جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

# البنى الأسلوبيّة في شعر سعاد الصّباح

## Stylistic Features in Suad Al-Sabaah's Poetry

رسالة دكتوراه

إعداد

**محمد سامي سعيد أبو هدبة**

إشراف الأستاذ الدكتور

**يوسف أبو العدوس**

الفصل الدراسي الأول

١٤٤٠هـ/٢٠١٨م

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

# البنى الأسلوبيّة في شعر سعاد الصّباح

إعداد

**محمد سامي سعيد أبوهدبة**

قدمت هذه الرّسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه

**في الأدب والنقد**

وافق عليها

الأستاذ الدكتور يوسُف أبو العدوس..... مشرفاً ورئيساً

**أستاذ البلاغة والنقد في جامعة اليرموك.**

الأستاذ الدكتور محمد الدّروبي..... عضوا

**أستاذ الأدب والنقد في جامعة آل البيت.**

الأستاذ الدكتور عبد القادر مرعي..... عضوا

**أستاذ اللّغة والنّحو في جامعة اليرموك.**

الأستاذ الدكتور بسّام قطّوس..... عضوا

**أستاذ النقد الحديث في جامعة اليرموك**

الدكتور سالم الهدروسي..... عضوا

**أستاذ الأدب والنقد في جامعة اليرموك**

**تاريخ المناقشة ٢٠١٨/١٢/٢٠**

ب

# الإهداء

إلى رانيا زوجي؛ حبيبة الرّوح ورفيقة الدّرب...

إليها أهدي هذه الأطروحة العلميّة.

## شكر وتقدير

بكلّ معاني المحبة والتّقدير أتقدم بعد الانتهاء من كتابة رسالتي إلى الأستاذ الإنسان وعالم الأسلوبيّة الجليل الدكتور يوسُف أبو العدوس، بجميل الشّكر والعرفان، بتفضله عليّ بقبول الإشراف على رسالتي، وبذله كلّ جهد وعطاء في مدّ يدّ العون والمساعدة، للوصول برسالتي إلى مبتغاها.

ويُسعدني أنْ أتقدم بخالص الشكر والعرفان لِمن أسهموا بجهودٍ خيّرة دفعت بتقوية هذا العمل، وأخصّ بالذكر الأساتذة الفُضلاء، أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور يوسُف أبو العدوس.
الأستاذ الدكتور محمّد الدّروبي.
الأستاذ الدكتور عبد القادر مرعي.
الأستاذ الدكتور بسام قطوس.
الدكتور سالم الهدروسي.

ولا يفُوتني أنْ أشكر كلّ من درّسني من أعضاء هيئة التّدريس في قسم اللّغة العربيّة، فجزى الله الجميع خير الجزاء، وإنّي كُلّي يقين بأنّني لو أعدّت النّظر في هذه الأطروحة مرات عديدة، لأضفت وعدّلت، فأيّ عمل يظل مقروناً بالنّقص؛ فالكمال لله تعالى وحده، والحمد لله الّذي بنعمته تتم الصّالحات.

## الملخص

البنى الأسلوبيّة في شعر سعاد الصّباح

محمد سامي سعيد أبوهدبة

تهدف هذه الدّراسة إلى استجلاء الظّواهر الأسلوبيّة، الّتي شكّلت البنى الأسلوبيّة لشعر الشاعرة سعاد الصّباح، اعتمادا على تسعة دواوين شعريّة مختارة.

أُفْتتحت الدّراسة بتمهيد، ابتدأته بنبذة مختصرة عن **حياة الشاعرة سعاد الصّباح**، ثم تناولت **الأسلوبيّة، النّشأة والتّطور عند الغرب**، باعتبارها علما غربيَّ المولد والنّشأة.

ثم أتبعت التّمهيد فصلا أولا، تحت عنوان: **الأسلوبيّة؛ المفهوم، العلاقة بالعلوم الأخرى، الاتجاهات والمناهج**؛ وتناولت فيه الأسلوب والأسلوبيّة واتجاهاتها، وعلاقتها بالعلوم الأخرى مثل اللّغة والبلاغة والنّقد.

أمّا الفصل الثّاني فعنونته بـ: **أسلوبيّة البنى الصّوتيّة والإيقاعيّة؛** فدرست البنى الصّوتيّة والإيقاعيّة الداخلية : ظاهرة التّكرار، وظاهرة التّوازيّ التّركيبيّ الصّوتيّ، والبنى الصّوتيّة والإيقاعيّة الخارجيّة:الوزن، والقافية.

أمّا الفصل الثّالث: **أسلوبيّة البنى التّركيبيّة النّحويّة** فقد تناولت فيه التّقديم والتّأخير، والأساليب الخبريّة والإنشائيّة، والجمل الإفصاحيّة، ثم درست التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ، في الجملة

الفعليّة والاسميّة، وفي حروف الجر،وفي التّركيب الحاليّ.وكان الحَكَمُ والمؤشر لقيمة وبُروز الظاهرة الأسلوبيّة؛ المنهج الإحصائيّ.

وفي الفصل الرّابع: **أسلوبيّة الانزياح دراسة تطبيقيّة**؛ تناولت فيه أسلوبيّة الانزياح؛ ثم اختتمته بدراسة تطبيقيّة لقصيدة (ڤيتو على نون النّسوة). ثم أنهيت دراستي بخاتمة ذكرت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وتبعتها بقائمة المصادر والمراجع التي أفدت منها.

سائلاً المولى عزّ وجلّ أن أكون قد وفقت فيما قدمته من جهد متواضع يكشف ويضيء جانبا من المسيرة الإبداعيّة لـ"سيدة الكلمات" الشّاعرة سعاد الصّباح، ويقدم الفائدة المرجوة لدارسي اللّغة العربيّة.

# Abstract

Stylistic Features in Suad Al-Sabaah's Poetry

Mohammad Sami Said Abu-Hadbah

This study deals with a series of stylistic phenomena, which formed the stylistic structures of Suad al-Sabah's poetry, based on nine poetry collections. Its purpose is to reach the creative world of poet Souad Al-Sabah and to uncover the stylistic phenomena in her poetry by studying two sets of stylistic levels, To build this great poetic edifice: the acoustic level, the syntactic level, as well as the stylism of displacement and its role in distinguishing the poetic language from the communicative language, and in revealing the aesthetics of style.

The study began with a preface, I started with a brief introduction to the life of poet Souad Al-Sabah,and in which stylistic, Western, and Western development was discussed as a Western-born science.

Then followed the preface first chapter, under the title: stylistic; concept, relationship with other sciences,

Trends and approaches.

The study deals with the concept of style and stylism in the West first and then in the modern Arabs, and then touched on the most important modern trends, which formed a weight on the monetary field. This chapter also deals with the study of stylistic relations with other sciences such as language, rhetoric and criticism, To find relations between this science with stylistic.

The second chapter is characterized by: stylistic structures of sound and rhythmic.

In this chapter I studied the sound level of the concept and value, and also dealt with the interrelationship between the rhythm and weight, rhyme and poetry, and then the study dealt with the stylistic structure of internal rhythmic sound structures, And the phenomenon of audio-structural parallelism.

In the third chapter : Stylistic structure syntactic syntax; in which the study and analysis of syntactic structural level, the structural structures have been examined in the presentation and delay and its types, to the informational methods and structures and finally studied syntactic parallelism, in the actual and nominal sentence, in the prepositions, and in the present structure.

In the fourth chapter: The Methodism of Displacement, an applied study; in which I discussed the methodology of displacement; then I concluded the chapter with an applied study of the poem "Vito on the Women's Non". Then I finished the study with a conclusion of the most important results I found in this study , followed by index of the sources which I dealt from.

I ask the Almighty to be rewarded with a modest effort thatreveals and illuminates the creative march of the "Lady of Words" poet Suad Al-Sabah, and provides the desired benefit for the Arabic .language learners

قائمة المحتويات

الإهداء.....ج

الشكر والتقدير ..... د

الملخص باللغة العربية ..... هـ- و

الملخص باللغة الإنجليزية ..... ز- ح

قائمة المحتويات..... ط- ن

المقدمة ..... ١-٨

التمهيد..... ٩

الشّاعرة سعاد الصّباح..... ١٠-١١

الأسلوبية؛النشأة التطور عند الغرب ..... ١١-٢٠

الفصل الأول: الأسلوبية؛ المفهوم، العلاقة بالعلوم الأخرى،الاتجاهات والمناهج..... ٢١

أولا:مفهوم الأسلوب..... ٢٢

الأسلوب لغة..... ٢٢-٢٤

الأسلوب اصطلاحا..... ٢٥-٤١

ثانيا:مفهوم الأسلوبية ..... ٤١-٤٤

ثالثا:الأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى..... ٤٤

١- الأسلوبية وعلاقتها بالبلاغة ..... ٤٤-٥١

٢- الأسلوبية وعلاقتها باللغة..... ٥١-٥٧

٣- الأسلوبية وعلاقتها بالنّحو ..... ٥٧-٦٠

٤- الأسلوبية وعلاقتها بالنّقد..... ٦٠-٦٤

رابعا: الاتجاهات والمناهج الأسلوبية ..... ٦٥

١- الأسلوبية التعبيرية..... ٦٥-٦٩

٢- الأسلوبية البنيوية..... ٦٩-٧٠

٣- الأسلوبية الفردية..... ٧٠-٧٤

٤- الأسلوبية الإحصائية..... ٧٤-٧٩

الفصل الثاني: أسلوبية البنى الصوتية والإيقاعية ..... ٨٠

أسلوبية البنى الصوتية والإيقاعية .....٨١-٩٠

أولا: أسلوبية البنى الصوتية والإيقاعية الداخلية..... ٩٠-٩٣

١- التّكرار.....٩٣-٩٤

١-١- التّكرار لغة..... ٩٤-٩٥

١-٢- التّكرار اصطلاحا..... ٩٥-١٠٢

١-٣- أشكال التّكرار ..... ١٠٢

أ- تكرار الكلمة .....١٠٢-١١٥

ب- تكرار الضمائر .....١١٥-١٢٣

ج- تكرار الصيغة .....١٢٣-١٢٩

د- تكرار البداية .....١٢٩-١٣٩

هـ- تكرار العبارة .....١٣٩-١٤٥

ز- تكرار اللازمة .....١٤٥-١٥٦

ح- تكرار الأساليب اللغوية .....١٥٦-١٥٧

١- تكرار أسلوب النداء .....١٥٧-١٦١

٢- تكرار أسلوب الاستفهام..... ١٦١-١٦٩

٣- التوازي التركيبي الصوتي..... ١٦٩-١٧٨

ثانيا: أسلوبية البنى الصوتية والإيقاعية الخارجية ..... ١٧٨

١- الوزن ..... ١٧٨-١٩٣

٢- القافية..... ١٩٣-١٩٥

الفصل الثالث: أسلوبية البنى التركيبية..... ١٩٦

أسلوبية البنى التركيبية..... ١٩٦-٢٠١

أولا: التقديم والتأخير..... ٢٠١-٢٠٣

أ- تقديم الخبر ..... ٢٠٣-٢٠٥

ب- تقديم الجار والمجرور..... ٢٠٥-٢٠٩

ثانيا: الأساليب الخبرية والإنشائية..... ٢٠٩-٢١٠

- الأساليب الخبرية ..... ٢١٠-٢١١

١- التراكيب الخبرية المؤكدة ..... ٢١١

- التوكيد بالأداتين (إنّ و أنّ)..... ٢١١-٢١٤

٢- التراكيب الخبرية المنفية ..... ٢١٤-٢١٥

- النمط الأول: لا + جملة فعلية أو اسمية..... ٢١٥-٢١٩

- النمط الثاني: لم + جملة فعلية..... ٢١٩-٢٢١

- النمط الثالث: لن + جملة فعلية..... ٢٢١-٢٢٣

الأساليب الإنشائية..... ٢٢٣

١- جمل الإنشاء الطلبي..... ٢٢٣

أ- جملة الأمر .....٢٢٣-٢٢٥

ب- جملة النّهي .....٢٢٥-٢٢٦

ج- جملة التّمني ..... ٢٢٦

١- التّمني بـ(ليت) ..... ٢٢٧

٢- التّمني بـ(لو) .....٢٢٧-٢٢٨

ثالثا: جمل الإنشاء الطلبي( الجمل الإفصاحية)..... ٢٢٩

١- كم الخبرية.....٢٢٩-٢٣٠

٢- لعلّ للترجي..... ٢٣٠

رابعا: التوازي التركيبي النّحوي .....٢٣١-٢٣٤

١- التوازي التركيبي النحوي في الجملة الفعلية .....٢٣٤-٢٣٥

- النمط الأول: فعل + فاعل + جار ومجرور.....٢٣٥-٢٣٦

- النمط الثاني: فعل + فاعل + جار ومجرور + مضاف ومضاف إليه .....٢٣٦-٢٣٧

- النمط الثالث: فعل + فاعل + مفعول به.....٢٣٧-٢٣٨

- النمط الرابع: فعل + فاعل + مفعول به + جار ومجرور .....٢٣٩

- النمط الخامس: فعل + فاعل + مفعول به + جار ومجرور + مضاف ومضاف إليه + مضاف ومضاف إليه.....٢٤٠-٢٤١

- النمط السادس: فعل + فاعل + مفعول به + فضلة .....٢٤١-٢٤٢

- النمط السابع: الجملة الفعلية المتوازية الممتدة.....٢٤٢-٢٤٩

٢- التوازي التركيبي النحوي في الجملة الاسمية..... ٢٥٠

- النمط الأول: مبتدأ + خبر مفرد.....٢٥٠-٢٥١

- النمط الثاني: مبتدأ + خبر جملة فعلية ..... ٢٥٢-٢٥٣
- النمط الثالث: مبتدأ + خبر شبه جملة..... ٢٥٣-٢٥٤
- النمط الرابع: الفعل الناقص + اسمه + خبره مفرد..... ٢٥٤
- النمط الخامس: الفعل الناقص + اسمه + خبره جملة فعلية ..... ٢٥٤
-النمط السادس: الفعل الناقص + اسمه + خبره شبه جملة ..... ٢٥٥
- النمط السابع: الحرف المشبه بالفعل + اسمه + خبره مفرد..... ٢٥٦
- النمط الثامن: الحرف المشبه بالفعل + اسمه + خبره جملة فعلية..... ٢٥٦-٢٥٧
- النمط التاسع: الجملة الاسمية المتوازية الممتدة ..... ٢٥٧-٢٦٠
٣- التوازي في حروف الجر ..... ٢٦٠-٢٦٢
٤- التوازي التركيبي الحالي ..... ٢٦٢-٢٦٣
الفصل الرابع: أسلوبية الانزياح دراسة تطبيقية ..... ٢٦٤
أسلوبية الانزياح دراسة تطبيقية..... ٢٦٥-٢٦٦
- الانزياح لغة..... ٢٦٦-٢٦٩
- الانزياح اصطلاحا..... ٢٦٩-٢٧٦
- الانزياح والمعيار ..... ٢٧٧-٢٨٢
- الانزياح وتعدد المصطلح ..... ٢٨٢-٢٨٨
- الانزياح في التراث العربي ..... ٢٨٨-٢٩٦
- جمالية الانزياح..... ٢٩٦-٢٩٩
الانزياح دراسة تطبيقية على قصيدة(قيتو على نون النسوة)..... ٢٩٩
- دراسة العنوان ..... ٢٩٩-٣٠١

- الانزياح الاستبدالي ..... ٣٠١-٣٠٣

- الانزياح الاستبدالي والصور الشعرية ..... ٣٠٣

أولا: التشبيه..... ٣٠٣-٣٠٤

ثانيا: الاستعارة..... ٣٠٤-٣٠٦

ثالثا: الكناية..... ٣٠٦-٣٠٨

الانزياح التركيبي النحوي..... ٣٠٨

أولا: جمالية التكرار..... ٣٠٨

أ- تكرار الكلمة ..... ٣٠٨-٣١٠

ب- تكرار العبارة..... ٣١٠-٣١١

ج- تكرار اللازمة ..... ٣١١-٣١٢

د- تكرار الصيغة ..... ٣١٢-٣١٣

هـ- تكرار الاستفهام ..... ٣١٣-٣١٤

ثانيا: التقديم والتأخير..... ٣١٤-٣١٥

الخاتمة ..... ٣١٦-٣٢٠

ثبت المصادر والمراجع..... ٣٢١-٣٤١

## المقدمة

استطاعت الأسلوبيّة أن تشق طريقها وسط المناهج النّقديّة المعاصرة في مقاربتها للنّص الأدبيّ، وقد قدر لها بفضل جهود مجموعة من الدّارسين أن تستقر منهجا، يهدف إلى دراسة الخطاب الأدبيّ دراسة أدبيّة، متوخيا الموضوعيّة العلميّة، فغدت الأسلوبيّة طريقة لاستكشاف الخطاب الأدبيّ من خلال النّصّ ذاته.

وبناء على ذلك فالأسلوبيّة تطمح إلى دراسة البنى الأسلوبيّة في الخطاب الأدبيّ" البنى الإيقاعيّة، والبنى التّركيبيّة، والبنى الدّلاليّة" وغايتها في ذلك، هو البحث عن العلاقات الّتي تربط البنى، بغية الوصول إلى ما يتفرد به الخطاب الأدبيّ.

وغدت الأسلوبيّة التّطبيقيّة رافدا مهما لاستكمال البحوث الأسلوبيّة في المجال النّظريّ، لذلك اتجهت كثير من الدّراسات الأسلوبيّة إلى الولوج إلى عوالم النّصوص لسبر أغوارها؛ بهدف استكشاف السّمات الأدبيّة للغة النّصّ، وفحص السّمات التّعبيريّة والإيحائيّة الّتي يبتكرها الأديب.

ومما لا شك فيه أنّ ما يصل إليه الدّارس الأسلوبيّ في مكاشفته لهذه النّصوص الأدبيّة سيدعم البحوث الأسلوبيّة في شقيها النّظريّ والتّطبيقيّ.

أبحرت "سيدة الكلمات" الشّاعرة سعاد الصّباح في عالم الإبداع الشّعريّ، وحملت منارة الدّفاع عن حقوق المرأة في العالم العربيّ، فكانت لسان حال المرأة والمتحدث باسمها، وباسم مشاعرها وخلجات قلبها الصّامت. فاض شعرها حبا، فرقصت على سحر ألحانها الكلمات، وفاض شعرها ألما فَأَبْكت الأمهات؛ خنساء العصر الحديث، وفاض شعرها طموحا ووطنيّة زاحمت فيه

النّجوم، وشحذت به الهمم.

تناولت هذه الدّراسة الظّواهر الأسلوبيّة في شعر الشّاعرة سعاد الصّباح، وهي من شعراء الحداثة الّتي كانت لها بصمة في حركة الشّعر الحر، ومن خلال قراءتي للدواوين عينة الدّراسة تبين أن ثمة ظواهر أسلوبيّة تستحق الدّراسة والتّحليل، ومنها: التّكرار، والتّوازي والانزياح، وغيرها.

وقمت في هذه الدّراسة بتناول أهم الظّواهر الأسلوبيّة الّتي تميز بها شعر الشّاعرة سعاد الصّباح، حيث شملت الدّراسة تسعة دواوين مختارة من دواوين الشّاعرة سعاد الصّباح، روعي فيها التّسلسل الزّمني، ولم يكن الاختيار عشوائيّا، إنّما اعتمد على النّظرة التّذوقيّة الخاصّة بالباحث، وهذا شأن اختيار المجال التّطبيقيّ سواء في الدّراسات الأسلوبيّة أم النّقديّة، واستبعدت الدّراسة الدّواوين الّتي صدرت في فترة السّتينيات لطفولتها وعدم نضجها بحسب تصريح الشّاعرة سعاد الصّباح.

واختيرت النّماذج الشّعريّة الدّالة على الظّواهر الأسلوبيّة المراد دراستها، ثم حللت تحليلا وصفيّا، وذلك في إطار السّياق العام للنّصّ وللذات الشّاعرة، وأثر ذلك على المتلقي الّذي توليه الدّراسات الحديثة قيمة كبيرة في إبراز قيمة الظّاهرة الأسلوبيّة، لذلك وضعت نصب عينيّ أثناء التحليل الأخذ بمعطيات الخطاب الثلاثة، وهي المرسل والنّصّ والمتلقي.

أمّا الدّراسات السّابقة فلم أجد دراسة مستقلة، أو مستفيضة- بحسب اطلاعي- تتناول شعر سعاد الصّباح من حيث خصائصه الأسلوبيّة، وإنّما تعرضت هذه الدّراسات إلى شعرها بوجه عام،

باستثناء بحث بعنوان "دراسة أسلوبيّة في قصيدة موعد في الجنة"[١].

و ترد هذه الدّراسات مفردة، أو قد تكون ضمن دراسات أخرى، ومن أبرز هذه الدّراسات الّتي أطلعت عليها، واستفدت منها، والّتي سأحاول ذكر بعض منها:

درس محمد التونجي شعرها في عام(١٩٨٧م) عبر "قراءة مسافر في شعر سعاد الصّباح"[٢] فقد بهرته جرأتها، وقدرتها اللّغوية، فأسماها الشّاعرة الصنّاع، وقسّم شعرها إلى ثلاثة محاور هي: الوطنيّ، والاجتماعيّ، والوجدانيّ. تابع فاضل خلف عام(١٩٩٢م) تجربتها الشّعريّة في دراسته "سعاد الصباح الشعر والشاعرة"[٣].

يطل نبيل راغب في بحثه "عزف على أوتار مشدودة، دراسة في شعر سعاد الصّباح"[٤] حيث أعجبته منها امتلاكها قدراً من الإقدام والجرأة في الخوض في أكثر قضايا المجتمع والمرأة بلغة سلسة بعيداً عن صخور التّقعير وأحجار التّعقيد.

أمّا سعيد فرحات في كتابه "قراءة نقديّة في شعر سعاد الصّباح"[٥]، فدرس ثلاثة دواوين من أعمال الشّاعرة منطلقاً من تحديد ثلاثة مدارس شعريّة في سيرتها الأدبيّة، وهي المدرسة الرّومانسيّة الحديثة في ديوانها (أمنية)، والمدرسة الكلاسيكيّة الإنسانيّة في ديوانها (فتافيت امرأة) والمدرسة المهجريّة في (إليك يا ولدي).

---

(١)عيسى متقى زاده، كبرى روشنفكر، نور الدين يروين: دراسة أسلوبية في قصيدة "موعد في الجنة" مجلة إضاءات نقدية، (ع٩)، ٢٠١٣م

(٢)التونجي،محمد، قراءة مسافر في شعر سعاد الصباح،حلب،ط٢، ١٩٨٧م.

(٣) خلف،فاضل، الشعر والشاعرة،شركة النور،ط١،بيروت، ١٩٩٢م.

(٤) راغب،نبيل،عزف على أوتار مشدودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣

(٥) فرحات؛سعيد،قراءة نقدية في شعر سعاد الصباح، شركة النور للصحافة والطباعة والنشر، ١٩٩٤م.

وكتب فضل الأمين دراسة بعنوان:"سعاد الصّباح شاعرة الانتماء الحميم"[١] تناول الشّاعرة فيها على إنّها امرأة استثنائيّة في انتمائها للأرض والوطن.

ونقف مع محمود حيدر في مطالعته "لغة التّماس في شعر سعاد الصّباح"[٢]، تلك اللّغة الّتي اجتازت بها سعاد الصّباح حدود كونها واسطة لإظهار المعنى، فهي تخطو لتكون المعنى إياه، كما ركز كل من عبد اللطيف الأرناؤوط في كتابه "سعاد الصّباح، رحلة في أعمالها غير الكاملة"[٣] وكذلك سمير استيتية في بحثه "الوظيفة اللّغوية في تحليل النّصوص ونقدها"[٤] على قصائد الشّاعرة في تحليل الوظيفة اللّغويّة من خلال تلاحم العمل الفنيّ وترابطه.

ودرست الباحثة مها خير بك شعر سعاد الصّباح دراسة معمقة ومتقنة تحت عنوان "هدم وبناء"(٥)، فكشفت أن شعر سعاد الصّباح يدور حول فكرتين: هدم التّقاليد الباليّة، وخلخلت معايير التّفكير العربيّ الخاطئ تجاه شأنين من شؤون الحياة: المرأة، والقوميّة العربيّة مدعومة بنظريّة التّعبير والتّدمير، ثم استبدال هذا الهدم بمفهوم البناء، وهي الفكرة الثانية والبديلة من خلال رؤيا الشاعرة، واقتراحاتها باسم الحاضر، ومخططها الجديد للإنسان، والحياة بوجهة جديدة، والمؤلفة هي أقدر من تولى مسائل المرأة.

---

(١) الأمين، فضل ، سعاد الصباح شاعرة الانتماء الحميم، شركة النور، بيروت، ١٩٩٤م.

(٢) حيدر، محمود، لغة التماس في شعر سعاد الصباح، مؤسسة الكتاب الحديث، بيروت، ١٩٩٥م.

(٣)الأرناؤوط ،عبد اللطيف، سعاد الصباح، رحلة في أعمالها الغير كاملة،شركة النور، بيروت،١٩٩٥م.

(٤)استيتيه، سمير، الوظيفة اللغوية في تحليل النصوص ونقدها،مجلة البحوث،جامعة حلب،ع٢، ١٩٩٦م.

(٥) خير بك؛ مها، هدم وبناء، شركة النور، بيروت ، ٢٠٠٠م.

وهناك رسالة ماجستير بعنوان "البناء اللّغويّ والفنّيّ في شعر سعاد الصّباح»[1] للباحث تيسير رجب النّسور ، وكانت عن فنيات شعر سعاد الصّباح ، إلا أن حديثه عن لغة الشّاعرة أسلمه إلى الدّلالة وامتداداتها، وجاءت رسالته في ثلاثة فصول، الأول عبارة عن تفصيل في البناء اللّغويّ للشّاعرة من جهة دلالاتها ومعجمها الشّعريّ، وأهم المؤثرات في بناء هذا المعجم وسماته من حيث الصّيغة، والإيقاع، وترتيب الجمل، وقد خصص فصله الثّاني لبناء الأحاديات والثنائيات الّتي بنتها الشّاعرة على مرتكزات أهمها: الصّدق، العناد، الأنوثة، هذا في الأحاديات، أمّا عن الثنائيات فتعلقت بالموت والحياة، وبالرّجل والمرأة، وبالشّعر والتّحدي، والمطلق والمقيد. أمّا الفصل الأخير فكان بنائيّة التّشبيه والاستعارة والرّمز والإيقاع والموسيقى.

أما كتاب تكريم المنتدى الثقافي المصري بإشراف عبد العزيز الحجازي تحت عنوان "منارة على الخليج، الشّاعرة سعاد الصّباح"[2]، ويعتبر موسوعة أدبيّة جمعت أراء ونظريات وبحوث نخبة من كبار الأدباء والنّقاد عن شخصيّة الشّاعرة ورحلتها الأدبيّة والفنيّة أمثال: محمّد البعلبكيّ، وهدى عبد النّاصر، و رجاء النّقاش، وغيرهم الكثير.

أمّا دراسة رابحة محمود البحر "شعر سعاد الصّباح، دراسة في المضامين الشّعريّة"[3]، فدرست شعرها في ديوانين هما: ( لحظات من عمري)، و( الورود تعرف الغضب)، وقسمت دراستها إلى ستة فصول، الأول : سعاد الصّباح سيرة شعريّة، أمّا الفصل الثانيّ: فهو بعنوان مقاربة

---

(1) النسور؛ تيسير رجب، البناء اللغوي والفني في شعر سعاد الصباح، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، كلية الآداب، ٢٠٠١م.

(٢) الحجازي؛ عبد العزيز: كتاب تكريم من المنتدى الثقافي المصري" منارة على الخليج"، الشاعرة سعاد الصباح،٢٠٠٢م.

(3) البحر، رابحة محمود، شعر سعاد الصباح، دراسة في المضامين الشعرية، رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، كلية الآداب، ٢٠٠٧م.

تحليليّة عامة لشعرها، وأجرت الباحثة مسحا لكامل دواوين الشّاعرة مستخدمة الإحصاء الكمي، ثم الوصف الكيفي لشعرها.

أمّا الفصول الأربعة فقد تعرضت الباحثة فيها إلى المضامين في شعر سعاد وقامت بتحليلها، فبدأت بشعر الحب لغزارته في دواوينها، ثم السّياسي، شعر الموت، ومن ثم الشّعر الاجتماعي. أمّا الفصل السّابع والأخير فعنونته الباحثة بـ" الشّاعرة وفنّها" وتعرضت فيه إلى قضيتين، هما: المعجم اللّغويّ للشاعرة، والبنية الإيقاعيّة الموسيقيّة.

وجاءت دراسة فاطمة ذو القدر تحت عنوان "التّناص الدّينيّ في أدب المرأة الكويتيّة (شعر سعاد الصباح نموذجا)"[1]، إذ تناولت في دراستها توظيف الشّاعرة للتناص من الكتب الدّينيّة لخلق مشاهدها الإبداعيّة.

تناول الباحث في بحثه "سعاد الصّباح البدوية العاشقة؛ قراءة في ديوانها "والورود تعرف الغضب" معاناة الشّاعرة وآلامها الشّخصيّة لفقدان زوجها الأمير عبد الله المبارك الصّباح.

وهذه المراجع في أغلبها تناولت الخصائص الموضوعيّة، والفنيّة في شعر سعاد الصّباح، فهي في أغلبها بعيدة عن الدّراسات الأسلوبيّة، وهذا ما عزز اختياري لهذا البحث الّذي تناول البنى الأسلوبيّة في شعر سعاد الصّباح.

وخوضي غمار الكشف عن النّصّ الشّعريّ عند سعاد الصّباح كان محفوفا بالمشاق، والمخاطر؛ لأنّني كثيرا ما كنت أفتقد إلى رؤية مسبقة؛ لذلك توجب عليّ أن أتسلح بالتّلطف

---

([1]) ذو القدر؛ فاطمة، التناص الديني في أدب المرأة الكويتية (شعر سعاد الصباح نموذجا)، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ع١٦،٢٠١٠م.

والتّجلد والتّثبت لعلي أمسك برؤية تقودني إلى مشاهدة عالم النّصّ الغائر. واعتمدت في هذه الدّراسة على المنهج التّاريخيّ، والمنهج الوصفيّ التّحليليّ

وعلى هذا، قسمت بحثي إلى تمهيد وأربعة فصول؛ ففي التّمهيد عرضت في نبذة مختصرة **لحياة الشاعرة سعاد الصّباح**، وقدمت بعدها بالحديث عن **الأسلوبيّة، النّشأة والتّطور عند الغرب**، باعتبارها علما غربيَّ المولد والنّشأة.

ثم أتبعت التّمهيد فصلا أولا، تحت عنوان: **الأسلوبيّة؛ المفهوم، العلاقة بالعلوم الأخرى، الاتجاهات والمناهج**؛ وتناولت فيه الأسلوب والأسلوبيّة واتجاهاتها، وعلاقتها بالعلوم الأخرى مثل اللّغة والبلاغة والنّقد.

أمّا الفصل الثّاني فعنونته بـ: **أسلوبيّة البنى الصّوتيّة والإيقاعيّة**؛ فدرست البنى الصّوتيّة والإيقاعيّة الداخلية : ظاهرة التّكرار، وظاهرة التّوازيّ التّركيبيّ الصّوتيّ، والبنى الصّوتيّة والإيقاعيّة الخارجيّة: الوزن، والقافية.

أمّا الفصل الثّالث: **أسلوبيّة البنى التّركيبيّة النّحويّة** فقد تناولت فيه التّقديم والتّأخير، والأساليب الخبريّة والإنشائيّة، والجمل الإفصاحيّة، ثم درست التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ، في الجملة الفعليّة والاسميّة، وفي حروف الجر، وفي التّركيب الحاليّ.وكان الحَكَمُ والمؤشر لقيمة وبُروز الظاهرة الأسلوبيّة؛ المنهج الإحصائيّ.

وفي الفصل الرّابع: **أسلوبيّة الانزياح دراسة تطبيقيّة**؛ تناولت فيه أسلوبيّة الانزياح؛ ثم اختتمته بدراسة تطبيقيّة لقصيدة (قيتو على نون النّسوة).ثم أنهيت دراستي بخاتمة ذكرت فيها أهم

النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وتبعتها بقائمة المصادر والمراجع التي أفدت منها. وأملي من الله أن أكون قد وفقت في دراستي هذه، والله الموفق.

# التّمهيد

# الشّاعرة سعاد الصّبّاح

# الأسلوبيّة؛ النّشأة والتّطور

# عند الغرب

# التّمهيد

## - الشّاعرة سعاد الصّباح

الشّاعرة سعاد محمد الصّباح من مواليد عام ١٩٤٢م، ولدت في مدينة الزّبير قضاء البصرة، وهي الابنة البكر لوالدها الشّيخ محمد الصّباح، نزحت عائلتها من الكويت بعد مقتل جدها حاكم الكويت الشّيخ محمد الصّباح (١٨٩٢م-١٨٩٦م). درست المراحل الإبتدائيّة والإعداديّة ثمّ الثّانويّة في مدارس الكويت. التحقت بكلية السّياسة والعلوم الاقتصاديّة بجامعة القاهرة وتخرجت منها عام ١٩٧٣م، ثم حصلت على درجة الماجستير من المملكة المتحدة، ثم على درجة الدّكتوراه في الاقتصاد والعلوم السّياسية من جامعة (ساري جلفورد) في المملكة المتحدة عام ١٩٨١م، لها العديد من الدّواوين الشّعريّة منها: (إليك يا ولدي ١٩٨٢م)، (فتافيت امرأة ١٩٨٦م)، (حوار الورد و البنادق ١٩٨٩م)، (برقيات عاجلة إلى وطني ١٩٩٠م)[١].

تعد الشّاعرة سعاد الصّباح من رواد حركة الشّعر الحرّ العربيّ، وهي من الجيل الثّالث من شعراء الحداثة في الكويت، تنتمي إلى رواد الحركة الرّومانسية[٢].

بدأت التّجربة الشّعريّة عند سعاد الصّباح تخطو خطواتها الأولى وهي في الثّالثة عشرة

---

([١])ينظر: قناة الجزيرة ، برنامج رائدات، الحلقة العاشرة، تقديم : روان الضامن ، تاريخ بث الحلقة:٢٠٠٨/٥/٨م. https://www.youtube.com/watch?v=gICo_DADb2U. ينظر: برنامج رائدات، الحلقة العاشرة ، المقابلة الشخصية مع الشاعرة سعاد الصباح مكتوبة: http://www.aljazeera.net .ينظر: بين {فتافيت امرأة} و{حوار الورد والبنادق} سعاد الصباح شاعرة المرأة والحرية والحب والسيف، جريدة الشرق الأوسط، الاثنين/ ٢٦ مارس ٢٠١٨ م رقم العدد ( ١٤٣٦٣).

([٢]) ينظر: الورقي؛ السعيد بيومي: التمرد في شعر سعاد الصباح،**مجلة فكر وإبداع**،مصر(ع٣)، ١٩٩٩م،ص٣٨. ينظر:السويفات؛ صباح هابس: جدلية الذات والموضوع في شعر سعاد الصباح، **مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية**، الكويت(مج٣٧)، (ع١٤٠)، ٢٠١١م،ص٤٠٩.

من عمرها، فظهرت موهبتها الكتابيّة من خلال دواوينها الثّلاثة الّتي أصدرتها في بداية السّتينيات[1]، وهي( ومضات باكرة ١٩٦١م)، والثاني (لحظات من عمري ١٩٦١م)، والّتي صرحت الشّاعرة سعاد الصّباح في شأنهما: "هما كتاباتي الطّفوليّة" والثّالث ديوانها( من عمري ١٩٦٤م)، والّذي قالت بخصوصه:" ولو أنّه ما كان ناضجا بالمعنى الآن الّذي أنا فيه" في ردها على تعليق المحاورة مقدمة برنامج رائدات، روان الضّامن عندما علقت على ديوانها الثّالث بالقول: "إنّه الدّيوان الثّالث ولكن الأول نضوجا"[2].

## - الأسلوبيّة؛ النّشأة والتّطور عند الغرب

ارتبطت البلاغة بعلم النّحو الّذي لا يزال يحرص على الصّحة اللّغويّة، فكانت البدايات الأولى لعلم الأسلوب تركز على الفصاحة؛ الأمر الّذي ترتب عليه اعتبار الشّعراء الكبار في أوروبا كافة قدوة تقليديين، وعدّهم أساسا فاصلا للأسلوب والمعيار اللّغويين. وترتب عليه أيضا اندماج البلاغة بأدواتها الأسلوبيّة في الشّعريّة إلى درجة صارت فيها نسبة الأسلوب مقتصرة على الأعمال الشّعريّة فقط، وهذه هي ساعة ميلاد مفهوم الأسلوب الأدبيّ المميز[3].

كان ارتباط الأسلوب بداية بالبلاغة أكثر من ارتباطه بالشّعر؛ وذاك راجع إلى أنّ الأسلوب

---

([1]) ينظر:المهنا؛ عبدالله أحمد: تمرد امرأة خليجية قراءة نقدية في شعر سعاد الصباح، **مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية**، الكويت،(مج٢٨)،(ع١٠٥)،٢٠٠٢م،ص١٧.

([2]) قناة الجزيرة ، برنامج رائدات. ينظر: بين {قتافيت امرأة} و{حوار الورد والبنادق} سعاد الصباح شاعرة المرأة والحرية والحب والسيف.

([3])ساندیرس؛ فيلي: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، ط١، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٣م، ص٩٦.

يدرس عنصر التّأثير في الخطابة[١].

وميزت البلاغة القديمة بين ثلاثة فنون أسلوبيّة، هي: الأسلوب البسيط، والمتوسط، والعالي، أو الرّفيع، ثمّ تحولت في العصر الوسيط إلى أسلوبين هما: الصّياغة الزّخرفيّة الصّعبة الّتي انبثق منها الأسلوب المزدهر في العصر الوسيط، والتّدبيج السّهل[٢].

إنّ كلّ مستوى من مستويات الأسلوب الثّلاثة يستهدف أثرا مخالفا: الأسلوب المتدني يخبر، والأسلوب المتوسط يمتع، والأسلوب الرّفيع يؤثر[٣].

بدأ علم الأسلوب تأثيره يظهر بالفعل مع اختفاء علوم البلاغة التّقليدية الّتي أحدث اختفاؤها ثغرة في الدّراسات الإنسانيّة، فوصف علم الأسلوب بأنّه "بلاغة جديدة"[٤].

وقد جاءت الأسلوبيّة من أجل تطوير الدّراسات النّقديّة والبلاغيّة واللّغويّة، وظهرت نتيجة الاقبال على دراسة النّصّ والتّركيز على العناصر الدّاخليّة فيه[٥].

يقول استيفن ألمان (Stephen Ullman) في ختام مقالته "اتجاهات جديدة في علم الأسلوب": "إنّنا أمام علم ناشئ مفعم بالحركة والحيويّة، ولكنّه لا يزال غير محدد ولا منظّم، فهناك

---

(١) خليل؛إبراهيم: الأسلوبية ونظرية النص،ط١،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٩٧م، ص٦٧.ينظر:حسن؛ جهينة علي:البلاغة والأسلوبية،**مجلة المعرفة**، سوريا، (ع٤٧٤)، ٢٠٠٣م،ص٣٨.

(٢)ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص٩٨. وينظر: بليث؛هنريش: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص،ترجمة: محمد العمري،(د.ط)،دار أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٩م،ص٤٩-٥٠.

(٣)بليث: البلاغة والأسلوبية، ص٥٠.

(٤) عياد؛ شكري محمد:اتجاهات البحث الأسلوبي دراسات أسلوبية اختيار وترجمة وإضافة، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض،١٩٨٥م، ص١٢١.

(٥) الجواد؛ إبراهيم عبد الله:الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، (د.ط)،وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٦م،ص١٥-١٦.

تجارب كثيرة تتخمر، وفي الوقت نفسه لا يملك هذا العلم نظاما من المصطلحات مسلّما به، ولا تحديدا للغايات والمناهج متفقا عليها"[١].

وفي محاولة تصنيف رولان بارت (Roland Barthes) الكتابات الفرنسيّة خلال مائة عام من(١٨٥٠م إلى ١٩٥٠م)، اعتمد في هذا التّصنيف على ثلاثة مصطلحات إجرائيّة ...هي: اللّغة–الأسلوب–الكتابة[٢].

بدأت الدّراسات الأسلوبيّة عام(١٨٧٥م) على يد فون درجابلنتس( Gorg Von der Gabelents) الّذي اطلق مصطلح "الأسلوبيّة" على دراسة الأسلوب عبر الإنزياحات اللّغويّة والبلاغيّة في الكتابة الأدبيّة، أو هو ما يفضله الكاتب من الكلمات والتّراكيب ويؤثره على ما سواه، لأنّه يجده أكثر تعبيرا عن فكرته ونفسه"[٣]. ويؤيد هذا البداية نور الدّين السّد[٤].

بينما يرى صلاح فضل أنّ انطلاقة الدّراسات الأسلوبيّة بدأت مع العالم الفرنسيّ جوستاف كويرنتج ( Gustav Quoting ١٨٨٦م)،الّذي قال مقولته المشهورة :"إنّ الأسلوب الفرنسيّ ميدان شبه مهجور تماما حتّى الآن [٥].

بينما يرى آخرون أنّها بدأت على يد بوفون(Buffon ١٧٠٧–١٧٨٨م)، من خلال مقولته

---

([١]) عياد:اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١١.

([٢])بارت؛ رولان: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة،ط٢، دار الطليعة للطباعة والنشر،١٩٨٢م، ص١٢.

([٣])عزام؛محمد: الأسلوبية منهجا نقديا، ط١، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٩م ، ص١٧. ينظر: مونان؛ جورج: مفاتيح الألسنية،ترجمة: الطيب البكوش،(د.ط)، منشورات سعيدان، ١٩٩٤م،ص١٣٤.

([٤])ميلود؛ كوداد: البنى الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير ، جامعة قاصدي مرباح–ورقلة،(د.ت)،ص٢٣ (نقلا عن نور الدين السد :الأسلوبية وتحليل الخطاب ج ١، ص ٤٢).

([٥]) فضل؛صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ط١، دار الشروق،القاهرة،١٩٩٨م، ص١٦.

المشهورة ( الأسلوب هو الرّجل نفسه) وقرنها بشخصيته[١]. أمّا منذر عياشي فينسب تأسيس علم الأسلوبيّة في العصر الحديث لـ شارل بالي(Charles Bally) [٢].

إذن، لا يوجد اتفاق كما هو ملاحظ على بداية محددة لانطلاقة الأسلوبية، لذا يرى بسام قطوس أن تحديد تأريخ دقيق لانطلاقة الأسلوبية أمر في غاية الصعوبة[٣].

انبرى شارل بالي (١٨٦٥م-١٩٤٢م) وهو أحد تلاميذ دي سوسور (de Saussure ١٨٥٧م-١٩١٣م)، لدراسة الأسلوب، بالطّرق العلميّة، اللّغويّة، إذ استهوته بنيويّة اللّغة، فعمل على إرساء قواعد الأسلوب عليها[٤].

ومن ثم أصدر شارل بالي كتابه "في الأسلوبيّة الفرنسيّة" عام(١٩٠٢م)، ثم كتابه "المجمل في الأسلوبيّة" عام(١٩٠٥م)، اللّذين أقامهما على الوجدانيّة وتعبيريّة اللّغة، وقد اعتبرت محاولته

---

(١) درويش؛ أحمد: الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، **مجلة فصول**، مصر، (ع١)، ١٩٨٤م،ص٦١. ينظر: حولة؛ عبد الله: الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، **مجلة فصول**، مصر،(ع١)، ١٩٨٤م، ص٨٣.

(٢)عياشي؛منذر: مقالات في الأسلوبية دراسة،(د.ط)،اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠م، ص٣٢. ينظر:عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١١ ينظر: عبد المطلب؛ محمد : البلاغة والأسلوبية، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت،١٩٩٤م، ص١٧٥. ينظر: السيد؛ شفيع: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي،(د.ط)، دار الفكر العربي، القاهرة،١٩٨٦م، ص٩٤. ينظر: خفاجة؛ محمد عبد المنعم وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، ط١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢م،ص١٤. ينظر: عياد؛شكري محمد: مدخل إلى علم الأسلوب، ط٢، مكتبة الجيزة العامة ، القاهرة، ١٩٨٢م،ص٣٢.ينظر:عبابنة:سامي محمد:التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي الحديث في ضوء علم الأسلوب، ط١، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٧م،ص١١.

