الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

جامعة محمد خيضر بسكرة.

ماستـــر

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

الظواهر الأسلوبية في ديوان "عليك اللهفة" "لأحلام مستغانمي"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب حديث و معاصر .

إعداد الطالبة : **إشراف الأستاذة :**

زكية بن تركي. **سميحة كلفالي .**

السنة الجامعية: 1436هـ/1437هـ

2015 م/2016 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

نشكر الله تعالى قبل كل شيء الذي أعاننا ، و وفقنا ، و هيأ لنا من أسباب الصحة، و العافية و القدرة ما مكننا من أداء هذا البحث، و بعد شكره تعالى، أقول:

إلى من كان قلبها معنا كبيرًا، إلى من جعلت الصعب يسيرًا، إلى من كانت نصائحها الشيء الجميل، إلى من كان التواضع سمتها، و الصرامة من صفاتها، إلى من رافقتنا في هذا العمل، إلى من ساعدتنا دون كلل، إلى أستاذتي الفاضلة المشرفة : "سميحة كلفالي".

إلى أكبر سند لنا إخوتنا و أصدقائنا ، إلى جميع أساتذة قسم الآداب و اللغة العربية.

مقدمة

تعدّ الأسلوبية من أحدث ما تمخضت عنه العلوم اللّغوية و المناهج النقدية في العصر الحديث، و هي التي تصب جلّ اهتمامها لدراسة النص الأدبي، و وصف طريقة الصياغة من أجل استكناه أهم الخصائص التي تسمه بصفة خاصة، و كذا العصر الذي ينتمي اليه بصفة عامة، باعتبار أن الشعر العربي مرّ بمراحل تطورية هامة من ناحية الشكل و المضمون، و عليه فإن خصائص الشعر لها سمة التغير، و هذا راجع إلى التغيير الذي يمسّ مظاهر الحياة على اختلاف مجالاتها: الاجتماعية و السياسية و الثقافية...، و قد شمل هذا التغيير الشكل و المضمون، كما استعان الشعراء ببعض الوسائل لبناء قصائدهم، كتوظيف التكرارات و الصور البيانية...، و التي تعد ظواهر أسلوبية، قد حاول الباحثون العرب أن يدرسوها من خلال بعض الشواهد الشعرية، كاشفين بذلك عن دلالاتها.

و لعل "**أحلام مستغانمي**" من أبرز الشعراء المعاصرين توظيفا للظواهر الأسلوبية كـ: الانزياح و التكرار و التناص، و كذا المفارقة...،خاصة في ديوانها "**عليك اللّهفة**" ، و هو عبارة عن مجموعة من القصائد، ما يقارب أربع و ثلاثون (34) قصيدة، تدافع فيها عن المرأة، موظفة لغة شفيفة تنسجم مع الموضوعات المعالجة في المتن الشعري، حيث توجه خطابها إلى عالم الأنوثة و الذكورة بحس دقيق، ووعي أعمق بخصوصية الإنفعالات لدى الجنسين، و كذا طبيعة التواصل الحاصل بينهما، فيعتبر هذا الديوان أشبه ما يكون بالبوح أو صرخة أنثى بصور مجازية تقطر رهافة و مشاعر.

و من ثمة فالتحليل الأسلوبي يسعى بالإضافة إلى مقاربة العمل الأدبي و استكناه أسراره إلى إظهار رؤى الكاتب و أفكاره، و ملامح تفكيره، و يكشف لنا عمّا وراء الألفاظ، كما يبرز مكامن الجمال في العمل.

و من هنا حُدد موضوع الدراسة، و جاء بعنوان: "**الظواهر الأسلوبية في ديوان "عليك اللّهفة" لـ: "أحلام مستغانمي**"، بغية الإجابة على عدة تساؤلات أبرزها:

ما هي الأسلوبية؟ و هل يمكن عدّها مدخلا من مداخل دراسة النص الشعري؟ و إلى أي مدى استطاعت أن تكشف لنا العمق الفنّي و الدلالي للغة الشعر عند الشاعرة الجزائرية "**أحلام مستغانمي**" من خلال ديوانها "**عليك اللهفة**" بصفة خاصة، و من خلال بعض أعمالها الأخرى بصفة عامة؟.

و محاولة للاقتراب من النص الشعري، اعتمد البحث على المنهج الأسلوبي لكونه المنهج الملائم لمثل هذه الدراسة، و كذا المنهج الوصفي من خلال ضبط بعض المصطلحات.

و اعتمدت في تجسيد هذا المشروع على خطة اشتملت على مقدمة و مدخل و فصلين بالإضافة إلى خاتمة.

تناول المدخل: مفهوم الأسلوبية و تجلياتها، بدءا بالوقوف عند مصطلح الأسلوبية في المعاجم العربية، ثم وضع بعض المفاهيم التي طرحها بعض الدارسين حول هذا المصطلح، بالإضافة إلى عرض لأبرز اتجاهات الأسلوبية، و نشأتها.

أما الفصل الأول فقد كان نظريا مدعمًا ببعض الشواهد الشعرية من بعض أعمال "**أحلام مستغانمي**" ، حيث تناول أهم الظواهر الأسلوبية و هي: التكرار، الانزياح، التناص، و كذا المفارقة.

أما الفصل الثاني، فقد كان تطبيقيا بحتًا، بحيث تم تتبع الظواهر الأسلوبية الأشد بروزًا في ديوان: "**عليك اللهفة**" لـ: "**أحلام مستغانمي**".

و خلص البحث إلى خاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها.

و لقد اعترض مسار البحث مجموعة من الصعوبات تعود بالأساس إلى طبيعة البحث و تشعب موضوعه، بالإضافة إلى الغموض الذي يتسم به الشّعر المعاصر، هذا و على الرغم من كثرة المراجع و الدراسات الأسلوبية في جانبيها النظري و التطبيقي، إلا أنني لم أعثر على دراسات تطبيقية لشعر "**أحلام مستغانمي**" ذلك أنه حديث النشأة.

و من أهم المصادر و المراجع المعتمدة في موضوع البحث:

- الأسلوبية الرؤية و التطبيق، لـ: يوسف أبو العدوس.
- الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، لـ: فتح الله أحمد سليمان.
- الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية–دراسة في الأصول و المفاهيم–، لـ: بشير تاوريريت.
- فضلا عن دواوين الشاعرة "**أحلام مستغانمي**".

و في الأخير أطوي أوراق بحثي الذي آمل من خلاله أن أكون قد قدمت المستوى المطلوب الذي يرقى لمستوى الدراسات الأسلوبية في الشعر العربي، فإن أصبت فهذا توفيق من الله سبحانه و تعالى، و إن أخطأت فمن نفسي.

مدخل:

الأسلوبية مفاهيم و تجليات

1. حدالأسلوبية:
   - لغة
   - اصطلاحا
2. اتجاهات الأسلوبية:
   - 2-1- الأسلوبية التعبيرية.
   - 2-2- الأسلوبية الأدبية.
   - 2-3- الأسلوبية البنيوية.
   - 2-4- الأسلوبية الإحصائية.
3. جذور و امتدادات الأسلوبية:

حد الأسلوبية :

الأسلوبية لغة :

ورد ذكر الأسلوب في العديد من المعاجم العربية من بينها ما جاء في "لسان العرب" لـ: "ابن منظور" ،إذ يقول:

سلبه الشيء يسلبه سلبًا وسلبَا، واستسلبه إياه. وسلبوت، فعلوت: منه: وقال اللحياني: رجل سلبوتٌ، وامرأة سلبوت كالرجل، وكذلك رجل سلابه، بالهاء.والأنثى سلابة أيضًا.والاستيلاب:الاختلاس، والسلب:ما يسلب، وفي التهذيب ما يسلب به، والجمع أسلاب.

ورجل سليب: مستلب العقل، والجمع سلبى.

وناقة سليبٌ وسلوبٌ: مات ولدها، أو ألقته لغير تمام، وكذلك المرأة، والجمع سُلَبٌ وسلائبٌ.

وشجرة سليب: سلبت ورقها وأغصانها.

وفرس سَلْبُ القوائم: خفيفها في النقل، وقيل: فرسٌ سَلِبُ القوائم، أي طويلها.

والسلاب والسلب: ثياب سود تلبسها النساء في المأتم.

ويقال للسطر من النخيل: أسلوبٌ، وكل طريق ممتد، فهو أسلوب.

قال: والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوءٍ، ويجمع أساليبَ، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه.

والأسلوبُ بالضم: الفنُ، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي: أفانين منه، وإن أنفه لفي أُسْلُوب إذا كان متكبرًا.

والأسلوبة: لعبة للأعراب، أو فعلة يفعلونها بينهم.[1]

وجاء أيضا في "تاج العروس" ، لـ "**الزبيدي**" ذكر لفظة الأسلوب تحليلاً وشرحاً، بقوله: سلبه الشيء يَسْلُبُه سَلْبًا: اختلسه.

---

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مادة (س، ل، ب) ، ج6 ، دار الأبحاث، الجزائر، ط 1، 2008، ص 298،299.

والأسلوب: السطر من النخيل. والطريق يأخذ فيه، وكل طريق ممتد فهو أسلوب.

والأسْلُوبُ: الوجه والمذهب. يقال: هم في أُسْلُوب سوءٍ، ويجمع على أساليب. وقد سلك أسلوبه: طريقته. وكلامه على أساليب حسنة ،والأسلوب: عنق الأسد لأنها تُثْنَى.[1]

كما جاءت هذه اللفظة في قاموس "المحيط" لـ: "الفيروز أبادي"، واضحة جلية متخذة نفس المعنى الذي ورد في القواميس وأمهات الكتب الأخرى، وهذا بقوله: سلبه سَلْبَا وسلبا: اختلسه، كاستلبه.

وامرأة سَالِبٌ وسَلُوبٌ وسَلِيبٌ ومُسَلب وسُلْبٌ: مات ولدها.

وسوق السلابين: بالمدينة الشريفة، وتَسَلْبَتْ: أَحَدتْ على زوجها.

والأسلوب: الطريق وعنق الأسد والشموخ في الأنف.

وانسلب: أسرع في السير جدًا، والسُلبةُ بالضم: الجُرْدةُ، وسَلِبَ: كفَرِحَ.

والمُسْتَلِبُ: سيف عمرو بن كلثوم.

و المُسْلَئِبُ ، (كمُشْمَعِلُ) : المطر الكثير.[2]

ومن خلال ما اجتهد فيه الباحثون في وضع حد للفظة الأسلوب بكل اشتقاقاتها نتوصل إلى أن هذه اللفظة تأخذ منحيين أحدهما معنوي والآخر مادي، فالمعنوي: ارتبط مدلوله بأساليب القول وطريقة الكلام، أما المادي: فمدلوله ارتبط بالطريق الممتد والسطر من النخيل.

الأسلوبية اصطلاحا:

إن معرفة المصطلح مفتاح من أهم المفاتيح العلم، فالغوص العميق في أعماق أي علم من العلوم يتطلب الإحاطة بكل مفاتيحه، فمن شأن ذلك أن يساعدنا على سهولة فهمه،

---

[1] محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق نواف جراح، ج 5، دار الأبحاث، الجزائر، ط 1، 2011، ص398–399.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق أبو الوفاء نصر الهوريني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2013، ص 125.

وتحري مختلف الدراسات التي أقيمت حوله، كذلك الشأن بالنسبة لمصطلح الأسلوبية (Stylistique).

يقر العديد من الدارسين أن كلمة الأسلوبية stylistique تتجاذبها العديد من الأطراف ولهذا لم يتمكن جل الباحثين من وضع حدٍ متعارف عليه لهذه اللفظة، وهذا لرحابة الميادين التي صارت هذه الكلمة تمثل سمة من سماتها أو علامة من علاماتها.

ومن ثم يمكن تعريف الأسلوبية بأنها:" فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختيارات اللغوية التي يُقوَم بها المتحدثون والكُتَاب في السياقات–البيئات–الأدبية وغير الأدبية" [1]، وهذا ما يعني أن علم الأسلوبية انبثق من رحم اللسانيات وهو علم معروف بتسليطه الضوء على النصوص بتحليلها، وعلى الأساليب بمدى براعتها وتمكنها، ومن خلالها يقوم النص.

وهي: "علم يعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني"[2] ، وهذا ما يعني أن الأسلوبية إنما تختص بالجانب الفني الجمالي، ومدى تأثيره في المتلقى.

وهي: "مجموعة من الإجراءات التي ترتبط على نحو وثيق فيما بينها بحيث تؤلف نظاما استشعاريا يتحسس البنى الأسلوبية في النص"[3] ، وهذا ما يدل على أن الأسلوبية تطرح وتعرض السمات التي تشهد توترا وورودا كبيرا في النص الإبداعي باعتبارها سمات تكشف عن خصوصية النص وتفرده.

---

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 2، 1430هـ، 2010م، ص 35 .

[2] مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد, الأردن، ط 1، 1432هـ، 2011م، ص 8.

[3] بوطرات محمد الهادي ورتمية محمد العيد وآخرون، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقا من التراث العربي ومن الدراسات الحديثة، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 1428هـ، 2008م، ص 356.

كما وضع "**جان كوهين**" **(Jean Cohen)** تحديدا لماهية الأسلوبية بقوله:<<هي علم الانزياحات اللغوية>>[1]، أي أنها تقوم على مبدأ انزياح اللغة الأسلوبية عن اللغة العادية، أي عن المعيار المتفق عليه، باعتبار أن الأسلوب الجيد هو الذي ينحرف وينزاح عن اللغة الأصلية وعما هو معتاد.

كما يقول "**جاكبسون**" **(Jakobson)** في تعريفه للأسلوبية بأنها:<<بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر الفنون الإنسانية ثانياً>>[2]، وهذا ما يعني أن الأسلوبية عند "**جاكبسون**" **(Jakobson)** هي التي تعمل على التمييز بين الكلام العادي والكلام الفني.

وتعنى الأسلوبية بدراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير، وهي أحد مجالات نقد الأدب اعتمادا على بنيته اللغوية دون ماعداها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية أو فكرية أو غير ذلك... ، والأسلوبية من أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة في العصر الحديث[3]، وهذا ما جر العديد إلى وضع حدود الأسلوبية، من بينها أن الأسلوبية هي: "علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي لذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية النسية تتحاور مع السياق المضموني تحاورًا خاصًا".[4]

---

[1] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، اربد, الأردن، ط 1، 1431هـ، 2010م، ص 146.

[2] بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة، قسنطينة, الجزائر، ط 1، 1428هـ، 2006م، ص 157.

[3] ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفات العربية، القاهرة، ط 1، 1428هـ، 2008م، ص7.

[4] فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1424هـ، 2003م، ص15.

كما نجد "**عدنان بن ذريل**" يحدد الأسلوبية بأنها:<<علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية، والشعرية، فتميزه عن غيره...>>.[1]

انه لمن المفيد أن نتوغل في التفصيلات حول الاختلاف في تحديد مفهوم هذا المصطلح، وان هذا التعدد في التعريفات لدليل قطعي على خصوبة هذا العلم، ولهذا لم يتمكن جلّ الباحثين على اختلاف مناهجهم ومذاهبهم، من وضع حد ثابت أو متفق عليه ،وهذا كله يرجع لرحابة الميادين التي صارت تتخذ منها علامة أو سمة من سماتها.

اتجاهات الأسلوبية:

إن علم الأسلوبية المقابل للمصطلح الأجنبي Stylistique يعد مجالاً خصباً يتكئ على العديد من العلوم كالبلاغة والنقد واللسانيات، ولا يقف عند حدودها بل يتخطاها، ليطرح بين أيدينا سمة علمية لها أسسها وقواعدها ومقوماتها، وهذا بدوره ما أفضى إلى تعدد اتجاهاتها، من بينها نذكر:

- الأسلوبية التعبيرية.
- الأسلوبية الأدبية.
- الأسلوبية البنيوية.
- الأسلوبية الإحصائية.

أ/ الأسلوبية التعبيرية:

ورائدها "**شارل بالي**" **(Charles Bally)** أحد تلامذة "**فيرديناند دي سوسير**" **(F.de Saussure)** ومن الأعمال التي خلفها "**شارل بالي**" في مجال الأسلوبية نذكر: مقال بعنوان: "الأسلوبية الفرنسية" والذي نشره عام 1902م، ثم ألحقه بكتاب: "الوجيز

---

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 1430هـ،2009م، ص184.

في الأسلوبية" يضاف إلى ذلك: "مصنف الأسلوبية الفرنسية".[1]

وقد انطلق "**شارل بالي**" **(Charles Bally)** في تأسيسه لملامح هذا الاتجاه من دراسته للبلاغة القديمة[2]، فهي تعد أولى أسلوبية بلاغية ظهرت بالغرب سنة 1905م.[3]

حيث اهتم فيها بالنبر والصور والأساليب، غير أنه لم يتوقف عند قواعدها الجامدة، بل اهتم بالقيم التعبيرية والانطباعية اللتين يختزلهما الأسلوب على شكل شحنات وموجات عاطفية متدفقة[4]، إذ يقول: << تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغوياً كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية >>.[5]

فقد أشار "**بالي**" **(Bally)** إلى أن اللغة هي صورة الفكر، وهي حاملة لوجدان المتكلم، ويكون لها أثر عند المتلقى، كما هو عند المتكلم.[6]

ومن خلال ما أقر به "**بالي**" **(Bally)** يمكننا القول بأن الأسلوبية عنده ترى بأن اللغة ما هي إلا انعكاس لما يختلج ذهن الكاتب من صور وأفكار، أما موضوعها الأساسي فهو: المضمون الوجداني.

إن الأسلوبية التعبيرية تعنى بالقيم التعبيرية والمتغيرات الأسلوبية، وذلك من خلال دراسة العلاقة بين الصيغ والفكر، فهي لا تخرج عن نطاق اللغة، ولا تتعدى وقائعها، ويعتد فيها

---

(1) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم ص 165.

(2) المرجع نفسه، ص 166.

(3) جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، شبكة الألوكة، المغرب، ط 1، 2015، ص 12.

(4) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم ص166.

(5) بيير جيرو، الأسلوبية stylistique، ترجمة منذر عياشى، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط2،1994م، ص54.

(6) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم ص 166.

بالأبنية اللغوية ووظائفها اعتدادًا وصفيًا بحتًا، فأسلوبية التعبير تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية (اللغوية) الكامنة في الكلام أو المثارة فيه.[1]

نتوصل من خلال هذا الطرح المنطقي الذي طرحه "**بالي**" **(Bally)** إلى أن أسلوبيته تهتم بطريقة المبدع أو الكاتب في تشكيل مادته اللغوية، وهذا ما يعنى أنه يهتم بأسلوبية اللغة دون إسدال ستار النسيان عن اللمسة العاطفية، بالإضافة إلى اهتمامه باستكشاف العلاقة القائمة بين النص أو ما يعرف بالفعل الكلامي والقيم التعبيرية التي يحتويها هذا النص أولاً، وبين الفعل الكلامي والمستوى العاطفي ثانياً.

وأخيرًا فإن "**بالي**" **(Bally)** ينطلق من فكرة محورية ألا وهي: <<أن اللغة وسيلة للتعبير عن الأفكار والعواطف، لذا فالأسلوبية عنده هي التي تهتم بالتعبير عن العواطف والمشاعر والانفعالات ويعني هذا أن أسلوبيته تعبيرية انفعالية>>.[2]

إن اهتمام "**بالي**" **(Bally)** بالمحتوى العاطفي جعله لا يعير اهتمامًا كبيراً بالجوانب الجمالية وتركيزه على الكلام المنطوق، صرفه عن الاهتمام بالأسلوب الأدبي[3]، وبذلك ظلت أسلوبية "**بالي**" هي أسلوبية اللغة وليس أسلوبية الأدب[4]، وتصنيفه للإمكانيات الكامنة أو المثارة في اللغة، شدة إلى دراسة القوة التعبيرية في لغة الجماعة دون الاهتمام بالتطبيقات الفردية لها.[5]

وختاما لهذا يمكننا القول بأن ما تم عرضه هو خلاصة ما قدمه "**بالي**" **(Bally)** في مجال الأسلوبية التعبيرية ، من خلال الخوض في مجال الأسلوبية مبدعا بذلك في هذا

---

[1] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ص166.

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

[3] بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 166.

[4] موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكتدى للنشر والتوزيع، إربد, الأردن، ط 1، 2003م، ص11.

[5] بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 166.

المجال أيما إبداع ومؤسسا لاتجاه له طرح وفقه أفكاره وآراءه وكله يندرج تحت نطاق الأسلوبية التعبيرية التي تعتبر بمثابة نقطة الانطلاق والمتكأ لقيام العديد من المدارس الأسلوبية، والتي تعير اهتماما للعواطف والمشاعر التي تحملها اللغة وتعتبر وسيلة لها.

ب/ الأسلوبية الأدبية: (أسلوبية الكاتب) :

تعد الأسلوبية الأدبية من أخصب الدراسات التي تفرعت من الأسلوبية التكوينية وأكثرها تأثيرا في القرن العشرين[1]، ويمثل هذا الاتجاه العالم النمساوي "**لويس بيدزر**" **(Louis pidzer)** الذي نمى هذا الاتجاه محولا إياه إلى نظرية متكاملة في النقد اللغوي أو الأسلوبية الأدبية، ومجال دراستها هو علاقة التعبير بالفرد والجماعة كما تدرس حيثيات هذا التعبير في علاقته بالأشخاص المتحدثين به، وتحدد أيضًا بواعث اللغة وأسبابها، كما ركز "**لويس**" **(Louis)** على دراسة الأسلوب الفردي لكاتب من الكتاب، أو أسلوب أمة من الأمم، كما اهتم بدراسة اللغة ودراسة جسم العادات اللسانية الحديثة لفرد من الأفراد بهدف الوصول إلى توضيح علاقة اللغة بالأدب، من خلال جسر أقامه بين علم اللغة والأدب، وما يؤكده "**بيدرز**" **(Pidzer)** أن كل سمة أسلوبية هي عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي، مؤكدًا بذلك أن كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي، كما تعنى الأسلوبية الفردية أيضًا بدراسة الخطاب الأدبي ليس من ناحية النظام اللغوي فقط، بل هي تركز وتبحث في حالة الأديب الذي هو قائل أو كاتب هذا الخطاب الأدبي، ولهذا فهي تسعى إلى إقامة علاقة بين النص الأدبي وربطه بحالة مبدعه النفسية.[2]

لهذا المحتوى الكلامي مدلول واحد يلقي عليه "**بيدزر**" **(Pidzer)** الضوء ألا وهو قيامه بربط الكلام بقائله وبالظروف والأحوال التي قيل فيها الكلام، مع تحديد وتسليط الضوء على

---

[1] بوطرات محمد الهادي ورتيمة محمدالعيد وآخرون، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقا من التراث العربي والدراسات الحديثة، ص357.

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 168.

المنطلقات والخلفيات التي جعلت الأديب يلفظ ويتفوه بتلك اللغة، مع قيامه بربط هته اللغة بالأدب معتبرًا هاته اللغة عبارة عن سمة خاصة في الكلام تَسِمُ الفرد وتميزه عن الآخر دون غض النظر عن الحالة النفسية التي يعيشها الكاتب أثناء كتابته لأدبه وربطها بما خلفه.

كما ركز "**بيدزر**" **(Pidzer)** في دراسته الأسلوبية على الحدس، كما تطرق إلى ثنائية الشكل والمضمون داعيًا إلى الوحدة بينهما.[1]

ومن خلال ما جاء به "**لويس بيدزر**" **(Louis pidzer)** يمكننا القول أن أسلوبيته تطمح إلى الارتقاء والغوص في نفسية المبدع ورغباته وطموحاته وميولاته، لأن نفسية المبدع هي بمثابة الأساس الذي يبني عليه الكاتب أفكاره وهي النواة التي يدور حولها الموضوع.

ج/ الأسلوبية البنيوية:

ظهرت الأسلوبية البنيوية في السنوات الستين من القرن العشرين مع أعمال كل من: "**رومان جاكبسون**" **(Roman Jakobson)**، "**تودوروف**" **(Tzveton Todorov)** ، "**كلود بريمون**" **(Cloude Bremond)**، "**رولان بارت**" **(Barthes Roland)**،"**جيرار جينات**" **(Jirar Jinit)**،"**جون كوهين**" **(Jean Cohen)**،"**جوليا كرستيفا**"**(Julia Kristova)** "**غريماس**" **(Algirdas Julien Greimas)** ،"**جوزيف كورتيس**"**(Joseph Curtis)**، "**ميشال ريفاتير**" **(Michael Riffaterre)** و"**جماعة مو**".[2]

ويعد هذا الاتجاه من أكثر المذاهب شيوعا في الوقت الراهن وهي امتداد لأسلوبية "**بالي**" **(Bally)** وامتداد لآراء "**دي سوسير**" **(F.de Sausure)**.[3]

ويمثل الأسلوبية البنيوية كل من "**رومان جاكبسون**" **(Roman Jakobson)** و "ميشال **ريفاتير**" **(Michael Riffaterre)**، وهي ترى أن النص بنية تشكل جوهرا قائما بذاته ذا

---

[1] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 169.

[2] جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص15 .

[3] بوطرات محمد الهادي ورتيمة محمد العيد وآخرون، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقا من التراث والدراسات الحديثة، ص 357 .

علاقات داخلية متبادلة بين عناصره، وليس النص الأدبي نتاجا بسيطا من العناصر المكونة، بل هو بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة بها، ولا يمكن أن يكون للعنصر فيها وجود فيزيولوجي أو سيكولوجي، إلا في إطار البنية الكلية للنسق، وعلى هذا الأساس لا يمكن تعريف أي عنصر منفصل إلا من خلال علاقاته التقابلية والتضادية بالعناصر الأخرى في إطار بنية الكل.[1]

ويرى "**ريفاتير**" **(Riffaterre)** أن الأسلوبية تتحول إلى قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ وذلك عن طريق إبراز بعض عناصر السلسلة الكلامية، ومن ثمة حمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها تشوه النص، وفقد أبعاده الجمالية، ويتجلى ذلك في اهتزاز بنيات النص الأدبي، لأن النص قائم على هذه البنى، وقد انصب محور العمل عند "**ريفاتير**" **(Riffaterre)** على البنى النصية وعلاقتها ببعضها، وذلك بهدف إبراز القيمة الأسلوبية للإشارة داخل النظام.[2]

يرى "**ريفاتير**" **(Riffaterre)** هنا أن الأسلوبية تلقي الضوء على القارئ وتشترط فيه أن يكون ذا إطلاع ومعرفة ومخزون ثقافي هائل وله مقدرة أدبية متميزة وحس وذوق جمالي متفرد يمكنه من الغوص في أعماق النص واقتناص دلالاته.

وكما هو معروف أن البنيوية تنظر إلى: "الأعمال الأدبية باعتبارها نظما رمزية دلالية تقوم في الدرجة الأولى على مجموعة من العلاقات المتبادلة بين البنى الجزئية وعلى العناصر المهيمنة على غيرها في العمل الأدبي".[3]

وختاما لهذا يمكننا القول بأن النص في نظر البنيويين يشكل كما متجانسا يتكون من مجموعة من العناصر، وان كل عنصر لا يتحدد وجوده إلا وهو داخل بنية الكل، وعلى هذا

---

[1] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 171–172 .

[2] المرجع نفسه ،ص172.

[3] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1996م، ص96.

الأساس لا يمكن وضع حد لأي عنصر إلا من خلال علاقاته التضادية والتقابلية مع العناصر الأخرى المجاورة.

د/ الأسلوبية الإحصائية:

تهتم الأسلوبية الإحصائية بتتبع السمات الأسلوبية و معدل تواترها وتكرارها في النص كما تحاول الوصول إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنص عن طريق الكم، وقوام عملها يكون بإحصاء العناصر اللغوية في النص، وكذلك مقارنة علاقات الكلمات وأنواعها في النص ثم مقارنة هذه العلاقات (الكمية) مع مثيلاتها في نصوص أخرى، ولابد للممارسة الإحصائية في التحليل الأسلوبي أن تؤدي إلى إجراء توظيفي يساعد في تفحص النص واستكناء حقيقته الأدبية لتخدم عملية النقد، وذلك يتجاوز عقم الجداول الرقمية فلا تكون هذه الجداول مقصودة لذاتها.[1]

وهذا ما يدل على أن مبدأ الإحصاء أو العد إنما يقوم على تعقب الظواهر الأسلوبية وإبراز معدل تواترها وتكرارها في النص، بالإضافة إلى مقارنة علاقات الكلمات وأنواعها ثم مقارنة هذه العلاقات بمثيلها وتشبيهتها في النصوص الأخرى.

وتنطلق الأسلوبية الإحصائية من اعتبار أن الأسلوب هو مجموعة من الخيارات اللغوية للمؤلف لذا يعدّ الإحصاء معيارًا حاسمًا وموضوعيًا في الدراسة الأسلوبية.[2]

البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب، وتمييز الفروق بينها، ويكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية بقابليته لأن يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية [...] وترجع أهمية

---

[1] ينظر: فرحات بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص19.

