وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة غرداية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

السمات الأسلوبية في خطاب المقدمات للشعراء المعاصرين – منطقة غرداية نموذجا

أطروحة لاستكمال متطلبات شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د) في اللّغة و الأدب العربي تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالـب : **إشراف الأستاذة الدكتورة:**

الدراجي شطي **خديجة الشامخة**

نوقشت وأجيزت بتاريخ:2024/10/09م أمام اللجنة المكونة من السادة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أد.محمد السعيد بن سعد	أستاذ	جامعة غرداية	رئيسا
أد.خديجة الشامخة	أستاذ	جامعة غرداية	مشرفا ومقررا
أد.عقيلة مصيطفى	أستاذ	جامعة غرداية	مناقشا
د. عبد الله واعيني	أستاذ محاضر أ	جامعة غرداية	مناقشا
أد. محمد كنتاوي	أستاذ	جامعة أدرار	مناقشا
د. العلمي مسعودي	أستاذ محاضر أ	جامعة الوادي	مناقشا

السنة الجامعية:
2023م/2024م
1445هـ/1446هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله منزل القرآن وخالق الإنسان ومعلم البيان حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه وبعد :

يسعدني ويشرفني في هذا المقام أن أتقدم بأتم الشكر والعرفان لأستاذتي الكريمة المباركة الأستاذة المشرفة الأستاذة الدكتورة: **خديجة الشامخة** النور الذي كنا نهتدي به طيلة سنوات بحثنا، فجزاها الله عنا وعن العلم خير الجزاء.

كما أشكر أساتذتي الأفاضل بكلية الآداب واللغات جامعة غرداية، وجامعة بسكرة، أشكر كل من علمني حرفا وكل من فتح لي أبواب العلم، وأخص بالذكر الأستاذة الدكتورة: **عقيلة مصيطفى**، والأستاذ الدكتور: **سرقمة عاشور**، والشاعر **محمد مبسوط**، وكل الزملاء الذين مدوا لي يد العون طيلة هذه المسيرة البحثية.

أشكر الوالدين الكريمين أبي وأمي، أشكر الصدر الحنون والسراج المنير الذي أخذ بيدي وأنار دربي أمي الغالية، أدام الله عليها الصحة والعافية، كما لا يفوتني في هذا المقام أن أشكر زوجتي الحبيبة التي كانت لي دعما وسندا بصبرها وتفهمها وطيب معاملتها، والشكر موصول لكل من ساندني وساعدني وشد على يدي لإتمام هذا العمل، الذي أسأل الله جلّ وعلا أن يجعله من ثمرة العمل الصالح و العلم النافع.

الدراجي شطي

مقـــــــــــــدمة

مازال النقد الأدبي يطمح للوصول إلى منهج يحيط بالإبداع، ويسبر أغوار النص دون أن يواجه عجزا نظريا أو تطبيقيا يحول بينه وبين الوقوف على حيثيات النص الأدبي، وعليه ألفيناه يتناول السياق المحيط بهذا النص، ثم ينتقل إلى النص ذاته بعد ظهور اللسانيات والبنيوية، وإجهاض المناهج السياقية.

ثم جاءت جماعة القراءة والتلقي منطلقة من المتلقي، وهكذا مازال الدرس النقدي كل مرة يرى ضالته في جانب من جوانب الإبداع، وفي هذا الصدد رأينا من خرج من النص إلى محيط النص، ومنهم "جيرار جنيت" الذي أولى المحيط النصي – أو ما يسمى بالعتبات النصية – اهتماما كبيرا وأعطاه حيزا واسعا في دراساته النقدية.

من النص إلى التناص إلى المناص رحلة قطعها النقد الغربي وعلى أثره النقد العربي في سبره لأغوار الإبداع الأدبي قصد الإحاطة بالإبداع من جميع جوانبه، متخذا من مصطلح "العتبات" جسرا للعبور إلى النص الأصل، منطلقا من السؤال: ما الذي يجعل الكتاب كتابا؟، ولعلّ من أهم هذه العتبات النصية عتبة"المقدمة" التي تعد بوابة للولوج إلى النص، وذلك لما تحتفي به من مفاتيح لمغاليق هذا النص، إذ تعد عتبة المقدمة تهيئة لقراءة جيدة للنص، وعليه وجدنا الكتاب والمبدعين والنقاد يولون هذه العتبة أهمية بالغة قديما وحديثا، لأنها أول ما يطرق أذن المتلقي وذهنه، وأول ما يبني انطباع المتلقي حول العمل، وانطلاقا من هذه الأهمية جاء الاهتمام بهذه العتبة، وقد عرفت عتبة المقدمة بتسميات عديدة في القديم والحديث منها: المقدمة وحسن الابتداء والفاتحة والاستهلال والتصدير والتقديم...الخ، و هذا ممّا دفعنا إلى استنطاق هذه العتبة في الإبداع الشعري لشعراء غرداية المعاصرين؛ ذلك أنّ التجربة الشعرية في منطقة غرداية تعدّ من أخصب التجارب الشعرية في الجنوب الجزائري والجزائر عامة، ولا يخفى على مطلّع ما لهذه المنطقة من فضل في بناء الصرح الثقافي للجنوب الجزائري والجزائر بعامة، فأقلام شعراء غرداية في الشعر الفصيح والعامي تعد لسان حال الجزائر في القديم والحديث، وعليه اخترنا جملة من دواوين شعراء غرداية المعاصرين وهي: **(رحيل في ركاب المتنبي "لبوعلام بوعامر"، متى الصبح يا وطني "لمسعود خرازي"، عندما تبعث الكلمات لمحمد الفضيل جقاوة، الشيطان الأخير "لعبد اللطيف عبيدلي"، أهداب الزعفران "لعلي مخلوف"، قد مسّني الضر "لمحمد مبسوط")** لتكون مدونة لهذه الدراسة الموسومة: **السمات الأسلوبية في خطاب المقدمات للشعراء المعاصرين – منطقة غرداية نموذجا–**

وقد تباينت دوافع اختيار هذا الموضوع بين ذاتية وموضوعية:

من الدوافع الذاتية:

– الرغبة في التعرف على النتاج الشعري لشعراء غرداية، وذلك لما عرف عن شعراء هذه المنطقة من الجنوب الجزائري من إجادة وفحولة شعرية.

– الإسهام في دراسة النتاج الأدبي لمنطقة الجنوب الجزائري ومنطقة غرداية بخاصة، والتعريف بهذا الإبداع.

– الرغبة في تجريب المنهج الأسلوبي في دراسة الخطاب المقدماتي.

أما الدوافع الموضوعية فقد تمثلت في:

– أهمية العتبات النصية والخطاب المقدمات على وجه الخصوص في قراءة الإبداع الشعري.

– هامشية الخطاب المقدماتي في الدراسات النقدية وجعله في ذيل الاهتمامات النقدية ردحا من الزمن.

– الدراسات التي قام بها كل من عبد الحق بلعابد ونبيل منصر على الخطاب المقدماتي.

– اهتمام الشاعر الغرداوي المعاصر بعتبة الخطاب المقدماتي خاصة في بواكير أعماله.

– السمات الأسلوبية التي تميز خطاب المقدمات عند الشاعر الغرداوي المعاصر، ومدى عنايته بهذه العتبة النصية سواء بما تحويه من جماليات أو ما تؤديه من وظائف تجعل منها خارطة طريق تدل المتلقي على جغرافية النص وغوامضه.

وقد جاءت أهمية هذه الدراسة منبعثة من الرغبة في النهوض بنتاجنا الشعري والأدبي في منطقة الجنوب الجزائري ومنطقة غرداية بخاصة، ذلك أن الأدب لابد أن تصاحبه قراءات تكون سببا في تطوره والتعريف به وإخراجه من بطون الكتب، وإذا لم يبادر أبناء هذا الأدب إلى دراسته سيبقى أرضا بورا والعيب كل العيب على أبناء المنطقة إذا لم يوجهوا اهتمامهم نحو هذا النتاج الأدبي، إضافة إلى ضرورة مواكبة أبحاثنا لروح العصر وما تمخض عليه الفكر الإنساني من دراسات أدبية ونقدية، بالإضافة إلى رغبتنا في استنطاق النصوص الموازية في الإبداع الشعري المعاصر في منطقة غرداية واستكناه مميزاته.

ومن هنا تبلورت في الذهن جملة من الأسئلة كونت إشكالية هذا البحث وهي كالآتي:

ما هي السمات الأسلوبية التي تميز خطاب المقدمات عند الشعراء المعاصرين بمنطقة غرداية؟

ومن هذا السؤال الرئيس تشكلت أسئلة أخرى فرعية لعلّ أهمها:

– هل استطاع الشاعر الغرداوي المعاصر أن يجعل من مقدمة أعماله الشعرية مصاحبا نصيا يقود المتلقي للغوص في أعماق إبداعه الشعري؟

– كيف يشتغل الخطاب المقدماتي في الأعمال الشعرية للشاعر الغرداوي المعاصر؟

– ما مدى نجاعة المقاربة الأسلوبية في سبر أغوار الخطاب المقدماتي والوقوف على سماته الأسلوبية؟

وللوصول إلى الإجابة على هذه التساؤلات قمنا بتقسيم هذا البحث إلى مدخل وثلاثة فصول، أما المدخل فقد جاء موسوما ب: **مفاهيم ومصطلحات**، وقد تناولنا فيه أهم المصطلحات الواردة في عنوان البحث وهي: مصطلح السمات (السمات الأسلوبية) الذي يعدّ هدف الدراسة ومصطلح الخطاب، كذلك مصطلح المقدمات الذي يعد مدونة الدراسة وختمنا هذا المدخل بموجز عن شعراء غرداية.

في حين جاء الفصل الأول موسوما ب: **الأسلوبية اتجاهاتها وآليتها الإجرائية**، وهو فصل نظري تحدثنا فيه عن الأسلوبية والأسلوب باختلاف المفاهيم الواردة في هذين المصطلحين، ثم انتقلنا إلى الحديث عن اتجاهات الأسلوبية بإيجاز لنختم هذا الفصل بالحديث عن الآليات الإجرائية للأسلوبية وعلاقتها بالتراث اللغوي في محاولة لبيان مدى أهمية علوم الآلة في تطبيق آليات المنهج الأسلوبي، أما الفصل الثاني فقد جاء موسوما ب: **وظائف المقدمات في دواوين شعراء غرداية المعاصرين**، وتناولنا فيه وظائف الخطاب المقدماتي في الدواوين الشعرية المختارة وقد تم تقسيمه إلى مبحثين بحسب أنواع الخطاب المقدماتي الذي جاء في هذه الدواوين المختارة، فتعرضنا في المبحث الأول إلى اشتغال وظائف المقدمات ذاتية، وفي المبحث الثاني تناولنا اشتغال وظائف المقدمات الغيرية، كما تعرضنا من خلال هذا الفصل إلى وظائف بعض التصديرات الواردة في بعض دواوين المدونة.

وفي الفصل الثالث الذي جاء تحت عنوان: **السمات الأسلوبية في مقدمات دواوين شعراء غرداية المعاصرين**، والذي تم تقسيمه إلى مبحثين أيضا حسب أنواع الخطاب المقدماتي، درسنا في المبحث الأول السمات الأسلوبية في المقدمات الذاتية، وفي المبحث الثاني درسنا السمات الأسلوبية في المقدمات

الغيرية، حيث ركزنا على السمات الأسلوبية البارزة في كل مقدمة من مقدمات الدواوين، فعملنا على ثلاث آليات مهمة وهي: التركيب والانزياح والتناص، متقيدين بما تميز به الخطاب المقدماتي للدواوين المختارة من سمات أسلوبية.

وقد ختمنا هذه الدراسة بحوصلة للبحث أدرجنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذا البحث، إضافة إلى ملاحق أدرجنا فيها مقدمات الدواوين الشعرية المدروسة وصور غلافها وفهرسا لجداول البحث.

أمّا المنهج المعتمد في هذه الدراسة فقد اعتمدنا المنهج الأسلوبي كآلية قرائية لدراسة السمات الأسلوبية في مقدمات الدواوين الشعرية المختارة، إضافة إلى المنهج الوصفي مع التحليل، وذلك بهدف الوقوف على أهم السمات الأسلوبية لهذا الخطاب المقدماتي وتتبع اشتغال وظائفه.

ورغم عدم إيجاد دراسات سابقة تناولت الخطاب المقدماتي في الإبداع الشعري الغرداوي، وطبقت عليه أحد المناهج النقدية المعاصرة المعروفة في الساحة النقدية، إلا أنّنا لا يمكن أن ندعي السبق إلى هذا الموضوع، ولعلّ من أهم الدراسات التي تناولت الخطاب المقدماتي وعنيت به عناية كبيرة دراسات "عبد الحق بلعابد" الذي أولى هذه العتبة أهمية بالغة وأنجز فيها كم من دراسة مقالات وكتب.

أمّا موضوع شعراء غرداية فنذكر من الدراسات السابقة في هذا الموضوع – وباعتماد المنهج الأسلوبي– على سبيل المثال لا الحصر رسالة الدكتوراه للدكتور: "مسعود خرازي" الموسومة ب: **الأنساق الشعرية في ضوء الأسلوبية شعراء غرداية (1962– 2012) أنموذجا**، إشراف أ د: سليمان عشراتي (2021م – 2022م).

ومن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في بحثنا هذا: نذكر في مقدمتها الدواوين الشعرية المختارة في مدونة البحث – والتي سبقت الإشارة إليها –، إضافة إلى معاجم اللغة كلسان العرب والقاموس المحيط، والمراجع الخاصة بالأسلوبية والتي نذكر منها: الأسلوبية والأسلوب: لعبد السلام المسدي، الأسلوبيات وتحليل الخطاب لرابح بوحوش، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: لصلاح فضل، الأسلوبية وتحليل الخطاب لنورد الدين السد، أما في تحليلنا للخطاب المقدماتي فقد اعتمدنا بشكل كبير على مؤلفات عبد الحق بلعابد، والتي نذكر منها كتاب: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)،

الخطاب المقدماتي في الرواية العربية، إضافة إلى كتاب: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة: لنبيل منصر.

وفيما يخص الصعوبات التي واجهتنا خلال هذا البحث، فكان في مقدمتها سنوات وباء الكوفيد التي كانت في بدايات بحثنا، والتي حالت بيننا وبين التنقل إلى بعض المناطق بحثا عمّا يفيدنا في مسيرتنا البحثية، إضافة إلى أنّ البحث في الخطاب المقدماتي وباعتماد المنهج الأسلوبي أو منهج آخر من المناهج النسقية لم نجد دراسات سابقة في هذا الباب وهو ممّا زاد الأمر صعوبة ذلك أنّ جل الدراسات التي تناولت النص الشعري تناولت النص ذاته دون مناصه، وحتى الدراسات التي تناولت العتبات النصية جلها طبق المنهج السيميائي أو البنيوي، وكانت في معظمها تدور حول الغلاف والعنوان، ومنه كان بحثنا هذا تجريبا لآليات الأسلوبية على الخطاب المقدماتي.

وأخيرا لا يسعني إلا أن أتقدّم بأسمى عبارات الشكر والامتنان للأستاذة الفاضلة التي تحملت عناء الإشراف على هذا البحث **الأستاذة الدكتورة: خديجة الشامخة** بجامعة غرداية، التي كانت النور الذي نهتدي به خلال مسيرتنا البحثية طيلة هذه السنوات، والتي كانت دائما الأخت الكبرى العطوفة والأم المربية والمعلم الحازم، فجمعت بين عطف الأخوة وحنان الأمومة وحزم المعلم الجاد في عمله، فجزاها الله عنّا وعن العلم خير الجزاء، ونسأل الله سبحانه التوفيق والسداد لنا ولجميع إخواننا، وما كان من توفيق فمن الله وحده وما كان من خطأ أو سهو أو نسيان فمن أنفسنا ومن الشيطان، اللهم إنّا نسألك علما نافعا وعملا متقبلا.

الدراجي شطي

جامعة غرداية

2024/03/15

مدخل: مفاهيم ومصطلحات

1السمات

2الخطاب

3المقدمات

4 لمحة عن شعراء غرداية المعاصرين

يعد المصطلح من أهم مرتكزات العلم، وذلك أنه المحدّد والمؤطر للمفاهيم والمعارف، فلا يمكن للباحث والدارس ولوج أبواب العلوم دون الإحاطة بمصطلحاتها، فالمصطلح هو النور الذي يهتدي الباحث من خلال ضبطه إلى كنه العلم، ونظرا لتلك الأهمية التي يحتلها المصطلح في مجال البحث العلمي عامة والنقد الأدبي خاصة، لما عرفه هذا الأخير في هذا العصر من تعدّدية وضبابية لعلّ أهم أسبابها ذلك التعالق بين النقد العربي والنقد الغربي، إضافة إلى رحلة المصطلح من ثقافة وبيئة إلى ثقافة وبيئة أخرى، وعليه جعلنا من المدخل إضاءة وضبطا للمصطلحات المركزية في بحثنا، وهي: السمة والمقدمة والخطاب على اعتبارها مفاتيحا لهذا البحث، حيث سنعمل على ضبطها لغويا واصطلاحيا لتكون واضحة جلية لا يشوبها غموض ولا ضبابية، كما أدرجنا لمحة وجيزة عن شعراء غرداية المعاصرين.

1- السمات:

في اللغة جمع لكلمة سمة وهي من الفعل وسم، حيث جاء في لسان العرب لابن منظور(ت 711هـ) في مادة – وسم– « الوَسْمُ أثر الكيّ والجمع وُسومٌ ... وقد وسمه وسما وسمة إذا أثّر فيه بسمة وكيّ .. وفي الحديث: أنّه كان يسم إبل الصدقة أي يعلّم عليها بالكيّ. واتسم الرجل إذا جعل لنفسه سمة يعرف بها...والميسم والوسامة:أثر الحسن.»[1]

ونجدها عند الفيروزآبادي (ت817هـ) في القاموس المحيط« الوسم: أثر الكيّ: ج:وسوم، وسمه يسمه وسما وسمة فاتسم. والوسام والسّمة، بكسرهما: ما وسم به الحيوان من ضروب الصّور »[2]، كما جاء عند ابن فارس (ت 395هـ) في مقاييس اللغة مادة – وَسَمَ–«الواو والسين والميم:أصل واحد يدلّ على أثَر ومَعْلم.ووسَمْتُ الشيء وسمًا:أثّرت فيه بسِمَة.والوسميّ أوّلُ المطر لأنّه يَسِمُ الأرض بالنّبات...وفلان موسوم بالخير،وفلانة ذات مِيسَم إذا كان عليها أثر الجمال.والوسامة:الجمال...وقوله تعالى:﴿إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَٰتٍ لِّلْمُتَوَسِّمِينَ﴾ سورة الحجر: [الآية 75].الناظرين في السمة الدالة»[3] يتضح من خلال المعنى اللغوي لمفردة وسم في لسان العرب والقاموس المحيط أنّ الوسم يقصد به التّعليم على الشيء حتى يكون له سمة أي علامة يعرف بها وتدلّ عله.

[1] ابن منظور: لسان العرب،ج15، ص 301-302- 303.

[2] الفيروزآبادي: القاموس المحيط، ص1166-1167.

[3] أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة،ج6،تح: عبد السلام هارون، دار الفكر،دط، ص110.

أما في الاصطلاح فالسمات لها معنى الميزة أو الخاصية أو العلامة، والتي مفردها "سمة"، وهي في الحقل السيميائي مستمدة من«إدراك المفهوم الإغريقي للحد "sémeion" الذي يحيل على سمة مميزة"Marque distinctive"، أثر "Trace"، قرينة "Indice"، علامة منذرة "Signe précurseur" دليل "Preuve" علامة منقوشة أو مكتوبة "Signe gravé ou écrit" بصمة "Empreinte" تمثيل تشكيلي "Figurqtion".»[1] وهذا الأصل لا يختلف عما جاء في معاجم اللغة العربية وإن كان فيه بعض الإضافات من خلال المساواة بين السمة والعلامة والأثر والقرينة والدليل وغيرها.

وكما بيّنت المعاجم اللغوية العربية مفهوم السمة تناقلها قدماء النقاد والبلاغيين العرب من أمثال الجرجاني والآمدي والجاحظ وغيرهم، وقد نقل "يوسف وغليسي" – في حديثه عن العلامة – قولا للجرجاني من كتابه "أسرار البلاغة" إذ يقول:«اللغة تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه وخلافه»[2]وهذا المفهوم يكاد يكون متفقا عليه بين القدماء الذين تداولوه على أساسه اللغوي المعجمي مع اختلاف التسمية.[3] وفي الحقل السيميائي عند جل المريدين في هذا الحقل تم تداول مصطلح السمة بمعنى العلامة أو الدال أو الميزة أو الأثر، وهذا كله نعزوه إلى اختلاف الترجمة بين النقاد المعاصرين.

وجاء تعريف السمة عند علماء النفس بمفاهيم مختلفة تتفق تارة وتختلف أخرى بحسب وجهات النظر حيث يعرفها جليفورد بقوله:«أنّها أية طريقة متميزة ثابتة نسبيا يتميز بها الفرد عن غيره من الأفراد» ويعرفها زهران بأنها: « الصفة الجسمية أو العقلية أو الانفعالية أو الاجتماعية أو الفطرية أو المكتسبة التي يتميز بها الفرد.»[4] حين نتأمل هذين التعريفين نلاحظ اتفاقهما مع غيرهم ممن تناول مصطلح السمة في كونها الميزة أو الصفة المميزة للشيء عن غيره، ومن هنا ننطلق في تحديد مفهوم السمات الأسلوبية التي تعدّ أحد المصطلحات المركزية في هذا البحث.

---

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص223.

[2] المرجع نفسه: ص244.

[3] ينظر: يوسف وغليسي:المرجع السابق: 244.

[4] صفا عيسى صيام: سمات الشخصية وعلاقتها بالتوافق النفسي للمسنين في محافظات غزة، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، غزة، كلية التربية، 2010، ص19.

يرى "ليو سبتزر" أن «السمات المميزة في الأعمال الأدبية انزياحات شخصية؛ لأنها أفعال أسلوبية خاصة في الكلام، تختلف عن الكلام العادي وتتميّز منه.»[1] في هذا الكلام إشارة واضحة من "سبيتزر" إلى ماهية السمات الأسلوبية، إذ يفهم منه أن السمات الأسلوبية هي تلك الخصائص اللغوية التي تميز لغة الأدب عن لغة التواصل، هو كما جاء في (معجم الأسلوبيات) أنّ«السمات الأسلوبية سمات اللغة...وأن الأسلوب هو مجموعة سمات خاصة أو مميزة للمؤلف»[2]، الأمر الذي يشير إليه "نور الدين السد" من خلال قوله:«الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، ويدلّ هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة.»[3] وقد عبر "السد" عن السمات الأسلوبية بمصطلح الظاهرة والذي نجده يكرّره كثيرا في حديثه عن الأسلوب والاختيار معبرا به عن الخصائص الأسلوبية التي تميّز الخطاب الأدبي قاصدا الظواهر الصوتية والتركيبية والمعجمية التي تشكل ظاهرة فريدة في الأسلوب[4] يعزز هذا قول محمد بن يحي: «إن السمات الأسلوبية هي مجموع الظواهر الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية والمعجمية التي تجعل النص فريدا في بابه الأدبي متميّزا بين أقرانه. »[5] وقول الباحث – متحدثا عن السمات الأسلوبية في القرآن الكريم–:«هي الخصائص التي يتميّز بها أسلوب القرآن في اختيار ألفاظه وصيغه وتراكيبه الدالّة على أن هذا القرآن هو كلام الله جلّ جلاه»[6] ومنه يمكننا القول أن السمات أو الخصائص أو الظواهر الأسلوبية هي كل ما يميّز لغة خطاب من الخطابات الأدبية تكون دالّة على أسلوب صاحبها وإبداعه الأدبي والفني في توظيف واستعمال اللغة.

2- الخطاب:

الخطاب في اللغة ورد في (لسان العرب)"لابن منظور" في مادة خَطَبَ « الخِطَابُ والمُخَاطَبَة: مراجعة الكلام، وقد خَاطَبَهُ بالكلام مُخَاطَبَةً وخِطَابًا، وهما يَتَخَاطَبَان...وخَطَبَ الخَاطِبُ على المنبر،

[1] رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل الخطاب، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عالم الكتب الحديث، ط2، عمان، إربد، 2009، ص48.

[2] كاتي وايلز: معجم الأسلوبيات، تر: خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2014، ص634.

[3] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2010، ص173.

[4] ينظر: نور الدين السد: المرجع السابق، ص 173 وما بعدها.

[5] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، 2011، ص43.

[6] مركز تفسير للدّراسات القرآنية: عبد الحميد هنداوي: السمات الأسلوبية للقرآن الكريم ومدى دلالتها على أنّه كلام الله تعالى، ص09.

واخْتَطَبَ خَطَابَة، واسم الكلام الخُطْبَة»[1] وفي (القاموس المحيط) «خَطَبَ الخَاطِبُ على المنبر خَطَابَة، بالفتح، وخُطْبَة، بالضم، وذلك الكلام: خُطْبَة أيضا، أو هي الكلام المنور المسجّع ونحوه. ورجل خَطِيب: حسن الخُطْبَة، بالضم.»[2]و قال "ابن فارس":«خَطَبَ- الخاء والطاء والباء أصلان: أحدهما الكلام بين اثنين، يقال خَاطَبَهُ يُخَاطِبُه خِطَابًا، والخُطْبَة من ذلك...والخُطْبَة الكلام المخطوب به.»[3] وقال الفيومي في المصباح المنير:« خَاطَبَهُ:(مُخَاطَبَةً) و(خِطَابًا) وهو الكلام بين متكلم وسامع ومنه اشتقاق(الخُطْبَةُ) بضمّ الخاء وكسرها باختلاف معنيين فيقال في الموعظة (خَطَبَ) القوم وعليهم من باب قتل (خُطْبَةً) بالضّمّ...وجمعها (خُطَبٌ) مثل غرفة وغرف فهو (خَطِيبٌ) والجمع (الخُطَبَاءُ) وهو (خَطِيبُ) القوم إذا كان المتكلم عنهم.»[4]

بالنظر إلى هذه المفاهيم اللغوية الواردة في معاجم العربية الشهيرة يمكننا أن نلاحظ أن معنى الخطاب تم ضبطه بالكلام المخطوب به على الناس، والذي من صفاته المباشرة والنثرية والسجع كما جاء عن الفيروزآبادي ولعلّه معنى ضيق بحسب ما عهده الناس.

وقد فسّر الزمخشري (ت 538هـ) في الكشاف لفظ خطاب بهذا النحو في قوله تعالى: ﴿رَّبُّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ وَمَا بَيۡنَهُمَاٱلرَّحۡمَٰنُ لَا يَمۡلِكُونَ مِنۡهُ خِطَابٗا﴾ النبأ: [الآية37.] « أي ليس في أيديهم ممّا يخاطب به الله ويأمر به في أمر الثواب والعقاب خطاب واحد يتصرفون فيه تصرف الملاك فيزيدون فيه أو ينقصون منه، أو لا يملكون أن يخاطبوه بشيء من نقص العذاب أو زيادة الثواب إلا أن يهب لهم ذلك أو يأذن لهم فيه.»[5] وقال في قوله تعالى في سورة ص: ﴿وَشَدَدۡنَا مُلۡكَهُۥ وَءَاتَيۡنَٰهُ ٱلۡحِكۡمَةَ وَفَصۡلَ ٱلۡخِطَابِ﴾ سورة ص:الآية [19]. «معنى فصل الخطاب البين من الكلام الملخص الذي يتبينه من يخاطب به لا يلتبس عليه»[6] وهنا سمى الزمخشري الخطاب كلام وحين نمعن النظر في مفهومه نجده يشير للوظيفة

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج4، ص 135.

[2] الفيروزآبادي: القاموس المحيط، ص81.

[3] ابن فارس: مقاييس اللغة،ج2، ص198.

[4] أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي: المصباح المنير، ج1، تح: عبد العظيم الشناوي، دار المعارف، ط2، القاهرة، دت، ص173.

[5] أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري: تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ط3، مراجعة: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، 2009، ص1174.

[6] المرجع نفسه: ص921.

التواصلية للخطاب، بحيث ربطه بفهم المخاطب لنجد الأقطاب التواصلية حاضرة في حيديثه المرسِل والمرسَل إليه والرسالة.

أمّا في الاصطلاح: فقد ورد في التراث العربي على ألسنة النحاة والأصوليين من خلال ذكر المخاطَب والخطاب دون اهتمام بتعرفيه وهذا ربّما لبداهته عندهم، وفي المقابل سعى فريق آخر إلى تعرفيه كالآمدي الذي عرف الخطاب بأنه[1]« "اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيء لفهمه"... والجويني بقوله:"إن الكلام والخطاب والتكلّم والتخاطب، والنطق واحد في حقيقة اللغة، وهو ما به يصير الحيّ متكلما».[2] يمكننا أن نلمس هنا قضية الفعل والهدف فالفعل هو الخطاب المساوي للكلام والهدف هو الإفهام الذي يعدّ أحد وظائف الخطاب والذي يشير بوجه المخالفة إلى أن ما لم تتوفر فيه هذه الصفات لا يعدّ خطابا.

وجاء في معجم تحليل الخطاب المترجم من قبل المركز الوطني للترجمة بتونس أن هذا المصطلح (خطاب– Discour) «قد كان مستعملافي الفلسفة الكلاسيكية حيث تقابل المعرفة الخطابية عن طريق تسلسل الأسباب المعرفة الحدسية، وكانت قيمته إذ ذاك قريبة من اللوغوس (Logos) اليوناني، وفي اللسانيات أشاعه ق.قيوم، وشهد انتشارا فائق السرعة مع أفول نجم البنيوية وصعود التيارات التداولية.»[3]وفي (معجم المصطلحات الأدبية) "لسعيد علوش" مفهوم«الخطاب: مجموع خصوصي، لتعابير، تتحدّد بوظائفها الاجتماعية، ومشروعها الأيديلوجي.»[4]، والملاحظ هنا أن هذا المفهوم يتميز بالاختصار الشديد لماهية هذا المصطلح، حيث نجد لفظ تعابير ولفظ وظائف اجتماعية ولفظ مشروع أيديلوجي وهو ما يحيلنا إلى أن الخطاب في هذا المفهوم يقصد به التعبير الخاص الذي يتحدّد نوعه بوظيفته ومشرعه أو هدفه ولكنه مفهوم يبقى شديد الاختصار ذلك أن مفهوم الخطاب له تعالقات ومقابلات كثيرة في الحقول المعرفية المختلفة وهو ما يشير إليه (معجم تحليل الخطاب)، حيث يقابله "هريس" بالجملة التي يصطلح عليها النحاة مصطلح الكلام وهو ما يصرح به ابن جني (ت 392هـ) في

[1]ينظر:عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، ط1، بيروت، 2004،ص36.

[2]المرجع نفسه: ص36.

[3]باتريك شارودو وآخرون: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود،دط، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، 2008، ص180.

[4]سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985،ص83.

قوله:«أما الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه.وهو الذي يسميه النحويون الجمل، نحو زيد أخوك، وقام محمد...»[1] إذ الخطاب عنده« وحدة لسانية متكونة من جمل متعاقبة»[2]

وهو عند "دي سوسير" "وغاردينار" مقابل للسان، حيث يقول غاردينار:« إنّ التمييز بين كلام أو خطاب ولسان اقترحه لأوّل مرة ف دي سوسير ودقّقته أنا.»[3] وهو عنده (الخطاب) « الاستعمال بين النّاس لعلامات صوتية مركّبة لتبليغ رغباتهم أو آرائهم في الأشياء»[4]الملاحظ على هذه التعريفات أنّها لا تخرج مفهوم الخطاب عن مفهوم اللغة، التي قال فيها ابن جني:«أما حدّها (فإنها أصوات) يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»[5]، وربما يعزى هذا إلى اشتراك اللغة والخطاب في وظيفة التبليغوالاستعمال. ويقابل "بنفيست" الخطاب بالتلفظ إذ يحدّده«بأنّه كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأوّل هدف التأثير على الثاني بطريقة ما»[6] و يعبّر عنه "فوكو" بقوله:«نسمي خطابا مجموعة ملفوظات تنتمي إلى نفس التشكيل الخطابي»[7]، وهنا نرى أن "بنفيست" يركز في مفهومه للخطاب على أقطاب التواصل (المُرْسِل – المُرْسَل المُرْسَل إليه)، كما يركز على هدف التأثير، والذي نفهم منه إنه لا يعد التلفظ خطابا ما لم يقصد به التأثير في المرسل إليه، في حين يشير "فوكو" إلى الانتماء بحيث لا يعد التلفظ خطابا عنده ما لم يحدّده تشكيل خطابي، بمعنى أن يكون منتميا إلى حقل معين أو شكل كتابي معين، وربما يمكن أن نقرب بين هذه المفاهيم والمذاهب المختلفة بما ذكره الباحث "كمال عبد الفتاح حسن السامرائي":« الخطاب كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوبا أو ملفوظا.»[8]، وذلك إذا أضفنا إليه شرط الإفهام والتأثير، لنقول: الخطاب كل تركيب مفيد أريد به التأثير في المخاطب، مكتوبا كان أو ملفوظا، وهو أنواع مختلفة يحدّدها الحقل المعرفي، أو الجنس الكتابي، الأمر الذي يمكن أن نلخصه من خلال الجدول الآتي:

---

[1] ابن جني: الخصائص، ج1، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط2، مصر، 1955، ص17.

[2] باتريك شارودو وآخرون: المرجع السابق، ص180.

[3] المرجع نفسه: ص180.

[4] المرجع نفسه: ص181.

[5] ابن جني: المصدر السابق، ص33.

[6] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، ط1، بيروت، 2004، ص37.

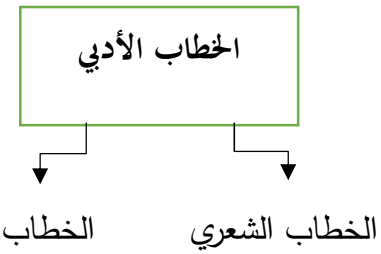
[7] باتريك شارودو وآخرون: المرجع السابق، ص181.

[8] كمال عبد الفتاح حسن السامرائي: التلون في الخطاب الشعري في العصر العباسي الأول، مجلة فصل الخطاب، ع2، 2013، ص61.

(رقم01): أنواع الخطاب باعتبار الحقل المعرفي.

الحقل المعرفي	نوع الخطاب
الحقل السياسي	خطاب سياسي
الحقل النقدي	خطاب نقدي
الحقل الأدبي	خطاب أدبي
الحقل العلمي	خطاب علمي

وبما أن موضوعنا هو الخطاب الأدبي، والذي يمكن أن نحصره في جنسي الأدب الأكثر شمولا:



هذه الخطاطة البسيطة تبين نوعي الخطاب الأدبي التي تنضوي تحتها أنواع مختلفة، خاصة الخطاب النثير الذي منه الخطاب المقدماتي الذي نحن بصدد دراسته من خلال هذا البحث.

2.مفهوم العتبات وأنواعها:

لا جرم أن تحديد المصطلح وضبط مفهومه يعد ركيزة هامة في أي بحث علمي، وعليه وقبل الغوص في أعماق هذه الورقة البحثية وجدنا أنه من الواجب الإشارة إلى مفهوم العتبات وأنواعها.

1.2.مفهوم العتبات:

1.1.2.لغة :

ورد في لسان العرب في مادة – عتب– أن « العتبة:أسكفة الباب التي توطأ؛ وقيل : العتبة العليا والخشنة التي فوق الأعلى : الحاجب؛ والأسكفة السفلى ؛ والعارضتان:العضدتان، والجمع عتب

وعتبات.والعتب : الدّرج . وعتب عتبة : اتخذها »[1]وفي قاموس المحيط « العتبة أسكفة الباب ، أو العليا منهما...والعتب أن تجمع الحجزة وتطويها من قدّام...وما عتبت بابه:لم أطأ عتبته»[2]والملاحظة أنه لا خلاف في المعنى اللغوي للفظ عتبة إذ يتضح من خلال ما نقلناه أن العتبة ما يوطأ بالقدم أو ما فوق الباب قبل دخول البيت.

2.1.2.اصطلاحاً:

حين نتتبع مسيرة مصطلح العتبات من النقد القديم إلى المعاصر نجده قد اكتنف بشيء من الضبابية والغموض، وهذا ربما نعزوه إلى ترجمته وتداوله من جهة، وإلى مقابلته بالموروث النقدي العربي من جهة أخرى، يقول عبد الرزاق بلال في كتابة مدخل إلى عتبات النص:«خطاب المقدمات...عتبات النص....النصوص المصاحبة...المكملات...النصوص الموازية...سياجات النص... المناص...إلخ.أسماء عديدة لحقل معرفي واحد أخذ يسترعي اهتمام الباحثين والدارسين في غمرة الثورة النصية التي تعتبر إحدى أهم سمات تحولات الخطاب الأدبي»[3].

وفي هذا النقل إشارة واضحة إلى إشكالية تعدد المصطلح التي قد نعدها أحد الإشكالات النظرية، وقبل تحديد مفهوم المصطلح في الدراسات النقدية المعاصرة نعكف – في عجالة – على تداوله في تراثنا النقدي القديم، حيث يقول :يوسف الإدريسي – مشيرا إلى هذا الباب – : « تطابقت العديد من أحكام العرب قديما وتصوراتهم لأفانين الكتابة وطرائق صناعة المؤلفات وتقديمها للقراء مع جملة من المنطلقات النظرية التي قامت عليها أدبيات " عتبات النص " في اللغات الواصفة الحديثة.»[4]

---

[1]ابن منظور :لسان العرب،ج9،داراحياء التراث، ط3،بيروت،لبنان، 1999،ص28.

[2]الفيروزآبادي:القاموس المحيط،تح:مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة،مؤسسة الرسالة،ط8،بيروت، لبنان، 2005، ص 111-112.

[3]عبد الرزاق بلال:مدخل إلى عتبات النص ، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم ، افريقيا الشرق،ط1، الدار البيضاء ، المغرب ، 2000، ص21.

[4]يوسف الإدريسي:عتبات النص في التراث العربي. والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، للبنان، 2015، ص.27.

ومن نا نقا بعض الأقوال على سبيل المثال لا الحصر تعزز ما سبق قوله؛ إذ يقول ابن رشيق (ت 456هـ) في العمدة : «حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح، سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام، أبقى في السمع وألصق بالتنفس»[1]

ويرى القزويني (ت 739هـ) للمتكلم التأنق في ثلاثة مواضع هي الاستهلال والتخلص والانتهاء لما لهذه المواضع من وقع في النفس والسمع.[2] من هذه الأمثلة وغيرها كثير يتضح اهتمام القدماء بهذه العتبات النصية وإن لم يتبلور المصطلح مثلما هو عليه في الدراسات المعاصرة، ثم جاء العصر الحديث مع الدراسات النقدية المعاصرة في النقد الغربي – من خلال جيرار جنيت وغيره بعد تجاوز شعرية النص إلى شعرية الكتابة ليطرح بين يدي النقاد هذا المصطلح الجديد القديم تحت مصطلح (para texte) المناص الذي ترجم عدة ترجمات سبق ذكرها.

«يقدم جنيت تعريفا مفصلا في كتابة " عتبات " للمناص، يجعله نمطا من أنماط المتعاليات النصية، والشعرية العامة، يتشكل من رابطة هي أقل ظهورا من المجموع الذي يشكل العملالأدبي ... فنادرا ما يظهره عدياً عن عتبات لفظية أو بصرية مثل اسم الكاتب ، العنوان، العنوان الفرع، الإهداء الاستهلال، صفحة الغلاف... »[3] في هذا الكلام تحديدا وا لماهية المناص أو العتبات، كما نجد نبيل منصر يعلق على مصطلح العتبات تحت مسمى النص المتوازي فيقول: « يشمل شبكة متن العناصر النصية والخارج النصية التي تصاحب النص وتحيط به، فتجعله قابلا لتداول»[4] حين نتأمل هذه المفاهيم وغيرها نلاحظ أنه لا خلاف بين متداولي مصطلح العتبات أن المقود بها ما يصحب الكتاب من غلاف وعنوا ومقدمة وخاتمة وغيرها وإنما كان الخلاف في تداول المصطلح وترجمته.

2.2.أنواع العتبات النصية :

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1،تح:محم محي الدين عب الحميد، دار الجيل،ط5، لبنان، 1981، ص217.

[2] ينظر:جلال الدين محمد الخطيب القزويني:الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2003، ص322-326.

[3] عبد الحق بلعابد:عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)،منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر،2008، ص43-44.

[4] نبيل منصر:الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، ، 2007، ص21.

لقد تم تقسيم العتبات النصية من قبل الدارسين والباحثين غلى قسمين على اعتبارين، أولهما باعتبار النسبة وهي إلى قسمين أيضا هما: عتبات المؤلف وعتبات الناشر وثانيهما باعتبار الموضع وهما قسمان أيضا: عتبات خارجية وعتبات داخلية وهو ما سنعمل على توضيحه في هذا العنصر.

1.2.2. باعتبار النسبة:

وتنقسم العتبات من حيث هذا الاعتبار إلى عتبات المؤلف وعتبات الناشر وحتى نحصر هذه النقاط نوضحهامن خلال الجدول الآتي :[1]

(رقم 2): عتبات المؤلف والناشر.

عتبات المؤلف	عتبات الناشر
اسم الكاتب (العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي) العناوين الداخلية الاستهلال / المقدمة الإهداء الملاحظات الحواشي / الهوامش	الغلاف صفحة العنوان الجلادة كلمة الناشر

وقد تختلف هذه العتبات من مؤلف لآخر، وقد يغيب بعض ويحضر بعضاً.

2.2.2. باعتبار الموضع :

وتنقسم العتبات باعتبار الموضع إلى داخلية وخارجية وهي كالأتي :[2]

(رقم3): العتبات الداخلية والخارجية.

[1] نظر :عبد الحق العابد:المرجع السابق، ص46-48.

[2] ينظر :المرجع نفسه ، ص63.

العتبات الخارجية	العتبات الداخلية
اسم الكاتب العنوان (الرئيسي والفرعي) المؤشر الجنسي كلمة الناشر الغلاف	العناوين الداخلية الإهداء المقدمة الخاتمة

لكن هذا التوزيع قد يتغير من كتاب لأخر ا من كاتب لأخر .

3- المقدّمات:

1.3- المقدمات في التراث العربي:

إن المتتبع للتراث الأدبي والنقدي والبلاغي العربي والعالمي القديم، يرى أن الاهتمام بالمقدمات والعتبات عامة، ليس بالأمر الجديد في الدراسات الأدبية والنقدية، بل له جذور قديمة في كتب ومصنفات القدماء، وهو الذي سنتعرض له من خلال هذا العنصر.

تعتبر المقدمة من أبرز ما اهتمت به الكتب الأدبية القديمة التي انشغلت بتحديد عناصر"التتصدير" ودراستها، باعتبارها مفتاح النص وجامعة لجزئيات العتبة النصية كالاستفتاح واسم المؤلف والعنوان وغيرها بيد أن القيمة الأساس للمقدمة في التراث العربي لا تنحصر في هذين الاعتبارين، بل تهتم – بالدرجة الأولى – بالمجال الدلالي للنص، ومستويي إنتاجه وتلقيه.[1]، وفي هذا الشأن يقول الباحث حميد لحميداني – متحدثا عن ابن رشيق وكتابه العمدة – :« وجدت باختصار أن هذا الناقد العربي وغيره من النقاد كان لهم وعي واضح بظاهرة الافتتاح في الشعر العربي وأهميتها في التمهيد للموضوعات الأساسية في القصائد المدحية على الخصوص.وممّا يؤكد وجود هذا الوعي هو أنه عالج بنية القصيدة باعتبارها مجموعة أجزاء مترابطة: بداية ووسط ونهاية وأنّه جعل لكل قسم وظائف محدّدة.»[2] كذلك يقول عبد الرزاق بلال:« لعلّ أهم مظاهر العتبات عند العلماء قديما ما تعلق بالمقدمة والخاتمة؛ لما لهما من خصوصيات مميزة، ولارتباطهما بأصول دينية، تطورت فيما بعد لتأخذ أبعادا فنية وبلاغية شملت إلى

[1] ينظر:يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2015، ص47.

[2] حميد لحميداني: عتبات النص الأدبي، مجلة علامات، ج46، م12، 2002، ص12.

جانب النص القرآني كل أصناف الخطابات»[1]، ومنه يمكننا القول أن هذا الاهتمام جعل لهذه العتبات وخاصة المقدمة أو الاستهلال قيمة خاصة عند النقاد والبلاغيين قديما وحديثا، وقد أورد صاحب صبح الأعشى كلاما مطولا يبين من خلاله مدى اهتمام الكتاب قديما بالابتداءات والخواتيم، حيث إن العناية بهذين الموضعين إنما هي تأسيس وتمكين للمكتوب لدى المكتوب له وكل حسب مقامه ومنزلته[2]، كما قال علي صدر الدين المدني(ت 1120هـ) في (أنوار الربيع):«قال أهل البيان:من البلاغة حسن الابتداء، ويسمى براعة المطلع، وهو أن يتأنق المتكلم في أول كلامه، ويأتي بأعذب الألفاظ، وأجزلها وأرقها وأسلسها وأحسنها، نظما وسبكا، وأصحها مبنى، وأوضحها معنى وأخلاها من الحشو، والركة والتعقيد، والتقديم والتأحير الملبس والذي لا يناسب.»[3] ويرى أنه ينبغي للمتكلم التأنق في أربع مواضع: المطلع، الملخص، حسن الطلب، الختام، وهذا ما يمكن أن نسميه بعتبات النص عنده.[4]

ويشر أيضا سيد أحمد الهاشمي إلى هذا حين يقول: «اعلم أن للكتابة أركانا لابد من إيداعها في كل كتاب بلاغي ذي شأن: أولها: أن يكون مطلع الكتاب عليه جدّة، ورشاقة فإن الكاتب من أجاد المطلع والمقطع، أو يكون مبنيا على مقصد الكاتب.»[5]، وهذا الكلام هو ما أورده ابن الأثير في المثل السائر حيث يرى له بابا يسمى المبادئ والافتتاحات يستوي فيه الشاعر والكاتب الذي يقصد به الناثر[6]، كما نقل حميد لحميداني قولا عن ابن رشيق في العمدة إذ يقول:«حسن الافتتاح داعية الانشراح ومظنة النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح يسبب ارتياح الممدوح وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس لقرب العهد بها.»[7] ويرى القزويني للمتكلم التأنق في ثلاثة مواضع هي الاستهلال والتخلص والانتهاء لما لهذه

---

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، ط1، المغرب، 2000، ص31.

[2] ينظر: أبو العباس أحمد القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج8، المطبعة الأميرية، دط، القاهرة، 1915، ص 148-158.

[3] علي صدر الدين بن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، ج1، تح: شاكرها دي شكر، مكتبة العرفان، ط1، كربلاء، 1968، ص34.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص34-35.

[5] أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي: جواهر الأدب، شركة القدس للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2013، ص28.

[6] ينظر: ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط1، مصر، 1939، ص72.

[7] حميد لحميداني المرجع السابق، ص12-13.

المواضع من وقع في النفس والسمع.[1]وهذا كله إنما يبيّن مدى اهتمام القدماء من نقاد وبلاغيين بمقدمات الأعمال الإبداعية والعلمية تحت مسميات مختلفة، باعتبارها أو ما يطرق أذن وذهن المتلقي ويهيء لاستقبال النص الأساس، منها ما التصق بالشعر، ومنها ما التصق بالنثر ويمكن أن نلخصها في الآتي:

(رقم 04): تسميات المقدمة في الشعر والنثر:

الشعر	النثر
المطلع – الاستهلال – حسن الابتداء	الافتتاح – الفاتحة – الخطبة

2.3- مفهوم المقدمة:

أ: لغة:

المقدّمات جمع مقدّمة، والمقدّمة لغة من قَدَّمَ، «يقال:أَقْدَمَ فلان على قرنه إِقْدَاما وقُدْما ومَقْدَمًا إذا تَقَدَّم عليه بجراءة صدره.وأَقْدَم على الأمر إِقْدَامًا، والإِقْدَام ضدّ الإحجام...ومقدِّمة الجيش بكسر الدال، أوله...وقد استعير لكل شيء فقيل: مقدِّمة الكتاب ومقدِّمة الكلام، بكسر الدال وقد تفتح...وقيل: مقدِّمة كل شيء أوله، ومُقَدَّم كل شيء نقيض مؤَخَّرِه.»[2]

وجاء في القاموس المحيط في مادة – قدم – المُقَدِّمَة «من كل شيء أوّله، والناصية، والجبهة...وقيدوم الشيء مقدّمه وصدره.»[3]، وقال "ابن فارس" – في (مقاييس اللغة)–:القاف والدال والميم والميم أصل صحيح يدلّ على سبْق ورغْف، ثم يفرّع منه ما يقاربه: يقولون: القدم خلاف الحدوث.ويقال:شيء قديم، إذا كان زمانه سالفا...قال ابن دريد وقادم الإنسان رأسه، والجمع قوادم، ولا يكادون يتكلمون بالواحد.وقوادم الطّير: مقاديم الرّيش، عشرٌ في كلّ جناح، الواحدة قادمة، وهي القدامى.ومقدّمة الجيش أوّله.»[4]

[1]ينظر:جلال الدين محمد الخطيب القزويني:الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2003، ص322–326.

[2]ابن منظور: لسان العرب،ج11، ص66.

[3]القيروز أبادي: القاموس المحيط، ص1295.

[4]ابن فارس: مقاييس اللغة،ج1، ص65.–66.

يتضح اتفاق معاجم العربية على الأصل اللغوي لمصطلح (مقدّمة)، وأن مقدّمة بكسر الدال أو فتحها تعني الأول من كل شيء؛ ذلك أن لكل جسم أو فعل مقدِّمة ومؤخِّرة.

ب- اصطلاحا:

المُقَدِّمَة في الاصطلاح ارتبطت ارتباطا وثيقا بالمكتوب في الدراسات الأدبية والنقدية والتصانيف العلمية،«وهي في الخَطابة المبنية على نظريات أرسطو وشيشرون: الجزء الأول من الخطبة المكوَّنة من أربعة أجزاء. أما المعنى السائد للمقدمة، فهو الفصل الأول من كتاب يتناول بشيء من الإجمال الأسس التي يقوم عليها الكتاب، والتي بدونها لا يمكن أن يفهم تخطيط تأليفه.»[1]، وعند الجرجاني(816هـ) في تعريفاته:«تطلق تارة على ما يتوقف عليه الأبحاث الآتية، وتارة تطلق على قضية جعلت جزء القياس، وتارة تطلق على ما يتوقف عليه صحة الدليل.»[2] تعريف الجرجاني هذا يحيلنا إلى المفهوم اللغوي المذكور آنفا، أي إنّ مقدّمة كل شيء أوّله، وذكر (معجم المصطلحات الأدبية):«مقدمة Introduction: ما يبدأ به المؤلف كتابه من استهلال يشرح فيه مخطط تأليفه ومحتواه، وغايته من تأليفه،والذين تناولوا موضوعه في الأزمنة السالفة. وبعض المؤلفين يجعل المقدّمة في قبل الفصل الأول، وآخرون يجعلون الفصل الأول مقدّمة الكتاب، وهناك من الكتاب من يقدّم لكل باب من كتابه بمقدّمة خاصة لما ضمه ذلك الباب، وقد يدعو المقدّمة بالتمهد»[3] نلاحظ أن نواف نصار قد أورد مفهوم المقدّمة من خلال مشتملاتها، كما ذكر مصطلحين موازيين لها وهما: الاستهلال والتمهيد، «وقد يقصد بالمقدّمة prolegomena مقال طويل يقدّم به المؤلف أهم المبادئ والمناهج التي سيقوم عليها مؤلفه فيما بعد.وأشهر مثال على ذلك مقدّمة ابن خلدون(808هـ)التي قدّم بها كتابه المسمى (العبر وديوان المبتدأ والخبر) أو (تاريخ ابن خلدون)»[4]، و لعلّ من أهم المصطلحات الموازية لمصطلح المقدمة – كما سبقت الإشارة، والأكثر تداولا في الوسط الأدبي والنقدي – مصطلح الاسهلال Exordium الذي يعرّف بأنه:« جزء تقديمي لخطبة أو حديث أو محاضرة يقصد به المتكلم لفت انتباه المخاطب»[5]، كما يعرفه (معجم المصطلحات العربية في

---

[1] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984، ص380.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] نواف نصار: المرجع السابق، ص318-319.

[4] مجدي وهبة وكامل المهندس: المرجع السابق، ص380.

[5] نواف نصار: المرجع السابق، ص25.

اللغة والأدب)بشيء من التفصيل – مع الاتفاق في الوظيفة – بقوله: « والاستهلال أيضا الجزء الأول من الكلام (وخاصة الخطبة) الذي يقدم فيه المتكلم جملة من الألفاظ والعبارات يشير بها إشارة لطيفة إلى موضوع الكلام وكيفية التّدرج فيه، ويقصد بذلك جذب الانتباه لدى جمهور السامعين»[1]

أما جيرار جنيت فيرى أن الاستهلال:«كل ذلك الضفاء من النص الافتتاحي/Liminaire (بدئيا/Préliminaire كان، أو ختميا/ Postliminaire)، والذي يعني بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحقا به أو سابقا له، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة (Postface) مؤكدّة لحقيقة الاستهلال»[2] من خلال رؤية جنيت وما تقدّم من مقاهيم الاستهلال، يمكننا ملاحظة توسيع جنيت لمفهوم الاستهلال، ويذهب أندري دي لنجو إلى « أن الاستهلال لا يعدو أن يكون مقطعا نصيا يبدأ من العتبة المفضية إلى التخييل»[3]وهو كما يراه رشي بنحدو «عتبة استراتيجية يتم فيها شروع النص نفسه في التخلق والوجود وكخطاب متصل، أي مرور من مجال الواقع إلى مجال الخيال، من الما قبل إلى الما بعد، وذلك بوساطة محفل سرديّ سيمكّن هذا النص من الانبساط التدريجي كديمومة خطابية في فضاءي الكتابة والقراءة.»[4] هذه المفاهيم الأخيرة نراها أكثر وصفية للاستهلال ذلك أنها تجاوزت الوصف الخارجي إلى الوصف الداخلي بمعنى أنها تجاوزت بناء المفهوم على تموضع الاستهلال إلى أهمية الاستهلال ووظيفته، الأمر الذي يؤكدّه ياسين النصير بقوله:«ما من شيء يحدث في النص إلا وله نواة في الاستهلال، فهو بدء الكلام، وهو بدء التأسيس، وليست كل بداية صالحة، فهناك البدايات المحددة بمعناها الداخلي للعبارة، بدايات مغلقة، ومثل هذه البدايات لا تؤسس أرضية صالحة لقيام نص عليها، وهناك بدايات متجاوزة لنفسها، بدايات تخلق أرضية لقيام النص.»[5]

من خلال هذه المفاهيم يمكن أن نلمس ذلك التعالق بين المقدمة والاستهلال باعتبارهما النص البدئي الذي يؤسس لولادة النص، والتقديمات:« تنسحب على الأجناس الخطابية الاستهلالية التي تقدم العمل وتمهد لقدومه.من هنا فهي تسبقه لتحتل بعض الصفحات المخصصة لها على رأس العمل، وذلك

[1] مجدي وهبة وكامل المهندس: المرجع السابق، ص32.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص112.

[3] منصور بن محمد البلوي: الاستهلال السردي في الرواية السعودية المعاصرة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2016، ص18.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

[5] ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، ط1، دمشق، 2009، ص18.

بغرض تهييء وضعية تداولية تلائم انتظارات التأليف ولا تتعارض معها.وتندرج ضمن هذه الأجناس المقدمة، التمهيد، الاستهلال، وغيرها»[1] وهذا الجامع بين هذه المصطلحات المتداولة في الحقول المعرفية المختلفة والذي يمكن أن نلخصه في الجدول الآتي:

(رقم05): اختلاف تسمية مصطلح الخطاب المقدماتي في الميادين المعرفية:

الميدان	المصطلح
الأدب والنقد	المقدمة –الاستهلال
الدراسات الإسلامية	الفاتحة –الافتتاح –الخطبة
الأعمال الإبداعية	التصدير– التقديم – المقدمة– الاستهلال
الدراسات الأكاديمية	المقدمة– التمهيد – المدخل

د– أنواع المقدمات:

تنقسم المقدمات باعتبار منشئها، أو باعتبار طبيعتها، إلى ثلاثة أنواع شائعة في الوسط النقدي والأدبي، ولكن تختلف الاصطلاحات المشيرة إليها بين كتب النقد المعاصر، فنجد عبد الحق بلعابد – على سبيل المثال – بيّنها تحت مصطلح الاستهلال، حيث يقول: «والجاري به العمل في الاستهلال أن يكون من طرف الكاتب الواقعي أو الافتراضي للنص وهذا هو الأصل، وإما أن يكون من طرف شخص واقعي أو متخيل يوكل لهما الكاتب هذه المهمة»[2] وبناء عليه قسم الاستهلال إلى واقعي وتخييلي، وهي كالآتي:[3]

(رقم06): الاستهلال الواقعي والتخييلي:

الاستهلال الواقعي	الاستهلال التخييلي

[1] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 2007، ص64.

[2] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص116.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

وهو الذي يكون المستهلّ فيه شخصا طبيعيا، إما المؤلف، وإما شخصا آخر يوكل إليه المؤلف هذه المهمة	وهو الذي يقوم به شخصية تخييلة يسند إليها الكاتب مهمة الاستهلال

وقد قسمها يوسف الإدريسي في كتابه: (عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر) – بحسب ما جاء به الناقد الفرنسي جيرار جنيت – إلى: مقدمة أصلية، مقدمة غيرية، مقدمة تخييلية، وهي كالآتي:[1]

(رقم07): أنواع المقدمة باعتبار كاتبها.

مقدمة أصلية autentique	مقدمة غيرية apocryphe	مقدمة تخييلية fictiv
وهي التي يوقعها المؤلف باسمه.	وهي التي يوقعها المؤلف باسم مؤلف آخر غيره.	وهي التي يوقعها المؤلف باسم مستعار.

كذلك أوردها نبيل منصر بشيء من التفصيل، مع تسمية المقدمة التخييلية بالعاملية، والذي سننقله كما جاء في كتابه حفاظا على قيمته العلمية، حيث يقول:« يعتبر تحديد محفل المرسل، ضمن الخطاب المقدماتي، منجما لأسئلة معقدة: أولا بحكم تعدد أنواع المقدمين Préfaciers، وثانيا بحكم تعقد الوضعيات الخطابية المترتبة عنه.»[2]

كلام نبيل منصر فيه إشارة واضحة إلى تعددية أنواع الخطاب المقدماتي بحسب الاعتبار المعتمد في تقسيمه، ولكن نراه يقسمه بحسب المرسل؛ أي منشئ الخطاب وقد جاء عنده كالآتي:

أ- **مقدمة ذاتية: P.Auctoriale**: وهي الوضعية التلفظية الأكثر تداولا ضمن أجناس هذا الخطاب التي تحمل التوقيع الصريح لمؤلف العمل أو بعض الإشارات الدالة عليه، التي يمكن أن يكشف عنها نظام التلفظ في الخطاب.

