جامعة عبد الرحمان ميرة – بجاية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

انزيـــاح اللـغـــة

في ديوان " أناشيد الروح "

لسليمة مسعودي

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: لسانيات عربية

إعداد الطالبتين :
نادية صابري
ريمة نسارك

إشراف الأستاذة:
سارة قطاف

السنة الجامعية: 2018/2017

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمانَِ الرَّحِيمِ

قَالَ ربِّ اِشْرَحْ لي صَدْرِي﴿25﴾ وَيَسِّر لي أَمْرِي﴿26﴾ وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِن لِسَانيِ﴿27﴾ يَفْقَهُواْ قَولِي﴿28﴾

سورة طه الآية 25-28

الإهداء

قال تعالى: "وقضى ربك أن لا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحسانا"

على ضوء هذه الآية أهدي ثمرة جهدي، إلى من كلله الله بالهبة الوقار إلى من علمني العطاء بدون انتظار، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار، إلى من أشعل مصباح عقلي وأطفأ ظلمة جهلي، وكان لي خير مرشد، من انتظر أن يرى فلذة كبده متخرجة تخوض غمار الحياة

" أبي " العزيز أطال الله في عمره.

إلى الشمعة التي أنارت دربي، وفتحت لي أبواب العلم والمعرفة، إلى من يسعد قلبي بلقائها إلى روضة الحب أزكى الأزهار إلى قدوتي في الحياة، إلى الصدر الحنون والقلب الرفيق، إلى من كان دعاءها سر نجاحي، إلى أعز ما أملك في الدنيا وأغلى من في الكون الحبيبة الطاهرة الوفية،

" أمي " العزيزة أطال الله في عمرها.

إلى من الذين امتزجت روحي بروحهم وتقاسمت معهم الدنيا بحلوها ومرها، إلى الذين أكن لهم أنبل الإحساس إخوتي وأخواتي: نورة، سعيدة، بوعـلام، عز الدين وزوجته دنيا وأولادهما أنس وفاطمة، وهبة.

إلى أختي العزيزة ياسمينة، وزوجها سعيد وأولادهما عصام، آية وإيمان.

وإلى أختي كتيبة وخطيبها وليـــــــد.

إلى كل صديقاتي، إلى من شاركتني العمل المتواضع.

ريـــمة

الإهداء

إلى أحلى وأغلى إمرأة في هذا الوجود أمـي الغالية، أرجو من الله أن يعطيها الصحة والعافية وينير أيامها ويطيل عمرها.

إلى من أحمل اسمه بكل فخر، وأدعو الله أن يطيل عمره ليرى ثمرة جهده أبـــي العزيـــز.

إلى إخوتي الأعزّاء مـــــراد وعمـــــر حفظهم الله.

وإلى أختي الوحيدة لبنـــــى.

إلى كل صديقاتي، إلى من شاركتني العمل المتواضع.

وإلى كلّ من يحب اللّغة العربية، لغة القـــــرآن العظـــيم والرســول الكـــــريم"ص".

نـــــادية

مقدمة

مقدمة

يعد الشعر لغة الخلق الفني، ولغة المهارة، والحذق، والإبداع، فالنص الأدبي الشعري بالخصوص نصٌ ينزع إلى تحقيق هويته من خلال الاختلاف عن الخطاب الشائع، والتعالي على مرتكزات التعبير التقليدي، وكأنه يؤسس ذاته وجماليته في تمرده على القوالب التعبيرية المستهلكة بشتى أنماطها، وعن التأثير القواعدي/النحوي بوجهٍ خاص.

هكذا يغدو النص الأدبي الشعري لغة خاصة ضمن اللغة العامة، وخطابا غير عادي ضمن الخطابات التواصلية العادية. وقد ظهرت مصطلحات عديدة تبحث عن خصائص هذا الكائن اللغوي المتميز، ومنها "الانحراف"و"المخالفة"و"الخرق"و"الانتهاك" وغيرها كثير، وكل هذه التسميات تحمل تلوينات دلالية مختلفة، لكنها تقارب مصطلحا شائعا وهو "الانزياح" .

هذا المصطلح الأخير مُنتمٍ إلى الأسلوبية، والتي أثبتت مدى اقتدارها على مُلامسة ما يسمى بـ" أدبية الأديب"، إذ تعمل على الكشف عن السّمات التي يتميز بها الكلام الفني عن بقية أنواع الخطاب الأخرى.

وقد استوعبت الشاعرة **سليمة مسعودي*** خاصية الإبداع اللغوي، فخلقت بها نصوصها، وتمكنت بكفاءة عالية من تكييف القارئ مع جوّ النص، فكان الانزياح أداة من أدوات الشاعرة، توتر بها اطمئنان القارئ ، تاركة له المبادرة التأويلية، ليقول هو ما سكتت عنه، وليصرّح بما لمّحت إليه. فتُحرك فيه روح المغامرة، والحفر في طبقات النص، والغوص في أعماقه، رغبة في كشف كنوزه الثمينة وجواهره المكنونة، ليصل إلى النشوة الجمالية بعد رحلة مضنية، يتذوق فيها –لا محالة–حلاوة البحث رغم المعاناة التي كابدها أثناء لحظات التلقي الشعري.

لذا سنتعرّض في بحثنا هذا إلى تحليل ديوانها البِكر والوحيد لها– حاليا– "**أناشيد الروح**"، من زاوية عُدوله عن الكلام الشائع، وانحرافه عن المألوف. فكانت دراستنا لهذا الديوان مزجاً بين الجانب النظري والتطبيقي معاً ، تساءلنا فيها إلى أي مدى انزاحت قصائد الشاعرة

* أستاذة بجامعة باتنة، الجزائر، دكتوراه في الأدب العربي المعاصر.

عن العادي في الشعر وفي غيره ؟ وما طبيعة تلك الانزياحات؟ وكيف خلقت نصوص الديوان مساحة جمالية وانفعالية لدى القارئ ؟ بصيغة أخرى: هل استطاعت الشاعرة استغلال كل طاقاتها الصوتية والتركيبية والبلاغية لخلق الوظيفة الجمالية في نصوصها ؟

وقد أخذ البحث على عاتقه رصد وتبيان جوانب شعرية هذا الديوان –**أناشيد الروح**–، من خلال انزياحاته المتنوعة على جميع المستويات، سواءٌ منها الصوتية والإيقاعية، التركيبية، التخييلية، أو الدلالية بشكل عام. وهي المحاولة التي تُفضي بنا وتوجبُ إتباع منهجٍ علمي موضوعي، تمثل في "**المنهج الأسلوبي**"، والذي يُتيح بأدواته الإجرائية– والتي على رأسها "**الانزياح**"– إماطة اللثام عن القيم الجمالية التي يزخر بها هذا الديوان الشعري.

احتوت هذه الدراسة على مقدمة وخاتمة، ومدخل وثلاثة فصول تطبيقية، بحيث اختصَّ المدخل، والموسوم بـ: "**مركزية الانزياح في الدراسات الأسلوبية**"، بالنظر في مباحث أربعة، هي على التوالي:

- **مبحث أول:** مفهوم الأسلوب والأسلوبية وموضوعها.
- **مبحثٌ ثانٍ**: مقومات الأسلوبية ومحددات الأسلوب.
- **مبحثٌ ثالث**: مفهوم الانزياح، وإشكالية ضبط المصطلح.
- **مبحث رابع:** ظاهرة الانزياح عند علماء الأسلوب والنقاد، ووظيفته في النص الشعري.

أما فصول البحث التطبيقية فهي كالآتي:

- **فصلٌ أول:** وعنوانه "**الانزياح الصوتي**"، درسنا فيه الإيقاعين الخارجي(الإيقاع، والوزن، الزحافات والقافية، والضرورة الشعرية)، والداخلي (التكرار، الجناس، الطباق)، وما اعتراهما من انزياح.

▪ **فصلٌ ثانٍ:** وعنوانه "**الانزياح على مستوى التركيب اللغوي**"، تطرقنا فيه بالبحث والتحليل إلى أربع ظواهر تركيبية حصل فيها الانزياح، وهي: التقديم والتأخير، فالحذف، فالالتفات، فالفصل والوصل.

▪ **فصلٌ ثالث:** وعنوانه "**الانزياح على مستوى التركيب البلاغي** " ، تعرضنا فيه إلى كل من التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية، وكيف أنّ الصور البلاغية، على تنوعها، تمثل القيم الجمالية في النصوص الشعرية.

وأنهينا البحث بخاتمة توصلنا فيها أهم الملاحظات والنتائج المتولدة عن دراسة ديوان الشاعرة **سليمة مسعودي**، وهي دراسة مستندة في بُعدها المعرفي إلى مراجع أساسية ، نذكر على سبيل المثال لا الحصر: "**دلائل الإعجاز**" و"**أسرار البلاغة**" لعبد القاهر الجرجاني، و"**بنية اللغة الشعرية**" لجون كوهين، "**الانزياح وتعدد المصطلح**" لأحمد محمد ويس، "**الأسلوبية والأسلوب**" لعبد السلام المسدي، "**الأسلوبية الرؤية والتطبيق**" ليوسف أبو العدوس، و"**الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**" لفتح الله أحمد سليمان.

وقد اعترضت سبيل البحث صعوبات تمثلت في اتساع الموضوع، وتشعب مسالكه، وعُمق الديوان محل الدراسة وتمنُّعه أحايين كثيرة عن البوح بأسراره، ناهيك عن ضيق وقت البحث تزامنا مع التزامات دراسية. وعزاؤنا الوحيد هو هذا الجهد، وهو جهد المقلّ ، وحسبهُ أنه حظي بشرف دراسة هذا الموضوع ، على أمل أن يتوفر له مستقبلا جهدٌ أوفر لتوسيع ما أسفرت عنه هذه المحاولة.

وفي الختام، لا يسعنا وقد منَّ الله علينا بتمام هذا البحث إلا أن نقدم الشكر والعِرفان لسريرة الأستاذة **سارة قطاف**، التي شرفتنا بقبول الإشراف، ولتحمل عناء التوجيه والمتابعة، فكانت نِعم المُشرف المُرشد طيلة عُمر البحث.

فإن كنّا قاربنا السداد فبتوفيقٍ من الله وعَونٍ منه، وإن تكن الأخرى فالخير أردنا، وما توفيقنا إلا بالله، عليه التوكل، وإليه الإنابة.

مدخل

1- مفهوم الأسلوب والأسلوبية وموضوعها.

2- مقومات الأسلوبية ومحددات الأسلوب.

3- مفهوم الانزياح وإشكالية ضبط المصطلح.

4- ظاهرة الانزياح عند النقاد وعلماء الأسلوب.

5- وظيفة الانزياح.

الأسلوبية أو علم الأسلوب من المناهج النقدية اللسانية، التي تهتم بلغة النص الأدبي ونسيجه الداخلي، بحثا عن الجمالية فيه، دون الاهتمام بسياقاته الخارجية التي تتعلق بالمبدع، أو حالته النفسية، أو البيئة التي يعيش فيها، فهي وليدة الحداثة النقدية التي ظهرت في أوربا مطلع القرن العشرين، والتي جاءت كردّ فعلٍ على إغراق النقد الأدبي بالإيديولوجية، وبالبحث عن سياقات النص الخارجية، التي أخرجت هذا الأخير عن هدفه الأساسي، المتمثل في البحث عن شعرية النص الأدبي وجماليته، التي توجد في نسقه ونسيجه الداخلي.

أولا- مفهوم الأسلوب:

أ- لغة:

ورد في لسان العرب:« ويقال للسَّطْرِ من النخيل: أُسْلُوبٌ. وكلُّ طريقٍ ممتدٍّ، فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق، والوجهُ، والمَذْهَبُ؛ يقال أنتم في أُسْلُوبِ سُوءٍ، ويُجْمَعُ أَسَالِيبَ. وَالْأُسْلُوب: الطريق تأْخذ فيه. وَالْأَسْلُوبُ، بالضم: الفنُّ؛ يقال أخذَ فلانٌ في أساليب من القول أي أفانين منه؛ وإنَّ أَنْفَه لفي أُسْلُوبٍ إذا كان مُتَكَبِّرًا؛ قال أنوفهم، بالفخر، في أسلوب»[1].

ب- اصطلاحا:

يعرّف الأسلوب على أنه:« الطريقة التي يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه، والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها، إذ يختار المفردات، ويصوغ العبارات، ويأتي بالمجاز والإيقاع، وذلك قصد التعبير بهذه الطريقة عن قناعاته ووجدانياته، والقصد من إيراد الكلام

[1]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت ط 1، 2003، (مادة سلب)، 1/ 549، 550.

في نسق معين هو التأثير في المتلقي، الذي سيشارك المرسل أفكاره بعد اقتناعه بالفكرة و الأسلوب»[1].

ويعرفه **بيير جيرو(pierre giro)** في كتابه"الأسلوبية"، على أنه:« الطريقة في الكتابة، وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية»[2]، ما نستطيع فهمه أن كل استخدام لغوي غير مقصود يخرج عن إطار الأسلوب، ولا يمكن عده إنشاءً أدبيا؛ فالمقصدية شرط ضروري لوصف نسق لغوي ما بأنه أسلوب.

وقد عرف **ميشال ريفاتير (Michael Riffatarre)** الأسلوب الأدبي بأنه:« كل شكل مكتوب وفردي، قصد به أن يكون أدبا»[3]، يعني أن الأسلوب هو الشكل المكتوب والفردي، والذي يحمل بين ثناياه القصدية. فالأسلوب إذن هو مرآة عاكسة لشخصية الكاتب، أو المبدع، وتعبير عن ذاته، باستعمال مجموعة من الألفاظ والعبارات الموحية، والمعبرة عما يريد الإفصاح عنه، وتوضيحه.

1- مفهوم الأسلوبية:

يمكن تعريف الأسلوبية بأنها:« فرع من اللسانيات الحديثة، مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية، أو للاختيارات اللغوية، التي يقوم بها المتحدثون والكتاب في-البيئات-الأدبية، وغير الأدبية»[4]؛ أي أن الأسلوبية أو علم الأسلوب تقوم بدراسة الأساليب التعبيرية في الأعمال الأدبية، كما تدرس مختلف الاختيارات اللغوية، التي يعتمدها الأديب أو الكاتب.

---

[1]- أحمد الشايب، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، ط 6، 1966، ص 40، 41 .

[2]- بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 2، 1994، ص 17.

[3]- موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2003، ص 16.

[4]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2007، ص 35.

وهي وليدة رحم علم اللغة الحديث،« تبحث في الوسائل اللغوية، التي تكسب الخطاب الاعتيادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية، والشعرية فتميزه عن غيره وتتعدى مهمة تحديد الظاهرة، إلى دراستها بمنهجية علمية لغوية، وتعد الأسلوبية ظاهرة لغوية في الأساس تدرسها ضمن نصوصها»[1]، هذا يعني أن الأسلوبية تقرأ النص قراءة داخلية تتصف بالموضوعية، حيث أنها تسعى للاستطلاع طرق تشكيل النص، بحثا عن الخصائص المسؤولة عن أدبية الأديب.

وقد عُرِّفت الأسلوبية بأنها:« علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي، بطريقة التحليل الموضوعي للأثر الأدبي، الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية»[2]، فهي تتوقف عند السمات، أو الأنماط التي تتجاوز وظيفة الإبلاغ، ودور الأسلوبية هو دراسة كل ما يؤدي وظيفة أدبية، أو شعرية.

والأسلوبية« تكشف عن القيم الجمالية في الأعمال الأدبية، منطلقا في تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية للنص، تحليل الأساليب وفق منهج موضوعي»[3]، بمعنى أن الأسلوبية من خلال تحليلها للأثر الأدبي ودراسته دراسة موضوعية، تكشف عن مختلف القيم الفنية الجمالية فيه، وتبين أن هذه الجمالية هي نتاج الظواهر البلاغية، التي تضمنها النص.

والأسلوبية هي« بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أوّلا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا»[4]، فهي تقوم على خصوصية العمل الفني، ولا تشتغل إلا على الكلام الفني الإبداعي، دون غيره من الكلام العادي (غير الفني).

---

[1]- فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 2003، ص 16.

[2]- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط 1، 2008، ص 35.

[3]- عبد الرحمان بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، دار الأمل، تيزي وزو، د ط، 2014، ص 24.

[4]- المرجع نفسه، ص 36.

وتعد الأسلوبية« وصفا للبنى التي يتوفر عليها النص الشعري، وصفا يكشف عن طرائق القول؛ فهي تكشف عن الخصائص الناتجة عن تلك الطرائق، إنها وصف يشمل المناحي الجمالية»[1]، أي أن الأسلوبية تدرس النص الأدبي للكشف عن القيم الجمالية فيه، وعن خاصية الإبداع، الذي تميَّز به عن غيره من النصوص.

2- موضوع الأسلوبية

لا شك أن موضوع الأسلوبية هو الأسلوب بصفة عامة، إذ تبحث« عن الخصائص الفنية الجمالية؛ التي تميز النص عن آخر أو الكاتب عن آخر»[2]، وذلك بعد« تحليل الملامح اللغوية الهامة المميّزة؛ التي ترتبط بسجل لغوي معين، أو كاتب معين»[3]، فلكل نص خصائص معينة يتميز بها، ولكل كاتب أسلوب معين ينفرد به عن غيره، والذي يتجلى ويبرز من خلال استعماله لمفردات، وتعابير تعكس ما يختلج في نفسه؛ بحيث يستطيع القارئ تمييز إبداع من آخر، انطلاقا من لغة النص.

والأسلوبية « تدرس الأثر الأدبي بمعزل عما يحيط به؛ من ظروف سياسية، أو تاريخية، أو إجتماعية، أو غيرها»[4]؛ من الظروف الأخرى(الفكرية، النفسية)، فمجال عملها النص فحسب، بغض النظر عن ظروف إنتاجه الخارجية، إذ أنها« تعنى أساسا بالكيان اللغوي للأثر الأدبي، فعملها يبدأ من النص، وينتهي إليها»[5]، كما تعنى الأسلوبية« بالخرق والانزياح،

---

[1]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر للسياب"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2002، ص 30.

[2]- محمد بلوحي، الأسلوبية في التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي، إتحاد الكتاب العرب، سوريا، ع 95، 2004، ص 58.

[3]- علي عزَّت، الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، شركة أبو الهول للنشر، القاهرة، ط 1، 1996، ص 8.

[4]- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 36.

[5]- المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

ودراسة الوظيفة الشعرية، والاهتمام بأبنية النص الأدبي، وتقعيد الأجناس الأدبية، ودراسة الإيحاء، والتضمين، والبحث عن البنيات الأسلوبية، في مختلف النصوص والخطابات»[1].

إذن موضوع الأسلوبية هو دراسة النص بكل ما فيه؛ من إيحاءات وصور بيانية وألفاظ لغوية بأبعادها الفنية.

والأسلوبية« لا تعتمد على الحدس، أو الذوق الذي يختلف من شخص إلى آخر، ولا على نفسية المبدع، بل تعتمد على بنية النص، ومكوناته ثم تحليل تلك المكونات بطريقة علمية بحيث، توصل المقدمات إلى النتائج»[2]، بمعنى أن النتائج التي يتوصل إليها التحليل الأسلوبي تكون أحكام صائبة؛ لكونه لا ينطلق من أحكام سابقة(قبلية)، فهو يعتمد في دراسته وتحليله للنص على الموضوعية، ولا يعتمد على الحدس الذي هو مجرد توقعات وتخمين، ولا على الذوق الذي هو ميول ذاتي يختلف ويتغير من شخص لآخر، فالنص في التحليل الأسلوبي ينظر إليه على أساس أنه بنية مغلقة.

وبهذا نخلص إلى أن هدف الأسلوبية أو (علم الأسلوب) هو تحليل النص الأدبي، والتعرف على وسائل التعبير المختلفة التي توظف فيه، إضافة إلى الكشف عما يحتويه من أبعاد دلالية، وغايات جمالية وفنية.

3- مقومات الأسلوبية:

تعد الأسلوبية منهجية نقدية ومقاربة أدبية تقوم على مجموعة المقومات، والتي تتمثل في النقاط التالية:

[1]-جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، مؤسسة المثقف العربي، شبكة الألوكة، ط 1، 2015، ص 7.

[2]- أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 2014، ص 143.

• دراسة الأسلوب في مختلف تجلياته الصوتية، والصرفية، والتركيبية، والدلالية، والتداولية؛ وهي مستويات التحليل اللساني(مستويات اللغة)[1].

• تجاوز البلاغة المعيارية المبنية على أحكام قبلية نحو الدراسة الوصفية والعلمية للأسلوب، والتي تعتمد على التحليل للوصول إلى نتائج موثوق في صحتها.

• تطبيق مفاهيم اللسانيات بمختلف مدارسها، وتمثل آلياتها التطبيقية والنظرية، وذلك من خلال مقاربة الأسلوب تحليلا، وتقويما، وتشريحا[2].

• ربط الأسلوبية بنفسية المبدع (الكاتب)، ومختلف انفعالاته الوجدانية وتصوراته الذهنية، وكذا معتقداته الفكرية؛ فالأسلوبية تنظر إلى النص على أنه نتاج فردي؛ مرتبط ومتعلق بالمبدع.

• دراسة المعجم، والحقول الأسلوبية، والصور البيانية، والتراكيب النحوية والبلاغية، والانزياح، ورصد أنواع الأساليب، وغير ذلك.

• ربط الشكل الأسلوبي بدلالاته ووظائفه الجمالية والمقصدية؛ في علاقة مع ذات المبدع ومقاصده وأفكاره ومعتقداته، وهذا يدل على أن الأسلوبية ذاتية أكثر وأغلب مما هي موضوعية[3].

• رصد الظواهر الأسلوبية البارزة في النص بأكثر قدر ممكن من الدقة والتجسيد، وإن استدعى ذلك اللجوء إلى الإحصاء الرياضي.

---

[1]– ينظر: جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص 11.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص11، 12.

• معرفة ديناميكية الكتابة الإبداعية في تولدها وتبلورها من جهة، وقيامها بوظائفها الجمالية من جهة أجرى[1].

• التركيز على مجموعة أو جملة من المقولات الشكلية البارزة والمتمثلة في كل من: الاختيار، التركيب، الانزياح، والإيحاء، والوظيفة الشعرية، والتجنيس...

• دراسة الظواهر الأسلوبية في إطار سياقها النصي والتداولي والمرجعي، وذلك بالاعتماد والتركيز على ثلاث خطوات منهجية وهي: البنية، الدلالة، والمقصدية[2].

كانت هذه أبرز المرتكزات وأهم المقومات التي تقوم عليها المقاربة الأسلوبية، وتبنى وفقها في تحليل مختلف النصوص والخطابات الأدبية منها، وغير الأدبية.

4- محددات الأسلوب:

لقد دأب النقاد الأسلوبيون المعاصرون على رصد أساليب الكتَّاب، وتفردهم، واختلافهم الواحد عن الآخر، من خلال المحددات والمعايير الثلاث للأسلوب وهي: الاختيار، التركيب، والانزياح.

4-1-الاختيار:

الاختيار من أهم مبادئ علم الأسلوب، ويقصد به العملية التي يقوم بها المبدع، عندما يتخيَّر لفظة من بين العديد من البدائل الموجودة في معجمه اللغوي، فاستخدام هذه اللفظة من بين سائر الألفاظ الأخرى، هو ما يسمى "اختيارا" ويسمى" استبدالا"، أي أنه استبدال بالكلمة القريبة من غيرها، لمناسبتها للمقام والموقف[3].

---

[1]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002، ص 88.

[2]- جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص 12.

[3]- ينظر: محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميضي، بيروت، لبنان، ط 1، 2002، ص 26.

