الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية
قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de L'enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique
Université Ain Témouchent Belhadj Bouchaib
Facultés des Lettres et Langues et Science Sociales
Département langue et lettre arabe

العدول اللفظي وأثره على المتلقي في الشعر الجزائري المعاصر
ـ قراءة في نماذج مختارة ـ

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص: لسانيات الخطاب

من إعداد الطالبتين:

1- بن بريكة فاطمة ملاك

2- بوخانة حياة

إشراف الأستاذ (ة):

أ.د بصالح خديجة

اللجنة المناقشة المكونة من الأعضاء الآتي ذكرهم:

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
د. الـــزين فـــتـيـحـــة	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة عين تموشنت	رئيسا
أ.د بصالح خـــديـــجـــة	أستاذة التعليم العالي	جامعة عين تموشنت	مشرفا، مقررا
أ.د بن منصور أمينة	أستاذة التعليم العالي	جامعة عين تموشنت	ممتحنا

السنة الجامعية:

2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إهـــــداء

إلى أغلى ما امتلكته في الوجود حضورا وغيابا

أمي الغالية

نموذج الصبر والعطاء والحب غير المشروط

إلى روح والدي سر عزيمتي (رحمه الله)

إلى إخوتي وأخواتي

إلى الأستاذة المحترمة: أ.د خديجة بصالح

إلى جميع أساتذتي في قسم اللغة والأدب العربي

إلى كل زملائي الأوفياء

أهدي هذا العمل

فاطمة ملاك

إهـــــــــــداء

إلى رفيق دربي الذي حصد الأشواك عن طريقي ليمهّد لي سبيل العلم.....

إلى سندي وعوني وقدوتي ومصدر قوّتي وفخري وذخري.....زوجي مختار.

إلى والديا الكريمين اللّذان سقياني قطرات الحب والحنان وتجرّعا مرارة الكأس ...حفظهما الله ورزقهما الصحة والعافية.

إلى عائلتي الثانية والديا الحنونين اللذان شجّعاني على مواصلة تعليمي....أسأل الله أن يشفياهما ويمنحهما العافية .

إلى أبنائي رشاد، ورستم، وريان، وبناتي ريهام وريناد رعاهم الله وجعلهم من حملة كتابه الكريم.

إلى إخوتي وأخواتي وأبنائهم حفظهم المولى.

إلى كل من أحبّهم قلبي ونسيهم قلمي أهدي ثمرة جهدي.

حياة بوخانة

شكر وعرفان

شكر وعرفان

الحمد لله حمدا يليق بجلاله وعظيم سلطانه، فالحمد لله الذي هدانا للإسلام وأرشدنا للعلم ووفقنا للخير، وأشكر الله سبحانه وتعالى الذي وفقنا في إتمام هذا العمل والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد:

نتوجه بجزيل الشكر وعظيم الامتنان بعد الله تعالى لكل من مد لي يد العون في إتمام وإخراج هذا العمل.

كما نتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى أستاذتي الفاضلة الأستاذة الدكتورة بصالح خديجة التي أشرفت على هذا البحث وساهمت في إخراجه إلى النور، وأغدقت فيضا من كرمها متجليا في توجيه النصح وتقويم العمل وتخليصه من الحشو والزيادة فجزاها الله خير الجزاء، وبارك الله لها في دينها ودنياها.

ولا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأساتذة قسم اللغة والأدب العربي على جهودهم النيرة في سبيل دعم البحث العلمي والطلبة، كما نتقدم بشكرنا الجزيل أيضا إلى أساتذتي الموقرين في لجنة المناقشة رئاسة وأعضاء لتفضلهم علي بقبول مناقشة هذه المذكرة، فهم أهل لسد خللها، وتقويم معوجها، وتهذيب نتوآتها، والإبانة عن مواطن القصور فيها، سائلين الله الكريم أن يثيبهم عنا خيرا.

مقدمة

مقدمة:

شهد القرن العشرون تطوراً هائلاً في مختلف العلوم البشرية التي لم تكن لتعرف الثبات والجمود، ونالت العلوم اللغوية جانبا من هذا التطور، إذ تمخضت عنه علوم ومناهج متعددة كانت الأسلوبية Stylistique واحداً منها إن لم تكن أحدثها، ولأنها تدين في نشأتها وتطورها إلى علم اللغة، فقد أفاد منها النقد الأدبي واعتبرها واحداً من مجالات نقد الأدب باعتباره بنية لغوية ينتجها الأديب عن وعي وقصد تأمين، ومن ثمّ فقد عنيت الأسلوبية بدراسة النص الأدبي بنوعيه الشعري والنثري ووصف طريقة الصياغة والتعبير فيه.

يرجع الفضل الأول في ظهور مصطلح الأسلوبية إلى العالم اللغوي "دي سوسير" الذي جاء بمعادلته الشهيرة (لغة/ كلام) حيث فرق بين اللغة باعتبارها تمثل الثابت والكلام باعتباره يمثل المتحول، بمعنى أن اللغة المعيارية ذات القواعد النحوية والصرفية الثابتة التي أوجدها علماء النحو، لا لشيء سوى أن يتقيد بها الجميع ويتكلمون بحسب تلك القواعد، سرعان ما يتجاهلها المتكلم ويحيد عنها من خلال **الانحراف** و**الانزياح** و**العدول** عنها، فهذا العدول يعدّ ظاهرة من الظّواهر الأسلوبية، يحمل قيمة جمالية وإبداعية في الشعر حيث يحددّ احتمالات عديدة وممكنة للكلام، ويصير المتكلم في وضع مريح يسمح له بنحت اللغة على حسب ما يريد التعبير عنه، متجاوزا القواعد النحوية فيختار من اللّغة معجما خاصّا به يوظّفه حسب غاياته التعبيرية ويركبه في شكل جديد وفريد، ينزاح به عن المألوف، ويقدّمه للقارئ في أبهى حلّة فينفرد بأسلوبه الخاص، فنجد أنّ معظم الشّعراء الجزائريين المعاصرين استخدموا **العدول** بكثرة في قصائدهم الشعرية حيث يكون على ثلاثة مستويات: التركيبي، الدّلالي، الصّوتي.

يعدّ **"العدول"** ظاهرة من مظاهر الشعر الجزائري المعاصر الذي فتح به الشعراء الجزائريين آفاقا بعيدة في الإبداع الشعري، ولذلك هممنا بالبحث عن تمظهراته في بعض النماذج الشعرية الجزائرية المعاصرة.

يهدف هذا البحث إلى الوصول إلى الدّلالات المتعدّدة التي تحملها البنية اللغوية في النماذج الشعرية المختارة، والتّركيز على تحليل السّمات الدّلالية البارزة لمفردات القصائد الشعرية

والوصول إلى دلالتها الحقيقية، وكشف ما يتميّز به الشعر الجزائري المعاصر من فرادة في الإبداع والجمال من خلال الانزياحات المتنوعة المستخدمة من طرف الشعراء الجزائريين في المستويات الأسلوبية سواء التركيبية، أو الدّلالية، أو الصّوتية، فعزمنا عن البحث في موضوع وسمناه:

العدول اللفظي وأثره على المتلقي في الشعر الجزائري المعاصر
قراءة في نماذج مختارة

أمّا عن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع فهو متراوح بين شيء من الذاتية والموضوعية، فأمّا الأوّل فيتمثّل في فضولنا في معرفة جماليات العدول اللفظي في الشّعر الجزائري المعاصر، ورغبتنا الجامحة في تحليله والكشف عن هذا السر فيه، وفكّ طلاسمه وتفجير نصوصه وتأويل خطاباته وهي غايتنا المرجوة في هذا العمل المتواضع، وأمّا الثانية فهي تتعلّق أيضا بعدّة أسباب نذكر منها: الخصوصية الشعرية التي تتميّز بها الدّراسات الأدبية في تحليل الخطاب الشعري الجزائري المعاصر وذلك من خلال تفعيل الآليات النقدية، والأدوات الإجرائية للمقاربة الأسلوبية.

وقد تبلورت إشكالية بحثنا:

- كيف يؤثر العدول اللفظي في الشعر الجزائري المعاصر على المتلقي؟

والتي تفرعت عنها هذه التساؤلات:

- ماذا نعني بالعدول؟
- أين تكمن جماليات العدول اللفظي في الشعر الجزائري المعاصر؟
- ولماذا جنح الشاعر إلى هذه الظاهرة الأسلوبية في شعره؟

إجابة عن هذه التساؤلات المطروحة ارتأينا أن نجعل للبحث خطة تتضمن ثلاثة فصول يطغى عليها الطابع التطبيقي، يتقدّمها مدخل حيث تحدّثنا فيه عن ما أنتجته السّاحة الأدبية والنقدية من مناهج ساعدت على تعدّدية القراءات وكشف جماليات الإبداعات منها الأسلوبية، فقمنا بتقديم مفهوما لها، و تطرّقنا إلى مقولاتها (الاختيار، التركيب، الانزياح) مع التركيز على المقولة الثالثة (العدول) بتعريفه، والإشارة إلى مستويات دراسته

(المستوى التركيبي، الدّلالي، الصّوتي) وما يتوجب علينا دارسته في هذا الجانب، ثمّ قمنا بتوضيح علاقة العدول بالشعر المعاصر (الجزائري)، وقدّمنا مفهوما للشعر الحرّ الذي يعد أرض خصبة بظاهرة العدول،

جاء الفصل الأوّل معنونا بـ: العدول اللّفظي على المستوى التركيبي وأثره على المتلقي، وفي المستوى التركيبي ينزاح الشاعر عن الخطاب العادي لخلق إمكانيات جديدة للتعبير والكشف عن علاقات لغوية جديدة، فبحثنا عن العلاقات بين الكلمات التي تساهم في توليد **العدول**، كما بحثنا عن مواطن التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، والاعتراض في الشعر الجزائري المعاصر وأثر هذه الظواهر على المتلقي.

أمّا الفصل الثاني فعالجنا من خلاله العدول اللّفظي على المستوى الدّلالي وأثره على المتلقي، فقمنا فيه بفحص طبيعة العلاقة بين الكلمات والدّلالة المتمخضة عنها في العدول الشعري وكل ما تولّده الدّلالة من انزياحات جديدة، فدرسنا الاستعارة، المجاز، والأساليب الخبرية والإنشائية في القصائد الشعرية الجزائرية المعاصرة وما تتركه من أثر جمالي في المتلقي.

في حين خصصنا الفصل الثالث للبحث عن العدول اللّفظي على المستوى الإيقاعي وأثره في المتلقي، فبحثنا فيه عمّا ينبجس من انزياحات عن الأصوات الخارجية المكرّرة وما تحمله من دلالات قام بها الشاعر الجزائري ليترك أثرا حسّيا في نفس السامع، فتطرقنا للجناس والتكرار وما يحدثانه من إيقاع داخلي جميل في النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة.

وكانت خاتمة البحث جملة من النتائج التي توصّلت إليها الدراسة.

يقتضي البحث في هذا الموضوع أن يكون المنهج المتّبع في هذه الدّراسة هو المنهج الأسلوبي التّحليلي الذي يشرح ويحلّل المعطيات قصد تبرير الأحكام تبريرا موضوعيا والكشف عن سمة **العدول** في النص الشعري الجزائري المعاصر.

وبخصوص المصادر والمراجع الذي اعتمدنا عليها في البحث من الجانب النظري، والتي استعنّا بها أكثر من غيرها تتمثل في: "الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية" لعز الدّين إسماعيل، "البلاغة الواضحة" لعلي جارم ومصطفى أمين،

"الانزياح في التّراث النّقدي والبلاغي" لأحمد محمد ويس، و"الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية" لفتح الله أحمد سليمان، و"الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس" لعادل نذير بيري الحساني، و"القواعد العروضية وأحكام القافية العربية" لمحمد بن فلاح المطيري، أمّا عن الجانب التطبيقي فقد اقتطفنا بعض المقطوعات الشعرية من دواوين كثيرة كديوان " لا أحد يربي الريح في الأقفاص" وديوان "محاريث الكناية" للشاعر الأخضر بركة، وديوان "آيات من كتاب السهو" للشاعر فاتح علاق، وأيضا ديوان "قصائد من الأوراس" لحسين زيدان، وغيرها.

لا يخلو أي بحث علمي من صعوبات تعيق عمل الباحث، وتجعل مهمّته صعبة وشاقّة، وإن كنّا نحسب ذلك أمرا طبيعيا في كل عمل علمي أكاديمي يطمح إلى نتائج تكون في مستوى تطلّعات الباحث، وبخصوص الصعوبات التي واجهتنا أثناء إنجاز هذا البحث هو ضيق الوقت المخصص لإنجاز هذا العمل.

وإنّه ومن باب ردّ الفضل لأصحابه، لا يسعنا إلّا أن نتقدّم بجزيل الشكر والعرفان والامتنان للأستاذة القديرة، **أ.د/ "بصالح خديجة"**، التي أعطتنا من علمها وحلمها وسعة صدرها الشيء الكثير، وتجسّد ذلك من خلال متابعتها لهذا العمل، وإسداء النّصح النافع والإرشاد القويم ما استطاعت إلى ذلك سبيلا، فجزاها الله عنا خير الجزاء، وجعل ذلك في موازين حسناتها، إنّه ولي ذلك والقادر عليه.

فاطمة ملاك بن بريكة، حياة بوخانة

عين تموشنت، يوم: 01 جوان 2023م

مدخل

مـــــدخـــــل: مفاهيم نظرية في المنهج الأسلوبي

إنّ التغيرات التي طرأت على نشاط حياتنا في مختلف أنساقها السياسية، والاجتماعية، والثقافية، أدّت إلى تطورات على صعيدي الفكر والنقد، الأمر الذي جعل الحركة النقدية منذ بدايات القرن العشرين تعرف دينامية مستمرة كونها عملا وصفيا تثقيفيا تنويريا، يهدف إلى إشباع الروح النقدية بطاقات مختلفة تستوجب سلوك توجّه جديد يحدّد به طبيعة هذا التوجه العلمي بشكل يغاير أو يخالف ما كانت عليه حال العلوم الإنسانية سابقا، ليخرج بذلك من دائرة الإيديولوجيات والخلفيات المعرفية السائدة ويشق مدخلا يمكن من خلاله اللّحاق بركب الشمولية والعلمية المتنامية، وبناء فكرة السعي المستمر لمعرفة الجديد والتواصل مع الفكر الإنساني والتوجه العلمي نحو أفق المستقبل، لبلورة الذات التائهة المتخبطة في تخوم الإشكالات والفرضيات.

سعى النقد العربي المعاصر في محاولات كثيرة للنهوض بالخطاب النقدي وجعله أكثر نضجا،الأمر الذي تطلب إعادة النظر في كثير من القضايا النقدية وخاصة من حيث الأدوات والإجراءات التحليلية التي يتعامل بها الناقد مع النص الأدبي، ممّا أدّى إلى انفتاح النقد العربي المعاصر على ثقافة الآخر محاولا الاحتكاك بها، وكانت النتيجة تلاقح الأفكار وامتزاج الثقافات، كما لا يمكننا النفي مدى تأثير الثقافة الغربية في مسار النقد العربي وتطوره في مطلع القرن العشرين ليصبح نقد اليوم غير نقد الأمس.

عرفت الحركة النقدية العربية تطوّرا مشهودا بنفس جديد فجّر ينابيعا من الإبداع بالرّغم من تمسكه بالإرث العربي القديم وجعله مصدرا يعتمد عليه ليكون قاعدة لتأسيس منهجا نقديا عربيا خاصا ومستقلا، تواكب قراءته الحراك النقدي الجديد، ويساير العلمية والعصرنة، فكان "المنهج الأسلوبي" أحد تلك المناهج النقدية التي غيّرت الرؤية التقليدية المعتمدة على الانطباعية والذوق في عملية الحكم والتقييم للنص الأدبي،إلى رؤية معاصرة تعتمد التعامل مع النص بآليات وإجراءات جديدة ترصد ظواهر مختلفة كامنة بين سطور النص الأدبي بحرفية.
فما هو المنهج الأسلوبي؟ وما هي الأسلوبية؟

ماهية المنهج الأسلوبي ومصطلح الأسلوبية:

يعدّ المنهج الأسلوبي منهجا نقديا حداثيا شغل اهتمام الدّارسين والباحثين المحدثين كونه يعنى بدراسة النص الأدبي والشعري خاصة، ويهتم برصد الخصائص الشعرية والجمالية والقيم البلاغية في الإبداعات.

لم يظهر مصطلح الأسلوبية Stylistiques إلا في بدايات القرن العشرين مع ظهور الدّراسات اللغوية الحديثة وهي تعنى بدراسة النصوص وتحليلها لغويا بهدف الكشف عن الأبعاد النفسية والقيم الجمالية والوصول إلى أعماق فكر الكاتب من خلال نصه.[1]

يعدّ "شارل بالي" من أهم مؤسسي الأسلوبية الغربية الحديثة ويظهر ذلك من خلال قوله: "علم الأسلوب يعنى بدراسة الوسائل التي يستخدمها المتكلّم للتعبير عن أفكار معيّنة"[2]

أمّا "جورج موليه" فيرى أنّ الأسلوبية هي "دراسة التّراكيب اللّغوية التي تتّسم بالأدبية "[3]، في حين يعرفها "بير جيروا" بأنّها "بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف"[4] ويذهب "ميشال أريفي" إلى أن الأسلوبية : "وصف النص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللّسانيات"[5]

أمّا "دولاس" فيرى أنّ الأسلوبية " تعرف أنّها منهج لساني غير أنّ "ريفاتير" ينتهي إلى اعتبار الأسلوبية "لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص"[6]

لم ينتبه الباحثون والدارسون العرب المعاصرون إلى الأسلوبية إلا في حدود منتصف القرن العشرين، إذ أصدر أحمد الشايب كتاباً بعنوان (الأسلوب)، أعقبه كتاب آخر بالعنوان نفسه (الأسلوب) للباحث محمد كامل جمعة وتوالت كتب كثيرة في هذا المجال منها (الأسلوبية

---

[1] نبيل قواس، المنهج الأسلوبي في النقد العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2017/2016، ص23.

[2] ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة "المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002م، ص30.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار الكتب الوطنية، بن غازي، 2006م، ص32.

[4] المرجع السابق، ص30.

[5] محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، اللغة والأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية للطباعة، د.ط، مصر، د.ت، ص23.

[6] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص49.

والأسلوب، نحو بديل ألسني للنقد الأدبي) لعبد السلام المسدي، وهناك ترجمات دقيقة لكتب أوروبية في مجال الأسلوبية وما يزال هذا الحقل يعد بالجديد و المبتكر والمتطور من الدراسات الحية النابضة في مجال الأسلوبية.

استخلص المسدي من الدّراسات الغربية تعريفات قد انطلق من المصطلح يقول "تعرف الأسلوبية ببداهة في البحث عن الأسس الموضوعية في إرساء علم الأسلوب". التي استنتجها من مقدمة دولاس.[1] أمّا حسن ناظم فيقرّ في كتابه "البنى الأسلوبية " بأن الأسلوبية هي مجموعة الإجراءات التي تربط على نحو وثيق فيما بينهما بحيث تؤلف نظاما استشعاريا يتحسس البنى الأسلوبية في النص"[2]

من المعلوم أنّ للّسانيات الحديثة الفضل الكبير في احتضان مجموعة من المناهج النقدية المعاصرة، لأنّها تعدّ البحر الذي تغرف منه هذه المناهج النقدية المعاصرة مفاهيمها وخصائصها ومبادئها النقدية، وقد كانت الأسلوبية من بين المناهج اللّغوية الحديثة التي خرجت من عباءة اللّسانيات في العصر الحديث خاصة لمّا أفل نجم البلاغة وتقلّص حجمها، هنا فتح المجال للأسلوبية كعلم لتثبت وجودها وتنسب إلى نفسها شرعية هذا العلم، وأحقّيته الذي مازال يوطد صلته بالعلوم الأخرى حتى تكتمل زواياه المختلفة ويتمدّد حقله المعرفي ليتشعب فيما بعد إلى اتجاهات متعدّدة في مصطلحها، متنوعة في مفاهيمها ودلالتها.

تعدّدت أصناف الأسلوبية من أسلوبية تعبيرية التي ينصبّ اهتمامها على التعبير اللّغوي المشحون بالعواطف والأحاسيس إلى الأسلوبية التكوينية والتي تخرج النّص الأدبي من نظامه الدّاخلي بما هو خارج النص كالكشف عن شخصية المؤلف أثناء معالجة النّص، ثم الأسلوبية البنيوية والتي تركّز على بنية النص الدّاخلي وجهازه اللّغوي وأخيرا الأسلوبية الإحصائية التي تتّخذ من الإحصاء كآلية وإجراء في مقاربة النّص من خلال الوصول إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنّص عن طريق الكم.[3]

---

[1] M. Riffaterre. Essais de stylistique stucturale. P12.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص84.

[3] نبيل قواس، المنهج الأسلوبي في النقد العربي المعاصر، ص31.

مقولات الأسلوبية:

تتّحد مقوّمات الأسلوبية في ثلاث عناصر هي: الاختيار، والتركيب، والانزياح أو العدول:

1/الاختيار: إنّ لغة النّص مميّزة، وهذا التميّيز يبيّن لنا أنّ الشّاعر اختار معجما لغويا ضخما لمجموعة كلمات يستطيع بها تكوين رسالته، وإحداث الأثر المرجو في التواصل بالمتلقي فلغة النّص لغة مختارة بعناية ودقّة والكتابة قوامها اختيار المعجم الخاص لإحداث الأثر الفنّي كما قال جوزيف شريم: "إنّ الكتابة إجمالا والكتابة الشعرية خاصّة هي نوع من الاختيار يقوم به الشّاعر على مستوى كل بيت من أبيات قصيدته".[1]

لقد أدرج الأسلوبيين على تقسيم الاختيار على النّحو التّالي :

أ/الاختيار النحوي: وهو اختيار المتكلّم لكلمة وتفضيلها على أخرى لأنها أكثر تعبيرا عن المعنى أو أكثر تلاءما للقاعدة النحوية ومن أمثلة هذا النّوع :الفصل والوصل والتقديم والتأخير والذكر والحذف وغيرها.

ب/**الاختيار النفعي:** وهو اختيار كلمة دون غيرها لتفادي رد فعل معيّن من السّامع أو القارئ أو لأنّ اللّفظ المختار أكثر انسجاما مع الموقف أو السّياق.[2]

ج/**الاختيار السّياقي:** وهو اختيار كلمة تؤدّي معنى جديد في سياق محدّد وأكثر الأمثلة عنه الاستعارة.

2/ التركيب: إنّ تركيب النّص الإبداعي خاصّة حين ثورته على النّمط النّحوي المعتاد الذي يحترم قانون النّحو وتكوينه لتركيب جديد غير مألوف لدى المتلقي هو الذي يبعث الدهشة والتوتر، ومن هنا كانت الأسلوبية متتبّعة له محاولة تفسير التركيب الطّارئ في العمل الأدبي للوقوف على فنيته وإبداعاته ، حيث يرى جون كوهين أنّه: "لا يتحقّق الشعر إلاّ بقدر تأمل اللّغة وإعادة خلقها مع كل خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثّابتة للّغة وقواعد النّحو لأنّ لكل أديب طريقة خاصّة في استخدام الكلمة وتركيب الجملة من حيث النّحو البلاغي فوجب

[1] ينظر: عبد الحفيظ حسن، المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، ص84.

[2] نور الدين قدوسي، محاضرات في الأسلوبية وتحليل الخطاب، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، ص56.

إدراك أنّ تركيب التشكيل اللّغوي هو المادّة الحقيقة المشكلة لفنّ الأدب، لهذا ينبغي بذل جهد كبير في التعرّف على كيفية استخدام الأديب للّغة خاصّة إذا علمنا أنّ واحدا من الشعراء الكبار وهو "ملاميه" عرف نفسه بالعبارة العجيبة "أنا مركب" وقد اعتنى قدماء علماء العرب بفكرة أهمية التركيب فهذا عبد القاهر الجرجاني يقول: "الكلام لا يستقيم ولا تحصل منافعه التي هي الدّلالات على المقاصد إلاّ بمراعاة أحكام النّحو فيه من الإعراب والتركيب الخاص"[1]

3/ الانزياح: أدّى الاهتمام بدراسة الأسلوب وتحليله لغويّا أو فنّيا إلى ظهور ما يسمّى بالأسلوبية اللّغوية التي ترى أن الأسلوب قد يكون انزياحا أو عدولا من السّياق اللّغوي المألوف في هذه اللّغة أو تلك،أو يكون تكرارا للمثال أو النموذج النصّي الذي يهتم به الذوق العام وقد يكون كشفا خاصّا لبعض أصول اللّغة ومرجعيتها ولا سيما في الوجه الجمالي للتعبير،أو ما يسمّى بالوجه البلاغي أو البياني.[2]

نستخلص أن الأسلوبية تعتمد اعتمادا كبيرا على الدّراسات اللّغوية التي تمهّد لدراسة النص الأدبي .

تعددت مسمّيات المصطلح، فمنهم من يسمّيه **الابتعاد،** ومنهم ما يسمّيه **الانزياح،** ومنهم النشاز. وقد عدد له عبد السلام المسدي أحد عشر اسما هي: "الانزياح، التجاوز، الانحراف، الاختلال، الإطاحة، المخالفة، الشناعة، الانتهاك، خرق السنن، اللحن، العصيان، التحريف"، وقد نسب كل مصطلح للرجل الذي استحدثه.

أمّا من ناحية المعنى بالإجماع، فالانزياح هو عدول وخروج عن المألوف،أو ما يقتضيه الظّاهر، وهو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلّم أو جاء عفو الخاطر لكنّه يخدم النّص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة، إلا أنّ علماء اللّغة اتّفقوا على مفاهيمها اللّغوية والاصطلاحية.[3]

- مفهوم العدول:

---

[1] ينظر: عبد الحفيظ حسن، المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، ص75.

[2] المرجع نفسه، ص86.

[3] ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، دار العربية للكتاب، تونس، 1977م، ص96-97.

أ/ لغة: ميل وصرف وحياد وانحراف عن الجادة كما جاء في قول أبي خراش:

على أنّني ذكرت فراقهم تضيق على الأرض ذات المعادل

أراد أرض ذات السّعة يعدل فيها يمينا وشمالا من سعتها.[1] وفي المعنى اللّغوي ما يتماشى مع دلالة العدول البلاغية والتعبيرية حيث يسلك المتكلّم طرقا شتّى ومعادل مختلفة يختار منها ما يسلك به إلى المقصود دلالة وجمالا.

ب/ اصطلاحا: إن مقصود العدول في الاصطلاح هو مجاوزة السّنن المألوفة بين النّاس في محاوراتهم وضروب معاملاتهم لتحقيق سمة جمالية في القول تمتّع القارئ والسامع وبها يصير نصّا أدبيّا.[2] لأنّ اللّغة الأدبية تتّسم بخصائص تسمو على الاستخدام اللّغوي المألوف، فوظيفة التّوصيل هي غاية الاستخدام اللّغوي المعتاد، في حين أنّ اللّغة الأدبية تتضمّن وظيفة التّوصيل ثم تتجاوزها (تعدل عنها) إلى تحقيق وظيفة فنّية ذات بعد يعبّر عنه بمصطلحات الحسن والإمتاع والإطراب.

مفهوم العدول في عرف النقاد والبلاغيين:

لقد أكّد اللّغويّون والنقاد البلاغيّين ما يجب أن تتّصف به اللّغة الشّعرية والأدبية من خصائص وسمات تباينها عن اللّغة في الاستعمال العادي، فالجميع مقر بأنّ اللغة الشعرية لغة فنية لها خصائصها. تتّسم هذه اللّغة بطبقات فارقة يعدل فيها الشاعر عن اللّغة المألوفة إلى لغة من نوع خاص فيها جلالة الملكية الأدبية والموهبة الفذّة التي منحها وامتاز بها عن الآخرين، ليمنح الفرصة للنّاقد في معرفة معيار أو مرجع يستند إليه وهو الأصل اللّغوي الذي وصفت له اللّغة و بهذا المرجع يتمكّن النّاقد أن يرى مدى العدول الذي تجاوزه الكاتب أو الأديب في عمله الفنّي بما احتوى من خرق وانتهاك وعدول سعيا منه إلى تحقيق الجمال الفنّي والرّقي الأدبي.[3]

تجدر بنا الإشارة إلى أنّ في الدّراسات النقدية العربية أوّل من لفت الانتباه إلى مكان

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج:11، ص434.

