رقم القيد:

الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de L'enseignement Supérieur et deLa Recherche Scientifique

جامعة بلحاج بوشعيب عين تموشنت

Université Belhadj Bouchaib-Ain T'émouchent

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية

قسم اللغة والأدب العربي

مخبر الخطاب التواصلي الجزائري الحديث

أطروحـــــة

مقدمة من أجل نيل شهادة الدكتوراه

ميدان: اللغة والأدب العربـــي
شعبة: الدراســـــات الأدبـــيـــة
تخصص: سرديات وتحليل الخطاب
من إعداد الطالبة: سعاد عامر

العنوان:

شعرية الإنزياح في القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة- مجموعة لحظة لاختلاس الحب لفضيلة فاروق أنموذجا-

نوقشت علنا بتاريخ : 2025/02/24 م أمام لجنة المناقشة المكونة من

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
أ.د حليمة بلوافي	أستاذ التعليم العالي	جامعة عين تموشنت	رئيسا
د. رقية حلام	أستاذ محاضر -أ-	جامعة عين تموشنت	مشرفا ومقررا
أ.د رفيقة بلباد	أستاذ التعليم العالي	جامعة أدرار	ممتحنا
أ.د آمنة بن منصور	أستاذ التعليم العالي	جامعة عين تموشنت	ممتحنا
أ.د بلقاسم بودنة	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي- البيض-	ممتحنا
د. مريم عزي	أستاذ محاضر - أ -	جامعة عين تموشنت	ممتحنا

السنة الجامعية:2024- 2025

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي هذا العمل إلى روح والدي رحمه الله وجعله من أهل جنة الفردوس الأعلى، وإلى والدتي الحبيبة أطال الله عمرها ومتعها بصحتها وعافيتها، وإلى زوجي العزيز الذي طالما شجعني للغوص في غمار البحث "جواري سيف الدين"، وإلى إخوتي وقرة عيني "أمين، حنان أسامة، أسيل".

وإلى أهل زوجي على رأسهم عمي عمار وخالتي حبيبة، وإلى الأخ حسام، وإلى أختي فريال والصغيرين غفران وغيث.

وإلى صديقاتي وزملائي.

وإلى من مد لي يد العون من قريب أو من بعيد

إليكم جميعا شكري وإمتناني.

كلمة شكر وعرفان:

–الحمد لله حمدًا كثيرًا طيبًا مباركًا على توفيقه لي في إنجاز هذا العمل، فما لشيء أن يجري في ملكه إلا بمشيئته وقدرته جل جلاله.

شعور نبيل يلفنا، وكلام كثير يدعونا، وأمل كبير يجذبنا، هو شعور لابد من ترجمته، وكلام لابد من قوله، وحتى ينبغي الاعتراف به.

وبعد:

« فإن من الوفاء أن أشكر أستاذتي المشرفة: "رقية حلام

شكر خاص إليك أستاذتي فقد كنت الموجه والمرشد، وأعنتني على تذليل الصعاب التي واجهتني خلال البحث، فكان نقدك وتوجيهك لي الحافز المشجع على اتمام هذا العمل .

كما أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان الخالص إلى الأستاذة الدكتورة "رفيقة بلباد"

لك أقدم أسمى عبارات الشكر والثناء.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتوجه بآيات الشكر والامتنان لأعضاء لجنة المناقشة كل باسمه، الذين شرفوني بقراءة هذه الأطروحة ومناقشتها وتصويبها، رغم مشاغلهم الكثيرة.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى من تحت قدميها جنتي، رمز التضحية والحب، والدتني الحبيبة، التي سرقني البحث منها فقصرت في حقها، فشكرًا لك على كل مجهود ودعاء بعدد قطرات المطر وأوراق الشجر.

والشكر موصول كذلك إلى كل من مد لي يد العون، وكانت له بصمة بيضاء على هذه الأطروحة.

لكم جميعًا كل الشكر والتقدير

مقدمة

مقدمة:

نجد بأن المتتبع للحركة العمل السردي العربي عامة والنّص السردي الجزائري خاصة ولا سيما ما تعلق منها بجنس القصة الجزائرية القصيرة التي وضعت لنفسها مكانة محترمة في الساحة الأدبية سواء على المستوى المحلي أو العالمي لتحقق كينونتها في عالم الأدب المعاصر، بفضل الجهود الحثيثة التي بذلتها أقلامها الواعدة بطرقها لمواضيع حداثية رائدة بما يحقق رغبة المتلقي الجزائري ويُشبع نهمه الفنّي والثقافي ويجيب عن مختلف التساؤلات التي كثيرا ما تراوده، سيلاحظ أن الانزياح في السرد القصصي يخلق جمالية فنية وشعرية عميقة مؤثرة في ذهن القارئ ونفسيته، فالانزياح هو ظاهرة المعاصرة اهتم بها الأدب العربي وأسَّست لها بحوثًا ونظريات عديدة، اتفق الباحثون على أن الانزياح هو خروج عن المألوف، وكسر النَّمط العادي للغة، قصد تحقيق وظيفة جمالية تكمن في إثارة الدهشة والانفعال التي تتركها في المتلقي، فالانزياح أسلوب من أساليب التفنن بالكلام الذي يحقق الجمال الفني والإبداعي في النّص، وقد آثرت أن أسلط الضوء على الانزياح في السرد القصصي الجزائري المعاصر، حيث وقع اختياري على المدونة القصصية "لحظة لاختلاس الحب" للكاتبة فضيلة فاروق. ومن بين أهم الأسباب التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع ما يلي:

1-دوافع ذاتية:

- الرغبة الجامحة في الوقوف على صور الانزياح ورصد أبعاده الدلالية والجمالية في جنس القصة الجزائرية القصيرة، ولا سيما مجموعة "لحظة لاختلاس الحب" لفضيلة الفاروق، وذلك لعدم تطرق الدارسين لأسلوبية الانزياح فيها، هذا ما حفزني وبعث في نفسي نشوة البحث في جمالية وشعرية الانزياح في المجموعة القصصية وأغراني بالغوص في دهاليز عوالمها االمتخيلة.

2- دوافع موضوعية:

- الرغبة في رصد صور أسلوبية الانزياح ووظائفه الجمالية والفنية، وكذا أبعاده الدلالية في النصوص القصصية، فالانزياح ظاهرة أسلوبية تُجلِي وتبرز صورًا من صور الإبداع السردي، وتشير إلى ما منح الكاتب الجزائري للأدب العربي من مواهب وملكات في التعبير والتغيير في المعاني والدلالات.

- نقص الدراسات حول أسلوبية الانزياح في السرد الجزائري المعاصر وخاصة الجانب القصصي.

- إبراز صور الانزياح المتعددة وتجلياته في المتن السردي القصصي الجزائري.

ومن ثم عزّزت هذه الأسباب حوافز البحث في رحاب الانزياح في السّرد القصصي الجزائري المعاصر، فجاء موضوع دراستنا تحت عنوان: **شعرية الانزياح في القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة- مجموعة لحظة لاختلاس الحب لفضيلة الفاروق نموذجا-**

وقد انطلقت من الإشكالية الرئيسة تمثلت في:

- في ما تتجلى تمظهرات شعرية الانزياح وبنية الشعرية في القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة؟

وتفرعت عنها عدة إشكالات فرعية:

-كيف وظفت فضيلة الفاروق شعرية الانزياح في القصة الجزائرية القصيرة؟

- هل حقق الانزياح الأثر الجمالي والفني في مجموعة لحظة لاختلاس الحب؟

وللإجابة عن الإشكالات المطروحة، إخترنا خطة محكمة تفسر ما حاولنا البحث فيه، تضمنت أربعة فصول، وسمت الفصل الأول بالشعرية الماهية والحدود، وقسمته إلى أربعة أقسام، تناولت في القسم الأول: الشعرية الماهية والمفهوم، وتطرقت من خلاله المفهومين اللغوي والاصطلاحي، أما القسم الثاني، الشعرية فكان بعنوان:عند الغرب المحدثين، تطرقت فيه معنى الشعرية عند بعض النقاد الغربيين المحدثين، أما القسم الثالث فكان تحت عنوان: الشعرية عند العرب المحدثين، وتطرقت فيه إلى شعرية بعض النقاد العرب المحدثين.

أما الفصل الثاني: فوسمته ب: الانزياح والقصة الجزائرية القصيرة المعاصرة، وقسمته هو الآخر إلى أربعة أقسام: كان الأول بعنوان مفهوم الانزياح. تطرقت فيه إلى المفهوم اللغوي والاصطلاحي للانزياح، أما القسم الثاني فعنونته بتعدد مصطلحات الانزياح، حيث ذكرت أهم المصطلحات التي تحمل معنى الانزياح، أما القسم الثالث فعنونته بأنواع الانزياح ومعاييره ووظيفته، حيث تطرقت فيه إلى أنواع الانزياح، وحددت وظفتيه الأساسيتين، أما القسم الثالث فوسمته بالانزياح في الدراسات الغربية والعربية الحديثة، حيث تطرقت فيه إلى الانزياح عند النقاد الغربين والعرب المحدثين،أما القسم الربع فعنونته بالقصة الجزائرية القصيرة المعاصرة، حيث تطرقت فيه إلى مفهوم القصة القصيرة، ونشأتها في الجزائر، ومراحل تطورها، تطرقت أيضا إلى القصة الفنية.

أما الفصل الثالث: فوسمته ب: الانزياح التركيبي في مجموعة لحظة لاختلاس الحب لفضيلة الفاروق، وجاء فصلا تطبيقيا حاولت أن أطبق من خلاله إجراءات الانزياح على المدونة، وقسمته أيضا إلى أربعة أقسام، تناولت في القسم الأول: التقديم والتأخير في المجموعة القصصية لحظة لاختلاس الحب، أما القسم الثاني فتطرقت فيه إلى الحذف بأنواعه الإسمي، الفعلي، الحرفي، الحذف المسكوت عنه، أما القسم الثالث فتطرقت فيه إلى الالتفات، درست فيه الالتفات الفعلي، العددي، الضميري، أما القسم الرابع فتطرقت فيه إلى الاعتراض، سلت فيه الضوء على الجمل الاعتراضية في المجموعة القصصية.

أما الفصل الرابع: فعنونته ب: الانزياح الدلالي في مجموعة لحظة لاختلاس الحب لفضيلة الفاروق، وجاء هذا الفصل هو الآخر تطبيقيا، وقسمته إلى أربعة أقسام، تناولت في القسم الأول: التشبيه، أما القسم الثاني فتطرقت فيه إلى الإستعارة، أما القسم الثالث فتطرقت فيه إلى الكناية، أما القسم الرابع والأخير تطرقت في إلى المجاز بنوعيه المرسل والعقلي.

أما خاتمة البحث فتضمنت أهم النتائج التي تولدت عن دراسة شعرية الانزياح في المجموعة القصصية لحظة لاختلاس الحب، والتي أماطت اللثام عن اللغة الشعرية المفعمة بالانزياح بنوعيه التركيبي والدلالي.

اعتمدت في هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي إستنادًا على المقاربة الأسلوبية لرصد أهم الانزياحات الموجودة في المتن السردي.

كما لا يفوتني ذكر ما اعترضني من صعاب أهمها عامل الوقت وصعوبة الاشتغال على المجموعة القصصية برمتها، لكن تمكنت من تجاوزها بعون الله وبفضل توجيهات ونصائح أستاذتي المشرفة حلام رقية، فقد كانت خير عون لي في تصويب هذا البحث.

ولبلوغ الغاية، استندت هذه الدراسة على مكتبة متنوعة المصادر والمراجع، أهمها:

- "الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم" لبشير تاوريريت.
- "الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية" لمسعود بودوخة وآخرون.
- "التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون" لطاهر بومزبر.
- " بنية اللغة الشعرية" لجان كوهن .
- " الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية" لأحمد محمد ويس.

- "الأسلوبية والأسلوب" لعبد السلام المسدي.
- عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة.

وختاما يبقى هذا البحث فسيلة تنتظر الاهتمام والرعاية والاعتناء لتؤتي أكلها يوما بإذن ربها .

سعاد عامر

عين تموشنت

بتاريخ: 2024/05/28

الفصل الأول

الشعرية الماهية والحدود

الفصل الأول: الشعرية الماهية والحدود

أولا: مفهوم الشعرية

1. لغة

2. إصطلاحا

ثانيا: الشعرية عند الغرب المحدثين

1. الشعرية عند رومان جاكبسون

2. الشعرية عند تزيفطان تودوروف

3. الشعرية عند جان كوهن

4. الشعرية عند جيرار جينيت

ثالثا: الشعرية عند العرب المحدثين

1. الشعرية عند علي أحمد أدونيس

2. الشعرية عند كمال أبو ديب

3. الشعرية عند محمد بنيس

4. الشعرية عند عبد الله الغذامي

توطئة:

تعد الشعرية شكلًا من أشكال التعبير الأدبي الذي يستخدم الصور اللغوية لإنشاء تأثيرات فكرية أو عاطفية، كما يمكن أن تشمل هذه الصور ألوان البيان مثل التشبيه، الاستعارة، الكناية، والتقنيات الأدبية، أما قضية الشعرية فتنوعت الرؤى حولها وحول مواضيعها، وهذا ما أدى إلى ظهور مفاهيم متعددة للشعرية، اهتم بمصطلح ومفهوم الشعرية العديد من النقاد الغربين المحدثين، كما بحث فيها كذلك باحثين ونقاد عرب، وعليه سنتطرق من خلال هذا البحث إلى مفهوم الشعرية، وكذا أهم روادها ونقادها الغربيين والعرب المعاصرين.

أولا: مفهوم الشعرية

.1. لغة:

كتبت أقلام المعجميون العرب وأسالت حبرها في سبيل وضع المعنى اللّغوي لمصطلح الشعرية، وسنقتصر في هذا المقام على أشهر معجم وردت فيه لفظة الشعرية ألا وهو: معجم لسان العرب لابن منظور (ت 711ه)، تحت مادة (ش ع ر): من شعر به، وشَعُرَ يَشْعُرُ، شِعْرًا، وشِعْرى ومَشْعُوراء، ومشْعُورًا، وحكى اللحياني عن الكسائي: ما شَعَرتُ بمشعُورهِ حتى جاء فلان، وحكي عن الكسائي أيضًا: أشْعُرُ فلانًا ما عمِلهُ، وأشْعرَ لفلانٍ عمله، ما شَعَرْتُ فلانًا ما عمله، قال: وهو كلام العرب، وليت شعري، أي ليت علمي، أو ليتني علمت، وليت شعري من ذلك أي ليتني شعرت.[1]

والشعر: منظوم القول غلب عليه لشرف الوزن والقافية، ويقال: شَعرَ فلان وشَعُرَ يشْعُرُ شِعْرًا، وسمي شاعرًا لفطنته، وشِعرٌ شاعرٌ: جيد؛ قال سبويه: أرادوا به المبالغة والإشادة.[2]

[1] ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين الأنصاري الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، طبعة جديدة محققة، 1863، مج 4، ص409.

[2] المرجع نفسه، ص410.

أما في أساس البلاغة نجد (ش ع ر) بمعنى عظم شعائر الله تعالى وهي أعلام للحج من أعماله ووقف بالمشعر الحرام وما يشعركم: وما يدريكم، وهو ذكي المشاعر وهي الحواس واستشعرت البقرة: صوّتت إلى ولدها تطلب الشعور بحاله.[1]

وجاء في مقاييس اللغة لابن فارس:(شعر): الشين والعين والراء أصلان معروفان، يدل أحدهما على ثبات، والآخر على عِلم، وعَلم، والشعار: الذي يتنادى به القوم في الحرب ليعرف بعضهم بعضا، والأصل في قولهم شعرت بالشيء، إذا علمته وفطنت له، وليت شعري، أي ليتني علمت، قال قوم: أصله من الشّعْرة كالدُّرْبة والفطنة، يقال شَعَرَت شَعرة، قالوا سمي الشاعر لأنه يَفطن لما لا يُفطن له غيره.[2]

ويضيف معجم الصحاح إلى ذلك : شعرت بالشيء بالفتح أشعُرُ به، شِعْرًا، فطِنْتُ لهُ.[3] أما في معجم المنجد فقد وردت لفظة شعرَ وشَعُرَ: شِعْرًا وشَعْرًا وشَعْرَى وشُعْرَى وشِعْرَى وشعْرةَ بتثليث الشين وشُعُورًا وشُعُورَةً ومشْعُورًا ومشْعُورةً ومشْعُوراء به: علم أو أحس به- وله: فطن، أشْعرَهُ الأمر وبالأمر أخبره به- أمر فلان: جعله معلومًا مشْهورًا.[4]

اتفق المعجميون وتوحدت كلمتهم على أن لفظة "الشعرية" تتجذر من المصدر الثلاثي (شعر)، والتي تحمل معنى العلم والاحساس والفطنة وكلها صفات خاصة بالإنسان .

كما يزيد على ذلك معجم المنجد في اللغة العربية المعاصرة شرحا وتبسيطا للفظة الشعرية، حيث تجذرت هذه اللفظة من شعر، شَعَرَ، شِعْرًا: فقيل الشَعْر، شُعُرًا، بمعنى أحس

[1] الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ-1998م، ج1، مادة (ش ع ر)، ص510.

[2] ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي أبو الحسين، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1399هـ-1979م، ج3، ص193-194.

[3] الجُوهري، إسماعيل بن حماد الجوهري أبو نصر، الصّحاح تاج اللغة وصحاح العربية مرتبا ترنيبا ألفبائيا وفق أوائل الحروف، تحقيق : محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة، د ط، مادة(شعر)، 1430هـ-2009م، مج1، ص 201 .

[4] المنجد في اللغة والأعلام، مادة (شعر)، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط03، 2008، ص391.

وأدرك بأحد حواسه سواء كانت ظاهرة أم باطنة، كاشعور بالبرد أو الألم أو الشعور بالقلق أو اللّذة، فهنا تتدخل حاستي الإحساس والإدراك والتي تساعد أو توصل إلى العلم والمعرفة، ومنه الشعور بالفرق.[1]

وإذا عدنا إلى معجم لسان العرب نجد أن مصطلح الشعرية يتجذر من مادة (ش ع ر) (شعر): وفي الحديث: ليت شعري أي ليت علمي حاضر، وأشعر الأمر أي أعلمه إياه، واستشعر خشية الله أي اجعله شعار قلبك، واستشعر، وأشعره فلان شرًا: غشيَهُ به، ويقال أشعره.[2]

ما نلاحظه في النصوص–أعلاه– أن جل المعاجم العربية اتفقت على أن لفظة الشعرية تتجذر من لفظ (شعر) وهي العلم والفطنة والاحساس والإدراك، ومفهوم الشعرية إذن مرادفا لكل الألفاظ سابقة الذكر، والسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا في هذه الحالة هل وافق المفهوم الإصطلاحي في محاصرة مفهوم الشعرية في تعريف جامع مانع أم عجز عن ذلك؟

2. إصطلاحا:

أثار مصطلح الشعرية جدلا واسعا في الدراسات الأدبية الحديثة الغربية والعربية وهذا راجع لتشابك معانها، وتعدد مفاهيمها وتخللها الالتباس، فهي تعتبر من أساسيات وأعمدة المناهج النقدية الحديثة التي تهدف إلى الكشف عن مكونات وعناصر النّص الأدبي، وكيفية تحقق وظائفه التواصلية والفنية.[3]

[1] ينظر: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، منشورات دار المشرق، بيروت، ط 3، 2008، ص733.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ص 409.

[3] ينظر: جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، د.ط، 2010، ص13.

فإذا كانت الشعرية من أهم أعمدة ومرتكزات المناهج الحديثة التي تسعى جاهدة إلى البحث في جزئيات النص الأدبي في أداء وظيفته الجمالية والاتصالية، توجب علينا الإحاطة بمفهوم الشعرية وإدراك موضوعها حتى نستطيع رصد وظيفتها في المناهج النقدية، فمفهوم الشعرية من المفاهيم التي اختلف حولها النقاد والباحثين، مما نشبت جدالات نقدية واسعة أدت إلى ظهور عدة اتجاهات مختلفة تهتم بتحديد مفهوم دقيق للشعرية، هذا ما أدى ذلك إلى خلق العديد من المناهج الدراسية لدراسة هذا المصطلح، كما تعددت تسميات هذا المصطلح في كتابات القدامى مثل " صناعة الشعر"، "عمود الشعر" وغيرها من المصطلحات المرادفة للشعرية.

تعددت مفاهيم الشعرية وتباينت بين النقاد والثقافات والأزمنة ، إلَّا أن الفكرة الأساسية والجوهرية بقيت ثابة، وهي قوانين الخطاب الأدبي، فالخطاب الأدبي حافظ على مفهومه في كتابات القدامى مثل أرسطو وحتى الوقت الحاضر، فالإتفاق كان يتجلى في قواعد وأسس الخطاب الأدبي فقط.[1]

اجتهد كثير من النقاد والباحثين في تعريف مصطلح (الشعرية - **Poetics**) حيث قيل بأنه: علم يهتم بالبحث في نظام الشعر وعروضه، أي أنه علم متعلق بدراسة الشعر، ويطلق مصطلح الشعرية على كل بحث أو كتاب يدرس قواعد وأسس الشعر وعروضه بما في ذلك أساسيات النظم، وكذا تصنيف أنواع الشعر وتحديد الوسائل والأدوات الفنية التي يعتمدها الشاعر في نظم شعره والتعبير عن مشاعره.[2]

يضيف حسين ناظم في تعريفه للشعرية بأنها: استنباط القوانين الأدبية في أي خطاب لغوي بغض النظر عن اختلاف اللغات، إذ يجب أن تتوفر في كل خطاب لغوي قوانين تحكمه،

[1] ينظر: فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، دراسة الأجناس الأدبية لنزار قباني، دار فضاءات عمان، الأردن، ط1، 2017، ص15.

[2] ينظر: محمد عليم، شعرية المشهد دراسة في الأنماط والنصية، دار للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2012، 17.

وإذا كانت هذه القوانين ضرورة حتمية لكل خطاب فيجب معرفة ماهية هذه القوانين التي تحكم هذه الخطابات اللغوية.[1]

يمكن القول أن حسين ناظم حكم الخطاب اللغوي بقوانين أدبية تحكمه، والشعرية عنده هي استنتاج أو استنباط هذه القوانين من أي خطاب أيا كانت لغته، حيث لم يحصر أو يقيد هذا الخطاب بلغة معينة.

وهناك كثير من النقاد من يرى أن مفهوم الشعرية هي يكمن في الكشف عن جوهر الشعر وذلك بالغوص في أعماق اللغة، كما تعد الشعرية من النظريات القديمة الجديدة في نظرية الأدب، بحيث تجدد نفسها باستمرار."[2]

نفهم من ذلك كله أن مفهوم الشعرية تعدد وتباين بين النقاد والباحثين إلا إنهم اتفقوا على أنها تختص بالنظم والعروض من الجانب الصيق، أما من جانبها الواسع فقد قيدوها بالشعر، أما فيما يخص موضوع الشعرية فنلاحظ أن النقاد اختلفوا فيه كثيرا، حيث خصه البعض بالشعر وحده، في حين اعتبره البعض الآخر أنه يظم كل أنواع الخطاب الأدبي.

وعليه فقد حصر بعض النقاد معنى الشعرية في اتجاهين اثنين فالاتجاه الأول يُعنَى فن الشعر وأصوله، وذلك من خلال البحث معرفة القوانين التي تكون داخل الأدب ومحاولة تنظيم الأعمال الجديدة، أما الاتجاه الثاني فهو انزياح الكلام عن المألوف، وانحراف عن التعبير إذ

[1] ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص9.

[2] ينظر: مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بين (1958-1990)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1999، ص112.

هو خصيصة علائقية وتشابك مجموعة من العلاقات داخل النص، كما تعد الشعرية وظيفة من وظائف العلاقة بين البنيتين العميقة والسطحية.[1]

يمكن القول: أن الشعرية تقوم بممارسة نوعٍ من الانزياح أو خرقٍ لقواعد التراكيب اللغوية المألوفة، كما تخرج عن المعيار المألوف لها،وذلك إذا استخدم المبدع أو الشاعر اللغة بطريقة غير مألوفة سواء على مستوى البنية أو المعنى، فإن نظمه أو كلامه يتحول إلى السمة الشعرية مباشرةً بعد ما كان في السمة الإخبارية..[2]

نستنتج مما سبق أن الشعرية ما هي إلا استخدام اللغة بطريقة غير متوقعة، ويمكن أن يمسّ هذا الاستخدام لغة مجازية أو استعارية، أو تغيير قواعد اللغة التركيبية أو النحوية، وذلك لخلق أثرًا فنيًا أو جماليًا.

وعليه فالشعرية هي علم يهتم بالبحث في القواعد والأنماط الأدبية التي تنسج النّصوص الأدبية، وتضفي عليها نوعًا من الفن والجمال التعبيري الفعال.[3]

ومنه نستنتج أن الشعرية تهتم بالعناصر البنيوية للنصوص الأدبية وكيفية تعامل هذه العناصر فيما بينها، وكذا التركيز على هذه النصوص وسياقاتها المتنوعة، كما تهتم بالأثر الذي يتركه النّص الأبي في القرئ من جوانبه الفكرية والعاطفية.

كما يعتقد بعض النقاد أن الشعرية هي نظرية الأدب التي تدرس خصائص الأشكال الأدبية، والتي تعود إلى عصر أرسطو، وهناك من يرى أن الشعرية في مجملها هي "علم " بحد

[1] ينظر: أحمد مطلوب، الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، العدد3 -4، 1989م، المجلد 40، بغداد، ص45-46.

[2] ينظر: ابراهيم عبد المنعم ابراهيم، بحوث في الشعرية وتطبقاتها عند المتنبي، مكتبة الأداب، القاهرة، ط1، 2008، ص16.

[3] ينظر: أسامة غانم، الشعرية التأويلية في اللحظة الشعرية، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1442هـ-2021 م، ص 9.

ذاته، أي العلم الذي يهتم بالخصائص المجردة التي تجعل العمل أدبي فريدًا متميزًا، وهذا ما يسمى بالأدبية.[1]

يمكن القول إن موضوع الشعرية قد شغل حيزا واسعا من البحث، حيث تعددت الدراسات فيه وتنوعت وتطورت، واختلف تعاريفها حسب المناهج النقدية التي انشغلت بالبحث فيها، ونستطيع القول أن الشعرية هي ما جسده المبدع داخل نصه وتداخل مكوناته وعناصره، لإخراج نص مبدع يلقى صدى وتأثر وإقبال من طرف القارئ.

ثانيا: الشعرية عند الغرب المحدثين

أثارت الشعرية جدلا كبيرا منذ القدم ومزال هذا الجدل مثارا في الدراسات الغربية والعربية على حد سواء حول تعالق معانيها وتباين تعاريفها وتنوعها، وهذا الجدل هو ما هزّ أنفسنا في معرفة نظرة النقاد الغربيين للشعرية وتحليلهم لها ، وعليه طرحنا التساؤل الآتي: كيف كانت الشعرية عند النقاد الغربين؟

1. **الشعرية عند رومان جاكبسون Roman Jakobson** :

يعد رومان جاكبسون من أهم مؤسسي علم الشعرية، غير أنه لابد من الإشارة إلى فضل الشكلانيين الروسيين في لفت الانتباه إلى وظيفة الناقد المتمثلة في الكلام أو الحديث عن أدبية النصوص الأدبية، فرومان جاكبسون أدى دوره بشكل جيد في تطوير هذا المفهوم، كما لم يفصله عن مفهوم الشعرية بل أوثق ربطه بها بعد دراسته لمؤسسات الرسالة الشعرية وعلاقتها بوظائفها الستّ، وكذا الكشف عن الوظيفة الشعرية المهيمنة.[2]

[1] ينظر: سامح الرواشدة ، فضاءات الشعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر،اربد، الأردن، د.ط، 1999، ص45.

[2] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1431هـ- 2010م، ص297.

وبما أن رومان جاكبسون مؤسس علم الشعرية، يجب أن لا ننسى دور الشكلانيين الروسيين في لفت الانتباه إلى وظيفة الناقد الأدبي، والتي تتمثل في تحليل النّصوص الأدبية وتفسيرها، وقد أدى رومان جاكبسون مهمة كبيرة في تطوير مفهوم هذا المفهوم، حيث ربطه بمفعوم الشعرية، ودرس العلاقة بين وظائف النّص الأدبي، وهو ما أدى به إلى رفع اللثام عن الوظيفة الشعرية المسيطرة.

يعرف جاكبسون الشعرية بقوله:" يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللّسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص".[1]

يشير الطاهر بومزبر في كتابه التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، "أن كل رسالة لفظية عند جاكبسون تكون بهذه الوظيفة ولا تكاد تغيب عن أية رسالة لكنها بدرجات متفاوتة، بينما تفرض الهيمنة المطلقة على فن الشعر لكنها ليست هي الوظيفة الوحيدة في مجال فن القول، وإنما هي الوظيفة الغالبة فيه".[2]

وبما أن رومان جاكبسون هو أهم أعلام اللسانيات، فإن نظرته للشعرية كانت نتيجة تأثره بمبادىء اللسانيات، فهو يحدد موضوع الشعرية من خلال طرح سؤاله المشهور، وفي هذا الصدد يقول:" إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء –الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟، وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول بين الدراسات".[3]

---

[1] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص40.

[2] الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم –ناشرون، الجزائر، ط1، 1428هـ-2007م، ص52.

[3] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1998، ص24.

وعليه فقد اعتبر جاكبسون أن الرسالة اللَّفظية عمل فنيّ، كما اعتبر أن مادة الأدب هي اللغة واللسانيات التي قال عنها العلم الشامل للأنساق والبنيات اللسانية، وقد ربط الشعرية باللسانيات واعتبرها جزء من جزئيات اللسانيات، وقد ذكر هذه العلاقة بين اللسانيات والشعرية في مقالته الشهيرة.

فقد كتب هذه المقالة ليقدم فيها نظرة إجمالية عن طبيعة العلاقة بين الشعرية واللسانيات، فالشعرية المتصلة بفن الشعر واللسانيات المتصلة باللغة تمكن الشعرية من الصدارة في المركز الأول في الدراسات الأدبية.[1]

نستنتج أن جاكبسون اهتم اهتماما بالغا بالعلاقة التي تربط الشعرية باللسانيات، وتحدث عنها كثيرا في دراساته، فبعد ربطه للشعرية باللسانيات فقد نتجت عن هذه العلاقة علاقة جديد وهي علاقة فن الشعر بعلم اللغة، ففن الشعر يعود أصله إلى الشعرية، في حين علم اللغة فجذوره الأصلية هي اللسانيات، وهكذا تتوسع دائرة المعرفة في الدراسات الأدبية واللغوية.

يقول جاكبسون في هذا الصدد:"...ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تُعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية."[2]

نستنتج من قول جاكبسون أن الشعرية هي فرع من فروع اللسانيات يهتم بدراسة كيفية استخدام اللغة للتأثير في المتلقي من خلال الإيقاع والصور والمعنى، كما أن الشعرية لا تهتم

[1] ينظر: حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدا ر البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص32.

[2] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص35.

بالمعنى العام للغة، وإنما تهتم بالمعنى الذي ينتجه استخدام اللغة بشكل إبداعي في الواقع، وغالبًا ما تعطي الشعرية الأولوية للمعنى الشعري على المعنى التواصلي.

كما يطرح جاكبسون تعريفا آخر يمتاز بالإيجاز: الشعرية هي علم يهتم بدراسة وظيفة الشعرية لسانيًا عبر التواصل اللفظي الذي يظم الخطاب عمومًا، والنظم بشكل خاص.[1]

واجه جاكبسون كغيره ن الدارسين انتقادات كثيرة فيما يتعلق بمفهومه للشعرية، حيث أعيب عليه أن فكرة علم أدب الشعر والنثر لا تزال على حالها ولم تواكب التطور في الاتجاه الذي تصوره.

أما فيما يخص موضوع الشعرية عند رومان جاكبسون فهي اختلاف الفن اللغوي عن باقي الفنون، مما يجعل من الشعرية تتفرد بالصدارة في الدراسات الأدبية، ذلك أن الشعرية موضوعها البناء اللغوي في النص الأدبي، حيث تتطلع إلى كشف ماهو ضمني، وعليه فخصائص الشعرية تنتمي إلى علم السيميولوجيا العام، أي علم الإشارات زيادة على علم اللغة.[2]

إذن فموضوع الشعرية عند جاكبسون هو تميز الفن اللغوي عن الفنون الأخرى، ومنبع الشعرية هو اللغة في حد ذاتها.

هذا وقد رّكز جاكبسون على الوظيفة الشعرية، واعتبرها أحد أهم وظائف الاتصال الستة، وحدد عناصر الاتصال، والتي تتكون من مرسل ورسالة ومرسل إليه فحسبه لتتحقق العملية التواصلية يجب أن تتوفر هذه الوظائف:

[1] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ص298.

[2] ينظر، بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين افق النقد الادبي وأفق النظرية الشعرية، ص42.

1.1. المرسل:Destinateur

المرسل هو مصدر الخطاب أو الكلام، إذ يعد عنصرا أساسيا في العملية الاتصالية، حيث يصدر الرسالة أو الخطاب إلى المرسل إليه،أي هو الذي يبدأ بالتواصل مع المتلقي، وقد تعدد اصطلاح (المرسل) بين اللسانين، ومن بين هذه المصطلحات التي أطلقت على المرسل نجد (الباث، أوالمخاطب، أو الناقل، المتحدث).[1]

نفهم من ذلك أن كلا من المرسل والمرسل إليه يجب أن يتشاركا في فهم الرموز والعلامات والإشارات وتفكيكها وهذا من أجل فهم الرسالة أو الشفيرة والاستجابة .

2.1. المرسل إليه Destinataire Contexte:

وهو مستقبل الرسالة سواء قارىء أو مستمع، مع كل ما يتتمع به هذا المتلقي من معطيات نفسية أو اجتماعية متعلقة بشخصيته.[2]

يلتقي المرسل والمستقبل في الدائرة التواصلية اللفظية أثناء معالجة المصطلح الفرعي المرفق إلى المرسل حسب التعليمات، ومهمة المرسل هي إرسال رسالة من البيانات إلى المتلقي أو مستقبل الرسالة الذي تكون له الحرية في قبول الرسالة أو رفضها، وفي حين قبول هذه الرسالة يقوم المستلم بتفكيك رموزها وفق طبيعة هذه الرسالة.

3.1 .الرسالة Message:

إشارة بوصفها حاملة معلومة (رسالة، المنطوق).[3]

---

[1] ينظر، الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ص 24.

[2] ينظر: مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ-2011م، ص31.

[3] مسعود بودوخة وآخرون، الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الأردن، ط1، 2017، ص66.

والرسالة هي عبارة عن متتالية من العلاقات المنقولة بين المرسل والمرسل إليه، بواسطة قناة، ويتجلى التمايز بين الرسائل في قوة حضور كل وظيفة من الوظائف السّت، وحسب عملية التواصل وأهدافها وظروفها المساهمة بشكل كبير في نجاح عملية التواصل أو فشلها.[1]

إذن فالرسالة هي عبارة عن فكرة أو مفهوم يتم نقله من شخص إلى آخر، ويمكن أن تكون هذه الرسالة شفهية أو مكتوبة، ويمكن أن تكون صريحة أو ضمنية، ويتم نقل الرسالة من خلال قناة مثل الكلام أو الكتابة أو الإشارة.

4.1 .السّنَن Code:

هي عبارة عن رموز منتظمة للنظام اللغوي النظام الرمزي، أي نظام اتصالي يستخدم لتبادل المعلومات ، يتكون هذا النظام من مجموعة من السنن والأعراف التي تنقل الرسائل من مكان إلى آخر.

فالكود هومجموعة الرموز المنتظمة التي تشكل نظامًا لغويًا، في معناه العام يشير إلى نظام الإشارات من المعلومات، وفي معناه االخاص يلمح إلى عملية ترجمة الرسلة وتوصيلها.[2]

5.1 . السياق contexte:

هو المقتضى الاتصالي والاجتماعي، أو المقام الكلامي.[3]

يمكن القول أن السياق هو الإطار الذي يحدد طبيعة الخطاب و أهدافه، وهو الظروف التي تحيط بالخطاب وتؤثر على معناه، مثل المكان والزمان والمناسبة، وهو كذلك العلاقة بين المتكلم والمخاطب وموضوع الخطاب.

6.1 .القناة canal:

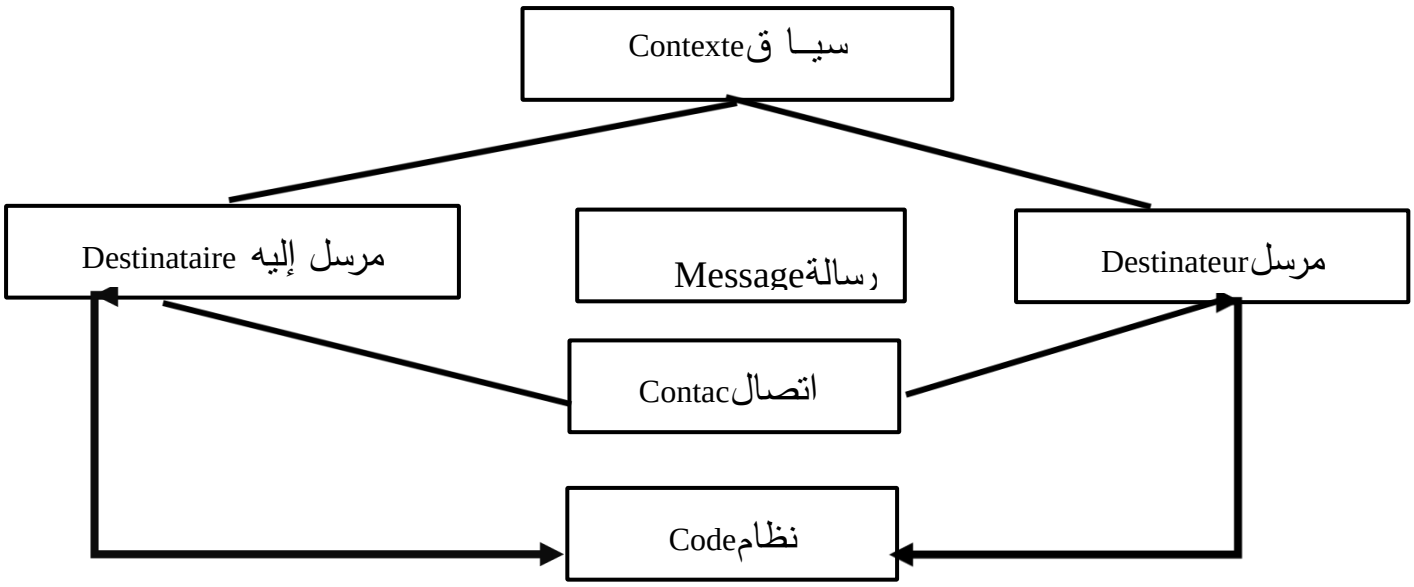
[1] ينظر: ميساء أحمد أبو شنب، فرات كاظم العتيبي، مشكلات التواصل اللغوي، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط1، 2015، ص84.

[2] ينظر: سحر كاظم حمزة الشجيري، نظرية التوصيل في النقد العربي الحديث، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1432هـ- 2011م، ص 252- 253.

[3] مسعود بودوخة وآخرون، الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، ص 67.

هي وسيلة الاتصال أو هي الناقل الذي ينقل الرسالة من المرسل إلى المرسل إليه، وهذا الناقل يحتوي على رموز وإشارات قد تكون كتابة أو وسيلة من وسائل الاتصال المتعددة.[1]

وقد تجلت عوامل التواصل اللفظي في تصوره للعملية التواصلية في هذا المخطط:[2]



يمكن القول أن العملية التواصلية تتم بإتحاد العناصر الاتصالية الست حتى يؤدي كل عنصر وظيفته على أكمل وجه، حيث تتم العملية الاتصالية بتوجيه المرسل رسالة إلى المرسل إليه في سياق يسمح بفهم الرسالة وتفكيك رموزها عن طريق القناة.

لقد قدَّم جاكبسون نظرية للتواصل اللغوي والتي تتكون من ستتة عناصر، والمتمثلة في المرسل، والرسالة والمرسل إليه، والسياق، والقناة، والسنن، فقد ربط كل عنصر من هذه العناصر بوظيفة لسانية، حيث ميّز جاكبسون بين ست وظائف متمثلة في الوظيفة المرجعية والتي تركز على المعنى الذي تلمح إليه الرسالة، والوظيفة الانفعالية والتي تعبر عن مشاعر وأفكار المرسل، والوظيفة التنبيهية والتي تهدف إلى لفت انتباه المرسل إليه، والوظيفة التفسيرية

[1] ينظر: سحركاظم الشجيري، نظرية التوصيل في النقد العربي الحديث، ص 281.

[2] ينظر: الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ص 35.

والتي توضح معنى الرسالة، والوظيفة الشعرية والتي تركز على الشكل الجمالي والفني للرسالة، وسندرج بالتفصيل هذه الوظائف ودورها:

أ- الوظيفة التعبيرية: la finction expressive

يتمحور تركيز هذه الوظيفة على المرسل وتعبر عن مشاعره وأفكاره، وموقفه اتجاه موضوع معين، وقد سميت بالوظيفة الانفعالية لأنها تعبر عن انفعالات المرسل .

إذ يتدخل المرسل وفق ردود أفعاله اتجاه مؤثرات معينة، فنفس المرسل لها تعابير وميولات إديولوجية وهذه الحالات المتعلقة بشخصية الفرد تتعلق بالوظيفة الانفعالية التي تنقل حالة الانفعال النفسية للمرسل .

كما يرى عبد السلام المسدي أن الوظيفة التعبيرية هي وظيفة تترجم عواطف المرسل ومواقفه اتجاه الموضوع الذي يعبر عنه ويكون ذلك عبر طريقة النطق مثلا أو في استعمال أدوات لغوية تؤدي الوظيفة الانفعالية كالتعجب أو دعوات الثّلب أو صيحات الاستنفار "[1].

ب- الوظيفة الإفهامية: la finction cognitive

هذه الوظيفة لها علاقة مباشرة بالمرسل إليه، وتتميز هذه الوظيفة بكثرة ضمائر المخاطب مثل الأمر والنداء، وتختلف جمل الأمر عن الجمل الخبرية في كون أن هذه الأخيرة تخضع لاختبار الصدق في حين جمل الأمر لا يمكنها أن تخضع لذلك، وهذا ما نجده في الخطابات الثورية التي تستثير العواطف.[2]

[1] ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، د.ت، ص158.

[2] ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص29.

يمكن القول أن هذه الوظيفة تركز على مخاطبة المرسل إليه، وتتميز باستخدام ضمائر المخاطب بدلًا من الأمر، وهذا الأسلوب يسمح للمرسل إليه بالمشاركة في النّص والتعبير عن مشاعره.

ت- الوظيفة المرجعية : **La fonction référentielle**

وهي الوظيفة التي تربط بين النّص والواقع، فهي تعبر عن أفكار خارج اللغة، وهذا ما يساعد على إنشاء المعنى وفهمه، فهي الوظيفة التي تتحقق من خلال استخدام الأسماء والضمائر والأفعال الدالة على الوجود، كما تتولد هذه الوظيفة من السياق، حيث ترتكز عليها العديد من الرسائل وفي هذا نجد محمد عزام يقول:"هي التوجيه إلى السياق، وهي المهمة المسيطرة في العديد من الرسائل ".[1]

وعليه فإن الوظيفة الأساسية للتواصل تتمثل في إنشاء مرجع مشترك بين المرسل والمستقبل وذلك لأن هدف الكلام هو تبادل المعلومات والأفكار وحتى المشاعر، كما تشمل المرجعيات المشتركة السياق الاجتماعي والثقافي والفلسفي وغيرها من السياقات المختلفة.

ث- الوظيفة الانتباهية :La Fonction Phatique

وفي هذه الوظيفة يقوم المرسل بعملية الاتصال مع المرسل إليه، غير أنه في بعض الأحيان توظف رسائل لإقامة التواصل تكون هناك ألفاظ مبهمة أو ليست لها معاني مثل "ألو هل تسمعني"، فهذه الألفاظ توظف لإثارة انتباه المخاطب، وهنا يستطيع كل من المرسل

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د.ط، 2003، ص15.

والمرسل إليه تبادل أفكارهما، إذن فالوظيفة الانتباهية للغة هي الوحيدة التي تشترك فيها الطيور الناطقة مع الإنسان، كما تعتبر الوظيفة اللفظية الأولى التي يكتسبها الطفل. [1]

يمكن القول أن الوظيفة الانتباهية هي الوظيفة التي تستخدم لبدء التواصل بين شخصين أو أكثر، فهي تهدف إلى لفت انتباه الشخص المخاطب وذلك باستخدام عبارات بسيطة، وتعتبر هذه الوظيفة المرتكز اللفظي الأول الذي يكتسبه الطفل لبناء مكتسباته اللفظية، كما تعتبر الوظيفة الوحيدة التي يشترك فيها الإنسان والطيور.

ج- الوظيفة الما وراء لغوية: La Fonction- Métalinguistique

وتسمى هذه الوظيفة أيضًا بالوظيفة بالمعجمية، بحيث يشترك طرفي الخطاب في نفس السياق اللغوي.

ويكون ذلك عندما يحدد الخطاب لغة الرسالة نفسها، كتوضيح المفاهيم، أو الاستفسار عن معاني المفردات المبهمة أثناء عملية الحوار التي تكون بين المرسل والمستقبل، وذلك لأجل الحفاظ على التجانس التركيبي والدلالي والصوتي لنظام الإشارات والرموز المستخدمة بين طرفي الخطاب.[2]

ح- الوظيفة الشعرية : La Fonction Poétique

وهي الوظيفة التي تستخدم فيها اللغة لخلق عوالم خيالية، والتعبير عن النفس بطريقة إبداعية متميزة، وهذه الوظيفة تتولد عن الرسالة وتسمى أيضًا بالوظيفة الإنشائية.

وبعد رصد هذه الوظائف اللسانية المتصلة بعملية التواصلية، يمكن القول أن رومان جاكبسون قد اهتم بدراسة الوظيفة الشعرية اهتماما كبيرًا، وقد أشار في ذلك أن هذه الوظيفة

[1] ينظر: الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ص44.

[2] ينظر: سامية بن يامنة، الاتصال اللساني وآلياته التداولية في كتاب الصناعتين لأبي الهلال العسكري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص21.

تتعلق بلغة الأطفال بصورة مباشرة، ويعلل في ذلك أنه أن الطفل عندما يكتسب اللغة في مراحله الأولى فإنه يلفظ ألفاظاً لها موسيقى، وهذا ما يسمح للوظيفة الشعرية بمباشرة عملها.[1]

فالوظيفة الشعرية هي القدرة على استخدام اللغة للتعبير عن المشاعر والأفكار، وخلق الإحساس والجمال، ويعتبر جاكبسون أن هذه الوظيفة هي المهيمنة باعتبارها موجودة في كل أنواع الكلام، فهي الباعث للحياة في اللغة.

كما يتضح أن الهدف الرئيسي الذي دفع رومان جاكبسون إلى التركيز على الوظيفة الشعرية هو تفرد وتميز الرسالة الكلامية الفنية، أو الأدبية عن باقي من الممارسات الكلامية.[2]

نلاحظ أن رومان جاكبسون قد ركز على الوظيفة الشعرية للتأكيد على أن الرسالة الكلامية الفنية أو الأدبية فريدة ومتميزة عن باقي الممارسات الكلامية، وقد منَح لمفهوم الشعرية قيمة علمية راقية سواء في نظريته أو في تطبيقه، إذ تمكن من تحديد القوانين التي يجب اتباعها لإبراز شعرية العمل.

أما فيما يخص أهم أدوات الشعرية التي حددها جاكبسون فتتمثل في التوازي والتحليل العمق وتحليل سطح الخطاب وسنفصل فيهم :[3]

أ- التوازي:

تعتبر ظاهرة التوازي قانونا عاما مجردا، وهو مدار لكل عمل تهيمن عليه الوظيفة الشعرية لأنه يتمحور في كل أبنية الخطاب المنجز، وهو عند جاكبسون عبارة عن مجموعة من

[1] ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، – 44.

[2] ينظر: حميد حماموشي، آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون(463)، تقديم: أحمد العلوي العبدلاوي، حميد حماموشي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص120.

[3] ينظر: الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ص 58-59.

أدوات شعرية تشمل الجناس والقافية والسجع والتنغيم والتبئير والتصريع وغيرها من الأدوات كما يمكن لبنية التوازي إدراك الصور الشعرية كالاستعارات والتشبيهات وغيرها.

ب- تحليل العمق :

وذلك للكشف عن مدلول الكلمة ضمن الأنساق التركيبية، فالتركيب ينشط داخل السياق في حالة عدم استقراره، فهذه الحركة التي يكون عليها تعمل على صيانة القوانين الداخلية ، فمن المعروف أن الدلالة كلما تباعدت عن الإحالة أدى ذلك إلى تعالي النص، وتزاحم الازياح الفني مع الحفاظ على النظام لكي يتسنى للمتلقي أن يستقبل العمل الفني.[1]

ت- تحليل سطح الخطاب:

يجب الاهتمام بسطح الخطاب وعمقه، حيث يساهم كل من الشكل والمضمون في جمالية النّص، ولهذا يتوجب تحليلهما معًا، وهذا التحليل يتطلب رؤية شاملة، إذ لا يمكن فهم جمالية النّص دون النظر إليه ككل على حد تعبير جاكبسون الذي اعتبر تحليل الخطاب منهجا حديثًا في نقل النّصوص.[2]

وعليه يمكن القول أن الشعرية ولدت على يد رومان جاكبسون بوصفها منهج نقدي حديث، وبالرغم من الانتقادات اللاذعة التي وجهت له بخصوص شعريته إلا أنه يبقى من أعمدة النقاد المتميزين الذين ساهموا في بناء وتطوير الشعرية الغربية الحديثة.

2. الشعرية عند تزيفطان تودوروف (T. Todorov) :

يعد تودوروف من بين النقاد الذين اهتموا بشكل خاص بالتنظير والتأصيل لمصطلح الشعرية في النقد الحديث، فقد وّظف هذا المصطلح في جميع مؤلفاته "الشعرية" "شعرية النثر".

[1] الطاهر بومزبر، التَّواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ص 59.

[2] المرجع نفسه، ص60.

ويعتبر تودوروف من خلال كتابه " الشعرية" أن شعرية أرسطو هي اللبنة الأولى حيث يرى أن كتاب أرسطو في الشعرية الذي تقادم بنحو ألف وخمسمائة سنة هو أول كتاب بكامله لنظرية الأدب، وقد شبهها بالانسان الذي يولد بشوارب يغزوها الشيب".[1]

ومنه نستنتج أن شعرية أرسطو بالنسبة لتودوروف هي أساس الشعرية عامة، حيث أشار أن شعرية أرسطو هي أول مؤلف لنظرية الأدب، وقد شبهها برضيع له شوارب مرصعة بالمشيب، وهذا رمز لقدم الشعرية.

كما تتحدد شعرية تودوروف من مختلف نتاجاته في النقد بشقيه النظري والتطبيقي، والشعرية حسب رأيه لا تبنى بتاتا على النصوص الأدبية، إنما موضوعها الأساسي والذي يعد ركيزتها المركزية هو قاعدة المفهوم الإجرائي، الخطاب الأدبي وخصائصه.[2]

نستنتج مما سبق أن أسلوب النّص الشعري يتحدد من مختلف مناهج النقد الأدبي، سواء كان نقدًا نظريًا أو تطبيقيًا، ولكن موضوعه الأساسي هو الشعرية.

إضافة إلى ذلك قد حدد تودوروف مفهوم الشعرية بأنها تكمن في فهم كيفية إنشاء الأدب الذي يتميز بخصائصه الفنية العالية مثل الأسلوب، والبنية والمعنى، فالشعرية حسب تودورف تتضمن مجموعة من الأساليب لدراسة الأدب، بما في ذلك التحليل اللغوي والتحليل الاجتماعي، وعليه فموطن الشعرية هو الأدب نفسه.

ثم إن هدف الشعرية حسب تودوروف يتمثل في تأسيس نظرية ضمنية للأدب من خلال استنتاج الشفرات المعيارية وعليه تجدر بنا الإشارة إلى أن مجال الشعرية يتخطى إلى إقامة

[1] ينظر: خولة بن مبروك ، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد9، قسم الآداب واللغة العربية ، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، 2013، ص368.

[2] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د.ط، 2010، ج2، ص100.

تصورات لما يمكن أن يُستجد، فالشعرية قد تُبنى على الأعمال المحتملة وهذا ما يطلق عليه تودوروف ب"الأدب المحتمل" لأنه يمكن للشعرية التنبأ بما قد يأتي مستقبلا وهذا ما يفتح أبوابا جديدة أمام المسيرة الأدبية.[1]

إضافة إلى ذلك فقد أعطى تودوروف مدلولات متنوعة لمصطلح الشعرية، غايتها بناء نظرية أدبية، ومن بين هذه المدلولات نذكر: نظرية داخلية للأدب، انتهاج المبدع طريقة كتابية تناسبه، علاقة الشعرية بالمعيارالذي يعتبر مذهب للمدرسة الأدبية.[2]

يتضح أن تودورف مهتم بالمعنى الأول والمتمثل في نظرية داخلية للأدب، والتي تسمح بالتنويع في الأعمال الأدبية، أما اتباع الكاتب لطريقة الكتابة التي يصبوا إليها، وعلاقة الشعرية بمذهب المدرسة الأدبية، فهذان المدلولان لم يولهما اهتمامًا كبيرًا.

هذا فيما يخص مدلولات مصطلح الشعرية عند تودوروف، أما موضوع الشعرية الرئيسي فهو بالنسبة إليه أدبية الخطاب وخصائصه المتنوعة، وعليه يمكن القول أن الشعرية عند تودورف تكمن في الأدبية.

وفي هذا يقول تودوروف :" جاءت الشعرية فوضعت حدا للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي تسعى إلى معرفة القوانين العامة تنظم ولادة كل عمل، فالشعرية هي مقاربة للأدب".[3]

نستنتج من هذا كله أن تودوروف قد وّضح أن الشعرية هي مقاربة للأدب ومهمتها هي الكشف عن خصائص الخطاب الأدبي، حيث يرمي تودوروف إلى أن موضوع الشعرية ليس

[1] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم الحديث ، ص296.

[2] ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص19.

[3] تزيفطان تودوروف، الشعرية ، ترجمة، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987،ص 23.

الأثر الأدبي الذي هو عمل موجود وإنما العمل المحتمل، والشعرية حسب تودوروف دراسة منهجية للأدب تعتمد على عنصرين متقابلين يعملان على الكشف عن جمالية كل واحد منهما هما التجريد والتوجيه الباطني:

أ- **التجريد:**

ويقوم على صياغة والكشف الموضوعي لقوانين مجردة لأن العمل الأدبي ليس هو في حد ذاته موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص الخطاب الأدبي وكل عمل لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة.[1]

يمكن القول إن الأدب هو فن التجريد، إذ يسمح للمبدع بالتعبير عن نفسه بطريقة غير مباشرة، دون الالتزام بالواقع الموضوعي، فالأدب هو إبداع يقوم بتفسير وتحليل الواقع ولا يكتفي بمجرد نقله كما هو.

ب-التوجه الباطني:

التوجه الباطني هو مجموعة من القواعد المجردة التي تتحكم في طبيعة الخطاب الأدبي، وهذه القواعد تظل ثابتة في بنية الخطاب الداخلية، كما تؤثر على كيفية انتقال الخطاب من حالته الحالية إلى حالته الجديدة.

وفي التوجه الباطني تبقى قوانينه المجردة في بنيته الداخلية الباطنية، وتتحكم في مسار الخطاب فتنقله من حالتته التي يكون عليها إلى الخطاب النوعي.[2]

أما فيما يخص أنواع الشعريات، فقد قدم تودوروف تصنيفا للشعرية تكاد تكون قريبة من حيث العموم والخصوص إلى تصور (دي سوسير) للسانيات، فقد وضع لها دراستين، الأولى تضمن موضوع الشعرية العامة التي تهتم بالدراسة الآلية للخطاب النوعي، حيث يدرس العلاقة

[1] الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ص54.

[2] ينظر: أمينة بلهاشمي، عبد القادر سلامي، المكان وشعريته في ضوء المنهج السيميائي دراسة نموذجية في الشعر العربي والجزائري الحديث، دار المعتز للنشر والتوزيع، ط1، 1441هـ-2020م، ص28.

التي تجمع الأجناس ببعضها البعض ، مما يتوجب على الدارس البحث في كل جنس يتطرق له أثناء دراسته على حدى، من أجل التمكن من تحديد خصائص كل جنس من هذه الأجناس، ما يحيله ذلك إلى معرفة أهم الوظائف المسيرة عليه.[1]

نستشف مما سبق أن تودوروف يرى أن الشعرية هي دراسة الخطاب الأدبي، بحيث يوضح لنا أن الشعرية تهتم بدراسة اللغة في سياقها المحدد، أي في سياق النّص الأدبي، وهي قريبة من تصور دي سوسير للسانيات، فقد قسّم دراسته إلى قسمين، قسم الشعرية العامة، والتي مهمتها دراسة الآليات التي تحددها هوية كل جنس أدبي، وقسم الشعرية الخاصة، والتي تهتم بدراسة كل جنس أدبي على حدى.

أما الدراسة الثانية فارتكزت على موضوع الشعرية التاريخية، حيث تهتم حسب تودوروف بهذه الأجناس انطلاقا من الأدوار المسندة إليه والتي حصرها في ثلاث مهمات، فالمهمة الأولى، تتمثل في دراسة تطور المفاهيم الأدبية الأساسية، والتي تشمل المعنى، الرمز، البنية، الصورة، أما المهمة الثانية، فتعنى بفهم العلاقات بين الأجناس الأدبية المختلفة، وكيفية تطورها عبر الزمن، وهذا يعني أنه يجب على الدارس أن يفهم ويقرأ نصوصًا من مجموعة متنوعة من الأنواع الأدبية، بما في ذلك الشعر والنثر والمسرحية والرواية، والمهمة الثالثة، تسعى إلى تحديد قوانين التحولية التي تتصل بالانتقال من عنصر أدبي إلى آخر، فالمهمة الثالثة تحاول فهم ارتباط الأجناس الأدبية المختلفة ببعضها البعض، وبعبارة أخرى فهذه المهمة هي عبارة عن تطبيق نتائج دراسة الشعريات التاريخية على نظرية التواصل، وذلك لفهم كيفية عمل اللغة.[2]

[1] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم الحديث ، ص 226.

[2] ينظر: أمينة بلهاشمي عبد القادر سلامي، المكان وشعريته في ضوء المنهج السيميائي دراسة نموذجية في الشعر العربي والجزائري الحديث ، ص28– 29.

من خلال ما سبق نلاحظ جليًا أن تودورف قد ركز في هذه الدراسة على الشعرية التاريخية، حيث أشار تدوروف أن هذه الدراسة تعنى بالأجناس الأدبية وفق المهام المكلفة بها.

وقد علّق بعض الأدباء والنقاد على شعرية تودوروف، حيث يرى عثماني أن" شعرية تودوروف هي شعرية تجريدية،لأنها تبحث في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية لهدف تحصيل القوانين التي تبنى عليها."[1]

وما نخلص إليه هو أن جوهر الشعرية عند تودوروف يقوم أساسا على خاصية البحث في الأدبية، أي البحث في أدبية الخطاب الأدبي، كما تسعى هذه الشعرية إلى توضيح القوانين التي تصنع إنفرادية العمل الأدبي، هذا ما جعل شعريته تكتسب قيمة إبداعية متميزة في الوسط النقدي الحديث من الخلال العلاقات التي ربطت الشعرية بالجمالية والأدب.

3. الشعرية عند جان كوهن:Jean Cohen

تأثر جان كوهن في تأسيسه لعلم الشعرية بمبدأ المحايثة في صورته اللسانية فهو أراد لشعريته أن تصطبغ بصبغة علمية يقرأ من خلال المنتوج الشعري وما يكتنزه هذا المنتوج من جماليات أسلوبية .[2]

نلاحظ أن جان كوهن سعى في تأسيسه لعلم الشعرية إلى ابتكار منهج علمي لدراسة الشعر، بحيث يمكن فهمه من خلال المنتج الشعري نفسه وجمالياته، وقد جسدت هذه الأفكار في كتابه "بنية اللغة الشعرية"، الذي تضمن إسهامات كوهن المتلاحقة في توضيح واستدلال واختيار مصطلحات علمية متمكنة.

---

[1] ينظر: حفناوي بعلي، استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر دراسة نظرية نقدية، دروب ثقافية للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط1، 2022، ص85.

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 306.

فمعالم الشعرية عند جان كوهن تتحد في كتابه الموسوم ب(بنية اللغة الشعرية)، إذ ارتقت عنده معالم النظرية الشعرية من خلال إسهاماته المتلاحقة بالتوضيح والاستدلال والاختبار والتجريد حتى بلغت مرتبة الأصول المبدئية المتمكنة في تفكيره.[1]

فلطالما رغب كوهن في أن تكون شعريته ذات طابع علمي الذي من خلاله يكشف النص الشعري وما يتضمنه من جماليات فنية أسلوبية، ومن خلال كتابه المسمى "بنية اللغة الشعرية" توحدت معالم النظرية الشعرية وذلك بفضل إسهاماته المتكاثفة بالاستدلال والاختبار والتجريد حتى ارتقت إلى أعلى المراتب المتمكنة في فكره وإبداعاته.

كما تلتقي شعرية جان كوهن بباقي الدراسات التي ظهرت في فرنسا، لتجدد أصول البلاغة وأسسها، لتعيد توزيعها من جديد على أساس اللسانيات الحديثة، فشعرية جان كوهن شمولية وعلمية إذ أنها تستجيب للشروط المعرفية التحليلية، ومن بين هذه الشروط: وضوح البناء النظري، دقة اللغة الواصفة، إمكانية البرهنة على الإثباتات النظرية.[2]

إذن فشعرية جان كوهن قد تشاركت مع الدراسات الموجودة بفرنسا، قصد تحديث أسس البلاغة، حتى يتسنى توزيعها على اللسانيات المعاصرة، وبما أن شعرية كوهن هي شعرية علمية شاملة فهي مستجيبة لشروط الوضوح في الصياغة النظرية، واللغة الدقيقة، والبرهنة والتمكن من إيراد الحجج المثبتة للنظرية المراد تأكيدها.

هذا وقد حدّد كوهن مفهوم الشعرية، وأطلق عليها اسم" شعرية الانزياح "، حيث أشار إلى أن الانزياح يكمن في الأسلوب، كما عرف الشعرية بأنها الأسلوب الشعري، أو الانزياح الشعري.

[1] ينظر: فتحي خليفي، الشعرية الغربية الحديثة وإشكالية الموضوع، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012، ص113.

[2] ينظر: يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص122-123.

ويقدم جان كوهن كذلك من خلال كتابه (بنية اللغة الشعرية) مفهوما مهما للشعرية يسمى "بشعرية الانزياح" حيث يعرف الشعرية بأنها الأسلوب الشعري.[1]

ما يمكن ملاحظته هو أن جان كوهن أعطى مفهومًا جديدًا للشعرية من خلال كتابه الشهير بنية اللغة الشعرية، فسماها بشعرية الانزياح، فالشعرية عنده عبارة عن نمط شعري، وشعرية الانزياح هي عبارة عن أسلوب شعري يتميز بخصائص معينة، مثل استخدام اللغة بشكل غير مألوف، وخلق تأثيرات فنية جديدة.

ويضيف كوهن أن الشعرية لها اختصاص متميز يتمثل في الشعر وخصائصه التي يتميز بها من وزن وقافية ونغم موسيقي، وعليه فالشعرية تهتم بدراسة الشعر وحده دون النثر، وهذا ما أكده جان كوهن في مؤلفه "بنية اللغة الشعرية"، فقد اعتبر أن الشعرية علم يدرس النظم، إذ يعرفها بأنها علم يختص بدراسة موضوع الشعر".[2]

إذن يمكن القول أن جان كوهن اقتصر مفهوم الشعرية على العلم الذي موضوعه الشعر أي كل شعر يمثل الشعرية، كما نلاحظ أنه جمع بين الشعرية والأسلوبية من خلال "الانزياح" الذي يعد من الدراسات الأسلوبية الحديثة.

زيادة على ذلك فقد اتفق جان كوهن مع ابن طباطبا في تعريفه للشعر إذ يقول" الشعر كلام منظوم مختلف عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخطباتهم بما يخص به من النظم الذي إن عُدل من جهته مجته الاسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب

[1] ينظر: عماد الضمور، آفاق نقدية دراسة لحركية الخطاب الشعري في الأردن، دار باغا العلمية للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2008، ص9.

[2] ينظر: مصطفى رجوان، االشعرية وانسجام الخطاب لسانيات النص وشعرية جون كوهن، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1441هـ-2020، ص31.

عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه".[1]

يتضح من قول ابن طباطبا أن الشعر هو كلام منظوم مختلف عن الكلام المنثور الذي يستخدمه الناس في خطاباتهم، والشعر يعتمد على عنصر الذوق والمشاعر، فالشاعر لا يحتاج إلى الاستعانة بقواعد العروض، أما من لا يتمتع بذوق شعري، فإنه يحتاج إلى دراسة هذه القواعد لتحسين شعره.

وعليه فالشعرية عند كوهن مخصوصة بالشعر دون غيره، وموضوعها هو الكشف عن أسرار لغة الشعر، غير أن مفهوم الشعر يختلف عند جون كوهن عن مفهومه التقليدي إذ هو الأثر الجمالي الذي ينتج عن أي شيء، إضافة إلى ذلك الكلام المنظوم الذي يحتفي بالانحرافات.[2]

من الواضح أن جان كوهن خصّ الشعرية بالشعر وله في ذلك مبرراته كون الشعرية تكشف عن أسرار ومكنونات لغة الشعر إلا أنه أغفل مفهومه التقليدي للشعر الذي اعتبره الأثر الجمالي الذي يولد من أي شيء والكلام المنظوم الذي يعج بالانحرافات والانزياحات.

كما قد اعتبر أن الشعر خرق للمألوف انزياح عن مستوى اللغة والتركيب والإيقاع كما يرى كوهن في كتابه"بنية اللغة الشعرية" وهذا الانزياح أو الانحراف يضفي شعرية الخطاب التقريري المباشر، فالشعر يخلق نوعا من التوتر والتنافر بين الشاعر والقارىء، وهذا ما يستدعي حضور عملية التأويل التي تؤدي إلى ظهور العديد من القراءات مما يؤدي ذلك إلى

[1] محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص9.

[2] مبارك أبا عزي، مدخل إلى الأدب الأمازيغي الحديث، تقديم رشيد يحياوي، مركز الملك الفيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، المملكة السعودية، د.ط، 1439هـ،2018م، ص48.

تعدد الدلالات، وهذا ما يؤدي بالإبداع الشعري إلى التجدد عدة مرات في لحظة واحدة، فيخلق التجديد في الشعر.

أصبح مفهوم الانزياح يلتقي إلى حد كبير بمفهوم الشعرية باعتبارها علم موضوعه الشعر حسب كوهن، إذ يعتبر كل انزياح حاصل هو من جزئيات أو مكونات تخص شعرية ما، إلا أنه لا يمكن اعتبار كل شعرية انزياحا حسب منهج كوهن يمكن التلميح له فقط ب (شعرية الانزياح) وهذا هو الاسم الذي سماها به بعض النقاد.[1]

يشير كوهن إلى أن الانزياح جزء من الشعرية، وكل انزياح هو شعرية، وبالمقابل ينفي إعتبار كل شعرية انزياح، بل يشير له بشعرية الانزياح، وهذا ما اتفق عليه جل النقاد في تسميته.

وبالإضافة إلى اعتبار كوهن أن مفهوم اللانزياح يلتقي مع مفهوم الشعرية، فقد أقّر أيضًا أن الشعرية هي خصيصة متصلة بالانزياح عن معيار هو قانون اللغة العادية. [2]

اعتمد جون كوهن في تحليل الصورة منهجية علمية قائمة على ثنائية المعيار / الانزياح، حيث اعتبر هذا الاخير سمة أسلوبية ناجمة عن خرق المبدع للقواعد اللغوية، وأن الشعر ما هو إلا تمرد على على معيار اللغة.[3]

وعليه فإن جان كوهن يدرس الصورة الشعرية من زاوية علمية ترتكز على ثنائية المعيار والانزياح، فهذا الأخير هو حدث أسلوبي يتسم بالإبتعاد عن الاستعمال العادي للغة، وقد أكد

[1] ينظر: عصام لطفي صباح، التلقي والتأويل في شعر زهير بن أبي سلمى، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017، ص233.

[2] ينظر: عبد الله ابراهيم، المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص 512.

[3] ينظر: ناصر ظاهري، وصف الجسد في الشعر الجاهلي، دار الخليج للصحافة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2017، ص280.

جان كوهن أن الانزياح لغته الوحيدة هي الشعر، بمعنى اللغة التي تتميز باستعمال الكلمات بطريقة غير مألوفة، أي كلمات منزاحة عن الاستعمال العادي.

ألّح كوهن على ظاهرة الغموض، التي هي وليدة الانزياح في الشعر من خلال العلاقات الجديدة التي تتولد عن التركيب الجديد للكلمات، الذي يجعل النص الشعري مكثفا دلاليا ما يتطابق مع المقولة العامة التي قالها نزار قباني: "تحت كل كلمة لغم ووراء كل فاصلة أو نقطة مجهول جديد".[1]

نلاحظ أن جان كوهن يّصر على أن الغموض ينتج عن الانزياح في الشعر، وهذا عن طريق الدخول في علاقات جديدة تحيله إلى تركيب أخرى جديدة للكلمات، فينتج عن ذلك الدلالات في النّص الشعري، ويدعم رأيه بقول نزار قباني الذي يشير في قوله أن كل كلمة مفخخة بلغم، وخلف كل فاصلة أو نقطة جديد غير معلوم، كما يجب الإشارة إلى أن العملية الشعرية عند كوهن تمر بمرحلتين:

-**المرحلة الأولى:** وفي هذه المرحلة يكون فيها الدور سلبيا إذ تفقد اللغة فيها وظيفتها التواصلية، فتتحول العلاقة بين الدوال والمدلولات إلى علاقة تنافر وتفتقر للتلائم فيما بينها وهذا بسبب تكسير القواعد الصارمة، غير أنه يمكن ان تحقق القصيدة شعريتها من خلال فقدان دلالتها، ومن ثمة يجدها القارىء بوعيه للقصيدة أي أنه يكون دلالة جديدة.[2]

-**المرحلة الثانية:** في هذه المرحلة يكون الدور إيجابيا، حيث يقوم المتلقي بالتصحيح تعاد بناء تلك القواعد في شكل جديد، ويحافظ الشعر على إنتمائه إلى اللغة، وذلك لوجود عناصر

[1] نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ردمك، تيزي وزو، د.ط، د.ت، ص20.

[2] ينظر: عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط، د،ت، ص209.

خلفية رغم سيطرة الوظيفة الشعرية التي تحدث عنها رومان جاكبسون، وهذا كله من أجل توصيل الرسالة إلى المرسل إليه أو المتلقي.[1]

وضّح جان كوهن أن العملية الشعرية تمر بمرحلتين، حيث تتمثل المرحلة الأولى في مايسمى بمرحلة النشوء، إذ يستطيع الشاعر كسر قوانين اللغة، وهذا ما يفقد الكلمات معناها الأصلي، وقد يصعب على القارئ فهم النص الشعري، وهذا دافع جيد للبحث والتفكير في دلالة جديدة له، أما المرحلة الثانية فهي مرحلة النضج، حيث يتفاعل المتلقي مع النّص الشعري، ويحاول فهمه وتفكيكه وإعادة بناء معناه، وهنا يتوجب على القارئ أن يكون ذا ثقافة عالية، ومُلم بقواعد اللغة، زيادة على ذلك يمتلك براعة التفكير النقدي.

يمكن القول أن جان كوهن قد بنى شعريته على معيار الانزياح، هذا الأخير لذي عرفه نور الدين السد بقوله:" بأنه انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته."[2]

من خلال تعريف نور الدين السد للانزياح، نستنتج أن الانزياح هو عدول الكلام عن نمطه المألوف، فهو خروج عن أنساق اللغة العادية، وقد عبّر عنه الناقد بأنه حدث لغوي يصيب صياغة الكلام العادي، وأن الانزياح عبارة عن أسلوب أدبي بحد ذاته.

وبالعودة إلى قضية النثر والشعر نلاحظ أن جان كوهن قد ميّز بين الشعر والنثر، وهذا التميز هو بمثابة بداية أو نقطة انطلاق لشعريته، تعمد جعل الانزياح معيارا للمقارنة، فالانزياح في نظره هو الركيزة الأساسية التي تحدد الشعرية، في هذا يؤكد كوهن أنه إذا كان الانزياح عن النظام اللغوي هو الميزة والسمة الأساسية للنظ، فمن المؤكد أن الشعر الكلاسيكي

[1] ينظر: عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، ص209.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2010، ج1، ص198.

لم يعتمد على هذه الظاهرة بشكل كبير، ففي عصرنا الحالي يعد التجديد أحد أهم عناصر القيمة الفنية الجمالية، في حين كان التقليد هو المعيار الأساسي في العصر الكلاسيكي، ولم يكن خرق القواعد اللغوية مقبولًا إلا في حدود الضوابط المحددة مسبقًا."[1]

ربط جان كوهن جل الانزياحات الموجودة في النص ببعضها البعض، وخص كل واحدة منها بوظيفة تميزها عن غيرها، فقد تجاوز النظرة التقليدية في إستقلالية الانزياحات اللغوية، فجعلها مترابطة فيما بينها بواسطة علاقة ترابط وتكامل.[2]

وعليه نمكن القول أن جان كوهن يعتقد أن كل الانزياحات مرتبطة ببعضها البعض، كما أن لكل انزياح في النص وظيفة معينة، وعليه فقد تجاوز جان كوهن النظرية التقليدية التي تءكد على أن الانزياح اللغوي مستقل عن غيره.

كما استعرض جان كوهن مظاهر الانزياح وحددها في كتابه المشهور(بنية اللغة الشعرية)، حيث أعطى أمثلة عديدة لتوضيح ظاهرة الانزياح من خلال قوله:" الإنسان ذئب لأخيه" ، فهذه العبارة لا توجد ملائمة بين المسند والمسند إليه، إذ يتبادر إلى أذهاننا المعنى الحرفي ل (ذئب) أي حيوان، غير أن هذا المعنى الأول يحيلنا إلى معنى الثان الذي هو (الإنسان الشرير)، ويوضح هذا بالمخطط الآتي حيث يرمز للدال ب(د)، والمدلول ب(م):

د ← م1 ← م2

فالعلاقة بين (م1)، و(م2) غير ثابتة بل متغيرة، كما تنتج أنواعا عديدة من المجازات فالمتشابهة تنتج الإستعارة، المجاورة تنتج الكناية، الكلية أو الجزئية تنتج المجاز المرسل.[3]

[1] ينظر: جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص20- 21.

[2] ينظر:حسين ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص111.

[3] ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص109.

تحتوي الجملة على انزياحين متكاملين، فالمنافرة تتحقق على المستوى السياقي، أما الإستعارة فتتحقق على المستوى الإستبدالي، وهذا لأنهما لا يتحققان في نفس المستوى اللغوي، غير أنهما يخرقان قانون الكلام واللغة، فالمنافرة تخرق قانون الكلام، والإستعارة تخرق قانون اللغة.[1]

نلاحظ في الجملة انزياحين، بحيث تتحقق المنافرة على المستوى السياقي، فيما تتحقق الاستعارة على المستوى الدلالي، بحيث يستحيل تحققهما في مستوي لغوي واحد، بحيث يستطيعان انتهاك قواعد اللغة، وعليه يمكن القول أن المنافرة تنتهك قانون الكلام، أما الاستعارة فإنها تنتهك القواعد اللغوية.

أما على المستوى التركيبي فإن ثمة إنزياحا يحدث في ترتيب المتوالية الشعرية، إن هذا الانزياح يسمى–بديهيا–الانزياح التركيبي والذي يمثل نوعا من أنواع الانزياح السياقي الذي يحدث على مستوى الكلام، ويمثله التقديم والتأخير، فقوانين الكلام تقتضي ترتيبا معينا للوحدات الكلامية، فيما يقوم التقديم والتأخير في الشعر بخرق هذا الترتيب وإشاعة فوضى منظمة.[2]

يتضح مما سبق أن الانزياح التركيبي هو أحد أنواع الانزياح السياقي، أما التقديم والتأخير فهو عنصر من عناصر هذا النوع من الانزياح، وقد يطرأ التقديم والتأخير على ترتيب الكلمات فيغيرها فيقدم ما كان متأخرًا ويؤخر ما كان متقدما من الكلام، وعليه يحدث خرق في ترتيب الوحدات الكلامية، وينتج عن هذا الانحراف ما يسمى بالفوضى المنتظمة، إذ أن هذا الخرق لا يفسد المعنى الدلالي للكلام بل يضفي عليه جماليات فنية متميزة.

[1] ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 109.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أما على المستوى الصوتي فإن الانزياح يتمثل في القافية والتجنيس، وإذا كانت قابلية فهم الرسالة اللغوية معتمدة على سلبية الفونيمات فإن القافية والجناس يخرقان مبدأ السلبية فيحولان الاختلاف الذي تتوفؤ عليه فونيمات اللغة إلى تشابه مطلق أو مقيد.[1]

نفهم من ذلك أن كوهن قدم لنا أنواعا للانزياح بدأ بالانزياح السياقي حسب تسميته له والذي أدرج فيه أحد وظائف اللانحوية، أضاف إلى ذلك الانزياح التركيبي الذي يحدث على مستوى الخطاب الذي يمثله التقديم والتاخير في الجمل، الحذف، التكرار وغيرها من أدوات الانزياح التركيبي، كما لم يغفل كوهن الانزياح الصوتي أو مايسمى بالإقلعي الذي يحاكي الجرس الموسيقي (القافية والتجنيس).