(٣) قطّوس؛ بسام: دليل النظرة النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، ط١، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع،الكويت، ٢٠٠٤م،ص١٠٣.

(٤)بن ذريل؛عدنان: اللغة والأسلوب،ط٢، دار العلوم للطباعة والنشر، ٢٠٠٦م،ص١٣١-١٣٢. ينظر: عبد المطلب؛ محمد: البلاغة والأسلوبية، ص١٧٥.

اللّبنة الأولى في صرح الأسلوبيّة العلميّة[١].

وفي العام نفسه من(١٩٠٢م) "جزم شارل بالي بأنّ علم الأسلوب قد تأسست قواعده النّهائيّة، ويتمثّل مفهوم الأسلوب عنده في مجموعة من عناصر اللّغة المؤثرة عاطفيّا على المستمع أو القارئ. ويدرس علم الأسلوب هذه العناصر التّعبيريّة للّغة المنظّمة من وجهة نظر محتواها التّعبيريّ والتّأثيريّ"[٢]. وهذا النّوع من الدّراسة أطلق عليها بعض الباحثين اسم "الأسلوبيّة الوصفيّة" أو " علم الأسلوب الوصفيّ"[٣].

إنّ كلمة "أسلوب" الّتي بمعنى "طريقة العرض" عرفتها الثّقافة الألمانيّة منذ القرن الخامس عشر، وصارت جزءا منها منذ هذا التّاريخ. إنّ العلم المعني بالأسلوب والأسلوبيّة لا يزال حديثا نسبيا، وإنّ الأسلوبيّة بمفهومها الجديد وبوصفها مصطلحا مستقلا لم تزَ النّور في اللّغات الأوروبيّة إلّا منذ القرن التّاسع عشر[٤].

وهذا ما أكده جيرد بيير(Guard Bear) في أنّ علم الأسلوب يعود إلى أوائل العقد الأول من هذا القرن(التّاسع عشر)، إذ إنّ ما كتب في الأسلوب من بحوث وكتب في اللّغات الأوروبيّة يربو على أربعة آلاف بحث وكتاب[٥].

شهدت الأسلوبيّة ما بين عامي(١٩٥٠م و١٩٦٠م) مرحلة ازدهار كعلم جديد[٦]، يقول

---

([١])بن ذريل: اللغة والأسلوب،ص١٣٢.

([٢])عزام: الأسلوبية منهجا نقديا،ص١٨.

([٣]) السيد:الاتجاه الأسلوبي في النقد العربي، ص١٤٤

([٤])ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص٩٤.

([٥])فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص٨.

([٦])مولينيه؛ جورج: الأسلوبية، ترجمة: بسام بركة،ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت، ١٩٩٩م،ص٣٣.

شكري عيّاد:" لقي علم الأسلوب رواجا عظيما في السّنوات الأخيرة، فقد بلغت عدد الدّراسات الأسلوبيّة في حقل اللّغات الرّومانيّة خلال الفترة(١٩٥٥م إلى ١٩٦٠م)، ما يقرب من(١٥٠٠) عنوانا، وهو دليل على أنّ علم الأسلوب بلغ سن الرّشد"[١].

أمّا ليو سبيتزر (Léospitzer ١٨٨٧م-١٩٦٠م)، فقد قصر دراسته على الأعمال الأدبيّة وحدها مخالفا بذلك شارل بالي، الّذي قصر عمل الأسلوبيّة على اللّغة العاديّة دون اللّغة الأدبيّة، فهو يقارن بين التّعبير العفويّ في الحياة العامّة والتّعبير الواعي في الآتيف[٢].

إنّ علم الأسلوب ترعرع في حضن الدّراسات اللّغويّة، فكان لعلماء اللّغة اسهمات جلية في حركة النّقد الأسلوبيّ[٣].

نشر الباحث الإيطاليّ ديفوتو(Devoto) في عام(١٩٣٠م) كتابه عن دراسة علم الأسلوب الإيطاليّ[٤]، بينما اعتبر الباحث الإسبانيّ امادو ألونسو(Amado Alonso ١٨٩٦م-١٩٥٢م) في عام (١٩٤٠م) علم الأسلوب العلم المنوط به شرح النّظام التّعبيريّ للأعمال الأدبيّة"[٥].

وقد نادى ماروزو(Marouzeau) في عام(١٩٤١م) بحق الأسلوبيّة في شرعية الوجود ضمن أفنان شجرة الألسنيّة العامّة، وتبنى هذا النّداء رنيه ويليك(Rene Wilick)، وأوستين

---

(١)عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص٨٤.

(٢)السيد:الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص٩٦-٩٨.

(٣)نفسه،ص١١٤، ١١٩.

(٤)فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص٧٣.

(٥)نفسه، ص٧٤.

وارين(Austin Warren)[١].

وبعد السّنوات الخمسين، عمد الباحثون إلى التّركيز على الأعمال الأدبيّة، يقول جورج مولينيه(George Moline):"ونستطيع منذ الآن التّأكيد على أنّ الأسلوبيّة لن تترك هذا الميدان، بعد كلّ التّغيرات الّتي عرفتها في السّابق، وهذا لا يعني أنّ الوعي بالأسلوبيّة الأدبيّة قد حصل على الفور، فهو حتّى يومنا هذا أبعد من أن يكون مكتملا، وهذا موضوع شابه سوء تفاهم طويل"[٢]

وفي السّتينيات من القرن العشرين اطمأن الباحثون إلى شرعية علم الأسلوب وأحقيته في الوجود[٣].

وهناك من أنكر على علم الأسلوب حقه في الوجود، كالعالم كروتشي(Croce) الّذي" يذهب على أنّ كلّ خلق فني نابع من حدس مركب، وأنّ هذا الحدس لا يخضع للتّحليل النّفسيّ"[٤]. وقد شكك ب. كراي(B.Cry ١٩٦٩م) بشرعية وجود الأسلوب، فالأسلوب في رأيه من اختلاق العلماء الّذي لا يقابله شيء في الواقع[٥].

بينما تحدث غوتيه(Goethe) عن مسألة وجود الأسلوب من عدمه عام(١٧٨٣م) حين قال:"إنّه لمن المناسب أن تراعى كلمة أسلوب مراعاة خاصّة، ليبقى في حوزتنا تعبير أو مفهوم

---

(١) المسدي؛عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ط٣، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٧٧م، ص٢٢. ينظر:عزام:الأسلوبية منهجا نقديا ،ص١٨. ينظر : عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص١٧٧.

(٢)مولينيه: الأسلوبية، ص٦٥.

(٣)عزام: الأسلوبية منهجا نقديا ،ص١٩. ينظر : عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص١٨٣.

(٤)عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص٣٠.

(٥) بليث: البلاغة والأسلوبية، ص٥١، ينظر: ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص٢٥. ينظر: فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص٩٥. ينظر: ريفاتير؛ ميكائيل: محاولات في الأسلوبية الهيكلية،ترجمة:عبد السلام المسدي، **مجلة حوليات الجامعة التونسية**، تونس، (ع١٠)، ١٩٧٣م، ص٢٧٤.

خاص نميز به الدّرجة الرّفيعة الّتي يمكن أن يبلغها الفن"[١].

وظهرت فيما بعد أسلوبيّة رومان ياكوبسون(Roman Jacobson) رائد مدرسة الشّكليين الرّوس، وكانت من أهم روافد الدّرس الأسلوبيّ[٢].

وكانت لترجمة تودوروف (Todorov) لأعمال الشّكليين الرّوس إلى الفرنسيّة، الأثر الكبير في تنشيط الأسلوبيّة، وساعد على تبين موضوعاتها في المجالات اللّغويّة، وفي النّقديّة أيضا[٣]، و في العام نفسه "ازداد الألسنيون والنّقاد اطمئنانا إلى ثراء البحوث الأسلوبيّة"[٤].

ويشير شكري عيّاد إلى أنّ المدرسة الفرنسيّة من أهم مدارس علم الأسلوب الّتي درست الخصائص الأسلوبيّة للغتها القوميّة، فبدأت بدراسة الكلمة من النّاحيتين الصّوتيّة والمعنويّة، وانتهت بدراسة أنواع الجمل، وإيقاع العبارات، وهذه الدّراسة عند الرّعيل الأول من علماء الأسلوب الفرنسيين تعد الهدف النّهائيّ لعلم الأسلوب[٥].

وفي سنة( ١٩٦٩م)، بارك الألمانيّ ستيفن أولمان استقرار الأسلوبيّة علما ألسنيّا نقديّا، قائلا" إنّ الأسلوبيّة اليوم هي أكثر أفنان الألسنيّة صرامة،...ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبيّة من فضل على النّقد الأدبيّ والألسنيّة معا"[٦].

أصدر ميشيل لوفر(Michael Lover) في عام (١٩٧٠م) كتابه "الأسلوبيّة والشّعريّة الفرنسيّة"[١].

---

(١)ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص٤٩.

(٢) ينظر :عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص١٧٩-١٨١.

(٣)بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص١٣٢ ،ينظر: عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص١٨١.

(٤)عزام:الأسلوبية منهجا نقديا، ص١٩.

(٥) عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ص٦٢.

(٦) المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص٢٤. ينظر:عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، ص١٩-٢٠.

أُعلن عن موت الأسلوبيّة – فيما كان يظن– بين عامي(١٩٦٨م و١٩٧٥م)، لكن ما لبث أن جاء عام ( ١٩٨٧م) حتّى أُعلن عودة الأسلوبيّة[٢].

بينما يقرر جورج مولينيه أنّ موت الأسلوبيّة كان بين عامي (١٩٧٥م و١٩٨٥م)، ثم عادت لتعيش نوعا من الانبعاث الجديد الّذي يجعل منها علما[٣]، ثم يعاود جورج مولينيه و يقرر أنّ موت الأسلوبيّة كان في السّنوات(٦٨–٧٠)، الّتي أعلن عنها من قبل أولئك الّذين كانوا يظنون أن تبعيتها لغيرها أمر ملازم لها؛ لكن زلزالا جديدا حدث كان مفيدا للأسلوبيّة[٤].

وموت الأسلوبية لا يعني اختفاؤها بشكل نهائي، وإنما في الحقيقة اندماجها وانصهارها في مناهج أخرى، ثم تعود لتنبعث من جديد.

واكب جورج مولينيه تطور علم الأسلوبيّة منذ عقدين من الزّمان، من اللّحظة الّتي غطّ هذا العلم فيها بسبات في النّصف الأول من هذا القرن وحتّى أيامنا هذه، مرورا باليقظة الّتي عرفها على يد البنيويّة والعلوم اللّسانيّة[٥].

---

(١)عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، ،ص٢٠.

(٢) الحباشنة؛ محمود صابر:الأسلوبية والتداولية مداخل لتحليل الخطاب ، ط١،عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١١م، ص٨. ينظر:بن يحيى؛ محمد:السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ط١،عالم الكتب الحديث،إربد،٢٠١١م، ص١.

(٣)مولينيه: الأسلوبية، ص٣٣.

(٤)مولينيه: الأسلوبية ، ص٦٧ .

(٥)نفسه، ص٢٧.

فقامت بناء على هذه اليقظة العديد من الدّراسات الأسلوبيّة في أوروبا لآثار عدد من الشّعراء[1].

وما إن جاء القرن العشرون حتّى أصبحت الأسلوبيّة تخصصا علميّا مستقلا، لها تصوراتها النّظريّة، ومفاهيمها التّطبيقيّة[2].

---

([1])ويليك؛ رنيه و وأرن؛ آوستن: نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة،ط١، دار المريخ للنشر، الرياض،١٩٩٢م، ص٢٤٨.

([2]) حمداوي ؛ جميل: اتجاهات الأسلوبية ، ط١، ٢٠١٥م ، ص٥.

# الفصل الأول

# الأسلوبيّة؛ المفهوم،

# العلاقة بالعلوم الأخرى،

# الاتجاهات والمناهج

## أولا: مفهوم الأسلوب:

يرى هنريش بليث(Heinrich Blythe) أنّه من الصّعوبة تحديد تعريف واحد لكلمة (Style) أيْ "أسلوب"، وهذا راجع إلى أنّ هذه الكلمة لا تخصّ المجال اللّسانيّ وحده، بل استعملت في مجالات الحياة والفن المتعددة، أسلوب الموضة، الفن، الموسيقى...[١]. تعددت تعريفات الأسلوب فبلغت أكثر من خمسة وعشرين تعريفا، كلّ تعريف يعبر عن وجهة نظر صاحبه[٢].

- **الأسلوب لغة**

إنّ كلمة أسلوب على حسب مقولة ميدلتون مري (Middleton Maria) الّتي قالها عام(١٩٢٢م)، لا تكفي لمناقشتها ستة كتب، أمّا الآن ومع تحول الأسلوبيّة إلى علم قائم بذاته أصبحت المشكلة أكثر تعقيدا، وأصبح معها مصطلح الأسلوب أكثر صعوبة مما كان عليه أيام ميدلتون مري[٣].

إنّ كلمة "أسلوب" (Stylos) في الإغريقية تعني (عمود)[٤]، وفي اللّاتينية كانت تعني (Stilus)، (قلم الكتابة)[٥]، و كما كانت تعني عود متن الصّلب، أو المثقب[٦]، الّذي كان يستخدم

---

(١) جيرو؛ بيير: الأسلوبية، ترجمة: منذر عياش، ط٢،مركز الانتماء الحضاري للمراسلة والترجمة والنشر، ١٩٩٤م،ص١٠. ينظر: بليث: البلاغة والأسلوبية، ص٥١.

(٢) ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص١٣. ينظر: عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، ص١٠.ينظر: :ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها،ص٣٠.

(٣) أولمان؛ ستيفن: الأسلوب والشخصية، ترجمة: جابر عصفور، **مجلة المجلة**، مصر،(ع١٧٦)، ١٩٧١م،ص٤٣.

(٤)عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، ص٩.

(٥)ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية ،ص٤٧-٤٨. ينظر: حمداوي: اتجاهات أسلوبية،ص٧. ينظر: عياد؛ محمود: الأسلوبية الحديثة محاولة التعريف،**مجلة فصول**، مصر،(ع٢)، ١٩٨١م، ص١٢٣.

(٦) جيرو: الأسلوبية ص١٧.

في الكتابة[١]، وتعني أيضا (الأزميل) أو( المنقاش) للحفر والكتابة، وقد كانوا يستعملونه مجازا للدّلالة على شكلية الحفر، أو شكلية الكتابة[٢]، أمّا جذرها اللّغويّ في اللّغات الأوروبيّة المعروفة هو (Stilus) يعني( ريشة)[٣]، ثم انتقل معناها إلى (طريقة الكتابة)، ثم تطور مفهومها إلى معنى (الطّريقة الخاصّة للكتابة والتّعبير)[٤].

و لم تعرف الألمانيّة هذه الكلمة إلّا منذ مطلع القرن الخامس عشر[٥]، بينما يقرر محمد عزام أنّ الألمانيّة عرفتها منذ أوائل القرن التّاسع عشر، بينما وردت في الإنجليزيّة لأول مرة في عام(١٨٤٦م)، أمّا الفرنسيّة فدخلتها لأول مرة في عام(١٨٧٢م)[٦].

استخدمت كلمة (Style) في العصر الرّوماني كاستعارة تشير إلى صفات اللّغة المستعملة لا من قبل الشّعراء، بل من قبل الخطباء والبلغاء، وهي ما زالت تشير إلى هذه المعاني

---

(١) عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية،ص١٨٥، ينظر: الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث،ص٣٧.

(٢)بن ذريل؛ عدنان: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق،(د.ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٠م، ص ٤٣، ينظر: الجويني؛مصطفى الصاوي: البيان فن الصورة، (د.ط)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٣م،ص٧٣.

(٣)عزام: الأسلوبية منهجا نقديا،ص٩. ينظر عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية،ص١٨٥، ينظر: فضل:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص٩٣.

(٤)ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية ،ص٤٧-٤٨..ينظر:جيرو:الأسلوبية،ص١٧.ينظر: عزام:الأسلوبية منهجا نقديا،ص٩. ينظر: فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص٩٣.ينظر: عياشي: مقالات في الأسلوبية، ص٣٥. ينظر: بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق،ص ٤٣. ينظر: الجويني:البيان فن الصورة،ص٧٣.ينظر: النحوي: الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية،ص٥٣. ينظر: سليمان؛ فتح الله أحمد: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، (د.ط)،مكتبة الآداب، ٢٠٠٤م،ص٣٩.ينظر:الجبر؛عثمان مصطفى: الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية والتطبيق،ط١،وزارة الثقافة،عمان، ٢٠٠٧م،ص١٩.

(٥)ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية ،ص٤٧-٤٨.

(٦)عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، ،ص٩. ينظر: فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص٩٤.

حتّى الآن في هذه اللّغات[١].

وقد تبين لـ فيلي ساندرس(File Sanders) من خلال الاستقراء اللّغويّ لكلمة الأسلوبيّة، اعتماد هذا العلم على اللّغة المكتوبة فـ(Stilus) في اللّاتينية تعني (فن الكتابة)[٢].

ولا يخلو أغلب تراثنا العربيّ القديم من ذكر لكلمة أسلوب، فقد وردت في المعاجم اللّغويّة ومباحث إعجاز القرآن، الّذي كان همّ أصحابها إثبات تفوق أسلوب القرآن على غيره من الأساليب الشّعريّة أو النّثريّة.

جاء تحت مادة (سلب) في لسان العرب أنّه "يقال للسّطر من النّخيل: أسلوب. وكلّ طريق ممتد، فهو أسلوب. والأسلوب الطّريق، والوجه، والمذهب؛ يقال: أنتم في أسلوب سواء، ويجمع أساليب. والأسلوب: الطّريق تأخذ فيه. والأسلوب، بالضّم: الفن؛ يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أيْ أفانين منه"[٣]. ويستخلص الشّايب من المعاني الواردة عند ابن منظور تعريفا للأسلوب بأنّه" فن من الكلام يتخذه الأديب وسيلة للإقناع أو التّأثير"[٤]

---

(١) فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص٩٣.

(٢)ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية ،ص٩٤.

(٣)ابن منظور؛ جمال الدين(ت ٧١١هـ) :لسان العرب،ط٣،دار صادر بيروت، ١٩٩٣م،مادة( سلب) .ينظر : بن سيده؛ علي بن إسماعيل(ت ٤٥٨هـ): المخصص، تحقيق: خليل إبراهيم جفال،ط١، دار إحياء التراث العربي ، بيروت، ١٩٩٦م،مادة ( سلب). ينظر: الرازي؛ زين الدين(ت ٦٦٦هـ):مختار الصحاح، تحقيق: يوسف الشيخ محمد،ط٥، المكتبة العصرية ، الدار النموذجية، بيروت – صيدا ، ١٩٩٩م،مادة ( سلب). ينظر: اليمني؛ نشوان بن سعيد الحميري (ت ٥٧٣هـ):شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، تحقيق: حسين بن عبد الله العمري ، مطهر بن علي الإرياني ،يوسف محمد عبد الله، ط١،دار الفكر المعاصر ،بيروت، دار الفكر ،دمشق،١٩٩٩م،مادة (سلب) .

(٤)الشايب؛ أحمد :الأسلوب:دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط١٢،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ٤١.

- **الأسلوب اصطلاحا**

يعد مصطلح الأسلوب واحدا من "المفاهيم الاصطلاحيّة الأساسيّة في علم اللّغة مثل المقطع، الكلمة، الجملة، النّصّ...؛ الّتي لم تعرف إلى أيامنا هذه تعريفا فاصلا ودقيقا،وهذا يفسر وجود الكم الكبير من التّعاريف عن (الأسلوب)"[١].

ويعرّف رولان بارت الأسلوب بأنّه "معطى فيزيقي ملتصق بذاتية الكاتب وبصميميته السّريّة، إنّه لغة الأحشاء، الدّفقة الغريزيّة المنبثقة من أحلامها وعقدها وذكرياتها، لذلك فإنّ الأسلوب هو ما يكشف روعة الكاتب وطقوسيته، والعنصر الّذي لا يحدّه التّعقل ولا الاختيار الواعي"[٢].

إنّ هذا التّعريف الّذي يقدمه رولان بارت جاء فضفاضا؛ فالأسلوب حقيقة يخضع لسيطرة العقل، ولعملية الاختيار الواعي من بين مجموعة من الاختيارات المتاحة أمام الكاتب. وإلّا أصبح الأسلوب بهذا المعنى الّذي صرّح به رولان بارت عبارة عن هذيان.

ويؤكد كستاروبنسكي على أن الأسلوب يخضع لعملية الاختيار، وأنها عملية واعية يسلطها المؤلف على ما توفره اللغة من سعة وطاقات[٣].

ويجعل جورج مولينيه هدف الأسلوبيّة هو دراسة المكونات الكلاميّة والشّكليّة للأدب[٤]، ثم يتساءل ماذا ندرس في الأعمال الأدبيّة؟ فيجيب نفسه، الأسلوب، ثم يتساءل ما الأسلوب ؟ فيقول:"

---

([١])ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية ،ص١٩٥.

([٢]) بارت:الدرجة الصفر للكتابة،ص١٣.

([٣])عزام:الأسلوبية منهجا نقديا، ص٢٤

([٤]) مولينيه: الأسلوبية، ص٣٣.

طريقة متميزة، وفريدة، وخاصّة بكاتب معين"[١].

ويرى جورج مولينيه في تعريف ريشله(Richle) للأسلوب على أنّه "الطّريقة الّتي يتكلم بها الشّخص" من أكثرها كمالا، وأشدّها حثا على التّفكير[٢].

ويعرّف فيلي ساندرس الأسلوب اللّغويّ نظريّا بأنّه "طريقة التّعبير اللّغويّ الّتي تميز تعبير الشّخص"[٣]، أمّا تعريفه علميّا فهو "مجموع كلّ العناصر اللّغويّة المستعملة في نصّ"[٤].

ولعلم الأسلوب جانبان، "جانب نظريّ وجانب تطبيقيّ، لكن السّائد هو استعمال الأسلوبيّة للإشارة إلى الجانبين معا،... إلّا أنّ (نظريّة الأسلوب)... تستعمل الإشارة إلى علم الأسلوب اللّغويّ العام، وتستعمل (الأسلوبيّة) للإشارة إلى كلّ من علم القواعد التّطبيقيّة للأسلوب، وعلم وسائل الأسلوبيّة ( الأسلوبيّة المعيارية والوصفيّة)"[٥].

وأول من عرّف الأسلوب هو بوفون بقوله:"إنّ المعارف، والوقائع، والمكتشفات تنتزع بسهولة، وتتحول وتفوز إذا وضعتها يد ماهرة التّنفيذ. هذه الأشياء إنّما تكون خارج الإنسان. أمّا الأسلوب فهو الإنسان نفسه. ولذا لا يمكنه أن ينتزع، أو يحمل، أو يتهدم"[٦].

وقد تمثّل تعريف بوفون عدد من العلماء أمثال لسينغ(Lessing ) الّذي رأى أنّ "لكلّ فرد

---

([١])مولينيه: الأسلوبية،ص٦٦ .

([٢])نفسه ، ص١٠٦.

([٣])ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص١٩.

([٤])نفسه، ص١٩.

([٥])ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص٢٠.

([٦])جيرو:الأسلوبية ص٣٧. شبلنر؛ برند: علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة:محمود جاد الرب، ط١، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧م، ص٢٦، ينظر: ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص٢٨-٢٩.

أسلوبه الخاص كأنفه الخاص به"[١]، وغوتيه الّذي يرى:" أنّ الأسلوب عموما هو التّعبير الدّقيق عما في داخله"[٢] وشوبينهاور(Schopenhauer ) الّذي عرّفه بأنّه" التّعبير عن معالم الرّوح"[٣].

ويعرّفه مارسيل بروست(Marcel Proust) بقوله: "الأسلوب بالنّسبة إلى الكاتب تماما كاللّون بالنّسبة إلى الرّسام،إنّه مسألة رؤية (خيال) لا مسألة تقانة"[٤].

ويلخص فريدريك دولفر(Frederic Dulfer) وجهة نظر مارسيل بروست الّتي يؤكد فيها أنّ "كلّ فنان كبير يترك بصماته الخاصّة فيما يكتب، لأنّه يستخلص من كلّ شيء ما يناسب عبقريته الشّخصيّة"[٥].

وذهب بيير جيرو(Pierre Guiraud) إلى القول:"إنّ كلمة أسلوب إذا ردت إلى تعريفها الأصلي، فإنّها طريقة للتّعبير عن الفكر بوساطة اللّغة"[٦].

ويلخص عياشي مذهب بيير جيرو بقوله:"إنّه يقول: إنّ أسلوبيتنا دراسة للمتغيرات اللّسانيّة إزاء المعيار القاعديّ). وذلك لأنّ ( القواعد [...] مجموعة من القوانين، أيْ مجموعة من الالتزامات الّتي يعرضها النّظام والمعيار على مستعمل اللّغة. والأسلوبيّة تحدد نوعية الحريات داخل هذا النّظام). ومن ثمة إنّ ( القواعد هي العلم الّذي لا يستطيع "مستعمل اللّغة" أن يصنعه. أمّا

---

([١])ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص٢٩.

([٢])نفسه، ص٢٩.

([٣])نفسه، ص٣٠. ينظر :المسدي؛ عبد السلام: النقد والحداثة، ط١، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت،١٩٨٣م،ص٥٦. ينظر :عزام:الأسلوبية منهجا نقديا،ص٢٣.ينظر :عياشي:مقالات في الأسلوبية ،ص٣٥. ينظر: المسدي: الأسلوبية والأسلوب،ص٦٧.

([٤])ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص٣١. شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص٢٦-٢٧. ينظر: فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص٩٦.

([٥])عياشي: مقالات في الأسلوبية، ص٣٥-٣٦.

([٦])عياشي:مقالات في الأسلوبية ، ص٣٧.

الأسلوب، فهو ما يستطيع صنعه)[1].

وبعد هذا الاستعراض لمجموعة أقوال العلماء الّذين تمثلوا قول بوفون، نستعرض مجموعة من المفسرين الّذين خاضوا في فهم وتفسير مقولته في اتجاهات شتى لفهمها، حتّى خرج هذا المصطلح عن طبيعته القصديّة، وأصبح يردد على أنّه تعبير عن كلّ ما يأتي به الكاتب حتّى في سلوكياته العاديّة[2]، وأنّه يدخل في مسألة نفسيّة الفرد وأنّ الأسلوب يعني شخصيّة مؤلف النّصّ وطبيعته[3].

ينظر كرهام هوف(Graham Hoof) إلى مقولة بوفون من هذه الزّاوية في "أنّ مسألة الأسلوب تدخل في إطار نفسيّة الفرد، وأنّ الأسلوب يعني شخصيّة مؤلف النّصّ وطبيعته، ويمكن أن يمتد هذا المفهوم ليشمل الحديث عن فترة أو مذهب أدبيّ[4].

والحقيقة أنّه ليس المقصود بمقولته أنّ الأسلوب يمثل أخلاق الكاتب أو نفسيته، وإنّما تعني أنّ طريقة التّعبير عنه ملك لصاحبها وكاتبها الّذي عبّر عنها[5]، إنّها لا تعني أكثر من أنّ "الأسلوب" سمة شخصيّة في استعمال اللّغة لا يمكن تكرارها، وهو معنى لا يزال بعض النّاس يعبرون عنه بقولهم إنّ الأسلوب كبصمات الأصابع لا يصطنع ولا يزيف، و"الأسلوب هو الإنسان نفسه" أو "الأسلوب هو الرّجل" –كما ترجمت– تقال غالبا لتعني أكثر من هذا: تقال لتعنى أنّ

---

([1])عياشي:مقالات في الأسلوبية ، ص٣٧.

([2]) الزهرة؛شوقي علي:الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري دراسة مقارنة، (د.ط)،مكتبة الآداب، القاهرة،(د.ت)، ص٤٢.

([3]) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص٢٦.

([4]) الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث،ص٣٩.( غراهام هوف: الأسلوب والأسلوبية،ترجمة كاظم سعد الدين ،ص٢٠) . ينظر: لبيب؛حسني سيد: أضواء على الأسلوب،**مجلة الأديب**، لبنان، (ع١٢)، ١٩٦٧م، ص٥.

([5]) جمعة؛ محمد لطفي: الأسلوب والخطابة عند العرب والإفرنج،(د.ط)، عالم الكتب، ١٩٩٩م، ص٤٢.

الأسلوب هو مرآة الشّخصيّة"[١].

وهذه الفكرة يناقشها ستيفن أولمان في بحثه "الأسلوب والشّخصيّة" عندما يستعرض رأي مجموعة من العلماء القائلين بأنّ الصّلة بين الأسلوب وصاحبه –وبالآتي شخصيّته– صلة غير مباشرة، وأنّ الأديب النّاجح هو الّذي يتباعد عن هذه الشّخصيّة قدر الإمكان، ويضيف أنّ الرّبط بين الأسلوب وبين الشّخصيّة لا يصنع أكثر من تقديم سير زائفة للأدباء، وهو أمر مرفوض تماما، لأنّ الغاية النّهائيّة من دراسة الأسلوب –عندهم– هي الكشف عن الخصائص اللّغويّة وتقييم تأثيرها الجماليّ[٢].

ويرى بيير جيرو أنّ مقولة "الأسلوب شبيه بالسّمة الشّخصيّة" "لا تتضمن المعنى المعاصر الّذي نعطيه إيّاها في أغلب الأحيان"[٣].

"إنّ بساطة جملة بوفون تعطي شعورا ببساطة المصطلح نفسه، لكن من أخذها قد فهمها فهما ظاهريا"من ظاهر لفظها وحده"[٤]، فمعظم النّاس فهم هذه العبارة على أنّ الأسلوب هو مرآة الشّخصيّة أو الخلق[٥].

إنّ ما أراده بوفون من عبارته هو أنّ الصّيغة والآتيف هما وحدهما من صنع الرّجل، من

---

(١) عياد؛شكري محمد: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ط١ ، إنترناشيونال بريس، القاهرة، ١٩٨٨م، ص٢٤.

(٢) أولمان: الأسلوب والشخصية،ص٤٤.

(٣)جيرو: الأسلوبية ص٣٧.

(٤) الزهرة: الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري دراسة مقارنة،ص٤٢.

(٥)عياد؛:مدخل إلى علم الأسلوب،ص١٤. ينظر: جبري؛ شفيق: الأسلوب هو الرجل، **مجلة المجمع العلمي العربي**، سوريا، (ع٣)، ١٩٦٦م، ص٤٠٥-٤٠٦

داخله، أمّا الأفكار فقد تأتيه من الخارج[١]. "فـ بوفون من خلال هذا القول حاول ربط قيم الأسلوب الجماليّة بخلايا التّفكير الحيّة والمتغيرة من شخص إلى شخص"[٢].

ومنهم من رأى أنّ هذا "التّعريف الّذي قدمه بوفون لا يحقق في الواقع سوى خطوة صغيرة نحو المفهوم العام (للأسلوب)[٣]، فالأسلوب هو "استعمال لغويّ شخصيّ"[٤]، أو "(كيفية الكتابة)، أو (جودة الكتابة)، لا بل إنّه (طريقة الكتابة) عموما"[٥].

ولهذا يتوجب علينا التّفريق بين اتجاه يرى أنّ الأسلوب[٦] هو"بصمة للفكر ولشخصيّة فريدة"[٧]، واتجاه آخر يعد الأسلوب "جودة مميزة، بل قل على نحو أدق خصوصيّة اللّغة الأدبيّة الشّعريّة– وإنّ كان مرتبطا بها"[٨].

ومن علماء الأسلوب من قدم تعريفا للأسلوب من جهة **تأثيره العاطفيّ**، فقد كان للجانب العاطفيّ اعتبار قويّ في تحديد مفهوم الأسلوب، كما فعل شارل بالي، فالأسلوبيّة عنده "تدرس الصّيغ التّعبيريّة في لغة الأثر –النّصّ– استنادا إلى مضمونها المؤثر؛أيْ إنّها تدرسها بالنّظر إلى الإعراب عن الإحساس بوساطة اللّغة، وبالنّظر إلى تأثير اللّغة بالإحساس"[٩]،"فأصل الأسلوب عند

---

(١) ينظر: جبري: الأسلوب هو الرجل، ص٤٠٦. ينظر: الحوفي؛ أحمد محمد: قضية الأسلوب والمعنى ، **مجلة البيان**، الكويت، (ع٨٠)، ١٩٧٢م، ص٢٦.

(٢) درويش؛أحمد: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، (د.ط)،دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٩٨م،ص١٨.

(٣)ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص٣٢.

(٤)نفسه، ص٣٢.

(٥)نفسه ، ص٣٢.

(٦)ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ص٣٢.

(٧)نفسه، ص٣٢.

(٨)نفسه،ص٣٢.

(٩)ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ص٣٣. ينظر: فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص٩٨.

شارل بالي هو إضافة ملمح تأثيريّ إلى التّعبير، ولا شك أنّ هذا الملمح التّأثيريّ ذو محتوى عاطفيّ"[١].

ويعرف سايدلر(Seidler) الأسلوب من وجهة النّظر السّابقة بقوله:" الأسلوب عبارة عن وجدان العمل اللّغويّ الصّادر من خلال لغة ما، ويبحث علم الأسلوب القوى العاطفة ويراعيها وينظّمها، تلك القوى الّتي يمكن أن تؤثر في لغة العمل اللّغويّ، بل تؤثر بالفعل، كما أنّه يبحث نوع تأثيره وارتباطه حتّى الوصول إلى تكوين بنيته المؤثرة في العمل الفنيّ اللّغويّ"[٢].

وهذا ريفاتير(Riffaterre) يبني تعريفه للأسلوب بناء على هذا الجانب العاطفيّ يقول:" إنّ الأسلوب هو كلّ إبراز أو تأكيد سواء أكان تعبيريّا أو عاطفيّا أو جماليّا يضاف إلى المعلومات الّتي تنقلها البنية اللّغويّة دون التّأثير على معناها"[٣].

ويعرفه هربرت شندل(Herbert Candle) من جانبه العاطفيّ بإنّ" الأسلوب تأثير عاطفيّ أكيد يتحقق من خلال الصّياغة اللّغويّة لنّصّ من النّصوص"[٤].

وهو عند سايدلر "عبارة عن وجدان العمل اللّغويّ الصّادر من خلال لغة ما، ويبحث علم الأسلوب القوى العاطفيّة ويراعيها وينظّمها، وتلك القوى الّتي يمكن أن تؤثر في لغة العمل"[٥].

---

([١])فضل:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص٩٨. ينظر: شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية،ص٥٨.

([٢]) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية،ص٥٨.

([٣])عزام:الأسلوبية منهجا نقديا، ص١٤.

([٤])عيد؛رجاء: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،(د.ط)، منشأة معارف الإسكندرية،١٩٩٣م،ص٣٧.

([٥]) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص ٥٨.

وأشار ميري (Meri) أيضا إلى أثر العاطفة في طبيعة التكوين الأسلوبيّ "فهي وراء كلّ أسلوب"[١].

وهناك من العلماء من عرّف الأسلوب بناء على أنّه **خروج عن المألوف أو عن المعيار اللّغويّ**، فقد عرّفه بعضهم بأنّه"علم الانحرافات"[٢]، واعتبره برونر(Bruner) "علما خاصّا بالشّواذات"[٣]. فالأسلوب انحراف عن المعيار الموجود، أو كما يعرفه جورج مونان ( Jorj Monan):" خروج عن القاعدة النّحويّة"، أو كما عند انكفست(EnkVist):" شكل منحرف عن المعيار"[٤]، أو" انحراف عن نظام القواعد الخاص بالمقدرة اللّغويّة كما عند شبلنر"[٥].

والأسلوب عند أوسغود(Osgood) "خروج فرديّ عن المعيار لصالح المواقف الّتي يصورها النّصّ، مع الإيمان بإمكانية تحديد هذه المخالفات بوساطة خصائص إحصائيّة تتعلق بالسّمات البنيويّة الّتي تعرف قدرا ما من الاختيار بخصوص هذا النّظام الإشاريّ"[٦]. ويعرّف تودوروف الأسلوب بأنّه "لحن مبرر"، وهذا اللّحن ما كان ليوجد لو أنّ اللّغة الأدبيّة جاءت تطبيقا كليا للأشكال النّحويّة الأولى. فهو عنده انزياح عن النّمط التّعبيريّ المتواضع عليه"[٧].

ومنهم من عرّف الأسلوب بناء على أنّه **اختيار (Choice) أو انتقاء (Selection)**

---

(١) الزهرة: الأسلوب بين عبد القاهر الجرجاني، وجون ميري دراسة مقارنة،ص٤٩. ينظر: فضل:علم الأسلوب مبادئه وإجراءته، ص١١٦.

(٢) عياد: مدخل على علم الأسلوب، ص٣٧.

(٣)ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص٣٦ .

(٤) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية: ص٦١.

(٥) نفسه، ص٦٩.

(٦)ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية ،ص٣٦.

(٧)عزام:الأسلوبية منهجا نقديا، ص٣١.

يقوم به المنشئ لسمات لغويّة معينة بغرض التّعبير عن موقف معين"[١].

وقد ميزوا بين نوعين من الاختيار، أولهما اختيار أولي وهو الموضوع، وهو ليس من صميم الأسلوب، والاختيار الثّاني فهو الاختيار الأسلوبيّ، لأنّه اختيار بين المفردات المعجميّة المتعددة، والاختيار بين الإمكانات التّركيبيّة للغة المعنية[٢].

وهناك من حدد الاختيار في نوعين: الاختيار النّفعيّ، وهو المحكوم بالموقف والمقام، والاختيار النّحويّ، وهو الّذي تتحكم فيه مقتضيات التّعبير الخّالصة[٣].

ورأى سعد مصلوح أنّ الشّكل النّهائيّ للنّصّ يتحدد بهذين النّوعين، إلّا أنّه رأى أنّ مصطلح الأسلوب ينصرف إلى النّوع الثّاني[٤].

ويرجع السّيد شفيع قصر سعد مصلوح الأسلوب على النّوع الأخير إلى صعوبة التّمييز بين سمات الصّياغة الّتي تعني نفس الدّلالة، وتلك الّتي تعني دلالات مختلفة[٥]. بينما يشكّك السّيد شفيع في صحة هذا التّقسيم لأنّ كلا الاختيارين متداخل مع الآخر، ويؤكد السّيد تشابه كلا الاختيارين عند سعد مصلوح وتطابقهما، فالدّافع وراء الاختيار النّفعي للمنشئ هو إيثار كلمة أو عبارة على أخرى أكثر مطابقة للحقيقة، كما أنّ الدّافع وراء الاختيار النّحويّ لكلمة أو تركيب، كون كلّ منهما أدق في توصيل ما يريد المنشئ[٦].

---

([١])مصلوح؛سعد:الأسلوب دراسة لغوية إحصائية،ط٣،عالم الكتب، القاهرة،١٩٩٢م،ص ٣٧-٣٨.

([٢])السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص١٣٥.

([٣]) مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص٣٨.

([٤]) مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، ص٣٩.

([٥]) السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص١٣٤.

([٦]) نفسه ، ص١٣٤.

ويعرّف بيير جيرو الأسلوب من وجهة النّظر القائلة بأنّه اختيار بقوله: "هو وجه للملفوظ ينتج عن اختيار أدوات التّعبير، وتحدده طبيعة المتكلم أو الكاتب ومقاصده"[١].

وقد فصّل صلاح فضل في شرح هذا التّعريف، وخلص بعد عرض مفهوم الأسلوب ومصادره ومجالاته إلى أنّه يتسم بالتّنوع الشّديد، ويحتضن الأسلوب باعتباره ظاهرة لغويّة لا تقتصر على الشّكل الأدبيّ، ويرى أنّ هذا التّعريف مضطرب، وهو تبسيط مدرسي لقضايا ذات جذور فلسفيّة ومنهجيّة، وحذر من الاعتماد عليه[٢].

ويعرّفه رومان ياكوبسون بأنّه:"إسقاط مبدأ الاختيار على محور التّوزيع"[٣].

ويمكن تصور محور الاختيار على أنّه مجموعة كلمات، مرتبة عموديا، يستطيع المتكلم أن يأتي بواحدة منها، وهي الرّصيد المعجميّ له، والّذي يقدر على استبدال بعض الكلمات ببعض. أمّا محور الآتيف فهي عملية ثانية بعد عملية الاختيار، وهي عبارة عن ضم الكلمات بعضها إلى بعض، أو نظمها بشكل أفقي، حسب قوانين النّحو، وما تسمح به مجالات التّصرف، وهي عملية واعية، لا عفوية[٤].

ويتأكد من خلال تعريف رومان ياكوبسون "أنّ الأسلوبية تمثل بعدا لغويّا لدراسة النّصّ الأدبيّ، ولأنّ هذا النّصّ لا يمكن الوصول إلى أبعاده الحقيقية إلا عبر صياغته اللّغويّة"[٥].

---

(١)جيرو: الأسلوبية ص١٣٩. ينظر: فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص١٢٦-١٢٩. ينظر: بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظريّة والتطبيق، ص٤٤.

(٢) فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص١٢٩.

(٣) عبد المطلب:البلاغة والأسلوبية،ص١٨٨.

(٤) الكوّاز؛ محمد كريم: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ط١،جامعة السابع من أبريل،ليبيا،٢٠٠١م، ص٨٤-٨٥.

(٥) عبد المطلب:البلاغة والأسلوبية،ص١٨٨.

"أمّا الأسلوب نفسه فهو بوجه عام مصطلح يطلق على البناء الكامل لكلّ الاحتمالات الأسلوبيّة؛ والأسلوب الحقيقي لشخص هو الاختيار المميز من هذه الاحتمالات"[١]. فـ"الأسلوب هو الطّريقة الذّاتية الّتي تشير الى كيفية اختيار الفرد في سياق ما ومقام ما مما بين يديه من وسائل لغويّة"[٢].

ويتم هذا الاختيار "من النّماذج النّحويّة الخاصّة،ومما حققته تلك النّماذج من نتائج،إنّه الاختيار من وحدات الثّروة اللّفظيّة، ومن تناسقات الوحدات اللّفظيّة من جهة، ومن جهة ثانية إنّه الاستغناء من عناصر ووحدات أخرى حسب هذا المفهوم"[٣].

فاختيار الكاتب من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصّفر إلى خطاب يتميز بنفسه، وهذا معناه أنّ الأسلوب رسالة أنشأتها شبكة من التّوزيع قائمة على مبدإ الاحتمال والتوقع[٤].

وهذا الاختيار الّذي يتم،يتم بطريقة واعية من قبل الكاتب، فكستاروبنسكي (Kstarobinski) ينظر إلى" الأسلوب على أنّه اختيار واع يسلطه المؤلف على ما توفره اللّغة من سعة وطاقات، وهذا الاختيار الواعي يأتي دحضا لمبدأ العبقرية و الإلهام" [٥].

أورد سعد مصلوح تعريفا للأسلوبيّة، بأنه" اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغويّة معينة بغرض التّعبير عن موقف معين". ثم يستدرك بعد ذلك فيقول:" وكون الأسلوب عند هؤلاء

---

([١])ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية ،ص١٩٢.

([٢])نفسه،ص٤١.

([٣])ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص٤٢.

([٤]) المسدي: النقد والحداثة، ص٥٨. ينظر: عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، ،ص٣١.

([٥])عزام:الأسلوبية منهجا نقديا، ص٢٤. ينظر: الجبر: الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية والتطبيق،ص٢٠.

الباحثين اختيارا لا يعني أنّ كلّ اختيار يقوم المنشئ به لا بدّ أن يكون أسلوبيّا، إذ علينا أن نميز بين نوعين مختلفين من الاختيار:اختيار محكوم بالموقف والمقام، واختيار تتحكم فيه مقتضيات التّعبير الخالصة"[1].