[2] إبراهيم منصور التركي، العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي، مجلة أم القرى، مج:19، ع:40، 1428ه، ص547.

[3] المرجع نفسه، ص548.

إيجاد هذا المصطلح هو النّاقد عبد السلام المسدي في كتابه الأوّل "الأسلوب والأسلوبية" ولكنّه أكثر استعمال مصطلح الانزياح من العدول[1] كما استعمل مصطلح "العدول"من قبل نقاد آخرين غير عبد السلام المسدي، ولكن كان استعمالهم له عرضا.

لقد اعتمد الناقد "حمادي صمود" على مصطلح العدول ويتجلى ذلك في بحث له بعنوان "المناهج اللّغوية في الدراسة الظاهرة الأدبية "وأيضا في كتابه "الوجه الفنّي في تلازم التّراث والحداثة" وهو يرى في مصطلح **"العدول"** أحسن ترجمة لمفهوم "écart" ويوجد من ذكر مصطلح العدول في كتاباته بإشارات فقط لا غير.

للعدول مسمّيات ومفاهيم وكذا وظائف يؤدّيها تختلف باختلاف نوعه، فمنها التّوسع إلى الدّلالة وتوفير المعطى الجمالي والمنسوب الفنّي، كما يضطلع بوظائف أخرى سياقية تند عن الحصر ترتبط في أغلبها بما ينشأ عن السّياق من الدّلالات وما يعزّز من ظلال جمالية وأبعاد إيحائية وعمق دلالي ويمكن رصد بعض هذه الوظائف كالآتي:

- إكساب التعبير جمالية وحسنا والانفتاح بالدّلالة على عوالم التخيّل الخصبة .
- تلوين العبارة وتنويع الأداء الأسلوبي وخلق الأثر الجمالي والنّفسي.
- إغناء الدّلالة وإخصابها .

ولعل أشمل وظيفة يضطلع بها العدول هي:

خلق الدّهشة والغرابة كما قال الجاحظ:" فالإنسان يأنس للغريب والنّاس موكّلون بتعظيم الغريب واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الرّاهن وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى مثل الذي لهم في الغريب القليل وفي النّادر الشاذ".[2]

يعدّ العدول منبّها أسلوبيا ومقياسا فنّيا تقاس به درجة الكلام في سلّم البلاغة والشّعرية،إذ يتأرجح الكلام بين الدّرجة العليا والدّرجة الدّنيا ليكون العدول بذلك أشبه بالخطّ الذي ينظّم الإبداع، حيث يعلو مؤشر الجودة تارة وينخفض تارة، ويتّخذ من الدّرجة الوسطى موقعا له

[1] عمار جابر عبد الرحيم جرادات، ظاهرة العدول في شعر "عنترة" دراسة أسلوبية، مذكرة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ص35.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام المسدي ومحمد هارون، دار الجيل، ج1، بيروت، ص89-90.

تارة ثالثة، غير أنّ العدول عن الأصل تصويرا وتركيبا وإيقاعا لا يعني الخروج عن الغلو والإحالة والإبهام بشكل يجعل الشعر طلاسم تعتاص على الفهم والتأويل والتّذوق، بقدر ما يفيد في خلق الأبعاد الجمالية والدّلالية التي لا تتحقّق بتوظيف الصّورة التّعبيرية المألوفة.

مستويات العدول: من الصّعب تصنيف العدول إلا إذا نظرنا إليه من زاوية المستويات اللّسانية فنقسّمه إلى ثلاث مستويات:

- العدول الصّوتي: بما أنّ العدول مفهوم أسلوبي إلاّ أنّ هناك من يرى أنّ جون كوهين هو المنظر الأوّل لظاهرة العدول،[1] فهذا العدول لم يكن مقتصرا عنده في نظريته الشعرية على مستوى واحد من مستويات البنية اللّسانية وإنّما هو عملية تتحقّق في الكلام الشعري على مستوى الصّوت (الوزن – الإيقاع –القافية...).وعلى مستوى التركيب (التّقديم والتّأخير– الحذف....) وعلى مستوى الدّلالة، إنّ الكلام الشعري فيه عدول عن لغة التّعيين إلى لغة الإيحاء وذلك ببناء الصّورة وتوليد الوجوه البلاغية.[2]

- العدول التّركيبي: وهو ما يكون فيه العدول علوقا بجوهر البنية اللّسانية الخطّية، حيث يحدث من خلال طريقة الرّبط بين الدّوال بعضها ببعض في التّركيب وإذا كان الخطاب الشّعري والأدبي عموما يسير في اتجاه مخالف للخطاب النثري العادي حيث يركّز الثّاني على الوضوح والاتساق والتّرابط المنسجم بين أجزاء الخطاب، في حين يعمل الأوّل على خرق هذه القاعدة وهذا ممّا أدّى بجون كوهين إلى تقييم تعارضا بين الشعر والنثر في دراسته للشعر، ورأى أنّ الشعر هو ضد النثر.[3] ومن أهم تقنياته الحذف والزيادة وتغيير الرتب (التقديم والتأخير) وتعرف الانعدالات التركيبية في القول الشعري أكثر في التقديم والتأخير الذي هو وثيق بقواعد النحو .

---

[1] ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، 2008م، ص205.

[2] ينظر: أحمد الجوة، بحوث في الشعريات (مفاهيم واتجاهات)، مكتبة التسفير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقص، تونس، د.ط، 2004م، ص291.

[3] تكوك الحاج، العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة –من الرؤية إلى الإجراء-، مذكرة ماجستير، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، 2014م، ص102.

- العدول الدلالي: لقد تبوأ مفهوم العدول مكانة ركيزة في الدراسات الأسلوبية المعاصرة ونظرا للأهمية التي منحت له قبل نظرية الأدب حديثا صارت تنازعه عدّة حقول معرفية نقدية كالشعرية، كون العدول يتوزّع على جميع مستويات البنية اللّسانية للخطاب الأدبي الذي ينسحب نسيجه اللّغوي على مستويات صوتية وتركيبية ودلالية.[1]

علاقة العدول بالشعر الجزائري المعاصر:

نظرا لاتساع وتيرة الحياة توهجت شرارة التجريب والتحرر، وظهر ما يسمى الشعر الحر نتيجة التأثير الذي أحدثته القصيدة العربية المعاصرة والحديثة بقيادة نازك الملائكة والسياب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور، فتأثرت القصيدة الجزائرية في أغلبها وأصبحت تابعة لأختها المشرقية نابعة منها مستلهمة الخصب والنماء من فنّها، فقد كانت كل خطوة تحررية أو ثورة إصلاحية أو دعوة أدبية يصل صداها بسرعة البرق إلى الجزائر ليتفاعل معها الجيل المثقف ويرحب بها ويتأثر بها.

كان المشرق مؤثرا حيويا اتجاه الأدب الجزائري الذي وجد شعرا جديدا لا يتقيد بالوزن ولا القافية منطلقا من بغداد على يد نازك الملائكة وبدر السياب، إذ وجد القرّاء تربة خصبة فاهتموا به وبعد وقت وجيز أبدعوا فيه أمثال أبوقاسم سعد الله، وأحمد الغوالمي... وامتدّ لعز الدّين ميهوبي والأخضر بركة وغيرهم من الأسماء التي أسالت الكثير من الحبر أمتعتنا بما جادت به خوالجهم . كما وجدنا أن أصحاب هذا النوع من الشعر اهتموا أكثر بالصورة الفنّية والرمز في شعرهم، وشيوع ظاهرة **العدول** في قصائدهم بحيث انفتحوا أيضا على مختلف التجارب والنماذج الغربية والشرقية، فعبّر الشعراء الجزائريين عن إحساسهم اتجاه قضايا وطنهم وأمّتهم العربية والإسلامية وكذا القضايا الإنسانية، وتميّزوا بالصّدق في التعبير في تصوير واقعهم وروح العصر، وبّما أنّ اللّغة هي ذلك القالب الذي يصبّ فيه الشّاعر أفكاره كان لزاما أن تتطوّر هي كذلك فاكتسبت صفات ودلالات مختلفة ومغايرة يوظفها الشاعر بما يوافق طرحه، فظهرت اللغة الشعرية الجزائرية المعاصرة مشحونة باسمي الدّلالات عن طرق ظاهرة العدول، بتطعيمه بالصور الفنّية وشحنه بالإثارة والخيال فتشكّلت اللّغة وخرجت عن

[1] المرجع نفسه، ص105.

المألوف ووصلت بالنّص الشعري إلى أسمى المقامات الجمالية خالدة ملامسة لروح القارئ والمستمع سواء.

مفهوم الشعر الحر:

إنّ الشعر الحرّ أو شعر التفعيلة أو ما يسمّى الشعر المرسل هو ذلك القالب الشعري الجديد الذي ظهر في العصر الحديث وأصل هذه التسمية إنجليزي جاءت على لسان الشاعر الأمريكي "وايت وايتمن" وتعني الكلمة بالإنجليزية free verse وبدايات ظهور الشعر الحر كانت أثناء الدعوة إلى التجديد في الشعر العربي على يد أدباء المهجر وتحديدا أدباء الرابطة القلمية و جماعة أبولو وغيرها، وقد ظهرت أول قصيدة عربية حرة على يد الشاعر اليمني علي أحمد باكتير الذي كتب مسرحية" روميو و جولييت" شعرا، حيث نوّع في البحور الشعر والأوزان والقوافي لكن أوّل قصيدة تحمل خصائص الشعر الحرّ ظهرت سنة 1947 وقد كان الاختلاف حول الرّيادة بين نازك الملائكة و وبدر شاكر السيّاب و في الأخير كان السبق لقصيدة نازك الملائكة "الكوليرا" على قصيدة بدر شاكر السياب "هل كان حبا".

لم يلق الشعر الحرّ ترحيبا من جميع الأدباء فهناك من انتقده انتقاداً شديدا إلى درجة الرفض باعتباره ترجمة حرفية محضة للشعر الغربي و ليس تصورا لقالب شعري عربي جديد، كما أنّه تغيير جذري في القصيدة العربية و محو للإرث العربي ومن أبرز هؤلاء الأدباء : عباس محمود العقاد، عزيز أباضه، في حين هناك من رحب بالفكرة واعتبر أنّ الشعر الحر هو تطور للشعر العربي على مرّ العصور وحركة تجديدية تطلبها العصر ومن أبرز هؤلاء الأدباء: عبد المنعم الملوحي ومحمود علي شكري.

الفصل الأول: العدول اللفظي على مستوى التركيب وأثره على المتلقي

1/ التقديم والتأخير

2/ الحذف

3/ الالتفات

4/ الاعتراض

الفصل الأول: العدول اللفظي على المستوى التركيبي في الشعر الجزائري المعاصر وأثره على المتلقي

يعد التركيب عنصرا مهما في بحث الخصائص الأسلوبية كدراسة الجملة و عناصرها، "وهو ما يكون فيه العدول علوقا بجوهر البنية اللسانية الخطية، حيث يحدث من خلال طريقة الربط بين الدوال بعضها ببعض في التركيب. وإذا كان الخطاب الشعري- والأدبي عموما- يسير في اتجاه مخالف للخطاب النثري العادي، حيث يركز الثاني على الوضوح والاتساق و الترابط المنسجم بين أجزاء الخطاب، في حين يعمل الأول على خرق هذه القاعدة وهذا ما أدى بجون كوهين إلى أن يقيم تعارضا بين الشعر و النثر في دراسته للشعر، ورأى أن الشعر هو ضد النثر"[1] .

ومن هنا نستنتج أن التركيب الشعري يمتلك خصوصية في نسجه، والتي تجعله يختلف عن الخطاب العادي، وبهذا ينتقل من الوظيفة البلاغية إلى الوظيفة الجمالية، مما يجعل النص الشعري يثير الدهشة والإقناع والمتعة في المتلقي.

لقد حظي هذا العدول التركيبي على اهتمام الكثير من الدارسين، حيث "من أهم تقنياته في نظرهم الحذف و الزيادة و تغيير الرتب (التقديم و التأخير) وغيرها من الأنواع، و تتمثل الانعدالات التركيبية في القول الشعري أكثر في التقديم و التأخير، الذي هو وثيق الصلة بقواعد النحو"[2].

وبالتالي العدول التركيبي هو الخروج عن المألوف الذي يعتبر أول ما يلفت انتباه المتلقي وذلك بتغيير رتب الكلمات و بكسر قواعد توجبها، فيؤخر ما أصله التقديم ويقدم ما أصله التأخير، و يحذف ما ينبغي ذكره، ويلتفت إلى المعنى الذي تجاوزه.

1/التقديم و التأخير: يعد التقديم و التأخير في الجملة العربية من أهم المباحث التي

[1] تكوك الحاج، العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة-من الرؤية إلى الإجراء-، أطروحة ماجستير، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، 2013-2014م، ص102.

[2] المرجع نفسه، ص102.

حظيت بعناية كبيرة من قبل النحاة و البلاغيين.

أ/ لغة:

التقديم في اللغة مشتق من الفعل الثلاثي (قدم) جاء في كتاب العين:

"القدمة، والقدم أيضا: السابقة في الأمر والقدم مصدر القديم من كل شيء، وتقول: قدم يقدم، وقدم فلان قومه، أي يكون أمامهم"[1]

أما التأخير فهو مشتق من الفعل الثلاثي (أخر)، وقد جاء في المعاجم العربية:

"التأخير ضد التقديم، ومؤخر كل شيء خلاف متقدمه"[2]، يقال: "ضرب مقدّم رأسه ومؤخره"[3]، "والمقدم: نقيض المؤخر"[4]، "وقدّام خلاف وراء"[5].

إذن التقديم و التأخير كلمتان متضادتان، إلا أن المعاجم لا تذكر أحدهما دون الآخر عند تعريفهما.

ب/ اصطلاحا:

الأصل في التركيب اللغوي يكون في الجملة الاسمية على الترتيب من مبتدأ وخبر، أو في الجملة الفعلية على الترتيب من فعل وفاعل ومفعول به، وعليه فإن أي تغيير يحدث في هذا الترتيب يُعدّ تقديمًا وتأخيرًا في أصل التركيب وعدولا عنه.

---

[1] الخليل بن أحمد، كتاب العين، مرتبا على حروف المعجم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1424ه-2003م، مادة (قدم): 366/3.

[2] ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1424ه-2000م، مادة (أخر)، 235/5.

[3] ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، ط3، بيروت، لبنان، 1419ه-1999م، مادة (قدم):66/11.

[4] إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تح:أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1399ه-1979م، مادة (قدم):2008/5.

[5] أبي منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تح: عبد الكريم العزباوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت، مادة (قدم):46/9.

يعرف الناقد أحمد مطلوب التقديم والتأخير بأنه "تغيير لبنية التراكيب الأساسية، أو هو عدول عن الأصل يكسبها حرية ورقة، ولكن هذه الحرية غير مطلقة"[1]

ومنه يتضح لنا مقدار الحرية التي تمنحها اللغة للمتكلم إذ أراد أن يعدل عن الأصل بالتقديم والتأخير، ولكن هذا التقديم و التأخير مشروط بإفادة المعنى وحسنه، وإلا فلا فائدة من ورائه.

"يمثل التقديم و التأخير أحد خصائص اللغة العربية حيث يتيح فرصة المتحدث أو الكاتب لتقديم ما يريد تقديمه لغرض يتعلق بالمعنى، أو أهمية المقدم أو الترتيب الزمني"[2].

يعد التقديم و التأخير من مباحث علم المعاني الذي يهتم ببناء الجملة ودلالتها داخل النص، فهو يقوم بإعادة ترتيب عناصر الجملة، فيقدم ما حقه التأخير و يؤخر ما حقه التقديم مراعاة لأهمية الكلام.

يرى عبد القاهر الجرجاني أنه: "باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن أراقك و لطف عندك، أن قدم فيه شيء، وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[3].

أي أن ظاهرة التقديم و التأخير برزت أكثر في الشعر العربي، لا تقتصر أهميتها على اضطرار الشاعر لاستدراك صحة الوزن أو ميله لها، وإنما تكمن في القيمة الدلالية والإبداعية والجمالية، فخرق الشاعر لتراتبية الوحدات اللغوية يمنح للأبيات الشعرية أثرا جماليا في نفسية القارئ، وأبعاد وظيفية يريد توصيلها ما كانت أن توجد لو حافظ على الأصل المفترض.

---

[1] أحمد مطلوب، بحوث بلاغية، دار الفكر لنشر والتوزيع،ط1، 1987م، ص 41.

[2] فضل الله النور علي، ظاهرة التقديم و التأخير في اللغة العربية، مجلة العلوم و الثقافة، جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا، نوفمبر 2012،ص179.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت، ص106.

لقد " قسم علماء اللغة العربية رتبة الكلمة إلى قسمين: رتبة محفوظة يجب فيها تقديم جزء من الجملة على جزء آخر، و رتبة غير محفوظة تعبر عن حرية جزء من الجملة، أو الباب النحوي في موقعه، ومن المعروف أن النحويين عنو بكلا النوعين في حين انصب اهتمام البلاغيين على الرتبة الغير محفوظة لأنها تعطي المتكلم أو الكاتب حرية في التعبير، فعلى هذا الأساس نرى الشاعر يتصرف في شعره بحرية، دون المبالاة للقواعد النحوية فيرى بأن هذا التعريف له غاية فنية لابد منها"[1].

ومنه نستنتج أن المبدع لا يكتفي بالوقوف عند الرتبة المحفوظة بل يتعداها إلى التصرف في الرتب الغير محفوظة لأنها تقدم للشاعر الحرية في مخالفة النظام المعياري للجملة العربية، أي تغيير العناصر من الأصل إلى غيره وإبداء ترتيب ينحرف به عن القواعد النحوية، والغاية من كل هذا تجسيد قيمة دلالية، إبداعية، جمالية ولخلق صورة فنية متميزة، فهذا ما جعل البلاغيين يهتمون بالرتب الغير محفوظة فقط على عكس النحويين الذين اهتموا بالرتب المحفوظة والغير محفوظة معا.

"إن وقوف البلاغيين عند ظاهرتي التقديم والتأخير وقبولهما جوازا أن يقدم في الكلام ما حقه التأخير وأن يؤخر ما منزلته التقديم لأن هذين الظاهرتين تحققان أهداف جمالية قد لا يحققها الالتزام بالرتبة المعيارية للعبارة، وتنظم تلك الرتبة الألفاظ ترتيبا صحيحا فيقدم ما كان يحسن تقديمه ويؤخر منها ما يحسن تأخيره، ولا يقدم ما يكون التأخير به أحسن ولا يؤخر منها ما يكون التقديم به أليق"[2].

[1] أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2002م، ص163-164.

[2] ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تح: طه وادي، مكتب الآداب، القاهرة، 1425ه/2004م، ص26.

يرى الباحث عبد الباسط أن "التقديم والتأخير عامل مهم في إثراء اللغة الشعرية ممّا يجعلها أكثر حيوية، ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة في التركيب بغية الوصول على الدلالة الكامنة وراء هذا الاختلاف أو الانتهاك والشذوذ بلغة كوهين"[1].

إن لجوء المبدع إلى تجاوز المألوف وخلق تراكيب جديدة يساعده على التعبير عن دلالات جديدة، بالإضافة إلى ما يخلقه هذا التقديم و التأخير من تعجب ودهشة و إثارة الذهن والتشويق وبالتالي تحقيق المتعة الفنية للمتلقي.

تكثر الأمثلة وتتعدد وهذه بعض من النماذج التي تؤكد لنا أن التقديم والتأخير ليس إلا تغيير ترتيب وحدات الجملة مثلا:

- **تقديم الخبر على المبتدأ :**

اعتمد شاعرنا الجزائري **الأخضر بركة** ظاهرة العدول إذ أبرز التغيير في مرتبة المسند والمسند إليه في قصيدة "الشهيد" كما في المثال:

يابس...

دمه في القميص الذي خبأته عن الناس أمي[2]

تتضمن هذه المقطوعة على تقديم الخبر، فأصل الكلام **"دمه يابس"** إلا أن الشاعر قدم الخبر "يابس" على المبتدأ "دمه" للدلالة على حالة الدم اليابس الذي مضى عليه زمنا طويلا، إلا أن القميص لا يزال محفوظا لدى العائلة وفي ذاكرتها. كما تضمنت أيضا الجملة اللاحقة تقديما للأصل فيه "خبأته عن الناس أمي "إذ نجد تقديم الشبه جملة **"عن الناس"** على الفاعل **"أمي"** فلعل الشاعر يريد التركيز على الجماعة التي أخفت عنهم الأم القميص وهذا خوفا على مصيرها وكذا عائلتها. كما يوحي التقديم على أهمية الفعل على الفاعل .

- **تقديم التوكيد المعنوي على المؤكد:**

[1] عبد الباسط محمد الزيود، من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، م23، ع1، 2007م، ص164.

[2] الأخضر بركة، ديوان"محاريث الكناية "، قصيدة "الشهيد"، ص46.

في القصيدة نفسها الموسومة "الشهيد" يقول الشاعر الأخضر بركة:

"نفسه الشبه الغامض نفسه الصوت"

والأصل أن يقول: "الشبه الغامض نفسه والصوت نفسه " وهذا سبيلا في لفت انتباه المتلقي للشبه الشديد بين الشهيد وابنه من خلال استخدامه التوكيد.[1]

- **تقديم الخبر على المبتدأ:**

أما في قصيدة **"الريح "**فيقول الشاعر الأخضر بركة:

عدوة الضجر الرياح[2]

فالمقطوعة احتوت تقديم الخبر على المبتدأ فالأصل في القول :

الرياح عدوة الضجر

لقد قدم الشاعر في المقطوعة الجملة الاسمية "عدوة الضجر" وأخر **المبتدأ "الرياح"**.

- **تقديم الخبر شبه جملة على المبتدأ:**

في قصيدة **"باسمك اللهم"** لشاعر الأوراس "حسين زيدان" نلفي هذه التقنية إذ يقول:

قلنا لهم :

لكل ربان دليل

لكل مواطن شهيد

لكل حرب عرس /زغرودة قبل المهيل

قلنا لهم:لكل مشهد شهيد

فاصل الكلام :

دليل لكل ربان

نشيد لكل مواطن

عرس لكل حرب

شهيد لكل مشهد [1]

---

[1] المرجع نفسه، ص46.

[2] الأخضر بركة، ديوان "لا أحد يرى الريح في الأقفاص"، قصيدة "الريح"، منشورات الوطن اليوم،2016م، ص7/6.

اعتمد الشاعر تقديم الخبر شبه جملة (جار ومجرور) ما خصه التأخير وذلك من أجل لفت انتباه القارئ، وقد لجأ الشاعر إلى هذا التقديم لدواعي موسيقية فهذا التجانس الصوتي بين الأصوات أدى إلى خلق نغمة موسيقية متميزة تسهم في جذب انتباه السامع خلاف التركيب العادي الذي لن يترك أي انطباع لدى المتلقي، فهذا الانسجام والتناسق خاصية جمالية لها دلالة فنية يضفيها أسلوب**"التقديم والتأخير"** على النص الشعري لإبلاغ المتلقي عما يجول بخاطر الشاعر.

- **تقديم الفاعل أو نائبه على الفعل:**

مخالفة الترتيب المكاني ومثاله في قصيدة "شيء كالشعر" للشاعر "عز الدين مهوبي":

وجدو حزبا براسين

ونعيا بوفاة

شخص الشارع أسباب الوفاة

سكتة الكرسي أدت للوفاة [2]

لقد خالفت عناصر المقطوعة تركيبها الأصلي بحيث تقدم الفاعل الذي حقه التأخير "سكتة" على الفعل الذي حقه التقديم "أدت" ولأن الشعر المعاصر يبنى بناء خاصا (حرا) لجأ الشعراء لإبداع بناء لغوي جديد يستهوي القراء ويجذبهم .

- **تقديم المفعول به والجار والمجرور على الفاعل :**

يقول"فريد ياسين" في ديوانه **"كل المجازات غوايتها"**:

قليل من الياسمين

قليل من الحب يكفي

[1] حسين زيدان، ديوان "قصائد من الأوراس إلى القدس"، قصيدة "باسمك اللهم"، منشورات ساد، ص58/57.

[2] عز الدين ميهوبي، ديوان "ملصقات"، قصيدة "شيء كالشعر"، جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، 2008م، ص106.

لتفرشي قسطاطها جنة العاشقين

سيطلع من شوقنا

لؤلؤ الانتشال[1]

في هذا المقطع كسر الشاعر التقليد المألوف والأصل بحيث قدم كل من المفعول به "قسطاطها" على الفاعل "جنة العاشقين" كما قدم الجار والمجرور "من شوقنا " على الفاعل "لؤلؤ الانتشال" وهذا التقديم يعد خروجا عن الأصل لأن غرض الشاعر إكساب الرفعة "للقسطاط" و"الشوق" و"العشق" الذي امتلئ وجدان الشاعر بهم .

كانت تلك بعض نماذج ظاهرة "التقديم والتأخير" بأنواعه في القصيدة الجزائرية المعاصرة، وما يحمله من دلالات فنية.

2/الحذف: يعدّ الحذف من الظواهر الأسلوبية التي استعملها المبدع لغرض ما، مع أن معنى الكلمة يشير إلى ما هو سلبي إلا أنه يعدّ من جماليات الإبداع.

أ/ مفهوم الحذف في اللغة:

ورد الحذف في عدّة تعريفات في معاجم اللغة، فجاء في لسان العرب: "حذف الشيء يحذفه قطعة من طرفه"[2]

وفي الصحاح: "حذف رأسه بالسيف حذفا ضربه فقطع منه قطعة، والحذف الرمى عن جانب والضرب عن جانب تقول حذف يحذفه حذفا"[3]

فمن هذه التعريفات نستنتج أن الحذف في اللغة هو الإسقاط، والقطع، والبتر.

ب/ الحذف اصطلاحا: يعتبر الحذف ظاهرة بلاغية تتمثل في إسقاط حرف أو كلمة، أو حركة من الكلمة بشرط ذكر المعنى.

---

[1] أفريد ياسين، ديوان "كل المجازات غوايتها"، قصيدة "قليل من الياسمين"، دائرة الثقافة، الشارقة، ص52/51.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ج10، 2005م، مادة حذف.

[3] الجوهري، تاج اللغة و صحاح العربية، تح: عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ج3، بيروت، لبنان، مادة الحذف.

لقد قال عنه عبد القاهر الجرجاني أنه: "باب دقيق المسك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق و أتم ما تكون بيانا إذا لم تبن".[1]

فنستنتج من هذا أن الحذف هو ترك ما يتوقعه المتلقي أنه سيذكر.

يعد الحذف من التغيرات التي تدخل ضمن الانعدالات التركيبية، إذ نرى حذف أشياء لا ترى أنها محذوفة في الكلام، ولكن هذا لا ينطبق على كل حذف الذي يمكن أن نجده في الكلام العادي، بل ينطبق على الحذف الذي يحقق غرابة ومفاجأة ويحمل قيمة جمالية معينة ويلجأ إليها المبدع لأغراض متنوعة، أي لإضفاء لمسة جمالية وإبداعية، وهذا ما نستخلصه مما جاء في قول عبد القاهر الجرجاني.

إن الحذف عنصر مهم في تشكيل الخطاب الشعري المعاصر بحيث يلجئ الشاعر إلى استخدامه لأنه يساهم في توليد الغموض، وعامل للانفتاح الدلالي الذي يجعل الكلام قابلا للعديد من التأويلات ويثير لفت انتباه المتلقي، مما يحفزه على تخيل واكتشاف دلالات النص الغائب ويبدأ بملأ الفراغات، ومن هنا يخرج الخطاب عن الملل والإطناب وينعدل به نحو الإيجاز والجمال.

