الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر-الوادي-
كلية الآداب واللغات قسم : اللغة

مذكرة بعنوان

شعرية الانزياح في نماذج من قصائد أمل دنقل

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات الحصول على شهادة الليسانس (LMD) في الأدب العربي
تخصص: دراسات لغوية

إعداد الطالبات:
- سوالمية الصافية
- سروطي مروة
- مسغوني صفاء
- نسيب مروة

الدكتور المشرف:
مُحَمَّد الصديق معوش

السنة الجامعية: 1437-1438هـ/2016-2017م

دعاء

قال الله تعالى

﴿وقل ربي ادخلني مدخل صدق وأخرجني مخرج صدق

واجعل لي من لدنك سلطانا نصيرا﴾

صدق الله العظيم الاسراء 80

الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي

لولا ان هدانا الله

اللهم بارك لنا في عملنا وارزقنا خير عمرنا اخره وخير

عملنا خواتمه

اللهم انا نسألك خير المسألة وخير الدعاء وخير النجاح وخير

العلم وخسر الثواب اللهم ثبتنا واجعل التوفيق حظنا في

كل ما تحبي وترضى يا رب العالمين

صدق الله العظيم

شكر وتقدير

اللهم لك الحمد حمدا أُبلغْ بِهِ رِضَاكَ اؤدي بِهِ شكركَ وَاسْتَوْجَبَ بِهِ

الْمَزِيدُ مَنّ فَضْلِكَ اللَّهُمّ لَكَ الْحَمْدَ كَمَا

انعمت عَلَيْنَا نِعمّا بَعْدَ نِعْمَ وَلَكَ الْحَمْدَ فِي السَّرَّاءِ وَالضَّرَّاءِ وَلَكَ الْحَمْدَ

فِي الشَّدَّةِ وَالرُّخَاءِ وَلَكَ الْحَمْدَ عَلَى كُلُّ حَالٍ

.نَتَقَدَّمُ بِالشُّكْرِ اولا واخرا لله عُزَّ وَجَلَّ فَهُوَالْمُعِينُ لَنَا دَوّمَا فِي انجاز هَذَا الْبَحْثَ وَالْمُتوكل عَلَيهِ .الى مِنْ عَلْمِنَاحُ

روفِ الْوَفَاءِ الى الشُّمُوعَ التى تُنَيّرُ لَنَا دُرُوبُ الْعَلْمِ الى الْوَالِدِينَا

لْكَرِيمِينَ الف شَكِرَا لَكُمَا فَمَهْمَا بَحْثَنَا فِي قَامُوسِ الْكَلِمَاتِ وَعِبَارَاتِ الشُّكْرِ فَلَنْ

نَجِدَ كَلِمَاتُ تَوَفّيكُمَا حَقّكُمَا وَقَدْرِكُمَا كَمَا نَتَقَدَّمُ بِالشُّكْرِ الْجَزِيلِ الى

الدُّكْتورَ" **مُحَمَّد الصَّدِيقِ معوش** "الَّذِي سَاعِدنَا بِالنَصْحِ والارشاد وَالتَّوْجِيهَ

فِي انجاز هَذَا الْبَحْثَ الْمُتَوَاضِعَ فَكَلِمَاتِ

الشُّكْرِ وَالثَّنَاءِ لَا تَوَفّيُكَ حُقّكَ استاذنا الْفَاضِلِ شَكِرَا لَكَ عَلَى عَطَائِكَ اللّامُتَناهِي كَمَا لايفوتنا التَّقَدُّمَ بِالشُّكْرِ لِم

نْ تَتَسَابَقَ الْكَلِمَاتُ وتتزاجم الْعِبَارَاتُ لِتَنْظِمُ عُقَدُ الشُّكْرِ لِهُمَا الزَّمِيلَيْنِ "**خَالِد كَارَ**" و "**رِضَا بونزيدي**

"شَكِرَا لَكُمَا عَلَى مُسَاعَدَتِكُمَا الدَّائِمَةِ.

الإهداء

تُهدي هَذَا الْعَمَل الْمُتَوَاضِع الى الامل الَّذِي يُسْرِي فِي شرايينا

دَوْمًا الى نَبَع الْحنَان وَالصَّفَاء الى الظِّلّ الَّذِي نَأوِي فِي كُلُّ حِينَ أمهاتنا الْفَضْلَيَات الْغَالِيَات

الى قُدْوَتنَا الاولى فِي الْحيَاة الى مِنْ عَلْمنَا التحدي والصمود الى الَّذِي أعطانا الْحبّ الصَّافِي آبائنا

سَرّ الْجمَال وَالْبَهَاء تُلَاشِي ذَلِكَ التَّعب كَشَمْس خَلْفَ تِلْكَ الْقِمَّة الشَّمَّاء تَحْتَجِب

سَنُون الْعُمر قَدْ ذَهَبْت وابقت في مخيلتنا طيوفا مِنْ مَرَارَتهَا بَكَت فِي جفوننا الْهُدْب كَمَا تُهدي اشعة

مِنْ النّور

لِتَخْتَرِق جدار التَّمَيُّز والابداع اشعة لَامِعَة نُرَسِّلهَا الى كُلَّ اساتذتنا الافضل في كل

الاطوار لَكُمْ منَّا كُلُّ مَعَانِي الْحبّ وَالتَّقْدِير كَمَا لَا نَنسَى أن تُهدي هَذَا الْعَمَل إلى الْبسمة الْبَرِيئة إلى

الحَيَاة وَروح الْحيَاة الكتاكيت الصّغَار

"**روان وريان رهف سجى مُلَاك نُور الْهُدَى أصيل**" كَمَا تُهدي عَمَلنَا هَذَا إلى كُلَّ الاخوة وَالاخوات وَالى

الاهل والاحبة والاصدقاء وَالزّمَلَاء.

مقدمة

تعد الشعرية من المباحث النقدية الحديثة التي تسعى إلى الكشف عن مكنونات النص الأدبي وكيفية تحقيق وظيفته الاتصالية والجمالية، وقد تمحورت انشغالاتها أساسا على استقصاء القوانين التي استطاع المبدع التحكم بواسطتها في إنتاج نصه، والسيطرة على إبراز هويته الجمالية ومنحه الفرادة الأدبية، وقد أثارت الشعرية جدلا واسعا في الدراسات النقدية الحديثة، فانبرى الكثير إلى تعريفها وتحديد مفهومها، فجاءت بمفاهيم متعددة تتقاطع جميعها في كونها تبحث في جماليات الأدب، وباعتبار الانزياح قضية أساسية في تشكيل جماليات الخطابات الأدبية، وبوصفه أيضا حدثا لغويا يظهر في تشكيل الكلام عدّ حافزا أساسيا وضروريا لحدوث الشعرية.

وقد شدتنا الأعمال الكاملة لأمل نقل بما تحتويه من شعرية قوامها الانزياح فاتخذناه محطة دراستنا التطبيقية، أما عن اختيار اسم الشاعر فلم يكن اعتباطيا فأمل دنقل من الشعراء المعاصرين، ترك بصماته في القصيدة العربية المعاصرة برؤيته الخاصة والمتميزة حيث وضف الرمز والبسه قناعا، وجمع في قصائده بين التراث والعصر، ونظرا لنقص الدراسات التي تناولت شعرية هاته القامة الأدبية، وهذا ما دفعنا إلى الخوض في غمار هذا الموضوع والذي اتسم عنوانه بـ " شعرية الانزياح في نماذج من قصائد أمل دنقل"

ويسعى هذا البحث إلى الإجابة على جملة من الأسئلة لعل من أهمها:

– ما السمات المميزة للخطاب الشعري عند أمل دنقل في مستوياته المختلفة (الصوتية، التركيبية، الدلالية).

– ما الجماليات التي أنتجتها اختيارات الشاعر في ديوانيه؟

– ما مدى جمالية التي ولدّها الانزياح عن اللغة المعيارية في الديوان؟

ولقد أثرنا الأسلوبية خيارا منهجي في التعامل مع دواوين أمل دنقل كونها تسعى إلى دراسة اختيارات الأديب التي تتحقق للنص الثراء الفني والقيمة الجمالية، فهي تركز على دراسة النص في ذاته ذلك من خلال التركيز على مكونات النص الأسلوبي وتحديد علاقتها فيما بينها وفهم وظائفها الدلالية والجمالية، كما استعنا بالمنهج الوصفي التحليلي في الجانب النظري المتعلق بتعريف الشعرية، وتعريف

الانزياح وكذا حياة الشاعر وسمات تجربته، من اجل ذلك اتبعنا خطة منهجية تضمنت: مقدمة بدأناها بتمهيد حول شعرية الانزياح يليه طرح الإشكال ثم الخطة المتبعة ثم أهم المصادر والمراجع ختاما بخاتمة تضمنت ابرز النتائج.

وعلى اثر ذلك بنيت خطة بحثنا على النحو التالي:

الفصل الأول نظري والثاني تطبيقي، فالجانب النظري يبحث في" مفهوم الشعرية عند كل من العرب والغرب".

" مفهوم الانزياح وتعدد مصطلحاته".

" وأنواعه وأخيرا وظيفته الجمالية" .

بينما يبحث الجانب التطبيقي في تجليات الشعرية لمظاهر في الانزياح في دواوين أمل دنقل وقد بدأناه بنبذة عن حياة الشاعر وسمات تجربته، ثم سلطنا الأضواء على الدواوين بدءا بالمستوى الصوتي (تكرار الصوت، تكرار المفردة)، ثم المستوى التركيبي (التقديم والتأخير، تكرار الجملة) وصولا إلى المستوى الدلالي (الحقول الدلالية، الصورة، الرمز) وللإلمام بكل ما هو مذكور في الخطة كان لابد من الرجوع إلى مجموعة من المصادر والمراجع من أهمها:

- الحقيقة الشعرية لبشير ثاوريريت.
- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية لأحمد مُحَمَّد ويس.
- الأعمال الكاملة لأمل دنقل.

وكان من الطبيعي أن تعترض باحثين مبتدئين صعوبات منها ما يعود إلى طبيعة البحث ومنها ما يعود إلى الظروف المحيطة بالباحث نذكر منها: شاسعة موضوع الشعرية واختلاف مفاهيمها له مشقة الحصول على بعض أمهات الكتب، وطريقة تناول الجانب الإجرائي منه خاصة أن يعتمد في كثير منه على الاجتهاد الخاص بالطالب، والى غير ذلك من العقبات التي بذلنا ما استطعنا من جهد لاجتيازه.

وفي ختام القول لا يسعنا ألا أن نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف " مُحَمَّد الصديق معوش" على توجيهاته ورعايته بالموضوع ودقة ملاحظته وتصويباته له، والى كل من قدم لنا يد العون من بعيد أو قريب لانجاز هذا العمل، والذي نتمنى أن يكون مفيدا لكل من اطلع عليه.

وأخيرا فإذا أخطانا فمن أنفسنا ومن الشيطان، وان أصبنا فمن اله عز وجل وتوفيقه والله الحمد أولا وأخرا.

الفصل الأول

الشعرية والإنزياح

1- مفهوم الشعرية:

أ. إشكالية المصطلح:

الشعرية (Poetics) مصطلح قديم حيث في الوقت ذاته يعود أصل المصطلح – في أصل انبثاقه- إلى أرسطو[1]، ألا أن المقابلات لمصطلح Poetics تنوعت واحتشدت في ساحة الاشتغال النقدي للتعبير عن مفهوم واحد بمصطلحات متنوعة في النقد العربي أو مفهومات عدة لمصطلح واحد في النقد، تتقارب وتتباعد تبعا للعصر والمنهج الذي يتبعه هذا الناقد أو ذاك كما فرضت عليها ارغامات كثيرة أسهمت في تعددها فصار لدينا: " الشاعرية وقد ذهب إلى ذلك كل من سعيد علوش وعبد الله الغدامي حيث اقترحه كنظرية عامة للأدب فهو يراها مصطلح جامعا مانعا يصف اللغة الأدبية في النشر وفي الشعر ويقوم في نفس العربي مقام Poetics وفي نفس الغربي، وفي الوقت نفسه ينتقد الغذامي ترجمة Poetics إلى الشعرية كون هذا اللفظ يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر"[2]، " كما ترجمت إلى الإنشائية وقد تبنى هذه الترجمة كل من توفيق بكار في مقدمة كتاب حسين الواد" البنية القصصية في رسالته الغفران" والدكتور عبد السلام المسدي في كتابه" الأسلوبية والأسلوب"، كما ترجمها إلى الشعرية، والدكتور فهد العكام في ترجمته للكتاب جان لوي كابانس" النقد الأدبي والعلوم الإنسانية"، والطيب بكوش في ترجمته لكتاب جورج مونان" مفاتيح الألسنة""[3].

كما ترجمت لعلم الأدب وقد تبنى هذه الترجمة د. جابر عصفور في ترجمته لكتابه " عصر البنيوية" لاديث كيرزويل، ومجيد الماشطة في ترجمته لكتاب ترنس هوكز" البنيوية وعلم الإشارة".

وقد ترجم أيضا إلى الفن الإبداعي، وقد تبنى هذه الترجمة د. جميل نصيف في ترجمته كتاب ميخائيل باختين، كما تبناها مُحَّد خير البقاعي في ترجمته لمقال رولان بارت" نظرية النص" وترجمة إلى فن النظم في كتاب" أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب"، – رومان جاكسون- ترجمته فالح صدام الإمارة والدكتور عبد الجبار مُحَّد علي، وترجمة إلى فن الشعر وقد تبنى هذه الترجمة د. يوئيل يوسف

1 – حسين ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص11.

2 – نفسه، ص 14، 15.

3 – عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط4، 1998، ص 20.

عزيز وعلية عياد. وترجمة إلى بويتيك، وقد تبنى هذا العريب حسين الواد في كتابه " البنية القصصية في رسالة الغفران"، كما يعرب د. خلدون الشمعة إلى بويطيقا في كتابه " الشمس والعنقاء".

كما اتخذ على الشرع نظريته، الشعر كمصطلح موازي لمصطلح Poetics من خلال ترجمته لمقدمته كتاب نورثروب فراي" شريع النقد"، والترجمة الأخيرة لPoetics هي الشعرية وقد تبناها الكثير من المهتمين منهم مُحَمَّد العمري ومُحَمَّد الولي وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة و د. عبد السلام المسدي سامي سويدان[1].

أن هذه المسميات العديدة لحقل معرفي واحد، والتي اتخذت من المعالجات النصية الخطوة الأولى في تحولات الخطاب النقدي تلتقي في جوانب معينة وتفترق في أخرى ألا أن هذه الترجمات" تسهم في تصعيد أزمة الاصطلاح ذ لامسوغ لترجمات مختلفة لمصطلح عربي واحد، وفي الوقت الذي يدعي فيه إلى حل أزمته الاصطلاح في نقدنا العربي، وذلك عن طريق المناقشة الشاملة والشعرية هي المصطلح المناسب لـ Poetics"[2].

فالملاحظ من قول حسن ناظم أن الشعرية فرضت نفسها عن باقي الترجمات، وأثبتت صلاحيته في الكثير من الكتب النقدية فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية.

الشعرية في النقد الغربي

كثيرون هم النقاد الذين خاضوا في موضوع الشعرية، لكننا سنكتفي هاهنا بذكر آراء البعض منهم فقط، ممن لهم إسهامات وتأثيرات في هذا الموضوع، وهم رومان جاكبسون، جون كوهن، تزفيتان تودوروف.

أ- الشعرية عند رومان جاكبسون:

تختلف شعرية جاكبسون عمن سبقه كونه مثل احد إعلام اللسانيات ولهذا فرؤيته للشعرية متأثرة بالمبادئ اللسانية وهو ينطلق في تحديد موضوع الشعرية من سؤاله الشهير" أن موضوع هو قبل

1 - ينظر حسين ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 15، 16.

2 - نفسه، ص 17.

كل شيء" الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالته لفظية أثرا فنيا؟"[1]. أي البحث في الميزات والخصائص التي يختص بها الخطاب الأدبي وتكسبه تلك الجمالية، ثم يربط جاكبسون بين الشعرية واللسانيات بقوله" أن تحليل النظم يعود كليا إلى كفاءة الشعرية، ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج، الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لافي الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظيفة الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[2]، فشعرية كاكبسون لا تقتصر على الشعر وحده وإنما تشمل كافة أنواع الخطاب اللغوية والأدبية، لكنه مع ذلك يحرص على تضييق مجال الشعرية في دراسته الوظيفية الشعرية باعتبارها الوظيفة السائدة في الخطاب الأدبي مع وجود الوظائف الأخرى للغة هذه الوظائف حددها بوهلر قبل جاكبسون ولكنه تنبه فقط لثلاث وظائف منها، أفاد منها جاكبسون في استنباط بقية الوظائف حيث يقول" أن النموذج التقليدي للغة: كما أوضحه على وجه الخصوص بوهلر " buhler" يقتصر على ثلاث وظائف – انفعالية وافهامية ومرجعية- وانطلاقا من هذا النموذج الثلاثي، أمكننا مسبقا أن نستدل بسهولة على بعض الوظائف اللسانية الإضافية"[3].

