وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الرحمان ميرة –بجاية-
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

حارسة الظلال لواسيني الأعرج
-دراسة أسلوبية-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر – تخصص أدب جزائري -

من إعداد الطالبتين

- **سامية تروانسعيد**
- **غانية كاملي**

إشراف الأستاذ:

بلقاسم رفراني

السنة الجامعية 2013/2012

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

"رب اشرح لي صدري، ويسر لي أمري، وأحلل عقدة من لساني، يفقهوا قولي".

طه 25_28

(إهداء)

بوقفة اجلاء و احترام أهدي عملي المتواضع:

إلى الّتي حملتني وهنا على وهن و قرّة عيني

أمّي الحبيبة و الغالية.

إلى من رباني و علّمني ووجهني إلى الدّرب المستقيم و إلى أعزّ من أملك

أبي الحنون و الغالي.

إلى من ساندني طوال مشواري الدراسي أخواتي العزيزات:**"صبرينة" و "فضيلة".**

وإلى أخي العزيز و الوحيد **"حسين".**

إلى رفيقة الدّرب:**"غنيّة".**

إلى من عرفتهم بالحبّ و الصدق صديقاتي:**"نسيمة"- "صونية"- "سهام"- "سهيلة"- "سعاد"- "كهينة"- "زهرة".**

إلى كلّ من ساعدني من قريب أو من بعيد وأخصّ بالذّكر أختي الغالية الأستاذة:**"فضيلة".**
وإلى كلّ من أحترمهم و يحترمونني.

- سامية-

أهدي ثمرة جهدي وعملي إلى اللواتي والذين أعز وأقدر:

أبي وأمي الغاليان رب أحفظهما كما ربياني صغيرة.

أجدادي الأعزاء رب أسألك أن تطول في عمرهم.

إخوتي وأخواتي: نبيلة، صونيه، لونيس، نبيل.

إلى كل من صديقتي العزيزتين: سامية وجميلة.

أقول لهم ثنائي وولائي لكم.

بقلم غانية كاملي.

﴿كلمة شكر و عرفان﴾

بادئ ذي بدء

نتقدّم بجزيل الشّكر و التّقدير إلى الأستاذ المشرف **"رفراني بلقاسم"** الّذي ساعدنا ولم يبخل علينا بنصائحه القيّمة.

إلى الّذين علمونا خلال سنوات الدراسة.

إلى الّذين يحترقون ليضيئوا الدّرب للآخرين إشراقا و نورا. نهدي عملنا المتواضع راجيتين أن ينال حسن التّقدير و يكون عونا للآخرين في مسارهم الدراسي بإذن الواحد الأحد.

المقدمة

تعد الأسلوبية من أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة في العصر الحديث، وهي أحد مجالات نقد الأدب اعتمادا على بنيته اللغوية دون ما عداها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية أو غير ذلك.

إذا كان النص أسلوبا، فان الأسلوب جملة من التقنيات، لذا فالنص يصنع لنفسه آفاقا متعددة من التوقعات...دون أن ينتهي إلى معنى بعينه، انه لا يلغي القارئ، وبالمثل فانه يظل مفتوحا، يحقق وجوده ومشروعيته على مستويات من التلقي، ويبقى متحفزا إلى قراءات مستمرة، لأنه باختصار بنية شديدة التعقيد، فهو يستخدم اللغة بما له من جرأة على خرقها، إذ هو يستخدم الطبيعية، لكنه يستخدمها بطريقة خاصة تجعل النص أعقد بما لا يقاس من تلك اللغة الطبيعية، وهذا يحيلنا مباشرة إلى قراءة أسلوبية تنطلق من كيانه اللغوي المفارق جملة وتفصيلا لصيغ القول المعتادة أو البسيطة أو الشائعة. إن الخطاب الأدبي يتمنع إعطائنا فرصة لدخول عالمه من خلال لغته، لأن اللغة فيه عبارة عن مجموعة من القيم اللغوية النثرية.

إن القراءة الأسلوبية هي نمط من القراءة وإجراءاتها علمية منهجية، لأنها تقف أمام النص أولا وأخيرا، مؤثرة البحث عن نقطة جوهرية لاعتمادها في عملية التفسير، واضعة في الحساب الطابع الخلاق للنص انطلاقا من كونه يمثل في روحه الأولية انحراف بالغ الأهمية عن المعيار القائم الذي هو معيار الإبداع.

وترمي هذه الدراسة التي بين أيدينا إلى تجلية أسلوبية النص النثري لدي واسيني الأعرج من خلال التركيز على روايته" حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر".

وقد قسمنا بحثنا المتواضع هذا إلى فصلين يحتوي الفصل الأول على مبحثين فسمينا المبحث الأول الأسلوب أما المبحث الثاني فقد سميناه الأسلوبية،أما الفصل الثاني فهو عبارة عن جانب تطبيقي حيث درسنا فيه رواية "حارسة الظلال" لواسيني الأعرج عبر مستويات فتطرقنا فيها إلى البنية اللغوية والتركيبية والفنية، وذيلنا البحث بخاتمة بينا فيها أهم النتائج التي تمخض عنها البحث.

ولا نخفي أنه صادفتنا صعوبات في البحث مثل قلة المراجع في المكتبة الجامعية خاصة النماذج النثرية التي درست دراسة أسلوبية.

وفي الختام نقول أن لكل شيء إذ ما تم نقصان، فنحن في بحثنا هذا المتواضع، لا ندعي أننا وصلنا إلى الإلمام الكامل بجوانب الموضوع إلا أننا مهدنا طريق البحث لباحثين حتى يتداركوا ما به من نقائص.

المدخل

من يتابع التجربة الروائية الجزائرية بالدرس والتحليل،سيدرك أنه أمام تجربة روائية حديثة وفريدة،استطاعت طرح أسئلتها الخاصة ،واشكالياتها المتميزة لإفراز خصوصيتها. ففي ظرف وجيز استطاع الخطاب الروائي الجزائري معانقة فضاءات أوسع للابداع الخلاق والمتميز. إذ بالرغم من حداثة التجربة الروائية الجزائرية ونشأتها المتأخرة زمنيا مقارنة مع نظيرتها بالمشرق العربي أو مع بعض أقطار المغرب العربي كالمغرب وتونس، فقد تمكنت من أن تجنب مجموعة من الروائيين ممن حددوا وأضافوا الشيء الكثير للرواية الجزائرية بشكل خاص والرواية العربية بشكل عام.

إنّ النص الروائي الجزائري الذي يجمع النقاد على ريادته ،وسبقه في الكتابة هو" ريح الجنوب" **للقاص والروائي" عبد الحميد بن هدوقة" الذي صدرسنة 1971م،بالرغم من وجود بعض الأعمال التي يمكن أن نلحظ فيها البدايات الساذجة للرواية العربية الجزائرية سواء في موضوعاتها،أوفي أسلوبها وبنائها الفني كالقصص المطولة التي كتبها "أحمد رضا حوحو" "غادة أم القرى"سنة 1947م،أوقصة "عبد المجيد الشافعي" "الطالب المنكوب** " [1] وما قبلها من محاولات قصصية مطولة في **"شكل حكايات أو رحلات أو قصص تنحو نحوا روائيا طولا و شخصيات"**[2] .

كما ألف" نور الدين بوجدرة" رواية "الحريق"**سنة** 1957م و محمد منيع رواية "**صوت الغرام**"**سنة** 1967 م،غير أن هذه المحاولات الأولى تميزت بكثير من الضعف الفني و من **السذاجة**.

وقبل الحديث عن جيل السبعينات في الرواية الجزائرية الذي لا يزال لبعض ممثليه حضور **قوي ومؤثر**في الحقل الروائي الجزائري يجدر بنا أن نتساءل عن سبب تأخر ظهور الرواية الجزائرية باللغة العربية رغم مرور عشريتين عن ظهور مثيلاتها المكتوبة باللغة الفرنسية.

تبدو الأسباب تاريخية أساسا و ناتجة عن الاستعمار الفرنسي،وعن الواقع التعليمي و **الثقافي للجزائر أثناء** الفترة الاستعمارية،فالاستعمار الفرنسي بالجزائر كان يختلف أشد الاختلاف عنه في الأقطار العربية الأخرى.لأنه كان استعمارا استطانيا **"حمل معه الحقد الاستعماري الناضح والدمار لكل شيء أرضا وإنسانا وثقافة"**[3] .

و في ظل الظروف القاسية التي عاشها المجتمع الجزائري من سلب ونهب وطمس الهوية العربية الجزائرية المتمثلة في اللغة أساسا،كان لها عظيم الأثر على المستوى الثقافي بشكل عام،فمارس المستعمر كل أشكال التشويه ،والتغريب على الثقافة العربية لفرنسة المجتمع الجزائري،فكان أن تدهور التعليم،واختفى الحس الوطني في الأدب،مما أدى إلى ظهور

---

[1] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1978، ص199،200.

[2]– عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995، ص196،197.

[3]- المرجع السابق، ص10.

الركاكة في التعبير والتركيب، بالإضافة إلى انعدام نماذج روائية جزائرية عربية يمكن تقليدها والنسج على منوالها.

ونتيجة هذه الأسباب فقد كانت سنوات السبعينات من القرن الماضي هي سنوات الانطلاقة الفعلية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية فبالإضافة إلى رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة فقد نشر الطاهر وطار روايتيه "اللاز"سنة 1972 و"الزلزال"سنة 1974 ،"نار ونور"لعبد المالك مرتاض سنة1975 وغيرها من الأعمال التي عملت على تأسيس الرواية الجزائرية في السبعينات.

وتطورت الرواية الجزائرية مستندة على مبدأ التجاوز المستمر،لتوسيع أفق المغامرة الروائية وتفجيرها من انفتاحها على المتخيل الشعبي المحلي،والذاكرة الجمعية وما تحفل به من إمكانات ،وطاقات لشحنها وتجديد دمائها السردية، كالأغنية والأمثال والألغاز والعادات،لتبلغ الرواية العربية الجزائرية مع بداية

الثمانينات و التسعينات من القرن الماضي درجة عالية من النضج والعمق والتحول،خاصة مع رواية "عرس بغل" للطاهر وطار سنة1978 ورواية "نوار اللوز" لواسيني الأعرج سنة1983 ورواية "الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة سنة1983،دون أنسى"ذاكرة الجسد"وفوضى الحواس"و"عابر سرير" لأحلام مستغانمي، ثم الرواية التي نشرتها أخيرا المعنونة ب"نسيان كوم"ورواية "الأمير" لواسيني الأعرج وغيرها من الأعمال التي حاولت التأسيس لمرحلة جديدة سمتها التجديد والتجريب على مستوى الخطاب والآليات.

ففي بداية القرن الواحد والعشرين برزت الرواية الجزائرية المعاصرة،أو بعبارة أكثر تداولا الرواية الجزائرية الجديدة،رواية جيل الشباب التي هي تجربة متفردة في المتن الروائي الحديث،حيث برزت في الساحة الأدبية الجزائرية نصوصا تنشغل بالأحداث وبوقائع المرجعية التاريخية وتتكيف معها،باعتمادها على أشكال تجنيسية وأساليب وأنساق سردية وفنون الكتابة ترتبط ارتباطا وثيقا بالسياق الإجتماعي والتاريخي الذي يتحكم فيها ويقوم على بلورتها وإعطائها معنى محدد.

يثير البحث في قضايا الكتابة الروائية الإمكانات التي تسهم في تلفظها، إشكالية الكتابة المتأصلة دائما في عمق المجتمع الجزائري وفي تاريخه.وتجد هذه النصوص التخييلية صلابتها الإبداعية في اعتماد تقنيات روائية تستلهم مضامينها وأشكالها من السياق المحلي ومن التراث الأدبي العالمي.

وفي هذا المنحى،توظف الصياغة الأدبية للأحداث والوقائع،قوالب شكلية كما تستعين بنظريات اللغة التي تستمد مهارتها من التناص الذي يجعل الرواية مفتوحة على حقول أدبية أخرى.فيطيع هذا الحوار القائم بين النصوص وهذا البحث الروائي،ما يسميه رشيد مختاري "النفس الجديد للرواية الجزائرية".

التعريف بالكاتب والروائي واسيني الأعرج

الأعرج واسيني من مواليد ألف وتسع مائة وأربعة وخمسون(1954) بقرية بوجنان بولاية تلمسان،فهو جامعي وروائي وناقد،يشتغل منصب أستاذ كرسي بجامعتي الجزائر والسربون الجديدة،وهو أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي،تنتمي أعماله الروائية إلى المدرسة التجريبية التي لا تستقر على نمط واحد بل تبحث دوما عن التجديد والدينامية من داخل اللغة التي ليست معطى جاهز،ولكنها بحث دائم ومستمر.

فهو لم يتوقف عن الكتابة منذ نصه الأول"**وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" الذي نشر لأول مرة في دمشق سنة** 1981 ،أثار اهتماما نقديا كبيرا قبل أن يصدر ببيروت روايته **المعروفة**"**نوار اللوز**" التي تدرس اليوم في العديد من الجامعات العربية. **ترجمت بعض** أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها:الفرنسية،الألمانية،الإيطالية والإنجليزية وكذا الإسبانية.

واسيني الأعرج من الروائيين القلائل جدا الذين نجحوا من خلال إبداعهم الأدبي، و كون إبداعات واسيني الأعرج يتزايد عددها فإن الاهتمام النقدي بتجربته وفرديتها لم تتجاوز حدود التعريف.

"لا شك في أن قراءة إنتاجه قراءة نقدية جادة كفيلة موقعته ضمن الإنتاج الروائي العربي الجديد الذي ساهم في إقامته روائيين أمثال "هاني الراحب" و"حيدر حيدر" و"عبد الرحمان منيف" و"نبيل سليمان" وآخرين من مختلف البلاد العربية"[4] .

و صدر جملة من الأعمال الأدبية وهي كالتالي:

_ وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر،دمشق،الجزائ1981م.

_ وقع الأحذية الخشنة بيروت1981م.

_ما تبقى من سيرة لخضر حمدوش،دمشق1982.

_مصرع أحلام مريم الوديعة،بيروت1984.

4– د. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي،ط1، دار النشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص862.

_ضمير الغائب،دمشق1990.

_الليلة السابعة بعد الألف:رمل الماية،دمشق،الجزائر1993.

_سيدة المقام، ألمانيا /الجزائر1995.

_حارسة الظلال،ط الفرنسية1996،ط العربية1999.

_ذاكرة الماء، ألمانيا1997.

_مرايا الضرير،باريس ط الفرنسية1998.

_نوار اللوز،بيروت1983،باريس،الترجمة الفرنسية2001.

صدر روايته "**ذاكرة الماء**" عن دار الفضاء الحر حاملة تصورا جديدا للكتابة الروائية وطريقة فنية مميزة في الأسلوب واللغة ،ولعل في قراءتها ضمن باقي إنتاجه ما يجعلها تتضافر معها لتشكيل عالم متميز في الإبداع.

_ الليلة السابعة بعد الألف، الكتاب الثاني، المخطوطة الشرقية، دمشق 2002م.

_ شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت 2001م، باريس للترجمة الفرنسية، 2003م.

_ كتاب الأمير، دار الآداب، بيروت، 2005، باريس للترجمة الفرنسية، 2006م.

_ رواية البيت **الأندلسي، دار الجمل**، 2010م.