يختلف مفهوم الحذف من النحاة إلى البلاغيين إذ عند النحاة هو إسقاط حركة، أو حرف، أو كلمة من الكلام بتوفر مجموعة من الشروط وأن لا يتأثر المعنى من ذلك وهذا ما اتفق عليه أهل اللغة. أما البلاغيين، فيلجئون للحذف لتحسين الكلام حيث اهتموا بأغراضه عكس النحويين الذين اهتموا بأسباب الحذف إذ يقول الجرجاني في ذلك المجال مبررا استخدامه (الحذف) قائلا: "اعلم أن هاهنا بابا من الإضمار والحذف، وما من محذوف نجده قد حذف إلا و أنت تجد حذفه هناك أحسن من ذكره وترى إضماره في النفس أولى من النطق به، وترى الملاحة كيف تذهب إن أنت رمت الكلام به"[2]

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان،2001، ص146.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت ،ص141.

يعد الحذف من أصول تركيب اللغة ونجد أن النحويين والبلغاء يميلون إليه لأنه يثري النص جماليا وذلك بجعله مفتوحا بإنتاج دلالات جديدة لامغلقا محدود المعنى، "فالنحو هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة فبمجرد ما يتحقق الانزياح بدرجة معنية عن قواعد ترتيب وتطابق الكلمات تذوب الجملة و تتلاشى قابلية الفهم"[1]

يمثل الحذف تجليا من تجليات الإبداع الذاتي على المستوى التعبيري لأنه يخرج عن القواعد المعهودة، وقد يشمل حرفا واحدا من الكلمة، أو كلمة، أو يترك الشاعر فراغا للقارئ الذي يسعى إلى تأويله وتتميمه و الوقوف على أبعاده. ولذلك كان الحذف تقنية أو حيلة من الحيل التي يلجأ إليها الشاعر الحديث ليبرز حالة نفسية خاصة به، أما القارئ فإن دوره كامن في البحث عن تخريجات أو تأويلات لمثل هذه المحذوفات التي يراها أمامه[2]

ومنه نستنتج أن الحذف لا يأتي على شاكلة واحدة وإنما لديه عدة صور قد يكون صفة أو موصوف، وقد يكون مضافا، أو فعلا، أو فاعلا، أو غير ذلك...

لقد اختلف النحويون عن البلاغيين في النظر إلي هذه القضية، فالنحاة يبحثون في الحذف من منطلق يجوز أو لا يجوز، أما البلاغيين يرون أن أهمية الحذف تكمن في لفت انتباه المتلقي والبحث على التفكير فيما حذف.

مما يتضح لنا أنهم كانوا على وعي بتأثير الحذف و قيمته الإبداعية في التركيب. من ضمن الذين أبرزوا قيمة الحذف في التراث العربي نجد عبد القاهر الجرجاني الذي اعتبر الحذف عامل من عوامل الإبداع وذلك في تحليله للأبيات الشعرية قائلا عنها: "فتأمل الآن هذه الأبيات كلها واستقرها واحدا واحدا، و انظر إلى موقعها في نفسك وإلى ما تجده من اللطف والظرف وإذا أنت مررت بموضع الحذف منها، ثم فليت النفس عما تجد وألطفت

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، دار البيضاء المغرب،1989م، ص149.

[2] ينظر: موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، دار حرير للنشر والتوزيع ، طبعة جديدة ومزيدة، الأردن، 2008م، ص114.

النظر فيها تحس به ثم تكلفت أن ترد ما حذف الشاعر و أن تخرجه إلى لفظك وتوقعه في سمعك فإنك تعلم أن الذي قلت كما قلت و أن رب حذف هو قلادة الجيّد وقاعدة التجويد"[1] ممّا يتضح لنا من هذا القول أنّ عبد القاهر الجرجاني بصفة بلاغية يستلطف ظاهرة الحذف ويجعلها عنصرا من عناصر التلذّذ والاستمتاع.

- **حذف المبتدأ:**

يعد الحذف ميزة تركيبية تدفع القارئ إلى استحضار ومعرفة ما حذف من أفعال وصيغ، إذ يضفي لمسة جمالية في النص الشعري المعاصر، ويعد ذلك عدولا في التركيبة اللغوية. لقد وظف الشاعر "الأخضر بركة" ظاهرة الحذف في قصيدة "الريح" فيقول:

الريح معمارية الهذيان
أمشاط لغدراوات غابات البداية، ربما،
تنهيدة النهدين في حمى احتكاك البحر بالشرفات
فرشاة لأسنان الطبيعة،
رقصة الدفلى على إيقاع صوت الذئب في الوديان،
جيش من مقصات الغمام /
الريح.....
قمصان ممزقة على أسلاك بيت الروح،
مكنسة لأخطاء النهار الفظ، ريح الليل،
ريحان التحير والتنور والتغير[2]

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت، ص151.

[2] الأخضر بركة عياش، ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص"، قصيدة "الريح"، منشورات الوطن اليوم، د.ط، د.ت، ص5.

فالحذف تتابع في كل المقاطع للمبتدأ وترك ما يدل عليه، فالشاعر لم يحذفه في السطر الأول بل ما تبقى من المقطوعات إذ يرمي لشد انتباه القارئ وتجنبا للتكرار الممل للمبتدأ "الريح".

- **حذف الخبر :**

في مدونة "هكذا تكلم الشيخ بوطاجين" للشاعر الجزائري "ناصر معماش" الذي يقول:

وله القيادة

وله الشهادة

والعصا، كل العصا

وله الأغاني والأماني

والثواني والسنين[1]

وأصل الكلام :

وله القيادة

وله الشهادة

وله العصا، كل العصا

وله الأغاني وله الأماني

وله الثواني وله السنين

تكرر حذف الخبر في هذا النموذج وهذا بديهي لأن عدم حذفه سيعيق الكاتب عن إقامة وزن القصيدة كما يعيق السامع من التمتع بجمالها. إذ سينجر عن ذلك الإطناب والتكرار الممل والساذج. فلجوء الشاعر إلى الحذف كان مؤقتا ومحتما فيما أن المعنى والخبر في الأسطر الشعرية مفهوما ومعروفا من السياق فلا داعي للذكر وذلك للإيجاز والاختصار.

- **حذف المبتدأ :**

[1] ناصر معماش، ديوان شعري، www.algpress.com/article-5670u.htp النصر أونلاين، ثقافة وفنون.

كذلك جذبنا نموذج آخر عن حذف المبتدأ للشاعر "أفريد ياسين" الذي يقول:

ضلوعك في الماء شيخ المعرة

طير يغرد على المدائن

وهي تسربل بالمسك

عنق من النار تأوي إليه[1]

فالشاعر حذف المبتدأ "ضلوعك" في الأبيات المتبقية وصرح به في البيت الأول فقط تفاديا للتكرار، كما جاء الحذف هنا لإضفاء سلاسة على النطق.

- **حذف أداة الاستفهام:**

ويقول شاعرنا "ياسين أفريد" في ديوانه "كل المجازات غوايتها":

صوتها

دحرج القلب من سدرة المنتهى

صوتها[2]

عمد الشاعر هنا إلى حذف أداة الاستفهام فأصل الكلام يقول: "أهذا صوتها؟" والحذف أبلغ في هذا المقام.

- **حذف الفعل:**

يتحفنا الناقد والشاعر "محمد الصالح باوية" في نموذجه عن حذف الفعل بذكاء في قوله:

يزرع الكون سلاما وابتساما

ينحني شوقا إلى قبلة طفلي وزغاريد

تعيد العطر للزهر المدمي ...للحياة

فأصل الكلام:

يزرع الكون سلاما ويزرع الكون ابتساما

[1] ياسين أفريد، ديوان "كل المجازات غوايتها"، قصيدة "برازخ العشق"، ص78.

[2] المصدر نفسه، ص 63.

ينحني شوقا إلى قبلة طفلي وينحني شوقا إلى الزغاريد

يعيد العطر للزهر المدمي ويعيد العطر للحياة

إن الدافع من هذا الحذف للأفعال (يزرع، ينحني، يعيد) على التوالي يخرج الأسلوب من العادي المتداول و يكسبه خفة وأناقة، ثم أن الشاعر قد ذكرها في بداية السطر فلا يرى ضرورة لتكرارها لأن السياق سيدل على ذلك.[1]

- **حذف جملة جواب الشرط:**

هذا النوع من الحذف قد تجسد في مقطوعة شعرية لدى الشاعر "عز الدين ميهوبي" من ديوان "اللعنة والغفران" إذ يقول:

شمعة الوطن

إذا كسروا كبرياء الشموس

وخانوا السماء

فإن لم تمت أنت

هو

أنا

هي

هم

هن

نحن جميعا

فيا صاحبي كيف يحيا الوطن ...[2]

---

[1] محمد الصالح باوية، دلالة الانزياح في الشعر الجزائري المعاصر، قصيدة "الإنسان الكبير" نموذجا، مج: "فصل الخطاب"، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع2، جوان 2021، ص98.

[2] عز الدين ميهوبي، ديوان "اللعنة والغفران"، قصيدة "شمعة لوطني" ص76.

ابتدأت مقطوعة الأسطر الشعرية السابقة بجملة الشرط في السطر الأول "إذا كسروا كبرياء الشموس" تتبع هذه الجملة بجملة شرطية أخرى تنمو بالرابط والتواصل مع الجملة الأولى، وهذا لوجود قرينة لفظية رابطة وهي الفاء في أداة الشرط فالقراءة المنطقية والأصلية تقر بحذف جواب جملة الشرط للجملة الأولى لأن جملة الشرط الثانية بترت التواصل وجعلت جواب الشرط الثانية معلقة مما يجعلنا نقرا جوابا واحدا لجملتين شرطيتين، في حين نحاول أن نمسك الجواب المحذوف فإن الجواب يبقى حالة مشدودة في عالم الشعر.

فالشاعر سقطت منه جملة الشرط الثانية سقوطا خاضعا لتعميق الحالة الانفعالية وتأكيد الموت في سبيل حياة الوطن، وكأن العدول هنا لم يقدر على جعل دواخل الشاعر منفجرة، ولم يكون عدولا عن قاعدة فقط بل تخطاه.

- **حذف الفعل:**

من التقنيات التي صادفناها في ديوان "أفريد ياسين" في ديوانه "كل المجازات غوايتها " حيث يقول:

قليل من الياسمين

قليل الحب يكفي .[1]

استخدم الشاعر تقنية حذف (الفعل) وهي من أهم ظواهر العدول، حيث حذف الفعل **(يكفي)** من السطر الشعري الأول وذكره في السطر الثاني انتظارا منه في جعل المتلقي في حيرة من أمره وجذبه لاستكمال ما نقص من بنيات في ذهنه، وهذا إذا كان المتلقي ذواقا لمثل هكذا تقنيات.

[1] ياسين أفريد، ديوان "كل المجازات غوايتها"، قصيدة "برازخ العشق"، ص78.

3/الالتفات: ظاهرة خدمت الظواهر الأسلوبية التي تضفي على الكلام نوع من المخالفات النحوية.

أ/لغة: جاء في القاموس المحيط: "لفته يلفته لواه، وصرفه عن رأيه، ومنه الالتفات والتلفت، و اللحاء عن الشجرة: قشره والريش على السهم: وصغه غير متلائم بل كيف اتفق واللفت بالكسر الشلجم وشق الشيء وصغره، والبقرة والحمقاء وحياء اللبؤة وثنية جبل قديد بين الحرمين، ويفتح والألفة من التيس الملتوي أحد قرنيه والأعسر والأحمق كسحاب، والعسر الخلق، واللفتاء الحولاء، والعنز أعوج قرناها و اللفيتة العصيدة المغلظة، أو مرقة تشبه الحيس وهو يلفت الماشية أي يضربها لا يبالي أيها أصاب وهو لفته كهمزة"[1]

ومن هنا نستنتج أن مفهوم الالتفات له حضور واضح عند أهل اللغة و البيان، حيث يدور معناه في اللغة حول الانصراف عن الشيء، أي الخروج من حال إلى حال أخر.

ب/اصطلاحا: يعتبر مصطلح الالتفات من بين المصطلحات التي تواردت في الموروث البلاغي و النقدي الدالة على مفهوم العدول البلاغي، وهو مرتبط بالعدول التركيبي، حيث نجد أن "أول من ورد عنده هذا المصطلح هو الأصمعي...،وهو بوصفه الانتقال في الكلام من أسلوب إلى أسلوب، متصلا بمعناه اللغوي، لأن حقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجه تارة كذا، وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة، لأنه ينتقل فيه من صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماضي إلى مستقبل، أو إلى ماضي أو غير ذلك".[2]

يعني الالتفات - إذن- الانحراف أو العدول عن الوضع القائم، كما يعتبر ظاهرة أسلوبية تعتمد على خرق القواعد الأصلية وذلك بانتقال الكلام من صيغة إلى صيغة أخرى، ومن خطاب إلى غيبة، ومن غيبة إلى خطاب إلى غير ذلك.

[1] الفيروز أبادي، القاموس في المحيط، ط5، القاهرة، مصر، مادة(ل ف ت)، 204/1.

[2] تكوك الحاج، العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة - من الرؤية إلى الإجراء-، ص55.

إن هذا النوع من العدول التركيبي الذي يخرج الكلام فيه عن مقتضى الظاهر يعني في اصطلاح البلاغيين: "التحول من معنى إلى آخر أو عن ضمير إلى غيره ."[1]

كما يعرفه السكاكي بقوله: ...ويسمّى هذا النقل التفاتا عند علماء المعاني، والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب كان أدخل في القبول عند السامع وأحسن نظرية لنشاطه..."[2]

إذن الالتفات هو انتقال الأسلوب من صيغة الخطاب أو الغيبة أو المتكلم إلى صيغة أخرى وذلك للفت انتباه المتلقي وإثارة متعته.

للالتفات فوائد عديدة كما ذكرها الزمخشري في قوله: "التفنن والانتقال من أسلوب إلى آخر بما في ذلك من تنشيط السامع، واستجلاب صفاته، واتساع مجاري الكلام، وتسهيل الوزن والقافية"[3]

كما استفاض بعض البلاغيين في الحديث عنه على مستويي النظر و التحليل، فابن الأثير جعل الالتفات ثلاثة أقسام:

1-الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة

2-الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر وعن فعل الماضي إلى فعل الأمر

3-الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل ، وعن المستقبل بالماضي ."[4]

نستنتج مما سبق ذكره أن للالتفات قيمة بلاغية تتمثل في رفع السآمة وذلك بعدم الاستمرار على ضمير المتكلم أو ضمير المخاطب، بل الانتقال بالكلام من صيغة كل من المتكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى صيغة أخرى لمقتضيات تظهر بالتدبر في مواقع الالتفات، و لكن بشرط أن يعود الضمير الثاني على نفس الشيء الذي عاد إليه الضمير الأول، فنجده

---

[1] سليمان فتح الله، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تح: طه وادي، مكتب الآداب، القاهرة، 1425ه/2004م، ص223.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، تح:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000م، ص112.

[3] عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، دار الجناية، الأردن، 2009م، ص254.

[4] تكوك الحاج، العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة، ص57.

يأتي لكسر أفق التوقع فيفاجئ المتلقي مما يؤدي إلى استراحة النفوس و تجدد النشاط العقلي وبالتالي يثير متعته من جهة ويخرجه عن السير في نمط واحد من أنماط التعبير من جهة أخرى لأن طبيعة النفوس تسأم التمادي على حال واحد وتنفر منه إذا أخذ مأخذا واحدا.

إذن أسهم الالتفات إلى حدّ كبير في تغير الخطاب، وأحدث تنوعا في الأساليب وكان ذلك أحسن نظرية لنشاط السامع وأكثر تحفيزا للإصغاء إليه ولهذا يعد من أضرب البلاغة العربية عند البلاغيين فهو من محاسن اللفظ ورونق الأسلوب.

وبالتالي يكون الالتفات أسلوبا هاما في بناء القصيدة من الناحية الدلالية والجمالية، حيث يعطيها حيوية تساعد في إبراز رؤى الشاعر وأحاسيسه ويساهم في دفع الملل عن المتلقي ويحثه على البحث في التراكيب التي يتجلى فيها العدول، لقد تجلت هذه التقنية في شعر "الأخضر بركة" متخذة أشكالا منها:

- **العدول من المفرد إلى الجمع: العدول في العدد:**

تحت جلد النعل منسيا

إليك انتسب الموت

عليك اتكأ الوقت

ترابا يهضم الأجساد أو يرى المراثي

ربما الأشجار كانت أذرعا ممتدة منك إلى عنق السماء [1]

في هذا المقطع الشعري ينتقل الشاعر من المفرد "النعل، الموت، الوقت" إلى الجمع "الأجساد، المراثي، الأشجار" ثم العودة إلى المفردة مرة أخرى "صديق، الخطوة، الوجهة" وذلك ميزة التراب بالرغم أنه منسي تحت نعالنا.

- **العدول من صيغة المفردة إلى صيغة المثنى: العدول في العدد:**

[1] الأخضر بركة، ديوان "محاريث الكناية"، قصيدة "يا ترابا"، دار الأديب، 2007م، ص26.

قد يستدعي ظاهر النظم الشعري لفظ الإفراد وقد ينحرف عن ذلك التعبير بلفظ التثنية سواء أكان اسما ظاهرا أو مضمرا وذلك لإبراز سر لا يتضح لو جرى الأسلوب على ظاهره ومثال ذلك قول الشاعر "عثمان لوصيف":

آه يا عينيك

مازلت أسافر من مطلق إلى مطلق

في أبد الآباد

أسافر.....وأصل

أنا سندباد الغواية

هل أحد قبلي

هام بفيروز عينيك الشفقيتين

جن في البحر عينيك اللامتناهيتين[1]

بدأ الشاعر مقطوعته بصيغة الإفراد "مازلت أسافر، هام بفيروز، جن البحر" ثم انحرف إلى صيغة التثنية "الشفقيتين، اللامتناهيتين" والأصل أن يقول الشفقية واللامتناهية ولعل سر هذا العدول يعود إلى عشق الشاعر للرحلة والشوق للأحباب ولوعة الاغتراب وقوله بتثنية العين أبلغ لإثبات المحبة.

وقد جاء هذا الالتفات دليل لإثبات سعة محبته وشوقه فبالتثنية أعطى الكلام معنى وقوة وتأكيدا وزيادة في ارتياد عوالم الحنين والمحبة والسفر في العيون .

- **العدول عن صيغة المثنى إلى صيغة المفرد في العدد:**

عند ذروة الوعي المأسوية هاهو الشاعر "خلفة بوجادي" ينحت حلمه بإصرار وعناد في محطات تعلن انطلاقها من (الذات /الشاعر) إلى (الآخر /المسافر)، إذ يقول الشاعر خليفة بوجادي في قصيدته:

ضاع العمر في عينيك

[1] عثمان لوصيف،ديوان "ريشة خضراء"، قصيدة "عشرون رسالة حب"، منشورات السين الجاحظية، الجزائر، 1999م، ص61.

ولا مرافئ لي سوى كفيك

فكم أنا أعشق لون عينيك

وخضرة الشجر

وصوت المطر

فهل لي أن أتسلى بحكايات الحب القديمة وأغني شهرزاد

فاعذريني يا صغيرة

...فحبك يغتالني

والبعد والسفر

ولا سفر

فأنا متعب

وروحي ندية[1]

يظهر العدول التركيبي على سبيل الالتفات جليا بين الأسطر السابقة بعودة الفعل المفرد في "ضاع"على المثنى "عينيك، كفيك" فالأصل أن ينطبق الفعل والضمير العائد عليه في الإفراد والتثنية والجمع، لكن في المقطوعة عاد فعل المفرد على المثنى ليبين التعب من اللوعة والشوق والضياع مستحضرا صور السفر والرحلة لذلك أعاد الشاعر الفعل المفرد على "عينيك، كفيك" فالأصل أن يقول "ضاع العمر في عينك" و"لا مرافئ لي سوى كفك" فالتثنية هنا ناسبت الأصل والخليقة والتي تتناسب والتثنية فالعينان والكفان اثنان حيث استخدمهما الشاعر بنباهة ليبلغ مراده فالمثنى أبلغ من المفردة.

- **العدول من صيغة الغيبة إلى صيغة المتكلم: العدول في الضمائر**

ظهر العدول عن الغيبة في نماذج عديدة من القصائد الجزائرية المعاصرة لتبيان قدرتها في تلوين المسار العدولي وتشكيله لوحدات التجانس والالتفات وعلى هذا النحو نجد "أبا القاسم سعد الله" يهمس في أذاننا مخاطبا حبيبته الجزائر قائلا:

[1] خليفة بوجادي، قصائد محمودة، مركزالإعلام وتنشيط الشباب، الجزائر، د.ط، د.ت، ص22.

الليل يا وحيدتي جراح

ممزق الرؤى. معذب الصباح

عيناه تبكيان دم

أنسامه شهقات هم

أسير في ضبابه بلا مصير

أمشي.... ومخلب الأسى

يميت السمة الحنون

على فمي[1]

يخبرنا الشاعر ويعبر لنا عن إحساسه الحزين اتجاه بلده الجزائر المكبلة والدامية، فراح يهمس بكلمات هادئة تعبر عن هذا الإحساس الحزين الذي ينبع من أعماقه، فيترك فينا أثرا نعيش معه أجواء القصيدة بأحداثها لنتجاوب معه. فنجد الشاعر يخبرنا عن شعوره في مطلع المقطوعة بضمير الغيبة حيث قال في الأسطر الأولى "ممزق، عيناه، أنسامه"، وفي الأسطر الثانية "أسير، أمشي" بحيث انحرف عن ضمير الغائب إلى المتكلم على سبيل الالتفات في إسناد هذا الفعل عن الغيبة إلى المتكلم تحفيزا للهمم ولفتا للأنظار. ومع التأمل في المقاطع وجمالياتها نشعر بأحاسيس الشاعر بمشاهد ليست مشهودة لأنها حدثت في زمن ماضي نظرا لاستعماله ضمير الغائب في أول كلامه ثم انعطف إلى الإخبار باستعماله ضمير المتكلم على سبيل ظاهرة العدول التركيبي المتمثل في الالتفات من الغيبة إلى المتكلم.

- **العدول عن صيغة الخطاب إلى صيغة الغيبة :**

يأتي العدول من صيغة الخطاب إلى الغيبة في القصيدة الجزائرية المعاصرة ليحقق استئناف الخطاب إلى الحضور، أي استمراره بضمير المخاطب نحو قول الشاعر "أبو القاسم سعد الله":

[1] أبو القاسم سعد الله، قصيدة "الزمن الأخضر"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 19م، ص341.

أيا صاعدا في الفضاء

يعانق وجه السماء

ويحتضن الأفق مد البصر

خد الثأر للمجد في وجنتيك

جريحا كقلب اليتامى

وفجر صخورك نارا

على الغاضبين [1]

يتكلم الشاعر سعد الله في هذا المقطع عن شهداء الثورة الذين ضحوا بأنفسهم كي تعيش الجزائر حرة مستقلة، إذ خاطب روحه الصاعدة إلى بارئه بواسطة ضمائر الخطاب "صاعدا، خذ، فجر" وفي هذا تشريف وتكريم لشهدائنا، ثم انحرف في السطر الثاني إلى ضمائر الغياب "يعانق، يحتضن" ليفيد معنى الحياة الأخرى للشهداء في جنان الخلد، فالشاعر قد استحضر النص القرآني لقوله تعالى: "وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا ۚ بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ" (169)[2]

وقد عملت ظاهرة العدول "الالتفات" إلى تحريك صيغ الخطاب إلى صيغ الغياب في المقاطع السابقة من حالة الجزائر وشهدائها، إلى حالة الخلد والنعيم في الجنة للترغيب في جائزة من ضحى في سبيل الله فجزاءه جنان الفردوس وجعلهم الله أحياء يرزقون في دار الخلد، وهذا الانتقال من لفظ الغيبة إلى لفظ الحضور له مغزى أسلوبي يدل على مزيد التقرب والإكرام.

- **العدول من صيغة الغيبة إلى صيغة الخطاب**

ومن هذا القبيل جاء العدول لغرض المباشرة والمصارحة اللطيفة كما هو وارد في شعر "أبي القاسم سعد الله" إذ يقول:

ترقصها عواصف الرياح

[1] أبو القاسم سعد الله، قصيدة "الزمن الأخضر"، ص215.

[2] سورة آل عمران، الآية 169.

ثائرة مهتاجة الكفاح

والنهر والغيوم والسمر

والضفة الخرساء والصخر

منتشر...وزائر القمر

يطل في حذر

وصوتك الحلو النغم[1]

بدأ الشاعر مقطوعته بأسلوب الغيبة عن ثورة نوفمبر في جبال الأوراس وتضحيات الشهداء بدمائهم وأنفسهم من أجل أن ينعم الشعب الجزائري بحريته وكرامته وكان لهم ما أرادوا وشاء الله، ثم انتقل مباشرة إلى استخدام أسلوب المخاطبة من أجل تبيان مكانة هذا الوطن الحبيب -الجزائر-.

فمادام الشاعر يمدح الجزائر ويصف شهدائها فهو يستعمل الضمير الغائب "ترقصها، ثائرة، يطل "فالأصل أن يخاطبها ويواجهها بـ"ترقصين وتطلين" للمباهاة ببلده إلا أنه اختار مخاطبتها بذلك الوصف مخبرا عما وقع بالفعل ليبرز الالتفات حالة الانتقال من وصف البلد إلى الإخبار عما وقع فيه فعلا بخطاب متلطف ذكي يجذب القارئ للتساؤل عن سر هذا الاختيار في الخطاب .

- **العدول عن صيغة الماضي إلى صيغة المضارع (الأفعال):**

لقد زخرت قصائد الشاعر الجزائري "نور الدين درويش" بالتحولات والاختراقات وعلى سبيل ذلك نذكر:

صحت حلكة الليل

ناديت

نادى الفؤاد ولم تسمعوه

[1] أبو القاسم سعد الله، قصيدة "الزمن الأخضر"، ص195.

فمن غيركم يا ترى يسمعه[1]

نلاحظ حصول عدول عن الفعل الماضي "صحت، ناديت" إلى الفعل المضارع "يسمعه" والأصل أن يقول الشاعر "نادى الفؤاد ولم تسمعوه... فمن غيركم يا ترى سمعه "بموجب المطابقة الزمنية خاصة وأنه يتحدث عن أمر حدث في الزمن الماضي وهو صرخة الفؤاد الذي لم يجد من يسمعه أو يبالي بصرخاته، لكن انفلات الزمن من الماضي إلى المضارع وهذا الأخير يفيد الاستمرارية والدوام وقد اختار الشاعر الفعل "يسمعه" في الزمن المضارع لهدف ودلالة على استمرارية في سماع

فتصادم الأزمنة في هذه المقطوعة حور زمن الإخبار عن الحدث "صحت، ناديت" إلى صيغة المضارع الدال على الحال "يسمعه" بالرغم أن كل الأحداث كانت في الماضي إلا أن غرض الشاعر هو ترك المتلقي يحدث توافق بين زمن الإخبار الماضي وحال الفؤاد في المضارع .

- **العدول من صيغة الماضي إلى صيغة الأمر (الأفعال):**

ومن أمثلة الاستمرار الزمني الذي يحل محل الصدام والاختلاف نموذج من قصيدة "اشرب" للشاعر الجزائري المعاصر "فاتح علاق" التي يقول فيها:

الفأر بساحتنا يلعب

القط هنا أضحى أرنب

كم غض طرفه من شعب

اشرب اشرب[2]

فالمقطوعة تخبرنا عن أحداث حصلت في الزمن الماضي بقرائن لفظية "غض" استخدم الشاعر الماضي، ولكنه انحرف عنه ليقفز إلى الحاضر باستخدامه صيغة الأمر"اشرب" ليثير انتباه المتلقي وليدفعه إلى التركيز على بؤرة الحدث. فالشاعر يعبر عن ألام الوطن

[1] نور الدين درويش، ديوان "البذرة واللهب"، دار أمواج للنشر، سكيكدة، الجزائر،2004م، ص40.