ويتصل بهذا المبدأ محور "التوزيع"؛ وهو توزيع وتنظيم الألفاظ المختارة وفق قوانين اللغة، وما تسمح به من تصرف، وهو ما يسميه "**رومان جاكوبسون**" **(Roman Jakobson)** بإسقاط محور الاختيار على محور التوزيع[1]، فالمبدع يعتمد إلى اللغة ويتخير المفردات، ويقوم النقاد بالبحث عن أسباب هذا الاختيار والدلالات المتعلقة به، وذلك لأن مبدأ الاختيار، أو الانتقاء يمثل خاصية من خصائص الأسلوبية، أو البحث الأسلوبي.

فالاختيار« يعتمد في الأساس على ثروة المنشئ اللغوية، وقدرته على الانتقاء من النظام اللغوي؛ الذي يقدم له إمكانيات واحتمالات متعددة يستطيع الاختيار من بينها، إذ أن هناك

احتمالات لتأدية الخبر الواحد بطرق متعددة، فيمكن للإنسان العادي أن يعبر عما يريد بأساليب مختلفة، فكيف يكون الحال عند الأديب، أو المبدع»[2]. فالكاتب أو المبدع يقوم باختيار العناصر اللغوية المناسبة للدلالات التي يريد بثها، أو عرضها على المتلقي، أو لنقل الدلالات والمفاهيم الكامنة في ذهنه.

4-2- التركيب:

تأتي ظاهرة التركيب بعد عملية الاختيار، وتتم هذه العملية عن طريق نظم الكلام وإلصاق الكلمات فيما بينها؛ لتشكل خطابا متميزا، أو مفهوما يؤدي دلالته المرجوة. وعليه فإن عملية التركيب هي« تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي، والتركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية، وعليه يقوم الكلام الصحيح»[3]، فهو ترتيب وتنظيم للعناصر اللغوية بشكل يناسب معاني ودلالات الخطاب.

---

[1]- المرجع السابق ، ص 135.

[2]- موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 27.

[3]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2010، ص 186.

وتعتمد عملية التركيب على« عدة منطلقات ذاتية خاصة بالكاتب، ومزاجه النفسي، وثقافته المتميزة، والموضوع المتناول، وهي التي تفرض عليه لا محالة توظيف مفردات وتراكيب خاصة به، وهذا لن يكون ذا فائدة تواصلية لغوية فنية جمالية ما لم يبقى في إطار العصر وخصائصه الثقافية، الفكرية، واللغوية»[1]، ومن ثمَّ فتركيب العناصر اللغوية مع مراعاة الكم المعرفي للمبدع، والعوامل النفسية التي تسيطر عليه، وكذا الجو الثقافي والفكري الذي يعيش فيه، تساهم بشكل أو بآخر في رسم ملامح الأسلوب، التي تميز عمله الإبداعي.

وبهذا نخلص إلى أن عملية التركيب في الدرس الأسلوبي، هي عملية عقلية؛ حيث يتم فيها تركيب الكلمات بطريقة منطقية، ولكن كل حسب رؤيته وهدفه، إذ نجد تنوع واختلاف التراكيب بتنوع الأغراض؛ سواءً كان الغرض جمالي، مثلما هو الشأن في الشعر، أم من أجل إيصال رسالة، أو فك شفرة غامضة أو من أجل الإقناع.

4-3- الانزياح:

يعد الانزياح مؤشرا نصيا على أدبية النص وشعريته؛ ذلك أن الخروج عن النسيج اللغوي العادي، أي في مستوى من مستوياته، الصوتي، التركيبي، الأسلوبي، البلاغي، يمثل في حد ذاته حدثا أسلوبيا، ويرتبط الانزياح بالنص أي "الرسالة"[2].

ويمكن أن نعرف الانزياح على أنه:« خروج عن المألوف، أو ما يقتضيه الظاهر، أو بتعبير أدق خروج عن المعيار اللغوي السائد، ولأهميته الكبيرة فإن بعض الباحثين رأى أن الأسلوب في أي نص أدبي انزياح، أو انحراف عن نموذج الكلام»[3]، فقد ارتبط مفهوم

---

[1]- محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية، ص 64.

[2]- حسين بوحسون، الأسلوبية والنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 378 ، تشرين الأول، 2002، ص 4.

[3]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 181.

الأسلوب بمفهوم الانزياح عن القاعدة العامة، أو المعيار السائد، ولهذا يمكن تحديد مفهوم الانزياح بأنه خروج عن المألوف والمعتاد.

وتقوم ظاهرة الانزياح على« أساس المعيار النحوي، الذي هو على العموم اللغة المعيارية أو اليومية، ويكون هذا المعيار مكونا من صور الانزياح؛ ويمكن أن تكون هذه الصور من طبيعتين، فهي خرق للمعيار النحوي من جهة، وتقييد وتضييق لهذا المعيار بالاستعانة بقواعد إضافية من جهة ثانية»[1]، فاللغة تقوم على المعيارية، لكونها ألفاظ وكلمات متعارف عليها، ومتداولة بين جميع الأفراد ولا اختلاف فيها، فهي شائعة ويومية، وكل خروج عما هو شائع من الكلام العادي والمتداول، يعَّد انزياحا وخروجا عن المألوف، والمعهود.

والانزياح في مفهومه الأسلوبي يعني« قدرة المبدع على انتهاك، واختراق المتداول والمألوف، سواء أكان هذا الاختراق صوتيا، أو صرفيا، أو نحويا، أو معجميا، أو دلاليا، ومن ثم يحقق النص انزياحا بالنسبة إلى معيار متواضع عليه»[2]؛ ومتفق عليه، وهو بذلك مخالفة لما هو شائع ومتعارف عليه لدى مستعملي اللغة.

ويرى " **ليوسبيتزر**" **(Leo Spetzer)**« أن الأسلوبية تحلل استخدام العناصر التي تمدنا بها اللغة، وإن ما يمكِّن من كشف ذلك الاستخدام، هو الانحراف الأسلوبي الفردي، وما ينتج من انزياح عن الاستعمال العادي»[3]، فسبيتزر جعل من الانزياح، مقياسا وأساسا لتحديد الأسلوب وخصائصه، إذ أنها تظهر من خلال الاستعمال، الذي يمثل الانحراف (الخروج عن القاعدة).

---

[1]– هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل الخطاب، تر: محمد العمري، أفريقيا للشرق، المغرب، د ط ، 1999، ص 57.

[2] – محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، ص65.

[3]– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 199.

وبهذا يمكن أن نقول، أن نظرية الانزياح أهم نظرية في الدراسات الأسلوبية، وأكثرها قدرة على كشف التجاوزات التي يقتحمها النص الإبداعي، فقد حظيت باهتمام الباحثين والدارسين، إن لا تخلو أي دراسة أسلوبية من الإشارة إلى الانزياح؛ كظاهرة مميزة في البحث الأسلوبي، لاسيما أن هذه الظاهرة موجودة بكثرة في الشعر غالبا، وذلك لأن جمال النص الشعري يكمن في لغته، وتراكيبه، وصوره الجمالية الفنية، ووظيفة الأسلوبية تتمثل في إقامة الدليل على ذلك الجمال، والكشف عنه.

ثانياً- مفهوم الانزياح:

أ- لغة:

جاء في"لسان العرب" لابن منظور:« نَزَحَ الشيءُ يَنْزَحُ نَزْحًا ونُزُوحا: بَعُدَ. وجاء من بليدٍ نزيح أي بعيدٍ، ونزح البئر ينزِحُهَا وينزَحُهَا نَزْحًا وأَنْزَحَهَا إذا استقى ما فيها حتى يَنْفَذَ؛ وقيل: حتى يَقِلَّ مَاؤُهَا، والنَّزَحُ: الماء الكَدِرُ، وأنت بمُنتزحٍ من كذا أي ببعد منه»[1].

ولا يختلف كل من "قاموس المحيط" و"لسان العرب" و"المعجم الوسيط" في مفهوم الانزياح، ففيها جميعا يدل على البعد، وقد ورد في معجم"أساس البلاغة" « نَزَحَ: نَزَحَتِ البِئْرَ، وَبِئْرٌ نَزُوحٌ، قَلِيلَةُ المَاءِ، وَبَلَدٌ نَازِحٌ، وَقَدْ نَزَحَ نُزوحًا، وانْتَزَحَ انْتِزاحًا، بَعُدَ: وإِبِلٌ مَنَازِيحٌ أيْ مِن بلادٍ بَعيدةٍ»[2].

وفي "القاموس المحيط" عرفه الفيروز أبادي بأنه« من فعل زَاحَ: يَزِيحُ زِيحًا وزُيُوحًا وزِيحَانًا: بَعُد، وذَهبَ، كانْزاحَ أَنْزَحْتهُ»[3].

وفي معجم الصحاح للرازي نجد:« نَزَحَ: نَزَحَ البِئْرُ، اسْتَقَى مَاءُهاَ كُلَهُ وبَابُهُ قَطعٌ نَزَحَتِ الدَارُ: بَعُدَتْ وبابه خَضع»[4].

ومن خلال هذا يتضح لنا أن معظم المعاجم اتفقت على أن معنى الانزياح هو البعد.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، 2/ 608، (مادة نزح).

[2]- أبو قاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار النفائس، ط1، 2009، ص583.

[3]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، 2004، (مادة زاح)، 1/ 234.

[4]- محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، الصحاح، دار الحداثة، ط 2، 1983، ص 406.

ب- اصطلاحا:

يكاد الإجماع ينعقد على أن الانزياح، خروج عن المألوف أو ما يقضيه الظاهر، أو«هوخروج عن المعيار، لغرض قصد إليه المتكلم، أو جاء عفو الخاطر»[1]، ودون قصدمنه،غير أنه في كلتا الحالتين يخدم النص بشكل أو آخر، بدرجات متفاوتة، ثم إن الانزياح ما هو« إلا استعمال المبدع للغة مفردات، وتراكيب، وصور، استعمالا يخرج بها عن ما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به، من تفرد وإبداع، وقوة جذب واسر»[2].

فالانزياح يسمح للمبدع بمراوغة اللغة، والخروج عن قوانينها المعيارية، التي تحاول ضبط الخروج عن المألوف، والمتداول من اللغة نفسها، وذلك باعتبارأن اللغة في أصلها مضبوطة بقواعد وقوانين، متواضع ومتفق عليها، ولا خلاف فيها.

ونجد أن مفهوم الانزياح واردٌ عند الكثير من علماء الأسلوب، ومن بينهم **سبتز**رالذي يُعدّ عنده الأسلوب« انحرافا فرديا، بالقياس إلى قاعدة ما»[3]، فالخروج عن المألوفمن الكلام العادي البسيط، لا يكون ولا يتحقق إلا بوجود أصل، أو معيار ينزاح ويعدل عنه.

كما أورد **جون كوهن(John cohen)**، في كتابه "بنية اللغة الشعرية" معرفا الأسلوب بقوله:« فالأسلوب هو ما ليس شائعا، ولا عاديا، ولا مطابقا للمعيار العام المألوف، ويبقى من ذلك أنّ الأسلوب كما مورس في الأدب، يحمل قيمة جمالية، إنه انزياح بالنسبة إلى المعيار

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 180.

[2]- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 7.

[3]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص 16.

أي خطأ، ولكنه خطأ مقصود»[1]، فالانزياح عن المعيار يأتي متعمد ومقصود من المتكلم، أو الكاتب.

وهذا ما يوضحه منذر عياشي، فيما يخص مفهوم الانزياح، وذلك من خلال توضيح العلاقة بين اللغة المعيار، والأسلوب الانزياح، إذ يقول:« ثمة معيار يحدده الاستعمال الفعلي للغة، ذلك لان اللغة نظام، وأن تقيّد الأداء بهذا النظام، هو الذي يجعل النظام معيارا ، ويعطيه مصداقية الحكم على صحة الإنتاج اللغوي، وقبوله»[2]، فحين أن الانزياح يتحقق ويتجسد بكونه إما خروجا عن الاستعمال العادي المتداول المعهود للغة، أو هو خروج عن نظام اللغة نفسه.

حيث يعرفه ريفاتير« بكونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، ويدقق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقًا للقواعد حينا، ولجوءً إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر»[3].

فالانزياح إذن هو الخروج عن المألوف، من الكلام العادي والمتداول لغاية فنية جمالية، إذ يعده الكثير من الأسلوبين جوهر الإبداع، ولهذا فإننا نجده متناول في عدة مجالات وعلوم، فلا نكاد نجد كتابا في الأسلوبية أو البلاغة إلا وقد تطرق إليه، لكونه من أهم وأبرز الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري، وينفرد بها عن غيره.

1- الانزياح وإشكالية ضبط المصطلح:

يعد تحديد المصطلح وضبطه، أمرا هاما في مجال البحث العلمي، إذ أن مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ولعل الأمر الملفت للانتباه، هو أن مصطلح الانزياح، أحد المصطلحات غير المستقرة في مفهومها، وذلك لتعدد تسمياته، واختلاف الباحثين اللغويين من حيث ضبط مفهومه.

---

[1]- المرجع السابق، ص15.

[2]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص180.

[3]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط 5، 2006، ص82.

ونذكر فيما يلي أهم المصطلحات المرادفة للانزياح، التي أوردها **عبد السلام المسدي** في كتابه "الأسلوبية والأسلوب"[1]:

المصطلح العربي	المصطلح الأجنبي	صاحبه
الانزياح	L’ écart	فاليري
التجاوز	L’àbus	فاليري
الانحراف	La déviation	سبيتزر
الاختلاف	La distorsion	وليكو وارين
الإطاحة	La subversion	باتيار
المخالفة	L’ infraction	تيري
الشناعة	Le scandale	بارت
الانتهاك	Le viol	كوهن
خرق السنن	La violation de normes	تودوروف
اللحن	L’ incorrection	تودوروف
العصيان	La transgression	آراجون
التحريف	L àltération	جماعة مو

[1]- المرجع السابق، ص79، 80.

فهناك إذن مصطلحات كثيرة ذات الصلة بمصطلح الانزياح، وهي بمثابة تسميات مرادفة له، وسنتطرق إلى أبرز ثلاث مصطلحات رئيسة، إذ بدا لنا أنها الأكثر استعمالا وورودا من غيرها، وهي: العدول، الانحراف، الانزياح.

1-1 العدول:

العدول من أبرز المصطلحات المتداولة والواردة بكثرة، في كتب البلاغة العربية القديمة، وكتب النحو والنقد العربي، وقد اعتمده الكثير من اللغويون المحدثون، ومن بينهم **عبد السلام المسدي**، الذي أشار إلى ترجمة المصطلح الأجنبي"L ècart" بالعدول، إذ يعَدُّ أول من دعا إلى إحيائه، من خلال كتابه "الأسلوبية والأسلوب"، حيث أكد أن « مصطلح الانزياح يقابل في الأجنبية "Lécart"، على أن المفهوم ذاته يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز، أو نحي له لفظة عربية استعملها البلاغيون، في سياق محدد وهي عبارة "العدول"»[1].

غير أنه لم يستعمل مصطلح العدول، في كتابه واستعمل مصطلح الانزياح، ولكنه لم يثبت عليه طويلا،وعاد إلى استعمال مصطلح العدول.

إلى جانب **المسدي** نجد مجموعة من العلماء ، كان منهم من كان استعماله لمصطلح العدول عرضا فقط، ومنهم من اعتمده في جل كتباته، وعلى رأسهم **تمام حسان** الذي اعتمده واستعمله بكثرة في الأصول، وفي عدة كتابات أخرى له، فقد استعمله« في "البيان من روائع القرآن" وأيضا في بعض مقالات له"بمجلة فصول"»[2].

واعتمد هذا المصطلح، أيضا **حمادي صمود** بدءًا من استعماله لمصطلح العدول في دراسة الظاهرة الأدبية، كما اعتمده في كتابه« "التفكير البلاغي عند العرب"، وكذا كتاب"الموجه والقفا في تلازم التراث والحداثة"، ويرى هذا الأخير أن مصطلح العدول، أحسن

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص124.

[2]- أحمد محمد ويس، "الانزياح وتعدد المصطلح"، عالم الفكر، المجلد25، العدد 2، 1997، ص63.

ترجمة لمفهوم"écart"»[1]. بيدَ أنه لم يقدم تعليلا لذلك، إذ يمكن أن يكون استعماله للعدول ناتج عن انهماكه ودراساته، للتراث البلاغي الذي كثر فيه ورود مصطلح العدول.

وممن اعتمد مصطلح العدول أيضا، نجد كل من: **مصطفى السعدني، وعبد الله صولة، والطيب بكوش، والأزهر الزناد** وغيرهم.

وجاءت كلمة العدول لتدل على الخروج عن المألوف، وعن ما هو مستعمل، ومتداول « إذ اطمأن بعض الباحثين إلى هذا المصطلح، وجعلوه بديلا لمصطلح الانحراف »[2].

كما أن« العدول عن المبتذل إلى الكلام العالي للطبقة التي فيها أجزاء، هي نكت نادرة، هو في الأكثر بسبب التزيين، لا بسبب التبيين»[3]؛ فالعدول إذن، له وظيفة جمالية في الأكثر الغالب، لكن هذا يعني أنه يعدم الوظيفة التبيينية، هذه الأخيرة الناتجة عن الكلام المبتذل أو العادي، إذ أن تزيين الإبانة من خصائص الكلام الفني العالي.

1-2 الانحراف:

أما الانحراف فهو ترجمة لمصطلح "Déviation"، والتي شاعت أكثر من غيرها، وهذا المصطلح موجود في اللغتين الانجليزية والفرنسية، وورد أيضا في بعض الكتب التي تنتمي إلى حقل اللسانيات، أو فقه اللغة، وذلك باعتبار أن الأسلوبية، فرع من فروع اللسانيات، ولكون الانزياح ينتمي إلى حقل الأسلوبية.

---

[1]- المرجع السابق، ص63.

[2]- موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص48.

[3]- سفيان بوعنينبة، مجلة "البحوث والدراسات الإنسانية"، جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة، العدد11، 2015، ص49.

وترجم معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مصطلح الانحراف بالشذوذ، الذي هو« الخروج عن القاعدة، ومخالفة القياس»[1]. وهو نفس ما ذهب إليه **رمزي روحي البعلبكي**،الذي ترجمه هو الآخر إلى انحراف وشذوذ.

ولهذا المصطلح شعبية لدى كثير من الباحثين، لكن هذا لم يمنع وجود اضطراب أحيانا، فقد ورد الانحراف قرين مصطلحات أخرى، في مثل هذا النص الذي لخص فيه **محمد مفتاح** كلاما لجان كوهن، فقال:«إن الشعرية تتحدد بالمجاز، والمجاز خرق وانحراف، ويرادف عنده اللحن بمفهوم النحو التوليدي التحويلي، ومن ثمة فهو يعتري التركيب، ولكن لماذا العدول عن الحقيقة إلى المجاز»[2].

فجان كوهن ربط الانحراف بالشعرية، واعتبره خرقا لقوانين وسنن اللغة، إذ أنه يتيح استخدام اللغة، استخداما غير مألوف أو معهود، وعملية الانحراف في نظر الدارسين« تشكل خرقا وانتهاكا، للاستخدام العادي للغة»[3].

الانحراف إذن هو تجاوز للمألوف، وانتهاك وخرق لما هو متداول، ومعتاد عليه في اللغة العادية أو الشائعة، والانحراف في اللغة الشعرية المتجسدة في الأعمال الإبداعية، له تأثير جمالي وفني مقصود ومتعمد، وذلك من أجل خلق التميز والاختلاف بين اللغة العادية الشائعة، واللغة الشعرية الإبداعية، والانحراف من المصطلحات الواردة بكثرة، في الدراسات العربية الحديثة، إذ نجده يتردد بصورة متكررة في الدراسات النقدية الحديثة، على عكس مصطلح العدول.

غير أننا نجد في أكثر وأغلب هذه الدراسات، أن مصطلح الانحراف يحمل بعدا غير ايجابي، ويدل على معنى سلبي، فعلى سبيل المثال، نجد **سامح ربابعة** في كتابه"الأسلوبية

---

[1]– أحمد محمد ويس، "الانزياح وتعدد المصطلح"، ص60.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص51.

مفاهيمها وتجلياتها"، قد عقد فصلا بعنوان "الانحراف مصطلحا نقديا"، حيث عالج فيه إشكالية مصطلح الانحراف في الدراسات العربية القديمة والحديثة، وتوصل إلى أنه،« حدث تحول عن مصطلح الانحراف إلى الانزياح، لما يخفيه مصطلح الانحراف من الحياء الأخلاقي السلبي، لهذا عمد بعض الباحثين، للبحث عن أسماء أخرى تصف ظاهرة الخروج عن المألوف»[1]، فمصطلح الانحراف يميل إلى مفهوم سلبي، ومعنى لا أخلاقي.

وأما **مصطفى ناصف** يستعمله في معناه الفني، وذلك في قوله:« وكان نمو الدراسات اللغوية في اللغة، يعني مع الأسف تأصيل هذه الفلسفة، وكان يعني أيضا، نوعا الانحراف عن دراسة فن الشعر»[2]، فهو في قوله هذا انحراف المعنى الفني.

وقد يرد الانحراف أيضا، بمعنى الخطأ أو الاستعمال والفهم الخاطئ، كما ورد في قول **محمد المبارك:**« يجب التفريق بين ما هو خطأ وانحراف»[3]، وقد يرد بمعنى الشذوذ أيضا، ولهذا عُدَّت كلمة الانحراف غير مناسبة ولا ملائمة، لتعبير عن مفهوم الانزياح.

1-3- الانزياح:

يأتي الانزياح في مرتبة ثانية بعد الانحراف، من حيث استعماله لدى النقاد، والأسلوبيين العرب، والانزياح«ترجمة حرفية للفظة"écart"»[4]، إذ أن هذه الكلمة في لغتها الأصلية الأجنبية تعني البعد، كما ترجمها إلى نفس المعنى بعض الباحثين والمترجمين العرب، ويعود أقدم استعمال لكلمة "انزياح"، إلى ورودها في مجلة اللغة العربية بدمشق.

---

[1]- المرجع السابق، ص44.

[2]- أحمد محمد ويس، "الانزياح وتعدد المصطلح"، ص62.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص124.

كما وردت كلمة الانزياح، في« ترجمة **محي الدين صبحي**، لكتاب ويمزات وبروكس»[1]، لكن دون أي دلالة على معنى أسلوبي ما.

وتعد ترجمة الانزياح، أكثر استعمالا وشيوعا لدى الباحثين والمترجمين، رغم تعدد الترجمات لكلمة "écart".

فقد اعتمد **سيبويه (ت 180هـ)** مصطلح الانزياح، واعتبره نوعا من الاتساع والمجاز في الكلام، بحيث يحقق للمتلقي فائدة ومتعة، وذلك لأن الانزياح في معناه يدل على،« الابتعاد بنظام اللغةعن الاستعمال المألوف، والخروج بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة، فيحدث في الخطاب انزياحا»[2]، ويكون هذا الانزياح بأسلوب جميل(مجاز)، وصياغة فنية مناسبة قصد التأثير في المتلقي، فالانزياح« انحراف أسلوبي، عن اللغة المألوفة»[3]، بمعنى أن الانزياح خروج عن الاستعمال العادي المألوف والمتداول، وابتعاد عن اللغة العادية الشائعة.

أما **الجرجاني(ت 471هـ)**، فقد اهتم بالحديث« عن فاعلية الاستعارة المفيدة، والذي هو قريب من مصطلح الانزياح الأسلوبي»[4]، فالاستعارة ما هي إلا صورة من صور الانزياح، الذي تتجسد فيه وتبرز من خلاله،« إضافة إلى كل من **ابنالأثير**، الذي أشار إلى الانزياح وكذا **ابن رشد**،الذي وردت عنده ثلاث مصطلحات تعادل الانزياح الأسلوبي، وهي: الإدارة، والتغيير، والاستدلال»[5].

