الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

السّمات الأسلوبية في النص الشعري
- دراسة في ديوان "أوجاع باردة" لمحمد بن جلّول -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالب:

بدر الدين شوراب

إشراف الدكتورة:

بايزيد فاطمة الزهراء

السنة الجامعية: 1436هـ/1437هـ

2015م/2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمان الرحيم

﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ

أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ (24) تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ

حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا ... ﴾

صدق الله العظيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة، وأعاننا

على أداء هذا الواجب، ووفقنا إلى إنجاز هذا العمل

ونتوجه بالشكر والامتنان إلى كل من ساعدنا من قريب

أو بعيد على إنجاز هذا العمل، وفي تذليل ما واجهناه

من صعوبات، ونخصّ بالذكر الأستاذة المشرفة" بايزيد فاطمة

الزهراء" التي لم تبخل علي بالتوجيهات والنصائح القيّمة التي

كانت عونا لنا في إتمام هذا البحث، والشكر موصول أيضا لكل

من اللجنة المشرفة، عمّال المكتبة، وكل من ساعد على كتابة

وطباعة هذه المذكرة.

مقـــدمـــــة

عملت المناهج النقدية المعاصرة على تأسيس مرحلة جديدة يُحلل فيها النص تحليلا نصيّا فجاءت السميائية والأسلوبية والتفكيكية، ثمّ نظرية التلقي، وكلّ منهج من هذه المناهج له أعلامه واتجاهاته ورؤيته في تحليل النصوص، وتُعدُّ الأسلوبية أحد هذه المناهج النقدية المعاصرة، وقد تعددت تعريفاتها وكتب عنها الباحثون، فمنهم من تحدث عنها في الخطاب الغربي فقط، ومنهم من انشغل بجذورها في التراث العربي.

أمّا المحلل الأسلوبي فقد أخذ على عاتقه التعامل المباشر مع النص، ساعيا للكشف عن أبعاده الفنية والجمالية وكذا التأشير على السمات الموجودة فيه، وهذه السمات قد تكون انزياحا مفارقةً، تناصًا رموزا دينية أو تاريخية أو غيرها من الرموز الأخرى، ويُعدُّ الشعر العربي المعاصر فضاءً يعجّ بمثل هذه السمات، لذا حاولنا الكشف عن بعضها وذلك من خلال النص الشعري الجزائري المعاصر الذي يمثله ديوان "أوجاع باردة" "لمحمد بن جلّول"، - وهذا الأخير يعُدُّ مجهولا لدى الكثيرين- أمّا الأسباب التي دفعتنا لدراسة هذا الموضوع نجد العديد منها من أهمها:

- محاولة الإسهام في تدعيم الدراسات الأسلوبية ذات التوجه التطبيقي ولو بالقليل.

- إبراز فاعلية المنهج الأسلوبي في دراسة الخطاب الشعري العربّي المعاصر عامة والجزائري خاصة.

- محاولة تسليط الضوء على بعض الشعراء الجزائريين المجهولين لدى كثير من المتتبعين.

وقد حاولنا من خلال ذلك الإجابة عن بعض الإشكالات من أهمها:

- ما أهم السمات والتجليات الأسلوبية التي وظفها الشاعر في ديوانه؟

- وهل اكتسبت صبغة جمالية في المقابل؟

- ما مدى تأثير البنيات المتنوعة للنص في دلالته؟

- وهل كان لتداخل النصوص حضور في الديوان؟

أمّا الهيكل التنظيمي للبحث، فكان كالآتي:مقدمة، مدخل وفصلين ثمّ خاتمة هي محصلة لمجموع النتائج المتوصل إليها.

المدخل كان نظريا وجاء بعنوان "تحديد عتبات المصطلح"وتمّ فيه تحديد مفاهيم مصطلح الأسلوبية في الجانبين اللغويّ والاصطلاحي، أمّا الفصل الأول فكان مزيجا من التنظير والتطبيق وجاء تحت عنوان "الظواهر الصوتية والدلالية والتركيبية في الديوان "وتمّ فيه التطرق إلى الظواهر الصوتية الموجودة في الديوان والمتمثلة في كلّ من التكرار والجناس، ثمّ الانتقال إلى الظواهر الدلالية من خلال الانزياح الدلالي الذي شكلته كلّ من الاستعارة والكناية، ثمّ اختتام الفصل بالظواهر التركيبية وذلك بتسليط الضوء على الانزياح التركيبي الذي جسدته ظاهرة التقديم والتأخير وكذا الحذف.

أمّا الفصل الثاني فكان هو الآخر فصلا نظريا تطبيقيا، وتمّ عنونته بـ " التجليات الأسلوبية في الديوان "وتمّ فيه محاولة الكشف عن جمالية كلّ من المفارقة والتناص، والأنواع الموجودة في الديوان لكليهما، ثم خاتمة البحث والتي هي حصيلة للنتائج التي تمّ التوصل إليها.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الأسلوبيّ،أمّا العقبات والصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث فنذكر منها :

ـ عدم وجود دراسات سابقة لكلّ من الديوان والشاعر على حدّ سواء , باستثناء بعض الإشارات الموجودة في الانترنت والتي لا ترقى لمستوى الدراسة .

ـ صعوبة تأويل المعطيات اللغوية التي تمّ استخراجها من المدونة الشعريّة

وقد حاولنا تذليل هذه الصعوبات من خلال الاعتماد على مجموعة من المصادر والمراجع من أهمها: كتاب الأسلوبية في النقد العربي الحديث، لفرحان بدري الحربي، وكذا كتاب الانزياح من

منظور الدراسات الأسلوبية، لأحمد محمد ويس، وقد اعتمدنا أيضا على كتاب المفارقة في الشعر العربّي الحديث، لناصر شبّانة، وأيضا جماليات التناص، لأحمد جير شعث.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن أتقدّم بأسمى وأرقى عبارات الشكر والعرفان للأستاذة المشرفة لما لها من فضل في متابعة هذا الموضوع وتقويمه، والشكر موصول أيضا لكّل من أسهم في هذا البحث من قريب أو بعيد، وما أردنا بهذا البحث إلا تقديم ولو إضافة بسيطة في مجال الدراسات الأسلوبية وما توفيقي إلا بالله، عليه توكلت وإليه أُنيب.

مـــدخـــــل

تحديد عتبات المصطلح

تعريف الأسلوبية:

1- التعريف اللغّوي

2- التعريف الإصطلاحي.

2 .1. عند الغرب.

2 .2. عند العرب.

تحديد عتبات المصطلح:

الأسلوبية:

الأسلوبية منهج نقدي معاصر، يقوم على مقاربة النص وتفحص آلياته، كما أنها علم لغوي حديث، يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، لكن قبل الولوج في المفهوم الاصطلاحي للأسلوبية، يجب أن نقف عند مفهومها اللغوي.

أ/ لغة : ورد ذكرها في الكثير من المعاجم اللغوية من بينها لسان العرب لابن منظور، والذي جاء فيه أنّ الأسلوبية منهج نقدي معاصر، يقوم على مقاربة النص وتفحص آلياته، كما أنها علم لغوي حديث، يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، لكن قبل الولوج في المفهوم الاصطلاحي للأسلوبية، يجب أن نقف عند مفهومها اللغوي.

فنجد فيه أنه "يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يُقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه و الأسلوب بالضم الفن، يُقال: أخذ فلان في أساليب من القول. أي: في أفانين منه."[1]

من خلال تعريف "بن منظور" للأسلوب نجد أنه ارتبط بمعنيين، المعنى الأول له بعد مادي ارتبط مدلولهبالطريق الممتد أو السطر من النخيل، أما المعنى الثاني فله بُعدٌ فني ومعنوي وارتبط مدلوله بأسلوب القول وطريقة الكلام.

[1] ابن منظور ، لسان العرب , دار الصادر ، ط1، بيروت ،لبنان ، ج1، (د،ت)، ص 471.

ب/ اصطلاحا: تناولت العديد من الدراسات العربية والغربية، قديما وحديثا مصطلح الأسلوبية من هذه الدراسات نجد:

1/ عند الغرب :

ظهر مصطلح الأسلوبية خلال القرن التاسع عشر عند الغربيين"على اثر تحديد أبحاث اللغة واكتمالها على "يد فرديناند دي سوسير" Ferdinand de Saussure الذي تأثر بآراء عالم الاجتماع الفرنسي "دوركايم" Emile Durkheim وطبقها على الميدان اللغوي، ذلك لأنّ هذا الأخير رأى أنّ الوقائع الاجتماعية كالشيء المحدد الذي تدرسه العلوم الطبيعية فهي ذات طبيعة عامة ويمكن دراستها بالخبرة الملاحظة والتجربة، وأنّ اللغة ظاهرة اجتماعية وليست فردية، ولا تتعلق بشخص واحد. " [1]

ومن هنا أفاد شارل "بارلي" Charles Bally من جهود "دي سوسير" de Saussure اللغوية فتأسست على يديه الأسلوبية علما ومنهجا في التحليل اللغوي، حيث يرى"أنّ اللغة مجموعة من وسائل التعبير التي تعبر عن الجانب الفكري والعاطفي أو الجانب المنطقي، والجانب الانفعالي، وأنّعلم الأسلوب يُعنى بدراسة الوسائل التي يستخدمها المتكلم للتعبير عن أفكار معينة."[2]

من خلال المناقشات التي أدارها "بالي" Bally في دراساته " فإنه تبنّى فكرة أساسية ومحورية لها أهميتها في الدراسات الأسلوبية حيث يقول: تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية، إنّ هذه الالتفاتة من "بالي" Bally حدود اللغة العامة والشائعة، ولم ينقلها إلى ميدان دراسة الأسلوب الأدبي، لذا ظلت أسلوبية ب"الي" Bally هي

[1] أبو أيوب الجرجيسي العطية ، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر ،عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع ، اربد ، الأردن ، 2014 ، ص 3

[2] محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان ، 2004 ص 120 .

أسلوبية اللغة وليس أسلوبية الأدب، وبذلك يكون جعل الجانب التأثيري ليس في اللغة من حيث هي استعمال، وإنما من حيث هي ظاهرة قائمة في اللغة بشكلها العام. "[1]

وقد تطورت النظرة إلى علم الأسلوب وإمكانية الإفادة منه في دراسة النصوص الأدبية وبخاصة " تلك الدراسات التي قدمها "ليو شبتزر" Leo Spitzer الذي أقام جسرا بين دراسة اللغة ودراسة الأدب وأسس الأسلوب المثالية، وأحدث تحولًا أساسيًا وجوهريًا في الإفادة من اللغة ودراسة النصوص الأدبية ودراسة الأساليب الفردية للأديب من خلال اعتماده على الكشف عن ملمح لغوي أو ملامح لغوية تشكل ظاهرة أسلوبية، كما شدد على صفات الأمانة والإخلاص والصبر في الدارس الأسلوبي الذي ينبغي بطبيعة الحال أن يكون خبيرا باللغة التي يقرؤها، ومُدرباً على هذا النوع من القراءة حتى لا يزيف مواضع الاهتمام في النص. "[2]

وبعد سنة 1941 اُصيبت الأسلوبية بأزمة دراسات وجفاف للمصطلح فنادى "جولز ماروزو" Jules Maruzeau بإحياء الأسلوبية، وتتميز جهوده بمحاولة إعادة اللغة الأدبية إلى ميدان الدراسات الأسلوبية ردًّا على ما صنعه "بالي" Bally، كما ركّز على الحقيقة والمجاز في الأسلوب والإيقاع والحركة في الجملة، واستخدام الصيغ والكلمات واختيارها، ونقاء اللغة واللحن واللغة المكتوبة والمنطوقة."[3]

وحدد "ريفاتير" Michel Rafatyr مفهوما للأسلوبية من خلال قوله أنها:عِلم يُعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، لذلك فهي تُعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا

[1] موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، دار جرير للنشر والتوزيع ، عّمان , الأردن ، 2014 ،ص 14 .
[2] شكري عياد ، اللغة والإبداع ، مبادئ علم علم الأسلوب العربي ،دار زهرة الشرق ، القاهرة ،مصر ، 1998 ،ص 82 .
[3] محمد عبد المطلب ،البلاغة والأسلوبية ، ص 120

خاصا، وترمي حسب رأيه إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا، مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظيفية." [1]

وعاد ليُعرف الأسلوب الأدبي"أنّه كل شيء مكتوب وفردي قُصد به أن يكون أدبا، إنّ هذا الأسلوب هو الشكل المكتوب والفردي والذي يحمل بين ثناياه القصدية، ومن هنا يخرج النص الشفوي واللغة العامة، وينتفي انعدام القصدية أو الصدفة في الغاية المتوخاة من المنشئ.

ومن أهم القضايا التي طرحها "ريفاتير" Rafatyr التركيز على وحدات الأسلوب في النص لتمييز الوحدات اللغوية التي لا تقع ضمن المعطيات الأسلوبية، ذلك لأنّ النص يحتوي على بعض الظواهر التي يمكن أن تُعدّ أسلوبا، ويحتوي على وحدات لغوية لا يمكن أن تحتوي على سمات أسلوبية وبذلك تصبح الأسلوبية قائمة على الانتقاء أو الاختيار في المعالجة، أي معالجة الظواهر الأسلوبية دون الالتفات إلى العناصر الأخرى. "[2]

فريفاتير يرى أن الأسلوبية تبحث عن الدعائم الأساسية لعلم الأسلوب، كما أنها تسعى لتمكين القارئ من إدراك وظائف وخصائص الأسلوب الفني.

ويذهب برند شبلنر Bernd Spillner إلى أنّ "تعريف الأسلوب من زاوية جميع عناصره هو التعريف الأوجه، لأنّ كلّ تعريف يتجه إلى زاوية واحدة فقط من زوايا التوصيل فيه قصور، لأنه يهمل بقية الزوايا، ومن ثمّ فإنّ خير تعريف للأسلوب هو اختيار المؤلف واسترجاع القارئ."[3]

ويبدو أنّ تعريف شبلنر Spillner الذي يذهب إلى أنّ الأسلوب هو اختيار المؤلف واسترجاع القارئ أوجه تعريف لأنه يُعدّ أكثر شمولا ودقة، كونه يستوجب عناصر الإبلاغ الثلاثة

[1] فرحان بدري الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث ،دراسة في تحليل الخطاب ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ،2003 ، ص 70 .

[2] موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص 20, 21

[3] أيوب جرجيس العطية ، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر ،ص 20 .

ممثلة بـ: المرسل والرسالة والمرسل إليه، ومن هنا فإنه لن يكون هناك أي إغفال لأي من تلك العناصر البلاغية الثلاثة.

فعملية "الاختيار تتضمن الظروف الشخصية للمؤلف وشعوره ومعلوماته ثمّ صلاته الاجتماعية والثقافية والاقتصادية ومكانته الاجتماعية، ومعرفته بأعمال أدبية أخرى، وردة فعله تجاه ذلك، أما عملية الاسترجاع فتتضمن ظروف القارئ، وثقافته ومقاييسه الجمالية ومعرفته بأعمال أدبية أخرى وعصر إنتاج النص وجنسه الأدبي."[1]

بيار جيرو يرى أنّ الأسلوبية"الطريقة في الكتابة، وهي استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية. "[2]

فجيرو يرى أن النسق اللغوي لا يكون أسلوبا، إلا إذا كان من أجل غاية أدبية، أي يكون مقصودا ،وإلا فإنه يخرج عن إطار الأسلوب.

2/ عند العرب:

أ/ عند القدامى:

حاول بن قتيبة أن يعطي الأسلوب مفهوما محددا رابطا بين تعدد الأساليب والافتنان به وطرائق العرب في أداء المعنى إذ يقول: «وإنّما يَعرِفُ فضل القران من كثُر نظره، واتَسَع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في النكاح أو صلحٍ أو ما شبه ذلك لم يأت به من واد واحد بل يفتتن فيختصر تارة، ويُطيل تارة، ويكرر، ويخفي

[1] المرجع نفسه ، ص 21.

[2] ـ بيار جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ،ت ،منذر العياشي ، مركز الإنماء القومي،ط3 ,،بيروت ،لبنان، 1994 ص 36.

بعض معانيه، ويكشف بعضها، وتكون عناية الكلام على حسب الحال، وكثرة الحشد وجلالة المقام. »[1]

فربط بن قتيبة بين الأسلوب وطرائق أداء المعنى بحيث يكون لكل مقام مقال، فتعدد الأساليب راجع إلى اختلاف الموقف ثم إلى طبيعة الموضوع ثم إلى مقدرة المتكلم وفنيته وتحليله.