[2] فاتح علاق، ديوان "آيات من كتاب السهو"، قصيدة "اشرب"، دار هومة، د.ط، الجزائر، 2007م، ص103.

والأمة ويعبر أيضا عن وجدانه فالأصل أن يقول الشاعر "كم غض طرفه عن شعب .شرب"إلا أن الأصل لا يستهوي القارئ أو يلفته لدى اختار الشاعر فعل الأمر لتحقيق قوة الإيقاع في الحدث وذلك لن يتحقق بالماضي بل بصيغة الأمر التي تدل على شدة غضب الشاعر عليهم وبالتالي صدور الأمر منه على وجه السرعة والقوة، فالتبادل الصيغي بين الماضي والأمر يشير إلى تفسير عميق في الواقع الفعلي للموضوع الذي يعبر عنه بأحد الفعلين بديلا عن الآخر، فهذا التحول والتغيير أسهم في زيادة وعي المتلقي بالانفلات الذي حصل .

- **العدول عن صيغة المضارع إلى صيغة الماضي:**

يرد كثيرا هذا النوع خاصة عند الحديث عن المشاهد المستقبلية المتعددة حيث تأتي الصياغة اللغوية مستخدمة الأفعال الماضية لتفيد حتمية وقوعها ومن أمثلة الشعراء الذين استخدموا هذه الظاهرة الأسلوبية للشاعر"عبد الرزاق بوكبة" الذي يقول:

يتقايض دمها بالأغنيات. وتحتسي ألق المدى فزحا

صغيرا ثم يورق في ضفائرها مرايا

لم تزد عن أمس إلا أصبعا قالت وسافرت

الطفولة في دمي تفاحة كفرت بلمح لدي وقد نسيت لهيب العشق

ما عدت المشاكس قال حرف نائم في الحرق

فازرع ما تبقى من أصابعك الرخام بتربة الذكرى[1]

لقد انفلت الشاعر عن الفعل المضارع "يتقايض، يؤرق، ترد" إلى الماضي "قالت، سافرت، نسيت" والأصل أن يجري الزمن على نسق واحد ليقول: "تقول، تسافر، تنسى" لأن الحديث عن المستقبل البعيد وهو يوم الفرح ويوم الذكريات والأمنيات الجميلة. دل الالتفات إلى الماضي على القطع والتأكيد بوقوع الحدث وحصوله وإنه كائن لا محالة، ويأتي هذا العدول

[1] عبد الرزاق بوكبة، ديوان "من دس خف سيبويه في الرمل"، فيسرا للنشر، ط2، الجزائر، 2011م، ص 77.

للإخبار عن نتائج محققة لأحداث سابقة تحمل طابع الألم والحلم تارة، وطابع الدهشة والمفاجئة تارة أخرى، وهذا المزج بين نبض الحلم والألم حدث محير ومفاجئ يترتب عليه حرقة المشاعر وذرف الدموع. فنداءات مشاعر الشاعر التي ابتدأت بصيغة المضارع والتي تفيد استحداث صورة الحدث في المستقبل البعيد وهو يوم الألم والأمل وإعطاء المتلقين فرصة التمعن في تفاصيلها حتى وكأنها ماثلة أمام الأنظار، ثم الختام بصيغة الماضي لتثبيت اليقين القطعي على قولها وسفرها على سبيل الانفلات عن الفعل المضارع.

4/ الاعتراض:

أ/ لغة: لفظة "الاعتراض" مشتقة من الفعل الخماسي "اعترض" وقد وردت في المعاجم بعدة دلالات:

فقد قال الأزهري: "واعترض الفرس في رسنه، ولم يستقم لقائده"[1]، وقال في موضع أخر: "وكلما منعك من شغل وغيره من الأمراض فهو عارض، وقد عرض عارض، أي حال حائل، ومنع مانع". [2]

وقال الجوهري: "واعترض فلان فلانا، أي وقع فيه وعارضه، أي جانبه وعدل عنه."[3]

جاء عند ابن منظور معنى اعترض: انتصب ومنع و صار عارضا كالخشبة المنتصبة في النهر و الطريق ونحوها تمنع السالكين، و يقال اعترض الشيء دون الشيء أي حال دونه"[4]

ومنه نستنتج أن كل هذه التعريفات اتفقت على معنى واحد يكمن في المنع وعدم الاستقامة.

---

[1] الأزهري، تهذيب اللغة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، الدار القومية للطباعة، 463/1.

[2] المرجع نفسه،455/1.

[3] الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين،ج 3، بيروت، لبنان، مادة (عرض)، ص1084.

[4] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ج10، بيروت، 2005م، مادة (عرض)، ص100.

ب/-اصطلاحا: يعد أسلوب الاعتراض من العدول عن النسق المعياري للتركيب،حيث يقوم الشاعر بإدخال عنصر دخيل معترض في التركيب الأصلي دون أن يؤدي وظيفة محددة وإنما تتحدد وظيفة الجزء المعترض داخل السياق، كما في قول الزركشي في كتاب "البحر المحيط: "اعلم أن كل ما يورده المعترض على الكلام المستدل يسمى اعتراضا،لأنه اعترض لكلامه ومنعه من الجريان، قال صاحب خلاصة المأخذ: الاعتراض عبارة عن معنى لازمه هدم قاعدة المستدل."[1]

وفي المعجم الفلسفي"هو حجّة أو دليل يراد به بيان استحالة مذهب أو رأي معا"[2]

وقيل هو: "مقابلة الخصم في كلامه بما يمنعه من تحصيل مقصوده بما باينه أو ممانعة الخصم بمساواته فيما يورده"[3]

كما ذكر هزّاع المرشد بأن الاعتراض هو: "اختلاف يجري بين نحويين أو أكثر في مسألة نحوية يكثر فيها الخلاف"[4]

فلاعتراض مصطلح بديعي ذو بنية لغوية لافتة للنظر يعني المخالفة، يستوقف القارئ ويثير انتباهه إلى قضية ما تستوجب الملاحظة، والوقوف بين عتبتيها.

لا أحد ينكر أن "الجملة الاعتراضية تنهض بوصفها فاصلا بين كلامين متصلين معنى لترغم القارئ على الانتقال من أسلوب عام إلى أسلوب خاص، يخرج إلى رؤية بلاغية عامة تشتمل على أسلوبية تتعدد فيها المقاصد البلاغية لعل من أهمها التنزيه، والتفاؤل، والدعاء، والتنبيه، والتخصيص، والاستعطاف، والتعظيم، والمدح، وبيان السبب لأمر فيه غرابة. وقد انتهت الدراسات الأسلوبية إلى أهمية الاعتراض في تراكيب الجمل فأولاها التحليل الأسلوبي عناية كبيرة، ذات محل استثنائي فعلى الرغم من أنها لا تمتلك محلا من الإعراب، إلا أنها

---

[1] الزكرشي، البحر المحيط في أصول الفقه، قام بتحريره:عبد الستار أبو غدّه، راجعه: عبد القادر، عبد الله العاني، دار الصفوة للطباعة والنشر، ط2، الفردقة، 1413ه/1992م، 206/5.

[2] مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،1991م، ص5.

[3] الجوني، الكافية في الجدل، تح: فوقية حسين محمود، دارالنشر، مكتبة الكليات الأزهرية، ص67.

[4] المرشد هزاع سعد، اعتراضات البغدادي النحوية في كتابة (خزانة الأدب) على الغني في كتابة (المقاصد النحوية)، مجلة التراث العربي، دمشق، العدد112، 1429ه/2008م، ص56.

تمتلك ارتباطا تركيبيا جديدا يكون بمنزلة المؤكد التكراري للدلالة العامة في السياق، فوظيفتها تغيير الترتيب أي تحويل أحد عناصر التركيب من منزلته وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل كما يكون بزيادة عنصر، أو أكثر من عنصر أجنبي تماما عن التركيب"[1]

إذن: فالاعتراض في الكلام نوع من منع الاسترسال في نفس المسار الدلالي والخروج إلى معنى إضافي عرض للمتكلم وهو يتكلم فوظفه في كلامه ثم يعود إلى مواصلة الركن الثاني من الجملة. وقد أصبح الاعتراض أسلوبا للتنفيس والتجاوز وإضافة دلالات أخرى للنص الشعري، وهما أنواع نذكر منها:

- **الاعتراض بشبه جملة:**

يختلف توظيف الشعراء الجزائريين المعاصرين للاعتراض باختلاف أساليب التعبير والتراكيب واختيار مواضعه ومن أمثلته قول "حسن خراط" في قصيدته بعنوان "إناث البنفسج" إذ يقول:

أحادث شكلي وظلي

"وأصغي إلى وشوشات

الحواس

وأزرع في مهج الوقت

نخلي وزرعي"[2]

في الأصل وجب على الشاعر قول:

"وأصغي إلى وشوشات الحواس

وأزرع نخلي وزرعي، في مهج الوقت

لكنه آثر أن يفصل بين الفعل "أزرع، والمفعول به نخلي" بشبه الجملة "في مهج الوقت" ويبدو

[1] أمحمد لقدي، أثر البديع في الدراسات البلاغية الحديثة: العلاقة الأسلوبية نموذجا، المجلد5، العدد01، أفريل2013، جامعة الجزائر، ص79.

[2] حسن خراط، "إناث الكريستال"، قصيدة "إناث البنفسج"، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012م، ص 67.

من خلال حذف شبه جملة الاعتراض أن المعنى المباشر الذي أراده الشاعر من عبارة "أزرع نخلي وزرعي" لم يتغير لكنه قد يحمل دلالات إضافية أخرى بوجود شبه الجملة "في مهج الوقت" الذي أضاف إلى النص خيالا يصبح فيه النخل غير النخل والزرع غير الزرع.

- **الاعتراض بالجملة الاعتراضية:**

النص الشعري المعاصر أسس مناخا شعريا جديدا من خلال نظام الجملة وفاعليتها ضمن مقولة (الاعتراض)، ولقد كشف الشاعر"عز الدين ميهوبي" في ديوانه "اللعنة والغفران" الذي أخذناه أنموذجا لهذا النسق من التضمين والذي يقول فيه:

"إن الجزائر ليست لعبة ....وكذا

فأر يلاعب – من جهلائه – قططا"[1]

تعمد الشاعر أن يضع الاعتراض بين علامتي الاعتراض لإبراز القيمة الدلالية لما بينهما، أو لإضافة معنى آخر إذ بإمكانه أن يقول: "فأر يلاعب قططا" فهو يعرض نفسه للخطر فقط ولكن عندما تضاف كلمة -جهلائه– يتسع مجال الدلالة حيث يصبح جرم الفأر عظيما لاتصافه بالجهل والمقصود بالفأر هم أعداء الوطن الذين يعملون على تخريبه ويصارعون في ذات الوقت أطرافا متمثلة في السلطة تمنعهم من تحقيق مآربهم الذين هم القطط المتربصة بالفئران الجاهلة بنهاية مصيرها.

- **الاعتراض بالألفاظ العامية والأجنبية :**

تعد الألفاظ أدوات الشاعر في تشكيل فنه بالنسبة له كالألوان للرسام، واحتفاؤه بها يمكنه من امتلاكه لمعجم لفظي يميزه عن غيره من الشعراء انطلاقا من مطالعاته وثقافته واتجاهه الفكري فمثال عن ذلك عز الدين ميهوبي في ديوانه "ملصقات" الذي أكثر في تضخيم بعض الألفاظ في أغلب النصوص لإبراز مركزاتها كقوله في نص بعنوان "نعمة":

"لا تكن ذئبا ...

[1] عز الدين ميهوبي، ديوان "اللعنة والغفران"، قصيدة "بكائية وطن لم يمت"، مؤسسة أصالة للإنتاج الفني والإعلامي، الجزائر، 1997م، ص14.

وكن شاة بغابه

...

هكذا تفلت من عين الرقابة.

لا تكن أفعى ....

وكن مثل النعامة

هكذا تنعم بالأمن .....

وتحيا في السلامه"[1]

رغم وضوح المعنى في هذا المقطع الشعري الذي يتحدث فيه الشاعر عن الوضع السياسي وقمع الحريات، تعمد أن يوجه المتلقي إلى كلمتي "عين" و"السلامه" التي تشير إلى اختيار النجاة بالابتعاد عن المعارضة والعمل السياسي.

وقد يضيق الشاعر بمعجم ألفاظه الفصحى فيلجأ إلى المعجم العامي، يستعين به ليقترب أكثر من المتلقي باللسان المتداول في الحياة اليومية حتى يكون الشاعر والمتلقي في التيار نفسه، خاصة عندما تكون تلك الألفاظ مرتبطة بالجانب الاجتماعي مثل العنوان الذي كتبه الشاعر "عز الدين ميهوبي" في قصيدته "حيطيست" والتي جاء في مطلعها:

"من رصيف لجدار

من جدار لرصيف

من ربيع، لشتاء، لخريف.

ناسكا طول النهار"[2]

لتوضيح لكلمة "حيطيست" وضع الشاعر إحالة أسفل القصيدة تقول:"حيطيست" = بطال

[1] عز الدين ميهوبي، ديوان "ملصقات"، قصيدة "شيء كالشعر"، منشورات مؤسسة أصالة، سطيف، الجزائر، 1997م، ص33.

[2] عز الدين ميهوبي، ديوان "ملصقات"، قصيدة "شيئ كالشعر"، ص66.

بالفصحى، وهذا يدل على أن الشاعر أراد أن يعبر بلسان العامة عن ظاهرة سلبية تنخر جسد المجتمع وتقوض أركانه المتمثلة في عنصر الشباب الذي أصبح طوال فصول السنة زهدا من الدنيا يقضي يومه بين الوقوف بجانب الحائط كالوتد الذي يخاف سقوطه أو جالسا على الرصيف يتحسر ضياع مستقبله.

كما يعمد أيضا بعض الشعراء إلى توظيف كلمات ليس لتقريب المعنى للمتلقي فحسب، بل لغرض التحقير بالأشخاص كما نجد هذا النوع في قصيدة "الوزير الأول" للشاعر"ناصر معماش" الذي احتقر فيها الشخص الذي يرأس المجلس البلدي حيث يقول فيه:

"علمته علم الكلام الكاذب

فالكذب صنعه عصبة التشهير

أدخلته في واقع لا منتهى

في كل مير صورة من مير

لو كان شكل العبقرية جاهزا

شكلت منه مخططا لحميري"[1]

للتعريف بكلمة "مير" وضع الشاعر - كذلك - علامة تهميش يقول فيها "مير" المسؤول الأول على البلدية والمنتخب من طرف المجموعة السكانية وقد ينتمي إلى حزب ما وأصلها فرنسي le maire[2]، وبالتالي أورد الشاعر الكلمة العامية في القصيدة للحط من قيمة هذا المسؤول الذي هو شبيه بالحمير بنظره.

ومن الكلمات العامية المشهورة في الثقافة الشعبية الجزائرية كلمة "فاقوا" وهي قريبة من الكلمة

[1] ناصر معماش، ديوان "فجائع الاسمنت والعربر"، قصيدة "الوزير الأول"، منشورات الإمتاع والمؤانسة، د.ط، د.ت، الجزائر، 2019م، ص86.

[2] المصدر نفسه، ص93.

الفصيحة "أفاقوا" من حيث الاشتقاق أو الجذر اللغوي، وهي قريبة منها في الدلالة وتوظف عادة عندما يكتشف الشخص أن الذي يتعامل معه يحاول خداعه وغشه وقد وظفها الشاعر "عبد المالك بومنجل" في قصيدة عنوانها "انتقام الحقود" جاء فيها:

"وتنصرف الكرمة عن حماكم

فيا صرخات "نصر الله" (فاقوا)

لأنتم مثلهم تاريخ حقد

تزينه التقية والنفاق"[1]

وقد أشار الشاعر في هامش نفس الصفحة أن الكلمة "فاقوا" = بالدارجة الجزائرية وأصلها في الفصيح أفاقوا أي تفطن الناس إلى مكركم. وقد وضع هذا التوضيح لمن لا يعرف المصطلح من غير الجزائريين من العرب لأن النص يتحدث عن تآمر الشيعيين. انطلاقا من الصراع المذهبي على الرئيس المرحوم صدام حسين على السنة، وقد أشار الشاعر إلى ذلك في قوله:

"نصر الله (فاقوا) أي قصده أفقنا بكم يا جماعة نصر الله ولمكركم ولصرخاتكم الكاذبة.

- **التلاعب بالألفاظ:**

مما يلفت انتباه المتلقي عند بعض الشعراء الجزائريين ولعه باللعب بألفاظ اللغة عن مستويات متعددة ومتفاوتة (تطويع، نحت، اشتقاق، خلق مفردات جديدة) أو تغيير جذر الألفاظ وتشويه أصواته عمدا أو استبدال حروف بحروف أخرى في عبث لفظي، أو استعمال الجناس كتشكيل إيقاعي يحمل دلالات وإيحاءات لها تأثيرها الفني في المتلقي، وهذا الأخير لجأ إليه الشاعر "عبد الله العشي" بحيث أوغل في اللعب بالألفاظ مجانسا بين الحروف بغية إيجاد فجوة دلالية من خلال الغموض في المقطع الشعري الأتي:

طفوت على الماء .

[1] عبد المالك بومنجل، ديوان "عناقيد الغضب"، قصيدة "انتقام الحقود"، ص9.

طفت على الرمل .

مال بي الميل.....

واختلط الحلم بالملح

والحاء بالميم.

.....

.....[1]

جانس الشاعر بين كلمتي طفوت وطفت والحلم والملح وأكثر من حرفي الميم واللام، مشتغلا على القيمة الإيقاعية لهذه الحروف وكأن المقطع الشعري شكل منها لفظيا دون غيرها من حروف اللغة، أما الدلالة فهي غائمة لاختلاط الأمر على الشاعر الذي أصبح لا يميز بين إرضاء الرغبة في المعرفة ومقاومة العطش الروحي، إلى اكتشاف الحجب باحتجاب المدارك العقلية.

[1] عبد الله العشي، ديوان "يطوف بالأسماء"، قصيدة "أهل القلم"، منشورات القلم، الجزائر، د.ط، 2008م، ص27.

الفصل الثاني: العدول اللفظي على مستوى الدلالة وأثره على المتلقي

1/ الاستعارة

2/ المجاز المرسل

3/ العدول في الأساليب

الفصل الثاني: العدول اللفظي على مستوى الدّلالة في الشعر الجزائري المعاصر وأثره على المتلقي

يتعلق العدول الدلالي بجوهر المادّة اللّغوية فيقوم بخرق للنظام الداخلي المتعلق بالدلالة حيث يعتبر"من أهم الانزياحات التي خصها البلاغيون واللسانيين وعلماء الأسلوب بقدر كبير من الاهتمام نظرا لاهتمامه بالكثير من التعابير المجازية فيه، وهو يعني الانتقال من المعنى الأصلي أو المعجمي للفظ إلى المعنى السياقية الذي تأخذه الكلمة حينما توضع في سياق معين يحدده معنى الجملة بأكملها، حيث تتنازح الدوال عن مدلولاتها فتختفي نتيجة لتلك الدلالات المألوفة للألفاظ لتحلم كأنها دلالات جديدة غير معهودة يسعى إليها المتكلم"[1].

نستنتج أن العدول الدلالي هو الذي يخرج الألفاظ من دلالتها الأصلية ليخلق منها لغة جديدة خارجة عن المألوف، أي بمعنى آخر هو الذي يتمّ فيه الانتقال من المعنى السطحي للفظة إلى معنى مجازي.

العدول بدلالة الألفاظ عن المألوف هو الفارق بين لغة الشعر ولغة النثر، فالعدول الدلالي هو ميزة خاصّة بلغة الشعر أكثر من النثر فالشاعر"لا يستخدم اللّفظ المعتاد بدلالته المحدّدة التي نتعلّمها، أو لا يستخدم اللّفظ بدلالته التي نقصدها حين نستخدمه في حياتنا اليومية، ثمّ إنّه لا يفسّر لنا الأشياء تفسيرا منطقيا يقبله العقل، ومن ثمّ فإنّنا نصف الشاعر بأنّه غامض والحقيقة أنّنا لا نحكم عليه هذا الحكم إلاّ لأنّنا منطقيّون، ولأنّنا اعتدنا أن نتعامل باللّغة في وضوح"[2]، فمن غير الممكن أن يقوم الشاعر بالشرح والوضوح في قصيدته الشعرية وإلاّ فقدت جماليتها وبالتالي يفقد المتلقي لذّة تذوّق الشعر. إذن للحفاظ على جمالية القصيدة يقوم المبدع بإعطاء النص دلالات جديدة غير محدودة باستخدام عدّة انزياحات دلالية متمثلة في الاستعارة، المجاز المرسل، العدول في الأساليب وغيرها.

---

[1] تامر سلوم، الانزياح الدلالي الشعري، مجلة علامات، المغرب، ج19، عدد03، مارس1996م، ص37.

[2] عز الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م، ص192.

1- الاستعارة:

لغة: لفظة "استعارة" مشتقة من الفعل "أعار" ولها عدّة تعريفات منها ما جاء في معجم لسان العرب لابن منظور: "العارية والعارة ما تداولوه بينهم وقد أعاره الشيء وأعاره منه وعاوره إيّاه، والمعاورة والتعاور: شبه المداولة والتداول في الشيء يكون بين اثنين، وتعور واستعارة: طلب العارية واستعاره منه طلب منه أن يعيره إيّاه"[1].

في حين وردت الكلمة في معجم محيط المحيط مشتقّة من لفظة "العرية" وهي العطية وقيل سمّيت عارية لتعتريها عن العوض وقيل من العار أو العري خطأ(...)[2]

كما جاءت في معجم الوسيط بمعنى استعارة الشيء: طلب منه أن يعطيه إيّاه عارية ويقال استعار إيّاه والاستعارة في علم البيان: استخدام كلمة بدل أخرى لعلاقة مشابهة مع القرينة الدّالة على هذا الاستخدام[3]

يتضح لنا من خلال تعريفات العلماء من ذوي الاختصاص أن مفاهيم الاستعارة تصبّ كلها في معنى واحد، وهو رفع الشيء من مكانه الأصلي وتحويله إلى مكان آخر والتداول والعطاء والطلب.

اصطلاحا: تعد الاستعارة من علوم البلاغة وقد شغلت العديد من الباحثين حيث أدمجت ضمن مجال عام وهو علم البيان، كما أنّها اتخذت مكانة مرموقة في عالم الدراسات التداولية، وهذا بفضل الصّلة العميقة التي تربطها باللّغة.

من بين المفاهيم الاصطلاحية التي وردت في حق هذا الشق من البلاغة قول عبد القاهر الجرجاني: "أعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون اللفظ أصلا في الوضع اللّغوي معروفا تدلّ الشواهد على أنّه اختصّ به حين وضع لم يستعمله الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا

[1] ابن منظور، لسان العرب، تح: مجدي فتحي السيد، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، مصر، ج2، مادة(عور)، ص618.

[2] ينظر: بطرس البستاني، محيط المحيط، د.ط، بيروت، لبنان، 1977م، مادة(ع و ر)، ص663.

[3] ينظر: إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، تح: مج اللغة العربية، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص636.

غير اللّازم فيكون هنالك كالعارية"[1].

كما تُعرف أيضا أنها "استعمال لفظا ما في غير ما وضع له، اصطلاح به التخاطب العلاقة المشابهة مع قرينة صارفه عن إرادة المعنى الموضوع له فالاصطلاح به التخاطب".[2]

عرف الجاحظ الاستعارة في كتابه البيان والتبيين بقوله: "الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه".[3]

إن جلّ هذه المفاهيم اتّفقت على معنى واحد وهو أن الاستعارة هي استخدام كلمة في غير ما وضعت له في الأصل إلى غيره لغرض ما، مع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي.

أما عند النقاد والباحثين المحدثين فالاستعارة هي "في الأصل تشبيه حذف أحد طرفيه ووجه شبه وأداته فهي مجاز علاقته المشابهة، والمشبه يسمّى مستعارا والمشبّه به يستعمل مستعارا منه."[4]

من المعروف أن التشبيه لابدّ فيه ذكر ركنيه الأساسيين وهما المشبه والمشبّه به فإذا حذف أحدهما مع ذكر صفة من صفاته تدل عليه وتسمّى القرينة لا يعدّ تشبيها وإنّما تصبح استعارة ويسمّى طرفيها مستعارا ومستعارا منه.

تنقسم الاستعارة إلى نوعين:

أ/ الاستعارة المكنية: عرّفها القزويني في كتابه "الإيضاح في علوم البلاغة" بقوله هي: أن تحذف المشبه به بعد أن تستبقي شيئا من لوازمه يكنى به ثم تسنده إلى المشبه المذكور في الكلام"[5].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 2003م، ص27.

[2] عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1997م، ج2، ص229.

[3] أبو عثمان بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: محمد هارون، مكتبة الخازجي، مصر، 1998م، ص152.

[4] نبيل راغب، عناصر البلاغة الأدبية، مطابع الهيئة المصرية العامّة للكتاب، الإسكندريّة، مصر، 2003م، ص39.

[5] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت، ص64.

وبالتالي تكون الاستعارة المكنية هي التي حذف فيها المشبه به ويرمز إليه بشيء من صفاته و يسمّى القرينة.

لقد غرف الشعراء الجزائريين من الاستعارة لأنها من بين أهم وسائل التعبير الشعري بقدرتها على تصوير الأحاسيس الدفينة ولما تضفيه على التعبير الشعري من حيوية ووضوح واختصار واجتناب رتابة التعبير المباشر المألوف.

اتخذ الشاعر "عثمان لوصيف" من الاستعارة مطية لرسم إحساسه بالألم، إذ يقول في قصيدته **"النحلة والغبار"**:

أنصتوا ماذا توشوش الريح للشجيرات النحيلة

هذا المساء:

مات النغم، وانتحرت البحيرات.

صدئت المسافة واغبرّت الخطوط

تاهت الخطى وماج السراب على المدى[1]

لقد شبه الشاعر الريح بالإنسان، فحذف المشبه به وهو الإنسان وترك لازمة من لوازمه وهي توشوش أي تتكلم بكلام خافت، فالكلام ليس من أفعال الريح وإنما يختص به الإنسان فقط، كما استعمل الشاعر أيضا بعض الأفعال تعبيرا عن آلامه الذي لم يفصح عنها مباشرة كقوله: "مات، انتحرت، تاهت"، فاستعارة فعل الموت للنغم مع استعارة فعل الانتحار للبحيرات ثم يضيف تيه الخطى، وهذا يستلزم استحضار صورة الكائن (الإنسان) حيث نرى سعي الشاعر إلى تأكيد بعد معين في رسمه للصورة المستعارة، والإحساس بالألم وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

يقول الشاعر عثمان لوصيف في ديوانه **"قالت الوردة"**:

تسكر الأرض حين أغنّي

[1] عثمان لوصيف، ديوان "براءة"، قصيدة النحلة والغبار، دار هومة للطباعة والنشر، ص26.

وترقص أشجارها العاشقات[1]

حذف الشاعر المشبه به وهو الإنسان وترك ما يدل عليه وهو السكر في السطر الأول، أما في السطر الثاني فقد وظف صورتين في ثلاث كلمات فالمشبه به هو المرأة الراقصة والرقص للنساء ومنه حذف المشبه به وترك لازمة من لوازمه وهو الرقص، ثم حذف المشبه به فيما بعد حيث أن العشق من صفة البشر وهو وصف به الشجرة الراقصة.

إن ارتقاء الجماد لمرتبة الإنسان بصفاته وأحاسيسه ومشاعره ما هو إلا خرقا للمألوف وعدولا عنه يخلقه المبدع في النص ليثير خيال القارئ إذ يجعله يسبح في مشاهد غريبة غير مألوفة، تنقله إلى رؤى جديدة تشاهد بالذهن أكثر مما تشاهد بالحس.

