تحليل الخطاب الشعري في ضوء مقاربة المنهج الأسلوبي
[نماذج من الدراسات العربية المعاصرة]

أ.د. معمر حجيج
كلية الآداب والفنون – جامعة باتنة

ملخص:

يدرس هذا المقال نماذج من الدراسات العربية الحديثة التي اختارت المنهج الأسلوبي التطبيقي في تحليلها للخطاب الشعري العربي، وهي تجمع بين الدرس البلاغي العربي القديم، ومنجزات الدراسات الأسلوبية الحديثة كما هي عند الغربيين، وأسست دراستها الأسلوبية التطبيقية على المبادئ الأسلوبية التنظيرية، وقد اخترنا أربع دراسات الأولى لمحمد الهادي الطرابلسي، والثانية لعبد السلام لمسدي، والثالثة لمحمد العمري، والرابعة لمحمد عبد المطلب.

Résumé d'un essai intitulé: analyse du discours poétique arabe a la lumière de la méthode stylistique:

Cet essai traite quatre models des études arabes contemporains qui se basent sur la méthode stylistique appliquée dans l'analyse du discours poétique arabe. ces différentes méthodes associent a la fois L'ancienne étude rhétorique arabe et les progrès des études stylistiques moderne occidental de même que leurs études stylistiques Appliqués sont fondées sur les principes de la stylistique théorique. Nous avons choisi pour cet essai quatre études : le premier de mouhamed elhadi traboulsi ,le deuxième de abd salem lamsedi ,le troisième de mouhamed
louamari et le quatrième de mouhamed abd moutaleb.

المدخل:

إن مفهوم نظام قرابة المحاور المنهجية يمثل أحد أكبر الإشكاليات في النقد التطبيقي للأدب العربي الحديث، ويعني عدم التزام هؤلاء النقاد بمنهج واحد سواء في التنظير لأدبية عربية أم لوصف، وتحليل مكونات هذه الأدبية الفعلية والمفترضة، ويفهم من هذه التحديد أن مصطلح نظام قرابة المحاور المنهجية هو بديل عما عرف عند النقاد المنظرين العرب المحدثين بالمنهج التكاملي بهذه الدلالة المطلقة المضللة التي تؤدي إلى تجاوز الحقائق المعرفية لهذه المناهج، ومن ثم يفترض استحالة اجتماعها لمساءلة نص أدبي واحد في آن واحد لما بينها من تناقض في مسلماتها المعرفية التأصيلية والتفسيرية.

ونحاول الكشف عن محاور القرابة بين المناهج عامة، ثم نطبقه على تصور آخر يكشف عن نظام التداول بين المناهج في الدراسات النقدية الأسلوبية التطبيقية على مقطع نصي واحد، أو نص بكامله،

أو مدونة واحدة، أو مجموعة أدباء، أو شعراء، وهذا المسعى يهدف إلى الكشف عن الانزياحيين المنهجيين الداخلي المقبول معرفيا، والخارجي بإشكالياته المعرفية المعقدة أيضا.

وبعد مساءلة المناهج مساءلة معرفية تبين لنا إمكانية تنظيمها في خمسة محاور ذات قرابة معرفية تأصيلية، وهي: محور مقاربة النص في ضوء سياقه، ويندرج ضمنه المنهج التاريخي والسوسيولوجي والسوسيو- ماركسي والتكويني، ومحور مقاربة الإبداع من خلال مبدعه، ويندرج ضمنه المنهج النفسي، والموضوعاتي، ومحور مقاربة النص بذاته ولذاته، ويندرج ضمنه المنهج الشكلاني، والبنيوي، والسيميائي، والأسلوبي، والدلالي، والتأويلي، والبلاغة الجديدة، ومحور مقاربة النص من وجهة أثر وفعل تواصله، ويندرج ضمنه منهج التلقي، والتداولي، ومحور مقاربة النص المفتوح، ويندرج ضمنه المنهج الثقافي، والتوليدي، والمقارن، أو تقنية التناص.

ومن هذا التصور أمكن لنا صياغة ثلاثة مبادئ تحكم عملية التداول بين المناهج، وهي: مبدأ التأصيل المعرفي المتبني لمنهج واحد من محور قرابة منهجية واحدة، ومبدأ الخروج المحدود عن خصوصيات الأصول المعرفية للمنهج الواحد، ويتمثل في الانتقال من رؤية منهجية إلى أخرى داخل محور القرابة الواحدة؛ وقد أطلقنا على هذه العملية مصطلح الانزياح المنهجي الداخلي، وهو مقبول معرفيا بل ضروري لاستيعاب حقيقة النص من جميع مظاهره النسقية الفنية داخل نظام القرابة الواحدة، ومبدأ الخروج الموسع عن الأصول المعرفية، والمتمثل في الانتقال من رؤية منهجية داخلة في محور قرابة إلى أخرى داخلة في قرابة أخرى، وهذا يتطلب دقة وعمقا في فهم الأسس الفكرية للمنهج حتى يتجنب الدارس الجمع بين المتناقضين في آن واحد، وقد أطلقنا على هذا النوع من التداول بين المناهج المتباعدة الانزياح المنهجي الخارجي.

كما تبين لنا أن الدافع الإيديولوجي السياسي كان الحاسم في اختيار وسيادة المناهج وآليات مصطلحاتها النقدية الأدبية ممارسة وتنظيرا في الدراسات الأدبية العربية، والتموقع الإيديولوجي للناقد هو الذي يفرض سلطانه على كل تنظير نقدي منهجي، أو تقويم نصي بمنهج معين، ومنظومة من المصطلحات النقدية الملائمة لهذا التوجه أو ذاك، ويتم في هذه الحالات كلها قبول، أو رفض مناهج ومصطلحاتها النقدية بمنظار إيديولوجي محض، والرابح دائما الإيديولوجيات السياسية السائدة، والخاسر دائما الفكر عامة والفكر النقدي خاصة.

وهذا طبعي لأن الناقد مثقف من الدرجة الأولى، والمثقف لا ترتاح الإيديولوجيات السياسية إلا بقولبته بصفة مباشرة أو غير مباشرة عن طريق تسليمه إلى الماضي ليعيش في كهف الأصالة، ولن يقاسمها نور حياة حاضره وعصره، أو تصديره إلى الآخر ليعيش أوهاما من التحرر والحداثة المفترسة لأصالته، وبهذا الصنيع تتخلص من مواجهته إلى أجل غير مسمى، وهكذا تضمن الإيديولوجيات السياسية السائدة تكييف واقعها بحيث يكون فيها وضع المثقف غائبا وحاضرا بحسب مشيئتها، فهو حاضر عندما تريد تأجيج المعركة الوهمية بين أنصار الأصالة، وأنصار الحداثة، وهي معركة غير مجدية وقاتلة لحرية الأدب والفكر والمولدة للاستبداد الفكري؛ كما أن هذه المعركة الطويلة والمضنية والعقيمة والمفتعلة في أغلب الأحيان كانت من الإيديولوجيات الكونيالية، والغريب أنها استمرت بعد

عودة السلطات الوطنية العربية الحديثة، وامتلاكها لوسائل بث الخطاب الثقافي، وإمكانيات النشر، وخلق هيئات، وتنظيمات تتكلم بلسانها، وتفكر بذهنياتها الإيديولوجية السياسية.

