنفي استحالة الأسلوبيّة إلى نظريةٍ نقديةٍ شاملةٍ بسبب "أنّها تُمسك عن الحُكم في شأن الأدب من حيث رسالته، فهي قاصرةٌ عن تخطّي حواجز التّحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التّاريخ، بينما رسالة النّقد كامنةٌ في إماطة اللّثام عن رسالة الأدب"[1]، لتتحدّد بذلك وظيفة كلٍّ من الأسلوبيّة والنّقد، فلا شكّ أنّ هذا الأخير أوسع مجالاً من الأسلوبيّة وأكثر كشفاً لخبايا النّص الأدبي ومضامينه وسبر أغواره.

تدفعنا المقولة الأخيرة إلى معرفة أوجه التّباعد والاختلاف بين الأسلوبيّة والنّقد، ويمكن القول إنّ "الأسلوبيّة تدرس الأثر الأدبي بمعزلٍ عمّا يحيط به من ظروفٍ سياسيةٍ أو تاريخيةٍ أو اجتماعيةٍ أو غيرها، فمجال عملها النّص فحسب، أمّا النّقد فلا يُغفل في أثناء دراسته للنّص تلك الأوضاع المحيطة به"[2] والّتي تسهم بشكلٍ أو بآخر في بلورة خطابه، بل إنّ النّقد يعطي الأولوية الكبرى لها، ويجعل من تلك الظُّروف وسيلةً أساسيةً للولوج إلى عالم النّص.

يختلف النّقد عن الأسلوبيّة، من ناحية اعتناء الأسلوبيّة "أساساً بالكيان اللُّغوي للأثر الأدبي، فعملها يبدأ من لغة النّص وينتهي إليها، بينما يرى النّقد أنّ العمل الأدبي وحدةٌ متكاملةٌ وأنّه ينبغي أن يُدرس بكلّ عناصره الفنّية"[3].

ولئن كُنّا قد سلّمنا بأنّ محور الدّراسة لدى الأسلوبيّة هو الأدب أو الاشتغال على لغة النّص شأنها في ذلك شأن النّقد، فإنّ بعض الدّراسات تشير إلى أنّ الذّاتية والانطباعية تكادان تكونان منعدمتين فيها، غير أنّه – وفي اعتقادنا – أنّ هذا الرّأي فيه بعض الإجحاف؛ فعلى النّاقد الأسلوبي أن يتحلّى ببعض الإحساس والعاطفة تجاه النّص من مثل أسلوبيّة ليوسبيتزر (Léo Spitzer) وأسلوبيّة بالي (Bally) الّتي أوضحت لنا أنّ القارئ لابدّ أن يتعاطف مع النّص، لكنّ مع ضرورة التّسلُّح بالقراءة النّسقية.

[1] عبد السلام المسدي، المصدر السّابق، ص: 93.

[2] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص: 36.

[3] نفسه، ص: نفسها.

وعلى ذكر الأسلوبيّة النّفسية الّتي ألفيناها تسعى إلى تحديد الأسباب النّفسية للمؤلّف، متقاطعةً بذلك مع النّقد "فالدّرس الأسلوبي عندها يأخذ طابع النّقد"[1]، وهو ما حرص عليه صلاح فضل في دراسته وتعرُّضه لمنهج ليوسبيتزر (Léo Spitzer)؛ فرأى أنّه من الضّروري على "علم الأسلوب أن يكون نقداً متعاطفاً"[2]؛ ذلك أنّ التّعاطف مع النّص لازمٌ في عملية اختيار العمل الأدبي وسابقٌ لعملية النّقد الأسلوبي، وفي السياق ذاته يشدّد لطفي عبد البديع على "أن تكون الأسلوبيّة نقداً يحدوه تلطُّفٌ وإعجابٌ؛ إذ لا سبيل إلى استيعاب الأثر الأدبي إلّا من داخله، ومن حيث هو كُلٌّ، وذلك ما يستوجب التّعاطف مع الأثر صاحبه"[3].

تثير فينا المقولة السّالفة الذّكر فضول عرض أوجه التّلاقي والتّواشج بين العلمين "فالأسلوبيّة بكُلّ إمكاناتها متوغّلةٌ في أعماق النّقد الأدبي أو بجواره وملاصقةٌ له في أقلّ الاحتمالات، وبهذا تصبح القراءة الأسلوبيّة قراءةٌ ناقدةٌ تتّبع كيفية بروز الدّلالة والأسباب الّتي أدّت إلى بروزها بالتّعرُّف على التّراكيب وتحديد مكوّناتها، وكيفية قيامها بوظائفها الدّلالية في نسقٍ متآلفٍ وبهذا يتأكّد الالتقاء بين النّقد والأسلوبيّة واتّصالهما بالنّص الأدبي"[4].

كما أنّه لا توجد علاقةٌ وصلةٌ وثقى بين الأسلوبيّة النّفسية والاتّجاه النّفسي في النّقد؛ إذ أنّ كُلّاً منهما "يُخضع النّص لمعايير علم النّفس ومقاييسه، وكلاهما يحاول الوقوف على الظُّروف النّفسية والمراحل المبكّرة لطفولة الكاتب ومدى تأثيرها في كتاباته"[5]، ليبقى الأمر المعاب على هذين المنهجين اتّخاذهما النّص على هامش اهتماماتهما، وإنّ ممّا يُنتبّه له أنّ وجود عناصر مشتركةٍ بين العلمين (الأسلوبية والنّقد) "واتّفاقهما في سماتٍ بعينها لا يعنيان نشوء التّمازج الكامل، كما أنّه ليس حتمياً أن يكون بقاء أحدهما مرتبطاً بزوال الآخر"[6].

---

[1] منذر عيّاشي، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 43.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 79.

[3] لطفي عبد البديع، التّركيب اللُّغوي للأدب، د.ط، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، مصر، 1997، ص: 109.

[4] محمّد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبيّة، ص: 355.

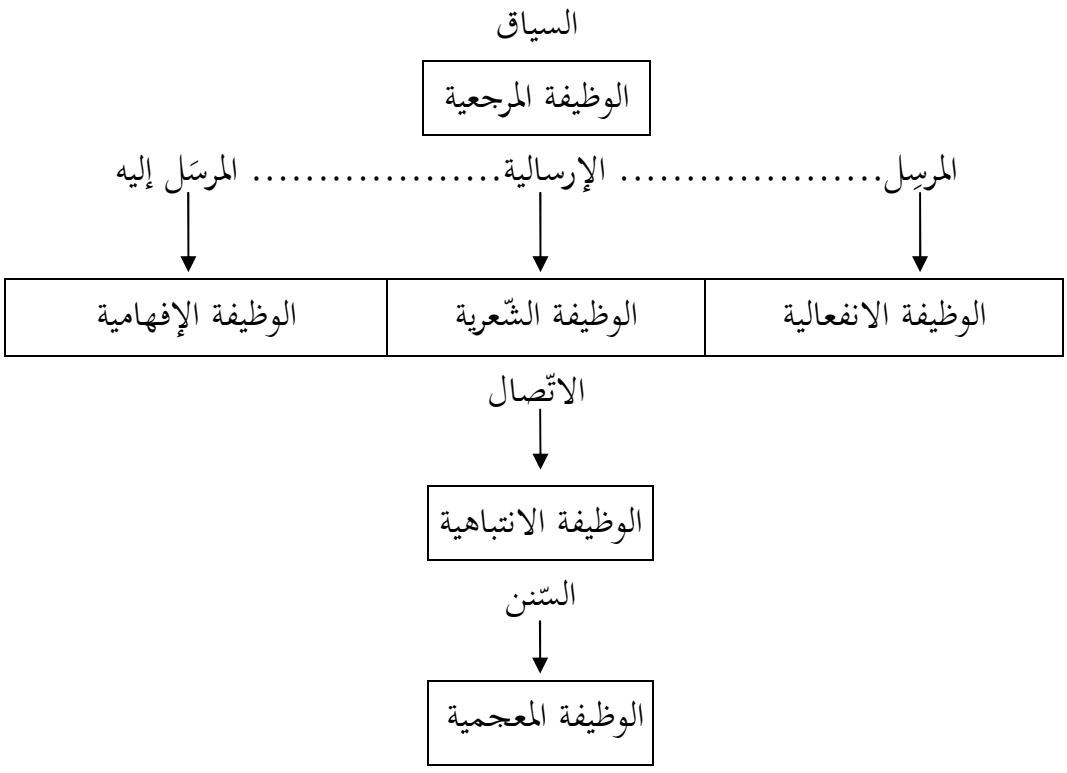
[5] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص: 37.

[6] نفسه، ص: 38.

نستطيع القول إنّ الأسلوبيّة ذات منزعٍ جماليٍ قوامه ومستنده الأسلوب، في حين أنّ النّقد يتمثّل في المعرفة، وتشدُّ الأسلوبيّة بالنّقد علاقاتٍ تعاضديةٍ تواشجيةٍ بحكم أنّ محور الدّراسة لديهما مشتركٌ وواحدٌ وهو الأدب، هذا إلى جانب وجود نقاط التقاء أخرى تعزّز الصّلة بين العلمين اللّذَين لهما كذلك أوجه تباعدٍ وافتراقٍ تؤسّس لقيامهما كعلمين مستقلّين ينفرد كلّ واحدٍ منهما بسلطته المعرفية وأدواته الإجرائية.

ج. التّوالج الجمالي بين النّظرية الأسلوبيّة والنّظرية الشّعرية:

اهتدى رومان جاكبسون (Roman Jakobson) إلى صياغة نموذجٍ تواصليٍ يقارب العمل الأدبي، "من خلال ستّة أركانٍ، إذ يوصل المرسل خبراً إلى المستقيل وينبغي أن يعتمد ذلك على سياقٍ، ويتطلّب الأمر نظاماً لغوياً مشتركاً بين المرسل والمستقبل ووسيلة اتصالٍ، والّتي من خلالها يتّصل المرسل والمستقبِل أحدهما بالآخر"[1]، وينشأ عن التّركيز على أيّ عنصرٍ منها وظيفةٌ خاصّة به، وأهمّها الوظيفة الشّعرية، والمخطط الآتي يفصّل ذلك[2]:



[1] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتّلقّي، ص: 178.

[2] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 69.

ومن يتأمّل في طبيعة هذا التّصوُّر الّذي قدّمه جاكبسون بخصوص عملية الاتّصال الأدبي يتسنى له إدراك وشائج القربى بين الأسلوبيّة والشّعرية، فيما يتعلّق بالمتلقّي "إذ إنّه هو الّذي يتلقّى الرّسالة، وإنّ ذلك يعني أنّ الرسالة يجب أن تمارس تأثيراً في المتلقّي، ولذلك فإنّ الأسلوبيّة أصبحت تمثّل منهجاً لفهم النّص، وأهمّ مرجعٍ لهذا الفهم هو التّأثير في القارئ"[1]، بواسطة صور الانزياح والعدول المختلفة، ومخالفة المرسل الباث في إرساليته لما هو متوقّع ومألوف لدى القارئ المتلقّي.

ولعلّ "ما يميّز الوظيفة الشّعرية للُّغة يكمن في هدف الرّسالة وكينونتها، كما يكمن في التّركيز عليها لصالحها الخاص"[2]، ولا تتوجّه الشّعرية إلى دراسة أيّ خطابٍ كان، بل إنّ ما "تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي الّذي هو الخطاب الأدبي"[3]، وفي هذا نأيٌ عن الخطاب العادي إلى ما يصنع فرادة الحدث الأدبي، وبهذا فإنّ الشّعرية "تتحكّم في صيرورة ومسار الخطاب لتنقله من حالته العادية إلى الخطاب النّوعي"[4]، وقد سطّرت الأسلوبيّة أيضاً لنفسها هذه الغاية؛ فالأسلوب في حقيقة أمره ما هو إلّا "اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصّفر إلى خطابٍ يتميّز بنفسه"[5]، فالرّابط الأساس بين الأسلوبيّة والشّعرية هو البحث عن الخصائص والقيم الجمالية للخطابات الأدبية عن غيرها من الخطابات.

وحسب رأي رومان جاكبسون (Roman Jakobson) فإنّ المعيار اللُّغوي التّجريبي للوظيفة الشّعرية يتلخّص في نموذجين أساسيين لكلّ ممارسةٍ لغويةٍ "وهما اختيار المتكلّم لأدواته التّعبيرية من الرّصيد المعجمي للُّغة ثُمّ تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النّحو وتسمح ببعضه الآخر سبل التّصرُّف في الاستعمال"[6].

---

[1] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتّلقّي، ص: 178.

[2] بيير جيرو، الأسلوبيّة، ص: 118.

[3] تزفيطان طودوروف، الشّعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط: 2، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء – المغرب، 1990، ص: 23.

[4] الطّاهر بومزبر، التّواصل اللّساني والشّعرية مقاربة تحليليّة لنظريّة رومان جاكبسون، ط: 1، الدّار العربية للعلوم، بيروت – لبنان، 2007، ص: 54.

[5] عبد السلام المسدي، النّقد والحداثة، ط:1، دار الطّليعة للطباعة والنّشر، بيروت – لبنان، 1983، ص: 58.

[6] عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص: 77/76.

وبموجب هذا الإسقاط المنسجم المتناغم بين محوري الاختيار والتّركيب تتأتّى القيم الجمالية وتتحقّق الوظيفة الشّعرية من طرف الأسلوبيّة الّتي أخذت على عاتقها تتبُّع الوظيفة الشّعرية.

الفصل الثّاني

الأسلوبيّة البنيوية: المفاهيم والمرتكزات

تُعنى الأسلوبيّة – مُذ ميلادها وبروزها على السّاحة الأدبية والنّقدية – بمكاشفة ودراسة الخصائص النّوعية للخطابات الأدبية شعريةً كانت أم نثريةً باستخدام وسائل وآلياتٍ خاصّةٍ بها من شأنها النّفاذ إلى البُنى الدّاخلية العميقة للنّص الأدبي واستجلاء قيمه الجمالية وعوالمه الفنّية، وقد عرف الدّرس الأسلوبي مرحلةً مهمّةً سنحت بتطوير هذا الأخير وإحداث نقلةٍ نوعيةٍ في ميدان الدّراسات الأسلوبيّة؛ وذلك في ظلّ بروز اتّجاهاتٍ وتيّاراتٍ اتّسم كلٌّ منها بخصائص فكريةٍ ورؤىً منهجيةٍ حاولت الوقوف على حقيقة البُنى الأسلوبيّة المشكّلة لجماليات الخطابات الأدبية.

وإذ نخصُّ الحديث عن اتّجاهٍ مهمٍّ وهو المدرسة الأمريكية ذات المنزع البنيوي أو ما يعرف بالأسلوبيّة البنيوية (stylistique structurale)، هذا التيّار الّذي وضع لبناته الأولى ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) في محاولةٍ منه اصطباغ الدّرس الأسلوبي بالصّبغة العلميّة لاسيما في ظلّ هيمنة النّزعة الانطباعية على الأسلوبيّة ردحاً من الزّمن، وهو ما جعلها تُنعت بالحدسية وما حدا بريفاتير إلى صوغ معايير تغطّي هذه العيوب والفجوات من جهةٍ، وتمنح الدّرس الأسلوبي السّمة الشّرعية الّتي تنشدها كلّ دراسةٍ علميّةٍ من جهةٍ أخرى.

1. مفهوم البنية:

أ. البنية لغةً: جاء في لسان العرب لابن منظور: "والبِنيَةُ والبُنيَةُ: ما بَنَيتَهُ، وهو البِنَى والبُنَى"[1]؛ وأنشد الفارسي عن أبي الحسن:

أُولَئِـــكَ قَـــومٌ إِن بَنَوا أَحسَنُـوا البُنَى وَإِن عَاهَدُوا أَوفَوا وَإِن عَقَدُوا شَدُّوا[2]

يتّضح من تعريف ابن منظور للبنية لغةً ارتباط هذا المصطلح بالبناء، وما منطلقه عملية التّركيب والتّشكيل والتّشييد والكيفية الّتي يكون عليها البناء.

وفي اصطلاح الغربيّين "فإنّ كلمة (structure) أي البنية تأتي مشتقّةً من الفعل اللّاتيني (Struere) بمعنى يبني أو يشيّد"[3].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج: 2، ط: 3، دار صادر للطباعة والنّشر، بيروت – لبنان، 2004، ص: 160.

[2] الحطيئة، ديوانه، دراسة وتبويب: مفيد محمّد قميحة، د.ط، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، د.ت، ص: 21.

[3] زكريا إبراهيم، مشكلة البِنية، د.ط، دار مصر للطباعة، مصر، د.ت، ص: 29.

ويأتي استعمال هذا الأصل في القرآن الكريم في عديد السور في هيئة الفعل (بَنَى) أو الاسم (بِنَاء) و(بُنيَان)، فمن ذلك قوله تعالى: ﴿لَا يَزَالُ بُنۡيَٰنُهُمُ ٱلَّذِي بَنَوۡاْ رِيبَةٗ فِي قُلُوبِهِمۡ إِلَّآ أَن تَقَطَّعَ قُلُوبُهُمۡۗ وَٱللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ﴾، (سورة التوبة، الآية: 110) وقوله جلّ وعلا في موضعٍ آخر: ﴿قَالُواْ ٱبۡنُواْ لَهُۥ بُنۡيَٰنٗا فَأَلۡقُوهُ فِي ٱلۡجَحِيمِ﴾، (سورة الصافات، الآية: 97).

يتّضح من خلال التّعريف اللُّغوي لكلمة «بنية» أنّها "موضوعٌ منتظمٌ له صورته الخاصّة ووحدته الذّاتية، فتكون أيّ زيادةٍ في المبنى زيادةٌ في المعنى، فيؤدّي كلّ تحوّلٍ في البنية إلى تحوّلٍ في الدّلالة"[1]؛ ذلك أنّ كلمة البنية تعبّر عن معنى الكل والمجموع، وهو ما يجعل من أجزاء البنية "ظواهر متماسكة يتوقّف كلٌّ منها على ما عداه، ويتحدّد من خلال علاقته بما عداه"[2].

ب. البنية اصطلاحاً: تأخذ كلمة «بنية» في معناها الاصطلاحي عدّة دلالاتٍ ومفاهيم، نظراً لاقتحام هذا المصطلح مختلف العلوم والميادين في ظلّ المذاهب النّقدية والفكرية الّتي استعملتها، ومعنى ذلك أنّها "قد تشمل كلّ شكلٍ من أشكال الانتظام يمكن إدراكه بالفكر"[3].

ويقرّ جان بياجيه (gean Piaget) في مستهلّ كتاب «البنيوية» بصعوبة حصر مفهومٍ دقيقٍ وموحّدٍ لمصطلح البنية؛ لاتّخاذه أشكالاً متعدّدةً، فإنّ إعطاء تعريفٍ موحّدٍ للبنية مرهونٌ بالتّمييز "بين فكرة المثالية الإيجابية الّتي تغطّي مفهوم البنية في الصّراعات، أو في آفاق مختلف أنواع البنيات، والنّوايا النّقدية الّتي رافقت نشوء وتطوّر كلّ واحدةٍ منها مقابل التيّارات القائمة في مختلف التّعاليم"[4].

---

[1] محمد بن عبد الله بن صالح بلعفير، البنيوية النّشأة والمفهوم (عرض ونقد)، مجلّة: الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد: 15، مج: 16، جامعة: الأندلس للعلوم والتّقنية، صنعاء – اليمن، يوليو – سبتمبر2007، ص: 239.

[2] نفسه، ص: نفسها.

[3] بسّام قطّوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، ط: 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، الإسكندرية – مصر، 2006، ص: 123.

[4] جان بياجيه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، ط: 4، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، 1985، ص: 07.

ورغم ما يعتري مصطلح «البنيوية» من صعوبةٍ في ضبط وتحديد مفهومه غير أنّ جان بياجيه (gean Piaget) يعرّف البنيوية أنّها "مجموعة تحويلاتٍ تحتوي على قوانين كمجموعةٍ تبقى أو تفتني بلعبة التّحويلات نفسها دون أن تتعدّى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية"[1]، وما يميّز هذه التّحوُّلات أنّها تدور في مجرىً واحدٍ لا يتعدّى حدود النّسق، لتظهر البنية بسماتها وميزاتها الثّلاث وهي: الشُّمولية والتّحوُّل وذاتية الانضباط أو الانضباط الدّاخلي[2]. فالشُّمولية يُعنى بها اتّساق البنية داخلياً، في حين يُقصد بالتّحوُّل حركية البنية وعدم ثباتها، وأمّا الانضباط الدّاخلي فيتمظهر في عدم اعتماد البنية على مرجعٍ خارجها لتفسير إجراءاتها التّحويلية[3].

وإنّ محافظة البنية على هذه الخصائص (الشُّمولية، التّحوُّل، والانضباط الدّاخلي) مضافاً إليها شرط تعاضد هذه البُنى فيما بينها وتلاحمها يجعل منها نظاماً "فالبنية إذا تعدّدت وصارت بنىً يتماسك بعضها إلى بعض تماسكاً كلّياً، ثُمّ ارتصفت أفقياً وعمودياً في تجاورٍ حيناً وتراكبٍ حيناً آخر تأسّست منضدةً متكاتفةً لها طواعية الإذعان إلى قوانين علم التّصنيف المعرفي، وعندئذٍ تتحوّل البُنى المتراصفة إلى نظام"[4].

ج. البنية محور الدّراسة الأسلوبيّة:

تتّخذ النُّصوص بمختلف اتّجاهاتها وموضوعاتها من اللُّغة مرتكزاً أساساً في إقامة مباني النّص والتّوسيع من دلالاته، وبطبيعة الحال فإنّ النُّصوص الأدبية من أكثر النُّصوص ابتداعاً وانفتاحاً على القراءات والتّأويلات لاحتواء لغتها على كلّ أشكال التّكثيف الدّلالي والانسجام الجمالي وتجاوزها لكلّ نظامٍ مألوفٍ متعارفٍ عليه إلى صور الانزياح والعدول المحفّزة والمنمّية لفاعلية القراءة والنّشاط التّأويلي لدى القارئ المتلقّي.

وانطلاقاً من بنية النُّصوص ظهرت وشاعت اتّجاهات نسقيةٌ حديثةٌ تقارب هذه البنية اللُّغوية وتدرس وظائفها داخل النّص، فمن البنيوية ومبدأ انغلاق النّص إلى نظرية التّلقّي الّتي حوّلت محور

---

[1] جان بياجيه، المصدر السّابق، ص: 08.

[2] بسّام قطّوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، ص: 125.

[3] يُنظر: بسّام قطّوس، نفسه، ص: نفسها.

[4] عبد السلام المسدي، اللّسانيات وأُسسها المعرفية، د.ط، الدّار التُّونسية للنّشر، تونس، 1986، ص: 33.

الاهتمام إلى القارئ وراحت تُعلي من شأنه إلى أن استقرّ الأمر مع الأسلوبيّة "كعلمٍ يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكيله وإبراز العلاقات التّركيبيّة لعناصره اللُّغوية"[1].

وقد حاولت الأسلوبيّة تقديم رؤيةٍ شموليةٍ جامعةٍ لمختلف الاتّجاهات الّتي جايلتها؛ إذ جعلت منطلقها بنية النّص وفحصاً للمكوّنات البنائية لأساليب الخطاب في مسعىً منها "إلى تصنيف الكلام إلى مسالك فنّيةٍ نوعيةٍ متدرّجةٍ، تُبرز خلال هذا التّصنيف معالم الأسلوب وتجلّياته الجمالية"[2] غير واقفةٍ – وفقط – عند حدود النّص كما هو الحال مع البنيوية الّتي ساءلت النّص ولا شيء غيره.

فالأسلوبيّة تتعدّى ذلك إلى الولوج في بُنى النّص وكلّ ما له علاقة به، إنّها "تهدف إلى الكشف عن الأبعاد النّفسية والقيم الجمالية والوصول إلى أعماق فكر الكاتب من خلال تحليل نصّه"[3] تحليلاً محايثاً شمولياً أهّل الأسلوبيّة "لأَنْ تقع موقعاً وسطاً بين المناهج الدّاخلية الّتي أغلقت نفسها على النّص واتّجاهات ما بعد البنيوية"[4] في ظلّ اعتراف الدّرس الأسلوبي بالمقام والشّفرة ومقاربته للنُّصوص مقاربةً محايثةً.

تُعوّل الأسلوبيّة على القارئ في التّعامل مع بنيات النّص والعكوف على إظهار أبعاده الدّلالية وخصائصه الفنّية؛ من حيث ينكبُّ القارئ على فتح مغاليق النّص وفكّ شفراته عبر اللُّغة المستثيرة لوعي القارئ والمفعّلة لنشاطه التّأويلي، فيغوص القارئ في أعماق النّص وينخرط في سياقاته التّعبيرية مستجلياً سماته الجمالية الّتي تحفظ للكاتب تميُّزه وتكشف عن سرّ تفرُّده عن باقي المؤلّفين، وهو ما يعزّز دور القارئ وفعاليته في إثراء النّص الأدبي والتّكثيف من دلالاته.

"فمهمّة الأسلوبيّة هي دراسة اللُّغة من زاوية نظر مُفكّك السّنن (Décodeur)... وستصبح الأسلوبيّة في هذه الحالة علماً لسانياً لتأثيرات الإرسالية ولمردودية فعل التّواصل ولوظيفة الإكراه الّتي

[1] نور الدّين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 239.

[2] طاطة بن قرماز، الأسلوبيّة بين إشكاليتي الدّلائلية والمنهجية، مؤتمر الدّلالة والتّوجيه (كتاب جماعي)، جامعة: قناة السُّويس – مصر، 13فبراير2018، ص: 10.

[3] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص: 43.

[4] بسّام قطّوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، ص: 112.

تمارسها على انتباهنا"[1]، وهو ما يجعل من القارئ يتبوّأ مكانةً معتبرةً في ميدان الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة حسب المنزع الرّيفاتيري.

فلا شكّ إذاً أنّ دخول عنصر القارئ في عملية الكشف عن بنيات النّص وكيفية اشتغالها يشكّل خطوةً أساسيةً ومهمّةً في عملية فهم النّص، والّتي تقود هذا القارئ إلى إنتاج المعاني النّصية وإدراك القيم الجمالية فيه، "فإنّ تحليل النّص الأدبي كأنّه يحيل بالضّرورة على مفهوم القراءة والقراءة تحيل على وجهٍ من التّأويل... وإصدار الحُكم لا مناص له من أن يحيل على قيمةٍ معرفيةٍ أو إيديولوجيةٍ أو جماليةٍ..."[2] ومهمّة قراءة النُّصوص ليست بالأمر الهيّن، إذ يتوجّب على القارئ – في دراسته للعمل الأدبي – أن يبتعد عن الصّفة الاعتباطية لتتّسم قراءاته بصفة العلميّة.

وفقاً لهذا المبدأ "يُعدُّ النّص الأدبي تجلّياً لبنيةٍ مجرّدةٍ، حيث تكون ممارسة القراءة – طبقاً لهذا التّصوُّر– تنقّلاً حرّاً في فضاء النّص، وإسقاطاً للجانب الذّاتي في هذا الفضاء النّصي، والقارئ – هنا – يضطلع بتمييع حدوده ليحقّق نقداً فاعلاً يجتاح القراءة المغلقة له"[3] يجوب معها التّشكيلات الأسلوبيّة الكامنة في ثنايا النّص وزواياه، وبالمقابل لابدّ للذّات القارئة للنّص أن تُقبل على هذا الأخير "بعاطفةٍ اتّجاه الموضوع تحمل إليه شيئاً من خصوصية الذّات، وتعمل هذه الخصوصية على تكييف الأثر وفق مطالبها، حتّى تتمكّن من مبادلته الحوار الحميمي الّذي يتخلّل كلّ بُناه"[4] وهو مسعى الأسلوبيّة وديدنها؛ فهي لا تجزئ النّص ولا تقسّمه إلى مستوياتٍ، وإنّما تحلّل بُناه تحليلاً ذرّياً تتحدّد على ضوئه آليات اشتغال السّمات الأسلوبيّة المشكّلة لجماليات الخطاب الأدبي.

[1] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 68/67.

[2] عبد الملك مرتاض، نظريّة القراءة تأسيس للنّظرية العامّة للقراءة الأدبية، د.ط، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران – الجزائر، 2003، ص: 19.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ط: 1، المركز الثّقافي العربي، بيروت – لبنان، 1994، ص: 39.

[4] حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى – من المعيارية النّقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدّد – دراسة، د.ط، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، د.ت، ص: 280.

على أنّه ثمّة حقيقة لابُدّ من الإقرار بها وهي أنّ "الوصف اللُّغوي البنيوي للأسلوب يحتّم التّنبُّه لأمرين: الأوّل هو أنّ الوقائع الأسلوبيّة لا يمكن أن تُعالَج إلّا في اللُّغة، لأنّ اللُّغة مركبتها، والثّاني: هو أنّ تلك الوقائع ينبغي أن تحوز صفةً خاصّةً بدونها لا يمكن تمييزها عن الوقائع اللُّغوية"[1].

2. الأسلوبيّة البنيوية (Stylistique structurale)

يرى جورج مولينيه (Georges Molinie) أنّ الأسلوبيّة البنيوية إنّما جاءت في حقيقة أمرها معاصرةً لأعمال ليوسبيتزر (Léo Spitzer)، مع تأكيد جورج مولينيه على دور المدرسة الشّكلانية وروّادها من أمثال: جاكوبسون (Jakobson)، بروب (probe) وتشومسكي (Chomsky) في الأبحاث البنيوية "فهؤلاء القوم لسانيون، وهم درسوا اللُّغة في عملها الدّاخلي على كلّ المستويات ووفق تنظيماتٍ وأبعادٍ متجانسةٍ"[2]، ومعنى هذا أنّ القيم التّعبيرية تُستخلص من القيم النّصية.

"وقد تُوّجت هذه الأبحاث كلّها بكتابٍ في السّبعينيات من القرن نفسه (القرن العشرين) تحت عنوان: أبحاث حول الأسلوبيّة البنيوية"[3] (Essais de stylistique structurale) لصاحبه ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre)، الّذي يُعدّ رائداً "من روّاد الأسلوبيّة البنيوية القائلين إنّ الأدب شكلٌ راقٍ من أشكال التّواصل، فبمجرّد أن يكتمل خلق النّص الإبداعي فإنّه يتحرّر ليُعلن استقلاليته عن مُرسِله لتتأسّس علاقةٌ أخرى بين النّص والقارئ المستقبِل"[4].

يهدف ريفاتير (Riffaterre) من تأسيسه للأسلوبيّة البنيوية إلى علمنة التّحليل الأسلوبي "بوضع علمٍ موضوعيٍ لدراسة الأسلوب وتحليله، باعتبار أنّ ذلك سيكون بديلاً عن الأسلوبيّة الانطباعية الّتي كانت تترك المجال الأوسع للذّات ولأحكام القيمة"[5]، وفي سبيل تحقيق هذا المقصد راح

[1] علي بوملحم، في الأسلوب الأدبي، ط: 2، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنّشر، بيروت – لبنان، 1995، ص: 168.
[2] جورج مولينيه، الأسلوبيّة، ص: 84.
[3] جميل حمداوي، اتّجاهات الأسلوبيّة، ط: 1، الألوكة، د.ب، 2015، ص: 15.
[4] عبد الرحمن بن زورة، أسلوبيّة الخطاب الشّعري المعاصر، دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، تيزي وزو– الجزائر، د.ت، ص: 30.
[5] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 04.

ريفاتير يبسط تعريفاً دقيقاً للأسلوب الأدبي قاصداً به كلّ "شكلٍ ثابتٍ فرديٍ ذي مقصديةٍ أدبيةٍ"[1] إذ يُعنى بالشّكل الثّابت تلك "الخصائص الشّكلية الّتي تميّز كلّ عملٍ أدبيٍ، وبالنّسبة للمقصدية فعنى بها ما نجد لها في النّص ما يبرّر وجودها، أي الحمولة الجمالية"[2].

إنّ ما يميّز أسلوبيّة ريفاتير هو اعتمادها لبُنى النّص في التّحليل الأسلوبي واستلهامها القيم الجمالية منه، فالنّص لدى الأسلوبيّة البنيوية "يُشكّل بنيةً خاصّةً أو جهازاً لغوياً، يستمدّ الخطاب قيمه الأسلوبيّة منه"[3] ولا يعني هذا أنّ الظّاهرة الأدبية – عند ريفاتير – متوقّفةٌ على النّص وفقط، إنّما تشمل القارئ كذلك وردود أفعاله تجاه النّص، "ولهذا ركّز ريفاتير اهتمامه على النّص وسلطته على القارئ الّذي ليست له الحرّية في التّأويل وإنّما الطّواعية للنّص"[4].

ويسعى ريفاتير من جعل التّحليل الأسلوبي منوطاً بالنّص وأحكام القارئ تجاهه – والّتي تُعدُّ مؤشّراً دالّاً على وجود وقائع وسماتٍ أسلوبيّةٍ في النّص – إلى وضع المحلّل الأسلوبي عند أدبية النّص؛ وذلك أنّه ينطلق من النّص الّذي يُعدُّ بناءً مكتملاً يتتبّع من خلاله الملامح الفردية للكاتب والمتمثّلة في الأسلوب، وهذا الأخير هو ما يحقّق أدبية النّص "فالأسلوب بالنّسبة إلى الكاتب يُعتبر خصوصيةً من خصوصيات الرّسالة، وليس ثمّة أسلوب إلّا في النّص"[5].