_ جملكية أرابيا، منشورات الجمل، 2011م.

_ رماد الشرق، خريف نيويورك، ج1، **دار منشورات الجمل**، 2013.

_ **رماد الشرق،الذئب بنت في البراري**، ج2، **دار منشورات الجمل**،2013.

<u>ملخص الرواية:</u>

تقص رواية "**حارسة الظلال**" حكاية صحفي إسباني اسمه "فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا" الذي يدعى دون كيشوت لما يربطه من تشابه بينه وبين شخصية دون كيشوت المبتدعة في رواية "دون كيخوتة دي لامانشا" العالمية ل"مغيل سرفانتيس"،حيث ينحدر فاسكيس من نسل هذا الكاتب المشهور الذي زار أقطارا عدة إلى أن ألقي القبض عليه وأسر من طرف سفينة تركية في عرض البحر في26سبتمبر1575م و أقتيد إلى الجزائر أين قضى خمس سنوات سجنا محاولا الفرار ولم يتمكن من ذلك إلا بعد أن دفع فدية.

ومن هذا المنطلق بالذات كانت رغبة جامحة تدور في نفس دون كيشوت في أن يخوض ذات المغامرة وأن يعيش ما لاقاه جده في تلك الحقبة الغابرة من الزمن المنسي حيث يقول: **"وكان التحقيق في التفاصيل الحياتية والمدن التي عبرها أو عاش فيها جدي هي موضوع مغامرتي"**[5].

ولم يتردد دون كيشوت، لما سنحت الفرصة،في السفر على متن سفينة سكر متوجهة إلى مرسيليا ومنها إلى الجزائر العاصمة التي تعتبر أهم محطة في هذه المغامرة.لكن ما يثير الانتباه والدهشة هو كون وصوله تصادف مع إقرار الجماعات المسلحة بقتل أي أجنبي يقيم بالجزائر أو عابر لأرضها إلا أن هذا لم يثني من عزيمته إذ كان رهانه الأوحد وفاء لروح والده المتوفى.

حيث يقول في هذا الشأن: **"مهما يكن، أنا مقتنع بهذه المغامرة لأن خياراتي محدودة وأنا مجبر على الانتهاء من هذا الرهان على سرفانتيس مهما كلفني الأمر،ليس مجرد نزوة ولكنه مشروع حياتي لا يخصني وحدي:وفاء لروح والدي المسكين الذي تمنى أن يراني كاتبا كبيرا مثل جدي ولكن للأسف بدون جدوى"**[6].

و هكذا تبدأ مهمته فعلا مع مرشده حسيسن(**الراوي**) الموظف بقسم العلاقات الثقافية الجزائرية الإسبانية بوزارة الثقافة الجزائرية ،الذي حاول تنبيهه إلى المخاطر المحدقة به وذلك باطلاعه على ما يرتكب من مجازر في الجزائر من قبل الإرهابيين ،وقد كانت أولى المشكلات عدم عثور دون كيشوت عن نزل الإقامة فيه باعتبار جميع الفنادق مملوءة و هو ما يعبر عن حقيقة مرة حول حسيسن إعلامه بها :

"لا أريد أن أرعبك ،ولكن يجب أن تعرف الحقيقة، النزل مملوءة حتى الفم بالإطارات والأساتذة والمعلمين والمواطنين البسطاء الذين ينهون الشهر بشق الأنفس. سكان محيط العاصمة الذين وجدوا أنفسهم تحت تأثير ضغط الإرهابيين ضائعين وسط مدينة لا تشبه أي شيء، يبحثون عن سقف لهم ولأبنائهم "[7].

وعلى هذا الأساس لم يجد حسيسن خيارا إلا أن يستضيفه في بيت الجدة حنا الذي يقيم فيه بعد أن تلقى رسالة تهديد بالقتل.

5- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ط2، دار ورد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2006، ص28.

6- المرجع السابق، ص27،28.

7- المرجع نفسه، ص33

في اليوم الموالي تنطلق رحلتهما الفعلية التي تكشف عن حقائق قاسية ومرعبة بدءا بمفرغة وادي السمار التي ضمت اللوحة التذكارية لسرفانتيس وعالما خياليا عجيب تكشف لدون كيشوت من خلاله عن مخازن ضخمة للأدوية وقطع الغيار ومصانع لتجديد السيارات وتفكيكها، وبورصة للأموال والمصالح التي تسير في الخفاء من قبل **أصحاب النفوذ في** الدولة، ثم المرور بالميناء القديم، المكان الذي وضع فيه جده أقدامه لأول مرة، وقد تحول إلى منطقة عسكرية للبحرية، وانتهاء بزيارة مغارة سيرفانتيس، الوجه المأساوي الذي أصبح امتدادا لمزبلة حي بلكور وسط الجزائر العاصمة، وهو المكان الذي اختبئ به سيرفانتيس تحضيرا لهروبه المحتمل، لكنه أخرج منه رفقة أصدقاءه ليقتاد إلى الأشغال الشاقة بالسجن، ولم يطلق سراحه في النهاية إلا بفدية.

ولقد أثارت زيارة حسيسن ودون كيشوت للمفرغة تحرك أصحاب المصالح والنفوذ، إذ سرعان ما ألقي القبض على دون كيشوت بتهمة التجسس لحساب دول أجنبية، وهي تجربة أخرى أدخلته غياهب دهاليز جديدة لم يجد فيها أنيسا غير "مايا" **أو**" زريد" كما يشتهي تسميتها وزيارة" بيدرو دي سيفي" الذي وجد خلاصا لمشكلته بتدخل من السفارة الإسبانية، وكما أدت هذه الزيارة إلى طرد سيرفانتيس من البلاد بحرا كما جاء، كما طرد ذلك الموظف المسكين من عمله لأنه ساعد جاسوسا. تلك هي نتيجة ثقافة البؤس والنفاق والحقد والكراهية **في مجتمع الفساد والغش والخداع،ذلك** المجتمع الذي يحكمه بنو كالبون وتتقاذفه أحقاد الجهل والإرهاب، ثم يتم إلقاء القبض عليه ويقطع لسانه فيغيب عن الوعي.

الفصل الأول

المبحث الأول: الأسلوب

تتناول الدراسات الحديثة مفهوم الأسلوب من زوايا متعددة في محاولة للوصول إلى مفهوم محدد. وكلمة الأسلوب في العربية مجاز مأخوذ من معنى الطريق الممتد، أو السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب:الطريق والوجه والمذهب ويقال:**أنتم** في أسلوب سوء، ويجمع على أساليب."**والأسلوب الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول ،أي أفانين منه".**[8]

وأما إذا أمعنا النظر إلى التحديد اللغوي لكلمة الأسلوب يمكن تبيين أمرين:

الأول: البعد المادي الذي يمكن أن نلمسه في تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتبطت في مدلولها بمعنى الطريق الممتد، أو السطر من النخيل، ومن حيث ارتباطها أحيانا بالنواحي الشكلية كعدم الالتفات يمنة أو يسرة.

الثاني: البعد الفني الذي يتمثل في ربطها بأساليب القول وأفانينه، كما نقول:**سلكت أسلوب فلان:** طريقته وكلامه على أساليب حسنة.

وعلى هذا الأساس **"فالأسلوب يشمل جانبا من البناء اللغوي بالتأليفات المعنوية بينما ينصب النظم على التأليفات اللفظية "**[9]

فالأسلوب إذن هو انحراف عن نموذج آخر من القول،أي ينظر إليه على أنه نمط معياري،فهو الاستعمال ذاته .وهذا التعريف ينطلق من مفهوم اللغة عند"**دي سوسير" الذي** قسم اللغة إلى قسمين: **اللغة** في حالة سكون قبل الاستخدام واللغة في حالة الاستخدام وعليه فقد جاءت المدرسة الشكلية بنظرية لسانية التي وضعت وظائف للكلام منطلقا من

نظرية الاتصال والذي يتألف من ستة عناصر هي:

[10] المرسل وظيفته: التعبير.

المرسل إليه وظيفته: الفهم.

السياق وظيفته: **المرجع.**

الوسيلة وظيفتها: **النقل.**

الرمز وظيفته: تأكيد التطابق بين طرفي التخاطب.

8- ابن منظور، لسان العرب، تقديم: **عبد الله العلا بلي**، ج3، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت لبنان،1988،ص205

9- منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تحقيق:محمد الحبيب بن خوجة، تونس، 1966،ص115

10- أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية،ط7، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،مصر،ص134.

الرسالة وظيفتها: **الإنشاء**.

ويعني ذلك أن" **كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظرته إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب**".

ولما كان الأسلوب مبنيا للأفكار الكائنة في عقل صاحبها، والأفكار المعبرة عن المثيرات التي حركت هذا الفكر فإنه –**أي الأسلوب**- يبرز بالضرورة الانفعالات والأحاسيس والعواطف الإنسانية، ويبين فكر منشئه، من هنا نرى أن " **تعريف الأسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظي، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال،أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني**"[11].

فالأسلوب بهذا التعريف لا يقتصر على مجرد إظهار إحساسات المنشئ وإنفعالاته، ولا يتوقف عند حدود بيان السمات والخصائص اللغوية التي يتميز بها هذا المنشئ، وإنما يتخطى كل ذلك إلى حد التمازج الكامل بينه وبين صاحبه بحيث يصبح الأسلوب مرآة عاكسة لشخصية المنشئ الفنية وطبيعته الإنسانية، " **وهكذا تتنزل نظرية تحديد الأسلوب منزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبآت شخصية إلى مقاصد صاحبه من حيث إنه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا** "[12].

ومن الملاحظ على ما قدم من تعريفات لمفهوم الأسلوبية والأسلوب أنها مفاهيم إشكالية التي لم تقف عند نقطة محددة يتفق على كونها حد علم الأسلوب.

وعليه فلم يكن ذلك ليشكل عائقا أمام الدارسين بل انطلقت أقلامهم تبحث في الأسلوبية تأصيلا وتنظيرا وتطبيقا على نماذج من الأدب، وقد اشترك العرب والغرب في هذه الخاصية وإن كان الدور الغربي هو الذي حفز على مثل هذا النوع من الدراسات، بل وكانت حصيلة نظرياتهم اللغوية وما توصلوا إليه في مضمار اللسانيات فكان أثره الفاعل في توجيه الدراسات الأسلوبية.

---

11 - المرجع نفسه،ص46.

12- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب،طر، الدار العربية للكتاب، تونس1982، ص:63،64.

محددات الأسلوب

1 - الاختيار:

تعرف اللغة أدوات كثيرة تساعد على أداء المعنى، ولكل معنى لها أدواتها التعبيرية المختلفة، حيث أن اللغة الراقية تملك نظاما لغويا ثريا يمكنه التعبير عن المعاني، وتختار من الوسائل اللغوية ما يناسب المعنى الذي تؤديه، فاللغة تتوفر على كم هائل من الألفاظ والمفردات والبنى النحوية، وعلى هذا يرى علماء الأسلوب أن عملية الإبداع الأسلوبي تستوي في الاختيار، فمنشئ الكلام عليه أن يختار من الرصيد اللغوي الواسع مظاهر من اللغة محدودة ثم يركبها ويوزعها لتؤدي المعنى وتعبر عنه بصورة مخصوصة ودقيقة وواضحة.

فاللغة عبارة عن مجموعة من الألفاظ تتيح للفرد استعمالها، فالأسلوب اختيار لهذه الألفاظ اللغوية بغرض التعبير،وبذلك فإن الاختيار يشكل أسلوب المنشئ، وهذا ما يميزه عن غيره.

إلا أن لا يمكن اعتبار كل اختيار يقوم به المنشئ اختيارا أسلوبيا،إلا إذا حددنا نوعين من الاختيار:

" اختيار محكوم بالموقف والمقام، فهو اختيار نفعي يهدف إلى تحقيق هدف عملي محدد.

_ اختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة وهو الاختيار النحوي"[13]

فأما النوع الأول فيجب تجنب الخطأ في اختيار التعبير من الناحية النفعية لأن ذلك الخطأ يؤدي إلى رد فعل عكسي لدى المتلقي، فعلى هذا المنتج للكلام أن يختار كلامه وأن يخضع مقاله للمقام.

أما الثاني، فالمقصود منه قواعد اللغة بمفهومها الشامل،الصوتية الصرفية و الدلالية و نظم الجملة فهو الاختيار الأصح و الأدق حيث يؤثر المنشئ كلمة على كلمة أو تركيبا على تركيب،و عملية التقديم و التأخير،الفصل و الوصل،الذكر والحذف،تدخل ضمن هذا النوع النحوي.

و يتحدد الشكل النهائي للنص في النوع الثاني أي النحوي،لأن مصطلح الأسلوب ينصرف أساسا إليه،لكن هذا لا يعني أن ننفي قيمة الاختيار النفعي في تحديد الأسلوب وتمييزه.

1- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة تحليلية للنقد العربي الحديث،ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر، ص156 نقلا عن ريفاتير.

ويحدد **كريسو** ظاهرة الأسلوب" **بأنها اختيار،و هذا الاختيار،هو عقد من الوعي المشترك بين الباحث و المتلقي، و هذا في تعريف الحدث اللساني**"[14] نلاحظ أن كريسو يركز على ثلاث عناصر أساسية في عملية الاختيار و هي الباحث و المتلقي و الحدث اللساني.

أما عبد السلام المسدي" يقول أن الأسلوب اختيار بسلطة المؤلف على ما توفره اللغة من سعة وطاقات "[2]، ففي رأيه أن الأسلوب اختيار للرصيد اللغوي، إذ يختاره المؤلف على ليلقيه على المتلقي منسجما وواعيا وواضحا.

إن عملية الاختيار تحدد ماهية الأسلوب، لأنه يهدف إلى الانسجام في علاقة التواصل بين الباحث والمتلقي، تمزج هذه العملية بعملية الإبداع اللساني، ومنه فإن الاختيار يتم على مستوى اللفظ ثم تظم الكلام ثم تأليفه، ومن هنا فإن الأسلوب عبارة لفظية منسقة لأداء المعاني للتعبير عنها قصد الإيضاح والتأثير. و يتضح مما سبق أن ظاهرة الاختيار في التشكيل اللغوي الجمالي في الخطاب الأدبي استقطبت اهتمام علماء الأسلوب الغربيين والعرب وشكلت محورا هاما في الدراسات النقدية، العربية منذ القدم.

2-التركيب:

تقوم ظاهرة التركيب في المنظور الأسلوبي على ظاهرة إبداعية سابقة عليها وهي ظاهرة الاختيار، التي لا تكون لا جدوى إذا احكم تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي، ولا يكفي أن يتم الاختيار للأدوات اللغوية النحوية لأن هذه الأخيرة تعتبر مادة الخام، **اذا لا**بد للتنسيق والتركيب والتأليف بينهما.

فيقول **المسدي:**" **تتركب الكلمات في الخطاب من مستويين: حضوري وغيابي ويكون لتجاوز هذه الكلمات تأثير دلالي وصوتي وتركيبي، وهو ما يدخلها في علاقات ركنية تتوزع في شكل تداعيات للكلمات للجدول الدلالي، فتدخل في علاقة دلالية، فيصبح الأسلوب بذلك شبكة تقاطع العلاقات الركنية بالعلاقات الجد ولية**"[15]. فالتركيب إذن هو تنضيد الكلام ونظمه وتوزيعه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي، فهو مجموع علائق بين الكلمات وأخرى، والتركيب عنصر أساسي لا يمكن أن ننفي قيمته في الظاهرة اللغوية، وعليه يقوم الكلام الصحيح.