وعلى أية حال فإن واقع المناهج وآلياتها ومصطلحاتها في النقد العربي المعاصر صورة للواقع السياسي؛ إذ في كل مرحلة يظهر المنهج والمصطلح المهيمن المتسلط الأحادي الذي يخضع، ويلوي عنق بقية المناهج وآ لياتها ومصطلحاتها بحق أو بغير حق، وفي مقابل ذلك لا يسمح بالفكر المعارض إلا في مساحة تجعله ضعيفا في حضوره، أو عديما في وجوده، ومن هذا المنطلق عرفنا النظرية النقدية الاشتراكية، واللبرالية، والإسلامية، والفكر النقدي الأصيل، والفكر النقدي الحداثي بمناهجه، وترسانات آلياته ومصطلحاته المعرفية المختلفة، وهلم جرا..

وتمثل مجمل هذه الحقائق الخاصة بالمشهد النقدي العربي أكبر الإشكاليات للخلفيات الإيديولوجية الخاصة بسيادة المناهج مبتورة عن حقولها المعرفية في فترة من الفترات سواء كان منهجا أصيلا أم مجتلبا من آداب أخرى، وسواء كانت بفعل واقع السلطة أم واقع تنافس النماذج الفكرية لسياسات وحضارات عالمية بفلسفاتها وحقولها المعرفية وإمكانياتها المسخرة للسيطرة والمغالبة لتصبح النموذج الأوحد، وبخاصة في المراحل الثلاث: الكونيالية، وما بعد الكونيالية، والعولمة.

<u>صلب محاور البحث:</u> نحاول في صلب محاور هذا البحث التعرف على نماذج من الدراسات النقدية التطبيقية المعاصرة للخطاب الشعري التي اختارت المنهج الأسلوبي، وسنركز خاصة عل دراسات من تونس (محمد الهادي الطرابلسي من خلال دراسته لشعر أحمد شوقي، وعبد السلام لمسدي من خلال دراسته لقصيدة شعرية لشوقي)، ومن المغرب (محمد العمري من خلال دراسته للبنية الصوتية للشعر العربي)، ومن مصر(محمد عبد المطلب من خلال كتابه قراءات أسلوبية في الشعر الحديث)، كما نشير إلى بعض الدراسات الأكاديمية الأخرى، والتي تبين وصول هذه الدراسات التطبيقية الأسلوبية إلى مأزق منهجي في الكشف عن الجديد في منظومة الأدوات الكاشفة عن الأنساق الأسلوبية للشعرية العربية بمختلف أنماطها القديمة والحديثة، وبنياتها اللسانية النصية سواء في تقطيعها الأفقي أم العمودي، كما لم تستطع أن تذهب بعيدا في إستراتيجية التأويل للكشف عن أمواج المضامين العميقة في سياقاتها الثقافية، والنفسية، والاجتماعية، والحضارية، والفكرية، والجمالية؛ هذه أهم الدراسات والقضايا التي سنتناولها في بحثنا.

أولا . كتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات:

يمثل كتاب" خصائص الأسلوب في الشوقيات" لمحمد الهادي الطرابلسي نموذجا للدراسة الأكاديمية الرزينة الدقيقة المتميزة في النقد العربي الأسلوبي التطبيقي المعاصر، وقد اكتفي بمدونة تمثل إنتاجا شعريا كاملا لشاعر واحد، ومن البداية يحدد ثلاثة أهداف لدراسته الأسلوبية هي: وصف نظام اللغة العربية من خلال نشاط الكلام المؤدي لغرض ما، ولموقف ما، ووصف حياة العربية من خلال نصوص شعرية، ووصف حياة العربية من مدونة محددة لشاعر، ولتحقيق هذه الأهداف اختار المنهج الأسلوبي المتفرع من اللسانيات والذي مازال عاجزا في رأيه عن التعرف عن ماهية الأسلوب وحل إشكالياته والإجابة بوضوح عن الأسئلة الكبرى المتمثلة في الآتي :"ما الأسلوب؟ وما حد

مستويات الكلام؟ ما الشعر؟ ما النثر؟ "[1]، ثم اختار مسارا لمنهجه الأسلوبي الذي يبدأ "من التطبيق إلى التنظير"[2]، وليس العكس كما هو معهود في مناهج بعض العلوم الأخرى، واختار التحرك بين علاقات أطراف ثلاثة: الشعر واللغة والأسلوب.[3]

وفي الحقيقة فإن المنهج الأسلوبي يعد من المناهج التي تطمح لأن تجعل من الدراسات الأدبية علما يستمد دقته وشرعيته من الدراسات اللسانية وعلومها ومن الشعرية بوصفها نظرية داخلية للأدب تكشف عن المكونات التي تجعل من النص الأدبي نصا أدبيا، ومن الدرس البلاغي إرثها الشرعي في أغلب قضياها[4]، ومن الاستغراق التنظيري للشعرية أدى إلى التجريدية في نظام بنياتها، ومن ثم فإن هذا المنهج في أسسه المعرفية يتقاطع مع بعض المناهج الأخرى بحسب قرابتها في التنظير والتطبيق بحيث تمثل ما يشبه عائلة كبرى واحدة، أو قرابة محور واحد ومن هذه المناهج: الشعرية والشكلانية والبنيوية والسيميائية، والدلالية، والبلاغة الجديدة، وتهتم كلها بمكونات النص الداخلية، ونظام علاقاتها، وجمالها في مستويات أساليبها الصوتية والتوزيعية والدلالية.

ويضم هذا الكتاب ثلاثة أقسام، وجاء القسم الأول بعنوان "أساليب مستويات الكلام "، والقسم الثاني بعنوان "أساليب هياكل الكلام "، والثالث بعنوان "أساليب أقسام الكلام "، ونكتفي ببعض الملاحظات تخص القسم الأول الذي يضم ثلاثة أبواب والباب الأول سماه الأسلوب الشعري في مستوى المسموعات: الموسيقى، ويضم بدوره فصلين اصطلح عليهما بموسيقى الإطار وموسيقى الحشو، والمكون الموسيقي الأول يقتصر فقط على مجرد وصف للبحور المستخدمة، وقسمها تقسيما صوتيا مبنيا على هندسة التركيب المقطعي، وهذا التقسيم لم يضف شيئا إلى حقيقة موسيقى شعر شوقي، ونظامه الإيقاعي الذي لم يخرج عن نظام الشعرية العربية إلا في تجارب إبداعية نادرة، ويمكن لنا التساؤل عن علاقة النظام المقطعي بموسيقى الشعر العربي، وقد أدى هذا التصور الدخيل على النظام العروضي للشعر العربي إلى تقسيم بحوره إلى مجموعات بحسب عدد مقاطعها، والمقطعية لا تكشف شيئا متميزا في طبيعة موسيقى الشعر العربي الذي هو كمي، ومن ثم لن تضيف شيئا إلى الحقائق المعروفة عن النظام الإيقاعي للشعر العربي.