[1] ينظر: يوسف الإدريسي المرجع السابق، ص77.

[2] نبيل منصر: المرجع السابق، ص67.

ب- مقدمة عاملية: P.Actoriale: وهي وضعية أقل تداولا، وتتأسس انطلاقا من تكفل أحد شخوص العمل التخييلي خاصة، بمهمة تقديم العمل، انطلاقا من زاوية نظر سردية محددة بمقصدية التأليف، واستطيقا الكتابة التي يصدر عنها المؤلف.

ج- مقدمة غيرية P.Allographe: وهي وضعية تلفظية متداولة بوفرة، وتحتل موقعا أساسيا ضمن سلمية ترتيب أجناس الخطاب المقدماتي، ينهض بإنجازها طرف آخر، غير المؤلف أو العامل، وذلك للنهوض بوظائف استهلالية، قد تبقى شبه شاغرة في المقدمات الأخرى.[1]

ومنه وإن اختلفت الاصطلاحات فإن المفهوم واحد، وهو الذي سنعول عليه في دراستنا للخطاب المقدماتي في بحثنا هذا.

4- لمحة عن شعراء غرداية المعاصرين:

لقد عرفت منطقة غرداية منذ زمن بشعرائها الذين أثروا الساحة الأدبية في الجزائر والجنوب الجزائري، فطالما كان الشاعر الغرداوي لسان حال بلده في أفراحه وأحزانه، ولا يخفى على متتبع للحركة الشعرية في الجزائر المرتبة التي احتلها ابن وادي ميزاب شاعر الثورة الجزائرية "مفدي زكريا" بين شعراء الجزائر والشعراء العرب، وقد «كان للنوادي والمدارس الحرة والجمعيات الإصلاحية كجمعية الإصلاح بغرداية، وجمعية الحياة بالقرارة دورها في إعداد الأجيال التي ستواصل بإخلاص مهمة تحرير الإنسان الجزائري من كل أشكال الهيمنة والتبعية والتغريب، وفي هذا الحراك الثقافي والنضالي والإصلاحي سعت أسماء كثيرة من الأدباء والشعراء في مواكبة الأحداث والتفاعل معها بمنطقة غرداية خاصة والجنوب الجزائري عامة، من أمثال الشاعر إبراهيم بن عيسى حمدي المعروف بأبي اليقظان (1888م- 1973م) أحد تلاميذ القطب، وحمو بن الناصر الداغور المعروف بكروشي (1892م – 1914م)... ورمضان حمود (1906م – 1929م)، ومفدي زكريا (1908م – 1977م)... ويعتبر هؤلاء من الجيل الأول للشعراء الذين تركوا بصماتهم في الحركة الشعرية الجزائرية بالمنطقة، والتي تجاوز فيها البعض حدود منطقتهم إلى الجزائر عامة.»[2]

[1] نبيل منصر: المرجع السابق، ص67.

[2] مسعود خرازي: المنجز الشعري المعاصر واتجاهاته بمنطقة غرداية، مجلة الذاكرة، ع5، 2015، ص216.

ثم أخذت الحركة الشعرية في منطقة غرداية تتطور وتواكب الواقع الأدبي الذي ساد في العالم العربي عامة وفي الجزائر خاصة، متأثرة بعدّة عوامل لعلّ أهمها الواقع الجزائري، حيث «تطور الأمر بعد مجازر 08 ماي 1945م ليكون سببا بارزا من جملة أسباب تفكير الجزائريين في الكفاح المسلح، ومن هنا تطورت على الساحة الشعرية والأدبية بغرداية أسماء خلدت حضورها في تاريخ الجزائر الحديثة، كمفدي زكريا الذي سيكون بعد ذلك رمزا خالدا، وأبي اليقظان، وصالح خرفي (1932م – 1998م)، وإبراهيم أبو حميدة، وصالح خباشة، وإبراهيم بن يحي الحاج أيوب المعروف بالقرادي (1923م – 1989م)، وعبد الله بن محمد كنطابلي (1930م – 1987م)، وأحمد أوبكة، وناصر بن محمد المرموري (1927م – 2011م)، وصالح باجو، الذين نحوا منحى الأوائل على خطى التقليد، ولا يزال بعضهم حيا يواصل الفعل الإبداعي دون أن تؤثر فيهم تجارب التحديث المنتهجة عبر الفترات التي عاشوها.»[1]

يقول عز الدين ميهوبي – في شأن غرداية وشعرائها متحدثا عن أحد شعراء مدونة البحث " مسعود خرازي"– :« ليس غريبا أن تنجب حسناء المدائن غرداية شاعرا بحجم **مسعود خرازي** وقد أنجبت فحل الشعراء **مفدي زكريا**، وليس غريبا أن يتغنّى **مسعود خرازي** بوطنه وهو الذي رضع من حليب الوطن ما يجعله يتعالى على سفاسف الأشياء وإفرازات السياسة المقيتة إذ يقول:

إذا فرقتنا السياسة يوما.... فلا ينبغي أ نخون الجزائر»[2]

وقد انقسم شعراء منطقة غرداية بحسب الاتجاهات الأدبية إلى مجددين ومحافظين، فمنهم من احتفظ بالشكل العمودي للقصيدة العربية، ومنهم من اتجه إلى تجربة الشعر الحر (شعر التفعيلة)، ومنهم من زاوج بين هذا وذاك[3]، وهو الذي رأيناه من خلال الشعراء الذين تم اختيارهم في مدونة هذا البحث، حيث وجدنا مثلا: الشاعر بوعلام بوعامر ميالا إلى المحافظة والبقاء على عهد القصيدة العمودية، ومسعود خرازي ومحمد مبسوط زاوج بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة، وعبد اللطيف عبيدلي كان أغلب شعره في الشعر الحر، أما فيما يخص محتوى القصائد فجل القصائد لهؤلاء الشعراء كانت في الواقع الاجتماعي والسياسي الجزائري والغرداوي، إضافة إلى قصائد الغزل التي لا يكاد يخلو منها شعر شاعر في غرداية وغيرها.

---

[1] المرجع السابق: ص 217.

[2] مسعود بالحاج خرّازي: متى الصبح يا وطني (المقدمة)، المطبعة العربية11، غرداية، دط،2002، ص06.

[3] ينظر: مسعود خرازي: المنجز الشعري المعاصر واتجاهاته بمنطقة غرداية، ص 219 – 232.

هذه لمحة شديدة الاختصار عن شعراء غرداية، وإلا فإن التجربة الشعرية في منطقة غرداية وتاريخ الحركة الشعرية في هذه المنطقة يحتاج إلى بحوث كاملة حتى تستوعبه.

الفصل الأول/الأسلوبية اتجاهاتها وآليتها الإجرائية

المبحث الأول: مفهوم الأسلوبية والأسلوب

المبحث الثاني: اتجاهات الأسلوبية

المبحث الثالث: الآليات الإجرائية للأسلوبية والتراث اللغوي

بعد رحلة طويلة قضاها النقد الأدبي العربي والعالمي مع المؤلف أو المبدع من خلال المناهج النقدية السياقية، وبعد المخاض العسير الذي مرّ به الدرس اللساني والفلسفي، تبلورت لدى الناقد المعاصر فكرة التوجه نحو النص باعتباره بنية لغوية مستقلة عن جميع السياقات الخارجية، لتكون البنيوية ومناهج ما بعد البنيوية هي المعوّل عليه في الغوص داخل أعماق النص والعملية الإبداعية، ولعلّ من أهم هذه المناهج النقدية النصية المنهج الأسلوبي أو الأسلوبية كما تم تداول المصطلح في الوسط النقدي المعاصر، ولما كانت الأسلوبية هي آلتنا في سبر أغور الخطاب المقدماتي، ارتأينا أن يكون هذا الفصل في الحديث عن الأسلوبية والأسلوب تنظيرا لما سيتم تطبيقه على مدونة البحث.

1- مفهوم الأسلوبية والأسلوب:

1.1- الأسلوب في اللغة:

الأسلوب لغة ورد في لسان العرب في مادة – سَلَبَ – « سَلَبَه الشيءَ يَسْلُبُه سَلْبًا وسَلَبًا، واسْتَلَبَه إيّاه...والاسْتِلَاب: الاختلاس...ويقال للسطر من النخيل: أُسْلُوب.وكل طريق ممتدّ، فهو أُسْلُوب.قال: والأُسْلُوب الطَّرِيق والوَجْه، والمَذْهَب؛ يقال أنتم في أُسْلُوبِ سُوءٍ، ويجمع أَسَالِيب.والأُسْلُوب: الطريق تأخذ فيه.والأُسْلُوبُ بالضم الفنُّ؛ يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه.»[1]، وقال بطرس البستاني:«الأسلوب الطريق والفنّ من القول ج أساليب.والأسلوب أيضا عنق الأسد والشموخ في الأنف.وأسلوب الحكيم عند أهل المعاني هو تلقّي المخاطب بغير ما يترقّب مجمل كلامه على خلاف مراده تنبيها له على أنه هو الأولى بالقصد وهو من خلاف مقتضى الظاهر.»[2]، وجاء في أساس البلاغة:«سلكت أسلوب فلان: طريقته.وكلامه على أساليب حسنة»[3] وبناء عليه يتضح لنا أن الأسلوب في الملفوظ والمكتوب لغة، يقصد به الطريقة المتبعة في الكلام والكتابة.

1.2- الأسلوب(style) في الاصطلاح:

إن مصطلح أسلوب ليس بالمصطلح المستحدث كل الاستحداث ولا الحديث عنه بالأمر الجديد كل الجدّة، ذلك أنه منذ بزوغ شمس البلاغة ونحن نتحدث عن الأسلوب والتميز والجمال والأناقة في الأداء اللغوي، وهذا ما دندن حوله قدماء البلاغيين والنقاد العرب كناية أو تصريحا فنجد مثلا ابن قتيبة متحدثا عن الشعر والشاعر يقول:«والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبيّنت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج6، ص317-319.

[2] بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، ط جديدة، بيروت، 1987، ص419.

[3] الزمخشري: أساس البلاغة، ج1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1998، ص468.

يتزحّر»[1] في كلام ابن قتيبة إشارة واضحة إلى الأسلوب والذي يشترط فيه جمال الإخراج والابتعاد عن التكلّف، والقدرة على أدوات الشعر.

ويورد في موضع آخر كلاما أكثر صراحة في وصف الأسلوب نصه:« وفيما ذكرت منه ما دلّك على ما أردت من اختيارك أحسن الرّوي، وأسهل الألفاظ، وأبعدها من التعقيد والاستكراه، وأقربها من إفهام العوامّ.وكذلك أختار للخطيب إذا خطب والكاتب إذا كتب.فإنّه يقال: أسير الشعر والكلام المطمع، ويراد الذي يطمع في مثله من سمعه، وهو مكان النجم من يد المتناول»[2]، وهنا يجب أن نقف عميقا عن هذا النص حيث يشير صراحة إلى قضية الاختيار التي تعدّ من أهم قضايا الأسلوبية والأسلوب، حيث يصف الأسلوب المحبّب أو نقول رؤيته للأسلوب وكأنه يتحدث عن السهل الممتنع، من خلال ذكر الطمع وبعد التناول، وهذا حازم القرطجاني يتحدث عن الأسلوب صراحة في النظم الشعري فيقول: «لمّا كانت الأغراض الشعرية يوقع في منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد ومسائل منها تقتنى كجهة الوصف للمحبوب وجهة وصف الخيال ... وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيأة تسمى الأسلوب وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني ونسبة النظم إلى الألفاظ... فالأسلوب هيأة تحصل عن التأليفات المعنوية والنظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية»[3] نجد القرطجاني هنا يتحدث عن الأسلوب على أنه صورة أو قالب للمعاني مفرقا بينه وبين النظم الذي يرتبط بالألفاظ، والذي نفهمه من ذلك أن القرطجاني يرى أن الألفاظ مشتركة بين الشعراء بينما المعاني تختلف من شاعر لآخر ومن مقام لآخر، لذلك عدّها هيأة للأسلوب، ويصف بعد ذلك الأسلوب المتميز في قوله:« ولمّا كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ وجب أن يلاحظ فيه حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال عن جهة إلى جهة والصيرورة من مقصد إلى مقصد ما يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة»[4] وهو بهذا يضع صورة للأسلوب المتميّز أو ما يجب أن يتوفر في نظم الشاعر ونثر الكاتب.

كما يشير السكاكي لقضية الأسلوب متحدثا عن موضوع علم المعاني حيث يقول:« علم المعاني هو تتبّع خواصّ تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره؛ ليحترز بالوقوف عليها

---

[1] ابن قتيبة: الشعر والشعراء،ج1، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، دط، القاهرة، دت، ص90.

[2] المرجع نفسه: ص103.

[3] أبو الحسن حازم القرطجاني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، م2، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986، ص363-364.

[4] المرجع نفسه: ص364.

عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما تقتضي الحال ذكره»[1] يشير السكاكي هنا إلى قضية الأسلوب من خلال الحديث عن خواص الكلام وما يتعلق به من الاستحسان والقبح، وهو بهذا يكني عن طريقة انتظام الكلام ومدى مطابقته لمقتضى الحال أي المقام الذي يقال فيه، ويتحدث الجاحظ في البيان والتبيين عن البيان فيكني عن الأسلوب وذلك من خلال حديثه عن المعاني والألفاظ والتصورات التي تكون مضمرة في النفس والذهن حتى يعبر عنها صاحبها، فتتجلى أما سامعها ولكن يشترط لذلك أسلوبا في التعبير عنها وضع شروطه وفروضه[2]، حيث يقول:«وإنّما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها...وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى»[3] نجد في هذا النص إشارة واضحة للأسلوب إذ أن المعاني والألفاظ قد تكون مشتركة بين الناس ولكن طريقة التعبير عنها مختلفة باختلاف قدراتهم التعبيرية.

ولعلّ أدق تعريفات القدماء للأسلوب كما يرى الدكتور "صلاح فضل" تعريف ابن خلدون الذي يرى أن الأسلوب:«عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلا الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص»[4]، وهو بهذا يخرج الأسلوب عن القواعد اللغوية التركيبية ليجعله القالب أو الوعاء الخاص الذي تصب فيه هذه التراكيب.

هذه بعض الرؤى التراثية العربية للأسلوب، وهي غيض من فيض مما تناوله الدرس النقدي والبلاغي واللغوي القديم في شأن الأسلوب سواء بالكناية أو التصريح، وإن لم يكن للمصطلح ذلك الحضور الذي نراه اليوم، ذلك أن الاهتمام بمظهر اللغة وطريقة إخراجها من الناحية الجمالية كان جوهر الدرس البلاغي بالدرجة الأولى، فتبلور لديهم الأسلوب كمفهوم وإجراء وإن غاب كمصطلح قائم بذاته.

ولكن «منذ أن بدأت الدراسات الأسلوبية ظهرت تساؤلات متعدّدة تقوم في كون الأسلوب لا يتضمن تعريفا محدّدا جامعا شاملا، بل جاءت تعريفات الأسلوب بشكل متعدّد، وذلك حسب منطلقات الناقد أو الدارس»[5]، حيث عرّفه (معجم المصطلحات الأدبية): «على أنّه شكل التعبير عن الفكر أو الحديث باختيار الألفاظ والتراكيب وترتيبها مع الأخذ بالاعتبار الخيال والتصوير والعاطفة لبلوغ الحد

[1] الخطيب القزويني: المرجع السابق، ص23.

[2] ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط7، القاهرة، 1998، ص75.

[3] المرجع نفسه: ص ن.

[4] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة،1998، ص94.

[5] موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2003، ص21.

الأسمى من التأثير في القارئ أو السامع أو المشاهد، بحيث يصبح ذلك كله سمات مميزة لشخص أو جماعة أو عصر.»[1]، وعليه يقول "بيير جيرو"«فالأسلوب طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى، طريقة الكتابة لكاتب من الكتاب، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور، فقواميسنا المعاصرة ورثت هذا التعريف المضاعف عن القدماء.»[2]، وقال سعيد علوش:«هو طريقة عمل، ووسيلة تعبير عن الفكر، بواسطة الكلمات والتركيبات»[3]، فالملاحظ أن هذه المفاهيم تركز على سمة التميز في الحديث والكتابة، التي يعطيها "بيير جيرو"حيزا أوسع من الكتابة واللفظ بقوله:« الأسلوب يعرّف ضمن حدوده بالسمة الخاصة لفعل من الأفعال»[4]، وهي منوطة بالشخصية المبدعة بالدرجة الأولى، كما يرى "بيفون" «أن الأسلوب هو الرجل نفسه»[5]، كما يرى "دالامبي"«بأن الأسلوب هو أوصاف الخطاب الأكثر خصوصية والأكثر ندرة، والتي تسجل عبقرية أو موهبة الكاتب أو المتكلم»[6]، وليكون هذا الكلام أكثر تحديدا يضاف إليه القدرة على التأثير في المتلقي، التي تضمن له هذا التميز.وهو «عند (بارت)، لغة استكفائية، تغوص في الميثولوجيا الشخصية، والسردية للكاتب.»[7]، أو كما نقل عنه الباحث "يوسف وغليسي" من كتابه:(الكتابة في الدرجة الصفر): الأسلوب هو «شيء الكاتب، هو روعته وسجنه، إنّه عزلته، ولأن الأسلوب غير مبال بالمجتمع، وإن كان شفافا تجاهه ولأنه مسعى مغلق للشخص، فإنه لا يكون نتاج اختيار أو تفكير في الأدب، إنّها لجانب الخصوصي في الطقوسي.»[8] وهو عند "جون ديبوا" وأصحابه «سمة الأصالة الفردية للذات الفاعلة في الخطاب»[9]، كذلك هذه الرؤى تعلق الأسلوب مباشرة بالذات المبدعة، كأنها تؤكد مقولة "بيفون" السابقة مع شيء من التجريد، إذ ربطت الأسلوب بالما وراء الإبداع، في حين يرى "عبد السلام المسدي" من منظور لساني، معتمدا في تحديد الأسلوب على أقطاب العملية التواصلية **(المرسل– المرسل إليه – الرسالة)**، حيث يقول:«فإذا كان الأسلوب في فرضية المخاطِب صفيحة الانعكاس لأشعة الباثّ فكرا وشخصية، وكان في فرضية المخاطَب رسالة مغلقة على نفسها لا تفض جدارها إلا يدا من أرسلت إليه، فإنّه في فرضية الخطاب موجود في ذاته.يمتد حبل التّواصل بينه

---

[1] نواف نصار: المرجع السابق، ص25.

[2] بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، ط1، سورية، دت، ص09.

[3] سعيد علوش: المرجع السابق، ص114.

[4] بيير جيرو: المرجع السابق، ص10.

[5] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص16.

[6] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، ط1، الجزائر، 2010، ص145.

[7] سعيد علوش: المرجع السابق، ص114.

[8] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص182.

[9] المرجع نفسه: ص ن.

وبين لافظه ومحتضنه ولا شك، ولكن دون أن تعلّق ماهيته على أحد منهما»[1]، والملاحظ هنا أن المسدي المسدي يحدّد الأسلوب من وجهة نظر بنيوية لسانية، بحيث يجعل الأسلوب مستقلا بذاته، وإن ارتبط قبل الوجود بصاحبه أو البيئة التي انطلق منها، في حين هناك من ذهب إلى أن الأسلوب نسيج صوتي ودلالي ومهمة الناقد هي البحث عن دلالة ذلك النسيج[2]، كما عدّ الأسلوب إضافة أيضا، بمعنى أنه سمة أو علامة تضاف إلى اللغة لتجعلها مكمن الجمال والحسن.[3]

وقد عرّف الأسلوب أيضا على أنه انزياح أو انحراف، وهو ما أشار إليه جان كوهن بقوله:«والانزياح هو التعريف نفسه الذي يعطيه شارل برونو للواقعية الأسلوبية آخذا في ذلك عن قول "فاليري".وهذا التعريف تبناه أغلب الاختصاصيين»[4]، وهذا ربما نعزوه لما نقله جان كوهن ذاته عن "بالي" و"سبيتزر"، إذ يراه الأول انحراف اللهجة الفردية، والثاني انحرافا فرديا عن قاعدة ما[5]، ويمكن أن نوضح الكلام السابق لبالي بما نقله المسدي، حين قال:« الأسلوب حسب تصور بالي هو الاستعمال ذاته فكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما في مخبر كيمياوي»[6]، وبالجمع بين ما نقله المسدي، وما سبقت الإشارة غليه من مفاهيم سنصل إلى أن الأسلوب هو طريقة إنشاء ذلك التفاعل داخل الخطاب، ليضيف "جون كوهن" عنصر الخروج عن المألوف في تحديده للأسلوب بقوله: «الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف»[7]، من خلال هذه التنقلات بين الكتب والمعاجم التي تناولت الأسلوبية والأسلوب، وما رأيناه من تقلبات مفهوم الأسلوب تاريخيا، يمكننا القول: إن الأسلوب أوسع من أن يكون انزياحا، وإن الانزياح سمة جمالية في الأسلوب الذي تهندسه سمات عديدة، وبالنظر إلى هذه المفاهيم المتباينة حينا والمتفقة أحيانا أخرى لعلّ الجامع بينها، هو أن الأسلوب طريقة وسمة براقة في المكتوب والملفوظ تأسر المتلقي وتبرهن عن عبقرية وقدرة المبدع على غزل مفردات اللغة وتراكيبها، وهذا فيما يخص الكتابة والقول، ولعلّ من جميل ما صادفناه في مفهوم الأسلوب ما قاله "نواف يونس"« الأسلوب الأدبي أشبه ببناء الخلايا وعدد وطبيعة

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، طرابلس، دت، ص88.

[2] ينظر: صلاح فضل: المرجع السابق، ص105-106.

[3] ينظر: موسى ربابعة:المرجع السابق، ص22-23.

[4] جان كوهن: المرجع السابق، ص15.

[5] ينظر: المرجع السابق، ص15-16.

[6] عبد السلام المسدي: المرجع السابق، ص89.

[7] المرجع نفسه: ص15.

نبضات القلب واختلافها من شخص لآخر.»[1] ليكون بذلك الأسلوب واحد في مفهومه، متعدّدة في وجوده.

ويمكننا تلخيص المصطلحات الموازية للأسلوب في الدرس النقدي المعاصر من خلال الجدول الآتي:

(رقم08): المصطلحات الموازية لمصطلح الأسلوب.

المصطلح	المصطلح الموازي
الأسلوب	اختيار
الأسلوب	إضافة
الأسلوب	انزياح
الأسلوب	تركيب

1.3- محددات الأسلوب:

بناء على ما سبق فإن الأسلوب يتحدد بثلاثة مصطلحات هي الاختيار والتركيب والانزياح، ومنه ننطلق إلى ضبط مفاهيم هذه المصطلحات الثلاثة:

أ- الاختيار:

يرى جل الدارسين والباحثين في علم الأسلوب أن الأسلوب اختيار، أي أن النص ليس إلا اختيار الكاتب لاستعمالات لغوية معيّنة حسب ما يخدم أفكاره وموضوعه، «وقد شاع في الدراسات الأسلوبية أن الأسلوب اختيار choice أو Auswhal فالمنشئ يستطيع أن يختار من إمكانات اللغة ما يستطيع، وما يرى أنّه الأقدر على خدمة رؤيته وموقفه وما يمكن أن يكون قادرا على خلق استجابة معيّنة عند المتلقي.»[2]

«ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله هذه السمات على سمات أخرى بديلة. ومجموعة الاختيارات الخاصمة بمنشئ معيّن هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به من غيره من المنشئين.

[1] نواف يونس: الأسلوب وفن الكتابة الأدبية، مجلة الشارقة الثقافية، ع 80، ص 146.

[2] موسى ربابعة: المرجع السابق، ص26.

وكون الأسلوب عند هؤلاء الباحثين اختيارا لا يعني أن كل اختيار يقوم به المنشئ لابد أن يكون أسلوبيا، إذ علينا أن نميز أن نميز بين نعين مختلفين من الاختيار: اختيار محكوم بسياق المقام context of situation واختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخاصة.»[1]

ممّا يعني أنّ الكاتب أو المبدع لا يضع تراكيب أو ألفاظ اعتباطية وإنّما تكون تراكيبه وألفاظه مختارة بعناية حسب ما يقضيه المقام والسياق المقامي الذي يتحدث فيه، ويفرق سعد مصلوح بين اختلافات الاختيار فيقول:

«فأما النوع الأول فهو انتقاء نفعي مقامي pragmatic selection ربّما يؤثر فيه المنشئ كلمة (أو عبارة) على أخرى لأنها أكثر مطابقة – في رأيه – للحقيقة، أو لأنه – على عكس ذلك – يريد أن يضلّل سامعه، أو الاصطدام بحساسيته تجاه عبارة أو كلمة معينة... وأما النوع الثاني فهو انتقاء نحوي Grammatical selection والمقصود بالنحو في هذا المصطلح قواعد اللغة بمفهومها الشامل الصوتية والصرفية والدلالية ونظم الجملة. ويكون هذا الانتقاء حين يؤثر المنشئ كلمة على كلمة أو تركيبا على تركيب لأنّها أصح عربية أو أدق في توصيل ما يريد. ويدخل تحت هذا النوع من الانتقاء كثير من موضوعات البلاغة المعروفة كالفصل والوصل والتقديم والتأخير، والذكر والحذف. وقد تكون بعض هذه الخيارات علامة مميزة لأسلوب المنشئ.»[2]

ومنه فإن الاختيار هو عملية واعية من طرف المنشئ، فالاستعمال اللغوي اختيار كله تتحكم فيه مقتضيات السياق والمقام الذي ينخرط فيه الكلام، فالمتحدث قد يعدل عن لفظة إلى أخرى لأسباب كثيرة قد تكون متعلقة بطبيعة المخاطب، أو الخطاب أو المتحدث ذاته.

ب- التركيب:

لابد لكل كاتب يريد التعبير عن فكره ومشاعره من اعتماد تراكيب لغوية تكون وعاء لهذه الأفكار والمشاعر، ولكل كاتب أو مبدع طريقة في تركيب عبارته ومفرداته، بعد أن يختار من اللغة ما يخدم هذه الأفكار، وعليه «تقوم ظاهرة التركيب في المنظور الأسلوبي على ظاهرة إبداعية سابقة لها وهي ظاهرة الاختيار، التي لا تكون ذات جدوى إلا إذا أحكم تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي. تتركب الكلمات في الخطاب من مستويين؛ حضوري وغيابي، فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي، ويكون لتجاورها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي، وهو ما يدخلها في علاقات ركنية، وهي أيضا تتوزع غيابيا في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي، فتتدخل إذن في علاقة جدلية أو استبدالية، فيصبح

[1] سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، علم الكتب، ط3، القاهرة، 1992، ص38.

[2] المرجع نفسه: ص38-39.

الأسلوب بذلك شبكة تقاطع العلاقات الركنية بالعلاقات الجدولية ومجموع علائق بعضها ببعض، فظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي.»[1]

ومنه فإن التركيب اللغوي لابد أن يحتكم إلى قوانين اللغة وما تسمح به من تصرفات في البنية التركيبية، ولأن اللغة هي وسيلة التعبير عن الفكر «ترى الأسلوبية أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا تصوره للوجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفضي إلى إفراز الصورة المنشودة والانفعال المقصودة»[2] وهو الذي يميز بين الخطاب الأدبي وغيره من الخطابات، فالتركيب بوصفه تنضيدا للكلام أو تأليفا بين المفردات. قد يكون تركيبا معياريا وقد يكون تركيبا فنيا، وهذا الأخير هو الذي يشكل الخطاب الأدبي.

ذلك أن «العمل الأدبي – أيا كانت صورته – خلق لغوي يستقل بمواصفات فنية وجمالية خالصة تميزه عن اللغة المعيارية الآلية...وإن كان هذا لا يعني إنكار الارتباط الوثيق بينهما. والذي يتمثل في حقيقة أنّ اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية للعمل أو بعبارة أخرى، الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية.»[3] ومن هذا المنطلق تستهدف الدراسة الأسلوبية – من خلال تحليلها لتراكيب الخطاب الأدبي – الوقوف على فنية وجمالية هذا التركيب، فنحن إذ « ندرس الوسائل التي تنتقل بالكلام من مستوى معياري إلى مستوى إبداعي فيجب علينا – أولا – أن نعرف الكلام وتركيبه، ثم الوسائل المعينة على انتقاله، وهذا – بالطبع – يقتضي النظر في هياكله الداخلية، لأنها مناط التفرقة بين المعياري والإبداعي، لذا فالنظر في هياكل الكلام هو نظر في أجهزة ارتكاز مواد اللغة، وطرق توزيعها على شبكة الإرسال وكيفية تعايشها وتعامل أطرافها المختلفة بعضها مع بعض.»[4]

وعليه يرتكز التحليل الأسلوبي – في دراسته للتركيب اللغوي فخطاب من الخطابات – على تتبع«الملامح الأسلوبية التي تنتشر على مستوى البنية اللغوية؛ كالوحدات الجملية وما يتعلق بها من معايير كالبساطة والتركيب (الجملة البسيطة والجملة المركبة). ودراسة التركيب الداخلي لهذه الوحدات

[1] نور الدين السد: المرجع السابق، ص186.

[2] المرجع نفسه: ص187.

[3] إبراهيم جابر علي: المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، كفر الشيخ، 2010، ص314.

[4] المرجع نفسه: ص315.

(فعلية، اسمية، وصفية)... إضافة إلا الدلالة العامة للوحدات الجملية (الجملة الخبرية والإنشائية)، كما تتم دراسة التركيب النحوي بطريقة تربط بين البنية النحوية والبنية الدلالية المتولدة عنه.»[1]

وعليه يعدّ التركيب من محددات الأسلوب لأن لكل كاتب طريقة في تركيب مادته اللغوية ينبي عن قدرته في التصرف في قوانين اللغة ومعاييرها تصرفا يضفي سمة جمالية وفنية على نصه ويميز أسلوبه عن غيره.

جـ- الانزياح:

لعلّ من أهم المصطلحات الأسلوبية مصطلح الانزياح، بل إنّ هناك من عرّف الأسلوبية بأنّها علم الانزياحات، وقد شغل الانزياح النقاد والباحثين العرب منذ ظهوره في النقد الغربي، وكما جرت العادة في النقد العربي المعاصر، حين يفد مصطلح نقدي من النقد الغربي نذهب للبحث عن تأصيل ومعادل له في التراث العربي، ولعلّ من أهم المصطلحات الموجودة في التراث العربي المقاربة لمفهوم الانزياح مصطلح العدول والانحراف، ذلك أنّ الانزياح عدّ عدلا عن القاعدة وانحرافا عنها، أو خروجا عن المعتاد والمألوف، وهذا – طبعا – تصور بسيط للانزياح، ودون أن ندخل في التأصيل للمصطلح، الذي لا يكاد يجهله مطلع في هذا الباب نمرّ مباشرة للحديث عن مفهومه والمصطلحات الموازية له وأنوعه.

«ومفهوم الانزياح الذي نحن فيه الآن مفهوم تجاذبته وتعلقت بدائرته مصطلحات وأوصاف كثيرة.ومن البديهي أن تتفاوت فيما بينها تفاوتا كبيرا، ولكن كثرتها تلفت النظر حقا، فهي ليست بطارئة في كتب العربية فحسب، بل إنّها غربية المنشأ أصلا...وكان عبد السلام قد أورد طائفة من تلك المصطلحات ذاكرا أما كل واحد منها أصله الفرنسي وصاحبه، وذلك على النحو»:[2]

(رقم09): اختلاف تسميات مصطلح الانزياح من ناقد لآخر.

المصطلح	الأصل الفرنسي	صاحب المصطلح
الانزياح	Lecart	فاليري
التجاوز	L abus	فاليري

[1] هاجر الكبيسي وبن عيسى بطاهر: "يا شباب العرب" للرافعي: مقاربة أسلوبية، مجلة فصل الخطاب، ع03، م11، 2022، ص162.

[2] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2005، ص30-31.

الانحراف	La deviation	سبيتزر
الاختلال	La distorsion	ويلك ووارين
الإطاحة	La subversion	باتيار
المخالفة	L' infraction	تيري
الشناعة	Le scandale	بارت
الانتهاك	Le viol	كوهن
خرق السنن	La violation des normes	تودوروف
اللحن	L' incerrection	تودوروف
العصيان	La transgression	أراجون
التحريف	L' alteration	جماعة مو

يتضح من خلال الجدول تعدّد المصطلحات المشيرة للانزياح، ومن هنا يمكننا ملاحظة مدى صعوبة الوقوف على مفهوم شامل لهذا المصطلح، ذلك أن كل ينظر من زاوية معينة ومن منطلق معين.

يقول "نور الدين السد": «اهتمت الدراسات الأسلوبية بظاهرة الانزياح باعتباره قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية، والانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بوساطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته، وقد قسم الأسلوبيون اللغة إلى مستويين:

1- **المستوى العادي:** ويتجلى في هيمنة الوظيفة الإبلاغية على أساليب الخطاب.

2- **المستوى الإبداعي:** وهو الذي يخترق الاستعمال المألوف للغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية جمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي.»[1]

يتضح من خلال قول "السد" الحيز الذي تحتله ظاهرة الانزياح في الدراسة الأسلوبية، فالانزياح هو الحد الفاصل بين الكلام العادي والكلام الأدبي الإبداعي، فكلّما خرج المتكلم عن المألوف كلّما زادت درجة التأثير والسمة الجمالية في كلامه.

[1] نور الدين السد: المرجع السابق، ص198.

الأمر الذي يشير إليه المسدي حيث يقول: «ومن الناحية العلمية يعتبر الأسلوبيون أنّه كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية. فأن تقول" كذبت القوم وقتلت الجماعة" فإنّك لا تعمد إلى أي خاصية أسلوبية، أما قولنا "فريقا كذبتم وفريقا تقتلون" فيحوي انزياحا أو عدولا عن النمط التركيبي الأصلي بتقديم المفعول به أولا، واختزال الضمير العائد عليه ثانيا (فريقا كذبتموه...).

فهذا انزياح متصل بالتوزيع أي بالعلاقات الركنية معنى ذلك أنّ نفس الأدوات اللغوية المستعملة يمكن إعادة وصفها بما يزيل الانزياح وبالتالي السمة الأسلوبية.»[1]

يبيّن نص "المسدي" السمة الفارقة بين الخطاب الإخباري والخطاب الإنشائي من خلال الانزياح التركيبي الذي تم على مستوى التركيب من خلال التقديم والتأخير، وقد يأخذ هذا النوع من الانزياح مظاهر أخرى سيأتي ذكرها، ولا أن المقصود من كلام المسدي بالخطاب الإنشائي الخطاب الأدبي.

«وقد أكسب مفهوم الانزياح الأسلوبية ثراء في التحليل إذ تتعامل المقاييس الاختيارية والتوزيعية على مبدئه فتتكاثف السمات الأسلوبية، وفي ضوئه يمكن إعادة وصف كثير من التحليلات البلاغية العربية»[2]

«وهكذا؛ فالانزياح كما في دلالته اللغوية خروج عن المألوف والمعتاد، وتجاوز للسائد والمتعارف عليه والعادي، وهو في الوقت نفسه إضافة جمالية يمارسها المبدع لنقل تجربته الشعورية للمتلقي والتأثير فيه، ومن ذلك لا يعد أي خروج عن المألوف وتجاوز للسائد وخرق للنظام انزياحا إلا إذا حقّق قيمة جمالية وتعبيرية»[3]

ومنه فكل خرق أو كسر للسائد يعد انزياحا إذا قصد به صاحبه التنويع في إخراج اللغة بهدف التأثير في المتلقي جماليا وفنيا.

وقد قسم الأسلوبيون الانزياح إلى قسمين مهمين هما: الانزياح التركيبي والانزياح الاستبدالي، حيث الأول مرتبط بالسياق والثاني بموضع المفردة الدلالي من التركيب الذي هي جزء منه.

[1] عبد السلام المسدي: المرجع السابق، ص163.

[2] المرجع نفسه: ص164.

[3] بوطاهر بوسدر: ظاهرة الانزياح، شبكة الألوكة، 2018، 2023/11/28، 9:16، ص2.

وقد فرق عبد السلام المسدي بين هذين النوعين، فقال عن الانزياح التركيبي: «هذا انزياح متصل بالتوزيع أي بالعلاقات الركنية معنى ذلك أن نفس الأدوات اللغوية المستعملة يمكن إعادة رصفها بما يزيل الانزياح وبالتالي السمة الأسلوبية.»[1]

وهذا ما يسمى بالانزياح التركيبي حيث إن بين عناصر التركيب اللغوي علاقات ركنية متعلقة بقواعد النحو والسياق، يعتبر التصرف فيها انزياحا تركيبيا.

ويواصل المسدي قائلا:«أما فيما يخص جدول الاختيار أي العلاقات الاستبدالية فكقول الشاعر:(والعين تسترق السمع...) فالمألوف أن تسترق حاسة البصر النظر، وفي العدول عن عبارة النظر واختيار عبارة النظر واختيار عبارة السّماع سمة أسلوبية (فضلا عن السمة المتأتّية من إسناد فعل الاختلاس إلى جارحة العين وهو عند البلاغيين مجاز عقلي وفي التحليل الأسلوبي تأليف بين جدولي اختيار متنافرين ابتداء ائتلفا في سياق توزيعي ركني فاتسم الخطاب بالسمة الأسلوبية.»[2]

وهذا النوع الثاني وهو الانزياح الاستبدالي والذي يصطلح عليه الدلالي أيضا، وهو إحلال مفردة مكان أخرى أو استعمال الدال للدلالة على غير أصله الذي عرف به، وهذا التقسيم أيضا أورده "صلاح فضل" في كتابه (علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته).[3]

ويدخل في إطار الانزياح التركيبي التقديم والتأخير والحذف والالتفات، أما الانزياح الاستبدالي أو الدلالي فيستند على الاستعارة والتشبيه والمجاز...[4]

وسيأتي معنا بيان ذلك تطبيقيا على مدونة الأطروحة في الفصل الأخير من هذا البحث.

1.3-الأسلوبية:

بعد حديثنا عن الأسلوب وما اكتنف هذا المصطلح من إشكال نظري في تعدّية المفهوم نأتي للحديث عن الأسلوبية باعتبارها الرؤية التي وجهت إمكاناتها نحو الأسلوب، ولعلّ أهم ما نتعرض له في بداية حديثنا عن الأسلوبية هو نشأتها، أي كيف ظهرت الأسلوبية؟

يقول موسى ربابعة:«ارتبط الأسلوب ارتباطا وثيقا بالدراسات اللغوية التي قامت على يد العالم اللغوي "دو سوسير" من خلال التفريق بين اللغة Langue والكلام Parole، وإذا كانت الدراسات اللغوية

[1] عبد السلام المسدي: المرجع السابق، ص163.

[2] المرجع نفسه: ص163-164.

[3] ينظر: صلاح فضل: المرجع السابق، ص210-211-212.

[4] ينظر: بوطاهر بوسدر، المرجع السابق، ص4-5.

تركز على اللغة فإن علم الأسلوب يركز على طريقة استخدامها وأدائها، إذ إنّ المتكلم أو الكاتب يستخدم اللغة استخداما يقوم على الانتقاء والاختيار ويركب جملة ويؤلف نصه بالطريقة التي يراها مناسبة.وقد ركزت كثير من الدراسات التي قامت حول الأسلوب على الفروق الواضحة والجلية بين علم اللغة وعلم الأسلوب»[1]، ويربط صلاح فضل ظهور علم الأسلوب بالنظرة الفلسفية للغة الذي ثار على النظرة الكلاسيكية للغة، حيث يقول:« ارتبطت نشأة علم الأسلوب في بداية هذا القرن بالتطور الذي لحق الدراسات اللغوية في القرن الماضي...وقد كان علم اللغة في القرن التاسع عشر خاضعا للتأثيرات الفلسفية السائدة حينذاك؛ مما جعله ماديا يعتبر اللغة شيئا متعيّنا يستحيل فكه إلى أجزاء متباينة، ووضعيا يهتم بالأسباب المباشرة للظواهر وإن كانت بطبيعتها تطويرية تاريخية. وكان طموح علم اللغة حينئذ يتمثل في إقامة تصورات علمية للغة تطابق نموذج العلوم الطبيعية المزدهرة.»[2] ولذلك يستعرض نظرة المثاليين الذين يرون سلبية اللغة بالنسبة للجماعة وخلاقة بالنسبة للفرد فيقول:«أمّا أصحاب المنهج المثالي فهم يعتدون بالتمييز الشهير الذي أقامه "همبوليت" بين العمل والطاقة، ويعتبرون أن اللغة أداة سلبية للجماعة، ولكنها في نفس الوقت فعل خلاق للفرد، ويعارضون الفكرة الشائعة عن اللغة واعتبارها شيئا أو جوهرا؛ مركزين على طابعها كمجوعة من العلامات والإجراءات، فهي تمثل لديهم إبداعا فرديا يتخذ صفة العموم بمحاكاة الجماعة وتبنيها له؛ ويصبح خاضعا للقوانين النفسية والاجتماعية التي تؤثر بدورها على الأفراد المبدعين للغة والمتقبلين لها.»[3] وهذا الكلام إنّما يحيلنا إلى خاصية مهمة في الأسس الأسلوبية ألا وهي تفرد الأسلوب واختلافه من فرد لآخر، الأمر الذي يشير إليه صلاح فضل في نفس المقام حين يقول:«وعلى هذا تصبح اللغة في جوهرها مجموعة من الوقائع الأسلوبية ينبغي الاعتداد بها من وجهة نظر الأسلوب؛ وإن كان من البيّن أن كلمة أسلوب التي تستخدم هنا تتجاوز حدودها التقليدية لتشمل كل عنصر خلاق في اللغة ينتمي إلى الفرد ويعكس أصالته.»[4]

هذه النظرة ترجع تأثير اللغة أو تميّز اللغة إلى الذات المبدعة وهي بذلك تفرق بين لغة المجتمع ولغة الفرد، الأمر الذي نجده في قول "بيير جيرو"«لم تعد اللغة انعكاسا في الذاكرة الإنسانية لشكل خارجي، ولكنها صارت أداة للتعبير عن تجربة حسية للإنسان ومعاشه...فاللغة تعبير عن موقف عملي.إنها تعبر مباشرة عن أفكار الأفراد ومشاعرهم.وهي إذ تختلط معهم تعبر من خلالهم عن المشاعر

[1] موسى ربابعة: المرجع السابق، ص09.

[2] صلاح فضل المرجع السابق، ص12.

[3] المرجع نفسه:ص13.

[4] المرجع نفسه:ص ن.

الاجتماعية، وعن الأمة وعن عاداتها ومؤسساتها.»[1] وهو هنا من خلال ما نفهمه من النص لا يتحدث عن أي لغة وإنّما أراد لغة بعينها وهي – فيما نرى– لغة الإبداع.

وإن كانت هذه نظرة فلسفية كان لها أثرها في بروز علم الأسلوب أو الأسلوبية، فإن الأسلوبية قد ارتبطت ارتباطا وثيقا باللسانيات أو علم اللغة حتى عدت منهجا مشتقا منه، وهذا ما يشير إليه "عبد السلام المسدي" عند تحديد الأسلوبية في قوله:«على أن لبعض تلك المنطلقات المبدئية في تحديد الأسلوبية بعدا لسانيا محضا يستند إلى ازدواجية الخطاب بين شبكة من الدّوال تكشف عند الاستنطاق عن شحنة دلالية لا تتعيّن إلا بها ولا يتعيّن بها غيرها،وهذا المعطى هو الذي يجعل الأسلوبية تتحدّد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب.»[2]، وكان "شارل بالي" يرى أن الأسلوبية فرع من اللسانيات فيقول:«إن الأسلوبية كفرع من اللسانيات العامة تتمثل في جرد الإمكانيات والطاقات التعبيرية للغة بالمفهوم السوسيري»[3] ويقول نور الدين السد في هذا الشأن:«الأسلوبية تقاطعت مع لسانيات "دي سوسير" وطوّر معالمها أحد تلامذته شارل بال" في كتابه(Taité de Stylistique Française) "مصنف الأسلوبية الفرنسية" مركزا على الأسلوبية النفسية والوجدانية والتعبيرية واللغوية، في محاولة علمية لبناء الأسلوبية.»[4]، وقد كان للمبدأ الذي تبناه "سوسير" ومن حوله من اللغويين الفرنسيين – مستلهمين ثنائية "همبوليت" في التفريق بين اللغة الحرة للغة واللغة المقعدة الثابتة للجماعة – دوره في إرساء ثنائية اللغة والكلام، ذلك أنهم يعتبرون اللغة مادة صوتية ذات أصل نفسي واجتماعي، ليكون ذلك إلهاما لبالي في إرساء مبادئ علم الأسلوب.[5]، وفي هذا الشأن أيضا يقول محمد بن يحي:«والأسلوبية تستند في منطلقاتها على اللسانيات، وهي تتخذ من الوجه الثاني من ثنائية "دي سوسير"1857–1913 (اللغة والكلام Langue/Paroie) قاعدة انطلاق، حيث يقول: وتشتمل دراسة اللسان جزأين:الأول: جوهري وغرضه اللغة.الثاني: ثانوي وغرضه الجزء الفردي من اللسان ويعني الكلام، ولئن كان "سوسير" قد أوقف دراسته على الوجه الأول من (الثنائية اللغة) فإن تلميذه "شارل بالي" Charles Bally 1865–1947 قد تلقف الوجه الثاني منها (الكلام) فكان بذلك مؤسس الأسلوبية»[6]، فيمثل ذلك في الخطاطة الآتية:

---

[1] بيير جيرو: المرجع السابق، ص36.

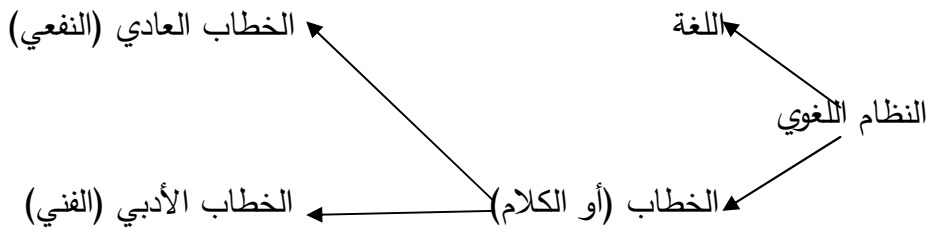
[2] عبد السلام المسدي: المرجع السابق، ص34–35.

[3] نور الدين السد: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ج1، ص14.

[4] المرجع نفسه: ص ن.

[5] ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص14.

[6] محمد بن يحي: المرجع السابق، ص11.



ولعلّ ما يمكن أن نستجمعه من خلال ما سبق ذكره، هو أن الأسلوبية كغيرها من مناهج النقد المعاصر نشأت في رحم اللسانيات العامة لتشق طريقها إلى النقد الأدبي مستلهمة كل ما وصل إليه الدرس اللساني في دراسة اللغة،إذ يقول "المسدي":«إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردّد ولنا أن نتنبّأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا.»[1] ويفرق موسى ربابعة بين الأسلوبية واللسانيات فيقول:« ومن أهم الفروق أن الدراسات اللسانية تعنى أساسا بالجملة والأسلوبية تعنى بالإنتاج الكلي للكلام.وإن اللسانيات تعنى بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وأن الأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلا، وأن اللسانيات تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها، وأن الأسلوبية تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر.»[2] ومنه فإن الأسلوبية قد تأثرت في إرهاصاتها بالنظر الفلسفي للغة والدراسة اللسانية لها لتشق طريقها كعلم جديد قائم بذاته يطمح إلى دراسة اللغة ككل وحدث واصلة بذلك بين اللسانيات والنقد.

بعد هذا الحديث المختصر حول نشأة الأسلوبية نأتي لتحديد مفهومها، حيث يمكن للدارس أن يلاحظ ذلك الاضطراب والتشويش الذي اكتنف مفهوم الأسلوبية أو علم الأسلوب وربّما كان أو ما يلاحظه هو تعدّد المصطلح الأسلوبية، علم الأسلوب، الأسلوبيات.

وفي هذا المقام يعرج الباحث محمد بن يحي على تداول المصطلح في الوسط النقدي العربي قائلا:«أما عن انتشار هذا المصطلح في الدراسات الأسلوبية العربية، فقد كان لعبد السلام المسدي السبق في نقله وترجمته، وهو يستعمل مصطلح "علم الأسلوب" كذلك مرادفا للأسلوبية.أما الباحث العربي "سعد مصلوح" فيؤثر مصطلح الأسلوبيات..إلا أننا نجد أن مصطلح الأسلوبية هو الذي طغى استعماله وجرى على الألسنة، أما مصطلح أسلوبيات فقد استعمل – غالبا – للدلالة على الاتجاهات الأسلوبية.»[3]،و«إن كلمة (أسلوبية)دال مركّب من جذره أسلوب "Style"، ولاحقته يّة "ique" وترجع كلمة "Style" إلى الكلمة اللاتينية Stilus التي تعني الريشة أو القلم، أو أداة الكتابة»[4]وجاء في (معجم الأسلوبيات) أنّ

[1] عبد السلام المسدي: المرجع السابق، ص24.

[2] موسى ربابعة: المرجع السابق، ص09.

[3] محمد بن يحي: المرجع السابق، ص10-11.

[4] محمد بن يحي: المرجع السابق، ص10.

«الأسلوبية(Stylistics)، ببساطة هي دراسة الأسلوب أعلاه، وكما يمكن أن ينظر إلى الأسلوب بطرق عدة، فإن هناك عدة مقاربات أسلوبية مختلفة.»[1] ويضع المسدي مفهوما أوليا للأسلوبية فيقول: «تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب»[2]، لكن هذا المفوه قد يبدو غير واضح، وهو يفرق بين الأسلوبية وعلم الأسلوب، لنجد المفهوم يتضح عنده أكثر في قوله:«الأسلوبية تتحدّد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية»[3] وهو ما نجده في مفهوم "بيير جيرو" أن الأسلوبية: «هي دراسة المتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي، وتحديد الحريات داخل هذا النظام نفسه»[4]، وهذا ربما ما جعل "بيار لرتوما" يعرفها بأنّها «علم الخصائص الشكلية في الأقوال»[5] ويعرفها "شارل بالي" «بأنها دراسة الأفعال التعبيرية للغة من خلال محتواها العاطفي، أي تعبير أفعال الحساسية عن العاطفة انطلاقا من سلوك اللغة وأفعالها.»[6]

يمكن أن نرى أن هذه المفاهيم لا تخرج الأسلوبية عن كونها فرع لساني ورافد من روافد اللسانيات، ولذلك نجد المسدي يمزج بين البعد اللساني للأسلوبية والبعد الفني الأدبي، على اعتبار أن موضوع الأسلوبية هو العمل الأدبي فيقول:«فإذا كانت عملية الإخبار علّة الحدث اللساني أساسا فإنّ غائية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتي الأسلوبية في هذا المقام لتتحدّد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية.»[7]، ويرى ويرى "بيير جيرو" أنّ الأسلوبية وجه جديد للبلاغة فيقول:«ويمكننا القول إن الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف: إنها علم التعبير وهي نقد للأساليب الفردية.»[8]، ثم يبيّن "رابح بوحوش" طبيعة هذه الدراسة – معتمدا مصطلح الأسلوبيات – فيقول:« هو علم يرمي إلى تخليص النص الأدبي من الأحكام المعيارية والذوقية، ويهدف إلى علمنة الظاهرة الأدبية، والنزوع بالأحكام النقدية ما أمكن عن الانطباع غير المعلّل، واقتحام عالم الذوق، وهتك الحجب دونه، وكشف السرّ في ضروب الانفعال التي يخلقها الأثر الأدبي في متلقيه.

---

[1] كاتي وايلز: المرجع السابق، ص637.

[2] عبد السلام المسدي: المرجع السابق، ص34.

[3] المرجع نفسه: ص34-35.

[4] رابح بوحوش: المرجع السابق، ص10.

[5] بيار لرتوما: مبادئ الأسلوبيات العامة، تر:محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2011، ص18.

[6] المرجع نفسه: ص12.

[7] عبد السلام المسدي: المرجع السابق، ص35-36.

[8] بيير جيرو: المرجع السابق، ص09.

إنها مجال من مجالات البحث المعاصر التي تدرس النصوص الأدبية باصطناع منهج موضوعي، تحلّل على أساسه الأساليب؛ لتبرز جميع الرؤى التي تنطوي عليها أعمال الكتاب، فتكشف عن القيم الجمالية لهذه الأعمال انطلاقا من تفكيك الظواهر اللغوية والبلاغية للنص.»[1]

في حين يعرفها "رومان جاكبسون"«بأنّها بحث عمّا يتميّز به الكلام الفني عن بقيّة مستويات الخطاب أوّلا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا.»[2]، ومن المفاهيم التي نقلها "نور الدين السد" للأسلوبية أنّ «الأسلوبية هي الدراسة العلمية للأسلوب الأدبي، وهي بهذا المعنى نوع من الحوار الدائم بين القارئ والكاتب من خلال نص معين ويتم هذا الحوار على مستويات أربعة هي: النص والجملة واللفظة والصوت.»[3]

في هذه المفاهيم المتباينة حينا والمتقاربة حينا آخر يعود لذهننا نفس السؤال المطروح ما هي الأسلوبية أو علم الأسلوب أو الأسلوبيات، لنقع في نفس القلق المصطلحي الذي طالما صاحب الدرس النقدي المعاصر، وبالعودة لما سبق ذكره حول مفهوم الأسلوبية والأسلوب يمكننا أن نسلم بما أورده "السد" إن الأسلوبية هي علم يدرس الأسلوب من الناحية التركيبية والمعجمية والصوتية ليبرز دلالاتها ومدى تأثيرها في المتلقي وفي هذا الصدد يقول "محمد بن يحي:«وإذا كانت اللغة تحتل تلك المكانة في الدراسات الأسلوبية، فهل من حدود تقف عندها تلك الدراسات في دراسة لغة النص؟ إنها تدرس كل ما يتعلق بلغة النص من أصوات وصيغ، وتراكيب وكلمات، فتستفيد من علم الأصوات، والصرف، والدلالة والتراكيب، في الكشف عن سمات الأسلوب وذلك لا يعني أن الأسلوبية قد أصبحت علما يحوي كل تلك العلوم كلّا، بل إنّها تستفيد من تلك العلوم اللغوية في تحليل النص الأدبي أما تقييم تلك السمات فهو من عمل النقد الأدبي.»[4] وإذا كان تحديد كل علم بتحديد موضوعه فإن موضوع الأسلوبية هو الأسلوب، وإذا سلمنا بأن الأسلوب هو طريقة الكاتب في التعبير، يمكننا القول: إن الأسلوبية هي دراسة طريقة الكاتب في التعبير.

ولكن لما تعدّدت مفاهيم الأسلوبية تداخلت مع مصطلحات نقدية ولسانية أخرى لعلّ أبرزها الشعرية واللسانيات والتلقي، وقبل الخوض في اتجاهات الأسلوبية سنعرض لهذه المصطلحات التي تداخلت مع الأسلوبية.

1- الأسلوبية والشعرية:

[1] رابح بوحوش: المرجع السابق، ص09-10.

[2] عبد السلام المسدي: المرجع السابق، ص37.

[3] نور الدين السد: المرجع السابق، ص38.

[4] محمد بن يحي: المرجع السابق، ص14.

يعد مصطلح الشعرية أحد المصطلحات الرائجة في النقد العربي والغربي المعاصر، والذي تداخل مع مصطلح الأسلوبية، حيث ينوه إلى هذا "المسدي" قائلا: «هذا المخاض الذي عرفته دراسة الأسلوب سواء في صلب المدارس اللسانية منها أو النقدية، أو في معزل عن هذه وتلك هو الذي فجّر بعض مسالك البحث الحديثة وأخصب بعضها الآخر، فأما الذي تفجّر فهو البويتيقا الجديدة والتي تضيق رؤاها حينا فتصلح لها عبارة "الشعرية" وتتسع مجالا واستيعابا أحيانا أخرى فتحسن ترجمتها بمصطلح "الإنشائية".»[1] و «لم يكف "ياكبسون" في جل كتاباته كما يذكر مترجما عمله إلى العربية عن التأكيد أن الشعر يتسم بالتشديد على شكل الرسالة، حيث تتمتع الدلائل في حد ذاتها بثقل خاص، وتكتسب سمكا ينقلها من وضع الإحالة الشفافة على المحتوى أو المرجع أو الذات ...إلى وضع التميّز الذاتي إزاء ذلك كله.وتسمى هذه السمة الوظيفة الشعرية.»[2] وفي مقالة له بعنوان (اللسانيات والشعرية) يؤكّد ياكبسون على العلاقة بين الشعرية واللسانيات ويعدّها جزءا لا يتجزأ منها، ويحدّد موضوع الشعرية بالإجابة على سؤال: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ الأمر الذي يفهم منه أن الذي يجعل الرسالة أثرا فنيا ويميزها عن أي رسالة أخرى تلك هي الشعرية عنده.[3]

وهذا قد يحيلنا إلى ما طرحه "بالي" حول الأسلوبية إذ أنّها تهتم بالكلام الفني حسب الطروحات السابقة، ولعلّ هذا ما يجعلها تتداخل نوعا ما مع الأسلوبية، ولكن لا نستعجل ذلك، إذا اعتبرنا مفهوم "ياكبسون" تمهيدا لظهور الشعرية وليس وضعا لها، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال ما صرّح به "منذر عياشي" حول الدراسة الأسلوبية للنص حيث يقول: «ولكن الدرس الأسلوبي، في توجهه نحو النص، واهتمامه به، لن يتوقف قطعا عند حدو هذه العلوم.فللنص خصائص ذاتية، وأخرى عامة، وهذه تنتج في كلا الحالتين، طرق دراسته، كما تستدعي مفاهيم أخرى تعين في تشريحه وتحليله: كالشعرية والأدبية مثلاً، وبعض مفاهيم علم الجمال وجمالية اللغة، وعلم الدلالة، وعلم الإشارة(السيميولوجيا).»[4]، ثم يضيف قائلا: «لابد للأسلوبية من الرجوع لنظرية في الأدب وفي الأجناس الأدبية، وذلك لكي يتمكن الباحث الأسلوبي من القيام بعمل منهجي في دراسته للنص وعزله عما ليس هو بنص أولا، وتحديد انتمائه إلى جنسه الأدبي ثانيا: شعر، رواية، قصة، نقدا أدبيا، إلى آخره.»[5]، يشير "منذر عياشي" من خلال كلامه هذا حول التوجه الأسلوبي إلى ضرورة تقاطع الأسلوبية مع إجراءات ومذاهب أخرى في سبيل استنطاق

---

[1] عبد السلام المسدي: المرجع السابق، ص25.

