الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل–

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

الظواهر الأسلوبية في ديوان "نشيج الروح"

للشاعر "عبد الله عباسي"

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين: تحت إشراف الأستاذة:

- خدروش حسيبة عجيري وهيبة
- طباخ نوارة

أعضاء لجنة المناقشة:

1– الأستاذ: حشاني عباس .....رئيسا
2– الأستاذة: عجيري وهيبة .....مشرفا ومقررا
3– الأستاذ: بوكيل آمنة ....مناقشا

السنة الجامعية
2016/2015م 1437/1436هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمة

استطاع الشعر الجزائري المعاصر أن ينفتح على طقوس إبداعية جديدة، استغل اللغة بكل ما يكتنزه جسدها من طاقات حسية ونفسية وإيقاعية، ليعيد تشكيلها تشكيلا فنيا خالصا، يمنح الجمل والعبارات دلالة تتعدى الدلالة المباشرة فحقق قدرا من الفاعلية والتأثير.

"نشيج الروح" مدونة البحث، واحدة من المدونات الشعرية الجزائرية التي سايرت هذا الانفتاح، فكانت وعاءً ضم العديد من السمات الفنية، والصيغ الجمالية، استرعت انتباهنا فكانت موضوعا للدراسة.

ولا نعتقد – بحسب اطلاعنا – أن ثمة دراسات تطبيقية قد تناولت الديوان من حيث خصائصه الأسلوبية بالوصف والتحليل، للكشف عن أسراره وقطف ما فيه من ثمار، إنما توجد دراسة وحيدة بعنوان:"الإيقاع البلاغي في ديوان نشيج الروح للشاعر عبد الله عباسي"، وهي عبارة عن مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس لسنة 2010م– 2011م بجامعة "جيجل"، تناولت الخصائص الفنية ولم تتعد إلى الكشف عن القدرات التعبيرية والصياغة الجمالية، وهذا ما عزز اختيارنا للموضوع.

ونرمي من وراء هذه الدراسة الموسومة بـ (الظواهر الأسلوبية في ديوان نشيج الروح، للشاعر عبد الله عباسي) إلى:

أولا: تحديد الأطر الفنية والخصائص اللغوية التي تمتاز بها لغة الشعر عند عباسي فندرك خصائصها ومدى مساهمتها في تفجير الدلالة.

ثانيا: إمكانية تجريب منهج نقدي معاصر، بالاعتماد على الإجراء الإحصائي من خلال توسل المعطيات الأسلوبية.

لقد كان ديوان "نشيج الروح" خلاصة نظرة الشاعر للحياة، وتجربة شعورية أفرغ فيها كل طاقاته الفنية، من هنا أمكننا أن نتساءل: ما هي أهم الظواهر الأسلوبية التي تميز هذه التجربة؟. وإلى أي مدى استطاع عباسي استثمارها في شحن نصه بالمعاني والدلالات؟.

وللإجابة على الإشكال المطروح قسمت هذه الدراسة إلى مدخل و ثلاثة فصول، كل فصل زاوج بين التنظير والتطبيق، ومقدمة، وخاتمة.

خصصنا المدخل لتحديد المفاهيم الأساسية للدراسة، وهي الأسلوب والأسلوبية، كما تم التركيز على مستويات التحليل الأسلوبي، وأهميته والغاية التي يريدها المحلل من ولوجه إلى عالم النص.

وفي الفصل الأول تناولنا التناص بين النشأة والمفهوم، مع تحديد أنواعه و آلياته محاولتين استخراج أهم التفاعلات النصية من المدونة، ودورها في إنتاج الدلالة.

أما الفصل الثاني فتناولنا فيه ظاهرة الانزياح في مستوييها الاستبدالي والتركيبي، مع ذكر أهم وظائفها الجمالية والدلالية.

فيما خصصنا الفصل الثالث لدراسة الإحالة، ودلالتها وأهم أنواعها، مع التركيز على الإحالة الضميرية من خلال ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب، باعتبارها النوع المتفشي في المدونة، وذكر مرجعياتها الداخلية والخارجية.

أما الخاتمة ففيها جمعنا كل النتائج التي توصل إليها البحث.

وحتى تكون الخطة ناجحة، كان من الضروري اختيار المنهج المناسب لها، فاتبعنا المنهج الأسلوبي ودعمناه بالإجراء الإحصائي.

وقد اعتمدنا في هذا البحث على عدة مصادر مراجع أهمها:

مدونة الدراسة (نشيج الروح)، "لسان العرب" "لان منظور" "الأسلوبية والأسلوب" لعبد السلام المسدي، "الأسلوبية، الرؤية والتطبيق" ليوسف أبو العدوس، "التناص في شعر عز الدين المناصرة" لليديا وعد الله، "ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل" لعصام شرتح، "علم الأسلوب" لصلاح فضل، كما اعتمدنا على العديد من المراجع الأخرى المتخصصة في التحليل اللغوي و الأسلوبي، التي كان لها عظيم الفائدة علينا.

وكأي باحث أكاديمي فقد اعترضتنا بعض الصعوبات والعراقيل نلخصها فيما يلي:

- تعدد آراء المنظرين حول المنهج الأسلوبي.

- اختلاف آليات الدراسة الأسلوبية.

- صعوبة فهم المعطيات اللغوية الواردة في الديوان، إذ أن الشاعر يشتغل على لغة رامزة أدت إلى تفشي ظاهرة الغموض.

- قلة المراجع المتخصصة في الإحالة وما عثرنا عليه لا يعدوا أن يكون مجرد عناصر.

ونغتنم فرصة تقديم هذا الجهد، الذي نتمنى أن يحظى بالقبول والرضا لنوجه خالص شكرنا وامتنانا، لكل من ساهم في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد، وأجدنا شديدتي الامتنان والتقدير لأستاذتنا الفاضلة "وهيبة عجيري"، التي لم تبخل علينا بنصائحها وتوجيهاتها حتى بلوغ هذا البحث صورته النهائية، والذي نتمنى أن يكون جهدا يضاف إلى الجهود المقدمة في سبيل الدرس الأسلوبي.

وفي الأخير نعتذر عن كل خطأ أو سهو صدر منا، فإن أصبنا فبتوفيق من الله، وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان، والله وراء القصد.

مدخل

أنتجت مرحلة الحداثة زخما نقديا ذو اتجاهات متشعبة ومتنوعة؛ يعود ذلك في الأساس إلى الاختلاف في المرجعيات التي يتكئ عليها كل اتجاه، وحسبنا من هذه الاتجاهات كلها، إفراد الحديث عن الأسلوبيّة؛ باعتبار أن الدراسة التي بين أيدينا سعت إلى الإفادة من المقاربة الأسلوبيّة، وإمكانية تطبيقها على إحدى الأعمال الشعرية للشاعر "عبد الله عباسي" في ديوان له بعنوان :"نشيج الروح"، والأسلوبيّة حسب ثلة من النقاد والباحثين تهدف إلى استكناه أغوار النص للوقوف على قيمه الفنيّة والجمالية.

وقبل الخوض في الحديث عن هذه الدراسة، ارتأينا اللجوء إلى ضبط دلالة المصطلحات المتعلقة بها، وهذا ما سيتم القيام به في معرض الحديث عن الأسلوبية والأسلوب.

1. مفهوم الأسلوب:

1.1.المفهوم اللغوي:

لاشك أن مصطلح الأسلوب من المصطلحات التي "لا تتضمن تعريفا محدداً جامعا، شاملا؛ بل جاءت تعريفات الأسلوب بشكل متعدد، وذلك حسب منطلقات الناقد أو الدارس"[1].

ففي التراث العربي نجد مفهوم المصطلح عند "ابن منظور "(ت 711هـ-1311م) :" يقال للسطر من النخيل أسلوب، ... والأسلوب الطريق والوجهة والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، وتجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول؛ أي أفانين منه"[2]؛ فالأسلوب عند "ابن منظور" يحمل عدة دلالات منها: دلالة السطر، الطريق، الوجهة والمذهب، وأيضا فنون القول.

[1] موسى سامح ربابعة: الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004م، ص21.

[2] ابن منظور: لسان العرب، تح: محمد أحمد حسب الله هاشم الشاذلي، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.ت) ، مج07، ص225.

في حين لو عدنا إلى "ابن خلدون " (ت 808هـ- 1406م)، نجده يضيف دلالة مختلفة لمصطلح الأسلوب عن تلك التي أتى بها "ابن منظور" فيرى أنه: "عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يُرجعُ إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى، الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب، الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا اعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض ... وإنما يرجع إلى صورة ذهنيّة للتراكيب المنتظمة كليّة باعتبار انطباقها على تركيب خاص"[1].

أما عند الغرب قديما "فتعني كلمة (أسلوب) stylos في الإغريقية (عمودا)، والجذر اللغوي لكلمة (أسلوب) في اللغات الأوروبية المعروفة هو stylus، ويعني (ريشة)، ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلق كلها بطريقة الكتابة، فارتبط أولاً بطريقة الكتابة اليدوية، دالا على المخطوطات، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغويّة الأدبية، فاستخدم في العصر الروماني كاستعارة تشير إلى صفات اللغة المستعملة لا من قبل الشعراء؛ بل من قبل الخطباء والبلغاء، وظل حتى اليوم ينصرف إلى الخواص البلاغيّة المتعلقة بالكلام، كما يقول قاموس أوكسفورد"[2].

إذا كان المفهوم اللغوي للأسلوب عند العرب تتسع دلالته لتشمل الوجهة، المذهب، المنوال، الطريق وفنون القول بأشكاله... فإن دلالته عند الغرب كانت ضيقة حصرت في آلة الكتابة (القلم أو الريشة)، والعمود كما كان يندرج تحت علم الخطابة دون الشعر.

[1] ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 2002م، ص569.

[2] محمد عزام: الأسلوبيّة منهجاً نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1989م ، ص05.

2.1.المفهوم الاصطلاحي:

تحدث أغلب الباحثين العرب والغرب عن الأسلوب بوصفه حقلا معرفيا له علاقة بالخطاب وكيفية صوغه وتركيبه.

يشير"مجدي وهبة" إلى مفهوم الأسلوب في " معجم مصطلحات الأدب " بقوله: " الأسلوب: بوجه عام طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة، وهذا هو المعنى المشتق من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية (stylus) الذي يعني القلم"[1].

وهناك من يطلق مفهوم الأسلوب على "طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، و لجنس من الأجناس، ولعصر من العصور"[2]؛ أو "على طريقة الأداء، أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه، أو لنقله إلى سواه بهذه العبارات اللغوية "[3].

أما "شارل بالي " (1865م- 1947م) فيحصر مدلول الأسلوب في "تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة بخروجها عن عالمها إلى حيز الوجود اللغوي "[4].

لتستقر الدلالة في الكيفية التي يكتب بها الكاتب، وهذا ما يراه غالبية الأسلوبيّين.

---

[1] نور الدين السّد: الأسلوبيّة وتحليل الخطاب- دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2010م، ج1، ص144.

[2] بيير جيرو: الأسلوبيّة، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2 ،1994م، ص09.

[3] محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السّعدي فرهود وعبد العزيز شرف: الأسلوبيّة والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1996م، ص41

[4] عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب- دراسة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2006م، ص135.

2. مفهوم الأسلوبيّة :

عرف المشهد النقدي الغربي في بدايات القرن العشرين وتحديداً سنة 1909م، الميلاد الحقيقي للأسلوبيّة علي يد الألسني السويسري وتلميذ "دوسوسير" "شارل بالي "، الذي أسس لهذا العلم في كتابه المعنون : "مبحث في الأسلوبيّة الفرنسية ".

اختلف النقاد والمهتمون بالدرس الأسلوبي في وضع وتحديد مفهوم الأسلوبيّة، وسعوا إلى تأصيلها في الدراسات النقديّة الحديثة، فهناك من يرى بأنها: "علم لغوي حديث يبحث في الوسائل التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية و الشعرية، فتميزه عن غيره... إنها تتقرى (الظاهرة الأسلوبيّة) بالمنهجية العلمية اللغوية، وتعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية، تدرسها في نصوصها وسياقاتها ..."[1].

انطلاقا من هذا المفهوم غدت الأسلوبيّة في مستوى علمي مكنها من إقصاء المعياريّة؛ فهي علم وصفي يقوم على وصف الظاهرة الأدبية ويدرسها بشكل موضوعي بحث.

فيما يرى "جاكبسون " أنها: "تعد بحثا عما يتميز به الكلام الفني عن بقيّة مستويات الخطاب أولا، وعن سائر الفنون الإنسانيّة ثانيا"[2]. هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يعتبرها "فن من أفنان شجرة اللسانيات "[3].

فالأسلوبيّة في نظر" رومان جاكبسون" هي: علم لساني، وظيفته البحث في الخصائص التي تميز الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب، والفنون الإنسانية الأخرى.

[1] عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص131.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة، بيروت- لبنان، ط5، 2006، ص34.

[3] المرجع نفسه، ص40.

ويتفق الألماني "ستيفن ألمان" مع "جاكبسون" في اعتبار الأسلوبيّة علماً لسانيا نقديا قائلا: " إن الأسلوبيّة اليوم هي أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد، ومناهجه و مصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبيّة من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معاً"[1].

الأسلوبيّة لا تتجزأ عن اللسانيات، وهي علم ليس مستقلاً بذاته.

تجدر الإشارة إلى أن الأسلوبيّة لم تتنزّل في البيئة العربيّة كعلم جديد، إلا في منتصف السبعينيات من القرن العشرين مع نخبة من خريجي المدارس الغربيّة، أبرزهم "عبد السلام المسدي"في دراسته: "الأسلوبيّة والأسلوب "، "صلاح فضل "في: "علم الأسلوب "و "محمد عبد المطلب"في: "البلاغة والأسلوبيّة".

"لعل أعمق المباحث العربيّة في تقديم المفهوم الأسلوبي و أصفاها وضوحاً، وأثراها معرفة، أن تكون تلك التي بسطها "عبد السلام المسدي" في كتابه الموسوم (الأسلوبيّة والأسلوب) ، الذي شكل عالة لكتابات أسلوبيّة لاحقة، قد تنعكس بوضوح في كتابات محمد عزام (الأسلوبية منهجاً نقديا)، الذي يبدو – في نصفه الأول على الأقل– مدينا لـ "لأسلوبيّة و الأسلوب" بدين ثقيل (غير مكتوب) لا تشفع له فيه إيماءة عارضة تشيد بإسهامات المسدي الأسلوبيّة "[2]؛ لأن الأسلوبيّة عند المسدي: "علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة "[3]

وهكذا تتضح العلاقة بين الأسلوبيّة واللسانيات بوصف الأولى جزءا لا يتجزأ عن الثانية.

[1] عبد السلام المسدي:الأسلوبية والأسلوب، ص24.

[2] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية– الجزائر، ط3، 2010م، ص86.

[3] المرجع نفسه، (ص.ن).

هذا وقد قارن "عبد السلام المسدي" بين البلاغة والأسلوبيّة، ووجد فروقات بين هذين العلمين على الرغم من وجود تداخل بينهما، معتبرا البلاغة علما معياريا يرسل الأحكام التقييمية، بينما تتنزه الثانية عن المعيارية؛ لأنها تتقيد بقيود منهج العلوم الوضعية[1].

أما "صلاح فضل" فيرى أن علم الأسلوب هو: "وريث شرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس، وحكم عليها تطور الفنون و الآداب الحديثة بالعقم، ينحدر من أصلاب مختلفة، ترجع إلى أبوين فتيين هما: علم اللغة الحديث أو الألسنية إن شئنا أن نطلق عليها تسمية أشد توافقا مع دورها في أمومة علم الأسلوب من جانب، وعلم الجمال الذي أدى مهمة الأبوة الأولى من جانب آخر"[2].

من خلال عرض المفاهيم السابقة توصلنا إلى نتيجتين مفادهما:

- أن الأسلوبيّة تحاذي منطقة مترامية الأطراف؛ إذ تتعالق مع عدة حقول معرفية أهمها: اللسانيات، البلاغة والنقد الأدبي؛ (أي أن الأسلوبيّة منهج في النقد).
- هناك علاقة بين الأسلوب و الأسلوبيّة، فإذا كان الأسلوب هو الطريقة التي ينتجها الكاتب في نقل أفكاره ومواقفه إلى متلقيه من خلال توسل تقنيات فنية تبرز شخصيّته الأدبية، وتميزها عن غيرها، فإن الأسلوبيّة علم يدرس الأسلوب أو على حد تعبير الناقد بشير "تاوريريت ": " آلة تعمد إلى تفكيك الأسلوب للوقوف على عناصره و علاقاتها"[3].

[1] ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص44.

[2] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة،ط1، 1998م، ص5.

[3] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية- دراسة في الأصول والمفاهيم، الأردن، ط1، 2010م، ص147.

3. اتجاهات الأسلوبيّة:

على الرغم من تباين اتجاهات الأسلوبيّة، إلاّ أنها تتكئ مجتمعة على أرضية لسانية بحتة، حيث " نستشف من روح هذه الاتجاهات عطاءات المد اللساني في صورته السويسرية على المستوى النظري والإجرائي "[1].

معلوم أن "شارل بالي" هو الأب الروحي للأسلوبيّة، ثم جاء بعده طائفة من الأسلوبيين "اشتقوا لأنفسهم طرقا واتجاهات ضمن هذا العلم الجديد، راكمت البحث الأسلوبي و أثرته برؤى معرفية منهجية جديدة، ورسمته علما متعدد الاتجاهات..."[2].

وهكذا يجد القارئ نفسه أمام اتجاهات متمايزة تختلف من باحث إلى أخر.

عند الغرب نجد مثلا "بيير جيرو" يميز بين أسلوبيتيّن اثنتين هما:

- الأولى: "الأسلوبية الوصفية (s. descriptive)، أو أسلوبية التعبير(s. de l' expression): هي أسلوبية الآثار، وبديل لعلم الدلالة، تدرس علاقات الشكل بالفكر، مثلما تدرس الأبنية ووظائفها داخل النظام اللغوي، يمثلها "Charles Bally "[3].
- الثانية: "الأسلوبية التكوينية (s. génétique)؛ تتشبه بالنقد الأدبي، وتدرس التعبير في علاقته بالمتكلم، معتدّة بظروف الكتابة ونفسية الكاتب، وتمثلها "أحسن تمثيل "الأسلوبية المثالية " لدى ليوسبيتزر "[4].

أما "بريان جيل " قسم الأسلوبيّة إلى ثلاثة اتجاهات:

- "أسلوبيّة اللغة (يمثلها شارل بالي)

---

[1] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظرات الشعرية، ص165.
[2] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص76.
[3] المرجع نفسه، ص77.
[4] المرجع نفسه، (ص.ن).

- أسلوبيّة مقارنة (من شأنها أن تغتدي قاعدة لمنهج في الترجمة)

- أسلوبيّة أدبية (جاكبسون ،بيار غيرو ،...)"[1].

أما في البيئة العربيّة فقد احتفظ المهتمون بالشأن الأسلوبي بتقسيمات الغرب لأسلوبيّة، فـ"عدنان بن ذريل" يميز بين ثلاثة اتجاهات كبرى وهي:

- الأسلوبيّة التعبيرية: ركزت على القيم التعبيرية.

- الأسلوبيّة التكوينيّة: ركزت على ظروف الكتابة.

- الأسلوبيّة البنيوية: التي اعتبرت العلاقات اللغوية هي مركز ثقل النص، ومنها ينطلق الباحث في التحليل[2].

أما " نور الدين السّد" فيقسم الأسلوبية إلى أربعة اتجاهات هي:

- الأسلوبيّة التعبيرية: وتبحث في القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة بين مرسل ومتلق.

- الأسلوبيّة النفسيّة: تركز على مضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي؛ الذي هو نتيجة لإنجاز الإنسان والكلام والفن.

- الأسلوبيّة البنيوية: وتُعنى بالكشف عن القوانين التي تنظم الظواهر الأساسيّة في الخطاب الأدبي.

- الأسلوبيّة الإحصائية: تعتمد على الإجراء الإحصائي في وصف الأسلوب، كالقيام بإحصاء كلمات النص وتصنيفها حسب نوع الكلمة مثل: الأسماء و الأفعال ...[3]

[1] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص77 .

[2] ينظر:عدنان بن ذريل: اللغة الأسلوب، ص135.

[3] نور الدين السّد: الأسلوبيّة وتحليل الخطاب- دراسة في النقد العربي الحديث، ص62- 118.

هذا وقد شيّد الأسلوبيون للأسلوبيّة مكانة في الدرس النقدي الحديث من خلال سعيهم لتنزيلها "منزلة المنهج الذي يمكن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نافذا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية، وهكذا تسعى الأسلوبيّة لأن تكون علما تحليليا تجريديا يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهجي عقلاني، يكشف البصمات التي تجعل السلوك الإنساني ذا مفارقات عمودية "[1].

4. التحليل الأسلوبي:

1.4. مستويات التحليل الأسلوبي:

تقوم الأسلوبيّة في تحليلاتها على أربعة مستويات.

أ- المستوى الصوتي

يتركز في دراسته على: الوقف، التغيم، القافية، النبر والوزن، ومن خلال هذا المستوى يتم دراسة الإيقاع، والعناصر التي تعمل على تشكيله، والأثر الجمالي الذي يحدثه، وكذا دراسة تكرار الأصوات، والدلالات الموحية التي تتولد عنه.

ب- المستوى التركيبي

يعكف الدارس الأسلوبي في هذا المستوى على دراسة الجملة، فالفقرة، فالنص، وما يتبع ذلك، مثل: الجملة من حيث: طولها وقصرها، الفعل و الفاعل، التقديم والتأخير، التعريف والتنكير، الروابط، الزمن، البنية العميقة والسطحية، المبتدأ والخبر، العلاقة بين الصلة والموصول، الصّلة، التذكير والتأنيث، الصّيغ الفعلية: البناء للمعلوم والبناء للمجهول، وغيرها من العناصر.

[1] نور الدين السّد: الأسلوبيّة وتحليل الخطاب- دراسة في النقد العربي الحديث ، ص13.

ج- المستوى الدلالي

وفي هذا المستوى يتم التركيز على دراسة: الكلمات المفتاحية، الكلمة والسّياق الذي تقع في، وعلاقاتها الاستبدالية والمتجاورة، الاختيار، المصاحبات اللغوية، الصيّغ الاشتقاقية، المورفيمات كعلامات التأنيث والجمع والتعريف.

د- المستوى البلاغي

ويتضمن دراسة ما يلي:

- أنواع الإنشاء كالاستفهام و الأمر والنداء، و القسم، والدعاء، والتعجب والنهي...

- الصور البيانية كالاستعارة و فاعليتها والمجاز العقلي والمرسل...

- المحسنات البديعية وأثرها الموسيقي[1].

2.4. خطوات التحليل الأسلوبي

من المتعارف عليه أن المحلل الأسلوبي عند مباشرته للنص الأدبي لابد أن يكون مسلحا بالوعي المنهجي، حتى يتسنى له الوصول إلى نتائج دقيقة، من خلال إتباع عدّة خطوات، يلخص "فتح الله أحمد سليمان " أهمها في كتابه "الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية":

- اقتناع الباحث الأسلوبي بأن النص جدير بالتحليل، وهذا ينشأ من قيام علاقة قبلية بين النص والناقد قائمة على القبول والاستحسان؛ وهذه العلاقة تنتهي عندما يبدأ التحليل حتى يتفادى الأحكام المسبقة التي تؤدي إلى إلغاء الموضوعية، وهذا مالا يقبله التحليل الأسلوبي.

[1] ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبيّة الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان- الأردن، ط1، 2007م، ص51-52

– ملاحظة ومراقبة الانحرافات بهدف الوقوف على شيوع الظاهرة الأسلوبية أو نذرتها، ويكون ذلك بتجزئة النص إلى عناصر، ثم تفكيك هذه العناصر.

– الوصول إلى تحديد السّمات والخصائص التي يتم بها أسلوب الكاتب من خلال النص المنقود؛ والذي يمكننا من معرفة الثابت والمتحول في اللغة، ووصف جماليات الأثر الأدبي[1].

وعلى العموم فإن التحليل الأسلوبي يجيب على الإشكاليات الآتية:

– ما الخصائص الفردية التي تسم النص؟

– ماذا يريد النص والمؤلف وبأيّ صيغة؟

– ما تقنيات كل كاتب في التعبير عن رسالته الأدبية؟[2]

هذا وقد أشار "يوسف وغليسي" إلى أن التحليل الأسلوبي يختلف من دارس إلى أخر باختلاف مداخل التحليل حيث يقول : "نتفق مبدئيا مع "محمد الهادي الطرابلسي" في أن التحليل الأسلوبي يختلف باختلاف مداخل التحليل، فقد يكون بنيويا بمعنى أن الانطلاق فيه من مبادئ المفردات وتراكيب الجمل، وأشكال النصوص، وهندسة الآثار، أو دلالياً ينطلق فيه من صور معانيه الجزئية، وموضوعاته الفردية وأغراضه العالية، ومقاصده العامة وأجناسه المعتمدة ..."[3].

[1] ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008م، ص56-57

[2] ينظر: صابر محمود الحباشة: الأسلوبيّة والتداولية- مداخل لتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2011م، ص34.

[3] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسونية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (د.ط)، 2002م، ص145.

3.4. أهمية التحليل الأسلوبي:

يكسب التحليل الأسلوبي في الدراسات النقدية الحديث والمعاصرة مكانة كبرى، نظرا لحاجة النص إليه، وتكمن أهميته كما وضحها فتح الله أحمد سليمان في النقاط الآتية:

- الكشف عن المدلولات الجماليّة في النص؛ وذلك عن طريق الغوص في مضامينه وتفكيك عناصره.

- التحليل الأسلوبي يمد الناقد بمعايير موضوعية، يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدي.

- إسهام التحليل الأسلوبي في إظهار رؤى الكاتب و أفكاره وطبيعة تفكيره.

- التحليل الأسلوبي يؤدي إلى إثراء الممارسة النقدية خصوصاً إذا أحسن الناقد استخلاصه.

- رفض التحليل الأسلوبي للسياقات الخارجية التي تتصل بالنص، واعتماده على علم اللغة أكسبه الموضوعية وأبعده عن الذاتية.

- إبراز القيم الجمالية والبلاغية في النص من خلال قدرته على كشف المعاني المتوارية وراء الألفاظ[1].

وهكذا أضحى التحليل الأسلوبي تقنية لمقاربة النصوص الأدبية مستفيدا من الدرس اللساني، ويتجلى ذلك تحديدا في استناده إلى أرضية لغوية، كما أنه استطاع بكل روح علمية الغوص في خفايا النص لاستعادة جمالياته، والكشف عن مكامنه، وقطف ما فيه من ثماره.

[1] ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص53.

الفصل الأول:

التناص في ديوان "نشيج الروح"

شهدت الدراسات النقدية الحديثة مرحلة انتقالية تم فيها الانتقال من السّياق إلى النسق، وهي المرحلة التي اعتبرها ثلة من الناقدين والباحثين فتحاً عظيما للنص، الذي كان مقصياً من دائرة المركزية والسّلطة التي فاز بها المؤلف بالأغلبية السّاحقة في ظل ما يعرف بالنقد السّياقي، فاختلفت موازين القوى، ورجحت الكفة لصالح النّص، ليصبح هو صاحب السلطة العليا ومحور انشغال الدراسات النقدية، فلقد تعالت الأصوات ونادت إلى الاحتفاء به ، وتفعيل دور تلك الدراسات ابتغاء " افتضاض أسرار النص الأدبي والتحكم بعقلانية وخيالية معاً في خفاياه النادة ومكامنه المعتاصة "[1].

فكان الاهتمام بما اصطلح عليه بـ (التناص) من المسائل التي هيمنت على الدراسة النقدية لصلتها الوطيدة بالنص؛ لأن "التناص أخذ يظهر وينمو داخل إطار النص الأدبي، مكوناً مكانةَ وأساسا محورياً للعمل الأدبي، لما يشكله من حمولات معرفية وعلاقات تفاعلية وروابط ووشائج اتصال بين نص وآخر، أو بين نص ونصوص عديدة "[2]؛ إذ أن كل نص يستمد وجوده من نصوص سابقة.