كما قسم المؤلف مقارباته التطبيقية لمستويات أسلوب الخطاب الشعري لشوقي لا بحسب مظاهره النصية، ولكن بحسب حواس المستقبل، والتركيز على المتلقي يجعل دراسة الباحث تتقاطع مع المدرسة الأسلوبية السياقية البنائية لريفاتير(**M. Riffaterre**)[5] لأنه يصنف أساليب الشعر من وجهة المتلقي، لكنه في الحقيقة لم يستفد من هذه المدرسة الأسلوبية البنائية لتعميق فهمه لدور المتلقي في الكشف عن العناصر الأسلوبية الفاعلة في العملية الشعرية، ويعني عدم حضور نظرياتها وتطبيقاتها في الفعل التحليلي الأسلوبي؛ ويرى أن المعرفة الحسية الشعرية لا تتم إلا بالأسلوب ومظاهره، ومن ثم قسم "الحواس صنفين: صنفا يضم حاستي الذوق والشم، وأثرهما في نفس المستهلك مادي بحت، وصنف يضم حواس السمع واللمس والبصر، وأثرهما معنوي أكثر منه مادي لأن المستهلك لا ينتقص من المستهلك شيئا عند سماعه أو لمسه أو رؤيته.

ولذلك في إدراك المعارف الإنسانية، عملت الحواس الثلاث الأخيرة دون حاستي الذوق والشم، والشعر من المعارف الإنسانية، ومن جوانبه ما يدرك بحواس السمع واللمس والبصر، وهي موسيقاه، وحركته وصوره "[6]، وهذا التصور يلتقي مع تودوروف(**Todorov**) في كلامه عن الأنظمة السيميائية من خلال ما هو متفق عليه عند أغلب السيميائيين من أنهم يصنفونها بحسب طبيعة المعنى الذي تكتسبه من حالات الاستقبال وعلاقاتها بإحدى الحواس التي قد تكون بالرؤية أو السمع أو اللمس، ويختلف عنها الذوق والشم لكونهما لا ينتجان أنظمة سيميائية جاهزة.[7]

وهذه المستويات الأسلوبية المقترنة بالحواس تمثل ما اصطلح عليه بـ " محيط الكلام "[8]، ثم يتغلغل أكثر في عمق الأسلوب الشعري، فيشك في دقة مصطلح "المحيط" الذي لا يعكس عمق الخطاب الشعري فيستبدله بمصطلح "لبنات مكونات الفن الشعري ". ومصطلح المحيط ليس إلا قرين مفهوم السياق عند ريفاتير(**M. Riffaterre**) غير أن سياق ريفاتير(**M. Riffaterre**) من أدوات استكشاف العناصر الأسلوبية عندما يعجز القارئ المتمكن من محاصرة مراوغاتها في التمظهر والتميز؛ ومن ثم فقد حصر مكونات الموسيقى في المكونين الأساسيين المقيدين: الوزن والقافية والمكونات الحرة الأخرى الخاصة بالموازنات والتنسيقات والهندسات الصوتية الإيقاعية.

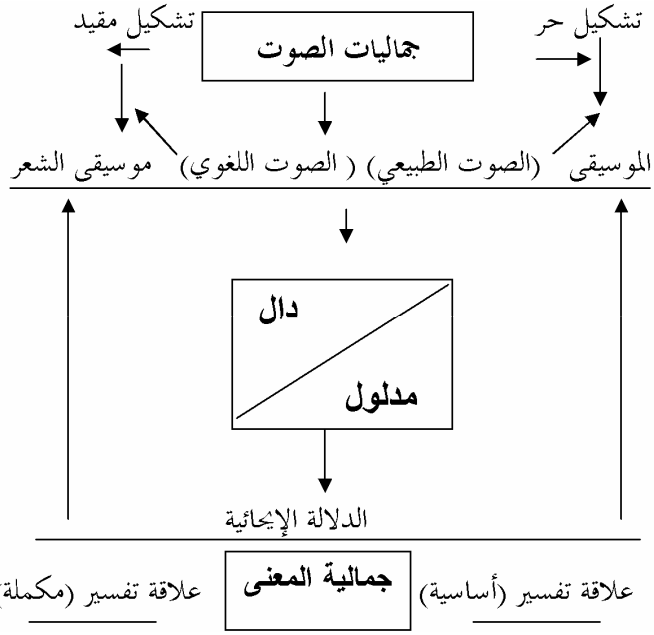
كما جاءت بعض المصطلحات الجديدة التي استخدمها لأول مرة تحتاج إلى التدقيق أكثر، ومنها مثلا مصطلح "محيط الكلام ":[9]، ويبدو أنه غير دقيق، ومضطرب في دلالته فهو يعني السياق الخارجي للنص، وهذا يتنافى مع المنهج الأسلوبي الذي يستغرق في الأنساق النصية الداخلية، التي لا تهتم إلا بالكشف عن المكونات الحقيقية للنص الشعري؛ أي التي من صميم هويته الأسلوبية[10]، وكذلك مصطلح " موسيقى الحشو وموسيقى الإطار"، و نرى بأن هذين المصطلحين الجديدين لا يفيان بالدقة في تحديد مدلولهما الاصطلاحي لأن نسبة الموسيقى إلى الحشو بدلالته الموقعية قد تنسحب على أجزاء الوزن الخارجية المتمثلة في موقع الجزئين الأخيرين المصطلح عليهما عروضيا بالعروض والضرب، ويعني أن أجزاء الحشو من المكونات الأساسية لتحديد هوية البيت الشعري من خلال قولبته الزمانية والمكانية، وفي ضوء ذلك ينقسم مدى البيت بحسب موقع أجزائه إلى حشو وعروض وضرب، وإذا أراد من هذا المصطلح مختلف التنسيقات والهندسات الصوتية التي تزرع في الحيز الموقعي العروضي، فهذا أيضا لا يتناسب مع مفهومه لكون هذه النظم التكرارية الإيقاعية تزرع في البيت كله، وربما القافية نفسها تصبح في بعض الأحيان ذات مهمتين؛ فهي قد تؤدي وظيفة القافية بحسب موقعها، ووظيفة القرينة للتنسيقات والهندسات الصوتية المتكررة في مستوى الصوت المفرد المعزول، أو المقطع، أو في مستوى مجموعة من الوحدات اللسانية، وخذ مثلا التصريع والتصدير، والقوافي الداخلية التي يتموقع قرين منها في مواقع " موسيقى الأطار"، فهذا نموذج من الالتباس الذي تحدثه بعض المصطلحات ، ويمكن تجاوز ذلك باستبدالها بما اجتهدنا فيه واصطلحنا عليه بـ " موسيقى التجنيس "، و" موسيقى التنويع"، والأولى لها مهمة الحفاظ على الهوية الشعرية في مقابل الهوية النثرية، والثانية تدفع الأولى للتفاعل والتضام مع هذه المكونات التنويعية لاستكمال هوية النص الشعري الفنية الكاملة والنهائية.