[2] حسن البنّا إسماعيل: الشعرية والثقافة (مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2003، ص30.

[3] المرجع نفسه: ص32.

[4] منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 2002، ص70.

[5] منذر عياشي: المرجع السابق، ص70.

النص الأدبي وعزله عن الخارج نصي، ووضع يده على جميع الأجناس الأدبية، بحثا عن جمالية أو أبية النص في ذاته.

ويقول "جان كوهن":«إنّنا نعتبر اللغة الشعرية إذن كواقعة أسلوبية في معناها العام.والأمر الأوّلي الذي ينبني عليه هذا التحليل هو أن الشاعر لا يتحدّث كما يتحدث الناس جميعا بل إنّ لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري.»[1]، وهذا قد يبدو مبهما بعض الشيء، ولكن قد نجد ما يفسره في قوله – معرفا للشعر والشعرية –: «ويمكن أن يعرّف الشعر في هذه الحالة بكونه نوعا من اللغة، وتعرف الشعرية باعتبارها أسلوبية النوع»[2]،بمعنى أن الشعرية هي أسلوبية الشعر، وكأنه يقول: إن الشعرية هي دراسة لغة الشعر التي تختلف عن لغة غيره، وهذا المفهوم يحصر الشعرية في إطار الشعر دون غيره، وهذا ما ذهب إليه أيضا "ياكبسون" حين تحدث عن الوظيفة الشعرية، ولكن لم ينفي وجود الشعرية في الرواية والقصة وأجناس الأدب الأخرى وقد لاقت أفكاره نقدا من "ريفاتير" و"تودوروف"[3]، «ويذهب عبد الله الغذامي إلى أن الأسلوبيات تركز على اللغة لذاتها، لا لما تحمله من دلالات؛ لأن ذلك من الممكن إبلاغه بطرق كثيرة غير طرق اللغة الشعرية...ويشير في سياق آخر إلى الصلة بين المعرفتين، فيقول: وتتخذ الأسلوبيات مع الشعريات ليتظافرا معا في تكوين مصطلح واحد يضمهما ويوحدهما، ثم يتجاوزهما، وهو مصطلح الشعريات.»[4] ولكن هل حقا لا شعرية إلا في الشعر؟ وهل الشعرية أسلوبية الشعر كما أورد "كوهن"؟

يقول "تودوروف": – بعد أن تحدّث عن تطور الدراسات النقدية للعمل الأدبي، أو تطور فعل القراءة، وتحولات نظرة القارئ للعمل الأبي – «جاءت الشعرية فوضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية.وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته.فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنة" في الآن نفسه.»[5]، نفهم من كلام "طودوروف" أن منطلق الشعرية منطلق لساني يسعى لعزل النص عن سياقه الخارجي، الذي اصطلح عليه التجريد، ودارسته في ذاته؛ أي باطنه بحثا عن القوانين التي أوجدته. يتضح مفهوم الشعرية عنده أكثر في قوله:« ليس العمل الأدبي ذاته هو موضوع

[1] جان كوهن: المرجع السابق، ص15.

[2] جان كوهن: المرجع السابق، ص16.

[3] ينظر: حسن البنّا إسماعيل:المرجع السابق، ص31.

[4] رابح بوحوش، المرجع السابق، ص77.

[5] تزفطان طودوروف:الشعرية، تر:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط2، الدار البيضاء، 1990، ص23.

الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي.وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محدّدة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإنّ هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية»[1]، ومعنى هذا المفهوم أن الشعرية تبحث في أدبية الأدب، والإمكانات المتاحة للنص معتمدة على الخصائص التي تميّز كل نصّ عن غيره.

ويقول "فاليري": «يبدو لنا اسم (شعرية) ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر.»[2]، وأورد كل من "توفيق بن خميس" و"رندة عليات":«إن الشعرية هل كل الإمكانات اللغوية والفنية والجمالية التي التي تجعل خطابا ما متفردا ومتميزا عن غيره من الخطابات الأخرى...، فينعكس ذلك في حسن النظم والتركيب بين عناصره، والتحكم في قواعده وحتى في طريقة الانزياح عنها، وذلك بغض النظر عن نوع وجنس وموضوع الخطاب.»[3] وهذا قد يبدو مفهوما إجرائيا إلى حد ما، وعند "كمال أبو ديب"، كما يرى "رابح بوحوش" «لا يمكن أن توصف الشعريات إلا حين يمكن أن تتكون أو تتبلور، أي تتشكل في بنية كلّية، ومن ثمّة فالشعريات عنده خصّيصة علائقية، أي أنّها تجسد في النص شبكة من العلاقات تنمو بين مكونات أولية بنيتها الأساسة أنّ كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسة نفسها يتحوّل إلى فاعلية خلق الشعريات، ومؤشر على وجودها.»[4] هذا المفهوم نفهم منه أن لكل بنية لغوية شعريتها الخاصة، كما أن ما يمكن أن يكون شعرية في نص أو سياق ما قد لا يكون شعريا في غيره، وهذا تركيز على ما ينشئ شعرية النص.

بعد هذا العرض لمفاهيم الشعرية، في محاولة لضبط العلاقة بينها وبين الأسلوبية، لما لاحظناه من تداخل بين المصطلحين لدى النقاد والباحثين، حتى كما رأينا فيما سبق من يعدهما واحدا، «وقد أرجع الناقد "كابا فنس" التداخل بين الشعريات والأسلوبيات إلى اهتمامهما – في الفترة الأخيرة – بالأسلوب، ومفهوم الانحراف، وفكرة الجنس... وتطورت الأسلوبيات حتى وجدت نفسها معنية بالأسلوب ومفهوم الانحراف، والجنس الأدبي، والخطاب، فتقاطعت مع الشعريات التي كانت تقوم على دراسة هذه

[1] تزفطان طودوروف: المرجع السابق، ص23.

[2] لعرشي سهام: الشعرية قراءة في المصطلح والمفهوم، مجلة فصل الخطاب، ع24، م 6، 2018، ص89.

[3] توفيق بن خميس ورندة عليات: ملامح الشعرية في الخطاب السياسي التحرري عند شاعر القضية الفلسطينية محمود درويش، أوراق المجلة الدولية للدارسات الأدبية والإنسانية، ع02، م01، 2019، ص182.

[4]

الموضوعات خصوصا ذلك المسمى بالأسلوب الشعري الرمزي، والأسلوب النثري، كما فعله كوهن.»[1]، وربما نضيف إلى هذا اشتراكهما في الخلفية اللسانية والنظرة الشمولية للعمل الأدبي، كما أننا، – وبالاستناد إلى ما ذكرناه سابقا في مفاهيم الشعرية – نجد أنهما يشتركان في الجانب الإجرائي من حيث اعتمادهما على لغة الخطاب لبلوغ الغاية المرجوة منهما.

إضافة إلى ذلك يشير رابح بوحوش: «إلى أنّ الدرس اللساني يفرق بين الشعريات والأسلوبيات من حيث حدودهما العلمية وطبيعتهما، ذلك أنّ الاتجاه الشعري يظل مسوسا بمنظار منهجي لا يبحث عن الصفة المميّزة للأسلوب، ولا يدرس الخصائص المميّزة للعلامات إلاّ داخل منظومة الأثر؛ لأنّ هذه الأعمال من مشمولات الأسلوبيات، وذلك هو الفارق بينهما.»[2]، وعليه يمكننا القول إنّه إذا موضوع الأسلوبية الأسلوب وما يميز أسلوبا أدبيا عن غيره، فإنّ موضوع الشعرية هو ما يجعل الأدب أدبا.

2- الأسلوبية والتلقي:

لقد كان الدرس الأسلوبي ثورة في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، كما كان ملهما لكثير من الاتجاهات النقدية واللغوية، والناظر إلى حركة الأسلوبية وتطورها واتساع مجالها يلاحظ ذلك التعالق بين الأسلوبية والتلقي، الأمر الذي سنحاول الوقوف عليه من خلال هذه الجزئية.

لا يخفى على متابع للحركة النقدية المعاصرة، ما للدرس اللساني من فضل على جل المناهج النقدية المعاصرة، حيث لا نجد منهج نقدي معاصر إلا وله جذور لسانية، ولما توجهت جل هذه المناهج للنص، رأت نظرية التلقي أن تتوجه نحو القارئ أو المتلقي، في محاولة لرصد جمالية وأدبية النص من خلال عملية التفاعل بينه وبين قارئه، «وإذا كان العمل الأدبي يتكون من الثلاثي المعروف.المؤلف/العمل الأدبي/ القارئ، فإن "ياوس" لا يعتبر العنصر الثالث فقط عنصرا معبرا بل عاملا موجودا مشاركا في التجربة، بل يعد كذلك مركزا لطاقة العمل المقدم، إن النبض التاريخي للعمل الأدبي، لا يقبل دون الاشتراك الحيوي الفعلي للقارئ.»[3]، هنا يربط "ياوس" قيمة العمل الأدبي بالتفاعل بين النص والقارئ الذي يعد منتجا آخر، وحين يتحدث "ياوس" عن التلقي يقول: «التلقي عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل أو استجابته له.»[4]، وهو نفس الذي ذهبت إليه "فاطمة البريكي": «يتضمن مفهوم التلقي معنى مزدوجا، يشتمل الأثر الذي ينتجه العمل الفني،

---

[1] رابح بوحوش، المرجع السابق، ص78.

[2] المرجع نفسه: ص ن.

[3] عبد الناصر حسن محمد: نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربية، ط1،القاهرة، 2002،ص12.

[4] هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي، تر: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2004، ص101.

والطريقة التي يتلقاه بها القارئ.»[1]، ولما كان هدفنا ليس التلقي كنظرية أو كرؤية نقدية، وإنما الهدف هو ضبط ذلك التعالق بين التلقي والأسلوبية، نجد أن التركيز على قضية التفاعل بين النص والقارئ، يحيلنا إلى فهم "بالي" للأسلوبية كما مرّ بنا فيما سبق، ويتضح ذلك أكثر في رؤية "إيزر" للمعنى، حيث «رأى المعنى في إطار كونه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ أي بوصفه أثرا يمكن ممارسته، وليس موضوعا يمكن تحديده.»[2]

ومن أهم الإجراءات التي ركز عليها "ياوس" – في تلقي النص – أفق التوقع والمسافة الجمالية، والذي ارتبط بالدرس الأسلوبي في هذا الإجراء هو كسر الأفق أو تغير الأفق، «حيث يمكن للتلقي أن يؤذي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة، حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع معايير العمل الجديد وهذا هو الأفق الذي تتحرك في ضوئه الانحرافات أو الانزياح عمّا هو مألوف.»[3]، وإذا كان مفهوم كسر الأفق قصدية فنية للانزياحات الأسلوبية متعلق بالملفوظ اللساني وبنية النص، فإنه يتجاوز ذلك عند "ياوس" ليشمل كل التغييرات التي تطرأ على العمل الأدبي عبر التاريخ،[4] ولذلك يقول "عبد الناصر حسن محمد": «لكن مقولة انحراف النص عن الأفق السابقة تختزل مفهوم الأفق عند ياوس بجعله مفهوما أسلوبيا ضيقا.»[5]، ومنه فإن كل تغيير في الشكل والسمات واللغة يؤدي إلى بناء أفق جديد وكلما خيب النص أو كسر أفق المتلقي زادت المسافة الجمالية للنص.[6]

ومن أهم المبادئ التي بنيت عليها عملية التلقي فعل القراءة، حيث «تبدأ أهمية العمل الأدبي في اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور، فتتحقق وظيفته، ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة، وليست وظيفة القارئ هنا ما يفهم من فعل القراءة الاستهلاكية البسيطة، بل يجب تفاعله مع النص جدليا لينسج علاقات مختلفة من السؤال والجواب.»[7]، ثم «يصف "إيزر" القراءة بأنها عملية جدلية يجري من خلالها الاتصال بين القارئ والنص، ويؤكد "إيزر" على الطابع الاتصالي ذاته، فالعلاقة، لا تجري باتجاه أحادي من النص إلى القارئ، وإنّما تجري في اتجاهين متبادلين، من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص.»[8]

---

[1] فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي، ط1، دبي، 2006، ص47.

[2] عبد الناصر حسن محمد: المرجع السابق، ص36.

[3] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2001، ص46.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص47.

[5] عبد الناصر حسن محمد: المرجع السابق، ص20.

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص23-24.

[7] عبد الناصر حسن محمد: المرجع السابق، ص24-25.

[8] محمد أحمد جهلان: فعالية القراءة وإشكالية تحدي المعنى في النص القرآني، صفحات للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 2008، ص47.

في مفهوم "إيزر" لفعل القراءة توليد لمجموعة من القراء الذين استلهم منهم قارئه الضمني، الذي يعد آلية ركز عليها "إيزر" في جمالية التلقي وفعل القراءة، ومن هؤلاء القراء الذين كانوا تمهيدا لبروز القارئ الضمني لدى "إيزر" القارئ الفذ أو القارئ الجامع عند "ريفاتير"، حيث «يمثل "القارئ الفذ" عند "ريفاتير" (مجموعة من المعلمين) يجتمعون دائما معا عند (نقاط العقدة في النص) ويثبتون بذلك وجود (حقيقة أسلوبية) من خلال ردود أفعالهم المشتركة. والقارئ الفذ كالعصا التي تشق وتستخدم لاكتشاف المعاني الكامنة المرموزة في النص.وكمصطلح كلي لأنواع عديدة من القراء من ذوي القدرات المتباينة فإنه يسمح بوصف قابل لإثبات عمليا لكل من الكامنين الدلالي والعملي اللذين تتضمنهما رسالة النص.»[1] كما يرى "ريفاتير" أنّه «حين تظهر مفارقات داخل النص فإن القارئ الجامع يضع يده عليها، وينهي – بهذا – الصعوبات التي تصطدم بها الأسلوبية التي تدرس الانزياحات عن ضابط اللغة.»[2] «ويسعى إلى تشييئ الأسلوب أو الحقيقة الأسلوبية بوصفها عنصرا تواصليا يضاف إلى عامل اللغة الأولى.ويرى أن الحقيقة الأسلوبية تبرز من سياقها لتشير إلى كتلة ضمن الرسالة المرموزة تتضح من خلال التناقضات التي تتخلل النص والتي تلتقطها عين القارئ الفذ...إلا أن هذا الرأي ليس جوهر مفهوم "ريفاتير"؛ فالنقطة الجوهرية فيه أن أية حقيقة أسلوبية لا يمكن تمييزها إلا بسبب إدراكي.وبالتالي فإن استحالة ترسيم التناقضات التي تتخلل النص تبرز كتأثير لا يشعر به إلا قارئ.من ثم فإن قارئ "ريفاتير" الفذ هو أداة للتأكيد على الحقيقة الأسلوبية.»[3]، ومن هذا المنطلق كان قارئ "ريفاتير" واحد من القراء الذين بلوروا آلية آلية فعل القراءة لدى رواد نظرية التلقي، التي من أهما القارئ الضمني لدى "إيزر"، ويقول "إيزر" «إن جذور القارئ الضمني مغروسة بصورة راسخة في بنية النص.بل إنّه في أحد المواضع يكتب قائلا إن مفهومه هو بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق ما، دون أن تحدّده بالضرورة، ولكن إذا كان وجود القارئ الضمني وجودا معنيا صرفا، فسوف يكون مرادفا لبنية التشويق في العمل الأدبي.»[4]

من هذه المفاهيم التي تميل إلى التجريد بصورة لافتة، يتضح أن الجامع بين هؤلاء القراء جميعا، هو التفاعل والاتصال الذي يحدث بين النص والقارئ، ومدى التأثير الذي يمارسه النص على قارئه، نفسيا واجتماعيا وتاريخيا ولغويا، وعليه فقد كان الدرس الأسلوبي ملهما لكثير من الرؤى النقدية بعده.

3- الأسلوبية والتداولية:

[1] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، تر: عبد الوهاب علوب، مطابع المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000، ص36.

[2] عبد الناصر حسن محمد: المرجع السابق، ص51.

[3] فولفغانغ إيزر: المرجع السابق، ص36.

[4] عبد الناصر حسن محمد: المرجع السابق، ص35-54.

لقد سبقت الإشارة إلى الهزة الفكرية والعليمة التي أحدثها ظهور الدرس الأسلوبي في الوسط اللساني والنقدي والأدبي، وكما كانت الأسلوبية – مثلما تم التنويه سابقا – ملهما لجل الدراسات النقدية واللغوية التي جاءت بعدها، فقد أسهمت بشكل كبير في إرساء مبادئ الدرس التداولي، بل إن التداولية ما كانت لتصل إلى استنطاق الخطاب دون الاستناد إلى ما أفرزته الأسلوبية، وفي هذا الصدد عدّت التداولية «مذهبا لسانيا يدرس علاقة النشاط اللغوي بمستعمليه، وطرق وكيفيات استخدام العلامات اللغوية بنجاح، والسياقات والطبقات المقامية المختلفة التي ينجز ضمنها الخطاب، والبحث عن العوامل التي تجعل من الخطاب رسالة تواصلية واضحة وناجحة، والبحث في أسباب الفشل في التواصل باللغات الطبيعية.»[1]

وقد «اكتمل نضج مفهوم التداولية مع العالم الأمريكي "جون أوستن" (John Austin) الذي قدم نظرية إجرائية للتداولية وتحليل الخطابات، وقد وسمها بنظرية أفعال الكلام، وأكّد أن كل ملفوظ يحمل ويخفي بعدا كلاميا، وتتركّز نظريته على تقديم مجموعة من الأفعال؛(أفعال الأحكام، أفعال القرارات، أفعال التعهد، أفعال السلوك، أفعال الإيضاح) ليختتمها العالم "جون سيرل" (John Searle) بتقديم منهج إجرائي مكتمل يوضح عناصر تحليل الخطاب والنص بتطوير نظرية أفعال الكلام لأوستن وارتكزت على الإشارات، والافتراض السابق واستلزام الحوار، والأفعال الكلامية المتكونة من (الاختبارات، والتوجيهات، والالتزامات، والتعبيرات، والإعلانيات).»[2]، بمعنى أن موضوع التداولية هو أفعال الكلام، وقد جعلت من الخطاب والنص حقلا للدرس التداولي، وهذه إشارة موجزة لهذا المنحى العلمي في الدرس اللغوي والنقدي المعاصر.

ولكنّنا لسنا بصدد التعريف بالتداولية، ولا بصدد استهدافها كمنهج أو كرؤية لغوية نقدية لذاتها، وإنّما نستهدف ذلك التعالق والتداخل بينها وبين الأسلوبية.

إنّ ارتباط الأسلوبية بالبنيوية والشكلانية الروسية زيادة على ارتباطها باللسانيات في نسختها السوسيرية، جعل منها منهجا متعدّد الاتجاهات، ومنهلا إجرائيا لكثير من الرؤى الطامحة في تحليل الخطاب، وفي هذه المسيرة التي قطعها المنهج الأسلوبي كثر منتقدوه كما كثر مزاولوه، ويرى المتمسكون به عدم تعارضه مع الثورة التي تشهدها علوم اللسان ما دام مسلكا إجرائيا في مقاربة الخطابات الأدبية، وبهذا عدّت الأسلوبية مزودا إجرائيا لكل من أراد الوقوف على أدبية النصوص.[3] «فالأسلوبية تحلّل النصوص الأدبية خاصة: تصنف أدبيتها وتبيّن الخواص الفنية الموجودة في الجمالية الكلامية، لذلك فهي

[1] خلف الله بن علي: التداولية مقدمة عامة، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، ع1، م14، 2017، ص223–224.

[2] المرجع نفسه، ص222.

[3] ينظر: صابر محمود الحباشة: الأسلوبية والتداولية مداخل لتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2011، ص37.

تقف عند حدود التشخيص والوصف الفني ولا تتجاوز ذلك إلى الحكم على الأثر (كما هو الحال في النقد الأدبي) ولا تقف على أغراض القائل المقامية ولا تتبيّن الاستراتيجية الخطابية للنّص بما هو قول (كما تفعل ذلك التداولية/البراغماتية.)»[1]، ومنه يمكن القول: إن كانت الأسلوبية ترس لغة الخطاب من خلال سماته التركيبية والصوتية والمعجمية، مستندة في ذلك إلى إنجاز الدرس اللساني في هذا المضمار، بغرض الوصول إلى أدبية وجمالية النص دون الوقوف على التأويلات المقامية للخطاب، الأمر الذي وجدت في التداولية ضالتها، لكنها لابد لها من الاستناد إلى ذات الإجراءات في سبيل تحقيق غايتها من الخطاب الأدبي.

«فالمبدع نتيجة للظروف المحيطة به، يقوم بنقل أحاسيسه وأفكاره للآخرين مستثمرا الإمكانيات التي تتيحها له اللغة عبر مستوياتها المختلفة لتشكل رسالة تحمل طابع الفرادة الذي يميزها عن غيرها بأسلوبها الخاص؛ فالتعابير اللغوية عادة ما تحمل بصمات صاحبها، وترتبط به ارتباطا وثيقا خاصة إذا أدركنا أن القيم الشعورية الكامنة في أعماق ذات المتكلم تسبق دائما وأبدا القيم التعبيرية في الخطاب اللغوي.»[2]

ولعلّ من أهم أساب التقاطع والتداخل بين الأسلوبية والتداولية استنادهما إلى الدرس البلاغي في تثبيت آلياتهما الإجرائية في مقاربة الخطاب الأدبي، وفي هذا يقول صابر محمود الحباشة: إنّ«ثمة مشابه كثيرة للخلط بين منهج الأسلوبية ومنهج التداولية(مع تسليمنا بوجود أسلوبيات شتى وتداوليات مختلفة) لعلّ من بينها علاقة المنهجين كليهما بالبلاغة.فضلا عن الرأي القائل بوراثة الأسلوبية للبلاغة. فقد شاع أن الأسلوبية مرتبطة تاريخيا بالبلاغة... ثم ما تشهده الوسائل والوجوه البلاغية من استثمار واستغلال في إطار للأسلوبية المطبقة على النص الأبي.»[3]، إذ لا نرى مقاربة أسلوبية إلا واستندت إلى الدرس البلاغي في دراستها للخطاب الأدبي، سواء في الجانب اللغوي التركيبي أو الجانب الفني الجمالي، كذلك المنحى التداولي لا ينفك يستثمر ذلك في مقاربة الخطاب.

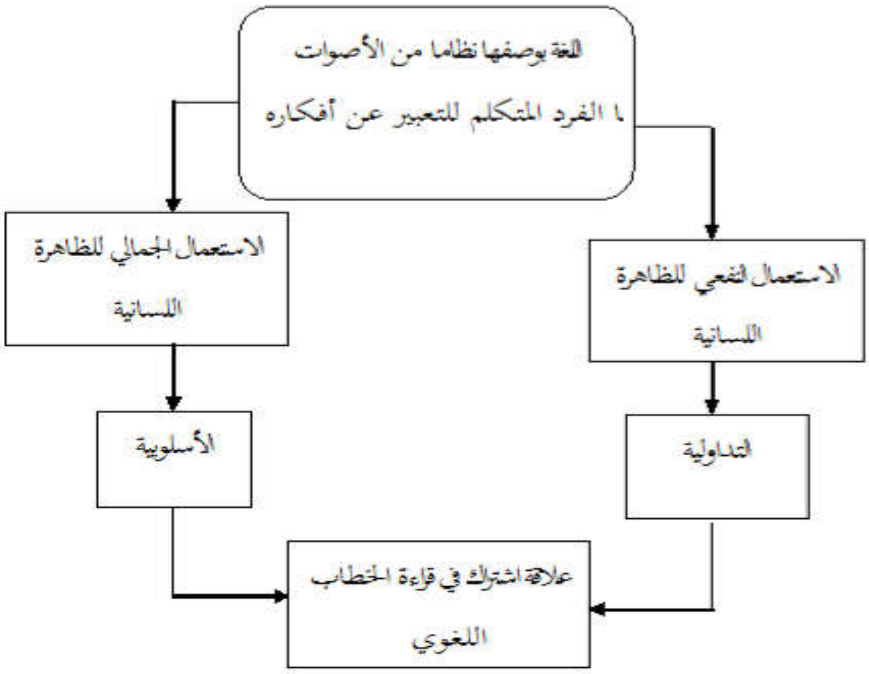
«والملاحظ أن الأسلوبية المعاصرة قد استثمرت كلا من البلاغة الإقناعية وبلاغة الإنشائية بل أكثر من ذلك فمباحثهما – عند "مولينيه" – جزء لا يتجزأ من الأسلوبية.فالبلاغة الإقناعية هي التي تحلل مجازات ذات بنى كبرى من الدرجة الثانية وهي نماذج منطقية مقالية خاصة بإثراء الاستراتيجيات البرهانية، هذا التوجه يتفق مع الأبحاث الحالية في البراغماتية سواء بمحاولة سبر الأساليب البرهانية والفعالة الراجعة إلى تلفظ خيالي بالكلام داخل كون أدبي معطى، أو بمحاولة قيس المحمل الثقافي في

[1] المرجع نفسه: ص39.

[2] امحمد شليم: الملامح التداولية في الدراسات الأسلوبية – مقاربة لأوجه التداخل–، جسور المعرفة، م03، ع12، 2017، ص184.

[3] صابر محمود الحباشة: المرجع السابق، ص42.

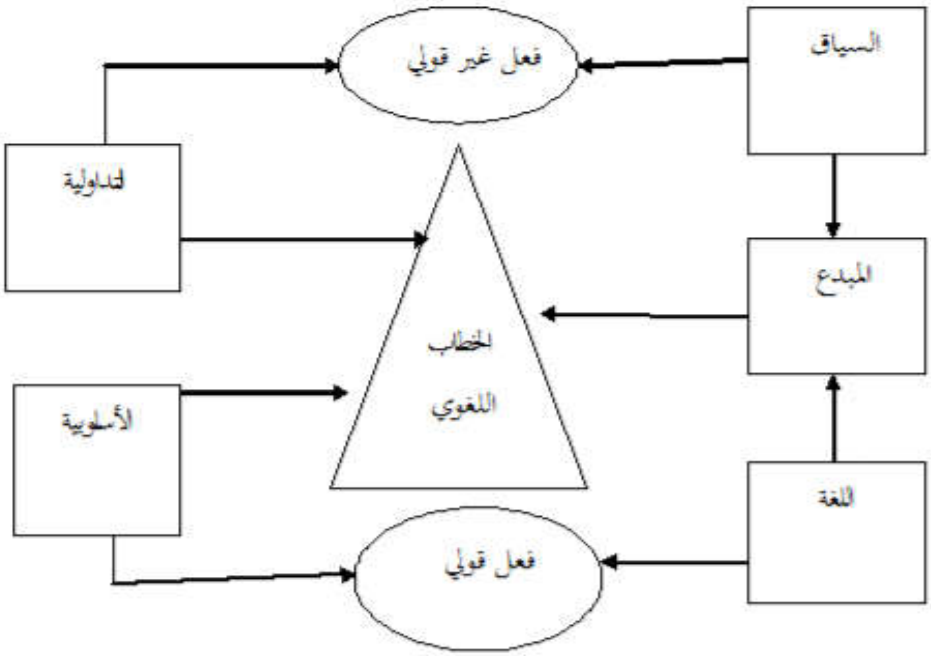
المنتجات الأدبية المعتبرة أعمالا لغوية مخصوصة.»[1]، ومنه نستنتج أن التداخل بين الأسلوبية والتداولية ينبني على ركنين أساسيين، أولهما الخلفية الابستمولوجية لهذين العلمين، وثانيهما الآليات الإجرائية المطبقة على الخطاب الأدبي، وقد أفادت كل منهما من الأخرى،و «هذا التصور النظري للأسلوبية يشير إلى أنّ البلاغة والتداولية تعدان منجمين تغرف الأسلوبية منهما ما تعتبره صالحا يثري مقاربتها للنص.إنّ رؤية الأسلوبية العلمين تتسم – فيما يبدو لنا– بالتجزيئية، بمعنى أن تهمل فلسفة كل علم ومقوماته الابستمولوجية، وتعتبره مادة خاما قابلة للاستغلال في إطار الأسلوبية المعرفي.»[2]، وفي هذا الجدل الكلامي حول العلاقات القائمة بين علمين كبيرين من علوم اللغة والنقد، وما بينهما من قرب وبون، يمكن أن نقرب تلك العلاقات من خلال مخططين وضعهما الباحث "امحمد شليم" في مقاله: (الملامح التداولية في الدراسات الأسلوبية)، وهو كالآتي:[3]



[1] صابر محمود الحباشة: المرجع السابق، ص43–44.

[2] المرجع نفسه، ص44.

[3] ينظر: امحمد شليم: المرجع السابق، ص184–187.



4- اتجاهات الأسلوبية:

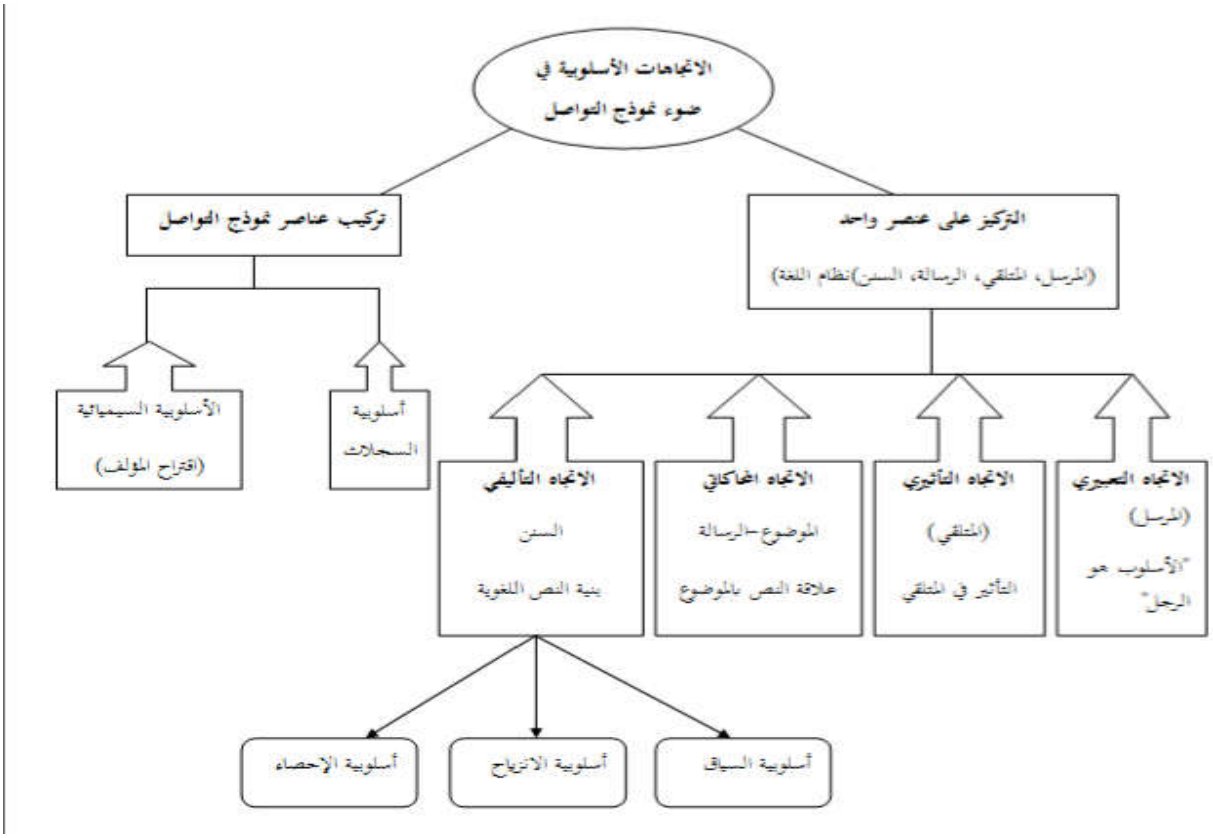
عرفت الأسلوبية منذ تأسيسها مراحل عديدة في تطورها، وتقلّبات كثيرة في نظرتها للخطاب الأدبي، ذلك أن تداخلها وتعالقها مع نظرات علمية وفكرية شتى، إضافة إلى اختلاف نقاط الارتكاز لدى منظريها، واختلاف التلاميذ على أساتذتهم، الأمر الذي أفرز عدة اتجاهات للأسلوبية حتى إن بعض النقاد فضل مصطلح الأسلوبيات على مصطلحات أخرى يشار بها إلى هذا العلم، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك فيما سبق، وعليه سنحاول من خلال هذا العنصر تتبع اتجاهات الأسلوبية وتجلياتها.

تحدّث "منذر عياشي" عن قضية انقسام الأسلوبية إلى الاتجاهات المعروف في الساحة النقدية المعاصرة، معبرا عن رؤيته فقال:«ليس النص معطى مدركا معطى دفعة واحدة، وبشكل نهائي.إنّه مدرك بالممارسة، لأنها إنجازه.وهو مستمر بها، لأنها سفينه إلى الدوام قراءة، وتفسيرا، وتأويلا، والأسلوبية في دراستها له لا تعنى به من حيث هو جوهر ثابت.بل هي لا تراه كذلك.ولذا،فإنّها لا تدّعي الإحاطة به فهما.ولكنّها تعمل على توسيع فهمه.ولكي تبلغ غايتها المرجوة هذه، فإنّها تتعدّد به قراءة، وتفسيرا، وتأويلا.ولمّا كان حالها معه كذلك فقد انقسمت طرائق قددا.»[1] ويقول :رابح بوحوش" «أفضى الاهتمام بالأسلوبيات ونتائجها إلى تنويع حقولها واتجاهاتها، والسر في ذلك موضوعاتها المتشعبة التي توسّعت بقدر مناحي الحياة الإنسانية، فالبنى الاجتماعية، والرؤى الفكرية، والإبداعية والجمالية هي مادة حيوية يتنافس المتنافسون الأسلوبيون عليها لتطبيق مناهجهم الاجتماعية، والنفسية، واللسانية، فصارت الأسلوبية

[1] منذر عياشي: المرجع السابق، ص41.

أسلوبيات.»[1]، وإذا أردنا التعليق حول هذه الانقسامات التي مست الدراسات الأسلوبية، فلا نخرج عما ذهب إليه كثير من الدارسين والنقاد، في كونه يعزى إلى استثمار الأسلوبية لكثير من الحقول المعرفية، والإنسانية الأخرى، في مقاربتها للخطاب، إضافة إلى اختلاف مريديها في باب الدخول إلى الخطاب الأدبي، بين من رأى الدخول من جهة المتلقي، وبين من رأى الدخول من جهة المؤلف، وبين من رأى الدخول من جهة الخطاب في حد ذاته وظروف نشأته، وكل ذلك كان له دور فعّال في ظهور الاتجاهات الأسلوبية المختلفة.

وقد أورد "نور الدين السد" تقسيم "هنريش بليث" لاتجاهات الأسلوب من منطلق نموذج التواصل، الذي لخصه "محمد العمري" في المخطط الآتي:[2]



«وصار للأسلوبية اتجاه عام هو دراسة الأسلوبيات العامة، واتجاه خاص، وهو الدرس الأسلوبي الخاص بلغة من اللغات.فعزز هذا استقلالها علما ضمن الدراسات اللسانية.ثم نشأت عن ذلك مدارس استفاد معظمها من الرس اللساني الذي أنشأه "سوسير" في بداية هذا القرن، نذكر منها: أسلوبية التعبير، وأسلوبية الفرد أو الأسلوبية المثالية، والتكوينية، والوظيفية، والبنيوية، وتفرعت هذه المدارس إلى مذاهب

[1] رابح بوحوش: المرجع السابق، ص37.

[2] ينظر: نور الدين السد: المرجع السابق، ص25.

ترس الأسلوب صوتا، وصرفا، ونحوا، وإحصاء.»[1] ومن هنا نأتي إلى بيان الاتجاهات الأسلوبية حسب تصنيف المشتغلين على هذا الحقل.

أولا: أسلوبية التعبير(الأسلوبيات الوصفية):

تعدّ أسلوبية التعبير أم الأسلوبيات وملهم الرؤى النقدية المعاصرة كما مرّ بنا فيما سبقت الإشارة إليه، وذلك لأنها كانت الأسبق إلى تحويل النظرة اللسانية للنص والخطاب، جامعة بذلك بين علمي اللسانيات والنقد الأدبي.

وقد «أسس هذا الاتجاه اللساني "شارل بالي" الذي درس اللغة من جهة المخاطِب والمخاطَب، وانتهى إلى أنّها – أي اللغة – لا تعبر عن الفكر إلا من خلال موقف وجداني، أي أنّ الفكرة المعبّر عنها بوسائل لغوية لا تصير كلاما إلا بمرورها بمسالك وجدانية كالأمل، أو الترجي، أو الصبر، أو النهي... »[2]، بمعنى أن هذا الاتجاه ينبني على وجدانيات المرسل التي وجب على المتلقي التوصل إليها من خلال لغته.

«ومن هنا فإن دراسة التعبير تقف على ناصية اللغة والتفكير، واللسانيات من جهة أولى، كما تقف على ناصية علم النفس، والاجتماع، والتاريخ من جهة أخرى: ولذا فإن هناك قواعد للتعبير تعتبر مثل علم وظائف الأعضاء إزاء علم التشريح، كونتها القواعد الوصفية التقليدية »[3]، وفي ذات الوقت فإنّ التعبير عن الفكرة الواحدة يأتي على عدّة طرق، وتتحكم فيه ظروف مختلفة ومقامات مختلفة، وهو ما يسمى بالمتغيرات الأسلوبية.[4] «وهكذا تصبح أسلوبية التعبير دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة.وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة.وهذا يعني وجود مترادفات للعبير عن وجه خاص من أوجه الإيصال.»[5] وعليه فإن الأسلوبية التعبيرية تدرس الخطاب الأدبي من خلال بنيته اللغوية صوتا وصرفا ونحوا ودلالة للوصول إلى أثره على المتلقي، وهذا الأثر يتحكم فيه عاملان هما:

1- الآثار الطبيعية: وهو أثر تتحكم فيه علاقة الدوال بمدلولاتها، كالعلاقة بين الأصوات ودلالاتها، أو الصور ومعانيها، أو بعض الأوجه التعبيرية ،كالتعجب، والأمر، والقسم، والتقديم، والتأخير، والحذف وكلها في نظر "بالي" آثار طبيعية وهي صورة من صور التعبير اللغوي.

[1] منذر عياشي: المرجع السابق، ص41-42.
[2] رابح بوحوش: المرجع السابق، ص37.
[3] بيير جيرو: المرجع السابق، ص51.
[4] ينظر المرجع نفسه، ص51-52-53.
[5] المرجع نفسه، ص53.

2- الآثار المبتعثة (الاجتماعية): وهو سلوك لغوي تتحكم فيه المواقف الحيوية المرتبطة بالواقع الاجتماعي، فكل فئة تعابير خاصة بها، ومواقف وجدانية ومشاعر خاصة أيضا، كما أن الاستعمالات اللغوية تختلف من ميداني علمي لآخر، وكل ذلك يتحكم في تلك المتغيرات الأسلوبية.

وقد لخص منذر عياشي خصائص أسلوبية التعبير في أربع نقاط وهي كالآتي:

1- تدرس علاقات الشكل مع التفكير، أي التفكير عموما، وهي تتناسب مع تعبير القدماء.

2- لا تخرج أسلوبية التعبير عن إطار اللغة أو عن الحدث اللساني المعتبر لنفسه.

3- تنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي، وبهذا تعتبر وصفية.

4- أسلوبية التعبير أسلوبية للأثر، وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني.

أمّا آفاق أسلوبيات التعبير وفضاؤها فيتجلى في تأثيرها في مجالات كثيرة فكرية وعلمية متعلقة بدراسات مفيدة ومتنوعة كالتراكيب، والدلالات، والمعجمية، فقد درس الحذف والمصدر في الفرنسية، والفعل الماضي في المسرح المعاصر، ونظام الأفعال، والفكر، واللغة، واللسانيات النفسية، ودراسات علم النفس اللساني وغيره.

ثانيا - أسلوبية الفرد:

لقد ظهر هذا الاتجاه الأسلوبي مستندا إلى ما وصلت إليه أسلوبيات التعبير في الدراسات اللغوية، التي اهتمت بالخطاب وآثاره الوجدانية، ليتجاوزها إلى الذات المتكلمة، وقد تعدّدت تسميات هذا الاتجاه في الدراسات النقدية المعاصرة بين من يصطلح عليه أسلوبية الفرد، والأسلوبية النفسية، والأسلوبية المثالية، والتكوينية، وكلها تسميات تشير إلى اتجاه ورؤية واحدة من اتجاهات ورؤى الأسلوبية.

يرى أصحاب هذا الاتجاه فردية الأسلوب وذاتيته، متأثرين في ذلك بأعمال "كروتشيه" ذات النزوع المثالي التي تجعل الإنسان مركز استقطاب الدراسات الجمالية، إضافة إلى ما قدمه "كارل فوسلر" من خلال دراسته:(أصول الوضعية والمثالية في علم اللغة 1904)، والذي جعل مرتكز دراسته شخص المتكلم في علاقته باللغة، في محاولة دمج بين الفعل الجمالي الخلاق للغة، والفعل المعنوي الروحي للذات، وكل هذا هو إشارة إلى الذات والفرد في استهداف الخطاب الأدبي.ويعد "ليو سبيتزر" أهم مؤسس لهذا الاتجاه الأسلوبي.[1]

[1] ينظر: نور الدين السد: المرجع السابق، ص70-71.

كما «يرى ممثلو هذا الاتجاه و من أبرزهم "ليو سبيتزر" أنّ السمات الأسلوبية يمكن أن تتلاقى، وأن تفسّر بواسطة الخصائص النفسية التي تثيرها، فاللغة الأدبية تمتاز بكثافة المجاز، والعدول، لا بسبب المعطيات الشكلية التي ترد عليها، بل لأنّها تترجم عن أصالة روحية، وقدرة إبداعية متفردة، يسعى النقاد إلى اكتشافها.»[1]، يقول "السد" «لقد درس سبيتزر وقائع الكلام، وحلّل الانحراف الفردي والأسلوب الخاص الذي يتم عن شخصية الكاتب.وقد أولى عناية لدراسة (الصيغ المعبرة) التي أوردها المبدعون في لغتهم الخاصة، وبذلك يضع علم اللغة (اللسانيات) كل ما توصل إليه من معرفة في خدمة الأسلوبية La Stylistique المطبقة في تحليل الآثار الأدبية.»[2]، وهذا التحليل الذي ذهب إليه "السد" وغيره، يضعنا أمام الممارسة التي يعتمدها هذا الاتجاه في تناوله للعمل الأدبي أو الإبداع عامة، إذ نلاحظ أنّ "سبيتزر" خرج من عملية الإسقاط في المناهج السياقية إلى عملية الاستنباط من خلال استنطاق النص ذاته، ليجعل النص وما به من سمات وانحرافات في لغته دليلا على التحولات النفسية في الذات المبدعة.

وبهذا «يربط "ليو سبيتزر" بين علم الأسلوب وعلم النفس، فالانحراف الأسلوبي عن نهج قياسي يكشف عن تحول في نفسية الكاتب، شعر به، وترجمه إلى شكل لغوي جديد، وعلى هذا يمكن إيجاد الأصل الاشتقاقي الروحي لعدد من السمات الأسلوبية الفردية، وبالتالي يمكن تمييز نفسية كاتب معين من خلال لغته الخاصة.»[3]، وهذا ما أشرنا إليه فيما سبق، «وقد طبق "ليو سبيتزر" هذا المنهج على أعمال أدبية لكتاب مشهورين أمثال "ديدور" و"كلوديل"، و"باريوس" و"بروست"، فحلّل اساليبهم، وانتهى إلى نتائج عجيبة كانت من العوامل التي بلورت الأسلوبيات الأدبية، وجعلتها مدرسة حقيقية أثارت باسم الأسلوبيات الجديدة عددا كبيرا من البحوث والدراسات في الولايات المتحدة الأمريكية خاصة، ومن بين الموجهين لهذه المدرسة، وكانوا أصحاب فضل على هذا الاتجاه "دماسو ألنسو"، وأمادو ألنسو"، وكذلك "سبويري" و"هانز فلد".»[4]، ويلخص "منذر عياشي" خصائص هذا الاتجاه الأسلوبي في الآتي:

1 – أسلوبية الفرد هي، في الواقع، نقد للأسلوب، ودراسة لعلاقات التعبير مع الفرد أو مع المجتمع الذي أنشأها واستعملها.

2 – أسلوبية الفرد دراسة تكوينية وليست معيارية أو تقريرية فقط.

3– إذا كانت أسلوبية التعبير تدرس الحدث اللساني المعتبر لنفسه، فإن أسلوبية الفرد تدرس هذا التعبير نفسه إزاء المتكلمين.

[1] يوسف نقماري: الاتجاهات الأسلوبية في النقد، جسور المعرفة، م09، ع02، 2023، ص263.

[2] نور الدين السد: المرجع السابق، ص72.

[3] يوسف نقماري: المرجع السابق، ص263.

[4] رابح بوحوش: المرجع السابق، ص41.

4- تذهب أسلوبية الفرد إلى تحديد الأسباب، وبهذا تعد تكوينية، وهي – من أجل هذا – تنتسب إلى النقد الأدبي.

ثالثا: الأسلوبية البنيوية (الوظيفية):

مدت شجرة الأسلوبية كما سقت الإشارة جذورها في اتجاهات عديدة، لتجدها تتعالق مع جل الرؤى النقدية المعاصرة، والتي منها البنيوية.

«أشار الدارسون العرب في دراساتهم الأسلوبية إلى الأسلوبية البنيوية وهم يسايرون في ذلك الباحثين الغربيين الذين صنفوا الاتجاهات الأسلوبية في دراساتهم، وتعنى الأسلوبية البنيوية في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات، التي تنمو بشكل متناغم، أو كما يقول:"مرسيل كروزو" تنغيم أوركسترالي في كتابه الأسلوب وتقنياته والأسلوبية البنيوية تتضمن بعدا لسانيا قائما على علم المعاني والصرف وعلم التراكيب، ولكن دون الالتزام الصارم بالقواعد ولذلك تراها تدرس ابتكار المعاني النابع من مناخ العبارات المتضمنة للفردات.»[1] إذ «لا تستطيع اللسانيات الحديثة أن تفوت على نفسها فرصة طرح الأسلوب، ولهذا استخدمت مصطلح البنية لكي تظهر أن القيمة الأسلوبية تتعلق بمكانها في النظام.بينما تنتسب كل إشارة من الإشارات إلى بنيتين: الأولى بنية القانون، وهي تحديد مكان الإشارة ضمن الفئة (استبدالية).الثانية، وهي بنية الرسالة.وتحتل الإشارة فيها موقعا (تركيبيا) محدّدا.»[2]، ومنه نتبيّن أن الأسلوبية البنيوية تطرح مصطلح البنية مقابلا لمصطلح الأسلوب، وتستند إلى التركيب والاستبدال لضبط القيمة الأسلوبية للنص.

ويعلق رابح بوحوش حول ذلك فيقول: «إن الأسلوبيات البنيوية – انطلاقا من هذا التحديد – تحاول كشف المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية، ليس في اللغة بعدّها نظاما مجردا فحسب، بل في علاقة عناصرها ووظائفها.

والبيّن – من خلال هذا الطرح – هو أنّ الأسلوبيات الوظيفية بحر متموّج، وأسراره عميقة، وخباياه عجيبة...ولا شك أنّ لكلّ عصر فرسانه، ولكلّ اختصاص مفاهيمه التي تتحكّم فيه، ومفاهيم الأسلوبيات الوظيفية هي البنية، اللغة والكلام، الوظائف اللغوية الست، الوحدات الصوتية المميّزة، القيمة الخلافية، الرؤيتان الآنية والزمنية، محور التأليف والاختيار.»[3] وبهذا أحصى رابح بوحوش مرتكزات التحليل الأسلوبي البنيوي للنص أو الخطاب، وهي التي يمكن أن نعدّها الأساس الأول في هذا الإجراء، حيث «تحلّل الأسلوبية البنيوية الأسلوب من حلال التركيب اللغوي للخطاب، فتحدّد العلاقات التركيبية للعناصر

[1] نور الدين السد: المرجع السابق، ص86.

[2] بيير جيرو: المرجع السابق، ص115.

[3] رابح بوحوش: المرجع السابق، ص42-43.

اللغوية في تتابعها ومماثلاتها؛ وذلك بالإشارة إلى الفروق التي تتولّد في سياق الوقائع، الأسلوبية ووظائفها في الخطاب الأدبي.»[1]

و«يقول جاكبسون" إذا أردنا أن نصف في إيجاز الفكر الذي يقود العلم الحديث في تجلياته المختلفة فلن نجد تعبيرا أدق من كلمة بنيوية، إن كل مجموعة من الظواهر التي يجعلها العلم الحديث تعالج لا باعتبارها تجميعا ميكانيكيا، بل كوحدة بنيوية، كنسق والمهمة الأساسية هي اكتشاف قوانين النص الجوهرية.سكونية كانت أو دينامية، فليس المؤثر الخارجي هو ما يشغل العلم الحديث بل الشروط الداخلية للتطور، وليس التكوين في مظهر ميكانيكي بل الوظيفة.»[2]

يبين ما سبق الهدف الذي تسعى إليه الأسلوبية البنيوية في دراستها للخطاب الأدبي، فهي لا تنظر للظاهرة الأسلوبية إلا من خلال البنية النصية، بالاستناد إلى التركيب والاستبدال، بهدف التوصل إلى العلاقات التي تنظم هذه البنية، والتي تنبي عن تفرد وتميز في النص.

يقول السد: «إن النص الأدبي في عرف المنهج الأسلوبي البنيوي تخييل وإبداع، لذلك لا يبحث النقاد الأسلوبيون البنيويون عن مصداقية هذا النص في محاكاته الدقيقة للواقع؛ لأنّهم يبحثون فيه عن انسجامه مع نفسه، ويرصدون وحداته التي شكلت تناميه فيظهرون جماليات مكوناته، ويبرزون غنى دلالاته من خلال تظافر أساليبه، فالنص الأدبي من هذا المنطلق هو نظام لغوي يعبر عن ذاته.وقد احتلت قضية الدلالة اللغوية وماهيتها وأبعادها النفسية والاجتماعية جزءا كبيرا من اهتمامات النقاد الأسلوبيين، وتحليل الدلالة اللغوية عندهم يخضع إلى مقاييس أربعة هي:

1- دلالة أساسية معجمية.

2- دلالة صرفية.

3- دلالة نحوية.

4- دلالة سياقية موقعية.»[3]

والنص كبنية عبارة عن نسيج يتميز بثلاث خصائص هي: الكلية أو الشمولية، لأن البنية تتميز بالتماسك الداخلي في ذاتها ككتلة واحدة، التحوّل، حيث تتميز بالتولد الداخلي، فالجملة يمكن أن تولد عدّة جمل داخل البنية النصية، التحكم الذاتي، فالبنية النصية تستغني بذاتها عن كل ما هو خارجي وتتولد وظائفها من داخلها.[4]

لذلك نجد «المنهج الأسلوبي البنيوي يعتمد النص كبنية لغوية ولا يلغي كلّ ما هو خارج النص بل ينطلق في درسها من البنى اللغوية السطحية والعميقة ليكتشف الوظائف الدلالية وأبعادها الجمالية في

---

[1] نور الدين السد: المرجع السابق، ص89.

[2] المرجع نفسه: ص ن.

[3] نور الدين السد: المرجع السابق، ص94.

[4] ينظر: رابح بوحوش: المرجع السابق، ص43.

النص، ولا مجال في الأسلوبية البنيوية للفصل بين الدال والمدلول، كما أنّها تتخذ من النص مرجعا وحيدا لها لأن النص هو المعني بالدرس أولا وأخيرا.»، والمقصود من ذلك عزل النص عن السياقات الخارجية، ليكون النص هو الدال الوحيد على عن كل المدلولات.

وتتلخص مرتكزات الدراسة الأسلوبية البنيوية في ثلاث نقاط هي:

1- إن اللغة بنية، وإنه ضمن نسق العلاقات بين الإشارات يجب أن يكون البحث عن مصدر القيم الأسلوبية.ذلك لأنها ليست خواص للإشارة ولكن للنسق.

2- هذه البنى تستجيب لوظائف تحدّدها طبيعة الإيصال والمتغيرات مثل: المرسل، والناقل، والمستقبل، الرمز، والمرجع.وأن طبيعة كل واحد، في علاقاته مع الآخرين تفرض استخدامات معينة في كل حالة خاصة، حيث الخصوصية تولّد أثر الأسلوب.

3- إن لآثار الأسلوب مصدرا مزدوجا: بنية النسق (الاستبدالي) حيث تأخذ الآثار قيمها الممكنة، وبنية النص (التركيب) التي تجعل هذه القيمة أو تلك آنية.[1]

ويمكن رصد الإجراء الأسلوبي البنيوي في دراسة النص الأدبي أو الخطاب من خلال رؤيتي "ميشال ريفاتير" و"رومان جاكبسون"، حيث «يستحوذ على اهتمام ريفاتير التحليل الأسلوبي للنص الأدبي لأنه يركز على خصوصية الظاهرة الأدبية للنص في ذاته ويبحث في علاقاته الداخلية المتبادلة مع الكلمات وأبعادها الدلالية في سياق النص، ومصادر هذا التحليل تقوم على الاعتقاد بأن الأدب لم يقدّ من نيات وإنّما من نصوص والنصوص تتكون من كلمات وليس من أشياء أو أفكار غير مجسّدة في كلمات وأنّ الظاهرة الأدبية لا تستوي في علاقة المؤلف بالنص، وإنّما في علاقة النص بالقارئ.إنّ النص الأدبي المتمكن من أدبيته لا يستجيب للتأويلات الخرقاء ولا تتلفه القراءات المختلفة، لأن تنوع القراءات دليل على طاقة النص الأدبية وهذه سمة من سمات بقائه وإثارته لردود أفعال القراء.»[2]، نجد "ريفاتير" هنا يركز على قضيتين مهمتين:الأولى خصوصية النص، وتفرده، واستقلاليته، والثانية، تعدّدية القراءة وسلطة القارئ على النص، وتنوع القراء وهو مبدأ جماعة التلقي كما تمت الإشارة فيما سبق.

أما "جاكبسون" فقد ذهب إلى تحليل الخطاب من خلال الوظائف الست التي وضعها، المتعلقة بجهاز التخاطب، وجعل له ستة أقطاب هي: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والقناة، والسنن، والسياق،و كل عنصر من هذه العناصر يولّد وظيفة متميزة فالمرسل يولّد الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية، والمرسل إليه تتولد عنه الوظيفة الإفهامية، والسياق يولد الوظيفة المرجعية، والقناة أو الصلة تولد الوظيفة الانتباهية، والسنن يولد الوظيفة المعجمية، أي وظيفة ما وراء اللغة، والرسالة تتولّد عنها الوظيفة الشعرية.[3]

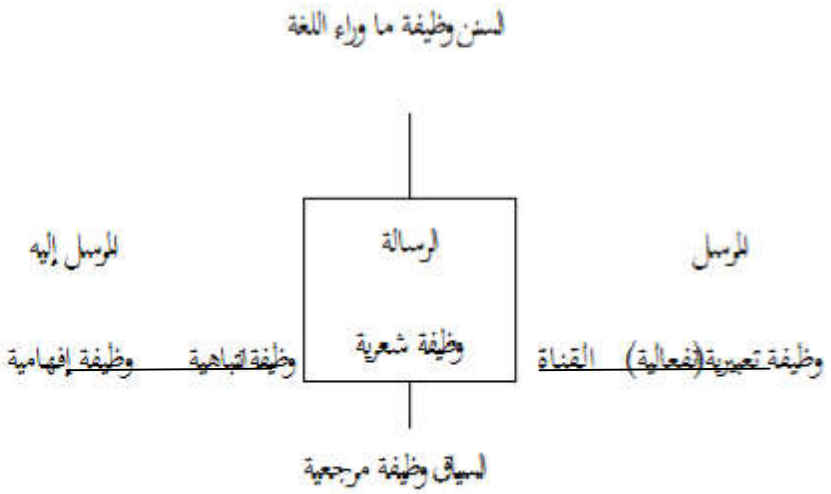
---

[1] ينظر: بيير جيرو: المرجع السابق، ص147.

[2] نورد الدين السد: المرجع السابق،ص101.

[3] ينظر: رابح بوحوش، المرجع السابق، ص44.

ويمكن تجسيد ذلك من خلال الشكل الآتي:



رابعا: الأسلوبية الإحصائية:

لقد لجأ المنهج الأسلوبي إلى الإحصاء في مقاربته للخطاب، وقد يتساءل السائل ما دخل الإحصاء كخاصية رياضية في الخطاب واللغة؟ ولكن يرى أصحاب هذا الاتجاه الأسلوبي أن «البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب، وتمييز الفروق بينها.ويكاد ينفرد من بين المعايير الأسلوبية الموضوعية بقابليته لأن يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية كائنا ما كان التعريف الذي يتبناه الباحث للأسلوب، أو الطراز النحوي الذي يستخدمه.»[1]، ويقول حسن ناظم «لقد كان من الدوافع الرئيسية لاستخدام الإحصاء في الدراسات الأسلوبية هو إضفاء موضوعية معينة على الدراسة نفسها، وكذلك لمحاولة تخطي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة أسلوب معين أو حتى تشخيصه.»[2]

«وترجع أهمية الإحصاء هنا إلى قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السمات التي ترد في النص ورودا عشوائيا، أو – كما يقولج.ن.ليتش G.N.Leech– إلى أهمية التمييز بين ما يتضمنه النص من انحراف متفرد دال unique signicant deviation في استعمال اللغة وبين الشطط الذي لا متعة فيه unmotivated aberration، وبيان ذلك أنه ليس كل انحراف جدير بأن يعد خاصة أسلوبية هامة، بل لابد لذلك من انتظام الانحراف في علاقاته بالسياق.كما أن إلحاح المنشئ على أنماط معينة من انحرافات الاستعمال وإيثارها على غيرها من البدائل، وما قد تسفر عنه المقارنة بين النص المدروس والنص – النمط من اختلاف في نوعية البدائل المستخدمة

[1] سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، القاهرة، 1996، ص51.

[2] حسن ناظم: البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2002، ص48.

وكثافتها، كل أولئك يعد من المقومات الأساسية لتمييز الأساليب، ولابد للكشف عن ذلك كله من إجراء القياسات الكمية الدالة.»[1] ومعنى هذا الكلام أن الإحصاء كإجراء أسلوبي لا يكون لجميع مكونات النص، وإنّما لظواهر التي تشكل سمة مميزة ملفتة للانتباه في النص، ويعتمد المحلل الأسلوبي هذه التقنية للكشف عن تلك الظاهر الأسلوبية الدالة بعدد تكرارها في النص، أو بالمقارنة بين حضورها وحضور غيرها من الظواهر.