فكل من مصطلحات التوسع، والاتساع، والاستدلال، والتغير لها ارتباط وثيق بمعنى ومفهوم الخروج عن المألوف، وهذا ما يدل على مفهوم الانزياح.

---

[1]– أحمد محمد ويس،"الانزياح وتعدد المصطلح"، ص65.

[2]– نعمان عبد السميع متولي، الانزياح اللغوي أصوله وأثره في بنية النص، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، ط 1، 2004، ص33.

[3]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص192.

[4]– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص182.

[5]– المرجع نفسه، ص183.

فالانزياح إذن، تجلت صوره لدى الباحثين وعند الشعراء خصوصا، حينما ميزوا بين لغة الحديث أو الكلام العادي اليومي، ولغة الشعر(الكلام المجازي)، حيث سعى كل منهم أن يجد لنفسه أسلوبا خاصا، يتميز به عن أقرانه من الشعراء، فيخرج وينزاح عما هو مألوف ومعتاد.

2- ظاهرة الانزياح عند النقاد وعلماء الأسلوب:

2-1- الانزياح عند العرب القدامى والمحدثين:

الانزياح من المصطلحات الأكثر شيوعا، في الدراسات الأسلوبية والنقدية، إذ عرفه الأسلوبيين على أنه خروج عن المألوف، فهو من المصطلحات الغربية، الوافدة إلى الثقافة العربية، وقد تطرق إليه الكثير من العلماء والباحثين اللغويين، العرب والغرب قديما وحديثا، لأنه أداة الاتصال اللغوي وجوهرة الإبداع.

2-1-1- عند القدامى:

تطرق **ابن جني(ت هـ392)** إلى مفهوم الانزياح، في كتابه"الخصائص" بلفظة "يعدل" في قوله:« إنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي الاتساع، والتوكيد، والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة»[1]، وقال أيضا:« اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف، والزيادة، والتقديم التأخير، والحمل على المعنى والتحريف»[2].

فالانزياح إذن عند ابن جني يحدث على مستوى الدلالة، ومستوى القواعد النحوية، أما عند **عبد القاهر الجرجاني**، فهو مرتبط بمعنى المجاز والاتساع، وذلك في قوله:« وكل ما كان فيه على الجملة مجاز، واتساع، وعدول باللفظ عن الظاهر، فما من ضرب من هذه

[1]-المرجع السابق، ص182.

[2]- أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية، د ط، د ت،442/2.

الضروب، إلا وهو إذا وقع على الصواب، وعلى ما ينبغي أوجب الفضل والمزية»[1]، إذن الانزياح عند الجرجاني، هو كل عدول باللفظ، والكلام عن ما هو معتاد.

وينظر **ابن الأثير(ت 630هـ)** إلى التوسع« بأنه على ضربين، أحدهما يرد على وجه الإضافة، والآخر يرد على غير وجه الإضافة»[2]، فابن الأثير استعمل لفظة التوسع، وهي من مصطلحات الانزياح.

ومن خلال ما ذكرناه عن مفهوم الانزياح، عند بعض الدارسين القدامى، وجدنا أنه يرجع إلى ما اصطلحوا عليه بـ :(العدول، الاتساع، المجاز، التوسع).

2-1-2- عند المحدثين:

من بين العلماء العرب المحدثين، اللذين تناولوا مصطلح الانزياح في دراستهم، نجد **عبدالسلام المسدي** في كتابه"الأسلوبية والأسلوب"، الذي درسه من ناحية تعدد المصطلح وماهيته، وعند بعض الدارسين العرب والغرب.

فالانزياح عنده هو« ترجمة حرفية للفظة" Ecart"، على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز، أو نحي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد، وهي عبارة العدول»[3].

كما تطرق **صلاح فضل** إلى مفهوم الانزياح في عدة مناسبات، منها في كتابه "نظرية البنائية في النقد الأدبي"، حيث عرفه بأنه:« انحراف عن الاستخدام العادي للغة، سواء كان

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص182.

[2]- المرجع نفسه، ص183.

[3]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص124.

ذلك عن طريق استعمال الكلمة من غير ما وضعت له، أو إسنادها إلى ما ينبغي أن تسند إليه في النظام المألوف للغة»[1]، فصلاح فضل عدّ الانحراف انتقالا مفاجئا للمعنى.

أما **محمد العُمري** فيذهب إلى أن نظرية الانزياح لها بعدٌ مهم في التراث البلاغي العربي، في الحديث عن المجاز، والعدول، والتوسع...، فنظرية الانزياح في دراساتها هي نفسها التي عبر عنها في القديم بالغرابة، وعليه فإن مفهوم الانزياح عند العرب المحدثين، قد تجلى من خلال إطلاعهم على الدراسات العربية القديمة، ومن خلال الدراسات الغربية المعاصرة.

2-2- الانزياح عند الغرب القدامى والمحدثين:

2-2-1- عند القدامى:

اليونانيون هم من الأوائل الذين درسوا الأدب وأبدعوا في كل من النثر والشعر، هذا الأخير الذي جعلوا له أقساما، إذ« ميز أرسطو بين لغة عادية مألوفة، وأخرى غير مألوفة، وأقر أن لغة الشعر هي غير لغة التخاطب»[2]، ويقصدبلغة التخاطب اللغة العادية المبتذلة،« بينما الشعر لغته تخالف تلك اللغة تماما، وللشاعر حينئذ الحق في أن يستعمل لغة خاصة، بعيدة عن اللغة الشائعة»[3].

والواضح في كلام أرسطو أنه لامس شيئا من الانزياح، وذلك حين أقر بأن العبارة غير المبتذلة، هي التي تتراوح وتبتعد عن استعمال الألفاظ العادية.

---

[1]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1998، ص248.

[2]- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص61.

[3]- المرجع نفسه، ص61.

2-2-2- عندالمحدثين:

يعد "**رومان جاكبسون**" أحد الأوائل الذين حاولوا التجديد في مباحث الاستعارة، والكناية، فنجده يقول:« أن الوظيفة الشعرية تتحقق في الشعر على وجه الخصوص، باعتماد الاستعارة أساسا»[1]، والاستعارة هي عبارة عن انزياح، ويعرف الانزياح بأنه:« خيبة الانتظار، أو الانتظار الذي خاب»[2].

ويعرف "**سبيتزر**" الانزياح بأنه؛« مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما، ومسبارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها، ثم يتدرج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير، وما يسميه بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب»[3].

يتضح من خلال هذا القول أن سبيتزر اعتمد على ظاهرة الانزياح، أو الانحراف بشكل كبير، حتى عدَّ الأسلوب انحرافا عن الأنماط الغوية.

كما نجد "**تودورف**"(**todorov**) هو الآخر، تطرق إلى دراسة الانزياح كظاهرة أسلوبية، فيعرفه بأنه« لحن مبرر؛ ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى»[4]، وأشار إلى الانزياح بمصطلحات أخرى، هي:« خرق السنن، أو اللحن المبرر، لكن المعنى لا يختلف عن باقي التعريفات الأخرى، وهذا ما يعطي الحرية للمبدع من اجل التصرف في اللغة كما يريد»[5].

---

[1]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1988، ص8.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص125.

[3]- المرجع نفسه، ص81.

[4]- المرجع نفسه، ص82.

[5]- المرجع نفسه، ص80.

ويهتم ريفاتير هو الآخر بمسألة الانزياح اهتماما كبيرا، فعرف الانزياح بكونه« الخروج عن النمط التعبيري المتواضع عليه، ويكون خرقا للقواعد حينا، ولجوءا إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر، فأما في حالته الأولى؛ فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات بعامة، والأسلوبية بخاصة»[1]، ومن خلال هذا، عدَّ ريفاتير الانحراف حيلة مقصودة لجلب انتباه القارئ.

ويتضح مما سبق أن أغلب هؤلاء الدارسين يتفقون على أن الانزياح يتحدد مفهومه من خلال ربطه بالأسلوب، كون الانزياح خاصية أسلوبية لها أثرها في النص.

3- وظيفة الانزياح:

تكمن وظيفة وقيمة الانزياح في نظرية تحديد الأسلوب، اعتمادا على مادة الخطاب في أنه يرمز إلى الصراع القار بين اللغة والإنسان، هذا الذي اتسم بالقصور والعجز، وبالإلمام بكل طرائقها، ومجموع نواميسها وكلية إشكالها، حيث استحال عليه أن يحفظ اللغة بطريقة شمولية، هذا ما جعل اللغة عاجزة في بعض الأحيان في الاستجابة لكل حاجاته، وأزمة الإنسان مع أداة نطقه مسألة ذات أبعاد أزلية صورها الشعراء الأدباء، وبهذه الصورة يكمن الانزياح في احتيال الإنسان على اللغة، وعلى نفسه سَّدا منه لقصوره، وقصورها أيضا[2].

وتتمثل الوظيفة الأساسية للانزياح،«في المفاجأة التي يشعر بها المتلقي فهو دافع بحث، فإذا كان الانزياح خاصية أسلوبية؛ وهي نوع من أنواع الانزياح عن الاستعمال العادي للغة، حيث يلجأ الشاعر أو الكاتب، للجوء إلى الفرار عما تقتضيه المعايير الثابتة للاستخدام العام

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص82.

[2]- المرجع نفسه، ص84.

للغة، فعنصر المفاجأة يحدث وقعا عميقا كبير في نفس المتلقي، فهذا الأخير هو يحكم على قيمة وأهمية النص الأدبي، وهو من يوجه إليه»[1].

ولعل **الجاحظ (ت 255هـ)**، كان سباقا إلى ملامسة وظيفة الانزياح، من خلال حديثه عن أهمية الخروج عن المألوف، وما ينتجه هذا الخروج من الطرافة والمفاجأة والدهشة، إذْ أن تعلق الناس بالغريب والخارج على المألوف في طباعهم، ويقول في هذا المعنى « إن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع...، والناس مُوَكلون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الراهن، وفيها تحت قدرتهم من الرأي والهوى، مثل لهم في الغريب القليل، وفي النادر الشاذ...، ولذلك قدم بعض الناس الخارجيعلى العريق، والطارفعلى التليد»[2].

ونرى من خلال هذا النص في أن ظهور الشيء من غير معدنه يعد انزياحا، من شأنه أن يولد الدهشة في نفس المتلقي.

ولم تظهر وظيفة الانزياح بمثل ما ظهرت عند حازم **القرطاجي(ت 684هـ)**، في تفريقه بين قسمين من التشبيه: قسم متداول بين الناس، وآخر مخترع، فنجده يقول عن الثاني« هذا أشّد تحريكا للنفوس، إذا قدّرنا تساوي قوة التخيل في المعنيين، لأنها أنست بالمعتاد فربما قل تأثرها له، وغير المعتاد يفاجئها بما لم يكن به لها استئناف قط، فيزعجها(أي يدفعها) إلى الانفعال بديها بالميل إلى الشيء والانقياد إليه، أو النفرة عنه والاستعصاء عليه»[3].

---

[1]– أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د ط، د ت، 1/ 89، 90.

[2]– المصدر نفسه، ص89.

[3]– حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د ط، 1966، ص96.

فمعنى هذا القول يظهر المفاجأة، التي يحدثها وقوع غير المعتاد وما يحصل للمتلقي من توتر وانفعال، مدركين أن المفاجأة إنما يحدثها وقوع غير المعتاد، وهذا ما يسميهالأسلوبيون الانزياح،« ومن الأهداف التي يسعى الكاتب لتحقيقها عند لجوئه إلى الانزياح، البعد الجمالي في الأدب، الذي قد لا يتحقق إلا عن طريق الانزياح»[1]، والذي تكون غايته لفت انتباه القارئ، ومفاجأته« وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية، وجمالية ترقى به إلى رتبة الحدث الأسلوبي»[2].

وعليه، فإن للانزياحِ قيمةً بالغةً، ودورًا فعال، في الكشف عن خفايا النص الأدبي، وإبراز خصائصه وسماته الباطنية.

[1]– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص185.

[2]– منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط 1، 2002، ص77.

الفصل الأول

الانزياح الصوتي

أولا- الانزياح على مستوى الإيقاع الخارجي.

1- الإيقاع

2- الوزن

3- الزحافات

4- القافية

ثانيا- الانزياح على مستوى الإيقاع الداخلي.

1- التكرار

2- الجناس

3- الطباق

4- الضرورة الشعرية

من البنيات اللغوية التي يحدث فيها الانزياح، نجد البنية الصوتية التي تكون نتيجة لخرق قواعد اللغة، إذ يقسم بعض الدارسين والباحثين الانزياح إلى: انزياح خارجي، والذي يتجلى في(الإيقاع والوزن، القافية، الزحافات)، وانزياح داخلي يتجلى في (التكرار،الجناس،أو التجنيس، الطباق).

وكل هذه الأجزاء المكونة للانزياح الصوتي سنقوم بدراستها مع التمثيل لكل ظاهرة، بغرض تبيين هذه الأصوات الإيقاعية، التي تكشف عن عبقرية شاعرة، استطاعت بدهائها الشعري الفذ وحسها الفني أن تطعم سامعها شعراً، هو من صميم تجربة مزجت بين الواقع والخيال، لتثبت الشاعرة ذاتها الواعية، ولتكشف لنا عن عراقة، وأصالة شعر.

أولا- الانزياح على مستوى الإيقاع الخارجي:

1- الإيقاع:

تشكل البنية الإيقاعية مستوى أساسيا من مستويات النص الشعري، من الناحية الإبداعية أو من ناحية التلقي، لذلك اهتم علماء الشعر قديما بعنصر الإيقاع، وعدّوه أحد الأركان التي يقوم عليها الشعر.

وقد زاد الاهتمام بعنصر الإيقاع في العصر الحديث لأهميته، وأصبح من القضايا البارزة، التي تناولها علماء اللغة بالدرس والبحث، فهو« يشغل مكانا مهما في الدراسة الفنية، وذلك لأنه من العناصر الجمالية الأساسية المكونة للبناء الفني»[1].

[1]- منتصر عبد القادر الغضنفري، تعدد الرؤى، نظرات في النص العربي القديم، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2011، ص 159.

فالقصيدة الحديثة « تقوم في تشكيل بنياتها الموسيقية، على أساسين هما: الوزن، والإيقاع، إذ يكمل أحدهما الآخر في تلاحم، وتناسب شديدين»[1].

ويقصد بالإيقاع؛« وحدة النغمة التي تكرر على نحو ما في الكلام أو البيت، أي توالي الحركات والسكنات، على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فِقر الكلام، أو في أبيات القصيدة»[2]، فالإيقاع يتشكل من خلال النغمة التي تتكرر في بيت من أبيات القصيدة، وهذا ما يجعله من خصوصية اللغة الشعرية، حيث تبرز فيه قدرة الشاعر، وحريته في مدى تلاعبه باللغة.

2- الوزن:

انصب اهتمام علماء الشعر على الوزن، باعتباره أحد الأركان التي يقوم عليها الشعر، فالوزن« أعظم أركان حد الشعر، وأولاها ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن، وقد لا يكون عيبا به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون نحو المخمسات، وما شاكلها»[3]، والوزن في الشعر قديمه وحديثه،« عماد لا تقوم دونه قصيدة، ومن أنكر الوزن في شعر التفعيلة، كمن ينكر الشمس في وضح النهار، فهو قائم على الوزن وإن اختلفت تفعيلاته، أو تنوعت، أو أعيد ترتيبها وتنسيقها»[4].

ويمثل الوزن مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت الشعري، فهو بنية أساسية

---

[1]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الإنبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص 21.

[2]- المرجع نفسه، ص 22.

[3]- أبو الحسن بن رشيق المسيلي القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د ط، 2007، 134/1.

[4]- مختار عطية، موسيقى الشعر العربي بحوره، قوافيه، ضرائره، دار الجامعة الجديدة، الإسكندرية، مصر، د ط، 2008، ص 233.

في تشكيل القاعدة الإبداعية لدى الشاعر، و« وحدة الوزن الشعري في عروض الخليل، تتمثل في مقاطع، أو وحدات صوتية تقابل الألحان الشعرية، وهذه المقاطع هي: الأسباب، والأوتاد»[1]، والوزن في ديوان" **أناشيد الروح**" يظهر من خلال بحور الشعر، التي نظمت الشاعرة كلامها على أوزانها، حيث تضمن تسعة وعشرون قصيدة كتبتها على منوال شعر التفعيلة (الحر)، باستثناء قصيدة "**نشيد الروح**"، التي جاءت على الشكل العمودي (نظام الشطرين)، وقد غلب على معظم القصائد ثلاث بحور: (المتقارب، فالرجز، فالمتدارك)، وسنوضح ذلك من خلال التقطيع العروضي لبعض الأبيات الشعرية، لاكتشاف الوزن.

تقول الشاعرة في قصيدة "**لقاء على معبر الذاكرة**":

وأغلقت باب الكلام المباح[2]

وَأَغْلَقْـ|ـتُ بَابَ لْـ|ـكَلَامِ لْـ|ـمُبَاحِيْ

0I0II | 0I0I I | 0I0II | 0I0II

فعولن | فعولن | فعولن | فعولن

الوزن الذي ظهر من خلال تقطيع هذا البيت، هو (فَعُولُنْ) من بحر المتقارب.

وفي القصيدة نفسها قالت الشاعرة:

أيا شهرزاد الحزينة"[3]

أَيَاْ شَهْـ|ـرَزَادُ لْـ|ـحَزِيْنَهْ

0I 0II | 0 I0II | 0I0II

---

[1]– محمد عبد المنعم خفاجي، موسيقى الشعر وأوزانه، دار الاتحاد التعاوني للطباعة، د ط، د ت، ص 27.

[2]– سليمة مسعودي، ديوان أناشيد الروح، دار المثقف للنشر والتوزيع، باتنة، الجزائر، ط 1، 2016، ص 28.

[3]– الديوان، ص 30.

فعولن	فعولن	فعولن

بعد التقطيع العروضي لهذا البيت الوزن الذي ظهر، هو وزن(فعولن)، وهو من بحر المتقارب.

عن المتقارب قال الخليل فعولن فعولن فعولن فعولْ[1]

تقول الشاعرة في قصيدة " **الظل والنشيد**":

ما عاد يصفو بالأناشيد التي تشفي شغاف...[2]

مَاْ عَاْدَ يَصْـ	ـفُوْ بِلْأَنَاْ	ـشِيْدِ لْلَتِيْ	تَشْفِيْ شِغَـ	ـاْفَاْ
0ll0l0l	0ll0l0l	0ll0l0l	0ll0l0l	0l
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مسـ

الوزن الذي ظهر من خلال التقطيع العروضي لهذا البيت، هو وزن(مستفعلن)، وهو من بحر الرجز.

وقالت في قصيدة "**سفر الهزيمة**":

هذا دمي المسفوح قد ضمختهُ[3]

هَاْذَاْ دَمِلْـ	ـمَسْفُوْحُ قَدْ	ضَمْمَخْتُهُوْ
0ll0l0l	0ll0l0l	0ll0l0l
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن

[1]– خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2010، 51.

[2]– الديوان، ص 53.

[3]– الديوان، ص 114.

من خلال التقطيع العروضي لهذا البيت، ظهر لنا وزن (مستفعلن)، وهو من بحر الرجز.

في أبحر الأرجاز بحر يسهل مستفعلن مستفعلن مستفعلُ[1]

وقالت الشاعرة في قصيدة " **الشعر يا دفء المقام**":

إنها عشق صلصالنا للخلود[2]

إِنْنَهَاْ	عِشْقُ صِلْـ	ـصَاْلِنَاْ	لِلْخُلُودْ
0ll0l	0ll0l	0ll0l	0ll0l
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن

الوزن الذي ظهر من خلال تقطيع هذا البيت، هو وزن(فاعلن) من بحر المتدارك (المحدث).

حركات المحدث تنتقل فعلن فعلن فعلن[3]

وقالت الشاعرة في القصيدة نفسها:

لست أدري أأيقضت فيه شجون الوداع الأخير؟[4]

لِسْتُ أَدْ	رِيْ أَأَيْـ	ـقَضْتُ فِيـ	ـهِيْ شُجُوْ	نَ لْـوَدَاْـ	ـعِ لْأَخِيرْ
0ll0l	0ll0l	0l l0l	0 ll 0l	0l l0l	0ll0l
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن

من خلال التقطيع العروضي للبيت ظهر وزن(فاعلن)، وهو أيضا من بحر المتدارك.

---

[1]– خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية، ص 40.

[2]– الديوان، ص6.

[3]– خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية، ص 53.

[4]– الديوان، ص 9.

وقالت أيضا في قصيدة "**نشيد الروح**":

لي غربتي طينتي والذكر أغنيتي والوجد أمنيتي إن عادني سهري[1]

لِيْ غُرْبَتِيْ	طِيْنَتِيْ	وَ ذْذِكْرُ أُغْـ	ـنِيْيَتِيْ	وَ لْوُجْدُ أُمْـ	ـنِيْيَتِيْ	إِنْ عَادْنِيْ	سَهَرِيْ
0110101	01101	01 1010 1	01101	01 10101	01101	0110 101	0111
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فَعِلُنْ

الوزن الذي ظهر بعد تقطيع هذا البيت هو وزن(مستفعلن، فاعلن) من بحر البسيط.

إن البسيط لديه يبسط الأمل مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلُ[2]

من خلال دراستنا لنظام الوزن في الديوان، وجدنا أن الشاعرة لم تتقيد بعدد محدّد من التفعيلات في البيت الواحد، كما يحدث في الشعر العمودي (نظام الشطرين)، وهذا يعد انزياحا عن النموذج التقليدي (القصيدة القديمة).

3- الزحافات:

الزحاف تغيير يحدث في بيت من أبيات القصيدة، فالزحاف« تحويل يدخل على وزن نموذج القصيدة»[3]، وهو« كل تغيير يتناول ثواني الأسباب، ويكون بتسكين المتحرك، أو حذفه، أو حذف الساكن»[4].

---

[1]- الديوان، ص 69.

[2]- سميح أبو مغلي، العروض والقوافي، دار البداية للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2009، ص 19.

[3]- مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط 1، 1998، ص 36.

[4]- محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، تحقيق سعيد محمد اللّحام، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1996، ص 16.

ويأتي الزحاف على صورتين؛« إما بتسكين الحرف المتحرك، حيث يصير السبب الثقيل (ll) سببًا خفيفا(0l)، وإما يحذف المتحرك حيث يصير السبب الثقيل(ll) حركة واحدة(l) وإما يحذف الساكن، حيث يصير السبب الخفيف (0l) حركة واحدة(l)»[1].

وينقسم الزحاف إلى نوعين:« زحاف مفرد؛ وهو ما يطرأ على حرف واحد في التفعيلة الواحدة، وزحاف مزدوج؛ وهو ما يطرأ على حرفين في التفعيلة الواحدة»[2]، وهذه الزحافات هي من اختيار الشاعر، وسنتطرق إليها في ديوان "**أناشيد الروح**" للوقوف على ما تواجد منها.

قالت الشاعرة في قصيدة "**أجمل الإنتماء**":

جميل حضور القصائد عند التلاقي[3]

جميلن	حضور	لـ قصائـ د	عند	تْـ تَلاقي
0l0ll	0l0ll	l0ll	l l0l 0	0l0ll
فعولن	فعولن	فعول	فعولن	فعولن

في هذا المثال زحاف(القبض)، وهو حذف الخامس الساكن من(فَعُوْلُنْ)، فتتحول التفعيلة إلى(فَعُوْلُ).