والباحث لم يستفد من المبدأ القائل بأن الانقسام للوسائل الأسلوبية الفنية تبقى متكافئة الوظيفة في أي مستوى، أو موقع، أو حجم، أو ضمن أي وحدة، من حيث الأداء والغرض الجمالي؛ و تنشأ الأساليب، وتتحدد خصائصها من هذه الأسس الجوهرية لعلاقات الوسائل ودلالاتها، والفروق بينها.

ويتفق هذا التصور مع تصور النحو التوليدي التحويلي للأسلوب، ويرى غرام هاف بأن الفرضية التي قام عليها نحو تشومسكى(**Noam Chomsky**)... والتي مؤداها" أن التركيب الباطن للجمل قد يكون الأساس العام لدلالة الألفاظ في جميع اللغات، وأنها تتخذ أشكالا نحوية مختلفة، لكنها مترادفة المعنى، ويمكن أن تسمى تلك الفروق المترادفة فروقا أسلوبية"[11]، ويمكن لنا أن نطبق هذا على صور البحور التي نراها مترادفة، ولكن الفروق بينها هي فروق أسلوبية في إيقاعها الموسيقى.

وكل أشكال الشعر وضروبه لا يمكن لها أن تسمو فنيا إلا بجناحي الصورة والموسيقى، أو كما يقول أصحاب البلاغة الجديدة لا قوام لها فنيا إلا بالموسيقى والصورة.[12]، والدراسة الأسلوبية لشعر شوقي بمنهجها المطبق لم تستطع الكشف عن التفاعل الفني الدلالي الإيحائي الرامز بين الموسيقى والصورة.

وموسيقى الشعر في جمالها الفني تتقاطع مع الموسيقي البحتة، وبهذا يكون الإيقاع العروضي ابن نظامين مادة وتنغيما، وهما مرتبطان باللغة الطبيعية في تفسير رسالتهما السيميوطيقية، وتبدو هذه العلاقات بين الجهات الثلاثة في هذه الترسيمة:[13]



هذه الترسيمة تحدد العلاقات بين هذه الأنظمة التي هي مصدر إثارة حسية صوتية جمالية، وكل منها يؤدي وظيفته الشعرية بحسب طبيعة نظام وحداته المشكلة لأنغامه، والتي تدخل ضمن العلامات السيميوطيقية التي لن تكون كذلك إلا باحتوائها لشروط ثلاثة بحسب بنفنيست وهي:

"أ- قائمة محددة من العلامات.

ب- قواعد للتنسيق تتحكم في تشكيل هذه العلامات.

ج- بغض النظر عن طبيعة المقولات التي ينتجها النظام وعدد هذه المقولات"[14]

وعلى العموم فإن الدراسة الأسلوبية للبنية العروضية للشعر العربي منذ نشأته، وما تلاها من المنجزات تتوخى النظرية الكمية الخليلية، وهذا لا يمنع من الاستئناس بالنظريات الصوتية المقطعية والنبرية إن كان ذلك ضروريا لتفسير بعض الجوانب الأسلوبية الصوتية، وتعميق النظرية الخليلية، أو توسيعها.

ثانيا . عبد السلام المسدي (التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر) :

اخترنا دراسته في مجال الأسلوبية التطبيقية بعنوان "التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر" لقصيدة " ولد الهدى لأحمد شوقي " التي مطلعها:[15]

ولد الهدى فالكائنات ضياء وفم الزمان تبسم وثناء

لماذا هذا الاختيار؟ لأنها تتقاطع مع دراسة الطرابلسي في مدونته الشعرية الكلية التي اختارها ضمن وحدة من وحداتها النصية المتميزة الطويلة، وتضم (131) بيتا.

ويربط المسدي من البداية بين الحداثة وتطبيق المنهج الأسلوبي في الدراسات الأدبية وبخاصة الشعرية، يقول مسائلا القارئ العربي ما إذا كان "يسلم بداهة بقيم الحداثة النقدية أم يجادل أمرها "، وما حداثة النقد إلا في اختيار المناهج الحداثية ومنها "علم الأسلوب: هذا الوليد الذي احتضنته اللسانيات، وأينع في رحابها، فاستبشر به النقد الأدبي، واستضافه."[16]

ويفرق بين الأسلوبية التطبيقية والنظرية، ويرى بأن الأولى سلكت سبيل استقراء قواعد من مقاربات نقدية لنصوص، والثانية اتجهت إلى الاستنباط لإرساء أسس التجريد والتعميم، وهما لا يستغنيان عن بعضهما، كما لا يتم نشاط أحدهما بمعزل كلي عن الآخر بل يرتبطان بروابط جدلية شأنهما شأن أي علم يقبل التفريع تنظيرا وتطبيقا [17]

ويرى التمييز بين الاثنين يرجع إلى التباين والاختلاف الكبير في الأسلوبية التطبيقية والتوحد النسبي في الأسلوبية النظرية يقول: "توحدت وجهات النظر في حقل الأسلوبية النظرية " [18]، وأما الأسلوبية التطبيقية فتعددت مشارب العمل فيها "حتى لتكاد تتكاثر بحسب عدد الأسلوبيين التطبيقيين" [19]، وهذ الحقيقة المنهجية بين التنظير والتطبيق عامة تخص كل المناهج، فالتنظير من طبيعة منطقه يحاول دائما إرجاع المتعدد إلى الواحد، ونمثل بذلك بالنظرية التوليدية التحويلية لشومسكي(**Noam Chomsky**) التي أرجعت الكم الهائل من اللغات إلى نظرية واحدة، لكن عند تطبيقها على كل لغة على حدة يعود الواحد إلى أصله المتعدد، وهذا ينطبق أيضا على الدراسات التطبيقية الأسلوبية، أو غير الأسلوبية، لكن المسدي يعود لينفي التعدد الهائل في التطبيق، ويرجعها إلى منهجين كبيرين: "أحدهما

يتجه فيه المحللون الأسلوبيون إلى دراسة أثر واقعة أسلوبية واحدة، ويتتبعها في نص واحد، أو مجموعة نصوص، أي بمعنى استواء المنهج الأسلوبي التطبيقي الذي يتتبع ظاهرة أسلوبية لا يراعي في تحليله الأسلوبي نظام تواردها بالتتالي، أو التي تستقصيها في أجزاء النص كله" [20]

ويصطلح على منهج هذه الدراسة التطبيقية الأسلوبية "بأسلوبية التحليل الأصغر"، أو"أسلوبية السياق"، أو" أسلوبية الوقائع "، ويرى بأن هذا المنهج بإمكانه" أن يربط بين التناول اللغوي والتحليل الأدبي ربطا ميدانيا ولكنه يظل حبيس السياق الذي يعرض له."[21]،

والمنهج الأسلوبي التطبيقي الثاني يسميه "أسلوبية التحليل الأكبر"، أو"أسلوبية الأثر"، أو" أسلوبية الظواهر "، ويظهر خاصة عند مواجهة "الأثر الأدبي المتكامل سعيا إلى اسكناه خصائصه الأسلوبية، فيأتي البحث حركة دائمة بين استقراء واستنتاج ...وفي هذا المضمار يتوارد الإحصاء والمقارنات العددية وضبط التوترات"[22]، وبمعنى آخر فهي دراسة كاملة لنص أو نصوص من جميع مستوياتها الأسلوبية، ولكل مكوناتها ووقائعها، والسمات الأسلوبية التي تتضمنها، والتي تختلف بحسب طبيعة هذه النصوص وجنسها.