تنطلق الأسلوبيّة البنيوية في دراسة الظّاهرة الأدبية وسماتها الأسلوبيّة من النّص ذاته، باعتبار أنّ الأدب نابعٌ من توجُّهاتٍ ورؤىً يجمع أجزاءها العناصر المشكّلة للنّص، والّتي تمثّل اللُّغة مرتكزها الأساس، لذا تحاول "الأسلوبيّة البنيوية دراسة العلاقات بين الوحدات اللُّغوية، ويرتبط مفهوم الوحدات بمفهوم اللُّغة نفسها عند الأسلوبيّين البنيويين"[6]؛ إذ يقود هذا الإجراء إلى معرفة النّواميس الّتي توحّد العمل الأدبي وتربط أجزاءه لتبرز معها السّمات الأسلوبيّة المميّزة للنّص والّتي تشتغل

[1] ميكائيل ريفاتير، المصدر السّابق، ص: 05.

[2] نفسه، ص: نفسها.

[3] يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللّانسونية إلى الألسنية، د.ط، إصدارات رابطة إبداع الثّقافية، قسنطينة – الجزائر، 2002، ص: 145.

[4] محمّد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النّقدية الحداثية (دراسة في نقد النّقد)، د.ط، منشورات اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق – سوريا، 2003، ص: 15.

[5] بيير جيرو، الأسلوبيّة، ص: 124.

[6] نور الدّين السدّ، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 90.

متضافرةً فيما بينها، ومن هنا تبدو الحاجة ماسّةً إلى دراسة بنيات النّص وتحليلها تحليلاً ذرّياً، وهو ما تفعله الأسلوبيّة البنيوية تماماً في رصدها للظّواهر الأدبية لنصٍّ من النُّصوص.

ويرى عبد السلام المسدي في ميلاد الأسلوبيّة البنيوية أنّه من رحم اللّسانيات، هذه الأخيرة الّتي كما أنجبت أسلوبيّة بالي، كذلك "ولّدت البنيوية الّتي احتكّت بالنّقد الأدبي فأخصبا معاً شعرية جاكبسون وإنشائية تودوروف وأسلوبيّة ريفاتير"[1] الّتي سعى من خلالها إلى دراسة الظّاهرة الأدبية من خلال التّركيب اللُّغوي للخطاب وأثره في المتلقّي مع تحديد وتبيان طبيعة العلاقة الرّابطة بين وجهي الظّاهرة الأدبية (الفن واللُّغة).

كما أنّ أسلوبيّة ريفاتير جاءت لتعيد النّظر في مفهوم الوظيفة الشّعرية الّتي تحدّث عنها جاكبسون (Jakobson) في نموذجه التّواصلي المعروف، ليقترح بذلك مفهوم الوظيفة الأسلوبيّة كبديلٍ عن الوظيفة الشّعرية مسنداً لها مهمّة تنظيم العلاقات بين الوظائف لتمركُز الرّسالة حولها[2].

إنّ المتأمّل في حقيقة الأسلوبيّة البنيوية وجوهرها وفي تاريخ نشأتها المرتبط "بالتّحوُّلات الحاصلة في الدّراسات اللُّغوية واللّسانية"[3] في القرن العشرين مع العالم اللُّغوي السويسري فرديناند دي سوسير (ferdinand de Saussure) يتّضح له جلياً أنّ الأسلوبيّة البنيوية إنّما هي "رؤيةٌ نقديةٌ مزدوجةٌ أو مركّبةٌ بين زمرتين نقديتين هما البنيوية والأسلوبيّة"[4] إذ تتشكّل السّمات الأسلوبيّة الجمالية للعناصر اللُّغوية انطلاقاً من العلاقات الّتي تجمع بينها داخل نظام البنية.

1.2. التّأصيل للأسلوبيّة البنيوية في التُّراث العربي القديم:

يتّسم التّفكير البلاغي العربي القديم بتوجُّهاتٍ معرفيةٍ ونقديةٍ بلاغيةٍ تُقارب مناهج التّحليل الأسلوبي الغربي الحديث، ونخص الحديث عن المنهج الأسلوبي البنيوي الّذي ألفيناه متجسّداً في كتابات كبار أقطاب الدّرس البلاغي العربي، وعلى رأسهم البلاغيّ عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) – على سبيل المثال لا الحصر – والّذي رحنا نستجمع مختلف آرائه البلاغية الأسلوبيّة

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص: 43.

[2] يُنظر: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 11/10.

[3] نور الدّين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 88.

[4] بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النّقد الأدبي المعاصر، د.ط، مكتبة إقرأ، قسنطينة – الجزائر، د.ت، ص: 186.

من خلال كتابيه «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز» نحسب أنّها تمتُّ بالصّلة الوثقى لميدان الدّراسة الأسلوبيّة الغربية في جانبها الإجرائي على وجه العموم، وللأسلوبيّة البنيوية على وجه الخصوص، وفيما يأتي رصدٌ وتتبُّع لأهمّ التّواشجات والتّقاطعات الّتي تُؤصّل للأسلوبيّة البنيوية في الدّرس البلاغي العربي، والّتي نلخّصها كالآتي:

يتّسق ويتوافق تفكير عبد القاهر الجرجاني مع رائد الأسلوبيّة البنيوية ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) في اهتمامهما اهتماماً بالغاً بالقارئ الّذي تُخوّل إليه مهمّة استقراء مظاهر التّفرُّد الأسلوبي في النّص، ويُعزى اهتمام ريفاتير بالقارئ المتلقّي في اكتشاف المزايا الخفية للنّص إلى إدراكه ما للقارئ من وسائل وأدواتٍ تؤثّر في سلطة الخطاب.

كما أنّ ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) يُسلّم تسليماً مطلقاً بأنّه لا يبق من المؤلّف إلّا النّص "il ne reste de l'auteur que le texte"[1]، حيث أنّ تنامي الفعل القرائي لدى القارئ واستنفاد طاقاته التّأويلية طريقٌ إلى سيطرته على لغة النّص وانقيادها له أي للسّامع، وهذا ما أقرّه الدّرس البلاغي العربي؛ فالاسترسال في الكلام والاستطالة فيه على سبيل المثال تنتج عنه سمةٌ أسلوبيّةٌ "فالكلمة الواحدة لا تشجو ولا تُحزن ولا تتملّك قلب السّامع، وإنّما ذلك فيما طال من الكلام وأمتع سامعيه بعذرية مستمعه ورقّة حواشيه"[2].

ومن الأهمّية بمكان في هذا المقام الأخذ بعين الاعتبار بمهارات القارئ والاعتداد بالفطن الممتلك إيّاها، والّتي تُعدُّ مدخلاً "لكشف أسرار النّص وبنيته الدّاخلية، فهو سلطةٌ تابعةٌ لسلطة النّص، وفي ذات الوقت يعتبر حضوره القرائي ضرورياً، فهو بمثابة استكمال لمعطيات الخطاب"[3].

يتقارب منهج البلاغي عبد القاهر الجرجاني مع الأسلوبي ريفاتير في مطالبتهما معاً القارئَ بذل طاقاتٍ استقرائيةٍ مضاعفةٍ لفكّ شفرات النّص والوقوف على دلالاته المبطّنة، وفي هذا الصّدد يقول عبد القاهر الجرجاني: "... واعلم أنّك لا تشفي العلّة، ولا تنتهي إلى ثلج اليقين حتّى تتجاوز

[1] Michael Riffaterre , Essais de stylistique structurale, Présentation et traduction de Daniel Delas, Flammarion, Paris 1971 p 47.

[2] ابن جنّي، الخصائص، ج: 1، تحقيق: محمّد علي النّجّار، ط: 3، عالم الكتب، بيروت – لبنان، 1983، ص: 27.

[3] طاطة بن قرماز، آليات التّلقّي من منظور عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز أُنموذجا، الملتقى الدّولي: الدّرس الأسلوبي بين قراءة التُّراث وتطبيق المناهج النّقدية الحديثة (كتاب جماعي)، الشلف – الجزائر، 17/16ديسمبر2013، ص: 290.

حدّ العلم بالشّيء مجملاً إلى العلم به مفصّلاً، وحتّى لا يُقنعك إلّا النّظر في زواياه والتّغلغل في مكامنه وحتّى تكون كمن تتبّع الماء حتّى عرف منبعه... ومجرى عروق الشّجر الّذي هو منه"[1]. يقودنا هذا التّوجُّه النّقدي إلى وجود طرفين يتحكّمان في معاني النّص ومضامينه، يتمثّل الطّرف الأوّل في المنشئ الّذي يعمد إلى إخفاء دلالات النّص وعدم إظهارها ليأتي القارئ كطرفٍ ثانٍ ويستظهر دلالات النّص ويستجلي القيم الجمالية الكامنة في مظان العمل الأدبي.

يظهر التّقاطع المنهجي بين رائد البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني وممثّل الأسلوبيّة البنيوية ميكائيل ريفاتير(Michael Riffaterre) في دعوتهما إلى ضرورة الاستدلال والاعتداد بجميع المنبّهات الكامنة في النّص المميّزة منها وغير المميّزة والّتي من شأنها أن تُحدث قيماً أسلوبيّةً، وفي هذا السياق يقول عبد القاهر الجرجاني: "ليس كلامنا فيما يُفهم من لفظتين مفردتين نحو (قعد وجلس)، ولكن فيما فُهم من مجموع كلامٍ ومجموع كلامٍ آخر"[2]، وتبدو عملية احترام القارئ والمحلّل الأسلوبي لكلّ البنيات النّصية خطوةً ضروريةً وأساسيةً في استقراء مظاهر وصور التّفرُّد الأسلوبي.

استناداً على ما ذكرناه تبرز روح التّوجُّه الأسلوبي البنيوي في تضاعيف الفكر العربي البلاغي مع عبد القاهر الجرجاني الّذي تقارب منهجه إن لم نقل تشاكل مع منهج الأسلوبي الغربي ميكائيل ريفاتير(Michael Riffaterre) الّذي استعان في تحليلاته الأسلوبيّة ببنية النّص اللّسانية وردود القارئ حولها.

1.2. المسار الأسلوبي البنيوي:

ظلّت الأسلوبيّة غير واضحة المعالم ولا مكتملة المنهج، لا تعرف سوى محاولاتٍ نسبيةٍ قاصرة الرُّؤيا والتّصوُّر "كمحاولة هربرت سبينسر 1852 (the philosophie of style) ومقال ستاندال 1866، إذ اقترحت أسلوبيّةً عقليةً لدراسة الشُّروط المحدّدة لسمات الأسلوب ووقع أيّ شكلٍ من أشكاله"[3].

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 270/269.
[2] نفسه، ص: 270.
[3] بيير جيرو، الأسلوبيّة، ص: 40.

غير أنّه سرعان ما عرفت الأسلوبيّة "تحوُّلاً جذرياً مع انتشار الدّراسات اللّسانية وما تبع ذلك من هيمنة المنهجيات البنيوية في ميدان العلوم الإنسانية"[1]، ويُعزى تطوُّر الأسلوبيّة إلى ثورة اللّسانيات وما عرفته من تطوُّرٍ سريعٍ منهجاً وميداناً، فكان أن "غطّت ما كان يُعتبر من خصوصيات غيرها ولامست العلوم الاجتماعية والفلسفة وعلم النّفس والأنثروبولوجية والإتنولوجيا، والأدب والحاسوب واستخدمت المنطق والرّياضيات، وبذلك التحمت الدّراسات الأسلوبيّة عن طريقها وصارت بها أداةً هامّةً من أدوات النّقد وتحليل النُّصوص"[2].

ومع شارل بالي (Charles Bally) (1865-1947) تأسّست الأسلوبيّة كعلمٍ، فأُلِّف "في هذا المجال مصنّف الأسلوبيّة الفرنسيّة 1909 (Traité de stylistique Française) اللّسانيات العامّة واللّسانيات الفرنسيّة 1932 (Linguistique générale et linguistique Française)"[3]، وتبحث أسلوبيّة بالي عن القيم التّعبيرية الوجدانية في اللُّغة أي أنّها تدرس اللُّغة "من وجهة نظر محتواها التّعبيري والتّأثيري"[4]، وتركيز بالي على العناصر الوجدانية للُّغة يعني إدراكه ووعيه التّام لما في الشّحنات العاطفيّة من أبعادٍ أسلوبيّةٍ.

لكنّ ما يُعاب على منهج بالي في فهمه للأسلوب هو أنّه "لم يُدخل الأدب في دراسته، وكذلك رأى أنّ علم الأسلوب يجب ألّا يبحث في كيفية استخدام الأدباء لتلك الدّلالات المضافة أو التّأثيرات الوجدانية"[5]، وقد تنبّه أتباع بالي إلى هذا النّقص ومن ثَمّ توجّهوا إلى نقل علم الأسلوب إلى الأدب "وبخاصّةٍ تلك الدّراسات الّتي قدّمها ليوسبيتزر (1887- 1960) الّذي أقام جسراً بين دراسة اللُّغة ودراسة الأدب... وأحدث تحوُّلاً أساسياً وجوهرياً في الإفادة من اللُّغة في دراسة النُّصوص الأدبية

[1] جورج مولينيه، الأسلوبيّة، ص: 07.

[2] منذر عيّاشي، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 10/09.

[3] عبد الرحمن بن زورة، أسلوبيّة الخطاب الشّعري المعاصر، ص: 19.

[4] نور الدّين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 13.

[5] محمّد كريم الكوّاز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، د.ط، منشورات جامعة السّابع من أبريل، د.ب، د.ت، ص: 66.

ودراسة الأسلوب الفردي للأديب من خلال اعتماده على الكشف عن ملمحٍ أو ملامح لغويةٍ تشكّل ظاهرةً أسلوبيّةً"[1].

واستمرّت الدّراسات الأسلوبيّة وفق هذه الاعتبارات الّتي وضعها بالي (Bally) وليوسبيتزر (Léo Spitzer) إلى أن جاء جاكبسون (Jakobson) الّذي جعل اهتمامه وجلّ تركيزه "على العناصر النّصية وعلى العلاقات المتبادلة بينها وعلى وظيفتها في السياق النّصي"[2]، وقد جاء تعريفه للأسلوبيّة بأنّها "بحثٌ عمّا يتميّز به الكلام الفنّي من بقية مستويات الخطاب أوّلاً، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانيّة ثانياً"[3]، ليقصر جاكبسون عمل الأسلوبيّة في الكلام الفنّي ولا شيء غيره، وبهذا "أخذت الأسلوبيّة تكتسب شرعيتها سنة 1960، إذ عُقدت لها ندوةٌ خاصّةٌ بجامعة أنديانا، شارك فيها جاكبسون كما حضرها أبرز علماء اللُّغة ونقّاد الأدب"[4].

وإنّ من أهمّ المرتكزات الّتي بنى عليها جاكبسون (Jakobson) أُسس الأسلوبيّة "رفض كلّ ما هو خارجيٍ بالنّسبة للعمل الأدبي سواءٌ كان التّاريخ أو المجتمع أو نفسية المؤلّف أو شخصيته، والنّظر إلى العمل الفنّي بحدّ ذاته وبوصفه شيئاً مصنوعاً"[5]، أي جعل مركز القيمة في الأعمال الأدبية في السياق المنبثق من النّتاجات الأدبية ذاتها وليس في السياقات الخارجية.

ثُمّ أخذت الأسلوبيّة مع ريفاتير(Riffaterre) توجُّهاً مهمّاً في طريقة دراسة الأسلوب في النّص الأدبي "وقد أفرد كتاباً خاصّاً لهذا الغرض وسمه بـ: محاولات في الأسلوبيّة البنيوية، صدر سنة 1971... إذ يرى فيه أنّ الأسلوب يكمن في اللُّغة ووظائفها، ولذلك ليس ثمّة أسلوبٌ أدبي إلّا في النّص"[6] ناقلاً بذلك محور الاهتمام لداخل النّص بدلاً من خارجه.

[1] موسى سامح ربابعة، الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلّياتها، ص: 11.

[2] يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللّانسونية إلى الألسنية، ص: 118.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص: 34.

[4] موسى سامح ربابعة، الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلّياتها، ص: 12.

[5] ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية الأدب والنّظرية البنيوية، ترجمة: ثائر ديب، ط: 1، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة – مصر، 2014، ص: 110.

[6] موسى سامح ربابعة، الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلّياتها، ص: 15.

والملاحظ على أسلوبيّة ريفاتير أنّها ذات طابعٍ بنيويٍ "انطلاقاً من الموروث الواحد الّذي خلّفته المدرسة الشّكلانية الرُّوسية، كما أنّ الأسلوبيّة ولأنّها تمثّل نقطة تقاطعٍ بين الأدب واللّسانيات يجعلها ذلك تحتك بالبنيوية وبمناهج أخرى كثيرةٍ عبر مسار تطوُّرها"[1].

يتبيّن لنا أنّ الأسلوبيّة ورغم ما تزعمه مؤخّراً من استقلاليةٍ في المنهج والموضوع ظلّت ذات صلةٍ وارتباطٍ بالدّرس اللّساني في توجُّهه البنيوي؛ كون لحظة ميلادها كانت لسانيةً خالصةً مع شارل بالي (Charles Bally) مؤسّس هذا العلم وصولاً إلى رومان جاكبسون (Roman Jakobson) وميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) روّاد الأسلوبيّة البنيوية الّذين درسوا اللُّغة في عملها الدّاخلي غير آخذين بالأحكام الانطباعية والانطباعات الذّوقية.

3.2. التّعالق المعرفي بين الأسلوبيّة واللّسانيات:

يذهب أغلب الباحثين في ميدان الدّراسات الأسلوبيّة إلى أنّ بزوغ هذه الأخيرة جاء متفرّعاً عن علم اللّسانيات، أي أنّ الأسلوبيّة نمت وتنامت في حقل اللّسانيات، وارتباطها بهذه الأخيرة "هو ارتباط التّلميذ بأستاذه، فمؤسّس الأسلوبيّة ورائدها هو شارل بالي (Charles Bally) الّذي أبدى اهتماماً كبيراً باللُّغة وقضاياها الأساسية المكوّنة لها"[2].

وقد أوضح الدّارسون حقيقة هذا التّحاقل المعرفي وحقيقة الآصرة الّتي تربط الأسلوبيّة باللّسانيات، وفي هذا المقام يقول عبد السلام المسدي: "ولعلّ أهمّ مبدإٍ معرفيٍ يستند إليه تحديد حقل الأسلوبيّة يرتكز أساساً على ثنائيةٍ تكامليةٍ هي من مواضعات التّفكير اللّساني وقد أحكم استغلالها علمياً سوسير، وتتمثّل في تفكيك مفهوم الظّاهرة اللّسانية إلى واقعين أو لنقل إلى ظاهرتين وجوديتين: ظاهرة اللُّغة وظاهرة العبارة langue - parole "[3]، إذ أنّ كلّاً من الأسلوبيّة واللّسانيات يقوم على اللُّغة ووجوده متوقّفٌ عليها، "فاللُّغة شرطُ الأسلوب في وجوده والأسلوب شرطُ اللُّغة في دخولها عالم النّص"[4].

---

[1] عبد الرحمن بن زورة، أسلوبيّة الخطاب الشّعري المعاصر، ص: 16.

[2] نفسه، ص: نفسها.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص: 35/34.

[4] منذر عيّاشي، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 105.

ومن هذا المنطلق يعتبر جلُّ الدّارسين اللُّغة أشمل من الكلام، وما الكلام إلّا الاستخدام الفعلي للنّظام اللُّغوي، وحسب رأي منذر عيّاشي "فإنّ الكلام يدخل في دائرة اللُّغة، ولا تدخل اللُّغة في دائرة الكلام وهو ما يعني أنّ اللُّغة أوسع دائرةً من الكلام، أو أنّها تتضمّنه"[1] لذلك تتداخل اللُّغة مع الأسلوب، من حيث يعمل الأسلوب على إبراز اللُّغة وإظهارها مظهر الجمال، وقد أشار ميكائيل ريفاتر (Michael Riffaterre) إلى صلة اللُّغة بالأسلوب معتبراً "أنّ اللُّغة تُعبّر والأسلوب يعمل على إبراز القيمة"[2].

ولا تحقّق الأسلوبيّة الوظيفة الجمالية المنشودة إلّا في امتزاج المقياس اللّساني بالبعد الفنّي "فإذا كانت عملية الإخبار علّة الحدث اللّساني أساساً فإنّ غائية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتي الأسلوبيّة في هذا المقام لتتحدّد بدراسة الخصائص اللُّغوية الّتي بها يتحوّل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التّأثيرية والجمالية"[3]، وفي السياق ذاته يوضّح عبد الجليل مرتاض وظيفة الأسلوبيّة المتمثّلة في: "الدّراسة العلميّة لفنّياتٍ أدبيةٍ لسانيةٍ بحيث إن مرسلة تحتاز زيادةً عندما تؤدّي وظيفةً شعريةً أو أدبيةً أو بصورةٍ أوسع جمالية علاوةً على وظيفتها التّبليغية الاعتيادية"[4].

فإذن تتقاطع الأسلوبيّة مع اللّسانيات في الجانب الإبلاغي الإيصالي، لتتفرّد الأسلوبيّة وتتمايز عن الدّرس الألسني بنقل الكلام من إطار الإبلاغ إلى فضاءات الفنّ والإثارة، كما تطمح الأسلوبيّة "أن تصل يوماً ما إلى تفسير أدبية الخطاب الإبداعي بالاعتماد على مكوّناته اللُّغوية، وهذا ما يحلّ لها التّعويل المطلق على اللّسانيات بمختلف فروعها"[5].

يشير منذر عيّاشي إلى أنّ تطوّر الأسلوبيّة ارتبط بتطوُّر اللّسانيات الّتي أضفت صبغتها العلميّة على الأسلوبيّة، فصارت بذاك "علماً له خصوصياته، ولكنّها مع ذلك لم تقو على مغادرة

[1] منذر عيّاشي، المصدر السّابق، ص: 105.

[2] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 21.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص: 33.

[4] عبد الجليل مرتاض، اللّسانيات الأسلوبيّة، د.ط، دار هومة، الجزائر، 2013، ص: 107/106.

[5] عبد السلام المسدي، التّضافر الأسلوبي وإبداعية الشّعر(نموذج وُلد الهدى)، مجلّة: فصول، مج: 3، ج: 1، العدد: 1، مصر، 1982، ص: 108.

دائرة اللّسانيات، فظلّت فرعاً من فروعها"[1]؛ لأنّها تبقى المعين الأوّل الّذي اغترفت منه الأسلوبيّة معارفها.

تعمل الأسلوبيّة على تحليل المفردة من خلال سياقها، ومنذ ظهور اللُّغوي السويسري دوسوسير (de Saussure) تتكوّن الإشارة اللُّغويّة من الدّال والمدلول "فالدّال هو الصورة السّمعية، أمّا المدلول فهو الفكرة الّتي تقترن بتلك الصورة السّمعية"[2]، ويقف مولينيه (molinie) عند المدلول مشيراً فيه إلى ضرورة التّمييز بين النّواة الدّلالية والقيم الإيحائيّة، أو بين الدّلالة الذّاتية للمفردة (dénotation) الواردة في ثنايا المعاجم، والدلالة الإيحائيّة (connotation) المستنبطة من عمل المفردة ضمن السياق النّصي[3].

ثُمّ يمضي جورج مولينيه (Georges molinie) – في تقسيمه هذا للمدلول اللُّغوي – مبيّناً هدف دارس الأسلوب المتمحور حول الدّلالة الإيحائيّة المنحرفة بالكلام عن النّسق الاعتيادي المألوف، وهي إذ ذاك تشكّل أساس النّص الأدبي، على عكس الدّلالة الذّاتية الّتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياق، ولتعليل حكمه هذا ساق لنا أمثلةً توضيحيةً هي كالآتي:

المثال الأوّل: مفردة البترول تحمل دلالةً ذاتيةً وإيحائيّةً، أمّا الدّلالة الذّاتية لكلمة «بترول» فهو زيتٌ للوقود والاستصباح يُستنبط من بعض أجواف الأرض، غير أنّه لهذه اللّفظة دلالات أخرى تختلف باختلاف ثقافات الشُّعوب وتفكيرها وتجاربها في الحياة، فالبترول رمزٌ للغنى والثّروة والمال الوفير، وقد أُطلق عليه مصطلح «الذّهب الأسود» وللفظة «البترول» معانٍ ذات إيحاءاتٍ سياسيةٍ والّتي منها: الثّورة القوميّة، الشّعب العربي المبدِّد والمبدَّد.

وفيما يتعلّق بالمثال الثّاني، فقد خصّ جورج مولينيه الحديث عن لفظة «الموت»، الّذي نجد مفرداتٍ عديدةٍ تدلُّ عليه وتعبّر عنه، وتختلف فيما بينها بالدّلالة الإيحائيّة، فنقول: لَفظَ أنفاسه الأخيرة، رحمه الله، انتقل إلى رحمة الله... ففي كلّ هذه الكلمات دلالةٌ ذاتيةٌ واحدةٌ تتمثّل في الانتقال من دار الدُّنيا إلى دار الآخرة، إلّا أنّ الدّلالة الإيحائيّة كثيرةٌ ومتعدّدةٌ: دلالة الإيمان والتّسليم بقدر الله،

[1] منذر عيّاشي، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 10.

[2] أحمد حساني، مباحث في اللّسانيات، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون – الجزائر، 1999، ص: 41.

[3] جورج مولينيه، الأسلوبيّة، ص: 11.

دلالة العاطفة والاحترام (توفي) الدّلالة العادية الحيادية (مات) وكذلك الدّلالة التّحقيرية (نفق، طفس)[1]، ولذا نافح جورج مولينيه (Georges molinie) عن الدّلالة الإيحائيّة في العمل الأدبي، وعدّها هدفاً أساساً لدى المحلّل الأسلوبي (le stylisticien) ذلك أنّ "المكوّن الإيحائي هو الّذي يُعدُّ الأكثر نفعاً"[2].

من جهةٍ أخرى يرى جورج مولينيه (Georges molinie) أنّ الأسلوبيّة قد انتشرت بانتشار اللّسانيات، وقد ركّز على محاور التّحليل الأسلوبي المستقاة من الطّرائق اللّسانية المتمثّلة في محوري النّظم والاستبدال، فالنّظمي الّذي تنتظم عليه الوحدات اللُّغوية مؤلّفةً بذلك سلسلةً من الكلام في مقاطع وكلماتٍ وجُمل، أمّا المحور الاستبدالي فهو الّذي تنتظم فيه العلاقات بين الإشارات الموجودة في المرسلة الكلامية والمنتمية إلى نمطٍ لغويٍ ودلاليٍ واحدٍ[3].

وإنّ عملية الانتقاء أو الاختيار تنبني- في حقيقة أمرها- على جملةٍ من القواعد والمرتكزات من مثل "قاعدة التّماثل والمشابهة والمغايرة والتّرادف، في حين يخضع محور التّأليف إلى قاعدة المتواليات وعلى المجاورة"[4]، وقد اغتدى هذان المحوران من المرتكزات المهمّة لدى المحلّل الأسلوبي، الّذي يعمل على استقصاء الأبعاد الفنّية في الخطابات الأدبية الإبداعية، ونضرب لهذا المرتكز اللّساني الأسلوبي مثالاً من شعر نزار قبّاني يبيّن ما قصدناه:

وَبِرَغمِ جَمِيعِ حَرَائِقِهْ
وَبِرَغمِ جَمِيعِ سَوَابِقِهْ
وَبِرَغمِ الحُزنِ السَّاكِنِ فِينَا لَيلَ نَهَارْ
وَبِرَغمِ الرِّيحِ وَبِرَغمِ الجَوِّ المَاطِرِ وَالإِعصَارْ[5]

[1] يُنظر:جورج مولينيه، المصدر السّابق، ص: 12/11.
[2] نفسه، ص: 13.
[3] يُنظر: جورج مولينيه، نفسه، ص: 9/8/7.
[4] يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة الرؤية والتّطبيق، ص: 169.
[5] سامي كمال الدّين، روائع نزار قبّاني المغنّاة، د.ط، دار الكتاب العربي، القاهرة / دمشق، د.ت، ص: 89.

إنّ تواتر كلمة «وبرغم» في الأسطر الشّعرية من القصيدة ليس محض صدفةٍ أو هو اختيارٌ عشوائيٌ، بل هو اختيارٌ وانتقاءٌ مقصودٌ يرتسم في النّص الشِّعري باثّاً فيه روعة الجمال وعمق الدّلالة، وهذا بالتقاء محوري الاختيار والتّركيب.

ولئن كانت الأسلوبيّة قد نشأت في حضن اللّسانيات واستثمرت آلياتها في تحديد أبعاد الظّاهرة الأسلوبيّة، فإنّ نقاط الالتقاء والتّواشج لا تمنع من وجود أوجه اختلافٍ بين العلمين ترسم الحدود الفاصلة بينهما "فاللّسانيات تعنى أساساً بالجملة، والأسلوبيّة بالإنتاج الكلّي للكلام، اللّسانيات تعنى بالتّنظير إلى اللُّغة كشكلٍ من أشكال الحدوث المفترضة، والأسلوبيّة تتّجه إلى المحدث فعلاً، كما أنّ اللّسانيات تعنى باللُّغة من حيث هي مدرك مجرّد تمثّله قوانينها، وأنّ الأسلوبيّة تعنى باللُّغة من حيث الأثر الّذي تتركه في نفس المتلقّي مباشرةً"[1].

وقد بادر عبد الملك مرتاض في كتاب «الكتابة من موقع العدم» إلى إبراز البون بين اللّساني والأسلوبي في تعاملهما مع اللُّغة "فاللّسانياتي يدرس اللُّغة، يشرح عناصرها يحلّل خصائصها الصّوتية وحدودها الدّلالية، يلاحظ تطوُّرها الزّماني والآني معاً، بينما الأديب ينشئها يبدعها، يلاعبها، يغازلها يداعبها يوامقها يباسمها يستدرجها إليه يراودها عن نفسه بمشروعيةٍ يغريها به إلى حدّ الغواية لتُقبل عليه وتنقاد له كما لم تنقد لأيّ أحدٍ من قبله"[2].

ورغم اختلاف مهام الدّرس الأسلوبي عن الدّرس اللّساني، فإنّ اللّسانيات تبقى هي المعين الّذي اغترفت منه الأسلوبيّة واستقت منه معارفها إن تنظيراً أو تطبيقاً، وبدوره هذا التّواشج بين العلمين قاد إلى تواشجاتٍ وتعالقاتٍ داخل الدّرس الأسلوبي؛ فارتكاز الأسلوبيّة على ثنائية اللُّغة والكلام الّتي هي من مواضعات التّفكير اللّساني، واعتمادها لأدوات تحليلها من اللّسانيات متّن الصّلة بين الأسلوب واللُّغة من جهةٍ، وجلّى حقيقة اعتماد الأسلوبيّة للنّص كإطارٍ تتواجد به الظّاهرة الأسلوبيّة من جهةٍ أخرى.

[1] منذر عيّاشي، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 09.

[2] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص: 201.

ولتوضيح هذه الفكرة نقف عند كلٍّ من:

أ. الأسلوبيّة واللُّغة:

تتّفق الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة بمختلف اتّجاهاتها على جعل اللُّغة منطلقاً أساساً في ميدان الدّرس الأسلوبي، وقد اتّجه مؤسّس الأسلوبيّة شارل بالي (Charles Bally) إلى دراسة الأثر الوجداني للُّغة، فالأسلوبيّة عنده هي العلم الّذي "يدرس تلك العناصر التّعبيرية للُّغة المنتظمة من وجهة محتواها التّأثيري أي التّعبير عن الحساسية من خلال اللُّغة وفاعلية اللُّغة على هذه الحساسية"[1]، فاللُّغة بهذا المعطى هي الحامل والخزّان الثّري للشحنات العاطفية والمسالك الوجدانية، وهي مادّة المحلّل الأسلوبي أوّلاً وأخيراً، فمنها ينطلق وإليها يعود.

وليس ليوسبيتزر (Léo Spitzer) بمبعدٍ عن هذا، فهو الآخر تنطلق أسلوبيّته النّفسية من لغة المؤلّف لمعرفة قرارة نفسه، وهو ما يجعل من أسلوبيّة ليوسبيتزر "تُعنى بمضمون الرّسالة ونسيجها اللُّغوي مع مراعاتها لمكوّنات الحدث الأدبي"[2]، أمّا ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) فيقر بتبعية الأسلوبيّة للّسانيات من ناحية المنهج؛ ومن ثمّ يحتكم في تمييزه للوقائع الأسلوبيّة عن الوقائع اللّسانية إلى اللُّغة، فيقول: "فالوقائع الأسلوبيّة من جهةٍ لا يمكن ضبطها إلّا داخل اللُّغة مادامت هي حاملتها، وينبغي من جهةٍ أخرى أن يكون لهذه الوقائع طابعٌ خاصٌ، وإلّا فإنّه لا يمكن تمييزها عن الوقائع اللّسانية"[3]، بمعنى أنّ الإطار العام الّذي يضمُّ هذه الوقائع الأسلوبيّة هو اللُّغة.