ومن هنا لابد من الإشارة إلى مفهوم النص وصولا إلى التناص.

1. مفهوم النص:

1.1. المفهوم اللغوي:

يراد بالنص في اللغة العربية: "رفعك الشيء... يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه، ونصّت الظبية جيدها: رفعته... وأصل النص أقصى الشيء وغايته... ونص كل شيء منتهاه... قال

[1] عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1983م، ص4.

[2] إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م، ص12.

الأزهري: النص أصله ومنتهى الأشياء، ومبلغ أقصاه"[1].

أما في الأصل اللاتيني للغات الأوروبية فإن دلالة النص تختلف عن الدلالة العربية "فالنص(text) في اللغات الأجنبية مشتق من الاستخدام الاستعاري في اللاّتينية للفعل(textere) الذي يعني يحوك، أو ينسج، وفي قاموس (ROBERT) الفرنسي: النص مجموعة من الكلمات التي تشكل مكتوبا أو منطوقا"[2].

فإذا كانت الدلالة العربية تفيد الرفع والظهور والانكشاف، فإن الدلالة اللاتينية تحيل على النسج، وتوحي بالاكتمال والاستواء، ولعلها تقترب من المفهوم العربي الذي يدل على بلوغ الغاية والانسجام، والعمل على جعل الشيء المنسوج في أحسن تقويم، فالكتابة المنتظمة والمنسجمة كالنسيج المتقن؛ أي أن النص نسيج من الكلمات والتراكيب.

2.1.المفهوم الاصطلاحي:

اختلفت مفاهيم (النص) باختلاف التوجهات الفكرية والتراكمات المعرفية؛ حيث اكتسب تنوعات في الاستخدام، فنجد أنفسنا أمام كم هائل من التعريفات الخاصة به، لذلك سيتم الاقتصار على أشهرها.

فمن منظور لساني وظيفي تعرف "جوليا كرستيفا" النص على أنه: "جهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام(longue) بواسطة، بالربط بين كلام تواصلي، يهدف إلى الإخبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه، فالنص إذا إنتاجية"[3].

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج06، ج49، ص4441-4442.

[2] محمد عزام: النص الغائب- تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001، ص13- 14.

[3] ليديا وعد الله: التناص العرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2005، ص28.

يفهم من تعريف "جوليا كرستيفا" مجموعة من الخصائص أهمها أن النص لا يقف عند سطح اللغة، بل هو بنية عميقة.

أما "بول ريكور" فيرى أن النص هو "كل خطاب تم تثبيته عن طريق الكتابة "[1].

هذا التعريف أقيم على أساس المظهر الكتابي؛ أي أن النص عبارة عن جمل وتراكيب مثبتة بواسطة الكتابة.

لو عدنا إلى "جاك دريدا" نجده قد ميز بين مفهومين للنص: "مفهوم قديم ومفهوم جديد، المفهوم القديم هو المفهوم التقليدي الذي يرى النص كيانا محدد المعالم والحدود، نص له بداية ووسط ونهاية...، أما المفهوم الجديد الذي يقدمه دريدا فهو بداية الطوفان...وهو طوفان أحدث انقلابا جذريا في مفهومنا عن النص"[2]؛ لأن الذي حدث هو "عملية اجتياح stroming... أبطلت كل هذه الحدود والتقسيمات، وأرغمتنا على توسيع المفهوم المتفق عليه (نص)، لم يعد جسماً كتابيا مكتملاً ... بل شبكة مختلفة، نسيج من الآثار التي تشير بصورة لانهائية إلى أشياء ما غير نفسها ..."[3]. وبهذا يصبح النص منفتحاً بشكل دائم ومستمر حتى إذا فككت شفراته ألفيناها تحمل في ثناياها بقايا آثار الكتابات السابقة.

مما سبق ذكره نلاحظ اختلافا واضحا بين هؤلاء الباحثين في تحديد مفهوم النص، فإذا كان البعض قد جعل النص منغلقا على ذاته، مستقلا مكتفيا بقوانينه الداخلية، فإنه مع البعض الآخر عبارة عن أمشاج من آثار أدبية غائبة، وبذلك أصبح منفتحا لا تحده حدود ولا تقيده قيود.

هذه النظرة الجديدة للنص هي التي أدت إلى ظهور مصطلح التناص في الدراسات النقدية الحديثة.

---

[1] عبادي السوقي: بول ريكور النص والتأويل، تر: عبد الحي أزرقان، www.alsoque.net، 2016.04.21، الساعة: 21:25.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة- نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 2001 م، ص460.

[3] المرجع نفسه، (ص.ن).

2. مفهوم التناص:

1.2. المفهوم اللغوي:

لم يرد في المعاجم العربية القديمة تحديد مفهوم التناص، إنما ورد في المعاجم الحديثة، ففي معجم الطلاب الوسيط وردت كلمة (التناص) بهذا المعنى:"تناص القوم: ازدحموا"[1].

ولعل هدا المفهوم يحمل معاني الالتقاء والتصادم والاتصال، وهذا ما يؤكد فكرة التناص بدلالاتها الحديثة، كالتشابك والتداخل والتفاعل.

في حين نجد مصطلح التناص (intertext) في اللغة الفرنسية مكونا من شقين هما: " (inter) التي تعني في الفرنسية: التبادل، بينما تشير كلمة (text) إلى النص في الثقافة الغربية التي من أصل لاتيني (textus)، وتعني النسج أو (حبك)"[2].

لعل مفهوم التناص داخل اللغة الفرنسية يلتقي مع المفهوم العربي، فهو الآخر يحيل على معاني التواصل والالتقاء والتداخل.

2.2.المفهوم الاصطلاحي:

لاشك أن خصائص التناص أحدث حراكا كبيراً داخل الأوساط النقدية الحديثة والمعاصرة، فضلا عن كونه الظاهرة الأكثر إثارة للجدل، لأنه مصطلح مطاطي يصعب تقييده في مفهوم واحد، لذلك تعددت المفاهيم والرؤى حوله.

[1] كريم سيد محمود :معجم الطلاب الوسيط عربي عربي، دار الكتب العلمية،بيروت- لبنان، ط1،2006 م، ص328.

[2] إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص10.

وتعد الناقدة البلغارية "جوليا كرستيفا "أول من بلورت مصطلح التناص في مقالين لها في مجلة "تيل كيل" عام 1967م، فعرفته بقولها: "إنه أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها "[1].

وهذا يعني أن كل نص يستمد شرعيته من أرضية نصية أخرى، سواء أكانت سابقة عنه أو معاصرة له؛ أي أن "كل نص يتوالد؛ يتعالق، ويتداخل، وينبثق من هيولى النصوص في مجاهيل ذاكرة المبدع الإسفنجية التي تمتص النصوص بانتظام، وبثها بعملية انتقائية خبيرة، فتشتغل هذه النصوص المستحضرة من الذاكرة داخل النص، لتشكل وحدات متعالية في بنية النص الكبرى "[2].

فالتناص من هذا المنطلق يضفي على النص شيئا من الديناميكية والمرونة، ويكسبه خاصية الانفتاح؛ فالنص المتناص – بالنسبة للقارئ– نافذة يطل من خلالها على عالم التأويل؛ إذ يقف على البنى الزمنية بأبعادها الثلاثة الماضي، الحاضر والمستقبل، "والنص المتناص إن لم يحقق هذه الثلاثية" الماضي، الحاضر، المستقبل" يكون نصا عقيما أو كما يقول "رولان بارت": إنه نص بلا ظل، لأن النص الحقيقي في حاجة إلى ظله بشكل لازم "[3].

فيما اشترط "ميخائيل ريفاتير" قارئا واعيا من أجل فهم النص المستوعب لنصوص أخرى، فعلى القارئ حسبه: "أن يعي بأن النص [الشعري] يحيل دوماً إلى شيء قيل بطريقة أخرى في موضع آخر، أي هي التجربة المستمرة للف لفظي "[4].

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص215.

[2] عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005م، ص167.

[3] المرجع نفسه، ص167- 168 .

[4] عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل ، ص 169.

من هنا فالنصوص الشعرية تتولد من رحم نصوص أخرى، وهذه العملية هي التي تحملها تخمة دلالية تضمن لها الديمومة والانفتاح، فكلما كان للقصيدة القدرة على استيعاب طاقة هائلة من الثقافات و الأفكار، كالاقتباس من التاريخ والتراث و الأدب ...كلما كانت فضاءً لتعدد القراءات.

ومن الآراء النقدية المعاصرة التي اجتهدت في تقديم مفاهيم وإجراءات أكثر شمولية في العلاقات النصية نظرية "جبرار جينيت" ، الذي أضاف ما يسمى بالمتعاليات النصية ، فيعرفها بقوله :" هو ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى "[1]، ليصل إلى تحليل هذه المتعاليات في خمسة أنواع هي :

- **التناص:** هو المصطلح الذي أتت به "كرستيفا" وأفاد منه "جنيت"، فيرى أن التناص حضور مشترك بين نصين أو أكثر بطريقة استحضارية.
- **الملحق النصي:** ويشمل العنوان، والعناوين الفرعية، مقدمة، ملاحظات هامشية، شروحات ورسومات تخدم النص ...
- **الماورائية النصية:** اكتشاف النص الآخر من خلال القراءة، دون أن يتم الاستشهاد به بالضرورة يستدعيه، بل يذهب إلى أبعد الحدود دون أن يسميه.
- **الاتساع النصي:** هو كل علاقة توحد النص بالنص السابق.
- **الجامع النصي:** أي وجود علاقة بكماء، غير ملفوظة لا تظهر إلا كتنويه عبر الملحق النصي مثبت (مثل: رواية، سرد، شعر)، أو غير مثبت كالإشارات التي ترافق العنوان على الغلاف[2].

وعلى العموم فإن المساعي النقدية الغربية، جعلت للتناص جهازا مفهوماتيا ليصبح حقلا معرفيا، لكن كان هناك اختلاف واضح في مفاهيمه بين باحث وآخر، لاختلاف التوجهات المعرفية والنظرية.

[1] ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة ص34.

[2] ينظر: ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص34- 35.

وإذا ما انتقلنا إلى الجهود العربية، نجد مصطلح التناص في النقد العربي المعاصر، ظاهرة جديدة بفعل التجديد الذي لحق به؛ إذ لم يعرف مفهوم التناص إلا في أواخر السبعينيات، على الرغم من أسبقية الخطاب النقدي العربي القديم إلى الانشغال بظاهرة تداخل النصوص، كالتضمين والمعارضات والاقتباسات...

يعد "محمد بنيس" من الأوائل الذين وضعوا بصمتهم في مجال البحث التناصي، وجهده بلا شك، يشكل محورا أساسياً للدراسات العربية المعاصرة، مقترحا مصطلحا جديدا بعنوان: (النص الغائب). واعتبر التناص أحد الأدوات الفنية لقراءة الخطاب الأدبي وأتى بثلاث آليات لإنتاج النصوص هي: الاجترار، الامتصاص، الحوار[1].

أما "عبد الجليل مرتاض" فكانت نظرته لمفهوم التناص عميقة و دقيقة، فهو ينفي أن يكون التناص نوعا من المحاكاة أو المعارضات، أو نمطا من السرقات الأدبية، مؤكدا على أنه "عملية إبداعية لسانية مشروعة كلما تداخلت بنصوص تداخلا تلقائيا، وهي ظاهرة لسانية لا مناص منها بغية تقديم جرع من الأكسجين للنص المراد إنشاؤه ، ومحاولة إعطائه دفعات أمامية بمستويات خلفية اعترضت على حين غرة أفقيته البريئة"[2].

فكأنما التناص بالنسبة للنصين الحاضر والغائب فرصة للقاء من غير ميعاد، يستغلها الأول لينهل من الثاني طاقة تزيده قوة إلى قوته ودلالة إلى دلالته.

ويفرق "سعيد يقطين" في تعاطيه لمصطلح التناص بين مصطلحين هما:

- **التفاعل النصي الخاص:** يتجلى في علاقة النص الحاضر مع نص غائب محدد، وتظهر هذه العلاقة على مستوى الجنس، النوع والنمط.
- **التفاعل النصي العام:** و يتمظهر في إقامة النص لعلاقة مع نصوص عدّة مختلفة على صعيد الجنس والنوع[3].

[1] ينظر: إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص20- 21.

[2] عبد الجليل مرتاض: التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، (د.ط)، 2011م، ص6.

[3] ينظر: جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية- الجزائر، (د.ط)، 2003 م، ص46.

أما الناقد محمد مفتاح فقد اتسعت نظرته للتناص وآفاقه؛ حيث يطلعنا بقراءة متميزة ومتفردة لأنه " انطلق من مسلمة تفيد أن مسألة الحوار لا تسلم منه "اليد الأولى " ولا "اليد الثانية "ولا "نص الدرجة الأولى "ولا نص الدرجة الثانية " فلا اختراع كلي ولا ابتداع كلي "[1]، لذلك يؤكد "محمد مفتاح" على أن الكاتب أو الشاعر ما هو إلا معيد لنصوص سابقة سواء أكانت لنفسه أو لغيره[2]. كما أتى بآليتين فنيتين للتناص تتحكمان في كل عملية حوارية هما آليتا التمطيط والإيجاز.

هذا ويبقى مصطلح التناص داخل الحقل النقدي العربي المعاصر، مصطلحا مطاطيا، لا يقبل حدا واحدا، ويعود السبب إلى مشكلة الترجمة؛ إذ لم يتفق النقاد على صيغة واحدة أو مفهوم محدد، فترجم إلى عدّة صيغات لفظية مثل: "التناص أو التناصية، النصوصية، تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة، النص الغائب، النصوص المهاجرة (والمهاجر إليها)، تظافر النصوص، النصوص الحالة والمزاحمة، تفاعل النصوص، التداخل النصي..."[3].

وبعد عرضنا لظاهرة التناص عرضا يسيرا بمفهوميه الغربي والعربي، تم التوصل إلى أن التناص من أكثر الظواهر إثارة للمعاني والمدلولات، فكلما نهل النص من مخزون ثقافي، وزخم معرفي، اتسعت آفاقه وزادته ثراءً فضلا عن انفتاحه، مما يجعله قابلا للتأويلات، وتعدد القراءات وهذا لا يتأتى إلا لقارئ واع ذي حمولات ثقافية واسعة.

3. أنواع التناص:

اختلفت تقسيمات التناص من ناقد إلى آخر باختلاف مفاهيمه، وقد وقع اختيارنا على تقسيم يتناسب مع ما هو كائن في المتن الشعري لدى الشاعر" عبد الله عباسي". هذا التقسيم يحصي الأنواع الآتية:

1.3.التناص الديني:

[1] عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، إفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، 2007 م، ص27.

[2] إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص20.

[3] المرجع نفسه ، ص22.

ويعمد فيه الكاتب أو الشاعر إلى استدعاء الخطاب القرآني كالاقتباس، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة كالتلميح لقصة يدخلها في سياق نصه، كما يتجلى التناص الديني من خلال الإشارة إلى بعض الأحاديث النبوية والشعائر الصوفية، فـ" الموروث الديني منهل تر عذب، يزود الشعراء بألفاظ وتراكيب عجيبة "[1]،كما أنه يعمق الدلالة ،فيترك أثرا في نفسية المتلقي .

2.3. التناص الأدبي:

قد يستحضر الكاتب أو الشاعر نصوصا أدبية من بيئته أو من بيئات أخرى فيدخلها في نصه، وقد تحضر تلقائيا فتتداخل مع نص الأديب حتى من غير أن يدري، ليجد القارئ نفسه أمام نصوص في نص واحد.

فالتناص الأدبي "هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة، كتابية أو شفوية، شعرية أو نثرية مع نص الأديب "[2].

3.3. التناص التاريخي:

يعتبر المعطى التاريخي من الظواهر اللافتة للانتباه خاصة في النصوص الشعرية و الروائية؛ إذ يقوم المؤلف "باستلهام الحدث التاريخي والشخصيات التاريخية، بغية توظيفها في بنية النص بما تحمله من دلالات وإشارات

[1] إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص20.

[2] سهام بن أمسيلي: كتاب (الوساطة بين المتنبي وخصومه) في ضوء الدراسات النقدية الحديثة، مذكرة ماجستير،كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011 م، ص25.

تتيح للشاعر وللمتلقي الاتكاء على ما تفجره الشخصيات التاريخية، أو الموقف التاريخي من مشاعر ودلالات، تنمي القدرة الإيحائية للقصيدة"[1].

4.3. التناص الأسطوري:

هو عملية استحضار الأديب لبعض الأساطير القديمة، ثم يوظفها بطريقة تتلاءم والفكرة التي يريد إيصالها، فتعمق الدلالة، حتى" أضحت الأسطورة بمثابة القناع و الرمز لمرموزات حديثة، وقضايا طارئة، فبات يحتاجها الأديب المعاصر ويتلاعب بشخوصها ولغتها، تياها بين فضائها، لا يكل الحركة و المسير "[2].

5.3. التناص الشعبي:

وفيه يتم توظيف القصص الشعبي -باعتباره "مرآة صادقة لضمير الأمة، ووسيلة لكشف أفكارها، وما يخامرها من آمال وتطلعات، وما تعج به من تجارب وخبرات "[3]-في النص سواء أكان هذا القصص محليا أو عالميا، مما يضفي عليه نوعا من الخصوصية أو الشمولية بحسب ما وُظف فيه.

4.آليات التناص:

[1] عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص171.

[2] عبد العاطي كيوان: التناص الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 2003 م، ص19.

[3] ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص47.

شاعت في الدراسات النصية العربية ثلاث آليات للتناص، أجمع الباحثون على أن الناقد المغربي محمد بنيس" هو أول من عمل على تأصيلها، وقد استعارها من "جوليا كرستيفا"، معتبرا إياها "بمثابة قوانين نقيس بها مدى الوعي الذي يتحكم في قراءة الشعراء للنصوص الغائبة "[1].

1.4.التناص الاجتراري:

وهو تكرار النص الغائب إذ يكتفي الشاعر أو الكاتب بإعادة النص كما هو، أو يجري عليه تغييرا طفيفا، ويحدث في الغالب على مستوى "النص الديني بما يحظى به من تقديس واحترام ليأتي في الدرجة الثانية النص الأسطوري "[2].

2.4. التناص الامتصاصي:

يختلف هذا الشكل عن الشكل الأول بكون الأديب في تعامله مع النص الغائب، لا ينقله بل يعيد صياغته بأسلوبه الخاص دون المساس بجوهره "وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا "[3].

3.4.التناص الحواري:

يمتلك الأديب هنا أعلى قدر من الحرية في التعامل مع النص الغائب " الذي يعد حينئذ قابلا للتخريب والتفجير "[4]، وهذا النوع من التعامل مع النصوص لا يقوم به إلا أديب بلغ مرحلة عالية من التفقه الفني، لأن التناص الحواري يخرب ملامح النص الغائب ولا يبقي إلا على نواته، ومهما يكن من أمره، فإن النص الحداثي،

[1] هارون الحلبي: أشكال التناص،Haroon Al Halabi / blog-post5443hot mle، 2016/04/24، الساعة: 12:41

[2] الموقع نفسه.

[3] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص158.

[4] ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المنصارة، ص39-40.

بات يستخدم سياسة الاحتواء –احتواء النصوص الأخرى– وهذه السياسة بدورها تستقطب قراء يتمتعون بكفاءة أدبية، يصولون ويجولون في متاهاتها.

5. دراسة التناص في ديوان "نشيج الروح":

إن متابعة الظاهرة التناصية عند "عبد الله عباسي" في ديوانه "نشيج الروح"، يضطلع بفكرة مفادها : صعوبة كشف العلاقة التي تربط النص الشعري الحاضر بالنصوص الغائبة – إلا في بعض المواطن – لأن الشاعر يشتغل على لغة شعرية رامزة إلى حد تجعله –أي النص– غامضا، لا يفهمه إلا من أوتي حسا فنيا يقدر هذه القيمة الجمالية ، وعلى هذا الأساس سنحاول استظهار ملامح التناص في الديوان من خلال أنواعه وآلياته ثم الإشـارة إلى مدى مساهمة النص في تفجير المعاني والمدلولات.

1.5. التفاعل النصي بين المتن الشعري والنص الديني:

يمثل هذا التناص الديني للكثير من الشعراء الحداثيين المرجعية الثقافية والمخزون الذي لا ينضب، ويكون إما مباشر كالاقتباس اللفظي أو غير مباشر كالاقتباس المعنوي، ولما كان الدين من أهم روافد القصيدة الحداثية من ناحيتي الشكل والمضمون، فليس من الغريب أن يمدّها بخصوبة عالية. و"عباسي" شاعر استند إلى هذا الرافد، فكل النص الديني في نصه لتعزيز رؤيته، وتحقيق أهدافه الدلالية.

جدول التفاعلات النصية مع النص الديني:

القصيدة	الصفحة	النص الحاضر	النص الغائب	آلية التفاعل
أطياف الأفول	18	كَم حَسْرةً ذَرَفتَهَا العْينُ داميةً فلينتَهِ الوَهْمُ وَ الغصّاتُ والرّيْبُ هذَا أوَانُ الصّفا لاَ غَيمَ في الأفُق ولَيس بَعدَ قَضَا ءِ الله تَعقيبُ.	قال تعالى: ﴿وَمَاكَانَ لِمُومِنٍ وَلَا مُومِنَةٍ اِذَا قَضَى ٱللَّهُ وَرَسُولُهُۥٓ أَمْرًا اَن تَكُونَ لَهُمُ ٱلْخِيَرَةُ مِنَ اَمْرِهِمْ ص... (36)﴾ الأحزاب.	امتصاص الآية الكريمة بحمولتها الفكرية، فكانت مطابقة لفكرة الشاعر.
السبع الطوال	23	مقطع بعنوان "مفارقة": جَارَتنا فِي الشّرفَةِ المقَابِلَة تَنشّ عن وُرُودهَا الُعيُونَ وتُشرعُّ نوافذَ الجسدِ عَلَى امْتِدَادِ سرّهاَ المشْنُوق بحَبْل من مَسَد.	قال تعالى: ﴿فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ(5)﴾ المسد.	اجترار محذوف بواسطة الاقتباس.
أيا جدتي	31	تكرار لفظة "تبارك" في النسيج النصي مثل: - تَبارَكَ هذا الذّبولُ على وجنتيكِ - تَبارَكَ هذا الخُشُوعُ الجَليلُ على مُقلتيكِ - تبَارَكَ هذا البَيَاُض الطّهُور	تكرار لفظة "تبارك" في القرآن الكريم عدة مرات مثل: - قال تعالى: ﴿تَبَـٰرَكَ ٱلَّذِى نَزَّلَ ٱلْفُرْقَانَ عَلَىٰ عَبْدِهِۦ لِيَكُونَ لِلْعَـٰلَمِينَ نَذِيرًا(1)﴾ الفرقان. - قال تعالى: ﴿تَبَـٰرَكَ ٱلَّذِى بِيَدِهِ	اقتباس لفظة قرآنية وإعادة دمجها في بنية النص الشعري بما يتناسب ومقصدية الذات المتكلمة.

		– تباركَ عطر الحنانِ عَلى راحتيكِ	﴿ٱلۡمُلۡكُ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ قَدِيرٌ(1)﴾ الملك.	
ترانيم على أوتار علاّ	50	تراه يقول: موحشٌ ريْبُ المنوُن موجعٌ هذا الجُنون	قال تعالى: ﴿ٱمۡ يَقُولُونَ شَاعِرٞ نَّتَرَبَّصُ بِهِۦ رَيۡبَ ٱلۡمَنُونِ(30)﴾ الطور	امتصاص الآية الكريمة بحمولتها الفكرية، فكانت مطابقة لفكرة الشاعر.
	53-52	أم تُرى باقة من ربيعِ المشَاتل غَمّت رُؤاه فاحْتَفّى بالغُمُوض وأَذْلَقَ العِطرُ من سِدرة مُنتهاه..؟	قال تعالى: ﴿ أَفَتُمَٰرُونَهُۥ عَلَىٰ مَا يَرَىٰ(12) وَلَقَدۡ رَءَاهُ نَزۡلَةً أُخۡرَىٰ(13) عِندَ سِدۡرَةِ ٱلۡمُنتَهَىٰ(14) ﴾ النجم.	اقتباس تركيب قرآني وتحويره وفق رؤية الشاعر.
لم يعد عيسى من حلمه	83	لمْ يمُتْ "عيسى" هو الآنَ طيفٌ يُرفرفُ قربَ المصِيف	قال تعالى: ﴿ وَلَا تَقُولُواْ لِمَن يُقۡتَلُ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمۡوَٰتُۢ بَلۡ أَحۡيَآءٞ وَلَٰكِن لَّا تَشۡعُرُونَ (154)﴾ البقرة	امتصاص معنى الآية و دمجها في بنية النص.
	83	يَكْتسي سندسًا أخضرَا و يمرّ مثل الحفيف	قال تعالى: ﴿عَٰلِيَهُمۡ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضۡرٞ وَإِسۡتَبۡرَقٞ...(21)﴾ الإنسان.	اقتباس تركيب قرآني.
لم يعد عيسى من حلمه	83	إلى روحِ تلميذي و صديقي (عيسى)،	«السلام على أهل الديار من المؤمنين والمسلمين، يرحم الله المستقدمين منا	اجترار محذوف عن طريق اقتباس عبارة من حديث

		أنتُم السّابقون و نحنُ.	والمتأخرين وإنا إن شاء الله بكم لاحقون»[1] حديث شريف.	شريف وحلها في البناء النصي
-السبع الطوال -تجليات مريم -ترانيم على أوتار علاّ -حكاية صيف - لا أحد بالباب - مواجد	30-21 47-43 53-49 55-52 81-77 92-89	إقحام الرمز الصوفي في الرمز الحاضر مثل: النور سكرى، نشوى الخلد، الصفاء، النقاء، الطهور، الروح، اليقين، طائر، تجليات، الضياء، الملكوت، الوجد، الوهج، سراب، أشواق، الفانين...	يتقاطع النص الحاضر مع الرمز الصوفي بكل ما يحمله من عوالق فكرية و روحية، والتصوف كما يعرفه معروف الكرخي:« هو الأخذ بالحقائق و اليأس مما في أيدي الخلائق»[2].	اقتباس مفردات صوفية وتضمينها في بنية النص بما يخدم رؤية الشاعر.

جدول-1-

من خلال الجدول السابق يمكن أن نميز بين ثلاثة مستويات في استدعاء الخطاب الديني:

[1]- ابن سنان النسائي: سنن النسائي الصغرى، دار السلام للنشر و التوزيع، الرياض، تح: صالح بن عبد العزيز بن محمد بن إبراهيم آل الشيخ، (د .ط)، (د.ت)، ص2220-2221.

[2] أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008م، ص12.

1- المستوى الأول:

تم فيه استدعاء الخطاب القرآني بشكل مكثف، وظف بعدة آليات، كان لها دور كبير في تفجير الدلالات، مما جعل نص "عباسي" ممتد الأفق رحب الفضاء؛ ويمكن توضيح ذلك من خلال بعض النماذج الواردة في الجدول:

ففـي قصيدة " أطيافُ الأفوُل" يخبرنا الشاعر عن قصة مضت، بعدما اجتاحته الذكريات وما صـاحبها من هـزة عـاطفية، خلقت دلالة نفسية سلبية ممثلة في الشعـور بالإخفـاق العـاطفي والحسرة علـى مـا فـاته مـن حظـوظ، لكن سرعان ما يهتدي إلى حكمة ربه مهتديا لمعاني الآية القرآنية، وهي ذات أبعاد نفسية إيجابية تدفع للصبر من جهة، والتفاؤل بالأمل من جهة أخرى، فالخير فيما اختاره الله، وفي تضاعيفها مغزى عميق هو الإيمان بقضاء الله.

فامتصاص الآية الكريمة وتضمينها في النص هو بمثابة إحدى آليات الدفاع النفسي، تهدف الذات الشاعرة من وراءه إلى خلق ما يسمى بالتوازن النفسي.