[2] بوطرات محمد الهادي ورتيمة محمد العيد، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقا من التراث العربي ومن الدراسات الحديثة، ص357.

الإحصاء هنا إلى القدرة على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السمات التي ترِدُ في النص ورودًا عشوائيًا.[1]

جذور وامتدادات الأسلوبية:

إذا أخذنا في البحث عن تاريخ نشأة وميلاد الأسلوبية، فسنجدها قد ظهرت على يد "**فون ديزفابلتنز**" سنة 1875م، وهي نظرية في الأسلوب ترتكز على مقولة "**بيفون**" الشهيرة: "الأسلوب هو الرجل نفسه"، وتنطلق من فكرة العدول عن المعيار اللغوي، موضوعها دراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والبلاغية في الصناعة الأدبية.

قد سار في هذا الاتجاه سنة 1887م العالم الفرنسي "**جوستاف كويرتيج**" الذي بشر بعلم يبحث في الأسلوب من خلال انتباهه إلى فكرة الأسلوب الفرنسي المهجور في تلك الفترة، إذ تبين له أن واصفي الرسائل الجامعية يقتصرون على وضع تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم طبقا للمناهج التقليدية، وهو بهذه الملاحظة الدقيقة يذهب إلى أن الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحوث ينبغي أن يتوجه للبحث في أصالة التعبير الأسلوبي أو خصائص النتاج الأدبي، أو المؤلف، التي تكشف عن أوضاعها الأسلوبية في الصناعة الأدبية.[2]

مع هذا لم تتضح معالم الأسلوبية في هذه الفترة، وظلت كذلك حتى تبلور مفهوم اللسانيات بفضل جهود "**فيرديناند دي سوسير**"، وعمله الرائع الذي تكشف في كتابه القيم: محاضرات في اللسانيات العامة.[3]

تطور البحث الأسلوبي وبرز علم الأسلوب باعتباره علما يهدف إلى تحليل الكلام واللغة على نحو خاص على يد "**شارل بالي**" (**Charles bally**) (1865–1947م) منذ مطلع القرن العشرين، وذلك من خلال كتابيه "بحث في الأسلوبية الفرنسية 1902م والمجمل في

---

(1) سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1412هـ، 1992م، ص51.

(2) رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، الجزائر، (د، ت)، ص 13.

(3) رابح بوحوش، المرجع السابق ، ص 13.

الأسلوبية الفرنسية 1906م اللذين أسسهما على وجدانية وتعبيرية اللغة، فاعتبرت محاولته اللبنة الأولى في صرح الأسلوبية العلمية"[1]، فقد أتى هذا المختص في السنسكريتية واليونانية الباحث اللساني "**شارل بالي**"**(Charles Bally)** ليشرح مفاهيم "**فيردينان دي سوسير**" **(F.De Saussure)** في اللسانيات، ليعكف بعدها على دراسة الأسلوب، فالأسلوبية عنده: " تبحث عن معنى العبارة وعن سماتها الوجدانية، وعن موقعها في النسق التعبيري، والطرق التي تعطي العبارة صورتها".[2]

ثم تطورت الأسلوبية وصارت منهجا يستخدم في تحليل النصوص الأدبية، بفضل الجهود التي أعانت على ذلك، ومنها جهود "**فلاديمير بروب**" **(Vladmir Propp)** في دراسة مورفولوجيا الحكاية الشعبية ومن بعدها أعمال الأنثروبولوجي **كلود ليفي شتراوس(C.leve Strauss)** في "بنيوية العلوم الاجتماعية"، ثم ما كان من جهود المدارس المختلفة التي ظهرت في أوربا، ومنها مدرسته "براغ" التي تزعمها البولندي الأمريكي "**جاكبسون**" **(Jakabson)** وقد اهتمت هذه المدرسة "بخصوصية اللغة الشعرية على أساس مغايرتها للغة العادية وأكدت أن سماتها ليست مطردة فيها، بل إنها مرتبطة بوظائفها التي تلفت الانتباه إلى تركيبها الذاتي".[3]

إضافة إلى جهود المدرسة الفرنسية التي اتهمت بالنواحي الوظيفية للغة. وتعتبر جهود المدرسة الشكلية الروسية، والتي تعد حلقة "موسكو" نواة لها أبرز الجهود التي أعانت على تطوير البحث الأسلوبي فقد اتجهت هذه المدرسة إلى دراسة فنية الشكل الأدبي، مركزة على "الجوهر الداخلي للعمل الأدبي، وكانت الحقيقة الأدبية شاغلها بصرف النظر عن أي اعتبار

---

[1] عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1980م، ص 141.

[2] فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 35.

[3] لويزة بن ناصر، ملامح المنهج الأسلوبي في التراث النقدي عبد القاهر الجرجاني نموذجا ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في النقد العربي القديم، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012/2011م، ص 20.

يبتعد عن النص ذاته"[1]، وقد كان لترجمة أعمالهم إلى الفرنسية من طرق "**تودوروف**" **(Tzveton todorof)** أثر كبير في إثراء البحوث الأسلوبية، وقد أكد هو نفسه ما للشكلانيين من تأثير على الأسلوبيين بقوله: **<<** ونحن مدينون للشكلانيين ينظرية الأدب التي وضعوها>>.[2]

بالإضافة إلى اجتهادات المدرسة الألمانية التي تجلت لدى "**كارل فوسلر**" **K.Vossler** الذي وضع أسس دراسته على مبدأ المطابقة بين اللغة والفن، فأطلق على "النظام الذي يدرس اللغة في علاقتها بالخلق النظري الفردي، اسم الأسلوبية والنقد الأسلوبي".[3]

بعد ذلك تلت سنوات الازدهار والتطور التي واكبتها الأسلوبية بين سنتي (1950م-1960م) سنوات ازدراء وتقهقر بين سنتي (1968م-1975م) حتى ظن نقاد الأدب أن الأسلوبية زالت من الوجود حيث انطوت تحت لواء النقد "الذي قصر جهوده على الكاتب وأصالته في استعمال المفردات وغيرها من العناصر اللغوية البيانية مما أدى إلى زوال الأسلوبية وتهميشها مؤقتا".[4]

ثم ازدادت تراجعا بين سنوات (1975م-1985م) لكنها عادت إلى الظهور من جديد بتأثير تراكم الدراسات الحديثة، وكان للمدرسة الفرنسية الفضل في اتضاح الأسلوبية وبروزها كما وشكلا[5]، وقد اتخذ هذا التطور منحنيين اثنين:

- المنحنى الأول: الاستقراء الذي أرسى قواعد ممارسة النصوص، فتألفت من ذلك مكونات الأسلوبيات التطبيقية التي عكفت على ضبط المنطلقات، وصوغ فرضيات البحث وتحديد غايته.

---

[1] لويزة بن ناصر، ملامح المنهج الأسلوبي في التراث النقدي عبد القاهر الجرجاني نموذجا،ص 20.

[2] المرجع نفسه ، ص 20.

[3] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د، ط)، 1984م، ص 124.

[4] لويزة بن ناصر، المرجع السابق، ص 21.

[5])المرجع نفسه، ص 21.

- المنحنى الثاني: الاستنباط الذي سوى أسس التجريد والتعميم فاستقامت معه مكونات الأسلوبيات النظرية التي انكبت على تحسين المقاربات المتعلقة بنصائح المنظرين وإرشاداتهم.[1]

وعقب هذا الازدهار وفي سنة 1969 يصدر "**استيفان اولمان**" (**Stephen Ull Mann**) كتابه القيم الذي يحمل عنوان: "إشكاليات اللسانيات ومناهجها" فيبارك استقرار الأسلوبيات علما نقديا قائلا: **<<**إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد ولنا أن تتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي و اللسانيات معا >>[2]، وبهذا استقرت الأسلوبية منهجا علميا.

ورغم أن مصطلح الأسلوبية جذوره الأولى كانت عند الغربيين فالعرب ساهموا أيضا في دراسته وتطويره، وطبقوه على النصوص الأدبية قديمها وحديثها بهدف استخراج الجماليات الأسلوبية الموجودة في تلك النصوص، ومن أبرزهم: عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)، في كتابه "أسرار البلاغة".

---

[1] رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 4.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 1982م، ص 24.

الفصل الأول:

الظواهر الأسلوبية في شعر "أحلام مستغانمي"

1- التكرار:

1-1- تكرار الحرف أو الصوت.

1-2- تكرار الكلمة أو اللفظة.

1-3- تكرار الجملة.

1-4- تكرار المقطع.

2-الانزياح:

- الانزياح الدلالي أو الاستبدالي.
- الانزياح التراكيبي.

3-التناص:

4-المفارقة:

- مفارقة التضاد (التقابل).
- مفارقة الفجاءة.

أولا: التكرار:

التكرار في اللغة بمعنى: كرر– الكر: الرجوع، ، والكر مصدر كر عليه. يكر كرا وكرورا وتكرارا: عطف. وكر عنه: رجع، والكرة: المرة، والجمع: الكرات، ويقال: كررت عليه الحديث، وكرر الشيء وكرره: أعاده مرة بعد أخرى.[1]

أما في الاصطلاح: فالتكرار في اصطلاح البلاغين هو "تكرار اللفظ أو الدال أكثر من مرة في السياق الواحد"، إذن فأسلوب التكرار هو:"إعادة كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل، أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر".[2]

ويعرفه "ضياء الدين ابن الأثير" (ت 637هـ) بقوله: <<هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا>>.[3]

ومن خلال ما تمّ عرضه من حدود لظاهرة التكرار يتبين أنه يعني الترديد أو الإعادة للفظة معينة بنفس لفظها ومعناها في العديد من المواضع، وهذا بطبيعة الحال لأغراض معينة، كالتنبيه، التعظيم أو التوكيد...

ومن هنا فالتكرار هو وضع لفظة في العديد من المواضع من العمل الأدبي بنفس لفظها ومعناها، ولا ننكر ما لهذه الظاهرة من غاية جمالية ودلالية، بالإضافة إلى تحقيقه للإيقاع والتجانس في القصيدة.

وينقسم التكرار إلى أربعة أنواع:

- تكرار الحرف أو الصوت.
- تكرار الكلمة أو اللفظة.
- تكرار الجملة أو العبارة.
- تكرار المقطع.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ك، ر، ر)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 3، 1414هـ، 1994م، ص 135، 136،

[2] عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 2010م، ص 13.

[3] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط 1، 2004م، ص 21.

أ/ تكرار الصوت:

يعد الصوت اللغوي أصغر وحدة في القصيدة، وهو: "عبارة عن تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة".[1]، بالإضافة إلى أن الصوت يعتبر أصغر وحدة، وهو من أهم العناصر التي يتكون منها النص الشعري، فالشاعر يقوم بتكرير صوت معين رغبة في تأكيد ما يختلجه من أحاسيس موظفا إياها بطريقة إيقاعية، وهذا ما يعني أن للصوت المكرر بين أسطر القصيدة وقع موسيقي يبعث جمالا وحسنا للقصيدة ويمتع ويطرب الآذان، وهو ينقسم إلى صامت وصائت، "فالتكرار الحرفي هو أسلوب يكرسه الاستعمال اللغوي لمحاكاة الحدث بتكرير حروف الصيغة مع ما يصاحب ذلك من إبراز الجرس".[2]

ويتمظهر هذا النوع من التكرار في العديد من القصائد لمختلف الشعراء ومن ذلك ديواني "**أحلام مستغانمي**" اللذان يحملان عنوان: "أكاذيب سمكة" و"الكتابة في لحظة عري" و هما غنيان بهذا النوع من التكرار، وسنعرض شواهد على هذا:

ففي قصيدة "رسائل" من ديوان "الكتابة في لحظة عري" "**لأحلام مستغانمي**"، نجد التكرار بارزا بشكل يثير السمع، في قولها:

أيمكن لقلبك أن يحملني عندما يجب أن يخف الحمل

أيمكن أن نحقق هناك كل الأحلام التي لم تكتمل

كم كنت حزينة بعدك

ولكن صورتك وحدها سافرت وعادت معي

صورتك وحدها نامت معي في فنادق العالم

وشفتاك وحدهما اللتان ارتعش لهما جسدي

---

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص 82.

[2] عمر خليفة إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري دراسة نقدية تحليلية، منشورات جامعة قارينوس، بنغاري، ليبيا، ط 1، 2003م، ص 199.

ذات مرة أتاني صوتك من بعيد

كنت سائحة غريبة في بلد غريب

حاولت أن أراك كما أردتك أن تكون

وكانت سماء حيفا ماطرة....ولم أكن هناك

فحسدتك.[1]

لقد كررت الشاعرة في هذا المقطع صوتي "الحاء" و"الكاف" حيث ورد تكرار حرف "الحاء" اثنا عشر(12) مرة (يحملني، الحمل، الأحلام، نحقق، الحزينة، وحدها، وحدها، وحدهما، وحدهما، سائحة، حاولت، حيفا، فحسدتك). وما يلاحظ ورود وسط الكلمة، ويعتبر حرف الحاء حرف حلقي مهموس، فسميت حلقية لأن نتاجها الحلق[2]، وسميت مهموسة لأنه اتسع لها المخرج، فخرجت كأنها متفشية[3]، وفي هذا يقول "**ابن جني**" أما الصوت المهموس: "فحرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى معه النفس"[4]، أما حرف "الكاف" فتم تكراره ثلاث وعشرون(23) مرة في (أيمكن، لقلبك، أيمكن، هناك، كل، تكتمل، كم، كنت، بعدك، لكن، صورتك، صورتك، شفتاك، صورتك، كنت، أراك، كما، أردتك، تكون، كانت، أكن، هناك، فحسدتك) فالكاف هنا أخذ مواقع بين بداية ونهاية الكلمة، ويعد هذا الصوت صوتا لهويا مهموسًا، وسمي لهويًا لأن إنتاجه من اللهاة[5]، واللهاة تقع بين الحلق والفم، أي أن حرفي الحاء والكاف يتشاركان في صفة الهمس.

أما حرف "الحاء" فمن خصائصه اللسانية السعة والانبساط، بالإضافة إلى أنه يقر عن الرقة والشاعرية التي تمتلكها الشاعرة، ويعبر حرف الحاء من خلال وروده في النص

---

(1) أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري، دار الآداب، ط 1، 1976م، ص 8.

(2) عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1418هـ، 1998م، ص 119.

(3) أحلام مستغانمي ،المصدر السابق، ص 119.

(4) المصدر نفسه، ص 119.

(5) المصدر نفسه ، ص 128.

عن تأمل الشاعرة في غد أفضل من اليوم الذي تحوطه الأحزان، أما حرف الكاف فهو يعبر عن مدى الأسى الذي تعيشه الشاعرة بعيدة عن وطنها.

وهذا مقطع آخر من نفس القصيدة:

أصبح الآن مؤكدا أن الحرب انتهت

لقد تبادلنا الأسرى والموتى والفرح والتعازي والشتائم

والشعارات والتهم

وكثرت الأوسمة على الصدور.[1]

لقد كررت الشاعرة في هذا المقطع حرف "التاء" تسعُ (9) مرات ويعتبر حرف "التاء" صوت أسناني–لثوي انفجاري (شديد) مهموس، مرقق[2]، كما نجد أن هذا الحرف يبرز قيمة شعورية للشاعرة تتجلى في عمق حزنها حول ما آلت إليها البلاد جراء الاستعمار الفرنسي، من خلال: (الموتى، التعازي، الشتائم، الشعارات، التهم، الأوسمة، كثرت، انتهت).

ومن أمثلة التكرار الصوتي نجد أيضا تكرار الحرف "النون" بقولها في قصيدة "رسائل" من ديوان "الكتابة في لحظة عري":

قلت أنك تدمن احتساء الصمت والدخان والنبيذ

فهمت أنك قد لا نكتب إلي بعد الآن من الجزائر

آخر مرة التقينا فيها كانت ليلة رأس السنة الماضية

جلسنا في مقهى نتحدث عن الحب...والحرب والزواج...

كنت أحبك...وكنت حزينة ككتل بداية سنة

تمنيت لو انتميت إليك

كان عمري عشرين سنة

---

[1] أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري، ص 10.

[2] عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص 161.

خفت ألا أنتمي لشيء بعدك.[1]

حيث ورد تكرارها أربع وعشرون (24) مرة (أنك، تدمن، الدخان، النبيذ، أنك، نكتب، الآن، من، التقينا، كانت، السنة، جلسنا، نتحدث، عن، كنت، كنت، حزينة، سنة، تمنيت، انتميت، كان، عشرين، سنة، انتمي)، وهو صوت لثوي أنفي متوسط بين الشدة والرخاوة[2]، وهو من أكثر الحروف استخداما لدى الشعراء في تعبيرهم عن الحزن والمعاناة واللااستقرار، كان استخدامه الكثير والمتواصل في الأسطر الشعرية دليلا واضحا على عدم ارتياح وتألم الشاعرة، فهو من الحروف التي لها مقدرة في إيصال صدق إحساس الشاعرة.

وفي موقع آخر من نفس القصيدة قولها:

تذكرت أحد الأحلام، تمنيت لو نزل لحظتها مئة مليون عربي إلى الشوارع، لو زحف ملايين الشباب نحو كراسي الخونة

لو أن القصور العربية نسفت في لحظة واحدة

لو أن التاريخ بدأ من شارع الشهداء

لو مثلهم قلنا (لا).[3]

حيث كررت الشاعرة هنا الأداة (لو) خمس(5) مرات، وهو: أداة أو حرف شرط غير جازم، وقد استعملته الشاعرة هنا بغرض التمني وطلب الشيء البعيد، حيث يرجع تكراره في كل سطر من الأسطر الشعرية إلى تمنيها وإلحاحها المستمر على إتحاد والتحام العرب لقهر العدو.

وفي قصيدة أخرى تحمل عنوان "بطاقة عادية في يوم غير عادي" من ديوان "الكتابة في لحظة عري"، ورد تكرار حرف "الألف" في قولها:

اشتقت إليك

---

[1] أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري ، ص 15.

[2] عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية ، ص 173.

[3] أحلام مستغانمي، المصدر السابق ، ص 10.

تدفعني أفراح الآخرين إليك

اليوم صباح عيد، وأنا أصبحت أخاف الفرح

لأننا نصبح أنانيين عندما نفرح

يجب أن أحزن قليلا لكي أظل معك

وأنا أريد أن أكتب شيئا على ورق مدرسي

أكره أن أترك كلماتي على البطاقات المستوردة للأعياد

أشكالها الفرحة....تعمق حزني.[1]

يعد حرف "الألف" حرفا حلقيا وهو من الأصوات الشديدة، حيث ورد قرابة ثلاث وعشرون (23) مرة في هذه الأسطر الشعرية (أفراح، الآخرين، أنا، أصبحت، أخاف، لأننا، أنانيين، أن، أحزن، أظل ، أنا، أريد، أن، أكتب، أكره، أن، أترك، للأعياد، أشكالها) ولعل العديد من الشعراء قد وظفوا حرف "الألف" توظيفا ملحوظا في قصائدهم كما وظفته الشاعرة "**أحلام مستغانمي**" ليكتسب بذلك دلالة شعورية مفعمة بالأحاسيس فحرف "الألف" هو الأنسب للتعبير عن الاشتياق ،والتعبير عن الفراق المؤلم والرغبة في اللقاء.

كما ورد في قصيدة أخرى تحت عنوان "وجبة حب باردة" من ديوان "أكاذيب سمكة"، وهذا النوع من التكرار في قولها:

تسرد عليها همومك الواحد تلو الآخر

أفهم أني لم أعد همك الأول

أحدثك عن برنامجي يوما بعد آخر

تفهم أنك غادرت مفكرتي...

تقول أنك تنام كثيرا.[2]

---

[1] أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري ، ص 17.

[2] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، ص 4.

تم من خلال هذه الأسطر الشعرية تكرار حرف "الميم" عشر(10) مرات (همومك، أفهم، لم، همك، برناجمي، يوما، تفهم، مفكرتي، تنام) حيث أخذ مواقع بين نهاية ووسط وبداية الكلمة، وحرف "الميم" صوت شفوي أنفي جاء ليحمل معنى الحزن والأسى..

وفي قصيدة "رسالة إلى الصديق بايرون" من نفس الديوان تقول "**أحلام**":

سنحمل حسرة قصص الحب

التي لن تعيشها

وقطارات الحب التي لن نتعلق بأطرافها

ونركبها من دون تذاكر

وزوارق الحب التي لن تنقلب بنا

والطرقات التي لن نموت في حادثة حب

ونحن نعبرها

وخطى الغرباء التي لا نعرف أسماء أصحابها

وستهزمنا القائد التي لن نكتبها

والخطايا التي نرتكبها

والأزقة التي لن ينتظرنا أحد عند منعطفها

ستهزمنا الرعشة التي لن تهزنا

والدموع التي لن تفاجئنا.[1]

الملاحظ في هذه الأسطر الشعرية تكرار أداة انفي (لن) ثماني مرات، وهذا التكرار له أثر إيقاعي في الجملة الشعرية فشاعرتنا هاهنا تنفي عن نفسها عدم عيشها قصة حب مثالية، ومن أجل التركيز على النفي حشدت هذا الصوت ليكون إلحاحا على موقفها، وهذا ما يعني أن التكرار يحمل في ثناياه قيمة دلالية ،إذ يضيف إلى موسيقية العبارة

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، ص 6.

نغمات جديدة، ويسهم بنصيب –قل أو كثر– في تعزيز معنى العبارة أو في محاكاة حالات النفس وأحداث الطبيعة، ويعقد بين أجزاء البيت نطاقا يزيدها تماسكا وارتباطا.[1]

ب/ تكرار الكلمة أو اللفظة:

هذا النوع من: "أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعا بين أشكاله المختلفة"[2]، والتكرار اللفظي هو: "عبارة عن تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة".[3]

تعتبر اللفظة عنصرا مهما من عناصر الإبداع الشعري لبساطته ولما له من دور فعال في تعميق التجربة الشعرية، إذ لكل كلمة دورها في البناء من حيث تناسقها في الجرس والدلالة، ومن أبعادها النفسية، ومن حيث زئبقيتها من خلال تلونها حسب ما وردت عليه في السياق، ويتمثل تكرار اللفظة في تكرار الكلمة ذاتها في العديد من الأسطر الشعرية.

ومثال ذلك ما ورد في ديوان "الكتابة في لحظة عري"، وديوان "أكاذيب سمكة" لـ:"**أحلام مستغانمي**" فهما يعجان بالكلمات المتكررة من أسماء وأفعال سواء في البيت الواحد، أو في مقطع بعينه أو في القصيدة كلها، ومن ذلك لفظة (الفراغ) في قصيدة: "بطاقة عادية في يوم غير عادي" من ديوان "الكتابة في لحظة عري":

كان لابد أن تملأ أنت الفراغ...

أؤمن أن مهمة الرجل ملء الفراغ

الفراغ الأرضي

الفراغ الكوني

الفراغ في قلب امرأة

الفراغ في جسمها.[4]

---

[1] ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعراء، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006م، ص 94.

[2] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 60.

[3] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 82.

[4] أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري، ص 18.

تكررت لفظة (الفراغ) ستُ (6) مرات في هاته الأسطر الشعرية المتتالية، ولا يخفى ما في هاته الكلمة من نغم موسيقى يبعث لونا من التناغم الداخلي في النص الشعري، فكلمة (الفراغ) أسندت للأرض وللكون ولقلب المرأة ولجسمها، فالفراغ رمز لكل ما هو سلبي، ويعود التكرار المتواصل لهذه اللفظة في كل بيت شعري إلى معاناة الشاعرة وشعورها بالوحدة.

وفي قصيدة "كلمات غير موزونة لأرض أفقرتنا الاتزان" تقول:

نطوقك باسم الذين جاؤوا من عندك لاجئين

وباسم الذين يعودون إليك شهداء أو فدائيين

باسم رفيق نسفت روحه داخل سيارة

باسم رفيق وصله الموت في هدية.[1]

يلاحظ من خلال هاته الأسطر الشعرية تكرار للفظة (باسم) أربع(4) مرات، حيث جاءت هذه اللفظة مقترنة بحرف الباء الزائدة والتي تعتبر صوتا مجهورا، جاءت بمعني التوكيد فهو يتلائم مع الحالة النفسية للشاعرة التي تصرخ من أعماقها أملا في الحصول على السلام بعد عناء طويل.

وإذا انتقلنا إلى ديوان "أكاذيب سمكة" فنجده أنّه غني بهذا النوع من التكرار، حيث تكررت لفظة (القانون) في قصيدة "الموت عشقا"من خلال قولها:

اخترت إذن قانونك

لم يكن قانون القلب .... ولا قانون الغاب

لم يكن قانون الحب .... ولا قانون الكراهية.[2]

نجد أن "**أحلام**" هنا كررت لفظة (القانون) حيث نجد أن هذه اللفظة تأخذ العديد من المعاني حسب موقعها في الجملة، فكلمة القانون بصفة عامة تعني القواعد المحددة

---

[1] أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري ، ص 22.

[2] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، ص 43.

والمتفق عليها، حيث تكررت هذه اللفظة خمس(5) مرات، فجاء في قولها: "اخترت في إذن قانونك..." فهو دلالة على أن هذا القانون قانون مفروض من جهة واحدة وليس قانونا متفقا عليه، أما في البيت الثاني في قولها: "لم يكن قانون القلب..."، ففيه نفي لما هو معروف عن الحنان والرقة والطيبة التي محلها القلب، أما قولها: "ولا قانون الغاب..."، فهو قانون لا يحتكم لمعيار العدل إطلاقا بل أساسه القوة والقوة فقط، وما يلاحظ هنا أن دلالتها مختلفة حسب استعمالها، وهي تطمح من خلال تكرارها إلى تحقيق العدل بدل الخضوع.

وفي قصيدة أخرى تحمل عنوان "البكاء في حضرة البحر" من نفس الديوان:

دمعتان وشيء منك أنا

دمعتان وكثير من الكبرياء

دمعتان وشيء من الملح.[1]

ترددت لفظة (دمعتان) ثلاث (3) مرات في هذه الأسطر الشعرية المتتالية، فالدموع علامة البكاء، وهو إشارة من إشارات العين التي تدل على الحزن الشديد، وقد وظفتها الشاعرة أيضا لتعبر عن حزنها الشديد الذي يعتبر دافعه الأول هجرة الحبيب وفراقه، وما أجمل المزاوجة بين دمع العين ومعنى الحزن.

ومن ذلك تكرار للفظتي (الصدق) و(الكذب) في قصيدة "وجبة حب باردة" في قولها:

بوقت إضافي للكذب

كذبنا على بعضنا بصدق مدهش

وكنا صادقين لأقصى حدود الكذب.[2]

ما يلاحظ هاهنا تكرار للفظة (الصدق) مرتين، ولفظة (الكذب) مرتين، وبما أنهما لفظتان متضادتان إلا أن الشاعرة أحسنت توظيفهما، ولا يخفى ما في الكلمتين من نغم

---

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة ، ص 36.

[2] المصدر نفسه ، ص 3.

موسيقي يبعث لونا من التناغم الداخلي في النص الشعري، طامحة من خلالها إلى السمو بنفسها عن نقل الواقع بشكل حرفي، وهي من خلال هاتين اللفظتين تصدق علاقات الحب الفاشلة التي يتخللها الكثير من الكذب والخداع من كلا الطرفين.

وفي قصيدة "الأحلام الحافية" من ديوان "أكاذيب سمكة" نجد التكرار بارزا بشكل يثير السمع في قولها:

أخاف من دقات الساعة الفاصلة بين يومين

ودقات القلب الفاصلة بين حبين

ودقات القدر المفاجئة لحبيبين.[1]

يتميز هذا المقطع من القصيدة بكثافة حروف المد فيه بشكل واضح ولافت للانتباه، إذ لا تكاد تخلو كلمة من كلماته تقريبا من حرف مد، أما ما يثير انتباهنا أكثر هو تكرار لفظة (دقات) حيث وردت ثلاث(3) مرات، ومن المعروف أن لفظة (دقات) لها صلة وثيقة بالقلب وهي دلالة على استمرار الحياة، ولكن الشاعرة هنا استعملت هذه اللفظة وربطتها بالقلب بمثابة أن القلب منبع للحب والعشق، وهي تبدوا في حالة يتملكها الخوف من الفراق والهجران، ومما يخبئه القدر، وكأنها تعيش فقط من أجل الطموح إلى علاقة مثالية.

ومن جهة أخرى نجد أنها كررت لفظة (الجاهزة) بشكل ملحوظ بقولها في قصيدة "أجمل الأشعار قيلت" من نفس الديوان:

أكره الكلمات الجاهزة للقول

والثياب الجاهزة للبس

والأعياد الجاهزة للفرح

والبطاقات الجاهزة للكتابة

والأماني الجاهزة للإرسال

---

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة ، ص 12.