---

[14]-المرجع السابق، ص158.

2-عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص74، 75.

[15]- المرجع السابق، ص84.

2-نعام تشو مسكي، البني النحوية، تر: يؤل يوسف عزيز، ط1، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء المغرب، 1987، ص140.

" إن مهمة النحو، تحديد الجمل السليمة ووصف مكوناتها والعلاقات البنيوية بين جملة وأخرى"[2]. ويقصد هنا أن مهمة النحو أيضا تقوم بتنظيم الجملة وتحديد الوحدات التي تتكون منها مثلا:**المبتدأ والخبر،** وقيمتهما في الجملة ومعانيها النحوية إلى جانب علاقاتها مع جمل أخرى من خلال التقديم والتأخير. ونجد هنا **عبد السلام المسدي** يقول**:" ترى الأسلوبية أن الكاتب يتسنى له الإفصاح عن حسه لا عن تصوره للوجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية حيث تفرز التأثير والانفعال... وماهية كل عنصر يقف على كل العناصر،لأن اللغة جهاز تنظيم بين العناصر المترابطة، ولا يتحدد أي عنصر إلا بعلاقة مع عنصر آخر، وبهذا يكون للجهاز انتظامه الداخلي"**[16]. ونفهم من خلال هذا القول أن الكاتب في نظر الأسلوبية عليه أن ينطلق من تركيب أدوات اللغة تركيبا صحيحا ومنظما وإلا لن يتمكن من الإفصاح عن حسه، وأن اختيار الكلمات لا يكون مفيدا إلا إذا أحكم توزيع هذه الكلمات، مصاغة بطريقة يجعلها تؤدي المعنى، فيكون لها تأثير دلالي، صوتي، تركيبي، حيث ينشئ المتكلم كلامه وفق قواعد النحو.

وفي موضع آخر يقول**:" إن كل مقطع لساني هو حلقة وصل بين الأشياء والوقائع المرموز إليها، وهذه العلاقة تفرض عقدا يشمل الأسس العامة تاركا بعض مجال التصرف لكل فرد، فهذه الخصوصية تنتج لنا علاقة النحو والبلاغة، لأن النحو شرط واجب للأسلوبية، والأسلوبية هي رهينة القواعد النحوية الخالصة باللغة المقصودة، لذا فلا نحو بلا أسلوب"**[2].

إن هذه العلاقة بين النحو والأسلوب يمكنها أن تساعد دارس الأسلوب في الاستعانة بالقواعد النحوية وتحديد خصائص التركيب النحوي للأسلوب انطلاقا من هذه القواعد ولكن النحو لا يكفي وحده في تحديد الأسلوب، لذلك كان على دارس الأسلوب الإلمام بحقول معرفية عديدة ليتمكن من دراسة الظواهر اللغوية والأسلوبية للخطاب الأدبي،أما عند **عبد القاهر الجرجاني:" فالأسلوب الضرب من النظام والطريقة فيه"**[3]. من خلال هذه المقولة نستنتج أننا لا يمكن أن ننفي علاقة الأسلوب بالنظم وأن نظم الكلام تسبقه عملية الاختيار ثم التركيب حيث يسعى المنشئ إلى تحديد موقع كل وحدة من صاحبتها **وفقا لقواعد النحو** وقوانينه، ومفهوم النظم في النقد القديم ليس بعيدا عن مفهوم التركيب، كما تقول به جميع الاتجاهات الأسلوبية، فأدبية النص لا تتحقق إلا بنظمه، ويشمل النظم جميع الوحدات اللغوية المكونة للخواص الأسلوبية للخطاب الأدبي.

---

[16]- عبد السلام المسدي، مدخل إلى النقد الحديث، مركز الأبحاث والدراسات الاقتصادية والاجتماعية، تونس1981، ص208، 209.

2-عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص55، 56.

3- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: **محمد رضوان**، الداية فايز الداية، دار كتيبة، دمشق سوريا، ص315

ونذهب إلى **الباقلاني** الذي يجعل **من النظم " خاصية أساسية في إعجاز القرآن الكريم"**[17]. ويقر **الباقلاني** أن سر القرآن الكريم هو النظم الذي يشمل كل الصور والآيات**، " فهو عجيب نظمه وبديع تأليفه لا يتفاوت ولا يتباين"**[2].

إن كل تركيب أسلوبي يتضمن أبعاد دلالية تخصه، ويمكن أن يحدث تغيير في بنية التركيب في بعض وحداته اللغوية وهذا عن قصد ووعي وإدراك من طرف المنشئ فمهما يوجد تغيير طفيف في التركيب إلا أن هذا يتطلبه السياق،فمثلا: التقديم والتأخير فهي ظواهر لغوية يتطلبها الأسلوب، وهذا يعطي له صورة تركيبية مختلفة **" فطريقة التركيب اللغوي للخطاب الأدبي هي التي تمنحه كيانه وتحدد خصوصيته "**[4]. لهذا كان **ريفاتير** يركز على الخطاب بحد ذاته بمعزل عن مقاييس اجتماعية أو ذاتية، فهو يعتبره تركيب جمالي للوحدات اللغوية.

كما عد الأسلوب عند نقاد العرب تركيبا لغويا ذا قيمة وفنية، وهذا التركيب يحول **الخطاب الأدبي إلى عمل** فني من خلال وحدته وانسجامه الداخلي إلى جانب لسانيات النص التي تعد الأسلوب طريقة لبناء النص. **وقد قسم "محمد مفتاح"** في تحليله الخطاب الشعري التركيب إلى نوعين:

التركيب النحوي والتركيب البلاغي ويقول: **" في النحو العربي نجد الجملة العربية تبتدئ بالفعل، ولذلك فإن جاء محمد يعتبر تركيب أصلي لا يتضمن أي إيحاء، وإذا قلنا:محمد جاء فالتركيب يكون على محمد،وكذا إياك أحب فتقديم "إياك" قصرت المحبة على المخاطب دون سواه"**[18]. من خلال هذا نلاحظ أن عملية التقديم والتأخير لها أثرها على السامع، فالمعنى يتغير بتغيير هذه العملية، وهذا ناتج عن التركيب البلاغي والنحوي.

من هنا نستخلص أن ظاهرة التركيب باعتبارها ظاهرة أسلوبية اهتم بها النقاد العرب والغرب واختلفت فيها آراءهم، ولكن أغلبيتهم يجمعون بأن لا يمكن الاستهانة بقيمتها في قوام الخطاب الأدبي إذ بها يتحقق التكامل والانسجام.

3-الانزياح:

اهتمت الدراسات الأسلوبية بظاهرة الانزياح باعتباره قضية أساسية في تشكيل النصوص الأدبية، وقد ورد كثيرا في الدراسات الأدبية مصطلح الانزياح، وقد عرف ترجمات عديدة، ويعرفه **نور الدين السد: " والانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه**

---

[17]-الباقلاني أبو بكر محمد، إعجاز القرآن، تحقيق: أحمد صقر، القاهرة،مصر،1972، ص54.

2-المرجع نفسه، ص56.

3-Michael Riffaterre,ESS ais de Stylistique structurale, tard, Daniel, Delas ‘éd Flammarion,Paris,1971,p7.

[18]-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ط1 دار التنوير، بيروت لبنان، 1985،ص69.

2– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص179.

المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتباره الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته"[2]. فالانزياح هنا انتهاك وانحراف من الكلام، المألوف استعماله ومخالفة المعنى، إذ أن بواسطته يتبين لنا استعمال المجاز والحقيقة في الخطاب الأدبي، وتعتبر هذه العملية مهمة في تشكيل جمالية الخطاب الأدبي.

وقد قسم الأسلوبين اللغة إلى قسمين:

"- المستوى العادي: ويتجلى في هيمنة الوظيفة البلاغية على أساليب الخطاب.

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

ومن خلال هذين المستويين نفهم أن الأسلوب يكون عاديا ووسيلة للتعبير عن **الفكرة المراد** إيصالها، أي غرضه الإبلاغ، وقد يكون إبداعيا ويكون الكلام فيه خارج عن المألوف، والخطاب الأدبي نظام لغوي يحمل مقصودا ما، بمعنى أنه أنشئ وشكل بدافع إرادي، خاضع لمبدأ الاختيار والتركيب ليؤدي وظيفته الفنية والجمالية ، وهذا يخرجها من الدلالة الذاتية إلى الدلالة الحافة، فإذا كانت اللسانيات قد أقرت أن لكل دال مدلول ، فإن الأدب خرق هذا القانون فيجعل للدال إمكانية تعدد مدلولاته ، فهو ما عبر عنه الأسلوبيين بالانزياح فتصبح به اللغة لا مجرد وسيلة بل غاية في ذاتها. والانزياح هنا الخروج عن التعبير عن المدلول العادي إلى المدلول المجازي.

واتخذ " ليو سبيترز من مفهوم الانزياح مقياسا لتحديد الخاصية عموما ومسارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها، ثم يتدرج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير وما يسميه بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب"[19].

إن هذا القول يبين لنا أن الانزياح محدد الأسلوبية، واستعماله في الخطاب الأدبي دليل على عبقرية الأديب من تمكنه من التعبير بغير العادي. وينظر **"تودوروف" للأسلوب اعتمادا** على مبدأ الانزياح، فيعرفه بأنه "**لحن مبرر**" ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية، ويقرر أن استعمال الانزياح يكرس اللغة في ثلاثة أضرب من الممارسات، المستوى النحوي، المستوى اللانحوي، المستوى المرفوض.

ويرى **مارتني "أنه ليس كل انزياح أسلوبا كما رأى في التعريفات السابقة"**[2].

---

[19]-المرجع السابق، ص185.

2- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص81.

ويقصد **مارتني** أن الانزياح لن يكون ظاهرة أسلوبية ما لم يتوفر شرط انتظام الانزياح في علاقاتها بالسياق العام للخطاب. ويعرض عبد السلام المسدي مفهوم الانزياح كما جاء في الدراسات الأسلوبية واللسانية الغربية التي تحاول تحديد الواقع اللغوي الذي يعد بمثابة الأصل ثم عملية الخروج عنه، فيقول: **"الانزياح حدثا لغويا جديدا يبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف، وينحرف بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة فيحدث في الخطاب انزياحا يمكنه من أدبيته ويحقق للمتلقي متعة وفائدة. كما يضمن مبحث الانزياح ثبتا بالمصطلحات الدالة عليه أو التي تدور في فلكه، مع الإشارة إلى مرجعية هذه المصطلحات"**[20]. وتقوم نظرية الانزياح عند **كوهن حسب نزار التجديتي على مجموعة من** الثنائيات، وقد أصاب نزار في تحديد هذه الخاصية التي تقوم عليها تحديد كوهن للانزياح، وهذه الثنائية هي المعيار/الانزياح.

فقد قدم قيمة إجرائية أساسية من خلال هذا وهي:

- الوصف الشامل لإولية الواقعة الشعرية.
- التفسير العام لوظيفة الواقعة الشعرية.

لقد اتخذ كوهن من المعيار والانزياح مفهوما للأسلوبية خاصة من **ليو سبيتز** الذي يرى **"أن الأسلوب انزياح فردي بالقياس إلى القاعدة "**[2]. فكوهن أحذ الانزياح والمعيار وربطهما بلغة الشعراء، وتوصل إلى تعريف الشعر بأنه نوع من اللغة، وتعريف الشعرية باعتبارها أسلوبية النوع، لأن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا بل أن لغته شاذة وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها الأسلوب، فالانزياح عند كوهن غايته تشكيل الصورة الشعرية، لأن الشعر في رأيه نسق من الانزياحات تهدف إلى البنيات اللغوية وفق غايات تواصلية.

وفي موضع آخر يرى **كوهن "أن الفرق بين الشعر والنثر الأدبي كمي لا نوعي، فكلاهما يتميزان بكثرة الانزياحات، وغاية الانزياح هي إعادة البناء وخلق نتاج أدبي يتسم بالجدة "**[21] فالانزياح إذن لا يخص الشعر دون النثر أو العكس، فالانزياح يكون في الخطاب **الأدبي** عامة، وغايته تكمن في التأثير على المتلقي.

وخلاصة القول يتبين لنا أن ظاهرة الانزياح في الخطاب النقدي العربي الحديث استقطبت اهتمام كثير من الباحثين، وقد درست ظاهرة الانزياح تنظيرا وتطبيقا، دون أن ننسى دوره في الخطاب الأدبي، ويمكن أن نستخلص إلى مفهوم الانزياح بعد ذكرنا هذه النصوص أنه ذلك التعبير الذي يخرج بالكلام عن ما هو مألوف في اللغة قصد التأثير وسرعة التصور في نفسية المتلقي، وإحداث أثر جمالي في النص الأدبي.

1- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل **الخطاب**، ص184.

2- المرجع نفسه، ص186.

[21]- نزار التجديتي، دراسات سال، نظرية الانزياح عند جون كوهن، فاس، المغرب،1987، ص51،53.

المبحث الثاني:
الأسلوبية واتجاهاتها

1-تعريف الأسلوبية:

ينظر إلى الأسلوب على أنه قوة ضاغطة على المتلقي، وتحلل هذه القوة إلى جملة من العناصر، أبرزها فكرة التأثير، وفكرة الإقناع، وفكرة الإمتاع، وعليه فهو توافق عمليتين أي: اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضه قوانين النحو وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف في الاستعمال أي: **" طلاق لجدول الاختيار على جدول التأليف"**[22].

فالأسلوبية هو انتزاع الشيء وأخذه والاستيلاء عليه فهو مصدر صناعي من الأسلوب، وعليه فهو علم مستحدث ارتبطت نشأته الحقيقية بالدراسات اللسانية اللغوية، وهي **الدراسات** اللغوية اللسانية التي ظهرت بوادرها في مطلع القرن التاسع عشر.

أ-الأسلوبية عند القدامى:

إن المفهوم الذي استقر عليه مصطلح الأسلوبية وبهذه الصيغة اللفظية **" لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين، مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي، أو التحليل النفسي، أو الاجتماعي تبعا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك"**[23].

فالنقاد العرب القدامى لم يثبتوا على اتجاه واحد في تحديد معنى الأسلوب، فقد ربطوه مرة بالناحية المعنوية في التأليفات، وربطوه مرة ثانية بطبيعة الجنس الأدبي ومرة ثالثة بالفصاحة والبلاغة.

ب-الأسلوبية عند المحدثين:

سار النقاد المحدثون في المنهج الأسلوبي، وقد تعرفوا على الأسلوبية الغربية فكان توجههم نحو القديم محاولة لاستكشاف معاني الأسلوبية الحديثة في الطرح القديم بحيث يشيرون إلى صورة أسلوبية إصلاحية في القديم إذ يقولون على سبيل المثال: **"وهذه نظرية تجد ما يقابلها في أسس النظرية الأسلوبية الحديثة "**[24].

---

[22]- عبد الكريم اعقيلان، الأسلوبية مفهوما ونظرة تطبيقية، الأردن، ص3.
[23]-المرجع نفسه، ص5.
[24]- المرجع السابق، ص5.
2-المرجع السابق، ص6
3- المرجع السابق، ص6

ج-الأسلوبية عند الغرب:

إن كلمة الأسلوبية في لفظها الأجنبي تعني(style) وهي مشتقة من الأصل اللاتيني الذي يعني"**القلم**"، وعليه فإن طبيعة الفلسفة الغربية هي التي ساهمت في نشوء التباين في الموقف التعريفي للأسلوبية.