تقول الشاعرة في قصيدة "**الظل والنشيد**":

كن ضحكتي الحرى طريقي نحو ظلي[4]

---

[1]– مختار عطية، موسيقى الشعر العربي بحوره، قوافيه، ضرائره، ص 93.

[2]– محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، غراس للنشر والتوزيع، الكويت، ط 1، 2004، ص 28.

[3]– الديوان، ص 23.

[4]– الديوان، ص 53.

كن ضحْكَتِ لْـ	ـحرْرَ طريْـ	ـقي نحْوَ ظِلـ	ـــلِيْ
0110101	011 101	01 10101	01
مستفعلن	مُسْتَعِلُنْ	مستفعلن	مس

وفي هذا المثال أيضا زحاف مفرد، وهو زحاف (الطي)، حيث حذف الرابع الساكن من التفعيلة (مستفعلن)، فتتحول إلى (مُسْتَعِلُنْ).

وقالت أيضا في قصيدة "**نشيد الروح**":

أراك في نسمات الصبح مؤتلقا أراك في ضحكتي الأطفال في الزهر [1]

أرْراك في	نسْسما	ت صْصبحمؤْ	تلْلِقا	أرْراك في	ضحْكتِلْـ	ـأَطفالِ في	زهري
0110101	01101	01 10101	01101	0110101	01101	0110101	0101
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فِعْلُنْ

في المثال زحاف مفرد تمثل في زحاف (الخبن)، وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة(فاعلن)، فتتحول إلى(فِعْلُنْ).

من خلال الأمثلة اتضح لنا أن الشاعرة اختارت في قصائدها الزحافات المفردة، دون المزدوجة (وهذا انزياح عن الزحاف في القصيدة القديمة)، ومن بين هذه الزحافات التي وظفتها في الديوان وجدنا زحاف (الطي، القبض، والخبن)، والتي أحدثت انزياحا على مستوى التفعيلة.

[1]– الديوان، ص 70.

4- القافية:

تعد القافية عنصرًا أساسيا وهاما، تبنى عليه القصيدة العربية في الشعر سواءً كان هذا الشعر عموديا، أو حرا، على الرغم من أن القافية في الشعر العمودي، تختلف عن القافية في الشعر الحر، لأنها تحررت من القيود التي كانت تضبطها في الشعر العمودي، كما أن القافية تعطي للشعر موسيقى خاصة، وتساعد على لفت انتباه القارئ.

والقافية هي:« علم يعرف به أحوال الأبيات من حركة، وسكون، ولزوم وجواز، وفصيح، وقبيح، ونحوها»[1].

إذ تعد القافية؛« مجموعة من الأصوات تكوِن مقطعا موسيقيا واحدا، يرتكز عليه الشاعر في البيت في القصيدة، ويكرره في نهايات أبيات القصيدة كلها»[2]، وهي« أنسب وقفة موسيقية، يستدعيها السياق المعنوي، والموسيقي بديلا لنظام التقفية، حيث تعتمد تلك القافية على حاسة الشاعرة للموسيقى»[3].

وتتمثل القافية في« الحروف التي يلتزمها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وتبدأ من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه، مع الحرف المتحرك الذي سبقه، مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن»[4]، فالقافية إذن؛ هي من آخر صوت ساكن في البيت،

---

[1]- لشهاب الدين أبي العباس أحمد بن شعيب القنائي (المعروف بالخواص)، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق عبد المقصود محمد عبد المقصود، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط 1، 2006، ص 112.

[2]- عبد الرؤوف زهدي مصطفى، سامي يوسف أوزيد، مهارة علم العروض والقافية، دار عالم الثقافية، عمان، ط 1، 2007، ص 269.

[3]- حسني عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين(دراسة نظرية وتطبيقية)، مؤسسة المختار، القاهرة ، ط 1، 2005، ص 9.

[4]- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 1991، ص 135.

رجوعا إلى أول متحرك قبل أول ساكن قبله. وللقافية قواعد خاصة بها كثيرا ما ينزاح عنها الشاعر.

والقافية في ديوان "**أناشيد الروح**" موجودة بنوعيها؛ مقيدة و مطلقة « فالمقيدة ما كانت غير موصولة، أي كان الروي ساكنا، والمطلق هو ما كان موصولا»[1]، وسنوضح كل من المقيدة والمطلقة، من خلال مجموعة من الأمثلة في ديوان"**أناشيد الروح**":

قالت الشاعرة في قصيدة "**أطياف المساء**":

أُوْشِحُ سِحْرَ اللَّيَالِيْ بِـشِجْنِ

/0/ / 0/0//0 /0/ / /0/ قافية مطلقة

أُغَرِّدُ جُرْحِيْ قَصِيْدًا يَسْرِيْ

/0/0/ /0/0// /0/0/ //0// قافية مقيدة

عَنِ الرُوْحِ بَعْضَ اَلْأَسَىْ وَ يغْنِيْ[2]

/0/0/ / 0//0 /0/ /0/ /0/ قافية مقيدة

من خلال هذا المثال جاءت القافية متنوعة ؛ مطلقة ومقيدة.

وفي قصيدة "**ملحمة الفارس العربي الحديث**"، نجد:

وَأَنْتَ تَنَامُ عَلَىْ مَرْفَقِ الْغَدْرِ

/0/ 0 //0/ 0// /0// /0// قافية مطلقة

[1]– خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية، ص 59، 60.

[2]– الديوان، ص 63.

تَمْتَشِقُ الصَّبْرَ

0lll0l lol قافية مطلقة

تَلْهَجُ بِالشِعْرِ [1]

lol 0l llol قافية مطلقة

في هذا المثال جاءت القافية موحدة وهي قافية مطلقة.

قالت الشاعرة في قصيدة "**أجمل الانتماء**":

كَمْ لَنَاْ مِنْ مَوَاْعِيْدَ

lol 0ll 0l 0ll 0l

تَجْتَرِحُ الصَّبْرَ...تَحْمِلُ حُلْمَ اَلْيَنَاْبِيْعَ[2]

lol 0llo lol llol lolo llllol

في هذين البيتين أيضا جاءت القافية موحدة وهي قافية مطلقة.

وقالت في القصيدة نفسها:

كَمْ لَنَاْ مِنْ موَاْــعِيْدَ

0l 0ll 0l 0ll lol قافية مطلقة

تَعْتَصِرُ الصَمْتَ فيناْ..

llllol lolo 0lol قافية مقيدة

[1]– الديوان ، ص 110.

[2]– الديوان ، ص 22.

لِتُوَلِّدَ فِيْنَاْ طُقُوْسَ النَّـــمَاْءِ[1]

IIOIII IOIOI IIOI IO IOI قافية مطلقة

في هذا المثال جاءت القافية ما بين مطلقة ومقيدة، فكانت في السطر الأول مطلقة والثالث مطلقة(IOI)، وكانت في السطر الثاني مقيدة(IOIOI)؛ وهذا النوع من القافية يمثل انزياح خاص بشعر التفعيلة.

اعتمدت الشاعرة في ديوانها على التنويع في القوافي، فمعظم قصائدها جاءت مقيدة، فنجد(قصيدة "الشعر يا دفء المقام"،"لقاء على معبر الذاكرة"،"ترنيمة لفضاء البوح"،"نداء الروح"،"الحضور والغياب")، فيما جاء بعضها الأخر مطلقا، منها:("أجمل الانتماء"،"في مفترق الزمن"،"علبة الشوكولا")، وهذا التنويع في القافية يعكس حالة الشاعرة الذاتية التي كانت حزينة تارة ومتفائلة تارة أخرى، فالقافية في الشعر الحر« قد اختلفت وظيفتها عن نظيرتها في الشعر التقليدي، فإذا كانت القافية في القصيدة العمودية كاشفة عن الوحدة داخل التنوع، فإن القافية في القصيدة الحرة أصبحت كاشفة عن التنوع داخل الوحدة»[2]، وقد تجلى هذا التنوع في قصائد الشاعرة.

5- الضرورة الشعرية:

الضرورة الشعرية مظهر من مظاهر الإرادة الشعرية، يتجلى فيها روح الأديب وفرديته، بل هي سبيل إلى فهم العمل الأدبي، وأطلق مصطلح الضرورة« على ظاهر الخروج عما هو مطرد من الاستعمال اللغوي في الشعر»[3]، بمعنى أن الضرورة الشعرية هي الخروج عن المتداول

[1]- الديوان، ص 23.

[2]- محمد عبد اللطيف حماسة، ظوهر نحوية في الشعر الحر(دراسة في شعر صلاح عبد الصبور)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2001، ص 39.

[3]- السيد إبراهيم محمد، الضرورة الشعرية (دراسة أسلوبية)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 3، 1983، ص 76.

والمألوف، من الاستعمال العادي للغة، كما جرى تعريف الضرورة على أنها« ضرورة الشاعر أن يضطر الوزن إلى حذف، أو زيادة، أو تقديم، أو تأخير، في غير موضعه، أو إبدال حرف، أو تغيير إعراب عن وجهه، على التأويل»[1]. وذلك لأن« الشعراء تقلب اللفظ وتزيل الكلام عن الغلط، أو على طريق الضرورة للقافية، أو لاستقامة الوزن»[2]، فالشاعر يلجأ للضرورة الشعرية لتحقيق الإيقاع، بما فيه من القافية واستقامة الوزن، وهي ما يميز الشعر عن غيره من الكلام.

ومن نماذج الضرورة الشعرية بوصفها انزياحا ، حصدنا في الديوان نوعين هما :

5-1- صرف الممنوع من الصرف:

تقول الشاعرة في قصيدة "الشعر يا دفء المقام":

إنها مثل كلكامشٍ[3]

المفروض أن يكون الممنوع من الصرف منصوبا هنا فيكون "كلكامشَ"، لكنها كسرته فقالت "كلكامشٍ"، للضرورة الشعرية حتى يتوازن الإيقاع، وبالتالي صُرف الممنوع من الصرف.

5-2- همزة القطع بدلا من همزة الوصل:

وتقول الشاعرة في القصيدة نفسها:

أدرك سر خطيئته فتوانى الإنبلاج سريعا.. [4]

---

[1]-المرجع السابق، ص 67.

[2]- السيد إبراهيم محمد، الضرورة الشعرية (دراسة أسلوبية)، ص 67.

[3]- الديوان، ص 7.

[4]- الديوان، ص 9.

المفروض أن تكون همزة وصل في كلمة " الإنبلاج" على صيغة انفعل أي "انبلج"، فالأصل أن تقول "الانبلاج" بهمزة وصل، ولكنها أوردتها بهمزة قطع، وذلك لضرورة الوزن أيضا.

وقالت في قصيدة "أجمل الانتماء":

فإنك لي أجمل الانتماء[1]

استعملت الشاعرة همزة وصل بدلا عن همزة قطع، وذلك لأن الإيقاع يُجبر حضورها، وقد جاء البيت على وزن (فعولن)، لذلك جاءت كلمة "الانتماء" بهمزة وصل ليستقيم الوزن.

ثانياً-الانزياح على مستوى الإيقاع الداخلي:

1- التكرار:

يتوسل الشاعر في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده، بوسائل من شأنها إثراء النغمة المؤثرة في نفس المتلقي، والمنبعثة من الإيقاعات الداخلية مثل: التكرار الذي يتم على المستويات الثلاثة: الحرف، الكلمة، العبارة، إذ يمثل أحد عناصر الإيقاع الداخلي للقصيدة الحديثة. والتكرار هو« إعادة الكلام أو الموضوع مرة أخرى، وقد يكون في هذه الإعادة إضافة جديدة في الألفاظ أو المعاني، وقد يقصد صاحب التكرار من تكراره تحقيق غرض، أو تأكيد معنى، فيكون تكراره لحكمة مقصودة، ويعتبر التكرار أسلوب من أساليب البيان في البلاغة العربية»[2].

فالشاعر حين يكرر كلمة أو صيغة أو حرفا ويلِح على أيّ منه، فهو يريد أن« يؤكد على حقيقة ما، فقد تكون حقيقة داخلية تتصل بتكوين تجربته الشعرية وحركته الذاتية الخاصة،

---

[1]- الديوان، ص 26.

[2]- محمد خير الدين خلادي، دلالة التكرار في خطاب الرئيس الراحل هواري بومدين، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، العدد السادس، 2014، ص 279.

مما يجعل التكرار جزء من كل ذي وظيفة حية متحركة، وقيمة إبداعية، وقد تكون الحقيقة خارجية تتصل بنفاذ ظاهرة التكرار إلى مراوحة شكلية مغلقة، تشير إلى انتهاء الطاقة الحقيقية الداخلية الذاتية، واعتماد حركة الشكل المغلق، وصياغته المكررة عوضا عن ذالك»[1]؛ فإلحاح الشاعر على لفظة أو عبارة أو نسق صوتي أو لغوي يساعد المتلقي في استشفاف نفسية الكاتب، وغرضه الفني، والدلالي، لأنه بذلك يعبر إما عن حالة انفعالية داخلية بسبيل التنفيس الشعوري، أو لأجل تنبيه المتلقي لغرض ما، وبذلك يكون التكرار كنقطة مركزية يتمحور حولها النص الشعري، أو كبؤرة دلالية لحل مفاتيح القصيدة.

ويشكل التكرار حضورا متميزا في شعر"**سليمة مسعودي**"، لما له من دلالات صوتية ومعنوية، فقد وظفته الشاعرة في معظم قصائدها لتعبر عن أغراض مختلفة، وفي ديوان "**أناشيد الروح**"، سوف نرصد أهم مظاهر التكرار وأكثرها تواترا على مستوى الحرف، الكلمة، الجملة، مع التمثيل لذلك:

1-1- تكرار الحرف:

من بين صور التكرار التي نجدها بكثرة في ديوان"أناشيد الروح"، هي تكرار الحرف، وقد لفت انتباهنا تكرار الشاعرة لحرفي(الراء والحاء).

وسنبين ذلك من خلال بعض القصائد في الجدول الآتي:

عنوان القصيدة	الحرف المكرر	عدد مرات التكرار
أسئلة المجاز	(ر) ، (ح)	(21) ، (17)
عبرات	(ر) ، (ح)	(31) ، (11)
تأملات	(ر) ، (ح)	(35) ، (24)
سفر الهزيمة	(ر) ، (ح)	(44) ، (36)
أيها اللحن المنسي	(ر) ، (ح)	(44) ، (22)

[1]- علوى الهاشمي، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع، منشورات إتحاد الكتاب وأدباء الايمارات، ط 1، د ت، ص 96.

من خلال هذا الجدول يتضح لنا أن نسبة تكرار كل من حرف (الراء)، و (الحاء)، جاء أكبر نسبة من تكرار الحروف الأخرى، فقد عبرت الشاعرة من خلال تكرارها لهذين الحرفين عما يختلج داخل نفسها من أحاسيس ذاتية وروح وجدانية، حيث وجدت أنّ هذين الصوتين أكثر خدمة لما أرادت التعبير والإفصاح عنه.

إضافة إلى تكرار هذين الصوتين نجد أيضا تكرار حرف"الواو"؛ الذي تكرر بشكل مكثف في معظم قصائد الديوان، حيث نجده مكررا اثنان وعشرون مرةً في قصيدة "**احتفالات الصفاء**"، وتكرر في قصيدة "**نداء الروح**" خمسة و عشرون مرة، كما تكرر في كل من قصيدة "**حوار الشاشة الزرقاء**" وقصيدة "**شغب الأسئلة..وشغف الذاكرة**"، وأيضا في قصيدة "**الحضور والغياب**" وغيرها من قصائد الديوان، حيث أن تكرار حرف العطف "الواو" يفيد الربط بين الألفاظ والجمل، وقد أفاد الترابط، والتسلسل بين أفكار القصيدة.

ونجد في الديوان تكرارا لحرفي الجر(في)، و(على)، فقد تكرر حرف الجر(في) اثنتي عشرة مرة، وذلك في قصيدة "نشيد الروح":

أراك في نسمات الصبح مؤتلقا أراك في ضحكة الأطفال في الزهر

في روعة الخلق في سر وفي علن أراك في بهجة الأنوار والسحر

في الشمس في النجم في الأفلاك في قمر في كل شيء تثنى باسم الثغر

في البيد في الزرع في الثقلين في شجر في الماء منبثقا عن اصلب الحجر

في التل في السهل في واد وفي جبل في الرعد في البرق في ريح وفي مطر

في الحر في القر في جدب وفي خصب في كل ما عاش في بر وفي بحر[1]

[1]– الديوان، ص 70.

تكرر حرف "في" في السياق العام للقصيدة، والذي أفاد الربط بين ألفاظها وجملها، كما نجده مكررا في قصيدة "**سِفر الهزيمة**"، ثلاث عشرة مرة.

أما حرف(على) فقد تكرر في قصيدة "**سِفر الهزيمة**"، في قول الشاعرة:

ضعنا على صوت الهتافات الجليلة

ضعنا على كف اللقاءات التي قد غربت أحلامنا

ضعنا على كف القرارات التي قد أعتمت أيامنا

ماذا تبقى كي نذوب على الخرائط مثل شمع ميت

ماذا تبقي نهيم على ضلال الأسر صمتنا باهتا[1]

تكرر الحرف(على) في القصيدة وجاء للدلالة على شعور الشاعرة بالأسف والحسرة على زمن وذكريات مضت، وذلك لأن حروف الجر تستخدم لتؤكد ما حدث في الزمن الماضي.

1-2- تكرار الكلمة:

في هذا النوع تم تكرار الكلمات، التي تنوعت لغرض تقويم دلالة اللفظ ،ومنحها قوة لتأثير في ذهن المتلقي، فورد تكرار كلمة "**الحقيقة**"، في قصيدة "**الشعر يا دفء المقام**" ثماني مرات، وذلك في قول الشاعرة:

لا تبح بحقيقة ما يتلبس أرواحنا من جوى..

فالحقيقة حكمتنا في الوجود

وخلاصة رحلتنا الآدمية عبر ممر الزمن

إنها.. عشق صلصالنا للخلود

لا تبح بالحقيقة

[1]- الديوان، ص 114.

إن الحقيقة ظل يحاصرنا بهوى الأسئلة

لا تبح بالحقيقة..إن الحقيقة ..إن الحقيقة كالنفس أمارة بالخيال..

وأمارة بالسؤال..

فإنك للروح وهج الحقيقة دفء المقام[1]

ونجد تكرار كلمة "جميل" التي تكررت في السياق العام للقصيدة ثماني مرات، وذلك في قول الشاعرة:

جميل تجليك في هدأة الروح عند حدود الضياء

وأنت تداعب أشواق شعري

تقطرني من براعم أسرارنا البرزخيةِ

عطرا يعبق وجه السماء

جميل تجليك في ردهة القلب عند المساء

وأنت تضيء قناديل عمريَ

عند اسوداد الألم

كم لنا من مواعيدَ

تجترح الصبر ..تحمل حلو الينابيع..

جميل حضور القصائد عند التلاقي[2]

[1]- الديوان، ص6- 16.

[2]- الديوان، ص 22، 23.

فكلمة "جميل" تكررت في القصيدة عدة مرات، مما أضفى نغما موسيقيا جميلا، في سياق القصيدة، في كل مرة تردد الشاعرة كلمة "جميل"، وهي التي اختزلت ولخصت من خلالها إحساسها الجميل، وهي بصدد الكتابة فالقصيدة بالنسبة إليها هي ملجأ أحاسيسها وانتماء روحها.

1-3- تكرار الجملة:

أوردت الشاعرة في ديوانها "أناشيد الروح"، نماذج كثيرة ومتنوعة من تكرار للجملة، ومن بين الجمل المكررة في شعرها نجد تكرار جملة "**كي تخط الحياة ابتداء**"، وذلك في قصيدتها "**بدء يرف على المياه**"، وذلك في قولها:

كي تخط الحياة ابتداء

وعند اخضرار البراكين يوقد ضوء الصباح

وتهجر هذه السيول انحداراتها

كي تخط الحياة ابتداء[1]

وقالت في قصيدة "الشعر يا دفء المقام":

أليس يحق لطروادة أن تؤنس أحرفها

لتبعثر أوجاعها في شظايا الظلام؟

أليس يحق لها أن يكون لها حقها في الكلام؟

أليس يحق لزرقاء أن تتبصر خطواتها في منافي الغمام؟

[1]- الديوان، ص 100.

أليس يحق لها أن تدثر حكمتها في ملاءة ريش الحمام؟[1]

تكررت جملة "**أليس يحق لها**"، في هذه القصيدة عدة مرات وذلك للدلالة على الاستفهام، وتساؤلات الشاعرة الكثيرة التي تراودها، وتشغل فِكرها حول بعض الحقوق، وكان لتكرار هذه الجملة في سياق القصيدة حيوية، وكان التعبير أكثر دلالة وبلاغة.

من خلال التكرارات السابقة التي أوردناها، يتضح لنا أن التكرار عامل مهم في إحداث صورة جمالية صوتية ودلالية، من خلال النغم المترتب عنه، وهذه الظاهرة اعتمدتها الشاعرة كتقنية صوتية مهمة في قصائدها الشعرية في ديوانها.

2-الجناس (التجنيس):

الجناس من فنون البديع ومن المحسنات اللفظية، ويسمى كذلك« التجنيس، والجناس والمجانسة، ومرد ذلك إلى أن حروف ألفاظه تتركب من جنس واحد، وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان، مع اختلاف المعنى»[2]، ويعد الجناس من أكثر أنواع البديع تبويبا، وتنويعا عند علماء البلاغة،« ينطلق من مبدأ التماثل، ويرى أرباب هذا الفن أن الجناس الكامل التام يقوم على أن تصلح اللفظة لمعنيين مختلفين، فالمعنى الذي تدل عليه هذه اللفظة، هي بعينها تدل على المعنى الآخر من غير مخالفة بينهما، فلما كانت اللفظة الواحدة صالحة لهما جميعا كان "جناسا"»[3].

---

[1]- الديوان، ص 12.

[2]- عبد الواحد حسن الشيخ، دراسات في علم البديع، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، د ط، 2000، ص 100.

[3]- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد(علم البديع)، دار العلم للملايين مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط 5، 1999، ص 131.

ويعرفه الخليل بقوله:« الجنس لكل ضرب من الناس، والطير، والعروض، والنحو، فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها، ومعناها، وما يشتق منها...، أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى»[1].

وينقسم الجناس إلى نوعين: الجناس التام والجناس غير التام؛ يتمثل الجناس التام فيما اتفق فيه اللفظان في نوع الحروف وترتيبها وعددها وهيئتها من حيث الحركات والسكنات، أما الجناس غير التام؛ هو ما اختلف فيه اللفظان في نوع الحروف وترتيبها وعددها وفي حركاتها وسكناتها، وإن هذا الأخير موجود في ديوان "أناشيد الروح" وسنوضح ذلك من خلال الأمثلة التي سنقدمها:

المثال	التجنيس	نوعه
أتعبر فينا حكايا طفولتنا حين كنا نسائل أسماءنا عن حدود السماء... ونطارد عند المساء فراشات أحلامنا لاعتناق الأبد؟[2]	السماء/المساء	غير تام
وأمنحه قمرا للغرامِ وأمنحه مطرا للسلام...[3]	قمرا / مطرا	غير تام
أليس يحق لزرقاء أن تتبصر خطواتها في منافي الغمام؟ أليس يحق لها أن تدثر حكمتها في ملاءة ريش الحمام؟[4]	الغمام / الحمام	غير تام

[1]- عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1985، ص195، 196.

[2]- الديوان، ص 10.

[3]- الديوان، ص 12، 13.

[4]- الديوان، ص 12.