يعلق منذر عياشي على تعريف مصلوح بقوله:" كنا نود من سعد مصلوح أن يقف عند هذا الحدّ، فلا يضيف تفصيلا آخر، لأنّ التّعريف الّذي أورده ينسجم مع ماهية الأسلوب من جهة، كما ينسجم مع تجليه في لغة الخطاب الأدبيّ من جهة أخرى، لكنّه مضى في تفصيله وتحديده، فاوقعنا معه في تناقض، يصعب علينا بعده أن نفرق بين ما هو أسلوب وما هو غير أسلوب. إنّه يقول :" فأمّا النّوع الأول فهو انتقاء نفعي" ، و"أمّا الثّاني فهو انتقاء نحويّ" و ادخلت هذه الإضافة لبسا على التّعريف"[2].

ولعياشي على تعريف مصلوح مأخذان هما:

"الأول ويخص كلمة "انتقاء". والثّاني ويتعلق بتعريفه للخطاب النّفعيّ بأنّه:"محكوم بالموقف والمقام". ويمكننا أن نقول فيما يخص المأخذ الأول، إنّنا في الواقع أمام نوعين من أنواع الايصال: الأول نفعيّ. والثّاني إبداعيّ. أمّا النّفعيّ فلا خيار ولا انتقاء للمرسل فيه. لأنّه مباشر ويقوم على لغة الحياة اليوميّة. وهو إذا كان كذلك، فإنّه يتصف بصفتين: الصّفة الأولى أنّه مكتسب من المجتمع. والصّفة الثّانية أنّه خاضع لرقابة المجتمع الّذي يحدده إنجازا أي صوتا، ونحوا ودلالة، ولذا كانت حاجته إلى مكوناته الثّلاثة: المرسل، والرّسالة، والمرسل إليه، حاجة دائمة وأكيدة. إذ لا وجود له بغيرها. أمّا الإبداعيّ، فهو على العكس من ذلك، لأنّه مجال التّصرف قاعديّا، وهذا يعني

---

([1])مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية،ص٣٧-٣٨.

([2])عياشي: مقالات في الأسلوبية ،ص١٤٨.

أنّه يقوم أساسا على الاختيار والانتقاء، وإذا دلّ هذا على شيء، فإنما يدلّ على أنّ الأسلوب فيه من معاني التّفنن والصّنعة ما ليس في اللّغة النّفعية للإيصال المباشر كما هو منجز في الحياة اليوميّة"[١].

أمّا المأخذ الثّاني. "فيمكن في وصفه للخطاب النّفعيّ بأنّه "محكوم بالموقف والمقام" ويبدو أنّ الخطاب النّفعيّ هو كذلك، ولكن هذا التّحديد ليس دقيقا، لأنّنا، في الواقع أيضا نستطيع أن نجد نصوصا كثيرة أخرى كشعر المناسبات، والمراثي، وبعض القصائد الوجدانية، وبعض القصص والمقالات الأدبيّة تدخل في هذا"[٢].

وأشهر تعريف متداول بين الباحثين هو اعتبار أنّ" الأسلوب مجموعة محصلة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللّغة القابلة للتبادل"[٣].

ويعرّفه الزّيات من وجهة النّظر القائلة بأنّه اختيار على أنّه "طريقة الكاتب أو الشّاعر الخاصّة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام"[٤].

ومن الباحثين من عدّ الأسلوب "**إضافة (Addition)**، وتفترض هذه النّظرة ابتداء وجود تعبير محايد (Neutral) لا يتسم بأيّ سمة أسلوبيّة محددة يمكن أن يسمى بالتّعبير غير المتأسلب (Styletess expression) أو تعبير ما قبل التّأسلب (Prestylistic expression) ثم تكون السّمات الأسلوبيّة إضافة إلى هذا التّعبير المحايد لكي تنحو به منحى خاصّا موافقا

---

([١])نفسه ،ص١٤٨-١٤٩.

([٢])عياشي: مقالات في الأسلوبية ،ص١٤٩.

([٣]) صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص١١٦.

([٤]) الزيات؛أحمد حسن: دفاع عن البلاغة،ط٢، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٧م،ص٧٠.

للعبارة عن سياق بعينه"[١].

ويرى انكفست أنّ الأسلوب هو ضرب من الإضافة إلى "الجوهر الخاصّ بالفكر أو التّعبير"[٢]، ورأى أنّ الإضافة تسبغ على التّعبير تصورا مؤثرا وعناصر وجدانيّة ووحدة تشكيل فنيّ[٣]، وهو نوع من القيمة المضافة عند لوربان[٤].

و من أنصار هذا التّصور الكاتب الفرنسيّ ستندال( Stendhal)، الّذي يذهب إلى أنّ الأسلوب" يتألف من إضافة تسبقها فكرة ما مع الأخذ في الاعتبار جميع الملابسات لتحقيق التّأثير الكليّ الّذي ينبغي أن تفصح عنه الفكرة."[٥].

معنى ذلك كما يرى رجاء عيد أنّ هناك ما يمكن أن ننطق به دون الحاجة إلى أسلوبيّة في حالة اعتبرنا الأسلوب إضافة[٦]، وهذا يعني أيضا أنّ الأسلوب شيء يضاف على اللّغة، مما يؤدي إلى وجود تعبير محايد غير ذي أسلوب أو ليس له أسلوب[٧]. ويسميه سعد مصلوح التّعبير غير المتأسلب أو تعبير ما قبل التأسلب، وتكون السّمات الأسلوبيّة إضافة إلى هذا التّعبير المحايد[٨].

---

(١)مصلوح: الأسلوب،ص٤٤. ينظر: السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي،ص١٤٢. ينظر فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص٩٩.

(٢) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية،ص٥٣. ينظر: ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص٣٣.

(٣) ربابعة: الأسلوبية مفهومها وتجلياتها، ص٣٠.

(٤) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص٥٣.

(٥)عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،ص١٤. ينظر : عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص٨٥. ينظر : فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص٩٩.

(٦)عيد:البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،ص١٥.

(٧) ربابعة: الأسلوبية مفهومها وتجلياتها، ص٣٠.

(٨) مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية،ص٤٤.

وقد سادت في البلاغة القديمة فكرة أنّ الكلام يمكن تزيينه وتنميقه بزخرفة لغويّة إضافيّة[١] بينما ينوه عدنان بن ذريل إلى أنّ القدماء نادرا ما افترضوا أنّ (الأسلوب) يتحسن باستخدام التّنميق[٢].

إنّ تجريد البيت من الإضافات أمر في غاية الصّعوبة ويقع في دائرة المستحيل وذلك لأنّ القارئ يتعامل مع الإضافة على أنّها حقيقة أسلوبيّة متحققة[٣]، إنّ هذا التّصور يستدعي الفصل بين اللّغة والأسلوب، فاللّغة قبل دخولها العمل الفني تبقى من غير أسلوب، فإذا دخلته تمتعت بالأسلوب[٤].

ويرى شبلنر أنّ من الصّعب التّمييز بين اللّغويّ الأساسيّ والزّيادة الخاصّة بالأسلوب في أثناء التّحليل الأسلوبيّ، وقد عارض برونتيير(Brunetière) تصور الأسلوب على أنّه إضافة، قائلا:" فالأسلوب لا يمثل تزويقا أو وعاء أو ثوبا تتقمصه الفكرة"[٥]. إنّ اعتبار الأسلوب إضافة يتطلب "من دارس الأسلوب أولا استخلاص أو افتراض التّعبير المحايد للعبارة أو التّركيب، ومن ثمّ إدراك ما أضافته الإضافة إليه، هذا إذا كنا نؤمن بوجود تعبير محايد لا أسلوب له"[٦].

ونجد بعض الأسلوبيين يحددون مفهوم الأسلوب من خلال **أثره في المتلقّي** وباعتباره قوة

---

(١) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية،ص٥٣. ينظر: الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص٤٦. ينظر : فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص١٠٠.

(٢) بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق،ص٣٦.

(٣) ربابعة: الأسلوبية مفهومها وتجلياتها، ص٣١.

(٤) نفسه، ص٣٣.

(٥) شبلنر:علم اللغة والدراسات الأدبية، ص٥٤.

(٦) الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث،ص٤٦-٤٧.

ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة[١] كما يقول ريفاتير:" إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها تشوه النّصّ، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزيّة خاصّة بما يسمح بتقرير أنّ الكلام يعبر والأسلوب يبرز"[٢].

يؤكد سبيتزر(Spitzer) أنّ الأسلوب إنّما هو الممارسة العمليّة المنهجيّة لأدوات اللّغة"[٣]. ويحدد ماروزو الأسلوب بكونه "موقفا يتخذه للغة مما تعرضه عليه من وسائل"[٤]. ويتحدد الأسلوب وفق منهج ( الأسلوبيّة التّوليديّة) "بأنّه كيفية الكتابة المتميزة لمؤلف معين"[٥].

يرى عدنان بن ذريل في مصطلح "أسلوب" بأنّه مصطلح حديث يكتسب يوما بعد يوم قيمته النّقديّة والبلاغيّة[٦]، ثم يستعرض تعريف الأسلوب عند مجموعة من الأسلوبيين العرب، فهو عند أحمد الشّايب: طريقة للكتابة، أيْ طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ، وتأليفها للتّعبير عن المعاني، قصد الإيضاح. أو هو :- الضّرب من النّظم ، والطّريقة فيه-، طريقة التّفكير والتّصوير والتّعبير"[٧].

إنّ الشّايب في تعريفه الأخير للأسلوب لم يأتِ بجديد، وإنما كل ما فعله أنه استعار تعريف النّظم كما عند الجرجاني، وجعله تعريفا للأسلوب، ونسبه لنفسه.

و يتناول عدنان بن ذريل عدة تعريفات للأسلوب عند الزّيات، الذي يعرفه بأنّه" مركب غني

---

(١) المسدي: الأسلوبية والأسلوب،ص٨٤.

(٢)المسدي: الأسلوبية والأسلوب،ص٨٣.ينظر: عزام:الأسلوبية منهجا نقديا،ص٢٥.

(٣)عزام: الأسلوبية منهجا نقديا،ص٢٤.

(٤)نفسه،ص٢٤.

(٥)نفسه،ص١٥.

(٦) بن ذريل؛ عدنان: الأسلوب و البلاغة،**مجلة المعرفة**،سوريا، (ع١٣٢) ، ١٩٧٣م، ص١٤٧.

(٧) بن ذريل: الأسلوب و البلاغة ، ص١٥٣.

من عناصر مختلفة يستمدها الفنان من ذهنه، ومن نفسه، ومن ذوقه، وتلك العناصر هي الأفكار والصّور، والعواطف، ثم الألفاظ المركبة، والمحسنات المختلفة"[١].

ويعلق عدنان بن ذريل على تعريف الزّيات، بالقول:"إنّ ما قرره المؤلف، فذلك ما لا نقره عليه، لأنّه غلو في التّقدير، والتّقرير، يخشى معه ضياع الواقعة الأسلوبيّة بخلطها بالعمليات النّفسيّة الّتي وراءها"[٢]، " كما أنّ تقريره أنّ الأفكار، والصّور، والعواطف هي عناصر للأسلوب تقرير خاطئ، وضعيف"[٣].

## ثانيا: مفهوم الأسلوبيّة

إنّ أول من استخدم مصطلح الأسلوبيّة هو نوفاليس(Novalis) ، وهي عنده تختلط بالبلاغة، كما نظر هيلانغ (Hilling ١٨٣٧م) إليها من بعده على أنّها علم بلاغيّ، وهي في كتب الأسلوبيّة اللاتينيّة كتب للقواعد والأمثلة، وفورسيستر (Forsyster ١٨٤٦م) لا يراها إلّا هكذا [٤]. بينما يرجع جان ماري كلينكينبرغ (Jean-Marie Klinkenberg) ابتداع كلمة الأسلوبيّة إلى شارل بالي[٥].

الأسلوبيّة هي المصطلح العربيّ المقابل لكلمة (Stylistics) في الإنجليزيّة، وقد ظهر في

---

(١) بن ذريل: الأسلوب و البلاغة ،ص٧٦.

(٢) نفسه، ص١٥٨

(٣) نفسه، ص١٥٨

(٤)جيرو: الأسلوبية ص٩. ينظر: عبد المطلب؛محمد:قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني،ط١، مكتبة لبنان ناشرون،بيروت، ١٩٩٥م، ص٢١.

(٥) كلينكينبرغ؛ جان ماري: من الأسلوبية إلى الشعرية، ترجمة: فريدة الكتاني، **مجلة السعودية**،(ع٩)، ١٩٩١م، ص١٦.

أوروبا حوالي أواخر العقد الأول من هذا القرن[العشرين][١]. وترجمه بعضهم بعلم الأسلوب، ويؤثر محمود عيّاد في مقالته "الأسلوبية الحديثة محاولة التّعريف" مصطلح الأسلوبيّة على مصطلح علم الأسلوب[٢]. وقد ترجمه عبد السّلام المسديّ بالأسلوبيّة، وهي ترجمة موفقة، لأنّها تنجح في إيجاد دال مركب جذره"أسلوب"(Style)، ولاحقته "يّة" (ique)[٣]. ومصطلح الأسلوب أكثر سعة من دائرة مصطلح الأسلوبية[٤].

إنّ تعريف الأسلوبيّة كانت موضع جدال وخلاف، وذلك راجع إلى اختلاف طريقة النّظر إليها من قبل التّيارات الأسلوبيّة[٥].

فمفهوم الأسلوبيّة التّصق منذ البداية بالدّراسات اللّغويّة، وهو قد انفصل عن مفهوم الأسلوب السّابق عنه في النّشأة منذ قرون، والّذي كان لصيقا بالدّراسات البلاغيّة، فالأسلوب مهد طبيعيّ للأسلوبيّة، فمصطلح الأسلوبيّة يتجاوز مصطلح الأسلوب، ومن هنا كانت حاجة الأسلوبيّة إلى الأسلوب [٦].

يعرف رومان ياكوبسون الأسلوبيّة بأنّها "منهج لسانيّ، إذ تقوم على البحث فيما يتميز به الكلام الفنيّ عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانيّة ثانيا، فالأسلوبيّة

---

(١) السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص١٤٣.

(٢) عياد؛ محمود: الأسلوبية الحديثة محاولة التعريف،ص١٢٣.

(٣) المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص٣٤.

(٤) درويش: الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح ، **ص**٦٠.

(٥) ساندبرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص٢١.

(٦) عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،ص٢١-٢٢.

وصف للنّصّ الأدبيّ حسب طرائق مستقاة من علم اللّسان"[١]. و يعرفها بيير جيرو بأنّها "دراسة للتّعبير اللّسانيّ"[٢].

يتبين من تعريف رومان ياكوبسون أنّ الأسلوبيّة تقوم على خصوصية العمل الفنيّ، وعلى مستويات الخطاب الأخرى، وهو بهذا يخرج اللّغة العاميّة والشفويّة وغير الفنيّة من الكلام الفنيّ؛ لأنّ الأسلوبيّة لا تشتغل إلّا على الكلام الفنيّ دون غيره[٣].

فالأسلوبيّة تطبيق عمليّ على الأدب، إذ يتم النّظر إلى نصوص مكتوبة تنتمي بطبيعتها الخاصّة بدقة شديدة إلى الوظيفة الشّعريّة[٤].

ويذهب آريفاي(Arifi) إلى أنّ " الأسلوبيّة وصف للنّصّ الأدبيّ. حسب طرائق مستقاة من اللّسانيات" ويذهب دولاس(Dulas) أيضا إلى أنّ " الأسلوبيّة تعرف بأنّها منهج لسانيّ" . وينطلق ريفاتير من تعريف الأسلوبيّة بأنّها علم يستهدف الكشف عن العناصر المميزة . الّتي يستطيع بها المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك؛ لدى القارئ المتقبل، والّتي يستطيع أيضا أن يفرض على المستقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك، فينتهي إلى اعتبار الأسلوبيّة "لسانيات" تعنى بظاهرة حمل الذّهن على فهم معين وإدراك مخصوص"[٥].

فالأسلوبيّة في نظر فيلي ساندرس لم تأخذ بعد شكل العلم المستقل، بل ما زالت تدمج في

---

(١) المسدي: النقد والحداثة، ص٣٧. ينظر: عزام: الأسلوبية منهجا نقديا،ص١١.( نقلا عن ياكوبسون– مقالات في علم اللغة العام،ص٢١٠.ينظر :ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها،ص١٦.

(٢)جيرو: الأسلوبية **ص١٠**.

(٣) ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها،ص١٦.

(٤) مولينيه:الأسلوبية، ص٣٣.

(٥)المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص٤٨– ٤٩.

اللّسانيات، أو تأتي مشتملة في علم الأدب، لذا فهي تحتل مركزا وسطا في الميادين الّتي يتداخل فيها كلّ من اللّسانيات والأدب[١].

ويحاول رومان ياكوبسون أن يثبت أنّ الأسلوبيّة" فن من أفنان شجرة اللّسانيات"[٢].

إنّ الأسلوبيّة علم يظهر على مفترق"علوم اللّغة" و"علوم الأدب"، بل إنّ الأسلوبيّة متداخلة بينهما[٣]. ويعرفها عبد السّلام المسديّ بأنّها" علم لسانيّ يعنى بدراسة مجال التّصرف في حدود القواعد البنيويّة لانتظام جهاز اللّغة"[٤].

تساءل جوزيف شريم هل الأسلوب علم أم لا؟ فيجيب قائلا:" الأسلوبيّة هي تحليل لغويّ موضوعه الأسلوب وشرطه الموضوعيّة وركيزته الألسنيّة"[٥]. وهي عند محمد عزام " علم دراسة الأسلوب، والأسلوبيّة هي الأسس الموضوعيّة لإرساء علم الأسلوب"[٦].

## ثالثا: الأسلوبيّة وعلاقتها بالعلوم الأخرى

### ١ – الأسلوبيّة وعلاقتها بالبلاغة

يتساءل عدنان بن ذريل إذا كان بإمكان الأسلوبيّة بوصفها علما حديثا للأسلوب أن تقوم مقام البلاغة، وأن تقوم بدورها التّعليميّ والمعياريّ، وهل تستطيع التّوفيق بين المنهجيّة العلميّة الّتي

---

(١) ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص٥١.

(٢) المسدي ، الأسلوبية والأسلوب، ص٤٦–٤٧.

(٣) مولينيه:الأسلوبية، ص٣٤. ينظر: ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص١٩.

(٤) المسدي: الأسلوبية والأسلوب،ص٥٦.

(٥)شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، ص٣٧–٣٨.

(٦)عزام: الأسلوب منهجا نقديا،ص١١.

للبحث اللّغويّ الحديث، و الطّابع الذّوقي الّذي للبلاغة،أو النّقد الأدبيّ[١].

يجيب عدنان بن ذريل بأنّ الأسلوبيّة اليوم أصبحت شيئا مفارقا بمنهجيتها، وموضوعاتها للبلاغة كصنعة للكتابة[٢].

تعد البلاغة سلفا للأسلوبيّة، فقد كانت البلاغة هي المهيمنة منذ القرن التّاسع عشر، وكانت تؤدي الوظيفة نفسها الّتي تقوم بها الأسلوبيّة[٣]. فالأسلوبيّة وليدة البلاغة ووريثها المباشر[٤]. إنّها الوريث الشّرعيّ للبلاغة العجوز الّتي أدركها سن اليأس، وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم، بحسب رأي صلاح فضل[٥]. ويؤكد عبد السّلام المسديّ ما ذهب إليه صلاح فضل من أنّ الأسلوبيّة قامت بديلا عن البلاغة[٦]. بل تكاد تجمع الدّراسات الغربيّة على صلة الرّحم بين البلاغة والأسلوبيّة[٧].

ويتناول شبلنر "البلاغة باعتبارها أساس علم الأسلوب وبدايته الطّبيعيّة، ويرى أنّ هناك ألوانا بيانية ومحسنات بديعيّة يمكن اتخاذها أساسا جيدا في التّحليل الأسلوبيّ وفي تقويم النّصّ"[٨].

بينما يرى محمد عزام أنّ الدّراسات الحديثة تحاول إيجاد صيغة من التّعايش بين البلاغة والأسلوب، بحيث لا تصبح العلاقة بينهما قائمة على التّوارث، بل على بعث بلاغة جديدة مواكبة

---

(١) بن ذريل؛ عدنان: الأسلوب واللغة، **مجلة المعرفة**،سوريا، (ع٢٠٥-٢٠٦)، ١٩٧٩م، ص١٦٠.

(٢) نفسه، ص١٦٠

(٣) ساندرس: نحو نظرية اسلوبية لسانية،ص١٣-١٤.

(٤) المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص٤٢و٥٢. ينظر: عزام: الأسلوبية منهجا نقديا،ص٤١. ينظر:بن ذريل: النقد والأسلوبية، ص١٦. ينظر:سليمان:الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية،ص٤.

(٥) فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص٥.

(٦) المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص٤٢.

(٧) الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص١٢١.

(٨)شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية،ص٧.

للأسلوب، تكون معه ضلعي مثلث يكتمل بالنّحو[١].

وقد أشرنا في صفحات سابقة إلى أنّ نوفاليس هو أول من أدرك علاقة التّمازج القائمة بين البلاغة والأسلوبيّة، ونظر هيلانغ (١٨٣٧م) إليها من بعده على أنّها علم بلاغيّ، وهي في كتب الأسلوبيّة اللّاتينيّة كتب للقواعد والأمثلة، وفورسيستر(١٨٤٦م) لا يراها إلا هكذا[٢].بينما عد شوقي الزهرة البلاغة رديفا للأسلوبيّة[٣]. ولا تتعارض الأسلوبيّة في نظر عدنان بن ذريل مع البحث البلاغيّ، بل هي تستفيد منها، كما تساعدها في حدود الإمكان العلميّ والفنيّ[٤].

ويرى بيير جيرو "أنّ البلاغة كانت فنا للتّعبير وأداة لتّقويم الأسلوب الفرديّ، لكن هذه البلاغة في بداية القرن الثّامن عشر الميلادي لم تعدّ قادرة على تجديد نفسها، مما أدى إلى سقوطها، ولم يأتِ ما يحل محلها"[٥]. وينظر شكري عيّاد إلى البلاغة على أنّها علم أصابته حالة الجمود والتّحجر، وقد أعلن موته[٦]. كما أعلن موته وولادة علم الأسلوب مكانها صلاح فضل أيضا[٧].

وينقل عبد القاهر المهيري رأي بعض المؤلفين في أنّ البلاغة اتسمت بالتّحجر والشّطط في التّبويب والتّمييز بين المفاهيم، مما دفع المشتغلين بدراستها إلى بنائها على أسس جديدة تستغل

---

(١) عزام: الأسلوبية منهجا نقديا،ص٤٠.ينظر: فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص١٨١.

(٢)جيرو: الأسلوبية ص٩. ينظر: عبد المطلب:قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني،ص٢١.

(٣) الزهرة: الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري دراسة مقارنة،ص٢٧.

(٤) بن ذريل: اللغة والأسلوب،ص١٠٩.

(٥) جيرو: الأسلوبية، ص ٩.

(٦) عياد:اتجاهات البحث الأسلوبي،ص٢١٤-٢١٥. ينظر: عزام: الأسلوبية منهجا نقديا،ص٣٩.

(٧)فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص١٧٥.

في الأسلوبيّة[١].

وفي النهاية يعترف دارسو البلاغة والأسلوبية بوجود منطقة مشتركة بين البلاغة والأسلوبية، يعملون على دراستها والإفادة منها[٢].

وتجددت البلاغة في العصر الكلاسيكيّ وكوّنت أسلوبيّة هي في آن واحد علم التّعبير وعلم الأدب"[٣]."ويمكننا القول إنّ الأسلوبيّة بلاغة حديثة، إنّها علم التّعبير، وهي نقد للأساليب الفرديّة"[٤].

والبلاغة هي أسلوبيّة القدماء، وهي علم الأسلوب"[٥]، أمّا أسلوبيّة التّعبير كما صممها شارل بالي، فقد نشأت عن البلاغة القديمة، ولكن بطرق جديدة"[٦].

و يرجع شكري عيّاد أصول علم الأسلوب إلى علوم البلاغة[٧]، فيرى أنّ علم البلاغة علم لغويّ قديم، وعلم الأسلوب علم لغويّ حديث[٨].

ويقول بيير جيرو إنّه بعد اختفاء البلاغة نشأ نوعان من الدّراسات الأسلوبيّة، أسلوبيّة التّعبير الّتي تدرس علاقات الشّكل مع التّفكير، وأسلوبيّة الفرد وهي تدرس علاقات التّعبير مع الفرد

---

(١) المهيري؛ عبد القاهر:البلاغة العامة، **مجلة حوليات الجامعة التونسية**،تونس، (ع٨)، ١٩٧١م، ص٢١٠.

(٢) بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص٤٧.

(٣)جيرو: الأسلوبية ص١٧.

(٤)نفسه، ص٩. ينظر: عزام: الأسلوبية منهجا نقديا،ص٣٩. ينظر: عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القادر الجرجاني،ص٢١. ينظر: فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص١٧٥.

(٥) جيرو:الأسلوبية ص٢٧. ينظر: الشايب:الأسلوب، ٣٨.ينظر: فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص١٧٧.

(٦)جيرو: الأسلوبية ص٢٨. ينظر: عزام: الأسلوبية منهجا نقديا،ص٤٠.ينظر: فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص١٧٨.

(٧) عياد: مدخل إلى علم الأسلوب،ص٥.

(٨) نفسه،ص٤٤.

أوالمجتمع الّذي أنشأها واستعملها[١].

وفي نهاية هذا الجدل القائم حول علاقة البلاغة بالأسلوبيّة، استطاع شارل بالي في أن ينقل الدّرس الأسلوبيّ من الدّرس البلاغيّ بتأثير اللّسانيات إلى ميدان مستقل، صار يعرف بميدان الدّرس الأسلوبيّ أو الأسلوبيّة[٢].

وتلتقي الأسلوبيّة مع البلاغة في اهتمامهما بالقارئ بوصفه متلقّيا، فالبلاغة التّقليديّة اهتمت بالمتلقّين باعتبارهم هدفا في أيّ كلام مقنع[٣].إلّا أنّ الأسلوبية جعلت من حضور المتلقّي في العملية الإبلاغية شرطا ضروريا لاكتمال عملية الإنشاء، بل إنّ المتلقّي من المنظور الأسلوبيّ هو من يبعث الحياة في النّصّ ويتذوقه[٤]. وقد حدد ريفاتير أسلوب النّصّ على أساس صلته بمتلقّيه، والبلاغة العربيّة أقامت صلة وثيقة بين النّصّ ومتلقّيه من خلال مقولة الحال والمقام[٥].

ويعقد عبد السّلام المسديّ مقارنة بين البلاغة والأسلوبيّة، فيرى أنّ البلاغة علم معياريّ يضع أحكامه التّقييميّة مسبقا، ويرمي إلى "تعليم" بلاغة البيان الّتي هي مادته وموضوعه، بينما تنفي الأسلوبيّة عن نفسها كلّ معياريّة أو غاية تعليميّة، والبلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة، ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التّقييميّة الجاهزة مسبقا، بينما تتبع الأسلوبيّة المنهج الوصفيّ بهدف تعليل الظّاهرة الإبداعيّة بعد أن يتقرر وجودها. ومن الفروق أيضا بينهما

---

(١) جيرو : الأسلوبية ص٣٩.

(٢) عياشي: مقالات في الأسلوبية ، ص٣٢.

(٣) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية،ص٥٩.

(٤) سليمان:الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية،ص٣١.

(٥) عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص٥.

أنّ البلاغة تعتمد الفصل بين الشّكل والمضمون، بينما ترفض الأسلوبيّة ذلك الفصل[١].

ويرد إبراهيم الجواد على عبد السّلام المسديّ في قضيتي فصل البلاغة بين الشّكل والمضمون، و قضية نظرة البلاغة إلى الإبداع، فهو يرى رأيا مخالفا لرأي عبد السّلام المسديّ في أنّ البلاغة لا تنظر إلى الشّكل في معزل عن المضمون، كما أنّها تسعى إلى تعليل الظّاهرة الإبداعيّة[٢].

ويقارن شكري عيّاد أيضا بين البلاغة والأسلوبيّة في أنّ "علم البلاغة يتحدث عن صحة وخطأ، أمّا علم الأسلوب فإنّه إذ يسجل الظّواهر ويعترف بما يصيبها من تغيير، ويحرص فقط على بيان دلالاتها في نظر قائليها ومستمعيها أو قارئيها، فطبيعي ألّا يتحدث عن صحة أو خطأ. وأنّ مادة علم الأسلوب هي التّأثيرات الوجدانيّة للظّواهر اللّغويّة"[٣].

ومن الفروق أيضا اهتمام البلاغيين بالحالة العقليّة للمخاطب عند إنشاء القول، وذلك راجع لسيادة المنطق في تفكيرهم العلميّ، أمّا علم الأسلوب فقد اهتم بالجانب الوجدانيّ، لتأثير علم النّفس عليه؛ ولذلك نجد "الموقف" في علم الأسلوب أشد تعقيدا من مقتضى الحال"[٤].

ومن الفروق بين علم البلاغة وعلم الأسلوبيّة "اتساع علم الأسلوب اتساعا كبيرا بالقياس إلى علم البلاغة، فعلم الأسلوب يدرس الظّواهر اللّغويّة جميعها، من أدنى مستوياتها–الصّوت

---

([١]) المسدي: النقد والحداثة، ص٥٦–٥٧. ينظر : المسدي: الأسلوبية و الأسلوب،ص٥٢–٥٤ .ينظر:عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،ص١٩. ينظر:سليمان :الأسلوبية مدخل نظري ،ص٣٠–٣٣ .

([٢]) الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص١٢٢ .

([٣]) عياد: مدخل إلى علم الأسلوب،ص٤٥–٤٦.

([٤]) عياد: مدخل إلى علم الأسلوب ، ص٤٧.

المجرد- إلى أعلاها هو المعنى. ثم هو يدرسها في حالة البساطة وفي حالة التّركيب"[١]. بينما تقتصر البلاغة على الدّراسة الجزئية للظواهر اللّغويّة بتناولها اللّفظة المفردة، ثم الصّعود إلى الجملة[٢].

ثم إنّ الأسلوب لا يكتفي بدراسة الظّواهر اللّغويّة في عصر واحد، بل يتتبع الظّاهرة على مرّ العصور، ويدرس الدّلالات الوجدانيّة لمختلف التّراكيب اللّغويّة، إضافة إلى دراسته الصّفات الخاصّة الّتي تميز هذه الدّلالات الوجدانيّة في أسلوب مدرسة أدبيّة معينة أو فنّ أدبيّ معين، أو في أسلوب كاتب بالذّات، أو عمل أدبيّ واحد بعينه، بينما تقوم البلاغة بالمزج بين العصور المحتلفة[٣].

وفي مقابل وجود مفارقات بين البلاغة والأسلوبيّة، فإنّ العلمين يلتقيان في أمور كشف عنها شكري عيّاد في أنّ "مطابقة الكلام لمقتضى الحال" في البلاغة وجه من وجوه الالتقاء مع الدّرس الأسلوبيّ، كما أنّ كلا العلمين يفترض وجود طرق متعددة للتّعبير عن المعنى، كما أنّهما يشتركان في الهدف، فهدفهما هو تقديم صورة شاملة لأنواع المفردات والتّراكيب[٤].

إلّا أنّ محمد رضا مبارك، يرفض أيّ مقارنة بين الأسلوبيّة والبلاغة العربيّة باعتبارها "مقارنة غير مكتملة الأدوات، وذلك أنّنا نقارن فكرا حديثا أفاد من مختلف العلوم بفكر قديم، كما أنّ المقارنة لا تصح في رأيه لأنّها بين بيئتين مختلفتين العربيّة والغربيّة، وكثير من هذه الموازنة لا

---

(١) نفسه، ص٤٨.

(٢)عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص٣٥٢.ينظر:مصلوح؛سعد: البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية أفاق جديدة، لجنة التأليف والتعريب ةالنشر، الكويت، ٢٠٠٣م،ص٦٧.

(٣) عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ص٤٨.

(٤) عياد: مدخل إلى علم الأسلوب ، ص٤٣.

يعني الثّقافة العربيّة ولا يقترب منها"[١].

## ٢- الأسلوبيّة وعلاقتها باللّغة

إنّ الدّراسة الأسلوبيّة تتناول اللّغة؛ لذا فهي تعتمد على اللّغويات[٢]. ويؤكد إبراهيم الجواد أنّ نشأة الأسلوبيّة لغويّة[٣]، وحول هذه العلاقة الوثيقة بين اللّغة والأسلوب يقول رنيه ويليك: "ولا حاجة هناك للتّدليل على الصّلة الوثيقة بين الدّراسة الأسلوبيّة واللّغويات، فمن الواضح أنّ دارس الأسلوب لا يمكنه التّقدم في حقله ما لم يلم بالنّحو بكلّ فروعه، وبالصّوتيات وعلم الأصوات الدّالة بالصّرف والتّركيب، وعلم المعاجم وعلم المعاني"[٤]. فدارس الأسلوب في نظر كلّ من دافيد كرستال(David Crysta) ،ودرك دافي(Dark Dave) باحثا لغويّا قبل كلّ شيء[٥].

ويؤكد داماسو ألونسو(Dámaso Alonso) أهمية اللّغويات في دراسة الأدب، يقول:" إنّ الدّراسة الأسلوبيّة هي كلّ ما هناك من علم أدبيّ" لكنني أرى أنّ هذا الرّأي خاطئ. أنا آخر من ينكر أهمية اللّغويات الهائلة في دراسة الأدب، في دراسة الأنماط الصّوتيّة الّتي يستحيل إجراؤها دون استعمال مفهوم الصّوت الدّال، وفي دراسة الإيقاع والأوزان، وفي دراسة المفردات والتّراكيب االنّحويّة، ولربما حتّى في دراسة البنى اللّغويّة الّتي تتجاوز حدود الجملة"[٦]. فالدّراسة اللّغويّة في نظر رنيه ويليك " لا تصبح أدبيّة إلا حينما تخدم دراسة الأدب، أيْ حينما تبحث بالآثار الجماليّة

---

(١) مبارك؛ محمد رضا:نظرية التلقي والأسلوبية منهاج التقابل الدلالي والصوتي، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، (ع١)، ٢٠٠٤م، ص٧٥.

(٢) ويليك؛ رنيه: مفاهيم نقدية، ترجمة جابر عصفور،الكويت، (د.ط)،عالم المعرفة، ١٩٨٧م، ص٣٥٩.

(٣) الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث،ص٢٢. ينظر:سليمان؛: الأسلوبية مدخل نظري ،ص٣ . ينظر:درويش: الأسلوب بين المعاصرة والتراث،ص١٩.

(٤) ويليك: مفاهيم نقدية ، ص٣٥٩-٣٦٠. ينظر :عيد:البحث الأسلوبية معاصرة وتراث،ص٨٤.

(٥) عياد: اللغة والإبداع،ص٦٧.

(٦) ويليك: مفاهيم نقدية،ص٣٦٣-٣٦٤

للغة- باختصار حينما تصبح علم الأساليب"[١].

و لم يتصور شارل بالي علم الأسلوب إلّا على أنّه علم لغويّ يكمل النّحو ولا يختلط بالبلاغة، وقد ألف كتابه بالأسلوب مقسّما إيّاه على أبواب النّحو، ابتداء بالحروف وانتهاء بالجملة أو العبارة، وقد سار كلّ من تلميذيه ماروزو، وكريسو (kriso) على النّهج نفسه[٢].

فالأسلوب يرتبط بعلم اللّغة والدّراسة الأدبيّة، فهو يقع في المجال الّذي يتوسطهما، وتفهم النّظريّة الأسلوبيّة على أنّها فرع من علم اللّغة النّظريّ، فالعلاقة بينهما علاقة وثيقة، إذ تعتمد الأسلوبيّة على مبادئ علم اللّغة الحديث، وتستمد منه أدواتها وكثيرا من إمكانات بحثها[٣]. "إذ إنّه دون معرفة لغة الكلام العام وحتّى الكلام غير الأدبيّ، وإدراك اللّغات الاجتماعيّة المختلفة للعصر، فإنّ علم الأساليب لن يرتفع عن مستوى الانطباعيّة"[٤].

ويؤكد ريفاتير حكم القرابة بين اللّغة والأسلوب، وبحكم هذه القرابة يؤمل أن تستخدم المناهج اللّسانيّة في الوصف الدّقيق والموضوعيّ لمسألة الاستعمال الأدبيّ للغة[٥]. "فالوقائع الأسلوبيّة، من جهة، لا يمكن ضبطها إلّا داخل اللّغة ما دامت هي حاملتها، وينبغي من جهة أخرى، أن يكون لهذه الوقائع طابع خاص، وإلّا فإنّه لا يمكن تمييزها عن الوقائع اللّسانيّة"[٦].

---

(١) ويليك: نظرية الأدب، ص٢٤١.

(٢) عياد: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ص٤٤-٤٥. ينظر : عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص٣٢. ينظر: ويليك: نظرية الأدب،ص٢٤٢.

(٣) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية،ص٢٥-٣٩ .

(٤) ويليك: نظرية الأدب،ص ٢٤١.

(٥) ريفاتير؛ ميكائيل: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد لحميداني،(د.ط)، المغرب،منشورات دار سأل،١٩٩٣م ص١٦. ينظر : عياد: اتجاهات الحث الأسلوبي ، ص١٢٣.

(٦)ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ،ص١٧.ينظر:عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٢٣-١٢٤.

ومحصلة القول إنّ "اللّغة تعبر والأسلوب يبرز القيمة"[١]. كذلك يرى كلّ من رومان ياكبسون[٢]، ودولاس أنّ الأسلوبية منهج لسانيّ[٣].

وينظر شكري عيّاد إلى علم الأسلوب على اعتباره علما مساوقا للغة، وعلى هذا الأساس يكون لعلم الأسلوب نفس الأقسام الّتي لعلم اللّغة، مخالفا لمن ينظر إليه على أنّه فرع من علم اللّغة[٤]. وفي كتابه اللّغة والإبداع يتحدث شكري عيّاد عن بداية علم الأسلوب فيرى أنّه ارتكز في بدايته على علم اللّغة، متحولا عن الدّراسات الأدبيّة، فيقول:" وهكذا بدا علم الأسلوب الحديث علما لغويّا[٥].

إنّ الأسلوب يفجر الطّاقات التّعبيريّة الكامنة في اللّغة ويخرجها إلى حيز الوجود اللّغويّ[٦]. ويرفض عبد السّلام المسديّ التّجزئة التّقليديّة الفاصلة بين اللّغة والأدب، ويعتبر أنّ دراسة التّعبير من مهمة كلّ من المشتغلين بالأدب والمشتغلين باللّغة[٧]. ويقرر ريفاتير أنّ الأسلوبيّة "علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة الّتي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل، والّتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك. فالأسلوبيّة بهذا الاعتبار علم لغويّ يعنى بظاهرة حمل الذّهن على فهم معين وإدراك مخصوص"[٨].

---

(١) ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب،ص٢١. ينظر:عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٢٦.

(٢) المسدي: الأسلوبية والأسلوب،ص٤٦.

(٣)عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،ص١٨٩ .

(٤) عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي،ص ٩٧. ينظر: فضل؛ صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ط٣، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة،١٩٨٨م،ص١٨٠.

(٥) عياد: اللغة والإبداع، ص ٣٣-٣٥.

(٦) المسدي: النقد والحداثة،ص٤٤.

(٧) المسدي: النقد والحداثة ،ص٤٦.

(٨) نفسه، ص٥٢.

نظر كلّ من سبيتزر ، وماروزو، وجابيلا تنتز(Gabila Tentz)، و عبد السّلام المسديّ إلى الأسلوب على أنّه استعمال لطاقات اللّغة وأدواتها[١]. ويرى ستيفن أولمان أنّ من الصّواب عدّ علم الأسلوب أخا لعلم اللّغة، فمبادئ علم الأسلوب تختلف عن فروع علم اللّغة في رأيه[٢]. وفي الوقت نفسه "يبارك ستيفن أولمان استقرار كلّ من علم اللّغة، والأسلوبيّة، واستقلال الثّاني كعلم لغويّ... كما أنّه يظهر ما للأسلوبيّة من فضل على النّقد الأدبيّ، وعلم اللّغة كلّيهما"[٣].

وقد رأى فريق آخر أنّ علم الأسلوب يحتل موقعا متوسطا بين النّقد الأدبيّ وعلم اللّغة[٤]، يقول سبيتزر:" إنّ الأسلوبيّة تمثل قنطرة بين نظامين كان بينهما نوع من التّباعد، هما علم اللّغة، وعلم النّقد الأدبيّ"[٥]. ويؤكد صلاح فضل على هذه العلاقة الوثيقة بين علم اللّغة والنّقد الأدبيّ، فيقول:" إنّ الأسلوب من أهم المقولات الّتي توحد بين علمي اللّغة والأدب، وأنّ دراسته ينبغي أن تتم في المنطقة المشتركة بينهما"[٦].

ويرى سليمان فتح الله أنّ هذا الرّأي القائل بتوسط علم الأسلوب بين النّقد الأدبيّ وعلم اللّغة أقرب الآراء إلى القبول، من حيث إنّ الأسلوبية تعتمد على لغة النّصّ بوصفها مدخلا لتحليل ظواهرها ودراسة العلاقات الّتي تنتظمها، وبهذا تقدم للنّاقد منهجا لغويّا يمكن على أساسه أن يقيم

---

(١) البدراوي؛ زهران : أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث،(د.ط)،دار المعارف،القاهرة(د.ت)،ص ١٢-١٣.

(٢) فضل؛ صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط٣، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة،١٩٨٨م، ص١٨٠.

(٣) بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص ١٣٣. ينظر: ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص٥١.

(٤) سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص٥١-٥٢.

(٥) الجبر: الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية والتطبيق، ص٢٧.

(٦)فضل: علم الأسلوب،ص١٠٨.

نقده الموضوعيّ[١]. "فاللّغويّ يهدي النّاقد الأدبيّ إلى نقطة البداية في مواصلة بحثه وتقويمه، لما يطلق عليه رنيه ويليك النّقد " ما فوق اللّغويّ" أو " القيم الكامنة وراء الدّراسة اللّغويّة والأسلوبيّة"، أيْ إنّ الدّراسة النّقديّة تكمل الأبعاد اللّغويّة للوصول إلى دراسة كلية شاملة للعمل الأدبيّ"[٢].

وقد دار جدال واسع بين كلّ من اللّغويين والأسلوبيين حول دراسة اللّغة الشّعريّة، فادّعى كلّ فريق منهم امتلاكه للأدوات والوسائل القادرة على دراسة اللّغة الشّعريّة دون سواه، فقد رأى اللّغويون أنّ دراسة اللّغة الشّعريّة من منظور لغويّ يضفي عليها صفة العلميّة، منطلقين في نظرتهم هذه إلى أنّ الشّعر لغة، بينما رأى الفريق الآخر في دراسة اللّغويين للغة الشّعريّة أنّه لفظ للشّعر، لأنّهم سوف يصطدمون بخروج الشّعر عن النّمط اللّغويّ القاعديّ، إضافة إلى أنّ اهتمام اللّغويين منصب على الجانب النّحويّ والصّرفيّ، وتركيب الجمل، دون الاهتمام بالجانب الفنّيّ والوجدانيّ، ولهذا يرى الأسلوبيون أنّهم أصحاب القضية في البحث في لغة الشّعر[٣].

ولا شك أنّ هناك تداخلا بين الجانبين اللّغويّ والأسلوبيّ، ولا مشاحّة في أهمية الصّلات بين الدّراسة اللّغويّة والدّراسة الأدبيّة للأدب من جانب اللّغويين، لكن الخطورة هو تجاوز الحدود بين الجانبين[٤]، يقول انكفست حول هذا التّداخل:" يحسن بنا أن نستعرض في إيجاز المعالجات الكلاسيكيّة لقضية الأسلوب، وهذه المعالجة هي بالضّرورة أمر متشابك على مرّ العصور لأنّ علم

---

(١) سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص٥١- ٥٢. ينظر: عزت: الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب،ص ٤. ينظر: الجبر: الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية والتطبيق،ص١٢ . ينظر: أحمد؛ صفاء الدين محمد : الأسلوب والموقف الاجتماعي ،**مجلة الشؤون الاجتماعية** ،الإمارات ، (مج ١٤)،(ع٥٤)، ١٩٩٧م، ص١٥٦.

