الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

الانزياح التركيبي والدلالي في ديوان "محمد جربوعة" دراسة لنماذج مختارة

الانزياح التركيبي والدلالي في ديوان "محمد جربوعة"
دراسة لنماذج مختارة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية
تخصص: علوم اللسان

إعداد الطالبة:
سامية شكال

إشراف الدكتور:
عبد القادر رحيم

العام الجامعي: 1436هـ/1437هـ
2015م/ 2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير:

الحمد لله الذي وفقنا لهذا ولم نكن لنصل إليه لولا فضل الله علينا، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء محمد صلى الله عليه وسلم، ولا يسعني إلا أن أقول:﴿ **رَبِ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعمَتَكَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحَا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ**﴾

قال الرسول الكريم: **{مَنْ لاَ يَشْكُر النَاسَ لاَ يَشْكُر اللَه}**

رواه أحمد

وبناءا على قوله صلى الله عليه وسلم نتقدم بالشكر لأستاذنا الفاضل: **عبد القادر رحيم** فكان خير مرشد وناصح، وكان لنا أبا ثانيا، ورمزا للتواضع ومثال الأمل والتفاؤل، فله منا جزيل الشكر والعرفان، وجزاه الله خير جزاء

وأتقدم بالشكر للأستاذ لهويمل باديس وأساتذة الأدب العربي الذين لم يبخلوا علينا بالعلم والمعرفة.

مقدمة

يعّد الانزياح من الظواهر الهامة في الدراسات الأسلوبية، التي تدرس اللغة الشعرية على أنها مخالفة للكلام العادي والمألوف، ويهدف النص الأدبي – بخاصة – الشعر إلى تحقيق هويته من خلال إبراز الاختلاف عن الخطاب الشائع، أي البعد عن مطابقة الكلام للواقع باستخدام عبارات متعددة ومختلفة لتدخل في الإطار العدولي، حيث يحقق الانزياح التفرّد والاختلاف التي تسعى إليها النصوص، فهي تغوص في العمق اللغوي لدلالات الألفاظ والتعابير، فيكسبه جماليات فنّية، ويبرز إمكانيات المبدع والمتلقي، وهو ركيزة من ركائز الأسلوبية الحديثة في تناولها للنصوص الأدبية.

وفي دراستنا لهذه الظاهرة وقع اختيارنا على أحد الشعراء الجزائريين، الذين برزوا في إيصال أفكارهم وأحاسيسهم، وعبروا عن واقعهم المعيش السياسي والاجتماعي والإنساني للمجتمع، وهو الشاعر " **محمد جربوعة** " في ديوانه " **قَدَرٌ حُبُهُ** "، وسبب اختيارنا لهذه المدونة أن معظم قصائدها تختص بمدح أفضل الخلق **محمد صلى الله عليه وسلم**، فكان الشاعر يمدح أحسن خلق الله، وظاهرة الانزياح التركيبي والدلالي تتجلى في ديوانه بشكل مبدع وجذاب.

ورغبتنا في دراسة هذه الظاهرة لما لها من آثار إيجابية على فهم وتذوق مختلف النصوص والأعمال الأدبية واللغوية، ثم إدراك المعاني الضمنية التي تتجاوز الحدود اللغوية، وهي من بين الظواهر الأكثر شيوعا، لذا تمثلت رغبتنا في الوقوف على صّورها، وأبعادها الدلالية والجمالية .

ولقد وقع اختيارنا لهذه الظاهرة في سبيل فهم مقاصد المبدع، ورؤيته الشعرية من خلال الانزياحات في شعره، ولأهمية هذه الظاهرة ارتأينا أن نسلط الضوء عليها من خلال الإجابة على بعض التساؤلات المتمثلة في:

- ما الانزياح؟
- وما علاقته بالمعنى؟
- وفيما تتمثل أشكاله، وأهميتها في النص الشعري؟
- ما مدى قوة حضور هذه الظاهرة في ديوان " قَدَرٌ حُبُهُ "؟
- وما وظيفته في الديوان؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات اخترنا عنوانا يتماشى مع هذا المقتضى وهو موسوم ب **" الانزياح التركيبي والدلالي في ديوان "محمد جربوعة" دراسة لنماذج مختارة "**، واعتمدنا على خطة بحث شملت مقدمة وفصلين نظري وتطبيقي وخاتمة وملحق، حيث تناولنا في الفصل الأول الذي اندرج تحت عنوان الانزياح مفهومه وأشكاله ثلاث عناصر وهي: مفهوم الانزياح، الانزياح وتعدد المصطلح، وأشكال الانزياح. أما الفصل الثاني بعنوان جماليات الانزياح التركيبي والدلالي في ديوان **محمد جربوعة** " **قَدَرٌ حُبُهُ** "، فدرسنا فيه عينات اخترناها من ديوانه المذكور، حيث تناولنا الانزياح التركيبي الذي تضمن التقديم والتأخير، الحذف، والتكرار، أما النوع الثاني الانزياح الدلالي، ويمثله المجاز والاستعارة والتشبيه وهم من الصور البيانية، ثم خاتمة أجملت فيها أبرز النتائج المتوصل إليها وتمثل الحوصلة للموضوع، ثم ملحقا يتضمن تعريفا بحياة الشاعر " **محمد جربوعة** ".

واعتمدنا في دراستنا المنهج الأسلوبي الذي يقوم بالكشف عن الطاقات الإبداعية، وتبيين تميز الشاعر وتفرّده من خلال إبداعه الأسلوبي في النص الشعري، ولما له من دور واضح في إبراز جماليات الشعر.

وأضاءت طريق بحثنا جملة من المصادر والمراجع أهمها:

- **أحمد محمد ويس** الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية
- **عبد السلام المسدي** الأسلوب والأسلوبية
- **صلاح فضل** نظرية البنائية
- **يوسف أبو العدوس**، الأسلوبية الرؤية والتطبيق

ومن بين الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا اتساع الموضوع وتشعب مسالكه، مما جعلنا نشعر في كثير من الأحيان بصعوبة السيطرة على موضوع البحث، إضافة إلى تحرير المذكرة في وقت وجيز.

لكن بتوفيق من الله عزَّ وجلَّ اجتزنا هذه الصعوبات، وبمساندة أستاذنا الفاضل الدكتور: **رحيم عبد القادر**، فلا يسعنا إلى أن نقدم عظيم الشكر والتقدير لمجهوداته المبذولة في توجيهاته لإكمال هذا البحث، فكان خير موجّه وناصّح، فله منا الشّكر الجزيل وفائق الامتنان، فجزاه الله خير الجزّاء .

الفصل الأول:

الانزياح مفهومه وأشكاله

أولا: مفهوم الانزياح

ثانيا:الانزياح وتعدد المصطلح

ثالثا: أشكال الانزياح

تعدُّ الأسلوبية علمًا يهتم بدراسة النصوص الأدبية دراسة لغوية عميقة،"وقد اختط هذا المنهج طريقه بعد سيطرة الأبحاث الانطباعيّة في دراسة الأدب على الساحة النقدية، مما جعل القراء في انتظار هذه الدّراسات التي تتجه في طريقها لمعالجة النُّصوص اتجاها علميا لكن ليست بصورتها التّامة، لأننا نتعامل مع فنٍّ إبداعيٍّ؛ والانزياح بابٌ من أبواب الأسلوبيَّة شرع به الباحث لأهميته التي يشكلُّها في تحليل النُّصوص"[1]، وله تسميات مختلفة، كما ينقسم إلى أنواع سنتناول دراستها في هذا البحث.

أولا: مفهوم الانزياح:

1/ لغة:

للانزياح في اللغة العربية معان عدة، ذكرتها المعاجم العربية على النحو الآتي:

" نَزَحَ الشَيءُ يَنْزَحُ نَزْحًا وجمع النُزوح نَزُح، وشيءٌ نَزَحَ ونُزُوحٌ: نَازِحٌ، وماء لا ينزح أي لا ينفذ وقد نزح بفلان إذا بعد عن دياره غيبة بعيدة وأنشد الأصمعي:

وَمَنْ يُنْزَحِ بِهِ، لَابُدَ يَـــومًا يَجِيءُ بِهِ نَعْي أَو تَبْشَيرِ

وأنت بمنتزح من كذا أي يبعد منه، قال ابن هرمة يرثي ابنه:

فَأَنْتَ مِن الغَوَائِلِ، حِينَ تُرْمَى وَمِن ذَمِ الرِجَالِ، بِمُنْتَزَاحٍ "[2].

وفي المعجم الوسيط :

" نَزَحَ، ونُزُوحًا: بَعُدَ، يقال: نزحت الدار، (نُزِحَ) بفلان: أي غاب عن بلاده غيبة بعيدة، (أَنْزَحَ) الشيء: أبعده، (انْتَزَحَ): ابتعد (المنزاح): الذي يكثر الاغتراب إلى بلاد بعيدة "[3] وهكذا فإن المعنى العام للانزياح في المعاجم يحيل على الابتعاد والتباعد.

---

[1]– محمد سليمان، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة العربية، 2007م، ص35.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د، ط)، (د، ت)، مادة (نَزَح)، مج 2، ص 614.

[3]– إبراهيم مصطفى وآخران، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطانبول، تركيا ، (د، ط)، ج1، ص913.

2/ اصطلاحا:

الانزياح هو ظاهرة لغوية لفتت انتباه العرب القدامى، ونالت من الأهمية قدرا واسعا في الدراسات الأدبية الحديثة، وهو مصطلح قد عرف "بالفرنسية ب (ECART) وفي الانجليزية (Deviation) وفي الألمانية (ABWeichimg)"[1] لهذا نجد له تعريفات شتى عند الغرب والعرب وذلك على النحو الآتي:

2-1- عند الغرب:

اتفق أغلب علماء الغرب على الجمالية الفنية التي تنتج عن استعمال الانزياح غير أنهم اختلفوا في تسميته من باحث إلى آخر،" وقد اختلفت ترجمات هذا المصطلح في النقد الغربي، وذلك باختلاف النقاد الذين تعاملوا معه، وقد عدّه بول فاليري (VALERY) تجاوزا، وبارت (BARTHES) فضيحة، وتودوروف (TODOROF) شذوذا، وجون كوهن (KOHEN) انتهاكا، وتيري (THIRY) كسرا، وأراجون (ARAGON) جنونا "[2].

وتعدد الترجمات واختلافها راجع إلى اللغة، حيث إن الاختلاف يكون على مستوى اللفظ وليس المعنى، فمعظم الترجمات تؤول إلى الخروج عن المألوف حيث يقول كوهن: " أن نعرف الأسلوب بأنه "مجاوزة" فنحن لا نحدد ما فيه بل ما ليس فيه، فنقول الأسلوب هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في "قوالب" مستهلكة لكن يبقى أن الأسلوب على النحو الذي يستخدمه الأدب له قيم جمالية، وهو مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي فهو إذن خطأ "[3] .

يرى كوهن أن النص يجب أن لا يكون ثابتا في لغته فيفقد ميزته، وأن الأسلوب هو الذي يخلق قيمة شعرية وجمالية للأدب، وإن كان فيه خطأ أو انحراف عن القواعد

---

[1] – موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، إربد، الأردن، ط1، 2003م، ص 44.

[2] – المرجع نفسه، ص44.

[3] – جان كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ط4، 1999م، ص 35.

النحوية، فهو يجب أن لا يضبط بهذه القواعد، فهو تجاوز لحدود المألوف كما هو انزياح في المعنى، واختراق المستوى العادي إلى المستوى المثالي، والجمالي للنص.

كما يرى فاليري" إن الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما"[1]، كما أنه اختراق للقواعد اللغوية لإبراز معنى دلالي وجمالي للغة الأدبية، وجوهر النص يكمن في خرق النظام اللغوي كالقواعد التي تحكمه وتجمده.

ويرى بارث أن الانزياح مرتبط بالنص الأدبي والخطاب، ويعرف النص أنه" نسيج كلمات منسقة في تأليف معين، بحيث هو يفرض شكلا يكون على قدر المستطاع ثابتا ووحيدا"[2]، حيث تكون له طريقة معينة وأسلوب واضح في الكتابة أو التأليف، كما يمارس " التأجيل الدائم واختلاف الدلالة، فهو مثل اللغة مبني، ولكنّه ليس مغلقا، ولا متمركزا، بل هو لانهائي ولا يشير على الحقيقة "[3]، وتحيل النصوص إلى ما يتضمنه الإبداع من انزياحات، التي تؤدي إلى اكتشاف نوع أساليبها، والنمط الذي بنيت عليه.

أما تودوروف الذي سمي الانزياح شذوذا، يرى أن اللغة تحمل دلالات ناتجة عن قدرة المبدع على إنشاء كلام أدبي، وأنه "من الصعب الاتفاق حول الهوية المحددة لموضوع الأدب فمن المؤكد أن هذا الاسم استعمل دائما لدلالة على كلام يبعث اللذَّة ويثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه فهو قول أكثر صناعة من الكلام العادي"[4].

كما يقول أيضا عن الانزياح هو:" لحن مبرر ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى"[5]، وهو ركيزة أساسية لتحديد الأسلوب" ويكشف

---

[1]– صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1968م، ص 208.

[2]– عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 2000م، ص17.

[3]– المرجع نفسه، ص 18.

[4]– تزيفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م، ص10.

[5]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ط3، (د، ت)، ص 102–103.

عن" ثلاثة أشكال للانحرافات: الانحراف الكمي من خلال تكرار حدوث السمة الأسلوبية، والانحراف النوعي عن القاعدة، والانحراف عن نموذج موجود في النص"[1]؛ الذي هو انحراف عن المعيار العادي ومنحه الاهتمام وقيمة فنية جمالية، وهما مسعى الإبداع.

فرومان جاكبسون أطلق على الانزياح "خيبة الانتظار develved expectation"[2] فالمتلقي ينتظر شيئا ليتفاجئ بشيء آخر لم يتوقعه القارئ،" فيخرج التركيب عن توقع المتلقي، مثل الليل الحاقد، فإن لفظة الحاقد لا تلائم مع لفظة الليل، وثمة بدائل متوقعة مثل: الليل (المظلم، الدامس، الحالك) إما أن يكون حاقدا فيعد هذا خروجا عن قاعدة المعنى في النظرة الأولى للمتلقي (...) ثم يصبح مثل هذا الانزياح مفتقا بمعان جديدة"[3] فله معان تختلف بموقع اللفظة واستخدامها، مما يؤدي إلى عدول في المعنى الدلالي للجملة.

كما ذهب في تعريفه للأسلوبية " بأنها بحث عمّا يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر الفنون الإنسانية ثابتا "[4]، فهي انزياح الألفاظ عن اللغة العامية إلى لغة ذات قيمة جمالية متميزة تحمل دلالة موحية، "فقد كان ينظر للأسلوب في بعض الأحيان كوجه لجماليات التعبير الأدبي، أي بمعزل عن اللغة العامية تلك اللغة البسيطة التي لا تتجاوز كونها أداة الاتصال في حين أن آخرين كانوا ينظرون إليها على أنها منتجة للمعنى "[5].

---

[1]– سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، ط1، 2007م، ص21.

[2]– محمد سليمان، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، ص35.

[3]– المرجع نفسه، ص 30 .

[4]–المرجع نفسه، ص 36.

[5]– بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة ، حلب، ط2، 1994م، ص11.

حدد فريمان (d.c.freeman) "الحقل الذي تتحدد فيه الأسلوبية في ثلاثة أنماط: الأسلوب بوصفه انزياحا عن القاعدة ، الأسلوب بوصفه تكرارا للأنماط اللسانية، الأسلوب بوصفه استثمارا للإمكانات النحوية "[1] لأنه انزياح عن القاعدة النحوية.

كما تناول الأسلوب كثير من الدارسين بوصفه انزياح للغة، "يتخذ سبيتزر (spitzer) من مفهوم الانزياح مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما ومسار التقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها، ثم يتدرج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير وما يسميه بالعبقرية الخلاّقة لدى الأديب"[2]، فيتطلب خروج عن قاعدة ما بأسلوب مميز لتحديد الأسلوبية.

يعرض ريفاتير الانزياح في محاولة تحديد الظاهرة الأسلوبية، وهي" انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه، ويكون خرقا للقواعد حينا ولجوء إلى ما ندُّر من الصيغ حينا آخر، فأما في صورته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معياريّة، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة"[3]، فهو انحراف عن القواعد لجذب الانتباه للقارئ؛ وفي رأيه أن اللغة تتشكل من ثلاثة مستويات لتحديد ظاهرة الانزياح.

2-2- عند العرب:

يعرف أحمد "محمد ويس" الانزياح بقوله: " استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصور استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يضيف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر"[4]، وهو فيصل ما بين الكلام الفني وغير الفني،

[1]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م، ص43.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص102.

[3]- المرجع نفسه، ص 103.

[4] - أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط 1، 2005م، ص7.

"وخروج عن المألوف، أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو الخروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلّم أو جاء عفوا لخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة"[1].

وقد تختلف الترجمات للمصطلح نفسه، فالترجمة أنواع كثيرة منها المعرفة الخاصة بترجمة الكلمة لوحدها، وهناك ترجمة اللفظة الواحدة في سياق الجملة ونجد "عبد السلام المسدي" يقول: "عبارة الانزياح ترجمة حرفية للفظة (ECART) على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن يصطلح عليه بعبارة التجاوز أو نحي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدّد وهي عبارة العدول وعن طريقة التوكيد المعنوي، وقد يصطلح بها على مفهوم العبارة الأجنبية"[2].

واتساع دائرة المفاهيم حوله "جعله يكتسب تنوعا معجميا ودلاليا يمنحه خصوصية التميز، باختراق قوانين اللغة في إطار ما يقره الاستعمال اللغوي وتجاوز حدود المألوف بحسب ما تؤديه وظيفة الكلمة المستمدة من ردود فعل الأحاسيس والمشاعر"[3]، مما أدى إلى تميز أنواع الخطابات وخصائصها دون المساس باللغة ووظيفتها.

فالانزياح إذن جاء "لإخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمية الضيقة والمعيارية المحددة إلى دائرة النشاط الإنساني الحي"[4]، أي توسيع مجال اللغة وقد أدرك البلاغيون والنقاد العرب القدامى فنية الإبداع وحددوا ذلك بمستويين في اللغة، "الأولى مستواها المثالي في الأداء العادي، والثاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها"[5].

---

[1] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمان، الأردن، ط2، 2010، ص175.

[2] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 162.

[3]– خيرة حمزة العين، شعرية الانزياح، دراسة في جمال العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2011م، ص7.

[4]– يوسف أبو العدوس، المرجع السابق، ص 180.

[5]– محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1994م، ص268.

فالتطور المستمر للغة والتغيير الدائم خلق أشكال تعبيرية متعددة للنص الأدبي وتطرح "يمنى العيد" مفهومها باستعمال صيغة الانحراف فهو" انحراف باتجاه الاختلاف، مثلا تنحرف الإشارات التعبيرية على اختلاف أجناسها عند الموجودات أو الوقائع التي تعبر عنها وان كانت تبقي تحيل عليها"[1]، ويفهم من هذا القول أنهم يقصدون به التغيرات التي تمس النمط اللغوي العادي لتكسبها مميزات جديدة.

وأضْفى الانزياح للغة الشعرية تأثيرا بالسامع والمتلقي وكان هناك المفاضلة بين المصطلحات فنجد "صلاح فضل" في كتابة "بلاغة الخطاب وعلم النص" يقول:" لا ينبغي أن نغفل أهمية بعض المصطلحات الشعرية التي تلعب دورا أساسيا في القضايا البلاغية من منظور شعري وأبرزها في تقديرنا هو مصطلح "الانحراف" الذي تعددت صيغه في اللغة العربية، فمرة يبحث له الرفاق عن معادل بلاغي قديم هو "العدول" فيقلمون أظافره ويمثلون حدته، ومرة أخرى يلجأ الباحثون إلى كلمة ذات إيحاء مكاني واضح هو الانزياح تفاديا للإيحاء الأخلاقي المستمر في كلمة الانحراف "[2].

فهو يرى أن مصطلح الانحراف بعيد عن اللياقة التي يجب أن تتسم بها الأدوات النقدية عكس الانزياح الذي يضفي جمالا فنيا حتى في مصطلحه.

وفضله نعيم اليافي أيضا إذ يقول:" قد آثرنا استخدام الانزياح (LECART) ليس لأنه الأكثر شيوعا والأكثر دوران على الألسنة، وإنما لأنه بخلاف سواه يحمل دلالة توصفية لا تمتُّ إلى القيمة – ولاسيما الأخلاقية منها – بصلة، فالتشويه مثلا أو الخطأ أو الشناعة أو العصيان. تحمل شيئا من ذلك وتشير إليه، ومن ثم وهي لا تسعفنا في الدراسة، لا تلبي مطلبنا في حيادية المصطلح واستقراره "[3].

---

[1]– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 176.

[2]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، (د، ط)، 1992م، ص56–57.

[3]– نعيم اليافي، الانزياح والدلالة، مجلة الفيصل، ع 226، أوت/سبتمبر، 1995م، ص 28.

وتفضيله كان لبعده عن الشبهة، عكس المصطلحات الأخرى، وعرفه " بأنه بكل بساطة خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسا في الاستعمال رؤية ولغة وصيغة وتركيبا"[1]، أي اختراق اللغة على مستويات عدَّة و الرقي بالتعبير من العادي إلى الأسلوب الفني المتميز، لإنتاج نص أدبي غزير بمعاني قيمّة.

" لما كان القارئ يتعامل في أول شأنه مع نص من النصوص فإن هدفه في المقام الأول قراءة النص من أجل إحيائه، وذلك من أجل وضعه في إطار بلاغي، وحينئذ سوف يكون قادرا على تبين نوع الخطاب، ثم نوع الجنس، ونوع الريجيستر وأخيرا نوع الأسلوب الذي يقوم عليه النص والانتقال بين هذه الأمور في إطار خطة عملية وعلمية وهي ما نسميها الانزياح "[2]، هو خروج عن المألوف، لإضفاء قيمة جمالية وإبداعية على النص.

" فالنص المختلف هو ذلك الذي يؤسس لدلالات إشكالية، تتفتح على إمكانات مطلقة من التأويل والتفسير، فتحفز الذهن القرائي وتستشيره ليداخل النص ويتحاور معه في مصطرع تأملي يكشف القارئ فيه أن النص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية، ومتفتحة من حيث إمكانات الدلالة"[3].

وعليه فإنه عن طريق انزياحه، وخروجه عن المألوف، يجعل القارئ متفاجئا بالدلالات الفنية الإبداعية الموجودة فيه كما ركزت الدراسات الأسلوبية على الانزياح أثناء اهتمامها بالنص حيث عرفه محمد مندور بقوله: "هو عبارة عن الخروج عن قواعد اللغة التماسا لجمال الأداء وروعته"[4].

---

[1]– المرجع نفسه، ص 28.

[2]– يوسف نور عوض، النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994م، ص 145.

[3]– عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص06.

[4]– محمد منذور، النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، (د، ط)، 1996م، ص 269.

وهو عملية جوهرية في تحديد الأسلوب، وتحقيق خصوصية مميزة للنصوص الأدبية، ويقول "عبد السلام المسدي":" لعل قيمة مفهوم الانزياح في نظرية تحديد الأسلوب اعتمادا على مادة الخطاب تكمن في أنه يرمز إلى صراع قارٍ بين اللغة والإنسان (...) وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا"[1]، فهو وسيلة إجرائية لتمييز النصوص عن طريق خرق قواعدها، والخروج عن المألوف، تسهم في تحقيق دلالات فنية جمالية وإبداع فني متميز.

ثانيا: الانزياح وتعدد المصطلح:

اختلف الباحثون واللغويون في ظاهرة الانزياح من حيث المفهوم، ولما كانت مفاتيح العلوم مصطلحاتها وجب علينا ضبطها وتحديدها، وهو" أمر هام في مجال البحث العلمي، لأنه الوسيلة التي نستطيع من خلالها الوصول إلى تحديد دقيق للمفاهيم التي نناقشها ومن ثم إلى الوصول لدرجة أدق من درجات الفهم، ثم في الوقت ذاته وسيلة لرصد التطور الداخلي في فرع من فروع المعرفة والمصطلحات في المجال الأدبي تتقارب أحيانا"[2] يعتبر تحديدها أهم عنصر لفهم الظاهرة، فقد يكون للظاهرة تسميات عدة وهي في الباطن تحمل المعنى نفسه.

قد يدل مصطلح واحد على أشياء عدة وقد يدل أكثر من مصطلح على شيء واحد،"ومرّد ذلك ومرجعه إلى تداخل فروع العلم والمعرفة ثم إلى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي، واختلاف ثقافاتهم، وانقطاع ما بينهم بحيث لا يمكن أن يفيد السابق منهم اللاحق"[3]، وتعدد المصطلحات يرجع إلى أسباب كثيرة تختلف من عنصر إلى آخر،

[1]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص106.

[2]– أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د، ط)، 1998م، ص15.

[3]– أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، جانفي/مارس/1997م، ص57.

والانزياح من بين الظواهر الذي تداخلت معه مفاهيم ومصطلحات مما أدى إلى تعدد المسميات.

فيرى عدنان بن ذريل أن "هذه المسميات المختلفة هي في الحقيقة لمسمى واحد وأطلق عليها عائلة الانزياح وما الاختلاف في التسمية إلا نتيجة للاختلاف في النظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها "[1]، قد تختلف المصطلحات وقد لا تدل على معنى واحد، لأنها تحمل مدلولات متعددة، لكن قد يكون لها المعنى نفسه.

وعدّها عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" اثني عشر مصطلحا،" (الانزياح، التجاوز) لفاليري (valery)، الانحراف لسبيتزر (spitzer)، الاختلال لوالاك وفاران (wallek et ware)، الإطاحة لباتيار(peytard)، المخالفة لتيري (thiry)، الشناعة لبارث (barthes)، الانتهاك لكوهن (kohen)، خرق السنن، اللحن لتودوروف (todorof)، العصيان لأراجون (Aragon)، التحريف جماعة مو(le groupe mu)"[2].

كل المصطلحات التي أشار إليها عبد السلام المسدي غربية المنشأ، كما "نجد في عرض عدنان بن ذريل لكتاب "المدخل إلى التحليل الألسني للشعر" عدة مصطلحات أيضا تكتفي منها بذكر ما لم يذكر عند المسدي وفضل، وهو "الجسارة اللغوية والغرابة والابتكار، والخلق "[3]، اختلاف الترجمات لهذا المصطلح بسبب فهم أو تلقي أصحابها، واختلاف الثقافة لكل مترجم.

وهناك مصطلحات أخرى هي:"الانكسار، انكسار النمط، التكسير، الكسر، كسر البناء، الإزاحة، الانزلاق، الاختراق التناقض، المفارقة، التنافر، مزج الأضداد، الإخلال، الاختلال، الحلل، الانحناء، التغريب، الاستطراد، الأصالة، الاختلاف، فجوة التوتر، وسنرى أن هذه المصطلحات تجاوز الأربعين مصطلحا، فلئن كان لهذه الكثرة من دلالة،

[1]– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 177.

[2]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 100–101.

[3]– أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 32.

فإنها هي تشير إلى مدى أهمية ما تحمله من مفهوم، وإلى تأصله في الدراسات الغربية قبل العربية "[1].