أما بن خلدون فقد عرف الأسلوب بقوله « هو المنوال الذي يُشرح فيه التركيب أو القالب الذي يفرغ فيه، ويشرح ذلك بأنّ الأسلوب يرجع إلى صور ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية، بحسب انطباقها على تركيب خاص، وتلك التراكيب ينزعها الذهن في أعيان التراكيب وأشخاصها ويُصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثمّ ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب بحسب الإعراب والبيان فيرصّها كما يفعل البنّاءُ في القالب أو النّساج في المنوال حتّى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة بحسب ملكة اللسان، ولكلّ كلام أساليب تختصّ به. »[2]

أما حازم القرطاجني فالأسلوب عنده"هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية وجانبا من البناء اللغوي يختص بالتأليفات المعنوية في حين ينصب النظم على التأليفات اللفظية، وجعل الأسلوب مرتبطا بوحدة الكلام أي أنّ مجموع أجزائه مرتبطة ولا يقوم جزء بمنعزل عن الأجزاء الباقية. " [3]

أما بن الأثير فيشير في كلامه إلى"الربط بين الأسلوب وبين شخصية الشاعر ومقدرته الفنية في استعمال هذه القدرة في عرض الفكرة في أسلوب متميز وطريقة متفردة، ويمكن أن نلمس هذا التميز في عرض فكرة واحدة لشاعرين مختلفين يتصرف كلّ منهما بحسب قدرته. " [4]

[1] عبد الله بن مسلم بن قتيبة ،تأويل مشكل القران ، تحقيق أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة ، مصر ، 2000،ص 10.

[2] أيوب جرجيس العطية ،الأسلوبية في النقد العربّي المعاصر ، ص 29

[3] يحيّ المذحجي، الأسلوبية ومنهج الصناعة الشعرية عند حازم القرطاجني، دار المخطوطات محمد الخامس، الرباط، المغرب، 2004، ص 56.

[4] بن الأثير ،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي ،نهضة مصر، القاهرة ،مصر، دت،ص 382.

إنّ المباحث التي تحدث فيها البلاغيون والنقاد العرب عن الأسلوب مصطلحا ومنهجا يؤكد أنّ لهم إسهامات جادة في مجال الدراسات الأسلوبية، وهذه الجزيئات المشار إليها جزء من جذورها في التراث العربي.

ب/ عند المحدثين:

عبد السلام المسدي الأسلوبية في نظره"نتاج تلاقح بين علم اللسان والنقد الأدبي ،مشيرا إلى انفصالها عنه (أي علم اللسان)، واستقلالها في مناهج النقد، بوصفها علما قائما بذاته."[1]

فهو يراها علم قائم بذاته، يقف بديلا عن البلاغة.

كما نجده يقول أيضا أن الأسلوبية "إنما تُعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي أو أداة تأثير فني، إنما تبحث في الخصائص اللغوية ذات الوظائف الجمالية في الخطاب الأدبي، والتستر الذي يجعل الخطاب الفني مزدوج الوظيفة والغاية، ويؤدي ما يؤديه الكلام عادة."[2]

فالمسدي يرى أن الأسلوبية تبحث عن ما يتميز به الكلام الفني، عن غيره من أصناف الخطاب، وهذا التميز يكون عن طريق الوظائف الجمالية، وكذا الخروج عن النظام اللغوي العادي ومهمة الأسلوبية لديه هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكّل نظام الوسائل اللغوية المعبرة.

أما علم الأسلوب عند صلاح فضل فهو"وريث شرعّي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس، وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم، فهو ينحدر من أصلاب مختلفة

[1] ـ فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت ، لبنان، 2003 ، ص 70.
[2] ـ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ،الدار العربية للكتاب، تونس، تونس، 1977،ص 36.

على الرغم من أن هذه الروافد تعود في النهاية لأبويين فتيين هما: علم اللغة الحديث (الألسنية) من جانب، وعلم الجمال الذي أدى مهمة الأبوة الأولى من جانب أخر."[1]

وفي مستهل حديثه عن الأسلوبية يقول شكري محمد عيّاد أن " الكلام عن الأسلوب قديم، أما علم الأسلوب فحديث جدا"، فهو يعتقد أن عودة علم الأسلوب إلى علوم البلاغة القديمة، إذ يمثل أحد فروعها في السابق، ويحاول إثبات وجود علم الأسلوب في أصول ثقافتنا العربية، بما حملته من موروث بلاغي، ويتضح ذلك من خلال قوله: « فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا ،لأن أصوله ترجع إلى علم البلاغة، وثقافتنا تزدهي بتراث غني في علوم البلاغة. » [2]

أما محمد الهادي الطرابلسي فيقترح أن تكون الأسلوبية هي الحل لسد الفراغ في فضاء النقد العربي الحديث فيقول: « إن الأسلوبية أو علم الأسلوب، وهو أحد ما تفرع من اللسانيات،من علوم اللغة الحديثة، ليطمح إلى سد هذه الثغرة تنظيرا أو تطبيقا، وعلما ومنهجا [...]، ولكن هذا العلم لم يثمر بعد، ما به نستطيع أن نعرف بوضوح على الأقل: ما الأسلوب؟ وما حد مستويات الكلام؟ " [3]

أمّا عدنان بن ذريل فيحدد الأسلوبية بأنها "علم لغّوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية فتميزه عن غيره، بمعنى أنها دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة، كما ميز بينها وبين البلاغة ويرى أنها تريد أن تكون علمية تقريرية، تصف الوقائع، وتصنفها بشكل موضوعي، منهجي، بعد أن كانت البلاغة تدرس الأسلوب بروح معيارية نقدية صريحة، وتعلّم الأفضل من القول. "[4]

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ،الهيئة العامة للكتاب، القاهرة , مصر، 1985،ص 96 .

[2] شكري عياد ،اللغة والإبداع، ص 122

[3] فرحان بدري الحربي ،الأسلوبية في النقد العربي الحديث ،ص 74 .

[4] أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص 32

أمّا عبد القادر عبد الجليل فيرى أنّه " ومن خلال (المبدع , الرسالة , المتلقي) تتجه الأسلوبية في مسارها إلى متابعة خيوط العلاقة بين الدال والمدلول عبر محاوراتها المتتابعة سعيا وراء كشف ملف هذا النص في خارطة العمل الأدبي الفني وقدرته على مجاوزة مرحلة التعبير إلى مرحلة التوصيل، التي تحمل قيما جمالية وإثارة وإقناعا وهذا في الواقع جوهر ما تسعى الأسلوبيـــة إلـــى تحقيق وجوده في المنتج الأدبي. "[1]

ويقول د.منذر العياشي: "الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، ولكنّها أيضا علم يدرس الخطاب، موزعا على مبدأ هوية الأجناس، لذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات، ومادامت اللغة ليست حكرا على ميدان إيصالي دون آخر، فإنّ موضوع الأسلوبية ـ هو أيضا ـ ليس حكرا على ميدان تعبيري دون أخر، ولكن يبقى صحيحا أنّ الأسلوبية علم يرقى بموضوعه أو هو يعلو عليه لكي يحيله إلى درس علمي ولولا ذلك لما حّازت الأسلوبية على هذه الصفة، ولما تّعددت مدارسها ومذاهبها، كما يبقى صحيحا أيضا أنّ الأسلوبية هي صلة اللسانيات بالأدب ونقده وبها تنتقل من دراسة الجملة ـ لغة ـ إلى دراسة اللغة نصّا فخطابا فأجناسا، ولذا كانت الأسلوبية (جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب) كما عبر سبتزر Spitzer عن ذلك." [2]

وعلى الرغم من تعدد تعريفات الأسلوبية إلا أنها تبدو متقاربة ويُلحظ عليها ما يأتي:

ـ الأسلوبية هي دراسة الخصائص الجمالية في النصوص الأدبية باستخدام آليات وأدوات معينة.

ـ الأسلوبية هي صلة اللسانيات بالأدب ونقده، وتنتقل اللسانيات من خلالها لدراسة الجملة لغة إلى دراسة اللغة نصا فخطابا فأجناسا.

[1] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع ،عّمان، الأردن، 2002 ، ص 124 .

[2] منذر العياشي ،الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 27 .

ـ تسعى الدراسات الأسلوبية إلى زيادة الفهم للعمل الأدبي، وتعميقه عن طريق النظر الموضوعي الذي يعتمد اللغة أساسا للتحليل والتفسير.

وعموما الأسلوبية علم يدرس الخطاب الأدبي لكشف القيم الجمالية فيه، والبحث في طرافة الإبداع، وتميز النصوص مستعينا بآليات اللغة والبلاغة والنقد.

الفصل الأول

الظواهر الصوتية والدلالية والتركيبة في الديوان

أولا:الظواهر الصوتية:

1 . التكرار.

2 . الجناس.

ثانيا: الظواهر الدلالية:

1- الاستعارة.

2- الكناية.

ثالثا: الظواهر التركيبية:

1- التقديم والتأخير.

2- الحذف.

الظواهر الصوتية:

1/ التكرار: أ/ تعريفه:

التكرار ظاهرة لغوية أسلوبية، عرفها العرب قديما، كما أنها محل اهتمام في الدراسات النقدية الحديثة، فعند القدامى نجد أن الجاحظ من أوائل العلماء الذين تحدثوا عن التكرار، وأشاروا إلى أهميته، وبينوا محاسنه و مساوئه، حيث نجده يقول في هذا الصدد: "ليس التكرار عيّا، ما دام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو الساهي، كما أن ترداد الألفاظ ليس بعّي ما لم يُجاوز مقدار الحاجة، ويخرج إلى العبث."[1]، وفي حديثه عن مساوئ التكرار أورد قصة بن السماك "الذي جعل يوما يتكلم، وجارية له تسمع، فلما انصرف إليه، قال لها: كيف سمعت كلامه؟ قالت: ما أحسنه، لولا أنك تكثر ترداده، قال: اُردده حتى يفهمه من لم يفهمه، قالت: إلى أن يفهمه من لم يفهمه، يكون قد ملّه من فهمه."[2]

أما عند المحدثين، فنجد أن نازك الملائكة لها اليد الفضلى في بسط نظرة جديدة للتكرار فهي ترى" أن التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها, وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه."[3]،كما ترى نازك أيضا أن التكرار يتضمن إمكانات إبداعية وجمالية، تستطيع أن ترتقي وتتخذ من التكرار موقفا يقضا، وهذه اليقظة تكون بـ:[4]

- كون اللفظ وثيق الصلة بالمعنى العام.
- -أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما، من قواعد ذوقية وبيانية وجمالية.
- -أن لايكون المكرر لفظا يُنفر من السمع.

---

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1998،ص 79.

[2] المصدر نفسه، ص89، 90.

[3] نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر، دار العالم للملاين، ط4، بيروت، لبنان، 1974، ص 270.

[4] المرجع نفسه، ص 274.

والتكرار في أبسط مستوياته كما يراه محمد صابر عبيد هو:"أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة من إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إن كان المعنى متحدا وإن كان اللفظان متفقين، والمعنى مختلف، فالفائدة بالإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين."[1]

كما أشار محمد مفتاح أيضا لأهمية التكرار حيث نجده يقول " إن تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه شَرطَ كَمالٍ أو مُحّسن أو لعب لغوي"[2] ليعود ويستدرك مقولته السابقة عن التكرار و أهميته قائلا " ومع ذلك فإنّ التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري، أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية. "[3]

ب/ أنواع التكرار:

1/ تكرار الحرف:

إنّ لكل حرف مخرجه الصوتي، وصفاته التي تميزه عن غيره، "والحروف نوعان، صائتة وصامتة، وهذه الأخيرة هي المعنية بظاهرة التكرار،ولها يُعزى الفضل في بنية الكلمة، والعبارة والبيت، والقصيدة ككل، لكن بحسب موقعها وبعدها التكراري، أو قربه، وهذان العنصران هما اللذان يمنحان الكلمة أو العبارة إيقاعا متنوعا في السمع، فيكون الإيقاع إما متنافرا أو منسجما تبعا للترجيع أو الترديد الحاصل من تكرار الحرف، ووفقا للطاقة الإيقاعية التي يحملها، والجرس

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 15.

[2] محمد مفتاح، الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992،ص 39.

[3] المرجع نفسه، ص 44

الذي يحدثه في السمع."[1]، فالتكرار الحرفي هو أسلوب يكرسه الاستعمال اللغوي لمحاكاة الحدث بتكرير حروف الصيغة مع ما يصاحب ذلك من جرس.

وتكرار الحرف من أبسط أنواع التكرار، وأقلها أهمية في الدلالة، وقد يلجئ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر دون وعي منه , وليس بالضرورة أن يقصد الشاعر إلى حرف فيكرره عن وعي شعوري تام، لكن انفعاله النفسي وحالته الشعورية قد تختار الحرف الذي يتردد في نصه الشعري سواء أكان هذا الحرف داخليا أو خارجيا، ومن أمثلة تكرار الحرف في الديوان نجد تكرار لبعض الأحرف الصامتة (الصوامت)،فنجد في قصيدة أوجاع باردة التي يقول في مطلعها:

لن يطفئ الليل أسماءه

والغريب يظل يعدُّ خطاه، رؤاه الدفينة في القلب

يجمع بعض غناه.[2]

كما يقول أيضا في نفس القصيدة:

تعلق مثل الغبار جزيئاتك الأنثوية

كالأمطار

تمسح بالظهر، بالوجه، والقلب، بالصوب خلف الحمام.[3]

[1] عباس حسن، النحو الوافي، ج1، دار المعارف، ط4، القاهرة، مصر، ص 13.
[2] محمد بن جلّول، ديوان أوجاع باردة، دار ميم للنشر، تيبازة، الجزائر، 2010، ص 11.
[3] أوجاع باردة، ص 12.

فنجد في القصيدة تكرار صوت الميم 35 مرة، وصوت السين 11مرة، والصاد 12 مرة وترتبط هذه الأصوات بحالة الحزن الشديد الذي يصدر عن نفس تملكتها مجموعة من الأحزان وعن نفس فقدت الأمل في الحياة، فأصبحت كالغريب الذي تملكه التشاؤم، والشعور بالإحباط.

فنجد أنّ " تكرار الحرف داخل القصيدة الشعرية يكون له نغمته التي تطغى على النص لأن الشيء الذي لا يختلف عليه اثنان أنّ لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه, أو على الأقل لنغمته الانفعالية. "[1]

ومن الأحرف التي تكررت في الديوان، نجد تكرار الأحرف الطوال، أو ما يطلق عليها الحركات الطوال، وهي (الياء، والواو، والألف) فقد ترددت في كثيرا في قصيدة يا صبّي السماء التي يقول فيها الشاعر:

كرياح

رحت تحملني يا صبي السماء

حاملا طلعك الأمن، حاملا في رفيف الحمام

دمعك الآسن.[2]

ورغم أن القصيدة قصيرة، إلا أن حرف الألف تردد فيها 23 مرة ليعبر به الشاعر عن تجربة إنسانية، تتمثل في فقدان عزيز، فكانت القصيدة إهداء لروح المذيع بن صدوق، ما تردد حرف الياء فيها 8 مرات، بينما تكرر حرف الواو 5 مرات، وقد استوعبت هذه الحركات التجربة الإنسانية في صورتها الحزينة والمؤلمة.

[1] زهير أحمد منصور، التكرار في شعر أبو القاسم الشابي ـ دراسة أسلوبية ـ جامعة أم القرى، مكة المكرمة، السعودية، 2000 ، ص7.
[2] أوجاع باردة، ص 45.

ونجد أنّ تكرار الحرف" إمّا أن يكون لإدخال تنوع صوتي يُخرُج القول عن نمطية الوزن المألوف ليُحدِث إيقاعا خاصا يؤكده، وإمّا يكون لشّد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها."[1]

2/ تكرار الكلمة:

تتمتع الكلمة بإيقاع خاص له تأثيره في الخطاب الشعري، وهو ما يعرف بالجرس اللفظي فإذا كان تكرار الحرف وترديده في اللفظة الواحدة يُكسبها جرسا ونغما ينعكسان على الحركة الإيقاعية للقصيدة، فإن تكرار اللفظة في التركيب اللغوي لا يمنحها النغم فحسب، إنما الامتداد والاستمرارية في قالب انفعالي متصاعد جّراء تكرار العنصر الواحد[2]، ومن نماذج تكرار الكلمة في الديوان نجد تكرار كلمة أنا في قصيدة " أنا " حيث يقول الشاعر:

أنا

وينتشر الضوء سنابل

أنا

وقلبي الصخرة

والعشبة

والماء.[3]

[1] منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 78.

[2] ينظر: عباس حسن، النحو الوافي، ص 13.

[3] أوجاع باردة، ص 9.

فالشاعر هنا يبحث عن أناه، ويفتش عن نفسه في الطبيعة، نفسه التي انتشرت كالضوء بين السنابل، نفسه التي تناثرت شجرا، نفسه التي تجلت في الصخرة، والعشبة، والماء، فالطبيعة كانت مصدر إلهام للشاعر، فظل يبحث فيها عن نفسه.

كما أنّ "التكرار يظّل دائرا في فلك النبض النفسي للشاعر في كّل ما يجلبه من ألفاظ يكون الإلحاح عليها أو على جملة مهمة من العبارة لاتصال الحالة الشعورية والنفسية بالحالة التي تسكن الشاعر. "[1]

ومن نماذج التكرار أيضا نجد تكرار كلمة الليل في قصيدة "وسادة"حيث يقول الشاعر:

الليل المعسوس

بمسامير

في الأحداق

الليل الممسوس، بأعواد النهدين

الليل الحافي.[2]

فتتمثل دلالة تكرار كلمة الليل هنا في أن الشاعر يخشى الليل، بل ويظن بأن الليل يترّصده، لذلك وبدل أن يغمض الشاعر عينه ليرتاح، ظلت عيناه تحرس هذا الليل الذي شكّل مصدر قلق له، فتردد في القصيدة أكثر من مرة بدلالة الترصد.