(٢)عزت: الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب،ص٤ .

(٣) عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص ١٣٩.

(٤) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص١٢٥.

اللّغة والتّحليل الأدبيّ كثيرا ما تلاقيا وكثيرا ما اصطدما على أرضية الأسلوب"[١]. ويرى رجاء عيد أنّ النّحويين الجدد ومدارس البنية اللّغويّة، لم يستطيعوا أن يقدموا مفهوما شافيا للعلاقة بين اللّغة والأسلوب، ولا غيرهم في تقديم أساس لنظريّة لغويّة عن الأسلوب[٢].

ويفرق محمد عبد المطلب بين علم اللّغة والأسلوبيّة، فيذهب إلى أنّ علم اللّغة تنصب دراسته على ما يقال، بينما الأسلوبيّة على كيفية ما يقال[٣]. وفرق آخر بينهما هو أنّ علم اللّغة يقتصر على تأمين المادة الّتي يعمد إليها الكاتب ليفصح عن أفكاره، بينما علم الأسلوب مهمته اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة بغية التّأثير بالسّامع أو القارئ[٤]. ومن الفروق أيضا أنّ علم اللّغة يهتم بالمستوى المثاليّ أو المعياريّ للغة، بينما الأسلوبيّة تهتم بدراسة المستويات المنحرفة عن المستوى المثاليّ أو المعياريّ[٥]. ومن أوجه الاختلاف بين علم اللّغة والأسلوبيّة أنّ الأول يتعامل مع الجملة بينما الأسلوبيّة تتعامل مع النّصّ بكامله[٦]. وعلم اللّغة أيضا يدرس الخطاب الخالي من الشّحن العاطفيّ، بينما الأسلوبيّة تدرس الخطاب الحامل للعواطف والانفعالات[٧].

كما أنّ بينهما اختلافا في الأهداف والنّتائج بين ما يريد أن يصل إليه علم اللّغة، وما ينبغي أن يهدف إليه علم الأسلوب[٨]. وفي النّهاية لا بدّ من العمل المشترك بين علم اللّغة

---

(١)عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ،ص١٧٤.

(٢) نفسه،ص١٧٧.

(٣)عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية،ص٥.

(٤) عزام: الأسلوبية منهجا نقديا،ص ١١.

(٥) سليمان:الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص٤٧.

(٦) عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص١٢٩. ينظر: عياشي:مقالات في الأسلوبية ، ص١١.

(٧) ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها،ص٣٥.

(٨) عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ،ص١٤٤.

والدّراسات الأدبيّة في سبيل تحليل أسلوب النّصوص الأدبيّة[١].

### ٣- الأسلوبيّة وعلاقتها بالنّحو

تناول عبد السّلام المسديّ علاقة النّحو بالأسلوبيّة، فاعتبر الأول مجال القيود، واعتبر الثّاني مجال الحريات، فالنّحو سابق في الزّمن للأسلوبيّة وهو شرط واجب لها، فلا أسلوب بدون نحو، فالنّحو يضبط قوانين الكلام، بينما الأسلوبيّة تبين ما يمكن استعماله من اللّغة[٢].

لا شك أنّ الأسلوبيّة الوصفيّة ارتكزت على النّحو في المقام الأول، وقد اتضح هذا الاهتمام من خلال عنوانات الكتب الّتي ألفت نحو "النّحو الأسلوبيّ للغة الألمانيّة"[٣].

فالنّحو له دور فاعل في الكتابة الأسلوبيّة بوصفه يمثل مستوى لغويّا، فالجملة تعدّ اللّبنة الأساسيّة في بناء النّصّ أسلوبيّا[٤]، فمثلا يعتبر وضع المسند في صدر الجملة له وظيفة أسلوبيّة واضحة[٥].

وتختلف الأسلوبيّة عن النّحو في أنّ الأسلوبيّة تقوم بدراسة الاستعمال اللّغويّ المنحرف أو المنزاح عن المعيار النّحويّ، أمّا النّحو، فإنّه يدرس الاستعمال المعياريّ[٦]. فالانحراف عن القواعد الاختياريّة كان دائما المصدر الأساسي للبراعة في الكتابة الإنجليزيّة[٧].

---

(١) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية،ص١٢٥.

(٢)المسدي: الأسلوبية والأسلوب،ص٥٦. ينظر: سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية،ص٤٤-٤٥.

(٣) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص ٣٣.

(٤) ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص١٣.

(٥)نفسه، ص٩٠.

(٦) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص٣٥.

(٧)عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٦٨.

والنّحو يفرض قواعد صارمة على منشئ اللّغة عليه الالتزام بها، بينما الأسلوبيّة تتيح للمنشئ أن يقول دون قيود تفرضها عليه، إلّا فيما اتصل بالهيكل الأساسيّ للغة[١].

ومع هذا الاختلاف إلّا أنّ بينهما تداخلا، فالعلاقة بينهما متبادلة، فالتّطور اللّغويّ يلاحظ فيه أنّ الأنواع الأسلوبيّة الشّخصيّة في الأصل ترقى إلى معايير عامة للاستعمال وإلى قواعد نحويّة، وقد أشار إلى ذلك الباحث الأسلوبيّ ليو سبيتزر[٢] " ليس النّحو أكثر من الأسلوبيّة المجمدة"[٣].

وقد عرفت نتيجة هذا الخروج عن المعيار النّحويّ ما يعرف بأسلوبيّة الانحراف والّتي كانت نتيجة ارتباطها ببعض التّطورات الّتي حدثت في النّحو التّحويليّ التّوليديّ[٤]. ويعتقد شكري عيّاد أنّ النّحو التّوليديّ يمكن أن يصبح موجها مهما للدّراسات الأسلوبيّة[٥]. فهو يعد المدخل الصحيح لدراسة النّصّ الأدبيّ، لقدرته في الكشف عن الطّاقات الكامنة في اللّغة، وفي قواعد النّصّ الأدبيّ، وإلى جانب النّحو التّحويليّ في الكشف عن النّصّ فإنّ النّحو بمعناه التّركيبيّ أيضا يمثّل بؤرة التّقاء للدّراسات الأسلوبيّة[٦].

فالأسلوبيّة أبرز وريث للنّحو القديم والبلاغة والشّعريّة المتأخرة، وكان كبار الشّعراء والكتّاب يعدون قدوة يحتذى بهم في المسائل الأسلوبيّة والمعايير اللّغويّة والنّحويّة، حتّى وصل الأمر إلى

---

(١) سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ٢٧.
(٢) ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص١٠٨.
(٣) نفسه،ص١٠٨
(٤) شبلنر:علم اللغة والدراسات الأدبية، ص٧٤
(٥)عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٥٩.
(٦) عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية،ص٢٠٩-٢١٠.

اعتقاد أنّ الأسلوب لا يمكن أن يعرف بوضوح ما لم يرجع الباحث إلى النّحو[١]."فالأساليب تتنوع وفقا لمقدرة منشئيها في توخي معاني النّحو فيما بين الكلم من علاقات"[٢].

يذهب دارسو الأسلوب إلى أنّ:" كلّ أسلوبيّة رهينة القواعد النّحويّة الخاصّة باللّغة المقصودة، وأنّ النّحو يحدد ما لا نستطيع أن نقول من حيث إنّه يضبط قوانين الكلام، في حين تقفو الأسلوبيّة ما بوسعنا أن نتصرف فيه عند استعمال اللّغة، ومعناه أنّ الأسلوبيّة علم ألسنيّ(لغويّ) يعنى بدراسة مجال التّصرف في حدود القواعد البنيويّة لانتظام جهاز اللّغة"[٣].

إنّ جمال الأسلوب تأتي وفق الحركة النّحويّة السّليمة، والّتي هي في الأساس حركة ترتيب وتنظيم لرؤية الكاتب نفسه، فالتّفرقة بين أسلوب كاتب وكاتب آخر تأتي أساسا من التّركيب النّحويّ[٤].

فكثير من الكتّاب يميلون نحو استعمال أبنية معينة في جميع أعمالهم، مع إمكانية التّنويع في الأبنية الّتي يستعملها كي يحدث تنويعات مقابلة في الأسلوب. وكثيرا ما يمكن إحداث تأثير أسلوبيّ بمجرد تغيير يسير في البناء النّحويّ[٥]. ويحذر ميري الكتّاب من الوقوع في الانحراف

---

(١) ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص٩٩،١٠٩. ينظر: سليمان:الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية،ص٤٤. ينظر: عتيق؛عمر: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي شعر الأخطل نموذجا،ط١، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان،٢٠١٢م، ص١٥.( نقلا عن أبو حميدة؛ محمد صلاح: الخطاب الشعري عند محمود درويش،ص١٢).

(٢)البدراوي: أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث،ص١٢.

(٣) المسدي: الأسلوب والأسلوبية،ص٥٦ .

(٤) الزهرة: الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري دراسة مقارنة،ص٥٨.

(٥)عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي،ص١٦١.

النّحويّ، ويدعوهم لمراعاة التّعبيرات النّحويّة السّليمة[١].

ويطالب هارفيغ(Harvgh) "تحويل الأسلوبيّة القديمة إلى شكل من أشكال النّحو"[٢]. فعلم الأسلوب المقارن سوف يتداخل –إنّ عاجلا أو آجلا– مع النّحو على رأي شكري عيّاد[٣].

**٤– الأسلوبيّة وعلاقتها بالنّقد**

يقرر جورج مولينيه أنّ الأسلوبيّة كانت في وقت من الأوقات تابعة للنّقد الأدبيّ، يقول:" قديما وتقليديّا كان نقد العمل الأدبيّ والحكم على نوعيته يقومان أساسا على تقديرات وأحكام ذات طبيعة أسلوبيّة – لغويّة . فالتّحليل الأدبيّ كان يتضمن على الدّوام ملاحظات حول أصالة الكاتب في استعمال المفردات والجمل والصّور وغيرها من العناصر اللّغويّة والبيانيّة . وهذا يعني أنّ دراسة الأسلوب كانت آنذاك تابعة عمليا لعلم آخر (هو النّقد الأدبيّ) . هذا الوضع كان ولا شك من الأسباب الّتي أدت إلى زوال الأسلوبيّة وتهميشها(مؤقتا)[٤].

يتساءل محمد عزام هل يمكن للأسلوبيّة أن تصبح نظريّة نقديّة، وأن تكون بديلا عن النّقد الأدبيّ[٥]. ويرى أنّ الباحثين قد افترقوا في نظرتهم إلى الأسلوبيّة وعلاقتها بالنّقد الأدبيّ إلى فريقين، فريق ذهب يثبت أنّ الأسلوبيّة هي منهج أصوليّ في نقد النّصوص الأدبيّة، بينما الفريق الآخر رفض أن تكون الأسلوبيّة منهجا نقديّا[٦].وعلى رأسهم عبد السّلام المسديّ الّذي ينفي عن

---

(١) الزهرة: الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري دراسة مقارنة،ص٥٩.

(٢) ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص١٥٥.

(٣)عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص٢٩.

(٤)مولينيه:الأسلوبية،ص٨.

(٥) عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، ص٤٤.

(٦)عزام: الأسلوبية منهجا نقديا،ص٤٤.

الأسلوبيّة أن تؤول إلى نظريّة نقديّة شاملة[١]، ويذهب محمد عزام إلى أن سبب إحجام عبد السّلام المسديّ عن تبني الأسلوبيّة منهجا نقديّا راجع إلى أنّه ينظر بعين إلى التّراث الأسلوبيّ، وبالأخرى إلى الأسلوبية الحداثية ويحاول أن يوفق بين الرؤيتين، أما الفريق الثاني فيعتمد في موقفه على الحداثة الأسلوبيّة[٢].

بينما يرى عدنان بن ذريل في نفي عبد السّلام المسديّ عن الأسلوبيّة أن تؤول إلى نظريّة نقديّة شاملة أنّه رأي خاطئ، وبهذا الرّأي قد ظلم عبد السّلام المسديّ الأدب والنّقد الأدبيّ والأسلوبيّة على السّواء، وأنّه يقيم بينهما حواجز قاطعة، وبأنّه يتكلف جدلية وهمية بجعل الأسلوبيّة بديلا عن النّقد الأدبيّ، وأنّه من الأليق اعتبار الأسلوبيّة والنّقد الأدبيّ يتم بعضهما بعضا، بحيث لا يجوز الفصل بينهما[٣].

ويرى عبد السّلام المسديّ أنّ الأسلوبيّة مقترنة بالظّاهرة الأدبيّة؛ ولذا فإنها تستوجب بالضّرورة علاقة بالنّقد الأدبيّ[٤]، يقول:" إنّ في النّقد بعض ما في الأسلوبيّة وزيادة، وفي الأسلوبيّة ما في النّقد إلّا بعضه"[٥].

ويجزم بيير جيرو بأنّ "الأسلوبيّة مصبّها النّقد وبه قوام وجودها"[٦]. ويعلّق عبد السّلام المسديّ على رأي بيير جيرو بأنّه يقرر أنّ الأسلوبيّة تستحيل نظريّة نقديّة بالضّرورة، وممن قال بمقولة بيير جيرو وأيدها لطفي عبد البديع الّذي رأى أنّ " النّقد الحديث" قد استحال إلى نقد

---

(١) المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص١١٩.

(٢) عزام :الأسلوبية منهجا نقديا، ،ص١٩٩

(٣) بن ذريل؛ عدنان: الأسلوبية والأسلوب، **مجلة المعرفة**، سوريا،(ع١٩٦)،١٩٧٨م، ص١٩٠.

(٤) المسدي: الأسلوبية والأسلوب،ص١٠٧.

(٥)نفسه،،ص١١٥.

(٦) المسدي: الأسلوبية والأسلوب،ص١٠٩. ينظر : عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص٣٥٧.

للأسلوب، وصار فرعا من فروع علم الأسلوب ومهمته أن يمدّ هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة"[١].

ويعلّق إبراهيم الجواد على مقولة لطفي عبد البديع بقوله:" إنّ النّقد غدا رافدا من روافد الأسلوبية، وأنّه يشغل حيزا في دائرتها"[٢]. و يقر فتح الله سليمان بالعلاقة الوثيقة بين الأسلوبيّة والنّقد[٣]؛لكنّه يجعل "الأسلوبيّة نوعا من النّقد يعتمد في دراسة النّصّ على لغته الّتي يتشكل منها[٤].

ويكرر عبد السّلام المسديّ مقولة بيير جيرو السّابقة في كتابه النّقد والحداثة – دون أن يشير إلى صاحبها– بإنّ "الأسلوبيّة مصبّها النّقد وبه قوام وجودها"[٥].

وينظر شكري عيّاد إلى موقع الأسلوبيّة على أنّه "علم وسط يقف على الحدود بين علم اللّغة والنّقد الأدبيّ، واضعا إحدى قدميه هنا والأخرى هناك[٦]. وهذه الموقعيّة للأسلوبيّة بين علم اللّغة والنّقد الأدبيّ صوّرها سبيتزر بأنّها قنطرة بين نظامين كان بينهما نوع من التّباعد هما: علم اللّغة والنّقد الأدبيّ، والتّعاون بين هذين النّظامين يتيح الحصول على نتائج خصبة[٧]. ويجعل محمد عبد المطلب من الأسلوبيّة جسر النّقد إلى نسيج العمل الأدبيّ[٨].

إنّ الصّلة بين الأسلوبيّة والنّقد الأدبيّ صلة وثيقة، فهما يتممان ويستفيدان من بعضهما

---

(١) المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص١٠٩.
(٢) الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث،ص١٨.
(٣) سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية،ص١١.
(٤) نفسه ،ص٢٤.
(٥) المسدي: النقد والحداثة، ص٥٣.
(٦) عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي،ص٨٤.
(٧) عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص٣٥٧.
(٨) نفسه، ص٣٥٧.

البعض، فالأسلوبيّة علم وتأصيل، والنّقد الأدبيّ تطبيق وتقييم، ولكنّهما يشتركان في كونهما ينطلاقان من اللّغة[١].

ويؤكد شكري عيّاد على هذه الصّلة الوثيقة بين الأسلوبيّة والنّقد الأدبيّ بقوله: "فعلم الأسلوب والنّقد الأدبيّ يتعاونان ويتكاملان. وإذا كان علم الأسلوب قد اشتد عوده اليوم، وأصبح أقرب إلى الموضوعيّة من شقيقه الأكبر" النّقد الأدبيّ" فإنّه يسيء إلى نفسه قبل أن يسيء إلى هذا الشّقيق إن حاول أن يغتصب مكانه. إنّ النّقد الأدبيّ في طريقه إلى أن يصبح –بدوره– علما. وهو قادر–حتّى بحالته الحاضرة– على أن يستعين بعلم الأسلوب دون أن يتنازل عن حقه في الوجود"[٢]. فالأسلوبيّة ليست بديلا عن النّقد الأدبيّ؛ بل هي في رأي محمود عيّاد فرع منه، يحاول أن ينظم إدراكنا للظواهر النّصيّة اللّغويّة في العمل الأدبيّ، بطريقة منهجيّة[٣].

حاولت الأسلوبيّة من البداية الاتصال بالنّقد دون نية منها أن تزحه عن مكانه، فالأسلوبيّة استطاعت أن تقدم بعض الإمكانات المساعدة، الّتي لا يسهل الحصول عليها إلّا من خلال الدّراسة الأسلوبيّة ، وهي إمكانات تزيد من فهمنا للنّصّ[٤].

فنحن لو استطعنا على رأي محمد عبد المطلب تخليص النّقد من جوانبه التّقييميّة، بحيث يتحول إلى عملية تعرّف على النّصّ، لوجدنا الأسلوبيّة بكل إمكاناتها متوغلة في أعماق النّقد الأدبيّ، أو بجواره او ملاصقة له، وبهذا تصبح القراءة الأسلوبيّة قراءة نقديّة، وبهذا يتأكد الالتقاء

---

(١) بن ذريل: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق،ص٦و ص١٧٤–١٧٥.

(٢) عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ص٤١.

(٣) عياد؛ محمود: الأسلوبية الحديثة محاولة التعريف،ص١٢٤.

(٤) عبد المطلب؛ محمد: البلاغة والأسلوبية، ص٣٥٤–٣٥٥.

بين النّقد والأسلوبيّة  واتصالهما بالنّصّ الأدبيّ[1]. لكن هذا الاتصال بالنّصّ الأدبيّ من جهة الأسلوبيّة  مختلف عنه من جهة النّقد الأدبيّ، فالأسلوبيّة في اتصالها بالنّصّ الأدبيّ تدرس الأثر الأدبيّ بمعزل عما يحيط به من ظروف سياسيّة أو تاريخيّة أو اجتماعيّة أو غيرها، فمجال عملها النّصّ فحسب، أمّا النّقد ففي أثناء دراسته للنّصّ لا يغفل الأوضاع المحيطة به[2].

ويؤكد السّيد شفيع أنّ  دراسة الأسلوب تختلف عن النّقد الأدبيّ العام، لأنّ النّقد الأدبيّ تأتي  عنايته بالنّسيج اللّغويّ منقطعة أو من غير وعي به نفسه، ويرى أنّ كثيرا من النّقاد يبدؤون من السّيرة الذّاتية للكاتب أو الشّاعر، أو من التّاريخ الأدبيّ، أو من تاريخ الفكر، ولا يصلون إلى التّفكير الدّقيق في العمل الأدبيّ نفسه إلّا في نهاية المطاف، بينما السّمة المميزة لدراسة الأسلوب أنّها تبدأ من العمل الأدبيّ نفسه، من كلماته وطريقة تأليفه وتركيبه[3].

و ما دام النّقد أساسا يقوم على مناقشة الأساليب مستعينا بوسائل مختلفة، هنا يتساءل محمد عبد المطلب ما الّذي يمنعنا من الاعتراف بمشروعية الاتجاه الأسلوبيّ في النّقد الأدبيّ؟، وما الّذي يعوقنا للقول بأنّ الأسلوبيّة أصبحت منهجا متكاملا في النّقد الأدبيّ؟[4].

ويرى عدنان بن ذريل "أنّ التّجربة التّاريخيّة دللت على أنّ "الأسلوبيّة" لا تتعارض مع النّقد الأدبيّ، أو البلاغة..وإنّما على العكس، هي تتسع لهما، وتعتمد، الأمر الّذي يكسب الاتجاه النّقديّ ، والبلاغيّ في الأسلوبيّة مشروعيته، ويحفظ له قوته عليهما وورونقه"[5].

---

([1]) نفسه، ص٣٥٥-٣٥٦.

([2]) شوقي؛ ضيف: النقد الأدبي، ط٦، دار المعارف،القاهرة، (د.ت)،ص١٩.

([3]) السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي،ص١٥٣.

([4]) عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص٣٧٦.

([5])بن ذريل: اللغة والأسلوب،ص١٥١.

## رابعا: الاتجاهات والمناهج الأسلوبيّة

سنستعرض في هذا المبحث أهم الاتجاهات والمناهج الأسلوبيّة الّتي برزت في السّاحة الأسلوبيّة، والّتي لاقت انتشارا واهتماما من قبل علماء الأسلوب، وسنفرد لاحقا لأسلوبيّة الانزياح فصلا مستقلا، ومزيدا من الدّراسة والاهتمام لما لها من أهمية كبيرة، ومما لاقته من مزيد اهتمام بالمقارنة مع الاتجاهات والمناهج الأخرى.

### ١- الأسلوبيّة التّعبيريّة

بعد اختفاء البلاغة واختفاء مظهريها القاعديّ والنّقديّ، نشأ نوعان من الدّراسات الأسلوبيّة، أسلوبيّة التّعبير وتعنى بدراسة علاقات الشّكل مع التّفكير، وهي تتناسب مع تعبير القدماء، وأسلوبيّة الفرد وتدرس علاقات التّعبير مع الفرد والمجتمع الّذي أنشأها واستعملها، وهي في الواقع نقد للأسلوب[١].

وقد عرّف شارل بالي أسلوبيّة التّعبير، وهو من أشهر ممثليها[٢]، بقوله:" تدرس الأسلوبيّة وقائع التّعبير اللّغويّ من ناحية مضامينها الوجدانيّة، أيْ إنّها تدرس تعبير الوقائع للحساسيّة المعبر

---

(١) جيرو: الأسلوبية ،ص ٤٥. ينظر: عياشي: مقالات في الأسلوبية،ص٤٤. ينظر:الحربي؛ فرحان بدري:الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب،ط١، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٣م،ص١٦-١٧.ينظر: فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص١٥-١٦.

(٢) عزام: السلوبية منهجا نقديا،ص٧٧. ينظر: الكوّاز:الأسلوب مفاهيم وتطبيقات،ص٩٨. ينظر: الخويسكي: في الأسلوبيات،ص٤٤.ينظر:درويش: الأسلوب والأسلوبية،ص٦٤. ينظر: الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص٢٦.ينظر: درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث،ص٣١و٣٣.

عنها لغويّا، كما تدرس فعل الوقائع اللّغويّة على الحساسيّة"[١].

وعرف ستندال ( Stendhal) الأسلوب بناء على أنّ التّعبيريّة صفة مميزة له، يقول:"إنّ جوهر الأسلوب أن تضاف إلى فكرة معينة كلّ الملابسات الّتي من شأنها أن تحدث التّأثير الكامل الّذي يجب أن تحدثه هذه الفكرة"[٢].

ويشرح عبد السّلام المسديّ أسلوبيّة التّعبير بقوله:"تأتي الأسلوبيّة لتتبع بصمات الشّحن في الخطاب بعامّة، أو ما يسميه جورج مونان "بالتّشويه" الّذي يصيب الكلام والّذي يحاول المتكلم أن يصيب به سامعه في ضرب من العدوى. فهي إذن تعنى بالجانب العاطفيّ في الظّاهرة اللّغويّة وتقف نفسها على استقصاء الكثافة الشّعوريّة الّتي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النّوعي، لذلك حدد شارل بالي حقل الأسلوبيّة بظواهر تعبير الكلام وفعل ظواهر الكلام على الحساسيّة. فمعدن الأسلوبيّة حسب شارل بالي ما يقوم على اللّغة من وسائل تعبيريّة تبرز المفارقات العاطفيّة والإراديّة والجماليّة، بل حتّى الاجتماعيّة والنّفسيّة، فهي إذن تكشف أو وبالذات في اللّغة الشّائعة التّلقائيّة قبل أن تبرز في الأثر الفنيّ"[٣].

حصر شارل بالي أسلوبيته التّعبيريّة في دراسة الكلام العادي، مخرجا الأسلوب الأدبيّ من مجال علم الأسلوب[٤]. ويرجع عدم إدخاله الأسلوب الأدبيّ في علم الأسلوب، لأنّه عنده يعتمد في

---

([١])جيرو:الأسلوبية، ص٥٤.الكوّاز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص٩٨-٩٩.ينظر: خفاجة: الأسلوبية والبيان العربي،ص١٤. ينظر: فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص١٨.

([٢])عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي،ص٨٥.

([٣]) المسدي: الأسلوبية والأسلوب ص٤٠-٤١. ينظر: المسدي: النقد والحداثة، ص٤٤-٤٥. ينظر:عزام: الأسلوبية منهجا نقديا،ص٨٦.

([٤]) عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي،ص٨٦. ينظر: حمداوي: اتجاهات أسلوبية،ص١٢.ينظر: جيرو؛ بيير: "الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير" ،ترجمة منذر عياشي **مجلة فصول**، مصر، (ع٣-٤)، ١٩٩١م،

الدّرجة الأولى على التّعبير عن الوقائع المتصلة بالحساسيّة والانطباعات الايحائيّة النّاجمة عن الاستعمال اللّغويّ بالإضافة إلى قيمه الجماليّة المتميزة[١].

كما أنّ شارل بالي ميز بين اللّغة المكتوبة واللّغة المنطوقة، فرأى أنّ اللّغة المكتوبة هي مظهر لحالات الذّهن وأشكال التّعبير الّتي لا تجد لها تعبيرا عنها في اللّغة العادية، وسياق اللّغة المكتوبة يختلف عادة عن موقف الكلام، فاللّغة المكتوبة حسب رأيه محرومة من النّبر المعبر وحركات الوجه واليدين التّمثيليّة، إلّا أنّ تلاميذه ممن جاؤوا بعده قصروا الأسلوبيّة على دراسة الخطاب الأدبيّ[٢].

وأخرج شارل بالي اللّغة الأدبيّة بحجة أنّها لغة مقصودة، وجعل دراسة الأسلوبيّة قائمة على اللّغة المنطوقة بحجة أنّها لغة عفوية، ويرد إبراهيم الجواد على هذا التّصور بأنّ "بعض المتكلمين بلغة الحياة اليومية الجارية يختارون كلماتهم بعناية، وبعض الأدباء يكتبون بقدر كبير من العفوية"[٣].

وبما أنّ شارل بالي يؤمن بأسلوبيّة اللّغة، وأنّ علم الأسلوب هو بحث في اللّغة بأكملها فقد دعا إلى دراسة هذه اللّغة في علاقاتها المتبادلة، وهذه الدّراسة في نظره لا تتم إلا بدراسة اللّغة في

---

ص٣٢٧.ينظر: أبو العدوس، يوسف: الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ط١، دار المسيرة للنشر والتوزيع،عمان ، ٢٠٠٧م، ص٤٤.

(١) عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، ص ٨٠-٨١.

(٢) نفسه، ص٨٦-٨٨.

(٣) الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص٢٨.

جميع مستوياتها: الصّوتيّة، والصّرفيّة، والمعجميّة، والنّحويّة، والدّلاليّة[١].

ويؤكد بيير جيرو على أنّ " موضوع الأسلوبيّة عند شارل بالي هو دراسة المضمون الوجدانيّ والعاطفيّ، وهي تنتمي في النّتيجة إلى البلاغة القديمة"[٢].

ويضرب بيير جيرو مثالا على أسلوبيّة التّعبير عندما يقع أمامه حادث ما، فإنّه يصرخ: " يا للمسكين!" ويقول بيير جيرو: "ونرى في هذا التّعبير، من وجهة نظر لسانيّة، أمرين: الأول نداء تعجبي(مرتبط بالنّبر)، والثّاني حذف. وتؤكد الأسلوبيّة أنّ التّعجب والحذف أداتان للتّعبير عن انفعال يشير فيه السّياق هنا إلى أنّ المقصود هو الشّفقة، وأنّها تبقى على مستوى التّعبير"[٣].

" إنّ أسلوبيّة التّعبير دراسة تتناول القيمة الأسلوبيّة لأدوات التّعبير، مثل: التّلونات الوجدانيّة، والإراديّة، والجماليّة، والتّعليميّة الّتي تصبغ المعنى بصبغتها. وثمة قيم تعبيريّة تخون المشاعر، والرّغبات، والطّبع، والمزاج والأصل الاجتماعيّ، وموقف المتكلم، كما ثمة قيم انطباعيّة تترجم مقاصده العمديّة، والانطباع الّذي يريد إعطاءه، والقيم ذات الأهمية الخاصّة في التّعبير الأدبيّ"[٤].

ومفهوم الاختيار وثيق الصّلة بمفهوم التّعبيريّة في علم الأسلوب، والمقصود به هو إمكانية الاختيار بين بدائل أسلوبيّة تتفقان في المعنى لكنّهما لا تؤديانه بنفس الطّريقة، والاختيار بين

---

(١) عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، ص٨٢. ينظر: فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص٢٦. ينظر: حمداوي: اتجاهات أسلوبية، ص ١٣.

(٢)جيرو: الأسلوبية ص٥٦. ينظر: عزام:الأسلوبية منهجا نقديا،ص٧٨.

(٣)جيرو:الأسلوبية ص٥٤.

(٤)جيرو ، الأسلوبية ، ص٦٧.

البدائل الأسلوبيّة أو المتغيرات الأسلوبيّة كما يسميها بيير جيرو[١] يرجع إلى مراعاة الجهة التّعبيريّة، ومهمة المحلل الأسلوبيّ كما قال أحد أتباع شارل بالي "هو أن نفسر الاختيار الّذي قام به مستعمل اللّغة من جميع جهات اللّغة، لكي يضمن لرسالته أكبر قد من التّأثير"[٢].

**٢- الأسلوبيّة البنيويّة**

وتسمى بالأسلوبيّة الوظيفيّة[٣].وبالبنيويّة الوظيفيّة أيضا[٤]. وقد ظهر هذا الاتجاه في ستينيات القرن العشرين في أعمال مجموعة من العلماء أمثال رومان ياكبسون، وتودوروف، ورولان بارت، وجيرار جينيت(Gérard Genette) ، وغيرهم، وقد توجت هذه الأبحاث كلّها بكتاب في السبعينيات من القرن نفسه، تحت عنوان "أبحاث حول الأسلوبيّة البنيويّة"[٥].

ويرجع تطور علم الأساليب الوظيفيّة إلى مدرسة براغ الّتي أكدت على الوظيفة الاتصاليّة للغة[٦].

وقد جاءت هذه الأسلوبيّة ردا على أسلوبيّة شارل بالي الّتي قصرت دراستها على اللّغة المنطوقة وأهملت لغة الأدب، و أحجمت عن وضع تصورتها اللّغويّة موضع التّطبيق، فكانت

---

(١) جيرو: "الأسلوبية الوصفية او أسلوبية التعبير"،ص٣٢٣

(٢)عيّاد: اتجاهات البحث الأسلوبي ،ص٨٦.

(٣) عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، ص١١٠.ينظر:الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، ص١٦. ينظر: بن ذريل:اللغة والأسلوب،ص١٤٠.

(٤) بن ذريل:اللغة والأسلوب،ص١٤٠.

(٥) حمداوي: اتجاهات أسلوبية،ص١٥.

(٦) ساندرس؛ فيلي: نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص١٦٠.

للأسلوبيّة البنيويّة كتاباتها الّتي زاوجت بين الأدبيّة والنّقديّة[١].

كانت الأسلوبيّة البنيويّة نقطة الانطلاق لتطبيق مناهج التّحليل اللّسانيّ على الأدب، إنّها المرة الأولى الّتي يتم فيه طرح منهج ينحصر هدفه في تحليل الأعمال الأدبيّة تحليلا لسانيّا صرفا، كان مجيء الأسلوبيّة البنيويّة بمنزلة ثورة أو انقلابا على حدّ تعبير جورج مولينيه[٢].

قامت هذه الأسلوبيّة بالعناية بالنّصّ الأدبيّ والبحث في بنيته اللّغويّة، ونمطيته، ومفرداته، وتراكيبه، ودلالته[٣]. ووظائف اللّغة فيه[٤]. فهي إذن تقدم قراءة متكاملة للنّصّ الأدبيّ[٥].

ويمثّل رومان ياكبسون أشهر البنيويين والّذي اشتهر بترسيمه الرّسالة الاتصاليّة، وتحليله من خلالها الوظيفيّة الشّعريّة في اللّغة[٦].

**٣- الأسلوبيّة الفرديّة**

ترتبط الأسلوبيّة الفرديّة أو ما أطلق عليها بالأسلوبية الأدبيّة أو النّقدية[٧] بليو سبيتزر( ١٨٨٧م-١٩٦٠م) الّذي يعد من أشهر ممثليها، وتقوم هذه الأسلوبيّة على دراسة علاقة التّعبير بالفرد والجماعة الّتي تبدعه، كما تدرس التعبير في علاقته بالأشخاص المتحدثين، وتحدد بواعث

---

(١) الكوّاز؛ محمد كريم: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات،ص١٠١.

(٢) مولينيه؛ جورج: الأسلوبية،ص٨٣-٨٥.

(٣) الحربي؛ فرحان بدري:الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب،ص١٦.

(٤) بن ذريل؛ عدنان: اللغة والأسلوب،ص١٤٠. ينظر: عزام؛ محمد: الأسلوبية منهجا نقديا،ص١١٠.

(٥) عزام؛ محمد: السلوبية منهجا نقديا،ص١١٠.

(٦) الكوّاز؛ محمد كريم: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات،ص١٠٠.

(٧) بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص ١٣٨.

اللغة وأسبابها، فهي توليدية، ترتبط بالنقد الأدبي[١].

جاءت هذه الأسلوبية كرد فعل على أسلوبية شارل بالي التّعبيريّة التي أهملت اللّغة الأدبية، وقصرت دراستها على اللغة المنطوقة[٢].

ويرى شبلنر أنّ الأسلوب "ظاهرة فرديّة، تميز الإنسان بوصفه فردا له أسلوبه الخاص وتعبيراته المعينة، ومن ثم فليس ظاهرة اجتماعيّة"[٣].

وقد جعل فيلي ساندرس "أسلوب الفرد الدّافع الحقيقيّ وراء عرض قضية التّطور في الأسلوب والتّغيير فيه"[٤]. فمفهوم الأسلوب الشّخصيّ عنده هو في الأساس مذهب نفسيّ، فأيّ بحث أسلوبيّ تطبيقيّ يدخل التّرجمة الذّاتيّة للشّاعر في محاولة لشرح العمل وتأويل الأقوال الباطنيّة، بوصفها تصويرا للأحداث النّفسيّة في المؤلف، كما أنّ مهمته ملاحظة الفاعليّة الوجدانيّة أو الجماليّة للأعمال اللّغويّة، وملاحظة الحالة النّفسيّة المثارة لدى القارئ أو المستمع [٥].

ومنهم من فسر مقولة بوفون "الأسلوب هو الرّجل " تفسيرا يدخل في إطار نفسية الفرد، وأنّ الأسلوب يعني شخصيّة مؤلف النّصّ وطبيعته[٦]. يقول شاتمان(Chatman):" دعنا نحدد الأسلوب بأنّه طريقة خاصّة للمؤلف، إنّه سلوك، أو منهج معين في الكتابة"[٧]. لدرجة أنّ ميري يشير إلى

---

(١) عزام:الأسلوبية منهجا نقديا،ص٧٧. ينظر: عياشي: مقالات في الأسلوبية ،ص٤٥. ينظر: فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص١٦. ينظر: النحوي: الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية، ص ٦٩.

(٢) عزام: الأسلوبية منهجا نقديا،ص٩٠.

(٣) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص ٧-٨.

(٤) ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص١٣.

(٥) ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص٣٥.

(٦) شبلنر:علم اللغة والدراسات الأدبية، ص٢٦. ينظر: بليث: البلاغة والأسلوبية ،ص٥٢.

(٧) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص٥٦.

أن القارئ المتمرس بإمكانه التّعرف على ملامح شخصيّة الكاتب من خلال أسلوبه، يقول:" إنّني أعرف من كتب المقالة المنشورة في جريدة السّبت، إنّك لا يمكن أن تخطئ صاحبها لأن ملامحه بادية فيه"[١].

وممن اتخذ الأسلوبيّة الفرديّة مجالا لبحثه وولف(Wolf ١٧٧٧م) و ميري، وهنري موريير(Henry Moreira) في كتابه " سيكولوجيّة الأسلوب" ١٩٥٩م[٢]، وتشيتشرين(Chitcher) في مؤلفه" الأفكار والأسلوب" ١٩٦٤م، وجميعهم صبوا تركيزهم على النّصّ الخاصّ بالكاتب باعتباره مجال الأسلوب، وهو البصمة الدّالة على طبيعة وشخصيّة الكاتب[٣]،وممن اتخذ الأسلوبية الفردية مجالا لبحثه أيضا وباشلار(Bachelard) وشارل مورون(Charles Mauro)[٤]

وتصور الأسلوب على أنّه تطابق للصفة الفرديّة، وأنّه تعبير عن النّفس تصور قديم يعود إلى أفلاطون(Plato)[٥]. ومنهم من ذهب أبعد من ذلك في رؤيته للأسلوب على أنّه انعكاس للنّفس، بل جعلوه زيادة على ذلك انعكاسا للواقع الاجتماعيّ والاقتصاديّ لعصر تأليف النّصّ[٦].

إنّ مثل هذا التّصور للأسلوب على أنّه انعكاس للشّخصيّة العاطفيّة بحسب شبلنر أنتج تخيلات كثيرة عن المؤلف، ولكنه كما يقول:" لم ينتج مناهج لغويّة يمكن استعمالها في الدّراسة

---

(١) الزهرة: الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري دراسة مقارنة، ص٤١. ينظر : الزهرة؛ شوقي علي: جذور الأسلوبية،(د.ط)، مكتبة الآداب، ١٩٩٧م، ص١١.

(٢) ينظر: درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث،ص ٣٦.

(٣) الزهرة: جذور الأسلوبية،ص١١-١٢.

(٤) ينظر:بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص ١٣٩.

(٥) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص٥٦.

(٦) نفسه، ص٥٦.

الأدبيّة"[١].

و دعا فيلي ساندیرس "اللّسانيين إلى تركيز انتباههم على الحالة النّفسيّة والاجتماعيّة للمرسل بغية شرح الظّواهر الأسلوبيّة العامّة من ناحية، والوقوف على أسلوبه اللّغويّ الخاصّ بوصفه نتيجة لظروف وشروط نفسيّة واجتماعيّة مستقرة في شخصيته ومؤثرة أسلوبيّا فيه وعلى نحو مباشر من ناحية ثانية"[٢].

و عارض ريفاتير هذا الموقف باعتبار أنّ الأسلوب مرآة عاكسة لشخصية الكاتب، ورأى أنّ حل مشكلة الأسلوب هذه تتجلى في ترك مؤلف النّصّ جانبا، وتوجيه الاهتمام إلى المتلقّي[٣].

بينما حذر شبلنر من الخطر الّذي ينتج عن خلط الأسلوب نفسه بالحقائق النّفسيّة والسّيرة الذّاتية للمؤلف[٤]. كما حذر رجاء عيد أيضا من المنهج النّفسيّ في تحليل الأسلوب الفرديّ، لأنّ هذا المنهج سيبتعد في تحليله عن دراسة إبداع المؤلف وطاقته الخلاقة وجماليات أدائه، ويتجه بدل ذلك للبحث عن أدلة على العوامل النّفسيّة للكاتب[٥].

وقد سار سبيتزر في طريقة تحليله لروايات لويس فيليب(Louis Philippe) بأنّه راح يجمع التّعبيرات اللّافتة، ويبحث عن تفسير نفسيّ لها، وقد اعتبر أنّ العقل الفيليبيّ"الفرديّ" هو انعكاس "للعقل الفرنسيّ في القرن العشرين"، لذلك فإنّه من الممكن للعالم اللّغويّ أن يعثر على

---

(١) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية،ص٥٨.

(٢) ساندیرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص٢٠٩.

(٣) نفسه ،ص١٩٣.

(٤) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص٥٧.

(٥) عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص ١٨٢.

انحرافات لغويّة أصلية عند الكاتب فيرصدها مكونا " مخططا نفسيّا" للفنان الفرد[١].

ينفي تشيتشرين فكرة التّطابق بين الأسلوب وبين نفسيّة المؤلف يقول:" إنّ فهم النّاقد للمؤلف باعتباره إنسانا حيّا مفكرا يشكل الحلقة الجوهريّة في الفهم الكامل لأسلوبه رغم أنّ مفهوم الأسلوب لا يفضي بنا إلى التّطابق بينه وبين المؤلف–الإنسان"[٢].

تخلى سبيتزر منذ عام ١٩٢٠م عن المرامي النّفسيّة، وآثر منهجا يحلل العمل الفنيّ من الدّاخل، لأنّه رأى في التّحليل النّفسيّ للأسلوب نوعا من دراسة السّيرة الذّاتية[٣].

**٤–الأسلوبيّة الإحصائيّة**

انتشر "علم الأسلوب الإحصائيّ" انتشارا واسعا في الآونة الأخيرة، وقد أثار انتشار هذا المنهج خلافات بين علماء الأسلوب بين مؤيد لاستخدامه في مجال الأدب وبين معارض لذلك[٤].

ومن رواد الأسلوبيّة الإحصائيّة بيير جيرو الّذي اهتم باللّغة المعجميّة، وشارل مولر(Charles Muller) في كتابه" المعجميّة الإحصائيّة: مبادئ ومناهج"[٥].

ويعتقد ستيفن أولمان أنّه يمكن الاستفادة من "منهج التّحليل الإحصائيّ في توثيق أعمال

---

(١) عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص٦٤.ينظر:الجواد:الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص ٣٣.

(٢) تشيتشرين؛ أ.ف.: الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة:حياة شرارة ،(د.ط)، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،(د.ت)، ص٢٧.

(٣) عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، ص١٠١.

(٤) أولمان: الأسلوب والشخصية، ص ٤٣.

(٥) حمداوي:اتجاهات أسلوبية،ص١٦.

بعينها، من حيث تصحيح نسبتها إلى صاحبها، أو ترتيب عناصرها أو سياقها ترتيبا تاريخيّا"[١]. وفي الوقت نفسه يرى ستيفن أولمان في هذا المنهج خطرا نتيجة إغفاله للدور الّذي يلعبه السّياق، فضلا عن الطّبيعة المعقدة لعملية الخلق الأدبيّ[٢].

وممن رأى في هذا المنهج خطرا على التّحليل الأسلوبيّ، رنيه ويليك، لأنّه في رأيه يركز على الخصائص المميزة للأسلوب، والّتي قد تؤدي إلى تراكم الملاحظات الجزئيّة، والأمثلة المقدمة على الصّفات المميزة، متناسين أنّ العمل الفنيّ كلّ متكامل، متجهين نحو التّدليل على فرادة وغرابة الأسلوب، ويرى رنيه ويليك أنّه من الأفضل وصف الأسلوب وصفا شاملا ومنهجيّا، طبقا للأسس اللّغويّة[٣].

ويشير جراهام هوف أيضا إلى خطر هذا الاتجاه الّذي يقوم "على إحصاء مفردات، وتسجيل تركيبات، وتعديد إحصاءات، وتكون المحصلة مجرد تراكمات محتشدة لا قيمة لها في كثير من الأحيان، ومضيعة للوقت"[٤].

كما أنّ البنيويين يرفضون الرّجوع إلى التّحليل الكميّ، باعتبار أنّ أيّ أثر إنّما هو أثر

---

([١]) أولمان: الأسلوب والشخصية، ص٤٥. ينظر: شبلنر: علم اللغة والدراسات الأسلوبية،ص١٤٣. ينظر: درويش: الأسلوب والأسلوبية، ص٦٥. ينظر: عزام: الأسلوبية منهجا نقديا،ص٦٨.ينظر: فضل:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص٢٧٢.