«إن الإحصاء الرياضي في التحليل الأسلوبي هو محاولة موضوعية مادية في وصف الأسلوب، وغالبا ما يقوم تعريف الأسلوب فيها على أساس محدّد وقد اعتمد هذا التوجه (فول فوكس Fucks)، موضحا أهدافه المنهجية بقوله:«نقيم الأسلوب كما يأتي في نطاق المجال الرياضي بتحديده من خلال مجموع المعطيات التي يمكن حصرها كميا في التركيب الشكلي للنص».وحينما يتم تحديد الأسلوب بأنه تردد الوحدات اللغوية التي يمكن إدراكها شكليا في النص، فهذا يعني أنه يمكن إحصاء هذه الوحدات اللغوية وإخضاعها للعمليات الرياضية.»[2]، وهذا التوجه إنما يعطي الأسلوب والظاهرة الأسلوبية صفة العلمية والموضوعية، كما أنها تحافظ على استغناء النص واستقلاليته عن كل ما كان خارج نصي، وهو الهدف الذي من أجله استحدثت الدراسة اللسانية العلمية للغة عامة، وهو ما اصطلح عليه علمنة الظاهرة الأدبية.

«والمهم في تطبيق المنهج الإحصائي هو أننا يجب أن نمارس تحليلا أسلوبيا يتجاوز المعالجة الإحصائية في النص الشعري إلى معالجات أخرى أكثر جوهرية، إذ لا يمكن الاقتصار على مجموعة من الإحصاءات لاكتشاف أسلوبية نص ما، وأن الأسلوبية كمية تقتصر على الإحصاءات فقط تجيز ممارسة تحليل أسلوبي من دون أن تتفحّص النص المحلّل من نواح أخرى، وذلك ما لا يوصل إلى أي استكناه حقيقي للنص.»[3]، ومعنى هذا الكلام أنّنا في الدراسة الأسلوبية لا نكتفي بالإحصاء والعدّ، ذلك أنّ الإحصاء ليس هو الهدف المتوخى من دراسة النص، كما يرى أصحاب هذا الاتجاه الأسلوبي، وإنّما هو مطية يستند إليها المحلّل الأسلوبي للتوصل إلى شعرية أو أدبية أو جمالية النص، بالمقارنة بغيره، سواء أ كان النص شعريا أم نثريا.

«يشير "ستيفن أولمان" إلى طريقة إحصائية تجمع مقارنات أسلوبية عدّة، تلك هي الطريقة التي تدرس مادة معينة عبر (الكلمات – المفاتيح) التي تعني – في الاصطلاح الإحصائي – تميّز كلمات معيّنة في النص الأدبي بكثرة ورودها مما تشكّل نسبة تكرار تزيد على نسبة تكرارها في اللغة

[1] سعد مصلوح: المرجع السابق، ص51-52.

[2] نورد الدين السد: المرجع السابق، ص103.

[3] حسن ناظم: المرجع السابق، ص49.

الاعتيادية.إنّ هذه الطريقة يمكن أن يقام عبرها مقاربة أسلوبية إحصائية، كما يمكن أن يقام تفسير نفسي أو وظيفي ليفصح عن نفسية الكاتب أو البنية الداخلية لأعماله.وقد كان "بودلير" قد نبّه على هذا الجانب من الدراسة:"قرأت في مقالة نقدية: لكي نستشفي روح شاعر ما، أو على الأقل شاغله الأهم، ينبغي أن نبحث في أعماله عن تلك الكلمة أو الكلمات التي تردّد أكثر من غيرها، فإن الكلمة تترجم عن الهم".»[1]يوضح وقول "أولمان" طريقة الإحصاء وطبيعة المحصى، بمعنى أن هناك ظاهرة لغوية: كلمة، أو تركيب، أو حرف...، يظهر في نص ما بشكل ملفت للانتباه ونسبة تكرار تنبي عن تميزه عن غيره سواء في النص ذاته أو بالمقارنة مع اللغة التواصلية العامة أو نصوص أخرى.«فقياس معدّلات تكرار العناصر الأسلوبية أمر لا يستهان به حيال تحليل النصوص؛ لما في ذلك من تنويه بقيمة وقائع الصوت، والاهتداء إلى تشخيص الاستخدامات اللغوية، وإسباغ حيوية التعبير على أوجهها، كما يعدّ وصف التأثيرات الإخبارية، الدّلاليّة، والجماليّة عملية تلطّفية في صنع المعنى، وتهذيبه، وإخراجه في صورة المبتدع؛ لتظهر القيمة الأسلوبيّة في موافقته للقرائن اللفظية.»[2]

ولعلّ من التجارب الإحصائية الشهيرة في النقد العربي المعاصر تجربة "سعد مصلوح" من خلال كتابه (الأسلوب دراسة لغوية إحصائية)، حيث نجده – مثلا – في دراسته لروايات نجيب محفوظ يحصي الظواهر السردية، كالشخصيات، والحوار، ويضع لها الجداول، ثم يفسر تلك النسب ويطلق الأحكام، متعمدا في ذلك على الإحصاء الكمي.[3]

وفي هذا الصدد يقول "نورد الدين السد": «يقوم كتب "سعد مصلوح" (الأسلوب) على نوع واحد من المعايير الموضوعية هو: القياس الكمي أو التحليل الإحصائي للنصوص، بمعنى أنه يتبنى الأسلوبية الإحصائية في تحليل النصوص الأدبية.وبيان ذلك أن النص الأدبي عند مؤلف بعينه أو في جنس بعينه يمتاز عادة باستخدام سمات لغوية معينة من بينها على سبيل المثال لا الحصر:

1- استخدام وحدات معجمية معينة.

2- الزيادة أو النقص النسبيان في استخدام صيغ أو نوع معين من الكلمات (صفات، أفعال، ظروف، حروف جر...الخ)

3- طول الكلمات المستخدمة أو قصرها.

4- طول الجمل. ونوعها (اسمية، فعلية، ذات ظرف واحد، بسيطة، مركبة، إنشائية، خبرية...).

---

[1] المرجع نفسه، ص ن.

[2] الحسين سريدي: حدود الأسلوبية واتجاهاتها، مجلة البدر، ع11، 2018، ص 685.

[3] ينظر: سعد مصلوح: المرجع السابق، ص119-140.

5- إيثار تركيب أو مجازات واستعارات معينة وهذه السمات اللغوية حين تحظى بنسبة عالية من التكرار، وحين ترتبط بسياقات معينة على نحو له دلالته تصبح خواص أسلوبية تظهر في النصوص بنسب، وكثافة وتوزيعات مختلفة، وهذا يبرّر أهمية القياس الكمي باعتباره معيارا موضوعيا.»[1]

ومنه فإن الإحصاء في الاتجاه الأسلوبي هو إضفاء صفة العلمية على الدراسة الأسلوبية للنصوص الأدبية، والملاحظ من خلال ما تناولناه، ومن خلال ما اطلعنا عليه من بحوث أسلوبية، سواء أ كانت أكاديمية أو غير ذلك، نكاد لا نعثر على دارس أسلوبي لا يعتمد الإحصاء في دراسته، إن قليلا أو كثيرا.

فالدراسة الأسلوبية أيا كان الاتجاه الذي تعتمده من الاتجاهات الأسلوبية، لا يمكن لواحدة منها الاستغناء عن الأخرى، ذلك أن كل منها يكمل الآخر، ويرأب ما به من صدع، ويتمم ما به من نقص، ويبقى النص هو ميدان الفصل بين القراء، ذلك أن القدرات القرائية تختلف من دارس لآخر.

المبحث الثالث: الإجراء الأسلوبي والتراث اللغوي:

إن الدراسة الأسلوبية دراسة معاصرة تطمح إلى تخليص الدراسة اللغوية والنقدية من المعيارية التي سيطرت على الدرس اللغوي القديم، فالنحو والصرف والبلاغة، علوم معيارية بالنسبة للدرس اللغوي المعاصر عامة، والأسلوبية خاصة، وعليه فالدارس الأسلوبي لا يمكن أن توصف دراسته بالحداثة والمعاصرة إذا لم يعدل عن تلك المعيارية التي صبغت الدراسات القديمة، ولكن نحن في هذا المقام نتساءل، هل يمكن للدارس الأسلوبي المعاصر أن يبحر في عالم النص دون آلية قرائية تساعده على الغوص في أعماق هذا النص؟، وهل ثورة الدراسات المعاصرة على المعيارية القديمة تلغي جدوى تلك العلوم المعيارية؟ وهل يمكن للدارس الأسلوبي تشريح النص والوقوف على وحداته اللغوية دون الإلمام بما أفرزه الدرس البلاغي والنحوي والعروضي القديم؟، تساؤلات تجعلنا نقف في حيرة بين الفصل والوصل بين ما هو قديم وما هو معاصر مستحدث، وعليه جعنا هذا المبحث للوقوف على العلائق القائمة بين الدرس اللغوي القديم والدراسة الأسلوبية المعاصرة.

1- الأسلوبية والبلاغة:

كثيرا ما نجمع في الحديث بين البلاغة والأسلوبية، وكثيرا ما نسمع بأن الأسلوبية بلاغة جديدة، وكم من مؤلف عنون بهذا العنوان (البلاغة والأسلوبية)، في محاولات عديدة من طرف الدارسين لإيجاد مبرّر علمي، وتأسيس دقيق قصد اكتساب شرعية الوجود، وسند تنظري وتطبيقي، «فعندما ننظر إلى البلاغة العربية القديمة ندرك قيامها على جدليّة ثنائية بين الشكل والمضمون، وهذه الثنائية فرّعت مباحثها إلى اتجاهات: منها ما يهتمّ بالشكل – أو لنقل يهتم بالبناء اللفظي وما يتصل به من تناول للفظة المفردة،

[1] نورد الدين السد: المرجع السابق، ص116.

وما يتصل به من بناء يتناول الجملة، أو ما هو في حكم الجملة. ومنها ما يهتم بصلة اللفظ بمعناه، وما يترتّب على ذلك من خروج هذا المعنى عن حدوده التي وضعت له، أو بمعنى آخر انحراف المعنى عن اللفظ، ثم يمتدّ هذا الاهتمام ليتناول معنى الجملة وصلتها بما قبلها وبما بعدها.»[1]

وهذه القضايا هي محدّدات الأسلوب، ومقياس جودة الكلام عند القدماء، ذلك أن الاهتمام بالأسلوب ليس بالأمر الجديد كلية كما سبقت الإشارة إلى ذلك، على اعتبار أنّ «البلاغة منهج يمس خاصية ملازمة للإنسان هي الكلام.وبصفتها منهجا فإنّها تتميز بمجموعة من القواعد؛ هذه القواعد ليست مرصوفة بطريقة تعسفية، بل لقد ربط بينها من زوايا نظر قائمة على أساس منطقي.وتكوّن هذه القواعد، في مجموعها، بناء معقّدا يتكون هيكله من التبعية والمشابهة والتحديد. نستخلص من ذلك أن للبلاغة طبيعة نسقية.»[2]

«وقد لعبت البلاغة دورا مهما في تحديد الأسلوب الكلاسيكي على أساس أن البلاغة تترك للنحو مجال تحديد المعنى والاستخدام الصحيح للأبنية اللغوية، وتعنى فحسب بتلك الأبنية التي تتميز بقيمة جمالية أو تعبيرية خاصة وتطلق كلمة الشكل البلاغية أو الصورة على " الصيغة الكلامية التي تتسم بحيوية أشد من اللغة العادية، وتهدف غلى جعل الفكرة محسوسة عن طريق المجاز، كما تلفت النظر لدقتها وأصالتها" وهو تعريف لا يخلو على أية حال من اللبس والإبهام، وقد تركت البلاغة القديمة تراثا هائلا من الأشكال والمصطلحات التي تتداولها الأجيال مهما كان نصيبها من الدقة؛ وبعضها يعود إلى اللفظ مثل الجناس، وبعضها يعود إلى الجمل والعلاقات النحوية مثل القلب أو رد العجز على الصدر، وآخر يعود إلى الدلالة مثل الاستعارة أو المجاز المرسل.»[3]، وهذا يعني أن البلاغة قد اهتمت بجميع أشكال التعبير على مستوى اللفظ والمعنى والتركيب، فالبلاغة القديمة لم تهمل جانب اللفظ والمعنى على حساب الجمالية والتزيين، ولكن هل النظرة الجديدة للبلاغة تجعلنا نلغي هذه الاهتمامات القديمة؟ أم أنّنا نطرح القديم برؤية جديدة مواكبة لتطور الدراسات اللغوية المعاصرة؟، وربّما يجيبنا "جورج مونين" عن ذلك، حيث يقول رابح بوحوش: «يدعو النقاد والدارسين إلى وجوب اعتماد النظرة المعيارية للوجه البلاغي القديم لأن قواعد البلاغة القديمة تساعد على فهم الأدب وأسبابه، فهي ما تزال تدقّق الوصف، وتصيب – إلى يومنا هذا – بفضل قوالبها الأسلوبية كالاستعارة، والكناية، والتورية، والطباق، والتكرار...وغيره.»[4]، وفي هذا إشارة واضحة إلى الجانب الإجرائي لعلم البلاغة، فهذه المصطلحات التي تخص هندسة الكلام،

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، مصر، 1994، ص258.

[2] هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النصوص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، دط، المغرب، 1999، ص23.

[3] صلاح فضل: المرجع السابق، ص172.

[4] رابح بوحوش المرجع السابق، ص56.

لا يخلو منها خطاب أدبي مهما كان جنسه، وإن غيابها أو عدم توفرها يعدّ عجزا بلاغيا في كلام المنشئ.

و«بهذه المبرّرات العلمية ينتهي "مونين" إلى أن كل الأسلوبيات تفضي إلى بلاغة، وأنّ كل نظرية لا تفسّر لماذا تصبح كل أسلوبيات بلاغة لن تبلغ منابر سرّ الأسلوب الحقيقية، وذلك لأنّ الأسلوبيات والبلاغة يقيمان منذ زمن علاقات وطيدة تتقلص الأسلوبيات أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءا من التواصل البلاغي، وتنفصل حينا عن هذا الأنموذج، وتتسع حتى تكاد تمثل البلاغة كلها باعتبارها مختزلة.»[1]

ولعلّ التواشج الذي لا ينقطع بين الأسلوبية والبلاغة نجده أكثر جلاء في الجانب الإجرائي، إذ نجد الدارس الأسلوبي يدخل النص محملا بتلك القواعد البلاغية، والذوق العام الذي نشأ عليه، ذلك أن الدرس البلاغي كما اهتم بالجانب الجمالي للغة، أيضا اهتم بالجانبي المعنوي، علما أن علوم البلاغة ثلاثة كما هو معروف، البيان، والمعاني، والبديع، وهذا ما يشير إليه محمد مفتاح في قوله:«إن المسلمة التي تنطلق منها الدراسات الخاصة بالنحو العربي هي أن الجملة العربية تبتدئ بالفعل، وينتج عن هذا نتائج خطيرة على مستوى دراسة المعنى والتداول للجملة العربية.ولذلك فإن "جاء محمد" تعتبر تركيبا جاء على أصله أي أنّه محايد لا يتضمن أي إيحاء تداولي، ولكنّنا إذا قلنا "محمد جاء" فإن التركيز وقع على محمد دون سواه من الأسماء المتبادرة إلى ذهن المخاطب التي يشترك في معرفتها مع المتكلم، وكذا: إياك أحب، قائما كان زيد، فتقديم "إياك" قصر للمحبة على المخاطب دون غيره كما أن تقديم "قائما" تعني أنّه لم يكن جالسا ولا نائما.»[2] نلاحظ من خلال هذا الكلام الذي ساقه محمد مفتاح حضور البلاغة من خلال علم المعاني، فالتقديم والتأخير هو من اهتمامات علم المعاني، إذ يقدم المتكلم، ويؤخر في بنية الكلام لغرض بلاغي، ومنها القصر كما أشار محمد مفتاح سابقا في التركيب الذي استشهد به، ومنه إذا أراد المحلّل الأسلوبي التوصل إلى ميزات الخطاب لابد له من رصد هذه الظاهر اللغوية البلاغية، ذلك أنها تحضر عن قصدية مؤلفها.

ثم يعلق نور الين السد على الكلام السابق قائلا: «إن لتشويش الرتبة نتائج معنوية تداولية، ولذلك اهتم البلاغيون العرب بالتقديم والتأخير، وقد حاول محمد مفتاح المزاوجة بين المباحث النحوية التقليدية والدراسات اللسانية الحديثة في تناول ظاهرة التركيب، وينظر إلى ظاهرة التركيب في الشعر بما تؤدّيه من معنى في القصيدة وجماليتها، لأنها تتناغم مع باقي العناصر الأخرى.فالخطاب الأدبي هو تشكيل من تركيب وعناصر أخرى وهي تحمل في مجموعتنا بنية نفسية وسياقا عاما يتشكل الخطاب بحسبه،

[1] رابح بوحوش المرجع السابق، ص56.

[2] نورد الدين السد: المرجع السابق، ص191.

ويستعمل الباحث جملة من المفاهيم والأدوات الإجرائية لتحليل الخطاب الشعري وهذه الإجراءات الموظفة في تحليل التركيب هي: التباين، التشاكل، الأقرب أولى، الزيادة في المبنى زيادة في المعنى، بنية التعدي...»[1]وهذه المصطلحات الإجرائية توازي المصطلحات البلاغية القديمة كالطباق والجناس والتقديم والتأخير.

ويشير محمد بن يحي إلى الجانب الإجرائي في دراسة الجملة فيقول: «إنّ الجملة هي الوحدة الأساسية للإبلاغ والتواصل بين الأفراد الجماعة اللغوية، وهي تتألف أساسا من عنصري الإسناد، وتسمى الجملة التوليدية، أو الجملة النووية، لكن عملية الإبلاغ والاتصال تفرض على أعضاء الجماعة اللغوية أن يضيفو إلى عنصري الإسناد عناصر جديدة لأداء معان معينة، وقد يحذفون أحد عنصري الإسناد، أو هما معا، وقد يقدمون ما حقّه التأخير، ويؤخرون ما حقه التقديم...كل ذلك يحتّم على دارس تراكيب نص من النصوص أن يجمع بين النحو والمعاني.»[2]، معنى ذلك أن لا يمكن للدارس الأسلوبي الذي يستهدف تراكيب نص ما أن يشرح هذا النص دون الاستناد إلى آلة علمي النحو والمعاني.

«فالملاحظ على الدراسات النحوية القديمة أنها كانت لا تركيبية، أي أنّها كانت تعتني بمكونات التركيب، أي بالأجزاء التحليلية فيه أكثر من عنايتها بالتركيب نفسه.أما علماء المعاني فكانت دراستهم تركيبية تعنى بالمعنى وتستوفي أهم المباحث التي تدخل في نطاق دراسة الجملة.»[3]

ومن هنا نأخذ بعض النماذج التطبيقية الأسلوبية قصد بيان الأثر البلاغي فيها، حيث ألفينا – مثلا – الباحث "محمد بن يحي" في دراسته للسمات التركيبية في مرثية مالك بن الريب يعدّد الجمل وأنواعها، ودلالتها، مبينا البسيطة منها والمركبة، والاعتراضية، والأصلية، والخبرية والإنشائية، والمثبتة والمنفية، ثم يأتي لتحديد نسبها والتعليق على معانيها، ومنها تعليقه على قول مالك ابن الريب:

ولا تحسداني –بارك الله فيكما – من الأرض ذات العرض أو توسعا ليا

وقد جاءت الجملة الخبرية البسيطة اعتراضية، والجملة الاعتراضية جملة مستقلة، إي إنّها لا تربطها علاقة نحوية بما قبلها، ولا بما بعدها...وقد دلت هذه الجملة الخبرية على الدعاء، فالشاعر يدعو لصاحبيه بالبركة راجيا منها التوسيع في قبره، كما أنّنا حين نتأمل البيت فإنّنا نجد فيه ضعف الذات المتكلمة وقلة حيلتها.[4]

[1] المرجع نفسه، ص191-192-193.

[2] محمد بن يحي المرجع السابق، ص246-247.

[3] المرجع نفسه، ص247.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص251-252.

كما نجد حضور الدرس البلاغي من خلال علم البيان في الدراسات الأسلوبية، وذلك من خلال الانزياح الأسلوبي؛ إذ تدخل الصورة البلاغية مضمار التحليل الأسلوبي تحت مصطلح الانزياح – الذي من أنواعه الانزياح الاستبدالي – على اعتبارها خرقا لقانون اللغة، «وتمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح.ونعني بها هنا الاستعارة المفردة حصرا، تلك التي تقوم على كلمة واحدة، تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه، وهي ما نجد لها تمثيلا في بيت فاليري الذي أورده "كوهن":

هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم

إذ إن السطح في سياق القصيدة يعني البحر.أما الحمائم فتعني السفن.ولو أن البيت كتب بالبحر والسف لما كانت فيه أية شاعرية؛ فالواقعة الشعرية إنما بدأت منذ أن دعي البحر سطحا، ودعيت البواخر حمائم.ويمثل هذا عند "كوهن" خرقا لقانون اللغة؛ أي انزياحا لغويا يمكن أن نعوه كما تدعوه البلاغة صورة بلاغية.»[1]

وإنّما عدّ هذا التصوير البلاغي انزياحا، لأنه تجاوز بالتركيب المعنى الحقيقي إلى معنى آخر مجازي، أي إنّه انزاح عن الحقيقة للمجاز، وهذه الفنية في نظم عناصر اللغة هي التي تضفي على النص سمته الجمالية والفنية.

ويقول الباحث "خالد ناصري" متحدثا عن الاستعارة: «تعد واحدا من أهم المنبهات الأسلوبية التي تعتمد نظام الانزياح، إذ تقوم على تحقيق أواصل تجاورية جديدة للإسناد المألوف بين المفردات، وليس في حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها، والناس مختلفون فيها، ومنهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه...ومنهم من يخرجها مخرج التشبيه، وإذا وضحت الاستعارة فإنها تؤدي إلى التسريع من العملية التواصلية والكشف عن المضامين الإبداعية ضمن النص، وهنا سنحاول الوقوف على بعض منها، ويقول:

رافلا من خلاخل زغردت تمـــ ..... ـلأ من لحنها الفضاء البعيدا

لقد أخذتنا هذه الصورة إلى فضاء آخر غير الذي نعرفه، إذ وظف الشاعر خلاخل الزينة التي تتزين بها المرأة الحسناء ليقيم عليها تشبيها أنيقا، فشبهها – السلاسل – بالخلاخل التي تتزين بها المرأة الحسناء بسلاسل وأغلال "زبانا" فذف المشبه وأبقى على المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية.»[2]،

[1] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسة الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط1، بيروت، 2005، ص111-112.

[2] خالد ناصري: البنى الأسلوبية في قصيدة الذبيح الصاعد لمفدي زكرياء، مجلة اللغة الوظيفية، ع6،2017، ص359-360.

نلاحظ أن الباحث هنا قد استند في تحليله للبيت من الناحية الأسلوبية إلى الاستعارة التي تعدّ أحد مرتكزات الانزياح كما سبق وأشرنا، على أساس أنها أحد السمات الأسلوبية الفنية في القصيدة التي عمل على دراسة بنياتها الأسلوبية، ولكن مع ذلك يمكننا القول – وبناء على ما سبق في حديثنا عن الأسلوبية والظاهرة الأسلوبية – أن الصورة البلاغية لا يمكن أن تشكل سمة أسلوبية إلا من خلال كثرة ورودها في النص المحلَّل، وعليه فإنّ الأسلوبية في جانبها الإجرائي تتخذ من الدرس البلاغي مادة أولية أو آلية قرائية، تكشف من خلالها عن تلك السمات الأسلوبية التركيبية والفنية ثم تأتي لبيان دلالتها وأثرها في المتلقي متجاوزة بلك الحدود التي يقف عندها الدرس البلاغي القديم.

2- الأسلوبية والنحو والصرف:

يعد النحو قانون اللغة الذي يحترز المتكلم أو الكاتب بتوخي قواعده من الوقوع في خطأ التركيب، فهو الذي ينظم كلام المتكلمين ويضع المفردات في وظائفها التي تناسبها، وعليه كان لابد على الدارس الأسلوبي الإلمام بقواعد هذا العلم، ليكون له آلة يوجه بها النصوص، ذلك أنّ «كثيرا من الدراسات الأسلوبية ترى أن الأسلوبية صفة يمكن إصباغها على أي نص من نصوص اللغة.وإذا جعلنا السمات اللغوية في لغة ما مجموعة من الثوابت، ومجموعة من المتغيرات، فإن سمات الثوابت هي القواعد العامة التي تشكل النظام الأساسي للغة.وذلك مثل: تركيب الجملة الاسمية والجملة الفعلية، والمضاف والمضاف إليه، والصفة والموصوف. أما السمات المتغيرات فتمثل ما يمكن للمتكلم أن يتعامل معه بقسط أوفر من الحريّة، وذلك مثل: المفردات حيث يستطيع المتكلم اختيار مفردة من مجموعة مفردات، ذات دلالة عامة مشتركة: (بيت، دار، مسكن، منزل، مأوى).إن المتغيرات هي نقطة اهتمام الدارس الأسلوبي، إذ هي الرصيد الأساسي الذي تتشكل منه مختلف أنواع الأساليب.»[1]، وكما تسمح اللغة للمتكلم باختيار مفرداته، فإن الأسلوب أيضا يسمح له باستعمال قواعد اللغة وفق قصديته وحالاته الشعورية.

يقول "برنار بلوخ": «إن أسلوب الخطاب هو الرسالة المحمولة بوساطة توزيعات التواتر والاحتمالات الانتقائية لسماته اللغوية، وبالخصوص من حيث تختلف هذه التوزيعات، وهذه الاحتمالات عن تلك التي تختص بها اللغة ككل.»[2]، ومنه فإن الأسلوبيات تبحث في ذلك التميز الموجود في خطاب من الخطابات، وهذا من خلال دراسة السمات التركيبية للخطاب أو النص المستهدف.

من هذا المنطلق نجد الأسلوبية تستثمر إنجازات الدرس النحوي في مقاربة النصوص، وهو ما اصطلحنا عليه سابقا الإجراء الأسلوبي، «فاللغة لا تستقيم للمتكلم إلاّ إذا وصفها وبناها على الترتيب الواقع على غرائز أهلها، فمعاني النحو متقسمة بين حركات اللفظ وسكانته وبين وضع الحروف في

[1] محمد كريم الوّاز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، ط1، ليبيا، 1426، ص69.

[2] رابح بوحوش: المرجع السابق، ص60.

مواضعها المقتضية لها، وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير...فإن زاغ شيء عن هذا النعت فإنه لا يخلو من أن يكون مردودا لخروجه عن عادة القوم الجارية على فطرتهم، فاللغة بهذا المعنى بناء يخضع لنحو معيّن، ونظام له خصوصيته ومقومات قيامها هي الملكة اللسانية التي تؤسس الإجراءات التوليدية والتحويلية في مستوى الكلام فالأغراض المعقولة، والمعاني المدربة لا يوصل إليها إلا باللغة الجامعة للأسماء والأفعال والحروف.»[1]، لذلك نجد المحلّل الأسلوبي للنصوص العربية يتتبع تراكيب النص، حيث يدرس الجمل وأنواعها، والكلمات ووظائفها، والحروف ومعانيها، والضمائر وأنواعها، قصد الوقوف على دلالات الاستعمال، ومرجعيتها النفسية والاجتماعية وغير ذلك، وآثارها الفنية والجمالية، وأثرها في المتلقي.

وهنا نأخذ مثالا تطبيقا على ذلك قصد بيان أثر الدرس النحوي في الإجراء الأسلوبي، ومنه ما أورده "عبد النبي هماني" في كتابه (آليات تحليل الخطاب – تفاعل المبنى والمعنى في الدرس اللغوي العربي)، حيث يقول: «يطرح بن قيم الجوزية التداخل النحوي والصوتي من جهة، والتفاعل النحوي والبلاغي من جهة أخرى، وما دام التداخل النحوي والصوتي هو المراد هنا، أشير إلى أن المحلل بعد تنبيهه إلى مختلف الوسائل اللغوية النحوية التي ساهمت في ترسيخ محول النفي في هذه السورة، ركز على ظاهرة صوتية جعلت النفي بليغا، في إطار المقارنة بين (لا) في قوله تعالى:﴿ لَآ أَعۡبُدُ مَا تَعۡبُدُونَ، وَلَآ أَنتُمۡ عَٰبِدُونَ مَآ أَعۡبُدُ، وَلَآ أَنَا۠ عَابِدٞ مَّا عَبَدتُّمۡ، وَلَآ أَنتُمۡ عَٰبِدُونَ مَآ أَعۡبُدُ﴾[2]، وبين (لن)، كما جعلت هذه الظاهرة النفي طويلا وعاما، وخير دليل على ذلك تواجد النفي في أربع آيات من ست، ممّا يعني طغيان النفي على مجموع السورة، وجعلته أيضا يشمل بشكل دائم الماضي والحاضر والمستقبل.»[3] وقد ربط هنا بين النحو والبلاغة والأثر الصوتي في تحليل السورة الكريمة، حيث استند في تحليل على أحد أكثر حروف المعاني حضورا وتأثيرا وهو حرف: (لا) النافية.

وهنا يعلق قائلا: إنّ «النفي في هذه السورة أتى بأداة (لا) دون (لن)؛ فلما تقدّم تحقيقه عن قرب: أن النفي ب (لا) أبلغ منه ب (لن)، وأنها أدلّ على دوام النفي وطوله من (لن)، وأنها للطول والمد الذي في لفظها طال النفي وامتد، وأنّ هذا ضد ما فهمته الجهمية والمعتزلة، وأن (لن) إنّما تنفي المستقبل ولا تنفي الحال مستمر النفي في الاستقبال، وقد تقدّم تقرير ذلك بما لا تكاد تجده في غير هذا التعليق، فالإتيان ب (لا) متعين هنا.»[4]

---

[1] نور الدين السد: المرجع السابق، ص186.

[2] سورة الكافرون: الآية 2-5.

[3] عبد النبي هماني: آليات تحليل الخطاب (تفاعل المبنى والمعنى في الدرس اللغوي العربي)، أفريقيا الشرق، ط1، المغرب، 2015، ص91.

[4] المرجع نفسه: ص92.

و« أما على المستوى اللغوي والنحوي فقد سعى ابن قيم الجوزية إلى تحديد عدد من الأدوات اللغوية والنحوية التي رسخت محور النفي الممتد دلالة ليطغى على سورة (الكافرون) بأكملها، وصوتا ليميز خصوصية هذا النفي الدائم والأبدي، في مقدمة هذه الأدوات أذكر:

تكرار الأفعال (لا أعبد، ما تعبدون، ما أعبد، ما عبدتم)، وهي أفعال في الماضي والمضارع ممّا يعني أن النفي يمتد طولا ليشمل الماضي، وعرضا ليشمل الحاضر والمستقبل.»[1]، ومنه نلاحظ كيف كان لحضور النحو دورا بارزا في تحديد الدلالات التي اشتملت عليها السورة.

أيضا من الأمثلة التطبيقية التي بين أيدينا دراسة الباحث "عبد الحميد هنداوي" الموسومة ب: (السمات الأسلوبية في القرآن الكريم ومدى دلالتها على أنه كلام الله تعالى)، حيث خصّص الباحث الدراسة للضمائر الدالة على الذات الإلهية الواردة في النص القرآني، والتي نذكر منها ضمير المتكلم (نا) الدال على التعظيم، وقد رصده الباحث في مقامات مختلفة منها مقام التحدي، ومقام الزجر والعقوبة، ومقام التكريم، ومقام التكليف، ...الخ، ليتوصل إلى أن هذا الضمير بمختلف المقامات التي جاء فيها والسياقات المختلفة التي وجهت دلالته، إنّما دلّ على ذلك التعظيم الإلهي لمقام الألوهية والربوبية.[2]

هذا كمثال على الحضور الإجرائي للنحو في الدراسات الأسلوبية.أما الجانب الصرفي فنجده في تتبع الدارس الأسلوبي للصيغ الصرفية في النص المدروس، ومحاولة بيان دلالتها وأثرها الأسلوبي، يقول "عبد النبي هماني": إنّ «هذه المعطيات الصرفية في أمسّ الحاجة للدراسة الصوتية العلمية والدقيقة، التي أعتبرها سبيلا للكشف عن إمكانات علم الصرف الإبداعية من خلال البنى الصرفية والحرفية والصوتية التي يقدّمها، فنتجاوز بذلك الرؤية المعيارية التي ألفناها عند تناول بعض القضايا الصرفية،إلى رؤية أوسع تصبح فيها هذه البنى المقدمة مجالا لكشف أسرار الجمالية الأسلوبية، لرصد الآفاق الدلالية الممكنة.»[3]، وفي هذه الرؤية تفعيل لعلم الصرف مع إضفاء صفة العلمية عليه، ممّا يحتم على الدارس تجاوز الوصف إلى التعليل والتبرير العلمي الدقيق الذي يخلص الصرف من المعيارية خلال الممارسة الأسلوبية على النص أو الخطاب المدروس، ثم يستأنف الباحث قائلا: «وبهذا التداخل البنيوي الصرفي والصوتي يأخذ علم الصرف شكله الإبداعي، ويغدو الصوت سرا من أسرار البنى الصرفية والبنى والتركيبية التي تضمها، ويتحول تفكيكه فسحة صرفية إلى جانب الوقفات المعجمية والدلالية والتركيبية الأخرى على سبيل التقييم الكلي المضموني والشكلي... ولن يتوقف الأمر عند الجانب المعياري

[1] عبد النبي هماني: المرجع السابق، ص93.

[2] ينظر: عبد الحميد هنداوي: السمات الأسلوبية في القرآن الكريم ومدى دلالتها على أنه كلام الله تعالى، مركز تفسير للدراسات القرآنية، ص13-18.

[3] عبد النبي هماني: المرجع السابق، ص125.

والصوتي، بل يتعداه إلى إشراك الصوت في السياق، ومراعاة مقتضى الأحوال، ومساهمته في إضفاء الجمالية على الأسلوب وإغناء الدلالة العامة للخطاب.»[1] ومن أمثلة ذلك: ما أورده "رابح بوحوش" حيث يقول: «وانطلاقا من هذا التصادم مع قوانين محوري التأليف والاختيار هو ذو أثر كبير في تحقق الشعرية وبناء الصور فيه؛ لذلك كان الشعر في معظمه: ضربا من التصوير، وهو في جوهره يقوم على إيجاد علاقات تأليفية واختيارية بين أشياء لا علاقة بينها في العرف الاستعمالي المألوف ممّا يترتب على ذلك انحراف دلالي يولد دلالات جديدة مبتكرة.والعدول قد يكون في الصيغ الصرفية، كقول الفرزدق:

وإذا الرجال رأوا يزيد رأيتهم.... خضع الرقاب نواكس الأبصار

العدول هنا من منظار الصرفيين هو في صيغة "نواكس" التي هي صفة لمذكر عاقل وبالتالي لا تجمع على "فواعل"، وهو جائز للمؤنث، كحامل "حوامل"، لكن الحاصل هو أنّ الفرزدق يقصد بدليل أنه علّل ذلك بقياس حمال على رجال.وما دام الفرزدق عمد إلى هذا الانتهاك عمدا، فهو يصف الرجال عند رؤية يزيد بالذلة والانكسار، وتنكيس الأبصار، ممّا كانت تفعله النساء المحتشمات عند رؤية الرجال ذوي المهابة والقدر.ويبدو أن الفرزدق كان يريد الإشارة إلى شيء من هذا عندما استخدمّ "نواكس" جمعا لناكس وصفا للرجال في هذه الحالة على أنّ لهم من صفات النساء ما يجعلهم في مقام واحد. »[2]

كما نجد "محمد بن يحي" في دراسته للبنية النحوية والصرفية لمرثية "مالك بن الريب"، قد تناول سمة الأفعال وأسماء الوصف، معتمدا في ذلك على آلية الإحصاء، حيث قام بإحصاء الأفعال مبينا صيغها، ثم إحصاء أسماء الوصف وبيان صيغها، كاسم الفاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة، وصيغ المبالغة،...الخ، لينتهي إلى أنّ ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات، عائد إلى مشاعر الحزن، والأسى، والشوق، والحنين، والخوف من الموت التي سيطرت على مرثية "مالك ابن الريب"[3]

ومنه فإنّ الحضور النحوي والصرفي في التحليل الأسلوبي آلية لا يستقيم تحليل دونها، ذلك أن نظام اللغة قانون يحكم النص، ويوجه دلالاته، ودور الباحث الأسلوبي هو الوقوف على تلك السمات النحوية والصرفية البارزة في هذا النص، والتي تشكل تميز أسلوب صاحبه.

3- الأسلوبية والعروض:

إن للصوت دوره الفعّال في توجيه الدلالة النصية، واختيار أصوات دون غيرها هو سمة أسلوبية تنبي عن قصدية المنشئ، وخصوصية الأسلوب، فقد يلجأ مؤلف ما إلى تراكيب صوتية معينة تكون سمة

[1] المرجع السابق، ص125-126.

[2] رابح بوحوش: المرجع السابق، ص50.

[3] ينظر: محمد بن يحي: المرجع السابق، ص223-233.

بارزة في نصه، أو سمة بارزة في مؤلفاته، ولما كان النص الشعري يتميز عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى بأوزانه العروضية، التي تستقيم على بحر من البحور الشعرية، ذلك أن العروض هو علم الأصوات والنغم الموسيقي، وهو قانون الشعر الموسيقي، وكما يجنح المبدع إلى اختيار أصوات دون غيرها، كذلك يفعل مع الأوزان العروضية، بل إنّ شاعرا من الشعراء قد يتميز ببحر يعرف به، لذلك كان على الدارس الأسلوبي للنص الشعري، الوقوف على سماته العروضية البارزة، والتي تشكل ظاهرة أسلوبية في نصه ذات دلالات مختلفة.

و«لا يختلف اثنان في أن موسيقى الشعر منبع سحره، وسرّ جماله، ومظهر تميزه عن سائر فنون القول، فهي أوّل ما يطرق الأسماع، فتشدّها وتتسلّل إلى القلوب فتأسرها زمنا طويلا.وقد قيل: لا شيء أسبق إلى الأسماع، وأوقع في القلوب، وأبقى على الليالي والأيام من مثل سائر، وشعر نادر.»[1]

وقد أسهب القدماء – من أمثال "أبي هلال السكري"، و"القرطاجني"، و"الجاحظ" و"ابن فارس"، وغيرهم – في الحديث عن أهمية الوزن بالنسبة للنص الشعري، ذلك أن السمع مقدّم على كثير من الحواس في تذوق الكلام، ولا تختلف واحد منهم على أن الموسيقى الشعرية للنص الشعري هي مناط الحسن والقبح، وإن الشعر إن فسدت موسيقاه مجته الأسماع وعافته الأذواق، يقول بشار بن برد:

يا قوم أذني لبعض الحيّ عاشقة.... والأذن تعشق قبل القلب أحيانا

وعليه كان الوزن العروضي سمة وميزة يرتقي بها الشعر على باقي الفنون الكلامية، وخاصية جمالية جعلته يتربع على عرش الفنون الأدبية.[2]

يقول "ياسر أحمد فياض": «يعدّ الوزن من أبرز الخصائص الصوتية في القصيدة العربية إذ لا يمكن الفصل بين الوزن والشعر، فالفصل بينهما يكاد يشبه إلى حدّ كبير الفصل بين الشعر والعاطفة، فالوزن يساعد على تجسيم الاهتزازات العاطفية وتحريك الخيال وإثارة الانتباه لمتابعة سماع الإنشاد.»[3]

«فلم يحد المحدثون عن نهج القدماء، في نظرتهم إلى موسيقى الشعر، فليس ثمة خلاف على أن الشعر نشأ مرتبطا بالغناء، ومن ثمّ فإنّهما يصدران عن نبع واحد، وهو الشعور بالوزن أو الإيقاع، بل إنّ منهم من يجعلها العنصر الوحيد القارّ الذي لا بدّ من الانطلاق منه والرجوع إليه.

بيد أنّه لابد من تمييز مظهرين للموسيقى الشعرية: خارجية يحكمها العروض وحده، وتنحصر في الوزن والقافية، وداخلية تحكمها قيّم صوتية باطنية أرحب من الوزن والقافية والنظام المجردين.»[1]، ومن

[1] محمد بن يحي: المرجع السابق، ص49.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 50-51.

[3] ياسر أحمد فياض: البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، مجلة جامعة الأنبار، ع4، م1، 2009، ص350.

هذا المنطلق ذهب الدارس الأسلوبي للنص الشعري يحلّل بنيته العروضية، قصد الوقوف على سماتها الأسلوبية، وعلاقاتها الدلالية، وهنا نذكر – على سبيل المثال لا الحصر – دراسة "حسن ناظم" ل(أنشودة المطر) ل"بدر شاكر السياب" حيث يقول: «نرمي في هذه المعالجة إلى استجلاء خصائص البنية العروضية عبر استكناه موسّع للتمظهرات الإيقاعية التي تولّدها الأوزان الشعرية المستخدمة في مجموعة السياب (أنشودة المطر) موضوع الدراسة. وسنقوم بإجراء تشذيب ضروري قبل البدء باستكشاف إيقاعية الأوزان،...ومن ثم سنحاول بناء تصنيف للقصائد المتبقيّة على أسس عروضية من أجل الوصول إلى نتائج تتعلق بطبيعة التشكّل العروضي للشعر السيابي، ومن ثم يمكن توظيف هذه النتائج في التحليل الأسلوبي اللاحق لخصائص البنية الصوتية بشكل عام.»[2]

لقد جعل حسن ناظم هنا البنية العروضية لمجموعة "السياب" (أنشودة المطر) مرتكزا عروضيا في التحليل الأسلوبي للبنية الصوتية لشعر "السياب"، على أساس أن البنية الصوتية للنص الشعري – كما سبقت الإشارة – تنقسم إلى داخلية وخارجية.

وقد ألفيناه يشرح قصائد المجموعة عروضيا ويبين انتماءها (حرة، أم عمودية، أم مواشجة بين العمودي والحر) معتمدا في دراسته على آلية الإحصاء، والتي نراها طاغية على جل الدراسات الأسلوبية العربية، لاسيما تلك التي تناولت النص الشعري، وقد راح "حسن ناظم" يصنف البحور الشعرية المعتمدة في (أنشودة المطر) في جداول إحصائية،[3] ليتوصل ختاما إلى القول: «وكنظرة إجمالية إلى الوصف السابق، نخلص إلى أنّ قصائد الأنشودة السبع والعشرين تهيمن عليها بنية عروضية خاصة وإذا ما شئنا التخصيص بشكل أدق، نجد أن ما يهيمن على قصائد الأنشودة إنما هو بعد نغمي يشدّد على تفعيلة الرجز سواء أ كان ذلك قد تحقّق بشكل خالص أو على هيأة مواشجة وزنية. والأرقام تشير إلى ذلك بوضوح...ويخيّل إليّ أن طبيعة البنية العروضية لقصائد الأنشودة ستكون ذات أثر كبير على طبيعة تشكّل البنى الأسلوبية على المستوى الإيقاعي المنبث داخل اللغة الشعرية.»[4]

كما نجد الباحث "ياسر أحمد فياض" في دراسته لشعر "النابغة الجعدي" في مقاله الموسوم ب: (البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي) يعرض للبنية العروضية في شعر النابغة ويتتبّع ميزاتها العروضية وطغيان بحر على آخر، فيقول:«إنّ الشاعر في حديثه عن الحرب وأرزائها المتعددة آثر أن يعدد طرائق التنويع الصوتي، فوزعه بين أربعة تفاعيل الأصل منها (فعولن، مفاعيلن) والبدائل هي

[1] محمد بن يحي: المرجع السابق، ص51.

[2] حسن ناظم: المرجع السابق، ص85.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص86-95.

[4] المرجع السابق، ص95-96.

(فعول، ومفاعل) وهذا الأمر ساعد الشاعر في التعبير عن انفعالاته، فبموسيقى الشعر تقول الكلمات ما لا تقول لو لم تنظم تحت هذا النظام المسمى بالوزن، والذي له القدرة على نقل روح الشاعر، أو جزء منها، تلك الروح التي قد يصعب على الألفاظ نقلها، فهو في حالة من اليأس والجزع ويحتاج وزنا طويلا كثير المقاطع ليصب فيه أشجانه ولينفس عن حزنه وجزعه.»[1]

وهكذا نرى الدراسة الأسلوبية للنص الشعري تمتطي العروض للوقوف على سمات البنى العروضية في النص الشعري، إذ اختيار وزن دون آخر لا يكون اعتباطيا عادة، وإنّما هو استدعاء من الموضوع والحالة النفسية والشعورية للشاعر ذاته، وهذا ما أردنا الإشارة إليه من خلال عرض النماذج السابقة، لنجد الدراسة الأسلوبية خاصة في النصوص العربية لا تستغني بذاتها عن الدرس اللغوي القديم، وإنما تجعله أكثر فاعلية وأكثر دقة وعلمية.

[1] ياسر أحمد فياض: المرجع السابق، ص351.

الفصل الثاني: وظائف المقدمات في دواوين شعراء غرداية المعاصرين

المبحث الأول: وظائف المقدمات الذاتية

المطلب1: وظائف مقدمة ديوان رحيل في ركاب المتنبي لبوعلام بوعامر

المطلب2: وظائف مقدمة ديوان متى الصبح يا وطني لمسعود بالحاج خرازي

المطلب 3: وظائف مقدمة ديوان عندما تبعث الكلمات لمحمد الفضيل جقاوة

المحبث الثاني: وظائف المقدمات الغيرية

المطلب1: وظائف مقدمة ديوان الشيطان الأخير لعبيدلي عبد اللطيف

المطلب2: وظائف مقدمة ديوان أهداب الزعفران لعلي مخلوف

المطلب3:وظائف مقدمة ديوان قد مسني الضر لمبسوط مُحَمَّد

لقد شغل الخطاب الموازي، أو (العتبات النصية)، أو (المناص)، الساحة النقدية الغربية والعربية، بعدما سيطر النص عليها زمنا، ذلك لما له من أهمية في توجيه القراءة والإشهار والإغراء، بعد أن خطاب هامشيا لا يهتم له القارئ عادة، حيث أدكت دراسات "جيرار جنيت" النقد المعاصر بما قدمه من تنظيرات وتطبيقات على مستوى النصوص الموازية، «فالنص الموازي بالنسبة "لجنيت" هو: ما يجعل من النص كتابا ويقترح نفسه كذلك بالنسبة للقراء وبصفة عامة إلى الجمهور، فهو أكثر من حدود، إنه يعني هنا العتبة، وبما أنه يشكل منطقة عبور بين النص وخارج النص، فإن مقاومة جاذبية توسيع هذه المنطقة بتقليمها من هنا وهناك، تبقى واجبة.»[1]، وقد كان لرؤية جيرار جنيت تأثيرا كبير في التوجه نحو خطاب العتبات، ومن العتبات المهمة والفاعلة في قراءة النصوص عتبة المقدمة، التي تعد خطابا مهمته بناء قراءة جيدة للنص، وينهض الخطاب المقدماتي عامة بجميع أنواعه بعدة وظائف تمكن للنص لدى قارئه، وقد جاء هذا الفصل للبحث في اشتغال وظائف خطاب مقدمات بعض دواوين شعراء غرداية المعاصرين، الذاتية والغيرية.

المبحث الأول: وظائف المقدمات الذاتية في دواوين شعراء غرداية المعاصرين.

كما سبقت الإشارة فإن المقدمات بأنواعها التي تم التعرض لها سابقا، تنهض بمجموعة من الوظائف، تنقسم إلى نوعين تنطوي تحت كل نوع مجموعة من الوظائف، وقد أوردها الباحث عبد الحق بلعابت في كتابه عتبات مستعملا مصطلح الاستهلال بدل مقدمة، ومنطلقا من الاستفهام حيث يقول: «ولكن "ماذا نفعل بالاستهلال"؟ من هذا السؤال سنعمل على الإجابة عن وظائف الاستهلال المختلفة بحسب الأنماط التي تتخذها هذه الاستهلالات، وتموضعاتها المكانية، ووقت ظهورها، وطبيعة مرسلها.

من هذا المنطلق سعى "جنيت" لوضع نمذجة جديدة لوظائف الاستهلال، محددا أنماط المرسلين/ المستهلين، ومركزا بالأساس على الاستهلال الأصلي، أو ما يعرف بالاستهلال التأليفي أي (استهلال المؤلف/p.auctorial)، مع تحذيره من مغبة التداخل الموجودة بين وظائف الاستهلالات (الاستهلال الأصلي، واللاحق، والمتأخر) لأن نظام الاستهلال يخضع لحركية الاستهلال نفسه.»[2]

ومن هنا نعلم بأنّنا أمام أنواع من المقدمات، وحتى نضبط وظائفها لابد من ضبط نوعها، أصلية أم لاحقة أم متأخرة، وذاتية أم غيرية.

---

[1] السعدية الشادلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي "مقدمة حديث عيسى بن هشام" و"إنشاء الرواية العربية"، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، دط، دت، ص18.

[2] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص117.

ولم يكن قدماء العرب يتجاهلون أهمية المقدمة ولا وظائفها التي تقوم على أساسها، وقد أورد "التهانوي" (ت 1191ه) هذه الوظائف تحت مسمى الرؤوس الثمانية والتي يمكننا حصرها من خلال الجدول الآتي:[1]

(رقم10): الرؤوس الثمانية للمقدمة:

	الرأس (الوظيفة)	شرحها
1	**الغرض**	– أي الغرض من تدوين وتحصيل العلم.
2	**المنفعة**	– وهي الفائدة المرجوة من تحصيل الكتاب لعدم التكاسل في طلبه.
3	**السمة**	– وهي عنوان الكتاب ليكون عند الناظر إجمال ما يفصل الغرض.
4	**المؤلف**	– وهو مصنف الكتاب ليركن قلب المتعلم إليه في قبول كلامه والاعتماد عليه.
5	**تحديد المجال العلمي**	– أي ضمن أي علم يصنف الكتاب النظريات، العلميات، الشرعيات...
6	**المرتبة**	– أي بيان مرتبة الكتاب بين المصنفات العلمية وخصوصية مادته.
7	**القسمة**	– أي بيان أجزاء الكتاب والعلوم التي يتناولها وأبوابها لإفادة المتعلم بما يحويه بين دفتيه.
8	**الأنحاء التعليمية**	– وهي الأنحاء المستحسنة في طرق التعليم، كالتقسيم والتحليل والانتقال من الخاص إلى الأعم.

يوضح الجدول الذي استندنا في وضعه على كلام التهانوي مدى اهتمام القدماء العرب بخطاب المقدمة، «فهذا النص بحق جامع لخطاب العتبات لمن تفحصه، كما أنه أتى على المقصود من خطاب المقدمة وحدّد وظائفها، وبين مقاصدها، فكأننا أمام تحديدات (ج.جنيت) لدقة ما أورده (التهانوي) في كشافه، عن إرث مناصي وصله من أسلافه من لدن الجاحظ إلى زمانه، لتصبح مقدمة الكتاب عرفا

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد: الخطاب المقدماتي في النقد العربي المعاصر(مشروع يمنى العيد: من معرفة النص إلى ممارسة القراءة)، مجلة كلية الدراسات العربية والإسلامية للبنات، ع27، م03،2011، ص303-304.

تأليفيا، وتقليدا كتابيا، فلا يخلو كتاب لمتقدم أو متأخر إلى وصدره بمقدمة ذاكرا فيها دواعي تأليفه، ومقدما فيها خطة مؤلفه، وعارضا فيها مادته وقضاياه.»[1]

وهي رؤية تنبي عن نضج الفكر التأليفي لدى القدماء، إذ لم تختلف رؤيتهم عن مذهب المعاصرين الغرب في تحديدات العتبة ووظائفها.

1- البنية الزمانية والمكانية لخطاب المقدمة:

«يتوزع الخطاب المقدماتي، بالنظر إلى بنية المكان، إلى ثلاثة خطابات تغطي بالتدرّج ثلاثة أماكن تتوزع إليها هذه الممارسة على امتداد تاريخها الحديث. هناك:

أ- **التقديمات:** وتنسحب على الأجناس الخطابية الاستهلالية التي تقدم العمل وتمهد لقدومه. من هنا فهي تستبقه لتحتل بعض الصفحات المخصّصة لها على رأس العمل، وذلك بغرض تهييء وضعية تداولية تلائم انتظارات التأليف ولا تتعارض معها. ويندرج ضمن هذه الأجناس: المقدمة، التمهيد، الاستهلال، وغيرها.

ب- التذييلات: وتنسحب تحديدا على كل الخطابات التذييلية postaces التي تحتل تحديدا الموقع الختامي للعمل.

ج- التقديمات الداخلية: وتنسحب على (المقدمات الداخلية p.Internes) المتصلة بالمصنفات الديداكتيكية أو حتى التخييلية الكبيرة ذات الأجزاء المتعددة.»[2]، وقد أشار إلى ذلك أيضا "عبد الحق بلعابد" في كتابه (عتبات) بشكل مجمل لموضع الاستهلال، بين الداخل والخارج، وقسمه إلى بدئي وختامي وداخلي، مسندا تنقلاته إلى اختلاف الطبعات وتعدّدها.[3]

أما بالنسبة لزمنه ووقت ظهوره فيقول "بلعابد": «نحن نعلم بأن الاستهلال يكتب بعد تمامنا من النص، أما وقت ظهوره ففي صدور الطبعة الأصلية من الكتاب/النص، إلا أنّنا نجد ما يعرف بالاستهلال اللاحق (Préface ultérieure) والذي يظهر في الطبعة الثانية من الكتاب، فبإمكانه الاحتفاظ بالاستهلال الأصلي/ الافتتاحي بجانب الاستهلال اللاحق، أو العكس.

[1] المرجع السابق: ص 304.

[2] نبيل منصر: المرجع السابق، ص64-65.

[3] ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات، ص114-115.

وهناك أيضا الاستهلال المتأخر (Préface tardive)، وهذا الاستهلال يكون غالبا في إعادة طباعة بعض الكتب القديمة طبعة جديدة، أو إخراج أعمال كاتب ما في طبعة كاملة، أي ما يعرف بالأعمال الكاملة للكاتب.»[1]

و«في تمفصل مع بنية الزمان المتحكمة في لحظات ظهور الخطاب المقدماتي، تطرح وقائع نصية وثقافية تتعلّق بحياة أجناس هذا الخطاب وتحولاتها اللاحقة. إن طبعة جديدة لاحقة، هي دائما منعقد لمفاجأة، تتصل بمصير المصاحب النصي المقدماتي، الذي قد يختفي نهائيا أو مؤقتا إذا قدر المؤلف (أو الناشر) أنّه ق أنجز وظيفته، وقد يغير موقعه، فينفرد بمكان آخر خارج الكتاب الذي مهد له (المحيط النصي)، وقد يبقى داخل الكتاب ولكن في خاتمته، ليفسح المجال لمقدمة بديلة قادرة على استدراك بعض الثغرات التداولية التي كشفت عنها تجربة التلقي.»[2]

2- وظائف خطاب المقدمة:

«إن الاستهلال التأليفي أو الاستهلال الأصلي يتخذ وظيفة مركزية هي وظيفة ضمان القراءة الجيدة للنص (une bonne lecture d'assure au texte)، على الرغم من بساطة هذه المعادلة إلا أنها أكثر تعقيدا مما نعتقد، كونها تتركنا نحلل فعلين ينشر طبهما هذا الاستهلال:

- فالشرط الأول يحمل الضمانة، أي حائز على قراءة/ .obtenir une lecture

- أما الشرط الثاني، فضروري ولكن غير كافي، بأن تكون هذه القراءة التي حاز عليها (النص) جيدة/ soit bonne obtenir que cette lecture.

وهذان الشرطان/ الهدفان يمكن تأهيلهما بالحد الأدنى (أنه قرأ/ être lu)، وبالحد الأقصى (يحتمل أنه قرأ جيدا/ bien lu et si possible).

والملاحظ أنهما مرتبطان بالكاتب أو بأكثر دقة بالاستهلال التأليفي/ ومدى مقروئية الكتاب، ولهذا فهو يطرح على قرائه سؤلا مهما يعد الموجه الأساسي لقراءاتهم للكتاب عامة:

لماذا وكيف يمكنكم قراءة هذا الكتاب؟»[3] انطلاقا من هذا السؤال تم تقسيم وظائف المقدمة أو الاستهلال إلى قسمين كبيرين هما: وظائف لماذا؟ ووظائف كيف؟، تندرج تحت كل واحدة منهما مجموعة من الوظائف في كل خطاب مقدماتي، ولكن «تختلف وظائف هذا الخطاب بحسب نظام أجناسه

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص115.

[2] نبيل منصر: المرجع السابق، ص66.

[3] المرجع نفسه: ص117-118.

الخطابية، وبحسب اعتبارات تتعلق ببنية المكان والزمان وبالأوضاع الاعتبارية للمرسل. اعتبارات تنهض كخلفية أساسية لنمذجة وظيفة موزعة على ستة أجناس خطابية. نمذجة إجرائية، يمكن أن تخرق أحيانا بحكم أن التمييزات الوظيفية هي بطبعها أقل دقة وإحكاما وبحكم أن اشتغالها يبقى غالبا قضية تأويل مرتبطة بالمقدرة القرائية للمتلقي. إن لائحة الوظائف هذه، رغم طابعها الإجرائي، لا ينبغي أن تعالج كلائحة لمقدمات ذات وظائف أحادية، إذ أن كل مقدمة تملأ غالبا وظائف متعددة، مدرجة أو متزامنة، ولن نتفاجأ أبدا عندما نجد بعض هذه الوظائف يستدعي مرات كثيرة وبأوجه متعدّدة.»[1]، ممّا يعني أنّنا نتعامل مع جنس خطابي ذو وظائف زئبقية إلى حد ما، بحيث لا نستطيع ضبطها وتحديدها بدقة متناهية، إنها لعبة خفاء وتجلي بين النص والمتلقي الذي يجب أن يتميز بقدرة قرائية عالية تمكنه من التعامل مع اشتغال خطاب المقدمة.

ومن هنا نشرح مسألتي لماذا/ وكيف بحسب ما أورده "نبيل منصر"، ثم نأتي إلى تفصيل الوظائف المنضوية تحتها من خلال جدول بحسب ما جاء به "جيرار جنيت".

أ- مسألة لماذا:

«لا تتصل تيمات لماذا باستمالة القارئ الذي يفترض فيه القيام بمجهود معين للحصول على نسخة من الكتاب، بل تتصل أكثر بكيفية المحافظة عليه من خلال جهاز إقناعي محدد. لهذا الاعتبار تتجه العناية، ضمن هذه المسألة، إلى (تقييم النص)، بدون إزعاج القارئ بإطراءات مغالية في تمركزها حول الأنا. إن تقييم النص يستدعي دائما بعض التضحيات المؤلمة بحب الذات، التي قد تصل أحيانا إلى حدد الاعتراف بعدم كفاية معالجة المؤلف للموضوع.»[2]

ب- مسألة كيف:

«تتقدم مسألة كيف باعتبارها القطب الثاني المكمل لمسألة لماذا. إنهما مسألتان تتكاملان في هاجس (تأمين قراءة جيدة للنص). وإذا كانت مسألة لماذا تبالغ في تمييز (بين الموضوع ومعالجته)،...فإن مسألة كيف يمكن أن تفقد فعاليتها الوظيفية، في حالة توجهها السافر نحو إملاء تعاليم ورغبات محددة على القراء...لذلك يرى "جيرار جنيت" أن المؤلف معني، في هذا السياق، بالبحث عن صيغ غير مباشرة أساسا في توجيه التلقي. كأن يمكن قراءه في المقدمة من المعلومات التي يعتبرها

[1] نبيل منصر: المرجع السابق، ص68.