فمصطلح الانزياح له تسميات كثيرة دلالة على أهميته، لكن هناك بعض التسميات التي لا يجب القبول بها مثل الشناعة، والفضيحة، والجنون، لأنها "بعيدة عن اللياقة، التي تحمل بالأدوات النقدية أن تتسم بها، فهي تسئ إلى لغة النقد، كما نجد أنها غير كثيرة الورود في الاستعمال اللغوي"[2].

وقد لقيت بعض المصطلحات درجة من الشيوع في الدراسات الأسلوبية، وهي توازي مصطلح الانزياح، سنحاول التطرق إليها وهي الانحراف والعدول.

أ- الانحراف:

هو الترجمة التي "شاعت أكثر من غيرها للمصطلح (deviatoin) الموجود في اللغتين الانجليزية والفرنسية (...) والمصطلح وارد أيضا في بعض الكتب التي تنتمي إلى حقل اللسانيات أو فقه اللغة "[3].

كما هو وارد في كتب النقد والأسلوبية، لكن ينبغي أن ننتبه إلى أن لفظ "الانحراف" "كثير الورود في كتب النقد في حقول وسياقات أخرى، ليست بأسلوبية ولا نقدية، ولكنه في أكثرها يحمل بعدا غير إيجابي، وقد يرد في معنى الميل والابتعاد عن المعنى الفني"[4]

وهو مع شيوعه يحمل دلالات بعيدة عن المعنى الفني، وقد ورد عند نعيم اليافي في كتابه "مقدمة لدراسة الصورة الفنية":" أما وقد ظهر عبر التاريخ ميل إلى شعر الأشياء الخالص أو ميل إلى شعر الأفكار الخاص في مقابل بعضها بعضا فليس سوى عيب

[1]- أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، ص 59.

[2]- المرجع نفسه، ص 59.

[3]- المرجع نفسه، ص 60 .

[4]- المرجع نفسه، ص 61.

جمالي، أو انحراف في طبيعة الشعر، كذلك الانحراف الذي لاحظنها في النزعتين الرمزية الفرنسية والصورية الانجليزية "[1]، فهو عيب فني أو جمالي.

وهو مصطلح لقي من المعارضة في دلالته الفنية الجمالية كل حسب تصوراته وتطبيقاته، كما ورد بمعنى الخطأ ومعناه، ونجد قول جابر عصفور:" وهكذا تظل القوة المتخيلة قابلة للانحراف على النحو الذي ينحرف معه سلوك الإنسان، طالما تباعد العقل عنها، وصادفت مزاجا فاسدا وفكرا مشوشا لا يضبطه العقل أو يحكم مساره"[2].

من دلالاته الخطأ والشذوذ،" كان يمكن شكري فيصل أن يسلك في عداد من التفت إلى مصطلح الانحراف في فترة مبكرة مع زكي نجيب محمود ومصطفى ناصف، لولا أن غلب على كلامه استعمال الكلمة في معنى الخطأ والشذوذ، فربطه بين التطور والانحراف شَابَهَ وَصْفُ هذا الانحراف بأنه ردّة جاهلية "[3]

جاء هذا المصطلح دلالة على" معنى التحريف والفهم الخاطئ (...) ومرادفا للحن ودالا عليه "[4] وهذه دلالة سلبية لظاهرة أسلوبية نقدية؛ كما نجده في كتاب التفكير البلاغي عند العرب،" يدل على عاهات النطق "[5]، أي أن له دلالات بعيدة عن الجمال الفني قريبة إلى الخطأ و الشذوذ، سواء الإيجابية أو السلبية، فهو كما قال أحمد ويس:" كلمة مشغولة بين ثنايا الكتب أو في الأذهان وإذا صحّ أن "المشغول لا يشغل" أمكن

---

[1]– نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982م، ص 27.

[2]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص 43.

[3]– أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 43.

[4]– المرجع نفسه، ص 43.

[5]– ينظر: حمادي صمّو، التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعية التونسية، (د، ط)، 1981م، ص 234–239.

القول إذن بأنها ليست الكلمة المثلى للتعبير عن هذا المفهوم، أعني مفهوم الانزياح"[1]، فهو يرى أنه لا يعني في مدلوله الأساسي الانزياح.

ب- العدول:

هو مصطلح بلاغي قديم، وقد ورد في مادة عَدَلَ في القاموس المحيط،" العَدْلُ كالعَدَالةِ والعدُولَةِ والمَعْدِلَّةِ، عَدَلَ يَعْدِلُ، فهو عَادِلٌ من عُدُولٍ وعَدْلٍ وبلفظ الواحد يعني الاستقامة، وهو ضد الجور، أي الإنصاف "[2]

في معجم التعريفات العدل "خروج الاسم عن صيغته الأصلية إلى صيغة أخرى"[3]، فيأخذ أشكال مختلفة من عدول إلى صيغة اسمية أو فعلية أو صيغ ذات معاني متعددة.

توزعت مباحث العدول" في نصوص اللغة، فمن باحث عن العدول النحوي، أوجب العدول في السياق كالعدول في التقديم والتأخير أو العدول بين السؤال وجوابه "[4] أي قسمه إلى مستويين التركيبي والدلالي أي عدول نحوي وسياقي.

فهو "خروج عن أصل أو مخالفة لقاعدة، ولكن هذا الخروج وتلك المخالفة اكتسبا في الاستعمال الأسلوبي قدرا من الاطراد رقيَّ بهما إلى مرتبة الأصول التي يقاس عليها (...) وأن الأسلوب العدولي مورد من موارد التأنق في الأسلوب وَرَدهُ من شاء في القديم ويَرِدُهُ من يشاء في يومنا هذا "[5].

---

[1]- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص44.

[2]- مجد الدين الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005م، باب عدل، ص 1030.

[3]- الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط)، (د، ت)، ص 124.

[4]- عمر خليل، العلاقات السياقية لظاهرة العدول في العربية، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مج 24، ع 3، 2010م، ص 974.

[5]- تمام حسان، البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1993م، ص 347.

ثالثا: أنواع الانزياح:

الانزياح ظاهرة أسلوبية، له من الأهمية قدر واسع لعل مما يؤكد أهميته " أنه لا ينحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النص، إنما له أن يشمل أجزاء كثيرة متنوعة متعددة، فإذا كان قوام النص لا يعدو أن يكون في النهاية إلا كلمات وجملا، فان الانزياح قادر على أن يجيء في كثير من هذه الكلمات وهذه الجمل"[1]، فهو يحدث على مستوى الكلمات والجمل، ليضفي على النص حسّا جماليا.

كان لجاكبسون "فضل عقلنّة هذا المنحنى في تحديد الأسلوب أو الوظيفة الشعرية للكلام حسب مصطلحاته، وقد اشتغّل معطى لسانيا قادرًا يتمثل في أن الحدث اللساني هو تركيب عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضه قوانين النحو وتسمح ببعضه الآخر سُبل التصرف في الاستعمال"[2].

فالأسلوب الشعري يقتضي الخروج عن المألوف في الاستعمال في بعض الأحيان على أن لا يزيد عن حده لدى الشعراء،" وقد منح بعض الشعراء نفسه للانزياح، فقادهم هذا إلى اتخاذه هدفا يتطلعون إليه في كلِّ قصائدهم، مما أدخل التعمية على أشعارهم، فحدّدوا متلقِّيهم بنفر قليل، وخرجوا عن الإطار العام الذي يحكم الشِّعر، وبتروا الصلة الحميمية بين المبدع والمتلقى"[3]، فالانزياح الكثير في النص الشعري، يؤدي إلى الخروج عن القواعد التي تحكم الشعر.

وينقسم إلى نوعين رئيسين،" الأول وهو ما يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة اللغوية، مما سماه كوهن الانزياح الاستبدالي، وأما النوع الآخر وهو ما يتعلق بتركيب هذه

[1]– أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 111.

[2]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 96.

[3]– محمد سلمان، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، ص 37.

مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه، سياق قد يطول أو يقصر وهو ما يسمى الانزياح التركيبي "[1].

1- الانزياح التركيبي:

هو نوع من الأنواع التي تندرج ضمن باب الانزياح، وهو خاص بنظام اللغة الشعرية، وما تجتبيه من ضروريات، وهو" وحده القادر على خرق قوانين اللغة ومعاييرها بعناية فائقة لتكون القصيدة بذلك بنية شمولية تتجاوز بها ظواهر لغوية عديدة "[2].

فهو يمس مجال اللغة والجانب التركيبي لها، إذ يحدث تغييرات شتى عليها على مستوى الكلمات والجمل؛ كما نجد هذا النوع "من خلال ربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة "[3]، عن طريق مجموعة من القواعد والأسس حيث إنها " تتصل بالسلسلة السياقية الخطية، للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب، مثل الاختلاف في تركيب الكلمات "[4].

إذا كان المستوى التركيبي يعني بقضايا الجملة فالانزياح التركيبي يعني الخروج عن أصل وضع الجملة، وهو انزياح عن "هذه الأصول بواسطة الحذف أو الإضمار أو الفصل أو تشويش الرتبة بالتقديم والتأخير أو التنويع في الإعراب "[5]، فتمام حسان يرى أن الانزياح يتم ببعض الوسائط في الجمل أو العبارات.

وسنحاول التطرق إلى دراسة أهم العناصر في الانزياح التركيبي وهم التقديم والتأخير، والحذف والتكرار.

---

[1]- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 111.

[2]- صالح لحلوحي، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات، ع8، جانفي، 2011م، ص77.

[3]- أحمد محمد ويس، المرجع السابق، ص 120.

[4]- مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011م، ص 43.

[5]- تمام حسان، الأصول- دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي – عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، (د، ط)، 2000م، ص 130

1-1- التقديم والتأخير:

إنَّ اللغة العربية تتميز عن اللغات الأخرى بقواعدها المنضبطة، خاصة في الرتبة في الجملة العربية، ولما وجب وجود بعض الانزياحات عنها وضعت قواعد تضبطها، "فترتيب الكلمات هو المظهر الرئيسي للتركيب، وما ينجم عنه من مسائل التقديم والتأخير، وعندما يتلاعب الشاعر بالجملة العادية ليجري على نظامها عشرات التحويلات فإنه يعطينا فكرة واضحة عن التنويعات المختلفة التي يقدمها توزيع الوحدات بعناصر جديدة"[1].

فالتقديم والتأخير" ظاهرة تحقق الانزياح لأنه يخضع اللغة في جانب ترتيب أجزائها داخل الجملة، ولكن قد يحدث له تغييرات على مستوى الترتيب، ويغلب عليه الذوق الجمالي القائم على مستوى التحليل اللغوي، وهو يتجاوز الإطار النفعي الثابت للغة إلى مستوى آخر لتحقيق الهدف التأثيري، وترتبط ظاهرة التقديم والتأخير بسعة الفكر ومحدوديته، وهو أمر يحدده السياق وحده، والظاهرة الواحدة تختلف من حيث الدور والتأثير من بيت إلى آخر ومن جملة إلى أخرى "[2] .

وهو لا يعني تبادل المواقع بين عناصر الجملة، فقد يلجأ إلى انزياح عن النمط التركيبي للجملة لأغراض بلاغية ودواعي فنية، يقتضيها المقام ويستدعيها السياق، "والعدول عن هذه الرتب يمثل نوعا من الخروج عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية "[3]، لتأدية المعنى وتحديد مواقع الكلمة داخل الجملة من قبل النحويين والبلاغيين.

جعل علماء النحو الرتبة محفوظة وغير محفوظة لتسهيل عملية الانزياح والتغيير،

---

[1]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 78.

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

[3]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 329.

وضبط المعنى وتحديد الدلالة،" فتقديم جزء من الكلام أو تأخيره لا يرد اعتباطا في نظم الكلام وتأليفه، وإنما يكون عملا مقصودا يقتضيه غرض بلاغي أو داع من دواعيها"[1] .

وخصص عبد القاهر الجرجاني للتقديم والتأخير بابا يقول فيه" هو بأٌب كثير الفوائد، جَمُّ المحاسن، واسع التصرُّف، بعيدُ الغاية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعةٍ ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقَّك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحُوَّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[2]، ويشير إلى أهميته ولما له من إثارة وتشويق على المتلقي لغرض بلاغي فني،رمما يؤدي إلى خرق قوانين اللغة، وكان الحفاظ على ترتيب الجملة قاعدة أساسية من القواعد، لكن كان هناك تساهل لإضفاء دلالة فنية.

ضبط القوانين وانطباق الظواهر عليها شيئان مختلفان، خاصة في مجال اللغة التي لا تعرف التجديد أو التقعيد،" ولاسيما اللغة العربية وسرعان ما وجد أصحاب هذا المبدأ أن ترتيب الجملة الذي نصوا عليه لا يحافظ على مقاييسهم دائما، بل إنهم وجدوا القرآن الكريم والشعر الجاهلي انزياحات كثيرة لا تتقيّد بالنظام الذي قعده النحاة واللغويون، ولا تلتزم بقواعده دائما ولا تنسجم معها في أحيان كثيرة، وهو ما دعاهم إلى اعتبار ذلك تصرفات خاصة باللغة الإبداعية فقبلوها على مضض، واعتبروها من خصائص اللغة الشعرية "[3].

وقد قسم الجرجاني التقديم والتأخير إلى نوعين:

---

[1]– عبد العزيز عتيق، علم المعاني في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص136.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007م، ص 143.

[3]– أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية، سورية، ط1، 2009م، ص 233.

" تقديم يقال إنه على نيّة التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه وفي جنبه الذي كان فيه "[1] لم يحول عن أصله أثناء تغيير موقعه في الرتبة، فهو "ما كان المقدم فيه باقيا على حكمه الذي كان له قبل التقديم، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه وفي جنسه الذي كان فيه "[2] لأنه يبقى على حالته ووظيفته الإعرابية، والنحوية والتغيير مسَّ رتبته في الجملة وموقعه فقط وهذا النوع من التقديم "لا يؤثر على الوظيفة النحوية للكلمة المقدمة ضمن ما عرف لديه بمعاني النحو، كما أنه يحفظ رتبتها النحوية "[3] حيث يتمثل لنا ذلك :

في تقديم الخبر على مبتدئه، " كقولنا: منطلق زيد، أو ضرب عمرًا زيدٌ، فتقديم "منطلق" لا يخرجها من باب الخبر، وتكون في تقدير المؤخر وكذلك تقديم "عمر" لا يخرجه من أن يكون مفعولا به، متأخرا في رتبته، وهذا النوع يعد انحرافا عن الأصل في اللغة "[4]، هنا حافظ الخبر على خبريته ولم يحول عن أصله واحتفظت الجملة بأصلها.

والنوع الثاني:" تقديم لا على نية التأخير ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم وتجعل له باب غير بابه، وإعرابا غير إعرابه"[5] فيكون تغيير في رتبة الكلمة يؤِدي إلى تغيير حركتها الإعرابية ووظيفتها النحوية.

وهذا النوع "يشمل جميع تشكيلات الكلام، فكل كلام هو تقديم وتأخير، وقوام الأمر فيه على تركيب الألفاظ أصلا، فتقديم الاسم على الاسم أو الفعل على الفعل ...، لا يعني أن يحتفظ كل واحد منها بوظيفته النحوية ورتبته"[6]، أي إن تحديد وظيفة الكلمة

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 143.

[2]– عبد العاطي غريب غلام، دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة قاز يونس بنغاري، ط1، 1997م، ص37.

[3]– سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي، ص198.

[4]– المرجع نفسه، ص 198.

[5]– عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص 43.

[6]– سامي محمد عبابنة، المرجع السابق، ص 198.

أثناء التقديم والتأخير يكون حسب الموضع الجديد في بناء الجملة، أي يكون الإعراب على حسب رتبة الكلمة وموقعها الجديد.

ومثال ذلك " قولنا "زيدٌ منطلقُ" و" المنطلقُ زيدٌ" فأي الاسمين جاء أولا هو مبتدأ، وأيهما جاء تاليا فهو الخبر، فالتقديم والتأخير لا يمثل خروجا عن قواعد اللغة العربية وأصولها، ولكنه خروج من الأصل إلى أصل آخر، أو من الأصل إلى الفرع"[1].

الانزياح يحدث على مستوى ركني الجملة الاسمية الفعلية، أي على مستوى المسند والمسند إليه، وفي تقديم المفعول به على الفعل أو الفاعل وهكذا انزياحات تمس الرتبة في الجملة، مثلا "مرتبة المسند إليه التقديم لأن مدلوله هو الذي يخطر أولا في الذهن باعتباره المحكوم عليه والمحكوم عليه سابق للحكم أصلا ويستحق التقديم وضعا، ومن المسلم به أن الكلام يتألف من كلمات أو أجزاء لا يمكن نطقها دفعة واحدة وإنما لابدّ من تقديم بعضها وتأخير بعضها الآخر وعليه فإن تقديم جزء من الكلام أو تأخيره لا يرّد اعتباطيا في النظم أو التأليف ولكنه يكون عملا مقصودا تقتضيه أغراض بلاغية شتى"[2].

فهو لا يكون عشوائيا، إنما وفق قواعد وأسس يتطلبه السياق الذي يتحكم في هذه العملية، من أجل أغراض بلاغية معينة ذات أثر جمالي، كما نجده بين المفعول والفعل: "إذا قدم المفعول ونحوه – كالظرف والحال – وغيرهما على الفعل إنما يكون إذا كان هناك وجود فعل واعتقد المخاطب وقوعه على غير من وقع عليه وتريد مرده من الخطأ ذلك إلى الصواب، كان تقديمه للقصر غالبا ومنه قوله تعالى:{إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ}* معناه نحصل بالعبادة لا نعبد غيرك ونخصك بالاستعانة لا نستعين غيرك"[3].

---

[1]– سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي، ص 199.

[2]– عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (د، ط)، 2004م، ص 60-61.

* الفاتحة/05.

[3]– منير محمود المشيري، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم – دراسة تحليلية – مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2005م، ص 72.

كما نجد أغراضًا بلاغية شتى للتقديم والتأخير، حسب المقام والسياق المناسب للانزياح،" ولعلنا نلاحظ أن معظم سياقات – التقديم والتأخير– دارت في الغالب حول الرتب المحفوظة عند النحاة وإدراك البلاغيين لهذه الحقيقة النحوية أتاح لهم أن يضيفوا إلى مباحثهم بعدا جماليا في تركيب الكلام من خلال العدول عن الترتيب المألوف إلى ترتيب آخر يتميز بقدرته على إبراز الدلالة، بتقديم جزء على آخر أو تأخير عنه"[1].

وعليه يمكننا القول إن التقديم والتأخير بوصفهما ظاهرة نحوية بلاغية قد نالا عناية بالغة من قبل الدارسين ـ نحويين، بلاغيين، وحتى نقاد ـ جعلتهما من أهم الظواهر اللغوية المستقطبة.

1-2- الحذف:

هو ظاهرة لغوية شائعة في أغلب لغات البشر، تقوم على فكرة " الحضور والغياب للعناصر اللغوية، فالحذف غياب لعنصر داخل الجملة، إلا أن هذا العنصر تستلزمه نفس الجملة وتستدعيه"[2] وذلك للإيجاز والإيحاء في النص الأدبي.

وهو" من القضايا التي عالجتها البحوث الأسلوبية بوصفها انحرافا عن نمط التعبير العادي، وهو يعمد إلى استثارة المتلقي، وإيقاظ ذهنه مما يحدث تفاعلا بين المرسل والمتلقي قوامه الإرسال الناقص من قبل المرسل وتكملة هذا النقص من قبل المتلقي ويعتمد الحذف اعتمادا كبيرا على دلالة السياق، تلك التي تدفع المتكلم إلى الاختصار والحذف لبعض عناصر الجملة، إما توسعا في إيقاع العلاقات النحوية وإما اكتفاء ببعضها الآخر"[3].

وقد عرّفه عبد القاهر الجرجاني بقوله:" هُو بَابٌ دَقِيقُ المَسْلَك لَطِيفُ المَأْخَذِ عَجِيبُ الأَمْرِ، شَبِيهٌ بِالسِحْرِ، فإنَكَ تَرَى بِهِ تَرْكَ الذِّكْرِ أَفْصَحَ مِنَ الذِكْرِ، وَالصَمْتَ عَنِ

[1]– محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 337.

[2]– سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي، ص 202.

[3]– مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص 113.

الإِفَادَة، أَزْيَدَ للإِفَادَةِ، وَتَجِدُكَ أَنْطَقَ مَا تَكُونُ إِذَا لَمْ تَنْطِقْ، وَأَتَمَّ مَا تَكُونُ بَيَاناً إِذَا لَمْ تَبِنْ"[1]، فهو أنَّ الحذف له أهمية بلاغية، ودلالات جمالية، لأن هناك كلام وجيز ولكنه مفيد، وهو يبحث عن عدم إطالة الكلام، ليجعل من كلامه موجز ووافي للمعنى المراد تحصيله.

يعدُّ الحذف من القضايا التي تناولتها البحوث الأسلوبية والنحوية، "بوصفها انزياحا عن المستوى التعبيري العادي، لذا فإننا نجد الكثير من الشعراء المحدثين يسلكون هذا المظهر في شعرهم الحديث خاصة، فقد تبوأ أسلوب الحذف والإضمار مكانة بارزة من الأدوات الإيحائية في الشعر الحديث بحيث تكاد تخلو قصيدة حديثة من استخدام هذا الأسلوب على نحو آخر"[2]، فهو أسلوب ذو أهمية بالغة في الدراسات الأسلوبية.

وعدَّ عنصرا أساسيا في القصائد الحديثة لأنه يزيد الشعر روعة وإبداعا، لأن القصيدة الشعرية أو الخطاب عبارة عن عملية تواصل بين المرسل والمتلقي ، لتعطي رسالة هادفة وذلك بأن" تتجسد فاعلية أسلوب الحذف في خلق توقعات غير منتظرة للقارئ، فالقارئ يصطدم بهذه الأشكال للحذف المعتمدة على حذف بعض الحروف أو بعض الكلمات، وأن مثل هذه المحذوفات تصدم توقع القارئ وتتشاكس مع افتراضاته "[3] فله إيحاءات تجعل المتلقي في حيرة وتصدم توقعاته وهذا ما يميز الشعر الجميل.

فالنص الأدبي عبارة عن تركيب جمل وعبارات متناسقة مع بعض، فيحدث الحذف" تحولا في التركيب اللغوي يثير القارئ ويحفزه نحو استحضار النص الغائب أو سّد الفراغ كما أنه يثري النص جماليا ويبعده عن التلقي السلبي، وهو أسلوب يعمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة وانفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة "[4]،

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 170.

[2]– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 185.

[3]– موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي – دراسة تطبيقية –، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008م، ص 117.

[4]– عبد الباسط محمد الزيود، من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، ع1، 2007م، ص 171–.172

فبالإضافة إلى مفاجأته فهو يحفزه على البحث عن الدلالات المخفية، وملئ الفراغ الذي خلفه الحذف، ويصبح للنص أبعادا غير محدودة، وتشجيع القارئ على البحث والإطلاع على دلالات مختلفة.

"وطبيعة الحضور والغياب لبعض عناصر التراكيب تمثل لونا تعبيريا بارزا أفاد منه القدماء في تحليل كثير من النماذج الأدبية لاستخلاص ما فيها من ألوان الجمال، أو لرصد ما فيها من ظواهر القبح، وبمعنى آخر كانت هذه الخاصية من أهم مظاهر تقييم العمل الأدبي، وتبدوا مقدرة القدماء في إدراكهم أن بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها، وكانت مباحث الحذف والذكر وسياقهم لإبراز هذا الدور في العمل الأدبي"[1]، حيث يعدّ عنصرا مهما في تقييم العمل الأدبي، وتمييزه من خلال توضيح المعنى وإيصاله للمتلقي، ومدى توظيفه في النص الأدبي .

"ولا خلاف بين النحاة في إقرار الحذف من حيث المبدأ، ولا في ضرورة تقديره للوصول إلى المعنى أو تغير ذلك من مقتضيات الصيغ والتراكيب ولكنهم قد يختلفون في بعض المواضع أو في ذات المقدر المحذوف أو مقداره"[2].

فهو من الظواهر الأسلوبية التي تعكس جمالا على النص الشعري، "وهو التخفيف من ثقل الكلام وعبء الحديث، ومن منا لم يفضل الخفة على الثقل، مادامت الخفة هي المطلوبة، والمقام يستدعيها والحال يطلبها ففي الخفة تلك تكمن البلاغة، ويسمو الكلام، حتى يصل إلى قوة السحر في التأثير وتكون الجملة مع الحذف أشَّد وقعا على النفس وأتم

[1]– محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1995م، ص 181–182.

[2]– طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي ، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، إسكندرية، مصر، (د، ط)، 1998م، ص 26.

بيانا، وأفصح من الذكر"[1]، فهو تفادي تكرار الكلمة والاختصار للتخفيف، فبعض الجمل والعبارات واضحة ونستطيع الاستغناء عن أحد عناصرها لوضوحها.

وهو "خلاف الأصل ويكون لمجرّد الاختصار والاحتراز من العبث بناء على وجود قرينة تدل على المحذوف وهو قسمان: قسم يظهر فيه المحذوف عند الإعراب مثل أَهْلاً وَسَهْلاً فإن نصبهما يدل على ناصب محذوف بالتقدير وقسم لا يظهر فيه المحذوف عند الإعراب وإنما تعلم مكانه مثل يعطى من يشاء ويمنع من يشاء إذ أظهر المسند إليه المحذوف زالت البهجة وضاع الرونق "[2] .

فالحذف يكون أبلغ من ذكره ، فقد يكون في ذكره فساد المعنى وجماله الفني، ويجب أن يكون مع عدم الإخلال بالمعنى لأن" الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإنه لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإنه لغو من الحديث، لا يجوز بوجه ولا سبب"[3]، فيجب أن لا يكون اعتباطيا، بل يكون هناك دليل للمحذوف ليدل عليه لكي لا يختل المعنى، فلا بد من وضوح المحذوف لدى المتلقي عن طريق دلائل له.

وهو ظاهرة نصية لها دورها في انسجام النص والتحام عناصره وشرطه في اللغة أن " لا يتم إلا إذا كان الباقي بعد الحذف مغنيا في الدلالة، كافيا في أداء المعنى، وقد يحذف أحد العناصر لأن هناك قرائن معنوية أو مقالية تومئ إليه وتدل عليه ويكون في حذفه معنى لا يوجد في ذكره"[4].

---

[1]– عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د، ط)، ص 159–160.

[2]– ينظر: عبد اللطيف شريفي وزير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ص 47.

[3]– ضياء الدين بن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ط2، (د، ت)، القسم 2، ص 268.

[4]– محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996م، ص208.

هناك بعض أسباب الحذف " لا يطرد في كل موضوع كالحذف لكثرة الاستعمال أو لطول الكلام، وبعض المواضيع يحسن أن يعلل فيها الحذف بأكثر من سبب كأسلوب القسم الذي يعلل الحذف الوارد فيه كثيرا بطول الكلام وبكثرة الاستعمال، وفي مواضع أخرى لا يصح التعليل إلا بسبب واحد"[1]، أي يجب أن تكون هناك أسباب أو سبب واحد يكفي للحذف " وفي أصول النحو لا حذف إلا بدليل، وإذا وجد دليل الحذف أمن اللبس مع وجوب الحذف، ومن هنا يصبح حذف الرابط مع وجود الدليل أسلوبا مقبولا عدل بِهِ استصحاب الربط "[2].