([٢]) أولمان: الأسلوب والشخصية، ص٤٥. ينظر: جيرو: الأسلوبية، ص ١٣٣. ينظر: ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص٤٠. ينظر : عزام: الأسلوبية منهجا نقديا،ص٦٩. ينظر: فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص٢٧٠.

([٣]) ويليك: نظرية الأدب، ٢٤٨.

([٤]) عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،ص١٨١.

مفرد، ويخرج عن طوع الإحصاء[١].

ويرى انكفست أنّ المنهج الإحصائيّ غير قادر على إعطاء صورة يتمكن من خلالها دارسو الأسلوب على الإطلاع على الخصائص الجديرة بالاهتمام في المجال الأسلوبيّ[٢].

ويرى أحمد درويش إنّ المبالغة في استخدام علم الإحصاء يؤدي إلى استغلاق الظّاهرة الأسلوبيّة ذاتها، وتحولها إلى مجموعة من الإحصائيات والجداول والرّسوم البيانيّة، يتعذر معها الخروج بنتائج واضحة[٣].

ومن المعارضين للمنهج الإحصائي رجاء عيد، الذي يرى انشغال البحث الأسلوبيّ بالجداول والمصفوفات وتركيزه على ذلك، سيؤدي بالنّتيجة إلى أنّ يتساوى النّصّ الجيد والنّصّ الرديء[٤].

وقد رصد شكري عيّاد عددا من المآخذ على المنهج الإحصائيّ في علم الأسلوب والّتي تحدّ من فائدته، بحسب رأيه، نجملها فيما يلي[٥]:

١- إنّ الطّريقة الإحصائيّة تعوزها الحساسيّة الكافيّة لالتقاط الظّلال الوجدانيّة، والأصداء الموحيّة، والتّأثيرات الإيقاعيّة، وغيرها من الملاحظ الدّقيقة في الأسلوب.

٢- البيانات العدديّة يمكن أن تضفي دقة زائفة على معطيات أشدّ تعقيدا ترتبط

---

(١) جيرو: الأسلوبية، ص١٣٤.

(٢) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية،ص١٤٤.

(٣) درويش: الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، ص٦٣.

(٤) عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،ص١٧٩.

(٥) عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي دراسات أسلوبية اختيار وترجمة وإضافة، ص ٣٦. ينظر: عزام؛محمد: الأسلوبية منهجا نقديا، ص٦٦-٧٠.ينظر: فضل؛ صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص٢٧٠-٢٧١.

بالوجدان والعاطفة.

٣- الطّريقة الإحصائيّة لا تراعي السّياق، كما أنّها تقدم الكم على الكيف.

٤- استخدام الطّريقة الإحصائيّة في إثبات ما لا يحتاج إلى كبير جهد لإثباته.

وبعد أن استعرضت موقف المعارضين للمنهج الإحصائيّ، نستعرض فيما يأتي موقف المؤيدين للمنهج الإحصائيّ، فشكري عيّاد وعزام محمّد، ومحمّد عبد المطلب، وصلاح فضل، ومن قبلهم جراهام هوف يرفضون استبعاد هذا المنهج استبعاد تاما، لأنّه لا يخلو من بعض الفوائد[١]، والّتي نجملها فيما يلي[٢]:

١- إنّ التّحليل الإحصائيّ للأسلوب يعين على تحديد نسبة الأعمال مجهولة المؤلفين إلى أصحابها، أو أنّه يلقي الضّوء على وحدة قصائد معينة أو تعددها، كما أنّه يفيد في تحديد التّرتيب الزّمني لكتابات مؤلف معين.

٢- ويمكن أن يساعد الإحصاء على إعطاء فكرة معينة عن تكرار حيلة معينة أو كثافتها في عمل معين.

ويمكن للمنهج الإحصائيّ في الدّراسة الأسلوبيّة من أن يميز بين السّمات اللّغويّة الّتي تعد خواص أسلوبيّة وبين السّمات الّتي ترد في النّصّ ورودا عشوائيّا[٣].

ولا يرى بيير جيرو فضلا لأسلوبيّ يرفض المنهج الإحصائيّ، يقول:" غير أنّنا لا نرى

---

(١) عياد؛ شكري محمد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٠٧. ينظر: عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، ص٧٠. ينظر: عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،ص١٨١.ينظر:عبدالمطلب:البلاغة والأسلوبية،ص٢٠١-٢٠٢.ينظر:فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص٢٧٢.

(٢) عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٠٧-١٠٨.

(٣) مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص١٥. ينظر: الكوّاز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص ١٠٤. ينظر:النحوي: الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية،ص٧١.

أيّ فضل لأسلوبيّ يستطيع أن يرفض آليّا مصادر الدّراسة الكميّة إذا كانت معالجة علاجا ملائما"[١].

ويرى شبلنر أنّ مثل هذه المناهج تتسم نتائجها بالموضوعيّة التّامة، كما يمكن تمثيلها كتابيّا بوضوح، ويرى أنّ سبب استخدام مثل هذه المناهج هو اعتمادها على الكم وهذا ما جعلها تصل إلى تصورات نفسيّة علميّة عن الجانب الكيفيّ في الأعمال الفنيّة اللّغويّة[٢].

وتتأتى موضوعيّة المنهج الإحصائيّ باعتباره نموذجا للدّقة العلميّة الّتي لا تترك مجالا لذاتية النّاقد أو الباحث كي تنفذ إلى العمل الأدبيّ[٣].

إنّ المنهج الأسلوبيّ في رأي الفريق المؤيد له، هو أداة لكلّ العلوم الإنسانيّة الّتي اتخذت من الظّواهر النّفسيّة، النّوعيّة ذات الأصل الفرديّ موضوعا لها، حيث تسمح هذه العلوم برصد الفرد ضمن الكتلة، كما تسمح بقياس فرادته، وهذا في رأي بيير جيرو صحيح في سلسلة التّعميمات والتّجرديات[٤].

وبما أنّ الأسلوب إنزياح بالنّسبة للقواعد، فإنّ الإحصاء هو الّذي يقوم بدراستها وملاحظتها وقياسها، لذا فالمنهج الإحصائيّ "لا يتوانى في فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فعّاليّة في دراسة الأسلوب"[٥].

إنّ ميزة المنهج الإحصائيّ أنّه يعمل على "تخليص ظاهرة "الأسلوب" من الحدس الخالص،

---

(١) جيرو: الأسلوبية، ص ١٣٥.

(٢) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية،ص١٤١و١٤٤.

(٣) عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص١٩٨.

(٤) جيرو: الأسلوبية، ص ١٣٣.

(٥) جيرو: الأسلوبية ،١٣٤. ينظر: ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص ٣٧.

لتوكل أمرها إلى حدس منهجيّ موجّه"[1].

وبعد استعرض رأي الفريقين: المعارض، والمؤيد للمنهج الإحصائيّ، أرى أن للمنهج الإحصائي دوره في الكشف عن الظاهرة الأسلوبية، ولا يمكن تجاهل نتائجه، التي يمكن أن تمنحنا خيوطا أولية تساعدنا في التأويل، والشرح والتفسير، كما يمكن أن تمنحنا الفرصة، لتقديم تفسير موضوعي لبعض البنى الفكرية، والدلالية في النص الشعري للشاعرة سعاد الصّباح.

(1) بليث: البلاغة والأسلوبية ، ص٥٩.

# الفصل الثّاني

# أسلوبيّة البنى الصّوتيّة

# والإيقاعيّ

## أسلوبيّة البنى الصّوتيّة والإيقاعيّة

الأسلوبيّة الصّوتيّة كما ورد تعريفها في المعجم المفصل هي" علم ينتمي إلى الفونولوجيّا، ويدرس من العناصر الصّوتيّة في لغة الإنسان تلك الّتي تحمل الوظيفتين: الانفعاليّة والنّدائيّة، والّتي لا تدخل في نظام اللّغة وقواعدها. وهذه العناصر الصّوتيّة ( مثل طريقة التّلفظ وموضع النّطق والنّبرة وحدّة الصّوت) تسمح للسّامع أن يكوّن فكرة عن معنى الكلام الّذي يقوله، كأصله الاجتماعيّ، ومنشئه الجغرافيّ، أو عمره، أو درجة ثقافته، أو جنسه"[١].

وخير ما يعبر عن انفعال الإنسان ونوازعه الدّاخليّة هو الشّعر، فلغة الشّعر لغة انفعاليّة، يقول أحمد الشّايب: "الوزن ظاهرة طبيعيّة للعبارة ما دامت تؤدي معنًى انفعاليّا، فقد ثبت في علم النّفس أنّ الإنسان حين يَمتلكه انفعال، تبدو عليه ظواهر جثمانيّة عمليّة؛ كاضطراب النّبض، وضَعف الحركة...، فاللّغة الّتي تُصوِّر هذا الانفعال لا بُدّ أن تكون موزونة"[٢].

وللشّعر ارتباط قويّ بالعاطفة، فهو يستثير المشاعر والوجدان[٣]، فالحالات الانفعاليّة الّتي تعتري الإنسان هي تعبير عن هذه العاطفة، وتأتي الموسيقى الشّعريّة انعكاسا لهذه العاطفة ولأحاسيس الشّاعر، وهذا الانعكاس يظهر جليّا على ألفاظ الشّاعر وتراكيبه وأساليبه[٤].

وأكثر ما تظهر الانفعالات كما يرى رومان ياكبسون في المادة الصّوتيّة، "فالقدرة التّعبيريّة

---

(١) يعقوب؛ إميل بديع، عاصي؛ ميشال: المعجم المفصل في اللّغة والأدب، ط١، دار العلم للملايين بيروت، ١٩٨٧م، ص٦٢٣.

(٢) الشّايب: الأسلوب، ص٦٦.

(٣) أنيس؛ إبراهيم: موسيقى الشّعر، ط٢، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٢م، ص٥. ينظر:عبد الرحمن؛ إبراهيم محمد: بناء القصيدة عند علي الجارم،ط١، دار اليقين للنشر والتوزيع،مصر، ٢٠٠٩م،ص١٣٣.

(٤) عبد الرحمن: بناء القصيدة عند علي الجارم،ص١٣٣.

للقول الانفعاليّ يتم الوصول إليه عن طريق استغلال الفوارق الصّوتيّة الموجودة في اللّغة إلى أقصى درجة"[١].

ويؤكد يوسُف أبو العدوس قيمة المادة الصّوتيّة في إظهار الأفكار والانفعالات "فالمادة الصّوتيّة تكمن فيها الطّاقة التّعبيريّة ذات البعدين الفكريّ والعاطفيّ، وإذا ما توافقت المادة الصّوتيّة مع الإيحاءات العاطفيّة المنبعثة من مكانها لتطفو على سطح الكلمة، لتتناسق مع المادة اللّغويّة في التّركيب اللّغويّ، فإنّ فاعليّة الكشف الأسلوبيّ للتّعبير تزداد لتشمل دائرة أوسع تضم التّقويم بالإضافة إلى الوصف"[٢].

إنّ نظام اللّغة الشّعريّة يتكون من تراكيب وعناصر صوتيّة ينتج عنها هذه الموسيقى؛ هذه الموسيقى هي الّتي تمنح الشّعر جماله وسحره وتميزه عن سائر الأجناس الأدبيّة، فالصّلة وثيقة بين الشّعر والموسيقى، وقد لاحظ القدماء هذه العلاقة الحميمة بين الشّعر والموسيقى، ويعتبر "الوزن الشّعريّ من أبرز الخصائص الّتي يدركها القارئ أو السّامع للوهلة الأولى، وقد احتفى النّقاد القدماء بالوزن الشّعريّ وأولوه عناية خاصّة"[٣].

فهذا الجاحظ(ت ٢٥٥هـ) يتحدث عن هذه العلاقة، فيقول: " العرب تقطّع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزونا على موزون"[٤].

فالإيقاع الموسيقي من أهم ما يميز الشّعر عن غيره من الأجناس الأدبيّة، يقول صلاح

---

([١])فضل؛ صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي،ط١، دار الشروق، القاهرة،١٩٩٨م،ص٨٣.

([٢]) أبو العدوس:الأسلوبية الرؤية والتطبيق،ص١٠٠-١٠١.

([٣])عبد الرحمن: بناء القصيدة عند علي الجارم، ص١٣٤.

([٤])الجاحظ؛ عمرو بن بحر(ت ٢٥٥هـ): البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون،ط٧، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ١٩٩٨م، ٣٨٥/١.

فضل:" أمّا البنية الإيقاعيّة فهي أول المظاهر الماديّة المحسوسة للنسيج الشّعريّ الصّوتيّ وتعالقاته الدّلاليّة"[١].

كما أكد ابن فارس(ت ٣٩٥هـ) على هذا الارتباط الوثيق بين الشّعر و الموسيقى، بقوله:" إنّ أهل العَروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العَروض وصناعة الإيقاع، إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تَقسِم الزّمان بالنّغم، وصناعة العَروض تَقسِم الزّمان بالحروف المسموعة"[٢].

وقد جعل قدامة بن جعفر(ت ٣٣٧هـ) كلا من الوزن والقافية من أركان حدّ الشّعر، يقول في تعريف الشّعر: "الشّعر قول موزون مقفى دال على معنى"[٣] فحدّ الشّعر عنده قائم على أربعة أركان: أولا: أن يكون قولا، وثانيا: الوزن، وثالثا: القافية، ورابعا: الدّلالة على المعنى.

ويرى إحسان عباس في تعريف قدامة للشّعر أنّه يصدر عن ثقافة منطقيّة إذ إنّ قوله: "الشّعر قول" بمنزلة الجنس، و"موزون" أخرج منه كلّ قول غير موزون، ومقفى أخرج منه القول الموزون الّذي لا قوافي له. وقوله: "دال على معنى" أخرج منه القول الموزون المقفى الّذي لا يدل على معنى، وجعل قدامة القافية صفة فاصلة للشّعر[٤].

وقد جعل ابن رشيق القيروانيّ(ت٤٥٦هـ) الوزن أعظم أركان حدّ الشّعر وهو مشتمل على

---

(١) فضل؛ صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، دار الآداب ، بيروت، ١٩٩٥م، ص ٢١.

(٢) ابن فارس، أحمد(ت ٣٩٥هـ): الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق: أحمد حسن بسج، ، ط١،دار الكتب العلمية ، بيروت، ١٩٩٧م، ص ٢١٢.

(٣) أبو الفرج؛ قدامة بن جعفر(ت ٣٣٧هـ): نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت،١٩٧٠م، ص٦٤. ينظر: ابن سنان الخفاجي؛ عبد الله بن محمد: سر الفصاحة،تحقيق: غبد المتعال الصعيدي،(د. ط)،مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، ١٩٥٢م، ص ٢٨٦.

(٤) عباس؛ إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب،ط٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٣م، ص١٩١.

القافية، فإن اختلفت القوافي فهذا عيب في التّقفية لا في الوزن[١]. والشّعر عند أبي حيّان التّوحيديّ(ت ٤٠٠هـ) "كلام مركب من حروف ساكنة ومتحركة، بقواف متواترة، ومعاني معادة، ومقاطع موزونة، ومتون معروفة"[٢].

فالكلّ مجمع على هذه العناصر وهي الوزن والقافية والدّلالة على المعنى، والّتي يجب توافرها في كلّ قول ليطلق عليه شعرا، ولكي تنظم شعرا بحسب اعتقاد أبي هلال العسكريّ (ت ٣٩٥هـ) ما عليك إلاّ أن تأتي بالمعاني وتنظمها في فكرك، ثم تطلب له وزنا وقافية تناسبها[٣].

وأكد الجاحظ في معرض تناوله لقضية اللّفظ والمعنى على قضية الوزن في صناعة الشّعر إلى جانب الألفاظ وغيرها، يقول:"المعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجميّ، والعربيّ، والبدويّ، والقرويّ، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، واختيار اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة الطّبع وجودة المعنى، لأنّ الشّعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التّصوير"[٤].

ولم يعهد عن العرب القدماء أنّهم تخلوا عن الوزن و القافية في معرض تأليفهم للشّعر بل تقيدوا بتوحيد الرّوي في أخر الأبيات. وأمّا الالتزام بالقافية فلم تلتزم به غير العربيّة، بينما بقية اللّغات فتكتفي بالوزن دون التّقيد بالقافية. وكان أول تمرد على الوزن والقافية في العصر العباسيّ

---

(١) القيرواني؛ الحسن بن رشيق(ت٤٥٦هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، ١٩٨١م،١٣٤/١.

(٢) أبو حيان التوحيدي؛علي بن محمد(ت ٤٠٠هـ): المقابسات، تحقيق: حسن السندوبي، ط٢، دار سعاد الصباح ، الكويت،١٩٩٢م، ص ٣١٠.

(٣) أبو هلال العسكري ؛ الحسن بن عبد الله(ت ٣٩٥هـ): كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، (د.ط)،المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٨م،ص ١٣٩.

(٤) الجاحظ؛ عمرو بن بحر(ت ٢٥٥هـ): الحيوان،تحقيق: عبد السلام هارون ،ط٢، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي، مصر، ١٩٦٥م، ١٣١/٣-١٣٢.

بحجة أنّهما قيدان تقيد حرية الشّاعر، فنادوا بطرحهما والتّخلص منهما[١] . لكن محمود مصطفى يرى أنّ العيب يقع على الشّعراء لا في هذين القيدين الّذي جعلهما بمثابة " حُجَزُ زينة، ومعاقد رشاقة، ونظام كأنّه نظام فريد لا يحسن إلّا إذا روعي فيه التّناسق والتّناظر"[٢].

وبعد هذا الاستعراض لأهمية الوزن والقافية، نأتي على تعريف الوزن، فهو كما يعرّفه الخطيب التّبريزي(ت ٥٠٢هـ) "صورة الكلام الّذي نسميه شعرا، الصّورة الّتي بغيرها لا يكون الكلام شعرا"[٣]. والوزن عند الشّكليين "يعتبر حالة من حالات الإيقاع وبرهانا ملموسا على وجوده"[٤].

وهذا الكلام الأخير يقودنا إلى الحديث عن العلاقة بين الوزن و الإيقاع، فلو رجعنا إلى القدماء من علمائنا نجد أبا حيّان التّوحيديّ يعرّف الإيقاع بأنّه "فعل يكيل زمان الصّوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة"[٥]. وعند ابن سينا(ت ٣٧٠هـ) هو "تقدير لزمان النّقرات فإن اتفق أن كانت النّقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريّا وهو بنفسه إيقاع مطلق"[٦].

أمّا علماؤنا المحدثون كشكري عيّاد فيقرر في بداية نقاشه لقضيتي الوزن والإيقاع في كتابه "موسيقى الشّعر العربيّ" "أنّ الوزن الشّعريّ ليس إلّا قسما من الإيقاع[٧]، ثم يعود في

---

(١) مصطفى؛ محمود: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ط١، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م،ص ١١٥-١١٦.

(٢) مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل ،ص١١٦.

(٣) الخطيب التبريزي(ت ٥٠٢هـ): كتاب القوافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسّاني حسن عبد الله، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٤م، ص٤.

(٤) فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي،ص٥٠.

(٥) أبو حيان التوحيدي (ت٤٠٠هـ): المقابسات، ص٣١٠.

(٦) ابن سينا (ت ٣٧٠هـ): جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف،(د.ط)، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥٦م، ص٨١.

(٧)عيّاد؛ شكري محمد: موسيقى الشعر العربي، ط٢، دار المعرفة ، القاهرة، ١٩٧٨م ،ص٣٨.

صفحات تالية ليقرر أنّهما مترادفان، ويقول: بأنّنا سنعود فيما بعد لنفرق بينهما، ويعرّف الوزن أو الإيقاع بقوله:" إنّه حركة منتظمة. والنّظام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النّظام، وتميز بعض الأجزاء عن بعض، في كلّ مجموعة ، شرط آخر، إذ إنّ سلسلة الحركات – أو الأصوات – إذا انعدمت منها هذه القّيم المتميزة استحالت إلى مجرد تردد أو ذبذبة"[١].

ويذكر شكري عيّاد أنّ محمد مندور فرق بين الوزن والإيقاع[٢]، فالوزن عنده هو"كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما. أمّا الإيقاع "فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتيّة ما على مسافات زمنيّة متساوية أو متجاوبة[٣]، ويضرب مثالا على تولد الإيقاع، فيقول: " فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاث السابقة، وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات"[٤]. وتعليقا على كلام مندور يرى شكري عيّاد أنّ الإيقاع والوزن لا يمكن فهمهما بمعزل عن بعضهما[٥].

ويرى جابر عصفور أنّ عنصر الزّمن في الشّعر هو ما يبرز التّناسب الصّوتيّ بين أحرف الكلمة، فالوزن ناتج عن تساوي زمن النّطق للكلمة الّذي يرجع في الأساس إلى تعاقب الحركة والسّكون[٦]. ويجعل جابر عصفور الوزن والإيقاع شيئا واحدا، يقول:" الحركة المنتظمة للوزن – على هذا النّحو – شبيهة بالحركة المنتظمة للإيقاع الموسيقيّ؛ لأنّ كلا منهما يقوم على المبدأ

---

(١) عيّاد: موسيقى الشعر العربي ، ص ٥٧.

(٢) نفسه،ص٦٠.

(٣) مندور؛ محمد: في الميزان الجديد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،مصر،٢٠٠٤م، ص ١٨٨.

(٤) نفسه،ص١٨٨.

(٥) عيّاد: موسيقى الشعر العربي ص ٦٢.

(٦) عصفور؛ جابر: مفهوم الشعر دارسات في التراث النقدي، (د.ط)،لجنة التأليف والتعريب و النشر، ١٩٩٥م،ص ٢٦٩.

نفسه، وهو تناسب حركة الأصوات في تعاقبها في الزّمن[١].

لكن يعود جابر عصفور ليقول: إنّ القول باتحاد الوزن مع الإيقاع الموسيقيّ اتحادا كاملا يلغي طبيعة الشّعر وتتجاهل الخصائص المميزة لأداته، فالإيقاع الموسيقيّ والوزن الشّعريّ يلتقيان في مبدأ التّناسب، ولكن صورة المبدأ تختلف في الشّعر عن الإيقاع لاعتماد الشّعر على الكلمات الدّالة والّتي تنطوي على معان مباشرة، وتنتظم بينها علاقات تجعل موسيقى الشّعر نابعة من طبيعة أداته الخاصّة القائمة على الإمكانات الصّوتيّة لهذه الأداة، فالوزن الشّعريّ يستمد فاعليته من اللّغة الّتي هي أداته[٢].

ويعتبر صلاح فضل الإيقاع أهم ما يميز القول الشّعريّ وينظم لغته، يقول الإيقاع هو" التّناوب الزّمنيّ المنتظم للظواهر المتراكبة، هو الخّاصيّة المميزة للقول الشّعريّ والمبدأ المنظم للغته"[٣] .

ويعرّف اللّسانيّون الإيقاع بأنّه" الإعادة المنتظمة داخل السّلسلة المنطوقة لإحساسات سمعيّة متماثلة تكونها مختلف العناصر النّغميّة[٤].

إن اختفاء الإيقاع من لغة الشّعر يؤدي إلى اختفاء خاصيّة الشّعر الأساسيّة، وهذا يوضح دور الإيقاع البناء في تكوين البيت الشّعريّ[٥]، فالإيقاع هو الّذي يمارس تأثيرا حاسما

---

(١) عصفور؛ جابر: مفهوم الشعر دارسات في التراث النقدي ، ص٢٦٩.

(٢) نفسه ، ص ٢٠٣-٢٠٤.

(٣) فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٥٠.

(٤) الزيدي؛ توفيق: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث،ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٤م، ص٦٣.

(٥) فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص٥٠.

على جميع مستويات الشّعر الصّوتيّة والصّرفيّة والدّلاليّة[١].

والإيقاع أشمل من العَروض الخليليّة، فالإيقاع يشمل الوزن والقافية والتّناسق الصّوتيّ النّاتجة عن علاقات داخليّة بين الحروف والتّراكيب.

ويقّسم الإيقاع الشّعريّ إلى مستويين: المستوى الخارجيّ والمستوى الدّاخليّ، ويدخل ضمن المستوى الخارجيّ الوزن والقافية، فهي "موسيقى الإطار وتمثل أبرز جوانب الموسيقى في الشّعر، وتشمل الوزن والقافية والتّصريع"[٢].

وقد فصل القدماء بين الوزن والقافية وجعلوهما علمين منفصلين، يقول قدامة بن جعفر:" وعلما الوزن والقوافي، وإن خصا الشّعر وحده..." [٣].

إنّ أشهر تعريف للقافية هو أنّها حرف الرّوي، وهو تعريف لم يأخذ به علماء العَروض، أمّا التّعريف الثّابت في كتب العَروض فهو أنّها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الّذي قبله[٤] .

ويعلق عيّاد على التّعريف الثّاني، فيقول: إن هذا التّعريف للقافية يرجع إلى الخليل، وأنّ الخليل لو عرّف القافية اعتمادا على المقاطع لأصبح تعريف القافية عنده" أنّها المقطع الشّديد الطّول –المكون من حرف ساكن فمدّ فحرف ساكن– في آخر البيت، أو المقطعان الطّويلان في آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة وإنّها أيْ القافية لا بدّ أن تلزم أبيات القصيدة

---

(١) نفسه ،ص٥٠.

(٢) عبد الرحمن: بناء القصيدة عند علي الجارم، ص١٣٤.

(٣) قدامة بن جعفر(ت ٣٣٧هـ): نقد الشعر، ص٦١.

(٤) عيّاد: موسيقى الشعر العربي ،ص٩٩، فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٢٦١.ينظر: أنيس: موسيقى الشعر، ص٢٤٤.

جميعها[١].

ومن أهل العَروض من يفرق بين القافية والرّوي، ولا يجعلهما شيئا واحدا، والرّوي عند هؤلاء هو ذلك الصّوت الّذي يتكرر في القصيدة ويشترك في كلّ قوافي القصيدة وتبنى عليه الأبيات، ولا يكون الشّعر مقفى إلّا إذا اشتمل عليه، وهذا الرّوي تنسب له القصائد أحيانا فيقال سينيّة البحتريّ، وهمزيّة شوقيّ[٢].

"فتأثير القافية لا يقف عند حدّ النّظام الموسيقيّ الصّوتيّ وإنّما نجده وثيق الصّلة بالنّظم الصّرفيّة والنّحويّة والأسلوبيّة وحتى بمعجم الشّعر وكلماته"[٣]. إنّ تكرار القافية يعتبر جزءا مهما من الموسيقى الشّعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقع السّامع ترددها[٤].

ويصف جريماس(Grimas) البنيّة الإيقاعيّة بـ" أجروميّة التّعبير الشّعريّ"[٥]، فالبنية الإيقاعيّة هذه تقسم إلى مستويين: خارجيّ وداخليّ، والمراد بالمستوى الخارجيّ الموسيقى النّابعة من نظام الوزن العَروضيّ وتتابع انتظام القافية على وزن محدد، ورويّ ثابت يتكرر على مدار القصيدة. أمّا المراد بالمستوى الدّاخليّ فهو المستوى النّاتج عن نظام صوتيّ ينتج من خلال تكرار للحروف والكلمات والتّراكيب، ومن خلال أيضا الطّباق والتّوازيّ والمحسنات البديعيّة بوجه عام، والّتي يتلاعب بها ويهندسها الشّاعر بطريقته ليشكل منها علاقات جديدة، ويضفي عليها قيما تعبيريّة وتأثيريّة، تنعكس مباشرة على الحالة الوجدانيّة والفكريّة عند المتلقّي.

---

(١) عيّاد: موسيقى الشعر العربي ، ص٩٩.

(٢) أنيس: موسيقى الشعر ص٢٤٥.

(٣) فضل: نظرية البنائية، ص ٨١.

(٤) أنيس: موسيقى الشعر، ص٢٤٤.

(٥) فضل:أساليب الشعرية المعاصرة، ص٢١.

وقد ميّز صلاح فضل بين المستوى الخارجيّ والمستوى الدّاخليّ بقوله":المستوى الصّوتيّ الخارجيّ المتمثّل في الأوزان العَروضيّة بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القّوافي ونظام تبادلها، ومسافاتها، وتوزيع الحزم الصّوتيّة، ودرجات تموجها وعلاقاتها، كما تشمل مايسمى عادة بالإيقاع الدّاخليّ المرتبط بالنّظام الهارمونيّ الكامل للنّص الشّعريّ"[1].

وتسعى هذه الدّراسة في هذا الفصل إلى دراسة المستوى الإيقاعيّ الدّاخليّ والخارجيّ عند الشّاعرة سعاد الصّباح في شعرها، متدرجا من ديوانها الأقدم إلى الأحدث، في محاولة الكشف عن تطور الأسلوب عندها في بنيته الصّوتيّة على مدار رحلتها الإبداعيّة.

## أولا: أسلوبيّة البنى الصّوتيّة والإيقاعيّة الدّاخليّة:

تهدف هذه الدّراسة في مستوها الإيقاعيّ الدّاخليّ للكشف عما يعتبر ملمحا صوتيّا بارزا في شعر سعاد الصّباح، في محاولة لتفسير هذا الملمح الصّوتيّ انطلاقا من لغة النّصّ، وعلاقة الصّوت بالمعنى ودلالته، وقد كان للقدماء محاولات لدراسة هذه العلاقة الوشيجة بين الصّوت والمعنى، و كان لابن جني في كتابه الخصائص محاولات من هذا القبيل، كما كان للسيوطيّ في كتابه المزهر في علوم العربيّة محاولات أيضا. وحول هذه العلاقة القائمة بين الصّوت والمعنى، يقول عبد القّاهر الجرجانيّ(ت ٤٧١هـ):" إنّ ما يعطي التّجنيس من الفضيلة، أمر لم يتمَّ إلّا بنصرة المعنى"[2]. ويقول أيضا:" وعلى الجملة، فإنّك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا، حتى

---

([1]) فضل:أساليب الشعرية المعاصرة ، ص٢٢.

([2])الجرجاني؛ عبد القاهر(ت ٤٧١هـ): أسرار البلاغة، تحقيق:محمود شاكر، (د.ط)، طبعة المدني ،القاهرة،(د.ت)،ص٨.

يكون المعنى هو الّذي طلبه واستدعاه وساق نحوه"[١].

ويقول ابن الأثير(ت ٦٣٠هـ):" ومن له أدنى بصيرة يعلم أنّ للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار، وصوتا منكرا ...، وأنّ لها في الفم أيضا حلاوة كحلاوة العسل، ومرارة كمرارة الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النّغمات والطّعوم"[٢].

أمّا القّضية في العصر الحّديث فمختلفة تماما، فقد اهتمت الدّراسات العلميّة بهذا الجانب المهم الّذي يضفي على النّصّ حالة من الانسجام والتّناغم، تعكس الحالة الانفعاليّة للشّاعر، وبالآتي تأثر على الحالة الشّعوريّة عند المتلقّي وبدرجة تفاعله مع النّصّ، فالشّاعر الحداثيّ في حقيقة الأمر مهندس كلمات، يعيد إنتاج اللّغة بأسلوب فنّيّ جديد غير مألوف ولا متوقع، يقول نزار قبانيّ:" الشّعر هندسة حروف وأصوات نُعمر بها في نفوس الآخرين عالماً يشبه عالمنا الدّاخليّ والشّعراء مهندسون لكلّ منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها"[٣].

صار الايقاع الشّعريّ كما أسلفت سابقا ظاهرة أشمل من مجرد الوزن،" فبالإضافة إلى الإيقاع الصّوتيّ صار من الممكن عقلا وذوقا الحديث عن إيقاع الصورة الشّعريّة وإيقاع الدّلالة، بل وإيقاع التّنظيم الطّباعيّ للصفحة الشّعريّة، وكلّها إيقاعات شديدة الصّلة بإنتاج الدّلالة"[٤].

---

([١])نفسه،ص١١.

([٢])ابن الأثير؛ ضياء الدين(ت ٦٣٧هـ) : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق:أحمد الحوفي، بدوي طبانة،(د.ط)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،(د.ت)، ١/ ١٧١.

([٣]) يوسف؛ حسني عبدالجليل: موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية،(د.ط)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٩م،١٧/١ نقلا عن ( قباني؛ نزار: الشعر قنديل أخضر، ط٢ ،منشورات المكتب التجاري، بيروت، ١٩٦٤م ،ص ٣٩.

([٤]) راجح؛ سامية: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر "عبدالله حمادي" رسالة دكتوراه جامعة العقيد الحاج لخضر ٢٠١١م، ص١٢٦.

إنّ الموسيقى الدّاخليّة هي "الّتي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة"[١]، وترى ابتسام حمدان أنّ" أيّة دراسة لجماليات الوزن والعَروض الشّعريين تبقى ناقصة ما لم نتبين الحركة الإيقاعيّة الدّاخليّة الّتي تؤثر في نشاط الإيقاع الخارجيّ على نحو من الأنحاء، إذ إنّها هي الّتي تمنحه مذاقه الخاص"[٢].

وفي محاولة لتحري الدّقة العلميّة في تحليل الظّواهر الأسلوبيّة، سأعمد إلى استخدام المنهج الإحصائيّ، معتمدا على مقاييس الوصف الإحصائي، القائم قياس كثافة المتغير الأسلوبي، الذي يتحقق بقسمة الظاهرة الأسلوبيّة المكررة، على المجموع الكلي لعدد القصائد في الديوان الواحد، ثم جمع عدد مرات تكرار الظاهرة الأسلوبية على مستوى الدواوين التسعة، وقسمتها على عدد القصائد الكلي للدواوين التسعة ، فحساب النسب سيتم بناء على هذه العملية:

الظاهرة الأسلوبية المكررة أو البحر الشعري المكرر ×١٠٠

عدد القصائد الكلي للديوان/ الدواوين

(١) أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق،ص٢٦١.

(٢) حمدان ؛ابتسام أحمد: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط١، دار القلم العربي، حلب،١٩٩٧م، ص٣٢٠.

وقد شملت الدّراسة مجموعة مختارة من دواوين الشّاعرة سعاد الصّباح بحسب تسلسلها الزّمني، على النّحو الآتي:

| الرقم | الدّيوان | تاريخ الإصدار | عدد القصائد |
|---|---|---|---|
| ١ | أمنية | ١٩٧١م | ٥٠ |
| ٢ | إليك يا ولدي | ١٩٨٢م | ٢٠ |
| ٣ | فتافيت امرأة | ١٩٨٦م | ١٨ |
| ٤ | في البدء كانت الأنثى | ١٩٨٨م | ٩٧ |
| ٥ | برقيات عاجلة إلى وطني | ١٩٩٠م | ٧ |
| ٦ | قصائد حبّ | ١٩٩٢م | ٨ |
| ٧ | امرأة بلا سواحل | ١٩٩٤م | ١٠ |
| ٨ | خذني إلى حدود الشّمس | ١٩٩٧م | ١٤ |
| ٩ | والورود تعرف الغضب | ٢٠٠٥م | ٢٤ |
| | | | المجموع ٢٤٨ |

**١-التّكرار (Repetition):**

تعدّ ظاهرة التّكرار سمة تميز بها النّصّ الشّعريّ الحداثيّ، فلا يكاد يخلو نصّ شعريّ من هذه السّمة المميزة الّتي تضفي على النّصّ تماسكا وتلاحما بين أجزائه، وتجعله أكثر حيويّة، بالإضافة إلى صبغ النّصّ بنغم موسيقيّ يطرب الآذان، كما أنّ للتكرار دورا مهما في إثراء المعنى

وإغناء الدّلالة، وعكس انفعالات الشّاعر الدّاخليّة، والكشف عما يريده، وبالآتي القدرة على التّأثير بالمتلقّي وهي الغاية الأسمى لنّظم الشّعر. " فالتكرا خاصية لغويّة، لكنها تتحول عبر النسق العلائقي الّذي يوفّره السّياق الشّعريّ إلى عاطفة مشحونة بالإيحاء والتّوتر "[1].

وقد تتداخل الظّواهر التّكرارية فيما بينها، فأسلوب النّداء على سبيل المثال الّذي يرد في دواوين الشّاعرة قد يرد ظاهرة تكرارية في بداية الأسطر الشّعريّة، وقد يرد لازمة، أو تكرار عبارة ، وهكذا؛ لذا ما اعتبرته ظاهرة تدخل تحت تكرار البداية لم نرجع مرة أخرى، وندخله ضمن تكرار أسلوب النّداء، أو قد يرد أسلوب التّكرار ضمن عبارة تتكرر مرات عديدة في القصيدة، فهنا أحصيته ضمن تكرار العبارة، ولم أرجع مرة أخرى لأحصيه ضمن تكرار أسلوب النّداء وهكذا. وغاية ذلك كلّه أن تكون عمليّة الإحصاء للظّاهرة التّكراريّة صادقة.

**١-١- التّكرار لغة:**

كرر: وكرّ يكرّ كرّا إذا رجع بعد فرار وبعد ذهاب[2]. كرر: و "كَرَّ" عن الشّيء كُروراً رجع وعليه عطف[3].كرر: الكرّ: الرّجوع. يقال: كرّه وكرّ بنفسه، يتعدى ولا يتعدى. والكرّ: مصدر كَرّ عليه يكرّ كرّا وكرورا وتكرارا: عطف. وكرّ عنه: رجع، وكرّ على العدو يكرّ؛ ورجل كرار ومكرّ، وكذلك الفرس. وكرر الشّيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى. يقال: كررت عليه الحديث وكركرته إذا

---

([1])أبو مراد؛ فتحي ، وشهوان؛ وفاء: الإيقاع الداخلي في رسالة التربيع والتدوير للجاحظ، **مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)**،(مج٢٨)، (ع٨)، ٢٠١٤م، ص١٨٥٧.

([2]) ابن دريد؛محمد بن الحسن(ت ٣٢١هـ): جمهرة اللغة، تحقيق:رمزي منير بعلبكي، ط١،دار العلم للملايين ،بيروت ، ١٩٨٧م،مادة (كرر).

([3])ابن القَطَّاع؛علي بن جعفر :كتاب الأفعال،ط١، عالم الكتب،١٩٨٣م، ٩٩/٣.

رددته عليه. وكركرته عن كذا كركرة إذا رددته. والكرّ: الرّجوع على الشّيء، ومنه التّكرار[١].

**١-٢- التَّكرار اصطلاحا:**

هو "استعمال اللّفظ مرتين، في نفس المعنى اللّغويّ، لا يتميز استعمال الثّاني عن الأول بمعنى خاص، سوى ما قد يتولد عن مجرد التّكرار"[٢]. وهو أيضا: "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفنّيّ"[٣]. ويعرّفه رومان ياكوبسون بأنّه" خطاب يكرر كليّا أو جزئيّا نفس الصّورة الصّوتيّة متجاوزا في الواقع حدود الشّعر إلّا أنّ الشّعر يستلزم في الوقت نفسه الوظيفة الشّعريّة"[٤]. وقد عدّ أحمد مختار عمر التّكرار أساس الإيقاع بجميع صوره، فـ"نجده في الموسيقى كما نجده أساسًا لنظريَّة القافية في الشِّعر"[٥].

إنّ هذه الظّاهرة، وأقصد بها ظاهرة التّكرار، لم تكن بَدْعا جديدا في العصر الحديث، وإنّما كان لهذه الظّاهرة حضورها في الشّعر الجاهليّ، ومن ثمّ في القرآن الكريم، والحديث النّبويّ، وقد تناولها القدماء بالبحث والدّراسة وتحدثوا عن فوائدها وأثرها[٦].

إنّ التّكرار، وإن كان له حضوره في الشّعر الجاهلي، إلّا أنّ طبيعة استخدامه والغاية منه تختلف عنه في الشّعر الحديث إذ "يتميّز التّكرار في الشّعر الحديث عن مثيله في الشّعر التّراثيّ

---

(١) ابن منظور؛ جمال الدين(ت ٧١١هـ):لسان العرب،مادة (كرر).

(٢)الطرابلسي؛ محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات،(د.ط)،منشورات الجامعة التونسية،تونس،١٩٨١م ،ص٦٢.

(٣) عمر؛أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة،ط١، عالم الكتب، ٢٠٠٨م،١٩١٩/٣.

(٤) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية،ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، ط١، دار توبقال،الدار البيضاء، ١٩٨٨م، ص ٣٤-٣٥.

(٥) عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ١٩١٩/٣.

(٦)القرعان؛ فايز عارف: في بلاغة الضمير والتكرار دراسات في النص العذري، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٠م،ص١١٧.

بكونه يهدف بصورة عامّة على استكشاف المشاعر الدّفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخليّة فيما يشبه البثّ الإيحائي، وإن كان التّكرار التّراثيّ يهدف إلى إحداث إيقاع خطابي متوجّه إلى الخارج، فإنّ التّكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع دراميّ سيكولوجيّ"[١].

فوظيفة التّكرار – أو التّواتر الفنّيّ كما يطلق عليها جورج طراد– في التّراث القديم غايته ترسيخ المعنى وتأكيده، بينما في الشّعر الحديث فدوره مختلف على الإطلاق، فقد اتخذ التّكرار وظيفة نفسيّة، بحيث يعكس حالة التّردد والقلق الّتي تنتاب ذات الشّاعر فينعكس صوتيّا في نصّه، وأهم وظيفة للتّواتر الفنّيّ في الشّعر العربيّ الحديث هي الوظيفة الصّوتيّة، الّتي يعكس من خلالها التّواتر نغما موسيقيّا يعمل على تماسك النّصّ الشّعريّ[٢].

وممن كان له دور الرّيادة في تناول هذه الظّاهرة ابن قتيبة(ت ٢٧٦هـ) في دراسته لأسباب التّكرار في القرآن الكريم، موضحا الغرض منه وهو الإفهام والتّوكيد، وجعل التّكرار من مذاهب العرب[٣].

وممن كانت له عناية مميزة بهذه الظّاهرة أيضا، ابن رشيق( ت ٤٥٦هـ)، فقد خصص دراسته لهذه الظّاهرة في الشّعر دون القرآن إلّا ما جاء يسيرا، وبوّب لها في كتابه بابا سماه "باب التّكرار" ولكنه في دراسته لهذه الظّاهرة لم يتناول كلّ أنماط التّكرار، بل اقتصر في دراسته لها على تكرار المفردة، وتناول نوعا واحدا من المفردات وهو تكرار الاسم، ولم يتناول الأنماط الأخرى

---

([١])عيد؛ رجاء: لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، (د.ط)،منشأة المعارف، الإسكندرية،١٩٨٥م، ص٦٠.

([٢]) طراد؛ جورج: التواتر الفني في تجربة سعاد الصباح، نموذج "برقيات عاجلة إلى وطني" بحث من كتاب: منارة على الخليج الشاعرة سعاد الصباح، المنتدى الثقافي المصري،(د.ت)،١/٢٤٤.

([٣]) ينظر: ابن قتيبة؛عبد الله بن مسلم(ت ٢٧٦هـ) : تأويل مشكل القرآن، تحقيق:إبراهيم شمس الدين،(د.ط)، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،(د.ت)، ص ١٤٩–١٥٢.

كتكرار العبارة أو الجملة، وتكرار الاسم عنده يأتي لأجل التّشوق والاستعذاب، أو التّنويه، أو الإشادة بالمذكور أو تعظيما له أو تهديدا له، أو يذكر توجعا وحزنا في مقام الرّثاء[١].

وقد تحدث ابن رشيق عن قضية مهمة بالنّسبة لظاهرة التّكرار إلا وهي جمال التّكرار وقبحه بحسب موضعه، يقول:"وللتّكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التّكرار في الألفاظ دون المعانى، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللّفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه"[٢].

و اعتبر ابن سنان الخفاجيّ(ت ٤٦٦هـ) تكرار اللّفظة قبحا، فهو يعجب من أصحابه الّذين يُعجبون ببيت من الشّعر قد تكررت فيه لفظة "كان".