تنشأ علاقة قرابةٍ وصلةٍ وثقى بين اللُّغة والأسلوب، وفي هذا الشّأن يقول فيلي ساندرس (Willy sandres): "فالأسلوب ليس هو اللُّغة نفسها، بل هو ظاهرةٌ ملازمةٌ للُّغة"[4]، وبناءً على هذا اعتبر الوسائل اللُّغوية جميعها أدواتٍ أسلوبيّةٍ ووحداتٍ لغويةٍ في آنٍ واحدٍ، وهذا الطّرح يتّفق مع طاقة اللُّغة، لا مع الجانب الاستعمالي العملي للُّغة.

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب، ص: 112/111.
[2] نور الدّين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 67.
[3] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 17.
[4] فيلي ساندرس، نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة، ص: 64.

يبرز عبد الملك مرتاض علاقة اللُّغة بالأسلوب قائلاً: "فالأصوات أساس اللُّغة، واللُّغة أساس الكلام، والكلام أساس الأسلوب، والأسلوب هو المظهر الخارجي الّذي يجعل الكتابة كتابةً أدبيةً أو كتابة حركة برمّتها كالأسلوب الأدبي في القرن الرّابع للهجرة، حيث كان ينهض على أناقة اللُّغة وانتقاء ألفاظها النّاضرة، وعلى تقطيع الكلام إلى جملٍ منمّقةٍ كأنّها ألوانٌ زاهية للوحةٍ زيتيّةٍ بديعةٍ مع العناية إلى كلّ ذلك بإيقاع الأسلوب"[1].

عطفاً على ما سبق ذكره فإنّ الدّرس الأسلوبي تتحدّد مهمّته في رصد الظّواهر الأسلوبيّة المتوزّعة على اللُّغة واصفاً ومحلّلاً إيّاها، ويظلّ في شُغلٍ بها إلى أن يؤسّس موضوعه ويبني أُسُسه على نحوٍ من الدّقة والعلميّة المتوخّاة من كلّ دراسةٍ.

ب. الأسلوبيّة والنّص:

تشتغل الدّراسة الأسلوبيّة على النّص وتتعامل معه بلطافةٍ ولينٍ من أجل استجلاء الخصائص الجمالية فيه، كما أنّها تنظر إلى النّص كبنيةٍ غير مجزّأةٍ، ولا تُغفل أيّ جزئيةٍ من جزئيّاته، بل ترى في النّص "وحدةً واحدةً، وغايتها الأولى والأساسية غايةٌ وصفيةٌ"[2]، إذ تبحث في الخصائص التّعبيرية والفنّيّة الّتي تتوسّلها الخطابات الأدبية، وتصف تلك الوقائع من النّاحية الجمالية بطابعٍ علميٍ موضوعيٍ، وهذا ما جعل ديفيد روبي (David Robai) يرى في مصطلح «الأسلوبيّة» أنّه "يُطلَق على الدّراسة الّتي تركّز على الأشكال الأدبية للنّص"[3].

ويرى ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) أنّ مفهوم النّص يرتبط أساساً بأدبيته، وهذه الأخيرة "ترتبط بالفُرادة والفُرادة أسلوب والأسلوب هو النّص"[4]، فليس ثمّة أدبيةٌ خارج النّص، ولذلك "فمن العسير فصل العمل الأدبي عن النّص أو النّص عن العمل الأدبي فهما وإن كانا لا يترادفان

[1] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص: 34.

[2] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص: 18.

[3] عدنان بن ذريل، النّص والأسلوبيّة بين النّظرية والتّطبيق، د.ط، اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق – سوريا، 2000، ص: 36.

[4] منذر عيّاشي، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 150.

ترادفاً مطلقاً فهما يتقاربان تقارباً مطلقاً"[1]، وفي هذا دلالة على حاجة النّص الأدبي إلى أسلوبه الّتي تبدو حاجةً آكدةً معها يُولد النّص ويخرج إلى الوجود.

فكان ممّا يُسلّم به تسليماً مطلقاً أنّه "لا وجود لنصٍّ إلّا في أسلوبه، ولا وجود لأسلوبٍ إلّا في فُرادته، إذ ترتبط الفُرادة والأدبية بالنّص، كما يرتبط النّص بالأسلوب، ويدور الأمر على نفسه حتّى لا انفكاك"[2]، وهو ما يجعل عمل الأسلوبيّة ينحصر أساساً في دراسة أسلوب النّص طالما أنّ الأسلوب – حسب التّوجّه الرّيفاتيري – يخرج في هذه الحالة من كونه سمة فردية كما نادى بذلك جورج بيفون (Georges Buffon) "ليصبح شيئاً من أشياء النّص، أو بمعنى أدقٍ ليصبح هو النّص نفسه"[3].

ينطلق التّحليل الأسلوبي في دراسة الظّاهرة الأدبية من النّص نفسه "وذلك عن طريق تأمُّل النّاقد عناصر النّص وطرائق أدائها لوظائفها وعلاقات بعضها ببعض دون أن يتجاوز حدود النّص إلى أيّ موقعٍ آخر"[4]، أي أنّ التّحليل الأسلوبي منطلقه ومنتهاه هو النّص، أمّا موضوع التّحليل الأسلوبي وهدفه فكما يقول ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre): "هو الوهم الّذي يخلقه النّص في ذهن القارئ، وهذا الوهم ليس بالطّبع خيالاً ولا تصوُّراً مجّانياً، فهو مشروطٌ ببنيات النّص وبمثيولوجية أو إديولوجية الجيل أو الطّبقة الاجتماعية للقارئ "[5].

وحريٌ بالمحلّل الأسلوبي في هذا المقام أن يترصّد السّمات الأسلوبيّة البارزة في النّص المتأثّرة بحسّه النّقدي، ولا يتوصّل إلى هذا الغرض إلّا بعد أن يُشرّح النّص تشريحاً ويتمكّن من رؤية طريقة عمل بُناه من الدّاخل وعن كثبٍ وكيف تتضافر فيما بينها في النّص الواحد عن طريق الأسلوب الّذي يُعدّ الجامع لهذه السّمات والوقائع الأسلوبيّة المبثوثة في أعماق النّص.

يتقرّر لدينا أنّ الأسلوبيّة هي دراسةٌ لبنية العمل الأدبي باعتماد لغته الّتي تتضافر بنياتها داخل النّص وتُؤسّس معه لجماليات الخطاب الأدبي في ثنائيةٍ جدليةٍ محورها اللُّغة والأسلوب.

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظريّة النّص الأدبي، ط: 2، دار هومة للطباعة النّشر والتّوزيع، الجزائر، 2010، ص: 143.

[2] منذر عيّاشي، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 151.

[3] نفسه، ص: 150.

[4] سامية راجح، نظريّة التّحليل الأسلوبي للنّص الشّعري مفاتيح ومداخل أساسية، مجلّة: الأثر، العدد: 13، جامعة: محمّد خيضر، بسكرة – الجزائر، مارس 2012، ص: 215.

[5] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 08.

3. المنهج الأسلوبي البنيوي

تتعدّد المناهج الّتي تدرس النُّصوص الأدبية وتختلف، ولكُلٍّ منها مفاهيمه ومصطلحاته النّقدية في تعامله مع النُّصوص، وحقيقة المنهج في النّقد الأدبي "طريقةٌ لتنظيم النّشاط الذّهني؛ نشاطٌ يستند إلى مخزونٍ فكريٍّ متكامل البناء، واضح الرؤية، متمكّنٍ من أدواته العلميّة وأبعادها المعرفية"[1]، وإنّ من شأن هذا الرّصيد الفكري المختص أن "يؤهّل النّاقد إلى قراءة النّص الأدبي مدفوعاً بحبّ الاكتشاف، ومسكوناً بالرّغبة في تجلية المكنون وإظهار الغوامض، ومغامراً من أجل تعرية أسرار الجمال في النّص، ومنقّباً عن المدهش فيه، وهو قبل هذا وذاك يهدف إلى الظُّهور بمظهر العلميّة في منهجه وطريقة تحليله، وإضفاء الموضوعية على ما يتوصّل إليه من أحكامٍ نقديةٍ"[2].

تقتضي مهمّة تطبيق واستثمار المناهج النّقدية في تحليل النُّصوص الأدبية معرفة المحلّل للآليات والمرتكزات الّتي يقوم عليها كلّ منهجٍ، لئلا يختلط التّحليل الأسلوبي بمناهج أخرى تحُول دون الهدف المنشود من الدّراسة وتجعل التّحليل قاصراً وأجوفاً.

وبالرُّجوع إلى المنهج الأسلوبي البنيوي فإنّنا نجد الباحث الخائض في غمار البحث الأسلوبي يعاني صعوبةً، بل إشكالية تطبيق المنهج الأسلوبي، والّتي تعزى أساساً إلى المغالطة السّائدة في عرصات النّقد الأسلوبي الإجرائي، من حيث يُحلَّل النّص من وجهةٍ بلاغيةٍ أو نحويةٍ أو يُمارَس على النّص التّقسيم المستوياتي اللّساني الخالص ظنّاً من أصحابه أنّه تحليلٌ أسلوبي، وفي ظلّ هذا الاعتياص المنهجي للدّراسة الأسلوبيّة التّطبيقية تبدو مهمّة تبصير الباحثين بالضّوابط المنهجية، وحاجتهم إلى آلياته ضرورة حتمية لتشريح النُّصوص تشريحاً أسلوبيّاً صحيحاً خالصاً.

يُعدُّ المنهجُ الأسلوبي البنيوي لصاحبه ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) المندرج ضمن فرع الأسلوبيّة السياقية – من منظورنا – المنهج الأنسب والأجدر لتحليل مكوّنات الخطاب الأدبي والنّفاذ في مكنوناته، وذلك لأنّه منهجٌ شموليٌ ينطلق من مسلّمة "البُنى الّتي ليس لها قيمة تعبيرية... لها

[1] نور الدّين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 54.

[2] نفسه، ص: نفسها.

قيمة أسلوبيّة، فسماتها المميّزة إنّما تكون في لا تعبيريتها على وجه الدّقة، أو في قيمتها الّتي تبلغ درجة الصّفر"[1].

ويتعيّن على المحلّل الأسلوبي ها هنا أن يكشف عن الوقائع الأسلوبيّة في أماكن تموضعها في النّص، والسّبيل إلى هذا المطلب هو عكوف المحلّل الأسلوبي على دراسة بنيات النّص الأدبي دون إهمال أيّ جزئيةٍ فيه، ذلك أنّ "نفي أيّ قيمةٍ أسلوبيّةٍ عن عنصرٍ ما يمكنها هي نفسها أن تنطوي على قيمةٍ أسلوبيّةٍ"[2]، أي أنّ اشتغال المحلّل يكون على دراسة النّص ككُلٍّ لاستظهار السّمات الأسلوبيّة فيه، وهذا ضمن إطارٍ شموليٍ يُحلّل بُنى النّص الأدبي تحليلاً ذرّياً، وقد وهبت الأسلوبيّة نفسها لهذه الغاية؛ إذ جعلت هدفها "البحث في النّص عن العناصر الموجودة فيه والّتي تجعل منه نصّاً أدبياً"[3]، وغايتها في ذلك الكشف عن خصوصية هذه العناصر وإبراز فاعليتها الأسلوبيّة في تحريك النّص إلى الأدبية ووسمه بميزة الفنّية.

يسعى متعاطو المنهج الأسلوبي إلى إحداث مواءمةٍ ونوعٍ من التّواشج بين ما هو علميٍ موضوعيٍ وما هو جماليٍ فنّيٍ، "إلّا أنّ الأسلوبيّة تقف عند حدود جماليات القول وغائيتها بلوغ الإثارة ورصد أثر الأثر في المتلقّي"[4].

وإنّ الّذي زاد من صعوبة تطبيق المنهج الأسلوبي على نصوصنا الأدبية العربية هو نشأته الغربية، في الوقت الّذي لم يجد فيه هذا المنهج بيئةً عربيةً تتبنّاه وتستثمره في دراساتها بناءً على فهمها لضوابطه المنهجية واستيعاب آلياته، فأضحى هذا المنهج (المنهج الأسلوبي) "معتّماً غامضاً في إجراءته التّطبيقيّة بالنّسبة للدّارسين الباحثين"[5].

---

[1] بيير جيرو، الأسلوبيّة، ص: 53.

[2] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 40.

[3] جورج مولينيه، الأسلوبيّة، ص: 22.

[4] طاطة بن قرماز، سمات التّلاقي والتّنافي بين الأسلوبيّة والبلاغة، مجلّة: أنساق، مج: 1، العدد: 1، جامعة: قطر، ماي2017، ص: 164.

[5] طاطة بن قرماز، مستلزمات البحث الأسلوبي تنظيراً وإجراءاً، مجلّة: اللُّغة الوظيفية، العدد: 8، جامعة: الشلف – الجزائر، مارس2018، ص: 103.

1.3. مرتكزات المنهج الأسلوبي البنيوي:

يقوم المنهج الأسلوبي البنيوي لرائده الأسلوبي ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) على جملةٍ من المعايير الأسلوبيّة الوصفية الّتي يرتكز عليها المحلّل الأسلوبي (Le stylisticien) في تحليلاته الأسلوبيّة للنُّصوص الأدبية وتشريح بنياتها تشريحاً دقيقاً تُستظهر معه القيم الأسلوبيّة، باعتبار أنّ المنهج الأسلوبي منهجٌ مازجٌ بين الأسلوبيّة الّتي تجعل من عملية التّلقّي محوراً مهمّاً في استجلاء خصائص النّص الأسلوبيّة باعتماد أحكام القارئ حول النّص والّتي تُعدُّ مؤشّراً على وجودها، وبين البنيوية الّتي تقول بالنّص ولا شيء خارج النّص، ومن هنا فإنّ أسلوبيّة ريفاتير تجمع بين النّص وقارئه وتتداخل كذلك مع البنيوية.

وفيما يأتي عرضٌ لدعائم المنهج الأسلوبي البنيوي، والمتمثّلة في:

1. القارئ النّموذجي (Archilecteur) مركزيّة التّحليل الأسلوبي عند ريفاتير:

إنّ الّذي يميّز البحث الأسلوبي لدى ريفاتير انطلاقه من رؤيةٍ مغايرةٍ ومخالفةٍ عن رؤية ليوسبيتزر (Léo Spitzer)، إذ يرى ريفاتير أنّ المحلّل الأسلوبي (Le stylisticien) لا يُباشر تحليله من النّص مباشرةً، وإنّما ينطلق من الأحكام الّتي يبديها القارئ حوله، لذلك نافح ريفاتير وبقوّةٍ عن قارئٍ نوعيٍ أطلق عليه اسم القارئ النّموذجي (Archilecteur) يكون هذا الأخير مصدراً لاستقراء التّميُّز الأسلوبي.

يعمل المحلّل الأسلوبي على جمع الأحكام المعيارية الّتي يصدرها القارئ، والّتي يعدُّها المحلّل استجاباتٍ قرائيةٍ استخلصها القارئ من منبّهاتٍ كامنةٍ في النّص، إذ "ليس هناك دخانٌ بدون نار"[1]، وليس على المحلّل الأسلوبي أن يهتمّ بتبرير تلك الأحكام من الوجهة الجمالية، وإنّ الدّور الّذي يقوم به الأسلوبي هو "دور الخبير، حيث يجهّز ملف التّشخيص ليُسلّمه إلى النّاقد كي يحدّد وصفة القيمة"[2].

[1] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 08.

[2] يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللّانسونية إلى الألسنية، ص: 146.

يهدف ريفاتير من اعتماده على مجموعةٍ من القرّاء في فتراتٍ تاريخيةٍ متباينةٍ لاستقصاء وحصر مواضع المنبّهات الأسلوبيّة في نصٍ معيّنٍ إلى تقديم بديلٍ عن القراءة الفردية الّتي يقوم بها باحثٌ انطباعيٌ، وهذا البديل في مفهوم ريفاتير الأسلوبي البنيوي هو القارئ النّموذجي.

يكتسب النّص حيويته ونشاطه من علاقته بالقارئ، وهذا ما أفضى بريفاتير إلى الاستناد في تحليلاته الأسلوبيّة إلى بنية النّص اللّسانية المقروءة بوسيلةٍ أخرى هي «القارئ»، هذا القارئ الّذي ينظر إلى العوامل السياقية والوظيفية الاتّصالية باعتبارهما مبدأين مهمّين لتحديد وظيفة الأسلوب.

ومن هذه الوجهة أعطى ريفاتير تعريفاً جديداً للأسلوب يتحدّد في "ذلك الإبراز الّذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السّلسلة التّعبيرية"[1]، بحيث لا يمكن لهذا القارئ أن يهمل تلك العناصر دون تشويه النّص، كما أنّه لا يمكن أن يكتشفها دون أن تكون دالّةً أو مميّزةً، يقول ميكائيل ريفاتير(Michael Riffaterre) : "وما يتحصّل قوله هو أنّ اللُّغة تُعبّر والأسلوب يعمل على إبراز القيمة"[2]، ومهمّة القارئ جمع الوقائع القابلة للتّحليل، وحسب ريفاتير فإنّ القارئ مطالَبٌ بملاحظة الوقائع لا إنتاج أحكام القيمة، ذلك أنّ تلك الأحكام الحدسية ناتجةٌ عن حالاتٍ نفسيةٍ متغيّرةٍ للقرّاء.

توصّل ريفاتير إلى نتيجةٍ حتميةٍ تمثّلت في أنّ الأسلوبيّة "تدرس داخل الملفوظ اللّساني تلك العناصر المستخدمة لفرض طريقة تفكير المسنِّن على مُفكّك السّنن"[3]، ولذا تستقصي الأسلوبيّة أثر المرسلة الكلامية في المتلقّي، وتهتمُّ بردود أفعاله الدّالة على وجود منبّهاتٍ أسلوبيّةٍ داخل النّص.

إنّ اللّافت للانتباه في منهج ريفاتير هو دعوته المحلّلَ الأسلوبي إلى إعطاء الأولوية لكُلّ الوقائع النّصية الظّاهرة والمضمرة اللّافتة للانتباه وغير الملفتة، أي أنّ الاعتماد يكون كلّياً على كلّ المقاطع والمتتاليات التّعبيرية بدراسة علاقاتها الدّاخلية فيما بينها.

يؤدّي القارئ في الدّراسة الأسلوبيّة دور العنصر الفاعل في حياة الخطاب؛ فيتفاعل مع النّص ويعكف على معرفة أبعاده الدّلالية ويعمل على إظهار مواطن التّميُّز ومواضع الجمال فيه، من خلال

[1] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 05.
[2] نفسه، ص: 21.
[3] نفسه، ص: 66.

التّغلغل في سياقاته التّعبيرية المختلفة وفكّ شفراته وكشف المستور منه وإظهار الدّفين فيه، ولذا يُعدُّ القارئ في الدّراسة الأسلوبيّة محوراً مهمّاً وفعّالاً في تطوير النّص وتجديد معانيه.

وإذا كان القارئ يحظى بهذا الاهتمام من لدن ريفاتير، فإنّ النّظرة إليه أي (القارئَ) لدى أصحاب نظريّة التّأثير والاتّصال أخذت منحىً آخر لاسيما مع الألماني إيزر (Iser) الّذي يرى "أنّ العلاقة بين القارئ والنّص ليست تسير في اتّجاهٍ واحدٍ: من النّص إلى القارئ... وإنّما هي علاقةٌ تبادليةٌ تسير فيها عملية القراءة في اتّجاهين متبادلين: من النّص إلى القارئ ومن القارئ إلى النّص، فبقدر ما يقدّم النّص للقارئ يضفي القارئ على النّص أبعاداً جديدةً قد لا يكون لها وجودٌ في النّص، وبذلك يصحُّ القول بأنّ النّص أثّر بالقارئ وتأثّر به على حدٍّ سواءٍ"[1].

مع العلم أنّ تطوُّر النّظرة إلى القارئ عند أصحاب نظريّة التّأثير والاتّصال لا ينقص من قيمة مجهودات ريفاتير في إشراكه القارئَ في عملية الكشف عن الخواص الأسلوبيّة في النُّصوص الأدبية، وهو صنيعٌ أشادت به أغلب الدّراسات النّقدية العربية الحديثة في ميدان الدّراسات الأسلوبيّة، إذ تعرّضت إلى إسهام ميكائيل ريفاتير (Michel Riffaterre) "في تأسيس المنهج الأسلوبي البنيوي كما خصّه الدّارسون العرب بعنايةٍ فائقةٍ أوضحوا من خلالها فعالية منهجه في تحليل الخطاب الأدبي"[2] تحليلاً يستهدف الكشف عن "المدلولات الجمالية في النّص عن طريق النّفاذ في مضمونه وتجزئة عناصره"[3] المشكّلة لجمالية الخطاب الأدبي.

وفي كلّ ما ذكرناه لابدّ من الإشارة إلى أنّ غاية ريفاتير من اعتماده القارئَ النّموذجي اتّخاذه كأداةٍ لإظهار منبّهات النّص ما لا أقلّ ولا أكثر، وإنّ إلغاء ردود أفعال القرّاء مسألةٌ جوهريةٌ بالنّسبة لريفاتير؛ لأنّه يحمي في نظره من التّصنيفات المتصوّرة سلفاً كتصنيفات البلاغة مثلاً، وقد استخدم ريفاتير القارئَ النّموذجي كمرحلةٍ استكشافيةٍ أُولى من التّحليل.

[1] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتّلقّي، دراسات تطبيقية، ط: 1، دار جرير للنّشر والتّوزيع، عمّان – الأردن، 2008، ص: 105.

[2] نور الدّين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 92.

[3] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص: 53.

2.1. مراحل القراءة لدى ريفاتير:

تعمل أسلوبيّة ريفاتير على ضبط المنبّهات الأسلوبيّة الكامنة في ثنايا الخطابات الأدبية متّخذةً من القارئ سبيلاً إلى ذلك، بيد أنّ هذه القراءة تعرف مراحل هي:

أ. "مرحلة الوصف:

ويسمّيها ريفاتير مرحلة اكتشاف الظّواهر وتعيينها وتسمح للقارئ بإدراك وجوه الاختلاف بين بنية النّص وبنية النّموذج القائمة في حسّه اللُّغوي مقام المرجع فيدرك التّجاوزات والمجازات وصنوف الصياغة الّتي توتّر اطمئنانه اللُّغوي"[1].

ب. "مرحلة التّأويل والتّعبير:

تُمكّن القارئَ من الغوص في النّص والانسياق في أعطافه وفكّه على نحوٍ تترابط فيه الأمور وتتداعى ويفعل بعضها في بعضٍ"[2]، ومثل هذا النّوع من القراءة تعوّل عليه الأسلوبيّة ولا تبغي عنه بدلاً.

1. السياق الأسلوبي (Le contexte stylistique):

يغتدي السياق الأسلوبي وفق التّحليل الأسلوبي البنيوي آليةً منهجيةً أسلوبيّةً فعّالةً في تحديد الخاصّية الأسلوبيّة، باستعمال ما يعرف بالعناصر المضادّة (les éléments contrastants) النّاتجة عن تصادم عنصرين لسانيين يشكّلان ما يسمّى بالسياق الأسلوبي (Le contexte stylistique) الّذي عرّفه ريفاتير كالآتي: "نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصرٍ غير متوقّعٍ، وبفعل تداخل المتوقّع مع غير المتوقّع تتشكّل القيم الأسلوبيّة، والتّناقض النّاتج عن هذا التّداخل هو المنبّه الأسلوبي، وتكمن القيمة الأسلوبيّة للتّناقض في نسق العلاقات الّذي يعمل هذا التّناقض نفسه على إقامته بين عنصرين متصادمين ولن ينتج أيّ أثرٍ دون اجتماع هذين العنصرين في متواليةٍ واحدةٍ"[3].

---

[1] نور الدّين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 92.

[2] نفسه، ص: نفسها.

[3] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 56.

يحقّق السياق الأسلوبي (Le contexte stylistique) عنصر المفاجأة (surprise) لدى القارئ من خلال التّصادم النّاتج عن قطع المتوقّع باللّامتوقّع، وقد مثّل ريفاتير السياق "بالخطّ المستقيم الموجّه في اتّجاه تعاقب العين الّتي تقرأ سطراً"[1] وليوضّح ريفاتير فكرته ساق لنا مثالاً بقول كورني (Korner): "هذا النور المظلم المتساقط من النجوم"[2]، إذ نجد اجتماع عنصرين متناقضين ومتعارضين هما: النور والظلام، وهو ما ولّد منبّهاً أسلوبيّاً (stimulus stylistique) من شأنه إثارة انتباه القارئ له في حالٍ من الدّهشة والتّعجُّب.

ومن خلال هذا السُّلوك الإجرائي النّاتج عن ظهور عنصرٍ غير متوقّعٍ (المظلم) أعقب عنصراً متوقّعاً (النور) ثُمّ كسر النّموذج اللّساني للقاعدة الّتي "تتحدّد من خلال الخروج عليها والمبدأ يشذُّ عنه، والنّموذج يُدرك بفضل كسره، ويبدو التّوقُّع متأخّراً من خلال وجود غير المتوقّع"[3].

وقد مضى جاكبسون (Jakobson) باحثاً عن مدلول المفاجأة وانتهى به الأمر إلى أن أعزاه "إلى مبدإ تكامل الأضداد، ويقرّر أنّ المفاجأة الأسلوبيّة هي تولُّد اللّامُنتظر من خلال المنتظر"[4]، وبواسطة هذا الإجراء نستطيع التّمييز بين أسلوبٍ شخصيٍ ولغةٍ أدبيةٍ؛ فبدون التّناقض في نتاجٍ أدبيٍ تكون اللُّغة عبارةً عن نموذجٍ متوقّعٍ لا تتحوّل فيه العناصر اللّسانية إلى قيمٍ أسلوبيّةٍ، بينما يحدث العكس حينما يقع التّناقض في التّعبير، حينها تكون اللُّغة نموذجاً غير متوقّعٍ[5].

يتحقّق عنصر المفاجأة الأسلوبيّة لدى القارئ من خلال امتلاك اللُّغة لوسائل فنّيةٍ إغرائيةٍ تتحقّق بفضل "الخروج على سياق الكلام العادي أي بفضل ما فيها من الانحراف"[6]، ويرتبط أثر المفاجأة في القارئ بعدم توقُّع هذا الأخير لها، وعلى هذا الأساس فإنّ "قيمة كلّ خاصيةٍ أسلوبيّةٍ تتناسب مع حدّة المفاجأة الّتي تحدثها تناسباً طردياً، بحيث كلّما كانت غير منتظرةٍ كلّما كان وقعها

[1] ميكائيل ريفاتير، المصدر السّابق، ص: 57.
[2] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبيّة، ص: 61.
[3] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 64.
[4] عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص: 68.
[5] يُنظر: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 57.
[6] موسى سامح ربابعة، الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلّياتها، ص: 41.

على نفس المتقبّل أعمق"[1]، ونورد لهذا مثالاً من روائع إبداعات الشّاعر محمود درويش، فنجده يقول:

مُفَتَّحَةٌ يَا شَبَابِيك حُبِّي

تَمرُّ المَدينة

أَمَـامَك عُرس طُغَاة

وَمَرثَاةُ أُمٍّ حَزِينَه[2]

"إنّ قول الشّاعر ضحايا طغاة أو معركة طغاة لا يمكن أن تبعث الإثارة الّتي تُحدثها عبارة (عُرس طُغاه)، فالإثارة هنا أقوى وأكبر، فكلمة (عُرس) تحمل عالماً مليئاً بالفرح والسّعادة، أمّا حينما تقرن بـ: (الطُّغاة) فهذا يعني إفراغ كلمة (عرس) من مضمونها الحقيقي لتؤدّي معنىً آخر، إنّه عُرسٌ من نوعٍ آخر، فيه حركةٌ كبيرةٌ، ولكن ليس لإقامة طقوس الفرح، وإنّما لتأدية طقوس القتل وسفك الدّماء، إنّه إيقاع الموت، وليس إيقاع الفرح"[3]، ففي استخدام الشّاعر لعبارة (عرس طغاه) مفاجأةٌ للقارئ وكسرٌ لأفق توقُّعه بفعل خاصية الانزياح أو ما يعرف بالتّجاوز الّذي "هو خروجٌ عن الحدّ يحدث المفاجأة في المستقبِل"[4].

لقد أدرك ريفاتير غاية الإدراك ما لعنصر المفاجأة من دورٍ كبيرٍ في بلورة الظّاهرة الأسلوبيّة فخصّه بمزيد عنايةٍ واهتمامٍ، إلى جانب عنايته بقضايا أسلوبيّة أخرى على رأسها السياق، ممّا جعل النّاقد الأسلوبي الفرنسي هنريش بليث (Heinrich Blyth) ينعت أسلوبيّة ريفاتير "بالأسلوبيّة السياقية"[5] استحساناً منه لأسلوبيّة ريفاتير في التّحليل الأسلوبي المعتمد من قِبله، وقد امتدّ هذا الاستحسان والقبول المنهجي الإجرائي في الدّرس الأسلوبي إلى عَلَمٍ من أعلام الأسلوبيّة في النّقد العربي الحديث ألا وهو عبد السلام المسدي الّذي أكّد على فاعلية المنهج الأسلوبي البنيوي في مقاربة النُّصوص الأدبية، وإلى هذا أشار قائلاً: "إنّ هذا المنهج لكفيلٌ بأن يربط بين التّناول اللُّغوي والتّحليل

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص: 68.

[2] محمود درويش، ديوانه، مج: 1، ط: 6، دار العودة للصحافة والطباعة والنّشر، بيروت – لبنان، 1987، ص: 154.

[3] عبد الباسط الزّيود، المتوقّع واللامتوقّع في شعر محمود درويش دراسة في جمالية التّلقّي، مجلّة: جامعة أُم القرى، السُّعوديّة، ج: 18، العدد: 37، جمادى الثاني1427هـ، ص: 452.

[4] يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة الرؤية والتّطبيق، ص: 149.

[5] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبيّة، ص: 60.

الأدبي ربطاً ميدانياً... من حيث يتّخذه المحلّل الأسلوبي مجهراً كاشفاً للسّمات النّوعية بحسب مسافاتها"[1] جاعلاً منه وسيلته الّتي لا غنىً له عنها في التّغلغل إلى أعماق النّص.

1.2. أنواع السياق الأسلوبي: ميّز ريفاتير بين نوعين من السياق:

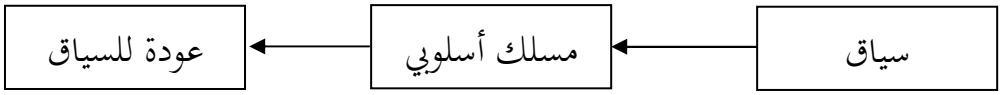
أ. السياق الأصغر (Micro contexte):

"وهو سياقٌ داخل الوحدة الأسلوبيّة أو الحدث الأسلوبي، وهو السياق المولّد للتّضاد أو الخلاف، ولهذا السياق وظيفةٌ بنيويةٌ باعتباره قُطباً لثنائيةٍ يتفاعل عنصراها، وهو لا فعل له خارج ارتباطه بالعنصر المقابل، كما أنّ حيّزه لا يزيد على علاقته بذلك القطب، أي أنّه لا يشتمل على عناصر زائدةٍ على المقابلة، ومن ثمّ أمكن أن ينحصر في وحدةٍ لغويةٍ واحدةٍ، وهذا الانحراف أو المخالفة يكوّنان معاً مسلكاً أسلوبيّاً"[2].

ولنا أن نُمثّل لهذا النّوع من السياق "بالاستعارات الّتي تقوم على نعت الشّيء بما لا يُعدُّ من صفاته نحو: شمسٌ سوداء، أو عطرٌ صارخ، أو ضوءٌ خجول، أو صفاءٌ معتّم... فالاسم الأوّل في هذه العبارات سياقٌ أصغر، والوصف الّذي أُعطيَه تضادٌ أو انحرافٌ أو عنصرٌ غير متوقّعٍ، وعند الرّبط بينهما ينشأ لنا إجراءٌ أو مسلكٌ أسلوبي يثير دهشة القارئ بناءً على وجود مركّبٍ وصفيٍ مبنيٍ على التّضاد بين الصّفة والموصوف"[3].

ب. السياق الأكبر (Macro contexte): يأتي ليقابل السياق الأصغر، وهو على ضربين:

النّوع الأوّل: ويتجلّى في قطع السياق بعنصرٍ غير متوقّعٍ ثُمّ يعود الكلام إلى هيئته العادية، ويمكن أن نُمثّل له وفق الآتي:



[1] عبد السلام المسدي، التّضافر الأسلوبي وإبداعية الشّعر، ص: 107.

[2] يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة الرؤية والتّطبيق، ص: 146.

[3] نفسه، ص: نفسها.

ولنا كذلك أن نُمثّله كالآتي:

"ملفوظ عادي ←——— مبالغة ←——— ملفوظ عادي"[1].