1-3- التكرار:

هو من أبرز الأساليب البلاغية، ويعرفه الشريف الجرجاني في كتابه "التعريفات" بقوله:" التكرار عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى "[3]، أي هو الرجوع إلى الشيء وإعادته، وهو" دلالة اللفظ على المعنى مردّدًا "[4]، أي تكرار اللفظ وإعادة ترديده أكثر من مرة في الشعر والنثر وله دوره في بناء النص، فلا يقصد به الإكثار من الكلمات، بل له وظائفه الفنية المسهّمة في إبراز الجوانب المهمة التي يريد الشاعر الإفصاح عنها، وتوضيحها وتأكيدها .

تقول نازك الملائكة:" إن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعتني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها "[5]

---

[1]- طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص 31.

[2]- تمام حسان، البيان في روائع القرآن دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، ص 376.

[3]- الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، (د، ط)، 1985م، باب (التاء)، ص 30.

[4]- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، (د، ط)، (د، ت)، القسم 3، ص 3.

[5]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط1، 1962م، ص 242.

وهو أسلوب راقٍ في البلاغة وليس مجرد فعل عشوائي، لتوضيح المعنى للفكرة المطروحة، وبصياغة بسيطة نخلص إلى أنه:"دلالة اللفظ على المعنى مردّدًا لتأكيد غرض من أغراض الكلام، أو للمبالغة فيه"[1]، فهو إعادة اللفظة الواحدة أو الجملة بلفظ يماثلها لتسليط الضوء على توضيح المعنى المقصود من النقطة أو العبارة وإبرازه أو تأكيده.

كما يعني التأكيد عند بعض البلاغيين منهم محمد عبد المطلب الذي قسمه إلى قسمين: تأكيد في اللفظ والمعنى وتأكيد في المعنى دون اللفظ ومنه المفيد وغير المفيد[2] أي التكرار هو نفسه التأكيد أي في معناه البلاغي توضيح المعنى وتأكيده وهو على نوعين:" تكرار في اللفظ والمعنى، وهو مفيد أو غير مفيد.

المفيد: إما أن يدل على معنى واحد، والمقصود به غرضان مختلفان "[3]

يقصد أن الإفادة تخص المعنى الواحد لكن الغرض يختلف في كلتا اللفظتين ونجده مثالا في قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ يَعِدُكُمُ اللَّهُ إِحْدَى الطَّائِفَتَيْنِ أَنَّهَا لَكُمْ وَتَوَدُّونَ أَنَّ غَيْرَ ذَاتِ الشَّوْكَةِ تَكُونُ لَكُمْ وَيُرِيدُ اللَّهُ أَنْ يُحِقَّ الْحَقَّ بِكَلِمَاتِهِ وَيَقْطَعَ دَابِرَ الْكَافِرِينَ (٧) لِيُحِقَّ الْحَقَّ وَيُبْطِلَ الْبَاطِلَ وَلَوْ كَرِهَ الْمُجْرِمُونَ ﴾*، فقوله: يحق الحق، وليحق الحق، تكرار في اللفظ والمعنى وهنا اختلاف المراد فالأول تمييز بين الإرادتين والثاني بيان لغرضه فيما فعل من اختيار ذات الشوكة على غيرها، وانه ما نصرهم، وخذل أولئك إلا لهذا الغرض[4]

أما غير المفيد فقول مروان الأصغر:

سَقَى اللَهُ نَجْدًا، وَالسَلاَمُ عَلَى نَجْدٍ وَيَا حبَّذَا نَجْدَ عَلَى النَأْيِ وَالبُعْدِ.

---

[1]– على الجندي: البلاغة الغنية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1966م، ص 201.

[2]– ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 296–297.

[3]– على الجندي، المرجع السابق، ص 216.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص 216–217.

* الأنفال/7–8

نَظَرْتُ إِلَى نَجْدٍ وَبَغْدَادِ دَوْنَهَا لَعَلِي أَرَى نَجْدًا، وَهَيْهَاتَ مِنَ نَجْدِ

نجد تكرار لفظ (نجد) حيث المراد في الأول الثناء على نجد، أما الثاني فالمراد به النظر إلى (نجد) من بغداد، وهذا المعنى لا يحتاج إلى مثل هذا التكرار، رغم أن البيت الأول التكرار فيه كان جائزا لأن فيه التشويق والتحرق لفراق نجد، رغم أنه كان يمكنه صياغة المعنى الوارد في البيتين معا[1]، التكرار يكون فيه الفائدة إذا لم تكن فيه المبالغة، فان كانت المبالغة أصبح غير مفيد.

وورد التكرار في المعنى دون اللفظ ، وهو مفيد وغير مفيد أيضا،" فالمفيد: إما أن يدل على معنيين مختلفين"[2]، أي اللفظة الواحدة لها معنيين لا يتشابهان، ومثال ذلك قول حاطب بن أبي بلتعة حين عاتبه الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، على كتابته لأهل مكة يخبرهم ببعض شأن المسلمين، قال: ... ما فعلت ذلك كفرا، ولا ارتدادا عن ديني، ولا رضا بالكفر بعد الإسلام، ومفاده انه لم يفعل ذلك على كفر وأنه لم يكفر بعد إسلامه، ولا إيثارا لجانب الكفار على جانب المسلمين[3]، وهي تدل على معان مختلفة.

أما تكرار المعنى دون اللفظ غير المفيد" كقول أبي تمام:

قَسّمَ الزَمَان رُبُوعَها بَينَ الصِّبا وقُبُولهَا ودُبُورهَا أَثْلاثًا*

فإن الصبا هي القبول"[4].

إذن هو قسمان " أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى، والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ، فأما الذي يوجد في اللفظ والمعنى كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع وأما الذي

---

[1]- ينظر: علي الجندي، البلاغة الغنية، ص 218-219.

[2]- المرجع نفسه، ص 220.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص.220

[4]- المرجع نفسه، ص 221 .

*- الدبور: الريح تقابل الصبا، وتهب من الغرب، أي من حيث يدبر النهار.

يوجد في المعنى دون اللفظ فكقولك أطعني ولا تعصني فإن الأمر بالطاعة هو النهي عن المعصية، ولا فائدة للتكرير إلا للتوكيد "[1].

كما أن ظاهرة التكرار ترتبط بجملة الاختيار" فيرى محمد بنيس في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" إذ ربط التكرار بعملية الاختيار التي يقوم بها الشاعر، فكان توظيفه لهذه الظاهرة نحويا أكثر منه أسلوبيا أو دلاليا وقد لاحظ الشاعر حين يكرر بعض المفردات والتراكيب في شعره فإنما يهدف من وراء ذلك التعويض عن أدوات الربط التي تؤدي إلى رتابة النص وسقوطه "[2].

فهي ظاهرة نحوية أكثر منها أسلوبية أو دلالية فهي تعوض عن حروف الربط والمفردات المكررة لكي تسهم في بناء النص ورتابته وعدم انفصامه وتماسكه" وقد لاحظ بنيس أن ظاهرة التكرار تقنية معقدة من التقنيات الفنية انطلاقا من معطياتها، ومستويات أدائها وتأثيرها في القصيدة، فضلا عن دورها الدلالي التقليدي الذي أطلق عليه القدماء التوكيد وفائدتها في جميع ما تفرق من الأبيات والمقاطع "[3]، فهو أشار إلى أهمية ظاهرة التكرار ودلالة تأثيرها في النص وبنائه، وأنه أطلق عليها مصطلح التوكيد.

فالتكرار ظاهرة لغوية تعتمد على" التماثل في الجانب الشكلي والمعنوي للدال مما يجعلها ظاهرة لغوية بارزة في السياق فهي ظاهرة لغوية تطفوا على المستوى السطحي للبنية اللغوية ثم تؤول إلى أعماق هذه البنية "[4].

أنواع التكرار:

---

[1]– ابن الأثير، جوهر الكنز، تح: محمد زغلول سلام، الناشر المعارف الإسكندرية، (د، ط)، (د، ت)، ص 257.

[2]– عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2010م، ص 55.

[3]– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار العودة، (د، ط)، 1989م، ص 175، نقلا عن: المرجع نفسه، ص 55.

4– فايز عارف القرعان، في بلاغة الضمير والتكرار، دراسات في النص العذري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص 120.

تكرار الحرف:" لا يشكل الحرف بذاته أي قيمة دلالية أم إيقاعية، إلا إذا انتظم في بناء لغوي، ودخل تحت إطار مفردة، وتكرر ضمن المفردة، وعلى نطاق المفردات في النص المنجز، فإنه يكتسب قيما دلالية، وإيقاعية، والشاعر المبدع يحاول أن يستثمر القيم الدلالة والحماسية للحروف"[1]، فالحرف الواحد ليس له أي معنى دلالي إلا داخل الجمل والتراكيب.

تكرار اللفظ:" أي تكرار كلمة أو مجموعة الكلمات، أو مجموعة التراكيب أي هو تكرار أصوات بأعينها تخضع لنظام التقارب بين مواضعها، فإذا ابتعدت ضعفت الفائدة الدلالية والقيمة الإيقاعية، فكأن موقع الكلمات يشارك في تحقيق المقصود من التكرار "[2]، فهو يقصد تشابه الكلمات أو العبارات في تكرار الصوت في نظام الأصوات.

2- الانزياح الدلالي:

هو الخروج "عن قواعد الاختيار للرموز اللغوية، مثل وضع المفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الموصوف، أو اللفظ بدل المألوف"[3]، ويتضمن المجاز والاستعارة والتشبيه.

2-1- المجاز:

إنَّ النص الشعري فضاء زاخر بالظواهر الجمالية والبلاغية، التي تعطي لقيمته الفنية والنثرية جلاءً وإبداعية، ويعد المجاز من عناصر الجمال الأدبي الذي يزيد النص جمالا وحسنا للتنويع بين الصور والأشكال الجمالية في الكلام، ويسمح له بإيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة مع وضوح الدلالة، وتناسبها مع مقتضى الحال.

---

[1]- محمد مصطفى الكلاب، بنية التكرار في شعر أدونيس، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، غزة، فلسطين، المجلد 23، ع1، 2015م، ص 73.

[2]- طالب محمد إسماعيل وعمر إسماعيل فيتور، قراءة جديدة لنظام التكرار في البناء الصوتي والإعجاز القرآني، دار زهوان للنشر والتوزيع، عمان، (د، ط)، 2007م، ص 02.

[3]- مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص43.

يقول عبد القاهر الجرجاني:" فأما المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز، وإن شئت قلت: كل كلمة جُزْتَ بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز "[1]، فهو خروج عن المألوف لما يتناسب مع مقتضى الحال أي عدول بالألفاظ عن معانيها الحقيقية إلى معان مبتكرة، والجرجاني فرق بين المجاز والحقيقة.

فيقول:" كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع، وإن شئت قلت في مواضعة وقوعا لا يستند فيه إلى غيره فهي حقيقة "[2]، أي أن الأصل في اللغة هو التعبير عن الحقيقة، أي تعبير حقيقي بكلمات أصلية ومناسبة، لا ينزاح بها إلى معاني أخرى والمجاز هو انزياح للغة.

الحقيقة هي عدم الخروج بالمعنى الحقيقي إلى معنى مجازي " والمجاز من أحسن الوسائل البيانية التي تهدي إليها الطبيعة لإيضاح المعنى، إذ يخرج المعنى متصفا بصفة حسية تكاد تعرضه على عيان السامع في الكلام، لهذا شغف العرب باستعمال المجاز لميلها إلى الاتساع في الكلام، وإلى الدلالة على كثرة معاني الألفاظ "[3].

وهو عنصر من الانزياح الدلالي، يدل على عدم إيضاح المعنى الأصلي، واللغة بحر واسع من الألفاظ والكلمات ذات دلالات عميقة وباستعمال المجاز في النص يزيده ثراءً بالمعاني. فمثال ذلك قول ابن العميد:

قَامَتْ تُظَلِّلُنِي مِنَ الشَمْسِ نَفْسٌ أَحَبُ إِلَيَّ مِنْ نَفْسِي

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضّلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، ط2، 1999م، ص 260.

[2]– المرجع نفسه، ص 259.

[3]– أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د، ط)، 2003م، ص249.

قَامَتْ تُظَلِلُنِي وَمِنْ عَجَبَ شَمْسٌ تُظَلِّلِنِي مِنَ الشَمْسِ

هنا لفظة الشمس لها معنيان في البيتين الشعريين فالأولى حقيقية، ويقصد بها الشمس الأصلية أما الثانية فهي تعبير مجازي وهي تشبيه الإنسان بالشمس وهذا لإشراقه مثلها، ولأن الشمس الحقيقية تحرق ولا تظل[1].

والمجاز بأنواعه "خروج على شفرة اللغة ويقع على المستوى الدلالي"[2]، وينقسم إلى:" المجاز اللغوي(اللفظي)، والمجاز العقلي "[3]

وهذان النوعان بدورهما ينقسمان إلى قسمين، فالمجاز اللغوي هو:" استعمال كلمة في غير معناها الحقيقي لعلاقة مع قرينة ملفوظة أو ملحوظة "[4]، ويتحدد المجاز اللغوي بوجود علاقة بين الكلمة ومعناها الحقيقي.

فهو" إسناد الفعل أو ما هو في معناه(...) إلى غير صاحبه لعلاقة مع قرينة تمنع أن يكون الإسناد حقيقيا"[5]، ويشترط فيه العقل، وإسناد الفعل إلى فاعله فينتج انزياح تعبيري يأتي على صورة مختلفة للارتقاء بالنص بإضفاء سمات جمالية عليه.

وعلاقاته "هي كل ملابسة أو علاقة تصحح التجوز في مفاهيم البلغاء والأدباء، وذوق البليغ هو الذي يحسن تصيّد العلاقة لما تصوغ من كلام يتجوزّ فيه عن ذكر الحقيقة إلى ملابس من ملابساتها "[6]، ذلك أن للنص سمات مخصوصة تعكس قوته وحضوره، وتكوين صور تعبيرية تخرج النص من المعنى البسيط وتبقيه مجاورا للواقع .

---

[1]– ينظر: عاطف فضل محمد، البلاغة العربية، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2011م، ص80.

[2]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص 249.

[3]– يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 105.

[4]– المرجع نفسه، ص 105.

[5]– يوسف أبو العدوس، المرجع نفسه، ص 106.

[6]– عبد الرحمان حسن حبنك الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، دار الشميلة، بيروت، ط1، 1996م، ج1، ص 201–202.

إذن ينقسم المجاز إلى عقلي ولغوي احتكاما إلى أن النوع الأول يتصل بالعقل أما الثاني إلى اللغة وقسمه البلاغيون "على أساس نوع العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي إلى "مجاز مرسل" و "استعارة" "[1]، فتحديد نوعه يرجع إلى العلاقة بينهما، "إذا كانت العلاقة بين المعنيين ليست المشابهة سمي مجاز مرسل(...) وإذا كانت العلاقة بين المعنيين المشابهة سمي اللفظ استعارة "[2].

سنتناول في هذا الجزء المجاز المرسل أما الاستعارة سنخصصها بالتفصيل والبحث في جزء آخر.

فالمجاز المرسل" حقيقته جاءت على أساس عدم ارتباطه بعنصر المشابهة في ملابسته للمعنى بغير التشبيه، وتسميه جاءت لخلوه من القيود وسلامته من الحدود"[3]، أي إنه على خلاف الاستعارة التي تأتي مقيدة بالمشبه وعلاقتها مع المشبه به وارتباطها به، فالمجاز يأتي مطلق وحر.

فهو" الكلمة المستعملة قصدا في غير معناها الأصلي لملاحظة علاقة غير المشابهة مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الأصلي"[4]، أي استخدام كلمات دالة وموحية للمعنى الحقيقي مع استخدام قرينة معينة، ذلك لتحقيق ارتباط في المعاني وعلاقاتها بالمعاني الأصلية، مع وجود قرينة التي تدل على أن اللفظ المراد غير ما وضع له.

---

[1]- حسن البنداري، الفنون البيانية والبديعية بين النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر،، ط1، 2003م، ص 151.

[2]- المرجع نفسه، ص 151.

[3]- محمد حسين علي الصغير، مجاز القرآن خصائصه الفنية وبلاغته العربية، دار المؤرّخ العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص 144.

[4]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 252.

انتبه اللغويون والبلاغيون" منذ أول العهد بالتأليف إلى توسع العرب في استعمال الكلمات بأكثر من معنى، فرصدوا طائفة من العلاقات التي سوغت ذلك التوسع وثبتوها"[1].

ومن علاقاته:

السببية: " وهي ما ذكر فيه السبب وحذف المسبب مثل قولنا:

السَيْفُ أَنْطَق الحَقَّ أَي كَانَ سَبَبًا فِي إِظْهَارِهِ"[2].

كما نجد مثالا آخر هو قوله تعالى:﴿فَمَنْ شَهِدَ مِنكُمُ الشَّهْرَ فَلْيَصُمْهُ﴾*وموضع الشاهد هو الشهر، والشهر لا يشاهد، وإنما الذي يشاهد هو "الهلال" الذي يظهر أول ليلة في الشهر، والهلال سبب في وجود الشهر، فإطلاق الشهر عليه مجاز مرسل علاقته السببية"[3]، أي إن المجاز المرسل هو ذكر السبب الذي من أجله حدث الفعل وحذف المسبب لهذا الفعل أي الذي قام بالفعل.

المسببة:" بفتح الباء الأولى وذلك حينما يكون اللفظ المذكور سببا عن المعنى المراد، ويكون المعنى المراد سببا في اللفظ المذكور، استمع إلى قوله تعالى:﴿ وَيُنَزِّلُ لَكُمْ مِنَ السَّمَاءِ رِزْقًا ﴾** وأنت خبير بأن الله يكرم عباده بإنزال الماء من السماء، وهذا الماء يكون سببا في الرزق، فالرزق مسّبب عن الماء"[4]، وهو أن هناك علاقة بين اللفظ في السبب والمعنى المراد، حيث إن الأول يدل على الثاني والثاني يدل على الأول.

---

[1]– أحمد مطلوب وحسن البصير، البلاغة والتطبيق، حقوق الطبع لدى وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ط2، 1999م، ص 333.

[2]– نعمان عبد السميع، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، دراسة تطبيقية، دار العلم والإيمان، دسوق، ط1، 2014م، ص 49.

* البقرة/185.

**غافر/13.

[3]– عبد العزيز عتيق، علم البيان في البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د، ط)، 1985م، ص 158.

[4]– فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، دار الفرقان للنشر، ط 10، 2005م، ص 153.

الجزئية: تكون" إذا كان اللفظ المستعمل جزءا من المعنى المراد "[1]، هنا يطلق الجزء ويراد به الكل، ومثال ذلك " في قوله تعالى:﴿ فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُؤْمِنَةٍ ﴾* المجاز في كلمة رقبة، والمقصود الرقيق، وهو لا يدعوا إلى فك الرقبة وإنما أراد عتق الرقيق، أي صاحب الرقبة وهو العبد، فيعبر عنه بالرقبة وهو جزء أراد الكل "[2] فهو ذكر جزء ولكنه يقصد الكل.

الكلية:" وذلك حينما يستعمل الكل ونريد الجزء"[3]، المراد الكل وعبر عنه بالجزء ومثال ذلك " قوله تعالى: ﴿يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ مِنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ﴾** الإنسان لا يضع إصبعه كاملا في أذنيه بل جزء منه فالمجاز في كلمة أصابعهم نوعه مجاز مرسل، علاقته الكلية، لأنه أراد ذكر الكل وهو الإصبع وأراد الجزء منه"[4]، فهو ذكر الكل ولكنه أراد الجزء.

تتلخص مشكلة المجاز في الدراسات الأسلوبية في" أنها انحراف عن الاستخدام العادي للغة، سواء كان ذلك عن طريق استعمال الكلمة في غير ما وضعت له أو إسنادها إلى مالا ينبغي أن تستند إليه في النظام المألوف للغة "[5]

2-2- الاستعارة:

سنتطرق إليها في هذا العنصر إذ لها تعاريف شتى تناولها البلاغيون من بينهم قول عبد القاهر الجرجاني:" اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون اللفظ أصل في الوضع اللغوي معروفا تدل عليه الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله

---

[1]- فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، ص 154.

* النساء/92.

[2]- عاطف فضل محمد، البلاغة العربية، ص 103.

[3]- فضل حسن عباس، المرجع السابق، ص 156.

** البقرة/19.

[4]- عاطف فضل محمد، المرجع السابق، ص 104.

[5]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 83.

الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا لازم "[1].

فهي" مأخوذة من العارية أي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه "[2]، أي أنها لا تتم إلا بين متعرفان تجمع بينهما صلة ما تسمح بهذه الاستعارة.

عرفها الرماني بأنها:" تعليق العبارة على غير ما وضعت له أصل اللغة على جهة النقل للإبانة "[3]، أي أنها تخالف الأصل للتوضيح.

وهي عبارة عن" مجاز لغوي علاقته المشابهة فلا بد من قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي لترشد القارئ إلى المعنى المراد، فالقرينة دليل ينصبه المتكلم يفصح عن الغرض، ويرشد إلى المعنى المقصود سواء أكانت القرينة خالية تفهم من السياق وفحوى الكلام(...) أم كانت مقالية لفظية مصرحا بها في الأسلوب لترشد القارئ إلى المقصود "[4] فهي تعتبر مجاز لكن تميزه المشافهة.

ويعرفها السكاكي في كتابه مفتاح العلوم:" هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[5] وهو أكثر تبسيطا في التعريف.

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص 31.

[2]–أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 2007م، ص 82.

[3]– أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، النُكت في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، النيل، القاهرة، ط3، (د، ت)، ص85.

[4]– محمد رمضان الجربي، البلاغة التطبيقية –دراسة تحليلية لعلم البيان– منشورات ELGA، 2000م، ص 315–316.

[5]– السكاكي، أبو يعقوب محمد بن علي، مفتاح العلوم، ضبط: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987م، ص369.

ويقول أبو الهلال العسكري هي:" نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه "[1]، فهو يقصد نقل اللفظ من معنى إلى معنى آخر.

وتعمق عبد القاهر الجرجاني في مفهومها حيث قال:" أن تُريد الشيء بالشيء، فتَدَعَ أن تفصحَ بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبَّه به فتعيره المشبَّه وتُجْرِيَهُ عليه"[2]، فالاستعارة هي استبدال شيء بشيء أو لفظ بآخر بعلاقة محددة هي المشابهة.

أما الخطيب القزويني يقول هي:" ما تضمن تشبيه معناه بما وضع له والمراد بمعناه: ما عني به، أي: ما استعمل فيه، فلم يتناول ما استعمل فيما وضع له، وإن تضمَّن التشبيه به، نحو: زيدٌ أسدٌ، ورأيته أسدًا، ونحو: رأيت به أسدًا، لاستحالة تشبيه الشيء بنفسه "[3]، فهي تعتمد على المشبه والمشبه به حيث يشترط في الاستعارة عدم تشبيه الصفة الموجودة بالكلمة بنفسها.

"إن الشكل اللغوي البلاغي الذي يعد سياجا تركيبيا للاستعارة هو شكل التشبيه الذي حذف أحد طرفيه، تارة المشبه، وتارة المشبه به، وصرف مدلوله إلى المجاز، بفعل السياق اللغوي الذي يضمه "[4]، فهي مجاز يحذف أحد طرفيه المشبه أو المشبه به.

فالاستعارة " إذا ليست إلا تشبيها مختصرا لكنها أبلغ منه كقولك: رأيت أسدا في المدرسة، فأصل هذه الاستعارة (رأيت رجلا شجاعا كالأسد في المدرسة) فحذف المشبه

---

[1]– أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار أحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاءه، ط1، 1952م، ص 268.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، (د، ط)، (د، ت)، ص67.

[3]– الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط)، (د، ت)، ص 286.

[4]–يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997م، ص54.

(رجل) وحذفت الأداة (الكاف) وحذف وجه الشبه (الشجاعة)، والقرينة اللفظية هي المدرسة الدالة على أنك تريد بالأسد شجاعا، وأركان الاستعارة ثلاثة، مستعار منه وهو المشبه به، ومستعار له وهو المشبه، ويقال لهما الطرفان ومستعار وهو اللفظ المنقول "[1] فهي على عكس التشبيه الذي يتكون من أربعة عناصر،" وهي تشبيه حذف أحد طرفيه فعلاقتهما المشابهة دائما، وتنقسم إلى قسمين: الاستعارة المكنية والاستعارة التصريحية"[2].

الاستعارة التصريحية:" هي ما صرح فيها بلفظ المشبه به أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه "[3].

الاستعارة المكنية:" هي ما حذف فيها المشبه به أو المستعار منه ورمز له بشيء من لوازمه المسمى "تخييلا" "[4].

يقول صلاح فضل:" أما المجازات في البلاغة العربية، فهي تقوم بوظيفة وحيدة هي (وضوح الدلالة)، مما يتعارض مع مذاهب المبدعين الذين جنحوا إلى عدم المقاربة في التشبيه وفتنوا ببعد الاستعارة، ولم يصبح الوضوح همهم الشعري"[5] وتعارض مع النزوع الفني لدى المبدعين، نظر إليها على أنها تشبيه وعلاقة التشبيه مهمة للاستعارة، هذا قبل تشكلها، ولها علاقة تقيمها الصورة بين الطرفين، كما أنها قادرة على خلق معان جديدة من خلال تفاعل طرفيها وهذا بعيدا عن مفهوم الاستبدال، وأصبح لا ينظر إلى الطرفين إنما إلى ناتج هذا التفاعل وهو الاستعارة [6].

---

[1]– عبد اللطيف شريفي وزبير الدراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ص 146.

[2]– علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، البلاغة الواضحة، مكتبة بشرى، كراتشي، باكستان، ط1، 2010م، ص 64.

[3]– عبد اللطيف شريفي، المرجع السابق، ص 147.

[4]– المرجع نفسه، ص 147.

[5]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 106.

[6]– ينظر: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي، ص 175–176.

فهي" اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي (COLLOCTION) اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي، ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية (SEMANTIC DEVIANCE) تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والطرافة، وتكمن على الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع"[1].

وهي عبارة عن اقتران كلمتان من مركب لفظي وينتج عنه مفارقة وبدورها تحدث شعور بالدهشة عند المتلقي وهي تحدث انسجام في المعنى الجمالي للنص، فهي " نوع من المجاز اللغوي وهي الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له لعلاقة المشابهة وقرينة مانعة وأن أركانها أربعة مستعار منه، مستعار له، اللفظ المستعار بمعناه المستعير"[2]، أي أنها كأي ظاهرة لغوية تحتوي على طرفين أساسين ، وتقوم بينهما علاقة محددة.

فهي عند الجرجاني" ليست مجرد نقل للفظ من أصله اللغوي وإجرائه على ما لم يوضع به لسبب المشابهة بل هي إثبات لمعنى لا يعرفه السامع من اللفظ ولكنه يعرفه من معناه"[3]، وهي تختص بالمعنى أكثر منه في الألفاظ أي أن العلاقة بين طرفيها هي خاصة بالمعنى وتأثيره.