لَو كُنتَ كَتَمتَ الحُبَّ كُنتَ كَمَا كُنَّا وَكُنتَ وَلَكن ذَاكَ لَم يَكُن

ويعلق على مسألة التّكرار الواردة في هذا البيت قائلا:" وليس يحتاج إلى دليل على قبحه للتّكرار أكثر من سماعه"[٣]. كما يحتج على قبح التّكرار ببيت لأبي تمام يقول فيه:

فالمجدُ لا يرضى بأنْ ترضى بأنْ يَرْضَى امْرؤٌ يَرْجُوكَ إلاّ بالرّضى[٤]

فيورد ابن سنان الخفاجيّ كلاما لإسحاق بن إبراهيم الموصليّ مبديا رأيه بهذا البيت" يقول

---

(١) ينظر: ابن رشيق القيرواني(ت ٤٦٣ هـ):العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ٢/٧٣-٧٨.

(٢)ينظر :نفسه، ٢/ ٧٣ وما بعدها.

(٣) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، ص٩٧.

(٤) الخطيب التبريزي(ت ٥٠٢ هـ): ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق: محمد عبده عزام ، ط٤، دار المعارف ،القاهرة،(د.ت)، ٢/٣٠٧. والبيت ورد في الديوان: فالمجد لا يرضى بأن ترضى بأن يرضى امرؤ يرجوك إلّا بالرّضا

فيه لأبي تمام: "لقد شققت على نفسك يا أبا تمام والشّعر أسهل من هذا"[١].

ويشير ابن سنان الخفاجيّ إلى انتشار ظاهرة تكرار ألفاظ بعينها في أشعار شعراء زمانه، والّتي أنكرها عليهم " وهذا الّذي أنكرناه من تكرار الألفاظ فن قد أولع به الشّعراء والكتّاب من أهل زماننا هذا حتى لا يكاد الواحد منهم يغفل عن كلمة واحدة فلا يعيدها في نظمه أو نثره ومتى اعتبرت كلامهم وجدته على هذه الصّفة. وما أعرف شيئاً يقدح في الفصاحة ويغض من طلاوتها أظهر من التّكرار لمن يؤثر تجنبه وصيانة نسجه عنه. إذ كان لا يحتاج إلى كبير تأمل ولا دقيق نظر"[٢].

وحول هذا الموقف الذّام لظاهرة التّكرار تقول كاميليا عبد الفتاح: "عيب على الشّاعر العربيّ القديم التّكرار من قبل النقّاد العرب القدامى، خاصة علماء اللّغة أمثال الأصمعيّ وأبي عبيدة والأخفش وغيرهم، واعتبر التّكرار أحد عيوب الشّعر، وأحد مبادئ النّقد اللّغويّ في القرن الثّاني الهجريّ على يد متقدّميّ اللّغويين من العرب وبادر هؤلاء إلى وضع شروط تبيح التّكرار للشّاعر"[٣].

بينما نجد لأبي البقاء العكبريّ(ت ٦١٦هـ) موقفا مخالفا لموقف ابن سنان في نظرته للتّكرار، إذ يرى التّكرار مزية لا قبحا فيه ولا عيبا، فينقل العكبريّ كلاما لشيخه أبي الفتح نصر بن محمَّد الوزير الجزريّ يعترض عمن يعيب تكرار الألفاظ في الشّعر، يقول:" إن كان هذا عيا

---

(١) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، ص٩٨.

(٢) نفسه ،ص١٠٦.

(٣) الناصر؛ مكية عيسى: ظواهر أسلوبية في شعر حسن محمد الزهراني،ط١، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت،٢٠١٥م،ص٣٦٣.نقلا عن ( عبد الفتاح؛ كاميليا: الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني، النادي الأدبي، الباحة،٢٠٠٨م، ص١٥٦.٠١

فحديث النَّبِي أصله، فقد قال رسول الله:" يوسف الكريم ابن الكريم ابن الكريم ابن الكريم"، وإنَّما تُكرر الأَلفاظ لشرف الآباء[1].

و هناك من النّقاد المحدثين من نظر إلى التّكرار نظرة سلبيّة معتبرا إياه عيبا من عيوب الشّعر، ومن هؤلاء شوقيّ ضيف في أثناء دراسته لشعر مهيار، و الّذي جعل مسألة التّكرار في شعره، من المسائل الأخرى التي أفسدت شعر مهيار، فقد عدّه نوعا من الابتذال، أصاب شعره بضروب من الرّكاكة والإسفاف[2].

ومن عرض مواقف النّقاد حول ظاهرة التّكرار يظهر أنّهم افترقوا إلى فريقين؛ فريق يرى فيها ظاهرة قبيحة مذمومة، وفريق آخر يرى فيها مزية تزيد الكلام شرفا، والموقف المنصف لهذه الظّاهرة هو النّظر إلى موضع التّكرار في الشّعر، فإذا أدى وظيفته في تقويّة المعنى وعكس الحالة النّفسيّة للشّاعر، وارتبط بالمعنى العام للقصيدة، كان موضعه موضعا شريفا، أمّا إذا جاء بلا قيمة ومجرد حشو يمكن الاستغناء عنه، فهذا هو التّكرار المذموم، يقول عبد الشّافي أحمد: "إنّ التّكرار المطلق لا يوصف بالذّم أو المدح، إلّا إذا كان ممّا يمكن الاستغناء عنه، وكان الّذي تكرره خاليا من أيّ معنى جديد يضاف إلى الأول، فعندئذٍ يكون مذموما ولغوا، ولا فائدة منه، أمّا ما عدا ذلك كأنّ يوظفه المتكلم توظيفا بلاغيّا يزيد من روعة الأسلوب"[3].

ولقد نبهت نازك إلى هذه القضية المهمة لظاهرة التّكرار، وهو أنّ التّكرار قد يكون مبتذلا

---

([1])العكبري؛ أبو البقاء عبد الله: شرح ديوان المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا،إبراهيم الأبياري،عبد الحفيظ شلبي، (د.ط)،دار المعرفة،بيروت، (د.ت)،٤/٢١٧.

([2])ضيف؛أحمد شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي،ط١٢،دار المعارف، بمصر،(د.ت)،ص ٣٥٨.

([3]) الشيخ؛ عبد الشافي أحمد علي: ظاهرة التّكرار في القرآن الكريم، جامعة الأزهر، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، القاهرة(د.ت)،ص١٥.( elibrary.mediu.edu.my/books/SDL0458. )

إذا لم يستخدمه الشّاعر في موضعه، وإنّ أول قواعد التّكرار هو أن يرتبط اللّفظ المكرر بالمعنى العام[١].

و خصص ابن الأثير(ت ٦٣٧هـ) للتّكرار في كتابه بابا سماه" في التّكرار" وعرّفه بأنّه" دلالة اللّفظ على المعنى مرددا"[٢]، وعرّفه ابن أبيّ الأصبع(ت ٦٥٤هـ ) أيضا، بقوله:" أن يكرر المتكلم اللّفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذّم أو التّهويل أو الوعيد"[٣].

وكان لنازك الملائكة دور الرّيادة في العصر الحديث في تناول قضايا شعريّة تخص الشّعر الحديث، ومن بينها قضية التّكرار، الّتي تناولتها بالبحث في كتابها "قضايا الشّعر المعاصر "فقد عرفته بقولها: "هو إلحاح على جهة هامة من العبارة، يعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها"[٤]. وحول فكرة التّكرار نفسها يقول علي عشري:" يوحي [التّكرار] بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر، وإلحاحه على فكر الشّاعر أو شعوره أو لا شعوره"[٥].

أولى النّقد الحديث مسألة التّكرار أهمية كبيرة لما لها من أهمية في الكشف عن خفايا النّصّ ودلالته، فالعلاقة وثيقة وذات دلالة بين الدّال والمدلول، لا كما تدعيه اللّسانيّات الحديثة من أنّ العلاقة اعتباطيّة بينهما، فالتّكرار يحتوي على" طاقات فنيّة وتعبيريّة تغني المعنى وتساعد على إعطاء وحدة للعمل، وذلك من خلال مظاهره المتنوعة الّتي تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة وإلى

---

(١)الملائكة؛ نازك: قضايا الشعر المعاصر، ط٣ ،منشورات مكتبة النهضة، ١٩٦٧م، ص٢٣٠-٢٣١.

(٢) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ٣/٣.

(٣)ابن أبي الإصبع العدواني؛ عبد العظيم :تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن،تحقيق: الدكتور حفني محمد شرف، (د.ط)،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة التراث الإسلامي، القاهرة،١٩٦٣م،ص٣٧٥.

(٤)الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٤٢.

(٥)زايد؛علي عشري:عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٥، مكتبة الآداب، القاهرة،٢٠٠٨م،ص٥٨.ينظر:السعدني؛ مصطفى: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،(د.ط)،منشأة المعارف، الاسكندرية،١٩٨٧م،ص١٧٢.

العبارة وإلى بيت الشّعر "[1].

وترى نازك أنّ التّكرار يحتاج: " إلى مهارة ودقة، بحيث يعرف الشّاعر أين يضعه، فيجيء في مكانه اللّائق، وأن تلمس يد الشّاعر تلك اللّمسة السّحريّة الّتي تبعث الحياة في الكلمات،لأنّه يمتلك طبيعة خادعة، فهو بسهولته وقدرته على ملئ البيت وإحداث موسيقى ظاهريّة يستطيع أن يظلّل الشّاعر ويوقعه في منزلق تعبيريّ"[2].

إنّ التّكرار "أداة أساسيّة مشتركة في الشّعر كلّه"[3]، وقد أصبح ملمحا أسلوبيّا يتميز به الشّعر المعاصر، فلا تكاد قصيدة من قصائد شعر التّفعيلة تخلو من هذه الظّاهرة " ذلك أنّ المتتبع لشعراء الحداثة وشعرهم يدرك أنّ بنية التّكرار هي أكثر البنى الّتي تعامل معها هؤلاء الشّعراء، ووظفوها بكثافة لإنتاج الدّلالة...، بل إنّها في بعض الأحيان قد تستغرق النّصّ الشّعريّ كلّه"[4].

يقول كوهن(Cohen) "لا شيء يظهر الطّبيعة اللّاتأثير للنّثر في مقابل الشّعر، أفضل من ظاهرة التّكرار، الّذي هو محظور بشدة في النّثر...شائع في الشّعر"[5].

وقد ربطت نازك الملائكة أسلوب التّكرار بحالة المتكلم النّفسيّة، وبينت دور التّكرار وأهميته في الدّراسة النّقديّة فهو كما ترى" ذو دلالة نفسيّة قيّمة تفيد النّاقد الأدبيّ الّذي يدرس الأثر ويحلل

---

([1]) ولدعبدي؛ محمد: السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية،(د.ط)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،٢٠٠٩م ص٢٢١.

([2]) الملائكة : قضايا الشعر المعاصر،ص ٢٥٧.

([3]) النّجار؛عبد الفتاح: حركة الشعر الحر في الأردن من العام١٩٧٩ إلى العام ١٩٩٢م، ط١، مركز النجار الثقافي، إربد،١٩٩٨م،ص١٤٤.

([4]) عبد المطلب؛ محمد: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط٢،دار المعارف،القاهرة، ١٩٩٥م، ص٣٨١.

([5]) كوين؛ جون: النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، ط٤، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٩م، ص٤٥٦.

نفسيّة كاتبه"[١]، ويربط السّعدنيّ أيضا التّكرار بالحالة النّفسيّة للمتكلم، يقول:" يلجأ الشّاعر إلى التّكرار ليوظفه فنيّا في النّصّ الشّعريّ المعاصر لدوافع نفسيّة وأخرى فنيّة"[٢]. إنّ للتّكرار القدرة على نقل التّجربة الشّعوريّة والحالة النّفسيّة الّتي يعيشها الشّاعر، وبالآتي يضمن تفاعل المتلقّي معه ومشاركته انفعالاته ومشاعره. و شكل التّكرار في شعر الشّاعرة سعاد الصّباح ملمحا صوتيّا بارزا.

## ١-٣- أشكال التّكرار

وقد جاء حضور هذه الظّاهرة في شعرها على الشّكل الآتي:

### أ- تكرار الكلمة

عدّ فهد عاشور تكرار الكلمة من "أبسط أنواع التّكرار وأكثرها شيوعا بين أشكاله المختلفة"[٣]، وهذا ما أكدته نازك الملائكة، مضيفة إلى أنّ هذا النّوع بحاجة إلى شاعر موهوب يرتقي به إلى درجة الأصالة والجمال[٤]. فتكرار الكلمة يعد "نقطة ارتكاز أساسيّة لتوالد الصّور والأحداث، وتنامي حركة النّصّ"[٥]. ودلالة تكرار الكلمة قد تكون " أكثر دقة في نتائجها من دراسة تكرار الحروف الّتي يمكن أن يصل معها المرء إلى نتائج ثابتة دون تحفظات"[٦].

---

(١)الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٤٢.

(٢) السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص١٧٢.

(٣) عاشور؛ فهد ناصر: التكرار في شعر محمود درويش، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،٢٠٠٤م، ص٦٠.

(٤) الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣١.

(٥)الغرفي؛ حسن: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر،(د.ط)، إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠١م، ص٨٤.

(٦)ربابعة؛ موسى: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي،ط١، دار جرير للنشر والتوزيع،عمان، ٢٠١٠م،ص٢٤.

شكل تكرار الكلمة عند الشّاعرة سعاد الصّباح حضورا بارزا في شعرها، وظفته للتّعبير عن انفعالاتها ومشاعرها المختلفة، مما صبغ هذه القصائد بألوان من المشاعر والأحاسيس.

إنّ قصائد الشّاعرة سعاد الصّباح مزدحمة بتكرار الكلمات من أسماء وأفعال، وهذا التّكرار تعددت أشكال انتشاره في القصيدة، فهو إمّا أن يأتي في أسطر شعريّة متتابعة، وإمّا أن يأتي في مقاطع القصيدة على غير ترتيب. وهذا التّكرار للكلمات يحقق إيقاعا موسيقيّا ملحوظا فعندما " يشكل الشّاعر كلماته، فهو يستغل الخصائص الأخرى لها إلى جانب الخصائص الإشاريّة، فهو يولي قدرة تلك الكلمات على التّناسق اهتماما ليخلق جملا إيقاعيّة وإيحاءات سمعيّة في ارتباطها بكلمات أخرى"[١].

وقد تراوح تكرار الكلمة في المنجز الشّعريّ عند سعاد الصّباح بين تكرار الاسم وتكرار الفعل، وهذا التّكرار للكلمة كان لها موقعها في القصيدة، فتكرارها في كلّ مرة كان يضفي على القصيدة معنى جديدا "والكلمة المكررة في كلّ صورة أو في كلّ بيت لها موقعها منها، وكلّ له موقعه من الصّورة الكليّة، بحيث لو حذفت إحداها لاختلت الصّورة العامّة"[٢]، يقول إبراهيم أمين:" وأحسب – في ظاهرة التّكرار– أنّ الشّاعر– في عملية لا شعوريّة– أنّه يكرر ألفاظه أو حتّى لو أدرك ذلك، فإنّ المعنى في نفسه لم ينته بعد، لذا تجده مستمرا في تكراره حتى تمتلئ نفسه، وتكتمل صورته، والتّكرار قد يكون للربط بين الأبيات أو فرصة ليستقصي الشّاعر صورته، أو يؤكد معانيه، أو يبين أقسام الأشياء" [٣]. من خلال الجدول الإحصائيّ لظاهرة تكرار الكلمة/الاسم في

---

(١) يحياوي؛ رواية: شعر أدونيس البنية والدلالة، (د.ط)،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨م، ص٢٩٩ .

(٢) صبح؛علي: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر،(د.ط)، المكتبة الأزهرية للتراث،١٩٩٦م، ص٦٠.

(٣) الزرزموني، إبراهيم أمين: الصورة الفنية في شعر على الجارم،(د.ط)،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر،٢٠٠٠م، ص١٢٠.

الدّواوين المدروسة تظهر النّتائج الآتية:

| ظاهرة تكرار الكلمة / الاسم | الدّيوان/ عدد القصائد | عدد مرات التّكرار | نسبة التّكرار |
|---|---|---|---|
| | أمنية /٥٠ | ٣ | %٦ |
| | إليك يا ولدي/٢٠ | ٨ | %٣٨ |
| | فتافيت امرأة/١٨ | ٨ | %٤٤ |
| | في البدء كانت الأنثى/٩٧ | ١١ | %١١ |
| | برقيات عاجلة إلى وطني/٧ | ١ | %١٤ |
| | قصائد حبّ/٨ | ٥ | %٦٣ |
| | امرأة بلا سواحل/١٠ | ٢ | %٢٠ |
| | خذني إلى حدود الشّمس/١٤ | ٢١ | %١٥٠ |
| | والورود تعرف الغضب/٢٤ | ١٨ | %٧٥ |

أما نسبة تكرار الاسم في الدّواوين المدروسة فهي كما يلي:

| نسبة تكرار الكلمة/الاسم | عدد مرات التكرار | النّسبة المئويّة |
|---|---|---|
| | ٧٧ | %٣١ |

يظهر من قراءة الجدول السّابق أنّ ظاهرة تكرار الاسم بدأت ضعيفة كملمح أسلوبيّ في ديوانها الأول بحسب ترتيبه في الجدول( أمنية ١٩٧١م)، بنسبة (٦%)، ثم أخذت مساحة هذه الظّاهرة بالبروز بشكل كبير في ديوانها (خذني إلى حدود الشّمس ١٩٩٧م)، بنسبة(١٥٠%)، ثم وليها في المرتبة الثّانية ديوان( والورود تعرف الغضب ٢٠٠٥م) بنسبة(٧٥%)، ثم جاء (ديوان

فتافيت امرأة ١٩٨٦م) في المرتبة الثّالثة بنسبة(٤٤%)، وهذا يوضح تطور الأسلوب ونضوجه عند الشّاعرة سعاد الصّباح في ختام مراحلها الإبداعيّة بشكل واضح. لكن ما يلفت الانتباه في قراءة هذا الجدول هو انخفاض نسبة حضور هذه الظّاهرة في ديوان (في البدء كانت الأنثى ١٩٨٨م) بنسبة(١١%)، بعدما شكلت ارتفاعا في كلّ من ديوان (إليك يا ولدي ١٩٨٢م) بنسبة (٣٨%) و ديوان( فتافيت امرأة ١٩٨٦م) بنسبة(٤٤%)، علما أنّ هذين الديوانين يمثلان مرحلة مبكرة عن ديوان (في البدء كانت الأنثى ١٩٨٨م).

وقد دلّ الاستخدام المكثف للأسماء على السّكينة التي خيمت على نفسيّة الشّاعرة، فحدت من اضطرابها وتوترها، ويمثل ذلك نقطة انعطاف لنفسيّة الشّاعرة نحو الهدوء، والاستقرار، وهذا مؤشر إلى تقدم العمر والثبات.

ونأتي إلى تكرار الكلمة/الفعل، فمن خلال الجدول الإحصائيّ لهذه الظّاهرة في الدّواوين المدروسة تظهر النّتائج الآتية:

| ظاهرة تكرار الكلمة / الفعل | الدّيوان/ عدد القصائد | عدد مرات التّكرار | نسبة التّكرار |
|---|---|---|---|
| | أمنية /٥٠ | ٨ | %١٦ |
| | إليك يا ولدي/٢٠ | ٩ | %٤٣ |
| | فتافيت امرأة/١٨ | ١٠ | %٥٦ |
| | في البدء كانت الأنثى/٩٧ | ٦ | %٦ |
| | برقيات عاجلة إلى وطني/٧ | ٣ | %٤٣ |
| | قصائد حبّ/٨ | ٨ | %١٠ |
| | امرأة بلا سواحل/١٠ | ١ | %١٠ |
| | خذني إلى حدود الشّمس/١٤ | ٥ | %٣٦ |
| | والورود تعرف الغضب/٢٤ | ٦ | %٢٥ |

إنّ المؤشرات الرّقميّة في الجدول السّابق تظهر أنّ ديوان (في البدء كانت الأنثى ١٩٨٨م) احتل المرتبة الأخيرة من بين الدّواوين المدروسة في حضور هذه الظّاهرة، بنسبة بلغت(٦%)، كما يلاحظ أنّ هذه الظّاهرة ظهرت في ديوانها الأول (أمنية ١٩٧١م) بنسبة (١٦%) وهي نسبة منخفظة مقارنة بالمستويات الّتي ظهرت عليها في الدّواوين المتقدمة، إذا ما استثنينا ديوان( في البدء كانت الأنثى ١٩٨٨م)، الّذي لوحظ فيه تراجع هذه الظّاهرة، وبشكل ملفت للنّظر.

أمّا النّسبة الكليّة لهذه لظّاهرة ظاهرة تكرار الكلمة / الفعل في جميع الدّواوين المدروسة فتظهر على النّحو الآتي:

| نسبة تكرار الكلمة/الفعل | عدد مرات التكرار | النّسبة المئويّة |
|---|---|---|
| | ٥٦ | %٢٢ |

من خلال المقارنة بين الجدولين يتضح أنّ نسبة استعمال ظاهرة تكرار الاسم عند الشّاعرة وصلت إلى (٣١%) ، وقد جاءت مرتفعة بالمقارنة مع ظاهرة تكرار الفعل الّتي بلغت (٢٢%). ويظهر من خلال الجدول أنّ هذه الظّاهرة كانت بارزة في ديوانها (قصائد حبّ) وديوانها (فتافيت امرأة).

وقد عمل تكثيف الأفعال – في بعض المقاطع الشّعريّة للشّاعرة – على بث شيء من الحركيّة، الّتي تتجلى في روح شاعريّة ثائرة ومتمردة عن الوضع الرّاهن، فكانت تلك الأفعال بمثابة الجسر الرّابط بين الشّاعرة والمتلقي في نقل أحاسيسها ومشاعرها الحزينة لجمهور القراء.

أمّا النّسبة المئوية لظاهرة تكرار الكلمة بمستوييها الاسميّ والفعليّ فهي كما يظهر في الجدول الآتي:

| نسبة تكرار الكلمة | عدد مرات التكرار | النّسبة المئويّة |
|---|---|---|
| | ١٣٣ | %٥٤ |

يرد تكرار الكلمة عند سعاد الصّباح في نصوصها الشّعريّة على مساحة واسعة، فقد اشتملت دواوينها المدروسة على(٢٤٨) ثمان وأربعين ومائتي قصيدة، وقد شكلت نسبة تكرار الكلمة

(٥٤%) وهذه النّسبة تشكل ما يقارب نصف الدّواوين المدروسة، وهذه النّسبة مؤشر على الحالة النّفسيّة الّتي تعيشها الشّاعرة والّتي يعكسها التّكرار الّذي سيطر على موقف الشّاعرة وألفاظها، فالشّاعرة تسعى من خلال هذا التّكرار إلى إيصال مواقفها للمتلقي للتأثير عليه والتفاعل معها.

ومن أمثلة تكرار الاسم قصيدة بعنوان (قصيدة حبّ إلى سيف عراقيّ)[١]، تقول فيها:

أنا امرأةٌ

قررتْ أنْ تحبَّ **العراقْ**

وأنْ تتزوجَ منهُ أمامَ عيونِ القبيلةْ

فمنذُ الطفولةِ،

كنتُ أكحلُ عيني بليلِ **العراقْ**

وكنتُ أحني يدي بطينِ **العراقْ**

وأتركُ شعري طويلاً..

ليشبهَ نخلَ **العراقْ**

تكرر اسم (العراق) في نهاية السّطر الشّعريّ من هذه القصيدة اثنتا عشْرة (١٢) مرة، واسم (عراق) نكرة مرتين، ثم تكرر اسم ( العراقيّ) خمس(٥) مرات. فجاء مجموع التكرار عشرين (٢٠) مرة، وقد امتزج هذا التّكرار بمشاعر مختلطة من الحبّ للعراق، والحسرة والألم على حال الأمّة المستسلم، والمتواكل على تضحيات العراق.

---

([١])الصّباح؛ سعاد: ديوان فتافيت امرأة، ط١، منشورات أسفار، بغداد، ١٩٨٦م،ص١٢٠.

إنّ تكرار اسم (العراق) لم يكن مجرد حشو أو ذكر عابر، فاللعراق مكانته في وجدان الشّاعرة و فكرها، وكأنّ الشّاعرة تجد في تكرار اسم العراق عذوبة وحلاوة، يقول ابن رشيق القيرواني حول أسباب تكرار الأسماء "لا يجب للشّاعر أن يكرر اسماً إلّا على جهة التّشوق والاستعذاب"[1].

إن تكرار اسم (العراق) في هذه القصيدة يجعل منه مركزا تتمحور حوله القصيدة، فهو القضية يدور حولها الكلام، وينتهي عنده الكلام في نهاية كلّ سطر شعريّ حتّى يبقى آخر ما يتردد على لسانها ولسان المتلقّي.

فتكرار اسم (العراق) يؤكد على مدى ارتباط الشّاعرة بأرض العراق طينه ونخيله، وهذا العدد الكبير لتكرار اسم (العراق) يجسد انفعال الشّاعرة، وأشواقها المتأججة حبا وعشقا لأرض العراق، كما أنّ هذا التّكرار منح القصيدة نغما إيقاعيّا وموسيقى داخليّة، وفي الحقيقة لا تقف وظيفة التّكرار عند الجانب الموسيقيّ، بل له إلى جانب هذه الوظيفة الموسيقيّة وظيفة أخرى، وهي الوظيفة المعنويّة إذ " تخدم النّظام الدّاخليّ للنّص وتشارك فيه، وهذه قضية هامة لأنّ الشّاعر يستطيع بتكرار الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصّور من جهة؛ كما يستطيع أن يكثف الدّلالة الإيحائيّة للنّصّ من جهة أخرى"[2] ، كما أنّ نتيجة هذا التّكثيف للدّلالة وإعادة تشكيل الصّور يؤدي إلى تماسك النّصّ الشّعريّ. كما أنّ التّكرار هنا قام بوظيفة أخرى هي الوظيفة الإخباريّة، فالشّاعرة تريد أن تعبر عن هذا الارتباط العميق بينها وبين العراق وحبّها له، فهي ولدت وعاشت طفولتها في أحضانه. والتّكرار هنا يثير إحساس المتلقّي فيعيش مع الشّاعرة هذا الارتباط الجميل بينها وبين العراق، تمكنت الشّاعرة من خلال هذا التّكرار أن تستثير وعي المتلقّي لما تريد أن توصله له من عمق ارتباطها بالعراق، وتريد من المتلقّي أن يشاركها هذا الارتباط وهذا الحبّ لأرض العراق ولكلّ

---

([1]) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ٧٣/٢.

([2]) عياشي؛ منذر :الأسلوبية وتحليل الخطاب،ط١، مركز الإنماء الحضاري،٢٠٠٢م ص٨٠.

العراق، فهذا التّكرار كشف عن مكانة العراق وجمال طينتها ونخيلها وقوتها وعروبتها، فهي الحصن الحصين وخط الدّفاع الأول عن عروبة العرب وإسلامهم.

ومثال آخر على تكرار الاسم قصيدة (أسئلة ديمقراطيّة في زمن غير ديمقراطيّ) [1]، تقول فيها:

هل تستطيعُ امرأةٌ
في زمنِ الإحباطِ والكآبهْ
أن تدَّعي الكتابهْ
وكلُّ شيءٍ حولها **مذكّرُ**
السيفُ في قاموسِنا **مذكّرُ**
والفكرُ في تاريخِنا **مذكّرُ**
والشعرُ في أدبِنا **مذكّرُ**

تحاول الشّاعرة هنا أن تظهر احتجاجها على السّيطرة الذّكوريّة على جميع مناحي الحياة، وتهميش المرأة، وحرمانه من المشاركة في صنع الحياة، وقد عبرت عن هذا المعنى من خلال تكرار الاسم( مذكّر) ثماني (٨) مرات، متتالية في نهاية السّطر الشّعريّ، ليكون رسمه واضحا مرئيا للعيان، وآخر ما يعلق في اللّسان، فالقوة والفكر والأدب حكر على الرّجال، وقد استطاعت إيصال هذا المعنى من خلال استعمالها لكلمات (السّيف والشّعر والأدب) مقترنة بكلمة مذكّر.

وهذا التّكرار لم يكن عبثا، وإنّما له هدف موصول بجو القصيدة العام، كما ساعد هذا

---

([1])الصباح؛ سعاد: ديوان والورود .. تعرف الغضب، ط١، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت،٢٠٠٥م، ص٢١٧.

التّكرار على توضيح رأي الشّاعرة في قضية السّيطرة الذّكوريّة، فقد أبرز هذا التّكرار معاناة الشّاعرة الّتي تمثل نساء القبيلة، من التهميش وعدم منحهنّ الفرصة حتى للتّعبير عن ذواتهنّ بالكتابة. استطاعت الشّاعرة من خلال التّكرار هنا من طرح قضيتها للمتلقي بصورة تجعله يتفاعل معها، ويقف في صفها ضد السّيطرة الذّكوريّة على مناحيّ الحياة. تقول نازك الملائكة حول دور التّكرار في إيصال الفكرة للمتلقّي :" فالتّكرار يضع بين أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشّاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعوريّة الّتي يسلطها الشّعر على أعماق الشّاعر فيضيئها بحيث نطّلع عليها"[١].

ومن أشكال تكرار الكلمة في شعر سعاد الصّباح والّذي يعدّ من مظاهر اللّغة الشّعريّة الحديثة تكرار الفعل الذي سجل حظورا بارزا من خلال المسح الإحصائيّ لدواوينها الشّعرية المدروسة، وذلك راجع لكثرة الأحداث الّتي مرت على حياة الشّاعرة من فقدان لفلذة كبدها وهو حدث عظيم؛ وربما كان هناك حدث أعظم من فقدها لولدها، وهو فقدانها لوطنها في فترة احتلاله، فجاء تكرار الفعل ليعبر عن تزاحم هذه الأحداث المؤلمة في حياة الشّاعرة، فالفعل يملك القدرة على التّعبير عن التّجربة الّتي مرت بها، وهو أكثر قدرة على استيعاب الأحداث التي عاشتها، كما أنّ الفعل ذو طبيعة نمائيّة متطورة قادر على استيعاب آلام الشّاعرة وهمومها.

ويظهر تكرار الفعل واضحا في قصيدة (من قتل الكويت)[٢]، تقول:

مَنْ قَتَلَ الكويتُ؟

---

([١]) الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٤٢-٢٤٣.

([٢]) الصّباح؛ سعاد: ديوان برقيات عاجلة إلى وطني، ط٤، دار سعاد الصّباح للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٩٠م ،ص٦٧.

**كفى .. كفى** .. نتهمُ القضاءَ والقدرْ ..

بقتلِها.. ونلعنُ الأشباحْ ..

**كفى .. كفى** .. نجلس فوقَ قبرِها

نمزقُ الثيابَ.. أو نستحضر الأرواحْ

**كفى.. كفى**.. نهربُ من ذُنُوبِنا..

أليس في أحضانِنا..

ترعرعَ السفّاحْ؟

فقد تكرر الفعل (كفى) بنغمة موسيقيّة متتاليّة في مقطع واحد ست (٦) مرات، والّذي يفيد التّوقف، والتّأكيد والإلحاح على حالة الرّفض في إلقاء التّهم جزافا عمن تسبب في احتلال الكويت، وإغماض العين عن الفاعل الحقيقي، فنحن أمام مشهد صاخب تعلو فيه الأصوات، كلّ فريق يتهم الآخر بالتّقصير ويلومه على أنّه المتسبب في احتلال الكويت، فيأتي تكرار الفعل (كفى) وكأنه صرخة من الشّاعرة في وجه المتلاومين بضرورة التّوقف عن هذا الجدال الّذي يبتعد عن الجاني الحقيقي. إنّ التّكرار هنا يعمل على شحن الفعل بطاقة دلاليّة يجعله عنصرا جوهريّا في بناء القصيدة.

ومن الأمثلة الأخرى على تكرار الفعل قصيدة (سأبقى أحبّك)[١]، ولكن هذا التّكرار جاء

---

([١])الصّباح؛ سعاد: ديوان خذني إلى حدود الشمس،ط٣، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت،١٩٩٧م، ص٦٩.

على صورة مغايرة لصورة التّكرار السّابقة إذ لم يأتِ متتابعا في المقطع نفسه، وإنّما جاء موزعا على مقاطع القصيدة، تقول:

**أحبك..**

رغم ألوف العيوب الصغيرة فيك

و**أعرف** أنك لا تستحق عطائي.

**أحبك** جدا..

و**أعرف** أن مزاجك

غيم.. وبرق.. ورعد

وأني تزوجت فصل الشتاء

و**أعرف** أن التقدم صعب

وأن التراجع صعب

تكرر الفعل ( أعرف) سبع (٧) مرات وهو فعل مضارع دال على استمراريّة المعرفة بطبيعة المحبوب، وتكراره يدلّل على هذه المعرفة الأكيدة بشخص الحبيب، وفي المقابل أيضا تكرر الفعل (أحبّك) اثنتا عشرة (١٢) مرة، وهو فعل مضارع دال على استمراريّة الحبّ، وتكراره يفيد الرّغبة الملحة لدى الشّاعرة في الاستمرار بالحبّ. وأقامت الشّاعرة بين الفعلين مقابلة وحواريّة، إذ جاء الفعل أعرف تاليا للفعل أحبّك، فهي تحبّه ومع ذلك تعرف من البداية أنّه لا يستحق هذا الحبّ، وتعرف أيضا أنّ هذا الحبّ من المستحيلات، ومع كلّ ما تعرفه إلّا أنّها تحبّه، إنّ هذا التّكرار أفاد الرّغبة الملحة المستمرة لدى الشّاعرة في أنّها واعية لحقيقة الحبّ الّذي تعيشه وتعرف نهايته، إلّا أنّ تكرارها للفعل ( أحبك) اثنتا عشرة (١٢) مرة، أوحى أنّ قوة القلب هي الّتي انتصرت على قوة

العقل، فقوة الحبّ هي الّتي انتصرت على قوة المعرفة، وهذا التّكرار للفعلين يكشف الطبيعة الأنثويّة العاطفيّة. فقد استطاعت الشّاعرة من خلال المقابلة بين الفعلين أن تظهر حالة العشق والحبّ من طرف واحد، وتعبر عن الصّراع الّذي تعيشه بين قلب متعلق بحبيبها، وواقع يدلل على استحالة هذا الحبّ، و أضفى هذا التّكرار على القصيدة حركيّة وحيويّة من خلال المقابلة بين ( أحبك – أعرف) ، فقد تمكن هذا التّكرار من تحقيق طاقات تعبيريّة هائلة، وإيصال حالة العشق والضّعف والاستسلام إلى المتلقّي؛ والّتي تعيشها اتجاه هذا الحبيب الّذي تعلق به القلب مع ما تعرفه من نهاية لهذا الحبّ.

ومن النّماذج الأخرى على تكرار الفعل، الفعل (يرجع) في قصيدة (سيرحل المغول)[1]، تقول:

سيرحلُ المغولْ

و**يرجعُ** البحرُ إلى مكانهِ

و**يرجعُ** النخلُ إلى مكانهِ

و**يرجعُ** الشعبُ الكويتيُّ إلى عنوانهِ

و**ترجعُ** الشطآنُ، والأمواجُ، والحقولْ

وتشرقُ الشمسُ بكلِّ بيتْ

و**ترجعُ** الكويتُ للكويتْ..

كررت الشّاعرة الفعل( ترجع، نرجع، سنرجع) أربع عشرة (١٤) مرة ، وهذا التّكرار جاء ليعبر عن حالة الأمل بحتمية النّصر على هذا المحتل، وأنّ عملية تحرير الكويت تحتاج لفعل

---

([1])الصّباح: ديوان برقيات عاجلة إلى وطني، ص٤٧.

جماعي( نرجع، سنرجع)، وأنّ الحق مهما طال الزّمن سيرجع إلى أصحابه، فقد استطاعت الشّاعرة التّعبير عن هذا المعنى من خلال تكرارها للفعل( يرجع) كما أنّها تمكنت من خلال هذا التّكرار استثارة وعي المتلقّي ليعيش مع الشّاعرة مرارة فقدان الوطن، فيتعاطف مع قضيتها ويناصرها، وبالآتي يتعاطف مع القضية الكويتيّة ويناصرها أيضا، إنّ هذا التّكرار منح القصيدة نغما موسيقيّا متميزا، كما أنّه شكل المحور الأساسيّ الّذي بنيت عليه فكرة القصيدة، وأدى دوره في تماسك بنية النّصّ الشّعريّ.

**ب-تكرار الضّمائر**

ربط رومان ياكبسون كلّ ضمير من ضمائر المتكلم أو المخاطب أو الغائب بوظيفة تتصل به، فجعل ضمير الأنا ( ضمير المتكلم) والخاص بمرسل الرّسالة يستدعي الوظيفة الانفعاليّة، وضمير الأنت (ضمير المخاطب) والخاصّ بالمرسل إليه يرسخ الوظيفة النّدائيّة، وضمير الهو( ضمير الغائب) يظهر الوظيفة المرجعيّة[1].

إنّ وظيفة هذا النّوع من التّكرار هو للدّلالة على معنى يريد الشّاعر تأكيده، ومن خلال تتبع الدّواوين المدروسة للشّاعرة سعاد الصّباح تبين أنّ الضّميرين( أنا) و( أنت) أكثر الضّمائر شيوعا واستعمالا في شعرها.

---

([1]) ينظر: ياكبسون: قضايا الشّعريّة، ص٣٠.

ومن خلال رصد هذه الظّاهرة في دواوينها المدروسة يتبين الآتي:

| ظاهرة تكرار الضّمائر/أنا | الدّيوان/ عدد القصائد | عدد مرات التّكرار | نسبة التّكرار |
|---|---|---|---|
| | أمنية /٥٠ | ٦ | %١٢ |
| | إليك يا ولدي/٢٠ | ١ | %٥ |
| | فتافيت امرأة/١٨ | ٥ | %٢٨ |
| | في البدء كانت الأنثى/٩٧ | ٢ | %٢ |
| | برقيات عاجلة إلى وطني/٧ | ١ | %١٤ |
| | قصائد حبّ/٨ | ٢ | %٢٥ |
| | امرأة بلا سواحل/١٠ | ٢ | %٢٠ |
| | خذني إلى حدود الشّمس/١٤ | ٠ | %٠ |
| | والورود تعرف الغضب/٢٤ | ١ | %٤ |

إنّ الملاحظات الّتي تستشف من الجدول السّابق أنّ هذه الظّاهرة التّكراريّة بلغت نسب متدنيّة في جميع الدّواوين المدروسة، فقد وصلت نسبتها إلى (٠%) في ديوان (خذني إلى حدود الشّمس ١٩٩٧م)، بينما وصلت أعلى نسبة لها في ديوان(فتافيت امرأة ١٩٨٦م) بنسبة(٢٨%)، كما يلاحظ أيضا أنّ هذه النّسبة بدأت ضعيفة مع أول ديوان للشّاعرة، ديوان( أمنية ١٩٧١م) بنسبة( ١٢%) ثم عاودت بالارتفاع عن هذه النّسبة في الدّواوين المتقدمة، باستثناء ديوان (خذني إلى حدود الشّمس ١٩٩٧م). ومما يجدر ملاحظته أنّ ديوان ( في البدء كانت الأنثى ١٩٨٨م) بلغت نسبة حضور هذه الظّاهرة فيه(٢%)، مع العلم أنّه ديوان متقدم في الزّمن عن كلّ من ديوان ( أمنية، وإليك يا ولدي، وفتافيت امرأة) ، ومع ذلك جاءت نسبة هذه الظّاهرة فيه منخفضة عن

الدّواوين المذكورة.

ويظهر مجموع تكرار ضمير (أنا) في الدّواوين المدرسة على النّحو الآتي:

| ظاهرة تكرار الضّمائر/أنا | عدد مرات التكرار | النّسبة المئويّة |
|---|---|---|
| | ٢٠ | %٨ |

وننتقل لرصد ظاهرة تكرار الضّمير (أنت) في الدّواوين المدروسة، والّتي جاءت على النّحو الآتي:

| ظاهرة تكرار الضّمائر/أنت | الدّيوان/ عدد القصائد | عدد مرات التّكرار | نسبة التّكرار |
|---|---|---|---|
| | أمنية /٥٠ | ٦ | %١٢ |
| | إليك يا ولدي/٢٠ | ٤ | %١٩ |
| | فتافيت امرأة/١٨ | ٥ | %٢٨ |
| | في البدء كانت الأنثى/٩٧ | ٢ | %٢ |
| | برقيات عاجلة إلى وطني/٧ | ٠ | %٠ |
| | قصائد حبّ/٨ | ٠ | %٠ |
| | امرأة بلا سواحل/١٠ | ٢ | %٢٠ |
| | خذني إلى حدود الشّمس/١٤ | ٠ | %٠ |
| | والورود تعرف الغضب/٢٤ | ١ | %٤ |

من القراءة الإحصائيّة للجدول السّابق يظهر أنّ البدايات كما كلّ ظاهرة بدأت ضعيفة في ديوان( أمنية ١٩٧١م) ثم أخذت هذه النّسب بالارتفاع في الدّواوين اللّاحقة له (إليك يا ولدي ١٩٨٢م) بنسبة( ١٩%) ثم ارتفعت أكثر في ديوان ( فتافيت امرأة ١٩٨٦م) بنسبة (٢٨%) ثم عاودت بالانخفاض في ديوان (في البدء كانت الأنثى ١٩٨٨م) بنسبة (٢%)، بينما جاءت النّسبة المئويّة صفريّة في كلّ من ديوان(برقيات عاجلة إلى وطني١٩٩٠م) وديوان(قصائد حبّ ١٩٩٢م)، وديوان(خذني إلى حدود الشّمس ١٩٩٧م). كما يجدر بنا ملاحظته أنّ نسبة حضور الضّمير (أنا) بلغت في ديوان ( إليك يا ولدي) نسبة (٥%)، بينما الضّمير أنت جاءت نسبته حضوره في الدّيوان نفسه مرتفعة؛ إذ بلغت (١٩%)، وهذا إن دلّ فإنّه يدلّ على أنّ هذا الدّيوان الرثائيّ الموشح بالحزن على فقدان الولد، ذابت فيه (الأنا) الشّاعرة أمام حضور (الأنت) الأخرى للولد وفلذة الكبد، وفي تكرارها لضمير(الأنت) محاولة منها استحضار ولدها وكأنّه حيّ يرزق أمامها.

أمّا النّسبة المئوية لظاهرة تكرار الضّمير (أنت) في الدّواوين المدروسة فقد جاءت على النّحو الآتي:

| ظاهرة تكرار الضّمائر/أنت | عدد مرات التكرار | النّسبة المئويّة |
|---|---|---|
| | ٢٠ | %٨ |

إنّ القراءة التّحليليّة للجدولين، يلاحظ أنّ الضّمير (أنا) تكرر في (٢٠) قصيدة، وتكرر الضّمير (أنت) بالعدد نفسه، وهذا ربما يعكس الحالة الفكريّة الّتي تسيطر على الشّاعرة في تحقيق مرادها و أسمى أهدافها؛ وهي المطالبة بالمساواة بين الجنسين في مناحيّ الحياة المختلفة، وهي ما سعت إلى تحقيقه من خلال شعرها، فجاء التّساوي بين الضّميرين رسالة تعكس رغبة الشّاعرة في

تحقيق هذه المساواة، وهو ما لم تستطع تحقيقه في المجتمع القبليّ الذّكوريّ المسيطر على أرض الواقع.

أمّا مجموع تكرار الضّميرين فقد شكلت (١٦%) وهي نسبة تشكل مساحة مقبولة من مساحة الدّواوين المدروسة.

ومن الأمثلة الواضحة على تكرار الضّمير ( أنا) قصيدة (مثالية)[١]، تقول فيها:

**أَنَا** بالدَّنيا ، وما فيها جميعا ، لستُ أُغْرَى

**أَنَا** لا أقبلُ أن أغدو لأهوائكَ جِسْرَا

**أَنَا** لا أقبلُ أن أحيا على شلاءِ ذِكْرَى

تكرر الضّمير المنفصل(أنا) في بداية السّطر الشّعريّ اثنتا عشرة (١٢) مرة ، لتدلّل الشّاعرة عن رغبتها في إثبات الأنا الأنثويّة، وفي إثبات ذاتها المخلصة للحبّ أمام الحبيب الّذي لا يكترث لمشاعرها المتلونة بألوان السّحر والجمال، فهي تحمل قلبا فياضا بالمشاعر والحبّ، وفي المقابل يحمل هو قلبا متصحرا خاليا من كلّ مشاعر الحبّ.