[2] المرجع نفسه، ص69.

ضرورية لتأمين قراءة جيدة لعمله. وإن كل نصيحة يرغب في سوقها يستحسن أن تكون أيضا عبارة عن معلومات وآراء حول الطريقة التي يتمنى أن يقرأ بها عمله.»[1]

وقد قسم جيرار جنيت هذه الوظائف إلى مجموعتين سنحاول تصنيفها من خلال الجدول الآتي:

(رقم11): وظائف المقدمة عند جيرار جنيت.

وظائف السؤال: لماذا؟		**وظائف السؤال: كيف؟**	
الوظيفة	شرحها	الوظيفة	شرحها
–**الأهمية**	وهي إظهار أهمية ما نقرأ، وقد تكون أهمية: معتبرة،توثيقية، فكرية، دينية، أخلاقية، اجتماعية وسياسية.	**التكوّن**	وهي وظيفة يخبر من خلال الكاتب قارئه عن أصل عمله، وظروف تأليفه.
–**الجديد والقديم**	أي الاستهلال الجديد للعمل القديم لأن تناول نفس الموضوع سيختلف حتما وهذا للخلفية المعرفية والتاريخية والثقافية للكاتب، فهو استهلال على استهلال يجيب عن السؤال لماذا؟	**اختيار الجمهور**	وهي أن يعمد الكاتب إلى اختيار جمهوره من الأطفال، أو الشباب، أو النساء، وهذا قد يرتبط بالنوع أو الجنس التأليفي للكتاب عادة، ذلك أن الكاتب قد لا يعرف من يقرأ عمله، كما قد يكون هذا الاختيار ضمنيا يحدده السياق الاستهلالي
– **الوحدة**	وهو مبدأ خاص بالمجموعات الشعرية والقصصية، تبين علّة نشرها في كتاب واحد تحت عنوان موحد وجامع.	**التعليق على العنوان**	هي وظيفة يتخذها المسهل لتبرير العنوان، أو الدفاع عنه، أو تصويبه، لما قد يطرأ عليه من تغيير، وقد يكون قصة العنوان.
– **الصدقيّة**	تبين مدى صدق الكاتب فيما يكتبه في استهلاله عن عمله.	**عقد التخييل**	وهو بمثابة ميثاق أو عقد بين المؤلف والقارئ يتجرد من خلاله المؤلف من مسؤولية التطابق بين

[1] المرجع السابق: ص71.

			ما ورد في الكتاب والواقع، كالأعمال الروائية مثلا أو المسرحية، وهو في ذات الوقت إيعاز للقارئ بالبحث عن ذلك التطابق.
– **المصقعة**	وظيفة تقييمية يعمد فيها الكاتب إلى التصريح أنه غير راض عن عمله وأنه يمكنه تقديم الأفضل، وقد تكون من طرف آخر كرؤية نقدية للعمل.	**مؤشر السياق**	يعمل الطاتب من خلال هذه الوظيفة على تحديد السياق الذي ينخرط فيه الكتاب، ممّا يساعد على فهم الكتاب وسياقه الذي ينخرط فيه.
الواقعية	وهي التصريح بحقيقة الأحداث والوقائع، وصدق عرضها، قصد تهيئة العمل لحسن الاستقبال، وهي تقابل عقد التخييل.	**التصريح بالقصد**	وهو أن يصرح لكاتب بقصده من عمله، وهذا قد ينطبق أكثر على الأعمال العلمية بدل الأدبية.
الواقية	حيث يعمد المقدم إلى المبالغة في تقدير العمل قصد حمايته من النقد، فيكون ذلك التقييم بمثابة واقية للمؤلف من عنف نقدي متوقع. وهي تتقاطع مع المصعقة التي ذكرت سابقا.	**التعريف الجنسي**	وهو تحديد الجنس التأليفي الذي ينتمي إليه الكتاب: شعري، قصصي، تاريخي، فلسفي...
وظيفة تقريضية	تتجه هذه الوظيفة نحو تقييم مغال للنص وصاحبه، وقد تعود لأسباب عديدة إما ذاتية أو موضوعية.	**تملص (غياب) الاستهلال**	وهي أن يعمل الكاتب على التخلي عن الاستهلال، وهي رؤية عند بعض الكتاب إذ يرون أن يعمل على زرع التكاسل في القارئ، ويفضح أسرار العمل، ولذلك نجد أعمالا كثيرة دون استهلال خاصة الأعمال

			الأدبية.[1]

يبين الجدول أهم وظائف الخطاب المقدماتي، والتي قد تحضر وتغيب، وقد تكون أكثر من المذكور، كما أن هناك تفصيل آخر، لوظائف الخطاب المقدماتي ذكره عبد الحق بلعابد في مقاله: (الخطاب المقدماتي في النقد العربي المعاصر(مشروع يمنى العيد: من معرفة النص إلى ممارسة القراءة)، والذي يسحب على الخطاب المقدماتي عامة أيا كان نوعه، وهي ثلاثة وظائف مجملة، تأصيلية، وتفصيلية، وتواصلية.

1- الوظيفة التأصيلية:

«وهذه الوظيفة ينسحب عليها السؤال لماذا، كما سيأتي مع (ج.جنيت) أي لماذا ألف المؤلف هذا الكتاب؟، وهو سؤال لا يقتصر على الكاتب فقط، بل يطرحه القارئ أثناء القراءة أيضا، ليدور هذا السؤال حول أهمية الكتاب وجدته، موضحا فيه الكاتب ميثاقه الكتابي من دواعي التأليف، وجنس المؤلف، وخطة التأليف، وزمان التأليف ومكانه... وهي أم هذه الوظائف.»[2]

2- الوظيفة التواصلية:

«وهذه الوظيفة قائمة على فعل التواصل المحقق بين مؤلف الكتاب ومتلقيه، ومجيبة على سؤال مناصي مهم وهو (لمن ألف هذا الكتاب؟)، وهو يشير إلى الدافع الذاتي في تأليف الكتاب (أي الشخص الذي أمر أو أشار أو رغب المؤلف في تأليف الكتاب)، إلى جانب التنبيهات التي يأتي بها الكاتب ليثير ويؤثر في قارئه.»[3]

3- الوظيفة التفصيلية:

«وهذه الوظيفة لا تقل أهمية عن الوظيفة التأصيلية، لأنها تدور على سؤال مناصي مهم وهو (كيف ألف هذا الكتاب؟)/ مقدما لنا الكيفيات المعتمدة في صناعة المقدمة من حيث أغراض الكتاب ومقاصده، وخططه المعتمدة في التأليف، وهي منطقة التعاقد مع القارئ أين ينشأ ميثاق القراءة بينهما.»[4]

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 118-124. - ونبيل منصر: المرجع السابق، ص

[2] عبد الحق بلعابد: الخطاب المقدماتي في النقد العربي المعاصر(مشروع يمنى العيد: من معرفة النص إلى ممارسة القراءة)، ص308.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

وتتحد هذه الوظائف كلها باختلاف تسمياتها وتداخلها واختلافها في الوظيفة الأساسية للتقديم أو الاستهلال كما سبقت الإشارة في تأمين القراءة الجيدة للنص، كما أنها تهيئ هذا القارئ لاستقبال النص وزرع الشغف القرائي في نفسه.

3- التصدير مفهومه ووظائفه:

يرى "نبيل منصر":أنّ «التصدير مصاحب نصي من جنس خطاب الاستشهاد، بل إنّه (الاستشهاد بامتياز) على حد تعبير "أنطوان كونبيان". ويوضع على رأس عمل (نص أو مجموعة نصوص أو جزء من عمل متسلسل) لأجل توضيح بعض جوانبه.وهو بهذا المعنى يتموضع خارج (النص) ويكون محاديا لحافته، أي في موضع قريب جدا منه، بعد الإهداء (إذا كان موجودا) وقبل التمهيد أحيانا.»

ويعرفه "بلعابد" بقوله: «هو العنصر الأول في العملية التواصلية والتداولية للتصدير، بحيث يعد الرسالة والمصدر لهذا الاقتباس، وهو الكاتب أو الكتاب المقتبس عنه/ منه هذا التصدير، وهذا التصدير الذي يقتبسه الكاتب يكون حقيقيا وصحيحا، إلا أنّ استخداماته في العمل ربّما ستخرجه عن سياقاته ومرجعياته الأصلية كاستخدامه في العمل التخييلي كالرواية استخداما يخطئ مرجعياته أو يتعارض معها.

أما عن تقنيات التصدير، فللمصدّر (الكاتب) أن يذكر أولا يذكر اسم من اقتبس عنه كما عليه أن يضع الاقتباس بين قوسين، وأن يكتبه بخط مغاير لخط العمل، إلا أن هذه التقنيات غير مستقرة لحد الآن في الأعراف الكتابية والطباعية.»

يقودنا هذا المفهوم إلى أن التصدير نص مقتبس من مؤلَّف أو مؤلِّف مشهور في التراث أو غيره، يأتي به الكاتب ليتصدر عمله، أو جزءا منه، وقد يكون هذا التصدير من إبداع الكاتب ذاته، وقد يكون مع المقدمة في مؤلف واحد، كما تم تداول التصدير كمقابل أو مرادف للمقدمة، وهذا لما عرف حول مصطلح الخطاب المقدماتي عامة من تداخل وتعالق مع مصطلحات أخرى تداوليا ووظيفيا، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في مدخل البحث.

ويكون لهذا التصدير وظائف وبنية زمانية ومكانية، ودلالية وتداولية أيضا، ذلك أن المبدع أو المؤلف لا يأتي بهذا التصدير اعتباطا أو زخرفة كما هو معروف، وعليه سنشير إلى وظائف هذا الخطاب البدئي، وبنيته الزمانية والمكانية.

أ- البنية الزمانية والمكانية للتصدير:

ب- وظائف التصدير:

يقول "نبيل منصر": «إن التصدير، في رأي "جيرار جنيت"، هو دائما حركة صامتة تأويلها موكول للقارئ. وباعتباره كذلك، فلا واحدة من وظائفه الأربعة التي حدّدها "جيرار جنيت" تأخذ هيئة إنجازية صريحة ومباشرة.»[1]،وهو ما أورده أيضا عبد الحق بلعابد في كتابه (عتبات)[2]، وقد حدّدت وظائف التصدير في الآتي:

1- التعليق على العنوان: تقوم هذه الوظيفة على توضيح العنوان وتفسيره، وذلك إذا كان العنوان يقوم على التلميح والكناية والانحراف، وقد يكون هذا التعليق منصبا على تجنيس النص.[3]

2- التعليق على النص: بحيث قد يتعهد التصدير التعليق على النص، بتوضيح وتدقيق دلالته من خلال التمثيل الكنائي والرمزي والاستعاري غير المباشر، بحيث لا يمكن ضبط دلالته إلا من خلال القراءة الكاملة لهذا النص.[4]

3- وظيفة الكفالة/ الضمان غير المباشر: «وهي من الوظائف الأربعة التي قال عنها "جنيت" بأنها منحرفة، أي غير مباشرة لأن الكاتب يأتي بهذا التصدير المقتبس ليس لما يقوله هذا الاقتباس، ولكن من أجل من قال هذا الاقتباس، لتنزلق شهرته إلى عمله. لهذا نجد الكتاب يحتفون بمثل هذه الاقتباسات عن كبار الكتاب، حتى أصبحت موضة يتبعها الكتاب، إلا أنها الآن لم تصبح بتلك الحدة التي كانت عليها سابقا، لأنها أصبحت بسوء اختيارها (دلاليا وسياقيا) قاتلة للنص لا تستهدف قارئها.»[5]

4- وظيفة الحضور والغياب: بحيث قد يغيب التصدير في كتاب ما وهذا ربما يدلّ على مذهب المؤلف الكتابي، وفي هذا الصدد يحذر "جنيت" من استحضار التصدير للزينة أو المراوغة.[6]

5- تصعيد حساسية القارئ: «يتعلق الأمر هنا بوظيفة سيكولوجية عاطفية غير مؤكدّة في كل الأحيان، ما دامت حساسية التلقي، تجاه مختلف مظاهر النص الموازي، تختلف بحسب مراتب القراء ودرجة احترافيتهم...ينبغي للتصدير أن يصعد الحساسية والانفعال لدى القارئ.»[7]، وقد نلاحظ هنا أنّنا تحدثنا عن أربعة وظائف ولكن أوردنا خمسة، وهذا إنّما هو نتيجة الجمع بين ما أورده "عبد الحق بلعابد"، وما أورده "نبيل منصر".

---

[1] نبيل منصر: المرجع السابق، ص60.

[2] ينظر: عب الحق بلعابد: عتبات، ص111.

[3] ينظر: نبيل منصر: المرجع السابق، ص60-61.

[4] ينظر: المرجع السابق، ص61.

[5] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص111-112.

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص112.

[7] نبيل منصر: المرجع السابق، ص61.

المطلب الأول: وظائف مقدمة ديوان (رحيل في ركاب المتنبي) "لبوعلام بوعامر".

ديوان(رحيل في ركاب المتنبي) هو بكورة الشاعر "بوعلام بوعامر" طبع عام 2015م، بدار صبحي للطباعة والنشر، حيث حوى بين دفتيه واحد وأربعين عنوانا، وقلنا عنوانا لأن عناوين الديوان تنوعت بين قصائد ومقطعات شعرية ونتف، وهو ما صرح به الشاعر في مطلع تقديمه للديوان، حيث يقول: «هذه مجموعة شعرية تختلف أطوالها، ما بين نتف ومقطعات وقصائد، غير أنّها في جميع صورها تلك تمثل لحظة شعورية كاملة، عاشها صاحبها بفكره وشعوره وعاشت معه ليله ونهاره، ولابست روحه، ورافقته في سرائه وضرائه.»[1]، وهذه الوظيفة إنّما هي منوطة بالتصدير المقتبس، ولكن هناك تصديرات غير مقتبسة وتكون من إنشاء الكاتب ذاته، ومنه ما سوف نراه في مدونتنا فيما بعد.

واختلاف الأطوال إنّما هو عائد إلى الدفقة الشعورية كما هو معروف في ميدان الشعر، الأمر الذي صرّح به الشاعر في كلامه السابق، بأنّ كل بيت مرتبط بشعوره وفكره وتجاربه الحياتية.

وبناء على التنظير الذي انطلقنا منه حول وظائف الخطاب المقدماتي سننطلق في تحليل مقدمة هذا الديوان، لنتتبع اشتغال هذا الخطاب المقدماتي في ديوان (رحيل في ركاب المتنبي)، حيث جاء الديوان بتقديمين بقلم الذات الشاعرة، مرة تحت مسمى: تقديم، ومرة تحت مسمى: تصدير، غير أن التقديم الأوّل أخذ الشكل النثري، في حين اتخذ التقديم الثاني قالب الشعر، وعليه فنحن أمام خطابين استهلاليين، كل منهما ينهض بوظائف معينة قد تتفق وقد تختلف، وهذه الظاهرة الملفتة للانتباه في هذا الديوان قد تجعلنا نتساءل هل جسّد كل من هذين الخطابين ذات الوظائف،؟ وهل لهما نفس الغرض؟ أو الهدف الذي يسعى إليه الخطاب المقدماتي عامة؟، وهو ما سنحاول الإجابة عليه من خلال تحليلنا لاشتغال وظائف خطاب المقدمة في هذا الديوان، إلى جانب خطاب التصدير، وقبل سنتعرض للبنية الزمانية والمكانية لهذا الخطاب.

1- البنية الزمانية والمكانية لخطاب التقديم:

لقد جاءت مقدمة الديوان تحت مسمى: (تقديم)، من ناحية المكان في الصفحة التي تلي خطاب الإهداء، في بداية الديوان، وهي مقدمة أصلية احتلت مكانها المناسب تسمية وعرفا تأليفيا، في مقدمة النص، لتمتد على أربع صفحات من الديوان، وهو امتداد قد يبدو مطولا من حيث عدد الصفحات التي شغلها هذا التقديم، ولكن قد يكون هذا عائد إلى قصدية مؤلفه التي أورده لأجلها، إضافة إلى أنّ الديوان هو بكورة أعمال الشاعر، وعليه عمد إلى إطالة النفس في التقديم ليحكي للقارئ قصة تأليفه ويبث كل ما جال في خاطره حول هذا الديوان.

[1] بوعلام بوعامر: رحيل في ركاب المتنبي، دار صبحي للطباعة والنشر، ط1، متليلي غارداية، 2015، ص أ.

أما من الناحية الزمنية فقد جاء الخطاب التقديمي مصاحبا للطبعة الأولى من الديوان التي صدرت عن (دار صبحي للطباعة والنشر)، وذلك عام 2015م، وبالنسبة لزمن التلقي فهو مباشرة بعد تلقي خطاب الإهداء، وهو اختيار زمني موفق لضمان العلاقة التواصلية بين المؤلف والمتلقي والمتلقي والنص، وضمان علاقته التداولية.

2- وظائف خطاب التقديم:

كما أسلفنا فإن خطاب المقدمة يضطلع بمجموعة من الوظائف، والتي قد تحضر أو تغيب، وعليه سنتتبع وظائف التقديم في هذا الديوان.

أ- وظائف السؤال لماذا؟ (وظيفة تأصيلية):

1- وظيفة الأهمية:

نحن الآن أمام نص أدبي إبداعي يصنف ضمن الفن الكلامي، وهو فن الشعر، الذي يعد جنسا أدبيا راقيا بسط نفوذه وهيمنته على الذوق العربي والعالمي زمنا ومازال يمارس هذه الهيمنة، وعليه قد لا نقع على تحديد الأهمية بشكل مباشر مثلما نراه في مقدمات الأعمال العلمية أو الأكاديمية، وهو الذي نلمسه في ديوان (رحيل في ركاب المتنبي) الذي بين أيدينا، إذ لم يعمد الشاعر في مقدمة ديوانه إلى التصريح المباشر بأهمية ما بين دفتي هذا الديوان، ولكن نجد لهذه الوظيفة صدى غير مباشر في نص المقدمة، في قول الشاعر – متحدثا عن قصائده –: «وكثير منها يعود إلى أيام الشاب إلا ما كان منها معبرا عن قضايا وموضوعات حديثة مرتبطة بزمانها، ومنها ما هو من هذا وذاك»[1]، وفي نجد أنّ الشاعر يلمح إلى أنّ الديوان يعالج قضايا زمانه، التي قد تكون سياسية أو اجتماعية أو غير ذلك، إضافة إلى الإشارة إلى زمن النص الذي يعود إلى فترة الشباب، والذي قد يقصد الشاعر من خلاله أن الديوان مهم للشباب، وأنّه يعطي تشخيصا وتصويرا لهذه الفترة وما صاحبها من قضايا، ليكون بذلك عينا على الزمن والواقع، وقد جمعت هذه الكلمات إلى جانب الأهمية إثارة الفضول القرائي لمعرفة هذه القضايا، وهذا يقودنا ، وهذا يقودنا إلى عدّ هذه الأهمية أهمية فكرية.

2- وظيفة الجديد والقديم:

هذه الوظيفة لا يمكن أن نجد لها حضورا في ديوان الشاعر (رحيل في ركاب المتنبي)، ذلك أن العمل أول وتقديمه أول، وبالتالي لا مبرّر لوجود هذه الوظيفة، ذلك أنّها مرتبطة بالتقديم الجديد لعمل قديم يجب فيه المقدم عن السؤال لماذا، أي لماذا هذه الجديد لموضوع قديم، وهو ما يتنافى مع هذا الديوان.

[1] الديوان: ص أ.

3- وظيفة الوحدة:

بحسب ما أورده بلعابد ونبيل منصر، والذي كنا قد أشرنا إليه سابقا، فإن تقديم هذا الديوان قد اتخذ قالبا شكليا موحّدا وهو القالب النثري، وإن كان هذا القالب مخالفا لقالب المتن الذي هو النص الشعري الذي يحويه الديوان.

أما من الناحية الموضوعاتية فلاحظنا أن نص التقديم انصبّ على نقد القصيدة العربية، ليضع المتلقي أمام رؤية الشاعر النقدية، لأنّ الشاعر لم يكتفي بتقديم عمله، وإنّما تجاوز ذلك إلى بث آرائه النقدية حول القصيدة المعاصرة والشاعر المعاصر، الشيء الذي نلمسه في قوله: «وقد أصيبت القصيدة العربية الحديثة بهذا الدخل في المراحل الأولى من خوض تجاربها، وهو ما وثّقته شهادة نازك الملائكة، وهي في الصدر من ريادة ما سمي يومها "الشعر الحر". فقد هالها أن يكتب الشعراء الشبان حينها شعرا تقليديا خليليا بنظام الشطرين، ثم يشبهوا على الناس بكتابته بطريقة مخالفة لكتابة القصيدة العمودية، وذلك بوصل أشطاره وجعلها سطورا متصلة متخالفة في الأطوال، ليزعموا بعد ذلك أنهم كتبوا "شعرا حرا"، متبعين سنة التطور، وسنن الموضة!»[1]

هنا يشير الشاعر إلى قضية الحداثة والتقليد، وهي قضية نقدية شائكة، دام الصراع والجدل حولها زمنا لإثبات شرعية هذا وذاك.

ثم يستأنف قائلا: «والمضحك في المسألة أنّهم فعلوا ذلك، بعد أن اقتدوا بالملائكة التي اضطرت اضطرارا إلى مخالفة نظام الكتابة المألوف في القصيدة التقليدية عند كتابتها لبعض قصائدها، وهو وضع فرض نفسه عليها لأسباب تقنية طباعية محضة، فاستجابت له من غير نية خداع أو تشويش على القارئ العربي المسكين في كثير من الأحيان.»[2]

الشاعر هنا بيّن رؤيته النقدية، التي هي ضد التدليس على القارئ العربي، في القالب الشعري الذي يتخذه النص، حرا أو عموديا، والذي يتضمن في طياته انتصاره للقصيدة العمودية، وهو ما في الحقيقة تبرير للوحدة الشكلية في نصه الشعري، حيث جاءت قصائد الديوان كلها عمودية على الأوزان الخليلية التقليدية، وهذا كذلك يبرّر نشرها في مجموعة واحدة تحت عنوان:(رحيل في ركاب المتنبي)، وهو عنوان لم يختر اعتباطا من قبل الشاعر، إذ ينبي عن توجهه الشعري، الذي سار فيه على ركب القصيدة العمودية القديمة، هذا وإن اختلفت مواضيع القصائد بين الوطنية والحب والسياسة ورثاء الأعلام، إذ اختلاف موضوعاتها لم يمنع من وحدة شكلها الفني. وهو ما يعترف به الشاعر صراحة في قوله: «ومن

[1] الديوان: ص ج.

[2] الديوان: ص ن.

السهل على القارئ أن يلاحظ أن أطناب هذه المجموعة مشدودة إلى عمود الشعر القديم، لغة وصورا وموسيقى...أما النظم على أشكال القصيدة الحديثة، فمع أنّي لا أظلف نفسي عن التمتع بقراءة روائع من شعر التفعيلة، نظمها الشعراء الموهوبون والأصلاء الذين طانهم الله على هذا الفن، ووهبهم خصوصية العبقرية في خوض غماره، إلا أنني لا أجد في نفسي استجابة للنظم عليه.»[1]

كل ذلك يبرّر وحدة التقديم، ووحدة النص (المجموعة الشعرية)، ومجيئه تحت هذا العنوان (رحيل في ركاب المتنبي).

4- وظيفة الصدقية:

تشتغل هذه الوظيفة على مدى صدقية خطاب المقدمة في وصف العمل، وتصديق العمل لما جاء في خطاب المقدمة، وصدقية النص في حد ذاته، ولضبط اشتغال هذه الوظيفة في هذا الديوان، فلنتأمّل قول الشاعر عن قصائد الديوان، إذ يقول: «وكثير منها يعود إلى فترة الشباب إلا ما كان منها معبرا عن قضايا وموضوعات حديثة مرتبطة بزمانها. ومنها ما هو من هذا وذاك: أي مقطعات وقصائد ذات تشكيل زمني مختلف تعود أبيات منها إلى الشباب وأخرى إلى عقيبه، حتى إنّني حين أعود إلى قراءتها أشعر بتصادم ذرات الزمن، الباعث على مثل تلك التساؤلات البينية المحيرة، التي شرع أصحاب الكهف يطرحونها بعضهم على بعض، بعد أن بعثهم الله عز وجل من سباتهم الطويل!»[2]

لقد بيّن التقديم في هذا النص مجموعة من صفات العمل الذي تقدّمه، فحين نلج الديوان، وفي أول باب منه (شباب وشيب)، نلمس روح الشباب في قصائده المختلفة مثل: قصيدة رسول، وفراق، وأشواق، وهي قصائد عاطفية وجدانية مرتبطة بأحاسيس صاحبها، وهذا النوع من الشعر إنّما يرتبط بفترة الشاب التي كلّها فتوة ومرح وإقبال على الحياة، هذا وإن لم يورد الشاعر تواريخ هذه القصائد وزمانها، لكن يمكن للقارئ بدربته وقدرته القرائية أن يضبط زمن هذه النصوص.

أما ما كان مرتبطا بفترة ما بعد الشباب أو القصائد المرتبطة بزمانها كما صرّح صاحبها، فنجد على سبيل المثال قصيدة: في جوار الله، التي كتبت في رثاء الشيخ محمد سعيد رمضان البوطي، كذلك قصيدة إلى شامت بالشيخ البوطي رحمه، هذا من الناحية الموضوعاتية أما ما أشار إليه فيما يخص الشكل فقد وجدنا قصائد الديوان مختلفة الأطوال كما أشار الشاعر في كلامه السابق، وبهذا ربح الشاعر ميثاق الصدقية من خلال ما جاء في تقديمه وما جاء في متنه، وبهذا يضع المتلقي أمام إبرام عقد الثقة بينه وبينه.

---

[1] الديوان: ص أ- ب.

[2] الديوان: ص أ.

كما أن نصوصه تتسم بالواقعية المنافية للتخييل، والمرتبطة بصدق الذات الشاعرة، إذ جل ما كتبه الشاعر نابع من ذاته معبر عن مشاعره، ابتعد به الشاعر عن كل مظنة للتخييل، وربّما هو ما نجده يصرح به في قوله: «ما كان أغنى أولئك المجددين المخادعين عن الخداع، لو صدقوا أنفسهم أولا، فتركوا لها التعبير عمّا تجد باللغة التي يحسنون، وفي القالب الذي يتقنون، ثم صدقوا القارئ ثانيا، فاحترموا عقله وميوله، وقدّموا عبارتهم الشعرية على أصولها، تاركين لذوقه حرية التقدير وحق التقويم.»[1]

فهذا النص انتصار من الشاعر لمبدأ الصدقية، إذ لا يمكن أن ينتقد ما هو خلو منه.

5- وظيفة المصعقة (الواقية):

يلجأ الكاتب من خلال هذه الوظيفة إلى تقييم عمله أو الحكم عليه، ليكون هذا التقييم صعقا للعمل وواقيا له من النقد المرتقب، وهذا نجده عند شاعرنا في حديثه عن قصائده المتجلي في كلامه الذي سبق لنا الاستشهاد به، حيث يعترف الشاعر بأن قصائده جاءت على منوال عمود الشعر القديم موسيقى وصورة ولغة، وهذا يقودنا إلى استحضار توقعات الشاعر النقدية، أي وكأنّه استحضر بمخيلته ذلك القارئ الذي سينقد نصه من هذه الناحية أو يتهمه بالخلو من الحداثة التي تعدّ موضة شعرية معاصرة، فاختصر عليه الطريق بهذا التقييم الذي ساقه في مقدمة عمله، وربّما نتبيّن ذلك بشكل أوضح في قوله: «كان بعض الأصدقاء والزملاء يسألونني – ببراءة وصدق – هل فكرت في "كتابة" شعر قريب المأخذ؟ "من جهة" وهل حاولت خوض "تجربة" النظم على غير نظام القصيدة التقليدية القائم على الشطرين، على نظام شعر التفعيلة مثلا" من جهة أخرى.»[2]

من خلال هذا الكلام وغيره ممّا ورد في خطاب المقدمة، نتحسس توقع الشاعر لهذا النقد من الجمهور مختلف الأذواق والاتجاهات، وعليه جاءت هذه الاعترافات متقدمة للعمل، لتكون له واقية وصعقا لعمله، وربّما هذا أيضا ما يفسر ميول خطاب المقدمة في هذا الديوان إلى المجال النقدي.

ب- وظائف السؤال كيف؟ (وظيفة تفصيلية):

1- وظيفة التكوّن:

إنّ هذه الوظيفة تحكي قصة العمل من الفكرة إلى الوجود، تنقل ملابسات هذا العمل وما مرّ به صاحبه إلى إنتاجه، ونجد ذلك مجسدا في ديوان الشاعر "بوعلام بوعامر" في مواضع كثيرة من مقدمة ديوانه، حيث بدأ بوصف قصائده وتحديد أطوالها، ثم بيان علاقتها بشعور صاحبها ومراحل حياته

[1] الديوان: ص د.

[2] الديوان: ص أ- ب.

وتفاصيلها التي عاشها، وهذا في مطلع هذه المقدمة، ثم انتقل بعدها إلى الحديث عن زمن النص الذي كتب فيه بمراحل متفاوتة من الشباب إلى الكهولة، حتى شبه نصه بعد طبعه ببعث أصحاب الكهف كما رأينا في النصوص التي استشهدنا بها أعلاه من مقدمة هذا الديوان، كما أورد الشاعر كيف كان للأصدقاء والزملاء دورا في صدور هذا الديوان وخروجه للوجود، وهي رحلة تكوّن أخذ من خلالها الشاعر قارئه إلى عوالم إنتاج هذا النص، ليجعله شريكا في تجربته من بدايتها حتى تلقيها، لتتجسد وظيفة التكون مجيبة على السؤال كيف؟ في خطاب هذه المقدمة.

2- وظيفة اختيار الجمهور:

هذه وظيفة بينية إلى حد ما، ذلك أن الكاتب لا يعرف الجمهور الذي سوف يتلقى عمله، ومع ذلك «فالمؤلفون غالبا ما تكون لهم فكرة دقيقة عن نوع القارئ المفضل لديهم، ويعرفون قدرتهم على إثارته. وغالبا ما يمثل هؤلاء القراء جمهورا خاصا يعرف كيف يقرأ، ويؤسس لعلاقات ثقافية وجمالية مع المؤلف وأعماله. علاقات قد تصبح جزءا من عملية التلقي لمرحلة تاريخية محدّدة.»[1]

«كذلك يمكن للأعراف الأدبية أن تلعب هذا الدور، والتي أصبحت تعرف/وتعين اختيار الجمهور، فالرواية البوليسية لها جمهورها والرواية الجديدة لها جمهورها إلى غير ذلك.»[2]، ممّا يعني أنه يمكن للعرف الأدبي انتخاب جمهور، كما يمكن للمؤلف تحديد جمهوره بالضرب على الأوتار التي تثيره وتجعله يرقص على أنغامه.

والملاحظ أنّ الشاعر "بوعلام بوعامر" في ديوانه هذا قد حدّد جمهوره فعلا، الذي يؤمن برؤيته الأدبية والنقدية، ويبايعه على شرعية قصائده التي جمعها ديوان (رحيل في ركاب المتنبي)، فجمهور الشاعر بحسب ما جاء في مقدمة ديوانه، هو جمهور محافظ لم يتأثر ذوقه الشعري بما أفرزته الحداثة، أو ما أنتجه الشعراء الذين يدعون لأنفسهم التحديث، والانغماس في روح العصر، في لعبة رأى الشاعر أنّهم ظلموا بها إبداعهم وذاتهم الشاعرة، وخادعوا بها القارئ العربي، وهو ما أشار إليه في مواضع كثيرة من خطاب المقدمة، وجمهور الشاعر الذي اختاره من خلال ما جاء في هذا التقديم هو قراء عاشقون للقصية العمودية والألفاظ الجزلة وعمود الشعر القديم، جمهور يطرب لموسيقى الخليل، وقصائد المتنبي وأبي تمام، وربّما هو الركاب الذي قصده الشاعر في عنوان هذا الديوان، ولنرى قوله:«أسئلة وتعقيبات، كانت تقتسر على الحضور، والتطويح بالذاكرة تلك المجادلة المحفوظة في التراث عن أبي تمام، حين سأله القيمان بأمر خزانة الحكمة في خرسان: "لم تقول ما لا نفهم؟" فقال: "لم لا تفهمون ما يقال؟".

[1] نبيل منصر: المرجع السابق، ص71-72.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص121.

صحيح أنّ المسألة مع أبي تمام وأضرابه أشد تعقيدا، لكونها تتعلق بما هو أبعد من مرجعية قاموسية مباشرة، لتتصل بمرجعية نفسية ورمزية متسترة، قائمة على التغريب والتعجيب في اللغة والتصوير، إلا أنه استحضار مناسب يصلح لكل موقف يطالب فيه الشاعر أن يقول ما يفهمه الآخرون – إن كان قائلا خيرا – أو ليصمت!»[1]

فالشاعر بكلامه هذا أفصح عن جمهوره وصرّح به تصريحا مباشرا، ممّا يعني أنّ كلام الشاعر ليس موجها لمن لا يفهمه أو يشاركه تجربته الشعرية ورؤيته الأدبية، وكأنّه يرد على أي منتقد إن الكلام ليس لك بل له جمهوره الذي وضع لأجله، جمهور القصيدة العمودية.

3- وظيفة التعليق على العنوان:

حين نقرأ مقدمة هذا الديوان من ألفها إلى يائها لا نجدها تعلق على عنوان الديوان في أي موضع من المواضع، بل إنه لم يأتي ذكر العنوان ولا مرة في خطاب المقدمة، وقد يستغرب المتلقي عدم ذكر العنوان في خطاب المقدمة التي عهدناها في كثير من المؤلفات تتغنى بالعنوان وتفرد له مساحة كبيرة في نص المقدمة، وبهذا نجد شاعرنا يخالف هذه السنة، في مراوغة شيقة للمتلقي الذي ألف نمطا معينا في التقديمات واعتاد عليها، وهو كسر لأفق توقعه، حيث نرى أنّ الشاعر ترك للقارئ قراءة العنوان والتعليق عليه، ومع ذلك حين نتأمل خطاب المقدمة بعمق أكثر، ونربط العلاقة بين العنوان الذي جاء على ظهر الغلاف واختفى من خطاب المقدمة، نجد أنّ المقدمة تعليق ضمني على العنوان، فالشاعر انتصر في المقدمة للقصيدة العمودية وتبنى هذا الاتجاه الأبي المتعلق بعمود الشعر، لنصل إلى أنّ (رحيل في ركاب المتنبي) هو امتداد لشعرية المتنبي وامتداد للقصيدة العمودية في عصورها الذهبية.

4- وظيفة عق التخييل:

وهي وظيفة غائبة في خطاب مقدمة هذا الديوان، لأنّ النص تجربة شعرية مرتبطة بذات مبدعها وما عاشه من أحاسيس وأحداث كما صرح في هذه المقدمة، وعليه لا مجال للتخييل فيها ممّا يجعله يبرم هذا العقد مع المتلقي، بل إنّ الشاعر تبنى كل ما جاء بين دفتي هذا الديوان، وكما سبقت الإشارة إن هذه الوظائف وغيرها ليست ثابتا لا يتغير، بل قد تحضر كلها وقد يغيب بعضها لأسباب كتابية محضة.

5- وظيفة مؤشر السياق:

تشتغل هذه الوظيفة على وضع القارئ أمام سياق العمل الذي هو بصدد قراءته، وهذا السياق قد يكون اجتماعيا أو سياسيا أو اجتماعيا...إلخ، والملاحظ في مقدمة هذا الديوان أنّها لم تشر إلى سياق

[1] الديوان: ص ب.

فكري معين، وإنّما اكتفى الشاعر بالإشارة إلى الفترة التي كتب فيها النص، ومدى علاقة النص بصاحبه، وهو ما ينبي عن تعدّد السياق داخل هذه المجموعة الشعرية، وهو ما نجده فعلا حين ندخل إلى فضاء الديوان، حيث تنوعت قصائده بين سياسية واجتماعية ووجدانية، ولكم مع ذلك نجد الشاعر يشير إلى سياق آخر، وهو السياق الكتابي الذي جاءت عليه نصوصه، حيث ذكر الشاعر أن قصائده مشدودة إلى عمود الشعر العربي القديم، وهو سياق شعري أو مذهب شعري اتخذه الشاعر لمجموعته الشعرية، ممّا يضع المتلقي أمام أفق انتظار محدّد، وهذا السياق قد أشار إليه الشاعر في عدّة مواضع من خطاب المقدمة، سبق لنا الاستشهاد بها.

6- وظيفة التصريح بالقصد:

حين نتأمل هذا الديوان لا نجد الشاعر يعلن عن أي قصد فيه، ممّا يعني غياب هذه الوظيفة في ديوان (رحيل في ركاب المتنبي)، وهذا قد يقودنا إلى أنّ الشاعر أضمر القصد ولم يصرح به، وكأنّه ترك هذا لاكتشاف القارئ.

7- وظيفة التعريف الجنسي:

لقد أعلن الشاعر في بداية الديوان عن الجنس الذي ينتمي إليه عمله، حين قال: «هذه مجموعة شعرية تختلف أطوالها بين نتف ومقطعات وقصائد.»، ومن خلال تأملنا للديوان نجد أن المقدمة هي العتبة الوحيدة التي أشارت لجنس هذا العمل الأدبي الذي يحويه الكتاب، وهو بهذا يخرج المتلقي من أي لبس أو تدليس قد يقع فيه عند تلقي هذا العمل.

8- وظيفة الغياب والتملص:

يرى بعض الكتاب كما سبقت الإشارة أنّ الاستهلال أو المقدمة يدفع القارئ إلى التكاسل، وعدم إتمام العمل، وهي رؤية مخالفة لمن رأى أن الخطاب المقدماتي يؤمن قراءة جيدة للقارئ، وبين هذا وذاك نجد أنّ الشاعر "بوعلام بوعامر" آثر الحضور على التملص والغياب، ولذلك جاء ديوانه ممهورا بتقديم أطال الشاعر فيه النفس ليعبّر عن رؤى عديدة رأى الشاعر أنّها مهمة بالنسبة للمتلقي ولتداول الديوان، خاصة وأنّ الديوان أوّل عمل شعري مطبوع بحسب ما نصّ عليه خطاب المقدمة.

ج- الوظيفة التواصلية:

بناء على ما سبقت الإشارة إليه نطرح السؤال لمن ألف الشاعر هذا الديوان؟ وعليه نقول المقدّم في هذا الديوان هو الشاعر بوعلام بوعامر، والمقدّم له المتلقي الذي توسمه الشاعر متعلقا بالتراث، وعمود

الشعر العربي القديم، الأمر الذي ألحّ عليه الشاعر في مقدمة ديوانه، أما المقدَّم فهو ديوان (رحيل في ركاب المتنبي)، ونمثل ذلك بالخطاطة الآتية:

المقدِّم (المرسل) ← المقدَّم (الرسالة) ← المقدَّم له (المرسل إليه)

الشاعر بوعلام بوعامر ← رحيل في ركاب المتنبي ← المتلقي (الذوّاق للقصيدة العمودية)

3- البنية الزمانية والمكانية للتصدير ووظائفه:

لقد جاء التصدير في ديوان (رحيل في ركاب المتنبي) في قالب شعري تولى الشاعر نظم أبياته، وبهذا قد خالف الشاعر سنة التصدير التي عرّفته بأنّه اقتباس لكاتب مشهور يكون جواز سفر للعمل الأدبي في سوق التلقي، وهي خطوة جريئة من الشاعر، وقد عنون الشاعر هذا التصدير ب: (الشعر فؤاد)، ليؤسّس بذلك مفهومه للشعر، وهذا قد يجعلنا نتساءل هل أدى هذا التصدير الوظائف المنوطة به؟، حسب ما جاء في وظائف التصدير التي أسّس لها جيرار جنيت، والتي سبق لنا الإشارة إليها، والذي عليه نتتبّع اشتغال هذا التصدير الذي صاحب ديوان الشاعر.

أ- البنية الزمانية والمكانية:

قد يأخذ التصدير أماكن مختلفة في الكتاب، في بدايته أو نهايته، ولكن الأنسب أن يكون في بداية الكتاب، وفي مكان قريب من النص المنخرط فيه، لتنشيط أفق تلقي القارئ، حسب ما أورده "بلعابد" في كتابه عتبات[1]، وهذا الذي نجده في ديوان "بوعامر"، حيث جاء التصدير في الصفحتين المتقدمتين للنص بعد إهداء خاص للمتنبي، وهو مكان تم اختياره بدقّة ليكون جسر عبور من المصدّر للمتلقي إلى النص، وهو اختيار موفق من الشاعر، خاصة وأنّه عنونه ب: (الشعر فؤاد)، ليقول للقارئ هكذا ينبغي أن يكون الشعر، أمّا بالنسبة للزمن فقد صاحب هذا التصدير الطبعة الأولى من الديوان، وهو العرف الكتابي للتصدير، ليكون لقاء المتلقي بنص التصدير بعد الإهداء الخاص مباشرة وقبل النص.

ب- وظائف التصدير:

لقد تمت الإشارة فيما سبق إلى وظائف التصدير، والتي عددها خمس وظائف قد تحضر كلها وقد يغيب بعضها، وهو الذي نراه متجسدا في هذا التصدير، إذ غابت فيه وظيفة التعليق على العنوان، ولم يأتي أي

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات، ص108.

ذكر للعنوان في تصدير هذا الديوان، ولعلّه اختيار من الشاعر كما أشرنا آنفا، وعليه سنعمل على التعليق على الوظائف المتجسدة في هذا التصدير دون غيرها.

1- وظيفة التعليق على النص:

نلاحظ أن الشاعر في هذا التصدير قد تولى مهمة التعليق على نصه دون أن يصدع بذلك صراحة، حيث يقول:

إنّمـــــا الشعرُ فؤادٌ منك رقْ.... ليس حبرا من دواةٍ في ورقْ

هو في القــلب تباريح الجَوى.... وعلى الجفن تساهيد الأرقْ

ويقول أيضا:

كم نظمتُ الشعر صَبّا أشتفي.... من همومي كلّما نجمٌ طرقْ

ووجدت الصدر خيرا حافظا.... فله صدري قرطـــاس ورَقْ

ليس بالشاعر مكذوب الهوى.....من ثـــــوى رياء وملـــقْ[1]

نجد أنّ الشاعر في هذه الأبيات قد بيّن طبيعة نصه، ولأن نصه قصائد شعرية فقد أوضح طبيعة هذه القصائد بأنّها تمثل كل ما اعتمر في فؤاده من مشاعر، وما أهمه من قضايا، بقلم يسوسه الصدق الشعري الذي آمن به الشاعر وأعاب على غيره مخالفته لأي سبب من الأسباب، فالشاعر في نظره صادق لا متملق ولا مراء ولا صاحب مناسبات، والشعر كلمة صادقة منبعها رقة القلب، ونبل المشاعر.

وهو الذي نجده في قوله:

ليس بالشاعر مكذوب الهوى.... من ثوى بين ريـــاء وملق

ممسكا بالشعر عن إحساسه.... فإذا أبّـــن ذو شـــأن نطق

إنّ خير الشعر همس خافت.... ناطق عن نفس ملقيه بحق[2]

[1] الديوان: ص10.

[2] الديوان: ص10.

لنصل بعد هذه الأبيات إلى أنّ نص الشاعر كلمات صادقة معبرّة عن ذات صاحبها وفكره، وحتى ما جاء في ديوانه من رثاء لشخصيات أو مدح أو غيره إنّما هو وليد ذلك الإحساس المرهف وتلك المشاعر الطاهرة التي لا تنتظر من ورائه جزاء ولا شكورا.

وختم تعليقه على النص بقوله:

أو بشطرين قديما مثلما.... عتّق الدهر سلافا بنت زقْ[1]

وفي هذا اعتداد بنظام الشطرين (القصيدة العمودية) الذي اعتمده الشاعر في قصائد ديوانه، ذلك أنّ الذوق العربي قد اختلطت عليه الأشكال وتشابهت عليه الأجناس.

2- وظيفة الكفالة النصية:

إن الشاعر في تصديره لهذا الديوان لم يقتبس أي نص ليكون كفالة وضمان لنصه، ذلك أنّه تولى التصدير لديوانه من ذاته الشاعرة دون إقحام ذوات أخرى في هذا التصدير، ولذلك وجدناه يتبنى ديوانه بنفسه، دون التدثر بعباءة كاتب أو مؤلف قد يكسب عمله شهرة وتداولا.

3- وظيفة تصعيد حساسية القارئ:

نلاحظ أنّ الشاعر على طول تصديره لهذا الديوان ما انفك يشيد بالشعر الصادق، وبالشكل العمودي للقصيدة العربية، وهو بهذا يضرب على الوتر العاطفي للمتلقي، إذ نجده يربط بين نصه الشعري وبين التراث والأصالة، ليضع المتلقي أمام حتمية الغيرة على كل ما هو عربي أصيل، وتسفيه كل ما هو مستحدث هجين لا يمت للشعر بصلة سوى أنّه سمي شعرا، إضافة إلى ذم الكذب والتملق والرياء والتطبيل، وهي صفات يبغضها كل أصيل، ممّا يضع نصه على منصة الإجلال من قبل المتلقي الذي على أعتاب هذا النص، ويرغبه في قراءة ما فيه.

المطلب الثاني: وظائف مقدمة ديوان (متى الصبح يا وطني) لمسعود بالحاج خرازي.

(متى الصبح يا وطي) ديوان شعري للشاعر مسعود بالحاج خرازي، وهو أول ما صدر للشاعر من أعمال شعرية، تمت طباعة هذا الديوان بغرداية عام 2002م من قبل المطبعة العربية 11، وبمساعدة المجلس الولائي لولاية غرداية كما صرح صاحب الديوان، وقد جاء هذا الديوان وما يحويه من قصائد مصاحبا للنكبة التي عاشتها الجزائر في فترة التسعينات إلى الألفينات ألا وهي العشرية السوداء، **(فمتى الصبح يا وطني)** حصيلة فترة حرجة عاشها الشاعر والوطن عامة، وقد جاء الديوان بمقدمتين واحدة ذاتية بقلم

[1] الديوان: ص11.

الشاعر تحت مسمى "كلمة لابد منها" وأخرى غيرية للشاعر والأديب "عز الدين ميهوبي"، ولما كنّا بصدد دراسة المقدمات الذاتية في هذا المبحث سنعمل على تتبع اشتغال وظائف مقدمة الشاعر الذاتية لديوانه.

1- البنية الزمانية والمكانية للمقدمة الذاتية:

لقد جاءت مقدمة الشاعر ممتدّة على صفحتين من الديوان، بعد الإهداء ومقدمة "عز الدين ميهوبي" لتحتل هذه المقدمة صفحتين قبل النص مباشرة، وهو مكان لائق بتسليم النص للقارئ الذي كان قد مرة بعتبات أخرى قبل ولوج النص، وقد نتساءل عن هذا التركيب العتباتي هل تأخير اصطدام المتلقي بالنص من خلال هذه العتبات خطوة إيجابية أم سلبية في الديوان، خاصة وأنّ موضوع الديوان الوطن بحسب ما يصرح به العنوان، وعليه ربّما يعزى ذلك إلى حالة الحبور التي صاحبت الشاعر وهو يرسل أول أعماله للطبع، أما من الناحية الزمنية فقد تمّ كتابة المقدمة – كما أشار الشاعر – يوم 2001/09/27م، وهو الزمن الفلكي لكتابة هذه العتبة، ومن الناحية التأليفية فقد صاحبت المقدمة الطبعة الأولى من الديوان، وهو زمن معتاد من طرف الكتاب خاصة في الأعمال الأدبية كالشعر، والقصة، والرواية.

2- وظائف السؤال لماذا (الوظيفة التأصيلية):

أ- وظيفة الأهمية:

أول ما يلفت انتباه القارئ هو تسمية المقدمة (كلمة لابد منها)، وهو عنوان حمّال أوجه، إذ يمكن أن يكون قصد الشاعر المقدمة في حد ذاتها، كما يمكن أن يكون قصده الديوان ككل، ويمكن أن يكون قصده الشعر والكلمة النابضة بروح الوطن عامة، فإذا افترضنا أنّ الشاعر قصد الديوان (متى الصبح يا وطني)، فإنّ ذلك يعطي الديوان أهمية معتبرة بما يحويه من قصائد، وربّما تتضح الأهمية أكثر في قوله: «ونحن الآن في أمسّ الحاجة إلى الشعر أكثر من وقت مضى لأنّ بين جنبينا قلبا لا يزال ينبض بسحر الكلمة النظيفة والحكمة الفاعلة.. إنّنا الآن نرحّب بالآلة كثيرا ونفرد لها مقاما حسنا فنيا.لكن لا يمنع هذا التطور أن نتخلّى عن قلوبنا ومشاعرنا وأحبتّنا ومبادئنا وبنا حاجة ماسّة إلى كليهما تزاوجا وتآلفا..»[1]

يؤسّس الشاعر في هذا النص لأهمية هذا العمل من الناحية الفكرية، حيث يرى أنّنا في هذا الزمن أشد ما نكون في حاجة للكلمة النظيفة والحكمة الفاعلة من وقت مضى، وذلك راجع طبعا للحالة التي كان يعيشها الوطن في تلك الفترة، إذ السبب الرئيس في ما وصلت إليه الحالة السياسية والاجتماعية هو الزيغ الفكري، وعدم تقبل الواحد للآخر لا لشيء إلا لأنّه يخالفه فكريا أو عقديا، ممّا يحيلنا إلى أنّ الكلمة الصادقة المتجردة النابضة بروح الحب هي السبيل الأمثل للخروج من هذا الوضع، ومن هنا يكتسب نص الشاعر أهميته الفكرية.

[1] مسعود بالحاج خرّازي: متى الصبح يا وطني (المقدمة)، المطبعة العربية11، دط، غرداية، 2002، ص08.

ب- وظيفة الوحدة:

لقد جاء الديوان جامعا لست وعشرين قصيدة شعرية كلّها تنبض بروح الوطن، من قبيل (وطني، متى الصبح يا وطني؟، انبعاث من رماد الخيبة، من بقايا همس الشهيد)، وهذا ممّا حقّق وحدتها الموضوعية، أما من الناحية الشكلية والفنية، فقد زاوج الشاعر في هذا الديوان بين الشعر العمودي التقليدي للقصيدة العربية، وبين شعر التفعيلة الحديث في التجربة الشعرية العربية، ومن قبيل ذلك نذكر على سبيل المثال لا الحصر قول الشاعر:

في قصيدة (وطني):

وطني هذا نشيدي في هواك..... صغته اليـــــوم وفاء لثراك

لجبـــــال، لسهول، لقرانـــا..... لرجال صنعوا منك ملاكا[1]

وقوله في قصيدة (حكايات الحلم المهجّر):

سادتي...

من آخر الحزن الجريح المتضرّر

وبقايا الشوق

أحكي قصّة الحلم المهجّر[2]

فالملاحظ أنّ الشاعر من زواج بين الشكلين القديم والحديث، ولكن ذلك لم يمنعه من تحقيق الوحدة الموضوعية لهذا العمل الشعري، وهذا ما يفسّر مجيء هذه القصائد في ديوان واحد تحت عنوان واحد (متى الصبح يا وطني)، ويتضح ذلك أكثر في قوله: «"متى الصبح يا وطني" تجربة متواضعة حملت حبّ الجزائر ولاءً وانتماءً ترصد بعض ملامح الراهن الجزائري، تغوص في جراحه، وتفتّش في آماله وآلامه عن غد ربّما يكون أفضل.»[3]

في هذا تبرير غير مباشر من الشاعر لوحدة هذا العمل، التي تمثلت كما سبقت الإشارة في الوحدة الموضوعية، فالشاعر جعل من وطنه وآلامه وآماله موضوعا جامعا لديوانه و "متى الصبح يا وطني" نواة واحدة لقصائده الشعرية.

---

[1] الديوان: ص12.

[2] الديوان: ص25.

[3] الديوان (المقدمة): ص09.

ج- وظيفة الصدقية:

من خلال ما سبق وبناء على ما جاء في الديوان وخطاب المقدمة يتضح أن عمل الشاعر نابع من صدقيتين، صدقية ذاتية أسّس لها حب الشاعر لوطنه وإحساسه بالمسؤولية تجاهه، وصدقية موضوعية أسّس الواقع الجزائري الذي عبرت عنه قصائد الديوان، يقول الشاعر في خطاب المقدمة: «هي مسؤولية لكنّها مرحلة ممتعة في عوالم الخير والجمال بعيدا عن فراغ النفس وضيق المكان وفوضى الأشياء.

تجربة تدفعنا إلى مزيد من البحث في دواليب الحياة عن فضاء أوسع لتنتصر الفضيلة وينطلق الإنسان صانعا المجد والطهارة مرّة أخرى كما صنعهما الأوّلون..»[1]

نلمس في هذا الكلام الصدقيتين اللتين سبق لنا الحديث عنهما، إذ يتضح أنّ مبدأ الشاعر هو الكلمة الصادقة، كما أنّه لا مجال للتخييل في هذا العمل لأنّه محاكاة للواقع الحقيقي لا الافتراضي.

د- وظيفة المصعقة:

لا نرى لهذه الوظيفة حضورا إلا في قول الشاعر: «لم أكن متحمسا كثيرا لجمع هذه القصائد المتناثرة عبر قصاصات كادت أن تطمس معالمها..لكن وجدت في إخلاص بعض الأحبّة دافعا قويّا إلى إخراج هذه التجربة إلى العيان لعلّها تسهم بشكل ما في إضفاء بعض الجديد الهادف إلى مسيرتنا الثقافية.»[2]، حيث يتجرد الشاعر من حوله وقوته في نشر هذا العمل ويعترف بعدم رغبته في نشره لأنه قد يرى أنّه ليس أهلا للنشر، كما أسند عامل طبعه إلى المخلصين من الأحبة والأصدقاء الذي أوعزوا له بنشره، وهذا الاعتراف يتخذه الشاعر واقية ومصعقة لعمله، ثم يقول في موضع آخر من المقدمة، والذي سبق لنا الاسشهاد به في وظيفة سابقة:«"متى الصبح يا وطني" تجربة متواضعة حملت حبّ الجزائر ولاءً وانتماءً ترصد بعض ملامح الراهن الجزائري، تغوص في جراحه، وتفتّش في آماله وآلامه عن غد ربّما يكون أفضل»[3]، حيث نلاحظ تقديم الشاعر لوصف تجربته الشعرية أنّها متواضعة رابطا إياها بالشك، ليكون ذلك صعقا للعمل وواقيا له من نقد المتلقين على اعتبار اختلاف مستويات المتلقين واختلاف ذوقهم وآلتهم القرائية، وهذا احتمال ضمني قد يتوقعه كل مؤلف خاصة وأنّ هذا العمل هو أول عمل مطبوع للشاعر.

3- وظائف السؤال كيف؟ (الوظيفة التفصيلية):

أ- وظيفة التكون:

[1] المصدر نفسه: ص08.

[2] الديوان(المقدمة): ص08.

[3] المصدر نفسه: ص09.

يحكي الشاعر في مستهل تقديمه للديوان حكاية طبعه ونشره فيقول: «لم أكن متحمسا كثيرا لجمع هذه القصائد المتناثرة عبر قصاصات كادت أن تطمس معالمها..لكن وجدت في إخلاص بعض الأحبّة دافعا قويّا إلى إخراج هذه التجربة إلى العيان لعلّها تسهم بشكل ما في إضفاء بعض الجديد الهادف إلى مسيرتنا الثقافية.»، فالشاعر هنا يحكي قصة الديوان ورحلته من القصاصات الورقية إلى ديوان مطبوع، والذي كان للأحبة دور فعّال في خروجه للقارئ، وهو بهذا يضع المتلقي أمام مسيرة هذا العمل الذي بين يديه، كما يشير إلى أنّه عصارة أيام وربما سنين من الإبداع.

ب- وظيفة اختيار الجمهور:

يتضح من خلال المقتطفات السابقة التي تم الاستشهاد بها من خطاب المقدمة أنّ الشاعر وجه عمله لجمهور افترضه قبل طباعة هذا الديوان، وهذا الجمهور كما توسمه الشاعر هو جمهور يؤمن بالكلمة الصادقة النظيفة المليئة بالمحبة والألفة، جمهور محب للوطن نابذ للتشتت والتشرذم، وجمهور آخر حجبت عنه غمامة التعصب للذات والفكر رؤية الجمال الروحي وقداسة الوطن، خاصة ونحن نعلم الوضع السياسي الذي اتخذه الديوان موضوعا له، وعليه فجمهور الشاعر ينقسم إلى فئتين، فئة آمنت بحب الوطن والحفاظ على أمنه وسلامه، وفئة أعمى التعصب بصيرتها فعاثت فيه فسادا، وهو بهذا يستهدف هذه الفئات المتصارعة على أرض الوطن.

ج- وظيفة مؤشر السياق:

لقد أشار الشاعر في مقدمته إلى السياق الذي يندرج ضمنه عمله في موضعين، الأول: في قوله: «هي مسؤولية لكنّها مرحلة ممتعة في عوالم الخير والجمال بعيدا عن فراغ النفس وضيق المكان وفوضى الأشياء.

تجربة تدفعنا إلى مزيد من البحث في دواليب الحياة عن فضاء أوسع لتنتصر الفضيلة وينطلق الإنسان صانعا المجد والطهارة مرّة أخرى كما صنعهما الأوّلون..»[1]، من خلال هذا التصريح يدرج الشاعر ديوانه ضمن الشعر الرومانسي الذي قام على مبدأ الحب والخير والجمال والفضيلة، وهي سمات تميز أدب هذا الاتجاه الأدبي الذي أفرزته النهضة الحديثة، وقد تبنى الشاعر فلسفة هذا الاتجاه في عمله ليكون مذهبا أبيا له، والثاني: في قوله:«"متى الصبح يا وطني" تجربة متواضعة حملت حبّ الجزائر ولاءً وانتماءً ترصد بعض ملامح الراهن الجزائري، تغوص في جراحه، وتفتّش في آماله وآلامه عن غد ربّما يكون أفضل»[2]

[1] الديوان(المقدمة): ص08.

[2] المصدر نفسه: ص09.

وهنا يبيّن الشاعر النوع الشعري الذي ينتمي إليه ديوانه ألا وهو الشعر الوطني، وبهذا يجمع بين الواقع السياسي والاجتماعي للوطن، بمعنى سياق النص سياسي اجتماعي، لترتبط بعد ذلك الرومانسية والواقعية كمذهبين أدبيين في هذا الديوان.