فتتجلّى فاعلية التكرار في "إنتاج الدلالة أحيانا، وفي إنتاج الإيقاع الخالص أحيانا أخرى ثمّ مزج الإيقاع بالدلالة أحيانا ثالثة "[1]، كما نجد أيضا التكرار بدلالة أخرى هي دلالة الحزن كما هو الحال في قصيدة "صبي السماء"، حيث ترددت كلمة " حاملا" 5 مرات:

[1] إبراهيم الخولي، التكرار بلاغة، دار الأدب الإسلامي للنشر والتوزيع، القاهرة،مصر، 2004، ص 100.
[2] أوجاع باردة، ص 29.

حاملا طلعك الأمن

حاملا دمعك الآسن

حاملا سكر الأمنيات، وألعابا لأطفال السماء.

حاملا وجهك المتعب

حاملا يا صبي السماء، دعاء السماء.[2]

وكلمة صبي هنا دلالة على روح المذيع بن صدوق، فقد حمَّل الشاعر الكلمة المتكررة كّل الدموع والأمنيات، والصلوات، على أمل أن تحمل روح الفقيد معها كل ذلك، فالتكرار هنا كان دلالة على الحزن الذي يخيم على الشاعر.

كّما " من البديهّي أنّ هناك غاية معينة يرمي إلى تحقيقها ذلك الشاعر الذّي يكرر تراكيب معينة، قد تكون تلك الغاية موسيقية، بحيث يجعل قصيدته تعتمد تكرار نغمات موسيقية تمنحها بُعدا موسيقيا مؤثرا، وقد تكون استجابة لوازع نفسي أو تأكيدا لمعنى."[3]

ومن أمثلة التكرار أيضا نجد تكرار الفعل ــ قال ــ في قصيدة " أصنع ماء وأشرب" حيث يبين الشكل التالي تردد الكلمة في القصيدة:

قلت:
- سأكبر كالعشب.
- تصيرين أبهى , فيسقط وجهي خفيفا مع الطلع.
- تصيرين أحلى عند امتنان الهواء.

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ،لبنان، 1997، ص 404.

[2] أوجاع باردة، ص 45.

[3] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عّمان، الأردن، 2004، ص107.

أحبك.[1]

فالشاعر هنا يخاطب الطبيعة في كّل حالاتها، في هدوئها وفي غضبها، يخاطب فيها العشب، ويخاطب الهواء والمطر، وجاء تكرار الفعل قلت ليصف لنا في كّل مرة حال من أحوال الطبيعة،فتُظهُر لنا جمالية التكرار هنا حوارا يبدو من جانب واحد في الظاهر، لكن في الحقيقة هو حوار بين الشاعر والطبيعة، التي تجيب بتغير حالها من الغضب إلى السكون.

كما أنّ التكرار يعمل على تحقيق فكرة " الانتشار التي تعمل على استغلال المكان وتضفي على الفضاء أشكالا هندسية كالتوازي والتعامد والتناظر، والامتداد والتماثل والتوازن"[2]وجدير بالذكر بأنّ"القاعدة الوثيقة لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذّي يرد فيه وإلاّ كان متكلفا لا فائدة منه ولا سبيل لقبوله. "[3]

وهناك كلمات تكررت في أكثر من قصيدة على مستوى الديوان، وهذا الجدول يبيّن لنا الكلمة، وعدد مرات تكرارها، والنسبة المئوية للتكرار.

الجدول رقم (1): تكرار الكلمات في الديوان

الكلمة	عدد التكرار	نسبة التكرار
قلبي	9	40%
الليل	21	95%
الضوء	13	59%
المطر	6	27%
الكلام	8	36%

[1] أوجاع باردة، ص 48، 49،50.

[2] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 202.

[3] المرجع نفسه، ص 60.

الظل	8	36%
الشجر	7	31%
العشب	5	22%
الصباح	5	22%
السماء	8	36%
الأرض	5	22%
الماء	8	36%

التعليق على الجدول :

إنّ تردد كلمة ما يجعلنا نتذكر الدلالة التي حملتها أول مرة في سياقها،ثمّ تعود لتفاجئنا بدلالة أخرى في سياق أخر، من حيث كنا ننتظر دلالتها الأولى، فالتكرار يوفر لنا أكثر من دلالة , وفي هذا خدمة للرسالة والمرسل والمرسل إليه، فالأولى تنقل، والثاني يعبّر، والثالث يتأثر، وخير مثال لذلك كلمة "الليل" التي وردت في أكثر من سياق، وبدلالة مختلفة، فمّرة تكون للدلالة على الخوف الذي يترصد الشاعر حيث يقول:

الليل المعسوس

بمسامير

في الأحداق [1]

ويقول أيضا :

والليل مخافة عيّني.[1]

[1] أوجاع باردة، ص 29.

ومّرة أخرى يكون الليل فرصة للسكينة والراحة، ومراجعة النفس، ومداواة الجراح والأحزان فنجده يقول:

في الليل

أحاول مثل نّبي، إخاطة حزني.[2]

فنجد أنّ " الأنماط المتكررة تتعالق في كّل صورة من التكرار لتُشكّل لوحة عميقة الألوان بعيدة الملامح، تستثير ذهن المتلقي وتُحفز عقله إلى الخوض في تشكيل الخيط الذي ينسج الأنماط المتكررة في كّل صورة من صور التكرار. "[3]

وفي قراءة سريعة للجدول الذي يمثل الكلمات الأكثر تكرارا في الديوان، نجد أن:

ـ الكلمات الأكثر تكرارا كلّها تقريبا تصب في حقل الطبيعة (المطر، الشجر، العشب...) ويعود ذلك لكون الشاعر يخاطب الطبيعة، التي حاورها بحواسه فجاءت كل مشاعره ملّونة بألوانها.

ـ كما نجد أن كلمة "قلبي" تكررت 9 مرات في الديوان للذي يُعتبر ديوان صغير الحجم، وأغلب قصائده قصيرة لا تتجاوز 10 أسطر أحيانا ـ وهذا يدل على أن الشاعر تأثر بالطبيعة أيّما تأثر.

ـ كما نجد تكرار كلمة الضوء في الديوان 13 مرة، في المقابل ترددت كلمة ظل 8 مرات، وهذا يعكس نظرة تفاؤلية للشاعر، رغم بعض القلق الذي ينتابه، إلا أنه قلق لا يبعث على الكآبة بل على التأمل والسؤال.

[1] المصدر نفسه، ص 41 .

[2] المصدر نفسه، ص 15

[3] يوسف أبو العدوس , الأسلوبية (الرؤية والتطبيق) , دار المسيرة للنشر والتوزيع , عّمان , الأردن , 2007 , ص 233

ومن هذا نجد أنّلا" يجوز أن يُنظر إلى التكرار على أنّه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلّة بالمعنى أو بالجّو العام للنّص الشعري، بل ينبغي أن يُنظر إليه على أنّه وثيق الصلة بالمعنى العام."[1]

3/ تكرار الجملة:

يظهر تكرار الجملة في النص الشعري إذا ترددت في أكثر من سطر شعري، وبتكرار يستمتع البصر بالإيقاع والزخرفة الصوتية الناتجة عنه، وبه يطرب السمع، ومن أمثلة تكرار الجملة في الديوان نجد تردد عبارة "علينا يا أبتي" في بداية قصيدة "لوح" وفي نهايتها، ويقول الشاعر في مطلع القصيدة:

كأبيك

علينا يا أبتي أن ننصرف.[2]

ليعود الشاعر في نهاية القصيدة ويقول :

علينا يا أبتي

أن نجمع صلصال الحقول، ونلّم كروم الليل.[3]

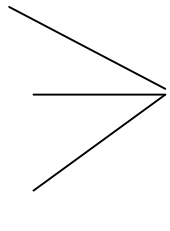
هذا النوع من التكرار يسمى التكرار الهندسي القائم على الشكل الخارجي للنص الشعري وله صورتان الأولى من خلال تكرار العبارة في بداية كل بيت، والصورة الثانية كما ورد في المثال من خلال تكرار البيت الأول من المقطع في خاتمة القصيدة،كما أن العبارة وإن تكررت مرتين

[1] رجاء عيد , لغة الشعر ـ قراءة في الشعر العربي المعاصر ـ , منشأة المعارف , القاهرة , مصر , 1985 , ص 81 .

[2] أوجاع باردة ،ص 8.

[3] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

إلّا أن صداها كان منتشرا على مستوى القصيدة ككل، حيث يختزل لنا هذا الشكل انتشار العبارة في القصيدة:



وبهذا تؤدي العبارة ارتباطها الرفيع بالقصيدة من البداية إلى النهاية كما أنّه "كلما تشابهت البنية اللغوية فإنها تُمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة."[1]

كما نجد تكرارا هندسيا أخر في قصيدة "صبي السماء" من خلال تكرار عبارة " يا صبيَّ السماء " في بداية القصيدة ـ التي تعتبر قصيدة قصيرة ـ وفي نهايتها، حيث يقول الشاعر:

كرياح

رحت تحملني يا صبي السماء.[2]

والعبارة تكررت في نهاية القصيدة:

حاملا يا صبي السماء

دعـــاء السمـــاء.[3]

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (آليات التناص)، ص 51.

[2] أوجاع باردة، ص 45.

[3] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

فعبارة "يا صبي السماء" كانت للدلالة على روح المذيع بن صدوق، الذي كان زميلا للشاعر، فهذه العبارة المكررة كانت للدلالة على مدى تأثر الشاعر بفقدان عزيز على قلبه فالتكرار هنا يمثل دلالة للتوكيد وتقوية الشعور بالنسبة للمرسل والمرسل إليه بأهمية العبارة المكررة وبالتالي أهمية ومكانة الشخص المقصود بها.

كما " تتحقق من خلال التكرار جملة من الوظائف أهمها: ـ إثارة انتباه المتلقي وتكثيف الإيقاع الموسيقي في النص الشعري، وتوكيد الظاهرة المكررة والتعبير عن مدى أهميتها بالنسبة للسارد الشعـــري. "[1]

كانت هذه بعضا لنماذج التكرار في الديوان، حاول الشاعر من خلالها تحقيق إيقاع يساير المعنى ويعبر عنه، ويبين ما تكتسبه الصورة المكررة من معان تتحول أحيانا إلى مفتاح لفهم القصيدة وتحقيق الأثـــــر الأسلـــوبـــي.

الجناس:

يُعتبر الجناس من الوسائل الأسلوبية الفاعلة في الخطاب الشعري، وتتجلى فاعليته في اعتماد عنصر المفاجأة، حيث يتوقع المتلقي أن يؤدي التماثل الشكلي إلى تماثل دلالي وهنا يحدث غير متوقع، إذ يقود التماثل إلى التخالف وبهذا تتكاثر المنبهات التعبيرية التي تفُعل في الموقف الشعري بأكمله وتدفعه إلى تكامله الثلاثي (المبدع ـ المتلقي ـ الخطاب.)

[1] عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، 1998، ص 44.

ويقوم التجانس على التماثل والتخالف في آنٍ واحد، حيث يتماثل اللفظان في تأليف حروفهما ويتخالفان في المعنى وهو نوعان:

ـ **الجناس التام :** وهو أن يتفق اللفظان في أمور أربعة: الحروف وأعدادها، هيئاتها وترتيبها.

ـ **الجناس الناقص :** وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأمور الأربعة السابقة وهذا النوع من الجناس هو الموجود في الديوان، حيث يتجلّى لنا من خلال بعض النماذج الشعرية كما في قول الشاعر:

لن يطفئ الليل أسماءه

والغريب يظل يعَُدُّ خطاه، رؤاه الدفينة في القلب

يجمع بعض غناه.[1]

نجد الجناس في الكلمات التالية (خطاه)، (رؤاه)، (غناه)، وقد أسهم الجناس هنا في تكثيف الإيقاع، فرغم اختلاف المعنى بين الألفاظ الثلاثة، إلا أن الإيقاع جاء قريبا، وأعطى للبيت رونقا وجمالا، ونغمة موسيقية نابعة من التشابه في اللفظ.

على الشاعر أن يُرسل المعاني على سجيتها ويدعها هي التي تطلب الألفاظ كما قال الجرجاني: «فقد تبيّن لك أنّ ما يُعطي التجنيس من الفضيلة أمر لا يتُّم إلّا بنصرة المعنى، إذ لو كان في اللفظ وحده لم ّ ا كان فيه مستحقا، ّ و ا وجد فيه إلا معيب ومستهجن»[2] ومن صور الجناس أيضا نجد قول الشاعر:

خيط الإشارة والضوء

[1] أوجاع باردة، ص 12.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح محمد القافلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2003، ص11.

عند افتنان الحروف

وعند اشتعال الحروب.[1]

فنجد هنا جناس بين كلمتي "الحروف" و "الحروب"، فرغم أن الاختلاف بين الكلمتين في التركيب حرف واحد، إلا أن المعنى بينهما بعيد كلّ البعد، فشتان بين الحرف والحرب وهما تظهر جمالية الجناس من خلال الاختلاف بين دلالة الكلمات، وما يزيد الجناس جمالا أنْ يكون نابعا من طبيعة المعاني التي يعبر عنها الشاعر ما لم يكن متكلفا، فللوهلة الأولى تبدو الكلمتان متشابهتان، وكأن الكلمة الثانية تأكيد للأولى، إلا أننا نتفاجأ بالاختلاف في أخر الكلمة بحرف واحد فقط أدى إلى تغيير الدلالة والمعنى كليّة.

ويقول في ذلك الجرجاني:«وعلى الجملة فإنّك لا تجد فيه تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا حتّى يكون المعنى الذي طلبه واستدعاه ساقك نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلا ولا تجد عنه حولا، ومن هنا كان أحلى تجنيس، وأعلاه وأحقه بالحسن، وأولاه ما وقع من المتكلّم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه لِحُسن ملائمته.»،[2] والجناس السابق نفسه نجده في قول الشاعر:

الرفاق

النفاق الخفيف على الطرف.[3]

فنجد أن الجناس في هذا البيت بين "الرفاق" و"النفاق"، والحال في المثال السابق ينطبق هنا أيضا، فالاختلاف في حرف واحد فقط أدى إلى الاختلاف في المعنى، وقد شكل هذا الجناس قوة في الإيقاع من جهة، وعمق المعنى من جهة أخرى، ذلك أن صفة النفاق تأتي غالبا

[1] أوجاع باردة، ص 28.
[2] عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة، ص 12.
[3] أوجاع باردة، ص 33.

من أشخاص نظنهم رفاقا لنا، فالجناس هنا جمع بين كلمتين بعيدتين في المعنى، قريبتين في الواقع وهذا لا يتأتّى إلا من خلال الجناس.

والواقع أنّ الجناس له في فن القول ولاسيما الإبداع الشعري قيمة جمالية ترجع إلى الحيّز الزماني كتلك التي نجدها في الألحان والموسيقى، فهو إلى جانب أدوات أخرى صوت وإيقاع تتكرر فيه الكلمتان المتجانستان تجانسا تاما أو ناقصا في مساحة البيت الشعري أو الجملة النثرية بحيث نجد النقص في الجناس الناقص حاجتها إلى الإيقاع الواحد المتكرر."[1]ومن صور الجناس في الديوان نجد أيضا :

خذني ـ وأنت تعض قروش الرجاء

لظلي، لخوفي المتكرر مثل النـــداء.[2]

جمع الجناس هنا بين لفظة الرجاء، وكلمة النداء، فنجد تقاربا في النطق والشكل، كما نجد العدد نفسه من الأحرف، لكن الاختلاف يكمن في المعنى، فالرجاء نوع من التمني مع بذل الجهد بينما النداء حمل المخاطب على الالتفات، واستعمل الشاعر الكلمتين من أجل إحداث تناغم موسيقي بين الأبيات "فالحيز المكاني أو المسافة الفاصلة بين المتجانسين قد تقصُر بحيث تكون كلمة أو كلمتين أو ثلاث كلمات، وقد تطول أكثر من ذلك، وهذا يرجع إلى طبيعة المعنى الشعري ومقدار تأثيره في المخاطب، وكذا الرغبة في تنوع الإيقاع. "[3]

هذه بعض الصور البسيطة للجناس الذي يُعتبر من أكثر الألوان البديعية توفيرا للموسيقى كما أنه محسن بديعي لفظي له أثر في الجانب الإيقاعي وتحقيق الموسيقى الخارجية للنص كما أنّ له كبير الأثر في السامع الذي ينجذب إلى النغمة المتولدة عنه.

[1] محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دار نشر المعرفة ،الرباط ، المغرب، 2003 ،ص 181.

[2] أوجاع باردة، ص 39.

[3] محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ص 182.

الظواهر الدلالية:

ـ الانزياح: 1/ بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي:

أ/ لغة: جاء في تعريف ابن منظور أنه "نزاح:نزح الشيء ينزح نزحا ونزوحا، أي بعُدَ، وتنزح الدار فهي تنزح نزوحا إذا بعدت (...)، ونزحت البئر أي نفذ ماؤها، وأنزحها إذا استسقى ما فيها حتى ينفذ."[1]، ما يمكن ملاحظته من تعريف بن منظور أن الانزياح دلّ على معنى البعد، ومعنى النفاذ ومنه: فالانزياح ابتعاد عن المعنى الأصلي والمعجمي.