في دموع الصباح وأغلقت باب الكلام المباح[1]	الصباح/ المباح	غير تام
وكانت كحبات قطر الندى في ضفاف المدى[2]	الندى / المدى	غير تام
غربة للمخاض العسير الذي عشت فيه عذاب احتضاري وغربة أنكِ تمضين عني بعيدا...وأني أفارق فيك انتظاري[3]	احتضاري / انتظاري	غير تام
يهدم فينا أسوار من الصمت ويوقظ فينا أسرارا[4]	أسوار /أسرار	غير تام

ونجد الشاعرة تقول في قصيدة " **الشعر يا دفء المقام**":

لتبعثر أوجاعها في شظايا الظلام؟

أليس يحق لها أن يكون لها حقها في الكلام؟[5]

التجنيس كما يعرف« أن يتفق اللفظان في النطق، ويختلفان في المعنى»[6]، في هذا المثال تجنيس بين لفظتين هما الظلام، والكلام، وهما على نفس الوزن، وعدد الأحرف، واختلفتا في حرف واحد، مما خلق اختلافا في المعنى، وهذا ما أضفى جرسا موسيقيا جميلا.

---

[1]– الديوان، ص28.

[2]– الديوان، ص 40.

[3]– الديوان، ص 41.

[4]– الديوان، ص 78.

[5]– الديوان، ص 12.

[6]– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971، ط 4، 2009، ص 243.

وجاء في قصيدة "**ملحمة الفارس العربي الحديث**":

بمعاني الحضور التليد

وبنسف طقوس الوجود البليد[1]

وفي هذا المثال أيضا يوجد تجنيس بين لفظي التليد من السطر الأول، ولفظة البليد من السطر الثاني، حيث جاءتا على وزن واحد، مع اختلافهما في المعنى.

إذن ظاهرة التجنيس تجسّدت بكثرة في أغلب القصائد في هذا الديوان، مما خلق صوتا رنانا وجميلا يسمع صداه، وتتلذذ الأذن بسماعه.

3- الطباق:

هو من المحسنات البديعية المعنوية و« الطباق والمطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ، كلها أسماء لمسمى واحد؛ وهو الجمع بين المعنى، وضده في لفظتين، نثرا كان أم شعرا»[2].

والطباق« هو الجمع بين الشيء وضده...، الجمع بين البياض والسّواد، والليل والنهار، والحر والبرد»[3]، والمطابقة أو الطباق في اصطلاح رجال البديع هي:« الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في كلام أو بيت شعر»[4].

فالطباق هو« ورود الألفاظ متضادة من الناحية الدلالية، مختلفة من الناحية الصوتية، وبهذا يختلف هذا النوع عن التضاد المعروف، الذي تتماثل فيه الألفاظ وتتضاد دلالتها، ومن جهة أخرى يختلف الطباق عن الجناس في البنية الصوتية، من حيث أن الجناس يعتمد على التماثل الصوتي، بخلاف الطباق وفي جانب الدلالة يقوم الجناس على مجرد التخالف

---

[1]- الديوان، ص 112.

[2]- يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 1994، ص 132.

[3]- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البديع)، ص 43.

[4]- عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص 77.

الدلالي، بينما يتطلب الطباق التضاد الدلالي في الأصل، ولهذا قال ابن الأثير: إن المطابقة في المعاني ضد التجنيس في الألفاظ»[1]؛ إذْ أنه بالأضداد تتضح المعاني.

وفي ديوان "**أناشيد الروح**" ورد الطباق بمواضع كثيرة، فتجلى في أجمل الصور البلاغية ليعطي لقصائد هذا الديوان طابعا وتأثيرا متميزا في نفس المتلقي، وأضفى أثرا صوتيا جميلا وسنبين ذلك من خلال بعض الأمثلة التوضيحية التي تبين ظاهرة الطباق.

المثال	الطباق	نوعه
لا تبح بالحقيقة..إن الحقيقة كالنفس أمارة بالخيال[2]	الحقيقة / الخيال	إيجابي
وتغربنا عن بداياتنا ونهاياتنا[3]	بداياتنا / نهاياتنا	إيجابي
تسكننا الأمكنة..ولا نسكنها[4]	تسكننا / لا نسكنها	سلبي
و طريقتها الخاصة في اللقاء.. وفي الوداع[5]	اللقاء / الوداع	إيجابي
ومن قمم الموت يرجو انبثاق الحياة[6]	الموت / الحياة	إيجابي
كان هذا الحضور الغياب مياها فراتا[7]	الحضور / الغياب	إيجاب
قد يكون الوضوح جدا غامضا لنا في كثير من الأحيان[8]	الوضوح / الغياب	إيجابي

في هذه الأمثلة طباق أكثره طباق إيجابي، حيث اختلفت الألفاظ في الشكل والمضمون، وهذا يعد انزياحا؛ بحيث جعل المعنى أكثر وضوحا، فاعتمدته الشاعرة على ذكر الشيء وضده

[1]– مسعود بدوخة، مدخل إلى البلاغة العربية وعلومها، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2015، ص 114.

[2]– الديوان، ص7 .

[3]– الديوان، ص 10.

[4]– الديوان، ص 17.

[5]– الديوان، الصفحة نفسها.

[6]– الديوان، ص 29.

[7]– الديوان، ص 76.

[8]– الديوان ، ص 99.

مما أضفى أثرا صوتيا جميل في قصائدها، وزاد من شعرها خروجا من اللغة المألوفة إلى اللغة الفنية الإبداعية.

وقالت الشاعرة في قصيدة "**ملحمة الفارس العربي الحديث**":

ضيعني صغيرا

وحملني دمه كبيرا[1]

فقد جاءت كلمة صغيرا طباقا لكلمة كبيرا والتي هي ضد لكلمة صغير، وهذا التضاد جعل المعنى أكثر وضوحا وخلق صوتا رنانا جميلا في معنى القصيدة.

وقالت في قصيدة "**نشيد الروح**":

في الحر في القر في جذب وفي خصب في كل من عاش في بر وفي البحر[2]

في هذا البيت أيضا نجد طباقا بين كلمة(بر) و(بحر)؛ التي تدلان على معنى مختلف ومتضاد، وهذا ما ساهم في توضيح المعاني، وإكسابها نغمة صوتية جميلة.

إن الطباق من المحسنات البديعية الصوتية التي تضفي على القصيدة نوعا من التناغم الموسيقي؛ عن طريق التضاد بين لفظة أخرى، والشاعرة استعملت هذه الظاهرة في ديوانها وبكثرة، وهذا ما زاد من شعرها خروجا من لغة مألوفة إلى لغة فنية.

[1]- الديوان، ص 105.

[2]- الديوان، ص 70.

الفصل الثاني

الانزياح على مستوى التركيب اللغوي

1- التقديم والأخير

2- الحذف

3- الالتفات

4- الفصل والوصل

الانزياح التركيبي:

يقصد بالانزياح التركيبي خروج الكلام عن نسقه المألوف، فالعناصر اللسانية في الخطاب المنطوق، أو المكتوب«تخضع لسلطة الطبيعة الخطية للغة التي تسير وفقها القوانين، وتعتمد الإجراء التأليفي بين العناصر المتتالية، هذا التعاقب، أو التوالي التلفظي يطلق عليه محور التراكيب،والخروج عنه يسمى انزياحا تركيبيا»[1]،وهو بذلك يصبح«حدثا لغويا يظهر في تشكيل الكلام، وصياغته ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي»[2].

ولعل ما يؤكد أهمية الانزياح، أنه لاينحصر في جزءٍ أو اثنين من أجزاء النص، وإنما له أن يشمل أجزاءً متعددة ومتنوعة، فإذا كان قوام النص لا يعدو أن يكون في النهاية إلا كلماتٍ وجملا، فإن الانزياح قادر على أن يجيءفيالكثير من الكلمات والجمل، وهذا ما أطلق عليه في النقد الحديث؛"الانزياح التركيبي"، لأنه يتعلق بتركيب اللفظة مع جاراتها في السياق، الذي ترد فيه.

فإذا كان المستوى التركيبي يعنى بقضايا الجملة، فالانزياح التركيبي يعنبالخروج عن أصل وضع الجملة، وهو انزياح عن«هذه الأصول بواسطة الحذف،أو الفصل،أو تشويش الرتبة بالتقديم والتأخير، أو نحو ذلك»[3].

وسنحاول التطرق إلى دراسة أهم العناصر في الانزياح التركيبي، والتي تتمثل في التقديم والتأخير،الحذف،الالتفات، الفصل والوصل.

---

[1]– عبد القادر البار، بين محوري التركيب والاستدلال، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،الجزائر، العدد التاسع، 2010،ص49.

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

[3]– بتصرف عن: تمام حسان، الأصول– دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي– عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، د ط ، 2000، ص130.

1-التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير من مباحث علم المعاني، الذي يبحث في بناء الجمل وصياغة العبارات ويتأمل التراكيب، لكي يبرز ما يكمن وراءها من أسرار و مزايا بلاغية. ولهذا فقد حظيت ظاهرة التقديم والتأخير، باهتمام النحويين والبلاغيين، وعلماء الأسلوب خاصة، غير أن النظرة إليها اختلفت كل حسب منطلقه،« فالنحاة يدرسون التقديم والتأخير، للكشف عن الرتب المحفوظة الثابتة، والرتب المتغيرة في الجملة»[1]، أما غاية البلاغيين والأسلوبيين من دراستهم لهذه الظاهرة،« فهي الكشف عن قيمته الدلالية، والنفسية في العمل الأدبي»[2]،أي الكشف عن القيم الجمالية والفنية للنص الأدبي، أو الأثر الإبداعي.

والجملة العربية تنقسم إلى جملة فعلية، وجملة اسمية، حيث أن الترتيب المنطقي للجملة الفعلية تقديم المسند؛وهو الفعل، أو ما يعمل عمله، يليه المسند إليه وهو الفاعل،أو ما ينوب عنه، ثم تأتي المكملات من الصفة والحال والتوكيد، والعطف والجار والمجرور، وغيرها.

أما الترتيب المنطقي للجملة الاسمية، فيكون بتقديم المسند إليه، وهو المبتدأ وما يتصل به، وتأخير المسند وهو الخبر وما يتصل به، ثم المتممات السابقة، وذلك لأن«الألفاظ قوالب المعاني، فيجب أن يكون ترتيبها الوضعي بحسب ترتيبها الطبيعي، ومن البيِّن أن رتبة المسند إليه التقديم لأنه المحكوم عليه، ورتبة المسند التأخير إذ هو المحكوم به، وما عداهما فتوابع ومتعلقات، تأتي تالية لهما في الرتبة»[3]؛وهي تعد متممات و مكملات للجملة، وعليه فإنه« إذا

---

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص190.

[2]- المرجع نفسه، ص191.

[3]- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان و المعاني و البديع، دار الكتب العلمية، لبنان،ط 4، 2007،ص100.

خرجت الجملة الفعلية أو الجملة الاسمية عن الترتيب السابق، كان ذلك انزياحاً؛ بمعنى خروجاً عن المألوف و المتعارف عليه، في الترتيب الأصلي للجمل»[1].

ومن المعروف أن ظاهرة التقديم والتأخير، هما من أهم الحالات التي تعتري بناء الجملة،بحيث تحدث انقلابا في نظامها الرتبي، وذلك فيما يخص المسند و المسند إليهوما يرتبط بهما، كما أن« تقديم جزء من الكلام أو تأخيره، لا يرد اعتباطيا في نظم الكلاموتأليفه، وإنما يكون عملا مقصودا يقتضيه غرض بلاغي، أو داعٍ من دواعيها»[2].

فالتقديم والتأخير أحد أساليب اللغة العربية، وهو دلالة على الفصاحة وحسن التصرف في الكلام، ولهذا قال **عبد القاهر الجرجاني** في بيان أهمية التقديم والتأخير:« هو باب كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية،لا يزال يفتر لك بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه»[3].

فالجرجاني يكشف عن عما للتقديم والأخير، من فاعلية في شعرية الخطاب الأدبي، ولهذا فإن التقديم والتأخير« ظاهرة تحقق الانزياح، لأنه يخضع اللغة في جانب ترتيب أجزائها داخل الجملة، ولكن قد يحدث له تغييرات على مستوى الترتيب، ويغلب عليه الذوق الجمالي القائم على مستوى التحليل اللغوي، وهو يتجاوز الإطار النفعي الثابت للغة إلى مستوى آخر، لتحقيق الهدف الأثيري، وترتبط ظاهرة التقديم والتأخير بسعة الفكر ومحدوديته، وهو أمر يحددهالسياق

[1]– نعمان عبد السميع متولي، الانزياح اللغوي أصوله– أثره في بنية النص– ، ص 54.

[2] – عبد العزيز عتيق،علم المعاني، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، د ط، 1985، ص 136.

[3] – عبد القاهر الجرجاني،دلائل الاعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ط، د ت، ص106.

وحده، وهذه الظاهرة الواحدة تختلف من حيث الدور والتأثير، من بيت إلى آخر، أومن جملة إلى أخرى»[1].

فالتقديم والتأخير لا يعني تبادل الموقع بين عناصر الجملة فقط، وإنما هو انزياح و عدول عن النمط التركيبي العادي والمألوف للجملة، لغاية بلاغية ودواع فنية، يقتضيها المقام ويستدعيها السياق.

ومن خلال ديوان"**أناشيد الروح**"، يبدو أن التقديم و التأخير مثَّل ظاهرة أسلوبية واضحة في شعر"**سليمة مسعودي**" ،حيث استخدمته في مواضع مختلفة، و بأشكال متنوعة،منها:

1-1- تقديم الخبر على المبتدأ: قالت الشاعرة في قصيدة "**النسيان**":

طوق من الياسمين هو النسيان[2]

حيث تقدم في هذه الجملة الخبر على المبتدأ، مع وروده شبه جملة(جار و مجرور+ مضاف إليه)، فالأصل أن تقول:النسيان هو طوق من الياسمين.

و قالت في قصيدة"بدء يرف على المياه":

أين يخلق هذا اللقاء الجميل؟[3]

في هذا المثال أيضا تقدم الخبر وجوبا(أين)، لأنه من أسماء الصدارة، على المبتدأ (هذا)، ومن خلال هذا التقديم و التأخير حدث انزياح، مما أحدث أثرا في التعبير؛ فالشاعرة تتساءل عن موعد اللقاء الجميل الذي مضى وغاب، والذي تتمنى عودته.

---

[1]- مختار عطية،التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء للنشر والطباعة، د ط ، د ت، ص 113، 114.

[2] - الديوان، ص 89.

[3] - الديوان، ص 102.

1-2- تقديم شبه الجملة الجار و المجرور على الفعل:

ويظهر هذا النوع في قصيدة" **ترنيمة لفضاء البوح**":

بالأمس زارني

ذكر التقائنا الجميل[1]

فيالسطرالشعريالأولكانتقديمشبهالجملةالجاروالمجرور(بالأمس)،على الفعل(زارني)، فالأصل في الكلام أن تقول: زارني بالأمس، فقد خالفت الشاعرة ترتيب عناصر الجملة،وقدمت شبه الجملة الجار والمجرور،لما لها من دلالة قوية وموحية، فالشاعرة صورت لنا استرجاعها لذكرياتها الماضية الجميلة، والتي تحن إليها.

كما تضمن الديوان نماذج أخرى من هذا النوع من التقديم والتأخير، نذكر منها على سبيل المثال: قول الشاعرة في قصيدة" **لقاء على معبر الذاكرة**":

في سماء الحكايات، أنتظر الفاتحين[2]

قامت بتقديم شبه الجملة الجار والمجرور، والمضاف إليه على الفعل، فالأصل في الكلام (أنتظر الفاتحين، في سماء الحكايات).

وفي قصيدة "**احتفالات الصفاء**" قالت:

من دفء روحك أقتني ماء الخلود[3]

[1] – الديوان، ص 48.

[2] – الديوان، ص 34.

[3] – الديوان، ص 73.

في هذا المثال أيضا، هناك تقديم لشبه الجملة الجار والمجرور، على الفعل(أقتني)، والأصل أن تقول: أقتني ماء الخلود من دفء روحك.

1-3- تقديم المفعول به على الفاعل:

كما في قولالشاعرة في قصيدة" **سِفر الهزيمة**":

وتضوعت في راحتيك طيوب أشرعة المدار [1]

فأصل التركيب مجيء الفاعل قبل المفعول به، لكن في هذا المثال تقدم المفعول به على(راحتيك)، وتأخَّر الفاعل(طيوب)، فالأرجح قولنا: وتضوعت طيوب أشرعة المدار في راحتيك.

1-4- تقديم اسم كان:

قالت الشاعرة في قصيدة"**علبة الشوكولا**":

علبة الشوكولا الفرنسية القديمة كانت رسالة أبي عندما لا يستطيع

أن يعبر البحر ليرانا..[2]

قدمت الشاعرة اسم كان(علبة الشوكولا)، على الفعل الماضي الناقص(كان)، وعلى الجملة الخبرية(رسالة أبي)، وكان أصل الكلام كالتالي:

كانت علبة الشوكولا الفرنسية القديمة رسالة أبي، عندما لا يستطيع أن يعبر البحر ليرانا. فالفعل الماضي الناقص(كان)، يفيد اتصاف الاسم بالخبر في الماضي، و لما كان كذلك أرادت الشاعرة أن لا تطغى هذه الدلالة على الخبر، الذي أسندته إلى المسند إليه (علبة الشوكولا)، فقدمت المسند إليه، و أخرت الجملة الإسنادية(رسالة أبي).

[1] –الديوان، ص 113.

[2] – الديوان، ص 96.

مما سبق نستنتج أن ظاهرة التقديم والتأخير لا ترد اعتباطيا، وإنما بِناءً على النظم والتأليف، لإضفاء حسن جمالي فني على القصائد، قد لا يظهر في الترتيب الأصلي والعادي للكلام، ونلحظ أن معظم التقديمات الواردة في الديوان، تتصل وتتعلق بتقديم شبه الجملة، وهذا راجع لطبيعة التراكيب والجمل في القصائد، ومن بين الدلالات التي جاء بها هذا التقديم والتأخير؛ هي الإهتمام والعناية بالمقدم لأهميته، ولغاية التخصيص أيضا.

2-الحذف:

الحذف ظاهرة لغوية مميزة في اللغة العربية، شغلت الدارسين النحويين والبلاغيين على السواء، وهو من بين أهم القضايا التي تناولتها البحوث الأسلوبية، وعالجتها بوصفها عن المستوى التعبيري العادي، فالحذف«من دقائق اللغة وعجيب سرها، وبديع أساليبها، أنك قد ترى الجمال والروعة تتجلى في الكلام، إذا أنت حذفت أحد ركني الجملة، أو شيئًامن متعلقاتها»[1].

وقد أشار **عبد القاهر الجرجاني** في "دلائل الإعجاز" لأهمية الحذف في قوله:« هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن»[2]، فالجرجاني في قوله هذا يربط بين الحذف وتأثيره النفسي، وأفضليته في بعض مواطن التعبير، وذلك لأن التلميح(الحذف) أفصح من التصريح، والصمت أبلغ من الكلام(الذكر) أحيانًا،« فإنك ترى النفس كيف تتفادى من إظهار هذا المحذوف، وكيف تأنس إضماره، وترى الملاحة كيف تذهب إن أنت رمت التكلم»[3]، كما يرد الحذف بغِية تكثيف

[1] – أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص 89 .

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 146.

[3] – عادل سليمان بقاعين، الوصل والفصل في التركيب العربي وأثره في الدلالة، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 2015، ص 119.

الدلالة بقليل من الألفاظ من ناحية وتجنب التكرار من ناحية أخرى، وتحقيق فاعلية أكبر في الإبانة.

والحذف«نمط تعبيري تهتم به العربية وتسعى لتحقيقه، وهو عنصر من عناصر بلاغة المتكلم، إذْ رُبَّ حذف هو قلادة الجيد، وقاعدة التجويد»[1]؛ فهو من أساليب اللغة العربيةالدّالة على فصاحة المتكلم و تَميزِه عن غيره، فكل حذف في الكلام يُحدث جمال فني في التعبير، ويعد الحذف ظاهرة أسلوبية، تزين لغة الخطاب الأدبي عامة الشعري خاصة، فيثري معناها ويقوي عباراتها،« فما لا تعرف اللغة العادية أن تنقله، هو ما يطمح الشعر الجديد إلى نقله»[2].

ويمثل الحذف ملمحاً في باب الشعرية؛ لأن الأديب أو الشاعر يحاول من خلاله، أن « يتجاوز عن أمر، أويعظم من أمر، على حساب المحذوف، أو يلفت انتباه المتلقي إلى الغائب في النص»[3]، والشاعر، أو الأديب يلجأ إلى الحذف للإيجاز والاختصار، فخير الكلام ما قلّ ودلّ، كما يتخذ الكاتب أسلوب الحذف أيضا لترك الخيال للمتلقي، أو القارئ، كي يتصور ويفهم كل أمر ممكن.

وللحذف مواضع وأغراض يصعب حصرها،« إن تتصل بمواقف فنية مدركة من خلال الموقف، كما أنه لا يمكن حصر أغراضه؛ إذ يتمخض الخطاب الأدبي عن أغراض أعمق، وأدق من هذه التي اهتدى إليها البلاغيون، وذلك باستشفاف العطاء الفني لنسق التركيب داخل العمل، ومن خلال بنيته الخاصة»[4]، فالحذف ضرورة شعرية يرفع من قيمة الكلام ويزيد من الجمال الفني للعمل الأدبي؛ من خلال الغموض الذي يخلقه(الحذف) في الكلام. « ومن شرط الحذف أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، وإلا كان تعميه وإلغازا،ومن شرط حسنه

---

[1] – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] – جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 17.

[3] – سامح الرواشدة، قصيدة اسماعيل لأدونيس صورة الانزياح التركيبي وجمالياته، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، مجلد 30، 2003، ص 472.

[4] – مختار عطية، التقديم و التأخير و مباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص 112، 113.

أنه متى أظهر المحذوف زال ما كان في الكلام من البهجة، والطلاوة»[1]، فجمالية الكلام وحسنه كامن في حذف شيء، أو جزءٍ منه، كحذف جزء من الكلمة، أو ما ينزل منزلة جزئها.

وبالرغم من أن أسلوب الحذف قديم إلا أنه استُغِل استغلالا بارزًا في القصيدة المعاصرة وفي قصيدة النثر بصفة خاصة، و قد لاحظنا وجود هذه الظاهرة بكثرة في قصائد"**سليمة مسعودي**"، وسنورد بعضًا منها.

قالت الشاعرةفي قصيدة"**الظل والنشيد**":

إنيعرفت حقيقتي..

إنيعرفتك مذ عرفت الله في..[2]

وقالتفي قصيدة"**ملحمة الفارس العربي الحديث**":

و أكتم سري...أداري النجوم على وشم صدري

و ألهج بالأسئلة...[3]

ندركأثناء قراءة هذه الأسطر الشعرية وجود الحذف؛ الذي تملأه تلك النقاط، كما نحس بنقص في التعبير، وفي التركيب اللغوي يجعل القارئ يفكر فيما يمكنه أن يملأ به ذلك الفراغ، فيطلق العنان لخياله، ولاحتماله كي يقوم بملىء الفراغ، حسب معرفته وإمكانياته التأويلية، التي تتوقف على طريقة ودرجة فهمه للنص الشعري، ومن بين صور الحذف التي نجدها في الديوان:

[1] – أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص 89.

[2] – الديوان، ص 55.

[3] –الديوان، ص108.