ويرى إمكانية البحث عن استخدام مصطلح آخر قد يجمعهما والمتمثل في "أسلوبية النماذج " الذي يعني الكشف عن "النموذج الأسلوبي من خلال النموذج النصاني ...حيث تقوم معدلا تطبيقيا بين أسلوبية الوقائع وأسلوبية الظواهر فتكون بذلك "أسلوبية النص " مثلما كانت "أسلوبية السياق "، و"أسلوبية الأثر" التي تنطلق من قواعد التحليل الميداني، وفي الوقت نفسه تسعى" إلى إدراك محور الدوران بين الجزء والكل، فيصطنع جسرا من التواصل يفيد فيه الشرح النصي قواعد التأسيس النظري "[23]

وقد اختار المسدي ظاهرة أسلوبية سماها "التضافر الأسلوبي "، وعرفه بأنه البنى المحددة للفعل الإبداعي، وهي المفتاح لكل الظواهر الأخرى ومن أهم أنماطها: نمط "التفاصل " المبني على التمايز والاختلاف الموضعي في توزيع العناصر الأسلوبية في سلسلة التوارد بهذه الكيفية أ+ب +ج+ د...

والنمط الثاني: انتظام العناصر الأسلوبية بطريقة "التداخل "حسب هذا النظام التمثيلي (اب +ب ج +ج د) +(دب +ب ا + اج)

والنمط الثالث هو نظام "التراكب "، ويعرفه بأنه توزيع " المجموع إلى كتل ترتصف فيها الأجزاء ارتصافا متناظرا تتقابل فيه الصور تقابلا متتاليا " على النحو الآتي (ا+ب+ج)+ (ب+ج+ا) +(ج+ا+ب)

وبعد هذا التصور الافتراضي يرجع إلى نظام التضافر في قصيدة "ولد الهدى"، فيكشف عن أنماط نظام السلاسل الأربعة المعيارية بحسب المفاصل والمضامين والقنوات والبنى النحوية، والمعيار الأول يقسم القصيدة إلى ثماني مجموعات دلالية تترابط بسبعة مفاصل، وهذه المجموعات متقاربة في حجمها، والمعيار الثاني دلالي مفصلي أيضا يقسم النص الشعري إلى محاور دلالية ثلاث: محور دلالاته الدائرة حول شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم، والمحور الثاني تتمحور دلالاته حول الإسلام، والثالث خاص بالمسلمين، ثم يقوم بربط هذه الدلالات الشعرية بمرجعياتها المفهومية التي تنتج ما أسماه "جهازا مضاعفا" بعلاقاته الثلاثية الشعرية والمرجعية والمفهومية، والأولى تتفرع إلى بنية

الشعر، وبنية الدلالة، ورد فعل المتلقي، والثانية تتفرع إلى شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم والإسلام، والأمة الإسلامية، والثالثة تتفرع إلى المرسل (بالفتح)، والرسالة والمرسل إليه.

وبعد هذا الاستغراق في الكشف عن النظام التخطيطي الدلالي البنيوي للقصيدة يعود إلى الوقوف عند كل مقطع شعري مفصلي دلالي لهذه القصيدة، فيركز تارة على التحليل الأسلوبي الممزوج بالنقد الانطباعي التأثري كما هو واقع في المقطع الشعري الجهادي الآتي من القصيدة نفسها:[24]

الخيل تأبى غير (أحمد) حاميا وبما إذا ذكر اسمه خيلاء
شيخ الفوارس يعلمون مكانه إن هيجت آسادها الهيجاء
وإذا تصدى للظبى فمهـــند أو للرماح فصعدة سمراء
وإذا رمى عن قوسه فيمينه قدر وما ترمي اليمين قضاء
من كل داعي الحق همة سيـــفه فلسيفه في الراسيات مضاء
ساقي الجريح ومطعم الأسرى ومن أمنت سنابك خيله الأشلاء
إن الشجاعة في الرجال غلاظـــة ما لم تزنها رأفة وسخـــاء

يعلق على المقطع بقوله: "إن هذا القسم من رائعة "ولد الهدى" لا يتأمل فيه الأسلوبي إلا ويفطن إلى أن صياغته اللغوية قد جاءت من نسيج خاص مغاير لنمط الصوغ السائد في بقية القصيدة المطولة. وذلك أنه من الجزالة بحيث يلج بك في أغوار القاموس التاريخي البعيد، والسر فيه أن شوقيا قد عطف على أطراف الجهاد بمغازيه الإسلامية صور الحرب والفروسية كما رسمتها ريشة أيام العرب، وحفظتها لنا مطولات الشعر الجاهلي، فجاء هذا منثنيا على ذاك في تعانق إيحائي يجر الظاهرة الأسلوبية إلى بلوغ تمامها معنى ومبنى.

كذا يتضافر النغم الإسلامي، والاستبطان الجاهلي على سبائك اللفظ والتركيب والدلالة "[25]

ويلاحظ الانحراف عن الأسلوبية في هذا الكلام إلى نقد أفضل، وأحسن، وأجود بيت، أو مقطع، أو قصيدة قالتها العرب.

وعلى العموم فإن دراسة المسدي يغلب عليها الجانب التجريدي في كشفه عن العلاقات بين البنيات الأسلوبية الأمر الذي رشحها لإظهار عيب من عيوب النقد الأسلوبي البنيوي المستغرق في التجريدية الذي يسوي بين النصوص الأدبية، وقد يصلح هذا المنهج لتحليل الخطاب من الوجهة اللسانية، ولكنه لا يصلح للكشف عن قيمة وقوة الأساليب الفنية للأعمال الإبداعية الشعرية الرفيعة.

كما يكشف بوضوح عن أحد إشكاليات المنهج الأسلوبي الذي يتوسط طرفي محور الدرس اللساني والنقد؛ فهو إما أن يتجه إلى طرف النقد، فيفقد خصوصيته في الدقة العلمية، وإما أن يقترب إلى الطرف اللساني، فيفقد خصوصيته الجمالية، كما هو واضح في هذه الترسيمة:

النقد ⟵ الأسلوبية ⟶ اللسانيات

ولا يخفى أن ريفاتير(**M. Riffaterre**)[26] قد جاء بمفهومين إجرائيين القارئ العمدة، والانزياح السياقي للتخلص من هذا الإشكال والتمييز بين العناصر اللسانية ذات القيمة الأسلوبية والعناصر المحايدة

للإبقاء على تميز الدرس الأسلوبي عن الدرس اللساني والنقد الانطباعي كما يراهما في أسلوبية المدرسة الوضعية الفرنسية ومدرسة ليو سبيتزر (**Leo Spitzer**)[27] الألمانية.