وإنّ ما يميّز هذا النّموذج هو إمكانية الرجوع دوماً إلى السياق الأوّل بعد الإجراء الأسلوبي الّذي مهّد له منذ البداية مثل أن ترد كلمة السياق غريبةً عن الشّفرة المستخدمة عن طريق إدخال عنصرٍ موسومٍ غير متوقّعٍ في المرسلة الكلامية.

ونضرب لهذا مثالاً بقول أحدهم: "خرجت مع عائلتي في رحلة إلى الأهرامات، واصطحبنا معنا السيوف والرماح لنقضي وقتاً ممتعاً في تلك الأهرامات"[2].

فيكون تحليل هذه الجملة كالآتي:

السياق ←——— رحلة إلى الأهرامات.

الإجراء/ المسلك الأسلوبي ←——— اصطحاب السيوف و الرماح (الخروج عن المتوقّع).

رجوع إلى السياق ←——— قضاءُ وقتٍ ممتعٍ.

إذ يُلاحظ على الجملة السّالفة الذّكر ابتداءها بملفوظٍ عاديٍّ متوقّعٍ ليس بغريبٍ عن المتلقّي، غير أنّ الغرابة والدّهشة تعرف سبيلها إلى القارئ بورود كلمتين غريبتين عن السياق السابق هما لفظتا (السيوف/ الرماح)، ومن ثَمّ تعود الجملة لوضعها المألوف والعادي، ليتشكّل بذلك السياق الأكبر في نموذجه الأوّل.

وبالنّسبة للنّموذج الثّاني، يعرف فيه الإجراء الأسلوبي تحوُّلاً إلى سياقٍ جديدٍ لإجراءٍ أسلوبيٍ تالٍ، وقد عبّر عنه ريفاتير بالشّكل التّالي:

"ملفوظ عادي ←——— مبالغة ←——— سياق ←——— مجازات الاقتضاب"[3].

[1] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 59.

[2] يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة الرؤية والتّطبيق، ص: 174.

[3] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 59.

وما يُميّز الإجراء الأسلوبي في هذا النّموذج إمكانية توليده لمجوعةٍ من الإجراءات من نفس الجنس، مثلما هو الحال في المثال المذكور سلفاً، "فبعد إيراد السيوف والرماح تأتي مجموعةٌ من الكلمات والعبارات الملائمة لها، مثل: وعدداً من الخيول المتأهّبة، يمتطيها فرسانٌ صناديد علت ظهورهم القسي والتروس... وهذا يؤدّي إلى حالة من الإشباع (saturation) لهذا الوجه الأسلوبي"[1]، تُحتّم عليه أن يصبح "نقطة انطلاق سياقٍ يكون العنصر الأوّل لوحدةٍ أسلوبيّةٍ جديدةٍ"[2].

وإذا ما أردنا إبراز الفرق بين السياقين (السياق الأصغر والسياق الأكبر)، فإنّنا نقول أنّ الأوّل يأخذ موضعاً معيّناً من الجملة في أشكال صورٍ بلاغيةٍ من مثل: الاستعارة والتّشبيهات والمجاز، في حين أنّ السياق الأكبر ذو نطاقٍ واسعٍ وفضاءٍ أرحب من السياق الأصغر؛ إذ أنّه يتجاوز الجملة إلى النّص.

يغدو السياق الأسلوبي من أكثر الآليات المنهجية الفاعلة في الممارسات التّطبيقية في ميدان الدّراسات الأسلوبيّة، وتبدو "فرضية كون السياق يلعب دور المعيار وأنّ الأسلوب متولّدٌ بفعل انحرافٍ عن السياق فرضية مثمرة"[3] يتوسّلها الخائضون في غمار المقاربات الإجرائيّة للخطابات الأدبية.

3. التّضافر (convergence):

إنّ ما يميّز أسلوبيّة ريفاتير هو سعيه إلى وضع علمٍ موضوعيٍ لدراسة الأسلوب وتحليله، وفي سبيل تحقيق هذه الغاية راح ريفاتير يقترح بديلاً ثالثاً بعد القارئ النّموذجي والسياق الأسلوبي تمثّل في التّضافر (convergence) الّذي عنى به "الإركام لكثيرٍ من الإجراءات الأسلوبيّة المستقلّة في نقطةٍ واحدةٍ معطاةٍ، بحيث يكون كلّ واحدٍ منها معبّراً في ذاته بمفرده، وكلّ إجراءٍ أسلوبيٍ مع المجموع يضيف تعبيريتة إلى تعبيرية الإجراءات الأسلوبيّة الأخرى"[4].

ويبرز ريفاتير فائدة اعتماده لمعيار التّضافر، والمتمثّلة – حسب رأيه – في فرضية "وجود إجراءٍ أسلوبيٍ قد سُجّل من طرف القارئ النّموذجي لكنّه لا يمثّل تناقضاً مع السياق السّابق؛ فإذا كان

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة الرؤية والتّطبيق، ص: 148.
[2] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 59.
[3] نفسه، ص: 54.
[4] نفسه، ص: 60.

مَوقِعاً لتضافرٍ ما، فإنّه يمكن إثبات حقيقة الأسلوبيّة، ويمكن للتّضافر أن يمنحنا فرصة تصحيح أخطاء السّهو لدى القارئ النّموذجي...، إذ يمكن أن يُؤمّل تحديد هويّة العناصر المتضافرة في النّص بواسطة التّحليل تلك العناصر الّتي يعمل حضورها على إظهار الإجراء الّذي لم يتم الشّعور به قط"[1]، وليقرّب ريفاتير فكرته يأتي بمثالٍ من رواية موبي ديك للرّوائي الأمريكي هيرمان مالفيل (Melville)، والّتي نصّها كالآتي:

وجاش ثُمّ جاش، وأيضاً بغير هجوعٍ جاش البحر الأسود، كما لو أنّ أمواجه المترامية كانت وجداناً.

يوجد هنا إركامٌ (تضافر) ويمكن إبرازه وفق الآتي:

أوّلاً: نظام غير مألوف للكلمات من صنف فعل، فاعل.

ثانياً: تكرار الفعل جاش وإيقاعٌ حادثٌ بفعل تكرارٍ ثلاثيٍ.

ثالثاً: الإيقاع المتولّد من التّكرار الثّلاثي وتنسيق هذا الإجراء الصوتي مع المعنى فارتفاع وانخفاض الأمواج مرسومٌ بواسطة الإيقاع الّذي احتوت عليه أداة الرّبط: (و... ثُمّ...).

رابعاً: استخدام كلمة بغير هجوعٍ والّتي من شأنها أن تخلق مفاجأةً في أيّ سياقٍ كان.

خامساً: هناك الاستعارة المخالفة للحالة الأكثر شيوعاً، إذ جرت العادة تشبيه الحسّي (الأمواج المترامية) بالمعنوي (الوجدان)[2]؛ إذ تمّ مفاجأة القارئ بكسر بنية التّشبيه.

هذا وقد تبنّى النُّقاد العرب معيار التّضافر في تحليلاتهم الأسلوبيّة وجعلوه مرتكزاً مهمّاً في تتبُّع القيم الجمالية للخطابات الأدبية، ومن هؤلاء النُّقاد نجد عبد السلام المسدي الّذي عنون مقالاً له بـ: "التّضافر الأسلوبي وإبداعية الشّعر نموذج وُلد الهدى"، وينضاف إلى هذا ما قام به حسن ناظم في هذا المجال؛ من حيث خصّ ديوان «أُنشودة المطر» لبدر شاكر السيّاب بدراسةٍ أسلوبيّةٍ طبّق فيها

[1] ميكائيل ريفاتر، المصدر السّابق، ص: 62.

[2] يُنظر: ميكائيل ريفاتير، نفسه، ص: 61/60.

المعايير الّتي صاغها ريفاتير، بما في ذلك معيار التّضافر وما يتولّد عنه من وقائع أسلوبيّةٍ تتموضع في ديوان الشّاعر.

والحقُّ إنّ ما قدّمه ميكائيل ريفاتير من معايير لتحليل الأسلوب "غدا أداةً طيّعةً في أيدي الباحثين الّذين يتوسّلون الأسلوبيّة منهجاً لخوض غمار المقاربات الإجرائيّة للخطاب الشّعري على تنوُّع أنماطه وأشكاله واختلاف أعصره"[1]، كما أنّ التّحليل الأسلوبي مكّن مُتعاطيه من أن يُحقّقوا نتائجهم "ويخضعونها إلى الإحصاء هادفين إلى زيادة نسبةٍ من الدّقة، وشيءٍ من العلميّة في طبيعة هذا العمل"[2].

[1] عبد الرحمن بن زورة، أسلوبيّة الخطاب الشّعري المعاصر، ص: 43.

[2] نفسه، ص: نفسها.

الفصل الثّالث

فاعلية السياق الأسلوبي في بلورة شعر محمّد الشبّوكي فنّياً

يلحظ المتصفّح لديوان الشّاعر محمّد الشبُّوكي ذلك المنزع الفنّي مبثوثاً عبر كتاباته الشّعرية ذات الطّابع الوجداني التّأثيري، وإن كان الدّيوان يضمُّ موضوعاتٍ مختلفةٍ لا تغيب عنها الروح الثّورية، وهو حسب اعتقادنا ما جعل الدّراسات حوله تقلُّ لهذا السّبب، غير أنّ حديث الشّاعر محمّد الشبُّوكي عن قضايا ثوريةٍ أمرٌ طبيعيٌ فرضته الظروف المعيشة، هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى فطريقة تناول محمّد الشبُّوكي لموضوعات الثّورة والوطن تختلف وتتمايز عن الكيفية المعهودة في طرق مثل هكذا موضوعاتٍ؛ لما بين ثنايا قصائده من قيمٍ ومسالك أسلوبيّةٍ جعلتنا نخوض غمارها ونفتق أسرارها باعتماد منهجٍ أسلوبيٍ نراه الأنسب في تحليل النُّصوص الشّعرية تحليلاً علميّاً وموضوعياً تُستظهر معه السّمات الأسلوبيّة المبطّنة، وهذا المنهج لـ: ميكائيل ريفاتر (Michael Riffaterre) الّذي أرسى دعائمه الأولى وضبط أُسُسه على أساسٍ علميٍ جامعٍ بين العلميّة والفنّية.

وبناءً على ما تقدّم ستكون دراستنا لديوان الشّاعر محمّد الشبُّوكي باعتماد هذه المعايير الرّيفاتيرية والمتمثّلة – علاوةً في اعتماده القارئ النّموذجي كأداةٍ للكشف عن هذه القيم الأسلوبيّة – في صوغه للمعيار المسمّى بالسياقات الأسلوبيّة الصُّغرى والكبرى الّتي من شأنها وسم الخطاب بالفنّية عبر تجاوزها للمعيار القاعدة، يُضاف إلى هذا معيار التّضافر.

1. السياقات المؤسّسة لجمالية ديوان محمّد الشبُّوكي

أ. السياقات الصُّغرى في الدّيوان:

يغتدي السياق الأسلوبي من الآليات الفاعلة في إظهار السمات الأسلوبيّة الكامنة في مظان النُّصوص الأدبية، وهو على ضربين: السياق الأصغر ونجده في غير موضعٍ في ديوان الشّاعر محمّد الشبُّوكي، فمن ذلك قوله في قصيدة «لبّيك يا ثورة الشّعب...!»:

فَتِلكَ أَيَّامُـكُـــم زَالَت وَلَا عَجَـبُ مَـن سَرَّهُ الـدَّهرُ آنَاً سَاءَهُ حِـينَـا[1]

فالشّاعر في عجُز البيت ينزاح عمّا هو مألوف بإسناده فِعلَي «السُّرور والإساءة» إلى الدّهر الّذي ليس هو بالفاعل الحقيقي وإنّما حوادث الدّهر وما يجري فيها، فجعلُ الشّاعر الدّهرَ سبباً في السُّرور والإساءة لمن الغرابة بمكان وممّا يجعل القارئ في حالةٍ من العَجَب والاندهاش رافضاً المعنى الظّاهر، فهو يتوقّع من الشّاعر أن يُسند فِعلَي «السُّرور والإساءة» إلى حدثٍ من حوادث الدّهر، أمّا أن يُسندهما إلى الدّهر فذاك ممّا لا يقبله العقل وهو ما يخالف معرفة القارئ وذوقه، وبين الرّفض والتّقبُّل تتأسّس المفارقة الشّعرية، فتكون كلٌ من (سرّ وساء) السياق الأصغر أو العنصر غير الموسوم المتوقّع ولفظة (الدّهر) العنصر الموسوم غير المتوقّع.

ويسترسل الشّاعر في التّلاعب باللُّغة وسوق الكلام على خلاف ما هو متوقّعٍ، فنجده يقول:

فَالأَطلَسُ الـصَّامِدُ المَرهُوبُ جَانِبُهُ بِالنَّـصرِ فِي حَـربِنَا أَمـــسَى يُـهَـنِّـيـنَا[2]

فقراءةٌ تأمّليةٌ في البيت المذكور أعلاه تكشف عن نفسية الشّاعر الحالمة بالاستقلال الّذي ينشده ويتشبّث به دون كللٍ أو سأمٍ، فهو وشعبه صامدٌ كجبال الأطلس إزاء ما يتلقّاه من مكائد الاستدمار الفرنسي الظّالم، وبمثل هذا الصمود والقوّة في المجابهة ودفع هجمات العدو الشّرسة استبشر الشّاعر بقرب لحظات النّصر والتّحرُّر وراح يجاهر بها على لسان جبل الأطلس الّذي أهداه تهانيه اقتناعاً منه بأنّ الشّعب الجزائري بإراداته الصّلبة سيقهر فرنسا ويظفر بالاستقلال ويحقّق انتصاراً سحيقاً لا محالة.

[1] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 26.

[2] نفسه، ص: نفسها.

لقد لجأ الشّاعر في بيته السّالف الذّكر إلى مفارقةٍ شعريةٍ عجيبةٍ؛ عن طريق إجرائه للاستعارة في قوله: (فالأطلس يُهنّينا)، صيّر بها جبل الأطلس إنساناً يُهنَّأ، وفي هذا دلالة على أنّ نضال الثُّوار الجزائريين عظيمٌ يقود إلى التّحرُّر حتماً؛ لذلك فمكان هذه الثّورة العظيمة (جبل الأطلس) يقف شاهداً على هذه التّضحيات الجسام ويُهنّئ أهله بالنّصر المظفّر، وبهذا يكون الشبُّوكي قد حقّق انبصاماً فنّياً على ما أورده في بيته؛ "من خلال قطع التّسييقات التّعبيرية"[1]، أي بفعل الانزياح الّذي "هو استعمال المبدع للُّغة مفرداتٍ وتراكيب وصوراً استعمالاً يخرج بها عمّا هو معتادٍ ومألوفٍ بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرُّدٍ وإبداعٍ وقوّة جذبٍ وأسرٍ"[2].

ينتقل الشّاعر بنفسه والقارئ إلى مرحلةٍ طالما حلم بالوصول إليها وعيش لحظاتها المليئة بالفرح، وهو يستقبل النّصر ويصنع المجد بتحرُّره من قيود العدو الغاشم، فراح الشّاعر بنبرة الواثق من همم الثُّوار وإرادات شعبه يخاطب الأقدام السّوداء بأن تُقلع عن هذه التّصرفات اللّامسؤولة؛ ذلك أنّ ظلام الاحتلال انتهى بعد طلوع فجر الثّورة على سماء هذا الوطن، اسمع إلى قوله:

أَقلِعِي عَـن غَيِّـكِ الأَعـمَـى فَقَـد طَـلَعَ الفَـجــرُ عَلَى هَـذِي الجِـبَـالِ[3]

إذ تنبعث من هذا البيت لطائفٌ جماليةٌ تستمدُّ شرعيّتها من خلال نعت الشّاعر الغيَّ بالعمى على نحوٍ تبدو معه فرنسا في أقبح الصور وأشنعها، فغيُّ فرنسا حسب الشّاعر أعمىً لا يهتدي صاحبه إلى الطّريق، وفي هذا مبالغةٌ في الذّم وزيادةٌ في التّقبيح، وبهذا تصبح لفظة (غيِّك) هي العنصر غير الموسوم أو السياق الأصغر، ولفظة (الأعمى) هي العنصر الموسوم غير المتوقّع.

ويُصعّد الشّاعر من حدّة توتُّر القارئ وانفعالاته باستخداماته للُّغة في سياقاتٍ تعبيريةٍ غير معهودةٍ، وإنّما هي جديدة على الذّات المتلقّية، لاحظه إذ يقول:

سَلَامَاً سَـلَامَاً جِبَـالَ البِلَاد فَأَنتِ الـقِـلَاعُ لَـنَا وَالـعِـمَــاد[4]

[1] طاطة بن قرماز، المجاوزات الأسلوبيّة التّعبيرية في خطاب محمّد الشبُّوكي الشّعري، مجلّة: الوفاق، العدد: 1، جامعة: وهران1 أحمد بن بلة – الجزائر، د.ت، ص: 230.

[2] أحمد محمّد ويس، الانزياح في التُّراث النّقدي والبلاغي، د.ط، مطبعة اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق – سوريا، 2002، ص: 05.

[3] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 29.

[4] نفسه، ص: 71.

أنشأ الشّاعر بيته على مجاوزةٍ شعريةٍ فريدةٍ من نوعها وضعت القارئ موضع المستغرب المتسائل عن سبب تحيّة الشّاعر للجبل بتحيّة الإسلام وهي السّلام في قوله: (سلاماً سلاماً) مكرّراً إيّاها، فما الّذي حمل الشّاعر على إلقاء السّلام على الجبل؟ وماذا يمثّل هذا الجبل للشّاعر؟ إنّ الجبل عند شاعرنا الشبُّوكي مكان الثّورة الآمن وهو بحقٍّ معقل السّلم والسّلام الّذي يطلبه الثُّوار، فهو يرى فيه الأب الحنون والصّدر الدّافئ، وهو للمجاهدين الحصن المنيع والدّرع الصّاد لهجمات الأعداء.

فقد أراد الشّاعر بإلقائه تحيّة السّلام على الجبل أن "يعلّل الاندفاع للموت والشّجاعة لقهر العدو، هذا الاندفاع نحو الموت والحرب انطلق من مكانٍ آمنٍ يتحقّق فيه السّلام"[1] وهو بحقٍ كذلك، وبهذا تصير عبارة (سلاماً سلاماً) السياق الأصغر، وجملة (جبال البلاد) هي المخالفة والتّضاد.

ومن يتأمّل ديوان محمّد الشبُّوكي ككُلٍّ يلحظ محاولته استثارة عواطف القُرّاء وجسّ نبضهم، وهو يستخدم عباراتٍ وأساليب تخالف آفاق انتظارهم:

فَأَورَاسُ يَشهَدُ يَومَ الوَغَـى بِأَنَّا جَهَّزنَا عَلَى الـمُعتَدِيـنَ[2]

يقيم الشّاعر محمّد الشبُّوكي علاقةً مع جبل الأوراس مكّنته من أن يجسّد انفعالاته ويعبّر عن نظرته للأشياء بطريقته الخاصّة، وهو ما يجعل من هذه الجمادات تكتسب جملةً من الصّفات الجديدة من خلال إسقاط الشّاعر لانفعالاته وأحاسيسه على شيءٍ جامدٍ، باستنطاقه ما لا ينطق انطلاقاً من علاقته المتجذّرة مع هذا المكان (جبل الأوراس)، فهو بالنّسبة له المأوى والانتماء ومسرح الأحداث، وإنّ الجبل بشموخه وثباته عبر السنين وبما اكتسبه من خبراتٍ ومعارف بالأحداث الّتي وقعت به، يقوم مقام الشّاهد على ما دار بساحته من معارك دامياتٍ وثوراتٍ كبرى كان النّصر فيها حليف الجزائريين، لذلك كان جبل الأوراس شاهداً حيّاً على بسالة وقوّة الشّعب الجزائري وصموده أمام العدوّ الغاشم.

[1] متلف آسية، مقاربة أسلوبيّة لتيمة الجبل في شعر الثّورة التّحريرية (نشيد جزائرنا لمحمّد الشبُّوكي أُنموذجاً)، مجلّة: اللُّغة الوظيفيّة، العدد: 6، جامعة: الشلف – الجزائر، مارس2017، ص: 128.

[2] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 71.

لقد كوّن الشّاعر علاقةً مع شيءٍ غير متوقّعٍ، فرأينا أنّه قد منح الجبل مجموعةً من الصّفات الإنسانية كالسّرد، الإخبار، الشّهادة، الحكي، نتيجة وضع الشّاعر اللُّغة ضمن سياقاتٍ ومعانٍ جديدةٍ مشكّلةً بذلك انزياحاً بارزاً تجسّد في مقدرة الشّاعر وبراعته الفذّة على إقامة علاقاتٍ غير منطقيةٍ بين الأشياء لا نجد لها ما يطابقها في الواقع، فاستنطاق الجبل أمرٌ لا يقبله العقل البشري، لكنّه الخيال الشّاعري يغيّر الحقائق ويفضي إلى شاعريةٍ بديعةٍ، بواسطة الاستعارة الّتي من مزاياها العجيبة أنّك "ترى بها الجماد حيّاً ناطقاً"[1]، وبهذا تتبدّى لنا المعادلة الآتية:

أوراس ⟵ سياق أصغر (عنصر غير موسوم متوقّع).

يشهد ⟵ عنصر موسوم غير متوقّع (مخالفة أو تضاد).

يظهر أنّ ممارسة التّجاوز وتخطّي حدود الواقع ميزةٌ يتميّز بها شاعرنا محمّد الشبُّوكي الّذي لم تسلم هي الأخرى عناوين قصائده من هذه الخاصّية، فمن ذلك عنونته لإحدى قصائده بـ: "تبسة الصّامدة"[2]، وهو عنوانٌ يستثير فضول القارئ ويدفعه إلى استقصاء أبعاده الفنّية الخفية، من ناحية طريقة صوغه المنحرفة عن الدّلالة الاعتيادية المألوفة، فالصمود لدى الشّاعر ليس صمود الشّعب الجزائري وفقط، بل هو صمود المكان أيضاً، وهذا ما ينافي الواقع ويعارض الحقيقة.

إنّ الّذي زاد من جمال عنوان قصيدة «تبسة الصّامدة» تقولُبه في قالبٍ بلاغيٍ تمثّل في المجاز العقلي باعتبار علاقة المكانية، فالعلاقة الإسنادية فيه مبنيةٌ وقائمةٌ على التّعارض والتّضاد بين كلمة «الصّامدة» وكلمة «تبسة» والقارئ يحتمل ورود ألفاظٍ مألوفةٍ تصف مدينة تبسة وصفاً حقيقياً من مثل: تبسة الجزائرية، تبسة ولاية الشّرق الجزائري... غير أنّ الشّاعر محمّد الشبُّوكي انتهك توقُّعات القارئ بسوقه للكلام على غير نظامه المألوف، وهنا مكمن الحدث الأسلوبي؛ فمثل هذه الأساليب من شأنها مفاجأة القارئ وإحداث المتعة النّفسية لديه بناءً على ما يتأبّطه الكلام من مسالك فنّيةٍ تحيد بالكلام عن حيّزه الإبلاغي، وما هذا إلّا مسعى الدّراسات الأسلوبيّة الّتي تُعنى بدراسة "الخصائص اللُّغوية الّتي يتحوّل بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التّأثيرية والجمالية"[3].

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 43.

[2] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 32.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص: 33.

إنّ المتأمّل لعنوان قصيدة «تبسة الصّامدة» يتجلّى له أنّ الشّاعر محمّد الشبُّوكي نظم قصيدته تجاوباً مع ظرفٍ صعبٍ عاشه المجتمع الجزائري فترة الاحتلال الفرنسي وهو حدث الثّورة الّتي كانت للشّاعر الباعث والمنهل في صياغة شعره صياغةً فنّيةً "من جوهر المعطيات الحياتية الميدانية"[1] بصوغه للعنوان صياغةً ترميزيةً، مسنداً صفة الصمود لمدينة تبسة الجزائرية إلحاقاً بها لمظهرٍ طبيعيٍ واقعيٍ من مظاهر الصمود وهو الجبل المعروف بثباته وشدّة مقاومته.

ومن ثَمّ فإنّ انتقاء الذّات الشّاعرة للفظة (الصّامدة) وإقحامها في سياقٍ تعبيريٍ ينتقل بها من حقلها الطّبيعي المرتبط بالجبل إلى سياقٍ فنّيٍ يُمثّل فيه شعب مدينة تبسة الجزائرية، بل ومدينة تبسة بذاتها في صورة المجابه الصّامد الّذي لا تضعف عزائمه أمام قوّة المستدمر الظّالم وبطشه.

استطاع الشّاعر محمّد الشبُّوكي من خلال هذا العنوان التّرميزي «تبسة الصّامدة» أن يعبّر عن حالةٍ نفسيةٍ تملّكته هي الشُّعور بالثّقة وعدم الخوف من المحتل الفرنسي مهما طغى وتجبّر، وهو الشُّعور ذاته قاسمه إيّاه سكّان مدينة تبسة، ليأتي الرّمز في هذا السياق التّعبيري كاشفاً عن جانبٍ وجدانيٍ عاطفيٍ وناقلاً حقيقةً متأصّلةً وراسخةً في كلّ جزائريٍ لا يعرف الاستسلام أو الاستكانة، "فالرّمز الشّعري مرتبطٌ كلّ الارتباط بالتّجربة الشُّعورية الّتي يعانيها الشّاعر، والّتي تمنح للأشياء مغزىً خاصّاً"[2] خاصّاً"[2] تكشف عنه السياقات التّعبيرية المختلفة.

فالسياق الأصغر في لفظة (تبسة)، أمّا ما يشكّل العنصر الموسوم غير المتوقّع فهي لفظة (الصّامدة).

ويجد الشّاعر ضالّته في إيراد أفكاره باعتماد أساليب التّلميح، كالكناية الّتي تشغل ذهن القارئ بالبحث عن المعنى المكنّى والوقوف عند سرّ جمالها البديع، كالّذي هو ماثلٌ في هذا البيت:

فَـإِذَا الـفَـجــرُ سَاطِــعٌ وَالـظَّــلَامُ قَـد انـهَــزَم[3]

يقدّم هذا البيت الشّعري أمراً جديداً عن الظلام، ويخصُّه بخاصيةٍ ليست ممّا ألفناه عنه في واقعنا المعاش، هذا الإخبار الجديد عن الظلام هو انهزامه، وهي العبارة الّتي اخترقت آفاق القارئ

[1] طاطة بن قرماز، معايير الإخراج الأسلوبي في قصيدة مناجاة بين أسير وأبي بشير لمحمّد العيد آل خليفة، مجلّة: اللُّغة الوظيفيّة، العدد: 6، جامعة: الشلف – الجزائر، مارس2017، ص: 56.

[2] عز الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، ص: 198.

[3] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 48.

وتصوُّراته وانتهكت البنية الدّلالية المتعارَف عليها؛ ذلك أنّ من مميّزات الظلام العتمة وعدم وضوح الرؤية الّتي تدوم فترةً من الزّمن ثُمّ لا تلبث أن تنقضي وتتبدّد مع حلول الفجر الّذي يشعُّ بنوره السّاطع معلناً بذلك طلوع النّهار، وليس في انقشاع الظلام وذهاب اللّيل ليشعّ نور النّهار ما يدلُّ على انهزام الظلام، فهما آيتان كونيتان، وهي حكمة الله في خلقه.

إنّ الظلام الحامل حقيقةً لدلالة الانهزام كما يظهر من سياق القصيدة هو المحتل الفرنسي الرّامز إلى التّيه والضياع بجبروته وظلمه، المبدِّد للحقائق والحاجب للرؤيا، لذلك انهزم لوهائه وضعفه أمام قوّة الشّعب الجزائري الّذي اقترب موعد انتصاره، وبهذا نحصل على المخطّط الآتي:

الفجر ساطع ⟵ سياق أصغر (عنصر غير موسوم متوقّع).

الظّلام قد انهزم ⟵ عنصر موسوم غير متوقّع (مخالفة أو تضاد).

ولئن كان الشّاعر يجعل لشعره نصيباً من التّعابير المجازية ويضمّنه ما هو غير مألوفٍ ليبصم بذلك بصماته الفنّية، فإنّ للقارئ نصيبه من الدّهشة والاستغراب بمثل هذه الانتهاكات والاستعمالات الشّاذّة الغريبة عن ذوقه ومعرفته، تأمّله وهو يقول:

فِي سَاحَةِ الحَربِ الضَّرُوسِ ضَرَبتُم الـ ـــــمَثَلَ الـشَّرُودَ شَجَاعَةً وَتَطَلُّعَـــا
حَتَّى تَـوَلَّى فِي الـمَـلَاحِـمِ خَـاسِئَـــا جَيشُ السَّلَاحِفِ خَاسِرَاً مُتَضَعضِعَا[1]

فقيمة هذا البيت الشّعري وسرُّ جماله في لفظة (السّلاحف) الّتي وظّفها الشّاعر في قصيدته بطريقةٍ توحي بمدى نقمته وسخطه على فرنسا وأفعالها اللّاإنسانية، فهو يحشد ألفاظاً تظهرها مظهر الضّعف والانهزام على أيدي أشاوسة الجزائر وأبطالها الصّناديد في ساحة الحرب، وهذه الألفاظ هي: (تولّى، خاسئاً، خاسراً، متضعضعا)، ولعلّ الّذي زاد هذا المعنى تعميقاً وتأكيداً إدراجه لفظة (السّلاحف) في سياق تعبيره، هذا الحيوان المعروف بالاختباء عند الخطر، فكذلك فرنسا اختبأت واختفت وعادت أدراجها لما أدركها الخطر ولاقت من أبطال الجزائر شتّى ألوان الهزيمة.

إنّ من وراء هذا الملمح الأسلوبي سؤالٌ يطرح نفسه وهو ما الّذي جعل الشّاعر يعدل عن ذكر فرنسا إلى هذا الرّمز المتمثّل في (السّلاحف؟) ونعتقد أنّ الشّاعر رام من وراء ذلك الإفصاح عن

[1] محمّد الشبُّوكي، المصدر السّابق، ص: 30.

رغبته الشّديدة في اختفاء فرنسا من حياة الشّعب الجزائري البريء، ولأنّ طبع من لا يُرغب في ذكره لئيمٌ، وهو الّذي عُرف بالمكر والخداع وطالما مارس القتل والتّخريب في حقّ الجزائريين متجرّداً من إنسانيته، فكان بذلك أحقّ بعدم الذّكر وأجدر بحمل هذا المدلول السّيء (الاختفاء والجبن) المعبَّر عنه بواسطة لغةٍ ترميزيةٍ تمثّلت في لفظة (السّلاحف)، فيتراءى لنا:

جيش ⟵ سياق أصغر (عنصر غير موسوم متوقّع).

السّلاحف ⟵ عنصر موسوم غير متوقّع (مخالفة أو تضاد).

ويجعل الشّاعر دأبه تجاوز حدود الواقع فيزاوج بين عناصر لا وجود لها في أرض الواقع، فمن ذلك قوله في قصيدة «إلى الفلّاح الجزائري»:

أَنتَ يَا مَـن قَد غَرَستَ المَجدَ فِي هَامِي الرَّوَابِي[1]

فالعلاقة القائمة بين الغرس والمجد علاقةٌ غير تلازميةٍ؛ ذلك أنّ فعل الغرس ليس من ملازماته أو من مصاحباته صفة المجد، فالشّاعر يثور ويتمرّد على حقائق الأشياء وطبائعها، فالمجد يغدو عنده بذرةً تُغرس، لذلك نجده ينأى باللُّغة ويمارس التّجاوز من خلال إقامته لعلاقاتٍ غير منطقيةٍ بين الأشياء، "وربّما يُعدُّ مثل هذا الأمر نوعاً من أنواع العبث وتشويه الأشياء بإعطائها خصائص وصفاتٍ وأشكالاً مغايرة لطبيعتها المألوفة أو لخصائصها المعروفة، وهذا هو الانحراف عن المألوف ومنح اللُّغة مجالاتٍ لم يكن بإمكانها أن تمتلكها إلّا بهذه الطّريقة"[2].

وهو إذ يُحدث خرقاً وتجاوزاً على مستوى اللُّغة عبر هذا الاستخدام المجازي الاستعاري (غرست المجد) يحاول أن يعبّر عن نفسه الرّاغبة أشدّ الرّغبة في بعث الحياة في الرّيف الجزائري، وجعل فلاحيه يمضون قدماً في مرحلة البناء والتّشييد بعد تحرُّره من قيود العدو، إنّها محاولة تخطٍّ لواقعٍ مريرٍ عاشه الشّعب الجزائري تحت وطأة المحتل الفرنسي، إنّه الأمل في حياةٍ جديدةٍ غير الحياة الأولى، حياةٍ من نوعٍ آخر ملؤها الأمن والسّعادة وإعادة المجد للريف الجزائري.

[1] محمّد الشبُّوكي، المصدر السّابق، ص: 39.

[2] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتّلقّي، ص: 76.

فرؤية الشّاعر للحياة رؤيةٌ مُغايرةٌ انبجست من إيمانه الكبير باستشراف غدٍ أفضل، وهذا ما جعله يسوق بيته الشّعري وفق تركيباتٍ إسناديةٍ متعارضةٍ ومتناقضةٍ، فوجدناه يجمع بين المحسوس (غرست) والمجرّد (المجد)، لتصبح لدينا جملة (غرست) هي السياق الأصغر ولفظة (المجد) العنصر الموسوم غير المتوقّع أو ما يعرف بالمخالفة والتّضاد في هذا المسلك الأسلوبي.