والانزياح على المستوى الصوتي صارم ويوجد بصرامة أقل على المستوى الدلالي انزياح موازٍ للانزياح الصوتي، والشعرية هي أسلوبية هذا النوع.

لقد ميز جان كوهن بين ثلاثة أنماط في الشعر:" فالأول المعروف باسم القصيدة النثرية التي ترتكز على الجمالية الدلالية فقط وتلغي بقية الجوانب كالجانب الصوتي، في حين القصيدة الصوتية التي تعتمد على الموسيقى والوزن والقافية فهي من حيث الدلالة تعتبر نثر منظوم له موسيقى وجرس، أما الكلام المنظوم الذي يمثل الشعر فيكون عندما تندمج العناصر الصوتية والدلالية معا ليتولد ما يسمى ببالشعر الكامل".[2]

ومنه نستنتج أن القصيدة النثرية تركز على الجانب الدلالي للغة، ويرى جان كوهن أن المعنى هو الذي يخلق الجمال في القصيدة النثرية، بينما تركز القصيدة الصوية على الجانب الإيقاعي والموسيقي للغة، مثل القافية والوزن والنغم الموسيقي، حيث يفتقر هذا النوع حسب كوهن للقيمة الأدبية العالية.

[1] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 109.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص11- 12.

وفي هذا يقول جان كوهن:" إن أنماط الانزياحات في بنية اللغة الشعرية وكيفما كانت مستوياتها: صوتية أم تركيبية أم دلالية تعود إلى نفس الفئة الانحرافية، فالقافية والانقطاع والقلب إلخ تنتمي إلى فئة الانزياحات المصاحبة، الداخلة في القول، وهي تتعارض كذلك مع فئتين أُخريين متعلقتين بمقام القول وهما بدورهما قابلتان للتعارض بوصفهما انزياحات قصوى، وانزياحات دنيا.[1]

ويمكن تشخيص هذا التصنيف في الجدول التالي:[2]

السمات الشعرية		
الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية.....	−	+
نثر منظوم	+	−
شعر كامل	+	+
نثر كامل	−	−

نلاحظ من خلال هذا التصنيف أن جون كوهن اعتبر أن النثر الكامل هو الذي يستحق بجدارة إسم النثر واستعمله للدلالة على اللغة غير المنظومة معتمدا على المقابلة السياقية على حد تعبيره لأن القصيدة النثرية تحتوي عموما على السمات الدلالية.

وفي هذا يقول كوهن: "لقد أدخلنا في هذا الجدول النثر التام الذي يستحق وحده اسم النثر في مواجهة الشعر الكامل أو"الشعر" فقط، وإننا مع ذلك لكي نشير إلى اللغة غير المنظومة حتى ولو كانت من الناحية المعنوية "شعرية" سوف نحافظ على استعمال كلمة "النثر" متابعة

[1] جان كوهن، الكلام السامي نظرية في الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 72.

[2] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص12.

للتقاليد معتمدين على المواجهة السياقية بين المنثور والمنظوم بين الشعر والنثر لكي نبدد كل غموض".[1]

إذن يمكن القول أنه هناك سؤال يطرح نفسه حول المعيار الذي ينحرف نحوه الشعر، فماهو المعيار الذي ينزاح عنه الشعر؟ أو بعبارة أخرى ماهو المعيار الذي يحدد انحراف وانزياح الشعر؟

يمكن الإجابة عن السؤال المطروح بالعودة إلى النثر المستعمل في اللغة اليومية والذي يعد هو المعيار الوحيد الذي ينحرف عنه الشعر، وبما أن هناك مجانسة بين الانزياح والمعيار استوجب أن يكون هذا النثر مقيدا بالكتابة، مما يستدعي منا تحديد معيار النثر تحديدا دقيقا ممحصا لأنه نثر اللغة العلمية الدقيقة التي لايوجد فيها إلا النسب غير محدودة من الانزياحات.[2]

ويعد النثر أشهر معيارا اتخذ مقابلا للشعر، حيث يرى جان كوهن أنه يمكن استنباط المستوى المعياري من النثر كونه المستوى اللغوي السائد، واعتماده كمقياس لتقييم مدى انفصال الشعر عن اللغة المعيارية."[3]

وتعليقا على رأي جان كوهن، نستطيع القول أن جان كوهن اعتبر أن النثر هو أهم معيار يجلي به خصائص الشعر المنزاحة عنه، حيث يمكنه معيار النثر من قياس درجة هذا الشعر.

---

[1] جون كوين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ج1، ص32.

[2] ينظر: يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، ص126.

[3] ينظر: مسعود بودوخة، الأسلوبية والبلاغة العربية مقاربة جمالية، بيت الحكمة، العلمة، الجزائر، ط1، 2015، ص60.

وعليه يمكن القول أن شعرية كوهن تتسم بالأسلوبية التي تبنى على معيار الانزياح بكل مستوياته الذي يعتبر عنصر من عناصر توليد الغموض في الشعر، فالتركيب الجديد للكلمات هو الذي يسمح بتحويل النص الشعري إلى سياق دلالي مكثف.

4. الشعرية عند جيرار جينيت Djerar Djentte :

يعد الناقد الفرنسي جيرار جينت أحد أهم مؤسسي الشعرية المعاصرة، وهو من أهم كبار النقد الغربي الفرنسي المعاصر، له مؤلفات عديدة في السرديات والسيميائيات، اهتم بموضوع الشعرية، وحاول فهم النصوص الأدبية بالاستعانة بمجموعة من المفاهيم التي تهتم ببنية النص وتراكيبه وعلاقاته، وقد كان لأعمال جينيت دورٌ كبير في تطوير نظريات السرد.

تمكن جينيت من الإلمام بين ماضي وحاضر الشعريات، فهو يعتبرها قديمة قدم صلتها وارتباطها بالثقافة البلاغية، وجديدة جدّة ما طرأ عليها من تغيرات وتحولات، وذلك عن طريق إستفادتها من مباحث علم اللغة واللسانيات، فبواسطة هذين المبحثين أصبح جينيت بلاغي وسيميائي في آن واحد.[1]

بنى جينيت شعريته على الأجناس الأدبية الثلاثة (الغنائية، الدرامية، الملحمية) التي نادى بها أرسطو في النقد الغربي القديم، أما حديثا فقد استفاد من أبحاث الناقدة جوليا كريستيفا التي أبدعت في الدراسات البنيوية "التناص" وعلاقات النصوص ببعضها، كل ذلك ساعده في وضع أسس وقوانين لنظريته .

من الواضح أنه يصعب تحديد مفهوم الشعرية لأنه توجد في معانيها بلاغة جديدة حسب جيرار جنيت، حيث يرى هذا الناقد أن الشعرية متنوعة المنافذ متعددة الاشتغالات، وهناك اتجاهات تريد صنع مفهوم عام للبلاغة يدخل ضمنه الشعرية باعتبارها تحليلًا لتقنيات

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 1429هـ- 2008م، ص25.

التحويل، مع التمييز والتصنيف الدقيق بين الأنواع والمواضيع، وضرورة إدراك الطرائق الكلامية التي يتميز بها الأدب، فتصبح الشعرية عند هذا الاتجاه الحديث تتمثل في المعرفة التامة بالمبادئ العامة للنظم باعتباره نموذج الأدب.[1]

وعليه نستشف من رأي جينيت أن الشعرية هي علم يهتم بدراسة خصائص الأدب الشكلية والأسلوبية، حيث تتطرق الشعرية حسب جينيت إلى البنية التركيبية والأسلوب اللغوي، والتقنيات البلاغية والصوتيات وغيرها من العناصر المختلفة التي تساهم في تشكيل النّص الأدبي.

كما يقصد جينيت بالشعرية أنها نظرية عامة للأشكال الأدبية، إذ يتمكن المقارن أن يساهم في هذه النظرية من خلال دراسة الأدب المقارن ، فهذا التفكير يرتكز على النص المتعدد الذي يتكون من عدة طبقات تتمثل في الطرق السردية، والأشكال، والموضوعات، والأجناس، وكل هذه العناصر تتفاعل مع بعضها البعض لتكوين المعنى. [2]

اختلف جيرار جنيت مع الدارسين حول مفهوم الشعرية ،إذ يعتبر أن جامع النص هو موضوع الشعرية ، وليس النص في حد ذاته، بمعنى الخصائص المتعالية التي ينتمي إلى حقلها كل نص أدبي على حدة، وقد حدد هذه الأشكال في ثلاثة أنواع وهي أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية.[3]

أكد جينيت أن جامع النص هو الموضوع الأساسي للشعرية، حيث يتركز اهتمامه بعلاقة النصوص ببعضها البعض، وهذا ما يسمى بالتعالي النصي الذي يكون بأنماط متعددة من الخطابات المتنوعة، أي كل مايتعلق بالأجناس الأدبية.

[1] ينظر: عثماني الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص16.

[2] ينظر: دانييل–هنري باجو، الأدب العام المقارن، ترجمة: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1997، ص191.

[3] ينظر: أسامة غانم، الشعرية التأويلية في اللحظة الشعرية، ص10.

وهذا ما وجدناه عند يوسف اسكندر إذ يرى أن جينيت قد نفى النص كموضوع للشعرية ويؤكد أن جامع النص هو موضوع الشعرية، إذ يشير إلى أن جامع النص يبرز ويظهر عن طريق الشعرية وهذه الأخيرة معنية بإبرازه، بمعنى أنها تلكم الخصائص العامة التي ترتبط بواسطتها النصوص مع بعضها البعض، وهكذا يتضح دور العلاقات بين هذه النصوص، فتتصف هذه العلاقات بالصفة الخطابية العامة التي تسمح بدراسة خصائصها وأنماطها وكذا إبراز دورها في العملية الشعرية.[1]

هذا وقد وضع جنيت مفهوم جامع النص، عبر عنه بأن هذا الأخير يتموقع ويتمركز بصفة دائمة فوق النّص، وتحته وحوله، ولا تنسج شبكة النص إلا إذا كانت مرتبطة ومتعلقة من كل جوانبها بجامع النص الذي يحتل المرتبة الفوقية، كما لا تخضع هذه الشبكة لنظرية الأجناس، أو الأجناسية، أو نظرية الصيغ."[2]

نستنتج من تعريف جينيت لجامع النص أنه قد طوّر مفهوم "جامع النّص"، إذ يشير هذا الأخير إلى العلاقات التي تربط الخطاب بالسياقات المحيطة به، كما أكد الناقد أن جامع النص يتصدر في المرتبة العليا.

إضافة إلى ذلك فقد وّسع جنيت لدائرة الشعريات في كتاب "عتبات" ونوّع مداخلها، كما خصص كتابه "عتبات" لموضوع "المناص" والذي يعد أحد مواضيع الشعريات المعقد، حيث شهد هذا المصطلح حركية تداولية وتواصلية في النقد العالمي، وهذا عن طريق إحاطة النص وتكوين علاقة مع كل العناصر المتفاعلة مع النص، وكذا تفاعل المتلقي له.[3]

---

[1] ينظر: يوسف اسكندر، هيرمنيوطيقا الشعر العربي نحو نظرية هيرمنيوطيقية في الشعرية، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 1981، ص86.

[2] ينظر: يسرى خلف حسين، التناص في شعر حميد سعيد، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، د ط، 2011، ص149.

[3] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص26.

تلقى جينيت انتقادات كثير من قبل النقاد والدارسين بخصوص جامع النص الذي اعتبروه يوّسع حد النص الأدبي داخل حدوده اللغوية. كما ألَّحوا على ضرورة اجتياز التصورات التي نادى بها جينيت التي قيَّدت وحاصرت الإدراك للنصوص والخطابات في إطار الحدود التأويلية والدلالية.

ومن جهة أخرى نجد أن هناك بعض النقاد يُعلقون على موضوع الشعرية عند جنيت والذي يرى بأنه ليس جامع النص كما زعم، وإنما هو (معمار النص)، لأن هذا الأخير يجسد صورة الجنس الأدبي والذي يوضح ويجلي لنا البناء الفضائي للنص أو النصوص.[1]

واجه جينيت عدة انتقادات من طرف الباحثين حول موضوع الشعرية الذي اعتبره "جامع النص"، حيث نجد أن سعيد يقطين ينفي هذا الطرح، ويؤكد أن "معمار النّص" هو الموضوع الأساسي للشعرية، بحجة أن معمار النص يرسم صورة الجنس الأدبي، والذي يساهم في توضيح البناء الفضائي للنص، وقد عدل جنيت فيما بعد عن هذا الرأيّ ليتبنى في كتابه"أطراس" **Palimpsestes**(1982) رأيًا جديدا يحدد موضوع الشعرية فيما يسمى بتعالي النصي، حيث يقول:" والأولى أن أقول اليوم، وبسعة أكبر، بأن الموضوع هو النصية المتعالية، أو التعالي النصي للنص، والذي أعرفه مسبقا وبشكل عام، كل ما يجعله في علاقة، ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى".[2]

قدم جينيت وجهة نظر جديدة حول الشعرية التي سماها" تعالي النصي"، إذ يشير هذا المصطلح إلى فكرة أن النّص لا يمتلك معنى واحد ثابت، بل يمكن تفسيره بطرق مختلفة اعتمادًا على القارئ.

[1] ينظر: يسرى خلف حسين، التناص في شعر حميد سعيد، ص149.

[2] محمد وهابي، من النص إلى التناص، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2016، ص93.

وبما أن جينيت قد أعطى رأيا جديدا حول موضوع الشعرية الذي سمّاه بالتعالي النصي، فإنا جوليا كريسيفا قد اهتمت بالتناص الذي هو عبارة عن تفاعلية نصية، والذي يعرف على أنه علاقة بين نصين أو أكثر من خلال بعض العناصر المشتركة، مثل الأفكار أو الموضوعات، أو الأسلوب، فمصطلح التناص يرجع تأسيسه في الحقيقة إلى الناقدة جوليا كرستيفا وجينيت. [1]

عُني جنيت بتقديم التعدية النصية أو العلاقات التناصية في خمسة أنماط خطابية تشكل موضوع نظرية عامة عن العلاقات الخطابية هي:

1.4. التناصية: (intertextuality)

وتتمثل في العلاقة بين نصين أو أكثر، إذ يستدعي كل نص الآخر بطريقة ما، فيتفاعل كل نص مع نص آخر، وتعتبر التناصية من المفاهيم المهمة في في الدراسات الأدبية ، كونها تساعد في فهم النصوص ومدى تأثيرها على بعضها البعض.[2]

ويعرفها جنيت: "بأنها علاقة تداخل النصوص فيما بينها، بحيث يكون النص المستحضر محاطا بالنصوص الأخرى، بمعنى هي عبارة عن محاكاة بين النصوص، حيث يستحضر نص داخل نص آخر".[3]

وعليه يمكن القول أن التناصية هي عبارة عن علاقة بين نصين أو أكثر، إذ يستحضر نص في نص آخر، وتعد الاقتباسات من أكثر أشكال الناصية شيوعا، وذلك بالانتقال الحرفي من نص إلى نص آخر.

2.4. الإلحاق النصي paratextuality) :

[1] ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص33.

[2] ينظر: عبد الله خضر حمد، التفكيكية في الفكر العربي القديم جهود عبد القادر الجرجاني أنموذجا، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2017، ص163.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هو كل ما يحيط بالنص من عناصر خارجية، والتي يمكن أن تساعد القارئ على فهم النص، أو على التعرف على الكاتب، أو على السياق الذي كتب فيه النص، ويطلق عليه اسم "النصوصية المرادفة"، ومعنى ذلك تعلق النص بما يحيط به من مقدمة، وتهميش، وإحالة.[1]

كما يمكن أن يرتبط النص بالظروف أو السياق الذي أنشأ فيه، حيث يستطيع المؤلف تضمين إشارات إضافية، مثل: المقدمة، الهوامش، وما إلى ذلك، بعد إنشاء النّص، وذلك لتأكيد معناه.

3.4.الماورائية النصية :(metatextuality)

وهي العلاقة التي تجمع بين نصين، حيث يتحدث النص عن نص آخر ولكن دون استدعائه، ويشير إليه فقط دون ذكر اسمه، وهذا ما نجده في القراءة النقدية.[2]

4.4. النصوصية الجامعية:(architextuality)

وهي العلاقة المجردة التي تعتمد على مميزات النصوص وطبيعتها، ويدخل في هذا الإعلان عن قضيدة، أو رواية، أو قصة، أو مسرحية، وغيرها من الإبداعات الأدبية، وهذه العلاقة قد درسها جنيت في كتابه الموسوم ب" مدخل لجامع النّص"، إذ تتكون هذه العلاقة من القوانين العامة لنوع من الخطابات.[3]

5.4. الاتساعية النصية :(hyertextuality)

ويقصد بها تزاوج النص (**B**) بالنص السابق (**A**)، وقد اجتهد جينيت لتحويل مصطلح التناص إلى منهج، وذلك بعد أن حلل وفصل فيه، ومن خلال اعتماده على المجهودات

[1] ينظر: إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعرّي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، عمان، ط1، 1432هـ-2010م، ص16.

[2] ينظر: إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعرّي، ص 16.

[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

الجبارة التي قام بها النقاد السابقين، استطاع أن يجمع أشتات هذا المصطلح، معلنا خطة شاملة لدراسة التناص في كتابيه الشهيرين الموسوم ب الأطراس، ومدخل لجامع النص.[1]

إذن يتضح جليا أن الاتساعية النصية هي عبارة عن علاقة بين نصين، وقد عمل الناقد جينيت باتكائه على دراسات سابقيه على تحويل مصطلح التناص إلى منهج، وهذا ما وضحه في مؤلفيه، الأطراس، ومدخل لجامع النص.

والتعالق النصي حسب جنيت هي اختراق من الاختراقات النصية، حيث وضَّح أن هناك علاقات عديدة لهذه الاختراقات النصية وهذه الأخيرة لها امتداد بالواقع الخارجي الذي تربط بينه وبين النص، بمعنى أن جزئيات التناص ليست وحدها في هذه الاختراقات، وفي رأي بعض الدارسين أن يتقارب عمل جنيت مع عمل ميخائيل باختين في باب العلاقة بين الملفوظات وحدوث عملية التفاعل بينها.[2]

يرى جنيت في حديثه عن الاتساعية النصية: " أن هناك علاقة وطيدة بن النص وسابقه أو ما سماه بالنص المتسع والمنحسر، غير أنه شبه النص المتسع بالنسر الذي ينبش أضافره في فريسته فيمنعها من الإفلات، وعليه فالنص المتسع يرتكز على النص المنحسر فتكون علاقة وطيدة بين النصين السابق واللاحق."[3]

من خلال ما سبق، نستنتج أن النص يرتبط ارتباطًا وثيقًا بسياقه السابق، مثله مثل الطير الجارح المتشبث بفريسته، وبناءًا على ذلك فإن النص المتسع يتأسس على النص المنحسر، مما يخلق علاقة قوية بينه وبين النصوص التي سبقته.

---

[1] ينظر: إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعرّي، ص17 .

[2] ينظر: سليمة عذاوري، شعرية التناص في الرواية العربية –الرواية والتاريخ– رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص80.

[3] ينظر: محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص130.

استفاد الباحث سعيد يقطين من مجهودات جينيت وأبحاثه، حيث استطاع بفضله تحديد أهم المراحل التي يقسم إليها الباحث لتحديد أنواع التفاعلات النصية فيه وهذه الأنواع هي كالآتي:

أ- **المناصة Paratextuaité:** وهي بنية نصية تشترك وبنية نصية في مقام وسياقين معينين.[1]

ب-**التناص Intertextualite:** ويكون ذلك بتضمين بنية نصية محددة بعناصر من بنيات نصية سابقة، فتبدو كأنها جزء منها غير أنها تدخل معها في علاقة.[2]

ت-**الميتانصية Métatextualite:** وهي اندماج البنية النصية مع البنية الأصل، وهي في اعتقاد يقطين بنية نصية طارئة حيث تتداخل معها البنية النصية الأصل، فهذا النوع من المناصة تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية الطارئة مع بنية نصية قارة.[3]

يبدوا أن الشعرية عند جيرار جينيت تختص بالأشكال الأدبية، فقد أسس نظريته الشعرية ووضع لها أسس ومبادئ في تاريخ الشعريات متكئا على ما قدمه أرسطو حيث تناول جينيت ما أسسه أرسطو بالدراسة والتحليل ليقدم لنا إيضاحات مهمة في ما يسمى بالأجناس الأدبية الثلاث الغنائية والملحمية والدرامية، حيث حدد الأنماط التي تخص "جامع النص" تداخلها مع هذه الأجناس، وما يحسن التوقف عنده هو اهتمام جينيت بالتعالي النصي الذي يندرج تحته االتناص الذي هو الحظور الفعلي لنص في نص آخر، حيث كان جل تركيه حول علاقة الظاهرة أم الخفية للنّص مع غيره من النصوص.

---

[1] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، ص121.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ج2، ص 122.

[3] ينظر: نفسه، ص 123.

ثالثا: الشعرية عند العرب المحدثين

تعددت مفاهيم الشعرية عند العرب وتنوعت تسمياتها، فقد ربطوها بمختلف الفنون المعروفة (النظم، الشعر، الموسيقى)، وهذا التنوع والاختلاف راجع إلى تشبعهم بالثقافة العربية القديمة، مثل ثقافة عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني، وغيرهم من الأعلام، ولا ننسى كذلك مدى تأثرهم بالفكر الغربي القديم من خلال ما قدَّمه أرسطو لأصول الشعريّة وفن الشعر.

إذن يتوجب علينا الإشارة إلى أن الشعرية الحديثة بُنيت على ما قدّمه الباحثون الغربيون وكذا العرب من خلال اجتهاداتهم في الشعرية القديمة، ومن بين الدارسين المحدثين للشعرية العربية، وعليه ارتأينا تسليط الضوء على أبرز باحثيها الذين لمعت أقلامهم في سبيل هذا الفن والإبداع منهم: أدونيس، كمال أبو ديب، محمد بنيس، عبد الله الغذامي.

وستكون بدايتنا كما أسلفنا الذكر مع شعرية الناقد والشاعر السوري أدونيس

1. الشعرية عند علي أحمد سعيد أدونيس:

ألّح أدونيس على ضرورة إقامة تمييز بين التاريخ والشعر وعلى ضرورة البحث في الشعر لأنه أصل الشعرية والجمال والفن، كل ذلك كان دافع قوي بالنسبة لأدونيس بأن يؤلف كتابه "الشعرية العربية" والذي كان تكملة وتطويرا لدراسته الأولى في كتابه " الثابت والمتحول" فمن خلال كتابه "الشعرية العربية" أعطى أدونيس الدراسات والبحوث التي ضمنها كتابه ثنائيات متتالية تنضوي تحت مبحث الشعرية وهي على الترتيب موجودة في الكتاب على شكل فصول، حيث جاء اسم الفصل الأول (الشعرية الشفوية الجاهلية) والذي تحدث فيها الشعر الجاهلي وكيف كان يتواتر بالشفاهة والسماع، إضافة إلى ذلك تطرق أدونيس إلى أهم الخصائص التي ميّزت الشعرية الشفوية، وقد ربط الشعر بالانشاد قصد التأثير في السامع ، كما لم يهمل الإيقاع والجرس الموسيقي، كما أشار كذلك إلى معايير الشعرية الشفوية التي تميّز بها الشعر العربي من أوزان وقوافي، أما الفصل الثاني من الكتاب فقد كان موسوم ب (الشعرية والفصاء)، حيث

تحدث فيه الكاتب عن انتقال الشغرية من الشفوية إلى الكتابة ، وأرجع الفضل كله للقرآن الكريم، ثم انتقل أدونيس إلى الفصل الثالث والذي كان معنون ب (الشعرية والفكر)، إذ تطرق فيه إلى علاقة الشعر بالفكر، كما تناول بالدراسة والتحليل أهم الشعراء الذين ربطو بين الشعر والفكر، كما انتقل في هذا الفصل إلى التفصيل في المجاز واللغة الشعرية والقراءة، أما الفصل الرابع والأخير وهذا الذي يعزز بحثنا، فقد سمّاه أدونيس ب (الشعرية والحداثة) وهو ركيزة وأساس هذا الكتاب حيث تطرق فيه الكاتب إلى جذور الحداثة وأصولها، وتحدث عن الثقافة الغربية ومجهوداتها التطبيقية في تطوير الحداثة ، كما حثّ الباحثين والدارسين العرب على ضرورة الاحتكاك بهذه الثقافة قصد تطوير الشعرية العربية الحديثة، كما لم يخفى على أدونيس دور العلم في التقدم والارتقاء .

فصل الشعرية والحداثة من أهم الفصول التي احتواها كتابه الشهير " الشعرية العربية"، لأنه يتحدث عن جذور الحداثة التي نادى بها أدونيس الممتدة إلى أصول التراث العربي، والحداثة عنده هي تحمل معنى التجديد والتخلي عن كل تقليد قديم على جميع المستويات والأصعدة سواء سياسية أو فكرية.

حيث يرجع أدونيس أن نشأة شعرية الحداثة العربية إلى أصلها التاريخي إذ يرى أنها ظهرت في القرن الهجري والثامن الميلادي بالحركات الثورية التي كانت تطالب سياسيًا واجتماعيًا بالمساواة في الجنس واللون، كما ارتبط ظهورها أيضا بظهور الحركات الفكرية التي اهتمت هي الأخرى بالمفهوم الثقافي والفكري المتوارث بصفة عامة والديني بصفة خاصة.[1]

ومنه نلاحظ أن أدونيس قد حدَّد الجذور التاريخية للشعرية، فقد أشار إلى أن شعرية الحداثة العربية قد نشأت في القرن العشرين، وذلك بظهور حركات التحرر التي تطال بالمساواة

[1] ينظر: أدونيس علي أحمد السعيد، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص79.

في الجنس واللون، كما تزامن ذلك ظهور الحركات الفكرية الجديدة التي كانت تدعو إلى التجديد.

أكدّ أدونيس أن الحداثة العربية داخلية أصلية، وينفي عنها كل ما يشير بأنها مستوردة، ويبرر ذلك بأنها ظهرت مع ميلاد الشعر العربي القديم، فالشعرية هي ظاهرة ملازمة للشعر الأصيل في كل مجتمع وفي كل عصر ومصر مع اختلاف وتنوع أبعادها وأشكالها بين المجتمعات.[1]

فالحداثة الشعرية العربية ارتبطت بثقافة المجتمع العربي القديم، والتقاليد العربية القديمة أو ما يسمى بالموروث الثقافي هي المسؤولة عن شد هذه الشعرية إليها فهوية الشاعر العربي وانتمائه إلى عروبته تجعله أسير إرثه العربي الأصيل.

وبما أننا نتحدث عن مصطلح الحداثة استوجب رأي أدونيس فيه، والذي يعتبر أن أصول الحداثة الشعرية وجذورها تمتد إلى القرآن الكريم.[2]

كتب لهذا المصطلح أن ينال البحث والدراسة من قبل الناقد والباحث السوري أدونيس، فقد اعتبره هذا الأخير بأن وجوده كامن في النصوص القرآنية، حيث أصّل لجذور الحداثة الشعرية والحداثة الكتابية، وأرجعها إلى مصدرها الأم وهو النّص القرآني.

أما الحداثة التي يعنيها أدونيس فهي " الحداثة التي تجمع بين التوافق والتباين، حيث من خلالها يمكن التأقلم مع التقدم، والتمسك بالجذور والأصالة والحفاظ على الهوية."[3]

---

[1] ينظر: عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة: أسامة إسبر، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2013، ص230 .

[2] ينظر: سماهيجي حسين وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النّقدية الثقافية، دراسات نقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص181.

[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

غير أن هذه الحداثة انقسمت وتفرعت إلى اتجاهين اتجاه أصولي ديني وإتجاه تجاوزي علماني مبني على العلمانية الغربية، فالاتجاه الأصولي متمسك بالثقافة الشفوية العربية أما الاتجاه التجاوزي فهو متمسك بالثقافة الغربية أو ما سمي بالعلمانية الأوروبي.

فالحداثة في رأي أدونيس تعني الانزياح عن الأصول ، وقد عبّر أدونيس عن الأصل بأنه يتمثل في القرآن الكريم والحديث الشريف، والشعر الجاهلي القديم، أما الباقي فقال عنه بأنه عبارة عن شرح وحواش عن الأصل، أي أن كل مايحيد عن هذه الأصول فهي فروع".[1]

فهذا الموروث التقليدي الذي كان قاعدة الشعرية الشفوية الجاهلية رفض وبقوة الحداثة التي جاءت مناقضة وصادمة له، وخاصة في الجانب الديني الذي هدفت إلى التشكيك فيه، وما يمس الدين بطبيعة الحال يمس الهوية والانتماء العربي الأصيل.

هكذا تولدت الحداثة تاريخيًا من التفاعل أو التصادم بين موقفين أو عقليتين في مناخ من تغير الحياة، ونشأة ظروف وأوضاعٍ جديدة، كل ذلك ساهم في تأثر أدونيس بالثقافة الغربية والحداثة الغربية على وجه الخصوص، وذلك من خلال نظرته إلى المفكرين والنّقاد الذين ترعرعو بين ثقافتين الثقافة القديمة الأصولية والثقافة الحديثة الأروبية، وقد عبّر أدونيس كذلك عن انبهاره وتأثره بالثقافة الغربية، حيث يقول:" أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة...أحب أن أعترف أيضًا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته المعرفية".[2]

وبالرغم من تأثر أدونيس بثقافة الغرب إلا أنه تجاوز ذلك واستنتج في الأخير أن الحداثة ليست من ابتكار الغرب كما اعتقد، بل أكدّ أدونيس أن أصل الحداثة إلى الشعر العربي

[1] ينظر: سماهيجي حسين وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النّقدية الثقافية، ص 181.

[2] أدونيس، علي أحمد السعيد، الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع عند العرب صرحة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص86.

منذ القرن الثامن، وهذا ما دفعه إلى القول بأن الحداثة العربية بعيدة عنالاستراد، أي ليست مستوردة بل هي موجودة في الشعر العربي القديم.[1]

حصر أدونيس وجه المشكلة للحداثة الشعرية في نظرة الشاعر العربي الحديث المعارض الثقافة النظام العربي، الذي أصبح يعيش في حصارٍ مزدوج تفرض عليه الثقافة الثقافة التقليدية العودة، بينما تجذبه الثقافة الغربية الحديثة إليها.[2]

استنتج أدونيس أن جلّ المثقفين لم يصبوا في فهمهم للحداثة بل بقيت عندهم مبهم وخاصةً الظاهرة الشعرية، كما وضّح أدونيس تبديد أوهام الحداثة التي سيطرت على الفكر النّقدي والإبداعي سيطرة سلبية وقد لخصها في خمسة أوهام، وهي وهم الزمنية، ووهم الاختلاف عن القديم ووهم المماثلة، ووهم التشكيل النثري، ووهم الاستحداث المضموني.

أ- فالوهم الأول هو الزمنية

يرفض أدونيس رفضًا قاطعًا ربط الفعل الحداثي بالزمن لاعتقاده أن الزمن كمقياس فيزيائي لا يمكن أن نقيس به الآثار الأدبية، فليس كل حديث هو بالضرورة متجاوز للقديم ومتقدم عليه، لأن هذه النظرة لا تعدوا أن تكون مجرد نظرة شكلية تربط الإبداع الأدبي والفكري يالآلية الزمنية التعاقبية.[3]

وعليه فالحداثة ظاهرة زمنية، أي أنها مرتبطة بفترة زمنية معينة، غير أن أدونيس ينفي ويرفض هذه الفكرة، ويؤكد بالمقابل أن الحداثة هي مفهوم أوسع من ذلك، وأنها يمكن أن تتواجد في أي فترة زمنية.

---

[1] ينظر: حسين مسكين، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج،مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر،بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 87.

[2] ينظر: أدونيس، الشعرية العربية ، ص 87.

[3] ناصر الفضلي، المؤتمر الدولي الأول لمركز البحوث والاستشارات الاجتماعية ، لندن: حول موضوعات العلوم الاجتماعية والانسانية في العالم الإسلامي (28. 30 مايو/ أبار 2012)، المناهل، سوريا، ص 127.

ب- وهم الاختلاف عن القديم: يرى أصحاب هذا القول أن الاختلاف عن ما سبق هوحداثة، فهم يميلون إلى التضّاد بين القديم بالزمن والجديد، فيكون بذلك تضاد نص بنص، فيصبح الشعر نموذجًا سطحيًا بنفي بعضه البعض.[1]

اتضح رفض أدونيس لفكرة الاختلاف عن القديم، بل يوضح أن الحداثة لا تعني رفض القديم، بل تعني البناء عليه وتطويره.

ت. وهم المماثلة

في هذا الاتجاه يعتقد بعض النقاد أن مصدر الحداثة نابع من الغرب، هذا ما يدفع إلى التقليد للغرب، ويقول أدونيس في وهم الحداثة: " ففي رأي بعضهم أن الغرب مصدر الحداثة اليوم بمستوياتها المادية والفكرية والفنيّة، وتبعًا لهذا الرأي، لا تكون الحداثة، خارج الغرب إلا في التماثل معه".[2]

نفهم من هذه الفكرة أن الحداثة تعني المماثلة، أي أنها تتطلب من المبدع أن يطرح أسئلة على الواقع، وهذا ما رفضه أدونيس، وقد أكد هذا الأخير أن الحداثة لا تعني بالضرورة المماثلة، إذ يمكن أن تكون مجرد التعبير عن النفس.

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص 93.

[2] عبد القادر محمد مرزاق، مشروع أدونيس الفكري والإبداعي رؤية معرفية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا، و. م. أ، ط1، 2008، ص 114.

ث. وهم التشكيل النثري

يعتقد بعض الأدباء الذين يكتبون الشعر نثرًا أن الكتابة تكون بالنثر، وأنها تكون على وفاق مع الكتابة الشعرية الغربية، وتخالف الكتابة الشعرية العربية، فهي جوهر الحداثة وذروتها.[1]

ج. وهم الاستحداث المضموني:

وهذا النوع من الكتابة هدفه الأساسي هو خداع المفهوم الحقيق للحداثة والتحايل عليه، وهذا النوع قدر فضه أدونيس رفضًا قاطعًا، ذلك لأن هناك كتابات حديثة تشتغل بوهم الزمنية عندما تعتمد في نصوصها على مظاهر العصر ومنجزاته الحديثة، باعتقادها أنها تقوم بأفعال الحداثة.[2]

تحدث أدونيس عن مدى ارتباط الشعرية العربية بالحداثة الغربية ووجه نظره اتجاه الشعر، وذكر المبادئ التي قامت عليها هذه الحداثة حيث يقول: ما وصل إليه العلم اليوم من تطور في الحقائق والمعارف قد تتطور في الغد لتصبح قواعد جديدة لتأسيس المزيد من المعارف والعلوم، فالعلم بمختلف حقائقه يختلف عن حقائق الفلسفة والفن، لأن حقائقه برهانية نظريا وعلمية مقبولة من طرف الجميع، والتقدم يكمن في ممارسة العلم".[3]

نستنتج من هذا القول أن أدونيس قد ربط العلم بالتقدم، فالبيئة أو المناخ الذي يتواجد فيه علمُ حسب رأي أدونيس يستدعي تقدم الفكر بالضرورة، كما رجّح أدونيس ماضي العلم بالخطأ، فالعلم ليس بما مضى وإنما بما سيكون، بالإضافة إلى هذا نلاحذ أن أدونيس قد تأثر بالعلوم الغربية التي تعتمد على المناهج التحليلية والتجريبية التطبيقية الحديثة، وقد اعتبرها أنها

[1] ينظر: سماهيجي حسين، عبد الله الغذامي والممارسة النّقدية والثقافية دراسات نقد، ص 187.

[2] ينظر: ناصر الفضلي، المؤتمر الدولي الأول لمركز البحوث والاستشارات الاجتماعية، ص129.

[3] أدونيس، علي أحمد السعيد، المحيط الأسود، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 1، 2005، ص23.

هي الحداثة أو الحدث الأكثر ثورية في تاريخ البشرية، ويطرح سؤال حول مضمون ثورة هذا العلم من الناحية النظرية بالنسبة للعرب، "وقد حدّد هذا المضمون في نقاط أربع تكمن في: أن العلم بدون الفكر الإنساني يكون تحت تأثير فكرة التقدم كأنها من البديهيات المطلقة، والسؤال العلمي ليست له قيود، والعلم يتطور بالتقدم، ويغير نظرته إلى لحقائق الماضية، والنقطة الأخير هي أن العلم يجعل الإنسان قابلاً لفكرة مجيء مستقبل يختلف عن معارفه السابقة".[1]

نستنتج مما سبق أن أدونيس قد سلّط الضوء على معنى الشعر بالدرجة الأولى، واعتبر أدونيس أن الحداثة العربية أصيلة، واعتبر كذلك أن الحداثة ثورة علمية، وأنها نزعة إنسانية تعتمد على تفجير المكبوتات المّصلة بالإنسان.

2. الشعرية عند كمال أبو ديب:

برز قلم كمال أبو ديب في الأدبية العربية وخاصةً في مجال الأدب والنقد، وقد بنى شعريته استنادًا على " الفجوة أو مسافة التوتر"، حيث تنجلي شعرية أبو ديب في كتابه النّقدي الموسوم ب "في الشعرية" الذي هو عبارة عن بحث نظري وتطبيقي في الوقت نفسه، فمن خلاله يتضح لنا جليا تحليله للشعرية معتمدًا في ذلك على المنهج البنيوي ما يعكس لنا تأثره بالغرب والمناهج البنيوية الغربية، وهذا ما وجدناه في دراسته للنّص وتحليله من خلال مستوياته الصوتية والإيقاعية والدلالية.

يتكئ كمال أبو ديب على مرجعيتين في بناء نظريته حول الشعرية، حيث يستند على المرجعية الغربية الحديثة، وكذا على المرجعية العربية القديمة، وكانت هاتان المرجعيتان بمثابة القاعدة الصلبة الرئيسة لصياغة نظريته الشعرية، حيث وجّه جلّ اهتمامه على النّص وعلاقاته

[1] ينظر: أدونيس، الشعرية العربية ، ص101- 202.

الداخلية بما في ذلك اللغة، فكانت شعريته لسانية بالدرجة الأولى تعتمد على التحليل الصوتي والدلالي والتركيبي للنّص.[1]

ولمعرفة مفهوم الشعرية الشعرية عند كمال أبو ديب تجدر بنا الإشارة إلى كتابة "في الشعرية "الذي يحلل فيه مصطلّح الشعرية والذي يعتبره خصيصة علائقية كما يشير أيضًا إلى أن الشعرية تستند إلى الفجوة أو المسافة، وفي هذا الصدد يقول الدكتور محمود درابسة من خلال كتابه " مفاهيم في الشعرية": " يتلخص مفهوم الشعرية عند كمال أبو ديب في معنى التّضاد والفجوة أي مسافة التوتر، تلك المسافة التي تولدها العلاقة بين اللغة المترسبة الراسخة في الذهن واللغة المبدعة أوالمحدثة، في مختلف صورها الشعرية، وتراكيبها ودلالاتها".[2]

نلاحظ من خلال هذا التعريف، أن التضاد هو أساس الشعرية بالنسبة لكمال أبو ديب، كما يعني مفهوم الشعرية ذلك الصراع الذي في تراكيب اللغة ودلالاتها.

وحسبَ كمال أبو ديب فإن تحديد الشعرية يكون عبر أعلى درجات الدقة والشمول وهذا ضمن معطيات نظام العلاقات، وقد أعطى أمثلة حول الدراسات البنيوية التي قام بها الجرجاني وفردينان دوسوسيرو جاكبسون مُلخصًا إياها أنها تعني نظام العلاقات التي تندرج فيها الظواهر المعزولة في الدراسات اللسانيّة البنيويّة.[3]

وصف كمال أبو ديب الشعرية بالخصيصة العلائقية، إذ نجده يقول: " فالشعرية هي خاصية ناتجة عن العلاقات بين مكونات النص، حتى ولو كانت هذه المكونات بسيطة في حد

[1] ينظر: حميد حماموشي، آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون (463) ، ص 96.

[2] ينظر: محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1431هـ- 2010م، ص 24.

[3] ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص13.

ذاتها أو معقدة ، فالنّص لا يصبح شعريا إلا إذا ارتبطت مكوناته ببعضها البعض بطريقة إبداعية."[1]

ومنه نستشف أن الشعرية عند كمال أبو ديب ليست خاصية جوهرية في النص، بل هي خاصية وليدة العلاقات التي تربط بين عناصر النص المختلفة.

ثم ينتقل أبو ديب في بحثه للتأكيد على أن السمّة العلائقية هي الطريق والمنهج الرئيسي للغة وللمكونات اللغوية الجزئية، كما يؤكد لنا الناقد أن عبد القاهر الجرجاني قد أصّر على اللفظة المفردة أو ما يسمى بالظاهرة التركيبية المفردة لا يمكن أن تأخذ صفة الشعرية او اللاشعرية ، كما لا يمكن قياس معيارها من حيث الجودة والرداءة.[2]

ويبدوا أن السّمة العلائقية هي السبيل الوحيد للغة ومكوناتها اللغوية حسب كمال أبو ديب، مدعمًا رأيه برأي عبد القاهر الجرجاني الذي يُصر ويلّحُ على أن الشعرية أو اللاشعرية، لا يمكن أن تلتصق باللفظ المفرد ومن المستحيل أن يتصف بها، وهذا ما ينفي عنه أن يقاس معياره من حيث جودة هذا اللفظ أو رداءته.

ويضيف أبو ديب إلى ذلك أن الميل لإخفاء واضمار الشعراء في الميتافيزيقا متأصل من الفكر البشري، ويضرب لنا مثال بالعلماء الأكثر شغفًا بالتحليل النّصي الدقيق، إذ تبين لديه أن عبد القاهر الجرجاني حاول الوصول بالتحليل المنهجي إلى أعلى مستوياته، ومن خلال تحليله كشف عن أبعادٍ مبهرةٍ للإبداع الأدبي، إلاّ أنه لا يزال يعتقد أن الشعر له أبعادٌ لا يدركها إلّا بالحدس وهذا رغم إصراره وإلحاحه على مادية النّظم باعتباره ليس إلّا معنًى في القواعد اللغوية، وهذا الحدس عنده يولد ما يسمى ب" الهزة" وقد سار على منهاجه "رولان بارت" وعمِل

[1] ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص14.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 17.

بطريقةٍ مشابهة على المكونات الأكثر دقةً ومادية للعمل الأدبي، لينتهي في الأخير إلى أن هناك بعدًا للنّص أطلق عليه " الهزّة" وهذا الأخير يعجز التحليل معالجته ودراسته.[1]

ومنه نستخلص أن الشعراء يميلون إلى إضمار المعاني العميقة في إبداعاتهم، وذلك من خلال استخدام الميتافيزيقا والتحليل النّصي الدقيق، ومع ذلك، فإن هذا الميل قد يؤدي إلى كشف أبعاد جديدة للابداع الإنساني، دون أن ينفي ارتباط الشعر بالنظم، فالشعر هو عمل فني متكامل يجمع بين المعاني العميقة والتركيب الدقيق.

أما فيما يخص الشعرية والمتلقي، فقد أشار كمال أبو ديب إلى الفضاء الذي تتكون فيه مجموعة من العلاقات بين النص والمتلقي، وهذا الفضاء يجسد الفجوة وينشغل بها كل نصٍ يتحرك في هذا الفضاء، بمعنى أن كل نص عند طرحه لإشكالية القراءة تكون على تفاوت وتغيرٍ في درجة العمق التي بها يطرح هذه الإشكالية، وتأكيدًا على ذلك ما نجده عند "بارت"، حيث يفصل بين نص "اللّذة" ونص " الغبطة" بين درجتين في الحدّة في طرح الإشكالية.[2]

عبّر عنها رولان بارت لتجسيد مفهوم الفجوة بقوله:" نص اللّذة الذي يرضى، ويمنح النفس النشاط والحيوية، حيث تأتي اللَّذة من نص شفاف لا يبتعد عن جوهره، ويرتبط بمشاعر القارئ حيث يؤثر فيه عن طريق القراءة المريحة، نص الغبطة (الهزة) هو النص الذي يغرق القارئ في جمال الكلمات، النّص الذي يثير القارئ بقوة الصياغة، حيث يتمكن من ازعاج القرئ ويهزُ ثوابته التاريخية والنفسية ويفكك انسجام أذواقه وقيّمه وذكرياته ويصل بعلاقاته مع اللغة إلى نقطة التأزم"[3]

[1] ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص17.

[2] ينظر: حسن مسكين، مناهج الدراسات الأدبية، ص 78.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

يبدوا أن رولان بارت يعتقد أن النّص الذي يرضي القارئ هو النّص الذي يخلق فجوة كبيرة، وهذه الفجوة تسمح للقارئ بمشاركة إبداعه في عملية القراءة، فالنّص الذي يرضي القارئ هو نص مثير للاهتمام يسمح للمتلقي بالاستمتاع بالقراءة دون أي قلق بشأن فهم كل شيء.

أما إذا عدنا إلى الحديث عن الشعرية عند كمال أبو ديب فنجدها تتجلى عنده في تجسيدات النّص من نقطة بدايته وانطلاقه من الخلاف حول العلاقة غير المتوافقة بين مكونات النّص على المستويات الدلالية والبنيوية والصوتية، وقد رّكز أبو ديب على محورين أساسيين هما المحور الاستبدالي أشار إليه بالمحور المنسقي، أما المحور الثاني فهو المحور السيّاقي والذي أشار إليه عبر نّصه التراصفي، والمتحركة ليس فقط الحركة الخطية – ولكن أيضا الحركة الشاقولية التي تنبع من محاور التشابك.[1]

غير أنه هناك اختلاف بين جاكبسون وكمال أبو ديب حول المحور الاستدلالي، فكل من الناقدين تفرد بمحوره الإستبدالي الخاص به، فالمحور الإستبدالي عند كمال أبو ديب يكون بين بنية اللغة الشعرية في حين عند جاكبسون يكون المحور الإستبدالي بين بنية اللغة في استعمالاتها العادية.

ويمضي كمال أبو ديب في تفسيره للفجوة مسافة التوتر حيث يعتبر أن أحد المصادر الرئيسية للفجوة: مسافة التوتر يتمثل في لغة التضّاد حيث يقول موضحًا هذا المفهوم:" التضاد هو أهم مصدر للفجوة: مسافة التوتر، إذ يعتبر أن كل شكل فيه تقابل، أو تمايز، أوتضّاد، هو عبارة عن فجوة: مسافة التوتر، وهي الفرضية التي يجنح إليها جوهر الشعرية. "[2]

[1] ينظر: مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النّصية، دار الحامد للنّشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1432هـ- 2001م، ص33.

[2] ينظر: حميد حماموشي، آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، ص 98.

ومنه نلاحظ أن التضاد عند كمال أبو ديب يحقق الشعرية، فكل شيء ورد فيه تضاد وتقابل يمثل فجوة مسافة التوتر الذي يمثل جوهر ومركز الشعرية.

إذن فبعد كشف كمال أبو ديب عن دور التّضاد في تحقيق الشعرية من خلال حديثه عن مسافة التوتر باعتباره أحد المنابع الرئيسية للفجوة، انصرف إلى تعليل هذا الرأي بقوله: " وإنا إذا أحسنا اكتناه التّضاد وتحديد مختلف أنماطه ومناحي تجليه استطعنا في خاتمة المطاف أن نموضع أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازًا وقدرةً على معاينة الشعرية وفهمها من الداخل وكشف أسرارها".[1]

وما يمكن ملاحظته هو أن كمال أبو ديب يعتبر في كل شيء يرد فيه تمايز عبارة عن تضاد ، كما يعتبر أن التّضاد هو المصدر الرئيسي للفجوة مسافة التوتر وهو السبيل الوحيد للكشف عن الشعرية وفهمها من الداخل وكذا إضهار أسرارها المضمورة، وحسب أبو ديب يعتبر التضاد أحد أشكال التنافر الكبرى في الشعر، حيث يستشعر القارئ بانزياح الكلام الشعري عن الكلام العادي ولهذا وضعه أساسًا للفجوة: تمسافة التوتر[2].

وكتبريرٍ لرؤيته هذه نجد تعليقه على بيت أبي تمّام الذي قيول فيه:

مَطَرُ يذوبُ الصّحوُ منه وبعدَهُ * * * صحوٌ يكاد من العصارة يُمطرُ.

فبعد تحليل كمال أبو ديب لهذا البيت يدرك أن لفظة (الصّحو) قد تولدت من المطر، وهذا يعني تولد الشيء عن نقيضه بمعنى وجود فجوة: مسافة التوتر.[3]

[1] عهود عبد الواحد العميلي، قيس من بلاغة الأندلس، دراسة بلاغية في شعر ابن اللبانة الداني (ت 507ه) ابن شكيل الأندلسي (ت 570ه) البُسطي (القرن التاسع الهجري)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 2017، ص 109

[2] ينظر: حميد حمامشي، آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، ص98.

[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وبالحديث عن شعرية كمال أبو ديب تجدر بنا الإشارة إلى مدى تأثر أبو ديب بالنّقاد الغربيين أمثال جان كوهن وجاكبسون من خلال طرحها لنظرية الانزياح، وإذا دققنا في شعرية كمال أبو ديب نجد أنها تتشابه كثيرًا مع شعريات النّقاد الغربيين، إذ يعتبر الانزياح عند كمال أبو ديب " فجوة: مسافة التوتر"، حيث إذا بقيت الكلمات على طبيعتها العادية إلى طبيعة جديدة وهذا الانزياح يُسميه أبو ديب الفجوة: مسافة التوتر[1]

ومنه نستنتج أن هناك تشابه كبير يبن شعرية كمال أبو ديب والشعرية الغربية، التي يمثلها كل من جان كوهن، وجاكبسون، فالانزياح هو ما يخلق الفجوة: مسافة التوتر، في النّص الشعري، كما يعتقد كمال أبو ديب أن الانزياح يتمثل في الفجوة: مسافة التوتر، في حد ذاتها، والتي تتجاوز التعلق بنظرية التلقي وكذا نظرية نقد استجابة القارئ.

3. الشعرية عند محمد بنيس

انطلق محمد بنيس في بناء شعريته من كتابه الشهير" الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها" والمتكون من أربعة أجزاء وهي على التوالي: الجزء الأول سمّاه التقليدية والذي تناول فيه نصوص الشعر العربي القديم، أما الجزء الثاني فقد سمّاه الرومانسيّة العربية وفي هذا الجزء تناول المتون الرومانسية المناقضة للتقليدية ويلي الجزء الثالث الذي درس ضمنه الشعر العربي المعاصر وقد حمل اسم الشعر المعاصر حيث درس فيه نصوص شعرية معاصرة ومدى مسألة الحداثة، وفي هذا الجزء الرابع والأخير فقد سمّاه "مساءلة الحداثة" وفي هذا الجزء تعددت المتون الشعرية، ويحاول محمد بنيس في هذا الجزء استقصاء العناصر النّصية والخارج النّصية.

فالشعرية عند محمد بنيس تنحصر في الانفتاح والتجاوز والتغيير، وهذا ما قد طرحه في بحثه؛ حيث تناول الشعر الحديث ولاحظ أنه يصعب على الشاعر اختيار الحداثة وهذا لصعوبة

[1] ينظر: بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين الأفق الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص 92.

الإحاطة بظاهرة الشعر، وكذا استعصاء مطاردة الشعر الحديث، كما أدرك محمد بنيس هذه المجازفة وعبّر عنها بأنها التباسات لا يمكن النّجاة منها.[1]

وفي هذا الصدد نجده يقول:" هناك التباسات متراصة في تعريف الشعر العربي الحديث ولا أحد ينجو منها. ولعل اتساع مصطلح الحداثة في الخطاب النّقدي والحالي كما تشهد على ذلك الكتب والصحافة والنّدوات واللقاءات الشعرية عبر العالم العربي، وهو ما يفضي بأي تعريف إلى مأزقه السريع، إنه مأزقٌ يمّس الشعر كشعر، ثم كعربي، وأخيرًا كحديث."[2]

ومنه نستنتج أن مصطلح الحداثة كان رحبًا وواسعًا باتّساع الشعر حسب رأي محمد بنيس، وهذه الرحابة التي اتّسعت بها الحداثة مكّنتها من التطاول على ما هو موروث، وسمحت لها بالتجرؤ عليه بتحطيمه، ولكن إذا تحطم الموروث فكيف تبنى الحداثة؟

يمكن الإجابة على سؤالنا من خلال رأي بنيس في تفرد الحداثة التي نادى بها عن الحداثة بصفة عامة، فقد اعتمد الحداثة الغربية والعربية معًا كقاع2دة لحداثته قصد تفجير فرضية الإبداع في الشعر؛ حيث اهتم بنيس بالتأسيس لمقولة الحداثة الشعرية التي ربطها بالتطور والتجاوز والتغيير.[3]

وعليه كشف لنا محمد بنيس عن الحداثة التي اتكأ عليها، ألا وهي اجتماع الحداثة العربية والغربية معًا، وهذه الحداثة التي نادى بها محمد بنيس مرتبطة بثلاث خواص وهي التطور والتجاوز والتغيير، وهذا من أجل إخراج الطاقات الإبداعية في الشعر، وعليه فشعرية محمد بنيس تتسم بالانفتاح والتجاوز والتبديل، حيث سمّاها ب(الإبدال)، وهذا عن طريق

[1] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ص380.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ج1، ص25.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص25.

تفاعل المبدع في كتاباته تخطي محيطه الزمني و المكاني معًا، كما يرى محمد بنيس أن اللغة الشعرية في مضمونها عبارة عن سؤال ونستدل من ملخص قول محمد بنيس "أنه طرحٌ يسلط الضوء على الممارسة النصية المتعددة عبر العصور والأماكن، ولكن هذا التعدد وتلك اللانهائية مشروطان بكل ماهو مقدس من القرآن الكريم والحديث والشعر الجاهلي."[1]

يتبين لنا من هذا القول أن محمد بنيس قد ربط بين الممارسة النّصية اللانهائية والتعدد بالقرآن والشعر الجاهلي وكل ماهو مقدس، وهذا لأن شعرية اللغة تعبر عن الموضوعات الجديدة وفق إبداع المبدع وبراعته، إذن فالقصيدة تتحول وتتبدل من شكلٍ إلى آخر قصد تحقيق الإبدال والتغيير والتجاوز وتتدخل شعرية اللغة للتعبير عن موضوعاتٍ مستجدة في حدود إبداع المبدع، ولا يمكن تحقيق ثلاثية الإبدال والتغيير والتجاوز إذا ما ثبتت القصيدة على حالها الأصلي.

ولعل ما كان مدعاةً لنا أن نقف عنده هو هذه القاعدة الثلاثية التي تعتبر البناء الحديث لقيام ونهوض الحداثة عند محمد بنيس؛ حيث تشجع للبحث عن كتابات وأساليب كتابةٍ جديدة لم تكن متخيلة وحاضرة في ذهنه، وقد أكد بنيس أنه يتوجب على الشعرية العربية التقليدية إعادة النّظر في ذاتها وكونها تبنت الحداثة فهذا يعني تغير اتجاهها نحو شعرية مفتوحة.[2]

ويشير بنيس إلى أن الشعر العربي الحديث لم يكن وليد تطور الشعر العربي القديم، بل كان نتيجة الانفصال عن بنيته، وهذا الانفصال يترجم رفضه لضوابط الشعر التقليدي

[1] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 381.

[2] ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي و أفق النظرية الشعرية، ص134.

القديم، ورغبته الملّحة في بناء شعرية جديدة مناسبة لواقع التجارب الجديدة، وهذا ما يسمى بالإبدال في الشعر العربي الحديث.[1]

وانتقال الشعر العربي الحديث عمومًا من بنيةٍ إلى أخرى يحقق قاعدة الإبدال، حيث يسمح بحدوث تغيّرٍ على مستوى بنية القصيدة، والإبدال في الشعر العربي الحديث يتجلى في نقاطٍ سنفصل فيها:

أ. **الانفصال قبل الاتصال:**

يتميز الشعر العربي الحديث بانفصال بنياته عن بعضها البعض، فالإبدال هو القطيعة التي تطلق على تحولات تشكيل النّظام العام إلى عدة تشكيلات خطابية.[2]

ويضيف بنيس إلى ذلك أن هناك فرق واضح وجلي يصيب الكثير من العناصر وهو التحول والإبدال الذي يحقق انفصال الشعر التقليدي عن الشعر الرومانسي العربي والشعر المعاصر.

ب. **الاختلاف قبل الوحدة:**

يقترح بنيس فرضية الإبدال، وهذا ما يدفعه إلى إلغاء فكرة الوحدة التي تتنافى مع فرضية الإبدال لتستبدل بالاختلاف، وتتجسد بنيات الشعر الحديث في الاختلافات النّصية فيما هي مجسدة لاختلافات تاريخها وذوانتها الكتابية.[3]

---

[1] ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها مساءلة الحداثة، دار توبقال للنّشر والتوزيع، المغرب، ط3، 2014، ج4، ص 74.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 382.

ت. **التمايز قبل التفاضل:**

لكل بنية من البنيات تمايزها، ومن خلال اختلافها تحفظ تميّزها المتفرد، فالانفصال والاختلاف حجتان للتمايز على حد تعبير محمد لنيس، فهو يشتغل ضدّ الغائبية، والبنيّات الثلاثية للشعر العربي الحديث منفصلةٌ عن بعضها البعض.[1]

ث. **الحلزون قبل الدائرة:**

يرى محمد بنيس أن رؤية التاريخ العاملة على الانغلاق قد رسّختها الحداثة، حيث أصبح التاريخ يمثل حلقة دائرية تعمل على التجديد بدورانها حول نفسها، وهذا ما نجده في فرضيات التقدم والتطور والتجاوز، فينهدم وينهار بالتعارض والتّضاد الموجود بين الإبدال، فهو مؤسس على النّقصان والتعدد، فهو شبيه بشكل الحلزون الذي تبقى دائرته منفتحة دائمًا.[2]

ج. **الإفراغ قبل الملء:**

هناك مفاهيم متعددة عند الحداثيين لعملية الافراغ قبل الملء، حيث يعتقدون أنه بعد فراغ اللغة تتجدد مباشرة، حيث يفسر البعض ذلك بأن اللغة تفقد حيويتها، والتجديد هو الذي يقوم بعملية الإحياء للغة،غير أن مفهوم التجديد مغايرٌ عند بنيس لباقي الحداثيين، فهم يعتبرون التّجديد شحنًا للغة بعد فراغها وذلك لكثرة استخدامها، مما ينتج عن ذلك إصابتها بالصدأ على حد تعبيرهم، غير أنه في الواقع أن كثرة استخدامها تعمل على إفراغ اللغة من معانيها لا شحنها.[3]

[1] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 382.

[2] ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص 135 .

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص135- 136.

يمكن القول أن عملية الإفراغ قبل الملء لها عدّة مفاهيم بالنسبة للحداثيين إذ يعتبر بعضهم أن اللغة تتجدد بعد فراغها، غير أن الواقع يُظهر عكس ذلك، إذ نلاحظ أنه يوجد فقط تفريغ أما الشحن فلا وجود له.

وإذا وجد شحنٌ فيجب على الذات الكاتبة تحقيق هذا الإفراغ كلما كانت منخرطة أكثر في كتابتها، والاختلاف في هذه الحالة بين المتون الثلاثة للشعر العربي الحديث يكمن في درجة الانخراط في درجة الكتابة ودرجة الإفراغ أيضًا، وبهما يتحقق التمايز ويُحقِق نسق الدوال تأريخ الكتابة وهو ذاته الاختلاف بين الشعر القديم والشعر العربي الحديث".[1]

نستشف من كل ما سبق أن الشعرية عند محمد بنيس تتميز بالانفتاح والتطور والتجاوز والتغيير، وترتكز كذلك على الداخل النّصي والخارج النّصي، وقد تحقق الإبدال بفضل هذه الثلاثية (التجاوز، التغير، التطور)، حيث أسس اللغة الشعرية على منطق النّقد في الممارسة النّصية، أما الإيقاع فقد كان يحاكي النّص المفعم بالمعاني، إذن فالشعرية التي دعى إليها بنيس واجتهد من أجل تحقيق مناصها هي شعرية الانفتاح والتجاوز والإبدال.

4. الشعرية عند عبد الله الغذامي:

تعددت مصطلحات الشعرية العربية القديمة عند عبد الله الغذامي من خلال كتابه الموسوم ب"الخطيئة والتكفير"، ومن هذه المصطلحات البيان الذي جاء بمفهوم السحر، وقد تناوله الجاحظ كذلك في كتابه " البيان والتبين"، كما أخذ الغذامي من الشعرية الغربية مصطلح "الشاعرية" هذا المصطلح الذي تبناه بدلًا من "الشعرية" التي انتقدها على أنها تختص بالشعر فقط بينما الشاعرية حسبه هي مصطلح أوسع وأشمل يظم الشعر والنّثر أي يظم اللغة الأدبية عامةً، وقد جاء تعريف الغذامي للشاعرية على أنها " الكليات النظرية عن

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها مساءلة الحداثة، ص 76.

الأدب النابعة من الأدب نفسه، هادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له".[1]

عرّف النّقاد الشاعرية بأنّها " خرقٌ لقوانين اللغة ونظامها وما ألفته كما أنها انحراف وتحول اللغة من كونها انعكاسات للعالم وتعبير عنه إلى لغة تخييلية دخيلة خارجة عن المألوف."[2]، والشاعرية من منظور الغذامي هي انزياح عن مألوف اللغة وتمردٌ على قوانينها، حيث تنزوي اللغة من تعبيرها عن انعكاسات العالم إلى لغةٍ غير عادية وغير مألوفة تثير الدهشة والمفاجأة، ولا يقتصر وجود الشاعرية في النّص الأدبي فقط بل توجد أيضًا في نصوص غير أدبية، إلا أنها تستأثر بالنّص الأدبي لأنها سبب سمة النّص الأدبية، كما تتعمق ثنائيات الإشارات في كنف الشاعرية فتتحرك وتنشط داخليًا من أجل إبراز جوهرها الذي يحدث انعكاس يساهم في تأسيس بنيّة النّص الداخلية الشمولية لها القدرة على التحكم الذاتي بالنّفس، كما لها القدرة على توليد الأنظمة الشاعرية حسب قدرة واستطاعة القارئ على الاستقبال والتلقي.[3]

إذن فالنّص الأدبي يتجاوز بنيته إلى بنيةٍ كلية أو شمولية في حدود إشاراتها ولاستغلال هذه الاشارات الشاعرية ذات الدلالات اللامحدودة التي يجب أن يتذوقها قارئٌ مرن قصد إبراز علاماتها البنيوية، وهذا ما يساعد في تموج الشاعرية وتملصها، ويعبر عن هذا حسن ناظم بقوله: " إن الشعريةعمومًا – هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة

[1] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص23.

[2] ينظر: ميّادة أنور الصعيدي، شعرية القص في تجربة جعفر العقيلي القصصية، دار الآن ناشرون ومزعون، المملكة الأردنية الهاشمية، د.ط، 2021، ص 17.

[3] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم ، ص350.

للأدب بوصفه فنًا لفظيًا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر عن اختلاف اللغات ".[1]

إذن فتعدد الشعرية يسمح لنا بكشف جوانبها المكنونة فيتضح السبيل للنّقد الذي اعتبر على أنه عمل منغلق غير مفتوح لا يتعين بالحجج العلمية أو المنطقية، زيادةً على ذلك فقد أشار الغذامي إلى ان الشعراء قد سرقوا لغتنا ومشاعرنا، لإعادة ضياغتها شعرًا، كما دعى النّاقد إلى ضرورة استرجاع هذه المسروقات باعتبارها حقًا لا يجب السكوت عنه، والقراءة هي الحل الوحيد لاسترداد هذه المسروقات.[2]

وفي هذا المقام يقول عبد الله الغذامي: " ولو عدنا لآن لآن إلى القصيدة بهذه الروح، وقرأناها لا كمعنى، وإنما كنّص ذي إشارات تتحرك حسب سياقٍ ينتظمها بمحاور مطلقة، وتركنا ذلك ينسابُ في نفوسنا، فإذا ما انطلقت النّفوس وسبحت في فضاء ربها فإنّ كل ما يقدح في مخيلتها وما يتصور لها يصبح شعرًا ممتدًا للتجربة ذاتها غير خارجي عنها، وليس بطارئ عليها، وإنما هو من صلبها...وهذه هي القصيدة "[3]، وعليه فالقراءة الحرة لا تتقيّد بالسياق، بل هي حرّة في تفسير العلامة أو ما يسمى بالكود، كما أن القراءة تتقصى الأثر الذي يتركه النّص المقروء في نفسية القارئ، وهذا ينفي ما أطلق عليه بالقراءة الصحيحة أو القراءة الخاطئة؛ إذ تعتبر قراءة النّص بمثابة نقد لمفهوم النّص، حيث تقوم بتحديد العلاقة بين النّص والمتلقي الذي يتلقى النّص.[4]

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول، ص09 .

[2] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم ص 350.

[3] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص 291.

[4] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم ص 351.

واستناجًا لما سبق يمكن القول أنّ النّقد لا يحمل معنى القراءة، وقد أشار بشير تاوريريت إلى أن قراءة الغذامي هي قراءة حرة لا يحدها سيّاق، بل تتعلق بالأثر النّاجم عنها في نفس القارئ، كما أنكر أيضًا وجود قراءة تامة الوفاء.

وبناءًا على هذه الدّعامة يجب على القارئ أيضًا أن يشارك في العملية الإبداعية عن طريق التخيل والإحساس والانفعال، وهذا ما أكد عليه الغذامي، إذ يؤسس مفهوم التلقي الذي أطلق عليه اسم حالة " الانفعال العقلي"؛ أي أنه يعتمد على العقل والعاطفة التي من خصائصها الانفعال فيُروض العقل حتى يصبح إنسانسًا، ويُرَفِعَ العاطفة حتى تكون منتظمة.[1]

فالانفعال يشترك فيه عنصران اثنان، هما عنصر العقل الذي يظبط وينظم الأفكار، وعنصر العاطفة التي تفعم بالأحاسيس الصادقة، وإذا اشتغل العقل مع العاطفة كان الانتاج الأدبي أكثر شاعرية وإبداعية.

وتأكيدا على كلامنا يقول حسن ناظم في هذا السياق:" إنّ القارئ لا يستهلك النّص فحسب، وإنما يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صناعة النّص وإنتاجه، كما تكون القراءة محكومةً بالعقل الذي يضبط توجيهات العاطفة وتكون العاطفة التّوجه الانفعالي المقنن وليس المفرط في عملية تلقي النّص الأدبي."[2]

إذن يتوجب على القارئ أن يشارك المبدع أو المؤلف عمله الفنّي بواسطة العقل، والملكات العقلية، وكذا الوجدان والعاطفة فكلما تأثر الوجدان أبدع العقل، فللعقل سلطةٌ على القراءة، حيث تتحرك العواطف وفق قوانين وضوابط العقل، فلا تخرج فلا تخرج عن هذه القوانين في عملية قراءة النّص الأدبي، وهكذا تكون المشاركة بين المبدع والمتلقي في إنتاج النّص الإبداعي عن طريق القراءة والتذوق الأدبي، وهذا ما يساعد في ارتقاء شعرية العمل

[1] ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص .139

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الإبداعي، أما فيما يخص شعرية الانفتاح والتلقي عند عبد الله الغذامي، فنجد أنه قد تكلم كثيرً عن الشاعرية، وربطها بشعرية القراءة والتلقي، كما ألّح على ضرورة الانفتاح على القراءة وشجّع عليها.

هذا فيما يخص بالشاعرية أما الحداثة فقد تحدث عنها الغذامي هي الأخرى وقد وصفها بالتعميم والشمولية، وهذا ما أشار إليه بشير تاوريريت من خلال كتابه "الشعرية والحداثة"، حين قال أن الحداثة منفتحة واسعة وشاملة عامة، وفي هذا يقول الغذامي: بما أنه لا يوجد هناك واقع كامل إذن فلا وجود لنصٌ كامل، وستبقى النّصوص مفتوحة كالإمكانيات لمعانٍ لم تأت بعده.[1]

وقد دّعم الغذامي مفهومه للحداثة برأي الباحثة خالدة سعيد، من خلال قولها الآتي: " السلطان الوحيد هو لقوى الحياة– الشعر المتقدمة الباحثة المسائلة الفاعلة المغيرة، القارئ هو المبدع، والقصيدة هي الوسيط لذلك هذا ينفي وجود القصيدة المكتملة".[2]

وهذا ما يدعوا إلى تحول قصيدة الحداثة إلى إعصارٍ قوي من التساؤلات التي تبحث وتُنقب، وقد شبّه بشير تاوريريت الحداثة بالسحابة التي تبتعد وتختفي، إذ قال عنها كلما اقتربنا منها بروح الفكر كلما زاد ابتعادها.[3]

إضافةً إلى ذلك فحداثة بالنسبة عبد الله الغذامي " هي تجديد الواعي أي أنها وعي في التاريخ وفي الواقع ويكون الفهم التأسيسي فيها جذريًا مثله مثل شرط الوعي بالدور والمرحلة"[1]

[1] ينظر: عبد الرحمن عبد السلام محمود، إشكالية الحداثة محاولة لوعي المصطلح والمرجعية والتقنية، مجلة عالم الفكر، العدد 2، أكتوبر 2001، ص92.

[2] خالدة سعيد، حركة الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1406هـ-1986م، ص91.

[3] ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص 97.

نلاحظ أن عبد الله الغذامي قد دافع عن الحداثة وبشدة إذ يرى أن الباحث يحب التجديد والانفتاح الواعي، أي إدراك في التاريخ والواقع المعاش، ويحث الغذامي أيضًا على ضرورة التطلّع إلى الأفضل، وكما يدعوا إلى عدم التوقف في البحث إلاّ إذا أصيب بالغرور أو الانكماش إذ نجده يقول في هذا: " تتحقق الحداثة والإبداع الفكري حين يضبط الباحث نفسه في بحثه عن الأفضل والأهم، ولكن لبلوغ هذا يجب التحرز من الغرور الذي يقتل الإبداع ويُجمد الفكر ويكبل البحث، فيظلّ يظّن نفسه أنه بلغ الكمال وما هو ببالغ، وكذا يحذر من الانكماش والانطواء الذي يدمر طموحه وأحلامه، فيضيق من منظاره البحث والإبداع ويسجن نفسه وسط غرفةٍ محدودة تحجب عنه النّظر إلى أفق الإبداع فيضطرب ويبقى أسير أفكارٍ باليةٍ، حينها تتوقف عنده ملكات الإبداع".[2]

من شروط الحداثة والإبداع ضبط البحث والابتعاد عن الغرور الذي هو مقبرة الإبداع، وكذا تفادي الإنطواء على النفس الذي يساهم في البقاء وسط المعارف القديمة التقليدية، ومن ثمة يتوقف البحث ويصبح سجين الأفكار البالية التي تدمر طموح المبدع وتقتل شغف الإبتكار.

وبالعودة إلى شعرية عبد الله الغذامي يتضح لنا أنها تتسم بالانفتاح والتساؤل، فالانفتاح يُحوِطُ بالنّص الإبداعي باعتباره دلالات متعددة، ومن حيث تنوع طرق القراءة، أما الحداثة فتختفي وراء ستار هذا التنوع والتعدد، فالحداثة تبنى على الدهشة ونبذ العادة، والانفتاح والتساؤل والحرية غير أن عبد الله الغذامي قد حوّل هذه الخصائص إلى نسج جديد منفتح ينسج الشاعرية تنظيرًا وممارسةً.[3]

---

[1] بهيجة مصري إدلبي، الأسطورة في شعر محمد الثبتي، كتاب مجلة الفيصل، الرياض، المملكة السعودية العربية، 1439هـ، ص12.

[2] ينظر: عبد الله الغذامي، الموقف من الحداثة وسائل أخرى، دار البلاد، جدّة، الرياض، ط2، 1412هـ- 1991م، ص17.

[3] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ص.351

نلاحظ مما سبق أن شعرية عبد الله الغذامي تتميز بانفتاحها وتساؤلها، حيث ينفتح النص الإبداعي على عدة دلالات، ففي رحاب هذا التعدد والتنوع تغيب الحداثة باعتبارها أسلوب محدد مخلفةً وراءها أفقًا واسعًا أمام مختلف التأويل المتعددة.

يمكن القول أن الشعرية العربية لا تزال محاطة بالغموض، فقد حصرت شعرية أدونيس في حدود النص من خلال إلغائه للشعر القديم وتبنيه الشعر الحديث، أما كمال أبو ديب فقد انفتحت شعريته على الخطاب الأدبي عامة، أما بخصوص الشعرية الغربية فقد أكد جاكبسون أن أكد أن الوظيفة الشعرية هي التي تعطي للشعر شعريته، أما شعرية كوهن مبنية على ظاهرة الانزياح، وهذا ما وجدناه في كتابه الشهير "بنية اللغة الشعرية" فقد ارتبطت شعرية كوهن بالانزياح الذي بنى له نظرية كاملة سماها "نظرية الانزياح"، وبما أن هناك علاقة جمالية فنية بين الشعرية والانزياح، يتوجب علينا الوقوف على مفهوم الانزياح وتحديد مصطلحاته وأنواعه ووظائفه، وكذا التطرق إلى أهم الباحثين الغربين والعرب المحدثين الذين أبدعوا في بحوثهم عن هذه السمة الأسلوبية، وهذا ما سنعرضه في الفصل الثاني.

الفصل الثاني

الانزياح والقصة الجزائرية القصيرة المعاصرة

الفصل الثاني: الانزياح والقصة الجزائرية القصيرة المعاصرة

أولا: مفهوم الانزياح

1. لغة
2. إصطلاحا
3. تعدد مصطلحات الانزياح
4. أنواع الانزياح ومعاييره
5. وظائف الانزياح

ثانيا: الانزياح في الدراسات الغربية والعربية الحديثة

1. الانزياح عند الغربيين المحدثين

1.1. الانزياح عند جان كوهن

2.1.الانزياح عند ميكائيل ريفاتير

3.1. الانزياح عند ليو سبيتزر

4.1. الانزياح عند جماعة (مو)

2. الانزياح عند العرب المحدثين

1.2. الانزياح عند عبد السلام المسدي

2.2. الانزياح عند محمد العمري

3.2. الانزياح عند عبد الله صولة

ثالثا: القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة

1. مفهوم القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة
2. نشأة القصة القصيرة في الجزائر
3. مراحل تطور القصة الجزائرية القصيرة
4. القصة الفنية

توطئة:

يعد الانزياح من الظواهر اللغوية البارزة في الدراسات الأسلوبية الحديثة، إذ يعرف بأنه استخدام اللغة بطريقة غير مألوفة في الخطاب الأدبي، وقد اهتم بدراسة هذه الظاهرة العديد من الباحثين والأسلوبيين الغربيين والعرب، فالانزياح بنظرهم هو إبداع يثير الدهشة والاستغراب لدى المتلقي، وقد اختلف علماء الأسلوب في تحديد مفهومه، ولكنهم اتفقوا على أنه ظاهر إيجابية تثري اللغة وتجعلها أكثر جمالًا، وعليه سنتطرق إلى مفهوم الانزياح وأنواعه من خلال هذا الفصل.

أولا: مفهوم الانزياح

.1. لغة:

جاءت لفظة (نَزَح) في لسان العرب بمعنى نزح الشيء، ويَنْزَحُ نزْحًا ونُزُحًا،؛ أي بَعُدَ، وشيءٌ نَزيحٌ ونزوحٌ: نازحٌ، وقد أنشد ثعلب:

إن المَذَلَّةَ مَنْزِلٌ نُزُحٌ ****** عن دار قَوْمِكِ، فاتْرُكِي شَتْمِي

ونزحتِ الدار فهي تنزَحُ نُزُوحًا إذا بعُدت، وقوم منازيحٌ. [1]

وجاءت لفظة (نَزَحَ) في القاموس المحيط بمعنى ضرب، والمِنْزَحَةُ بالكسر أي: الدلو وشِبْهُهَا، وقومٌ منازِحُ، ومحمد بن نازح. محدث رووى عن الليث بن سعد وقول الجوهري: قال ابن هرمة يرثي ابنه سهوٌ، وإنما يمدح القاضي جعفر بن سليمان.[2]

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 13، ص 231-232.

[2] الفيروز أبادي، مجد الدين أبي طاهر محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، ترتيب: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، لنان، ط 5، 1432هـ- 2011م، ص1276 .

أما في مقاييس اللغة لابن فارس، فوردت مادة (زيح)، الزاء والياء والحاء أصلٌ واحد وهو زوال الشيء وتنحيه، يقال زاح الشيء يزيح، إذا ذهب، وقد أَزَحْتُ علَّته فزاحت وهي تزيح، ومنه (زح): الزاء والحاء يدل على البعد، يقال زُحزِحَ عن كذا، أي بُوعد.[1]

لقوله تعالى: [[فَمَنْ زُحْزِحَ عَنِ النَّار]].[2]، أي جُنب النّار ونجا منها وهذا ما جاء في تفسير ابن كثير، أي بوعد عن النار.

ولم يخالف جبران مسعود المعاجم التي سبقته في تعريف الانزياح، إذ نجده يقول في معجمه "الرائد": نَزَحَ، يَنْزَحُ ويَنْزِحُ: نزحً ونُزُوحًا أي: بعد، ومنه (نزح القوم).ومنه:

نَزُحَ به: غاب عن بلاده غيبة بعيدةً

النَّزَح: وهي جمع أنْزاح، الماء الكدر

النُّزُح: بئرٌ نزح: قلّ ماؤها أو نفذ.[3]

وجاء في المنجد في اللغة مادة (زاح)، زَيْحًا وزُيُوحًاوزيحانًا: تباعد وذهب، واللثام كشفه أزاحه، أي : أبعده وأذهبه، انْزَاحَ انزِيَاحًا: زَاحَ، الزَّيْحُ: انظر الانسحاب، الزِّيَاح: هو عند المسيحيين إحتفال ديني، والمَزَاحُ: المكان المنزاح إليه.[4]

[1] ابن فارس، بن زكرياء، مقاييس اللغة، ج 3، ص08-39.

[2] سورة آل عمران، الآية 185.

[3] جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، المؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط8، 1995، ص801 .

[4] لويس معلوف، المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ط 19، ص314 .