وقد أشار "**شارل بالي**" إلى ضرورة الفرق بين الأسلوب والأسلوبية، فأما الأول هو:"**تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي، إلى حيز الموجود اللغوي**"[2]. وأما الثاني فتهدف إلى: " **إقامة ثبت لجملة من الطاقات التعبيرية الموجودة في اللغة بقوة** "[3].

وعليه فلا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل هناك دراسات عربية حديثة نهلت من هذا المفهوم، وجاءت في اتجاهها متوافقة مع الطرح الغربي في هذا المضمار فنذكر منها على سبيل المثل لا الحصر درلسة "**أحمد الشايب**" التي تعد أول دراسة عربية في الأسلوب، وكذا درلست "**زكي نجيب محمود**" في كتابه: "**في فلسفة النقد**"إلى جانب " **شكري عياد** "في كتاب : " **اللغة والإبداع** ".

والملاحظ على الأسلوبية أن لها تعالقات حيث تتركز في ثلاث نواح وهي:

- علاقتها مع اللغة (علاقة نشأة).
- علاقتها مع النقد (علاقة أدوات عمل).
- علاقتها مع البلاغة (علاقة أصالة).

وعليه فعلم اللغة هو الدافع الحقيقي لنشأة الأسلوبية إذ يكمن في التطور الذي لحق الدراسات اللغوية فبهذا فهي تعد أساس الدراسات الأسلوبية بحيث تعتمد على جملة من المستويات وهي:

1- **المستوى الصوتي والعروضي:** وندرس فيه مخارج الحروف وصفاتها، تكرار الحروف، كما ندرس كذلك التقطيع العروضي، البحور العروضية وما يحدث فيها من زحافات وعلل ودلالات حرف الروي والقافية.

2- **المستوى الصرفي:** وندرس فيه أوزان الكلمات وما تؤديه من دلالات.

3- **المستوى المعجمي :** ندرس فيه الألفاظ ومعانيها في النص مقارنة بمعانيها في المعجم وذلك من أجل معرفة الانزياحات على مستوى الألفاظ وليس على مستوى الدلالات، ثم ندرس أيضا الحقول المعجمي.

4- المستوى النحوي: وهو المستوى الذي يدرس أنواع الجمل ودلالتها، حيث كثرة الجمل الفعلية تدل على الحركة، وأما الجمل الاسمية تدل على السكون، ثم ندرس ظاهرة التقديم والتأخير.

5- المستوى البلاغي: وندرس فيه الصور البيانية كالكناية، الاستعارة والتشبيه والمجاز وكذا المحسنات البديعية كالجناس والطباق والمقابلة والسجع.

6- المستوى الدلالي: وندرس فيه دلالة الألفاظ والحقول الدلالية.

وأما فيما يخص علاقة الأسلوبية بالنقد فهي تلتقي في **فكرة معالجة النص الأدبي وذلك من** خلال عناصره ومقوماته الفنية والإبداعية متخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف به النص الأدبي، وأما النقد فهو يعتمد إلى جانب عنصر الجمال على عنصر الصحة اللغوية وهذا ما يجعل من الأسلوبية تمثل حلقة وصل بين اللغة والنقد.

ويمكن القول بعد هذا بأن الأسلوبية:**" لا تطمح إلا أن تكون رافدا موضوعيا يغذي النقد في مده ببديل اختياري يحل محل الارتسام والانطباع حتى تسلم أسس البناء النقدي، فالأسلوبية إذن دعامة آنية حضورية في كل ممارسة نقدية".**[25]

وإذن فإن علاقة الأسلوبية بالبلاغة تكمن في النظر إلى الفرو قات التي لمحها فيها، فالبلاغة كانت قد توقفت في نموها وتحجرت في قوالبها ولم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي كاملا، وعليه فكلا العلمين يسعى إلى تقديم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب، وما يخص به كل منهما من دلالات، وهذا نفسه ما يصفه علم البلاغة. وما يمكن القول هنا فالأسلوبية هي بلاغة حديثة.

2-اتجاهات الأسلوبية

إن المناهج التي تدرس النصوص الأدبية على اختلافها كثيرة ومتعددة، وكلها تتعامل مع النصوص بمفاهيم ومصطلحات نقدية، ولها وظيفة تؤديها في سياق الدراسة النصية.

إن بروز أي علم من العلوم إلى مجال المعرفة الإنسانية يجعله محط اهتمام العديد من الباحثين والمفكرين، فيحاول كل هؤلاء أن يجعل هذا العلم التربة الخصبة لتنمية دراسته

[25]- محمد عبد المطلب، أدبيات البلاغة والأسلوبية، ط1، دار النشر الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1994، ص354.

وهذا ما أدى إلى تعدد الاتجاهات للعلم الواحد. فتختلف اتجاهات الأسلوبية باختلاف دارسيها، فهناك من الاتجاهات من تهتم فقط بدراسة النص كبنية تركيبية ثابتة مستقلة بذاتها.

وهناك من الاتجاهات من يمد دارسيها روابط وثيقة بين النص ومبدعه وعصره ومحيطه، وأكيد أن هناك اتجاهات عديدة للأسلوبية نذكر منها:

أ- الأسلوبية التعبيرية:

يعد **"شارل بالي"** رائد الأسلوبية التعبيرية، وهي تعني عنده **"البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة، وتدرس الأسلوبية عند" بالي" هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري"**[26] **إن "بالي"**يربط تحديد الأسلوب باللسانيات، إذ أن الأسلوب عنده يتجلى في الوحدات اللسانية التي تؤثر في المستمع أو القارئ، ونكتشف هنا أن القيم اللغوية المؤثرة والمعبرة ذات طابع عاطفي وجداني.يعتقد **"بالي أن الطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أية عملية تواصل بين مرسل ومتلق، ومن هنا يؤكد على علامات الترجي والأمر والنهي، التي تتحكم ويقسم "بالي" الواقع اللغوي إلى نوعين: ما هو حامل لذاته، وما هو مشحون بالعواطف والانفعالات"**[27]

إن "بالي" غرضه إبراز المفارقات العاطفية والوسائل اللغوية في النص.

وإن كان "بالي" قد اهتم باللغة من حيث تعبيرها عن الوجدان، لكن لم يخص بذلك لغة الأدب وإنما تحدث عن اللغة الطبيعية التوصيلية أيضا، وأن موضوع علم الأسلوب دراسة العلامات اللغوية لإحداث الانفعال والتأثير في القارئ، إضافة إلى هذه الفكرة، فقد كان **"شارل بالي"** يقصر دور الأسلوبية على دراسة القيمة العاطفية للوقائع اللغوية المميزة، والعمل المتبادل للوقائع التعبيرية التي تشكل نظام وسائل التعبير في اللغة.

وحسب "بالي" أن هناك قيما تأثيرية واعية تنتج عن قصد، وقد يعبر المتكلم عن موقف واحد بعبارات عديدة، تدعى بالمتغيرات الأسلوبية، وتتجلى في التعبير عن الامتنان.

"- تفضلوا بقبول خالص الشكر والامتنان.

-شكرا جزيلا

-كم أنا ممتن.

---

[26]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص60.

1- المرجع السابق، ص60.

2-المرجع نفسه، ص63،62.

-أنت صديق"[2].

إن كل هذه الصيغ تشكل طريقة خاصة في التعبير عن الفكرة نفسها، يعني أن اللغة لا تعبر عن الحقيقة الموضوعية فقط، وإنما تعبر أيضا عن العاطفة والوجدان، لأن كل عبارة فيها **شعور** وانفعال، فهدف**"بالي"** استخراج المضمون الذي تقدمه التراكيب اللغة نجد في عبارات كثيرة صيغا تعبيرية مثل التعجب الذي يخرج منغما والذي يختلف عن

الكلام العادي، فدور الأسلوبية دراسة وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينه الوجدانية التي تحدث التأثير والانفعال في القارئ، والتعجب وسيلة من الوسائل التي تعبر عن الانفعال وهو الشفقة.

فالأسلوبية تتحدد بدراسة ظواهر التعبير وفعل ظواهر الكلام عبر الحساسية حيث يكون الكلام مجرد وسيلة إبلاغ ثم يتحول إلى أداء تأثير فني. إن أسلوبية**"بالي" تحدد الوسائل** التعبيرية في اللغة التي تبرز المفارقات العاطفية، الإدارية، الجمالية،الاجتماعية والنفسية، وهذا يعني أن التحليل الأسلوبي عنده هو التعبير اللغوي عامة، لكن هذا الحدث اللغوي يحصر مجال الأسلوبية.

ويرى بعض الباحثين أنه**"يمكن دراسة الجوانب الأسلوبية في النص بتحديد الوسائل التعبيرية التي تكون هذه الجوانب من المفردات والتراكيب النحوية والإيقاعية ليتمكن القارئ من الوصول إلى بواعثها النفسية وآثارها الجمالية"**[28]، فهذا العلم يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية العاطفة والحساسية الشعورية، كما أن مهمة الأسلوب عندهم هي تحديد أنماط التعبير من فكر وشعور المتحدثين باللغة ودراسة التأثيرات الناجمة عن هذه الأنماط التعبيرية لدى القراء، وهذا يعني أن علم الأسلوب يدرس الوسط الاجتماعي ومدى تأثير القارئ عند تلقيها.

وهناك باحثون آخرون يروا**"أن دراسة اللغة هي اكتشاف العلاقات القائمة بين التفكير والتعبير لكن لا يمكن أن نكشف عن هذه العلاقة إلا إذا نظرنا إلى الفكرة وإلى التعبير معا"**[2].أي أن هناك علاقة بين الفكر والبنيات اللغوية التي تعبر عنه، فاللغة باعتبارها أداة للتعبير يستعملها الفرد بكل حرية، فمثلا عندما تصبح الفكرة كلاما بالوسائل اللغوية، فهي **تمر لا محالة بموقف وجداني كالأمل، الصبر...،" أما عند الأقدمين فهو عكس ما كان**

في لغتهم، فهي نتاج جماعي وأن الأفراد يتوارثونها عن الجماعات...وعلى وجه الدقة المثالية للغة... وعلى ضوء منها يتم تشكيل كلمات اللغة في المواقف المختلفة"[29]، نستنتج

---

[28]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1985،ص165.

2– عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط1، الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983، ص44.

[29]- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص31.

من هذا الكلام أن الفرد لا ينتج عملا لغويا كبيرا، فهذا الأخير من عمل الأجيال السابقة، فالفرد ليس عليه إلا محاكاة النموذج الجماعي القديم.

لقد كان "بالي" في دراساته يؤكد أن القيم الأسلوبية الحقيقية لا تكمن في الصور البلاغية الثابتة والجامدة، ولا في اللغة الجماعية المتوارثة بقدر ما تمكن في المحتوى العاطفي لهذه اللغة بما تحمله من أحاسيس صاحبها وما تؤثر به على متلقيها بغض النظر عن القيمة الجمالية التي تزخرفها، فالعالم اللغوي يبحث عن قوانين لغوية تحكم العمل الذي يقوم به أي شخص يستعمل اللغة لذا وسع **"بالي"** دائرة البحث الأسلوبي وربطه بالسياق.

إن اتجاه "بالي" في الأسلوبية التعبيرية توسع مجال الدراسة ليشمل اللغة المنطوقة وليس فقط اللغة المكتوبة وذلك باعتبارها كنزا لا ينفذ من السياقات الحية والتعبيرات النابضة التي تحتوي على قيم أسلوبية وعاطفية غنية، **فبالي** ينظر إلى الأسلوبية بوصفها دراسة تنصب على الوقائع اللغوية، وإن تكون هذه اللغة الحية ومعبرة وذات طابع عاطفي وجداني.

بما أن للغة علاقة تأثير وتأثر، فقد بين **"بالي"** إحساس المتكلم باللغة، ففي نظام اللغة يحضر البعد العاطفي عند التفكير، وهذا يعتبر وجود علاقة بين الفكر والتعبير **"فبالي"** يعتبر أن الأسلوبية هي لسانيات تعني بالرسالة اللغوية على المتلقي وينفعل بها من خلال طابعها العاطفي.

من هنا نستنتج أن الأسلوبية ليست بلاغة وليست نقدا، وإنما مهمتها البحث في علاقة التفكير بالتعبير.

ب_الأسلوبية البنيوية:

لم ينبثق المنهج البنيوي في الفكر الأدبي والنقدي وفي الدراسات الإنسانية، بل كانت له إرهاصات عبر النصف الأول من القرن العشرين في مختلف المدارس والاتجاهات، وذلك في حقل الدراسات اللغوية، فكانت أفكار اللغوي **"دي سوسير"** هي المنطلق لهذه التوجيهات.

لقد ميز **دي سوسير** ضمن درسه اللغوي بين مستويين هما اللغة والكلام، هذا لأن اللغة ملكية جماعية، وأن الكلام هو الأداء الفردي لهذه الملكية، وهذا المستوى اللغوي الكلامي ينتج **أسلوبا**. وقد أشار الدارسون العرب في دراساتهم الأسلوبية إلى الأسلوبية البنيوية، وهم يسايرون في ذلك الباحثين الغربيين الذين صنفوا الاتجاهات الأسلوبية في دراساتهم.

ويقول **كريسو** في شأن الأسلوبية البنيوية: **"تعني الأسلوبية البنيوية في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم"**[30] ونفهم من هذه المقولة أن الأسلوبية البنيوية تتضمن بعدا ألسنيا، وفي

[30]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص82.

تحليلها للنص الأدبي يكشف عن القواعد والمبادئ المتصلة باللغة وذلك من خلال قراءاتها للنص على مستويات: دلالي، نحوي صرفي، إيقاعي، وتجسد جميع هذه المستويات التجربة بشكل متداخل، يؤلف كلية النص ودلالاته المتعددة.

ومن جهة أخرى نجد أن الأسلوبية البنيوية تعنى بوظائف اللغة بغض النظر عن أي اعتبارات أخرى، حيث ترى الخطاب الأدبي وسيلة إبلاغ إذ يحمل غايات محددة من وحدات بنيوية ذات مردود أسلوبي، وهذا يجعلنا نربط الأسلوبية بين البناء والصرف وتراكيب الجمل **والدلالة لدراسة وظائف اللغة.**

إن كلمة بنيوية تختص على وصف إيجاز الفكر الذي يقود العلم الحديث في تجلياته

المختلفة، فهذا الأخير يعالج الظواهر كوحدة بنيوية حيث أن مهمتها اكتشاف قوانين النسق الجوهرية. فالأسلوبية البنيوية تحلل الأسلوب من خلال التركيب اللغوي للخطاب حيث تحدد **العلاقات** التركيبية للعناصر اللغوية في تتابعها وتماثلها، والكشف عن هذه العناصر. فهذه العناصر اللغوية متماسكة ومنسجمة فيما بينها، لكنها تختلف عن بعضها البعض، فرغم اختلافها هذا يجعل منها كلا واحدا، فالأدب رؤية يجمع شتات هذه العناصر في النص.