وفي قصيدة " أيا جدتي" يضفي الشاعر صفات القداسة علي جدته، بكل ما تحمله الكلمة من معنى، فهي رمز للحنان، الوفاء، الولاء، الطهر، النقاء، والصفاء والإيمان... لذلك لم يعثر الشاعر إلا على كلمة واحدة اقتبسها من القران هي كلمة "تبارك "، ليعمق الدلالة، ويقرب الصورة إلى ذهن المتلقي، ويبين مدى حاجتنا إلى تلك الصفات التي ضاعت في غمرة بؤس الحاضر وإن كان توظيف تلك اللفظة فيه نوع من الغلو- فالقداسة والإجلال والعظمة لا تكون إلا لله.

في حين لو عجنا على مطلع قصيدة: "لم يعد عيسى من حلمه" لألفيناه " يستدعي آيتين قرآنيتين دفعة واحدة، أراد الشاعر من خلالهما التأكيد على أن الحلم إذا اغتيل سينبعث من جديد، ويبقى متجذرا داخل كل

واحد منا، واحتمال أن عيسى الذي لقي حتفه غدرا ، هو بالنسبة للشاعر كالشهيد، كالشمعة التي تنير للآخرين، بأثره، بفكره، بعلمه، فمات عيسى وعاش الحلم.

2- المستوى الثاني:

وفي القصيدة نفسها يتناص الشاعر مع الحديث الشريف: «السلام على أهل الديار من المؤمنين والمسلمين، يرحم الله المستقدمين منا والمتأخرين وإنا إن شاء الله بكم لاحقون» [1].

يتفاعل وفق آلية الاجترار المحذوف، أسهم هذا الحذف إلى حد كبير، في انفتاح النص نحو دلالة التوجس من الموت أو المصير المجهول، وما يخبئه الغيب، لذلك ينفي الشاعر موت عيسى:

"إلى روح تلميذي وصديقي (عيسى)،

أنتم السابقون و نحن.

لم يمَت عيسى

هو الآن طَيف يرفرف قرب المصيف

ويمر مِثْل الخَفِيف"[2]

3- المستوى الثالث:

[1]- ابن سنان النسائي: سنن النسائي الصغرى، ص2220-2221.

[2] عبد الله عباسي: نشيج الروح، منشورات أرتيستيك، القبة- الجزائر، ط1، 2007 م، ص83.

لقد كان المعجم الصوفي واحدا من أهم المصادر التي استقى منها الشاعر رموزه وصوره، فساهمت "في التعبير عن أبعاد تجربته بشتى جوانبها الفكرية والروحية والنفسية..."[1].

فالاحتفاء بالمصطلحات الصوفية أنتج دلالة الشعور بالقلق والاختناق إزاء هذا الواقع، الذي يطفو على سطحه القبح والفساد، لذلك يتوق الشاعر إلى عالم متخيل يتوهج نورا وصفاء، في حالة أشبه بالجذب الصوفي، يتجلى ذلك بوضوح في قصيدتي (مواجد) و (تجليات مريم).

2.5. التفاعل النصي بين المتن الشعري والنص الأدبي:

إن من أكثر الظواهر استدعاء في ديوان " نشيج الروح"، استدعاء النصوص الأدبية، وإعادة كتابتها واستثمارها في قالب إبداعي جديد يناسب وتطلعات الشاعر ورؤاه الفنية، ولم يغترف الشاعر من الخطابات الشعرية فحسب، بل أفاد من جنس القصة أيضا؛ ففي بعض المحطات من ديوانه نلمس النزعة السردية الدرامية.

جدول التفاعلات النصية مع النص الأدبي:

القصيدة	الصفحة	النص الحاضر	النص الغائب	آلية التفاعل
أشهد أني رأيت	13	تحُاَورِني ريح أُسَائِلُهَا عن (جيكور)	يقول السياب عن شدة اشتياقه وحبه لقريته جيكور في قصيدته "جيكور": آه جيكور، جيكور ما للّضُحَى كالأصيل أيْنَ جِيكور	امتصاص الأبيات وتحويرها بما يتلاءم مع قضية الشاعر.

[1] عصام شرتح: ظواهر أسلوبية غي شعر بدوي الجبل، ص196.

			جيكور ديوانُ شِعري مَوعِد بين ألواحِ نعْشي و قَبْري[1]	
أطياف الأفول	19	إنّ الورودَ إذا جفّ العبيرُ بها تجتثُّ يابسةً لا يُجديها تَشذِيبُ	يقول إيليا أبو ماضي: "وظَلَّت التِّينـةُ الحَمْقَـاءُ عـارِيةً كأنّها وتدٌ في الأرضِ أو حَجَرُ ولمْ يُطِقْ صَاحبُ البُستانِ رؤيتَهَا فاجتثّهَا فَهَوتْ في النّار تَسْتَعرُ"[2]	امتصاص البيت الشعري وإنتاج دلالة مطابقة.
السبع الطوال	21	عنوان القصيدة:"السبعُ الطوالُ" القصيدة عبارة عن سبع مقاطع صغيرة الحجم، وكل مقطع له عنوان.	السبع الطوال اسم عرفت به المعلقات السبع حينا "وحينا آخر بالمذهبات و سميت كذلك بالسموط. والمشهورات، كما سماها الباقلاني في إعجاز القرآن. السبعيات"[3].	اقتباس ولد دلالة مخالفة سميت المعلقات بالسبع الطوال لطولها أما المقاطع الشعرية التي أسماها الشاعر بالسبع الطوال فهي قصيرة.
	23	(مفارقة): جارتُنا في الشّرفةِ المقابلةِ	جَارَتِي مَدّتْ من الشّرفَةِ حبلاً من نَغَمْ	امتصاص البيت الشعري وإعادة إنتاج صورة شعرية تتقاطع مع النص

[1] سامر محي الدين أمين: روائع من قصائد شاعر (المطر) بدر شاكر السياب، كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2008م، ص127- 128.

[2] ديوان إيليا أبي ماضي: تصدير: سامي الدهان، دراسة: زهير ميرزة، دار العودة، بيروت، (د.ط)، 2004 م، ص278.

[3] أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تح: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1980م، ص 21.

		تنشُّ عن وُرودهَا العُيونُ وتُشَرّعُ نوافذَ الجَسَدِ على امتدادِ سرّهَا المشْنُوق بحبلٍ من مَسَد	نَغَمٌ قاَسٍ رتَيب الضّرب منْزوف القرار نَغَمٌ كالنّار	دلاليا ولغويا.
	26- 27	(عرض غامض): يتحدث الشاعر عن عرض مسرحي غامض الأحداث	تناص مع معاني المسرح السياسي المعاصر أو ما يسمى بمسرح التسييس، تحديدا مع "حفلة سمر من أجل 5 حزيران".	تفاعل حواري: حيث النص الشعري كاد يختفي، انمسحت معالمه ولم يبق إلا الجوهر.
	29- 30	(وقوف على الأطلال): قِفا نعانق الألق في غمرة هذا القلق ...قفا سأبذر الضياء في أطلالهم	استدعاء المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي بقول امرؤ القيس: "قفا نبكي من ذكر حبيب و منزل بسقط اللوى بني الدخول فحومل"[1]	امتصاص البيت الشعري و تحويره وفق سياق النص الحاضر و إنتاج دلالتين؛ الأولى سلبية و الثانية إيجابية.
أيا جدتي	33	لن تكونوا كبارا إذا لم تخوضوا بحور المحن	يقول الشابي:	تم التفاعل وفق آلية الامتصاص.

[1] ديوان امرئ القيس:تح:محمد أبو الفضل إبراهيم،دار المعارف، ط5،1990م، ص7.

			"و من لا يريد صعود الجبال يعش أبد الدهر بين الحفـــر"[1]	
ترانيم على أوتار علا	50	وترٌ صَاخِبٌ كالسّكون صّامِتٌ كالصّخَب مُلهِمٌ كَهَسيسِ النّخيل أو كَهَمْسِ الجُفُون	همس الجفون: عنوان الديوان الشعري لميخائيل نعيمة.	اقتباس العنوان حرفيا وإعادة دمجه في بنية النص لإنتاج دلالة جديدة.
حنين	64	أذْكُرُ أنّ الصّدَاح ..كَانَ يرُافِقُنا في الطّريقِ إلى المدرسّة قبَّرَةٌ على حافّة الدّرب وسَربٌ من الحَسَاسِين يُؤنِسُ وردَ الصّباح بلُبلٌ في الكِتَاب..وخَفْقَ جَناَحَ وفي البَالِ..أنشودةَ انْتَحِبْ....يا شَجَرَ واعْصِفي... يا رياح	يقول ميخائيل نعيمة: "سَقفُ بيْتِي حَديد رُكْنُ بيْتِي حَجَر فاعْصِفي ياَ رِياح و انْتَحِبْ ياَ شَجَر"[2]	محاكات اجترارية ثم عن طريق تضمين البيت الشعري الغائب في نسيج النص الحاضر.

[1] أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت– لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص78.

[2] ميخائيل نعيمة: همس الجفون، نوفل، بيروت–لبنان، ط6، 2004 م، ص71.

لا أحد بالباب	77- 81	لا شَجَرَ في هَذا الأفق يُهديكَ صَلاَةَ الخُضْرةِ لاَ نَهَر يخَمُشُ وَجْهَ الصّخْرِ لِينَحَتَ مَرآةَ المَاء... ...لاَ أحَدَ بالبَاب ولاَ بابَ خلفَ اليبَاب	يقول ت.س.إليوت: "هُنَا...حيْثُ الصّخور بلاَ مَاء و الدّرب الرّملي الدّرب الملتوي"[1]	امتصاص معاني القصيدة وإعادة كتابتها بصيغة جديدة تتلاءم وسياق النص.
لم يعد عيسى من حلمه	84- 85	كَانَ عِيسَى يُساوِرُ موتَه جالسًا كالغَمامِ هادئاً كَنهَارٍ صَفَا هامِساً يَقرَأُ "إيوانَ كِسْرَى" و"فَتْحَ الفُتُوحِ"	- "إيوان كسرى" عنوان قصيدة البحتري. - " فتح الفتوح" عنوان قصيدة لأبي تمام يصف فيها واقعة عمورية.	اقتباس حرفي لعنواني القصيدتين و إعادة تركيبهما في بنية النص لإنتاج دلالة جديدة.
-حكاية صيف -سيرة أحمد	55- 59 -69	هذه القصائد الثلاث عبارة عن سرد قصصي وظف الشاعر بعض عناصر القصة كالموضوع و البنية الزمانية و المكانية، الذروة و النهاية	البنية السردية للقصة القصيرة، وتقوم القصة على"موقف بسيط موحد الموضوع، ينمو دون تشعب في الأحداث والشخصيات ودون إسراف في الزمن و العرض"[2].	تم التفاعل وفق آلية المحاكاة للبنية السردية.

[1] رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، جمهورية مصر العربية، ط1، 2003 م، ص303.

[2] يوسف نوفل: فن القصة عند محمد عبد الحليم عبد الله، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط1، 1996م، ص5.

-لم يعد عيسى من حلمه	75 -83 87			

جدول-2-

من خلال الجدول السابق يتضح أن التفاعل مع النصوص الغائبة خاصة الشعرية كان لها الحضور القوي، وما تم تصنيفه في الجدول لا يعدو أن يكون مجرد نماذج، و يتوقف ذلك بحسب ذاكرة كل قارئ، وبحسب ما تم إحصاؤه في الجدول تبين أن نص "عباسي" يتداخل مع نوعين من النصوص الأدبية:

1- التعالق مع النص الشعري:

يتعالق النص الشعري الذي بين أيدينا مع نصوص معاصرة له و سابقة عليه، تماهى معها في سمتها التمردية، ونبرتها الحزينة، واستخدام القناع، هذا التفاعل فتح المجال أمام التأويل، و ولد دلالات جديدة أحيت النص و أثرته.

ففي قصيدة (أشهد أني رأيت) يتضح مدى مساهمة النص المتناص في تفجير دلالة النص الأصلي، إذ يتناص "عباسي" مع "السياب "في قصيدته (جيكور شابت) التي يقول فيها:

"آه جِيكور!جِيكور ! .

جِيكور ديوانُ شِعري

مَوعِدٌ بين ألواحِ نعْشِي وقَبْري "[1]

إن آهات "السياب" التي تعكس معنى شوقه ومعاناته، وهو بعيد عن قريته "جيكور"، لقيت صدى لدى شاعرنا، ليتحد مع "السياب" في معاناته وأحلامه؛ فإذا كان " السياب" يرى في قريته الصغيرة آية الجمال والنقاء والصفاء، فإن "عباسي" يحن لذاك الجمال الذي خربته أيادي الأعادي. إن "جيكور" التي جعل منها "السياب" أسطورة البعث، "بعثت رغم اندثارها لأنه خلدها في شعره، ومنحها وجودا لايبيد"[2]، هي بالنسبة لشاعرنا رمز لتجديد العراق وإعادة إعماره، وهذا ما يحلم به الشاعر.

أما في قصيدة (السّبع الطوال)، وفي مقطع بعنوان " وقوف على الأطلال "، يعود الشاعر إلى النص الشعري القديم مستثمرا "البنية النصية الجاهلية المتمثلة في نص الأطلال محاولا إعادة التجربة الطللية بصورة موافقة للتجربة المعاصرة، فبنى الحاضر على الغائب، وهذا الرجوع له مبرراته وأسسه التي تسوغ ذلك الشعور"[3]، فتجربة الشاعر المعاصرة استدعت حضور رمز الطلل لإبراز موقفه وتفجير دلالة أخرى مغايرة. فقد تناص مع "امرئ القيس" في مطلع قصيدته الشهيرة (قفا نبك):

"قِفا نبْكِ من ذكرى حبيبٍ ومنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بين الدُّخولِ فَحَوْمَلِ"[4]

وإذا كانت وقفة "امرئ القيس" على ديار عفت وحبيبة ظعنت للبكاء، فإن وقفة "عباسي" كانت للتأمل في أعماق الماضي لاستقراء العظات والتزود من تجارب من رحلوا عنه، لأنه يدرك أن الماضي لا يعود، وأن البكاء

[1] – سامر محي الدين أمين: روائع من قصائد شاعر(المطر) بدر شاكر السياب، ص 127– 128.

[2] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص95.

[3] محمد الصالح خرفي: في عوالم النص "دراسات نقدية "، دار الأمير خالد، (د.م)، (د.ط)، 2014 م، ص23.

[4] ديوان أمرئ القيس:تح:محمد أبو الفضل إبراهيم، ص7 .

لا يجدي نفعا، يقول "محمد الغزالي" رحمه الله: "ما قيمة أن ينجذب المرء بأفكاره ومشاعره إلى حدث طواه الزمن، ليزيد ألمه حرقة ن وقلبه لذعا ؟"[1].

"قِفَا

سَأبْذُرُ الضّياءَ في أَطْلالِهِم

وأَرْشِفُ الرّحِيقَ

مِن سَرابِ خَطْوِهِم

فَفِي هَجيرِ هَجَرِهِم

يَأْتَلقُ وردُ اللّقا

ومن مَنَافِي نأْيِهِم

تُرقرقُ القصيدةُ

أنشودةَ النّقا"[2]

كما أن النص الشعري الغربي أيضا كان حاضرا في المتن الشعري، فقد استعاد الشاعر قصيدة "الأرض اليباب " للشاعر الأمريكي (ت. س .إليوت) التي يتحدث فيها عن الشعور بالضياع والاضطراب النفسي، في ظل الحضارة الغربية المزيفة، التي تأسست على المادة، فجاءت قصيدته محملة بشحنات تشاؤمية، عبرت عن رفض صاحبها للمعطيات السائدة، لقيت هذه الأفكار صدى في نفس الشاعر الذي يبدو أنه ينظر إلى تلك الحضارة

[1] محمد الغزالي: جدد حياتك، دار المجد للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص91.

[2] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص30.

بالمنظار ذاته، فأعاد كتابة نص (إليوت) بشكل ينسجم مع رؤيته، لذلك نجده في قصيدة (لا أحد بالباب) يثير جدلية الهجرة نحو الضفة الغربية، مبحرا رفقة عصبة من الشباب الذين انبهروا وخدعوا بالحضارة الكاذبة، في مركب تاه بهم منذ الوهلة الأولى، فيصب جم هجائه على البحر الذي يوشك أن يلتقمهم:

"لاَ شَجَرَ في هَذاَ الأُفُق المقفِر

يُهديكَ صَلاَةَ الخُضْرةِ

لاَ نَهْرٌ يَخْمُشُ وَجْهَ الصّخْرِ

...

أيّ فراغٍ ضَارٍ هذا؟

أيّةُ أرضٍ هاتِه؟

...

تَنحتُ من جُوعِها وجهَ الفجْرِ"[1]

فالبحر الذي كان رمزا للجمال والخير والجود، لم يعد في نظر الشاعر إلا أفقا مقفرا، ورمزا للجوع، فأضحى يبابا، لكن الشاعر المنفرد في المركب بصوته الرافض لمنطق الهجرة، يتوق كعادته للتغيير، لتغيير نظرة المخدوعين، رغم أنه يحمل مرثيته بين يديه، مدركا أن المركب الذي تاق للإبحار بهؤلاء الشباب سوف يلفظهم قبل الوصول، فيتساءل:

[1] عبد الله عباسي: نشيح الروح، ص77- 78 .

"فَكَيفَ سَأُفلِقُ صَبرَ المخُدوعِينَ

لِيَغدُو النُّورُ المطْفَأُ فِي الأبْصَارِ

شَرَارَةَ نَارٍ؟

كَيْفَ أُعيِدُ بَهَاءَ الكُحْلِ لِعَينيِنِ

أفسَقَ فِي حَوَرِهِمَا اليَأْسُ

...

كَيفَ سأمسِكُ أطيَافَ الحُلمِ

لأحيَا غدي

وبين يديّ أوتارٌ تَعزُف مَرثيَتِي؟"[1]

2- التعالق مع البنية السردية:

يتداخل الشعري مع السردي من خلال استحضار بعض عناصر القصة كالشخصيات والأحداث، وهذا ما نلمسه في قصائد (حكاية صيف) و(سيرة أحمد)، و(لم يعد عيسى من حلمه). أراد الشاعر أن يضفي عليها مواضيع ذات طابع درامي حزين؛ ففي قصيدة (سيرة أحمد) يثير قضية الصراع مع الزمن، فإذا كانت نازك الملائكة

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص79-80.

"ترى في الزمن قوة جبارة مطاردة، والإنسان يحاول أن يهرب منها، ولكنه لا يملك أن ينجو، أو لا يكاد يملك ذلك"[1] فإن: "عباسي" يدعو إلى التجلد و الصبر والتحلي بالإرادة، لمواجهة الصدمات حتى ينجو من قهر الزمن.

3.5. التفاعل النصي بين المتن الشعري والنص التاريخي:

أضحى التاريخ من العناصر الفنية التي يشتغل عليها الشاعر المعاصر لأنه– التاريخ– يقدم " أمثولات وعبر مترشحة ومصفاة بهيئات سردية مرمزة أو مختزلة في حبكات لها أثر دلالي تعجز عنه المباشرة والتقريرة والغنائية الصارمة"[2]. و"عباسي" واحد من الشعراء الذين اغترفوا من التاريخ، وضمنه في ثنايا نصه لأنه يزود القصيدة بطاقات تعبيرية هائلة، وبواسطته يبرز موقفه إزاء القضية التي يدافع عنها.

جدول التفاعلات النصية مع النص التاريخي:

القصيدة	الصفحة	النص الحاضر	النص الغائب	مشكل التفاعل
أشهد أني رأيت	15	علجُ المرعَى يلوكُ الشّعر بعكاظ و(الأفذاذُ) من (عبسٍ)و(ذُبيَان) وإيّاد يصلُونَ النّفْيَ.. و الغفلَة.. !	– عبس وذبيان قبيلتان جرت بينهما حرب دامت أربعين سنة، فيما يعرف بحرب داحس والغبراء. – قبيلة إياد، قبيلة عراقية، ذات نسب عريق، غزاها كسرى وجيشه حين	امتصاص معاني الأحداث ومحاولة إسقاطها على الحاضر بشكل ينسجم والتجربة الفنية للشاعر.

[1] إحسان عباس :اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص 75.

[2] حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجا، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008 م، ص54.

			نغمست في اللهو والملذات.	

جدول–3–

يوضح الجدول السابق تفاعل النص الشعري مع حدثين تاريخيين:

الأول: العثور على تشابه بين ما آل إليه واقع الوطن العربي اليوم من صراع وانفصال وتصدع أجزائه، وبين تشاحن وتنازع وتنافر قبيلتي عبس ذبيان، بسبب ما حدث بينهما من شقاق، أدى إلى نشوب حرب دامت أربعين عاما ولم تضع هذه الحرب أوزارها إلا بعدما اهتدت القبيلتان إلى سلاح الكلمة (شعر عنترة بن شداد وهرم بن سنان)، لذلك جفا شاعرنا حروف الهمس، وسكب سعير الرفض بشعره، متسائلا عن دور الكلمة اليوم:

"فَهل تُشفي حرابُ الحرف

هل تجدي؟"[1]

الثاني: استدعاء وضع قبيلة إياد التي انغمست في الملذات والشهوات، وتركت نفسها عرضة لكسرى وجيشه، لوجود تشابه مع وضع الأمة العربية حين غفلت وانغمست في لهوها، باتت مشرعة الأبواب لليهود وأمريكا وباقي الدول الغربية الطامعة.

هذا ولا يزال الجدول يتسع لتفاعلات أخرى، يتوقف ذلك على نوعية القارئ.

4.5. التفاعل بين المتن الشعري والنص الأسطوري:

لم يكن الشاعر الجزائري بعيدا عن التحولات الفكرية والثقافية التي طرأت على الحركة الشعرية بشقيها معنى

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص15.

ومبنى، وأصبح ينشد ما أسماه (ت. س.إليوت) بـ: " المعادل الموضوعي للمشاعر والأفكار. ولا ريب أن الأسطورة باتت معادلا موضوعيا بامتياز، كونها تمنح " العديد من النصوص الإبداعية، تألقها وتميزها، عبر عقود أدبية مختلفة هذا التفاعل الخلاق الذي يجعل الأسطورة تنزاح عن دلالتها الأصلية، وتعانق رؤية فنية جمالية جديدة، تكتسبه عند تفاعلها مع الجنس الأدبي"[1]. والأسطورة في مفهومها العام: "سرد قصصي مشوه للأحداث التاريخية، تعمد إليه المخلية الشعبية فتبدع الحكايات الدينية والقومية والفلسفية، لتثير بها انتبه الجمهور"[2]. وهذا يعني أن النص الأسطوري يتضمن أحداثا تاريخية، رسخ جوهرها في اللاوعي الجمعي، أما شكل الحكايات فمختلف.

جدول التفاعلات النصية مع الأسطورة:

القصيدة	الصفحة	النص الحاضر	النص الغائب	آلية التفاعل
السّبعُ الطّوالُ	26	(عرض غامض): حين انْتصَافِ العَرضِ تَسَاءَل الجمهورُ كيفَ سَيلْقَى حتْفَهُ الوَزير وكيفَ يُنصفُ القَدر من جرّحَتء مِعصَمَهُ الأَصْفاد كيف يصيرُ القَصرُ والجواري وحكايا شهرزاد أين ترى سَوْفَ يطيرُ السّندباد	– استدعاء شخصية "شهرزاد" التي استعملت الذكاء و الحيلة مع زوجها الملك "شهريار"، الذي خانته زوجته، فنذر أن ينتقم من النساء بأن يتزوج كل ليلة فتاة و يقتلها، لكن شهرزاد اهتدت إلى حيلة تتمثل في سردها للملك قصصا مترابطة، وتسكت كل ليلة عند حدث مشوق، وهكذا وقع الملك في حبها و أبقاها.	امتصاص معاني الأسطورتين باستدعاء اسم الشخصية الرمز، وإعادة إنتاجه ودمجه في بنية النص الحاضر.

[1] ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص203.

[2] عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط2، 1984، ص19.

		بعد فصولٍ خمسة؟	– استدعاء أسطورة السندباد، "أسطورة الإنسان المعاصر في الصراع بينه وبين معوقات الزمان والمكان ومحاولته التخلص من ثقل التجربة التاريخية والانطلاق إلى رحاب أوسع"[1]	

جدول–4–

من خلال جدول التفاعلات السابق يتضح أن تفاعل نص"عباسي" مع النص الأسطوري ضئيل جدا، إذ لم تتجاوز أسطورتين هما: الأسطورة الشهرزادية والأسطورة السندبادية، وظفهما الشاعر معا في نص شعري واحد هو: " عرض غامض". كما أن تداخل القصيدة مع هذين النصين أتى علي شكل الامتصاص بذكر اسم الشخصية – الرمز الأسطوري– والحفاظ علي جوهر الحكاية.

هذا وقد استطاع الشاعر في هذا النص أن يستوعب مغزى النص الأسطوري ويطوعه لإنتاج دلالة جديدة ، تتوافق ومقاصده ، فالواقع السياسي بالنسبة للشاعر عبارة عن مسرحية متسارعة الأحداث، تفاصيلها يشوبها الغموض، خاتمتها غير متوقعة من طرف الجمهور أراد الشاعر أن يكشف عن دور الأنظمة العربية في طمس الحقائق وتزييفها وتكميم الأفواه، ويكشف أيضا عن معاناة الشعوب جراء استبداد الحكام وقهرهم.

لذلك رأى في أسطورة شهرزاد المادة الغنية القادرة علي تكثيف الدلالة بهدف التأثير في الملتقي، فيجعل منها رمزا لرفض الظلم المتسلط من قبل ألحكام كما ترمز إلى الدفاع عن النفس، والصراع من أجل البقاء والاستقرار.

[1] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص153.

أما السندباد فيرمز إلى همومه وهموم المجتمعات ألعربية والعقبات التي يتلقاها أثناء رحلته في البحث عن الاستقرار المادي والمعنوي.

5.5. التفاعلات النصية بين المتن الشعري والتراث الشعبي:

لا شك أن استلهام التراث الشعبي يضفي على النص الشعري شيئا في الخصوصية و المحلية، يدلل الشاعر به على ارتباطه بالمجتمع، ومشاركته همومه وآماله وأحلامه، وهذا ما تبين لنا عند ملامستنا لتجربة "عباسي" الشعرية، من خلال المواضيع التي طرقها، حيث ضم في طياتها قدرا من الأمثال الشعبية بطريقتي الامتصاص والاجترار المحذوف.

جدول التفاعلات النصية مع النص الشعبي:

القصيدة	الصفحة	النص الحاضر	النص الغائب	آلية التفاعل
أشهد أني رأيت	12	هَلْ سَيُعيد القولُ الأعزلُ ما كَسَحَتهْ الأزْمَان	يقول المثل الشعبي الجزائري:(اللي عوّجو الزّمان ماتسقّموا ليام)	تم التفاعل وفق آلية الحوار بتفكيك النص الغائب وإعادة بنائه وتركيبه وفق مقصديه الشاعر ودمجها في بنية النص.
	12	رَكَضَتُ من أقْصَى النقّيِ إلى القَلَق.	يقول المثل الشعبي الجزائري: (هربت من الشعبة طحت في الواد)	
	14	الحَادِي يخُاتل إبْلَه	يقول مثل شعبي مصري:(حاميها حراميها)	

أيا جدتي	33	لَنْ تَكُونُوا كِبَارًا إذَا لَمْ تَخُوضُوا بِحَارَ المِحَن	يقول المثل الشعبي الجزائري: "ما ركب من خاف من الطيحة"[1]	امتصاص المثل الشعبي وإعادة صياغته صيغة جديدة تناسب رؤية الشاعر.
حكاية صيف	59	لاَ يَبْقَى في الجَسَدِ سِوَى عِطْرِ البَحْرِ لا يَبَقَى في القَلْبِ سِوى التّعَبِ لا يَبَقَى في البَحْرِ سِوَى المِاءِ والأصْدَافِ ... ولَا يبَقَى في البَالِ سِوَى الأطلاَلِ	يقول المثل الشعبي الجزائري: (ما يبقى في الواد غير حجاره)	امتصاص المثل وتضمنيه في النص الجديد وإعادة نحويره وقلب دلالته

جدول–5–

يمثل الجدول–5– نماذج من التفاعلات بين النص الشعري والأمثال الشعبية، تبين من خلالها نزوع الشاعر إلى تعزيز الهوية وإثبات الذات وإضفاء شيء من الخصوصية على النص. فالشاعر وظف الأمثال الشعبية في الديوان بأساليب فنية رامزة، حاول من خلالها شحن اللغة بدلالات جديدة تتماشى مع الفكرة المراد التعبير عنها، وتم التفاعل معها وفق آليتي الحوار والامتصاص.