إذن فقد اتفقت جلّ المعاجم على معنىً واحد لمصطلح (الانزياح)، فهذا المعنى يحمل دلالة البعد والذهاب والتنحي والتباعد ونفاذ الماء، أو قلة ماء البئر، كما يتضح لنا أن مصطلح الانزياح يشتق من الفعل الثلاثي " زاح"، و"نَزُحَ".

هذا في المعنى اللّغوي للانزياح أما المعنى الإصطلاحي فإن معنى الانزياح فهو خروج الكلام عن نظامه ونمطه الطبيعي، وسنتطرق بالتفصيل لهذا المصطلح وكيف عرّفه الباحثين من الجانب الإصطلاحي.

2. إصطلاحًا:

أجمع الباحثون والدارسون والأسلوبيون أن الانزياح ظاهرة أسلوبية نقدية حديثة، كما اتفقوا في تعريفه على أنه خروجٌ عن المألوف، واعتبروه أنه تلاعب المبدع باللغة أو بالكلام، وقد عرف بأنه: " خروج الكلام عن المألوف والمعتاد الظاهر، أو هو انحراف عن المعيار لغرضٍ جنح إليه المتكلم، لكنه يخدم النّص في مختلف صوره، بمعايير متفاوتة".[1]

ويُعَرَفُ الانزياح أيضًا بأنه: " انتهاك قواعد وضوابط اللغة المعتادة في العملية الإبداعية، بحيث يساهم هذا انتهاك الاختراق في خلخلة النسق التعبيري القديم والدول إلى فتح مجالات جديدة لخلق معاني تعبيرية جديدة على المستوى الصوتي وكذا الدلالي لإثارة الدهشة والانفعال".[2]

[1] ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ-2007م، ص180 .

[2] ينظر: محمود عبد المجيد عمر، الانزياح في شعر نزار قباني، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دشق، سوريا، ط1، ص15 .

فإذا كان الانزياح هو كسر النمطية وإعادة التشكيل من جديدة، فهو إذن أداة إبداعية تثري اللغة وتضفي غليها فنا وجمالا، مايفتح للمبدع آفاقًا للتعبير عن أفكاره ومشاعره بطريقة عميقة ومؤثرة.

إضافةً إلى ذلك فالانزياح حدثٌ أسلوبي يستطيع المبدع من خلاله تحليل النّصوص، من حيث توظيفه للغة مفردات وتراكيب ودلالات وصورًا يتصف به من تفرد وتميّز وقوة الجذب، وهذا عن طريق انزياح الكلام عن المعتاد، فهو حدث لغوي يطرأ على صيّاغة الكلام، كما يمكن القول إن الانزياح هو أسلوبي أدبي بحد ذاته.[1]

وعليه يمكن القول إن ظاهرة الانزياح هي سمة أسلوبية، تمكن المبدع من تمحيص ودراسة النصوص الأدبية، من خلال إعتماده على تراكيب وسياقات خارجة عن المألوف متميزة عن التراكيب العادية لها خاصية التأثير وجدب المتلقي.

ويشير أحمد محمد ويس إلى أن الانزياح هو خروج عن المعتاد في مفردات اللغة وتراكيبها حيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تميز وجاذبية قوية تأسر المتلقي، وهكذا يكون الانزياح هو الفاصل بين الكلام الفنّي والكلام العادي".[2]

نستنتج مما سبق أن ويس قد تتبع مفهوم الانزياح وربطه بمدى تأثر المتلقي إذ يعتبر أنه عند انزياح الكلام عن نظام اللغة العادي يحدث أثر في المتلقي، فتكون له جاذبية قوية تأسر القارئ، وهذه الجاذبية هي التي تحرك نفسية المتلقي للبحث والتمسك بالقراءة، والانزياح في نظر ويس هو ذلك الحد الفاصل الذي يفصل بين الكلام العادي والكلام المنزاح.

---

[1] ينظر: عبد الله خضر حمد، المصطلح النّقدي والبلاغي عند الفلاسفة المسلمين دراسة تأصيلية نقدية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ج1، ص413 .

[2] ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ، 2005م، ص07 .

ثمّ إنّ الانزياح ما هو إلاّ " استغلال المبدع لإمكانياته المتزايدة في الاتساع، له خلفية موضوعية للغة ومفرداتها وبما أن اللغة في بعض الأحيان تكون عاجزة عن نقل أفكار المبدع فإنّه يتوجب على المبدع الاعتماد على الانزياح كحيلة للفت انتباه القارئ"[1]

ومنه نستنتج أن الانزياح يخلق فجوة للمبدع حتى يستطيع من خلالها تفجير طاقاته الإبداعية. وتدعيمًا لهذا القول نستعين بقول منذر عياشي الذي يوضح العلاقة بين اللغة المعيار وأسلوب الانزياح إذ يقول:" ثمة معيارٌ يحدده الاستعمال الفعلي للغة، ذلك لأن اللغة للنظام، وإن تقيد الأداء بهذا النظام هو الذي يجعل النظام معيارًا ويعطيه مصداقية الحكم على صحة الإنتاج اللغوي وقبوله، أما الانزياح فيظهر إزاء هذا على نوعين: إنه إما خروج عن الاستعمال المألوف للغة وإما خروج على النظام اللغوي نفسه[2]".

3. تعدد مصطلحات الانزياح:

تعددت مصطلحات الانزياح وتباينت بين الباحثين، غير أنه بات ضروريا تحديد هذه المصطلحات قصد تطوير البحث العلمي والدراسات الأدبية، ومن بين الصطلحات التي تعبر عن مفهوم الانزياح سنركز على إهمها وأكثرها استعمالًا، فقد حصرها عبد السلام المسدي في كتابه المسمى ب" الأسلوبية الأسلوب"، وهي على الترتيب كما يلي:

الانزياح (**L'écart**)، التجاوز (**L'abus**) : لفاليري

الانحراف (**La déviation**): سبيتزر

الاختلال (**La distorsion**): والاك ووارين

[1] سعدون محسن اسماعيل الحديثي، الانزياح في شعر السيّاب، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1440هـ- 2019م، ص34 .

[2] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص77 .

الاطاحة (**La subversion**): لباتيار

المخالفة(**L'infraction**) : لتيري

الشناعة (**Le scandale**): لبارت

الانتهاك (**Le viol**) : لكوهن

خرق السنن(**La violation des normes**)، اللحن(**L'incorrection**) لتودوروف

العصيان(**La transgression**) : ل لاراجون

التحريف (**L'altération**) : لجماعة مو.[1]

نلاحظ أن المسدي قد أحصى المصطلحات التي تعبر عن الانزياح، وحصرها في اثنتي عشر مصطلحًا، وقد نسب كل مصطلح إلى الباحث الذي سمّاه به، فهذه المصطلحات تلتف حول مفهوم واحد للانزياح، غير أن هناك ثلاث مصطلحات ركّز عليها الباحثون فأصبحت أكثر شيوعًا وتداولًا وهي (الانحراف، العدول، الانزياح)، وسنتناول هذه المصطلحات الثلاث في دراستنا.

1.3. الانحراف

وُجد هذا المصطلح في اللغتين الفرنسية والانجليزية بترجمة (**déviation**)، لصاحبه (ليو سبيتزر) الذي اهتم بتعميق وتجذير فكرة الانزياح اللغوي بعد (ريفاتير)، وقد لقى هذا المصطلح اهتمام الأسلوبيين والنقاد ، حيث يحتل هذا المصطلح المرتبة الأولى من حيث الاستعمال في الدراسات النّقدية، ليأتي بعده مصطلح العدول ثم الانزياح.

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص100-101.

يرى أحمد محمد ويس أن ترجمة مصطلح الانحراف قد ذاع صيتها أكثر من باقي الترجمات لمصطلح (**déviation**)، ويضيف كذلك أنه استعمل بكثرة في اللغة الانجليزية، مؤكدًا أن ترجمة هذا المصطلح بالانحراف هي الأصح والأنسب.[1]

ويعلق عباس رشيد الدَّدة على أصل مصطلح الانحراف بقوله:"أن ارجاع مصطلح الانحراف إلى أصله في الخطاب التقليدي الموروث، يجلي ويظهر لنا أنه قد استعمل من قبل، كونه مصطلح حضي بمعانٍ محددة، وقد نشأت ظاهرة الانحراف في سياقات متعددة ليبين التغيرات التي تطرأ على المستوى اللفظي الشكلي، والمستوى الدلالي والمعاني أو ليكون دالا على أشكال المروق عن الأوفاق الصوتية الصرفية المتواطأ عليها في اللغة."[2]

يرى محمد أحمد ويس أن مصطلح الانحراف ورد في بعض الكتب اللسانية واللغوية، حيث جاء هذا المصطلح في كتاب "نظرية المعنى في النقد العربي" لمصطفى ناصف؛ إذ يقول:" الصورة البيانية المتمثلة في الاستعارة هي عبارة عن انحراف وانزياح عن السياق الواضح الدقيق"[3]

نستنتج من قول ويس أن الانحراف يكمن في الاستعارة التي هي لون بارز ومهم من ألوان البيان، فهي خروج وانحراف عن السياق المألوف والواضح، إلى سياق غامض لا يفهم إلا بعد التمعن والتحليل.

كما ورد هذا المصطلح عند (ويمزات وبروكس) بمعنى الميل، وقد عبر عنه نعيم اليافي بأنه عيب فني أو جمالي، كما ورد هذا المصطلح عند عند عبد العزيز الأهواني بأنه يساوي

[1] ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص34 .

[2] ينظر، عباس رشيد الدَّدة، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ط 1، 2009، ص32 .

[3] أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، العدد3، يناير/ مارس1997، المجلد 25، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص61.

الخطأ والعقم وقد شاركه في هذا المفهوم عديد من الباحثين والدارسين أمثال محمد مبارك الذي اعتبر أن مصطلح الانحراف قرين الخطأ.[1]

ورد مصطلح الانحراف كذلك تعبيرًا عن الشذوذ، وحسب الدكتور شكري فيصل الذي اعتبر أن الضرورات الشعرية ما هي إلّا انحرافات لغوية، وسميت بالضرورات الشعرية لتخفيف أثرها على المتلقي.[2]

يمكن القول أن الدكتور شكري فيصل قد نظر إلى مصطلح الانحراف نظرة مخالفة لباقي النقاد، حيث اعتبره من الضرورات الشعرية، في حين يرى النقاد أنه مصطلح يحمل معنى خروج السياق عن المألوف.

ومصطلح الانحراف له دلالة ذات إيحاء أخلاقي، يصعب على المرء انتقاءه وقبوله، ويدل استعماله على الانحراف عن الأخلاق والصواب، ويعد مستعمله منحرف عن ذلك وعليه فهذا المصطلح منبوذ وغير لائق في الإستعمال الأدبي لأن له دلالات غير أخلاقية.

وعليه يمكن القول أن لفظة الانحراف غير مؤهلة لأن تحمل مفهوم الانزياح وهذا ما قد أشار إليه أحمد محمد ويس، ودليله في ذلك أن المشغول لا يشغل، فمصطلح الانحراف هو مصطلحٌ تشتغل به الكتب والأفكار فلا يمكن تشغيله في أشغال أخرى أو ألفاظٍ بديلة.

[1] ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، ص62 .

[2] ينظر: عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلّقات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 2013، ص46.

2.3. العدول:

يذهب بعض الدارسين إلى أن مصطلح (العدول) فريب في الترجمة لمعنى الانزياح وقد جاء هذا المصطلح عند ابن جني إذ يقول" ونحوٌ من تكثير اللفظ لتكثير المعنى العدولُ عن معتاد لفظه".[1]

وأول من اقترح ترجمة هذا المصطلح إلى المفهوم الأجنبي هو عبد السلام المسدي من خلال كتابه " الأسلوبية والأسلوب"، وقد اعتمده عدد من الباحثين منهم تمام حسان وحمادي صمود ومصطفى السعدني وعبد الله صوله والطيب البكوش، والأزهر الزناد.[2]

يرى الباحث عبد الله خضر حمد أن تَحَفُظَ بعض الأسلوبيين على ترجمة مصطلح الانزياح الحرفية (**L'écart**) إلى الترجمة الفرنسية ، قد ساهم في إحياء مصطلح "العدول"، فهو مصطلحٌ عربي قديم، إذ يتيح لمستعمله إطلاقه على النّصوص القرآنية، كما يؤكد الدكتور على أن مصطلح العدول قد استخدمه البلاغيون في جانب الدلالة، وكذا المجاز وما ينضوي تحته من كناية واستعارة، واستخدمه النحاة يضًا في علم النّحو والصرف، ويضيف عبد الله خضر إلى ذلك أن العدول يهدف إلى المفاجأة والتأثير في المتلقي.[3]

إذن لقد اعتمد مصطلح العدول كثيرًا في الدراسات البلاغية التي تبحث في مباحث المجاز والإستعارة وكذا العلوم والنحوية والصرفية، والنصوص القرآنية، ومن أهم خصائص العدول هي المفجأة وإثارة الدهشة والاستغراب في القارئ.

---

[1] عبد الله خضر حمد، المصطلح النقدي والبلاغي عند الفلاسفة المسلمين دراسة تأصيلية نقدية، ص431 .

[2] ينظر: عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، ص258-257 .

[3] ينظر:عبد الله خضر حمد، العدول في الجمل القرآنية، دار القلم للطباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص46-45.

كما أن مصطلح العدول ليس طارئًا في اللغة العربية، بل وجد في التراث النقدي، في الوقت التي وردت فيه مصطلحات أخرى مثل (التوسع، الغرابة، التنافر،...)، وهذه المصطلحات توزي مصطلح العدول في الدراسات الأسلوبية الحديثة.[1]

3.3. الانزياح:

يحتل مصطلح الانزياح المرتبة الثانية من حيث الاستعمال، ويحمل هذا المصطلح ترجمة (**écart**) والتي تحمل معنى (البعد)، وقد حضي هذا المصطلح بترجمة بعض الباحثين والدارسين العرب أمثال الناقد المغربي "محمد بنيس"، وقد اتفق النقاد على مفهوم واحد للانزياح بأنه خروج الكلام عن المألوف.

وردت تعريفات كثيرة ومختلفة لمصطلح الانزياح، فقد عرف نور السد مصطلح الانزياح بقوله: " الانزياح هو خروج وانحراف الكلام عن نسقه المألوف والمعتاد وهو كسر لغوي يطرأ على السياق وصياغته، ما يسمح بواسطته التعرف على طبيعة ونوع الأسلوب الأدبي."[2]

وعليه فالانزياح حسب نور الدين السد هو خروج الكلام عن والمعتاد، ويطرأ على صياغته وطبيعته وتراكيبه تغيرات لغوية عبر عنها بالانحراف، وهذه التغيرات هي السبيل لمعرفة طبيعة الأسلوب الأدبي، أما أحمد محمد ويس فقد عرف الانزياح بقوله " أنه صياغة التراكيب اللغوية والصور بأسلوب غير مألوف، بحيث يؤدي المبدع ما ينبغي له أن يتصف به من تميز وإبداع وقوة جذب وتأثير"[3].

[1] ينظر: فضيلة أحمد سعيد، مشاهد القيامة في القرآن الكريم دراسة أدبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2015، ص96.

[2] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1997، ج1، ص179.

[3] ينظر: أحمد غالب الخرشة ، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، الأكاديميون للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية ، عمان، الأردن، ص18.

وعلى الرغم من تعدد هذه المصطلحات لكلمة (écart) ولكن تبقى كلمة الانزياح هي الترجمة الملائمة والأكثر استعمالًا في حقل الأدب .[1]، وقد أكد بعض الباحثين أن شيوع استخدام كلمة الانزياح ترجمةً لمصطلح (écart) لعدة أسباب منها: اعتبار كلمة (انزياح) هي الترجمة الدقيقة للمصطلح الفرنسي (écart)، كما يمكن للانزياح أن يمنح اللفظ بعدًا إيحائيًا يتناسب مع ما يعنيه في أصل جذره اللغوي من التباعد والذهاب، كما أن الانزياح فعل مطاوع ينطوي ضمنًا على فعل آخر وراءه جعل الكاتب ينزاح، وتنحصر دلالة الانزياح في المعنى الفني، أما المعنى اللفظي يرد في كتب بلاغية ونقدية في معان عدة .[2]

وهناك مصطلحات أخرى للانزياح لا ترقى إلى مستوى (الانحراف والعدول والانزياح)، ولكن قد تكون قريبة من المفهوم، ومن هذه المصطلحات:

-أ- **الإزاحة:** يرتبط هذا المصطلح بمفهوم الانزياح، إذ يرى الطبيب النفساني فرويد آلية من آليات الدفاع، فقد تحول مصطلح الإزاحة من ميدان العلوم النفسية إلى مجال الأدب الذي يظم النقد والفكر، وقد ورد عند (ويمزات وبروكس) قول ريتشارذز:" الإستعارة هي عبارة عن إزاحة لمفردات الكلام وتغيير لأماكنها حسب النظرية التقليدية ".[3]

يمكن القول إن مصطلح الإزاحة ورد عند فرويد بمعنى وسيلة من وسائل الدفاع عن النّفس، وعند ويمزات وبروكس جاء هذا المصطلح ليشير إلى أن الاستعارة التي هي أحد أركان البيان وعمّاد البلاغة ما هي إلا تبديل للكلمات وإزاحة لها، وعليه نلاحظ أن هذا المصطلح قد اهتم به علم النفس ثم انتقل الاهتمام به إلى المفكرين والأدباء وعلماء البلاغة،

[1] ينظر: عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، ص 255 .

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص.257-256

[3] ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص58 .

فبجانب اهتمام الباحثين الغربيين به، فقد أولى الباحثين العرب أيضًا عناية بهذا المصطلح وعلى رأسهم كمال أبو ديب وعز الدين اسماعيل وغيرهم.

-ب- الانتهاك:

تدور الشبهات حول هذا المصطلح، فقد اعتبره أدونيس أنه تدنيس المقدسات، ويشير الانتهاك إلى كسر القواعد والتوقعات في الأدب والفن، كما يمكن أن يكون الانتهاك وسيلة لخلق تأثير فني، إضافةً إلى ذلك يعتقد النقاد أن مصطلح الانتهاك غير ضروري، والانتهاك هو مفهوم يشبه الانزياح أو الانحراف، وهناك من يجمع بين الانتهاك والانزياح، وهذا واضح في قول ويلك ووراين:" إن أكثر روائع الفن العظيم تنتهك مقاييس علم النفس، سواء أكانت تعاصره أو تتلوه فهي تعمل في مواقف بعيدة الاحتمال".[1]

فالملاحظ في هذا القول أن كلًا من ويلك ووراين يؤكدان على أنه لا وجود لاختلاف بين الانتهاك والانزياح فكلا المصطلحين واردان في السياق نفسه.

-ت- الخرق:

هناك تشابه بين مصطلح الخرق ومصطلح الانتهاك، فمعنى الخرق هو انتهاك لنظام اللغة، وقد ورد مصطلح الخرق مرادفًا لمصطلح التجاوز عند نجيب العوفي، وعبد السلام المسدي وقد ورد المصطلح معطوفًا على مصطلح الانحراف في قول موكاروفسكي:" إن السمة الرئيسية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هي السمة التحريفية، أي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له".[2]

[1] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص61 .

[2] المرجع نفسه، ص62 .

وقد أشار جان كوهن إلى وجود خرق في قانون اللغة في البيت الشعري الذي أنشده فاليري:

هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم، وقد اعتبر كوهن هذا الخرق اللغوي "صورة بلاغية" ، كما اعتبر الانزياح هو الزاد الوحيد للشعرية بموضوعها الحقيقي.[1]، ولقد ورد هذا المصطلح عند النقاد العرب من بينهم عبد السلام المسدي، كما ورد عند نجيب العوفي بمعنى التجاوز.

-ث-الأصالة: ظهر هذا المصطلح في اللغتين الفرنسية والإنجليزية، وقد وردت الأصالة مرادفة للانزياح والقدرة على إنتاج شيء جديد وفريد من نوعه، أو الخروج عن التقليد والمعايير المقبولة، أو التفكير والتصرف بشكل مستقل.

-ج- المفارقة: هي أسلوب بلاغي يعتمد على القول بعكس ما هو متعارف عليه، وهي طريقة في المحاورة تعتمد على استخدام اللغة بطريقة معقدة أو ملتوية.

4. أنواع الانزياح ومعاييره:

1.4. أنواع الانزياح:

لقد اهتم الكثير من الباحثين بأنواع الانزياح ومستوياته، حتى بلغت عند البعض إلى خمسة عشرة نوع، ويمكن تصنيف هذه الانزياحات كما يلي:

[1] ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص41 .

أ- **الانزياحات الموضعية والانزياحات الشاملة:** تصنف الانزياحات حسب كثرة اعتمادها في النّص، وعليه فالانزياح الموضعي يؤثر على جزء محدود من السياق، في حين أن يؤثر الانزياح الشامل على النص ككل، ويرصد عن طريق الإجراءات الإحصائية.[1]

يمكن القول أن الانزياح الموضعي هو انحراف عن القواعد اللغوية المعتادة في جزء من النص مثل الاستعارة، أما الانزياح الشامل فهو انحراف عن القواعد اللغوية المعتادة في النّص بأكمله.

ب- الانزياحات السلبية والانزياحات الإيجابية:

تتمثل الانزياحات السلبية في تخصيص القواعد العامة على بعض الحالات، حيث يحدث خرق للقواعد اللغوية وبالتالي تتأثر الشعرية، أما الانزياحات الإيجابية فتكمن في إضافة قيود مخصوصة إلى ما هو قائم بالفعل، فتحدث تأثيرات وذللك بسبب تقييد النص بشروط، مثل تقيد القافية للشعر.[2]

ت- الانزياحات الداخلية والانزياحات الخارجية:

يميز معظم النقاد بين الانزياح الداخلي والانزياح الخارجي، أما الانزياح الداخلي عندهم فهو يكمن في إدراك بنية النص اللغوية المسيطرة، أما الخارجي فيكون عند إدراك بنية اللغة وعدم إدراك بنية النص.[3]

ث- الانزياحات السيّاقية:

الانزياح السياقي هو عدول عن دلالة الكلمة أو الجملة في سياق معين، ويحدث هذا العدول عند استخدام المبدع عنصرًا لغويًا غير متوقع وغير مألوف.

---

[1] ينظر: أحمد غالب الخرشة، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، ص20 .

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص21.

[3] ينظر: مسعود بودوخة، الأسلوبية والبلاغة العربية مقاربة جمالية، ص 55-56.

ويشمل هذا النوع من الانزياح الانزياحات السياقية،الخطية، النحوية، الصوتية، والمعجمية، والدلالية بحيث تعتمد على المستوى اللغوي الذي تكون عليه.[1]

ج-الانزياحات التركيبية والدلالية:

الانزياحات التركيبيية هي عدول عن القواعد النحوية للعبارة أو النّص، أما الانزياحات الدلالية فهي انحراف عن المعنى العادي للكلمة كاستخدام المعاني المجازية التي تضم الاستعارة والكناية والمجاز والتشبيه.

ورغم كل هذه الأنواع من الانزياحات فقد حصر بعض الباحثين الانزياحات في نوعين وهما الانزياح التركيبي وهو ذلك الانتهاك والخرق الذي يطرأ على تراكيب الكلمات والجمل في السيّاق الذي تكون فيه. أما النوع الثاني فهو الانزياح الدلالي الذي له علاقة مباشرة بمعاني المادة اللغوية ، كالاستعارة، التشبيه، الكناية، المجاز، وقد سمّاه كوهن أيضًا بالانزياح الاستبدالي، وعليه سيكون تركيزنا على الانزياح التركيبي والانزياح الدلالي.

- **الانزياح التركيبي:**

يكمن الانزياح التركيبي في الانتهاك والانحراف الذي يصيب عناصر التركيب النحوي، مما يساهم في خلق جمالية فنية مؤثرة وآسرة للمتلقي، تدفعه للانجذاب لها والتفاعل مع الصيغة الجديدة وما تحمله من معاني.

يرى أحمد محمد ويس أن الانزياح التركيبي يحدث عن طريق ربط الدوال فيما بينها في سياق واحد في النص الأدبي على العموم، وبالأخص النُّصوص الشعرية، يختلف عن تركيبها في الكلام المألوف أو في النثر العلمي، لأن هذا الأخير تنعدم فيه القيمة الجمالية على عكس النص الأدبي المفعم في جميع كل علاقاته بالقيم الجمالية، والمبدع الحقيقي هو

[1] ينظر: أحمد غالب الخرشة، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، ص 21.

المتمكن في نسج اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوف، والمتمكن كذلك في جذب المتلقي والتأثير فيه.[1]

وفيه يتم انتهاك القوانين المعيارية للنحو من أجل تحقيق سمات شعرية جديدة، وفي هذا يشير عبد الله خضر إلى أن :" تأمل اللغة يحقق الشعر، ولا يتحقق من غير ذلك، وإعادة صياغة الكلام من جديد، حيث يتوجب كسر السياق والقواعد الثابتة للغة وقونين النحو وضوابط الخطاب". [2]

ويعتمد هذا النوع من الانزياح على الضوابط النَّحوية والمتمثلة في التقديم والتأخير، الحذف، التكرار، الاعتراض، والالتفات.

وبما أن الانزياح التركيبي هو الانحراف الذي يحدث في نظام التركيب، فقد أكد كوهن أن هذا النوع يرتبط بالانزياح الدلالي ارتباطًا وثيقًا، فالنحو حسب رأيه هو عماد الدلالة، فعند وقوع الانزياح في تركيب الجملة تتغير الصياغة وتتلاشى قابلية الفهم". [3]

وعليه فالانزياح التركيبي يطرأ على الجمل والتراكيب النحوية، حيث يبدل في ترتيب الأصلي للكلمات ويخرق عناصر الجمل وبنياتها، وفي هذا يرى يوسف أبو العدوس أ"ن الأسلوبية النحوية تختار القيم النحوية للتراكيب وفق ثلاث مستويات، تتمثل في عناصر الجمل، وبنياتها، والوحدات العليا المتكونة من العبارات البسيطة، ويكون هذا الاختيار وفق السياقات النحوية للنصوص الأدبية، حيث تشمل التعجب، والترخيم، وغيرها".[4]

---

[1] ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 120.

[2] ينظر: عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، ص259.

[3] ينظر: عصام شرتح، اللغة واللذة الشعرية عند وهيب عجمي دراسة تأسيسية في جمالية اللغة الشعرية، دار الخليج، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط 1، 2019، ص198-197 .

[4] ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والطبيق، ص 104.

يجرنا الحديث عن الانزياحات التركيبية إلى الحديث عن السياق الخطي للقواعد اللغوية، إذ يرتبط الانزياح التركيبي بالسياق الخطي ارتباطا وثيقا، ويتجلى ذلك عند كسره للنظام اللغوي للجمل والتراكيب، فالتقديم والتأخير مثلًا هو خروج عن الترنيب الأصلي للجملة، ويتأكد هذا في النحو، من خلال الانحراف عن الأصل، وقد ذهب بعضهم إلى " أن التركيب إذا خالف قاعدة أصلية من قواعد النحو يصبح نحوه قليل وانحرافه أكثر من ذلك التركيب الذي يخالف قاعدة أكثر تخصيصًا."[1] وقد رد على هذا القول شكري عياد بأن " الأرجح أن اللغة الفنية لن تخالف القواعد الأصلية على كل حال، وإلا كانت غير مقبولة إطلاقًا".[2]

وعليه يمكن اعتبار الانزياح التركيبي انزياحًا نحويًا، لما فيه من عناصر(التقديم والتأخير، الحذف، الالتفات، الاعتراض)، إذ يستغل المبدع نحوه الجمالي وبلاغته المؤثرة في خلق علاقة وطيدة بين الانزياح التركيبي والانزياح الدلالي.

- **الانزياح الدلالي:**

الانزياح الدلالي أو الإستبدالي هو استخدام كلمة أو تعبير بغير معناه الحرفي، حيث يتم استبدال المعنى الحرفي بالمعنى المجازي، ويعد هذا النوع من الانزياح، من أهم أنواع الانزياح، حيث يعتمد عليه الشعراء في خلق الصور الفنية والتعبير عن المشاعر والأفكار.

لقد تعددت التعاريف للانزياح الدلالي وتنوعت عند البلاغيين، فقد جاء في تعريفه على أنه الانتقال والتحول من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، فبغية إثراء المعنى والتأثير

[1] ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 126.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

في المتلقي، يلجأ المبدع إلى التلاعب بالكلام فيغير معنى الكلمة أو الخطاب عن معناه الحقيقي لينزاح إلى معنى مجازي أو خيالي.[1]

ومنه يتضح جليًا أن الانزياح الدلالي ما هو إلاّ انحراف في المعنى المقصود عن المعنى الصريح للكلمة، ويستخدم هذا الانزياح لتأثير الجمالي الفني على النّص وتوصيل المعنى المقصود بدقة وعمق، وعليه فالانزياح الدلالي هو وضع المعنى في طرق مختلفة ومتنوعة، حيث يكون لكل طريقة دلالة تختلف عن الأخرى ، فالطريقة المغايره تمنح القوة الفنية لعلم البيان.

كما تظهر السّمة الانزياحية عند علماء البلاغة في جعلهم للانزياح الدلالي مقابلا للحقيقة، وانزياحًا عنها أيضًا، كما يقول عبد القاهر الجرجاني على ضربين، " ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده...وضرب آخر، أنت لا تصل منه إلى الغرض وحده، ولكن بذلك اللّفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللّغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض."[2]

فالحقيقة والمجاز في تصور الجرجاني نوعان من التعبير اللغوي، يختلفان فقط في طريقة التعبير عن المعنى، وعليه فالمعنى الحقيقي ينقسم إلى معنيين في التعبير المجازي، أما في التعبير الحقيقي فيبقى معنى واحد فقط، وقد أكّد الجرجاني أيضًا أن المجاز يعطي للنّص جمالًا وميزةً.

[1] ينظر: توتاي سيف الله هشام، شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربية، ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017، ص 125-126.

[2] مسعود بودوخة، الأسلوبية والبلاغة العربية مقاربة جمالية، ص150.

ربط أحمد محمد ويّس الانزياح الدلالي بالاستعارة، إذ اعتبرها عماد وركيزة هذا النّوع، وقد حصرها في الاستعارة المفردة، أي تبنى على كلمة واحدة، وتستخدم بمعنى مماثل لمعناها الأصلي، فالانزياح الدلالي يرتبط بدلالة الوحدة اللغوية.[1]

ولا ننسى أن البلاغيون أكدوا أنّ الانزياح الدلالي يكمن في صور البيان عامة، حيث يتأكد البعد الفني للتّشبيه من خلال الانزياحات التي تعتريه، كما لا يخفى علينا أن الاستعارة هي أهم أنواع الانزياح الدلالي وعماده، أما الكناية فهي أحد أشكال الانزياح الدلالي أيضًا وتتمثل في أنها عدول عن إفادة المعنى المباشر إلى إفادته بإحدى لوازمه، والمجاز بنوعيه المرسل والعقلي، إذ يعتبر هو الآخر من الصور التي تجسد الانزياح الدلالي.[2]

وعليه يمكن القول أن الانزياح الدلالي هو محاولة الكاتب أو المبدع منح النّص شيفرة بلاغية، حيث يصيغ دلالة مجازية للفظة أو الكلمة بطريقة بليغة ، ويرتكز هذا النوع من الانزياح على "الاستعارة" التي تعدّ نوع من أنواع البيّان، فهي عبارة عن تشبيه حذف منه أحد طرفيه فأصبحت الصيّاغة مجازية إيحائية، إذ ينتقل المبدع من المدلول الأول العادي إلى المدلول الثاني المجازي.

حضي هذا النوع من الانزياح باهتمام دارسي الأسلوب من بينهم " جان كوهن " الذي درس في هذا الباب ما سمّاه عدم الملائمة أو المنافرة، وهو يرى أن " أكثر صور عدم الملائمة ترددًا يتم من خلال إسناد خواص مادية إلى ذواة روحية أو العكس، وفي الحالتين يمزج الشعر الأناسي بالأشياء." [3]، أما عبد الله خضر فيرى أن الانزياح الدلالي هوعملية الانتقال من المدلول الأول الأصلي إلى المدلول الثاني المجازي، أي الانتقال من المعنى

[1] ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص111.

[2] ينظر: عبد السلام محمد جراد رشيد، ايهاب مجيد محمود جراد، دراسات في النقد العربي القديم، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2020، ص 97.

[3] مسعود بودوخة، الأسلوبية والبلاغة العربية مقاربة جمالية، ص57.

المفهومي إلى المعنى الإنفعالي، حيث يتم فيها كسر قوانين اللغة، وإعادة الملائمة المعقولية للخطاب الشعري.[1]

2.4. معيار الانزياح:

إن أسلوبية الانزياح هي ظاهرة تشير إلى تغيير في سياق الكلام أو الكتابة عن طريق استخدام كلمات أو عبارات غير متوقعة أو خارجة عن المألوف، فينتج عن ذلك انزياحًا لغويًا أو دلاليًا أو أسلوبيًا.

أما المشكلة الأساسية التي تواجه الانزياح هي تحديد طبيعة المعيار الذي يحدث عنه، فتحديد معيار الانزياح ليس بالأمر الهين، فالصعوبة تدور حول مفهوم الانزياح الذي يعّد مفهوم معقد، وعليه نلاحظ اختلاف الأسلوبيون والباحثون حول معيار تحديد معيار الانزياح واضحًا في أبحاثهم، فقد بحثوا عن المعيار أكثر مما يبحثون في اللغة العادية أو اليومية، وتحديد معيارٍ للانزياح أمر صعب، هذا لأن الانزياح مفهوم معقد ومتغير، وعليه فهناك عدة معايير يمكن قد حاول استخدامها الأسلوبيون في تحديدهم لمعايير الانزياح وهي كالآتي:

أ. معيار الاستعمال الشائع واللغة الجارية:

يبرز الاختلاف بين اللغة المعيارية و اللغة الفنية من حيث طبيعتهما، غير أنه تستخدم اللغة المعيارية كقاعدة لقياس الانزياح، وقد اعتمد هذا المعيار في قياس الانزياح كل من شكلوفسكي وسيتزره، غير أن هذا المعيار لقي الكثير من العراقيل والانتقادات من بينها صعوبة تحديد السياق العادي في اللغة، وأن حصر استخدام اللغة العادية كقاعدة للانزياح في عصرٍ معين قد يربط الانزياح بذلك العصر مما يساهم في تقليل قيمة الانزياح، وقد

[1] ينظر: عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص51 .

"أطلق رولان بارت على اللغة العادية مصطلح "درجة الصفر في الكتابة"، فاللغة العادية حسبه فقيرة من حيث السيمّات الفنية وعليه نستطيع اتخاذها معيارًا لقياس الانزياح".[1]

ب.**النثر العلمي:**

فرق جان كوهن بين اللغة النثرية واللغة الشعرية من خلال تحديده لمعيار الانزياح، وفي هذا الصدد نجده يقول:" والفرق بين الشعر والنثر كمّي أكثر مما هو نوعي، إذ إنما يتمايز هذان النّوعان الأدبيان بطثرة الانزياحات، والفرق ... ويمكن أن نشخص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة.[2]

يرى كوهن أن الشعر مناقضٌ للنثر لذلك فقد اعتبر النثر معيارًا لانزياح الشعرية ، ويقصد كوهن النثر العلمي الذي يتميز بدرجة أقل من الأدبية، لذلك شبهه بخط مستقيم يمثل طرفين: طرف نثري خالٍ من الانزياح وطرف شعري يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة.

ويتوزع بين هذان الطرفان أو القطبان أنماط اللغة المستعملة فعليًا، وتتموقع القصيدة بجانب الطرف الأقصى، وتقع لغة العلماء هي الأخرى حدّ القرب الآخر، وهكذا يدنو الانزياح من الصفر.[3]

زيادةً على ذلك فقد لقي مصطلح (درجة الصفر للكتابة) الذي نادى به رولان بارت صدى كبيرًا، حيث نال قبول معظم الأسلوبيين العرب للتعبير عن الاستعمال الخالي من

[1] ينظر: أيوب جرجيس العطيّة، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص108 .

[2] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 23-24.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص24.

الزخرفة والفن، وهو مصطلح يعتمد لوصف النص الذي يعد أساسا لقياس درجة الإبداع في النّص المقارن.

ت. معيار السيّاق:

يلعب السيّاق دورًا مهمًا في تحديد ما إذا كان هناك انزياح أم لا، فبعض الانحرافات قد تكون مقبولة في سيّاقٍ معين، بينما قد تكون غير مقبولة في سيّاقٍ آخر.

يتميز السياق بأنه معيار داخلي، وهو أربعة أنواع هي: السياق اللغوي، والسياق العاطفي، والسياق الثقافي، وسياق الموقف.[1]

وقد اتخذ ريفارتير من السياق اللغوي معيارًا للانزياح، بحجة أن السياق اللغوي يبقى محافظًا على حضوره في النّص إلى الأبد، في حين سياق الموقف فهو خارجي ولا يحافظ على حضوره في النص فهو ينتهي بانتهاء النّص.[2]

يمكن القول أن السياق اللغوي حسب ريفارتير هو المعيار الأجدر والمناسب للانزياح، أما باقي السياقات فلا ترتقي لأن تكون معيارًا محددًا للانزياح، وخصوصا سياق الموقف الذي اعتبر حضوره في النص غامض وغير واضح ويفقد حضوره في النص بمجرد انتهاء النّص، وقد سمّاه ريفاتير يالسياق لأنه ضمن النص وهو مكمل لمعيار القارئ العمدة.

ث. القارئ العمدة:

وهو القارئ الذي لديه القدرة على إدراك الإثارة الناتجة عن الانزياح، وقد اقترح ريفاتير معيار القارئ العمدة لتقييم مدى ابتكار النّص، حيث يشير هذا المعيار إلى أن الباحث

[1] ينظر: عبد الله خضر حمد، الانزياح التركيبي في النص القرآني: دراسة أسلوبية، ص 68.

[2] ينظر: عبد الله خضر حمد، العدول في الجملة القرآنية، ، ص49 .

الأسلوبي يمكنه الاعتماد على مجموعة من القراء الذين لديهم خبرة في قراءة النوع الأدبي المعنى لتحديد الانزياحات ومع ذلك قد لا تكون أحكام هؤلاء القراء متسقة، مما يجعل من الصعب تحويلها إلى أداة موضوعية للتحليل.[1]

فالقارئ حسب ريفاتير هو القارئ المقبول بالبداهة المتأثر بالنص حين يتلقاه، ولكي يحدد الباحث الأسلوبي أي شخص هو القارئ العمدة فإنه يسأل مجموعة من القراء المطلعين على هذا النوع من الأدب عن رأيهم في النّص، ثم يأخذ الباحث أحكامهم كمؤشرات لدراسة النّص بشكل موضوعي، ولكن قد يكون من الصعب تحويل هذه الأحكام إلى أحكام موضوعية، لأن أذواق القارء قد تختلف، وبالتالي قد تختلف آرائهم عن النّص، ويشير ريفاتير إلى أن الحل لهذه المشكلة هو التخلي عن محتوى حكم القيمة، والاكتفاء

بما يدل عليه النّص من وجود شيء لافت للنّظر، وقد رفع له شعاره المشهور "لا دخان من دون نار".[2] وقد لمّح ريفاتير إلى هناك نوعين من الخطأ وهما: خطأ الإضافة؛ الذي يجد فيه القارئ العمدة في النّص عناصر أسلوبية عادية في عصره، ولكنها ذات ميزة أسلوبية لم تكن له في ذلك العصر، وذلك بسبب اختفائها من النظام اللغوي الذي يستخدمه القارئ، أما خطأ الحذف فهو عكس خطأ الإضافة؛ إذ أنه يتعلق بعناصر أسلوبية مستحدثة

ذات مزية في النفس الأدبي ولكنها استوعبت مع الزمن في المراحل اللغوية المتتالية، فانعدم فيها الرمز وأصبحت وحداتها عادية، وبهذا فقدت قدرتها على اثارة انتباه القارئ.[3]

[1] ينظر: عبد الله خضر حمد، الانزياح التركيبي في النص القرآني : دراسة أسلوبية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017، ص 69.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، ص264 .

ج. الذوق:

إن الذوق هو إستطاعة الإنسان على تقدير الجمال في الأعمال الإبداعية، وقد ذاع صيتهُ عند الكلاسيكيون، ولكنه فقد أهميته عندما أصبح مرتبطًا بالقواعد،في حين اعتمده الرومانسيون كثيرًا، مما أدى إلى تراجعه لدى معظم النقاد.

كما يعد الذوق المعيار الأساسي الذي يعتمد عليه النقاد لتقييم الأعمال الأدبية، إضافةً إلى ذلك يجب أن يكون الذوق مبنيًا على الدربة والخبرة، فلا يكفي أن يكون فطريًا.[1]

يرى بعض النقاد أن الذّوق هو معيارٌ أساسي للحكم على الأعمال الأدبية، كما يحدد الذّوق بأنه يجمع بين الأحكام العامة والأحكام الجزئية، والتفسير والتقييم، كما يرى أن الذوق لا ينبغي أن يكون ذاتيًا، وإنما يتوجب أن يكون موضوعيًا، فالذوق الخبير هو الأقرب من المعايير العلمية للحكم على الأعمال الأدبية.[2]

والقارئ العمدة له صلة وطيدة بهذا المعيار حيث يستطيع من خلاله التفاعل مع الأعمال الفنية الإبداعية.

ح. نظرية الإعلام:

نظرية الإعلام هي نظرية أسلوبية تربط بين نسبة المعلومات التي يتم نقلها في النّص ودرجة توقع القارئ، فكلما زادت نسبة توقع القارئ قل مقدار المعلومات التي يتم نقلها والعكس صحيح.

[1] ينظر: عبد الله خضر حمد، الانزياح التركيبي في النص القرآني : دراسة أسلوبية، ص 70.

[2] ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص142.

وقد صرّح عبد الله خضر بأن هناك علاقة عكسية بين نسبة التوقع ونسبة المفاجأة، فكلما كانت الزيادة في نسبة التوقع كانت القلة في نسبة المفاجأة، ومن ثم قلّ الانزياح، لأن هذا الأخير هو نتيجة المفاجأة، وقد استدل عبد الله خضر بقول ريفاتير بأن الأسلوب خيبة الانزياح. [1]

وعليه يمكن القول أن الأدب يعتمد على المفاجأة لإثارة اهتمام القارئ، فعندما يتوقع القارئ شيئًا ما، ثم يحدث شيءٌ مختلف، فإنه يشعر بالمفاجأة، مما يدفعه إلى القراءة، ويضيف عبد الله خضر ملاحظته التي يرى فيها أن الحشو نقيض، وأنه يمكن المقارنة بين الاعلام والحشو وكذا بين الأمامية والخلفية، إذ يعد هذا الأخير أكثر ملائمة مع القول الشعري، فالقول الشعري يتضمن (الأمامية) الذي يتجلى من (الخلفية)، غير أن وجوده بات ضروريًا، إذ يساعد على تقوية الانحراف.[2]

نستشف من هذ الرأي أن الحشو إذا كان موجودًا، فهو ليس حشوًا لأن الحشو مناقض للانحراف، فهو جاف غير ملفت للنظر مثل الانحراف، وهذا مايؤكد على أن الأشياء تتميز بضدها، ومع ذلك من المهم الإشارة إلى أن مفهوم الحشو قد يكون فرضًا خارجيًا وليس موجود في النّص نفسه، فعندما نقوم بتحليل نص، قد نجد أن بعض العناصر التي نعتبرها حشوًا، هي في الواقع جزء طبيعي من اللغة، ونستطيع ضرب مثلٍ في هذا بقولنا: إذا قمنا بتحليل قصيدة ما، فقد نجد بعض الجمل التي قد نعتبرها غير ضرورية، ولكن إذا أعدنا كتابة هذه القصيدة بدون هذه الجمل، فقد نجد أن هذه القصيدة تفقد معناها أو جمالها وشعريتها حينها يتضح لنا أن هذه الجمل ضرورية في هذه القصيدة.

[1] ينظر: عبد الله خضر، العدول في الجملة القرآنية، ص51.

[2] ينظر: عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، ص266 .

خ. العلاقات الرئيسية والعلاقات الأفقية:

العلاقات الأفقية هي علاقات بين أجزاء الكلام في نفس السياق، وتتميز بكونها كامنة في النّص، ويحدث الانزياح في قاعدة الاستبدال عندما يتصرف المبدع في هيكل الدلالة بما يخرج عن المألوف، مما يولد الإستعارة، ولا يظهر الانزياح إلا من خلال العلاقات الأفقية، مثل كناية، أو مجاز، أو تشبيه، لينتج عن ذلك انزياحان في الجملة الواحدة، مما ينقل الكلام من حيز نفعي محدود إلى فضاء غير محدود من التأثير.[1]

لقد ميّز رومان جاكبسون بين نوعين من العلاقات الرأسية والأفقية، فالعلاقات الرأسية هي العلاقات بين الكلمات في نفس النّص، أو بين الكلمات في نفس الحقل الدلالي، مثال ذلك: العلاقة بين "عالم" و"علم"أو " عالم" و" معلم"، أما العلاقات الأفقية فهي العلاقات بين الكلمات في نفس الجملة، ومثال ذلك: العلاقة بين " عالم" و" علامة" في الجملة "العالم هو العلامة"، كما قد ميّز دوسوسير سابقًا قبل جاكبسون بين هذين النوعين من العلاقات، وأطلق عليها اسمي "علاقات المجاورة" و" علاقات التداعي"[2].

وعليه يمكن القول أن العلاقات الرأسية هي العلاقات بين المفردات التي ترتبط ببعضها البعض من خلال المعنى، ولا تظهر في النص بشكل مباشر، فالعلاقة بين "عالم "و"علامة" يمكن استنتاجها من خلال حقيقة أنهما مرتبطان بالتعلم، أما العلاقات الأفقية فهي العلاقات بين الكلمات التي تظهر في نفس الجملة أو الفقرة، مثل العلاقة بين "العلاقات الرأسية" و" العلاقات الأفقية" في الجملة الأولى.

[1] ينظر: عبد الله خضر، الانزياح التركيبي في النص القرآني دراسة أسلوبية، ص82 .

[2] ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص145.

د. **البنية السطحية والبنية العميقة:**

يرى عالم اللسانيات الأمريكي "نوام تشومسكي " أن البنية السطحية والبنية العميقة معيارًا للانزياح، وقد علّل ذلك بأن الجمّل التي لا تطابق النّحو مطابقة تامة فراجع لعدم مطابقتها للبنية العميقة، ويضرب لنا مثال: (هبت العاصفة، أو العاصفة هبت)، فهنا يرى تشومسكي و أتباعه أن المعنى بقي ثابتًا ولم يتغير، ويساند هذا الرأي كذلك كمال أبو ديب.[1]

وعليه يمكن القول أنه وفقًا لنظرية تشومسكي، يمكن أن يكون سبب عدم تطابق الجملة مع القواعد النحوية إما بنية ظاهرية أوبنية عميقة، أما كمال أبو ديب فيعتقد أن العلاقة بين الانزياح والبنيتين هي أن الشعرية تنشأ من التباعد والتغاير بين البنية العميقة والبنية السطحية، فكلما زاد التباعد زادت الشعرية في النّص.

ذ. **الإحصاء:**

يرى بعض النّقاد أن الإحصاء يمكن أن يكون أداة لتحديد الانزياح الأسلوبي في النّص، وقد عّرف بييرو جيرو الانزياح على أنه استخدام لغة غير متوقعة أو غير عادية، كما يرى أن الانزياح يكمن تحديده كميًا من خلال قياس تكرار الكلمات أو الجمل غير العادية، وقد اتخذ بيرو جيرو من الإحصاء معيارًا للانزياح، حيث يعتقد أن الألفاظ التي يستخدمها كاتب بشكل من الأشكال متكررة أكثر من غيره من الكتاب، ولا تتكرر بنفس التردد في الكتابات الأخرى، وهي الألفاظ التي تدل على أسلوبه الخاص وأفكاره الفريدة.[2]

[1] ينظر: إلهام أحمد الكركي، شعر خالد عطا الله محاديين شاعر الكرك، دار الخليج للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 2022، ص28 .

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

خالف كوهن رأي جيرو حول معيار الانزياح ، فقد نفى كوهن أن يكون الإحصاء مقياسًا للانزياح، وقد عبر عن الإحصاء بأنه يمكن أن يكون الإحصاء أداة مفيدة لتحديد درجة الانزياح، ويشير كوهن أيضًا إلى أن الإحصاء يمكن استخدامه لتحديد الانزياح الصوتيفي الشعر.[1]

كما ألزم شكري عياد الباحث أن يأخذ بعين الإعتبار بعض العوامل التي تساعده في تحديد الانزياح وقد ظرب مثال حول المعنى العام للنص، غير أن سعد مصلوح خالف شكري عياد في رأيه، حيث أشار سعد مصلوح إلى أهمية الإحصاء في رصد السمات اللغوية لكاتب ما، حيث يقول:" تكمن أهمية الإحصاء في تمكنه على التمييز بين المميزات أو الخصائص اللغوية وبين الخصائص اللغوية التي ترد في النص بشكل عشوائي غير مرتبة.[2]

5. وظائف الانزياح:

الانزياح هو خروج عن المعنى التقليدي للكلمات أو التراكيب اللغوية، وهو ما يخلق التأثير الجمالي في النص الأدبي، والقول بوظيفة الانزياح لا يرمي إلى الوظيفة ضمن الحقل الخاص بالشعر والذي هو حقل مستقل بذاته بعيد عن أية أهداف، ومن بين وظائف الانزياح الوظيفة الجمالية التي تعتمد على القيم الفنية والوظيفة الإنفعالية التي أساسها المفجأة والدهشة.

[1] ينظر: عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، ص268 .

[2] ينظر: عطية سليمان أحمد، النظرية الأسلوبية دراسة تركيبية شعر المثقب العبدي نموذجًا، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، ط1، 2015، ص29 .

1.5. الوظيفة الجمالية:

يرى موسى ربابعة أن القيمة الجمالية للانزياح قد جعلت منه عنصرًا مهمًا في عملية الإدراك، فالانحراف الجمالي عنصرٌ أساسي في عملية الإدراك الجمالي، وفي ضوء هذا يقسم بيلت (**plett**) الانحراف الجمالي إلى تقسيماتٍ آتية:

-أ- الإنحراف الجمالي اللانحوي Ungrammatikalitat:

وهو الإنحراف عن القواعد النّحوية المتعارف عليها، ولكن ليس كل خروج عن القاعدة النّحوية يمتلك وظيفة جمالية.[1]

-ب- الإنحراف الجمالي التناسبي Aquivalent:

وهو الإنحراف الذي يتناسب مع القواعد النّحوية، ويحدث من خلال التكرار والتماثل والتطابق، وتناسب الأشكال الصوتية والتركيبية والدلالية، فاللغة الشعرية تتميّز بالتناسب الذي يعرف على أنه استخدام العناصر اللغوية بشكل متكرر أو متماثل، مما يخلق إحساسًا بالانسجام والتوازن.[2]

-ت- الإنحراف الجمالي الحدوث Okkurrenz :

وهو استخدام ظاهرة لغوية نادرة أو غير شائعة، مثل استخدام كلمة قديمة أو نادرة لقلة استعمالها أو لإهمالها في الإستخدامات اللغوية.[3]

---

[1] ينظر: ربابعة موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص 48

[2] المرجع نفسه، ص49.

[3] نفسه، الصفحة نفسها.

-ث- الإنحراف الجمالي المعاودة أو التناوب Rekurrenz:

وهو تكرار كلمة أو عبارة أو فكرةٍ ما في النّص من الناحية الإحصائية، مثال ذلك تكرار كلمة "حب" في قصيدة شعرية .[1]

يتضح لنا مما سبق أن هدف الانزياح جمالي لانحوي، وجمالي تناسبي، وجمالي الحدوث، وجمالي المعاودة أو التناوب كما قال موسى ربابعة، فالأساليب تتنوع في التعبير عن الأفكار المختلفة والمتعددة، حيث يمكن استخدام السرد أو الحوار أو وصف المشاهد أو غيرها من الأساليب، ويعد الانحراف عن المسار التقليدي إجراء أسلوبي يمكن استخدامه لخلق تأثير جمالي أو إثارة اهتمام القارئ.

2.5. الوظيفة الإنفعالية:

تتكأ الوظيفة الانفعالية على عنصر المفاجأة وتجديد القواعد اللغوية، فالوظيفة الأساسية للانزياح هي خلق التأثير المفاجئ لدى المتلقي، ومفهوم المفاجأة هو مفهوم له علاقة بالمتلقي، فالمتلقي هو نقطة اهتمام الأسلوبيون والنّقاد، حيث أصبح اليوم ضمن مفهوم الإبداع، بعد أن كان مهملًا في العصور السابقة.

فقد أكد النقاد العرب القدامى أن المفاجأة هي الوظيفة الجوهرية للانزياح، وقد عبّر حازم القرطاجني عن دور المفاجأة في إثارة نفس المتلقي، فالنفوس حسب رأيه تحب الافتتان الذي يجدد نشاطها بتجدد الحديث عليها، وقد وافق الجاحظ رأي حازم إذ يقول:" وإنما الكَرْبُ الذي يختم على القلوب، ويأخذ بالأنفاس النادرة الفاترة التي لا هي حارّة ولا باردة، وكذلك الشعر الوسط، والغناء الوسط، وإنّما الشأن في الحارّ جدًا والبارد جدًا."[2]

[1] ربابعة موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص49.

[2] الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج1، ص145.

ويعتقد النّقاد المعاصرون أن المفاجأة هي الغاية الأساسيّة للانزياح، وذلك لأنها تجذب انتباه القارئ وتجعله يشارك المؤلف في تشكيل المعنى وإنتاج النّص، وقد أكد النقاد على أهمية المفاجأة منذ القدم، وفي هذا قال أرسطو:" الدهشة هي أوّل باعث على الفلسفة".[1]

وعليه يمكن أن تخلق المفاجأة في النّص الأدبي إحساسًا بالجمال لدى القارئ، وقد وجد النقاد أن مصادر المفاجأة هي الانزياح الذي يمكن أن يحدث مستوى اللغة من خلال استخدام كلمات أو عبارات غير متوقعة، أو على مستوى المعنى من خلال الجمع بين الأشياء المتناقضة، أو تقديم وجهة نظر غير متوقعة، أو على مستوى السياق من خلال استخدام لغة أو معنى أو سياق غير مألوف.[2]

يمكن القول أن المفاجأة هي وظيفة الانزياح الرئيسة، وهي تتحقق من خلال كسر توقعات المتلقي، فالمتلقي يتوقع عادةً أن يسير النّص وفقًا لقواعده، ولكن الانزياح يفاجئه ويخلق شعورًا بالدهشة التي تدفع الإنسان إلى التفكير والبحث عن تفسيرات جديدة للأشياء.

يرى جاكبسون أن المفاجأة هي إحدى الخصائص الأسلوبية، وهي تتمثل في استخدام عنصر غير متوقع في النّص، ويوضح ريفاتار أن قيمة العنصر الأسلوبي تتناسب طرديًا مع درجة توقعه، فكلما كان العنصر غير متوقع كان أكثر تأثيرًا، كما يوضح أن تكرار العنصر الأسلوبي يقلل من تأثيره.[3]

[1] ينظر: عبد الله خضر حمد، الانزياح التركيبي في النّص القرآني دراسة أسلوبية، ص74 .

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب طبعة منفتحة ومشفوعة ببيليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية، ص 86

جادل جاكبسون بأن العمل الفني ينتج عن تناسق خاص للنّص، لكنه أقر أيضًا بأن هذا التنسيق يمكن أن يقود إلى إدراك جديد للواقع، من الواضح أن هذا الإدراك الجديد هو الغاية من كل عمل فني، ولعل الانحراف في النص يمكن أن يؤدي إلى تحقيق هذه الغاية.

أما السرياليون فيعتقدون أن المفاجأة هي جوهر الإبداع، فهي الدافع الذي يدفع الكاتب إلى الكتابة، وقد أرجع السرياليون مصدر الحرية إلى المفاجأة؛ إذ عبروا عنها بأنها تسمح للكاتب بالتعبير عن نفسه بشكل غير متوقع.[1]

أما أحمد محمد ويس فقد طرح تساؤلات عدة قائلًا: لم هذه المفاجأة؟ وما وظيفتها؟ وقدأجابه عن ذلك ريفاتير فرأى أن الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ، وقد أجابه شكري عياد كذلك قائلًا:" والكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه ... وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي للغة ."[2]

ناقش بعض الأدباء استخدام الانحراف في الأدب؛ إذ يرو أن الأدب المكتوب يعتمد على الانحراف لجذب انتباه القارئ، بينما يعتمد الأدب الشفوي عوامل أخرى، وقد أضافوا إلى ذلك أن الانحراف له جانبين: جذب الانتباه وتحقيق الأثر الكلي، في الحالة الأولى يستخدم الانحراف لجعل النّص أكثر إثارة للاهتمام، في الحالة الثانية يستخدم الانحراف لخلق تأثيرِ أعمق.[3]

وعليه يمكن أن يؤدي الانزياح إلى لفت انتباه القارئ إلى النّص وجعله أكثر جاذبية، كما يمكن ألأن يساعد أيضًا في خلق تأثير جمالي من خلال استخدام اللغة بطريقة غير

[1] ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص159 .

[2] المرجع نفسه، ص162 .

[3] ينظر: نفسه، ص 163.

متوقعة، لذلك يعرف ريافرتير الأسلوب بأنه:" إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النّص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز"[1]

أما فيما يخص تجديد القواعد اللغوية فيمكن القول أنالانزياح هو كسر القواعد اللغوية التقليدية بهدف التعبير عن معنى جديد أو غير متوقع، ويمكن أن يؤدي الانزياح إلى تغيير القواعد اللغوية وتجديدها، مما يؤدي إلى ظهور علاقات لغوية جديدة، ويحدث ذلك عندما يتزاحم المعنى في إذهان النّاس، بحيث لا يجدون الكلمات المناسبة للتعبير عن أنفسهم، لذلك يستصيغون الكلام حسب ما تقتضي إليه حاجتهم، فيعمدون من الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو مستحيل، وذلك من أجل تقديم رؤيتهم وإحساسهم بطريقة أكثر تأثيرًا.[2]

نستشف مما سبق أنه للانزياح وظيفتان، وظيفة جمالية التي مصدرها القيمة الفنية، ووظيفة انفعالية التي مصدرها المفاجأة بغرض التأثير في المتلقي.

ثانيا:الانزياح في الدراسات الغربية والعربية الحديثة:

1. الانزياح عند الغرب المحدثين:

لقد ذاع صيت مصطلح الانزياح في الدراسات الأسلوبية الغربية الحديثة، وتعددت ترجماته بين الباحثين، فقد كان يعرف مصطلح الانزياح في اللغة الفرنسية ب (**écart**)، وفي اللغة الانجليزية على أنه (**Déviation**)، أما في اللغة الألمانية فعرف ب (**Abweichung**)[3].

[1] عبد الله خضر حمد، الانزياح التركيبي في النص القرآني: دراسة أسلوبية، ص 76.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: أحمد ملياني، الانزياح الأسلوبي في شعر تميم البرغوثي – مقاربة أسلوبية في الأثر الجمالي–، منشورات ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر،ط 1، 2022،ص52.

ومن أبرز النقاد والباحثين الغربيين المحدثين الذين اهتموا بدراسة أسلوبية الانزياح، الناقد الفرنسي جان كوهن، والناقد الأمريكي ميشال ريفاتير الذي ساهم في تطوير الأسلوبية البنيوية، والباحث ليو سبيتزر الذي ربط بين الانزياح والدراسات الأسلوبية، وكذا جماعة (مو) ونظريتهم البلاغة الجديدة.

1.1. الانزياح عند جان كوهن:

يرى الناقد الفرنسي جان كوهن صاحب الكتاب الشهير "بنية اللغة الشعرية " أن ظاهرة الانزياح هي العنصر المميز للشعر عن بقية النّصوص العادية، لأنه يخرج به عن المعنى العادي المألوف إلى معنى جديد غير متوقع، ويشير النّاقد إلى أن الانزياح يمنح الشعر جماله وبلاغته، وعليه فاستخدام الانزياح في النصوص الشعرية بشكل كبير يخلق تأثيرًا فنيًا متميزًا، أما النثر فهو المستوى اللغوي السائد، وبهذا يكون كوهن قد قيّم النصوص السردية من حيث القوانين التي تحكمها.

قدّم كوهن الإجابة الواضحة لسؤاله: ماهو الشعر، وهذه الإجابة موجودة في كتابه "بنية اللغة الشعرية والذي يعتبر من أهم الكتب في النظرية الشعرية، وتكمن هذه الإجابة في تعريفه للشعر بأنه "انزياح عن قانون اللغة المتعارف عليها، غير أن هذا الانزياح لا يمنح الصفة الشعرية إلا إذا كان محكومًا بقانون يجعله مختلفًا عن غير المعقول، ويعتقد كوهن أن النثر هو المستوى اللغوي السائد، أما الشعر فهو مجاوزة لهذا لهذا المستوى، وعليه فتقييم كوهن للنثر من حيث القوانين التي تحكمه، أما تقييمه للشعر فهو من حيث الانزياح الذي يمارسه"، وفي هذا نجده يقول:" وبالنسبة لنا فإن الأمر متعلق بمواجهة القصيدة بالنثر، وبما

أن النثر هو المستوى اللغوي السائد فإننا يمكن أن نتخذ منه المستوى العادي، ونجعل من الشعر – مجاوزة– يقاس درجته إلى هذا المعيار".[1]

وقد أشار كوهن إلى أن مفهوم الانزياح واسع جدًا، والتساؤل هو الذي يحدده، ويكون هذا التساؤل عن سبب وجود بعض الانزياح في الكلام انزياحًا جماليًا، وفي البعض الآخر ليس جمالي .[2]

وعليه فقد عرّف جان كوهن الانزياح بأنه خطأ متعمد يهدف إلى إعادة تصحيحه وهو شرط أساسي لشعر".[3]

كما أردف كوهن للانزياح في كتابه "بنية اللغة الشعرية" مصطلحات أخرى وهي الانزياح، الانحراف، الخطأ ، الخرق، وكل هذه المصلحات لها دلالة واحدة عنده وهي الانزياح، ولربما نستطيع القول أن كوهن قد أصّل لظاهرة الانزياح، فقد بنى نظرية كاملة حول ظاهرة الانزياح.

مر الانزياح بمرحلتين عند كوهن وهما مرحلة طرح الانزياح، ومرحلة نفي الانزياح، ويمكن تفصيل ذلك على النحو الآتي:

[1] جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 1990، ص23 .

[2] ينظر: أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009، ص39.

[3] ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 15.

أ – مرحلة طرح الانزياح:

وفي هذه المرحلة تتحرر اللغة من جميع القيود والقوانين المفروضة عليها، حيث يتم فيها تكسير وتجاوز كافة بنياتها التركيبية والدلالية والصوتية.[1]

ب – مرحلة نفي الانزياح:

وفي هذه المرحلة يكسر الشاعر القواعد اللغوية التقليدية العادية، ويعيد بناء الجملة بطريقة جديدة، وهذا مايولد لنا معنى جديد، ودلالة مختلفة، وكل هذا يكون بفهم الشاعر للقواعد اللغوية، التي تسمح له باستخدام اللغة بطريقة جديدة منزاحة عن الطريقة الأولى، والانزياح عند كوهن هو شرط أساسي لحصول الشعرية.[2]

2.1. الانزياح عند ميكائيل ريفاتير:

ريفاتير هو ناقد أمريكي بارز، فقد كانت له يد في تطوير الأسلوبية البنيوية، ثمّن جهده في كتابه "محاولات في الأسلوبية البنيوية"، حيث واجه به التحديات التي تصدت للأسلوبية البنيوية، والتي انتقلت من دراسة اللغة إلى دراسة الكلام، أما تركيز ريفاتير فكان حول البحث في النّصوص الأدبية الراقية، وهذا تأكيدٌ على أهمية الأسلوبية في الدراسات الأدبية.

كما عرّف ريفاتير الانزياح بكونه خروجًا عن النمط التعبيري التقليدي، واعتبره بأنه خرقً للقواعد حينًا، وهروبٌ إلى الصيغ النادرة، ويفصل في ذلك بإشارته أنه عندما يكون

[1] ينظر: عبد الله خضر حمد، الانزياح التركيبي في النص القرآني: دراسة أسلوبية، ص 42.

[2] ينظر: عبد الله خضر حمد، موسوعة علوم اللغة العربية النّقد الأدبي، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2023، ص646 .

خرقًا لقواعد اللغة، فإنه يكون ضمن علوم البلاغة والبيان، أما في حالة لجوءه إلى الصيغ النادرة يكون ضمن اللسانيات والأسلوبيات.[1]

يرى مكائيل ريفاتير أن معيار الانزياح هو السياق، فالمعنى الحقيقي للنص هو السياق، وقد استند في تدعيم رأيه على فكرة القارئ النموذجي، الذي له كسياق خلفية ملموسة، ويكون رد فعل القارئ النموذجي هو مقياس الانزياح.[2]

نلاحظ مما سبق أن القارئ النموذجي عند ريفاتير هو الشخص الذي يمتلك معرفة دقيقة بالموضوع الذي يتم تناوله في النّص الأدبي، فالانزياح يقاس في النّص على أساس استجابة هذا القارئ الذي يقرأ النّص، والذي قد يختلف اعتمادًا على خلفيته المعرفية، وهكذا نستطيع يمكن القول أن اللغة الأدبية تتكأ على معيار ثابت.

3.1. الانزياح عند ليو سبيتنزر:

يشير بعض الباحثون أن ليو سبيتزر هو أول من استخدم مصطلح الانزياح، حيث لاحظه في الروايات الفرنسية الحديثة، كما لاحظ أن الكتاب والشعراء يستخدمون تعبيرات غير عادية لإضفاء لمسات فنية جمالية.

وتعمق سبيتزر كثيرًا في مفهوم الانزياح، وربط الدراسات الأسلوبية بالانحراف، بل جعل منه معيارًا لتحديد الخاصية الأسلوبية، وكما اعتمد على المنهج الاستقرائي في مطابقته بين هذه المعايير وما اصطلح عليه بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب.[3]

[1] ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص103.

[2] ينظر: مسعود بودوخة، الأسلوبية والبلاغة العربية، ص55.

[3] ينظر: أحمد ملياني، الانزياح الأسلوبي في شعر تميم البرغوثي – مقاربة أسلوبية في الأثر الجمالي–، ص53–54 .

علق يوسف أبو العدوس في كتابه " الأسلوبية الرؤية والتطبيق"عن ظاهرة الانحراف عند ليو سبيتزر إذ يقول: "يرى سبيتزر أن أي انحراف لغوي عن نموذج الكلام الجاري في الاستعمال ليس إلا تعبيرًا موازيًا للإثارة النفسية المنحرفة عن المألوف في حياتنا النفسية، ولهذا يستطيع الأنسان أن يحدس بمركز العواطف في النفس، من الانحراف اللغوي عن النموذج المعياري".[1]

يمكن القول أن سبيتزر يعتقد أن الانحراف عن القواعد اللغوية دليل على أفكار ومشاعر غير مألوفة، والاستناد على عنصر الانحراف اللغوي سهل فهم مشاعر وأفكار الآخرين، وعليه فالانزياح عند سبيتزر مرتبط في الكلام الأدبي بالإبداع الفردي، إذ يخرج المبدع عن المعيار في انتقاءه للكلمات والعبارات، وهذا ما يخلق أثرًا فنيًا في نفس القارئ، وقد، كما أن اختيار المبدع لبعض التراكيب يخرجها من تقوقعها لتحول إلى كلام متميز في نفسه.

4.1. جماعة مو:

تعد البلاغة الجديدة عند جماعة (مو) البلجيكية نظرية أساسية في ميدان التحليل الخطابي وتفكيكه، وقد اهتم بها الباحثون في مختلف المجالات، بما في ذلك العلوم الإنسانية والعلوم اللغوية وعلم السيمياء وفن البلاغة، وتتميز هذه النظرية بإعادة تحديد مفهوم البلاغة من جديد.

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

اهتمت هذه الجماعة الأدبية بثلاثة اتجاهات رئيسية، يتعلق الاتجاه الأول بدراسة العلاقة بين البلاغة والشعرية، والثاني يتعلق بدراسة العلاقة بين البلاغة والأسلوبية، والثالث والأخير يتعلق بدراسة مفهوم الانزياح.[1]

وفي هذا تشير الباحثة حورية الخمليشي إلى قول الناقد محمد بلبداوي:" اهتمت جماعة (مو) محاولة التدقيق في خاصية هذا الخطاب، حيث كان أول ما ابتدأتا به هو مناقشة مصطلح "الانزياح" ومعادلاته التي اهتم بها بعض الباحثين، ومن بين هذه المعادلات نذكر على سبيل المثال: "تجاوز" (فاليري)، و"انتهاك" (جون كوهن)، "زلة" (بارث)، و"شذوذ" (تودوروف)، و"جنون" (أراكون)، و"انحراف" (سبيتزر)، و"هدم" (ج. بيطار)، و"خرق" (م. ثيري)."[2]

يتضح من هذا القول أن جماعة (مو) خلال مناقشتها لمصطلح الانزياح أعادت كل مصطلح إلى صاحبه، وذلك من أجل التدقيق في خواص الخطاب.

كما أضافت جماعة (مو) أنه لم تصدر عن صانعي هذه المصطلحات الواردة في معجم أخلاقي أية ردود افعال اتجاه الأصل المعجمي الذي يشير إلى النظرية التي اعتبرت الفن ظاهرة مرضية خلال القرن التاسع عشر.[3]

وعليه فالانزياح عند جماعة (مو) هو تغير في المعنى أو الأسلوب عن المعتاد، غير أنه لا يترك هذا الانزياح دون تفسير إذ يتوجب تقليل معناه من خلال عملية التأويل.

---

[1] ينظر: محمد القاسمي، البلاغة الجديدة وتحليل الخطاب، مجلة تمثلات ، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري- تيزي وزو، العدد 04، جوان 2018، ص108 .

[2] ينظر: حورية الخمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري، تقديم: محمد مفتاح، دار الأمان، الرباط، ط1، 1431هـ- 2010م، ص 55 .

[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أما طبيعة المعيار الذي يسببه الانزياح فهو المشكلة الأساسية التي تواجه نظرية الانزياح، فالانزياح يفرض وجود معيار أو قاعدة وهو ما يحدد اللغة العادية أو الأسلوب المستعمل، فإذ اعتبر النظام هو المعيار، فإن الأمر قد يصل التمييز بين اللغة المنحرفة وغير المنحرفة، مثل اللغة الشعرية واللغة العادية، ومع ذلك يمكن استخدام الانحرافات في كلتا اللغتين حتى ولو كانت أكثر شيوعًا في اللغة اليومية.[1]

نلاحظ مما تقدم أن نظرية الانزياح تنص على أن المعنى لا ينتقل ببساطة من نص إلى آخر، بل يعتمد على السياق الذي يتم فيه فهمه، ولهذا تواجه هذه النظرية صعوبة في تحديد المعايير التي يتم تحديد المعنى بناءًا عليها، فإذا كان المعيار هو نظام معين، فقد يتسع ليصل إلى التمييز بين اللغة المنحرفة وغير المنحرفة.

ترى جماعة (مو) أن كل خطاب له معيار أو درجة صفر، حيث يشتغل المنشئ البلاغي الانزياح عنها لإنتاج معان وتأثيرات خاصة، وقد أسموها "الميطابول"، وهي تشمل مستويات اللغة المختلفة (الصرفية، الدلالية، التركيبية، المنطقية، النحوية)، خاضعة للعمليات التحويلية المتمثلة في: القلب، الاستبدال، الزيادة ،الحذف.[2]

نستنتج من خلال ما سبق أن البلاغة حسب جماعة (مو) ماهي إلا انزياحات يحدها منشئ الخطاب، وهي وجوه تشمل مستويات اللغة، من الصرف والتركيب والدلالة وغيرها من المستويات اللغوية، وتخضع هذه الوجوه لعمليات تحويلية متمثلة في قلب، أو زيادة، أو حذف أو استبدال .

[1] ينظر: بركاني كلثوم، شعرية الانزياح في القصيدة الجزائرية المعاصرة- 1980-2010، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، تخصص البلاغة العربية وشعرية الخطاب، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2016-2017، ص130.

[2] ينظر: محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي (مقالات في النقد والتواصل)، مطبعة الخليج العربي، تطوان، المغرب، ط1، 2002، ص41.

أما مصطلح "الوظيفة الشعرية" الذي اقترحته جماعة (مو) هو امتداد لمصطلح " الوظيفة الشعرية" الذي جاء به جاكبسون، والفرق بينهما هو أن أصحاب البلاغة العامة يشملون جميع أنواع الخطاب في مفهومهم، بينما ينحصر مفهوم جاكبسون على الخطابات اللغوية فقط.[1]

وعليه نستطيع القول أنه يشترك كل من مفهومي الوظيفة الشعرية عند جاكبسون والوظيفة البلاغية عند جماعة (مو) في التركيز على التأثير الفني في المتلقي، إلا أنهما يختلفان من حيث اقتصار مفهوم الوظيفة الشعرية على الخطابات اللغوية، بينما يشمل مفهوم الوظيفة البلاغية الخطابات اللغوية وغير اللغوية.

ترى جماعة (مو) أن الأثر الأسلوبي ينتج من مقارنة الانحراف بالقاعدة، وليس بملاحظة انحراف الخطاب عن القواعد اللغوية، وعليه فهذه الجماعة الزوج تستعمل المعنى المباشر/ معنى يعبر عن الانحراف والمعيار، وهذا الأخير يمثل مجموعة من القواعد وال معايير الأساسية التي تحكم اللغة، ويشمل ذلك شكل الكتابة والنحو ومعاني الكلمات، كما يتضمن عنصرًا منطقيًا يضمن أن يكون الخطاب واضحًا ومفهومًا.[2]

وفقًا لجماعة (مو) فإن الانزياح عبارة عن انحراف وتغير في المعنى أو الأسلوب، ويفهم هذا الانحراف عن طريق التأويل.

[1] ينظر: محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي (مقالات في النقد والتواصل)، ص43 .

[2] ينظر: عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص53 .

شاركت جماعة (مو) جون كوهن في اعتبار أن الانزياح في لغة المبدعيين هو ما يخلق الأثر الجمالي في المتلقي، فبما أن الانزياح هو استخدام اللغة بطريقة غير متوقعة فإنه يتوجب استخدام أصوات لغوية ذات دلالة رمزية واستخدام بنى تركيبية ومعان مجازية.[1]

هناك اتفاق بين جماعة (مو) وكوهن في وظيفة الانزياح وما يتركه من أثر فني في المتلقي، إضافةً إلى اتفاقهما على أن ظاهرة الانزياح هو لغة خاصة بالمبدعين المتميزين، إذ يستخدم الانزياح بطريقة غير عادية مما يفرض على المستخدم الإعتماد على الرمز، أي الدلالات الرمزية، والبنى التركيبية، والبيان، وغيرها من آليات اللغة الجمالية.

هذا فيما يخص ظاهرة الانزياح عند بعض النقاد الغربيين المحدثين الذين سلطنا الضوء عليهم أما الانزياح عند العرب المحدثين فقد اخترتنا كوكبة من النقاد الذين درسوا وبحثوا في هذه الظاهرة، وسنتطرق إليهم بالتفصيل.

2. الانزياح عند العرب المحدثين:

ناقش النقاد العرب المحدثون مفهوم الانزياح وتعددت آرائهم حوله، حيث تباينت اصطلاحاتهم تبعًا لثقافتهم وتياراتهم الأدبية والفكرية، خاصةً في الدراسات الأسلوبية، ويرتبط هذا المصطلح بالنظريات الحديثة باعتباره سمة جمالية في الخطابات الأدبية، وقد أدى تعدد اصطلاحاته إلى زعزعة استقرار مجال البحث والدراسة فيه، خاصةً في ظل عزوف النقاد الذين تناولوا مصطلح الانزياح في دراساتهم.[2]

وسنتطرق إلى بعض النّقاد الذين اهتموا بدراسة ظاهرة الانزياح، حيث لمعت أقلامهم في الكتابة حول هذه الظاهرة، ومن بين هذه الكوكبة : عبد السلام المسدي صاحب كتاب

[1] ينظر: عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة معرفية، ص54.

[2] ينظر: أحمد ملياني، الانزياح الأسلوبي في شعر تميم البرغوثي – مقاربة أسلوبية في الأثر الجمالي–، ص48 .

"الأسلوبية والأسلوب"، والناقد محمد العمري من خلال كتابه "تحليل الخطاب الشعري"، وعبد الله صولة من خلال بحثه الموسوم ب "فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة "، ونزار التجديتي من خلال مقاله الشهير "نظرية الانزياح عند جان كوهن".

1.2.الانزياح عند عبد السلام المسدي:

تطرق عبد السلام المسدي لظاهرة الانزياح من خلال كتابه الشهير " الأسلوبية والأسلوب" وقد عرّف مصطلح الانزياح وتم الاهتمام به من قبل الباحثين في حقل النقد العربي المعاصر والدراسات الأسلوبية الحديثة، وقد اعتمد على ثلاث مصطلحات فقط للتعبير عن ظاهرة الانزياح وربطها بها، فاتخذ مصطلح من الانزياح ترجمة حرفية للمصطلح الأجنبي(**écart**)، ومصطلح العدول، ومصطلح التجاوز، فظاهرة الانزياح عند عبد السلام المسدي هي الأرضية التنظيرية التي اشتركت فيها كل المدارس اللسانية الحديثة، وفي هذا الصدد يقول:" وتكاد جلّ التيّارات التي تعتمد الخطاب أسًّا تعريفيًا للأسلوب تنصب في مقياسٍ تنظيري هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينها ويتمثل في مفهوم الانزياح، ولئن استقام له أن يكون عنصرًا قارًا في التفكير الأسلوبي فلأنه يستمد دلالته – لا مع الخطاب الأصغر كالنّص والرسالة – وإنما يستمد تصوره من علاقة هذا الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر وهو اللغة التي فيها يسبك ".[1]

وفي هذا يمكن القول إن الانزياح احتل مكانة واسعة مكانة في الدراسات الأسلوبية حسب المسدي، بحيث يأخذ معناه من العلاقة التي تربط الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر، والمتمثل في اللغة.