د- وظيفة التصريح بالقصد:

لقد صرح الشاعر بقصده من خلال النصوص السابقة،حيث أراد من هذا الديوان أن يكون بحثا في دواليب الحياة، وإضافة ثقافية وفكرية تسهم في تغيير الواقع الجزائري، الذي رأى الشاعر أنّ بإمكان الكلمة الصادقة النظيفة الحاملة للخير والفضيلة أن تغيّر من قتامة الراهن الجزائري.

هـ- وظيفة التعريف الجنسي:

لقد عرف الشاعر بجنس عمله في خطاب مقدمته، حيث ذكر مؤشرين أولهما كلمة (قصائد)، وثانيهما كلمة (الشعر)، وهو بهذا يضع المتلقي أمام الجنس الأدبي الذي هو بصدد تلقيه، ليخرجه بذلك من دائرة التخمين أو الشك.

هذه جملة الوظائف التي انطوى عليها خطاب مقدمة ديوان (متى الصبح يا وطني)، وقد اقتصرنا على الوظائف المتجسدة دون غيرها على غرار ما قمنا به فيما سبق، وذلك لأنّ الديوان الأول كان فاتحة المبحث أردنا من خلاله الإشارة إلى الوظائف المشتغلة والمعطلة.

4- الوظيفة التواصلية:

تتحقق الوظيفة التواصلية في خطاب مقدمة هذا الديوان من خلال تفاعل أقطاب التواصل الثلاثة وهي: المرسل (الشاعر مسعود بلحاج خرازي)، والمرسل إليه (المتلقي: الشعب المسالم والمعادي)، الرسالة (متى الصبح يا وطني)، ويمكننا تمثيل ذلك من خلال الخطاطة الآتية:

المقدِّم (المرسل) ← المقدَّم (الرسالة) ← المقدَّم له (المرسل إليه)

الشاعر مسعود بلحاج خرازي ← متى الصبح يا وطني ← المتلقي (الشعب المسالم والمعادي)

5- التصديرات في ديوان (متى الصبح يا وطني):

الذي يلفت انتباه المتلقي في هذا الديوان هو التصديرات التي تضمنها الديوان، حيث جعل الشاعر لكل قصيدة من قصائد الديوان تصديرا خاصا بها، بخط مخالف لخط الديوان من حيث الحجم، كما فصل

بين هذه التصديرات والنصوص ببياض، ليجعلها منفصلة شكليا عن نصوص القصائد، وكما سبق لنا الإشارة في ما سبق، فإن هذه التصديرات تشتغل على وظائف كنا قد تحدثنا عنها في تنظيرنا لهذه العتبة النصية، وعليه سنحاول تتبع اشتغال وظائف بعض هذه التصديرات من الديوان، كنماذج على حضور هذه العتبة النصية في ديوان الشاعر.

يقول "بلعابد":«تصدير الكتاب اقتباس بجدارة بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، أو بأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل، ملخصا معناه فهو (ذو وظيفة تلخيصية)، وقد عرف تطورا في العصر الرومانسي، حتى وجدنا أن بعض الكتاب يجعل تصديرا (استشهادا) على رأس كل فصل مثلما فعل "ستاندال" في "الأحمر والأسود" و"والتر سكوت" في رواياته.»[1]

وقد جاء التصدير في ديوان (متى الصبح يا وطني) متنوعا على رأس كل قصيدة من الديوان، منه ما هو مقتبس وما هو ذاتي من إبداع الشاعر ذاته، ولعلّ هذا ممّا يشير إلى التوجه الرومانسي لدى الشاعر حسب ما ذكره "بلعابد"، وعليه سنحاول تتبع اشتغال وظائف هذه التصديرات من خلال نماذج من الديوان.

أ- تصدير قصيدة (بساطة):

يقول الشاعر في تصدير هذا القصيدة:

«عندما تتشعب الخلافات، ويصبح اختلاف الرأي عند بعضهم خلافا.. نحاول أن نشق طريقنا نحو الصّحو في صمت نصنع الحياة دون صراع بعيدا بعيدا.»[2]

هذا التصدير من إنشاء الشاعر، وقد جاء على رأس القصيدة بخط مخالف لخط النص مفصولا بينهما ببياض، ليكون خارج النص ومصاحبا له، وقد اشتغل هذا التصدير على وظيفتين هما وظيفة التعليق على النص، ووظيفة تصعيد حساسية القارئ.

1- التعليق على النص:

بناء على ما سبق فإنّ التصدير ذو وظيفة تلخيصية، وهو الذي نلمسه في تصدير هذه القصيدة، حيث جاء التصدير ملخصا لما جاء في نص القصيدة، فالشاعر أراد من خلال التصدير وضع القارئ أمام موضوع النص، وهو البحث عن حياة بسيطة يسودها الأمن والاطمئنان بعيدا عن الصراع

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص107.

[2] الديوان: ص10.

الأيديولوجي الذي يعيشه الوطن، أي البحث عن عالم أفضل وفضاء أرحب، وبهذا وضع المتلقي أمام حقيقة النص التي من ورائها حقيقة الديوان كله.

2- تصعيد حساسية القارئ:

لقد عمل هذا التصدير على استثارة عاطفة المتلقي الذي أنهكه الخلاف وصار يبحث عن الخلاص ممّا هو فيه، فالنص مكتوب في سنوات الجمر التي عاشها الشعب الجزائري، لذلك سيكون المتلقي أكثر تقبلا ومكتوب في سنوات الجمر التي عاشها الشعب الجزائري، لذلك سيكون المتلقي أكثر تقبلا وإقبالا على هذا النص الذي يرى فيه سبيل الخلاص وطوق النجاة.

ب- تصدير قصيدة (صحوة):

يقول الشاعر: «رمز إيليا أبو ماضي إلى الإنسان المسحوق اجتماعيا بالحجر الصغير..فتمثل سدًا يأخذ فيه الحجر الصغير مكانا.. ولكنّه لم يستطع أن يقاوم جفاء وقساوة الأحجار الكبيرة فقرّر أن يترك مكانه..فكانت الكارثة. إذ تسلّل الماء من مكانه نحو المدينة الهادئة الغارقة في أحلامها، فأصابها الطوفان.. والنتيجة أنّ لكلّ فرد في المجتمع دوره مهما كانت وظيفته البنائية..فلا يمكن الاستغناء عن أحد أبدا.. فتمثلت موقفا أكثر تفاؤلا من هذا الحجر الصغير وصغت الصمود رغم كثرة معاول اليأس فكانت هذه الإفضاءات..»[1]

نص هذا التصدير مقتبس من قصيدة إيليا أبي ماضي (الحجر الصغير) كما صرّح الشاعر، وقد استلهمه الشاعر ليضع نفسه مكان ذلك الحجر، جاعلا من نص التصدير خطاب غير مباشر لكل متلقي يرى نفسه أقلّ من أن يغير هذا الواقع المرير الذي يعيشه الوطن، وقد قام هذا التصدير علة ثلاث وظائف هي: التعليق على النص، وتصعيد حساسية القارئ، والكفالة والضمان.

1- وظيفة التعليق على النص:

تولى هذا التصدير التعليق على النص وموضوعه، حيث يبين أنّ النص هو محاولة أو حجر في بناء مستقبل هذا الوطن، فالصحوة التي يقصدها الشاعر في قصيدته هذه هي صحوة الأمل وصحوة التفاؤل الذي يحتاجه الوطن من كل أفراده قويهم وضعيفهم، فمسؤولية البناء ليست مسؤولية فئة بعينها، بل هي مسؤولية الجميع، وهو الذي جاء في متن النص، ليكون هذا التصدير تلخيصا له وللديوان كله، فما الديوان إلا رؤية حالمة من الشاعر تهدف إلى بعث روح الأمل في هذا الوطن.

2- وظيفة تصعيد حساسية القارئ:

[1] الديوان: ص16.

لا شك أنّ الظروف التي عاشها الوطن في تلك الفترة، ظروف تبعث على الحزن واليأس، لذلك اشتغل هذا التصدير على شحذ نفس المتلقي، واستنهاض همته لينطلق في طريق البناء، وبعث تلك الصحوة التي أرادها الشاعر في نفس المتلقي، فكثير ممن يستقبل هذا النص يعيش هذه الحالة التي عبّر عنها الشاعر، وعليه سيكون هذا الاقتباس – وهو يمكن للنص – فتيلا يفجر طاقة هذا القارئ ويحرك عواطفه الوطنية التي عمل على قتلها الوضع السائد في تلك الفترة.

3- وظيفة الكفالة والضمان:

لقد اختار الشاعر شعرية إيليا أبي ماضي لتكون كفالة وضمانا لنصه نحو التلقي والتداول، وذلك للشهرة التي حازتها هذه الشخصية في الساحة الأدبية العربية، فإيليا أبي ماضي أحد شعرا الرومانسية الذين كانوا دائمي البحث عن الخير والحب والجمال والفضيلة والسلام، وهي المبادئ التي آمن بها الشاعر ورأى أنها الطريق الأمثل للخروج بالوطن من هذه المحنة، فقد مارس التصدير هذه الوظيفة بامتياز حين أحسن الشاعر اختيار الشخصية الضامنة والنص الأكثر تداولا لدى المتلقي العربي، فكل من دخل المدارس مازال يتغنى بقصيدة (الحجر الصغير) لإيليا أبي ماضي.

ج- تصدير قصيدة انبعاث من رماد الخيبة:

يقول الشاعر:

«عاد محمّلا بالحنين إلى وطنه يرسم فوق وريقات المحبّة أحلى قصائده لكن...

هي سطوة الجفاء وبقايا الخوف من الطفل القادم.. لكن...

قد تشرق الشمس يوما ما..

فإلى كلّ بلابل هذا الوطن نهمس:

الباء للأنقى والأصلح..»[1]

يلخص نص هذا التصدير مضمون القصيدة، ويرتبط موضوعيا بمضمون الديوان، فالتصدير يختصر ذلك الحب العميق للوطن في نفس كل مواطن مخلص نقي القلب صالح الفكر، فالقصيدة بناء لأمل مازال يتجدد، الأمل الذي تشكل براءة الطفولة وجهه المشرق في كل جزء من أجزاء هذا الديوان، وقد قام هذا التصدير على وظيفتين هما: وظيفة التعليق على النص، ووظيفة تصعيد حساسية القارئ.

1- وظيفة التعليق على النص:

[1] الديوان: ص23.

التصدير يحكي عن بعث جديد وفجر جديد يهل على وطن عاش خيبات كثيرة في ظل الفتنة المظلمة التي اجتاحت أراضيه وانتشرت بين أفراده انتشار النار في الهشيم، ليسيطر الإحباط والخيبة على نفسية كل مواطن، وهي الخيبة التي عنون بها الشاعر قصيدته (انبعاث من رماد الخيبة)، لكن لا شك أنّ الأرواح الطاهرة لأبناء الوطن الذين منهم شاعرنا، ستشق طريقها نحو الصفاء والنقاء والمستقبل المشرق لهذا الوطن.

2- وظيفة تصعيد حساسية القارئ:

يستهدف التصدير عاطفة المتلقي من خلال صورة الوطن المحطمة، ليوجه بصره نحو العالم الأنقى والغد الأجمل، فحب الوطن جبلة في ذات الإنسان، والشاعر أرك كيف يدخل قلب المتلقي قبل عقله من خلال هذا التصدير، ممّا يدفع هذا المتلقي إلى استقبال النص بكل حفاوة وشغف قرائي، علما أنّ هذا التصدير هو أوّل ما قرع سمعه وبصره.

ومنه فهذا التصديرات وغيرها التي جاءت على رأس قصائد الديوان زادت من حساسية الفعل القرائي لدى المتلقي، كما فتحت أمامه أبواب النص المغلقة، فتسهيل القراءة أو توفير القراءة الأمثل لأي هي الوظيفة الأساسية لكل هذه الخطابات المقدماتية.

المطلب الثالث: وظائف مقدمة ديوان (عندما تبعث الكلمات) لمحمد الفضيل جقاوة

ديوان عندما تبعث الكلمات "لمحمد الفضيل جقاوة" هو بكورة أعمال الشاعر، طبع هذا الديوان لأول مرة عام 2001 من قبل منشورات التبيين/ الجاحظية، وقد حوى الديوان 22 اثنتين وعشرين قصيدة شعرية جاءت كلهات على منوال القصيدة العربية المعاصرة (قصيدة التفعيلة /الشعر الحر)، وقد كانت في أغلبها وجدانية إن لم نقل كلها، وقد قدّم الشاعر بنفسه لهذا الديوان الشعري مسميا هذا التقديم بالتصدير، ومن هنا سننطلق إلى تتبع وظائف مقدمة هذا الديوان.

1- وظائف السؤال لماذا؟:

حين نتأمّل مقدمة هذا الديوان نجد أنّ الشاعر لم يول أهمية لوظائف المقدمة المعروفة قديما أو حديثا، لذلك جاءت مقدمة الديوان مخالفة لمعايير الوظائف التقديمية التي تواضع النقاد المعاصرون العرب والغرب، حيث جعل الشاعر من مقدمة ديوانه ما يشبه المقال النقدي، الذي بيّن من خلاله أراءه حول الإبداع والمبدعين والنقاد، دون الخوض حول ما يحويه الديوان من قصائد شعرية.

2- وظائف السؤال كيف؟:

كما أهمل الشاعر الوظائف السابقة في مقدمة ديوانه، فقد وظائف كيف أيضا محصورة في وظيفتين صرّح بهما الشاعر تصريحا غير مباشر، سيأتي بيانهما فيما يأتي:

أ- وظيفة اختيار الجمهور:

لقد اختار الشاعر في مقدمته جمهوره بطريقة غير مباشرة حيث وجه الشاعر كلامه إلى القراء الذين لا ئؤمنون بالمذهبية في الأدب، حيث يرى أنّ الأدب أسمى من أن يدرج ضمن مذهب أدبي معين فقال: «عزيزي القارئ: لقد تأثرت الفنون العربية بالمدارس والمذاهب الغربية المختلفة ودخلت دواويننا أسماء ما أنزل الله بها من سلطان !!فأصبح الشاعر فلان ينعت بأنّه رومانسي، وعلان بأنّه واقعي وهلم جرًّا.»[1]، وهنا يصرح الشاعر بتنكره للمذاهب الأدبية، كما يوجه القارئ إلى مذهبه ويحدّد هذا القارئ، وختم مقدمته بقوله: «إنّ الذين يتقيدون بقوانين المرور هذه سوف ينهكهم السير لكن لن يصلوا أبدا، أما الذين يضربون بها عرض الحائط فهم وحدهم الذين يمرحون في قصور خالدة تفنى الأزمنة ولا تفنى.»[2]

وبهذا حدّد الشاعر جمهوره بطريقة غير مباشرة فهو يريد جمهورا ينظر للإبداع على أنّه كيان مستقل فوق المذاهب والفلسفات التي تقيده.

ب – وظيفة مؤشر السياق:

رغم نفي الشاعر للمذاهب الأدبية إلا أنّه أشار للسياق الذي يندرج فيه هذا الديوان، حيث يقول:«شيء جميل أن تفعم القصيدة بالعواطف والأحاسيس الإنسانية المشتركة السامية، وأجمل منها أن تتميّز، فتصنع لنفسها شخصية بها تتفرد عن سواها، فتصبح ذات كيان غير مكرّر، إنها إن فعلت ذلك نقشت أبياتها على صفائح من ذهب في ذاكرة الأجيال.»[3]

وهنا قد صرّح الشاعر بأنّ قصائد هذا الديوان هي قصائد وجدانية عاطفية، ولو أردنا إدراجها ضمن مذهب أدبي فسوف تدرس في إطار الرومانسية.

المبحث الثاني: وظائف المقدمات الغيرية في دواوين شعراء غرداية المعاصرين:

من وظائف المقدمات الذاتية التي خطها أصحابها دون أن يوكلوا أمرها لغيرهم، ننتقل إلى المقدمات الغيرية التي آثر أصحاب الدواوين الشعرية إسنادها لغيرهم، وكما تشتغل المقدمات الذاتية على جملة الوظائف التي سبق لنا التعرض لها، تشتغل المقدمات الغيرية إمّا على الوظائف ذاتها أو غيرها،

[1] محمد الفضيل جقاوة: عندما تبعث الكلمات، منشورات التبيين/الجاحظية، ط1، الجزائر، 2001، ص04.

[2] المصدر نفسه:ص05.

[3] المصدر نفسه: ص04.

وقد يحضر بعضها ويغيب بعضها الآخر، ونحن ندخل قلعة المقدمات الغيرية نتساءل ما الإضافة التي سوف تقدمها هذه المقدمات في مقابل غيرها من المقدمات الذاتية؟

يقول "عبد الحق بلعابد" في كتابه الخطاب المقدماتي في الرواية العربية: «المقدمة الغيرية تكون في العادة موكلة لطرف ثالث، سواء كان ناقدا أو أديبا أو مبدعا، أو حتى الناشر الذي ينخرط في هذه الغيرية، إذ يقوم صاحبها بدور تحفيزي للقارئ من خلال تقديم شهادته حول المؤلف، أو طرح بعض القضايا الفنية والجمالية في النص وغالبا ما يكون هذا المقدم ناقدا متخصّصا أو مبدعا مشهورا، وفي بعض الأحيان له علاقة وطيدة بصاحب العمل الإبداعي، سواء كانت ثقافية أو سياسية.»[1]

ومنه فإن المقدمات الغيرية يؤتى بها كجواز سفر يدخل من خلاله العمل أفق المتلقي، يهدف إلى التمكين للعمل وصاحبه في نفس هذا المتلقي، وتفعيل ذاته القرائية لاستقبال هذا العمل الإبداعي.

وتشتغل المقدمات الغيرية على وظيفتين أساسيتين، هما الوظيفة التقريضية ، والوظيفة الدعائية للعمل، ومن المقدمات الغيرية ما يتجه فيها المقدم إلى التحليل النقدي للعمل، باستعراض موضوعه والكشف عن استراتيجية الكتابة والسياق المؤطر لهذا العمل.[2]

بناء على هذه التنظيرات وما سبقها ننطلق إلى تتبع اشتغال وظائف المقدمات الغيرية في دواوين شعراء غرداية المعاصرين.

المطلب الأول: وظائف مقدمة ديوان (الشيطان الأخير) لعبد اللطيف عبيدلي

ديوان (الشيطان الأخير) "لعبد اللطيف عبيدلي" هو أوّل الأعمال الشعرية للشاعر، صدر هذا الديوان عام 2012م عن دار مداد للطباعة والنشر بغرداية الجزائر، وقد لهذا الديوان كل من الأستاذين "السيد أحمد التواتي" و بولرباح عثماني، وبالتالي فمقدمة هذا الديوان من المقدمات الغيرية إذ لم يتول الشاعر التقديم لديوانه وترك لغيره فرصة التقديم لهذا الديوان، وقد وقع اختيارنا على تقديم " السيد أحمد التواتي" للتحيليل، إذ سنحاول من خلال هذا المطلب تتبع اشتغال وظائف هذا التقديم الغيري، بقصد الوقوف على أهم الوظائف التقديمية التي انطوى عليها هذا التقديم.

1- البنية الزمانية والمكانية للتقديم:

[1] عبد الحق بلعابد: الخطاب المقدماتي في الرواية العربية(وعي جديد...وتجريب متجدّد)، شركة الخليج للطباعة والنشر، ط1، قطر، 2020، ص76.

[2] ينظر: المرجع نفسه: ص77.

صاحب هذا التقديم الطبعة للديوان الصادرة عام 2012م، وبالتالي هو تقديم غيري أصلي، وقد جاء في الصفحة التي تلي الشكر والإهداء ليتربع على ثلاث صفحات من العدد الإجمالي لصفحات الديوان، وهو المكان الطبيعي للتقديم.

2- وظائف تقديم الديوان:

لقد اشتغل تقديم "السيد أحمد التواتي" لهذا الديوان على جملة من الوظائف رغم اختصار أحمد التواتي لهذا التقديم، وعليه سنحاول تتبع هذه الوظائف البارزة بهدف بيان اشتغالاتها، وكيف أسهمت في توجيه فعل القراءة.

أ- الوظيفة الإخبارية:

يعمد المقدم من خلال هذه الوظيفة إلى الإخبار عن الديوان وصاحبه وظروف طبعه، وهذا ما نجده ظاهرا في تقديم هذا الديوان، حيث انطلق التواتي من الإخبار عن صاحب الديوان، فقال: «شاعرنا عبد اللطيف عبيدلي يتماهى مع حالة... شاعرنا عبد اللطيف عبيدلي يطارد أفكارا تشوش داخله وتقض استقراره.»[1]

نجد صاحب التقديم هنا يخبر عن الذات الشاعرة وحالها مع القصيدة، إذ يضع المتلقي أمام الشخصية الشعرية لعبد اللطيف عبيدلي، وبذلك يفتح له عوالم الشاعر.

ثم ينتقل للإخبار عن الديوان فيقول:«هذه الباكورة يتقاسمها رافدان، الغزل والسياسة .. يصدران عن مجرى رئيس هو المجتمع. ولذلك كان شعر عبد اللطيف شعرا شعبيا بامتياز.»[2]

وهنا يخبر المقدّم عن الديوان والإطار الذي يندرج فيه، وهو بهذا ينقل صورة أوليّة عن محتوى الديوان ليهيئ المتلقي لاستقبال القصائد، إضافة إلى إشعال الرغبة القرائية لدى هذا المتلقي علما أن السياسة والغزل أكثر المواضيع جاذبية في المجال الأدبي.

ب- وظيفة التعليق على العنوان:

يقول السيد أحمد التواتي – متحدثا عن عنوان الديوان- :«"الشيطان الأخير" يعلن بداية النهاية لشياطين من نوع مختلف .. ولعلّها من خصوصيات يعقوب.

أرجو أن يكون هذا الشيطان إضاءة موفقة تلقى قبولا في مهب حيرتنا ... وكثرتنا.»[1]

---

[1] عبد اللطيف عبيدلي: الشيطان الأخير، مداد للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، ص07.

[2] المصدر نفسه: ص07.

علّق التواتي في هذا المقتطف على العنوان دون جعله مادة جاهزة، وهذا ليترك للمتلقي فرصة الاستمتاع بقراءة العنوان بحسب قدراته القرائية، وهي خطوة إبداعية في التقديم، تضاف إلى جمالية هذا التقديم، ذلك أن العنوان هو نواة العمل، وهو طريقه الأول نحو التداول والتمكن للعمل في الساحة الأدبية.

ج – وظيفة مؤشر السياق:

لقد أشار "السيد أحمد التواتي" إلى السياق الذي تندرج فيه قصائد ديوان (الشيطان الأخير) من خلال قوله: «هذه الباكورة يتقاسمها رافدان، الغزل والسياسة .. يصدران عن مجرى رئيس هو المجتمع. ولذلك كان شعر عبد اللطيف شعرا شعبيا بامتياز.»

فقصائد هذا الديوان هي قصائد غزلية سياسية اجتماعية، وهو ما يدرجها ضمن السياق الواقعي والوجداني، وبهذا يحدّد المقدّم سياق الديوان للمتلقي الذي يتلهف لمعرفة ما تحويه دفتي هذا الديوان.

المطلب الثاني: وظائف مقدمة ديوان (أهداب الزعفران) لعلي مخلوف.

ديوان (أهداب الزعفران) هو أول إصدار شعري لعلي مخلوف، طبع هذا الديوان عام 2019م من قبل دار ضمة للنشر والتوزيع، في طبعته الأولى، وبالتالي فمقدمته مقدمة غيرية أصلية، حيث أوكل الشاعر تقديم بكورة أعمال للأستاذ والشاعر "بلقاسم غزيّل" الذي لم يسمي هذا التقديم بمصطلح معيّن كبقية المقدمين، وإنّما انطلق مباشر من البسملة على نهج القدماء بعثا للأصالة التأليفة لكثير من علماء الإسلام، وهو معروف في الثقافة الإسلامية كتقليد كتابي، ولأنّ الأستاذ "غزيّل" أستاذ للدراسات اللغوية بجامعة غرداية، سيكون لتقديمه نظرة اللغوي الذوّاق لجماليات اللغة وسحرها، وسنحاول من خلال هذا العنصر الوقوف على أهم الوظائف التقديمية التي احتفت بها مقدمة الأستاذ "بلقاسم غزيّل" لديوان "علي مخلوف"، وسننطلق في هذا المقام من البنية الزمانية والمكانية للتقديم، ومنها إلى وظائفه المشتغلة فيه.

1– البنية الزمانية والمكانية للتقديم:

جاء تقديم الأستاذ "بلقاسم غزيل" لهذا الديوان بعد الإهداء مباشرة، وقبل النص المقدم له ليكون فاتحته وبابه الذي يلج منه القارئ إلى غوره، سائرا بذلك على السنة التأليفية لجل المؤلفين والمبدعين،وقد احتل هذا التقديم خمس صفحات من الديوان، وهذا لطول نفس المقدم، وقد صاحب هذا التقديم الطبعة الأولى للديوان الصادرة كما أسلفنا عام 2019م، أما زمن الكتابة فقد أشار إليه المقدّم "بلقاسم غزيّل" بدقة في نهاية التقديم: يوم الأربعاء 14 ذي القعدة 1440هـ الموافق:17 جويلية 2019م، أي في نفس سنة الطبع.

[1] عبد اللطيف عبيدلي: المصدر السابق، ص09.

2- وظائف تقديم الديوان:

اشتغل تقديم ديوان (أهداب الزعفران) على مجموعة من الوظائف، حيث نجد أنّ الأستاذ "بلقاسم غزيّل" قد أطال النفس في تقديمه لهذا الديوان، وهذا يعود لأسباب عديدة لعلّ على رأسها كون المقدّم أستاذا للدراسات اللغوية، وفي ذات الوقت شاعر يقرض الشعر، وعليه ستتداول على التقديم شخصيتان شخصية اللغوي العارف بفنون اللغة وشخصية الشاعر المبدع العارف بضروب الشعر وما ينبغي له، ثم إنّ معرفة المقدّم الجيدة بصاحب العمل لا شك سيكون لها أثرها في هذا التقديم، ومنه سننطلق لبيان اشتغال وظائف هذا التقديم.

أ- الوظيفة الإخبارية:

تقوم هذه الوظيفة على الطابع الإخباري حول تقديم الديوان وطبعه وصاحبه، وقد انطلق الأستاذ "غزيّل" في مطلع تقديمه يخبرنا عن علاقته بالشاعر صاحب الديوان، حيث يقول: «عرفت الشاعر "علي مخلوف" أيام كان تلميذا بالمرحلة الثانوية، وكنت يومئذ أستاذا لمادة الأدب العربي، عرفته دمث الأخلاق، حسن المعاملة، متئد الخطوات، وقورا يحترم أساتذته وزملاءه على حد سواء... لا يتكلم كثيرا من يراه يخال عقله أكبر من عمره.»[1]

يخبر المقدّم هنا عن علاقته بالشاعر، وكأنّه يطمئن القارئ من أول وهلة بمعرفته بهذا الشاعر الذي سيقرأ له، ومن أعرف بالتلميذ أكثر من أستاذه؟، وهذه المعرفة تخوله تقديم عمله تقديما يسهل للقارئ قراءة الديوان، كما يهيئ تلك القراءة المتميزة له.

وينتقل بعد ذلك للإخبار عن علاقته بتلامذته والحرج الذي انتابه حين طلب منه تقديم هذا الديوان، فيقول: «كنت أدرّس تلامذتي وأحبّب لهم الشعر وكانوا يعلمون أنني أتعاطاه نظما وقراءة... فأقبل عدد غير قليل منهم على الشعر حفظا ومحاولة... و"علي مخلوف" إحدى ثمرات تدريسي. فها هو اليوم وقد اشتد عوده، واستوت مركبته على درب الشعر يصدر ديوانه الأول وقد سمّاه: "أهداب الزعفران" وبين يدي إصداره يحرجني بطلبه أن أخطّ له تقديما لديوانه ... أقول (يحرجني) لأنني ما تعودت أن أتقدّم في الكتابة على شعر شاعر أو نثر أديب...وإن كنت أقرض الشعر منذ أكثر من ثلاثة عقود ومع ذلك فلست أراني ذلك الناقد الذي يمتلك دقائق النقد فيلج بها في كنه القصائد ويسبر أغوارها فيغدو نقده إبداعا من نوع جديد.»[2]

[1] علي مخلوف: أهداب الزعفران (المقدمة)، دار ضمة للنشر والتوزيع، ط1، المسيلة، الجزائر، 2019، ص05.

[2] المصدر نفسه: ص ن.

نلاحظ أنّ الأستاذ "غزيّل" هنا يخبر القارئ على حقيقة تقديمه لهذا الديوان، ويعترف بسبب حرجه في تقديمه، متعلّلا بفقر مادته النقدية، وهذا واقية له من نقد الجمهور المختلف المستويات والمشارب، يدلّنا على تواضع المقدم أمام عين القارئ الذي سيتلقى هذا الديوان، كما يدلّ على الأمانة العلمية للمقدّم الحريص على شفافية التقديم، ليترك لهذا المتلقي حرية الحكم على العمل لأنّ رأيه الفيصل في تقييم هذا العمل.

ب- وظيفة التعليق على العنوان:

العنوان نواة العمل الإبداعي، وهو أوّل ما يشد القارئ لهذا العمل، فمتى كان برّاقا وهّاجا جذّابا كان له أثره الساحر على المتلقي، وقد حرص المقدّم على تناول عنوان الديوان لأنّ يدرك تمام الإدراك وهو الشاعر المجيد ما للعنوان من فاعلية في فعل القراءة، فنجده يقول مخاطبا القارئ: انظر معي – مشكورا- إلى العنوان "أهداب الزعفران" تجد لفظة (أهداب) ذات وميض شاعري وهّاج، يستعملها من لهم قدم راسخة في واحات الشعر، فلقد استعملها في العصر الحديث الشاعر السعودي: "يحي توفيق الحسن" في عنوان قصيدة له وفي البيت الأول منها فجاءت اللفظتان على قدر رائع من الإبداع الشعري يقول: (همس الأهداب)

عيناك واحة عشق لفها السحر ... يغفو ويصحو على أهدابها القمر

وقديما في العصر العباسي استجاد أبو الطيب المتنبي هذه اللفظة ولقد استعملها كثيرا ومن ذلك أنه ضمّنها بيتا من إحدى قصائده فلاحت كومضة برق تطيح بجنح الظلام فقال: (الخفيف)

راميّات بأسهم ريشها الهد ... ب يصبن القلوب قبل الجلود

ولقد راقت لي فاستعملتها أكثر من مرّة في ديواني: (إطلالة المجد) ومن ذلك قولنا: (الخفيف):

رقصت للمنى جوانح قلبي .... رفرفت كالزهور أهداب عيني

فلا عجب أن نرى "علي مخلوف" يتلقف هذه اللفظة الشاعرية من أول موقف من ديوانه فيضع له عنوانا هو (أهداب الزعفران).

تناول الأستاذ "غزيّل" العنوان من جانب سحر اللفظ وجاذبيته وشاعريته، ثم عرّج على تجذره في الشعرية العربية قديما وحديثا، ليجعل لعنوان الديوان وصاحبه منبرا بين فطاحل الشعراء في القديم والحديث، والملاحظ أنّ المقدّم لم يطل النفس في دراسة العنوان من حيث البنية التركيبية والدلالية، فهو بهذا زرع الشغف القرائي في ذات المتلقي ليفتح له باب الولوج إلى الديوان، تاركا له فرصة ممارسة قراءته

على هذا العنوان والوقوف على دلائله وبنيته، فالقارئ منتج آخر للنص، وهذه خطوة مراوغة من المقدّم تجعل القارئ توّاقا للنص.

ج- الوظيفة التقريضية:

التقريض في تقديم الأستاذ "غزيّل" لهذا الديوان لم يأتي بصيغة مباشرة صريحة، ولكن جاء في ثنايا كلامه عن القصائد، فقال – مثلا – عن الديوان: «لقد أخذت ديوان "علي مخلوف" فوجدته عقدا من لؤلؤ وجمان قلّ نظيره عند شعراء هذا الزمان»[1]، وقال أيضا: «ولندع العنوان ولنمض مع هذه الباقات النضيدة، هذه الأكاليل العديدة»[2]

نجد المقدّم هنا يتجه نحو الديوان لينثر عليه أسمى عبارات الثناء فشبهه باللؤلؤ والجمان، الذي قلّ أن تجد مثله في زماننا، وشبه القصائد بأكاليل الورد، وهو بهذا يثير الذات القارئة ويشدها إلى معزوفة الديوان، و:كأنّه يقول للقارئ كن ذلك الغواص الذي يغوص في أعماق هذا البحر ليأتي بجواهره، وما جواهر الشعر إلا معانيه وجمالياته.

ولم يغفل الأستاذ الإشادة بصاحب الديوان وقدرته الشعرية، فقال: «إنّ الشعر عند "علي مخلوف" جزء من ذاته وكيانه، وليس أمرا طارئا يتعاطاه في خلوته وأوقات فراغه، هو يذكر الشعر في البيت،في الشارع، في العمل... وخياله في النسيب مجنّح وثّاب، تلفيه يضاهي كبار الشعراء في وصف الشوق وتباريح الحرمان.»[3]

وقال أيضا: «ورأينا سيطرته على الأوزان إلى حد مقبول. ومع تجوالنا في واحة شعره استوقفتنا كثير من المقطّعات من الشعر الحر أو شعر التفعيلة فوجدنا تمكّنه من هذا الضرب من الشعر ماثلا للعيان ولقد كنت أخالني في بعض الأحيان أقرأ لكبار الشعراء في الشعر الحر من أمثال بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة وأحمد مطر وغيرهم، وانا لا أقول هذا على سبيل المدح – وإن كان علي أهلا لذاك – بيد أنني أصف درجة الإلمام التي تبوّأها هذا الشاعر في القصيدة الحديثة.»[4]

في هذا المقام نرى الأستاذ "غزيّل" يشغل الوظيفة التقريضية في الإشادة بالشاعر، وهذا من باب التعريف به والتمكين له في ذات القراء، خاصة وأنّ (أهداب الزعفران) هو أوّل إصدار للشاعر "علي مخلوفّ"، ومن الصعب جدا أن يفرض المبدع ذاته المبدعة في الساحة الأدبية من الوهلة الأولى، وأن

[1] الديوان (المقدمة)، ص05.

[2] المصدر نفسه: ص06.

[3] المصدر نفسه: ص07.

[4] المصدر نفسه: ص08.

يحصد جمهورا من القراء بأوّل عمل يقدمه للجمهور، ولذلك نرى المقدّم مدرك لضرورة هذه الوظيفة، وإن أشار إلى عدم الإفراط في المدح، فشهادة الشاعر والأستاذ "غزيّل" هي بمثابة العامة التي يستند عليها الشاعر للوصول إلى قلوب القراء، وكأنّه بهذا التعريف والاعتراف لا يستهدف فقط جمهورا جديدا بل أيضا جمهوره الذي بناه في مسيرته الشعرية والأدبية.

د- وظيفة المصعقة (الواقية):

لا جرم أن يتخذ المبدع واقية لعمله أمام الجمهور المختلف الأذواق والأهواء، وذلك من خلال صعق عمله، أي تقييمه قبل تقييم الجمهور، وهذا ما اشتغل عليه الأستاذ "بلقاسم غزيّل" في ختام تقديمه لهذا الديوان، بدلا من الشاعر "علي مخلوف"، حيث يقول: «ولأنّ كل عمل بشري لا يخلو من نقصان أقول كانت هناك بعض الهنات وما أقلّها في ديوان صديقي العزيز علي "مخلوف" ومن ذلك انكسار الوزن في بعض المواطن وأردّ ذلك ربما لأن صاحب الديوان شاعر بالموهبة لا التخصّص فهو متخصّص في علوم الاقتصاد والتسيير، فظهرت بعض الزحافات والعلل التي قد لا يتحاماها كبار الشعراء، وهناك بعض الصيغ الصرفية التي لا توجد في الاستعمال اللغوي ولكنّ الشاعر "علي مخلوف" اتخذها ضرورة خاصة به ولا تثريب عليه في ذلك فلكلّ شاعر ضرورته الخاصة إضافة إلى الضرورات المتعارف عليها.»[1]

اشتغلت في هذه الوظيفة شخصية الشاعر واللغوي الذي خبر اللغة وخبر الأوزان، فالأستاذ "غزيل" قام في هذا الموضع بتقييم الديوان من الناحية اللغوية والعروضية، قصد تبصير القارئ بهنات الديوان، وهو بهذا التقييم أو الصعق يقي ديوان الشاعر من نقد القراء، مشيرا إلى بشرية الشاعر التي لا تسلم من نقص، فهو مدرك لطبيعة الجمهور، وهو الشاعر الذي قرض الشعر لعقود وخبر الأذواق والآراء، لذلك نراه بهذه الخطوة يضع المتلقي أمام مصداقية القراءة، وصدق الحكم على الديوان ودقة التقييم.

هـ- مؤشر السياق:

لم يفرد الأستاذ "غزيّل" موضعا خاصا لسياق الديوان، وإنّما جاء في ثنايا حديثه عن قصائد الديوان، مثل تناول الشاعر لموضوع (الحرقة)، ونظمه في النسيب وتباريح الحرمان، وهذا يصنف ديوان الشاعر ضمن الشعر الاجتماعي والوجداني، ولعلّ أغلب الشعراء في بداية شعرهم يجنحون للتعبير عن الذات الشاعرة ليكون عمله هو الأنا الشاعرة، ولأنّ الشاعر ابن بيئته كما أشار الأستاذ فلا مناص من أن نجد صورة المجتمع في قصائده الشعرية، وهذا النوع من الشعر سريع التسلّل إلى نفس المتلقي، فالكلام إذا لامس القلب وحرك العواطف سرعان ما يتحد مع حياة الجمهور التي لا تخلو من المعاناة الاجتماعية والعاطفية.

[1] الديوان (المقدمة): ص09.

المطلب الثالث: وظائف مقدمة ديوان (قد مسني الضر) لمحمد مبسوط.

ديوان (قد مسني الضر) لمحمد مبسوط طبع طبعتين، كانت الطبعة الأولى من عام 2017م بالقاهرة (مصر) عن دار الجندي، أمّا الطبعة الثانية فكانت بولاية المسيلة (الجزائر) بعد ثلاث سنوات من الطبعة الأولى وسنتناول في هذا المطلب مقدمة الطبعة الثانية الصادرة عن دار ضمة للنشر والتوزيع، ولاية المسيلة، والتي تولى التقديم لها الدكتور: "حياة بوخلط"، وهي إعلامية وناقدة تدرس بجامعة المسيلة، وعليه سيكون تقديمها منطلقا من هذه الشخصية الناقدة والعين الإعلامية الأمر الذي سيمكنها كناقدة من الوصول إلى أعماق هذا الإبداع وتهيئ قراءة متميزة للمتلقي بوصف مكامن الجمالية والفنية فيه ناقلة من خلالها ذلك الاحتفاء إلى نفس المتلقي، كما أنّ الشخصية الإعلامية ستلعب دورها في الترويج للديوان وتقديمه في أبهى صورة يمكن أن يقع عليها المتلقي، وهذه المقدمة هي مقدمة لاحقة أصلية صاحبت الطبعة الثانية لهذا الديوان، وقبل الولوج إلى وظائف هذا الخطاب المقدماتي الغيري، نتعرض لنبيته الزمانية والمكانية.

1- البنية الزمانية والمكانية للمقدمة:

لقد احتل هذا الخطاب المقدماتي الصفحة التي تلي الإهداء وصفحة المساهم الأول في طباعة هذا الديوان، لتمتد على ثلاث صفحات محادية للنص، وهو المكان الأقرب للنص، لتكون بذلك جسرا يعبر من خلاله المتلقي لنص الديوان، وهذا الاختيار مناسب جدا لبعث الشغف القرائي في نفس المتلقي التواق لاستقبال النص، فاختيار مكان الخطاب المقدماتي بدقة من شأنه أن يهيئ لقراءة متميزة لهذا العمل، على أساس أنّ مهمة هذا الخطاب مهمة ترويجية للعمل بالدرجة الأولى، أما من الناحية الزمنية فقد جاء هذا الخطاب المقدماتي في الطبعة الثانية للديوان ليكون مقدمة لاحقة، ولم يتم الإشارة إلى سنة الطبع من قبل الناشر، لا على ظهر الغلاف ولا على صفحات الناشر الداخلية.

2- وظائف المقدمة:

لقد اشتغل تقديم "حياة بوخلط" لديوان (قد مسّني الضر) على جملة من الوظائف لعلّ أبرزها الوظيفة التقريضية والتي من أجلها كتب هذا التقديم، إضافة إلى تحديد السياق، وكشف الفنية والجمالية داخل الديوان، وفيما سيأتي سنحاول الوقوف على هذه الوظائف بالتفصيل.

أ- الوظيفة التقريضية:

الوظيفة التقريضية هي إحدى وظائف السؤال لماذا؟ كما سبق بيان ذلك، وتهدف هذه الوظيفة إلى تقييم العمل وصاحبه بشيء من الإطراء الذي قد يصل إلى حد المغالاة، وقد بدأ اشتغال هذه الوظيفة من مطلع التقديم، حيث انطلقت "حياة بوخلط" في تقديمها بتقييم للشاعر "محمد مبسوط" تقول فيه: «الشاعر

"محمد مبسوط" فيض من الأحاسيس والوجدانيات التي لا تنضب، يكتب بلغة بديعة النسق، يلوّن بها مساحات نصوصه فتراها زاهية الملمح، بهية اللفظ تأخذك إلى عوالم لم تذهبها من قبل.»[1]

نفذت "حياة بوخلط" في هذا التقريض إلى أعماق الذات الشاعرة، برؤية الناقد المتمرس الذي يهتك الحجب عن البنية السطحية للذات الشاعرة متجاوزا إيّاها إلى البنية العميقة لهذه الذات التي أفرزت هذا الإبداع فنجدها تقدم للقارئ تلك الجوانب الخفية التي أنتجت هذا النص، وهي بذلك تثير في هذا القارئ حساسية الاختيار، وتهيئ للشاعر طريق الوصول إلى أعماق هذا القارئ قبل نصه، ذلك إنّه إذا رضي بصاحب النص وتقبلّه باحتفاء سيتلقى النص بكل شغف وحب، ولا شك أنّ التقييم لم يأتي من فراغ إنّما ينبي عن المعرفة الجيدّة لصاحبة التقديم بصاحب الديوان وما يكتب، "فحياة بوخلط" تنقل للمتلقي إعجابها الذي أنتجته قراءة سبقت هذا التقديم، ثم تنطلق من الذات الشاعرة إلى نتاجها الشعري فتقول: «ها هو ديوانه الشعري "قد مسّني الضر" في طبعته الثانية يصرّ على النفاد إلى الأعماق من خلال غرس قيم إنسانية تقوم في أساسها على ثنائيات تمزج بين الحب والحنين والغربة والحزن والذكرى.»[2]

وهنا عملت "حياة بوخلط" على التمكين للعمل من الوهلة الأولى في محاولة لإرسال إعجابها في نفس المتلقي الذي كان قد استقبل الذات الشاعر في بداية التقديم، ولعلّنا نلمس اشتغال الذات الإعلامية "لحياة بوخلط" في الترويج للديوان، حيث نجدها تقول في ختام هذا التقديم: «ديوان "قد مسّني الضرّ" نفذت طبعته الأولى لتأتي الطبعة الثانية وتؤكد لنا أن هذا الشاعر سيبعث عند ميلاد كل قصيد، فهنيئا للشعر به، وهنيئا للقارئ، وهنيئا للساحة الثقافية النقدية الجزائرية بشاعر يحتفي بالحب والأمل والحزن معا»[3]

وهنا اشتغلت صاحبة التقديم على عنصري الإغراء والتشويق، وهي تشير إلى نفاذ الطبعة الأولى من الديوان، لتقول للمتلقي: إنّ جمالية وفنية هذا العمل جعلت القراء يتهافتون عليه حتى نفذت الطبعة الأولى منه ليحتاج صاحبه إلى طبعه طبعة ثانية لتلبية طلب القراء، وبهذا قد بنت "حياة بوخلط" أفق استقبال مصحوب بشغف ولهفة للديوان وصاحبه في نفس المتلقي.

ب- وظيفة مؤشر السياق:

لابد لكلّ عمل أدبي من سياق يندرج فيه، وقد أشارت صاحبة التقديم في كلامها السابق إلى السياق الوجداني والاجتماعي الذي ينتمي إليه ديوان (قد مسّني الضرّ)، حيث جمع الديوان كما أشارت حياة

[1] محمد مبسوط: قد مسّني الضر(التقديم)، ضمة للنشر والتوزيع، ط2، المسيلة، الجزائر، دت، ص04.

[2] المصدر السابق، ص04.

[3] المصدر نفسه، ص07.

بوخلط بين الحب والحنين والغربة والحزن والذكرى، وهذا التصنيف السياقي يضع القارئ أمام الحقيقة الفكرية للديوان ممّا يساعده على فهم مضامينه دون التيه بين طياته، ولأنّ هذا النوع من الشعر يلقى احتفاء كبيرا من طرف القراء لما له من تأثير على الجوانب العاطفية للقارئ فلا يعدم هذا القارئ أن يجد نفسه بين هذا النصوص متنوعة المشارب والمواضيع والمعاني، وهذا قد يجعل الديوان ينزل منزلا حسنا في نفس هذا القارئ، والملاحظ حياة بوخلط استعملت أسلوب الخطاب في هذا التقديم الأم الذي يجعل منه أقرب للقارئ.

ج- بيان الجمالية والفنية:

من أهم الوظائف التي تشتغل عليها المقدمات الغيرية بيان الجوانب الفنية والجمالية للعمل خاصة الأعمال الأدبية، لتجل المتلقي يدرك ما يحمله هذا العمل من أدبية، وهذا ممّا يرغب المتلقي في قراءة النص، ذلك أنّ الترويج للعمل لا يكون فقط من حيث الجوانب السابقة الذكر، إضافة إلا الهدف الأسمى للتقديم هو بناء قراءة متميزة للعمل، ولما كانت المقدّمة "حياة بوخلط" تملك تلك الشخصية الناقدة التي لا يمكنها التجرد منها، ألفيناها تقدم قراءتها لديوان (قد مسّني الضرّ) واقفة عند الجوانب الفنية والموضوعاتية للديوان، كجمالية اللغة والأسلوب والصورة الشعرية، تقول حياة بوخلط: «في ديوانه "قد مسّني الضرّ" يقف الشاعر على حواف الأوجاع التي ينوء بحملها من يتم إلى عبث فغربة فتيه في مراجل الشوق والبعاد، يقول:

أُحِبُّكِ دُون النِّساء جَميعًا ... أُحبُّكِ دنيا وأحبّك دِينًـــا

أُقَدِّسُ فِيكِ التَّجَلِّي جَنانًا ... ورَبُّ الوجود الذي يَعْتَلِينا

فَأَنْتِ التَّجَلِّي وأنت النِّسا ... وَأَنْتِ السَّمَاءُ التِي تُمطِرينا

وَأَنْتِ المحبَّة في كلّ حين ... وبَابٌ سَيُفْتَحُ إذا ما بُلِينـــا

فتراه ها هنا يخرج الكلمات من قاموسها، ويسحبك نحو الدّهشة مرة والإمتاع مرّات، تتجاوز الكلمة نفسها وتنفلت من حدود الحرف لتشكل صورة تتجدد مع فعل القراءة على جسد هذه النصوص.»[1]

نجد صاحبة التقديم هنا تشيد بالنص أولا من حيث المواضيع التي نظم فيها الشاعر، لتختار الشاهد السابق من نصوصه، في الغزل العفيف وهو أقرب الأغراض الشعرية إلى قلوب القراء لما له من تأثير عاطفي، ثم تشير إلى قضية انفتاح النص على القراءات، وهنا تضع أما المتلقي محبوبات كثر

[1] الديوان (التقديم): ص05.

للشاعر فليس بالضرورة أن تكون المحبوبة حقيقة، بمعنى أنّها قد تكون رمزا قابل للتأويل، وهو الذي قصدته "حياة بوخلط" بقولها: الكلمة تتجاوز نفسها، وهذا يذكي ذلك الشغف القرائي لدى المتلقي.

ثم تنتقل "حياة بوخلط" إلى الصورة الشعرية فتقول: «صور "محمد مبسوط" الشعرية تتكئ على مخزون لغوي مرصّع، جمع فيه بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة، محاولا بذلك امتطاء صهوة الحس العميق في سياقات مبهرة.

خطاب مبسوط في ديوانه "قد مسّني الضرّ" أرض ملغمة بهواجس وأمان وخيال مكتظ، عزف فيه الشاعر على بناء ممكنات وعوالم تفيض دهشة وتيها، يقول الشاعر:

كم ضعت في زمن أرافق وحدتي

حتى يجمعني ويرجعني صداك

قد عدت أرسم في التشوق لوحتي

وأعود مبتسما أراك

أنا مبحر والبحر مثلي منكسر

يغفو على خدّي ليحملني هداك

ما عدت أدري حيلتي

ما قصّتي...

والأمنيات بأن أموت على ثراك

صور مبسوط آتية من مدن الشعر البعيدة المسربلة بالوجع والرجاء، تؤسس لبطاقة هوية غارقة في الشعرية والخرق الشعري، من خلال نتوؤات في مباني نصوصه والتي مزج فيها بين أبحر الخليل وسرد التفعيلة المتدفق.»[1]

تشير صاحبة التقديم هنا إلى الجوانب الفنية للديوان والصورة الشعرية التي احتفى بها الديوان، مستشهدة بمقطع من شعر التفعيلة للشاعر بعد أن استشهدت قبل ذلك بأبيات من القصيدة العمودية، لتبيّن ذلك التنوع الفني والقدرة الشعرية للشاعر في قولبة الصور الشعرية بقوالب عدّة تنبي عن شاعر مجيد يثبت فحولته الشعرية من خلال قصائده، وهي بهذا تحمل المتلقي على القراءة العميقة للديوان

[1] الديوان (التقديم): ص05-06.

بوضعه على الطريق بالتصريح مرة والتلميح مرة أخرى، في محاولة لشد القارئ إلى قصائد الديوان دون إطاحة بمفاجأة نصوصه، ثم تستأنف قائلة: «اتكأ " محمد مبسوط في ديوانه على حزن بديع ألّ بمفاصل النصوص في لغة إبداعية راقية يبحث فيها القارئ عن منفذ من هذا الزمن المثقل بالقروح إلى مساحات للياض وأخرى للبياض أيضا.»[1]

وهنا توجه "حياة بوخلط" كلامها للقارئ مباشر، لتقول له ستجد ذاتك في هذه النصوص، ستجد خلاصك ممّا يثقلك من هموم الحياة، وهذا ممّا يزيد شغف القراءة لدى هذا المتلقي الذي يقف على أعتاب الديوان.

[1] الديوان (التقديم): ص06.

الفصل الثالث: السمات اللاسلوبية في مقدمات دواوين شعراء غرداية المعاصرين

المبحث الأول: السمات الأسلوبية في المقدمات الذاتية

المطلب1:السمات الأسلوبية في مقدمة ديوان رحيل في ركاب المتنبي

المطلب2: السمات الأسلوبية مقدمة ديوان متى الصبح يا وطني

المطلب 3: السمات الأسلوبية في مقدمة ديوان عندما تبعث الكلمات

المبحث الثاني: السمات الأسلوبية في المقدمات الغيرية

المطلب1: السمات الأسلوبية في مقدمة ديوان الشيطان الأخير

المطلب2: السمات الأسلوبية في مقدمة ديوان أهداب الزعفران

المطلب3: السمات الأسلوبية في مقدمة ديوان قد مسني الضر

تعد عتبة المقدمة من الخطابات الأدبية التي لها خصوصية في بنائها وتواجدها وتلقيها، وطالما ارتبطت هذه السنة الكتابية أو العرف التأليفي بالكتب العلمية في شتى مجالات العلوم والأبحاث الأكاديمية، ودائما ينظر إليها إما كوسيلة لوصف المؤَلَّف بما تضطلع به من وظائف، أو كتقليد كتابي لابد منه، خاصة في مجال العلوم، أما في مجال الإبداع الأدبي فتباينت رؤى المبدعين بين من يرى ضرورتها، ومن يرى إفسادها لتلقي العمل الأدبي بكشف أسراره، وبين هذا وذاك رأينا كثيرا من النقاد المعاصرين في العالمين الغربي والعربي قد أولى العتبات عموما أهمية كبيرة في الدراسات المعاصرة والتي منها عتبة المقدمة، وقد سبقت الإشارة لذلك فيما تقدم من تنظيرات، ومع ذلك وجدنا مقدمات الأعمال الشعرية سواء الذاتية أو الغيرية تتسم بسمات أسلوبية تميزها عن غيرها من الخطابات الأدبية، خاصة على مستوى التأنق اللغوي، على اعتبار أنّها أول ما يواجه المتلقي عند اصطدامه بالعمل الأدبي، وقد خصصنا هذا الفصل لدراسة السمات الأسلوبية في خطاب المقدمات عند شعراء غرداية المعاصرين، حيث سنعمل من خلال هذا الفصل على الوقوف عند أهم السمات الأسلوبية التي تميز هذا الخطاب لدى هؤلاء الشعراء.

المبحث الأول: السمات الأسلوبية في المقدمات الذاتية

المطلب الأول: السمات الأسلوبية في مقدمة ديوان (رحيل في ركاب المتنبي)

1- السمات التركيبية:

إنّ لكل نص أدبي شعريا كان أم نثريا بنية تركيبية خاصة تميزه عن غيره، وبالاستناد للتنظير السابق، فإن التركيب تحكمه العلاقات الركنية بين مفردات اللغة، حيث يهتم الدارس الأسلوبي في هذا الباب بالجمل وأنواعها والصيغ الصرفية وتفصيلاتها والضمائر وأضربها، والأساليب البلاغية وأقسامها من خبر وإنشاء بمختلف صيغها، وعليه سنحاول الوقوف على أهم السمات التركيبية التي ميزت خطاب مقدمة ديوان (رحيل في ركاب المتنبي)، حيث إن أول سمة تركيبية تلفت انتباه المتلقي في خطاب المقدمة افتتاح هذا الخطاب باسم الإشارة (هذه)، حيث قال الشاعر: «هذه مجموعة شعرية تختلف أطوالها»، وفي هذه الإشارة بيان للجنس الكتابي للكتاب الذي بين يدي المتلقي، وبهذا نجد الشاعر يستحضر المتلقي في مخيلته ويوجهه مباشر إلى طبيعة العمل الذي بين يديه، وقد جعل هذا الافتتاح الخطاب مباشرا خاليا من أي لبس أو تردّد.

ثم نأتي إلى الجملة في هذا الخطاب، فالقارئ لخطاب المقدمة في هذا الديوان يلاحظ أنّ أغلب التراكيب الجملية جاءت مركبة وموسعة، وذلك من خلاص تعدّد العلاقات الإسنادية، وكثرة المتعلقات كالوصف وشبه الجملة والظروف والمعطوفات ...إلخ، ومن أمثلة ذلك ما جاء في مطلع المقدمة: «هذه مجموعة شعرية تختلف أطوالها، ما بين مقطعات وقصائد، غير أنّها في جميع صورها تلك تمثل لحظة شعورية كاملة، عاشها صاحبها بفكره وشعوره، وعاشت معه ليله ونهاره، ولابست روحه، ورافقته في سرائه وضرائه.»[1]

افتتحت هذه الفقرة بجملة اسمية مبتدأها اسم الإشارة (هذه) ثم خبرها (مجموعة) ليأتي الوصف موسعا للجملة بالصفة الأولى (شعرية) ثم الوصف الثاني الذي جاء على شكل جملة فعلية (تختلف أطوالها)، حيث احتوت هذه الجملة إسنادين بإسناد الخبر للمبتدأ ثم إسناد الفعل للفاعل في الجملة الوصفية، لتأتي شبه الجملة والمعطوف كخاتمة لهذه الجملة الطويلة، وقد قدم الشاعر من خلال هذا التركيب المتسلسل وصفا دقيقا لجنس الكتاب ومحتواه، ليرضي الشاعر بذلك فضول القارئ المتعطش لاكتشاف ما بين يديه، وكأنّ الشاعر بهذا جعل من الجملة الواصفة خطابا شاملا بينه وبين المتلقي.

كذلك في الجملة التي تليها حيث تكونت الجملة النواة التي هي جملة اسمية أيضا من خمسة جمل فرعية كلها فعلية بداية من جملة الخبر إلى الجملة الوصفية والجمل المعطوفة عليها، وبالتالي ستة إسنادات، ورغم أن الجملة النواة جملة اسمية جاءت مؤكدة بالحرف المشبه بالفعل (إنّ) الدالة على التوكيد، ليؤكد الشاعر من خلالها الخبر المتولد عنها، فإنّ الجمل المتصلة بها كانت جملا فعلية بداية من جملة الخبر والجمل التي بعدها، وهي جمل جاءت واصفة لمرحلة غائبة عن ذهن المتلقي وهي مراحل هذه المجموعة الشعرية، ولذلك كانت الجمل الفعلية الواصفة دالة على التطور وحركة الزمن الذي تقلبت فيه هذه القصائد حتى صارت ديوانا واحدا جامعا لشتات هذا الزمن وهذه التطورات التي مرت بها قصائد الشاعر.

[1] الديوان (المقدمة): ص أ.

كذلك في قول الشاعر: «ومن السهل على القارئ أن يلاحظ أن أطناب هذه المجموعة مشدودة إلى عمود الشعر العربي القديم، لغة وصورا وموسيقى، وهنا أذكر أسئلة وتعقيبات، تتصل بهذا الاتجاه طرحها علي زملاء وأصدقاء، كنت أسارهم ببعض هذا الشعر عند الإحماض.»[2]

حيث إن هذه الفقرة في بنيتها التركيبية انبنت على جملتين كبيرتين تحوي كل جملة أكثر من إسناد بين عناصرها إضافة إلى العناصر التركيبية الأخرى كالصفات والإضافات، فالجملة الأولى (ومن السهل على القارئ...لغة وصورا وموسيقى) هي جملة اسمية تضمنت تحتها جملتين أخرتين الأولى جملة مصدرية والثانية جملة اسمية منسوخة بالحرف (إنّ) جاءت لتسد مكان المفعول به للفعل (يلاحظ)، وكانت الجملة الثانية (وهنا أذكر... عند الإحماض) أكثر تسلسلا من الأولى وتركيبا من الأولى، حيث بنيت على خمسة إسنادات وكلها جمل فعلية جمع فيها الشاعر بين عنصري الوصف والسرد اللذان يحتاجان للنفس الطويل في الكلام، فالشاعر إضافة إلى وصفه لبنية القصيدة في ديوانه عرّج على حواره مع الأصدقاء الذين كانوا يسألونه عن هذه القصائد التي نظمها، لذلك كان التركيب الجملي الذي اعتمده أنسب تركيب للمقام الذي كان فيه.

ونفصل تلك الجمل كالآتي:

(رقم12): التركيب الجملي في مقدمة ديوان (رحيل في ركاب المتنبي).