أما صلاح فضل يقول في كتابه "نظرية البنائية":" ليست الصورة الشعرية حلى زائفة بل إنها جوهر فن الشعر، فهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم والتي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه "[4].

---

[1]– سعد مصلوح، في النص الأدبي – دراسة أسلوبية إحصائية –، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، ط1، 1991م، ص 187.

[2]– محمد رمضان الجربي، البلاغة التطبيقية – دراسة تحليلية لعلم البيان – ، ص 275.

[3]– رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، (د، ط)، 2006م، ص 169.

[4]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 238.

وهذا ما انتبه إليه فاليري في تحليله السابق وقوله:" إن الانحرافات والعلل من جانب والاستعارات والمجاز والصور من جانب آخر ليست مجرد تفصيلا ولا حلى تزين الشعر حينا، ويمكن الاستغناء عنها حينا آخر، بل هي خصائص الشعر الجوهري وليس المضمون هو سبب الشكل الشعري بل هو نتيجة من نتائجه"[1]، فالميزة الأساسية للشعر الجيد هي مدى توظيفه للاستعارات والمجازات ذات الأثر.

يتضح أن جمال الاستعارة "وحسن وقعها يعود إلى التركيب النحوي، ويرجع إلى النظم والتأليف في العبارة فإذا كان التركيب محكما، والتأليف منسقا يقوم على قواعد اللغة ووضع كل كلمة في مكانها المناسب، كانت الاستعارة في أعلى المراتب وأسمى الدرجات"[2].

2-3- التشبيه:

عنيَّ الدارسون بدراسة التشبيه عناية واضحة، فهو أكثر الأنواع البلاغية إثارة وجذبا للانتباه، وعُدَّ أحد مقاييس البراعة الأدبية، وعرّفه علماء البلاغة باعتبارات مختلفة.

يقول ابن رشيق القيرواني:" هو صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم "خَدُ كالورد" إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صُفرة وسطه وخضرة كمائمه"[3]، فهو تمثيل صفة شيء بشيء آخر على الأقل.

ويعرفه القزويني في كتابه الإيضاح هو:" الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى "[4].

---

[1]- صلاح فضل، نظرية البنائية، ص 238.

[2]- عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، ص 146.

[3]- القيرواني ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، سوريا، ط5، 1981م، ج1، ص 286.

[4]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة – المعاني والبيان والبديع – ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط1، 2003م، ص 164.

تعريف القيرواني والقزويني لا يختلفان فكلاهما يرى أن التشبيه هو مشاركة لصفة معينة بين شيئين، فهو" صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة(حسيّة أو مجردّة) أو أكثر"[1].

لم يختلف علماء البلاغة في تعريفاتهم للتشبيه فهو عندهم يقوم على علاقة مشاركة أمر لآخر في صفته لكن يتطلب وجود أداة، فهو" بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة، تقرّب بين المشبه والمشبه به في وجه الشبه "[2].

من خلال دراستنا للتشبيه فهو تمثيل شيء بشيء آخر في صفة، وهنا يقول عبد القاهر الجرجاني:" واعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: أحدهما أن يكون من جهة أمرين لا يحتاج إلى تأوّل، والثاني أن يكون الشبه محصّلا بضرب التأول"[3]، ويقصد بالتأول وجه الشبه، فالضرب الأول لا يحتاج إلى توضيح، أما الضرب الثاني فيجب أن نؤول له ونجد هنا عبد القاهر يضع لنا أمثلة من الضربين.

فالأول" تشبيه من جهة الصورة والشكل كتشبيه الخدود بالورد، والشعر بالليل، فهنا لا يحتاج إلى تأويل فلون الورد يشبه احمرار الخدود، وأما الضرب الثاني أعطى مثال كقول: "هذه حجة كالشمس في الظهور"، هنا شبه الحجة بالشمس في الظهور "[4]، أي أننا نستطيع ذكر التأويل الذي نعنيه كتشبيه الشمس في الظهور ونستطيع أن نشبه بالشمس في الإشراق ولوضوح المعنى يختار التشبيه التأويل على عكس الضرب الأول فهو لا يحتاج إلى التأويل.

---

[1]– يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، (العبدلي)، عمان، ط1، 2007م، ص 15.

[2]– عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 62.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص 69.

[4]– ينظر: المرجع نفسه ، ص 69–71.

كما أدرج الجرجاني التمثيل وعدَّه عنصرا من التشبيه وفي هذا يقول: "وإذ قد عرف الفرق بين الضَّربين، فاعلم أن التشبيه عامٌ والتمثيل أخصَّ منه، فكل تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلا "[1]، فالتمثيل هو تشبيه لأنه مشاركة شيء لآخر في صفة ولا يوجد اختلاف.

والتشبيه هو بيان مشاركة شيء لآخر في صفة أو أكثر فهو إذن يحتوي على أركان وهي:" المشبه والمشبه به ووجه الشبه وأداة التشبيه "[2]، وفي الأركان الأربعة هناك طرفان لا يتحقق التشبيه إلا بهما أما الآخران فنستطيع الاستغناء عن أحدهما، "فالمشبه والمشبه به طرفي التشبيه، وذلك لوجوب ورودهما في التشبيه وعدم جواز حذف أحدهما أو كليهما، إذ يؤدي الحذف إلى تحول التشبيه إلى استعارة (...) أما وجه الشبه وأداة التشبيه فيجوز حذف أحدهما أو كليهما دون أن يغير هذا الحذف من التشبيه "[3]، وعلى أساس هذه الأركان فإنه يتحدد لنا نوع التشبيه الذي حدده النقاد والبلاغيون في دراساتهم

يقول الخفاجي: "إذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد "[4]

تتحّدد أنواعه من خلال ذكر أو حذف أداة التشبيه ووجه الشبه إلى:

" التشبيه المرسل: ما ذكرت فيه الأداة

التشبيه المؤكد: ما حذفت منه الأداة

التشبيه المجمل: ما حذف منه وجه الشبه

التشبيه المفصل: ما ذكر فيه وجه الشبه

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص 73.

[2]– أحمد مطلوب وحسن البصير، البلاغة والتطبيق، ص 269.

[3]– المرجع نفسه، ص 270.

[4]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط)، (د، ت)، ص124.

التشبيه البليغ: ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه "[1]

هذه التقسيمات حددت على أساس أداة الشبه ووجه الشبه، وهناك أنواع أخرى للتشبيه والتي تتحدد بشروط مختلفة وأسس أخرى، لا تتحكم فيها أداة التشبيه ووجه الشبه وهي:

التشبيه الضمني:" هو نوع من التشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، وإنما يلمح التشبيه ويعرف من قرينة الكلام ومضمونه، لذا سمي ضمنيا"[2]، فهو يأتي على خلاف الأنواع الأخرى من حيث يأتي على غير المألوف، فالمشبه والمشبه به لا يظهران بشكل صريح إنما يعبر عنها بكلام مستقل، والعلاقة بينهما ضمنية يلمح لها فقط .

ومثال ذلك قول" أبي فراس الحمذاني:

سيذكرني قومي إذا جدَّ جَدُّهم وفي الليلة الظّلماء يُفتَقَدُ البدر

ومعناه أن قومه أهملوه ونسوه لكن سيتذكرونه في الجدِّ، أي عند تعرضهم للحرب أو لمأساة، هنا شبه الشاعر نفسه بالبدر وشبه الحروب بالظلام، وقد ضمن أبو فراس بيته هذا التشبيه دون أن يصرح بالمشبه والمشبه به"[3].

تشبيه التمثيل:"وهو ما كان وجه الشبه فيه صورة متنوعة من متعدد أمرين أو أمور"[4]، أي أن وجه الشبه هو جزء من صورة مركبة.

مثال ذلك:" قول الشاعر يمدح فارسا:

وَتَرَاهُ فِي ظُلْمِ الوَغَى فَتَخَالُهُ قَمَرًا يَكِرُّ عَلَى الرِجَالِ بِكَوْكَبٍ

---

[1]– علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص 24.

[2]– يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية – علم المعاني، علم البيان، علم البديع– ، دار الميسرة، عمان، ط1، 2007م، ص 151.

[3]– ينظر: يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، ص 51.

[4]– عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 86.

المشبه هو صورة الممدوح الفارس وبيده سيف ليشق به الغبار والمشبه به صورة قمر يشق الظلمة ويتصل به كوكب مضيء إذن فوجه الشبه هنا الصورة المركبة من ظهور شيء مضيء يلوح شيء متلألئ في وسط الظلام"[1].

التشبيه المقلوب:" وهو جعل المشبه مشبها به بادعاء أن وجه الشبه فيه أقوى وأظهر "[2]، هو تشبيه معكوس حيث أن الصفة المشتركة تكون في المشبه به أقوى من المشبه، أي أنها تُرَجح الصفة المشبهة إلى المشبه به أكثر. ومثال ذلك:

" والصُبْحُ فِي طُرَّةِ لَيْلٍ مُسْفِرٍ كَأَنَهُ غُرَّةَ مَهْرٍ أَشْقَر

المشبه هو الصبح، والمشبه به غرّة مهر أشقر، وهو تشبيه مقلوب، لأن العادة في عرف الأدباء أن تشبيه غرّة المهر بالصبح، لأن وجه الشبه وهو البياض أقوى في الصبح منه في المهر، لكن هنا عدل الشاعر عن المألوف وقلب التشبيه"[3].

يستخدم الشعراء والكتاب هذا النوع من التشبيه للمبالغة، كما في المثال حيث بالغ في تشبيه غرّة مهر أشقر بالصباح والأصح أن الصبح هو الأنصع والأشد بياضا، إذن الشاعر بالغ في تشبيهه.

التشبيه المفرد:" هو التشبيه الذي يكون وجه الشبه فيه مفردا، ومعنى المفرد، أي يشترك المشبه والمشبه به في صفة واحدة أو صفات متعددة معطوفة على بعضها، وعليه يكون المشبه شيئا واحدا والمشبه به شيئا واحدا يشتركان في صفة أو صفات معطوفة "[4] فهما مشتركان في الصفة الفردية.

[1]- ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 86.

[2]- يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، علم البيان وعلم البديع، ص 160.

[3]- عبد العزيز عتيق، المرجع السابق، ص 97-98.

[4]- عاطف فضل محمد، البلاغة العربية، ص 46.

التشبيه من " أقدم البيان ووسائل الخيال وأقربها إلى الفهم والأذهان، وهو من أكثر الفنون دورانا في الشعر العربي القديم ولذلك اهتم النقاد والبلاغيون ووضعوا الدراسات لتبيان أنواعه وتوضح مقاصده"[1]

[1]– أحمد مطلوب، دراسات بلاغية ونقدية، دار الرشد للنشر، بغداد، (د، ط)، 1978م، ص 440.

الفصل الثاني:

جماليات الانزياح التركيبي والدلالي في ديوان

" محمد جربوعة "

أولا: الانزياح التركيبي

1- التقديم والتأخير

2- الحذف

3- التكرار

ثانيا: الانزياح الدلالي:

1- المجاز

2- الاستعارة

3- التشبيه

أولا/ الانزياح التركيبي:

يختار الأديب في كتاباته ما يناسبه من الكلمات التي يرصدها وينظمها وفق ترتيب معين يتطلبه سياق الخطاب، وذلك يقتضي تضافر البنّى الأسلوبية، والطرائق التي يتعلق بموجبها مكونّات النص، من خلال ظواهر ذات أهمية بالغة في التركيب، الذي هو عنصر أساسي في بناء اللغة بعامة والخطاب الأدبي بخاصة، وفق قواعد النحو، فالأديب يستطيع أن يتصرف في القواعد بنوع من الحرية التي تمكنه من التعامل مع أسلوبه بمرونة، وما يخدم حالته الشعرية، عبر الانزياحات التركيبية المتمثلة في الخروج عن القاعدة، ويتمثل ذلك في التقديم والتأخير، الحذف والتكرار، وذلك لخلق آثار بلاغية وجمالية على مستوى النصوص الأدبية، وهذا ما سنوضحه في المدونة المدروسة.

1- التقديم والتأخير:

تظهر لنا هذه الظاهرة في الشعر العربي القديم والحديث، حيث إن" الشعراء قد أفاضوا في أشكال عدة من التقديم والتأخير، لتأخذ هذه الأشكال منحى أسلوبيا مميزا، بحيث يشكل التقديم والتأخير خرقا أو انزياحا عن النمط المألوف لتركيب الجملة العربية، ومن ظواهر التقديم تقديم المسند إليه، وتقديم المفعول به على الفعل والفاعل، وتقديم متعلقات الفعل الأخرى كتقديم الجار والمجرور، والظرف والحال على صاحبها"[1].

1-1- تقديم المسند:

إذا تفحصنا الديوان لوجدنا أنه استعمل عنوان القصيدة نفسه انزياحا وذلك في قصيدته المعنونة " قَدَرٌ حُبُهُ "[2]

فهنا قدم الخبر وهو (قدرٌ) وأخر المبتدأ (حبه) والأصل في الجملة (حبه قدر) لكن الشاعر خالف عناصر التركيب فقدم الخبر على المبتدإ، لتعظيم حب الرسول صلى الله عليه وسلم، وأنه أمر محتوم ومقدر ولا مفر منه، وهذا لعظمة الرسول صلى الله عليه وسلم.

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص186.

[2]- محمد جربوعة، قدر حبه، البدر الساطع للطباعة والنشر، ط1، 2014م، ص 177.

كما ورد في السياق نفسه في قصيدة " دمعةٌ أحمدية على الإسراء الممنوع " في قول الشاعر:

خَجَلِي أنا .. خَجلُ الذِي مِن حُزنِهِ

دَخلَ المَرَايَا، كانَهَا، وتَكسّرَا [1]

قام الشاعر بتقديم الخبر المفرد (خجلي) على المبتدإ (أنا) لإعطاء التركيب خاصية الانسجام وإخراجه عن المألوف، وذلك للتركيز على الصفة لا على الموصوف، وتقديم صفة الخجل لتأكيد القول عليه، ولأهمية هذه اللفظة وقوة إيحائها وتأثيرها في نفس المتلقي، فكلمة الخجل لها أبعاد دلالية للتعبير عن الأسى الذي أحسّه الشاعر، وبرز ذلك في تكرار هذه اللفظة على مستوى البيت، وهذا تأكيدا لحزنه الشديد على النبي صلى الله عليه وسلم، فالشاعر يصف حالته النفسية المحطمة من الخجل.

1-2- تقديم شبه الجملة (جار ومجرور) الواقعة خبرا:

ويتمثل لنا هذا النوع في قصيدة " قَدَرٌ حُبُهُ وَلاَ مَفَرَ لِلْقُلُوبِ " في قول الشاعر:

تُحِبُهُ صَغِيرَةٌ مِنَ القُوقَازِ

فِي عُيُونِهَا الزَرْقَاءِ مِثْلُ بَرَكَةٍ [2]

فقد قدم هنا الخبر (في عيونها)، على المبتدأ (مثل)، والخبر مكون من شبه الجملة جار ومجرور، فأصل الجملة (مثل بركة في عيونها الزرقاء)، فكان التقديم لإبراز ما تحمله العيون من دلالات موحية ففي العيون أسرار غامضة لا يعرفها إلا المتأمل جيدا فيهما، إلا أنَّ حب الرسول ظهر متجليا فيهما، وهذا دليل للمفاخرة بمقدار الحب الكبير الموجود في عينيها البريئتين، فحب الرسول الكريم يضفي بريقا في العيون البريئة، لا نستطيع إخفاءه فهو واسع كالبحر وصافي كالسماء، فالحب الموجود في عيونها الزرقاء هو للحبيب محمد صلى الله عليه وسلم.

---

[1]- الديوان، ص 36

[2]- المصدر نفسه، ص 179

1-3- تقديم شبه الجملة الجار والمجرور على الفعل والفاعل:

1-3-1- تقديم شبه الجملة الجار والمجرور على الفعل:

ويظهر هذا النوع في قصيدة " أَشْوَاقُ بَعِير عَلَى طَرِيقِ المَدِينَةِ المُنَوَرَةِ " في قول الشاعر:

تَبَسَّمَ بَاكِيًا .. وَهُوَ قَتِيلاً

وَكَم فِي العِشْقِ يَبْتَسِمُ القَتِيلُ[1]

كان تقديم شبه الجملة الجار والمجرور (في العشق) على الفعل (يبتسم)، فالأصل في الجملة يبتسم القتيل في العشق، وعادة الابتداء هو ما يستقر في النفس ويستحوذ على الإدراك، فخالف الشاعر ترتيب عناصر الجملة، وقدم شبه الجملة الجار والمجرور، لما لها من دلالة قوية وموحية، فالشاعر صوّر لنا البعير بقلبه الطيب الذائب في عشق الرسول صلى الله عليه وسلم، ووصف شوقه الكبير لملاقاته، والذي أعطاه القوة لتحمل الرحلة الشاقة ومحن الطريق.

كما تضمن الديوان نماذج أخرى من هذا النوع من التقديم والتأخير نذكر منها على سبيل المثال قول الشاعر في قصيدته" أكبر من غرامك .. أصغر من حُبّ المَكّيّ ":

وَلَسَوفَ تَشهَدُ لِي بِخَيرٍ وَرْدَةٍ

بِنَدَى (شبَاط) عَلى النَوافِذِ تَقْطُرُ[2]

فالأصل في الجملة (تقطر على النوافذ)

وقوله أيضا:

قَلبِي – اعْذِرِينِي – لَيسَ سَاعَةَ حَائِطٍ

بِيدِي أَضْبِطُهَا .. فَلاَ تَتَأَخَرُ[3]

[1]- الديوان، ص 41

[2]- المصدر نفسه، ص22

[3]- المصدر نفسه، ص 23

كما حدث تقديم لشبه الجملة (جار ومجرور)، فأصل الجملة (أضبطها بيدي)

ويقول أيضا:

مَا فِي جَنُوبِ القَلْبِ أَوْ فِي غَرْبِهِ

مِنْ سَنْتِمترٍ بِالهَوى يَتَأَثّرُ[1]

فالتقديم حصل أيضا في تقديم شبه الجملة جار والمجرور على الفعل فالأصل في كلامه (يتأثر بالهوى).

وقوله أيضا:

وَأنَا أُحَاوِلُ أَنْ أُحِبَّ، ومُشْكِلِي

أَنِي عَلى لُجَجِ الهَوَى أَتَكَسَّرُ[2]

فالشاعر قام بتقديم شبه الجملة الجار والمجرور والمضاف إليه على الفعل، فالأصل في الكلام (أني أتكسّر على لجج الهوى).

فكان تقديم شبه الجملة على الفعل في الأمثلة السابقة، دلالة على مدى أهمية المقدم في توظيف المعنى، فالشاعر يصف تجربته الذاتية في توجيه حبه للرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، وتوضيح هذا الأمر لمحبوبته التي تطالبه بالتفسير لهذا التغيير، كما أن هذا التقديم جاء للحفاظ على وحدة الأبيات في قصيدته.

1-3-2- تقديم شبه الجملة الجار والمجرور على الفاعل:

ويتجلى لنا هذا في قصيدة " قَدَرٌ حُبُهُ وَلاَ مَفَرَ لِلْقُلُوبِ " في قول الشاعر:

يُحِبُهُ فِي غُرْبَةِ الأَوْطَانِ فِي ضِيَاعِهَا الثُوَارُ

يَسْتَخْرِجُونَ سَيْفَهُ مِنْ غِمْدِهِ

لِيَنْصُرُوا الضَعِيفَ فِي ارْتِجَافِه[3]

---

[1]- الديوان، ص 24

[2]- المصدر نفسه، ص 24

[3]- المصدر نفسه، ص 185

ونلحظ في هذا المثال أن الفاعل (الثوار)، قد تأخر عن فعله كثيرا، إذ فصلت بينهما شبه الجملة (في غربة الأوطان في ضياعها)، وكان التأخير تحسرا على الزمن الذي آلت إليه الأوطان، وافتقادهم للعدل ومن يطالب به وبحقوقهم، وهي قضية إنسانية لزرع المسؤولية في الأفراد، وبعث رسالة هادفة لإيقاظ نزعتهم من أجل الحرية، ووحدَّتهم لقهر الظلم والحصار.

كما نعثر على مثال مشابه لهذا في مثل قول الشاعر:

يَسْرَحُ فِي ضِفَافِهَا اليَمَامُ

يُحِبُهُ مُشَرّدٌ مُسْتَرْجَعٌ[1]

والأصل في الجملة (يسرح اليمامُ في ضفافها) فأخَّر الفاعل اليمامُ وقدم شبه الجملة جار والمجرور (في ضفافها)، وهذا دليل على أهمية الفضلة وما تتضمنه من فاعلية على الذات الشاعرة، فهي تكشف عن حقيقة رؤيته للوجود، ففي الضفاف السلام والطمأنينة، وهذا تمثيل للراحة التي تتجسد من خلال حبنا للرسول الكريم، فعظمته صلى الله عليه وسلم وسماحته، وأخلاقه الطيبة، تجعل أضعف خلق الله يحسّ بالراحة، ويسرح ويهيم في حبه وعشقه.

1-4- تقديم شبه الجملة الجار والمجرور والفاعل على الفعل:

تجلى ذلك في قصيدة " أَشْوَاقُ بَعِير عَلَى طَرِيقِ المَدِينَةِ المُنَوَرَةِ ":

عَلَى دَرْبِ (المَدِينَةِ) ذَابَ شَوْقًا

وَدَارُ الحُبِّ أَدْرُبُهَا تَطُولُ[2]

فالشاعر أحداث انزياح على مستوى البيت كاملا، فقام في الشطر الأول بتقديم شبه الجملة (جار ومجرور) (على درب المدينة) على الفعل (ذاب)، والأصل في الجملة ذاب على درب المدينة، أما الشطر الثاني فقدم الفاعل (أدربُها) وأخر الفعل (تطول)، والأصل

[1]- الديوان، ص 179-180

[2]- المصدر نفسه، ص 41

فيه وتطول أدربها، فبرز الخرق لإبراز الاهتمام بالمقدم، وهو المدينة المنورة وأدربها، فكانت الغاية من هذا التقديم إبراز لهفة هذا الحيوان للوصول إلى المدينة المنورة، وحط رحاله فيها والوصول إلى غايته المنشودة، وقلبه مملوء عشقا وحبا لمدينة الرسول الكريم.

1-5- تقديم شبه الجملة الجار والمجرور على الفعل والمفعول به على الفاعل:

ويظهر لنا في قول الشاعر في قصيدة " أَشْوَاقُ بَعِير عَلَى طَرِيقِ المَدِينَةِ "

عَلَى بَابِ المَدِينَةِ صَاحَ شُكْرًا

وَطَأْطَأَ رَأْسَهُ الجَمَلُ الخَجُولُ[1]

حيث قام الشاعر بالتقديم على مستوى شطري البيت، فقدم شبه الجملة (جار ومجرور) (على باب المدينة) على الفعل (صاح) في الشطر الأول، والمفعول به (رأسَه) على الفعل (طأطأ) في الشطر الثاني، وهذا دلالة على أهمية المدينة المنورة ومكانتها المرموقة، والتنبيه على انحناء الجمل لها فرحا وسرورا، فهي مدينة الرسول، فهذا الحيوان الضعيف ممتن وفخور لوجوده فيها، فهي المدينة المنورة بضياء نور الرسول الكريم.

1-6- تقديم الجملة الاسمية على الظرفية:

يقع هذا النوع من التقديم في قصيدة " أَشْوَاقُ بَعِير عَلَى طَرِيقِ المَدِينَةِ " في قول الشاعر:

بَعَيرٌ أَبْيَض، تَعِبٌ، نَحِيلٌ

وَدُونَ العِيرِ أَدْمَعَهُ تَسِيلُ[2]

قام الشاعر بتقديم شبه الجملة (دون العير) على الجملة الاسمية (أدمعه تسيل)، وجاء ذلك من أجل التخصيص والتفرّد، فالشاعر ميّز هذا البعير بالدموع التي تنهمل من عينيه، وكان التقديم لإبراز الحالة النفسية للبعير الذي يجوب الصحراء والدموع تتساقط من عينيه كتساقط الأمطار في الشتاء، وتصوير الأسى الذي يحسّه، ومأساته في طريقه إلى

[1]- الديوان، ص41

[2]- المصدر نفسه، ص 37

المدينة، وهذا لما ناله من تعب وشقاء وعدم شكواه، فالشاعر أحسّ بالشفقة والاستعطاف على هذا الحيوان الضعيف.

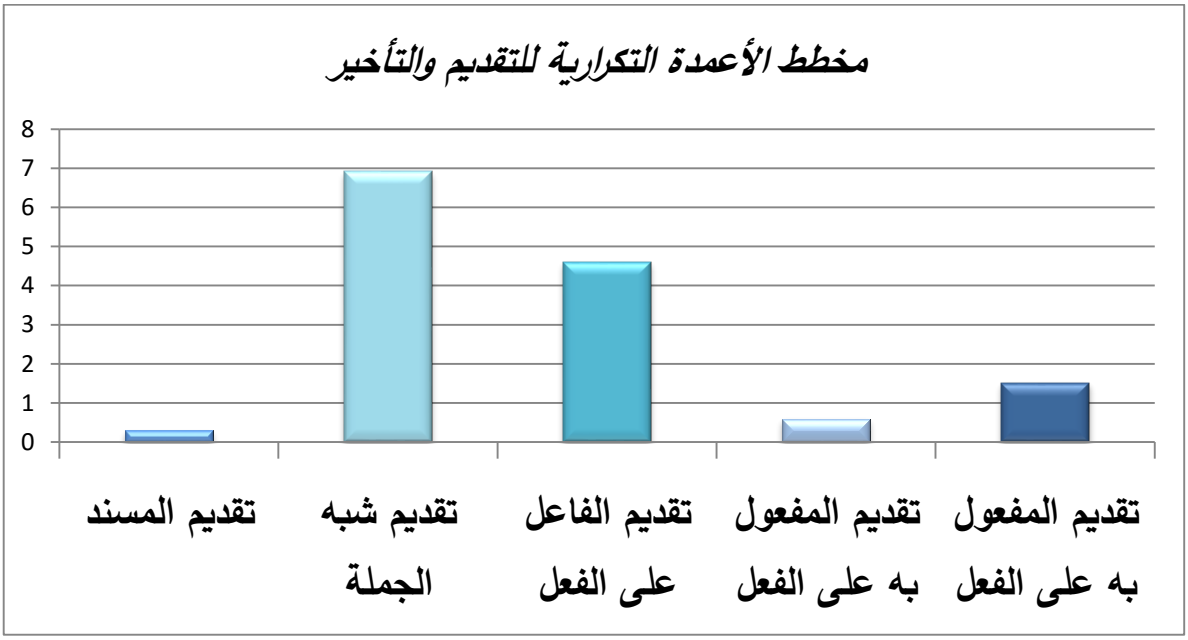
وللتعرف على مدى توظيف الشاعر لهذه الظاهرة في الديوان، قمنا بانتقاء بعض من قصائده، ودرسنا عدد التكرارات في كل قصيدة، وهدفنا معرفة النوع الذي يطغى على ديوانه، ومثلناها في الجدول التالي:

عناصرالتقديم / القصائد	تقديم المسند	تقديم شبه الجملة	تقديم الفاعل على الفعل	تقديم المفعول به على الفعل	تقديم المفعول به على الفاعل
1- قدر حبه ولا مفر للقلوب	%1.48	%5.92	/	%2.96	/
2- دمعة أحمدية على الإسراء الممنوع	/	%4.54	%9.09	/	/
3- برقية إلى كعب بن زهير رضي الله عنه	/	%6.25	/	%3.12	/
4- قنديل بني هاشم	/	%13.63	%6.06	/	%7.57
5- زهرة القرشي	/	%2.15	%1.61	/	/
6- أكبر من غرامك	/	%8.33	6.25	/	/
المجموع	%1.48	%34.57	%23.01	%2.96	%7.57

- جدول إحصائي لعدد تكرار عناصر التقديم والتأخير في الديوان -

نلاحظ من خلال الجدول أن عناصر التقديم والتأخير كانت متفاوتة، ففي قصيدة "قدر حبه ولا مفر للقلوب"، وظف الشاعر تقديم شبه الجملة بنسبة كبيرة، على حساب باقي العناصر، فكان لتقديم المسند وتقديم المفعول به على الفعل نسبة قليلة في حين انعدام باقي العناصر، أما قصيدة دمعة أحمدية فالتقديم تجلى في تقديم الفاعل على الفعل ويليه تقديم شبه الجملة ولا وجود للعناصر الأخرى، وفي قصيدة "برقية كعب بن زهير" وظف تقديم شبه الجملة بنسبة متوسطة، وبنسبة أقل منها تقديم المفعول به على الفعل، وانعدام باقي الأنواع، أما قصيدة " قنديل بني هاشم" فهي نالت حظا وافرا من تقديم شبه الجملة، وبنسبة قليلة وظف تقديم الفاعل على الفعل، وباقي العناصر منعدمة، والحال نفسه في قصيدة "زهرة القرشي "، فكان تقديم شبه الجملة كبيرا وبنسبة قليلة تقديم الفاعل على الفعل وتقديم المفعول به على الفاعل، وحوت قصيدة " أكبر من غرامك .. " تقديم شبه الجملة وتقديم الفاعل على الفعل بنسب قليلة ومتقاربة جدا.