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 98-97.

إضافةً إلى ذلك يرى المسدي أن مفهوم الانزياح هو العامل المشترك بين جل التيارات الأسلوبية، إذ يتمثل في الانحراف والعدول عنم المعنى العادي للغة، ويرجع سبب تعدد تصورات الانزياح إلى العلاقة التي تربط الخطاب باللغة، فالانزياح يظهر ويفهم من خلال المعنى المراد والمعنى المفهوم أو المستنتج.[1]

أما معيار الانزياح عند المسدي نسبي ، بحيث تنوعت التعريفات والمفاهيم التي قدمها الفكر الألسني لمفهوم الانزياح، فقد أطلق عليه اسم "الاستعمال النّفعي للظاهرةالألسنية، كما يعتقد المسدي أن قيمة مفهوم الانزياح تكمن في أنه يرمز إلى صراع مستمر بين اللغة والإنسان، حيث يعجز الإنسان بالالمام بكامل قواعد اللغة، وفي المقابل تعجز اللغة أيضًا عن تلبية جميع احتياجات الإنسان.[2]

وفي الأخير يخلص عبد السلام المسدي إلى أن الانزياح هو تحايل على اللغة وعلى الإنسان نفسه، حيث أن الانزياح يغطي العجز والقصور الذي يصيبهما ويبّث الحياة فيهما من جديد.

2.2.الانزياح عند محمد العمري:

تناول الباحث محمد العمري ظاهرة الانزياح في كتابه "تحليل الخطاب الشعري"، حيث يرى أن هناك اتجاهين لدراسة الانزياح هما الاتجاه اللساني والاتجاه البلاغي البنيوي.، وقد انظم جان كوهن بكتابه " بنية اللغة الشعرية" وكبدي فاركا بكتابه " ثوابت القصيدة "، حيث إذا تحدث هؤلاء النقاد عن لغة الشعر فلا حاجة لهم أن يتحدثوا عن نحو الشعر.

[1] ينظر: حليمة صوفي، تجليات الانزياح في الدرس العربي بين التأصيل والتجديد، مجلة سيميائيات، العدد02 ، المجلد18، مركز البحث في علم الإنسان الاجتماعي والثقافي–وهران/الجزائر، مارس2023 ص519.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عبّر محمد العمري عن نظرية الانزياح، وهي مصطلح فرنسي يشير إلى خروج اللغة عن الاستعمال العادي، إنجازًا لغويا مهما في التراث البلاغي العربي، واستخدمت هذه النظرية في الحديث عن المجاز والحول والتوسع، أما صياغتها اللسانية، فهي محاولة لتفسير ما عبر عنه بالغرابة، وخير مثال ما جاء عن الجاحظ الذي اعتبر أن الغرابة تكمن في في غير معدن الأشياء، فكلما كانت الغرابة شديدة كانت بعيدة في الوهم، وكلما زادت الطرافة زادت العجبية.[1]

يرى محمد العمري أن أشمل صياغة لنظرية الانزياح هي التي صاغها جان كوهن، والتي ترى أن الشعر يسعى إلى عرقلة الوظيفة التواصلية للغة من خلال استخدام الصور البلاغية، وهذه الصور في نظر العمري لا تخرج عن قوانين اللغة، لكنها تتطلب مرحلة تأويلية لفهمها، لذلك فالشعر لا يفقد انتماءه إلى اللغة بل يعتمد عليها في التعبير عن أفكاره، وقد اشترط العمري لأن يكون الانزياح شعريًا لابد له أن يتتبع إمكانيات كثيرة لتأويل النص، وهذا ما نلمسه من خلال قوله :" إن الانزياح ليكون شعريًا ينبغي أن يتتبع امكانيات كثيرة لتأويل النص وتعديته، وهذه الفاعلية بارزة في تفاعل الدلال والصوت...إن الانزياح عندنا ليس مطلبًا في ذاته، بل هو سبيل لانفتاح النّص وتعديته، وهذا لا يعني أن الانزياح مرادف للغموض، فالغموض ليس إلا عرضًا، وهو نسبي ونعني بالعرضية كونه من مظاهر الانزياح وليس مقومًا شعريًا في ذاته".[2]

يمكن القول إن الانزياح الشعري عند العمري متتبع آليات عديدة لتأويل النص، فهذه الخاصية تظهر بوضوح عند تفاعل كل من الدلالة والصوت، ويزيد العمري على ذلك في

[1] ينظر: بركاني كلثوم، شعرية الانزياح في القصيدة الجزائرية المعاصرة –1980–2010 ، ص105 .

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج1، ص215–214.

اعتباره أن الانزياح هو الطريق الذي يسمح بانفتاح النّص وتعديته، كما ينفي عن الانزياح ظاهرة الغموض، بل ينسب إليه الوضوح .

كما ضمّن العمري مفهوم "التشاكل القائم على الاختلاف والائتلاف" في باب الانزياح، حيث يقول:" يمكن إدراج مفهوم الاختلاف الاختلاف والائتلاف ضمن باب الانزياح، باعتبارهما من مظاهر الانزياح، سواء ارتبط الأمر بالجمع بينهما رغم من طبيعتهما المختلفتين، أم ارتبط بالانحراف عن نسق معقد إلى درجة أدنى منه، أم إلى نسق مختلف عنه، فالحالة الأولى يكون تجسيدها المثالي ضمن اجتماع التجانس الصوتي والاختلاف الدلالي، والحالة الثانية ملحوظة في نزوع الأشكال المخالفة بعد الموافقة دفعًا للتألية، وهذه الفاعلية تعمل في مستوى النّص".[1]

وعليه يمكن القول إن محمد العمري قد ربط بين الدراسات الأسلوبية الحديثة والدراسات العربية القديمة، واتخذ من ظاهرة الانزياح جسرًا يصل بين هاتين الدراستين، وهدفه في ذلك تأصيل الانزياح في الدراسات النقدية والأسلوبية، وكذا تبادل كل من الدراسات مختلف الثقافات العربية والغربية، وجعل النصوص العربية أرضيةً للتطبيق. الثقافات العربية والغربية، وجعل النصوص العربية أرضيةً للتطبيق.

3.2.الانزياح عند عبد الله صولة :

الانزياح عند عبد الله صولة يتجلى في بحثه الموسوم ب" فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة".[2] فتطرق إلى الأسلوبية التي اعتبرها منهج لدراسة اللغة، كما قسّمها إلى اتجاهين اثنين، وهما:

[1] ينظر: عصام عبد السلام شرتح، جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، ص87.

[2] ينظر: بركاني كلثوم، شعرية الانزياح في القصيدة الجزائرية المعاصرة، 1980-2010، ص 108.

أ- اتجاه إنساني تكويني:

مهمته البحث في علاقة المبدع أو الأديب باللغة، تحت ضوء مقولة بيفون التي قالت بأن الأسلوب عبارة عن رجل لديه ارتباطات بالتغيرات التارخية والحضارية.[1]

ب- اتجاه تعبيري:

ومهمته البحث في طاقات اللغة التعبيرية، المتخفية خلف الظاهرة العاطفية لمستخدمي اللغة، ويضيف عبد الله صولة إلى ذلك أن الأسلوبية جعلت من مفهوم الانزياح ركيزة البحث الأسلوبي، وحجته في ذلك أن العدول عند شارل بالي هو الاختلاف والتضاد بين بنية اللغة المحايدة وبنية اللغة المشحونة، وعليه فهدف العدول هو توفير القيم التعبيرية التي تسمح بإدخال الاضطرابات على اللغة العادية دون أن تستثير رد فعل عاطفية لمستعملي لغة ما .[2]

وعليه يمكن القول إن الانزياح عند عبد الله صولة مرتبط بالعدول، فقد اهتم بدراسته وأسس له بحثًا كاملا سمّاه فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، فدرس اللغة بالاعتماد على الأسلوبية كمنهج للدراسة، وقسمها إلى اتجاهين كل اتجاه له مهمته، وقد اعتمد في الاتجاه الثاني (اتجاه تعبيري) على مقولة بيفون التي صرّحت بأن الأسلوب لا ينفك عن تاريخه وحضارته، وقد مثلته بالرجل الذي يتمسك بماضيه وهويته.

دُرس الانزياح بناءًا على ركيزتي الكلام الأساسين المتمثلين في الاختيار والتركيب، فهذان العنصران بمثابة الجوهرة الثمينة التي يبنى عليها السياق، فالانزياح له تأثيره في الجملة، وقد

[1] ينظر: عبد الله صولة، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 1، 1987، ص73.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص74.

اعتبر الأسلوبيون أن الأسلوب هو الانزياح أصلًا، كما يعتقد عبد الله صولة أن الانزياح متعلق بالشعر وهذا لتأثره العميق بنظرية الانزياح التي جاء بها كوهن، وقد لجأ كوهن إلى المراجع العلمية التي درست وبحثت في ظاهرة الانزياح، مما أدى ذلك زيادة تأثرعبد الله صولة بالنقاد الغربيين.

وبما أن الانزياح ظاهرة أسلوبية لسانية تطرأ على العمل الفني فتزيد من قيمته وشعريته، فقد أكد الباحثون أن أسلوبية الانزياح في الشعر هي الأكثر شيوعًا عن باقي الفنون الأدبية، وقد ربطه بعضهم بالشعر من بينهم الناقد جان كوهن، الذي قال أن الانزياح هو الشعر، غير أن هناك دراسات حديثة أثبتت أن الانزياح اللغوي يطرأ كذلك على النصوص النثرية، وخاصة السردية، وتعليلهم في ذلك أن اللغة هي أهم عنصر في تكون العمل الفني، وتتضاعف أهميتها كلما انزاحت عن المألوف لتمنح المبدع مزيدًا من التفرد والخصوصية، وعليه فالانزياح اللغوي عنصر أساسي في خلخلة التراكيب الفكرية والفنية للنص القصصي مما يساهم في فتح المجال أمام التفسيرات المتنوعة.

ومن بين الفنون النثرية التي طغت عليها أسلوبية الانزياح وخرقت معايرها اللغوية التركيبية والدلالية، فن القصة القصيرة المعاصرة، هذا الفن الذي حضي بمكانة مرموقة في الأدب العالمي بشكل عام والعربي بشكل خاص، لما تحمله من قيم جمالية وفنية عميقة، وبما أن القصة القصيرة تمتاز بالإيجاز، فقد برزت أسلوبية الانزياح كأسلوب إجرائي في إثراء نصوصها السردية، وإضفاء الفن والجمال والتميز عليها، وبالتالي خلق التفاعل والتواصل بين المبدع والمتلقي.

ومن أهم النصوص القصصية القصيرة المعاصرة التي طرأت عليها أسلوبية الانزياح، مجموعة لحظة لاختلاس الحب، للكاتبة الجزائرية فضيلة الفاروق، وقبل أن نميط اللثام عن مظاهر الانزياح ووظيفته في هذا المتن القصصي، يتوجب علينا ضبط بعض المفاهيم

المتعلقة بهذا الجنس الأدبي، إذ سنتطرق إلى مفهوم القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة ، ونشأتها وأهم روادها، ومن ثمة ندرس تجليات الانزياح في مجموعتنا المختارة.

ثالثا: القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة

توطئة:

يعود فن القصة إلى الحضارات القديمة الفرعونية واليونانية، وهذا الفن يعتبر من أقدم الأنواع الأدبية، وتعبر القصة عموما عن تجربة الإنسان، وتحاكي حاجاته وضرورياته الواقعية، فهي ظاهرة إنسانية ظهرت بظهور التجمعات الإنسانية، ومن بين العوامل التي ساهمت في ظهور هذا الفن القصصي، هو انحياز الإنسان إلى ممارسته، فهي جنس أدبي متعدد في الشكل والمضمون، يعكس تصور كاتبه، وانشغالاته وواقعه وطموحاته وأحلامه.

1. مفهوم القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة:

1.1. لغة:

أبدع المعجميون العرب في تحديد المعنى اللغوي الدقيق لمصطلح " القصّة"، وعليه سنختار بعض المعاجم الشهيرة التي وضعت المعنى اللغوي للفظة القصة.

ورد في "معجم مقاييس اللغة لابن فارس": [قص] القاف والصاد أصلٌ صحيح يدل على تتبع الشيء، ومن ذلك قولهم: اقتصصت الأثر، إذا تتبّعته، ومن الباب القصَّة والقَصَص، كل ذلك يُتتبّع فيذكر، وأما الصّدر فهو القصُّ، وهو عندنا قياس الباب، لأنه متساوي العظام، وكأن كل عظم منها يتبع للآخر.[1]

[1] بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، ج5، ص11.

وجاء في "لسان العرب لابن منظور"، لفظة القصة من القصُّ و القَصَصُ:عظم الصدر المغروزُ فيه شَرَاسِيفُ الأضلاع في وسطه، والقِصَةُ: الخبر، وهو القَصَصُ، وقصّ عليّ خَبرهَ يقُصُّه قصًا وقَصَصًا: أوْرَدَهُ، والقَصَصُ: الخَبَرُ المَقْصُوص، والقِصَصُ بكسر القاف: جمع القِصّة التي تكتب، وتقَصَّصَ الخَبر: تتَّبعه، والقِصّة: الأمرُ والحديثُ،واقْتَصَصْتُ الحديث، رَوَيْته على وجه.[1]

ويضيف "الرازي" في معجمه"مختار الصحاح" ، ق ص ص-(قصّ) أثره تتبعه، و(القِصة) الأمر والحديث، وقصّ عليه الخبر (قصصًا)، و(القصّة) التي تكتب، و(القصاص) القَوَدُ وقد (أقصّ) الأمير فُلانًا من فلان إذا (اقتصّ) له منه.[2]، وفي "معجم العين"، "للخليل بن أحمد الفراهيدي"، وردت لفظة قصص: بالقصّ: قصُّ الشاة وهو مشاش صدرها المغروزة فيه شراسيف الأضلاع، والقاصُّ: يقصُّ قصًّا، والقِصّةُ معروفة، ويقال: في رأسهِ قصّةٌ أي جملة من الكلام ونحوه.[3] أما في "المعجم الوسيط"، فقد وردت فيه لفظة قص: قصَّت الفرسُ- قصًّا: استبان حملها، والثوبَ وغيره: قطعه بالمقصِّ، ويقال: قصَّ أثرَه قصًّا وقصصًا، والقصَّةَ: رواها ويقال قصَّ عليه الرُؤْيَا: أخبرهُ بها.[4]

بعد هذا التجوال القصير في رحاب المعاجم العربية، محاولين الإلمام بالمعنى اللغوي لمصطلح "القصَّة" توصلنا إلى أن أن جل المعاجم اللغوية اتفقت على أن معنى القصَّة

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج12، ص120.

[2] الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، د.ط، 1988، ص 538.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي، أبي عبد الرحمن، كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، تحقيق، عبد الحميد هنداوي، المحتوى،(ض-ق)، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ-2003م، ج3، ص 395.

[4] مجمع اللغة العربية للإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث جمهورية مصر، المعجم الوسيط، ، باب (القاف)، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1425هـ-2004م، ص 739.

يحمل تتبع الأثر، والخبر، والحديث، والقصَّة التي تكتب، أما السؤال الي يتبادر إلى أذهاننا هو: هل وفق المفهوم الإصطلاحي في الإحاطة بمفهوم القصَّة أم عجز عن ذلك؟

2.1. إصطلاحا:

تعرف القصة القصيرة على أنها نوع أدبي متمايز من السرديات القصيرة نسبيا، يهدف إلى إحداث تأثير مفرد مهيمن ويمتلك عناصر الدراما، وغالبا ما تركز القصة القصيرة على شخصية واحدة في موقف واحد في لحظة واحدة، وتستند إلى فكرة أو موضوع واحد، والصراع الدرامي هو أساس القصة القصيرة، وهو ما يخلق التوتر والتشويق لدى القارئ، وهناك العديد من الأشكال المختلفة للقصة القصيرة كنوع أدبي متمايز لم تظهر إلا في القرن التاسع عشر.[1]

ربط الباحثون القصة القصيرة ب"موباسان"، الذي جاء مع النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حتى قيل عنه: أنه إذا جاء الحديث عن القصة القصيرة، فالكلام يكون عن موباسان، وإذا تحدثنا عن موبسان فيجب الكلام عن القصة القصير، أما فيما يخص شكلها عند موباسان فيكمن في تصور حديث معين لا يهتم المبدع بما قبله أو بعده"[2]. وقد عرّف الناقد الأمريكي "إدجار ألن بو" القصة بقوله:" تقدم القصة الحقة، في رأينا، مجالاً أكثر ملائمة، دون شك، لتدريب القرائح الأرقى سموًّا، مما يمكن أن تقدمه مجالات النثر العادية الأخرى".[3]

[1] ينظر:ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، 1986، ص275.

[2] ينظر: رشاد رشدى، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص 10.

[3] الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة دراسة ومختارات، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، ط 8، 1999، ص 92.

من خلال ما سبق يتضح لنا أن القصة القصيرة عند موباسان هي تصور سرد معين بحيث يكون تركيز المبدع على الحديث فقط، ولا يهتم بما جاء قبله أوبعده، أما "إدجار ألن بو" فيرى أنها شكل من أشكال الفن يمكن أن يكون مفيدا للغاية للتدريب على الإبداع.

والقصة عند الناقد الإنجليزي " هـ. تشار لتون" عبارة عن نقل للواقع، ولا يمكن أن تعد فنًا إذا لم تصور الواقع، في حين يرى الناقد الإنجليزي " والتر ألن" أن القصة هي من أكثر الأنواع الأدبية فعالية في العصر الحديث قصد تعزيز الوعي الأخلاقي، فهي تجذب القارئ إلى عالمها من خلال أفكارها وتقنياتها، فتبسط الحياة الإنسانية أمامه من خلال إعادة صياغتها.[1]

من خلال هذين التعريفين نستنتج أن القصة القصيرة عند " هـ. تشار لتون" يجب أن تتكأ على الواقع، وبهذا تكون فنية أكثر، أما مفهوم القصة القصيرة عند الناقد الانجليزي " والتر ألن" فهي نوع أدبي متنوع للغاية يسمح باستخدامه للتعبير عن الأفكار والمواضيع المختلفة.

كما عرّفها " إنريكي أندرسون إمبرت" في كتابه الموسوم ب"القصة القصيرة النظرية والتقنية" إذ يقول: " القصة القصيرة هي سرد منثور قصير، يرتكز على خيال القاص فرد، برغم ما قد يلجأ إليه هذا الخيال من الواقع، فالأحداث–التي تصدر عن الإنسان أوالحيوان الذي يتم إلباسه صفات إنسانية أو الجمادات – تتكون من سلسلة من الأحداث المترابطة في

[1] ينظر: شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة 1947–1985، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص10.

حبكة حيث نجد القلق والاسترخاء في إيقاعهما التدريجيي، وذلك لإبقاء يقظة القارئ، حتى تكون النهاية مقبولة من الجانب الفني".[1]

ومنه نستخلص أن معظم النقاد يتفقون على أن القصة القصيرة لون أدبي قصير يركز على حدث أو موقف واحد معين، وتتميز القصة القصيرة غالبا بصراع درامي يخلق التوتر، ويولد التشويق لدى القارئ.

هذا فيما يخص مفهوم القصة القصيرة عند الغرب، أما مفهومها عند العرب فقد عرّفها الباحث الجزائري الدكتور عبد الله خليفة ركيبي بقوله: أن القصة القصيرة تكمن في التعبير عن تجارب أو مواقف تصادف الإنسان في فترة زمنية من حياته، ويكون الغرض من نقل تجارب الإنسان إلى الواقع قصد الإقناع بوقوع تلك التجربة.[2]

نستنتج من تعريف عبد الله ركيبي للقصة القصيرة أنها تجسيد للواقع بطريقة فنية هادفة، حيث تقوم بتوعية الإنسان بإمكانية الوقوع في هذه المواقف أو التعرض لمثل هذه التجارب الإنسانية، أما عز الدين اسماعيل فقد نسب فن القصة القصيرة إلى الآداب الأوروبية، وانتقلت إلى الأدب العربي الحديث، فاستطاعت التأثير في الأدباء بشكل كبير، وسرعان ما كونت جمهورها في ساحة الأدب.

2. نشأة القصة القصيرة في الجزائر:

ظهرت القصة القصيرة الجزائرية بعد مدة طويلة من ظهورها في العالم العربي، وقد تأخر ظهورها لظروف سياسية مرت بها الجزائر في ذلك الوقت، فقد عاشت البلاد حالة

[1] ينظر: إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ترجمة، علي ابراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، 1991، ص52.

[2] ينظر: عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 127-128.

تدهور حادة، وبحكم أن الجزائر كانت تحت ضغط الإستعمار الفرنسي، أدى ذلك إلى تجميد إبداع الكُتاب الجزائرين وشلّ نشاطهم إلّا ما نشره البعض المتواجدين في تونس، وتتمثل هذه المنشورات في قصائد ومقالات سياسية ثورية داعية إلى ضرورة قيام الثورة، مخاطبة للوعي الثوري المقاوم.[1]

نشر بعض الكتاب الجزائريين البارزين، مثل الطاهر وطار، وعبد الحميد بن هدوقة، أعمالهم الأولى في المجلات التونسية، وقد أعجب بهذه الأعمال عدد كبير من النقاد والصحفيين التونسيين، كما نجح كتاب القصة الجزائريون الذين عاشوا في تونس في تصوير جوانب الحياة الواقعية والاجتماعية التونسية، ولهذا كان انتاجهم محدودًا، مقارنة مع الكتاب الذين بقو في الجزائر، حيث أبدعوا بأقلامهم في الدعوة إلى الثورة والالتفاف حولها، فقد ساهموا في زرع الأمل في نفوس الجزائريين في استعادة الحرية والاستقلال.[2]

مثلما يذهب عبد الله ركيبي إلى أن القصة القصيرة بدأت مع المقال القصصي والصورة القصصية، حيث اعتبر المقال القصصي النموذج الشكلي البدائي الذي نشأت عليه القصة القصيرة الجزائرية، ثم تطور المقال، حيث أصبح يُكَوِنُ مجموعة من العناصر التي تظم في فضاءاتها القصة الجزائرية أثناء تأسيسها، وأول هذه العناصر تكمن في نقد المجتمع وعاداته التي حوطته، مثلما نقدت الاستعمار ومخلفاته، وثانيها الاتجاه الرومانسي الواصف للطبيعة والحب، وثالث هذه العناصر يتمثل في التركيز على الشخصية الكاريكاتورية".[3]

[1] ينظر: عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص11.

[2] ينظر: محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر الجائزة المغاربية للثقافة 2005، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، ط1، 1426هـ-2005م، ص 132-133.

[3] ينظر: فليح مضحي أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد عند عبد الله أبوهيف، دار الحور، اللاذقية، سوريا، ط ط1، 1437هـ-2016م، ص 59.

ومنه نستنتج أن بداية القصة الجزائرية القصيرة كانت مع المقال القصصي الذي كان الصورة الأولية للقصة القصيرة والصورة القصصية، ثم تطور المقال وشكل ثلاثة محاور،حيث يتمثل الحور الأول في نقد المجتمع، والمحور الثاني الرومانسي الذي يركز على الطبيعة، والمحور الأخير الذي يهتم بالشخصية الكاريكاتورية.

كانت بداية نشأة القصة الجزائرية القصيرة، من القصة الإصلاحية الجزائرية، وذلك قبل حرب التحرير الجزائرية،حيث نلاحظ أن هناك اختلاف للآراء الدارسين حول أول قصة ظهرت في الأدب الجزائري الحديث، فقد رجّح عبد الملك مرتاض قصة "المساواة فراننسو والرشيد" التي نشرت في جريدة الجزائر يوم 10أوت 1925، واعتبرها أول قصة مثيرة، في حين ذهبت "عايدة أديب بامية" إلى أن قصة "دمعة البؤساء" أول قصة نشرت في جريدة الشهاب في 18و28 أكتوبر سنة 1926.[1]

عُدّت قصة "عائشة" للكاتب "أحمد رضا حوحو" المكتوبة عام 1929هي أول قصة قصيرة جزائرية، لأنها تتوفر على عناصر القصة القصيرة من حيث البنية والأحداث، وفي هذا يقول عبد الله بن جلي :" الحقيقة الأولى التي لا جدال فيها هي أن الكاتب "أحمد رضا حوحو" هو الرّائد الذي وضع اللّبنة الأولى للقصة العربية الحديثة في الجزائر، والحقيقة الثانية هي أنّه الكاتب الوحيد الذي تحمّل عبأها مدّة لا تقلّ عن عشر سنوات كاتبا، وناقدا، ومترجما في زمن خلت فيه القصّة من كتابها".[2]

يمكن القول إن عبد الله بن جبلي قد اعتبر قصة "عائشة" لكاتبها أحمد رضا حوحو هي أول قصة قصيرة جزائرية، بحجة أنها تتوفر على البناء القصصي.

[1] ينظر: شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة 1947-1985، ص 50

[2] آسيا جريوي، السرديات العربية من نظرية المحكى إلى تأسيس الرواية، المثقف للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1440هـ-2019م، ص94.

أما القصة الجزائرية في فترة الحرب، فقد ساهمت الثورة الجزائرية في النهوض بالقصة وتوجيهها إلى الواقع، حيث استطاعت أن تستمّد من هذا الأخير موضوعاتها، حيث انتقلت القصة الثورية من مواضيع والعادات والتقاليد، إلى مواضيع تتضمن النضال، والروح الجماعية وغيرها من المواضيع المعاشة في تلك الحقبة من الزمن، وقد مثل هذه المرحلة عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار، وعثمان سعدي.[1]

نستنتج أن القصة القصير الجزائرية في مرحلة الثورة قد أدى انفتاحها الثقافي على الأوطان العربية إلى معرفتها طريق النضج، حيث صارت تلمُ بالسمات الفنية للقصة، كما أنها لم تتخلى عن بنائها الكلاسيكي القديم، وما أدى إلى تطورها فنيًا هو حفاظها على موضوعها الذي يدور حول الثورة والنظال، وقد أشار إلى ذلك "محمد مصائف" فيما يخص كتابات الطاهر وطار، إذ يقول: "إن الطاهر وطار هو كاتب أفكار بالدرجة الأولى، فتعبيره عن المواقف الفكرية الشاغلة تكون في نسج قصصي، أما شخصياته فهي شخصيات واسطة"[2]

أما بالنسبة لأهم رواد هذه المرحلة، نذكر عبد الحميد بن هدوقة، أبو العيد دودو، والطاهر وطار، فقد واصلوا الكتابة في القصة القصيرة، حيث عالج "عبد الحميد بن هدوقة" موضوع الثورة التحريرية، وتحدث عن الريف الجزائري والطبيعة، كما عالج موضوع مشاكل المهاجرين الجزائريين في ديار الغربة، أبدع في القصة القصيرة ، ويعد أحد رواد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، فقد وظّف أدبه في سبيل حرب التحرير، حيث يستخدم أساليب قصصية فنية عديدة.[3]

---

[1] ينظر: عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، دار القصبة للنشر، الجزائر، د.ط، 2009، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص 18.

[3] ينظر: شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة 1947-1985، ص 110.

إذن يمكن القول إن " عبد الحميد بن هدوقة" قد تطرق في معالجة قصصه إلى مواضيع ثورية ووطنية، كما استقى الجانب الفني لقصصه من الريف الجزائري، ومن مؤلفاته:" ريح الجنوب".

أما "أبو العيد دودو " فهو من أبرز كتاب جيل الثورة عالج موضوعات الحرب والموضوعات الاجتماعية التي مسّت المجتمع الجزائري، واصل الكتابة في القصة، وقد وظّف الأفراح المحلية في العديد من قصصه، وقد اتجه نحو البحث الأكاديمي، والترجمة والتأليف، فقد ساهمت أعماله في تطوير هذا الفن الجزائري.[1]

يمكن القول إن أبو العيد دودو من الأدباء الذين بقوا متعلقين بالكتابة في القصة القصيرة، وقد استطاع إبراز مختلف إبداعاته الفنية، وهذا من خلال اتصاله بالوسط الجامعي، وله مؤلفات أبرزها " بحيرة الزيتون"،" الفجر الجديد".

ولا ننسى أيضًا الكاتب الجزاري "الطاهر وطار" إذ يعد من أعلام القصة الجزائرية المعاصرة، استطاع جذب الأدباء والباحثين بواسطة موهبته الإبداعية التي تكمن في قدرته في التعبير الفني الجميل الخصب المركز، حيث ركّز على المواضيع السياسية، وتتسم قصصه القصيرة باعتمادها على أساليب القصص التقليدية والحديثة، أما فيما يخص اللغة فهو يعتمد اللغة الشاعرية الملحمية، كما يهتم بالجانب العقائدي كثيرًا، ويعد وطار من بين الأدباء الذين أصّلوا لفنية القصة الجزائرية المعاصرة من مؤلفاته:" الدروب"، "محو العار".[2]

خلقت الثورة ظروفًا جديدة للفرد والمجتمع الجزائري، حيث أفسح الاتجاه الرومانسي الطريق للاتجاه الواقعي الذي يحاكي الواقع الجزائري في القصة القصيرة، حيث استمدت

[1] ينظر: شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة 1947-1985 -، ص 122

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 122-123.

مادتها هذه الأخيرة من وحي الثورة، فقد اجتهد الكتاب في رفع مستواها الفني، للتماشى مع هدف الثورة وجوهرها.[1]

نستنتج مما سبق أن الثورة التحريرية قد ساهمت بشكل كبير في صنع أوضاع جديدة أمام الكاتب الجزائري، حتى يستطيع الإبداع والتصوير لهذه الأوضاع والظروف، يمكن القول أن الثورة كانت بمثابة الدوافع القوية التي طرحت أمام كاتب القصة القصيرة الجزائري، حيث بذل كل مجهوداته لرفع مستواها الفني.

أما القصة الجزائرية القصيرة بعد الاستقلال فقد أصيبت بالركود والتراجع نوعًا ما وذلك راجع لظروف المجتمع الجزائري، لأن الكتابة أثناء الثورة التحريرية كانت حماسية نظالية تدفع بالكاتب إلى التعبير عن الثورة وثوارها وكذا شعبها، بمعنى أنه كانت لهم مواضيع إنسانية واقعية تحثهم على الكتابة، أما بعد الاستقلال فقد قلّ انتاج بعض الأدباء وذلك لزوال الدافع الذي يدفع إلى الكتابة.[2]

نلاحظ أن القصة الجزائرية القصيرة قد تراجع انتاجها والابداع فيها بعد الاستقلال، لأن المواضيع التي تشغل الكاتب الجزائري لم تعد موجودة، وبالتالي أدى ذلك إلى زوال دوافع الكتاب للكتابة، وانطفاء الحماس الذي كان يختلج صدورهم اتجاه الكتابة النظالية، فالثورة كانت بمثابة اللوحة الفنية التي تدفع الفنان للابداع فيها.

تميزت القصة الجزائرية في هذه المرحلة بقلة العدد، وقد عبّر بعض النقاد عن هذه الحالة بالركود والتراجع الذي أصاب القصة القصيرة بعد الاستقلال، حيث "غزا الركود القصة

[1] ينظر: أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (في الفترة ما بين 1931– 1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 53.

[2] ينظر: عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث 1830–1974، دار نافع للطباعة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، جامعة الدول العربية، ص176.

الجزائرية بسب الظروف التي كان يعاني منها الكاتب وكذا المجتمع الذي كان يعيش فيه؛ فقد تلاشت دوافع الكتابة لم تعد كما كانت قوية أثناء الثورة، وبالتالي مات الحماس والتعاطف مع الثورة، مما دفع الكتاب إلى الانحياز إلى التعبير عن شرائح مختلفة من أفراد الشعب، في حين نجد بعض هؤلاء الكتاب الآن قد نقص انتاجهم وببعضهم انصرف إلى أشغال أخرى بعيدة عن فن القصة".[1]

غير أنه في هذه المرحلة؛ بعد الاستقلال تصاعدت نجاحات بعض الأعمال القصصية، وذلك بفضل نسج الأحداث وصورة الحكي، حيث ولّد لنا نمط سردي جديد مناسب للتقنيات المعاصرة، وقد أبدع في هذه الفترة كلّ من: محمد صلاح الدين في " الممرضة الثائرة" ، وباديس فوغالي في "البديل"، وغيرهم.[2]

ومنه يتضح أن هذه المرحلة كانت مزهرة بالابداعات القصصية، ويرجع الفضل في ذلك لصورة الحكي، وكذا نسيج الأحداث والوقائع، وهذا ما ساعد على خلق شكل سردي معاصر، ومن بين الإبداعات التي توجت في هذه الحقبة من الزمن: " الممرضة الثائرة، أمطار الليل، وغيرها.

يمكن القول إن مواضيع القصص القصيرة في هذه المرحلة بقيت ملتصقة بالثورة والغربة، متأثرة بمخلفات الاستعمار،وهذا ما أشار إليه "محمد مصائف" :" أن معظم مواضيع القصة الجزائرية بعد الاستقلال لا تبرح الثورة وما يتصل بها من حديث عن الهجرة خارج

[1] ينظر: أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (في الفترة ما بين 1931-1976)، ص222.

[2] ينظر: أحمد بوعافية، القصة الجزائرية المعاصرة بين النشأة والتطور، مجلة آفاق علمية، ع 03، المجلد 14، جامعة تامنراست، الجزائر، 2022، ص 426.

الوطن، وآثار الاستعمار كما هو عليه في مجموعة زهور ونيسي–الرصيف النائم– ودودو في –بحيرة الزيتون– ووطار في الطعنات".[1]

3. مراحل تطور القصة الجزائرية القصيرة:

1.3. مرحلة ظهور المقال القصصي:

نشأ المقال القصصي في الأدب الجزائري قبل الحرب العالمية الثانية كشكل أدبي يمزج بين عناصر القصة والحوار والوصف، وقد كان هذا النوع يركز على نقد العادات والتقاليد السلبية، وبعد الحرب العالمية الثانية تطور المقال القصصي في الجزائر ليشمل موضوعات جديدة، مثل تعليم المرأة، وكما تميز بالحوار الدائم حول السياسة والثقافة والدين والفكر.[2]

وفي هذا تقول "عايدة اديب بامية ": "أول قصّة قصيرة هي "دمعة على البؤساء" كتبها علي بكر السلامي ولهجتها تتماثل مع لهجة الإصلاحيين، حيث تهاجم الطرقيين وتتهمهم باستغلال الشعب لمآربهم الذاتية."[3]

غير أن "عبد الله الركيبي" أشار في كتابه الموسوم ب"القصة الجزائرية القصيرة" أن القصة الجزائرية القصيرة ظهرت في بدايتها على شكل مقال قصصي ، حيث يقول عبد الله ركيبي: " يعد "المقال القصصي" الشكل البدائي الأول الذي بدأت به القصة الجزائرية

[1] عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النّص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، ص 21–22.

[2] ينظر: شريبط أحمد شريبط، مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001، ص36.

[3] عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925–1967، ترجمة، محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 306 .

القصيرة، وقد تطور المقال القصصي عن المقال الأدبي بل تطور عن المقال الإصلاحي بالدرجة الأولى".[1]

وعليه يمكن القول إن المقال القصصي هو نوع من أنواع الإبداعات الأدبية هدفه نشر الوعي الديني والأخلاقي، من خلال أسلوب أدبي جذاب، إضافة إلى ذلك يمزج المقال القصصي بين الواقع والخيال، ويتناول موضوعات متنوعة بطريقة جذابة يستطيع القارئ من خلالها فهمها، واستيعاب هدفها الذي ترمي إليه.

أضاف الركيبي إلى ذلك مميزات المقال القصصي إذ قال عن كاتب المقال القصصي أنه يبتدئ بمقدمة خطابية تتضمن الوعض والإرشاد، ثم يسرد الحوادث بعدها، وقد يبتدأ بسرد الوقائع أولا، ثم يختمها بخطبة قصيرة تؤكد الهدف الذي دفعه لكتابة هذا المقال، هذا عن خصائص المقال القصصي، أما مضمون المقال القصصي وما يحتويه حسب عبد الله ركيبي، فهو عبارة عن أفكار إصلاحية، وقد قسمه عبد الله الركيبي إلبى مرحلتين، الأولى كتب عنها بعض الملاحضات لبناء المقال القصصي شكلا ومضمونا، والتي تتمثل في ضرورة الاستهلال بالمقدمة الوعظية الطويلة، الإحاطة بالفكرة الإصلاحية، وإبراز الهدف التعليمي، الاستطراد المخل بالفكرة الرئيسة، واهمال الشخصية الإنسانية، ضرورة الاهتمام بالجانب اللغوي والميل إلى الحوار البسيط المباشر، أما المرحلة الثانية، فقد سجل عنها الناقد ملاحظات متقدمة عن المرحلة الأولى، كون اتساع نطاق المقال القصصي، إذ تطرق الكتاب إلى موضوعات عديدة ومتنوعة في كتاباتهم،مما ساعد هذا في وضوح شخصية

[1] عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص 48.

الكاتب، كما انتهى زمن المقدمة الوعظية، وهكذا يشير الناقد إلى أن المقال القصصي قد تطور فنيا.[1]

كان للمقال القصصي دور بارز في الحياة الأدبية الجزائرية، حيث ساهم في تطوير تقنية القصة فيما بعد، كما أنه ظهر في فترة كانت فيها الجزائر تمر باضطرابات وصراعات حادة، حيث كان الشعب يبحث عن هويته ويدافع عن كيانه، وقد واجه المقال القصصي في البداية دعوات للتنصير والفرنسية والاندماج فيها، إذ كانت تخدم أهداف الاستعمار الفرنسي، إلا أنه استطاع أن يتجاوز هذه الدعوات ويعبر عن الواقع الاجتماعي والسياسي الجزائري، وبعد مأساة 08 ماي 1945، أصبح المقال القصصي يشارك في المعركة ضد الاستعمار بمختلف صوره.[2]

يمكن القول إن المرحلة الثانية من تطور المقال القصصي، بدأت بالاهتمام أكثر بالناحية الأدبية، حيث ظهرت فيه الدعوة إلى أدب جزائري يواكب الحياة ويعبر عن الهوية الجزائرية.

بالإضافة إلى ذلك دخل المقال القصصي مجال السياسة في أواخر الأربعينيات، إذا كان رافضا وساخطا على الأوضاع التي وصلت إليها الجزائر بسبب الاستعمار الفرنسي، فقد اهتم المقال القصصي بالكتابة عن الحرية والعدل والإنسانية، وتعتبر مجموعة أحمد رضا

[1] ينظر: حميدات مسكجوب، اتجاهات نقد القصة القصيرة في الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص21-22.

[2] ينظر: عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974، ص 166.

حوحو" مع حمار الحكيم" أفضل نموذج قصصي هادف، وقد نشرت هذه المجموعة في مجلة البصائر ، وتم نشرها في كتاب سنة 1953.[1]

2.3.مرحلة ظهور الصورة القصصية:

ظهرت الصورة القصصية في الأدب الجزائري قبل الحرب العالمية الثانية، وقد أشار الباحث شريبط أحمد شريبط إلى تعريف عبد الله ركيبي لها بقوله: "الصورة القصصية هي قصّة لم تنضج، لم تتوفر لها السمات، والخصائص الكاملة للقصة الفنية، ولكنها أقرب إلى روح القصة وشكلها من المقال القصصي... فهي تهدف إلى رسم لوحة للطبيعة أو صورة كاريكاتورية للشخصية الإنسانية، أو التركيز على فكرة معينة بهدف إعطاء صورة تنطبع في ذهن القارئ مثلما انطبعت في ذهن الكاتب ."[2]

نشأت الصورة القصصية في الجزائر مع المقال القصصي، غير أنها كانت قليلة الإنتاج في مرحلتها الأولى، حيث لم يمارس كتابتها إلا قلة نادرة من الكتاب، وذلك بسبب النظرة التقليدية للقصة في الأدب الجزائري، حتى أن بعض الذين كتبوا فيها كانوا يخجلون من ذكر أسمائهم، هذا في المرحلة الأولى، أما في المرحلة الثانية فقد اتسعت دائرة الصورة القصصية من حيث الكمية والكيفية، وهذا بسبب تطور الوعي الأدبي لدى الجزائريين، وانتشار عدة مجلات أدبية جديدة، مثل مجلتي " البصائر، والفجر".[3]

إذن نستنتج مما سبق أن القصة الجزائرية في بدايتها كانت الصورة القصصية هي الشكل السائد لها، وكان انتاجها قليل في مرحلتها الأولى، فقد ابتعد كتابها عن ممارستها إلا قليل منهم وهذا راجع للنظرة التقليدية التي كانت ترمق القصة في الأدب الجزائري، أما في

[1] ينظر: نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 305-307.

[2] شريبط أحمد شريبط، مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، ص 38.

[3] ينظر: عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص 77.

المرحلة الثانية فيمكن أن نسميها مرحلة الإزدهار، إذ التف حولها الكتاب وأبدعوا فيها، والفضل يرجع في ذلك إلى تطور الوعي الأدبي في الجزائر، وكذا إصدار مجلات أدبية جديدة.

أما مضمون الصورة القصصية كان التعبير عن الواقع المعاش، بعيد عن الفن، فقد كانت عبارة عن سرد لأحداث ووقائع في البيئة الجزائرية، لتنتهي بخاتمة تتضمن وعظا وإرشادا مباشرا، فقد بقيت مقيدة بأسلوب المقال القصصي في السرد، التقريري والوعظ التعليمي، وعليه يمكن أن نعتبرها نقطة بدائية للقصة القصيرة، إلا أن مواضيعها كانت تقتصر على الزواج بالأجنبيات، والتخلي عن الدين، وقد تطرق بعض كتاب الصورة القصصية بأسماء مزيفة لمواضع حساسة منها ل" الزواج الذي بنوه على قاعدة التعارف والحب، وموضوع الطبقية فهاجمو الإقطاعية المتسلطة، وكذا موضوع التجارة بلألقاب الدينية وغيرها من المواضيع التي كانت بارزة عند أدباء الصورة القصصية.[1]

أما من ناحية الشكل فقد تطورت الصورة القصصية الجزائرية في فترة ما قبل الثورة، حيث ظهر الاهتمام بشخصيات كاريكاتورية وحوارات تعبر عن هذه الشخصيات، كما اختفى الأسلوب الخطابي والنهاية الوعظية، وظهرت علامات تأثر هذه الصورة بالمنفلوطي في المبالغة في تصوير البؤس والشقاء والفقر، كما عكست الصورة القصصية الواقع الجزائري في تلك الفترة، حيث الصراع بين الشعب والاستعمار، وقد أظهرت أن سبب البؤس والتخلف الاجتماعي والثقافي هو السيطرة الاستعمارية، فوصفت هذه الصورة الواقع بشكل واضح، ولفتت انتباه الشعب إلى حالته في تللك الحقبة.[2]

[1] ينظر: نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، ص 306.

[2] ينظر: عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص 90.

نلاحظ مما سبق أن الصورة القصصية قد وضّحت للشعب الجزائري أنه محاصر بالمشاكل المختلفة التي طوقت تطوره، كما أشارت إلى الصراع الذي كان قائما بين الأحزاب السياسية حول المقاعد والانتخابات، كل هذه الظروف دفعت الكتاب إلى مشاركة الشعب الجزائري همومه بوجدانهم، فتجسد ذلك في تصويرهم للواع بأدق تفاصيله، وسرد أحداثه.

رصد عبد الله ركيبي:" ثلاثة محاور دارت حولها الصورة القصصية وهي كما يلي: المحور الأول: يتمثل في رسم الشخصية الكاركاتورية، والمحور الثاني: فهو الإلحاح على الفكرة التي تتمثل في نقد المجتمع وعاداته وتقاليده، ونقد الاستعمار ومخلفاته، والمحور الثالث: هو وصف الطبيعة والحب وغيرها من موضوعات الرومانسية.[1]

ففي المحور الأول يكون التركيز على تصوير الشخصية، حيث توصف أخلاقها وحركاتها و إشاراتها الظاهرة، غير أنها بعيدة عن الجانب النفسي الذي يساهم في تحليل دوافعها وتصرفاتها، وهذا ما تتميز به الشخصية الساخرة، أما المحور الثاني فيتحدث عن الشخصية المهملة، إذ تكاد تختفي هذه الشخصية بسبب اهتمام الكاتب بالحدث والوقائع، فهناك انفصام واضح فيها بين الشخصية وبين الأحداث، أما المحور الثالث فيتحدث عن الشخصية المعدومة التي لا وجود لها في القصص الرومانسية لأن الغرض منها هو وصف الطبيعة فقط.[2]

3.3.مرحلة ظهور القصة الاجتماعية:

هي مرحلة امتدت مابين 1947 و1956، مثلها أحمد رضا حوحو، تميزت ببحث الأستاذ "عبد الله بن حلي"، والذي ركّز جل بحثه أيضًا في القصة المناضلة.[3]

---

[1] عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة ص119.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 119.

[3] ينظر: مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، د.ط، ص 53-54.

4.3. مرحلة القصة المكتوبة خارج الوطن:

وهي الإبداعات القصصية التي كتبها الجزائريون المقيمون خارج وطنهم، فقد ساعدتهم الظروف بتواجدهم في الأوطان العربية في مواكبة التطور الأدبي على العموم والقصصي على الخصوص، وقد أستقو من الأداب الأجنبية بعد ترجمتها إلى اللغة العربية، ففجروا طاقاتهم للكتابة والإبداع القصصي، كما سُهلت لهم عملية نشر كتاباتهم، واستطاعوا تمثيل الثورة الجزائرية المجيدة من خلال سطور أقلامهم المبدعة، حيث نالوا التشجيع من قبل المجلات والصحف.[1]

يمكن القول إن الكتابة خارج الوطن، ساهمت وبشكل كبير في تطوير القصة الجزائرية، وذلك لانفتاح الأدباء على الثقافات العربية والأجنبية، فستقو مادتهم من مؤلفات هذه الأوطان.

5.3. مرحلة القصة الاجتماعية والسياسية منذ الاحتلال:

تأثر الجيل الجديد بالعوامل القديمة التقليدية الموروثة، حيث قيّدت هذه العوامل إبداعاته، فأصبح أسيرًا لها .[2]

يمكن القول إن في هذه المرحلة كان هناك أدباء يكتبون في القضايا السياسية، وخاصة القصة السياسية التي كانت تحكي عن واقع الجزائر السياسي أنا ذاك.

[1] ينظر: مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر ص 54.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 54.

4. القصة الفنية:

ظهرت القصة الجزائرية الفنية إبان الثورة الجزائرية في 1954 فقد تألقت القصة الجزائرية وبلغت درجة النضج الفني، فأصبح تركيزها على دراسة البناء الفني في الحدث القصصي، وفي الشخصيات وطرائق عرضها.[1]

إذن فبفضل الانفتاح على الثقافات العربية والأجنبية، نلاحظ أن القصة الجزائرية قد استقت مادتها من القصة العربية والقصة الغربية، وبفضل المقال القصصي والصورة القصصية برزت القصة الجزائرية القصيرة، وتطورت إلى القصة الفنية.

يرى عبد الله ركيبي أن القصة القصيرة الحديثة تبحث عن أشكال وأساليب جديدة، ويرجع الناقد نجاح القصة أو فشلها إلى عنصر الأصالة والصدق والوعي بهذا الفن القصصي، وكذا مراعاة الخصائص التي تتميز بها القصة القصيرة، والأخذ بعين الاعتبار العناصر المكونة لها مثل: الشخصية، الحدث، العقدة، واللغة والحوار، بمعنى الشكل القصصي.[2]

ويمكن حصر العوامل التي أدت إلى تطور القصة القصيرة الفنية في الجزائر إلى أربعة عوامل، وتتمثل في:

أ- عامل اليقظة الفكرية:

أدت اليقظة الفكرية التي صاحبت الاستقلال السياسي للجزائربعد الحرب العالمية الثانية إلى تطر القصة القصيرة الجزائرية، فقد اختلج الشعب الجزائري شعورًا قويًا بشخصيته وعروبته، ساعد في بروز القصة التاريخية التي تعكس هذه المقومات، وقد ظهرت هذه

[1] ينظر: شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة 1947-1985 ، ص 109.
[2] ينظر: عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص 132.

اليقضة وليدة التحرر من الحرب، فبعد نهاية الحرب التي توجت بقتل الجزائريين، تفطن الشعب الجزائري إلى ضرورة المطالبة بالاستقلال.[1]

وَلّدت اليقظة الفكرية نتيجة تحرر الشعب الجزائري في الحرب، وكذا نتيجة إحساسه القوي بمبادئ عروبه، وبمقومات شخصيته،فبعد نهاية الحرب التي قتل فيها الجزائريين زاد الوعي الوطني ووعي الشعب بضرورة الاستقلال.

ب- عامل البعثات الثقافية للمشرق العربي:

ساهمت البعثات الثقافية للشباب الجزائري الذي درس في الجامعات العربية، والتشبع بثقافات عربية وأجنبية، إلى فسح المجال للقصة القصيرة الجزائرية بخوض تجارب جديدة في الشكل والمضمون، فأصبح الحديث عن الحب، أو المرأة لا يثير نقدا أو خجلا، وهذا بسبب تحرر القارئ العربي، وهكذا خرجت القصة الجزائرية عن صمتها لتطرح مواضيع جديدة عن علاقة المرأة بالرجل دون خوف من القيود الاجتماعية والعادات والتقاليد، حيث تكونت معالم القصة القصيرة الرومانسية، وكذا البحث عن أنماط جديدة للقصة القصيرة الجزائرية.[2]

ت- الحوافز الفني لكتابة القصة:

تطور الأدب الجزائري بصورة ملحوظة، في بداية الخمسينات من القرن العشرين، ويعد بروز القصة القصيرة أحد أهم مظاهر التطور في هذه الفترة، بعد أن طالب الشعب الجزائري بضرورة وجود قصة عربية، وهكذا بدأت محاولات الكتاب الجزائريين للكتابة في القصة القصيرة تحت تأثير عدة حوافز، منها الحافز الثقافي الذي عبارة عن الرغبة في ملء الفراغ الذي يعاني منه الأدب الجزائري في مجال القصة القصيرة، والحافز السياسي، ويتمثل

[1] ينظر: عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة ، ص 134.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 135.

في تسجيل أحداث الثورة وتمجيد بطولات الشهداء، أما الحافز الفني فهو الرغبة في التعبير عن الذات وتحقيق الوجود الأدبي.[1]

وهكذا استطاعت القصة القصيرة الجزائرية بفضل جهود وإبداعات الأدباء المميزة التطور في شكلها الفني، في فترة زمنية قصيرة.

ث- عوامل الثورة:

ساهمت الثورة في تغيير نظرة الكاتب الجزائري للقصة القصيرة، فبعد أن كانت عبارة عن تسجيل للوقائع والأحداث، أصبحت اليوم تعالج المواضيع الواقعية عن طريق تصوير الأحداث من الواقع، وهذا ما كان يهدف إليه كتاب القصة الجزائريين، وبما أن القصة كانت مستوحاة من الواقع فقد تعددت موضوعاتها، فقد عالجت موضوع الهجرة والاغتراب، والنظال والخيانة، وكذا تحدثت عن النظال وضرورة الدفاع عن الوطن.[2]

وعليه يمكن القول أن هذه المواضيع التي ذكرناها تعد نقطة إنطلاقة للكاتب، للتعبير عن الإنسان البطل في كل قصصه، هذا ماسمح للقصة أن تلد أشكالا جديدة تصوغ فيها أحداثها كالرسالة مثلا، وتعدد الأساليب، وظهور الرمز والإيحاء، كما أصبحت وظيفة القصة القصيرة وظيفة تصويرية.

وقد أشار عبد الله الركيبي إلى زيادة وعي أدباء القصة الفنية بفن كتابة هذا اللفون القصصي، إذ أولو اهتمامهم ببناء الهيكلي للقصة الفنية، واهتموا بالعقدة والحدث وارتباطه بالشخصية، وكذا الحوار الذي طوّر في اللغة ومفرداتها، وعليه فالقصة القصيرة بلغت فنيا مع كل من: محمد بن عابد الجيلالي "في القطار، السعادة البتراء"، زهور ونيسي في

[1] ينظر: عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة ، ص 136.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 139.

"الرصيف النائم"، وعبد الله ركيبي "نفوس ثائرة"، وغيرهم من كتاب القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة.

ومن بين القصص الجزائرية المعاصرة التي ارتقت بجمالها وفنيتها مستوى الشعرية، مجموعة "لحظة لاختلاس الحب" للكاتبة الجزائرية فضيلة الفاروق، هذه المجموعة التي سنحاول دراستها دراسة أسلوبية، من خلال رصد تجليات صور الانزياح التركيبي الذي انتهك نظام اللغة وكَسر سياقها وتراكيبها المألوفة في المتن القصصي، من خلال الاعتماد على خاصية التقديم والتأخير، والحذف، والاعتراض.

الفصل الثالث

الانزياح التركيبي في المجموعة القصصية لحظة لاختلاس الحب

الفصل الثالث: الانزياح التركيبي في المجموعة القصصية لحظة لاختلاس الحب

أولا: التقديم والتأخير

1. تقديم الخبر على المبتدأ
2. تقديم الفاعل على الفعل
3. تقديم المفعول به على الفاعل
4. تقديم شبه الجملة
5. تقديم الحال

ثانيا: الحذف

1. الحذف الاسمي
2. الحذف الفعلي
3. الحذف الحرفي
4. الحذف المسكوت عنه

ثالثا: الالتفات

1. الالتفات الفعلي
2. الالتفات في العدد
3. الالتفات الضميري

رابعا: الاعتراض

توطئة:

يتحقق الانزياح التركيبي عند ربط الدوال ببعضها البعض، بطريقة غير مألوفة في النص، ودمجه في أسلوب جمالي متميز، حيث يستطيع صياغة تراكيب جديدة، وهكذا يحدث أثرًا فنيًا في النص، وكذا تصاغ لغة جديدة بأسلوب جمالي، وعليه فالانزياح هو إعادة تشكيل لغة جديدة في حدود نظامها النحوي.

من خلال قراءتنا للمتن السردي للمجموعة القصصية لحظة لاختلاس الحب للكاتبة فضيلة الفاروق، لاحظنا ما تتأثث عليه لغة هذا البناء السردي من لبنات لغوية متراصة تغري القارئ وتشده شدًا للغوص بعمق في عوالم هذا المتخيل السردي وتفتح فضاء تواصليا مفعما بالتفاعلية، وذلك بالتزامها بتحريك المشاعر والضغط على مواجعها لتؤكد على ذلك النظام النسقي المتزن الذي لا يخلو من الجمالية الفنية تنعكس من خلالها حالات وانفعالات تجعل القارئ ينغمس في كل كلمة على حدا ليدرك مدى قوة هذه اللغة وشعريتها، وارتباطها بأهداف مترامية الأطراف، فاللغة "تعتمد على ما تنتجه الكلمات من التواصل الشكلي الذي يولد كثافة ثقافية أو شعورية يستحيل وجودها بدون تلك الألفاظ. فالمفردة ليست شعرية فيها بذاتها، وإنما تقتصر وظيفتها على كونها إشارة لشيء ما، وتكسب شعريتها بدخولها مع مفردات أخرى تشكل معها علاقة شعرية"[1]

ومن هنا يمكننا القول أن اللغة تبنى بألفاظ لها حمولات مكثفة من المعاني فكل النصوص التي نقرأها تطفح وتظهر للقارئ في بداية الأمر على أنها تطفح بالبساطة والتلاحم لكنها في حقيقة أمرها نصوص مبطنة برؤية ثاقبة، لغوية فياضة، وجمالية متضاربة في قوة

[1] بروين، حبيب تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، دار الفارس، الأردن، ط1، سنة 1999، ص 51.

تأثيرها، وهنا مكمن الشعرية اللغوية لأن " الموضوع الأساسي للشعرية هو تفرد الفن اللغوي وتميزه عن باقي الفنون، وهذا ما يساهم في تصدر الشعرية في الدراسات الأدبية."[1]

وهنا لا بد أن نشير الى أن القاص في عمله السردي قد يلجأ إلى العدول المقبول كما يقول بذلك أهل اللغة ذلك العدول الذي يتسق مع قواعد وقوانين اللغة من حيث المبنى والدلالة، وهو ما يعرف بالانزياح التركيبي الذي يُعد خروجًا عن الترابط النحوي المعتاد وخرقًا لأصوله، فالشعرية تكون بكسر النمط المعتاد وخرق تراكيبه، فتتكون تراكيب جديدة منزاحة، تشكل نص جديدًا بشعرية مدهشة، وتتمثل عناصر الانزياح التركيبي في التقديم والتأخير، الحذف، الالتفات، الاعتراض.[2]

تتعدد مظاهر الانزياح التركيبي وأشكاله وصوره، مما يصعب تناول كل مواطن وجوده في المجموعة القصصية لحظة لاختلاس الحب نظرا لكثرتها وسعتها، ولهذا سنحاول من خلال أتون هذا الفصل أن نقف على بعض صوره ونماذجه، وذلك وفق التقسيم الآتي:

أولا: التقديم والتأخير:

من أبرز الظواهر اللغوية التي تبرز مرونة وجماليات اللغة العربية ظاهرة التقديم والتأخير، التي تتمثل في نقل المفردات من مراتبها الأصلية إلى مراتب أخرى لمقاصد معينة.

تعد ظاهرة التقديم والتأخير من أهم الظواهر في الانزياح التركيبي، إذ تسمح هذه الظاهرة للمتكلم بأن يغير مراتب الكلمات في الجملة، فيعطيها دلالة جديدة، وعليه فهذه الظاهرة هي خرق للقاعدة النحوية ترتبط بعناصر السياق، من أجل الانزياح عن التعبير المألوف.[3]

[1] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص 42.

[2] ينظر:عبد الله خضر، الانزياح التركيبي في النص القرآني: دراسة أسلوبية، ص 105-106.

[3] ينظر: أحمد ملياني، الانزياح الأسلوبي في شعر تميم البرغوثي- مقاربة أسلوبية في الأثر الجمالي- ص 118.

جاء في كتاب شرح دلائل الإعجاز للجرجاني ما يلي: " واعلم أن تقديم الشيء على وجهين: تقديم يقال: أنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، كقولك:" منطلقٌ زيد"، ومعلوم أن "منطلق" لم يخرج بالتقديم عما كان عليه كون هذا خبر مبتدأ ومرفوعًا بذلك ".[1]

يتضح من خلال قول الجرجاني أن ظاهرة التقديم والتأخير تكون على ضربين، تقديم على نية التأخير، وقد ينجم عن التأخير خلل في المعنى الأصلي، وقد أعطى مثالًا لذلك، وهو تقديم خبر المبتدأ على المبتدأ، حيث انزاح المعنى عن المعنى المقصود.

ويضيف: "وتقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم، وتجعل له بابا غير بابه، وإعرابا غير إعرابه، وذلك أن تجيء إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ ويكون الآخر خبرًا له، فتقدم تارة هذا على ذاك، وأخرى ذاك على هذا، مثاله ما تصنعه بزيد والمنطلق؛ حيث تقول مرة:" زيد المنطلق" و" المنطلق زيد".[2]

يقدم عبد القاهر الجرجاني ضربا جديدا لصياغة الجملة العربية، والتي تتم عن طريق تقديم أحد الإسمين على الإسم الآخر، ويتبع ذلك تغير حكمه من خبر إلى المبتدأ أو العكس، ولتأكيد ذلك ضرب لنا الإمام أمثلة في تقديم الخبر على المبتدأ، والعكس.

تتمتع الألفاظ بحمولة دلالية مكثفة من المعاني وهي تتفاوت من حيث دلالتها فبعضها أكثر دلالة على المعنى من غيره ويرتبط ذلك بما يطال الجملة في تركيبها وما يعتريها من انزياح فيما يتعلق بالتقديم والتأخير الذي تقتضيه مطابقة الكلام لمقتضى الحال، والعمل السردي

[1] محمد ابراهيم شادي، شرح دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني المتوفي سنة 471 ، دار اليقين للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 1434هـ-2013م، ص 177.

[2] المرجع نفسه، ص 177-178.

باعتباره عمل إبداعي جمالي ينزع إلى كسر الرتابة و مخالفة المألوف نجده كثيرا ما يعتمد فيه السارد على اللغة المنزاحة إن على مستوى الشكل او المضمون ولذا نجد فضيلة الفاروق قد وظفت في مجموعتها القصصية هذه هذا النوع من الانزياح التركيبي الذي هو التقديم والتأخير ومن صور ما لمسناه في متنها القصصي "لحظة لاختلاس الحب "مايلي:

1. تقديم الخبر على المبتدأ :

من المعروف أن للجملة ترتيب واضح وجلي وهو تقدم المسند على المسند إليه، وقد يتقدم الخبر عن المبتدأ إذا كان الخبر مهمًا، وقد أشار ابن جني في هذا الصدد أنه يجوز تقديم المسند إليه على المسند لغرض الإتساع في الأداء اللغوي.[1]

ومن بين العبارات التي عمدت فيها الكاتبة الانزياح في تركيب سياقها الإسمي، ما جاء في قصة (رجل بالمجان)، حيث تقول فضيلة الفاروق على لسان امرأة إسمها "كاتيا": "لك جسدي مقابل رواياتك".[2]

هنا تقدم الكاتبة الجار والمجرور المتعلق بخير محذوف تقديره مهيئ أو موجود، والأصل أن تقول (جسدي لك)، لكنها قدمت الخبر لأنه مقصود لذاته وكأنها تغري المتكلم بجسدها فقدمت الخبر على المبتدأ لغرض التخصيص، وعليه فقد أزاحت اللثام عن البنية السطحية للتركيب الاسمي (لك جسدي) عن انزياحٍ كَسَرَ السياق التركيبي للجملة، إذ خالف التركيب الأصلي للجملة الإسمية والتي تبنى على المسند إليه والمسند.

استطاعت الكاتبة لفت انتباه القارئ من خلال تقديم الجار والمجرور المتعلق بخبر محذوف تقديره موجود على الخبر

[1] ينظر: إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بُلند الحيدريّ، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2009، 330.
[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، دار الفارابي، قسنطينة، 8 سبتمبر 1995، ص 64.

ومن أمثلة تقديم الخبر أيضا، ما جاء في قصة (القردة تعود من كاليفورنيا)، قول الكاتبة :"قردين صارا ...يا للهول".[1]

فقد قدمت خبر صارا (قردين) على (صار) فعل ناقص واسمه مؤخر، وذلك لابراز قيمة الخبر، والغرض الجمالي هنا هو التحقير.

تتوالى الانزياحات التركيبية التي تطرأ على السياقات النحوية، حيث تتلاعب الكاتبة في ترتيب تراكيب النص، فتقدم الخبر وتأخر المبتدأ حيث تقول في قصة (أعراض خيانة) على لسان إمرأة تعاني من إهمال زوجها: "ما روتني هذه الأم حليبًا".[2]

ومن أمثلة تقديم الخبر على المبتدأ أيضًا، ما ورد في قصة (العودة)، حيث تقول الكاتبة: "أين سجائري؟".[3]، قدمت (أين) ظرف مكان متعلق بخبر مقدم محذوف، وأخرت المبتدأ (سجائري)، وعليه اسم الاستفهام (أين)، و(سجائري) مبتدأ مؤخر، جاء تقديم الخبر على المبتدأ من باب الوجوب، لأن السيدة تسأل عن مكان سجائرها، وتتعجل في طلب الإجابة إذن فهذا التقديم انزياحٌ عن أصل التركيب، والغرض من تقديم الاستفهام هو السرعة، حيث تريد السيدة معرفة مكان السجائر بسرعة.

2. تقديم الفاعل على الفعل :

قدمت فضيلة الفاروق الفاعل على الفعل في العديد من المواضع، إذ تؤثر هذه الانحرافات على النّص بصورة فنية راقية، ومن صور تقديم الفاعل على الفعل ما جاء في قصة (أعراض خيانة)، حيث تقول: "وكنت سأضع نفسي في قفص محاكمة لو سألتها".[4]

---

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 90.

[2] المصدر نفسه، ص122.

[3] نفسه، ص 127.

[4] نفسه، ص 122.

انزاحت الكاتبة عن المألوف، بتقديمها للفاعل، وتأخيرها للفعل والمفعول به، لتبرز صعوبة الموقف الذي خافت أن تقع فيه المرأة، فاضطرت إلى كتم سؤالها عن أمها تقصدًا، مخافة أن توقظ فيها مشاعر الندم والحيرة، وكذا مخافة أن تدخلها في متاهة أسئلة لا تستطيع الإجابة عنها، وعليه جاء تقديم الفاعل (أنا)، وتأخير الفعل المضارع (سأضع)، لغرض التركيز على الفاعل وإبراز أهميته في السياق.

وتقدم الفاعل أيضًا في قصة (العودة)، حيث تقول الكاتبة: " النوم يغادرني، التعب يحاصرني"[1].

نلاحظ في هذه العبارة بروز ظاهرة التقديم والتأخير بشكل واضح وجلي، وذلك من خلال تقديم الكاتبة للفاعل (النوم) على الفعل (يغادرني)، وعلى المفعول به (ني)، وتقديمها كذلك الفاعل الثاني (التعب)، على الفعل (يحاصر)، وعلى المفعول به (ني)، والغرض من تقديم الفاعل على الفعل والمفعول به هنا هو تمكين الخبر في ذهن المتلقي، والمتمثل في أن نفسية هذه المرأة متعبة من كثرة التفكير في العودة إلى ديار الغربة وما ستلقاه مجددا من حرمان ومعاناة، أو البقاء في بلدها وبيتها وسط أهل لا يرغبون في بقائها ما عدا والدتها التي تحاول عزلها عن نفور أهلها وتدفئها بحنانها، فهرب النوم من عينها، وأنهك التعب جسدها.

3. تقديم المفعول به على الفاعل:

يتفق علماء النحو أن أصل ترتيب التركيب الفعلي على النحو الآتي:

(فعل+فاعل+مفعول)، فحق الفاعل هو التقدم عن المفعول به، وحق المفعول به التأخر عن الفعل والفاعل، غير أنه قد يتأخر الفاعل في بعض الحالات، فتقدم المفعول به ليحل محله،

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 147.

دون الاخلال بمعنى الجملة، وهذا الانزياح يقوم على أساس انتهاك نظام الرتبة في السياق، وقد عبر عنه (Jean Cohen) بأنه انزياح يطرأ على ترتيب الكلم، حيث يقول:" الانزياح عن القاعدة التي تمس ترتيب الكلمات".[1]

يتقدم المفعول به عن الفاعل اذا اتصل بالفعل ياء المتكلم، وهذا ما وجدناه في قصة (البناء على صفائح الملح)، حيث تقول الكاتبة:"تحضرني صورته".[2] تنقل الكاتبة لنا من خلال هذا السياق الانزياحي محاصرة الذكريات لامرأةٍ كُلّفت بالبحث عن فتاة إسمها ميمي، حيث ينكز ذاكرتها الحي العتيق الذي استحضر لذاكرتها شخصًا كان يسكن فيه، فأخرت الفاعل الذي جاء اسمًا ظاهرًا (صورته)، عن مكانه الأصلي، الذي يكون بعد الفعل المتعدي (تحضر)، وحلّ مكانه المفعول به ياء المتكلم (ي)، وعليه يمكن القول: أن (ياء) المتكلم مفعول به مقدم، و(صورته) فاعل مؤخر.

وعليه فتقديم المفعول به على الفاعل في هذه العبارة جاء من باب الوجوب، وذلك لأن الضمير المتصل (ي) اتصل بالفعل (تحضر)، كما أن هذا الكسر الذي طرأ على ترتيب الجملة الفعلية لم يكن عبثًا، وإنما لتقوية دلالة المفعول به المقدم، وكذا جعله المحور الرئيسي للمعنى، أما تأخر الفاعل على المفعول به، زاد في انفعال القارئ وتشوقه لمعرفته، وهناك أمثلة أخرى غيَّرت فيها فضيلة الفاروق رتب التركيب الفعلي، لأغراض بلاغية، حيث ورد تقديم المفعول به عن الفاعل في قصة (تمثال القلعة)، حيث تقول الكاتبة على لسان فتاة إسمها "نجاة": "وصلتني أنفاسه بسرعة كالبرق ". [3]

ففي هذا المقطع، قدمت الكاتبة المفعول به الذي جاء ضميرًا متصلًا بالفعل (وصل) على الفاعل الذي ورد اسمًا ظاهرًا (أنفاسه)؛ وعليه فياء المتكلم (ي) مفعول به مقدم، و(أنفاسه)

[1] عبد الله خضر حمد، العدول في الجملة القرآنية، ص 65.

[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 81.

[3] المصدر نفسه، ص95.

فاعل مؤخر، أما الغرض الجمالي من تقديم المفعول به، هو إبراز أهميته، فهو الذي تصله الأنفاس بسرعة، وفي مثال آخر عن تقديم المفعول به على الفاعل، ما جا في قصة (أعراض خيانة)، حيث تقول الكاتبة: " كوني شامخة حفظك الله".[1]

فالأصل في الترتيب أن يأتي الفاعل أولا، أي (حفظ الله ك)، لكن تقدم المفعول به (الكاف) على الفاعل (الله) لغرض بلاغي المتمثل في الدعاء بما يَسُّر المخاطب، ساهم هذا التقديم أيضًا في لفت انتباه القارئ، كما تقدم المفعول به أيضًا على الفاعل في قصة (أجساد... السادة)، في قول الكاتبة:" مقاساتك لا تناسب المقاسات الجديدة للجمال".[2]

نلاحظ من خلال هذا المقطع أن الكاتبة ركزت على المفعول به (مقاساتك) فقدمته على الفاعل (المقاسات الجديدة للجمال)، لابراز أهميته في الجملة، أما الترتيب الأصلي للجملة: (المقاسات الجديدة للجمال لا تناسب مقاساتك).

وتنزاح فضيلة الفاروق أيضًا إلى تقديم المفعول به على الفاعل في قصة(عشاء مؤجل)، حيث تقول: "فأجابني صوتك."[3]، ففي هذا السياق نلاحظ أن كلمة (أجابني) جاءت مفعول به مقدم على الفاعل (صوتك)، وتقدم المفعول به (ياء المتكلم) على الفاعل (أنفاسه)، لورود المفعول به ضميرًا متصلًا (الياء) بالفعل (أجاب)، وقد قدمت الكاتبة المفعول به على الفاعل للعناية والاهتمام به.

ومن أمثلة تقديم المفعول به على الفاعل أيضًا، ما ورد في قصة (أعراض خيانة)، حيث تقول الكاتبة:" فتزغرد بروح البدوية التي تفرح لتميز ابنتها".[4] ، في هذه العبارة قُدّم المفعول به (

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى ، ص 122.

[2] المصدر نفسه، ص131.

[3] نفسه، ص112.

[4] نفسه، ص112.

بروح البدوية) على الفاعل (هي)، فالأصل في الترتيب أن يتقدم الفاعل ويتأخر المفعول به، غير أن الكاتبة انزاحت لتقديم المفعول به وتأخير الفاعل لإبراز أهميته في الجملة.

وتنزاح الكاتبة في قصة (أجساد... السادة) لتقدم المفعول به على الفعل والفاعل حيث تقول: " منذ متى صرت تفهمين ما يقوله الحكماء"[1]، قدمت الكاتبة المفعول به (ما) على الفعل المضارع (يقول) والفاعل بغرض إبرازه وإظهاره، والغرض هنا هو استصغار الخادمة والتقليل من شأنها.

4. تقديم شبه الجملة:

أبدعت فضيلة الفاروق في توظيف ظاهرة التقديم والتأخير، ويتجلى ذلك من خلال تقديمها لشبه الجملة في التركيب الإسمي والفعلي، برز هذا النوع من التقديم كثيرًا في مجموعتها القصصية، وذلك لغرض العناية والاهتمام به، ومن أهم حالات تقديم الجار والمجرور في المجموعة القصصية "لحظة لاختلاس الحب" ما يلي:

1.4.تقديم الجار والمجرور على المبتدأ:

ورد تقديم الجار والمجرور الدال على المكان في قصة (الغول مات)، فقد جاء الانزياح تصويرًا للحالة التي كان عليها السوط، حيث شبهته الكاتبة بالأفعى المنهكة المتعبة التي لم يعد لها حيلة للقيام بدورها وذلك في قول الكاتبة على لسان زوجة الغول:" في ركن الصالة أفعى أنهكها السبات ." [2]، ويمكن شرحها كالتالي:

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص127.

[2] المصدر نفسه، ص 16.

في ركن الصالة (شبه جملة جار ومجرور مقدم) أفعى أنهكها (متعلق به مؤخر)، ورد تقديم الجار والمجرور للدلالة على أهمية المكان (الصالة)، الذي كان يعلق فيه السوط، ولا يمكن لزوجات الغول أن يغرين مكانه.

وفي عبارة أخرى من قصة (رجل بالمجان) قدمت الكاتبة الجار و المجرور على المبتدأ حيث تقول: " للأحمر تفاصيل الحب أحيانا، وأحيانا تفاصيل الخطر."[1]، قدمت الكاتبة الجار والمجرور المتعلق بمحذوف خبر مقدم (للأحمر) على المبتدأ (تفاصيل)، لتدلل على اقتصار الحب على اللون الأحمر، فالأصل أن نقول: (تفاصيل الحب للأحمر أحيانا)، وقدمت الظرف على المبتدأ في الشطر الثاني من العبارة (وأحيانا تفاصيل الخطر)، فقد تقدم الظرف (أحيانا) على المبتدأ (تفاصيل الخطر)، فالأصل في الكلام أن نقول: (وتفاصيل الخطر أحيانا)، وقد تشكل هذه الصورة ما سمّاه (ميكائيل ريفارتير) "بالإجراء الأسلوبي الذي حدد هويتها القارئ المتمرس، الذي يحوز على خلفية ملموسة، فالإجراء الأسلوبي والخلفية لا يمكن أن يفترقان أبدا."[2]

أما الإجراء الأسلوبي في هذه العبارة يكمن في (تفاصيل الحب) والتضاد (تفاصيل الخطر)، فدلَّ السياق على إبراز جمال الحب وخطورته في الوقت نفسه، وكذا دفع المتلقي إلى تنشيط ذهنه وتخيل الصورة تفاعلا معها.

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى ، ص 65.

[2] ينظر، ميكائيل ريفارتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة تقديم وتعليقات، حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة– البيضاء، ط1، 1993، ص54.

2.4. تقديم الجار والمجرور على الخبر:

ونجد هذا النمط من الانزياح، في قصة (الحصار الذي يقتل الحب)، حيث تقدم الجار والمجرور على الخبر في قول الكاتبة: "عن أي عالم كان يتحدث".[1]

ففي هذا التركيب انزاحت الكاتبة إلى تقديم شبه الجملة الاستفهامية (عن أي عالم) على الخبر(كان يتحدث)، والغرض من هذا التقديم هو التركيز على الجار والمجرور للإيضاح والاستفهام، والأصل أن نقول: (كان يتحدث عن أي عالم).

3.4. تقديم الجار والمجرور على الفعل:

برز الانزياح التركيبي من خلال تقدم شبه الجملة على الفعل في المجموعة القصصية كثيرًا، فقد لجأت الكاتبة إلى الإكثار من تقديم الجار والمجرور في الجملة الفعلية لأغراض بلاغية وكذا اهتمامها بالحيز المكاني، وهذا ما وجدناه في قصة (أريد نبيا)، حيث تقول فضيلة الفاروق: " في غرفتي، وقفت أمام الله."[2]

نلاحظ أن الكاتبة قدَّمت الجار والمجرور(في غرفتي) على الفعل الماضي (وقفت)، وذلك للغرض الجمالي المتمثل في التخصيص، وكذا والتركيز على المكان (الغرفة) ، فالكاتبة تصور حالة الفتاة التي تناجي ربها بأن يرزقها برجل صادق صدق الأنبياء، بعد أن تلقت الصدمة من الرجل الذي ضنته مختلف عن باقي الرجال، وتكرر تقديم الجار والمجرور من خلال تغيير الكاتبة مراتب الجملة الفعلية في القصة نفسها حيث تقول: في حي يشبه الوطن في اتساعه".[3]

---

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص49.

[2] المصدر نفسه، ص46.

[3] نفسه، ص 83.

تقدم الجار والمجرور (في حي) على الفعل المضارع (يشبه)، فجاء تركيزها على الحيّز المكاني، حيث قدّمت الجار والمجرور لتقوية الدلالة على أن الحي الذي تسكن فيه هذه الراقصة يشبه الأحياء الموجودة في كامل الوطن سواء في اتساعه أو في الفوضى التي تعرمه، وهذا ما يوحي لنا صعوبة إيجاد هذه الفتاة فكل الأحياء متشابهة، أدى تقديم الجار والمجرور على الفعل إلى لفت انتباه القارئ، وكذا إثارة الدهشة في ذهنه، كون هذه العبارة كسرت التركيب الأسلوبي المعتاد.

ومن مواطن تقديم الجار والمجرو على الفعل في المجموعة القصصية ما ورد في قصة (لحظة لاختلاس الحب)، حيث تقول فضيلة الفاروق:" وفي لحظات أخرى خانتني فيها الذاكرة."[1]

قدمت الكاتبة الجار والمجرور (في لحظة أخرى) المتعلق بالفعل (خانتي)، وذلك قصد إبراز مكانة المخاطب وأهميته عند المتحدث، وكذا استئناسًا بالبحث عنه في صورته وصفاته، وقد حملت هذه العبارة سياقًا جماليا أضفى تقديم شبه الجملة انزياحيةً، أبرزت انشغال المتحدث بالمخاطب واشتياقه إليه، مما ساعد في استدراج المتلقي للتفاعل بمشاعر المُخَاطِبة.

5. تقديم الحال:

تقديم الحال من أهم ظواهر التقديم والتأخير الموظفة في المجموعة القصصية، نجحت فضيلة الفاروق من الانزياح في ترتيب التراكيب المألوفة إلى ترتيب خارق للعادة، وذلك عن طريق تنويع تقديم صور الحال في المتن السردي، فقد جاء في قصة (القردة تعود من كاليفورنيا) قول الكاتبة: قردين صارا... يا للهول".[2]

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى ، ص 51.