2-1- حذف الضمير:

2-1-1-الضمير"نحن":

قالت الشاعرة في قصيدة" **تأملات**":

تأملنا هذا الفضاء معا..
و ذبنا بسحر الهواء معا..
و رحنا نفلسف ما قاله الدهر من أحجيات
معا..[1]

2-1-2-الضمير" هو":

قالت الشاعرة في قصيدتها" **ملحمة الفارس العربي الحديث**":

كان بالأمس يروي الجراح
يداوي مفاتنها بالندى
يستبيح ظلال الحقيقة والزيف
يمضي كمن لا طريق له، لا ارتياح يساور أوجاعه[2]

2-1-3-الضمير"هي":

جاء في قصيدة"**سلسبيل**":

و كانت كقطعة شهد
تذوب سريعا على راحتي...
وتهمي كدمع على وجنتي...
وتغلف صوتي برجع الصدى...[3]

---

[1] - الديوان، ص66.

[2] - الديوان، ص 108،109.

[3] - الديوان، ص40.

2-2-حذف الفعل:

حذفت الشاعرة الفعل في قولها قي قصيدة"**أجمل الانتماء**":

كم من الوقت يمضي لكي نقتني طاقة الروحِ

كم من الوقت...كي نشرئب إلى ضوء

أزماننا المقبلة[1]

حذفت الشاعرة في السطر الشعري الثاني الفعل(يمضي)؛ إذْ كان من المفروض أن تقول: كم من الوقت يمضي، كي نشرئب إلى ضوء أزماننا المقبلة، وكانت غاية الشاعرة من هذا الحذف، هو تجنب التكرار.

وأيضا في قولها في قصيدة"**في مفترق الزمن**": لا ندري من أين بدأت..ولا من أين جاءت..[2]

وفي هذا السطر الشعري أيضا، حذفت الشاعرة الفعل(ندري) لتفادي التكرار، فالأصل أن تقول: لا ندري من أين بدأت، ولا ندري من أين جاءت.

2-3-حذف الفاعل:

قالت الشاعرة في قصيدة"**سلسبيل**":

ثم غاب وراء الترابي..

ثم غاب..[3]

فالفاعل في هذا المثال محذوف و الذي هو ضمير مستتر يعود إلى "سلسبيل".

2-4-حذف أداة النداء: والذي استعملته الشاعرة في قصيدة"**النسيان**" في قولها:

[1] – الديوان، ص 24.

[2] – الديوان، ص 95.

[3] – الديوان، ص 39.

من أين لي بك أيها النسيان؟[1]

وفي قصيدة"**بدء يرف على المياه**":

أيها الكون عرج على مسرح النور[2]

وقالت في قصيدة"**احتفالات الصفاء**":

ثم اصطنعتك أيها الفيض المؤجج...[3]

ففي هذه الأبيات حذفت الشاعرة أداة النداء(يا)، التي تسبق المنادى أيها، لأنها تصلح لنداء القريب، والبعيد.

2-5- حذف المبتدأ:جاء في قصيدة"**أطياف المساء**":

أناغربة القلب حين يعبث

أنا لوعة في وجوم الليالي

أغرد جرحي قصيدا يسري[4]

في هذا المثال حدث خرق في بنية الجملة،تمثل في حذف المبتدأ(أنا)، في السطر الشعري الثالث، وتقدير الكلام: أنا أغرد جرحي قصيدا يسري، وغاية الشاعرة من هذا الحذف القطع، والاستئناف؛ لأن المبتدأ (أنا) ذكرته في بداية الأبيات الأولى، ثم تركته فحدث بذلك انزياح عن المألوف، بهدف لفت انتباه القارئ.

[1] – الديوان، ص 89.

[2] – الديوان، ص 102.

[3] – الديوان، ص 74.

[4] – الديوان، ص63.

وخلاصة القول في ظاهرة الحذف، هو أن الشاعرة حين عمدت إليه في الديوان، فهي تعوِّل على فطنة المتلقي وحنكتة، وهو بذلك بعث لخياله وتنشيط لنفسه، حتى يفهم بالقرينة ويدرك باللمحة، ويفطن إلى معاني الألفاظ، وهناك مقصد آخر وراء كل حذف، فتارة نجدها تحذف الضمير وتارة تحذف الفعل، وفي حين آخر تحذف أداة النداء، وغيرها منصور الحذف، وغاية الشاعرة من ذلك تحفيز فكر القارئ، وإثارة انتباهه ليقع على مراد الكلام ويفهم معناه، فخير الكلام وأجمله ما يوقض الإحساس، ويدفع إلى التفكير، ولهذا فإن الحذف في هذا الديوان يمثل نوعا من أنواع الانزياح التركيبي.

3- الالتفات:

ظاهرة الالتفات من أبرز المظاهر التي تشكل أسلوبا لغويا وبلاغيا، مهما في خطاب الشاعر، وهو يعني« التحول من معنى إلى آخر، أو عن ضمير إلى غيره، أو عن أسلوب إلى آخر»[1]، فهو خاصية تعبيرية يعتمد بنائها على الانزياح، ولذلك يعرفه **السكاكي(ت 626هـ)** بقوله:«...و يسمى هذا النقل التفاتا عند علماء المعاني والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب،كان أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطرية لنشاطه»[2].

ويمكن أن نشير إلى أن ظاهرة الالتفات ظهرت من خلال الحديث عن المطابقة،التي تشكل النسق اللغوي المثالي في الأداء،« وطبيعة المطابقة بعلاقاتهاالسياقية تتمثل لغويافي العلامات الإعرابية، كما تتمثل في الضمائر(المتكلم، الخطاب، الغيبة)»[3]، أما **ابن المعتز**فقد

[1] – فتح الله أحمد سليمان،الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 223.

[2] – أبي يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم ، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1983، ص 199.

[3] – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1994،ص 176، 177.

عرف الالتفات بأنه:« انصراف المتكلم من المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف من معنى يكون فيه، إلى معنى آخر»[1].

ويتعلق الالتفات بشكل خاص بجهات الخطاب والتخاطب؛أي من خلال ضمائر المخاطب، والغائب، والمتكلم، أو بتناوب صيغ الأفعال، حيث يحدده **ابن الأثير(ت 630هـ)**، على أنه« ينتقل فيه من صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض،أو غير ذلك»[2].

وإذا تفحصنا نصوص الشاعرة في ديوان"أناشيد الروح"، نجدها حافلة بصور الالتفات البلاغية، ومن ذلك قول الشاعرة:

بالأمس زارني

ذكر التقائنا الجميل

قررت أن أجلي في حضرته النقاب

أن استثير في هدوء سره

قيثارة الوحي العميق

أن أنشر السرور في قتامة العتاب

لكنه... مضى و غاب[3]

[1] – محمود أحمد حسن المراغي، علم البديع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 1999، ص 104.

[2] – سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحداثية، إربد، الأردن، ط 1، 2007، ص 117.

[3] – الديوان، ص 48.

ونجد أسلوب الالتفات واضح في هذا المثال، ففي بداية المقطع تتكلم الشاعرة بصيغة الغائب (هو)، الذي يمثل الروح الداخلية للشاعرة (الذات)، ثم التفتت إلى ضمير المتكلم (أنا)، الذي يعود على الروح الواقعية للشاعرة، وبعد ذلك التفتت مرة أخرى إلى صيغة الغائب (هو).
ثم تقول:

قد نكون أصدق إزاء الافتراضي..
وقد يكون مرآة الروح في كثير من الأحيان..[1]

يتحدد الالتفات في هذا المثال، من خلال التفات الشاعرة من ضمير المتكلم(نحن)، في قولها" قد نكون"، إلى ضمير الغائب (هو)، في قولها" قد يكون".

وقالت في موضع آخر:

عند احتراق الأفق ضيعت المدى

وتضوعت في راحتيك طيوب أشرعة المدار.

هذا جبينك لم يزل يرنو إلى ضوء النهار..

هذا صراطك باسما قد رمته منذ الأزل.[2]

إن ظهور الضمير في توجيه الرؤية الشعرية واضح عند الشاعرة، في استخدامها لضمير المتكلم(أنا)، في قولها(ضيعت المدى)، ثم التفتت إلى ضمير المخاطب(أنت)، في قولها:(هذا جبينك، هذا صراطك).

وقالت الشاعرة:

إلى أين ترحل يا فارس الأمنيات؟

[1] – الديوان، ص 91.
[2] – الديوان، ص 113.

هذا رذاذك ينساب حبرا على ورقي

و هذي فيوض سمائك تمنحني اللون و الضوء و الأغنيات

من أين يأتي لهيبك يحرق صمتي...

و يخرق صوتي...

ويمنحني لحظة من جنون الحياة؟[1]

اعتمدت الشاعرة الالتفات في هذه الأبيات من ضمير المخاطب(أنت)، إلى ضمير المتكلم (أنا)، وهذا النوع الانتقال(الالتفات)، يستعمل لتعظيم شأن المخاطب.

وأوردت الشاعرة الالتفات أيضا في قولها:

داخل حجرتنا المنسية المظلمة

يعاني مرارة الهجر و برودة الشتاء و يتم المسافات...[2]

حيث التفتت الشاعرة من ضمير الأنا الجمعي(نحن)، إلى ضمير الغائب (هو).

4 – الفصل و الوصل:

يعد الفصل والوصل من الأبواب التي تناولها البلاغيون، في دراساتهم البلاغية، في باب المعاني، حيث أولوه العناية البالغة، وهذا يتجلى لنا من خلال تصفحنا لمتون مؤلفاتهم،

« وقد اعتبرت ظاهرتا الفصل والوصل، سرا من أسرار البلاغة»[3]؛ من حيث العلم بمواطن الفصل والوصل في الكلام، والذي لا يتأتى إلا للعرب الفصحاء.

[1] – الديوان، ص 105، 106.

[2] – الديوان، ص 99.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص222.

4-1- الوصل:

الوصل هو:« عطف بعض الكلام، على بعضه»[1]، و هو عند علماء المعاني« عطف جملة على أخرى بالواو فقط، دون سائر حروف العطف الأخرى»[2]، فالوصل جاء بمعنى العطف بين الجمل بالواو،« فقد قصر علماء المعاني عنايتهم، في هذا الباب على البحث في عطف الجمل بالواو دون بقية الحروف الأخرى، لأن الواو هي الأداة التي تخفى الحاجة إليها و يتطلب فهم العطف بها دقة في الإدراك»[3].

ويعرَّف الوصل أيضا، بأنه« عطف جملة فأكثر، على جملة أخرى بالواو خاصة، لصلة بينهما في المعنى، أو المبنى،أو دفعا للبس يمكن أن يحصل»[4].

ونخلص إلى أن ما يشكل في مقام الوصل، الوصل "بالواو" دون سائر الحروف الأخرى، وهذا ما نجده في ديوان" **أناشيد الروح**" .

قالت الشاعرة في قصيدة" **الشعر يا دفء المقام**":

نجفف أنغامنا و استعاراتنا و خيالاتنا[5]

في هذا السطر الشعري جاءت مفرداته معطوفة على بعضها بالواو، لوجود تناسب بينها، فالاستعارات،الأنغام، والخيالات كلها أسماء متناسبة، والواو فيها جاءت للدلالة على العطف.

قالت الشاعرة في قصيدة" **عندما تحن الأمكنة**":

---

[1] -عبد العزيز عبد المعطي عرفة، من بلاغة النظم العربي، دراسة تحليلية لمسائل علم البيان، عالم الكتب، بيروت،ط 2، 1984، 150/2.

[2] - عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص 160.

[3] - المرجع نفسه، ص 161.

[4] - عيسى على العاكوب، على سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربية(المعاني- البيان- البديع)، دار الهناء، بنغازي، ط 1، 1993،ص 150.

[5] - الديوان، ص 09.

للأمكنة حميميتها الخاصة و بلاغتها الخاصة..و حنينها الخاص..

وطريقتها الخاصة في اللقاء..و في الوداع..[1]

أفاد حرف "الواو" في هذه الجملوصل الجمل بعضها ببعض، إشراكها في دلالة الإخبار. وقالت في قصيدة" **ترنيمة لفضاء البوح**":

كي تحمل الحياة للعطور و الزهور و الربيع[2]

فالشاعرة ربطت بين مفردات هذا البيت بحرف" الواو"، وذلك لأن كل من كلمة العطور والزهور،والربيع، مفردات متناسبة في المبنى والمعنى، ولها دلالة مشتركة، فهي توحي إلى الطبيعة.

قالت الشاعرة في قصيدة" **لقاء على معبر الذاكرة**":

أوجعتني المسافات بيني وبين خراب المدينة[3]

أفاد حرف "الواو" في هذا البيت، إضافة إلى الوصلوالربط بين الجملتين، الإخبار أيضا.

وقالت في قصيدة" **ملحمة الفارس العربي الحديث**":

والصبر والموت والشهداء[4]

هناك وصل بين كل من كلمة الصبر، والموت، والشهداء؛ وهي كلها ألفاظ متناسبة فيما بينها، ولها دلالة مشتركة.

[1] – الديوان، ص 17.
[2] – الديوان، ص 47.
[3] – الديوان، ص 32.
[4] – الديوان، ص 112.

4-2- الفصل:

الفصل هو« الاستغناء على عطف الجمل، بعضها على بعض برابط»[1]؛ وإنّما« يتحقق ذلك عندما يعرض لها، ما يوجب ترك "الواو" فيها»[2]، ويعرّف الفصل أيضا بأنه،«الوقوف عند نهاية كل عنصر حتى يشعر السامع بانتهائه، ويتهيأ الخطيب لعنصرتالٍ»[3].

فالفصل إذن يعني ترك العطف بالواو في الكلام، كما نجد تعريف آخر للفصل يتبين من خلاله الحالات، التي يجب فيها الفصل بين الجمل، هو أن الفصل« ترك العطف إمّا لأن الجملتين متحدتان مبنى ومعنى، أو بمنزلة المتحدتين، وإمّا لأنه لا صلة بينهما في المبنى والمعنى»[4]، بمعنى أن الفصل بين الجمل لا يكون اعتباطيا، وإنّما بناءً على متطلبات،أو مقتضيات ينبغي معرفتها.

قالت الشاعرة في قصيدة" **نداء الروح**":

نغنيه يغنينا

نناغيه يناغينا[5]

جاءت كل من كلمة (نغنيه، يغنينا، نناغيه، يناغينا)، والجملتين (نغنيه يغنينا، نناغيه يناغينا)، مفصولة عن بعضها البعض، وذلك لأنها مفصولة في المبنى، ومتحدة في المعنى.

وقالت في قصيدة" **ملحمة الفارس العربي الحديث**":

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص244.

[2] – حسن هادي، الفصل والوصل في خطب نهج البلاغة، "**مجلة كلية الآداب**"، العدد 101، ص 216.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – عيسى على العاكوب، على سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة، ص 298.

[5] – الديوان، ص 79.

كان بالأمس يروي الجراح

يداوي مفاتنها بالندى[1]

جاءت الجملة الثانية(يداوي مفاتنها)، بمنزلة المؤكدة لمعنى الجملة الأولى، وبمأن التوكيد والمؤكد كالشيء الواحد، فإنه لا يجوز عطف الشيء على نفسه.

ونجد الفصل أيضا في قصيدة" **أيها اللحن المنسي**":

كن دائما في ناظريّ

كما أريدك أن تكون...[2]

في هذا المثال أيضا جاءت الجملة الثانية توضيح وبيان للجملة الأولى.

وتقول الشاعرة في قصيدة" **الشعر يا دفء المقام**":

من سلسبيل الرؤى..من معين الجنان[3]

هناك فصل بين الجملة الأولى والجملة الثانية لأنهما متفقتان في المعنى؛فسلسبيل عيْن في الجنة، وهو معنى الجملة الثانية.

وقالت في قصيدة" **نداء الروح**":

أغانينا نداء الروح

توقظ فينا أحلاما..ينابيعا من الدفء..أنهارا[4]

جاءت الجملة الأولى(توقظ فينا أحلاما)، مفصولة على الجملة الثانية (ينابيعا من الدفء والأنهار)،وذلك لأن الجملة الأولى فيها نوع من الإبهام، فجاءت الجملة الثانية مفسرة وموضحة

[1] – الديوان، ص 108.

[2] – الديوان، ص35.

[3] – الديوان، ص 07.

[4]– الديوان، ص 78.

لها؛ فهي« بمنزلة البيان في إفادة الايضاح، وفي هذه الحالة لا يجب العطف بين البيان،ومتبوعه»[1].

وليس الفصل والوصل مستقل بأدواته وطرقه عن التقديم والتأخير، والحذف، وعن الالتفات، أو غيرها من فنون البلاغة، فهي جميعا تشترك في إبراز جمالية المعنى،في أبهى صوره الفنية.

[1] – شكر محمود عبد الله، الفصل والوصل في القرآن الكريم، دار دجلة، الأردن، ط 1، 2009، ص 117.

الفصل الثالث

الانزياح على مستوى التركيب البلاغي

1- التشبيه

2- المجاز

3- الاستعارة

4- الكناية

الانزياح التخييلي:

الانزياح التخيلي من أهم الانزياحات التي خصها البلاغيون واللسانيون وعلماء الأسلوب بقدر كبير من الاهتمام، لهذا نجد بعض النقاد يؤكدون على أهمية التخيل في الشعر، وأنه الفارق بين الشعر والنثر، حتى أن من الأقاويل النثرية التي عدت شعرا، لتوفره عنصرا مهما من العناصر الشعرية، ألا وهو التخيل.

ويرى السجلماسي، بأن التخيل هو موضوع الصناعة الشعرية، وهو عنده جنس من البيان، ويشمل على أربعة أنواع تشترك فيه وهي: نوع التشبيه، ونوع الاستعارة، ونوع المماثلة، ونوع المجاز، لذلك يعرف الشعر بأنه: «الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة»[1].

والخيال لدى الشاعر والفنان عامة، هو« الذي يتجاوز به إلى ما وراء المسلمات اللغوية الممنطقة، ويتجاوز حدود العقلانية، التي تزعم أنها تبرز من خلال تحليل ساذج ومبسط لمكونات الاستعارة، أو التشبيه، أو الكناية، ولا نقصد من ذلك أن الخيال بديل العقلي، بل إنه يمر به ولكنه يتجاوزه، ويحل محله في إقامة عقلانية خيالية إن جاز التعبير، يتجاوز بها حدود الواقع المادي، الذي يخيل إلينا أنه قائم، خلف الصورة المجازية»[2].

والتخيل يتعلق بصلب ظاهرة الانزياح، في كسره للأصل المألوف، الذي تنزاح بموجبه الكلمات عن معانيها، وذلك لإكساب النصوص بعدا فنيا، حيث يستعين به الشعراء للكشف عن تجربتهم الشعرية، وذلك عن طريق التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية.

---

[1]– أبو محمد القاسم السجلماسي، المنتزع في البديع في تجنيس أساليب البديع، مكتبة المعارف، ط 1، 1980، ص 218.

[2]– رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة معارف، الإسكندرية، ط 1، د ت، ص 237.

1-التشبيه:

التشبيه من الصور البلاغية، التي استعانت بها الشاعرة لتشكيل خط الدلالة العامة، وهو من الألوان المجازية القديمة، التي شكلت التمايز بين الشعراء، فهو يقوم على المقارنة بين شيئين وإبراز مواطن التوافق بينهما، وهو أداة من الأدوات التعبيرية الفنية، ويعد أحد المقاييس التي تسهم في جودة الشعر، من خلال درجة توظيف الشاعر له في قصائده، فهو صورة بيانية يستخدمها الشاعر لتوضيح ما يقصده، عن طريق تمثيله بطرف آخر.

ويعرفه **جابر عصفور** بأنه:« علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لإتحادهما أو اشتراكهما في صفة، أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تسند إلى مشابهة في الحكم، أو المقتضى الذهني، الذي يربط في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة»[1]، والتشبيه هو« صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد)، بشيء آخر (حسي أو مجرد)، لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة)، أو أكثر»[2].

ويعرف التشبيه بأنه:« عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر، قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر، بأداة لغرض يقصده المتكلم، أو هو بيان أن شيئا أو أشياء، شاركت غيرها في صفة أو أكثر؛ بأداة هي الكاف أو نحوها، ملفوظة أو ملحوظة»[3].

فكل هذه التعاريف إذن، تتفق على أن التشبيه، ربط لشيئين أو أكثر، في صفة معينة من الصفات أو أكثر، بأداة من أدوات التشبيه.

ومن معاني التشبيه أيضا« إلحاق أمر المشبه بأمر المشبه به، في معنى مشترك (وجه

---

[1]- محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، العدد 2 ، 2011، ص 128.

[2]- يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة (منظور مستأنف)، دار المسيرة، عمان، ط 1، 2007، ص 15.

[3]- محمد ربيع، علوم البلاغة العربية، دار الفكر، عمان، ط 1، 2007، ص 49.

الشبه) بأداة (الكاف وكأن وما في معانيها)، لغرض (فائدة)»[1]، والتشبيه« مشابهة الشيء لشيء من جهة واحدة، أو جيهات كثيرة لا من جميع جيهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية، لكان إياه»[2].

ويقول **القزويني** عن معنى التشبيه:« أنه مما اتفق العقلاء، على شرف قدره، وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به، يضاعف قواها في تحريك النفوس، إلى المقصود بها مدحا كانت، أو ذما، أو افتخارا»[3].

1-1- أركان التشبيه:

أركان التشبيه أربعة هي: المشبه، والمشبه به، والأداة، ووجه الشبه، أما طرفاه فهما المشبه والمشبه به، هما طرفان وهما ركنان، أما الأداة ووجه الشبه فركنان فقط.

والفرق بين الركن والطرف في التشبيه: أن الركن يمكن وجود التشبيه بدونه، بل إن حذفه أفضل من ذكره، أما الطرف فلا يمكن وجود التشبيه بدونه، « كما لا يمكن تصور الميزان ذِي الكفتين بدون الكفتين، لا يمكن تصور التشبيه بدون الطرفين »[4] .

1-2- أقسام التشبيه باعتبار وجه الشبه والأداة:

1-2-1- التشبيه المرسل: ما ذكرت فيه الأداة، فهو التشبيه الذي قيل بطريقة عفوية، أي أرسل بلا تكلف، فذكرت أداة التشبيه بين الطرفين.

---

[1]- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص 213.

[2]- محمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي(المعاني البيان البديع)، دار المعرفة الجامعية، الأزاربطة، 1990، 565/2، 566.

[3]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع) ، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 2003، ص 164.

[4]- عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الإصلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، 1992، ص 39.

1-2-2- التشبيه المؤكد: ما حذفت منه الأداة، ويقصد بالمؤكد أن التشابه بين الطرفين أكيد.

1-2-3- التشبيه المفصل: ما ذكر وجه الشبه.

1-2-4- التشبيه المجمل: ما حذف منه وجه الشبه، أي أن التشبيه مختصر مجموع.

1-2-5- التشبيه البليغ: ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه[1] .

والشاعرة **سليمة مسعودي** كغيرها من الشعراء، أدخلت التشبيه في شعرها، لنقل تجربتها الشعرية إلى المتلقي، وإعطاء جمالية تعبيرية، على الصورة الفنية.

فمن **التشبيه المرسل المفصل** نجد في قصيدة "**الشعر يا دفء المقام**" :

لا تبح بالحقيقة.. إن الحقيقة كالنفس أمارة بالخيال..

وأمارة بالسؤال..[2]

فقد شبهت الشاعرة الحقيقة، وهي (المشبه)، بالنفس وهي (المشبه به)، باستعمالها أداة التشبيه (الكاف)، أما وجه الشبه بينهما هو (أمارة بالخيال وأمارة بالسؤال)، فكل من الحقيقة والنفس هي مفاهيم مجردة لا تدرك إلا بالعقل، فالبوح بالحقيقة حسب الشاعرة، قد يعود بالسوء على صاحبه، وهو ما تقوم به النفس الأمارة بالسوء، وهو تشبيه مرسل مفصل.