ومن أمثلة التفاعل، قول الشاعر على لسان جدته حين تسر لأحفادها ناصحة لهم:

[1] قادة بوتارن : الأمثال الشعبية الجزائرية ، تر: عبد الرحمان حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية،ط2، 2013م، ص 47.

" لَنْ تَكُونُوا كِبارًا

إذَا لمْ تَخُوضُوا بِحارَ المِحَن"[1]

فالشاعر في هذا البيت يشير إلى المثل الشعبي القائل: (ما ركب من خاف من الطيحة)، "ويعني أن الإنسان لا يمكن أن يكسب أي شيء إذا لم يتعرض للخطر ودون أن يجرب الأمور"[2]، و هو في الحقيقة أنتج دلالة تحيل إلى الترغيب في السعي من أجل نيل المطالب، مهما لقي الإنسان من مصاعب، بل إن العراقيل لا محالة مزروعة في دروب السالكين المتطلعين لأن يكونوا كبارا.

لدى وقوفنا على نماذج متنوعة من التناصات التي وردت في ديوان (نشيج الروح)، خلال هذا الفصل، توصلنا إلى نتائج، أهمها:

1) تأسست التجربة الشعرية عند "عباسي" في ديوانه (نشيج الروح)، على استثمار النص الغائب وتضمينه في بنية النص الحاضر ، وفق الآليات الثلاث (الامتصاص، الاجترار والحوار) ولكن بنسب متفاوتة.
2) النص الشعري عند "عباسي" فضاء لتلاقح النصوص وتناسلها؛ إذ يمكن للمتأمل فيها الاطلاع على نصوص أخرى(دينية، أدبية ،تاريخية...)، ما يجعل النص منفتحا على توالي النصوص الغائبة، ويتجدد مع كل قراءة.
3) إن ظاهرة التناص في نص "عباسي" حققت –إلى حد كبير- وظيفتها الجمالية، من خلال السمو باللغة الشعرية وتطويرها.

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص33.
[2] قادة بوتارن : الأمثال الشعبية الجزائرية، ص47 .

الفصل الثاني:

فنية الانزياح في ديوان "نشيج الروح"

تحظى دراسات الأسلوب باهتمام واسع في حقل الدراسات النقدية المعاصرة، وتنطلق الكثير من هذه الدراسات في تحليلها للظاهرة الأدبيّة من تشكيلها اللغوي، قصد الوقوف على قيمها الجمالية والفنّية؛ "لأن التركيب "التشكيل" اللغوي هو المادة الحقيقية المشكلة لِفن الأدب، لهذا ينبغي بذل جهد في التعرف على كيفية استخدام الأديب للغة"[1]. وهذا يقود إلى التّمييز بين مستويين على الأقل في استخدام اللغة أحدهما عادي، والآخر فني .

ولما كانت مَهمَّة هذا الفصل تقتصر على المستوى الفني، فقد عمدنا إلى دراسة ظاهرة الانزياح –تحديدا في ديوان "نشيج الروح"– بوصفها تقنية اخترقت قواعد اللغة العادية .

1.مفهوم الانزياح:

1.1.المفهوم اللغوي

جاء في لسان العرب:"زِيحَ، زَاح الشيء يَزِيح زَيْحاً وزُيوحاً وزيَاحاً، وانزاح ذهب تباعد، وأزحته وأزاحه غيره .

وفي التهذيب: الزّيْحُ ذَهَابَ الشيء، تَقُولُ: قد أَزَحْتُ عِلَتَهُ فَزَاحَتْ، وهي تَزِيحُ، قال الأعشى:

وَأَرْمَلَةٍ تَسْعى بِشُعْثٍ كأنَـــــــتهَا وَإيَاهُمُ رَنْدٌ أَحْثَتْ رِئَالِهَا

هَنَأْنَا فَلَمْ تَمْنُن علينا مالكٍ فأصبحت زخية بال قد أزحنا هزالها

وفي حديث كعب بن مالك: زاح عَنّي البَاطِلُ أي زَال وذهب وأزاح الأمر: قضاة"[2]

[1] عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في الشعر بدوي الجيل،ص85

[2] ابن منظور: لسان العرب، ج 21، باب الزاي، مادة زيح، ص1897

وفي المعجم الوسيط:"(زاح) زيحاً، وزُيوحا، وزيحانا: بعد وذهب (أزاحه):أزاله يقال:أزاح الله علته فزاحت (انزاح): زال"[1]

إذا كان لفظ (الانزياح) مشتقا من المصدر (زيح) الذي يعني فعله (زاح) وانزاح بمعنى ذهب وتباعد، كما جاء في المعجمين السابقين، فإن هذا اللفظ يقابله في اللغة الفرنسية مصطلح(écart) العائد إلى فاليري، والموظف من قبل الناقد "جان كوهن"[2] .

فيما اصطلح جاكبسون عبارة:(deceived expectation) التي ترجمت إلى العربية وهو ما يعني حرفيا:" تلهف قد خاب "، وترجمت العبارة إلى الفرنسية والتي تعني حرفيا:" الانتظار الذي خاب "، أما العبارة الشائعة والمتداولة هي:"خيبة الانتظار" [3]

وهناك من النقاد الغربيين من أطلق على الانزياح مصطلحات أخرى مثل: الشناعة، والانتهاك، والإطاحة والاختلاف [4] .

مما سبق ذكره نستخلص أن المعنى اللغوي لمصطلح الانزياح في الثقافة الغربية يحمل دلالات سلبية مضللة تدعو للحيرة.

[1] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر،ط 04 ،2004م،ص409

[2] ينظر: مازن أكثم سليمان:الانزياح في الشعر الجاهلي- المعلقات أنموذجا، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة البعث ،2009م، ص8

[3] ينظر:عبد السلام المسدي: الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربية للنشر والتوزيع، (د،م) ،ط03،(د.ت)،ص164

[4] ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة- الرؤية والتطبيق، ص181

2.1.المفهوم الاصطلاحي:

الانزياح من المصطلحات الشائعة في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، وقد تباينت الآراء ، واختلفت المذاهب والتيارات في تحديدها لهذا المصطلح .

ولعل "جان كوهن" هو أول من تحدث بإسهاب عن الانزياح في معرض حديثه عن لغة الشعر في كتابه:"بنية اللغة الشعرية "، أين طرح الكثير من القضايا الشعرية من بينها : التأكيد على أن الشعر يخالف قوانين النثر بل وينتهكها ، وقد تبنى منهجا علميا هو المنهج المقارن ، قارن بين لغة الشعر ولغة النثر ، وهو نفسه صرح بذلك قائلا:"المنهج المتبع في مسألة تمييزية لا يمكن أن يكون إلا منهجا مقارنا، ويعني الأمر هنا مواجهة الشعر بالنثر،ولكون النثر هو اللغة الشائعة ، يمكن أن نتحدث عن معيار نعتبر القصيدة انزياحا "[1] عنه فالشعر عنده " انزياح عن معيار هو قانون اللغة، وكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها"[2]

فكل خروج عن طوع اللغة المعيارية والشكل المتعارف عليه انزياح، والشعر انزياح؛ لأن لغة الشعر بطبيعتها لا تتقيد بقوانين اللغة.

إذا ما انتقلنا إلى جهود الباحثين العرب، نجد الكثير منهم يتفق في المفهوم العام للانزياح بالرغم من الاختلاف في المسلمات.

حيث"يكاد الإجماع ينعقد على أن الانزياح خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم، أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى، أو بدرجات متفاوتة "[3]

---

[1] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية،تر محمد الوالي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، (د،م)،ط1 ، 1986، مكتبة الأدب المغربي، (د.م)، (د.ط) ، 2015، ص15.

2- المرجع نفسه،ص6.

[3] يوسف أبو العدوس : الأسلوبية، الرؤية والتطبيق ،ص180.

يفهم من ذلك أن الانزياح خروج المخاطب عن المعايير المألوفة، قصدا أو عفوا في تعبيره عن التجربة الشعورية من عواطف وأفكار و ميولات .

يلخص"صلاح فضل" مفهوم الانزياح في الانحراف عن الاستخدام العادي للغة ، سواء أكان ذلك عن طريق استعمال الكلمة في غير ما وضعت له، أو إسنادها إلى ما ينبغي أن تسند إليه في النظام المألوف للغة، ومثال ذلك:

"يجلس على مقعد الرئاسة ثعلب"، نلاحظ أن هناك تنافر بين المسند وهو فعل "الجلوس"على مجلس الرئاسة ، ومسند إليه (الفاعل) وهو ثعلب بشرط أن نعني بالأخير هذا الحيوان الماكر الحقيقي، لكن هذا هو المعنى الأول فحسب، وهو لاشك يحيلنا إلى معنى ثان، وهو أنه يجلس على مقعد الرئاسة رجل ماكر داهية.

" فنحن أمام لون من تغير المعنى، وهو تعبير يرمز له الباحثون بالمخطط التالي:

لفظ ⟵ معنى ⟵ معنى ثان "

أي أن الانزياح عند "صلاح فضل" يتجاوز المعنى القريب إلى المعنى البعيد، والمعنى الظاهر إلى المعنى المضمر.

أما "يمنى العيد" فترى أن الانزياح"هو انزياح باتجاه الاختلاف ، باتجاه الإشارات التعبيرية على اختلاف أجناسها عند الموجود أو الوقائع التي تعبر عنها، وإن كانت تبقى تحيل عليها الإشارة اللغوية"حمامة" تنحرف دلاليا عن الموجود الذي هو الحمامة لتعبر عن السلام، وإن كانت هذه الإشارة"الكلمة" تحيل على الحمامة."[1]

إن الانزياح "عند يمنى" العيد هو الانتقال من المعنى الملموس إلى المعنى المجرد:

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص181.

حمامة ⟵ الطائر ⟵ السلام

في حين يطالعنا "تما م حسان "بمصطلح آخر وهو العدول، حيث "يعتبر الانزياح خروج عن الأصل، يحدث في كل مستويات اللغة (صوتي، صرفي، معجمي، نحوي)"[1].

وإذا كان الانزياح عند "صلاح فضل"، انحرافا عن المستوى العادي للغة، فإنه-أي الانزياح- عند "عبد الملك مرتاض" هو "الصّفة الأسلوبيّة التي تجعل لغة كاتب من الكتاب ذات خصوصية في إطار النظام العام للسان الذي تنتمي إليه اللغة، و لكأن الانزياح يأتي ليكرس ثقافة التعبير الأسلوبي، وما يحدث فيه من انحراف مفاجئ لم يكن المتلقي في الغالب ينتظر أنه يقع "[2]

مما سبق ذكره نستنتج: أن تداول مصطلح الانزياح في الدراسات النقدية العربية المعاصرة، يختلف باختلاف توجهات الباحثين الفكرية، ومرجعياتهم المعرفية لذلك تعددت المسميات، وهذا إن دل على شيء، إنما يدل على وجود أزمة حقيقية في ضبط المصطلح .

2.الانزياح و إشكالية ضبط المصطلح:

لا ريب أن كل علم له جهازه المصطلحي، ومن شروطه أن يكون متكاملاً دلالياً من شأن ذلك أن يساعدنا على سهولة فهمه، لكن يبدو أن الانزياح مصطلح غير ثابت من الناحية الاصطلاحية في الدراسات الأسلوبيّة خاصة، والنقدية عامة قديما وحديثا؛ ففوضى المصطلح بدأت مع الدراسات اللغوية و البلاغية العربية

[1] هدية جيلي: ظاهرة الانزياح في سورة النمل، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير في اللغويات، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، 2006م-2007،م ص49.

[2] عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات- متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر العربي المعاصر، منشورات دار القدس العربي للنشر والتوزيع، (د.م)،(د.ط)، (د . ت) ، ص153.

القديمة، وهذه بعض المصطلحات التي تدخل في مفهوم الانزياح أوردها"يوسف أبو العدوس" في كتابه:"الأسلوبيّة-الرؤية والتطبيق":

1-الشجاعة عند "ابن جني": ويقصد الحذف،و التقديم والتأخير و المجاز

2-العدول عند "ابن المرادي": وقد صرح به الجرجاني أيضا

3-الاتساع عند "ابن رشيق": ورد ذلك في كتابه العمدة

4-الاستعارة عند "الجرجاني":فاعلية الاستعارة قريبة من مصطلح الانزياح

5-التوسيع عند "ابن الأثير": يرى أن التوسع ضربين،أحدهما يرد على وجه الإضافة، والآخر يرد على غير وجه الإضافة.

6-الإدارة والاستدلال التغيير:وهي مصطلحات تعادل الانزياح

7-الالتفات عند "السيوطي": أن التوسع ضربين، أحدهما يرد على وجه الإضافة، والآخر يرد على غير وجه الإضافة .[1]

نلاحظ أنه لم يكن هناك اتفاق بين علماء العربية القدامى على توحيد المصطلح ، فكل دارس تناوله بحسب نظرته، وتوجهه الفكري، وثقافته...

أما في العصر الحديث، فقد ترجم مصطلح (écart) الانزياح (باعتباره مصطلح غربي وافد على الثقافة العربية) إلى عدة مسميات، فلا نكاد نعثر على مصطلح محدد، وذلك للاختلاف في مفهوم المصطلح؛ وقد صرح

[1] ينظر:يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة الرؤية والتطبيق، ص182-183.

"عبد السلام المسدي" قائلا:"مصطلح عسير الترجمة، لأنه غير مستقر في متصوره...على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن يصطلح عليه بعبارة(التجاوز)، أو أن نعيي له لفظة عربية استعملها في سياق محدد، وهي عبارة (العدول)"[1]

إن عسر الترجمة يعود في الأساس إلى الاختلاف بين الثقافتين الغربية و العربية، فالمصطلح يحمل خصوصية البيئة التي نشأ فيها؛ ذلك ما عبر عنه "عبد العزيز حمودة" بقوله: "حينما ننقل نحن الحداثيين العرب المصطلح النقدي في عزلة عن خلفيته الفكرية، والفلسفية فإنه يُفرغ من دلالاته، ويفقد القدرة على أن يحدد معنًى معيناً، فإن نقلناه بعوالقه الفلسفية أدى إلى الفوضى و الاضطراب، إن القيم المعرفية القادمة من المصطلح تختلف، بل تتعارض أحياناً مع القيم المعرفية التي طورها الفكر الغربي.."[2]

ومن المسميات التي تدخل تحت عباءة مسمى الانزياح، كما أوردها" عبد السلام المسدي " في كتابه " الأسلوبيّة والأسلوب":

1)الانزياح عند "سبيتزر"

2)الاختلاف عند "رنيية "و "اوستين وارين"

3)الإطاحة عند "بايتار"

4)المخالفة عند "تيري"

5)الشناعة عند "بارت"

6)الانتهاك عند "كوهان"

[1]عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص162-163

[2]عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص55

7)خرف السّنن واللحن عند "تودوروف"

8)العصيان عند "أراقون"

التحريف عند "جماعة مو" [1]

ويضيف "يوسف وغليسي" إلى القائمة التي أوردها "المسدي"، مصطلحات أخرى، في مقال له بعنوان: "مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية ومتغيرات الكلام " منها:

-التشويه المتناسق عند "ميرلو بونتي"

-مصطلح المروق والضلال و الاضطراب عند "غريماس"

-المجاز عند "تودوروف"

-الاستطراد

-مزج الأضداد...[2]

هذا التعدد يكشف عن القلق والاضطراب الذي يعيشه المصطلح النقدي العربي المعاصر لعدم وجود مؤسسات خاصة بتوحيد المصطلح، لذلك لابد من إرساء إستراتيجية تضبط المصطلحات الوافدة؛ كي تحمي القارئ من التشتت، وتيسر له الفهم .

[1] ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص 100-101 .

[2] ينظر، نوار بوحلاسة، الانزياح بين أحادي المفهوم وتعدد المصطلح، مجلة مقاليد، جامعة قسنطينة الجزائر، ديسمبر،2012م،العدد الثاني.

3.أهمية الانزياح:

لما كان الانزياح هو خرق القواعد اللغوية المتعارف عليها، فليس من الغريب أن يأتي باستخدامات لغوية جديدة، قد تعد جوهر العلمية الإبداعية بحسب الكثير من الأسلوبيين، وتكمن أهمية الانزياح في ما يلي:

1-تأدية معان جديدة تكون أعمق وأشد تأثيرا على النفوس لأنه؛ يخرج عن قواعد اللغة وضوابطها، والنفس بطبيعتها ميالة إلى ما هو غير عادي .

2-إخضاع اللغة الشعرية للمعاني الإيحائية التي تخدم من خلالها الرسالة والتي كتبت من أجلها

3-إخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمية الضيقة، و المعيارية، المحددة إلى دائرة النشاط الإنساني الحي

4-تحقيق البعد الجمالي في الأدب، الذي قد لا يتحقق إلاّ عن طريق الانزياح [1]

5-تفجير طاقات اللغة "وتوسيع دلالتها، وتوليد أساليب جديدة، وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال، فالمبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته، غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضيعة، فهو يعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة"[2]

ومهما يكن فالانزياح ظاهرة أسلوبية فنية، تتلخص أهميتها في خلق مسافة جمالية تثير في النفس الدهشة والمفاجأة، وهذا ما يؤدي إلى فتح باب واسع أمام التأويلات .

[1] ينظر:يوسف أبو العدوس: الأسلوبيّة الرؤية والتطبيق، ص184-185

[2] موسى سامح ربابعة: الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلياتها، ص57

4.أنواع الانزياح:

الانزياح ظاهرة أسلوبية تشمل مجموعة من الأنماط، تتنوع بحسب توجهات الباحثين الذين اهتموا بعملية التصنيف، وقد صنف الغربيون الانزياحات إلى خمسة انزياحات وهي:

1-يمكن تصنيف الانحرافات تبعا لدرجة انتشارها في النص كظواهر محلية، موضعية أو شاملة، فالانحراف الموضعي يؤثر فحسب على نسبة محدودة من السياق، وهكذا فالاستعارة مثلا يمكن أن توصف على أنها انحراف موضعي عن اللغة العادية، والتكرار يمكن أن يوصف على أنه انحراف شامل فيؤثر على النص بأكمله .

2-يمكن تصنيف الانحرافات طبقا لعلاقتها بنظام القواعد اللغوية، فنجد انحرافات سلبية وأخرى ايجابية، فمن الانحرافات السلبية: تخصيص القاعدة العامة وقصرها على بعض الحالات، ومن الانحرافات الايجابية: إضافة قيود معينة إلى ما هو قائم بالفعل، وفي الحالة الأولى تنجم تأثيرات شعرية بالاعتداء على القواعد اللغوية، كما تنجم في الحالة الثانية تأثيرات شعرية، بإدخال شروط وقيود على النص كما هو الحال في القافية مثلا؛[1] فليس كل خروج عن القاعدة انزياح، إلا إذا حقق الجمالية .

3-كما يمكن تصنيف الانحرافات من منطلق "العلاقة بين القاعدة والنص المزمع تحليله، فيتم التمييز طبقا لهذا بين الانحرافات الداخلية و الخارجية، ويبدو الانحراف الداخلي عندما تنفصل وحده لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة المسيطرة على النص في جملة، كما يبدو الانحراف الخارجي عندما يختلف أسلوب النص عن القاعدة الموجودة في اللغة المدروسة"[2] .

[1] ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب، ص210 .

[2] -ينظر: المرجع نفسه، (ص.ن).

4-يمكن تصنيف الانحرافات طبقا للمستوى اللغوي الذي تعتمد عليه، مثل الانحرافات الخطية والصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية و الدلالية .

5-يمكن تصنيف الانحرافات طبقا لتأثيرها على مبدأي الاختيار والتركيب في الوحدات اللغوية تبعا "لجاكبسون"، فالانحرافات التركيبية تتعلق بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج عن السّمت المتعارف عليه في النظم والتركيب كالتقديم والتأخير، والانحرافات الاستبدالية تخرج عن الاختيار للرموز اللغوية مثل: وضع المفرد مكان الجمع أو صفة مكان الموصوف ،أو اللفظ الغريب بدل المألوف [1].

هذا ويذهب البعض إلى تقسيم الانزياح إلى:

-المستوى الدلالي

-المستوى الإيقاعي

-المستوى المجازي

-المستوى اللغوي[2]

على أننا سنعالج في هذا الفصل نمطين متعارف عليهما، تنطوي تحتهما كل أشكال الانزياح، فالنوع الأول هو ما يتعلق فيه الانزياح بجوهر المادة اللغوية، وهو ما يسمى بالانزياح الاستبدالي أو الدلالي، والنوع الآخر يتعلق بتركيب العبارات أو الجمل وهو ما يسمى بالانزياح التركيبي .

[1] ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب ، ص211.

[2] ينظر: زياد جاير الجايز:ظواهر أسلوبيّة في شعر عبد المعطي حجاري، رسالة ماجستير في اللغة العربية ، قسم اللغة العربية، جامعة مؤتة،م2011م،ص65.

1.4.الانزياح الاستبدالي (الدلالي):

يعد هذا النوع من أكثر أنواع الانزياح استخداما في النصوص الأدبية – خاصة الشعرية– لأنه "أسلوب جمالي خلاق، يلتبس بالحدوس والصور، ويقتبس من "اللعب" ما يحصن به كفاءته الشعرية"[1] ؛ ويرى "صلاح فضل "أنه:"مجال للتغيرات المجازية التصويرية من تشبيه واستعارة وغيرها"[2]؛ ومعني هذا أن الاستعارة والتشبيه والكناية من أهم مظاهر الانزياح الدلالي .

1.1.4.الاستعارة: الاستعارة هي:"نقل اللفظ من معناه الأصلي إلى معنى مجازي وبين الأول مشابهة مع وجود قرينة (دليل) تدل على أن المعنى الأصلي للفظ غير مقصود، والقرينة إما أن تكون موجودة في الكلام، أو أن تفهم بالعقل من فحوى الكلام ".[3]

و الاستعارة نوعان استعارة تصريحية واستعارة مكنية :

"أ. تصريحية : وهي التي يصرح بلفظ المشبه به

ب. مكنية: وهي التي يحذف المشبه به مع ذكر شيء من لوازمه وصفاته"[4]

.2.1.4.التشبيه:

يعرفه "محمد علي السّراج"لغة واصطلاحا في كتابة"اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب":

[1] خيرة حمرة العين: شعرية الانزياح– دراسة في جمال العدول ،مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع –الأردن،ط1 ،2011 م، ص145

[2] صلاح فضل :علم الأسلوب، ص119

[3] محمد أمين الضناوي :معين الطالب في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية،بيروت، ط2،2010 م، ص101

[4] المرجع نفسه ،ص102

"التشبيه في اللغة صفه الشيء بما يقاربه و يشاكله، ويراد به تقريب الصفة وإفهام السامع وفي الاصطلاح إلحاق أمر يأتي في صفة بأداة، فالأمر الأول مشبه، والثاني مشبه به، والصفة وجه الشبه، الأداة الكاف وكأنّ وشبه كل ما يفيد معنى التشبيه كحسب وظن وحكى وروى"[1] والتشبيه أنواع:

"أ) مرسل: وهو ما ذكرت فيه الأداة

ب) مفصل: وهو ما ذكر فيه وجه الشبه

ج) مؤكّد: وهو ما حذفت منه الأداة

د) مجمل: وهو ما حذف منه وجه الشّبه

هـ) بليغ: وهو ما حذف منه الأداة ووجه الشّبه"[2]

3.1.4. الكناية:

الكناية هي"أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى المعنى هو تاليه وردفه"[3]

وتنقسم الكناية إلى ثلاثة أقسام:

أ) " كناية عن صفة: هي الكناية التي يستلزم لفظها صفة ".[4]

---

[1] محمد علي السّراج:اللباب في قواعد اللغة و آلات الأدب، دار الفكر للنشر، دمشق، ط2، 1982م، ص171.

[2] محمد أمين الضنّاوي: معين الطالب في علوم البلاغة، ص90.

[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز،مكتبة الخانجي، القاهرة، (د،ط)، (د،ت)، ص66.

[4] محمد أحمد قاسم ،محي الدين ديب: علوم البلاغة- البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، (د،ط)،2008 م، ص243.

ب) "كناية عن موصوف: هي الكناية التي يستلزم لفظها ذاتا أو مفهوما "[1].

ج) "كناية عن نسبة : هي الكناية التي يستلزم لفظها نسبة بين الصفة وصاحبها المذكورين في اللفظ"[2].

2.2.4. الانزياح التركيبي:

يمكن تلخيص مفهوم الانزياح التركيبي فيما قاله" صلاح فضل": "الانحرافات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارة اللغوية، عندما تخرج عن قواعد النظم والتركيب مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات"[3] ما يجعل التراكيب الأدبية تختلف عن تراكيب الكلام العادي،وهذا الاختلاف هو الذي يضيف عليها؛ أي التراكيب الأدبية شيئا من الخصوصية، مسحة من الجمال وهذا النوع من الانزياح يتمثل في العديد من الظواهر أهمها: .

1.2.2.4. التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير سمتان أسلوبيتان وهما مصطلحان متناقضان" حيث يُعنى الأول بوضع الشيء أمام غيره، وقد كان خلفه، ويُعنى الثاني بوضع الشيء خلف غيره وقد كان أمامه (...) إذا اعتاد العرب تقديم ما حقه التأخير لفضل دلالة و تمام معنى، وتأخير ما حقه التقديم للغرض ذاته، وذلك بجعل اللفظ في رتبة قبل رتبته الأصلية أو بعدها لعارض اختصاص أو أهمية ضرورة ".[4]

---

[1] محمد أحمد قاسم ،محي الدين ديب: علوم البلاغة- البديع والبيان والمعاني ، ص245.

[2] المرجع نفسه،ص247.

[3] صلاح فضل: علم الأسلوب، ص211.

[4] مختار عطية: التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبيّة دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، (د.ط)، (د.ت)، ص113.

و يحدث التقديم والتأخير في غالب الأمر على مستوى الجملتين الاسمية و الفعلية؛ فيتعلق بالمسند والمسند إليه، فالأصل في المبتدأ أن يسبق الخبر، والفعل يسبق الفاعل، ولكن اللغة الشعرية تخرق هذا النظام وتقدم الخبر على المبتدأ، والفاعل على الفعل.

2.2.4. الحذف:

يرى النحاة أن الأصل في الكلام الذكر، ولا يحذف منه شيء إلا بدليل[1]، وهو ظاهرة فنية جمالية شائعة منذ القديم يستعملها الكتاب والشعراء بهدف تحقيق التأثير في المتلقي "عبد القاهر الجرجاني" في تحليل ذلك:"الحذف باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسّحر، فإنك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، والصّمت عن الإفادة أزيد من الإفادة"[2]

والحذف يكمن في حذف جزء أو ركن من أركان الجملة، كالضمير أو الحرف أو الكلمة.

3.2.4. الوصل والفصل:

- الوصل عطف جملة على أخرى بالواو ونحوها

- "الفصل هو ترك الواو بسبب وجود عارض يوجب ذلك"[3].

إذا كان الانزياح الدلالي يرضخ المفردات، و التعابير إلى نوع من الكسر والانحراف على مستوى المعنى، والدلالة، فإن الانزياح التركيبي يخضع له كامل جسد النص الشعري؛ حيث يخرق قوانين اللغة ومعاييرها .

وفي خاتمة هذا الجزء نستخلص بعض النتائج أهمها:

[1] ينظر:فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها،دار الفكر، ناشرون وموزعون، الأردن،ط2،2007 م،ص75

[2] إبراهيم خليل: في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة،ط2007،1م،ص233

[3] ينظر: السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني و البيان والبديع، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا- بيروت، (د.ط)،2002م، ص219.