والشّاعرة مختلفة عن بقية النّساء الّتي تضعف أمام الحبّ وتخضع له، فهي من خلال هذا التّكرار تعقد مقارنة واضحة بين الأنا الأنثويّة وبين الآخر الحبيب، فكررت ضمير (الأنا) عدة مرات بإيقاع قويّ فيه ثقة بالنّفس وتعرية للآخر، وهذا النوع من التّكرار والمقارنة بالأخر يثير وعي المتلقّي بحقيقة الحبّ الّذي تحياه الشّاعرة، ونوعيته، وطريقته.

ومن أمثلة تكرار ضمير (أنا) قصيدتها بعنوان (أوراق من مفكرة امرأة خليجية)[١]، تقول:

---

([١])الصباح؛ سعاد: ديوان أمنية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م،ص١٣٦.

**أنا** الخليجيةُ

التي يمرُّ من بين شفتيها خطُّ الإستواءْ

**أنا** شجرةُ السدرِ الدائمةُ الاخضرارْ

**أنا** البدويةُ

التي جاءت إليكَ من بحارِ الصينْ

لتتعلمَ الحبَّ في مدرستكْ

فعلمني...

تكرر ضمير (الأنا الأنثويّة) في القصيدة إحدى وعشرين (٢١) مرة، وجميعها تعود على ذات الشّاعرة، فالاستخدام الكثيف للضّمير شكّل إيقاعا داخليّا، أثار وعي المتلقّي إلى مضمون الفكرة الّتي تريد الشّاعرة إيصالها للمتلقّي، فتكرار ضمير (الأنا الأنثويّة) استدعى معه كلّ صور المرأة العربيّة ذات الجذور الرّاسخة في الأصالة والعروبة( أنا الخليجيّة، **أنا** شجرةُ السّدرِ، **أنا** البدويّةُ، **أنا** النّخلةُ العربيّةُ الأصولْ، **أنا** النّاي .. والرّبابة .. والقهوة المرّه، **أنا** المهرة الشّاردة، **أنا** الخنجر، **أنا** السّالميّةُ ...**أنا** الصّالحيّةُ...**أنا** الشّويخُ ..**أنا** عدنْ ، أنا الغجريّةُ) كما أنّ هذا التّكرار لضمير (الأنا) والّذي جاء مرتبطا بكلّ هذه الأسماء السّابقة يوحي بدلالة الاستسلام للحبيب، وحالة العشق الّتي تعيشها الشّاعرة، فهي على استعداد أن تكون لحبيبها ما يريد لكي تنال الرّضا والقبول عنده.

---

([1])الصّباح: ديوان فتافيت امرأة،ص٤٢.

أمّا الضّمير المنفصل (أنت) فقد تكرر بصورة ملحوظة في قصيدة (أنت)[1]، تقول:

**أنت**

أيَّ مُنىً مِنْ زمني أنتظرْ

و**أنتَ** في عينيّ أحلى الصّورْ؟

**أنت** الخيال الطلق في أوجهِ

**أنت** الربيع الشّاعريّ النّضرْ

أقامت الشّاعرة قصيدتها على تكرار الضّمير المنفصل ( أنت) في بداية الأسطر الشّعريّة ثماني(٨) مرات متوالية، وكررته مرتين في ثنايا الأسطر، فكان مجموع تكرار هذا الضّمير في القصيدة عشر(١٠) مرات، جسّدت الشّاعرة من خلال تكراره حالة الحبّ والعشق الّتي تعيشها، فالمحبوب هو الأنيس وهو الوجود بما يحمله من جمال وسحر، وقد جعلت من الضّمير (أنت) عنوانا لقصيدتها وموضوعها، واعتمدت على تكرار ركني الجملة الاسمية ( أنت+ الخيال...) كنواة تتجمع حولها المعاني المختلفة الّتي تريد أن تصف بها محبوبها، وهذا التّكرار يظهر الإلحاح الشّديد على الضّمير المنفصل( أنت) مما يجعل المتلقّي مقيدا لسلطة هذا النّصّ.

شكلت الشّاعرة من تكرار الضّمير( أنت) أبنية متناسقة قويّة، تعكس رغبتها في بث لواعج قلبها وحالة الحبّ الّتي تحياها مع محبوبها، وتعلقها به فهو من يمنحها الجمال، ويشعرها بجمال الحياة وسحرها، وهي عندما تتحدث عن المحبوب تصفه بأجمل ما في الكون من صفات، فهو

---

([1])الصباح: ديوان أمنية، ص١٠٤.

الأحلام، والربيع والعطر والنّدى، ولذلك كان تكرار الضّمير (أنت) بشكل متتابع يجعل المتلقّي يحس بغنائيّة متسارعة متعمقة في الذات العاشقة. كما أنّ هذا التّكرار منح القصيدة إيقاعا نغميّا عذبا.

وفي قصيدة(مقدمة)[1] مثال آخر على تكرار الضّمير (أنت) تقول:

قلمي، **أنتَ** صديقُ العمرِ ، يا نعمَ الصديقُ

**أنتَ** لي خيرُ رفيقٍ أينما عزّ الرفيقُ

**أنتَ أنتَ** الفعلُ يجري صعدا في كلماتي

**أنتَ** من تعرفُ آلامي وأسرارَ حياتي

تكرر الضّمير (أنت) في هذه القصيدة سبع (٧) مرات متتالية، ليكون الونيس عن فقدان مبارك الابن البكر للشّاعرة سعاد الصّباح، والمخفف عنها آلمها وأحزانها، فتكرار الضّمير(أنت) أعطى النّصّ الشّعريّ قوة وفاعليّة، كما أنّ الضّمير (أنت) استمد قوته وحضوره من خلال الصّفات المتعلقة به، وقد جعلت الشّاعرة منه مرتكزاً بنت عليه في كلّ مرة معنى جديداً وصفة جديدة، وبهذا يصبح التّكرار وسيلة إلى إثراء الموقف وشحذ الشّعور، كما و جعلت منه قوة فاعلة وسلطة قويّة في نفس المتلقّي للتّأثير عليه، وجعله يعيش جوّ النّصّ لتؤكد على قيمة الكتابة في التخفيف من آلام النّفوس وأحزانها.

---

([1])الصّباح؛ سعاد: ديوان إليك يا ولدي،ط٢، منشورات السلاسل، الكويت، ١٩٨٥م، ص٤.

أما بقية الضّمائر المنفصلة الأخرى ( هو، هما، هم، نحن، هنّ) فقد جاء تكرارها في شعر سعاد الصّباح قليلا.

**ج- تكرار الصّيغة**

من أشكال التّكرار التي شكلت ظاهرة أسلوبيّة في شعر سعاد الصّباح تكرار الصّيغ الصّرفيّة الّتي تعمل على التّكثيف الدّلاليّ والإيقاعيّ، ويعدّ رومان ياكبسون أنّ من أفضل ركائز التّوازيّ هو القائم على مستوى تنظيم وترتيب التّرادفات المعجميّة وتطابقات المعجم التّامة[١]، وفي حقيقة الأمر " فليس الموسيقى الخارجيّة هي الّتي تشكل إيقاع القصيدة، وإنّما يتعاضد الإيقاع الدّاخليّ مع الإيقاع الخارجيّ ليصبح التّأثير أعمق وأشمل وأقوى، فالبنى الصّرفيّة لا تظل خالية من مدلولات نفسيّة وإيقاعيّة، وإنّما هي متصلة بنفس المبدع ومحركة لنوازع السّامع ومشاعره"[٢].

---

([١])ياكبسون: قضايا الشعرية، ص ١٠٦.

([٢])ربابعة؛ موسى:ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء،**مجلة دراسات**، الأردن،(مج٢٢)،(ع٥)، ١٩٩٥م،ص٢٠٣٥.

ومن خلال رصد هذه الظّاهرة في دواوينها المدروسة يتبين الآتي:

| ظاهرة تكرار الصّيغة | الدّيوان/ عدد القصائد | عدد مرات التّكرار | نسبة التّكرار |
|---|---|---|---|
| | أمنية /٥٠ | ٣ | %٦ |
| | إليك يا ولدي/٢٠ | ٣ | %١٤ |
| | فتافيت امرأة/١٨ | ١٣ | %٧٢ |
| | في البدء كانت الأنثى/٩٧ | ٦ | %٦ |
| | برقيات عاجلة إلى وطني/٧ | ٧ | %١٠٠ |
| | قصائد حبّ/٨ | ١ | %١٣ |
| | امرأة بلا سواحل/١٠ | ٠ | %٠ |
| | خذني إلى حدود الشّمس/١٤ | ٠ | %٠ |
| | والورود تعرف الغضب/٢٤ | ٢ | %٨ |

وفي قراءة إحصائيّة للجدول السّابق يظهر كما كلّ ظاهرة ضعف حضورها في الدّيوان الأول، ديوان ( أمنية ١٩٧١م) إذ بلغت نسبة الحضور لهذه الظّاهرة (٦%) ثم أخذت هذه الظّاهرة بالارتفاع في الدّواوين المتقدمة زمانيّا على ديوان (أمنية) إذ بلغت حضورها في ديوان (إليك يا ولدي ١٩٨٢م) نسبة( ١٤%) لتصل إلى مستوى مرتفع جدا في ديوان ( فتافيت امرأة ١٩٨٦م) بنسبة (٧٢%) ، ومن ثمّ لتصل إلى مستوى أكثر ارتفاعا في الحضور في ديوان (برقيات عاجلة إلى وطني ١٩٩٠م) بنسبة( ١٠٠%)، وهذا مؤشر قوي إلى ارتقاء الأسلوب لدى الشّاعرة سعاد الصّباح، ثم عادت هذه الظاهرة إلى الانخفاض كما كلّ ظاهرة في ديوان ( في البدء كانت الأنثى ١٩٨٨م) بنسبة (٦%)، بينما جاءت النّسبة المئويّة صفريّة في دواوين(امرأة بلا سواحل ١٩٩٤م)

و(خذني إلى حدود الشّمس ١٩٩٧م)، وبنسبة حضور (٨%) في ديوانها الأخير ( والورود تعرف الغضب ٢٠٠٥م) ليعود مؤشر الظاهرة بالانخفاض مرة أخرى.

أمّا النّسبة الكليّة لتّكرار هذه الظّاهرة في الدّواوين المدروسة فتظهر على النّحو الآتي:

| نسبة تكرار الصّيغة | عدد مرات التكرار | النّسبة المئويّة |
|---|---|---|
| | ٣٥ | %١٤ |

يلاحظ من قراءة الجدول السّابق أنّ ظاهرة تكرار الصّيغة لم تحتل مساحة واسعة من دواوين الشّاعرة سعاد الصّباح، فقد شكلت ما نسبته (١٤%) من مساحة دواوينها المدروسة، إذ خلت بعض الدّواوين من هذه الظّاهرة، كما هو واضح من خلال الجدول السّابق، وهذا يعني أنّ الشّاعرة لم تقم باستغلال الطّاقات الهائلة والدّلاليّة للصّيغ الصّرفية في دووانها، ومع هذا فقد شكّل استخدامها للصّيغ الصّرفية على قلتها ظاهرة أسلوبيّة مميزة أدت دورها الدّلاليّ في مكانها الّذي أُستخدمت فيه.

ومن الأمثلة على تكرار الصّيغ الصّرفيّة، تكرار صيغة منتهى الجموع في قصيدة (عاد الرّبيع)[١]، تقول:

**والعناقيدَ تدلّت ... بأباريقِ الشرابْ**

**والأزاهيرَ تحلّت... بأفانينَ الثّيابْ**

**والعصافيرَ تجلّت ... في الرّبى بعدَ الغيابْ**

(١)الصباح: ديوان أمنية، ص٩١.

جاءت صيغ منتهى الجموع المتكررة على وزنين(مفاعيل، أفاعيل) وهذا ما خلق في هذا المقطع إيقاعا موسيقيّا، شدّ من أسر المعنى العام للقصيدة، فالشّاعرة استطاعت أن تبرز صورة الرّبيع بأجمل ثوب وأزهى صورة، وقد ساهم في إبراز هذه الصّورة تكرار صيغ منتهى الجموع، فهذه الصّورة الكثيفة لجمال الرّبيع واخضراره، وخضرته تناسبها هذه الصّيغ الدّالة على الكثرة، كما خلق تكرارها تماسكا داخليّا بين أجزاء النّصّ الشّعريّ، وترابطا خارجيّا بين الشّاعرة والمتلقّي.

وفي قصيدة (فتافيت امرأة)[1]، كررت الشّاعرة صيغة اسم الفاعل، تقول:

**أيها المحتلني**

**أيها الحاكمني**

**أيها الحابسني**

**أيها المالكني**

**أيها اللابسني**

جاء اسم الفاعل متكررا بعد أسلوب النّداء وبشكل متتابع خمس (٥) مرات جميعها جاءت معرفة بـ(أل) التّعريف، كما أنّها جميعها جاءت مضافة إلى ياء المتكلم المؤنثة، وإضافة المنادى إلى (ياء المتكلم) تدل على المجاملة واللّطف والرّفق واللّين والأدب الجميل والخلق[2]، وتفيد أيضا التّوسل والاستعطاف إلى المخاطب[3]،

---

([1])الصّباح: ديوان فتافيت امرأة،ص٣٠.

([2]) ينظر: الزمخشري؛ جار الله: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ط٣، دار الكتاب العربي، بيروت،١٩٨٧م،٣/١٨-١٩

(٣)الزمخشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل: نفسه،٣/٢٠.

كما أنّها تُشعر المخاطب بالتحنن عليه[١]. وقد جاء النّداء في الأسطر الشّعريّة السّابقة معبرا عن هذه الحالات الثّلاث.

وقد كان لتّكرار صيغة اسم الفاعل هنا وقعه في تشكيل الإيقاع العام للنّصّ الشّعريّ، ويظهر من خلال هذه الصّيغة أنّ العلاقة بين الشّاعرة ومحبوبها علاقة عشق، لكنّها علاقة قائمة على الاستبداد والسّيطرة من قبل الحبيب، إنّه حبّ ساديّ يمارسه الحبيب، فهو المسيطر عليها بكلّ أشكال السّيطرة، ( احتلال، حكم،حبس،ملك، تلبس) فالشّاعرة مستسلمة كلّ الاستسلام لمحبوبها، فهو الفاعل المطلق والمسيطر الوحيد على كلّ تفاصيلها، سيطرة مستمرة غير منتهية، بدلالة اسم الفاعل الدّال على الدّوام والثبوت بالنّسبة للفعل، فهو أدوم وأثبت في المعنى من الفعل[٢]؛ لذا كان اسم الفاعل قادرا على وصف الحالة الّتي تعيشها الشّاعرة. فقد استطاع تكرار صيغة اسم الفاعل من خلق توازيّ إيقاعيّ واضح.

ومن الأمثلة على تكرار الصّيغ الصّرفيّة، تكرار صيغة اسم المفعول في قصيدة (من امرأة ناصريّة إلى جمال عبد النّاصر) [٣]، تقول فيها:

يا ناصرَ العظيمِ

هل تقرأُ في منفاك أخبارَ الوطنِ

**فبعضهُ مغتصبٌ.**

**وبعضه مؤجرٌ.**

**وبعضه مقطعٌ.**

---

(١) ينظر: أبو حيان النووي الأندلسي: البحر المحيط في التفسير،تحقيق: صدقي محمد جميل،دار الفكر، بيروت،٢٠٠٠م،٨/٤٥٣،٢٤٨.

(٢)عكاشة؛ محمود: التحليل اللغوي في ضوء علم الدّلالة، ط٢، دار النشر للجامعات، القاهرة،٢٠١١، ص٧١.

(٣)الصّباح: ديوان فتافيت امرأة،ص١٣٢.

**وبعضه مرقعٌ.**

**وبعضه مطبعٌ.**

**وبعضه منغلقٌ.**

**وبعضه منفتحٌ.**

**وبعضه مسالمٌ،**

**وبعضه مستسلمٌ..**

نلاحظ أنّ تكرار اسم المفعول جاء نكرة في هذا المقطع، وقد تكرر تسع(٩) مرات، ومن خلال هذا التّكرار تؤكد الشّاعرة على الحال الّتي وصل إليها الوطن العربي من التّدهور والتّخلف والخذلان؛ لذا استعملت صيغة اسم المفعول الدّالة على من وقع عليه الفعل على وجه الثبوت، بدلالة اسم المفعول الدّال على الثبوت بالنّسبة إلى الفعل، فالوطن هو (المغتصب، والمؤجر ...الخ)، وهذا التّكرار يدل على الحال الخطيرة الّتي وصل إليها الوطن العربيّ، أمّا تنكيره فهو للدّلالة على أنّ الوطن العربي (مؤجر، مغتصب ،مقطع...) لا على وجه التّعيين، وإنّما من شدة هوانه وضعفه أصبح مستباح من الجميع من الضّعيف ومن القويّ، أمّا من النّاحية الصّوتيّة فمن الملاحظ ما يحدثه تكرار الصّيغة من نغم موسيقيّ عذب، يعمل على تعميق الفكرة وتثبيتها وإبرازها.

ومن نماذج تكرار الصّيغ الصّرفيّة، تكرار صيغة (أتفعّل) لدّلالة على التّكلف، ومثالها قصيدة (أنثى ٢٠٠٠) [١]، تقول:

**قد كان بوسعي أن أتجمّلَ**

---

([١]) الصّباح؛ سعاد: ديوان في البدء كانت الأنثى، رياض الريس للكتب والنشر، لندن،(د.ت)، ص١٥.

**أن أتكحّلَ**

**أن أتدلّلَ**

**أن أتحمّصَ تحت الشمس كان بوسعي**

**أن أتشكّلَ بالفيروز، والياقوتْ**

**وأن أتثنّى كالملكاتْ**

استطاعت الشّاعرة أن تعبر عن حالة الثّورة الّتي في داخلها، وأنّها ليست كبقية النّساء اللّاتي يمكنهنّ أن يظهرنّ بأجمل صورة، وأنّها بإمكانها أن تمارس ما تمارسه النّساء في حياتهنّ اليوميّة المعتادة، وقد استطاعت أن تعبر عن رفضها لهذه المظاهر باستخدامها صيغة (تفعّل) الدّالة على التّظاهر والتّكلف في القيام بالفعل بصورة فيها نوع من المشقة والمعاناة، فالشّاعرة بإمكانها وبمقدورها التّظاهر بالقيام بهذه الأفعال (أتجمّل، أتكحل، أتدلل، أتحمص، أتشكل بالفيروز) وبغيرها مما تقوم به النّساء كملاحقة للأضواء والأزياء، والرّحلات، لكنّ كلّ هذا ضد مبادئها، فقضيتها الّتي تسعى إليها أكبر من كلّ هذه الأشياء، فقد شغلتها المطالبة بتحرر المرأة ومواجهة المجتمع القبليّ الذّكوريّ عن نفسها.

**د- تكرار البداية**

ويعرف بالتّكرار الاستهلاليّ، وهو تكرار يعتمد على تكرار اللّفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشّعريّة بشكل متتابع أو غير متتابع[1]، ويعرّفه محمّد صابر عبيد بأنّه:" الضّغط على

---

([1]) الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص٩٠.

حالة لغويّة واحدة، وتوكيدها عدّة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعريّ معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعيّ ودلاليّ"[1].

وهذا التّكرار وخاصّة الّذي يرد في بداية الأبيات المتتابعة "قادر على إبراز التّسلسل والتّتابع، وإنّ هذا التّتابع الشّكليّ يعين في إثارة التّوقع لدى السّامع، وهذا التّوقّع من شأنه أن يجعل السّامع أكثر تحفزا لسماع الشّاعر والانتباه إليه"[2].

وقد حقق تكرار البداية أعلى نسبة تكرار بالنّسبة إلى التّكرارات الأخرى، فهو الأكثر في شعرها، وربما يبدو أنّ السّبب في تفوق تكرار البداية على أنواع التّكرارات الأخرى راجع إلى رغبة الشّاعرة بإن تنطلق ببداية قويّة، وبما أنّها هي الشّاعرة الثّائرة، فإنّها تجد في البداية وسيلة رائعة للتّعبير عن قوة انفعالاتها وحدّة تمردها، والثّورة على القبيلة الذّكوريّة الهاضمة لحقوق المرأة. فتكرار البداية هو صوت الشّاعرة وصداها الّذي يتكرر بشكل متتابع في الأسطر الشّعريّة، وذلك كلّه لتُسمع المتلقّي صوتها، ويتفاعل مع قضيتها.

---

([1]) عبيد:القصيدة العربية الحديثة،ط٢، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٠م ،ص ٢٠٤.

([2])ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص٣٧.

ومن خلال رصد هذه الظّاهرة في دواوينها المدروسة يتبين الآتي:

| ظاهرة تكرار البداية | الدّيوان/ عدد القصائد | عدد مرات التّكرار | نسبة التّكرار |
|---|---|---|---|
| | أمنية /٥٠ | ٠ | %٠ |
| | إليك يا ولدي/٢٠ | ١٤ | %٦٧ |
| | فتافيت امرأة/١٨ | ٤٤ | %٢٤٤ |
| | في البدء كانت الأنثى/٩٧ | ٢٥ | %٢٦ |
| | برقيات عاجلة إلى وطني/٧ | ٢١ | %٣٠٠ |
| | قصائد حبّ/٨ | ٢٥ | %٣١٣ |
| | امرأة بلا سواحل/١٠ | ٢٥ | %٢٥٠ |
| | خذني إلى حدود الشّمس/١٤ | ٣٧ | %٢٦٤ |
| | والورود تعرف الغضب/٢٤ | ٤٥ | %١٨٨ |

ويلاحظ أنّ هذه الظّاهرة قد كانت معدومة بشكل مطلق في ديوانها الأول ( أمنية ١٩٧١م) بنسبة(٠%) بينما ارتفعت في ديوانها الثّاني ( إليك يا ولدي ١٩٨٢م) بنسبة (٦٧%) بشكل ملحوظ مقارنة مع ديوانها الأول، ثم عاودت بالانخفاض في ديوانها (في البدء كانت الأنثى ١٩٨٨م) بنسبة(٢٦%) ثم عاودت الارتفاع، محافظة على هذا الارتفاع في دواوينها اللّاحقة بشكل ملفت للنّظر. وهذه القراءة الإحصائيّة للجدول السّابق تظهر تطور الأسلوب الشّعريّ لدى الشّاعرة سعاد الصّباح، واستغلالها لهذه الظاهرة الأسلوبيّة بشكل بارز في شعرها.

وقد بلغت نسبة تكرار هذه الظّاهرة في الدّواوين المدروسة نسبة مرتفعة كما يظهر في الجدول الآتي:

| نسبة تكرار البداية | عدد مرات التكرار | النّسبة المئوية |
|---|---|---|
| | ٢٣٦ | %٩٥ |

يلاحظ من قراءة الجدول الخاصّ بتكرار البداية أنّ هذه الظّاهرة حظيت بمساحة واسعة وكبيرة إذ شكّلت نسبة (٩٥%) من قصائد الدّواوين المدروسة، مما شكل ظاهرة أسلوبيّة بارزة.

ومن أمثلة تكرار البداية قصيدة (للمرأة الكويتية في عيدها)[١]، تقول:

**أريدُ أن أعيشَ** تحت معطف المنونِ ..

**أريدُ أن أعيشَ** في دائرة الزلزالِ

لا دائرة السّكون

**أريدُ أن أعيشَ** في عيون الناسِ

لا عيوني...

في هذه القصيدة استخدمت الشّاعرة أسلوب التّكرار في بداية الأسطر الشّعريّة، وقد كررت البداية **(أريد أن أعيش) ثلاث** (٣) مرات، وكررت البداية **(أريد أن** متبوعا بفعل مضارع) خمس عشرة (١٥) مرة. ثم كررت **(أريد من) أربع** (٤) مرات، و**(أريد أن أهرب)** مرتين. فكان مجموع التّكرار الكلّيّ للفعل المضارع **(أريد)** وحده أربعا وعشرين ( ٢٤) مرة.

(١) الصّباح؛ سعاد: ديوان والورود..تعرف الغضب، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع،الكويت،٢٠٠٥م، ص٢٢٧.

جاء تكرار الفعل المضارع ( أريد) على مساحة القصيدة جميعها، وكأنّ الشّاعرة في مظاهرة عارمة تحمل لافتات (أريد أن أعيش)، وتهتف بإطلاق إرادة المرأة من قيود المجتمع الصّارم الّذي لا يستند إلى شرع ودين، وإنّما إلى عادات قبليّة.

وهذا التّكرار للفعل ( أريد) يوحي برغبة الشّاعرة في إيصال صوتها الثّائر، المطالب بتحقيق إرادة المرأة دون أن يحاسبها المجتمع على أشياء في نظره من المحرمات، إنّ تكرار هذا الفعل يوحي في رغبة الشّاعرة في الخروج عن العادات والتّقاليد القبليّة الّتي تقتل حرية المرأة، ولا تعطيها حتى أبسط حقوقها في التّعبير، إنّ فعل الإرادة هنا يتمحور حوله فكرة القصيدة، وقد نتج عن هذا النّوع من التّكرار تناغما وانسجاما إيقاعيّا.

وقد جعل الباحث محمّد حسن عبدالله في تكرار الفعل ( أريد) بؤرة ارتكاز أساسيّة، توجّه المعنى وتؤطر الانفعال المسيطر على القصيدة . كما رأى في ارتفاع نسبة تكراره أداة فعّالة في تقويّة وتوحيد بناء القصيدة وتماسكها[١].

ومن أمثلة تكرار البداية قصيدة(من امرأة ناصريّة إلى جمال عبد النّاصر)[٢]

**كنا** كباراً معه في كتب الزمان

**كنا** خيولاً تشعل الآفاق عنفوان

**كان** هو النسر الخرافي الذي يشيلنا

على جناحيه، إلى شواطئ الأمان.

---

(١) ينظر: عبدالله؛ محمد حسن: قصائد حب من تراث العشق إلى جماليات الحداثة، بحث من كتاب: منارة على الخليج الشاعرة سعاد الصباح، المنتدى الثقافي المصري،(د.ت)، ٢٧٨/١.

(٢)الصّباح: ديوان فتافيت امرأة، ص٣٠.

جاء تكرار البداية في هذه القصيدة متنوعا، فقد كررت الشّاعرة الحرف النّاسخ (كنّا) ثماني (٨) مرات في مقابل (كان) تسع (٩) وكررت (كان هو) سبع (٧) مرات، ثم كررت في البداية أيضا الضّمير المنفصل ( هو) ست (٦) مرات، ومن ثم كررت ( من هذه) ثلاث (٣) مرات، وكررت البداية(كان في ) مرتين، ثم اخيرا كررت البداية (بعضه) عشر(١٠) مرات. إنّنا حقيقة أمام تكرار للبداية كثيف ومتنوع، و كان لهذا التّكرار صداه القويّ منذ بداية تكراره في كلّ سطر شعريّ، إذ إنّ الشّاعرة وغيرها كانوا يستمدون القوة والشجاعة من جمال عبد النّاصر، فهم ما كانوا بهذا الإشعاع والظّهور لولا وجوده، و استطاع هذا التّكرار للبدايات ( كان، وكان هو ، وهو ) الّتي تشير إلى شخص جمال عبد النّاصر من أن تُظهر عظمة هذا الرجل. وتُظهر أفعاله المشرقة والمشرفة، وقد كان لفقده من أعظم المصائب الّتي لحقت بالأمّة العربيّة، حيث كانت حياته حافلة بالنّضال؛ لذلك نراها تؤكد على هذه اللّحظات العظيمة الّتي مرت من حياة جمال عبد النّاصر الأسطورة عبر هذه الأساليب التّكراريّة المتلاحقة، وكان تكرار البداية الأولى (كنّا) والمرتبطة بصفات المجتمع العربيّ القويّ والمستمدة من قوة عبد النّاصر قادرة على تجسيد الماضي بكلّ أحداثه وإشراقاته، بينما التّكراريّة الثانية (كان، وكان هو، وهو) تؤكد وتردد ما وصل إليه جمال عبد النّاصر من القوة والعظمة، ثمّ تأتي التّكرارية الأخيرة(بعضه) لتصف ما آلت إليه حال الأمّة المظلم بعد فقدان جمال عبد النّاصر.

ومن ظواهر تكرار البداية عند الشّاعرة سعاد الصّباح ظاهرة تكرار حروف الجر في بداية الأسطر الشّعريّة، فهذه الظّاهرة بارزة بشكل يلفت الانتباه في كثير من قصائدها. من مثل تكرار حرف الجر (عن) في قصيدة (بيروت كانت وردة... وأصبحت قضية)[1]، تقول فيها:

---

([1]) الصباح: ديوان خذني إلى حدود الشمس، ص١٢٩.

أبحثُ في بيروتَ . .

**عن** لونِ عينيَّ و طُولِ قامتي .

أبحثُ عن عمري . . و عن ذاكرتي .

أبحثُ عن رسائلي الأولى . . .

**و عن** علاقتي الأولى . .

و **عن** وعودي الأولى . .

و **عن** قصائدِ الحُبّ الذي ترفُضُها قبيلتي . . .

تكرر حرف الجر(عن) عشر (١٠) مرات، وقد اكتسب دلالته القويّة من دخوله على ألفاظ ذات دلالات ورموز مختلفة(لونِ عينيَّ، عمري، علاقتي، وعودي، قصائدِ الحُبّ، أشيائي ، كُتُبِ الشّعرِ، قِصَصِ الحُبِّ، باعةِ القهوةِ، منقوشةِ الزعترِ، حريّةِ الحُبِّ ) وقد استطاع تكرار حرف الجر (عن) أن يكشف العلاقة الاستثنائيّة القائمة بين الشّاعرة وبيروت، فهي لا تجد نفسها إلّا في بيروت بدلالة قولها:

**أبحثُ** في بيروتَ

**عن** لونِ عينيَّ و طُولِ قامتي .

أبحثُ عن عمري . . و عن ذاكرتي .

**و عن** علاقتي الأولى . .

و **عن** وعودي الأولى . .

و **عن** قصائدِ الحُبّ الذي ترفُضُها قبيلتي

واستطاع تكرار حرف الجر (عن) أن يبرز دور بيروت كمدينة الشّعر والثّقافة من خلال ارتباطها بألفاظ :عن قصائد الحب، **عن** كُتُبِ الشّعرِ،**عن** قِصَصِ الحُبِّ.

ومن الأمثلة على تكرار البداية، تكرار حرف الجر(من) في قصيدة (العالم أنت)[1]، تقول:

**من** اسمك تبدأ جغرافية المكانْ

و**من** عينيك تأخذ البحار ألوانها

و**من** ثغرك يولد الليل والنهارْ

و**من** إقاعات صوتكْ

و**من** شرايين يديكْ

أولد أنا..

ويضربني بلا هواده

**على** وجهي يضربني..

---

([1])الصّباح: ديوان فتافيت امرأة،ص٧٢.

**على** صدري يضربني

**على** ظهري يضربني

**على** أصابعي يضربني..

حتى يصبغ دمي

جميع المحيطات باللون الأحمر..

ومن الظّواهر التّكرارية الّتي تندرج تحت تكرار البداية تكرار حرف (الواو)، فقد تكرر في القصيدة خمس(٥) مرات، وجاء الحرف (على) مكررا أربع (٤) مرات، والّذي منح هذان الحرفان دلالة قويّة هو دخولهما على ألفاظ ذات دلالات وأبعاد واحدة ( اسمك، عينيك، ثغرك، إقاعات صوتك، شرايين يديك) ومع اختلاف الألفاظ إلّا أنّها تشير إلى دلالة واحدة، وهي دلالة الوجود المجسدة في شخص الحبيب، والّتي تعبر عن تعلق الشّاعرة بحبيبها، فعنده تبدأ الأشياء وعنده هي نفسها تُولد. كما جاء تكرار حرف جر ( على) مقترنا بألفاظ خاصّة بالشّاعرة، ودالة على السّيطرة من قبل الحبيب دلالة ساديّة تتلذذ بتعذيب الحبيب.

ومن الأمثلة على تكرار البداية، تكرار حرف (الواو) في قصيدة (حرائق على الثلج)[١]، تقول:

يا الذي لا يشبِه رجلاً

**و** لا يشبِهُهُ رجلْ

(١)الصّباح: ديوان خذني إلى حدود الشمس، ص١٩.

مرآتي أنْت . . .

فما أجمل وَجهي .

الثلجُ في " مِجيفْ "

أسودُ ... أسوَدْ

و المتزحلقونَ على الجليد

يتزحلقون على أسلاكِ أعصابي .

" مِجيفُ " ترفضُ أن تستقبلَني

و ترفِض أن تكلّمني . . .

و ترفض أن تعترِف بِشرعيّتي

جاء حرف (الواو) متكررا في هذه القصيدة ستا وأربعين(٤٦) مرة سابقا للأسماء والضّمائر والأفعال والحروف، فالواو هنا حرف وظيفته الأساسية والنّحويّة هو الرّبط بين الكلمات، والجمع بين الصّور المتخالفة والمتباعدة، والمتناقضة، لكنّه له فوق هذه الوظيفة وظيفة أخرى هي استدعاء تلك الصّور والمواقف الّتي تعيش في ذاكرة الشّاعرة وهي تزور مدينة (مجيف) الفرنسيّة وحدها من غير رفقة حبيبها، وكيف أنّ كلّ شيء في هذه المدينة لم يعترف بوجودها وحدها، لأنّها مدينة الحبّ فلا شرعيّة لوجود أنثى تمشي في شوارعها بلا حبيب، وقد تمكنت الشّاعرة من خلال استعمالها لحرف(الواو) باستدعاء ذكرياتها مع حبيبها في مدينة (مجيف)، واستطاعت التّعبير عن أزمتها

ووحدتها في مدينة (مجيف) من خلال تكرار ( الواو) بعقد مقارنة بين رحلتها في (مجيف) وحيدة، وأنّ كلّ شيء فيها يرفضها، وبين رحلتها السّابقة مع حبيبها، وتصوير مشاهد هذه المقارنة حيّة أمامنا، والجمع بين هذه المشاهد المتناقضة من خلال تكرار (الواو). كما كان لهذا التّكرار دور مهم في عملية تماسك النّصّ الشّعريّ وتلاحم مقاطع القصيدة بعضها مع بعض.

**هـ- تكرار العبارة**

إنّ لتكرار العبارة دورا واضحا في التّأثير على بنية النّصّ الشّعريّ، وهو من الوسائل الّتي يلجأ إليها الشّاعر الحداثيّ لبناء نصّه الشّعريّ بناء مترابطا متماسكا. وهذا النّوع من التّكرار يقلّ في شعرنا المعاصر، بينما تكثر نماذجه في الشّعر الجاهليّ[١]، ومع قلته إلّا أنّه يشكل ملمحا بارزا في شعرنا المعاصر، فقد أصبح " تكرار العبارة في العصر الحديث مظهرا أساسيا في هيكل القصيدة، ومرآة تعكس كثافة الشّعور المتعالي في نفس الشّاعر، وإضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصّور"[٢].

فإذا كانت الكلمة تمنح النّصّ نغما موسيقيّا وتماسكا، فإنّ تكرار العبارة تقوم بدور أكبر على مستوى الموسيقى،" فالعبارة المكررة تكسب النّصّ طاقة إيقاعيّة أكبر بفعل اتساع رقعتها الصّوتيّة"[٣]، كما أنّها تقوم بدور أكبر على مستوى التّماسك النّصّيّ، إذ تمنح النّصّ تلاحما بين أجزائه وتعمل على "تحديد شكل القصيدة الخارجيّ، وفي رسم معالم التّقسيمات الأولى لأفكارها،

---

([١])الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣٣.

([٢])عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، ص١٠١.

([٣]) شادة ؛سلمى: البنية الإيقاعية في ديوان "أعاصير مغرب" لـ "عباس محمود العقاد" رسالة ماجستير، كلية الآداب،جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ٢٠١٥م،ص٥٧ نقلا عن (قاسم ؛مقداد محمد: البنية الايقاعية في شعر الجواهري، ط١، دار دجلة/ عمان، ٢٠١٠م ،ص١٥٥).

لاسيّما إن كانت ممتدة، وهو بذلك قد يشكّل نقطة انطلاق لدى النَّاقد عند توجّهه للقصيدة بالتَّحليل"[١].

وهذا التّكرار للعبارة أخذ أشكالا مختلفة في شعر سعاد الصّباح ، فحينا يأتي في بداية المقاطع الشّعريّة وحينا آخر يأتي في نهايتها، أو في بداية الأسطر الشّعريّة ومرة أخرى في ثنايا القصيدة، أمّا العبارة المتكررة في بداية المقاطع الشّعريّة فقد درستها تحت باب اللّازمة، بينما العبارة الّتي تكررت في بداية السّطر الشّعريّ فقد دُرست تحت باب تكرار البداية، أمّا في الفقرات الآتية فسأتناول بالدّراسة والتّحليل تكرار العبارة الواقعة في نهاية المقاطع الشّعريّة أو ثناياها.

(١) عاشور:التّكرار في شعر محمود درويش،ص١٠١.

ومن خلال رصد هذه الظّاهرة في دواوينها المدروسة يتبين الآتي:

| ظاهرة تكرار العبارة | الدّيوان/ عدد القصائد | عدد مرات التّكرار | نسبة التّكرار |
|---|---|---|---|
| | أمنية /٥٠ | ٢ | %٤ |
| | إليك يا ولدي/٢٠ | ٧ | %٣٣ |
| | فتافيت امرأة/١٨ | ١٩ | %١٠٦ |
| | في البدء كانت الأنثى/٩٧ | ٩ | %٩ |
| | برقيات عاجلة إلى وطني/٧ | ٢٥ | %٣٥٧ |
| | قصائد حبّ/٨ | ٨ | %١٠٠ |
| | امرأة بلا سواحل/١٠ | ٨ | %٨٠ |
| | خذني إلى حدود الشّمس/١٤ | ١٩ | %١٣٦ |
| | والورود تعرف الغضب/٢٤ | ٢٦ | %١٠٨ |

إنّ القراءة الإحصائيّة للجدول السّابق تظهر أنّ نسبة حضور ظاهرة تكرار العبارة كان ضعيفا جدا في ديوان الشّاعرة سعاد الصّباح الأول، ديوان( أمنية ١٩٧١م) بنسبة(٤%)، بينما ارتفعت بنسبة مقبولة في ديوانها الثّاني( إليك يا ولدي ١٩٨٢م) بنسبة( ٣٣%) لتعاود الانخفاض بشكل ملحوظ في ديوانها(في البدء كانت الأنثى ١٩٨٨م) بنسبة(٩%)، بينما ارتفعت بشكل ملحوظ وبشكل مميز في دواوينها اللّاحقة، كما يُظهر الجدول السّابق، ومما يؤكد ويدلل على تطور أسلوب الشّاعرة سعاد الصّباح، واستفادتها من الملامح والظّواهر الأسلوبيّة الحديثة في الرّقي والنّهوض بمستوى شعرها إلى درجة الحداثة.

ومن إحصاء مجموع هذه الظّاهرة في الدّواوين المدروسة ظهرت النّتائج الآتي:

| نسبة تكرار العبارة | عدد مرات التكرار | النّسبة المئويّة |
|---|---|---|
| | ١٢٣ | %٥٠ |

استغلت الشّاعرة ظاهرة تكرار العبارة في دواوينها المدروسة بشكل واسع بلغ نسبة (٥٠%) وهو ما يقارب نصف الدّواوين المدروسة، مما شكل ظاهرة أسلوبيّة بارزة استطاعت أن تؤدي دورها الأسلوبيّ في شعرها. وقد ظهرت هذه الظّاهرة الأسلوبيّة بشكل مميز في ديوانها (قصائد حبّ) و (برقيات عاجلة إلى وطني)، ثم ظهرت بشكل كبير أيضا في ديوانها الأخير (والورود تعرف الغضب)، وهو ختام مرحلتها الإبداعيّة.

ومن أمثلة هذا النوع من التّكرار قصيدة (سيرحل المغول) [١] ، تقول :

**سيرحلُ المغولْ**

**عن** كلِّ شبرٍ طاهرٍ من أرضنا

**سيرحلُ المغولْ**

ويرجعُ البحرُ إلى مكانهِ

ويرجعُ النخلُ إلى مكانهِ

ويرجعُ الشعبُ الكويتيُّ إلى عنوانهِ

---

([١])الصّباح: ديوان برقيات عاجلة إلى وطني، ص٤٧.

وترجعُ الشطآنُ، والأمواجُ، والحقولْ

وتشرقُ الشمسُ بكلِّ بيتْ

**وترجعُ الكويتُ للكويتْ**

ففي هذه القصيدة كررت الشّاعرة عبارة(سيرحل المغول) ست (٦) مرات، وبين كلّ عبارتين متكررتين كررت بينهما عبارة (عن كلّ شبر طاهر من أرضنا) فجاء شكل التّكرارات على النّحو الآتي:

**سيرحل المغول**

عن كل شبر طاهر من أرضنا

**سيرحل المغول**

وجعلت الشّاعرة من هذه التّكراريّة محورا لقصيدتها، كما أنّ هذه العبارة (سيرحل المغول ) تحمل دلالات تاريخيّة تتعلق بالقتل والسّفك والدّمار، إنّ هذه العبارة يفوح منها رائحة الدّم مع كلّ ما تحمله من ذاكرة تاريخيّة ملوثة بالدّم والبطش، و صور الدّمار الّتي ما عرف التّاريخ البشريّ مثلها، إلّا أنّ هذا المحتل رغم جبروته وبطشه سيرحل عن أرض الكويت الطّاهرة.

إنّ تكرار هذه العبارة يحمل شعور الإصرار على النّضال حتى طرد الاحتلال. ويحمل قوة الإيمان الرّاسخ بوجوب عودة الحق إلى أصحابه، وقد أوحى بكل هذه المعاني تكراريّة العبارة (سيرحل المغول) .

ومن العبارات الّتي شكلت محوريّة في القصيدة عبارة (لن يستطيعوا أبدا) الّتي تكررت ست (٦) مرات. وتكررت العبارات الآتية مرتين في القصيدة ( وترجع الكويت للكويت)، ( سنرجع الكويت)،(سنغرق التتار)، ( سيطرد الذباب)،( لن تنتهي المقاومة)، وكررت عبارة( سوف نظل دائما وراءهم) ثلاث (٣) مرات.

وقد جعلت الشّاعرة من هذه العبارات محورا أساسيا في نصّها الشّعريّ لتعبر من خلال تكرارها لهذه العبارات عن حالة المقاومة الّتي ستنتهي حتما بالنّصر ورجوع الحق إلى أصحابه، فكلّ هذه العبارات توحي بدلالاتها إلى الأمل والإصرار وحتمية النّصر. إنّ تكرار العبارة أضفى على القصيدة قوة وتماسكا، كما منحها إيقاعا موسيقيّا زاد من تماسك النّصّ الشّعريّ وعمل على تعزيز الفكرة وتقويتها وإبرازها.

ومثال تكرار العبارة قصيدة (ماذا يبقى منك؟)[١] ، تقول:

**ماذا يبقى منكْ؟**

لستُ أفكر في تغييرك أبداً

لو غيّرت طبائعك الوحشيةَ

**ماذا يبقى منكْ؟**

لستُ أفكر في تأديبكَ

أو تهذيبكَ..

لو هذّبتُ الطفل الطائش فيكَ..

---

(١)الصّباح: ديوان في البدء كانت الأنثى، ص٣٦.

فماذا يبقى منكْ؟

لستُ أفكر في إخراجك من فوضاكَ

فلو لملمت الورق الملقى فوق سريركَ

**ماذا يبقى منكْ؟**

كررت الشّاعرة عبارة (**ماذا يبقى منك؟**) سبع (٧) مرات، لتؤكد على أنّ التّغيير في طبع بعض البشر قد يؤدي إلى تغيير صورتهم وكلّ كيانهم فلا يبقى من حقيقتهم شيئا، حقق تكرار هذه العبارة تماسكا نصيّا وإيقاعا موسيقيّا واضحا، وكما عمل على توضيح الفكرة الّتي تدور حولها القصيدة، والّتي تلح على ذهن الشّاعرة ما دفعها إلى تكرارها، تقول نازك الملائكة إنّ المبدع في حالة تكراره للعبارة كأنّما "أصابته رجة شعوريّة أدت إلى أن يصاب بهذبان داخليّ، واختلاط مؤقت في تفكيره، فراحت العبارة تعيد نفسها في ذهنه كدقات ساعة رتيبة"[١].