[2] المصدر نفسه، ص 90.

حيث تقدم الحال (قردين) على الفعل (صار)، والفاعل الضمني في (صار) الذي يعود على القردين، والغرض البلاغي هنا هو التحقير، حيث أشارت الكاتبة إلى أن هذا الرجل وصديقته أصبحا قردين، فالحالة التي صارا عليها حقيرة مذمومة.

وتقدم الحال على صاحبه في قصة (الرجل العشرون على الناصية)، حيث تقول الكاتبة: " وكثيرًا ما تراه طفلا حين يحدثها".[1] ارتبطت دلالات تقديم الحال بالتعبير عن حالة الرجل ووصفه، حيث قدمت الكاتبة الحال (طفلا) على الظرف (حين) لإبراز أهمية الصفة والتأكيد عليها، وأصل الكلام: (كثيرًا ما تراه حين يحدثها طفلًا).

وورد تقديم الحال أيضًا في قصة (رائحة الورق)، حيث تقول المبدعة: " "فجأة أعادتني رائحة الأقلام والدفاتر".[2] لجأت الكاتبة إلى تقديم الحال (فجأة) التي هي حالة من حالات الزمان والمكان، على الفعل (أعادتني) والفاعل المتعدد (رائحة الأقلام والدفاتر) والمفعول به (ياء) المتكلم المتصلة مع الفعل (أعاد)، وجاء تقديم الحال في هذه العبارة لإبراز أهميته وقيمته فالجمل، وكذا ترجمة مشاعر الشوق والحنين للكتابة والتأليف.

تواصل فضيلة الفاروق توظيف تقديم الحال على صاحبها، إذ تقول في قصة (أجساد...السادة): " وحدهم الخدم يلملمون السادة عند الضرورة".[3] ففي هذه العبارة، تمكنت الكاتبة من تقديم الحال (وحدهم) على صاحبها (الخدم)، وذلك لقصد جمالي فني، يكمن في إبراز حالة الخادمة التي تكمن في (الوحدة)، وقد عزَّزت وأكدت ذلك عبارة (يلملمون السادة)، والغرض من هذا التقديم إبراز عظم المسؤولية التي يتحملها الخدم اتجاه أسيادهم.

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى ، ص117.

[2] المصدر نفسه، ص 161.

[3] نفسه، ص132.

يتضح مما سبق أن الكاتبة قد تمكنت من توظيف ظاهرة التقديم والتأخير، بشكل واسع في مجموعتها السردية، وذلك لأغراض نحوية وبلاغية، حيث ساهمت في توصيل المعنى إلى ذهن القارئ، وكذا إضفاء اللَّمسة الجمالية على السياقات المنزاحة، مما أثار الدهشة والانفعال في نفس المتلقي.

ثانيا: الحذف

الحذف هو حدث أسلوبي يقتضي إسقاط أحد عناصر التركيب، مع إبقاء المعنى محافضًا على وضوحه، وتكمن أهميته في قدرته على إثارة القارئ، وتشجيعه على تنشيط ذهنه للتفاعل مع النّص واستنباط المحذوف لإتمام المعنى.

جاء تعريف الحذف بأنه:" إسقاط كلمة وحذفها من الجملة وتعويضها بما يخلفها ويقوم مقامها دون الإخلال بالمعنى ".[1]

يمكن القول إن ظاهرة الحذف ظاهرة فنية، تربط بين المبدع والمتلقي بواسطة علاقة تفاعلية، حيث يشترك الطرفان في عملية الابداع، فالمبدع يقوم بإسقاط العبارات أو الكلمات من النّص، دون المساس بمعانيها أو الاخلال بها، بهدف استثارة المتلقي و توجيهه لملء مكان المحذوفات بواسطة قوة الخيال الذي يمتلكه وكذا المهارات اللغوية المكتسبة لديه، ما يُمَكِّنُه الوصول إلى المعاني المرادة.

شبَّه الجرجاني ظاهرة الحذف بالسحر، حيث يقول:" الحذف هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترْكَ الذكر، أفصح من الذكر،

[1] ينظر، تمام حمد عيد المنيزل، الحذف في النحو العربي، دار اليازوري، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص16.

والصَّمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطقَ ما تكون إذا لم تنْطق، وأتمَّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبنْ".[1]

يعد الحذف وسيلة تعبيرية لغوية يتم من خلالها العدول والانزياح من تركيبة لغوية أصلية إلى تركيبة أخرى أقل لفظا وأغزر معنى وهو ما يجعل الباحث يصطدم بما يسمى بالتماسك النصي والذي يقصد به تلك العلاقة النحوية أو المعجمية بين العناصر المختلفة في النص وهنا لابد من الأخذ بعين الاعتبار تعريف كل من "مايكل هاليداي " و "رقية حسن" للحذف بأنه استبدال بالصفر أي مظهر من مظاهر الاتساق النصية يعتمد المتلقي في فهمه على جملة سابقة وهو أقسام حذف فعلي وحذف اسمي وحذف داخل شبه الجملة.[2]

لعل من أهم ما تتمتع به اللغة العربية، وتتفرد به عن باقي اللغات الأخرى أن بلاغة القول تكون بالحذف والاستغناء عن بعض أركان الجملة .ومكوناتها الأساسية، إذا علم حصول فهمه ووضوحه في ذهن المتلقى ولذلك كان تركيز البلغاء والمتحدثين الأذكياء على الحذف من كلامهم ما يرون أن المتلقي قادرا على إدراكه بيسر وسهولة، أو حتى بجهد يسير من التفكير والتأمل، والسبب في هذا كله يرجع الى أن الاقتصاد في اللغة وعدم الإسراف في الكلام يعد من تمام العقل وينبئ برزانة ورصانة أهل العقل والفكر والحصيف، وفي المقابل الإطناب والإسراف في الكلام من صفات الثرثارين وأهل الطيش والخفة، يقول الجرجاني في هذا الصدد: " ما من اسم حذف في الحالة التي ينبغي أن يحذف فيها إلا و حذفه أحسن من ذكره."[3]

---

[1] الجرجاني، أبي بكر، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي ، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، ط 3، 1413هـ- 1992م، ص146.

[2] ينظر، شريفة الحوت، طبيعة النص وعلاقته بالمقام من منظور مايكل هاليدي ورقية حسن،جامعة تيزوزو الجزائر، مجلة الأثر، عدد خاص :أشغال الملتقى الوطني الأول حول : اللسانيات والرواية يومي 22 و23 فيفري 2012، ص124.https://www.asjp.cerist.dz/en/article.50466.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 152-153.

وللحذف صور وأشكال عديدة حسب مقتضيات السياق والحال تلمسنا وجدنا الكاتبة قد وظفت منها نماذج عدة نحاول الوقوف على بعض منها بشيء من التفصيل:

1.الحذف الاسمي:

يؤتى بالحذف الإسمي لتحصيل فوائد جمالية في التركيب السياقي للنّص وذلك اقتصاداً في التعبير، واحترازاً لتحقق المطلوب بوضوح المعنى المراد لدى المتلقي، ومن أمثلة ذلك.

1.1. حذف المبتدأ:

يحذف المبتدأ إذا كان الخبر مشهوراً حتى يكون ذكره وحذفه سواء، ومن أمثلة ذلك قول الكاتبة في قصة (رجل بالمجان):" هذا لو كنت نذلا لكنني أخيّرك".[1]

حذفت الكاتبة المبتدأ (أنني)، واكتفت بالخبر، وتقدير الكلام (هذا لوأنني كنت نذلا)، فقد عدلت الكاتبة عن استخدام الضمير (أنني) لإبراز أهمية الخبر صيانة للمحذوف عن الذكر تشريفًا له، فقد أنكر المتكلم صفة النذالة عنه، ونسب صفة الشرف إليه بطريقة غير مباشرة تفهم من سياق الكلام، وتقول فضيلة الفاروق في القصة نفسها: "أضف إلى لغة أدبك كلمة جديدة هي هذه".[2]

ففي هذه العبارة نلاحظ أن الكاتبة عدلت عن ذكر المبتدأ (الكلمة)، أما تقدير الكلام (أضف إلى لغة أدبك كلمة جديدة هي هذه الكلمة)، فهي بصدد الاستهزاء بالمخاطب، أما الغرض من حذف المبتدأ هنا هو التحقير والتقليل من شأنه، وفي عبارة أخرى من القصة نفسها ورد حذف المبتدأ أيضا، حيث تقول فضيلة الفاروق:" –بيروت لم تنته.

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص65.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تموت...ولكنها تقوم...كالمسيح".[1]

نلاحظ من خلال هذه العبارة أن الكاتبة حذفت المبتدأ المؤخر والذي تقديره (بيروت)، لغرض اهتمامها بالخبر المذكور (تموت) و(تقوم)، أما الغرض من الحذف هنا وضوح المبتدأ، كما نلمس في هذه العبارة نوعًا من التعظيم لبيروت والتي هي بلد عربي، إذ شبهتها الكاتبة بالمسيح (سيدنا عيسى)، الذي لم يمت، والمقصود من هذه العبارة أن بيروت لا تموت، وإنما تقوم كالمسيح.

ورد حذف المبتدأ كذلك في قصة (رائحة الورق)، حين تصف الكاتبة اندهاش حكيمها منها كونها لم تظهر ألمها أثناء ولادتها لإبنها، فجاء تعبيرها على لسانه، إذ تقول: "قال لي حكيمي مندهشًا ومهنئًا: أستغرب كيف عشت لحظات المخاض دون أن أسمع منك صرخة أو حتى صوت".[2] ففي هذه العبارة نلاحظ إعجاب الحكيم بالمتحدثة لأنها كانت قوية في أصعب لحظات حياتها (ولادة ابنها)، ولتفخيم قوة المشهد، حذفت الكاتبة المبتدأ (أنا) لغرض صيانة المحذوف عن الذكر في المقام تشريفًا له، أما تقدير الجملة: (أنا أستغرب كيف عشت لحظات المخاض...).

من أهم مظاهر الحذف الإسمي–أيضًا– حذف الخبر، فقد أسقطت فضيلة الفاروق الخبر كثيرًا في متنها القصصي، حيث تقول في قصة (البناء على صفائح الملح):"هنا في هذا البيت غرف من ذوات النجمة الواحدة".[3]

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 108.

[2] المصدر نفسه، ص 165.

[3] نفسه، ص80.

حذفت الكاتبة الخبر (موجودة) مكتفية باسمها، والتقدير: (هنا في هذا البيت موجودة غرف من ذوات النجمة)، أما الغرض من حذف الخبر هنا فالاختصار ولوضوح المعنى المراد في ذهن القارئ.

وقولها أيضًا:"وهنا أيضا النظام القاسي يقدم الجسد مقابل الخبز".[1]

أضمرت الكاتبة الخبر (موجود) للاختصار والايجاز، والتقدير:(وهناك موجود أيضا النظام القاسي يقدم الجسد مقابل الخبز)، فهي بصدد تصوير صعوبة العيش في كنف هذا النظام القاسي، الذي يرهن الجسد مقابل بعض النقود أو الخدمات، أما الغرض من الحذف هنا فالاتساع، وفي هذا ندرج قول سبويه أن:" هذا باب استعمال الفعل في اللفظ لا في المعنى لاتساعهم في الكلام والايجاز والاختصار، فمن ذلك أن تقول على قول السائل: كم وُلد له؟ فيقول: ستون عاما. فالمعنى وُلد له الأولاد ووُلد له الولدُ ستين عاما، ولكنه اتسع وأوجز".[2]

وعليه فإسقاط الكاتبة للخبر في هذه العبارة، جاء لتفادي التكرار، وكذ للدلالة على سخطها ورفضها لهذا النظام الاستغلالي للبشر.

2.1. حذف الفاعل:

يندرج حذف الفاعل ضمن الحذف الاسمي، وقد يلجأ المبدع في بعض الأحيان إلى حذف الفاعل على الرغم من أهميته في تركيب الجملة، وهذا الحذف يكون لدلالة بلاغية إذ لا تجتمع هذه الدلالة مع ذكره، ومن أمثلة حذف الفاعل ما ورد في المتن القصصي، حيث تقول فضيلة

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 80

[2] سبويه، الكتاب ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الناشر مكتبة الخارجي، القاهرة، ط 3، 1408هـ- 1988م، ج1، ص 211.

الفاروق في قصة (الغول مات)على لسان زوجة الغول:" انفجرت دموعها كالشلال، وارتوت تضاريس وجهها المتعب بملوحة ألمها...وراحت تربت على صدري".[1]

انزاحت الكاتبة في هذه العبارة بحذفها للفاعل (أم رابح) للفعل(تربت)، أما تقدير الكلام: (وراحت أم رابح تربت على صدري)، فالخالة أم رابح هي أم رجل متسلط ومتجبر قد سمي بالغول من طرف زوجاته لظلمه لهن، كان يعاملها بسوء مثلهن، إلّا أنها يوم وفاته لم تستطع حبس دموعها بسبب غريزة الأمومة.

وفي عبارة أخرى من القصة (أجساد... السادة) تعمد الكاتبة إلى حذف الفاعل والتدليل عليه بقرينة فتقول:" وهي تسكب لها فنجان القهوة، وقبل أن تقدمه لها سألتها السيّدة بصوتٍ فيه نوعٌ من الغضب: أين سجائري؟".[2]

حذفت الكاتبة الفاعل (الخادمة) للأفعال (تسكب، تقدمه)، ودللت عليه بالضمير (هي)، وذلك لأن الفاعل معروف قد ذكر في بداية الجملة، فالغرض من حذفه هنا هو التخفيف لتفادي الثقل في الكلام.

وتقول فضيلة الفاروق في عبارة أخرى استغنت فيها عن الفاعل:" تأملتها واندَهَشتْ...هكذا في كل مرة تندهش، وفي كل مرة تنطفئ وفي كل هوة تنسحب مسرورةً لأن سيدتها هدأت".[3]

حذفت الكاتبة الفاعل (الخادمة) للأفعال (تندهش، تنطفئ، تنسحب) لأن المحذوف معلوم وهو تلك الخامة التي تخدم سيدتها وتتحمل ميزاجها المتقلب.

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص 127.

[3] نفسه، 128.

3.1 . حذف المفعول به:

من المعروف أن الجملة تتكون من فعل وفاعل ومفعول به، غير أنه قد يتعمد المبدع حذف أحد أركان هذا التركيب لأغراض جمالية، مع بقاء دلالته السياقية أو المعنوية واضحة وقد أسقطت الكاتبة المفعولات في العديد من المواضع في متنها، حيث حذفت المفعول به في قصة (الحياة ليست جميلة فوق الشمس)، قائلة:" فما الذي قلته يا مجنون؟".[1]

حذفت الكاتبة المفعول به، والذي يتضمن معنى الجواب عن السؤال الذي طرحته، فمثلا لو توقعنا أن المتلقي أجاب عن السؤال بقول: (أحبك)، فكملة أحبك المحذوفة مفعول به.

وفي القصة تسقط الكاتبة المفعول لأجله، حيث تقول على لسان فتاة تلقت رسالة من حبيبها: " لماذا قررت أن تكتب لي؟ ".[2]

هنا حذفت الكاتبة الجواب الذي هو مفعول لأجله، وتركت للقارئ حرية تخيل السبب الذي لأجله كتب لهذه الفتاة هذا المكتوب. فالإجابة المتوقعة في ذهن القارئ مفعول لأجله محذوف لأنها سبب وغاية لحصول الفعل.

حذفت الكاتبة المفعول فيه في القصة (أريدك امرأة لأحلامي)، حيث تقول:"متى نتمكن من صنع القنبلة؟". [3] فالمحذوف في هذه العبارة ظرف زمان مفعول فيه، لأن التلميذ يتساءل عن زمن صنع القنبلة.

---

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى ، ص28.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نفسه، ص37.

2. الحذف الفعلي:

قد يحذف الفعل إذا تحقق التماسك النّصي بذكر سابق أو لاحق يدل على المحذوف ويوضحه، وقد اشتمل الكلام على متتالية جملية تعد مرجعية توجه المتلقي إلى موضع الحذف، ومن ثم فهمه اعتمادًا على السياق، ومن أمثلة ذلك ما وجدناه في المجموعة القصصية لحظة لاختلاس الحب لفضيلة الفاروق في قصة(الغول مات) ، حيث تصف الكاتبة (أم رابح) والدة الغول وهي حزينة على فقدان وحيدها، فقد كانت دموعها كالشلال و شهقاتها المتقطعة تعكس عمق الحزن والآهات التي في صدرها، وقد ترصدنا عبارةً تصف هذه الحال من خلال قول الكاتبة على لسان أحد زوجات الغول:" لكنها لم تجبني، ظلت دموعها تجري غزيرة، وأنفاسها بين الحين والحين تتعثر بشهقة بكاء".[1]

حذفت الكاتبة الفعل (تجري) بعد أنفاسها لتفادي التكرار، ولأنها واضحة في ذهن القارئ، أما تقدير الكلام هنا هو (... أنفاسها وهي تجري تتعثر بشهقة بكاء).

كما وظفت الكاتبة الحذف الفعلي أيضا في القصة (عشاء مؤجل)، حيث تقول: " أنا لا أكتب من أجلك، ولا من أجلي، إني أكتب عن الأحلام الصغيرة للوطن، عن أحلام الأطفال التي لا تتجاوز في مساحتها حضن الأم".[2]

حذفت الكاتبة من خلال هذا الخطاب الفعل (أكتب) مرتين، وذلك لوجود مرجعية قبلية تدل على هذا المحذوف في كل مرة، أما تقدير الجملة: (ولا أكتب من أجلي، ولا أكتب...أكتب عن أحلام الأطفال التي لا تتجاوز في مساحتها حضن الأم)، وعليه نستشف من هذا السياق أن غرض الكاتبة من الكتابة هنا ليس شخصي، بل يفوق ذلك، إنها تكتب عن طموحات وآمال الوطن، تكتب عن أحلام الأطفال.

---

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص 112.

كما ورد حذف الفعل أيضًا في القصة نفسها، حيث تقول المبدعة: " قلت لك: مؤكد بالنسبة للذين يعيشون بلا وطن، وبلا هوية، وبلا امرأة...".[1]

في هذه العبارة استغنت فضيلة الفاروق عن تكرار الفعل (يعيشون)، للاختصار والايجاز، لأنه ذكر في بداية الجملة، أما تقدير الجملة: (يعيشون بلا وطن، ويعيشون بلا هوية، ويعيشون بلا امرأة...). وعليه فالذين يعيشون بلا وطن، مؤكد أنه لا وجود لامرأة في حياتهم لأنهم بلا هوية، فالهوية تحدد الشخصية وبالتالي يتحدد الوطن.

أما في قصة (الرجل العشرون على الناصية)، فقد حذفت الكاتبة الفعل لتأكيد المعنى في ذهن القارئ، حيث تقول:" كم كانت خائفة وهي تنظر إلى عينيه، تبحث فيهما عن بريق خيانة ما، عن شيء يشبه الغدر".[2]

نلاحظ أن الفعل المحذوف هو(تبحث)، فقد جاء حذفه اعتمادًا على ما ورد في الجملة الأولى السابقة، وعليه فالحذف ورد لعلاقة قبلية، أما تقدير الجملة (...تبحث عن شيء يشبه الغدر)، أما مقصد العبارة (تبحث عن شيء يشبه الغدر)، أي تحاول إقتفاء أخطاء حبيبها وغدره، وكان مرد كل هذا البحث لهو التفلت من هذا الرجل الصادق، ومحاولة تسليط كل أنواع العتاب واللوم عليه، لأنها تستمتع بدور الضحية، ولأنها قد اعتادت على الخيانة والغدر.

3. الحذف الحرفي:

الحذف الحرفي هو ظاهرة لغوية تتمثل في إسقاط الحرف من السياق دون تأثر معناه، فتحذف الحروف من تراكيب الجمل لأغراض فنية وجمالية، وقد وجدنا في المتن القصصي

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص112.

[2] المصدر نفسه، ص 115.

حذف الكاتبة لمجموعة من أحرف المعاني المتمثلة في: همزة الاستفهام، وحرف النداء (يا) وكذا واو العطف، لعدة مقاصد بلاغية.

1.3.حذف حرف الاستفهام:

تحذف همزة الاستفهام من السياق، لوجود قرينة دالة على المعنى الاستفهامي مثل وجود علامة الاستفهام، وذلك لغرض التخفيف في النطق، وكذا الوضوح، فحذف همزة الاستفهام لا يلبس المعنى، بل يوضحه وجود القرينة الدالة على الاستفهام.

وقد وجدنا في المتن القصصي نماذج عن حذف همزة الاستفهام، ففي قصة (عشاء مؤجل) تقول فضيلة الفاروق على لسان حبيبها: " تتحدثين عن الوفاء يا عذرائي؟".[1]

في هذه العبارة حذفت الكاتبة حرف الاستفهام المتمثلة في الهمزة (أ)، إذ جاءت الجملة الاستفهامية هنا لتوحي لنا باستفهام المتحدث وتساؤله، أما تقدير الجملة فهو: (أتتحدثين عن الوفاء ياعذرائي؟).

نلاحظ أن هناك انسجام في حذف الهمزة الاستفهامية مما أضفى على العبارة القوة والتأثير، وعليه فغرض الحذف هنا هو الانكار والاستغراب والعتاب، إذ نستشف من الجملة الاستفهامية أن المتحدث يعاتب الكاتبة حين لعبت دور الضحية المظلومة الباحثة عن الوفاء.

وفي عبارة أخرى من القصة ذاتها تستغني فضيلة الفاروق عن حرف الاستفهام حيث تقول: " تراك تتلذذين برؤيتي رجلًا بلا وطن وبلا هوية وبلا امرأة".[2] حذفت القاصّة حرف الاستفهام (هل) لغرض اللوم والعتاب، أما تقدير الكلام هو: (هل تراك تتلذذين برؤيتي رجلًا بلا وطن وبلا هوية وبلا امرأة).

---

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 111.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

كما نجد حذف حرف الاستفهام كذلك في قصة (أجساد... السادة)، إذ تقول فضيلة الفاروق:" يعني ما كتب صحيح؟".[1]

حذفت الكاتبة حرف الاستفهام (هل) والتي من المفترض أن تكون في بداية الجملة، أما تقدير الجملة فهو كالآتي: (هل هذا يعني أن ما كتب صحيح؟)، أما الغرض الجمالي من الحذف هنا هو دفع القارئ إلى التأمل والبحث في سياق الجملة للوصول إلى المعنى.

كما انزاحت الكاتبة عن طريق حذف حرف الاستفهام في قصة (جريمة حي الحياة)، حيث تقول: " وصف بيان مسجد خالد بن الوليد جريمة حي الحياة بقتل ستة أشخاص من الطغاة، والسابع قتل خطأ؟".[2]

لامس الحذف هنا اسم الاستفهام، حيث عدلت المبدعة عن ذكر حرف الاستفهام (هل) واكتفت بالجملة الاستفهامية الدَّالة عليها علامة الاستفهام في الآخر، فقد حذفت حرف الاستفهام لاختصار المسافة بين المتكلم والمخاطب، أما تقدير الجملة: (وهل السابع قتل خطأ؟)، أما الغرض من الحذف هنا هو الايجاز والاختصار في الكلام.

وتقول الكاتبة في القصة نفسها: " وحكم على القاتل بصوم شهرين متتابعين كفارة، ودفع دية لأهل القتيل؟".[3]

في هذا الخطاب حذفت الكاتبة حرف الاستفهام (هل) لغرض التخفيف، أما تقدير الجملة:(وهل حكم على القاتل بصوم شهرين متتابعين كفارة...).

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص130.

[2] المصدر نفسه، ص141.

[3] نفسه ، ص141.

2.3.حذف حرف العطف:

تحذف واو العطف من الجملة، قد تكون بين كلمتين أو جملتين معطوفتين، ويبقى المعنى سليما ومفهوما، وقد أجاز النحويون إسقاط واو العطف لعدة أغراض منها الإيجاز، والسلاسة والقوة والتأثير، وفي هذا يشير أحمد عبد الكاظم هون أن " علماء النحو قد أجازوا حذف واو العطف لأن إضمارها لا يغير من دلالة المعنى، أما الحروف فهي تدل على دلالاتها في نفس المتكلم."[1]

جاء حذف حروف العطف كثيرًا في المجموعة القصصية لحظة لاختلاس الحب، فقد انزاحت الكاتبة في قصة (أجساد ...السادة) بحذف واو العطف، حيث تقول:" تحركت أنفاسها كالعاصفة، زمجرت، صرخت، قذفت الزجاج بمنفضة، ولم تهدأ هذه المرة".[2]

انزاحت الكاتبة في هذه العبارة بحذف (واو العطف) للإشارة إلى مدى تلازم هذه الأفعال وكأنها فعل واحد، فقد قامت بفعل الزمجر، والصراخ وقذف الزجاج، وهذا دليل على الغضب الشديد، وعليه فتقدير الكلام هنا (تحركت أنفاسها، وزمجرت، وصرخت، وقذفت الزجاج...)، أما الغرض الفني من الحذف فجاء لسلاسة النطق والإجاز.

تواصل الكاتبة حذف واو العطف في القصة نفسها، حيث تقول:" انخفضت نبرة صوتها، صارت كنبرة أصوات الخادمات".[3]

لقد حذفت الكاتبة في هذه العبارة واو العطف، وذلك لإضفاء القوة والتأثير في الكلام، أما تقدير الكلام: (انخفضت نبرة صوتها، وصارت كنبرة أصوات الخادمات).

---

[1] ينظر، أحمد عبد الكاظم هون، جماليات الانزياح في الضرورة الشعرية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عملن، الأردن، ط1، 2020، ص 206.

[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 129.

[3] نفسه، ص 130.

وقد كان السبب في انخفاض نبرة صوتها هو إحساسها بالمهانة الذل الذي تعرضت له من قبل هذا الرجل الذي اتصلت به لتسأل عن سبب تخليهم عنها في العمل، وتعويضها بمرأة أخرى، وحذفت الكاتبة في القصة نفسها حروف العطف المتمثلة في (الواو والفاء)، حيث تقول: " تهرول الخادمة إليها مرةً أخرى، تحضنها، تذوب الفوارق بينهما".[1]

جاء حذف (واو العطف وفاء العطف) في هذه العبارة لغرض التخفيف، وذلك لضيق المقام، بسبب صدمة السيدة لما سمعته، وتقدير الجملة: (تهرول الخادمة إليها مرةً أخرى، وتحضنها، فتذوب الفوارق بينهما)، أما الغرض الجمالي من حذف واو العطف وفاء العطف، فهو لتوفير العناية بالمعطوف لأنه في حالة نفسية كئيبة، وكذا للتخفيف والتسريع.

يمكن القول إن الكاتبة قد حذفت حرفي العطف (الواو، الفاء) لتسريع نشاط تفاعل الخطاب والتأثير في نفسية القارئ، وعليه "فوجود حرف عطف يبطئ ويثاقل حركة الاندفاع الخطابي".[2]

نستنتج مما سبق أن حذف حروف المعاني لها فوائد بلاغية، فبحذفها يجتمع الشيئين في شيء واحد وكأنه شيء واحد لا ينفصل.

3.3.حذف حرف النداء:

من بين أهم أنواع الحذف التي اعتمدتها فضيلة الفاروق في مجموعتها القصصية، حذف حرف النداء، وذلك لما تظمره من معاني ودلالات، فحرف النداء يستخدم لتنبيه المخاطب ولفت انتباهه.

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 133.

[2] ينظر، شرين عبد الله عطوات، أثر اللهجات العربية في توجيه المعنى النحوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2018، ص 418.

جاء حذف حرف النداء (يا) في قصة (رجل بالمجان)، حيث تقول فضيلة الفاروق: "كاتيا...كاتيا..."[1]، فمن الواجب أن يأتي حرف النداء (يا) قبل المنادى، (كاتيا)، وربما حذفت أداة النداء لقرب المسافة بين المنادى والمنادي، وكذا لمدى أهمية المنادى، أما تقدير الجملة: (يا كاتيا...يا كاتيا)، والغرض الجمالي من حذف حرف النداء هنا هو الايجاز والاختصار، حيث يرى مختار عطية أن " حذف أداة النداء يكون من باب الاختصار والايجاز.[2]

ومن السياق الذي ورد فيه حرف النداء ما جاء في القصة نفسها:" صرخت في وجهي والحمرة تكتسح في وجنتيك وجبهتك –خبيثة".[3]، كما أسقطت الكاتبة حرف النداء (يا) واكتفت بالمنادى (خبيثة)، وكان هدفها من هذا النداء الذم والتحقير، فالمنادي قلل من شأن المنادى فجاء النداء للمنادى يحمل صفة الخبث، والتقدير(يا خبيثة).

4.الحذف المسكوت عنه:

الحذف الصامت هو ظاهرة بلاغية تتمثل في حذف بعض الكلمات أو الجمل من النّص، دون أن يتأثر المعنى، ويعتمد هذا النوع من الحذف في مواضع التهويل والتعجيب، حيث يفتح الحذف للمتلقي أفقًا واسعًا للتحيل والتقدير فيساهم في ربط الدوال والوصول إلى المعنى المراد مما يضفي على النص قوةً وتأثيرًا، كما يساهم الحذف في التخفيف على النطق، إذ يبتعد عن تكرار الكلمات أو السياقات، وهذا ما يزيد في سلاسة النص.

أوردت الكاتبة في مجموعتها القصصية عدة نصوص تنتهي بنقاط حذف لتجعل القارئ يقدر ماشاء من المحذوفات ومنها ما حذف في قصة (عشاء مؤجل)، حيث تقول فضيلة

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص62.

[2] ينظر، مختار عطية، الايجاز في كلام العرب ونص الإعجاز" دراسة بلاغية"، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 1998، ص 274.

[3] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص64.

الفاروق على لسان فتاة أنهكتها خيبات الحب:" أما أحلامي أنا فهي على وشك أن تدخل سن اليأس..."[1]

جاء الحذف في هذه العبارة كمدلول انحرافي يبرز في الصمت الذي يغزو فضاء المساحة البيضاء، إذ جاءت نقاط الحذف في هذه العبارة لتُشغل ذهن القارئ وتأثر في نفسه، حتى يتمكن من صياغة دلالةٍ جديدةٍ ، وذلك بالاعتماد على ما جاء في الجملة، فالحذف "يستند على المتلقي في خلق أنساق النّص وذلك من خلال عملية ملء الفارغ، مما يتوجب على القارئ أن يكون مدركا للمعنى المقصود، وبالاعتماد على السياق والمعرفة اللغوية للقارئ، يتمكن هذا الأخير من ملء الفراغ".[2]

وفي عبارة أخرى من قصة (الرجل العشرون على الناصية) تقول الكاتبة:" قالت لنفسها: وقد تكون فرصتي، سأختصر رجالي...سأختصر الماضي في هذه الصدفة الجديدة..."[3].

تعبر الكاتبة من خلال حذفها لبعض الكلام عن عزم هذه الفتاة في اعتزال الرجال الذين عرفتهم من قبل والاكتفاء بهذا الرجل الذي عرفته حديثًا، فمعرفتها لهذا الرجل وانجذابها نحوه وإحساسها بأنه مختلف جعلها تلغي جميع الرجال الذين عرفتهم وعانت غدرهم وأكاذيبهم، فهذه الصدفة الجديدة هي سبب قوي في اختصارها للماضي والتخلص منه، وإعادة ترتيب حياتها من جديد بلون صادق وجميل مليء بالأمل والحياة.

أما العبارة التي أمامنا، فقد وظفت فيها نقاط الحذف التي ساهمت في خلق الغموض الدلالي الذي يدفع القارئ إلى التأمل في فضاء النّص والتفاعل معه وتأويل المعنى، فالكاتبة

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص112.

[2] ينظر، نهاد فليح حسن العاني، النّص اللغوي بين السبب والمسبب، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص77.

[3] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 117.

استعملت النقاط للإشارة إلى أن هناك كلام محذوف وعلى القارئ أن يشارك في تخيل الدلالة التي يشير إليها هذا الحذف وبذلك يكون التفاعل بين القارئ والنّص مما يخلق العملية الإبداعية.

فالقارئ حسب تأويله الفكري أو الوجداني للمعنى، فحين يتأثر المتلقي يتفاعل مع النص، ويطلق العنان لنشاطه الذهني والإبداعي، فيوظف ملكته الذهنية واللغوية في السياق إذ يربط بين التراكيب اللغوية المحذوفة ويستنتج المعنى الكامن.

وهناك مواضع أخرى من قصة (رائحة الورق)، انزاحت فيها الكاتبة عن التراكيب المألوفة، واستعانت بنقاط الحذف لتشكل لغة الصمت التي لا يفهمها إلا القارئ المتمرس ليَّسُد ثغراتها وفجاوتها، حيث نجدها تقول: " ولكن اللغة عوضت بآلة الإبادة...".[1]

فبواسطة هذه النقاط تكشف الكاتبة للمتلقي عمق الحزن الذي تشعر به اتجاه تحطم أحلامها، وبقاء قصصها التي أبدعت فيها أسيرة لمكتبها الصغير.

إذن يمكن القول إن الكاتبة تجنح إلى لفت انتباه القارئ من خلال اعتمادها على حذف الكلام وتعويضه بنقاط الحذف، وذلك تقصداً لفتح توقع توقع القارئ وكذا إثارة انفعالاته ودفعه إلى التأمل والبحث عن الدلائل المرادة وذلك عن طريق التأويل، فالحذف" هو لغة ثانية تخاطب الفكر، وتبعث الحيوية والنشاط إلى خيال القارئ، الذي يتأثر بمثيرات فينفعل ويستنبط الدلائل من القرائن والأحوال."[2]

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص164.

[2] ينظر، نوال أقطي، جمالية الانزياح في التراكيب الإسنادية قراءة في نماذج من القصيدة الجزائرية المعاصرة، مجلة الخطاب، العدد 02، المجلد 14، جامعة بسكرة ، الجزائر، 2019/06/19، ص 176.

ومنه نستنتج أن ظاهرة الحذف هي ظاهرة تساهم في بناء وحدة النّص، وذلك بالإعتماد على القارئ في ملء مكان النقاط بتفاعله اللغوي مع النّص، بحيث تتجدد العملية الإبداعية لدى القارئ وتنتج مزيدا من الإبداعات الذهنية الأخرى.

ومن الظواهر الأسلوبية البارزة في الانزياح التركيبي ظاهرة الالتفات هذه الظاهرة التي تعد من أساليب التعبير اللغوي التي تعتمد على خرق الأنساق اللغوية، فقد وظفت فضيلة الفاروق هذه الظاهرة كثيرًا في متنها القصصي، وسنقوم برصد مواطن الالتفات في مجموعتها القصصية "لحظة لاختلاس الحب".

ثالثا: الالتفات

من صور العدول والانزياح البلاغية التي يسعى الكثير من المبدعين إلى توظيفها في متونهم القصصية، ظاهرة الإلتفات لما لها من أثر فني جمالي داخل النّص الأدبي، وقبل أن نختار نتفا فنية من النصوص السردية القصصية للكاتبة فصيلة فاروق في مجموعتها القصصية لحظة لاختلاس الحب لابد أن نُعرج إلى التعريف لهذا المصطلح البلاغي فما هو الإلتفات؟ وما أشهر مواطنه في هذا المبنى السردي؟

نجد الالتفاف في المعاجم العربية يفيد معنى الصرف واللّفت، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور (لفت): "بمعنى لَفَتَ وَجْهَهُ عن القوم: صَرَفَهُ، والتَفَتَ الْتِفَاتًا، وتَلَفَّت إلى الشيء والْتَفتَ إليه: صَرَفَ وجْهَه إليه، واللَّفْتُ اللّيُّ، ولفتَهُ يَلْفِتُهُ لَفْتًا: لواهُ على غير جهته؛ واللَّفْتُ: لَيُّ الشيء عن جهته، ولَفَتُّ فلانًا عن رأيه، أي صَرَفْتُهُ عنه، ومنه الالْتِفاتُ".[1]

أجمعت جلّ المعاجم العربية على أن لفظ الالتفات يعني الصرف، واللفت، والكل يدخل في معنى التبديل والتغير.

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 2، ص 84.

وفي الاصطلاح تباينت تعريفات الالتفات نذكر منها قول الزركشي (ت794) بأنه:" نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب آخر تطريةً واستدرارًا للسامع وتجديدا لنشاطه وصيانة لخاطره من الملال والضجر بدوام الأسلوب الواحد على سمعه "[1].

ويعرفه السيوطي بقوله: " هو نقل الكلام من أسلوب إلى آخر، أعني من التكلم أو الخطاب إلى الغيبة إلى آخر منها، بعد التعبير بالأول، وهذا هو المشهور".[2]

يمكن القول إن الالتفات هو انصراف الكلام من نمط معين إلى نمط آخر، قد ينتقل من صيغة التكلم إلى الخطاب أو إلى الغيبة والعكس، الهدف منه استمالة السامع وتنشيط ذهنه، وإبعاد والملل، وذلك بالتنويع في الأساليب.

وظفت فضيلة الفاروق وغيرها من القصاصين المبدعين هذا اللون البلاغي من الانزياح والعدول في مواطن شتى من متنها الحكائي وفيما يلي نقف على بعض صور الالتفاف في مجموعتها القصصية لحظة اختلاس الحب.

يبرز أسلوب الإلتفات في مجموعة "لحظة لاختلاس الحب" بشكل واضح وجلي ومن أنواع ما وجدناه في المتن السردي: الالتفات في العدد، وكذا الالتفات في الأفعال، والالتفات في الضمائر.

[1] الزركشي، الإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة، 1427هـ-2006م، مج1، ص 820.

[2] السيوطي، الحافظ جلال الدين السيوطي، أبي الفضل عبد الرحمن بن أبي بكر الخضري المصري الشافعي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق، مركز الدراسات القرآنية، ج1، ص1731.

1. الالتفات الفعلي:

يقسم علماء النحو الأفعال إلى أزمنة باعتبار وقوع الحدث فيها إلى زمن الماضي أو المضارع أو الأمر، وفي هذا يقول سبويه:" وأما الفعل فأمثلة أُخذت من لفظ أحداث الأسماء، وبنيت لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن ولم ينقطع."[1]

ينتقل المبدع بين صيغ الأفعال في نصه لما يقتضيه سياق الكلام، فنجده أحيانًا يتكلم في زمن الماضي ثم يلتفت إلى المضارع أو الأمر، وأحيانًا يلتفت من العكس، وهذا ما وجدناه في المجوعة القصصية لحظة لاختلاس الحب، فكثيرًا ما انزاح السياق السردي عن المألوف، حيث ورد الالتفات من عدة أزمنة في تعبيرٍ واحد، عن الماضي إلى المضارع والأمر والعكس.

1.1.الالتفات عن الماضي إلى المضارع:

في هذا النمط تنزاح الكاتبة عن زمن الماضي إلى زمن المضارع لعدة أغراض، فقد جاء هذا الالتفات في قصة (الغول مات)، حيث تقول: " كانت رجلاي ثقيلتين، كبلتهما المفاجأة، فقد كان بودي أن أركض في كل أروقة البيت، أن أفتش عنه في كل أركانه."[2]

انزاحت الكاتبة في هذه العبارة عن زمن الماضي في قولها (كانت، كبلتهما، كان) إلى زمن المضارع (أركض، أفتش)، حيث نلمس أن الكاتبة ترمي إلى أن زوجة الغول الرابعة لم تصدق وفاة زوجها، ومن قوة المفاجأة حاولت البحث عنه في كل زوايا البيت، وقد انزاحت الكاتبة قصد تصوير حقيقة الحياة البائسة التي كانت تعيشها زوجة الغول والملاحظ أن الكاتبة التفتت من الماضي إلى المضارع لأن خدمته كبيرة للمعنى، وقد أشار ابن أثير " إلى أن

[1] أحمد غالب الخرشة، أسلوبية الانزياح في النّص القرآني، ص179.

[2] فضيلة الفاروق، لحظة لالختلاس الحب وقصص أخرى، ص 12.

استخدام الفعل في زمن المضارع أبلغ من زمن الماضي، كون الفعل المضارع يبين الحالة التي يقع فيها الفعل، ويعيد استحضار تلك الصورة في ذهن المتلقي".[1]

يمكن القول إن الفعل المضارع أقوى وأبلغ في الإخبار من زمن الفعل الماضي ومن أمثلة انزياح الكاتبة من زمن الماضي إلى زمن المضارع، ما ورد في القصة ذاتها، حيث تقول: "مرّت شهور، ولم تعد النعاج توابع لكلامي."[2]

في هذه العبارة تعبر الكاتبة عن عزوف زوجات الغول على الانقياد لكلام الزوجة الرابعة بعد وفاته، فقد أصبحن يتمتعن بالحرية، هذا ما جعل هذه الزوجة تتأكد من أن الغول مات حقًا.

اعتمدت الكاتبة زمن الماضي في قولها (مرّت) لتتذكر هذه الزوجة حال باقي زوجات الغول قبل وفاته فقد كنّ يسمعن كلامها ويأخذن بنصائحها في مجابهته، ثم انتقلت إلى استعمال زمن المضارع في قولها (تعد) تقصدًا لاستحضار الصورة للقارئ حتى يتمكن من تخيل المشهد، وبما أن الكاتبة قد تمكنت من إيصال الفكرة للقارئ في وقتٍ قياسي، والالتفات هنا من النوع السريع.

2.1. الالتفات عن الماضي إلى الأمر:

في هذا النوع يكون انتقال الكلام من صيغة زمن الماضي إلى صيغة الأمر، وقد جاء هذا النوع من الاتفات في المتن السردي بنسبة قليلة، لأن الكاتبة تنتقل من الحالة الخبرية التي يمثلها الفعل الماضي إلى الحالة الإنشائية التي يمثلها فعل الأمر.

ورد هذا النوع من الالتفات في قصة (أجساد...السادة)، حيث تقول الكاتبة: " وحين سمعت ردّت بلا مبالاة، اهتمي بشغلك ليس أكثر."[1]

---

[1] ينظر، عمر عبد الهادي عتيق، علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، ، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 281.

[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 15.

انزاحت الكاتبة في هذه العبارة عن زمن الماضي (سمعت، ردت) إلى زمن الأمر (اهتمي)، وذلك للدلالة على أن الصياغة في زمن الماضي كانت لغرض الإخبار عن حدوث فعل (السماع، والرّد)، لهذا وقع الالتفات لتتواصل بنية زمن الفعل التي تدل على وقوع الفعل وتممامه (سمعت، ردّت) إلى ما يخالف بنية الأمر (اهتمي) والذي يدل على طلب القيام بالفعل وجوبًا.

وتلتفت المبدعة كذلك في القصة نفسها، حيث تقول في القصة نفسها: " صرخت بهستيريا: أسكتوا هذه الشمطاء...أسكتوها...أسكتوها".[2]

عدلت الكاتبة في هذا المقطع عن زمن الماضي في قولها (صرخت)، إلى زمن الأمر(أسكتوا، أسكتوها)، بهدف توضيح أن الصياغة في زمن الماضي كانت بغرض الإخبار عن وقوع فعل (الصراخ)، فوقع الالتفات بانتقال والتحول من زمن الماضي إلى زمن الأمر (أسكتوا، أسكتوها) والذي يدل على طلب القيام بالفعل وجوبا وعلى جناح السرعة، فالمرأة بعد أن صرخت بهستيريا، تأمر الخدم بإسكات الشمطاء، والشمطاء هي مرآتها، فقد كانت تتخيل أن مرآتها تستهزأ بها، وهذا نتيجة الصدمة التي تعرضت لها.

3.1. الالتفات عن المضارع إلى الماضي:

ورد هذا النوع من الالتفات في عدة مواضع من المتن، وخصوصًا عندما تحدثت الكاتبة عن الأحداث المستقبلية، حيث يأتي السياق في زمن الفعل الماضي لتأكيد وقوعه، ومن بين القصص التي جاء فيها هذا النوع من الالتفات قصة (أجساد... السادة)، حيث تقول الكاتبة: " الخدم يجب ان يظلوا بلا مخ، ولكنها رددت في نفسها مرةً أخرى: حرام... حرام".[3]

---

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 126.

[2] المصدر نفسه، ص 133.

[3] نفسه، ص 127.

انزاحت الكاتبة في هذه العبارة عن زمن المضارع (يظلوا) إلى زمن الماضي (رددت)، فيما أن يجب أن يجري السياق ضمن نسق واحد في زمن المضارع، فنقول (تردد) فدلالة الالتفات إلى الماضي هنا هي التأكيد على وقوع الحدث الذي صاغته في قالب طغى عليه الاحتقار والحسرة.

وفي نموذج آخر من القصة نفسها، انزاحت الكاتبة عن صيغة المضارع إلى صيغة الماضي، حيث تقول: " كلّ ما تقوله تقوله في صمت، وهكذا يجب أن تقوله دائمًا، فتحت السيدة جريدتها."[1]

التفتت الكاتبة في هذه العبارة عن الفعل المضارع (تقوله) إلى الفعل الماضي (فتحت)، وذلك تأكيدًا لوقوع الحدث (فعل الفتح) في وضعٍ طغت عليه صفة التكبر والغرور، وقد "فسّر (السكاكي) هذا النوع من الالتفات من جانب النظر إلى المعنى أو الحدث، فالماضي يوحي بأن الزمن قد فات ومرّ، وعليه فإن انتقال المعنى رافقه تحول في المعنى، وهذه المخالفة بين زمن المضارع وزمن الماضي يكون على المستوى السطحي الصياغي مخالفة واضحة تميط اللثام عن براعة السرد القصصي في التعبير عن معانيه". [2]

4.1. الالتفات عن المضارع إلى الأمر:

تُصرُ الكاتبة على لفت انتباه القارئ وشدّه إلى نصوصها السردية وذلك عن طريق خرقها للتراكيب اللغوية، وعدولها عن الصيغ المضارعة إلى صيغ الأمر، فقد جاء في قصة (الغول مات)، قول الكاتبة:" يتقدم من أم رابح ويرمي عند قدميها بكيس الخضروات واللحم والفاكهة، ويمازحها بأسلوبه العفن: خذي يا أم اللعين، واصنعي لي عشاء كعشاءات الملوك".[3]

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 127.

[2] ينظر، بركاني كلثوم، شعرية الانزياح في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 355.

[3] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 13.

عدلت الكاتبة عن صيغة المضارع في الأفعال الآتية: (يتقدم، يرمي، يمازحها) والتفتت إلى صيغة الأمر في (خذي، اصنعي)، وذلك لإبراز الفرق والبعد بين الصياغتين، فقد انتقلت الكاتبة من الحالة الخبرية إلى الحالة الإنشائية، وكان مقتضى الصياغة أن تكون على نسقٍ واحد، حيث تصبح الصياغة على النحو الآتي: (تأخذ أم اللغين وتصنع لي عشاءً)، والغرض من صياغة الفعل في الأمر هو التهكم والاستهانة.

وتنزاح الكاتبة كذلك عن صيغة المضارعة إلى صيغة الأمر في القصة (أجساد... السادة)، حيث تقول: " أنت صديقة الجميع لا ننكر لك ذلك، لكن... افهميني".[1]

يكمن أسلوب الالتفات في هذه العبارة في الانتقال من الفعل المضارع (ننكر) إلى فعل الأمر (افهميني)، وهذا لتوضيح التباعد بين صياغات الخطاب، فقد بدأت الكاتبة حديثها بصيغة المضارع لاستعطاف السيدة، ثم سرعان ما تباعدت الصياغة إلى فعل الأمر(افهميني) لغرض الاعتذار، وهذا ما خلق الفجوة بين الزمنين، فجاء الالتفات هنا لغرض التأدب مع المخاطب (السيدة).

2. الالتفات في العدد:

هو نوع من الالتفات ينتقل فه المبدع من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع أو المثنى، والعكس، ومن صيغة المثنى إلى صيغة المفرد أو الجمع والعكس وهكذا، اي يكون هناك تبادل والتفات بين الصيغ في العدد، وقد قسم علماء النحو هذا النوع من الالتفات إلى ستة أقسام، وسندرج نماذج لهذه الأقسام وردت في المجموعة القصصية.

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 130-131.

1.2. الالتفات من المفرد إلى المثنى:

تعتمد المبدعة في نسج متنها السردي الانزياح عن صيغة الإفراد، إلى صيغة المثنى سواءًا بالإظاهر أو بالإضمار، ومن أمثلة الالتفات من المفرد إلى المثنى، ما جاء في قصة (لحظة لاختلاس الحب)، حيث تقول الكاتبة:" تُمزقُ كياني بتوسلات عينيك". [1]

بدأت الكاتبة السيّاق السردي بصيغة الإفراد (تمزق) ثم التفتت إلى صيغة التثنية (عينيك)، في حين كان مقتضى الكلام أن يأتي على نسق الإفراد فنقول (عينك)، والهدف وراء هذا الالتفات هو أن الكاتبة جعلت (التوسلات) مرتبطة بعيني المخاطب، وبالتالي تم تأكيد المعنى الاستعاري (توسلات عينيك)، وعليه فقد جاءت صغة التثنية هنا أبلغ من الإفراد، ولا ننكر كذلك أن أسلوب الالتفات من المفرد إلى المثنى ساهم في تظافر النسج السردي، وإيضاح وتقوية معناه وتعميقه في ذهن القارئ.

وفي عبارة أخرى من القصة نفسها انزاحت الكاتبة عن صيغة المفرد إلى صيغة المثنى، حيث تقول: " أبحث عن خيالك في المرآة، عن طولك الفارغ وشعرك الجعد، وعينيك الدامعتين".[2]

يتجلى الانزياح العددي في هذه العبارة في عدول الكاتبة عن صيغة المفرد في قولها (خيالك، طولك) إلى صيغة المثنى (الدامعتين)، وقد اعتمدت الكاتبة أسلوب الالتفات هنا لتكشف لنا قوة شوق الفتاة لحبيبها حتى أصبحت تراه في الأشياء التي حولها.

2.2. الالتفات عن المفرد إلى الجمع:

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 53.

[2] المصدر نفسه، ص 60.

إلتفتت الكاتبة عن صيغة المفرد إلى صيغة الجمع في متنها السردي، حيث تقول في قصة (الحصار الذي يقتل الحب): " أنا مطيعة ومجيء الأطفال مشيئة إلهية".[1]

في هذه العبارة التفتت الكاتبة عن صيغة المفرد (مطيعة) إلى صيغة الجمع (الأطفال)، وتكمن قيمة الالتفات من صيغة الإفراد إلى صيغة الجمع في حث المتلقي للتعمق في دلالة الجمع (الأطفال)، لأن مجيء الأطفال يكون بمشيئة الله، وليس بقدرة الإنسان.

تواصل فضيلة الفاروق إعتماد أسلوب الالتفات من صيغ المفرد إلى صيغ الجمع في قصة (لحظة لاختلاس الحب)، حيث تقول: " وما الذي يبعث صوتك من عمق نحيب المطر، وصراخ أبواق السيارات".[2]

جاء الانزياح من صيغة المفرد في (صوتك) إلى صيغة الجمع في (أبواق، السيارات)، فقد كان مقتضى السياق الظاهر أن تقول الكاتبة (بوق السيارة) لكي يبقى السياق على نسق المفرد، غير أن الكاتبة التفتت إلى صيغة الجمع للإشارة إلى عمق وقوة الشوق الذي يختلج صدر الفتاة اتجاه حبيبها، فقد أصبحت تسمع صوته في زخات المطر، وحتى في صراخ أبواق السيارات عند الزحمة.

وفي هذا التصوير الانزياحي الذي برعت فيه الكاتبة، ازدادت جمالية النص السردي، وتمكن أسلوب الالتفات هنا من تأكيد المعنى ومخاطبة مشاعر المتلقي وإثارة ذهنه للتعمق في معانيه.

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 49.

[2] المصدر نفسه، ص 53.

3.2. الالتفات عن المثنى إلى المفرد:

لم تعتمد الكاتبة هذا النوع من الالتفات كثيرًا في متنها السردي، وذلك لما اقتضاه سياق الكلام، فقد ورد التفاتها عن صيغة التثنية إلى صيغة الإفراد في قصة (لحظة لاختلاس الحب) قول الكاتبة:" كانت عيناي تراقبان الساعة، تتقفيان أثر الثواني وهي تزيد من حدّة قلقي".[1]

عدل السياق السردي عن صيغة المثنى من خلال قول الكاتبة (عيناي، تراقبان، تتقفيان) إلى صيغة المفرد في (قلقي)، ويبرر لجوء الكاتبة إلى هذا النوع من الالتفات إلى رغبتها في تجسيد صورة الفتاة وهي تعد الثواني لتمر الساعة بسرعة، لأنها مستعجل لدخول البيت مبكرًا، فهي تحاول أن تتفادى غضب والدها المتعصب، وقد تمكن أسلوب الالتفات في هذه العبارة التي انزاحت فيها الكاتبة عن المثنى إلى المفرد من تثبيت المعنى في ذهن القارئ وتقويته.

تنزاح الكاتبة بالالتفات عن صيغة المثنى إلى صيغة المفرد في قصة (جريمة حي الحياة) حيث تقول: " اليوم ها هما يطيلان الوقوف، ثم فجأة انفتح باب نصرية في الجهة المقابلة".[2]

نلاحظ في هذه العبارة أن الكاتبة انتقلت من صيغة المثنى (يطيلان) لتلتفت إلى صيغة المفرد (انفتح)، لتجسيد المشهد السردي بصورة عميقة، لأن عبد الكريم وخدة ينتظران زبائن نصرية للقضاء عليهم، وبذلك تكون مجزرة ما إن يفتح الباب ويخرجون.

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 58.

[2] المصدر نفسه، ص 138.

4.2. الالتفات عن المثنى إلى الجمع:

تنزاح الكاتبة انزياحًا عدديًا، حيث تلتفت في سردها عن صيغ المثنى إلى صيغ الجمع، فقد ورد في قصة (تمثال القلعة)، حيث تقول: " عيناه ما زالت هنا تسكنان الظل الوارف، مغرورقتان بالدموع (لماذا نحن مجبرون دائمًا على تقبل قرارات الكبار)".[1]

انتقلت الكاتبة من الحديث بصيغة التثنية في (عيناه، مغرورقتان) إلى الحديث بصيغة الجمع في (مجبرون، قرارات)، وذلك لتلخيص معاناة هذان الشخصان من سيطرة العادات والتقاليد التي قيدت أولياءهم.

وتنزاح الكاتبة بالعدد في القصة نفسها حيث تقول: " وثب عملاق أمامي فجأة، ولحقه آخر، كلاهما ملثم وفي يده سلاح صرخت (ماذا تريدون؟)."[2]

في هذه العبارة تلتفت الكاتبة عن صيغة المثنى في قولها (كلاهما) إلى صيغة الجمع في قولها (تريدون)، وذلك لتصوير مشهد الخطف الذي تعرضت له الفتاة من قبل شخصين أرسلهما سليمان ليحضراها إلى القلعة التي كانت تلتقي به فيها فيعاتبها عن هجرها له وغيابها عنه، ولكن الفتاة لا تعرف في البداية أن الخاطفان الذان كمّما فمها مبعوثان من طرف سليمان، لهذا تحاول أن تسألهما ماذا يريدون منها بسبب الخوف من المصير المجهول، وقد التفت الكاتبة من المثنى إلى الجمع بغية إشغال ذهن المتلقي بمعرفة الأحداث المتبقية، وكذا شد انفعاله وتأثره بالقصة.

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 92-93.

[2] المصدر نفسه، ص 94.

5.2. الالتفات عن الجمع إلى المفرد:

ورد هذا النوع من الالتفات بشكل واضح في المتن السردي، حيث برعت الكاتبة في التلاعب بين صيغ الأعداد في مواطن عدة من المجموعة القصصية، فقد التفتت عن صيغ الجمع إلى المفرد في قصة (لحظة لاختلاس الحب)، حيث تقول:" وحين تنثني أوجاعي في طيات هذه الذكريات أنسى معالم يومي، أنسى زمني".[1]

إلتفتت الكاتبة عن صيغة الجمع في قولها (أوجاعي) إلى صيغة المفرد في قولها (يومي، زمني)، ومن خلال الإمعان والتدقيق في لفظتي (يومي، زمني) نلاحظ أنهما وردتا بصيغة المفرد ومن ثم تعددت الأراء حولهما لأنهما إسمان يحملان معنى الزمن.

نجح أسلوب الالتفات من الجمع إلى المفرد في تأكيد المعنى وتعميقه في ذهن القارئ، فلفظتي (أوجاعي، يومي) توحيان إلى مدى معاناتها اليومية، وقد أبدعت الكاتبة في تصوير هذا المشهد السردي حتى يتمكن القارئ المتمرس من فهم معناها وسياقها السردي، ومن ثمة التأثر والاندهاش.

تزيد الكاتبة انزياحا آخر من صيغة الجمع إلى صيغة الإفراد في القصة ذاتها، حيث تقول:" يبدأ الاجتماع، يبدأ حفيف الأوراق، يتسلل إلى أنفي رائحة التبغ الشهية".[2]

التفت السياق السردي عن الجمع (الأوراق) إلى المفرد (رائحة)، لأن الكاتبة تميل إلى تصوير حالتها وهي في اجتماع عمل تنظر إلى تحرك أوراء زملائها وملفاتهم على الطاولة ، وكذا انبعاث رائحة السجارة التي في يد أحدهم إلى أنف الفتاة فتستمتع بذلك.

---

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 55.

[2] المصدر نفسه، ص 57.

تمكن أسلوب الالتفات من الجمع بين ثنائية (الإفراد والجمع) في مقطع واحد، ما زاد في إثارة دهشة القارئ وتفاعله.

6.2. الالتفات عن الجمع إلى المثنى:

يقتصر أسلوب الالتفات في هذا النوع على الانصراف عن صيغة الجمع إلى صيغة المثنى، وقد وضحت ذلك الكاتبة من خلال قصة (جريمة حي الحياة) حيث تقول: " خمس جثث عواقب مسرحية بلغة آل قريش، حين سمعت تصفيرتين من آخر الشارع".[1]

التفتت الكاتبة في هذا المقطع السردي عن صيغة الجمع (جثث) إلى صيغة المثنى (تصفيرتين)، حيث وصفت مشهد جريمة راح ضحيتها خمسة أشخاص من طرف طرف شخصين، وتنزاح الكاتبة أيضًا في عبارة أخرى من القصة نفسها، حيث تقول:" عبد الكريم قتل رجال نصرية، خدة قتل عزوز المهبول، وكلاهما قتلا من طرف مجهولين".[2]

صوَّرت الكاتبة مشهد جريمة شنعاء، وقد أضفى انزياحها بين صيغ الجمع والمثنى في النص السردي، قوة وعمقًا في توصيل المعنى للقارئ وتأكيده، فقد التفت عن صيغة الجمع في قولها(رجال) إلى صيغة المثنى (كلاهما، قتلا، شخصين، مجهولين)، وسبب عدولها إلى المثنى جاء لمقتضى الكلام، وكذا لتأكيد المعنى.

3. الاتفات الضميري:

الإلتفات الضميري وقد يسميه البعض بالالتفات النوعي، هو من أكثر أنواع الالتفات ذيوعًا، حيث يكون بين الضمائر التي قد تكون في صيغة التكلم أو الخطاب أو الجمع،"ويعتمد هذا النوع من الالتفات من باب إثراء أنماط الكلام، وكذا التعبير عن المشاعر بأسلوب مباشر

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 138.

[2] المصدر نفسه، ص 140.

وواضح، ووقد برز هذا النوع في الشعر الجاهلي، وذلك لأنه أسلوب راق يترجم مشاعر الشعراء وأحاسيسهم".[1]

وقد اعتنت فضيلة الفاروق بهذا النوع من الالتفات، وذلك من خلال توظيفها له في مجموعتها القصصية.

1.3. الالتفات عن الغائب إلى المتكلم:

تنزاح الكاتبة من زمن لآخر فتعدل عن الزمن الأول وتلتفت عنه لتدخلنا في زمن جديد حتى تضفي على المشهد القصصي حركية وفجائية تشد القارئ إليها من ذلك قولها في قصة(الغول مات) على لسان زوجة الغول: "مات الغول يا أم رابح...لم أصدق."[2]

اعتمدت فضيلة الفاروق أسلوب الالتفات في هذه العبارة من خلال انتقالها من الغيبة (الفعل الماضي الدال على الغيبة بضمير هو) في قولها (مات) إلى التكلم (الفعل الدال على التكلم بضمير أنا) في قولها (أصدق)، ومن خلال هذا المقطع نلاحظ أن زوجة الغول تعبر عن دهشتها بموت زوجها الغول، فقد اختلطت عليها مشاعر الفرح والدهشة والخوف.

ولهذا جاء أسلوب الالتفات لغرض التنبيه والاندهاش، ففي قولها (الغول مات يا أم رابح) جاء لغرض تنبيه أم رابح بأن ابنها قد مات، لأنها في سياق الإخبار، وفي قولها (أصدق) فقد قصدت بهذه الكلمة الإخبار مطلقًا، والغرض هنا الاندهاش، أما نوع الالتفات المستعمل هنا هوالالتفات السريع تماشيًا مع طبيعة الغرض.

---

[1] ينظر: عبد الله خضر حمد، الشعر الجاهلي في تفسير غريب القرآن لابن قتيبة (267) دراسة أسلوبية، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، أربيل، العراق، ط1، 2018، ص 364.

[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص12.

وتعدل الكاتبة من صيغة الغيبة إلى صيغة المتكلم في القصة ذاتها، حيث تقول:" كانت رجلاي ثقيلتين كبلتهما المفاجأة، فقد كان بودي أن أركض في كل أروقة البيت، أن أفتش عنه في كل أركانه في كل زواياه، علني أجده مختبئًا في ركن ما."[1]

في هذا المقطع انزاحت الكاتبة من صيغة الغيبة(هما) من (ضمير غيبة هما) رجلاي ثقيلتين كبلتهما(ضمير غيبة هما) المفاجأة، إلى صيغة المتكلم (أنا) في قولها (فقد كان بودي أن أركض في كل أروقة البيت)، أن أفتش(ضمير المتكلم انا) عنه في كل أركانه في كل زواياه، علني (ضمير المتكلم أنا) أجده مختبئاً في ركن ما، لأنها في سياق الإخبار مطلقًا، أما الغرض من هذا الالتفات إظهار العناية بالشيء والتعجب، لأن هذه الزوجة لا تصدق أن زوجها الظالم مات حقًا، تريد أن تتأكد من موته عن طريق البحث عنه في زوايا المنزل.

كما نجد هذا النوع من الاتفات في القصة ذاتها، حيث تقول زوجة الغول: " مرت شهور...وأنا، وهنَّ نترنح وسط فضاء الحرية الجديد، والغول معلق في كل الغرف، يترصدنا من خلف البراويز الذهبية، يطرق السمع لحكاياتنا."[2]

يتجلى الانزياح هنا من خلال تنقل الكاتبة بين ضمائر المتكلم والغائب، حيث تبدأ العبارة بصيغة المتكلم باستعمال الضمير الصَّريح (أنا) ثم تنزاح إلى الضمير الغائب الصَّريح (هنَّ) لكن يظهر ضمير المتكلم (نحن) في قولها (نترنح)، لتعميق دلالة تغير حال زوجات الغول، حيث أصبحن ينعمن بالحرية بعد ما كانت حياتهم مقيدة بتسلطه، فبعد اسناد الحرية الجديدة للغائب تحولت إلى المتكلم (نحن) لغرض التوضيح، ثم تعدل إلى صيغة الغيبة من جديد باستعمال ضمير الغائب (هو) في قولها (يترصدنا، يطرق)، والغرض من الالتفات هنا الإخبار.

[1] فصيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص15.

وجاء هذا النوع من الالتفات في كثير من المقاطع السردية التي بنت بها الكاتبة متنها السردي، حيث تقول في قصة (تمثال القلعة): "الأيام صنعت غربتنا، أخطأت إذن". [1]

فقد كان الأسلوب في بداية العبارة بصيغة الغائب في قولها (الأيام صنعت) عبر ضمير الغيبة المستتر تقديره (هي) ثم انتقل الأسلوب إلى صيغة المتكلم بالضمير المستتر تقديره (أنا) في قولها (أخطأتُ)، دل عليه سياق الكلام، أما الغرض من هذا الالتفات هو اللّوم والعتاب ، لأن سليمان يلوم حبيبته نجاة على غربتها عنه، ويحملها ذنب ما أصبح عليه الآن، فقد صنعت منه هذه الغربة قاطع طرق، وهذا ما ورد في قوله (الأيام صنعت غربتنا)، أما نجاة فتندهش وتتعجب من رؤية تغير حبيبها، وذلك واضح في قولها (أخطأت إذن)، أما نوع الالتفات المعتمد في هذه العبارة هو الالتفات السريع للتمكن من إيصال المعنى المقصود.

2.3. الالتفات عن التكلم إلى الغائب:

وظفت فضيلة الفاروق هذا النوع من الالتفات كثيرًا في متنها القصصي، وذلك لما اقتضاه سياق الكلام، ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصة (الغول)، حيث تقول زوجة الغول: " ونحن نتفق عليه، نجتمع، ونوشوش لبعضنا في همس، نخرج خفية بعد أن نلتحف بحجاباتنا، وندخل خفية وندخل خفية...مرت شهور، ولم تعد(النعاج) توابع لكلامي... مات الغول في الحقيقة، مات هيكل المفضلة ."[2]

كثَّفت الكاتبة من أسلوب الالتفات في هذا المقطع، حيث ناوبت بين ضميرين المتكلم (نحن) والغائب (هي)، (هو)، إذ بدأت الكاتبة عبارتها بصيغة المتكلم مستعملة ضمير المتكلم (نحن) لتلتفت إلى الغائب (هي)، (هو)، ويمكن توضيح ذلك في قولها (ونحن نتفق عليه)، هنا

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 96.

[2] المصدر نفسه، ص15.

استعملت ضمير المتكلم (نحن) ثم انتقلت إلى ضمير الغائب (هي) في قولها (ولم تعد النعاج توابع)، ثم تنتقل إلى ضمير الغائب (هو) في قولها(مات الغول، مات هيكل المفضلة)، وهذا التباين ين ضمير المتكلم وضمائر الغائب ساهم في لفت انتباه القارئ، وخلق الجمالية الفنية، أما الغرض من الالتفات هنا فهو الإخبار.

كما أبدعت فضيلة الفاروق في الانزياح بين ضمائر التكلم والغيبة، ما ساعد النصوص القصصية في استقطاب خيوط النسج المنسجم والمتناسق، للتمكن من الشعرية الجمالية والفنية التي تركز على جذب انتباه القارئ وتفاعله، ومن صور الالتفات من صيغة التكلم إلى صيغة الغيبة ما جاء في قصة(الحصار الذي يقتل الحب)، حيث تقول الكاتبة:" مازلت فتاة مهذبة في نظري، فعن أي عالم كان يتحدث؟ أشياؤه مرتبة، البيت هادئ، وأنا مطيعة، ومجيء الأطفال مشيئة إلهية..."[1]

في هذا المقطع تتلاعب الكاتبة بالضمائر، حيث توظف في البداية ضمير المتكلم (أنا) بقولها (مازلت)، ثم تلتفت إلى ضمير الغائب (هو) فتقول (يتحدث، أشياؤه)، ثم تعود إلى ضمير المتكلم (أنا) بقولها (وأنا مطيعة)، ثم تنتقل إلى ضمير الغائب (هم) فتقول (مجيء الأطفال)، وتختم بالضمير الغائب (هي) مشيئة إلهية،وجاء التنويع في الضمائر بين المتكلم والغائب إلتماسًا للتفنن في الأسلوب وكذا التنويع وتنبيه القارئ، فدلالة الانزياح يالالتفات بين الضمائر في هذا السياق تشير إلى شدة الألم والحزن من اهمال الزوج لزوجته بالرغم من أنها كانت مهذبة ومطيعة، فحديث الزوجة عن نفسها في بداية الكلام بصيغة المتكلم (أتا) يعكس لنا براءتها من تهم زوجها لها بأنها ليست زوجة مثالية وتشبيهه لها بالدمية، لتنزاح بالحديث عن زوجها بضمير الغائب (هو) ثم تعود إلى الحديث عن نفسها، لتنتقل في الأخير إلى استعمال

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 49.

صيغة الغائب (هم) و (هي) لما تقتضيه طبيعة السياق، وكذا لخرق المألوف بتكسير ضوابط النّص القصصي، أما الغرض من هذا الالتفات فيحمل معنى اللّوم والعتاب.

وتلتفت فضيلة الفاروق مجددا من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب في قصة (لحظة لاختلاس الحب)، حيث تقول:" لا أدري لماذا أتذكرك، ولم ترفض طاحونة أفكاري اليوم أن تدور مع رياح ما حدث".[1]

بنت الكاتبة كلامها على أسلوب المتكلم باعتمادها على الضمير (أنا) في قولها (لا أدري، أتذكرك) وبعدها تنتقل مباشرة فتستخدم أسلوب ضمير الغائب (هي) في قولها (ترفض، تدور)، وقد التفتت الكاتبة من صيغة المتكلم إلى صيغة الغائب لزيادة تماسك السياق وانسجامه، لأن المتحدثة بصدد التذكر والتجوال عبر محطات الذاكرة.

3.3. الالتفات عن التكلم إلى الخطاب:

يرتكز هذا النمط على الانتقال من صيغة المتكلم إلى صيغة المخاطب، بحيث يلزم المتكلم المخاطب الاستماع إليه والاهتمام به، وعليه فهذا "النمط يساهم في حث المتلقي للاستماع للمتكلم، بمعنى أنه يوجب على السامع أن يمنحه عناية خاصة."[2]

نادرًا ما تتحقق هذه الحالة، وذلك بسبب التباين بين موقف المتكلم وموقف المخاطب، وقد جاء هذا النوع من الالتفات في قصة (الحياة ليست جميلة فوق الشمس) حيث تقول الكاتبة:" سمعتك تهمس لي: "أحضرت لك شيئاً طيباً. لا تغادري الصف لأعطيك إياه".[3]

تمكنت الكاتبة من استخدام أسلوب الالتفات من خلال انتقالها من الكلام بضمير المتكلم (أنا) في قولها (سمعت)، والكاف (ضمير متصل يدل على المخاطب أنت) يعنى ذلك أن سياق

---

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 53-54.

[2] ينظر:طالب محمد إسماعيل الزوبعي، من أساليب التعبير القرآني دراسة لغوية وأسلوبية في ضوء النّص القرآني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص115.

[3] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص25.

الحديث يتجه من المتكلم الى المخاطب.إلى الحديث (بضمير المتكلم أنا) في قولها (أحضرت)، لتنزاح مرة أخرى إلى (ضمير المخاطب أنت) في قولها (تغادري)، والغرض من الالتفات هنا هو الاستعطاف وإثارة مشاعر المحبة والتأكيد على ضرورة البقاء في الصف.

التفت فضيلة الفاروق من صيغة المتكلم إلى صيغة المخاطب في قصة (لحظة لاختلاس الحب) حيث تقول: "أعيش اللحظة بنفس ثقل حركاتك، وثقل كلماتك ...كنت ترسمني في دموعك المدرارة".[1]

إلتفتت الكاتبة في هذا المقطع عن صيغة المتكلم المستتر بالضمير(أنا) في قولها (أعيش) إلى صيغة المخاطب بالضمير (أنت) في قولها (حركاتك، كلماتك، دموعك) فالكاف (ك) تعود إلى المخاطب، مشيرةً إلى أهمية المخاطب في حياتها، وكذا إبراز مدى اهتمامه بها، وعليه فإن هذا النوع من الالتفات ينبه ذهن المتلقي ويدفعه للتركيز في النّص لكيلا يحدث لبسًا وغموضًا في المعنى المراد إيصاله للقارئ، وبالتالي فإن الغرض من الالتفات هنا هو لفت انتباه القارئ وتنشيط ذهنه للتركيز والاستيعاب.

وتعدل الكاتبة أيضًا إلى الالتفات من صيغة التكلم إلى صيغة الخطاب في القصة ذاتها حيث تقول:" أتذكرك، أبحث عن خيالك في المرآة".[2]

تكلمت الكاتبة في هذه العبارة بصيغة المتكلم ثم التفتت إلى صيغة الخطاب، حيث يعكس هذا التعبير عما يختلج صدرها من شوق وحنين إلى المخاطب، فقد أصبحت ترى خياله في المرآة، وتتذكره في كل شيء يذكرها به.

جاءت بداية الجملة مصوغة بضمير المتكلم (أنا) في قولها (أتذكر) أما الكاف (ك) تعود على المخاطب ثم تنزاح لتعود إلى التكلم عن نفسها باستعمال الضمير المستتر (أنا) بقولها

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص51.

[2] المصدر نفسه، ص 60.

(أبحث) ثم تعود لتلفت إلى ضمير المخاطب في قولها (خيالك)، وقد جاء هذا الانزياح تقصدًا لإعلام المخاطب بمدى شوقها إليه.

يمكن القول أن تلاعب الكاتبة بين الضمائر يلفت انتباه القارئ، مما يدفعه إلى ترصد حركات الصياغة بين المتكلم والمخاطَب، فهدف الاتفات هو شد انتباه القارئ والتأثير فيه.

4.3. الالتفات عن الخطاب إلى الغائب:

يأتي الاتفات عن الخطاب إلى الغيبة في مجموعة لحظة لاختلاس الحب، لغرض مواصلة الخطاب بصيغة الغائب، وذلك لأجل دلالات سعت فضيلة الفاروق لتحقيقها، ومن ذلك ما جاء في قصة (الغول مات)، حيث تقول الكاتبة: " أنت رأس الأفعى يا قارئة القرآن، لقد كُنَّ كالنعاج".[1]

استعملت الكاتبة الالتفات بهدف خلق الأثر في المتلقي، وذلك بالانتقال من ضمائر المخاطب (أنت) في قولها (أنت رأس الأفعى) إلى ضمير الغائب المستتر تقديره (هنَّ) في قولها (كُنَّ)، أما الباعث من هذا الالتفات فهو لغرض التحقير، حيث شبه الغول زوجته الرابعة برأس الأفعى في الخطر، وزوجاته الثلاث بالنعاج التي لا حيلة لها.

وفي القصة نفسها إلتفتت الكاتبة عن ضمير الخطاب إلى ضمير الغائب في قولها:" خذي يا أم اللعين، واصنعي لي عشاءً كعشاءات الملوك، واطعمي نفسك، إنك تشبهين فزاعات الطيور...يتركها في المطبخ، ثم يتوقف في ردهة البيت ردهة من الزمن."[2]

يتحدد نمط الالتفات في هذا المقطع من خلال انتقال الكاتبة من ضمائر المخاطب في قولها: خذي(ضمير المخاطب) يا أم اللعين، واصنعي(ضمير المخاطب) لي عشاء كعشاءات الملوك، واطعمي (ضمير المخاطب) نفسك، إنك تشبهين (ضمير المخاطب) فزاعة طيور إلى ضمير الغائب (هو) في قولها (يتركها، يتوقف)، فقد ورد الالتفات هنا على سبيل التنبيه وإيقاظ

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 13-14.

[2] المصدر نفسه، ص 13.

ذهن السامع والسخرية، ويتجلى ذلك حين أمر الغول والدته بأن تصنع له أشهى الطعام وتطعم نفسها لأنها صارت تشبه الفزاعة في الحقول لشدة نحالتها.

ورد الالتفات من صيغة الخطاب إلى صيغة الغائب أيضًا في قصة (البناء على صفائح الملح)، حيث تقول الكاتبة على لسان الأستاذة: " أيها المسكين إن فلسفتك فاشلة، لن توصلك إلى مستقر".[1]

قامت الكاتبة بالانزياح من ضمير الخطاب إلى ضمير الغائب فيما يلي:

عدلت الكاتبة من ضمير الخطاب في قولها (أيها المسكين) من خلال ضمير المخاطب (أيها) الذي يحمل معنى الضمير المستتر (أنت)، و انتقلت من الضمير المتصل المخاطب (الكاف) في قولها (فلسفتك) (الكاف) إلى ضمير الغائب (هي) في قولها (توصلك) ثم تنتقل إلى ضمير المخاطب عبر (الكاف)، أما الغرض هنا الإشفاق على المخاطب وتحقيره والتقليل من شأنه، كون أفكاره ومنهجه فاشل لن يصل بها إلى مبتغاه.

وفي نموذج آخر من هذا النمط، ورد في قصة (تمثال القلعة)، قول الكاتبة: "لكنك قتلت القلعة، هي انتحرت بعد ذهابك".[2]

في هذه العبار تمكنت الكاتبة من الالتفات بضمير الخطاب (لكنك قلت) ثم إلتفتت عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب المؤنث (هي) في قولها (هي انتحرت)، ثم إلتفتت إلى ضمير المخاطب (الكاف) في قولها (ذهابك)، وهنا خطاب موجه من نجاة إلى حبيبها سليمان، تتساءل فيه عن موت القلعة التي كانت مكان لقائهما، ولكن إجابات سليمان محملة بكل ألوان اللوم والعتاب، لغربة حبيبته نجاة عنه، ويحملها مسؤولية ما صار عليه، فقد انتحرت القلعة في قلبه بغياب نجاة ودفن ذكرياتها معها، أما نجاة فتحاول نبش الماضي واسترجاعه ولكن فات الأوان.

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 82.

[2] المصدر نفسه، ص96.

استعانت فضيلة الفاروق بأسلوب الالتفات تقصدًا لكسر توقعات المتلقي، وإثارة دهشته وتفاعل للبحث عن معاني النص، وما يرمي إليه المبدع.

5.3. الالتفات عن الخطاب إلى التكلم:

وهو نمط ينتقل فيه الكلام عن صيغ الخطاب إلى صيغ التكلم، وفق أفكار المبدع، وقد لجأت فضيلة الفاروق إلى الاعتماد علىهذا النمط في متنها السردي لأغراض بلاغية، فقد التفتت عن ضمير الخطاب إلى ضمير المتكلم في قصة (أريد نبيا)، حيث تقول:" ضحكتك الساخرة تصلني...أنت طفلة، حين نكون أطفالًا يُزعم أننا نكون أبرياء".[1]

نلمس في هذه العبارة أسلوب الالتفات في انتقال الكاتبة من صيغة الخطاب (الكاف) في قولها (ضحكتك) إلى صيغة التكلم (نحن) في قولها (نكون)، وقد جاء الالتفات هنا على سبيل السخرية، لأن هذا الرجل ينظر إلى هذه الفتاة على أنها لا تزال طفلة، ومازالت آثار البراءة على وجهها.