استعمل الشاعر الجزائري " حسين زيدان"- هو أيضا- الاستعارة في ديوانه: "قصائد من الأوراس إلى القدس" حيث يقول في قصيدة **"الجبل"**:

جبل من الأوراس حدّث قال لي

إني أحنّ إلى عناق الكرمل[2]

فالاستعارة هنا في قول الشاعر: **"حدث قال لي"** فقد شبه الشاعر هذا الجبل بالإنسان الذي يحدّث نضيرة فيخبره بمكنوناته، ثم حذف المشبه وترك قرينة تدل على ذلك وهو الحديث على سبيل الاستعارة المكنية.

ب/ الاستعارة التصريحية: هذا النوع من الاستعارة هو الذي يكون فيه الطرف المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به.[3]

الاستعارة التصريحية إذن هي التي يصرّح فيها بالمشبه به ويحذف المشبه مع ذكر شيء مقترن به يدلّ عليه.

---

[1] ينظر: عثمان مقيرش لوصيف، الخطاب الشعري في ديوان "قالت الوردة"، دار المؤسسة الصحيفة، مسيلة، ص133.

[2] حسين زيدان، ديوان "قصائد من الأوراس إلى القدس"، قصيدة الجبل، ص 93.

[3] ينظر: إلهام إسماعيل حرارة، الصورة البيانية في كتاب روح البيان في تفسير القرآن لإسماعيل حقّي البروسوي، مذكرة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزّة، فلسطين، 2013م، ص121.

نجد أنّ "الاستعارة عند علمائنا العرب القدامى ليست مجرّد زخرف لفظي يؤتى به لتزيين الكلام، وإنّما هي فنّ قولي تداولي يعطي للكلام قوّة دلالية ووقعا على نفسيّة المتلقي لمدى تأثيرها واستحسانها في القول."[1]

يتّضح لنا مما سبق ذكره أن للاستعارة قيمة جمالية لما تضيفه من رونق وجمال على اللغة وإلى جانب ذلك لها قيمة تعبيرية أيضا ممّا تساعد على شرح المعنى بدقّة وتأكيده وتقويته، فالغرض منها أسلوبي يشير إلى شيء حسّي لا يوجد في التعبير الحرفي، فيقوم المتلقي باكتشافه عن طريق التخيل مما تحدث جمالا وسرورا في نفسيّته.

لجأ الشعراء الجزائريين كباقي البديعين إلى هذا اللون من المحسنات البلاغية رغبة في الخروج عن المألوف من التعبير، ولأن الشعر فن قول يختلف عن القول التواصلي. من بين الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين عرجوا على باب الاستعارة الشاعر "يوسف وغليسي" إذ يتضح ذلك في قصيدته **"مجمرة المساء"** والتي قال فيها:

تقابلني هذا المساء

تشك عمدا

بوقت اللقاء

وتبعث من وجنتيها قبلتين

واحدة لأشواق الصباح

والثانية لمجمرة المساء[2]

في المقاطع السابقة صرح الشاعر بالمشبه به "المجمرة" وحذف المشبه به "الشوق"

[1] حسيني وفاء وبسكري وفاء، الاستعارة في ديوان أسرار الغربة لمصطفى محمد الغماري– مقاربة تداولية - ،مذكرة ماستر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2018م/2019م، ص21.

[2] يوسف وغليسي، قصيدة مجمرة المساء، ص19.

تعبيرا منه عما يراوده كل مساء من لهفة حارقة وشوق شديد لحبيبته.[1]

2/ المجاز المرسل:

لغة: المجاز هو مصدر ميمي مشتق من الفعل الثلاثي "جاز"وله عدّة تعريفات لغوية نذكر منها:

يقال: "المجاز:المعبر، والمجاز من الكلام: ما تجاوز ما وضع له من المعنى".[2]

وجاء في لسان العرب لابن منظور عن مادّة "جوز" حيث قيل: "جزت الطريق وجاز الموضع جوزا وجؤوزا وجوازا ومجازا وجاز به وجاوزه جوازا وأجازه وأجاز غيره وجازه: سار فيه وسلكه، وأجازه: خلّفه وقطعه، وأجازه: أنفذه".[3]

ورد في معجم القاموس المحيط: "أجاز له: سوّغ له، أجاز رأيه: أنفذه، كجوّزه، أجاز له البيع: أمضاه، أجاز الموضع خلّفه..."[4].

يتبيّن لنا أنّ المجاز في اللّغة هو التجاوز والعبور والتعدّي، وانتقال اللّفظ من معناه الأصلي إلى معنى آخر.

اصطلاحا: يعدّ المجاز من أحسن الصور البيانية التي شغفت العرب باستعماله وهذا راجع لما فيه من دقّة في التعبير و إيضاح للمعنى.

قال السكاكي: "المجاز هو اللّفظ المستخدم في غير ما وضع له مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي".[5]

---

[1] ينظر: زدام سعاد، أبعاد الانزياح في الشعر الجزائري المعاصر يوسف شقرة ويوسف وغليسي أنموذجا، مجلة القارئ للدراسات النقدية والأدبية واللغوية، مج:5، عدد:2، جوان 2022، ص 496.

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، تح: مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

[3] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، مادّة(جوز).

[4] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، مصر، د.ط، 2008م، مادّة(جاز).

[5] ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 1983م، ص170.

نفهم من قول السكّاكي أن المجاز هو صرف اللّفظ عن معناه الوضعي إلى معنى مرتبط بقرينة وذلك باختلاف صيغه سواء كان اسما أو فعلا وباختلاف جذره.

للمجاز أنواع كثيرة نذكر منها: المجاز العقلي، والمجاز المرسل وهو النوع الذي سوف نتطرّق إليه.

إذن، **المجاز المرسل** هو "الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له لعلاقة غير المشابهة بين المعنيين."[1]

وبالتالي يكون لفظا نقل من دلالته الأصلية ليدل على معنى آخر، شرط وجود قرينة تمنع المعنى الأصلي للكلمة، ولابدّ أن تكون العلاقة لغير المشابهة وذلك لاستبعاد الاستعارة.

سمي مجازا مرسلا لأنّه لم يقيّد بعلاقة واحدة وإنّما له عدّة علاقات:

أ ـ يتحدّد المعنى المجازي باللفظ.

ب ـ تسأل عن العلاقة بين المعنى الحقيقي والمجازي.

ج ـ نوع العلاقة يتحدّد حسب المذكور فإن كان المذكور سببا فالعلاقة سببيّة، وإن كان محلّا فهي محلّية، وإن كان جزءا فهي جزئية. [2]

يتبيّن لنا أن المجاز المرسل غير مقيّد بعلاقة واحدة فقط بل له علاقات كثيرة أهمها:

ـ السببيّة: وذلك أن يذكر المتكلم لفظ السبب ويريد منه المسبّب.

يقول الشاعر "عثمان لوصيف" في قصيدة "المتغابي":

الطيور التي تتدافع نحو الفضاءات

تصدح بالأغنيات

وتسبح عبر الأثير

---

[1] بسيوني عبد الفتّاح، علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان، مطبعة السعادة، ميدان أحمد ماهر شارع الجداوي رقم 12، ط1، 1408ه/1987م، ص144.

[2] حلمية فراح، بلاغة المجاز من خلال كتاب الإبداع البياني في القرآن العظيم لمحمّد علي الصابوني، مذكّرة ماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2012/2011م، ص 28.

وتموت لتولد مأخوذة بالبعيد[1]

قصد الشاعر بكلامه في هذا المقطع تلك المخلوقات ذات الأجنحة والمناقير لكن ليس هو مراده، وإنما المراد ما يدل عليه الشعراء في كل زمان ومكان لأن الشعراء مصدر للأصوات والأغنيات والتجارب الشعورية، فالشاعر عدل عن التعبير الشعري بلفظة "الطيور" أو ما يدل عليه من الألفاظ الحقيقية، إلى صوت الشعراء بحيث نابت لفظة "الطيور" عن لفظة " الشعراء" نيابة السبب عن النتيجة.

- **المسبّبة:** هي عكس العلاقة السببيّة تتمثل في ذكر لفظ المسبّب وأريد منه السبب.

ونجد هذه العلاقة في نموذج الشاعر "عاشور بوكلوة "في قصيدته **"إذا الشعر جاء"**، إذ يقول:

هل تستطيع القصيدة أن توقظ فتنة القلب

فيغير الحب وجه التاريخ

ويظهر العاشق للمعشوق فضله[2]

يتحدث الشاعر وهو في حالة نفسية محطّمة، لكن يوجد لديه بصيص أمل لأنه يتساءل في كل مرة إن كان بالإمكان تغيير الأوضاع وتحسينها في قصده "هل تستطيع "المشاعر أو الأحاسيس أن توقظ فتنة القلب لكنه لم يقلها وإنما استخدم لفظة "القصيدة" للدلالة على "المشاعر والأحاسيس" لأن النفسية المملوءة بالأحلام والأحاسيس والمشاعر التي تنبض بوعي الحرقة تدفعك إلى صياغة تشكيلات إيقاعية في القصيدة كحضور متوهج عامر بالقيم الجمالية والإبداعية ترتفع وترتقي لتوقظ فتنة القلب وحرقته، وفي هذا **عدول** عن المدلول الحقيقي "للقصيدة" وهي التي تعجّ بالإيقاع والتفعيلات المتوازنة إلى مدلوله المجازي وهو المشاعر والأحاسيس.

- **الجزئيّة:** وهذه العلاقة تكون بذكر الجزء ويراد منه الكل، ومن الأمثلة على ذلك

[1] عثمان لوصيف، ديوان "المتغابي"، دار هومة، الجزائر، 1999م، ص 108.

[2] عاشور بكلوة، ديوان "الشفاعات"، دار أمواج للنشر، سكيكدة، 2006م، ص27.

ما جاء في قول الشاعر "عاشور بكلوة" في قصيدته "الشفاعات" قائلا:

تلك ماما التي علمتني

أولي بوجهي شطر الكعبة لأصلي[1]

لا يوجد حبّا أجمل من حب الكائن الحي لأمه مهما كان، فذلك الحب النبيل الذي ينبع من الذات والذي يتسم بصدق المشاعر والعواطف ليس إلا ردة فعل لتضحيات الأم من أجل إسعاد أبنائها. الشاعر جسّد في مقطوعته صورة الإنسان بلفظة "وجه" وهو جزء من الإنسان لأن أول ما يخطر بذهن الناظر لغيره هو وجهه فالغالب أن يوثق الشخص من وجهه. لهذا استخدم الشاعر لفظة "الوجه" وهي المدلول الأول أمّا "الإنسان" فهو المدلول الثاني، والذي لم يتم على أساسه المشابهة وإنما على أساس المجاورة، وهاته العلاقة تكمن في أنّ الوجه جزء من الإنسان، لأن هذا الأخير لا يتجه بوجهه فقط شطر الكعبة وإنما بجسده كله، لكنّ الشاعر فضّل ذكر الجزء للدلالة على الكل، ولهذا كان العدول عن الكل إلى الجزء، وهذا يشير إلى أن لفظة الوجه هي الأقدر على نقل الدلالات إلى المتلقي، وأيضا كون الوجه من أظهر الأعضاء وأجلّها قدراً.

- الـــــــكلّية: وما يقال في العلاقة الجزئيّة يقال في الكلّية، لكن أن نقلب الوضع ونعكس الأمر، أي يذكر لفظ الكلّ، ويراد به الجزء منه.

يتجسد هذا النمط في قول الشاعر "عبد الحميد شكيل" في قصيدة **"حالات للخفق والفداحة":**

أرجعوني إلى أوّل الخطو

الذي في أوّل الدّرب

الذي في أوّل العمر

الذي في آخر الآه[2]

---

[1] المصدر نفسه، ص 76.

[2] عبد الحميد شكيل، ديوان "يقين المتاهة مقام الشوق"، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر،2005م، ص 43.

يوضح لنا الشاعر ظاهرة العدول في لفظ **"أرجعوني"** فهو يتوسل إجراءات الرّجوع إلى الصبا، ويكشف عن خباياه التي توجد داخل قلبه الموجوع فالمقصود هنا **"القلب"** وليس الشخص في حد ذاته، فأصل الكلام أن يقول "أرجعوا قلبي إلى أوّل الخطو" غير أنّه لم يقل قلبي بل آثر الشاعر استعمال لفظة "أرجعوني" للدلالة على عذاب القلب بمعنى أنّ العدول حدث للفظة "القلب" بحيث انتقل الشاعر من الكلية إلى الجزئية باستخدامه ظاهرة العدول عن المدلول الحقيقي إلى المدلول المجازي، والسر هو الإشعار بما أصاب الشاعر من عتاب واضطراب إلى الحد الذي جعله يطلب العودة إلى مرحلة الطفولة، لأنّ الإنسان في هذه المرحلة يتميز سلوكه بالهدوء والرّضا بعيداً عن العذاب والآهات والآلام.

- **الـــحالية:** وتحدث هذه العلاقة حين يطلق الحال، ويراد به المحل لما بينهما من ملازمة.

في قصيدة **"أبيحك للنذور"** للشاعرة " منيرة سعد خلخال" نلفي هذه العلاقة إذ تقول فيها:

أشعر الآن

والشمس تتناثر بحقول الفجر[1]

فالشمس لا تتناثر وإنّما ضوء الشمس هو الذي يتناثر بمعنى أشعتها وبالتّالي فهو مجاز مرسل علاقته حالية لأنه متى وجدت الشمس وجد الضوء فالشاعرة أرادت أن تجسّد ذلك المعنى بمشهد كتابي إبداعي مدهش.

- **الـــمحلّية:** وفيها يذكر لفظ المحل ويراد به الحال فيه.

يقول الشاعر :

واستوى الزّورق يجري قاصدا شطّ الوصول

بينما كنت أغني

والدنيا ترقص حولي[1]

[1] منيرة سعدة خلخال، ديوان "لا ارتباك ليد الاحتمال"، قصيدة أبيحك للنذور، منشورات دار هومة، اتحاد الكتاب الجزائريين، قسنطينة، 2006م، ص64.

يتمثل المجاز في "الدنيا ترقص حولي" حيث ذكر الشاعر المحل وأراد الحال وهو البشر وبذلك فالعلاقة محلّية وهذه العبارة تحيل القارئ إلى دلالات متنوعة منها امتلاء الكون بالبهجة والسعادة والأمل والغناء المذكورة في السطر قبله والتي تدل على روح التفاؤل الذي ملأ قلب الشاعر.

ـ اعتبـار ما كـــان: تكون هذه العلاقة، إذا كان اللّفظ المذكور في الماضي والمعنى المقصود منه في الحاضر، أي تسمية الشيء باسم ما كان عليه في الماضي.

يقول الشاعر "عز الدين ميهوبي" في ديوان **"اللّعنة والغفران"** مجسدا هذه الظاهرة:

أستحي أن أمدّ يدي ليد صافحتني

صباحا

وعند المسا...

ذبحتني[2]

لجأ الشاعر في المقطوعة الشعرية المذكورة لاستخدام علاقة "ما كان" في قوله "صافحتني صباحا" أي هنا يقصد الشاعر الشخص الذي كان يكنُّ له المودّة من قبل، لكن وقع ما وقع (...) فتغير الحال مساءاً وأصبح شخصا آخر ربما عدوّا.

ـ اعتبـــار ما يكـــون: يعني إذا كان اللفظ المذكور هو الذي سيحصل في المستقبل، أي تسمية الشيء على ما يؤول إليه.

استعان الشاعر "عثمان لوصيف" بهذه العلاقة في قصيدته "غرداية" قائلا:

وكفاني أنّ لي أطفالاً أترابي

ولي في حبّهم أعصر خمرا وزاد

من حصاد الحقل عندي ما كفاني[1]

---

[1] ينظر: بورحلة مليكة، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراه،جامعة مولود معمري، تيرزي وزو،2018/1017، ص 185.

[2] عز الدين ميهوبي، ديوان "اللعنة والغفران"، ص43.

استعمل الشاعر ظاهرة العدول في مقطوعته وهي موضحة في لفظة "الخمر" والتي لا تنسجم مع سياق الأسطر الشعرية فالخمر لا يُعصر وإنّما العنب الذي يُعصر وهكذا عدل عن لفظة "العنب" لتحلّ محلّها لفظة "الخمر" فالعلاقة بين المدلول الأول "الخمر" والمدلول الثاني "العنب" علاقة تحويلية فبدل استعماله للفظة "العنب" للدلالة على الوضع الحالي الذي نستنتجه مع فعل "أعصر" استعمل لفظة "خمر" على اعتبار العنب يصبح خمرا بعد عصره وبذلك حلّت اللفظة الدالة على حالة مستقبلية محل اللفظة الدالة على الحالة الحاضرة .[2]

يعتبر المجاز المرسل "من الوسائل التي تساعد على بلاغة التعبير وعلى جماله وحسن وقعه في نفوس المتذوّقين، ذلك أنّ المعنى ينقل من مدلول اللفظة الأصلي أو الوصفي إلى مدلول جديد، هو أكثر اتّساعا، وأبعد أفقا وأدعى إلى التأمل، ففيه تخلّص من قيد العبارة وضيقها وشعور تجربة الشاعر أو الأديب لأن يصبّ المعاني في القوالب التي يتصوّرها خياله، والأشكال التي يستسيغها ذوقه."[3]

فالمجاز المرسل – إذن- له أثر في جمال الأسلوب لميله إلى الاتّساع في الكلام والانفتاح الدلالي، بحيث كان العرب يستعملونه بكثرة ويزيّنوا به خطبهم و أشعارهم وذلك ليتركوا المجال مفتوحا للمتلقي لمعرفة المعنى الجديد المراد منه عن طريق التخيل ممّا يساعد على إثارة و تنشيط ذهن القارئ فيحدث في نفسيّته أثرا جماليا وسرورا و أريحيّة.

3/ العدول في الأساليب:

جمع كلمة أسلوب هو أساليب، والأسلوب هو"طريقة تعبير الإنسان عن نفسه، والأسلوب الجيّد هو الذي يحسن التوضيح كما يريد الإنسان".[4] فنستنتج أن الأسلوب هو الطريقة التي ينتهجها المؤلف للتعبير بشكل لفظي عن أمر ما.

---

[1] عثمان لوصيف، قصيدة "غرداية"، دار هومة، ط1، الجزائر، 1997م، ص 17.

[2] ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان، د.ط، د.ت، ص 164.

[3] حلمية فراح، بلاغة المجاز من خلال كتاب الإبداع البياني في القرآن العظيم لمحمّد علي الصابوني، مذكّرة ماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2012/2011م، ص35.

[4] أحمد أمين، النقد الأدبي، دار كلمات عربية، د.ط، القاهرة، مصر، 2012م، ص26.

من بين الأساليب المستخدمة في مجال التواصل نجد أسلوب الخبر و أسلوب الإنشاء، "فكلّ ما يصدر عن الناس من كلام لا يخرج عن اثنين هو الخبر والإنشاء".[1] أي أنّ الكلام المستعمل بين الناس يكون إمّا خبرا أو إنشاء وذلك حسب السياق الذي جاء فيه، فإذا كان الكلام ينشأ بهدف تقرير حقيقة أو الإخبار عن حدث أو قضية تفيد مستمعه فهو خبر، أمّا إذا كان بهدف التكلّم عن أمر لم يحدث بعد وذلك بطلب تحقيقه أو النهي عنه أو تمنّيه أو نناديه...، فهو إنشاء. وقد يقوم كلّ متكلّم باختيار الألفاظ التي يريد إيصالها للمخاطبين بطريقة تتناسب مع المعاني.

أسلوب الخبر:

لغة: نجد العديد من التعريفات اللغويّة للفظة (خبر) من بينها ما جاء في القاموس المحيط:"خبر: النبأ، ج: أخبار، رجل خابر وخبير وخبر وخبْرٌ: عالم به، أخبره، خبوره: أنبأه ما عنده، خبْر وخبْرة وخُبر وخُبرة ومخبرة ومخبُرة: العلم بالشيء"[2].

أمافي لسان العرب لابن منظور، فقد جاء في مادّة "خبر": خبرت الأمر أخبُره إذا عرفته على حقيقته...، والخبر ما أتاك من نبأ عمّ تستخبر"[3].

نستنتج من هذه المفاهيم أنها اتفقت على معنى واحد أنّ الخبر هو النبأ و الحقيقة.

اصطلاحا:عرّف البلاغيون الخبر بأنّه: "قول يحتمل الصّدق والكذب لذاته"[4] فالخبر إذن محصور بين الصدق و الكذب، يعني إذا كان مطابقا للواقع الخارجي فيعتبر صادقا، أمّا إذا كان الخبر لا يطابق الواقع الخارجي فيكون كاذبا.

الخبر نوعان، إمّا أن يكون جملة إسمية التي تستعمل للتعبير عن الحقائق والأوصاف الثابتة، أو جملة فعليّة التي تستعمل للتعبير عن الأحداث المرتبطة بالزمن، كما أنّها تتألف من

---

[1] توفيق الفيل، بلاغة التراكيب دراسة في علم المعاني، مكتبة الآداب، د.ط، القاهرة، مصر، 1991م، ص13.

[2] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، د.ط، القاهرة، مصر، 2008م، مادّة (خبر).

[3] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، د.ط، بيروت، لبنان، د.ت، مادة (خبر).

[4] حسن طبل، علم المعاني في الموروث البلاغي تأصيل و تقييم، مكتبة الإيمان، ط2، المنصورة، مصر، 2004م، ص43.

ركنين وهما المسند و المسند إليه.

كما أنّ للخبر غرضان أصليان:

1/ فائدة الخبر: ومعناه إفادة المخاطب الحكم الذي تضمّنته الجملة أو الكلام.

2/ لازم للفائدة: وهذا الغرض لا يقدّم جديدا للمخاطب وإنّما يفيد أن المتكلّم عالم بالحكم.[1]

إذن: نستنتج أنّ الأسلوب الخبري ينطلق من أصل الفائدة ويعني ذلك حين أنقل خبرا أفيد به غيري، أو لازم الفائدة وهذا يعني حين يشعر الغير بأنني عالم بحكم خبره وإن أخفاه عنّي، فتكون قد حصلت لي فائدة معرفته.

إنّ الخبر سواء أكان الغرض منه فائدة الخبر أو لازم الفائدة لا يأتي على ضرب واحد من القول، وإنّما ينبغي على صاحب الخبر أن يأخذ بعين الاعتبار حالة المخاطب عند إلقاء الخبر، وذلك بأن ينقله إليه في صورة من الكلام تناسب هذه الحالة[2]، ونفهم من هذا أنّ المتكلّم يجب أن يراعي حالة المخاطب عند إلقائه للخبر و يأخذها بعين الاعتبار.

ينقسم الأسلوب الخبري إلى ثلاثة ضروب:

1- "أن يكون المخاطب خالي الذهن من الحكم، وفي هذا الحال يلقي إليه الخبر خاليا من أدوات التوكيد ويسمّى هذا الضرب من الخبر **(ابتدائيا).**

كما في قول الشاعر "عز الدين ميهوبي" :

مرّة قلت لأمي

احضنيني

واجعلي صدري وسادة

وارسميني بين عينيك قلادة[3]

---

[1] ينظر: أحمد مطلوب، أساليب بلاغية(الفصاحة،البلاغة،المعاني)، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980م، ص43.

[2] مفهوم الخبر والإنشاء، المجلّد 1، جامع الكتب الإسلامية، ص9.

[3] عز الدين ميهوبي، ديوان "اللعنة والغفران"، ص 43.

يشعرنا الشاعر من خلال هذا المقطع بنوع من الراحة والهدوء والسكينة، إذ يحدثنا الشاعر عن حنان ودفئ الأم، وهو لا يحتاج لأدوات التوكيد على سبيل الخبر الابتدائي ليبين لنا مدى صحة هذا الشعور، فهو شعور حقيقي واقعي يحدثنا عن دلالة صريحة لإخبار عن تجربة شعورية بين الابن وأمه.

2- أن يكون المخاطب متردّدا في الحكم شاكّا فيه، ويبغي الوصول إلى اليقين في معرفته، وفي هذه الحالة يحسن توكيده له ليتمكّن من نفسه، ويحلّ فيه اليقين محلّ الشك، ويسمّى هذا الضرب من الخبر **(طلبيّا)**.

يقول الشاعر "عبد الحميد شكيل" في قصيدة **"الشبيه"** في ديوان **"نون الغوايات":**

الوقت وقتهم ... إنّهم يقصفون طليطلة

إنّهم يرهقون دمي في شوارع لا حدود لها[1]

في النموذج السابق استخدم الشاعر أسلوب خبري انكاري بصيغة التوكيد غرضه التحسر، بحيث يحاول الشاعر إخبارنا عن القلق والكآبة التي ألمت به مستعملا أداة توكيد تتمثل في "إنّ".

3- أن يكون المخاطب منكرا لحكم الخبر، وفي هذا الحال يجب أن يؤكّد له الخبر بمؤكّد أو أكثر، على حسب درجة إنكاره من جهة القوّة و الضّعف، ويسمّى هذا الضرب من الخبر **(إنكاريّا)"[2].**

من الأمثلة المجسدة لهذا النمط قول الشاعر "بو علام الجوهري" في قصيدة "محمده أم نقيصة"[3]:

يطالبك الناس بمزيد عناء

[1] عبد الحميد شكيل ، ديوان "نون الغوايات"، قصيدة "الشبيه"، ص34.

[2] مفهوم الخبر والإنشاء، المجلّد 1، جامع الكتب الإسلامية، ص10.

[3] ينظر: آسيا بسو وزهوة مخطاري، دراسة أسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر لقصيدة "محمدة أم نقيصة" لبوعلام الجوهري أنموذجا، مذكرة ماستر، جامعة آكلي محند أولحاج، البويرة، 2017م، ملحق، ص75.

وأنت قد أجهد منك الماء

نلاحظ أن الشاعر قد استخدم أداتين لتوكيد الخبر تتمثلا في" أنت وقد" و هذا على سبيل الخبر **الإنكاري** والغرض من هذا الخبر هو الضعف.

ومن هنا نستنتج أنّ للخبر ثلاثة أضرب تتمثل في الخبر الابتدائي وهو الخبر الذي يكون خاليا من أدوات التوكيد، وأيضا الخبر الطّلبي وهو الخبر الذي يؤكّد فيه بأداة واحدة من أدوات التوكيد، أما الخبر الإنكاري فهو الخبر الذي ترد فيه أكثر من أداة توكيد. وتنحصر الأدوات التي يؤكّد بها الخبر عديدة منها: إنّ، نونا التوكيد، أمّا الشرطيّة، لام الابتداء، القسم، ضمير الفصل، وغيرها.

أسلوب الإنشاء:

لغة: "إنشاء" اسم مشتق من الفعل الثلاثي "نشأ":

لقد جاء في معجم الوجيز معنى لفظة الإنشاء من مادّة "نشأ". نقول: الشيء نشأ، ونشؤا، ونشأة: حدث وتجدّد، والصبيّ: شبّا ونما، والشيء عن غيره: نجم وتولّد"[1]

ورد المصطلح –أيضا- في قاموس المحيط للفيروز آبادي:" نشأ، كمنع وكرم، نشئا و نشؤا، ونشاءٌ، ونشأة، ونشاءةً: حييَ، وربا وشبّ، والسحابة ارتفعت"[2].

قال بن منظور في لسان العرب: "أنشأه الله: خلقه، ونشأ، ينشأ، نشأً، ونشؤا، ونشاءً، ونشأةً، ونشاءةَ: حييَ، وأنشأ الله الخلق أي ابتدأ خلقهم...، ونشأت في بني فلان نشأً ونشؤا: شببت فيهم، ونشِّيَ وأُنشئ، بمعنى وقرّئَ: أو من ينشأ في الحلية"[3].

تعدّدت التعريفات اللغوية للأسلوب الإنشائي في المعاجم العربية، إلاّ أنّها اتفقت على معنى واحد وهو أنّ الإنشاء يعنى بالإيجاد والابتداء.

اصطلاحا: يختلف الإنشاء عن الخبر من حيث الصدق و الكذب، فقد عرّف فاضل

[1] إبراهيم مدكور، المعجم الوجيز، مجمع اللّغة العربية، مصر، 1980م، مادّة(ن،ش،أ)، ص615.