يقول **ريفاتير** عن نظرية **تشومسكي "النحو التوليدي"** أنها تمخضت على منهج أسلوبي يهدف إلى ضبط خصائص بنية الجمل بغية استشفاف خصائص الأسلوب، فهو يقصد أن **تشومسكي** حاول في هذه النظرية أن يتجاوز دراسة اللغة من خلال الجمل الثابتة إلى دراسة العناصر الباطنية المحركة لقدرة المتكلم على إنشاء عدد من الجمل لا حد له، وهذا قاده إلى دراسة طبيعة اللغة وحركيتها.

لذلك يرى أن إنكار القيمة الأسلوبية لبنية من بنى النص أو ظاهرة من ظواهره قد يدل وجود تلك القيمة، فبمجرد إنكارنا للقيمة الأسلوبية لبنية ما، تكون لهذه البنية قيمة دالة، ويعتبر مظاهر الخروج في النص هي المتسببة في انفعال القارئ،لأنها تعتبر انزياحا، وهذا الانزياح يسبب انفعال القارئ، وهذا يكون بنية النص الأسلوبية.

ويقسم **ريفاتير** دراسة النص الأدبي إلى مرحلتين:

"المرحلة الأولى: ويسميها مرحلة استكشاف الظواهر، ويسمح فيها القارئ بالتمييز.

المرحلة الثانية: ويسميها مرحلة التأويل"[31].

إن القراءة الأولى تكشف معنى النص الأدبي حيث تجعل القارئ يميز ويدرك وجود الاختلاف بين بنية النص وبين حسه اللغوي، أما الثانية، فهي مرحلة تأويل النص وفكه،

[31]-المرجع السابق، ص82.

فتسمح للقارئ أن يعبر فيها وذلك بالغوص في أعماق النص وفكه، ويجعل النص يتفاعل، ويكاد يقارب**"الياس خوري"** المنهج الأسلوبي البنيوي في دراساته النقدية، فالكتابة النقدية عنده هي محاولة "الوصول إلى التحولات في جسد النص والتقاطها في لحظة حركتها داخل حركة جديدة، تقدم للعلاقات عناصر ارتباط في محورين:

"-الداخل: بنية القصيدة حيث تتفاعل العناصر المختلفة لتقدم لوحة متكاملة ومنطقا داخليا خاصا يوجد العمل الإبداعي ويربط مفاصله.

-الخارج: تقدم الكتابة النقدية رؤية أخرى تكسر منطق النص حيث تدرجه في منطق أكثر شمول، أي تحولات الواقع خارج القصيدة".[32]

إن الأسلوبية البنيوية في نظر **الياس خوري** تحلل الخطاب الأدبي عن طريق الكتابة النقدية التي تحاول أن تصل إلى التحولات في النص فيكون ذلك العمل الأدبي موحدا من خلال عناصره اللغوية المتماسكة والمنسجمة ومفاصله المرتبطة فيما بينها، أما بين ناحية الخارج فهي ترى أن النص بنية لغوية تدرس كل ما هو خارج النص.

والأسلوبية البنيوية تسعى إلى تحديد النص من خلال العلاقات الموجودة بين مستويات الأسلوب في النص الأدبي، فالعلاقات اللغوية هي المركز الأساسي في تحليل النصوص، وخاصة عند **تودوروف** الذي يقول:**"...إن العمل الأدبي ما هو إلا منطوق لغوي مصنوع من الكلمات، بل إنه مصنوع من جمل، وهذه الجمل خاضعة لمستويات متعددة من الكلام"**[2]. **إن** هذا التعريف يدعونا إلى إعادة النظر في طبيعة النص الأدبي باعتباره عملا لغويا غير محدود بوظيفته التبليغية التي هي التواصل بين الناس. فاللغة في النص الأدبي لغة شعرية غنية بعلاقاتها الدلالية وأبعادها الفنية، ومن هذا المنطلق أنها تتخطى اللغة المستهلكة إلى **فضاء أرحب وأغنى وأعمق.**

إن النص الأدبي في عرف المنهج البنيوي تخيل وإبداع، لذلك لا يبحث انتقاد الأسلوبين البنيويين عن مصداقية هذا النص في محاكاته الدقيقة للواقع، لأنهم يبحثون فيه عن انسجامه مع نفسه، ويرصدون وحداته التي شكلت تناميه، فيظهرون جماليات مكوناته، ويبرزون غنى دلالاته من خلال تضافر 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 تخضع لأربعة مقاييس

---

[32]– الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ط1، دار الشد، بيروت، لبنان، 1979، ص62.

2– رولان بارت، الكرمل،العدد11، النقد والحقيقة، تحقيق: محمد برادة، نيقوسيا، قبرص،د.ت، ص10،41.

وهي:**"دلالة معجمية، دلالة صرفية، دلالة نحوية، دلالة سياقية موقعية"**[33]، وهذه الدلالات تأتلف في كل متكامل لتشكل الخصوصية الفنية والجمالية للنص الأدبي، وبهذه الصيغة يتم تلقيها، لأن العمل الفني ليس موضوعا بسيطا بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية، وذو سمة متراكبة مع تعدد المعاني والعلاقات اللغوية منه. وتكسب اللغة فيه قيمتها الجمالية بخروجها من دائرة التقريرية إلى لغة إيجابية، وهذه الإيجابية، هي التي تجعل النص غير منته. وانطلاقا من هذا البعد الذي يحدد أدبية النص، راح البنيويون ينظرون إلى النص باعتباره لغة خاصة داخل اللغة العامة، ووجهوا نقدهم إلى اكتشاف القوانين الداخلية للنص.

وذهب **"غريماس"** إلى التنظير في هذا المجال، فأقام نظرية نوعية في الخطاب الأدبي باعتباره نظاما من العلاقات الجمالية، وكان لكتبه إسهاما علميا وتأسيسا في تطوير النقد البنيوي الحديث.

تعد الأسلوبية البنيوية نهجا نقديا جديدا هدفه تجاوز طرائق المناهج الأسلوبية الأخرى في تحليل الخطاب الأدبي، فهي تدرس جوانب الفكر كأبنية متكاملة ذات قوانين تحكم نظامها، وهذه القوانين تحكمها علاقات تؤسس بنيتها الشمولية، فالبنيوية منهج تحليلي شمولي، إذ

أنه يكشف عن العلاقات التي تعطي لعناصر البناء المتحدة قيمة وضعها في كل نظام، وهذا يتضمن الشمول والعلاقات المتبادلة، فلا تعتبر المجموعات ذات صفات كلية ما لم تنتظم في تشكيل يكشف عن حدودها ووضعها الداخلي دون أن تكون مجرد تراص لمجموعة من العناصر المستقلة.

إن تطور الأسلوبية وتداخلها مع العديد من العلوم الأخرى، كان بفضل تطور البنيوية نفسها، فقد أنشأت البنيوية دراسات لغوية معاصرة بمختلف اتجاهاتها وجعلت هذه الدراسات تطور أدواتها باعتبار العمل الأدبي من الأنماط المستعملة للغة. وفي شأن تداخلها مع العلوم الأخرى يقول نور الين السد:**"أن الأسلوبية البنيوية تعد مدا مباشرا للسانيات"**[34].

[33]- نور الين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص89.
[34]- الرجع السابق ،ص85.

الفصل الثاني:
دراسة المستويات الأسلوبيّة.

أولا: المستوى الفني:

1الفضاء الزمكاني:

وفيها الزمان ومكان وقوع الأحداث إذ أنّه العنصر البارز في الرواية مهما كانت نوعيتها، ذلك أنّ العناصر الأخر كالزمان والمكان تكون مقترنة بالحدث.

*الزمان:

كان الزمن ولايزال يثير اهتمام الباحثين في مجالات متعدّدة ينطلق كل مجال منها من زاوية معيّنة، والّتي تعطي له دلالة، **ولستخدام الزمن بكثرة في القرن التاسع عشر واقترن بالوصف**، وكان هدفه تحديد إطار الأحداث، رسم الديكور ورسم الشخصيات وكل مادة حكائية لها بداية ولها نهاية، فكل ما يحكى يتم داخل الزمن ويستغرق فترة زمنيّة معيّنة.

وإذن ففي هذه الرواية الّتي نحن في صدد دراستها لديها زمن معيّن يكمن في فترة التسعينات وهذا ما يظهر لنا من خلال اطلاعنا على رواية "**حارسة الظّلال " الّتي تنقل لنا** الأوضاع الّتي آلت إليها الجزائر في هذه الفترة حيث ساد فيها الخوف والرعب وهدم **الممتلكات الحكومية** والدليل على ذلك في قوله:"**ولكنّي على يقين أنّه من الضروري في مثل هذه الظروف تحديدا تجاوز حالة الخوف وأخذ الحالة بشيء منالفانتازيا والجنون لامتلاك القدرة على الأقل على مواصلة الحياة و العمل بشكل مقبول1**".

1- واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ط2 دارورد للنشر والتوزيع، سوريا دمشق،2006 ص32

تبدأ مغامرة الضيّفالإسباني" **دون كيشوت**"في الجزائر على الساعة الثالثة بعد الظهر، حيث كانت ناجحة والدليل على ذلك في النّص:"**بدأت زيارة الضيّف الإسبانيعلى الساعة الثالثة بعد الظهر .كانت ناجحةكما أرادهاالوزير السي وهيب1**".

ثمّ زار في الصباح الموالي مفرغة "**وادي السمار**" ليرى اللّوحة الرخاميّة المخلّدة لجدّه "**ميغيل سرفا نتس**" مرورا على بناية حسن رايس. ثم حديقة التجارب النباتية، بعدها إلى مزبلة بالكور وصولا إلى المغارة الّتي اختبأ فيها جدّ "**دونكيشوت** "، **وفي المساء وطأت قدماه** مركز باستور أين أنهى مغامرته الأولى، ليستعد لمغامرات لاحقة .**ولكن السلطات** حالت دون تحقيقه لذلك فاضطر للعودة لوطنه الأم، ولكنّهلم ييأس بل كلّه عزم وإصرار علىالعودة ثانية من أجل مواصلة مغامراته حتّى لو ضحى بالنّفس والنّفيس.

بعد مرور الوقت عقد العزم على العودة فكان يوم السبت أوّل يوم ينطلق فيه من ألميريا ليصل يوم الاثنين إلى مرسيليا، ويوم الأربعاء إلى الجزائر .وفي اليوم الموالي(الخميس) صباحا زار مفرغة وادي السّمار وهناك اختطف من قبل المعلّم، ليستيقظ صبيحة يوم الجمعة وقد ضاق صدره إذ لم يحتمل ليلته الأولى في السّجن .

وفي يوم الغد صباحا نقل من السّجن إلى كهف بمحاذاة البحر، ومع حلول اللّيل اقتيد باتّجاه صالة واسعة ذات ضوء خافت وقد توغّلوا داخل النّفق ليصلوا في الأخير إلى الميناء القديم لداي العاصمة ليطلّ عليه أحد الزوّار وكان ذلك يوم الأحد وهو الملحق الثّقافي **للسفارة** الإسبانية **"كبابيرو"**،وفي اليوم التّالي بدأ يتحسّن وضعه حيث سمح له بالتّجوال وقراءة **الصّحف**، ليقوم المختطفون بتغيير مكان **"دون كيشوت"**في الصباح الباكر من يوم الثلاثاء وبعدها أطلق سراحه وبعث إلى بلده الأصل إسبانيا.

1المرجع السابق، ص 41.

***المكان:**يطلق على الحيّز المكاني في الرواية, **أو الحكي عامة بالفضاء الجغرافي** « ESPACE GEOGRAPHIQUE » يقدم الروائي إشارات ورموز جغرافية لتشكّل نقطة انطلاق أحداث الرواية:" **فالفضاء الروائي يقابل مفهوم المكان, فهو معادل لمفهوم المكان في الرواية**[1]".يتولد المكان عن طريق الحكي الّذي تتحرك به الشخصيات أو يفترض أنّها تتحرك لذلك اهتم الروائي به، وتشخيص المكان في الرواية هو الّذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئشيئا محتمل الوقوع، وأيضا هو ذكاء من الروائي حيث أنّه يوهم القارئ بواقعيّة الأحداث كما يمكن تصوير أحداث وشخوص دون تحديد الإطار المكاني لهذه الأحداث. **"والروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني ، وهو بذلك محل تبئير مجمل وقائع الرواية وتحرك الشخصيات أفعالها وأهواءها ونوازعها وعواطفها والمكان مهم في العمل الروائي ولذلك فإنّه يقوم بالدور نفسه الّذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح**[2]".

إنّ المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية، بل إنّه يمكن للروائي أن يحوّل عنصر المكان إلى أداة للتّعبير عن موت الأبطال من العالم.

ويرتبط المكان في العالم الروائي بالشخصيات فكل من المكان والشخصية أحدهما لا يمكن له أن يستغني عن الآخر والمكان في الرواية ليس مجرّد إطار الأحداث وإنّما عنصر فاعل فيها وفي الشخصيات أيضا.
إنّ المكان في العمل الأدبي بصفة عامة المأوى الذي يجمع أحاسيس وعواطف الشخصيات وهو بذلك: **"شبكة من العلاقة والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها البعض لتثير الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث، فالمكان يكون منظما بنفس الدّقة الّتي**

1- حميد الحمداني بنية النص السردي من منظور القد الأدبي ص53.
2- المرجع نفسه, ص53.

خلت بها العناصر الأخرى في الرواية لذا فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها كما يعبر عن مقاصد المؤلف وتغيير الأمكنة يؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السرد والمنحى الدرامي الذي تتخذه[1]". إذن: المكان هو المحيط الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك الشخصيات الروائية.

والمكان المعتمد عليه في رواية "**حارسة الظلال" للروائي" واسيني الأعرج"** هو الجزائر العاصمة الذي يعتبر المكان الوحيد المنغلق على ذاته لا تغادره الشخوص **كل الأحداث تدور** داخله كما أن الرواية لا تتحدث عن أي أماكن أخرى سوى الإشارة إلى الأماكن التي عبرها "**دون كيشوت"** من خلال رحلته ورحلة جده "**سرفا نتيس"**. الجزائر مكان هارب من خلال ملامحه التي بدأت تذبل ومن خلال انعدام الأمن والاستقرار." **يحتاج المرء إلى شجاعة كبيرة ليقدم على زيارة الجزائر في هذه الظروف القاسية والصعبة[2]".**

إذن الجزائر محطة غير عادية بالنسبة لكل من"**حسيسن"و "دون كيشوت"** حيث يتوقفان عند تحوّلات اللامفهومة التي تتعرض لها أماكنها كالجامعة مثلا التي يقول عنها"**حسيسن": "كل الأملاك العقارية الجامعيّة تعرضت لهجوم مجهولالمسكن القديم للمدير تم الاستلاء عليه من طرف شخص ليتحوّل إلى ملكيته الخاصّة. نفس المصير تعرضت له بنايات الجامعة المطلة على شارع ديدوش مرادالمطاعم مقاهي الجامعة،نادي عبد الرحمان طالبالمكتبة.. كلها فقدت خاصيتها الثقافيّة لتصبح بتزيريا ووكالات سياحيّة تشرف على سفر الحجاج[3]".**

1المرجع السابق ص55.

2- واسيني الأعرج حارسة الظلال ص47.

3- المرجع نفسه ص114

تبدو الجزائر مدينة الوساوس والكوابيس والقلق والخوف واللامعنى والعبث وغياب الأمن.