ب/ اصطلاحا:

الانزياح ظاهرة أسلوبية جمالية، عرفت رواجا في الشعر العربي الحديث والمعاصر وقد اختلفت الآراء وتباينت حول تحديد مفهوم لهذه الظاهرة وذلك بسبب اختلاف المذاهب والتيارات، وكذا اختلاف الترجمات لهذا المصطلح، فقد نُقل للعربية بمصطلحات كثيرة ومتعددة وقد جمع الدكتور عبد السلام المسدّي بعض هذه المصطلحات على النحو التالي : [2]

الانزياح (Ecart)، والتجاوز (Abus) عند فاليري Paul Valéry.

الاختلال (Distorsion) عند رينيه ويلك Reiner Wilk .

الإطاحة (Subvertion) عند بايتار Engin Baytar.

المخالفة (Infraction) عند تيري Terry Eagleton

الانحراف (Deviation) عند بسترز Leo Spitzer

[1] بن منظور، لسان العرب، المجلد 13، دار صادر، بيروت ،ص 231 ، 232 .

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات اختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2008، ص208 .

الشناعة (Scandale) عند بارت Roland Barthes

الانتهاك (Viol) عند كوهين Eli Cohen

خرق السنين (Violation Desnoves) عند تودروف Todorov

اللحن (Incorrection) عند تودروف أيضا.

العصيان (Transgression) عند أراغون Louis Aragon

التحريف (Alteration) عند جماعة "مو" Grooup Mu [1]

أمّا "ميشال ريفاتير" Michael Rafter فقد عبّر عنه بمصطلح الخرق في قوله: « الانزياح يكون خرقا للقواعد حينا ،ولجوء إلى ما يندر من الصيغ حينا أخر.»[2]

وقد عبر عنه صلاح فضل أيضا بمصطلح"الانحراف الذي يعني خروج اللغة عن العرف النثري المعتاد, وكسر قواعد الأداء المألوفة." [3]

ويمكن أن نُحي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي عبارة " العدول" وهي عن طريق التوليد المعنّوي، قد نصطلح بها على مفهوم العبارة الأجنبية.

وقد حاول جاكبسون Roman Jakobson تدقيق مفهوم الانزياح فسّماه "خيبة الانتظار " من باب تسمية الشيء بما يتولد عنه، وعبارة جاكبسون بالإنجليزية هي Deceived Expectation وهي ما تعني حرفيا "تلهف قد خاب" وترجمة العبارة إلى الفرنسية هي L 'attente Décue أي الانتظار الذي قد خاب." [4]

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح ، ص208 209

[2] أحمد محمد ويس ،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت، لبنان، 2005, ص56

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجرءاته، ص 31.

[4] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 162.

وعموما فهذا المصطلح كما يراه المسدّي " عسير الترجمة لذلك لم يرض به كثير من رواد اللسانيات والأسلوبية فوضعوا مصطلحات بديلة عنه." [1]

2/ الانزياح الدلالي :

إن الألفاظ والمفردات قد تخرج أحيانا عن معناها الاعتيادي إلى معاني أخرى، هذا الخروج يسمى انزياحا دلاليا، وفي هذا السياق يقول عبد القاهر الجرجاني: « الكلام ضربان، ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب أنت لا تصل إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن بدلالة اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة لذلك المعنى دلالة ثانية تصل إلى الغرض، ومدار الأمر على الكناية، والاستعارة والتمثيل. »[2]

أ/ الاستعارة : تُعتبر الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، ونعني بها هنا الاستعارة المفردة حصرا، تلك التي تقوم على كلمة واحدة تُستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه.

وتمثل الاستعارة عند كوهين Eli Cohen "خرقا لقانون اللغة أي انزياحا لغويا يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة ـ صورة بيانية ـ وهو وحده الذي يزوّد الشعرية بموضوعها اللغوي."[3]

ورغم أن كوهين لم يصرح بالاستعارة تصريحا واضحا، إلا أنه في موضع أخر يعزو لها كل فضل للشعر فيقول : « إن المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات , هو الاستعارة. » [4]

كما تحدث "أرسطو" أيضا عن الاستعارة حيث نجده يقول: « أعظم الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة، وهو وحده الذي يمكن أن يستفيد المرء من غيره، وهو أية الموهبة. »[1] ولعّل في قول أرسطو ما يكفي للدلالة على أهميتها.

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 34.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص 200.

[3] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 112.

[4] المرجع نفسه، ص 113.

وفي العصر الحديث نجد "ريتشاردز" Richards الذي أفرد لها حيزا خاصا من كتابه "فلسفة البلاغة"، حيث يقول أنّها: « المبدأ الحاضر من اللغة أبدا، فنحن لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أيّ حديث اعتيادي سلس دون اللجوء إلى الاستعارة. »، أما الناقد الإنجليزي يورتون Yorton فيقول: « إنّ الطريقة التي تُستخدم بها الاستعارة هي المحك الأساسي للموهبة الشعرية , ولا يستطيع أن يستخدمها استخداما فائقا إلا أعاظم الشعراء.»[2]، وبالعودة إلى الديوان نجد أن الاستعارة المكنية هي الطاغية عليه, ومن الأمثلة نجد قول الشاعر:

تفتح أمــي الصبـــــاح.[3]

إذا أردنا تحليل هذا الشكل الاستعاري يمكننا القول أن الشاعر حاول أن يُصور لنا الصباح كباب أو نافذة تُفتح، من خلال إسناد صفة ـ تفتح ـ للصباح، فحذف المشبه به وهو الباب أو النافذة مع الإبقاء على صفة من صفاته، لتصبح الصورة وكأنّ الصباح شيء مادي يمكن للأم فتحه متى هي شاءت، وتعكس هذه الصورة التأثر الكبير للشاعر بالطبيعة.

وقد ربط الشاعر هنا بين الأم والصباح في انزياح دلالي يؤدي معنيين، الأول وهو أن الأم توقظه كلّ صباح، أما المعنى الثاني والذي يشكل انزياحا دلاليا وهو أن الشاعر يعتبر الطبيعة بمثابة الأم التي تفتح الصباح مع كل إشراقة يوم جديد، وهنا تتجلى جمالية الانزياح الدلالي المتمثل في الاستعارة من خلال خروج الجملة من معناها المعجمي إلى معاني أخرى مغيبة.

فنجد هنا أنّ الاستعارة "تُثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة، وتكمن علّة الدهشة في ما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفة الاختيار والمتوقع."[4]، ومن أمثلة الاستعارة أيضا نجد قول الشاعر :

---

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ص 113.

[2] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، عّمان، الأردن، 1997، ص 21.

[3] أوجاع باردة، ص 7.

[4] سعد عبد العزيز مصلوح، في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، 2002،ص 194 .

تمتمت الريح الحديثة.[1]

قام الشاعر هنا بإسناد صفة من صفات البشر وهي التمتمة ـ والتي تعني الحديث بصوت خافت ـ للريح، فحذف المشبه به وهو الإنسان وأبقى على صفة من صفاته، لتظهر الاستعارة المكنية هنا كصورة جمالية تُصّوُر الريح وكأنها تحدث الشاعر، وبالتالي تُبين تواصل الشاعر مع الطبيعة، كما أن إستاد صفات بشرية للريح تعكس بوضوح نزعة الشاعر التي تميل إلى الاستعانة بالطبيعة في تجسيد أفكاره، وذلك من خلال "مركب لفظي اقتضى بموجبه اقتران دلالي ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي. "[2]، ومن أمثلة الاستعانة بالطبيعة أيضا نجد هذا البيت :

ـ تنبت تلك الخدوش الصغيرة في الظهر.[3]

هنا قام الشاعر بإلباس الخدوش صفة من صفات الأشجار، وهي ـ تنبت ـ فشبه الخدوش على ظهره بكائن حّي ينمو وينبت،وفي هذا التشبيه تجسيد للأسى في صورة حية، فالاستعارة هنا "يكمن عمق البلاغة فيها في غياب المشبه به تماما وحلول المشبه مكانه، ليُصبح المشبه هو المشبه به نفسه وهنا يكمن السر الحقيقي في شدّة العمق والبلاغة."[4]وهذه صورة أخرى من صور الانزياح الدلالي نجد فيها التجسيد المادي لشيء معنوي:

ـ أحاول إخاطة حزني.[5]

فشبّه الشاعر الحزن الذي هو عاطفة معنوية بشيء مادي والقماش الذي يُخاط، فحذف هذا الأخير وأبقى ما يرمز له وهو الخياطة، وقد أعتمد الشاعر على الاستعارة في رسم صورة الحزن

[1] أوجاع باردة، ص10.
[2] سعد عبد العزيز مصلوح، دراسات أسلوبية إحصائية، ص 194.
[3] أوجاع باردة، ص 11.
[4] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 162.
[5] أوجاع باردة، ص 15.

وذلك ليضفي على تجربته حيوية وفاعلية، فنجد أنّ الاستعارة "درجة الشعرية فيها تزداد كلّما زادت المسافة بين المستعير والمستعار منه بُعداً. "[1]، كما يقول الشاعر في صور أخرى:

يـــــومئ البـــــرد لـــــي.[2]

ويقول أيضا :

صوت المآذن

أخر ما يسمع الليل.[3]

ويقول الشاعر كذلك :

اسمع همس سريره.[4]

حققت الصور الاستعمارية (يومئ البرد) و (يسمع الليل) و (همس السرير) انزياحات دلالية عملت على كسر عنصر التوقع لدى المتلقي، من خلال إسناد صفات بشرية تتمثل في الإيماء، السمع والهمس إلى كلّ من البرد والليل والسرير، وهي عملية تشخيص من خلال إضفاء صفات بشرية على عناصر الطبيعة المتمثلة في البرد والليل، وعناصر ساكتة متمثلة في السرير، فحوّلها إلى شخوص كي يحملها رؤيته للحياة، ويجعلها تشاركه أحاسيسه ومعاناته فيتضح لنا أنّ الاستعارة "تعتمد على ما في الكلمة من حمل أو قصد كامن، فيخرج التركيب بعدها أكثر تأثيـــرا وقوة."[5]

[1] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 11.
[2] أوجاع باردة، ص 18.
[3] المصدر نفسه، ص 19.
[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[5] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 21.

من خلال النماذج السابقة يبدو لنا أن الاستعارة المكنية قد حظيت بحضور مكثف عند الشاعر، في حين نجد غياب للاستعارة التصريحية، وهذا يدل على النزعة التشخيصية والإحيائية للشاعر والتي تميل إلى بث الحياة في عناصر الطبيعة حتى يستطيع محاورتها ومشاركتها عواطفه.

ب / الكنايـــــــــة:

وهي " لفظ أريد به غير معناه الذي وُضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلّي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته. "[1]، إذن فصورة الكناية بهذا المعنى "بنية ثنائية الإنتاج، حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي موازي له تماما بحكم المواضعة، لكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط اللازم والملزومات، فإن لم يتحقق هذا التجاوز فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة."[2]، إنّ صورة الكناية تقدم لك المعنى المقصود مباشرة وصريحا، بل وتستخدم لفظا غير موضوع له يومئ للمتلقي بالمعنى المقصود عبر حركة ذهنية لمتلقي الصورة تمكنه من العبور من الظاهر إلى الخفّي، وهذا المعنى يُعبر عنه الجرجاني بقوله: « الكناية هي إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو مرادفه فيومئ إليه ويجعل دليلا عليه" [3]

إنّ جمال صورة الكناية يتجلى في ترك التصريح بالمعنى، والتعبير عنه بما هو مرادف له وفي ذلك تنشيط لحركة ذهن المتلقي وإعمال لفكره، فتتحقق الإثارة والرغبة في كشف المستور ومن نماذج الكناية في الديوان قول الشاعر:

صوت المآذن

[1] السيد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والأدب والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1999، ص297.

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ص 187.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 66.

أخر ما يسمع الليل.[1]

فقول الشاعر"صوت المآذن" كناية عن طلوع الفجر، وأردفها الشاعر بقوله: "أخر ما يسمع الليل" ، أي نهاية الليل وبزوغ فجر يوم جديد، فالسّمة المشتركة بين أخر الليل وبداية الفجر هي الظلمة التي هي جزء من الليل، كما أنها جزء من الفجر، وللتفريق بينهما كان صوت المآذن هو الفيصل والحكم على أن الليل قد انتهى والفجر قد بدأ، وجمال الكناية هنا أنها ربطت بدايـــة يوم جديد بصوت المآذن الذي يزيح الليل ليفسح المجال أمام الفجر للبزوغ، وكأنّ الليل يبقى في الانتظار حتى سماع الأذان.

فالكناية " تدفع القارئ للبحث عن المعنى الخفّي، وتجنب الوقوع تحت طائلة الفهم الحرفي للتركيب الكنائي فيخطئ في التأويل."[2]، ومن صور الكناية أيضا نجد قول الشاعر :

الوحيد

يقضم وحدته في الكلام.[3]

فهذه الصورة كناية عن الكلام مع النفس في الخلوة،فصّورت الكناية حركة الفم وهو يتحرك كمن يقضم بأسنانه،فكأنّ الشاعر وهو يحدث نفسه يلوك وحدته بالكلام، وتكمن جمالية الصورة هنا في أنها رسمت لنا صورة لحالة الوحدة التي يشعر بها الشاعر، فالكناية "هي واد من أودية المبدعين، وغاية لا يصل إليها إلا من كان لطيف الطبع، صافّي القريحة."[4]، كما نجد للكناية حضورا في قصيدة صبّي السماء التي يقول فيها:

حاملا يا صبّي السماء

[1] الديوان، ص 15.

[2] سعد شريف الجيار، شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، ص 370 .

[3] أوجاع باردة، ص 17.

[4] عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز، ص 236.

دعاء السماء.[1]

فعبارة " يا صبّي السماء" كناية أطلقها الشاعر على روح الفقيد "بن صدوق"، الذي كان زميلا للشاعر، واختار الشاعر لفظة صبي للدلالة على أنه شاب في مقتبل العمر، والقصيدة بأكملها كانت مهداة لروح الفقيد كما وضح الشاعر في ذلك في ديوانه، والكناية "طريق جميل من طرق التعبير يلجأ إليها الأدباء للتعبير عّما يدور في خلدهم من المعاني ويجيش في نفسهم من الخواطر."[2]، ومن صور الكناية أيضا :

لمكّن عيّني تسيل

رخاما صغيرا.[3]

فعّبر الشاعر عن الدموع بالرخام، فبدل أن يقول تسيل عيّني دموعا قال رخاما وهنا عدلت كلمة "رخاما" عن معناها الأصلي والمعجمي لتصبح دلالتها هي الدموع، وهذا من جمالية صور الكناية التي تشكـــل انزياحا دلاليا في المعنى، وتُظهر لنا الكناية هنا ميزة من ميزاتها وهي "الإيجاز في التعبير، فالكلمة الواحدة في الكناية تحمل في طيّاتها معاني كثيرة، يحتاج كّل معنى إلى لفظ خاص للتعبير عنه."[4]

هذه بعض الصور البسيطة للكناية التي اعتمدها الشاعر كآلية من آليات تشكيل الصورة الشعرية لكـــن ورودها في الديـــوان كان أقل من الاستعارة، وعموما فلانزياح الدلالي في الديوان كان وسيلة للشاعر للخروج من المعاني المعجمية إلى معاني أخرى متعددة يُحّلها مشاعره وانفعالاته من حزن وفرح، من قلق وسكينة، من هدوء وغضب.

[1] أوجاع باردة، ص 45.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 243.

[3] أوجاع باردة، ص 14.

[4] ابن منصور عبد المالك بن محمد الثعالبي،الكناية والتعريض، تح عائشة حسين، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة،مصر،1998,ص72.

الظواهر التركيبية:

ـ **الانزياح التركيبي :** يحدث هذا الانزياح من خلال الربط بين اللّوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة، أو في التركيب والفقرة، وكّل ذلك يكون من خلال:

1/ التقديم والتأخير:

من المعروف أنّ" في كّل لغة بنيات نحوية عامة ومطردة وعليها يسير الكلام، فالفاعل في العربية مثلا يكون تاليا لفعله وسابقا لمفعوله غالبا إن كان الفعل متعديا، ولأن الإعراب من شأنه أن يُسهم في تبين الدلالة وإن اختلفت أجزاء الجملة تقديما أو تأخيرا بعض الاختلاف فهذا يعني أنّ المبدع في العربية له أن يتصرف دون أن يخشى لُبسا أو إخلالا بالدلالة و يتأتّى له كّل ذلك من خلال التقديم والتأخير."[1]

يقول عبد القاهر الجرجاني عن باب التقديم والتأخير "هو باب كثير الفوائد، جّم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية، ما يزال يفتر لك عن بديعه، ويوصي بك على الطبيعة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد أن سبب أن راقك ولطف عندك أن قُدم فيه شيء وحمل اللفظ من مكان إلى مكان. "[2]

وواضح أن التقديم والتأخير وثيق الصلة بقواعد النحو حتى أن "كوهين" Eline cohin سمّى الانزياح الناتج عن التقديم والتأخير بالانزياح النحّوي، بينما "جاكبسون" Roman Jakobson يرى" أن النقاد وعلماء اللغة قلّما تعّرفوا على المنابع الشعرية المستترة في البنية الصرفية

[1] عباس حسن، النحو الوافي، ص 13.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 170.