وفي الحقيقة فإن جدوى أي دراسة تبدو في حالة ما إذا كانت تعرفنا بالنص وبالواقع وبأنفسنا أكثر مما كنا نعرف، وتربطهما بصيرورتهما التطورية والآنية، ومن ثم فإن تعرفنا على قيمة أي النص من خلال آليات إنتاجيته الإبداعية لا يمكن أن تلتمس خارج مكوناته الأسلوبية النوعية الجوهرية في تشكل وحداتها البنائية الكلية، ولا قيمة للأجزاء بعيد عن فهم وظيفتها في هذه الكليات، ولن يكون البطل الرئيس للإبداعية الأسلوبية في الشعر الغنائي غير الصورة والموسيقى، وبغيابهما من هذا التحليل غاب أيضا ملامسة جوهر الشعرية في هذا النمط من الدراسات، ولم تكشف إلا عن أجزاء التقطت من هنا وهناك، ووضعت لها مصطلحات تقيس علاقاتها، وأبعادها حسابيا وهندسيا بمنطق تجريدي يقتل جوهر الشعرية، وكان من الأجدر الانطلاق من قراءة نقدية أسلوبية لهذين الركنين الأسلوبيين الشعريين من خلال مستلزمات حقيقة ماهية النص من وجهة نظر الدرس الأسلوبي الجمالي الذي يقتضي بدوره تطعيم المنهج الأسلوبي، والانتقال من محور قرابة مناهج (النص المغلق) إلى محور قرابة(النص المفتوح) بالمراوحة النقدية في إطار تقنية التناص لأن هذا النص الشعري قيمته في القدرة على تمثل نصوص غائبة بكليتها الحسية الجمالية، واستدعائها بشكل استراتيجي من هويتها النصية الأسلوبية بكامل حمولتها الدلالية المشكلة لروح مضامينها، وجزئيات بنيتها المعجمية، والبلاغية، وعبقرية الشاعر تتمثل في هذا التحول والتوالد والتناسخ والتمثل الأسلوبي لنصوص مختلفة في مشاربها ومستوياتها الأسلوبية الفنية الحاضرة في نقطة واحدة زمن إبداع النص الجديد، ومن ثم فإن فهم هذا النوع من النصوص في تضافرها الحقيقي التراكبي التناصي الأسلوبي في درجته الأولى يقتضي الكشف عن آليات الأسلوب الشعري في المديحيات النبوية المتولدة من تناصها أساسا من السيرة النبوية والقرآن، والتاريخ الإسلامي، وفي الدرجة الثانية تناصها مع الشعر العربي في مديحياته وفخرياته وحماسياته.

ثالثا - محمد العمري وكتابه (البنية الصوتية في الشعر):

دراسة محمد العمري خصصها لجانب من الجوانب التي ترجع إلى أحد مستويات التحليل الأسلوبي والخاصة بالبنية الصوتية في الشعر، وقد حاول تحديد مجال البحث فكان ثنائي القطب من جهة المادة البلاغية، ومن جهة أخرى الشعرية القديمة، ثم حاول مرة أخرى تحديد المنهج، فجعله محصلة لمجموعة "من المفاهيم والأسس النظرية البنيوية في امتداداتها اللسانية والبلاغية والسيميائية "[28]، وبهذا التعدد فقد أحس أنه سيفهم ذلك تنصلا منه من أي التزام بمنهج واحد، ولكنه سيتحرك ضمن قرابة المناهج في مجال المحور الواحد، أو ما أسميناه بالأنزياح الداخلي المنهجي، والباحث قد قطع هذا التوجس ليحسم موقفه النقدي في "قراءة البلاغة القديمة على ضوء الشعرية البنيوية الحديثة"[29]، ولا يخفي إعجابه لحقيقة أن ما "بين البلاغة والشعرية ينتصب النص الشعري حكما "[30]، فهذا الحصر والتزاوج بين الشعرية وأدوات الوصف البلاغي لا يفهم منه إلا البحث عن مولود الأسلوبية أو البلاغة الجديدة في الفكر العربي النقدي الحديث.

وفي الحقيقة فإن الباحث حدد مصادر تكوين منهجه المتعدد، وقد ذكر ذلك صراحة وحصرها في الدرس البلاغي البديعي القديم المعروف بالموازنات الصوتية التي تتيح لنا بإمكانيات الإيقاعات الضرورية للتنويع في موسيقى الشعر بالإضافة إلى ذكره لجهود أستاذه محمد مفتاح وجمال الدين بن الشيخ في دراسته الرائدة للشعرية العربية لكون هذين يعتمدان على "مقاييس سيميائية أو لسانية حديثة يمكن ملاحظة ذلك في الجانب التطبيقي من كتاب "تحليل الخطاب ، واستراتيجية التناص " لمحمد مفتاح الذي أعار تعبيرية الأصوات أهمية خاصة، كما أن جمال بن الشيخ في كتابه "الشعرية العربية " ركز على التفاعل بين القافية والتجنيس؛ أي الأنساق التجنيسية شبه الموقعية التي تشكل جزءا من الحركة الداخلية في البيت "[31]

غير أن حقيقة منهج الباحث ينفتح على مناهج غربية لنقاد غربيين حداثيين وبالأخص جون كوهين(**Jean Cohen**) في كتابه "بنية اللغة الشعرية" و"اللغة الرفيعة " أو "اللغة العليا" بحسب ترجمة أحمد درويش[32]، وبليث (H.Plett) في كتابه "البلاغة والأسلوبية" الذي طبق فيه ما اصطلح عليه بالمنهج الأسلوبي السيميائي، وبخاصة في مفهوم الكثافة والفضاء والتفاعل بالإضافة إلى ما ذكره من تصنيفات لاتجاهات الشعرية الحديثة ومنها: الشعرية اللسانية لجاكبسون(**Jakobson**)، والشعرية اللسانية البلاغية لمولينو وطامين، والشعرية السيميائية البلاغية ليوري لتمان(**Youri Lotman**) وغيرها.[33]

وتمثل هذه الدراسة نموذجا للأبحاث الحائرة الهائمة العاجزة عن الاهتداء إلى السبيل المنهجي المفضل في دائرة الانزياح الداخلي أو الخارجي للمناهج، ويرجع هذا في رأينا إلى كثرة الإعجاب أمام المعرض المزدحم من المناهج في المشهد النقدي العربي الذي زادت شهيته دفعة واحدة نحو الحداثة والتخلص من قداسة القديم ووصاياه، ولو تم الأمر بهذه القناعة لزال الإشكال ولكن الباحث جمع بين هذا الحشد من المفاهيم والتصورات لمناهج حداثية في ضيافة البلاغة العربية بمنهجها المعياري المعروف.