[1]- يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني علم البيان علم البديع)، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط 2، 2010، ص 145.

[2]- الديوان، ص 7.

وفي قصيدة "**تشيد الروح**" تقول الشاعرة:

نثرت حبري على الأوراق كالزهر نضوتها ظلم الدنيا عن البصر[1]

وظفت الشاعرة التشبيه في قولها: (نثرت حبري على الأوراق كالزهر)، فذكرت المشبه وهو(حبري)، والمشبه به (الزهر) مع الأداة، وهي الكاف وذكرت وجه الشبه (نثرت)، فقد شبهت الشاعرة تناثر الحبر على الأوراق، بتناثر الأزهار.

أمّا **التشبيه المجمل** فيتجلى في قصيدة "**سلسبيل**":

كانت..

وكانت اسمها سلسبيل

وكانت كحبات قطر الندى[2]

في هذا المثال تشبيه مجمل، حيث شبهت الشاعرة سلسبيل (المشبه)، بحبات قطر الندى (المشبه به)، باستعمالها أداة التشبيه (الكاف)، أما وجه الشبه بينهما محذوف، فالشاعرة أرادت أن تنقل لنا من خلال هذا التشبيه، صورة سلسبيل الطفلة الصغيرة، كصغر حبات قطر الندى وجمالها، من حيث وقوعها في النفس.

كما نجد في القصيدة نفسها تشبيها مجملا، يتمثل في قول الشاعرة:

وكانت كقطعة شهد

تذوب سريعا على راحتي... [3]

[1]– الديوان، ص 69.

[2]–الديوان، ص40.

[3]–الديوان، ص40.

فسلسبيل (مشبه) بالشهد وهو(المشبه به)، والكاف أداة تشبيه ، فيما حُذف (وجه الشبه)، فالشاعرة في هذا التشبيه، تذكر مناغاتها لوليدتها سلسبيل، التي شابهت الشهد، الذي هو عسل النحل، الذي لم يعصر من شمعه، بالطفلة سلسبيل، التي لم تفتح عينها بعد على نور الحياة.

وتجلى هذا النوع من التشبيه أيضا، في قصيدة "**احتفالات الصفاء**"حيث تقول الشاعرة:

لا أدعي كيد النساء فإنني

مثل الوضوح أنا، أراك حقيقتي[1].

شبهت الشاعرة نفسها في قولها: (فإنني مثل الوضوح أنا) وهي المشبه، بالوضوح وهو المشبه به، باستعمالها أداة التشبيه (مثل)، وحذفت وجه الشبه، لتبين أنها واضحة، وليست غامضة، وهذا التشبيه هو تشبيه مجمل.

ونجدها تقول في نفس القصيدة:

وتبسمت كفراشة أيامنا

وسط الزحام[2]

ذكرت الشاعرة المشبه، وهو(الابتسامة) والمشبه به، (الفراشة) وأداة التشبيه، (الكاف) وحذفت وجه الشبه، ولهذا فهو تشبيه مجمل.

وقالت في قصيدة "**سيرة حكاية**":

لكن الفرق بين البداية والنهاية

[1]–الديوان، ص72.

[2]–الديوان، ص72.

كالفرق بين الميلاد والموت..[1]

حيث شبهت الشاعرة البداية والنهاية (المشبه) بالميلاد، والموت (المشبه به)، بأداة التشبيه الكاف، وحذفت (وجه الشبه) فهو تشبيه مجمل، فالشاعرة بذلك تبين أنه لابد لكل بداية نهاية، كما أن لكل حياة نهاية وهي الموت.

أمّا **التشبيه المؤكد** فنجده في قصيدة"**أجمل الانتماء**"، تقول:

أنت الحقائق سر اليقين[2].

ذكرت الشاعرة (المشبه)، وهو أنت (الوطن) والمشبه به، وهو الحقائق وذكرت وجه الشبه، وهو سر اليقين، وحذفت في هذا التشبيه الأداة، وهذا ما يعرف بالتشبيه المؤكد، فالشاعرة أرادت أن تأكد أن الوطن هو الحقيقة، التي لا ريب فيها فهو سر اليقين، الذي يعكس انتمائها إليه.

وتقول في نفس القصيدة:

أنت شموخ الطبيعة في ذروة العمر[3]

في هذا المثال أيضا ذكرت الشاعرة المشبه (أنت)، والمشبه به (شموخ الطبيعة)، وذكرت وجه الشبه وهو(ذروة العمر)، وأما أداة التشبيه فهي محذوفة، فهو إذن تشبيه مؤكد.

ومن **التشبيه البليغ** في قصيدة "**ترنيمة لفضاء البوح**":

في الكون أنت طائر[4]

[1]–الديوان، ص93.

[2]–الديوان، ص24.

[3]–الديوان، ص25.

[4]– الديوان، ص46.

في المثال يوجد تشبيه بليغ، حيث شبهت الشاعرة الروح، في قولها (أنت) طائر(المشبه به)، وحذفت الأداة ووجه الشبه، وذلك مبالغة منها على أن الروح شبيهة بالطائر، الذي يحلق في الأفق البعيد عنا، والذي لا يمكن إمساكه أو اللحاق به.

ومن خلال دراستنا للتشبيه، نجد أن الشاعرة وظفته بأنواعه، حيث اعتمدت على التشبيه المرسل المفصل، والتشبيه المجمل، والمؤكد، والتشبيه البليغ، وكان تركيزها على التشبيه المرسل والمفصل، والتشبيه المجمل، الذي أضفى على الديوان جمالية فنية، فللتشبيه جماله في التقريب والتوضيح والتفسير.

2- المجاز:

إن النص الشعري فضاء زاخر بالظواهر الجمالية والبلاغية، التي تعطي لقيمته الفنية والنثرية جلاء وإبداعا، ويعد المجاز من عناصر الجمال الأدبي، الذي يزيد النص جمالا وحسنا، كما أنه يعد من أهم مميزات الصورة الشعرية، فهو يلازم اللغة في حالات كثيرة، والصورة الشعرية في حقيقة أمرها مجاز، والمجازهو؛«اللفظ المستعمل في غير ما وضع له، لعلاقة (أو مناسبة) بين معناه الأصلي، والمعنى الذي نقل إليه، مع وجود قرينة مانعةمن إرادة المعنى الوضعي»[1].

يقول **عبد القادر الجرجاني**:«فأما المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له،في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز، وإن شئت قلت: كل كلمة جُزْتَ بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها، وضعا لملاحظة ما تجوز بها إليه، وبين أصلها الذي وضعت له، في وضع واضعها فهي مجاز»[2]. فهو خروج عن المألوف لما يتناسب مع مقتضى الحال، أي عدول بالألفاظ عن معانيها الحقيقية، إلى معاني مبتكرة .

ونجد الجرجاني يفرق بين الحقيقة والمجاز، فيقول:« كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع، وإن شئت قلت في مواضعه وقوعا لا يستند فيه إلى غيره، فهي حقيقة»[3]، أي أن الأصل في اللغة، هو التعبير عن الحقيقة، بكلمات مناسبة لا ينزاح بها إلى معاني أخرى.

---

[1]- مسعود بودوخة، مدخل إلى البلاغة العربية وعلومها، ص63.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ط1، 1988، ص351.

[3]-المصدر نفسه، ص352.

والمجاز«من أحسن الوسائل البيانية، التي تهدي إليها الطبيعة لإيضاح المعنى، إذ به يخرج المعنى، متصفا بصفة حسية تكاد تعرضه على عيان السامع، لهذا شغف العرب باستعمال المجاز، لميلها إلى الاتساع في الكلام، وإلى الدلالة على كثرة معاني الألفاظ»[1].

إذن نجد هنا أن للكلمة معنيين، معنى أول، وهو الذي وضعت له الكلمة الأصل، ومعنى ثانٍ، وهو المعنى الذي استعملت فيه.

ويرى **ابن الأثير**أن المجاز هو:« ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، وهو مأخوذ من جاز من هذا الموضع إلى هذا الموضع إذا تخطاه إليه، فالمجاز إذاً اسمُ للمكان الذي يجاز فيه، وحقيقة هي الانتقال من مكان إلى مكان، فجعل ذلك لنقل الألفاظ من محل إلى محل»[2]، إذن هو الانتقال من موضعه الأصلي، إلى موضع آخر، أو هو الانتقال من مكان إلى مكان.

ويعرف**السكاكي** المجاز بقوله:« هو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق، استعمالا في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة عن إرادة معناها، في ذلك النوع»[3]. فالمجاز هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له، لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، ولكي يستطيع القارئ أن يميز بين الكلام الحقيقي، والكلام المجازي، يجب أن يكون متذوقا للكلام البليغ، ومبدعا في القول.

---

[1]– أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص177.

[2]–ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه احمد الحوفي، بدوى طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د ط، د ت،ص84،85.

[3]– أبي يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ص359.

2-1- أقسام المجاز:

من المعلوم أن المجاز ينقسم قسمين: مجاز من طريق اللغة، ومجاز من طريق المعقول (مجاز لغوي، ومجاز عقلي)« فاللغوي: يسمى مجازا في المفرد، وعقلي: يسمى مجازا في الجملة»[1] .

2-1-1- المجاز اللغوي:

المجاز اللغوي هو« استعمال كلمة في غير معناها الحقيقي، لعلاقة مع قرينة ملفوظة أو ملحوظة»[2]، ويتحدد المجاز اللغوي بوجود علاقة بين الكلمة، ومعناها الحقيقي، والذي بدوره ينقسم إلى: مجاز مرسل، واستعارة، هذه الأخيرة سنخصص لها حيزاً فيما يلي هذا الجزء.

المجاز المرسل:« هو الكلمة المستعلمة قصدا في غير معناها الأصلي،لملاحظة علاقة غير المشابهة، مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الوضعي»[3].

ويرى **يوسف أبو العدوس** أن المجاز المرسل هو« لفظة استعملت في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، وسمي مجازا مرسلا لأن العلاقة فيه ليست محصورة في واحدة بعينها، وإنما أطلقت وأرسلت وأصبحت تشمل أكثر من جهة بيانية»[4]، وسمي بالمجاز المرسل؛لأنه غير مقيد بعلاقة واحدة، ومن علاقاته:

أ- **السببية:** هي كون الشيء المنقول عنه سببا ومؤثرا في غيره[5].

---

[1]- المرجع السابق، مفتاح العلوم، ص362.

[2]- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد(علم البيان)، دار العلم للملاين، لبنان، ط1، 1982، 82/2.

[3]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص124.

[4]- يوسف ابو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية(علم المعاني علم البيان علم البديع)، ص174.

[5]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص178.

وقد تمثل هذا النوع من المجاز في قول الشاعرة في قصيدة "**الشعر يا دفء المقام**"

إلى أين تبتعد الكلمات بنا عن مرافئنا الساكنة؟[1]

حصل المجاز المرسل في عبارة "تبتعد الكلمات"، وعلاقتها السببية، والمراد هنا اللغة والتعبير الذي يكون ترجمة لذات الإنسان عموما والشاعرة خصوصا.

ب-الجزئية: يقصد البلاغيون بالعلاقة الجزئية، تسمية الشيء باسم جزئه بحيث يستعملون اللفظ الدال على جزء الشيء، ويردون الشيء كله[2].

ونجد ذلك في قول الشاعرة في قصيدة "**الشعر يا دفء المقام**"

فليس بوسع القصيدة أن تصنع الأبجدية[3]

استخدمت الشاعرةلفظة القصيدة وهي أرادت الشعر، فهو مجاز مرسل وعلاقته الجزئية، وهي أطلقت الجزء وأرادت الكل.

وقالت أيضا:

أيهذا الهدوء الذي يسكن القلب عند المساء[4]

في هذا البيت مجاز مرسل علاقته الجزئية، حيث أطلقت الشاعرة لفظة القلب، وهي الجزء، وأرادت بهالجسم وهو الكل.

وقالت في قصيدة "**أسئلة المجاز**":

هل سأعود من خيبة الأخيرة متعبة العينين حاسرة الخطى..[5]

---

[1]- الديوان، ص10.

[2]- يوسف أبو العدوس، مدخل الى البلاغة العربية(علم المعاني، علم البيان، علم البديع)، ص177.

[3]- الديوان، ص11.

[4]- الديوان، ص14.

[5]- الديوان، ص20.

فالعينين جزء من الجسم وهو الكل، والشاعرة ذكرت الجزء وأرادت به الكل.

ويتجلى المجاز المرسل في قصيدة "**جداريات المنفى**" في قول الشاعرة:

ضمني...كي أخضب كفي بالأمنيات[1]

نجد المجاز في عبارةأخضب كفي بالأمنيات ، وعلاقته الجزئية، فأطلقت لفظة الكف وأريد بها اليد والقصد ملء اليد بالأمنيات.

ج- الملزومية: هي كون الشيء يجب عند وجوده وجود شيء آخر[2].

نحو قول الشاعرة في قصيدة "**أسئلة المجاز**"

وان نتغطى ببقايانا المهتزئة..ذات سفر بليد..

كي نتدفأ من زمهرير الشتاء...[3]

فالشتاء مجاز مرسل علاقته الملزومية، لأنها متى وجدت الشتاء وجد البرد، والقرينة نتدفأ.

2-1-2 المجاز العقلي:

سمي هذا المجاز بالعقلي لأنه يقوم على تكسير رابط عقلي به يجري تأليف الكلام[4]، وهو« إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير صاحبه، لعلاقة مع قرينة تمنع أن يكون الإسناد

---

[1]- الديوان،ص58.

[2]- احمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص179.

[3]-الديوان، ص 21.

[4]- الجرجاني، أسرار البلاغة، ص377.

حقيقيا، ومثال ذلك في قول: جاءنا محمد، فهنا اسند الفعل إلى فاعله الحقيقي»[1]، والمقصود من إسناد الفعل أوما في معناه أي اسم الفاعل، واسم المفعول، وما يشبههما.

وعرف السكاكي المجاز العقلي بأنه:« الكلام المفاد به خلاف ما عند المتكلم من الحكم فيه، لضرب من التأويل إفادة للخلاف، لا بواسطة وضع»[2].

نجد هذا النوع من المجاز في قصيدة "**لقاء على معبر الذاكرة**" في قول الشاعرة:

أعتقني الليل في غربة الروح عن شرق أحلامه[3]

فإسناد العتق إلى الليل غير حقيقي، غير أن الليل هو الزمان الذي يكون ويحصل فيه العتق، ففي هذا الكلام مجاز عقلي، علاقته الزمانية.

كما نجد المجاز في قصيدة "**سلسبيل**" في قول الشاعرة:

وطعم الينابيع في الجنة الصافية[4]

في هذا البيت الشعري مجاز عقلي، علاقته مكانية، لأن الصفاء لا يخص الجنة، وإنما يخص ينابعها.

وفي قصيدة "**تأملات**" نجد المجاز في قول الشاعرة:

ورحنا نفلسف ما قاله الدهر من أحجيات[5]

[1]– يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني علم البيان علم البديع، ص170.

[2]–أبي يعقوبالسكاكي، مفتاح العلوم، ص393.

[3]–الديوان، ص32.

[4]– الديوان، ص44.

[5]– الديوان، ص66.

فالمجاز هنا في(ما قاله الدهر)، حيث أسند فعل القول إلى الدهر، لأن الدهر أمر معنوي نشعر به، ولكن لا نستطيع لمسه، فالإسناد ليس حقيقي لفعل القول، وإنما هو إسناد مجازي علاقته الزمانية.

يعد المجاز ظاهرة بلاغية تجلت في الديوان، كما ظهرت من خلال العلاقات: السببية، والجزئية، والملزومية المتعلقة بالمجاز المرسل، والعلاقات الزمانية والمكانية والمتعلقة بالمجاز العقلي، وكان الهدف منها خلق صورة شعرية مميزة لإثراء النص الشعري بمعاني فنية وإبراز قيم شعرية، ذات طابع جمالي، والقدرة على التأثير في المتلقي.

3- الاستعارة:

الاستعارة عند العرب أسلوب من الكلام، يكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة المشابهة، بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي، وهي من أهم أدوات رسم الصورة الشعرية، وذلك لقدرتها على الإيحاء، وعرفها الجرجاني بقوله: «الاستعارة أن تريد تشبيه الشيءبالشيء وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبَّه به فتغيره المشبه وتجريه عليه. تريد أن تقول: رأيت رجلا هو كالأسد شجاعته وقوة بطشه سواء، فتعنى ذلك وتقول رأيت أسدا»[1]، مما يعني استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بينهما؛ والتي تكون بين المعنى المنقول عنه، والمعنى المستعمل فيه لوجود قرينة توضح ذلك.

والاستعارة هي:« أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به»[2]، وعرفت الاستعارة أيضا بأنها« استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين المعنىالمنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلا

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،ص67.

[2]- محمد مصطفى هدارة، في البلاغة العربية(علم البيان)، دار العلوم العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1992، ص67.

تشبيها مختصرا؛ لكنها أبلغ منه»[1]، بمعنى أن الاستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه ووجه شبهه وأداته، غير أنها أبلغ من التشبيه، وذلك لأن هذا الأخير مهما تناه في المبالغة، فلابد من ذكر المشبه والمشبه به.

ويرى علماء اللغة والأسلوب أن الاستعارة وهي من أبرز أنواع المجاز،« تظل مبدأ جوهريا وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر، فهي تعتمد على ما في الكلمة من حمل،أوخصب كامن، فحين تستخدم الكلمة استخداما مجازيا تكتسب قوة، لم يكن لنا بها عهد قريب»[2].

كما يقول **ريتشاردز**:«هي الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة، لم توجد بينهما علاقة من قبل، من أجل التأثير في المواقف والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جميع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشأ الذهن بينهما، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيدا وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقة المنطقية، إلا في حالات قليلة جدا»[3]، فالتأثير الناتج عن الاستعارة إذن، هو رد فعل لا إرادي للمفاجأة والمفارقة في المعنى، نتيجة إسناد كلمات لكلمات أخرى من عوالم دلالية مختلفة، لا يتوقعها المتلقي فتحصل له الدهشة والإعجاب، في آن واحد.

ويعرف الجرجاني الاستعارة في كتابه أسرار البلاغة بقوله:« إنّك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبنية، والمعاني الخفية بادية جلية»[4]، أما أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين فيعرفها بقوله:« الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه،

---

[1]– أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص183.

[2]– محمد حماسة عبد الطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990، ص10.

[3]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص43.

أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل، أو تحسين الذي يبرز فيه»[1]، فتعريف العسكري للاستعارة يكشف الأغراض التي من أجلها أجاز هذا النقل، إذ لابد لهذا الأخير من فائدة يتضمنها، لشرح المعنى وتوضيحه في ذهن السامع، بالإشارة إلى المعنى الكثير باللفظ القليل.

والاستعارة عنصر أساسي في الشعر تقوم بإبراز جماليته وجودته، لما تضفيه على الكلام من رونق وزخرف، وهي آلية من آليات الإبداع، وتكشف طريقة توظيف الشاعرة للاستعارة على عبقريتها وموهبتها، إذ نجد الشاعرة استخدمت الاستعارة بنوعيها؛ التصريحية، و المكنية.

3-1- الاستعارة التصريحية:

وهي التي يصرح فيها بذات اللفظ المستعار، الذي هو في الأصل المشبه به، حين كان الكلام تشبيها، قبل أن تحذف أركانه، باستثناء المشبه به[2].ومن بين النماذج التي تجسدت فيها الصورة الاستعارية، نجدها في قصيدة"**سلسبيل**" في قول الشاعرة:

عصفورة من شذى البيلسان[3]

في هذا البيت الشعري حذفت الشاعرة المشبه، وهي (سلسبيل)، وذكرت المشبه به،وهو (عصفورة)، وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية.

كما تظهر الاستعارة التصريحية في قول الشاعرة في" **قصيدة نداء الروح**"

وسال القلب أنهارا

من الشوق

---

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1989، ص295.

[2]- عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية(أسسها، وعلومها، وفنونها)، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط1، 1996، 242/2.

[3]- الديوان، ص45.

وكان السيل مدرارا

فأين تميمة الشعر؟[1]

الشاعرة في هذا البيت اعتمدت توظيف الاستعارة، من أجل التأثير في نفس المتلقي، فالأصل القلب لا يسيل، وإنما الماء هو الذي يسيل، ففضلت توظيف لفظة القلب، على غرار لفظة الماء لتبين أن الكتابة والشعر هو تعبير عن الروح، وعالم البوح بالمشاعر والأحاسيس.

وفي قصيدة "**ثغم شجي**" تقول:

نرتدي أحلامنا بيد

وبالأخرى نسف ثرى السراب[2]

تمثلت الاستعارة في قول الشاعرة(نرتدي أحلامنا)، فذكرت المشبه به، وهو الأحلام وحذفت المشبه المتمثل في اللباس ودلت عليه بأحد لوازمه(نرتدي).

وقالت في قصيدة "**مهب الرياح**"

وسنعود إلى الغابات المدفونة فينا[3]

تجسدت الاستعارة في هذا البيت من خلال تشبيه الشاعرة الذكريات وهو (المشبه) المحذوف بالغابات، وهي المشبه به، لتصف لنا استرجاعها لذكرياتها القديمة المدفونة في قلبها.

[1]- الديوان، ص78.

[2]- الديوان، ص87.

[3]- الديوان، ص90.

3-2- الاستعارة المكنية:

وهي التي لم يصرح فيها باللفظ المستعار، وإنما ذكر فيها شيء من صفاته أو خصائصه أو لوازمه القريبة أو البعيدة، كناية عن اللفظ المستعار[1].

قالت الشاعرة في قصيدة "**الشعر يادفء المقام**":

لا تبح بالحقيقة

إن الحقيقة ظل يحاصرنا بهوى الأسئلة[2].

في هذا المثال استعارت الشاعرة لفظة الظل من الإنسان، وهو المشبه به المحذوف، ونسبتها إلى الحقيقة وهو المشبه المذكور، على سبيل الاستعارة المكنية، فالشاعرة شبهت الحقيقة بظل الإنسان الذي يلازمه أينما حل، والذي لا يفارقه.

وقالت في قصيدة "**سلسبيل**":

كازهرار الأناشيد عند أقاصي اللقاء

ضمني قبرك اللؤلؤي طويلا..[3]

تجلت لنا الاستعارة في قول الشاعرة (ضمني قبرك)، حيث استعارت لفظة (ضمني) ونسبتها لقبر وليدتها، إذ شبهت القبر بالحضن الدافئ، فحذفت المشبه به وهو الحضن، ودلت عليه بلازم من لوازمه (ضمني) للدلالة عليه.

كما تظهر الاستعارة المكنية في القصيدة نفسها، في قول الشاعرة:

من سنونو الطفولة

---

[1]- عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها،ص243.

[2]- الديوان، ص7.

[3]- الديوان، ص44.

من باقة الورد من..

قمم الموت من قديم الزمان[1]

في هذا المثال شبهت الشاعرة الموت بالجبال العالية، فذكرت المشبه ، وهو الموت، وحذفت المشبه به؛ الجبال.

وفي وضع آخر تقول الشاعرة في قصيدة "**سفر الهزيمة**":

في ملتقى القصص القديمة قد تركت مواسمي

حبلى بشوق الانتظار[2]

إن الصورة البيانية (تركت مواسمي حبلى بشوق الانتظار) استعارة مكنية في غاية الروعة والدقة، حيث شبهت الشاعرة مواسمها بالمرأة الحامل، فذكرت المشبه وحذفت المشبه به، وتركت قرينة لفظية هي حبلى، فالشاعرة شبهت شوق انتظارها في ما مضى من قصصها القديمة لشوق المرأة الحامل لموعد رؤيتها لمولودها.