ولا يبرح محمّد الشبُّوكي عن استخدام انزياحاتٍ تصدم القارئ وتخالف ما يتوقّعه، ففي قصيدة «دولة الشّعب» الّتي نظمها بمناسبة تأسيس الحكومة الجزائرية المؤقّتة سنة 1958 يقول:

يَرقُصُ الشِّعرُ فِي مَطَارِحِهِ الفَيـ ـحَاءِ وَالفَنُّ خَاشِعُ المِحرَابِ[1]

يكتسب هذا البيت قيمةً فنّيةً ودلاليةً تتمثّل في كسر الشّاعر لأفق توقُّع القارئ، وفي تمكُّنه من أن يولّد فيه اللّامنتظر من خلال المنتظر، فابتداؤه البيت الشّعري بلفظة (يرقص) يستدعي إردافها بألفاظٍ متمّمةٍ للدّلالة الّتي يبتغيها المتلقّي، فالرّقص من صفات الإنسان، لكنّ الشّاعر نحا به منحىً آخر وخالف كلّ توقُّعاتنا بإقحامه لفظة (الشّعر) الّتي غدت مبعث الغرابة والاندهاش، فكيف للشّعر أن يرقص؟ إنّه أمرٌ ممكنٌ حدوثه عند الشعراء بواسطة (الاستعارة المكنيّة) أي بفضل عنصر الخيال المغيّر في حقائق الأشياء، فالشّاعر "لا يرى الشّيء رؤيتنا له، وإنّما يرى روحه، وكأنّ كلّ شيءٍ تحت بصره له وجودٌ آخر غير الوجود الظّاهر الّذي نراه... إنّه لا يقف عند الظّواهر وإنّما يتغلغل في الأعماق، وكأنّما يرفع الحجاب الّذي يغشى أعيننا، فإذا هو يرى حياةً وحركةً في كلّ شيءٍ، ويتردّد صداهما في نفسه تردُّداً مستمرّاً"[2].

وفي عجز البيت ذاته يجمع الشّاعر أيضاً بين متناقضين حين صيّر الفنّ إنساناً مُتعبّداً يخشع، وهنا تكمن بؤرة العمل الفنّي وتتبدّى جمالياته، إذ أنّ مثل هذه التّجاوزات في لغة القصيدة تكشف عن الموقف الشُّعوري للشّاعر وهو الفرح والنّشوة وهو يستقبل خبر تأسيس الحكومة الجزائرية المؤقّتة، وقد استطاع الشّاعر أن ينقل لنا هذا الموقف نقلاً وجدانياً عن طريق لونٍ بيانيٍ (الاستعارة المكنيّة)، لتتأكّد بذلك فكرة "الفن ليس بالموضوع، وإنّما بطريقة التّناول وكيفية التّعبير بالمضامين والرؤى الّتي

[1] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 27.

[2] شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، ط: 9، دار المعارف، القاهرة – مصر، 2004، ص: 170.

يجسّد بها الفنّان مواقفه"[1]، وبهذا تكون كل من: (يرقص والفن) هي السياق الأصغر، وأمّا ما يمثّل المخالفة أو التّضاد فيتعلّق بـلفظتي (الشّعر وخاشع)، ليتشكّل بذلك الإجراء الأسلوبي.

ولا تقتصر الغرابة في شعر محمّد الشبُّوكي على العناصر اللُّغوية فحسب، بل تتعدّاها إلى الشّكل الهندسي للقصيدة ونعني به الخط وشكله ونظام كتابة القصيدة، أي ما يرتبط بالرؤية البصرية للقصيدة الّتي تُعدُّ للقارئ منبّهاً ثانياً علاوةً عن المنبّه اللُّغوي، ونستعرض فيما يلي أبياتاً هي موضع الشّاهد لهذه الظّاهرة من شعر محمّد الشبُّوكي من نشيده الموسوم بـ: «نشيد أبناء الحياة...!»:

نَحـنُ أَبـنَاءَ الـمَدَارِس كُلُّنَا فِي الدَّرسِ فَـارِس
كُلُّنَا لِلضَّـادِ حَـارِس كُـلُّنَـا لِلعِلـــمِ دَارِس
نَبتَغِي حِفـظَ الـوَطَـن
نَحــنُ أَبـنَاءَ الـحَيَـاة .....
....
.....[2]

فمثل هذا البياض في القصيدة له ما يبرّر ويفسّر وجوده سواءٌ من ناحية المبدع الّذي اختار هذا الشّكل الكتابي غير مكتفٍ بالتّعبير عن موقفه ورؤاه بالكلمات وفقط، أو من جهة القارئ المتلقّي المصطدِم بهذا النّوع الجديد من الكتابة؛ لأنّه لم يألفه "وغير المألوف يكون أكثر إدهاشاً وإثارةً لوعي المتلقّي، الّذي لابدّ أن يستنفر ويبحث عن تفسيرٍ لمثل هذه الظّاهرة البصرية، إذ أنّ جهد المتلقّي لابدّ أن يتضاعف فهو لا يقع تحت تأثير الدّلالة اللُّغوية، وإنّما يقع أيضاً تحت دلالة التّشكيل البصري للنّص"[3]، فحينما تقع عين القارئ على هذا البياض تتفاجأ به؛ نظراً لما خفي من كلامٍ وراء هذا الفراغ والّذي يستدعي من القارئ أن يملأه بما يتماشى وسياق القصيدة، لأنّ الشّاعر لم يذكره، وإنّما تقصّد تركه للقارئ.

[1] طه وادى، جماليات القصيدة المعاصرة، ص: 64.
[2] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 84.
[3] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتّلقّي، ص: 204.

وأيّاً ما كان الأمر فالقارئ مطالَبٌ بمواجهة هذه الظّاهرة الأسلوبيّة والبحث عن دلالتها المواراة وراء هذا التّشكيل الفضائي للنّص المرتكز على ثنائيةٍ ضدّيةٍ هي (البياض والسّواد)، ولربّما يكون هذا البياض فيما سبق ذكره من أبياتٍ عند شاعرنا محمّد الشبُّوكي تجسيداً لمعاني السُّمو والتّعالي الّتي يعتزُّ بها الشّاعر من خلال هذا المسلك الأسلوبي الّذي يمثّل فيه (السّواد) السياق الأصغر، و(البياض) العنصر الموسوم غير المتوقّع (تضاد أو مخالفة).

ب. السياقات الكبرى في الدّيوان:

ومثلما أشرنا سابقاً أنّ هذا النّوع من السياق يمثُل في نموذجين:

النّموذج الأوّل: سياق + مسلك أسلوبي ⟵ رجوع إلى السياق.

ومن النّماذج الموافقة للسياق الأكبر في الدّيوان نذكر قول الشّاعر:

عَزَمنَا عَلَى شَقِّ الطَّرِيقِ وَإِن بَدَا – بِأَنظَارِ بَعضِ الحَاسِدِينَ لَنَا – وَعرَا[1]

نلاحظ أنّ الشّاعر افتتح بيته الشّعري بعبارة (عزمنا) الّتي لا تخرج عن إطار الحقيقة والنّسق العادي، غير أنّ الغرابة تعرف طريقها إلى البيت ويصبح الكلام خارجاً عن المألوف بقوله: (على شقّ الطّريق)، ومثل هذا النّوع من التّعبير المِصاغ في صورة الكناية يؤكّد عِظم إرادات الشّعب المغربي الّذي عزم عزماً على تحرير أوطانه من رجس المحتلّ ولمّ شمله وتوحيد صفّه مهما كان الأمر ورغم حسد الحاسدين، هذا المجرى الأسلوبي تخمد شرارته وتعود الجملة إلى مسارها الطبيعي حين أعقبه الشّاعر بتعبيرٍ عاديٍ هو: (وإن بدا بأنظار بعض الحاسدين لنا وعرا)، فيتراءى لنا الشّكل الآتي:

عزمنا ⟵ سياق أصغر.

شقّ الطّريق ⟵ مسلك أسلوبي.

وإن بدا بأنظار بعض الحاسدين لنا وعرا ⟵ العودة إلى السياق.

[1] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 141.

ومثل هذا النّوع من السياق حاضرٌ في قصيدة «يكفيك فخراً» الّتي نظمها الشّاعر مهدياً إيّاها إلى صديقه محمّد الطّاهر فضلاء بمناسبة إهدائه له نسخةً من كتابه «التّحريف والتّزييف» في الرّد على كتاب «حياة كفاح» للأستاذ أحمد توفيق المدني – رحمه الله –، يقول محمّد الشبُّوكي:

لِمَ تَجحَدُونَ فَضَائِلَ القَومِ الأُلَى صَنَعُوا الجَزَائِرَ أَيُّهَا الجُبَنَاء؟[1]

ينحو هذا البيت في بدايته منحىً عادياً؛ إذ تُشكّل عبارة (لم تجحدون فضائل القوم الأُلى) السياق الأصغر، ثمّ يتغيّر مسار هذه الجملة نحو غير المتوقّع، فتحدث الصدمة وتُثار الدّهشة لدى القارئ الّذي خابت توقُّعاته وهو يقرأ عبارة (صنعوا الجزائر)، الّتي يصبو الشّاعر من خلالها إقرار أتباع المطامع والأهواء إلى الاعتراف بفضل جمعية العلماء المسلمين وجهودها الجهيدة في بناء جزائر مشبّعةٍ بالقيم الإسلامية وممتثلة لتوجيهاته القويمة، هذا الفضل وللأسف تنكّرت له طائفةٌ فوجّه الشّاعر خطابه إليها بوصفٍ قبيحٍ تمثّل في قوله: (أيُّها الجبناء)، وهي العبارة الّتي أوقفت حدّة هذا الإجراء الأسلوبي بسياقها العادي، فيمسي لدينا: (لم تجحدون فضائل القوم الأُلى) ⟵ سياق أصغر.

صنعوا الجزائر ⟵ إجراء أسلوبي.

أيُّها الجبناء ⟵ العودة إلى السياق.

ويسعى الشّاعر إلى أن يجعل القارئ منخرطاً في سياقات القصيدة ومضامينها، فينوّع أساليبه ويقضي على الرّتابة كي تظلّ القصيدة في حركيةٍ وديناميكيةٍ دائمتين، لاحظه وهو ينشد قائلاً:

نَحنُ بَنَاتِ العَرَبْ مَن مِثلُنَا فِي النَّسَبْ
أَمجَادُنَا مَعلُومَةْ مَكتُوبَةٌ بِالذَّهَبْ
أُمَّتُنَا مَشهُورَةْ بِعِلمِهَا وَالأَدَبْ
أَسلَافُنَا أَمَاجِدْ تَاهُوا بِأَعلَى الحَسَبْ
شَقُّوا الطَّرِيقَ لِلعُلَا فَازُوا بِأَسنَى الرُّتَبْ
تَارِيخُهُم مَحَامِدْ قَد خُلِّدَت فِي الكُتُبْ[2]

[1] محمّد الشبُّوكي، المصدر السّابق، ص: 151.

[2] نفسه، ص: 76.

نلحظ في هذه الأبيات حضوراً مكثّفاً للجمل الاسمية الّتي كما هو معلوم أنّها تفيد اللُّزوم والثّبات، فالشّاعر هنا في مقام الافتخار ببنات العرب وحسبهنّ ونسبهنّ الشّريف وبمجدهنّ التّليد وانتمائهنّ إلى خير أمّةٍ عُرفت بالعلم والأدب الرّفيع، أمّة الإسلام، وهي الصفات الّتي يريد الشّاعر ترسيخها للقارئ وإثباتها؛ لأنّها حقيقةٌ ثابتةٌ لا تتغيّر ببنات العرب، إلى هنا نلاحظ أنّ مسار الجملة لا يخرج عن إطاره العادي.

إلّا أنّ هذه الرّتابة تُكسر بإيراد الشّاعر للجملة الفعلية (شقّوا الطّريق) وذلك في البيت الخامس، وهي العبارة الّتي كنّى بها الشّاعر عن جهدٍ جهيدٍ تأكّد تحقُّقه من قِبل الأسلاف طلباً للمعالي، فالثّابت صفات السُّموّ والرّفعة، والمؤكّد اكتسابها بتضحياتٍ جسامٍ، بعد هذا الإجراء الأسلوبي يرجع السياق إلى طبيعته بذكر الشّاعر الجملة الاسمية مرّةً أخرى في قوله: (تاريخهم محامد)، لنحصل على الشّكل الآتي: الجمل الاسمية في الأبيات الأربعة الأولى ⟵ سياق أصغر.

الجملة الفعلية في البيت الخامس ⟵ مسلك أسلوبي.

الجملة الاسمية في البيت السّادس ⟵ العودة إلى السياق.

وبالنّسبة للنّموذج الثّاني الّذي يعرف فيه المسلك الأسلوبي تحوُّلاً إلى سياقٍ جديدٍ لإجراءٍ أسلوبيٍ تالٍ، فإنّه يتوزّع الدّيوان في مواضع كثيرةٍ، من ذلك قول الشّاعر في قصيدة «الشّباب الجزائري الثّائر»:

عَزَمَاتُ الشَّبَابِ فَيضٌ مِن النُّو رِ وَمَوجٌ مِن الكِفَاحِ الشَّدِيدِ[1]

اعتمد الشّاعر محمّد الشبُّوكي في توصيل أفكاره صوراً تخييليةً بديعةً، ابتدأها بتشبيهه لعزمات الشّباب بفيضٍ من النُّور معه تتبدّد الظُّلمات وتتّضح السُّبل، ولم يقف به الأمر عند هذا التّصوير البياني فحسب، بل تعدّاه إلى تشبيه تلك العزمات المتّقدة بموجٍ من الكفاح لجامع الاندفاع بينهما، وهو توظيفٌ يدلُّ على معايشة الشّاعر للثّورة كياناً ومعاينته لحيثياتها حسّياً، فهو على وعيٍ تامٍّ بأهمّية الشّباب ودوره الكبير في تحقيق النّصر، لذا يُحمّله مسؤولية الانعتاق من قيود المستبد، وليزيد من قوّته واندفاعه (الشّباب) ويرفع همّته راح يبتدع هذه التّشكيلات الشّعرية العجيبة.

[1] محمّد الشبُّوكي، المصدر السّابق، ص: 42.

ومن المعلوم أنّ "العمل الإبداعي الرّفيع يُبهرك بقدرة مبدعه على اللّعب باللُّغة والتّحكُّم فيها على نحوٍ مدهشٍ، كما يُعجبك غالباً في عمله ذاك حُسن تدويره للمعنى، وتدبيره للفكرة وتعويمها عبر تلك الألفاظ الشّعرية"[1]، فتكون عبارة (عزمات الشّباب) السياق الأصغر، وعبارة (عزمات الشّباب فيضٌ من النُّور) المسلك الأسلوبي، بدوره مهّد لإجراءٍ أسلوبٍ آخر تمثّل في قوله: (وموجٌ من الكفاح) قاصداً بذلك عزمات الشّباب.

ثمّ يلتفت الشّاعر ذامّاً لهؤلاء الّذين تنكّروا لفضل أخيار أبناء الجزائر وصانعيها أمثال الشّيخ العربي التبسي، فيقول:

فَقُل لِلَّذِي يَعـوِي عَلَى كُلِّ مِنبَـــرٍ: كَـفَـاكَ هُــرَاءً أَيُّهَا الـسَّادِرُ الشَّانِي
جَنَيتَ عَلَى التَّارِيخِ فِي حُكمِكَ الَّذِي ظَلَمتَ بِهِ الأَخيَارَ يَا لَكَ مِن جَانِـي[2]

ساق الشّاعر صدر البيت الأوّل في أسلوب الكناية ليدلّ بها على لا جدوى كلام من يعتلي المنابر ويتقصّد الانتقاص من قدر العلماء والمشايخ، وقد استعمل لذلك لفظة (يعوي) الّتي تظهر غريبةً دخيلةً عن هذا النّسق الشّعري، لتغتدي بذلك ملمحاً أسلوبيّاً له فاعليته في الخطاب الشّعري، لكن سرعان ما يفقد هذا الإجراء الأسلوبي نضارته، ويصبح مجرّد تكملةٍ لإجراءٍ أسلوبٍ جديدٍ، وذلك حين أخذ الشّاعر يذمُّ من أراد تزوير الحقائق وغمط حقّ الفضلاء قائلاً: (جنيت على التّاريخ)، وهو تصويرٌ بيانيٌ من نوع الاستعارة المكنيّة زاد من شناعة وقُبح هذا الصّنيع الّذي تعافهُ النُّفوس المستقيمة وتتبرّأ منه.

ويسعى الشّاعر محمّد الشبُّوكي إلى خلخلة افتراضات المتلقّي وتوقُّعاته بتوظيفه لألفاظٍ من معجمٍ لا يخطر بباله ولا يرتسم في ذهنه، وقريبٌ من هذا قوله:

فَلَا اليَـومَ خَمَّـاسٌ يُذِيـبُ جُهُودَهُ لِيَـكسِبَ مِـن مَحصُولِهِ ذَلِكَ الخُمسَا! [3]

[1] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص: 61/60.
[2] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 100.
[3] نفسه، ص: 90.

تثير كلمة (خمّاس) الغرابة والدّهشة في القارئ باعتبارها كلمةً عامّيةً دارجةً وُضعت ضمن سياقٍ شعريٍ فصيحٍ، محدثةً بذلك انسجاماً مع السياق الّذي وُظّفت فيه؛ إذ جاءت معبّرةً وبصدقٍ عن حالةٍ اجتماعيةٍ مزريةٍ عاشها الشّعب الجزائري زمن الاحتلال الفرنسي، ألا وهي الفقر والحرمان، فالشّاعر قريبٌ من هموم النّاس ومشاكل مجتمعه، وحريصٌ على تجاوزها لذلك اقتنص هذه الكلمة العامّية ووظّفها في شعره ليدلّ بها على الهمّ الكبير الّذي تكبّده الشّعب الجزائري غداة الاحتلال، وليبشّر شعبه عامّةً والفلّاح الجزائري خاصّةً أنّ هذا الوضع الصّعب قد ولّى، والعهد الميمون قد لاحت سُعوده هذا من جهةٍ، ومن زاويةٍ أخرى يسعى الشّاعر إلى أن تكون اللُّغة العامّية ذات أثرٍ ووظيفةٍ في بناء النّص الشّعريّ؛ ذلك أنّ "الشّعر يجب أن لا يبتعد كثيراً عن اللُّغة العادية واليومية الّتي نستعملها ونسمعها"[1].

غير أنّ هذا المسلك الأسلوبي الّذي جاء به الشّاعر وهو إدراجه لكلمةٍ عامّيةٍ (خمّاس) في متنه الشّعري راحت تتراجع حدّته وتتضاءل درجة المفاجأة فيه، لما تلته الاستعارة المكنيّة في قوله: (يذيب جهوده)، أي أنّ كلّ ما يقدّمه الخمّاس من جهودٍ زمن الاضطهاد لا يحصل من خلاله إلّا على القليل من الأجر إن لم يُعدم ذلك كلّه وتذهب تلك الجهود هباءً وتذوب كما يذوب الجليد، فيظهر لنا: (فلا اليوم) السياق الأصغر ولفظة (خمّاس) الإجراء الأسلوبيّ، هذا الأخير نتج عنه مسلكٌ أسلوبيٌ آخر تمثّل في قول الشّاعر: (يذيب جهوده).

تقتضي النّزعة الثّورية في قصائد محمّد الشبُّوكي أن تتلبّس لباساتٍ فنّيةٍ خاصّةٍ، لئلا تبقى القصيدة مجرّد سردٍ لحقائق تاريخيةٍ بأساليب تقريريةٍ مباشرةٍ، وإنّما بناءٌ فنّيٌ يستقي الشّاعر منه تجاربه الشّعرية عبر المتخيّل الشّعري اللّامحدود ومن عوالم مجازيةٍ رحبةٍ كقوله في قصيدة «تبسة الصّامدة»:

يَا دِمَـاءً زَكِيَّةً سَفَحَتهَـا قُوَّةُ الظُّلـمِ أَنتِ مِسكٌ وَعَنبَر[2]

فالمتعارف عليه وما ألفناه استعمال أداة النّداء مع العاقل، أمّا أن يصرفها الشّاعر إلى غير العاقل وأشياء جامدة فذاك ممّا لا يُعقل، وممّا يصدم القارئ الّذي لا ينتظر من الشّاعر أن يوجّه نداءه إلى دماء الشُّهداء الأبرار، بنبرة المفتخر والمعتزّ بها، لأنّها دماءٌ طاهرةٌ شريفةٌ زكيّةٌ وأصحابها قد فدوا

[1] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتّلقّي، ص: 128.

[2] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 33.

أنفسهم من أجل تحرير الوطن، فكان أن أُزهقت أرواحهم بغير حقٍّ من طرف فرنسا الظّالمة، فهي وإن أُريقت واستُشهد أصحابها إلّا أنّها منحت الشّعب الجزائري حياة العزّة والكرامة، فعلاً هي دماءٌ زكيّةٌ استحقّت من الشّاعر أن يخصّها بندائه ويفخر بها، وإن كانت ليست هي بموضع الفخر، بل الشُّهداء.

إنّ استخدام الشّاعر للنّداء في غير ما تعارف النّاس على استخدامه يشكّل كسراً لنمطٍ خطابيٍ متعارفٍ عليه، وبهذا يقلب الشّاعر المعطيات ويغيّر طبائع الأشياء حتّى تتناسب مع موقفه الّذي هو فيه، وفي هذا دلاله على براعة محمّد الشبُّوكي ومهارته الفذّة في ابتكار صيغٍ تعبيريةٍ جديدةٍ تؤسّس لعلاقاتٍ جديدةٍ بين أشياء ليس بينها جامعٌ من مثل النّداء والدّماء، وهو ما شكّل مسلكاً أسلوبيّاً بدوره مهّد لجملةٍ من الإجراءات الأسلوبيّة في البيت ذاته من خلال تتابع صورتين بيانيتين بدايةً بالكناية في قوله: (قوّة الظُّلم) ويقصد بذلك الجيش الفرنسي، ومن ثَمّ التّشبيه البليغ لما عاد بخطابه إلى دماء الشُّهداء وشبّهها بالمسك والعنبر لجامع الطّيب والرّائحة الزّكيّة بينهما.

ممّا سبق نحصل على الآتي:

أداة النّداء (يا) ⟵ سياق أصغر ⟵ يا دماء ⟵ مسلك أسلوبي ممهّد لإجراءاتٍ أسلوبيّةٍ (قوّة الظُّلم) كناية عن المستعمر الفرنسي + التّشبيه البليغ (أنتِ مسكٌ وعنبر) = سياق أكبر.

2. التّضافرات الأسلوبيّة في ديوان الشّاعر محمّد الشبُّوكي

وبالنّسبة للتّضافرات الأسلوبيّة فلها بروزٌ كبيرٌ في مواضع متفرّقةٍ من ديوان الشّاعر؛ إذ تتجمع جملةٌ من المسالك الأسلوبيّة في نقطةٍ معيّنةٍ على نحوٍ يثير انتباه القارئ ويدعوه لاجتلاب دررها الأسلوبيّة، كما هو الحال في قصيدة «تبسة الصّامدة»:

لَفَّهَا اللَّيلُ وَاللَّهِيبُ المُسَعَّر وَدُخَانٌ يَعلُو المَنَازِلَ أَحمَر
وَدَهَى تبسةَ المَجِيدَةَ هَولٌ رَوَّعَ الآمِنِينَ لَيلاً وَحَيَّر
أَحرَقُوا سُوقَهَا وَعَاثُوا فَسَادَاً فِي حِمَاهَا وَمَارَسُوا كُلَّ مُنكَر
أَيُّ جَيشٍ قَد أَشعَلَ النَّارَ فِيهَا وَمَشَى فِي أَحيَائِهَا يَتَبَخترَ
يَقتُلُ الأَبرِيَاءَ أَنَّى رَآهُم مِثلَ نِيرُون فِي العُتوِّ وَقَيصَر؟[1]

فمن يمعن النّظر في هذا النّص الشّعري يلحظ تكاثف وانصباب جملةٍ من الإجراءات والمسالك الأسلوبيّة:

1. التّصريع واحتداد الأزمة النّفسية لدى الشّاعر:

التّصريع هو إحدى الظّواهر الصوتية العروضية المسهمة في زيادة الوتيرة الإيقاعية وتكثيف الطّاقة الموسيقيّة للمتن الشّعري، وقد عرّفه ابن رشيق بقوله: "فأمّا التّصريع فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعةٌ لضربه تنقص بنُقصه وتزيد بزيادته"[2]، وينوّه محمّد الهادي الطّرابلسي بأهمّيته فيقول: "ومن المستحبّ إن لم نقل من المشروط في نظم الشّعر عند العرب أن يُصرّع الطّالع حتّى يدلّ آخر الصّدر على آخر العجُز تنبيهاً على القافية الّتي ستُجرى وتُلتزم"[3]، والشّاعر محمّد الشبُّوكي بدوره تحسّس دور التّصريع في القصيدة فتعاطاه قائلاً:

لَفَّهَا اللَّيلُ وَاللَّهِيبُ المُسَعَّرْ وَدُخَانٌ يَعلُو المَنَازِلَ أَحمَرْ[4]

---

[1] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 32.

[2] ابن رشيق، العمدة، ص: 277.

[3] محمّد الهادي الطّرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيات، د.ط، منشورات الجامعة التُّونسية، تونس، 1981، ص: 52.

[4] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 32.

2. تضافرية الصُّور الشّعرية وانصبابها:

نلاحظ أنّ الشّاعر افتتح قصيدته في البيت المذكور أعلاه بأسلوبٍ مجازيٍ يكمن في الاستعارة التّصريحية، شبّه من خلالها المستدمر الفرنسي باللّيل في ظلماته وطوله، فهو الّذي يخرّب ويدمّر ويحجب كلّ خيرٍ أينما حلّ وارتحل، وقد لفّ هذا اللّيلُ الدّامسُ تلك المدينة كما يلفّ القماطُ الرّضيعَ تشبيهاً لها به في البراءة والسّلم، من جهة الاستعارة المكنيّة، وهي صورةٌ مزدوجةٌ في غاية الجمال أثْرت المعنى ووسّعته، وهذا من المزايا العجيبة للاستعارة "أنّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللّفظ، حتّى تخرج من الصّدفة الواحدة عدّةً من الدُّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثّمر"[1].

ونرى الشّاعر محمّد الشبُّوكي في عجُز البيت الأوّل يصف الدّخان بالحُمرة، وهي كنايةٌ عن كثرة الدّماء الّتي أُريقت بغير حقٍّ عُلوّاً في الأرض وفساداً، ولم يقف الشّاعر عند هذا الحدّ بل أطلق العنان لخياله معتمداً التّشبيه المفصّل في البيت الأخير فوجدناه يشبّه العدوّ الفرنسي بنيرون وقيصر في العتو مستعملاً في ذلك أداة التّشبيه (مثل)، تضافرت هذه الصور فيما بينها معزّزةً ذلك المشهد الدراميّ الحزين والمفزع، فاللّيل بظلامه الدّامس ولهيب النّيران مسعّرٌ بدخانه الأحمر المعتلي المنازل، وبطشٌ يشبه بطش نيرون وقيصر.

إنّها أوصافٌ نقلتها هذه الصور البيانية لتزيد من هول هذا الموقف وتعظّم من أمر هذا الجرم الشّنيع الّذي أقدم عليه المحتل الفرنسي وهو حرق سوق مدينة تبسة في: 04 مارس 1956، واللّيل كما هو معلومٌ من الرُّموز الشّعرية الحافلة به أشعار القدامى، والّتي تُستدعى في مواقف تتميّز بتأزُّم الأوضاع وتعقُّدها على نحوٍ يتمنّى فيه الشّاعر أن يخلص منها ليستريح، يقول امرؤ القيس في بيته المشهور:

أَلَا أَيُّهَا اللَّيلُ الطَّوِيلُ أَلَا انجَلِي بِصُبحٍ وَمَا الإِصبَاحُ فِيكَ بِأَمثَلِ[2]

والمثير للانتباه أنّ الشّاعر محمّد الشبُّوكي يلتقي مع شاعر الجاهلية امرئ القيس في هذا الغرض أو الباب وهو الشّكوى من اللّيل وتمنّي زواله، وطبيعيٌ أمر التقاء الشّاعرين في هذا الغرض؛ لأنّها معانٍ

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 43.

[2] امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط: 5، دار المعارف، القاهرة – مصر، 1990، ص: 18.

فطريةٌ تُعتمد في الشّعر "وتُشكّل الرّصيد المشترك عند كلّ النّاس"[1]، كما أنّه لا غرابة في أن يستثقل محمّد الشبُّوكي اللّيل الرّامز إلى المحتلّ الفرنسيّ، وأنّى له أن لا يستثقله؟ وهو الّذي مارس في أرضه الطّيّبة ووطنه الغالي كلّ منكرٍ وطغى وتجبّر واستشرى فساده.

3. وظيفيّة التّقديم والتّأخير في إجلاء المعنى المضمر:

التقديم والتّأخير من القضايا البلاغية الأسلوبيّة الّتي استرعت اهتمام البلاغيّين وروّاد الدّرس الأسلوبي معاً؛ فهو من أكثر الظّواهر تحقيقاً للانحراف الأسلوبي، وعن أهمّيته في الكلام وأداء المعاني يقول عبد القاهر الجرجاني: "هو بابٌ كثير الفوائد جم المحاسن واسع التّصرُّف بعيد الغاية لا يزال يفترُّ لك عن بديعه ويفضي بك إلى لطيفه ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه ويلطُف لديك موقعه ثُمّ تنظر فتجد سبب أن راقك ولطُف عندك أن قُدّم فيه شيءٌ وحُوّل اللّفظ عن مكانٍ إلى مكانٍ"[2].

ويتجلّى هذا في القصيدة من خلال تقديم الشّاعر المفعول به (تبسةَ) والصّفة (المجيدةَ) وتأخير الفاعل (هولٌ)، وهو أمرٌ استدعاه السياق واقتضاه، فالشّاعر شديد الاهتمام بالمقدّم (تبسة) ويعنيه كثيراً أمرها، في مصابٍ جللٍ كهذا (حرق سوقها)، لذلك قدّمها في الكلام لتقدُّمها في نفسه وتعظيمه لها، ومن ناحيةٍ أخرى فإنّ هذا التّقديم حقّق للقصيدة تناغماً وإيقاعاً متوازناً تستهويه الأنفس وتُطرب له الآذان، وما كان هذا ليكون لو حافظ الشّاعر على التّرتيب الأصلي للجملة: (ودهى هولٌ تبسة المجيدة)، فلو قال بهذا لكان وقعُ العبارة مكروهاً ثقيلاً على الذّات المتلقية ولما استساغته وتشكّلت هذه الفسيفساء الشّعرية البديعة.

ومن صور التّقديم والتّأخير في هذه الأبيات ما جاء في البيت الخامس، فالشّاعر قدّم الجار والمجرور (في العتو) أي وجه الشّبه على الاسم المعطوف (قيصر)، تظهر فاعلية التّقديم والتّأخير في هذا القالب الشّعري على مستويين يكمّل كلٌّ منهما الآخر، ففي المستوى الأوّل: المستوى الدّلالي يمنح إجراء التّقديم والتّأخير البيت الشّعري معنىً عميقاً ويضعّف من دلالاته نتيجة الإتيان بمشبّهٍ به ثانٍ عُطف على المشبّه به الأوّل (نيرون)، فتشبيه الشّاعر الجيش الفرنسي بنيرون في صفة (العتوّ) غير

[1] الولي محمّد، الصورة الشّعرية في الخطاب البلاغي والنّقدي، ط: 1، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء – المغرب، 1990، ص: 134.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 148.

كفيلٍ بوصف هذا العدوّ المستطير شرُّه والمستفحل جرمه، وليكتمل المعنى أضاف الشّاعر مشبّهاً به آخر (قيصر) يقاسمه وجه الشّبه (العتوّ)، فجاء المعنى وفق الصياغة الآتية: (مثل نيرون في العتو وقيصر؟).

أمّا المستوى الثّاني، المستوى الإيقاعي فلا يقلُّ أهمّيةً عن المستوى الأوّل الدّلالي، لأنّ "الإيقاع يمتلك فاعلية تنشيط الأساليب الشّعرية انطلاقاً من كون جوهر الشّعر قائماً عليه"[1]، فهو الجامع بين الألفاظ والتّراكيب ذات الإيحاءات النّفسية لينشأ بذلك نغمٌ موسيقيٌ متناسقٌ له سحره الخلّاب في شدّ المتلقّي بجرسه الشّعري المتساوق مع أحاسيس الشّاعر وموقفه من الحياة، هذا الّذي حرص الشّاعر محمّد الشبُّوكي على أن يكون ماثلاً متجسَّداً في قصيدته، وما التّقديم والتّأخير في هذا البيت إلّا ضربٌ من ضروب الإيقاع وحيلةٌ من حيل الشّاعر الفنّية ما كانت لتتحقّق لو صار كلامه على هذه الشّاكلة: (مثل نيرون وقيصر في العتو).