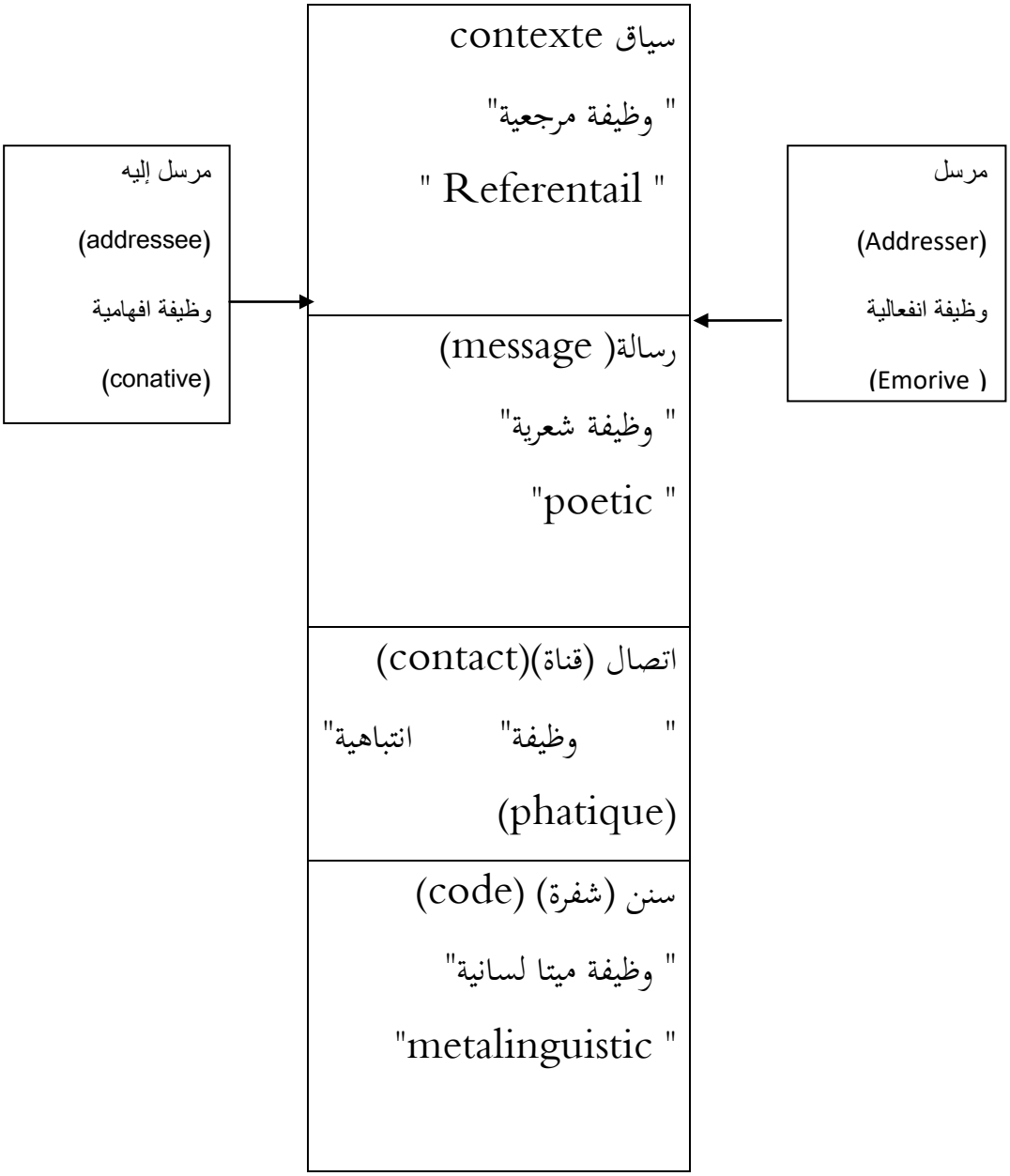
فقد أضاف جاكبسون ثلاثة وظائف أخرى ليصبح كل عنصر من عناصر التواصل اللغوي ينتج وظيفته محددة خاصة به، والمخطط التالي يوضح ذلك أكثر[4]:

1 – رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار تربقال، ط1، 1988، ص 24.

2 – نفسه، ص 35.

3 – نفسه ص 30.

4 – نفسه، ص 27، 33.



لكن الاهتمام الأكبر لجاكسبون كان بالوظيفة الشعرية المميزة للخطاب الأدبي، " وقد ذهب البعض إلى أن الوظيفة الإنشائية. (الشعرية) ليست موجودة في الكلام العادي التي تؤدي فيه اللغة وظيفتها الاجتماعية الأساسية قائلين أن الوظيفة الأدبية (الشعرية) تكون أن ذاك في الدرجة الصفر"[1]، فالخطاب الأدبي ووظيفته تختلف باختلاف العنصر المقصود من عناصر التواصل اللغوي وما

1 – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، د ت، ص ص 161، 160.

يميز الخطاب الأدبي طغيان الوظيفة الشعرية عليه وتختلف درجة هذه الوظيفة من خطاب إلى آخر وتبلغ دورتها في الخطاب الشعري الذي يعتبر الأكثر انحرافا عن معايير العادية.فقد اهتم" جاكبسون بالوظيفة المهيمنة وكان معياره اللساني الذي يتعرف الوظيفة الشعرية من خلاله إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختبار على محور التأليف*"، انطلاقا من هذا فان " لوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل في محور الاختيار الاستبدالي الذي يعتمد على التشابه والتخالف على محور التالين االسياقي المعتمد على التجاوز المكاني"[1]. لد أضفى جاكبسون على دراسته الشعرية الطابع العلمي من خلال توظيفه لمبادئ اللسانيات كما أن جاكبسون يستعين" بعلم المنطق الحديث فيقسم اللغة إلى فئتين: لغة الأشياء، وهي ما نمارسه عادة في الحديث عن الحياة وعن الأشياء، والفئة الثاني: ما وراء اللغة، وهي اللغة عندما تكون اللغة هي موضوع البحث، وهذه هي الشاعرية. (الشعرية)"[2].

ب.الشعرية عند تودوروف:

تتسع الشعرية عند تودوروف لتشمل كلا من الشعر والنثر كون هذين المطين يجمعهما رابط الأدبية يقول تودوروف" ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي...فان هذا العلم (الشعرية) لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن... وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[3].

فالشعرية في نظره لا تهتم بالأدب بقدر ما تهتم بتلك الخصائص التي تميزه عن كافة أنواع الإبداع الأخرى كما أن هذه الخصائص هي التي تضبط قيام كل عمل أدبي ومن ثم تكسبه صفة الأدبية، ولهذا يرى منذر عياشي" أن أدبية الخطاب الأدبي هي تفيض للنفعية التي يتميز بها الكلام اليومي، لما

* محور التأليف يعني وجود علاقات بين الكلمات في تسلسلها يعتمد على خاصية اللغة الزمنية كخط مستقيم يستبعد فيه إمكان النطق بعنصرين في وقت واحد.

1 – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 260.

2 – عبد الله محمّد الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص ص 160، 161.

3 – تنيفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دراتويقال، ط2، 1990، ص23.

فيه من قوة إيحائية مكثفة تسكن النص وتمتد على أطرافه"[1] ومن خلال تركيز تودوروف على النظرية الأدبية نجده يحدد مجالات الشعرية في النقاط التالية:

1- تأسيس نظرية منتمية للأدب

2- تحليل أساليب النصوص

3- تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي..."[2].

ولقد تراوحت مجالات الشعرية عند تودوروف بين المجالين النظري، والتطبيقي المتمثل في تحليل أساليب النصوص ومن ثم استخراج المعايير التي تضبط ولادة كل عمل أدبي.

فالنظرية الضمنية للأدب هي التي تنطلق من الأدب بحد ذاته بعيدا عن العوامل الخارجية المؤثرة فيه.

ت. الشعرية عند جون كوهن:

وصفت شعرة جون كوهن بأنها قريبة من الشعرية العربية خاصة القديمة منها وذلك كونها تقتصر الشعرية فقط على مجال الشعر يقول جون جوهن: " الشعرية علم موضوعه الشعر"[3]، لكنه مع ذلك يورد نظرة غيره للشعرية التي تشمل أنواع أخرى من الفن فيقول: " ثم أصبحت كلمة الشعر تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية... كتب فاليري (valery) نحن نقول عن مشهد طبيعي: انه شعري، ونقول أيضا عن بعض مواقف الحياة"[4]، فالشعرية في المرحلة الكلاسيكية التي مر ها الشعر كانت منحصرة فيه ثم اتسعت فيما بعد لتشمل كل أصناف الإبداع الأدبي من جهة والإبداع الفني ككل من جهة أخرى.

ولعل الملمع الأساسي الذي تقوم عليه شعرية جون كوهن هو مبدأ الانزياح اللغوي وهو يقوم عنده على" ثلاثة مستويات كبرى المستوى التركيبي الصوتي والدلالي" ، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر ألا

1 - بشير تاوريت، رحيق الشعرية الحداثية، ص 46.

2 - عبد الله محمد الغدامي،الخطيئة والتفكير، ص 23.

3 - جون كوهن، النظرية الشعرية، ترجمته: احمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط 4، 2000، ص 29.

4 - نفسه، ص 29.

من خلال تضافر هذين المستويين"[1]، ونستطيع أن نوضح ذلك أكثر من مؤشرات الشعرية التي أوردها جان كوهن في الجدول التالي:

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	−	+
النثر الموزون	+	−
الشعر التام	+	+
النثر التام	−	−

من خلال هذا الجدول نرى أن الشعر التام يتوافر على كل عناصر الشعرية في حين أن النثر يخلو تماما منها.

" والانزياح يعني وجود تقليد شعري يحدده العرف العام، ويقتضي الشعر أن يكون انحرافا وانزياحا عن هذا التقليد، الشعري لذلك تبحث الشعرية عند جون كوهن في تميز الأساليب"[2]، فالشعرية يوم بالدرجة الأولى على مخالفة المألوف ومن هنا فالشعرية هي انحراف عن القواعد المعيارية المعمول بها في اللغة فتكتسب هذه اللغة سمات غير عادية تساهم في تميز الشعر عن النثر، " فاللغة الشعرية تحطم البنية القائمة على التقابل والتي تعمل داخلها الدلالة اللغوية، وأنها تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التي تربطه بنقيضه، وهي الصلات التي يتشكل منها مستوى اللغة، والتي تجسد مستوى (الشعرية) في الخطاب"[3].

فالشعرية من وجهة نظر جون كوهن تقتصر على الشعر بالدرجة الأولى وتقوم على مبدأ الانزياحات الأسلوبية، كما أن شعريته تنطلق من النقطة التي توقفت عندها البلاغة القديمة التي تعتمد على مجموعة من المعايير.

1 – بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، ص 71.

2 – مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي والعراق، ص 1000.

3 – جون كوهن، النظرية الشعرية، ص 369.

الشعرية في النقد العربي:

- **شعرية أدونيس:**

يعتبر ادونيس من ابرز النقاد العرب الذين اهتموا بموضوع الشعرية وخصصوا العديد من مؤلفاتهم للخوض في هذا الموضوع محاولة الفصل فيه وقد تجلى ذلك في كتاب الشعرية العربية الذي تناول فيه الشعرية والشفوية الجاهلية الذي بين فيه اثر الشفوية على النقد من خلال خصائصها المتمثلة في السماع، الإعراب، الوزن...

لكن السلبي في هذا الخطاب انه بقي ينظر للنصوص الشعرية اللاحقة بنفس المقياس الذي نظر به للشعر الشفوي" بحيث لا يعد كلام شعرا ألا إذا كان موزونا على الطريقة الشفوية الأولى... وبذلك استبعد من مجال الشعرية كما ما تفترضه الكتابة: التأمل، الاستقصاء، الغموض..."[1].

كما تطرق لعلاقة الشعرية بالنص القرآني مركزا على الأفق الذي فتحته بنية هذا النص المعجز الكتابية أمام الشعرية العربية يقول ادونيس: " هكذا كان النص القرآني في تحول جذريا وشاملا به وفيه، تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة"[2]، كما دفع هذا النص القرآني إلى تأليف العديد من الكتب والدراسات كتلك التي حاولت المقارنة بين النص (اللفظ أو المعنى) وظهور نظرية النظم للجرجاني والأثر الكبير الذي أحدثته في علوم اللغة، لذلك يخلص ادونيس إلى أن جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني، فالدراسات القرآنية وضعت أسس نقدية جديدة للكتابة القصيدة الشعرية من كلا من: بشار بن برد، مسلم بن الوليد، أبو نواس، أبو تمام... وغيرهم، فالنص الشعري ما هو ألا مقاربة فكرية للأشياء والعالم والفكر هو مزيج من الحدس والتأمل وقد قدم نماذج متباينة للوحدة بين الشعرية والفكر في الكتابة الإبداعية مثل: النص النواسي (نسبة لأبي نواس). والنص المعري (أبي العلا المعري) والنص النفري (فالفكر منا شعر خالص و الشعر فكر خالص).

1 - ادونيس، الشعرية العربية، ص 30.

2 - نفسه، ص 35.

ثم يتطرق ادونيس إلى علاقة الشعرية بالحداثة وقد يبحث بداية في أصل هذا المصطلح في الثقافة العربية قائلا: " كانت الشلطة، بتعبير آخر، تسمي جميع الذين لا يفكرون وفقا لثقافة الخلافة ب (أمل الإحداث)نافية عندهم بذلك انتمائهم الإسلامي... فالحديث الشعري بدا للمؤسسة السائدة كمثل الخروج السياسي أو الفكري[1]" وهنا تظهر الخلفية الدينية والسياسية لهذا المصطلح وقد نتج عن هذه الحداثة في عصر النهضة عند العرب نتيجة مزدوجة، الأولى للماضي من خلال الاستعادة والتذكر ومحاولة إحياء القديم، والثانية تبعية للغرب من اجل تعويض النقص من خلال الاقتباس تقنيا وفكريا، ولهذا مثلت " مسالة الحداثة الشعرية في المجتمع العربي مجاوزة لحدود الشعر بحصر المعنى، مشيرة إلى أزمة ثقافية عامة وهي، بمعنى ما أزمة هوية"[2].

لقد نشأت شعرية الحداثة العربية في حركة بثلاث إبعاد (بعد مديني أي الحضر في مقابل الصحراء- شعر أي نواس مثلا-)وبعد لغوي مجازي مقابل بلاغة حقيقية و مثل هذا التوجه أبي تمام، وبعد التفاعل مع ثقافة الآخر، ومن هنا كانت شعرية الحداثة تتخطى النموذجية والمرجعية وتتحرك في أفق التوكيد على الغرابة، كما أكد ادونيس أن الحداثة الشعرية العربية تعاني من مجموعة أوهام لخصها في خمسة أوهام: (الزمنية أي عدم الارتباط فقط باللحظة)الراهنة – الاختلاف عن القديم- المماثلة وهو اعتقاد البعض أن الغرب هو مصدر الحداثة – التشكيل النثري- وعلى العكس فالشعر لا يحدد بالوزن ولا بالنثر – الاستحداث المضموني-".

يرى ادونيس أن الحداثة زمانية ولا زمانية في أن واحد، زمانية لأنها متأصلة في حركية التاريخ، ولا زمانية لأنها رؤية تحتضن الأزمة كلها، كما أن الحداثة الشعرية في لغة ما هي أولا حداثة هذه اللغة ذاتها.

يعتبر كل ما ذكرناه عبارة عن أهم ما ورد في كتاب الشعرية العربية لادونيس وقد تطرق أيضا إلى موضوع الشعرية في مؤلفاته الأخرى، وهي عنده شعريات وليست واحدة" شعرية الحضور، شعرية القراءة، شعرية الهوية، شعرية التجديد، الاستعادة الؤالفة الحقيقة، شعرية الجسد، شعرية العنف، شعرية

1 - أدونيس المرجع السابق ، ص 80.

2 - ينظر المرجع السابق، ص 81.

الرسالة، شعرية الرفض"[1]، ونظرة ادونيس للشعرية منحصرة في غرض الشعر، كما انه لا يتطرق في كتابه الشعرية للبحث في ماهية هذا المصطلح أو موضوعه وإنما تتبع فقط للحركة الشعرية والبدالات النصية التي ميزتها.

- **شعرية كمال أبو ديب:**

أن الأثر الغربي في شعرية كمال أبو ديب يبدو جليا في تحديده لمفهوم الشعرية وموضوعها، وفي تحليلاته النموذجية التي أوردها في كتابه (في الشعرية) فهو يرى في مؤلفه هذا أن الشعرية " خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشا فيه هذه العلاقات في حركته المواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[2]، في هذا التعريف تركيز على أهمية العلاقات بين مكونات الإبداع الأدبي في إضفاء صفة الشعرية على هذا العمل فالشعرية لا تميز اللفظة وهي منفردة وإنما تكمن في النص باعتباره بنية متجانسة مكونة من مجموعة أجزاء مترابطة فيما بينها وتساهم من خلال علاقتها ببقية الأجزاء في إنتاج صفة الشعرية وهنا تكمن الخلفية البنيوية لتعريف أبو ديب للشعرية، " فالشعرية... ليست خصيصة في الأشياء ذاتها بل ف تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات"[3].

أن الجديد في رؤية أبو ديب للشعرية يكمن في اعتبارها" إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر"[4] وهي في معناها العام خروج الإبداع الأدبي عن كل ما هو متوقع من طرف القارئ وهي ما يسمى بـ (خيبة أفق المتلقي) وهذا هو سر جمالية الإبداع الأدبي.

1 – ينظر: ادونيس، كلام البدايات، ادارة الآداب، ط 1، 1989، ص 44، وسياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، د ط، د ت، ص 27.

2 – كمال أبو ديب، في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، د ط، د ت، ص 14.

3 –ا نفسه، ص 58.

4 – نفسه، ص 21.

الفجوة: مسافة التوتر لدى أبو ديب تشكل " لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقتها فقط بل من المكونات التصويرية أيضا"[1]، فلكل نص إبداعي خلفية فكرية ينطق منها المبدع و يظهر أثرها لا محالة في هذا النص وبالتالي فهي تشكل جزءا من شعرية النص (أي من الفجوة: مسافة التوتر).