والحزن الجاهز... للبكاء.[1]

تكررت هذه اللفظة ستة (6) مرات في هذا المقطع الشعري، وما يلاحظ أن هذه اللفظة قد أسندت لها العديد من الأسماء مما يبرز زئبقية المصطلح وتعدد معانيه في كل جملة في (الكلمات، الثياب الأعياد، البطاقات، الأماني، الحزن) ومن المعروف أن لفظة (الجاهزة) تعني كل ما هو مهيأ، ولكن الشاعرة وظفته ولكنها تريد ضده بحكم كرهها ونفورها عن كل ما هو جاهز، فهي تميل إلى العفوية والتلقائية لأنها تعتبرها نابعة من صميم القلب وغير مصطنعة.

وفي قولها فو قصيدة "أحزان طائر مهجور" من ديوان "أكاذيب سمكة":

موجع بعدك نزول الطائرات

موجع معك ذلك الإقلاع

موجع حبك دائما كأنين طائرة مروحية.[2]

تم هنا تكرار لفظة (موجع) ثلاث(3) مرات متتالية، حيث جاءت في صدارة الجملة وهذا لغرض جلب الانتباه، ومن المعروف أن لفظة الوجع هي نتيجة للعديد من الأشياء قد يكون المرض أو الحزن أو...، وقد استعملتها "**أحلام**" للتعبير عن الحزن الشديد، فهي تصف كل ما تمر به من عثرات في التعامل مع الجنس الآخر.

ج/ تكرار الجملة:

ما يعقب تكرار اللفظة هو تكرار الجملة، وهو نمط قليل التوارد في شعرنا المعاصر، ويعتبر هذا النمط: "أشد تأثيرا من النمط السابق، إذ يرد في صورة عبارة تحكم تماسك

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة ، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص 18.

القصيدة ووحدة بنائها، وحينما يتخلل نسيج القصيدة يبدو أكثر التحاما من وروده في موقع البداية".[1]

وعليه فإن هذا النمط من التكرار وروده في القصائد له أسباب ودواع جعلت من الشاعر يستحضره ويطرحه في قصائده.

وهذا النوع من التكرار يأخذ أشكالا كثيرة، فالشاعر قد يكرر جملة في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة أو نهايتها، أو في بداية القصيدة ونهايتها.

ومن خلال هذا يمكننا الإقرار بأن جمالية التكرار تكمن في تحقيقه للنغمة الموسيقية التي تُغني المعنى، كما له دور فعال في المحافظة على تماسك النص وإعادة تأكيده للكلمات والألفاظ والمعاني بهذا الأسلوب اللغوي الانزياحي المنحرف عن النمط المعتاد.

ومن أمثلة هذا النوع من التكرار في ديوان "الكتابة في لحظة عري" في قصيدة "عيد سعيد أيتها الأرض" تكرار جملة (أيتها الأرض) حيث تقول:

افتحي مقابرك أيتها الأرض الطيبة

أيتها الأرض المغمورة

أيتها الأرض المباركة

أيتها الأرض الملعونة.[2]

تستمر "**أحلام**" في تكرار هذه الجملة في حالة همسات شاعرية يمتزج فيها الحسي والمعنوي امتزاجا عضويا نابضا بالتوهج الجمالي، فأسلوب النداء (أيتها) له أهمية في القصيدة، حيث يعمل على لفت انتباه القارئ أما اللفظة التي تعقب أداة النداء (الأرض) فتم تكرارها تأكيدا للمعنى، وما يلاحظ أن لهذا التكرار أبعاد نفسية لأن الشاعرة في الأبيات الثلاثة الأولى تمدح وطنها، أما في البيت الرابع فنجد ما لم يكن متوقعا، وكأنها تعني بهذا الاستعمار الذي وطأت قدمه المتلوثة أرضها الطاهرة.

---

[1] إلياس مستاري، البنيات الأسلوبية في ديوان "الموت في الحياة"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 1430هـ-1431هـ، 2009م-2010م، ص 60.

[2] أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري، ص 36.

وفي قصيدة "تحد" من ديوان "أكاذيب سمكة" تقول:

وضحكت كثيرا وقلت:

سأغيرك سيدي

كما تغير الزواحف جلدها

كما تغير امرأة جوربها

كما تغير البحارة قلبهم عند كل مرفأ

كما تغير الأشجار أوراقها

كما تغير الصحراء حدودها

كما تغير الأميرات... القراصنة.[1]

ما يلاحظ هاهنا تكرار لجملة (كما تغير) ستة مرات، ونجد أنها تصدرت الجملة في كل المقاطع التي وردت فيها، فنجدها تجدد التشبيه وقويه في قولها:

كما تغير الزواحف جلدها

كما تغير امرأة جوربها

كما تغير الأشجار أوراقها

وهذا التوارد في عرض التشابه دلالة على عدم الاستقرار والاضطراب الذي تعاني منه الشاعرة، وكأنها تحاول شرح الوضع الحالي الذي يعيشه مجتمعنا، فهي ومن خلال هذه الأسطر الشعرية تقر بأن التغيير أصبح أمرا بديهيا وبدون عواطف.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "أزرار جاهزة للحب" تقول:

محرق حبك مثل قطعة ثلج

بارد حبك مثل قطعة ثلج.[2]

---

[1] أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري، ص 22.

[2] المصدر نفسه ، ص 35.

حيث كررت جملة (مثل قطعة ثلج)، ومن المعروف أن قطعة الثلج تتسم بالبرودة، وعلى عكس الحب الذي من خصائصه وسماته الدفء، إذن فإن لهذا التكرار أبعاد نفسية، فالقارئ لهاته الأبيات يلاحظ طغيان ظاهرة الحزن جراء برود العلاقات بين الجنسين خاصة وبين الناس فيما بينهم عامة.

وفي مقطع آخر من نفس القصيدة تقول:

سريع الاشتعال حبك ... مثل عود كبريت

سريع الانطفاء حبك ... مثل عود كبريت.[1]

وظفت "**أحلام**" جملة (مثل عود كبريت) مرتين وأسندت له سمة سرعة الاشتعال، وسرعة الانطفاء، وموظفة عاطفة الحب فهي تقصد من خلال حديثها البشر وخلفياتهم لأن البشر بطبعهم سريعو التعلق، وسريعو النسيان أي متغيرو الأحوال.

د/ تكرار المقطع:

يعد هذا النوع من التكرار هو الذي يحوي الحرف والكلمة والجملة، حيث يعتبر "أكبر أجزاء القصيدة الحديثة، ولهذا فهو أكبر الأجزاء المتكررة حجما"[2]، وتقر نازك الملائكة بأن هذا النوع من التكرار "يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر بطبيعة كونه تكرارا طويلا يمتد إلى مقطع كامل".[3]

ومن هذا يمكننا القول بأن هذا النوع من التكرار يختبر براعة الشاعر في الصياغة، ولتوضيح هذا النوع من التكرار استحضرت قصيدة "رسالة إلى صديق بايرون" من ديوان "أكاذيب سمكة" لـ :"**أحلام مستغانمي**"، فهي تقول:

آه بايرون

لو كان للنساء ثغر واحد

لما كان من ضرورة للحلم

---

[1] أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري ، ص 35.

[2] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 47 .

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 8، 1989م، ص 276.

.....

لو كان للنساء ثغر واحد

لما اكتشف ماكو باولو الهند

.....

لو كان للنساء ثغر واحد

لكانت الجوكندا امرأة عادية

.....

لو أن للنساء ثغرا واحدا

لاجتمع كل رجال العالم.[1]

ف: "**أحلام مستغانمي**" وإن لم تردد مقطعا كاملا، فهي تردد جزءا من مقطع يدل على براعتها في التأكيد على دور المرأة وأهميتها، وقد لعب هذا الجزء دور اللازمة التي تتكرر في بداية كل مقطع، حتى أصبحت المقاطع متتالية وكأنها هي التي تتكرر.

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، ص ص 6،7.

ثانيا: الانزياح:

أ/ الانزياح وتحديد المفهوم:

جاء في اللّسان: "شرح: نزح الشيء ينزح نزحا ونزوحا: بعد، وشيء نزح ونزوح نازح.

زيح: زاح الشيء يزيح وزيوحا وزيحا.

انزياح: ذهب وتباعد، وأزحته، وأزاحت غيره.[1]

وهذا هو ما ورد في مفهوم الانزياح في معجم لسان العرب، والملاحظ أنه قد دل، على مفهوم البعد.

أما من الجانب الاصطلاحي، فقضية الانزياح تعتبر نقطة أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية، وهي من أهم الدعائم التي قامت عليها الأسلوبية باعتبارها عنصرا يميز اللغة العربية ويمنحها تميزا وتوهجا وتألقا، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية، وقبل الغوص في مفهوم الانزياح، لابد أن نعرج إلى مفهوم الأسلوبية، والتي عرفت بأنها: "علم الانزياحات".[2]

ويعرف بأنه: "الانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المعروف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته".[3]

بالإضافة إلى أن: "الانزياح هو خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم، أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن، ز،ح) ،ص 231،.

[2] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت الحمراء، ط 1، 1426هـ، 2005م، ص 8.

[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث الأسلوبية والأسلوب، ج 1، دار هومة للطباعة والنشر، ص 179.

بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة"[1]، والمقصود من هذا هو: أن الانزياح هو خرق لنظام اللغة وقواعدها، لكن هذا لا يؤثر في النص، بل يكسبه جمالا وروعة.

ويعتبر الناقد الأجنبي: **جون كوهين (Jean Cohen)** من بين المهتمين الأوائل بظاهرة الانزياح في الشعر، حيث يرى: <<أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها..>> [2]، وهو في هذا يرى أن الانزياح عنصر أساسي في الشعر، ولا يوجد شعر يخلو من هذه الظاهرة، كما لا وجود لهذه الظاهرة خارج نطاق الشعر، إذن فهو مرتبط بالشعر وهو الدافع الأول لاستخراج المكنونات الجمالية التي تحتويها النصوص.

ومن هنا نتوصل إلى أن الانزياح: هو خروج عن الكلام العادي الجاري على الألسنة في الاستعمال اليومي والتي غايته الأولى التوصيل والإبلاغ متجاوزا إياها وصولا إلى اعتباره ظاهرة أسلوبية جمالية يسعى من خلالها الكاتب لأداء غرض معين.

ب/ أنواع الانزياح:

لعل ما يؤكد أهمية الانزياح أنه لا ينحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النص، وإنما يشمل أجزاء كثيفة ومتعددة، فإذا كان قوام النص لا يعدُ أن يكون في النهاية إلا كلمات وجمل، فإن الانزياح قادر على أن ينحصر في الكثير من هذه الكلمات والجمل، وربما صحّ من أجل ذلك تقسيم الانزياح إلى نوعين رئيسيين تنطوي فيهما كل أشكال الانزياح، فأما النوع الأول فهو ما يكون فيه الانزياح متعلق بجوهر المادة اللغوية، مما سماه **جون**

---

[1] أحمد غالب النوري الحرشة، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد و البلاغة، جامعة مؤتة، الأردن، الكرك، 2008م، ص 5.

[2] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، الدار البيضاء، ط 1، 1986، ص 6.

كوهين (Cohen Jean) بـ: الانزياح الاستبدالي، أما النوع الثاني، فهو ما يتعلق بالتركيب، وهذا ما سمي: الانزياح التراكيبي[1].

كما وضع **جاكبسون (Jakobson)** نفس التقسيم الذي جاء به **كوهين Cohen** حيث قال التراكيبي، والانزياح الاستبدالي.[2]

❖ المحور الدلالي والاستبدالي:

إن المحور الاستبدالي هو المتسع الفسيح الذي يتيح للمبدع الفرصة لعرض وطرح قدراته في النظم، وكما يرى الدكتور صلاح فضل أن هذا المحور هو مجال التعبيرات المجازات التصورية من تشبيه واستعارة وغيرها.[3]

فقد اعتبر البلاغيون هذا المجال خصبا لما يضم في ثناياه، فأفردوا فيه وقفات وإطلالات شرحوا من خلالها سر جمال البيان وما يتدفق من هذا العلم من تشابيه واستعارات وكنايات.

أ/ التشبيه:

التشبيه أحد الفنون التي تعتبر ميدانا لا حدود له، تلتحم فيه الصور، وتعد مقياسا لبراعة الشاعر وقدرته الشعرية، ومدى سيطرته وتحكمه في المعاني وكيفية صياغتها بأساليب قريبة من المخيلة بطريقة تستسيغها العقول.

وهو في اللغة بمعنى: التمثيل والمماثلة، يقال: شبهت هذا بهذا أي مثلته به، والشبه والشبُه

والشبيه: المثل، والجمع أشباه، وأشبه الشيء بالشيء: ماثله.[4]

وهذا ما يعني أن التشبيه يحمل معنى المماثلة.

---

[1] محمد سليمان، الظاهرة الأسلوبية في شعر محمود عدوان، دار اليازودي العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2007م، ص 51.

[2] ينظر: مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص 40،43.

[3] ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1419هـ، 1998م، ص 119.

[4] يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ، عمان، الأردن، ط 1، 1427هـ، 2007م، ص 15.

أما في الاصطلاح فهو: من الصور البيانية يعتبر وجها من وجوه البيان وفنًا من فنون البلاغة، وهو: "الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر، وإن شئت هو

إلحاق أمر بأمر آخر بأداة التشبيه لجامع بينهما".[1]

من هنا يمكننا القول بأن التشبيه هو التماس المشابهة بين أمرين لاشتراكهما في صفة أو سمة من السمات، بهدف عرضه وتوضيح فكرة معينة قوامها المشابهة، فهو إذن كغيره من الأساليب الانزياحية التي جيء بها لتقريب الفكرة أو الصورة للأذهان وإحداث الأثر في النفوس، ليدرك المتلقي مدى جمالها وروعتها.

نجد أن شاعرتنا قد وظفت التشابيه في قصائدها بصورة كبيرة ومثال ذلك قولها في قصيدة "أجمل الأشعار قيلت" من ديوان "أكاذيب سمكة":

مغلق أنت كمحار خارج بحره

مباغت كغيمة صيفية

مدهش كشمس في يوم مثلج

مذهل كقوس قزح ليلي.[2]

نلاحظ هنا ازدواجية التشبيه، حيث جاءت هذه الصورة على النسج على منوال القدامى، حيث تتوفر عناصر التشبيه: المشبه والمشبه به وأداة التشبيه، وجه الشبه، ففي الشطر الأول: "مغلق أنت كمحار خارج بحره"، فالمشبه هو "أنت"، والأداة هي "الكاف"، والمشبه به هو "المحار"، ووجه الشبه هو "مغلق"، وهذا ما ينطبق بدوره على باقي الأسطر الشعرية التي تليه، هذا ما يعني أن المشبه واحد، إلا أن التعدد يكمن في المشبه به ووجه الشبه.

- وفي قولها في المقطع الأول من قصيدة "قبلة عنقودية... لآخر السنة":

حبك القادم في نهايات السنة

---

[1] سحر سليمان عيسى، المدخل إلى علم الأسلوبية والبلاغة العربية، دار البداية، عمان، ط 1،1432هـ، 2011م، ص 178.

[2] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، ص 14.

متأخر كالذوات

مربكا كالخطايا

مدهشا كالقدر.[1]

ففي هذا النموذج أيضا نجد تعدد التشابيه، مع توفر كل عناصره فما يلاحظ أن المشبه واحد "الحب"، وأداة التشبيه واحدة "الكاف"، ولكن المشبه به متعدد "الذوات، الخطايا، القدر"، بالإضافة أيضا إلى وجه الشبه فله سيمة التعدد أيضا "متأخرا، مربكا، مدهشا".

وفي مقطع آخر من نفس القصيدة تقول "**أحلام**":

حبك حصان وحشي.[2]

ففي هذا المثال نجد تشبيه بليغ حيث حذفت الأداة ووجه الشبه.

وقولها أيضا في قصيدة "أزرار جاهزة.. للحب":

سريع الاشتعال حبك ... مثل عود كبريت

سريع الانطفاء حبك ... مثل عود كبريت.[3]

فالتشبيه هنا واضح جلي، فالمشبه هو "الحب"، والأداة هي "مثل"، والمشبه به هو "عود الكبريت"، ووجه الشبه هو "سرعة الاشتعال"، وهذا بدوره ما ينطبق على البيت الذي يليه، إلا أن الاختلاف في وجه الشبه، وهو في البيت الثاني: "سرعة الانطفاء".

ويرد تشبيه بليغ آخر في قولها في قصيدة بعنوان "يوم أحبني البحر" من ديوان "أكاذيب سمكة":

البحر رجل شرقي.[4]

فهنا المشبه هو "البحر"، والمشبه به هو "الرجل الشرقي"، وحذفت الأداة ووجه الشبه.

---

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة ، ص 27.

[2] المصدر نفسه ، ص 27.

[3] المصدر نفسه، ص 36.

[4] المصدر نفسه ، ص 9.

ويتجلى التشبيه أيضا بقولها في قصيدة "قبلة عنقودية .. لآخر السنة":

حبك القادم مثل هدايا الأعياد.[1]

فهنا المشبه هو "الحب"، والمشبه به هو "هدايا الأعياد"، وأداة التشبيه هي "مثل"، ووجه الشبه هو "القدوم".

وأيضا في قولها في قصيدة "رسالة إلى الصديق بايرون":

لما ود عنترة تقبيل السيوف لأنها

لمعت كبارق ثغرها المبتسم.[2]

فهنا نجد تشبيها، فالمشبه هي "السيوف"، والأداة هي "الكاف"، والمشبه به "ثغرها المبتسم"، أما وجه الشبه فهو "اللمعان".

وفي قولها في قصيدة "أزرار جاهزة ... للحب":

محرق حبك .. مثل قطعة ثلج

بارد حبك .. مثل قطعة ثلج.[3]

هنا أيضا تشبيه بكل أطرافه، فالمشبه هو "الحب"، وأداة التشبيه هي "مثل"، والمشبه به هو "قطعة الثلج"، ووجه الشبه "محرق"، وهذا ما يضاهي التشبيه في البيت الذي يليه إلا أن الاختلاف في وجه الشبه، فهو في البيت الثاني "البرودة"

ويتمظهر التشبيه أيضا بقولها في قصيدة "وجبة حب باردة" من ديوان "أكاذيب سمكة":

كانت وجبة الحب باردة مثل حسائنا

مالحة كمذاق طعمنا.[4]

---

(1) أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة ، ص 27.

(2) المصدر نفسه، ص 5.

(3) المصدر نفسه ، ص 35.

(4) المصدر نفسه، ص 5.

فإذا نظرنا إلى البيت الأول نجد توفر كل عناصر التشبيه من مشبه ومشبه به وأداة للتشبيه ووجه الشبه "الحب+الحساء+مثل+البرودة"، وهذا بدوره ما ينطبق على البيت الثاني، فالمشبه هو "الحب"، والأداة هي "الكاف"، والمشبه به "مذاق طعمنا"، ووجه الشبه هو "الملوحة".

إذا مررنا إلى ديوان "الكتابة في لحظة عري" فإننا نجد التشبيه في قصيدة "كلمات غير موزونة لأرض أفقدتنا الاتزان":

حين أصبحت شهية كالحزن

كالفرح المؤقت

كالجنون.[1]

فالتشبيه وارد بكل عناصره، فالمشبه هو "أنا" بقولها (حين أصبحت) والأداة هي "الكاف" والتي وردت ثلاث مرات، ووجه الشبه هو "شهية"، أما المشبه به فله خاصية التعدد فهو في البيت الأول "الحزن"، وفي البيت الثاني "الفرح"، وفي البيت الثالث "الجنون".

ومنه نقول أن "**أحلام مستغانمي**" استعملت في معظم قصائدها التشبيه معبرا بذلك عن أحاسيسها ومشاعرها، ومن أمثلة التشبيه كذلك نجد:

أرفع ذيل فستاني وأرقص أمامك

كغجرية حول نار الشهوة.[2]

وقولها:

اخترت إذن موتى وانتهى الأمر

مفاجئا كسهم بدائي

مباغتا كضربة قدر.[3]

---

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة ، ص 23.

[2] المصدر نفسه ، ص 33.

[3] المصدر نفسه، ص 42.

وتقول أيضا في قصيدتها "أجمل الأشعار قيلت" من ديوان "أكاذيب سمكة":

حبك

بدوي يرفض التخلي عن فرسه

ويصر على استضافتي تحت خيمته.[1]

إذا أمعنا النظر في البيتين الأول والثاني نلاحظ أن هناك تشبيها بليغا.

فالمشبه هو: "أنت"، والمشبه به هو: "البدوي"، وقد تم حذف أداة التشبيه.

ب/ الاستعارة:

الاستعارة آلية من آليات الإبداع، بحيث يتجلى حسنها في توظيف اللفظة الواحدة بمعان عديدة تبعا للسياق الذي ترد فيه.

وردت هذه اللفظة بمعناها اللغوي في محيط المحيط للبستاني بقوله: مشتقة من العريه وهي العطية، وقيل سميت عارية لتعتريها عن العوض، وقيل أخذها من العار أو العري خطأ، وهي شرعا تمليك منفعة بلا بدل.[2]

ومن خلال ما ورد في المعجم يتضح أن الاستعارة تأخذ معنى التداول والأخذ والعطاء والطلب، بحيث لا تتم إلا بين شيئين متواشجين تجمع بينهما صلات.

اما من الجانب الاصطلاحي، فالاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، نظرا لأهميتها في البناء الأدبي الشعري وللجمال الذي تعكسه من خلال ألفاظها فـ : "ابن معتز" يقول عنها: "استعار الكلمة لشيء لم يعرف من شيء قد عرف به"[3]، إذن يمكننا القول من هنا بأن الاستعارة هي نقل اللفظة من معنى إلى معنى آخر وتقويلها ما ليس لها.

تنقسم الاستعارة إلى قسمين: استعارة تصريحية واستعارة مكنية، فالأولى: صرح فيها بلفظ المشبه به، أما الثانية: فهي ما حذف فيها المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه.

---

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة ، ص 15.

[2] البستاني بطرس، محيط المحيط، مكتبة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1971م، ص 263، (مادة عور).

[3] عاطف فضل محمد، البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1،1432هـ، 2011م، ص 86.

- ✓ **الاستعارة التصريحية:** كما هو معروف أن الاستعارة التصريحية هي تشبيه حذف أحد طرفيه، وطرفي التشبيه هما المشبه والمشبه به، فالطرف المحذوف إذن تارة يكون المشبه وتارة يكون المشبه به.[1]

ومن خلال هذا فإن: "كل استعارة حذف منها المشبه به تسمى تصريحية، لأنه صرح فيها بلفظ المشبه به".[2]

وقد وظفت "**أحلام مستغانمي**" هذا النوع من البيان في ثنايا قصائدها وكمثال على ذلك قولها:

أجوب شوارع التاريخ.[3]

فهذه استعارة تصريحية، ذكرت الشاعرة من خلالها المشبه به وهو "شوارع التاريخ"، وحذفت المشبه به وهو "صفحات".

- ✓ **الاستعارة المكنية:** هي التي حذف منها المشبه به، وذكر المشبه[4]، وما يميز الاستعارة المكنية درجة توغلها في العمق، مرجعة إلى إخفاف لفظ المستعار، وحصول بعض ملائماته محله، مما يفرض على المتقبل تخطي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي تكشف أثرها حقيقة الصورة.[5]

ومن دلائل هذا النوع في أعمال "**أحلام مستغانمي**" نجد قولها في قصيدة "ركوب الخيول البحرية" من ديوان "أكاذيب سمكة":

فتنهدت الأمواج داخلي

---

[1] فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 3، 1998م، ص 172.

[2] المرجع نفسه ، ص 172.

[3] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، ص 36.

[4] فضل حسن عباس، المرجع السابق ، ص 172.

[5] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، (د، ط)، عنابة، 2006م، ص 177.

وضحك البحر...[1]

الاستعارة المكنية هي (ضحك البحر)، هنا شبهت "البحر" بـ "الإنسان" فحذف وكني عنه بلفظة "الضحك"، فهي إذن استعارة مكنية.

ويظهر هذا النوع من البيان أيضا واضحا جليا في قولها في قصيدة "رسائل" من ديوان "الكتابة في لحظة عري":

ربما كان هذا أجمل ما قلت لي

وبعدها .... لا شيء

قلت إنك تدمن احتساء الصمت والدخان والنبيذ

فهمت أنك قد لا تكتب إلي بعد الآن من الجزائر.[2]

تكمن الاستعارة المكنية في البيت الثالث (قلت أنك تدمن احتساء الصمت)، حيث حذف المشبه به، وهو "الشاي" أو "القهوة" وترك لازما من لوازمها، ألا وهو "الاحتساء".

ج/ الكناية:

تعد الكناية وجها من أوجه البيان، وهي سبيل راقي من سبل التعبير التي يلجأ إليها الأدباء للإفصاح عما يجيش في نفوسهم من خواطر، وهي تحتاج إلى حس لغوي مرهف حساس، يختار المعنى، ثم يستره مشيرا إليه بأحد معانيه.

هي في اللغة بمعنى : كنيت بكذا عن كذا، إذا تركت التصريح به: كنى يكني، وقيل: هي من: كنيت الشيء أكنيته، إذا ستر بغيره، وقيل: كنانة، بنونين، لأنها من "الكن" وهو الستر.وإنما أجري هذا الاسم على هذا النوع من الكلام، لأنه يستر معنى، ويظهر غيره، ولذلك سميت كناية.[3]

ومن خلال ما تمّ عرضه من حدّ لغوي للكناية يمكننا القول بأنها تعني في حال من الأحوال: الستر وإخفاء الأمر.

---

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة ، ص 20.

[2] أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري، ص 11.

[3] محسن محمد معالي، من روائع الكناية في اللغة، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط 1، 2010، ص 14.

أما من الناحية الاصطلاحية فهي: لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى، أو هي اللفظ الدال على معنيين مختلفين، حقيقة ومجازا من غير واسطة لا على جملة التصريح.[1]

وبصورة أخرى: بأن تريد المعنى وتعبر عنه بغير لفظه.[2]

من هنا يمكننا القول أن الكناية وباعتبارها نوعا من الأنواع البلاغية وأساليب الفصاحة هي التعبير عن الشيء بغير لفظه المعروف، مع إيراد قرينه أو إشارة تدل عليه.

تحمل الكناية دلالتين، دلالة حقيقية ودلالة مجازية مع وجوب الرابط بين الدلالتين.

ومن خلال ما سبق يمكننا القول بأن الكناية هي وضع المعنويات في صورة محسوسة أبلغ من الحقيقة تكون معروضة بصورة بليغة يكمن جمالها في ما تمتلكه من مسحة فنية جمالية، تستثير الأذواق وتستلهم العقول، مما يساعد الكاتب في التعبير عن ما كان يعجز عنه، وهو بذلك يمتع أذن السامع ويطربها.

وتنقسم الكناية الى:

- **الكناية عن صفة:** وهي التي يطلب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية كالكرم والشجاعة والحلم والغنى والجمال...، وفي هذا النوع يذكر الموصوف، وتستر عنه الصفة مع أنها هي المقصودة، والموصوف هو الملزوم الذي تلتزم عنه الصفة أو تلازمه، ومنه تنتقل إليها.[3]

---

[1] يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية –مقدمات عامة–، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1999م، ص 111.

[2] سحر سليمان عيسى ،المدخل الى علم الأسلوبية و البلاغة العربية، ص 231.

[3] يوسف ابو العدوس، المجاز المرسل والكناية الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 1998م، ص 165.

الكناية عن موصوف: وبها نذكر الصفة، ويستر الموصوف مع أنه هو المقصود، والصفة هي اللازم من الموصوف ومنها تنتقل إليه.[1]

الكناية عن نسبة: وبها يذكر الموصوف، ويذكر معه شيء ملازم له، وتذكر الصفة، ثم تنسب هذه الصفة إلى الشيء الملازم للموصوف، فهي إذن تخصيص الصفة بالموصوف، أو إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه.[2]

ومن خلال ما تمّ عرضه من شرح وتفسير للكناية ارتأينا إلى أن جلّ اجتهادات الباحثين تدور في فلك واحد، وإنما لكل واحد منهم وجهة نظره الخاصة التي تفرد بها، ولكن معضمها يسبح في فضاء واحد، مع اعتبارها مظهرا من مظاهر البلاغة، فالكناية إذن أسلوب جمالي ينزاح وينحرف باللفظة أو بالمعنى من المعقول إلى اللامعقول، وهذا ما يعنى بطبيعة الحال المساس بقواعد اللغة بغية إمتاع الأذان وإطرابها.

وقد وردت مجموعة من الكنايات في شعر "**أحلام مستغانمي**"، وكمثال على ذلك ما جاء في قصيدة "وجبة حب باردة" من ديوان "أكاذيب سمكة"، حيث تقول:

لما أشعلت (مارلين مونرو) بقبلة واحدة

شفاه كل الرجال

لما ود عنترة تقبيل السيوف لأنها

لمعت كبارق ثغرها المبتسم.[3]

تكمن الكناية في البيت الثالث من خلال قولها "لما ود عنترة تقبيل السيوف... وهي كناية عن القوة والشجاعة.