ومن أمثلة هذا النمط من الالتفات ما جاء في القصة ذاتها، حيث تقول الكاتبة: " هل أعجبتك؟، وكدتُ أجيبك جدًا"[2]

في هذه العبارة يكمن أسلوب الالتفات في الانتقال من مقام الخطاب (أنت) في (أعجبتك) والذي كان موجه من رجل إلى فتاة كانا قد إلتقيا عن طريق صديق لهما، إلى مقام المتكلم (أنا) في (وكدتُ) لتوشك هذه الفتاة الإجابة عن سؤال الرجل بأنها أحبته كثيرًا، أما نوع الالتفات هنا هو الالتفات السريع، أما الغرض هنا هو الاستعطاف لأن الرجل يحاول استعطاف الفتاة.

لا تزال فضيلة الفاروق توظف أسوب الالتفات في متنها السردي وذلك لعدة أغراض فنية وجمالية؛ فقد التفتت بالضمائر من المخاطب إلى المتكلم في القصة ذاتها، حيث تقول: " ابتسامتك تشدني... لقد عرفتُ للتو أنك خبير بالحياة".[3]

---

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 41.

[2] المصدر نفسه، ص 42.

[3] نفسه، ص 43.

نلاحظ في هذا السيّاق السردي عدولٌ عن صيغة الخطاب (الكاف) في قول الكاتبة (ابتسامتك) إلى صيغة التكلم (أنا) في قولها (عرفتُ).

نلمس من خلال هذا لمقطع إجاب وانجذاب هذه الفتاة بابتسامة وخبرة حبيبها بالحياة، وعليه فالالتفات هنا جاء بغرض المدح والإعجاب.

وجاء هذا النوع من الالتفات أيضًا في قصة (رجل بالمجان)، حيث تقول:" لكنك تدهشني هذه المرة، لقد قرأت "مأزق كاتيا" ولم أشم رائحة إناثٍ جديدات."[1]

وّظَّفت الكاتبة الانزياح الضميري من خلال التحدث بصيغة الخطاب (لكنك) إلى الالتفات لصيغة التكلم بالضمير المستتر (أنا) في قولها (تُدهشني، قرأتُ، أشمُ)، وهنا نلاحظ أن الكاتبة أحدثت خلخلة في ذهن القارئ ليحضر بكل ذهنه هذه اللوحة الفنية، من خلال تلاعب الكاتبة بضمائر المخاطب والامتداد إلى ضمائر المتكلم، والغرض هنا الاستهزاء، فبطلة هذه القصة (كاتيا) تستهزأ بهذا الكاتب لما قرأت رواياته الأخيرة.

ثم تلتفت الكاتبة عن ضمير المخاطب أيضًا إلى ضمير المتكلم في قصة (القردة تعود من كاليفورنيا)، تقول: " أهكذا علمك أهلك كيف تتعاملين مع زوجك؟... ولم أشأ أن أذكره أنني لست زوجته بعد."[2]

تهدف الكاتبة من خلال هذه العبارة إلى حث المتلقي على التفاعل مع النص ودفع الملل عنه، وذلك بتحولها عن صيغ الخاطب المؤنث المتضمن للضمير (أنت) في قولها (علمك، زوجك) إلى صيغ المتكلم المضمن للضمير (أنا) في قولها (أشأ، أُذكره، أنني، لستُ)، وفي هذا الحوار بين الشاب وخطيبته، نلمس أسلوب التحقير الذي أبدته الفتاة اتجاه خطيبها، فهي غير مقتنعة به كزوج، كونه فرض عليها بسبب مركزه الاجتماعي.

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 60

[2] المصدر نفسه ، ص 86.

6.3. الالتفات عن الغائب إلى الخطاب:

لا شك أن توارد أسلوب الالتفات في المتن القصصي الذي بين أيدينا أفضى إلى عدولٍ مضاعف، فقد كثّفت الكاتبة من الانزياح عن ضمائر الغيبة إلى ضمائر المخاطب في متنها القصصي، ومن ذلك ما وجدناه في قصة (الغول مات)، حيث تقول الكاتبة:" ....شهقت وابتلعت غمغماتها بقوة، وراحت تربت على صدري، مات يا أم رابح؟".[1]

ابتدأت الكاتبة الحديث عن أم رابح بصيغة الغيبة بالضمير المستتر(هي) في قولها (شهقت وابتلعت، تربت) ثم عدلت عن صيغة الغيبة إلى صيغة الخطاب في قولها (يا أم رابح)، فجاء أسلوب الالتفات من الغائب إلى الخطاب الحاضر لمقتضى السيّاق.

وعليه يمكن القول أن الكاتبة انزاحت في هذا المقطع على لسان زوجة الغول، التي تبدأ في البدايةً بوصف حال أم زوجها الغول وهي تبكي على وفاة وحيدها، ثم تلتفت من وأسلوب الوصف إلى أسلوب الخطاب بطرح سؤال عليها حول موت الغول، أما الغرض من الالتفات هنا هو الشفقة والاستعطاف على أم رابح، والاستفهام والتعجب على موت الغول.

تواصل فضيلة الفاروق الانزياح عن الغيبة إلى الخطاب في القصة نفسها، حيث تقول: " كان مخيفًا كالموت، فلم تبكينه كل هذا البكاء".[2]

يرمي سياق هذه العبارة إلى توضيح تمرد وقسوة وسيطرة الغول على زوجاته ووالدته، حتى أصبحن يلمن والدته على البكاء والحزن عليه، وكأنه لا يستحق أن يحزنّ عليه لما لقين منه من ظلم وتجبر، هذا ما دفع الكاتبة إلى الالتفات بالتعبير عن ذلك من صيغة الغائب في وصفه مستعملة الضمير المستتر (هو) في قولها (كان) إلى صيغة الخطاب الموجه لأم رابح المتضمن للضمير المخاطب (أنت) في قولها (تبكينه) أما غرض الالتفات هنا هو اللَّوم والعتاب، حيث تلوم هذه الزوجة والدة زوجها على بكائها لموت ولدها الظالم.

---

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص 12 .

ومن الأمثلة التي وردت في الالتفات عن الغيبة إلى الخطاب ما جاء في قصة (أريد نبيا)، حيث تقول: " هل سيقرر اليوم؟، هل تفكر في زواجنا يا فيلسوف؟".[1]

إلتفتت الكاتبة في هذه العبارة من سياق الغائب في قولها (سيقرر) إلى سياق الخطاب في قولها (تفكر، يا)، ساقت الكاتبة العبارة بصيغة الغائب (هو) من خلال تساؤل الفتاة في نفسها فيما كان ينوي هذا الأستاذ الزواج بها في قولها (هل سيقرر اليوم)، ثم انزاحت الكاتبة إلى الالتفات إلى صيغة المخاطب وذلك من خلال مواجهة هذه الفتاة لهذا الفيلسوف بخطاب يتضمن معنى السؤال عن تفكيره في الزواج منها، في قولها (هل تفكر في زواجنا يا فيلسوف؟)، أما الغرض الجمالي من الالتفات هنا الحيرة ثم الاستعطاف.

شكل الالتفات جسرًا أسلوبيا تلتقي فيه ضمائر الغيبة والخطاب لتنسج نسيجًا متماسكًا مؤثرًا، ولتضفي قيمةً جمالية وفنية في المتن السردي لفضيلة الفاروق، وذلك من خلال عدولها بين ضمائر الغيبة إلى الخطاب، ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصة (جريمة حي الحياة)، حيث تقول: " قفز (خدة) نحوه، أمسكه من قفه وصرخ فه: إلى متى ستظل "تتبهدل" في دنياك أيها الوغد".[2]

عدلت الكاتبة في هذه العبارة عن سياق الغائب من خلال الاسم الظاهر في قولها (خدّة) والضمير المستتر المتضمن معنى الغائب (هو) في قولها (أمسكه، وصرخ) إلى سياق الخطاب المباشر الذي يستحضر المخاطب في قولها (ستظل، دنياك، أيها الوغد)، والغرض هنا هو التوبيخ والتحقير، والتقليل من شأن (عزوز البهلول)، ففي هذا الالتفات يمكن إستثارة المتلقي وتنبيهه للإقبال على النّص والتغلغل في أعماقه وفهم معانيه ودلالاته، وهذا هو هدف أسلوب الالتفات.

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 35.

[2] المصدر نفسه، 139.

يعد أسلوب الالتفات من الأساليب الجمالية التي تساهم في جذب انتباه المتلقي وإثارة دهشته، وكذا تنشيط ذهنه وإيقاظه، الغرض منه توطيد علاقات التواصل اللغويَ.

ومن أهم مباحث الانزياح التركيبي إلى جانب التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، ظاهرة الاعتراض، هذه السمة الأسلوبية التي اعتمدت الكاتبة توظيفها في كثير من الأحيان في مجموعتها القصصية لحظة لاختلاس الحب، وقبل تسليط الضوء على أهم الجمل الإعتراضية الموجودة في المتن السردي، نتطرق إلى تعريف ظاهرة الإعتراض.

رابعا: الاعتراض

يُعرف ابن منظور الاعتراض في لسان العرب بقوله: "عَارَضَ الشَيء بالشيء مُعارضةً: أي قابلتُهُ."[1] ، وعرض الشيء عليه يَعْرِضُهُ عرضًا: أراه إياه، ويعرض واعترض انتصب ومنع وصار عارضا كالخشبة المنتصبة في النهر والطريق ونحوها تمنع السالكين سلوكها، ويقال اعترض الشيء دون الشيء أي حال دونه، وعليه فالاعتراض لغة بمعنى المنع."[2]

في حين يعرفه ابن فارس بأنه قولٌ مفيد يتوسط الكلام وتمامه فيقول:" ومن سنن العرب أن يعترض بين الكلام وتمامه كلام، ولا يكون هذا المعترض إلا مفيدا".[3]

وعليه فالاعتراض عند ابن منظور يحمل معنى المنع ومقابلة شيئين، وعرض الشيء مثل عرض السلعة للبيع، أما معنى الاعتراض عند ابن فارس فهو قطع الكلام بكلام مفيد ذو غرض بلاغي معين ومفيد.

أما في الاصطلاح: فنجد مصطلح الاعتراض يتداخل في جانبه البلاغي مع مصطلحات بلاغية أخرى كالحشو والتكميل والتذييل والالتفات، من بين البلاغيين الذين اهتموا بهذه المصطلحات قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر، وأبو هلال العسكري في كتاب الصناعتين وعنه يقول: " الاعتراض، وهو اعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمه ".[4]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 7، ص 167.

[2] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مج 7، ص 168.

[3] ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، حققه وضبط نصوصه، عمر فاروق الطباع، مكتبة المعرف، بيروت، لنان، ط1، 1414هـ- 1993م، ص 245.

[4] أبي هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحي بن مهران، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1371هـ- 1952م، ص 394.

ويعرفه الزركشي بقوله:" هو دخول كلام وسط كلام أو كلامين متعلقان معنى بشيء يتم الغرض الأصلي بدونه، ولا يفوت بفواته، حيث يكون قاطعًا بين الكلام والكلامين، لنكتة."[1]

وخلاصة ما اتفق عليه أهل البلاغة في تحديد المعنى الاصطلاحي للاعتراض هو أنه ضرب من ضروب الإطناب، يؤتى به أثناء الكلام أو بين كلامين متصلين معنى بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لنكتة لرفع الابهام، تعتمد بنيته على التلاعب بأماكن الأصلية لعناصر الجملة، حتى يقاطعها تركيب جديد، ليقوي المعنى ويؤكده.

وقد وجدنا في هذا المتن القصصي الذي هو مدونة بحثنا أن الكاتبة قد وظفت في بعض المقاطع السردية أسلوبية الاعتراض ونحاول أن نجليه ونقف عليه باعتباره انزياح لغوي وفيما يلي نعرج على بعض مواطن الاعتراض:

تقول فضيلة الفاروق في قصة (الحياة ليست جميلة فوق الشمس) على لسان أحد المهاجرين: " أما نحن (المخنثين) بالنسبة إليها المزهوين بأقلامنا وأيدينا الناعمة".[2]

اعترضت الكاتبة في هذه العبارة بالجملة الاعتراضية(بالنسبة إليها) بين الخبر(المخنثين) والصفة (المزهوين)، وقد وظفت الكاتبة الجملة الاعتراضية لتصوير النظرة التحتية الاحتقارية، التي ينظر بها الوطن إلى أدبائه ومثقفيه، بحيث يعتبرهم مخنثين لايسطيعون حمل السلاح، لأن أيديهم الناعمة اعتادت على الورقة والقلم، فينعتهم بالمخنثين، في حين يمجد الشباب المجند في الجيش ويمنح له صفة الرجولة بامتيا.

وفي مقام سردي آخر تقول الكاتبة في قصة (لحظة لاختلاس الحب): " فها أنا حين أحبس نفسي في هذا البيت، أشعر بالراحة".[1]

[1] ينظر: الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص 656.

[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 29.

فالجملة (حين أحبس نفسي) جملة فعلية متكونة من الفعل المضاع (أحبس) ومفعوله (نفسي)، جملة إعتراضية لا محل لها من الإعراب، حيث اعترضت بين الفاعل المتمثل في ضمير المتكلم (أنا)، والفعل المضارع المتمثل في (أشعر)، وقد انزاحت الكاتبة لتوظيف الجملة الاعتراضية في هذه العبارة لتوضح الحالة التي تساعد هذه الفتاة في الشعور بالراحة وهي حبس نفسها في البيت، أما تقدير الكلام فهو (فها أنا في هذا البيت أشعر بالراحة)، وعليه يمكن القول أن الانزياح بتوظيف الجملة الاعتراضية ساهم في تقوية المعنى وتأكيده في ذهن القارئ، وذلك " بإضافتها دلالات جديدة للمعنى، بالإضافة إلى تطرية الكلام وتنويعه، قصد بلوغ فنية وجمالية الصورة الشعرية التي يطمح إليها المبدع".[2]

تنزاح فضيلة الفاروق إلى مقاطعة الجملة الفعلية بالجملة الاعتراضية في قصة (جريمة حي الحياة)، فتقول: " وقف (خدّة) – الغائب عن الأنظار منذ مدة – على الدرج المقابل لبيتها وخطب بلغة آل قريش".[3]

في هذه العبارة تنزاح الكاتبة بالجملة الاعتراضية (الغائب عن الأنظار منذ مدة) والمكونة من (الصفة وشبه الجملة وظرف زمان) لا محل لها من الإعراب، إذ اعترضت بين الفاعل (خدّة)، وشبه الجملة (على الدرج)، وقد أفادت الجملة الاعتراضية أن خدة لم يكن موجودًا في حيه مدة طويلة، أما الغرض من توظيف الكاتبة لهذه الجملة الاعتراضية يكمن في توضيح غياب خدة الطويل، وكذا وتبين حال خدة وهو يقف على الدرج المقابل لبيت نصرية وهو يهدد زائريها.

وظفت الكاتبة ظاهرة الاعتراض في متنها السردي، لهدف خرق التركيب اللغوي المعتاد، وهذا الخرق ساهم في ميلاد دلالات جديدة مؤكدة للمعنى المراد توصيله للقارئ، ومن صور

---

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 59.

[2] ينظر: سعدون محسن اسماعيل الحديثي، الانزياح في شعر السياب، ص112.

[3] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 137.

ذلك ما جاء في قصة (الحياة ليست جميلة فوق الشمس) حيث تقوبل فضيلة الفاروق:" سمعتك تهمس لي:- أحضرت لك شيئًا طيبًا-لا تغادري الصف".[1]

جاءت الجملة الاعتراضية (أحضرت لك شيئًا طيبًا) بين الفعل ومفعوله (تهمس لي) وبين الفعل المضارع (تغادري)، والأصل في الكلام (سمعتك تهمس لي، لا تغادري الصف)، وقد أفاد قطع هذه الجملة توضيح سبب الهمس في الأذن.

تواصل فضيلة الفاروق مقاطعة الكلام بكلام آخر معترض، فتقول في قصة (تمثال القلعة) على لسان نجاة:" لم يجبني، سكت وهو يمسك بيدي، أراد أن يزرع الدفء فيهما".[2]

لقد وضحت في هذه الجملة الاعتراضية (وهو يمسك يدي)، محاولة سليمان في أن يُجدد حبه لنجاة، بحيث أعطت الكاتبة لمعنى الدفء الذي أراد هذا الرجل أن يزرعه في يدي الفتاة معنى ودلالة جديدة للسياق، حيث زادت هذه المعاني في توضيح قوة مشاعر سليمان اتجاه نجاة وذلك من خلال اعتراض الجملة (وهو يمسك يدي) بين الفعلين (سكت) و(أراد)، وقد أضفى هذا الاعتراض جمالًا وشعرية عى النّص.

من خصائص أسلوبية الاعتراض تأكيد المعنى وتقويته في ذهن القارئ، وإضفاء الشعرية والجمال على النص السردي، وهذا ما لمسناه عند دخول الجملة الاعتراضية بين المفعول به وحرف الجر في قصة (العودة)، حيث تقول الكانبة: "خلال روتين عملي كثيرًا ما أصادف السياح (أبناء العمومة) بأعينهم الزئبقية وهم يجردون الشوارع من وقارها".[3]

انزاحت الكاتبة بالجملة الاعتراضية (أبناء العمومة) التي كانت سببًا في خلخة التركيب، حيث وقعت بين المفعول به (السياح) والجار والمجرور (بأعينهم، فقد تمكنت الكاتبة من خلال هذه

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 25.

[2] المصدر نفسه، ص 97.

[3] نفسه، ص 143.

الجملة الاعتراضية من توضيح أن السياح هم أبناء بلدها الذين وجدتهم في بلد المهجر الذي تعمل فيه، حيث وصفت أعينهم بالزئبقية وذلك لكثرة حركتها، والأصل في الكلام (خلال روتين عملي كثيرًا ما أصادف السياح بأعينهم الزئبقة وهم يجردون الشوارع من وقارها).

وندرج مثال آخر يُجلي الجملة المعترضة في الكلام في ما رصدناه في قصة (أجساد ...السادة)، حيث تقول الكاتبة:" رددت الخادمة في نفسها: –حرام، وهي تسكب لها فنجان القهوة، وقبل أن تقدمه لها سألتها بصوت فيه نوع من الغضب".[1]

وقعت الجملة الاعتراضية(وهي تسكب لها فنجان القهوة) بين المفعول به (حرام) وواو العطف (و)، فالجملة الاعتراضية وردت لتوضيح الفعل الذي كانت تقوم به الخادمة (سكب القهوة لسيدتها)، إذ يبدو أن الخادمة مستاءة من معاملة سيدتها لها وقد لمسنا ذلك من قولها لكلمة (حرام).

نواصل تسليط الضوء على انزياح الكاتبة إلى اعتماد الجمل الاعتراضية في المتن القصصي، فقد جاء في قصة (عشاء مؤجل) قول فضيلة الفاروق على لسان الرجل:" إلى متى ستظلين متوحشة (قلتها كالنسيم الذي يحمل على جناحيه رائحة تشك الأنف) يا حوائي فيم ترغبين بعد أن أخرجتنا معا من الجنة".[2]

جاءت جملة الاعتراض طويلة (قلتها كالنسيم الذي يحمل على جناحيه رائحة تشك الأنف)، وقد تكونت من (فعل ماض+فاعل +مفعول به+أدة التشبيه+اسم موصول+ فعل مضارع+جار ومجرور+جملة فعلية)، حيث اعترضت هذه الجملة صفة المشبهة (متوحشة) والمضاف (يا حوائي)، وقد غيرت هذه الجملة في دلالة السياق، ويظهر هذا عند حذف الجملة

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 127.

[2] المصدر نفسه، ص111.

الاعتراضية لتبح (إلى متى ستظلين متوحشة ياحوائي، فيم ترغبين بعد أن أخرجتنا معا من الجنة).

ولا تكتمل جماليات بنية الاعتراض في هذه العبارة، إلا بتقصي الصورة التشبيهية للمخاطب بالنسيم، وكذا إبراز الصورة الاستعارية(النسيم الذي يحمل على جناحيه)، حيث شبه النسيم بالطائر، ما أضفى على الإعتراض جمالًا ورونقا، والغرض هنا هو توجيه نوع من الانتقاد واللوم للمخاطبة حيث نعتها بالمتوحشة.

تنزاح فضيلة الفاروق إلى توظيف الجملة الاعتراضية في قصة (الحصار الذي يقتل الحب)، حيث تقول الكاتبة على لسان امرأة لزوجها:" –لا، لا يا فوزي، لن أستطيع...".[1]

نلاحظ في هذا التركيب الاعتراضي (يا فوزي) أنه ليس تركيب حشو، وذلك لأن حرف النفي المتكرر لا يتم معناه مع حرف النصب (لن) الذي يفيد الاستقبال، والفعل المضارع (أستطيع)، وعليه فالدلالة الانزياحية لهذا لهذا النمط تمت حين وضعت الكاتبة الجملة الاعتراضية (يا فوزي) المتكونة من حرف النداء والمنادى بين حرف النفي المكرر

(لا، لا)، وقد أفادت البنية الاعتراضية تأكيد المعنى وتوضيحه، فالمتحدثة تؤكد عدم استطاعتها أن تغير من حالها وطبعها بتصرفها كفتاة بريئة ومطيعة لزوجها، أما زوجها فوزي فيريد أن تكون امرأة حيوية.

نظيف مثال آخر عن الاعتراض الموجود في المتن السردي، فقد نسجت الكاتبة في قصة (لحظة لاختلاس الحب) جملة اعتراضية مقاطعة للتركيب اللغوي، حيث تقول الكاتبة:" تستوقفني صديقة لم أرها منذ زمن، تسأل، يتحول السؤال غلى أداة أخرى تعطلني ".[2]

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى ، ص 48.

[2] المصدر نفسه، ص 59.

اعترضت الكاتبة هذه العبارة بالجملة الاعتراضية (لم أرها منذ زمن) بين الفاعل (صديقة) والفعل المضارع (تسأل)، وذلك لتوضيح عدم التقائها بصديقتها مدة طويلة من الزمن، إذ لم تكتفي الكاتبة بقول (استوقفتني صديقة)، بل اعترضت الجملة (لم أرها منذ زمن)، واخترقت السياق بصفة مسموحة، إذ أفضى هذا الاختراق إلى وصف حالة الفتاة وهي مستعجلة للعودة إلى بيتها، وذلك لتفادي توبيخ والدها لها، فتصادف صديقة في الطريق صديقةً لها لم تلتقي بها لفترة طويلة من الزمن، تبدا هذه الصديقة بالسؤال عن أخبارها وسرعان ما يتحول السؤال إلى حديث مطول، مما يكون سببا في تأخرها عن البيت، أما أصل الكلام بدون الجملة الاعتراضية أن تقول (استوقفتني صديقة تسأل).

وتعدل الكاتبة إلى قطع العبارة بجملة اعتراضية لغرض وقف الجدال الذي لا يأتي بنتيجة وفي مقام سردي آخر، ورد اعتراض في قصة (رائحة الورق)، حيث تقول الكاتبة: " كانت تمنعنا أن نلعب (لعبة الحب) فيما بيننا كأطفال".[1]

عدلت الكاتبة إلى تبين نوع اللعبة التي كانت تمنعهم والدتهم عن لعبها، لاعتراضها بالجملة الاعتراضية (لعبة الحرب) والمكونة من المفعول به+ المضاف إليه للفعل المضارع (نلعب) وحرف الجر مع اسم موصول (فيما)، إشارة منها أن والدتها كانت تمنعهم من لعب لعبة الحرب لأنها لبعة دموية لها آثار نفسية سلبية، وربما لأن والدتها عاشت فترة الحرب وتعرف معنى الحرب، فهي لا تريد هذه الحرب حتى ولو كانت مجرد لعبة أطفال بريئة لما فيها من دلالات وإيحاءات.

يتضح مما سبق، أن فضيلة الفاروق اهتمت بأسلوبية الاعتراض ظاهرة انزياحية عن التراكيب اللغوية المألوفة، ومردّه رغبتها في تأكيد المعنى وتقويته في ذهن المتلقي، كما اهتمت بالجمال الفني الذي يضفيه الاعتراض على التراكيب وشعريتها.

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 163.

هذا فيما يخص أهم المظاهر والصور الانزياحية التركيبية التي حازتها المجموعة القصصية، وعليه فالبحث لا يكتمل إلا بعد رصد مواطن الانزياح الدلالي في هذا المتن السردي، فقد تمكنت هذه المجموعة من نقلنا إلى نمط أسلوبي قلَّ أو بالأحرى إنعدم التطرق إليه في القصة القصيرة، إذ سنسلط الضوء على تمرد الانزياحات الدلالية أو الاستدلالية كما سماها جان كوهن المتضمنة الاستعارات الفنية والدلالات المجازية، والكناية والإيحاء الرمزي في الرؤية الجمالية لهيكل وقائع هذا المتن السردي.

الفصل الرابع:

الانزياح الدلالي في المجموعة القصصية لحظة لاختلاس الحب

الفصل الرابع: الانزياح الدلالي في المجموعة القصصية لحظة لاختلاس الحب

أولا: التشبيه

ثانيا: الاستعارة

ثالثا: الكناية

رابعا: المجاز

1. المجاز المرسل
2. المجاز العقلي

توطئة:

يعد الانزياح الدلالي من أشهر أنواع الانزياح، يطرأ على مستوى البنية الدلالية للنص، وهو من الدراسات الأسلوبية التي لاقت اهتماما واسعًا من طرف الأسلوبيين والباحثين الغربين والعرب، ويتعلق هذا النوع من الانزياح بجوهر البناء اللغوي للنص، وتمثله مختلف الصور البيانية، كالاستعارة، التشبيه، الكناية، المجاز، إذ يطرأ هذا الانزياح على الكلام فيحدث فيه كسرًا وانحرافًا عن معياره المألوف، من خلال الانتقال من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي لخلق الدهشة والمفاجأة في ذهن المتلقي، وبالتالي تتحقق شعرية النص وجماليته.

إضافةً إلى ذلك يعد الانزياح الدلالي ثاني أنواع الانزياح، حيث يلجأ فيه المبدع إلى البلاغة العربية وتحديدًا علم البيان، حيث يسمح هذا النوع من الانزياح بتشفير الخطاب، كما يتميز بالإثارة، وقد اهتم به العديد من علماء البلاغة القدامى والمحدثين، وذلك بسبب كثرة استعمال التعابير غير الحقيقية فيه، مما يُوجب على المتلقي تأويل المعنى الذي يريده المبدع من خلال الصورة المجازية سواءٌ استعارة أو تشبيه أو كناية أو مجاز.

وعليه فالانزياح الدلالي هو وضع المعنى في طرق مختلفة ومتنوعة، حيث يكون لكل طريقة دلالة تختلف عن الأخرى، فالطريقة المغايره تمنح القوة الفنية لعلم البيان.

وفي تعريف الانزياح الدلالي يمكن القول بأنه محاولة الكاتب أو المبدع منح النّص شيفرة بلاغية، حيث يصيغ دلالة مجازية للفظة أو الكلمة بطريقة بليغة، ويرتكز هذا النوع من الانزياح على "الاستعارة" التي تعدّ نوعًا من أنواع البيّان، فهي عبارة عن تشبيه حذف منه أحد طرفيه فأصبحت الصيّاغة مجازية إيحائية، إذ ينتقل المبدع من المدلول الأول العادي إلى المدلول الثاني المجازي.

وقد مثّل (مسعود بودوخة) الحقيقة والمجاز في تصور عبد القاهر الجرجاني بالشكل الآتي:[1]

التعبير الحقيقي: اللّفظ ← المعنى (الغرض).

التعبير المجازي: اللّفظ ← المعنى الأول ← المعنى الثاني.

وعليه فالانزياح الدلالي مرتبط بصورة مباشرة بألوان البيان المختلفة، إنطلاقًا من الاستعارة التي تمثل جوهرة هذا النوع من الانزياح، مرورًا بالتشبيه لكونه قريب من الاستعارة، كما تعد الكناية والمجاز بنوعيه من أساسيات الانزياح الدلالي، فهذا الأخير يقوم على انزياح المعنى من المدلول الحقيقي إلى المدلول المجازي، لغرض إثارة الدهشة وتقوية المعنى وتأكيده، وكذا إضفاء اللمسة الجمالية في النّص.

ومن هنا تظهر أهمية الانزياح الدلالي في المجموعة القصصية (لحظة لاختلاس الحب) لفضيلة الفاروق، متمثلة في علاقات دلالية تجلّت في عدول هذه القصص عن نمطها العادي، فقد أعادت نسجها حسب مخيلة الكاتبة، وتجلت في ألوان البيان المتمثلة في التشبيه، الاستعارة، الكناية والمجاز.

أولا: التشبيه

اهتم البلاغيون اهتماما كبيرا بالتّشبيه، الذي يعد بابًا من أبواب البيان، وحاولو ضبط قواعد التشبيه وأركانه، كما وضعوا له تقسيمات وشروط وقوعه.

يعرف التشبيه في اللغة على" أنه التّمثيل، والمثل ومنه التماثل، والتلبيس، والاستواء؛ وقد ينتج عن الزيادة في التشبيه عن حدِّه، الوقوع في الخلط واللّبس بين متشابهين، مما يؤدي إلى صعوبة التمييز بين المتشابهين".[1]

[1] مسعود بودوخة، الأسلوبية والبلاغة العربية مقاربة جمالية، ص150.

أما عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، فقد عرفه بقوله:" اعلم أنّ الشيئين إذا شُبِّه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: أحدهما: أن يكون من جهة أمر بيِّن لا يحتاج فيه إلى تأويل، والآخر: أن يكون الشبه محصّلًا بضرب من التأوّل.[2]

ويقول أيمن عبد الغني:"التشبيه هو تصوير شيء بشيءٍ آخر لوجود علاقة بينهما تسمى (علاقة المُشابهة)، مثل: قول الله تعالى:" **ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً**". [3]

فتشبيه قلوبهم بالحجارة، بجامع القساوة في كلّ منهما، لكن قساوة قلوبهم قساوة معنويّةٌ تجاه الحق والخير والفضيلة، أمّا الحجارة فقساوتُها ماديّة ". [4]

نستنتج مما سبق أن علماء البلاغة قد اتفقوا على أن التشبيه هو علاقة تربط بين شيئين فأكثر، أو هي الاشتراك في صفة من الصفات.

فالأصل في الأشياء الاختلاف والتباين، فالجمال في الاختلاف والتضاد، أما إذا حضرت المماثلة والمشابهة تحركت المتعة القرائية على رأي عبد القاهر الجرجاني الذي يُقرُ أن وجود المماثلة بين شيئين مختلفين في الجنس، يستدعي الاستحسان والاستطراف.[5]

وتدعيما لهذا الرأي نستعين بقول الجرجاني:" وهكذا إذا استقريت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشدّ، كانت إلى النّفوس أعجب، وكانت النّفوس لها أطرب،

---

[1] ينظر: معين دقيق العاملي، دروس في البلاغة، دار جواد الأئمة، بيروت، لبنان، ط1، 1433هـ- 2012م، ص 121.

[2] حميد قبايلي، جماليات الصورة البيانية في المدحة النبوية عند حسان بن ثابت، ص 187.

[3] سورة البقرة، الآية 74.

[4] أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، تقديم، رشدي طعمية، فتحي حجازي، ياسر برهامي، دار التوفيقية للتراث للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص 42.

[5] ينظر: عبد الله محمد الغذامي، المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 65.

وكان مكانها أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح."[1]

أما هدف التشبيه فقد وضَّحه عبد الله الغذامي في كتابه المشاكلة والاختلاف قول الجرجاني: " أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المُشْئم والمُعْرق، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبهًا في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعتين".[2]

صرّح الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة) أن التشبيه المحكم هو الذي يكون بين شيئين مختلفين في الجنس، فكلما كان البعد بين الأشياء زادت بلاغة التشبيه وجماليته، وفي هذا الصدد يقول: " ولم أرد بقولي إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس، أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل".[3]

إذن نستشف من قول الجرجاني أن جمالية التشبيه تتضح وتبرز في ذهن القارئ كلما ازداد التباعد بين المتشابهين، وخاصة في الجنس.

أما فيما يخص أنواع التشبيه فسنذكره باعتبار وجه الشبه والأداة وتتمثل في التشبيه المجمل، والتشبيه المؤكد، والتشبه المفصل، والتشبيه المرسل، وتشبيه التمثيل، والتشبيه البليغ، فالتشبيه المجمل هو ماحذف فيه وجه الشبه، مثل (النحو في الكلام كالملح في الطعام)، أما

[1] عبد القاهر الجرجاني بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي ، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه، أبو فهد محمود محمد شاكر، الناشر دار المدني بجدة، ص130.

[2] عبد الله محمد الغذامي، المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، ص66.

[3] عبد القاهر الجرجاني النحوي، أسرار البلاغة، ص152.

التشبيه المؤكد فهو التشبيه الخالي من أداة التشبيه، مثل (يسجع سجع القمري)، والتشبيه المفصل هو ما ذكر فيه وجه الشبه، مثل (أخي كالنسيم رقةً)، والتشبيه المرسل، هو التشبيه الذي ذكرت فيه أداة التشبيه، مثل (يسجع كسجع القمري)، أما تشبيه التمثيل، فهو ما كان وجه الشبه فيه وصفًا منتزعًا من متعدد.[1]

أما التشبيه البليغ فيحتوي فقط على المشبه والمشبه به وسمي بليغًا لأن المشبه يرتقي إلى مستوى المشبه به، وهو كما قال الجاحظ :"يذكر ما في الفكر والنظر من الفضيلة، وأين تقع لذة البهيمة بالعلوف ولذة السبع بلطع الدم وأكل اللحم من سرور الظفر بالأعداء، ومن انفتاح باب العلم بعد إدمان قرعه."[2]

وإذا عدنا إلى التفاعل الذي يحدث بين طرفي التشبيه نستنتج أن الخطاب يوافق تجدد الصورة، ليكون هذا التشبيه صادقًا في التعبير عن المشاعر النفسية، وبالتالي يكون الصدق أيضًا في التعبير عن هذه المشاعر.[3]

وهذا ما وجدناه في المدونة التي نحن بصدد دراستها، إذ وقفنا عند كل كلمة وكل جملة، وكل خطاب، فكانت كلماتها عبارة عن ترجمان صادق لإحساس المبدعة، إذ فجرت عواطفها الجياشة في انزياحات جمالية فنية، فكان القلم سندًا لها في تدوين ما يحمله هذا القلب من مشاعر.

[1] ينظر: محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ج1، ص248-249.

[2] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ- 1993م، ص 231.

[3] ينظر: بركاني كلثوم، شعرية الانزياح في القصيدة الجزائرية المعاصرة-1980-2010- ، ص 255.

وغالبا ما تكتسي الكتابة القصصية عباءة تشبيهية تحيلنا إليها الكاتبة، فقد اعتمدت التشبيه كثيرا، مبرزةً أهميته في لفت انتباه القارئ، إذ ابتعدت الكاتبة عن ربط عناصر التشبيه بشكل مباشر وهذا ما زاد في التلهف لإتمام القصة.

وردت عدة سياقات أسلوبية في صورة انزياحية خارجة عن المألوف لبناء صورة شعرية في القصة القصيرة (لحظة لاختلاس الحب)، حيث جاءت تشبيهات كثيرة فيها، ففي العبارة التي سندرجها نلاحظ أن الكاتبة قد انزاحت فنيًّا، إذ تقول في قصة (لحظة لاختلاس الحب) والتي تتحدث فيها عن نفسها: "أعيش اللحظة بنفس ثقل حركاتك، وثقل كلماتك التي تصوغها مهذبة كأخلاقك".[1]

نلمس في هذا المقطع عدة تشبيهات، حيث شبّهت الكاتبة اللحظة التي تعيشها بعدة أشياء منها(ثقل حركات حبيبها) و(ثقل كلماته)، فهذه الكلمات التي وظفتها المتحدثة أسهمت عن تصريف وجوه المعنى وأحالت إلى دلالات أخرى ف (ثقل حركاتك) ترمز إلى القوة، وكذا (ثقل كلماتك) ترمز إلى الأهمية والتأثير، أما عبارة (مهذبة كأخلاقك) فهنا التشبيه واضح لوجود أداة التشبيه (الكاف) إذ تشبه الكاتبة أخلاق حبيبها بالجمال الذي يوحي إلى الارتقاء والكمال.

وعليه يمكن القول أن جل هذه التشبيهات الواردة في العبارة، ما هي إلا انعكاس لمشاعر تكنها هذه المرأة اتجاه حبيبها، فهي تنظر إليه بمنظار المثالية أو الكمال الذي جمع بين القوة، والتأثير والجمال والرقة.

والبحث عن المواضع التي يظهر فيها التصوير الحسي بالاعتماد على خيال الكاتبة يطرح أمام المتلقي بناءًا يرى عبره الأشياء بطريقة واضحة وجلية، وهذا ما يظهر لنا من خلال

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 51.

عرضنا لهذا المقطع من القصة نفسها، إذ تقول القاصة:" فلم يكن بإمكاني أن أبادلك الشعور بمثل تلك الحرارة المنبعثة من عداد نبضك".[1]

جاء الانزياح في هذه العبارة بشكل واضح، إذ شبهت الكاتبة حرارة مشاعر هذه المرأة بحرارة عداد نبض المخاطب الذي هو حبيبها، وهذا دليل على شدة حب هذه المرأة لهذا الرجل، فهذا الانزياح الذي جمع بين شيئين مختلفين، خلق لدى المتلقي المفاجأة والدهشة، وهذا ما جعل الكلام أكثر شعرية وتأثيرًا، إذ تُصور الكاتبة عجز هذه الفتاة في مبادلة مشاعرها لذلك الرجل، وهذا من شدة حبه لها فقد ضنَّت أنه لا يوجد رجل صادق في هذا العالم، فهذا التشبيه يوحي لنا بأن مشاعر المحبوبة قوية وملهمة، كما يوحي بأن هذه المشاعر لها تأثير قوي على الكاتبة، فالمشبه هنا هو(حرارة عداد النبض) وهو حرارة حقيقية، أما المشبه به فهو (حرارة الحب) وهو حرارة معنوية غير حقيقية، أما أداة التشبيه هي (مثل)، أما وجه الشبه فيتمثل في (الحرارة)، وعليه فنوع التشبيه هنا مرسل مفصل، ويعتبر هذا التشبيه من أقوى أنواع التشبيهات لأنه يبين وجه الشبه بوضوح، أما الهدف من هذا التشبيه في هذا المقطع، فهو توضيح مشاعر المتحدثة تجاه المخاطب، إذ يتضح لنا أن الكاتبة تحس بمشاعر المخاطب بأنها حقيقية وقوية وصادقة.

تغطي سياقات الكاتبة في القصة نفسها صورًا رمزية موحية، حيث تبَنَت لغة الرمز وهذا ما وجدناه في هذه العبارة، إذ تقول: " أين سجائري؟ أين هي؟ أبحث عنها بهوس في هذه الحقيبة التي تشبه بيت مومس".[2]

يبدوا أن المتحدثة مرتبكة وخائفة من حضور ماضيها بكل لحظاته المريرة عند التقاء حبيبها أو عند تصادم نظراتها بنظراته، فهي بمجرد تذكرها له تحاول اللجوء إلى علبة السجائر للتنفيس عن قلقها، حيث تنفخ مرارتها في سجارة أو أكثر، وهذا ما نلاحظه عندما تريد البحث

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 52.

[2] المصدر نفسه، ص 54.

عن علبة السجائر بهوس في حقيبتها المليئة بالأشياء، ونظرًا لكثرة الفوضى في حقيبتها شبهتها ببيت مومس الفوضوي.

فالتشبيه الوارد في قولها (الحقيبة التي تشبه بيت مومس)، فقد دُعمت هذه العبارة بتشبيه انزاح فنيًا من خلال توظيف الكاتبة لفظة (بيت مومس) مشبه به، (الحقيبة) مشبه، إذ شبهت حقيبتها بيت مومس، أما وجه الشبه فمحذوف، ويستنبط من سياق الكلام، وهو الفوضى، وهذا الانزياح قد أحدث كسر في السياق، ونظرًا لذكر أداة التشبيه (تُشبه)، فهو تشبيه مرسل، والمراد من هذا التشبيه الذي ترمي إليه الكاتبة، هو أن تبين لنا أن حقيبتها فوضوية لاحتوائها على أشياء كثيرة وغير مرتبة.

وعليه جاء الانزياح في لفظة (الحقيبة) التي شبهت بلفظة (بيت مومس) وهذا للدلالة عليه، ونستدل لتوضيح الانزياح على المخطط الآتي:

الدال: (الحقيبة) ← المدلول الأول: حقيبة يد صغيرة تحملها ← المرأة في يدها المدلول الثاني: (بيت مومس).

إذن فقد انزاحت الكاتبة من المدلول الأول الحقيقي (الحقيبة) إلى المدلول الثاني المجازي (بيت مومس) عبر رابطة التشبيه والمماثلة التي وقعت بين الحقيبة وبيت مومس، كما نجزي القول بأن الانزياح التشبيهي في هذا المقطع قد وضّح الصورة أمام القارئ بطريقة جمالية وحسٍ فنيّ تستأنس له الروح وترتاح له النفس.

أزاحت المبدعة الحجاب المعتاد، فانزاحت من خلال ارتكازها على الخيال في بناء التشبيه، إذ سرحت بفكرها لما بعد زواجها من حبيبها، إذ تقول في القصة نفسها:"هل يظل كالحاجز بيني وبينك".[1]

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى ، ص 57.

نلاحظ أهمية الانزياح في هذه العبارة، إذ يبرز لنا تشبيه الكاتبة لوالدها بالظل الذي يحجب بينها وبين حبيبها، إذ أبدعت في تصوير هذا المنظر باسعتمالها للانزياح التشبيهي، فالصورة الناتجة عن التشبيه قد خلقت للقارئ حيزًا جديدًا تمكنت من خلاله إزاحة اللثام عما تُكنُّهُ الألفاظ من معانٍ خفية لم تستطع كشفها لو لم يكن هناك تشبيه.

فلفظة (يظل) تعود على ضمير الغائب (هو)، حيث تقصد الكاتبة والدها ونظراته المتهمة لها، فقد ذكرت والدها في عبارات صريحة سابقة، إذ جاء تشبيه الكاتبة لوالدها (بالحاجز) الذي سيضل واقفًا بينها وبين حبيبها حتى بعد زواجها منه، وهنا نلمس تأنيب الضمير الذي يهز الكاتبة بسبب خيانتها لثقة والدها، وعليه فالتشبيه هنا تشبيه مرسل مجمل، لأنه ذكرت فيه الأداة (الكاف)، أما المشبه (الوالد)، أما المشبه به فهي لفظة (الحاجز).

نلاحظ في هذا التشبيه مقطع حواري، حيث تخاطب المتحدثة حبيبها بعتاب، وكأنه السبب في غضب والدها، لأن علاقتهما كانت غير شرعية.

وهكذا استطاعت الكاتبة كسر المتوالية التعبيرية، استطاعت أن توقع المتلقي في المغالطة التي هي لب القراءة الأسلوبية.[1]

كما انزاحت الكاتبة انزياحًا تشبيهًا في قولها: " ترسمه إبرًا توخز هذا القلب الذي يركض كالمصاب جنونًا في كل ربوع جسدي".[2]

حيث شبهت الكاتبة قلبها وخفقانه، فذكرت المشبه (القلب)، والمشبه به (المصاب جنونا) مع ذكر أداة التشبيه (الكاف) ووجه الشبه السرعة والاضطراب، فالتشبيه هنا مرسل مجمل.

[1] ينظر: أحمد ملياني، الانزياح الأسلوبي في شعر تميم البرغوثي – مقاربة أسلوبية في الأثر الجمالي– ، المرجع السابق، ص.179

[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 58.

أما جمال التشبيه فيكمن في تخيل خفقان القلب وسرعته كأنه مصاب بالجنون يتخبط ويضطرب، وعليه يمكن القول أن الكاتبة قد استطاعت أن تضع أمامنا صورة تشبيهية، نستشف من خلالها أن الكاتبة قد وصفت حالة قلبها بمعنى أنها وصفت حالة قلبها المفزوع الذي تسارعت نبضاته حتى أصبح مثله مثل المصاب بالجنون وهذا يحيلنا إلى تصور الحالة التي قيلت فيها هذه العبارة.

وفي هذا التشبيه نلمس حالة من الاضطراب والخفقان والذعر الذي أصاب هذا القلب، عليه فغرض هذا التشبيه هو بيان حاله ووضعه.

تزيد الكاتبة جملة من التشبيهات مضمنةً بها قصتها فتقول:" تطول المسافات حين أود الاسراع إلى البيت، سيارات كالسلاحف، حافلات كالموت".[1]

نلمس في هذه العبارة تشبيه المَّادي بالحسيّ، أي أن الكاتبة شبهت الجماد (السيّارات، الحافلات)، وهي من الجماد الذي يستعمله الانسان في التنقل بما هو حسي شعوري خاص بالكائن الحي (السلاحف) وهي الحيوان الذي له روح وشعور، وكذا (الموت) وهو حالة الفناء التي يحس بها الإنسان والحيوان، إذن فالتشبيه هنا يثير اندهاش القارئ، لأن التشبيه ورد في شيئين مختلفين في الجنس، كما لا نستطيع القول أن هذا التشبيه حسيّ لأن طرفاه واحد حسيّ والأخر مادي، إذن فهو تشبيه مرسل، وعليه يمكن القول أن المبدعة قد ربطت بين طرفي التشبيه، وللتفصيل أكثر نلاحظ أن الكاتبة في هذه الجملة قد شبهت السيّارت بالسلاحف في البطء والحافلات بالموت في بطئها وثقل حركتها، وكثرة زحام السير، ومدلول هذا التشبيه صورة بارزة عن بطء حركة السيّارات والحافلات عندما كانت الكاتبة في عجلة من أمرها لرّجوع إلى البيت، مما زاد من غضب المتحدثة والإحباط الذي يختلج مشاعرها.

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 59.

ذكرت فضيلة المشبه (السيّارات)، (الحافلات)، والمشبه به (السلاحف)، (الموت)، مع ذكر الأداة (الكاف)، أما وجه الشبه فمحذوف يفهم من سياق الكلام، وفي هذه الحالة فوجه الشبه هنا يحمل معنى البطء والزحمة.

وفي عبارة أخرى من القصة ذاتها تقول الكاتبة:" إنها عانس، تعمل في وسط كله رجال، ورغم ذلك لم تستطع أن تحصل على زوج مثل بنات الناس...".[1]

في هذه العبارة تصور الكاتبة معاناة الفتاة العانس في بيت والدها، حيث وصفت بدقة شديدة نظرات عائلتها القاتلة وكأن لها يدٌ مباشرة في عدم زواجها، بل قد تحرم من أبسط حقوقها مثل الخروج أو التسوق، أما الحالة التي تصورها الكاتبة هنا هي حالة فتاة عاملة في مؤسسة مع زملاءها الرجال، وهذا ما زاد غضب عائلتها في عجزها في الحصول على زوج من بين هؤلاء الرجال الذين تعمل معهم، حتى أصبحوا ينعتونها بالعانس.

فالتشبيه هنا يكمن في قولها(زوج مثل بنات النّاس)، فمعنى هذا التشبيه أن هذه الفتاة لم تتمكن في الحصول على زوج كباقي البنات، فالمشبه يعود على ضمير الغائب (هي) يعود على المتحدثة، أما المشبه به (بنات الناس)، وأداة التشبيه (مثل)، أما وجه الشبه فمحذوف، وهنا تسرد لنا الكاتبة النظرة التي كانت ترمق بها من طرف أهلها، ومعاناتها في البحث عن زوج.

ولربما تقف الكاتبة عند الانزياح الذي يحقق الشعرية، حيث تتجسد شاعريتها في وصفها لما تحسه في صورة شعرية، حين تربط بين شيئين مختلفان يشتركان فقط في وجه الشبه، وذلك

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 60.

قصد لفت انتباه القارئ، فالتشبيه الذي بنت عليه الكاتبة يمس الشعرية، ومن ذلك قولها:" عشر سنين مضت، لم أصادف فيها سواك، بعد أن انطفأت شمعات الحب".[1]

فالتشبيه وارد في (بعد أن انطفأت شمعات الحب)، حيث نلمس من هذه العبارة انزياح الكاتبة عن المألوف بجعلها للحب شمعات، فكيف يكون للحب شمعات وهو من المحسوسات، والشمعة من المجردات، إذن فالمتحدثة بنت ماهو معنوي على ما هو مادي مجرد، وهذا ما أثار دهشة واستغراب المتلقي، حيث شبهت الكاتبة (الحب) الذي هو معنوي حسي يتفرد به الإنسان ب (الشمعات) التي هي عبارة عن جماد، فوجه الشبه يتمثل في النهاية، فنهاية الحب تشبه اطفأ الشمعات، وهذا ما يستنبط من سياق الكلام.

وعليه فالتشبيه هنا تشبيه بليغ، حيث حذفت الكاتبة أداة التشبيه ووجه الشبه، وأبقت على المشبه (الحب)، والمشبه به (الشمعات)، أما الغرض من هذا التشبيه ترك الأثر في المتلقي وإثارة الدهشة في نفسه.

يمكن القول أن كان للمتحدثة قصة حب وانتهت، وبانتهائها مات الشغف الذي يدفعها إلى التطلع إلى خوض غمار قصة حب أخرى، وهذا ما لمسناه في القصة ذاتها، حين قالت:" ولم تعد هناك ثغرة لرجل آخر".[2] بمعنى أنها لا تقوى أن تحب رجلًا آخر، أو تمنحه فرصة للظفر بقلبها، فبعد فشل قصة حبها مع الرجل الأول، توّلد عندها الإحساس بالخيبة، وقصة حبها المنتهية ألغت عندها فكرة أن تحب من جديد أو أن ترتبط مع شخص آخر، وهذا تجسيد لخيبة حب عانتها المرأة بشكل عام.

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص55.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وللتوضيح أكثر لصورة التشبيه البليغ، نقف عند قوله الله تعالى: " **وإن تخالطوهم فإخوانكم**" .[1]

إذ حذفت الأداة ووجه الشبه، حيث شبه الله تعالى اليتامى بالأخوة، وذلك بالاستغناء عن الأداة ووجه الشبه، فهذا التشبيه البليغ يظهر التقارب والتراحم بين المؤمنين واليتامى، فبحذف الأداة ووجه الشبه تصبح قيمة أسلوبية في الانزياح عن الأصل، وهكذا يحِسُّ المتلقي بالشيء المحذوف مما يلزم التدبر في قول الله تعالى.[2]

وعليه فقد أكد الرماني "أن التشبيه البليغ هو الذي يتم بعمق النظرة ودقة الفكرة، ويتضمن الغاية والهدف فضلًا عن حسن التأليف، ويعلل رأيه بقول الجرجاني:" إن انس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي"، وهو ذات قول الروماني" إخراج الأغمص إلى الاظهر".[3]

وعليه يمكن القول أن حذف الأداة ووجه الشبه أو ما يسمى بالتشبيه البليغ هو انزياح يسوق التشبيه من المباشر إلى المبالغة في ربط المشبه والمشبه به.

وتقول فضيلة الفاروق في موضع آخر من القصة ذاتها: " كنا نلتقي وكانت نظرات هذا الشارع تلاحقنا، تجسد لي نظرات والدي حين أتأخر عن موعد الدخول إلى البيت بألف تهمة في عينيه".[4]

نلمس في هذه العبارة معاناة الكاتبة مع والدها التي تحاصرها باتهام شديد، فقد صورت الكاتبة ذلك الموقف الذي تتعرض لها من قبل أبيها كلما تأخرت عن البيت، حيث تشبه نظرات

---

[1] سورة البقرة، الآية 220.

[2] ينظر: حسين عبيد الشمري، صورة الآخر في الخطاب القرآني دراسة نقدية جمالية ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص171.

[3] عبد القادر عبد الله فتحي الجمداني، البلاغة القرآنية في النكت الرماني، دار غيداء، عمان، ط1، 1435هـ – 2014م، ص 153.

[4] فضيلة فاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص56.

والدها المحّملة بالهتم واللوم والعتاب بتأخرها عن المنزل، وكأن تلك النظرات تحمل عدة تساؤلات أبى أن يطرحها والدها، مثل أين كنتِ؟ ومع من إلى هذا الوقت؟ لماذا هذا التأخر؟، فتلك النظرات التي كانت ترمق بها بمثابة خناجر تتخلل فؤادها، وعليه جاء التشبيه على النحو الآتي: المشبه(نظرات والدها)، والمشبه به (ألف تهمة)، أما أداة التشبيه ووجه الشبه فمحذوفين وهذا على سبيل التشبيه البليغ.

تخلت فضيلة الفاروق عن ربط عناصر التشبيه بطريقة مباشرة قصد تشويق القارئ، إذ تقول في القصة ذاتها:" شعلة المؤسسة..."[1]

في هذه العبارة نستشف أن الكاتبة قد شبهت نفسها بالشعلة التي تنير المؤسسة، فحذفت الأداة ووجه الشبه، وأبقت على المشبه، وهو الضمير الذي يعود على الكاتبة نفسها، لم يذكر صراحة وإنما استنبط من سياق الكلام، أما المشبه به هو (شعلة المؤسسة) التي ترمز إلى النشاط وركيزة المؤسسة، حيث تنير هذه المرأة المؤسسة بأفكارها وإبداعاتها المتميزة في العمل، فالكاتبة موظفة في إحدى المؤسسات، وزملائها يمجدون عملها وأفكارها، حيث اصطلحوا لها اسم (شعلة المؤسسة) لنشاطها ومثابرتها وتميزها في العمل، كما نلتمس من هذه العبارة فخر واعتزاز المتحدثة بعملها ومكانتها وكذا نمس بعض الغرور والتفاخر حين تصور نظرات العمال إليها حين يبدأ الاجتماع في العمل، فتشبيه الكاتبة نفسها بشعلة المؤسسة من التشبيه البليغ، وهذا النوع من التشبيه تكلم فيه كثيرا علماء البلاغة والبيان، أمثال الجرجاني والرماني وغيرهم.

وعليه يمكن القول أن التَّشبيه من الوسائل الأسلوبيَّة الأساسيَّة التي يُبنى عليها الانزياح ومن بين الأركان المُهمة في علوم البيان والبلاغة، إذ يعتبر من الصُّور البيانية الخيالية المفهومة التي يعتمدها البلاغيين، لأن التمثيل أو التشبيه يربطُ ويُقربُ بين شيئين بعيدين فأكثر

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص58.

في سيّاقٍ جمالي واسع، كما يساهم في خلق مزيدٍ من العلاقات الجديدة بين الأشياء المتماثلة الملفتتة لانتباه المتلقي، كما تُساهم الانزياحات والانحرافات في تأكيد الأبعاد الفنيَّة للتشبيه.

ثانيا: الاستعارة

حظيت الاستعارة بمكانة عالية عند البلاغيين، فقد اعتبرت أهم شكل بلاغي يستند عليه علم البلاغة والبيان، وتعرف الاستعارة عموما على أنها طلب شيء من شخص قصد الانتفاع به لمدة من الزمن، وبعد انتهاء تلك المدة المتفق عليها يُعيده إلى صاحبه.

ينحصر مفهوم الاستعارة في مستواها اللّغوي في معنى الانتقال والتداول، إذ ورد في معجم لسان العرب لابن منظور:" العارية والعارةُ: ما تداولوه بينهم، وقد أعَارهُ الشيءَ وأعارَهُ منهُ وعاوَرَهُ إيَّاه، والمعاوَرَةُ والتَعَاوُر: شبه المُداولةُ والتّداوُل في الشيء يكون بين اثنين."[1]

أما أحمد مطلوب فقد عرفها بأنها نقل وتداول الشيء بين شخصين، إذ تصبح تلك العارية من خصائص الشخص المستعير، أما العار فهو الشيء المتداول بين المتعارين، ولفظة تعور الشيء تعني طلب منه أن ينقله إليه أو أن يستعيره منه.[2]

وبالعودة إلى معجم لسان العرب لابن منظور، نجد لفظة استعارة الشيء، واستعاره منه أي طلب منه أن يعيره إياه، وفي هذا قال االجوهريالعَاريةُ بالتشديد، كأنها منسوبة إلى العار لأن طلبها عارٌ وعيبٌ".[3]

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 4، ص 618.

[2] ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1427هـ-2006م، ج1، ص 136.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ص 619.

يتضح من التعاريف السابق ذكرها أن الاستعارة في الجانبها اللغوي تحمل معنى الإعارة والتداول في الأشياء بين الأشخاص، كما تعني طلب الشيء، بمعنى نقل الشيء من شخص لآخر لمدة من الزمن.

هذا فيما يخص الاستعارة من جانبها اللّغوي أما مفهوم الاستعارة من جانبها الإصطلاحي فقد حضيت الاستعارة باهتمام كبير من قبل علماء البلاغة حيث تعددت تعريفاتهم لها وتباينت، وقد اخترنا بعض التعاريف لتوضيح مفهومها عند كبار علماء البلاغة وأشهرهم.

وقد عرّف الجرجاني الاستعارة بقوله:" واعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروف، تدل الشواهد على أنه اختُصَّ به حين وضع، ثمّ يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقل إليه نقلًا غير لازم، فيكون هناك كالعارية".[1]

أورد الحموي في كتابه خزانة الأدب وغاية الأرب تعريف الرماني للإستعارة بأنها وضع الكلام في غير ما وضع له في أصل اللغة على سبيل التحويل أو النّقل.[2]

أما السَّكاكي(ت626)، فقد عرّف الإستعارة: بأنها ذكر طرف من طرفي التشبيه، وهي أن نذكر أحد أطراف التشبيه، ولكن نريد به الطرف الآخر، وذلك تحايلًا منا تداخل المشبه مع المشبه به، بدلالة تأكيد للطرف المشبه ما يلزم المشبه به، وقد ضرب لنا مثلًا لذلك (في الحمام أسد)، بمعنى (الشجاع)، بنسبه إلى جنس الأسود، فنأكد للشجاع ما يلزم المشبه به وهو اسم جنسه مع سدّ طريق التشبيه بإفراده في الذكر.[3]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني النحوي، أسرار البلاغة، ص 30.

[2] ينظر: الحموي، أبي بكر بن علي بن عبد الله المعروف بابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق، محمد ناجي بن عمر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، ج1، ص 102.

[3] ينظر: السكاكي، سراج الملة والدين أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ظبط، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1403هـ-1983م، ص 369.

وعليه فالاستعارة في نظر السَّكاكي تعني تشبيه حذف أحد أطرافه، قد يكون المحذوف مشبها به ولكن يُستدل بأحد لوازمه، وقد ضرب لنا مثال (الأسد) في الشجاعة.

نستنتج مما سبق أن الاستعارة عند علماء البلاغة تقوم على فكرة نقل الشيء من شخص إلى شخص، أما الجرجاني فهي تقوم على فكرة المماثلة، أما السَّكاكي فقد اعتبرها ذكر أحد أطراف التشبيه، ويعتبر تعريف السَّكاكي من أكثر التعاريف الأكثر دقة.

أضاف جون كوهن أن الاستعارة هي عبارة عن خطاب ضمنّي جمالي ينقل المعنى من صياغة إلى صياغة أخرى عبر المقارنة أو المشابهة، وقد أشار كوهن أن الاستعارة الشعرية هي عبارة عن استعارة مثيرة لمشاعر القارئ، وذلك حين يستخدم المبدع الصور والألفاظ الموحية، وتكون الاستعارة علمية ذات استجابة مفهومية إذا كان مدلولها الأول جزء من مدلولها الثاني، أما إذا كان هناك اختلاف بين المدلولين فإن الاستعارة تكون شعرية واستجابتها انفعالية.[1]

ومنه فالاستعارة الشِّعرية هي عبارة عن تفاعل مشاعر القارئ، حيث يتدخل القارئ بمشاعره عند إثارة دهشته، ثم يسرح بخياله لربط المدلولات ببعضها البعض حتى تتكون في ذهنه معاني الخطاب ذات بعد جمالي فني.

أما الاستعارة عند "ريتشاردز" فهي عبارة عن وسيلة لغوية تعمل على توسيع نطاق اللّغة، وذلك عن طريق ربط مجموعة من العناصر مختلفة المجالات، إذ تساهم الاستعارة في توليد

[1] ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 205.

دلالاتٍ جديدة، أما هدف الاستعارة فهو إثراء اللّغة وتوسيع نطاق الفهم، وكذا تحفيز مجال الإبداع.[1]

نستشف من هذا أن ريتشاردز يرى أن الاستعارة لا تعني تغيير الكلمات بأخرى جديدة، وإنما تتمثل الاستعارة عنده في عملية التفاعل التي تحدث بين المدلولين، فالمدلول الأصلي يعمل على إثراء المدلول الجديد.

بعد الإلمام بالمفهوم اللّغوي والاصطلاحي للاستعارة، يتوجب علينا رصد أنواعها وتقسيماتها، فقد قسّم علماء البلاغة الاستعارة إلى عدة تقسيمات، فمثلا نجد أن الجرجاني قد قسمها إلى قسمين، في القسم الأول يكون لنقله فائدة، في حين القسم الثاني لا يكون لنقله فائدة، أما طبيعة بحثنا فقد فرضت علينا اختيار تقسيم الاستعارة إلى قسمين استعارة تصريحية واستعارة مكنية.

أما الاستعارة التصريحية تكون بذكر المشبه به فقط، في حين تكون الاستعارة المكنية بحذف لفظ المشبه به مع الإشارة إليه بشيء من لوازمه.[2]

وبما أن الاستعارة هي عماد وركيزة الانزياح، فقد أولت الكاتبة فضيلة الفاروق عناية كبيرة بها في مجموعتها القصصية، وسنركز على بعض الاستعارات التي وجدناها، ففي قصة "لحظة لاختلاس الحب" تقول فضيلة الفاروق:" كنت أبحث عنك ... في هذه اللحظة وفي لحظات أخرى خانتني فيها الذاكرة، وداسني الوجع".[3]

---

[1] ينظر: سماح بوعمامة، أسلوبية الانزياح في شعر "حسين زيدان"، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه (ل.م.د) في الأدب العربي، تخصص نقد أدبي، قسم اللغة والأدب العربي، كلية اللغة والأدب والفنون، جامعة الحاج لخضر، باتنة1، 2019-2020، ص159.

[2] ينظر: حسين علوان، محمد أحمد برانق، البلاغة التطبيقية في البيان والبديع، مطبعة المعارف ومكتبتها، مصر، ط1، 1355هـ-1937م، ص30.

[3] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 51.

نلاحظ من خلال هذا المقطع أن الاستعارة قد انزاحت في الجوّ الإيحائي الرامز، حيث جاءت الصُّورة الاستعارية من خلال إستعارة الكاتبة للفظة (خانتني)، و(داسني)، حيث يكمن وجه الشبه في الألم الذي يشبه الخيانة والوجع، وهذا ما يزيد في شعرية النَّص، كما يدفع القارئ إلى البحث عن معنى الدلالتين، عن طريق الخيال أو القرائن التي تحيط بها، فشعرية الاستعارة تكمن في الحالة الجديدة التي خلقتها، إذ يكون هذا التلميح الناتج عن تردد المتلقي بين دلالتين دلالة حرفية غير مقصودة ولكن تمنعها القرائن، وتكون فقط ضمن الخيال، أما الدلالة الثانية تكون ضِّمنية يستنتجها المتلقي من تلك القرائن.[1]

وإذا وقفنا لتحليل هذا المقطع يتضح لنا أننا أمام استعارتين مكنيتين، أما الاستعارة الأولى جاءت في (وفي لحظات أخرى خانتني فيها الذاكرة)، وهل الذاكرة تخون، فهنا استعارت الكاتبة لفظة (خانتني) التي هي من الصِّفات التي يتصف بها الإنسان (الخيانة) فقد نسبتها الكاتبة إلى الذاكرة والتي من وظائفها تخزين المعلومات، فورد فيها المشبه (الذاكرة)، أما المشبه به محذوف (الإنسان)، غير أنه احتفظ بلازمة من لوازمه وهي الخيانة، فمن غير الممكن أن تكون صفة الخيانة منسوبة إلى الذاكرة، أما الإستعارة الثانية فجاءت في (وداسني الوجع)، إذ لا يمكن أن يدوس الوجع، وعليه فالكاتبة انزاحت عن المعنى الحقيقي وانتقلت إلى المعنى المجازي ليتشكل الانزياح الاستعاري، فالاستعارة هنا أيضا مكنية لأن المشبه هو (الوجع) أما المشبه به فمحذوف، ويكمن في الإنسان أو الحيوان، لأن مهمة (الدَّوس) هي من فعل كائن يتحرك ولا يكون إلا بالأرجل فكيف للوجع أن تكون له أرجل، وهو من المحسوسات، فهنا شبهت الكاتبة ماهو معنوي محسوس بما هو مادي مجرد.

ولعل ما كان مدعاةً لنا أن نقف عنده هو استغلال الكاتبة للانزياح الاستعاري للتعبير عن مشاعرها وأحزانها وأوجاعها،فالاستعارة سَهَلَت عليها السرح بالخيال، والذي بدوره مكنَّها من

[1] ينظر: مسعود بودوخة، الأسلوبية والبلاغة العربية مقاربة جمالية، ص 156.

توسيع دائرة اللّغة، وعليه فالاستعارة هي أداة تعمل على توسيع اللّغة كما قال الجرجاني، وتساهم في إفساح المجال للتعبير عن المشاعر، وقد أكد الجرجاني سعة الاستعارة من خلال تقسيمه للكلام الفصّيح إلى قسمين، قسم يعتمد على اللّفظ ويضُّم الاستعارة والتمثيل والكناية، وقسم يعتمد على النّظم.[1]

فالانزياح الاستعاري الموجود في العبارة السابقة مبني على لفظتين سهاماتا في تعميق حزن الكاتبة، فكانت الاستعارة هي السبيل الوحيد والقوي للتعبير عن هذا الحزن، وعليه فلفظتي (الذاكرة) و(الوجع)، قد انزاحتا عن مدلولها الحقيقيين إلى مدلولات مجازية ليأتي الانزياح في المخططيين الآتيين:

المخطط الأول:

الدال: الذاكرة ← المدلول الأول: (ملكة فكرية) ← المدلول الثاني: (الإنسان).

المخطط الثاني:

الدال: الوجع ← المدلول الأول: (الألم) ← المدلول الثاني: (الكائن الحي أوالإنسان)

استطاعت الكاتبة المزج بين الواقع والخيال، على نحوٍ إستعاري في قصة ذاتها،حيث تقول:"تُجردُني من إدعاءاتي، كنتُ أُدركُ بمرارة أن كل الأشواط لم تكن في صالحي".[2]

جاء الانزياح الاستعاري مزدوجًا في هذه العبارة، إذ استعارت الكاتبة لفظة (تُجردُني) ولفظة (الأشواط)، حيث خرقت النظام اللّغوي لهذه العبارة، فالتّجرد لا يكون إلاَّ من الملابس والمعنى خلع الملابس وهذا هو المعنى الحقيقي، أما المعنى المجازي والذي أشارت إليه الكاتبة فهو كشف الحقيقة وإظهارها، أما لفظة (الأشواط) نلاحظ أنها قد استعارتها من مراحل مباراة أو

[1] ينظر: عبد الله خضر حمد، الانزياح التركيبي في النص القرآني: دراسة أسلوبية، ص27.

[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 52.

جولة رياضية، وهذا هو المعنى الحقيقي الذي يحمل دلالة الأشواط، في حين تشير الكاتبة المقصود من هذه اللّفظة إلى المعنى المجازي والذي يتمثل في مراحل الحياة التي يمر بها الإنسان من حلوها ومرها، وهنا وردت الاستعارتين المكنيتين، حيث شبهت فضيلة الفاروق (إدعاءاتي) بالملابس، فحذفت المشبه به (الملابس)، وأبقت على لازمة من لوازمه (تجردني) كما شبّهت (الأشواط) بمراحل الحياة التي مرت عليها، غير أننا في هذه العبارة نلمس نبرة حزن وخيبة أمل تخيم على حياة المتحدثة، حيث جسدت هذه المعاناة في عبارة منزاحة عن المألوف قصد إثارة دهشة القارئ وخلق الأثر الجمالي في النّص.

إضافةً إلى ذلك، فقد لجأت فضيلة الفاروق في بناء استعاراتها إلى طرح سؤال في ثوب استعاري، وذلك قصد تشويق القارئ وزيادة حماسه لمعرفة باقي القصة، فجاءت عبارتها الانزياحية في شكل خطاب وعتاب، إذ تقول:" ما الذي يبعث صوتك من عمق نحيب المطر وصراخ أبواق السيارات؟ (يحزنني دومًا في آخر كل لقاء، تمزق كياني بتوسلات عينيك حين تصر أن تغني لي بخفوت:**Ne Me quitte pas** هل كنت تدرك أنني سأتخلى عنك؟".[1]

تجسد لنا الكاتبة في هذا الخطاب الانزياحي صورة حنينها واشتياقها لحبيبها بطريقة خارقة غير مألوفة، فقد انحرفت للفظة (نحيب) و (صراخ) للتعبير عن نار الشوق التي تلتهب في قلبها، وكأنها تسمع صوت حبيبها في كل شيء يُصدر صدى، إذ تسمع صوته في زخات المطر أو غزارته، وتسمعه حين تصرخُ أبواق السيّارات وخاصةً أثناء زحمة السير، ولهذا فالانزياح الاستعاري وارد في استعارة الكاتبة للفظة (نحيب) وهل يستطيع المطر أن ينحب أو يندب، فالكاتبة شبهت (المطر) بالمرأة التي تندب وتنحب لحزنها وألمها، فحذفت المشبه به (المرأة) وأبقت على لازمته (النحيب)، كما استعارت في الجملة ذاتها لفظة (صراخ)، إذ لا يمكن أن تكون صفة الصراخ للسّيارات، فالصراخ يصدر من طرف الإنسان وليس الجماد، غير

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 53.

أن الكاتبة انزاحت استعاريًا لتشبه (السّيارات) بالأطفال أو الإنسان على العموم، فشبهت ماهو مادي جامد بماهو معنوي حسيّ، وعليه فالاستعارة مكنية، إذ حذفت المشبه به وأبقت على شيء من لوازمه (الصراخ)، ومن خصائص الاستعارة المكنية استحضار الجمادات وجعلها مفعمة بالحياة.

وقد وضّح الجرجاني:" أن من وظائف الاستعارة المكنية أنها تنطق الجماد، وتفصح الأعجم، وتبرز المعاني والمدلولات الخفية في العقل، كما أنها تعمل على إضفاء الرّوحانية على الصفات الجسديّة.[1]

وبالعودة إلى هذه العبارة الاستعارية، نلاحظ أن الكاتبة قد ضّمنتها تساؤل يحمل معنى (كيف يتسلل صوتك في كل شيء حولي؟)، وكأن الكاتبة تنتظر الإجابة من حبيبها، فبهذه العبارة نلمس منها نبرة لوم وعتاب، لملاحقة هذا الصوت والذي يهدف إلى التأثير في أحزانهاكما نستشف من هذه العبارة مدى تأثر المتحدثة بالبعد والشوق اتجاه حبيبها.

تتجلى إبداعية هذه الصورة الاستعارية في انتهاك المعتاد وخرق المألوف من الخطاب، وذلك من خلال خلق الاندهاش والمفاجأة، وذلك حين انزاحت الكاتبة بما هو معنوي في صورة بشرية لتقوم بأفعالها وأدوارها، إذ نجحت القاصة في صبغ أفعال الإنسان وصفاته على الموجودات سواء مادية أو معنوية.

والمتأمل لهذه الاستعارات يستنتج أن الكاتبة جدّ متأثرة بغياب حبيبها وبُعْده عنها، وهذا ما عكسته استعاراتها والتي ساهمت بشكل كبير في توضيح المعنى ومدلولاته لدى المتلقي، كما يلاحظ أن هذه الاستعارات قد أضفت جمالًا وبلاغة على النّص، لأن الاستعارات الواردة في هذه العبارة استعارات تشخيصية.

[1] ينظر: محمد علي إبراهيم حسين علي الطائي، الاستعارة في الحديث النبوي الشريف (صحيح البخاري) (سلسلة الرسائل والدراسات الجامعية)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص 92.

والاستعارة التشخيصية تصنع عالمًا متميزًا، حيث تُزاوج بين عالم الإنسان وعالم الموجودات من حولها، إذ تصبح كل الأشياء مفعمة بالحياة، كما يتمثل التشخيص في إسباغ الصفات البشرية على الجمادات والموجودات وهذا ما يزيد في حركتها وحيويتها، كما تكمن إبداعات المبدع من خلال قوة تشخيصه للجمادات، فكلما كان هذا التشخيص غريبًا كان مثيرًا، وكانت الاستعارة فيه فعّالة وأكثر تأثيرًا في المتلقي.[1]

ولرصد المزيد من الانزياحات الاستعارية، نعرج على قصة أخرى من قصص فضيلة الفاروق ألا وهي قصة "أجساد ...السادة"، حيث تشحن الكاتبة في هذه القصة جملة من الانزياحات الاستعارية فتقول: " لا حاجة لها لقراءة ما يكتبه جرذان الصحافة من قصص".[2]

نلاحظ في هذه العبارة تمكن الكاتبة من وصف الاشمئزاز الذي تحسه اتجاه المتطفلين من الصحافة لكتابة أخبار النّاس، إذ شبّهت الكُتاب بالجرذان لأنهم يكتبون أخبار غير موثوقة، فالملاحظ في هذه العبارة أن هناك إيحاء من الكاتبة بأن الأخبار التي تنقلها الكتابات الصحفية قد تكون غير حقيقية، وعليه فالتركيب الاستعاري أدخل المفاجأة في نفس المتلقي، حين استعارت الكاتبة لفظة الجرذان تشبيهًا للصحفيين من باب الاستصغار والاحتقار، حيث حذفت المشبه (الكُتاب)وصرحت بالمشبه به (جرذان) وهذا على سبيل الاستعارة التصريحية.

وفي عبارةٍ أخرى من القصة ذاتها تقول فضيلة الفاروق: " فتحت جريدتها على صفحة الفن لمن زوجتها (السخافة الفنيّة) اليوم."[3]

[1] ينظر: وجدان الصايغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث – رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير– المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص37.

[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 128– 129.

[3] المصدر نفسه، ص129.

تَصِفُ الكاتبة مدى احتقار السيدة لصفحة الفَّن من جريدتها المعتادة، إذ ترى أن هذه الصفحة بعيدةٌ كل البعد عن الفّن، وأن كل الأعمال التي يقال عنها فن لا علاقة لها بالقيمة الفنيّة، وعليه جاء الانزياح الاستعاري باستعارة الكاتبة لفظة (السخافة)، حيث شبَّهت فضيلة الفاروق الأعمال الفنيّة بالسخافة، فحذفت المشبه (الإبداعات الفنية)، وصرّحت بالمشبه به (السخافة)، فجاءت الاستعارة تصريحية.

ولرصد مزيدٍ من الاستعارات التي وظفتها الكاتبة نُعرج على قصة (رجل بالمجان) حيث تسرد فيها الكاتبة قصة فتاة تدعى "كاتيا" مع كاتب روايات، ظنَّت أنه يحبها، غير أنه أرادها أن تكون عنوانًا لروايته الجديدة فقط، حيث تقول الكاتبة على لسان كاتيا:" فككتُ أزرار قميصك الصيفي، حتى آخر زر، ثم أزحته عن صدرك النُّحاسي المعشوشب".[1]

إن المتأمل لهذا المقطع القصصي يلاحظ أن هناك انزياحًا فنيًا استعاريًا، إذ انزاحت المتحدثة في خطابها لحبيبها من خلال تصوير صدر حبيبها بعد فك أزرار قميصه، وإزاحته، فقد برزت الدهشة والإعجاب حول تعبير كلماتها، إذ وصفت صدره بدقة متناهية، حيث شبَّهته بالحقل المخضّر بالعشب، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية، فقد ذكرت المشبه (صدرك)، وحذفت المشبه به (الحقل)، وأبقت على لازمة من لوازمه (المعشوشب)، أما قول الكاتبة (صدرك النحاسي)، فهنا إيحاءٌ من الكاتبة أن هذا الصدر شديد الاسمرار حتى أصبح يشبه لون النّحاس، والذي يوحي إلى القوة والصَّلابة والقوة، أما الشُعيرات البارزة على صدره فقد شبهتها بالعشب الكثيف في الحقل، وهذا يرمز إلى الأمل والحياة، وكذا مدى انجذاب المتحدثة لمحبوبها، فالاستعارة الواردة في هذه الأسطر عميقة وموحيّة، إذ أضفت على العبارة بعدا جماليًا مُخَطبًا الذوق الفني.

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 62.

تطرقت الكاتبة إلى الانزياح الاستعاري لتقوية المعنى في ذهن القارئ، وقد اعتمدت الاستعارة لأنها تعتبر أداة فعَّالة في توصيل صدق المشاعر وقوة الأحاسيس والعواطف إلى المتلقي، ففي بعض الأحيان تعجز الألفاظ العادية إلى توصيل فيض المشاعر الإنسانية إلى القارئ، مما يتوجب على المبدع اللجوء إلى الاستعارة لخلق لغةٍ فنيّةٍ ترتقي إلى مستوى نفسه الثائرة، وتتمكن من تصوير ما تكنه من آثار القوة الوجدانية، فالخيال يساعد المبدع في تجسيد المعاني، ويزيد في جمالية الكلام وفنيّة الاستعارة.[1]

وتزيد الكاتبة تدسيمَ قصتها بالانزياح الاستعاري، حيث تقول: "لكني بخروجي شعرت أنني لن أخاف منك والنّجوم تراقبنا".[2]

فالاستعارة هنا تجسدت في عبارة (والنجوم تراقبنا)، حيث شبَّهت الكاتبة (النجوم) بالإنسان الذي يراقب، فكان المشبه (النجوم)، أما المشبه به فمحذوف (الإنسان)، واكتفت بالاستدلال عليه بأحد لوازمه، (المراقبة)، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية، وبالعودة إلى العبارة المطروحة أمامنا، نلمس في هذه اللّوحة الاستعارية تسلل كاتيا عند حبيبها زمان الصيف، أما قولها (النجوم تراقبنا) يوحي لنا أنها كانت متواجدة في شرفته ليلا، فالنّجوم لا تظهر إلا في اللّيل الحالك، وبالعودة إلى حديث الكاتبة يتراءى لنا أنها تصف حالة شعور كاتيا عند خروجها للشرفة، فقد زال خوفها من حبيبها بل احتمت بالنّجوم وكأنها تحرصها، وسرعان ما اختفى شعور الأمان وقت مناداته لها باسمها، فتحول إلى شعور رهيب بالخوف، وهنا نلاحظ أن المتحدثة اختلطت عندها المشاعر المتضادة بين مشاعر الأمان والخوف، بعد أن كانت انجذاب وإعجاب بالمحبوب.