والتركيبية للغة أمّا الكتاب المبدعون فعلى العكس من ذلك تمكنوا في الغالب من أن يستخلصوا منهـــا فوائـــــــد جمّـــة. "[1]

وفي حديث "جاكبسون" Roman Jakobson إشارة إلى أنّ التقديم والتأخير إبداع في اللغة لا يتقنه إلا من سمّاهم بالكُتاب المبدعين.

وسمّى كوهين Eli Cohen الانزياح الذي يقوم على التقديم والتأخير بالقلب، ودرس هذا النوع من خلال النعت "إلا أنه علل أنّ المخالفة الناتجة عن التقديم والتأخير غير كافية لتوليد الشاعرية إذ لابد أن تكون من وراء المخالفة قيم فنية وجمالية، إذ ليس من الضرورة أن تكون المخالفة حبّا لتميز أو تفرد فحسب والغالب أن يكون ورائها غاية فنية وجمالية تعبر عن شيء في النفس. "[2]

هذه بعض المفاهيم البسيطة لظاهرة التقديم والتأخير التي ترتبط بالنحو من جهة، وبالبلاغة والأسلـــوبية من جهة أخرى، أمّا عن النماذج التي حوت هذه السمة نجد قول الشاعر:

- **علينا مثل صغار أن نتعلم.**[3]

في هذا البيت تم تقديم المفعول به على الفعل، والتقديم جاء للتخصيص، أي تخصيص التعلم مثل الصغار، وقد خصّ الشاعر هذه الفئة لأنها تمثل البراءة، فكأن الشاعر هنا يدعونا للتعلم مثل صغار يتعلمون باللوح في المسجد، وتظهر جمالية التقديم والتأخير هنا أنك إذا قدمت الفعل كان لك الخيار في في إيقاع التعلم على أي مفعول تشاء (مثل صغار ـ مثل كبار ـ مثل شيوخ .....)لكن تقديم المفعول قُصد به تخصيص الصغار دون غيرهم.

[1] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 122.
[2] أحمد محمد ويس،الانزياح في الدراسات الأسلوبية، ص 125
[3] أوجاع باردة، ص 8

كما يرى الدكتور إبراهيم أنيس "أنّ التقديم يتعلق بالمعنى وليس بالناحية الشكلية أو بموسيقى الكلام."[1]، وبمّا أنّ الشاعر أراد التخصيص قدم المفعول به حتى يكون واضحا بالنسبة للمتلقي، وذلك من أجل تقريب المعنى وتوضيح الدلالة منه.

ومن أمثلة التقديم والتأخير نجد أيضا قول الشاعر :

في اسمك القمري تنكسر

حفيفا.[2]

وهنا قدّم الشاعر الجار والمجرور للفت الانتباه، وهو ما يؤدي للتجانس اللفظي، وتظهر جمالية التقديم والتأخير هنا في مخالفة القاعدة النحوية التي يتقدم فيها الفعل على الجار والمجرور دون اختلال في نظم الكلام ذلك أنّ البلاغيين "يرفضون التقديم الذي يؤدي إلى اختلال نظم الكلام، وهو ما يطلقون عليه لفظ "النقد" أي لا يكون الكلام ظاهر الدلالة على المراد به."[3] ومن نماذج التقديم والتأخير أيضا نجد تقدم الخبر على المبتدأ وذلك في قول الشاعر:

فوق صوامع عينيك

الكنائس. [4]

هنا تم تقديم الخبر من أجل التشويق للمبتدأ المتأخر، وتمّ هذا التقديم بصفة تشوق النفس لمعرفة المبتدأ المتأخر، وهنا تتجلى جمالية التقديم والتأخير من خلال إضفاء عنصر التشويق للبيت ذلك أنّ تقديم المسند يجعل الفكر يشتاق إلى ما يُسند إليه."[1]ونجد الشاعر في موضع آخر يقول:

[1] خليل أحمد، في نحو اللغة وتركيبها، مؤسسة علوم القران، عجمان، الإمارات العربية المتحدة، (د،ت)، ص 90.

[2] أوجاع باردة، ص 10.

[3] فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 203.

[4] أوجاع باردة، ص 20.

فتطفأ في ألق الريق

ظمأ الأبجدية.[2]

في هذا البيت تقدّم الجار والمجرور على المفعول به، فنجد في البت بيانا بعد إبهام، فقد جاء بعد الفعل تطفئ جار ومجرور مما أثار في النفس ترقباً لمعرفة على من وقع فعل الإطفاء، فلما جاء المفعول بعد الجار والمجرور توضح في الذهن والنفس كما أن في التقديم هنا تقوية للمعنى،كما يرى الأستاذ أحمد مصطفى المراغي أنّ التقديم "يُفيد زيادة في المعنى مع تحسين اللفظ وذلك هو الغاية القصوى."[3]، ومن صور التقديم أيضا :

كلّـــــها الغرفـــة

قلبـــــــي.[4]

فكلمة كلّها تأكيد معنوي مقدم، لأن الهاء في الأصل تعود على كلمة الغرفة، فالأصل في القول الغرفـة كلها قلبي، كما أن الأصل في التوكيد المعنوي أنه يأتي بعد المؤكد، إلا أن الشاعر هنا قام بتقديم التوكيد مع إبقاء المعنى ظاهرا ذلك أن الإعراب فرع من المعنى وما صحّ معنا صحّ إعرابا كما أنّ "الدلالة المتوخاة من التقديم والتأخير هي دلالة تعتمد على الذوق، لا تقبل التقعيد أو التعليل المنطقي، شأنها في ذلك شأن النغمة الموسيقية أو اللوحة الزيتية، تحبها أو تكرها ثمّ لا تستطيع أن تُرجِع ذلك إلاّ للذوق."[5]

2/ الحذف:

[1] جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني،شرح التلخيص في علوم البلاغة، تح محمد هاشم الدويدي،دار الجبل،بيروت، لبنان، 1982، ص254.

[2] أوجاع باردة، ص 42.

[3] أحمد مصطفى، علوم البلاغة، دار العلم ، بيروت، لبنان، (د،ت)، ص 274.

[4] أوجاع باردة، ص 38.

[5] تمام حسان، الأصول، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2000، ص 317.

الانزياح بالحذف من الظواهر التركيبية وهو ترك ذكر عنصر من عناصر الجملة لغرض أو قصد مع وجود قرينة دالة عليه، وقد تحدث الجرجاني عن هذه الظاهرة حيث يقول: « هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما يكون بيانا إذا لم تبن.»[1] فالجرجاني شبّه الحذف بالسحر، ذلك أنّ الحذف أحيانا أبلغ من الذكر والصمت أكثر إفادة من النطق، وعدم الإبانة أكثر تماما من الإبانة.

كما عرّفه الزركشي أنه "إسقاط جزء من الكلام أو كلّه لدليل."[2]، فالزركشي يعتبر الحذف من المجاز العقلي ولا يعتبرلغويا لأنه فيه يُسند الفعل لغير فاعله كحذف المضاف إليه أو الموصوف، والحذف يُمكن أن يكون حذف حرف أو كلمة أو جملة أو أكثر من جملة ومن أمثلة الحذف في الديوان نجد:

أ/ حذف الكلمة:

إنّ حذف الكلمة الأصل فيها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف فيدركه المخاطب من الكلام ويُحدث في نفسه أثرا ناتجا عن توافق بنية المحذوف مع القاعدة النحوية من جهة ومع الغرض المقصود من جهة أخرى، ونجد لمثل ذلك قول الشاعر:

صوت المآذن

أخر ما يسمع الليل، وأخر ما يتنفس.[3]

فنجد في هذا البيت حذف كلمة "الليل" والأصل "وأخر ما يتنفس الليل."، فهنا تمّ حذف الفاعل لأنه في الأصل معلوم وقد ذُكر من قبل، فتّمالحذف اجتنابا للتكرار الذي لا طائل

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 204.

[2] بدر الدين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القران، تح أبي الفضل التمياطي، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2006، ص 233.

[3] أوجاع باردة، ص 15.

منه، فنجد أنّ الحُسن والجمال المتأتي من الحذف قد لا يتأتى في ذات التركيب اللغوي مع الذكر كما أنّ "الحذف أكثر فاعلية في الخطاب، وأتمّ بلاغة فنيةمن الذكر، فالذكر يُضعف من ردود فعل المتلقي إزاء الخطاب بخلاف الحذف فإنه يأتي مخالفا لعملية التوقع،مما يثير ذات المتلقي ويجعل حضوره أكثر فاعلية."[1]

ومن أمثلة الحذف نجد أيضا :

أتحسس، مثل جريد النخل

مثل الجلد

مثل الماء

مثل الثلج على الأرض.[2]

فالكلمة المحذوفة هنا هي " أتحسس" وتقديرها في البيت:

أتحسس مثل الجلد

أتحسس مثل الماء

أتحسس مثل الثلج على الأرض.

وتمّ حذف الفعل أتحسس لدلالة السياق عليه ومنه الإبقاء على الوزن والإيقاع الموسيقي للقصيدة، كما أنّ إعادة ذكر كلمة " أتحسس" في كّل مرة فيه تكرار يُضر بالمعنى أكثر ممّا ينفع فيصبح التكرار هنا تكرارا سلبيا كما أن في الحذف تكثيف للدلالة بعدد أقل من الألفاظ.

[1] محمدعبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ص 216.

[2] أوجاع باردة، ص 44.

كما أنّ "الحذف يُدخل البنية دائرة الكثافة بحيث لا يخترقها المتلقي إلا بعد معاناة فيكون اكتساب المعنى أشبه باكتساب التصّور، فيزداد الكلام حسنا وتزداد النفس لذة أما اكتمال الصياغة فيُدخلها منطقة الشفافية التي يستطيع المتلقي اختراقها سريعا إلى الناتج الدلالي فلا تحصل للنفس لذة ولا ذوق."[1]، كما نجد الحذف في قول الشاعر:

لا بّر يفصلنا أعلى، ولا بحر.[2]

ونجد في هذا البيت حذف كلمة يفصلنا والتقدير "ولا بحر يفصلنا " فنجد أن الحذف جنبنا التكرار لأن الفعل نفسه وكذا لدلالة السياق الشعري تم حذف الفعل في المرة الثانية مما يتيح للشاعر المحافظة على نفس الرّوي في البيت وعدم اختلال الإيقاع الموسيقي،كما أن إعادة ذكر الفعل قد يؤدي إلـى عدم استقامة البيت كما أن "الحذف لا يحسن في كّل حال إذ لا ينبغي أن يتبعه خلل في المعنى أو فساد في التركيب، لذا لابدّ أن يتأكد المرسل من وقوع المحذوف في ذهن المتلقي وإمكان تخيله."[3]، ومن أمثلة حذف الفعل نفسه نجد أيضا قول الشاعر:

أحاول

والخريف يحني يدّي ياسمينه، والندى حجر

نحت قلبي.[4]

قام الشاعر في هذا البيت بحذف الفعل " أحاول" فبدل ذكره مرتين تمّ ذكره مّرة واحدة والأصل في الجملة:

أحاول والخريف يحني يدّي ياسمينه

[1] محمد عبد المطلب،البلاغة العربية قراءة أخرى، ص 221.
[2] أوجاع باردة، ص 18.
[3] فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 137.
[4] أوجاع باردة، ص 51.

أحاول والندى حجر

نحت قلبي.

فالشاعر هنا اعتمد أسلوب الحذف للخروج عن النمط المألوف من خلال تشكيل انزياح تركيبي سعيا لتكثيف الدلالة بعدد أقل من الألفاظ من ناحية ،وتجنب التكرار من ناحية أخرى.

ويقول في هذا الجرجاني "وما من محذوف إلا وأنت تجد في حذفه هناك أحسن من ذكره وترى إضماره في النفس أولى من النطق به، وترى الملاحة كيف تذهب إذا أنت رُمت التكلم به."[1]، ومن أمثلة الحذف لتجنب التكرار قول الشاعر:

قلبي الصخرة

والعشبة

والماء

قلبي.[2]

فنجد أنه تمّ حذف كلمة قلبي ذلك أنها ذُكرت في بداية البيت وفي نهايته، فتّم الحذف تجنبا للحشو، وكذا لدلالة السياق عليها، فالأصل:

قلبي الصخرة، وقلبي العشبة.

فالانزياح التركيبي المتمثل في الحذف جنبنا هذا التكرار،كما أعطى للمعنى رونقا وجمالا كما أن فيه وصلا للجملة الأولى بالثانية مما يُكسب البيت تماسكا واتصالا، كما أنه " يَحْسُن الحذف لقوة الدلالة عليه أو يُقصد به تعديد الأشياء فيكون في تعدادها طول وسآمة."[3]

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 141.

[2] أوجاع باردة، ص 10.

[3] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء عن الإتقان في علوم القران، الدار العربية للكتاب، تونس،تونس، 2008،ص57.

2/ حذف الجملة :

يتخذ الحذف صورا متعددة في نسيج الخطاب الأدبي، فكما قد يكون المحذوف حرفا أو كلمة , يمكن أن يكون أيضا جملة أو أكثر من جملة أحيانا، وحذف الجملة في الديوان كان شحيحا، إذ اقتصر على بعض النماذج والتي نذكر منها قول الشاعر:

أنا خائف جدا

من هراوات عينيك

من حزام المسافة بين انحناء العمود

وأثارات يديك.[1]

في البيت حذف لجملة " أنا خائف جدا " وتقديرها:

أنا خائف جدا

من هراوات عينيك

أنا خائف جدا من حزام المسافة بين انحناء العمود

وأثارات يديك.

تمّ الحذف هنا لأن الخوف واحد لكن السبب لم يكن واحدا لذا ذُكر السبب مرتين اكتفى الشاعر بذكر الخوف في البداية فقط لأن في الموقف الثاني إبانة عن ذلك، فالحذف هنا حقق انسجاما واتساقا على مستوى الأسلوب،كما بالحذف تجد خفة في الكلام "وتلك الخفّة يجب أن تلزمها مادام لا يؤدي إلى لُبس المعنى في ذهـــن السامع."[2]

كما نجد حذف الجملة في هذا البيت :

[1] أوجاع باردة، ص 23.

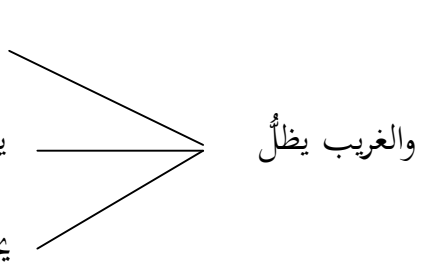
[2] عبد القادر حيسن , أثر النحاة في الدرس البلاغي , دار النهضة , للطبع والنشر , القاهرة , مصر , ص 166

لن يطفئ الليل أسماءه

والغريب يظل يعد خطاه، رؤاه الدفينة في القلب

يجمع بعض غناه.[1]

نجد هنا أن جملة " والغريب يظل " موزعة على ثلاث جمل كما يوضح الشكل التالي:



لكننا نجد أن العبارة ذُكرت مرة واحدة في بداية الجملة الأولى وحذفت في الثانية والثالثة لأن في السياق ما يدل عليها كما حذفت تفاديا للتكرار، وحفاظا على الإيقاع الموسيقي للبيت كما أن المحذوف دلّ عليه بداية الكلام ، ويرى بن الأثير في الحذف أنّه "نوع من الكلام شريف لا يتعلق به إلا فرسان البلاغة."[2]

في ختام حديثنا عن الانزياح الذي يشكله الحذف نجد أن له فوائد بلاغية تُحدث أثرا فنيا في نفس المتلقي، كما أن الحذف ليس مجرد عدول عن القواعد النحوية فقط، إنما إعطاء تراكيب جديدة تحوي دلالات وإيحاءات لم يكن من الممكن إعطاؤها لو ذُكر المحذوف.

[1] أوجاع باردة، ص 11.

[2] ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1995، ج2، ص163.

الفصـــل الثانـــي:

التجليات الأسلوبية في الديوان

1 . المفارقة.

1.1. تعريفها.

2.1. أنواعها.

2 . التناص.

1.2. تعريفه.

2.2. أنواعه.

أولا: المفارقة: تُعتبر من الظواهر الأسلوبية التي عرفت انتشارا كبيرا في الشعر العربي المعاصر، لذا سنحاول الوقوف على أهم مفاهيمها وتجلياتها في الديوان.

1/ تعريفها:

أ/ لغة: في التعريف المعجمي لم تُذكر كمصطلح، بل أُخذت من جذرها الثلاثي" فَرَقَ" ومصدرها " فَرْقٌ "، والفرق في اللغة خلاف الجمع، فرقه يفرقه فرقا، انفرق الشيء وتفرق وافترقا أي باينه والمفرق وسط الرأس وهو الذي يُفرقُ فيه الشَعر، وفرق له الطريق أي اتجاه له طريقان، وسُمّي عمر بن الخطاب رضي الله عنه بالفاروق لتفريقه بين الحق والباطل."[1]

من خلال تعريف بن منظور يبدو جليّا أن مدلول ومعنى المفارقة لا يخرج عن معنى الافتراق والتباعد وكذا الاختلاف.