-الانزياح هو انحراف الكلام عن طابعة المألوف، وهو إحدى التقنيات التي يستخدمها الشعراء في التعبير عن تجاربهم الشعورية .

-أثبتت هذه الدراسة أن الانزياح مصطلح عصيّ، لذلك تعددت المصطلحات التي تدخل في مفهومه مثل: الانحراف، العدول، التجاوز...

-ينقسم الانزياح إلى قسمين تنطوي تحتهما كل أشكال الانزياح هما:

الانزياح الاستبدالي (الدلالي) وهو ما يتعلق بالبلاغة .

والانزياح التركيبي وهو ما يتعلق بالسياق والجمل والتراكيب .

5 . دراسة الانزياح في ديوان"نشيج الروح"

1.5.رصد الانزياحات الاستبدالية (الدلالية)

إن الكتابة الشعرية كما يقول الناقد "بشير تاوريريت" :"هي لعب حر بالكلمات، وتناثر للأبجدية، والمطاردة الأسلوبية للنص الشعري هي لعب آخر، وبين هذا وذاك تنكشف الطبيعة العصية لعالم النص، طبيعة أشبه ما تكون بمغامرة العقل الأولى، ويبقى معنى النص الشعري لحظة زمنية هاربة من قيد هذه الاتجاهات النقدية التي تحاول التطفل على الدلالات ومعاني النص"[1]؛ لأن الشاعر أجاز لنفسه خرق السمت اللغوي المتعارف عليه، ليضع قالبا جديدا يعبر فيه عما يختلج في نفسه من أفكار و عواطف.

[1] بشير تاوريريت:مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب والعلوم الإنسانية ،جامعة محمد خيضر، بسكرة -الجزائر، 2009م، العدد5

هذا ما لاحظناه عند ملامستنا للتجربة الشعرية لدى "عباسي" في ديوانه الذي بين أيدينا؛ ففيه حل اللغة المنزاحة محل اللغة المعيارية، وأصبحت القصيدة ترتدي ثوب المجاز الذي يتدفق معه كم هائل من المعاني والإيحاءات

لا نبالغ إذا قلنا عن الديوان بقصائده الأربع عشرة قصيدة كله مجاز، حيث أسفر الإحصاء الذي قمنا به عما يقارب (496)استعمالا مجازيا بنسبة(73.66%) تتراوح ما بين: الاستعارة والتشبيه والكناية.

2.1.5. الاستعمال المجازي عن طريق الاستعارة:

إن الإطلاع على نص "عباسي" في ديوانه" نشيج الروح" يتفاجأ ببراعة الشاعر في تقريب الدلالات المتباعدة ومزجها ليصيرها قالبا فنيا جديدا.

ومن نماذج الصورة الاستعارية يقول الشاعر في قصيدة (أشهد أني رأيت):

"يأتي خريفُ العمرِ كئيبًا.

أَقْفو ظِلالَ اللّحنِ الغاربِ.

أشهدُ صمْتَ الأشياءِ من اليأس

يأسَ الأمْس

وبؤسَ الحاضرِ من أمسٍ خائِب

أُسَاوِرني

ماذا سيجدبُ ذاكَ الصّيفِ إذا جَاء

ماذا سيرسُم- نيسان- للعُميان

أَشهدُ موْتَ الأَسمَاء

عُقْمَ المعْنَى

ضَيْقَ الرُّؤيا

...

أَشْهَدُ رَجْفَ الخَيْبَاتْ

رُعْبَ الفَجْرِ السَّادِرِ في غَيِّ الظُّلُمَات

نَبْضَ القَهْرِ المورقِ في الغَصَّات

أُكَاشِفُي:

هَذَا الطِّينُ.. أَنَا"[1].

نلاحظ من خلال هذه الأبيات من قصيدة (أشهد أني رأيت)، وهي أول قصيدة للشاعر في ديوانه، أن الشاعر يمر بأزمة نفسية حادة، حزين ومغتم للحال الذي آل إليه الوطن العربي اليوم بعد سقوط بغداد عام 2003م، من تشردم وانفصال وإجهاض لمشاريع الوحدة، فهو إزاء هذا الوضع البائس، أباح لنفسه خلق نظام أسلوبي خاص، لأن اللغة العادية لم تعد تسعفه في التعبير عن همومه وغمومه، هاهو يبتعد عن المألوف حينما يشخص المجردات وينسب لها صفاتا وأفعالا لا تتطابق معها معجميا، جاء ذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

لقد قام الشاعر بتشبيه (نيسان) وهو أحد أشهر فصل الربيع بالإنسان الرسام في قوله:

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص 9-10.

"مَاذَا سَيَرْسُمُ- نَيْسَانُ- لِلْعُمْيَانِ"[1].

ولتحقيق الاستعارة قام الشاعر بحذف المشبه به و هو الإنسان، وأبقى على شيء من لوازمه وهو الفعل (يرسم) لتتضح مدى المفارقة الدلالية. تلك هي صورة الربيع الذي يرسم لإسعاد الآخرين بجماله وروعته، لكنه يفشل لأن المعطيات التي يعيشها المواطن العربي اليوم صيرت منه شخصا أعمى يعيش بنفسية متعبة، لا شيء يمتع ناظريه أو يسر مهجته، فالأمر سيان، حل الربيع أم انقضى، هذا الشكل الاستعاري أنتج دلالة اليأس من تغيير الواقع.

وفي قوله:

"أشهد رجَفَ ..الخَيْبَات".[2]

استعارة مكنية، شبه الخيبات بإنسان أو حيوان يرتجف من الخوف أو البرد، ليكتشف عن عظم الخيبة التي مني بها العراق،خيبة كبيرة لا تنسى وأصبحت بالنسبة للشاعر ملموسة ومرئية.

كما نلمس انزياحا في الصفة في قوله:

"نَبْضَ القَهرِ المورِقِ في الغَصّات"[3].

فالصفة لا بد أن تتطابق مع الموصوف مطابقة دلالية تركيبية، وهذا ما لم يتقيد به الشاعر، فقد نسب الصفة المتمثلة في لفظة (المورق) إلى الموصوف (القهر)، دون أن يكترث إلى التطابق المعجمي، فالقهر تناسبه صفة مثل

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص 10.

[3] المصدر نفسه، (ص ن) .

الشديد، أما (المورق) صفة تناسب الشجر، فنقول مثلا:القهر الشديد، والشجر المورق...عبر الشاعر من خلال هذه الصورة الاستعارية عن انتشار القهر ودوامه، بالأشجار المورقة التي تتجدد باستمرار.

وتتوالى انزياحات الصفة عند "عباسي" على سبيل الاستعارة المكنية دائما في قصيدة (تأتي الأمواج وتسكنه) يقول في أبيات منها:

"يُغرقُ أورَاقَه ألوانا

بَيْتٌ أعْلَى منَ الشَّجَرْ

أَزْهَارٌ تَسْبحُ في العِطرْ

شَمسٌ ضَاحكةٌ تُقَبِّلُ مَاءَ النَّهْر"[1].

المعروف عن صفات (الشمس) الإشراق، كأن نقول: شمس مشرقة، ومن صفاتها أيضا الغروب فنقول: شمس غاربة، أما الشاعر فتخيلها فتاة ضاحكة، فقال: شمس ضاحكة، ويبلغ الانزياح ذروته عندما أشفع العبارة السابقة بعبارة (تقبل ماء النهر)، ليخلخل بذلك بنية التوقعات، ويعمق الحس الجمالي لدى المتلقي.

ولنعج على أنموذج آخر في قصيدة (تجاعيد عن جدران المقهى)، ومما قاله الشاعر:

"المقْهَى

يَطنُّ كعَادَتِه.

(على الجُدْرانِ أمْريكا.

[1] عبد الله عباسي:نشيج الروح، ص37.

وراءَ البابِ أمريكا)" [1].

"تَفْتُل عضلاتِ القوة

تُروّع بلادَة الفِنجَان

وَفي التّلفازِ أُحْجية

وفوازير، و خَذَر

أخْبَارٌ عن القَتْلَى"[2]

أيضا قوله في القصيدة نفسها:

"نَرْشِفُ أَحْزَانَنا

نُدخّن فَشَلَنَا

ثُمّ نموت

و المقْهَى

يَطِنُّ كَعَادَتِهِ

وعلى الجدْرانِ العَنكبُوت"[3].

[1] عبد الله عباسي:نشيج الروح، ص 39 .

[2] المصدر نفسه، ص37.

[3] المصدر نفسه ، ص42.

إن المتأمل لهذه القصيدة يكتشف قدرتها على حمل طاقة تعبيرية هائلة ذات الإيحاء والتأثير القويين، من خلال خلق ما يسمى بالفجوة بين المسند، والمسند إليه في كثير من المحطات؛ فالمقهى الذي أضحى مأوى لفئة البطالين، هروبا من سؤال أطفالهم عن حقهم في الأكل والألعاب، أسند الشاعر إليه الفعل (ينق)، وهذا ما لا يتطابق معه دلاليا، بل يتطابق مع (الضفدع)، فنقول: الضفدع ينق، أما ما يمكن إسناده للمقهى عبارات من قبيل: تعج بالناس أو تكتظ بالناس، وكذلك الشأن بالنسبة إلى عبارة: (يطن كعادته)، حيث شبه الأصوات المنبعثة من المقهى بطنين النحل وكل من النقيق والطنين مزعج، وهذا الضجيج الذي يحدثه زوار المقهى حين يتناقشون حول الأوضاع السياسية و الاجتماعية مزعج أيضا، فكأنما الشاعر يتساءل عن جدوى هذه الضجة، مادام الواقع ميؤوس منه لا يتغير، وما يعمق هذه الدلالة أكثر قوله:

"نَذْرِفُ ما في الجسمِ من حَيَاةٍ

ثُمَّ نمَوت

و المقهى

يَطِنُّ كعادتِهِ

وعلى الجُدْرانِ العَنْكَبوت"[1].

استطاع الشاعر من خلال هذه الصورة إثارة ذهن المتلقي.

وتتوالى انتهاكات الشاعر لقانون اللغة المعيارية عبر قصيدة (مواجد):

"أمواجُ اللّيل تغمرُ رُوحي

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح،ص42.

أَشْوَاقٌ من شُرُودِ النَّرْجس

تَمَلأُ رُوحي

تُشْعِلُ المِشْكاةَ بِرُوحي" [1].

"تنُاديني مِيَاهُ اللَّيل

تُدَثِّرني بزُرقَتِها

أَنْسَى حُزْنِي

وأحلُم أنّي أُسريَ بِي

تَتّقدُ جَمرةَ أشعاري

أرى صَحْبِي

وآي الذّكرِ و خِلّانيي"[2].

هذه الصورة تحمل معاني روحية، معاني من خاض التجربة الصوفية وانغمر في ملكوت النور، فإذا كان الصوفي ينشد الفناء في الذات الإلهية، فإن الشاعر ينشد الفناء في شعره.

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص89.

[2] المصدر نفسه ، ص90.

وهو يخوض هذه التجربة يفاجئ القارئ بكسر لأفق التوقع، فتحدث له صدمة جمالية، مثل قوله:

"أمواجُ الليلِ تغمرُ رُوحي"[1]

فالمسند لا يتلاءم معجميا مع المسند إليه، بل يتوافق معجميا مع لفظ آخر، وهو (البحر) كقولنا: أمواج البحر، لكن الشاعر ينسب الأمواج إلى الليل ليحقق منافرة بين المسند والمسند إليه ، "ومع تنامي النص يتعمق الانزياح بين مكوناته"[2] وهذا ما تبدى في قوله:

"أشواق من شرودِ النَّرجس

تملأُ رُوحي"[3]

أدى هذا التشكيل اللغوي الخاص إلى خلق فجوة كبيرة بين المضاف والمضاف إليه، فالإضافة عادة ما ترتبط بالمضاف إليه؛ حيث يتمم هذا الأخير معنى الأول، لكن شاعرنا باعد بينهما، (فالشرود) صفة ليست من طبيعة النرجس، وإنما هي من طبيعة الإنسان، فنقول مثلا شرود الذهن، دلل الشاعر بهذه الصورة على الهروب من قتامه الواقع وقساوته، إلى عالم آخر يتدفق جمالا وطهرا، هو عالم الشعر أين يبوح الشاعر بأسراره.

5-1-1- الاستعمال المجازي عن طريق التشبيه

"عبد الله عباسي" من أكثر الشعراء الذين "أدركوا أن الخيال الشعري هو البؤرة المركزية لكل خطاب يسعى لأن ينتمي إلى حقل الشعر، شريطة ألا تستثمر مساحة الحرية المتاحة في عوالم الخيال الفسيحة في المزايدة على المعاني

[1] عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص92 .

[2] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص 89.

[3] المصدر نفسه ، (ص. ن).

والدلالات، إذ أن الصدق الفني هو المعيار الذي ينبغي أن يعتد به في التمييز بين الخيال الإبداعي وبين الخيال المجاني الذي قد يمنح أدواته لتجارب مزيفة ومفتعلة"[1]

فقد توسل الشاعر فنية التشبيه للتعبير عن التجربة الشعورية، ومن نماذج التشبيه الواردة في المدونة التي بين أيدينا ، قول الشاعر في قصيدة (تجليات مريم):

"ككلّ الفراشاتِ تهُاجُر مَريَم

فيذبُل الوردُ في يدك"[2]

" ككلّ الرياض

تُبارِكُ مريم رحيلَ الشِّتاء

يُبرعِمُ في وجنتيها الهوى

ككلّ الرياض

تفيءُ الطّيوبُ إلى قلبها

ويبتدئُ اللّحنُ من صوتها

ككلّ الورود

يفضحُ العطرُ مريم

[1] عبد السلام :المتخيل الشعري عند أمل دنقل، 30 : wwwjehat com /ar/-8-8amalhtm.24/4/2016.22

[2] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص43.

يُباغِتُك مثل رؤيا" [1]

"ككل الحمائم

ترفُض مريمُ ترهَّاتِ السُّفوح"[2]

"ككلّ الحمائم

تجيءُ يقينًا

وحتمًا تَروح"[3]

إننا أمام متوالية من الصور، لا نلتقي فيها "بجمال الجسد ورشاقته، أو بوسامة الوجه ونعومته، إنما نجد صفاء النفس ورقة الإحساس، ونبل الروح وترفع الفكر"[4]؛ لأن الشاعر لا يعنيه جمال المظهر، فيصور الملامح المادية كتقاسيم الوجه، أو شكل القد، إن ما يعنيه حقا هو رسم الأبعاد النفسية، وما صاحبها من موجات عاطفية.

وعلى كل فالقصيدة عبارة عن لوحة فنية زاخرة بالصور والدلالات، وهي على طولها شيقة وممتعة توحي بمقام (مريم)- المرأة- في قلب الشاعر.

ومن المحتمل أن تكون مريم قد رحلت عن هذه الدنيا، ولم تقرعين الشاعر بها طويلا، لذلك شبهها بالفراشات في قصر عمرها الذي لا يزيد عن أيام، فقال:

[1] عبد الله عباسي:نشيج الروح، ص44-45.

[2] المصدر نفسه، ص45.

[3] المصدر نفسه،(ص. ن).

[4] إخلاص فخري عمارة: الشعر وهموم الإنسان المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة ،ط2، 1992م،ص154.

"ككلّ الفراشاتِ تهاجرُ مريم"[1]

فأي طعم للحياة بعد هذه الفجيعة، الورود ذبلت، والأماني خمدت والصور ضاعت:

"فيذبُلُ الوردُ في يدك

وتموتُ الأماني على شفتيك

تضيعُ الصُّور"[2]

وتتوالى صور التشبيه على مستوى فضاء القصيدة، ويبقى المشبه به دائما هو(مريم)؛حيث يشبهها أحيانا بالرياض التي تشرح الصدور بطيوبها الزكية، وتمتع ناظري قاصديها بأزهارها الندية، فتهب للحياة طعما خاصا ورونقا متميزا:

"ككُلّ الرياض

تُباركُ مريمُ رحيلَ الشِّتاء

يُبرعمُ في وجنتيها الهَوى

يغرِّدُ الطَّيْرُ في هُدْبِها

تفيضُ الشِّفاهُ بوجهِ الأماني

...

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص43-44 .

[2] المرجع نفسه، (ص.ن).

تفيءُ الطُّيوبُ إلى قلبها

ويبتدئُ اللَّحنُ من صوتها"[1]

ويشبه الشاعر (مريم) أحيانا أخرى بالحمائم، التي تحلق بجناحيها لتلامس لمع البروق ليدلل على ترفع مريم عن هذا الواقع الدنس، وفرارها إلى مواطن الطهر والنقاء:

"كل الحمائم

ترفض مريم ترهات السفوح

تحلق حيث لمح البروق

تسافر حيث البياض الخجول الطهور"[2]

وفي قصيدة(حكاية صيف) تم العثور على عدة تشبيهات، و مما جاء فيها:

"كان الصّيفُ رقيقًا جدًّا

خَجُولًا كَهَدِيرِ البَحَر

سَرِيعًا كَمَوْجةٍ مُتَكَسِّرة

وكَانَتْ كالبحرِ ساحرةَ الغُمُوض

...

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص44.

[2] المصدر نفسه، ص45.

وَكَانَ كالبَحَرِ

...

كان الصَّيفُ رقيقًا جدًّا

حَلِيمًا كَقَلْبِ الأُمِّ

وَكَانَتْ نجُومُ الأمُومةِ تَسَاقَطُ كَاللُّؤْلُؤِ مِنْ عَيْنَيْها

...

ويمرُّ الصَّيْفُ كعادتهِ

مكتظًّا بالزُّرقةِ والألوَانِ

...

ذَاتَ صَبَاحٍ يَفترِقَانِ

لَا يبقَى في الجَسَدِ سِوى عطرَ البَحرِ

لَا يبقَى في القلبِ سِوى التّعَبِ

لاَ يبقَى في البَحرِ سِوى المَاءِ والأصْدَافِ

ذَات صَبَاحٍ تُكَدِّسُ طُفُولَتَهَا في الحَقِيبَة

تَضَعُ بَعْضًا مِنَ الحُمْرَةِ

تَخلعُ الصَّيفَ وتَرْحلُ

ولاَ يَبقَى في البالِ سِوَى الأطلَالِ[1].

الصيف فرصة لعودة المغتربين، وموعد للقاء المحبين، وبين طول انتظاره وسرعة انقضائه تتجلى جدلية الصراع مع الزمن، حين الصيف كعادته يمر، ويجر معه أيام العمر، لذلك نجد للصيف نكهته الخاصة عند الشاعر لما اعتمد في وصفه وتجسيمه له على مبدأ الكثافة الإيجاز في بلورة المعنى المراد توصيله بخروجه عن المألوف، ويكفي هذا المقام أن نحلل نموذجا على سبيل المثال:

هاهو الشاعر يشبه الصيف بهدير البحر في رقتة وخجله، ولفظتا (رقيقا) و(خجولا) رمزان ينفتحان على حقل دلالي ممتد المدى، فهما يوحيان بالهدوء والسكينة والجمال والنقاء، خفة الظل،عدم الملل...ثم يشبهه بالصيف مرة أخرى في سرعة انقضائه بالموجة في تجليها على سطح البحر وخمودها.

5-1-3- الاستعمال المجازي عن طريق الكناية:

إن المتأمل لشعر"عباسي" في المدونة التي بين أيدينا، يكتشف أنه استطاع أن يعزز مكانته الشعرية باحتمائه وراء الرموز، وبحجزه لتجربته الحسية والإنسانية في الدلالات البعيدة؛ فمعه نجد أن: "الألفاظ نفخت فيها الحياة نفخا، وأن الجمادات أصبحن متحركات و الأشياء أصبحن عاقلات، ذلك بأن النص تشييئا واضحا، وتشخيصا باديا"[2]

ولذلك كثيرا ما نجده يلجأ إلى الكناية كتقنية فنية رامزة، يعبر من خلالها عن همومه وأحزانه، وعن أحلامه وآماله ومواقفه .

[1] عبد الله عباسي :نشيج الروح، ص55-59.

[2] عبد المالك مرتاض:النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص64.

وتعد قصيدة (أشهد أني رأيت) من أكثر القصائد استعابا للكناية، إذ تعتبر المعادل الموضوعي لواقعه، وواقع مجتمعه- تحديدا الواقع السياسي- بكل ما يحمله من عيوب وسلبيات، وأثر ذلك على نفسيته كشاعر.

ومن أمثلة الكناية قول الشاعر:

"يأتي خريفُ العمرِ كئيبًا "[1]

في غمرة الشعور بالتذمر النفسي، والإحساس بالإحباط، وفي ظل تواجد معطيات لا تبشر بخير تجتاح الشاعر نوبات الكآبة، وحالات اليأس مما هو آت، فيختار لفظة (خريف) - التي تمثل مركز ثقل العبارة – لترجمة المعانات النفسية التي يعيشها، و تتعمق الدلالة أكثر عندما أضاف لها عبارة (العمر كئيبا): فالبيت كله كناية عن الأوقات العصيبة، وما يصحب ذلك من حالات نفسية مكتئبة فهو يشبه كآبته بكآبة الجو في فصل الخريف وقوله :

"أشهدُ موتَ الأسمَاءِ"[2]

كناية عن اغتيال الشخصيات التاريخية، التي كان لها دور في خدمة الأمة العربية وفي قوله: "مَا جَدْوَى اليوم المارق إِذَا كَانَ بِلا اسْم" [3]

كناية عن ضياع الهوية العربية والإسلامية في ظل التأثيرات العلمانية، والإيديولوجية فالاسم هو رمز الهوية، وهو الذي يعطي للشيء قيمته ووجوده.

أما قوله :

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص9

[2] المصدر نفسه، ص10

[3] الصدر نفسه،(ص.ن).

"أبوابُ القَصْرِ مشرَّعةٌ للغلمان

و النَّملُ الأمردُ

يكفرُ بالفكرِ وبالإنسان"[1]

البيت الأول كناية عن سقوط العراق بعد أسر قائدها، فباتت أجهزة الدولة مشرعة الأبواب لصغار العقول الذين لا يفقهون في شؤون الحكم، أما النمل الأمرد الذي يكفر بالفكر وبالإنسان، فهي كناية عن الجيش الأمريكي الذي احتل العراق وقام بانتهاك حقوق الإنسان ، و قتل أصحاب الفكر وحرق المكتبات العراقية العلمية العريقة و من بين الكنايات التي أدت وظيفتها في تعميق الدلالة قول الشاعر:

"هَلْ سَعيدُ القَوْلُ الأعْزَلُ

ما كسحته الأزمان..؟" [2]

كناية عن سلاح الكلمة (الشعر)، فالشاعر يتساءل عما إذا كان للشعر دور في شحذ الهمم، ورفع القيم، ومن ثمة تغيير الواقع

وقوله أيضا:

"عانيْتُ دَوَارَ المَابَيْنِ

تعثَّرتُ بينَ البَابَيْنِ"[3] .

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح ، ص11

[2] المصدر نفسه، ص12.

[3] المصدر نفسه، (ص.ن).

كناية عن تجاذب التيارات داخل الأمة العربية التي عملت على ترسيخ ثقافة الشرخ، وفي القصيدة نفسها يقول الشاعر :

"والضَّادُ بلا سببٍ تهجو الضَّاد" [1].

كناية عن تشاحن العرب وتقاتلهم دون أسباب مقنعة، ومن الكنايات قول الشاعر:

"جَارَتناَ في الشّرفةِ المقَابِلة

تَنُشُّ عن ورودها العيونَ"[2]

الشاعر والمرأة خطان متوازيان لا يلتقيان، لذلك قال: (جارتنا في الشُّرفة القابلة) ولم يقل:(جارتنا في الشرفة المجاورة)، والجارة كناية عن المحبوبة، ولعل الشاعر عمد إلى مجاراة الشعر القديم في كنيته للمحبوبة بالجارة من باب اختبار تجربته الشعرية فقط ومن الأمثلة على ذلك قول بشار بن برد:

"أَجَارَتَنَا مَا بِالهَوَانِ خَفَاءُ وَلَا دونَ شَخْصِي يَوْمَ رُحْتِ عَطَاءُ"[3]

هذا وقد ساهمت الكناية في إكساب المعنى قوة، وتأكيدا وبلاغة باستحضار عنصر(الرمز).

عملت الكنايات في ديوان "نشيج الروح "على تفادى التكرارّ، وهذا تأكيد على قدرة الشاعر الإبداعية الخلاقة .

عملت الكناية على شحن النص بدلالات هائلة، وفرت على المتلقي عناء التفصيل والإطالة، ومن ثمة ساهمت في استرعاء انتباهه بتحريك العملية الذهنية للوصول إلى المعاني الكامنة.

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص23.

[3] ديوان بشار بن برد:شرحه ورتب قوافيه مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص33

5-2 الانزياح التركيبي:

الانزياح التركيبي: لعل القارئ لديوان " نشيج الروح" يكتشف منذ الوهلة الأولى، مدى تحول البنية التركيبية في نصوص "عباسي" الشعرية، وحدث هذا التحول عبر تقنيات التقديم و التأخير، الحذف الوصل والفصل .

5-2-1- التقديم والتأخير:

لما كان الشاعر بحاجة إلى تمام المعنى وإيصاله على الوجه المطلوب، عمد إلى "التقديم والتأخير في ألفاظ الجملة، بحيث يلعب هذا الإجراء دورا بارزا في إيصال المعنى المراد"[1].

وتتعلق ظاهر التقديم والتأخير في نص "عباسي "عموما بالمسند، و المسند إليه على مستوى الجملة الفعلية والجملة الاسمية، ومن النماذج الدالة على هذا النمط من الانزياح تقديم الفاعل على فعله في قصيدة (أشهد أني رأيت):

"أَتَمَلَّى التَّاريخ

أَبْصرُ تَاجَ الملك

يهْفُو للتِّيجَان

القهرُ يُرهِقُ قلبَ العاشقِ

الشَّاعِرُ يَذْرفُ روحَهُ بالمجَّان" [2]

ففي قول الشاعر(القهر يرهق) و(الشاعر يذرف)، انزياح اندفعت معه شحنة انفعالية، والأصل أن يقول (يرهق القهر) و(تذرف الشاعر)، لكن الشاعر خالف النظام التراتيبي للجملتين، تعبيرا عن رفضه للواقع والمعانات

[1] مختار عطية: التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص18.

[2] عبد الله عباسي:نشيج الروح، ص11

التي يعيشها المواطن العربي عامة والشاعر خاصة، لقد أخر الفعل (يرهق) والفعل(يذرف) للدلالة على استمرارية الوضع، أن المعاناة لازالت مؤجلة لم تنته بعد.

وفي نموذج أخر نلمس هذا النوع من الانزياح في مقطع بعنوان، (نخلة الضاد) من قصيدة (السبع الطوال):

"تَلَفَّعَتْ كوردةٍ بريِّة برقَّةِ الشُّحُوبْ

وخبَّأتْ شُجُونَها في خَجَلِ الطُّيُوبْ

لمْ تستوِ يابسةً

حينَ الرّمالُ احترقتْ"[1]

إننا إزاء مجال تخييلي واضح، مليء بالدلالات الفنية، حيث يشبه الشاعر اللغة العربية في تعرضها لمحاولات زحزحتها عن مكانتها، بالنخلة الباسقة ذات الجذور الممتدة في الأعماق والتي صمدت أمام عربدة المناخ، فإذا هي- أي النخلة- رمز للثبات و الأصالة ،كذلك اللغة العربية بقيت صامدة وثابتة لأنها لغة القرآن، لذلك يقول الشاعر:

"تَسَامَقَتْ لمّا اهْتَدَتْ لمِنهلِ الخُلدِ"[2].

أي تجلت قيمتها وبلاغتها في كونها لغة القرآن.

و على كل فإن ما يهمنا في هذا المقام، هو تأخير الفعل عن فاعله في قوله:

[1] عبد الله عباسي:نشيج الروح، ص28.

[2] المصدر نفسه،(ص.ن).