[1] ينظر: أيمن السيد علي الصياد، بناء القصيدة في شعر حيص بيص دراسة في المضامين وآليات النص، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص 301.

[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 62.

ومنه نستنتج أن الكاتبة قد نقلت مشاعر كاتيا إلى الطبيعة، وذلك بنقل مشاعر الإطمئنان التي كانت تختلج قلبها إلى النّجوم في السماء، فباستعارتها للنّجوم في مراقبتها، فهذا يعني أن هذه الفتاة مطمئنة وكأن النّجوم تحرصها، وهذا ما يسمّى بالتّشخيص.

فالتّشخيص هو عملية نقل وتحويل الأشياء أو الكائنات الحية إلى كائنات واعية تتصرف وكأن لها مشاعر، ويستخدم المبدعون التشخيص لتصوير الطبيعة أو الأشياء بطريقة تعبيرية شعورية تلامس العاطفة.[1]

وبالعودة إلى العبارة الاستعارية السابقة، نستطيع توضيع الانزياح الاستعاري بالشكل الآتي:

الدال (النّجوم) ← المدلول الأول(أجرام سماوية) ← المدلول الثاني (الإنسان).

إذن يمكن القول أن الانزياح أصاب المدلول الأول الحقيقي (النجوم)، لينتقل إلى المدلول الثاني المجازي (الإنسان)، لتكون علاقة مشابهة بين النجوم والإنسان، في اشتراكهما في الوضوح والبروز.

لفتت الكاتبة انتباه المتلقي بكثرة استعاراتها المكنية، في قصة (رجل بالمجان) إذ تقول:" ظلّت نظراتك تحوم في أغوار عينيّ المُعبأتين بالخوف".[2]

تتجلى فنيّة هذه العبارة في استعارة القاصَّة لنظرات المخاطب أو بعبارة أخرى نظرات حبيب كاتيا فعل (الحوم)، فأضفت على تلك الصورة جمالًا وفنًا، فحين أسندت فعل (الحوم) لنظرات هذا الرجل، نتج عن ذلك إلباس السيّاق دلالة جديدة لكلمة (تحوم)، فقد انزاحت الكاتبة بهذه اللّفظة لتعبر عن الحالة النّفسية التي كانت تشعر بها كاتيا والتي تتمثل في الإضطراب

[1] ينظر: وجدان الصايغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 40.

[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 63.

والخوف بسبب عدم معرفة مشاعر حبيبها اتجاهها، وعليه ففي سبيل الدلالة، اعتمدت المتحدثة تشبيه نظرات حبيب كاتيا التائهة والمتحركة بأمواج البحر التي تحوم وتدور في أغوار عينيها المليئتين بالخوف، فالاستعارة هنا مكنية.

لقد استطاعت الكاتبة في اختيار الاستعارة التي تعكس السِّمات التي أرادت إبرازها في هذا الرجل، إذ لم تعبر عن هذه السِّمات بعيدًا عن الاستعارة التي جاءت بها.

وبما أن هدف الاستعارة يتمثل في مفاجأة القارئ بما لا يتوقعه من هذا الاقتران غير المعتاد بين اللاإنسان والمحسوسات، تبرز وتظهر فعالية الصورة الاستعارية في ظل هذا النوع من التجسيم.[1]

يمكن القول أن هذه الاستعارة قد بَنَتْ سلسلة من المجازات لتكوين المعنى عبر مراحل وخطوات، وذلك إنطلاقًا من المعنى الحقيقي الأصلي إلى المعنى المجازي الخيالي، ويمكن تمثيل ذلك في المخطط الآتي:

الدال(نظراتك) ← المدلول الأول (النظر بالعينن) ←—— المدلول الثاني(البحر).

لا تزال فضيلة الفاروق تدهشنا بسيّاقاتها الاستعارية المنزاحة عن الأصل المألوف لتُبحر بخيالنا إلى دلالات مجازية، إذ تقول في القصة ذاتها:" صرت أعرف أنك تستعمل رواياتك طُعمًا لاصطياد نساءٍ متعباتٍ مثلي".[2]

نلاحظ في هذه العبارة يوجد مدلولين مجازيين، فلفظة (طُعمًا) عدلت عن المألوف، فالمعتاد في السيّاق أن تقول الكاتبة:(تستعمل رواياتك للفت انتباه نساء متعبات مثلي)، إذ انزاحت القاصّة استعاريًا للفظة (طُعْمًا)، حيث شبهت الروايات بالطُعم الذي يستعمل في إغراء

[1] ينظر: وجدان الصايغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 82.

[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 63.

وجذب النّساءالمتعبات، وهذا يوحي لنا أن هذه الروايات تحاكي عواطف النّساء، وأن هناك استغلال عاطفي من هذا الرجل للنّساء عن طريق رواياته لتحقيق أهدافه الشخصية .

يمكن القول أن الكاتبة قد نجحت في رسم لوحة فنيّة جمالية من خلال هذه الاستعارة إذ شبّهت هذا الكاتب بالصيّاد الذي يترصد لاصطياد فريسته أو بالأحرى لاصطياد الأسماك، حيث مَثَّلت الّروايات (بالطعم) الذي يضعه الصيّاد في صنارته ويرمي بها في البحر لتَلْتَف حولها الأسماك وتبلعه، فكأن الروايات هي الطعم والأسماك هي النساء، وعليه فالاستعارة مكنية.

يمكن القول أن هذه الاستعارة قد أضفت على المعنى أثرًا وجمالًا اتضح من خلال إبداع المبدعة في السرح بخيالها الواسع لتبدع لنا لوحة فنان مزركشة بالانزياحات الاستعارية.

تمكنت هذه الانزياحات المجازية الاستعارية التي وظفتها الكاتبة في متنّها، من خرق السيّاق الدّلالي وإعادة بناءه، مما أضفى على الدلالة الرمزية عمقًا وتأثيرًا في المتلقي، فقد طبعت الاستعارات الموجودة في النّصوص القصصية للكاتبة سمّةً مميزة على انتاجها الإبداعي، حيث عكس الانزياح الاستعاري إبداع الكاتبة وتميزها، وقوّة فكرها وتنوع ثقافتها، كما تظهر أهمية الاستعارة في الدراسات الأسلوبية من خلال تطوير مباحثها عن طريق استحداث علاقاتٍ جديدةٍ، مبنية على تجارب المبدعة بالاعتماد على قوّة خيالها وواقعها الذي تعيشه، أي الجمع بين الحقيقة والخيال.

ثالثًا: الكناية

اعتمد البلاغيون أسلوب الكناية في مواقف استعدت الستر والتلميح، فحين يبتعد الأديب عن اللّفظ المباشر الصريح، يميل لِستر هذا اللّفظ الصريح وتغطيته، مما ينتجُ إظهار معنى آخر، وهذا الستّر والتغطية يسمى بالكناية.

جاء في تعريف الكناية من حيث معناها اللّغوي عند ابن منظور في معجمه (لسان العرب)، أن الكناية تحمل معنى الستر، "قال الفراء: للعرب في أكنَنْتُ الشيءَ إذا ستَرتَه لغتان: كنَنْتُه وأكنَنْتُه بمعنى؛ وقال أبو زيد: كنَنتُه وأكنَنْتُه بمعنى في الكِنِّ وفي النَّفس جميعًا، تقول: كنَنْتُ العلم وأكنَنْتُه، فهو مكنونٌ ومُكَنٌّ، وكنَنْتُالجاريةَ وأكنَنْتُها، فهي مَكْنونة ومُكَنّة" .[1]

أما في اصطلاح علماء البلاغة، فقد عرفها الجرجاني بأنها أسلوب في علم البيان، يصرح بمعانٍ لا علاقة لها بالمعنى الصريح، بمعنى التعبير عن الشيء بطريقة غير مباشرة.[2]

وعليه يمكن القول إن الكناية علمٌ من علوم البيان والبلاغة، وهي تعني التعبير غير المباشر للمعنى، أي تستر المعنى وتغطيه وتلمح إلى معنى آخر لا علاقة له به، وقد أشار البلاغيون أن الكناية عند التلميح تكون في أوّج بلاغتها وتأثيرًا في المتلقي، كما قيل عنها أنها جزءٌ من الاستعارة.

أما (إيميل بديع يعقوب) فقد عرفها بأنها التلميح للمعنى، من خصائصها الإيجاز في التعبير عن الدلالة المراد إيرادها، كما يجوز ايراد المعنى الحقيقي للكناية، أي لا تحتاج إلى تلميح، وقد عُنيت الأمثال العربية كثيرًا بالكناية.[3]

إذن فما رصدناه لهذه المفاهيم إلّا لإظهار دلالة الكناية المتمثلة في ترك اللّفظ الموجه للدلالة التي تستلزم التحدث عنه والانزياح إلى لفظٍ آخر موجه لدلالة أو معنىً آخر، وبما أن الكناية من أبرز صور الفصاحة عند العرب فقد وردت في الأمثال العربية كثيرًا، لما تتميز به من العمق والتأثير في المتلقي وجمالية وقوة ألفاظها.

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 13، ص361.

[2] ينظر: محمد إبراهيم شادي، شرح دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني المتوفى سنة 471 هـ، ص122.

[3] ينظر: إيميل بديع يعقوب، موسوعة علوم اللغة العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2006، مج 1، ج3، ص 103.

فالكناية إذن عبارة عن أداة لتصوير المبدع لتجربته الفنية، فقد لجأ إليها الأدباء والمبدعين لنقل تجاربهم بصورة فنية قوية، كونها ضربٌ من ضروب الخيال الذي يساهم في تقوية المعنى وتوضيحه.

قسّم علماء البلاغة الكناية باعتبار المكنى عنه إلى ثلاثة أنواع، وهي الكناية عن صفة، والكناية عن موصوف، وكناية عن نسبة.

وتعرف الكناية عن صفة بأنها: تصريحٌ بالموصوف، وتضمينُ الصفة التي يُرادُ نسبتها إليه مع شرط ذكر صفةٍ تدلُ عليها، أما الكناية عن الموصوف فهي عدم تصريح الموصوف المكنى عنه مع ذكر صفةٍ من صفاتٍ تدل عليه، والكناية التي يُطلبُ بها النسبة فهي تصريحٌ بالموصوف وبالصفة، ويُرادُ بإثباتها لشيء الكناية عن إثباتها للموصوف بها.[1]

نستنتج مما سبق أن للكناية ثلاثة أضرب، كناية عن صفة و والتي تُعنى بالموصوف وتنسب الصفة إليه مثل صفات الكرم، البخل، الصدق، وغيرها من الصفات، وكناية عن موصوف حين تذكرُ صفة الموصوف للدلالة عليه، أما الكنايةٌ عن النسبة، فتكون بنسبة الشيءِ إلى الموصوف مثال ذلك: اخضرت الأرضُ، فهنا نُسبَ الاخضرارُ إلى الأرض، فالكناية هنا عن الربيع.

ولدراسة الانزياح الكنائي في المجموعة القصصية (لحظة لاختلاس الحب) لفضيلة الفاروق، استوجب علينا اختيار الكنايات التي لفتت انتباهنا وأسَرَت عقولنا، وذلك لصدق مشاعر الكاتبة وكذا لعمق وقوة تصويرها الكنائي.

[1] ينظر: وهيبة بن حدو، الدرس البلاغي عند المبرد، النشر الجامعي الجديد، تلمسان، الجزائر، ط1، 2018، ص 202-207 – 210.

لقد برعت الكاتبة في توظيف الكناية في متنها لأهدافٍ بلاغية، فقد جاء في قصتها (أعراض خيانة) جملة من الكنايات التي ساهمت في إثارة دهشة المتلقي، إذ تقول على لسان المرأة: " وتجعلُ من القلب المملوء حبًا (سريًّا) للحياة وثيقةً رسميةً يجبُ ألّا تحمل أكثر من توقيع".[1]

فالكناية واردة في قول الكاتبة (وثيقةً رسميةً) وهي كناية عن الالتزام الذي تلزم به المرأة بعد توقيعها لوثيقة الزواج الرسمية، أما تلميح الكاتبة من خلال هذه العبارة فيكمن في: أن هذا الحب قد رُبط بوثيقةِ رسمية يوقع عليها الزوجان بالتراضي، وكأن الحب في نظرها قد دفن في هذه الورقة الصمَّاء التي تُجمّد دفء الحب، والوثيقة الرَّسمية هي ما يتضمنه الدفتر العائلي أمام القانون والمجتمع والعرف.

كنَّت الكاتبة عن الحب الجاف بالموثَّقٍ بوثيقةٍ رسميةٍ فقط، ساكن المشاعر، مقيدٌ بِعادات وتقاليد المجتمع أو بالأحرى بقوانين العقد الرّسمي، وهنا تجسيد الكاتبة للحب السّري الباطني المدفون الذي لا يظهر إلّا في الوثائق الرسمية التي ترمز إلى الالتزام والمسؤولية، وعليه فالكناية هنا عن صفة (الالتزام)، أما هدف هذه الكناية فيتمثل في توضيح معنى الالتزام وأهميته أمام الحب.

وفي عبارة أخرى من القصة نفسها تقول فضيلة الفاروق على لسان المرأة نفسها:" الأنثى المنومة في، ثارت خشنة الطباع".[2]

نلمس في هذه العبارة كنايتين متضادتين، محورها تحول الأنثى النّاعمة إلى أنثى حادّة الطباع، إذ تتمثل الكناية الأولى في قول الكاتبة:" الأنثى المنومة في"، وهي كناية عن الهدوء والنعومة والرقة التي تتميّز به الأنثى، فلجوء المبدعة إلى استعمال لفظة (الأنثى) تقصدًا منها

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 120.

[2] المصدر نفسه، ص 121.

لإظهار الهدوق والرقة والعاطفة الرقيقة، إذ من المألوف لدينا عند التلفظ بعبارة تحمل معنى الأنثى يتبادر إلى أذهاننا تلقائيًا العاطفة والشعور وكل ما يلامس الأحاسيس، وكأن الأنثى لها علاقةٌ مباشرة فقط بالمشاعر المرهفة الرقيقة.

أما الكناية الثانية فتتمثل في قول الكاتبة:" ثارت خشنة الطباع"، وهي كناية عن الشراسة والخشونة التي لا تتلائم مع طبيعة الأنثى، فهنا كناية عن انقلاب سلوك الأنثى الهادئ إل سلوك عصبي وعنيف، وهذا ما يسمح بسيطرة المشاعر السلبيّة على الوضع، فخشونة الطباع تتولد من العنف والقوة، وعليه قد تُثارُ الدّهشة لدى المتلقي عند تحول سلوك الأنثى من الرّقة واللّيونة إلى الخشونة والعنف، لأن القارئ مُسلمٌ بأن الخشونة والقوة من طباع الذكور، وعليه فالكناية هنا عن صفة (الخشونة).

تضيف فضيلة الفاروق عبارة كنائية من القصة نفسها فتقول:" أعياها الكبسُ على سنوات العُمرِ المحجوزِ دومًا في هيكلِ الممنوعات".[1]

نلاحظ أن هذه العبارة الكنائية قد نّحت للتعبير عن ثوران وتحول أنثى هادئة إلى أنثى شديدة الغضب والعصبية، وذلك بسبب التراكمات التي خلّفتها سنين الكَبْتٍ، وقيود المجتمع القمعية، والمسؤوليات الثقيلة والالتزامات المكلفة.

جاءت الكناية في (هيكل الممنوعات)، إذ تحمل الكناية معنى قيود العادات والتقاليد التي عرفها المجتمع، وما يمكن ملاحظته هو تعَمُدُ الكاتبة لمفاجأة القارئ وإثارة دهشته، حيث انحرفت دوال الكناية عن دلالتها اللّفظية إلى دلالاتٍ أخرى لتحول إلى معانٍ مغايرة، فالقارئ حين يقرأ عبارة (هيكل الممنوعات) فقد يحكم على معناها بشكلٍ سطحي، فيتبادرُ إلى ذهنه أنّ الكاتبة تتحدث عن العمر المحجوز في هيكل مادي، بينما تفاجئه الكاتبة بما يُنافي توقعه

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 121

وتخيُلهُ، فتحقق وظيفة أساسية من وظائف الانزياح وهي المفاجأة، ولتوضيحِ أكثر يمكن القول أنه من خلال هذا الانزياح الكنائي نلمسُ معاناة المرأة بصفة عامة من قيود المجتمع التي تكبل حريتها، أما الأنثى التي تتحدث عنها الكاتبة فقد كَبَتت ودفنت أحلامها وطموحاتها تحت أقدام الممنوعات، فضاعت سنين عمرها محجوزةً في هيكل منظَمٍ يظُمُ كل الممنوعات والمحضورات التي لا يمكن لها تجاوزها.

إضافةً إلى ذلك فقد اتكأت هذه العبارة الكنائية على الإستعارة، وهذا ما زاد في قوة الانزياح الكنائي، وما يلفت النظر في هذه العبارة الكنائية، هو قوّة المعنى ووضوحه في الذهن، هذا ما يزيد في تأثر المتلقي، لأن الكناية هي من أهم الأدوات التي لها القدرة على توضيح المعنى وتأكيده وتقويته.

صّرح البلاغيون أن هناك علاقة وطيدة بين دلالة الكناية والبيئة أو المكان الذي تُقال فيه، وعليه نستنتج أن بيئة المتحدثة تبدوا منغلقة ومقيدة بضغوطات المجتمع، إذ نلاحظ أن هناك انزياحٌ بين مشاعر الكاتبة وقيود المجتمع، وفي هذا الصدد يُشير الدكتور (بشير كحيل)، إلى أن الصُّور الأدبية ما هي إلّا ثمرةُ عاطفة المبدع الخاصة، ما يُحِسُّهُ في أعماق نفسه اتجاه كلّ ما يمسُّ مشاعره.[1]

هناك مواطنٌ أخرى تعبر فيها فضيلة الفاروق عن الانزياح الكنائي لتُشكِلَ لونًا مميزًا من ألوان الفصاحة والبيان، حيث اتسمت هذه القصص بالوضوح في معظم عباراتها الانزياحية، إذ تقول الكاتبة على لسان امرأة تعاني من اهمال زوجها: " وكدتُ أبكي لأنني لا أزال أحتالُ

[1] ينظر: بشير كحيل، الكناية في البلاغة العربية، مكتبة الآداب، 42 ميدان الأوبرا، القاهرة، مصر، ط1، 1425هـ – 2004م، ص 276.

على نفسي في وقفةٍ تُذكرُني بتعاسات أمي، ولأن الزمان احتال على يوم رماني في واقعٍ مُفخخ بألغام الرجال... وكدتُ أسألها: لماذا وَرِثْتُ الضُعْفَ منك ياحبيبة".[1]

ففي هذه العبارة المُخاَطبة وجّهت هذه المرأة سؤالًا لدتها حول ميراثها لصفة الضعف منها، فجاءت الكناية عن صفة من صفات الإنسان(الضعف)، حيث كنَّت عن تأثرها بصفات والدتها، وعليه نستنتج أن والدة المتحدثة تتصفُ بصفة الضعف، وانتقلت هذه الصفة بدورها عن طريق الوراثة إلى الإبنة، حيث نلمسُ في هذه العبارة لمسة معاتبة رقيقة ومكسورة للمرأة اتجاه والدتها وبوراثتها لها صفة الضعف، فجاءت على شكل تساؤل متبوع بنبرة حنان في قولها (يا حبيبة)، فهي لا تستطيع والدتها لما ورثته منها، بل يبقى هذا اللوم داخل نفسها.

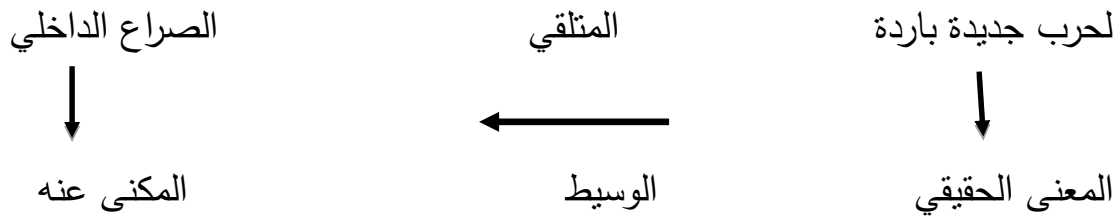
يمكن القول أن هذه الصِّياغة تهدفُ إلى رسم صورةٍ سلبيَّة اتجاه صفة الضعف التي ورثتها المتحدثة، لأنها صفة منبوذة تؤثر على الفرد سلبًا، وإذا كانت البنية السطحية لا تستطيع جمع ملامح الصورة الكنائية، فإنه من الضروري على القارئ أن يتدخل بنشاطه الذهني حتى يتمكن من رصد المعنى الكنائي المتواجد في البنية العميقة، فقول المرأة (لماذا ورثتُ هذا الضعف منك ياحبيبة) يشيرُ إلى وجود معنى كنائي عميق يدركه المتلقي بالفكر، فينتجُ عنهُ التأثر، حيث تساهم الكناية في دفع المتلقي إلى التفاعل معها والتأثر بها.

وتظهر الكناية أيضًا في القصة نفسها، إذ تقول الكاتبة على لسان المرأة ذاتها في صياغةٍ كنائية: "و "باية" بعينيها الباكيتين عُمرًا مهدورًا في انتظار الفرج "غودو" تراقبني وصوتها المخدوش بصرخةٍ لم تلفظها يحاصرني بدعوةٍ عسكريةٍ لتجنيد الجسد التّواق للدفء لحربٍ جديدةٍ باردةٍ".[2]

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 121.

[2] المصدر نفسه، ص 122.

جاءت هذه العبارة للتعبير عن الصّراع الداخلي الذي تعاني منه المتحدثة، حيث غابت الطمأنينة في نفسها، وكأنها على أُهبةٍ لحربٍ جديدةٍ باردةٍ لهذا الجسد التّواق للدفء والحنان، لقد تعبت من صراعات الحرب الداخلي، وأرهقتها النّزاعات الصامتة التي قادت المتلقي إلى ما كنَّت عنه الكاتبة والمتمثل في (الصراع الداخلي)، الذي نوضحه في المخطط الآتي:



نلاحظ مما سبق أن هناك مبالغة في الصيَّاغة، حيث وصفت وكنَّت الكاتبة الصِّراع الداخلي الذي تعاني منه هذه المرأة بالحرب الباردة التي من آثارها الدمار والحطام النّفسي، فجاء الانزياح الكنائي لتأكيد هذه المبالغة وتوضيح المعنى والتأثير في المتلقي، إذ ساعد هذا الانزياح توضيح البنية الدلالية للعبارة، وكذا تصوير ما يختلج نفس هذه المرأة من مشاعر وأحاسيس، حيث رسمت لنا الانفعالات والصّراعات والضعف التي سكنت روحها، كما نلاحظ قدرة الكاتبة في الجمع بين الحرب وجسد المرأة في صورةٍ إيحائية قوية، وهذا دليلٌ على خيال الكاتبة الواسع، وكذا ثقافتها المتنوعة وإحساسها المرهف.

كما وردت صورٌ كنائية عديدة في قصة (أريد نبيًا)، تهدف إلى تعميق المعنى وتأكيده، وتعزيز الجانب الفنّي للنّص، حيث تقول فضيلة الفاروق: " وشيءٌ ما بعد لم أفهمه يجعله يُزيحُ شفتيهِ بين الحين والحين عن ابتسامةٍ لذيذةٍ، سيئة النيّات، سيئة المآرب".[1]

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 38.

يحتوي هذا المقطع الانزياحي على عدة صور فنية ساهمت في خلق إيحاءات رمزية أضفت لمسة الغموض على المعنى، وهذا واضحٌ في انتقال الكاتبة من المعنى الحقيقي للّفظ إلى المعنى الكنائي عبر علاقة التلازم بين المعنيين أو المدلولين، الدال الذي يدلُ عليه ما يُظهرهُ اللّفظ والدال الكنّائي الذي تهدف إليه، وهذا لتكون الكناية انزياحًا دلاليًا.

تظهر الكناية في عبارة (سيّئة النيّات)، وهي كنايةٌ عن الابتسامة الخبيثة، فقد عمدت الكاتبة إلحاق صفة الخبث لهذا الرجل الذي عرفها به زميلها، حيث كشفت هذه الصفة الدنيئة عن طريق ابتسامته، إذن فالكناية هنا عن صفة (الخبث).

ما نستشفه من هذه العبارة الكنائية، أنها تظُمُ صورةً عميقة تدفع المتلقي إلى استحضار الصورة الواقعية لهذه الابتسامة، عبر تخيل ما رسمته الكاتبة لتفاصيل هذه الابتسامة، وذلك عن طريق الجمع بين ما رأته الكاتبة وإحساسها اتجاه ما رأته ، أي رؤيتها لهذه الابتسامة المنزاحة بين اللَّذة والخبث، والتي تحمل في ثناياها نوايا المكر والخداع، ولتوضيح هذه الصورة نهتدي إلى الشكل الآتي:

البنية السطحية: سيئة النيات ⟵ محسن لفظي

البنية العميقة: النيّة الخبيثة ⟵ محضور لغوي

لقد توالى الانزياح الكنائي في القصة نفسها على منوال التجاوز محركًا النّص في فضاء الانتهاك، إذ تقول الكاتبة على لسان الفتاة:" أتحاشاك بعدها تُخْجِلُني بأسئلتك الجريئة، بحديثك السلّس المحبوك بامتياز، تمنيتُ لو أنك أعمى، حتى لا تُبْصرَ باقي النّساء".[1]

في هذه العبارة تصفُ الكاتبة والتي جسدت شخصية البطلة في هذه القصة حديث الرجل المُعجزِ لها، وتتمنى لو كان أعمى حتى لا يتمكن من رؤية باقي النّساء، وهذا بدافع

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى ، ص 40.

الإعجاب به والغيرة الفطرية للمرأة، فجاءت الكناية في لفظة (أعمى)، وهي كناية عن صفة، تتمثل في عدم القدرة على الرؤية، إذ جسَّدت الكاتبة هروبها من أسئلة الرجل الجريئة في كناية واصفة (تمنيتُ لو أنك أعمى، حتى لا تبصر باقي النّساء)، حيث عبّرت باللَّازم (تمنيت لو أنك أعمى) وأرادت الملزوم، وهو عدم رؤية باقي النّساء، واقتصار رؤيته لها فقط، وهذا يعكس غيرتها الشديدة عليه، وعليه يمكن القول أن الكاتبة قد تمكنت من التعبير عن مشاعرها وأحاسيسها اتجاه هذا الشخص في صورةٍ انزياحية كنائية عن مدلولها الحقيقي إلى مدلول مجازي هادف.

حاولت فضيلة الفاروق تجاوز الدلالة الحقيقية وإبعادها عن ذهن المتلقي، وهذا ما زاد في قوة المعنى، كونها تعبر عن غموض في الصفة (أعمى)، إذ تريد بهذه الصفة معناها المجازي، المتمثل في عدم القدرة على رؤية باقي النّساء.

وقد أوجزت الكاتبة الكناية في هذه العبارة، فجاءت في لفظ واحد (أعمى)، وهذا ما زاد في قوة المعنى، حيث تحمل لفظة أعمى معنيان، معنى حقيقي يتمثل في عدم الرؤية بالعيون، ومعنى مجازي وهو العمى الذي يصيب القلب، وهذا ما لمَّحت إليه الكاتبة، وحول الايجاز في الكناية، وفي الصدد يحْضُرُنا ما أشار إليه الجرجاني لخصائص الكناية: أن من مميزات الكناية الإيجازُ في التعبير، إذ أن الكناية في كلمة واحدة تحمل عدة معاني، فيستند كل معنى من المعاني إلى مفردةٍ أو لفظٍ خاص به للتعبير عنه.[1]

تواصل فضيلة الفاروق توظيف الكناية في القصة ذاتها، فتقول على لسان الفتاة نفسها: "ضِحْكتك الساخرةُ تصلني"[2].

[1] ينظر: أبي منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي النيسابوري، الكناية والتعريض، تحقيق، عائشة حسين فريد دار قباء للطباعة والنّشر والتوزيع، مصر، 1998، ص 50.

[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 41.

لقد كنَّت الكاتبة في هذه العبارة عن صفة الاستهزاء، فالفتاة تشعر أن حبيبها يستهزأُ بها باعتبارها أنّها مازالت طفلة، أما استعمال المتحدثة للفظة (الساخرة) بدلًا من لفظة (المستهزأة)، كان من أجل إظهار عمق الإيحاء وتقوية الدلالة في ذهن المتلقي، كما أنها أقرب للمعنى، فالضحكة الساخرة جاءت لتؤدي تصويرًا دقيقًا وبليغًا للصفة التي كنّت الكاتبة عنها، كما نستطيع القول أن هذه الكناية قد ترجمت لما تشعر به الفتاة اتجاه نظرة حبيبها لها على أنها طفلةٌ بريئةٌ، إذن فصُورة (الضحكة الساخرة) مرتبطة بإحساس الفتاة بفعاليتها، وهذا ما جاء في كتاب نظرية الأدب (رنيه وليل آوستن): "أن ما يزيد في أهمية الصِّفات الحسيَّة و مدى فعالية الصُّورة يكمن في صفتها كحادث فكري له علاقة خاصة بالإحساس".[1]

وعليه يمكن القول أن صورة الضحكة الساخرة هي صورة مخاطبة لإحساس الفتاة ففعالية هذه الصورة تزيد في إحساس المتحدثة اتجاه ما يرسمه ذهنها أي صفة (الاستهزاء).

وللتعبير عن مدى انجذاب الفتاة لحبيبها، لجأت إلى توظيف الانزياح الكنائي في قصة (أريد نبيًا)، حيث تقول: " تبدو لي خُرافيًا مثل عملاق القل الأسطوري، وددتُ لو سهرتُ معك ليلة تنام فيه الشمس للأبد".[2]

كنَّت الكاتبة في هذا المقطع عن غنجذاب وإعجاب الفتاة بحبيبها، فلجأت إلى الكناية للتعبير عن هذه الإحاسيس مستترةً تحت حجاب الكناية، مما ساهمت هذه الأخيرة في إثراء النّص بالجمال الفنّي.

اتجهت العبارة المسوقة إلى ابراز جملة كنائية، لما تضمنته من اختراقٍ وعدول بين اللّفظ والمعنى المراد، إذ أوهمت فضيلة الفاروق المتلقي أنه في حضرةِ عبارةٍ بسيطةٍ تذكر فيها (السَّهر لليّلة)، فيتفاجئ هذا المتلقي بما يخالف تصور ذهنه وفكره، وهو السَّهر للعمر كله

[1] ينظر: رنيه وليك آوستن وآرن، نظرية الأدب، تعريب، عادل سلامة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية، ص255.
[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 42.

وليس لليلة فقط، فقد أرادت الفتاة أن تغيب الشمس ولا تظهر أبدا، ويكون كل عمرها ليالي للسهر.

ومنه نلاحظ أن هذه الكنّاية أضفت على العبارة حسنا وجمالًا فنيًا، فالشمس لا يمكن أن تنام، وتشبيه الفتاة للشمس بالإنسان الذي ينام ساهم في كسر السيّاق وإعادة بناءه، وهذا ما يستلزم من المتلقي تنشيط ذهنه حتى يتمكن من تحديد المعنى الذي ترمي إليه الكاتبة، واستنادًا إلى عاطفة الفتاة المعجبة والمحبّة توجب عليها اللُّجوء إلى الخيال لتصوير حقيقة شعورها.

فالعاطفة لها علاقة قوية بالخيال، وفي هذا يوضح بشير كحيل رأيه إذ يرى أن : "العاطفة والأحاسيس ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالخيال، كون هذا الأخير يمثل أصل ومنبع الصّورة، إذ تستطيع العاطفة زرع النّشاط في الخيال، فتتحول بواسطته من مجرد أحاسيس إلى أرواح، أو جماد، إذ تكمن أهمية العاطفة في تنشيط الخيال، حيث تفعم الصورة بالفاعلية والنّشاط وهذا ما يساهم في تأثر المتلقي".[1]

وفي عبارةٍ كنائية أخرى تقول فضيلة الفاروق على لسان الفتاة نفسها:" رمقتك بآخر ما تبقى لي من رغبة".[2]

ففي هذا المقطع كنّت الكاتبة عن ضعف رغبة الفتاة في رؤية حبيبها، فقد انطفأت شمعة إعجابها به، بسبب تصرفاته التي فضحتها كثرة سُكره، إذ سقط القناع عن هذا الوجه الرجولي واتضح أنّه مجرد رجلٍ سكير، فتحول هذا الإعجاب إلى نفور، حينها تذكرت المتحدثة أن الله أمامها، وخلفها والدها ودينها وعقيدتها، وعليه يمكن القول أن تصرفات حبيبها أعادتها إلى حقيقتها وواقعها، فتيقنت أن هذا الحب طريقه مسدود مثله مثل باقي القصص التي عاشتها قبله، فهو رجلٌ كباقي الرجال الذين عرفتهم، وقد اعترفت الفتاة بأن هذا الحب ليس له جوهر،

[1] ينظر: بشير كحيل، الكناية في البلاغة العربية، ص 273- 274.

[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 45.

لأنه ملئ بالخوف بدل الطمأنينة، وهذا واضحٌ عند توديعها لحبيبها بنظرتها الأخيرة المشحونة برغبة باهتة، فقد اكتشفت أن هذا العملاق الذي تخيلته ليس خرافيًا كما تهيَّأ لها، وأن هذه القصة القصيرة كانت عبارةٌ عن بابٍ خلفي خرجت منه مُعلنةً في الأخير بانتهاء هذا الحب.

يمكن القول أن الكاتبة تمكنت من خلال هذه العبارة من مخاطبة ذهن القارئ للوصول إلى المعنى الذي تريده، أما الهدف من هذا الانزياح الكنائي الذي جسدته الكاتبة فيتمثل في زيادة التأثير في المتلقي ودفعه للتفاعل مع النّص وكذا مشاركتها في تصور نهاية القصة.

وبالرجوع إلى عنوان هذه القصة (أريد نّبيًا)، نلاحظ أنه عبارة عن كناية، إذ كنَّت الكاتبة عن صفة النّبوة، فهي تدري أنه قد ولى زمن النبوة، وإنما أرادت رجلًا يتمتع بجزءٍ من خصال الأنبياء، فالمعروف أن الأنبياء معصومين عن الأخطاء ولهذا فهي تبحث عن رجلٍ لا يخطئ.

ومن الكنايات السردية التي وظفتها الكاتبة عدولًا عن أصل الكلام الذي يبين جاذبية العيون الخضراء التي تحاكي جمال الطبيعة موسم الربيع، وبما أنه لا يمكن للمبدع أن يعبر عن هذا الجمال بألفظ صريحة، ينزاح إلى استعمال الكناية حتى ينصف الجمال حقه، وهذا ما عمدته الكاتبة في قصة (أعراض خيانة) حيث تصور لنا إعجاب امرأة متزوجة برجل صادفته في حفلة عمل، فتقول على لسانها:" التوغل في ذاك الأخضر الشاسع خلف نظارته".[1]

فالشاهد في هذه العبارة (الأخضر الشاسع خلف نظارته)، حيث أرادت فضيلة الفاروق المعنى الكنائي، المتمثل في لون العيون الأخضر، فالكاتبة تخبرنا من خلال هذا المقطع الكنائي أن لون عيون هذا الرجل أخضر شاسع كالحقل، أما نوع الكناية في كناية عن نسبة، لأن الكاتبة نسبت الإخضرار الشاسع إلى العيون.

يتوارد الانزياح الكنائي في المتن السردي، لتحقيق الجمال الفنّي بكميةٍ كبيرة ومضاعفة فالمعاني المكناة تجذب المتلقي، وقد لفتت الكاتبة انتباهنا بكناية عميقة تتطلب تركيزًا وتذوقًا

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب، ص 123.

فنيًا كبيرًا في قصة (رجل بالمجان)، حيث تقول:" للأحمر تفاصيل الحب أحيانًا، وأحيانًا تفاصيل الخطر".[1]

في هذه العبارة تنزاح الكاتبة بالكناية في قولها (تفاصيل الحب، وتفاصيل الخطر)، حيث تكني عن المشاعر المتضادة المتمثلة في الحب والخوف وتربطهم باللون الأحمر، فالكناية هنا عن نسبة، حيث نسبت المبدعة الحب والخطر للموصوف (الأحمر)، وعليه فاللون الأحمر مرتبط بالعواطف الإنسان لأنه مشحون بمشاعر الحب حين يحس بالأمان والارتياح والفرح، فيعكس اللون الأحمر ذلك على الإنسان، وعليه فالأحمر مرتبط بحالة الإنسان، فمثلا حين تكتسي الورود اللون الأحمر، حينها يبعث اللون إشارات ورموزًا إلى الإنسان يفسرها تلقائيًا بمشاعر الحب، في حين عندما تكون هناك بقع دم مثلًا على الملابس أو على الأرض، يبعث هذا اللون مشاعر الرعب والخوف في نفس الإنسان ومن ثمة الشعور بالخطر، فالأحمر يحمل دلالة الحب تارة، ودلالة الخوف تارة أخرى والخطر.

إذن فالملاحظ في هذه الكناية أن الكاتبة قد قامت بعملية تركيب، إذ حوّلت المعنى إلى أحد لوازمه وما ينجم عنه، فذكرته فكان هذا اللازم قد ذُكر في نقطة الانطلاق للمتلقي في تحليل الدلالة الكنائية، حيث مرّ المتلقي بلوازم المعنى الذي مرت به صاحبة القصة، ولكن في الاتجاه المعاكس حتى تصل إلى المعنى المراد.[2]

وتكني فضيلة الفاروق في قصة (العودة) شوقها وتلهفها في الوصول إلى بيتها، حيث تقول:"...أو ربما سأركض نحو موقف سيارات الأجرة أفرغُ جيوبي لمن يوصلني في أقصر وقت إلى حيي الصغير".[3]

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 65.

[2] ينظر: مسعود بودوخة، الأسلوبية والبلاغة العربية، ص159.

[3] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 142.

انزاحت الكاتبة في قولها (أفرغ جيوبي)، إلى التعبير عن سياق كنائي، لما تضمنه من عدول ومخالفة بين الكلام الظاهر والفهم المكنون، حيث أوهمت الكاتبة للمتلقي أنه أمام تركيب بسيط تذكر فيه رغبتها الشديدة في الوصول إلى الحي الذي تسكن فيه، وتدلل على ذلك بأنها مستعدة لإفراغ جيوبها للسائق السريع، غير أنها تفاجئ القارئ في ما تخيله بمخيلته من تصور مغاير لتوقعه، فالكاتبة لا تصرح بشوقها لحيها ووطنها باللفظ الصريح وإنما تجسد في سياقها (أفرغ جيوبي لمن يوصلني في أقصر وقت) كناية عن الشوق والحنين الذي يختلج صدرها لوطنها وحيها وبيتها، وعليه فالكناية هنا عن صفة الشوق.

وعليه يمكن القول إن الانزياح الكنائي في قصص فضيلة الفاروق، قد غلبت عليه الجمالية الفنية والخيال الواسع والإحساس المرهف، ما ساعد في تقوية المعنى وتأثر المتلقي به، حيث نوَّعت الكاتبة صور الكناية في كل مقطع قصصي، فكانت كناياتها صادقة نابعة من عمق مشاعرها وعواطفها وكذا عواطف الشخصيات التي اعتمدتها في قصصها فتنوعت هذه العواطف بين مشاعر الحب والخوف والحزن والألم والخذلان وغيرها، كما نلاحظ أن هذه المشاعر قد زاحمت خيال الكاتبة، وهذا ما ساهم في خلق صورٍ فنية زادت في شعرية الكناية.

رابعًا: المجاز

إن لفظة مجاز تحمل دلالة الجواز والتعدية، فالمجاز يُعبر عن معانٍ بديلة عن المعنى الحرفي للكلمة، وقد اهتم به البلاغيون كثيرًا، إذ أَوْلَوْ عناية خاصة في دراسة علاقاته وقرائنه وقسَّموه إلى مجاز لغوي ومجاز عقلي.

تعبر كلمة مجاز في شقها اللغوي عن معنى التَّحول والانتقال من حالة إلى حالة أخرى وهي كلمة مأخوذة من المصدر الميّمي (جَوَزَ) على وزن مفعل، وقد وردت لفظة المجاز في معجم الصِّحاح للجوهري من "جوز": والتي أخذت من جُزْتُ الموضع أَجُوزُهُ جَوَازًا، بمعنى تجاوزت الطريق الذي نسير فيه ونسلكه، أما أجَزْتُهُ: فتعني قطعت مسلكه وتعديْتُهُ، وتركته وراء ظهري، أما لفظة الاجتياز: فتعني السلوك، وتجاوز الله عنّا: أي غفر لنا، وتجَوَّزَ في كلامه: أي تحدث بالمجاز، مخالفًا للحقيقة.[1]

وفي السيّاق نفسه، عبّر عنه الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة) بقوله: " ثمّ اعلم بعد أن في إطلاق المجاز على اللَّفظ المنقول عين أصله شرطًا، وهو أن يقع نقله على وجهٍ لا يَعْرَى معه من ملاحظة الأصل، ومعنى "الملاحظة" أن الاسم يقع لما تقول أنه مجاز فيه"[2]

إذن لقد اتفقت جل المعاجم العربية على أن معنى المجاز هو الطريق والمسلك والمنهج، وهو استعمال اللَّفظ في غير ما وضع له، فالمجاز هو المسافة التي تجمع بين شطرين، إذ يمكن العبور والتنقل من الشطر الأول إلى الشطر الثاني عبر طريق ومسلك.

أما المجاز في اصطِّلاح البلاغيين فقد عُرف بأنه استعمال اللَّفظ في غير موضعه، أي انتقال اللَّفظ من معناه الحقيقي إلى المعنى المجازي، إذ عرفه الجرجاني بقوله:" هوالكلمة

[1] ينظر: الجوهري، الصّحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ص211.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 395.

المستعملة في غير ما وضعت له بالتحقيق في اصطلاح به التخاطب مع قرينة مانعة عن إرادته أي إرادة معناها في ذلك الاصطلاح."[1]

أما السَّكاكي فقد عرّف المجاز بأنه وضع الكلمة في غير معناها الأصلي، مع وجود قرينة تمنع ظهور معناها الحقيقي.[2]

نستنتج من خلال هذه المفاهيم الإصطِّلاحية أن هناك نقطة إلتقاء بين البلاغيين في تحديدهم لمفهوم المجاز، والذي يتضمن معنى استخدام اللَّفظ في غير معناه الحقيقي، بمعنى انتقال اللَّفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية.

أما بالنسبة إلى أقسام المجاز فقد قسَّمه علماء البلاغة إلى قسمين: مجاز لغوي ومجاز عقلي، وهذا المتفق عليه، وينقسم المجاز اللغوي (اللَّفظي) هو الآخر إلى قسمين:

1- مجاز لغوي يربط بين الدلالتين الأصلية المجازيةللَّفظ والذي لا يكون قائم على المشابهة بل على غير المشابهة، ليتضمن معنى المجاز المرسل.

2- مجاز لغوي يربط بين المعنيين الدلاليين الحقيقي والمجازي للَّفظ الذي يقوم على أساس المشابهة مثال ذلك الاستعارة.[3]

وبناءًا على ما تقدم ارتأينا أن يكون تركيزنا على المجازين المرسل والعقلي نظرًا لعلاقتهم الوطيدة والمباشرة بالانزياح الدلالي، مما يحتم علينا البحث في أهم علاقاتهم التي جاءت في المجموعة القصصية، والتي لها تأثير خاص في الانزياح الدلالي.

[1] عرابي أحمد، الكفاءة القرائية عند علماء التراث دراسة دلالية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص11

[2] ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص 359.

[3] ينظر: يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني – علم البيان – علم البديع، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ- 2007م، ص 170.

1. المجاز المرسل:

يعرف المجاز المرسل على أنه استعمال اللّفظ في غير معناه الأصلي لعلاقة المجاورة، وقد عرفه الخطيب القزويني بأنه:" ما كانت العلاقة بين ما ستعمل فيه وما وضع له ملابسةً غير التشبيه، كاليد إذا استُعملت في النِّعمة؛ لأن من شأنها أن تصدر عن الجارحة، ومنها تصل إلى المقصود بها، ويشترطأن يكون في الكلام إشارة إلى المولى لها".[1]

أما علاقات المجاز المرسل، فقد ذكر (الخطيب القزويني)، أنها ثماني علاقات، في حين أكَّد ابن (الأثير عن أبي حامد الغزالي) أنها أربع عشرة علاقة، كما زاد عليها (السُّيوطي) فقال أنها حوالي عشرين علاقة، أما (الزَّركشي) فقد بلغ بها إلى ستة وعشرين علاقةً رئيسةً.

وظّفت فضيلة الفاروق المجاز المرسل في العديد من قصصها، وقد رصدنا البعض من علاقاته السببيَّة، المسببيَّة، الجزئيَّة، الحاليَّة، المحلية، وغيرها من العلاقات في هذه المجموعة القصصية لحظة لاختلاس الحب، سندرجها فيما يلي:

أ. العلاقة السببيَّة:

ففي هذه العلاقة يستعمال اللَّفظ الدال على السبب ويراد به، أي ينتظر النتيجة منه.[2]

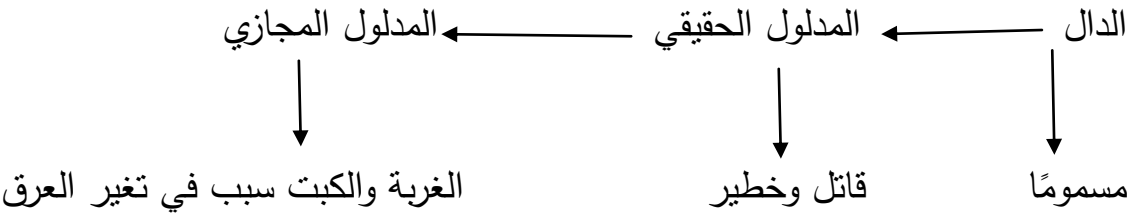
جاء في قصة (العودة) وصف الكاتبة وهي في طريق عودتها إلى أرض الوطن لشعورها وحنينها لبلادها، فأبدعت بتصوير ما صادفها من مواقف وأحداث أثناء رحلتها، كما عبَّرت عن أفكارها وما رسمته في مخيلتها، وأفضت عن مشاعرها المختلطة بين الألم والفرح

[1] القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمرو بن أحمد بن محمد، الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه، ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1424هـ – 2003م، ص205.

[2] الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، سبتمبر 1992، ص55.

والشوق والحنين، إذ تقول:" وشعرتُ أنَّ العرق يقْطُرُ من جسدي داكنًا، مسمومًا تفوحُ منه رائحة الكبْتِ والغُربة والشوق ".[1]

جاء الانزياح المجازي في لفظة (مسمومًا)، إذ انحرفت عن معناها الحقيقي إلى المعنى المجازي، والقصد هنا أن تأثير الغربة ومشاعر الشوق والحنين التي كانت تحرق مشاعرها هي السبب في تغير لون العرق وطبيعته، فالمعروف أن العرق شفاف مثل الماءلا لون له، كما أنه غير مسموم، غير أن الكاتبة انتهكت قواعد اللُّغة وعبرت عنه المسموم لتنزاح عن المألوف، وعليه فالسبب يكمن في الغربة والشوق والألم، أما النتيجة فتكمن في العرق الدَّاكن المسموم، وعليه فالمجاز المرسل جاء في لفظة (مسمومًا) التي دلت على النتيجة، أما السبب فجاء في قولها (تفوح منه رائحة الكبت والغربة والشوق)، ويمكن توضح ذلك في المخطط الآتي:



إذن فالمدلول الحقيقي الأول هو"الخطر أو القتل"، ولكنه يحتاج إلى مدلول مجازي المتمثل في "الغربة والكبت والشوق"، بمعنى أن المدلول الحقيقي حاضر في شكله الحسيِّ غائب في بناءه المعنوي، أما المعنى المجازي يمكن أن نقول هو حاضرُ في شكله المعنوي و بناءه الحسيِّ معًا، وهذا على سبيل المجاز المرسل بقرينة العلاقة السببيَّة، إذ يتضح جليًا الفرق بين لفظة (مسمومًا) والمدلول الأول (قاتل) وهذا الفرق سطحي الصياغة ، الهذف منه إظهار

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 145.

السبب في تحول العرق من طبيعته الأصلية إلى لون داكن ومسموم، وهذا السبب يكمن في الظروف التي مرت بها الكاتبة وما عاشته في بلاد الغربة من شوق ووحدة وألم.

ب. **العلاقة المسببية:**

وفي هذه العلاقة يكون اللَّفظ المنقول عنه مسببًا لشيء آخر، إذ يتم ذكر اللَّفظ المسبب، ولكن يُراد منه السبب.[1]

لجأت الكاتبة لهذه العلاقة لتجسيد الأسباب والمسببات لأحداث قصة "جريمة حي الحياة"، إذ تقول الكاتبة على لسان رجل كان شاهدا المجزرة الدموية:" لا تأخذ بكلامه، إنّه تأثير الحشيش".[2] تتحدث الكاتبة على لسان رجل شاهد مجزرة دموية، راح ضحيتها الشهيد (خدَّة) وأصحابه، إذ خاف الرجل من أسئلة المثقفين حول من هو (خدة) فيجيب أنه شخص عادي ربما مجنون، أما كلامه الذي كان يردده فهو من تأثير الحشيش أو الممنوعات، إذ يحاول الرجل صرف النظر عن خدة وإقناعهم أنه رجل مدمن على الحشيش، فقد تعوَّد النّاس على مسرحياته القتالية .

وبالعودة إلى العبارة المنزاحة (إنَّه تأثير الحشيش) فمن الممكن إعادة صياغتها بقولنا:(لا تأخذ بكلامه إنه يتكلم تحت تأثير الحشيش)، غير أن السيَّاق خالف ذلك، فقد استخدمت الكاتبة لفظة (الحشيش) للدلالة على أن كلامه غير منطقي ولا عقلاني، لأنه في حالة غاب فيها الوعي بتأثير الحشيش، فتأثير هذا الأخير على (خدة) هو المسبب لقوله هذا الكلام المبهم، وعليه يمكن القول أن فضيلة الفاروق قد انزاحت عن الدلالة الحقيقية، على سبيل إرسال المجاز المرسل بقرينة المسببيَّة.

---

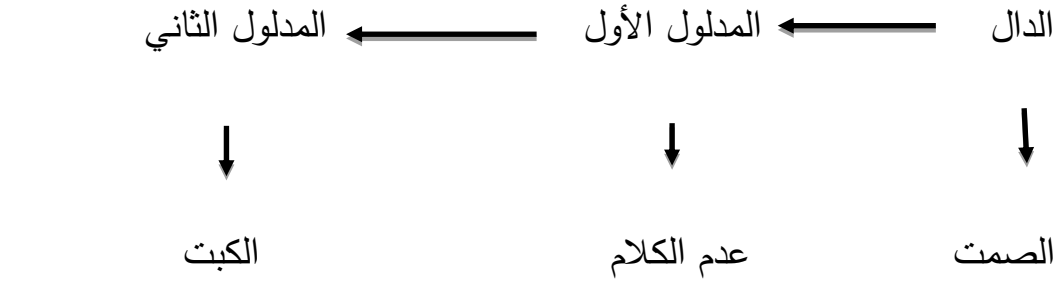
[1] ينظر: السَّيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق، يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د.ط، 1999، ص 218.

[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص137.

وفي عبارة أخرى من قصة "رائحة الورق" تصف الكاتبة إعجاب حكيمها بها وفخره لها فتقول:" وكان جاهلًا تمامًا أنني حين تعلمت الصَّمت تحت وطأة الرعب، صار من الصعب عليّ الإقلاع مرةً أخرى".[1]

تحاول المبدعة من خلال هذه العبارة، وصف مشاعر الحكيم الذي يُحكمها اتجاهها، والتي تكمن في الإعجاب والسعادة والفرح بهذه البطلة في نظره، غير أن هذه المرأة قد كسرت بالخيبات والخوف والرعب، حتى اعتادت الصَّمت إذ أصبح هذا الأخير أنيسها الذي لا يفارقها، فصمتها كان تحت سيطرة الرعب فكان ثمن صمتها فقدان الرغبة في التعبير عن المشاعر كيف ما كانت فرح، أو حزن، أو ألم، أو أمل، كما أشارت هذه المرأة أنها كانت تصمت حتى في مخاضها فلا تصرخ كباقي النساء، فكأنما كل شيء مات في عينها.

جاء هذا السيَّاق في انزياح مجازي مؤثر، إذ استعملت الكاتبة لفظة (الصَّمت) للدلالة على أنه هو المسبب في تراجعها عن الإقلاع مرة أخرى، فصمتها كان مضغوطًا بالرعب، وبما أن نفسيتها كانت مفزوعة مرعبَةً، اختارت الصَّمت كمهرب وسبيل للنفاذ من هذا الرعب، وهنا تقصدت الكاتبة الانزياح عن المعنى للصَّمت أي عدم الكلام إلى المعنى المجازي وهو يتضمن معنى الكبت، ولتوضيح الصورة أكثر نهتدي إلى هذا المخطط:



نلاحظ من خلال هذه الصِّياغة، أن كلمة (الصَّمت) انتقلت من مدلولها الأول إلى مدلولها الثاني عبر العلاقة المسببيَّة التي ساعدت الخطاب على الانحراف عن السبب (الكبت)

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص165.

إلى المسبب (الصَّمت) لتكون النتيجة التراجع عن الإقلاع مرةً أخرى، فالمجاز هنا مرسل علاقته المسببيَّة.

وعليه يتضح لنا أن الانزياح جاء ليؤكد السببيَّة بين الصَّمت والكَّبت، وهذا لِتُأَثِرَ الكاتبة في ذهن المتلقي وتدفعه لربط العلاقة بين الصَّمت والكَّبت.

ت. **العلاقة الجزئية:**

وهي ذكر اللَّفظ جزءًا من الشيء، وإيرادة معنى الشيء كله، كذكر جزءٍ من جسم الإنسان مثلاً.[1]

ولتوضيحٍ أكثر نضرب مثالًا: (كن لسان أبيك في المجلِّس)، فالمجاز جاء في كلمة (لسان) واللِّسان جزء من الجسم، فهنا ذكرنا الجزء وأردنا الكل.

تضيف فضيلة الفاروق في السيّاق ذاته، واصفةً اختلاس هذا الرجل للنظر هو وآخرون خلف النوافذ فتقول على لسانه:" كنتُ أعرف أن أكثر من عينٍ تراقب ما يحدثُ مثلي خلف الشبابيك الموصدة".[2]

جاء الانزياح في لفظة (عين)، إذ أطلقت الكاتبة لفظة (عين) وأرادت (الناس)، فالعين جزءٌ من الإنسان إذ لا يمكن للجزء أداء وظيفة الكل، ولكن مقصود الكاتبة أن هناك أشخاص يراقبون بعيونهم ما يحدث، إذ قالت أكثر من عين، فهذا يعني عدد كبير من الناس كان يراقب في صمت، فهنا استعمال إطلاق الكاتبة للجزء وإرادة الكل، وهذا على سبيل المجاز المرسل بقرينة العلاقة الجزئية.

[1] ينظر: فهد خليل زايد، البلاغة بين البيان والبديع، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع،عمان، ط1، 2006، ص83.

[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 135.

نستنتج من هذه العبارة أن كلمة (عين) والتي تمثل الجزء، لا تقتصر على المدلول الحقيقي، فالمراد منها ليس (العين) بمدلولها العام، وإنما قصدت أصحاب العين، أي النّاس، وعليه (فالعين) قامت مقام (الناس)، فانحرفت هنا لفظة (الناس) لضرورة الانسجام في المعنى، وحلَّت لفظة (العين) محلها وتقوم مقامها، إذ تستطيع هذه الأخيرة نقل المعنى إلى مفهوم (الناس).

وحتى يتمكن هذا الانزياح المجازي من تأدية وظيفته الدلالية والجمالية، يجب أن يكون هناك علاقة داخلية بين لفظتي (عين والناس)، وهذا ما وجدناه بالفعل، فالدائرة الدلالية لكلمة (عين) غير مستقلة عن الدائرة الدلالية لكلمة (الناس)، ذلك لأن للجزء ارتباط بالدلالة المقصودة من الكل.

ويرجع ذكر الكاتبة للجزء (عين) وإرادة الكل (الناس)، إلى هدفٍ بلاغي، يكمن في التأثير في المتلقي، وتقوية المعنى في ذهنه وإمتاع النَّفس بالذوق الأدبي الرفيع.

تواصل فضيلة الفاروق توظيف الانزياح المجازي في قصتها، إذ تقول على لسان (خدة) :" إني أرى رؤوسًا قد أينعت وحان وقت قطافها".[1]

إن أول ما نلاحظه في هذه العبارة أنها مقتبسة من خطبة (الحجاج بن يوسف الثقفي) حين دخل العراق، وقد اقتبستها الكاتبة للفت الانتباه، وللإشارة إلى أن (خدة) واسع الثقافة والإطلاع، أما مدلول هذه العبارة في هذه القصة، فيتضمن معنى التهديد والوعيد من قبل (خدّة) الذي طال غيابه لنصرية وبناتها وزائريها، إذ يقول بلغة عربية فصيحة: "إني أرى رؤوسًا قد أينعت"، فاقصد هنا أن هناك أشخاصًا قد برزو بأفعالهم وظهرت معهم المشاكل، وآن الأوان لمعاقبتهم وتصفيتهم بالقتل، فجاء المجاز في كلمة (رؤوس) والتي تمث الجزء، وأرادت الكل

[1] فضية الفاروق، لحظة لاختلاس الحب، ص 141.

(الأشخاص)، على سبيل المجاز المرسل وعلاقته الجزئية، إذ انتقل اللفظ من مدلوله الإصطلاحي إلى مدلوله المجازي.

فالهدف من انزياح الكاتبة مجازيًا من المعنى الأول إلى المعنى الثاني، يكمن في إثارة ذهن القارئ، وتقوية الانزياح المجازي، الذي جاء على أساس المجاورة لا المشابهة، وبما أن (الرؤوس) مرتبطة بالأشخاص ارتباط داخلي فالحيّز الإصطلاحي لكلمة (الرؤوس) مرتبط كذلك بالحيّز الإصطلاحي لكلمة (الأشخاص) لأنه جزء منهم، فالرؤوس جزء من الأشخاص.

ث. **العلاقة المحلية:** وتكون هذه العلاقة، عند ذكر اللّفظ مكانًا ومحلًا للمعنى المراد.

تنتقل فضيلة الفاروق من حقل الحقيقة إلى حقل المجاز في قصة" جريمة حي الحياة"، معبرةً عن شخصٍ يسكن في الحي، إذ تقول:" إنه "خدة" ابن الحي".[1]

استعملت الكاتبة لفظة (الحي) من باب المجاز، إذ لا يمكن أن يكون للحي ابن، وإنما القصد هنا أن (خدة) ليس بغريب، وأنه يقطن بهذا الحي، كما تعني المتحدثة هنا ب (الحي)، المكان الذي تحل به، أي إطلاق الاسم على الشي باسم محله أو مكانه، فأطلقت الكاتبة المحل وأرادت الحال.

وعليه فالمجاز المرسل وارد في لفظة (الحي)، فالحي لا يمكن أن يلد أبناء، وإنما ساكني ذلك الحي، إذن فقد جاءت الصورة المجازية باسم محل الشيء، فالحي مجاز والمقصود إبن عائلة تسكن في الحي، وبما أن هذا الأخير محل لذلك، فالمجاز مرسل علاقته المحلية، وعليه يمكن القول إن هناك انتقال من دلالة الحي إلى ساكنه، وبما أنه ليست هناك تشابه بين المدلولين فالعلاقة بينهما تكون عن طريق المجاورة لا المشابهة، فالحي هو الذي يحوي عدد من السكان، والساكن (خدة) هو المحتوى، ويمكن توضيح المجاز في المخطط الآتي:

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 137.

الدال	المدلول الأول	المدلول الثاني
↓	↓	↓
الحي	المنطقة وهي مكان يضم	أهل الحي، أو أحد ساكني الحي

يتضح من خلال هذا الشكل انتقال الدال (الحي) من الدلالة الحقيقية (المنطقة) إلى الدلالة المجازية (أحد سكان الحي)، فاستعمال الكاتبة للفظة الحي جاء من باب التوضيح أن هذا الشخص من أهل المنطقة وليس بغريب، فالانتقال يكون خارجيًا لأن لفظة الحي تعتبر وحدة معنوية مستقلة بذاتها، ولأنها حافظت على معناها الدلالي.

وعليه فانزياح الكاتبة بهذه العبارة، أسهم في خلق جمالا ورونقا في السياق، كما حقق المجاز المرسل في هذا الصدد غرض فني يكمن في الإيجاز، حيث أوجزت المبدعة في كلامها بلفظ واحد، وهذا ضرب من الشعرية. [1]

تواصل فضيلة الفاروق توظيف العبارات التي تدل على هذه تجسيد العلاقة المحلية فتقول في قصة (أجساد... السادة): "هاهي ذي ترتشفُ رشفةً من قهوتها، قبل أن تبدأ قراءة صفتحها المفضلة". [2]

فالمجاز هنا جاء في كلمة (قهوتها)، والمقصود (فنجانها)، لأن الرشفة تكون من الفنجان أو الكأس، وبما أن الفنجان محل للقهوة، فالعلاقة إذن محلية، ويبرز هنا الانتقال من الفنجان إلى القهوة، وانتقال المعنى من الفنجان إلى القهوة جاء من خلال المجاورة لا المشابهة، لأنه لا يوجد تشابه بينهما، فالفنجان هو المحل الذي يحوي، أما القهوة فهي محتوى هذا الفنجان، وقد قامت من باب المجاز هذه اللَّفظة مقام اللَّفظة الأخرى.

[1] ينظر: عمر عبد الهادي عتيق، علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، ص138.

[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 129.

ما يمكن ملاحظته هو أن الكاتبة قد تمكنت من نقل السيَّاق من دائرة الحقيقة إلى دائرة المجاز، عبر العلاقة المحلية أو المكانية، وعبر هذا الانزياح استطاعت المبدعة استثارة القارئ، من خلال اعتمادها على بلاغة الإيجاز، والذي يضفي على السيَّاق قوة التأكيد والوضوح.

ج. **العلاقة الآلية:**

وهي أن الشيء وسيلة لإيصال أثر شيء آخر، ويكمن ذلك بذكر اسم الآلة، وإرادة الأثر الناتج عنه، بمعنى إيراد إسم الآلة وإرادة الأثر الذي ينتج عنها.[1]

اعتمدت فضيلة الفاروق هذه العلاقة لتصوير الأثر الناتج عن هذه الآلة، إذ ذكرت اسمها وأرادت الأثر الذي تخلفه، وهذا ما وجدناه في قصة "جريمة حي الحياة" إذ تقول على لسان الشاهد: "وقبل أن ينغلق بابها انطلق وابلٌ من الرَّصاص من رشاشٍ كان يمسكه عبد الكريم".[2]

نلاحظ أن الكاتبة قد ذكرت كلمة (الرَّصاص) وأرادت (الموت)، أي ما خلَّفه الرصاص عند إنطلاقه من الرشاش، بمعنى أن الكاتبة ذكرت الآلة (الرَّصاص) وأرادت أثره أو ما يحدثه (الموت).

انزاحت الكاتبة مجازيًا في هذه العبارة في لفظة (الرَّصاص)، إذ ذكرت اسم الآلة، وأرادت الأثر الذي تنتجه وهو (الموت)، فبعد إنطلاق الرَّصاص من الرشاش أردى أربعة جثث على الأرض، وعليه فالأثر الناتج عن الآلة هنا هو القتل أو الموت، إذن فالرَّصاص مجاز عن الموت على سبيل المجاز المرسل علاقته الآلية.

---

[1] ينظر: أبي يحي زكريا بن محمد بن أحمد الأنصاري، أقصى الأماني في علم البيان والبديع والمعاني، تحقيق، أحمد إسماعيل عبد الكريم، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1، 2021، ص138.

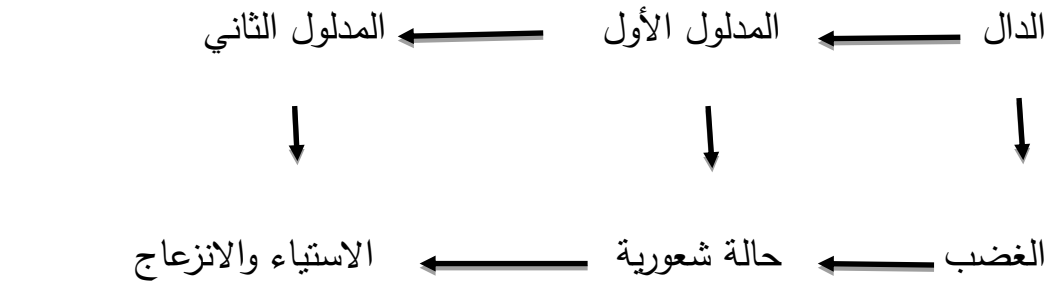
[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص139.

ح. **العلاقة اعتبار ما يكون:**

وتتمثل هذه العلاقة في ذكر الحالة التي سيكون عليها الشيء في المستقبل، إذ تَرِدُ الحالة المستقبلية تعبيرًا عن الدلالة المقصودة مجازيًا، أو ما سيكون في المستقبل، أما المعنى فهو ما عليه الآن.[1]

ساقت لنا الكاتبة مثالًا يحمل معنى هذه العلاقة في قصة (أجساد... السَّادة)، حيث تقول فضيلة الفاروق: " سألتها السَّيدة بصوتٍ فيه نوعٌ من الغضب".[2]

جاء الانزياح في عبارة (بصوتٍ فيه نوعٌ من الغضب)، فلفظة (الغضب) انزياحٌ مجازي مرسل علاقته اعتبار ما سيكون، فقد ذكرت الكاتبة ما سيكون في المستقبل المتمثل في حالة الغضب التي ستكون عليها السيدة، أما المعنى الحالي الاستياء والانزعاج، وهكذا انزاحت لفظة الاستياء أو الانزعاج في العبارة لتحل محلها لفظة (الغضب)، وهذا ما سنوضحه في المخطط الآتي:



نلاحظ مما سبق أن الكاتبة قد انزاحت دلاليًا، فعوض أن تذكر لفظة (الاستياء) للدلالة على الحالة الراهنة، انزاحت باستعمالها لفظة (الغضب)، على اعتبار أن الاستياء سيكون غضبًا في المستقبل، وهكذا جاءت اللَّفظة التي تدل على الوضع المستقبلي مكان اللَّفظة التي تدل على الحالة الراهنة، إذن فالتَّحول هنا جاء على المستويين الداخلي والخارجي، وعليه

[1] ينظر: فهد خليل زايد، البلاغة بين البيان والبديع، ص85.

[2] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 127.

فالتَّحول على المستوى الداخلي للغضب يكون لحالة شعورية للإنسان، أما التَّحول الخارجي فيكون على خاصيتي الحضور والغياب، إذ يغيب الدال (الغضب) فيحل محله دال (الاستياء والانزعاج)، فيتمكن من أداء وظيفته الدلالية المتمثلة في الشعور في شكلٍ مزدوج (الاستياء والغضب) معًا.

بعد البحث في غمار هذه المجموعة القصصية عن مواطن المجاز المرسل وتحديد علاقاته المتنوعة، يتوجب علينا أيضًا البحث عن مواطن المجاز العقلي وتسليط الضوء على أهم علاقاته التي وظفتها فضيلة الفاروق في متنها السردي، وقبل ذلك نحدد مفهوم المجاز العقلي.

2. المجاز العقلي:

يعرف (السَّكاكي) المجاز العقلي "بأنه استخدام الكلام للتعبير عن دلالة مغايرة للمعنى الحرفي للَّفظ، ويستخدم هذا المجاز لتحقيق أثر معين، أو توصيل رسالة معينة، كقولنا: (أنت الربيع البقل)؛ فالمقصود من هذه العبارة، أن الربيع هو سبب انبات البقل".[1]

سمي المجاز العقلي بالمجاز الحكيمي، والمجاز في الإثبات، والإسناد المجازي؛ إذ يتم فيه إسناد الفعل أو ما يحمل معناه إلى ما ليس له في الحقيقة بل لغيره، أما المراد بغيره الفاعل في المبنى للمجهول، والمفعول به في المبني للفاعل، ويستند المجاز العقلي إلى قرينة تزيح المعنى عن الحقيقة.[2]

نستشف مما سبق أن المجاز العقلي هو استعمال المبدع للكلام بشكلٍ مغاير وبعيد عن المعنى الحرفي له، وذلك قصد خلق الأثر في المتلقي، وبما أن هذا المجاز يكون عبر

[1] ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص 393.

[2] ينظر: علي بن محمد الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح، بيروت، طبعة جديدة، 1985، ص 215.

الإسناد بالمعنى فقد سميّ أيضًا بالمجاز الحكيمي، والمجاز الإسنادي، إذ يسند فيه المعنى أو الدلالة إلى غير فاعله الأصلي بشرط وجود قرينة صارفة تمنع ورود المعنى الحقيقي.

أما علاقات هذا المجاز فهي ستة علاقات متنوعة منها السببيَّة والزمانية والمكانية والفاعلية، المفعولية والمصدرية، وهذا ما وجدناه في بحثنا من خلال دراستنا للمجموعة القصصية (لحظة لاختلاس الحب)، إذ سندرج أهم الإيحاءات الجمالية التي وردت في هذه العلاقات الإسنادية.

أ. العلاقة السببيَّة:

وتكون بإسناد الفعل إلى سببه؛ بمعنى إسناد الفعل إلى غير صاحبه الحقيقي، بل يكون الإسناد إلى فاعله المجازي مع وجود قرينة مانعة من الإسناد الحقيقي، وهذا ما يسمى بالعلاقة السببيَّة، مثال ذلك: بنى المدير مدرسةً، وهنا أسندنا فعل البناء إلى المدير، وهو ليس الفاعل الحقيقي، إنما عُمال المدير هم الفاعل الحقيقي، فالمدير هو السبب في إعطاء الأمر للعُمال من أجل البناء، وهنا إسناد الفعل إلى سببه، فالمجاز هنا عقلي علاقته السببيَّة.

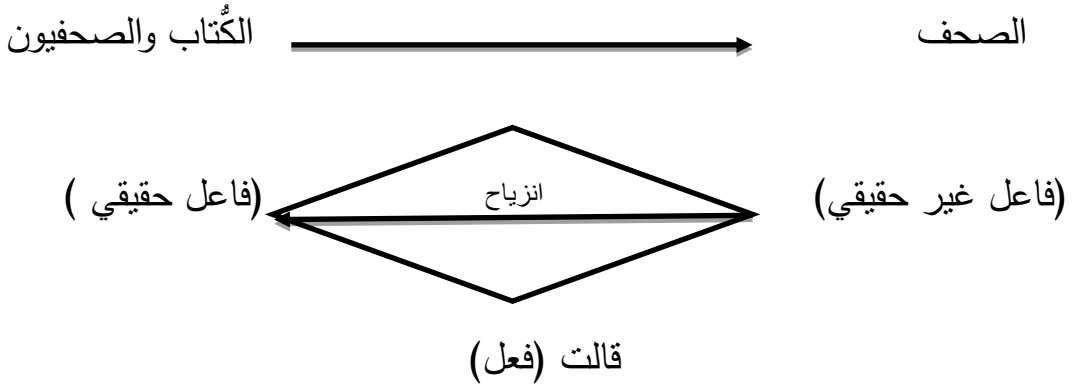
وقد وجدنا في المتن السردي نماذج كثيرة للعلاقة السببية، التي أسندت فيها الكاتبة الأفعال لغير أصحابها، مُسندةً إياها لأصاحبها المجازيين، غير أننا قمنا بتسليط الضوء على البعض منها التي استحسنا توظيفها.

لقد وظفت فضيلة الفاروق العلاقة السببيَّة في قصة (جريمة حي الحياة)، واصفةً ماجاء في الصُّحف من أخبار حول الجريمة التي وقعت بالحي فتقول :" قالت الصحف الوطنية عن جريمة حي الحياة".[1]

نلمس في هذه العبارة مجاز عقلي علاقته السببية، إذ أسندت الكاتبة الفعل (قالت) إلى غير فاعلها أو قائلها الحقيقي (الصحف)، فالفاعل الحقيقي لفعل القول هم الصحفيون والكُتَاب

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 140.

الذين يكتبون في الصحف ويقولون الأخبار وليست الصحف بحد ذاتها؛ فهذه الأخيرة عبارة عن أوراق تكتب فيها الأخبار، فهنا خروجٌ عن السيَّاق الظاهر لأن الصحف لا تقول، إذ يمكن القول: "قال كُتاب الصحف الوطنية" أو (قال الإخباريون)، وعليه فهذه المفاجأة لا تأتي إلّا من هذه العلاقات الانزياحية المجازية، فبالإضافة إلى التأثير والانفعال الذي يخلقه الانزياح، فقد تمكَن هذا الأخير في هذه العبارة أيضًا من تحقيق الجمال الفني في النّص، وعليه جاء انزياح اللفظ عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي على المخطط الآتي:



نلاحظ في هذا السياق أن الانزياح أصبح وظيفة انفعالية، حيث تمكن من إثارة الدهشة في نفسية المتلقي، إذ كيف للصحف أن تقول، فالقول صفة خاصة بالإنسان، إذن فالصحف هي السبب في القول، وعليه فهذه المفاجأة لا تأتي إلاّ من العلاقات الانزياحية المجازية، وبالإضافة إلى التأثير والانفعال الذي خلّفه الانزياح تمكَن هذا الأخير من تحقيق الجمال الفني في النّص.

ب. العلاقة المكانية: وهي العلاقة التي يسند فيها الفعل أو ما يحمل معناه إلى المكان.

استعملت الكاتبة هذه العلاقة في قصة (لحظة لاختلاس الحب)، إذ تصف عادات المجتمع الجزائري المحافظ الذي يحظر ويمنع الأفعال الغربية التي تنافي تعاليم الدين الإسلامي كتدخين

المرأة مثلًا، فالمرأة المدخنة منبوذة في المجتمع الجزائري، ولهذا تقول المبدعة: " وأنّ الشارع القسنطيني ككل الشوارع الجزائرية تحضر التدخين على المرأة".[1]

ما نلاحظه في هذا المقطع القصصي، هو إسناد الكاتبة فعل (الحضر) إلى الفاعل غير الحقيقي (الشوارع الجزائرية)، إذ لا يمكن للشوارع أن تحضر أو تمنع شيء، وإنما الحضر هو فعلٌ يقوم به الإنسان، بمعنى أن الإنسان هو الفاعل الحقيقي لعملية الحضر وليست الشوارع لأن هذه الأخير عبارة عن أماكن، وعليه فالحضر عن التدخين يكون في المكان (الشوارع الجزائرية) على العموم، أي أن فعل التدخين بالنسبة للمرأة ممنوعٌ في الشوارع الجزائرية، فهذه الأخيرة هي الأماكن التي منع فيها تدخين المرأة، فتعلّق المكان بالفاعل المجازي وقوعًا، وبالفاعل الحقيقي صدورًا، إذن فالمجاز عقلي علاقته المكانية.

ت. العلاقة الزمانية:

وهي عبارة عن عملية إسناد الفعل او ما يحمل معنى الفعل إلى زمن حدوثه، مثال ذلك:" ضحك الصباح"، فقد أسند فعل الضحك إلى زمن الصباح.

وقد تمكنت فضيلة الفاروق من توظيف هذه العلاقة في قصة (لحظة لاختلاس الحب)، حيث أسندت الكاتبة الفعل إلى الزمان حيث تقول: " وأسترِدُ الصورة تلو الصورة لأحداثٍ كفّنها الماضي".[2]

فالمعروف أن فعل التكفين لا يصدر إلّا من الإنسان، إذ لا يمكن لزمن الماضي والذي هو معنوي أن يقوم بفعل التكفين والذي هو مادي مجرد، وعليه فالانزياح المجازي جاء بإسناد المتحدثة فعل (التكفين) إلى فاعله المجازي (الماضي) والذي يمثل حقبة من الزمن، وهذا على سبيل المجاز العقلي علاقته الزمانية.

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 164.

[2] المصدر نفسه، ص 51.

ومن العلاقات الزمانية أيضًا التي وظفتها الكاتبة، ما جاء في قصة (أعراض خيانة)، إذ تقول الكاتبة: " ولأن الزمان احتال عليّ يوم رماني في واقعٍ مفخخ بألغام الرجال".[1]

ففي هذا المقطع أسندت الكاتبة فعل (الاحتيال) إلى الفاعل غير الحقيقي (الزمان)، لأن الاحتيال صفةٌ يتصف بها الإنسان المخادع، ولأن الزمان ظرف معنوي لا يستطيع القيام بأي فعل، وعليه فالمجاز عقلي علاقته الزمانية.

أما في قصة (رائحة الورق)، فقد تضمنت هي الأخرى العلاقة الزمانية، وهذا ما وجدناه في قول الكاتبة:" وفي عينيه دائمًا إلتقت الفصول الماطرة كلها".[2]

نلاحظ في هذ العبارة، أن الكاتبة قد أسندت فعل (الإلتقاء) إلى غير فاعله الحقيقي (الفصول)، فالفصول لا يمكنها أن تقوم بفعل الإلتقاء لأنها معنوية غير مجردة، فيحضر المجاز العقلي في هذا المقطع ليبرز علاقته الزمانية.

ث. العلاقة المصدرية:

وهي إسناد الفعل إلى مصدره مجازيًا، وكان لابد من إسناده إلى فاعله الحقيقي، ومثال ذلك ما جاء في بيت أبو فراس الحمداني:

سيذكُرنِي قومِي إذا جدَّ جَدُّهُم ******* وفي اللَّيلةِ الظَّلْماءِ يُفْتَقَدُ البَدرُ.[3]

أبدعت فضيلة الفاروق في استعمال هذه العلاقة في قصة (رائحة الورق): " وكانت تمنعنا أن نلعب لعبة الحرب".[4]

---

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 121.