❖ المحور التراكيبي:

أ/ التقديم والتأخير:

---

[1] يوسف ابو العدوس، المجاز المرسل والكناية الأبعاد المعرفية والجمالية ص 171.

[2] المرجع نفسه ،ص 176.

[3] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، ص 6.

تعد قضية التقديم والتأخير جوهرية في الدرس البلاغي فهي صميم علم المعاني، لذلك فهي قضية تضرب بجذورها منذ القدم، ففي محاورة المعاجم اللغوية وجد أن (القاف والدال والميم) أصل يدل على ما سبق ورعف، ثم يفرع عنه ما يقاربه، و(الألف والخاء والراء) أصل واحد إليه ترجع فروعه، وهو خلاف التقديم.[1]

ويقال: تقدمه وتقدم عليه واستقدم، وقدمته وأقدمته، فقدم وأقدم بمعنى تقدم، ومن مقدمة الجيش الجماعة المتقدمة، والإقدام في الحرب (...) يقال: مضى قدما وتأخرا أخرا، وجاء في أخريات الناس، وأخرته فتأخر، واستأخر كتأخر، والآخر خلاف الأول (...) وتأخر و وأخر تأخيرا استأخر.[2]

فالتقديم والتأخير في اللغة متناقضان، حيث يعني الأول بوضع الشيء أمام غيره، وقد كان خلفه، ويعني الثاني بوضع الشيء خلف غيره وكان أمامه.

أما من الناحية الاصطلاحية ، فهو لون من ألوان اللغة العربية وسنن العرب في كلامهم[3]، وله قيمة دلالية، وتأثيرية مضافة إلى المعنى الأساسي للعبارة خاصة عندما يكون للكلام رتبا بعضها أسبق من بعض.

وقد استعملت "**أحلام مستغانمي**" هذا الأسلوب كثيرا في شعرها، وخاصة ما ورد في ديوان "أكاذيب سمكة"، وكمثال على هذا ما جاء في قصيدة "الأحلام الحافية":

سيدتي الجنية ... أتدرين

أخاف من منتصف الليل أنا[4]

---

[1] علي أبو قاسم عون، بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ج 1، دار المدار الإسلامي، ، بيروت، لبنان، ط 1، 2006م، ص 38.

[2] مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2005م، ص 15.

[3] أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، مطبعة المجمع العلمي، (د، ط)، بغداد، 2002م، ص 167.

[4] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة ،ص 30

ورد التقديم والتأخير في قولها (أخاف من منتصف الليل أنا) حيث تقدم الخبر (أخاف) الجملة الفعلية، على المبتدأ (أنا)، فالأصل في تقديرها: أنا أخاف من منتصف الليل.

وفي قولها في قصيدة "توضيحات لعاشق محترف":

أراك عصي الفهم شيمتك الجهل

فأضع فجأة الخمار لأتحدث إليك

بدوية أنا.[1]

يتجلى التقديم والتأخير فو قول "**أحلام**" (بدوية أنا)، حيث تقدم الخبر (بدوية) على المبتدأ (أنا)، فالأصل في التقدير: أنا بدوية.

وفي موضع آخر من قصيدة "الحب المضاء" يظهر هذا النوع من الانزياح في قولها:

ها أنت ذا رجل عادي أحب امرأة عادية

ها أنت ذا عاشق تخلت عنه القوافي

وقافية أنا ... لبيت لا بحر له.[2]

يظهر التقديم والتأخير في (وقافية أنا ... لبيت لا بحر له) حيث تم تقديم الخبر (قافية) على المبتدأ (أنا)، فالأصل إذن في التقدير هو: أنا قافية ... لبيت لا بحر له.

وفي قصيدة "البكاء في حضرة البحر" يظهر التقديم والتأخير في قولها:

سمكة حزينة أنا.[3]

حيث تقدم الخبر على المبتدأ (أنا)، والأصل في التقدير: أنا سمكة حزينة.

وفي قصيدة "أزرار جاهزة ... للحب" يتجلى هذا الأسلوب واضحا جليا، في قولها:

شمعة ليلية أنا تذوب على مهل...[4]

---

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة ، ص 44.

[2] المصدر نفسه، ،ص 41.

[3] المصدر نفسه، ص 36.

[4] المصدر نفسه، ص 37.

حيث تمّ تقديم الخبر على المبتدأ (أنا)، والأصل في التقدير: أنا شمعة ليلية تذوب على مهل.

وفي قصيدة "أجمل الأشعار قيلت" تقول :"**أحلام مستغانمي**":

في هذا الزمن الجاهز للاستعمال

قطعة قماش أنا

لم تفصل ولم تعرض جاهزة في واجهة.[1]

يبرز التقديم والتأخير في قولها (قطعة قماش أنا)، حيث تمّ تقديم الخبر على المبتدأ، والأصل في التقدير: أنا قطعة قماش.

وفي قولها:

مغرور الأشرعة كنت.[2]

تم تقديم خبر كان (مغرور) على الفعل كان واسمها والأصل في التقدير: كنت مغرور الأشرعة.

ب/ الحذف:

اللغة العربية لغة أدبية ذات تعبير فني مقصود، وهي كغيرها من اللغات الحية تنمو وتتطور، فمن دقائقها، وعجيب سرها، أنك ترى الجمال بارزا في الكلام، إذا أنت أسقطت أو حذفت أحد ركني الجملة، أو شيء من متعلقاتها

والحذف في اللغة كما جاء به "ابن منظور": "حذف الشيء يحذفه حذفا: قطعه من طرفه، والحجام يحذف الشعر، من ذلك، والحذافة: ما حذف من شيء: فطرح، وخص اللحياني به حذافة الأديم، الأزهري: تحذيف الشعر: تطويره وتسويته، وإذا أخذت من نواحيه فقد حذفته.[3]

---

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة ، ص 15.

[2] المصدر نفسه ، ص 16.

[3] حيدر حسين عبيد، الحذف بين النحويين والبلاغيين–دراسة تطبيقية–، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2013، ص 16.

إذن فالحذف قد أخذ معنى القطع.

أما من الناحية الاصطلاحية، فالحذف يكون بحذف شيء من العبارة لا يخل بالفهم، عند وجود ما يدل على المحذوف من قرينه لفظية أو معنوية[1]، ومن هذا المنطلق: فالحذف يكون بحذف شيء من الجملة، بحيث لا يزحزح من مفهوم تلك الجملة، ولا يؤثر فيها وهذا يكون بطبيعة الحال عند وجود ما يدل على المحذوف من قرينه لفظية أو معنوية.

فالحذف هو: "إسقاط كلمة بخلف منها يقوم مقامها"، أو هو: "عبارة عن حذف بعض لفظه، لدلالة الباقي عليه"[2]، وهذا ما يعني أن الحذف يكون بإسقاط جزء من الكلام دون المساس بالمعنى لوجود قرينه تسد مكان المحذوف أو تدل عليه.

ومثال الحذف ما ورد في ديوان "أكاذيب سمكة" لـ"**أحلام مستغانمي**" حيث تقول في قصيدة "الأحلام الحافية":

ولم أحسد "إميلدا" سيدة الفلبين الأولى

كانت تملك في خزانتها أربعة آلاف حذاء

وتملك من كل حذاء

عدة نسخ في كل الألوان

كانت خزانتها ملأى .... وقلبها فارغا

وكنت أنا ألبس قلبي حذاء ... ولا أملك غيره.[3]

يتجلى الحذف في الشطر الخامس من خلال النقاط الثلاث المتتالية، والأصل فيها: كانت خزانتها ملأى بالأحذية وقلبها فارغا، فحذفت شبه الجملة (جار ومجرور) بالأحذية لتجنب الركاكة في التعبير.

---

[1] يوسف حمش خلف محمد، الحذف في اللغة العربية، مجلة أبحاث الكلية العربية الإسلامية الأساسية، العدد 2، 2010/6/24م، ص 278.

[2] حيدر حسين عبيد، الحذف بين النحويين والبلاغيين–دراسة تطبيقية ،ص 16.

[3] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، ص 10.

بالإضافة إلى الشطر الأخير، والذي حذف جزء منه، فالأصل فيه: وكنت ألبس قلبي حذاءا واحدا، ولا أملك غيره، حيث حذفت الصفة (واحدا) لما قبلها تابعة لها في النصب...،وهذا أيضا لغرض الحياد عن الركاكة في التعبير.

كما وظفت الحذف أيضا في مقطع آخر من نفس القصيدة حيث تقول:

سيدتي الجنية ... أتدرين

أخاف من منتصف الليل أنا

أخاف من منتصف الشوق ... ومن

منتصف الأشياء.[1]

وهنا حذف الفعل (أخاف) في الشطر الثالث، والأصل فيها: أخاف من منتصف الشوق، وأخاف من منتصف الأشياء، وذلك تجنبا للتكرار.

ويظهر الحذف أيضا في قصيدة "أجمل الأشعار قيلت" من خلال قولها:

أكره الكلمات الجاهزة للقول

والثياب الجاهزة للبس

والأعياد الجاهزة للفرح

والبطاقات الجاهزة للإرسال

والحزن الجاهز ... للبكاء.[2]

مسّ الحذف هنا الأشطر الخمسة، حيث حذف فيها الفعل (أكره)، والأصل فيها:

أكره الثياب الجاهزة للبس

أكره الأعياد.....

أكره.....

وقد حذف هذا الفعل لتجنب التكرار الذي يفقد القصيدة بريقها.

---

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة ، ص 12.

[2] المصدر نفسه ، ص 13.

وفي نفس القصيدة استعملت الشاعرة الحذف في المقطوعة التالية:

حبك يناديني مولاتي ... فأصدقه

ويفترشني .... فألتحفه.[1]

فهنا يظهر الحذف في لفظة "مولاتي" في الشطر الأول وذلك تجنبا للتكرار.

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة ، ص 15.

ثالثا: التناص:

تشكل ظاهر التناص في الشعر العربي الحديث بعدا فنيا، واجراءً أسلوبيا يكشف عن التداخل بين النصوص الحديثة والقديمة، ونقطة إلتقاء بين الحضارات، إذ يجسد التفاعل بين الماضي والحاضر.

التناص في اللغة بمعنى: نصص: النص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا: رفعه، وكل ما أظهر، فقد نص، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت أنص الحديث من الزهري، أي أرفع له وأسمد، ويقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه.[1]

كما وردت كلمة (التناص) بمعنى الاتصال والالتقاء، حيث يقول: "هذه الفلاة تناص أرض كذا وتواصيها"[2]، أي تتصل بها

ومن هنا يمكننا القول بأن هذه اللفظة تأخذ العديد من الدلالات وهذا ما يؤكد على زئبقية المصطلح فقد جاءت تدل على الرفعة والعلو وجاءت بمعنى الاتصال والالتقاء.

أما من الناحية الاصطلاحية، فالتناص Intertextuality ظاهرة تفسر تأثر الأديب أو الشاعر بنصوص سابقة تتجلى في مؤلفاته بشكل مختلف، وقد تعددت التعريفات نحو هذا المصطلح، فنجد **جوليا كرستيفا (Julia kristiva)** تعرف التناص بأنه: << تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى>> [3] .

وما يلاحظ هنا أن **جوليا كرستيفا (Julia kristiva)** تقول بأن النصوص على اختلافها إنما هي امتداد لنصوص أخرى سابقة قديمة، معتبرة بذلك النصوص القديمة بمثابة نقطة الانطلاق للنصوص الحديثة، فهي إذن تحتويها، وهذا ما يؤكد على أن

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن ،ص، ص) ، م 7، ص 97،.

[2] ابراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر ابي العلاء المعري،عالم الكتب الحديث، اربد، الاردن، ط1، 1432هـ،2011م.

[3] حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث–البرغوثي نموذجا–، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، ط 1، 1430هـ، 2009م، ص 20.

التناص إنما هو: " تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة " .[1]، وهذا ما يؤكد على أن ظاهرة التناص غنية الدلالة تعني وجود العديد من الإشارات او الإيحاءات التي تربط مجموعة من النصوص ببعضها تحت اسم التناص ، ومن هنا يمكننا القول بأنه لا وجود لنص بريء من احتواءه لنصوص أخرى.

وأخيرا يمكننا القول بأن التناص ظاهرة غنية الدلالة، يستثمرها المبدع في نصوصه الشعرية، بحيث تكشف لنا عن مخزونه الثقافي وحمولاته المعرفية ومدى إطلاعه.

أشكال التناص:

إن التناص ظاهرة غنية الدلالة تثري النص الأدبي من خلال الخصائص الفنية التي تكسبها للنص مجسدة بذلك لغة شعرية راقية، والتناص كغيره من الظواهر له العديد من الأشكال، نذكر من بينها:

1- التناص الديني: يعد الموروث الديني منهلا ومصدرا للعديد من الشعراء، وبؤرة مركزية فنية غنية بالإيحاءات والدلالات تعينهم في تجربتهم الشعرية، ومدى تدعيمها بالعديد من القيم الإنسانية والفضائل الأخلاقية.

1.1- التناص مع القرآن الكريم: ويكون باقتباس الأديب أو الشاعر نصا من القرآن الكريم بطريقة مباشرة فيذكره كما هو، أو بطريقة غير مباشرة، فيحوره أو يغيره ثم يوظف ذلك في سياق نصه الجديد.[2]

2.1- التناص مع الحديث النبوي الشريف: يعد الحديث النبوي الشريف المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي التي يأخذ بها المسلمون في حياتهم ويقرون بما جاء به، وذلك لأن **الرسول (صلى الله عليه و سلم)** قد وضع للناس ما فيها من فضائل

---

[1] أحمد جبر شعث، جماليات التناص، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2013م/2014م، ص 51.

[2] ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر–التناص الديني نموذجا–، دار الحامد للنشر، عمان، الأردن، ط 1، 1434هـ، 2013م، ص 50.

وشمائل وسلوكيات وتشريعات إسلامية كثيرة، كانت قد أجملت ولم تبيّن في القرآن الكريم.[1]

ويعتبر الحديث الشريف أحد المناهل التي عكف الشعراء على استلهام مادتهم الشعرية منه، وسنقدم نموذجا من الديوان والذي يؤكد حضور النص الديني.

تقول "**أحلام مستغانمي**" في قصيدة "كلمات غير موزونة لأرض أفقدتنا الاتزان" من ديوان "الكتابة في لحظة عري":

(النظافة من الإيمان) أصبحت مع الأيام كلاما فارغا.[2]

هنا يلاحظ استحضار لقوله عليه الصلاة والسلام: " **النظافة من الإيمان والوسخ من الشيطان**"، فاستحضار الشاعرة للحديث الشريف نابع ومتولد من إعجاب وحب الشاعرة لشخصية **الرسول (صلى الله عليه و سلم)**، والشاعرة وظفته لأنه يتناسب مع الحادثة أو المقام التي هي بصدد إيصاله للقارئ.

3.1- التناص مع شخصيات الأنبياء والرسل: تعتبر شخصيات الأنبياء والرسل من أهم ما استلهمه الشعراء في بناء قصائدهم، متخذين من قصصهم العبر.

2- التناص مع الشخصيات التاريخية: نالت الشخصيات التاريخية اهتماما ملحوظا في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي حتى اليوم، وأدرك الشعراء أهمية توظيف الشخصيات التاريخية والدور الذي تقوم به خلال العملية الشعرية، على اعتبار أن التاريخ يدرس حياة الإنسان وارتباطها بالزمان والمكان، فاستلهم الشعراء الشخصيات، واستثمروا أبعادها، ومدلولاتها الرمزية والإيحائية، وجعلوا منها نسقا بنائيا، ونسيجا إبداعيا، منسجما في شبكة العلاقات التي ينتجها النص الشعري، ويريد الشاعر إظهارها استعدادا للناحية النفسية، واستجابة للغرض البلاغي.[3]

---

[1] إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص 164.

[2] أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري، ص 28.

[3] إبراهيم مصطفى محمد الدهون، المرجع السابق ، ص 192.

ومن أمثلة ذلك قول "**أحلام مستغانمي**" في قصيدة "رسائل" من ديوان "**الكتابة في لحظة عري**":

نجحت في إقناعها بأن شي غيفارا أيضا كان وسيما، وأنه لو عمل في السينما لحطم أسطورة عمر الشريف.[1]

تم هنا استحضار لشخصية "شي غيفارا" وهو من الرجال الثوريين كوبي ماركسي أرجنتيني المولد، قائد عسكري، وشخصيته رئيسية في الثورة الكوبية، من أهم أقواله: "إنني أحس على وجهي بألم كل صفعة توجه إلى مظلوم في هذه الدنيا..."[2] ، حمل في طيات كفاحه رحيق الحرية، وكما يعرف أن "**أحلام**" صوت من رحم الثورة الجزائرية كانت شديدة التطلع لرؤية جزائر مستقلة من وطأة الاستعمار، فهي تأبى الظلم الذي تعرض له الوطن، فهي بهذا تربط بين شي غيفارا في رفضه للظلم بشخصيتها التي بدورها تأبى هذا.

وفي قولها في قصيدة "رسالة إلى الصديق بايرون" من ديوان "أكاذيب سمكة":

لو كان للنساء ثغر واحد

.....

لما فقد قيس عقله.[3]

قامت "**أحلام**" هنا باستحضار شخصية "قيس بن الملوح" والملقب بمجنون ليلى وهو شاعر غزل عربي من المتيمين، لم يكن مجنونا، وإنما لقب بذلك لهيامه في حب "ليلى العامرية" التي نشأ معها وعشقها فرفض أهلها أن يزوجوها به، فهام على وجهه ينشد الأشعار ويأنس بالوحوش ويتغنى بحبه العذري، وقد وظفت "**أحلام**" هذه الشخصية تعبيرا عن علاقات الحب التي لا تدوم منهكة بدورها كلا الطرفين منتهية نهاية حزينة.

وفي نفس المقطع من نفس القصيدة وظفت الشاعرة شخصية "شمشون" في قولها:

لو كان للنساء ثغر واحد

---

[1] أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري ، ص 15.

[2] www.mawdoo3.com, 19 :00, 13/3/2016.

[3] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، ص 7.

.....

لما قطع فان جوغ أذنه.[1]

وظفت الشاعرة في أحد المقاطع الشعرية شخصية "فان جوغ"، وقد كان رساما هولنديا، مصنفا كأحد فناني الانطباعية، تتضمن رسومه بعضا من أكثر القطع شهرة وشعبية وأغلاها سعرا في العالم، عانى من نوبات متكررة من المرض العقلي، وأثناء إحدى هذه الحوادث الشهيرة قطع جزءا من أذنه اليمنى، كان من أشهر فناني التصوير التشكيلي، اتجه للرسم التشكيلي للتعبير عن مشاعره وعاطفته.[2]

ربطت هذه الشاعرة شخصية "فان جوغ" التي كانت تعبر عن العاطفة والأحاسيس التي يملؤها الحزن وكان يعبر عنها عن طريق الرسوم، على غرار شخصيتها التي تعبر عن الأحاسيس المنتابة عن طريق الشعر.

وفي قولها أيضا:

لو كان للنساء ثغر واحد

لما مات بوشكين أعظم شعراء عصره

.....

في مبارزة عاطفية.[3]

تم استحضار شخصية "بوشكين" أو "ألكسندر سيرغييفيتش بوشكين" من فرسان الشعراء النادرين، أول من أظهر لقرائه بصورة كاملة وصادقة وشاعرية عالمهم الذي يعيشون فيه، ومن سماته الهامة شخصيته وإبداعه ونزعته التاريخية الواضحة، باهتمامه بتاريخ شعبه ووطنه، وفي الوقت نفسه كان هذا الشاعر الروسي العبقري العظيم، مؤسس الأدب الروسي الحديث، كما اهتم بالآداب الشرقية عامة، والأدب العربي خاصة، مات

---

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة ، ص 7.

[2] https://ar.wikipedia.org, 12 :08, 15/03/2016.

[3] أحلام مستغانمي، المصدر السابق ، ص 7.

وهو يدافع عن شرف وسمعة زوجته[1]، وقد وظفت شاعرتنا هذه الشخصية دليلا واضحا لتعبيرها عن العلاقات الإنسانية الراقية الصادقة، وكيف يتعامل معها الطرفان، ودليلنا "بوشكين" الذي ضحى بنفسه من أجل زوجته.

3- التناص والأسطورة: وهو نوع من أنواع الاستفادة من التراث، لكن الاختلاف عما سبق من أنواع التناص فيما يخص الأسطورة هي موروث، لكنه يوناني أو غربي، وإن كان هناك بعض الأساطير العربية، إلا أنها قلة مقارنة بالغرب[2]، وقد قامت "**أحلام**" باستحضار العديد من الشخصيات الأسطورية في مثل قولها في قصيدة "سوال في حدود الذاكرة" من ديوان "الكتابة في لحظة عري":

أسألك ....

هل أنت راهبة؟

أم أنت عاهرة؟

أأنت امرأة من نار؟

.....

أنت .....

وتمرد (ألكترا) وصبر (بينيلوب) وغموض (الجوكندا).[3]

هنا تم استحضار لشخصية "إلكترا" الأسطورية، وهي ابنة الملك "أجاممنون" والملكة "كلتمنسترا" أمير آراغوس، تآمرت هي وشقيقها "أوريستيس" للانتقام من أمها "كلتمنسترا" وعشيقها "إيجستوس" بسبب قتلها لوالدها "أجاممنون"[4] ، فـ "الكترا" تمثل الرمز الثائر المناهض نتيجة استحواذ السلطة في يد فرد واحد وعدم مشاركة الآخرين، وهي بهذا تربط

---

(1) www.dzodz.com, 13 :23, 15/03/2016.

(2) ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر-التناص الديني نموذجا-، ص 51.

(3) أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري، ص 31،32.

(4) www.ar.wikipidia.org, 17 :30, 15/03/2016 .

هذه الشخصية بالوطن الجزائر في مرحلة الثورة وتمرد الجزائريين وغضبهم جراء سيطرة فرنسا عليهم، وعدم إعطائها حقوقهم.

بالإضافة إلى شخصية "بينيلوب"، وهي شخصية من ملحمة الإلياذة، حيث تبدأ أحداثها بنهاية حصار طروادة، وعودة المحاربين إلى بيوتهم، ولكن بسبب غضب إله البحر من "أوديسيوس" تمتلء رحلته بالمشاكل، فيبقى في رحلته مدة عشر سنوات، وطوال هذه الفترة تبقى زوجته "بينيلوبي" بانتظاره، ممتنعة عن الزواج رغم العروض الكثيرة التي تلقتها، وتنتهي الملحمة بعد وصول زوجها بعد صبرها الذي دام طويلا وقيامه بالانتقام ممن اضطهدوها.[1]

تربط "**أحلام**" هذه الشخصية التي ترمز إلى الصبر، بالشعب الجزائري أثناء مرحلة الاستعمار وصبره على سياسات فرنسا الاضطهادية رغبة في نيل الاستقلال وتحقيق الحرية.

وفي قولها في قصيدة "حفل على شرف النسيان" من ديوان "أكاذيب سمكة":

تعال لذلك الحفل سيدي...

تنكر في من شئت من الأبطال

لن تتعرف عليك امرأة غيري

كن شهريار ... سأكون شهرزاد.[2]

استحضرت "**أحلام**" شخصيتين أسطوريتين هما شخصية "شهرزاد" و"شهريار"، "فشهريار" هو الملك في حكاية ألف ليلة وليلة، أصيب بعد تعرضه لخيانة زوجته بحالة كره للنساء، فأخذ يتزوج عذراء كل ليلة ثم يقتلها لمعاقبة بنات حواء جزاء خيانة زوجته، أما "شهرزاد" فهي ابنة الوزير أرادت أن تتزوج لتنقذ شعبها، فكانت كل ليلة تروي له قصة ولا تنهيها، حيث أثار ذلك فضول الملك لسماع نهاية الحكاية، مما دفعه إلى تأجيل

---

(1) www.ar.wikipidia.org, 17 :30, 15/03/2016.

(2) أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، ص 33.

إعدامها، إلى أن مرت ألف ليلة وليلة، فأحبها الملك وتزوجا[1]، فقد وظفت "**أحلام**" هاتين الشخصيتين لتدل بذلك على حكمتها الوقادة، وبصيرتها الخبيرة بدقائق الأمور، بالإضافة إلى قدرتها على تغيير الأمور.

وفي قصيدة أخرى تحمل عنوان "رسالة إلى الصديق بايرون" من ديوان "أكاذيب سمكة":

آه بايرون

لو كان للنساء ثغر واحد

لما كان من ضرورة للحلم

لاختصرت دواوين الشعر في قصيدته الغريدة

لانتحر "دان جوان" بعد قبلته الأولى.[2]

وظفت الشاعرة شخصية "دان جوان"، وهو شخصية يحلو لها أن تمارس هواية الإيقاع بالنساء عن طريق وعدهن بالزواج ومن ثم تركهن بعد أن تأخذ منهم ما تريد، ولكن هذه الشخصية تأخذ عقابها بعد تمرد دام طويلا، فاستحضرت "**أحلام**" شخصية "دان جوان" المستهتر بالقيم والأخلاق، معبرة بذلك عن العلاقات الإنسانية التي تتسم بالانحطاط والمعاملة السيئة.

4- التناص مع الشعر:

نجد الشعر العربي القديم أرضية خصبة، بوصفه مادة غنية، وأرضية خصبة مليئة بالإيحاءات والدلالات التي تكسب وتمنح التجربة الإبداعية (الشعرية) تمايزا ملحوظا فريدا، كما تعتبر هدفا غنيا يتخذه الشاعر محورا رئيسيا لإقامة علاقة مع نصوص أخرى ذات حمولات معرفية، وثقافية مختلفة، يستثمرها الشاعر لمنح نصه قيما احتجاجية وجمالية.[3]

---

(1) www.ar.wikipidia.org, 17 :46, 15/03/2016.

(2) أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة ، ص 6.

(3) إبراهيم مصطفى الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص 33-34.

وقد قامت شاعرتنا باستحضار بعض المقاطع الشعرية لشعراء قدماء، وهذا يتجلى واضحا، في قولها:

1 – تراني كنت أحببت أبا فراس الحمداني

2– لو جاءني في بدلة بيار كاردان..

3– أراك عصي الفهم شيمتك الجهل

4– فأضع فجأة الخمار لأتحدث إليك.[1]

حيث تتناص "**أحلام مستغانمي**" ومن خلال البيت الثالث "أراك عصي الفهم شيمتك الجهل" من قصيدة "توضيحات لعاشق محترف" من ديوان "أكاذيب سمكة" مع قصيدة "أبو فراس الحمداني" التي تحمل عنوان "أراك عصي الدمع شيمتك الصبر" حيث يقول:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر -- أما للهوى نهي عليك ولا أمر؟

بلى أن مشتاق وعندي لوعة -- ولكن مثلي لا يذاع له سر !

إذ الليل أضوائي بسطت يد الهوى -- وأذللت دمعا من خلائقه الكبر

كتبت "**أحلام مستغانمي**" هذه القصيدة معبرة عن علاقات الحب المثالية، أو بالأحرى العلاقات الإنسانية، فالقارئ لهذه الأبيات لأول وهلة يظهر له وكأنها تخاطب حبيبا أنهكها عشقه، ولكنها في حقيقة الأمر تخاطب والدها الذي يعتبر الرجل المثالي في نظرها.

أما "أبى فراس الحمداني" فقد نظم قصيدته وهو أسير، فهو الشاعر الذي لم تنسه لوعة الأسر نفسه، فراح يصف نفسه مفتخرا بمناقبه، فالمقاطع الشعرية يفوح منها أريج العاطفة الصادقة والفروسية العربية والحنين إلى الوطن والحبيبة، والحرية.

وفي قصيدة "رسالة إلى الصديق بايرون" من ديوان "أكاذيب سمكة" تقول:

لما ود عنترة تقبيل السيوف لأنها

لمعت كبارق ثغرها المبتسم.[2]

---

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة ، ص 44.

[2] المصدر السابق ، ص 7.

أما سابقا، فيقول:

ولقد ذكرتك والرماح نوامل ... مني وبيض الهند تقطر من دمي

فوددت تقبيل السيوف لأنها ... لمعت كبارق ثغرها المبتسم

ما يعرف عن "عنترة" أنه كان شاعرا وفارسا أحب ابنة عمه عبلة والتي خصها في هذه الأبيات من قصيدته، أي أنه تذكرها في المعركة والرماح منتشرة في كل مكان، والسيوف تصيبه ويتقطر دمه عليها.... ولمعان السيوف ذكره بابتسامتها المشرقة، حيث شاركت "**أحلام**" "عنترة" هذا البيت لتدل به دلالة صريحة على انعدام الحب في وقتنا الحالي على عكس وقت الجاهلية أو في الماضي كان الحبيب يتذكر الحبيبة حتى وهو في ساحات الوغي والخطر يحدق به.