"حينَ الرّمالُ احترقَتْ"[1]

هذا الانزياح ناتج عن انفعال يشعر به الشاعر اتجاه لغته، والأصل أن يقول: (حين احترقت الرمال)،

لجأ الشاعر إلى هذه التقنية لتشويق القارئ إلى الفعل المسند إلى الرمال من جهة، ولاستقامة الوزن من جهة أخرى، بحيث يكون مطابقا لأوزان البيت الذي يسبقه، وللتوضيح نحاول إجراء عملية مقارنة في هذا المثال:

"لمْ تَسْتَوِ يَابِسَةً = حينَ الرِّمَالُ احْتَرَقَتْ"[2]

°///°/°//°/°/ °///°///°/°/

لمْ تَسْتَوِ يابِسةً ≠ حِينَ احْتَرَقَتِ الرِّمَالُ

/°//°////°/°/ °///°///°/°/

نلاحظ أن الاحتفاظ بالترتيب الأصلي يخالف الوزن.

ومن الصور اللافتة في الخطاب الشعري الذي بين أيدينا، ولكننا أقل شيوعا من تقديم الفاعل على الفعل، تقديم الخبر (المسند) على المبتدأ (المسند إليه) في قصيدة (أشهد أني رأيت):

"أشهدُ...رَجْفَ الخَيْبَات

رُعْبَ الفجرِ السّادر في غَيّ الظُّلمات

نَبْضَ القَهْرِ المورقِ في الغصّات

[1] عبد الله عباسي:نشيج الروح، ص28.

[2] المصدر نفسه، (ص.ن).

أُكاشِفُني :

هَذَا الطَّينُ..أنا

مِنْ رَمَّةِ تلك الأَجْسَاد

فلماذا أَخْشَى الموت

أو أفرَحُ الميلاد..؟"[1]

حيث أخر الضمير (أنا) وهو مبتدأ ، عن خبر الجملة (هذا الطين)، و الأصل أن يقول الشاعر: (أنا هذا الطين)، ولعل الشاعر اتخذ من لفظة (الطين) رمزا لإخوانه العرب ، فقدم الجملة الاسمية (هذا الطين)، لتأثيره بما يحدث في الوطن العربي من هزات وانتكاسات، ثم صرح بأن أناه (أنا الشاعر) هي أنا المواطن العربي فقال : (هذا الطين أنا)، ليكشف عن أهمية تعزيز ثقافة الانتماء و الحفاظ على الهوية، كما يكشف عن توقه إلى الوحدة.

ومن أمثلة خلخلة رتبة المسند والسند إليه، قول الشاعر في قصيدة (لم يعد عيسى من حلمه) :

"رَائِعاً كَان

لاَ يرتَضي أن تقولَ القصيدةُ

ما يقولُ الكِتَابْ

حلمهُ أن يصيرَ حضورَ المعاني غيابا

فَتَغْدو الحِرَابُ همْسَ عِتَابْ

[1]عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص10-11.

وَتَغْدُو الصَّفائحُ وردةً في خِطَاب"[1]

وعلى العموم فإن: العدول عن النمط العادي والمألوف في ترتيب الجمل هو:"بمثابة منبهات فنية يعمد إليها المبدع ليخلق صورة فنية"[2]. وهذا ما لاحظناه على مجموعة من القصائد في الديوان من خلال ما سبق عرضه في باب التقديم و التأخير أمكننا الوصول إلى النتائج الآتية :

– أسهم التقديم و التأخير في توضيح فكرة الشاعر فضلا عن تحقيق بلاغة الجمل من خلال خرقه لقواعد ترتيب الجملة، وإعادة توزيعها بما يتناسب مع رؤيته الفنية.

- عمل على إثارة ذهن المتلقي وتشويقه في حالة تقديم وتأخير المسند و المسند إليه.
- لعب دورا بارزا في ضبط الوزن

5-2-2-الحذف:

استخدم الشاعر في ديوانه: بعض أساليب الحذف التي أدت إلى استفحال ظاهرة الغموض في جسد النص الشعري، مما يتيح للقارئ "تحليل النص الشعري معتمدا على مرجعيته الثقافية وغاية الشاعر من هذا النمط الأسلوبي، تحقيق الاتساق النحوي وتكثيف الدلالة"[3].

والحذف عند "عباسي" أشكال، يكون بحذف أحد طرفي الإسناد، أو حذف مفردات، أو حروف، أو توظيف مساحة البياض، أو ما يسمى بالصمت المنقوط.

ومن الأمثلة على ذلك، حذف الفعل في قصيدة (حنين):

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص85.

[2] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1994م، ص272.

[3] ساكب أبو دلو: التشكيل الدلالي والمعرفي في شعر أمينة العدوان، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن،ط1 ،2009 م، ص222.

" أَذكرُ هَمْهَمَات المطَر

رحيقَ الحكَايَا

عَبَقَ الياسمَين

كيف كان المسَارُ يضيق

بين خَضْبَ الخيالِ وسجنِ اليقين"[1]

حذف الفعل (أذكر) و التقدير:

أذكرُ هَمْهَمَات المطر

أذكرُ رحيقَ الحكَاياَ

أذكرُ عَبَقَ الياسمين

لعل عدم التلفظ بالفعل في البيتين السابقين، يرجع إلى كون الشاعر اجتاحته ذكريات الطفولة بكل ما تحمله الكلمة من معاني الجمال والبراءة، فأصبحت ذكريات الطفولة حاضرة كأنها لا تعود من الماضي، أما في قصيدة (حكاية صيف)، فنجد حذف الفاعل منتشرا على مستوى الفضاء الشعري ومما جاء فيه:

"يَقُولُ لَهَا أنْتِ الأجْمَلُ والأطْهَرُ والأزْكَى

تَقُولُ لَهُ أنتَ الأعْمَقُ والأطْيَبُ و الأذكى

يَقُولُ لَهَا أنتِ أدفأُ مِنْ لَيْلَةِ صَيْفٍ

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح ، ص66.

....

يقولُ لها وتقولُ له

وَيَمْضِي الصّيفُ كعادته

مكتظًّا بالزَّرقةِ و الألوَانِ"[1]

الأبيات الأربعة الأولى لا تتضمن فاعلا، فالشاعر عمد إلى إضماره، مؤثرا التلميح على التصريح، رغبة منه في تشويق القارئ، ومشاركته في تخييل صفات الفاعل من كلا الجنسين (الذكر و الأنثى) في هذه الأجواء الرومانسية.

وفي نموذج آخر من قصيدة (تجاعيد على جدران المقهى)، يحذف الشاعر حروف العطف في قوله:

"نستريحُ سبعةَ أيَّام في الأُسبوع

نرشِفُ أحزاننا

ندخن فشلنا

ثُمَّ نموت

والمقهى ينقُّ كعادته

وعلى الجدْرانِ العنكبوت"[2]

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص 57.
[2] المصدر نفسه ، ص42

فسياق الحال يقتضي ذكر حرف العطف في البيت الثاني والثالث، والأصل أن يقول الشاعر:

(نَرْشِفُ أحزاننَا

وندخن فشلنا)

ولكن الحذف هنا بات ضروري لاستقامة الوزن، وللتأكيد على روتينية يوميات المواطن العربي في ظل الفراغ القاتل لغياب مناصب الشغل، فحذف الواو للدلالة على استمرار دون توقف .

ومن نماذج الحذف: تقنية الفراغات أو ما يسمى بالصمت المنقوط، ومثالة في قصيدة (أشهد إني رأيت):

"أشهدُ موتَ الأسْماء

عُقْمَ المعنى

ضَيقَ الرُّؤْيا

أُسَائِلُني ...ما جَدْوَى اليوم المارق؟

إن كان بِلاَ اسْم..؟

ما جَدْوَى الأصْداء

إن كانَ الصَّوتُ بِلَا مَعْنىَ...؟

ما جَدْوَى الرُّؤيا

إذا كَانَ الحاضرُ أَعْمَى.."[1]

اللافت في هذه المقاطع أن الفراغات المنقطة،تلقي بالمسؤولية على القارئ لاستكمال المسكوت عنه، ولاشك أنها موحية، لعلها تعبر عن حالات التوتر والحيرة التي يعيشها الشاعر فيفضل السكوت.

كما توسل الشاعر تقنية الفراغ في قصيدة (حنين)، حتى غدت تراهن على التلقي بحاسة البصر في بعض مقاطعها، مثال ذلك قول الشاعر:

"أذكرُ أنَّ الينابيعَ كانت تبوحُ بِسِرِّ الجِرار

وتعرفُ قبلَ حُلولِ المواسِم

لأيِّ المعاصمِ ...سيحنُّ السِّوار

تعرفُ..لونَ الفساتين

كَحْلَ.. الجُفُون

ما سَكَبَتْهُ الحناجرْ

من رجْفَاتِ الصُّدَاحْ"[2]

نلاحظ أن الحذف أبلغ من التصريح في هذه المقطوعة، ونحن أمام لوحة فنية رسم عليها مشهد من مشاهد الطبيعة البكر، يستدعي التأمل، والتأمل يقتضي الصمت، "وللصمت عبقريته التي تنطق بألف فكرة وعاطفة"[3].

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص63.

[3] فدوى طوفان: رحلة جبلية- رحلة صعبة،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان- الأردن، ط2، 1985م، ص225.

ولعل دلالة النقاط أو الصمت المنقوط في لمقطوعة الآتية، يختلف عن المقطوعة السابقة يقول الشاعر في القصيدة نفسها:

"أذكرُ أنّ الصُّدَاح .. كانَ يُرافِقُنا

في الطَّريق

إلى المدْرِسَة

قُبَّرةٌ على حافَّةِ الدَّربِ

وسِرْبٌ من الحَسَاسِين

يؤْنِسُ وردَ الصَّبَاحْ

بلبلٌ في الكتاب .. وخَفْقَ جَنَاحْ

وفي البالِ..أنشودةً

انْتِحِب.. يا شَجَرْ.

واعصِفي .. يا رِياح"[1]

أي أن الشاعر وهو يحاول استحضار ماضيه بكل تفاصيله –وتحديدا مرحلة الطفولة – بكل ما تحمله من معاني الجمال والبراءة، يكشف أن الذاكرة منهكة، أصابها شيء من المسح بسبب منغصات الحاضر،ح فيقفز عن بعض الأحداث ليترك الفرصة للقارئ لملء الفراغات، فالنقاط الموزعة في جسد النص ما هي إلا تعبير عن حالة النسيان.

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص 64.

و في ختام هذا العنصر نستخلص أن: الحذف ظاهرة أسلوبية متميزة خلقت في نصوص "عباسي" إيحاءات مكثفة، تسهم في تفجير شحنة فكرية لدى القارئ وتجعله يتخيل ما هو مقصود.

الفصل الثالث:

دلالة الإحالة في ديوان "نشيج الروح"

على الرغم من تعدد أقوال علماء اللغة النصي بشأن الأدوات التي تضمن للنص اتساقه، إلا أن هناك أدوات مشتركة بينهم، وهذا الاشتراك يدل على أن تلك الأدوات هي عصب التماسك النصي، متى توفرت "يحكم للنص بنصيته، فيخضع في هذه الحالة للدراسات "[1]، وتعد الإحالة بنوعيها واحدة من الأدوات المهمة التي استطاعت أن تحكم بنيان النص وتحقيق اتساقه.

1.مفهوم الإحالة:

1.1.المفهوم اللغوي:

يقول صاحب لسان العرب: "أحال الغريم: زجاه عنه إلى غريم آخر... يقال للرجل إذا تحول من مكان إلى مكان أو تحول على رجل بدراهم: حال، وهو يحول حولا، ويقال أحلت فلانا على فلان بدراهم أحيله إحالة وإحالا، فإذا ذكرت فعل الرجل قلت حال يحول حولا، واحتال احتيالا إذا تحول هو من ذات نفسه"[2].

الإحالة مصدر أشتق منه الفعل (أحال)، الذي يحمل معنى التغيير والتحول والانتقال من مكان إلى آخر...

فالتحول والتغير ونقل الشيء إلى غيره أمر شائع في الاستخدام الدلالي للإحالة النصية، فاللفظ المحيل يحمل معنى ما يشير إليه، سواء أكان المشار إليه قبليا أم بعديا[3].

2.1. المفهوم الاصطلاحي:

الإحالة مصطلح قديم النشأة، جديد المفهوم في علم اللغة النصي، لذلك تباينت أراء الدارسين واختلفوا

[1] أحمد عفيفي مطر: الإحالة في نحو النص، 08/04/ 16-30:21 www/lissaniat.net/viewtopic

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة حول، ص1058.

[3] ينظر: أحمد عفيفي مطر: الإحالة في نحو النص.

في وضع تعريف محدد، ومضبوط ونهائي[1].

يعرف "دي بوجراند " الإحالة على أنها: "العلاقة بين العبارات من جهة ، وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه العبارات"[2]. فالجمل والعبارات والأسماء والمسميات لا تتآزر فيما بينها إلا في إطار علاقة إحالي، وهذا ما قصده "جون لاينز" بقوله :"إن العلاقة بين الأسماء والمسميات هي علاقة إحالية، فالأسماء تحيل إلى المسميات"[3].

فيما يقدم "كلماير" تعريف أكثر وضوحا، فهي "العلاقة القائمة بين عنصر لغوي يطلق عليه (عنصر علاقة) وضمائر يطلق عليها (صيغ الإحالة)"[4].

أما إذا انتقلنا إلى مفهوم الإحالة في الدراسات النقدية العربية المعاصرة، فإننا لا نكاد نعثر على مفهوم واضح ومحدد، باستثناء ما قدمته بعض الجهود المتأخرة أمثال الدكتور "أحمد عفيفي "الذي قدم مفهوما واضحا وشاملا، يقول في سياق حديثه عن الإحالة:" إن الإحالة علاقة معنوية بين ألفاظ معينة وما تشير إليه من أشياء أو معان أو مواقف تدل عليها عبارات أخرى في السياق، أو يدل عليها المقام، وتلك الألفاظ المحيلة تعطي معناها عن طريق قصد المتكلم، مثل الضمير واسم الإشارة واسم الموصول...الخ، حيث تشير هذه الألفاظ إلى أشياء سابقة أو لاحقة، قصدت عن طريق ألفاظ أخرى أو عبارات أو مواقف لغوية أو غير لغوية"[5].

من هنا يتبين أن الإحالة لها دور كبير في لملمة أجزاء خطاب معين، وهذا ما يسهل عملية الفهم؛ لأنها توجب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل و العنصر المحال إليه.

---

[1] ينظر:أحمد عفيفي مطر: الإحالة في نحو النص.

[2] نائل محمد إسماعيل: الإحالة بالضمائر، ودورها في تحقيق الترابط في النص القرآني –دراسة وصفية، مجلة جامعة الأزهر، غزة العدد 1(b).

[3] أحمد عفيفي: الإحالة في النص.

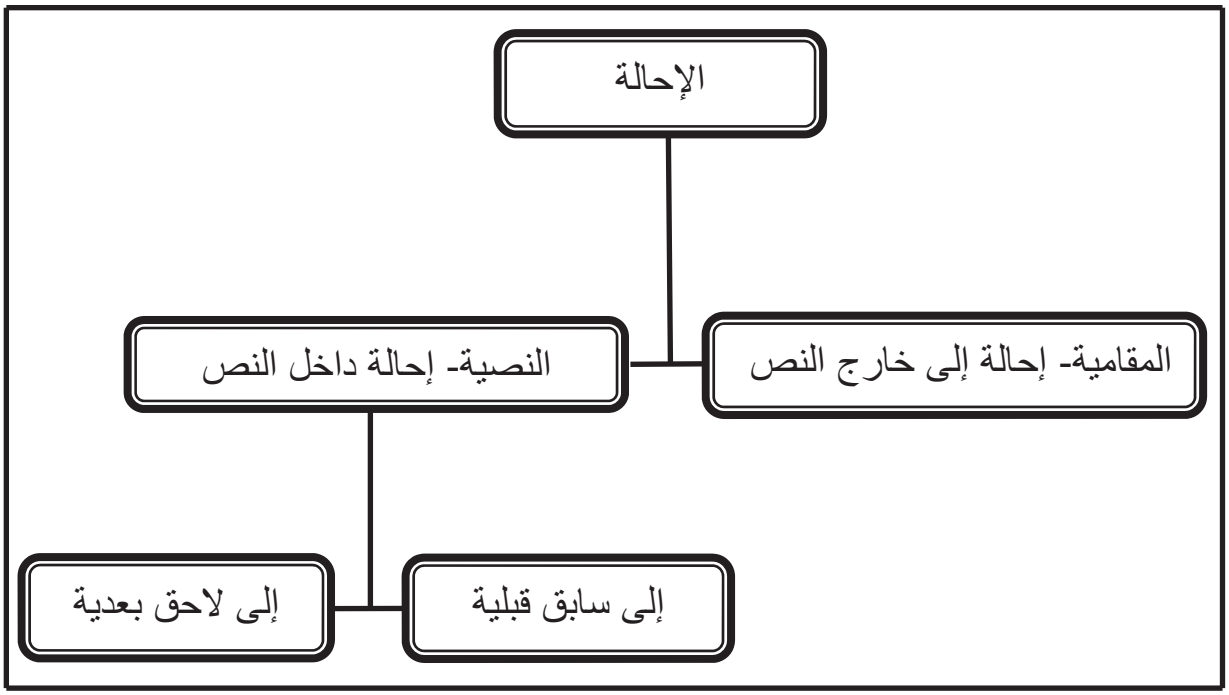
[4] نائل محمد إسماعيل: الإحالة بالضمائر، ودورها في تحقيق الترابط في النص القرآني– دراسة وصفية

[5] أحمد عفيفي: الإحالة في نحو النص.

2. أنواع الإحالة:

تم التعرف في الدراسات اللغوية على نوعين رئيسيين من الإحالة، قسمها "محمد خطابي" في كتابه "لسانيات النص" إلى: إحالة مقامية وإحالة نصية، وتتفرع الثانية إلى نوعين: إحالة قبلية وإحالة بعدية.

وقد وضع كل من "رقية حسن " و"هاليداي" رسما يوضح هذا التقسيم، ساقه" محمد خطابي" في كتابه: "لسانيات النص-مدخل إلى انسجام الخطاب"[1].



شكل-1- : أنواع الإحالة

[1] ينظر: محمد خطابي: لسانيات النص- مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 2012، ص17.

عادة ما نتعرف على الإحالة المقامية بواسطة الضمائر الدالة على المتكلم والمخاطب، وحسب "رقية حسن" و "هاليداي " فإن الإحالة المقامية" تساهم في خلق النص، لكونها تربط اللغة بالسياق، إلا أنها لا تساهم (...) في اتساقه بشكل مباشر"[1]. بينما تسهم الإحالة النصية بنوعيها في "اتساق النص، ولذا يتخذها المؤلفان معيارا للإحالة، ومن ثمة يوليانها أهمية بالغة في كتابهما"[2].

3. وسائل الاتساق الإحالية:

لإنتاج خطاب متماسك الأجزاء، لابد من توسل أدوات تربط بين الجمل والفقرات داخل البنية النصية، ومن بينها الوسائل الإحالية، وهي أربع:

1.3. الضمائر:

يعرف علماء النحو(الضمير) "بأنه اسم يدل على متكلم أو مخاطب أو غائب، وهو تعريف يعتمد على دلالة الكلمة"[3]، وتقسم الضمائر إلى: ضمائر وجودية مثل: أنا، أنت، نحن، هو، هم، هن...الخ، وضمائر ملكية مثل: قلمي، قلمك، قلمه، قلمهم، قلمنا....الخ

إن الضمائر الدالة على المتكلم والمخاطب، هي إحالة لخارج النص بشكل نمطي، ولا تصبح إحالة داخل النص؛ أي اتساقية إلا في الكلام المستشهد به، أو في خطابات مكتوبة متنوعة كالخطاب السردي في حين تندرج ضمائر الغائب إفرادا وتثنية وجمعا (هو، هي، هما، هم، هن)، ضمن الإحالة النصية–تحديدا القبلية– وتقوم بوظيفة اتساقية.

[1] محمد خطابي: لسانيات النص– مدخل إلى انسجام الخطاب، ص17–18.

[2] المرجع نفسه، (ص.ن).

[3] أبو القاسم الزجاجي: الإيضاح في علل النحو، تح: مازن المبارك، دار النفائس، بيروت، ط3، 1979، ص63.

أما الضمائر المحيلة إلى الشخص على ضمائر الملكية فهي تتطلب محالين اثنين: مالكا ومملوكا، مثلا: (his is nice)، ويمكن ترجمة هذا المثال إلى اللغة العربية بشيء من التقريب فنقول: (منزله لطيف) مع ملاحظة أن المحال إليه المملوك محذوف في الجملة الإنجليزية. فالضمير (his) يحيل إلى المالك (المذكور هنا)، وإلى الشيء المملوك في الوقت نفسه[1].

2.3. أسماء الإشارة:

هو وسيلة من وسائل التماسك النصي "و اسم الإشارة ،ما يدل على معين بواسطة، إشارة حسية باليد ونحوها إذا كان المشار إليه حاضرا، أو إشارة معنوية إذا كان المشار إليه معنى أو ذاتا غير حاضرة"[2]. وهذه بعض أسماء الإشارة: هذا، هذه، هذان، ذا، ذان، هؤلاء...وهي تقوم بوظيفة الربط القبلي و البعدي، وإذا كانت أسماء الإشارة بشتى أنواعها محيلة إحالة قبلية، بمعنى أنها تربط جزءا لاحقا بجزء سابق، ومن ثمة تساهم في اتساق النص، فإن اسم الإشارة المفرد له إمكانية الإحالة إلى جملة بأكملها أو متتالية من الجمل[3].

3.3. أدوات المقارنة:

من منظور الاتساق فإن أدوات المقارنة لا تختلف عن الضمائر وأسماء الإشارة في كونها نصية، وبناء عليه، فهي تقوم مثل سابقاتها بوظيفة اتساقية، وتكون هذه الأدوات على شاكلة (أجمل، أجمل منه)[4] ، كما توجد ألفاظ أخرى تدل على المشابهة،مثلك شبيه، مشابهة، نفسه، عينه، مكافئ، متساو، مثيل، نظير، مخالف...

[1] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص،-مدخل إلى انسجام الخطاب،ص 18-19.

[2] مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا بيروت،ط28، 1993، ج1،ص127.

[3] ينظر: محمد خطابي: لسانيات النص- مدخل إلى انسجام الخطاب ، ص18-19.

[4] المرجع نفسه،(ص. ن).

4.3. الموصولات:

تعتبر الأسماء الموصولة من وسائل الاتساق النصي؛"لأنه يستلزم وجود جملة بعده، وعادة ما تكون هذه الجملة فعلية، وقد يعطف على هذه الجملة بعدة جمل فيطول الكلام ويكون نصا كاملا، ويظل مرتبط كله بالاسم الموصول الأول، ومن جهة أخرى يعد الموصول أداة من أدوات الإحالة، فيرتبط بمذكور سابق، وقد يتكرر بصورة واحدة، ويظل مرتبطا بهذا المذكور السابق محدثا نسقا واحدا للنسق كله"[1].

4. عناصر الإحالة:

تتوزع عناصر الإحالة كما يلي:

- **المتكلم أو المؤلف:** عن طريق قصده المعنوي تتم الإحالة إلى ما أراد.
- **اللفظ المحيل:** عنصر إحالي يتجسد ظاهرا أو مقدرا كالضمير أو الإشارة وهو الذي يحيلنا سواء إلى داخل النص، أو خارجه.
- **المحال إليه:** وهو موجود داخل النص أو خارجه من كلمات وعبارات أو دلالات، ويفيد معرفة الإنسان بالنص وفهمه في الوصول إلى المحال إليه.
- **العلاقة بين اللفظ المحيل والمحال إليه:** لابد أن يكون هناك تطابقا بين اللفظ المحيل والمحال إليه.

وتجدر الإشارة إلى أن غياب أحد العناصر يؤدي إلى حدوث خلل في الوظيفة الاتساقية وتجسيد وحدة النص.[2]

[1] عبد الحميد بوترعة: الإحالة النصية وأثرها في تحقيق تماسك النص القرآني، دراسة تطبيقية على بعض الشواهد القرآني http://sdse.univ.ouargla.dz، 2016/5/8، 50: 22.

[2] أحمد عفيفي مطر: الإحالة في نحو النص.

5. أهمية الإحالة:

لا شك أن الإحالة سمت متعارف عليه في النصوص، لا يمكن الاستغناء عنه، فهو العمود الفقري لبناء أي نص أو خطاب، وترجع أهميته إلى ما يلي:

- القدرة على صنع جسور للتواصل بيت أجزاء النص المتباعدة ،والربط بينها ربطا واضحا ،وهذا ما يؤكد أهمية الإحالة في الربط[1]. ودورها في تسهيل عملية الفهم.

- الإحالة من وسائل السبك تؤدي إلى التحام النص من الناحية المفهومية[2]وهذا شرط ضروري.

- التأكيد على مبدأ الاقتصاد والثبات المعنوي، حيث سيظهر لنا أن استخدام الإحالة بألفاظها الكتابية، التي توصف بالاختصار عما تحيل إليه، إنما هو من قبيل مبدأ الاختصار والإيجاز والتكثيف.

- التأكيد على مبدأ الدقة الدلالية، حيث يشير اللفظ الكنائي إلى ذات أو معنى أو شيء سابق دون تكراره، إذ أن تكراره يمكن أن يؤدي إلى لبس حين يتعدد في النص الواحد اسم معرف أو علم مشترك لفظي...الخ، فإن ذلك يمكن أن يؤدي إلى تناقص أو غموض[3].

- تخليص النص من رتابة الأسلوب، وذلك "بإحكام الاتساق النصي باستخدام الوسائل المتنوعة للربط، فمرة يتم التخالف بين العبارات بتقليبها عن طريق المترادفات أو التكرار، ومرة تستخدم الإحالة، وثالثة

[1] ينظر: أحمد عفيفي مطر: الإحالة في نحو النص.

[2] الموقع نفسه.

[3] الموقع نفسه.

يمكن فيها تنويع الألفاظ أو المشتقات المختلفة، للدلالة على إيجاد صورة جديدة في النص شكلا ومضمونا"[1].

وهكذا أضحت الإحالة خيطا متينا، يلملم أجزاء النص ليشكل ربطا معنويا وتماسكا دلاليا ملحوظا، كما يسهم في شد انتباه القارئ للعلاقة المعنوية بين السابق واللاحق. والإحالة بذلك لا تقل أهمية عن بقية الوسائل، كالحذف والوصل.

6. دلالة الإحالة في ديوان "نشيج الروح":

لئن كان ديوان عباسي نتاج العلاقة بينه وبين نفسه من جهة، وبينه و بين ما يحيط به من جهة ثانية، فهذا يعني أنه –أي ديوانه– يمثل كتلة من الأحاسيس والمشاعر والأفكار، ونحن لسنا إزاء نصوص سريالية تقوم على التداعي الحر للأفكار، تفتقر للروابط فيضيع معها المعنى، إنما الشاعر مدرك لأهمية تلك الروابط في توطيد وشائج الاتصال بين أجزاء نصه الشعري، لذلك جاء مكتظا بها.

وتسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن العناصر المحيلة بالعودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها، ولعل أهم نوع يفرض نفسه في هذا الصدد هو الإحالة الضميرية، باعتباره عنصرا شائعا في الديوان، وسيتم دراسته من خلال النمطين الشائعين : الإحالة المقامية والإحالة النصية.

وفيما يلي نماذج من الإحالة بالضمائر من كل قصيدة في الديوان، وتصنيفها وفق النمطين المذكورين أعلاه، بذكر النص والضمائر، مع ذكر تقدير الضمائر المستترة، والجدول–6– يوضح ذلك:

[1] أحمد عفيفي مطر: الإحالة في نحو النص.