كما أن الفجوة تتشكل من مجموعة أنماط لهذا " يمكن تحديدها من خلال تجلياتها المتنوعة بتقسيمه إلى أنماط مختلفة، فهي يمكن أن تنشا على مستويات المتعددة للبنية اللغوية كلا على حده وعلى أكثر من مستوى معا، ولعل ابرز أنماط الفجوة: مسافة التوتر أن تكون الأنماط التالية: الإيقاعية، التركيبية، الدلالية، التصويرية، الموقفية" فالشعرية تتجلى في النص من خلال مجموعة من المستويات التي تتكامل فيما بينها وأبو ديب في دراسته هذه قد مثل لكل مستوى من خلال أمثلة تطبيقية فقد جمع في مؤلفه هذا بين الجانبين النظري والتطبيقي وتقسيمه لهذه المستويات يظهر خلفيته اللسانية التي انطلق منها، كما يظهر تأثر أبو ديب بمبدأ جون كوهن في الشعرية الذي يتمثل في الانزياح والخروج باللغة كما هو مألوف ويعتبره وسيلة لإنتاج الشعرية فيقول: " أن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجددة لا نتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج باللغة من مستواها العام التواصلي إلى مستواها الجمالي الفني أي خرق المألوف في استخدام اللغة، لكن يختلف أبو ديب في مفهومه للانزياح كونه لا يفاضل بين الشعر والنثر ولا يعتبر هذا الأخير معيارا لمعرفة مدى انزياح النص باللغة " فوظيفة اللغة الشعرية هي أيضا خلق هذه الفجوة: مسافة التوتر بين العمل الأدبي وتميز طريقة كل أديب عن الآخر.

ومن خلال كل ما سبق نستنتج أن الشعرية أبي ديب متميزة من حيث الجمع بين ما هو نظري وما هو تطبيقي، وكذا استخدام مصطلح الفجوة: مسافة التوتر، للتعبير عن مفهوم الشعرية، أما تأثره بالنقاد الغربيين فيظهر في الخلفية اللسانية (رومان جاكبسون)وفي عدم تميزه بين الشعر والنثر (مبدأ توردوف)، وفي اعتماده على مبدأ الانزياح الذي كرسه (جون كوهن).

1 – كمال ابو ديب ، المرجع السابق ،ص 37.

كما أن هناك العديد من الكتابات في النقد الحديث التي عنيت بمفهوم الشعرية نذكر منها كتاب جمال الدين بن الشيخ" الشعرية العربية" الذي خصصه لدراسة الشعرية في العصر العباسي وقدم من خلاله إحصاءات دقيقة لمختلف المستويات الفنية في بناء القصيدة أفاد منها الكثير من النقاد بعده، لكنه مع هذا لم يتطرق لمفهوم الشعرية أو موضوعها في ثنايا الكتاب، وقد ألفه بداية باللغة الفرنسية ثم ترجم فيما بعد إلى العربية.

كذلك نجد كتاب نور الدين السد الذي يحمل نفس العنوان ويهتم أيضا بالشعر في العصر العباسي مع إيراد مختصر لبناء القصيدة في العصر الجاهلي، أما كتاب الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية لمستوى بن خلفة فهو يتطرق لمراحل الشعرية المختلفة من الشعرية القديمة إلى المعاصرة مع توضيح المرجعيات المختلفة التي أثرت في بنية النص الشعري، كما يتناول في بداية كتابه مفهوم الشعرية والبحث في أصولها منذ عهد أرسطو إلى النقد المعاصر بشكل مختصر، كما يبين أن الشعرية غير مقتصرة على جانب الشعر وإنما هي شاملة للكافة أنواع الخطاب الأدبي، " وبذلك ندرك أن الشعرية تنحو في معناها عبارة علم الشعر، على أن كلمة الشعر ليست بالمعنى المتداول أي أنها جوهريا هي علم الإبداع، لان مصطلح الشعرية يتضمن محاولة البحث عن نظام يحاول العقل استنباطه من اجل الكشف عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر"[1].

- **عبد الله الغدامي:**

تحدث الغدامي عن الشاعرية حديثا تكسره رؤية نقدية، استلهمت عطاءها النقدي من روح الحداثة، وقد تجلى ذلك في إطلاقه العنان لمصطلح الشاعرية، وهي عنده لا تقتصر على دائرة الشعر فحسب، بل عممها إلى درجة وصف اللغة الأدبية في المستويين معا الشعر والنثر، وقبل الخوض في مختلف تجاعيد مفهوم الشاعرية عنده نشير إلى أن: " الحداثة هي رؤية واعية لإقامة علاقات دائمة التجدد بين الظرف الإنساني وبين الجوهري الموروث، وذلك من اجل استمرار العلاقة الإبداعية للإنسان مع لغته التي سيكون صانعا لها من خلال ما يضيفه إليها بديلا عن المتغيرات المنقرضة، كما

1 – مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، ص 26.

أن اللغة صانعة له من خلال هيمنتها عليه بواسطة الثوابت الجوهرية كما عد الحداثة إشكالية فردية"[1].

وقد عرف الغذامي الشاعرية بأنها: " الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه هادفة إلى تأسيس مساره فهي تناول تجريدي للأدب، مثلما هي تحليل داخلي له"[2].

إذن الشاعرية هي تصور الغذامي مثقلة بروح التمرد وعنصر الإدهاش تهوى كسر كل مألوف، منتهكة لقوانين العادة، مما ينتج عن ذلك تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو متوقف منه إلى أن تكون في نفسها عالما آخرا وربما بديلا عن ذلك العالم[3].

كما يعرفها الغذامي بأنها: " فنيات التحول الأسلوبي وهي استعارة النص: كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه المجازي"[4]، فالملاحظ من خلال تعريف الغذامي للشاعرية مرتبطة بالاستعارة النصية حيث أن المعنى الكلي للنص يتغير من متلقي إلى آخر على حسب فكره.
كما يلاحظ عبد الله الغذامي بان الأدبية والأسلوبية يتحدا أو يتضافرا معا في تكوين مصطلح واحد هو مصطلح poetics، فالأدبية التجارية الأسلوبية حيث تتأسس دراسة هذه الأخيرة على الاختيار فتبحث عن أسباب اختبار بنية تركيبية معينة، أو كلمة ما ولا يعد من مهامها الرئيسية الأجوبة الدلالية[5]، فهنا يتضح أن الشعرية تشمل الأسلوبية بوصف هذه الأخيرة إحدى مجالات الأولى.

ويرى الغذامي: " أن الشاعرية يمكن أن توجد في النصوص غير الأدبية لأنه (النص) بها يحظى بسمة الأدبية"[6].

1 – عبد الله الغذامي، تشريح النص (مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2006م، الدار البيضاء، المغرب، ص 14.

2 – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، ص 23.

3 – ينظر: نفسه، ص 28.

4 – نفسه، ص 27.

5 – ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 38.

6 – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، ص 24.

ومهما تعددت الشعريات وتنوعت فان من مرجعها كلها هو الخطاب الأدبي نفسه، فتنوع المفاهيم في ضوء وحدة المرجع أمر مفيد للأدب والفن ومن منا فان كل شعرية حتى فأي إطار اختلاف المفاهيم تكشف جانبا من جوانب الشعرية"[1].

وخلاصة القول أن الشاعرية لدى عبد الله الغذامي نابعة من الأدب نفسه، تسعى إلى كسر كل مألوف وانتهاك قوانين العادة كما توجد بين الأدبية والأسلوبية فهي قائمة على الانفتاح والتساؤل انفتاح مسّ النص الإبداعي من حيث هو دلالات متعددة.

1- مفهوم الانزياح:

أ. **لغة:** جاء في لسان العرب الجذر (زَ – يَ – حَ)، زاح الشيء، يزيح زيحا، وزيوحا وزيحانا وانزاح ذهب وتباعد.[2]

وينبغي الإشارة إلى أن هذا اللفظ إنما هو ترجمة للمصطلح الفرنسي (Ecart)، والذي يراه احمد ويس الترجمة الأحسن، ردا على حمادى صمود الذي ترجمه ب العدول[3].

ب ـ اصطلاحا:

يقول نور الدين السد: " الانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته"[4].

يؤكد نور الدين السدّ على أن هذه الرؤية الاصطلاحية أنها ترى أن الأسلوب هو الانزياح نفسه عند الكثير من الدارسين، ونستنتج من ذلك أن من عرف الأسلوب بالانزياح، انه يعرف الانزياح بالأسلوب.

1 – ينظر: بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية، ص 350.

2 – ابن منظور، لسان العرب، ج 2، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 1، 2003، ص 552.

3 – احمد محمّد ويس، الانزياح، لبنان، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 2005م، ص 49.

4 – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزء الأول، الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2010، ص 198.

وممن ذهب إلى ذلك (فيلي ساندرس) الذي عدد الأسلوبية علما خاصا بالانزياحات، وهو ما أكده اسغود (Osgood) بقوله أن الأسلوب خروج فردي على المعيار لصالح المواقف التي يصورها النص[1].

عند تأملنا للتعريفات السابقة يمكننا أن نستنتج عدة مفاهيم وهي:

- كون الانزياح انحرافا مألوفا.
- أن الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته.
- انه خروج فردي، غير متعلق باصطلاحية سابقة بين المتخاطبين عامة، " لكنه ضرب من الاصطلاح يقوم بين الباث والمستقبل... اصطلاح لا يطرد"[2]، يكون مقبولا كونه يخدم مواقف النص.

2- الانزياح وإشكالية ضبط المصطلح:

لقد تعددت مسميات الظاهرة الانزياحية بصفة عامة في حقل الدراسات اللغوية والأسلوبية والأدبية في العصر الحديث، وقد سبقه ذلك تعدد في الدراسات القديمة فقد استعمل الانزياح قديما بمصطلحات عديدة منها: " الانتقال، الاتساع، الشجاعة، الضرورة..." والكل تناوله بحسب نظرته وثقافته واتجاهه في التراث العربي، أما فيما يخص بحثه ودراسته وهو الانزياح وإشكالية ضبط المصطلح، فسنتناول من خلاله مسميات الظاهرة التي تناولها الكتاب واللغويين في العصر الحديث ومن بينها: الانحراف، العدول، الاختيار، الانزياح.

- الانحراف: Ladeviation[3]:

لقد انقسم القائلون بالانحراف إلى قسمين: فمنهم من رأى أن الانحراف يكون على المستوى البنيوي والنحوي للجملة، أي انه التغيير في بناء الجملة ومكوناتها، ومن مظاهر هذا التغيير تقديم بعض ألفاظ الجملة على بعض، لغرض تحقيق غاية الأديب التي يرمى إليها من خلال نصه، " ولا

1 - ينظر: فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ت، د/ خالد محمود جمعة، سوريا، دار الفكر، ط 1، 2003م، ص 36.

2 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ليبيا، تونس، الدار العربية للكتاب، د ط، 1977، ص 101.

3 - احمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 31.

تزال الشكوك تثار حول إمكانية تحديد النظام للإبداع يكون في مستوى متطلبات العلم، ويرقى في الوقت نفسه إلى مستوى معايير الفن، ونحن نسمع في أحيان كثيرة تأكيدات باستحالة الجمع بين نظام مؤسس علميا وبين الهام المبدع و خياله الموثب"[1]، بمعنى أن هناك لغة معيارية وتقابلها لغة شعرية أو انحرافية، قد تغير الثانية في مقومات الأولى وعناصرها" فاللغة الشعرية ليست نوعا من اللغة المعيارية، وان كان هذا لا يعني انكار الارتباط التوثيق بينهما، الذي يتمثل في حقيقة أن اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التعريف الجمالي المعتمد للمكونات اللغوية، أو – بعبارة أخرى- الانتهاك المعتمد لقانون اللغة المعيارية"[2].

ونستنتج مما سبق أن فكرة الانحراف قد ثارت حول الرتب النحوية التي تمدنا بالبعد الجمالي في تركيب الكلام، وقد أكد قسم آخر على ضرورة الانحراف في الرتب النحوية كقاعدة الانحراف بالمعنى إلى معان راقية تعلو عما ألف بين الكتاب والأدباء وبقية المتلقين من معان متداولة ومألوفة، ومنه " لاستكشاف ما تهيئه الأنماط والتراكيب من قيم تعبيرية، ويكون ذلك بواسطة المتابعة والملاحظة للمفردة والجملة وكيفية استخدام حروف ودلالات الأصوات اللغوية من خلال ذلك كله يمكن رصد مفارق تؤدي في كثير من الأحيان إلى الإيماء بدلالات معينة أو الإيحاء بها".[3]

وما هذه الدلالات والإيحاءات ألا غاية الأديب أو الشاعر التي يسعى إليها من خلال الانحراف الذي يشمل المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، بمعنى أن الوحدات اللغوية ضمن تركيب معني تلعب دورا مزدوجا، وذلك باعتبارها عناصر في النظام الأسلوبي والدلالي من جهة أخرى.

يهدف الانحراف إلى توافق تركيب الجملة مع المعنى بغية تحقيق التواصل بين المرسل والمستقبل أو بين المبدع والمتلقي، وليس كما يظنه البعض انه جورا على نظام اللغة، بل أن هذا الانحراف " يمكن أن يمثل... نظاما وان لم يكن موافقا لسنن النجاة في رتبهم المحفوظة... وكيف انه يتيح لنا تحديد المدى والكيفية التي تتضح من خلالها لغة الشاعر بما فيها من سمات انحرافية"[4].

1 – نقلا عن مختار عطية: التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص 55.

2 – نقلا عن احمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 55.

3 – احمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 56.

4 – مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص 58.

فالانحراف إذن يحدث كنتاج لانحراف لغوي لا يعد تماديا أو جورا على القوانين النحوية وإنما تمهيدا لما يعرف بالانحراف الدلالي الذي يعد من سمات الأدب والشعر.

- **العدول:**

وهو رصد انحراف الكلام عن نسقه المألوف، أو هو " الانتهاك" الحادث في الصياغة بمعنى أن العدول هو الخروج عن النمط التقليدي لبناء الجملة، أو خروجا عن اللغة النفعية المعيارية إلى اللغة الإبداعية، فالعدول لا يكون ذا قيمة ومغزى ألا إذا احتمل الوجه الذي يجئ عليه بعد العدول إمكان وجود وجه آخر لترتيب الكلام، لكن المبدع في عمله الأدبي ينحى عما هو أصلي إلى استخدام الفرع لزيادة معنى، وتحقيق دلالة" فأي تغير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغير الدلالة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر"[1] وذلك على أساس أن هذا النظام التركيبي الأصلي للجملة يمثل" الخلفية الوهمية وراء الصياغة الفنية والتي يمكن أن يقيسوا إليها عملية العدول في هذه الصياغة"[2].

وتكون من دوافع المبدع لعدول الرغبة في خلق صورة فنية متميزة، تكون بمثابة منبهات دلالية تستقطب إليها اهتمام المتلقين أو السامعين.

ويشمل العدول جميع العناصر اللغوية المكونة للنتاج الأدبي، بمعنى انه يشمل الحرف والكلمة والجملة، ما يؤدي بالضرورة إلى عدول في المعنى والدلالة " حيث يمثل ذلك سمة إبداعية في الخروج عن النمط المألوف في الاستعمال"[3]، فالخروج عن المألوف يشمل جميع عناصر التركيبة اللغوية وبعناصرها كافة، من حرف، وأداة واسم، وفعل وجملة وعبارة ونص...، فكل عدول يشمل هذه المكونات يؤدي إلى عدول دلالي يخالف ما ألف من الكلام.

- **الاختبار:**

لقد ورد مصطلح الاختيار في كثير من المؤلفات الأدبية والأسلوبية بخاصة في العصر الحديث، ويرتبط مفهوم الاختيار ارتباط وثيقا بالمؤلف أو المبدع فمن المعروف انه يكون على قرابة كبيرة

1 - مختار عطية، المرجع السابق، ص 57.

2 - نفسه، ص 133.

3 - نفسه، ص 134.

بإمكانيات هائلة تتيحها اللغة، وله أن ينتقي منها أكثر ملائمة لمقاصده وأكثرها ملائمة للسياق وبنية العمل الفني في مجمله، حتى يبلغ مستوى فني وجمالي يمتاز به من غيره من الكلام الجاري الذي لا يقصد إلى شيء من التأثير والجمال، حيث قال الدكتور" سعد مصلوع" : " ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء عرى إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على السمات أخرى بديلة ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به غيره من المنشئين"[1].

ولكن مع أننا قلنا بالاختيار فان هذا لا يعني أن كل اختيار سيكون اختيارا موفقا بحيث يكون اختيار فني ودلالي إذ انه يوجد نوعان من الاختيار، أولهما نفعي محكوم بالموقف والمقام، وثانيهما غير نفعي تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخاصة.

ولذا فان الاختيار محكوم بمستويين أولهما: أن يتم الإتيان به من الإتيان به من المخزون في مستواه الإخباري الذي يقدم الصياغة النفعية في عفوية تختلف في الدلالات من لفظة لأخرى... الثاني يأتي الاختيار في المستوى الإبداعي الذي يخضع للمقاصد الواعية للمبدع[2].

لكننا نخالف هذا القول فيما ذهب إليه فلربما كان الاختيار الواعي هو ما يقدم في الصياغة النفعية التي لا تكون عفوية، وإنما نابعة عن وعي و إرادة.

بينما يكون الاختيار في المستوى الإبداعي عفوي ولا ننفي عنه صفة الوعي، لأنه ذلك الوعي الفني الخلاق للمعاني والدلالات، فالمبدع لا يبدع ألا لأنه مضطر، لكنه ذلك الاضطرار الحر، فالذات هي تلح على الكتابة، ومنه هي التي تبدع أيضا، ولهذا قال " شكري عياد": " ... أن المعنى الأدبي ينشا في حالة القلق، وبينما يولد الشكل الأدبي والإيقاعات والجمل والكلمات من حالة القلق أيضا تظل المعاني حائرة غير محدودة إلى أن تسكن ولو لم تطمن كل الاطمئنان – في هيكلها اللغوي المحسوس ومعنى ذلك أن عملية الاختيار في النص الأدبي، على وجه الخصوص، وهي في نفسه عملية خلق للمعنى"[3].

1 – نقلا عن: المختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص 106.

2 – مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص 107.

3 – احمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 73.