رابعا: المفارقة:

جاءت في لسان العرب بمعنى: "الفرق خلاف الجمع، فرقه يفرقه فرقا وفرقه، وفارق الشيء مفارقة وفراقا، باينه، وفارق فلان امرأته مفارقة وفراقا، باينها والفاروق ما فرق بين شيئين".[1]

يتضح من هنا أن المفارقة تأخذ معنى: التعدد والفصل والتنوع.

أما في الاصطلاح: فقد عرف هذا المصطلح منذ عصر أفلاطون إيرونيا Ironiea، والآخر Irony، وهي طريقة معينة في المحاورة وتعني عند أرسطو الاستخدام المراوغ للغة.[2]

كما تذهب "نبيلة إبراهيم" إلى القول بأن المفارقة هي: " كلام يبدو على غير مقصده الحقيقي، إنها كلام يستخلص منه المعنى الخفي من المعنى الأول السطحي".[3]

أما أوجيست شليجل (August Wilhelm Schlegel) فيقول بأن: "المفارقة شكل من أشكال النفيضة".[4]

ويأتي صامويل جونسون (Samuel Johnson) ليوسع في المفهوم فيقول بأنّ المفارقة هي:<<وسيلة من وسائل التعبير يناقض فيها المعنى الكلمات>>.[5]

ومن خلال ما تمّ طرحه من مفاهيم يتضح أن المفارقة تحمل العديد من الدلالات خلف ألفاظها، أي أنها تنتج العديد من الدلالات خلف ألفاظها الموسومة بها، وهذا بطبيعة الحال لا يدفعنا إلى إنكار معنى والاعتراف بآخر، لأنها تقوم على مبدأ الازدواجية في المعنى، أي تعدد المعنى.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ف،ر، ق) ، م 10، ص 299،300،303.

[2] لحلوحي صالح، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع 8، جانفي 2011، ص 25.

[3] نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، (د، ط)، ص 202.

[4] خالد سليمان، المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، 1999م، ص 17.

[5] لحلوحي صالح ، المرجع السابق، ص 26.

وختاما لهذا، فالمفارقة في الشعر مفارقة لغوية تعتمد على تشكل خاص يفجر في اللغة الشعرية طاقاتها الكامنة من أجل التوصل إلى تشكيل يواجه الضرورة في الواقع، ويكشف عن زيف كثير من مسلمات هذا الواقع.[1]

نجد أن هذه الأسطر قد خصت المفارقة بالشعر، حيث اعتبرتها مفارقة تمس الجانب اللغوي دون غيره، وتعمل على استخراج مكامن الجمال، وتفجيرها وطرحها أمام القارئ ليستعملها كوسيلة لرفض الواقع.

أشكال المفارقة:

أ/ مفارقة الفجاءة:

تقوم مفارقة الفجاءة على مخالفة توقعات المرء في الموقف الذي يمر عليه، فيفاجئ بموقف لم يتوقعه، "وهذا النوع يكشف لنا خيبة الأمل مما يتوقعه صاحب الفعل، حيث يقدم موقفا أو مواقف إيجابية، فيفاجأ بأن فعله لم يقابل إلا نكرانا وجحودا".

وهذا ما يعني أن هذا النوع من المفارقة يكون بين الفعل وردة الفعل ومثالها في ديوان "أكاذيب سمكة" لـ "**أحلام مستغانمي**"، حيث تقول في قصيدة "وجبة حب باردة":

اختلفنا بتطرف

لنثبت أننا لم نعد نسخة طبق الأصل

عن بعضنا

تناقشنا بصوت عال

حتى نغطي على صمت قلبنا الذي عودنا على الهمس

نظرنا لساعتنا كثيرا

نسينا أن ننظر لبعضنا بعض الشيء.[2]

---

[1] حسني عبد الجليل، المفارقة في شعر عدى بن زيد الموقف والأداة، دار الوفاء، الإسكندرية، ط 1، 2009م، ص 14.

[2] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، ص 3.

من خلال هذه الأبيات من قصيدة "وجبة حب باردة" نجد أن الشاعرة جسدت لنا صورة يتملكها طابع الجدل والأخذ والعطاء في الكلام من خلال:

اختلفنا بتطرف

تناقشنا بصوت عال

فقارئ القصيدة يتوقع أن الشاعرة تبقى على هذا المنوال، إلا أنها في البيت الأخير تعتمد على إستراتيجية الإحباط وخيبة الأمل في الوقت نفسه في قولها:

نسينا أن ننظر إلى بعضنا بعض الشيء.

وتقول في قصيدة "البكاء في حضرة البحر":

في آخر ساعات المساء

عندما يصبح للشوق طقوس البحر

ومذاق البكاء

وعندما لا يعود للصبر من صبر

تسكنني أعاصير عشقك

وأتحول إلى جزيرة نائية منفية

فأرتطم بموجك وحدي

وأتفتت مثل الصخور البحرية.[1]

لا شك أن قارئ هاته الأبيات يستشعر مسحة الحزن بين أسطرها نتيجة الحب والعشق اللذان أنهكا قواها بسبب نفاذ الصبر، ولكنه وفجأة يؤدي بها هذا العشق والتذكر إلى الهلاك والفناء، وهذا واضح في قول الشاعرة:

أتحول إلى جزيرة نائية منفية

فأرتطم بموجك وحدي

وأتفتت مثل الصخور البحرية.

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة ، ص 35 .

ونستشعر هذا النوع من المفارقة أيضا في ديوان "الكتابة في لحظة عري" حيث تقول في قصيدة "دفاعا عن العادة (...) !":

يوم كنت أحبك ... قالوا شاعرة

تعريت لأحبك ... قالوا عاهرة

تركتك لأقنعهم ... قالوا منافقة

عدت إليك ... قالوا جبانة

اليوم نسيت أنك موجود

وبدأت أكتب لنفسي

وأتعرى للمرآة.[1]

من خلال هذا المقطع الشعري تخاطب "**أحلام**" الوطن الذي طالما كان يمثل جزءا من شخصيتها، ففي الأبيات الأولى تعبر عن انتمائها وحبها اللامحدود للوطن، رغم بعدها عنه، فهي لم تزحه عن بالها ولم تنسه، بل طالما شغل كتاباتها، وهذا يعد أفضل دليل على عدم مفارقته لتفكيرها، وهذا ما تبينه الأبيات الأربعة الأولى، لكنها فجأة تعلق نسيانها للوطن، وتوجيه جل الاهتمام لنفسها، وهنا تكمن مفارقة الفجاءة وهي فجأة القارئ لما كان يتوقعه تماما، ويكمن في الأبيات الثلاثة الأخيرة:

اليوم نسيت أنك موجود

وبدأت أكتب لنفسي

وأتعرى للمرآة

ب/ مفارقة التضاد (التقابل):

يقوم هذا النمط من المفارقة على موقفين متضادين ومتضاربين تماما، يتبنى كل موقف فيها نظرة تناقض الموقف الثاني، إذ يعمل كل موقف على تدعيم نفسه بالحجة

[1] أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري، ص 40-41.

والقصدية البليغة.[1]

وهذا يعني أن كل موقف من المواقف المتضاربة والمتضادة فيما بينها يسعى لفرض نفسه من خلال مجموعة من الدعائم التي تؤيده محاولا بذلك القضاء على الموقف الثاني، وامتلاكه الساحة الفنية.

ونجد مفارقة الأضداد في قصيدة "رسائل" من ديوان "الكتابة في لحظة عري" فتقول "**أحلام**":

وافترقنا

مر عام على ذلك اللقاء .ذلك الفراق

ولا زلت أسأل عنك الرفاق .ربما لأقول لك فقط، أنني بدأت أحبه.[2]

من خلال هذه الأبيات نجد الشاعرة تبني من التناقض بنية موحدة تشخص حالة نفسية مزدوجة يتجاذبها طرفان الحزن والفرح وهذا من خلال قولها: "اللقاء والفراق" جمعت بين الألم واللذة.

ونجد في قصيدة "بطاقة عادية في يوم غير عادي !":

اشتقت إليك

تدفعني أفراح الآخرين إليك

اليوم صباح عيد، وأنا أصبحت أخاف الفرح

لأننا نصبح أنانيين عندما نفرح

يجب أن أحزن قليلا كي أظل معك

ثم إن الفرح لا يلهمني.[3]

وتقول:

أكره أن أترك كلماتي على البطاقات المستوردة للأعياد

---

[1] لحلوحي صالح، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، ص 93.

[2] أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري، ص 14.

[3] المصدر نفسه ، ص 17.

أشكالها الفرحة ... تعمق حزني.[1]

في هذه الأسطر الشعرية رسمت "**أحلام**" صورة المشهد الإنساني القائم على المفارقة والتي تتمثل في "الفرح والحزن"، حيث تخلط "**أحلام**" لغة الحب، بلغة الحرب والسياسة، وتضفي على جوهرها جوا رومانسيا هادئا، مشوبا ببهجة حزينة، فهي من خلال هاته الأبيات تكتب ما يجول في خواطرها من هموم وأحلام وحزن وعشق.

بالإضافة إلى قصيدة "كلمات غير موزونة لأرض أفقدتنا الاتزان" تقول من خلالها:

مظلمة ساعات هذه الأيام

ونحن لسنا بالأموات ولسنا بالأحياء

الموت والحياة تآمر علينا

تحركي واجعلينا نموت أو نحي بزلزال.[2]

بَنَتْ "**أحلام**" هذا المقطع الشعري، على مفارقة واضحة جلية بين لفظتي "الموت والحياة"، فهي تصف من خلال هاته الأبيات الجزائر يوم كانت تحت وطأة الاستعمار، وكيف كان حال المجتمع الجزائري آنذاك، فهي تدعوا إلى الثورة ونبذ كل ما هو غربي ومستورد.

وتقول في موضع آخر من قصيدة "سؤال في حدود الذاكرة":

أنت كل نساء العالم ولكنك لست امرأة !

أنت رذيلتي وفضيلتي

أنت أمي وطفلتي

أنت كابوسي المزعج ... أنت حلمي السعيد

أنت كل المشاوير التي لم تكتمل.[3]

---

[1] أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري ،ص 17.

[2] المصدر نفسه ، ص 21.

[3] المصدر نفسه ، ص 32.

من خلال هاته الأبيات نجد التناقض أو المفارقة بين لفظتي (رذيلتي وفضيلتي) أي جمعت بين ما هو سيء من الأخلاق وما هو حسن.

ونجد أيضا في هذا المقطع مفارقة أخرى بين (كابوسي المزعج و حلمي السعيد).

عن الوطن تتابع "**مستغانمي**" سمفونيتها الحالمة والراقصة والمفجعة والمذهلة، فلم يعد هناك من يميز بين الناس الانتهازيين وبين الطيبين، فاختلطت الأمور، واختلط الحابل بالنابل، ولم يعد هناك من يعطي الوطن حق قدره، فعمت الفوضى وظهرت الواسطة والمحسوبية، وازداد الانتهازيون رقيا وسيطرة على سلم السلطة، ولم ينل الثوار سوى الدرجات السفلى، سيطرت عليهم الحسرة والألم، وضاعت أحلامهم...، وهذا كله سبب هذه الصرخة المليئة بالحرقة والألم النابعة من أعماق الشاعرة.

بالإضافة إلى ديوان "أكاذيب سمكة" الذي نجد فيه هذا النوع من المفارقة، ومثال ذلك قول "**أحلام مستغانمي**" في قصيدة "وجبة حب باردة":

اعتذرنا لبعضنا

لأننا أخذنا من وقت بعضنا الكثير

ثم عدنا وجاملنا بعضنا

بوقت إضافي للكذب

كذبنا على بعضنا بصدق مدهش

وكنا صادقين لأقصى حدود الكذب.[1]

تكمن المفارقة في هذا المقطع في التناقض بين لفظتي (الكذب والصدق) وهي تشخيص لحالة نفسية، و إن المتمعن لهذه الأبيات يلاحظ أن توظيف هاتين اللفظتين المتضادتين يدل على جفاف العلاقات الإنسانية.

وتقول في قصيدة "توضيحات لعاشق محترف" من نفس الديوان:

فارغة جيوبك من الأسئلة

---

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، ص 3.

وليس في عيني أي جواب

لسؤالك الوحيد

فلم التوقف هنا.[1]

تكمن مفارقة التضاد في قول الشاعرة بين اللفظتين (الأسئلة والأجوبة)، فالشاعرة في حالة اضطراب، فهي ومن خلال هذا الخطاب المسترسل توجه حديثها لوالدها، الرجل المثالي في نظرها الذي لا يضاهيه أحد.

و من هنا يمكننا القول بأن الإستعانة ببعض الشواهد الشعرية لـ: "**أحلام مستغانمي**" يرجع إلى إكساب و إعطاء الظواهر الأسلوبية التي عكفنا على شرحها و وضع حدود لها، و التي نختزلها في: التكرار، الانزياح، التناص، المفارقة، بعدًا أعمق و مجالًا أفسح.

فهي–الظواهر الأسلوبية– بمثابة الكبسولة التي تنقلنا من العالم الخارجي، أو ما يعرف بالبناء الخارجي للقصيدة إلى الغوص في أعماقها، و استكناه خباياها.

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة ، ص 43.

الفصل الثاني:

الظواهر الأسلوبية في ديوان "عليك اللهفة" لـ: "أحلام مستغانمي"

1- التكرار.

2- الانزياح.

3- التناص.

4- المفارقة.

أولا: التكرار:

قلنا فيما سبق أن التكرار يعتبر شكلا من أشكال البناء الأسلوبي، يتحقق من خلال أنواع عديدة منها تكرار الحرف وتكرار الكلمة والتكرار الجملي.

1- تكرار الأصوات: ونجده عند "**أحلام مستغانمي**" في ديوان "عليك اللهفة" واضحًا جليًا ففي قصيدة: "أحتاج أن أحبك ككاتبة" تقول:

أحيانًا....

أحتاج أن أكتُبَكْ

أكثَر من حاجتي لحبّكْ

أن أصفكْ

أكثر من حاجتي لرؤيتكْ

أن أبكيكَ..... أن أفتقدكْ

أن أشتهيكَ.... أن أستحضِرَكْ

أن أسألَ عنكَ الأمكِنة

أكثر من حاجتي لزيارتها معكْ

أن أحزنَ

وأنا أرى الوقت يمضي من دونكْ

أكثر من حاجتي

لفرح الاستعداد لَكْ[1]

نجد شاعرتنا هاهنا قد كررت حرف "الألف" ما يقارب خمس وعشرون (25) مرة في قولها: (أحيانًا، أحتاج، أن، أكثر، أن، أصفك، أبكيك، أشتهيك، أستحضرك، أسأل،

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، دار نوفل، بيروت، لبنان، ط4، 2015م، ص8.

الأمكنة، أحزن، أرى...) وما يعرف عن حرف "الألف" أنه حرف حلقي[1]، والملاحظ أن هذا التكرار المعتمد لبعض الحروف يحدث بالإضافة إلى التشكيل الصوتي للصورة السمعية أثرًا في نفس المتلقي[2].

وهكذا يظل لتكرار الحروف دور تعبيري اعتمدته الشاعرة للتنفيس عما يختلج أحاسيسها، كما له دورٌ فعال في تلاحم بنية النص. وما يبدوا من تكرار الشاعرة لحرف "الألف" أنها تصور من خلاله نفسيتها التي تعاني الاضطراب كما يدل على تصاعد انفعالاتها وما يدل على ذلك قولها: (أحتاج أن أكتبك.... أن أصفك.... أن أبكيك.... أن أشتهيك...) وكأن الشاعرة في حالة اضطراب ولا استقرار مستمر ساعيةً من خلال هذا إلى الوصول إلى مبتغاها المتمثل في التعبير عن مدى حبها ولهفتها للجنس الآخر.

كما أن التكرار أيضًا يتجلى في تكرار حروف الجر مثل حرف "الباء" والذي استعملته "**أحلام**" في العديد من المقاطع الشعرية من ديوان "عليك اللهفة" فتارةً توظفه كحرف زائد وتارةَ يكون حرفًا أصليًا، ونستظهر ذلك من خلال قولها في:

كتبتني

باليد التي أزهرت في ربيعك

بالقبلات التي كنت صيفها

بالورق اليابس الذي بعثره خريفك

بالثلج الذي

صوبك سرت على ناره حافية

بالأثواب التي تنتظر عُشاقها

بالعشاق الذين أضاعوا حقائب الصبر

بالطائرات التي لا توقيت لإقلاعها

---

[1] عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص 130.

[2] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ص 79.

بالمطارات التي كنت أبجدية بواباتها

بالبوابات التي تفضي جميعها إليك

بوحشية الأعياد كتبتني

بشرائط الهدايا

بشوق الأرصفة لخطانا

بلهفة تذاكر السفر

بثقل حقائب الأمل

بمباهج صباحات الفنادق

بحميمية عشاء في بيتنا

بلهفة مفتاح

بتواطؤ أريكة

بطمأنينة ليل يحرسُ غفوة قدرنا

بشهقة باب ينغلق على فرحتنا[1]

وظفت "**أحلام**" هاهنا حرف "الباء" بصورة ملحوظة حتى لا يكاد يخلو بيت من هذا الحرف الذي توارد بين بداية البيت الشعري ووسطه حيث وظفته أربعين(40) مرة في قولها: (كتبتني، باليد، ربيعك، بالقبلات، بالورق، بعثره، بالثلج، صوبك، بالأثواب، بالمواعيد، بواباتها، بالعشاق، الصبر، بالطائرات، بالمطارات، أبجدية، بواباتها، بالبوابات، بوحشة، كتبتني، بشرائط...) وما يعرف ان حرف "الباء" هو صوت شفوي–انفجاري (شديد) مجهور مرقق[2]، تتكلم الشاعرة من خلال هذه الأسطر بضمير المتكلم، ويظهر كأنها تختزل كل نساء العالم، معبرة بذلك عن العلاقات البشرية موجهةً بذلك خطابها المختزل إلى الجنسين، وما أصبحت تعاني منه العلاقات من برود، وقد ساعدها في كل

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص11–12.

[2] عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص156.

هذا توظيفها المتردد لحرف "الباء"، فبما أنه صوت مجهور فهو يتلاءم مع حالتها النفسية فهي تصرخ من أعماقها أملًا في تغيير الواقع.

وفي مقطع آخر من نفس القصيدة تقول "**أحلام مستغانمي**":

كتبتني... بمقصلة صمتك

بالدموع المنهمرة على قرميد بيتك

بأزهار الانتظار التي ذَوَتْ في بستان صبري.[1]

إن الحرف الأكثر تكرارًا في هذا المقطع الشعري هو حرف "التاء" حيث ورد ذكره عشر(10) مرات (كتبتني، بمقصلة، صمتك، المنهمرة، بيتك، الانتظار، التي، ذوت، بستان) و"التاء" هو صوت أسناني لثوري انفجاري (شديد) مهموس مرقق[2]، وقد جاء حرف "التاء" ليحمل معنى الأسى والحزن الذي سببه لها الطرف الآخر (الرجل)، فهذا المقطع هو بمثابة صرخة انثى أو بمثابة البوح عن معاناة المرأة من طرف الرجل جراء البرود العاطفي.

واللافت للنظر والسمع أن الشاعرة وظفت الحركات الطوال، و"شعرنا المعاصر حافل بتوظيف الحركات الطوال في حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة لا سيما في مجال الحزن"[3]، ففي المقطع الثاني من قصيدة "مواسم لا علاقة لها بالفصول" تقول "**أحلام**":

هنالك رهان نخسر فيه قلبنا على طاولة قمار

هنالك لاعبون رائعون يمارسون

الخسارة بتفوق.[4]

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص13.

[2] عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية ، ص 161.

[3] إلياس مستاري، البنيات الأسلوبية في ديوان "الموت في الحياة" لعبد الوهاب البياتي، ص53.

[4] أحلام مستغانمي، المصدر السابق ، ص64.

فنجد أن المقطع ضمَّ الألفاظ ذات الحركات الطوال من "ألف" و"واو" في قولها: (هنالك، قلبنا، طاولة، قمار، هنالك، لاعبون، رائعون، يمارسون) فهي هنا تتراوح بين حركة الفتحة الطويلة وحركة الضمة الطويلة، ولعل ما تحمله كل لفظة من الألفاظ المشار إليها تعكس أحاسيس الشاعرة، فالشعور بالوحدة والحزن والفراق يسيطر على نفسية الشاعرة جراء ما تعانيه في تعامل الطرف الآخر والألم الناتج عن الفراق، بالإضافة إلى أن حروف المد تعني اتساع الأحداث وتتابعها.

وفي قصيدة بعنوان: "كي لا تحتاج إلى امرأة سواي" تقول "**أحلام**":

في سالف الأزمان

أخلقت عدة أعمار

من أجل عمرٍ

أعيشه في ليلة واحدة

يوم ألقاك .[1]

لقد كررت الشاعرة في هذا المقطع صوت "اللام" ستُّ (6) مرات في قولها: (سالف، أخلقت، أجل، ليلة، ألقاك) فصوت "اللام" صوت لثوي جانبيٌّ متوسط بين الشدة والرخاوة مجهور مفخم ومرقق[2] ويعود تكرارها لحرف "اللام" إلى لهفتها وصبرها للقاء الطرف الآخر الذي طال انتظاره، هذا الانتظار الذي زرع في نفسها الألم والحزن.

كما ورد تكرار لحرف "التاء" بشكل ملحوظ في قصيدة "أوصد القلب خلفك" من ديوان: "عليك اللهفة" حيث تقول شاعرتنا:

يا لطلتك

عندما تمرُّ دون أن ترفع النظر

كي لا تخدش حياء الشرفات

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص23.

[2] عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص174.

المغلقة على قيلولة نسائها

دون أن تلتفت

تدري وأنت تعبر

تحت أنوثة الأمنيات

أن تنهيدات تسترق إليك النظر [1]

حيث تكرر حرف "التاء" واحد وعشرون (21) مرة، مشكلًا بذلك جرسًا موسيقيًا، ويعتبر حرف "التاء" صوتًا أسنانيًا- لثويًا (شديدًا) مهموسًا مرققًا[2]، ويعود هذا التكرار الملحوظ لهذا الصوت إلى أن "**أحلام**" وباعتبارها رمز أنثوي في عالم الكتابة فهي تكتب عن رجل غير متاح، فهي شديدة اللهفة للقائه وهو لا يبادلها نفس الشعور.

وفي موضع آخر من ديوان "عليك اللهفة" تقول "**أحلام مستغانمي**" في قصيدة "كنت سأنجب منك قبيلة":

يا ولدي... ووالدي... وأبا أولادي

يا كبدي وكيدي ومكابدتي

يا سندي وسندياني وسيّدي

ما كان لي قبلَكَ من أحد. [3]

ما يلاحظ هنا من خلال هذا المقطع تكرار المد أي حركة الكسرة الطويلة في قولها: (ولدي، والدي، أولادي، كبدي، كيدي، مكابدتي، سندي، سنديانى، سيدي) ولعل ما تحمله كل لفظة من الألفاظ المشار إليها تعكس أحاسيس الشاعرة، فالشعور بالأسى يتملكها، فالرجل الذي تتحدث عنه "**أحلام**" هو رجل شرقي تعرّف على الكثيرات، لكنه أحب امرأة واحدة، ولكنها ومع هذا لا تشعر بالحب، إنه اللعب على الحالة العاطفية، وهذا ما تبينه

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص48.

[2] عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية ، ص161.

[3] أحلام مستغانمي، المصدر السابق ، ص60.

الألفاظ ذات الحركة الطويلة فهي تجعل القارئ يحس وكأن الشاعرة تبكي من أعماقها آملة في علاقة حب يملأها الإخلاص.

وفي مقطع آخر من نفس القصيدة تقول:

عذراء كل امرأةٍ لم تعرفِكَ

عزباء من لن تعقد قرانك عليها

عاقر كلُّ أمٍّ لم تنجبك .[1]

لقد كررت الشاعرة في هذا المقطع حرف "العين" ستُ (6) مرات في قولها: (عذراء، تعرفك، عزباء، تعقد، عليها، عاقر)، فصوت "العين" هو صوت حلقي احتكاكي (رخو) مجهور مرقق[2]، وما يلاحظ أن الكلمات التي يرد فيها حرف "العين" تشترك في عمق شعور الشاعرة فهي تعبر عن رغبتها الدفينة في الاكتفاء بالحبيب فهي تعتبره المرشد إلى الراحة الأبدية، وكأن الشاعرة ومن خلال ألفاظها تأكد بأن مصيرها لا يتحدد إلا بوجود الحبيب (الجنس الآخر).

وتقول في قصيدة "بينما وحيدةً اطارحك البكاء" من ديوان "عليك اللهفة":

يحدث أن أصدق أعذارها

ثم تباغتني الأحزان

عندما أرى سنابلك لغيري

ولي شقائق النعمان

قطرات دمٍ تناثرتْ

في حقول انتظاري. [3]

لقد تكرر حرف "النون" في هذه الأبيات الشعرية بمجموع تسع (09) مرات، وهو صوت مجهور بين الرخاوة والشدّة، وهو حرف بالغ الانتشار عبر النص، يعبر عن

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص60.

[2] عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص180.

[3] أحلام مستغانمي، المصدر السابق ، ص77.

إحساس متصاعد الألم (الأحزان، تناثرت، انتظاري...) وهذه الألفاظ التي تحتوي على حرف النون تنتمي إلى حقل الحزن المبرح والبكاء الصامت، وكأن الشاعرة ومن خلال هذه الأبيات تعبر عن نفسيتها التي أنهكها الانتظار، انتظار الحبيب الذي لا يولي لها أي اهتمام على عكس شخصيتها المتلهفة للقائه.

وتقول "**أحلام**" في قصيدة "أكبر الخيانات النسيان":

كم أخلصت لغيابِك

لكنها ذاكرتي خانتني

تصور

ما عدت أذكرُ عمرَ صمتك

ولا متى آخر مرة قابلتُك

وكم من الوقت مرَّ من دونك

فكيف قل لي أنتظرُك

وأنا ما عدتُ أعرفُ رقْعَ خُطاك [1]

تردد حرف "الراء" ما يقارب تسع (9) مرات في قولها: (ذاكرتي، تصور، أذكرُ، عمرَ، آخر، مرة، مرَّ، أنتظرك، أعرفُ) ،وما يعرف أن حرف "الراء" صوت لثوي- مكرر متوسط بين الشدّة والرخاوة مجهور مفخم ومرقق[2]، وقد ساعد هذا الصوت الشاعرة على إيصال الأحاسيس التي تختلجها ومدى الألم الذي ألحقه بها فراق الحبيب وهجرانه، مع كل هذا فقد بقيت وفيةً مع هذا الخذلان.

كما كررت الشاعرة حرف الجر "في" ،وهذا من خلال قولها في قصيدة "كي لا تحتاج إلى إمرأةٍ سواي":

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص122.

[2] عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص175.

في قراري

أتقمص كل النساء

كي تُحبِّني في كلِّ امرأة

ولا يكون لي اسمٌ

في ايمي المحكوم بالحلمِ المؤبَّدِ

كما أراده أبي

في مفردي وجمْعي

في قدر تبدُّدي

أثناء بحثي عن آباءٍ لكتبي

في وشاية ما كتبتُ

في تُهمةِ أحذيتي

في شُبهةِ خطاي

بحثًا عن عنوانك.[1]

فالشاعرة في هذا المقطع من القصيدة تتخذ حرف الجر(في) بؤرة تتكثف فيها ذكرياتها التي ترجع إلى محاولتها للتغيير الجذري من أجل نيل رضا الجنس الآخر (الرجل/الحبيب) حتى أصبح الحبيب يتراءى لها في كل أشياءها بل وتعدى ذلك إلى تفاصيل حياتها التي تتوحد كلها في نطاق حرف الجر (في) الذي تنبثق منه صورة الحبيب عاكسة إياها مرآة أفعالها. ومن هنا فإن حرف الجر (في) يصبح أداة فاعلة في ضم جزئيات المعنى وتوحيدها.[2]

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص24-25.

[2] عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة والأسلوبية، جامعة الحاج لخضر، باتنة،1432 هـ-2011/1433م -2012م، ص52.

ويتمظهر هذا النوع من التكرار بصورة واضحة في قولها في قصيدة "سيّد العنفوان الآسر":

لكأنّي أردتكَ تمامًا كما كنتَ

كشيءٍ لم يحدث

كقُبلةٍ لم تكُنْ

كموعدٍ أخلفتُه

كحلمٍ ينتظر

ككتاب قد يُكتب

ككاتبة لن تكتب...

كم أحبَّتكَ... ![1]

من خلال هذا المقطع يتضح أنه تمَّ تكرار حرف "الكاف"، وما يلاحظ أن هذا الحرف استعمل مرةً حرفًا زائدًا ومرةً أصليًا، كما أخذ مواقع بين البداية والنهاية، أي "أنه جسد الانحرافية" [2] وكما يعرف أن حرف "الكاف" هو صوت طبقي (حنكي قصي) انفجاري (شديد) مهموس مرقق[3]، وما يلاحظ أيضًا أن الشاعرة استعملت هذا الصوت بشكل واضح للتشبيه كقولها: (كقبلة-كموعد-كحلم-ككتاب-ككاتبة..) وهذا التوالي في التشبيه يكسب المعنى قوة وجمالًا حيث وظفته وأرادت من خلاله التجديد حيث أصرت من خلاله على رؤية الصورة الحقيقية للمحبوب لدرجة تمنيها عدم لقائه، هذا المحبوب الذي سلب روحها وعقلها بل زعزع كيانها ولكنها في نفس الوقت لا تكن له إلا أخلص مشاعر الحب والهيام.