ونخلص إلى أن معظم قصائد الديوان حوت نسبا متفاوتة في التقديم والتأخير، إلا أن أهم عنصر فيها تجلى في تقديم شبه الجملة وبنسبة طاغية، ويليه تقديم الفاعل على الفعل، أما حضور باقي العناصر فهي بنسب قليلة ومتقاربة، وسنمثله بالمخطط الآتي:



نلحظ من خلال ما سبق أن ظاهرة التقديم والتأخير لا ترد اعتباطيا إنما بناء على النظم والتأليف، لإضفاء حس جمالي فني على القصائد، قد لا يظهر في الترتيب الأصلي للكلام، ونلحظ في الديوان أن هذه الظاهرة قليلة ، فكانت معظم التقديمات تتصل بتقديم شبه الجملة، وهذا راجع لطبيعة التراكيب والجمل في القصائد، ومن بين دلالات التي جاء بها هذا العنصر، هي العناية والاهتمام بالمقدم، أو لأهميته كما جاء للتخصيص.

2/ الحذف:

هو ظاهرة بلاغية ، قام الشعراء بتوظيفه في إبداعاتهم الفنية، للإسهام في تحقيق أدبية الخطاب، حيث يشترك المتلقي في استحضار وتأويل العنصر الغائب، فيكون له دور في تحليل النصوص الأدبية، وذلك عن طريق الإيحاءات والتلميحات التي يتركها الشاعر أو الأديب بين ثنايا نصه، فيجعل حضور المتلقي ذا فاعلية هامة، إضافة إلى عنصر المفاجأة الذي تخلفه العناصر المحذوفة في النصوص، فغيابها أبلغ من ذكرها في البلاغة، لما تخلقه من أثر بلاغي وقيمة جمالية أسلوبية.

2-1- حذف الاستفهام:

لجأ الشاعر إليه في قصيدة " قَدَرٌ حُبُهُ وَلاَ مَفَرَ لِلْقُلُوبِ " في قوله:

وَتَسْأَلُ الدُمْيةُ فِي أَحْضَانِهِا:

تَهْوَيْنَهُ ؟[1]

تم الحذف في أداة الاستفهام (الألف)، فالأصل أتهوينه؟ ،وكان هذا الحذف لبيان أن السؤال معروف الإجابة وأنه لم يكن بهدف التساؤل والاستفهام، وإنما غرضه الرئيسي المدح، توضيحا لمكانة وقيمة الرسول صلى الله عليه وسلم في القلوب، وأنَّ جلاء قدره ورفعته أكبر من أن يطرح سؤال في حبه، وإنما جاء هذا التساؤل لتعظيم الرسول صلى الله عليه وسلم، ولأن حبه يتجذَّر في قلوب المسلمين جميعا.

[1]- الديوان، ص 181

كما وضَّفه في " قَصيدَة قِنْدِيلُ بَنِي هَاشِمْ " في قوله:

لِعَاذِلِ الزَيْتِ فَي قَلْبِي وَلاَئِمُهُ

أَقُولُ وَيْحَكَ فِي القِنْدِيلِ نَخْتَصِمُ؟[1]

حيث الأمر نفسه نجده في هذا البيت، إذ حذف حرف الاستفهام (الألف) في عجز البيت، فالأصل في الجملة (أفي القنديل نختصم؟)، ولأن الغرض هو التهويل، إضافة إلى التعجب الذي جاء بصيغة السؤال، فالشاعر يتكلم بلسان محبوبته التي تتحسّر على شّكها فيه، واستحيائها وخزّيها بمقارنة حبه لها بحب الرسول الكريم، وارتياب الأمر لها، فكان الحذف لبيان أن المراد ليس التساؤل إنما للتهويل والملامة والاستحياء، فعظّمة الرسول صلى الله عليه وسلم ولوعّة الناس بمحبته لا وجه للمقارنة أو المنافسة فيه، ولا مجال للنقاش والريبة في حبه فهو حبيب الله الكريم.

كما تناول الشاعر أيضا الحذف في قصيدة "اعتذار" في قوله:

مَاذَا تُرِيدُ ؟

قَصِيدَةَ حُبٍ ؟

أَنَا آسِفٌ..

لَمْ أَجِدْ فِي القَوَافِي فُصُوصَ عَقِيقٍ

لِـ (عِقْدٍ فَرِيدْ)[2]

والتقدير (أتريد قصيدة حبِّ؟)، فكان الحذف للإيجاز، وغرضه التعظيم، دلالة على المقام العالي للرسول صلى الله عليه وسلم، لتبيان أن السؤال في غنى عن الإجابة فالرسول أكبر من أن يسأل عن قصيدة للإشادة والإطراء عليه، ولأن مقامه أعظم وأفخم من هذا السؤال، وهذا للمفاخرة والتباهي بقدره ومقامه الراقي والشامخ، فقصائد الحب أقل بما يليق بمقامه ومنزلته في قلب الشاعر خاصة وقلوب المسلمين عامة.

[1]– الديوان، ص 127.

[2]– المصدر نفسه،ص 169.

2-2- حذف المسند والمسند إليه:

يظهر لنا الحذف في قصيدة "قدر حبه ولا مفر للقلوب" في قول الشاعر:

تَهُزُهَا مِنْ رَأْسِهَا لِكَي تَقُولَ:

- إِي نَعَم [1]

فأصل الجواب (إي نعم أهواه)، ذلك لكون المسند إليه معينا معلوما، فجواب جملة القول لا تستدعي إعادة المطلوب، فحبُّ الرسّول صلى الله عليه وسلم وهواه مقدّر ولا يوجد شخص في غنى عنه، فالأخلاق والصفات الحميدة التي يتصّف بها الرسول الكريم، والتي تتجلى في تصرفاته ومعاملته لأمته، تجعل أضعف خلق الله تقع في حبه وهيامه وعشقه.

ونجد الحذف في غير موضع من القصيدة نفسها في قوله:

يُحِبُهُ الحَمَامُ فَي قِبَابِه

يَطِيرُ فِي ارْتِفَاعَةِ الأَذَانِ فِي أَسْرَابِهِ

لِيُذْهِشَ الأَنْظَارْ [2]

تم حذف الفاعل (الحمام) في جملة (يطير في ارتفاعة الأذان في أسرابه)، وذلك تفاديا للتكرار غير المفيد، لأن الفاعل معلوم من خلال الأبيات.

2-3- تقنية نقاط الحذف:

يتخذ الحذف أشكالا مختلفة في القصيدة العربية الحديثة، "وقد يشمل حرفا واحدا من الكلمة أو كلمة أو يترك الشاعر فراغا للقارئ الذي يسعى إلى تأويله وتتميمه والوقوف على أبعاده، ولذلك فإن الحذف تكتيك أو حيلة من الحيل التي يعمد إليها الشاعر الحديث ليبرز حالة نفسية خاصة به، أما القارئ فإن دوره كامن في البحث عن تخريجات أو تأويلات تمثل هذه المحذوفات التي يراها أمامه "[3].

---

[1]- الديوان، ص 181.

[2]- المصدر نفسه، ص 182.

[3]- موسى ربابعة، جماليات التلقي والأسلوب، ص 114.

فتظهر لنا تقنية نقاط الحذف في قصيدة " قَدَرٌ حُبُهُ ولاَ مَفَرَ لِلْقُلُوبِ " في قول الشاعر:

تُحِبُهُ القُلُوبُ فِي نَبَضَاتِهَا

مَا كَانَتِ القُلُوبُ فَي أَهْوَائِهَا مِنْ قَبْلِهِ؟

لَيْلَى وَهِنْدًا وَالتِي (...)

مَهْتُوكَةِ الأَسْتَارِ[1]

فكانت نقاط الحذف لجعل القارئ يستحضر القصص الأخرى وحده، وذلك تفاديا لذكرها، ودلالة على تحقيرها لأنها كانت تجسيدا للحب المادي المبني على المصالح الشخصية، والذي فيه خدش الأخلاق والأعراض، فهو عبر عن الحب القديم الذي يتعدى على شرف المرأة، وهي أخلاق جاهلية قديمة، وتعبيرا عن حالة القلوب في القديم من فتن ومجون، فارتئ الشاعر على عدم ذكرها وتعدادها، دلالة على مكانتها الذليلة وتحقيره لها.

كما نجده في القصيدة نفسها في قول الشاعر:

تُحِبُهُ ...

يُحِبُهُ ...

نُحِبُهُ ...[2]

فعمّد الشاعر إلى نقاط الحذف لجعل المتلقي يتأمل ويتمّعن في التفكير في المحذوف، ويتجاوب مع النص بتوظيف دلالات تتوافق مع نقاط الحذف، وتجعله يغوص في إحصاء وتعداد الدلالات التي تمكنه من الوصول إلى هذا الحب، فاللسان يعجز عن وصف الحب الذي يستحقه الرسول صلى الله عليه وسلم، فكل الكلام لا يوفي حقه، فالكون كله يحبه، الناس والحيوانات والطبيعة وكل شيء موجود فيه يحبه، وهذا تبجيلا لعظمة ووجاهة الرسول الكريم ووقاره.

---

[1]– الديوان، ص 190.

[2]– المصدر نفسه، ص 192.

كما برزت أيضا في قصيدة " دَمْعَةٌ أَحْمَدِيَةٌ عَلَى الإِسْرَاءِ المَمْنُوعِ ":

قُــولُــوا لَـــهُ لـــــــكَي لاَ يَذُقَ بِكَفِّهِ

فِي القُدْسِ بَابَا ... أَوْ يُحَرِكَ مَنْبَرًا

فَالقُدْسُ صَارَتْ (...) (كَيْفَ نَشْرَحُهَا لَهُ) ؟

وَالمَسْجِدُ الأَقْصَى يُبَاعُ وَيُشْتَرَى)[1]

فنقاط الحذف في الأبيات جاءت لجعل المتلقي يفكّر في المعاناة التي تعيشها القدس، وما تلاقيه من ويلات الحروب والاحتلال، وتستفزه وتجبره على تصور الحالة المأساوية التي وصلت إليها من أسى وكآبة، حيث إنه في ذكر الوصف كاملا ذمٌ وإهانة، ولن يبلغ مراده في جعل المتلقي يحس بالحال التي آلت إليها، من المهانة والقهر والذّل والاستعباد، فهو يستحي عن ذكر هذه الحالة التي صارت عليها، ويتحسر على بلاد صلاح الدين والتي تحتوي على المسجد الأقصى العظيم.

والحذف في هذا نوع كثيرة في الديوان، ففي القصيدة نفسها يقول:

والذَنْبُ فِي عُنُقِ الذِي لَمْ يَعْتَرِفْ

لَزِمَ السُكُوتَ .. وَلَمْ يَقُلْ .. وَتَسَتَّرَّا[2]

وفي قوله في قصيدة " بانت سعاد ":

لَسْتُ أَدْرِي .. فَاسْأَلِي العُصْفُورَ مَاذَا (...)؟

لَسْتُ أَدْرِي مَا الذِي (...) لاَ تَسْأَلِينِي[3]

عمدّ الشاعر بتوظيف نقاط الحذف في قصائده وذلك ليشارك المتلقي في استخراج الدلالات الضمنية، وتوسيع مجال هذه الدلالات في النص الشعري، وذلك عن طريق توظيف المتلقي لإبداعاته.

---

[1]- الديوان، ص 35.

[2]- المصدر نفسه: ص 32.

[3]- المصدر نفسه، ص 165.

2-4-حذف الجملة:

كما بدا الحذف جليًّا أيضا في قصيدة " زهرة القرشيّ " في قول الشاعر:

قَالَ البَحْرُ أَنَا أُهْدِيكِ

وَقَالَ النَهْرُ أَنَا أُهْدِيكِ

وَقَالَ الرَمْلُ

وَقَالَ السَرْوُ

وَقَالَ الصَمْتُ [1]

كان الحذف في جملة (أنا أهديك) في الأسطر الثلاثة وذلك للعلم به، ومعنى ذلك استعداد الطبيعة والكون على إعطاء حبهم للرسول صلى الله عليه وسلم، والتبرع له بأي شيء يريده، فهو ذو النور وعظيم الشأن وكان الاتفاق على حبه بين الجميع، فهو المختار.

وسنقوم بإحصاء عدد ورود تكرار الحذف في القصائد السابقة *في الجدول الآتي:

عناصر الحذف / القصائد	حذف حرف الاستفهام	حذف اللفظة	حذف الجملة	نقاط الحذف
01	%0.74	%1.48	/	%8.14
02	/	%2.27	/	%20.45
03	/	%3.12	/	%12.5
04	%1.51	%1.51	/	%36.36
05	/	%0.53	%0.53	%5.37
06	/	/	%2.08	%6.25
المجموع	%2.25	%8.91	%2.61	%89.07

- جدول إحصائي لعدد ورود تكرار الحذف في القصائد -

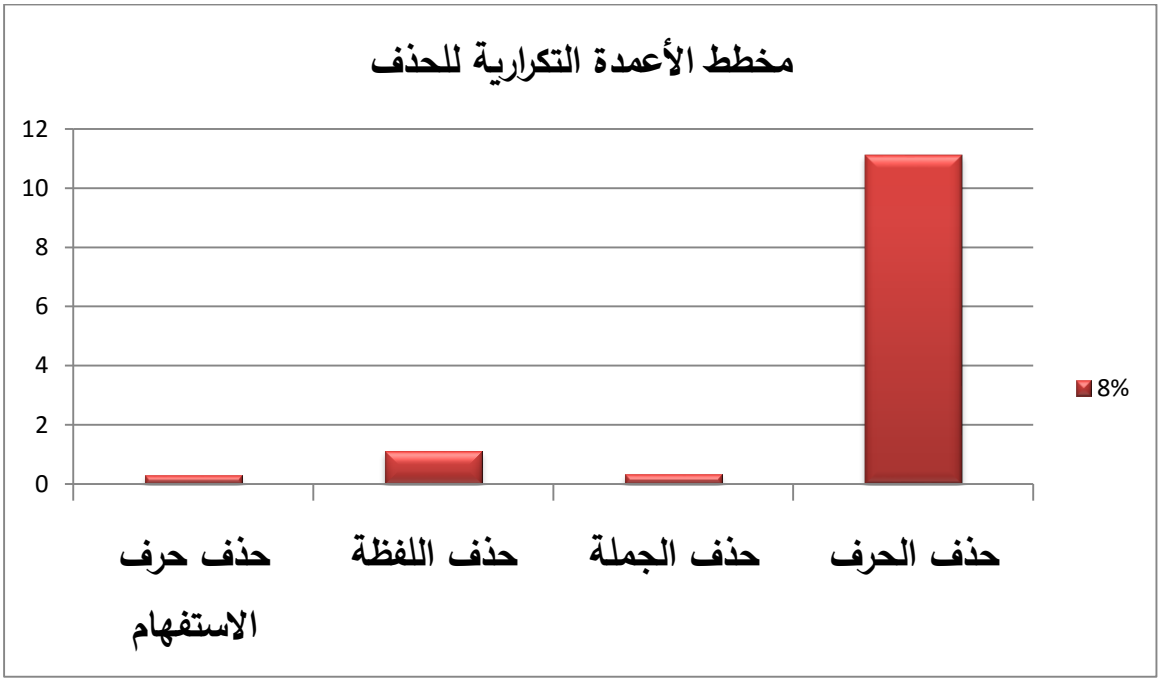
[1]- الديوان، ص 69.

* القصائد المذكورة في جدول التقديم والتأخير.

.

نلاحظ من خلال الجدول أن هناك اختلاف في النسب في القصائد، فالقصيدة الأولى تجلى الحذف فيها بنسبة كبيرة في نقاط الحذف، وبنسب قليلة جدا في حذف اللفظة وحذف حرف الاستفهام، وانعدم حذف الجملة فيها، أما الثانية فنالت نقاط الحذف النسبة الأكبر فيها، في حين تساوي حذف حرف الاستفهام وحذف اللفظة، والحال نفسه في القصيدة الثالثة، فالشاعر وظف فيها نقاط الحذف بنسبة كبيرة، وبنسبة أقل حذف اللفظة، لننتقل إلى القصيدة الرابعة، التي استعمل فيها الشاعر نقاط الحذف بنسبة كبيرة جدا، إضافة إلى تساوي حذف حرف الاستفهام وحذف اللفظة بنسب قليلة، وفي القصائد الثلاث السابقة لاحظنا انعدام حذف الجملة فيهم، على غرار القصيدتين الخامسة والسادسة فنجده بنسبة قليلة، وإضافة إلى ورود الحذف اللفظي بنسبة مساوية، ونقاط الحذف بنسبة أكبر منهما في الأولى، أما الثانية فانعدم فيها الحذف اللفظي ووظف فيها نقاط الحذف بنسبة متوسطة.

نستنتج أن نقاط الحذف كان لها الحظ الوافر في القصائد، على عكس باقي العناصر التي كانت متفاوتة وبنسب قليلة. ونلاحظ ذلك في المخطط أدناه:



تجلت تقنية الحذف في الديوان من خلال حذف المسند والمسند إليه على مستوى عناصر القصائد، لكن كان هذا بنسبة قليلة بالمقارنة مع نقاط الحذف إذ تكاد لا تخلو أي قصيدة من قصائده على هذه التقنية، وبشكل كبير، وهذا لتحفيز القارئ والمتلقي على الغوص في المعاني الإيحائية للنصوص الشعرية، ومحاولة خلق دلالات موحية من خلال العناصر المحذوفة، عن طريق استخدام الخيال، مما يؤدي إلى تعدد وتوسيع المعاني للقصائد، فينتج بحر واسع من الدلالات تسهم في جودة الشعر وإضفاء سحر بلاغي، وقيمة فنية جمالية.

3- التكرار:

هو ظاهرة أسلوبية بارزة في الشعر الحديث، من خلال دورها الفعال في بناء النص، فالتكرار ليس ضربا من اللغّو ولا مجرد فعل عشوائي يقصد به الإكثار من الألفاظ والعبارات بل له وظائف فنية جمالية، في إبراز الجوانب المراد الإفصاح عنها من طرف الشاعر، وما يحدثه من تأثير في النفس لتوليد الاقتناع الذاتي، وتقوية المعنى وتأكيده.

3-1- التكرار في اللفظ والمعنى:

3-1-1- تكرار اللفظ:

حوى الديوان كثيرا من مظاهر التكرار اللفظي، ونجد ذلك متجليًّا في قصيدة " بَرقِيةٌ إلَى كَعْب بِن زُهَيرْ" في قول الشاعر:

فَاقْرِأْ عَلَيْهِ ... فَسَوفَ يَرْضَى قَلْبُهُ

قَلْبُ النَبِي كَفُلَةِ الفَجْرِ النَدِي[1]

ظهَّر التكرار في لفظة (قلب)، وذلك للتلذذ والاعتزاز بذكر قلب النبي الطاهر الصافي، والتأكيد على رضاه وسماحته، فقلبه رقيق مفعم بالطيبة والحب، ولا مكان في قلبه للحقد والكره، فلا مثيل لقلبه العطوف والكبير.

[1]- الديوان، ص 07.

كما هو جليٌّ في قصيدة " الدَرَاوِيش العَاشِقُون " في قوله:

هِي قَرْيَةٌ، مَذْلُولَةٌ، وَكَسِيرَةٌ

مَا أَضْيَقَ الدُنْيَا بِعَينِ كَسِير[1]

كرر لنا الشاعر لفظة (كسير) للتحسّر والاستعطاف على حال دمشق عاصمة الخلافة ومهد الحضارة والمآل التي آلت إليه بعد غياب الرسول عنها، وما تعانيه من انحطاط وذِّلة وعجّز، بسبب الحروب والفتن السائدة فيها، وحزن الشاعر على انهزامها وفتورها، رغم كونها بلد الخلفاء والدين.

وإذا انتقلنا إلى قصيدة " زهرة القرشيٌّ " نجد التكرار في قول الشاعر:

صَرَخْتُ: ((قَلْبِي

قَلْبِي ...

قَلْبِي ...

قَلْبِي تَأْكُلُهُ النِيرَانْ))[2]

حدث التكرار على مستوى لفظة قلبي، فقلب شاعرنا يتأوه صارخا، وهذا ليدل على حبه الكبير، وعشقه للرسول صلى الله عليه وسلم، وأن قلبه ينبض لحبه، واستعداده لفدائه بروحه، وأن شعره يعتّز بذكر الرسول ومدحه، وهو نابع من أعماق قلبه ومخلص لحبه.

كما وظف التكرار أيضا في قصيدة " ما في حدا " في قوله:

((صَبْرًا مُحَمَدُ

إِذْ فَقَدْتَ مُحمَدًا

إِنْ لَمْ تَفُزْ بِالصَوْتِ

يَكْفِيكَ الصَدَى))[3]

---

[1]– الديوان، ص 17.

[2]– المصدر نفسه، ص 83–84.

[3]– المصدر نفسه، ص 117

ذكر لنا الشاعر لفظ محمد مرتين تبركا باسمه والتلذذ بذكره، لإيصال لنا رسالة مفادها أنه إذا رحل عنا النبي صلى الله عليه وسلم، يبقى حبه في قلوبنا، وتبقى أخلاقه وصفاته الحميدة والفاضلة مزروعة في أمته المسلمة، وما علينا إلا الصبر فهو مفتاح الفرج، والهدي بنصائحه والاقتداء بسيرته الحميدة .

كما تمثل التكرار اللفظي أيضا في قصيدة " دَمْعَةٌ أَحْمَدِيةٌ عَلَى الإِسْرَاءِ المَمْنُوعِ " في قوله:

قَالُوا: (سَرَى) .. أَمْسَكْتُ رَأْسِي حَائِرًا

أَخْشَى عَلَيْهِ مِنَ اليَهُودِ إِذَا سَرَى

لاَ: كَيْفَ يَسْرِي؟ سَوفَ يُؤذَى مَالَكُم

وإِذَا تَأَذَّى .. مَنْ سَنَعْشَقُ فِي الوَرَى؟[1]

وقع التكرار في اللفظ والمعنى في لفظتي (سرى)، (الأذى) وذلك ملامة على أهله، وخوفه على الرسول صلى الله عليه وسلم من الأذى الذي سيلحقه من اليهود، فهو يلوم عليهم تركه يذهب وخوفه عليه من الألم.

كما تجَّلى التكرار في القصيدة نفسها في الأبيات التالية:

خَجَلِي إِذَا مَسَحَ النَبِيُّ دُمُوعَهُ

فَبِأَيّ وَجْهٍ سَوفَ أُقْبِلُ يَا تُرَى؟

خَجَلِي إِذَا زَفَّرَ النَبِيُّ بِحُرْقَةٍ

مُتَنَهِدًا مُسْتَرْجِعًا مُستَغفِرًا

خَجَلِي أَنَا ... خَجَلُ الذِي مِنْ حُزْنِهِ

دَخَلَ المَرَايَا، كَانَهَا وتكسَّرا[2]

[1]– الديوان، ص32

[2]– المصدر نفسه، ص 36.

جاء تكرار لفظة (خجلي)، لما لهذه اللفظة من معاني ودلالات توحي بالحياء والندم والتحسر، ذلك على حال القدس المعرضة للذل والمهانة والخجل من رسول الله صلى الله عليه وسلم، لألمه عليها وعلى حالتها المذلولة والظلم الذي تتعرض له، والحروب الموجودة على أرضها، وبقاء الأمم العربية صامتة، فالشاعر متحّسر على الحالة التي سيكون فيها حبيب الله إذا رأى هذه الحالة.

3-1-2- تكرار الجملة:

فيظهر لنا هذا النوع من التكرار في قصيدة " أَكبَر مِن غَرَامِكِ .. أَصْغَرُ مِنْ حُبِّ المَكِيّ " في الأبيات التالية:

وَلَسَوفَ تَشْهَدُ لِي بِخَيرٍ وَرْدَةٌ

بِنَدَى (شُبَاطَ) عَلَى النَوَافِذِ تَقْطُرُ

وَلَسَوفَ تَشْهَدُ لِي ثِيَابُكِ كُلِهَا

وَلَسَوفَ تَشْهَدُ لِي المِزَاجُ (الأَصْفَرُ)

وَلَسَوفَ تَشْهَدُ لِي خَوَاتِمُكِ التِي

تَبْقَى تُشِيعُ بِأَنَنَا (...)، وَتُثَرْثِرُ ..[1]

كما هو واضح في القصيدة من تكرار جملة (لسوف تشهد لي)، ليتم التأكيد والإعادة والإلحاح، دلالة على الثقة التي يحملها الشاعر لنفسه، ويقينه بعدم تقصيره في حق محبوبته، إلا أنَّ تخلفه كان لسبب قربه إلى الرسول صلى الله عليه وسلم.

كما تمثَّل لنا في قصيدة " قلوب خضراء محبوسة عن حبيبها " في قوله:

أَنَا أُوَاسِي اشْتِيَاقِي، الكُلُ يَفْعَلُهَا

وَاسِي اشْتِيَاقَكِ لَا.. لاَ تَخْجَلِي .. وَاسِي[2]

[1]- الديوان، ص 22.

[2]- المصدر نفسه، ص 55.