[2] المصدر نفسه، ص 163.

[3] يوسف أبو العدوس، البلاغة العربية، علم المعاني – علم البيان – علم البديع، ص 171.

[4] فضيلة لفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 163.

فقد أسند في هذه العبارة فعل (اللَّعب) إلى المصدر (لعبةً) إسنادًا مجازيًا، أما الفاعل الحقيقي هو اللاعب، فالمجاز إذن عقلي وعلاقته المصدرية، ذات الأثر الجمالي.

ج. العلاقة الفاعلية:

تقوم هذه العلاقة على إسناد ما بني للمفعول إلى الفاعل، أي ذكر إسم المفعول وإرادة اسم الفاعل.

استرسلت فضيلة الفاروق في توظيف العلاقة الفاعلية كثيرًا في متنها، قصد تقوية المعنى المجازي وتأكيده، فقد ورد في قصة (جريمة حي الحياة)، ذكر اسم المفعول وأريد منه اسم الفاعل، إذ تقول الكاتبة:" وعُثِرَ على جُثتينِ من المحكوم عليهم غيابيًا بالسجن".[1]

ففي هذه العبارة ذكرت الكاتبة اسم المفعول (المحكوم)، وأرادت اسم الفاعل، أي (أنه حكم عليهم).

ح. العلاقة المفعولية:

وهي عكس العلاقة الفاعلية، إذ تعتمد على بناء التركيب للفاعل، والإسناد إلى المفعول به، بمعنى استعمال اسم الفاعل، والمراد اسم المفعول.

أبدعت الكاتبة في توظيف هذه العلاقة في قصة (جريمة حي الحياة)، إذ تقول:" حكم على القاتل بصوم شهرين متتابعين".[2]

ففي هذا المقطع استعملت اسم الفاعل (القاتل) وأريد اسم المفعول، فالمجاز واقع في (القاتل) وعلاقته المفعولية، إذ أسند الوصف لاسم الفاعل إلى المفعول، فانزاح عن الحقيقة

[1] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 140.

[2] المصدر نفسه، ص 141.

لتقوية المعنى وتأكيده وكذا إضفاء الجانب الجمالي على العبارة، كما زادت المبالغة هي الأخرى في المقطع تأثيرًا في المتلقي، حين وصفت الإنسان بالقاتل.

وعليه يمكن القول إن المجاز هو من أهم القضايا التي بحث فيها علماء البلاغة قديمًا وحديثًا، فنظرًا لأهميته بحثوا في ماهيته من الجانبين اللُّغوي والاصطلاحي، وتقصو أنواعه مزاياه وشروط وقوعه في الكلام، وذكروا أهدافه وتأثيره في علوم البلاغة والبيان، وبيَّنوا علاقاته مع الاستعارة والكناية، كما سجَّلوا أهم علاقاته، للافادة منها في دراساتهم الأدبية.

نستنتج مما سبق أن حديثنا عن الانزياح الدلالي في المجموعة القصصية (لحظة لاختلاس الحب) لفضيلة الفاروق، هو بابٌ شاسعٌ ورحب، لأنه يضم أهم ألوان البيان التي وجدناها في المتن من تشبيهٍ واستعارةٍ وكنايةٍ ومجاز بنوعيه المرسل والعقلي، إلَّا أنّه كان هدفنا الرئيسي من هذه الدراسة هو رصدُ أهم مواقع انزياح الكاتبة وخرقها للنِّظام اللُّغوي، وذلك للكشف عن جمالية هذه الصّور البيانية في النَّص، وكذا القوة والوضوح والأثر العميق الذي يحققه الانزياح الدلالي في نفسية المتلقي.

خاتمة

خاتمة:

في ختام هذا البحث والذي كان موضوعه شعرية الانزياح في القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة– مجموعة لحظة لاختلاس الحب لفضيلة الفاروق –نموذجا، توصلنا إلى جملة من النتائج نجملها فيما يلي:

– الشعرية من أبرز ركائز المناهج الحديثة لأداء الوظيفة الجمالية والتواصلية.

– ظهرت اتجاهات متنوعة تهدف إلى تحديد مفهوم الشعرية بشكل دقيق، ومن بين مسميات هذا المصطلح: (عمود الشعر، صناعة الشعر).

– تعرف الشعرية بأنها علم يختص بدراسة النظم والعروض أي له علاقة مباشرة بالشعر، ويسعى هذا العلم إلى فهم القوانين الأدبية التي تحكم الخطاب، فالشعرية نظرية أدبية قديمة حديثة، حيث تمارس الانزياح من خلال نقل الكلام من السياق الإخباري إلى السياق الشعري، وهذا ما يزيد في جماليتها ورونقها.

– يعرف رومان جاكبسون الشعرية بأنها دراسة لسانية للوظيفة الشعرية، موضوعها تميز الفن اللغوي عن بقية الفنون، وقد ربطها باللسانيات.

– الشعرية عند جان كوهن هي انزياح شعري، وقد جسَّد أفكاره في كتابه(بنية اللغة الشعرية)، وأن الانزياح خطأ متعمد يهدف استدعاء مصححين يصوبونه.

– يؤكد كمال أبو ديب فيرى أن التّضاد هو أساس الشعرية ، كما تعني الشعرية كذلك تلك المسافة التي تولدها العلاقة بين اللغة المترسبة واللغة المبدعة أو المحدثة، في مختلف صورها الشعرية، وتراكيبها ودلالاتها،.

– تكمن وظيفة الانزياح في وظيفتين هما: الوظيفة الجمالية التي تعتمد على القيم الفنية والوظيفة الإنفعالية التي أساسها المفجأة والدهشة.

– تضم مجموعة لحظة لاختلاس الحب عدة قصص لشخصية الكاتبة فضيلة الفاروق، وقصص أخرى لشخصيات متنوعة.

– نجحت الكاتبة في تزويد مجموعتها بكم هائل من صور الانزياح المزدحم بالمعاني التي تحمل دلالة الانزياح التركيبية والاستدلالية.

– تمكنت الكاتبة من كسر تراكيب الجمل والسياقات في النُّصوص القصصية وإعادة تشكيلها وفق لغة جديدة في حدود نظامها النحوي وذلك بتوظيفها للعناصر الآتية: التقديم والتأخير، الحذف، الالتفات، الإعتراض.

– استطاعت الكاتبة الانزياح دلاليا في مجموعتها القصصية من خلال إعتمادها على جماليات الانزياح، من خلال توظيفها لمختلف ألوان البيان المتمثل في التشبيه، والإستعارة، والكناية والمجاز وهذا ما أضفى على متنها جمالًا ورونقًا فنيًا متميزًا.

– زاوجت الكاتبة في مدونتها بين اللغة العربية الفصحى واللهجة العامية لما استدعاه مقام الكلام وكذا تأثير البيئة الجزائرية وهذا واضح وجلي في انزياح الكاتبة إلى استعمال اللهجة الجزائرية في كثيرٍ من المحطات في مجموعتها السردية وهو ما يساهم في تحفيز ذهن القارئ فيكون حضوره مميز.

– عدلت الكاتبة عن القاموس اللغوي المألوف إلى استعمال بعض الألفاظ العامية الغريبة التي تجاوزت فهم المتلقي في مدونتها، ومثال هذه الألفاظ (يا حي زهر، ثْويزَة، الميزيرية، زردة...)، إذ لا يمكن لأي شخص فهم معاني هذه الألفاظ، إلاّ إذا كان جزائريًا.

– تتناول قصة "لحظة لاختلاس الحب" للكاتبة الجزائرية فضيلة الفاروق، مجموعة من القصص التي تعالج مواضيع متنوعة عاطفية واجتماعية وسياسية، إذ تتعدد الشخصيات في هذه القصص واختلفت من قصة إلى أخرى، حيث عكست الصراع بين الحب والخوف، الحزن والأمل، وضغوطات المجتمع على المرأة الجزائرية، وقيود العادات والتقاليد، الظلم والاظطهاد

للمرأة، الخيانة، الغربة، الطبقية وغيرها من المواضيع الواقعية المعاشة، فنجحت الكاتبة من خلال هذه القصص، توصيل أفكارها ومعانيها وكذا عواطفها إلى القارئ وذلك من خلال الوصف الدقيق، وعدولها في تراكيب نصوصها نحويا، وتوظيفها لألوان البيان، وكذا استخدمها للغة العامية في بعض الأحيان، كل هذا مكنها استقطاب وجذب القارئ والتأثير فيه ليعيش تلك اللحظات مع الشخصيات التي اختارتها الكاتبة لقصتها.

الملاحق

الملاحق :

الملحق الاول :

التعريف بالكاتبة : فضيلة الفاروق هي كاتبة جزائرية تنتمي إلى عائلة بربرية عريقة، ولدت يوم20نوفمبر من عام 1967 بمنطقة آريس عاصمة الأوراس بولاية باتنة الواقعة بالشرق الجزائري، درست في ثانوية مالك حداد بقسنطينة، حيث نالت شهادة الباكالوريا في الرياضيات سنة 1987، ثم التحقت بجامعة باتنة، حيث درست الطب لمدة سنتين، ثم تخلت عن دراسة الطب والتحقت بمعهد اللغة وآدابها في جامعة قسنطينة سنة 1989، حيث نالت شهادة اللّيسانس في اللغة العربية وآدابها سنة 1994.[1]

كما نالت الكاتبة شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها سنة 2000 بجامعة قسنطينة، وحاليًا تحضر فضيلة الفاروق لشهادة الدكتوراه المنتسبة لجامعة وهران الواقعة في الغرب الجزائري.[2]

أما أهم الأعمال التي تقمصتها الكاتبة فهي كالآتي:

- عملت في الصحافة المكتوبة والمسموعة في الجزائر في الفترة الممتدة من 1990 إلى 1995، حيث كان لها زاوية شهيرة في أسبوعية "الحياة الجزائري"، بعمودها الإبداعي "همسات أنثى"، والتي لقت إقبال واسع.

- عملت في برنامج أدبي بعنوان " مرافئ الإبداع"، والتي كان لها صدى في المجتمع الجزائري.[3]

[1] ينظر، فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، 2003، ص97.
[2] ينظر، فضيلة الفاروق، إكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، 2005، ص 142.
[3] فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، ص 170.

انتقلت إلى لبنان سنة 1995 بعد أن تزوجت بلبناني، لها إسهامات في الصحافة اللبنانية "الكفاح العربي، الحياة، السفير، وعناوين أخرى".[1]

أما إصداراتها:

-لحظة لاختلاس الحب (قصص أخرى) -دار الفارابي، بيروت، 1997.

- مزاج مراهقة (رواية)، دار الفارابي بيروت، 1999

- تاء الخجل (رواية)، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، 2003.

- إكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، 2005.[2]

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص97.

[2] فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1999، ص 305.

الملحق رقم (2): التعريف بالمجموعة القصصية " لحظة لاختلاس الحب" وقصص أخرى.

لحظة لاختلاس الحب" هي مجموعة قصصية صادرة عن دار الفرابي، ببيروت عاصمة لبنان، طبعتها الأولى كانت سنة 1997، من تأليف الكاتبة الجزائرية فضيلة الفاروق، تحتوي على 23 قصة في (161) صفحة.

جاء غلاف المجموعة لون الأحمر والأسود لنصف وجه من لوحة الفنان الجزائري عيسى سماري، فقد عكست هذه الصورة معاناة المرأة العربية في صمت تحت وطأة المجتمع العربي.

كانت البداية عبارة عن اعتذار مسبق من الكاتبة، ثم الإهداء الذي تضمن إهدائها هذ العمل إلى صديقها بول جدع، ووالدها، وزوجها، ثم وردت كلمة الكاتبة الجزائرية "زهور ونيسي" تمدح هذه المجموعة القصصية وتثني عليها، ثم تبدأ قصص المجموعةبداية من قصة (الغول مات)، لتنتهي إلى قصة (رائحة الورق)، أما في آخر صفحة من المجموعة ورد تعريف للكاتبة فضيلة الفاروق وأهم أعمالها مرفقة بصورة فوطوغرافية لها.

تدور مواضيع قصص هذه المجموعة حول الوحدة، والاغتراب، ومعاناة الهجرة، والحب، والخيانة، والشوق، وتحرر المرأة من قيود البمجتمع العربي، وأهمية الثقافة للمرأة، وإهمال الرجل العربي وغيرها من المواضيع الاجتماعية والعاطفية.

الملحق رقم (3): ملخص القصص

01- قصة الغول مات:

قصة الغول مات قصة تحكي معاناة أربع زوجات لرجل متسلط، أطلقن عليه اسم (الغول) لضخامته وظلمه لهن، كان يعيش في بيته مع أمه (أم رابح)، وزوجاته فقط، وقد جاءت القصة على لسان زوجته الرابعة التي كانت رافضة لظلمه، متصديةً لتعنيفه لهن، وقد كانت تحرض بقية زوجاته على عدم الرضوخ له وضروة التصدي ضد غطرسته.

تبدأ أحداث هذه القصة بإغشاء الزوجة الرابعة من موت زوجها، وعند عودة وعيها إليها تسأل، وكأنها تُكذِبُ موته، تذهب تبحث عنه في أرجاء المنزل وكأنه وحش تهرب منه، تسأل والدته (أم رابح) في اندهاش هل صحيح مات، أما أمه فتبقى تبكي في صمت على وحيدها رغم عقوقه وسخطه عليها، ولكن غريزة الأمومة أقوى من إرادتها.

تحاول هذه الزوجة استرجاع ذكرياتها مع زوجها الغول بصوت مسموع لأمه وباقي زوجاته بأنه كان يضربهن بالسوط الذي جاء به من تركيا خصيصًا لتأديبهن، فهذا هذا الصوط كان كالموت، قبضته كالحيَّة الرقطاء، وقبضة الغول فهي الموت، ولنا أن نتصور قساوة المشهد، تواصل الزوجة وصف بطش زوجها وشتمه لهن وهروبهن إلى غرفهن منه.

تستفيق هذه الزوجة من ذكرايتها المريرة، وتلتفت إلى والدته لتردعها عن البكاء والحزن عليه، وتذكرها بأفعاله الشنيعة، فهاتان اليدان اللَّتان كانتا تتفنن في تعذيبهن قد سكنت والنار قد خمدت، تقاطعها زوجته الثالثة (رهيفة) متأثرة بموته وتسأل كيف ستعيش بدونه، فتغضب الرابعة ثم تسأل نفسها كيف سيعشن من دون ظلمه وقهره، لقد تعودن على ذلك.

تنتقل الكاتبة في نهاية القصة إلى وصف الحالة التي آلت إليها زوجاته بعد موته بشهور، حيث أصبحن ينعمن بالحرية، وانحلالهن وسط الرجال في منزل الغول الذي كان ذا هيبة

وقيمة، وكأنهن ينتقمن منه، أما صورة الغول وسوطه فبقيا معلقين على الجدار، أما والدته فحزينة طوال الوقت، أما زوجته الرابعة فقد صدَّقت أن الغول مات.

02- الحياة ليست جميلة فوق الشمس:

قصة الحياة ليست جميلة فوق الشمس هي قصة استرجعتها فتاة وهي بصدد قراءة رسالة وصلتها من حبيبها بعد وفاته الذي هاجر إلى فرنسا ليُغير أوضاعه، ويبدع في كتاباته، غير أنه وجد هذا البلد قد تشبع بشباب مثله لهم الطموحات نفسها، والأوظاع ذاتها.

لقد أبدعت الكاتبة في تصوير أحداث هذه القصة بأسلوب واقعي عميق، وهذا ما مكَّن القارئ من الاندماج مع شخصياتها والشعور بمعاناتهم والتأثر بهم، حيث تكشف هذه القصة موضوع الظلم الاجتماعي والاضطهاد الذي عاشه هذا الشاب في بلده، حتى قرر الهجرة إلى باريس ليحقق أحلامه ويكون نفسه.

تبدأ الفتاة في قراءة مكتوب حبيبها، فيتسلل خطابُ ذاكرتها بتفاصيل طفولتها التي قضتها برفقة حبيبها أيام الدراسة والشباب، لقد كانا يحبا بعضهما، وكان يغمرها برسائل الحب والغزل.

تبتلع الفتاة تنهيدتها المشحونة بالآهات المكبوتة وكأنها تبتلع حبات دواء شديدة المرارة، تتحصر على شبابها الذي غدا بسرعة، تتحصر على أيامها التي لم تكون طويلة ولم تعش فيها الحب كما يجب، تتحصر على عودة حبيبها المهاجر في تابوت دفع ثمنه أناس متضامنين في بلاد المهجر، فالمهاجرون يتضامنون مع أمثالهم.

تعود الفتاة لاتمام قراءة هذه الرسالة، فتقرأ تبرير حبيبها لهجرته بأن بلاده لا يوجد فيها إلا الدم والحرب والمحابون الذين يتقنون حمل السلاح، أما الكتاب في نظرها مخنثين لا يستطيعون الدفاع عنها أيديهم ناعمة من الكتابة فهم يكتفون فقط بحمل القلم، فهو هاجر خوفا على كتابته من الضياع ولكنه وجد ضياع نفسه، يضيف إلى ذلك بأن باريس لا تصلح للحياة.

تنتهي الرسالة بتعبير الشاب عن ندمه الشديد لأنه ترك حبيبته للعنوسة وهاجر، نادم لأنه لم يتزوجها وينجب منها أبناء، نادم لأنه هاجر دون فائدة، وفي الأخير يطرح سؤال فيه نوع من التعجب، حول أنه إذا لم تكن الحياة جميلة فوق الشمس هل يجب على الإنسان قتل نفسه؟ أما الشمس فالمقصود بها هنا باريس التي ضلَّلت الكثير من الشباب المهاجر إليها.

03- أريدك امرأة لأحلامي:

قصة أريدك امرأة لأحلامي، قصة تحكي عن علاقة دامت خمس سنوات بين أستاذ فلسفة وأستاذة تُدرس مادة الكيمياء، يعملان في ثانوية معًا، تبدأ قصتهما حين كان يسألها تلمذها المشاغب (عمار حسون)عن وقت صنع القنبلة.

تحاول هذه الأستاذة وصف هذا الفيلسوف الذي تحبه وتهيم به بأنه جاحظ العينين لكثرة تأمله، طويل الأسنان كثيف الشعر، شديد البشاعة، تتعجب من نفسها كيف أحبته، يطلق ألفاظًا غريبة على الأشياء، تتمنى لو أنه يحدد موعد خطوبتهما، وموعد زواجهما، وموعدًا لنهاية المواعيد المسروقة في (استوديو الأنوار)، تتجرأ وتسأله إن كان يفكر في زواجهم، فيراوغ ويجيبها بأن لا تكون كباقي النساء اللَّواتي يكون هَمُّهم الوحيد هو الزواج والانجاب، تردُّ عليه بأن الزواج هو العلاقة الصحيحة والرَّسمية، فيقاطعها بأنه لا يستطيع صنع قنبلة ما دام يفكر في العلاقة الصحيحة، وكأن الزواج يُعيقه عن الإبداع، تحس المرأة بالإهانة وكأنها عاهر لا قيمة لها، ولكن سيطرة الحب عليها تجبرها على مواصلة هذه العلاقة، هو يريدها أن تكون امرأة أحلامه فقط لا زوجة، غير أنها تكتشف كذبه ومماطلته، بعد أن تزوج بعد عام من امرأة أخرى، وأنجب أطفالا منها، أما هي فاستحقت لقب عاهر استوديو الأنوار، ها قد عنست ولم تجد زوجًا تفُكُ به عقدتها التي منحها لها هذا الفيلسوف، فكرت مليًا فوجدت نفسها مازالت تحبه حينها عادت إليه كعشيقة لا كزوجة، أما هذا التلميذ المشاغب الذي كانت تستأنس بسؤاله عن موعد صنع القنبلة، فقد بات يزعجها لأنه بمجرد تكريره لهذ السؤال تحس أنه يسألها عن موعد زواجها

وموعد إقامتها علاقة صحيحة، وهروبًا من أسئلته منحته وصفةً لصنع قنبلة تقليدية، أما هي فقد دفنت أحلامها بالزواج وتأسيس العائلة واكتفت بأن تكون امرأة أحلام فقط.

04- أريد نبيا:

تدور أحدث هذه القصة حول امرأة تبحث عن رجل تكون له صفات فريدة، صفات نبي، وهذا انعكاس لما تعرضت له من الصدمات التي تلقتها من الرجال الذين عرفتهم في حياتها.

تبدأ قصة هذه المرأة حين يعرفها زميلها على رجل مهم، فيكون لقائهما على طاولة فوق جسر سيدي راشد بقسنطينة، ففي البداية تبدأ هذه المرأة بوصف هذا الرجل على أنه أسمر له عيون خضراء ساحرة، ذو ابتسامة جميلة ومخادعة، رجل خمسيني، قصير وضخم وله كرش، انزعجت منه في البداية، وبحكم حديثه الجريء معها، ثم سرعان ما انجذبت إليه، كانت تختلس النظر إليه، وتسرح بمخيلتها في عينيه، حيث ترى فيهما بحرٌ وشاطئ ونساء أجنبيات عاريات يردن تلوين بشرتهن بالسمرة وصراخ أطفال وصوت أمواج.

تعود هذه المرأة بخيالها إلى أرض الواقع لترى أن هذا الرجل السَّاحر يغوص في عيونها بصمت، تتكهن السؤال الذي يجول في خاطره، تعود وتسرح مرةً أخرى بأفكارها الصامتة لتنسج خطابًا بينها وبينه في نفسها، فتتخيل أنه يسألها كيف تريده أن يكون، أما هي فتتحاشاه، ثم يقاطع أفكارها بحديثه السَّلس، فتنجذب نحوه شيئا فشيئا، حتى تتمنى لو أنها عرفته في سنوات عمره الأربعينية، فيتهيأ لها أنه يعتبرها ما تزال طفلة بريئة، تحاول ربط أفكارها من جديد وتتخيل أسئلته إذا أُعجبت به أم لا، أما هي فقد فقد أعجبت به في البداية، إذ بدى لها رجل خرافي لا يتكرر، ولكن سرعان ما اكتشفت حقيقة أنه رجل مخادع زير نساء، وهذا ما اتضح لها خلال سُكْره المفرَطِ، فقد فضح حكاياته ومغامراته مع نساءٍ قبلها، حيث صُعقت بأنه رجل لعوب، حينها خمدت نار الإغراء في عينيه، وتمادى البعد في وضع مسافة بين أفكارهما، فتقيدت مخيلتها، ونشط وازع الوعي لديها، فامتثلت أمام حقيقة أنه رجل عادي كباقي الرجال الذين عرفتهم، يتقن فنون الإغراء واستدراج النساء.

وفي نهاية القصة تحاول هذه المرأة الانسحاب دون اعتذار بعد كشفها لحقيقة حبيبها المزعوم، حينها استيقضت عقيدتها وتذكرت ربها ووالدها، عندها أدركت أنه لا وجود للعشق، وكل الرجال متشابهون، هرعت إلى غرفتها تناجي ربها أنها تريد نبيا.

05- الحصار الذي يقتل الحب:

تدور أحداث هذه القصة حول معاناة امرأة من إهمال زَوجها، فهو مُقصرٌ في حقها بانشغاله عنها في مكتبه وكأنه يحاول الهروب منها، إذ لا يأوي إلى فراشه إلا مع اقتراب الصبح، ولكن هذا التجاهل الذي يُكنُّه الزوج لزوجته جاء من برودة تعاملها معه، فهي لا زالت أسيرة قِيَّمِهَا التي نشأت عليها كفتاة مهذبة ومطيعة، أما هو فيُريد زوجة لا خادمة تلبِي طلباته.

تحاول الكاتبة تصوير معاناة هذه المرأة من الفراغ والحرمان الذي يغزو قلبها، ما زاد الطِّين بلَّة هو عدم تَمَكُنّها من إنجاب الأطفال، لقد سيْطر الصّمت على بيتها، فَملجأُ زوجها هو المكتب والأوراق، حيث ينْغمسُ فيه لساعات طوال مع أُنْسةِ فناجين القهوة، أما هي فتجالس صورته وتتحدث إليها، تشم عطره على الوسائد، تتخيل أنامله تتخلل في شعرها، فتنام تحت تأثير شوقها إليه بالرغم من أنه بجانبه، برودة العواطف تطفئ لهيب الأشواق لديه.

تستيقظ هذه الزوجة في الصباح ليوم تزداد فيه المسافة طولًا بينها وبين زوجها، لتعود بذاكرتها يوم سألها زوجها، لماذا هي بعيدة عنه ولا تدخل عالمه، تعجز عن الإجابة ظنًا منها أنها مُهملة، وفي حقيقة الأمر هي كانت ضحية لعقدة الخجل التي سيطرت عليها بسبب قيّم الفتاة المهذبة المطّيعة، وظيفتها تقتصر على القيام بالواجبات المنزلية والزوجيَّة فقط، ولكن زوجها يرغب في أن تعطي الحياة الزوجية أكثر من واجبات، يريد أمرأة متمردة، حيوية، جريئة مفعمة بالشباب.

تنتهي القصة في آخر ليلة يقضيانها مع بعض قبل الانفصال، إذ دثَّر الزوج زوجته بغضب، وبدأ يلومها لماذا هي ساكنة كالدُّمية السَّخيفة، ليست كالنساء المرحات مع أزواجهن، أما هي فقد اكتفت بلهيب الأشواق التي تحرق صدرها، فحبها مكنُّون مكبوت.

في الأخير تنهي الكاتبة هذه القصة بلحظة إدراك الزوجة لوضعها، ولكن جاء إدراكها متأخرًا، فقد تزوج زوجها بمرأة أخرى، حينها تعلمت كيف تكون الغَمرة والحضن الذي كان زوجها يبحث عنه، وتعلمت كيف يكون الابتسام، تعلمت كيف يجب أن تكون الحياة الزوجية، ولكن كان التَّعَلُمُ متأخرًا، وكان المعلمُ منافسًا.

6 - قصة لحظة لاختلاس الحب:

قصة لحظة لاختلاس الحب هي قصة تنسب من خلال السياق إلى شخصية الكاتبة نفسها، إذ تسرد لنا قصة حبها المقيدة بقيود المجتمع والعادات، ونظرات والدها المتشدد، حيث تحكي وقائع أحداثها في مدينة قسنطينة، ففي بداية القصة تعبر عن ألمها وشوقها لحبيبها الذي رحل وتركها أسيرة الذكريات، تحاول تذكر الماضي الذي كان فيه يُعظمها ويذرف الدموع لأجلها، أما هي فقد كانت مكبلة بعقدة الخجل لا تعرف كيف تبادله المشاعر التي يريدها، يتهيأ لها أنه أخر رجل صادق في العالم.

تنتقل الكاتبة إلى وصف حالتها في الطريق وهي عائدة إلى بيتها من عملها، فقد كان المطر ينهمر وكانت مبللة، أما هي فلا تشعر بهذا البلل وهذا المطر لأنها شغلت تفكيرها بهذا الرجل الفريد والمميز، وأنها مميزة ليست كباقي النساء لأنه دوما يُصِّرُ أنه سعيد معها، أما هي فمشاعرها تكاد تشق قلبها نصفين، ولكن تعجز عن توصيلها لحبيبها بنفس الحرارة التي يشعر بها اتجاها، تكتفي فقط بتذكره، تتحسس صوته في كل صوت، تختلط عليها المشاعر بين الشوق والخوف والحزن، حيث تشتاق له حين تتذكر صورته، وتحزن كثيرًا حين تتذكر الأغنية التي كان يغينها لها، وتخاف من عودة الماضي بكل شساعته، فتتقد المشاعر بعد أن أطفأها

البعد والغياب، تحاول نفخ مرارة قلبها في سجارة لتهدأ هذه العاصفة في نفسها، لكن سرعان ما تتذكر أنها في شارع جزائري محافظ يُحْضرُ فيه تدخين المرأة.

تتذكر المرأة أن هذه القصة قد أكل عليها الدهر وشرب، مضت عشرون عام ولم تنطفأ شعلة الحب هذه، يُحْييها التفكير والذكريات، فقد أسرت نفسها داخل فكرة أن الحب لا يكون إلاَّ للحبيب الأول، فسيطر الفراغ والحزن على قلبها ولم تتمكن من إيجاد حب جديد، كما أثقلت عادات مجتمعها ونظرات والدها المحملة بكل أنواع الاتهام عاتِقَها في البحث عن رجل آخر وحب آخر.

أما في نهاية هذه القصة، تصف المرأة نفسها بأنها كانت قوية في عملها، ولكن ضعيفة أمام حبيبها، تخاف من توبيخ والدها، ونظرات المجتمع القاسية لها لأنها امرأة عانس، فقد عنست بسبب الحب، وهذا ما زاد في تشدد والدها وغضبه منها، أما هي فقد اكتفت بِغَزْوِ ذكرياتها الجميلة لذاكرتها، حيث تُهاجمها مشاعر الحب والشوق والحزن دفعة واحدة، تهمس في صمت أنها لازلت تحبه.

7- قصة رجل بالمجان:

تدور أحداث هذه القصة حول كاتب مشهور إسمه (وهبي)، بلغت رواياته شهرةً واسعة في البلد الذي يقطن فيه، أما مواضيع كل رواية من رواياته، فكانت حول اللَّيالي التي يقضيها مع النساء، حيث تحمل كل رواية أحداث ليلة يقضيها مع امرأة، حيث يصفها ويصف جسدها.

ولكن في أحد الأيام وَجَد رفضًا من امرأة أعجبته، إسمها (كاتيا) التي أعجبت بجماله وجاذبيته بداية، وإبداعاته الروائية، ولكن سرعان ما نفرت منه عندما كشفت حقيقته بأنه رجل شهواني لا يَهمُه إلاَّ جسد المرأة الذي يسْتمِدُ منه إلْهَامه لكتابة رواياته، صدَّته كاتيا ورفضته، وهربت منه، لأنه رجل رخيص الثمن، تشتريه النساء ليَروِين شبقَ دلائِهنَّ من تعبه، وكتاباته وإبداعته لا تحركها إلاَّ أجساد نساء غبيات.

أما هي فقد سيطرت على باقي روايته حين أصدر روايَّةً باسمها (مأزق كاتية)، فتفتخر لأنها لم تُمكنْه من جسدها، وتفتخر لأنها ألْغَت باقي النساء، فقد وجدت نفسها في كل سطر كان يكتبه، لقد تركت في نفسه أثرًا بصَّدِها ورفضها له.

وفي نهاية هذه القصة تُقرُ كاتيا أنها أحبت روايته، وأحبته بأمل أن يتوقف عن أن يكون رجلًا بالمجان.

8- قصة البناء على صفائح الملح:

جاءت القصة على لسان إمرأة كُلفت بمهمة البحث عن فتاة راقصة إسمها (ميمي)، حيث تبدأ يومها الذي تصفه بأنه لم يبدأ بداية جميلة، فقد اتجهت إلى الحيّ الشعبي العتيق الذي توجد فيه الفتاة، فلفت انتباهها أنه حيٌّ قديم قدم جدرانه المتشققة، وراحت تصف أرصفته وممراته الضَّيقة، وأصوات الباعة، واختلاط الروائح النتنة المنبعثة من المجاري المسدُودة بروائح الكِّسرة الشهيَّة التي تنْبعثُ من المنازل، وصلت إلى بيت المواعيد، الذي يقف الرجال أمامه ينتظر كل واحد منهم دوْرَهُ للدخول وإشباع رغباته الجنسية من نساء بِعْنَ أجسادهنَّ مقابل رغيف خبز.

وقد اكتشفت كذلك أن الأسيَّاد من الطَّبقات الراقيَة ورجال السيَّاسة يترددون إلى هذا المنزل الدَّفين، بعيدًا عن أنظار المجتمع الراقي، يسرقون ساعات التَّرف في هذه الأحيَّاء المُهملة.

ومن خلال تأملها لهذا المشهد الرَّخيس، تُصدمُ بها امرأة مستعجلة مُزينةً بكل الألوان، تكْسُو جسدها قطعة قماش خفيفة، قد خرجت من هذا البيت خائفة مذعورةً تصطدمُ بجدران الشوارع، لكن لا أحد يلحق بها، تسوقها الذاكرة لاسترجاع كلام رجل إسمه (كمال الهلس) كان ينتمي إلى هذا الحي، فقد كان يكفر بوجود الله في الأرض، كان فيلسوف، ولكن كانت تكره وتمقته.

تنزعج المرأة من هذه المهمة الغامضة التي لا تعرف منها سوى كنية (ميمي)، تتقدم لتسأل أطفالًا وجدتهم أمامها وما إن يسمعوا اسم ميمي يفرون، ثم تُجربُ حظَّها بأن تسأل عجوزًا كانت مُتكأةً على عَصا فترمِقُها بنظرةٍ حادةٍ وتُؤشِرُ لها بأن ترْحل، حينها تفْهمُ المرأة أن الوضع خطير، وأن المُهمة مُستحيلة، شعرت بالتوتر وضَغَطَ التفكير على أعصابها، حتى سقطت مُغْشىً عليها، وحين فتحت عينيها وجدت نفسها وسط شارعٍ مُكتظٍ بالناس، سرعان من انصرفوا، ولكن يدًا مزينة بأصناف الأساوِرِ امتدت إلى عنقها تتفحص نبضها، وإذا بها (ميمي)، تعرفت عليها من خلال قلادة منقوش عليه اسمها كانت تضعها في صدرها، تأملت المرأة ملامح ميمي، فاكتشفت أن هناك راقصات كثيرات تشبهنَ ميمي تتهاوى أجساهنَّ، ومن تحتها يهوي حيّ (كمال الهلس).

9- قصة القردة تعود من كاليفورنيا:

تدور أحداث حول فتاة تُخطب خطبة تقليدية لرجل أبهر عائلتها بأنه رجل مثقف، متحصل على شهادة الدكتوراه، عائد من مدينة كاليفورنيا، لم ترى وجهه ولم تطلب ذلك، تتحاشى التواصل معه، أما هو فيَعرفها وقد أعجب بها، إلتقى بها صدفة وحاول التقرب منها فصدَّته، فانزعج ووبخها بلهجةٍ حادَّة بأنه زوجها، أما هي فبررت موقفها بأنها لم تعرفه، يحاول نيل بعض الوقت للحديث معها فتتحججُ بأن لديها بحثٌ وعليها إتمامه، ولكن هو يجد هذا الموقف مناسبًا له لأن له موعد آخر، فيؤجل فكرة اللّقاء معها إلى اليوم التالي، ويحدد التوقيت دون أخذ رأيها وينصرف مسرعًا، تتفطن الفتاة بأنه هو الذي تخلص منها وليست هي التي تخلصت من بقاءه معاها، يُزِنُّ عليها شيطانها بأن تتبعه وتكتشف ما وراءه، فتركض وراءه، حينها تراه يحضن امرأة شقراء مصبوغة الوجه مكشوفة الثياب، يمسك يدها ويركبان سيَّارة أجرة، تركب الفتاة هي الأخرى سيَّارة الأجرة وتحاول تعقبهما وما إن ينزلان من السيَّارة، تنزل هي الأخرى وتراقبهما، تلاحظ أنها أمام ملهى ليلي، يدخلان المكان فتتبعهما، تخنقها رائحة الأفيون المنبعثة، لا تبرح بصرها عنهما، أما هما فيتعريان ويدخلان في بُحيرةٍ فضيةٍ يمارسان طقوسًا

كانت تجهلها الفتاة، تندهش الفتاة لما رأت، وعند خرجهما ملطخين بالرذيلة تُشبههما بالقردين، لقد اكتشفت أن هذا المثقف لـه نيَّةً خبيثةً، تهرع إلى بيتها مهرولة من أثر الدهشة والخيبة، تسقط أمام والديها رافضةً الزواج بهذا الرجل واصفةً إياه بالقرد، أما والدتها فتسرع لقراءة البَّسملة والدُعاء الذي يبعد أثر عين الحاسد.

10- قصة تمثال القلعة:

قصة تمثال القلعة هي قصة فتاة إسمها (نجاة) تريد زيارة قلعةٍ في قريتها الموجودة في الريف الذي ترعرت فيه، تركب سيارة أجرة وما إن تصل أمام منعطف يؤدي إلى القلعة التي كانت تلتقي فيها بحبيبها(سليمان)، يعتذر إليها السائق بمواصلة الطريق بحجة أن الطريق غير آمنة، وغير مُعبدة، لا تأبه الفتاة لكلامه فتنزل وتكمل طريقها إلى شجرة الصنوبر الكبيرة تتأمل إسمها واسم حبيبها لا يزال منقوشان على جذعها، تعصف رياح الذاكرة لتعيدها إلى سنوات الشباب، حين كانت تلتقي بسلمان تحت هذه الشجرة، تسترجع أحلامها التي بنتها في هذا المكان ودمرتها قرارات الكبار، بكت الفتاة، وهمّت لإتمام مشوارها إلى القلعة، وإذا بجماعة من الشباب ملثمين حلَّقوا عليها وكمَّمُوا فَمَهَا وأَمَروها بأن تمتثل لرئيسهم ولا تقاوم تحت تهديد أسلحتهم، رضَخت الفتاة ووقفت أمام رئيسهم صامتةً، وإذا به سليمان يقف أمامها قد أصبح رئيس هذه الجماعة، ولكن سليمان لم يبقى ذلك الشاب الذي تركته خلفها ورحلت، لقد غيرته أيام الغربة، و انتحرت القلعة، تغير سليمان وأصبح قاطع طرق، قسا قلبه ومات الحب الذي كان يَشِّع من نور عينيه، أصبح تمثال سليمان في قلعة عمرها.

11- قصة عشاء مؤجل:

قصة عشاء مؤجل هي قصة لقاءٍ بين حبيبن بعد سنين من البعد والغياب ، ولكن هذا اللقاء أصبح باهتا باردًا.

في بداية القصة تصف المرأة كيف كان حبيبها معجبًا بها في شبابهما، يُرسل لها قصائد الغزل، تحب الغناء بصوته، تعشق صمته وحزنه، تحاول استرجاع ذكرياتها الجميلة معه فتتذكر أنها لم تستطع الإجابة عن أسئلة كان يطرحها عليها، باتت عالقة في ذهنها فتتحصر عليها، تتذكر تعليقاتها التي كانت تفسد لقاتها معه، فقد كانت عِنادية وتُجابهُ في الحوار، تتذكر جملته التي كان يسمعها لها دوما أن (العرب ستنتهي بعد بيروت).

تتذكر المرأة كيف كانت تبوح لحبيبها بأسرارها وعُقدها من مجتمع يبحث عن عيوبها، يقاطع حبيبها تسلسل ذكرياتها متسائلا، إلى متى ستبقين أنثى متوحشة؟، مازال يستفزها بأسئلته، لا يستطيعان التواصل بسبب كبريائهما وقد فات الأوان عن معالجة مشاكلها وعلاقتهما الغامضة، فقد ولى زمان الشباب وراح.

يصمتان ثم يحاولان استرجاع ذكريات حبهما مع بعض، ثم يحاول إحياء علاقتهما بتوجيه دعوة لها على العشاء في أي وقت تريده هي، كما يعطيها حرية اختيار المكان، فتقبل، ولكن عندما يسألها عن المكان الذي سيكون فيه الموعد تصمت وتهز كتفها، فيعيد السؤال عن المكان، فترد عليه أنها تقبل دعوته حين يقوم بتعديل جزء من خريطة العالم، وهذا مستحيل أي أن هذا الموعد مستحيل، حينها يدرك الرجل أنه لا وجود لموعد العشاء معها، ويستنتج أن هذه المرأة لم تعد تلك الشابة المرحة العنيدة، لقد أعياها الكبت والحزن والشوق، والبعد، فأصبحت كمدينة دمرها القصف .

12- قصة الرجل العشرون على الناصية:

هي قصة فتاة تتعرف على رجل ذو شخصية قوية منعزل عن العالم، لا يشبه الرجال الذين عرفتهم قبله، لا يهمه جسدها ولا ماضيها، تحاول البحث في عينيه عن شيء يشبه الخيانة أو الغدر فلا تجد إلاَّ الوفاء والصدق، كان هو الرجل العشرون في حياتها، ولكن لا تستطيع أن تبوح له بذلك، تحاول غسل خيباتها وماضيها بهذا الرجل.

لقد أفنتْ شبابها في الدِّراسة والشُغل، أحبت ولكن حبها كان مليئًا بالخيبات والألم، هاجرت و بقيت وحيدة في باريس، بيتها فارغ لا عائلة ولا دفء، تنحصر في زاوية من غرفتها لتنام بعد يومٍ طويلٍ وشاق تتحصرُ على حياتها الكئيبة وعلى الحب الذي أصبح كالحلم، لقد خانتها التجربة، ففي كل مرة تعلق أملها على رجل يحبها ولكن سرعان ما تخيب ظُنونها وتكتشف أنها كانت للهوٍ فقط، تعود تجرُ أذيال الهزيمة إلى بيتها على أمل أن تجد حب حياتها يُمْحي ماضيها المُتّعفن.

لقد عرفت رجالًا كُثر حتى اختلطت عليها الأسماء، وفي موعدٍ لها مع هذا الرجل الذي أرادت أن يكون هو الأخير، أخطأت في إسمه ونادته باسم هاشم عِوَضَ عبدو، أما هو فلم يكترث للأمر، زاد إعجابها وحاولت إختصار كل الرجال والاكتفاء بهذا الرجل النَّظيف من خُبثِ الذكور، حديثه راقي، جُلُ كلامه عن المشاعر و الأحلام التي يود تحقيقها، يغازلها ويُسعدها عند كل لقاء، يحدثها عن حلمه في تكوين بيت سعيد وعائلة، لا يستعرض رجولته أمامها، لا يطيق فكرة تأجيل الزواج، أما هي فقد ضغط عليها نقاءه وصراحته، لأنها اعتادت على الكذب والخيانة، ولا تحتمل هذا النَّقاء والصدق والوفاء، فتركض هاربة إلى الطريق لتختفي في الزحام.

تختم الكاتبة القصة بأن هذه الفتاة تعودت على الخيبات والكذب فالصراحة تربكها والنَّقاء يقيدها، تحب وحدتها وغربتها.

13- قصة أعراض خيانة:

قصة أعراض خيانة هي قصة امرأة تعيش حياة مثالية ظاهريا مع زوجها، إلَّا أنها تعاني الوحدة والإهمال، وهذا ما جعل الملل يتسلل إلى حياتها.

وفي ظل هذه المشاعر المتضاربة، تلتقي هذه المرأة في مأدبة غذاء برجلٍ يتمكن من إشعال مشاعر الحب الجديدة، ويجعلها تُحِسُ بأنها محبوبة وذات قيمة، يتمكن من جذبها إليه

وإعجابها به، فتندهش من جماله وتغوص في سحر عينيه اللّتان نفضتا الغبار عن أنوثتها، كانت تسرق النَّظر إليه ولكنه يكشفها كل مرة، تتحجج بمكالمة هاتفية مع والدتها وتعود إلى القاعة، تتذكر كلام والدتها أن الحب عاهة نسائية، تتساءل إذا كان يرى هذه العاهة.

تبدأ هذه المرأة في التفكير بخيانة زوجها، فقد ماتت مشاعرها اتجاه زوجها، واتقدت اتجاه هذا الرجل الذي التقت به، تدخل في صراع مع نفسها بين إلتزامها بواجباتها العائلية و رغبتها في إيجاد سعادتها مع هذا الرجل.

وفي نهاية هذه القصة تعود المرأة إلى حياتها الطبيعية، وتنطفأ أضواء الإغراء وتنزل ستائر هذه القصة معلنةً عن نهاية نزوةٍ عاطفية جرفتها سيول الإهمال والحرمان.

تسلط هذه القصة على قضية حساسة في المجتمع، وهي الخيانة الزوجية، حيث كشفت الكاتبة العقد والعواطف المكبوتة وقلة الاهتمام التي توصل الشخص إلى خيانة زوجه هروبا من واقعه.

14- قصة أجساد السادة:

في بداية القصة تسرد لنا الكاتبة محاولة هذه الخادمة الاهتمام بسيدتها التي تعاني من القلق والغضب بسبب ما يُحاك ضدَّها في عملها، فهي تعمل في مجال الفنّ هذا ما يجعلها في اضطراب دائم، تُنفس عن غضبها من خلال تدخين سيجارة أو الصراخ في وجه هذه الخادمة التي لطالما تشفق على حالها وتعذر غضبها وثورانها عليها، فما أن تلبي رغباتها تهدأ، في كل مرة تندهش هذه الخادمة، تنطفأ وتنسحب، وكل ما تعلقه على المواقف التي تصادفها تقوله في صمت,

في أحد الأيام على عادتها تجلس السيدة لترتشف قهوتها وتقرأ جريدتها، تبدأ بصفحتها المفضلة صفحة الفنّ، وإذا بها تُصدم بخبرٍ يُهوِلها، رمت الجريدة وهرعت مُسرعة إلى الهاتف

اتصلت وإذا بشخص يعتذر بعدم وجود السيد في مكتبه، تحاول مع باقي الأرقام وهي كالعاصفة الهوجاء تكسر كل ما تجده في طريقها، أما خادمتها فتسرع إليها لتعرف ما قصتها ولكن سيدتها تصرفها في غضب، تحاول الاتصال من جديد وإذا بشخص يخبرها بأن مقاساتها وجسدها لا يناسبان المقاسات الجديدة، فالدور الجديد يحتاج لوجه جديد ويافع، لقد استبدلت بغيرها، لقد أدركت أن جميع الرجال متشابهون حين تنتهي مصالحه مع امرأة يمتثلون للهروب.

تنهي الكاتبة هذه القصة بسقوط السيدة أرضًا لقوة الصَّدمة التي تَلقَتْهَا من الرجل، تهرول إليها خادمتها لتلملمها، أما السيدة فقد لاَنَتْ وأصبحت لطيفة مع خادمتها، تحظُنَهَا وتذوب الفوارق بينهما تبكي على صدرها، وبعد مدة تطل على صفحات الجرائد بحلة جديدة، وتعبر في صفحتها عن فرحها باسترجاع ملكية جسدها.

15- قصة جريمة حي الحياة:

قصة جريمة حي الحياة هي قصة وقوع جريمة راح ضحيتها خمسة أشخاص، قتلو من طرف شخصين محكوم عليهم غيابيا بالسجن.

القصة جاءت على لسان امرأة كانت تشاهد الحادثة خلف شبابيت بيتها، حيث تسرد لنا أنها كانت تشتغل في دفاتر حساباتها لساعة متأخرة من اللّيل ، وإذا بها تسمع تصفيرتين، فقامت إلى النافذة لتعرف ما الأمر، وإذا بها ترى الرجلان (حدة، وعبد الكريم)، وهما أبناء حيّها لقد غابا عن الحيّ طويلًا، رجعا لقتل الرجال الذين يترددون على بيت نصرية وبناتها، وقبل أن يهُمَان بالقتل يُكبرَان، في البداية قتل عبد الكريم رجلين من رجال نصرية ، ثم قتل (خدة) رجلًا درويشا متشردًا (إسمه عزوز المهبول) أفزعه صوت الرصاص فراح يصرخ، أما عبد الكريم وخدة فقد قتلا من مجهولين.

تنهي الكاتبة قصتها بما أصدرته الصحف بأنه أغتيل خمسة مواطنين، وعثر على محكومين فاريْن، أما بيان الجماعة الذي علق بمسجد عقبة بن نافع فقد جاء فيه استشهاد

شخصين وتصفية اثنين فاسقين، أما عزوز فقد قتل من مجهول، في حين وصف مسجد خالد بن الوليد بقتل ستتة أشخاص من الطغاة ، ولكن الحقيقة بقيت عند الناس الذين كانو يشاهدون الجريمة وراء شبابيك بيوتهم، حافظوا على صمتهم وذهبت الحقيقة في ظلالة.

16- قصة العودة:

قصة العودة هي قصة فتاة إسمها فاطمة تعيش في فرنسا، حيث تقرر العودة إلى وطنها الجزائر ومواجهة ماضيها الذي هربت منه.

القصة في بدايتها تعرض علينا مشاعر هذه الفتاة اتجاه وطنها، خلال رحلتها تتذكر طفولتها، وما إن تهبط من الطائرة تسرع إلى سيارة أجرة لتوصلها إلى بيتها، ولكن سائق السيارة يزعجها بحواره المُمِل الذي يُسِيءُ إلى بلدها الأصلي، وما إن تصل إلى حيِّها تصادف أطفالًا كُثر، تسرع لفتح الباب فإذا بوالدتها أمامها وكأنها كانت تعرف موعد قدومها، تفتح ذراعيها لتحضنها وتروي عطش شوقها، ثم تلتف عائلتها حولها وأبناء إخوتها ونسائهم، تتسلل إلى غرفة والدتها المريحة لتتمدد على سريرها علَهَا تستنشق منه رائحة أمها، تُسافرُ بها هذه الرائحة إلى فترة طفولتها، وإذا بها تسمع صوت أحدهم يسأل ما إذا كانت ستبقى تعيش معهم، أما والدتها فقد كانت تدافع عنها بشراسة، كونهم يفرحون بما تحمله إليهم ولا يرضَوْ بها كفرد يعيش معهم، يتَّحِدُ النّقاش ليرمي بها مجددًا إلى قعر الغربة والوحدة التي عاشتها في غربتها، وعزائِها الوحيد هو ما تحمله في صدرها من رائحة أمها.

17- قصة رائحة الورق:

قصة رائحة من ورق هي من بين القصص التي تسلط الضوء على حقوق المرأة في المجتمع العربي.

تدور أحداث القصة حول امرأة تعيش في مجتمع تقليدي، حاولت الخروج من عاداته عن طريق الكتابة، ولكن دون جدوى، فقد همَّشَ المجتمع إبداعاتها، فظلّت رواياتها سجينة مكتبها الصغير لم تعرف طريق النور والخروج للتعبير عن مشاعر هذه المرأة، وهذا ما زاد في ألمها وعجزها، فاعتمدت الَّصمت كمهرب لها.

قصة رائحة الورق هي قصة استرجعتها هذه المرأة وهي ترتب أشياء ابنها (نور)، لذكريات طفولتها، وترتيب والدها لأشيائها وإهدائه لها مكتبها الصغير.

وقد جاءت عملية الاسترجاع من خلال استفزاز رائحة الأدوات المدرسية لعصب الذاكرة، فالأقلام جديدة والأوراق لا تزال بيضاء قوية الرائحة تغزو أنفها لتذكرها بطفولتها وأدواتها المدرسية وملابسها الجديدة، وحماسها وفرحها بمدرستها.

تنحني لتقبل جبين إبنها، تواصل ترتيب أشياء ابنها، تتنهد عند كل ذكرى،أما وحيدُها فبقي مندهشا ومتفاجئا من تصرفات أمه، لقد تمكن مجتمعها من قتل شغفها ليحل محله الصَّمت الذي غزا كل شيء، فقد كانت تَصْمُتُ عند فرحها وتصْمتُ عند ألمِها، حتى في ساعة ولادة وحيدها، لم تشتكي أو تصرخ من ألم المخاض، وهو ما أدهش طبيبها الذي ظنَّها إمرأةً قوية، ولكنه كان جاهلا بأنها احترفت الصَّمت تحت سيطرة الرُعب، تخرج من غرفة إبنها وهي تحمل قلم وورقتان، ربما لتعبر عن مشاعرها في صّمت وتدفنهما مع باقي الرِّويات المدفونة في غرفتها.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصار والمراجع

- ✓ **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**
- ➢ **المصادر:**

1. فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى، دار الفارابي، قسنطينة، 8 سبتمبر 1995.

- ➢ **المراجع:**

أ/ المعاجم:

1. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، 1986.
2. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1427هـ-2006م، ج1
3. جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، المؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط8، 1995.
4. أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا(ت395)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1399هـ-1979م، ج3.
5. خليل بن أحمد الفراهيدي، أبي عبد الرحمان، كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، تحقيق، عبد الحميد هنداوي، المحتوى،(ض-ق)، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ-2003م، ج3.
6. أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري، لسان العرب ، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، مج4.

7. أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري المتوفي سنة 538، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل غيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ-1998م، ج1،مادة (ش ع ر).
8. لويس معلوف، المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ط 19.
9. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ترتيب: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، لنان، ط 5، 1432هـ- 2011م
10. مجمع اللغة العربية للإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث جمهورية مصر، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1425هـ-2004م.
11. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ج1.
12. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، د.ط، 1988.
13. المنجد في اللغة العربية المعاصرة، منشورات دار المشرق، بيروت، ط 3، 2008.
14. المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط03، 2008.
15. أبي نصر إسماعيل بن حمّاد الجُوهري، الصّحاح تاج اللغة وصحاح العربية مرتبا ترنيبا ألفبائيا وفق أوائل الحروف، تحقيق : محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة، د ط، مادة(شعر)، 1430هـ-2009م، مج1.

- **المراجع العربية:**

1. إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بُلند الحيدريّ، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2009..
2. ابراهيم عبد المنعم ابراهيم، بحوث في الشعرية وتطبقاتها عند المتنبي، مكتبة الأداب، القاهرة، ط1، 2008.

3. إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعرّي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، عمان، ط1، 1432هـ-2010م.
4. أبي هلال العسكري بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1371هـ- 1952م.
5. أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (في الفترة ما بين 1931-1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
6. أحمد عبد الكاظم هون، جماليات الانزياح في الضرورة الشعرية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2020.
7. أحمد غالب الخرشة ، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، الأكاديميون للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية ، عمان، الأردن
8. أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009.
9. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ، 2005م.
10. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ- 1993م.
11. أحمد ملياني، الانزياح الأسلوبي في شعر تميم البرغوثي – مقاربة أسلوبية في الأثر الجمالي-، منشورات ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر،ط 1، 2022.
12. أدونيس علي أحمد السعيد، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989.
13. أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع عند العرب صرحة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
14. أدونيس، المحيط الأسود، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 1، 2005.

15. أزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، سبتمبر 1992.
16. أسامة غانم، الشعرية التأويلية في اللحظة الشعرية، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1442هـ- 2021 م
17. آسيا جريوي، السرديات العربية من نظرية المحكى إلى تأسيس الرواية، المثقف للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1440هـ-2019م.
18. إلهام أحمد الكركي، شعر خالد عطا الله محاديين شاعر الكرك، دار الخليج للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 2022.
19. أمينة بلهاشمي، عبد القادر سلامي، المكان وشعريته في ضوء المنهج السيميائي دراسة نموذجية في الشعر العربي والجزائري الحديث، دار المعتز للنشر والتوزيع، ط1، 1441هـ-2020م.
20. أيمن السيد علي الصياد، بناء القصيدة في شعر حيص بيص دراسة في المضامين وآليات النص، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2016.
21. أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، تقديم، رشدي طعمية، فتحي حجازي، ياسر برهامي، دار التوفيقية للتراث للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، د ت.
22. إيميل بديع يعقوب، موسوعة علوم اللغة العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2006، مج 1، ج 3.
23. أيوب جرجيس العطيّة، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014.
24. بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة، 1427هـ-2006م، مج1.

25. بروين، حبيب تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، دار الفارس، الأردن، ط1، سنة 1999.

26. بشر عمر بن عثمان بن قنبر سبويه، الكتاب ، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، الناشر مكتبة الخارجي، القاهرة، ط 3، 1408هـ- 1988م، ج1.

27. بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1431هـ-2010م.

28. بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

29. بشير كحيل، الكناية في البلاغة العربية، مكتبة الآداب، 42 ميدان الأوبرا، القاهرة، مصر، ط1، 1425هـ - 2004م.

30. بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النّحوي المتوفى سنة 471هـ أو سنة 474هـ، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، ط 3، 1413هـ- 1992م.

31. بهيجة مصري إدلبي، الأسطورة في شعر محمد الثبتي، كتاب مجلة الفيصل، الرياض، المملكة السعودية العربية، 1439هـ

32. تقي الدين أبو بكر ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق، محمد ناجي بن عمر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، ج1.

33. تمام حمد عيد المنيزل، الحذف في النحو العربي، دار اليازوري، عمان، الأردن، ط1، 2012.

34. توتاي سيف الله هشام، شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربية، ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017.

35. جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، د.ط، 2010

36. جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن أحمد بن محمد الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه، ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1424هـ – 2003م.

37. حافظ جلال الدين السيوطي أبي الفضل عبد الرحمن بن أبي بكر الحضيري المصري الشافعي المتوفي (911هـ)، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق، مركز الدراسات القرآنية، ج1.

38. حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدا ر البيضاء، المغرب، ط1 . 2003.

39. حسن فارس بن زكريا الرازي اللغوي، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، حققه وضبط نصوصه، عمر فاروق الطباع، مكتبة المعرف، بيروت، لنان، ط1، 1414هـ- 1993م.

40. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط1، 1994.

41. حسين عبيد الشمري، صورة الآخر في الخطاب القرآني دراسة نقدية جمالية ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

42. حسين علوان، محمد أحمد برانق، البلاغة التطبيقية في البيان والبديع، مطبعة المعارف ومكتبتها، مصر، ط1، 1355هـ-1937م.

43. حسين مسكين، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج،مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر،بيروت، لبنان، ط1، 2010.

44. حفناوي بعلي، استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر دراسة نظرية نقدية، دروب ثقافية للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط1، 2022.

45. حميد الحمداني، بنية النّص السردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنّشر والتزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

46. حميد حماموشي، آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون(463)، تقديم: أحمد العلوي العبدلاوي، حميد حماموشي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013.

47. حميدات مسكجوب، اتجاهات نقد القصة القصيرة في الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.

48. حورية، الخمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري،تقديم: محمد مفتاح، دار الأمان، الرباط، ط1، 1431هـ-2010م.

49. خالدة سعيد، حركة الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1406هـ-1986م.

50. ربابعة موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.

51. رشاد رشدى، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

52. سامح الرواشدة ، فضاءات الشعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر،اربد، الأردن، د.ط، 1999.

53. سامية بن يامنة، الاتصال اللساني وآلياته التداولية في كتاب الصناعتين لأبي الهلال العسكري، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، ط1، 2012 .

54. سحر كاظم حمزة الشجيري، نظرية التوصيل في النقد العربي الحديث، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1432هـ- 2011م.

55. سراج الملة والدين ابن يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ظبط، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1403هـ-1983م.

56. سعدون محسن اسماعيل الحديثي، الانزياح في شعر السيّاب، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1440هـ- 2019م.

57. سليمة عذاوري، شعرية التناص في الرواية العربية -الرواية والتاريخ- رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012.

58. سماهيجي حسين وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النّقدية الثقافية، دراسات نقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، .2003.

59. سَيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق، يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د.ط، 1999.

60. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة 1947-1985، إتحاد الكتاب العرب، دمشق.

61. شريبط أحمد شريبط، مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001.

62. شرين عبد الله عطوات، أثر اللهجات العربية في توجيه المعنى النحوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2018.

63. طالب محمد إسماعيل الزوبعي، من أساليب التعبير القرآني دراسة لغوية وأسلوبية في ضوء النّص القرآني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

64. طاهر أحمد مكي، القصة القصيرة دراسة ومختارات، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، ط 8، 1999.

65. الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم -ناشرون، الجزائر، ط1، 1428هـ-2007م.

66. عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة:أسامة إسبر، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2013.

67. عايدة اديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967، ترجمة، محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

68. عباس رشيد الددة، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ط 1، 2009.

69. عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

70. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 1429هـ- 2008م.

71. عبد الرحمن بن محمد عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـ- 2001.

72. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، د.ت.

73. عبد السلام محمد جراد رشيد، ايهاب مجيد محمود جراد، دراسات في النقد العربي القديم، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2020.

74. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، دار القصبة للنشر، الجزائر، د.ط، 2009.

75. عبد القادر عبد الله فتحي الجمداني، البلاغة القرآنية في النكت الرماني، دار غيداء، عمان، ط1، 1435هـ - 2014م.

76. عبد القادر محمد مرزاق، مشروع أدونيس الفكري والإبداعي رؤية معرفية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا، و. م. أ، ط1، 2008.

77. عبد الله ابراهيم، المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004.

78. عبد الله الغذامي، الموقف من الحداثة وسائل أخرى، دار البلاد، جدّة، الرياض، ط2، 1412هـ- 1991م.

79. عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلّقات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2013.

80. عبد الله خضر حمد، الانزياح التركيبي في النص القرآني : دراسة أسلوبية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017.

81. عبد الله خضر حمد، التفكيكية في الفكر العربي القديم جهود عبد القادر الجرجاني أنموذجا، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2017،

82. عبد الله خضر حمد، الشعر الجاهلي في تفسير غريب القرآن لابن قتيبة (267) دراسة أسلوبية، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، أربيل، العراق، ط1، 2018.

83. عبد الله خضر حمد، العدول في الجمل القرآنية، دار القلم للطباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2017.

84. عبد الله خضر حمد، المصطلح النّقدي والبلاغي عند الفلاسفة المسلمين دراسة تأصيلية نقدية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2022.

85. عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط1، 2017.

86. عبد الله خضر حمد، موسوعة علوم اللغة العربية النّقد الأدبي، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2023.

87. عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت.

88. عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974، دار نافع للطباعة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، جامعة الدول العربية.

89. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

90. عبد الله محمد الغذامي، المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

91. عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج1.

92. عثماني الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

93. عرابي أحمد، الكفاءة القرائية عند علماء التراث دراسة دلالية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

94. عصام شرتح، اللغة واللذة الشعرية عند وهيب عجمي دراسة تأسيسية في جمالية اللغة الشعرية، دار الخليج، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط 1، 2019.

95. عصام لطفي صباح، التلقي والتأويل في شعر زهير بن أبي سلمى، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017.

96. عطية سليمان أحمد، النظرية الأسلوبية دراسة تركيبية شعر المثقب العبدي نموذجًا، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، ط1، 2015.

97. عماد الضمور، آفاق نقدية دراسة لحركية الخطاب الشعري في الأردن، دار باغا العلمية للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2008،

98. عمر عبد الهادي عتيق، علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، ، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.

99. عهود عبد الواحد العميلي، قيس من بلاغة الأندلس، دراسة بلاغية في شعر ابن اللبانة الداني (ت 507هـ) ابن شكيل الأندلسي (ت 570هـ) البُسطي (القرن التاسع الهجري)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 2017.

100. فتحي خليفي، الشعرية الغربية الحديثة وإشكالية الموضوع، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012،

101. فضيلة أحمد سعيد، مشاهد القيامة في القرآن الكريم دراسة أدبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2015.

102. فضيلة الفاروق، إكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، 2005.

103. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، 2003.

104. فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1999

105. فليح مضحي أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد عند عبد الله أبوهيف، دار الحور، اللاذقية، سوريا، ط ط1، 1437هـ-2016م.

106. فهد خليل زايد، البلاغة بين البيان والبديع، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع،عمان، ط1، 2006.

107. فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، دراسة الأجناس الأدبية لنزار قباني، دار فضاءات عمان، الأردن، ط1، 2017.

108. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

109. مبارك أبا عزي، مدخل إلى الأدب الأمازيغي الحديث، تقديم رشيد يحياوي، مركز الملك الفيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ، الرياض، المملكة السعودية، د.ط، 1439هـ،2018م.

110. محمد ابراهيم شادي ، شرح دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني المتوفي سنة 471 ، دار اليقين للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 1434هـ-2013م.

111. محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

112. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ج1.

113. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها مساءلة الحداثة، دار توبقال للنّشر والتوزيع، المغرب، ط3، 2014، ج4.

114. محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.

115. محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر الجائزة المغاربية للثقافة 2005، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، ط1، 1426هـ-2005م.

116. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د.ط، 2003.

117. محمد علي إبراهيم حسين علي الطائي، الاستعارة في الحديث النبوي الشريف (صحيح البخاري) (سلسلة الرسائل والدراسات الجامعية)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

118. محمد عليم، شعرية المشهد دراسة في الأنماط والنصية، دال للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2012،

119. محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي (مقالات في النقد والتواصل)، مطبعة الخليج العربي، تطوان، المغرب، ط1، 2002.

120. محمد وهابي، من النص إلى التناص، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2016.

121. محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1431هـ- 2010م.

122. محمود عبد المجيد عمر، الانزياح في شعر نزار قباني، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دشق، سوريا، ط1،

123. مختار عطية، الايجاز في كلام العرب ونص الإعجاز" دراسة بلاغية"، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 1998.

124. مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، د.ط.

125. مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بين (1958–1990)، منشورات إتحاد الكتاب العرب،د.ط، 1999.

126. مسعود بودوخة وآخرون، الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الأردن، ط1، 2017.

127. مسعود بودوخة، الأسلوبية والبلاغة العربية مقاربة جمالية، بيت الحكمة، العلمة، الجزائر، ط1، 2015.

128. مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث ببنشر و التوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ–2011م.

129. مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النّصية، دار الحامد للنّشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1432هـ– 2001م.

130. مصطفى رجوان، االشعرية وانسجام الخطاب لسانيات النص وشعرية جون كوهن، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1441هـ–2020،

131. معين دقيق العاملي، دروس في البلاغة، دار جواد الأئمة، بيروت، لبنان، ط1، 1433هـ– 2012م.

132. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.

133. منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي النيسابوري، الكناية والتعريض، تحقيق، عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنّشر والتوزيع، مصر، 1998.

134. ميّادة أنور الصعيدي، شعرية القص في تجربة جعفر العقيلي القصصية، دار الآن ناشرون ومزعون، المملكة الأردنية الهاشمية، د.ط، 2021.

135. ميساء أحمد أبو شنب، فرات كاظم العتيبي، مشكلات التواصل اللغوي، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط1، 2015.

136. ناصر ظاهري، وصف الجسد في الشعر الجاهلي، دار الخليج للصحافة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2017.

137. نهاد فليح حسن العاني، النّص اللغوي بين السبب والمسبب، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

138. نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ردمك، تيزي وزو، د.ط، د.ت،

139. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د.ط، 2010، ج2،

140. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2010، ج1.

141. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ج1.

142. نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

143. وجدان الصايغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث – رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير– المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.

144. وهيبة بن حدو، الدرس البلاغي عند المبرد، النشر الجامعي الجديد، تلمسان، الجزائر، ط1، 2018.

145. يحي زكريا بن محمد بن أحمد الأنصاري، أقصى الأماني في علم البيان والبديع والمعاني، تحقيق، أحمد إسماعيل عبد الكريم، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1، 2021.

146. يسرى خلف حسين، التناص في شعر حميد سعيد، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، د ط، 2011.

147. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ- 2007م.

148. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني - علم البيان - علم البديع، دارالميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ- 2007م.

149. يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008.

150. يوسف اسكندر، هيرمنيوطيقا الشعر العربي نحو نظرية هيرمنيوطيقية في الشعرية، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 1981.

ج -المراجع المترجمة:

1. إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ترجمة، علي ابراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، 1991.

2. تزيفطان تودوروف، الشعرية ، ترجمة، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

3. جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص20- 21

4. جان كوهن، الكلام السامي نظرية في الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

5. جون كوين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ج1.

6. جان كوهن، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، 1990.

7. دانييل-هنري باجو، الأدب العام المقارن، ترجمة: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1997.

8. رنيه وليك آوستن وآرن، نظرية الأدب، تعريب، عادل سلامة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية.
9. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حسون، دار توبقال، ط1، 1998.
10. ميكائيل ريفارتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة تقديم وتعليقات، حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة- البيضاء، ط1، 1993.

➢ **المجلات والدوريات:**

1. أحمد بوعافية، القصة الجزائرية المعاصرة بين النشأة والتطور، مجلة آفاق علمية، ع 03، المجلد 14، جامعة تامنراست، الجزائر، 2022.
2. أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، العدد3، المجلد 25 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت يناير/ مارس1997، .
3. أحمد مطلوب، الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد 3-4، 1410هـ-1989م، بغداد
4. حليمة صوفي، تجليات الانزياح في الدرس العربي بين التأصيل والتجديد، مجلة سيميائيات، العدد02/مارس2023، المجلد18، مركز البحث في علم الإنسان الاجتماعي والثقافي-وهران/الجزائر.
5. خولة بن مبروك ، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد9، قسم الآداب واللغة العربية ، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، 2013.
6. شريفة الحوت، طبيعة النص وعلاقته بالمقام من منظور مايكل هاليدي ورقية حسن،جامعة تيزوزو الجزائر، مجلة الأثر، عدد خاص :أشغال الملتقى الوطني الأول حول : اللسانيات والرواية يومي 22 و23 فيفري 2012، 50466/**https://www.asjp.cerist.dz/en/article**

7. عبد الرحمن عبد السلام محمود، إشكالية الحداثة محاولة لوعي المصطلح والمرجعية والتقنية، مجلة عالم الفكر، العدد 2، أكتوبر 2001.
8. عبد الله صولة، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 1.
9. محمد القاسمي، البلاغة الجديدة وتحليل الخطاب، مجلة تمثلات ، العدد4، قسم اللغة العربيى وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري–تيزي وزو، جوان 2018.
10. نوال أقطي، جمالية الانزياح في التراكيب الإسنادية قراءة في نماذج من القصيدة الجزائرية المعاصرة، مجلة الخطاب، العدد 2، 2019/06/19، المجلد 14، جامعة بسكرة ، الجزائر.

- **الرسائل الجامعية:**

1. بركاني كلثوم، شعرية الانزياح في القصيدة الجزائرية المعاصرة– 1980–2010، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، تخصص البلاغة العربية وشعرية الخطاب، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2016–2017.
2. سماح بوعمامة، أسلوبية الانزياح في شعر "حسين زيدان"، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه (ل.م.د) في الأدب العربي، تخصص نقد أدبي، قسم اللغة والأدب العربي، كلية اللغة والأدب والفنون، جامعة الحاج لخضر، باتنة1، 2019–2020.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

العنـــــــوان	الصفحة
مقدمة:.....	أ – د
الفصل الأول: الشعرية الماهية والحدود.....	07
توطئة:.....	09
أولا: مفهوم الشعرية.....	09
1. لغة:.....	09
2. إصطلاحا:.....	11
ثانيا: الشعرية عند الغرب المحدثين:.....	15
1.الشعرية عند رومان جاكبسون:.....	15
2.الشعرية عند تزيفطان تودوروف:.....	26
3.الشعرية عند جان كوهن:.....	31
4.الشعرية عند جيرار جنيت:.....	43
ثالثا: الشعرية عند العرب المحدثين:.....	51
1.الشعرية عند علي أحمد أدونيس:.....	51
2.الشعرية عند كمال أبو ديب:.....	58
3.الشعرية عند محمد بنيس:.....	64
4.الشعرية عبد الله الغذامي:.....	69
الفصل الثاني: الانزياح و القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة:.....	77

توطئة:.....	78
أولا: مفهوم الانزياح.....	78
1. لغة:.....	78
2. إصطلاحا:.....	80
3.تعدد مصطلحات الانزياح:.....	82
4.أنواع الانزياح ومعاييره:.....	90
1.4.أنواع الانزياح:.....	90
2.4.معيار الانزياح:.....	97
5.وظائف الانزياح:.....	105
ثانيا: الانزياح في الدراسات الغربية والعربية الحديثة:.....	110
1.الانزياح عند الغرب المحدثين:.....	110
1.1.الانزياح عند جان كوهن:.....	111
2.1.الانزياح عند ميكائيل ريفاتير:.....	113
3.1.الانزياح عند ليو سبيتزر:.....	114
4.1.الانزياح عند جماعة مو:.....	115
2.الانزياح عند العرب المحدثين:.....	119
1.2.الانزياح عند عبد السلام المسدي:.....	120
2.2.الانزياح عند محمد العمري:.....	121
3.2.الانزياح عند عبد الله صولة:.....	123

ثالثا: القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة:.....	126
توطئة:.....	126
1.تعريف القصة القصيرة:.....	126
1.1.لغة:.....	126
2.1.إصطلاحا:.....	128
2.نشأة القصة القصيرة في الجزائر:.....	130
3.مراحل تطور القصة الجزائرية القصيرة:.....	137
1.3.مرحلة ظهور المقال القصصي:.....	137
2.3.مرحلة ظهور الصورة القصصية:.....	140
4.القصة الفنية:.....	144
الفصل الثالث: الانزياح التركيبي في المجموعة القصصية لحظة لاختلاس الحب	148
توطئة:.....	150
أولا: التقديم والتأخير.....	151
1.تقديم الخبر على المتبدأ:.....	153
2.تقديم الفاعل على الفعل:.....	154
3.تقديم المفعول به على الفاعل:.....	155
4.تقديم شبه الجملة:.....	158
5.تقديم الحال:.....	161
ثانيا: الحذف.....	163

1.الحذف الإسمي:.....	165
2.الحذف الفعلي:.....	170
3.الحذف الحرفي:.....	171
4.الحذف المسكوت عنه:.....	176
ثالثا:الالتفات.....	179
1.الالتفات الفعلي:.....	181
2.الالتفات في العدد:.....	185
3.الالتفات الضميري:.....	191
رابعا: الاعتراض.....	205
الفصل الرابع: الانزياح الدلالي في المجموعة القصصة لحظة لاختلاس الحب.....	213
توطئة:.....	215
أولا: التشبيه.....	216
ثانيا: الاستعارة.....	229
ثالثا: الكناية.....	242
رابعا: المجاز.....	257
1.المجاز المرسل:.....	259
2.المجاز العقلي:.....	269
خاتمة:.....	276
الملاحق:.....	280

قائمة المصادر والمراجع:.....	303
فهرس المحتويات:.....	320
الملخص:.	

الملخص:

نهدف من خلال هذه الدراسة تسليط الضوء على ظاهرة أسلوبية لطالما شغلت اهتمام الباحثين الأسلوبين والبلاغيين العرب والمستشرقين، هي أسلوبية الانزياح، هذه الظاهرة التي تعدُّ سمّة من سمات الُّلغة الشعرية، باعتبار الانزياح كسرٌ للنّظام اللغوي المعتاد، وخروجٌ عن المألوف في استخدام المفردات والتراكيب والأساليب البيانية، ما يزيد في خلق التأثيرات الجديدة التي تكسر توقع القارئ، وتثير انفعاله ودهشته.

وقد استدعت دراستنا التطرق إلى شعرية الانزياح في القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة فاتخذنا من المجموعة القصصية (لحظة لاختلاس الحب) لفضيلة الفاروق أنموذجًا للدراسة، وذلك لازدحام وبروز صور ومظاهر هذا الانحراف الأسلوبي بشكل واضح وجليّ في المتن القصصي.

وبالاستعانة بالمنهج الأسلوبي التحليلي استطعنا استنباط مواطن الانزياحات التركيبية والدلالية في المجموعة القصصية، وكذا الوقوف على أهم السّمات الفنيّة والقيمة الجمالية للانزياح في مختلف القصص الواردة في المتن، كما تمكنا من خلال هذا البحث اكتشاف التجربة الأدبية الجديدة للكاتبة من خلال استخدامها للغة الشعرية المليئة بالإيحاءات والخيال، كل ذلك زاد في إثراء المتن القصصي، وخلق نصوص أدبية تنبض بالحياة، تاركةً عمقًا وأثرًا فنيًا في نفس المتلقي.

الكلمات المفتاحية (خمسة) : شعرية الانزياح / القصة الجزائرية القصيرة / لحظة لاختلاس الحب

Résumé *: Cette étude vise à mettre en lumière un phénomène stylistique qui a longtemps retenu l'intérêt des chercheurs stylistiques et rhétoriques arabes et orientalistes, à savoir le changement stylistique. Ce phénomène est considéré comme une caractéristique du langage poétique, considérant le changement comme une rupture avec l'habituel. Système linguistique et une rupture avec la norme dans l'utilisation du vocabulaire, des structures et des styles graphiques, elle augmente la création de nouveaux effets qui brisent les attentes du lecteur et suscitent son émotion et sa surprise. Notre étude nécessitait d'aborder la poétique du déplacement dans la nouvelle algérienne contemporaine, c'est pourquoi nous avons pris le recueil de nouvelles (Un instant pour voler l'amour) de Fadila Al-Farouq comme modèle d'étude, en raison de l'encombrement et de l'émergence d'images. Et les manifestations de cette déviation stylistique sont claires et claires dans le texte narratif. En utilisant l'approche stylistique analytique, nous avons pu déduire les zones de changements syntaxiques et sémantiques dans le recueil de nouvelles, ainsi qu'identifier les caractéristiques artistiques et la valeur esthétique les plus importantes du changement dans les différentes histoires contenues dans le texte. Nous avons également pu, à travers cette recherche, découvrir la nouvelle expérience littéraire de l'écrivain à travers son utilisation d'un langage poétique plein de suggestions et d'imagination. Tout cela a enrichi le texte narratif et créé des textes littéraires vibrants, laissant de la profondeur et un impact artistique sur le texte. Destinataire.*

Mots-clés (cinq) : La poétique du déplacement / La nouvelle algérienne / Un instant pour le détournement de l'amour

Abstract: This *study aims to shed light on a stylistic phenomenon that has long occupied the interest of Arab and Orientalist stylistic and rhetorical researchers, which is the stylistic shift. This phenomenon is considered a feature of poetic language, considering the shift as a break from the usual linguistic system, and a departure from the norm in the use of vocabulary, structures, and graphic styles. It increases the creation of new effects that break the reader's expectations and arouse his emotion and surprise. Our study required addressing the poetics of displacement in the contemporary Algerian short story, so we took the short story collection (A Moment for the Stealing of Love) by Fadila Al-Farouq as a model for study, due to the crowding and emergence of images and manifestations of this stylistic deviation clearly and clearly in the narrative text. By using the analytical stylistic approach, we were able to deduce the areas of syntactic and semantic shifts in the collection of short stories, as well as identify the most important artistic features and aesthetic value of the shift in the various stories contained in the text. We were also able, through this research, to discover the new literary experience of the writer through her use of poetic language full of suggestions and imagination. All of this enriched the narrative text and created vibrant literary texts, leaving depth and artistic impact on the recipient.*

Keywords (five): ……: The Poetics of Displacement / The Algerian Short Story / A Moment for the Embezzlement of Love