[2] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، د.ط، القاهرة، مصر، 2008م، مادّة(ن،ش،أ)، ص1608.

[3] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، د.ط، بيروت، لبنان، د.ت، مادّة(ن،ش،أ).

صالح السمرائي الإنشاء بأنّه: "كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب"[1]، "لأنّه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به واقع خارجي يطابقه أو لا يطابقه"[2].

إنّ الإنشاء - بهذا المفهوم- هو كلام لا يحتمل الصدق و الكذب عكس الخبر الذي يكون محصورا بين دفتي الصدق و الكذب.

قسّم البلاغيون الإنشاء إلى نوعين: إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي:

أ/ الإنشاء الطّلبي: يعرّف الإنشاء الطّلبي بأنّه: "الكلام الذي يلقى لإيجاد مطلوب غير متحقق في الخارج باعتقاد المتكلّم، ولو كان الشيء متحققا في الخارج لقبح طلبه عقلا، ووجب إرادة معنى آخر غير الطلب"[3]. أي أنّه ما يستذكر مطلوبا غير حاصل وقت الطلب ويكون باستخدام أساليب الاستفهام، الأمر، النهي، النداء، التمني، وذلك حسب المعنى الذي يوحى به سياق الكلام.

1- الاستفهام:

عرّف يحي بن حمزة العلوي الاستفهام بأنه:" طلب المراد من الغير على جهة الاستعلام: فقولنا طلب المراد، عامٌّ فيه وفي الأمر، وقولنا: على جهة الاستعلام، يخرج منه الأمر، فإنّه طلب المراد على جهة التحصيل والإيجاد".[4]

فالاستفهام عند علماء البلاغة هو أسلوب من الأساليب الإنشائية الطلبية يستخدمه السائل لطلب العلم بشيء كان يجهله، كما وضعوا له أدوات عدّة يستفهم بها منها الحروف مثل: **الهمزة، أم...**، والأسماء مثل: **أي، كم...**، والظروف مثل: **أين، متى...**، "إذ تخرج ألفاظ الاستفهام عن معانيها الأصلية لمعان أخرى تستفاد من سياق الكلام، كالنفي، والإنكار، والتقرير، والتوبيخ، والتعظيم، والتحقير، والاستبطاء، والتعجب، والتسوية، والتمني،

---

[1] فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ط2، عمان، الأردن، 2007م، ص170.

[2] أحمد مطلوب وحسن البصير، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط2، العراق، 1999م، ص121.

[3] السيد جعفر السيد باقر الحسيني، أساليب المعاني في القرآن، مؤسسة بوستان كتاب، العراق، 2007م، ص51.

[4] يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب الخديوية، د.ط، مصر، 1914م، ج3، ص286.

والتشويق"[1]، أي أنه له عدّة أغراض بلاغية تفهم من سياق الكلام.

يتجلّى لنا أسلوب الاستفهام في قصيدة **"طعمها مر المذاق"** للشاعر "محمود بن حمودة" الذي يقول فيها:

وحدك الثأر من دجلة فجر آت

من فرات النهر فجر

كيفما دارت رحاها ؟ !

(.....)

أين فرعون ألم ينج الغريق؟

تلك أهرام هوت يا أبتي! [2]

جاء الاستفهام في النموذج بصيغة **أين** والهمزة وذلك لغرض التعظيم، فالشاعر هنا منشغل باله بالقضية الفلسطينية التي أجرم في حق شعبها المحتل الإسرائيلي الغاشم، ولكن في الوقت نفسه يتفاءل الشاعر بالنّصر وزوال العدوان كخروج فرعون من البحر حين دعى سيدنا موسى عليه السلام ربه عز وجل أن يُخرج فرعون من البحر ليتأكد بنوا إسرائيل من أنّه قد غرق حقا، فأخرجوه من أعماق البحر بقدرة الله، وكان الأمر درسا لبني إسرائيل والناس جمعاء، فالشاعر يجسد لنا هاته الصورة على أمل طرد الصهيوني وتحرر الشعب الفلسطيني ولو طال الزمن.

2- النداء:

عرّف إبراهيم عبّود السمرائي النّداء بأنّه: "توجيه الدّعوة إلى المخاطب وتنبيهه

[1] علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة (البيان المعاني البديع)، دار المعارف، د.ط، القاهرة، مصر، 1999م، ص199.

[2] محمود بن حمودة، ديوان "حرائق الأفئدة"، قصيدة "طعمها مر المذاق"، ص 86.

للإصغاء، وسماع ما يريد المتكلّم، أو هو طلب الإقبال بالحرف "يا" أو إحدى أخواتها."[1]

نستنتج أنّ النداء هو أسلوب في الكلام يستعمل للطّلب والإقبال والدّعوة والتنبيه، وذلك باستعمال إحدى أدواته التي بلغ " عددها ثمانية هي: أ، آ، يا، أيا، هيا، أي، آي، وا"[2]، كما أنّها قسّمت إلى قسمين:

- نداء القريب: وفيه حرفان: " الهمزة وأي لنداء القريب"[3]. كما شكل أسلوب النداء في شعر الشاعر "مصطفى محمد الغماري" ومثل قوله في قصائد مجاهدة :

ألا كلاّ قلبي ...اغترابي والأسى

بهما تعثر فجري البسام[4]

استعمل الشاعر الهمزة لمخاطبة قلبه إذ هو جزء منه ولشدّة قربه كان له الهمزة دون بقية أدوات النداء، وقد خرج النداء إلى معنى التضجّر والتحسّر من العقبات التي تقف في وجه الشاعر (الاغتراب والأسى) فهما يكبلان أماله وأحلامه .

- نداء البعيد: وأمّا "ما ينادى به البعيد وهو بقيّة الأدوات"[5]، أي نجد فيه بقيّة الحروف (آ، أيا، هيا، آي، وا)، وبالنسبة لحرف "يا" فهو يستعمل لنداء القريب والبعيد.

كما واصل الشاعر "مصطفى محمد الغماري" المناداة قائلا:

وبين يديك يا إقبال .....في شفتيك أغرودة

معطّرة بنور الوحي....أنشودة

---

[1] إبراهيم عبود السامرائي، الأساليب الإنشائية في العربية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008م، ص61.

[2] إبراهيم عبود السامرائي، الأساليب الإنشائية في العربية ، ص62.

[3] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، علّق عليه ودقّقه: سليمان الصّالح، دار المعرفة، ط2، بيروت، لبنان، 2007م، ص9 .

[4] مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، ص37.

[5] بسيوني عبد الفتّاح، علم المعاني(دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني)، مؤسسة المختار، ط2، القاهرة، مصر، 2004م، ص330.

أيا من برعم الإيمان في جنبيه أشواقا

أيا من يحمل القيتار لا نغما ولا أغنية

ولكن سبحة في رحلة خضراء قدسية

عرفت الحب يا إقبال....[1]

لقد استعمل الشاعر أداتين للنداء فالأداة "يا" تستخدم لجميع أنواع المنادى و"أيا" تستعمل لنداء البعيد وقد جاء النداء في هذا السياق دالا على معنى الإعجاب بشخصية "محمد إقبال" الذي وجد فيها ملاذا متسعا لروحه الرافضة. فمن إقبال يستمد الغماري عزيمته .

3- الأمر:

وردت عدّة تعريفات للأمر نذكر منها:

تعريف السمرائي: "هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام"[2]، فنلاحظ أنّ هذا المفهوم يقصد به الطلب مع الإيجاب.

لقد قسّم علماء البلاغة الأمر إلى:" أربع صيغ: فعل الأمر، والمضارع المقرون بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر"[3]، كما له صيغ تدلّ عليه، إذ "تخرج صيغ الأمر عن معناها الأصلي إلى معان أخرى، تفهم من سياق الكلام، كالإرشاد، والدّعاء، والالتماس، والتمني والتخيير، والتسوية والتعجيز، والتهديد، والإباحة"[4]، ممّا يجعل المتلقي ينفتح على عدّة دلالات جديدة.

لأسلوب الأمر ظهور في الشعر الجزائري المعاصر و نلاحظه في قول الشاعر "مصطفى الغماري" من ديوانه "حديث الشمس والذاكرة":

<u>أسق الرفاق</u>

[1] مصطفى الغماري، ديوان "أسرار الغربة"، ص103.

[2] إبراهيم عبود السامرائي، الأساليب الإنشائية في العربية، ص 21.

[3] علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص179.

[4] المرجع نفسه، ص179.

وللشهيد ذكرى وأغنية وعيد

أسق الرفاق

ودعك من ماضي هلامي تليد

أسق الرفاق فربما طرب العبيد

من سكرهم .....ويثور فلاّح ويكبر[1]

برز الأمر في الفعل "أسق" والذي تبع بمفعول به "الرفاق" أي في الجملة "أسق الرفاق" ما يجعل الدلالة صادرة منها فهي مبعث السخرية عند الشاعر ومعادل التفاهة في حياته وقد كررها عدّة مرات ليسيطر على شعوره لعلّ السّكر يغيّر الواقع ويساعد طبقات المجتمع الاستيقاظ من سباتهم

4- النهي:

يُعرّف التفتازاني صاحب كتاب: "البلاغة الصافية في المعاني والبيان" النّهي على أنّه: "طلب الكفّ عن الفعل استعلاء"[2]، ويقصد به طلب الكفّ والامتناع عن الشيء على وجه الإلزام.

لقد اتّفق علماء البلاغة العربية على وضع صيغة واحدة للنّهي وهي:" المضارع المقرون ب(لا) الناهية"[3]، ولا"هي موضوعة لطلب الترك"[4]، فنجد أنّ انفراده بصيغة واحدة تميّزه عن غيره من الأساليب، "وقد تخرج صيغة النهي عن معناها الحقيقي إلى معان أخرى، تستفاد من السيّاق وقرائن الأحوال، كالدّعاء، والالتماس، والتمنّي والإرشاد، والتوبيخ، والتيئيس، والتهديد والتحقير"[5]، ويكون ذلك حسب الأحوال أثناء الكلام.

---

[1] مصطفى الغماري، ديوان "حديث الشمس"، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،1998م، ص ص77-80.

[2] سعد الدين التفتازاني، البلاغة الصافية في(المعاني والمعاني والبديع)، تقديم: محمد أنور البدخشاني، بيت العلم، د.ط، كراتشي، باكستان، د.ت، ص175.

[3] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص77.

[4] فاضل صالح السمرائي، معاني النحو، شركة العاتك، ط2، ج7، بغداد، 2003م، ص7.

[5] علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص 187.

يتجلى أسلوب النهي في قول الشاعر "حمود بن حمودة" في قصيدة "وشاية الطريق" حيث يقول:

إذن لا تلتهمني دفعة واحدة....

لا تلتقمني.....مثل ذي النون السجين[1]

أراد الشاعر بالنهي (لا تلتهمني، ولا تلتقمني) في النموذج "التهديد"، فالشاعر يهدد المحتل الفرنسي الغاشم الذي أجرم في حق الشعب الجزائري ويحذره من أبطال وأمجاد الجزائر الذين ينتقمون منه ولن يتركوه ولن يسكتوا على حقهم وحق إخوتهم، ويبين أنّهم متّحدون ومتماسكون مترصدون للعدو وأنّ الله معهم ما داموا يسلكون مسلك الحق.

5- التمني:

يرى حسن عبّاس التمني أنّه: "طلب حصول الشيء المحبوب دون أن يكون لك طمع وترقب في حصوله...، وقد يكون ممكنا، وقد يكون مستحيلا، فالنفس كثيرا ما تطلب المستحيل."[2]

اتضح لنا من هذا التعريف أنّ "أسلوب التمني" هو طلب شيء محبوب دون توقّع حصوله.

كما جعل علماء البلاغة العربية التمني متكوّن من أربع أدوات "واحدة أصلية، وهي (ليت)، وثلاث غير أصلية نائبة عنها، ويتمنّى بها لغرض بلاغي وهي: (هل ولو، ولعلّ)"[3]، إذ "يخرج التمني عن معناه الأصلي إلى معان أخرى مجازية، تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال"[4]، وتتمثل في الاستبعاد، الندم والحسرة، الندبة والتفجع، وغيرها.

يقول الشاعر "محمود بن حمودة" في قصيدة **"محطات تاريخية"** موظفا أسلوب التمني:

---

[1] محمود بن حمودة، ديوان "حرائق الأفئدة"، قصيدة "وشاية الطريق"، ص 35.

[2] فضل حسن عبّاس، البلاغة فنونها وأفنانها(علم المعاني)، دار الفرقان، ط5، عمان، الأردن، 1998/1418، ص156.

[3] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص95.

[4] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2007م، ص81.

لو أنّا استلهمنا التاريخ...

كتبنا عنها بالسند[1]

فالشاعر في قوله يتمنى لو أن التاريخ ألهمهم لكتبوا عن الجزائر بالسند وهو في الوقت نفسه يتمنى لو أن أبطال الجزائر كانوا كالجدار المتصدي للأعداء المتمردين عليهم وذلك لحسرته على الأحوال والأحداث المرة التي مرت بها الجزائر.

ب/ الإنشاء غير الطلبي: يعرّف بأنّه "ما لا يستدعي مطلوبا، إلاّ أنّه ينشئ أمرا مرغوبا في إنشائه"[2]، وهو أيضا "ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، ويضمّ مجموعة من الصيغ"[3]، ومن هنا نستنتج أنّه ما لا يستلزم مطلوبا وقت الطلب كما له أساليب وصيغ كثيرة تتمثل في القسم، التعجب، الرجاء، صيغ العقود، صيغ المدح والذم، وبربّ ولعلّ وكم الخبريّة، وذلك حسب المقام الذي توضع فيه في سياق الكلام.

1- التعجب: يرى عبد الله بن صالح الفوزان أنّ التعجب هو "انفعال يحدث في النفس عند الشعور بأن يجهل سببه، والمراد بالانفعال: تأثير النفس عند الشعور بالأمر المذكور"[4]، كما قيل فيه أيضا : "إنشاء يعبّر عن انفعال قائم على الإعجاب"[5]، فالتعجب إذن هو شعور داخلي تنفعل به النفس البشرية ويصدر من المخاطب للتعبير عن الحالة الشعور التي يعيشها وذلك بعدّة صيغ،وهي محصورة في قسمين:

أ/ التعجب القياسي: وهو" يأتي في الكلام على ضربين: أحدهما: ما أفعَلَه، والآخر: أفعِلْ بِهِ"[6]

---

[1] محمود بن حمودة، ديوان "حرائق الأفئدة"، محطات تاريخية، دار هومة لاتحاد الكتاب الجزائريين، 2004، ص 26.

[2] عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية(أسسها وعلومها وفنونها)، دار القلم، ج1، دمشق، سوريا، 1996م، ص224.

[3] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية ، ص63.

[4] عبد الله بن صالح الفوزان، تعجيل الندى بشرح قطر الندى، دار بن الجوزي، ط2، السعودية، 2010م، ص323.

[5] الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، 1992م، ص139.

[6] ابن جني(أبو الفتح عثمان)، اللمع في العربية، تح: حامد المؤمن، عالم الكتب، ط2، بيروت، لبنان، 1985م، ص196.

ب/ التعجب السماعي: وهو من الأساليب الإنشائية التي وردت في العربية التي لاوزن ولا قاعدة له ولا يمكن القياس عليه، أو أنّه قد يكون من الأساليب التي كانت في الأصل لدلالات أخرى غير التعجّب ثمّ خرجت عن معانيها إلى معنى التعجب ومن هذه الأساليب: التعجب بالاستفهام، والتعجب بالنداء، والتعجب بصيغة "فَعُلَ"، وقد يكون بعدّة أساليب أخرى[1].فهو أسلوب كثير الاستعمال في اللّغة العربية، و هو عكس التعجب القياسي إذ أنّه لا يكون محصورا في تراكيب محدودة، إذ تخرج هذه الصيغ الدّالة عليه عن دلالتها الحقيقيّة إلى أغراض بلاغية حسب سياق الكلام، بحيث تتمثل في الافتخار، التفجّع، المدح، والتكريم.

من الأمثلة على هذا النمط ما جاء في ديوان "ملصقات" للشاعر "عز الدين ميهوبي" إذ يقول في ملصقة "الحقيقة":

نظر السلطان في المرآة يوما ثم قال:

"آه ما أصغرني " !

قال له الحاجب في خبث.....

ولكنك يا مولاي في حجم الجبال !

أنت لو تدري لما أرهقت عينيك بأعباء السؤال !

ضحك السلطان أعواما وقال ...

آه ما أكبرني ! ...[2]

نلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري سخرية الشاعر من غرور السلطان أو الحكام وذلك من خلال علامة التعجب بواسطة الأسلوب الغير الطلبي، والذي مزج فيه بين التعجب القياسي نحو: **"ما أصغرني"** و **" ما أكبرني"** والتعجب السماعي نحو: **"ولكنك يا مولاي في حجم الجبال"** والذي جاء بدلالة النداء. فالشاعر كان غرضه السخرية من أمر ما، كون علامة التعجب تثير الانفعال وتدعوا القارئ إلى التشكيك في تقريرية الحدث أو التهكم والاستهزاء.

[1] ينظر: إبراهيم عبود السمرائي، الأساليب الإنشائية في العربية، ص 126/125.

[2] عز الدين ميهوبي، ديوان "ملصقات"، قصيدة "شيء كالشعر"، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، 1997م، ص55.

2- القسم: يرى عبد السلام هارون أنّ أسلوب "القسم" هو:" الحلف و اليمين، والقسم ضرب من ضروب الإنشاء غير الطلبي، وهو إمّا أن يكون بجملة فعلية نحو: أقسم بالله، أو بجملة اسمية نحو: يمين الله لأفعلنّ كذا، أو بأدوات القسم الجارة لما بعدها"[1] كما أنّه يعدّ "من أساليب التوكيد، ويتألّف من: أداة القسم، والمقسم به، وجواب القسم."[2]

نستنتج أنّ أسلوب "القسم" يعتبر وسيلة من وسائل توكيد الخبر وتقويته، ويكون ذلك بذكر الله تعالى أو صفة من صفاته، ويتم استخدامه لإزالة الشكوك، وتحقيق الأخبار، وتوثيق الوعود، ويتكوّن من ثلاثة أركان تتمثل في المقسم، المقسم به، المقسم عليه.

صنّف علماء اللّغة العربية أسلوب"القسم" إلى نوعين هما:

- الظاهر(الصريح): وهو الذي يكون فيه القسم صريحا ويستدلّ عليه بحرف الجر، أو بالفعل، أو بهما معا، وينقسم إلى قسمين:

-الأوّل: ما كان فيه جواب القسم جملة خبرية.

-الثّاني: فهو ما كان فيه جواب القسم جملة إنشائية وهو قليل، وهذا النوع يستعمل فيه حرف القسم "الباء" دون غيرها[3].

-أمّا المقدّر فهو: "ما لا يعلم بمجرّد لفظة كون الناطق به مقسما"[4]

كما نجد عدّة أحرف تستخدم في القسم وهي:" الباء، والواو، والتّاء، واللّام، ومن"[5]، أمّا بالنسبة لأفعال القسم فهي عديدة ومتنوّعة ولكنّها تتفق على معنى واحد وتتمثل في أقسم، حلف، عهد، وعد، نشد، وغيرها، إذ يخرج أسلوب القسم من دلالته الأصلية إلى معان أخرى تفهم من سياق الكلام كالتعجّب، التأكيد، الإهانة والتحقير.

---

[1] عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، ط5، القاهرة، مصر، 2001م، ص162.

[2] عبد الله محمّد النقراط، الشامل في اللّغة العربية، ص118.

[3] ينظر: إبراهيم عبود السمرائي، الأساليب الإنشائية في العربية، ص136.

[4] السيوطي، همع الهوامع في شرح الجوامع، تح: أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلمية، ج2، بيروت، لبنان، 1998م، ص501.

[5] محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية، ط2، صيدا، بيروت، 1997م، ص895.

وظف الشاعر "محمود بن حمودة" أسلوب القسم في قصيدته "محطات تاريخية " قائلا:

أقسمنا بالصمد

أن نثأر يا وطني من أطلسهم[1]

يظهر لنا القسم جليا في أول السطر الشعري**"أقسمنا"** بحيث أقسم الشاعر بالله تعالى بأن يثار لوطنه الجزائر من المستعمر الظالم والغرض الذي جاء من هذا القسم هو التأكيد على الثأر للوطن الذي أُحتِل لأزيد من قرن.

ـ أسلوب كم الخبرية: يرى السيوطي أنّ كم "خبرية بمعنى كثير، وإنّما تقع في مقام الافتخار والمباهاة"[2]، كما يرى سليمان الياقوت أنّها: "تتضمّن الأخبار بكثرة شيء معدود، لا يتطلّب المتكلّم بها جوابا من السامع، لأنّه مخبر، وأنّ الكلام معها يتعرّض للتصديق و التكذيب."[3]

من هنا يتضح لنا أنّ "كم الخبرية" هي وسيلة للإخبار عن معدود كثير وأنّ المتكلّم لا يستلزم من مخاطبه ردّا، لعلمه بالأمر، والكلام معها محتمل للتصديق و التكذيب ، كما لها عدّة أغراض بلاغية تتمثل في الكثرة، المدح، التمني، الفخر والاعتزاز، الحسرة والحزن.

جاء الأسلوب الخبري باستخدام "كم الخبرية" في قصيدة الشاعر "محمود بن حمودة" بعنوان "محطات تاريخية "والتي يقول فيها:

شهداء لا تحصى فتش يا هذا عنهم في الولد

وشعاب الآخرة ارتطمت فيها جثث

شهداء التاريخ لها

كممن عدد

---

[1] محمود بن حمودة، ديوان "حرائق الأفئدة"، قصيدة "محطات تاريخية"، ص 25.

[2] السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح: مركز الدّراسات القرآنية، د.ط، ج1، السعودية، د.ت، ص1151.

[3] محمود سليمان الياقوت، النحو التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، مكتبة المنار الإسلامية، طبعة جديدة، الكويت، 1996م، ص80.

كممن عدد

كممن عدد[1]

لجأ الشاعر لتوظيف " كم الخبرية" مكررة والتي أفادت معنى الكثرة، بحيث يخبرنا الشاعر عن النسبة الهائلة لأعداد الشهداء الذين ضحوا بأرواحهم من أجل تحرير الوطن من بطش المستعمر الغاشم ولتحقيق الأمن والسلام للوطن الطاهر العزيز.

[1] محمود بن حمودة ، ديوان "حرائق الأفئدة"، قصيدة "محطات تاريخية "، ص22.

الفصل الثالث: العدول اللفظي على مستوى الإيقاع وأثره على المتلقي

- **الإيقاع الخارجي:**

أ/ الوزن

ب/ القافية

- **الإيقاع الداخلي:**

أ/ التكرار

ب/ الجناس

الفصل الثالث: العدول اللفظي على مستوى الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر وأثره على المتلقي

حظي العدول باهتمام كبير من طرف الشعراء لأنّه "تلك الظاهرة الطّارئة على الخطاب الشعري، حيث يخيّر الأديب وحدات لغوية ثمّ يركّبها تركيبا مخصوصا، قاصدا أن يتفرّد نصّه بأسلوبه، فهذه الخصوصية في التشكيل اللّغوي والبناء الأسلوبي في نتاج المبدع هي التي تمنح الخطاب أدبيته، وتكسبه هوّيته وانسجامه مع ذاته. ولئن ينتج العدول على مستوى الكلام الفنّي، فإنّه يحدث على مستوى اللّغة بوصفها معطى اجتماعيا يشترك في النطق بها جميع أبناء الجنس الواحد."[1]

يعدُّ العدول ذلك الخروج عن المألوف في الكلام، وخرق قواعد اللّغة لتحقيق سمة جمالية في النص الأدبي تمتّع القارئ، ونجد أنّ "الكلام الشعري فيه عدول عن لغة التعيين إلى لغة الإيحاء وذلك ببناء الصّورة وتوليد الوجوه البلاغيّة."[2] وبالتالي يعتبر العدول عملية تتحقّق في الكلام الشعري على مستوى الدلالة ومستوى التركيب ومستوى الإيقاع الذي "هو وحدة النغمة التي تتكرّر على نحو ما في الكلام و البيت، أي توالي الحركات و السكنات في أبيات القصيدة، تمثّله التفعيلة في البحر العربي، فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت، ولمّا كان الإيقاع قائما على الصوت كان الصوت مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر."[3]

قد يكون الإيقاع ذلك الصّوت الموسيقي المكرّر في الأبيات الذي يميّز النّص الشعري عن النّص النثري، والإيقاع في الشعر نوعان إيقاع خارجي يتمثل في الوزن و القافية، وإيقاع داخلي يتجلى في التكرار و الجناس و غيرهما. حيث يجوز للشاعر أن ينزاح عن قواعد هذه الأمور الإيقاعية ويكسر قيودها ليوحي عن دلالات خفية يريد إيصالها إلى المتلقي لا يستطيع

[1] تكوك الحاج، العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة - من الرؤية إلى الإجراء-، أطروحة ماجستير، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، 2014/2013م، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص99.

[3] ينظر: إبتسام معطار وسميرة قنفوذ، البنية الجمالية في ديوان "أزهار وأساطير" للشاعر بدر شاكر السياب، مذكّرة ماستر، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2021/2020م، ص16.

إيصالها بالأصل، وأيضا لتحدث نغمة موسيقية جديدة تثير نفس السامع وتلفت انتباهه.

1- الإيقاع الخارجي: يتمثّل في الوزن والقافية.

أ/الوزن: لقد أخذ الوزن مكانة مرموقة في الدراسات الأسلوبية المعاصرة التي خصت الشعر بالدراسة والتحليل للكشف عن أبعاده الوظيفية والجمالية، فهو عبارة عن "مجموعة تفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية إذ أنه يرتبط بالحالة النفسية والشعورية للشاعر الصادق، وقد تنعكس حالته النفسية على موسيقاه، فالوزن يعتبر مناسب أكثر من غيره في التعبير عن فكرة أو إحساس ما، كما يستطيع الشاعر أن يسيطر على الوزن الشعري الذي يكتب فيه قصيدته وأن يوظف إمكانياته فيلوّنه بلون عاطفته وبصيغة بما يوافق حالته الشعورية."[1]

نستنتج مما ورد أنّ الوزن هو الذي يمنح الكلام نغمة موسيقية خارجية تلفت انتباه المتلقي فتترك أثرا حسيا في نفسيته، كما يتميز بخاصية تتمثل في جعل الشعر أكثر عاطفية وأقوى في إثارة الانفعال، فهو الذي يستعمله الشاعر أكثر من غيره في التعبير عن شعور ما، كما أنّه يمنح بنية القصيدة الشعرية ثباتا إيقاعيا محسوبا يرتبط بالحالة النفسية و الشعورية للشاعر.

يطلق على الوزن اسم التفعيلة ويقصد بها أن الكلمة تبنى على ثلاثة حروف رئيسية وهي الفاء والعين واللام، بالإضافة إلى حروف الزيادة التي تجتمع في كلمة واحدة وهي (سألتمونيها)، كما يطلق عليه أيضا اسم بحر حيث يرى نور الدّين صمود أنّ الوزن "يسمّى بحرا لأنّه لا ينتهي مهما أخذت منه"[2]، ونفهم منه أنّه يشبه البحر الذي مهما يأخذ منه من ماء فلا ينفذ، وهكذا الوزن فهو فن واسع يأخذ منه الشعراء ما وسعهم ولا ينقص منه شيء بل يزيد ويزخر، فعند كتابة الأبيات الشعرية يتم الإبحار في الأوزان الكثيرة.

تنقسم البحور في الشعر الحر إلى قسمين اثنين:

---

[1] ينظر: بلقندوز سلطانة، أثر السجع والجناس في خلق التّماسك النّصي، مذكّرة ماستر، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، 2016/2015م، ص43-44.

[2] نور الدّين صمود، تبسيط العروض، الدّار العربية للكتاب، تونس، 1986م، ص280.