مدينة القتل والإرهاب لذلك تسعى الرواية إلى رصد حالة الخوف التي تجتاح سكان الجزائر إلى جانب التحوّلات التي تعرفها معالمها.

علاقة الشخوص بالمكان:

أولا: علاقة حسيسن بالمكان: تشكل له الجزائر الخوف ومع ذلك يحبّها ويريد أن يحافظ عليها ويريد تغييرها ورؤيتها في أحسن صورة لكن يصدمه الواقع ويجعله يعيش العبث.

ثانيا: علاقة دون كيشوت بالمكان:لاعلاقة له به إلاّ من خلال اكتشاف الأماكن الّتي زارها جدّه ومرّ منها وبدوره يتمسك بها .

ثالثا: علاقة حنّا بالمكان:لاعلاقة لها بالمكان رغم مكوثها به لا يهمها إنّها مشدودة إلى مكان آخر في الزمن الماضي بألفته لأنّها تعيش في زمن غير زمنها وتظل متمسكة بعالمها وترسمه كما تشاء متعالية عن الواقع العجيب الّذي يعيشه حفيدها حسيسن.

2-الشخصيّات:

***الشخصيّة لغة:** مشتقة من "شخص" وتعني نظر إلى أو حضر أملم. وشخص بمعنى عاين. فنقول الطبيب شخّص المرضى كما نقول شخص الدور بمعنى مثله. **وشخص بمعنى جسم**

"جاءشخص الشخص جماعة.شخص الإنسان مذكر والجمعأشخاص وشخوص وشخّاص[1]".

والشخص كما هو موجود في الواقع يختلف عن الشّخصية أيّ أنّ الشخص هو ذلك الإنسان الّذي يعيش ويعمل ويفكّر أمّا الشخصية فهي داخل الرواية خلقها لغة الراوي.

*** اصطلاحا:**

تأخذ الشخصية موقعا هاما في بنية الشكل الروائي فهي أحد المكوّنات الأساسية للرواية إلى **جانب السّرد وتستمد** الشخصية أهميتها كعنصر أساسي في فضاء الرواية كونها تقوم بتصوير المجتمع الإنساني. لذلك لا رواية دون شخصية تقوم بالأفعال **وتقوم بالأحداث وتمنح** القصّة بعدها الحكائي فضلا عن أنّ الشخصية الروائية هي العنصر الوحيد الّذي يتقاطع عند كافة العناصر الشكليّة الأخرى بما فيها عنصر الزمان والمكان الضروريان في نمو الخطاب **الروائي.**

وتعد الشخصيّة العمود الفقري في الرواية والشريان الّذي ينبض به قلبها لأنّ الشخصيّة تصطنع اللّغة وتثبت الحوار وتلامس الخلجات وتقوم بالأحداث ونموها وتصف ما تشاهد.

1- ابن منظور لسان العرب المجلد 7دار صادر ط2 بيروت لبنان1992 ص45.

فهي تشكل دعامة أخرى للعمل الروائي وهي ركيزة هامة تضمن حركيّة النظام العلائقي داخله.وقد تعدّدت الكتابات حولها وذهب النّقاد مذاهب متباينة بخصوص بنيتها وفعاليتها في الخطاب السردي.

ويمكننا الإشارة بدءا إلى أنّ مجمل شخصيّات رواية **"حارسة الظّلال"** **"لواسيني الأعرج"** تنتمي إلى الشخصيّات الاجتماعيّة أيّ أنّها تدخل ضمن الفئة المرجعيّة الّتي حددها **"فيليب هامون"** الّذي تعزى إليه أفضل الدراسات حول الشخصيّة الروائيّة.

ويعتبر **"حسن البحراوي"** أنّ أغنى التيبولوجيا الشكليّة تعود إليه في دراسته المتميّزة حول القانون السيميولوجي للشخصيّة **"وقد حاول "فيليب هامون" أن يستفيد من دراسات سابقيه واعتبر مفهوم الشخصيّة مرتبطا أساسا بالوظيفة النّحويّة الّتي تقوم بها داخل النّص1."**

وصنّف الشخصيّات إلى ثلاث فئات هي: **"الشخصيّات الإشاريّة الشخصيّات الاستنكارية والشخصيّات المرجعيّة الّتي تضم الشخصيّات التاريخيّة والأسطوريّة والاجتماعيّة2".**

وبعد هذه التوطئة ينتقل **"هامون"** لتحليل الشخصيّة وفق محاور عدة سنحاول تبني عنصرين منها في دراستنا التّطبيقيّة هي: دال الشّخصيّة ومدلولها؛ نظرا لإمكانية هذه الأدوات الإجرائية على الإحاطة لكلّ ما يتعلّق بشخصيات رواية **"حارسة الظّلال"** .

1- حسن البحراوي بنية الشكل الروائي: الفضاء, الزمن, الشخصية, المركز الثقافي العربي, ط2, بيروت, الدار البيضاء1990 , ص213-214.

2- سعيد بنكراد, سيميولوجية الشخصيات الروائية, رواية "الشارع و العاصفة" لحنا مينة نموذجا, دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ط1 عمان, الأردن2003, ص110.

***مدلول الشخصيّة ودالهافي رواية حارسة الظّلال:**

سنحاول في هذه الدراسة أن نجمل الحديث ضمن عنصرين هامين(دال الشخصيّة/**مدلول** الشخصيّة) اللّذين حول **"هامون"** تحليل الشخصيّة من خلالهما انطلاقا من أنّها:**" وحدة دلاليّة قابلة للتحليل والوصف أي من حيث هي دال ومدلول وليس كمعطى قبلي وثابت[1]".**

فمن حيث هي مدلول نجد: **"أنّ الكتّاب يلجؤون إلى طرق متباينة لتقديم شخصياتهم الروائيّة فهناك من يدقق رسمها أو من يحجب عنها كلّ وصف مظهري وهناك من يقدمها بشكل مباشر حين يخبرنا عن طبائعها و أوصافها أو يوكل ذلك إلى شخصيّات أخرى. كما قد يكون التقديم بشكل غير مباشر حين يترك الكاتب للقارئ أمر استخلاص النتائج والتعليق على الخصائص المرتبطة بها من خلال الأحداث الّتي تشارك فيها أو عبر الطريقة الّتي تنظر بها الشخصيّة إلى الآخرين[2]"**

وأمام هذه الإشكالية جميعا يقترح **"هامون"** مقياسين هامين يسمحان بالتّعرف على الشخصيّة وتصنيفها دلاليا:

1-**المقياس الكمي:** وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصيّة.

2-**المقياس النوعي:** أي مصدر تلك المعلومات حول الشخصيّة هل تقدمها الشخصيّة عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات الّتي تسوقها الشخصيّات الأخرى أو المؤلف أو هي معلومات ضمنيّة نستخلصها من سلوك الشخصيّة وأفعالها.

1- **حسن بحراوي**, بنية الشكل الروائي, ص213.

2- المرجع نفسه, ص223.

وقد لا يساعدنا المقياس الأوّل كثيرا في الإمداد بما نحتاجه لفهم تكوين شخصيّات رواية **"حارسة الظّلال"** ومقومات بنائها باعتبار أنّ الرواية تتميّز بندرة المعلومات المعطاة حول الشخصيّات مما يؤدي إلى ضبابية صورتها وعدم إعطاء انطباع واضح ومتماسك حولها.

ولعلّ في هذا كما يقول **"حسن بحراوي"** وهو رافض لتقاليد الرواية التقليدية **"التي أسقطت هذا التصوّر في بناء الشخصيّة وتقديمها على هذا النّحو الّذي يلغي الميل إلى مراكمة المعلومات والمعطيات و اتّخاذ طرائق جديدة تقيم قطيعة مع الطّرائق الرّائجة في تقديم الشّخصيات.وذلك من خلال اعتماد فرضية تقول بأنّ الشّخصية المتروكة بدون وصف أو دون تمييز يمكنها أن تكون أكثر حضورا في الرّواية من الشّخصية الموصوفة بوضوح تام[1]".**

تتميّز رواية **"حارسة الظّلال"** بهيمنة الجانب القولي على الجانب السردي، فالراوي هو أحد الشّخصيتين المحوريتين المشاركة في خضم أحداث القصّة المتخيّلة، لا يحدثنا عن شخصياته مباشرة إنّما يتيح لها المجال للتحدث بأصواتها والتحاور فيما بينها،وهذا ما يقوي العنصر الدرامي داخل الرواية، مما يعطي حيوية مشاهدة الأحداث مباشرة.

فرغبة الراوي في تدوين أسرار رحلته مع **"دون كيشوت"** وكشف خباياها كانت السبيل إلى إتاحة الفرصة لكلّ الشخصيّات المحاورة الّتي تنير عوالمها وتعبّر عن أفكارها وإن كانت هذه مجرّد طريقة إيهاميه،باعتبار أنّ الرواية تخضع لسيطرة كليّة من قبل الراوي وهيمنة رؤية أحاديّة حيث لا يعرض من أقوال هذه الشخصيّات إلاّ ما يدعم أفكاره وآرائهوسيتضح ذلك أكثر فيما يلي:

1- **حسن بحراوي**, بنية الشكل الروائي, ص227.

يعتبر كلام الراوي من بين أهم مصادر العمليّة الإخباريّة، وذلك بتقديم أكبر قدر من المعلومات حول الشخصيّات، وقد ارتبط ذلك في رواية **"حارسة الظّلال"** بما يحاول الراوي غرسه في أذهاننا من صور معيّنة دون غيرها، لتتقلص كمية الإخبار فيما بعد حين يترك المجال لزيادة حضور الأصوات الروائية.

تنجلي الصورة الأولى أكثر عندما يعقب على أقوال الشخوص المعارضة بشكل ساخر ومرير في الوقت ذاته. ويتحدد ذلك في الأقسام الخاصّة بتنقلاته المكانيّة ولقائه مع **"زكي" و"توفيق" وصاحب النظارتين السوداوين".** أو في هذه المحاورة الّتي يعقب عليها.

"كنت على يقين أنّ كلّ هذه البلاغة الرديئة الّتي تتخبأ وراءها ثقافة هزيلةثقافة البؤس والنفاق والحقد والكراهيّة. كانت تقصدني تحديدا بدون أن تتجرأ على تسمية نفسها أو ضحيتها[1]".

1- واسيني الأعرج, **حارسة الظلال**, دار ورد للنشر و التوزيع,ط2, سوريا, **دمشق** 2006 **ص**231.

وقد يلجأ الراوي إلى تقنية الوصف لكونها شكلا رمزيا و تعبيريا قادرا على اختراق المجال الدلالي بغية التّعبير عن أفكار عديدة. وسنحاول الحديث عن ذلك بعد عرض جدول يضمّ هذه الموصوفات:

الواصف	الموصوف	محتوى الوصف	الصفحة
حسيسن	دون كيشوت	كانت عظامه بارزة من تحت معطفه الأبيض قامته الطويلة التي تحاذي المترين ظهره انعكف في الأعلى تحت ثقل الحقيبة الظهرية التي لم تكن مملوءة.	23
حسيسن	سي وهيب و المستشار	تغيرت ملامحه نحو شكل رمادي غامض ثم قطع كلامي وهو يقهقه في وجه مستشاره الذي لم يكن إلا صهره الأبله. فاتحا فمه الذي أظهر كل أسنانه المخرمة.	42
حسيسن	توفيق	هو رجل قصير على جسمه المدور والممتلئ. وعلى كتفيه العريضتين يستقر رأس يشبه بطيخة أو كرة رجبي غير منفوخة بشكل جيد. عيناه تشبهان عينا ذئب صفراوان غارقتان في بياض صافي	137

فلسم **"دون كيشوت"** يحيل القارئ مباشرة إلى ذلك الفارس الجوّال مسكون بحبّ المغامرة وهو يمثّل المثل الأعلى الساعي إلى خير الإنسانيّة لكنّه يصطدم بواقع كادح وينتمي إلى الإخفاء والفشل.

لقد كان **"دون كيشوت"** يشعر بالعزلة والقلق وانفصال بينه وبين المجتمع، ويرى أنّ قيمه أصيلة وقيم المجتمع فاسدة ويريد تغييرها، وفي كلّ هذا تطابق مع شخصيّة **"دون كيشوت"**

في رواية "**حارسة الظلال**" الّذي قرّر خوض مغامرة تقوده إلى منطق عدّة وكانت الجزائر أبرز محطاتها،ليمنى في نهاية المطاف بالطرد الإجباري، قبل توديع مرافقه على الأقل. **وبعد أن** أصيب بالحزن والأسى والمرارة حين تبددت كلّ الصور الجميلة الّتي رسمها في مخيّلته، وتكشفت له الصور الواقعيّة والحقائق عارية أمام عينيه. ملامح مأساويّة ووجه فجائعي **وواقع مزري مقسّخ**. فكلا الشخصيتين صاحب مشروع وهدف معلنين، **ونموذج مخفق. وما** قام به كلّ واحد منهما من مغامرات مثيرة بالسخريّة يحمل في طياته انتقادا لاذعا لعصر سادت فيه التناقضات وكلّ أشكال الزّيف.

وقد نجد إلى جانب كلّ ذلك محاولة تقريب جزء من الملامح الخارجيّة لشخصيّة"**دون كيشوت**"في "**حارسة الظلال**" ويتجلى ذلك في الوصف التّالي للراوي: "**كانت عظام دون كيشوت بارزة من تحت معطفه الأبيض،قامته الطويلة الّتي تبدو مزعجة له قليلا، ظهره انعكف في الأعلى تحت ثقل الحقيبة الظهرية الّتي لم تكن مملوءة[1]**".

كما قد يكون استخدام الراوي للون الأبيض في تحديد لون المعطف رمزيّة تعبّر عن الطهر والصدق والنّقاء.

1- واسيني الأعرج, **حارسة الظلال**, ص24.

وإذا كان"**صلشودي بانصا**" مرافق "**دون كيشوت**" في رحلته، فإنّ الراوي "**حسيسن**" مرافق "**دون كيشوت**" بالجزائر في رواية "**حارسة الظلال**". وقد يحمل اسم هذه الشخصيّة دلالات عميقة. "**فالحسن ضدّ القبح، حسن يحسن: جمل(...)،فالحسن هو الشجر لحسنه، والحسن هو كلّ شيء جميل**[1]".

فكأنّ الروائي يضع اسم هذه الشخصيّة؛ بغية وسم أفعالها وطبع دخيلتها بكلّ ما هو جميل وخير وممدوح انطلاقا ممّا يحمله هذا الاسم من معاني ومدلولات جميلة يضعها إلى جانب ذلك ضمن صورة مخالفة أو مناقضة لبقية الشخصيّات المعارضة الّتي نقصد بها حسب **النّموذج العاملي** "**غريماس**" الشخصيّات الّتي تعمل على عرقلة الذات (وهي دون كيشوت هنا) **إلى الموضوع** (خوض مغامرة جدّه سرفا نتيس نفسها).**إضافة إلى ذلك** "**حسيسن**" **ذلك المستشار في وزارة الثقافة**، والمتابع منقبل الإرهابيين بسبب كونه يغير على بلده، وبتهديدات منهم يضطر إلى العيش مع جدّته والخروج بشكل متخف يملأه الخوف والرعب والدليل على ذلك قوله: "**ليس خوفا من فقد منصب عملي في وزارة الثقافة كمستشار مكلف بالعلاقات الجزائرية- الإسبانيّة**[2]".