4. أسلوبيّة الالتفات واستغواء المتلقّي:

ولئن كان الالتفات من القضايا البلاغية الّتي اختصّ البلاغيُّون بدراستها ضمن الأُطُر البلاغية، كذلك فإنّه (الالتفات) "من المسالك التّعبيرية الّتي يعنى علم الأسلوب برصدها وتحليلها في اللُّغة الشّعرية"[2] لما له من أهمّيةٍ في صنع الحدث الأسلوبي وتوليد المفاجأة لدى المتلقّي، من خلال قدرة المتكلّم على تغيير منحى الكلام، كأن ينصرف "عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنىً يكون فيه إلى معنىً آخر"[3].

ومن صور الالتفات أيضاً الانتقال بالأفعال من زمن الماضي إلى الحاضر أو إلى المستقبل، ومن ذلك الانتقال من هيئة الجملة الفعلية إلى الجملة الاسمية مثلما هو محقّقٌ في هذه القصيدة، فالشّاعر وفي الأبيات الثّلاثة الأولى استهلّ خطابه الشّعري بالجمل الفعلية في قوله: (لفّها اللّيل)، وفي البيت

[1] العربي عمّيش، خصائص الإيقاع الشّعري (بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشّعر)، د.ط، دار الأديب للنّشر والتّوزيع، وهران – الجزائر، 2005، ص: 223.

[2] سمير عوض الله رفاعي، أسلوبيّة التّركيب في شعر الشّريف المرتضى، تقديم: أحمد يوسف علي، ط: 1، مكتبة الآداب، القاهرة – مصر، 2010، ص: 185.

[3] ابن المعتز، البديع، شرحه وحقّقه: عرفان مطرجي، ط: 1، مؤسسة الكتب الثّقافية، بيروت – لبنان، 2012، ص: 73.

الثّاني: (دهى تبسة)، وفي البيت الموالي: (أحرقوا سوقها)، لنصل إلى البيت الرّابع أين انتقل إلى نظام الجملة الاسمية في قوله: (أيُّ جيشٍ)، رغبةً منه في استثارة وعي القارئ وجعله في انخراطٍ مستمرٍّ مع سياقات القصيدة ومضامينها.

5. تعاضُدية الأفعال الماضية في توكيد المعنى:

أكثر الشّاعر في قصيدته هاته – خصوصاً في بدايتها – من توظيف الأفعال الماضية بشكلٍ مثيرٍ للانتباه (لفّها، دهى، روّع، حيّر، أحرقوا، عاثوا، مارسوا، أشعل، مشى، رآهم، فرّ، أتانا)، الّتي أوردها على أنساقٍ مختلفةٍ، فمرّةً يذكر الفاعل، ومرّةً يجيء به مستتراً، ومرّةً يُؤخَّر الفاعلُ، إلّا أنّ المتسبّب فيها واحدٌ وهو العدو الفرنسي أو شيءٌ يُنسب إليه (هولٌ)، وقد أفادت في جملتها إثبات هذه الأفعال الشّنيعة والجرائم القبيحة للمحتل الفرنسي في حقّ الجزائريين من دون رأفةٍ أو هوادةٍ.

6. أثر الرّمز في تنويع التّجربة الشّعرية:

ارتكز محمّد الشبُّوكي على الرّمز كظاهرةٍ فنّيةٍ تعبيريةٍ تعكس تجربة الشّاعر الشّعرية والشُّعورية معاً، – وحسب اعتقادنا – فهي الطّريقة الأمثل والأنجع لاستخدام الرّمز؛ لأنّنا في تدبُّرنا للرّمز الشّعري ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار أمرين هما: التّجربة الشّعرية الخاصّة والسياق الخاص، "فالتّجربة الشُّعورية بما لها من خصوصيةٍ في كلّ عملٍ شعريٍ هي الّتي تستدعي الرّمز القديم لكي تجد فيه التّفريغ الكلّي لما تحمل من عاطفةٍ أو فكرةٍ شعوريةٍ، وذلك عندما يكون الرّمز المستخدم قديماً، وهي الّتي تضفي على اللّفظة طابعاً رمزياً بأن تركّز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشُّعورية، وذلك عندما يكون الرّمز المستخدم جديداً"[1]، الأمر ذاته نستشعره في قصيدة «تبسة الصّامدة» لما أنشد الشّاعر:

يَقتُلُ الأَبرِيَاءَ أَنَّى رَآهُم مِثلَ نِيرُون فِي العُتوِّ وَقَيصَر؟[2]

يؤسّس الشّاعر في البيت المذكور سلفاً لصورةٍ فنّيةٍ حزينةٍ تسبي القلوب وتجعلها تتعاطف وترأف لهذا الشّعب الّذي لاقى القتل والنّكال والعذاب من طرف قوّةٍ عاتيةٍ (فرنسا) تسلّطت عليه إلى أبلغ حدٍّ وصل إلى القتل في أيّ مكانٍ كان فيه هذا الشّعب ومتى رآه هذا العدو السفّاك، وهو

[1] عز الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص: 199.

[2] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 32.

البريء المغدور به، فقتل الأبرياء قتلٌ بغير حقٍّ، وقد عبّر عنه الشّاعر أحسن تعبيرٍ باستعانته بالرّمز التّاريخيّ من خلال كلمتي (نيرون وقيصر)، فالأوّل أقدم على حرق روما سنة 64م مستمتعاً بهذا الجرم الشّنيع كما استمعت فرنسا بحرقها لسوق مدينة تبسة، أمّا قيصر فقد كان إمبراطوراً رومانياً وجنرالاً عسكرياً عُرف بقسوته وطغيانه الشّديد، الّذي لا يقلُّ عنه طغيان الجيش الفرنسي منزلةً.

نرى أنّ الشّاعر قد استعان بشخصياتٍ تاريخيةٍ قديمةٍ كنيرون وقيصر، لكنّه أعطاها أبعاداً جديدةً بوضعها في سياقٍ جديدٍ خاصٍّ بها وبتجربته الشُّعورية، ومن هنا ندرك تمام الإدراك أنّ "القوّة في أيّ استخدامٍ خاصٍّ للرّمز لا تعتمد على الرّمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق"[1].

7. الوزن والقافية:

أ. الوزن: تنبع أهمّية الوزن من كونه "أعظم أركان حدّ الشّعر وأَولاها به خصوصيةً، وهو مشتملٌ على القافية وجالبٌ لها ضرورةً"[2]، لذلك انتقى الشّاعر محمّد الشبُّوكي من البحور ما يخدم مقاصده، وقد جاءت هذه القصيدة منظومة على بحر الخفيف:

لَـفْـفَهَلْـلَيْ لُـوَلْـلَهِيْ بُـلْمُسَعْعَرْ	**وَدُخَانُـنْ يَـعْـلُـلْمَنَـاْ زِلَأَحْـمَـرْ**[3]
0/0//0/ 0//0// 0/0//0/	**0/0/// 0//0/0/ 0/0///**
فَـاعِلَاتُـن مُتَـفـعِلُـن فَـاعِلَاتُـن	فَعِلَاتُـن مُستَفـعِلُـن فَعِلَاتُـن

بحر الخفيف

وإنّ ما يميّز بحر الخفيف أنّه من "أخفّ البحور على الطّبع وأطلاها للسّمع، يشبه الوافر ليناً ولكنّه أكثر سهولةً وأقرب انسجاماً... وليس في جميع بحور الشّعر بحرٌ نظيره يصحُّ للتّصرُّف بجميع المعاني"[4]، وللشّاعر غايةٌ من اعتماده مثل هذا الوزن؛ فهو أراد أن يظهر أنّ الصّدمة كان وقعها خفيفاً على نفوس الجزائريين لثباتهم وصمودهم.

[1] عز الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص: 200.
[2] ابن رشيق، العمدة، ص: 218.
[3] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 32.
[4] هوميروس، الإلياذة، ص: 83.

ب.القافية: القافية مجموعة "أصواتٍ تتكوّن في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة"[1]، وقد بنى الشّاعر قصيدته هذه على القافية المقيّدة، رويُّها حرف الرّاء المجهور حتّى يبرز قوّته وصموده في صدّ هذه المصيبة، فكان يدوّي بها مجلجلةً في آذان الأعداء قصد إغاظتهم وإظهاراً للتّجلُّد والصّبر.

وعليه فإنّ السّمات الأسلوبيّة الّتي تضافرت واجتمعت في قصيدة «تبسة الصّامدة» لنا أن نحصيها وفق الآتي:

1. التّصريع وإسهاماته في تسهيل تمرير رسالة الشّاعر من جهةٍ، وتسريع الوتيرة الإيقاعية من جهةٍ أخرى.

2. تضافرية الصور الشّعرية، بدءاً بالاستعارة التّصريحية وتشبيه الشّاعر العدو الفرنسي باللّيل، وكذلك لجوئه إلى الاستعارة المكنيّة لما راح يشبّه هذا اللّيل الدّامس وهو يلفُّ مدينة تبسة بالقماط الّذي يلفُّ الرّضيع تشبيهاً لها به في البراءة والسّلم، وأخيراً الأسلوب الكنائي عن الدّماء الكثيرة الّتي أُريقت بعبارة (دخان أحمر).

3. التّقديم والتّأخير، من مثل تقديم الشّاعر المفعول به (تبسةَ) والصّفة (المجيدةَ) وتأخير الفاعل (هولٌ)، وأيضاً تقديمه الجار والمجرور (في العتو) أي وجه الشّبه على الاسم المعطوف (قيصر) لمقاصد بلاغيةٍ، دلاليةٍ وأخرى إيقاعيةٍ وفنّيةٍ.

4. أسلوب الالتفات المتمظهر في انتقال الشّاعر إلى الجملة الاسمية في صدر البيت الرّابع بعد اعتماده الجملة الفعلية في صدر الأبيات الثّلاثة الّتي قبله.

5. تعاضد الأفعال الماضية، والّتي ساقها الشّاعر وهو يسرد جرائم فرنسا المرتكَبة في حقّ الشّعب الجزائري التبسي، من نحو: (أحرقوا، عاثوا، أشعل، روّع...).

6. الرّمز باختلاف أنواعه الطّبيعي (اللّيل)، التّاريخي (نيرون، قيصر).

7. الجانب الإيقاعي المائز باعتماد الشّاعر بحر الخفيف والقافية المقيّدة، بحرف رويٍ مجهورٍ (حرف الرّاء).

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ط: 2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة – مصر، 1952، ص: 244.

وانتصارٌ سحيقٌ كانتصار واقعة معركة الجرف الشّهيرة جعل الشّاعر ينتشي طرباً ويفتخر بمثل هذه الإنجازات العظيمة الّتي خاب فيها العدو الفرنسي وانهزم شرّ انهزامٍ على أيدي غطارفة الجزائر، كلُّ هذا يُصوّره الشّاعر بلغةٍ فنّيةٍ تعجُّ بالقيم والوقائع الأسلوبيّة:

الـجَـيـشُ وَالـشَّعـبُ قَـد جَـاءَاكَ يَا جَبَلاً يُؤَدّيانِ تَحَايَا القَدَرِ وَالعِظَمِ
آيَاتُ رَبِّي تَجَلَّت هَا هُنَا وَمَحَت أَنـوَارُهَـا سُحُـبَاً لِلظُّلْـمِ وَالـظُّـلَـمِ
وَأَحـبَطَ اللهُ جَيشَاً هَاجِمَاً شَرِسَاً أَرضَاً وَجَـوَّاً وَلَـكِـن ظَـلَّ كَـالـعَـدَمْ[1]

1. مخاطبة ما لا يعقل:

ما يميّز هذه الأبيات الشّعرية اعتماد الشّاعر لنمطٍ خطابيٍ غير مألوفٍ يتمثّل في حديثه مع الجبل وهو شيءٌ جامدٌ مجرّدٌ، إذ وجدناه يقول: (يا جبلاً)، ومثل هذه الأساليب في الشّعر أدرجها النُّقاد تحت مسمّى (مخاطبة ما لا يعقل)، وهي ظاهرةٌ نجد لها امتداداً في الشّعر الجاهلي، غير أنّها جاءت "نتفاً مبثوثةً في أشعار بعض الشعراء، فقد خاطب الشعراء الجاهليون الحيوان والأطلال والموت والعين والقلب وغير ذلك من هذه الأشياء"[2]، لكنّ خطاب ما لا يعقل عند محمّد الشبُّوكي له خصوصيته، وهذه الخصوصية مستمدةٌ من تلك العلاقة الحميمية بين الشّاعر والجبل، ولا عجب في ذلك، فمنطلق الثّورة ومكانها الآمن هذا الجبل الّذي استنطقه الشّاعر.

2. التّناسخ البياني:

تتوشّح الأبيات المذكورة أعلاه بصنوف البيان المختلفة، فتسترسل معها معانٍ عميقة ومؤثّرة جاء بها الشّاعر من عالم التّجريد إلى عالم الحس كي ينقل القارئ إلى معايشة المعنى بشكلٍ أوضح وبفكرةٍ أعمق فينفعل قارئ هذه الأبيات ويتأثّر بكلامه كما تتأثّر التُّربة الكريمة بالغيث النّافع، وهذا من أسمى أساليب استعمال البيان في الشّعر العربي؛ لأنّه يزيد المعنى جزالةً دون الشُّعور بالملل من طرف القارئ، فهو يوظّف المجاز الخيالي في قالبٍ حقيقيٍ مُعاش، فيزيد المتلقّي تأثُّراً، ويشكّل في الأخير صوراً شعريّةً مشبّعةً بالأحاسيس والمعاني المجازية، فيكون لها الأثر البالغ والجيّد على الجانب المعنوي للقصيدة.

[1] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 144.
[2] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتّلقّي، ص: 59.

إنّ توارد ضروب البيان في أبيات شعر محمّد الشبُّوكي- المشار إليها - رسم للقارئ مشهداً شعرياً يرى تفاصيله عن كثبٍ ويستشعر أحداثه بقوّةٍ، على نحوٍ يُدرك فيه الكل انطلاقاً من اتّحاد أجزائه، وهو ما أمكننا قراءته فيما تلفّظ به الشّاعر، الّذي نحا منحىً فريداً من نوعه وهو يعبّر بادئ بدءٍ عن نصرٍ مبينٍ حازه أبطال الجزائر على عدوّهم في واقعة الجرف، ويراه من آيات الله الكونية الماثلة المتجسّدة الدّالة على قدرته الّتي لا تحدُّها حدود وإرادته النافذة بنصر الحقّ وإزهاق الباطل، فهو نصرٌ عظيمٌ ونورٌ تجلّى ماحياً ظلم المحتل الفرنسي الأشبه ما يكون بالسّحاب المتراكم.

بيد أنّه مجرّد سحابٍ عابرٍ راح الشّاعر يصيّره خاتمة هذا المشهد الشّعري باعتماده التّشبيه المجمل (ظلّ كالعدم)، خاصّاً بكلامه الجيش الفرنسي ومحاولاته الّتي لا تساوي شيئاً أمام قوّة وصمود الجزائريّ، وهو ما جعل الشّاعر يتكلّم بثقةٍ ورزانةٍ ليُثبت هذا الخبر، بعد أن مهّد له بالاستعارة المكنيّة والاستعارة التّصريحية في قوله: (آيات ربّي تجلّت)، وقوله: (محت أنوارها سُحُباً للظُّلْمِ والظُّلَمِ).

3. أثر الجناس في تقوية الصّوت:

يقول ابن المعتز: "الجناس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعرٍ وكلامٍ، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[1]، وفي القصيدة الّتي بين أيدينا يستحضر الشّاعر جناساً غير تامٍ بين كلمتي (الظُّلْم والظُّلَمْ)، فالأولى بمعنى الضّيم والثّانية بمعنى العتمة أو الدُّجى، وقد جاءت الكلمة الثّانية (الظُّلَمْ) لتُؤكّد المعنى الأوّل الظُّلْمَ وتقوّيه؛ فالشّاعر يرى في انتصار الثُّوار الجزائريين على عدوّهم في معركة الجرف آيةً كونيةً بدّدت ظُلْم العدو الفرنسي الّذي لنا أن نرمز له بالظُّلَمْ أي الظلام، وهذا لجامع التّيه بينهما، ومزيّة الجناس من جهةٍ أخرى كامنةٌ في تسريع الوتيرة الإيقاعية للنّص الشّعريّ.

4. أثر المتقابلات الضدّية في وسم المعاني أسلوبيّاً:

الطّباق واحدٌ من الظّواهر البلاغية الأسلوبيّة المؤسّسة لجماليات الخطاب الأدبي عامّةً والشّعري خاصّةً، "والمطابقة جمعُك بين الضّدين في الكلام أو بيت شعرٍ"[2]، وقد وظّف الشّاعر الطّباق في هذه القصيدة في قوله: (أرضاً ≠ وجوّاً) ليجيء هذا المحسّن البديعي المعنوي موافقاً لما

[1] ابن المعتز، البديع، ص: 36.

[2] ابن رشيق، العمدة، ص: 565.

ينشده ويسعى جاهداً إلى إيصاله، فالجيش الفرنسي ومن أجل نيل مبتغاه ما من وسيلةٍ للإطاحة بالشّعب الجزائري إلّا وفعلها سواءٌ أرضاً أو جوّاً في بلد الجزائر، غير أنّ الجيش الجزائري كان له بالمرصاد وباءت محاولات خصمه بالفشل وظلّت مساعيه خائبة وظلّ هو كالعدم (الجيش الفرنسي) كما قال بذلك الشّاعر.

5. الأبنية الصّرفية وظلالها الأسلوبيّة:

أ. اسم الفاعل والصّفة المشبّهة: يرد اسم الفاعل في هذا النّص الشّعريّ في قول الشّاعر: (هاجماً)، والصّفة المشبّهة في قوله: (شرساً)، فاسم الفاعل "اسمٌ مشتقٌ يدلُّ على من وقع منه الفعل أو الحدث"[1]، وأمّا الصّفة المشبّهة فهي "صفةٌ تؤخذ من الفعل اللّازم للدّلالة على معنىً قائمٍ بالموصوف بها على وجه الثُّبوت لا على وجه الحدوث"[2]، واسم الفاعل والصّفة المشبّهة كمبحثين صرفيّين حملا في ثناياهما قيمةً بلاغيةً أسلوبيّةً نستشعرها في سياق هذا الفضاء الشّعري.

فاختيار الشّاعر للفظة (هاجماً) يُستدلّ به على أنّ جيش فرنسا قد وقع منه فعل الهجوم، فكان بذلك ظالماً متعدّياً، لأنّه من تهجّم أوّلاً على الشّعب الجزائري المدافع عن نفسه والمبرّأ من تلك الفعال السّيئة، وليزيد الشّاعر هذا المعنى قوّةً وتأكيداً ويبيّن أنّ هذا الطّبع السّيئ (المكر والغدر) صفةٌ ثابتةٌ في فرنسا جاء بالصّفة المشبّهة (شرساً) وما توحي به من معاني الفظاظة وسوء المعاملة.

ب. بلاغة التّعريف والتّنكير: نكتفي في التّمثيل لهذه الظّاهرة بمثالٍ واحدٍ تقصّدنا إيراده وهو إتيان الشّاعر بلفظة (الجيش) مُعرّفةً في البيت الأوّل، بخلاف البيت الأخير فإنّه جاء بها في سياق النّكرة فقال: (جيشاً هاجماً)، ونحسب أنّ الّذي حمل الشّاعر على هذا بيانُ الفرق الشّاسع بين طرفين متصارعين هما: (فرنسا/الجزائر)، فهو لما أراد أن يعتزّ بإنجازات أبناء وطنه ونصرهم المظفّر على عدوّهم احتاج إلى التّعريف فقال: (الجيش)، ولما كان العدو الفرنسي سيء الطّبع أهلاً للتّحقير جاء باللّفظة

[1] محمّد فاضل السّامرائي، الصّرف العربي أحكام ومعانٍ، ط: 1، دار ابن كثير للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت – لبنان، 2013، ص: 91.

[2] نفسه، ص: 111.

ذاتها لكن غير مُعرّفةٍ، استصغاراً لأمره، ولأنّ التّنكير هنا أنسب للدّلالة وأبلغ للمعنى؛ إذ أنّه يقتضي إتباعه بنعوتٍ تخدم مقصد الشّاعر، من أجل هذا وجدناه يقول عن فرنسا: (جيشاً هاجماً شرساً).

وعليه فإنّ القصيدة السّالفة الذّكر قد جمعت قيماً أسلوبيّةً تضافرت في هذا الحيّز الشّعريّ هي كالآتي:

1. مخاطبة الشّاعر ما لا يعقل بمناجاته للجبل.
2. إلباس القصيدة لباساتٍ فنّيةٍ بيانيةٍ (الاستعارة والتّشبيه).
3. الجانب الإيقاعي المفعّل لمضامين القصيدة (الجناس).
4. اعتماد المحسّنات البديعيّة المعنوية (الطّباق).
5. استدعاؤه لقضايا صرفيةٍ كاسم الفاعل والصّفة المشبّهة وظاهرتي التّعريف والتّنكير وما تحمله من قيمٍ فنّيةٍ دلاليةٍ.

يحشد الشّاعر في قصيدة «مضى زمن الحرمان» قيماً أسلوبيّةً مميّزةً تزيد من جمال القصيدة ورونقها، فيقول:

وَلَا اليَومَ رَاعٍ يُنفِقُ العُمرَ كُلّهُ وَرَاءَ قَطِيعٍ لَا يُدِرُّ لَهُ فِلسَا
وَلَا اليَومَ فِرعَونُ يُصَعِّرُ خَدَّهُ وَيُبخِسُ أَهلَ الحَقِّ حَقَّهُم بَخسَا
بَل اليَومَ فَلَّاحٌ يُبَاشِرُ أَرضَهُ يَسُوقُ بِهَا الجَرَّارَ أَوْ يُشهِرُ الفَأسَا[1]

1. أسلبة الاستعارة:

يعطي الشّاعر محمّد الشبُّوكي للاستعارة نصيبها الكبير من الحضور في قصائده، بما في ذلك قصيدة «مضى زمن الحرمان»، وليس هذا بالغريب ما دامت الاستعارة من أجلّ الفنون التّعبيرية وألطفها كما صرّح البلاغيون بذلك أمثال عبد القاهر الجرجاني الّذي قال عنها أنّها: "أمدُّ ميداناً وأشدُّ اقتناناً وأكثر جرياناً وأعجب حسناً وإحساناً وأوسع سعةً وأبعد غوراً وأذهب نجداً في الصّناعة وغوراً..."[2]، فالاستعارة بهذا المعطى فنٌ من الفنون الأدبية الرّاقية وطريقةٌ من طرائق الإيحاء بالمعاني.

[1] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 90.
[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 42.

وقد سلّم الذّوقُ الفنّي الشّاعر إلى هذه الخاصية وهو يُنشد قائلاً: (راعٍ يُنفق العمر)، ففي هذا التّصوير الاستعاري إبرازٌ لحجم المعاناة التي تكبّدها الشّعب الجزائري أيّام احتلاله من طرف فرنسا، وقد أحسن الشبُّوكي التّعبير عنها حين أتى بلفظة (راعٍ) ليدُلّ بها على هضم فرنسا لحقوق الجزائريين؛ إذ كانت تستعملهم رُعاةً يصرفون عمرهم وحياتهم في الرّعي والأعمال الشّاقّة دون مقابلٍ، وإنّ الّذي زاد من تعميق هذه المعاناة استرسالُ الشّاعر في وصف هذا الوضع قائلاً: (يُنفق العمر)، إذ شبّه العمر بالمال لجامع الإهدار والزّوال بينهما ودلّ عليه بلازمةٍ من لوازمه هي الفعل (يُنفق) من جهة الاستعارة المكنيّة.

2. التّكرار:

تأخذ الأبيات السّابقة – في بدايتها – طابع التّكرار بصيغة النّفي المسبوق بحرف العطف (الواو) ويلي حرف النّفي (لا) تكرار لفظة (اليوم) بهذه الصيغة (ولا اليوم) في البيتين الأوّليّين بخلاف البيت الأخير، فترد فيه لفظة (اليوم) مكرّرةً لكن من غير حرفي العطف (الواو) والنّفي (لا)، ومن ثَمّ فإنّ هذا النّسق التّعبيري لظاهرة التّكرار جاء ليخدم مقاصد الشّاعر الإبلاغية المتمثّلة أساساً في تنبيهه مخاطَبيه (الفلاحين الجزائريين) على مخالفة هذا اليوم – الّذي قصد به حاضر الرّيف الجزائري – لباقي الأيّام المنصرمة، وأنّه قد مضى زمن الحرمان وأقبل زمنٌ يُبهج النُّفوس برحيل العدوّ الفرنسي وذهاب أيّامه العصيبة، يؤكّد هذا قوله: (ولا اليوم راعٍ)، (ولا اليوم فرعون) قاصداً بذلك زوال المستدمر الفرنسي الطّاغي طغيان فرعون وأيّامه العصيبة.

ثُمّ راح الشّاعر يحمل بشارةً إلى الفلّاح الجزائري مؤكّداً له بأنّ يومه هذا أي بعد طرد المحتل الغاشم لا ظلم فيه ولا تعدّياً ولا هضماً للحقوق، وإنّما هو يومٌ عكس ذلك تماماً، فالشّعب الجزائري قد تحرّر وما عليه إلّا البناء والتّشييد ليهنأ ويسعد في حياته، فهو يوم الفلّاح الجزائري لخدمة أرضه وإسباغ النّضارة على الرّيف الجديب، لذلك أتى الشّاعر بأداة الاستثناء (بل) مع تكراره للفظة (اليوم) فجاء أسلوبه بهذه الطّريقة (بل اليوم) فدّل التّكرار المسبوق بأداة الاستثناء (بل) على التأكيد على أهمّية هذا اليوم وأنّه يومٌ مغايرٌ لسابق الأيّام، يومٌ معه الأمل، ويومٌ من شأنه تغيير مسار حياة الشّعب الجزائري إلى الأحسن والأفضل ما إن هو مضى قدماً في البناء والإعمار.

أ. التّكرار الاشتقاقي:

يعتمد التّكرار على جذر ما تكرّر من الألفاظ، أي أنّنا قد نجد مفردتين مشتقّتين من الجذر اللُّغوي نفسه، والّتي لا تختلف إلّا في بنيتها الصّرفية بالقياس على بعضها، "ويُعدُّ الاشتقاق من الآليات التّوازنية الّتي حضت باهتمامٍ كبيرٍ في الشّعر العربي القديم"[1]، فهو من الظّواهر اللُّغوية اللّافتة للنّظر في بنية الخطاب الشّعري قديمه وحديثه، ومن صور التّكرار الاشتقاقي في هذه الأبيات (يبخس/ بخساً) وأيضاً (الحقّ/حقّهم)، إذ التّكرار في المثال الأوّل يعود ترداده إلى جذرٍ واحدٍ وهو (البخس)، وفي المثال الثّاني فيعود ترداده إلى الجذر اللُّغوي (الحقّ)، أمّا غاية الشّاعر من الإتيان به فتأكيد مدى ظلم فرنسا للشّعب الجزائري وسلبها لحقوقهم.

ب. تكرار الأفعال المضارعة:

ترد الأفعال المضارعة في هذا الحيّز الشّعري بصفةٍ مطّردةٍ (يُنفق، يُدر، يُصعّر، يبخس، يُباشر، يسوق، يُشهر)، ومن المتعارف عليه أنّ "الفعل يدلُّ على الحدوث فمُنطلق يدلُّ على الثُّبوت وينطلق يدلُّ على الحدوث والتّجدُّد..."[2]، فالشّاعر- ومن خلال هذا القالب الشّعري - يؤكّد حقيقة استمرارية عزيمة وإرادات الفلّاح الجزائري، وأنّه ماضٍ يخدم أرضه يستبشر بمستقبلٍ زاهرٍ، هذا ما تبيّنه الأفعال (يُباشر، يسوق، يُشهر)، فعزيمته أكبر بكثيرٍ من المواقف الصّعبة الّتي مرّ بها وضيق العيش الّذي استمرّ يتربّص به طيلة بقاء فرنسا بأراضيه، وفي الأفعال الآتية ما يدعّم صحّة ذلك (يُنفق، يُدر، يُصعّر، يبخس)، لكنّها فترةٌ وزالت بزوال العدو الفرنسي، ويبقى الأمر المستمر- كما سبق وأن أشرنا - عزائم الشّباب الجزائري الّتي لا تخبو أو تزول رغم كلّ المحن والشّدائد.

[1] محمّد العمري، الموازنات الصّوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشّعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشّعر، ط: 1، أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء - المغرب، 2001، ص: 205.

[2] فاضل صالح السّامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ط: 2، دار الفكر، عمّان - الأردن، 2007، ص: 162.

3. الرّمز:

يستميز الشّاعر محمّد الشبُّوكي بخاصيةٍ فريدةٍ تطبع أعماله الشّعرية، وهي استعانته بالرّمز بمختلف أنواعه وأضرُبه، وقد استطاع الشّاعر بفضل تجربته الثّقافية الغزيرة الّتي دلّ عليها استحضاره لسياقٍ من التّاريخ الإسلامي أن يُفعّل مضامين القصيدة ويُخصب من دلالاتها بإسقاطه شخص فرعون على فرنسا، وفرعونٌ كما أخبر عنه القرآن الكريم ملِك من ملوك مصر عُرف بتكبُّره وتجبُّره عن الحق الّذي جاءه به النّبيُّ موسى عليه السّلام فأعرض عنه واستمرّ في تكبُّره وعناده يتّبع الباطل ويُفسد في الأرض، وقد نصّب نفسه إلهاً يقتل كلّ من لا يؤمنُ به، فكان أن بلغ به الطُّغيان مبلغاً عظيماً، وقد كان لهذا الطّاغية خلفاً يخلفُه في ظلمه وتكبُّره ألا وهو فرنسا الّتي طغت في أرض الجزائر وعاثت فيها فساداً لا يقلّ عن فرعون الطّاغية، رأس الظّلمة ورمزها البارز في تاريخ البشرية جمعاء.

4. التّناص وتطعيم النّص الشّعري:

يُعدُّ التّناص أحد الدّعامات الفنّية المرتكِز عليها أيّ خطابٍ أدبيٍ كان، وهو بالنّسبة للشّاعر "بمثابة الهواء والماء والزّمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما"[1]، وفي هذه الأبيات من القصيدة يستعين الشّاعر محمّد الشبُّوكي بالقرآن الكريم فنجده يتناص مع الآية الكريمة: ﴿وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمْشِ فِي ٱلْأَرْضِ مَرَحًا ۖ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ﴾ (سورة لقمان، الآية: 18)، وقول الشّاعر: "يُصعّر خدّه"[2].

فالشّاعر يرى في هذا النّص القرآني ما يخدم مقاصده الدّلالية في سياقه الشّعري، فالآية الكريمة تتضمّن وصيّةً من وصايا لقمان الحكيم لابنه حتّى يمتثلها النّاس ويلزمونها، فقوله تعالى: ولا تصعّر خدّك "يقول: لا تُعرض بوجهك عن النّاس إذا كلّمتهم أو كلّموك احتقاراً منك لهم واستكباراً عليهم"[3]، فهذا ممّا حذّر الإسلام منه أشدّ التّحذير، لكنّ هناك من تكبّر في الأرض كفرعون الّذي مارس الشّاعر عليه عملية الإسقاط، فأسقط تكبُّره وفساده الكبير على المستدمر الفرنسي المعروف هو الآخر بتكبُّره واحتقاره للشّعب الجزائري المغلوب على أمره.

---

[1] محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري إستراتيجية التّناص، ط: 3، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء – المغرب، 1992، ص: 125.

[2] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 90.

[3] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ط: 1، دار ابن حزم للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت – لبنان، 2000، ص: 1463.

5. الموسيقا الخارجية:

أ. الوزن: بنى الشّاعر محمّد الشبُّوكي قصيدته على وزن بحر الطّويل:

بَـلِلْـيَـوْ مَفَـلْلَاْحُـنْ يُبَاْشِ رُأَرْضَهُوْ يَسُوْقُـوْ بِهَـلْجَرْرَاْ رَأَوْ يُشْ هِرُلْـفَـأْسَـاْ[1]

0/0// 0/0/0// /0// 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0//

فَعُـولُـن مَفَاعِيـلُـن فَعُولُ مَفَـاعِلُـن فَعُولُـن مَفَاعِيـلُـن فَعُـولُـن مَفَاعِيـلُـن

بحر الطّويل

وبحر الطّويل "من أكثر بحور الشّعر استعمالاً ويكاد يكون ربع الشّعر العربي مكتوباً على ميزان الطّويل"[2]، ومكانته هاته تُردُّ إلى أنّه "بحرٌ خضمٌّ يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني ويتّسع للفخر والحماسة والتّشابيه والاستعارات وسرد الأحداث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال"[3]، فالشّاعر وفي هذه القصيدة تعتريه مشاعر الفخر والاعتزاز بالفلّاح الجزائري ودوره الكبير في تغيير واقعه المزري والمعطّل إلى الأفضل، فهو يدعوه إلى خدمة أرضه ويثير فيه روح الحماسة لاسيما وأنّ زمن الإقطاع والظُّلم قد زال بزوال فرنسا.