الجملة الكبرى	الجمل الصغرى	محلها الوظيفي
هذه مجموعة شعرية تختلف أطوالها	تختلف أطوالها	صفة ثانية (مختلفة)
غير أنّها في جميع صورها تلك تمثل لحظة شعورية كاملة عاشها صاحبها بفكره وشعوره وعاشت معه ليله ونهاره ولابست	تمثل لحظة شعورية كاملة	خبر
	عاشها صاحبها بفكره وشعوره	صفة
	عاشت معه ليله ونهاره	معطوفة على التي قبلها

[2] المصدر نفسه: ص ن.

روحه ورافقته في سرائه وضرائه.	لابست روحه	معطوفة
	رافقته في سرائه وضرائه	معطوفة
ومن السهل على القارئ أن يلاحظ أن أطناب هذه المجموعة مشدودة إلى عمود الشعر العربي القديم، لغة وصورا وموسيقى.	أن يلاحظ	
	أن أطناب هذه المجموعة مشدودة	مفعول به
وهنا أذكر أسئلة وتعقيبات، تتصل بهذا الاتجاه طرحها علي زملاء وأصدقاء، كنت أسارهم ببعض هذا الشعر عند الإحماض	تتصل بهذا الاتجاه	صفة
	طرحها علي زملاء وأصدقاء	صفة
	أسارهم ببعض هذا الشعر عند الإحماض	خبر كنت

هذا التركيب الجملي سمة بارزة في خطاب مقدمة ديوان (رحيل في ركاب المتنبي)، حيث إنّنا على طول الخطاب قليلا ما نقع على جملة بسيطة في تركيبه، كما نلاحظ غلبة الجمل الفعلية في هذا التركيب، فالكاتب جمع في هذا الخطاب بين الوصف والسرد والحجاج، وقد كانت الجملة الفعلية خادمة لهذه المقامات التي تجاورت في هذا الخطاب، خادمة لقصدية الشاعر من الخطاب.

أما من حيث المفردات فإنّنا نجد الشاعر "بوعلام بوعامر" يجنح للفعل بدل الاسم في كم من موضع في هذا الخطاب وإلى المصدر المؤول بدل المصدر الصريح، وهنا نأخذ بعض النماذج عن هذا التركيب من خطاب المقدمة يمكن أن نفصلها من خلال الجدول الآتي:

(رقم 13):الأفعال والأسماء في مقدمة ديوان (رحيل في ركاب المتنبي).

التركيب المعتمد	التركيب البديل

هذه مجموعة شعرية (تختلف) أطوالها	هذه مجموعة شعرية (مختلفة) أطوالها
عاشها صاحبها بفكره وشعوره وعاشت معه ليله ونهاره، و(لابست) روحه و(رافقته) في سرائه وضرائه	عاشها صاحبها بفكره وشعوره وعاشت معه ليله ونهاره، (ملابسة) روحه و(مرافقة) له في سرائه وضرائه
ومن السهل على القارئ (أن يلاحظ)	ومن السهل على القارئ (ملاحظة)
وهنا أذكر أسئلة وتعقيبات، (تتصل) بهذا الاتجاه	وهنا أذكر أسئلة وتعقيبات، (متصلة) بهذا الاتجاه
وقدر الله (أن يقضي) إنشادها مع التجربة التي ولدت معها	وقدر الله (قضاء) إنشادها مع التجربة التي ولدت معها
لكونها (تتعلق) بما هو أبعد	لكونها (متعلقة) بما هو أبعد

نلاحظ من خلال ما تمّ إدراجه في الجدول أعلاه أنّ الشاعر جنح إلى الفعل بدل الاسم في تركيب هذا الخطاب في مواضع عديدة، وهذا التركيب يدلّ على رغبة الشاعر في إضفاء شيء من الحركية والتفاعل على خطاب المقدمة، ذلك أن الفعل دال على الحركة والتفاعل أكثر من الاسم، فقد بيّن هذا التركيب ذلك التفاعل الذي كان بين الشاعر ونصوصه التي قدّم لها من خلال هذا الخطاب، وهذا ما جعله يعتمد الفعل بدل الاسم لأنّه التركيب الأمثل لإبراز هذا التفاعل.

2- الانزياح:

يعدّ الانزياح من أهم السمات الأسلوبية التي تميز الخطاب الأدبي، بل إنّ هناك من رأى أن الأسلوبية هي علم الانزياحات، وكما أسلفنا في تنظيرنا لهذه الظاهرة الأسلوبية، فإنّ الانزياح خرق لقواعد اللغة وخروج عن المألوف والمعتاد في عرف اللغة، ولعلّ من أبرز مظاهر الانزياح في لغتنا الانزياح الاستبدالي أو التصويري الذي يستند إلى الاستعارة والمجاز، إضافة إلى الانزياح التركيبي الذي يعد التقديم والتأخير والحذف والالتفات أبرز صوره، وقد سبقت الإشارة لذلك، وعليه سنعمل من خلال هذا العنصر على إبراز سمة الانزياح في خطاب ديوان (رحيل في ركاب المتنبي).

أ- الانزياح الاستبدالي (التصويري):

لم يخل خطاب المقدمة في ديوان (رحيل في ركاب المتنبي) من الجانب الجمالي في لغته والذي يعدّ سمة أسلوبية تضاف إلى لغة هذا الخطاب وأسلوب صاحبه، ولعل من أهم صور الانزياح الاستبدالي في خطاب هذه المقدمة (الاستعارة)، وكمثال عن ذلك نأخذ قول الشاعر:«أشعر بتصادم ذرات الزمن»، فقد شبه الشاعر في هذا التركيب الزمن بشيء مادي له ذرات كالتراب وغيره، وفي هذا تشخيص للزمن بنقله من المعنوي إلى المادي المحسوس، وقد خرج بهذا التركيب عن الحقيقة إلى المجاز من خلال بناء علاقة المشابهة بين الزمن وغيره من الأشياء المادية الملموسة، أيضا في قوله: «ومن السهل على القارئ أن يلاحظ أنّ أطناب هذه المجموعة مشدودة إلى عمود الشعر العربي القديم» (استعارة مكنية) حيث شبه الشاعر هذه المجموعة الشعرية بالخيمة، وهو تشبيه ليس بالغريب لما عرف من علاقة بين مصطلحات العروض والخيمة العربية، فالطنب التي هي الحبال التي تشد الخيمة إلى أوتادها ألحقها الشاعر بمجموعته الشعرية، ليشخص بذلك ويجسد المعنى من خلال هذا التصوير، وقد أضفت هذه الاستعارة سمة جمالية على تركيب المقدمة رغم قلتها وندرتها، وذلك أنّ الغرض من التقديم هو التبيين والتفسير والتعليل، وهذا النوع من الأنماط النصية نادر البيان قليله.

ب- الانزياح التركيبي:

سنعمل من خلال هذا العنصر على تتبع مظاهر الانزياح التركيبي على مستوى مقدمة الديوان، وأول ما نبدأ به هو الالتفات في تركيب هذا الخطاب.

1- الالتفات:

لقد ورد الالتفات في خطاب مقدمة هذا الديوان على مستوى الفعل، وعلى مستوى الضمير، ومن أمثلته على مستوى الضمير قول الشاعر:« وكثير منها يعود إلى فترة الشباب إلا ما كان منها معبرا عن قضايا وموضوعات حديثة مرتبطة بزمانها. ومنها ما هو من هذا وذاك: أي مقطعات وقصائد ذات تشكيل زمني مختلف تعود أبيات منها إلى الشباب وأخرى إلى عقيبه، حتى إنّني حين أعود إلى قراءتها أشعر بتصادم ذرات الزمن.»[3]

[3] الديوان (المقدمة): ص أ.

الشاعر في هذه الفقرة يحكي قصة قصائده، وقد انطلق من ضمير الغائب (هي) الذي يعود على القصائد، ثم انتقل إلى ضمير المتكلم (أنا) الذي يعود على الذات الشاعرة، وفي هذا الالتفات كسر لإيقاع الكتابة الذي بني على ضمير الغائب بداية، كما أنّه يعود إلى التنبيه على تلك العلاقة الحميمة بين الشاعر والقصيدة.

ومن أوجه الالتفات في الضمير أيضا قول الشاعر:«أمّا النظم على أشكال القصيدة الحديثة، فمع أنّني لا أظلف نفسي عن التمتع بقراءة روائع من شعر التفعيلة، نظمها الشعراء الموهوبون والأصلاء الذين طانهم الله على الفن، ووهبهم خصوصية العبقرية في خوض غماره، إلا أنّني لم أجد في نفسي استجابة للنظم عليه»[4]

نجد الشاعر هنا قد انطلق من ضمير الغائب (هي) الذي يعود على القصيدة، ثم انتقل إلى ضمير المتكلم (أنا) الذي يعود على الذات الشاعرة، ثم عاد إلى ضمير الغائب (هم) الذي يعود على الشعراء مرة أخرى، ليرجع أخيرا إلى ضمير المتكلم العائد على الذات الشاعرة، وهذا وجه آخر من أوجه الالتفات في خطاب المقدمة، فالشاعر رغم تحديثه عن تجربة ذاتية لم يحصر الكلام في ضمير المتكلم بل نوع بينه وبين ضمير الغائب، مشيرا إلى تلك العلاقة بين الأنا الشاعرة والآخر المعنوي والطبيعي، فالشاعر في هذا المقطع يصرح برؤية أدبية ونقدية ترتبط بتجربته الشعرية.

ومن هنا نأتي إلى صورة أخرى من صور الالتفات في هذا الخطاب المقدماتي، وهو الالتفات في الفعل حيث نجد الشاعر يتنقل بين الماضي والمضارع في تركيب الخطاب، ومن أمثلة ذلك قوله: «ومن السهل على القارئ أن يلاحظ أن أطناب هذه المجموعة مشدودة إلى عمود الشعر العربي القديم، لغة وصورا وموسيقى، وهنا أذكر أسئلة وتعقيبات، تتصل بهذا الاتجاه طرحها علي زملاء وأصدقاء، كنت أسارهم ببعض هذا الشعر عند الإحماض، وما أقلّ ما كنت أفعل، بل ما أقلّ ما أسمعت نفسي كرة ثانية أبياتا نظمتها، وقدّر الله أن ينقضي إنشادها مع التجربة التي ولدت معها.»[5]

[4] الديوان (المقدمة): ص ب.

[5] الديون (المقدمة): ص أ.

نلاحظ هنا كيف انطلق الشاعر من الفعل المضارع الذي يدل الزمن الحاضر، ثم انتقل إلى الفعل الماضي ثم عاد إلى المضارع مرة أخرى وختم بالماضي المبني للمجهول، وفي هذا الالتفات كسر لاستقرار زمن الفعل وربط بين ماضي هذه المجموعة الشعرية وحاضرها.

أيضا في قوله: « ما كان أغنى أولائك المجددين المخادعين عن الخداع، لو صدقوا أنفسهم أولا، فتركوا لها التعبير عمّا تجده باللغة التي يحسنون، وفي القالب الذي يتقنون، ثم صدقوا القارئ ثانيا، فاحترموا عقله وميوله، وقدّموا له عبارتهم الشعرية على أصولها، تاركين لذوقه حرية التقدير والتقويم.»[6]، حيث نجد الشاعر هنا قد انطلق من الفعل الماضي ثم انتقل إلى المضارع في ذات السياق، وفي هذا الالتفات كسر لرتابة القراءة لدى المتلقي وإشغال لذهنه، ممّا يزيد أسلوب التقديم جاذبية ومتعة قرائية.

2- التقديم والتأخير والحذف:

قد يتصرف المبدع في التركيب من حيث الرتبة بتقديم ما حقه التأخير أو تأخير ما حقه التقديم لأسباب بلاغية تتعلّق بقصدية المبدع أو حال المخاطب، وهي ظاهرة أسلوبية انزياحية تثير في الذات المتلقية شغف الانتظار والمشاركة في تركيب النص من خلال إعادة التركيب إلى أصله، وهذه الظاهرة نجدها قليلة في خطاب مقدمة هذا الديوان، ومن أمثلتها قول "بوعامر": « حتى إنّني حين أعود إلى قراءتها أشعر بتصادم ذرات الزمن...»[7] حيث أخّر الشاعر الخبر الذي جاء جملة فعلية عن الظرف (شبه الجملة)؛ ذلك أنّ الأصل في التركيب:« حتى إنّني أشعر بتصادم ذرات الزمن حين أعود إلى قراءتها»، ولم يكن هذا التقديم اعتباطيا بل إنّه يدلّ على اهتمام الشاعر بقضية القراءة وكأنّه يستعيد بذلك قضية التنقيح المعروفة عند شعراء الحوليات، أي أنّه لا يقدّم للقارئ شيئا حتى يروي فيه، ويعيد فيه النظر المطلوب.

كذلك من أوجه التقديم والتأخير تقديم المفعول به على الفاعل، مثل قوله:« وهنا أذكر أسئلة وتعقيبات، تتصل بهذا الاتجاه طرحها علي زملاء وأصدقاء»[8]، وقوله: « فقد هالها أن يكتب الشعراء الشبان حينها شعرا ... »[9]

---

[6] المصدر نفسه (المقدمة): ص د.

[7] المصدر نفسه (المقدمة): ص أ.

[8] الديوان (المقدمة): ص أ.

نلاحظ هنا تقدم المفعول على الفاعل في المثال الأول والثاني، لأنّه جاء ضميرا متصلا، وهذا ما تقتضيه طبيعة اللغة التي من خصائص وسماتها الإيجاز والتخفيف، ورغم أنه هذا من مقتضيات اللغة إلا أنه ربط السابق باللاحق من خلال الإحالة القبلية، الأمر الذي يضاف إلى قضية الاتساق والانسجام في النص.

كذلك ظاهرة الحذف نجدها قليلة في هذا الخطاب، ومن أمثلتها حذف المبتدأ في الجملة الاسمية في مستهل الفقرة مثل قول الشاعر:« أسئلة وتعقيبات، كانت تقتسر على الحضور... »[10]، حيث تم حذف المبتدأ في بداية هذه الجملة والتي تقديرها: **هذه أسئلة وتعقيبات...**، أيضا في قوله: «صحيح أنّ المسألة مع أبي تمام... »[11]، والتي يمكن تقديرها: **هو صحيح أنّ المسألة مع أبي تمام...** أو **هذا صحيح** ...، وفي كلي الموضعين حذف المبتدأ ذلك أنّه من قواعد اللغة المعبّر بها عدم جواز الابتداء بالنكرة إلّا بشروط حدّدها النحاة، والحذف هنا باب من أبواب الإيجاز الذي يعد من القيم المضافة في خطاب الشاعر.

ج – التناص:

لا يخفى على مشتغل بمجال الأدب والنقد مدى حضور تقنية التناص في النص الأدبي قديما وحديثا والتي ظهرت بحلل مختلفة وتسميات مختلفة في الدراسات النقدية بين القديم والحديث، وكرؤية معاصرة للدرس النقدي والنص الأدبي، فقد مكنت ظاهرة التناص الأديب المعاصر من استثمار التراث وربط الحاضر بالماضي والأنا بالآخر، حيث إنّ هذا الاستدعاء والتواشج والتعالق بين النصوص ظاهرة فنية تزيد النص متعة وجمالا كما تثري فعل القراءة، وتصنف القراء بين قارئ مثقف وقارئ غير مثقف، وخطاب مقدمة هذا الديوان لم يخل من هذه الظاهرة الفنية، وقبل التطرق لظاهرة التناص في هذا الخطاب نعرج على التعريف بالتناص تعريفا موجزا بما يخدم هذه القراءة.

«انبثق مفهوم التناص الذي اقترحته "جوليا كريستيفا" "Julia Kristeva" في الخطاب النقدي في نهاية الستينات وفرض نفسه بسرعة كبيرة، إلى الحدّ الذي أصبح فيه معبرا إجباريا لكلّ تحليل أدبي...ليس

---

[9] المصدر نفسه (المقدمة): ص ج.

[10] المصدر نفسه (المقدمة): ص ب.

[11] المصدر نفسه: ص ن.

هناك نصّ يكتب بمعزل عمّا كتب سابقا، وهو يحمل بصفة واضحة أو أقل وضوحا، أثر وذكرى ميراث وتقاليد...

التناص إذن هو الفعل الذي يعيد بموجبه نص ما كتابة نص آخر والمتناص هو مجموع النّصوص التي يتماسّ معها عمل ما.»[12]

يتضح من خلال هذا القول أن "جوليا كريستيفا" تنطلق من مسلمة إنّه لا يولد نص من فراغ مطلق بل كل نص هو كتابة جديدة لنصوص سابقة.

«بالنسبة لها، التناص أساسا، هو تحويل للنصوص (une permutation de textes) يعيّن واقعة أنّه في فضاء نصّ عدد من الملفوظات مستمدّة من نصوص أخرى تتقاطع ويلغي بعضها بعضا.»[13]

ويرى "جيرار جنيت" التناص عملية اشتراك أو استحضار حيث يقول: «أحدّد التناص من جهتي، بصفة دون شكّ حصريّة، بعلاقة حضور مشترك بين نصّين أو أكثر، أي عن طريق الاستحضار وفي الأغلب، بالحضور الفعلي لنصّ ضمن نص آخر.»[14]

تتفق هذه المفاهيم في قضية التعالق بين النصوص غائبها وحاضرها، وتختلف في كون الحضور واعيا أو حتميا، وقد اشتغل مجموعة من النقاد العرب المعاصرين على مصطلح التناص تحديدا وتأصيلا بالاستفادة من الطرح الغربي لهذا المصطلح، حيث اختار سعيد يقطين مصطلح التفاعل النص قائلا: «"إنّنا نستعمل التفاعل النصي مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص أو المتعاليات النصية كما استعملها جنيت بالأخص"...ويرى أن التفاعل النصي ثلاثة أشكال: ذاتي ويكون بين نصوص الكاتب، وداخلي يكون بين نصوص الكاتب ونصوص معاصريه، وخارجي يكون بين نصوص الكاتب ونصوص سابقة.»[15]

---

[12] ناتالي بييقي – غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2012، ص11.

[13] المرجع نفسه: ص 14.

[14] المرجع نفسه: ص18.

[15] بوبكر غرابي وسعيد تومي: مقاربة نظرية في تقنية التناص، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، ع03، م04، 2021، ص73.

فهذا المفهوم يبيّن أنّ التناص ما هو إلا تفاعل بين نصوص مختلفة إمّا من ذات نتاج المبدع أو من عاصره أو من سبقه، بمعنى تقاطع وتشارك نصوص مختلفة في نص ما.

«ويعرف الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" التناص بقوله إنّه: الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا وأفكارا قد ألهمها في وقت سابق دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه.وقال كذلك: حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق.»[16]

من خلال هذه المفاهيم يتضح أنّ التناص عامة هو عملية تفاعل وتقاطع بين النصوص لفظيا أو معنويا بقصد أو غير قصد.

ومن ها هنا ننطلق إلى رصد مواضع التناص في مقدمة ديوان (رحيل في ركاب المتنبي)، حيث إن الشاعر استدعى في مقدمته نصوصا مختلفة تارة لإضفاء سمة الجمالية على خطاب المقدمة وتارة للتأسيس إلى رؤية الشاعر، ومن أوجه التناص في خطاب مقدمة هذا الديوان.

يقول الشاعر – متحدثا عن قصائد الديوان –: «حتى إنّني حين أعود إلى قراءتها أشعر بتصادم ذرات الزمن، الباعث على مثل تلك التساؤلات البينية المحيّرة، التي شرع أصحاب الكهف يطرحونها بعضهم على بعض، بعد أن بعثهم الله عز وجل من سباتهم الطويل!»[17]

في هذا القول إشارة لما جاء في قوله تعالى:﴿ وَكَذَٰلِكَ بَعَثْنَٰهُمْ لِيَتَسَآءَلُواْ بَيْنَهُمْۚ قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْۖ قَالُواْ لَبِثْنَا يَوْماً اَوْ بَعْضَ يَوْمٍۖ قَالُواْ رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَابْعَثُوٓاْ أَحَدَكُم بِوَرِقِكُمْ هَٰذِهِۦٓ إِلَي ٱلْمَدِينَةِ فَلْيَنظُرْ اَيُّهَآ أَزْكَيٰ طَعَاماً فَلْيَاتِكُم بِرِزْقٍ مِّنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَداً ﴾ سورة الكهف: الآية 19، حيث إن الشاعر استحضر قصة أصحاب الكهف وسباتهم الطويل ليبيّن طول المدة التي قضتها قصائد الديوان بعيدا عن الجمهور، وقد استطاع الشاعر بهذا الاستحضار أن يقرب تلك الصورة للمتلقي الذي يتصدى لقراءة هذا الديوان.

وحين أراد الشاعر التأسيس لرؤيته الأدبية والنقدية استحضر قصة الشاعر العباسي "أبي تمام" فقال: «كان بعض أولئك الأصدقاء والزملاء يسألونني – ببراءة وصدق – "هل فكّرت في" كتابة "شعر

[16] بوبكر غرابي وسعيد تومي: المرجع السابق، ص 73.

[17] المصدر السابق (المقدمة)، ص أ.

قريب التناول سهل المأخذ؟" من جهة و"هل حاولت خوض تجربة النظم على غير نظام القصية التقليدية القائم على الشطرين، على نظام شعر التفعيلة مثلا؟" من جهة أخرى.

أسئلة وتعقيبات، كانت تقتسر على الحضور، والتطويح بالذاكرة تلك المجادلة المحفوظة في التراث عن أبي تمام، حين سأله القيّمان بأمر خزانة الحكمة في خرسان: "لم تقول ما لا نفهم؟"، فقال: "لم لا تفهمون ما يقال"؟.»[18]

لقد استحضر الشاعر هذا النص من التراث العربي القديم ليؤسس لرؤية أدبية ونقدية مستحضرا من خلال تساؤلات الأصدقاء والزملاء، تساؤلات المتلقي الذي يستقبل هذا الديوان، ليكون هذا الاستحضار جوابا مسبقا لسؤال المتلقي متى استقبل هذا العمل، كما يعبّر عن المذهب الأدبي للشاعر.

وق أعطى هذا التناص الوارد في خطاب المقدمة روحا جديدة للنص التراثي، كما أكسب الخطاب لمسة جمالية من خلال إقحام الذات المتلقية في إنتاج هذه الدلالات الجديدة التي اكتسبها النص الغائب من خلال تعالقه مع النص الحاضر.

المطلب الثاني: السمات الأسلوبية في مقدمة ديوان (ديوان متى الصبح يا وطني..؟)

1- السمات التركيبية:

لما كان لكل نص أدبي سمات وخصائص تميزه تركيبيا وفنيا وجب على المتلقي تتبع تلك الخصائص والسمات ليقف على خصوصية كل نص أو خطاب أدبي، ولعلّ أول ما يشد انتباه هذا المتلقي في الخطاب الأدبي هو تلك السمة البارزة التي تعلن عن نفسها مع أول لقاء بين النص ومتلقيه، ولما كنا بصدد دراسة البنية التركيبية لمقدمة هذا الديوان، وجدنا أن أول سمة في هذا التركيب هي افتتاح الشاعر مقدمة ديوانه بأسلوب النفي المتبوع بالاستدراك قائلا: «لم أكن متحمّسا كثيرا لجمع هذه القصائد المتناثرة عبر قصاصات كادت أن تطمس معالمها.. لكن وجدت في إخلاص بعض الأحبة دافعا قويا إلى إخراج هذه التجربة إلى العيان لعلّها تسهم بشكل ما في إضفاء بعض الجديد الهادف إلى مسيرتنا الثقافية..»[19]

[18] المصدر السابق (المقدمة)، ص أ – ب.

[19] مسعود بالحاج خرازي: المصدر السابق (المقدمة)، ص08.

وقد عبّر هذا النفي الذي افتتح به الشاعر مقدمة ديوانه عن ذلك التردّد الذي رواده قبل إخراج هذا الديوان، والذي قد يكون سببه التخوف من حكم الجمهور على اعتبار أنّ هذا الديوان هو بكورة أعمال الشاعر، ولذلك كان أسلوب النفي هو الأسلوب الأمثل للتعبير عن هذه الحالة، ثم أتبع الشاعر هذا النفي بالاستدراك بحرف الاستدراك لكن حتى يبيّن خروجه من حالة التردّد تلك مبينا دافع إخراجه لهذا الديوان.

أما بالنسبة للتركيب الجملي في هذه المقدمة فقد غلبت عليه الجمل الفعلية حيث وظف الكاتب حولي عشرين (20) جملة من مجموع الجمل التي تضمنها تركيب هذه المقدمة، واغلب هذه الجمل أفعالها مضارعة نحو: **أن تطمس، تدفعنا، ينبض، نفرد، ترصد...**، ولأنّ الفعل دال على التغير والحركة، فقد عبرت هذه الأفعال عن رغبة الشاعر في رؤية مستقبل أفضل لهذا الوطن الذي لعبت به رياح التطرف والتعصب، فكان الفعل المضارع المعبر عن المستقبل هو الأقدر على التعبير عن رؤية الشاعر، كما كان الأسلوب الخبري هو الأسلوب الذي اعتمده الشاعر في مقدمة ديوانه لأنّه كان بصدد الإخبار عن ديوانه وسبب تأليف والغاية من هذا التأليف.

ولما كانت قصائد الديوان وجدانية وطنية تعبر عن حب الوطن ألفينا الشاعر يركز في لغته على الألفاظ الدالة على العاطفة والوجدان، وهو القاموس الذي اختاره الشاعر لمقدمة ديوانه، ومن هذه الألفاظ: **إخلاص، الأحبة، الخير، الجمال، الفضيلة، الإنسان، الطهارة، النظيفة، قلوبنا، مشاعرنا...**، وكلها ألفاظ تفيض بمعاني الحب والإخلاص للوطن، كما تترجم محتوى الديوان.

2- الانزياح:

من خلال ما سبقت الإشارة إليه في باب الانزياح فإن مقدمة ديوان (متى الصبح يا وطني؟) قد تميزت بمظهرين من مظاهر الانزياح على المستوى التركيبي والاستبدالي (التصويري)، وأول ما نرصده على مستوى الانزياح التريكبي ظاهرة الحذف التي تجلت في مواضع عديدة من مقدمة الديوان، ومنها ما أشار إليه الشاعر بنقاط الحذف، ومن أمثلة ذلك قوله: «كادت أن تطمس معالمها.. لكن وجدت في إخلاص بعض الأحبة... » فنجد الشاعر هنا بعد جملة (كادت تطمس معالمها) أشار إلى الحذف بالنقطتين والذي يمكن تأويله بأسباب طمس معالم هذه القصائد، حيث لم يذكر الشاعر تلك الأسباب وتركها لخيال القارئ وتأويله، فالأسباب المتوقعة هنا كثيرة قد يكون منها طول الزمن أو الخوف من إخراج

هذه التجربة أو عدم وجود المساعد على إخراجها، ولكن الشاعر آثر عدم ذكر ذلك واختصره في نقاط الحذف الواردة في هذا التركيب.

كذلك في قوله: «سائلا الله التوفيق والصبر راجيا من – تعالى – أن يخلص بلدنا من المآسي ويعيده إلى سالف مجده الآمن... ويفيض علينا وعليه من بركاته...»[20]

هنا أيضا أشار الشاعر للحذف من خلال نقاط الحذف، مختصرا بذلك الحديث عن وضع البلاد قبل العشرية السوداء وما كان ينعم به من خير وأمن وسلام، إضافة إلى اختصار الدعاء في آخر كلامه ليترك للمتلقي تأويل تلك النقاط بما يتبع البركة من الرحمة والخير والنماء وغيرها من النعم.

ونأتي إلى موضع آخر لم يصرح فيه الشاعر بالحذف وإنما هو حذف يكتشفه المتلقي من خلال التركيب والسياق وتمرسه في قواعد اللغة، وذلك في قوله:«تجربة تدفعنا إلى المزيد من البحث في دواليب الحياة»[21]

من المعلوم في اللغة أنّه لا يجوز الابتداء بالنكرة إلى في حالات عدّدها النحاة لا يتسع المقام لذكرها، وهذه العبارة هي بداية فقرة جديدة في مقدمة الديوان، حيث ابتدأت هذه الفقرة والجملة بكلمة (تجربة) وهي نكرة والتي وظيفيا هي خبر للجملة مبتدأه محذوف تقديره اسم الإشارة هذه لتكون العبارة (هذه تجربة ...)، وفي هذا إشارة إلى هذه المجموعة الشعرية التي بين أيدينا، وهنا أيضا ترك الشاعر تأويل المحذوف لقدرة المتلقي اللغوية.

وهذا الاختصار لم يكن في الجمل فقط وإنما كان نظام بناء المقدمة عامة، حيث كانت مقدمة الديوان مختصرة إلى حد كبير، وكأن الشاعر لم يشأ أن يطيل النفس في التقديم، ربّما لتحفيز المتلقي إلى قراءتها وربما لرغبته في دفعه الملل عن نفس المتلقي الذي يتشوق لمعرفة محتوى الديوان.

هذا على المستوى التركيبي، أما على المستوى الاستبدالي (التصويري)، فلم يخل خطاب المقدمة من الإبداع التصويري الذي زاد من جمال لغة المقدمة، والذي يمكننا رصده من خلال الجدول الآتي:

(رقم14): الصور في مقدمة ديوان (متى الصبح يا وطني).

[20] مسعود بالحاج خرازي: المصدر السابق (المقدمة)، ص09.

[21] المصدر نفسه: ص08.

الصورة	نوعها	الشرح
تدفعنا إلى مزيد من البحث في دواليب الحياة	استعارة مكنية	الدولاب هو ما يدور حول محور أو الصندوق من الخشب وغيره، وقد ألحق الشاعر لفظة الدولاب بالحياة مجازا بقصد التجسيد والتصوير وتقريب الصورة للمتلقي، فالحياة دورة وحركة مستمرة.
قلبا لا يزال ينبض بسحر الكلمة النظيفة	الصورة مركبة من الاستعارة والمجاز	حيث شبه الشاعر الكلمة الساحرة النظيفة بالدم الذي يجري في جسمه وينبض به قلبه، ووصف الكلمة بالنظافة والسحر ليعبر عن شرف الكلمة ونبلها، إضافة إلى أنه عبر بالجزء عن الكل أي ذكر الكلمة وأراد الأدب والشعر وهو ما يسمى بلاغيا بالمجاز المرسل الذي علاقته الجزئية، وفي تنويع في الكلام وإيجاز في اللفظ وتجسيد للمعنى.
تجربة متواضعة حملت حب الجزائر ولاء وانتماء وترصد بعض ملامح الراهن الجزائري.	مجاز عقلي	الشاعر هنا أسند حب الجزائر والغوص في واقعها إلى التجربة إسنادا مجازيا وهو يقصد ذاته الشاعرة وقلبه الذي ينبض بحب الوطن.

لقد أسهم هذا التصوير في رفع قيمة النص الفنية، وإشراك المتلقي في لعبة التأويل وفك لغز الصورة البلاغية، كما أضفى سمة جمالية على أسلوب التقديم، وأخرجه من دائرة اللغة المباشرة الجاهزة الصريحة.

المطلب الثالث: السمات الأسلوبية في مقدمة ديوان (عندما تبعث الكلمات)

1- السمات التركيبية:

لا جرم أن يتميز كل خطاب أدبي عن غيره تركيبيا وفنيا حتى في الجنس الواحد، ولذلك نجد مقدمة ديوان (عندما تبعث الكلمات) تميزت بأسلوب تركيبي غير الذي مرّ بنا فيما سبقها من المقدمات الذاتية، فقد جعل الشاعر "محمد الفضيل جقاوة" من مقدمة ديوانه رسالة نقدية موجهة إلى القارئ محاولا إبراز رؤيته النقدية للمتلقي الذي يستقبل هذا الديوان، فكان مفتتح هذا الخطاب الاستهلالي أسلوب النداء وهو أسلوب إنشائي، استهل به الشاعر تقديمه بقصد لفت انتباه المتلقي ووضعه في حالة انتظار لما سيأتي بعده قائلا: «عزيزي القارئ: لقد تأثرت الفنون العربية بالمدارس والمذاهب الغربية...»[22] والتقدير هنا يا عزيزي القارئ وهو نداء للقريب يعبّر عن اختصار الشاعر للمسافة بينه وبين المتلقي، ولما كان الشاعر يستهدف المتلقي بخطابه، بنى مقدمة ديوانه على ضميرين بارزين هما: ضمير المخاطب (أنت) الذي يعود على القارئ، وضمير الغائب (هو، هي، هم) الذي يعود على الأدب والفن والقصيدة وأصحاب المذاهب الأدبية، ليكون التقديم مبنيا على ثلاثة أقطاب هي: المتلقي، الأدب، المذاهب الأدبية، حيث إن هدف التقديم هو إقناع المتلقي بضرورة تخليص الأدب من هيمنة المذاهب الأدبية التي يرى الشاعر أنّها اغتصبت الأدب واستولت عليه.

ومنه نجد الشاعر قد وظف أسلوب الأمر في مواضع من المقدمة مثل: «عد إلى روائعنا العربية... تأملها وتأمل لغتها.. حاول أن تنسب هذه الأعمال...»[23] وهذا من باب الحجاج بغية الإقناع، ومازال الشاعر يحاجج المتلقي من بداية المقدمة إلى نهايتها موظفا ما استطاع من أدوات التوكيد مثل: لقد، إنّ، وأمّا، حيث وظف حوالي ثلاث عشرة (13) أداة توكيد على مدى النص كلها في سبيل الإقناع والمحاججة.

---

[22] محمد الفضيل جقاوة: عندما تبعث الكلمات (المقدمة)، منشورات التبيين/ الجاحظية، ط1، الجزائر، 2001، ص04.

[23] المصدر نفسه: ص 4-5.

أما من ناحية التركيب الجملي فنجد الشاعر قد اعتمد بشكل كبير على الجمل الفعلية، فكانت هي الجملة الأكثر حضورا في هذه المقدمة، وهذا لملاءمتها مقام الحجاج الذي اعتمده الشاعر في تقديمه لهذا الديوان، وأغلب الجمل التي وردت في هذا التقديم فعلها مضارع مثل: أن تفعم، تأملها، يضربون...، وهذا لأنّ الشاعر تناول واقع الأدب في عصره.

ومن السمات التركيبية التي ميزت هذه المقدمة نجد (التضاد) في كم من موضع على طول التقديم، والذي نبينه من خلال الجدول الآتي:

(رقم15): التضاد في مقدمة ديوان (عندما تبعث الكلمات).

التضاد	نوعه
ما دخلنا من سلع الغرب غثا كان أو سمينا: **غثا≠ سمينا**	طباق إيجاب
فإن حاجته أقام الدنيا وأقعدها: **أقام ≠ أقعدها**	// //
حاول أن تنسب هذه الأعمال...طبعا لا تحاول: **حاول ≠ لا تحاول**	طباق سلب
تتغير المدارس والمذاهب... لكن البؤساء ستظل: **تتغير ≠ ستظل**	طباق إيجاب
دافيد كوبر فيلد ستظل رائعة تبكي وتضحك ساكن مدينة الضباب كما تبكي وتضحك قارئا تحت كثيب أو أكمة في صحرائنا الشاسعة: **تبكي ≠ تضحك**	// //

لقد أسهم هذا التضاد الوارد في خطاب مقدمة الديوان في إبراز ذلك الصراع الذي يعيشه الشاعر بين ما يؤمن به ويراه صوابا، وبين ما هو موجود في الساحة الأدبية في عصره، كما يعبّر عن رفضه لهذا الواقع الأدبي والنقدي الموجود في عصره.

2- الانزياح:

سنحاول من خلال هذا العنصر تتبع ظاهرة الانزياح بنوعيه التركيبي والاستبدالي في مقدمة هذا الديوان (عندما تبعث الكلمات).

إنّ من مظاهر **الانزياح التركيبي** في مقدمة ديوان (عندما تبعث الكلمات) ظاهرة **الحذف** حيث نجد الشاعر قد حذف أسماء وحروف في مواضع مختلفة أغلبها جاء في بداية الجملة أو الفقرة، وحتى نلخصها ندرجها في جدول يوضح مواضع الحذف في التركيب:

(رقم16): الحذف في مقدمة ديوان (عندما تبعث الكلمات).

الجملة	المحذوف
عزيزي القارئ: لقد تأثرت الفنون العربية...	حرف النداء (يا): يا عزيزي القارئ
فإن حاججته أقام الدنيا وأقعدها متهما إياك بالتخلف والجهل بالسريالية والحداثة وأعلامهما ورموزهما...!!	حذف الشاعر هنا باقي التهم، وكأنه اختصرها لأنها كثيرة
كلام أجوف وفارغ طبعا	حذف المبتدأ (اسم الإشارة هذا): هذا كلام أجوف...
شيء جميل أن تفعم القصيدة بالعواطف	حذف المبتدأ (هو): هو شيء جميل ...
عد إلى روائعنا/ حاول أن تنسب	حذف الفاعل (الضمير المستتر أنت)
تتغير المدارس والمذاهب، يموت بعضها وينطمس	حذف حرف العطف (الواو): تتغير المدارس والمذاهب، ويموت بعضها وينطمس

هذا الحذف الوارد في خطاب المقدمة، والذي تم إدراجه في الجدول السابق، إنّما هو من جوازات اللغة، ينبي عن قدرة الشاعر اللغوية ومعرفته بأساليب اللغة المعبر بها، كما يشرك المتلقي في إنتاج النص من خلال تقدير هذا المحذوف وهذا حسب قدرة المتلقي اللغوية التي قد تساوي قدرة المبدع أو تقل عنها أو تفوقها.

ومنا هنا ننتقل إلى مظهر آخر من مظاهر الانزياح وهو **الانزياح الاستبدالي (التصويري)**، إذ طبع مقدمة الديوان جملة من الصور التي رفعت جمالية هذا الخطاب المقدماتي، كالاستعارة والتشبيه، وهو ما سنعمل على تفصيله في جدول يبيّن الصورة ونوعها وشرحها:

(رقم17): الصور في مقدمة ديوان (عندما تبعث الكلمات).

الصورة	نوعها	شرحها
أسماء لا طعم لها في بيئة غير بيئتها	كناية عن موصوف	كنى الشاعر هنا على البيئة العربية بقوله بيئة غير بيئتها مستبدلا البيئة العربية بقوله: بيئة غير بيئتها.
فإن حاججته أقام الدنيا وأقعدها	استعارة مكنية	هنا شبه الشاعر الدنيا التي هي معنى بالشيء الذي يمكن إقامته وإقعاده وحذف ما يتصف بهذه الصفة وأحل محله الدنيا مبقيا على قرينة دالة عليه وهي الفعل أقام وأقعد
كلام أجوف فارغ	استعارة مكنية	الكلام ليس بالشيء المادي الذي يكون أجوفا أو فارغا كعمود أو إناء وقد شبه الشاعر الكلام بالعمود أو الإناء وحذف هذين

		الأخيرين وتركت قرينة دالة عليهما هي أجوف وفارغ.
إنها إن فعلت ذلك نقشت أبياتها على صفائح من ذهب في ذاكرة الأجيال	كناية عن صفة	هنا كنى الشاعر عن صفة الخلود التي ألحقها بالقصائد بنقش الأبيات على صفائح الذهب.
لا تحاول طبعا وإلا كان عملك أشبه بعمل الصبيان	تشبيه مجمل	شبه من يحاول إدراج الشعر العربي القديم ضمن مدرسة أو مذهب من المذاهب الأدبية بعمل الصبيان دون ذكر لوجه الشبه تاركا إياه لذوق المتلقي.
تبكي وتضحك ساكن مدينة الضباب	كناية عن موصوف	في هذا التعبير كناية عن لندن عاصمة بريطانيا، حيث كنى عنها بصفتها مدينة الضباب.
فاسحة لنفسها مكانا في سماء الإنسانية	تشبيه بليغ	أضاف الشاعر هنا المشبه إلى المشبه به من باب التشبيه البليغ.
إن الذين يتقيدون بقوانين المرور هذه سوف ينهكهم السير لكن لن يصلوا أبدا	استعارة تصريحية	شبه الشاعر في هذا التعبير المدارس والمذاهب الأدبية ومبادئها بقوانين المرور، ولكن حذف المشبه وصرح مباشرة بلفظ

		المشبه به وهو قوانين المرور.

تعد هذا الصور المذكورة في الجدول من مظاهر الانزياح الاستبدالي (التصويري)، وكما هو ملاحظ كلها صور بلاغية تقليدية لم تخرج عن دائرة الاستعارة والكناية والتشبيه، وهي سمة أسلوبية فنية أسهمت في رفع جمالية النص، كما أثارت مخيلة القارئ وذهنه من خلال حثه على البحث والاكتشاف والتأويل، وقد اعتمدها الشاعر في خطابه بغرض التشخيص والتجسيد بغية تقريب الصورة والمعنى المراد للمتلقي بأسلوب فني جمالي.

المبحث الثاني: السمات الأسلوبية في خطاب المقدمات الغيرية

بعد تلك الرحلة التي قضيناها من المقدمات الذاتية التي خطها الشعراء، ننتقل إلى نوع آخر ومظهر آخر من مظاهر التقديم والاستهلال وهو المقدمات الغيرية، والتي سبق لنا تعريفها فيما تقدم من تنظير، وسنتعرض ها هنا إلى السمات الأسلوبية في المقدمات الغيرية.

المطلب الأول: السمات الأسلوبية في مقدمة ديوان (الشيطان الأخير)

1- السمات التركيبية:

لقد اعتمد المقدم للديوان "السيد أحمد التواتي" على نمطين في التقديم هما السرد والتفسير وهما، نمطان يعتمدان على الأفعال أكثر من الأسماء ولذلك وجدنا "السيد احمد التواتي" يكثر من توظيف الفعل خاصة الفعل المضارع الذي غلب على خطاب التقديم، حيث وظف المقدم ما يساوي أو يفوق عشرين فعلا مضارعا، وهو ما يقتضيه مقام التفسير و السرد والوصف الذي اعتمده "السيد احمد التواتي" في تقديم هذا الديوان، وهو أيضا ما يقتضي كثرة الجمل الفعلية ومن أمثلة ذلك: ما افتتح به الكلام حيث قال:« يحدث أن يتماهى الشعراء مع اللغة ليحاوروا أساليب اللغة، فتجيء القصيدة مشبعة بالمعاني التي أقعدتها تلك الأساليب على القافية..»[24]

نلاحظ أن هذه العبارة قد حوت ثلاثة أفعال مضارعة هي: (يحدث/يتماهى/يحاوروا) وغير هذه كثير كما سبقت الإشارة، وقد ساعد هذا التركيب على تصوير الديوان من قبل المقدم حيث إن الفعل المضارع يضع المتلقي في قلب الحدث وهو ديوان الشيطان الأخير، ف"السيد احمد التواتي" تدرج في

[24] الشيطان الأخير (التقديم): ص 07.

تقديمه من الذات الشاعرة إلى النص الشعري واصفا وساردا و مفسرا، حيث قال في وصف الشاعر:«شاعرنا عبد اللطيف يطارد أفكارا تشوش داخله وتقض استقراره » وقال في وصف الديوان:«هذه الباكورة يتقاسمها رافدان، الغزل و السياسة ..يصدران عن مجرى رئيس هو المجتمع. ولذلك كان شعر عبد اللطيف شعرا شعبيا بامتياز.»[25] وفي كلاي هذين الوصفين اعتمد الفعل المضارع كأساس أيضا، كما يلاحظ المتلقي أن جمل التقديم كانت مركبة أكثرها، حيث إن هذا الجمل المركبة تساعد المقدم في إطالة النفس في الوصف والسرد والتفسير، وهذه أهم السمات التركيبية التي نلمسها في تقديم السيد أحمد التواتي لديوان (الشيطان الأخير).

2- الانزياح:

لم يخل خطاب "السيد أحمد التواتي" التقديمي من أساليب الخرق اللغوي أو الفنية والجمالية، وعليه سنحاول رصد بعض مظاهر الانزياح في هذا التقديم، ومن أهم مظاهر الانزياح البارزة في هذا التقديم (الانزياح الاستبدالي) التصويري، حيث نجد المقدم يجتهد في إضفاء اللمسة الجمالية الأدبية على خطاب التقديم، ومن صور هذا الانزياح قول المقدم: :« يحدث أن يتماهى الشعراء مع اللغة ليحاوروا أساليب اللغة، فتجيء القصيدة مشبعة بالمعاني التي أقعدتها تلك الأساليب على القافية..»، تضمن هذا المقتطف صورتين بارزتين في كل واحدة استعارة مكنية، الأولى: يتماهى الشعراء مع اللغة ليحاوروا أساليب اللغة، فجعل المقدم من الأساليب اللغوية حيا يمكن محاورته وهذا من باب التشخيص في اللغة، والثانية: حين جسد المعاني في صورة المحسوس حيث قال: أقعدتها تلك الأساليب على القافية، ومعلوم أن القعود يكون لمن له كان واقفا قبل ذلك، وهي أيضا حركة للأحياء، فالمقدم انزاح بهذه المعاني عن مواضعها الأصلية ليبين قوة العلاقة بين الشعراء واللغة أو المبدع واللغة حيث جعل من اللغة كائنا حيا يمكن أن يحاور ويحاكى، ومن المعاني أيضا حيا يمكن إقعاده.

وقد ورد هذا النوع من التصوير في كم من موضع في خطاب التقديم، يمكننا تفصيله من خلال الجدول الآتي:

(رقم18): الصور في تقديم ديوان (الشيطان الأخير).

[25] المصدر السابق: ص07.

الصورة	نوعها	الشرح
قضايا مجتمع وسياسة مطروحة في سوق الأفكار.	استعارة تصريحية	لقد شبه المقدم هنا الساحة الفكرية المضطربة بالسوق فحذف المشبه وصرح بلفظ المشبه به
أولويات إعلامية طبخت في مخابر لعب النرد الباردة.	استعارة مكنية/ كناية عن موصوف	جاءت الصورة في هذه العبارة مركبة بين الاستعارة والكناية حيث نجد الاستعارة في تشبيه الأولويات الإعلامية بالطعام الذي يطبخ مع حذف المشبه به وترك قرينة تدل عليه هي طبخت، كما تظهر الكناية في قوله مخابر لعب النرد الباردة وهو يقصد أماكن اجتماع الساسة وأصحاب القرار للعب واللهو.
لم تصدر ابتداء من لهيب الشارع	مجاز عقلي	هنا أسند ما في معنى الفعل وهو المصدر لهيب إلى الشارع وطبعا المقصود هو الشعب.
عبد اللطيف عبيدلي يطارد أفكارا تشوش داخله	استعارة مكنية	شبه المقدم هنا الأفكار بالفريسة أو الصيد الذي يطارد فحذف المشبه به وترك ما يدل عليه وهو الفعل يطارد.
هذه الباكورة يتقاسمها	كناية عن موصوف	كنى هنا عن أول الأعمال الشعرية لشاعرنا عبد اللطيف

رافدان		عبيدلي بالباكورة ومعلوم أو بكور كل شيء أوله.
الملهيات النظرية التي التهبت في القرن الماضي.	استعارة مكنية	شبه المقدم التنظيرات بالنار أو القش الذي يلتهب بسرعة فحذف المشبه به وترك قرينة دالة عليه وهي الفعل التهبت.

تعد هذه الصور أبرز مظاهر الانزياح الاستبدالي في خطاب هذا التقديم، وقد ساعدت هذه الانزياحات التصويرية على إبراز هدف المقدم وتصوير النص وصاحبه، كما أضفت لمسة جمالية إبداعية على خطاب التقديم.

المطلب الثاني: السمات الأسلوبية في مقدمة ديوان (أهداب الزعفران)

1- السمات التركيبية:

لأن لكل معنى أو فكرة تركيبا يؤطرها ويكون وعاء لها، ولأن لكل تركيب خصوصية تميزه، سنحاول ها هنا رصد السمات التركيبية لخطاب تقديم ديوان (أهداب الزعفران) بقلم الأستاذ والشاعر "بلقاسم غزيل"، حيث اعتمد الأستاذ "غزيل" على نمطين في التقديم هما السرد والوصف، إضافة إلى شيء من التفسير، فنجده اعتمد على الأفعال والجمل الفعلية الدالة على الحركة، بهدف تصوير تطورات الشاعر "علي مخلوف" وتطور قصيدته، مازجا بين الفعل الماضي والمضارع، فوظف الماضي في استحضار الأحداث والحياة السابقة للشّاعر "علي مخلوف"، ووظف المضارع ليضع المتلقي في قلب ذلك الحدث، ومن ذلك قوله: «عرفت الشاعر "علي مخلوف" أيام كان تلميذا بالمرحلة الثانوية، وكنت يومئذ أستاذا لمادة الأدب العربي، عرفته دمث الأخلاق، حسن المعاملة، متئد الخطوات، وقورا يحترم أساتذته وزملاءه على حد سواء ... لا يتكلم كثيرا من يراه يخال عقله أكبر من عمره.»[26]

[26] علي مخلوف: أهداب الزعفران (التقديم)، ص05.

يمكن للمتلقي أن يلاحظ هنا إصرار الشاعر على توظيف الفعل الماضي لأنه المناسب للمقام والنمط الذي يكتب فيه، وحتى الأفعال المضارعة الواردة في هذا المقتطف خدمت الزمن الماضي من حيث المعنى.

ويواصل المقدّم حديثه عن الماضي قائلا: «كنت أدرس تلامذتي وأحبّب لهم الشعر، وكانوا يعلمون أنّني أتعاطاه نظما وقراءة... فأقبل عدد غير قليل منهم على الشعر حفظا ومحاولة ... و"علي مخلوف" إحدى ثمرات تدريسي. فها هو اليوم وقد اشتدّ عوده، واستوت مركبته على درب الشعر يصدر ديوانه الأوّل وقد: سمّاه "أهداب الزعفران"»[27]

كما هو واضح في هذا المقطع وظف المقدّم ستة أفعال ماضية وستة مضارعة في جمع بين الماضي والحاضر؛ أي ماضي الشاعر علي مخلوف وحاضره، وهنا يلتمس المقدم جسر عبور للانتقال بالمتلقي إلى واقع التجربة الشعرية "لعلي مخلوف" فيستأنف قائلا: «لقد أخذت ديوان "علي مخلوف" فوجدته عقدا من لؤلؤ وجمان قلّ نظيره عند شعراء هذا الزمان وخاصة المبتدئين منهم، ومع ذلك فأنا لا أريد أيها القارئ الكريم أن أهمّش رأيك فأقدّم عليه رأيي حتى ترى ما أرى وتذهب المذهب الذي أرتضيه في قراءة هذا الإصدار الشعري...»[28]

نلاحظ أنّ المقدّم هنا قد انتقل من الحديث عن الشاعر إلى خطاب المتلقي وبالتالي من الزمن الماضي إلى الحاضر فأكثر من توظيف المضارع، حيث وظف في هذا المقتطف سبعة أفعال مضارعة ملاءمة للمقام الذي هو فيه، وقد ختم المقدّم هذا الخطاب التقديمي بقوله: «وأخيرا عزيزي القارئ أترك لك المجال لتصفّح هذا الديوان لعلّك تجد فيه ما وجدته من بديع الصورة ورونق العبارة وصدق العواطف...»[29]

وقد وظف هنا أيضا فعلين مضارعين وفعلا ماضيا واحد، والملاحظ أن اعتماد الشاعر على الجمل الفعلية في هذا التقديم أكسب الخطاب التقديمي حركية تناغمت مع الزمن الذي تضمنه هذا التقديم، وهذه سمة تركيبية بارزة في هذا الخطاب التقديمي.

---

[27] المصدر نفسه: ص ن.

[28] المصدر نفسه: ص ن.

[29] المصدر نفسه: ص09.

2- الانزياح:

إن المتأمّل لنص الخطاب التقديمي لديوان (أهداب الزعفران) يلاحظ أن الانزياح الاستبدالي (التصويري) هو السمة الانزياحية البارزة في هذا الخطاب، وعليه سنحاول تتبّع هذا النوع من الانزياح على مستوى هذا الخطاب، وحتى نجعلها أكثر وضوحا سنعمل على تلخيصها في الجدول الآتي:

(رقم19): الصور في تقديم ديوان (أهداب الزعفران).

الصورة	نوعها	الشرح
علي مخلوف إحدى ثمرات تدريسي	استعارة مكنية	شبه التدريس هنا بالشجرة المثمرة فحذف الشجرة وترك قرينة دالة عليها هي ثمرات.
اشتد عوده	كناية عن صفة	كنى المقدم عن القدرة الشعرية للشاعر .
استوت مركبته على درب الشعر	كناية عن صفة	كنى المقدم عن استقامة الملكة الشعرية للشاعر.
لقد أخذت ديوان علي مخلوف فوجدته عقدا من لؤلؤ وجمان.	تشبيه بليغ	شبه الديوان بالعقد مع حذف الأداة ووجه الشبه
أهداب الزعفران	تشبيه بليغ	شبه الأهداف بالزعفران فأضاف المشبه إلى المشبه به
عيناك واحة عشق	تشبيه بليغ	شبه العينين بالواحدة وحذف الأداة ووجه الشبه
رقصت للمنى جوانح قلبي	استعارة مكنية	شبه الجوانح بمن يرقص طربا فحذف الراقص وترك قرينة

		دالة عليه هي رقصت.
فاحتملوا ليلا على ذات ألواح ودسر	كناية عن موصوف	كنى المقدّم عن قارب الهجرة غير الشرعية.
ولندع العنوان ولنمض مع هذه الباقات النضيدة وهذه الأكاليل العديدة	استعارة تصريحية	شبه القصائد بالباقات النضيدة والأكاليل ولكن حذف المشبه وهو القصائد وصرح بلفظ المشبه به وهو الباقات والأكاليل.
وهو في محراب البوح يرثي حاله	استعارة مكنية	شبه البوح بالمسجد ولكن حذف المسجد وترك ما يدل عليه وهو محراب.

وظف المقدّم ما يزيد عن تسع صور على طول التقديم وهي صور مختلفة،وقد أسهمت هذه الصور في إبراز المراد وتجسيد وتشخيص المعاني أيضا، وهذا النوع من الانزياح أضاف قيمة فنية وجمالية الخطاب التقديمي وأخرجه من الجفاف العلمي إلى الطابع الأدبي.

3- التناص:

تعد ظاهرة التناص من أهم السمات الأسلوبية كما سبقت الإشارة لذلك، وقد جاء تقديم ديوان أهداب الزعفران حافلا بهذه السمة لتكون ظاهرة وخاصية بارزة فيه، ومنه جعلنا من هذا العنصر بابا لبحث هذه السمة في خطاب تقديم ديوان: (أهداب الزعفران).

يقول الأستاذ "بلقاسم غزيل": «انظر معي – مشكورا – إلى العنوان (أهداب الزعفران) تجد لفظة (أهداب) ذات ومض شاعري وهّاج، يستعملها من لهم قدم راسخة في واحات الشعر، فلقد استعملها في العصر الحديث الشاعر السعودي: "يحي توفيق الحسن" في عنوان قصيدة له وفي البيت الأول منها فجاءت اللفظتان على قدر رائع من الإبداع الشعري يقول: (همس الأهداب)

عيناك واحة عشق لفها السحر...يغفو ويصحو على أهدابها القمر

وقديما في العصر العباسي استجاد أبو الطيب المتنبي هذه اللفظة ولقد استعملها كثيرا ومن ذلك أنه ضمّنها بيتا من إحدى قصائده فلاحت كومضة برق تطيح بجنح الظلام فقال: (الخفيف)

راميّات بأسهم ريشها الهد...ب يصبن القلوب قبل الجلود

ولقد راقت لي فاستعملتها أكثر من مرّة في ديواني: (إطلالة المجد) ومن ذلك قولنا: (الخفيف)

رقصت للمنى جوانح قلبي...رفرفت كالزهور أهداب عيني

فلا عجب أن نرى "علي مخلوف" يتلقف هذه اللفظة الشاعرية من أوّل موقف من ديوانه فيضع له عنوانا هو (أهداب الزعفران).»[30]

عمد المقدم في هذا المقتطف إلى إبراز التناص الوارد في العنوان، والتعالق الحاصل بين عنوان "علي مخلوف" (أهداب الزعفران) وغيره من الشعراء قديما وحديثا، وهذا مما يدلّ على ثقافة الأستاذ "غزيل" وسعة اطلاعه، وهو تناص خاص بالشاعر أشار إليه المقدّم، ولكن ليس هو التناص الوحيد في خطاب التقديم بل إن التناص الأكثر حضورا كان في حديث المقدّم ذاته، ومن مظاهر التناص في خطاب "بلقاسم غزيل" قوله: «تحطمت كياناتهم فاحتملوا ليلا على ذات ألواح ودسر، راضين بكل ما يلاقونه في عرض البحر الخضمّ وأمواجه المتلاطمة.»[31] وهنا تناص مع النص القرآني في قوله تعالى:﴿ وَحَمَلْنَاهُ عَلَىٰ ذَاتِ أَلْوَاحٍ وَدُسُرٍ﴾[32]، غير أن الكاتب ضمن النص دلالة غير دلالته الأصلية فحوله من قارب نجاة لنوح عليه السلام ومن آمن معه إلى قارب موت لأصحاب الهجرة غير الشرعية (الحراقة).

وفي قوله: «يهاب أن يقتحم مملكة الشعر، فتكون حاله كحال الذي يغشى الوغى بغير سلاح...»[33]

هنا استحضار من المقدّم لقول مسكين الدارمي في العصر الأموي:

أَخاكَ أَخاكَ إِنَّ من لا أَخاً لَه...كساعٍ الى الهيجا بغير سلاحِ

---

[30] المصدر السابق: ص 05-06.

[31] المصدر نفسه: ص07.

[32] سورة القمر: الآية 13.

[33] علي مخلوف: المصدر السابق، ص07.

أيضا في قول صاحب التقديم:«فاسمع معي – يا رعاك الله – وهو في محراب البوح يرثي حاله وقد استبد بها الهجر فضاقت عليه الأرض بما رحبت وانغلقت أمامه أسباب الدّعة والاطمئنان...»[34]

في هذا المقتطف تناص مع قول الله تعالى: ﴿ وَعَلَى ٱلثَّلَٰثَةِ ٱلَّذِينَ خُلِّفُواْ حَتَّىٰٓ إِذَا ضَاقَتۡ عَلَيۡهِمُ ٱلۡأَرۡضُ بِمَا رَحُبَتۡ وَضَاقَتۡ عَلَيۡهِمۡ أَنفُسُهُمۡ وَظَنُّوٓاْ أَن لَّا مَلۡجَأَ مِنَ ٱللَّهِ إِلَّآ إِلَيۡهِ ثُمَّ تَابَ عَلَيۡهِمۡ لِيَتُوبُواْۚ إِنَّ ٱللَّهَ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ﴾ سورة التوبة: الآية 119

وقد استحضر المقدّم هذا النص القرآني في خطابه التقديمي بقصد تصوير حال الشاعر وهو يرثي حاله، قارنا بين حال الشاعر وحال الثلاثة الذين خلفوا ونزلت فيهم هذه الآية.