القصيدة	الصفحة	النص	الإحالة المقامية	الإحالة النصية	
				القبلية	البعدية
أشهد أني رأيت	9	**أشهد أني** رأيت	أنا/ الياء		
	9	**أقفو** ظلال اللحن	أنا		
	10	**أسائلني**.. ما جدوى اليوم المارق	أنا/ الياء		
	11	الشاعر يذرف **روحه** بالمجان		الهاء (الشاعر)	
	11	**مالك** تغفل نور الحكمة	الكاف		
	14	**تشكوني**.. شجا.."بردى"	الياء	هي (ريح)	
أطياف الأفول	17	لا شيء يرفو ثقوب الوقت **فاتعظي**		الياء (ريحانة..)	
	17	حان الأفول و**خانتنا** الألاعيب	نا		
	18	**نفارق يومنا** كي نلتقي في غد	نحن/ نا		
	18	كل الفصول **لنا نلقاها** مزهرة	نا/ نحن	ها (الفصول)	
	18	**نسابق** الخطو مشتاقين **موعدنا**	نحن/ نا		
	18	كم نغمة **أشرقت** من وحي **قصتنا**	نا	هي (نغمة)	
السبع الطوال	21	قبالة **عينيها** تشرئب قنينة عطر	ها		
	22	و**حولها** حفيف		ها (وردة)	
	23	تنش عن **ورودها** العيون		ها (جارتنا)	
	26	كيف سيلقى **حتفه** الوزير			الهاء (الوزير)
	27	كيف السجين **نفسه** أصبح الوزير		الهاء (الوزير)	
أيا جدتي	31	تبارك هذا الذبول على **وجنتيك**		الكاف(جدتي)	
	32	فلم ينطفئ **بمقلتيك** اليقين		الكاف(جدتي)	

	32	كيف **غزلت** الكلام حكايا	التاء		
	33	**ترنمي** جدتي قسما			الياء (جدتي)
	33	لن **تكونوا** كبارا		الواو(أحفادها)	
تأتي	35	**يبني** قصرا رمليا			هو(الطفل)
الأمواج	35	تأتي الأمواج و**تسكنه**		الهاء (قصرا)	
وتسكنه	35	**يعاتبها**		ها (الأمواج)	
	35	يفسح **لها** في **حقيبته** مكانا		الهاء (الطفل)	
	36	**تسكنه** الحيتان		الهاء (البحر)	
تجاعيد	42	**نرتمي** خلف جدران المقهى	نحن		
على	42	**نذرف** ما في الجسم من حياة	نحن		
جدران	42	**نستريح** سبعة أيام في الأسبوع	نحن		
المقهى	42	ثم **نموت**	نحن		
	42	والمقهى يطن **كعادته**		الهاء (المقهى)	
تجليات	43	فيذبل الورد في **يدك**	الكاف		
مريم	43	تموت الأماني على **شفتيك**	الكاف		
	44	**تلون** حزن الشتاء		هي (مريم)	
	44	**يبرعم** في **وجنتيها** الهوى		هو (الهوى)	
	46	**تمنيك** مريم ببهاء المعاني	الكاف		
ترانيم على	49	وتر **غزلته** الأصائل ذات نزيف		الهاء (وتر)	
أوتار علا	49	منحته الطواسين **حكمتها**		ها (الطواسين)	
	50	يذوب الغيث من **غيمه**		الهاء (الغيث)	

	50	**ويرسلها** هبة هبة		ها (الرياح)	
حكاية	56	**تحدثه** عن ذكرى اندفنت	هي/ الهاء		
صيف	57	يقول **لها أنت** الأجمل والأطهر....	ها/ أنت		
	58	**تمشط** شعر **دميتها**	هي/ ها		
	58	**تقاسمه** نورا يضيء حنايا الروح	هي/ هو		
حنين	61	**أذكر** أن الربيع كان يمر **بقريتنا**	أنا/ نا		
	62	**نمتطي** فرسا جامحا	نحن		
	62	تمد **جناحيها** صوب الغمام		ها (السنونوة)	
	63	و**تعرف** قبل حلول المواسم		هي (الينابيع)	
سيرة أحمد	70	جسد **أوهنته** القروح		الهاء (جسد)	
	70	لم يزل يذكر **جده**		الهاء (أحمد)	
	70	لم تزل أمه الأرض **تلهمه**		الهاء (أحمد)	
	71	والربوع الفسيحة **منتهاه**		الهاء (أحمد)	
	71	**أثقلوا رأسه** بالحكايا البليدة	الواو	الهاء (أحمد)	
لا أحد	77	عبروا الضفة		الواو (الأصحاب)	
بالباب	78	لا الصحراء تحاورك	الكاف		
	78	**فتسقيك** النخلة **صبوتها**	الكاف	ها (النخلة)	
لم يعد	83	**أنتم** السابقون **ونحن**	نحن	أنتم(عيسى)	
عيسى من	83	**هو** الآن طيف يرفرف قرب المصيف		هو(عيسى)	
حلمه	83	**يكتسي** سندس أخضرا		هو(عيسى)	
	87	**خطف** الحلم من المحفظة		هو(الطائر)	

مواجد	89	أمواج الليل **تغمر روحي**	الياء	هي(الأمواج)	
	89	**تملأ روحي**	الياء	هي(الأمواج)	
	92	**أنغمر** في ملكوت النور	أنا		
	92	**أنوجد**	أنا		
	92	**أتوحد** بالأسرار	أنا		
	92	**أنسى** المعنى، **اسمي**	أنا/الياء		

جدول–6–

من خلال الجدول السابق يتضح أن أنواع الإحالات توزعت عبر كل القصائد بنسب متفاوتة:

أولا: الإحالة المقامية:

حل الشاعر في نصه ضمائر المتكلم والضمائر المقدرة، تمركزت بكثافة في القصائد الأربع هي على التوالي:

- (أشهد أني رأيت)
- (أطياف الأفول)
- (مواجد)
- (تجاعيد، على جدران مقهى)

ففي قصيدة (أشهد أني رأيت) التي تم فيها حصر ثلاثين ضميرا توزعت بين المضمر والظاهر، نجد أنها ذات صبغة مونولوجية، غلب عليها الطابع السردي الدرامي؛ فالشاعر يعيش عمق المعاناة الذاتية جراء واقع فرض

سطوته على أناه، إنه واقع الهزائم والانكسارات، فعزّز الشاعر موقعه بهذه الضمائر حتى كاد أن يتلاشى موقع ضمائر الغائب:

"أشهدُ.. رجْفَ الخَيْبَات

رُعْبَ الفَجْرِ السّادِر في غيّ الظلمات

نبض القهر الورق في الغصات

أُكَاشِفُنِي:

هذا الطّينُ.. أنَا

من رمّة تلك الأجساد

فلماذَا أخْشَى الموتَ

أو أفْرحُ بالميلَاد..؟

أتَمَلّى التّاريخ

أبصرُ تاجَ الملك

يهْفُو للتّيجان

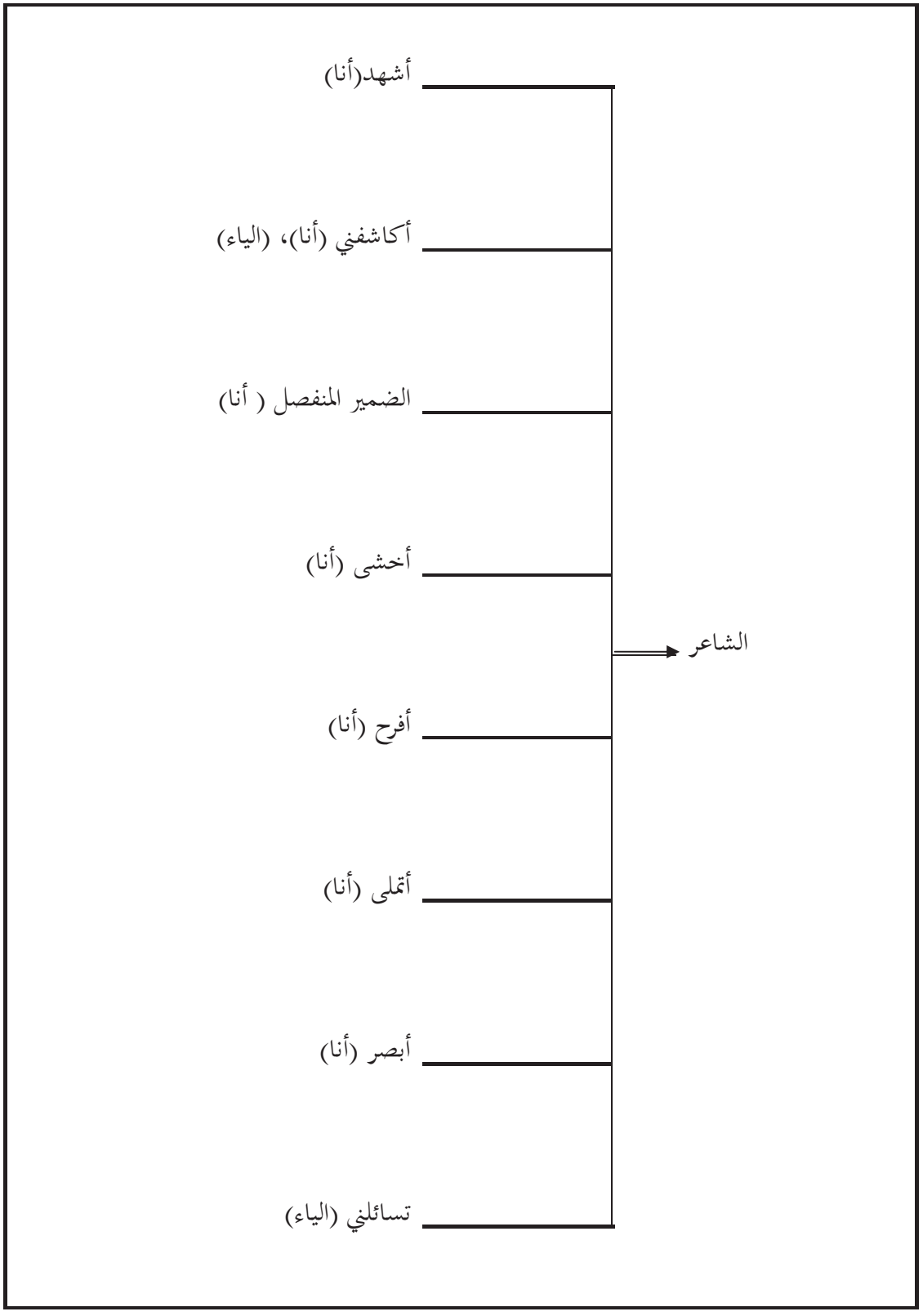
.....

تحاورني ريح

أسائلها عن (جِيكُور)"[1]

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص 10-13.

وكون لفظ (الشاعر) لم يُذكر صراحة في النص، فإن مرجعية الضمائر مرجعية خارجية كالتالي: (شكل-2-)



شكل-2-

لا شك أن تكرار ضمير المتكلم (أنا) جعل النص متماسكا دلاليا، وأكسبه بعدا إيقاعيا متميزا. والأمر نفسه بالنسبة لقصيدة (مواجد) أين يتحد الشاعر بالتجربة الصوفية، فالتجربة الصوفية تجربة ذاتية خالصة، لذلك طغى ضمير المتكلم (أنا):

"أَنْغَمِرُ في مَلَكُوتِ النّور

أَنْوَجِدُ

أَتَوَحّدُ بالأسْرار

بأنغامِ الخِصبِ اللّازوَرْدِية

أنْسَى المعْنىَ، اسْمي

وَخِرقَةَ دُنيايَ ويأسي"[1]

أما في قصيدة (أطياف الأفول)، التي يستذكر الشاعر فيها ألوان طيف مضى، وهو يعي أنه لن يعود، مقرا أن حان وقت الأفول، حين خاطب ريحانة ذكراه، فكان الضمير المتصل (ياء المخاطبة) حاضرا، ليضمه الشاعر بعد ذلك إليه، ويصبح الكلام بصيغة الـ"نحن":

يحانةَ الذّكرى ضَاعَ الدّربُ وانفلَتتْ أيّامُ عمرٍ فما تُجدي المكاتيبُ

لاَ شَيءَ يرفو ثقوبَ الوقتِ فَاتّعظي حانَ الأُفولُ وخانتْنا الأَلاعيبُ

نَهتــزّ كُنــّا لكــلِّ همْسةٍ نبَستْ بها الشّفاهُ وتُشجينا الأَسَاليبُ

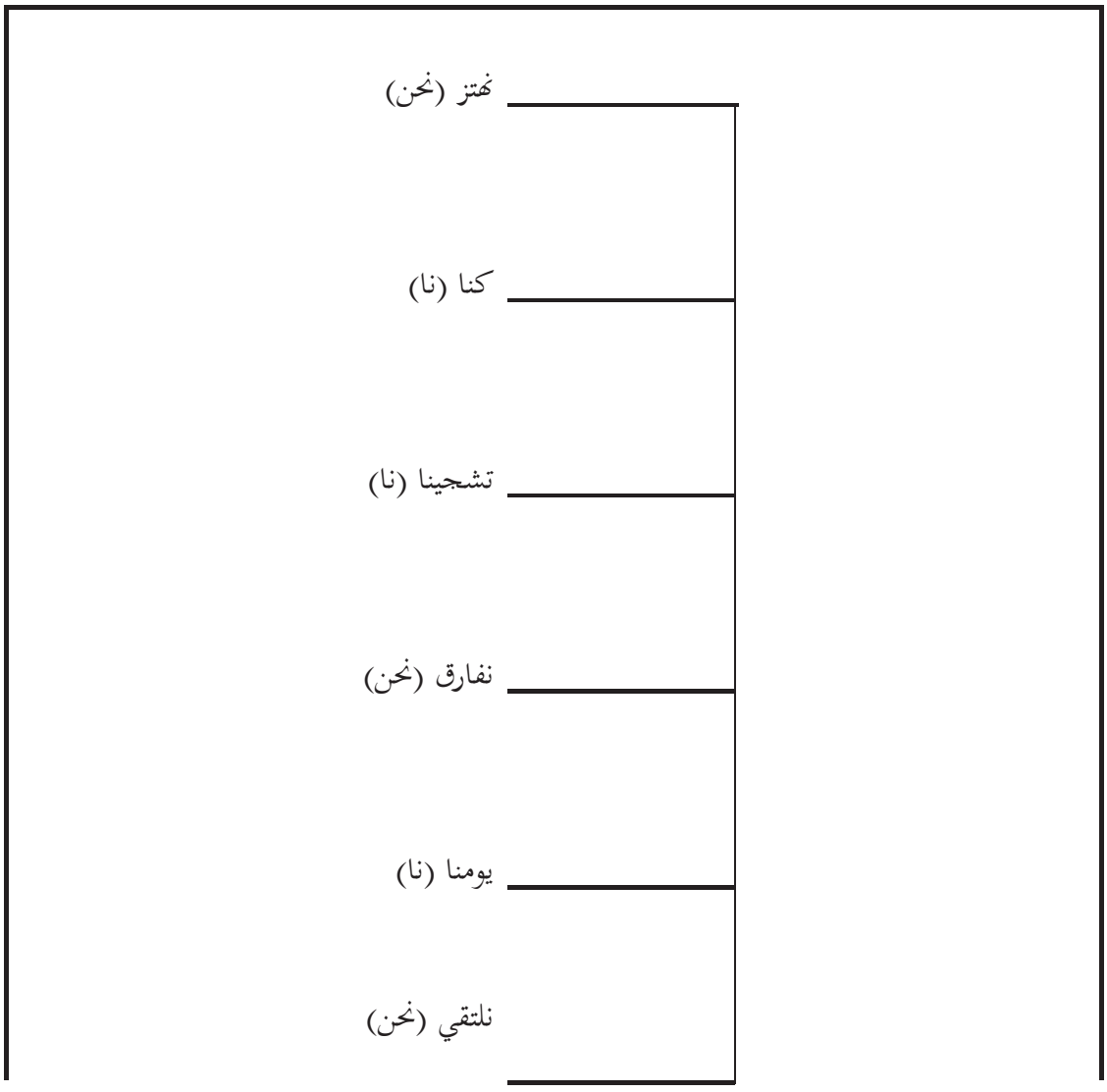
[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص92.

نُفـارقُ يومَنَا كَــيْ نلتقِي في غـَدٍ ماَ هَمَّ أين تُنادينـَا الأَطـَاييبُ

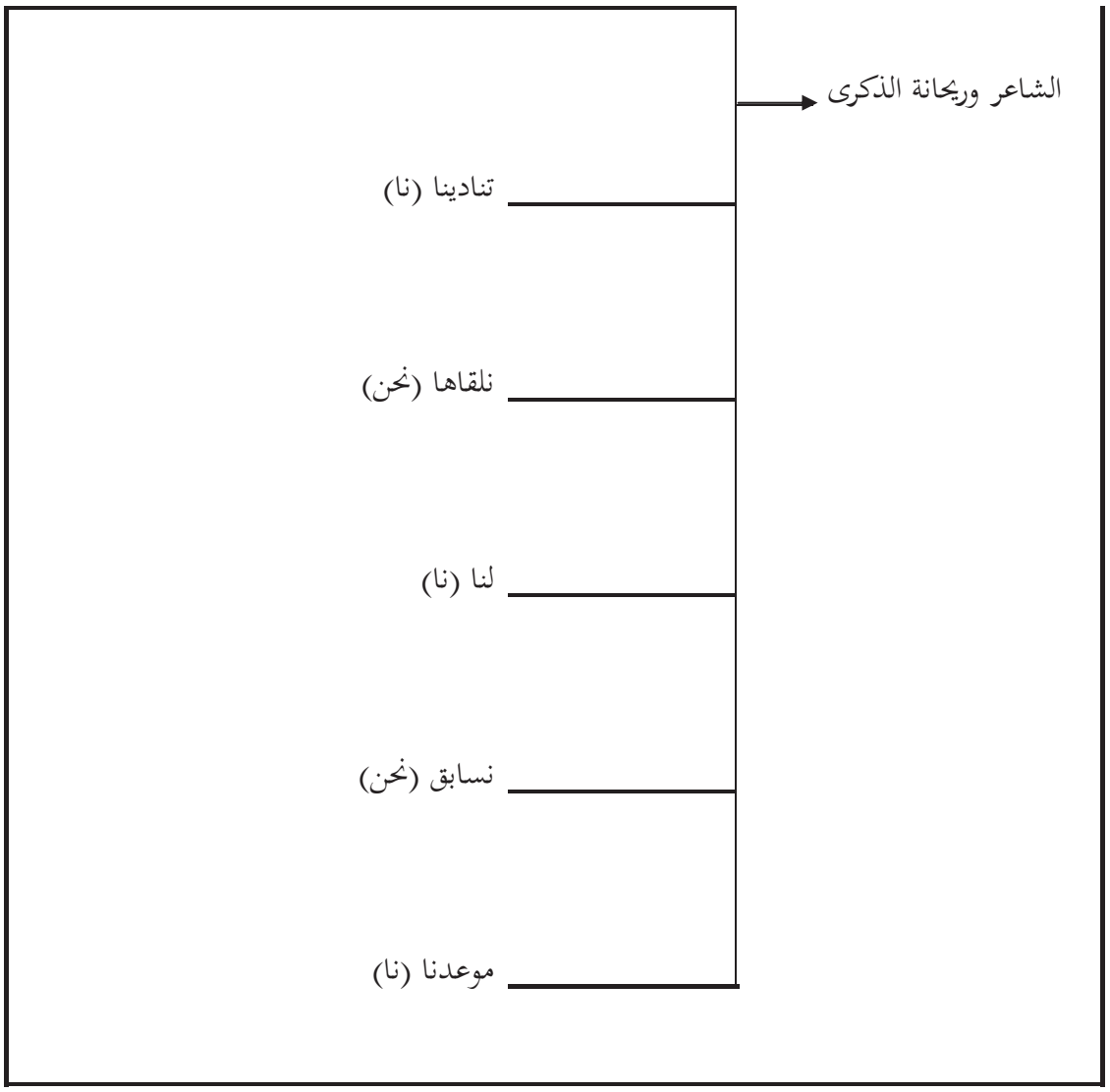
كُـلّ الفُصــولِ نَلْقاهـَا لَنـَا مُزهرةً أَغْصَانُها سَكْرى شَدوٌ وتَطريبُ

نُسَابقُ الخَطْوَ مُشتاقيْن موعدَنَا كـأنمّا الدّربُ ألحـانٌ وترحيبُ"[1]

من الواضح أن ضمير المتكلم في هذه الأبيات يحيل إحالة مزدوجة، مقامية ونصية قبلية؛ لأن (ريحانة الذكرى) ذكرت في النص، أما لفظة (الشاعر) فلم تُذكر، ومن ثم فالمرجعية خارجية نصية كالتالي: (شكل-3-)



[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص17- 18.



شكل-3-

نلاحظ أن الأبيات تجمعها وحدة معنوية متمثلة في عرض الشاعر لأحداث القصة لملم أجزاءها بواسطة الضمائر التي كانت مطابقة في مرجعيتها، وسرعان ما يتحول الشاعر إلى توظيف ضمير المتكلمين (نحن)، ليعبر عن المعاناة الجماعية في قصيدة (تجاعيد على جدران المقهى) حين يقول:

نَرتمي خلْفَ جُدْران المقهى

نَدْرفُ مَا في الجسمِ من حَيَاة

نَستريحُ سبْعةَ أيّامٍ في الأسْبوع

نَرشِفُ أحزانَنَا

ندخّنُ فشلَنا

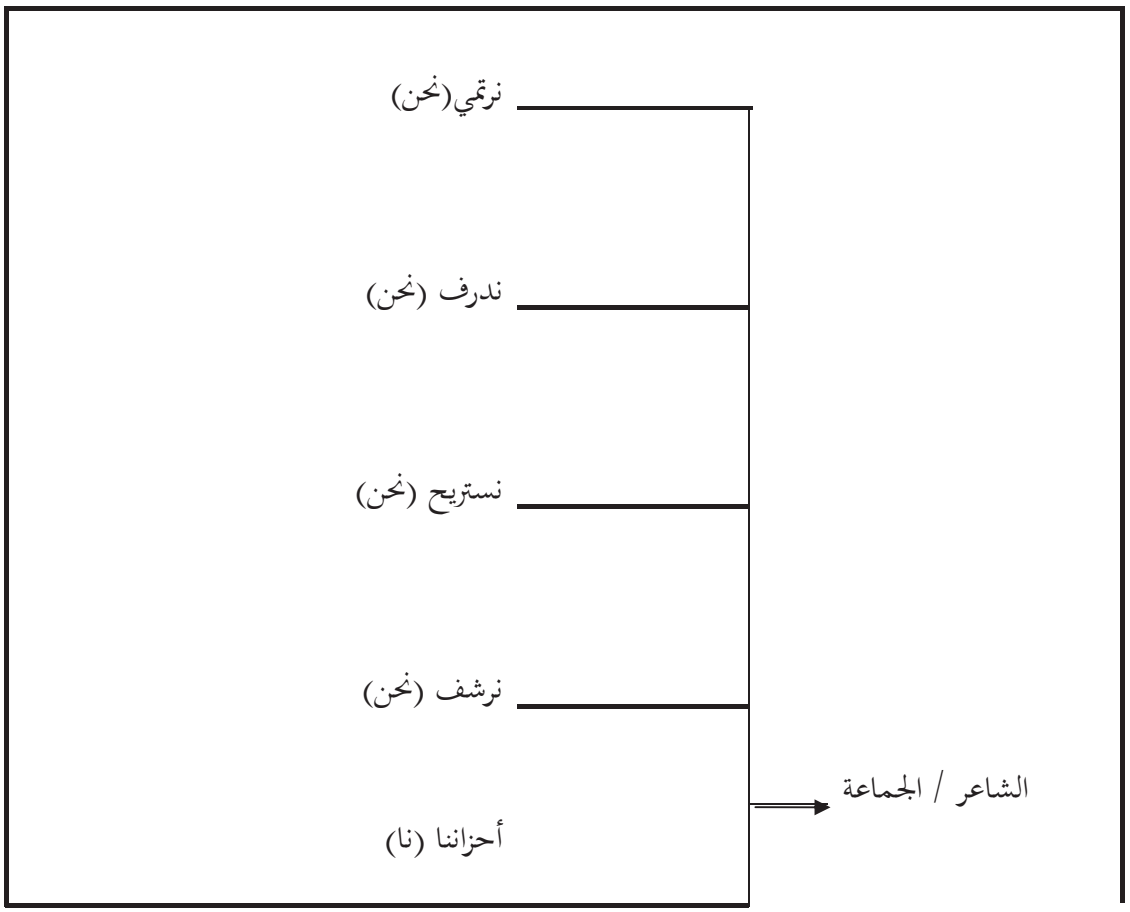
ثُمّ نمَوت

والمقهَى

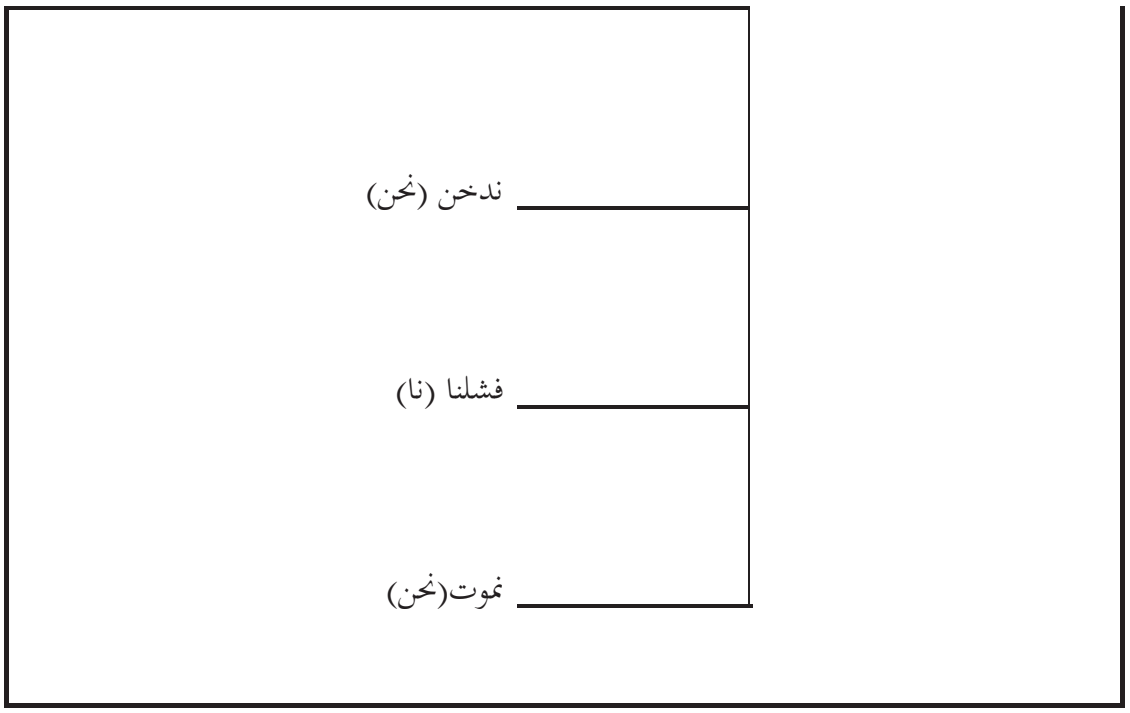
يَطنُّ كَعَادَتِهِ

وعلى الجُدْرانِ العنكبُوت"[1]

فالمرجعية هي مرجعية خارجية دائما، والشكل-4- يوضح ذلك:



[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص42.