فالمبدع قبل اختيار الوحدات اللغوية، يكون على اطلاع بمجاله الدلالي الذي سيبحر فيه بخياله و شعوره ووجدانه وعلى دراية كافية بما سيحمل نصه من معاني، وهذه المعاني هي التي تفرض على اختياره فإذا لم تبلغ هذه الاختيارات اللغوية ما بنفس المبدع فلا حاجة له بها، ذلك أنها" ليست صنيعا يؤتى بها للتزيين والتحسين، وإنما هي جوهرية في لغة الشاعر لا تحقق المادة الشعرية ألا بها، فاللغة أشعرية من خلق الشاعر وليست من قبيل المعاني الثانوية التي تطرأ على المعاني الأولى — من قبيل- الأفكار التي تهبط على الألفاظ كما تهبط الروح إلى الجسد"[1].

بل أن هذا الرأي وارد عن: عبد القاهر الجرجاني، فهو يقول حد أن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق"[2].

فالاختيار هو اختيار في الأول للمعاني المراد تحميلها، ثم اختيار للإمكانات اللغوية التي في مكانها حمل هذه المعاني المراد تحميلها للمتلقي.

الانزياحL'ècarte:

لقد تعمدنا في هذا المبحث و الذي هو بعنوان"الانزياح و إشكالية ضبط المصطلح".أن نجعل مصطلح الانزياح آخر المصطلحات المختارة للتحليل والمناقشة،ولنا غرض في ذلك وهو أن ما سبقه من مصطلحات كانت في نظرنا مرادفات لمصطلح الانزياح، تبعده أو تقربه في بعض المفاهيم بدرجات بسيطة لكنها لا تشكل عائقا كبيرا، يؤدي إلى اضطراب المفاهيم في اتجاهات عديدة و مختلفة فكلها تصب في اللغة و الأسلوب والمعاني وتوجد العديد من المصطلحات —على اعتبارها أنها مرادفات للانزياح- لكننا ارتأينا أن نختار منها:"الانحراف-العدول_الاختيار".

على أساس أنها من أكثر المصطلحات شيوعا و استخداما من قبل اللغويين و الأسلوبيين في كتاباتهم. ومفهوم الانزياح(L'ècrat)هو خروج الكلام عن نسقه المثالي المألوف، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفوا الخاطر،لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى و بدرجات متفاوتة.و يعد الانزياح أهم ما قامت عليه الأسلوبية من أركان حتى لقد عدة من مجموعة من أهل

1 - أحمد محمد ويس، المرجع السابق، ص 74.

2 - نفسه، ص 74، 75.

الاختصاص"بعلم الأنزياحات"[1]،ولعل ذلك يعود إلى أن الانزياح يعتبر من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الأدبي من غيره.لأنه عنصر يميز اللغة الأدبية و يمنحها خصوصياتها ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية.و لذلك نرى كبار نقاد الأدب من أمثال:"سبيتزر،جورج مونان،تودوروف،جان كوهن"يتخذون من ظاهرة الانزياح في النص الأدبي أساسا للبحث في الخواص الأسلوبية التي يتميز بها مثل هذا النص.

فقد اتخذ رواد الأسلوبية ولاسيما "سبيتزر" من مفهوم الانزياح "مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما،و مسبارا لتقدير كثافة عمقها و درجة نجاعتها"[2]. ويرى (سبيتزر) أن الأسلوبية "تحلل استخدام العناصر التي تمدنا بها اللغة و أن ما يمكن كشف ذلك الاستخدام هو الانحراف الأسلوبي الفردي وما ينتج من انزياح عن الاستعمال العادي"[3].

نقد المصطلحات:

إننا من خلال دراستنا للمصطلحات السابقة يمكننا أن نجري عملية مقابلة بسيطة بينهم:فكلا من الانحراف والعدل لهما نقطة انطلاق واحدة حتى يؤديان المعنى الفني، و تتمثل نقطة انطلاقهما في العدول والانحراف عن القاعدة اللغوية المعتادة و المتداولة إلى قاعدة لغوية منحرفة لكنها محافظة على صحتها النحوية وهذا حتى تبنى وحدة النص بمكونات تركيبية تعج بالتكرار والتراكيب الإيقاعية و الأساليب المتنوعة التي تساعد على التعبير الحقيقي لمختلف المشاعر و النفسيات فكنتيجة أنه من خلال:(الانحراف أو العدول عن التركيب المألوف إلى ترتيب آخر يتميز بقدرته على إبراز الدلالة...)[4]و بذلك تتحقق المعاني.

1 – كوهن جان،بنية اللغة الشعرية، ترجمة:محمد الولي ومحمد العمري، دار تو بقال للنشر، المغرب،ط1، 1986،ص16.

2 – عبد السلام المسدي،الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس،ط2، 1982،ص 102.

3 – نور الدين السد،الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدب الحديث، دار هومة،الجزائر، ط1، 2010،ص 198-199.

4 – مختار عطية، التقديم والتأخير و مباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية،ص56.

أما فيما يخص الاختيار والانزياح، فإننا في حديثنا عن الاختيار قلنا أنه ما ينتجه غنى اللغة وإمكانياتها كذلك عرفنا أن الانزياح أمر يزيد على الاختبار من هذا المتاح إلى"درجة ما من التسلط عليه دفعة بعيدا عن مساره الطبيعي"[1].

(فالاختيار يوجد في حديثنا و في لغتنا الجارية،لكنه لا يكون على سمة مميزة كما لو في اللغة الفتية،في حين الانزياح يحظى فقط اللغة الفنية، ولو لم يكن كذلك لما عرف أنه الخروج على الطرق المتعارف في التعبير ولذلك لا يقدم عليه إلا من كان أدبيا متمكنا، كما أن الاختيار مرتبط بالقائل أو المبدع، وقلما يتجاوب و يشعر به المتلقي إلا أنه يرتاح لما تلقاه و لعل ذلك يرجع إلى أن المبدع عندما يختار فهو مريد للكتابة و يختار مستويات عدة من مستويات اللغة، وهو ما يتنافى وحقيقة الإبداع، في حين الانزياح يصدر عن المبدع بصورة عفوية إذا انطلق في التعبير، و لكن المتلقي يشعر به شعورا قويا في جميع الأحوال)[2].

ولعل أقرب مصطلح للانزياح مصطلح الانحراف، وعلى هذا فقد"أقام"شكري عياد"تقابلا بين الاختيار والانزياح وسما(الانحراف)-لا تعارض أو تضادا-من أكثر من وجه فالاختيار محدود بالإمكانيات المتعارف للغة والتي تصنف عند النحويين تحت أسماء" المطرد" و"الغالب" و"الكثير"،في حين أن الانحراف يبتعد عن طرق التعبير المعتادة الشائعة وربما اقترب من"القليل"وحتى"الشاذ"[3].

وبهذا تعددت مصطلحات الظاهرة الانزياحية،ولكن بالرغم من ذلك فإنه لم تتأثر الدراسات الأدبية والأسلوبية، فقد كان مجرد اختلاف في قضية الاصطلاح ولم يتعد ذلك إلى المفهوم والمنهج.

1 - أحمد محمد وياسين،الانزياح من منظور الدراسات الأدبية،ص78.

2 - نفسه، ص79.

3 - بتصرف المرجع السابق، ص87.

أنواع الانزياح:

لعل مما يؤكد أهمية الانزياح أنه لا ينحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النص،و إنما له أن يتمثل أجزاء كثيفة متنوعة متعددة،فإذا كان قوام النص لا يعدو أن يكون في النهاية إلا كلمات و جمل، فإن الانزياح قادر على أن يجيء في الكثير من هذه الكلمات و الجمل، وربما يصح من أجل ذلك أن تنقسم الانزياحات إلى نوعين رئيسين تنطوي فيهما كل أشكال الانزياح (فإما النوع الأول فهو ما يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة اللغوية ما يسمى"الانزياح الاستبدالي"،و أما النوع الآخر فهو يتعلق بتركيب هذه مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه، سياقا قد يطول أو قد يقصر،و هذا ما سمي"الانزياح التركيبي"[1].

أحمد مُحَمَّد و ياسين حدد نوعين للانزياح:

1- **الانزياح الاستبدالي:** تمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح و تعني بها هنا الاستعارة المفردة حصرا، تلك التي تقوم على كلمة واحدة"تستعمل بمعنى مشابهة لمعناها الأصلي و مختلفة عنه"،و يمثله قوله فاليري الذي أورده جون كوهن "هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم" إذ السطح في سياق هذا النص بمعنى البحر، والحمائم بمعنى السفن ولو أن فاليري كتب السفن بدل الحمائم والبحر بدل السطح لما كان في ذلك أي شاعرية.

حيث بدأت الشاعرية حينما استعمل فاليري مصطلح السطح عوض البحر والو الحمائم عوض السفن،و هذا يمثل عند جون كوهن خرقا لقانون اللغة أي انزياحا لغويا[2].

2- **الانزياح التركيبي:** يحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب أو الفقرة ومن المقرر أن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على نحو خاص يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النشر العلمي"فعلى حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين إفرادا وتركيبا من كل ميزة أو قيمة جمالية فإن العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل علاقة من علاقاته قيمة أو قيما جمالية فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على

1 - أحمد مُحَمَّد و ياسين الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ص111.

2 - نفسه، ص111_112.

تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات، و بما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمر غير ممكن.و من شأن هذا إذن أن يجعل متلقي الشعر في إنتطار دائم لتشكيل جديد"[1].

ومهما يكن من أمر فإن الانزياحات التركيبية في الفن الشعري تتمثل أكثر شيء في التقديم التأخير،وواضح أن التقديم و التأخير وثيق الصلة بقواعد النحو حتى إن كوهن سمي الانزياح الناتج عن التقديم و التأخير ب"الانزياح النحوي"[2].

(وسمي كوهن الانزياح الذي يقوم على التقديم و التأخير "بالقلب")[3].

يقول كوهن:"ينبغي لكي ينتج قلب أثره أن نعطيه ذلك الاتساع الذي تشير إليه البلاغة باسم الاعتراض، فإذا قارنا شطرا مثل:تحت جسر ميرابو يتدفق السين.بآخر تكون فيه الكلمات مرتبة على نحو عادي:مسند إليه و فعل وتكملة السين يتدفق تحت جسر ميرابو.فحينئذ سندرك تأثيره هذه الأداة و أنها تؤدي دورا رئيسيا في تكوين بيت شعري يعبر على ما قال كوهن، من أشهر الأبيات في الشعر الفرنسي"[4].

من خلال ما سبق نرى أن أحمد مُحَّد وياسين قسم الانزياح إلى نوعين:انزياح استبدالي قائم على الاستعارة المفردة، وانزياح تركيبي قائم على خرق القواعد النحوية مثل:التقديم والتأخير في عبارة أو فقرة،و كلا النوعين يسهم في تحقيق شاعرية النص الأدبي.

- وحدد حسن ناظم في كتابه " المفاهيم الشعرية" أنواع الانزياح في نوعين رئيسيين تنطوي فيهما على كل أشكال الانزياح وهما:

أ. **الانزياح الاستبدالي**: ورؤيته فيه نفس رؤية احمد ويس التي تعرضنا إليها فيما سبق.

ب. **الانزياح الانسياقي**: هو منافرة تحرق قانون الكلام بوصفه الانجاز الفردي، يحدث الانزياح السياقي في مستوى الكلام بأنماط متعددة كالقافية والحذف أو النعت الزائد والتقديم والتأخير وتهدف الانزياحات السياقية – حسب كوهن- وضمن جدليته الانزياحية إلى " استثارة العلمية الاستعارية"

1 - أحمد مُحَّد ويس، المرجع السابق، ص120.
2 - ينظر،نفسه، ص122.
3 - ينظر،نفسه، ص123.
4 - ينظر نفسه، ص124.

أي أن الانزياحات السياقية ثانوية إذ ما فورنت بالانزياح الاستبدالي، يسمي كوهن الانزياح السياقي" منافرة" ويقع ضمنه الانزياح الاسنادي الذي يتمثل في عدم ملائمة المسند للمسند إليه أي ثمة " منافرة" بينهما أن هذا هو ما يسميه كوهن أحيانا – اللانحوية ذلك أن الإسناد هو احد الوظائف النحوية كما يقع ضمنه الانزياح التركيبي: ويحدث على مستوى الكلام ويمثله التقديم والتأخير فقوانين الكلام تقتضي ترتيبا معنيا للوحدات الكلامية والحذف والالتفات[1].

ت. **ومن أمثلة الانزياح الناتج عن التقديم والتأخير قوله تعالى في سورة الفاتحة:** " إياك نعبد وإياك نستعين" قدم المفعول به (إياك) على الفعل والفاعل (نعبد) لإفادة التخصيص، أما الالتفاف في قوله تعالى في سورة ياسين حكاية عن الرجل المؤمن الذي يدعو قومه: " ومالي لا اعبد الذي فطرني واليه ترجعون".

عبر عن المعنى أولا بطريقة المتكلم ومالي لا اعبد وعبر عنه ثانيا بطريقة الخطاب فقال إليه ترجعون بدلا من إليه ارجع[2].

ومثل قوله تعالى في سورة البقرة: " ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوة ولهم عذاب عظيم".

جاءت لفظة (سمعهم) مفردة بين جمعين (قلوبهم وأبصارهم)، ومثل قوله تعالى: " هذان خصمان اختصموا في ربهم".

وتحول من التثنية (خصمان) إلى الجمع (اختصموا)[3].

1 – ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 119، 121.

2 – ينظر: يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، (علم المعاني، علم البيان، علم البديع)، دار الميسرة، عمان، الأردن، ط 1، 1427هـ، 2007م، ص 93.

3 – حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط، 1418، 1998، ص 99.

- **الأثر الجمالي للانزياح الشعري:**

لقد عنيت الدراسات الأسلوبية بظاهرة الانزياح على اعتبارها أنها القضية الأساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية حيث يكتسب النص من خلال ذلك نكهة خاصة وطابع جمالي متميز وقد حدد احمد مُحَّد ويس وظيفة الانزياح بقوله: " أن وظيفة الانزياح تخدم – في المقام الأول- النص ومتلقي النص ولإحراج أن نسارع إلى القول لان الوظيفة الرئيسية التي أكثرت الدراسات الأسلوبية من نسبتها وغيرها إلى الانزياح إنما هي المفاجأة. فمفهوم المفاجأة مرتبط أصلا بالمتلقي وهو الذي أولته الأسلوبية وغيرها من المدارس النقدية عناية خاصة بل أدخلته ضمن دائرة الإبداع بعد أن لم يكون له في العصور السالفة كبير اعتبار[1].

والمفاجأة في نظر موسى ربايعة التي يثير النص في المتلقي هي: " اختراق وتجاوز لما هو متوقع ومنتظر، فالمتوقع والمنتظر لا يشير شيئا في مجال وعي القارئ أو يستفزه"[2].

" والحق أن الاهتمام بالقارئ المتلقي ليس بدغا من الأمر لان القارئ هو من يوجه إليه النص، وهو من ثمة الذي يحكم على قيمته بعامة لا بل انه شريك المؤلف في تشكيل المعنى، ومن ثمة لا غزو أن وجدنا المناهج النقدية الحديثة على اختلاف اتجاهاتها تعنى بطريقة استقبال القارئ"[3].

أن الناظر في خارطة النقد المعاصر يلحظ بيسر مدى اهتمام هذا النقد بفعل القراءة، فعندما نتحدث عن المفاجأة التي تربط بالمتلقي أوثق ارتباط، نقول بأن الانزياح هو ما يحدثها أو هي وظيفته الرئيسية، ولعل فكرة المفاجأة لم تعد غريبة منذ أعطاها السرياليون كل بعد في الإبداع فهي عندهم منطلق الإبداع، وهي كذلك مختتمة أيضا إذا لم يكن الكاتب السريالي بقادر على الكتابة ألا أن تغمره المفاجأة يقوم هو من ثمة بتحويلها إلى مفاجأة تغمر المتلقي، وهكذا جعل السرياليون المفاجأة غاية في ذاتها ليس من ورائها ولا من بعدها غاية.

1 – أحمد مُحَّد و ياسين الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ص152.

2 – موسى ربايعة، جماليات الأسلوب والمتلقي، دار جرير، عمان، الأردن، ط 1، 2008، ص 101.

3 – ينظر: أحمد مُحَّد و ياسين الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ص 152.

وقد أدركت معظم الاتجاهات النقدية الحديثة مدى ما للمفاجأة من اثر فراحت تركز على العناصر التي من شانها أن تولد هذه المفاجأة... ولعلها وجدت مفهوم الانزياح مصدرا لتلك العناصر وهكذا أيضا أصبحت درجة الإبداع تقاس بمدى ما يحققه هذا الإبداع من دهشة ومفاجأة.

فوظيفة المفاجأة في نظر ريفاتير هي جذب انتباه القارئ بينما في نظر شكري عياد فهي إثارة انتباه القارئ حتى لا تفتر حماسة لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه[1].والمفاجأة ينتجها الانحراف هي ناتجة عن اختراق المألوف و اختيار ألفاظ مخالفة لما اعتاده الناس هذا الخروج يحدث لدى المتلقي صدمة ومن هنا يتضح بان: " الانزياح ليس مطلوبا لذاته و إنما غايته الصورة الشعرية"[2].

أن هذه هي غايات الانزياح فهي جمالية تهدف إلى إثارة القارئ أو السامح وإضفاء صورة إضافية عن الموضوع تعبر عن مواطن جمالية خفية في النص ألا للمختص.