ب / اصطلاحا:

هذا المصطلح ترجمته مصطلحين أولهما ـ Paradox ـ والأخر Irony ـ وهو قديم جدا إذ أنه ورد في جمهورية "أفلاطون" ـ Platon ـ على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات "سقراط" ـ Socrate ـ وهي طريقة معينة في المحاورة تعني عند "أرسطو" ـ Aristote "الاستخدام المراوغ للغة، وهي عنده شكل من أشكال البلاغة ويندرج تحتها المدح في صيغة الذم، والذم في صيغة المدح."[2]

إلا أن نصرت عبد الرحمان يضع المفارقة ترجمة لـ: ـ Irony ـ والتناقض ترجمة لـ: - Paradox ـ ويشرح ما تفيده المفارقة من عند الغربيين بأنها "التعبير عن موقف ما

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج 14، ص 299.

[2] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 66.

على غير ما يستلزمه ذلك الموقف، كأن نقول للمسيء تهكما أحسنت، أو نقول للمخطئ يا للبراعة وتعني المفارقة أيضا حدوث ما لا يُتوقع.

أما التناقض فهو أن يكون في العبارة تعارض ظاهري، لكن بعد تفتيشها تظهر متسقة فعندما تقول لسائق مندفع:تمهل لأصل مبكرا ،يحسب سامعك أنك قد وقعت في تناقض حقيقي فالبُكور في الوصول يتطلب سرعة السير لا التمهل، لكن إذا فتش العبارة وجد أن السرعة تقود إلى المعاطب، وأية معطبة تؤدي إلى تأخير الوصول."[1]، وقد ارتبط هذا المصطلح في النقد الحديث باسم كلينث بروكس ـ Cleanth Brooks ـ فإذا ذُكرت المفارقة لاح في الذهن اسمه فورا وبروكس ـ Brooks من أصحاب النقد الجديد في أمريكا، وقد وصف شكري عيّاد المفارقة عنده بأنها "لا تنحصر في وصف ما عليه الشعر بل تقرر ما به يكون الشعر شعرا، أي أنها تقدم لمن يقبلها معيارا للحكم بجودة الشعر أو ردائته." [2]

ويقول بروكس ـBrooks ـ "قليل من هم على استعداد كي يتقبلوا القول بأن لغة الشعر هي لغة التناقض، فالتناقض لغة الحذلقة، صلب لماح لماع، ويكاد أن يكون لغة النفس، ولكن ثمة معنى يكون فيه التناقض لغة مناسبة للشعر لا محيص له عنها، فالعالم هو الذي تحتاج حقائقه لغة بارئة من كل أثر من أثار التناقض، أما الحقيقة التي ينطق بها الشاعر فيبدو أنه لا يُتوصل إليها إلا عن طريق التناقض."[3]ويُفهم من كلام بروكس Brooks أن المفارقة ليست أمرا خاصا بالشعر فقط بل إنها واردة أيضا في غيره من الكلام.

2/ أنواع المفارقة :

أ/ مفارقة العنوان :

[1] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ،ص 68.

[2] المرجع نفسه، ص68.

[3] المرجع نفسه، ص 69.

يسعى المبدع دائما إلى وضع عنوان ذا دلالات متنافرة بين عناصره اللغوية، باعتباره سؤالا إشكـــاليا سيكون النص بأكمله محاولةللإجابة عنه، فيعلن عن طبيعة النص، ومن ثمّ يعلن عن نوع القراءة التي يتطلبها لأن المصطلح الإجرائي النابع في مقاربة النص الأدبي من أجل استقرائه وتأويله وإبراز فاعليته وجماليته كنص مفارق، إنه كالبهو الذي ندلف من خلاله إلى النص وأمام هذا المستوى نجد أنفسنا أمام عنوان كلّه مفارقة يحيل على نص تحكمت فيه علاقات التناغم والانسجام."[1]، مفارقة العنوان في هذا الديوان كانت شحيحة إلى حدٍكبير، ومن بين القصائد التي يحمل عنوانها مفارقةً نجد قصيدة "في المقهى قرب جناح حمام."

فالعنوان يحمل في طيّاته نوع من المفاجأة، وعنصر المفاجأة هنا شّكلته عبارة "قرب جناح حمام"، وأراد الشاعر من خلال العنوان استحضار الطبيعة في حياته اليومية، بل حتى في المقهى التي بدل أن يُجالس فيها بعض الرفاق الذين يحملون النفاق كما يّعبر عن ذلك في قوله:

الرفاق

النفاق الخفيف على الطرف.[2]

فإنه يفضل بدل ذلك أن:

يشرب فنجانه اللولبي قرب جناح حمام.[3]

فالشاعر جعل من المفارقة "فرصة للتأمل فيما تقع عليه أعيننا،أو ينتبه عليه إدراكنا مما يُحيط بنا من مظاهر التناقض والتغاير، فيدفعنا للتبصر به والبحث عن العلاقات التي تجمع عناصر

[1] نعيمة السعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر،العدد الأول، بسكرة، 2007، ص 15.

[2] أوجاع باردة، ص 33.

[3] المصدر نفسه، ص 35.

المتشّكل أمامنا، وما بينها من اتساق أو تنافر، فالمفارقة تُعطي فرصة لحضور المتضادات في سياق واحد، فيبدو حُسنُ أحدِهما بإزاء قبح الأخر، أو يبدو قبح أحدهما بإزاء حسن الأخر."[1]

كما نجد لمفارقة العنوان تواجدا في قصيدة "أوجاع باردة"، فالمفارقة هنا جعلت العنوان يتلّون بلون من ألوان الطبيعة وهو البرد، لكنّ البرد هنا مسّ أوجاع الشاعر التي مشت في جنح الظلام بلا جهة ولا وجهة كما عبّر عن ذلك الشاعر في قوله:

الظلام الظلام

وتنسّل أنت ، والمخبأ في الظّل

صوب الضباب.[2]

فشكّل العنوان هنا "مفارقة لفظية ساهمت في تقوية النص ومنحه مزيدا من الترابط والعمق حين تدفع القارئ أو السامع للبحث عن المعنى الحقيقي القابع وراء النص."[3]

ب/ المفارقة جزء من النص :

تتلوت النصوص في إتكائها على ما يُسمى المفارقة، فمنها ما يتضمن مفارقة واحدة ومنها ما يتضمن عدد لا بأس به من المفارقات لتكون علاقتها بالنص علاقة الجزء بالكّل كما هي علاقة الجملة به، على القارئ عندها أن يتحلى بالصبر والخبرة اللغوية والمقدرة الفنية في كشف مواقعها والوقوف عند شفرتها لتفكيكها وإعطائها القيمة القرائية المطلوبة موضحا دلالتها وشّعريتها ."[4]، من المفارقات الموجودة في النص نجد قول الشاعر:

[1] سامح الرواشدة، فضاءات شعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، اربد،الأردن، 1999،ص 14.
[2] أوجاع باردة، ص 12.
[3] ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ،لبنان ، 2002، ص 65.
[4] نعيمة السعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، ص 15.

-أُمطر خوفي العتّي. [1]

عبّر الشاعر هنا عن مشاعره بدلالة المطر، فصّورت المفارقة خوف الشاعر مطراً يهطل وما يُصعد المفارقة في هذه الصورة هو ذلك التشبيه الذي يورده الشاعر إذ يُشبه (خوفه بالمطر) ولكن ليس من قبيل استنفاذ الأدوات أو فقر الذاكرة بقدر ما يُعدُّ ذلك أسلوب من أساليب اجتراح المفارقة بالصورة وهو ما يدُهش المتلقي، ويحضّه على تأمل مثل هذه الأساليب غير الاعتيادية.[2]، ومن المفارقات التي كانت جزء من النص نجد أيضا:

قلبي غابة ألوان

قلبي

الأخضر. [3]

فالشاعر هنا يبني مفارقته على الألوان واختار اللون الأخضر لأنه يمثل لون الطبيعة ففي البداية نجده يقول "قلبي غابة ألوان" أي أنه متعدد الألوان، ثم عاد ليقول "قلبي الأخضر"، أي أنه اختار اللون الأخضر، فيبدو في قوله نوع من التناقض، لكن إذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ الطبيعة هي مصدر إلهام للشاعر، كما أن اللون الذي يمثلها هو اللون الأخضر فإن التناقض يبدأ بالزوال تدريجيا.

لكّن هذا لا يعني أنّ الطبيعة لا تتغير ألوانها بل العكس من ذلك لأنّ التنوع كّل التنوع في الطبيعة، وكذلك حال قلب الشاعر فلونه الأساسّي هو الأخضر الذي يمثل في سميائية الألوان الأمل والسلام، وكذا الهدوء وسكينة النفس، وهذا هو حال قلب الشاعر، الذي قد يتلّون بألوان

[1] أوجاع باردة، ص 12.

[2] ينظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 208.

[3] أوجاع باردة، ص 43 .

أخرى حسب حالته الشعورية ،كما يجب الأخذ بعين الاعتبار أنّه " ينبغي لإدراك المفارقة اللفظية النفاذ من الحدث اللغّوي أو اللفظي إلى الحدث المغزى، ومن القول إلى مقصد القول."[1]

ج / المفارقة نصا كاملا :

في هذه الحالة يجد القارئ نفسه أمام نص تحكمت في بنيته المفارقة بكل أنواعها وألوانها إذهي نصوص بُنيت ـ بصورة كاملة ـ على المفارقة التصويرية الكلية، ويبرز هذا النوع في القصائد القصيرة جدا أو القصائد المقاطع لأن المفارقة تنمو في النص على شكل نسيج يترابط أوله بآخره فيمنح هذا النصّ دلالات تتفرغ وتتشعب وفق منطلقات ومرجعيات مختلفة توجب على قارئها فهم هذا التسلسل المفارقتي، وفك رموزه للوصول إلى القصد الكامن في نفس الذات المبدعة والذي أفرزت عنه روح المفارقة وجوهرها (مقصديتها)، الوليد في نفس الذات المتلقية من جهة ثانية ولعل أبرز الشعراء المنتصرين لهذا النوع "أحمد مطر" والمفارقة بأشكالها الثلاثة تتلون بألوان يحددها قصد المفارقة وكذا تلقي القارئ"[2]، ومن القصائد القصيرة التي شكلت فيها المفارقة نصّا كاملا نجد قصيدة " أغنية" التي يقول الشاعر فيها:

أنا لم أذهب بعيدا

كّل ما في الأمر, أنك اقتربت أكثر

أكثر

من هذا الليل الملقى

وهذه الورقات.[3]

[1] ناصر شبانة ،المفارقة في الشعر العربّي الحديث، ص 65.

[2] نعيمة السعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، ص 16.

[3] أوجاع باردة، ص 24.

شكلت هذه القصيدة مفارقة من خلال التناقض الموجود في كلام الشاعر، إذ جعل البعد في الاقتراب أكثر، فجمع بين متناقضين " فالتناقض الذي يستشعره القارئ في النص هو ما يدعوه إلى تركيب الجملة بناء على قرائن أخرى، إجراء تغييرات تتوافق والسياق العام، وأهون هذه التأويلات على القارئ ما يتطلب قلب المعنى أو استبدال نقيض به"[1]، كما هو الحال في القصيدة بين كلمتي (البعد) و (الاقتراب)، إذ جعل الشاعر البعد في الاقتراب أكثر.

كما أنّ المفارقة تتلّون بألوان أخرى فنجد من الألوان التي تتلون بها:

1/ مفارقة الفجاءة (المفاجأة):

تقوم المفارقة هنا على "مخالفة ما يتوقع المرء في الموقف الذي يمر به، فيفاجأ بحالة مغايرة تماما لما في ذهنه، وتمّ تسميتها الفجاءة لأن البرهة الزمنية بين التي تفصل بين التوقع والنتيجة قصيرة."

ومن أمثلتها قول الشاعر :

ـ تفتح أمي الصباح.[2]

إنّ من يسمع كلمة ـ تفتح ـ ينتظر أن يكون ما يُفتح هو الباب أو النافذة، لكنّ المفاجأة تكون حينيكون الصباح هو ما يُفتح، وإذا ما عدنا إلى الديوان لن نتفاجأ كثيرا لأن الأّم التي يقصدها الشاعر هنا الطبيعة التي تفتح الصباح مع كّل إشراقة شمس يوم جديد، فنجد أن هذه المفارقة يُساق فيهالمعنى ما في حين يُقصد منه معنى أخر يُخالف غالبا المعنى السطحّي الظاهر"[3]وهنا تكمن المفاجأة في مخالفة المعنى الظاهر من جهة، وفي البرهة الزمنية القصيرة بين التوقع والنتيجة من جهة أخرى، ومن أمثلة مفارقة الفجاءة أيضا نجد:

[1] ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 108.

[2] أوجاع باردة، ص 7.

[3] سامح الرواشدة، فضاءات شعرية، ص 28 .

عليـــنا يـــا أبتـــي أن ننصـــرف

كي تفهمنـــا الأرض، وتفهمنـــا الكلمـــات.[1]

فكما في الصورة السابقة عاد الشاعر ليفاجئنا بمن كان ينتظر منه أن يفهمه فحين يقول: "كي تفهمنا" التساؤل هنا يكون: من هو هذا الشخص الذي ينتظر الشاعر منه أن يفهمـــه؟ وهنا تتجلى مفارقة الفجاءة في أن من سيفهمه ليس شخصا بالأساس، بل هي الأرض والكلمات فصّورت المفارقة الأرض والكلمات كأشخاص، وقصد الشاعر بها أنه يجب أن ينصرف إلى الطبيعة كي يفهمها وتفهمه، ويكلمها وتكلمه.

وأمّا جمال المفارقة هنا أنها " تُوهِم المتلقي أنه يواجه موقفا غير متسق مما يدعوه إلى إمعان النظر فيه ومحاولة سبر أغواره، وعادت المفارقة هنا لتفاجئنا بطفل يتسلّى بالشمس، فنجد أنّ "العبارة تعبر عن معنى يتضاد مع معنى أخر يستقر في الذهن."[2] ومن صور المفارقة أيضا نجد:

طفل برؤاه

طفل يتسلى بالشمس.[3]

فالشاعر صّور لنا الشمس كلعبة بين يدّي طفل يتسلى بها، لكنّه أراد أن يبيّن لنا أن الطبيعة من خلال الشمس التي تشرق كّل صباح تسمح للأطفال باللعب والتسلية، فلأطفال لا يتسلّون بالشمس بل بوجود الشمس، لأن غروبها يعني لهم نهاية فترة اللعب والتسلية، ومن أمثلة المفارقة أبضا نجد:

إنّ عيّني تسيل

رخاما صغيرا.[1]

---

[1] أوجاع باردة، ص 8.

[2] أحمد عبد المولى، بناء المفارقة، المركز القومي للنشر، بيروت، لبنان ،2000، ص 56.

[3] أوجاع باردة، ص9.

إنّ من يقول أن يغنّي تسيل تنتظر منه أن يقول تسيل دموعا، لكنّ المفاجأة أن الشاعر قال تسيل رخاما، فجعلت المفارقة هنا الدموع رخاما وجعلت "اللغة تكون خارج الموضوع كما أنها تتعمد عدم الإفهام على نحو مباشر، وهي لغة تجعل الأشياء تهرب بمجرد أن تقترب منها"[2]، فجعل الشاعر الدموع رخاما ليعبر عن حجم ألمه الذي جعل من الدمعة الصغيرة تكبر لتصبح رخاما ينزل من عينيه،ومن صور المفارقة أيضا:

صوت المآذن

أخر ما يسمع الليل، وأخر ما يتنفس.[3]

تكمن المفاجأة هنا أن الشاعر جعل من الليل يسمع ويتنفس، وهي صورة تشخيصية لليل تصوّر عاطفة الشاعر الذي يخشى الليل وينتظر نهايته، وهنا دور المفارقة التي "حالما يتحقق دورها لدى القارئ فإنه يتحقق عاطفيا، فيثير استجابة عاطفية معينة."[4]، ومن صور المفارقة الموجودة في الديوان نجد قول الشاعر:

-تظلُّ تخيط الغيوم وحيداً.[5]

هذه مفارقة أخرى يتم فيها مخالفة ما يتوقعه المرء، وحالة مغايرة لما في الذهن، لأن أول ما يتبادر في الذهن عند سماع كلمة يخيط هو القماش ـ مثلا ـ لكنّ الشاعر فاجئنا بأنّ ما يخيطه هو الغيوم، فنجد أنّ "المفارقة تعبر عن ما على نحو مختلف عمّا يستلزمه ذلك الموقف."[6]فقد عبر الشاعر من خلال المفارقة عن حالة الحزن والوحدة التي يعاني منها بطريقة مختلفة.

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ناصر شبانة ،المفارقة في الشعر الحديث ،ص 60.

[3] أوجاع باردة، ص 15.

[4] ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 62.

[5] أوجاع باردة، ص 12.

[6] سامح الرواشدة، فضاءات شعرية ،ص 13.

2/ مفارقة السخرية :

يبنى هذا النوع على "موقف يناقض ما يُنتظر فعله تماما، إذ يأتي الفعل مغايرا تماما للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها، كأن يكون ردُّ فعل من اُغتصب حقه ـ مثلا ـ الرضا بالذل والدفاع عنه وتسويغه، فتأتي الصورة كاشفة بعد المفارقة وسخرية الشاعر من هذا السلوك. "[1] ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

وجهه

ساحة من غبار

كلّما حطّ في جهة طار.[2]

فالشاعر هنا يسخر من ذلك النوع من الرفاق الذي يحمل النفاق في سلوكه وقوله، مما دفع به إلى تشبيه موقف المنافق بساحة مليئة بالغبار الذي ما إن تجمعه الريح في جهة إلا وانتشر ثانية وذلك للدلالة على أنّ لا موقف له بالأساس، فموقف المنافق يتغير في كّل مرة ليخدع من حوله.