شكل-4-

ثانيا:الإحالة النصية:

لعل أكثر ما يُلحظ في ديوان "نشيج الروح" الحضور القوي للإحالة النصية القبلية، ففي قصيدة (السّبع الطّوال)، وفي مقطع بعنوان "وقوف على الأطلال " نجد الشاعر يتكلم بضمير الغائب (هم) وهو يقف على طلل خُرّبت معالمه، هي وقفة تأملية يستقرئ الشاعر فيها عظات الماضي وعبره:

"أَيْنَ عَبيرُ بَوْحِهِمْ؟

أيْن صهيلُ مجْدِهِمْ؟

كيفَ اكتفوا بغربةِ الغيّاب..؟

قِفا

سَأبْذُرُ الضّياءَ في أطلالِهِم

وأرشِفُ الرّحيقَ

مِنْ سَرابِ خَطْوِهِم

فَفي هَجِيرِ هَجْرِهِم

يَأْتَلِقُ وردُ اللِّقا

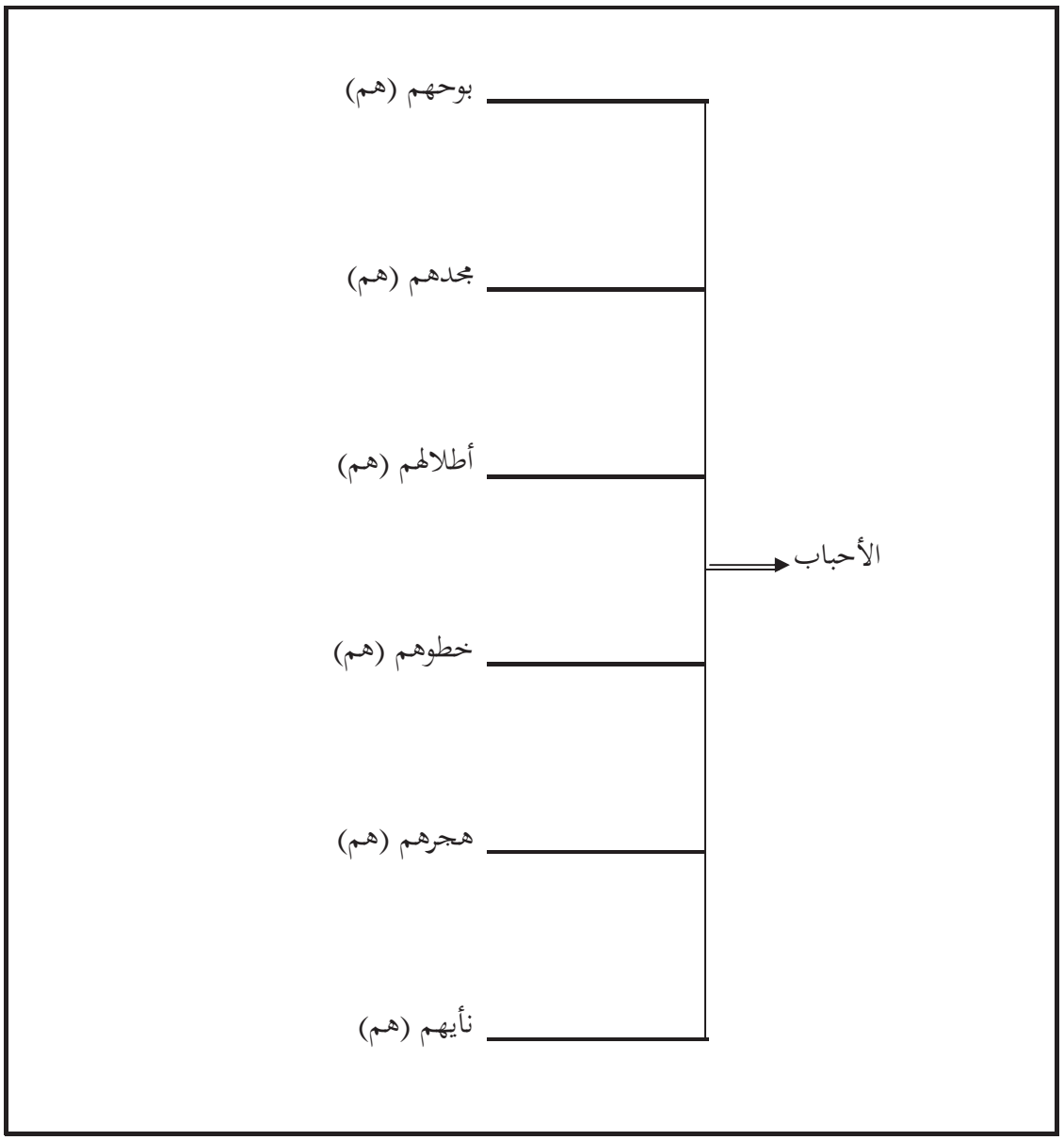
ومن مَنَافِي نأْيِهِم

تُرقرِقُ القصيدةُ

أنشودةَ النَّقا"[1]

فمرجعية الضمير في هذه الأبيات نصية قبلية كالآتي: (شكل-5-)

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص30.



شكل-5-

إن ظهور الضمير في توجيه الرؤية الشعرية واضح عند الشاعر في استخدامه لضمير المخاطب المستتر (أنتما)، وهو فاعل للفعل (قفا)، ثم لضمير الغائب (هم)، قد أكّد صدق تجربته الشعرية.

وفي قصيدة (سيرة أحمد)، يتكرر ضمير الغائب (هو) بصورتي الإضمار والإظهار، لأن الشاعر بصدد سرد سيرة ذاتية، فكان من الطبيعي أن يربط سير الأحداث بضمائر تخدم المعنى وتبلغ مضمون الفكرة:

"أَحمدُ لا يخافْ

هَكذَا علّموه

وهوّه الرّيحُ في أُذنيه

أَخْرّس سَمْعُه

والحذاءُ اليتيمُ

جَرّحَ قَدَمَيه

لكنّه لا يخاف

جَسَدٌ أوهنتهُ القُروح

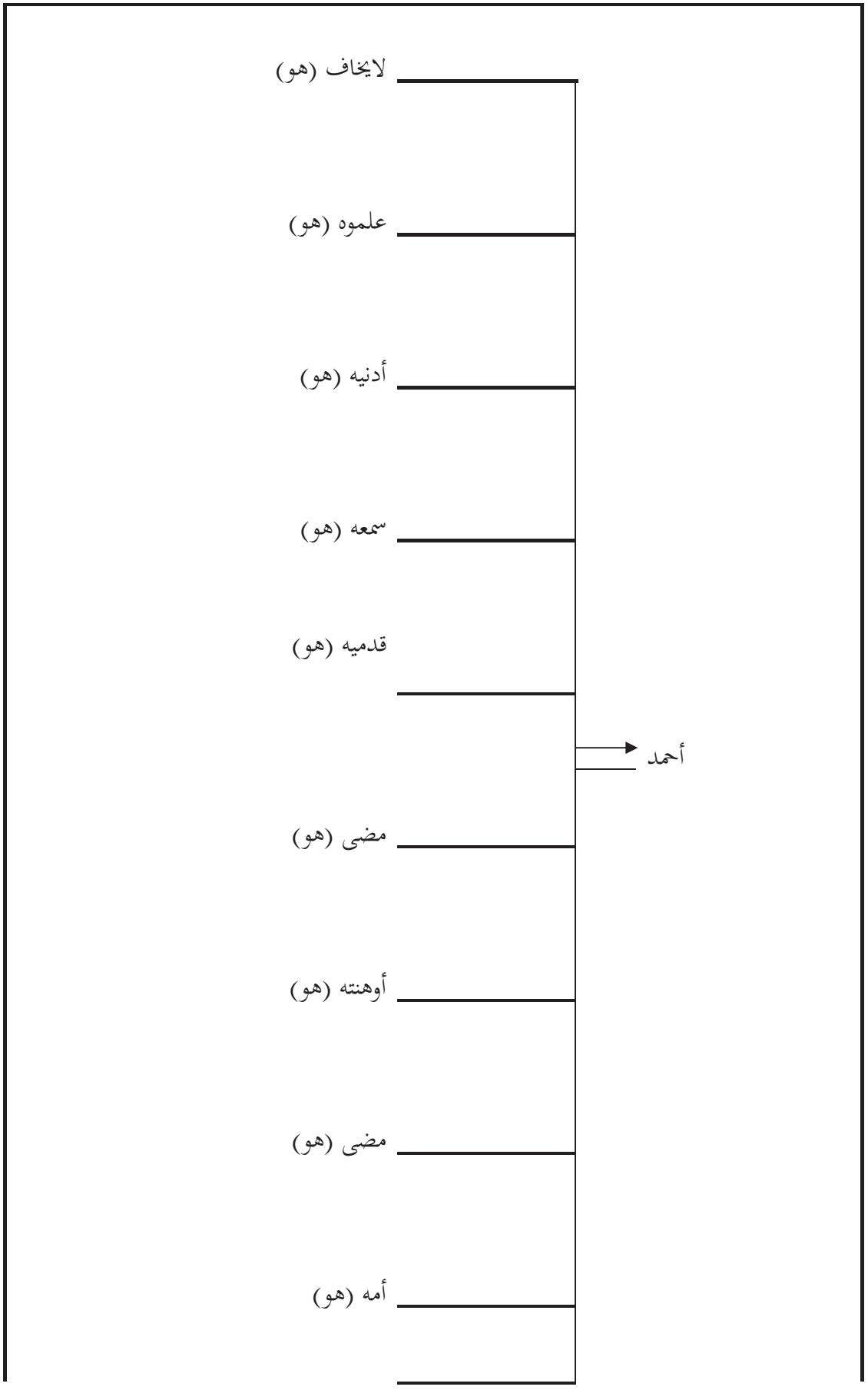
.....

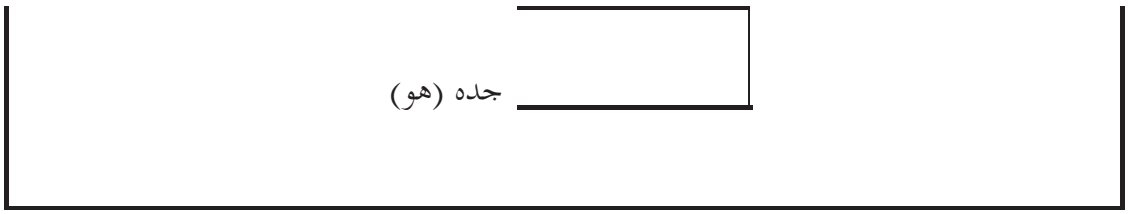
بلْ مضى صامدًا

لم يزلْ يذكُرُ جَدّه"[1]

كما هو واضح من خلال الأبيات، فالضمائر الواردة تحيل إحالة داخلية سابقة كالآتي: (شكل-6-)

[1] عبد الله عباسي: نشيج الروح، ص69-70.


لايخاف (هو)
علموه (هو)
أدنيه (هو)
سمعه (هو)
قدميه (هو)
أحمد
مضى (هو)
أوهنته (هو)
مضى (هو)
أمه (هو)



شكل-6-

نلاحظ أن التماسك الدلالي واضح في وحدة موضوع القصيدة، وفي الإحالة إلى مرجوع واحد، وكذلك التماسك الشكلي أين اتحدت الضمائر في إحالتها إلى مُحال واحد، وبالتالي عدم الاستغناء عنها.

وإذا استعرضنا بقية القصائد وجدناها تسير على هذا النمط؛ أي اتحاد الضمائر في المرجعية وتحقيق مطابقة دلالية بين المحال والمحال إليه، باستثناء الإحالة المقامية في قصيدتي (تجليات مريم) و(لا أحد بالباب)، التي تشي بشيء من الغموض واللبس، فضمير المخاطب (الكاف) يحمل بعدا تضليليا؛ إذ لا ندري لمن يُحال هذا الضمير تحديدا.

وفي ختام هذا الفصل نخرج إلى تأكيد وظيفة الضمائر في تحقيق التماسك النصي شكلا ومضمونا، كما أسهمت في الكشف عن جماليات النص.

خاتمة

خاتمـة

أخيرا، وبعد رحلة البحث الشاقة والشيقة، التي سعت إلى إزاحة الستار عن بعض الظواهر الأسلوبية وخصائصها في ديوان "نشيج الروح"، أمكننا التوصل إلى نتائج أهمها:

- تأسست التجربة الشعرية عن "عبد الله عباسي" في ديوانه "نشيج الروح" على استثمار النص الغائب، وتضمينه في بنية النص الحاضر وفق الآليات الثلاث (الامتصاص، الاجترار، الحوار) بنسب متفاوتة.
- النص الشعري عند "عباسي" فضاء لتلاقح النصوص وتناسلها؛ إذ نستطيع من خلال التأمل فيها، الاطلاع على نصوص أخرى (دينية، أدبية، تاريخية...)، ما يجعل النص منفتحا على توالي النصوص الغائبة، ويتجدد مع كل قراءة.
- إن ظاهرة التناص في نص "عباسي"، حققت وظيفتها الجمالية، كالسمو باللغة الشعرية وتطويرها.
- حرص الشاعر على بناء قصيدته من خلال اهتمامه بتقنيات فنية نأت بنصه عن التقليد؛ حيث كشفت الدراسة عن انزياحات دلالية من تجسيد، وتشخيص، إلى جانب الصور البيانية، كالتشبيه والاستعارة والكناية، وانزياحات تركيبية كالتقديم والتأخير والحذف.
- أسهمت الكناية والتشبيه والاستعارة في إكساب المعنى قوة وتأكيدا وبلاغة، باستحضار عنصر الرمز الذي شحن اللغة بدلالة هائلة.
- عملت الكناية في ديوان"نشيج الروح" على تفادي التكرار، وفرت على المتلقي عناء التفصيل والإطالة، وهذا يدل على قدرة الشاعر الإبداعية.
- أسهم التقديم والتأخير في إبراز فكرة الشاعر للمتلقي، فضلا عن تحقيق بلاغة الجمل من خلال خرقه لقواعد الترتيب النظامي للجملة، وإعادة تركيبها بما يتناسب مع رؤية الشاعر.

- الحذف ظاهرة أسلوبية متفردة، خلقت في نصوص "عباسي" إيحاءات مكثفة أسهمت في تفجير شحنات فكرية لدى القارئ؛ فتجعله يتخيل ما هو مقصود.
- ساعد الإجراء الإحصائي المستعان به في هذا البحث، على تقديم تفسير موضوعي لبعض البنى الدلالية للنص الشعري.
- اضطلعت الإحالة الضميرية بنوعيها الخارجية والداخلية بدور جلي في بناء قصائد كثيرة من الديوان، فحققت تماسكها في الشكل والدلالة.
- حققت الضمائر المطابقة الدلالية بين المحال والمحال إليه، باستثناء ضمير المخاطب (الكاف)، الذي يحمل بعدا تضليليا في قصيدتي (تجليات مريم) و (لا أحد بالباب)، فالإحالة المقامية تشي بشيء من الغموض واللبس، يصعب التعرف على المحال إليه.
- من الملامح الأسلوبية التي تجلت في الخطاب الشعري، تكراره لضمير المتكلم، ويحمل هذا التكرار عدة دلالات عميقة ترتبط بمضامين عاطفية وفكرية، كما يعكس تكرار هذا الضمير نزعة الشاعر الرومانسية التي يلتفت فيها إلى ذاته.
- وصل البحث إلى قناعة علمية مفادها أن النص الشعري هو الذي يفرض على المحلل الأسلوبي طريقته في التحليل، فإتباع المنهج بمبادئه الصارمة قد لا يتوج بالقبض على جماليات النص.

وبعد، فإننا لا ندعي في جهدنا الكمال، فالكمال لله وحده، وحسبنا من هذا العمل شرف المحاولة في أن نكون قد قدمنا جزءًا يسيرا من جهدنا في خدمة النص الشعري الجزائري.

والله تعالى – نسأل التوفيق والسداد –

قائمة المصادر والمراجع

أولا/ القرآن الكريم

المصحف المطبوع برواية ورش عن الإمام نافع.

ثانيا/ قائمة المصادر والمراجع

1. قائمة المصادر

1.1. الدواوين:

1- ديوان أبي القاسم الشابي أغاني الحياة، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق، الطابع شركة الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت).

2- ديوان امرئ القيس، تح: أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، الكويت، ط05، 1990م.

3- ديوان إيليا أبي ماضي: تصدير الدكتور سامي الدهان، دراسة الشاعر الفقيد زهير ميرزا، التقديم: جبران خليل جبران، دار العودة، بيروت، (د.ط)، 2004م.

4- ديوان بشار بن برد: شرحه ورتب قواعده: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت).

5- عبد الله عباسي: نشيج الروح، منشورات أرتيستيك، القبة- الجزائر، ط01، 2007م.

6- ميخائيل نعيمة: همس الجفون، نوفل، بيروت- لبنان، ط06، 2004م.

2.1. الكتب:

1- ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، المكتبة العصرية، بيروت، ط02، 2002م.

2- ابن سنان النسائي: سنن النسائي الصغرى،تح:صالح بن عبد العزيز بن إبراهيم آل الشيخ، دار السلام للنشر والتوزيع، الرياض، (د.ط)، (د.ت)، مج 2.

3- أبو القاسم الزجاجي: الإيضاح في علل النحو، تح: مازن المبارك، دار النفائس، بيروت، ط03، 1979م.

4- أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تح: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط04، 1980م.

5- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني و البيان والبديع، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا- بيروت، (د.ط)، 2002م.

6- سامر محي الدين أمين: روائع قصائد شاعر (المطر) بدر شاكر السياب،كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط01، 2008م.

7- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

8- فدوى طوقان: رحلة جبلية- رحلة صعبة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط02، 1985م.

9- محمد علي السّراج:اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب،دار الفكر للنشر،ط2، 1892م.

3.1. المعاجم

1.3.1. المعاجم العربية القديمة:

1- ابن منظور: لسان العرب، تح: محمد أحمد حسب الله هاشم الشاذلي، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.ت). مادة سلب، مادة نصص، مادة زَيَحَ، مادة حول.

2- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط04، 2004م.

2.3.1. المعاجم العربية الحديثة:

1- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني- بيروت، ط01، 1995م.

2- عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت- لبنان، ط02، 1984م.

2.قائمة المراجع

1.2. المراجع العربية:

1- إبراهيم خليل: في لسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط02، 2007م.

2- إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2011م.

3- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، (د.م)، (د.ط)، (د.ت).

4- إخلاص فخري عمارة: الشعر وهموم الإنسان المعاصر، مكتبة الآداب القاهرة، ط02، 1992م.

5- أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2008م.

6- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية – دراسة في الأصول والمفاهيم، الأردن، ط01، 2010م.

7- جمال مباركي: التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية الجزائر، (د.م)، (د.ط)، 2003م.

8- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي- نموذجا- كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2008م.

9- خيرة حمرة العين: شعرية الانزياح- دراسة في جمال العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن،ط01، 2011م.

10- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر-دراسة جمالية، جمهورية مصر العربية، ط01، 2002م.

11- ساكب أبو دلو: التشكيل الدلالي والمعرفي، في شعر أمينة العدوان، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط01، 2009م.

12- صابر محمود الحباشة: الأسلوبية والتداولية- مداخل لتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط01، 2011م.

13- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط01، 1998م.

14- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد العربي، دار الشروق، القاهرة،ط01، 1998م.

15- عبد الجليل مرتاض: التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 2001م.

16- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للنشر والتوزيع، (د.م)، ط03، (د.ت).

17- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد، بيروت-لبنان، ط 05، 2006م.

18- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 2001م.

19- عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي -دراسة نظرية تطبيقية، إفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، 2007م.

20- عبد العاطي كيوان: التناص الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط01، 2003م.

21- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين ؟، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، (د.ط)، 1983م.

22- عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات- متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر العربي المعاصر، منشورات دار القدس العربي للنشر والتوزيع، (د.م)، (د.ط)، (د.ت).

23- عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب-دراسة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط02، 2006م.

24- عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005م.

25- فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ناشرون وموزعون، الأردن، ط02، 2007م.

26- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظرية ودراسة تطبيقية، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط01، 2008م.

27- قادة بوتارن: الأمثال الشعبية الجزائرية، تر: عبد الرحمان حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، ط02، 2013م.

28- ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط01، 2005م.

29- محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب: علوم البلاغة- البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، (د،ط)، 2008م.

30- محمد الصالح خرفي: في عوالم النص- دراسات نقدية، دار الأمير خالد، (د.م)، (د.ط)، 2014م.

31- محمد الغزالي: جدد حياتك، دار المجد للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

32- محمد أمين الصناوي: معين الطالب في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط02، 2010م.

33- محمد خطابي:لسانيات النص-مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط3، 2012م.

34- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان،ط01، 1994م.

35- محمد عبد المنعم خفاجي،محمد السعدي فرهود وعبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط01، 1996م.

36- محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط01، 1989م.

37- محمد عزام: النص الغائب- تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001م.

38- مختار عطية: التقديم و التأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، (د.ط)، (د.ت).

39- مصطفى الغلاييني:جامع الدروس العربية،منشورات المكتبة العصرية،صيدا-بيروت،ط1993،28م، ج01

40- موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2004م.

41- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث- تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2010م،ج01.

42- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان-الأردن، ط01، 2007م.

43- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى اللألسونية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (د.ط)، 2002م.

44- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي- جسور للنشر والتوزيع، المحمدية- الجزائر، ط03، 2010م.

2.2. المراجع المترجمة:

1- بير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط02، 1994م.

2- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر(د.م) ،ط1، 1986م،مكتبة الأدب المغربي،(د.م)،(د.ط)،2015م .

3. المجلات

1- بشير تاوريريت: مستويات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية- قسم الأدب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد، بسكرة- الجزائر، 2009م، العدد05.

2- نائل محمد إسماعيل: الإحالة بالضمائر ودورها في تحقيق الترابط في النص القرآني، دراسة وصفية، مجلة الأزهر، العدد1b.

3- نوار بوحلاسة: الانزياح بين أحادي المفهوم وتعدد المصطلح، مجلة مقاليد، جامعة قسنطينة الجزائر، العدد الثاني، ديسمبر 2012م.

4. المذكرات

1- زياد جايز الجايز: ظواهر أسلوبية في شعر عبد المعطي حجازي، رسالة ماجستير في اللغة العربية، جامعة مؤتة، 2011م.

2- سهام بن أمسيلي: الكتاب (الوساطة بين المتنبي وخصومه) في ضوء الدراسات النقدية الحديثة، مذكرة ماجستير،كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011م.

3- مازن أكثم سليمان: الانزياح في الشعر الجاهلي- المعلقات أنموذجا، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، 2009م.

4- هدية جيلي: ظاهرة الانزياح في سورة النمل- دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير في اللغويات كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007م.

5. المقالات

1- أحمد عفيفي مطر:الإحالة في نحو النص، www/lissaniat.metnd/viewtopic، 2016/04/08، 21:30.

2- عبادي السوقي: بول ريكور النص والتأويل، تر: عبد الحق أزرقان، مقالة إلكترونية، www.alsoque.net، 2016/04/24، 21:25.

3- عبد الحميد بوترعة: الإحالة النصية وأثرها في تحقيق تماسك النص القرآني دراسة تطبيقية على بعض الشواهد القرآنية، https //spse.uni.ouargla.dz، 2016/05/08، 50: 22.

4- عبد السلام المساوي: المتخيل الشعري عند أمل دنفل،

www. jehat.com /ar/-8-8amal.htm، 2016/04/24، 30: 22.

5- هارون الحلبي: أشكال التناص، Haroone alhalabi blog post5443.html، 2016/04/24، 12:41.

الملاحق

ملحق خاص بالأعلام :

فيردينا ند دوسوسير	ferdinand de saussure
شارل بالي	charl bally
رومان جاكبسون	roman jakobson
ستيفن ألمان	stephen ullman
بييرجيرو	piere guiraud
ليوسبيتزر	leo spitzer
بريان جيل	brian jill
جوليا كريستيفا	julia kristiva
بول ريكور	p.recuord
تيل كل	tel quel
رولان بارت	roland barthes
ميخائيل ريفاتير	mikhael riffatere
جان كوهن	john cohen
بول فاليري	paul valery
بايتار	peytard
تيري	marcel thiry
تودوروف	todorov
أراقون	aragon
جماعة مو	lagroupe’’mu’’
جاك دريدا	jacques derrida

ملحق خاص بالمصطلحات :

الأسلوب	style
الأسلوبية	stylustique
الأسلوبية الوصفية	s.descriptique
أسلوبية التعبير	s.de l’escpression
أسلوبية اللغة	s.la langue
أسلوبية الأدبية	s. litteraire
الأسلوبية البنيوية	s.structurale
الأسلوبية الإحصائية	s.statistique
الأسلوبية اللسانية	s.lingnistique
الأسلوبية التكوينية	s.genetique
علم الأسلوب	science du style
خيبة الانتظار	l’attente decue
الانتظار المكبوت	l’attente frutree
استعارة	metaphore
كناية	metonymie
سنن	code
تشبيه	comparaison
الانزياح	l’ecart
التجاوز	l’abus
الانحراف	la deviation

ملحق خاص بالمصطلحات

la distorsion	الاختلاف
la subvesion	الإحاطة
l’infraction	المخالفة
le scandale	الشناعة
le viol	الانتهاك
la violation des normes	خرق السنن
l ‘incorrection	اللحن
la transgression	العصيان
l’alteration	التحريف
reperence	الإحالة
anaphoic (reference)	الإحالة القبلية
cataphoric (refrence)	الإحالة البعدية
coherence	الانسجام
cohesion	الاتساق
collocation	التضام
endophoric reference	الإحالة النصية
exophoric(reference)	الإحالة المقامية
texte	النص
textologie	المناص
transtextualite	عبر النصوص

metatexte	الميتانص
hypertexte	النص اللاحق
architexte	معمارية النص
tanscendance textuelles	المتعاليات النص
stoming	عملية اجتياح
intertextualite	التناص
interactions textulles	التفاعلات النصية
texte absent	النص الغائب

فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ ج

مدخل

1- مفهوم الأسلوب.....1
1- 1 المفهوم اللغوي.....1
1-2 المفهوم الاصطلاحي.....3
2- مفهوم الأسلوبية.....4
3- اتجاهات الأسلوبية.....7
4- التحليل الأسلوبي.....9
4-1 مستويات التحليل الأسلوبي.....9
4-2 خطوات التحليل الأسلوبي.....10
4-3 أهمية التحليل الأسلوبي.....12

الفصل الأول: التناص في ديوان نشيج الروح، أنواعه وآلياته

1- مفهوم النص..... 13
1-1 المفهوم اللغوي.....13
1-2 المفهوم الاصطلاحي.....14
2- مفهوم التناص.....16
2-1 اللغوي.....17
2-2 الاصطلاحي..... 17
3- أنواع التناص.....21
3-1 التناص الديني.....21

2-3 التناص الأدبي.....21

3-3 التناص التاريخي.....22

4-3 التناص الأسطوري.....22

5-3 التناص الشعبي.....22

4- آليات التناص.....23

1-4 التناص الاجتراري.....23

2-4 التناص الامتصاصي.....23

3-4 التناص الحواري.....23

5- دراسة التناص في ديوان نشيج الروح..... 24

1-5 التفاعل النصي بين المتن الشعري والنص الديني..... 24

2-5 التفاعل النصي بين المتن الشعري والنص الأدبي..... 30

3-5 التفاعل النصي بين المتن الشعري والنص التاريخي.....40

4-5 التفاعل النصي بين المتن الشعري والنص الأسطوري.....41

5-5 التفاعل النصي بين المتن الشعري والنص الشعبي.....44

الفصل الثاني: فنية الانزياح في ديوان نشيج الروح

1- مفهوم الانزياح.....47

1-1 المفهوم اللغوي.....47

1-2 المفهوم الاصطلاحي.....49

2- الانزياح وإشكالية ضبط المصطلح.....51
3- أهمية الانزياح.....55
4- أنواع الانزياح.....56
4-1 الانزياح الاستبدالي (الدلالي).....58
4-1-1 الاستعارة.....58
4-1-2 التشبيه.....58
4-1- 3 الكناية.....59
4-2 الانزياح التركيبي.....60
4-2-1 التقديم والتأخير.....60
4-2-2 الحذف.....61
4-2-3 الوصل والفصل.....61
5- دراسة الانزياح في ديوان نشيج الروح.....62
5-1 رصد الانزياحات الدلالية.....62
5-1-1 الاستعمال المجازي عن طريق الاستعارة 63
5-1-2 الاستعمال المجازي عن طريق التشبيه.....70
5-1-3 الاستعمال المجازي عن طريق الكناية.....76
5-2 رصد الانزياحات التركيبية.....80
5-2-1 التقديم والتأخير.....80
5-2-2 الحذف.....84

الفصل الثالث: دراسة الإحالة في ديوان نشيج الروح.

1- مفهوم الإحالة.....91

1-1 المفهوم اللغوي.....91

1-2 المفهوم الاصطلاحي.....91

2- أنواع الإحالة.....93

3- وسائل الاتساق.....94

4- عناصر الإحالة.....96

5- أهمية الإحالة.....97

6- دلالة الإحالة في ديوان نشيج الروح.....98

خاتمة.....115

قائمة المصادر والمراجع.....117

ملحق خاص بالمصطلحات.

ملحق خاص بالأعلام.