فتكرار جملة (واسي اشتياقك) دلالة على التأكيد بالتفاخر بحب الرسول الكريم، والاشتياق له، فالشاعر يطلب من محبوبته أن تشتاق هي أيضا له، وأن لا تستحي أو تخفي اشتياقها، وهذا تعظيمًا للرسول صلى الله عليه وسلم.

كما تجسَّد التكرار في قصيدة " زهرة القرشيُّ " في قول الشاعر:

قَالَ الصَمْتُ

الرَاقِدُ فِي الحِجْرِ الصِوّانْ

لَكِنْ أَعْطِينَا العُنْوَانْ

لَكِنْ أَعْطِينَا العُنْوَان[1]

وهذا التكرار لإعطاء بعد دلالي ونفسي عميق، ذلك تأكيدا على حبهم للرسول صلى الله عليه وسلم، واستعدادهم لإهدائه ما يطلب وحبهم الكبير له، وشوقهم لرؤياه، فهنا أكَّد الشاعر بتكرار البيت في طلب العنوان لملاقاته، وحرصه الشديد على تلبية طلبه بكل فرح وسرور.

كما يوجد تكرار الجملة في قصيدة " ما في حدا "في قوله:

وَالثَّغْرُ يُخْبِرُهُمْ عَنْهُمُ:

((مَا فِي حَدَا

رَحَلُوا جَمِيعًا يَا أَخِي

مَا فِي حَدَا

مَا فِي حَدَا))[2]

كرّر الشاعر في الأبيات جملة (ما في حدا)، تأكيدا على عدم وجود أي أحد في المدينة وأنهم رحلوا، وأن الأخيار قد غابوا ورحلوا ولن يرجعوا، فكان التكرار لإبراز خيبة الأمل الظاهرة، والألم الذي أحسّه الشاعر من الفراغ الذي خلفوه.

---

[1]– الديوان، ص 69.

[2]– المصدر نفسه : ص 112.

وفي قصيدته " قَدَر حُبُهُ ولاَ مَفَرَ لِلْقُلُوبِ " وجدنا التكرار في الأبيات التالية:

((مُحَمَدٌ لَمْ يَأْتِ بِالسُجُونِ لِلْأَحْرَارِ)) ..

((مُحَمَدٌ لَمْ يَأْتِ بِالسُجُونِ لِلْأَحْرَارِ))..[1]

فهذا التكرار جاء للتأكيد على الحضور القوي للعبارة المكررة، وذلك تلذذا بذكر الممدوح، وهو لم يكن اعتباطيا، حيث هدف التكرار لتثبيت المعنى لأنه رسالة الإسلام فالنبيّ صلى الله عليه وسلم، لم يأتي ليحارب الأحرار وينصر الفقراء، إنما للعدل وذلك لطبيعة الرسالة فهو جاء ليحرر الناس من العبودية والقهر وأنه لن يظلم الأغنياء إنما ينصر الفقراء، كما ادعى أهل قريش أنه أتى ليذل سادتهم، إنما هو جاء لفرض المساواة والعدل بين كافة الناس.

3-1-3- تكرار الحرف:

هو تكرار الحروف المتمثلة في حروف الجر والعطف، وأدوات النداء والشرط، إضافة إلى لام التعليل والتفسير، ويظهر هذا التكرار في معظم قصائد الديوان

ففي قصيدة " قنديل بني هاشم " يقول الشاعر:

لِسَارِقِ الزَيْتِ مِنْ فَانُوسِ أَرْمَلَةٍ

مَنْ لِليتَامَى بِلاَ ضَوْءٍ وَأُمّهمُ ؟

لِعَابِدٍ فِتْنَة الأَحْجَارِ يَنْقُشُهَا

عَلَى جُلُودِ عَبِيدِ اللاَتِ إِن وُشِمُوا

لِبَاسِط الكَفِ لِلْفِرعَونِ يَطْلُبُهُ

ذِي المُومْيَاءِ .. وَهذَا عِنْدَكَ الهَرَمُ

لِمَن تَقُولُ: (فَصِفْ لِي رُبعَ هَالَتِهِ

أَقُولُ: (يَصْعُبُ فِي أَوصَافِهِ الكَلَمُ)[2]

---

[1]- الديوان، ص 187

[2]- المصدر نفسه، ص 128-129

فجاء تكرار حرف (لا) على مستوى الأبيات السابقة، وغايته التفسير والتوضيح، والتعليل، فالشاعر يصف الحالة الجاهلية، قبل مجيء الدين الإسلامي، محاولا رسم معالمها ومفسرا تأثيرها على الحياة.

ويقول في القصيدة نفسها:

لاَ اللَون يُدْرِكُ فِي اللَوحَاتِ قَامِتهُ

لاَ العَاكِفُونَ عَلَى اللَوحَاتِ إِنْ رَسَمُوا

لاَ الشَارِحُونَ لِحَرفِ مِنْ مَعَاجِمِهِ

لاَ الوَاصِفُونَ لِنَارِ تَحْتَهَا عِلْمُ

لاَ النَاظِمُونَ إِذَا ضَاقَتْ مَذَاهِبُهُم

مُسْتَنْجِدِينَ بِبَعْضِ الشِعْرِ إِنْ نَظَمُوا[1]

تكررت أداة النفي (لا)، وكان الهدف منه النفي المتصل بالشرط، فالشاعر يبدي تعصبه للسكوت على الظلم والأحكام الجاهلية وحياتها، ويؤكد عدم قدرتهم على التغيير مهما فعلوا، فهو يعيب عليهم جهلهم، وعدم معرفتهم لحلاوة العبادة وحب النبي الكريم.

وهناك مثال مشابه في قصيدة " بكائية الحبّ الرسولي أو مراثي الزيت النازف من فانوس الدنيا الجريح " في قول الشاعر:

أُحَدِّثُ فِي خِيَامِ البَرْدِ

عَائِلَةً

بِلاَ وَطَنٍ

وَلاَ أَمَلٍ

ولاَ بَيْتٍ[2]

فتكررت لنا أداة النفي، تحسرا على المعاناة التي تعانيه بعض العائلات.

[1]– الديوان، ص 130–131

[2]– المصدر نفسه، ص 142

كما تكرر الحرف الدال على الاستقبال (السين) في قصيدة " دمعة أحمدية على الإسراء الممنوع " في قوله:

سَيَمُرُ يَاسِينُ النَبيُّ بِكَفِّهِ

فَوقَ القِبَابِ مُوَاسِيًا وَمُصَبِّرًا

سَيَمُدُّ يُمْنَى فِي تَشَوُّقِ غَائِبٍ

عَادَتْ بِه أَيَامُهُ فَتَذَكَّرَا

سَيَقُومُ فِي المِحْرَابِ يَذْكُرُ لَيْلَةً

صَلَى بِها بِالأَنْبِيَاءِ وكَبَّرَا[1]

فكرّر الشاعر حرف السين جوابا لجملة الشرط، وغايته التأكيد.

كما حوى الديوان على تكرار لحروف الجر وهي (في، من، الكاف، الباء)، إضافة إلى بعض الأدوات الأخرى وسنتناول مدى تكرارها في بعض القصائد، في الجدول التالي:

الحروف / القصيدة	في	من	بـ	لـ	و	يا	ك	لا	قد	ما	س	أ
الأسود يليق بنا	/	1	5	3	7	/	5	/	1	3	/	/
محمد	27	3	4	4	4	1	2	2	1	1	/	/
زهرة القرشيّ	31	12	14	8	27	5	6	/	/	2	/	14
شو بدّك؟ إنه قنديل آمنة	14	8	5	6	19	2	4	6	3	8	3	8
ما في حدا	21	2	5	4	14	2	1	10	5	14	1	3
قنديل بني هاشم	15	14	9	17	30	1	2	10	1	7	/	7
بكائية الحبّ الرسولي	46	20	31	28	49	5	3	17	3	9	5	3
بانت سعاد	10	3	7	6	13	5	1	3	/	2	/	/

[1]– الديوان، ص 35

اعتذار	6	4	7	6	19	3	1	2	2	3	2	1
قدر حبه ولا مفر للقلوب	63	18	8	18	48	1	1	1	/	3	/	/

- جدول إحصائي للحروف المكررة في بعض قصائد الديوان-

تحليل الجدول:

باستخراجنا لعدد التكرارات للحروف من بعض قصائد في الديوان، وجدنا أنها بنسب متفاوتة، إضافة إلى اختلاف التفاوت في القصيدة نفسها، لكن نجد أن حرف العطف الواو نال أكبر عدد من التكرار، إضافة إلى حروف الجر (من و في والباء)، ولام التعليل، أما باقي الحروف كالكاف وحروف النفي (لا، لم، ما)، والحروف الأخرى (قد، السين)، فقد كان لها الحظ في بعض القصائد وانعدامها في البعض الآخر.

اختلاف التفاوت في تكرار الحروف، ومدى توظيفه في القصائد، له علاقة بدور كل حرف وفاعليته، رغم أن تكرار الحروف لا يعطي النصوص قيمة فنية تأثيرية كتكرار الألفاظ والجمل، إنما لها دور فعال في المساهمة في ربط الجمل وانسجامها، إضافة إلى تحديد المكان والزمان والموضوع المتناول، الذي تحدده حروف الجر، أما أدوات التأكيد والتعليل والنداء فهي تبرز الجمالية الفنية للعبارات في القصائد.

3-2- التكرار في المعنى دون اللفظ:

يوجد هذا النوع من التكرار في قصيدة " محمد " في قول الشاعر:

فِي تَاجِ مُلكٍ مِن عَقِيقٍ فَاخِرٍ

يَا تَاجَ رَأسِي، الهَاشِمِي، مُحَمدٌ

فِي (مَاسَةٍ) مَلَكِيةٍ مَحْرُوسَةٍ

تَصْحُو عَلَى ذِكْرِ النَبِيُّ وَتَرقُدُ[1]

[1]- الديوان، ص 60

يظهر التكرار في لفظتي (محمد والنبي) فهما لفظتان تدلان على مقصود واحد هو الرسول صلى الله عليه وسلم، وهذا تبركا باسمه ومكانته العالية المرموقة في قلوب الكل، لكن الشاعر ذكر له لفظتين لتمجيده بأسمائه الحميدة.

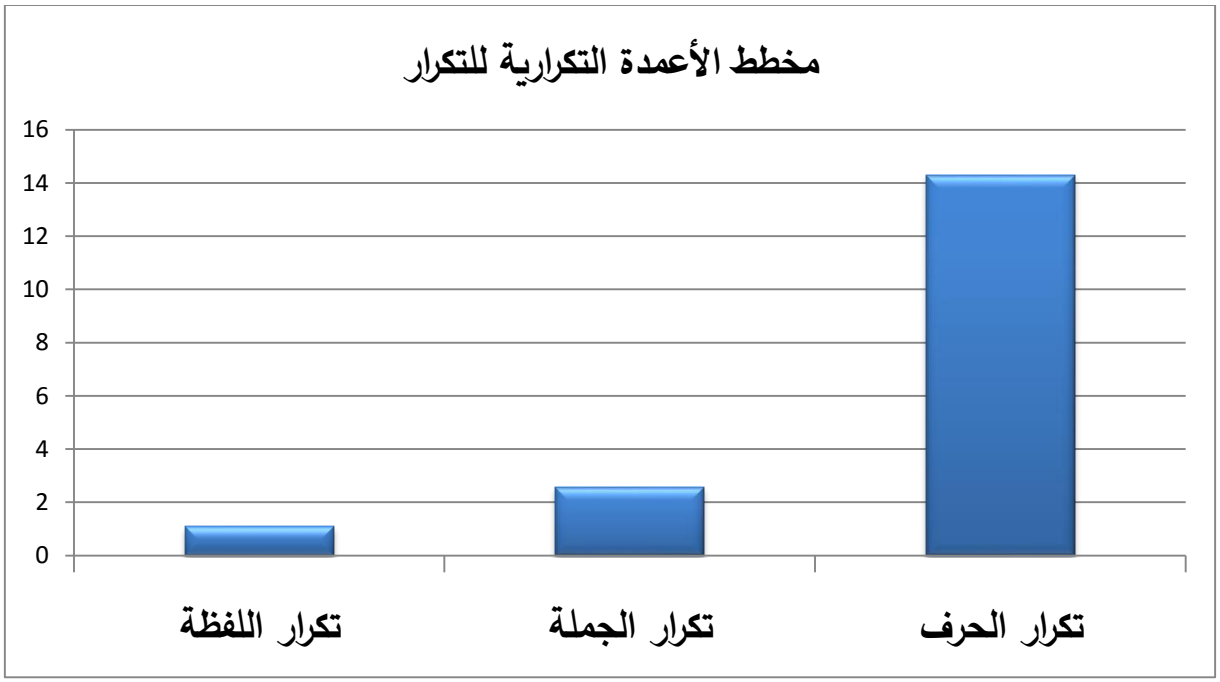
ولمعرفة مدى توظيف الشاعر لظاهرة التكرار قمنا بإحصاء نسبة وروده في القصائد السابقة وهو ملخص في الجدول التالي:

عناصر التكرار / القصائد	تكرار اللفظة	تكرار الجملة	تكرار الحرف
01	%12.59	%2.96	%11.85
02	9.09%	%6.81	%9.09
03	%12.5	/	%9.37
04	%7.57	/	%21.21
05	%8.60	%1.07	%7.52
06	%4.16	%2.08	%12.5
المجموع	%54.51	%12.92	%71.54

– جدول إحصائي لنسب ورود التكرار في بعض القصائد –

لم يختلف التكرار في الديوان عن العناصر السابقة، فنجد التفاوت في عناصره، ففي قصيدة قدر حبه وظف الشاعر التكرار بنسبة كبيرة ومتقاربة جدا في تكرار اللفظة والحرف، وبنسبة قليلة جدا تكرار الجملة، في حين تساويا في قصيدة دمعة أحمدية ونسبة أقل منهما تكرار الجملة، أما قصيدة برقية كعب فكان التكرار اللفظي بنسبة كبيرة وبنسبة قليلة تكرار الحرف، والعكس في قصيدة قنديل بني هاشم فكان التكرار الأكبر في الحروف، وانعدام تكرار الجملة فيهما، وفي قصيدة زهرة القرشي نال التكرار اللفظي حظا أوفر من تكرار الحروف، وبنسبة قليلة جدا تكرار الجمل، ووظف في قصيدة أكبر من غرامك تكرار الحروف بنسبة كبيرة جدا وبنسبة أقل منها تكرار اللفظة وتكرار الجمل.

وظف الشاعر التكرار بصورة واسعة في معظم قصائد ديوانه، خاصة تكرار الحروف، لأهمية دورها في الربط بين عناصر الجمل وتفسيرها، وهذا العنصر يضفي حسًّا جماليا فنيا على القصائد، وكان حضوره في النص الشعري بارزا، وسنمثله في المخطط الآتي:



ونخلص في الأخير إلى أن ظاهرة التكرار ظاهرة أسلوبية بارزة في الديوان، وكان لها دور فعال في بناء النصوص الشعرية، وأداء وظيفتها التركيبية، متجليا من خلال تكرار اللفظة إلى الجملة فالحرف، حيث أسهم في بناء قصائد الديوان أسلوبيا ودلاليا، وأحدث أثرا على نفسية القارئ والمتلقي، حيث كان في تكرار الكلمات والحركات تقوية للمعنى وتأكيده، فالديوان تناول قضية مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، فساهم التكرار في تأكيد عظمة ومكانة الرسول الكريم.

ثانيا/ الانزياح الدلالي:

هو ظاهرة أسلوبية تهتم بعلاقة الدوال ومدلولاتها، والتفاعل بين عناصر اللغة، الذي تنزاح بموجبه الكلمات عن معانيها، وذلك من خلال السياق الذي توضع فيه، وذلك لإكساب النصوص والخطابات بعدا فنيا، حيث يستعين بها الشعراء للكشف عن تجربتهم الشعرية، ولإضفاء حس بلاغي وإبراز قوتهم التعبيرية، وذلك عن طريق المجاز والاستعارة والتشبيه.

1- المجاز المرسل:

هو ظاهرة بلاغية، تهتم بوظيفة الكلمة داخل الجملة وما تضفيه من أثر دلالي مخالف لما وضعت له في الأصل، مع وجود قرائن دلالية، وتكون العلاقة بين أطرافه مختلفة، لا تعتمد على المشابهة، وتربطه علاقات عديدة، فهو عبارة عن استخدام اللفظة في ثوبها المجازي، أي غير موقعها، حيث يقوم الشاعر بخرق القوانين اللغوية للتعبير عما في نفسه لإثراء نصه بجماليات فنية.

1-1- العلاقة المحلية:

تمثل المجاز في قصيدة " قَدَرٌ حُبُه وَلاَ مَفَرَ لِلْقُلُوبِ " في قول الشاعر:

تُحِبُهُ الصُفُوفُ فِي صَلاَتِهَا

يُحِبُهُ المُؤْتَمُ فِي مَالِيزْيَا

وَفِي جِوَارِ البَيْتِ فِي مَكَّتِهِ

يُحِبُهُ الإِمَامْ[1]

جاء المجاز المرسل في (تحبه الصفوف في صلاتها)، وعلاقته المحلية، حيث أطلق الصفوف وأراد المصلين، فهو يعبر عن حب المصليين للرسول صلى الله عليه وسلم، وخشوعهم في صلاتهم التزاما بأمر رب العالمين ودعوة من محبوبهم محمد عليه السلام.

كما يقول الشاعر في القصيدة نفسها:

تُحِبُهُ مَنَابِرٌ حَطَّمَهَا الغُزَاةُ فِي آهَاتِهَا

فِي بَصْرَةِ العِرَاق

أَو فِي غَرْوزَنِي [2]

فالمجاز المرسل في عبارة (تحبه منابر) وعلاقته المحلية، حيث أطلق المحل وقصد أهله، حيث وصف الحالة المأساوية للعراق من حروب واستعباد وقهر وظلم ودمار.

[1]- الديوان، ص 178

[2]- المصدر نفسه، ص 182

كما تتضمن القصيدة نفسها على المجاز المرسل في الأبيات التالية:

فَيُرْسِلُ العُيُونَ فِي انْدِهَاشِهَا

وَيُرْسِلُ الشِفَاهَ فِي سَلاَمِهَا مُصَلِيًا[1]

فتجَّلى في (يرسل الشفاه) علاقته المحلية، حيث أطلق الشفاه وأراد الكلام، الذي يخرج من الفم، تعطرا بذكر الله تعالى ورسوله الكريم، ودلالة على الفرح والمسّرة فهو أراد إرسال الكلام للصلاة والسلام على الرسول الكريم، والدعاء له لأفضاله على أمته بالدين الإسلامي.

1-2- العلاقة الجزئية:

تتجّلى لنا أيضا في القصيدة نفسها " قَدرٌ حُبُهُ وَلاَ مَفَرَ لِلْقُلُوبِ " في قوله:

تَخْرُجُ مِنْ شِفَاهِهِ الحُرُوفَ فِي بُخَارِهَا

تَخْتَالُ فِي تَكْبِيرَةِ الإِحْرَامِ[2]

نجد المجاز المرسل في عبارة (تخرج من شفاهه الحروف)، وعلاقته الجزئية، حيث أطلق الشفاه وأراد الفم، حيث قصد الكلام الذي يخرج من الفاه تبركا وتلذذا بذكر الرسول صلى الله عليه وسلم، وتعظيما لشأنه.

وفي قصيدة " اعتذار " نجد المجاز في قوله:

وأَحْمِلُ بَعْضَ القَصَائِدِ تَبْكِي

اغْتِرَابَ النَبِي بِأَرْضِ القَصِيدِ [3]

استعمل الشاعر لفظة القصائد حيث يقصد بها الروح الشعرية، حيث إن القصيدة هي جزء من الشعر، فهو مجاز مرسل علاقته الجزئية، فالشاعر ذكر الجزء وأراد به الكل، فاختيار لفظة القصيدة بدل من الشعر لزيادة قوة الإيحاء والتمثيل، وذلك لتوسيع دلالتها، وليضفي عنصر المفاجأة على القصيدة.

---

[1]- الديوان، ص 183

[2]- المصدر نفسه، ص 179

[3]- المصدر نفسه، ص 170

كما نجد مثالا مشابها في قصيدة " سباعيات لمعشوق وحمام القباب " فيقول:

لَكِنَّنِي فِي كُلِّ لَيلَةِ جُمْعةٍ

أَدَعُ القَصِيدَة جَانِبًا وأتوبُ [1]

استخدم الشاعر لفظة القصيدة وهو أراد الشعر فهو مجاز مرسل علاقته الجزئية فهو أطلق الجزء وأراد الكل.

كما نجد مثالا مشابها أيضا في قصيدة "(شو بدك)؟ إنه قنديل آمنة " في قول الشاعر:

أَلاَ تَرَيْنَ أَنِي مُمْسِكٌ بِيَدِي

صَدْرًا تُدَمِرُهُ الأَحْزَانُ وَالعِلَلُ؟[2]

هو مجاز مرسل علاقته الجزئية، فهو أطلق الصدر والمراد هو النفس

ويظهر لنا في قصيدة " دمعة أحمدية على الإسراء الممنوع " في قول الشاعر:

قالوا: (سرى) .. أمسكت رأسي حائرا

أخشى عليه من اليهود إذا سرى[3]

فجاء المجاز المرسل في قوله (أمسكت رأسي حائرا) فهو أطلق الرأس وأراد التفكير، وعلاقته المحلية فهو ذكر الرأس لكنه يقصد تفكيره لخوفه على الرسول صلى الله عليه وسلم من الأذى الذي قد يلحق به وخوفه عليه من اليهود الكفار.

1-3- العلاقة السببية:

عمدّ الشاعر إلى توظيف هذا النوع في قصيدته " بكائية الحب الرسولي " في قوله:

أَسأَل رَبَّكِ المَنَّانْ

أَن تنقاد لي الأَلْفَاظُ

[1]- الديوان، ص 108

[2]- المصدر نفسه، ص 93

[3]- المصدر نفسه، ص 32

والأَبْيات والجُملُ [1]

حصّل المجاز المرسل في عبارة (أن تنقاد لي الألفاظ)، وعلاقته السببية، والمراد هنا اللغة والتعبير، فالشاعر يتمنى أن تكون لغته راقية وفصيحة وعذبة، بما يليق بالرسول الكريم، فمكانته عظيمة ويستحق الأفضل، فدلالته تمجيد مكانة الرسول صلى الله عليه وسلم.

وفي مثال مشابه في قصيدة " ما في حدا " يقول الشاعر:

كيف يمكن أن أجيء ولا يمدّ يمينه نحوي

ولا تمتد في كف النبيّ أصابعي

في بيعة شعرية

(ماذا عدا مما بدا ؟)[2]

هو مجاز مرسل علاقته السببية فهو أطلق اللفظ وأراد به السبب، فشاعرنا يريد أن يباع الرسول الكريم أشعاره، والمراد بالكف هنا هو أنها سبب في تضامن الرسول الكريم معه واتحاده، والوقوف إلى جانبه.

ومثال آخر في قصيدة " اعتذار " في قوله:

أضمد بالصبر جرح الوريد

ليصغر جنب حضرته

حديث الحب والغزل[3]

هو مجاز علاقته السببية فهو أطلق لفظة الصبر وأراد بها الشفاء، فالصبر هو سبب الشفاء من بعض الجروح.

---

[1]– الديوان، ص 135

[2]– المصدر نفسه، ص 115

[3]– المصدر نفسه ص 170

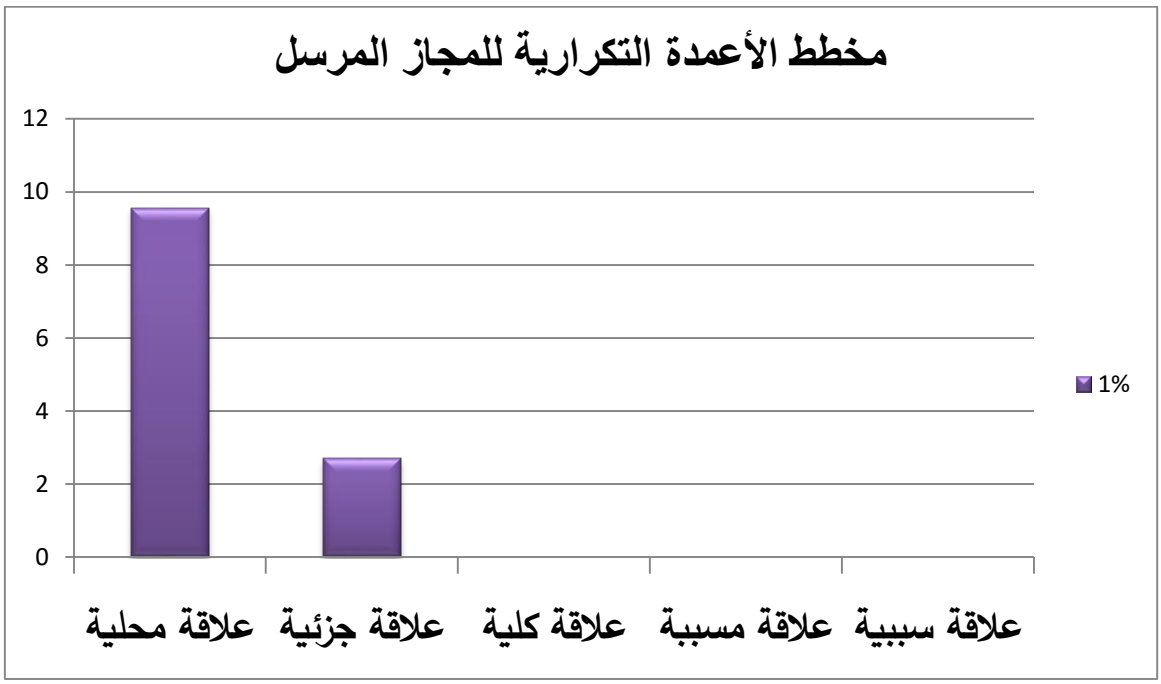
ولمعرفة مدى توظيفه لهذه الظاهرة، قمنا باحصاء النسب لتكراره في القصائد وهي موضحة في الجدول أدناه:

علاقات المجاز / القصائد	علاقة المحلية	علاقة الجزئية	علاقة الكلية	علاقة السببية	علاقة المسببة
01	%2.22	%0.74	/	/	/
02	%2.27	/	/	/	/
03	/	/	/	/	/
04	%4.54	%1.51	/	/	/
05	%0.53	%0.53	/	/	/
06	/	/	/	/	/
المجموع	%9.56	%2.78	/	/	/

– جدول إحصائي لعدد تكرارات المجاز في بعض القصائد –

الشاعر لم يوظف كثيرا المجاز في قصائده، فنجد في القصيدة الأولى استعمل المجاز وعلاقته المحلية والجزئية وبنسب ضئيلة جدا، ولم يستعمل العلاقات الأخرى، أما القصيدة الثانية فاستخدم العلاقة المحلية وبنسبة ضئيلة ولم يوظف العلاقات الأخرى، ولم يستخدم المجاز نهائيا في القصيدة الثالثة، والقصيدة السادسة، وتجلى المجاز بعلاقته المحلية والجزئية في القصائد المتبقية، لم يستعمل الشاعر المجاز في قصائده، إلا بنسب ضئيلة جدا، مستخدما العلاقة الجزئية والمحلية فقط.