" 1- البحور الصافية: (المفردة، البسيطة): وتشتمل على تكرار تفعيلة واحدة، وعددها سبعة بحور: الكامل، الرمل، الرجز، الهزج، الوافر، المتقارب، المتدارك.

وهذه البحور هي الأكثر استعمالا في نظم الشعر الحر.

2 - البحور الممزوجة (المركبة): وتشتمل على تكرار تفعيلتين مختلفتين. وعددها تسعة بحور: الطويل، البسيط، المديد، السريع، الخفيف، المقتضب، المنسرح، المضارع، المجتث"[1].

لقد تحرّر الشاعر المعاصر من النّظام العمودي للقصيدة التي تكون تفعيلاته ثابتة الوزن، فقام بتوزيع عدد التفاعيل في السطور الشعرية حسب الدفقة الشعورية، حيث يختلف عددهم من سطر لآخر، ممّا يحدث نغمة موسيقيّة تؤثّر في المتلقي، وكمثال على ذلك قول الشاعر "فاتح علاق" في قصيدته **"التتار"**:

سقط الشعار وأنت تعلو في رمادك وردة

سقط الشمال وأنت تنزف في ضيائك غيمة

سقط الجنوب وأنت وحدك واقف أبدا تلوب

وتساءل الصحراء أحلامك الأولى

وعن زمن الطّفولة والنّدى[2]

<u>على وزن:</u>

0//0/// 0//0/0/ 0//0/// 0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0//

[1] خالدية جاب الله، محاضرة البحور الشعرية، مقياس العروض وموسيقى الشعر، ص3.

[2] فاتح علاق، ديوان "آيات من كتاب السهو"، قصيدة "التتار"، ص 36.

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفعلن

0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفا

0// ///0// 0//0/// 0//0///

علن متفاعلن متفاعلن

جاءت التفعيلات مناسبة للبحر الكامل والذي مفتاحه:

كمل الجمال من البحور الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعلُن

وهو من البحور الصافية والتي تحققت في المقاطع أعلاه، والتي نلمح فيها أن تفعيلتها الأساسية لم تخضع للكثير من التغييرات فقد جاءت كلها بتفعيلات أساسية إلا مرتين دخل عليها زحاف الإضمار وهو تسكين الثاني المتحرك وبذلك تصبح التفعيلة مكوّنة من سببين خفيفين ووتد مجموع : **مُتْفاعلن = /0//0/0/**

يقول الشاعر الجزائري المعاصر "عبد الله بن حلي" في مطلع قصيدته **"طلقة العرب"**:

هذا الكلام أهديه لكل البشر

0/0/0// /0/ 0//0// 0/0/

فعلن مفاعلن فعل مفاعيلن **البحر الطويل**

إلى الحيوانات والحجر

0// 0//0/ 0/// 0//

مفاعلتن فاعلن فعل **البحر الهزج**

وأهديه إلى الدّود والبرغوث والسيدا

0/0/0/ 0/0/0// 0/0/0//

مفاعيلن مفاعيل فاعيلن **البحر الوافر**

وإلى كل النبات أحرارا وعبيدا [1]

0//0// 0///0/ /0//0/ 0/0///

فعلاتن فاعلات فاعلتن فاعلاتن **بحر الهزج**

من خلال التقطيع العروضي اكتشفنا تنويع البحور في مطلع قصيدة **"مطلع العرب"** من البحر الطويل إلى البحر الهزج، والى الوافر والعودة ثانية إلى الهزج، وذلك راجع لتنوع المشاعر من ألم وفراق وحسرة وعتاب، وبذلك أعطى الشاعر لنفسه الفرصة للترويح عن نفسه من خلال ذلك التنويع والمزج وأبق على الألفاظ الخاصة التي تتألق وتتناغم وتلائم الموضوع الذي يتطرق له في القصيدة من خلال التبديلات التي استعملها ليعبر عن مشاعره، والبحر الغالب هو البحر البسيط بالإضافة للبحر المديد والرجز والوافر ليكون جزئا من القصيدة والبحور جاءت كلها متوازنة ومناسبة للموضوع.

ب/ القافية: هي ركن أساسي في موسيقى شعرنا العربي حيث **"**تعرف بأنها من قفوت فلانا إذا تبعته، وأطلق عليها اسم قافية لأنها تقفو آخر كل بيت وكل قافية تتبع أختها التي قبلها، فهي قواف يقفو بعضها بعضا**"**[2].

تعد القافية من أهم العناصر المكملة للإيقاع الخارجي، فقد درسها الخليل بن أحمد الفراهيدي بعد أن حدد إطارها في تعريف جامع، وأصبح هو عمدة الدارسين لها. فالقافية – إذن- هي من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله حركة الحرف الذي قبل الساكن [3].

ومنه نستنتج أنها مجموعة أصوات تكوّن مقطعا موسيقيا وتكون آخر كلمة في البيت الشعري عند أول ساكن مع المتحرك الذي قبله و قام بتحديدها الفراهيدي.

إن الشاعر بالرغم من تحرره من النظام العمودي فإنه لم يتخلص من نظام القافية بل

---

[1] معيزي وحفصة، بنية النص الشعري في الأدب الجزائري المعاصر لقصيدة "بنت الشهيد" للشاعر عبد الله بن حلي نموذجا، جامعة ابن خلدون، تيارت،2021م، ص69.

[2] محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، 2004م، ص103.

[3] ينظر: إبتسام معطار وسميرة قنفوذ، البنية الجمالية في ديوان "أزهار وأساطير" للشاعر بدر شاكر السياب، ص27.

يعتبرها نقطة إرتكاز في شعره لما لها من ميزة النغم وإحداث الطرب ووقع شامل في الدلالة الصوتية للقصيدة التي تمنح الصورة بريقا لامعا بفضل إيقاعات القافية المتنوعة، وكان الشاعر بهذا يتحدى القوانين الصارمة للقافية في الشعر العمودي التي لا تحتمل تنوع و تعدد القوافي في القصيدة الواحدة.[1]

نستنتج أنّ الشاعر قد تحرّر في الشعر المعاصر من قيود نظام القافية التقليدية التي تلزم الشاعر بروي واحد في القصيدة العمودية المتصلة، ولجأ إلى تنويع القوافي في القصيدة الواحدة، أي ينتقل من قافية إلى قافية أخرى ليشكل وفقة دلالية إيقاعية موسيقية تطرب آذان المتلقي وتشوقه للاستمتاع.

تعدّ القافية من أهم مصادر الإيقاع الموسيقي إلا أنها "ليست بنيه خالية من المعنى، بل إنها ظاهرة في اللغة الشعرية (في الشعر) تسهم في توليد الدلالة العامة للخطاب. يعرف رومان جاكبسون القافية بأنها: "بالرغم من أنها تعتمد في تعريفها على التردد المنتظم للصوامت أو لمجموعة من الصوائت المتساوية، فإن تناول القافية من جانب الصوت لا غير هو تبسيط مفرط. فالقافية تقتضي ضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تجمع بينها"[2].

يتضح لنا أن الشاعر لا يستخدم القافية فقط لإحداث نغمة موسيقية لتمييز الشعر عن النثر، بل يستخدمها عن قصد ودراية لهدف التعبير عن حالته و نفسيته براحة، حيث لا يكون مقيد بقوانين القافية في الشكل العمودي أي تشكل البنية الدلالية للقصيدة الشعرية.

يقول الشاعر شوقي ريغي في قصيدته هل "هناك من يسمعني" من ديوان "الشمس و الشمعدان":

من على صرح قديم التيه، في الغياب

لعجوز لا نراها ...تتسلى بالخراب

[1] ينظر: عبد المجيد دقياني، القافية في شعر بلقاسم خمار، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، العدد11، ماي2007، ص158.

[2] تكوك الحاج، العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة، ص101.

كلمات مات نهار، كفرت عرف الشباب[1]

لقد أسهم صوت الردف في هذه الأبيات في تحقيق البعد الجمالي من خلال التماثل الصوتي الذي ينشأ بفعل تكرار الوحدات الصوتية التي ساهمت في تعزيز حالة الشاعر التي يبدو فيها أنه يصرخ في فترات على الثورات المصرية من خلال صرخاته العالية في أوقات منتظمة تظهر في صوت المد، كون المد يتمتع بمساحة صوتية رحبة تعطي زمنا أطول للنطق نحو (قضاياه، وصاياه، نلقاه) فجاءت هذه القوافي بردف الألف على مدلولات تختلف طبيعتها إلا أنها تتوحد في الحالة التي يعيشها الشاعر على سبيل" **القافية المردوفة**".

ويقول أيضا الشاعر عز الدين ميهوبي في قصيدته "البدء كان من الأوراس":

قالت يا ولدي لا تحزنْ ....

عيناك تلاحق حلما أكبرْ

من أحلام الكون الناسكْ

عيناكْ.....

تلاحق آخر الإعصارْ

الخطوة.....أن تطأ الأقدامْ

قبور الموتْ

و تنتظر الأمطارْ[2]

في المقاطع دلالة على حالة الهدوء و الحزن الخفي و الكبت التي يعاني منها الشاعر وفي بعض الأحيان تدل على الرقة والليونة وهذا ما يمثل **"القوافي المقيدة"** فحركة الروي قد تكون دائما ساكنة فلهذا يبدو الشاعر حزينا لأنه لا يستطيع الكلام فهو يحافظ على الكبت وعلى دسّ أحزانه لذا ينهي كلماته بالسكون.

أما الشاعر "فاتح علاق" القائل في قصيدته "بطاقة اللون الأسود":

أمطر بصوبك أيها الدهرُ

[1] شوقي بن بلقاسم ريغي، ديوان "شمس وشمعدان"، منشورات فاصلة، الجزائر، 2013، ص277.

[2] عزالدين ميهوبي، ديوان "في البدء كان الأوراس"، ديوان شعار1985، منشورات الشهاب، باتنة، ص69.

أمطر فإني ها هنا صابرٌ

هذا أنا كالبرج لمّا أزل

إن زلزلت أعصابك الحمرُ....[1]

كما قال أيضا في قصيدته "إيمان":

النّور بين جوانحي انسكبَا

فأجتاح نفسي جدولا سربَا

غنّى أساريري بمهجتهِ

حتى تولّى الظلّ مُنتحبَا....[2]

حققت المقاطع جانبا دلاليا إيقاعيا، فالمتلقّي لا يملّ و ذلك لوجود الانسجام و التناغم بين كل **"القوافي" وتراسلها**.

قال الشاعر"عبد الله العشي" في قصيدته" فاتحة الأبجدية":

اللهُ يا اللهُ

أنرتَ من أمامهِ أضواءَك الخضراءُ

فسقطت على يديهِ

لكنهُ

منطفئ القلبِ. كلٌّ ينبضُ فيهِ

مدينةٌ عمياءٌ

الله يا اللهُ[3]

اعتمد الشاعر في هذا المقطع على **"القافية المطلقة"**، حيث نوّع في رويها "الهاء" تارة و تارة أخرى"الهمزة" فحرف الروي "الهاء" جاء متحركا بالضمة مرّة وبالكسرة مرّة أخرى، أمّا حرف الرّوي الهمزة فقد جاء متحركا بالضمة لقد عمد الشاعر تنويع القافية وعدم اعتماده

[1] فاتح علاق، ديوان "آيات من كتاب السهو"، قصيدة "بطاقة اللون الأسود"، إتحاد الكتاب الجزائريين، ص98.

[2] فاتح علاق، قصيدة "إيمان"، إتحاد الكتاب الجزائريين، 2010، ص 96.

[3] عبد الله العشي، قصيدة "صحوة الغيم"، فضاء للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2010 ، ص9.

على قافية موحدة، لأنها الأنسب لروحه ولقربها لنفسه وقلبه، فنفسيته وطباعه هي المتحكمة في صورة القافية التي اصطفاها، مما خلق جرسا موسيقيا مزدوجا داخل النص الشعري.

2-الإيقاع الداخلي: يساهم في إحداثه كل من التكرار (تكرار الصوت، الكلمة، العبارة) والجناس.

أ/ التكرار: يعدّ التكرار ظاهرة لغوية بلاغية أسلوبية، يلجأ إليها الشعراء المعاصرون ويستعملونها بكثرة في قصائدهم لما لها من دور كبير في إيقاع القصيدة المعاصرة من جهة، وفي تكثيف البنية الدلالية من جهة أخرى.

لغة: جاء في لسان العرب (التكرار بفتح التاء الترداد والترجيع من كرَّ يكَرّ كرًّا تكرارًا والكرّ الرجوع على الشيء ومنه التكرار، وكرّر الشيء وكرّره أعاده مرّة بعد أخرى، ويقال كرّرت عليه الحديث وكرّكرته إذا رددته عليه).[1]

لقد ورد في معجم الوسيط: (كرّرَ الشيء تكرِيرًا وتكرَارًا أعاده مرة بعد أخرى، تكرر عليه، أعيد عليه مرة بعد أخرى والكرّ خلاف الفرّ)[2]

ومن هنا نستنتج أن المعنى اللغوي للتكرار هو: الإعادة و الترجيع.

اصطلاحا: التكرار "هو إعادة ذكر لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة، وذلك يكون باللفظ نفسه أو بالترادف لتحقيق أغراض كثيرة عبر خرق قواعد معيار اللغة."[3]

إذن، يكون التكرار بخرق قواعد اللغة و العدول عنها، وهنا تكمن جماليته وذلك لتحقيق أغراض عديدة منها التوكيد، المدح، الإثارة.

التكرار ظاهرة موجودة بكثرة في الشعر العربي، "لأنه يعد من أهم العناصر البنائية في الشعر ويعتبر سمة من أهم سمات الشعرية حيث يكون الشاعر نفسه سببا في إحداث التكرار إذا

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، مج3، بيروت، لبنان، د.ت، مادّة (كرّر)، ص135.

[2] إبراهيم مصطفى و آخرون، المعجم الوسيط، ج1، من أوّل الهمزة إلى آخر الضاد، المكتبة الإسلامية للطّباعة والنّشر والتوزيع، د.ط، اسطنبول، تركيا، د.ت، ص112.

[3] نعيمة السعديّة، الأسلوبية و النّص الشعري (المرجعيّة الفكرية والآليات الإجرائية)، دار الكلمة للنشر و التوزيع، الجزائر، 2016م، ص100.

قصد ذلك عمدا فيما يكرّر، ومثل هذا التّكرار المقصود لا يكون إلاّ لفائدة وغرض يريده الشاعر، إذ يبدو اللفظ المكرر مشحونا بحمولة دلالية كبيرة تحقق التكثيف المطلوب، وتبعد المعنى عن الانبساط والظهور، وهذا بالطبع لا يتحقق لأي شاعر، فالقصد في التكرار يستدعي وعيا كاملا بكل الحالات السابقة للمعنى المكرر، كما يتطلب قدرة لغوية فائقة وذاكرة شعرية فذّة."[1]

ومن هنا اتضح لنا أن التكرار من مميزات النص الشعري المعاصر، و له دور فعال في الجانب الصوتي للقصيدة الشعرية المعاصرة، كما أنّ هذه الظاهرة ترتبط بالحالة النفسية للشاعر وتجربته ووجدانه، فالشاعر يقوم بتكرار كل من الحرف والكلمة والعبارة عن دراية للوصول إلى غرض ما، ومن خلال التراكم الفني لهم يؤدي رسالة دلالية خفية مما يلفت ذلك انتباه المتلقي فيتطلب منه تأملا لفك رموز تلك الدلالات، والتكرار عن قصد يتطلّب وعيا كاملا وإبداعا من الشاعر.

لجأ الشعراء الجزائريّون المعاصرون إلى استخدام أسلوب التكرار والاستفادة من قيمته الجمالية والإيقاعية، وسنتطرّق إلى ذلك انطلاقا من ثلاثة ألوان تكرارية قصد إبراز أثرها الفعّال في تنامي القصيدة الجزائرية المعاصرة، والمتمثلة في تكرار الحرف، تكرار الكلمة، وتكرار العبارة.

- تكرار الحرف (الصوت): إن "التكرار الصوتي من أنماط التكرار المنتشرة و الشائعة و يتمثل في تكرار حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة"[2]

"وحين يكرر الشاعر حرفا في القصيدة فهو يبتدع إلى جانب البحر العروضي إيقاعيا موسيقيا داخليا، يدل على النغمة الانفعالية التي يقصدها الشاعر"[3]

---

[1] أميرة عربي، جماليات التكرار في ديوان "رجل بربطتي عنق" لنصر الدّين حديد، مذكّرة ماستر، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2015/2014م، ص17.

[2] أمال دهنون، جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، مجلّة كلّية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العددان 2-3، جانفي-جوان، 2008م، ص4.

[3] ينظر: فاطمة رقابي، دراسة أسلوبية في ديوان "قل وداعا" للشاعر فهد العودة، مذكّرة ماستر، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2020/2019م، ص55.

يتبيّن لنا من أراء النقاد والباحثين أن تكرار الحرف نغمة صوتية تعمل على لفت انتباه السامع وتثير في نفسه حسا عميقا، كما أن تكرار الأصوات تحمل دلالات نفسية كالتوتر والانفعال تكشف عن حالة الشاعر النفسية وذلك إيحاءا إلى أمر ما، فتحدث أثرا في نفس المتلقي تساعده على الدخول إلى أعماق الكلمة الشعرية. نجد تكرار حروف العطف "الواو" وذلك في قول الشاعر"مصطفى الغماري":

ليل يشرش في دمي أحزاني

و مدى يهز مشاعري و كياني

تنساب في شفة الحنين حكاية

و تذوب في الشفق الجريح أغاني

لملمت يا أم الضياء ملامحي

و مسافة الأوطان والأزمان[1]

لعل مراد إكثار شاعرنا مصطفى محمد الغماري من حرف العطف "الواو" كونه يدل على تزاحم الأفكار والصور على ذهن الشاعر وكأنه لا يستطيع احتمال السكوت فباشر الشكوى وربط بين عبارات الوصف لحالته التي يبدو فيها حزينا وكئيبا ووحيدا في الغربة، فالشاعر يعبر عنها ويصورها شعرا مستعينا بحرف "الواو" الذي ظهر في معظم أسطر القصيدة، فحققت تماثلا صوتيا.

- **تكرار الأصوات:** يقول عز الدين ميهوبي:

حتى النساء.....

يا ويحهم قتلوا النساء

ذبحوا الأجنة في البطون

خانوا السماء

شرقوا من الشمس الضياء

خطفوا الصفاء من العيون

[1] مصطفى الغماري، ديوان "أغنيات الورود والنار"، ص21-23.

زرعوا الدمار

يا ويحهم ذبحوا الصغار[1]

نلاحظ تشاكل الأصوات المهموسة: الحاء، التاء، السين، الشين، الزاي والتي أضفت جوا ساكنا يسوده الحزن مما شكل تناغما حزينا.

من خلال هاته المقاطع الشعرية نلاحظ بأن الشاعر "حسين زيدان" كرر الفعل الماضي "جفت" لصفة التقرير حيث هو يصف بواسطة هذا الفعل الحالة التي آلت إليها جموع البلدان العربية و الإسلامية، فالفعل **"جفّ"** من الجفاف، والجفاف دليل على حالة الفقر والقحط وجفاف روح الأخوة التي أوصانا بها ديننا الحنيف، وجفاف الثروات التي تزخر بها الدول العربية والتي سخرتها لتقوية العدو وتقدمه حتى سيطر على معظم الدول العربية واحتلها وأحكم قبضته على مصادر ثرواتها.

- تكرار الكلمة: يسمى تكرار كلمة أيضا بالتكرار اللفظي ويقصد به " تكرار لفظ بعينه أو تركيب معين في إنشاء النص إذ أن الشاعر يلح على إظهاره"[2]

نستنتج من التعريف أن الغرض من تكرار الكلمة إبراز قيمتها عن بقية الألفاظ الأخرى في القصيدة، كما أنها تساعد على إغناء دلالة الألفاظ وتقوية المعنى والتأكيد على فكرة ما وإكسابها قوة تأثيرية.

تقول نازك الملائكة "لا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة و الجمال، إلا على يد شاعر موهوب يدرك أن المعول في مثله لا على التكرار نفسه، إنما على ما بعد الكلمة المكررة"[3]

ومنه يتضح لنا أن تكرار الكلمة يأتي بها الشاعر عن قصد وتكون من ورائها رسالة خفية، وليس بغرض الزيادة في الكم فقط، ولذلك يجب على الشاعر أن يكون مبدعا وموهوبا.

يقول الشاعر يوسف وغليسي في قصيدته "الأوجاع" وهو يكرر اسم بغداد:

---

[1] عز الدين ميهوبي، ديوان "أسفار الملائكة"، منشورات البيت، الجزائر، ص25.

[2] عادل نذير بيري الحساني، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، دار الرّضوان للنّشر والتّوزيع، عمّان، 1433ه/2012م، ص250.

[3] أمال دهنون، جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، ص7.

بغداد والقلب الملغم باللظى...

بغداد والنجم المسافر بالسّما ....

بغداد واليأس المُضمّخ بالمُنى ...

بغداد! وينفتح الفؤاد على نُسيمات الهوى

بغداد ! والحلم المهشم في تلافيف الرؤى ....

بغداد قد حطّ الغروب على مشارف حلمنا

لكنما بغداد كالعنقاء تبعث من هنا أو من هنا.[1]

يدل تكرار اسم**"بغداد"** في هذه القطعة على تلك الرغبة المتأججة والشوق العنيف إلى الماضي الجميل، ونبذ لزمن الذل والانحطاط، فالشاعر يعيد تكرار اسم بغداد ويجسد حالة الضعف والهوان التي أصبحت عليها بغداد بعد أن كانت منذ زمن عِرقَ العروبة والإسلام والعلم والجاه وكان نجمها يحلق بالسماء. بغداد أمس ليست بغداد اليوم فالزمن أرهقها لعلّ المستقبل يعيد إشراقها كشمس النهار ويزيل من سمائها كسوة الغروب وظلام القهر والاستسلام، لكنما تكون عنقاء زمانها منبعثة من أي حدب كان من ترابها.

- تكرار الفعل:

في قول الشاعر عز الدين ميهوبي:

تختفي الغيمة حين الشمس تأتي

يختفي طير الكناري

تختفي البسمة حين الحزن يأتي

مثلما عشب البراري

يختفي العشاق في ضوء القمر[2]

فالشاعر يكرر فعل (يختفي، تختفي) بتغيير ضمير الغائب المفرد المذكر تارة والمؤنث

[1] يوسف وغليسي، ديوان"الأوجاع"، قصيدة "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، دار إبداع الجزائري، ط1، 2000م، ص 82.

[2] عز الدين ميهوبي، ديوان"أسفار الملائكة"، ص 66.

تارة أخرى، حسب المعنى الذي يليه، بحيث منح هذا التكرار جاذبية للمقاطع ككل و أنتج إيقاعا موسيقيا جديدا.

يقول الشاعر حسين زيدان أيضا في قصيدته "في زمن ما":

جفت آبار و مياه

جفت صرخة معتصماه

جفت في الشام....و في النيل

في مكة جفت....في زمزم

متى الصياد مع المفتاح

و هذا القمقم إرث ينمو....يطفو....يهرم[1]

-تكرار العبارة: يعد تكرار العبارة المظهر الثالث من مظاهر التكرار "وفيه يعمد الشاعر إلى عبارة معينة، يكررها مستقلة في ثنايا النص الشعري، وبشكل يهيئ لها الفرصة أن تكون قرارا (لازمة) للنص، فتكسبه صبغة إيحائية على صعيد الصورة المقترحة"[2]، وفي تعريف آخر يقول أحد الباحثين "كما أن للعبارة المكررة عمقا دلاليا يلح على ذات المبدع، فيسعى إلى التعبير عنه، بترديد العبارات على مسافات متقاربة"[3]

و منه نستنتج أن تكرار الجملة يعتبر مفتاحا لفهم المضمون الذي يوليه الشاعر أهمية ويريد إيصاله إلى المتلقي، كما أن المبدع لا يأتي به كزيادة فقط بل عن دراية لتحقيق أغراض عديدة.

ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في قول الشاعر يوسف وغليسي في قصيدة "يسألونك":

يسألونك عن شاعر مثقل بالحنين

يسألونك عن مغرم يبتغي شبق الروح

في جسد امرأة من مياه وطين

---

[1] حسين زيدان، قصيدة "في زمن ما"، ص23.

[2] عادل نذير بيري الحساني، الأسلوبية الصّوتية في شعر أدونيس، ص259.

[3] شليم أمحمد، أسلوبية التعبير اللّغوي في شعر سميح القاسم، أطروحة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2015/2014م، ص66.

يسألونك عن عاشق خائب

أنكرته نسا العالمين.[1]

واصل الشاعر استعمال عنوان قصيدته كواحد من الكلمات المفتاح بحيث كرر **"يسألونك"** ثلاث مرات في مقطع ذو خمسة أسطر، إلا أنه كررها عشر مرات في قصيدة ذات سبعة عشرة سطرا. لقد وظف الشاعر عنوان القصيدة للكشف عن ذاته فهو يعتقد أن الناس يسألون عن حال الشاعر المغرم العاشق المثقل بالحنين لامرأة نكرته، وتكرار التساؤل ليس إلاّ إلحاح عن البحث عن الجواب لعلّه يجده عند أحد من متلقيه يكون قد عاش ما يعيشه الشاعر أو يحمل صفاته.

ويقول أيضا الشاعر "أحمد حمدي" في قصيدته "الشهيد لم يمت":

والتوت أوتار قيتارته

حول يديه

غير أن الموت لم ينفذ إليه

غير أن الموت لم ينفذ إليه

غير أن الموت لم ينفذ إليه[2]

ردّد الشاعر عبارة (غير أن الموت لم ينفذ إليه) ثلاث مرات تعبيرا عن حالته الانفعالية المتصارعة بين الألم والفرح جرّاء موت الشهيد الذي لم يمت –عند الله- والفرح لجزاء الشهداء المذكور في القرآن الكريم والألم لفقدانه. فالتكرار لم يكن مملا بل أمتع المتلقي وأطرب سمعه برنات موسيقية متماثلة النغم.

إذن: يعدّ أسلوب التكرار من الأساليب التعبيرية فهو"يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، و يحلل نفسية كاتبه"[3]، كما أنّ" الدوافع الفنية للتكرار تكمن في

[1] يوسف وغليسي، ديوان "تغريبة جعفر الطيار"، قصيدة "التغريبة"، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ص32.

[2] أحمد حمدي، ديوان "قائمة المغضوب عليهم"، ص88.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط1، 1992م، ص242.

تحقيق النغمية، و رمز لأسلوبه، ففي النغمية هندسة الموسيقى التي تؤهل العبارة، وتغنى المعنى"[1]

وبالتالي يكون التكرار ميزة جوهرية في الشعر المعاصر بحيث يبعث الروح في القصيدة، فيحدث نغمة موسيقية على الإيقاع مما تضفي على القصيدة رونقا و جمالا، فتترك أثر في نفس المتلقي كما له دور في معنى الشعر ومبناه أي في توضيحه للعبارة وتأكيده معناها ولفت الانتباه إلى الدلالة التي يراد إيصالها إلى ذهن القارئ.

ب/ الجناس: الجناس هو أحد العلوم البلاغية ويعدّ من المحسّنات البديعية التي لها دور في تكوين الإيقاع الداخلي.

لغة: "الجنس والضرب من كل شيء...والجنس أعم من النوع ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكله"،[2] معناه "اتّحد معه في الجنس"[3]

إنّ المعنى اللّغوي للجناس هو التشابه أو التطابق في الجنس.

اصطلاحا: الجناس من أقدم فنون البديع اللّفظي ومن أشهر أنواعها، وهو "أن يورد المتكلّم كلمتين تجانس كلّ واحدة منهما صاحبتها في تأليف الحروف"[4]، وقسّم ابن المعتز في كتابه "ثاني أبواب البديع الخمسة" الجناس إلى نوعين حيث قال: "فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها...أو تكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى"[5]

فالجناس هو محسّن بديعي يكون عند تشابه لفظين واختلافهما في المعنى أو تشابه في اللّفظ والمعنى. ينقسم الجناس إلى نوعين هما:

1- الجناس التام: ويقصد به "ما اتّفق فيه اللّفظان في أربعة أمور هي أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها الحاصلة من (الحركات والسكنات)، وترتيبها. وهذا هو أكمل أنواع الجناس

---

[1] عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السّوري المعاصر، رند للطّباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2010م، ص57.