كما تجلت الصورة الاستعارية في قول الشاعرة في قصيدة "**نغم شجي**":

هو فطرة القلب السليمة

حين تشرق دمعة في وجنة الغيب البهي.. [3]

تجسدت الاستعارة المكنية في السطر الثاني، حيث استعارت الشاعرة إشراق الشمس للدمعة، إذ شبهت الدمعة بالشمس في إشراقها، وحذفت المشبه به ودلت عليه بلازم من لوازمه(تشرق).

---

[1]- الديوان، ص43.

[2]-الديوان،ص116.

[3]- الديوان، ص86.

وقالت في قصيدة "**جداريات المنفى**":

يالهذا الزمان الذي أبصر الحلم يعرج نحو سريرته

ورأى شمسه الغاربة[1]

ذكرت الشاعرة المشبه وهو الزمان وحذفت المشبه به وهو الإنسان، وذكرت لوازمه (أبصر، يعرج) للدلالة عليه، فهي تتحسر على الزمان الذي أصبح لا مجال للحلم فيه.

ونجد استعارة في عنوان القصيدة "**عندما تحن الأمكنة**" [2]

فقد استعارت الشاعرة لفظة(الحنين) من الإنسان، وهو المشبه به المحذوف، ونسبتها إلى (الأمكنة)، وهو المشبه المذكور، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، فالشاعرة أرادت تبيّن أن القلوب محكومة بالأماكن، التي نتطلع إليها باستمرار في لحظة حنينية فنحِن إلى تفاصيلها وروائحها.

وقد أضفت الاستعارة بنوعيها: التصريحية والمكنية، جمالا ورونقا فنيا يتلذّذ به السامع، وهذا ما جعلها من أجمل الصور الشعرية.

4-الكناية:

تعد الكناية من الأساليب اللغوية المستخدمة في اللغة العربية، وترتبط بعلم البلاغة، وهو العلم الذي يستخدم في صياغة الكلمات بطريقة مؤثرة، وتستخدم الكناية في النصوص الأدبية، لأنها من الآليات المهمة التي تسهم في تشكيل الصورة الشعرية عند الأديب، والشاعر خصوصا.

[1]- الديوان، ص60.

[2]- الديوان، ص17.

يعرفها السكاكي بقوله:« وإن الكناية ينتقل فيها من اللازم إلى الملزوم»[1]، والكناية كما عرفها القزويني هي:« لفظ أريد به لازم معناه ،مع جواز إرادة معناه »[2]، فالكناية« كلام أريد به معنى غير معناه الحقيقي الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي،إذ لاقرينة تمنع هذه الإرادة »[3].

في حين رأى عبد القاهر الجرجاني أن الكناية« أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيءإلى معنى هو تاليه وردِفه في الوجود، فيومئ بهإليه ويجعله دليل عليه، مثال ذلك قولهم(هو طويل النجاد)؛ يريدون طويل القامة»[4].

ومن هنا فالكناية لها قيمتها فيما تتضمنه من سترٍ وخفاء، ومن تجلية وتقريب للمعنى وإيجاز، بالإضافة إلى روعة المعنى، حين يُقدم في قالب بلاغي جيد.

وذكر أبو هلال العسكري الكناية في كتابه" الصناعتين"، وعرفها بقوله:« هو أن يكنَّى عن الشيء ويعرض به، ولا يصرح على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء»[5].

وتنقسم الكناية إلى ثلاثة أنواع باعتبار المكنى عنه أي الموصوف وهي:

4-1- الكناية عن صفة: وهي التي يصرح بالموصوف وبالنسبة إليه، ولا يصرح بالصفة المطلوب نسبتها وإثباتها، ولكن يذكر مكانها صفة تستلزمها[6].

---

[1]- أبي يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ص331.

[2]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة(المعاني والبيان والبديع)، ص 241.

[3]-بكري شيخ امين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)، ص 139.

[4]-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص 66.

[5]- أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر،ص407.

[6]- الثعالبي، الكناية والتعريض،تحقيق عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1998، ص22.

تقول الشاعرة في قصيدة "**سلسبيل**":

وقد نغرق الليل بالدمع إن عاودتنا طقوس

التذكر إن زارنا شوقنا من جديد[1]

في هذا المثال كناية عن صفة الحزن، فالشاعرة قد انزاحت بالدلالة عن المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي (نغرق الليل بالدمع)، للتأثير في القارئ وتقريبه من المعاناة والأحزان التي تعيشها، حيث كان الدمع ملازما لها(للوسادة) حال انفرادها، إذ يعاودها الدمع حال زيارتها لقبر ملاكها سلسبيل وتذكرها لها.

وقالت في القصيدة نفسها:

ما الذي قد يغير أسماءنا عند مرآى المواويل

في لحظة غافية[2]

في هذا البيت الشعري كناية عن صفة الأمومة (الأم)، التي تحولت إلى أم ثكلى فجأة برحيل وليدتها(ملاكها الصغيرة).

وقالت أيضا في قصيدة "أيها اللحن المنسي":

الدرب أضيق من شساعة قلبي المكلوم[3]

في هذا البيت كناية صفة التحمل، التي أسندتها الشاعرة لقلبها للدلالة على قوة تحملها، وأن قلبها واسع بتحليها الصبر.

[1]– الديوان، ص43.

[2]– الديوان، ص43.

[3]–الديوان، ص37.

4-2- الكناية عن موصوف: وهي أن يصرح بالصفة ولا يصرح بالموصوف المطلوب النسبة إليه، ولكن يذكر مكانه صفة أو أوصاف تختص به[1].

قالت الشاعرة في قصيدة "**سلسبيل**":

سأحدثكم عن سنونوة رحلت قبل عهد الربيع

وقبل تفتح عينين مغمضتين تبيحانأسئلة الروح عند انعطاف

الهدب.[2]

في هذا المثال كناية، تتمثل في (سنونوة) ونوعها كناية عن موصوف وهو "سلسبيل"، تلك الملاك الصغير، ذات العينين الجميلتين التي رحلت قبل أن ترى نور الحياة، فالشاعرة قدمت هذه الكناية لتصف ابنتها (وليدتها)، التي وافتها المنية قبل أن ترى الحياة وتعيشها.

وفي قصيدة "**ملحمة الفارس العربي الحديث**" تقول الشاعرة:

تقول الصحاري التي حملته صغيرا

أمانة عشق البطولة والرمل والكبرياء[3].

في البيت الثاني كناية عن موصوف وهو الفارس، فالشاعرة صرحت بصفاته ولم تصرح بالموصوف، وذلك لتبرز لنا شجاعة الفارس العربي وقدرة تحمله في الصحراء.

[1]- الثعالبي، الكناية والتعريض، 31.

[2]- الديوان،ص 40.

[3]- الديوان، ص105.

4-3- الكناية عن نسبة: وهي أن يصرح فيها بالصفة والموصوف، ولا يصرح بالنسبة التي بينهما، ولكن يذكر مكانها نسبة أخرى تدل عليها[1].

نجد هذه الكناية في قول الشاعرة في قصيدة"**عبرات**":

يا ليت لي صبر أيوب فألبسه[2]

في هذا البيت كناية عن نسبة، حيث صرحت الشاعرة بالصفة وهي الصبر، و الموصوف الذي هو أيوب، وتمنت لو كان لها القدرة على صبره لتتحلى به.

يتضح لنا من خلال قراءتنا لقصائد مختارة من ديوان "أناشيد الروح"، أنها مكثفة بالإيحاء والمجاز كالتشبيه والاستعارات والكنايات، ومفعمة بإبداع أدبي ولغة شاعرية راقية.

[1]- الثعالبي، الكناية والتعريض،ص36.

[2]- الديوان، ص56.

خاتمة

عنت هذه الدراسة برصد أساليب الانزياح في ديوان "**أناشيد الروح** "، ومن خلال دراستنا هذه توصلنا إلى مجموعة من النتائج، وهي:

– أهمية الدراسات الأسلوبية عامة وظاهرة الانزياح خاصة، في توجيه المعنى.

– التحليل الأسلوبي مبني على تحليل مجموعة من الظواهر اللغوية.

– يتحدد الأسلوب من خلال مجموعة من الخصائص، من أبرزها: الانزياح.

– تناول اللغويون والنقاد العرب ظاهرة الانزياح ، ولكن الاختلاف كان في منطلقاتهم وتسمياتهم للظاهرة، مما أوجد جملة من المصطلحات مثل الانحراف، العدول.

– الانزياح ظاهرة أسلوبية ونقدية متعددة المفاهيم، تحمل أبعاد دلالية وجمالية تقوي النصوص الشعرية، التي تخرج عن المألوف وتؤثر في المتلقي. إنَّ الشعر المعاصر ميدان بحث في أساليب الانزياح التي تتجسد فيه بكثرة .

– الانزياح هو خروج عن النمط المألوف، وليس كل خروج عن العادة ضرورة؛ بل يجب أن يحقق جمالية فنية بارزة في النص الشعري.

– توظيف الشاعرة لهذه الظاهرة في الديوان كان جليًا، مما جعل الديوان متميزًا ومتفردا.

– تجلى الانزياح التركيبي من خلال التقديم والتأخير الذي استعملته الشاعرة في قصائدها، من حيث ترتيب عناصر الجملة، بهدف إضفاء لمسة فنية إبداعية في شعرها.

– وظفت نقاط الحذف بشكل كبير، وهو يمثل أحد الخروقات الأساسية في التركيب اللغوي في الديوان، مما خلق تفاعلا بين المتلقي والشاعرة وأعطى لنصوصها الشعرية بعدا وفضاءً واسعاً، تتخلله دلالات هادفة.

– اعتمادها على أسلوب الالتفات، والذي ميز لغة الشاعرة بعدولها من صيغة إلى أخرى، وكذلك أسلوب الفصل والوصل، و الذي ساهم في الربط بين أفكارها.

– تَجسّد الانزياح الصوتي عند الشاعرة من خلال اعتمادها على التنوع الصوتي في الوزن والقافية، والزحافات والتكرار، والتجنيس، والطباق، وهي عناصر عبرت عن حالة الشاعرة النفسية، وهذا ما أعطى لها الحرية في التعبير، كما أنها عناصر يطرأ عليها التغيير الذي يشكل انزياحًا.

– اعتمدت الشاعرة على البحور الصافية ذات التفعيلة الموحدة، وهي كل من بحور الرجز، المتقارب، المتدارك، فهي تضفي على الشعر عذوبة وسلاسة، كما لمسنا تنوعا في القوافي، مابين قافية مطلقة ومقيدة، وهذا ما خلق انزياحًا عند الشاعرة.

– توظيف الشاعرة للانزياحات الصوتية الداخلية والخارجية شكلت إيقاعًا متناغما، مما أضفى على شعرها جرسا موسيقيا حافظ على نظم الكلام.

– تجسد الانزياح التخييلي في الديوان من خلال المجاز والاستعارة بنوعيها التصريحية والمكنية، والكناية، فولَّد معاني جديدة ساهمت في تشكيل الصورة الشعرية عند الشاعرة.

كانت هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها في دراستنا لأسلوب الانزياح، وقد سعينا جاهدين إلى إتمام هذه الدراسة، والإحاطة بها من كل جانب، فإن أصبنا فبتوفيق من العلي القدير، وإن أخطأنا فمن أنفسنا، لذلك نسأل الله السداد والثبات.

قائمة المصادر والمراجع

أولا- المعاجم:

1- ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**،ج1،ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، دت.

2- الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر، **الصحاح**، دار الحداثة، ط2، 1983.

3- الزمخشري، أبو قاسم محمود بن عمر، **أساس البلاغة**، دار النفائس، ط1، 2009.

4- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**،ج1، دار الجيل، بيروت، 2004.

ثانيا- الكتب العربية:

سليمة مسعودي، ديوان **أناشيد الروح**، دار المثقف للنشر والتوزيع، باتنة، الجزائر، ط1، 2016.

5- ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوى طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د ط، د ت.

6- ابن جني، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية، د ط، د ت، ج2.

7- أبو العدوس، يوسف، **البلاغة والأسلوبية**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1994.

8- أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

9- أبو العدوس، يوسف، **التشبيه والاستعارة (منظور مستأنف)**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

10- أبو العدوس، يوسف، **مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني علم البيان علم البديع)**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2010.

11- أبو العينين، خضر، **أساسيات علم العروض والقافية**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2010.

12- أبو مغلي، سميح، **العروض والقوافي**، دار البداية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.

13- أبي العباس، لشهاب الدين، القنائي، أحمد بن شعيب، **الكافي في علمي العروض والقوافي**، تحقيق عبد المقصود محمد، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2006.

14- بقاعين، عادل سليمان، **الفصل والوصل في التركيب العربي وأثره في الدلالة**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2015.

15- بكري، شيخ أمين، **البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)**، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 1982، ج2.

16- بن زورة، عبد الرحمان، **أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر(مدخل نظري ودراسة تطبيقية)**، دار الأمل، تيزي وزو، د ط، 2014.

17- بودوخة، مسعود، **مدخل إلى البلاغة العربية وعلومها**، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015.

18- الثعالبي، **الكناية والتعريض**، تحقيق عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1998.

19- الجاحظ، أبي عثمان بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د ط، د ت.

20- الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

21- الجرجاني عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

22- الحربي، فرحان بدري، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب)**، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2003.

23- حركات، مصطفى، **أوزان الشعر**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998.

24- حسان، تمام، **الأصول- دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي- عند العرب**، عالم الكتب، د ط، 2000.

25- حمداوي، جميل، **اتجاهات الأسلوبية**، مؤسسة المثقف العربي، شبكة الألوكة، ط1، 2015.

26- حماسة، عبد اللطيف محمد، **الجملة في الشعر العربي**، مكتبةالخانجي، القاهرة، ط1، 1990.

27- حماسة، عبد الطيف محمد، **ظواهر نحوية في الشعر الحر (دراسة نصية في شعر صلاح عبدالصبور)**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2001

28- خفاجي، محمد عبد المنعم، **موسيقى الشعر وأوزانه**، دار الاتحاد التعاوني، د ط، د ت.

29- ربابعة، موسى سامح، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.

30- ربيع، محمد، **علوم البلاغة العربية**، دار الفكر، عمان،ط1، 2007.

31- زهدي، مصطفى عبد الرؤوف، أوزيد، سامي يوسف، **مهارة علم العروض والقافية**، دار عالم الثقافية، عمان، ط1، 2007.

32- السجلماسي، أبو محمد القاسم، **المنتزع في البديع في تجنيس أساليب البديع**، مكتبة المعارف، ط1، 1980.

33- السد، نور الدين، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دار هومة للنشر والتوزيع، د ط، 2010.

34- السكاكي، أبي يعقوب، **مفتاح العلوم**، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

35- سليمان، فتح الله أحمد، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008.

36- سليمة، مسعودي، أناشيد الروح، دار المثقف للنشر والتوزيع، باتنة، الجزائر، 2016.

37- الشايب، أحمد،**الأسلوب(دراسة بلاغية تحليلية)لأصول الأساليب الأدبية**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 1966.

38- الشيخ، عبد الواحد حسن، **دراسات في علم البديع**، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، د ط، 2000.

39- عبابنة، سامي محمد، **التفكير الأسلوبي (رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث)**، عالم الكتب الحداثية، إربد، الأردن، ط1، 2007.

40- عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1994.

41- عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بين الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى)**، جيل الرواد والستينيات، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2001.

42- عتيق، عبد العزيز، **علم المعاني**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1985.

43- عرفة، عبد العزيز عبد المعطي، **من بلاغة النظم العربي (دراسة لمسائل علم البيان)**، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1984.

44- عزت، علي، **الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب**، شركة أبو الهول للنشر، القاهرة، ط1، 1996.

45- العسكري، أبو هلال، **الصناعتين (الكتابة والشعر)**، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1989.

46- العطية، أيوب جرجيس، **الأسلوبية في النقد العربي المعاصر**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2014.

47- عطية، مختار،**التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية**، دار الوفاء للنشر والطباعة، د ط، د ت.

48-عطية، مختار، **موسيقى الشعر العربي (بحوره قوافيه ضرائره)**، دار الجامعة الجديدة، مصر، د ط، 2008.

49- العاكوب، عيسى علي، الشتوي، على سعد، **الكافي في علوم البلاغة العربية (المعاني البيان البديع)**، دار الهناء، بنغازي، ط1، 1993.

50- عيد، رجاء، **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور**، منشأة معارف، الإسكندرية، ط1، د ت.

51- عياشي ، منذر، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002.

52- فضل، صلاح،**علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

53- فضل، صلاح، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

54- فضل، صلاح، **مناهج النقد المعاصر**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

55- القرطاجي، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د ط، 1966.

56- القزويني، الخطيب، **الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)**، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003.

57- قلقيلة، عبده عبد العزيز، **البلاغة الاصطلاحية**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992.

58- القيرواني، أبو الحسن ابن رشيق المسيلي، **العمدة في محاسن الشعراء وآدابه**، تحقيق محي الدين عبد الحميد، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د ط، 2007.

59- اللويمي، محمد، **في الأسلوب والأسلوبية**، مطابع الحميضي، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

60- متولي، نعمان عبد السميع، **الانزياح اللغوي أصوله أثره في بنية النص**، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2004.

61- محمد، إبراهيم، **الضرورة الشعرية (دراسة أسلوبية)**، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

62- محمود، عبد الله شكر، **الفصل والوصل في القرآن الكريم**، دار دجلة، الأردن، ط1، 2009.

63- المراغي، أحمد مصطفى، **علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)**، دار الكتب العلمية، لبنان، ط4، 2007.

64- المراغي، محمود أحمد حسن، **علم البديع**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 1999.

65- مصطفى، محمود، **أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية**، تحقيق محمد اللحام، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996.

66- المطيري، محمد بن فلاح، **القواعد العروضية وأحكام القافية العربية**، غرايس للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2004.

67- الميداني، عبد الرحمان حسن حبنكه، **البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها)**، ج2، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط1، 1996.

68- ناظم، حسن، **البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002.

69- هدارة، محمد مصطفى، **في البلاغة العربية (علم البيان)**، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

70- الهاشمي، أحمد، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، 2009.

71- الهاشمي، علوى، **مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع**، منشورات إتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، د ت.

72- الهاشمي، محمد علي، **العروض الواضح وعلم القافية**، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1991.

73- ويس، أحمد محمد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

74- ياقوت، محمود سليمان، **علم الجمال اللغوي (المعاني البيان البديع)**، ج2، دار المعرفة الجامعية، الأزاربطية، د ط، 1990.

75- يوسف، حسني عبد الجليل، **علم القافية عند القدماء والمحدثين (دراسة نظرية وتطبيقية)**، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2005.

ثالثا- الكتب المترجمة:

76- أرسطو طاليس، **فن الشعر**، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

77- بليث، هنريش، **البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سميائي لتحليل الخطاب**، تر: محمد العمري، أفريقيا للشرق، المغرب، د ط، 1999.

78- جاكبسون، رومان، **قضايا الشعرية**، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.

79- جيرو، بيير، **الأسلوبية**، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 1994.

80- كوهن، جون، **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.

رابعا- المجلات والدوريات:

81- البار، عبد القادر، **بين محوري التركيب والاستدلال**، مجلة الآداب واللغات قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد التاسع، 2010.

82- بلوحي، محمد، **الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية**، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، العدد رقم 95، 2004.

83- بنمنوفي، محمد، **ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، العدد2، 2011.

84- بوحسون، حسين، **الأسلوبية والنص الأدبي**، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد378، 2002.

85- بوعنينبة، سفيان، **مجلة البحوث والدراسات الإنسانية**، جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة، العدد11، 2015.

86- خلادي، محمد خير الدين، **دلالة التكرار في خطاب الرئيس الراحل هواري بومدين**، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، العدد السادس، 2014.

87- الرواشدة، سامح، **قصيدة إسماعيل لأدونيس، صورة الانزياح التركيبي وجماليته**، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، مجلد 30، 2003.

88- هادي، حسن، **الفصل والوصل في خطب نهج البلاغة**، مجلة كلية الآداب العدد101.

89- ويس، أحمد محمد، **الانزياح وتعدد المصطلح**، عالم الفكر، الكويت، العدد رقم3، 1997.

فهرس الموضوعات

الإهداء.....
مقدمة.....أ-ج
مدخل: مركزية الانزياح في الدراسات الأسلوبية.....2-27
توطئة.....2
أولا- مفهوم الأسلوب.....3-4
أ- لغة.....3
ب- اصطلاحا.....3-4
1- مفهوم الأسلوبية.....4-5
2- موضوع الأسلوبية.....6-7
3- مقومات الأسلوبية.....7-9
4- محددات الأسلوب.....9-12
4-1- الاختيار.....9-11
4-2- التركيب.....10-11
4-3- الانزياح.....11-12
ثانيا-مفهوم الانزياح.....13-15
أ- لغة.....13
ب- اصطلاحا.....14-15
1- الانزياح وإشكالية ضبط المصطلح.....15-22
1-1- العدول.....17-18
1-2- الانحراف.....18-20
1-3- الانزياح.....20-22
2- ظاهرة الانزياح عند النقاد وعلماء الأسلوب.....22-26
2-1- الانزياح عند العرب القدامى والمحدثين.....22-24
2-1-1- عند القدامى.....22-23
2-1-2- عند المحدثين.....23-24
2-2- الانزياح عند الغرب القدامى والمحدثين.....24-25

2-2-1- عند القدامى.....24
2-2-2- عند المحدثين.....25-26
3- وظيفة الانزياح.....26-28
الفصل الأول: الانزياح الصوتي.....29-53
توطئة.....30
أولا- الانزياح على مستوى الإيقاع الخارجي..... 30-43
1- الإيقاع.....30-31
2- الوزن.....31-35
3- الزحافات.....35-37
4- القافية.....38-41
5- الضرورة الشعرية.....41-43
ثانيا- الانزياح على مستوى الإيقاع الداخلي.....43-54
1- التكرار.....43-49
1-1- تكرار الحرف.....44-46
1-2- تكرار الكلمة.....46-47
1-3- تكرار الجملة.....48-49
2- الجناس.....49-52
3- الطباق.....52-54
الفصل الثاني: الانزياح على مستوى التركيب اللغوي.....56-76
1- التقديم والتأخير.....57-62
1-1- تقديم الخبر على المبتدأ.....59
1-2- تقديم شبه الجملة الجار والمجرور على الفعل..... 60
1-3- تقديم المفعول به على الفاعل.....61
1-4- تقديم اسم كان.....61
2- الحذف.....62-68
2-1- حذف الضمير.....65-66

2-2- حذف الفعل.....66
2-3- حذف الفاعل.....66
2-4- حذف أداة النداء.....67
2-5- حذف المبتدأ.....67-68
3- الالتفات.....68-71
4- الفصل والوصل.....71-76
4-1- الوصل.....72-73
4-2- الفصل.....74-76
الفصل الثالث: الانزياح على مستوى التركيب البلاغي.....78-102
1- التشبيه.....79-85
1-1- أركان التشبيه.....80
1-2- أقسام التشبيه باعتبار وجه الشبه والأداة.....80-81
2- المجاز.....86-92
2-1- أقسام المجاز.....88
2-1-1- المجاز اللغوي.....85-90
2-1-2- المجاز العقلي.....90-92
3- الاستعارة.....92-98
3-1- الاستعارة التصريحية.....94-95
3-2- الاستعارة المكنية.....95-98
4- الكناية.....98-102
4-1- الكناية عن صفة.....99-100
4-2- الكناية عن موصوف.....100-101
4-2- الكناية عن نسبة.....101-102
خاتمة.....104-105
قائمة المصادر والمراجع.....107-114
الفهرس.....116- 118