وسنوضح ذلك في المخطط التالي:



يعدُّ المجاز المرسل ظاهرة بلاغية ، تجّلت في الديوان بنسبة قليلة على عكس باقي الظواهر كالاستعارة والتشبيه، كما ظهرت من خلال العلاقات الجزئية والمحلية، وكان الهدف منها خلق صورة شعرية مميزة، لإثراء النص الشعري بمعاني فنية، وإبراز قيم شعرية ذات طابع جمالي والقدرة على التأثير على ذات المتلقي.

2- الاستعارة:

تحتل الاستعارة مكانة هامة في الدراسات البلاغية والنقدية، فهي عنصر أساسي في الشعر، تقوم بإبراز جماليته وجودته، لما تضفيه على الكلام من رونق وزخرف، وهي آلية من آليات الإبداع، وتكشف طريقة توظيف الشاعر للاستعارة على عبقرية الشاعر وموهبته، فنجد الشاعر استخدم الاستعارة وخاصة المكنية في أغلب قصائده في الديوان.

ومن بين النماذج التي تجسدت فيها الصورة الاستعارية نجدها في قصيدة " قدر حبه ولا مفر للقلوب " في قول الشاعر:

فَتُشْرِقُ العُيُونُ والشِفَاهُ بِالأَنْوَارِ

فَتُولِدُ الأَشْعَارُ

ضَوئِيَةُ العُيُونِ فِي مَدِيحِهِ[1]

تجلت لنا استعارتان فنجد الأولى في قوله (فتشرق العيون والشفاه بالأنوار)، حيث استعار إشراق الشمس للعيون والشفاه، إذ شبه العيون بالشمس في إشراقها وحذف المشبه به ودلَّ عليه بلازم من لوازمه، أما الثانية فتظهر في قوله (فتولد الأشعار)، فهو شبه تطور الشعر وازدهاره كالصغير الذي يولد في الحياة من جديد، فحذف المشبه به وهو الصغير ودل عليه بلازم من لوازم هي الولادة، وكان إيحاءا للعلاقة الوطيدة بين الشاعر وحبه للرسول صلى الله عليه وسلم، فهو كالنور الذي يضيء الحياة ويولد البسمة والفرح والسرور ويبعث بإشراقة جديدة للحياة، تكون نقية وصافية.

كما تظهر الاستعارة المكنية في القصيدة نفسها في قول الشاعر:

تَنْكَسِرُ الأَظْفَارُ فِي نُقُوشِهَا

ويَخْجَلُ الجِدَارُ[2]

حيث شبه الجدار بالإنسان الخجول وحذف المشبه به وهو الإنسان ودلَّ عليه بصفة من صفاته وهي الخجل والحيَّاء، وهو دلالة على الحياء من الظلم والقهر، فالنفس تخجل لفقدانها العدل والحرية، حتى الجدار الذي يفقد الإحساس بأي شيء يخجل من ضعفهم، وعجزهم.

ونجدها متمثلة أيضا في الأبيات التالية:

يُحِبُهُ الكُفَارُ

لَكِنَهُمْ يُكَابِرُونَ حُبَهُ

وَيَدفِنُونَ الحُبَ فِي جَوَانِحِ الأَسْرَارِ[3]

---

[1]– الديوان، ص 184

[2]– المصدر نفسه، ص 187

[3]– المصدر نفسه، ص 191

فشبه الحب بالشخص الميت الذي يدفن، حيث حذف المشبه به الإنسان ودل عليه بلازم من لوازمه وهو الدفن، والغرض من هذه الاستعارة التأكيد على أن حبه صلى الله عليه وسلم قد غزا كل القلوب حتى قلوب الكفار في زمانه.

وإذا انتقلنا إلى قصيدة أخرى المعنونة " الدراويش العاشقون " نجد الاستعارة في قول الشاعر:

قَدْ غَيَرَتْهَا فِي الهَوَى أَيَامُهَا

وَقُرَى الوَفَاءِ تَمُوتُ بِالتَغييرِ [1]

استعار صفة التغيير الخاصة بالإنسان ووظفها على الأيام، فالأيام لا تتغير إنما الزمن هو الذي يتغير، وهو دليل على الواقع المعاش في دمشق والحالة التي وصلت إليها، فدمشق هي بلاد الخلافة لكنها تغيرت ولم يصبح فيها شيء.

وتظهر أيضا في القصيدة نفسها في قول الشاعر:

صَارَتْ تُخَبِئُ وَجْهَهَا بِخِمَارِهَا

وتُدِيرُ ذَاكَ الوَجْهِ فِي التَصْوِيرِ[2]

فهو شبه دمشق بالمرأة التي تخبئ وجهها بالخمار، وهذا دليل على الحياء والخجل من المعاناة التي يعانها أهل دمشق، ومما يحدث فيها من حروب ومآسي، وعدم استطاعة الأمم تغيير هذا الوضع السائد، واكتفائهم بالنظر والسكوت.

كما وظَّف أيضا الشاعر في قصيدة " دمعة أحمدية على الإسراء الممنوع " الاستعارة المكنية في قوله:

وسَلاَلِمُ المِعْرَاجِ تُغْمِضُ عَيْنَيهَا

مِن هَولِ مَا كَانَتْ تَرَى كَي لاَ تَرَى[3]

[1]– الديوان، ص 17

[2]– المصدر نفسه، ص 17

[3]– المصدر نفسه، ص 34

قام الشاعر بتشبيه سلالم المعراج بالإنسان الذي يغمض عينيه، حيث حذف المشبه به الإنسان ودل عليه بصفة من صفاته وهي إغماض العيون، وذلك للجحود والسكوت والعجز والهزيمة التي تعرضت لها البلاد العربية ووقوف العرب ساكتين مغمضي الأعين، فأبدى الشاعر غضبه من هذه التصرفات.

كما تتجسد لنا الصور الاستعارية في قصيدة " محمد " يقول فيها:

فِي شَاشَةٍ مِنْ هَاتِفِ الصِبْيَةِ

تَزْهُو حُرُوفُ الضَوءِ حِينَ يُغَرِّدُ

فِي تُحْفَةِ لِلخَزِ فَوقَ قَطِيفَةٍ

تُطْوَى عَلَى اسْمِ الهَاشِمي وتُفْرَدُ[1]

أوضحت لنا هذه الصور تشبيه الحروف بالعصافير في التغريد أثناء فرحها، لأن الحروف لا تزهو، كما نجد في عبارة (تطوى على اسم الهاشمي) فالاسم لا يطوى دلالة على أهمية وعظمة اسم النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وعلو شأنه ومقامه، فالشاعر قام بمدح وتعظيم اسمه وتمييز كتاباته بالنور الزاهي فوق غطاء الكعبة الشريفة.

وتصادفنا صور من هذا النوع في القصيدة نفسها في قوله

حَاوَلْتُ فَهْمَ الشَمْعَ ... قَالَتْ شَمْعَةٌ

بِاسمِ النَبِي، بِدُونِ نَارٍ أُوقِدُ

حَاوَلْتُ فَهْمَ المَاءِ ... قَالَتْ قَطْرَةٌ

حُبًا أَسِيلُ ... وَدَهْشَةٌ أَتَجَمَدُ[2]

تجسدت الاستعارة المكنية في الأبيات السابقة بتوظيف صفات الإنسان المتمثلة في القول، الدهشة على أشياء مادية وهي الشمع والماء، دلالة على الصفاء الذي يحمله صلى الله عليه وسلم، حيث أضفى نورا على أمته وأخرجهم من الظلمات والكفر وهداهم إلى طريق

[1]– الديوان، 61

[2]– المصدر نفسه، ص 65

الحق والعدل، وهذه الصور دلّت على حبهم للرسول الكريم الذي يجري في عروقهم كجريان الأنهار.

كما برزت أيضا في قصيدة " (شو بدّك)؟.. إنه قنديل آمنة " في قوله:

مَاذَا أَقُولُ لِ (سِتّ الحُسنِ) إِنْ حَزِنَتْ

لِكَيْ يُرَفْرِفَ فِي أَشْفَارِهَا الكُحُلُ؟[1]

فالشاعر شبه الأشفار بالطائر، ثم حذف المشبه به الطائر ودل عليه بلازم من لوازمه وهو فعل (يرفرف)، وهذا دليل على حزن العيون ومحاولة الشاعر إرضائها فشبه جمال عينها في سعادتها كجناحي الطائر.

كما تتجلى لنا في قصيدة " بكائية الحب الرسولي " في قوله:

فَقَالتْ:

((يَجْرَحُ الأَقْبَاطُ

مَنْ أَوصَى بِهِم خَيْرًا؟))

فَأَطْرَقَ جَدُهَا أَلَمًا

وَبَعْثَرَ وَجْهَهُ الخَجَلُ [2]

شبه الشاعر هنا وجه الإنسان الخجول بالأوراق المبعثرة، حيث حذف المشبه به وهو الأوراق ودلَّ عليه بفعل البعثرة، على أساس الاستعارة المكنية، وذلك لشِّدة الخجل وللاستحياء، لعدم وجود الرحمة والألفة بالمخلوقات رغم وصية الرسول الكريم بالرأفة بهم.

ونجد مثالا مشابها في قصيدة " قنديل بني هاشم " فيقول:

هذا النبيُّ .. اخضرار الأرض نظرتهُ

وبسمة الثغر منها الضوء يحتشمُ[3]

[1]– الديوان، ص 91

[2]– المصدر نفسه، ص 158

[3]– المصدر نفسه، ص 130

حيث شبه الضوء بالإنسان، وحذف المشبه به ودّل عليه بصفة من صفاته وهي الاحتشام، وهذا دلالة على النور الذي أحضره الرسول صلى الله عليه وسلم، عن طريق رسالته الهادفة لنشر الدين الإسلامي الحق، والابتعاد عن العبودية لأمته، وهدّيهم إلى طريق الحقِّ والسلام.

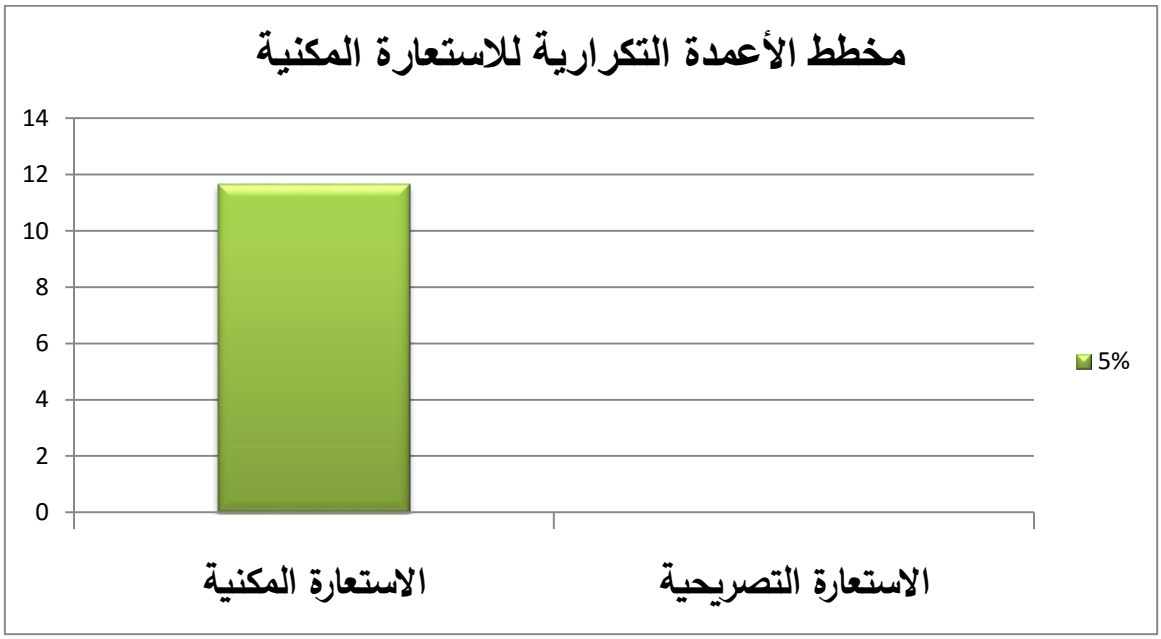
ولتوضيح مدى توظيف الشاعر للاستعارة المكنية في قصائده، قمنا بإحصاءها في الجدول التالي:

القصائد	01	02	03	04	05	06
إ. المكنية	%13.33	%13.63	%9.37	%10.60	%3.22	%8.33
المجموع	%58.48					

- جدول إحصائي لعدد تكرارات الاستعارة في بعض القصائد -

استخدم الشاعر الاستعارة المكنية في قصائد ديوانه، مستغنيا عن الاستعارة التصريحية، كما تجلت هذه الاستعارة بنسب متفاوتة بين القصائد، فجاءت بنسب كبيرة في القصيدة الأولى والثانية، وبنسب أقل في القصائد الثالثة والرابعة والسادسة، أما في القصيدة الخامسة فكانت بنسبة ضئيلة جدا.

حوت القصائد على الاستعارة المكنية، وهي ممثلة في المخطط التالي:



وظَّف الشاعر الاستعارة في الديوان، إلا أنَّ الاستعارة المكنية احتلت مكانة كبيرة من قصائده، في حين غابت بقية أنواع الاستعارات كالتصريحية، والتمثيلية، حيث استخدم هذا النوع من الاستعارات لجعل نصه يحمل إيحاءات ودلالات ضمنية، تمنح النص خصوصية الغموض وتجعل القارئ والمتلقي يبحث في المعاني، فالاستعارة أضفت عنصر الإثارة في قصائد الديوان لاختلاف مدلولاتها واستغلال الشاعر لعناصر الكون وتجسيدها لتقوية الصورة الشعرية.

3- التشبيه:

هو آلية من آليات البلاغة، وهو أداة الأدوات التعبيرية الفنية، ويعدُّ أحد المقاييس التي تسهم في جودة الشعر وقبحه، من خلال درجة توظيف الشاعر له في قصائده، فهو صورة بيانية يستخدمها الشاعر لتوضيح ما يقصده عن طريق تمثيله بطرف آخر، وله أنواع كثيرة، تتحدد من خلال تواجد عناصر التشبيه وأطرافه، حيث يستعين به الشاعر لنقل تجربته الشعرية إلى المتلقي، وإضفاء جمالية تعبيرية على الصورة الفنية.

3-1- التشبيه المجمل والمفصل:

تمثل لنا هذا النوع من التشبيهات في قصيدة " برقية إلى كعب بن زهير (رضي الله عنه) " في قول الشاعر:

أَمَا سُعَادُ فَسَوفَ تَحْمِلُ قُلَةً

وَتَرُوحُ مِثْلَ الغَزَالَةِ لِلْمُورِدِ[1]

لقد شبه الشاعر محبوبته سعاد في مشيتها بالغزالة، فذكر المشبه به وهو الغزالة، وحذف وجه الشبه، حيث شبهها بالغزالة في تمايلها ومشيتها من خفّة وسرعة، والتبختر، فالشاعر أراد أن ينقل لنا تلك الصورة الجمالية التي تتحلى بها سعاد، وفي ذلك إشارة للجمال والكبرياء، وهو تشبيه مجمل.

[1]- الديوان، ص 06

كما نجده في القصيدة نفسها التشبيه المجمل في قوله:

فَاقْرَأ عَلَيهِ .. فَسَوْفَ يَرْضَى قَلْبُهُ

قَلْبُ النَبِي كَفُلَةِ الفَجْرِ النَدِي[1]

وظَّف الشاعر التشبيه في قوله (قلب النبي كفلة الفجر الندي)، فهو ذكر المشبه وهو قلب النبي والمشبه به فلة الفجر مع الأداة وهي الكاف، ولم يذكر وجه الشبه، وهو هنا أراد بالتشبيه وصف الحب الصافي والنقي للرسول الكريم، وخفته ورقته على القلب.

ونجد مثالا مشابها في قوله:

بِالله بُسْ ذَاكَ الجَبِينِ وقُل لَهُ

إِنِي أُحِسُّ بِأَضْلُعِي كَالمَوقِدِ[2]

فكان التشبيه المجمل في (أحس بأضلعي كالموقد)، فذكر المشبه وهو الأضلع والمشبه به وهو الموقد وأداة التشبيه الكاف، فالشاعر يعبر عن حالته عند ذكر حبيب الله محمد صلى الله عليه وسلم، وهو دلالة على الحب المشتعل القوي كالموقد.

كما نجده وارد في قصيدة "أكبر من غرامك .. أصغر من حب المكّيّ" في قوله :

مِثْلَ المُحِيطِ الأَطْلَسِي جَوَانِحِي

وَكَبَحْرِ (إِيجَة) أَضْلُعِي تَتَفَجَرُ[3]

وظف الشاعر تشبيهين في البيت، فنجد في صدر البيت التشبيه المجمل في قوله (مثل المحيط الأطلسي جوانحي)، فشبه جوانحه بالمحيط الأطلسي، وحذف وجه الشبه، أما عجز البيت فنجده وظف التشبيه المفصل فذكر جميع عناصر التشبيه من المشبه وهو الأضلع إلى المشبه به البحر، وأداة التشبيه المتمثلة في الكاف ووجه الشبه وهو فعل الانفجار، وهذا دلالة على الكبر والاتساع والعمق، أي أن حبه عميق وواسع وصادق.

---

[1]– الديوان، ص 07

[2]– المصدر نفسه، ص 08

[3]– المصدر نفسه، ص 21

كما يتجلى التشبيه في القصيدة نفسها في قول الشاعر:

الحُبُ للرَجُلِ الكَبِيرِ كَصَبِنَا

نَهْرًا بِكَأْسٍ وَاحِدٍ، هَلْ نَقْدِرُ؟[1]

حيث شبه حبه للرسول صلى الله عليه وسلم كمحاولتنا الفاشلة لصب نهر كامل في كأس واحدة، فهل نقدر على ذلك؟

وهو تشبيه مجمل.

ونجذ مثالا للتشبيه المفصل في القصيدة نفسها فيقول:

أَنَا كَالجَوَادِ الشَركسيّ تمَرُّدي

بالنَارِ أَشْهَقُ إِن عَشقْتُ و أَزْفَرُ[2]

ونجد مثالا مشابها في قصيدة " الأسود يليق بنا " يقول فيه:

جِئْتُ المَدِينَةَ، كَالسَفِيرِ المُوفِدِ

وَسَأَلْتُ عَنْ بَيْتِ النَبِي مُحَمَدَ[3]

ويقول أيضا:

فَكَأَنَ أَحْمَدَ قَدْ أَحَسَ بِقَلْبِهِ

شَيْئًا يُمَزِّقُهُ كَنَارِ المُوقِدِ[4]

استخدم الشاعر في الأمثلة السابقة التشبيه المجمل، حيث حذف منه وجه الشبه مع ذكر كل عناصر التشبيه من المشبه و المشبه به فالأداة، فالشاعر يحاول نقل تجربته النفسية، وتحميلها دلالات إيحائية شعورية تغوص في الذات الإنسانية، وذات المبدع، من خلال توظيفه لهذا النوع وذلك لوضوحه وبساطته.

---

[1]– الديوان، ص 25

[2]– المصدر نفسه، ص 21

[3]– المصدر نفسه، ص 28

[4]– المصدر نفسه، ص 29

3-2- التشبيه البليغ:

ويتجلى في قصيدة " برقية إلى كعب بن زهير " لقول الشاعر:

قَد كَانَ قَلْبُكَ مَاسَةً فِي عِقْدِهَا

يَبْقَى يُسبِّح صَدرَها إِن تَرقُد[1]

كما شبه قلب (كعب بن زهير) بالماسة الجوهرية عند محبوبته، وجاء هذا التشبيه لإيضاح الحب المادي، فهو لم يكن إلا كشيء ثمين عندها، أي مجرد جوهرة تلبسها سعاد وتنام بها، فشبه هذا الحب بالحب المبني على المصالح المادية.

وظف في القصيدة نفسها تشبيها أخر في قوله:

مَاذَا تُرِيدُ وَكَاهِلاَكَ مَنَارَة

وأَمَامَ عَيْنَيكَ وَجْهُهُ كَالفَرْقَدِ؟[2]

ما نلحظه في قوله (كاهلاك منارة)، أن الأداة ووجه الشبه قد حذفا، وهو ما يميز التشبيه البيلغ، ففيه يذكر المشبه والمشبه به فقط، والشاعر شبه الكاهلان بالمنارة، مخاطبا نفسه، للحظ الذي ناله بحب خير خلق الله محمد صلى الله عليه وسلم، مما أدى إلى علو مقامه وارتفاعه، وسعاته بمدح الرسول الكريم.

وفي قصيدة " قدر حبه ولا مفر للقلوب " يقول الشاعر:

نُحِبُهُ ...

لأَنَهُ الهَوَاءُ والأَنْفَاسُ

والنَبَضَاتُ والعُيُون

والأَرْوَاحُ والأَعْمَارُ[3]

[1]- الديوان، ص 05

[2]- المصدر نفسه، ص 08

[3]- المصدر نفسه، ص 193

عبّر الشاعر عن مكنوناته وحبه العظيم للرسول صلى الله عليه وسلم، وذلك باستعماله لجمالية التشبيه وتحديدا في قوله (لأنه الهواء والأنفاس والنبضات والعيون)، حيث شبه حب الرسول الأعظم صلى الله عليه وسلم بالهواء الذي نستنشقه والنفس التي نحيا بها، وكان بليغا في تشبيهه لأنه لم يستعمل أي أداة للتشبيه، وصرح بالمشبه به، وهذا للأثر الذي تركه محمد صلى الله عليه وسلم في أمته المسلمة، من خصال حميدة، وسيرة مشرفة، مما جعلهم يحبونه ويعظمونه.

3-3- التشبيه المؤكد:

كما يقول الشاعر في قصيدة " أكبر من غرامك .. أصغر من حُبّ المَكّيّ " ":

قَلبِي – اعْذِرِينِي – لَيْسَ سَاعَةَ حَائِطٍ

بِيَدِي أَضْبِطُهَا .. فَلاَ تَتَأَخَرُ[1]

شبه الشاعر دقات قلبه بالساعة فحذف أداة التشبيه وذكر المشبه به، ووجه الشبه وهو الانضباط، فالشاعر يوصف حالته النفسية المضطربة بين حبه لمحبوبته وحبه لمحمد صلى الله عليه وسلم، ومعاتبته لها على مطالبته بحبها، فحب الرسول الكريم أعظم من أي حب في الوجود، فهو لا يستطيع التحكم بقلبه وضبطه على حبها فقط، دلالة على مكانته صلى الله عليه وسلم في القلوب.

كما ضمت قصيدة " برقية إلى كعب بن زهير " تشبيها آخر فيقول:

والآنَ قَلْبُكَ يَا أَخِي مُتَلأْلِئ

بِمُحَمَدٍ، مُتَعَلِقٍ بِالمَسْجِدِ[2]

فالشاعر قام بتشبيه القلب باللؤلؤ، وحذف أداة التشبيه، والمشبه به وذكر صفة من صفاته، فشبه الحب الموجود في قلب (زهير بن كعب) بالجوهرة التي تبرق لمعانا، أو النجوم

[1]- الديوان، ص 23

[2]- المصدر نفسه، ص 06

المتلألئة في السماء، فمكانة الرسول صلى الله عليه وسلم عالية في القلوب، وحبه يلمع مثل الجوهرة، وهذا تعظيما لقيمة الحب ولمكانته عليه السلام.

3-4- التشبيه الضمني:

كما وضَّح لنا التشبيه أيضا في قصيدة " حبيب المآذن (صلى الله عليه وسلم) :

يَا نَارُ كُونِي كَيفَ شِئْتِ فَإِنَهُ

مَاءٌ سَيَمْكُثُ بَعدَ أَن يَمْضِي الزَبَدُ[1]

حيث شبه الشاعر الرسول صلى الله عليه وسلم بالماء، فحذف أداة التشبيه، ووجه الشبه وصرح بالمشبه به وهو الماء، دلالة على السماحة ورقة قلب الرسول الكريم، ودليل على أهمية وجوده في حياتهم وأن الكفار لن يحركوا شيئا من حبهم له، فالماء هو حياة القلوب.

والجدول التالي يوضح نسبة ورود التشبيه بأنواعه في القصائد:

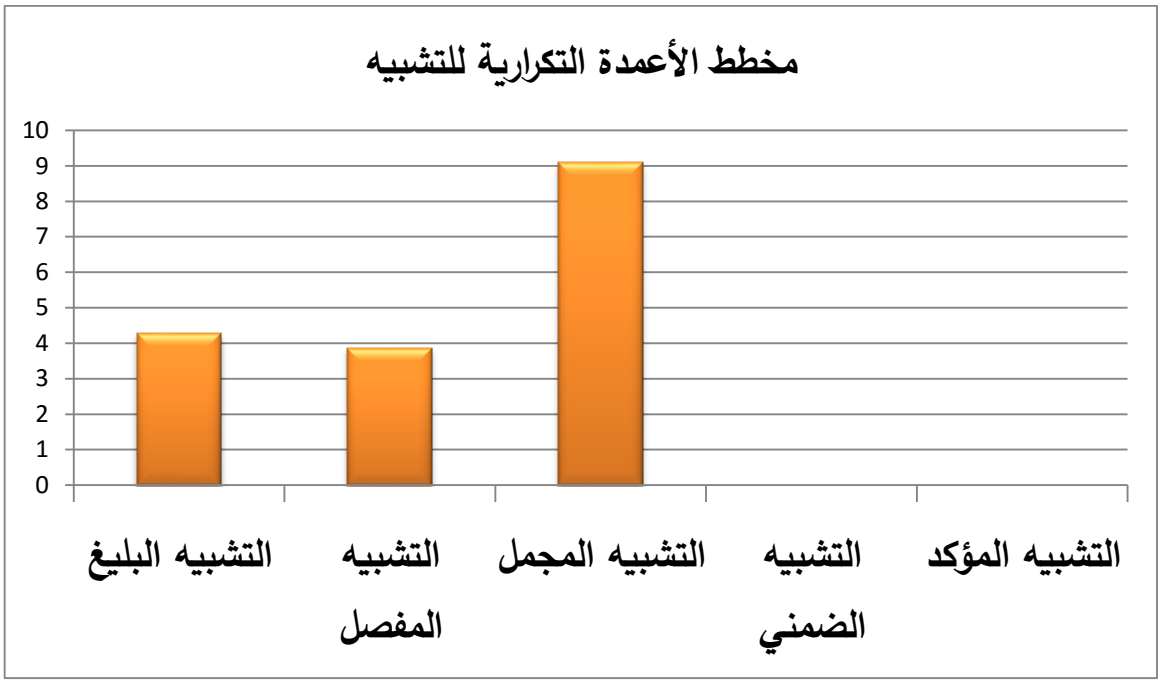
أنواع التشبيه / القصائد	البليغ	المفصل	المجمل	الضمني	المؤكد
01	%0.74	%0.74	/	/	/
02	%2.27	/	%2.27	/	/
03	%6.25	%3.12	%15.62	/	/
04	%3.03	%3.03	/	/	/
05	%0.53	%0.53	%1.07	/	/
06	/	%4.16	%8.33	/	/
المجموع	%12.82	%11.58	%27.29	/	/

- جدول إحصائي لعدد تكرارات التشبيه في بعض القصائد -

[1]- الديوان ، ص 44

وظف الشاعر في الديوان التشبيه بأنواعه، مركزا على البليغ والمفصل والمجمل، ولم يستعمل الضمني والمؤكد، فنجد في القصيدة الأولى تساوي نسبة التشبيه البليغ والمفصل وكانت ضئيلة جدا، وانعدم التشبيه المجمل، في حين وظفه في القصيدة الثانية بالإضافة إلى البليغ وبنسب قليلة ومتساوية، ولم يستعمل التشبيه المفصل، ولم يبتعد عن هذا الإحصاء في القصيدة الرابعة فهو استعمل التشبيه البليغ والمفصل بنسب قليلة ومتساوية، أما القصيدة الثالثة فبرز التشبيه البليغ والمفصل بنسب قليلة ومتقاربة، في حين تجلى المجمل بنسبة كبيرة، وكان العكس في القصيدة الخامسة، فكان التوظيف في الأنواع نفسها إلا أن النسب كانت كلها متقاربة وبنسب ضئيلة جدا، أما القصيدة السادسة فانعدم التشبيه البليغ فيها، مع توظيف المفصل والمجمل بنسب قليلة.