كذلك نجده يستحضر النص القرآني في قوله: «ولا تثريب عليه في ذلك فلكل شاعر ضرورته الخاصة»[35]

وفي هذا القول استحضار لقصة يوسف عليه السلام وإخوته في قوله تعالى: ﴿ قَالَ لَا تَثۡرِيبَ عَلَيۡكُمُ ٱلۡيَوۡمَۖ يَغۡفِرُ ٱللَّهُ لَكُمۡۖ وَهُوَ أَرۡحَمُ ٱلرَّٰحِمِينَ ﴾ سورة يوسف الآية: 92

وقد استحضر الأستاذ "غزيل" هذا النص القرآني بقصد التماس المغفرة والعذر لزلات الشاعر وهناته.

والملاحظ من خلال هذا التناص أنّ الأستاذ "بلقاسم غزيل" طغى الأسلوب والنص القرآني على خطابه التقديمي لذلك كان سمة أسلوبية بارزة ملفتة للانتباه زادت من متعة التقديم وجماليته، كما أنبأ هذا التناص عن ثقافة الأستاذ "غزيل" الدينية ومعرفته بالنص القرآني.

المطلب الثالث: السمات الأسلوبية في مقدمة ديوان (قد مسّني الضر)

1- السمات التركيبية:

بنت الدكتورة "حياة بوخلط" خطاب التقديم على الوصف بهدف تصوير محتوى الديوان والذات الشاعرة، فألفيناها تكثر من توظيف الجمل الفعلية، معتمدة على الفعل المضارع بقصد وضع المتلقي في قلب الحدث، ونقل واقع التجربة الشعرية للشاعر، حيث وظفت ما يقارب ثلاثين (30) فعلا مضارعا

[34] المصدر نفسه: ص07.

[35] علي مخلوف: المصدر السابق، ص09.

ليكون هو الزمن الحاضر هو الزمن المسيطر على خطاب التقديم، وبهذا وضعت المقدّمة الذات المتلقية أمام صورة الشاعر الحاضرة منطلقة من الديوان دون الالتفات إلى ماضيه.

ومن السمات التركيبية البارزة في هذا الخطاب أيضا، سمة التكرار، حيث كررت صاحبة التقديم اسم المؤلف وعنوان الديوان مرات عديدة في تقديمها، فجاء تكرار اسم الشاعر أربع مرات باللفظ وأكثر من ثلاث مرات بالمعنى، في حين تكرّر عنوان الديوان أربع مرات أيضا وفي هذا التكرار تأكيد من المقدّمة على الشاعر والديوان، بقصد ترسيخ هذين الاسمين في ذاكرة الذات المتلقية، كما تروج من خلاله للديوان وصاحبه.

2- الانزياح:

يعد الانزياح الاستبدالي (التصويري) من أبرز السمات الأسلوبية في تقديم ديوان (قد مسّني الضر)، حيث وظفت الدكتورة حياة بوخلط كم من صورة أثرت القيمة الجمالية لنص التقديم، وهو ما سيتم تفصيله في جدول توضيحي يبيّن مواضع الانزياح التصويري في خطاب هذا التقديم:

(رقم20): الصور في تقديم ديوان (قد مسّني الضر).

الصورة	نوعها	الشرح
الشاعر محمد مبسوط فيض من الأحاسيس والوجدانيات التي لا تنضب.	تشبيه بليغ/ استعارة مكنية	شبهت الكاتبة الشاعر بالفيض لتبين غزارة المشاعر والأحاسيس التي يحملها في قلبه الطاهر، كما شبهت هذه الأحاسيس والوجدانيات بالنهر أو الوادي فحذفت النهر أو الوادي وتركت قرينة دالة عليه وهي ينضب على سبيل الاستعارة المكنية.
يلون بها مساحات	استعارة مكنية	حيث شبهت الكاتب

نصوصه فتراها زاهية الملمح.		الشاعر بالرسام الذي يلون بريشته لوحة فنية، كما شبهت النصوص باللوحة أو الجدارية فحذفت المشبه به وتركت قرينة دالة عليه وهي يلون.
يقف الشاعر على حواف الأوجاع	استعارة مكنية	شبهت الكاتبة الأوجاع بالمكان فحذفت المشبه به وتركت قررينة دالة عليه وهي لفظة حواف.
أنت السماء التي تمطرينا	تشبيه بليغ	شبه من خلاله الشاعر محبوبته بالسماء الممطرة ولكن حذف الأداة ووجه الشبه بقصد المبالغة في التشبيه ومعروف أنّه كلما زاد الحذف في التشبيه كلما زادت البلاغة.
تتجدّد مع تجدّد فعل القراءة على جسد هذه النصوص.	استعارة مكنية	شبهت النصوص بالكائن الحي الذي له جسد فحذفت المشبه به وتركت قرينة دالة عليه وهي لفظة جسد.
تتكئ على مخزون لغوي مرصّع	استعارة مكنية	شبهت المخزون اللغوي للشاعر بالتاج فحذفت المشبه به وتركت قرينة دالة عليه وهي مرصّع، ذلك أنّ المخزون اللغوي هو تاج القصيدة الشعرية.

خطاب مبسوط في ديوانه (قد مسّني الضر) أرض ملغمة...	تشبيه بليغ	شبهت الديوان بالأرض الملغمة فحذفت الأداة ووجه الشبه

لقد استطاعت الكاتبة من خلال هذه الصور تصوير الديوان وتجسيد المعاني لتضع المتلقي أمام تحفة فنيّة أولّها خطاب التقديم وثانيها نصوص الديوان، وقد أسهمت هذه الانزياحات اللغوية في إضفاء مسحة جمالية فنية رفعت من القيمة الجمالية لخطاب التقديم، وجعلت منه قطعة أدبية لا تقل متعة وجمالا عن النص الشعري ذاته.

خـــــــــاتمة

نختم هذه الرحلة البحثية المليئة بالمغامرة لبحثنا هذا الذي تناول الخطاب المقدماتي في دواوين الشعراء المعاصرين بمنطقة غرداية، – والذين سبق ذكرهم في مقدمة البحث –، مستندا إلى الآليات الأسلوبية في مقاربة هذه العتبة النصية، التي لا تقل أهمية ولا فنية على أي خطاب أدبي آخر وبعد دراستنا لخطاب مقدمات بعض الشعراء المعاصرين في منطقة غرداية توصلنا إلى النتائج الآتية:

– إن المقدمة اليوم مقدمات، تختلف باختلاف هدفها وموضعها من الكتاب وزمن كتابتها، ولقد صارت المقدمة في الأعمال الأدبية الإبداعية نصا إبداعيا له خصوصيته التي تميزه عن غير من الأجناس الأدبية وعن غيره من جنسه، ذلك أنه لكل خطاب تقديمي خصوصية تميزه عن خطاب تقديمي آخر.

– يختلف اشتغال وظائف الخطاب المقدماتي في الأعمال الأدبية عامة والشعرية خاصة عن الأعمال العلمية والأكاديمية وغيرها، حيث إنّنا وجدنا من خلال تحليلنا لوظائف الخطاب التقديمي في دواوين المدونة أنّ اشتغال وظائفها مختلف عن غيرها من الأعمال غير الأدبية، وحتى بين دواوين المدونة ذاتها، فقد حضرت بعض الوظائف وغابت أخرى بحسب هدف صاحب الديوان من التقديم.

– إن الشاعر الجزائري عامة والغرداوي خاصة له اهتمام خاص بالخطاب المقدماتي خاصة التقديم الغيري الذي يوكله لغيره من الأساتذة والنقاد و الشعراء، والذي نراه من الناحية التسويقية ترويج لهذا العمل الإبداعي، ومن الناحية الأدبية والعلمية تزكية وتمكين للعمل في ذوات المتلقين، ذلك أن الخطاب التقديمي داعما أساسيا في الترويج للعمل الأدبي والتمكين له في الساحة التداولية والقرائية.

– يمكن للخطاب التقديمي أن يحفل بجملة من السمات الأسلوبية الفنية والجمالية التي تجعله لا يقل قيمة عن أي نص أدبي آخر، حيث نجد المقدّم خاصة في المقدمات الغيرية يحشد كل ما استطاع إليه سبيل من أساليب اللغة وفنونها لتقديم هذا العمل، وهو الذي لا حظناه في تقديم الأستاذ "بلقاسم غزيل" لديوان (أهداب الزعفران)، وتقديم الأستاذة "حياة بوخلط" لديوان (قد مسّني الضر)، ومنه تميزت المقدمات الغيرية بسمات أسلوبية أدبية جعلتها أكثر أدبية من المقدمات الذاتية

– يفتح الخطاب المقدماتي للمتلقي مغاليق النص ويهيئه لقراءة جيدة، وذلك من خلال بيان هدف العمل وسياقه والتعليق على عناوينه...

– يمكن للخطاب المقدماتي أن يكون مقالا نقديا يلتمسه صاحبه لتمرير آرائه حول الإبداع الأدبي والنقدي، وهذا الذي وجدناه مجسدا في مقدمة ديوان(رحيل في ركاب المتنبي) "لبوعلام بوعامر"، وديوان (عندما تبعث الكلمات) "لمحمد الفضيل جقاوة".

– اهتم جل شعراء غرداية بالتقديم لدواوينهم الشعرية، مع غلبة المقدمات الغيرية على المقدمات الذاتية حتى إننا نجد في الديوان الواحد أكثر من تقديم.

– لاحظنا سنة التقديم أكثر حضورا في بواكير الأعمال من الأعمال اللاحقة، وهذا قد يعزى إلى أن الشاعر في أول إصدار له يكون بحاجة لهذا الخطاب التقديمي حتى يكسب اسما وجمهورا.

– ينبغي التعامل مع الخطاب المقدماتي كغيره من النصوص الإبداعية وعدم النظر إليه كهامش في العمل الأدبي.

وأخيرا نقول: لقد أخذتنا عتبة المقدمة إلى عوالم فسيحة في رحاب النص الأدبي وجعلت من بحثنا هذا رحلة تجمع بين المتعة والاكتشاف، فطالما نظرنا إلى هذه العتبة النصية نظرة سطحية نمطية، جعلتنا نبقيها في هامش الدراسات الأدبية والنقدية، فكانت هذه الدراسة بابا لتقويض تلك الرؤى السابقة، ذلك أن العتبات بصفة عامة وعتبة المقدمة بصفة خاصة لم تعد تقليدا أو سنة كتابية تأتي لتتمة فن الكتابة بل صارت كيانا قائما بذاته له سلطته وله خصوصيته.

لذلك نأمل أن يكون بحثنا هذا انطلاقة لبحوث أخرى في هذا الباب خاصة تتناول الخطاب المقدماتي برؤى أخرى تكون أكثر فاعلية وأكثر عمقا في أدب الجنوب الجزائري والأدب الغرداوي على وجه الخصوص، ففي النهاية هذا عمل بشري لا يسلم من النقص والزلل مهما كان اجتهاد الباحث وحرصه، لذلك لا يمكننا ولا يحق لنا أن ندعي الكمال ولا التنزيه وما التوفيق إلا بيد الله وحده.

فهل يمكن أن يكون الخطاب المقدماتي في الإبداع الأدبي حقلا خصبا للمناهج النقدية النصانية تسبر أغواره وتقف على خصوصيته التركيبية والأسلوبية، وتتعامل معه كما تتعامل مع أي نص أدبي قائم بذاته مستقلا عن النص الذي تقدمه؟

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

- **المصادر:**

1- بوعلام بوعامر: رحيل في ركاب المتنبي، دار صبحي للطباعة والنشر، متليلي غارداية، ط1، 2015.

2- عبد اللطيف عبيدلي: الشيطان الأخير، مداد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2012.

3- علي مخلوف: أهداب الزعفران (المقدمة)، دار ضمة للنشر والتوزيع، المسيلة، الجزائر، ط1، 2019.

4- محمد الفضيل جقاوة: عندما تبعث الكلمات (المقدمة)، منشورات التبيين/ الجاحظية، الجزائر، ط1، 2001.

5- محمد مبسوط: قد مسّني الضر(التقديم)، ضمة للنشر والتوزيع، المسيلة، الجزائر، ط2، دت.

6- مسعود بالحاج خرّازي: متى الصبح يا وطني (المقدمة)، المطبعة العربية11، غرداية، دط،2002.

- **المراجع:**

1- إبراهيم جابر علي: المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2010.

2- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1939.

3- ابن جني: الخصائص، ج1، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، ط2، 1955.

4- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1،تح:محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ط5، 1981.

5- ابن فارس: مقاييس اللغة،ج6،تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، دط، دت.

6- ابن قتيبة: الشعر والشعراء،ج1، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

7- ابن منظور:لسان العرب،ج9،داراحياء التراث، بيروت،لبنان، ط3، 1999.

8 - الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.

9- أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي: المصباح المنير، ج1، تح: عبد العظيم الشناوي، دار المعارف، القاهرة، ط2، دت.

10- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005.

11-أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي: جواهر الأدب، شركة القدس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013.

12- الخطيب القزويني:الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

13- الزمخشري: أساس البلاغة، ج1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

14- الزمخشري: تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مر: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2009.

15- السعدية الشادلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي "مقدمة حديث عيسى بن هشام" و"إنشاء الرواية العربية"، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، دط، دت.

16- الفيروزآبادي:القاموس المحيط،تح:مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة،مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

17- القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج8، المطبعة الأميرية، القاهرة، دط، 1915.

18- باتريك شارودو وآخرون: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، دط، 2008.

19- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001.

20- بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، ط جديدة، 1987.

21- بيار لرتوما: مبادئ الأسلوبيات العامة، تر:محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2011.

22- بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، سورية، ط1، دت.

23- تزفطان طودوروف:الشعرية، تر:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط2، 1990.

24- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.

25- حازم القرطجاني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، م2، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

26- حسن البنّا إسماعيل: الشعرية والثقافة (مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003.

27- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002.

28- رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل الخطاب، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عالم الكتب الحديث، عمان، إربد، ط2، 2009.

29- سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1996.

30- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

31- صابر محمود الحباشة: الأسلوبية والتداولية مداخل لتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

32- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

33-عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط3، دت.

34- عبد الحق بلعابد: الخطاب المقدماتي في الرواية العربية(وعي جديد...وتجريب متجدّد)، شركة الخليج للطباعة والنشر، قطر، ط1، 2020.

35- عبد الحق بلعابد:عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

36- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2000.

37- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 2002.

38- عبد النبي هماني: آليات تحليل الخطاب (تفاعل المبنى والمعنى في الدرس اللغوي العربي)، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2015.

39- عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2004.

40- عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2004.

41- علي صدر الدين بن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، ج1، تح: شاكرها دي شكر، مكتبة العرفان، كربلاء، ط1، 1968.

42- فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي، دبي، ط1، 2006.

43- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، تر: عبد الوهاب علوب، مطابع المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000.

44- كاتي وايلز: معجم الأسلوبيات، تر: خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014.

45- محمد أحمد جهلان: فعالية القراءة وإشكالية تحدي المعنى في النص القرآني، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2008.

46- محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2011.

47- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1994.

48- محمد كريم الوّاز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1426.

49- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002.

50- موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.

51- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

52- منصور بن محمد البلوي: الاستهلال السردي في الرواية السعودية المعاصرة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2016.

53- ناتالي بييقي – غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، دط، 2012.

54- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2007.

55- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، ط1، 2010.

56-نبيل منصر:الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

57- هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي، تر: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004.

58- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النصوص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1999.

59- يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015.

60- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

61- ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، دمشق، ط1، 2009.

62-يوسف الإدريسي:عتبات النص في التراث العربي. والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم، بيروت، للبنان، ط1، 2015.

63- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

- المقالات والرسائل الجامعية:

1- بوبكر غرابي وسعيد تومي: مقاربة نظرية في تقنية التناص، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، ع03، م04، 2021.

2- بوطاهر بوسدر: ظاهرة الانزياح، شبكة الألوكة، 2018، 2023/11/28، 9:16، ص2.

3- توفيق بن خميس ورندة عليات: ملامح الشعرية في الخطاب السياسي التحرري عند شاعر القضية الفلسطينية محمود درويش، أوراق المجلة الدولية للدارسات الأدبية والإنسانية، ع02، م01، 2019.

4- حميد لحميداني: عتبات النص الأدبي، مجلة علامات، ج46، م12، 2002.

5- الحسين سريدي: حدود الأسلوبية واتجاهاتها، مجلة البدر، ع11، 2018.

6- خالد ناصري: البنى الأسلوبية في قصيدة الذبيح الصاعد لمفدي زكرياء، مجلة اللغة الوظيفية، ع 6، 2017.

7- خلف الله بن علي: التداولية مقدمة عامة، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، ع1، م14، 2017.

8- صفا عيسى صيام: سمات الشخصية وعلاقتها بالتوافق النفسي للمسنين في محافظات غزة، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، غزة، كلية التربية، 2010.

9- عبد الحق بلعابد: الخطاب المقدماتي في النقد العربي المعاصر(مشروع يمنى العيد: من معرفة النص إلى ممارسة القراءة)، مجلة كلية الدراسات العربية والإسلامية للبنات، ع27، م03، 2011.

10- عبد الحميد هنداوي: السمات الأسلوبية في القرآن الكريم ومدى دلالتها على أنه كلام الله تعالى، مركز تفسير للدراسات القرآنية.

11- كمال عبد الفتاح حسن السامرائي: التلون في الخطاب الشعري في العصر العباسي الأول، مجلة فصل الخطاب، ع2، 2013.

12- لعرشي سهام: الشعرية قراءة في المصطلح والمفهوم، مجلة فصل الخطاب، ع24، م 6، 2018.

13- امحمد شليم: الملامح التداولية في الدراسات الأسلوبية – مقاربة لأوجه التداخل-، جسور المعرفة، م03، ع12، 2017.

14- مسعود خرازي: المنجز الشعري المعاصر واتجاهاته بمنطقة غرداية، مجلة الذاكرة، ع5، 2015.

15- نواف يونس: الأسلوب وفن الكتابة الأدبية، مجلة الشارقة الثقافية، ع 80.

16- هاجر الكبيسي وبن عيسى بطاهر: "يا شباب العرب" للرافعي: مقاربة أسلوبية، مجلة فصل الخطاب، ع03، م11، 2022.

17- ياسر أحمد فياض: البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، مجلة جامعة الأنبار، ع4، م1، 2009.

18- يوسف نقماري: الاتجاهات الأسلوبية في النقد، جسور المعرفة، م09، ع02.

ملاحـــــــــــق

ملحق 1: مقدمة ديوان (رحيل في ركاب المتنبي)

هذه مجموعة شعرية تختلف أطوالها، ما بين نتف و مقطعات و قصائد، غير أنها في جميع صورها تلك تمثل لحظة شعورية كاملة، عاشها صاحبها بفكره وشعوره، وعاشت معه ليله ونهاره، ولابست روحه، ورافقته في سرائه وضرائه.

وكثير منها يعود إلى فترة الشباب إلا ما كان منها معبرا عن قضايا وموضوعات حديثة مرتبطة بزمانها. ومنها ما هو من هذا وذاك: اي مقطعات وقصائد ذات تشكيل زمني مختلف تعود أبيات منها إلى الشباب واخرى الى عقيبه، حتى انني حين اعود الى قرائتها اسعر بتصادم ذرات الزمن، الباعث على مثل تلك التساؤلات البينية المحيرة، التي شرع اصحاب الكهف يطرحونها بعضهم على بعض، بعد ان بعثهم الله عز وجل من سباتهم الطويل

ومن السهل على القارئ ان يلاحظ ان اطناب هذه المجموعة مشدودة الى عمود الشعر العربي القديم،لغة وصورا وموسيقى،وهنا اذكراسئلة وتعقيبات، تتصل بهذا الاتجاه طرحها على زملاء واصدقاء،

كنت اساهم ببعض هذا الشعر عند الاحماض،وما اقل ما كنت افعل،بل ما اقل ما اسمعت نفسي كرة ثانية ابياتا نظمتها، وقدر الله ان ينقضي انشادها مع الجربة التي ولدت معها.

كان بعض اولئك الاصدقاء والزملاء يسألونني–ببراءة وصدق–هل فكرت في كتابة شعر قريب التناول، سهل الماخذ؟ من جهة،وهل حاولت خوض تجربة النظم على غير نظام شعر التفعيلة مثلا؟ من جهة اخرى.

اسئلة وتعقيبات، كانت تقتسر على الحضور، والتطويح بالذاكرة تلك المجادلة المحفوظة في التراث عن ابي تمام، حين سأله القيمان بأمر خزانة الحكمة في خراسان: لم تقول مالا يفهم؟، فقال:لما لا تفهمون مالا يقال؟

صحيح ان المسألة مع ابي تمام و اضرابه اشد تعقيدا، لكونها تتعلق بما هو ابعد من مرجعية قاموسية مباشرة، لتتصل بمرجعية نفسية ورمزية متسترة، قائمة على التغريب والعجيب في اللغة والتصوير، الا انه استحضار مناسب يصلح لكل موقف يطالب فيه الشاعر ان يقول ما يفهمه الاخرون– ان كان قائلا خيرا– او يصمت

اما النظم على اشكال القصيدة الحديثة، فمع انني لا اظلف نفسي عن التمتع بقراءة روائع من شعر التفعلية، نظمها الشعراء الموهوبون والاصلاء الذين طانهم الله على هذا الفن، ووهبهم خصوصية العبقرية في خوض غمارهن الا انني لم اجد في نفسي استجابة للنظم عليه.

وانما قلت الموهوبون و الاصلاء لان كثيرا من الزيف والافتعال والادعاء واكب ظهور القصيدة العربية الحديثة مهما كان شكلها، وانى كانت تسميتها.

وقد اصيبت القصيدة العربية الحديثة يهذا الدخل في المراحل الاولى من خوض تجارتها، وهو ما وثقته شهادة لنازك الملائكة، وهي في الصدر من ريادة ما سمي يومها الشعر الحر فقد هالها ان يكتب الشعراء الشبان حينها شعرا تقليدياخليليا بنظام الشطرين، ثم يشبهوا على الناس بكتابته بطريقة مخالفة لكتابة القصيدة العمودية، وذلك انهم كتبوا شعرا حرا،متبعين سنة التطور ،وسنن الموضة*

والمضحك في المسألة انهم فعلوا ذلك،بعد ان اقتدوا بالملائكة التي اضطرت اضطرارا الى مخالفة نظام الكتابة المألوفة في القصيدة التقليدية عند كتابتها لبعض قصائدها،وهو وضع فرض نفسه عليها لاسباب تقنية طباعية محضنة،فاستجابت له من غير نية خداع او تشويش على القارئ العربي، المسكين في كثير من الاحيان.

ذلك هو ما قصته الشاعرة في ديوانها شجرة القمر تقديما لقصيدة البعث وهي من البحر الخفيف، وقد كتبتها متبعة النظام القديم مقارنة بقصائ في دواوين اخرى، من البحر نفسه اخرجتها في قالب نثري، فكتبتها غير مراعية للوقفة العروضية، وانما راعت المعنى وحده.فلاحت تلك القصائد وكانها شعر حر او شعر منثور، خاصة للقارئ الذي لا يحس الوزن.

وبينت السبب التقني المحض الذي دفعها الى ذلك ، وهو أن تلك الدواوين طبعت في حجم صغير لا يزيد على حجم الكف، ولما كان التدوير شائعا في الخفيف لاحظت أن طول البيت قد يتجاوز عرض الصفحة، وهو ما حملها على التفكير في تقسيم البيت الى قسمين. لكن لما كان غالب الابيات مدوران وهو ما ينتج عنه تقسيم كثير من الكلمات ليكون جزء في قسم ولاخر في قسم، استثقلت ذلك، وقررت مراعاة المعنى وحده في الكتابة، دون القاعدة العروضية.مطمئنة الى أن الوزن حالة سمعية لا تتاثر بطريقة الكتابة.

ولكن...تقول الشاعرة... لم يكن يدور في خلدي ان اناسا من الشعراء سيتخذون عملي الاضطراري سنة في منشوراتهم الشعرية ودواوينهم. ولكم جزعت عندما صرت ارى في المجلات قصائد موزونة على الشكل العربي وزنا تاما ولكنها تكتب كتابة فوضوية وكأنها نثر لا شعر. وقد جمعتني مجالس غير قليلة بأدباء وقراء يقرؤون هذه القصائد الجارية على الوزن العربي كل الجريان ثم يتحدثون عنها و كأنها شعر حر أو شعر منثور *

ما كان اغنى أولئك المجددين المخادعين عن الخداع، لو صدقوا انفسهم اولا، فتركوا لها التعبير عما تجده باللغة التي يحسنون، وفي القالب الذي يتقنونن ثم صدقوا القارئ ثانيا، فاحترموا عقله وميوله، وقدموا له عبارتهم الشعرية على اصولها، تاركين لذوقه حرية التقدير وحق التقويم.

ملحق2: واجهة ديوان (رحيل في ركاب المتنبي)

ملحق 3: مقدمة ديوان (متى الصبح يا وطني)

كلمة لا بد منها

لم أكن متحمسا كثيرا لجمع هذه القصائد المتناثرة عبر قصاصات كلدت أن تطمس معالمها.. لكت وجدت في إخلاص بعض الأحبة دافعا قويا إلى إخراج هذه التجربة إلى العيات لعلها تسهم بشكل ما في إضفاء بعض الجديد الهادف إلى مسيرتنا الثقافية ..

هي مسؤولية لكنها مرحلة ممتعة في عوالم الخير والجمال بعيدا عن فراغ النفس وصيق المكان وفوضئ الأشياء .

تكربة تدفعنا إلى مزيد من البحث في دواليب الحياة عن فضاء أوسع لتنتصر الفضيلة وينطلق الإنسان صنعا المجد والطهارة مرة أخرى كما صنعها الأولون .

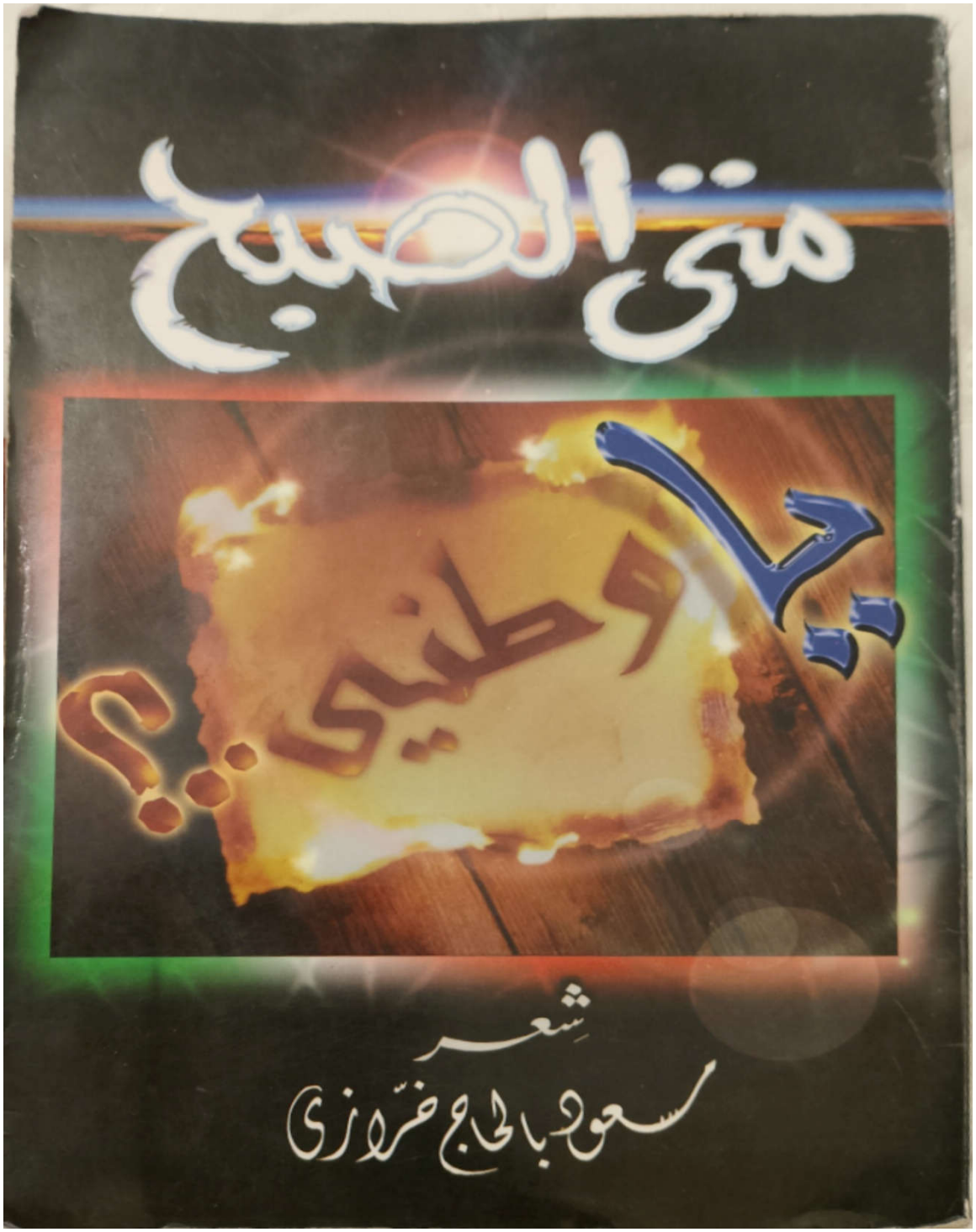
ونحن الآن في أمس الحاجة إلى الشعر أكثر من وقت مضى لأن لين جنبينا قلبا لا يزال ينبض بسحر الكلمة النظيفة والحكمو الفاعلة.. إننا الآن نرحب بالآلة كثيرا ونفرد لها مقاما حسنا فينا. لكن لا يمنع هدا التطور أن نتخلى عن قلوبنا رمشاعرنا وأحبتنا ومبادئنا وبنا وبنا حاجة ماسة إلى كليهما تزاوجا وتآلفا .. >>متى الصبح يا وطني؟ <<تجربة متواضعة حملت حب الجزائر ولاء وانتماء ترصد بعض ملامح الراهن الجزائري، تغوص في جراحه، تفتش في آماله وآلامه عن غد ربما يكون أفضل .

هكذا يبدو لي الأمر ،سائلا الله التوفيق والصبر راجيا منه–تعالى–أن يخلص بلدنا من المآسي ويعيده إلى سالف مجده الآمن... ويفيض علينا وعليه من بركاته ...

ولا يسعني في هذا التصدير إلا أن أشيد بدور النجلس الشعبي الولائي 1997–2002.لولاية غرداية في تشجيع المثقفين والفاعلين في الحركة الثقافية بما يليق بللكلمة الرائدة ،ولما لمسته منه من مساهدة فب إخراج هذا العمل إلى القراء والمتبعين خدمة للحركة الابداعية محليا ووطنيا وإنسانيا

(وقل اعملوا فسيرى الله عمبلكم ورسوله والمومنون)

ملحق 4 واجهة ديوان (متى الصبح يا وطني)



ملحق5: مقدمة ديوان (عندما تبعث الكلمات)

تصدير

عزيزي القارئ: لقد تأثرت الفنون العربية بالمدارس والمذاهب الغربية المختلفة ودخلت دواويننا أسماء ما أنزل الله بها من سلطان!! فأصبح الشاعر فلان ينعت بأنه رومانسي، علان يوصف بأنه واقعي وهلم جرا.

والواقع أنها أسماء لا طعم لها في بيئة غير بيئتها! ركنها دخلت! مع ما دخلنا في سلع الغرب غثا كان أو سمينا!! فأصبح أي غر يخلط شاء زاعما لك أن مكتوبه هو من روائع الشعر وأعذبه، وقد يكتب مالا معنى له أصلا فإن حاجته أقام الدنيا وأقعدها متهما إياك بالتخلف والجهل والسريالية والحداثة ورموزها...!!

كلام أجوف فارغ طبعا، فالشعر بعيد كل البعد عن هذا، الشعر يا صاحيي لا يخضع إلى مذهب أو مذرسة أو لافتة أو قوانين مرور وإلا أصبح علما!! الشعر هو تلك العاطفة الجياشة، التي تقدم إلى، القارئ أو السامع في لغة سهلة ممتنعة! هو نقل تجربة حياتية إنسانية في لغة ذات إيقاع وموسيقى تلامس شفاف القلوب ، فتتفاعل معها، رتخس أنها قريبة منها بل لصيقة بها.

شيئ جميل أن تفعم القصيدة بالعواطف والأحاسيس الانسانية المشتركة السامية، وأجنل منها أن تتميز، فتصنع لنفسها شخصية بها تتفرد عن سواها، فتصبح ذات كيان غير مكرر، إنها إن فعلت ذلك نقشت أبياتها على صفائح من ذهب في ذاكرة الأجيال.

عد إلى ررائعنا الجميلة عزيزي القارئ من إمرئ القيس إلى البحتري فالمتنبي، فالمعري ووصولا إلى جبران والشابي ونعيمة – ولقد ذكرت لك هذه النماذج لا على سبيل الحصر وإنما على سبيل التمثيل للأعمال الفنية الناجحة– تأملها وتأمل لغتها، وأسلوبها جيدا، إنك لا شك ستكد كلاما مفهوما قريبل من لغتك –رغم الفاصل الزمني البعيد –إن لانية الشنفرى في لغتها لتعد أقرب إلينا من لعة العديد من أدعياء الشعر المتحذلفين بالحداثة والتجديد! حاول أن تنسب هذه الأعمال إلى مذهب أو مدرسة أو توجه، طبعا لا تحاول وإلا كان عملك أسبه بعمل الصبيان!!

حتىالروائع العالمية ذاتها– أعمال د. كنز، فكتور هيجو، شكسبير اليوت، تكد أنها فوق المذاهب رالمدارس والقواعذ!

إن هذه الأعمال هي التي شرفت أدعياء المذاهب عندما نسبوها إى مذاهبهم وزعموا أنها بنات مدارسهم!! أما هذه الأعمال فستظل إرثا للإنسانية خالدا تتغير المزارس والمذاهب، يموت بعضها وينطمس، ويولد بعض آخر ويسنو، لكن البؤساء ستظل رائعة– رغم إنتهاء الكلاسيكية – تشد قارئ اليوم في باريس كما تشده في قرية سبسب أ. في أي قرية من قرى أقصى الجنوب الجزائري ، ودافيد كوبرفيلد ستظل رائعة عالمية تبكي وتضحك ساكن مدينة الضباب كما تبكي وتضحك قارئا تمت كثيب أو أكمة في صحرائنا الشايعة، ومثلها عطيل وأوليفر اتويست.

منذ حداثتي كنت ولازلت لا أومن بالمذاعب والمدارس الفنية خاصة بالنسبة للمبدع – إذ لو تبناها الناقد فذاك شيئ آخر– إيماني الوحيد أن المذاهب والمدارس ما هي إلا صدا يتردد بعد أن تدوي الأعمال الخالدة الجليلة فاسحة، لنفسها مكانا في سماء الإنسانية.

إن الذين يتقيدون بقوانين المرور هذه سوف ينهكهم السير لكن لن يصلوا أبدا، أما الذين يضربون بها عرض الحائط فهم وحدهم الذين يمرحون في قصور خالدة تقنى الأزمنة ولا تفنى.، هذا الكلام يكون صحيحا في مجال الإبداع وحده أما في غيره من ميادبن العلم – عزيزي القارئ–

فالعكس هو الصحيح.

ملحق6: واجهة ديوان (عندما تبعث الكلمات)

ملحق7 مقدمة ديوان (الشيطان الأخير)

يحدث أن يتماهى الشعراء مع اللغة ليحاوروا أساليب اللغة فتجيء القصيدة بالمعاني التي أقعدتها تلك الأساليب على القافية..

الشاعر عبد اللطيف عبيدلي ليس منهم...

شاعرنا عبد اللطيف يتماهى مع حالة..

يحدث أن يتماهى الشعراء مع قضايا مجتمع وسياسة مطروحة في سوق الأفكار وطنيا أو دوليا ليحاوروا أولويات إعلامية طبخت في مخابر لعب النرد الباردة، ولم تصدر ابتداء من لهيب الشارع.. فتجيء القصيدة مركبة بالقضايا التي أقعدتها مودة السوق ومقتضيات الموائم سياسيا واجتماعيا على القافية..

الشاعر عبد اللطيف عبيدلي ليس منهم..

شاعرنا عبد اللطيف يطارد أفكارا تشوش داخله وتقض استقراره.

هذه الباكورة يتقاسمها رافدان، الغزل والسياسة.. يصدران عن مجرى رئيس هو المجتمع. ولذلك كان شعر عبد اللطيف شعرا شعبيا بامتياز.

ولطبيعة مرحلة التفتق الإبداعي لشاعرنا وهي مرحلة الغضب العربي من المحيط إلى الخليج سنوات السبعينات والثمانينات والتي كانت بالفعل حالة وجدانية جماعية غريبة في أطوارها المتقلبة بحثا عن الذات من أقسى الألوان إلى أنداها، جاءت شعبية شاعرنا مفتوحة على ما كنا نسميه الأمة العربية..

ولطبيعة المرحلة أيضا، نفهم لماذا كانت بيروت تتردد كثيرا في قصائده.

وقد يتساءل القارئ الكريم لهذا الديوان عن التصنيف المرحلي الموضوعي له.. وعم مدى جدته.. تساؤل مشروع ما دمنا طوينا العقدين المذكورين اللذين أضحيا

من القرن الماضي.

الشاعر لا يخرج عن ذاته– وذات الشاعر هي السياق المجتمعي العام– من أجل الطباق والجناس..

فهذه من مآخذ نقاد الأدب على سمات شعر عصر الضعف في جانبه الشكلي.. فهل نكون قد وصلنا إلى تكريسه اليوم في الجانب المضموني؟

أعتقد بأننا لا نزال ندور في فلك الملهيات النظرية التي التهبت في القرن الماضي، وأن ساحة الحسم الثقافي والسياسي لها لم تشرف مجرتنا بعد. ولذلك أجد من الطبيعي أن يشاغب الشعراء حولها من أجل

زعزعتها وتمهيد التحول الطبيعي عنها إلى الألفية الثالثة.

فالشاعر الذي يلجأ إلى الخيال شاعر حالم.. وهو حق طبيعي.

والشاعر الذي يلجأ إلى المعاجم ناظم.. وهو تواضع تعليمي تربوي في تراثنا.

وحده الشاعر الذي يتقن المران يافعا على استشعار مخيال المحيط واستنطاقه وإدانته أو تنويه به في منظومة عمل معقدة بأغوار وعيه الداخلي يكون شاعرا جديرا بالمساهمة في رسم المستقبل.

الشاعر عبد اللطيف من عوده..،

"الشيطان الأخير" ، يعلن بداية النهاية لشياطين من نوع مختلف.. ولعلها من خصوصيات نفس يعقوب.

أرجو أن يكون هذا الشيطان إضاءة موفقة تلقى قبولا في مهب حيرتنا... وكثرتنا.

ملحق8: واجهة ديوان (الشيطان الأخير)

ملحق9: مقدمة ديوان (أهداب الزعفران)

بسم الله الرحمان الرحيم

عرفت الشاعر>>علي مخلوف >>أيام كان تلميذا بالمرحلة الثانوية ، وكنت يومئذ أستاذا لمادة الأدب العربي ، عرفته دمث الأخلاق ، حسن المعاملة، متئد الخطوات، وقورا يحترم أستاذه وزلائه على حد سواء... لايتكلم كثيرا من يراه يخال عقله أكبر من عمره .

كنت أدرس تلاميذي وأحبب لهم الشعر، وكانوا يعلمون أنني اتعاطاه نظما و قراءة... فأقبل عدد غير قليل منهم على الشعر حفظل ومحاولة... و>>علي مخلوف >>إحدى ثمرات تدريسي.، فها هو اليوم وقد اشتد عوده ،واستوت مركبته على درب الشعر يصدر ديوانه الأول وقد سماه >>:أهداب الزعفران>>وبين يدي إصداره يحرجني بطلبه أن أخط لخ تقديما لديوانه....،أقول(يحرجني) لأنني ما تعودت أن اتقدم في الكتابة على شعر شاعر أو نثر أديب... وإن كنت أقرض الشعر منذ أكثر من ثلاثة عقود ومع ذلك فلست أراني ذلك الناقد الذي يمتلك دقتئق النقد فيلج بها فب كنه القصائد ويسبر أغوارها فيغزو نقده إبداعا من نوع جديد... هذا ولئن كنت أكتب الشعر إلا أنني في المجال الأكاديمي لغوي التخصص موضوعي المنهج .

لقد أخذت ديوان >>علي مخلوف <<فرجدته عقدا من لؤلؤ وجمان قل نظيره عند شعراء هذا الزمان

وخاصة المبتدئين منهم، ومع ذلك فأنا لا أريد أيها القارئ الكريم أن أهمش وأيك فأقدم عليه رأيي حتى ترى ما أرى وتذهب المذهب الذي أرتضيه في قراءة هذا الإصدار الشعري...

انظر معي–مشكورا– إلى العنوان>>أهدلب الزعفزان <<تجد لفظة(أهداب) ذات ومض شاعري وهاج، يستعملها من لهم قدم راسخة في واحات الشعر، فلقد استعملها في العصر الحديث الشاعر السعوادي>>:يحيى توفيق الحسن <<في عنوان قصيدة له وفي البيت الأول منها فجاءت اللفظتان على قدر رائع من الإبداع الشعري يقول:(همس الأهداب (

عيناك واحة عشق لفها السحر يغفو ويصحو على أهدابها القمر

وقديما في العصر العباسي استجاد أبو الطيب المتنبي هذه اللفظة ولقد استعملها كثيرا ومن ذلك أنه ضمنها بيتا من إحدى قصائده فلاحت كومضة برق تطيح بجنح الظلام فقال: (الخفيف (

راميات بأسهم ريشها الهد ب يضين القلوب قبل الجلود

ولقد راقت لي فاستعملتها أكثر من مرة في ديواني:(إطلالة المجد)ومن ذلك قولنا : الخفيف

رقصت للمنى جوانح قلبي. رفرفت كالزهور أهداب عيني

فلا عجب أن نرى >>علي مخلوف <<يتلقف هذه اللفطة الشاعرية من أول موقف من ديوانه فيضع به عنوانا هو

)أهداب الزعفران). ولندع العنوان ولنمض مع هذه الباقات النضيدة، وهذه الأكاليل العديدة.. ولأن الشاعر ابن بيئته يعتمل في أعماقه كل ما يلج في أرض هذه البيئة وما يعرج في سمائها.. انظر إليه وهو يخط أدمعه شعرا على أولئك الشباب الذين انقطعت بهم السبل واستبدت بهن الظروف فرموا بأنفسهم في أمواج البحر أملا في أن يصلوا إلى ما يرونه برا للأمان فيما وراء البحر، فتتماهى ذاته في ذوات أولئك >>الحراقة – <<كما ينعتون بالعامية– فيفرد لهم قصيدة بعنوان:(الهجرة نحو شمس الغرب) ويقول في بعض أبياتها :(البسيط (

ما العدل ما البر ما التقوى وما وطن حتى الهوى حطمو في القلب معناه

نواجه البحر في لوح نجدفه.... ليل وبحر خجول من ضحاياه

انظر كيف ان (الحراقة) انهارت فيهن قرى الأمل فما عادوا يحملون بقابل أيامهم، لأنهم يعيشون في فراغ روحي قاتل أنكرو لأجله كل القيم التي تحمل معاني للخير والتفائل والمجد والسؤدد والرفعة..... أنكرو العدل والخير وكل ما جميل في أوطانهم، بل أنكرو لذائذ الحياة وزخرفها، فما تحركا في أفئدتهم لواهج الشوق وما طربت قلوبهن لليلى ولا هند ولا أخواتهما، تحطمت كياناتهم فاحتلموا ليلا على ذات ألواح ودسر، راضين بكل لا يلقرنه في عرض البحر الخضم وأمواجه المتلاطمة .

وكأن >>علي مخلوف <<يهنس في أذان أوئلك >>الحراقة <<الغرقى منهن والناجين، يعاتبهن بأسلوب غير مباشر على إحباطهم ورميهم أنفسهم في غيابات الموج، يذكرهم بلطف الخالق بمخلوقاته وعلمه بكل

صغيرة وكبيرة وسمعه انين المرضى واهات المحرومين، إنه الله المعين الذي سمع تسبيح نبيه دي النون يونس بن متى ، فنجاه من بطن الحوت، فهو نعم المولى ونعم النصير، يذكرهم الشعر بل ويعلمهم فن المناجاة وأسرار الدعاء والضراعة إذ يقول/(الكامل(

يا مبطرا ذا النون في الظلمات يا عالما بميبتي وشكاتي

سبحانك اللهم أنت ملاذنا من ذا سواك مفرج الكربات

إن الشعر عند>>علي مخلوف <<جزء من ذاته وكيانه، وليس أمرا طارئا يتعاطاه في خلوته وأوقات فراغه، هو بذكر الشعر في البيت، فب الشارع، في العمل..... هو يخبر أصدقائه وخلانه بذلك، ولكنه يغضي حياء لجلال الموقف بخشى أن يتقمص سرابيل الشعراء فينعت بصفاتهم، ويتبوأ مقاماتهم، يهاب أن يقتحم مملكة الشعر ، فتكون حاله كحال الذي يغشى الوغى بغير سلاح... ولكنه واثق من أن بعض صفات الشعراء أصبحت تحري في عروقه، وامتزجت بمزاجه، فآن له أن يصرح دون خجل فيقول للخاصة من أصحابه:(الكامل(

نبأت أصحابي بأني شاعر لكن ولما أرتقي لسمائه

أنا شاعر بخياله أنا شاعر بجماله أنا شاعر بذكائه

وخباله في النسيب مجنح وثاب، تلفيه يضاهي كبار الشعراء في وصف الشوق وتباريح الحرمان، بعبارات ملؤها العفة، معان صادقة في البوح بلا تبجح ولا إسفاف... فاسمع معي –يا رعاك الله –وهو في محراب البوح يوثي حاله وقد استبد بها الهجر فضاقت عليه الأرض بما رحبت وانغلقت أمامه أسباب الدعة والاطمئنان، فقد عبس مساؤه واختلج بحره، واربد أفقه وتشظت قوافي شعره.... ووحدها السماء لما تزل تغدق عليه بعطفها وظلالها، فيقول:(الكامل (

يتوسط الإمساك بعدك حيرة والشعر يفقد بعدك الإلهامات

من أين للبحر الجميل بزرقه لولا السماء تطلمه إكراما

وما مر بنا من شعر آنفا هو من القصيدة العمودية الخليجية، ولقد لمسنا مواطن الابداع عند علي مخلوف فيها

ورأينا سيطرته على الأوزان إلى حد مقبول. ومع تجوالنا في واحة شعره استوقفتنا كثير من المقطعات من الشعر الحر أو الشعر التفعيلة فوجدنا تمكنه من هذا الضرب من الشعر ماثلا للعيان ولقد كنت أخالني في بعض الأحيان أقرأ لكبار الشعراء في الشعر الحر من أمثال بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وأحمد مطر وغيرهم، وأنا لا أقول هذل على سبيل المدح – وإن كان علي أهلا لذاك – بيد أنني أصف درجة الإلمام التي تبوأها هذا الشاعر في القصيدة الحديثة، وها هو ذا بعبارات موغلة في الرمز مفرطة في الضبابية يصف لنا أساه و شجنه حيال ما يجري في عالمه من جور والأمل في غد أفضل مهما ادلهت الظلمات وطال أمد المعاناة، يقول: مراثي الزعفران

تفاءل الصبي داخلي

والزعفران

وقفت كالمعاني

وقوفي الأبهى

كالنار في للحديد

ينتابني الأسى

وأظهر الرضى طبع الأسى

كاللص

يسرق من ضفاف الخزامى

ووجهي الأنضر مستقبلا على السرير ما قدر ....

ولأن كل عمل بشري لا يخلو من نقصان أقول كانت هناك بعض الهنات وما أقلها في ديوان صديقي العزيز على مخلوف ومن ذلك انكسار الوزن في بعض المواطن وأرد ذلك ربما لأن صاحب الديوان شاعر

بالموهبة لا التخصص فهو متخصص في علوم الاقتصاد والتسيير، فظهرت بعض الزحافات والعلل التي قد لا يتحاماها كبار الشعراء، وهناك بعض الصيغ الصرفية التي لا توجد في الاستعمال اللغوي ولكن الساعر علي مخلوف اتخذها ضرورة خاصة به

ولا تثريب عليه في ذلك فلكل شاعر ضرورته الخاصة إضافة إلى الضرورات المتعارف عليها .

وأخيرا عزيزي القارئ أترك لك المجال لتصفح هذا الديوان لعلك تجد فيه ما وجدته من بديع الصورة ورونق العبارة وصدق العواطف....

ملحق10: واجهة ديوان (أهداب الزعفران)

ملحق11: مقدمة ديوان (قد مسني الضر)

الشاعر محمد مبسوط فيض من الاحاسيس والوجدانيات التي لا تنضب، يكتب قصائده بلغة بديعة النسق،يلون بها مساحات نصوصه فتراها زاهية الملمح، بهية اللفظ تأخدك الى عوالم لم تـاهبها من قبل.

ها هو يوانه الشعري ق مسني الضر في طبعته الثانية يصر على النفاد الى الاعماق من خلال غرس قيم انسانية تقوم فيها اساسها على ثنائيات تمزج بين الحب والحنين والغربة والحزن والدكرى.في ديوانه قد مسني الضر يقف الشاعر على حواف الاوجاع التي ينوء بحملها من يتم الى عبث فغربة فيته في مراحل الشوق والبعاد، يقول الشاعر:

أحبك ون النساء جميعا

احبك دنيا..احبك دينا

اقدس فيك التجلي جنانا

ورب الوجود الدي يعتلينا

وانت التجلي وانت النسا

وأنت السماء التي تمطرينا

وانت المحبة في كل حين

وباب سيفتح إذا ما بلينا

فتراه ها هنا يخرج الكلمات من قاموسها، ويسحبك نحو الدهشة مرة والامتناع مرات، تتجاوز الكلمة نفسها وتنفلت من حدود الحرف لتشكل صورة تتجدد مع تجدد فعل القراءة على جسد هده النصوص.

صور محم مبسوط الشعرية تتكئ على مخزون لغوي مرصع، جمع فيه بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلية، محاولا بذلك امتطاء صهوه الحس العميق في سياقات مبهرة.

خطاب مبسوط في ديوانه قد مسني الضر أرض ملغمة بهواجس وأمان وخيال مكتظ، عزف فيه الشاعر على بناء ممكنات وعوالم تفيض دهشة وتيها، يقول الشاعر:

كم ضعت في زمن أرافق وحدتي

حتى يجمعني ويرجعني صداك

قد عدت ارسم في التشوق لوحتي

واعود مبتسما أراك

انا مبحر والبحر مثلي منكسر

يغفو على خدي ليحملني هداك

ما عدت ادري حيلتي

ما قصتي...

والامنيات بأن اموت على ثراك.

صور مبسوط اتية من مدن الشعرالبعيدة، المسربلة بالوجع والرجاء، تؤسس لبطاقة هوية غارقة في الشعرية والخرق الشعري،من خلال نتءات في مباني نصوصه والتي مزج فيها بين ابحر الخليل وسرد التفعيلة المتدفق.

هذه الاحاسيس التي يراهن فيها الشاعر على كشف الجوانب الجماليةواللغوية والبلاغية، استطاع من خلالها أن يحمل القارئ معه في رحلة سفر دائم تؤسسلحقول ابداعية متماهية البوح.

اتكأ محمد مبسوط في يوانه على حزن بديع الم بمفاصل النصوص في لغة ابداعية راقية يبحث فيها القارئ عن منفذ من هذا الزمن المثقل بالقروح الى مساحات للبياض واخرى للبياض ايضا،يقول الشاعر:

لن اذكرك

فقصائدي لن تحملك

والشعر طفل على يدي

يبكي حزينا من فراقي وما ملك

والبعد عنك غصة تغتالني

مثل الشتات مبعثرا

واظمني قلبا جريحا مهتلك

لا تحزني

درسي انتهى

فلتكتبي في اللوح

طفل ضائع قد ضيعك

ديوان قد مسني الضر نفذت طبعته الاولى لتأتي الطبعة الثانية وتأكد لنا أن هذا الشاعر سيبعث عند ميلا كل قصيد، فهنئا للشعر به، وهنيئا للقارئ، وهنيئا للساحة الثقافية النقدية الجزائرية بشاعر يحتفي بالحب والأمل والحزن معا.

ملحق12: واجهة ديوان (قد مسني الضر)

الطبعة 2
مبسوط محمد
قَد مَسّنِي الضُّر
شعر
ضمّة
DAMMAH
للنشر والتوزيع

ملحق13: فهرس الجداول

رقم الجدول	عنوان الجدول
01	أنواع الخطاب باعتبار الحقل المعرفي
02	عتبات المؤلف والناشر
03	العتبات الداخلية والخارجية
04	تسميات المقدمة في الشعر والنثر
05	اختلاف تسمية مصطلح الخطاب المقدماتي في الميادين المعرفية
06	الاستهلال الواقعي والتخييلي
07	أنواع المقدمة باعتبار كاتبها
08	المصطلحات الموازية لمصطلح الأسلوب
09	اختلاف تسميات مصطلح الانزياح من ناقد لآخر
10	الرؤوس الثمانية للمقدمة
11	وظائف المقدمة عند جيرار جنيت
12	التركيب الجملي في مقدمة ديوان (رحيل في ركاب المتنبي)
13	الأفعال والأسماء في مقدمة ديوان (رحيل في ركاب المتنبي)
14	الصور في مقدمة ديوان (متى الصبح يا وطني)
15	التضاد في مقدمة ديوان (عندما تبعث الكلمات)
16	الحذف في مقدمة ديوان (عندما تبعث الكلمات)
17	الصور في مقدمة ديوان (عندما تبعث الكلمات)
18	الصور في تقديم ديوان (الشيطان الأخير)
19	الصور في تقديم ديوان (أهداب الزعفران)
20	الصور في تقديم ديوان (قد مسّني الضر)

الفـــــــهرس

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
مقدمة.....	**أ-هـ**
المدخل: مفاهيم ومصطلحات	**26-7**
السمات.....	**7**
الخطاب.....	**9**
المقدمات.....	**17**
لمحة عن شعراء غرداية المعاصرين.....	**24**
الفصل الأول:الأسلوبية اتجاهاتها وآلياتها الإجرائية	**76-28**
مفهوم الأسلوبية والأسلوب.....	**28**
اتجاهات الأسلوبية.....	**54**
الآليات الإجرائية للأسلوبية والتراث اللغوي.....	**65**
الفصل الثاني: وظائف المقدمات في دواوين شعراء غرداية المعاصرين	**120-78**
وظائف مقدمة ديوان رحيل في ركاب المتنبي لبوعلام بوعامر.....	**88**
وظائف مقدمة ديوان متى الصبح يا وطني لمسعود بالحاج خرازي.....	**98**
وظائف مقدمة ديوان عندما تبعث الكلمات لمحمد الفضيل جقاوة.....	**107**
وظائف مقدمة ديوان الشيطان الأخير لعبيدلي عبد اللطيف.....	**109**
وظائف مقدمة ديوان أهداب الزعفران لعلي مخلوف.....	**111**
وظائف مقدمة ديوان قد مسني الضر لمبسوط محمد.....	**116**
الفصل الثالث:السمات اللاسلوبية في مقدمات دواوين شعراء غرداية المعاصرين	**153-122**
السمات الأسلوبية في مقدمة ديوان رحيل في ركاب المتنبي	**122**
السمات الأسلوبية مقدمة ديوان متى الصبح يا وطني	**133**
السمات الأسلوبية في مقدمة ديوان عندما تبعث الكلمات	**137**
السمات الأسلوبية في مقدمة ديوان الشيطان الأخير	**142**
السمات الأسلوبية في مقدمة ديوان أهداب الزعفران	**145**
السمات الأسلوبية في مقدمة ديوان قد مسني الضر	**150**
خاتمة	**156-155**
قائمة المصادر والمراجع	**163-158**
ملاحق	**187-165**

فهرس المحتويات

فهرس الموضوعات	**190-189**

السمات الأسلوبية في خطاب المقدمات للشعراء المعاصرين – منطقة غرداية أنموذجا

ملخص البحث:

اتخذت هذه الدراسة من إشكالية السمات الأسلوبية في الخطاب المقدماتي في دواوين شعراء غرداية المعاصرين منطلقا للبحث مقدمات هذه المدونة، وذلك من خلال تطبيق آليات الأسلوبية في مجال النقد الأدبي، والتي في مقدمتها الانزياح على اعتبار الأسلوبية علم الانزياحات اللغوية كما عرفها بعض الدارسين، وكانت المدونة المختارة لهذه الدراسة ستة دواوين شعرية لشعراء معاصرين من منطقة غرداية وهي: (رحيل في ركاب المتنبي) لبوعلام بوعامر، (متى الصبح يا وطني) لمسعود خرازي، (عندما تبعث الكلمات) لمحمد الفضيل جقاوة، (الشيطان الأخير) لعبد اللطيف عبيدلي، (أهداب الزعفران) لعلي مخلوف، (قد مسّني الضر) لمحمد مبسوط.

وقد تناولنا في مدخل البحث مفاهيم أساسية لمصطلحات الأطروحة، كالسمات الأسلوبية، والخطاب، والمقدمات، إضافة إلى موجز عن شعراء غرداية.

وتم تقسيم هذا البحث إلى ثلاثة فصول فصل نظري وفصلان تطبيقيان، حيث جاء الفصل النظري في الأسلوبية واتجاهاتها وعلاقتها بعلوم اللغة العربية القديمة كالنحو والبلاغة وغيرها، في حين عالج الفصل الثاني وظائف الخطاب المقدماتي الذاتي والغيري في دواوين المدونة المذكورة أعلاه، ليكون الفصل الأخير في السمات الأسلوبية للخطاب المقدماتي الذاتي والغيري لهذه الدواوين باعتماد آليت الأسلوبية : الانزياح والتركيب، والتناص.

الكلمات المفتاحية: السمات – الأسلوبية – خطاب – المقدمات – المعاصرين

Stylistic Features of the Speech of Introduction to Modern Poets - Gardaya Region Model

Search Summary:

This study took the problem of the stylistic features of the speech presented in the Dwayen of modern-day Ghardaia poets as the starting point for the research of the introduction of this code, through the application of stylistic mechanisms in the field of literary criticism, the foremost of which is to consider the stylism of linguistic changes as known by some scholars. (The departure in the passengers of Al-Manabi) of Boulam Bouamer, (when to be patriotic) of Masood Kharrazi, (when to send words) of Muhammad Al-Fadhil Jaqaya, (the last devil) of Abdul Latif Abidli, (saffran caves) of Ali Makhlouf.

At the research entrance, we addressed basic concepts of dissertation terms, such as stylistic features, discourse and introductions, as well as a summary of Ghardaia's poets.

This research was divided into three theoretical and two applied chapters the theoretical chapter in stylism and its trends and its relationship with ancient Arabic language sciences such as grammar, rhetoric, etc., Chapter II dealt with the functions of self-presenting and other discourses in the above-mentioned Code. to be the final chapter in the stylistic features of the self-presenting and other discourses of these duplicates by adopting stylistic instruments: displacement, composition, and texture.

Keywords: Features - Stylistic - Speech - Introductions - Contemporary