ب. القافية والرّوي: اعتمد الشّاعر في هذه القصيدة القافية المطلقة (فِلْسَاْ/بَخْسَاْ/فَأْسَاْ) رويُّها حرف السّين، والسّين كما هو معلومٌ صوتٌ رخوٌ مهموسٌ "يدلُّ على اللُّيونة والسُّهولة والنّقص في أكثر أحواله"[4]، وهذا ما نستقيه من مضمون القصيدة؛ إذِ الشّاعر يحمل رسالةً إلى الفلّاح الجزائري مفادها أنّ حياته ستكون أَلْيَن وأسهل وناقصةً من الهموم والمشاكل لسببين، الأوّل: وهو رحيل فرنسا الّتي طالما نغّصت حياته وكدّرت معيشته، والثّاني: وهو نتيجةٌ حتميةٌ للأمر الأوّل، وهو أنّ الأرض أصبحت مِلكه أي (الفلّاح الجزائري)، وما عليه إلّا أن يخدمها لتعود عليه بالخيرات.

[1] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 90.

[2] مصطفى حركات، أوزان الشّعر، ط: 1، الدّار الثّقافية للنّشر، القاهرة – مصر، 1998، ص: 59.

[3] هوميروس، الإلياذة، ص: 81.

[4] صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدّلالة الصوتية في اللُّغة العربية، د.ط، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية – مصر، د. ت، ص: 150.

وبناءً على ما ذُكر فإنّ النّص الشّعري الأخير قد حفل بقيمٍ أسلوبيّةٍ مميّزةٍ منها ما هو صوتي، تركيبي، بلاغي، دلالي تجمّعت في هذا المتن الشّعري وتكاثفت:

1. اعتماد الاستعارة المكنيّة (يُنفق العمر) كلونٍ بيانٍي لخدمة مقاصد الشّاعر الدّلالية والفنّية.

2. التّكرار المكثّف والمتنوّع في القصيدة بدءاً بالمورفيم (الواو) إلى المقطع (لا) وصولاً إلى بنية الكلمة (اليوم) والأفعال المضارعة.

3. استحضاره للرّمز (فرعون) وممارسة الإسقاط عليه، إسقاط طغيان وتكبُّر فرعون على المستبد الفرنسي.

4. ظاهرة التّناص عن طريق استحضار الشّاهد القرآني من سورة لقمان.

5. المستوى الصوتي والإيقاعي الثّري (وزن بحر الطّويل)، مع القافية المطلقة مهموسة الرّوي (حرف السّين).

تتعالق في قصيدة «التّوبة» قيمٌ وظواهرٌ أسلوبيّةٌ شتّى أوردها الشّاعر محمّد الشبُّوكي في نصّه ببراعةٍ فنّيةٍ تستدرج القارئ إليها وتجذبه جذباً، أبصر قوله:

أَنَا قَـد أَفَقتُ وَكُـنتُ قَبـــ ـــلاً نُهبَةَ النَّـــومِ العَمِيـقِ
لَا الزَّيـفُ يُغـرِي هِمَّتِـي كَـــلَّا وَلَا كَـذِبَ البَـرِيـــقِ
وَوَضَعتُ رِجـلِي فَـوقَ قَـارِعَةِ النَّـجَاةِ وَكُنتُ...كُنتُ أَنَا الغَرِيق[1]

1. فاعلية التّكرار:

يُصنّف التّكرار من الظّواهر الأسلوبيّة البارزة في هذا الفضاء الشّعري الّتي يصبو الشّاعر من اعتمادها إلى تكثيف المعاني في جسد القصيدة، وبالنّظر إلى الأبيات المذكورة أعلاه فإنّنا نلحظ الشّاعر يكرّر عبارة (أنا قد أفقت)، وهي جملةٌ اسميةٌ، ومعلومٌ أنّ "الاسم يدلُّ على الاستقرار والثُّبوت"[2]، تناسب هذا الطّابع التّركيبي لنظام الجملة الاسمية مع مقصد الشّاعر ووضعه الجديد الّذي راح يفصح عنه بلسان المفتخر، فجاء بضمير المتكلّم المفرد (أنا) مردفاً إيّاه بأداة التّحقيق (قد)

[1] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 158.

[2] فاضل صالح السّامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص: 162.

والفعل الماضي (أفقت) الدّالّين على التّأكيد والتّحقُّق، إذ نستشفُّ من هذا الضّرب من التّكرار محاولة إثبات الشّاعر لذاته بعد إعلانه التّوبة الّتي هي أشبه ما تكون عنده بالشّخص المستفيق من نومه العميق.

كذلك لجأ الشّاعر إلى تكرارٍ من نوعٍ آخرٍ في هذه الأبيات من القصيدة، وقد مسّ هذا التّكرار الكلمة فوجدناه يأتي بالفعل الماضي النّاقص (كُنتُ) مُكرَّراً، وقد تعمّد الشّاعر إيراد الفعل الماضي النّاقص دون ما سواه؛ لأنّ السياق يفرض مثل هذا النّوع من الأفعال وأحقّيته في التأكيد على معنىً مهمٍّ يتمحور في ماضي الشّاعر غير المكتمل والنّاقص من التّوبة، لكنّ الأمر صار مختلفاً مع إبصاره الطّريق واستفاقته من نومه العميق فلم يَعُد يغريه الزّيف أو كذب البريق في زمنه الحاضر، وهو ما عبّر عنه باستخدام تكرارٍ آخرٍ في بنية المقطع (لا) حرف النّفي، وذلك لما أنشد:

لَا الزَّيفُ يُغرِي هِمَّتِي كَلَّا وَلَا كَذِبَ البَرِيقِ[1]

2. الألفاظ المعجمية ومعانيها الإيحائيّة في القصيدة:

استحضر الشّاعر محمّد الشبُّوكي في الأبيات المذكورة أعلاه سلسلةً من الملفوظات الملائمة دلالياً لمقاصد كلامه، حتّى ليُخيَّل لقارئها أنّ تلك الألفاظ جثمت على مخيّلة الشّاعر وسكنت عقله وقلبه معاً، ولا عجب في ذلك؛ لأنّ "الشّعر نفسه ليس في حقيقة أمره إلّا جُملةً من الكلمات المختارة يقصد بها الشّاعر إلى أن يهزّ الأُذن هزّاً أقوى"[2]، فكلمة (أفقتُ) في البيت الأوّل جاءت لتعبّر عن معنىً مخالفٍ لظاهر اللّفظ في المعجم وهو (الاستيقاظ من النّوم)، إلى المعنى الآخر أنّه (الشّاعر) علِمَ بعد أن كان في جهلٍ وقوي بعد ضعفه، واهتدى بعد الضّلال، كذلك تنفتح كلمة (النّوم) في عجُز البيت ذاته على مجموعةٍ من الدّلالات تصبُّ في: (الغفلة، الجهل والضّلال، الضّعف...).

وغير بعيدٍ البيت الثّاني عن المعاني الواردة في البيت الأوّل؛ يقول محمّد الشبُّوكي:

لَا الزَّيفُ يُغرِي هِمَّتِي كَلَّا وَلَا كَذِبَ البَرِيقِ[3]

[1] محمّد الشبُّوكي، المصدر السّابق، ص: 158.

[2] جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، د.ط، دار الفكر العربي، مصر، د.ت، ص: 65.

[3] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 158.

ففي هذا البيت بيانٌ لوعيه ورُشده وأنّه أصبح لا ينخدع بالكذب كما كان سابقاً، أمّا البيت الثّالث، ففيه تأكيدٌ للخبر السّابق وأنّه بعدما كان في ضلالٍ وفي خطرٍ أصبح من المهتدين النّاجين، كما جاء على لسانه:

وَوَضَعتُ رِجـلِي فَـوقَ قَـارِعَةِ النَّــجَاةِ وَكُنتُ...كُنتُ أَنَا الغَرِيق[1]

3.بلاغة الوصل:

تتّسم أبيات هذه القصيدة باطّرادٍ في نسبة حرف (الواو) دون غيره من حروف العطف الأخرى، وهذا راجعٌ إلى أهمّية الواو في عملية الوصل، فالواو هي الأداة الّتي "يحتاج العطف بها إلى لطفٍ في الفهم ودقّةٍ في الإدراك، إذ لا تفيد إلّا مجرّد الرّبط وتشريك ما بعدها لما قبلها في الحُكم"[2]، فالحُكم الرّابط بين الأبنية اللّسانيّة في القصيدة هو الاشتراك فيما بينها من جهة الإخبار لا الإنشاء (وكُنت قبلاً، وأستطيع، ولا كذب، ووضعت رجلي، وكُنت)، على أنّ هذا التّوصيل يفضي إلى صنع جوٍ حركيٍ وتفاعُليٍ يأتي موافقاً لحالة الشّاعر النّفسية الّتي انتفضت من ركودها وسكونها وغفلتها إلى أجواءٍ حركيةٍ نابضةٍ بالحياة والنّشاط بعد توبته وسيره في طريق الاستقامة.

4. ظاهرة الحذف:

يقول عبد القاهر الجرجاني عن الحذف مشيداً بأهمّيته في تأدية المقصود: "هو بابٌ دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيهٌ بالسّحر فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدُك أنطق ما تكونُ إذا لم تنطق وأتمّ ما تكونُ بياناً إذا لم تُبِن"[3]، تُبِن"[3]، وللحذف في القصيدة العربية الحديثة صورٌ وأشكالٌ مختلفةٌ "فقد يشمل حرفاً واحداً من الكلمة أو كلمةً أو يترك الشّاعر فراغاً للقارئ"[4]، كالّذي هو واردٌ في هذه الأبيات من القصيدة:

وَوَضَعتُ رِجلِي فَـوقَ قَـارِعَةِ النَّــ جَاةِ وَكُنتُ...كُنتُ أَنَا الغَرِيـق[5]

---

[1] محمّد الشبُّوكي، المصدر السّابق، ص: 158.

[2] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص: 180.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 177.

[4] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتّلقّي، ص: 114.

[5] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 158.

فغاية الشّاعر من تركه لمثل هذا الفراغ في نصّه الشّعري استثارة المتلقّي ودفعه للبحث عن تفسيراتٍ وتأويلاتٍ وتخريجاتٍ لهذا المحذوف الّذي عدل عن ذكره، فالحذف إذاً تقنيةٌ يستعملها مرسل الكلام حتّى يجعل من القارئ عنصراً مساهماً في إنتاج المعاني واستظهار ما أُخفي من الدّلالات، وإنّ أمر "استحضار المتلقّي يدخل في عملية الإبداع بوعيٍ من الشّاعر أو بدونه، كما أنّ المتلقّي يتحرّك بإيجابيةٍ نحو النّص بالاعتماد على التّأمُّل الدّقيق القائم على الإحساس والعاطفة من جهةٍ، وعلى العقل والتّفكير من جهةٍ أُخرى، وذلك ما يتيح له الوصول إلى البناء الباطني للنّص، وبه يتمّ التّلاحم والتّكامل بين الإبداع والتّلقّي"[1].

5. إيحائيّة الأصوات:

تُعدُّ دراسة الإمكانات الصوتية وخصائصها في الشّعر من أهمّ البنيات الأساسية المكوّنة لهذا الأخير، "فالصّوت وهو أقرب المدركات الحسّية في بنية الخطاب المؤلّف من تخصيص العلاقات العلاميّة لا ينفكُّ يؤلّف جزءاً من دلالة النّص في صورته النّهائية"[2]، ولئن كان "الموسيقيُّ يكرّر نغمةً بعينها في أنماط محدّدةٍ فكذلك الشّاعر يكرّر أصواتاً بعينها في أنماطٍ يعنيها، وهو بهذا يحقّق لقصيدته النّظم والبناء"[3]، فيصير هذا الإجراء كشفاً وتصويراً لحالته النّفسية والشُّعورية، ويرى الأسلوبيُّ في هذه الظّاهرة إحدى الوقائع الأسلوبيّة الّتي لا يمكن إغفالها البتّة.

وبالوقوف عند هذه القصيدة ككُلٍ والأبيات المستهدَفة بالدّراسة، فإنّنا نلحظ هيمنة الأصوات المجهورة في هذا المتن الشّعري، بحيث تكرّرت (اللّام) ثلاثة عشر مرّة، يليها حرف (الياء) باثني عشر مرّة، (فالقاف) الّتي تكرّرت إحدى عشر مرّة، (فالنّون) بعشر مرّاتٍ، (فالهمزة) بثماني مرّاتٍ، (فالرّاء) (والواو) بستّ مرّاتٍ، ويأتي هذا التّكرار تناسباً مع جوّ القصيدة وهو الإخبار ووصف الشّاعر لحاله قبل وبعد توبته.

---

[1] عبد العزيز الحلوي، النّص الشّعري القديم وقضايا التّلقّي، ط: 1، مطبعة الخليج العربي، تطوان – المغرب، 2009، ص: 74 /75.

[2] فرحان بدري الحربي، الأسلوبيّة والتّحليل الأدبي، ط: 1، دار الرضوان للنّشر والتّوزيع، عمّان – الأردن، 2016، ص: 267.

[3] مصطفى السّعدني، البنيات الأسلوبيّة في لغة الشّعر العربي الحديث، د.ط، منشأة المعارف، الإسكندرية – مصر، د.ت، 2006، ص: 30.

وبمقدورنا أن نستنبط طبيعة هذه الأخبار والأوصاف فنجملها في حدوث الانفصال والقطيعة عن الغفلة واللّهو واتّباع الهوى، ومن ثَمّ الإقبال على حياةٍ جديدةٍ يهتدي بها الشّاعر إلى الطّريق المستقيم، ومعها تظهر شخصيته إلى الوجود وهذا حالَ متابه كما أوحت بذلك طبيعة الأصوات المكرّرة كحرفي (القاف والنُّون)، وبالاستناد إلى معنى كلامه: (أنا قد أفقت).

6. **الوزن والقافية:**

أ. **الوزن:** تأتي هذه القصيدة منظومةً على وزن بحر الكامل:

أَنَقَدْأَفَقْ تُوَكُنْتُقَبْ لَنْ نُهْبَتَنْ نَوْمِلْعَمِيْ قِيْ[1]

0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0///

مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتْفَاعِلُن مُتْفَاعِلُن مُتْ

بحر الكامل

وميزة بحر الكامل أنّه "يصلح لكلّ نوعٍ من أنواع الشّعر، ولهذا كان كثيراً في كلام المتقدّمين والمتأخّرين، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشّدّة منه إلى الرّقة..."[2]، وقد جاءت هذه القصيدة صرخةً شديدةً وانتفاضةً من الشّاعر من حياة الغفلة والمعاصي إلى حياة العزّ والطّاعة والإقبال على غافر الذّنب، من يقبل التّوبة من عباده.

ب. القافية: وردت القافية في القصيدة مطلقةً (مِيْقِيْ/رِيْقِيْ) رويُّها حرف القاف، وهو صوتٌ مهموسٌ شديدٌ، ومن غير شكٍّ "فإنّ الصّوت الشّديد يُستخدم في التّعبير عن أمورٍ شديدةٍ"[3]، وقد نجح الشّاعر في ابتكار تجربةٍ شعريةٍ تعادل تجربته الحياتية، وهو يقف صلباً شديداً أمام شهوات النّفس وحظوظها ليُقبل على ربّه وينيب إليه.

[1] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 158.

[2] هوميروس، الإلياذة، ص: 82.

[3] صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدّلالة الصوتية في اللُّغة العربية، ص: 145.

وركحاً على ما تقدّم ذكره، فقد تراكمت جملةٌ من الوقائع الأسلوبيّة في هذا الحيّز الشّعري نحصرها في الآتي:

1. أسلوب التّكرار بصوره المختلفة، بدءاً بالكلمة كتكرار الفعل الماضي النّاقص (كنت)، والآخر المتعلّق بتكرار جملة (أنا قد أفقت).

2. السياقات التّعبيرية للمفردة اللّسانيّة، كلفظة أفقت ومعناها الإيحائي (الفطنة والاهتداء)، وكلمة النّوم ومدلولها التّعبيري في القصيدة (الغفلة والضّلال والتّيه).

3. النّظام التّركيبي المتميّز كظاهرة الحذف وبلاغة الوصل.

4. إيحائيّة الأصوات (الأصوات المجهورة) وظلالها الأسلوبيّة.

5. المستوى الإيقاعي الخادم لمقاصد الشّاعر الموسيقيّة، البلاغية والدّلالية (بحر الكامل، بقافيةٍ مطلقةٍ، رويُّها حرف القاف).

وفي قصيدة «المجد في القرآن» يلتقي البُعد الدّيني بالبُعد الفنّي، من خلال انصباب مجموعةٍ من القيم والمسالك الأسلوبيّة الّتي أوردها الشّاعر لاستثارة عواطف المتلقّي، وهو يردّد قائلاً:

إنَّ الحَيَاةَ جَهَنَّمُ مَا لَم تُسَيِّر هَا شَرِيعَةُ رَبِّنَا المَنَّانِ
هُبُّوا بَنِي الإِسلَامِ نَحوَ كِتَابِكُم وَبِهِ اقتَدُوا تَنجُوا مِنَ الخُسرَانِ
المَجدُ فِي القُرآنِ لَا فِي غَيرِهِ فَتَمَسَّكُوا يَا قَومُ بِالقُرآنِ
فَاللهُ يَنصُرُ عَبدَهُ أَما سَعى لِخُرُوجِهِ مِن هُوَّةِ الخِذلَانِ
وَالمُؤمِنُ الأَقوَى أَجَلُّ مَكَانَةً مِن مُؤمِنٍ مُتَهَاوِنٍ كَسلَانِ[1]

1. جمالية التّشبيه والاستعارة:

أ. **التّشبيه:** "التّشبيه صفة الشّيء بما قاربه وشاكله، من جهةٍ واحدةٍ أو جهاتٍ كثيرةٍ لا من جميع جهاته"[2]، وموقع التّشبيه من البلاغة موقعٌ حسنٌ شريفٌ "وذلك لإخراجه الخفيّ إلى الجلي وإدنائه

[1] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 116.

[2] ابن رشيق، العمدة، ص: 468.

البعيد من القريب، يزيد المعاني رفعةً ووضوحاً، ويكسبها توكيداً وفضلاً ويكسوها شرفاً ونبلاً"[1]، وقد ورد التّشبيه في هذه الأبيات من قول الشّاعر: (الحياة جهنّم)، وهذا النّوع من التّشبيه يسمّى بالتّشبيه البليغ لاحتوائه على طرفي التّشبيه (المشبّه والمشبّه به) فقط، ومكمن بلاغته وسرُّ أسلبته في تقبيح وتشنيع صورة المشبّه (الحياة) لدى القارئ، فالشّاعر يخبر بأنّ الّذي لا يُحكّم شريعة ربّه فحياته لا تقلُّ حالاً عن جهنّم الّتي هي اسمٌ من أسماء النّار يُعذِّبُ بها الله من استحقّ العذاب، فهو يتعذّب ويشقى في هذه الحياة الدُّنيا ما دام بعيداً عن الشّرع الرّباني القويم.

ب. الاستعارة: إنّ ما يميّز التّجربة الشّعرية والشُّعورية للشّاعر محمّد الشبُّوكي اتّسامها بالعمق والغَور، ودليل ذلك إمكانية توليده صوراً شعريةً يجمع فيها بين الواقع والخيال أو بين عالم التّجريب وعالم التّجريد، بحيث يصير فيها اللّامعقول معقولاً، والأردى أحلى وأجمل، كقوله في هذه القصيدة: (خروجه من هوّة الخذلان)، إذ جاء هذا اللّون البياني على هيئة الاستعارة المكنيّة، مشبّهاً الخذلان، وهو شيءٌ معنويٌ بشيءٍ مادّيٍ فيه هوّة كحفرةٍ بعيدة القعر، تاركاً قرينةً من قرائنه تدلُّ عليه هي لفظة (هوّة)، أدّى هذا الملمح الأسلوبي دوراً مهمّاً في تسلية القارئ المتلقّي، كما أنّه وضّح المعنى في شكل ثوبٍ مرئيٍ؛ بحيث يتسنّى للقارئ أن يستحضر المشهد ويتخيّل مشهد (خروج العبد من هوّة الخذلان) أمامه، وهذا أجمل ما يمكن أن تلعبه الصور البيانية في هذا الجانب.

2. بلاغة التّكرار:

لجأ الشّاعر في هذه الأبيات من القصيدة إلى أسلوب التّكرار بمختلف أنواعه، فالنّوع الأوّل منه اختصّ بحرفي الجر (في، من)، والضّرب الآخر ارتبط بالكلمة ومرادفاتها (القرآن/ كتابكم)، وكلمة (المؤمن) مرّةً مُعرّفةً وفي الأخرى نكرةً، وإذا ما تقصّينا وبحثنا عن غاية الشّاعر من هذا التّكرار، فإنّنا نستظهر تلك الدّلالة من طبيعة ما كرّره من حروفٍ وكلماتٍ اتّخذها شاعرنا مفاتيح لنصّه، فكأنّه يقول: – والحال هذه – الحياة الحقيقيّة للمؤمن ومكمن عزّه ومجده في القرآن الكريم الّذي به يصير أقوى وأعزّ من مؤمنٍ بعيدٍ عن كلام ربّنا، لذلك احتاج في مقامه هذا لأفعال الأمر الدّالة على النُّصح والتّوجيه من مثل: (هبّوا، اقتدوا، تمسّكوا).

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص: 219.

3. أسماء التّفضيل:

وظّف الشّاعر في نصّه اسم التّفضيل المصاغ "من المصدر على وزن أَفْعَل للدّلالة على أنّ شيئين اشتركا في صفةٍ وزاد أحدهما على الآخر فيها"[1]، فقال: المؤمن **الأقوى أجلُّ**[2]، وغرض الشّاعر الشّاعر من استخدامه اسمي التّفضيل (الأقوى أجلُّ) إظهار الفرق الشّاسع بين المؤمن الأقوى والمؤمن المتهاون، مع إيثاره وحبّه للمؤمن الأقوى لقوّة إيمانه وتمسُّكه بحبل الله المتين.

4. التّناص:

يظهر جلياً لقارئ أبيات القصيدة تناص الشّاعر محمّد الشبُّوكي مع الحديث الشّريف: "عن أبي هريرة قال: قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم: المؤمنُ القويُّ خيرٌ وأحبُّ إلى الله من المؤمن الضّعيف وفي كُلٍّ خَيرٌ..."[3]، وقول الشّاعر:

وَالمُؤمِنُ الأَقوَى أَجَلُّ مَكَانَةً مِن مُؤمِنٍ مُتَهَاوِنٍ كَسلَانِ[4]

فقد اقتبس الشّاعر هذا البيت من السُّنّة النّبويّة الشّريفة وذلك أنّه يتواءم مع ما يريد الإفصاح عنه في سياقه التّعبيري، فقصد بذلك أنّ المؤمن القويّ المتمسّك بكتاب الله عزّ وجلّ يكون أحبّ إلى الله فيؤيّده بنصره سبحانه وتعالى، فأتى بالاقتباس على سبيل التّأكيد، أنّه ما إن تمسّكتم بكتاب الله وبحبله المتين فإنّه سينصركم ويرفعكم، فرَبَط الشّاعر النّصر والتّأييد بقوّة الإيمان والتّمسُّك بحبل الله جلّ وعلا.

---

[1] أحمد الهاشمي، القواعد الأساسية للُّغة العربية حسب منهج متن الألفية لابن مالك، د.ط، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، د.ت، ص: 317/316.

[2] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 116.

[3] أبو الحسين مسلم، صحيح مسلم، تحقيق: أبو قتيبة محمّد الفاريابي، مج: 2، ط: 1، دار طيبة للنّشر والتّوزيع، 2006، ص: 1229.

[4] محمّد الشبُّوكي، ديوانه، ص: 116.

5. جمالية الوزن والقافية:

أ. الوزن الشّعري: اعتمد الشّاعر في قصيدته بحر الكامل:

وَلْمُـؤْمِنُـلْ أَقْـوَاْ أَجَلْ لُمَكَانْتَـنْ مِنْمُؤْمِنِـنْ مُـتَـهَـاْوِنِنْ كَسْلَاْنِـيْ[1]

0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/// 0// 0/0/ 0//0/0/

مُتْـفَاعِلُـن مُتْـفَـاعِـلُـن مُتَفَاعِـلُـن مُـتْـفَاعِـلُن مُتَفَـاعِلُـن مُتْفَـاعِلْ

بحر الكامل

ب. القافية: وردت القافية في القصيدة مطلقةً (آآنِيْ/ لَاْنِيْ) رويُّها حرف النُّون، وهو صوتٌ مجهورٌ مُنفتحٌ "يدلُّ في أكثر أحواله على الظُّهور"[2]، وكذلك الشّاعر حرص على إظهار موقفه – وأنّه بعدما كان في غموضٍ تامٍ وضلالٍ مبينٍ – أصبح يرى طريق الحقّ والصّواب، وقد أظهر له ذلك القرآن الكريم كلّ ما كان غامضاً ومخفياً عنه من قبل إتيانه كلام اللّه.

فالقصيدة المتناولة بالتّحليل قد احتوت على قيمٍ أسلوبيّةٍ ثرّةٍ نجمعها في الآتي ذكره:

1. التّشكيلات البيانية المعمّقة للمعنى، الطّابعة إيّاه بطابع الفنّية كالتّشبيه البليغ (الحياة جهنّم)، والاستعارة المكنيّة (خروجه من هوّة الخذلان).

2. التّكرار المكثّف في القصيدة كتَكرار الحرف (من)، (في) والكلمة (القرآن) ومرادفها، وتَكرار أفعال الأمر.

3. اسم التّفضيل (الأقوى أجلُّ) وأبعاده الفنّية والدّلالية.

4. التّناص: من خلال استحضار الشّاعر للحديث النّبوي الشّريف (المؤمنُ القويُّ خيرٌ وأحبُّ إلى الله من المؤمن الضّعيف وفي كُلٍّ خَيرٌ).

5. انتظام القصيدة على بحر الكامل بقافيةٍ مطلقةٍ رويُّها حرف النُّون.

[1] محمّد الشبُّوكي، المصدر السّابق، ص: 116.

[2] صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدّلالة الصوتية في اللُّغة العربية، ص: 151.

خـــاتمة

خاتمة:

في ختام بحثنا المعنون بـ: «تشكيل القصيدة لدى محمّد الشبُّوكي قراءة أسلوبيّة بنويّة» خرجنا بجملةٍ من النّتائج نحاول أن نحصيها في النّقاط الآتية:

1. التّشكيل نواة العمل الأدبي عامّةً والشّعري خاصّةً، ولا غنىً للقصيدة الشّعرية عنه، كون هذه الأخيرة تقوم به وبما يمنحها من تميّزٍ وانبصامٍ جماليٍ أدواته اللّغة والإيقاع والصورة الشّعرية.

2. يتحدّد مفهوم القصيدة في مجموع الخصائص الفنّية والموضوعية الّتي تشكّل النّسق الشّعري الحامل بداخله الملمح الفنّي والإبراز الأدبي.

3. القصيدة لدى الشّاعر محمّد الشبُّوكي بتضافر الخصائص الفنّية والموضوعية، فلا فصل للشكّل عن المضمون فيها، بل إنّ قيامها رهن انصهار الجانبين معاً، فالإحاطة بفنّيات الشّعر هو الوسيلة المفضية لفهم مختلف مستوياته الدّلاليّة.

4. في الإطلاق العربي لكلمة أسلوب ما يتوافق مع الدّرس الأسلوبي الحديث، فربطهم له بالغواية والسّلب والتّأثير والجهة والنّاحية أقرب لجوهره وماهيته، الّتي فيها نأيٌ بالكلام إلى الفنّية.

5. حوى الفكر البلاغي العربي القديم عديد القضايا النّقدية من مثل: الغرابة، الطّبع، النّظم الاحتذاء، الّتي عدّها الدّارسون تلميحاتٍ وتأصيلاتٍ لمصطلح الأسلوب رسم بها الأوائل من العرب معالمه الأولى.

6. شكّلت مقولة الأكاديمي الفرنسي بيفون (Buffon) "الأسلوب هو الرّجل نفسه" النّواة الأساس في بناء صرح الدّرس الأسلوبي الغربي، وبذلك صار للأسلوب سمة الفرادنيّة والخصوصيّة، ونأى بذلك عن فكرة الطّبقيّة.

7. انفتاح الأسلوبيّة وتقاطعها مع علومٍ لغويّةٍ كاللّسانيات والبلاغة والنّقد أمدّها برصيدٍ مصطلحاتٍ خاصٍ بها منحها الاستقلالية والتّفرُّد رغم عدم تحدُّد ماهيتها (نظريّة، منهج، علم).

8. مسعى الأسلوبيّة وهدفها الكشف عن الأبعاد النّفسية والقيم الجمالية والوصول إلى أعماق فكر الكاتب من خلال تحليل نصّه تحليلاً محايثاً شمولياً.

9. استكشاف الوقائع الأسلوبيّة في أيّ خطابٍ أدبيٍ يتحدّد بما يبديه القارئ من أحكامٍ تجاه النّص الأدبي، فهذا الأخير هو المثير وردود القارئ حوله استجابات لا يمكن إغفالها حسب المنزع الرّيفاتيري.

10. مادّة المحلّل الأسلوبي بنية النّص والقارئ هو العنصر الفاعل في حياة الخطاب الأدبي، هذا ما أقرّه رائد المنهج الأسلوبي البنيوي ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) وقاربه في نهجه وطريقه البلاغي عبد القاهر الجرجاني.

11. يُعدُّ المنهجُ الأسلوبي البنيوي لصاحبه ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) المندرج ضمن فرع الأسلوبية السياقية المنهج الأنسب والأجدر لتحليل مكوّنات الخطاب الأدبي والنّفاذ إلى مكوّناته، وذلك لأنّه منهجٌ شموليٌ دعاماته: (القارئ النّموذجي، السياق الأسلوبي، ومعيار التّضافر).

12. تأخذ السياقات الأسلوبيّة في ديوان الشّاعر محمّد الشبُّوكي طابعاً خاصّاً يكشف عن طاقة الشّاعر الإبداعية ومقدرته الفنّية في ابتكار صورٍ شعريّةٍ آسرةٍ من خلال التّلاعب باللُّغة والتّحكُّم فيها على نحوٍ مدهشٍ يستثير القارئ ويدعوه لكشف دررها.

13. تتعاضد جملةٌ من المسالك الأسلوبيّة المتنوّعة في مواضع متباينةٍ من ديوان الشّاعر محمّد الشبّوكي لعلّ أبرزها ظاهرة التّكرار الّتي لجأ إليها الشّاعر ليكثّف من المعاني في جسد القصيدة، ومنها التّشكيل الصّوتي المميّز كالجناس والتّصريع والطّباق ونوعية القوافي وطبيعة الرّوي فيها، إلى جانب الأوزان الشّعرية الّتي نظم عليها قصائده، يضاف إلى هذا النّظام الصّرفي والنّحوي وأبعاده الفنّية (التّعريف والتّنكير، المشتقّات، الحذف، التّقديم والتّأخير، الوصل...)، وعلى نحوٍ مثيرٍ للانتباه تبرز الصور البلاغية من تشبيهاتٍ واستعاراتٍ ومجازاتٍ وكناياتٍ، وهناك مساحةٌ شعريّةٌ للرُّموز بمختلف أضربها.

14. تعدُّد المسالك الأسلوبيّة في شعر الشّاعر محمّد الشبُّوكي وتعدُّد مفعولها التّأثيري راجعٌ إلى تلك المجاوزات الاستبدالية المعجمية والتّركيبية الدّلالية المؤسسة لسياقات الخطاب الشّعري والمتأبّطة لشحنات من المنبّهات الأسلوبيّة ترمز إلى الوطن الجزائري وإلى التّعطُّش إلى العيش في كنف الحرّية.

15. المتن الشّعري الشبُّوكي جامعٌ بين ثناياه بين الواقع والفنّ الجانح كلٍّ منهما إلى التّمرُّد والثّورة على الواقع المعطّل سعياً وراء التّغيير والتّجديد.

16. لا تسلم قصائد الشّاعر محمّد الشبّوكي من الطّابع الدّيني الّذي دلّت عليه توظيفاته للنُّصوص القرآنيّة والنُّصوص الدّينيّة توظيفاً فنّياً.

في اعتقادنا أنّ ما قدّمناه في خاتمة هذا البحث هي أهمّ النّتائج الّتي توصّلنا إليها بعد بحثنا في موضوع «تشكيل القصيدة لدى محمّد الشبُّوكي قراءة أسلوبيّة بنويّة» الّذي ما من شكٍ وأنّه يبقى في عوزٍ إلى إضافات واستزادات تؤهّله إلى أعلى المصاف في ميدان الدّراسات الأسلوبيّة الإجرائية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ط: 2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة – مصر، 1952.
2. أحمد الشّايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليليّة لأصول الأساليب الأدبية، ط: 8، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة – مصر، 1991.
3. أحمد الهاشمي، القواعد الأساسية للُّغة العربية حسب منهج متن الألفية لابن مالك، د.ط، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، د.ت.
4. أحمد حساني، مباحث في اللّسانيات، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون – الجزائر، 1999.
5. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتُّراث، د.ط، مكتبة الزّهراء، القاهرة، د.ت.
6. أحمد دوغان، شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1989.
7. أحمد محمّد ويس، الانزياح في التُّراث النّقدي والبلاغي، د.ط، مطبعة اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق – سوريا، 2002.
8. إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، ط: 1، دار ابن حزم للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت – لبنان، 2000.
9. امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط: 5، دار المعارف، القاهرة – مصر، 1990.
10. بسّام قطّوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، ط: 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، الإسكندرية – مصر، 2006.
11. بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النّقد الأدبي المعاصر، د.ط، مكتبة إقرأ، قسنطينة – الجزائر، د.ت.
12. جمال الدّين بن منظور، لسان العرب، ط:1، دار صادر للطباعة والنّشر، بيروت – لبنان، 2000.