وإذا استثنينا شخصيتي "**دون كيشوت**" **و**"**حسيسن**" وهما بطلا هذه القصّة،**وأمّا** الشخصيّات المتبقيّة نعتبرها ثانويّة تعمل هي أيضا على إبراز صورة العمل بحسب ما يريد كاتبه، كما أنّ تعدّدها يؤكد على تضافر في نمو الأحداث ويمكن أندرج في خانة الشخصيّات المعارضة: **الشوليّ- زكي- مقدم- توفيق** وهي رمز البيروقراطيّة إضافة إلى "**مايا**" **و رجلا بلباس عسكري و صاحب النظارتين السوداوين و رجل بلباس أسود.**

1- حسن نورالدين, الأسماء العربية معانيها و مدلولاتها, دار الكتاب الحديث,ط1 2002, ص92-93.

2- واسيني الأعرج, حارسة الظلال, ص17.

ويمكن أن نلمس هنا وسمها باللباس الأسود الّذي يشير إلى الحزن والألم والموت،**على خلاف** ما تبدّت عليه عند **"دون كيشوت"سابقا.**

وجلّ هذه الشخصيّات تأتمر بما يقوله رئيسها **"المعلّم"** الّذي لا تعرف حقيقته فهو كما يوصف: **"يشبه الظّل تارة وتارة أخرى مثل الزئبق في كلّ مكان وفي اللامكان. يسمع كلّ ما يقال في السرّ والعلن[1]"**

إنّه الرأس المدبر والّذي لا يمكن أن تطوّله الأيادي. وقد تستّر على ذكر اسمه الحقيقي، وتخرج من ذكره وقد يكون الخوف السبب الرئيس من ذلك، **تقف في الجانب الآخر** شخصيّات أخرى عملت على مدّ يدّ العون لي **"دون كيشوت"** وهي **"بيدرو دي سيفي"**(وهي شخصيّة إسبانيّة)، **"كريم لودوك"**(وهو سائق السيارة)، وقبطان السفينة.

***شخصيّة حنّا:**

هي جدّة **"حسيسن"** الكفيفة إنّها الجدّة العطوفة المشفقة على الذاكرة الأندلسيّة الضائعة ، وهذا ما يدل عليه اسمها حقيقة، هذه المرأة الّتي وجدت ضالتها**في "دون كيشوت"الإسباني.** فراحت تخرج له خيباتها المختلفة ويمكن أن نعتبر هذه الشخصيّة مرجعيّة.

***شخصيّة مايا:**

هذه المرأة التقى بها **"دون كيشوت"** في الدهاليز وقت احتجازه. لتعزز القول في التّعبير عن قناعات الفئة الّتي تنتمي إليها. وعلى الرغم من أنّها تشكل شخصيّة معارضة-بمفهوم غريماس- من النّاحيّة الشكليّة إلاّ أنّها تظهر بصورة مغايرة-**صورة الشّخص المقموع مثل "حسيسن"**-.

1- واسيني الأعرج, **حارسة الظلال**,ص163.

فنراها من خلال محاوراتها المطوّلة مع **"دون كيشوت"** تفتح قلبها له محاولة التشبّث بالحياة والبقاء في مكان لم تتوقع مطلقا أن تجد نفسها فيه وهي تتشابه مع شخصيّة أخرى في هذه الرواية وهي شخصيّة **"شفيق".**

***شخصيّة شفيق:** هو مسيّر مفرغة **"وادي السّمار"** الّذي عيّن بالمكان بناء على مهارته في ميدان المتاجرة بالتّراث وهو اسم آخر يكشف –**في واقع الأمر- عن عقل زاخر بالمعارف** وظف في غير المكان الّذي كان يجب أن يكون فيه.

على أنّ هذه الشخصيّة تظهر من نفس طينة صاحب النّظارتين السوداوين الّذي يكشف كلاهما فكرا مخالفا يحاول الراوي إبانته وإظهاره في أسوء الصور. ليس أدلّ على ذلك من إعطاءها اسما يطغى عليه اللّون الأسود الّذي يطبع به كثيرا من الشخصيّات المعارضة مثل **"صاحب النظارتين السوداوين" أو "الرجلان بلباس عسكري أسود"** وهو لون يدلّ على **الحزن** والألم والموت وهذا ما يلف عالم الرواية ككلّ.

لقد عمد الروائي إلى اعطاء ألقاب مهنيّة لعدد كبير من شخصيّاته الشرطيّ، رئيس الجامعة، رئيس البلديّة، سائق السيّارة، سكرتيرة وزير الاتصال، قبطان السفينة، **وزجاج باب الوادي** للدلالة على مكانتها ومستواها الاجتماعي. كما أنّها تمثّل البيروقراطيّة التّامة لأقوالها وتصرفاتها العاكسة لوجهات نظر متقاربة.

يركّز الراوي في كلّ مرّة على الجوانب السيّئة والسلبيّة عن الشخصيّات المعارضة لتتضح بعدها السخريّة المرّة من جهلها ولامبالاتها وايكال المهمّة دائما إلى رأس مدبّرة تبقى **معرفتها** دوما طيّ المجهول،حيث لا يمكن مطلقا الوصول إليها. وهذا ما ينطبق على شخصيّة يرتضي لها الراوي تسميتها **"المعلّم"**،فهو يتستّر على اسمها و يتحرّج من ذكرها وقد يكون الخوف السبب الرئيس في ذلك.

" كما قد يستدرج بعض الشخصيّات إلى أفكار بعينها للسخريّة والاستهزاء منها. ومن ثمّ اعطاء حكم نهائي حولها[1]".

بما قد يؤثّر على إدراك القارئ. مثل هذا الحوار الّذي دار بين **"المعلّم"** وبين **"توفيق"** حول **"دون كيشوت": "لقد تحصلت على معلومات هامّة تخصّ وضعيته. فهو بين أيد أمينة. أقول لك هذا على الرّغم من سيرته، حتّى لا تقول عنّا بأنّ اختلاف الرأي غير ديمقراطيينلا يا سيدي لم يمر هذا مطلقا بذهني(كنت على يقين أن علاقته بالديمقراطيّة مثل علاقتي بعلوم الذّرة) هو مجرّد نقاش لا أكثر[2]".**

ويعتمد الطريقة ذاتها عند الشخصيّات الّتي تبدي عداء له،وتظهر بمستويات فكريّة متناقضة. ويتضح ذلك في شخصيّة رئيس البلديّة، أو شخصيّة **"وهيب"** الّتي لا ينطقها إلاّ ليكشف عن

صورتها المتناقضة من خلال سياسة الترقيع في آخر اللّحظات لتبدو بصورة لائقة أمام **الآخر**،أو لفضح لا مبالاتها وجهلها ولعلّ أبرز موقف يعبّر عن هذا زيارة ضيّف إسباني **أرض الجزائر**،ورغبته في زيارة مغامرة سرفا **نتس**. وها هو **"حسيسن"** يحاور" **وهيب":**

"واش تقعد بي؟ شكون هذا سرفا نتس؟

ولكن يا سيدي؟...

تغيّرت ملامحه نحو شكل رمادي غامق،ثمّ قطع كلامي وهو يقهقه في وجه مستشاره الّذي لم يكن إلاّ صهره الأبله فاتحا فمه الّذي أظهر كلّ أسنانه المخرمة[3]".

1- واسيني الأعرج, **حارسة الظلال**, ص123-124-130-140-141.

2- المصدر نفسه, ص125.

3- المصدر نفسه,

هذه الشخصيّات –**إذن**- تعبّر عن مستويات اجتماعيّة وفكريّة متباينة تحاول كلّ واحدة منها الإفصاح عنها من خلال محاوراتها الّتي كان فيها الراوي المسيطر الوحيد.لأنّه لا ينطق شخصيّاته الروائيّة إلاّ بما يبرر مستويات تفكيرها الّتي يسعى إلى تعريتها أمامنا في محاولة للتأثير على إدراك القارئ بالتركيز على الجوانب السلبيّة فيها فقط.

ثانيا: **المستوى اللّغوي.**

لاشكّ في أنّ اللّغة تمثّل حجر الزاوية لكلّ خطاب أدبي،وأيّ تغيير يصيبها **"يسهم في تطوره المرسل والمستقبل معا للخطاب الأدبي الّذي أساسه نهج اللّغة ونشاطها وتفاعلها[1]".**

"كما تشكل اللّغة الدعامة الأساسيّة لبناء الرواية،حين تعمل هذه الأخيرة على تصوير شرائح اجتماعيّة متنوعة تحظى بتفاوت نسبي لمستوى تفكير شخصياتها ونوعيّة سلوكهم الفردي[2]".

انطلاقا من هذه الرؤية تأخذ اللّغة الروائية أشكالا متعدّدة في **"حارسة الظّلال"** من اسبانيّة تفوّها بها **"دون كيشوت"** في بعض المواضع نحو قوله:

« Oh Si Uster »« MUY Bien »، « Si Señora »

وشذرات من اللّغة الفرنسيّة إلى العاميّة خاصّة الّتي تتفوه بها شخصيات عدّة مثل: **حنّا،شفيق،الوزير،الجيلالي.** هذا دون أن ننسى العربيّة الفصيحة الّتي كانت تمثّل المستوى اللّغوي الأكثر طغيانا على فصول الرواية.

وهنا نودّ أن نشير إلى أنّ بعض النقّاد أمثال:**"عبد المالك مرتاض يرفضون أن تسف لغة الرواية إلى العاميّة لأنّها تشوّه بنيتها وتسوّد وجهها[3]".**

1- مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت1998، ص123.

2- حميد الحمداني، أسلوبية الرواية، منشورات النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء1989، ص17.

3- مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية، ص122

كما قد تكون محاولات الإبهام بواقعيّة الحوارات والتّعبير عن تفكير أشخاص الرواية مباشرة،مع ما قد تستدعيه المواقف نفسها هو أدى إلى نحو هذا التّوظيف للغة العاميّة

*-دراسة الحقول الدلاليّة:

***حقل الإرهاب والإجرام:**الرعب- الخوف- الظّلام- الدّمار- القلق- الموت- الدّم- الاختطاف- المأساة- الاغتيال- الذبح- الذعر- التهديد.

***حقل الوحدة:** خلوتي- عزلتي- خوفي- صمتي.

*حقل الطبيعة:الوديان- الأحجار- الأمواج- اليمّ- الميناء- الريح- الأمطار- الظّلال- الورد- الأعشاب- البحر- الغابة- الرطوبة- النّبات.

*حقل الأسماء:دون كيشوت- حسيسن- حنّا- كريم لودوك- بيدره- ميغيل سرفا نتس-سي وهيب- توفيق- مايا- نورة.

*حقل السلع: قطع غيار- الأدويّة- مواد بناء.

*حقل النّقل:السيارات- الباصات- السفينة- الفلوكات.

*حقل الإسلام:مسلمون- القرآن- تفسيرات دينيّة كبرى- كتب السنّة.

*حقل الألوان:الأبيض- الرمادي- الأحمر- الأزرق- الأسود- الرصاصي.

3- شرح بعض المصطلحات الصعبة الواردة في الرواية:

الكلمة	شرحها
الموهس	الفاجرة من النساء التي تلين لمن يريدها وجمعها ميامس أو مواهس.
القفر	الخلاء من الأرض لا ماء ولا ناس ولا كلاء فيه ويقال: دار قفر معناها: خالية.
الارتماء	من الفعل ارتمى، وارتمى للشيء أي زاد وكثر.
الشطط	هو مجاوزة القدر في بيع أو طلب أو احتكام أو غير ذلك من كل شيء مشتق منه.
طلاسم	من الفعل طلسم ومعناها: قطب وجهه، ويقال كذلك: طهس أو طرهس.

يمطط	من الفعل: مطط ومعناه: مدد أو حدب.
مصفد	من الفعل: صفد، والصفد هو: الوثاق.

ثالثا: المستوى التركيبي.

التركيب هو ضمّ أجزاء الكلم بعضها ببعض تناسقا مع الدّلالة وهذا ما أكّده **"عبد القاهر الجرجاني"** في نظريته عن النّظم إذ يقول:**"ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النّطق،بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الّذي اقتضاه العقل[1]".**

والتّركيب يحدّد في إطار الجملة المفردة ولكن لا تتحدد قيمته ولا يتجلى بيانه إلّا من خلال بنية النّص الكليّة. ومن خلال المستوى التركيبي ندري التّركيب النّحوي والتّركيب الصرفي.

أ-التّركيب النّحوي:إنّ الظواهر التركيبيّة لا تخرج عن نطاق الجملة حيث تبحث في مستوى العلاقات القائمة بين الحروف والكلمات داخلها لتكوّن كتلة لغويّة منسجمة ذات دلالة تؤدي غرضا معيّنا. وفي هذا يقول **"تامر سلوم": " إنّ المعنى لا يظفر باستقلال واضح ما لم يرتبط بفكرة التنظيمات الداخليّة للألفاظ المستعملة في شكله و تكوينه،واللّغة بإمكانها أن تخلق معان ارتباطات لم تكن مألوفة من قبل،وذلك بواسطة التراكيب الّتي تتفاعل فيها عناصر مختلفة[2]".**

ولاستجلاء البنية النّحويّة لأيّ عمل أدبي نقوم بدراسة الجمل باعتبارها العمود الّذي تقوم عليه. فنقوم بتصنيف هذه الجمل من فعليّة و اسميّة و استفهاميّة،**إلى جانب الأفعال و الأسماء** و بعض الظواهر من الأساليب الإنشائيّة و الخبريّة، والّتي تعتري نظام العمليّة كالتّقديم و التأخير.

1- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح: محمد رضوان، الداية فايز الداية، دار قتيبة، دمشق، سوريا1983، ص56.

2- **تامر** سلوم، نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي،ط1، دار الحوار والنشر و التوزيع، سوريا1983، ص1

الجمل الفعلية	الجمل الإسمية
• سبقني إلى هذا الكلام . • سيلصقون بي تهمة. • لقد أفسدوا أعمارهم ودمهم.	• **الطائر الحر** • أيتها المومس المعشوقة. • هذه الألة الكاتبة هي رفيقي

• تولد لدي الإحساس بالرفقة والحياة. • لا يتركها إلا عندما يعصرها كليمونة. • لم تخدعه أبدا حتى آخر يوم في حياته. • صرخ طويلا بدون جدوى. • لا أسمع الآن إلا الطلقات اللامتناهية • لم تعد تخيف إلا نفسك • سأتفادى الخوض في كل ما يمكن أن يربك حياتي. • ترك أرضه وجنته الأندلسية. • أحسست هذه المرة بأن المسألة جدية. • اجتاحني إحساس غريب. • هز رأسه باحترام **بعد أن نزع مظلة** السامبريرو. • سيقدم بفرح الساموراي. • لم يبدي عليه أي ارباك.	**الأوحد** • هذه الآلة الكاتبة هي الحضور الوحيد الذي يملأ هذا الخوف **المفجع.** • **مجرد خواء لا أكثر.** • إنها لحظة الانحدار نحو مدارج **الخوف** . • مسكين أنا. • أنا مرعوب من اغتيال غادر.