وتقول "**أحلام**" في مقطع آخر من قصيدة "كنت سأنجب منك قبيلة":

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص164.

[2] عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م، ص201.

[3] عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص178.

يتيمة من لن تكون أباها

ثكلى الحياة من قبل أن تأتيها

أرملةٌ يوم ترحل عنها.[1]

ما يلاحظ هاهنا من خلال هذه الأسطر الشعرية أنه ورد تكرار لحرف "التاء" بمجموع ثمان (08) مرات، حيث تواردت بين بداية ونهاية الكلمة، وقد وظفت شاعرتنا هذا الصوت لتدل به على الفراغ والألم العميق الذي يتركه فراق وبعاد الحبيب لدرجة أنها تنفي وجود الحياة بدونه، فهي تعتبره بمثابة إكسير للحياة، وهذا واضح في قولها: (ثكلى الحياة من قبل أن تأتيها).

كما تكرر حرف "الحاء" أربع (04) مرات في قصيدة "بينما وحيدة أطارحك البكاء" فتقول "**أحلام**" في المقطع الأول:

حين تكون لها

حيث أنت

على أريكة الحزنِ الفاخرة

يضعُ الحبُّ قدمَيْه

على المنضدة المنخفضة للبكاء .[2]

ومن الخصائص اللسانية لحرف "الحاء" السعة والانبساط، وهو صوت مهموس، صامت احتكاكي، حلقي، ويعبر حرف "الحاء" ومن خلال وروده في النص عن عمق حزن الشاعرة على فراق الحبيب الذي أخلف وعوده، وقد كثر وروده لارتباطه بالحلق المكان الذي تصدر عنه الكلمات باعتباره مكانًا للبوح وإصدار ما في القلب، والكلمات المعتمدة شعريًا ترتبط بهذه الدلالة: الحزن–الحب... وهي كلمات تعبر عن الجراح العميقة التي خلفها الحب في نفسها.

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص60.

[2] المصدر نفسه ، ص75.

وتقول "**أحلام**" في قصيدة "كأن مهري صلاتك" من نفس الديوان:

يا وسيم التُّقى

أتَّقي بالصلاةِ حُسنَكْ

بالدعاءِ ألتمس قُربَكْ

عليه طالَ ركوعكْ

عساني أُوافقُ وجهَكْ .[1]

في هذا المقطع الشعري تكرر حرف "السين" سبع (07) مرات، وهو: صوت أسناني –لثوي احتكاكي (رخو) مهموس مرقق[2]، فقد أخذ هذا الصوت مواقع بين بداية الكلمات ووسطها ونهايتها، ويعود تكرارها لهذا الصوت إلى إلتماس القرب والتضرع لله خشية الفراق وبغية للقاء.

وما يلاحظ من خلال هذه المقاطع الشعرية أن "**أحلام**" تعالج قضية العلاقات الإنسانية، علاقة الجنسين التي طالما يسمها طابع الخيانة وعدم الوفاء في وقتنا الحالي، وهي بمثابة اللسان الناطق للمجتمع الأنثوي.

تكرار الكلمة: إن كل حرف من حروف الهجاء رمز مجرد، وإذا اتصل هذا الحرف بحرف أو أكثر نشأ عن هذا الاتصال، ما يسمى بـ (الكلمة) وكل كلمة لابد أن تدل على معنى[3]، وتتسم هذه الكلمة بخاصية إيقاعية لها تأثيرها في الخطاب الشعري، فتكرارها يولد انفعالًا في ثنايا النص.

يغطي هذا النوع من التكرار فضاءًا واسعًا متناميًا وقد يكون أفقيًا وعموديًا، لنلاحظ هذا النموذج للشاعرة "أحلام مستغانمي" من قصيدة "عليك اللهفة":

في ساعةِ نبْضي.... وساعةِ مِعْصمي

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص51.

[2] عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص163.

[3] عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية)، ص54.

مذ ساعتي الأولى وحتّى قيامِ الساعة

ما من ساعةٍ امتلكتها

إلا كنت عقاربَها. [1]

لقد كررت الشاعرة في هذا المقطع كلمة "الساعة"، وإنه لشيء معروف أن (الساعة) تدل على الوقت، أما "**أحلام**" هنا فقد استخدمت اللفظة لدلالتين، الأولى: دلالة الوقت أي المعنى الحقيقي للفظة وهو كذلك في قولها: "ساعة معصمي"، أما الثانية: وهي التي تتضمن المعنى المجازي للفظة (الساعة) فقد عنيت بها شدة الوله والتفكير المتواصل في الحبيب الذي خيَّمَ في قلبها وشغل بالها في كل وقت وحين (دلالة الساعة) وهذه هي الدلالة المقصودة وهذا يتمظهر في قولها: "ساعة نبضي"، "ساعتي الأولى"، "قيام الساعة".

وتقول أيضًا في قصيدة "بينما وحيدةً أطارحك البكاء" من ديوان "عليك اللهفة":

ما أحزنني

حين تكونُ لها وتضَحك

ضحكتَكَ تلك...

ضحكتك التي لم تتَعرَّ لامرأة قبلي

قلبي الذي يسمعك

وضحكتك التي لا تسمُعني . [2]

فهذا المقطع قائم على تكرار لفظة (ضحكتك).

والتكرار حاصل في بداية كل بيت وهو تكرار عمودي إذ تنطلق منه كل المعاني الفرعية، حيث تمَّ تكرار لفظة "الضحك" والتي طالما تدل على معنى السعادة والفرح، حتى أنك لا تكاد تجد أحدًا يضحك إلا وهو في حالة جيدة، وقلما تفيد معنى الاستهزاء و

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص56-57.

[2] المصدر نفسه ، ص77.

الحزن الشديد الذي يعجز صاحبه عن اضهاره، وقد وظفت الشاعرة هذه اللفظة وهي في حالة أسى وحيرة مما تراه، هذا الحبيب الذي طال غيابه، الغياب الذي أنهك قواها، وجعلها تصرخ من أعماقها ولا من مجيب، لأن هناك من سلب اهتمامه وضحكته فهو من زاوية أخرى في حالة فرح على غرار المرأة التي تعاني الألم والحزن.

كما تقول "**أحلام مستغانمي**" في قصيدة "مواسم لا علاقة لها بالفصول":

هناك مواسم للحماقات.... وأُخرى للندم

ومواسم للعشق... وأخرى للألم

هنالك مواسمٌ.... لا علاقة لها بالفصول

هنالك مواسم للرسائل التي لن تكتب .[1]

تم تكرار لفظة (مواسم) في هذا المقطع الشعري بشكل عمودي أربع (04) مرات، وما يلاحظ أن الشاعرة استعملت كلمة (مواسم)، وسمة المواسم التعاقب وقد وظفتها وأرادت بها "الوقت" أو (أوقات)، وما يظهر هنا أن الشاعرة في حالة يلفها الحزن، وهذا واضح من خلال العديد من العبارات التي وظفتها، حيث تُقِر بأن لكل وقت أحداثه "مواسم للحماقات"، "مواسم للعشق"، "مواسم للألم"... لكنها تصل إلى مرحلة يحدث فيها ما يخالف توقعاتها ويظهر هنا وكأن الشاعرة تنتظر شيئا قد يغير من نمط حياتها ويدخل عليها البهجة.

وفي نفس القصيدة ورد تكرار عمودي لاسم الإشارة حتى لا يكاد يخلو بيت منه، ونستعرض ذلك، حيث تقول شاعرتنا "**أحلام**":

هنالك قصائد لن يوقّعَها شعراء

هنالك ملهمون يوقّعون حياةَ شاعر

هنالك كتابات أروعُ من كتّبها

هنالك قصصُ حُبٍّ أجملُ من أصحابها

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص 63-64.

هنالك عشّاقٌ أخطأوا طريقهم للحبّ

هنالك حبٌّ أخطأ في اختيار عشّاقِه

هنالك زمنٌ لم يُخلَق للعشق

هنالك عشّاقٌ لم يُخْلَقُوا لهذا الزمن

هنالك حبّ خُلق للبقاء

هنالك حبٌّ لا يبقي على شيء

هنالك حبٌّ في شراسة الكراهية

هنالك كراهية لا يضاهيها حبٌّ

هنالك نسيان أكثرُ حضورًا من الذاكرة

هنالك كذبٌ أصدَقُ من الصدق

هنالك أنا... وهنالك أنت .[1]

ما يعرف أن اسم الإشارة (هنالك) يستعمل للإشارة للمكان البعيد، ويظهر من خلال هذا وكأن الشاعرة ومن خلال هذا التكرار الذي احتل الصدارة في كل الأبيات الشعرية تريد جلب انتباه القارئ للعديد من القضايا الاجتماعية أو بالأحرى ما يخص عالم الأنوثة والذكورة، إذ تجعل من العاطفة الجياشة محور اشتغال لغوي مضني أقرب إلى السهل الممتنع ،بالإضافة إلى الوقوف على مسحة دقيقة من الحزن تتخلل البوح الشعري، وهذا يعني أنها تريد أن تقول بأنها لم تصادف قصة حب مثالية.

كما نلمس هذا النوع من التكرار في قصيدة "أشياء.... وأخرى" فنجدها تقول:

أشياء تُذكّرك

بأشياء كثيرةٍ لن تحدث

لو حدثت

أحيانًا...

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص 65-66.

كم من الأشياء كانت ستتغيّر

وذاك الرجلُ ربَّما كان سيحْضُر

ليرى حزنَ الأشياءِ حين يرْحَل

أشياء تفكر فيها دون توقّف

دون أن تعرِفَ

أنها تشّيئُك

فتصبح عبدها.... وتغدو سيّدتك

أشياء تبكي أصحابها

وأخرى تسخر

من عشاق يبكون شيئًا

ما وُجدَ يومًا سوى في مخيّلتِهِم

أشياء تعدك بأشياء جميلة

وأخرى تتوعّدك

أشياء تَكذِب.[1]

وتقول في موضع آخر من نفس القصيدة:

أشياء تأبى أن تموت

وأخرى برغم كونها ميتة تقتلك

وأخرى ماتت لكن جثتها ما زالت تسكنك.[2]

تم تكرار لفظة (أشياء) وهي لفظة رمزية لها صفة الزئبقية حيث تأخذ معناها من خلال الجملة التي وضعت فيها، فالشاعرة هنا في حالة إفصاح وإفراغ لما ينتاب شعورها،

(1) أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص 43.

(2) المصدر نفسه ، ص43-44.

أو بالأحرى فهي في حالة استرجاع لبعض الذكريات بطريقة رمزية (غير مباشرة) تعلن عن أحزانها وعن آلامها التي سكنت قلبها وأبت أن تفارقه.

تكرار الجملة: يكمن هذا النوع من التكرار في إعادة بعض المقاطع الصوتية في جملة ما، أو في بيتين أو عددٍ من الأبيات، وهذا التكرار "ذو علاقة كبيرة بظروف الشاعر النفسية وطبيعة حياته، إذ يعمل على إثارة الحماسة في القارئ ويجعله يعيش حالة نفسية غير التي كان يعيشها".[1]

ومثال ذلك قول الشاعرة "**أحلام مستغانمي**" في قصيدة "غيابك المتساقط ثلجًا عند بابي":

إنه منتصف الليل بعد القرن

أساهر شوقاً يحتمي بالصمت

مشغولة عن افراح نهايات السنة

بمساء الولع الاول

إنه منتصف الوجع بعد العيد

ثلج غيابك المتساقط عليّ

.....

إنه منتصف اللهفة بعد الألفين

كلّ هذا الحزن الباذخ

ضجيجًا وإنارةً [2]

حيث تكررت جملة "إنه منتصف..." ثلاث (03) مرات من خلال هاته القصيدة، ويوحي هذا التكرار في معناه بحالة شعورية محطمة، ترجع إلى معاناتها جراء الحب والحنين إلى اللقاء.

كما ورد هذا النوع من التكرار في قصيدة "أوصِد القلبَ خلفَك" حيث تقول:

---

[1] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ص173.

[2] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص 29-30.

عندما تجلسُ بمحاذاة رغبتك

على مرمى لهفةٍ منّي .. ولا تُقْدِم

على مرمى قبلةٍ منّي .. ولا تفعل

دع الأمنيات تستوي على نارٍ خافتة

وارحلْ. [1]

في هذا المقطع الشعري ونسبةً إلى القصيدة، تم تكرار جملة "على مرمى" مرتين (02).

تلح الشاعرة من خلال هاته الجملة (شبة جملة) التي وظفتها في هذا المقطع إلى تردّي العلاقات بين الجنسين (الرجل/المرأة) وكأن الشاعرة تقول أنه وبرغم قرب الطرف الأخر منها إلا أنها تشعر بالفراغ، لأنه لا يشبع لهفتها، ولا يثبت وجوده، مما أدّى إلى موت الإحساس.

تكرار المقطع: وهو أطول أنواع التكرار، وتكمن الدوافع النفسية لهذا النوع من التكرار في تحقيق النغمة وتكثيف المعنى "لأنّ للتكرار المقطعي خفةً وجمالًا لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس...."[2].

- ويشمل هذا النوع من التكرار، تكرار عدد من الأبيات والأسطر، ففي قصيدة "لا شيء يوحي يومَها بأنّك ستأتي" من ديوان "عليك اللهفة" لا نجد الشاعرة تكرر مقطعا كاملا، إنما نجدها تكرر جملة شعرية في بداية كل مقطع، فجاءت المقاطع متشابهة على وتيرة واحدة وهذا من خلال قولها:

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص49.

[2] عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية)، ص71.

لا شيء كان يوحي يومها بأنّك ستأتي

أنت القادم بتوقيت هزّة أرضيّة

كيف لم تتنبأ بقدومك الأرصاد الجويّة

.....

لا شيء كان يوحي يومها بأنّك ستأتي

مباغتاً جاء حبّك كزلزلة

صاعقًا كغفلة

فاضحا كحالة ضوئيّة

.....

لا شيء فيه كان يوحي يومها أنّك ستأتي[1]

تم تكرار "لا شيء كان يوحي يومها بأنك ستأتي" ثلاث (03) مرات، في بداية كل مقطع شعري، ويظهر من خلال هاته الأبيات أن الشاعرة في حالة تتملكها الدهشة والحيرة، حيث أصيبت بصدمة جراء قدوم من لن تتوقع قدومه، أو فقدان الأمل في اللقاء، هذا اللقاء الذي لم يدُم طويلًا ولم يشبع رغبتها ولم يطفئ لهفتها.

ويظهر هذا النوع من التكرار أيضًا في قصيدة "كنت سيَّدهم وغدوت أحدهم" حيث تقول "**أحلام**":

يوم كنت سيّدهم

كانوا يتساءلون: من سلب عقلي ؟

وأوقع في شركه أشعاري ؟

ويوم غدوت أحدهم

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص 155-156-160.

أصبحت تتساءل

من أطاح عرشك ؟

.....

يوم كنت سيّدهم

ما كان لك اسم بين النّاس إلاّ (سيّدي)

وما كان للآخرين تسمية إلاّ (هم)

.....

غدوت أحدهم

لا غد لك في مفكرتي

ولا ماضي أستعيده بحسرة

.....

أصبحت أحدهم

يوم مات فضولي لمعرفة أخبارك

وانطفأ خوفي عليك

بعدما كنت أخاف على كلّ مافيك

أصبحت أحدهم..

عندما ما استطعت إنقاذك

من لا مبالاتي أمام موتك

يوم كنت سيّدهم

لم يحدث أن لفظتُ اسمك في جلسة

كنتُ في حضرتهم أتنفّس أحرفك خلسةً [1]

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص141-142-143-144-145.

في هذه القصيدة على تعدد مقاطعها، تمَّ تكرار كل من الجملتين الشعريتين "يوم كنت سيّدهم" و"أصبحت أحدهم" ويعود تكرارها لهذين المقطعين إلى أن الشاعرة تعاني من حالة اضطراب، فهي تعني باللفظتين (سيّدهم وأحدهم) أنها بحبها وإخلاصها جعلت منه سيّدًا عليها، لأنّ الحب يجعل المحب يقبعُ تحت رداء العبودية أي الخضوع للمحبوب، ولكن بعد الفراق الذي دام طويلًا أخذ يمحي حبه وينسيها ذكراه حتى اِنجلى حبه نهائيًا، وأصبح (المحبوب) أحدهم كغيره من الناس وهذا كله نتيجة للفراق الذي دام طويلًا.

وتقول في قصيدة "ثم ماذا لو تحدثنا قليلًا":

ثمّ ماذا..

كلُّ شيئٍ ممكناً كان.. ولكن

قد تذكّرت صديقاً شاعراً

.....

ثمّ ماذا..

عبثاً في ظلّ عينيك أسافر

عبثاً تبحث عن نقطة ضعفي

لم يعدْ صوتك يغريني.. ولا يُبعدُ خوفي

ثمّ ماذا..

كم هو صعب أن تفهم هذا..[1]

في هذه القصيدة تم تكرار "ثم ماذا..... " ثلاث (03) مرات وقد جاء في صيغة الاستفهام، وما يلاحظ من خلال هاته الأبيات التي وُظفَ فيها المقطع المكرر أن الشاعرة ومن خلال تساؤلاتها التي تحمل سمة التعجب أنها تتساءل عما يخبئه لها المجهول،

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص 130-131.

بالإضافة إلى أنها تسترجع بعض ذكرياتها الحزينة، وتقر من خلال باقي الأبيات أنه لا مكان للحبيب في قلبها، لأنه لم يصبح للحب معنى في وقتنا الراهن.

ثانيا: الانزياح:

أ- الانزياح الدلالي:

- **التشبيه:**

أشرنا فيما سبق إلى مفهوم التشبيه باعتباره نمطا من أنماط الصور الأدبية التي يستعملها الشعراء والأدباء في نصوصهم الإبداعية، ويظهر في قصيدة "غيابك المتساقط ثلجا عند بابي " من ديوان "عليك اللهفة " من خلال الأسطر الآتية:

إنها ليلة القرن

أعني ليلة الألفية

وأنا أستعيدك بحواس الغياب

يتدحرج الصبر ككرة ثلجية

نحو الانحدارات الشاهقة للحزن. [1]

فهي هنا تماثل الصبر بالكرة الثلجية، إذا فالمشبه هو: "الصبر"، وأداة التشبيه هي: "الكاف"، والمشبه به هو: "الثلج أو الكرة الثلجية"، أما وجه الشبه، فهو: "التدحرج".

وفي نفس القصيدة، تقول "**أحلام**":

أخاف ألا تتعرف علي

لحظة تلفني عباءة الأيام

فتتركني أرتجف كشجرة عيد

في ثوب عرسي الثلجي. [2]

من خلال هاته الأبيات نلتمس تشبيها يكمن في قولها: (فتتركني أرتجف كشرة عيد) فهنا شبهت الشاعرة نفسها (أنا) "بشجرة العيد في ارتجافها"، وكأنها تصف خلو الحياة من الدفء عند غياب الحب.

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص28،29.

[2] المصدر نفسه ، ص30.

نلمح أيضا تشبيها آخر في قصيدة " أبدا لن تنساني " من نفس الديوان، متمثلا في الأبيات التالية:

أبدا لن تنساني

أبدا لن تنسى

أبدٌ من الندم ينتظرك

من أضاعني قضى وحيدا كحصان

لا مربط بعدي لقلبه. [1]

لمسنا كذلك هنا تشبيه يتمثل في أن الشاعرة شبهت أو أقرت أنه من أضاعها وتخلى عنها يبقى وحيدا كالحصان، وكأنها تريد أن تقول بأننا في زمن يقل فيه البشر ذوي القلوب الوفية، وأنه من تخلى عنها لن يجد للحب سبيلا.

ويظهر تشبيه آخر في قصيدة "لا زيت في مصباح انتظاري " في قولها:

مفتونة بسخاء سمرتك

من أين لرغباتي هذا اللون

أيها المورق كشجرة زيتون. [2]

يتجلى التشبيه في قولها: (أيها المورق كشجرة زيتون) فالمشبه هو "الضمير أنت"، والأداة هي: "الكاف"، والمشبه به هو: "شجرة الزيتون"، ووجه الشبه هو: "لفظة مورق".

ويظهر التشبيه أيضا في قصيدة " أوصد القلب خلفك " من نفس الديوان، في قولها:

يوقظني الألم

يعبرني الشوق إليك

مثل قطار ليلي. [3]

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص38.

[2] المصدر نفسه، ص94

[3] المصدر نفسه، ص47.

يبرز التشبيه في قول الشاعرة: (يعبرني الشوق إليك مثل قطار ليلي) فهي هنا في حالة يلفها الحزن والأسى، لأن الشوق والوحشة تلهب نارهما في الليالي، فقد شبهت "الشوق" بـ"القطار الليلي"، مستخدمة بذلك أداة التشبيه "مثل"، أما وجه الشبه فهو: "العبور".

وفي موضع آخر من قصيدة " كأن مهري صلاتك " تقول "**أحلام مستغانمي**":

ما أسعدني بك

مُتربِّعاً على عرش البهاء

مُترفِّعاً... مُتمنعاً عصيَّ الانحناء

مُقبلاً على الحبّ كناسك

كأنّ مهري صلاتُك. [1]

نلتمس التشبيه في قول الشاعرة (مقبلا على الحب كناسك) فقد شبهت الجنس الآخر "الرجل" أو "أنت" كـ "الناسك في إقباله على الحب"، فالمشبه هو "أنت"، و المشبه به هو "الناسك"، وأداة التشبيه هي " الكاف"، ووجه الشبه هو: "الإقبال".

وفي نفس القصيدة تقول:

يا لكثرتك

كازدحام المؤمن بالذكر

في شهر الصيام

مزدحم قلبي بك. [2]

من خلال هاته الأبيات الشعرية نلمح تشبيها في قولها: (يا لكثرتك كازدحام المؤمن بالذكر) وكأن الشاعرة تقرّ بالحب الشديد الذي تكنه للحبيب، مشبهة كثرة وغزارة الحب بكثرة وازدحام المؤمن على الذكر والتعبد في شهر الصيام والعبادة.

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص52.

[2] المصدر نفسه ، ص53.

ويوجد تشبيه آخر في قصيدة " تشي بك شفاه الأشياء "متمثل في الأسطر التالية:

أحب... التجسس على جواريك

على جواربك... وأحزمتك الجلدية

وربطات عنقك... وثيابك الداخلية

على مناشفك وأدوات حلاقتك

وأشيائك الفائقة الترتيب... كأكاذيب نسائية. [1]

يمكن التشبيه في قولها: (وأشيائك الفائقة الترتيب... كأكاذيب نسائية) فالمشبه هو لفظة: "أشيائك"، والمشبه به هو: "الأكاذيب النسائية"، وأداة التشبيه هي: "الكاف"، أما وجه الشبه فهو: " فائقة الترتيب".

وإذا عرجنا إلى قصيدة " ثم ماذا لو تحدثنا قليلا " نجد أن هناك تشبيها، من خلال قولها:

كلّ شيء ممكناً كان...

غامضاً كنتَ كمشروع قدر

مدهشاً

فيك مزيج من أميرٍ أمويٍّ. [2]

يظهر التشبيه في قول الشاعرة (غامضاً كنتَ كمشروع قدر) فالمشبه هو الضمير المستتر "أنت"، أما المشبه فهو: "مشروع القدر"، أما أداة التشبيه فهي: "الكاف"، ووجه الشبه يتجلى في لفظة "الغموض"، وكأن الشاعرة من خلال هذا التشبيه تقر بأنها لا تدري حاضرها ومستقبلها مع هذا الرجل، وكأنها تسير في طريق لا تعلم إلى أين يؤدي ولا كيف ستكون نهاية عبوره.

وتقول في قصيدة " اسم كأنه لك" من ديوان " عليك اللهفة ":

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص111.

[2] المصدر نفسه ، ص126.

برق اسمك

حين يلفظه أحد فتضئ حواسي

كشجرة العيد

من قطع الضوء عن أحرفه

تلك المعلقة على شرايين القلب

كأنوار صغيرة

على خيط الفرح؟.[1]

في هذا المقطع يظهر أن هناك تشبيهين، فالأول في قولها:

(برق اسمك

حين يلفظه أحد فتضئ حواسي

كشجرة العيد)

فقد شبهت هنا "حواسها" ك "شجرة العيد في ضيائها" وهذا حين يلفظ اسمه، وهذا دلالة على شدة الوله والحب، وكأن لاسمه مكانة كبيرة في خاطرها، وطالما كان يجلب انتباهها حين يلفظ.

أما التشبيه الثاني فيظهر في قولها: (تلك المعلقة على شرايين القلب .... كأنوار صغيرة).

وفي مقطع آخر من نفس القصيدة تقول "**مستغانمي**":

رماد اسمك

المتساقطة أحرفه كالنيازك

من كوكب اشتعل في أزمنة غابرة.[2]

نلتمس التشبيه من خلال قول الشاعرة (رماد اسمك ... المتساقطة أحرفه كالنيازك)،

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص133.

[2] المصدر نفسه ، ص135.

فالمشبه هنا: "اسمك"، والمشبه به: "النيازك"، وأداة التشبيه هي: "الكاف"، ووجه الشبه: "التساقط"، فقد وظفت "**أحلام**" هذا التشبيه كدليل على لهفتها وحبها العميق، حتى لأبسط الأشياء، وهي حروف اسم المحبوب التي تشكل شيئا كبيرا بالنسبة لها.

ويتجلى التشبيه أيضا في قصيدة " محضر استجواب عاطفي " من خلال قول الشاعرة:

مذعورة كسنجابة

أقفز بين أشجارك

لا أدري في أي فجوة

أخفي كستناء فرحتي. [1]

فقد شبهت الشاعرة نفسها بـ "السنجابة"، وهذا دليل على الاضطراب الذي تعاني منه نتيجة الحب.

وأخيرا نلمس تعدد التشابه في قصيدة "سيد العنفوان الآسر" في قولها:

لكأني أردتك تماماً كما كنت

كشيءٍ لم يحدث

كقبلةٍ لم تكن

كموعدٍ أخلفته

كحلمٍ ينتظر

ككتابٍ قد يكتب

ككاتبة لن تكتب...

كم أحبّتك![2]

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص152.

[2] المصدر نفسه ، ص164.

كل بيت من أبيات هذا المقطع الشعري يمثل تشبيها، ويعود هذا التوظيف المتعاقب للتشابيه إلى نفسية الشاعرة المحبطة.

- **الاستعارة:**

تشكل الاستعارة أحد صور الانزياح الدلالي، وعند تحليلنا لديوان " عليك اللهفة" لمسنا توظيفا مغايرا لبعض الاستعارات، في مثل قولها في قصيدة " كتبتني ":

بوحشة الأعياد كتبتني

بشرائط الهدايا

.....

بلهفة مفتاح. [1]

إذ شبهت الشاعرة المفتاح "بالإنسان"، فحذت المشبه ألا وهو "الانسان" أو "الحبيب"، وتركت لازما من لوازمه ألا وهو "اللهفة"، على سبيل الاستعارة المكنية.

فقد وظفت الشاعرة هذه الاستعارة لتبين لنا مدى الحب واللهفة اللتان تكنهما للحبيب.

ونجد الاستعارة كذلك من خلال قصيدة " أبدا لن تنساني " في مثل قولها:

لك وحدك

كانت كلماتي تخلع خمارها. [2]

هنا نلاحظ استعارة مكنية من حيث أن الشاعرة هنا شبهت "الكلمات" بـ "المرأة التي تخلع الخمار"، حيث حذفت المشبه به ألا وهو:" المرأة"، وتركت لازمة من لوازمها ألا وهي: "الخمار"، فهنا الشاعرة تفصح على أنها تحب شخصا واحدا سلب اهتمامها، وأحبته من صميمها.

ونجد كذلك استعارة أخرى من خلال قصيدة " أرى النساء بعينيك " وهي كالتالي:

في حضرتك

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص12

[2] المصدر نفسه ، ص37.

تخلع الكلمات كنزتها الصوفية

والنساء الجميلات في أثوابهن الخفيفة

يعبرن مأخوذات بضوء فتنتك. [1]

تكمن الاستعارة المكنية من خلال قول الشاعرة (تخلع الكلمات كنزتها الصوفية)، فالشاعرة هنا شبهت "الكلمات" بـ "الإنسان"، فحذفت المشبه به ألا وهو: "الإنسان" وتركت لازمة تدل عليه " خلع الكنزة الصوفية "، فهي من خلال هاته الأبيات تقر بأنها تعجز عن التعبير بكلمات تليق بالمقام العالي الذي وضعته لمحبوبها وهي تخاطبه وتتحدث معه بطريقة مميزة.