13. جمال الدّين بن منظور، لسان العرب، مج: 12، ط: 3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 2004.
14. جمال الدّينبن منظور، لسان العرب، مج: 2، ط: 3، دار صادر للطباعة والنّشر، بيروت – لبنان، 2004.
15. جمال الدّين بن منظور، لسان العرب،مج: 8، ط: 4، دار صادر للطباعة والنّشر، بيروت – لبنان، 2005.
16. جميل حمداوي، اتّجاهات الأسلوبيّة، ط: 1، الألوكة، د.ب، 2015.
17. حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمّد الحبيب بن خوجة، ط: 3، الدّار العربية للكتاب، تونس، 2008.
18. حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى – من المعيارية النّقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدّد – دراسة، د.ط، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، د.ت.
19. حسن ناظم، البُنى الأسلوبيّة دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، ط: 1، المركز الثّقافي العربي،الدّار البيضاء – المغرب،2002.
20. حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ط: 1، المركز الثّقافي العربي، بيروت – لبنان، 1994.
21. الحُطيئة، ديوانه، دراسة وتبويب: مفيد محمّد قميحة، د.ط، دار الكتب العلميّة، بيروت– لبنان، د.ت.
22. حميد آدم ثُويني، فن الأسلوب دراسة وتطبيق، ط: 1، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، عمّان – الأردن، 2006.
23. ابن خفاجة، ديوانه، د.ط، دار بيروت للطباعة والنّشر، بيروت – لبنان،1982.
24. الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ج:2، تحقيق:عبد الحميد هنداوي، ط:1، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، 2003.
25. الرّازي، مختار الصّحاح، ط: 1، المطبعة الكلّية الفاخرة بالسّكة الجديدة، القاهرة– مصر، 1329هـ.
26. الرّبعي بن سلامة وآخرون، موسوعة الشّعر الجزائري، مج: 2، د.ط، دار الهدى للطباعة والنّشر والتّوزيع، عين مليلة – الجزائر،2009.

27. ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشّعر ونقده، ج: 1، تحقيق: عبد الواحد شعلان، ط: 1، مكتبة الخانجى، القاهرة – مصر، 2000.
28. زكريا إبراهيم، مشكلة البِنية، د.ط، دار مصر للطباعة، مصر، د.ت.
29. الزّمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمّد باسل عيون السود، ج: 1، ط: 1، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، 1998.
30. زُهير بن أبي سلمى، ديوانه، تقديم: علي حسن فاعور، ط: 1،دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان،1988.
31. ابن زيدون، ديوانه، شرحه واعتنى به: إبراهيم شمس الدّين محمّد الفاضلي، ط: 1، دار الأبحاث للتّرجمة والنّشر والتّوزيع، الجزائر،2009.
32. سامي كمال الدّين، روائع نزار قبّاني المغنّاة، د.ط، دار الكتاب العربي، القاهرة / دمشق، د.ت.
33. سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيّات اللسانيّة، ط: 1، مكتبة الكويت الوطنية، الكويت، 2003.
34. السّكّاكي، مفتاح العلوم، تعليق: نعيم زرزور، ط: 2، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، 1987.
35. سمير عوض الله رفاعي، أسلوبيّة التّركيب في شعر الشّريف المرتضى، تقديم: أحمد يوسف علي، ط: 1، مكتبة الآداب، القاهرة –مصر، 2010.
36. شكري عيّاد، علم الأسلوب مدخل ومبادئ، ط: 1، التّنوير للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت – لبنان، 2013.
37. شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، ط: 9، دار المعارف، القاهرة – مصر، 2004.
38. شوقي علي الزّهرة، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري، د.ط، مكتبة الآداب، القاهرة – مصر، د.ت.
39. صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدّلالة الصوتية في اللُّغة العربية، د.ط، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية – مصر، د. ت.
40. صلاح عبد الصبور، ديوانه (حياتي في الشّعر)، مج: 3، ط: 2، دار العودة، بيروت – لبنان، 1977.

41. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط: 3، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة – السُّعوديّة، 1988.
42. صلاح فضل، نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، ط: 1، دار الشّروق، القاهرة –مصر، 1998.
43. طاهر بومزبر، أصول الشّعرية العربية، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007.
44. طاهر بومزبر، التّواصل اللّساني والشّعرية مقاربة تحليليّة لنظريّة رومان جاكبسون، ط: 1، الدّار العربية للعلوم، بيروت – لبنان، 2007.
45. طاهر يحياوي، تشكُّلات الشّعر الجزائري الحديث(دراسة في الأشكال والمضامين من الثّورة إلى ما بعد الاستقلال)، ط: 1، دارالأوطان للطباعة والنّشر والتّوزيع والتّرجمة، الجزائر، 2011.
46. طه وادى، جماليات القصيدة المعاصرة، ط: 3، دار المعارف، القاهرة – مصر، 1994.
47. عبد الجليل مرتاض، اللّسانيات الأسلوبيّة، د.ط، دار هومة، الجزائر، 2013.
48. عبد الرحمن بن زورة، أسلوبيّة الخطاب الشّعري المعاصر، دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، تيزي وزو– الجزائر، د.ت.
49. عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ط: 5، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت – لبنان، 2006.
50. عبد السلام المسدي، اللّسانيات وأُسسها المعرفية، د.ط، الدّار التُّونسية للنّشر، تونس، 1986.
51. عبد السلام المسدي، النّقد والحداثة، ط:1، دار الطّليعة للطباعة والنّشر، بيروت – لبنان، 1983.
52. عبد العزيز الحلوي، النّص الشّعري القديم وقضايا التّلقّي، ط: 1، مطبعة الخليج العربي، تطوان – المغرب، 2009.
53. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق: محمود محمّد شاكر، ط: 1، دار المدني، جدّة – السُّعوديّة، 1991.
54. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تقديم: ياسين الأيوبي، د.ط، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 2007.
55. عبد الله الركيبي، الشّعر الجزائري الحديث، د.ط، دار الكتاب العربي، الجزائر، د.ت.

56. عبد الله الركيبي، دراسات في الشّعر العربي الجزائري الحديث، تقديم: صالح جودت،د.ط، دار الكتاب العربي للطباعة النّشر والتّوزيع، الجزائر،د.ت.
57. عبد الله بن المعتز، البديع، شرحه وحقّقه: عرفان مطرجي، ط: 1، مؤسسة الكتب الثّقافية، بيروت – لبنان، 2012.
58. عبد الله بن قتيبة، تأويل مُشْكَل القُرآن، شرح: أحمد صقر، ط: 2، دار التُّراث، القاهرة – مصر، 1973.
59. عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، د.ط، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران – الجزائر،د.ت.
60. عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، د.ط، دار هومة للطباعة النّشر والتّوزيع، الجزائر، 2007.
61. عبد الملك مرتاض، نظريّة البلاغة، ط: 2، دار القدس العربي للنّشر والتّوزيع، وهران – الجزائر، 2010.
62. عبد الملك مرتاض، نظريّة القراءة تأسيس للنّظرية العامّة للقراءة الأدبية، د.ط، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران – الجزائر، 2003.
63. عبد الملك مرتاض، نظريّة النّص الأدبي، ط: 2، دار هومة للطباعة النّشر والتّوزيع، الجزائر، 2010.
64. عثمان بن جنّي، الخصائص، ج: 1، تحقيق: محمّد علي النّجّار، ط: 3، عالم الكتب، بيروت – لبنان، 1983.
65. عدنان بن ذريل، النّص والأسلوبيّة بين النّظرية والتّطبيق، د.ط، اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق – سوريا، 2000.
66. العربي دحو، مختارات من الشّعر الجزائري عن ثورتي التّحرير والبناء والتّشييد، د.ط، المتصدّر للتّرقية الثّقافية والعلميّة والإعلامية، الجزائر، د.ت.
67. العربي عمّيش، خصائص الإيقاع الشّعري (بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشّعر)، د.ط، دار الأديب للنّشر والتّوزيع، وهران – الجزائر، 2005.
68. عز الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، ط: 3، دار الفكر العربي، د.ب، د.ت.

69. علي بوملحم، في الأسلوب الأدبي، ط: 2، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنّشر، بيروت – لبنان، 1995.
70. عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر،د.ط، دار الهُدى للطباعة والنّشر والتّوزيع، عين مليلة – الجزائر، د.ت.
71. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ط: 1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
72. عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، مج: 1، ج: 1، ط: 1، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، 1998.
73. عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، مج: 1، ج: 3، تحقيق: يحي الشّامي، ط: 3، دار ومكتبة الهلال، لبنان، 1990.
74. فاضل صالح السّامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ط: 2، دار الفكر، عمّان – الأردن، 2007.
75. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط: 1، دار الآفاق العربية، القاهرة – مصر، 2008.
76. فرحان بدري الحربي، الأسلوبيّة والتّحليل الأدبي، ط: 1، دار الرضوان للنّشر والتّوزيع، عمّان – الأردن، 2016.
77. الفرزدق، ديوانه، تقديم: علي فاعور، ط: 1، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، 1987.
78. الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ج:1، د.ط، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، 1999.
79. أبو القاسم الشّابي، ديوانه، د.ط، دار العودة، بيروت – لبنان، 1997.
80. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط: 2، دار الآداب، لبنان، 1977.
81. قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق: كمال مصطفى، ط: 3، مكتبة الخانجى، القاهرة – مصر، د.ت.
82. لطفي عبد البديع، التّركيب اللُّغوي للأدب، د.ط، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، مصر، 1997.
83. محمّد الشبُّوكي، ديوانه، د.ط، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2010.
84. محمّد الطمّار، تاريخ الأدب الجزائري، ط: 2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010.

85. محمّد العمري، الموازناتالصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشّعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشّعر، ط: 1، أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء – المغرب، 2001.
86. محمّد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيات، د.ط، منشورات الجامعة التُّونسية، تونس، 1981.
87. محمّد بن خلدون، المقدّمة، ط: 9، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، 2006.
88. محمّد بن سلّام الجمحي، طبقات الشعراء، د.ط، دار النّهضة العربية، بيروت – لبنان، 1969.
89. محمّد بوحمدي وعبد الرّحيم الرّحموني، التّحليل اللُّغوي الأسلوبي، ط: 1، فاس – المغرب، 1994.
90. محمّد صالح ناصر، الشّعر الجزائري من الرومانسية إلى الثّورية (1925 – 1962)، د.ط، المتصدّر للتّرقية الثّقافية والعلميّة والإعلامية، الجزائر ، 2013.
91. محمّد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبيّة، ط: 1، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، القاهرة – مصر،1994.
92. محمّد عبد المنعم خفاجى، مدارس النّقد الأدبي الحديث، ط: 1، الدّار المصرية اللُّبنانية، القاهرة – مصر، 1995.
93. محمّد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النّقدية الحداثية (دراسة في نقد النّقد)، د.ط، منشورات اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق– سوريا، 2003.
94. محمّد فاضل السّامرائي، الصّرف العربي أحكام ومعانٍ، ط: 1، دار ابن كثير للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت – لبنان، 2013.
95. محمّد كريم الكوّاز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، د.ط، منشورات جامعة السّابع من أبريل، د.ب، د.ت.
96. محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري إستراتيجية التّناص، ط: 3، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء – المغرب، 1992.
97. محمّد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنّية (1925 – 1975)، ط: 1، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان،1985.
98. محمود درويش، ديوانه، مج: 1، ط: 6، دار العودة للصحافة والطباعة والنّشر، بيروت – لبنان، 1987.

99. مسلم بن الحجّاج، صحيح مسلم، تحقيق: أبو قتيبة محمّد الفاريابي، مج: 2، ط: 1، دار طيبة للنّشر والتّوزيع، 2006.
100. مصطفى السّعدني، البنيات الأسلوبيّة في لغة الشّعر العربي الحديث، د.ط، منشأة المعارف، الإسكندرية – مصر، د.ت، 2006.
101. مصطفى حركات، أوزان الشّعر، ط: 1، الدّار الثّقافية للنّشر، القاهرة – مصر، 1998.
102. معمر بن المثنّى، نقائض جرير والفرزدق، وضع حواشيه: خليل عمران المنصور، ج: 1، ط: 1، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، 1998.
103. مفدي زكرياء، اللّهب المقدّس، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007.
104. منذر عيّاشي، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، د.ط، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، د.ت.
105. موسى ربابعة، الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلّياتها، ط: 1، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، الأردن، 2003.
106. موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتّلقّي،دراسات تطبيقية،ط: 1، دار جرير للنّشر والتّوزيع، عمّان – الأردن، 2008.
107. نبيل الخطيب، اللُّغة والأدب والحضارة العربية واقع وآفاق، ط: 1، دار النّهضة العربية، لبنان، 2013.
108. أبو نوّاس، ديوانه، ط: 1، دار صادر، بيروت – لبنان، 2001.
109. نور الدّين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ج: 1، د.ط، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، د.ت.
110. نور الدّين السد، الشّعرية العربية دراسة في التّطوُّر الفنّي للقصيدة العربية حتّى العصر العبّاسي، ج: 1، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون – الجزائر، 2007.
111. الولي محمّد، الصورة الشّعرية في الخطاب البلاغي والنّقدي، ط: 1، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء – المغرب، 1990.
112. يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة الرؤية والتّطبيق، ط: 1، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع، عمّان – الأردن، 2007.
113. يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللّانسونية إلى الألسنية، د.ط، إصدارات رابطة إبداع الثّقافية، قسنطينة – الجزائر،2002.

المراجع المترجمة:

1. بيير جيرو، الأسلوبيّة، ترجمة: منذر عيّاشي، ط: 2، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، 1994.
2. تزفيطان طودوروف، الشّعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط: 2، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء – المغرب، 1990.
3. جان بياجيه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، ط: 4، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، 1985.
4. جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، د.ط، دار الفكر العربي، مصر، د.ت.
5. جورج مولينيه، الأسلوبيّة، ترجمة: بسّام بركة، ط: 2، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت – لبنان، 2006.
6. رنيه وليك وآوستن وآرن، نظريّة الأدب، ترجمة: عادل سلامة، د.ط، دار المريخ للنّشر، الرياض– السُّعوديّة، 1992.
7. فيلي ساندرس، نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة، ترجمة: خالد محمود جمعة، ط: 1، المطبعة العلميّة، دمشق، 2003.
8. ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية الأدب والنّظرية البنيوية، ترجمة: ثائر ديب، ط: 1، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة – مصر، 2014.
9. ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد لحمداني، ط: 1، منشورات سال، المغرب، 1993.
10. هنريش بليث، البلاغة والأسلوبيّة نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص، ترجمة: محمّد العمري، د.ط، أفريقيا الشّرق، لبنان، 1999.
11. هوميروس، الإلياذة، ترجمة: سليمان البستاني، د.ط، كلمات عربية للتّرجمة والنّشر، القاهرة – مصر،2011.

المراجع الأجنبيّة:

1. Michael Riffaterre , Essais de stylistique structurale
Présentation et traduction de Daniel Delas, Flammarion Paris 1971.

المجلّات والدّوريات:

1. جميلة روقاب، المصطلح البلاغي بين النّشأة والتّطوُّر- الالتفات أُنموذجاً -، مجلّة: اللُّغة الوظيفيّة، العدد: 1، جامعة: الشلف - الجزائر، 2014.
2. سامية راجح، نظريّة التّحليل الأسلوبي للنّص الشّعري مفاتيح ومداخل أساسية، مجلّة: الأثر، العدد: 13، جامعة: محمّد خيضر، بسكرة - الجزائر، مارس 2012.
3. طاطة بن قرماز، الأسلوبيّة بين إشكاليتي الدّلائلية والمنهجية، مؤتمر الدّلالة والتّوجيه (كتاب جماعي)، جامعة: قناة السُّويس - مصر، 13فبراير2018.
4. طاطة بن قرماز، المجاوزات الأسلوبيّة التّعبيرية في خطاب محمّد الشبُّوكي الشّعري، مجلّة: الوفاق، العدد: 1، جامعة: وهران1 أحمد بن بلة - الجزائر، د.ت.
5. طاطة بن قرماز، آليات التّلقّي من منظور عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز أُنموذجا، الملتقى الدّولي: الدّرس الأسلوبي بين قراءة التُّراث وتطبيق المناهج النّقدية الحديثة (كتاب جماعي)، الشلف - الجزائر، 17/16 ديسمبر2013.
6. طاطة بن قرماز، سمات التّلاقي والتّنافي بين الأسلوبيّة والبلاغة، مجلّة: أنساق، مج: 1، العدد: 1، جامعة: قطر، ماي2017.
7. طاطة بن قرماز، مستلزمات البحث الأسلوبي تنظيراً وإجراءاً، مجلّة: اللُّغة الوظيفية، العدد: 8، جامعة: الشلف - الجزائر، مارس2018.
8. طاطة بن قرماز، معايير الإخراج الأسلوبي في قصيدة مناجاة بين أسير وأبي بشير لمحمّد العيد آل خليفة، مجلّة:اللُّغة الوظيفيّة، العدد: 6، جامعة: الشلف - الجزائر، مارس2017.
9. طاطة بن قرماز، مفهوم الأسلوب في تفكير عبد الملك مرتاض اللغويّ، مجلّة: اللُّغة الوظيفيّة، العدد: 1، جامعة: الشلف - الجزائر، 2014.
10. عبد الباسط الزّيود، المتوقّع واللامتوقّع في شعر محمود درويش دراسة في جمالية التّلقّي، مجلّة: جامعة أُم القرى،السُّعوديّة، ج: 18، العدد: 37، جمادى الثاني1427هـ.
11. عبد السلام المسدي، التّضافر الأسلوبي وإبداعية الشّعر(نموذج وُلد الهدى)، مجلّة: فصول، مج: 3، ج: 1، العدد: 1، مصر، 1982.
12. متلف آسية، مقاربة أسلوبيّة لتيمة الجبل في شعر الثّورة التّحريرية (نشيد جزائرنا لمحمّد الشبُّوكي أُنموذجاً)، مجلّة: اللُّغة الوظيفيّة، العدد: 6، جامعة: الشلف - الجزائر، مارس2017.

13. محمد بلعفير، البنيوية النّشأة والمفهوم (عرض ونقد)، مجلّة: الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد: 15، مج: 16، جامعة: الأندلس للعلوم والتّقنية، صنعاء – اليمن، يوليو – سبتمبر 2007.

14. محمّد غربي، البعد الثّوري في الأدب الجزائري، مجلّة: القلم، العدد: 8، جامعة: وهران السّانية – الجزائر، يناير 2009.

مواقع الأنترنيت:

1. محمّد صابر عبيد، التّشكيل مصطلحاً أدبياً، منتديات ستار تايمز.www.startimes. com

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
إهداء.....	-
مقدّمة:.....	أ – هـ
المدخل: الدّعامات الفنّية والموضوعية في تشكيل القصيدة لدى محمّد الشبُّوكي	
1. نبذة تاريخية عن حياة الشّاعر محمّد الشبُّوكي وإسهاماته الفكرية والنّضالية.....	08
2. مفهوم التّشكيل.....	11
أ. التّشكيل لغةً.....	11
ب. التّشكيل اصطلاحاً.....	12
ج. التّشكيل رؤية عربية أصيلة.....	12
د. التّشكيل عند النّقاد العرب المحدثين.....	13
3. مفهوم القصيدة:	15
أ. القصيدة لغةً.....	15
ب. القصيدة اصطلاحاً.....	15
4. الخصائص الفنّية في شعر محمّد الشبُّوكي.....	16
أ. محمّد الشبُّوكي ومحاكاته للشُّعراء القدامى في أساليبهم.....	17
ب. محمّد الشبُّوكي ومواكبة شعره لمعاصريه.....	20
5. الخصائص الموضوعية في شعر محمّد الشبُّوكي.....	21
أ. النّزعة الوطنيّة في شعر محمّد الشبُّوكي.....	21
ب. قضايا العروبة والوحدة القوميّة في شعر محمّد الشبُّوكي.....	23
ج. في بيان حقيقة فرنسا في القصيدة الشبُّوكيّة.....	27
د. المضامين الاجتماعية في شعر محمّد الشبُّوكي.....	30
هـ. الوهج العاطفي في شعر محمّد الشبُّوكي.....	31
و. في تأثيريّة المد الإسلامي على شعر محمّد الشبُّوكي.....	33
الفصل الأوّل: الأسلوب والأسلوبيّة: المفاهيم والتّقاطعات المعرفية	

1. مصطلح الأسلوب: الأُصول والامتدادات.....	36
2.1. مفهوم الأسلوب في المعاجم العربية.....	36
3.1. مفهوم الأسلوب في التّراث العربي القديم.....	37
أ. البواكير الأولى لفنّ الأسلوب لدى الجاحظ.....	37
ب. مفهوم الأسلوب من منظور ابن قتيبة.....	40
ج. ماهية الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني.....	41
د. مفهوم حازم القرطاجنّي للأسلوب.....	43
هـ. في فلسفة الأسلوب عند ابن خلدون.....	45
2.مفهوم الأسلوب لدى الدّارسين الغربيّين.....	46
أ. حدُّ الأسلوب لدى ليسنغ (Lessing).....	48
ب. مفهوم الأسلوب عند شوبنهاور (Schopenhauer).....	48
ج. رؤية مارسيل بروست (marcel Proust) للأسلوب.....	49
د. مفهوم الأسلوب لدى ميكائيل ريفاتير.....	49
3. طبيعة الأسلوب من منظور الدّارسين العرب المحدثين.....	50
4. ماهية الأسلوبيّة في الدّراسات الحديثة.....	54
1.4. مفهوم الأسلوبيّة لدى الدّارسين الغربيّين.....	54
2.4. تجلّي النّظرية الأسلوبيّة في الدّرس العربي.....	55
3.4. الأسلوبيّة بين العلميّة والنّظرية والمنهجية.....	58
5. الأسلوبيّة وتقاطعاتها المعرفية.....	60
أ. البلاغة والأسلوبيّة قصّة توارثٍ أم نظريّة بديلٍ؟.....	60
ب. بين الأسلوبيّة والنّقد التقاءٌ وافتراقٌ.....	64
ج. التّوالج الجمالي بين النّظرية الأسلوبيّة والنّظرية الشّعرية.....	67
الفصل الثّاني: الأسلوبيّة البنيويّة: المفاهيم والمرتكزات	
1. مفهوم البنية.....	71
أ. البنية لغةً.....	71

ب. البنية اصطلاحاً.....	72
ج. البنية محور الدّراسة الأسلوبيّة.....	73
2. الأسلوبيّة البنيويّة: (Stylistique structural).....	76
1.2. التّأصيل للأسلوبيّة البنيويّة في التُّراث العربي القديم.....	78
2.2. المسار الأسلوبي البنيوي.....	80
3.2. التّعالق المعرفي بين الأسلوبيّة واللّسانيات.....	83
أ. الأسلوبيّة واللُّغة.....	88
ب. الأسلوبيّة والنّص.....	89
3. المنهج الأسلوبي البنيوي.....	91
1.3. مرتكزات المنهج الأسلوبي البنيوي.....	93
1. القارئ النّموذجي (Archilecteur) مركزيّة التّحليل الأسلوبي عند ريفاتير.....	93
2.1. مراحل القراءة لدى ريفاتير.....	96
أ. مرحلة الوصف.....	96
ب. مرحلة التّأويل والتّعبير.....	96
2. السياق الأسلوبي (Le contexte stylistique)	96
1.2. أنواع السياق الأسلوبي.....	99
أ. السياق الأصغر (Micro contexte).....	99
ب. السياق الأكبر(Macro contexte).....	99
3. التّضافر (convergence).....	101
الفصل الثّالث: فاعلية السّياق الأسلوبي في بلورة شعر محمّد الشبُّوكي فنّياً	
1. السياقات المؤسّسة لجمالية ديوان محمّد الشبُّوكي.....	106
أ. السياقات الصُّغرى في الدّيوان.....	106
ب. السياقات الكبرى في الدّيوان.....	115
2. التّضافرات الأسلوبيّة في ديوان الشّاعر محمّد الشبُّوكي.....	121
التّصريع واحتداد الأزمة النّفسية لدى الشاعر.....	121

تضافريّة الصور الشّعرية وانصبابها.....	122
وظيفيّة التّقديم والتّأخير في إجلاء المعنى المضمر.....	123
أسلوبيّة الالتفات واستغواء المتلقّي.....	124
تعاضدية الأفعال الماضية في توكيد المعنى	125
أثر الرّمز في تنويع التّجربة الشّعرية.....	125
الوزن والقافية.....	126
أ. الوزن.....	126
ب. القافية.....	127
مخاطبة ما لا يعقل.....	128
التّناسخ البياني.....	128
أثر الجناس في تقوية الصوت.....	129
أثر المتقابلات الضدّية في وسم المعاني أسلوبيّاً.....	129
الأبنية الصّرفية وظلالها الأسلوبيّة.....	130
أ. اسم الفاعل والصّفة المشبّهة.....	130
ب. بلاغة التّعريف والتّنكير.....	130
أسلبة الاستعارة.....	131
التّكرار.....	132
أ. التّكرار الاشتقاقي.....	133
ب. تكرار الأفعال المضارعة.....	133
الرّمز.....	134
التّناص وتطعيم النّص الشّعري.....	134
الموسيقا الخارجية.....	135
أ. الوزن.....	135
ب. القافية والرّوي.....	135
فاعلية التّكرار.....	136
الألفاظ المعجميّة ومعانيها الايحائيّة في القصيدة.....	137

بلاغة الوصل.....	138
ظاهرة الحذف.....	138
إيحائيّة الأصوات.....	139
الوزن والقافية.....	140
أ. الوزن.....	140
ب. القافية.....	140
جمالية التّشبيه والاستعارة.....	141
أ. التّشبيه.....	141
ب. الاستعارة.....	142
بلاغة التّكرار.....	142
أسماء التّفضيل.....	143
التّناص.....	143
جمالية الوزن والقافية.....	144
أ. الوزن الشّعري.....	144
ب. القافية.....	144
خاتمة.....	146
قائمة المصادر والمراجع.....	150
فهرس الموضوعات.....	162

ملخّص البحث

الملخّص باللُّغة العربية:

يهدف موضوع بحثنا الموسوم بـ: «تشكيل القصيدة لدى محمّد الشبُّوكي قراءة أسلوبيّة بنويّة» إلى الكشف عن البنى الأسلوبيّة المشكّلة لجماليات الخطاب الشّعري الشبُّوكي من خلال الوقوف على مختلف السياقات التّعبيرية المتضافرة في ديوان الشّاعر، والمتحدّدة أساساً في: (المحاكاة، الوزن، الإيقاع، التّخييل، التّلقّي، التّناص، التّكرار، الحذف) وغيرها من الظّواهر الأسلوبيّة ذات التّأثير على القارئ المتلقّي.

تضمّن البحث مدخلاً وثلاثة فصولٍ وخاتمةً، فأمّا المدخل فعنوناه بـ: «الدّعامات الفنّية والموضوعية في تشكيل القصيدة لدى محمّد الشبُّوكي»، وقد حوى تعريفاً بالشّاعر محمّد الشبُّوكي ووقفةً عند مصطلحي التّشكيل والقصيدة، ومن ثَمّ أتينا على استجلاء الخصائص الفنّية والموضوعية في القصيدة الشبُّوكيّة، أمّا الفصل الأوّل فوسمناه بـ: «الأسلوب والأسلوبيّة: المفاهيم والتّقاطعات المعرفية»، قدّمنا فيه مفاهيم الأسلوب لدى الدّارسين العرب القدامى، ثمّ عرضنا مفاهيمه في الدّرس الأسلوبي العربي والغربي في العصر الحديث،كما غطّى الفصل الحديث عن كنه الأسلوبيّة وتداخلها مع العلوم الأخرى كالبلاغة والنّقد والشّعرية.

وقد حمل الفصل الثّاني عنوان: «الأسلوبيّة البنيويّة: المفاهيم والمرتكزات» أدرجنا فيه مفهوم البنية لغةً واصطلاحاً، وصلتها بالدّرس الأسلوبي، ثمّ عرّجنا الحديث عن الأسلوبيّة البنيويّة مع التّأصيل لها وإبراز تعالقاتها المعرفية مع اللّسانيات، وذيّلنا الفصل ببسط الحديث عن المنهج الأسلوبي البنيوي وأهم مرتكزاته (القارئ النّموذجي/ السياق الأسلوبي/ التّضافر)، ليأتي الفصل الثّالث التّطبيقي مصوغاً في عنوان: «فاعلية السياق الأسلوبي في بلورة شعر محمّد الشبُّوكي فنّياً» عملنا فيه على رصد التّضافرات السياقية الأسلوبيّة المشكّلة لجمالية الخطاب الشّعري الشبُّوكي كالاستعارة، الرّمز، إيحائيّة الأصوات.

الملخّص باللُّغة الفرنسية:

Résume de notre recherche:

Le but de notre sujet de recherche intitulée : "la formation du poème de Mohammed El Shabouki une lecture de stylistique structurelle" qui vise à révéler les structures stylistiques qui façonnent l'esthétiques du discours poétique d' El Shabouki, en identifiant les différents contextes expressifs convergés dans sa poésie, qui sont principalement définis dans: (l'imitation, le rime, le rythme, l'imagination, la réception, l'intertextualité, la répétition, la suppression) et d'autres phénomènes stylistiques qui affectent le lecteur récepteur.

La recherche comprenait une entrée et trois chapitres et une conclusion quant a l'entrée nous l'avons intituler: "des supports artistiques et objectifs dans la formation du poème de Mohammed El Shabouki", il contenait une définition de poète Mohamed el shabouki et une pause sur les deux concepts : la formation et le poème, et après avoir rappelé les caractéristiques artistiques et objectifs du poème d' El shabouki, et le premier chapitre appelé: "le style et stylistique: concepts et intersections cognitifs", dans laquelle nous avons présenté les concepts de style chez les anciens érudits arabes, et puis nous avons présenté ses concepts dans la leçon stylistique arabe et occidental de L'ère moderne, alors que le chapitre couvrait la discussion sur la réalité stylistique et son chevauchement avec d'autres sciences comme le rhétorique le critique et poétique.

Le deuxième chapitre a porté le titre: "stylistique structurelle: concepts et fondations" dans lequel nous avons inclus le concept de structure en tant que langue et idiome, et son lien avec la leçon stylistique, puis nous avons parlé de la stylistique structurelle avec enracinement en soulignant ses relation cognitives avec la linguistique, et nous avons conclus le chapitre en étendant la discussion sur l'approche stylistique structurel et ses bases (archilecteur, contexte stylistique , convergence), et pour le troisième chapitre pratique nommé,"la puissance de contexte stylistique dans la cristallisation de la poésie de Mohammed El shabouki artistiquement" dans lequel on a travaillé sur la collecte des convergences contextuelles stylistiques qui forment l'esthethique du discours poétique d' El shabouki par exemple: la métaphore, symbole et la suggestion de sons .

الملخّص باللُّغة الإنجليزية:

Research summary:

The subject of our research paper entitled in "The formation of the Shabbokian poem, a structured and stylistic lecture" aims at discovering the stylistic structure which form the aesthetically of Shabbokian poetic speech through different expressional contexts which are accumulated in the poet's collection determined in: (imitation, rhyme, harmony, fiction, reception, intertextuality, repetition and elimination) and other stylistic phenomena which influential on the audience reader.

The research paper includes an introduction and three parts and a conclusion. The introduction is entitled "technical and objectiveness in the formation of the poem of Mohamed Shabboukian" and it contains a biography about the poet and it stands on the two expressions : the form and the poem, from here we clarified the technical characteristics and objectivity in the Shabboukian poem, the first part is entitled "the style and stylistic: the meaning and the cognitive intersection" , we have presented in it the notions of style for the Arabian learners then we have presented its notions in the lesson of the Arabian and western style in the modern age, in addition, it speaks on stylistic and its relationship with the other sciences of rhetoric critism and poetic.

The second part is entitled "the structural stylistics: the notions and the principles" we have included in it the meanings of structure in the lexical and contextual meaning and its relation with stylistic lesson after that we have talked about the structural stylistic with its consolidation and showing its cognitive connection with the linguistics, at the end, we have talked about the structural stylistic approach and its important principles (the typical reader, the stylistic context, convergence), the third practical part corners after is entitled "the effectiveness of context stylistic convergences in the clarification of the Shabboukian poem aesthetically ", we have worked on gathering the stylistic contextual which forms the of the poetic aesthetically Shabboukian speech like the metaphor, symbol and the citation of sounds.