ويرى الباحث أن هذه البنية الصوتية للشعرية العربية ثلاثية التكوين من أوزان عروضية وموازنات صوتية وأداء تأويلي شفوي، واختار هذا التحديد الذي يتفق مع بعض التصورات، ويخالف بعضها الآخر التي قد ترفع من حجم التكوين إلى الرباعي أو الخماسي التشكيل، فهذا تودوروف(Tzvetan **Todorov**) يتبنى التصور الثلاثي المتكون من الوزن والقافية والأطر الثابتة،[34] وبعضهم يضيف إليها الموازنات الصوتية فتصبح رباعية، وقد يضاف الأداء فتصبح خماسية في بعض نظام أشعار اللغات الأخرى بحيث يكون فيها الأداء بنبره يرقى إلى حيازته على الوظيفة التمييزية الفاصلة للحدود الدلالية للوحدات اللسانية ذات المعنى التعييني المباشر التقريري، أو التضميني غير المباشر الإيحائي، وهكذا فإن الدارس قسم بحثه إلى مدخل وثلاثة فصول تناول في المدخل مفهوم الموازنات والبحث عن المنهج الملائم لدراستها ومقاييس التوازن الصوتي، وفي الفصل الأول كثافة الموازنات وتراكمها في النص الشعري، وفي الفصل الثاني خصصه لدراسة فضاء التوازن الصوتي، وفي الفصل الثالث تناول فيه تفاعل الصوت والدلالة.

وجماع القول فإن هذه الدراسة يغلب عليها الجانب التقعيدي التجريدي التقني من خلال مدونة شعرية مفتوحة على التراث الشعري العربي القديم كله، الأمر الذي جعل حضور النص المدروس ووظيفته تتقاطع كثيرا مع مفهوم الشاهد في الدرس البلاغي القديم بمنهجه المعياري الذي لا يشترط غير تمثيله الكامل والواضح للمسألة الأسلوبية، ولا يهتم بالمستوى الفني، ومن ثم يتساوى النص الردئ بالنص الجيد، ولنأخذ مثلا من دراسته للتوازي، و يذكر له شواهد قد يكون بعضها مكررا معادا في أكثر من كتاب بلاغي قديم أغلبها متفاوت في مستواها الفني لاحظ مثلا هذه الشواهد :[35]

إن لنـــا لكنـــــه مبقة مفنة

متيحـــــة معنـــه سمعنة نظرنة

كالذئب وسط القنة إلا تره تظنة

فهذا النص أقرب إلى الشعر العامي، والذي وضع إلى جانب نصوص أخرى جيدة مثل:[36]

هباط أودية حمال ألوية شهاد أندية، سرحان فتيان

هذا نموذج من الدراسات التي تزاوج بين البلاغة العربية في التحليل الشعري التطبيقي وتدعمه بالنظرية الشعرية والأسلوبية والسيميائة.

رابعا . محمد عبد المطلب في كتابه (قراءات أسلوبية في الشعر الحديث):

يضم هذا الكتاب مقاربات نقدية أسلوبية تطبيقية لأعمال شعرية كاملة أو لدواوين أغلبها من شعر التفعيلة لأربعة عشر شاعرا درسهم بشكل مدونات منفصلة، بالإضافة إلى تمهيد وتقديم حدد فيهما بشكل إجمالي المنهج المختار للتطبيق والظاهرة الأسلوبية المختارة للاستقصاء في الأعمال الكاملة أو الجزئية لكل شاعر على حدة. فما هي ملامح هذا المنهج؟ وما الظواهر الأسلوبية المرشحة للتحليل الأسلوبي؟ [37]

إن الدارس يرفض من البداية المناهج السياقية الخارجية التاريخية، فيقول:" برغم الحداثية النقدية، فما زال هناك توجهات تركز همها على مناطق لا تدخل أساسا في تكوين النص الأدبي، كالسياسة والاجتماعيات والتاريخ... ومع أهميتها في التنوير الخارجي للأدبية، فإنها لا تعد حقيقة من جوهرها، ولذا نرى أن مكانها هو تاريخ الأدب لا الأدبية." [38]، ثم يقر بسيادة تيار الأسلوبيات في الساحة النقدية، وأصبح الممارس الأول لفعالياتها الجمالية "، ثم يذكر ببعض المحاذير المنهجية عن الأسلوبية منها سيطرة الدرس اللغوي، وسيطرت المفاهيم التي تحاول إقصاء المبدع من المشهد الإبداعي نهائيا، أو ما يعرف "بموت المؤلف"، ويحاول حل هذا الإشكال من خلال طرحه لمفهوم بعض المصطلحات منها مثلا مفهوم "الخطاب" الذي شاع استخدامه في الدراسات اللغوية والأسلوبية، ويشير بدلالته إلى ملازمة حضور الطرف الأول في كل عملية تواصل لغوي أو أدبي مهما كانت طبيعة هذا الحضور، وبهذا الموقف النقدي، فهو ينحاز إلى الأسلوبية التعبيرية لبالي (Bally)التي تقصي النص الأدبي في دراستها للأساليب، وتقتصر على الخطاب الشفوي العفوي العادي، ومن ثم فهو يناقض نفسه، ويتبنى ما أسميناه بالانزياح الخارجي المنهجي، وهذا يمثل إشكالا في الخلفية المعرفية المتناقضة بين أغلب عائلات المناهج الكبرى.

والباحث لا يرى مانعا في الجمع بين الأسلوبية والشعرية في دراسته لهذه المدونات الشعرية المختلفة؛ أي ما أسميناه بالانزياح الداخلي المنهجي، وأول مدونة يخصها بالدراسة ديوان عبد القادر القط بعنوان ذكريات الشباب، وأغلب شعره خليلي في نظامه الموسيقي، ويركز عل اختيارات الشاعر لمعجمه الشعري بحسب التصنيف النحوي القديم: الأسماء والأفعال والحروف، وما ينتج عنها من علاقات أسلوبية بالتوافق أو التضاد، ثم درس دور الألوان، ويصل في النهاية إلى الكشف عن العلاقة بين شخصية الشاعر، وحالته النفسية واختياراته الأسلوبية المعجمية في هذه المرحلة من حياته.

واختار في دراسته الثانية ديوان "الوقوف على الأطلال في أشجار من الأسمنت" لعبد المعطي حجازي، وحاول أن يبرز الخصوصية الأسلوبية لهذا الديوان والمتمثلة أساسا في الصور المعبرة عن محاور دلالية تخص صراع الزمان والمكان، والاستفادة من بعض التقنيات البلاغية من خلال بنية (التقابل) نحو قوله:

هذه ريحها، كان رحيلي

وعودتي اليوم صحوي

وصراع المكان والزمان وأسلوب التقابل واضح بين رحيلي وعودتي، ونكتفي بهذا القدر الذي يكشف عن طبيعة الدراسة ومنهجها.