ونجد استعارة كذلك في قصيدة " أكبر الخيانات النسيان" في مثل قولها:

يكفيني يا سيد الحرائق

أنك خنت اللهفة

وأطفأت جمر الدقائق. [2]

نلاحظ هنا استعارة مكنية في قول الشاعرة (وأطفأت جمر الدقائق) حيث حذفت المشبه وهو "اللهب"، وتركت لازمة تدل عليه وهي "الجمر" أو "فعل الإطفاء"، وهي دلالة على سرعة التأثير.

وفي موضع آخر من قصيدة " أيها النسيان هبني قبلتك " تبرز استعارة في قول الشاعرة:

أيها النسيان

أعطني يدك. [3]

يتضح هنا وجود استعارة مكنية من حيث أن الشاعرة شبهت "النسيان" بـ "الشخص"، حيث حذفت المشبه به وهو: "الشخص" أو "الإنسان" وتركت لازمة من لوازمه ألا وهي

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص81.

[2] المصدر نفسه ، ص123.

[3] المصدر نفسه ، ص 137.

"أعطني يدك" ،وقد وظفت الشاعرة هذه الصورة البيانية لتدل بها على رغبة كبيرة والحاح مستمر على نفسها لنسيان ما مرّ بها من أحداث وذكريات أليمة.

وفي قصيدة أخرى من ديوان " عليك اللهفة " والتي تحمل عنوان " محضر استجواب عاطفي" تقول "**أحلام**":

حين تغضب

تلعق ضحكتك على المشجب

تترك للهاتف مكر صمتك....

وتنسحب. [1]

تكمن الاستعارة المكنية في قول الشاعرة (تلعق ضحكتك على المشجب) فالشاعرة هنا شبهت "الضحك" بـ "المعطف الذي يعلق على المشجب"، حيث حذفت المشبه به ألا وهو: "المعطف"، وتركت لازمة تدل عليه ألا وهي: " تعلق على المشجب "، فالشاعرة من خلال هاته الأبيات تفصح عن القسوة والبرود العاطفي الذي تعاني منه من الطرف الآخر (الرجل).

في مقطع آخر من نفس القصيدة تقول "**أحلام**":

حين ... أمام حماقات الصغيرة

تفقد كلماتك أناقتها

ويخلع وجهك ضحكته. [2]

تظهر الاستعارة المكنية في البيت الأخير من المقطع في قول الشاعرة (يخلع وجهك ضحكته)، فقد شبهت "الوجه" بـ "الإنسان الذي يخلع ملابسه"، فحذفت المشبه به وهو: "الإنسان" وتركت لازمة من لوازمه تتحدد في لفظة " يخلع " ،بالإضافة إلى البيت الأول (تفقد كلماتك أناقتها)، فهي أيضا تحمل طابع البيان فهي استعارة مكنية حيث شبهت

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص 149.

[2] المصدر نفسه ، ص 150.

"الكلمات" بـ "الإنسان" فحذفت "الإنسان"، وتركت لازمة تدل عليه، وهي "الأناقة"، فالشاعرة من خلال هاته الأبيات تعبر عن الترقب الدائم الذي تلقاه من الطرف الآخر (الرجل) فهو يشمشم الخطأ من كلماتها وينتظره بغية المعاتبة.

ونجد كذلك استعارة أخرى من خلال قصيدة " لا شيء كان يوحي يومها بأنك ستأتي" وهي كالتالي:

دون توقف

كنا نحتسي كلمات لا تنتهي

عن حب لم يبدأ. [1]

هنا تظهر استعارة مكنية في (كنا نحتسي كلمات لا تنتهي) فالشاعرة هنا شبهت "الكلمات" "بالقهوة أو الشاي"، فحذفت المشبه به ألا وهو: "القهوة" وتركت لازمة من لوازمه وهي: فعل "الاحتساء".

أما الاستعارة التصريحية، فتظهر في قصيدة " غيابك المتساقط ثلجا عند بابي " في قولها:

كل هذا الحزن الباذخ

ضجيجا وإنارة

ولا ضوء يقودني صوبك

فأعبر غابات صمتك. [2]

تكمن الصورة البيانية في (فأعبر غابات صمتك) فقد حذفت المشبه به وهو "الطريق"، وتركت لازمة تدل عليه وهي لفظة "العبور".

- **الكناية:**

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص 158.

[2] المصدر نفسه ، ص 30.

تعد الكناية أيضا أهم الصور البلاغية التي تستعمل لإضفاء جمالي على النص، وتجلت الكناية في قصيدة " عليك اللهفة " في الأسطر التالية:

عليك اللهفة

كم انتظرتك أنوثتي! [1]

وهذه كناية عن "الشوق والحنين"، وخاصة للقاء المحبوب بعد فراق دام طويلا.

ونجد كناية أخرى في نفس القصيدة، حيث تقول "**أحلام**":

في الرجولة الفاتنة لكاري غرانت

في العنفوان المعتق

لأنطوني كوين في دور <<زوربا>>.[2]

وهي كناية عن الشباب.

ونجد كناية أخرى أيضا من خلال الأسطر الشعرية التالية:

في مباهجي وألمي

وكل ما حل بي

في كل ذاكرتي العاطفية

في كل الطبقات الجيولوجية لقلبي. [3]

وهي كناية عن "الرومانسية"، وكأن الشاعرة من خلال هاته الأسطر الشعرية تقر بأن محبوبها لم يفارق ذاكرتها ولو للحظة، وأن كل مكان وكل شيء يذكرها به.

وفي نفس القصيدة تقول شاعرتنا:

في أوّل حافلةٍ أخذْتني

إلى ثانوية << عائشة أم المؤمنين>>.[4]

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ،ص58.

[2] المصدر نفسه ، ص55.

[3] المصدر نفسه ، ص 56.

[4] المصدر نفسه ، ص57.

وهي "كناية عن الرحيل".

ونجد كناية أخرى في قولها في قصيدة "غيابك المتساقط ثلجًا عند بابي":

كل هذا الحزن الباذخ

ضجيجًا وإنارةً [1]

من خلال هاته الأسطر الشعرية يتضح أنها كناية عن "شدة الحزن وأثره في نفسها".

ب- الانزياح التركيبي:

1- التقديم والتأخير: من القضايا التي أشار إليها البلاغيون القدماء وحتى المحدثون، ويظهر هذا النوع من الانزياح بصورة كبيرة في ديوان " عليك اللهفة".

فيظهر هذا في قصيدة " سيد العنفوان الآسر" في قول "**أحلام مستغانمي**":

ويعود إلى غمده السيف. [2]

فهنا تأخر الفاعل (السيف) عن شبه الجملة (إلى غمده) جار ومجرور. والأصل في تقديرها: ويعود السيف على غمده.

واستعملت كذلك الشاعرة في قصيدة " أيها النسيان هبني قبلتك " التقديم والتأخير في المقطوعة التالية:

يا واهب السلوان

قلبي من ذكراه عار

معطفي أنت

في عز افتقاري. [3]

يظهر التقديم والتأخير في قولها: (معطفي أنت) ،وهنا في هذا الشاهد الشعري تقدم الخبر (معطفي) على المبتدأ الذي تأخر (أنت)، والأصل في تقديرها: أنت معطفي.

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ،ص 30.

[2] المصدر نفسه ، ص162.

[3] المصدر نفسه ، ص 137-138.

ويظهر التقديم والتأخير أيضا واضحا جليا في قصيدة " ثم ماذا لو تحدثنا قليلا " من خلال الأسطر الشعرية التالية:

فكلانا في الهوى

ينتمي كان إلى غير قبيلة. [1]

تظهر هذه الظاهرة في قولها: (ينتمي كان إلى غير قبيلة) فهنا تم تقديم جملة الخبر (في محل نصب) (ينتمي) على الفعل الناقص (كان)، والأصل في تقديرها: كان ينتمي إلى غير قبيلة.

وفي مقطع آخر من نفس القصيدة:

مفرطا في الزهو كنت. [2]

فهنا تقدم خبر الفعل الماضي الناقص (في الزهو) على الفعل الناقص (كنت).

والأصل في تقديرها: مفرطا كنت في الزهو.

وفي مقطع آخر:

مغلقا عمري كان

متعبا وجهك كان.[3]

في هاذين المثالين تم تقديم خبر كان واسمها (مغلقا عمري) على الفعل (كان).

والأصل في التقدير:

كان مغلقا عمري

كان متعبا وجهك

وقولها أيضا:

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص129.

[2] المصدر نفسه ، ص 127.

[3] المصدر نفسه ، ص126.

كل شيء ممكنا كان... [1]

في هذا الشاهد الشعري تم تأخير (كان) على اسمها وخبرها (كل شيء ممكنا).

والأصل في تقديرها: كان كل شيء ممكنا.

وفي قصيدة "لو باقي ليلة بعمري" يظهر التقديم والتأخير في الأسطر الشعرية التالية:

وسعيدة كنت أنا

بسطوة كلماتي عليك

وبأغنية وضعتنا ذات مساء

على مرمى قدر. [2]

يمثل البيت الأول (وسعيدة كنت أنا) مثالا حيا على التقديم والتأخير، ففي هذا الشاهد ثم تقديم خبر كان (سعيدة) وتأخر اسمها (أنا)، والأصل في تقديرها: كنت أنا سعيدة.

ولعلها لجأت إلى التقديم والتأخير نظرا لأهمية العنصر الذي تمّ تقديمه على ما تمّ تأخيره.

2- الحذف:

ظاهرة قديمة وحديثة، عرفها النحاة في تراثهم النحوي والبلاغي، واستحدثها الأسلوبيون، واعتبروها من جماليات النصوص الأدبية، وفي ديوان " عليك اللهفة " استعملت الشاعرة الحذف، وسنعرض بعض الشواهد حول هذه الظاهرة، فنجدها في قصيدة " أحتاج أن أحبك ككاتبة ":

فأهاتفك

غير واثقة بأنك سترد

وإذا بك ترد...

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص126.

[2] المصدر نفسه ، ص 115.

فأخفي عنك شهقة قلبي. [1]

فهنا حذفت شبه الجملة (على مكالمتي) من الشطر الثالث، والأصل فيها أن تكون: "وإذا بك ترد على مكالمتي " فهنا حذفت شبه الجملة لتجنب الركاكة في التعبير.

وفي مقطع آخر من نفس القصيدة تقول:

أحتاج أن أخسرك

كي أكسب أدبي

أن تغادر قليلا مفكرتي

كي تقيم في كتبي. [2]

فقد حذف هنا الفعل " أحتاج " من الشطر الثالث، والأصل فيها أن تأتي: " أحتاج أن تغادر قليلا مفكرتي "، فقد حذف الفعل هنا، لتجنب التكرار.

بالإضافة إلى قصيدة " ستائر من دانتيل الذكرى " تقول فيها:

أما شرفتي

مقعد على شاطئ لن نرى بحره معا

طريق... لن تقبل حصاه خطانا. [3]

طرأ الحذف على الشطر الثالث، ومن خلال نقاط الحذف المتتالية، حيث تم حذف الخبر "طويل"، والأصل فيها أن تكون: "طريق طويل لن تقبل حصاه خطانا"، وقد تم حذفه لتفادي الثقل في الجملة، بالإضافة إلى ترك الحرية للقارئ في التأويل.

- وفي قصيدة "في عصمة قبلة لم تحدث" تم حذف لفظة "سيدي" من الشطر الأول، وهذا بطبيعة الحال لتفادي التكرار، من خلال قولها:

سيدي...

قبلتك تلك التي لم تكن

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص 9.

[2] المصدر نفسه ، ص 7.

[3] المصدر نفسه ، ص 20.

ما تركت لي بدا لكتابتها

لكنها بدأت بلثم أصابعي. [1]

والأصل فيها: " سيدي... سيدي ".

كما يظهر الحذف في قصيدة " عليك اللهفة " من خلال قولها:

في كل قصة حب

كنت أقول لك أحبك. [2]

تتجلى هذه الظاهرة في الشطر الثاني، فالأصل فيها: "كنت أقول لك أحبك يا رجل" فقد تمّ هنا حذف أداة النداء والمنادى "يا رجل" وهذا لتفادي الركاكة في التعبير.

وفي مقطع آخر من نفس القصيدة، تقول:

أهواك... وأتمنى لو أنساك

حتى من قبل أراك

في كل قصة حب

كنت أقول لك أحبك. [3]

هنا يظهر الحذف في الشطر الأول، حيث تم حذف " يا حبيبي"

والأصل فيها: " أهواك يا حبيبي وأتمنى لو أنساك "، فقد تمّ الحذف لتفادي الثقل في تلقي الجملة وقراءتها.

وفي قصيدة " لا شيء كان يوحي يومها بأنك ستأتي " تقول في أحد مقاطعها:

أنت الذي ذات زلزال عاقبتني بمجيئك

في ذلك اليوم الذي...

لا شيء فيه كان يوحي أنك ستأتي. [4]

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص 34.

[2] المصدر نفسه ، ص 55.

[3] المصدر نفسه ، ص 55.

[4] المصدر نفسه ، ص 160.

لقد مسّ الحذف الشطر الثاني، والذي الأصل فيه أن يكون "في ذلك اليوم الذي التقينا فيه" فهنا تم حذف "التقينا فيه" وهذا بطبيعة الحال لتجنب الركاكة في التعبير.

كما وظفت الحذف أيضا في قصيدة " في أعرافك لا يعتذر الرجال" من خلال قولها:

بقسمي... بألمي...

بنومي على عتبات قلبك

عساك تصدقني.[1]

فهنا يظهر الحذف في الشطر الأول، حيث تمّ حذف شبه الجملة (الجار والمجرور) "بآهاتي"، والأصل فيها: "بقسمي، بآهاتي، بألمي"، وهذا كله بغرض تفادي التكرار في المعنى.

بالإضافة إلى قصيدة " لا زيت في مصباح انتظاري " طرأ حذف، من خلال قولها:

كل هذا الليل لي

حبة... حبة أقطف ثمارك.[2]

يظهر الحذف من خلال الشطر الثاني، فقد تمّ حذف لفظة " حبة " لتفادي التكرار.

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص 106.

[2] المصدر نفسه ، ص94.

ثالثا: التناص:

تعد ظاهرة التناص من الأساليب التي تكشف تفاعل النصوص الحديثة مع النصوص القديمة أي ذوبان نص حاضر في نص غائب.

وفي ديوان "عليك اللهفة" ستقوم بالتصدي لهذه الظاهرة لأنها كثيرة الوجود، محاولين الكشف عن أشكاله.

تعمد الشاعرة إلى التناص الديني وبصورة خاصة التناص من القرآن الكريم وذلك في قولها في ديوان "اسم كأنّه لك":

هكذا كان قلبي يظنّ

وبعض الظنون إثمٌ [1]

يظهر في البيت الثاني أنّ هناك تناص من القرآن الكريم، وذلك من سورة الحجرات {الآية: 12}، حيث يقول عزّ وجلّ في كتابه المبين:﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِّنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ وَلَا تَجَسَّسُوا وَلَا يَغْتَب بَّعْضُكُم بَعْضًا أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ رَّحِيمٌ﴾.[2]

إن الظّن و كما هو معروف دائم التعلق بشيء ذهني أو قلبي، وشاعرتنا هنا اقتبست هذه الجملة من القرآن الكريم و وظفتها لغاية أنها كثيرًا ما كانت تتوهم وهذا التوهم أو الشك نابع من قرارات وصميم قلبها، وهذا له شديد الصلة بالحب الكبير الذي تكنّه للجنس الآخر، لدرجة أنها أخذت تظن أنّ كلّ حديث له علاقة به.

وتقول "**أحلام**" في قصيدة "ثم ماذا لو تحدثنا قليلًا":

كنت مشروع قصيدةٍ

قبلةٍ مسروقةٍ في نصفِ نظرة

غير أنّا....

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص133-134.

[2] سورة الحجرات، الآية 12.

قد تحدّثنا عن الحبّ.... وعن بوشكين....

عن لوركا

عن الحُكم.... عن المُلك .[1]

هنا يتمظهر نوع آخر من التناص، وهو تناص مع الشخصيات التاريخية، حيث استحضرت "**أحلام**" هنا شخصية "لوركا" واسمه الكامل: "فيدريكو غارسيا لوركا" (Federico Garcia Lorca)، وهو شاعر ومسرحي، شعره له صفة الرمزية، أعماله تكشف عن مأساة الكائن المعذب، ف "لوركا" يعارض غريزيا وبصفته الإنسانية تقاليد المجتمع الهشة، فهو شاعر الحرية والكرامة الإنسانية.[2]

وقد وظفت "**أحلام**" هذه الشخصية لأنها تتشارك معها في بعض خصائصها، من حيث أن هذه الشخصية تحيط بها المأساة لأسباب إجتماعية، على غرار الشاعرة التي تلفها المأساة وتطوقها، المأساة التي سببها لها الجنس الآخر (الرجل)، أي أنها تشتركان في خاصية الحزن والمأساة.

وفي موضع آخر تقول "**أحلام**" في قصيدة " لو باقي ليلة بعمري":

كيف أُولي الحبَّ ظهري

وأنا...

<< لو باقي ليلة بعمري

أبيه الليلة واسهر

في ليل عيونك.... وهي ليلة عمر >>

في حضرة حبّ لتوه حضر

<<أحلم.... أحلم بك دائم جنبي

وأنا صاح ونايم يالّلي

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص128.

[2] www.adab.com, 23 :51, 30/03/2016 .

أيام يبدونك ما هي من العمر>>[1]

وفي موضع آخر من نفس القصيدة تقول:

يا الله.... يا الله... كم حبك يجعلني جميلة

وكم هذا القلب تَعِب

يا الله... يا الله إش كتر أنا.... أنا أحب

ليلة.... [2]

تناصت "**أحلام**" في بعض أسطرها الشعرية مع قصيدة "ليلة" للشاعر الأمير "بدر بن عبد المحسن بن عبد العزيز آل سعود" وهو شاعر معروف على الساحة السعودية حيث يقول:

ليله لو باقي ليله.....

في عمري أبيه الليلة...

واسهر في ليل عيونك

وهي ليله عمر....

ثم يقول:

احلم بك دايم

جنبي وأنا صاحي ونايم....

ياللي أيامي بدونك

ما هي من العمر..

ويقول:

يالله ياالله...

وش كثر أنتي جميله

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص116

[2] المصدر نفسه ، ص 119.

يالله يالله...

وش كثر أنا أحبك.[1]

ونوع هذا التناص، هو تناص من الشعر، حيث وظفت "**أحلام**" هذه الأبيات ذات العاطفة الجياشة التي يغمرها الحب والكثير من العبارات الرومانسية، توظيفًا حرفيًا، حيث وجدت أن هذه الأبيات تشاطرها نفس أحاسيسها وكأن فيها أنسةً لبعض آلامها، حيث تعبر "**أحلام**" من خلالها عن حبها الشديد وتعلقها بالطرف الآخر لدرجة أنها تهبه حياتها، ولا تتخيل حياتها بدونه.

(1) http://www.v.3bir.net , 00 :21h, 21/03/2016.

رابعا :المفارقة:

فيما سبق اتضح لنا أن المفارقة تشكل صورة من صور البناء الأسلوبي وتمنح النص طابعا دلاليا فنيا، ويتحقق عبر صورها المختلفة.

وبخصوص ديوان " عليك اللهفة"، فقد لمحنا الأنواع التالية:

- **مفارقة الأضداد (التقابل):**

تتجلى المفارقة في تمظهر الظاهرة الضدية التي يقيمها السياق الشعري رغبة من المبدع في استظهار موقف جديد، ونجد مفارقة الأضداد في قصيدة " كتبتني " من ديوان " عليك اللهفة":

بما أخذت... بما لم تأخذ

بما تركت... بما لم تترك

بما وهبت... بما نهبت

بما نسيت... بما لم أنس.[1]

من خلال هذه الأبيات نجد الشاعرة تبني من التناقض بنية موحدة تشخص حالة معينة في قولها: "أخذت ولم تأخذ" و "تركت ولم تترك" و "نسيت ولم أنس" ،وما يلاحظ هنا أن الشاعرة في حالة نفسية تعاني الاضطراب، فهي في حالة استرجاع لبعض الذكريات التي بقيت معلقة في قاموس ذكرياتها وتأبى الإفصاح عنها، فنلمس من خلال هاته الأبيات تشخيصا لمشهد إنساني قائم على المفارقة، فهي شديدة اللهفة لتحقيق علاقة حب لا يتخللها النقص تكسوها الجدية و الوفاء.

ونجد في قصيدة: "أحتاج أن أحبك ككاتبة":

أن أسئل عنك الأمكنة

أكثر من حاجتي لزيارتها معك

أن أحزن

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص13.

وأنا أرى الوقت يمضي من دونك

أكثر من حاجتي

لفرح الاستعداد لك. [1]

في هذه الأسطر الشعرية نجد أن الشاعرة تشخص حالة نفسية وذلك من خلال جمعها بين متضادين الحزن والفرح أي فهي تجمع بين الألم والنشوة واللذة ،لأن البعد يزيدها شوقا للقاءه .

وتقول في قصيدة "مواسم لا علاقة لها بالفصول":

هناك بدايات سنة أشبه بالنهايات

هناك نهايات أسبوع أطول من كل الأسابيع.[2]

وظفت "**أحلام**" في هذا المقطع الشعري مفارقة ضدية تتمثل في اللفظتين (بدايات ونهايات)، ومن خلال هاذين البيتين يتضح أن شاعرتنا تعاني من حالة حزن، فهي تقر بأن نهايات السنة وبداياتها أمر سيان ،وكأنها تقول بأن لا قديم هناك ليذكر ولا جديد يستحق الذكر.

وفي موضع آخر، تقول:

وكل شيء بيننا

كيف لنهاري أن يلامس ليلك. [3]

يتضح هنا أن الشاعرة تبني من التناقض بين اللفظين " نهاري وليلك " بنية موحدة تشخص حالة تتملكها الكآبة حيث تؤكد هذه الأبيات على البعد والفراق الشديدين اللذين فتكا بها وحطما نفسيتها.

ونجد أيضا في قولها: "حب وكراهية"، أيضا "نسيان والذاكرة" وقولها: "الكذب والصدق" في قصيدة "مواسم لا علاقة بها بالفصول" فتقول في أسطرها:

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص8.

[2] المصدر نفسه ، ص64.

[3] المصدر نفسه ، ص28.

هنالك حبّ لا يبقي على شيء

هنالك حب في شراسة الكراهية

هنالك كراهية لا يضاهيها حب

هنالك نسيان لا يضاهيها حضورا من الذاكرة

هنالك كذب أصدق من الصدق.[1]

فنلمس من خلال هذه الأسطر الشعرية تشخيصا لحالة نفسية وهي الحب والكراهية، بدليل أن كلا من الحب والكراهية والنسيان والتذكر ... كلها حالات نفسية.

بالإضافة إلى قولها في قصيدة " أرى النساء بعينيك ":

والنساء الجميلات في أثوابهن الخفيفة

يعبرن مأخوذات بضوء فتنتك

فكأنما ثمة إهانة

لنساء الأرض

أن تكون رجلا وفيا

في مدن طاعنة في الخيانة. [2]

صورت الشاعرة مشهدا يعج بطاقات تعبيرية جمالية مؤثرة تهز مشاعر المتلقي وأحاسيسه، وهذه الصورة تقوم على طرفين متقابلين إيجابا وسلبا، يمثل الطرف الأول: "الوفاء" والطرف الثاني: "الخيانة".

ويشاركه بيت آخر نفس المعنى، من قصيدة: "أكبر الخيانات النسيان" حيث تقول:

مذ افترقنا

ما عاد الأمر يعنيني

سيان عندي إن غدرت أو وفيت

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص66.

[2] المصدر نفسه ، ص81.

يكفيني يا سيد الحرائق

أنك خنت اللهفة

وأطفأت جمر الدقائق. [1]

فقد وظفت لفظين متضادين هما (الغدر والوفاء)، فهي من خلال هاته الأبيات تصف تقلب الإنسان وغدر الزمان وتبدل الأحوال.

و تقول في قصيدة "كنت سيدهم وغدوت أحدهم":

كنت سيّدهم لأنني يوم أحببتك

ضخمت عيونهم وصغّرت مساوئك

غفرت خطاياك وترصّدت أخطائهم

حجّمت كلّ رجل

لتكون سيدا على الرجال

لكنك رحت تحجّمني

لتكون سّيدا عليّ. [2]

يتضح هذا النوع من المفارقة في قولها (ضخمت وصغرت) فهي هنا تشخص أيضا حالة نفسية، فمن شدة حبها وولهها بالجنس الآخر غدت لا ترى عيوبه مهما كان حجمها.

- **مفارقة المفاجئة (المخادعة):**

ومثال هذا النوع قول الشاعرة "**مستغانمي**" في قصيدة "سيد العنفوان الآسر":

يا آخر سادة الحب

لا تعتب

من دون أن أنساك

بعدك التهم العشق جناحي

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص122.

[2] المصدر نفسه ، ص144-145.

وخنت انتظارك. [1]

من خلال هذه الأبيات نجد أن الشاعرة قد رسمت لنا صورة ورؤية تأملية، حيث افتتحت خطابها بأسلوب النداء "يا آخر سادة الحب" وكأنها توجه خطاباها للمجتمع الآني، منطلقة من تشخيص بؤرة التصدع في العلاقة بين الرجل والمرأة، حيث تسود المجاملات والأباطيل والأكاذيب.

ونجد في قصيدة "كتبتني":

بما أعطيتك ولم تأبه

بما أعطيتني وقتلتني

بما شئت به قتلي

فمت به. [2]

تتكلم الشاعرة في هاته الأبيات بضمير المتكلم، وكأنها تختزل كل نساء العالم في معجمها الجريح (قتلتني...) محتضنة أيامهم بكل تفاصيل العالم الأنثوي، بخطاب لا يخلو من توجيه للعتاب إلى الرجل، الكائن المتعنت الذي لا يزن ما تضمره له المرأة من إعزاز.

وفي موضع آخر، تقول في قصيدة "أشياء... وأخرى":

أشياء تطاردها

وأخرى تمسك بأطراف ذاكرتك

وأشياء تلقي عليك السلام

وأخرى تدير لك ظهرها

لكنك كلما صادفتها

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص164.

[2] المصدر نفسه ، ص14.

أردتك قتيلا !.[1]

يسوقنا تأمل مضمون هذه الأبيات إلى الوقوف على مسحة من الحزن تتخلل البوح الشعري، ولعل المسوغ الرئيسي لحضور هذه النغمة هو تردي العلاقات الإنسانية.

إذ نلتمس مفارقة الفجاءة في قول الشاعرة "**أحلام**" (أردتك قتيلا)، فالشاعرة هنا في حالة استرجاع بعض الذكريات، منها ما يبعث في أنفسنا حب الحياة والتطلع للآتي، ومنها من الذكريات ما حاولنا نسيانه لكنه لا ينتسى، وقد تكون النهاية على يده.

وتقول في قصيدة أخرى بعنوان "ثم ماذا لو تحدثنا قليلا" من ديوان "عليك اللهفة":

كان أهون

لو صمتنا مثل كل الغرباء

أو رقصنا تحت نور خافت أي رقصة

فلماذا قد تحدثنا كثيرا؟

يا لحمق الكلمات

عندما تشعل في العتمة كل الضوء فينا

وإذا بالحلم يغتال بغصة. [2]

تظهر المفارقة في هذا المقطع من خلال البيت الأخير" وإذا بالحلم يغتال بغصة"، حيث تعبر "**أحلام**" من خلال هاته الأسطر الشعرية عن جفاف العلاقات الإنسانية، فالقارئ لهاته الأبيات يشعر بنوع من التعجب من حال الشاعرة، فهي في لحظة تمنى للعديد من الحوادث، وإذ بالحلم الذي يراودها ينتزع منها، ويضيع كل شيء.

و من هنا يمكننا القول بأن ديوان "عليك اللّهفة" قد استجاب للظواهر الأسلوبية ، فقد وظفت "**أحلام مستغانمي**" في قصائدها ظاهرة " التكرار و الانزياح و التناص و كذا

---

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة ، ص45.

[2] المصدر نفسه ، ص129.

المفارقة" و التي تعتبر بدورها ظواهر أسلوبية ،فقد كان لها دورٌ كبير في معرفة خلفية الشاعرة، عن طريق الغوص في أغوار نفسيتها و معرفة الدوافع التي جعلت من الشاعرة تبدع في هذا المجال، من خلال تحليل قصائد هذا الديوان أسلوبيًا.

خاتمة

وأخيرا رست سفائن البحث على شواطئه بعد رحلة العناء الجميل، والبحث المثير، الذي أماط اللّثام عن كثير من الظواهر الأسلوبية في ديوان "عليك اللهفة" بصفة خاصة، وفي بعض مختارات "**أحلام مستغانمي**" الشعرية بصفة عامة. وقد أفرز البحث كثيرا من النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا العمل، أثرنا أن نجمعها الآتي:

1- الأسلوبية هي مغامرة انزياحية داخل الجهاز اللغوي، أما الأسلوب فهو طريقة في الكتابة أو الإنشاء والتعبير.