كما أن الشاعر عبر ّ عن الموقف بكلمة "وجهه" ذلك أنّ "كثيرا ما تكون الكلمة الواحدة عرضة لإنتاج مفارقة لفظية من خلالها، أكثر من الوحدات الكبرى في النص، وقد ترد مفارقة الكلمة الواحدة دون حاجة للوعّي بالمفارقة من صاحبها."[3]، ومن أمثلة مفارقة السخرية أيضا قول الشاعر :

ـ وأشرب ماء القصيدة حينا

[1] نعيمة السعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، ص 18.

[2] أوجاع باردة، ص 35.

[3] ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 103.

وحينا لأقرأ قـــــدح المنيـــّة.[1]

في هذا المقطع كان الردُّ ساخرا على من عارض خطاب الشاعر للطبيعة في ديوانه، فنجد أن الفعّل ـ أشرب ـ كان للقصيدة، والقراءة للقدح، فنجد في المفارقة هنا "تناقضا ظاهرا فيما يبدو أنه حيلة فنية يلجأ إليها الشاعر للتعبير المتطرف عن حقيقة ما."[2]، ومن صور السخرية التي رسمتها المفارقة أيضا نجد في الديوان قول الشاعر:

صراخ الفراغ الذي كنت تمسك

أم كنت تهوى بلوغ يديها.[3]

فنجد في هذا البيت أن الشاعر سخر من الذي يوُهم نفسه بامتلاك أشياء في الأصل ليست له، كما أنها في الأصل لا تخصّه ولا تعنيه، فهو كمن يمسك بالفراغ، ومن سخرية المفارقة أن الفراغ كان يصرخ عند الإمساك به، فصّورت المفارقة الفراغ كشخص يصرخ، وعبر ّ بها الشاعر عن من يبني حياته على مجموعة من الأوهام.

كما أنّ "مثل هذه المفارقات بات يُمكن لنا أن نلاحظ أنها لم تعد ترتبط بمجرد قول الشيء لتعني نقيضه فقط،وإنما قد تعني شيئا أخر ليس بالضرورة أن يكون النقيض، وهو ما يُوسع دائرة المفارقة للوصول إلى مفارقات ملحوظة لا تنتج بالضرورة جّراء وعّي الشاعر بتوظيف مفارقة هادفة ."[4]

3/ مفارقة الإنكار :

[1] أوجاع باردة، ص 48.
[2] ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ،ص 107.
[3] أوجاع باردة، ص 12.
[4] ناصر شبانة ،المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 111.

وهو" منحى يفيض بالسخرية لكنه يتوسل بالسؤال لإظهار السخرية والإنكار لما يتحقق والفرق بين مفارقة السخرية والإنكار أن النمط الأول يعتمد اللغة الخبرية في حين أن النمط الثاني يستخدم لغة الإنشاء، وهذا المنحى يثير التساؤل للغرابة ولحجم المفارقة التي يكتنفها الموقف فلأصل أن تسير الأمور على نحو ما فتؤتي نتائج محددة تتناسب وطبيعة الموقف، وحين تأتي النتائج مختلفة تثير الغرابة والإنكار والسخرية لهذا فإن ردّ الفعل المتحقق يبدو مفارقا لما نتوقعه."[1]

ومن أمثلتها:

كنت وحيدا تخاف الأعالي، وصوت المطر

هل من جفاها ابتللت.؟[2]

فالمفارقة هنا في أن السؤال لم يتناسب وطبيعة الموقف، باعتبار أنّه كان يتحدث عن المطر إلا أنّ السؤال كان على البلل ليس البلل من المطر، بل البلل من الجفاء الذي يعني غلظة الطبع وفضاضته.

فالشاعر هنا يخاطب أناه ويسأله بعد أن رأى الوجه الأخر للطبيعة والصّور المعتمة لها وغضبها العاصف، بعد أن كان يظن أن الطبيعة تعني الهدوء والسكينة فقط، وأنها عطاء وسخاء فحسب، فجاء السؤال بنوع من السخرية بعد أن شاهد غضب الطبيعة: هل من جفاها ابتللت؟ وهل رأيت الوجه الأخر لها.؟، فنجد أنه "كثيرا ما ينجح الشاعر في الانفصال عن صوته ليبدو وهو يلقي أقواله على لسان شاهد أخر سواه لتبدو المفارقة أكثر قبولا للقارئ ".[3]

ثانيا: التناص:

[1] سامح الرواشدة، فضاءات شعرية، ص 32

[2] أوجاع باردة، ص 12.

[3] أحمد عبد المولى، بناء المفارقة، ص 110.

1/ تعريفه:

إذا تتبعنا مادة نصَّ في أمهات المعاجم العربية القديمة والحديثة وجدناها تدور حول معان متقاربة لعلّ أبرزها ما يدل على الإظهار والتعيين بغرض التشكل في صورة أو كيفية تُوصف بالاستقامة والاستواء، ففي لسان العرب نجد أن " كلّ شيء نصصته فقد أظهرته، وانتصّ الشيء إذا استقام واستوى، وأصل النص أقصى الشيء وغايته، ثمّ سُمّي به ضرب من السير السريع." [1]

ويدرك الباحث المطلع على دراسات التناص مدى التداخل بين هذا المفهوم ومفاهيم أخرى عديدة من حقول أخرى مختلفة، مثل: الأدب المقارن والمثاقفة، دراسة المصادر وباب السرقات بالمفهوم الذي طُرح في تراثنا النقدي والبلاغي، حيث توسع فيه العلماء وقدّموا مقاربات مختلفة له ولغيره من المسمّيات التي أطلقوها على أنواع السرقات وما يدور في فلكها على المستويين النظري والتطبيقي، وتُدخلنا المقاربات المختلفة للتناص في حيرة نضطر معها للجوء إلى استخلاص القسمات المشتركة بين المفاهيم المتعددة للمصطلح، حيث تنتهي المحاولات إلى أنّه "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة."[2]

وكانت "جوليا كريستيفا" Julia Kristeva قد بنت على مصطلح الحوارية "لباختين" Mikhail Bakhtine بحثها عن التناص، وسبقت إلى إطلاق مصطلح التناص على الفرضيات والإجراءات المتصلة بعلاقة النص بنصوص أخرى، ونظرت هذه الناقدة إلى التناص باعتباره إشكالية تتعلق بإنتاجية النص وبالأخص" ترحال النصوص والتداخل النصّي، ففي فضاء نصّ معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى."، وتكاد تتفق دراسات التناص على أن هناك نوعين أساسين منه هما:

1/ المحاكاة الساخرة:

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج 14، ص 98.

[2] أحمد جبر شعث، جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عّمان، الأردن، 2012، ص 51.

ويسميها بعض النقاد النقيضة، ويحاول آخرون أن يختزلوا التناص فيها، وهي على العموم شكل من أشكال الكتابة الأدبية يقوم على السخرية من خصائص الخطاب السابق.

2/ المعارضة:

وتقوم على علاقة النص المعارِض بالنص المَعَارَض على نحو تكون الفاعلية فيه باحتمال الاستبدال والتجاوز للنص المعارِض، وفي أدناها ببروز النص المعارِض كفواً لنظيره المعارض في علاقة متنوعة، وهذا التصنيف الثاني يُوصف أنه ضيق ومحدود، ويُنظر إليه بنسبية ثقافية لأن بين الحداثة الأدبية والكلاسيكية التقليدية نجد أنماطا متعددة من النصوص الأدبية بعضها ينحاز تماما للحداثة ويتجاوز التقاليد الأدبية، وبعضها الأخر يلتزم بتلك التقاليد."[1]

كما يُعدّ "باختين" Bakhtine من السباقين في هذا المجال، حيث ألمح إلى تداخل الصور النصية في الرواية، وجاء في معجم أكسفورد للمصطلحات الأدبية تحت مصطلح Intertextuality أنه مصطلح وضعته "جوليا كريستيفا" Julia Kristeva لتعيين العلاقات المختلفة التي قد تكون بين النص المتناص والنصوص الأخرى، وتتضمن هذه العلاقات التناصية (البديل، التلميح، التكييف، الترجمة، المحاكاة الساخرة، المعارضة، التقليد، وأنواع أخرى من التحويل)[2].

هذا " ولم يتفق المترجمون العرب المعاصرون بعد على تعريب مصطلح التناص Intertextuality فبعضهم يعّربه(التناص) وآخرون (التناصية)، وفريق ثالث بـ(النصوصيّة) ورابع بـ (تداخل النصوص) ، ومع ذلك فإن المصطلح الأّول (التناص) هو الذي شاع وانتشر بعد أن استفاض الحديث مؤخرا عن المناهج النقدية الأسلوبية والألسنية، البنيوية والسيميائية."[3]

[1] أحمد جبر شعث، جماليات التناص، ص 52.

[2] أحمد عبد المولى بناء المفارقة ، ص 8 .

[3] محمد عزام ،تجليات التناص في الشعر العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001, ص 45.

ويعتبر الدكتور عبد العزيز حمودة التناص أحد الأركان الرئيسية للنظرية الأدبية العربية حيث عُرف باسم أخر هو "السرقات الأدبي " فيقول « إن السرقات الأدبية التي انشغل بها البلاغيون انشغالا كبيرا لمدة قرنين على الأقل هي البداية الحقيقة للمفهوم ما بعد الحداثي، والمصطلح النقدي الباهر الذي اُستخدم للدلالة عليه هو التناص."[1]، وعموما فمصطلح التناص "هو علاقة بين نصين أو أكثر، وهي التي تؤثر في قراءة النص المتناص أيّ الذي تقع فيه أثار نصوص أخرى أو أصداؤها."[2]

أنواع التناص:

1/ التناص الديني:

شكّل الموروث الديني على تنوع دلالاته واختلاف مصادره مصدرًا إلهاميا ومحورا دلاليا لكثير من المعاني والمضامين التي استوحاها الشاعر المعاصر وحاول النفاذ من خلالها لتصوير معاناته والتعبير عن قضاياه ومواقفه وتعميق رؤيته ويُعدُّ النص القرآني مصدرا هاما من مصادر التعبير الشعريّ وتكثيف الدلالة وإثرائها بالرموز الخصبة، فقد تأثر الشعراء بأسلوب القران الكريم، حيث استثمر هؤلاء الشعراء ثقافتهم الدينية بشّتى الطرق التي تناسب تجاربهم ورؤيتهم."[3]

وحرص الشعراء " على إيلاء هذا الجانب اهتماما خاصا، فاستلهموا بعض المعاني القرآنية واقتبسوا بعض النصوص من القران الكريم، فقد عمد بعض الشعراء إلى اقتباس كلمة من كلام الله سبحانه وتعالى ليكثف من خلالها الدلالة."[4]، ويمكن أن نمثل لمثل هذا النوع من التناص من خلال قول الشاعر:

[1] عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2001، ص 45.
[2] أحمد عادل عبد المولى، بناء المفارقة، ص 245.
[3] محمد عزام، تجليات التناص في الشعر العربي، ص 62.
[4] أحمد جبر شعث، جماليات التناص، ص 162.

ـ حـــين تعلّمنا الأسماء كأدم.[1]

في هذا البيت تناص مع قصة خلق سيدنا أدم عليه السلام، وحوار الله سبحانه وتعالى مع ملائكته، وكان التناص من خلال اجتزاء الآية القرآنية وتضمينها في القصيدة، فإذا عدنا إلى الآية القرآنية نجد قول تعالى:

﴿ وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ ﴾.[2]

فقد استلهم الشاعر من القران الكريم ذلك أنه "من أهم الوسائل المنتجة للدلالات، فهو معين لا ينضب بما يحتويه من قصص وعبر وأحداث، كيف لا وهو كلام المعجز حيث نرى الكثير من الشعراء يتكئون على مفرداته ومعانيه ويقتبسون من آياته ليعكسوا مدى ما يشعرون به تجاه أحداث وقضايا العصور التي يعيشـــون بها."[3]، وكذلك الأمر للشاعر فقد استحضر الآية ليأخذ منها معنى التعلم لأول مرة، لـــذا فقـــد وجـــد فيـــها غايتـــه، ومن التناص الديني أيضا نجد قول الشاعر:

ـ لا إخـــوة لـــي

ـ في عـــراء الجـّ ـــب.[4]

نجد في البيت تناص مع قصة سيدنا يوسف عليه السلام وإخوته، وذلك حين قاموا بإلقائه فـــي غيابات الجـّب بعد أن نزغ الشيطان بينه وبينهم لذا أخذ الشاعر المعنى من خلال قوله سبحانه وتعالى في الآية الكريمة :

[1] أوجاع باردة، ص 8.
[2] سورة البقرة ، الأية 31.
[3] أبي الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2001 ،ص 232.
[4] أوجاع باردة، ص 28.

﴿قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ﴾[1]

فقد أخذ الشاعر من الآية الكريمة معنى البقاء في الجب وحيدا وغدر الإخوة وأسقطها على نفسه، ووظفها في القصيدة ليعبر لنا عن حاله وشعوره بالوحدة، كما شعر بها سيدنا يوسف عليه السلام لما تخلّى عنه إخوته، وقد امتزج السياق القرآني بالخطاب الشعريّ إذ نجد أنه "لا يكاد يخلو خطاب شعريّ حداثي من استدعائه وامتصاصه، ويصل الامتصاص إلى درجة الذوبان حتى لا نكاد نفصل بين الخطاب الحاضر والخطاب الغائب نتيجة لكثافة الخطاب من جهة، وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعريّ من جهة أخرى، وهو امتزاج لا يكاد يتخلص نهائيا من السياق القرآني."[2]

2/ التناص الأدبّي:

إذا كان الشاعر يلجأ إلى الأسطورة أو الدين أو التاريخ أو التراث الشعّبي لينهل منه أفكارا وصورا يوظفها في قصائده، فإنّ لجوئه إلى الأدب وخاصة الشعر من باب أولى، ذلك أنّ تجارب الشعراء على اختلاف مشاربهم وأجناسهم، وعلى اختلاف الأزمنة و الأمكنة متشابهة أو على الأقل متقاربةّ ذلك أنّ الشاعر " ثمرة للماضي كلّه بكّل حضاراته، وأنه وسط ألاف الأصوات التي لابدّ أن يحدث بين بعضها البعض تآلف وتجاوب، هذا الشاعر قد وجد في أصوات الآخرين تأكيدا لصوته من جهة، وتأكيدا لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى، وهو حين يُضمن شعره كلاما لآخرين بنصّه فإنه يدل بذلك عل التفاعل بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان."[3]، ومن أمثلة التناص الأدبي في الديوان نجد قول الشاعر :

[1] سورة يوسف ، الأية 10.

[2] أحمد جبر شعث ،جماليات التناص، ص 152.

[3] إسماعيل عز الدين ، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ،بيروت ، لبنان، 2007 ، ص 311.

ـ لن نكن طيبين

لنرى الله أقرب من بعضنا

لم نكن طيبين

لنرى بعضنا [1]

نجد في هذه الأبيات تناص أدبي مع الشاعر الفلسطيني محمود درويش في قصيدته " كان ينقصنا حاضر" التي يقول فيها:

لنكن طيبين

لنذهب كما نحن

فلنكن طيبين

إذا كان يسألنا أن نكون هنا طيبين. [2]

فنجد أنّ الشاعر أخذ من قصيدة درويش عبارة "لنكن طيبين" ولو أنه أبدلها بـ "لم نكن طيبين"، ورغم الاختلاف بين الشاعرين نجد أنّ الشاعر عَمِد إلى خلق نسق حواري يقوم على تعدد الأصوات وذلك لإثراء تجربته الشعرية باعتبار أنّ صدى شعر محمود درويش ذو أفاق واسعة وقد تردد في قصائد العديد من الشعراء المعاصرين خاصة الشعراء الذين تناولوا القضية الفلسطينية فقد كان خيال درويش يلاحقهم، ورغم أنّ حديث الشاعر هنا كان عن الطبيعة إلا أنّ هذا لم يمنعه من أن يستحضر من نصوص درويش ليُسقطها على شِعره ذلك أنّ "أهداف التناص وغاياته تتنوع، فهو لا يكون بأيّ حال من الأحوال استعراضا ثقافيا خاليا من الأبعاد

[1] أوجاع باردة، ص 13

[2] ديوان محمود درويش، ص 114.

الجمالية التي من شأنها تعقيد متون النص الأدبي وتقوية أواصره بربطه بسياقه التاريخي والثقافّي."[1]
ومن صور التناص الأدبي أيضا نجد قول الشاعر:

لو أنك الآن معي

طرفين لأنٍ

وصوب

لضوء وظل من فراش العبارة.[2]

فنجد لهذه الأبيات صدى في شعر إبراهيم نصر الله في قصيدة "غياب" من خلال استحضار عبارة "لو أنك الآن معي" والتي يقول فيها:

ـ لو أنك الآن معي

لقد أعددت قصائدي

واستعدت يدي

من حروب الشوارع. [3]

لقد استحضر الشاعر نصّا لإبراهيم نصر الله الشاعر والروائي الفلسطيني وأسقطها على قصيدته ـ أمنية ـ ذلك أنّ فحوى العبارة التي تحمل التناص كانت بصيغة التمنّي(لو أنك الآن معي)،كما أنّ هذا الاستحضار يدل على ثقافة الشاعر الواسعة، واطلاعه على العديد من القصائد المعاصرة.