ومن خلال تتبعنا لمسار الدراسات الشعرية والانزياح في الساحة التي يسودها نوع من الضبابية حيث أثارت جدلا كبيرا عند القدامى والمحدثين فتعددت مفاهيمها وان كانت تتقاطع في ذات الفكرة في كونها علما يبحث عن جمالية النصوص والأدب، وقد عدّ الانزياح مظهرا من المظاهر التي تولد شعرية في النصوص باعتباره خروجا عن المألوف، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر، وقد اتخذ ذلك الخروج أشكالا مختلفة، فقد يكون خرقا للقواعد حينا، أو استخداما لما ندر من الصيغ، والهدف منه البعد الجمالي الذي تمكن أهميته في الشعر في أن المجاز اللغوي الذي هو الانزياح عن المعنى الحقيقي يؤدي وظائفه الشعرية بدرجة أقوى من الاستعمال الحقيقي للألفاظ.

1 – ينظر: أحمد محمّد ويس، المرجع السابق، ص 162.

2 – ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة، الجزائر، د ط، د ت، ص 190.

التجليات الشعرية لمظاهر الانزياح في نماذج من قصائد أمل دنقل

1. في سيرة الشاعر وتجربته

أ. حياته

ب. خصائص شعره

2. الانزياح ووظيفته الشعرية في القصائد

أ. الانزياح الصوتي:

- تكرار الصوت
- تكرار المفردة

ب. الانزياح التركيبي:

- التقديم والتأخير
- تكرار الجملة

ج. الانزياح الدلالي:

- الحقول الدلالية
- الصورة
- الرمز

1. أمل دنقل وشعره:

التعريف بالشاعر:

هو مُحَمَّد أمل فهيم دنقل، ولد عام 1940 م في قرية الصعيد بمصر قريبة من قريبة من مدينة الأقصر كان والده يعمل مدرسا للغة العربية وكان من علماء الأزهر وكان ينظم الشعر في المناسبات الدينية، ولكنه مات في 1950م، تاركا ورائه مكتبة لغوية وشعرية فانكب أمل دنقل على قراءتها، وفي عام 1955م حاول أمل كتابة قصيدة وقد عرض هذه المحاولة على أستاذ اللغة العربية الذي أوصاه بحفظ الشعر القديم ودراسة علم العروض، وبالفعل نقد هذه النصيحة واستطاع أن ينظم في العالم قصيدة نال بها جائزة من دائرة التعليم في المنطقة.[1]

اتجه إلى كتابة الشعر الحديث في الأعوام التالية وفي عام 1958م نشر أولى قصائده في مجلة اسمها"صوت الشرف"، وكان قد أكمل دراسته الثانوية ودخل كلية الآداب لكنه وبعد سنتين اضطر إلى قطع دراسته-ظروف عائلية- والتحق بوظيفة صغيرة بمصلحة الجمارك علم 1960م وفي علم 1964م نشر عدة قصائد في "جريدة الأهرام" لملحق يوم الجمعة الأدبي، وفي مجلة " المجلة" التي كان يرأس تحريرها " علي الراعي" في ذلك الوقت، وفي العام التالي حصل على جائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب للشعراء الشباب، بقصيدة من الشعر العمودي، عمل صحفيا بمجلة الإذاعة والتلفزيون، نشر قصائده في: "جرائد الأهرام"، "الجمهورية"، والمجلات الأسبوعية،"صباح الخير"، نشر قصائده شبه منتظمة في "مجلة الآداب" التي يرأس تحريرها الدكتور "سهيل إدريس" وكانت دار الآداب من إصدار الديوان الأول لأمل دنقل، وفي علم1971م أصدر ديوانه الثاني، ثم عمل في عدة وظائف مختلفة اختير عضوا في لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة عام1980 تزوج من صحفية اسمها عبلة الرويني وذلك عام 1972.[2]

1 روبرت كامل السيوعي، أعلام الأدب العربي المعاصر، سير وسير ذاتية، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، جامعة القدس يوسف - بيروت- المجلد الأول، 16، 1996 ص605.

2 نفسه، ص606.

أصيب بمرض السرطان ودخل المستشفى كما أجرى عدة عمليات جراحية وهناك كتب ديوان"أوراق الغرفة 8" وفي صباح يوم السبت 21مايو1983م توفي أمل دنقل.

كان وجهه هادئا وهم يغلقون عينيه

وكان هدوئي مستحيلا وأنا أقنع عيني

وحده السرطان كان يصرخ

ووحده الموت كان يبكي قسوته[1]

أ. **حياته:** مر أمل دنقل بعدة مواقف في حياته كان لها انعكاسا على آدابه وشعره الذي كان خلاصة عوامل وراثية وبيئية خاصة وعناصر ثقافية مختلفة وبناءا على ذلك نورد بعض الومضات من حياة أمل دنقل.

فأمل دنقل سمي بهذا الاسم لأنه ولد بنفس السنة التي حصل فيها والده على الإجازة العالمية فسماه بأمل دنقل تيمنا بالنجاح الذي حققه، ورث أمل دنقل عن والده موهبة الشعر فقد كان يكتب الشعر العمودي وأيضا كان يمتلك مكتبة ضخمة تظم كتب الفقه والشريعة والتفسير وذخائر التراث العربي مما أثر كثيرا في أمل دنقل وساهم في تكوين اللبنة الأولى له، فقد أمل دنقل والده وهو في العاشرة من عمره مما أثر عليه كثيرا وأكسبه مسحة من الحزن نجدها في كل أشعاره، رحل إلى القاهرة بعد أن أنهى دراسته الثانوية في "قنا"، وفي القاهرة التحق بكلية الآداب ولكنه انقطع عن الدراسة منذ العام الأول لكي يعمل، عمل موظفا بمحكمة "قنا" وجمارك السويس و الإسكندرية ثم بعد ذلك موظفا بمنطقة التضامن الأفرواسيوية ولكنه كان دائما ما يترك العمل ويتصرف إلى كتابة الشعر كمعظم أهل الصعيد شعر أمل دنقل بالصدمة عند نزوله إلى القاهرة أول مرة وأثر هذا عليه كثيرا في أشعاره الأولى. [2]

شاهد أمل دنقل بعينيه النصر وضياعه وصرخ مع كل من صرخوا ضد معاهدات السلام ووقتها أطلق رائعته "لا تصالح" والتي عبر فيها عن كل ما جال بخاطر كل المصريين، ونجد أيضا تأثير

1 عبلة الرويني، الجنوبي، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة، 16، 1985م، ص191

2 نفسه ص 189

تلك المعاهدة وأحداث شهر يناير عام1977م، واضعا في مجموعته " العهد الأدبي" "كان موقفا" أمل دنقل من عملية السلام سببا في اصطدامه في الكثير من المرات بالسلطات المصرية وخاصة أن أشعاره كانت تقال في المظاهرات على ألسن الآلاف، عبر أمل دنقل عن مصر وصعيدها وناسها، ونجد هذا واضحا في قصيدته "الجنوبي" في أخر مجموعة شعرية له "أوراق الغرفة 8"

أصيب أمل دنقل بالسرطان وعانى منه لمدة تقرب 3 سنوات وتتضح معاناته مع المرض في مجموعته أوراق الغرفة8 وهو رقم غرفته في المعهد القومي للأورام والذي قضى فيه ما يقارب الأربع سنوات،

وقد عبرت قصيدته "السرير" على أخر لحظاته ومعاناته وهناك أيضا قصيدته "ضد من" التي تتناول هذا الجانب والجدير بالذكر أن آخر قصيدة كتبها دنقل قي "الجنوبي"

لم يستطع المرض أن يوقف "أمل دنقل" عن الشعر حتى قال عنه "أحمد عبد المعطي حجازي" إنه صراع بين متكافئتين، " الموت والشعر" رحل أمل دنقل عن دنيانا في 21مايو1983 لتنتهي معاناته في دنيانا مع كل شيء كان آخر لحظاته في الحياة برفقة "جابر عصفور" وعبد الرحمان الأنبودي صديق عمره.[1]

ب.خصائص شعر أمل دنقل ومكانته:

أمل دنقل واحد من شعراء الستينات في مصر، فالمكانة التي يحتلها في تاريخ الشعر العربي المعاصر، والتي ترتبط بالانجاز الذي حققه على المستوى الإبداعي تجعل منه واحد من أبرز الشعراء العرب المعاصرين، ولا تحتسب المكانة في هذا السياق بالكم الشعري الذي كتبه الشاعر أو الدواوين التي أصدرها .

أعمال أمل دنقل قليلة مثل القصير ولكنها:أعمال متميزة بما تنطوي عليه من انجاز ولادته، ابتداء من ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" عام 1969، ومرورا بديوان تعليق على ما حدث "عام 1971م الذي كان استمرار لاتجاه الديوان الأول، وكذلك ديوان العهد الأتي الذي صدر عام

1 عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م ص170.

1975م، الذي وصلت فيه تقنية الشاعر إلى ذروة اكتمالها، وديوان "أقوال جديدة عن قرب البسوس" 1983م وأخيرا "ديوان أوراق الغرف 8" عام 1983م، هذه الأعمال القليلة نسبيا، تنطوي على عالم شديد، الخصوصية والأهمية في تاريخ الشعر العربي المعاصر، فهي تقدم لنا شاعرا وصل بالمحتوى القومي للشعر إلى درجة عالية من التقنية الفنية والقيمة الفكرية في وقت واحد، إلى الدرجة التي يمكن أن نقول معها [1]

أن شعر أمل دنقل هو المحلي الحداثي الأخير للرؤية القومية في الشعر العربي المعاصر، هذه الرؤية القومية التي دفعته إلى ختيار رموز من التراث العربي، وصياغة أقنعة من الشخصيات الرمزية الثرية في هذا التراث، والقادرة على إثارة اللاشعور القومي لجماهير القراء العرب[2].

حيث نجد شعر أمل دنقل يتميز بالبعد السياسي الذي أكد صلة الشاعر بالجمهور وجعله حريصا على تأكيد الطابع الانشادي للقصيدة، كأنه لا يكتب القصيدة إلا ليلقيها في محفل جمعي ومن مما كانت قصائد "أمل" تتميز برموزها القريبة من وجدان الجماهير، وصورها الشعرية البسيطة ومقاطعها القصيرة الحادة، والاقاعية العالية، وغير لك من الخصائص البلاغية التي تلازم كل شعر يتجه إلى الجاهير العربية ليدفعها إلى تغيير عالمها.

وفي هذا المجال يتباعد شعر أمل دنقل عن الغرابة والتعقيد والاستغراق في العوالم الذاتية أو اللغة اللامنطقية التي تنفر من الوضوح، إلى آخر ما يتميز به بعض الذي يغالي في نزعته الحداثية التي تبعده عن الجماهير، أن شعر أمل دنقل على النقيض من نزاعات الحداثة المغتربة، ينطوي على المعنى الواضح، والبناء المنطقي والخطابية التي تفارق نسيج صياغته دون أن تقلل من شاعريته المتميزة[3].

وشعر امل دنقل يلمح فيه تجاوزا لافتا بين الحداثة والتقاليد ومن المؤكد أن شعره لا يدخل في باب المناسبات بالمعنى الذي تنتهي به القصيدة بانتهاء المناسبة، أن غوص هذا الشعر في تجاربه وتجسيده اللحظات الجوهرية في الواقع، وصياغته الأقنعة النموذجية التي تتحول إلى موازيات رمزية،

1 حسن الغرفي، أمل دنقل: عن التجربة والموقف، د ط، مطابع افريقيا، الدار البيضاء، 1985،ص84.

2. نفسه،ص85.

3. سيد البحراوي: شعر الهزيمة والمقاومة، مجلة أوراق اشتراكية، العدد 1505، الأحد 1 افريل 2007م، ص: 25.

وخلقه شخصيات باقتدار يجذب العين والأذن ويمتعها في آن واحد والأحكام البنائي الذي يخلق لذة عقلية في ذهن المتلقى كلها خصائص تتجاوز المناسبة، أو المناسبات وتضع أمل دنقل في مصاف الشعراء الكبار الذين يتجاوز شعرهم اللحظة التاريخية التي أوجدته لأنه عثر على العناصر الباقية في هذه اللحظة.

2. النزياح ووظيفته الشعرية في شعر أمل دنقل:

أ. الانزياح الصوتي:

جمالية النصوص الأدبية، فقد تناوله النقاد والبلاغيون القدامى والمحدثون وكان معرض درس ونقاش، والمراد بالتكرار «إعادة ذكر الكلمة أو العبارة، بلفظها ومعناها، في موضع آخر أو مواضع متعددة من نص أدبي واحد»[1].

كما ظهر التكرار في الشعر باشكال مختلفة من حيث الصوت ثم الكلمة ثن العبارة إلى البيت الشعري كله وسنتطرق إلى تكرار الصوت ثم الكلمة.

- تكرار الصوت: والآن سنحاول توضيح وابانة تكرار بعض الأصوات في شعره وعلاقتها بالحالة النفسية للشاعر.

- **أصوات الصفير (س، ص، ز)**: نلاحظ التكرار المباشر هذه الأصوات في قصيدته "إلى صديقة دمشقية" ومن أمثلته قول الشاعر:

إذا سباك قائد للتتار

وصرت مخظية....

فشد شعراء منك في سعار

وافتض عذرية...

واغرورقت عيونك الزرق السماوية

بدمعة كالصيف، ماسية..

1. شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب (تأصيل وتقييم)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1416هـ، 1996م، ص:

وغبت في الاسوار

فمن ترى يفتح عين الليل بابتسامة النهار

مازلت رغم الصمت والحصار[1]

وهو يصف في حال دمشق من خراب وحصار وحرب ودمار وقد جاءت أصوات الصفير مجسدة تماما لحسرة الشاعر وقلقه وتوتره باعتبارها أنها «أصوات أحتكاكية مهموسة بخلاف الزاي فهو صوت مجهور»[(2)].

كذلك نجد لأحرف الصفير وجودا ملموسا في قصيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس" حيث عنلت على ايقاع موسيقي حزين مملوء بالأسى والحيرة وموقف الشاعر الذي أتخذه لرسم صورة القدس من خلال تشبيهها بموقف سيدنا يعقوب عليه السلام ومن أمثلته قول الشاعر:

عائدون، وأصغر إخوتهم (ذو العيون الحزينة)

يتقلب في الجُبِّ،

أجمل إخوتهم.. لا يعود!

وعجوزٌ هي القُدْسُ (يشتعل الرأسُ شيبًا)

تشمُّ القميصَ فتبيضُّ أعيُنُها بالبكاء،

ولا تخلع الثوبَ حتى يجئ لها نبأٌ عن فتاها البعيد

أرضُ كنعانِ – إن لم تَكُنْ أنتَ فيها – مراعٍ من الشوك[3]

كما نجد أحرف الصفير مجسدة في قصيدته "المزاميز" ومن أمثلتها قول الشاعر:

و تعيش معي الآن !

ما بيننا حائط من وجوم

بيننا نسمات " الغريم "

1. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مربولى، القاهرة، ط3، 1407هـ/1987م، ص: 417.
2. عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار الصفاء، عمان، الأردن، ط1، 1418هـ/ 1998م، ص: 163.
3. نفسه، ص: 281.

كلّ أمسية ..

تتسلّل في ساعة المد ، في الساعة القمريّة

تستريح على صخرة الأبديّة

تتسمّع سخرية الموج من تحت أقدامها

و صفير البواخر .. راحلة في السواد الحميم

تتصاعد من شفتيها المملّحتين رياح السموم

تتساقط أدمعها في سهوم

و النجوم[1]

نلاحظ أن أصوات الصفير هيمنت على القصيدة لما في هذه الأصوات من همس ورقة حيث شاهد في قصيدته على هذا الوعي اليقظ والانتماء الحقيقي، وصلبه الرومانسي والواقعي فيه حين يصبح الكمان في عينيه وادراكه الوجودي –كعوب بنادق وحين يصبح يمام الحدائق قنابل وتصبح المزامير التي ترخي للشاعر الندى وهو يعانق المدينة والبحر والكائنات وتلتفت حول عنقه خانقة واخزة بالأسى والشجن والتمرد.

- **الصوت الهمزة:** نجد لصوت الهمزة حضروا ملموسا في شعره وبخاصة في قصيدتي "إلى محمود حسن اسماعيل في ذكراه" و"ونجمة السراب" إذ يوحي بعمق احساس الشاعر إذ يقول في "إلى محمود حسن اسماعيل في ذكراه":

ارسم دائرة بالطباشيرِ

لا أتجاوزها!

كيف لي ؟و أنا أتمزّق بين رُحَّيْنِ!

و القدمان معلقتان بفخيّنِ!

أعياني الكرُّ و الفرُّ

1. أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 300، 301.

و اجتازني الخيرُ و الشرُّ

أيسِرْ . تيسرتُ ، حتى تعسرتُ ، حتى تعثرتُ.

أيمِنْ . تيمنتُ ، حتى تيممتُ ، حتى تيتمتْ

أين المفرُّ ؟ و أين المقرّ ؟

للخفافيشِ أسماؤها التي تتسمى بها ! [1]

والهمزة صوت «مجهور انفجاري قوي غائر يصدر من أقصى الحلق»[2]

واختيار الشاعر للهمزة مناسب لقوة الدلالات التي عبر عنها الشاعر، تبوح به قصيدته حيث رمز آخر يفتح مغاليق وحدة الشاعر (أمل) وحياته وحسرته وتأمله... فما الذي يحدث عندما لا يعود الشعر كافيا، يصبح الماضي مشهدا طويلا... طويلا، للتأمل، وتبدأ الذات في اعلان انشطاراتها ووحدتها الحزينة، الشاعر يستحضر في شخص (محمود حسن اسماعيل)، صوت الالم لتحقيق البعد المأساوي المكثف.

كما تكاثر صوت الهمزة في قصيدة "نجمة السراب" إذ يقول:

من السراب

صديقتي .. شدت على يدي ،

وقالت: حين أزور غرفتك

إن شئت فلنبق معا إلى الأبد..

ولم أرد

لأن ثوب العرس في معارض

الأزياء نجمة تدور في سراب[3]

.

1. أمل دنقل: المصدر نفسه، ص: 409.

2. عبد الغفار حامد هلال، الصوتيات اللغوية (دراسة تطبيقية على صوت اللغة العربية)، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 1430هـ، 2008م، ص: 203.