الخلاصة:

كل هذه المقاربات تمثل توجها أسلوبيا واضحا بحيث نجد التحليل الأسلوبي التطبيقي عند الطرابلسي يجمع بين الدرس البلاغي العربي، والمدرسة الأسلوبية الوضعية الفرنسية التي يمثلها ماروزو(J.Marouzeau)[39] وكروسو(Cressot)[40]، والتي أعقبت المدرسة التعبيرية لبالي(Bally)، ودراسة المسدي أقرب إلى المدرسة الأسلوبية البنيوية الفرنسية التي تتقاطع كثيرا مع الشعرية والسيميائية والدلالية كما هي عند بارت(**barthe**)[41]، وتودوروف، وجرار جنيت(**Gérard Genette**)، وكريماس(**Greimas**)[42]، وجون كوهين(**Jean Cohen**)، وبيار قيرو(**Pierre Guiraud**)[43]، وغيرهم، ودراسة محمد العمري تجمع بين الدرس البلاغي العربي والمدرسة الأسلوبية السيميائية كما هي عند بليث(H.Plett)[44]، ودارسة عبد المطلب تجمع بين الدرس الدلالي ومدرسة ليو سبتزر(**Leo Spitzer**) والشعرية، وهناك عشرات الرسائل الجامعية تختار مدونة لشاعر واحد أو لمجموعة شعراء، و تدرسهم بحسب ما تعتقد أنه منهج أسلوبي، وبعكس ما ذهب إليه لمسدي في اختلاف الدراسات الأسلوبية التطبيقية بحسب عدد الدارسين فإن الدراسات الأسلوبية التطبيقية العربية وبخاصة في مذكرات الماجستير تكاد تكون نسخا مكررة لا تختلف إلا في المدونات وحتى هذه تكاد تخلو من التميز.

وربما نستثني بعض الدراسات الأكاديمية وبخاصة بعض رسائل الدكتوراه المتميزة القليلة التي طبقت المنهج الأسلوبي لمدونة شعرية تخص إقليما من الأقاليم العربية، وقد اخترنا رسالة الهاشمي العلوي الذي طبق المنهج الأسلوبي في دراسته للشعر البحريني في مدى زمني يمتد بين سنتي (1930-1980) وقدمها إلى القراء بعنوان "السكون المتحرك "، ويقصد بالسكون البنية وبالمتحرك الأسلوب، ويرادف الدارس في خطة تحليله الأسلوبي بين "المضمون المتشكل "، و"الشكل المتضمن " من خلال

استخدامه لمصطلحات ثلاث هي: بنية المضمون، وبنية اللغة ، وبنية الإيقاع: ويرى أن مجال الأولى العاطفة والفكرة، والثانية التخييل والتركيب والثالثة التكوين والإطار، وبهذا التكوين التشكيلي الجمالي تصبح البنية عرضة أبدا لحركة الأسلوب ومظاهره العدولية المختلفة كما يجعل حركة " الأسلوب " عرضة بدورها لكبح جماح القواعد البنيوية، ورسالة هذا الباحث فيها إضافات ولفات كثيرة لم تكن في بحث أستاذه الطرابلسي عن الشوقيات.

وجماع القول فإن الدراسات الأسلوبية النظرية العربية هي مجرد نقل وتكرار وترويج للنظريات الأسلوبية الغربية ومناهجها، والدراسات التطبيقية أكثر التصاقا بالتراث البلاغي العربي واستيعابا للدرس الأسلوبي الحديث، ولكنها تتعدد تفصيلاتها المنهجية بحيث يكاد يكون مساويا لعدد الدارسين، وهذه من إشكاليات النقد التطبيقي عامة في جميع المناهج.

الهوامش:

[1]- محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ، 1981، ص9-10

[2]-ينظر المرجع نفسه ص 10

[3]- ينظر المرجع نفسه ص 10

[4]- ينظر معمر حجيج ، استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق ،دار الهدى ، الجزائر ، 2007، ص 60-61

[5] ينظر. Hardy Alain. Théorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre. In: Langue
française, n°3, 1969 pp. 90-96

[6]– المرجع نفسه ، ص 17

[7] -T.Todorove, dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage Seuil, paris, 1972, p99

[8]- محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ، 1981، ص 17

[9]- المرجع نفسه ، ص 17

[10]- المرجع نفسه ، ص 21-140

[11] - غرام هاف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاهم سعد الدين ، ص 23.

[12] -انظرGroup » m « , la rhétorique générale ,édition de Seuils , Paris ,1982, p 10

[13] - معمر حجيج ،خصائص موسيقى المغربي ،رسالة دكتوراه ،مخطوط ،جامعة الجزائر،2002،ص 245

[14] سيزا قاسم، ونصر أبو زيد، مدخل إلى السميوطيقا، ص:183.

[15]- أحمد شوقي ، الشوقيات ،المجلد الثاني ، دار الكتاب العربي، بيروت ،لبنان ص 124

[16]- عبد السلام لمسدي ،النقد والحداثة ، دار الطليعة ،بيروت ، ط1، 1983، ص 71

[17]- المرجع نفسه ، ص 72

[18]- المرجع نفسه ، ص 72

[19]- المرجع نفسه ، ص 72

[20]- ينظر المرجع نفسه ، ص 72

[21]- المرجع نفسه ، ص 72

[22]- المرجع نفسه ، ص 73

[23]- المرجع نفسه ، ص 76

[24]- المرجع نفسه ، ص 68

[25]- المرجع نفسه ، ص 90

[26] -ينظر M, RIFFATERRE*Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion. (présentation et traduction par Daniel Delas) . (1970),pp 120-

[27] - ينظر Etienne Karabétian .Histoire des stylistique,p 70-84

[28]- محمد العمري ، البنية الصوتية في الشعر ، الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء ،المغرب ،ط 1 1990، ص 5

[29]- المرجع نفسه ، ص 6

[30]- محمد المرجع نفسه ، ص 15

[31]- المرجع نفسه ، ص 14

[32]- جون كوهين ، اللغة العليا ، ترجمة أحمد درويش ، طبع المجلس الأعلى للثقافة ن مصر 1995

[33]- ينظر محمد العمري ، البنية الصوتية في الشعر ، الدار العالمية للكتاب ،الدار البيضاء المغرب ، ط 1 1990، ص 20

[34] - O.ducrot. T. Todorov . dictionnaire . encyclopédique du Sciences de langage/ p : 241

[35]- محمد العمري ، البنية الصوتية في الشعر ، الدار العالمية للكتاب ،الدار البيضاء المغرب ، ط 1 1990، ص 149

[36]- المرجع نفسه ، ص 150

[37]- محمد عبد المطلب ، فراءات في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، 1995، ص 11

[38]- المرجع نفسه، ص 11.

[39] ينظر : –J. Marouzeau.Précis Stylistique Française .Masson . Paris1969

[40]-ينظر Marcel Cressot .Le Style Et ses Techniques .Presses Univesitaires De France

[41] -ينظرR , Barthes ,et autres ,Analyse structurale du Récit, édictions du seuils ,paris ,1981,p 29

42 -J. Greimas et courtes Sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du langage P: 366 .

[43] -ينظر GUIRAUD, Pierre, la stylistique, presses universitaires de France 1970.p99-102

[44]-- هنريش بليث ، "المقدمة " البلاغة والأسلوبية ،ترجمة محمد العمري ،دار سال الدار البيضاء (د.ت) ص38