فاحتل التشبيه المجمل والبليغ النسب الأكبر، كما هو موضح في المخطط أدناه:



نلحظ أن الديوان يزّخر بالصور البيانية خاصة التشبيهات بشتى أنواعها، فتكاد كل قصائده تضم الصور التشبيهية، فنجد في القصيدة الواحدة أكثر من تشبيه، وهذا لما يحمله التشبيه من أثر بلاغي، ودور فعال في بناء القصائد من الناحية الجمالية الفنية ولروعة السحر الذي يضفيه على القصائد، من دلالات وإيحاءات نفسية، على الذات المبدعة،

وتأثيرها على المتلقي، ومن خلالها قام الشاعر بنقل تجربته الوجدانية المتمثلة في قصائده في الديوان.

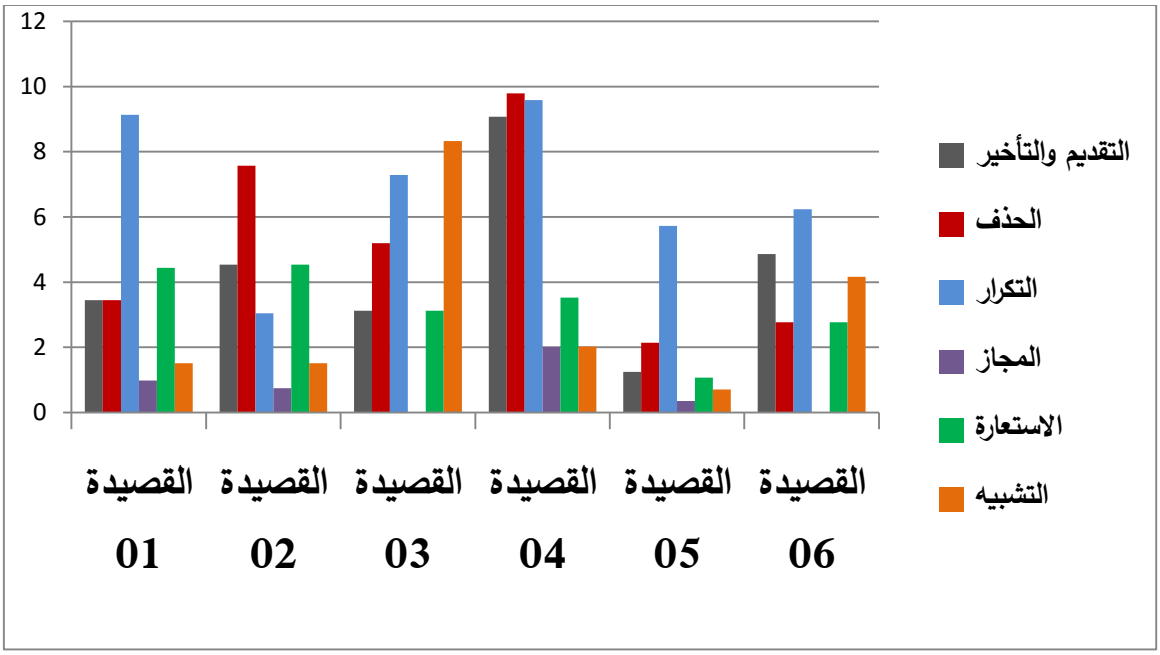
ولمعرفة مدى تجلي ظاهرة الانزياح بنوعيها التركيبي والدلالي، ارتأينا انتقاء بعض من القصائد وحساب عدد التكرارات لكل نوع، وحساب النسبة المئوية لها، وهي موضحة في الجدول الآتي:

الانزياح / القصائد	نسبة وروده في القصائد					
	الانزياح التركيبي			الانزياح الدلالي		
	التقديم والتأخير	الحذف	التكرار	المجاز	الاستعارة	التشبيه
01	%10.36	%10.36	%27.4	%2.96	%13.33	%1.48
02	%13.63	%22.72	%24.99	%2.27	%13.63	%4.54
03	%9.37	%15.62	%21.87	/	%9.37	%24.99
04	%27.26	%29.38	%28.78	%6.05	%10.60	%6.06
05	%3.76	%6.43	%17.19	%1.06	%3.22	%2.13
06	%14.58	%8.33	%18.74	/	%8.33	%12.49

– جدول تمثيل النسب المئوية للانزياح –

بعد اختيارنا نماذج من الديوان، وحساب النسب المئوية لورود الانزياحات التركيبية والدلالية فيها، وجدنا اختلافا على مستوى النوعين، إضافة إلى التفاوت على مستوى القصيدة الواحدة، فنلاحظ اختلافا بين عناصر الانزياح التركيبي بين التقديم والتأخير والتكرار، فاحتل العنصر الأخير أكبر نسبة في القصائد، ونجد بنسبة أقل الحذف، أما التقديم والتأخير فهو أقل الأساليب التركيبية حضورا، أما الانزياح الدلالي فنالت الاستعارة حظا وافرا من

الحضور، ويليها التشبيه في حين نجد أن المجاز بنسبة قليلة جدا، كما هو موضح في التمثيل التالي:



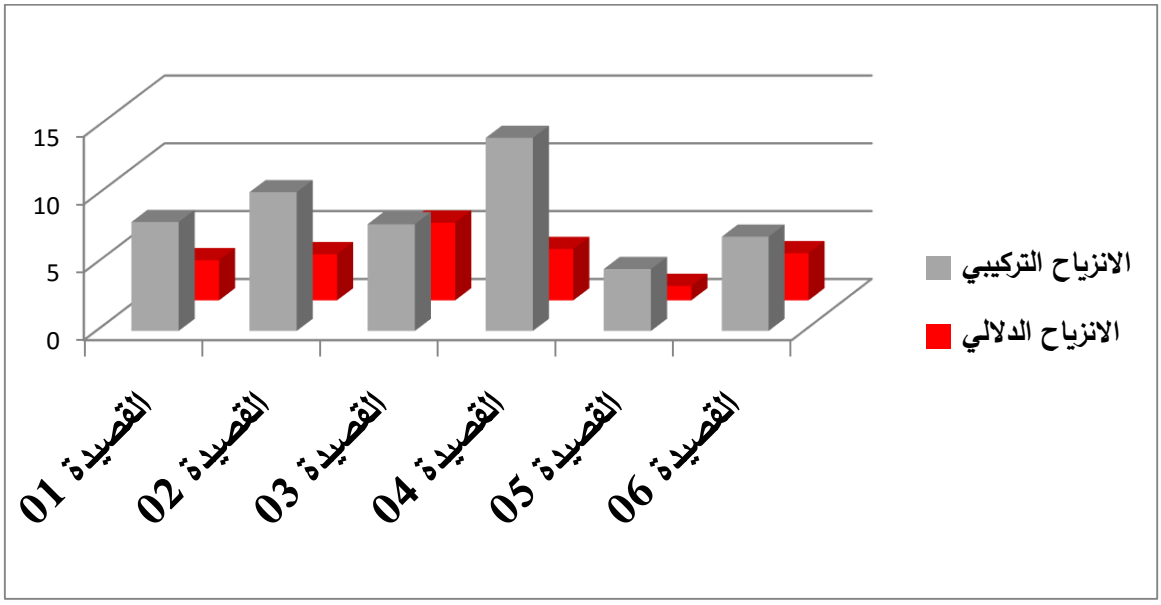
- مخطط المدرج التكراري للانزياحات التركيبية والدلالية -

وبمقارنتنا بين نوعي الانزياح، نلحظ أن الانزياح التركيبي حظي بنسبة كبيرة في الديوان، لذا سنقوم بجمع النسب المئوية لعناصر الانزياح التركيبي وعناصر الانزياح الدلالي في القصائد، كما هو موضح في الجدول التالي:

القصائد	الانزياح التركيبي	الانزياح الدلالي
01	%48.12	%17.77
02	%61.34	%20.44
03	%46.86	%34.36
04	%85.42	%22.71
05	%27.38	%6.41
06	%41.65	%20.82

- جدول إحصائي لمجموع عناصر الانزياح التركيبي والدلالي في بعض قصائد الديوان -

فنلاحظ أن الانزياح التركيبي أكبر من الانزياح الدلالي وسنمثله بالأعمدة التكرارية:



– مخطط الأعمدة للمقارنة بين نسب الانزياح التركيبي والدلالي في القصائد –

قد عمّد الشاعر إلى توظيف الانزياح التركيبي بنسب كثيرة، لما له علاقة بالكلمة والسحر الذي تضفيه في سياق الخطاب، وهو الذي يحدد المعنى الدلالي للكلمات والجمل، أما الانزياح الدلالي فهو يهتم بعلاقات الدوال ومدلولاتها، والتفاعل بين عناصر الجملة، فالشاعر يستعين بها للكشف عن تجربتهم الشعرية، وإبراز قوة إيحاءاتهم ودلالاتهم التعبيرية، وهو يستخدم الانزياحات وفق ما يتطلبه سياق الخطاب، لإعطاء آثار بلاغية وجمالية فنية على مستوى النصوص الشعرية.

خاتمة

خاتمة

عنت الدراسة برصد أبرز أساليب الانزياح في الديوان، فكان الشاعر متفردًا في أسلوبه، حيث انتقى ديوان " **قَدَرٌ حُبُهُ** " لمدح خير خلق الله وتفننه فيه، ومن خلاله يمكن الخلوص إلى مجموعة من النتائج المختلفة وهي:

- أهمية الدراسات الأسلوبية عامة وظاهرة الانزياح خاصة في توجيه المعنى..
- تناول ظاهرة الانزياح اللغويون والنقاد العرب، ولكنَّ الاختلاف كان في منطلقاتهم وتسمياتهم للظاهرة مما أوجد جملة من المصطلحات مثل الانحراف، العدول.
- الانزياح هو مخالفة وخروج عن النمط المألوف، وليس كل خروج عن العادة ضرورة بل يجب أن يحقق جمالية فنية بارزة في النص الشعري.
- توظيف الشاعر لهذه الظاهرة في الديوان ظهر جليًّا من بداية عنوان القصيدة إلى نهايته، مما جعل الديوان متميزًا ومتفردًا.
- حدث تفاعل بين القارئ والمتلقي من خلال الانزياحات التي أبرزت إبداعيته وتميزه، خاصة أن القضية البارزة في الديوان هي تمجيد لخير خلق الله محمد عليه السلام، وبعض القضايا الإنسانية التي تمس الواقع الاجتماعي من الصميم.
- تجلت في الديوان جميع أشكال الانزياح التركيبي والدلالي، إلا أن التركيبي طغى وجوده في النص الشعري على الدلالي وذلك من خلال تجسيد عناصره في المدونة.
- أظهرت دراسة المستوى التركيبي والدلالي انزياحات في التركيب، فكان التقديم والتأخير، وتنوع الجمل الشعرية وتنوع دلالاتها.

- كما وظّف الشاعر نقاط الحذف بشكل كبير، مما خلق تفاعلاً بين المتلقي والشاعر، وأعطى للنص الشعري بعدا وفضاء واسع تتخلله دلالات واسعة وهادفة.
- كما وظّف التكرار في مواطن كثيرة من ديوانه، وذلك للتأكيد على أهمية القضايا التي يتناولها في شعره، وكان له النصيب الأكبر في الديوان بالمقارنة مع العناصر الأخرى.
- كما تجلت الصور البيانية في الديوان، لكن كانت بنسب متفاوتة، فنالت الاستعارة الحظ الأوفر فيه، إضافة إلى التشبيه، إلا أن عنصر المجاز كانت نسبة حضوره ضئيلة بالمقارنة بالسابقين.
- أبدى الشاعر من خلال قصائده في الديوان مدى حبه واشتياقه للرسول الكريم، وتعصبه من الواقع المعيش وتحسره عليه، فباستعماله للانزياحات أعطى صورة شعرية قيمة، أسهمت في إضفاء حسّ جمالي فني.

ملحق

نبذة عن حياة الشاعر:

محمد جربوعة شاعر كاتب وإعلامي جزائري ولد في 1967/08/20م بقرية الثنايا الواقعة بين مدينتي صالح باي وعين أزال في ولاية سطيف شرق الجزائر، عاش صباه في عين أزال، وتلقى تعليمه الأول فيها، عمل مذيعا في بعض الإذاعات العربية، وأشرف على العديد من الصحف العربية، كان أكبر أعماله الموسوعة الحمراء التي تقع في 10 مجلدات وتوثق الجرائم الأمريكية والتي يعد المحرر الرئيسي لها، تنقل بين عدة دول عربية واستطاع خلال تلك السنوات التي سبقت بلوغه الأربعين من عمره أن يصدر أكثر من أربعين كتابا في السياسة والرواية والأدب، أسس عدة منابر إعلامية منها قناة اللافتة الفضائية التي يرأس مجلس إدارتها، يعد من أكثر الإعلاميين والكتاب العرب إنتاجا.[1]

كما له سلسلة روائية إسلامية رائعة مؤلفة من سبع روايات هي:

- اليتيم
- غريب
- خيول الشوق
- المجنون
- دماء جزائرية في الضباب
- صاحب الوجه الشريد

[1]– https://ar.wikipedia.org/wiki/، يوم السبت 21 ماي 2016، الساعة 20:20

- فانوس الحي القديم.

يعد الكاتب محمد جربوعة من أهم الكتاب المتعاونين مع المركز العالمي للاستشارات الإستراتيجية وقد كتب للمركز الكثير من الكتب منها:

- هلاً هنتنغتون.. مهلاً فوكوياما.
- نقد التجربة الإعلامية الإسلامية.
- محاكمة الجماعات الإسلامية على ضوء السيرة النبوية.
- تبرئة هتلر من تهمة الهولوكوست
- آفاق لجزائر عظمى في المشهد الإقليمي والعالمي.

تميز في شعره بالالتزام وبما يسميه هو (المدرسة الكعبية) التي تنسب لكعب بن زهير ويرى نفسه رائدها ومؤسسها، وتتميز بين الغزل العفيف والموضوع الديني الملتزم، غير أنه تميز عن غيره بالصورة الشعرية الجديدة، ترجمت له بعض الأعمال من كتب ومقالات إلى لغات عالمية.[1]

[1]– https://ar.wikipedia.org/wiki/، يوم السبت 21 ماي 2016، الساعة 20:20

قائمة المصادر

والمراجع:

*** القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**

أولا: المصادر:

01- محمد جربوعة: ديوان قَدَرٌ حُبُهُ، البدر الساطع للطباعة والنشر، ط1، 2014م.

ثانيا: المراجع العربية:

02- **ابن الأثير**، جوهر الكنز، تح: محمد زغلول سلام، الناشر المعارف الإسكندرية، (د، ط)، (د، ت).

03- **أحمد الهاشمي**، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، (د، ط)، 2003م.

04- **أحمد درويش**: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د، ط)، 1998م.

05- **أحمد مبارك الخطيب**: الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2009م.

06- **أحمد محمد ويس**: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

07- **أحمد مطلوب وحسن البصير**: البلاغة والتطبيق، حقوق الطبع لدى وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ط2، 1999م.

08- **أحمد مطلوب**: دراسات بلاغية ونقدية، دار الرشد للنشر، بغداد، (د، ط)، 1978م

09- تمام حسان: الأصول – دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي – عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، (د،ط)، 2000م.

10- **تمام حسان**: البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1993م.

11- **جابر عصفور**: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م.

12- **جعفر ابن قدامة**، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت).

13- **حسن البنداري**: الفنون البيانية والبديعية بين النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.

14- **حسن حبنك عبد الرحمان الميداني**: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، دار الشميلة، بيروت، ج1، ط1، 1996م.

15- **حسن ناظم**: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.

16- **حمادي صمّو**: التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، (د،ط)، 1981م.

17- **الخطيب القزويني**: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط)، (د، ت).

18- **الخطيب القزويني**، الإيضاح في علوم البلاغة – المعاني والبيان والبديع –، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

19- **خيرة حمزة العين**، شعرية الانزياح – دراسة في جمال العدول –، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011م.

20- **رابح بوحوش**، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة،(د، ط)، 2006م.

21- **ابن رشيق القيرواني**، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، سوريا، ط5، ج1، 1981م.

22- **الرماني أبو الحسن علي بن عيسى** ، النُكت في إعجاز القرآن، تح محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، النيل، القاهرة، ط3، (د، ت).

23- **سامي محمد عبابنة،** التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، جدارا للكتاب، ط1، 2007م.

24- **سعد مصلوح،** في النص الأدبي – دراسة أسلوبية إحصائية –، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، ط1، 1991م.

25- سكاكي، مفتاح العلوم، ضبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987م.

26- **صلاح فضل،** بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، (د، ط)، 1992م.

27- **صلاح فضل،** علم الأسلوب ومبادئه، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1968م.

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

29- **ضياء الدين بن الأثير،** المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوقي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ط2، (د، ت).

30- **ضياء الدين بن الأثير،** المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، (د، ط)، (د، ت)، القسم 3.

31- **طالب محمد إسماعيل وعمر إسماعيل فيتور،** قراءة جديدة لنظام التكرار في البناء الصوتي والإعجاز القرآني، دار زهوان للنشر والتوزيع، عمان، (د، ط)، 2007م.

32- **طاهر سليمان حمودة،** ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، إسكندرية، مصر، (د، ط)، 1998م.

33- **عاطف فضل محمد**، البلاغة العربية، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2011م.

34- **عبد السلام المسدي**، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ط3، (د، ت).

35- **عبد العاطي غريب غلام**، دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة قاز يونس بنغاري، ط1، 1997م.

36- **عبد العزيز عتيق**، علم البيان في البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د، ط)، 1985م.

37- **عبد العزيز عتيق**، علم المعاني في البلاغة العربية، دار النهضة، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.

38- **عبد الفتاح لاشين**، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، الرياض، (د، ط)، (د، ت).

39- **عبد القاهر الجرجاني**، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.

40- **عبد القاهر الجرجاني**، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ط2، 1999م.

41- **عبد القاهر الجرجاني**، دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007م.

42- **عبد القاهر الجرجاني**، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، القاهرة، (د، ط)، (د، ت).

43- **عبد اللطيف شريفي وزبير دراقي**، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (د، ط)، 2004م.

44- **عبد الله الغذامي**، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

45- **عدنان بن ذريل**، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 2000م.

46- **عصام شرتح**، جمالية التكرار في الشعر السوري، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010م.

47- **علي الجازم ومصطفى أمين**، البلاغة الواضحة، مكتبة بشرى، كراتشي، باكستان، ط1، 2010م.

48- **علي الجندي**، البلاغة الغنية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1966م.

49- **فايز عارف القرعان**، في بلاغة الضمير والتكرار، دراسات في النص العذري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م.

50- **فضل حسن عباس**، البلاغة فنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، دار الفرقان للنشر، ط10، 2005م.

51- **محمد بنيس**، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار العودة، (د، ط)، 1989م

52- **محمد حسين علي الصغير**، مجاز القرآن خصائصه الفنية وبلاغته العربية، دار المؤرخ العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

53- **محمد حماسة عبد اللطيف**، بناء الجملة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996م.

54- **محمد رمضان الجربي**، البلاغة التطبيقية – دراسة تحليلية لعلم البيان-، منشورات ELGA ، فاليتا، مالطا، ط2، 2000م.

55- **محمد سليمان**، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة العربية، 2007م.

56- **محمد عبد المطلب**، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1994م.

57- **محمد عبد المطلب**، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1995م.

58- **محمد منذور**، النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، (د، ط)، 1996م.

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

60- **مسعود بودوخة**، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011م.

61- **الملائكة نازك**، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط1، 1962م.

62- **منير محمود المشيري**، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم- دراسة تحليلية- مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2005م.

63- **موسى ربابعة**، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، إربد، الأردن، ط1، 2003م.

64- **موسى ربابعة**، جماليات الأسلوب والتلقي -دراسة تطبيقية-، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008م.

65- **نعمان عبد السميع**، المفارقة اللغوية في الدراسات العربية والتراث العربي القديم- دراسة تطبيقية -، دار العلم والإيمان، دسوق، ط1، 2014م.

66- **نعيم اليافي**، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982م.

67- **أبو الهلال العسكري** ، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار أحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاءه، ط1، 1952م.

68- **يوسف أبو العدوس**، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997م.

69- **يوسف أبو العدوس**، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمان، الأردن، ط2، 2010م.

70- **يوسف أبو العدوس**، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، (العبدلي)، عمان، ط1، 2007م.

71- **يوسف أبو العدوس**، مدخل إلى البلاغة العربية –علم المعاني، علم البيان، علم البديع– ، دار الميسرة، عمان، ط1، 2007م.

72- **يوسف نور عوض**، النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1994م.

ثالثا: الكتب المترجمة:

73- **بيير جيرو**، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994م.

74- **تودوروف تزيفيتان** ، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م.

75- **جان كوهين**، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ط4، 1999م.

رابعا: المعاجم القواسيم:

76- **ابراهيم مصطفى وآخران**، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، اسطنابول، تركيا، (د، ط)،(د، ت)، ج1.

77- **أحمد مطلوب**، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 2007م.

78- **الشريف الجرجاني**، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط)، (د، ت).

79- **الشريف الجرجاني**، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، (د، ط)، 1985م، باب التاء.

80- **مجد الدين الفيروزآبادي**، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان ، ط8، 2005م، باب عدل.

81- **ابن منظور**، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د، ط)، (د، ت)، مج 2، مادة (نزح)

خامسا: المجلات والدوريات:

82- **أحمد محمد ويس**، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة الفكر، مج 25، ع 3، جانفي/ مارس/ 1997م.

83- **صالح لحلوحي**، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات، ع 8، جانفي 2011م.

84- **عبد الباسط محمد الزيود**، من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة الصقر لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، ع 1، 2007م.

85- **عمر خليل**، العلاقات السياقية لظاهرة العدول في العربية، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مج 24، ع3، 2010م

86- **محمد مصطفى الكلاب**، بنية التكرار في شعر أدونيس، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، غزة، فلسطين، المجلد 23، ع 1، 2015م.

87- **نعيم اليافي**، الانزياح والدلالة، مجلة الفيصل، ع 226، أوت/ سبتمبر، 1995م.

سادسا: المواقع الإلكترونية:

88- https://ar.wikipedia.org/wiki يوم السبت 21 ماي 2016، الساعة 20:20

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات:

الموضوع	الصفحة
شكر وتقدير	
مقدمة	أ – ج
الفصل الأول: الانزياح مفهومه وأشكاله	
أولا: مفهوم الانزياح	05
1- لغة	05
2- اصطلاحا	06
2-1- عند الغرب	09- 06
2-2- عند العرب	13 -09
ثانيا: الانزياح وتعدد المصطلح	15-13
أ – الانحراف	17-15
ب – العدول	17
ثالثا: أشكال الانزياح:	18
1- الانزياح التركيبي	19
1-1- التقديم والتأخير	24-20
1-2- الحذف	28-24
1-3- التكرار	32-28
2- الانزياح الدلالي	32
2-1- المجاز	37-32
2-2- الاستعارة	42-37

فهرس الموضوعات:

2-3- التشبيه	47-42
الفصل الثاني: جماليات الانزياح التركيبي والدلالي في ديوان "محمد جربوعة"	
أولا: الانزياح التركيبي	49
1/ التقديم والتأخير	49
1-1- تقديم المسند	49
1-2- تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور) الواقعة خبرا	50
1-3- تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور) على الفعل والفاعل	50
1-3-1- تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور) على الفعل	52-51
1-3-2- تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور) على الفاعل	52
1-4- تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور) والفاعل على الفعل	53
1-5- تقديم شبه الجملة على الفعل والمفعول به على الفاعل	54
1-6- تقديم الجملة الاسمية على الظرفية	54
2/ الحذف	57
2-1- حذف الاستفهام	57
2-2- حذف المسند والمسند إليه	59
2-3- تقنية حذف النقاط	61-59
2-4- حذف الجملة	62
3/ التكرار	64
3-1- التكرار في اللفظ والمعنى	64
3-1-1- تكرار اللفظة	67-64

فهرس الموضوعات:

3-1-2- تكرار الجملة	69-67
3-1-3- تكرار الحروف	72-69
3-2- التكرار في المعنى دون اللفظ	73-72
ثانيا الانزياح الدلالي	74
1/ المجاز المرسل	75
1-1- العلاقة المحلية	76-75
1-2- العلاقة الجزئية	77-76
1-3- العلاقة السببية	78-77
2/ الاستعارة	80
2-1- الاستعارة المكنية	85-80
3/ التشبيه	86
3-1- التشبيه المجمل والمفصل	89-86
3-2- التشبيه البليغ	90-89
3-3- التشبيه المؤكد	91-90
3-4- التشبيه الضمني	91
خاتمة	98-97
ملحق	101-100
قائمة المصادر والمراجع	111-103
فهرس المواضيع	115-113

ملخص:

الانزياح ظاهرة أسلوبية بارزة في الشعر القديم والحديث، وهو الخروج عن الكلام المألوف لإعطاء النص الشعري قيمة فنية جمالية، وتسهم في تفرد وتميز الشاعر من خلال إبداعاته الفنية السامية والراقية، وهذه الظاهرة تجلت في ديوان " **قَدَرٌ حُبُهُ** " للشاعر الجزائري **محمد جربوعة**، بصورة متجلية من خلال توظيفه للانزياح بأشكاله التركيبة والدلالية، ولما تحمله هذه الأخيرة من أبعاد فنية جمالية على النصوص الشعرية، وتجلت من خلال التقديم والتأخير والحذف والتكرار، إضافة إلى الصور البيانية المتمثلة في المجاز والاستعارة والتشبيه، أعطت للنص صورة شعرية متميزة.

Résumé :

Le déplacement est un phonème stylique très connue soit dans la poésie antique ou contemporaine, C'est un langage indirect dans le bit de donne au texte poétique une valeur artistique et esthétique

Le déplacement participe a la singularité et l'excellence du poète à travers ses Creatures artistique valorisante et progressives. Ce phénomène est bien manifeste dans Kader hobho du poète algérien Mohamed Djerboua il est bien distingue et maitrise structuralement comme sémantiquement et bien sur aux démissions artistiques dans les textes poétiques.

Aussi le déplacement est bien clair selon l'avancement et le retardement l'omission ou la répétition de même que les images graphiques dans la trope et la métaphore et la comparaison qui ont bien donner aux textes littéraires et poétiques un charme de haute valeur.