3. امل دنقل: المصدر نفسه، ص: 436.

يبدو لنا من خلال القصيدة أن اختيار الشاعر لصوت الهمزة جاء موافقا لشعوره واحساسه المملوء بالحيرة والقلق من خلال وصف الشاعر في قصائده وصول علاقات الحب غالبا إلى طريق مسدود يصطدم بحاجز متطلبات هذا الزواج.

- **صوت الدال:** من الأصوات المكررة في الشعر صوت "الدال" و"الدال" صوت «مجهورة شديدة»[1] يوحي بالصلابة والقساوة ومن أمثلته قول الشاعر في قصيدة "نجمة السراب":

صديقتي .. شدت على يدي ،

وقالت: لن أجيء غرفتك

لا بد أن نبقى معا إلى الأبد ..

ولم أرد

لأن ثوب العرس في معارض الأزياء

نجمة تدور في سراب

لم أزل أدق بابا بعد باب ..

يتجلى لنا من خلال هذه الأبيات أن الشاعر ركز على صوت الدال باعتباره صوتا شديدا ولد عدها الصوتيون بأنها صوت أسناني لثوي يتناسب مع حالة الشاعر واصطدامه بالحواجز متطلبات الزواج.

- **صوت التاء:** ومن أمثلة التكرار الصوتي تكرار صوت التاء حيث نجدها مجسدة في قصائده "قالت" "وشي يحترق" "لا تصالح "،ومن ذلك قول الشاعر في قصيدته "قالت "

قالت :تعالى إلى

واصعد ذلك الدرج الصغير

قلت:القيود تشدني

والخطو مضنى لا يسير

مهما بلغت فلست أ أبلغ ما بلغت

1. محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص: 155.

وقد اخور

درج صغير

غير أن طريقته .....بلا مصير

فدعى مكاني للأسى

وأمضىإلى عندك الامير[1]

التاء "صوت مهموس انفجاري"[2]،كررها الشاعر مجاورة للأصوات المهجورة مما جعلها ذات إيقاع قوي يتناسب مع مدى إثبات أصالة هذه الدرامية بهذا المفهوم .كذلك نجد حرف التاء مجسدا في قصيدة "شي يحترق" في مثل قول الشاعر:

شي في قلبي يحترق

إذ يمضي الوقت .....فنفترق

ونمد الأيدي

يجمعها حب

تفرقها .....طرق[3]

نلاحظ من خلال الأبيانت شكوى الشاعر من الحب و الفراق المغمور بالحزن و الظلم و الأسى و الألم لهذا أختار حرف التاء و كرره باعتباره صوت مهموسا فيه ملمح من الحزن ليبوح بإنفعالاته وإحساسه بالحزن والفراق،كما نلمس حرف التاء في قصيدة "لا تصالح "في مثل قول الشاعر:

لا تصالح

ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك

1 محمود السعران، المرجع السابق، ص75

2 نفسه، ص155

3 نفسه ،ص72

ثم أثبت جوهرتين مكانهما.....

هل ترى.....

هي أشياء لا تشتري

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك،

حسكما- فجأة –بالرجولة،

هذا الحياء الذي يكبت الشوق.....حين تعانقه،

الصمت –مبتسمين – لتأنيب أمكما.....[1]

كرر الشاعر في قصيدته صوت التاء بما يحمله من دلالات الرقة والضعف بمقابلها الأصوات الشديدة المجهورة اندمجت في ايقاع قوي بمناسبة الزيارة المشئومة لأنور السادات إلى الأرضي المحتلة تلك الزيارات كانت بمثابة النكسة الكبيرة التي عرفها الصراع العربي الاسرائيلي وقد جسد صوت التاء الحالة النفسية لشاعر وهو في مقام مضاد للصلح المصري الاسرائلي.

- **صوت الميم**: نجد له حضورا ملموسا في قصيدتي "زهور" و"المعكة الحجرية" يقول الشاعر في قصيدته "زهزر":

وسلال من الورد

المحها بين اغفاءة افاقة

وعلى كل باقة

اسم حاملها في بطاقة...

تتحدث لي الزمرات الجميلة

أن أعينها اتسعت –دهشة-

لحظة القطف

لحظة القطف

1 محمود السعران، المرجع السابق، ص324

لحظة اعدامها في الخميلة

تتحدث لى...

أنها سقطت من على عرشها في البساتين[1]

الميم صوت «مجهور متوسط الشدة والرجاوة»[2] وهو «يوحي بالليونة والمرونة والتماسك مع شيء من الجهارة»[3].

لهذا اختاره الشاعر ليعربه في قصيدته في المجمل عن حالة الشاعر المتردية التي وصل إليها نتيجة اوضاع سياسة قاهرة.

أما في قصيدة الكعكة الحجرية فيقول الشاعر:

أيها الواقِفونَ على حافةِ المذبحْ

أَشهِروا الأَسلِحهْ !

سَقطَ الموتُ؛ وانفرطَ القلبُ كالمسبحَهْ .

والدمُ انسابَ فوقَ الوِشاحْ !

المنَازلُ أضرحَةٌ ,

والزنازن أضرحَةٌ ,

والمدَى.. أضرِحهْ

فارفَعوا الأسلِحهْ

واتبَعُوني[4] !

نلاحظ من خلال هذه الأبيات تكرار صوت الميم حيث تجسد الحالة النفسية للشاعر حيث تعد قصيدته واحدة من أهم قصائد الرفض السياسي، التي أهتز لها جيلنا وجيل الطلاب الذي

1. أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 370.
2. عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص: 157.
3. احسان عباس، خصائص حروف اللغة العربية ومعانيها، (د.ط)، (د.ت)، ص: 82.
4. نفسه، ص: 274.

وصلت حدة رفضه سياسات السادات إلى ذروتها سنة 1972، وفيها خرج الطلاب في مظاهرات عارمة مطالبين بتحرير الأراضي المغتصبة وإنهاء حالة اللاسلم واللاحرب.

وفي هذا الجدول حوصلة للأصوات المكررة ومواضعها وعناوين القصائد الواردة فيها:

الصوت	مواضعه	عنوان القصيدة
أحرف الصفير (س، ص، ز)	سباك، صرت، سعار، الزرق، السماوية، كالصيف، ماسية، الأسوار، بابتسامة، مازلت، الصمت، الحصار	إلى صديقة دمشقية
	أصغر، الحزينة، عجوز، القدس، الرأس، القميص	سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس
	أمسية، تسلل، ساعة، تستريح، الساعة، صخرة، تستمع، سخرية، صفير، السواد، تتصاعد، السموم، تتساقط، السهوم.	المزامير
الهمزة	مؤتة، لواءك، أيها، أم، فأني، أناديك، الشعراء، الأناشيد، دائرة.	إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه
	الأزياء، أرد، شئت، الأبد، ازور	نجمة السراب
الدال	صديقتي، شدق، يدي، الأبد، أرد، تدور، أدق، بعد.	نجمة السراب
التاء	قالت، تعالى، الصغير، قلت، تشدني، بلغت، فلست، بلغت، طريقته	قالت
	يحترق، فنفترق، الوقت، تمد، تفرقها	شيء يحترق
	تصالح، أترى، أثبت، جوهرتين، ترى، تشتري	لا تصالح

الميم	من، ألمحها، اسم، حاملها، الجميلة، إعدامها، الخميلة، من.	زهور
	المذبحة، الموت، المسبحة، الدم، المنازل، المدى.	الكعكة الحجرية

- **تكرار المفردة:**

لم يقتصر الشاعر في شعره على تكرار الصوت، الذي ساهمت بدلالات وابراز المدلولات العامة للقصيدة، وكذلك تجاوز الة تكرار الكلمة، وقد استخدم الشاعر هذا النوع من التكرار للتعبير عن احساسه، كما وظفه لتقوية الصورة واظهار المعنى وتأكيده، ومن أمثلته في شعره تكرار كلمة الطيور في قصيدته "الطيور" إذ يقول الشاعر:

الطيورُ.. الطيورْ

تحتوي الأرضُ جُثمانَها.. في السُّقوطِ الأخيرْ !

والطُّيُورُ التي لا تَطيرْ ..

طوتِ الريشَ، واستَسلَمتْ[1]

نلاحظ من خلال الأدبيات أن الشاعر يعبر عن صراع الانسان مع الحياة، وإذا علمنا بأن الشاعر كان قد كتبه في ايام محنته ومرضه، فهو يحيل إلى رسالة يريد الشاعر ايصالها للمتلقي والقارئ في كل حين، ولقد كرر الشاعر لفظة "الطيور" وهي رسالة معبرة وتدل على روح شاعرة وشفافة تصارع الموت بكل نبل، وقد ساهم هذا التكرار في تعميق دلالات النص الشعري والايقاع الموسيقي الذي يضفي رونقا وجمالا على النص الشعري.

كما نجد أن الشاعر كرر لفظة الخيل في قصيدته "الخيول" وذلك مجسد في قوله:

كانت الخيلُ – فى البدءِ – كالناس

برّيَّةً تتراكضُ عبر السهول

كانت الخيلُ كالناس فى البدءِ

1. إحسان عباس، المرجع السابق، ص: 385.

تمتلكُ الشمس والعشب

والملكوتِ الظليل

ظهرها... لم يوطأ لكى يركب القادة الفاتحون[1]

فقد كرر الشاعر لفظة "الخيل" نظرا لما تحمله من دلالات والعيش في حرية وسلام، حيث كانت الخيول تعيش حياة برية تتنفس بحرية تمتلك العشب والملكوت والشمس ولم يكن زادها بالكاد.

كذلك نجد من أمثلته التكرار اللفظي، تكرار لفظة "النهر" في قصيدته "أيدوم النهر":

أيدوم لنا بستان الزهر

والبيت الهاديء عند النهر

أم يسقط خاتمنا في الماء

ويضيع.. يضيع مع التيار

وتفرقنا الأيدي السوداء

ونسير علي طرقات النار

لا نجرؤ تحت سياط القهر

أن نلقي النظرة خلف الزهر

ويغيب النهر.[2]

توحي لفظة "النهر" في القصيدة بلحظة ما بعينها لحظة أتزان لحظة اكتمال التي يعانيها الشاعر ربما تتمنى لو يهدأ عندما سريانك لو يتوقف بك الدهر هاهنا لو ترحل عنك حسابات الزمان لحظة كهذه ستعلمك كم هو قاس أن تحيا قلقا بانتظار لحظات النقصان القادمة، كما جسدت حيرته وقلقه وخوفه من المستقبل المجهول، وقد ساهم هذا الكرار في إشاعة جو انفعالي كذلك كرر الشاعر لفظة "أضرحة" في قصيدته أغنية "الكعكة الحجرية" إذ يقول:

أيها الواقِفونَ على حافةِ المذبحْ

1. أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 389.

2. أمل دنقل: المصدر نفسه، ص: 438.

أَشهِروا الأَسلِحهْ!

سَقطَ الموتُ؛ وانفرطَ القلبُ كالمسبحَهْ

والدمُ انسابَ فوقَ الوِشاحْ!

المنَازلُ أضرحَةٌ,

والزنازن أضرحَةٌ,

والمدَى.. أضرِحهْ[1]

جسد تكرار لفظة "أضرحة" المكانة المرموقة العالية التي يحتلها جيلنا وقد أدى التكرار وظيفة ايجابية فأظهر الأمر الذي أدى إلى سقوط ضحايا من الطلاب الثائرين الذين كان من حقه أن يمجد شعر التمرد السياسي مواقفهم البطولية التي كانت تهدف إلى تحرير الوطن والمواطن على السواء.

وفي الأخير نحوصل أهم الكلمات المكررة من خلال هذا الجدول:

الكلمة المكررة	عنوان القصيدة
أضرحة	أغنية الكعكة الحجرية
النهر	أيدوم المهر؟
الطيور	الطيور
الخيل	الخيول

كان للتكرار أهمية وظيفية كبيرة في الشعر، إذ يحقق له انسجاما وتناغما إيقاعيا، فبالتالي فن تكرار الكلمة يمنح للقصيدة نغما وإيقاعا موسيقيا.

فالأصوات تلعب دورا في أبراز مقاصد الشاعر أو المساهمة في الإيحاءات بخراج المعاني الضمنية إلى الصوت.[2]

1. أمل دنقل: المصدر السابق ، ص: 274.

2. عمر محمّد طالب، عزف على وتر النص الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2000، ص: 520.

الانزياح التركيبي:

في الجانب التركيبي تدرس «العلاقات الناشئة بشكل مطرد بين كلمات الجمل التي تظهر في التراكيب المختلفة»[1]. وقد تعددت ظواهره في النص ومن بينها التقديم والتأخير وتكرار الجملة:

أ. التقديم والتأخير: بعد مظهر من مظاهر الأسلوبية باعتبار تعريف علم الأسلوب بأنه دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة، وباعتباره اختيارا في التعبير أو انحرافا من النمط المألوف[2].

وينتج عنه انزياحات تضفي على الخطاب الشعري جمالا ولذة يستشعرها القارئ وفي هذا يقول: الجرجاني: «هو باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويضفي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب ازراقك، ولطف عنك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»[3].

ومن خلال الفقرة السابقة نلمح اشارات واضحة إلى أن التقديم والتأخير وسيلة للتلاعب بالالفاظ يرجى من ورائها التأثير في المتلقى.

الجملة، مما خلف انزياحات على مستوى التركيب بحركة التقديم والتأخير ومن أبرز انماطها في النص:

1. **تقديم شبه الجملة:** ومن امثلته في ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" في قصيدته "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" قول الشاعر

لا تغمضي عينيكِ، فالجرذان..

تلعق من دمي حساءَها .. ولا أردُّها[4] !

وفي مقطع آخر من القصيدة:

فخرستُ .. وعميت .. وائتممتُ بالخصيان!

1. كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتبة المهضة العصرية، القاهرة، ط3، 2001، ص: 208.
2. ينظر: على ابو القاسم عون، بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ج1، دار المدار الاسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص، ص: 26، 27.
3. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 1424هـ، 2004، ص: 106.
4. أمل دنقل، الاعمال الشعرية الكاملة، (ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، مكتبة مريولي، القاهرة، ط3، 1407هـ/1987، ص: 122.

ظللتُ في عبيد (عبسِ) أحرس القطعان[1]

نلحظ تقديم شبه الجنلة في المقطع الأول، حيث قدم "من دمي" على المفعول به والمضاف إليه "حساءها، إذ اصل الكلام:

تلعق حساءها من دمي

وفي المقطع الثاني قدم "في عبيد (عبس)" على الفعل والفاعل "أحرس القطعان" إذ أصل الكلام:

طللت أحرس القطعان في عبيد (عبس).

وفي ابراز الشاعر لقضية صراع الانسان العربي مع الدهر جاعلا زرقاء اليمامة قناعا لذاته المتشاءمة التي بلغت حد اليأس والقنوط.

وايضا هناك أمثلة استعملها الشاعر عن تقديم أشباه الجمل في قصيدته كلمات "سبارتكوس الأخيرة":

معلّق أنا على مشانق الصباح

و جبهتي – بالموت – محنيّة [2]

وفي مقطع آخر:

أمنحك – بعد ميتتي – جمجمتي

تصوغ منها لك كأسا لشرابك القويّ[3]

نلحظ تقديم أشباه الجمل "بالموت" و"بعد ميتتي". فالاولى تقدمت عن الخبر، إذ اصل الكلام: "وجبهتي محنية بالموت"

والثانية تقدمت عن المفعول به الثاني إذ أصل الكلام: "أمنحك جمجمتي بعد ميتتي"

فالشاعر هنا اراد تقديم حالة القهر التي تصيب الانسان وذلك للتنبيه والتوعية، وايضا يدل على القهر والسلطة الممارسة على الانسان.

1. المرجع نفسه، ص: 123.
2. المصدر السابق، ص: 110.
3. المصدر السابق، ص: 113.

تقديم المسند (الخبر):

نلمح هذا في قصيدة "براءه" حيث يقول الشاعر:

وفى صدري

صبي أحمر الأظفار و الماضي

يخطط فى تراب الروح[1]

فشبه الجملة "في صدري" خبر مقدم لاعتبار ايقاعي صوتي في موسيقى القصيدة وله بعد نحوي كون "صبي" "أحمر" نكرة، فهذا يبعد من حدها ويوسع فيها بدون تحديد، وهذا النكرة موصوفة ولا تجب تقديم الخبر بل هو كتقديم جائز.

مواضع التقديم والتأخير:

المقدم ووجه الاعراب	المؤخر ووجه اعرابه	عنوان القصيدة
من دمي (جار ومجرور)	حساءها (مفعول به)	البكاء بين يدي زرقاء اليمامة
في عبيد عبس (جار ومجرور)	أحرس القطعان (فعل+فاعل)	
بالموت (شبه جملة)	محنية (خبر)	كلمات سبارتكوس الاخيرة
بعد ميتتي (ظرف زمان)	جمجمتي (مفعول به)	
وفي صدري (سبه جملة واقعة خبرا)	صبي (مبتدأ)	براءة

يظهر لنا مما سبق أن التقديم والتأخير أضفى على الدلالة طبيعة جمالية تفتقدها الألفاظ، وربما تتمثل الدلالة الرئيسية لذلك في إبراز المقدم وإعطاء أهمية أكثر من المؤخر بلفت الانتباه إليه ورسم صورة مناسبة له في الذهن، أن اغلب حالات التقديم والتأخير جاءت لداع إيقاعي فلا يجوز الإخلال بوزن البحر فأغلب هذه العبارات "أشباه جمل" جاز الاستغناء عنها.

1. المصدر السابق، ص: 47.

تكرار الجملة:

لقد كرر أمل دنقل مجموعة من الجمل أضفت صورة فنية وجمالية على مختلف دواوينه نذكر منها "الشوارع في آخر الليل.. آه" في قصيدته "سفر ألف دال" حيث يقول:

الشوارعُ في آخرِ اللّيل... آه ..