[2] ابن منظور، لسان العرب، تصحيح: أمين محمّد عبد الوهّاب ومحمّد الصّادق العبيدي، دار إحياء التّراث العربي، ط3، بيروت، لبنان، 1419ه/1999م، مادّة (جنس).

[3] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الآفاق 1، القاهرة، 1420ه/2000م، ص414.

[4] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، تح وضب: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1401ه/1981م، ص353.

[5] عبد الله بن المعتز، البديع، تح وتع: أغناطيوس و كراتشكوفسكي، دار المسيرة،ط2، بغداد، 1979م، ص25.

إبداعا وأسماها رتبة"[1]، أي أنّ الجناس الكامل يكون عند اتّفاق الكلمتين اتّفاقا كلّيا في نوع الحروف وعددها وشكلها وترتيبها، فينتج عنها صورة لفظية لها إيقاعها الخاص.

ومثال ذلك ما جاء في قصيدة "الزمن" للشاعر الجزائري أبو القاسم سعد الله :

سوف تدري راهبات واد عبقر

كيف عانقت شعاع المجد أحمر

وسكبت الخمر بين العالمين

خمر حب وانطلاق ويقين[2]

فخمر الأولى جاءت بمعنى الشراب المسكر الذي سكبه الشاعر، أما خمر الثانية بمعنى الشعر الذي راح الشاعر ينظمه بغية بث الأمل والرغبة في استعادة الحرية.

2- الجناس الغير التّام (النّاقص): ويقصد به "ما اختلف فيه اللّفظان في واحد من الأمور الأربعة السّابقة التي يجب توافرها في الجناس التّام وهي: أنواع الحروف، أعدادها، هيئتها، ترتيبها. وإن اختلف اللّفظان في أنواع الحروف فيشترط ألاّ يقع الاختلاف بأكثر من حرف واحد"[3]

وبالتالي يكون الجناس النّاقص هو ما اختلّ فيه أحد الشروط التي يجب توفّرها في الجناس التّام سواء من العدد أو الهيئة أو الترتيب في الحروف، ولكن إذا كان هناك اختلاف في أنواع الحروف يجب أن يكون في حرف واحد فقط.

يعدّ الجناس من المحسّنات اللّفظية التي تساهم في إنتاج تلك الموسيقى التي هي من أخص مميزاته، ولكن لا يعتبر مجرّد زخرفة لفظية فقط وإنّما له أثر في إنتاج الدّلالة بحيث أنّ الدّلالة لا تكون ذاتها في الكلام المباشر، ويوظّفه الشاعر ليضفي جمالا على النّص الأدبي فيترك أثرا في نفس المتلقي.

ومثاله قول الشاعر "عقاب بلخير" في قصيدة "الجدار":

---

[1] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البديع، دار النهضة العربية، د.ط، لبنان، بيروت، ص197.

[2] أبو قاسم سعد الله، الزمن، ديوان سعد الله، عالم المعرفة، الجزائر، 2010م، ص140.

[3] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص 205.

الأرض والمدن الفسيحة والجدار

وحنيننا الموبوء في هذا المدار

ليل وليل.

أرض وويل.[1]

فالجناس الناقص يوجد بين لفظتي "جدار ومدار" ولفظتي "ليل وويل" وهو يتخذ موقعا ذا أهمية بحيث يتلبس بالقافية ليترك حسا إيقاعيا في نفس المتلقي.

كما لفتت انتباهنا رباعيات عز الدين ميهوبي والتي يقول فيها:

نادت فتاها للهوى فأتاها

وشكت إليه بلوعتين فتاها

وسقته من فيض الصّبابة مرّة

فبكت وغنّت للهوى شفتاها

ورأته يدنو من مواجع قلبها

قالت: تمهل، قال هات سواها

قالت: عيوني بالسّهاد تكحّلت

قال: احمليني كي أذيب أساها[2]

تبرز النبرة الإيقاعية والتناغم الصوتي من جناس ناقص بين الألفاظ (فاتاها، فتاها، شفتاها) وبين اللفظتين (سواها، أساها) والتي حققت في نفس الوقت إمكانات إيقاعية مضاعفة للتصريع في حرف الهاء ذو الإيقاع المهموس والذي تكرر في كل المقاطع تقريبا والذي جعل من الرباعية تبلغ درجة عالية من التناغم الإيقاعي تجانست فيها الأصوات المهموسة "التاء والسين والشين" بالإضافة إلى حرف الهاء لتخلق جوا هادئا وحزينا يسيطر على القصيدة ويكسبها إيحاءات متعددة.

[1] عقاب بلخير، قصيدة "الجدار"، دار الأوطان، 2009م، ص13.

[2] عز الدين ميهوبي، ديوان "رباعيات"، منشورات أصالة، الجزائر، 1997م، ص08.

خاتمة

خاتمة:

لقد توصّلنا من خلال هذا البحث إلى بعض النتائج المتمثّلة فيما يلي:

- تعدّ الأسلوبية من أهمّ المناهج النقدية المعاصرة التي حظيت باهتمام كبير وعناية فائقة من طرف الدّارسين المعاصرين، لكونها تكشف عن المدلولات الجمالية والجانب الإبداعي في النص الشعري التي تتماشى مع المكنونات النفسية.

- يمثل الشعر الحر جانبا من الشعر الجزائري المعاصر لأنه تحرّر من وحدة القافية والشكل التقليدي، وسمّي بالحر لأنّ الشاعر يتحرر من ضوابط الشعر المعهودة، فيتمتّع بحرّية التنويع في التفعيلات تماشيا مع دفقته الشعورية.

- لقد اعتمد الشعراء الجزائريين المعاصرين بكثرة في شعرهم على ظواهر أسلوبية من بينها ظاهرة "العدول"، الذي يقصد به الخروج عن النّمط المعياري المعتاد لمقاصد بلاغية لا يفصح عنها الكلام الأصلي، ويقوم في الإبداع (شعرا كان أم نثرا) على ثلاثة مستويات: التركيب، الدّلالة، الإيقاع.

- شكّلت ظاهرة العدول على المستوى التركيبي ملمحا أسلوبيا بارزا في القصائد الشعرية المعاصرة وارتبطت بالحالة الشّعورية والوجدانية للشّاعر ومواقفه الشّعرية، فمن خلاله كسر ترتيب توجبه اللّغة لتحقيق أغراض بلاغية لا يحققها بالكلام العادي، فيقدّم ما حقّه التأخير، ويحذف ما يتوجّب ذكره، ويلتفت إلى المعنى التي تجاوزها، ويقوم بالاعتراض.

- استطاع الشعراء الجزائريون بتوظيفهم للتّقديم والتأخير أن يحقّقوا غايات جمالية حيث اتّخذوه كوسيلة لجعل النّص منفتحا على عدّة دلالات التي يقوم القارئ باكتشافها.

- استعمل الشعراء الحذف للخروج عن المألوف في اللّغة قصد الانفتاح الدّلالي، محاولين بذلك خلق الدّهشة والاستغراب للمتلقي والتشويق أحيانا، ومشاركته لهم في عملية الإبداع عن طريق تأويل ما حذف أحيانا أخرى.

- توظيف ظاهرة الالتفات من طرف الكثير من الشعراء يسمح بتقوية الإحساس الجمالي في النص الشعري، والانصراف بالمعنى إلى دلالات أخرى.

- تجلي ظاهرة الاعتراض في القصائد الشعرية الجزائرية وذلك بإدخال الشّاعر عنصرا دخيلا معترض عليه في التركيب الحقيقي، بحيث يؤدّي وظيفة تتحدّد داخل السّياق بغرض التأثير في المتلقي. وقد اعتمدها شعراء عدة أمثال: عز الدين ميهوبي، الأخضر بركة، يوسف وغليسي، ياسين أفريد، عثمان لوصيف وغيرهم.

- العدول على مستوى الدّلالة استخدمه الشّاعر الجزائري المعاصر ليعدل عن الكلام المألوف إلى غير المألوف ليكسب صياغته ثوبا جميلا، فيترك أثرا حسّيا في القارئ ويتمثل في الاستعارة، المجاز، والأساليب.

- تربعت الاستعارة على أوسع مساحة في النّصوص الشّعرية، فقد استعملت من طرف الكثير من الشعراء رغبة في تصوير مواقفهم الشعرية المتخفية وتوصيلها للمتلقي.

- استخدم الشاعر الجزائري المعاصر المجاز الذي يتّسم بالإثارة بشكل يتيح المجال له أن يطلق لخياله العنان موظفا الإبداع والافتنان في التعبير.

- لقد أبدع الشاعر الجزائري المعاصر في استعمالاته للأساليب الإنشائية الطّلبية ليجسّد تجربته الإنسانية فيضعها بين يدي المتلقي، وليشاركه مشاعره النفسية التي عاشها في قصائده المتنوّعة، كما استخدم الأساليب الغير الطّلبية كالتعجّب الذي يجسد حالة انفعال الشاعر إزاء الواقع، والقسم الذي وظّفه للتأكيد على أخباره وشعوره للقارئ، كذلك كم الخبرية التي استعملها للتعبير عن ما هو مكنون في صدر الشاعر من معان مختلفة.

- لم يكتفي الشاعر الجزائري بالعدول على المستوى التركيبي والدلالي بل تجاوزه إلى المستوى الصوتي الذي يتجلى في الموسيقى الداخلية والخارجية للقصيدة، وقد تجلى العدول عن طريق تكرار أصوات (حروف) بعينها، أو كلمات، وأحيانا يتكرر سطر شعري برمته وذلك إصرارا من الشاعر على موقف ما أو تمسكا بفكرة يريد أن يعلن عليها

للمتلقي، هذا من جهة التواصل أما من الجهة الفنية فقد حقق التكرار بأنواعه جرسا موسيقيا ومتعة فنية لدى السامع المتلقي.

- أسهمت ظاهرة التّكرار في الشّعر الجزائري المعاصر بأنواعها المختلفة في التأثير على المتلقّي بدءا بالصّوت، والكلمة، وصولا إلى العبارة، ممّا أولاه الشعراء الجزائريين اهتماما كبيرا.

قائمة

المصادر والمراجع

- **الـــــقرآن الـــــكريم:**برواية حفص عن عاصم.

-الـــــمعاجم الـــــعربيـــــــة:

1- إبراهيم مدكور، المعجم الوجيز، مجمع اللّغة العربية، مصر، 1980م.

2- إبراهيم مصطفى و آخرون:

*المعجم الوسيط، ج1، من أوّل الهمزة إلى آخر الضاد، المكتبة الإسلامية للطّباعة والنّشر والتوزيع، د.ط، اسطنبول، تركيا، د.ت.

*المعجم الوسيط، تح: مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

3- إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تح:أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1399ه-1979م.

4- بطرس البستاني، محيط المحيط، د.ط، بيروت، لبنان، 1977م.

5- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مرتبا على حروف المعجم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1424ه-2003م.

6- ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1424ه-2000م.

7- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، د.ط، القاهرة، مصر، 2008م.

8- ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، ط3، بيروت، لبنان، 1419ه-1999م.

الـــــمـصـــــــادر:

1- ابن جني(أبو الفتح عثمان)، اللمع في العربية، تح: حامد المؤمن، عالم الكتب، ط2، بيروت، لبنان، 1985م.

2- الجوني، الكافية في الجدل، تح: فوقية حسين محمود، دارالنشر، مكتبة الكليات الأزهرية.

3- سليمان فتح الله، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تح: طه وادي، مكتب

الآداب، القاهرة، 1425ه/2004م.

4- السكاكي، مفتاح العلوم، تح:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000م.

5-السيوطي:

*الإتقان في علوم القرآن، تح: مركز الدّراسات القرآنية، د.ط، ج1، السعودية، د.ت

*همع الهوامع في شرح الجوامع، تح: أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلمية، ج2، بيروت، لبنان، 1998م.

6- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، علّق عليه ودقّقه: سليمان الصّالح، دار المعرفة، ط2، بيروت، لبنان، 2007م.

7- أبو عثمان بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: محمد هارون، مكتبة الخارجي، مصر، 1998م.

8- عبد القاهر الجرجاني:

*أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 2003م.

* دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان،2001.

* دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت.

9- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تح: طه وادي، مكتب الآداب، القاهرة، 1425ه/2004م.

10- أبي منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تح: عبد الكريم العزباوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت.

11- أبو هلال العسكري، الصّناعتين، تح وضب: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1401ه/1981م.

الـــــدواوين:

1- الأخضر بركة:

* ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص"، منشورات الوطن اليوم، د.ط، 2016م.

*ديوان "محاريث الكناية"، دار الأديب، 2007م .

2- أفريد ياسين، ديوان "كل المجازات غوايتها"، دائرة الثقافة، الشارقة.

3- حسن خراط، ديوان "إناث الكريستال"، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012م.

4- شوقي بن بلقاسم ريغي، ديوان "شمس وشمعدان"، منشورات فاصلة، الجزائر، 2013م،

5- عاشور بكلوة، ديوان "الشفاعات"، دار أمواج للنشر، سكيكدة، 2006م .

6- عبد الحميد شكيل، ديوان "يقين المتاهة مقام الشوق"، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر،2005م.

7- عبد الرزاق بوكبة، ديوان "من دس خف سيبويه في الرمل"، فيسرا للنشر، ط2، الجزائر، 2011م.

8- عبد الله العشي، ديوان "يطوف بالأسماء"، منشورات القلم، الجزائر، د.ط، 2008م.

9- عثمان لوصيف :

* ديوان "المتغابي"، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1999م .

* ديوان "براءة"، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1997م.

* ديوان "ريشة خضراء"، منشورات السين الجاحظية،الجزائر ،1999

ديوان "قالت الوردة"، دار المؤسسة الصحيفة، مسيلة، 2013م.

11- عز الدين ميهوبي، ديوان "أسفار الملائكة"، منشورات البيت، الجزائر .

12- عز الدين ميهوبي، ديوان "اللعنة والغفران"، مؤسسة أصالة للإنتاج الفني والإعلامي، الجزائر، 1997م.

13-عز الدين ميهوبي، ديوان "رباعيات"، منشورات أصالة، الجزائر، 1997م.

14- عز الدين ميهوبي، ديوان "ملصقات"، جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، 2008م.

15- عزالدين ميهوبي، ديوان "في البدء كان الأوراس"، ديوان شعار1985، منشورات الشهاب، باتنة .

16- فاتح علاق، ديوان "آيات من كتاب السهو"، دار هومة، د.ط، الجزائر.1999

17- محمود بن حمودة، ديوان "حرائق الأفئدة"، محطات تاريخية، دار هومة لاتحاد الكتاب الجزائريين، 2004م.

18- مصطفى الغماري، ديوان "حديث الشمس"، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،1998م.

19- معماش الناصر، ديوان "فجائع الاسمنت والعربر"، منشورات الإمتاع والمؤانسة، د.ط، د.ت، الجزائر، 2019م.

20- منيرة سعدة خلخال، ديوان "لا ارتباك ليد الاحتمال"، منشورات دار هومة، اتحاد الكتاب الجزائريين، قسنطينة، 2006م .

21- نور الدين درويش، ديوان "البذرة واللهب"، دار أمواج للنشر، سكيكدة، الجزائر،2004م.

22- يوسف وغليسي، ديوان "تغريبة جعفر الطيار"، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر

المراجع العربية:

1-إبراهيم عبود السامرائي، الأساليب الإنشائية في العربية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008م.

2-أحمد الجوة، بحوث في الشعريات (مفاهيم واتجاهات)، مكتبة التسفير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقص، تونس، د.ط، 2004م.

3-أحمد أمين، النقد الأدبي، دار كلمات عربية، د.ط، القاهرة، مصر، 2012م.

4-أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2002م.

5-أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الآفاق، القاهرة، 1420ه/2000م.

6-أحمد مطلوب وحسن البصير، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط2، العراق، 1999م.

7-أحمد مطلوب، أساليب بلاغية(الفصاحة،البلاغة،المعاني)، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980م.

8-الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، 1992م

9-بسيوني عبد الفتّاح، علم المعاني(دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني)، مؤسسة المختار، ط2، القاهرة، مصر، 2004م.

10- توفيق الفيل، بلاغة التراكيب دراسة في علم المعاني، مكتبة الآداب، د.ط، القاهرة، مصر، 1991م.

11- حسن طبل، علم المعاني في الموروث البلاغي تأصيل و تقييم، مكتبة الإيمان، ط2، المنصورة، مصر، 2004م.

12- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.

13- السيد جعفر السيد باقر الحسيني، أساليب المعاني في القرآن، مؤسسة بوستان كتاب، العراق، 2007م.

14- عادل نذير بيري الحساني، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، دار الرّضوان للنّشر والتّوزيع، عمّان، 1433ه/2012م.

15- عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، ج2، دمشق، سوريا، 1997م.

16-عبد السلام المسدي:

* الأسلوب والأسلوبية، دار الكتب الوطنية، بن غازي، 2006م.

* الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، دار العربية للكتاب، تونس، 1978

17- عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، ط5، القاهرة، مصر، 2001م.

18- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البديع، دار النهضة العربية، د.ط، لبنان، بيروت.

19- عبد الله بن صالح الفوزان، تعجيل الندى بشرح قطر الندى، دار بن الجوزي، ط2، السعودية، 2010م.

20- عز الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م.

21- عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السّوري المعاصر، رند للطّباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2010م.

22- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة (البيان المعاني البديع)، دار المعارف، د.ط، القاهرة، مصر، 1999م.

23-فاضل صالح السمرائي:

* الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ط2، عمان، الأردن، 2007م.

* معاني النحو، شركة العاتك، ط2، ج7، بغداد، 2003م.

24- فضل حسن عبّاس، البلاغة فنونها وأفنانها(علم المعاني)، دار الفرقان، ط5، عمان، الأردن، 1998/1418.

25- محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية، ط2، صيدا، بيروت، 1997م.

26- محمد بنفلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت،1996م.

27- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان، د.ط، د.ت.

28-محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، اللغة والأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية للطباعة، د.ط، مصر، د.ت.

29- محمود سليمان الياقوت، النحو التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، مكتبة المنار الإسلامية، طبعة جديدة، الكويت، 1996م.

30- موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، دار حرير للنشر والتوزيع ، طبعة جديدة ومزيدة، الأردن، 2008م.

31- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط1، 1992م.

32- ناصر نبيل راغب، عناصر البلاغة الأدبية، مطابع الهيئة المصرية العامّة للكتاب، الإسكندريّة، مصر، 2003م.

33- نعيمة السعديّة، الأسلوبية و النّص الشعري (المرجعيّة الفكرية والآليات الإجرائية)، دار الكلمة للنشر و التوزيع، الجزائر، 2016م.

34- نور الدّين صمود، تبسيط العروض، الدّار العربية للكتاب، تونس، 1986م.

35- يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج3، دار الكتب الخديوية، د.ط، مصر، 1914م.

36- يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2007م.

37- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر،2008م.

- المراجع المترجمة:

1- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، 1989م.

- الرسائل الجامعية:

1-ابتسام معطار وسميرة قنفوذ، البنية الجمالية في ديوان "أزهار وأساطير" للشاعر بدر شاكر السياب، مذكّرة ماستر، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2021/2020م.

2- آسيا بسو وزهوة مخطاري، دراسة أسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر لقصيدة "محمدة أم نقيصة" لبوعلام الجوهري أنموذجا، مذكرة ماستر، جامعة آكلي محند أولحاج، البويرة، 2017م.

3- إلهام إسماعيل حرارة، الصورة البيانية في كتاب روح البيان في تفسير القرآن لإسماعيل حقّي البروسوي، مذكرة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزّة، فلسطين، 2013م.

4- أميرة عربي، جماليات التكرار في ديوان "رجل بربطتي عنق" لنصر الدّين حديد، مذكّرة ماستر، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2015/2014م.

5- بلقندوز سلطانة، أثر السجع والجناس في خلق التّماسك النّصي، مذكّرة ماستر، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، 2016/2015م.

6- بورحلة مليكة، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراه،جامعة مولود معمري، تيرزي وزو،2018/1017.

7- تكوك الحاج، العدول في ضوء الأسلوبية المعاصرة - من الرؤية إلى الإجراء-، أطروحة ماجستير، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، 2014/2013م.

8- حسيني وفاء وبسكري وفاء، الاستعارة في ديوان أسرار الغربة لمصطفى محمد الغماري– مقاربة تداولية - ،مذكرة ماستر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2018م/2019م.

9- حلمية فراح، بلاغة المجاز من خلال كتاب الإبداع البياني في القرآن العظيم لمحمّد علي الصابوني، مذكّرة ماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2012/2011م.

10-شليم أمحمد، أسلوبية التعبير اللّغوي في شعر سميح القاسم، أطروحة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2015/2014م.

11-عمار جابر عبد الرحيم جرادات، ظاهرة العدول في شعر "عنترة" دراسة أسلوبية، مذكرة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2012م.

12- فاطمة رقابي، دراسة أسلوبية في ديوان "قل وداعا" للشاعر فهد العودة، مذكّرة ماستر، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2020/2019م.

13- معيزي وحفصة، بنية النص الشعري في الأدب الجزائري المعاصر لقصيدة "بنت الشهيد" للشاعر عبد الله بن حلي نموذجا، مذكرة ماستر، جامعة ابن خلدون، تيارت،2021م.

14- نبيل قواس، المنهج الأسلوبي في النقد العربي المعاصر، أطروحة الدكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2016/ 2017.

- الدوريات:

1- إبراهيم منصور التركي، العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي، مجلة أم القرى، مج: 19، ع:40، 1428ه.

2- أمال دهنون، جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، مجلّة كلّية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العددان 2-3، جانفي-جوان، 2008م.

3- أمحمد لقدي، أثر البديع في الدراسات البلاغية الحديثة: العلاقة الأسلوبية نموذجا، المجلد5، العدد01، أفريل2013، جامعة الجزائر.

4- تامر سلوم، الانزياح الدلالي الشعري، مجلة علامات، المغرب، ج19، عدد03، مارس1996م.

5- زدام سعاد، أبعاد الانزياح في الشعر الجزائري المعاصر يوسف شقرة ويوسف وغليسي أنموذجا، مجلة القارئ للدراسات النقدية والأدبية واللغوية، مج:5، عدد:2، جوان 2022.

6- عبد الباسط محمد الزيود، من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، م23، ع1، 2007م.

7- عبد المجيد دقياني، القافية في شعر بلقاسم خمار، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، العدد11، ماي2007.

8- فضل الله النور علي، ظاهرة التقديم و التأخير في اللغة العربية، مجلة العلوم و الثقافة، جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا، نوفمبر 2012.

9- محمد الصالح باوية، دلالة الانزياح في الشعر الجزائري المعاصر، قصيدة "الإنسان الكبير" نموذجا، مجلة "فصل الخطاب"، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع2، جوان 2021.

10- المرشد هزاع سعد، اعتراضات البغدادي النحوية في كتابة (خزانة الأدب) على الغني في كتابة (المقاصد النحوية)، مجلة التراث العربي، دمشق، العدد112، 1429ه/2008م.

- المواقع الالكترونية:

1- ناصر معماش، ثقافة وفنون ، مقال منشور على الموقع الالكتروني:

www.algpress.com/article-5670u.htp تاريخ الدخول: 2023/03/01م

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات:

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ - د
مدخل: مفاهيم نظرية في المنهج الأسلوبي	5
الفصل الأول: العدول اللفظي على المستوى التركيبي وأثره على المتلقي	16
1. التقديم والتأخير	16
تقديم الخبر على المبتدأ	20
تقديم التوكيد المعنوي على المؤكد	20
تقديم الخبر (شبه جملة) على المبتدأ	21
تقديم الفاعل أو نائبه على الفعل	22
تقديم المفعول به و الجار والمجرور على الفاعل	22
2. الحذف	23
حذف المبتدأ	26
حذف الخبر	26
حذف أداة الاستفهام	28
حذف الفعل	28
حذف جملة جواب الشرط	29
3. الالتفات	30
العدول من المفرد إلى الجمع: العدول في العدد	32
العدول من صيغة المفرد إلى صيغة المثنى: العدول في العدد	33
العدول من صيغة المثنى إلى صيغة المفرد: العدول في العدد	34

العدول من صيغة الغيبة إلى صيغة المتكلم: العدول في الضمائر	35
العدول من صيغة الخطاب إلى صيغة الغيبة	36
العدول من صيغة الغيبة إلى صيغة الخطاب	37
العدول من صيغة الماضي إلى صيغة المضارع (الأفعال)	38
العدول من صيغة الماضي إلى صيغة الأمر (الأفعال)	38
العدول من صيغة المضارع إلى صيغة الماضي	39
الاعتراض	40
الاعتراض بشبه جملة	42
الاعتراض بالجملة الاعتراضية	43
الاعتراض بالألفاظ العامية والأجنبية	44
التلاعب بالألفاظ	46
الفصل الثاني: العدول اللفظي على مستوى الدلالة وأثره على المتلقي	48
1. الاستعارة	49
الاستعارة المكنية	50
الاستعارة التصريحية	52
2. المجاز المرسل	54
السببية	55
المسببة	56

الجزئية	56
الكلية	57
الحالية	57
المحلية	58
اعتبار ما كان	59
اعتبار ما يكون	59
الآلية	60
العدول في الأساليب	61
الخبر	61
الإنشاء الطلبي	65
الإنشاء غير الطلبي	71
الفصل الثالث: العدول اللفظي على مستوى الإيقاع وأثره على المتلقي	76
الإيقاع الخارجي	77
الوزن	77
القافية	80
الإيقاع الداخلي	84
التكرار	84
تكرار الصوت	85
تكرار الكلمة	87
تكرار العبارة	89
الجناس التام	91

الجناس الناقص	92
خاتمة	94
قائمة المصادر والمراجع	97
فهرس الموضوعات	109

ملخص

مـــــلـخـــــص :

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن ظاهرة العدول بمستوياته التركيبية والدلالية والإيقاعية في نماذج شعرية مختارة من قصائد جزائرية معاصرة وكذا الكشف عن الدلالات التي تحملها البنى اللغوية والأثر الذي تخلّفه في المتلقّي.

تناولت هذه الدراسة ثلاث فصول نظرية تطبيقية مسبوقة بمدخل أعطى لمحة عن ظاهرة العدول حيث هو منبّه أسلوبي أتحف الشعر الجزائري المعاصر، فتحدّثنا في الفصل الأوّل عن العدول التركيبي وفي الفصل الثاني تطرقنا للعدول الدلالي وختمناه بالعدول الإيقاعي في فصل ثالث، وأنهينا بحثنا بخاتمة تضمّ أهمّ نتائج الدّراسة.

Résumé :

Cette recherche vise à révéler le phénomène des niveaux numériques, sémantiques et rythmiques dans certains modèles poétiques de poèmes algériens contemporains ainsi que les connotations des structures linguistiques et leur impact sur le destinataire.

Cette étude traitait de trois chapitres théoriques pré-appliqués à une entrée qui donnait un aperçu du phénomène d'écart, ou c'est un stimulus stylistique des musées de poésie algériens contemporains. Nous avons parlé dans le premier chapitre sur l'altération synthétique. Dans le deuxième chapitre, nous avons abordé le ver sémantique et l'avons scellé avec rythmique dans un troisième chapitre.

Summary :

This research aims at revealing the phenomenon of numerical, semantic and rhythmic levels in selected poetry models of contemporary Algerian poems as well as the connotations of linguistic structures and their impact on the recipient.

This study dealt with three pre-applied theoretical chapters at an entrance that gave a glimpse of the phenomenon of écart, where it is a stylistic stimulus of contemporary Algerian poetry museums. We spoke in the first chapter on synthetic alteration. In the second chapter, we touched upon the semantic worm and sealed it with rhythmic however, the semantic is touched in the third chapter.