.<u>التّعليق على الجدول:</u>

تلعب الجمل الفعليّة و الاسميّة دورا هاما في اعطاء النّص دلالات مختلفة باختلاف المواضيع التي تطرأ إليها الكاتب من خلال روايته. لهذا قمنا بإحصاء هذه الجمل لغرض كشف هذه الدلالات,فالجملة الفعليّة هي التي تبدأ بالفعل نحو:**"اجتاحني إحساس غريب".**

والجملة الاسميّة هي التي تبتدئ باسم نحو:**"أنا مرعوب من اغتيال غادر[1]".**

ففي رواية **"حارسة الظلال"** نجد أنّ الجمل الفعليّة هي الغالبة حيث وجدنا ما يقارب **(مئتين جملة)** . بينما الجمل الاسميّة وجدنا ما يقارب **(مئة وستون 160)**، و هذا دليل على وجود الحركة داخل الرواية و ذلك **نظرا لتناول "واسيني الأعرج"** موضوع الإرهاب و **مغامرة "دون كيشوت" في الجزائر.**

*__الجملة الاستفهاميّة:__ الاستفهام في عرف البلاغيين هو طلب معرفة اسم الشيء أو حقيقته,فهو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل و ذلك بأداة من احدى أدواته.

الجمل الاستفهامية
• فرصة لا تعوض،ستقولون؟ • ماذا قلت؟ • حياة؟ • ما هذا الكلام الفارغ؟ • من أين خرجت بعائلة لخضر هذه؟ • هل هي واحدة من خزعبلاتك التي تنتابك في لحظات الانهيار؟ • هل أنت في وضع طبيعي؟ • لماذا كل هذا العبث واللاجدوى؟ • دون كيشوت؟ • من أين أتى بهذا الاسم؟ • عن أي إنذار تتحدث؟ • وهذه الأدخنة؟ • ماذا يحرقون؟

إنّ الجمل الاستفهاميّة لها دورا أيضا في بناء أي نص كان,ففي هذا النّص نجد الكاتب قد استعملها,إذ تملك بدورها دلالة مميّزة في النّص,فكلّ هذه الجمل تدل على الاستفهام و التساؤل و الحيرة ة الضياع.

فقد أحسن "واسيني الأعرج" في توظيف الجمل الاستفهاميّة لأنّها تخدم المعنى فهو في صدد عرض موضوع يغيب فيه الشيء الذي يبحث عنه. فشخصية **"حسيسن" تتساءل عن** هذا الذي يدعى **"دون كيشوت"** وهذا ما يبرز من خلال قوله: **ما اسمه؟ دون كيشوت؟ من أين أتى بهذا الاسم؟.**

ومن خلال شخصية **"دون كيشوت"** الذي يبحث عن آثار جدّه **"سرفانتس"** الموجودة في الجزائر و ذلك من خلال تساؤلاته التي يطرحها على صديقه **"حسيسن"** أثناء زيارته

للمفرغة نحو قوله: **وهذه الأدخنة؟ ماذا يحرقون؟ إذا لم تكن المواد المستهلكة لا تصلح لأي شيء؟**

*__التّقديم والتّأخير__: **إنّ لكلّ كلمة من الجملة** العربيّة ترتيب خاص حسب وضعيتها اللّغويّة، فالفعل مثلا يتقدّم على الفاعل، والفاعل يتقدّم على المفعول به. والمبتدأ يتقدّم على الخبر وهذا هو الأصل في ترتيب العمل،ولكن قد يقتضي الأمر نقل بعض الكلمات في الجمل من موضع إلى آخر في تقدّم الكلمة أو تأخّرها.

إنّ أسلوب التّقديم والتّأخير من الظّواهر الأساسيّة التي تناولها الدّرس النّحوي والبلاغي **العربي**، تناولته نظريّة النّظم التي ظهرت على يد "**الجرجاني**" وكان رأيه في أسلوب التّقديم والتّأخير أنّه:" **باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التّصرّف، بعيد الغاية، ولا يزال يفتر لك عن بديع، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك ويلطف لديك موقعه، ثمّ تنظر فتجد أنّ سبب راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحوّل اللّفظ من مكان إلى مكان**[1]".

1- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص117.

فهذا النّوع من الأساليب له دلالة حسن التصرّف في الكلام،**و على حسن أداء المعنى في أحسن الوجوه.**

إنّ لأسلوب التّقديم و التّأخير أبعاد جماليّة و أسرار بلاغيّة تزيد المعنى وقعا في **النّفس**،وهذه النواحي تظهر من خلال رواية **"حارسة الظّلال" "لواسيني الأعرج"** إذ نجد:

- **يداي ما تزالان في مكانهما.**
- **مسكين أنا.**
- **لكن السي وهيب الصلب مثل الخواء و أحجار الوديان الميّتة لا يتراجع أبدا عن قراراته.**
- **دون كيشوت كان يملك طاقة تحمّل هذه الخسارات.**
- **حسيسن كنت قلقة عليك.**

إنّ أسلوب التّقديم و التّأخير يكسر التّركيب العادي من خلال تقديم المسند إليه لدلالة بلاغيّة أسلوبيّة تهدف إلى اثبات المعاني للمتقدم على المتقدم عليه،**فمثلا (مسكين أنا) قد قدّم (مسكين) على (أنا)** للدلالة على الأسى و الشفقة التّي يشعر بها **"حسيسن"** في هذه الرواية.

ب- <u>التّركيب الصرفي</u>: إنّ الدراسة الأسلوبيّة لأيّ نص سيؤدي حتما إلى دراسته من الناحيّة الصرفيّة:**"فالصرف علم يبحث في الكلمة المفردة قبل أن تدخل في تركيب الكلام[1]"**

1- قبش أحمد، **الكامل في النحو و الإعراب** ط2، دار الجيل، بيروت1974، ص229.

كما أنّه:**علم تعرف بها صيغ الكلمات العربيّة الّتي ليست بإعراب ولا بناء أي هو العلم الّذي يبحث في الكلمات المفردة و ما يطرأ عليها من تغيير[1]".**

***نوع الأفعال:**نلاحظ أنّ الكاتب قد نوّع في الأزمنة إذ وظّف أفعال ماضيّة و مضارعة و مستقبليّة لكنّنا نجد أنّ الأفعال المضارعة هي الغالبة في الرواية منها:**تمنيّت- تقضي- لا أريد- يفرغ- تتشلأ- أن نصدق- يستقيم- يستطيع- أجهد- أنتهي- ألمس- يلذ- تقلى- ينزلق- تعرف.**

***الصيغ الصرفيّة:**

- فاعل/ ظالم/ طلاسم.

-فعل/ظلال.

- أفعل/ أصقاع- أنوار.

فعل/ حطا- زحزح- قهقه.

- أفعل/ أشنع.

فقد وظّف "واسيني الأعرج" هذه الصيغ للدلالة على كثرة القيام بالفعل و المبالغة فيه،وبه يتعمّق لهيب الأفعال.

ج- الضمائر:يعتبر الضّمير من بين الظواهر الأسلوبيّة اللافتة للانتباه في أيّ نص كان. فهو وسيلة من وسائل الكاتب يعبّر عن مكنون النّفس مستهدفا التّركيز و التّكثيف موازاة لصغر تكوين الضمائر و ضآلة حجمها.

1- عزيز خليل محمود، المفصل في النحو و الصرف، دار نوميديا للنشر و التوزيع و الاشهار، ص140.

" فالإضمار بمعنى الاستتار ليس سوى علامات يشار بها إلى ما لم يصرّح بذكره[1]".

وهو بهذا قريب من معنى الحذف وهو حسب النّحاة أعرق المعارف لأنّه ألصقها بالإنسان و أدلّها على معناه، **فأنت تقول "أنا"** فلا يلتبس المعنى وتقول **"أنت"** فيحدّد المقام المقصود **وتقول "هم"** مسبوق باسم ظاهر غالبا فيعبّر عن المقصود مع الاختصار. واستعمال الضّمير يتم بدقّة بالغة فكلّ موقع كلامي يحتاج إلى ضمير خاص به.

فمن خلال الرواية نجد الكاتب وظّف مجموعة من الضمائر منها:**الغائب و المتكلّم.** و الغائب فيها ضمير **"أنا"** الّذي يدل على السيرة الذاتيّة وهذه الأخيرة تتمثّل في سيرة **"حسيسن"** الّذي حكى عن حياته و معاناته أثناء اختطافه من قبل المعلّم وجماعته نحو قوله:**"دعوني أولا أنتهي من دفع هذا الصمت المفروض عليّ كالقيامة. أتقيأ هذا الدّود الّذي ينحرني من الداخل كصفصافة عجوز و أتخلّص من هذه الغانغرينا تجتاح جسدي كالنّار الاحتفالية المقدسة[2]".**

وأمّا في السيرة الذاتيّة **"لدون كيشوت"** الّذي قصّ مغامراته في الجزائر نحو قوله:**"مهما يكن أنا مقتنع بهذه المغامرة لأنّ خياراتي محدودة وأنا مجبر على الانتهاء من هذا الرهان على سرفا نتس مهما كلفني الأمر[3]".**

1- جبر محمد عبد الله، الضمائر في اللغة العربية، دار المعارف بمصر، ص12.

2- حارسة الظلال، ص18.

3- المصدر نفسه، ص28.

بالإضافة إلى توظيفه للضّمير المخاطب "**أنتم**" الذي يتمثّل في أولئك الذين جلسوا مع "**حسيسن**" أثناء قصّه لحكايته نحو قوله: "**لا تقطعوني...**[1]" .كما أنّه قد وظّف ضمير الغائب "**هي**" الذي يعود على "**حنّا**" جدّة "**حسيسن**" نحو قوله: "**حنّا نقسم دائما أنّ كلّ ما ترويه حقيقة لا يدخلها الزيف مطلقا...**[2]".

"حنّا في أيّام شبابها كان يلذّ لها أن تطارد بائعي الورد في حيّ باب الوادي متهمة إياهم صبحا ومساء بقليلي الحياء بالجشعين و فاقدي الذاكرة[3]".

فانطلاقا من المثالين يتضح لنا أنّ ضمير الغائب "**هي**" وظّف للدلالة على وصف شخصيّة "**حنّا**" من خلال ما يرويه "**حسيسن**".

الخاتمة

الأسلوبية علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكيله، وإبراز العلاقات التركيبية لعناصره اللغوية.

إن الأسلوبية هي الدراسة العلمية لمكونات لغة الخطاب في علاقتها الإسنادية والاتساقية، وهي تسعى إلى إظهار العلاقة بين المكونات في بعديها البنيوي والوظيفي، وذلك بالإشارة على الفروق التي تتولد في سياق النسيج الأسلوبي ووظائفه، وهي تسعى من خلال ذلك إلى اكتشاف القوانين التي تتحكم في بناء الأسلوب في الخطاب الأدبي.

وكان الهدف من بحثنا هذا هو رصد الدراسة الأسلوبية وتحديد خصائصها من خلال الوصف والتحليل وتحديد مميزاتها في الدراسات النظرية والتطبيقية.

وأهم النتائج التي تمخض عنها البحث نذكر ما يلي:

- التعريف بالأسلوبية بوصفها فرعا جديدا من فروع المعرفة الإنسانية، له أسسه النظرية وله طرائقه في تحليل الخطابات الأدبية.
- الدراسة الأسلوبية تشير إلى تحديد موضوع الأسلوبية ومجال دراستها.
- تحديد مناهج الأسلوبية في التعامل مع الظواهر الأدبية وذلك من خلال استفادتها من منجزات العلوم اللسانية الحديثة.
- دراسة الخصائص الأسلوبية في الخطاب الأدبي، وجعل أسلوب الخطاب الأدبي مادة للبحث.
- للأسلوب محددات وأن عملية الخلق الأسلوبي تستوي في هذه المحددات:الاختيار، التركيب، الانزياح.

وفي الختام نستنتج أن رغم دراستنا للأسلوبية من تعريف واتجاهات وعلاقتها بالعناصر الأخرى إلا أننا لم نخلص إلى دراستها دراسة تامة، وإنما قاربنا إليها.

قائمة المصدر والمراجع

- **قائمة المصادر:**

- ابن منظور، لسان العرب، المجلد7ط2، دار صادر، بيروت، لبنان،1992م.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،تحقيق:محمد رضوان، الداية فايز الداية، دارقتيبة، دمشق،سوريا، 1983
- واسيني الأعرج، حارسة الظلال،ط2،دار ورد للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2006م.

قائمة المرجع:

-أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت.

-أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط7، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دت.

-أحمد قبش، الكامل في النحو والإعراب،ط2، دار الجيل، بيروت،1974م.

-اعقيلان عبد الكريم، الأسلوبية مفهوما ونظرة تطبيقية، دار النشر والتوزيع، الأردن، 2010م.

-الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ط1، دار ابن رشد، بيروت،لبنان، 1979م.

-الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق: أحمد صقر، مصر،1972م.

-تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار النشر والتوزيع، سوريا،1983م.

-جبر محمد عبد الله، الضمائر في اللغة العربية، دار المعارف، مصر،دت.

-حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، فراديس للنشر والتوزيع،2003م.

-حسن نور الدين، الأسماء العربية معانيها ومدلولاتها، دار الكتاب الحديث، ط1، 2002م.

-حميد الحمداني، أسلوبية الرواية،ط1، منشورات النجاح الجديدة، الدار البيضاء،1989م.

-حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء، دت.

-سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات الروائية، رواية الشارع والعاصفة "الحنة مينة" نموذجاط1، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان،الأردن،2003

-سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي،ط1، دار النشر والتوزيع، القاهرة،2006.

-صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت،لبنان،1985م.

-عبد الله الركيبي، في الأدب الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا،تونس، 1978م.

-عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م.

-عبد السلام المسدي، مدخل إلى النقد الحديث، مركز الأبحاث والدراسات الاقتصادية والاجتماعية، تونس، 1981م.

-عبد السلام المسدي، القد والحداثة،ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،لبنان، 1983م.

-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.

-عزيز خليل محمود، المفصل في النحو و الصرف، دار نوميد للنشر والإشهار، دت.

ـعمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر، 1995م.

ـفهد حسين، المكان في الرواية البحرينية ـدراسة نقدية ـ فراديس للنشر والتوزيع، 2003م.

ـمحمد الحبيب بن خوجة، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، دار النشر والتوزيع، تونس، 1966م.

ـمحمد عبد المطلب، أدبيات البلاغة والأسلوبية، ط1، دار النشر الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1994م.

ـمحمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، ط1، دار التنوير، بيروت،لبنان، 1985م.

ـنزار التجديتي، دراسات سال، نظرية الانزياح عند كوهن، فاس، المغرب، 1987م.

ـ نعام تشومسكي، البنى النحوية، تر،يؤيل يوسف عزيز ط1، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء ، المغرب، 1987م.

ـنور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، في دراسة النقد العربي الحديث، ج1، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، دت.

المرجع باللغة الأجنبية:

-Michael Riffaterre , Essais de stylistique structurale, trad. Daniel Delas, ed, Flammarion, Paris, 1971.

المجلات:

_الكرمل، العدد11، نيقوسيا، قبرص، دت.

-دراسات سال، دون عدد، فاس، المغرب، 1987م.

الفهرس

المقدمة:.....1

المدخل:.....2

الفصل الأول

المبحث الأول

الأسلوب ومحدداته.....15

المبحث الثاني

الأسلوبية واتجاهاتها.....29

الفصل الثاني

المستوى الفني:.....43

المستوى اللغوي:.....56

المستوى التركيبي.....66

الخاتمة:.....68

قائمة المصادر والمراجع:.....70