[1] أحمد جبر شعث، جماليات التناص، ص 54
[2] أوجاع باردة، ص 27.
[3] إبراهيم نصر الله، ديوان لو كنت مايسترو، الدار العربية للعلوم، لبنان، بيروت،لبنان، ص 132.

والتناص هنا لا يعني أنّ الشاعر غير مبدع، ذلك أنّ " التناص للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما، ولا عيشة له خارجهما وعليه فإنه من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام."[1]، كما نجد أكثر من تناص في قصيدة واحدة هي قصيدة " أغنية الفرح " التي يقول الشاعر فيها :

فيروز تغني للأرض

فيروز تغني للقدس.[2]

فالتناص الأول نجده في قصيدة زهرة المدائن للشاعر اللبناني سعيد عقل والتي غنتها السيدة فيروز، كما أنها من تعديل وتلحين الأخوين رحباني، والتي تقول في مقطع منها:

لأجلك يا مدينة الصلاة أصلّي

لأجلك يا بهية المساكن

يا زهرة المدائن

يا قدس، ياقدس.

يا مدينة الصلاة أصلي. [3]

فنجد التناص هنا في أنّ فيروز في هذه القصيدة غنت للقدس"يا قدس، يا قدس"،كما نجد أيضا تناص أخر مع قصيدة "غنت فيروز" لنزار قباني التي يقول فيها:

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ـ أليات التناص ـ ص 125.

[2] أوجاع باردة، ص 49.

[3] موقع موسوعة ويكيبيديا ، الموسوعة الحرة ،https://ar.wikipedia.org/wiki ، بتاريخ : 4 /4 / 2016 ،الساعة: 12:30.

عفًوا فيروز ومعذرة

أجراس العودة لن تُقرع.[1]

ويعود التناص ليتجلّى في القصيدة أيضا من خلال حضور نص لتميم البرغوثي يقول فيه :

عفوا فيروز ونزار

فالحال الآن هو الأفظع

كنا بالأمس لنا وطن

أجراس العِودله تُقرع .[2]

فالقصيدة التي استحضر فيها الشاعر التناص بعنوان " أغنية الفرح "، وقصيدة نزار بعنوان "غنت فيروز"نجد تناصا في العنوان أيضا، فضلا عن التناص في المتن باعتبار أن كِلاَ الشاعرين ذكر غناء فيروز عن القدس في قصيدته وشاركهما في ذلك أيضا تميم البرغوثي من خلال قصيدته "من وحي العدوان على غزة " والتي كانت ردا على نزار قباني، ومدار القصائد الثلاث هو قصيدة زهرة المدائن التي غنت فيها السيدة فيروز عن القدس.

فإذا كان الشاعر استحضر غناء السيدة فيروز عن القدس باعتبار أنّ هذه الأغنية تمثل بالنسبة له أغنية الفرح، إلا أن استحضاره لها جعل نصوص أخرى تحضر في نصّه كنص نزار قباني لأنه هو الأخر كان لغناء فيروز عن القدس حضور عنده، لكن حضورها عنده كان كّرد عليها وليس كإعجاب كمن عند الشاعر، وأّما حضور نص تميم البرغوثي فلكون قصيدته كانت ردا على نزار قباني، فمن خلال هذا الحضور المكثف للتناص نجد أنّه " ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يُعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، وسعة معرفته وقدرته على الترجيح،

[1] عبد المجيد بن داود، فكر وإبداع، مجلة الإتحاد الاشتراكي، العدد 9163، الدار البيضاء، المغرب، 2009، ص 7.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

إلا أنّ هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوَّجه القارئ للإمساك به."[1] ، ولعّل من بين هذه المؤشرات ربط فيروز بالغناء للقدس، فكانت هذه العبارة هي المفتاح لتناص القصيدة مع نصوص أخرى .

عموما كانت هذه بعض الصور البسيطة للتناص والمفارقة في الديوان، وكان لها تأثير في النص الأدبي كما يُوضح ذلك الغذّامي في قوله: " إنّ النصّ الأدبي وجود عائم، فمبدعه يطلقه في فضاء اللغة سابحا فيها إلى أن يتناوله القارئ، ويأخذ في تقرير حقيقته، والنصوص شوارد على تعبير أبي الطيب المتنبي، وكلُّ نص شاردة ينام عنها مبدعها ويسهر الخلق جّراها ويختصم."[2]

والنص الشعري عملية إبداع من منشئه، وعملية تذوق جمالي من متلقيه، والمفارقة والتناص جزء مـــن هذه العملية وشعريتها ـ كبناء فّني ـ وهي جدلية إبداع وتلقي.

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ـ آليات التناص ـ ،ص 131.

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2006 , ص 130

الخاتمـــــة

وصلنا إلى آخر محطات بحثنا الموسوم بـ السمات الأسلوبية في النص الشعري –دراسة في ديوان "أوجاع باردة" لمحمد بن جلول والذي حاولنا من خلاله ملامسة الظواهر الأسلوبية في الديوان، ودراستها من جميع جوانبها، وقد أسفر البحث عن جملة من النتائج نوردها في النقاط الآتية :

فيما يخص مصطلح الأسلوبية، فقد تناولته العديد من الدراسات الغربية والعربية، قديما وحديثا واستطاعت على مدى من الزمن أن تستقّر منهجا في دراسة الخطاب الأدبي بفضل جهود الكثير من الدارسين المحدثين، أّما العلاقة الوطيدة بينها وبين البلاغة، فالأسلوبية وخصوصا في مسارها التطبيقي تستثمر الكثير من مباحث البلاغة لكن برؤية منهجية مغايرة.

أّما في ما يخصّ الظواهر الصوتية والدلالية والتركيبية، التي كان لها حضور مكثف في الديوان فنجد أنّ:

ـ ظاهرة التكرار من أبرز الظواهر الأسلوبية الحديثة التي يلجأ إليها الباحث من أجل إثبات وتأكيد ما يريد الوصول إليه عن طريق التكرار اللفظي والمعنّوي .

ـ الجناس محسن بديعي لفظي لا يُستحسن حتى يساعد اللفظ المعنى، والجانب الصوتي هو الوظيفة الأساسية له والمقصود بالجانب الصوتي هو الإيقاع أو النغم أو الترديد الموسيقي.

ـ أّما الانزياح بنوعيه الدلالي والتركيبي فيتمثل دوره في البحث عن المعاني الخارجة عن النطاق المألوف وتعديد الأسلوب الذي يؤيده والدلالات الناتجة عنه، ودورها في إبراز التعبير والجماليات سواء كانت طبيعة بلاغية كالاستعارة والكناية، أو صورة غير مألوفة تركيبيا كالحذف والتقديم والتأخير.

أما الصور الأخرى التي تجلّت فيها الأسلوبية فيمكن حصرها في ظاهرتين وهما كالتالي:

المفارقة التي تعددت أشكالها في الديوان انطوت في مجملها على المفارقة اللفظية والسياقية، كما أنها تمنح القارئ مساحة واسعة من الحرية لممارسة دور لا يقل أهمية عن دور صانع المفارقة في إعادة إنتاج البُنى المفاقِة، وفكّ شفرة النص لكشف دلالاته.

- والتناصالذي يُعدُّ ممارسة لغّوية ودلالية لا مفّر لأي شاعر منها، فالنص الأدبّي هو عملية امتصاص واسترجاع لكثير من النصوص السابقة، يتناص الشعراء معها بطرق مختلفة ومستويات متفاوتة .

وفي الأخير يمكننا القول أنّ هذه أهم النتائج التي خرجنا بها من بحثنا الذي نرجو أن يكون إضافة ولو بسيطة للدراسات الأسلوبية خاصة في جانبها التطبيقي متمنّ ـ ين مّن المولى عّز وجل التوفيق والسداد.

نبذة مختصرة عن الشاعر:

محمد بن جلول (محمد عبد الوهاب)، شاعر من الجلفة، درس الإعلام ويعمل مذيعا في إذاعة الجلفة، ويُعدُ ويقدم برامج فكرية وثقافية، من مؤسسي مجلة "مسارب" الثقافية الإلكترونية، وأحد المشرفين عليها، صدر له ديوان "أوجاع باردة" في سنة 2010، وديوان "الليل كلّه على طاولتي" في سنة 2015.

نبذة عن الديوان:

تعززت الساحة الأدبية والشعرية بالجزائر بمؤلُّف شعري جديد، أصدرته دار "ميم للنشر"، و هو المجموعة الأولى للشاعر محمد عبد الوهاب (بن جلول) المعنون بـ "أوجاع باردة"، وجاء هذا الإصدار في محاولة من الكاتب للتجديد في نمط الشعر الحديث، وإعطاء سمت جديد للإيحائية الشعرية.

حيث يأتي هذا المؤلف في حوالي السبعين صفحة، في حجم صغير، وتصميم لوحة الغلاف لفان جوخ، وجاء في الإصدار افتتاحية "أنا أنت في الكلمات. يجمعنا كتاب واحد" لمحمود درويش ومقولة جورج إليوت: "لكلماتنا أجنحة لكنها لا تطير حيث نشاء." ويحتوي المؤلَّف على أكثر من 20 قصيدة منها فاتحة، لوح، طائر، نملة عقلي، يدي، شوارع نحلة، عثرات السيد جعل وعدد من القصائد الأخرى، هذا ويذكر ان الشاعر يعمل مذيعا بإذاعة الجلفة الجهوية، وله العديد من الكتابات التي نشرت في الصحافة، وهذا هو أول إصدار له، في انتظار إصدارات جديدة أخرى.

قـائـمـة

المصادر و المراجع

*القرآن الكريم

أولا/ المصادر:

1. محمد بن جلّول، ديوان أوجاع باردة، دار ميم للنشر، تيبازة، الجزائر، 2010.

ثانيا/ المراجع:

2. إبراهيم الخولي، التكرار بلاغة، دار الأدب الإسلامي للنشر والتوزيع، القاهرة،مصر، 2004.
3. إبراهيم نصر الله، ديوان لو كنت مايسترو، الدار العربية للعلوم، لبنان، بيروت،لبنان.
4. ابن الأثير،المثل السائر،ج2،تحقيق محي الدين عبد الحميد،المكتبة العصرية،بيروت، لبنان، 1995،
5. أحمد جبر شعث، جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عّمان، الأردن، 2012،
6. أحمد عبد المولى، بناء المفارقة، المركز القومي للنشر، بيروت، لبنان ،2000.
7. أحمد محمد ويس ،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت، لبنان، 2005.
8. أحمد مصطفى، علوم البلاغة، دار العلم ، بيروت، لبنان، (د،ت)،
9. إسماعيل عز الدين ، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ،بيروت ، لبنان، 2007.
10. أبو أيوب الجرجيسي العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر الحديثة للنشر والتوزيع، اربد،الأردن 2011
11. بدر الدين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القران، تح أبي الفضل التمياطي، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2006
12. تمام حسان، الأصول، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2000،

13. الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1998،

14. جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني،شرح التلخيص في علوم البلاغة، تح محمد هاشم الدويدي،دار الجبل،بيروت، لبنان، 1982

15. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء عن الإتقان في علوم القران، الدار العربية للكتاب، تونس،تونس، 2008،عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، 1998،

16. خليل أحمد، في نحو اللغة وتركيبها، مؤسسة علوم القران، عجمان، الإمارات العربية المتحدة، (د،ت)،

17. رجاء عيد , لغة الشعر ـ قراءة في الشعر العربي المعاصر ـ , منشأة المعارف , القاهرة , مصر , 198

18. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ،الدار العربية للكتاب، تونس، تونس، 1977،

19. سعد عبد العزيز مصلوح، في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، 2002.

20. سعد شريف الجيار، شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية،

21. سامح الرواشدة، فضاءات شعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، اربد،الأردن، 1999،

22. السيد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والأدب والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1999،

23. شكري عياد ، اللغة والإبداع ، مبادئ علم علم الأسلوب العربي ،دار زهرة الشرق ، القاهرة ،مصر ، 1998

24. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ،الهيئة العامة للكتاب، القاهرة , مصر، 1985،

25. عباس حسن، النحو الوافي، ج1، دار المعارف، ط4، القاهرة، مصر،.

26. عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2001،

27. فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث ،دراسة في تحليل الخطاب ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ،2003 ،

28. أبي الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2001،

29. فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عّمان، الأردن، 2004،

30. عبد القادر حسين , أثر النحاة في الدرس البلاغي , دار النهضة , للطبع والنشر , القاهرة , مصر

31. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع ،عّمان، الأردن، 2002 ،

32. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981،

33. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح محمد القافلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2003،

34. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2006 ,

35. عبد الله بن مسلم بن قتيبة ،تأويل مشكل القران ، تحقيق أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة ، مصر ، 2000،

36. محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دار نشر المعرفة ،الرباط ، المغرب، 2003

37. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001

38. محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان ، 1997

39. محمد عزام ،تجليات التناص في الشعر العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،

40. محمد مفتاح، الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992،

41. ابن منصور عبد المالك بن محمد الثعالبي،الكناية والتعريض، تح عائشة حسين، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة،مصر،1998

42. 2001, موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، دار جرير للنشر والتوزيع ، عّمان , الأردن ، 2014

43. نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر، دار العالم للملاين، ط4، بيروت، لبنان، 1974

44. ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ،لبنان ، 2002،

45. يحّي المذحجي، الأسلوبية ومنهج الصناعة الشعرية عند حازم القرطاجني، دار المخطوطات محمد الخامس، الرباط، المغرب، 2004،

46. يوسف أبو العدوس , الأسلوبية (الرؤية والتطبيق) , دار المسيرة للنشر والتوزيع , عّمان , الأردن , 2007 ,

47. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات اختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2008،

ثالثا/ القواميس:

48. ابن منظور ، لسان عرب , دار الصادر ، ط1، بيروت ،لبنان ، ج1، (د،ت)،

49. مجد الدين محمود بن يعقوب الفيروز آبادي، قاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقوسي، مؤسسة برشالة، ط8، 2005

ثالثا/ الكتب المترجمة:

50. يار جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ،ت ،منذر العياشي ، مركز الإنماء القومي،ط3 ب,،بيروت ،لبنان، 1994

51. المجلات والدوريات:

52. زهير أحمد منصور، التكرار في شعر أبو القاسم الشابي ـ دراسة أسلوبية ـ جامعة أم القرى، مكة المكرمة، السعودية، 2000 ،

53. عبد المجيد بن داود، فكر وإبداع، مجلة الإتحاد الاشتراكي، العدد 9163، الدار البيضاء، المغرب، 2009،

54. نعيمة السعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر،العدد الأول، بسكرة، 2007،.

55. خامسا: مواقع الانترنت:

56. ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org/wiki

الفـــهـــرس

مقدمة	أ.ب.ج
مدخل: تحديد عتبات المصطلح	14-**6**
1- الأسلوبية	6
أ- لغة	6
ب- اصطلاحا: 1/ عند الغرب	9 -7
2/ عند العرب	14-10
الفصل الأول: الظواهر الصوتية والتركيبية والدلالية	50 - 17
أولا الظواهر الصوتية	32 - 17
1. التكرار	28 - 17
2 . الجناس	32 - 28
ثانيا الظواهر الدلالية	40 - 32
1 . الاستعارة	38 - 34
2 . الكناية	40 - 38
ثالثا الظواهر التركيبية	50 - 41
1 . التقديم والتأخير	44 - 41
2 . الحذف	50 - 44
الفصل الثاني: التجليات الأسلوبية في الديوان	72 - 52
أولا: المفارقة.	62 – 52
1 . تعريف المفارقة:	53 - 52
أ/ لغة	52
ب/ اصطلاحا	53
2 . أنواعها	57 – 54
أ/ مفارقة العنوان	54
ب/ المفارقة جزء من النص	55
ج/ المفارقة نصا كاملا	56
ألوان المفارقة	58

الفهرس العام

1 . مفارقة الفجاءة	58
2 . مفارقة السخرية	60
3 . مفارقة الإنكار	62
ثانيا: التناص	63 – 72
1 . تعريف التناص	63
2 . أنواع التناص	65
أ/ التناص الديني	65
ب/ التناص الأدبي	68
خاتمة	74
ملحق	77
قائمة المصادر والمراجع	80
الفهرس العام	87

الملخص:

تسعى هذه الدراسة للكشف عن الأخطاء اللغّوية عند التلاميذ، وقد ركزت على تلاميذ السنة الرابعة من التعليم المتوسط كأنموذج لها، وذلك من خلال إحصاء الأخطاء النحّوية والصرفية والإملائية المرتكبة من قبلهم وتحليلها، ومحاولة إعطاء بعض التوصيات والاقتراحات للحدّ من هذه الظاهرة، كل هذا من أجل حبنا وغيرتنا على اللغة الفصحى، لغة القرآن الكريم.

Abstract :

This study seeks to detect gramatical errors scattered armong pupils , also it focused on the fourth years students of middle school as model for this study by counting the rates of gramticale spelling and morphological errors that has been made by puples and than analyse it and try to give some recomandation and syggestions