2- الأسلوبية هي علم لدراسة الأسلوب، وهذا ما يعني أن الأسلوبية تختص بدراسة طريقة الكتابة أو التأليف.

3- يعتبر عنصر التّفرد الدعامة أو المقوم الأساسي للأسلوبية.

4- لكل نص أدبي قواعده الأسلوبية التي ترتقي به من مجرد عمل أو أثر أدبي إلى أثر جمالي تحيط به مجموعة من الظواهر الأسلوبية.

5- الملكة اللغوية والأدبية من أهم السمات التي يجب أن تسم الباحث أو المحلل الأسلوبي.

6- المخزون الثقافي الثري يمكن صاحبه من الغوص في أغوار النص المراد تحليله، واستكناه ظواهره الأسلوبية للوقوف على العتبات، واكتشاف اللمسات الإبداعية والجمالية الفنية.

7- نهضت الأسلوبية على أنقاض البلاغة، ولا ننسى ما للسانيات من دور فعال في تقويمها.

8- للأسلوبية عدة اتجاهات هي:

أ/ الأسلوبية التعبيرية: هي علم يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية العاطفة.

ب/ الأسلوبية الأدبية: يمثلها لويس بيدزر louis pidzer، و هي التي تسعى إلى إقامة علاقة بين النص الأدبي و ربطه بحالة مبدعه النفسية.

ج/ الأسلوبية البنيوية: اهتمت بدراسة بنية النص.

د/الأسلوبية الإحصائية: و هي التي تهتم بتتبع السمات الأسلوبية و معدل تواترها في النص، فهي تحدد هذه السمات عن طريق الكم.

9- من بين الظواهر الأسلوبية التي اعتمدتها "**أحلام مستغانمي**" في قصائدها ما يأتي:

1/ التكرار: وهو من أهم المبادئ التي لا يكاد أن يخلو منها أي نص شعري معاصر. فالشاعرة توظف التكرار، لإبراز قيم شعورية وإنسانية وأخلاقية، دون إسدال ستار النسيان عن بعض القيم الاجتماعية، فيأتي التكرار ليحقق جمالا على النص الشعري، ويحقق أيضا توازنا موسيقيا فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير فيه.

2/ الانزياح: وهو ظاهرة أسلوبية جمالية تشكل في أبعادها صلب العملية الشعرية الإبداعية، وهو يعني الخروج والانحراف عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر. وينقسم إلى قسمين:

- انزياح استبدالي (دلالي): ويندرج تحت هذا العنوان عدة مصطلحات هي:

أ/ التشبيه: وهي التماس مماثلة بين أمرين أو أكثر، بقصد الاشتراك بينهما في صفة من الصفات، وقد استعملته "**أحلام مستغانمي**" في شعرها، بقصد إيضاح المعنى وتقويته.

ب/ الاستعارة: وهي تشكل احد صور الانزياح الدلالي، وهي لا تتم إلا بين لفظين بينهما وجه شبه معين، فلا وجود للاستعارة إلا بوجود وجه شبه بين المستعار له، والمستعار منه. وهي تنقسم إلى قسمين:

❖ التصريحية: وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به.

❖ المكنية: وهي التي حذف منها لفظ المشبه به، ورمز له بقرائن تدل عليه. وقد استعملتها "**أحلام**" من أجل إيضاح وتقوية المعنى.

ج/ الكناية: وهي لفظ أطلق، وأريد به غير معناه الحقيقي، وهي من أهم العناصر التي وظفتها "**مستغانمي**" في قصائدها، وما لها من دور فعال في إضفاء جمالي على أسطرها الشعرية.

- الانزياح التراكيبي: وهو أن تخالف النظام الجُمَلي في ترتيبه، مثل الاختلاف في تركيب الكلمات من خلال بعض الانزياحات، كالتقديم والتأخير، كتقديم الجار والمجرور على الفعل.

والحذف الذي يعني استغناء الشاعرة عن بعض الألفاظ لتجنب التكرار، فتستعمل في هذا التلميح لا التصريح.

3/ التناص: وهو ذوبان نص غائب في نص حاضر ويجب أن يكون القارئ أو المتلقي ذو ثقافة وثروة أدبية واسعة، ليكشف التفاعل بين النصوص، وقد وظفته "**أحلام**" في قصائدها، بغية تقريب الصورة أكثر.

4/ المفارقة: استعملت "**أحلام مستغانمي**" المفارقة بشكل ملحوظ، وهي من أهم الظواهر في البناء الأسلوبي، وتعني بشكل من أشكال التصارع بين معنيين، أولهما يكون ظاهرا جليا مطروحا في الأسطر الشعرية، أما الثاني فيكون خفيا يستسيغه القارئ من خلال دراسته لعمق المعنى، حيث يكون طابعا دلاليا فنيا، ويضفي عليه رونقا وجمالا، وتتدرج تحت هذا العنوان بعض العناوين الجانبية التي تعد جزءا لا يتجزء من المفارقة، إلا وهي:

❖ مفارقة التقابل.

❖ مفارقة المفاجئة.

10- من خلال دراستنا للديوان نلحظ انسجام الظواهر الأسلوبية المميزة لشعرها مع شخصيتها الواقعية، هذا الإبداع الشعري الجديد "عليك اللهفة" لـ: "**أحلام مستغانمي**" برز في ظروف منكسرة من التاريخ العربي الحديث، وهي لغة ممزوجة بألوان الحزن والألم تارة، وبالكبرياء والتحدي تارة أخرى متخذة طابع الحب والعلاقات الإنسانية سمة لقصائدها، ويظهر ذلك في معجمها الشعري، فهي تعتبر بمثابة اللسان الناطق باسم النساء كافة، تعبر عن ألامهم وآمالهم.

وفي الأخير لا يسعنا في هذا المقام إلا شكر المولى –عزّ وجلّ– على منحنا نعمة الجد والصبر ومده العون لنا في رحلتنا، لاستكشاف الظواهر الأسلوبية في ديوان "عليك اللهفة" لـ: "**أحلام مستغانمي**".

ملحق

أحلام مستغانمي _ سيرة ذاتية_

ولدت الكاتبة "**أحلام مستغانمي**" في مدينة تونس بتاريخ 13 أبريل 1953م، فقد كان والدها أحد المقاومين للاحتلال الفرنسي (ولكونه مطلوبا لدى السلطات الفرنسية لمشاركته في أعمال المقاومة فر مع أسرته إلى تونس حيث عمل بها مدرسا للغة الفرنسية، وقد قدر أن تولد ابنته الأولى "**أحلام**" في بيئة مشحونة بالعمل السياسي، وذلك قبل اندلاع ثورة 1954م بسنوات قليلة).[1]

نشأت "**أحلام**" في أسرة تتنازعها هواجس الحنين إلى الوطن والخوف عليه، فالأم والأب والجدة الذين يعيشون في تونس بعيدًا عن وطنهم ومدينتهم وأهلهم وأحبائهم، لا يكفون عن فتح ملفات ذكرياتهم ومتابعة كل جديد يحدث على أرض الوطن، فكان الشوق والحنين والخوف والقلق والحزن والألم والأمل يصل إلى "**أحلام**" من حليب الأم وقبلة الأب وحضن الجدة وحكاياتها التي تربت عليها، ولهدا لم تكن طفلة عادية، بل نشأت وتربيت على ذلك الحلم الذي ينام أهلها عليه ويستيقظون أملاً في انتظاره ألا وهو *الجزائر الحرة*، وقد زاد من شعلة حماسها لذلك الحلم أن منزل والدها كان محطة لكثير من الرفاق المجاهدين الدين يأتون إلى تونس للاتصال بقياداتهم وأخذ التعليمات عن كيفية سير المعارك والتحركات لبعض الفرق المقاتلة وكذلك للمصابين في المعارك والقادمين إلى تونس للعلاج من إصابتهم أثناء الحرب.

ونظرًا لكونها الابنة البكر فإن "**أحلام**" كانت تحظى باهتمام كبير من والديها، وقد كانت مقربة من أبيها كثيرًا ويعتمد عليها في كثير من الأعمال البسيطة الخاصة بعمله حتى وهي في سن صغيرة، الأمر الذي أعطاها ثقة كبيرة بنفسها، وهذا ما جعل أحد النقاد يقول عنها إنها "شخصية جريئة منفتحة على الدنيا والناس، مقتحمة للحياة والواقع الأدبي

---

[1] رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان,الاردن، ط1،2011م، ص37.

والثقافي" ثم يضيف "قادرة على تجاوز كل العقبات التي تقف في وجه المرأة العربية من الخوف والتردد والخجل والحرص الشديد على ألا تسمع كلمة تخدش أنوثتها من قريب أو بعيد".[1]

قبل أن تبلغ "**أحلام**" الثامنة عشرة عاما، وأثناء إعدادها لشهادة الباكالوريا كان عليها أن تعمل لتساهم في إعالة إخوتها ولذا خلال ثلاث سنوات كانت "**أحلام**" تعد وتقدم برنامجًا يوميًا في الإذاعة الجزائرية يبث في ساعة متأخرة من المساء تحت عنوان "همسات" وقد لاقت تلك الوشوشات الشعرية نجاحا كبيرا تجاوز الحدود الجزائرية إلى دول المغرب العربي وساهمت في ميلاد إسم "**أحلام مستغانمي**" الشعري.

في هذا الوقت لم يكن أبوها حاضرا ليشهد ما حققته ابنته، بل كان يتواجد في المستشفى بعد أن ساءت حالته.

هذا الوضع سبب لـ "**أحلام**" معاناة كبيرة فقد كانت كل نجاحاتها من أجل إسعاده هو ،برغم علمها أنه لن يتمكن يومًا من قراءتها لعدم إتقانه القراءة بالعربية.

انفصلت "**أحلام**"عن والدها وذهبت لتقيم في باريس حيث تزوجت من صحفي لبناني ممن يكنون ودًا كبيرًا للجزائريين وابتعدت عن الحياة الثقافية لبضع نوات كي تكرس حياتها لأسرتها، قبل أن تعود في بداية الثمانينات لتتعاطى مع الأدب العربي من جديد، أولاً بتحضير شهادة دكتوراه في جامعة السربون، ثم مشاركتها في الكتابة في مجلة "الحوار" ومجلة "التضامن" حتى هذا الوقت كان والدها في مواجهة المرض والشيخوخة والوحدة، وراح يتواصل معها بالكتابة إليها في كل مناسبة وطنية عن طريق ذاكرته النضالية.[2]

---

[1] رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، ص38.

[2] زهرة ديك، أحلام مستغانمي هكذا تكلمت...هكذا كتبت، دار الهدى، عين مليلة, الجزائر، 2013م، ص 516, 517 .

في ليلة نوفمبر 1992م كان "محمد الشريف" يوارى التراب في مقبرة العلياء غير بعيد عن قبور رفقائه، وقد كان جثمانه يغادر مصادفة المستشفى العسكري على وقع النشيد الوطني الذي كان يعزف لرفع العلم بمناسبة أول نوفمبر، هذا الرجل الذي أدهش مرة إحدى الصحفيات عندما سألته عن سيرته النضالية، فأجابها مسْتَخِفًا بعمر قضاه بين المعتقلات والمصحات والمنافي،قائلا: "إن كنت جئت إلى العالم فقط لأنجب أحلام فهذا يكفيني فخرا، إنها أهم إنجازاتي أريد أن يقال إنني أبو أحلام أن أنسب إليها.... كما تنسب هي لي".

كان يدري وهو الشاعر أن الكلمة هي الأبقى، وهي الأرفع، ولذا حمل ابنته إرثًا نضاليًا لا نجات منه، بحكم الظروف التاريخية لميلاد قلمها الذي جاء منغمسًا في القضايا الوطنية والقومية التي نذرت لها أحلام أدبها، وفاءًا لقارئ لن يقرأها يومًا....ولم تكتب أحلام سواه، عساها بأدبها ترد عنه بعض ما ألحق الوطن من أذى بأحلامه.[1]

أعمال "أحلام مستغانمي":

لقد جادت قريحة "**أحلام مستغانمي**" بالعديد من النغمات التي تركت بصمة في مجال الأدب روايةً كان أَمْ شِعرًا، ومن مؤلفاتها:

- على مرفأ الأيام Au harre des jours، صادر عن المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، سنة 1973م.
- الكتابة في لحظة عرى Ecriture dans un moment de nudité، صادر عن دار الآداب، بيروت، سنة 1976م.
- الجزائر، امرأة ونصوص Algérie femme et écritures، صادر عن منشورات "أرماتان" بباريس، سنة 1985م.
- ذاكرة الجسد، صادر عن دار الآداب، بيروت، سنة 1993م.

[1] زهرة ديك، أحلام مستغانمي هكذا تكلمت...هكذا كتبت ، ص 518-519.

- أكاذيب سمكة Mensonger d’un poisson، صادر عن المؤسسة الوطنية للنشر، سنة 1993م.
- فوضى الحواس L’anarchie des sens، صادر عن دار الآداب، بيروت، سنة 1997م.
- عابر سرير، صدرت عن منشورات أحلام مستغانمي، سنة 2003م.
- نسيان com، صادر عن دار الآداب، بيروت، سنة 2009م.
- الأسود يليق بك، صدرت عن دار نوفل، سنة 2012م.[1]

جوائز وتكريمات "أحلام مستغانمي":

منذ صدور رائعتها "ذاكرة الجسد" لم يتوقف عن "**أحلام مستغانمي**" سيل التكريمات والتشريفات والجوائز التي تلقتها من عديد الجهات ومختلف المؤسسات الأدبية العربية والأجنبية ناهيك عن الجائزة الكبرى والمتمثلة في تحطيمها الرقم القياسي في مبيعات رواياتها، وامتلاكها لأوسع قاعدة جماهيرية للقراء في العالم العربي، ومن أهم الجوائز التي تحصلت عليها نجمة الرواية العربية، نذكر:

- حصلت على جائزة مؤسسة نور الإبداع النسائي في القاهرة عام 1996م.
- فازت بجائزة نور التي تمنح لأحسن إبداع نسائي باللغة العربية، منحت لها سنة 1996م، من مؤسسة نور بالقاهرة.
- حصلت على جائزة نجيب محفوظ لروايتها "ذاكرة الجسد" في عام 1998م.
- حصلت على جائزة جورج طربيه للثقافة والإبداع، في لبنان عام 1999م.
- اعتمدت روايات "**أحلام مستغانمي**" في المناهج الدراسية لعدة جامعات والمدارس الثانوية في جميع أنحاء العالم، وكذلك قامت عشرات الرسائل الجامعية والأبحاث على أعمالها، ومن الجدير بالذكر أن وزارة التربية الفرنسية استخدمت أجزاء من

[1] زهرة ديك، أحلام مستغانمي هكذا تكلمت...هكذا كتبت ، ص521 - 522.

رواية "ذاكرة الجسد" لاختبارات الباكالوريا الفرنسية في عام 2003م في خمسة عشر بلدًا حيث اختار الطلاب اللغة العربية كلغة ثانية.[1]

- تلقت من لجنة رواد لبنان وسامًا لأعمالها في عام 2004م.
- حاضرت "**أحلام مستغانمي**" وعملت كأستاذ زائر في العديد من الجامعات في مختلف أنحاء العالم بما في ذلك الجامعة الأمريكية في بيروت سنة 1995م، جامعة ميريلاند سنة 1999م، جامعة السربون سنة 2002م، جامعة مونبليه عام 2002م، جامعة ليون في 2003م، جامعة ييل سنة 2005م، وكذلك معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا في بوسطن عام 2005م، وجامعة ميشيغان في عام 2005م.
- تلقت وسام التقدير والإمتنان من مؤسسة الشيخ عبد الحميد بن باديس، في قسنطينة سنة 2006م.
- نالت وسام الشرف من الرئيس الجزائري "عبد العزيز بوتفليقة"، في عام 2006م.
- سميت المرأة العربية الأكثر تميزا لعام 2006م، وقد تم اختيارها من بين 680 مرشحة من قبل مركز دراسات المرأة العربية في باريس و دبي.
- درع مؤسسة الجمار للإبداع العربي في طرابلس، ليبيا سنة 2007م.
- اختيرت كشخصية ثقافية جزائرية لعام 2007م، من قبل مجلة الأخبار الجزائرية ونادي الصحافة الجزائرية.[2]
- اختيرت لمدة ثلاث أعوام على التوالي 2006م و 2007م و 2008م، باعتبارها واحدة من الشخصيات العامة المائة الأكثر تأثيرًا في العالم العربي من قبل مجلة "أريبيان بزنس" وحلت في المرتبة 58 في سنة 2008م.

---

[2] زهرة ديك، أحلام مستغانمي هكذا تكلمت...هكذا كتبت ،، ص 507.

[1] المرجع نفسه ، ص 505-507.

- درع بيروت، وتسلمته من محافظ بيروت في احتفال خاص أقيم في قصر اليونيسكو، تميز بحضور 1500 شخص، متزامنا مع صدور كتابها "نسيان com" سنة 2009م.
- اختيرت "**مستغانمي**" من قبل "مجلس فوريس" الكاتبة العربية الأكثر نجاحا مع مبيعات تخطت 2300000، وواحدة من عشر نساء الأكثر تأثيرا في العالم العربي والمرأة الرائدة في مجال الأدب.
- صنفت "فوريس" الأمريكية "**أحلام مستغانمي**" من بين أكثر الشخصيات تأثيرا في العالم، رغم كل الجدل الذي أثارته، ومازالت تثيره أعمالها.[1]
- حظيت صاحبة الجلالة "**أحلام مستغانمي**" بتكريم خاص من جريدة الشروق الجزائرية، حيث منحت درع المؤسسة بالإضافة إلى هديتين ثمينتين ترمزان إلى أصالة الجزائر وحضارتها الضارية في التاريخ، وهما "برنوس أصيل وسيف" وكثير من الاعترافات بمكانتها الأدبية، التي جعلت منها شمسًا ساطعة في الأدب العربي المعاصر، وكانت مؤسسة جائزة مالك حداد سعيدة بتكريمها الثاني.
- كشف صاحبة "ذاكرة الجسد" في منتدى الشروق عن نيتها الصادقة في إعادة بعث جائزة مالك حداد في حال إذا ما وجدت نوايا صادقة ومبادرات جادة في إعطاء الجزائر حقها.[2]

[1] زهرة ديك، أحلام مستغانمي هكذا تكلمت...هكذا كتبت ، ص 508.

[2] المرجع نفسه، ص 508.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

أولا: القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1988.

ثانيا: أحلام مستغانمي:

1. أكاذيب سمكة
2. الكتابة في لحظة عري، دار الآداب، ط1، 1976م
3. أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، دار نوفل، بيروت، لبنان، ط4، 2015م.

ثالثًا: المصادر والمراجع :

- **الكتب باللغة العربية:**

4. إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ، 2011م.
5. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2008م.
6. أحمد جبر شعث، جماليات التناص، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013م/2014م.
7. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الحمراء، ط1، 1426هـ، 2005م.
8. أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، (د،ط)، 2002م.
9. البستاني بطرس، محيط المحيط، مكتبة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1971م.

10. بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المنهاج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية – دراسة في الأصول والمفاهيم–، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1431هـ، 2010م.
11. بشير تاوريت، محاضرات في منهاج النقد الأدبي المعاصر دراسة في الأصول والملامح والإشكاليات النظرية والتطبيقية، دار الفجر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1428هـ، 2006م.
12. بوطران محمد الهادي ورتيمة محمد العيد وآخرون، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقا من التراث العربي والدراسات الحديثة، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 1428هـ، 2008م.
13. جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، شبكة الألوكة، المغرب، ط 1، 2015م.
14. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر الغربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.
15. حسني عبد الجليل، المفارقة في شعر العدي بن زيد الموقف والأداة، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2009م.
16. حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث–البرغوثي نموذجا–، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، ط1، 1430هـ، 2009م.
17. حيدر حسين عبيد، الحذف بين النحويين والبلاغيين–دراسة تطبيقية–، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2013م.
18. خالد سليمان، المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، 1999م.
19. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، الجزائر.
20. رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، (د،ط)، 2006م.

21. رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م.
22. زهرة ديك، أحلام مستغانمي، هكذا تكلمت ... هكذا كتبت، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2013م.
23. سحر سليمان عيسى، المدخل إلى علم الأسلوبية والبلاغة العربية، دار البداية، عمان، ط1، 1432هـ، 2011م.
24. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، علم الكتاب، القاهرة، ط3، 1412هـ، 1992م.
25. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ، 1998م.
26. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1996م.
27. ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر–التناص الديني نموذجا– دار الحامد للنشر، عمان، الأردن، ط1، 1434هـ، 2013م.
28. عاطف فضل محمد، البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1432هـ، 2011م.
29. عبد الرحمن تيبارمسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م.
30. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982م.
31. عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1418هـ، 1998م.
32. عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1980م.
33. عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2010م.

34. علي أبو قاسم عون، بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ج 1، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.
35. عمر خليفة إدريس، النية الإيقاعية في شعر البحتري دراسة نقدية تحليلية، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003م.
36. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1428هـ، 2008م.
37. فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ، 2003م.
38. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998م.
39. فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2004م.
40. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق أبو الوفاء الهوريني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 4، 2013م.
41. محسن محمد المعالي، من روائع الكناية في اللغة، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط1، 2010م.
42. محمد سليمان، الظاهرة الأسلوبية في شعر محمود عدوان، دار اليازودي العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م.
43. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د،ط)، 1984م.
44. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق نواف جراح، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2011م.

45. مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2005م.
46. مسعود بن دوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ، 2011م.
47. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، الإسكندرية، مصر.
48. ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006م.
49. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري.
50. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2003م.
51. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار المعلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 1989م.
52. نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، (د،ط).
53. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث- الأسلوبية والأسلوب-، ج 1، دار هومة للطباعة والنشر.
54. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤيا والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 1430هـ، 2010م.
55. يوسف أبو العدوس، البلاغة العربية-مقدمات عامة-، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999م.
56. يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة-منظور مستأنف-، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ، 2007م.
57. يوسف أبو العدوس، المجاز المرسل والكناية الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998م.

58. يوسف غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1430هـ، 2009م.

- **الكتب المترجمة:**

59. بيير جيرو، الأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط2، 1994م.

60. كون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

رابعًا: الرسائل الجامعية:

61. أحمد غالب النوري الحرشة، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، في النقد والبلاغةالعربية، جامعة مؤتة، الأردن، الكرك، 2008م.

62. إلياس مستاري، البنيات الأسلوبية في ديوان "الموت في الحياة"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، في النقد الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 1430هـ/1431هـ، 2009م/2010م.

63.عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة والأسلوبية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 1432هـ/1433هـ، 2011م/2012م.

64.لويزة بن ناصر، ملامح المنهج الأسلوبي في التراث النقدي–عبد القاهر الجرجاني نموذجا– ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في النقد العربي القديم، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011م/2012م.

خامسًا: المجلات والدوريات:

65.لحلوحي صالح، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع 8، جانفي 2011م.

66.يوسف حمش خلف محمد، الحذف في اللغة العربية، مجلة أبحاث الكلية العربية الإسلامية الأساسية، ع 2 ، 2010/6/24م.

سادسًا: مواقع الانترنت:

67. http://www.V.3bir.net. 21/03/2016

68. www.adab.com . 30/03/2016

69. www.dzoodz.com . 15/03/2016

70. www.mawdoo3.com . 13/03/2016

71. www.ar.wikipidia.org. 15/03/2016

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ-ج.

مدخل:الأسلوبية مفاهيم و تجليات.

1-**حد الأسلوبية:** .....9.

- لغة: .....9-10.
- اصطلاحًا: .....10-13.

2-**إتجاهات الأسلوبية:** .....13.

2-1 الأسلوبية التعبيرية: .....13-16.

2-2 الأسلوبية الأدبية: .....16-17.

2-3 الأسلوبية البنيوية: .....17-19.

2-4 الأسلوبية الإحصائية: .....19-20.

3-**جذور و امتدادات الأسلوبية:** .....20-23.

الفصل الأول: الظواهر الأسلوبية في شعر "أحلام مستغانمي".

1-**التكرار:** .....25.

- تكرار الحرف أو الصوت: .....26-32.
- تكرار الكلمة أو اللفظة: .....32-36.
- تكرار الجملة: .....36-39.
- تكرار المقطع: .....39-40.

2-**الانزياح:** .....41.

أ. الانزياح و تحديد المفهوم: .....41.

- لغة: .....41.
- اصطلاحًا: .....41-42.

ب. أنواع الانزياح: .....42.

المحور الدلالي أو الاستبدالي: .....43.

✓ التشبيه: .....43-48.

✓ الاستعارة: .....48.

❖ الاستعار التصريحية: .....49.

❖ الاستعارة المكنية: .....49-50.

✓ الكناية: .....50-52.

المحور التراكيبي: .....52.

✓ التقديم و التأخير: .....52-55.

✓ الحذف: .....55-58.

3-**التناص**: .....59.

- لغة:.....59.
- اصطلاحًا: .....59-60.

3-1 أشكال التناص:.....60.

⇦ التناص الديني: .....60.

⇦ التناص مع القرآن الكريم: .....60.

⇦ التناص مع الحديث النبوي الشريف: .....60.

⇦ التناص مع شخصيات الأنبياء و الرسل: .....61.

⇦ التناص مع الشخصيات التاريخية: .....61-64.

- التناص و الأسطورة: .....64-66.
- التناص مع الشعر: .....66-68.

4-**المفارقة**: .....69.

- لغة: .....69.
- اصطلاحًا: .....69-70.

4-1 أشكال المفارقة:.....70.

- مفارقة الفجاءة: .....70-72.
- مفارقة التضاد (التقابل): .....72-76.

الفصل الثاني: الظواهر الأسلوبية في ديوان " عليك اللّهفة " لـ: "أحلام مستغانمي"

1-**التكرار**: .....78.

- تكرار الحرف: .....78-89.
- تكرار الكلمة: .....89-94.
- تكرار الجملة: .....94-95.
- تكرار المقطع: .....95-99.

2-**الانزياح**: ..... 100.

أ. الانزياح الدلالي: .....100.

- التشبيه: .....100-106.
- الاستعارة: .....106-109.
- الكناية: .....109-111.

ب.الانزياح التراكيبي: .....111.

- التقديم و التأخير: .....111-113.
- الحذف: ..... 113-116.

3-**التناص:** ..... 117-120.

4-**المفارقة:** ..... 121.

✶ مفارقة الأضداد: .....121-124.

✶ مفارقة الفجاءة: .....124-127.

خاتمة.....129-132.

ملحق..... 136-141.

قائمة المصادر والمراجع ..... 143-149.

فهرس الموضوعات.....151-154.

ملخص

تأتي هذه الدراسة ضمن الدراسات الأسلوبية ، فقد اتخذت من بعض قصائد **"أحلام مستغانمي"** ميدانا لها، و قد تمّ إستخدام المنهج الأسلوبي الذي يتخذ من لغة الشعر محور الدراسة الركيز بغية الكشف عن عالم الشاعرة، و استكناه تجربتها الشعرية، هذه التجربة التي خاضت في ميدان العلاقات الإنسانية، حيث كانت شاعرتنا بمثابة اللسان الناطق عن كل الأمة .

فقد تمّ تتبع الظواهر الأسلوبية البارزة في ديوان **"عليك اللهفة"** و من هذه الظواهر: **التكرار- الانزياح- التناص- المفارقة.**

فقد اتخذت من التكرار في أحايين كثيرة إذا ما استحال نسقًا لغويًا خاضعًا لقاعدة ما تارةً، و منحرفًا عن القاعدة تارةً أخرى، سمةً أسلوبية، و هذا بدوره ما ينطبق على الانزياح بنوعيه الدلالي و التراكيبي و ما يضمانه من عناصر، دون إسدال ستار النسيان على التناص الذي يعد من اشد و أقوى الظواهر تعبيرًا عن ثقافة القارئ ،ثم نعرج إلى المفارقة و التي بدورها تعتبر ظاهرةأسلوبية، تمس الجانب اللّغوي ،و تعمل على إبراز الجمال و تفجيره .

résume

Cette étude est une des études stylistiques d’ou elle explique des poémes des réves de "**ahlem moustaguanemi** " c’ est sont art.

Avec l’ explication stylistique d’ou elle explique des études avec un language poétique très clair , qui veut montrer le monde du poète et sont experience poètique pour monter les relations humaines est a prie la place de tout ceux qui ont èlaient touchè .

Elle a poursuivie le méme langauge qui prèsente des extraits "**ALEYKA EL-LAHFA** "et cela pour repetition.

D’ou elle a prie de la repetition dans la plepart de sou poèm un language qui montre une imposibilitè d’incronisation qui a un bareure de suivie d’ou elle s’incronise des fois et sesort une autre fois et sa s’appelle la monuiation stylistique et cela s’applique sur :**l’écart** et ou ajoutant **intertextuality** qui montre la culture du lecteur et ou ajoutant la **paradox** et tout cela nous montre la très boune explication de la nature de l’écrivain.