أراملُ متَّشحاتٌ.. يُنَهْنِهْنَ في عَتباتِ القُبورِ – البيوتْ.

قطرةً.. قطرةً؛ تتساقطُ أدمُعُهنَّ مصابيحَ ذابلةً,

تتشبث في وجْنةِ الليلِ، ثم.. تموتْ!

الشوارعُ – في آخر الليلِ – آه[1] ..

جسد الشاعر تكرار الجملة "الشوارع في آخر الليل ... آه" لتأكيد المعنى و إبراز الدلالة، ورصد صور الفقر والبؤس والشقاء، مصحوبة بزمن الليل الذي دائما يكون مصدر قلق وحزن للموجوعين في هاته الحياة، فالشارع أكثر مكان تتجلى فيه متناقضات الحياة والصور المختلفة للظواهر الاجتماعية.

ونلحظ من خلال تكرار جملة "مرت الخيول" دلالة القوى الاستدلالية الواحدة وتحديد المصير الروحي الذي يكون في يد الشعوب وليست وطنا يمثله شخص بعينه، وإنما الثورة الحقيقية هي الطاقة البشرية الإنسانية، الروحية، التي يعتمد عليها الشخص الواحد في تغيير أدوار الحركة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعسكرية، وبذلك يثبت لنا الشاعر أن التتار ليس رمزا للموت والحرب والدمار، كما أن الملك النسر ليس رمزا للحياة حيث يقول:

مرَّتْ خيولُ التُرْكْ

مَرت خُيولُ الشِّرِكْ

مرت خُيول الملكِ – النَّسر ,

مرتْ خيول التترِ الباقينْ

1. أمل دنقل، الاعمال الشعرية الكاملة، ديوان "العهد الآتي"، مكتبة مريولى، القاهرة، ط3، 1407هـ/ 1987، ص: 296.

ونحن – جيلاً بعد جيل – في ميادينِ المراهنه

نموتُ تحتَ الأحصِنه[1] !

ومما سبق نلاحظ أن التكرار كان أحد أهم الأدوات التي أتكأ عليها الشاعر في صناعته ايقاعه الموسيقي والدلالي.

ج. الانزياح الدلالي:

يعد علم الدلالة من العلوم المستحدثة، فقد عرفه أحمد مختار عمر بأنه:«دراسة المعنى، أو العلم الذي يدرس المعنى، أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظريته المعنى أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى»[2] وقد ارتأينا في سياق دراسة الانزياح الدلالي أن نقف عند الحقول الدلالية وكذا الصورة والرمز لما تضطلع به من دور فعال في انتاج الدلالة وتكثيفها.

الحقول الدلالية:

إن الحقول الدلالي ركن أساسي في المحور الاستدلالي، بحيث يستعمل المرسل إليه ما له من مفردات هذا الرصيد المختزن هو عبارة عن مجموعة من الحقول الدلالية التي «تعد من اهم نظريات البحث اللغوي الحديث، واعتمد اصحابها على فكرة المنطقية القائلة بان المعاني لا توجد منعزلة في الذهن بل لابد من ارتباط كل معنى بمعنى أو بمعان أخرى»[3]

ونعنى بالحقل «مجموعة المفاهيم والكلمات التي تجمع بينها عائق لسانية مشتركة كحقل الالوان، حقل الطبيعة، حقل الثورة... توضع عادة هذه الكلمات تحت لفظ عام يجمعها»[4].

وقد أظهر أمل دنقل رصيده اللغوي الذي أدى دورا هاما في تحقيق الانزياحات وسندرس أهم الحقول الدلالية التي تضمنها ديوانه وقد تمثلت في ما يلي:

1. المصدر السابق، ص: 298.
2. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم المتب، القاهرة، مصر، ط5، 1995، ص: 11.
3. نفسه، ص: 80.
4. أحمد محمد قدرو، مبادئ في اللسانيات، دار الفكر، ط2، 1999، ص – ص: 304 – 318.

1. **حقل الطبيعة:** الطبيعة من أكثر الاشياء التي ارتبط بها الانسان في حياته، فمن الطبيعي أن تكون مصدر الهام ووحي للشاعر، ولقد عبرت الالفاظ التالية: (الرمل، المطر، الأوراق، الاشجار، البرق، الرعد..) عن مدى ارتباط الشاعر بطبيعته وبخاصة الصحراء بواحاتها ورمالها وشمسها... واذ دل هذا على شيء فيدل على مدى تمسكه بوطنه وانتمائه له.

ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدته: "شتاء عاصف"

كان (ترامُ الرَّمْلْ..)

مُنْبَعِجاً، كامرأةٍ في اخرياتِ الحَمْلْ

وكنتُ في الشّارعْ

أرى شتاءَ (الغضبِ الساطعْ)

يكتسحُ الأوراقَ والمعاطِفا

وكانت الأحجارُ في سُكونِها الناصِعْ

مغسولةً بالمطرِ الذي توقَّفَا[1]

وكذلك ما جاء في قصيدة "بكائية الليل والظهيرة":

في كل ليلٍ..

تخلعُ الذكرى ملابسها المغبرة القديمة،

تستحم برشاشات الضوء، تغسل فيه وعثاء الطريق.

وتستردُ نضارة الألوان.. والمرح القديم

نديانةً.. كالظلِّ، تخلع خُفَّها المبلول،

تستلقي جواري في الظلام، تضئ بشرتُها:

برائحة التوغل في الحقول.

برعشة القمر المؤرجح في مرايا النيل..

1. أمل دنقل، الاعمال الشعرية الكاملة (ديوان تعليق على حدث)، مكتبة مريولي، القاهرة، ص: 207.

بالقطرات تلمع في منابت شعرها المحلول..

بالنبض الخجول.. يرف في استدفائها..

باللثغةِ الغنَّاء في الصوت الرخيم

..وذراعها يلتف يرتعشُ التوهج تحت لمستِه

وتُقلع آخرُ السفن المقدسة المضيئة من مرافئها،

تشقُّ النهر، تنثر ما تبقى من رمادي:

فوق أذرعة الخريف البائسات.. فتكتسي،

فوقَ المروج.. فتنطوي في الليل موسيقى الجنادب،

في الحظائر.. يهدأُ المهرُ الحرونُ،

على مناقير الطيور.. فتطعم الأفراخ من توت الغناء الحلو

في عقم السماء.. فتنبض البشري، وتنعقد الغيوم.

وملخص فيما يأتي:

حقل الطبيعة	
قصيدة "شتاء عاصف"	قصيدة "بكائية الليل والظهيرة
الرمل، الشتاء، الأوراق، المطر، الشاطئ، اليابس، البحر، الصخر، الامواج.	الليل، القمر، السماء، الغيوم، النهر، الخريف، النيل.

2. **حقل الوجدان:** يتضمن هذا الحقل النشاطات الانفعالية كالحب والأمل والحزن، وقد شكل هذا الحقل معجما واسعا من الألفاظ الدالة عليه، وتنوعت دلالتها وفق السياق الذي وردت فيه، ولقد استعمل أمل دنقل هذا الحقل مشكلا انزياحا كون استعمالها أحيانا لم يؤد مدلوله المتواضع عليه، ومن هذه الالفاظ ما جاء في الجدول التالي:

ألفاظ دالة على الحب	ألفاظ دالة على الأمل	الفاظ دالة على الحزن

قصيدة "العينان الخضروان"	قصيدة "طفلتها"	قصيدة "لا وقت للبكاء"
الحب، الشوق، العذراء، حبيبي	الدروب، الحلم، الأمنيات، التهنئة، المطر.	البكاء، العذراء، النكبة، الدماء، الوداع، الدموع، الأحزان.

3. **حقل الثورة:** لابد أن عايش الشاعر واقعا ثوريا طاغيا أن يستوحي كلماته وألفاظه من معجم ثوري ومن الألفاظ الدالة على ذلك: (المدفعية، المذبحة، الانفجار، السلاح،.. الخ) وان دل هذا على شيء دلنا على شدة تعلق الشاعر بالحرية التي هي أنفس من الحياة، ولقد تجلت لهاته الألفاظ في قصائده مثل: "تعليق على حدث ما في مخيم الوحدات":

...قلت لكم مرارا

إن الطوابير التي تمر..

في استعراض عيد الفطر والجلاء

)فتهتف النساء في النوافذ انبهارا(

لا تصنع انتصارا

إن المدافع التي تصطف على الحدود، في الصحاري

لا تطلق النيران.. إلا حين تستدير للوراء

إن الرصاصة التي ندفع فيها... ثمن الكسرة والدواء:

لا تقتل الأعداء

لكنها تقتلنا.. إذا رفعنا صوتنا جهارا

تقتلنا، وتقتل الصغارا[1]!

وكذلك في قصيدة: "سفرة الخروج" (أغنية الكعكة الحجرية):

أيها الواقفونَ على حافةِ المذبحة

1. أمل دنقل، الاعمال الشعرية الكاملة (ديوان تعليق على حدث)، مكتبة مريولي، القاهرة، ص:210.

أشهروا الأسلحة!

سقط الموتُ، وانفرطَ القلبُ كالمسبحة

والدم انساب فوق الوشاح!

المنازلُ أضرحة

والزنازنُ أضرحة

والمدى.. أضرحة

فارفعوا الأسلحة

واتبعوني!

أنا ندمُ الغدِ والبارحة

رايتي عظمتان. وجمجمة،[1]

وملخصها في الجدول التالي:

حقل الثورة	
قصيدة: "أغنية الكعكة الحجرية"	قصيدة "تعليق على حدث ما في مخيم الوحدات":
المذبحة، الأسلحة، الموت، الدم، أضرحة، الزنازن	انتصارا، المدافع، النيران، الرصاص، الاعداء، تقتل

ب. **الصورة:** تعتبر الصورة الفنية الجوهر الثابت في الشعر، ةكل ما عداها اتجاهات وأساليب وموضوعات تتغير لكن الصورة باقية راسخة، ولقد أولى نقادنا القدامى أهمية كبيرة للجانب التصويري في الشعر ونظروا إليه بمنظارهم الذي يلائم عصرهم، واختلفوا في طرق العرض والتناول تبعا لاختلاف اتجاهاتهم. فقدموا بذلك مفاهيم متميزة لطبيعة الصورة[2]. ومن بينهم الجاحظ الذي يقول:«والمعاني مطورحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وانما الشأن في اقامة الوزن وتخير

1. أمل دنقل، الاعمال الشعرية الكاملة (ديوان سفر الخروج)، مكتبة مريولي، القاهرة، ص:274.

2. ينظر: زكية خلفية مسعود، الصورة في الشعر ابن المعتز، منشورات جامعة تان يونشت، بنغازي، ط1، 1999، ص: 07.

اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الناء، وصحة الطبع، وجودة السبك، فانما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[1]

يبدو من هذا النص أن الجاحظ يرى أن الشعر صناعة مادتها المعاني، وهذه الاخيرة عنده مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي... فلا شأن لها بمردها، هذا جعل الصورة في شكل العمل الادبي دون مضمونه على أن يخضع هذا الشكل لمجموعة من الشروط حتى تخرج المعاني في معرض حسن، ولم ينفل الجاحظ التصوير من إطار استخدامه في المدلولات الحسية ليصبح مصطلحا نقديا فنيا/ أما الذي نقل الصورة من عالم المحسوسات لتصبح مصطلحا نقديا للأشكال التي تتشكل بها المعاني عن طريق الالفاظ، فعبد القاهر الجرجاني[2]. حيث يقول:«فلما رأينا البينونة بين أحاد الاجناس تكون من جهة الصورة فكان تبين انسان من انسان وفرس من فرس لخصوصيته تكون الصورة لهذا إلا تكون من صورة ذاك وكذلك كان الامر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ثم وجدنا بين المعنى في احد البينتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بان فلنا في هذا صورة غير صورته في ذلك»[3]

فقد جعل عبد القاهر الجرجاني النظم أهم عامل من عوامل نحاج الصورة وجعلنا محصلة من الشكل والمضمون معا.

وإذا انتقلنا إلى النقد العربي الحديث وجدنا اهتماما بدراسة الصورة الفنية، وقد تأثر نقادنا العرب المحدثون بالنقد العربي القديم، فالدكتور "مصطفى ناصف" يذهب إلى أن كلمة الصورة تستعمل للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي وتطلق –احيانا– مرادفته للاستعمال الاستعاري للكلمات، ويذهب الدكتور "عبد القادر القط" إلى أن الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الالفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في يساق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب

1. الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ج3، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، ط1، (د.ت)، ص – ص: 131 – 132.

2. زكية خليفة مسعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، ص: 16.

3، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص: 508.

التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وامكاناتها في الدلالة والتركيب والايقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني[1].

وفي ضوء تعريفات النقاد الحداثيين سندرس الصورة في نماذج من قصائد أمل دنقل.

1. التشبيه: يتعبر التشبيه من اهم صور علو البيان والاداة البارزة في الشعر، مرتبطا به ولا ينفك عنه لهذا عني به العلماء العرب وجعلوه احد مقاييس البراعة الأدبية «وقد تعدد مفهوم التشبيه في اصطلاح البلاغيين إلا أن هذه المفاهيم أن اختلفت لفظا فانها متفقة معنى»[2] حيث نجد أبا هلال العسكري (395هـ) يعرفه بقوله: «هو الوصف باحد الموصوفين ينوب مناب الآخر باداة التشبيه ناب منابه أو لم ينبه، وقد جاء في الشعر وسائر كلام بغير أداة التشبيه وذلك كقولك: "زيد شديد كالأسد"فهذا القول الصواب في العرف وداخل في حدود المبالغة وان لم يكن زيد في شدته كالأسد على الحقيقة»[3]

نلاحظ من خلال هذا النص أن التشبيه عند العسكري يرتكز على الوصف بحيث يمكن أحد الطرفين أن ينوب مناب، الآخر بحضور الأداة وهذا التشبيه يكون مبالغا فيه.

ويعرفه: بدر الدين الزركشي (ت 794هـ) بقوله: هو الدلالة على اشتراك شيئين في وصف هو من اوصاف الشيء الواحد كالطيب في المسك، والضياء في الشمس، والنور في القمر[4].

ويتبين لنا من هذا التعريف أن التشبيه عنده يقع في أمرين يشتركان في نفس الصفة التي تؤدي معنى واحد.

ويعرفه: أحمد الهاشمي (1362هـ) بقوله: هو في اللغة التمثيل، وعند علماء البيان مشاركة أمر لأمر في معنى في أدوات معلومة كقولك: العلم كالنور في الهداية، فالعلم مشبه والنور مشبه به والهداية وجه

1. ينظر: زكية خليفة مسعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، ص: 20، 22.
2. ابن عبد الله شعيب، البلاغة العربية الواضحة، علم البيان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص: 07.
3. أبو هلال العسكري، الصناعتين (الكتابة والشعر)، دار الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص: 261.
4. بدر الدين الزركشي، مباحث التشبيه، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، (د.ط)، 1984م، ص: 28.

الشبه والكاف أداة التشبيه[1]. يرى الهاشمي أن التشبيه هو التمثيل ويقع بحضور أربعة أطراف وهي المشبه والمشبه به والأداة ووجه الشبه.

وللتشبيه قيمة كبيرة لدى البلاغيين، ويتجلى هذا من خلال ارائهم التي أضفت عليه جمالية وأكسبته قيمة ورفعة إذ نجد من بين هذه الآراء رأي عبد القادر الجرجاني حيث يقول: .. فالتمثيل يكسو المعاني أبهة ويكسبها منقبة، ويرفع من اقدارها، ويشب من نارها، وسيتشيرها من أقاصي الأفئدة صبابته وكلفته ومحبته وشغف، فان كان التشبيه مدحا كان أبهى وأفخم وأنبل في النفوس وأعظم... وإن كان ذما كان مسه أوجع وميسه الذع ووقعه أشد، وحده أحد وإن كان حجاجا كان برهانه أنور وسلطانه أقهر وبيانه أبهر...

إن كان افتخارا كان شأنه أبعد وشرفه أجد ولسانه ألد..

وإن كان اعتذارا كان إلى القبول أقرب وللقلوب أغلب... أن كان وعظا كان أشقى للصدر وأدعى للفكر وأبلغ في التنبيه والزجر[2].

تحدث الجرجاني في بداية نصه في أثر التشبيه في التعبير عن المعاني وما يضفيه عليها كما يرى أن التشبيه إذ تخلل مدحا أو ذما أو حجاجا أو فجرا أو اعتذارا أو وعظا كان أبلغ.

ومن هذا نخلص إلى أن التشبيه أسلوب بياني استخدمه الأدباء والعلماء لرفعه شأنه وهو من الأساليب التي توضح بلاغته الأديب وقدرته على الإبداع.

وكغيره من الشعراء قد استعمل الشاعر هاهنا العديد من التشبيهات في قصائده ولهذا ما زاد حلتها فنية وجمالا، وقدرة على التأليف والتركيب ويتجلى هذا في نماذج من قصائده ومن أمثلتها: قصيدة: زرقاء اليمامة" حيث قال الشاعر:

أسأل يا رزقاء

عن فمك الياقوت، عن نبوة العذراء[3]

1. احمد الهاشمي، جواهر البلاغة (المعاني، البيان، البديع)، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د.ط)، 2005، ص: 219.
2. عبد القاهر الجرجاني، اسرار البلاغة، تح: محمد الفضل، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط3، 2001، ص: 93، 94.
3. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، (ديوان البكاء بين زرقاء اليمامة)، مكتبة مريولى، القاهرة، ص: 121.

فهنا قد شبه فم زرقاء اليمامة بالياقوت، وهو تشبيه بليغ حذف فيه أداة التشبيه ووجه الشبه.

وكذلك قوله في قصيدة "مراثي اليمامة":

أسائل:

من للصغار الذين يطيرون –كالنحل– فوق التلال؟

ومن للعذارى اللواتي جعلني القلوب:

قوارير تحفظ رائحة البرتقال؟[1]

شبه الشاعر هنا الصغار بالنحل في طيرانه فوق التلال ذكرا كل من المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه

الصغار ⟵ مشبه، النحل ⟵ مشبه به، الكاف ⟵ أداة التشبيه

يطيرون فوق التلال ⟵ وجه الشبه

وكذلك نجد التشبيه في قصيدة "يوميات كهل صغير السن" في قوله:

كل الأبواب، العلوية والسفلية، تفتح إلا بابه،

وأنا أطرق .. أطرق

حتى تصبح قبضتي المحمومة خفاشا يتعلق في بندول [2]

فلقد استعمل الشاعر هاهنا أيضا تشبيها حيث شبه القبضة الملحاحة في الدق على الباب بخفاش يتعلق في بندول ساعة الحائط غير ذاكر للأداة التشبيهية.

ومما نخلص إليه هنا أن التشبيه وبأنواعها لا يقل جمالية ولا رونقا على ما تأتي به باقي المحسنات البديعية.

2. **الاستعارة:** حظية الاستعارة باهتمام البلاغيين والنقاد على اختلاف مشاربهم لذا نجد لها عدة تعاريف نذكر منها قول الجاحظ: الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه.

وعرفها ابن المعتز بقوله: "هي استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها".

1. المرجع نفسه، (ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس)، ص: 342.

2. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، (ديوان البكاء بين زرقاء اليمامة)، مكتبة مريولى، القاهرة، ص: 138.

وقد عرفها أبو الحسن الرماني بقوله: "الاستعارة استعمال العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة"[1]

كل هذه التعريفات ركزت على أن الاستعارة أسلوب من الكلام يكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة المشابهة، لكن البعد الذي نطمح إليه من خلال دراستنا هذه للاستعارة ليس بعدها البلاغي يقدر ما هو بعد أسلوبي من خلال ظاهر الانزياح في الاختيار، ولقد عمد الشاعر إلى ألوان من الاستعارات مبنية أساسا على الجمع بين المتباعدات، بما سعى من خلاله إلى بلورة شعرية خاصة قائمة على الانزياح.

ويتجلى استخدام الشاعر للاستعارة كنسق أسلوبي مهيمن منسجم مع هيمة الوجدان النضالي في كل قصائده، وقد أظهرت الاستعارة إبداعات الشاعر بانزياحها عن المعنى السطحي إلى المعنى العميق ومن أمثلتها في قصائد الشاعر أمل دنقل ما يلي: في قصيدته المزامير (المزمور الأول) في قوله:

أعشق إسكندرية

وإسكندرية تعشق رائحة البحر،

والبحر يعشق فاتنة في الضفاف البعيدة[2]!

حيث شبه الشاعر هنا الإسكندرية بـ"الإنسان" وحذف المشبه به ألا وهو الإنسان وترك لازمة من لوازمه وهي "تعشق" "إسكندرية تعشق" على سبيل الاستمارة المكنية.

ومن ثم انتقل الشاعر بانزياحاته من تشبيه يتحول إلى استعارة ومن أمثلة ذلك:

ما استنتجناه من قصيدة "الحزن لا يعرف القراءة"

أعمدة البرق التي تطل من نوافذ القطار

كأنها سرب إوز أسود الأعناق

يطلق في سكينتي صرخة المروعة

ويختفي.. متابعا رحلة مع التيار[1]

1. عبد العزسز عتيق، في البلاغة العربية (علم البيان)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص: 173.
2. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، (ديوان العهد الآتي)، ص: 298.

فأعمدة البرق التي يراها الجالس في القطار تشبه –في تتابعها– سرب إوز أسود الأعناق، لكن هذا الإوز (المشبه به) سرعان ما يتحول إلى استعارة مكنية تطلق صرخة مفزعة قبل أن تختفي كي تتابع رحلتها مع تيار الماء الذي يحملها معه في اندفاعه إلى الأمام، حيث يتجه القطار، ولو أعدنا النظر إلى صورة التشبيهية لوجدنا تنفتح من التشبيه إلى الاستعارة المكنية.

وكذلك ما جاء في قصيدة: "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري":

عيناك يا حبيبتي، شجيرتا برقوق

تجلس في ظلمها الشمس، وترفو ثوبها

المفتوق

من فخذها الناصع! [2]

فالبداية هما العينان اللتان تشبهان شجيرتي برقوق لكن المشبه به يتحول إلى استعارة فيغدو ظلا للشمس التي تتحول بدورها إلى استعارة لامرأة ترفو ثوبها المفتوق عن فخذها الناصع وهذا ما سميناه بالتوليد الاستعاري.

أما فيما يخص قيمتها الجمالية وما انطوت عليه من ترنيم للقصائد، فلقد احتلت الاستعارة بانواعها مكانة مرموقة حيث جعلت من شعر أمل دنقل شعرا قمة في الجمال والروعة والتنسيق التحسيني والابداع الفني.

- **الرمز**: لقد اختلف علماء اللغة والبلاغة العربية في تحديد دقيق لمفهوم الرمز نظرا لتعدد معانيه واختلافها، جاء في لسان العرب لابن منظور: "الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين كلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، الرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان في تلفظ أي شيء أشرت إليه بيدا وبعين، ترامز يترامز، وترامزا المجتمعون رمز كل إلى

1. المرجع السابق، ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص: 161.
2. المرجع نفسه، ص: 185.

صاحبه دخلت عليهم فتغامزوا، أي أشار بعضهم إلى بعض وقيل الرمز: إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم.[1]

- فالمعنى الغالب على الرمز هو "إخفاء وحجب معنى محدد دون أن يدل عليه السياق الظاهر للكلام ورأت أغلبية المعاجم بان الرمز يعني الإشارة والإيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد"[2]
- وقد تعرض مفهوم الرمز لعملية المد والجزر في تحديده فوردت عدة تعريفات، واختلف باختلاف وجهات النظر إليه ومن بينها نذكر تعريف مُحَمَّد غنيمي هلال في كتابه الأدب المقارن: "الرمز معناه الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية"[3]

أما أدونيس فيعرفه قائلا: " إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، انه البرق الذي يتيح للوحي أن استشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة الوجود المعتم، واندفاع صوب الجهر"[4]

وقد اتخذ الشعراء من الرمز أداة للتعبير بدعوى أن اللغة العادية عاجزة على احتواء التجربة الشعورية وإخراج صافي اللاشعور وتوحيد الأفكار الكثيرة في ذهن القارئ وقد جعل الشعراء من الرمز المعادل الموضوعي الذي يمكن إسقاط التجربة الذاتية عليه، فتارة يستخدمون الأسطورة رمزا يغنون أدبهم ويفخرون منها مادة التطبع والإيحاء بها، وقد يعتمدون على المعطيات الدينية المؤثرة وما ورد في قصص الأنبياء-عليهم السلام- وقد يكون الاعتماد الرمزي على التراث الأدبي والتاريخي، وقد تؤخذ الرموز من الطبيعة والشخصيات 5

1. ابن منظور، لسان العرب، ص: 223.
2. مُحَمَّد يعيش، شعرية الخطاب الصوفي (الرمز حسب الصوفي عند ابن الفارض نموذجا)، (د.ط)، (د.ت)، ص: 107.
3. مُحَمَّد يعيش،شرعية الخطاب الصوفي(الرمز حسب الصوفي عند ابن الفارض نموذجا) ،(د ط)، (د ت)،ص 107.
4. أدونيس، زمن الشعر، ص: 153.
5، ينظر نسيق تشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر(ديوان الاتباعية الرومانسية الواقعية الرمزية) ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1984:ص471 ،476.

وكغيره من شعراء عصره الأفذاذ كانت له حصة الأسد في استخدام الرموز والإتيان بها من مختلف مصادرها فنجد قصائده حافلة بالرموز التعبيرية منها ما جاء في قصيدة" خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين" ولقد كان قد استعمل فيها رمزا من التراث العربي الإسلامي، فأخذ يخاطبه ويقارب بين بطولاته وانتصاراته وبين هزائم العرب المعاصرين وعبثهم بتاريخ البطولات[1]

وكذلك في قصيدة" بكائية لصقر قريش"حيث استحضر الشاعر أمل دنقل –صقر قريش- ذلك اللقب الذي أطلق على الفارس العربي عبد الرحمان الداخل(113-173) الذي أسس الدولة الأموية في الأندلس بع سقوط الخلافة الأموية في دمشق، صقر قريش المجنح الذي يبكيه الشاعر أمل دنقل في ذهن القصيدة هو رمز المحارب العربي القديم الذي اتخذت منه الجيوش العربية المعاصرة شعارا لها، فمن أقواله:

أنت ذا باق على الرايات مصلوبا مباحا

"أسقني"

لا يرفع الجند سوى كوب دم... مازال يسفح؟

"أسقني"

هاك الشراب البنوي

اشربه عذبا وقراحا

مثلما يشربه الباكون...

والماشون في أنشودة الفقر المسلخ

"اسقني"[2]

ثم انتقل أمل دنقل عبر قصائده بتوظيف الرموز من الكائنات الحية أحيانا إلى الجمادات والمرئيات المجسدة والغير مجسدة، ففي قصيدة " ضد من" استحضر الجمادات والمرئيات غير المجسدة فاستعمل رمزا شعريا هنا إلا وهو اللون الأبيض، وذلك لوجوده في لون ملابس الأطباء والممرضات

1. محمد أحمد فتوح، الرموز والرمزية، في الشعر المعاصر، ص: 150

2. أمل دنقل، الاعمال الشعرية الكاملة (ديوان أوراق الغرفة8)، مكتبة مريولي، القاهرة، ص: 401.

والشاش والقطن والأسرة والملاءات وقرص المنوم، فذلك البياض الذي يذكر الشاعر بالكفن، مستدعيا لونا آخر وهو اللون الأسود لون الحداد فقال:

ولماذا إذا مات الشاعر أمل دنقل يأتي المعزون متشحون بهذا اللون.

هل لان السواد

هل لون النجاة من الموت

لون التميمة ضد الزمن؟[1]

1. المرجع السابق، ص: 369.

خاتمة

خاتمة

في ختام دراستنا لشعرية الانزياح في دواوين أمل دنقل من حيث مستوياته الصوتية والتركيبية والدلالية بهدف الوقوف على التجليات الشعرية لمظاهر الانزياح في الدواوين استطعنا أن نظفر ببعض النتائج الهامة منها:

- يمثل التكرار ملمحا أسلوبيا ذا خصوصية في دواويين أمل دنقل، انه ينتشر في أنسجة القصائد على المستوى المعجمي انتشارا لافتا يراد من خلاله تحفيز الأصوات والكلمات على إثارة دلالات معينة وتكثيفها.
- يتصدر التقديم والتأخير ما تخلل الدواوين من الظواهر التركيبية، وهو من أهم مؤشرات الانزياح التي سعى الشاعر عبرها إلى أبتناء شعرية مميزة تكسر النمطية بمجاورتها للمألوف وخروجها عن المعتاد.
- استطاع أمل دنقل أن يجعل من المادة التراثية المولد الفعلي للمعني في قصيدته، لذا نجده يمزج معجمه الشعري القديم بالمعاصر، فينتقل من صورة استخدام فيها عبارة قديمة إلى أخرى معاصرة.
- يتخذ من الشخصيات والوقائع التاريخية أقنعة يتوارى خلفها الإنسان المعاصر المطعون بالأحداث اليومية، فهو ينهل منها شخوصه ورؤيته للحاضر ويحول شعره إلى حكايات رمزية تحكي عن الحاضر من خلال الاستحضار الكثيف للماضي، وكأنها دعوة منه للتمرد ورفض هذا الواقع بالعودة للماضي وتقمصه.
- تشبيهات الشاعر أمل دنقل ورموزه لم تبن بناءا تقليديا، وإنما كانت مجالا خصبا لإرساء انزياحات دلالية كثيرة كان من أهم نتائجها الابتعاد عن الدلالة الجاهزة، والحرص على إنتاج دلالي مكثف وعميق.

وفي الختام نام لان يكون بحثنا قد وفق في إزالة بعض اللبس والغموض عن دواوين أمل دنقل وعن شعرية انزياحية، نرجو أن يكون ما بذلناه من جهد حجابا لما وقعنا فيه من نقص، أو تقصير، وان كان مطمحنا الأسمى هو أن نكون قد اقتربنا من الدقة والموضوعية العلمية والنقدية التي هي سمة كل دراسة جادة، ونرجو أن نوفق إلى ذلك في دراسات مستقبلية بإذن الله.

وأخيرا لا يسعنا في هذا المقام إلا أن نحمد الله، ونشكره ونسأله التوفيق والعون.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

- القرآن الكريم
- أمل دنقل، الاعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مريولي، القاهرة، ط3، 1407هـ/1987.

ثانيا: المراجع:

1. ابن عبد الله شعيب، البلاغة العربية الواضحة، علم البيان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
2. ابن منظور، لسان العرب، ج 2، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 1، 2003، ص 552.
3. أبو هلال العسكري، الصناعتين (الكتابة والشعر)، دار الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
4. احسان عباس، خصائص حروف اللغة العربية ومعانيها، (د.ط)، (د.ت).
5. احمد الهاشمي، جواهر البلاغة (المعاني، البيان، البديع)، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د.ط)، 2005.
6. احمد مُحَمَّد ويس، الانزياح، لبنان، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 2005م.
7. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم المتب، القاهرة، مصر، ط5، 1995.
8. ادونيس، كلام البدايات، ادارة الآداب، ط 1، 1989، ص 44، وسياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، د ط، د ت.
9. بدر الدين الرزكشي، مباحث التشبيه، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، (د.ط)، 1984م.
10. تنيفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دراتويقال، ط2، 1990.
11. الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، ج3، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، ط1، (د.ت)
12. جون كوهن، النظرية الشعرية، ترجمته: احمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط 4، 2000.
13. حسن الغرفي، أمل دنقل: عن التجربة والموقف، د ط، مطابع افريقيا، الدار البيضاء، 1985.

14. حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط، 1418، 1998.

15. حسين ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

16. روبرت كامل السيوعي، أعلام الأدب العربي المعاصر، سير وسير ذاتية، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، جامعة القدس يوسف - بيروت- المجلد الأول، 16، 1996 ص605.

17. رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، دار تربقال، ط1، 1988.

18. زكية خلفية مسعود، الصورة في الشعر ابن المعتز، منشورات جامعة تان يونشت، بنغازي، ط1، 1999.

19. سيد البحراوي: شعر الهزيمة والمقاومة، مجلة أوراق اشتراكية، العدد 1505، الأحد 1 افريل 2007م.

20. شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب (تأصيل وتقييم)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1416هـ، 1996.

21. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

22. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، د ت.

23. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية (علم البيان)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

24. عبد الغفار حامد هلال، الصوتيات اللغوية (دراسة تطبيقية على صوت اللغة العربية)، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 1430هـ، 2008م، ص: 203.

25. عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار الصفاء، عمان، الأردن، ط1، 1418هـ/ 1998م.

26. عبد القاهر الجرجاني، اسرار البلاغة، تح: مُحَمَّد الفضل، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط3، 2001.

27. عبد الله الغذامي، تشريح النص (مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2006م، الدار البيضاء، المغرب.

28. عبلة الرويني، الجنوبي، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة، 16، 1985م.
29. عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م .
30. على ابو القاسم عون، بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ج1، دار المدار الاسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
31. عمر مُحَمَّد طالب، عزف على وتر النص الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2000.
32. فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ت، د/ خالد محمود جمعة، سوريا، دار الفكر، ط 1، 2003م.
33. كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتبة المهضة العصرية، القاهرة، ط3، 2001.
34. كمال أبو ديب، في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، د ط، د ت.
35. كوهن جان،بنية اللغة الشعرية، ترجمة:مُحَمَّد الولي ومُحَمَّد العمري، دار تو بقال للنشر، المغرب،ط1، 1986.
36. مُحَمَّد يعيش، شعرية الخطاب الصوفي (الرمز حسب الصوفي عند ابن الفارض نموذجا)، (د.ط)، (د.ت).
37. محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).
38. المختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية.
39. موسى ربايعة، جماليات الأسلوب والمتلقي، دار جرير، عمان، الأردن، ط 1، 2008.
40. نسيق تشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر(ديوان الاتباعية الرومانسية الواقعية الرمزية) ديوان المطبوعات الجامعية، دط.
41. نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدب الحديث، دار هومة،الجزائر، ط1، 2010،ص 198-199.
42. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة، الجزائر، د ط، د ت.
43. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، (علم المعاني، علم البيان، علم البديع)، دار الميسرة، عمان، الأردن، ط 1، 1427هـ، 2007م.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الاهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	**أ–د**
الفصل الأول: الشعرية والإنزياح	**06**
مفهوم الشعرية	**06**
اشكالية المصطلح	**06**
الشعرية في النقد الغربي	**07**
الشعرية عند رومان جاكبسون	**07**
الشعرية عند تودوروف	**10**
الشعرية عند جون كوهن	**11**
الشعرية في النقد العربي	**13**
شعرية أدونيس	**13**
شعرية كمال أبو ديب	**15**
عبد الله الغدامي	**17**
مفهوم الانزياح	**19**
الانزياح وإشكالية ضبط المصطلح	**20**
أنواع الانزياح	**27**
الأثر الجمالي للانزياح الشعري	**30**
التجليات الشعرية لمظاهر الانزياح في نماذج من قصائد أمل دنقل	**32**
في سيرة الشاعر وتجربته	**33**
حياته	34
خصائص شعره	35

الانزياح ووظيفته الشعرية في القصائد	37
الانزياح الصوتي	37
تكرار الصوت	37
تكرار المفردة	46
الانزياح التركيبي	49
التقديم والتأخير	51
تكرار الجملة	52
الانزياح الدلالي	53
الحقول الدلالية	53
الصورة	57
الرمز	63
الخاتمة	68
قائمة المصادر والمراجع	70
الفهرس	73