ز- **تكرار اللّازمة**

اللّازمة هي عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات الّتي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشّعريّة بصورة منظمة. واللّازمة على نوعين: اللّازمة الثّابتة وهي الّتي يتكرر فيها بيت شعريّ بشكل حرفيّ، واللّازمة المائعة: وهي الّتي يطرأ فيها تغير خفيف على البيت المكرر"[٢].

ويعرّفها محمّد عبيد بأنّها تقوم "على انتخاب سطر شعريّ أو جملة شعريّة، تتشكل بمستوييها الإيقاعيّ والدّلاليّ محورا أساسّا ومركزيّا من محاور القصيدة. يتكرر هذا السّطر أو

---

(١) الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،ص٢٥٣.

(٢) ربابعة؛ موسى:التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية،**مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، الأردن،(مج٥)،(ع١)، ١٩٩٠م، ص١٦٢.

الجملة من فترة وأخرى على شكل فواصل تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللّازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى، وقد تتعدد وظائف هذا التّكرار حسب الحاجة إليها وحسب قدرتها على الأداء والتأثير"[1].

إن مؤشرات التحليل الأسلوبي لظاهرة تكرار الكلمة والعبارة، تشير إلى دورهما البارز في إظهار موسيقيّة النّصّ الشّعريّ وتلاحمه، والتّعبير عن انفعال الشّاعرة وأحاسيسها، فكذلك لتكرار اللّازمة الدّور نفسه، ولكن بشكل أقوى وأوسع؛ لأنّ عملية الرّبط والتماسك تحدث على مستوى مقاطع القصيدة. ومن رصد هذه الظّاهرة في دواوينها المدروسة يتبين الآتي:

| ظاهرة تكرار اللّازمة الثابتة | الدّيوان/ عدد القصائد | عدد مرات التّكرار | نسبة التّكرار |
|---|---|---|---|
| | أمنية /٥٠ | ٣ | %٦ |
| | إليك يا ولدي/٢٠ | ٢ | %١٠ |
| | فتافيت امرأة/١٨ | ٨ | %٤٤ |
| | في البدء كانت الأنثى/٩٧ | ٤ | %٤ |
| | برقيات عاجلة إلى وطني/٧ | ١ | %١٤ |
| | قصائد حبّ/٨ | ١ | %١٣ |
| | امرأة بلا سواحل/١٠ | ٢ | %٢٠ |
| | خذني إلى حدود الشّمس/١٤ | ٣ | %٢١ |
| | والورود تعرف الغضب/٢٤ | ٣ | %١٣ |

(1) عبيد :القصيدة العربية الحديثة، ص٢٢٤.

يلاحظ من الجدول الإحصائيّ أنّ نسبة حضور ظاهرة تكرار اللّازمة الثّابتة كان ضعيفا في ديوان الشّاعرة الأول، (أمنية ١٩٧١م) بنسبة(٦%) وديوانها الثّاني( إليك يا ولدي ١٩٨٢م) بنسبة(١٠%) ثم احتل ديوان (فتافيت امرأة ١٩٨٦م) المرتبة الأولى، بنسبة(٤٤%) ثم عاودت النسبة بالانخفاض بشكل ملحوظ في ديوانها( في البدء كانت الأنثى ١٩٨٨م) محتلا المرتبة الأخيرة في حضور هذه الظّاهرة وبنسبة(٤%)، ثم عاودت النّسبة بالارتفاع بصورة ضئيلة، لكنّها حافظت على هذا الارتفاع الضّئيل في الدّواوين المتقدمة من مسيرتها الشّعريّة.

وفي إحصائنا لهذه الظّاهرة في جميع الدّواوين المدروسة ،كانت النّتائج على النّحو الآتي:

| نسبة تكرار اللّازمة الثّابتة | عدد مرات التكرار | النّسبة المئويّة |
|---|---|---|
| | ٢٧ | %١١ |

يظهر من الجدول السّابق أنّ اللّازمة الثّابتة ترددت في دواوينها (٢٧) مرة، بنسبة تقدر بـ(١١%)، وهي تشكّل نسبة ضئيلة.

وفي عمليّة إحصائيّة للّازمة المائعة في الدّواوين المدروسة ظهرت النّتائج على النّحو الآتي:

| ظاهرة تكرار اللّازمة المائعة | الدّيوان/ عدد القصائد | عدد مرات التّكرار | نسبة التّكرار |
|---|---|---|---|
| | أمنية /٥٠ | ٣ | %٦ |
| | إليك يا ولدي/٢٠ | ١ | %٥ |
| | فتافيت امرأة/١٨ | ٢ | %١١ |
| | في البدء كانت الأنثى/٩٧ | ٤ | %٤ |
| | برقيات عاجلة إلى وطني/٧ | ١ | %١٤ |
| | قصائد حبّ/٨ | ٣ | %٣٨ |
| | امرأة بلا سواحل/١٠ | ١ | %١٠ |
| | خذني إلى حدود الشّمس/١٤ | ٦ | %٤٣ |
| | والورود تعرف الغضب/٢٤ | ٢ | %٨ |

يلاحظ أن نسبة توظيف ظاهرة تكرار اللّازمة المائعة في الدّواوين المدروسة متقاربة في النّسبة مع اللّازمة الثّابتة، وقد جاء توظيف هذه الظّاهرة بشكل مميز في ديوانها (خذني إلى حدود الشمس ١٩٩٧م)بنسبة(٤٣%)، بينما كانت نسبة حضور هذه الظّاهرة ضعيفا في ديوانها الأول( أمنية ١٩٧١م) بنسبة(٦%)، وديوانها الثّاني(إليك يا ولدي ١٩٨٢م) بنسبة(٥%)، ثم ارتفعت قليلا في ديوانها الثّالث( فتافيت امرأة ١٩٨٦م) بنسبة(١١%) لتعاود انخفاضها الملحوظ في ديوانها( في البدء كانت الأنثى ١٩٨٨م) بنسبة(٤%)، ثم أخذت نسبة حضور هذه الظّاهرة بالارتفاع عن المستويات السّابقة، ولكن بصورة متفاوتة بين الدّواوين المتقدمة .

أمّا النّسبة المئويّة لتكرار ظاهرة اللّازمة المائعة فتظهر بحسب الجدول الآتي:

| نسبة تكرار اللّازمة المائعة | عدد مرات التكرار | النّسبة المئويّة |
|---|---|---|
| | ٢٣ | %٩ |

بيننما يلاحظ أنّ توظيف ظاهرة تكرار اللّازمة بشكليها الثّابت والمائع بلغ نسبة(٢٠%)، كما يظهر في الجدول الآتي:

| نسبة تكرار اللّازمة بشكليها | عدد مرات التكرار | النّسبة المئويّة |
|---|---|---|
| | ٥٠ | %٢٠ |

وهي نسبة جيدة؛ إذ شكلت ظاهرة أسلوبيّة استحقت الدّراسة، وظهرت قيمتها من خلال استغلالها في مكانها في شعر سعاد الصّباح، وأدت دورها في عكس أفكار وانفعالات الشّاعرة ومشاعرها.

ومن الجدول السّابق يظهر أنّ الشّاعرة سعاد الصّباح استخدمت اللّازمة في شكليها الثّابتة والمائعة، ومن أمثلة تكرار اللّازمة الثّابتة في شعرها قصيدة (أنت أدرى)[١] تقول:

**يا حبيبي** ، لو فرشتُ الدّرب من أجلك زهرا

وملأت الجوّ أضواء، وألحانا، وعطرا

**يا حبيبي** كم ترامت لهفتي برّا وبحرا

---

([١])الصّباح؛ سعاد: ديوان أمنية، ص١١١.

كم زرعتُ الأرض شوقا، وسقيتُ النّبت خمرا

**يا حبيبي،** إنّ قلبي ليس يعصي لك أمرا

كلما هيّأت لي تضحية ... هيأة لك عشرا

**يا حبيبي،** لا تسل ما لون حبّي ... أنتَ أدرى.

انطلقت الشّاعرة في هذه القصيدة من تكرار اللّازمة( يا حبيبي)، لتعبر من خلالها عن حبّها، فراحت ترددها وتلح عليها ليصل صداها إلى الحبيب ومن ثمّ المتلقّي، مستخدمة أسلوب النّداء كوسيلة لعقد الصلة بينها وبين الحبيب، هذا النّداء المرتبط بالمنادى (حبيبي) يخرج عن معناه الأصلي وهو طلب إقبال المنادى، إلى الرّغبة في عكس الحالة الوجدانيّة النّفسيّة، ومشاعر الحبّ الّتي تريد الشّاعرة الإفصاح عنها.

امتدت هذه اللّازمة جميع مقاطع القصيدة، مما ساهم في تماسك النّصّ الشّعريّ؛ لأنّ هذه اللّازمة شكلت رابطا بين أجزاء القصيدة، كما كان لتكرارها دور في صبغ النّصّ بإيقاع موسيقى مميز، وبالآتي تحقيق هدفها بإيصال المشاعر والأحاسيس الّتي تريد إيصالها إلى محبوبها، وإلى المتلقّي من بعد، فهذه اللّازمة بمثابة نواة لكلّ مقطع تعاود الشّاعرة العودة إليها، ثمّ الانطلاق منها إلى معنى جديد، إنّ الشّاعرة تبوح من خلال تكرار اللّازمة بمشاعر الحبّ الصّادقة لحبيبها، فهي عاشقة ملهمة تحيا في عالم ساحر من الحبّ، إنّ حالة الحبّ الّتي تعيشها حولت الكون إلى عالم من الجمال والرّقة والعذوبة.

وفي قصيدة (من أمنية.. إلى مبارك)[1] مثال ثانٍ على اللّازمة الثابتة، تقول:

**يا أخي** .. أصبح لي اليوم من العمر سنة

قم وهنئني ببعض البسمات المحسنة

**يا أخي** .. من أجل أمّي عد إلينا بالأماني

قم تجدها زهرة قد ذبلت قبل الأوان

يا أخي .. كا عيد ميلادي سوى يوم كئيب

بعد أن غيبت عنا أيها الوجه الحبيب

بدأت الشّاعرة قصيدتها بتكرار اللّازمة ( يا أخي) الّتي جاءت على لسان ابنتها لأخيها مبارك الّذي فارق الحياة، فقد جاء تكرار اللّازمة متدفقا قويّا تبعا لهذه العاطفة المتوشحة بالحزن والألم على أخت فقدت أخاها، وعلى أمّ تبكي ابنها من خلال لسان ابنتها، فامتزجت مشاعر الأمومة مع مشاعر الأخوة في رثائية حزينة، إن هذا التّكرار اللّزومي قد حقق انسجاما وتماسكا نصيّا، كما حقق إيقاعا نغميّا واضحا للسماع.إنّ تكرار اللّازمة( يا أخي) جعل منها نواة للقصيدة تنطلق منها الأحاسيس والعبارات لتعود إليه مرة أخرى، ومن ثمّ تنطلق من عندها الأحاسيس والعبارات مرة أخرى، وكأنّ هذه اللّازمة هي المحرض على تتدفق المشاعر. فاللّازمة هذه ظلت مسيطرة على مقاطع القصيدة مشكلة الفكرة الرئيسة في القصيدة، رامية بظلالها على أبيات القصيدة. كما ساعد أسلوب النّداء على إمكانية التّعبير عن مشاعر الحزن والألم الّتي تعتصر قلب أمّ فقدت فِلْذَة كبدها، فكان لهذه الأداة دور في خدمة المعنى المراد التّعبير عنه.

ومن الأمثلة الأخرى على اللّازمة الثّابتة، قصيدة (اعتذر لك)[2]، تقول:

---

([1])الصّباح: ديوان إليك يا ولدي، ص٣٦.

([2])الصّباح: ديوان خذني إلى حدود الشمس، ص٣١.

**اعتذر لك يا سيدي**

اعتذر لك يا سيدي

اعتذر لك .. من أعماق القلب

ومن تشققات الفكر،

عن الزمن الضائع..

الذي لم تكن فيه حبيبي

نجد هنا أنّ الشّاعرة قد وظفت لازمة ( اعتذر لك يا سيدي) وجاءت هذه اللّازمة ثابتة ممتدة على جميع مقاطع القصيدة، عبرت الشّاعرة من خلالها عن موقف الاعتذار لحبيبها، ومن خلال تكرارها يظهر إلحاح الشّاعرة على فكرة الاعتذار، محاولة من خلال هذا التّكرار الضّغط على المتلقّي لإثارة انتباهه وتوجيه ذهنه نحو اللّازمة نواة القصيدة، وفكرتها الّتي تدور حولها القصيدة، و عكست هذه اللّازمة عن حالة العشق الّتي تعيشها الشّاعرة إلى أن وصل بها الحال إلى الاعتذار عن لحظات عاشتها من غير حبّ، وأنّ تلك اللحظات تفلتت منها دون أن يكون هذا الشّخص حبيبها، و شكل هذا التّكرار هندسة إيقاعية أضفت على النّصّ الشّعريّ نغمة عذبة أطربت الآذان، كما أنّها جعلت منها نواة وقاعدة لكلّ الأسطر الشّعريّة اللّاحقة، وأداة ربط بين مقاطع القصيدة. إنّ هذا التّكرار لهذه اللّازمة لم يأتِ اعتباطيّا وإنّما هو تكرار منظّم مقصود، وهو من أسس البناء الفنّيّ للنّصّ الشّعريّ الحديث.

ومثال النّوع الثّاني من تكرار اللّازمة؛ اللّازمة المائعة، تقول الشّاعرة في قصيدة (أوراق من مفكرة امرأة خليجية)[1]:

---

([1])الصّباح: ديوان فتافيت امرأة،ص٤٢.

**أنا الخليجيةُ**

التي يمرُّ من بين شفتيها خطُّ الإستواءْ

**أنا شجرةُ السدرِ الدائمةُ الاخضرارْ**

وفاكهةُ النارِ والنحاسْ

**أنا** البدويةُ

التي جاءت إليكَ من بحار الصينْ

لتتعلمَ الحبَّ في مدرستكْ

فعلمني...

أنا الغجريةُ التي تحملكَ في خلاخيلها

وحلقها النحاسيّ الطويلْ

وتسافرُ بكَ إلى آخرِ حدودِ الدنيا

وإلى آخر حدود الولهْ..

تشكّلت هذه القصيدة من ثمان مقاطع، تكررت فيها اللّازمة **(أنا الخليجيةُ)** في المقطع الأول والثّالث والرّابع والخامس والسّادس، بينما خلا المقطع الثّاني والسّابع والثّامن من هذه اللّازمة الحرفيّة، وإنّما جرى عليها بعض التّغير الطّفيف، وهذا ما شكّل مفاجئة لدى المتلقّي، فالقارئ هنا بدأ القصيدة ببداية ( أنا الخليجية) وإذ بالشّاعرة في المقطع الثّاني تجري تغييرا على هذه المقطع، ثم تعاود تكرار اللّازمة في المقطع الثّالث والرّابع والخامس والسّادس، ثم تعمد إلى إجراء تغيير على اللّازمة في المقطع السّابع والثّامن، إنّ عدم ثبات اللّازمة، وإدخال الشّاعرة عليها بعض التّغيير هو ما يضمن لها نجاحها "والتّفسير السّيكولوجيّ لهذا التّغير أنّ القارئ وقد

مرّ به هذا المقطع يتذكره حين يعود إليه مكرراً في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعاً غير واع أن يجده كما مرّ به تماماً، ولذلك يحس برعشة من السّرور حين يلاحظ فجأة أنّ الطّريق قد اختلف وأنّ الشّاعر يقدم له في حدود ما سبق أن قرأه لوناً جديداً"[١].

اتخذت الشّاعرة من الجملة الاسميّة البسيطة شكلا لتكرار لازمتها في هذه القصيدة، والجملة الاسميّة تعبر عن الثّبات، فجاءت نمطية الجملة الاسميّة متوافقة مع الحالة النّفسيّة للشّاعرة الّتي تريد من خلال ضمير الأنا ولازمته (الخليجيّة) أن تظهر ثباتها في وجه المجتمع الذّكوريّ، وأنّها ثابتة في ثورتها للمطالبة بحقوق جنسها، وأن يكون كلّ شيء للجميع وليس حكرا للذّكور دون الإناث، واستطاعت الشّاعرة أن تمنح هذه اللّازمة الاسميّة فاعلية وقوة من خلال إثبات (الأنا الأنثوية)، ومع أنّ اللّازمة جاءت في عدد من المقطع غير ثابتة، إلّا أنّها حملت نفس الفكرة الّتي تدور حولها القصيدة وهو إثبات (الأنا الأنثوية) ذات الأصول العربيّة المتجذرة في أرض الخليج، والشّاعرة بتكرار لازمتها والإلحاح عليها جعلت منها نقطة ارتكاز تنطلق منها في كلّ مقطع لتعبر عنها بمعان جديدة " فاللّازمة الرّنانة المنتظمة عنصر مهم في بناء القصيدة، كما أنّ البناء الخلفيّ الّذي أحدثته اللّازمة استطاع أن يكوّن بنية متلاحمة متصلة"[٢].

ومن الأمثلة الأخرى على اللّازمة المائعة قصيدة بعنوان (للمرأة الكويتية في عيدها)[٣]، تقول فيها:

**أريد ان أعيش تحت معطف المنون..**

**أريد ان أعيش** في دائرة الزلزال

---

([١])الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، ص ٢٣٦.

([٢])ربابعة:التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية، ص١٩١.

([٣])الصباح: من ديوان والورود .. تعرف الغضب،ص٢٢٧.

لا دائرة السكون

**أريد أن ألبس في تنقلي**

قبعة الرّعود

**أريد أن أصادق الريح**

وأن أعانق الغيوم

**أريد من يفهمني**

لتطلع الأزهار من أنوثتي

**أريد أن أقول ما أقوله..**

من دون أن يتبعني السياف

**أريد أن أفجر الوقت إلى شظايا**

أريد أن أسترجع العمر الذي

خبأته في داخل المراي

إنّ الشّاعرة من خلال هذه اللّازمة تعلن الثّورة على المجتمع القبليّ الذّكوريّ؛ ولذا افتتحت الشّاعرة قصيدتها بهذه اللّازمة وجعلتها منطلقا لثورتها وتمردها، وهذه الثّورة والتّمرد يناسبها اللّازمة غير الثابتة؛ لأنّ حالة الثّورة والتّمرد دائما تعبر عن التّغيير والتّطور وعدم الثّبات، إن هذه اللّازمة

جاءت تعبر عن حالة الرّفض للوضع الرّاهن للمرأة الخليجيّة والّتي لا يريد المجتمع القبليّ أن يعترف بها كجزء فعّال في المجتمع، وإنّها نصف المجتمع، إن لم يكن كلّه، كما لا يريد أن يعترف بأحقيتها بكونها عنصرا مشاركا في بناء المجتمع، وفي أحقيتها في التّعبير عن ذاتها أيضا.

أجرت الشّاعرة في كلّ مرة تغييرا طفيفا على اللّازمة؛ لتتمكن من التّعبير عن ثورتها، وعمّا يجول في نفسها، فهذه الثّورة العّارمة في نفسها والمستمرة، ناسبتها الجملة الفعليّة المعبرة عن التّغيير، والقادرة على استيعاب الأحداث، ومع أنّ الشّاعرة كررت لازمتها على غير ثبات وبتغيير طفيف فيها، إلّا أنّها ظلت تحمل الفكرة نفسها الّتي تلح عليها الشّاعرة، وهي إطلاق حريتها وإرادتها من كلّ القيود القبليّة. شكلت هذه اللّازمة بؤرة النّصّ فعملت على الرّبط القويّ بين مقاطع القصيدة، وأضفت عليها نغما موسيقيّا واضحا.

**تكرار الأساليب اللّغويّة**

إنّ الأساليب اللّغويّة في اللّغة تنقسم بين أساليب إنشائيّة وخبريّة، والإنشائيّة إمّا طلبيّة كالأمر والنّهي والنّداء والاستفهام، وإمّا غير طلبية كالتّعجب والمدح والذّم والقسم.

وهذه الأساليب الإنشائيّة تعكس حيويّة اللّغة؛ هذه الحيويّة يعكسها العامل الصّوتيّ، إذ إنّ هذه الأساليب من مقوماتها النّغمة الصّوتيّة، فالكلام يأخذ جانب الارتفاع في النّغمة الصّوتيّة، كما أنّها ترتكز على العامل النّحويّ أو الصّرفيّ، و ترتكز على أدوات كالاستفهام أو القسم، وتقوم هذه الأساليب أيضاعلى العامل المعنويّ البلاغيّ، فهي تعكس الانطباعات العاطفيّة كما أنّها تقوم على جانب نفسيّ يعكسه الحوار المتبادل، وهذه الأساليب تنشط النّصّ وتبث فيه الحيويّة، وهي تحتاج

أكثر من غيرها من الأساليب إلى مشاركة المتقبل ومساهمته[١].

ومن الأساليب اللّغويّة الّتي شهدت حضورا متميزا في شعر سعاد الصّباح، مما شكّل حضورها ظاهرة أسلوبيّة تستحق الدّراسة، أسلوب النّداء، وأسلوب الاستفهام.

**١- تكرار أسلوب النّداء**

ويعرّف أسلوب النّداء عند البلاغيين بأنّه "هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب "أنادي"[٢]، وللنّداء أهمية بالغة في الخطاب الكتابيّ والشّفاهيّ، فهو البنية الخطابيّة الأكثر دورانا على الألسنة والأقلام، لما تتمتع به هذه البنية من قدرة على التّعبير عن مختلف الأغراض، والمشاعر الإنسانيّة [٣]، وقد عدّ عبد القادر مرعي أسلوب النّداء من الجمل الإفصاحيّة الّتي تستخدم للتّنبيه والإفصاح عن مشاعر المتكلم وانفعالاته[٤].

لجأت الشّاعرة سعاد الصّباح إلى أسلوب النّداء في شعرها، والّذي ورد على أشكال تكراريّة مختلفة؛ تكرار بداية، تكرار عبارة، تكرار لازمة ...،وهنا أحصينا ظاهرة التّكرار لأسلوب النّداء فقط ما ورد ضمن ثنايا القصائد، دون احتساب ما ورد ضمن تكرار البداية أو تكرار العبارة، وهكذا، وأكثر ما ورد هذا الأسلوب في مخاطبة الشّاعرة لولدها الفقيد، في محاولة لاستحضاره أمامها وكأنّه حيّ يرزق، ومن ثمّ للحبيب، في محاولة استعطافه وبث الأشواق إليه، والتّعبير عن مشاعر

---

(١) ينظر: الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات،ص٣٤٩-٣٥٠.

(٢)الهاشمي؛ أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: يوسف الصميلي،،ط١، المكتبة العصرية، بيروت،١٩٩٩م،ص٨٩.

(٣)تريكي؛ مبارك: النداء بين النحويين والبلاغيين ، **حوليات التراث**، المركز الجامعي، المدية، (ع٧)، ٢٠٠٧م،ص ١٣٧.

(٤) ينظر: الخليل ؛عبد القادر مرعي: الجمل الافصاحية في ديوان الشابي دراسة منهجية تطبيقية، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك،إربد،١٩٨٦م ص٩٥-٩٩.

الحبّ، فهذا الأسلوب يملك قدرة قويّة في لفت انتباه المتلقّي لأمر مهم آتٍ بعد النّداء، مما يؤدي إلى قيام علاقة مشاركة بين الذّات الشّاعرة والمتلقّي .

ومن خلال رصد هذه الظّاهرة في دواوينها المدروسة يتبين الآتي

| ظاهرة تكرار أسلوب النّداء | الدّيوان/ عدد القصائد | عدد مرات التّكرار | نسبة التّكرار |
|---|---|---|---|
| | أمنية /٥٠ | ١١ | %٢٢ |
| | إليك يا ولدي/٢٠ | ١٣ | %٦٢ |
| | فتافيت امرأة/١٨ | ٨ | %٤٤ |
| | في البدء كانت الأنثى/٩٧ | ٣ | %٣ |
| | برقيات عاجلة إلى وطني/٧ | ٢ | %٢٩ |
| | قصائد حبّ/٨ | ٢ | %٢٥ |
| | امرأة بلا سواحل/١٠ | ٤ | %٤٠ |
| | خذني إلى حدود الشّمس/١٤ | ٨ | %٥٧ |
| | والورود تعرف الغضب/٢٤ | ٠ | %٠ |

أمّا نتائج هذه الظّاهرة في الدّواوين المدروسة فهي على النّحو الآتي:

| نسبة تكرار أسلوب النّداء | عدد القصائد | النّسبة المئويّة |
|---|---|---|
| | ٥١ | %٢١ |

إنّ القراءة الإحصائيّة للجدول السّابق لظاهرة تكرار أسلوب النّداء يُظهر أنّ هذه الظّاهرة بلغت نسبة جيدة في دواوينها المدروسة استحقت الدّراسة كظاهرة أسلوبيّة مميزة، ويظهر أنّ الشّاعرة وعت القيمة الأسلوبيّة لظاهرة تكرار أسلوب النّداء، والطّاقات الكبيرة الّتي يتمتع بها هذا الأسلوب في التّعبير عن انفعالات الإنسان ومشاعره اتجاه الآخرين، فبدأت به في ديوانها الأول ( أمنية ١٩٧١م) بداية قويّة وبنسبة جيدة بلغت(٢٢%) بعكس الظّواهر الأخرى الّتي كان حضورها ضعيفا في ديوانها الأول ( أمنية ١٩٧١م) ، وما يلفت النّظر أنّ هذا الأسلوب حضر بشكل مميز وكثيف في( ديوان إليك يا ولدي ١٩٨٢م)، بنسبة وصلت إلى (٦٢%) وهذه النّسبة المرتفعة في ديوانها ( إليك يا ولدي) لظاهرة تكرار أسلوب النّداء تعكس الحالة النّفسيّة الحزينة، كما تعكس مرارة الألم لأمّ فقدت ولدها، وفارق الحياة بين يديها؛ لذا جاء أسلوب النّداء معبرا عن انفعالات الشّاعرة ومشاعرها الحزينة، ووسيلة لاستحضار المنادى ومخاطبته كأنّه حيّ أمامها، تناجيه وتبث أحزانها ومحبتها له ولواعج قلبها.

لكن يلاحظ من القراءة الإحصائيّة لهذه الظّاهرة انخفاضها بشكل ملحوظ في ديوانها( في البدء كانت الأنثى ١٩٨٨م) بنسبة (٣%)، بينما غابت هذه الظاهرة تماما من ديوانها الأخير( والورود تعرف الغضب ٢٠٠٥م).

ومن الأمثلة على هذا الأسلوب، قصيدة (نجوى)[١]، تقول:

**يا أميري**، أنت **يا أطهر** من طين البشر

أنت **يا نفحة** نور من إله مقتدر

---

([١])الصّباح: ديوان أمنية، ص٧٩.

**يا ملاكا** ساحر الطلعة فتّان الغرر

**يا سماء** تزرع الخضرة في قلب الحجر

شكل التّكرار لأداة النّداء مع اختلاف وصف المنادى، نغمة موسيقيّة جاءت موافقة لأحاسيس الشّاعرة وانفعالاته اتجاه الحبيب، فهذا التّكرار جاء تأكيدا لموقف الشّاعرة من محبوبها، كما أنّه استطاع أن يوصل للمتلقّي حقيقة هذه المشاعر الفياضة اتجاه المحبوب، فالنّداء يلعب دورا فنّيّا في صناعة الإيقاع الشّعريّ للنّصّ كما يملك القدرة على بث لواعج القلب وأحاسيسه، وإمكانية التّواصل مع المتلقّي والتّأثير عليه، و شكل النّداء بؤرة التّكرار، ومركزيتة ، وهي تحمل في كلّ مرة معنى متجددا للمنادى الحبيب، بحيث تجذب انتباه المتلقّي نحو بؤرة اهتمام الشّاعرة، والفكرة المسيطرة عليها أثناء العمليّة الإبداعيّة، وهي صورة الحبيب.

ومن نماذج تكرار أسلوب النّداء قصيدة (فتافيت امرأة)[1]، تقول فيها

أيها السيدُ . ..إني امرأةٌ نفطيةٌ

تطلعُ كالخنجرِ من تحت الرمالِ..

تتحدى كتبَ التنجيمِ،

والسحرِ..

تكرر أسلوب النّداء بـ(يا أيّها) ست عشرة (١٦) مرة، واستخدام النّداء بـ(يا أيّها) يفيد معنى

(1)الصّباح: ديوان فتافيت امرأة،ص٣٠.

تأكيد التّنبيه[1]، وكررت الشّاعرة النّداء باستخدام أداة النّداء(يا) أربع (٤) مرات، فهذه النّداءات المتكررة جاءت مجسدة في الرّجل الحبيب. و شكل تكرار النّداء ظاهرة فنّيّة لها دورها الكبير في إيقاعيّة القصيدة الصّوتيّ، فالشّاعرة جعلت من أسلوب النّداء منفسا لها للتّعبير عن مشاعر الحبّ، فكان استعمال حرف النّداء (يا) وسيلة لتمد بصوت القلب وانفعالاته وتصل به إلى مسمع المتلقّي.

أضفت الشّاعرة على حبيبها صفات السّيادة والرّئاسة، ومع كونه يحمل صفات السّيادة والقوة إلّا أنّها أظهرت مقابل هذا تحدّيا له بإبراز صفات القوة عندها، فهي امرأة نفطيّة من أرض الصّحراء خرجت، كما أنّها أظهرت التّحدّي بإبراز صورة الخنجر الحامل لكلّ مدلولات العروبة والقوة والشّجاعة ورمزيّة التّحدّي، ثم أضفت عليه مجموعة من الصّفات الّتي لها دلالة عميقة على السّيطرة والتّحكم، فهي رغم تمردها إلّا أنّها عند سيدها انصاعت وخضعت، وصارت لباسا له حتى أصبحا كيانا واحدا، إنّ الشّاعرة هنا رغم ما تمتلكه من قوة وتحدّي، إلّا أنّها عبرت عن عجزها أمام هذا السّيد واستسلمت له. وقد أبرزت هذا المعنى من خلال تكرارها لأسلوب النّداء ضعف الأنثى وحاجتها إلى الحبيب، إلى الرّجل الّذي يفرض نفسه على محبوبته كفارس وسيد.

**٢- تكرار أسلوب الاستفهام**

أسلوب الاستفهام من الأساليب الّتي شاعت بكثرة في الشّعر العربيّ، لما لهذا الأسلوب من قوة في التّعبير والإفصاح عما يجول في نفس الشّاعر من خواطر وانفعالات، ولما يملك من قدرة التّوصيل إلى المتلقّي، ويدفعه إلى التّفكر والتّأمل في التّساؤولات المطروحة، كما أنّ القرآن الكريم

---

([1])سيبويه؛ عمرو بن عثمان(ت١٨٠هـ): الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون،ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة،١٩٨٨م،٢/٢١٢.

حفل بهذا الأسلوب بصورة استدعت الكثير من الباحثين لدراسته.

ويعرّف الاستفهام بأنّه "طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبلُ بأداة مخصوصة" [١]

وهذا الأسلوب يرد في شعر سعاد الصّباح بكثرة، وقد جاءت أدواته متنوعة حسب الغرض المراد في نفس الشّاعرة. و المراد من الاستفهام هو لفت انتباه المتلقّي إلى القضيّة المطروحة ليشارك الشّاعرة في البحث عن مجموعة الأسئلة المطروحة وعن تساؤولاتها. والاستفهام كما هو معلوم قد يخرج عن معناه الحقيقي إلى معان أخرى بلاغيّة كالاستنكار والتّعجب والتّوبيخ أو التّقرير وغيرها، " ثم هذه الألفاظ كثيرا ما تستعمل في معان غير الاستفهام بحسب المقام" [٢].

(١)عتيق؛ عبد العزيز: علم المعاني،ط١، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٩م،ص ٨٨.
(٢) القزويني؛ جلال الدين(ت ٧٣٩هـ): الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق:محمد خفاجي، ط٣، دار الجيل، بيروت،(د.ت)،٦٨/٣.

ومن خلال رصد هذه الظّاهرة في دواوينها المدروسة يتبين الآتي:

| ظاهرة تكرار أسلوب الاستفهام | الدّيوان/ عدد القصائد | عدد مرات التّكرار | نسبة التّكرار |
|---|---|---|---|
| | أمنية /٥٠ | ١٤ | %٢٨ |
| | إليك يا ولدي/٢٠ | ٥ | %٢٤ |
| | فتافيت امرأة/١٨ | ٦ | %٣٣ |
| | في البدء كانت الأنثى/٩٧ | ٦ | %٦ |
| | برقيات عاجلة إلى وطني/٧ | ٢ | %٢٩ |
| | قصائد حبّ/٨ | ٢ | %٢٥ |
| | امرأة بلا سواحل/١٠ | ٢ | %٢٠ |
| | خذني إلى حدود الشّمس/١٤ | ٧ | %٥٠ |
| | والورود تعرف الغضب/٢٤ | ٠ | %٠ |

ومما يلاحظ على هذا الجدول أنّ حضور ظاهر تكرار أسلوب الاستفهام قد شكّلت حضورا ضعيفا في ديوان (في البدء كانت الأنثى ١٩٨٨م) بنسبة (٦%) مع الملاحظ أنّ نسبة حضورها في الدّواوين السّابقة واللّاحقة زمانيا لديوان ( في البدء كانت الأنثى ) أعلى بكثير من حضورها في هذا الدّيوان، وقد أشارت كلّ الجداول الإحصائيّة إلى ارتفاع الظّاهرة المدروسة في ديوان ( أمنية ١٩٧١م) وديوان ( إليك يا ولدي ١٩٨٢م) وديوان(فتافيت امرأة ١٩٨٦م) بالقياس إلى حضور الظّاهرة نفسها في ديوان ( في البدء كانت الأنثى ١٩٨٨م ) المتقدم عليها زمانيّا. بمعنى أنّ المؤشر الإحصائيّ للظّاهرة المدروسة يشير إلى الارتفاع في الدّواوين الثلاثة الأولى، ثم يعود المؤشر إلى الانخفاض في ديوان ( في البدء كانت الأنثى).

أمّا مجموع التّكرار لهذه الظّاهرة في الدّواوين المدروسة فتظهر على النّحو الآتي:

| نسبة تكرار أسلوب الاستفهام | عدد القصائد | النّسبة المئوية |
|---|---|---|
| | ٤٤ | %١٨ |

شكلت ظاهرة تكرار أسلوب الاستفهام في الدّواوين المدروسة نسبة (١٨%) وهي نسبة ضئيلة إذا ما قيست بالظّواهر الأسلوبيّة الأخرى، ومع ذلك فقد أدت هذه الظاّهرة التّكراريّة دورها الدّلاليّ في مكانها الّذي استعملت فيه، مما جعلها ظاهرة أسلوبيّة تستحق الدّراسة رغم قلتها.

ومن أمثلته، قولها في قصيدة (قصيدة حبّ إلى سيف عراقيّ) [١]، تقول:

**فكيف** أقيم علاقة حب

إذا لم تُعمد بماء البطولة

و**كيف** تحبّ النّساء رجالا بغير رجولة؟

و**ماذا** تريد النّساء من الحبّ إلّا

قصيدة شعر ووقفة عز

وسيفا يقاتل؟

أقامت الشّاعرة حواريّة بينها وبين المتلقّي من خلال استعمالها أسلوب الاستفهام،غايته المكاشفة وكشف الأمور الّتي قد تخفى على المتلقّي.

جاء تكرار أسلوب الاستفهام بالأداة( كيف) ثلاث (٣) مرات للسؤال عن الحال الّتي

(١) الصّباح: ديوان فتافيت امرأة،ص١٢٠.

ستكون عليه لو أقامت حبّا مع من لا يعرف البطولة ولا الرّجولة، ثم تتساءل كيف بإمكانها أن تلغي شعورها مع من أحبّت. و جاء الاستفهام هنا حاملا لمعنى التّعجب، ثم تكرر أسلوب الاستفهام باستخدام أداة الاستفهام( لماذا) سبع عشرة (١٧) مرة، جاء معبرا عن حالة الاستنكار لدى الشّاعرة، كما أنّه يوحي بحالة الحيرة الّتي وقعت به الشّاعرة حيال ما يحدث للعراق، وحيال الأحداث الجارية والّتي لا تجد لأسئلتها أيّ جواب يوقف هذا السّيل العارم من الأسئلة، فهذا التّكرار للاستفهام استطاع أن ينقل موقف الشّاعرة المتعاطف والمحبّ للعراق والمستنكرة للحالة العربيّة وركونهم إلى العراق للدفاع عنهم، بينما الآخرين في الحياة لاهين، إنّ هذا الكم الكبير من الاستفهامات حركته نفس حائرة مستنكرة لما يجري على السّاحة العربيّة، عاكسا الحالة النّفسيّة والمشاعر والآلام الّتي تعانيها الشّاعرة من حالة الهوان العربيّ، إنّ هذا التّكرار الاستفهاميّ أضفى على القصيدة تماسكا نصيّا، كما أنّه منح النّصّ نغمة إيقاعيّة يحسها المتلقّي من خلال قراءته لهذا التّكرار الاستفهاميّ، ويجعله أكثر تحفزا لسماع الشّاعرة والانتباه إليها.

ومن الأمثلة الأخرى على أسلوب الاستفهام قصيدة (كن صديقي)[١]، تقول:

فلماذا يا صديقي؟

لست تهتم بأشيائي الصغيرة

ولماذا .. لست تهتم بما يرضي النساء؟

فلماذا أيها الشرقي تهتم بشكلي؟

---

(١)الصّباح: ديوان في البدء كانت الأنثى،ص٩.

ولماذا تبصر الكحل بعيني

ولا تبصر عقلي؟

تكرر أسلوب الاستفهام بأداة الاستفهام ( لماذا ) إحدى عشرة (١١) مرة، وقد شكّل رابطاً قويّا بين أجزاء القصيدة، جاء معبرا عن حالة الحيرة والقلق من تصرفات الرّجل الشّرقي اتجاه الأنثى، وقد شكّل التّكرار الاستفهاميّ هنا نسقاً بنائيّاً قويّاً مؤثراً، وبذلك يمنح التّكرار قوة فاعلة في إيجاد وحدة شعوريّة متلاحقة، كما أنّه يعكس رؤية الشّاعرة وهدفها الّذي تسعى إلى تحقيقه، وهو طرح قضية الرّجل الشّرقيّ ونظرته إلى المرأة، فالرّجل الشّرقيّ كما ترى الشّاعرة لا يهتم إلّا بالشّكل الخارجيّ للمرأة دون الاهتمام بالجوهر والعقل، وما هذه التّساؤلات الّتي تطرحها الشّاعرة إلّا محاولة منها لتّعرية حقيقة الرّجل الشّرقيّ ونظرته للمرأة، فمن خلال تكرار أسلوب الاستفهام تسلط الشّاعرة الضّوء على هذه القضيّة بطرحها وابلا من الأسئلة حول طبيعة الرّجل العّربيّ الّذي يحبّ التّسلط كشخصية شهريار، فهو لا يهتم بثقافة المرأة، وإنّما يهتم بجسدها فقط، ومنح تكرار الاستفهام للقصيدة تلاحما وتماسكا بين أسطرها ونغما موسيقيّا عذبا تتلمسه عين القارئ.

ومن الأمثلة الأخرى أيضا على تكرار أسلوب الاستفهام قصيدة (افتراضات)[١] تقول:

إذا ما افترضنا

بأنك لست حبيبي

**فماذا** أكون ؟

---

(١) الصّباح؛ سعاد: ديوان امرأة بلا سواحل، ط١، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ١٩٩٤م،ص ٤٧.

و**ماذا** تكون ؟.

و**كيف** اقول بأنني أنثى ؟

إّذا لم أخبئك تحت الجفون.

و**ما** قيمة العشق، يا سيدي

إّذا لم يسافر ببحر الجنون ؟؟

في هذه القصيدة القائمة على الافتراضات جاء الاستفهام بطبيعة الحال مكثفا، متنوعا، فقد كررت الشّاعرة اسم الاستفهام(ماذا، ما ) مرتين، واسم الاستفهام( كيف) خمس عشرة (١٥) مرة للسؤال عن الحال بغرض التّعجب، وكررت حرف الاستفهام ( هل) مرتين، واسم الاستفهام(من) تسع(٩) مرات، لتدلّل على خيبة الأمل التي تعيشها، وحالة الضّياع إذا ما تخيلت أنّ حبيبها ليس موجودا في حياتها، وقد جاءت هذه الاستفسارات لتعكس ما يدور في ذهن الشّاعرة وتخيلها لحياة لا وجود فيها للحبيب، الّذي يسكن قلبها وحياتها، وما هذه التساؤلات إلا انعكاس لما يدور في ذهن الشّاعرة وقلبها من مشاعر العشق الّتي تحياها حبا وغراما لمحبوبها، و كان لتكرار الاستفهام الدّور البارز في الكشف عن هذا العشق، كما كان له دوره أيضا في تماسك النّصّ الشّعريّ وإضفاء موسيقى عذبة على القصيدة.

اتضح من التّحليل لظاهرة التّكرار في الدّواوين المدروسة للشّاعرة سعاد الصّباح، أنّ التّكرار شكّل عند الشّاعرة ظاهرة أسلوبيّة كان لها دورها الفعّال في إشاعة جو موسيقيّ ونغمة تطرب الآذان وتحرك المشاعر، وتضفي على النّصّ الشّعريّ تماسكا وترابطا بين أجزائه، وهذه النّتيجة هي

ما توصل إليها الباحث جورج طراد في تحليله لظاهرة التّواتر في ديوان (برقيات عاجلة إلى وطني). والّذي اعتبره ديوانا مشعا بظاهرة التّواتر، والباحث يتفق معه بهذه النتيجة الّتي توصل إليها، فحقيقة الدّيوان يشع بهذه الظّاهرة، لكنّ دراستنا الإحصائيّة أثبتت أنّ هناك دواوين أخرى حفلت بظاهرة التّكرار بصورة أكبر بكثير من ديوان (برقيات عاجلة إلى وطني)، وبرزت فيها ظاهرة التّكرار بصورة أوضح وأكثر سطوعا وإشعاعا، كديوان(قصائد حبّ) بالدّرجة الأولى ثم يليه ثانيا ديوان (فتافيت امرأة) بينما احتل ديوان (برقيات عاجلة إلى وطني) المرتبة الثّالثة من حيث شيوع ظاهرة التّواتر[١] .

ومن الأمثلة على تكرار أسلوب الاستفهام أيضا، تكرار الشّاعرة لأسلوب الاستفهام باستخدام أداة الاستفهام (أيٌّ)، تقول في قصيدة (لون عينيك)[٢]:

**أيٌّ نهرٍ** في ربى عينيك يجري؟. **أيٌّ** كوثر؟.

**أي نورٍ** فيهما يبدو لعيني... فأبهر؟.

**أي** نارٍ فيهما تجعل قلبي يتبخر؟.

إنّ الشّاعرة في هذه القصيدة تعيش في عينيّ حبيبها، اللّتين تشكلان عالما سحريّا من الجمال والطّبيعة الخلابة والرّوعة، فقد راحت تصفهما بأجمل الكلمات والعبارات الرّقيقة المفعمة بالرّومانسيّة والخيال، وقد استطاعت أنّ تعبر عن هذه الأحاسيس الرّقيقة الممتلئة بعناصر الطّبيعة من خلال أسلوب الاستفهام المحمَّل بدلالات التَّعجب، فقد كرَّرت الشّاعرة أداة الاستفهام (أيٌّ) تسع مرات(٩)، وبصورة أخذت امتدادا عموديا يتصدّر السّطر الشّعريّ، لتصوّر لنا جمال ورقة

---

(١) ينظر: طراد: التواتر الفني في تجربة سعاد الصباح، نموذج "برقيات عاجلة إلى وطني"١/٢٥٧-٢٥٨.

(٢)الصباح: ديوان أمنية،ص٦٣.

عينيّ حبيبها، اللّتين ذابت فيهما، ولتؤكّد استغراقها في حالة نفسيَّة سيطرت على شعورها أمام هاتين العينين، اللّتين تجلى فيهما إبداع الخالق، فالاستفهام المكرَّر في هذه المقطوعة شكَّل إيحاء وتعبيرا عن مشاعر الحبّ الفياضة لعيني الحبيب، وقد استطاعت الشّاعرة سعاد الصّباح أن تحقق من توظيف ظاهرة تكرار أسلوب الاستفهام بالأداة(أيُّ)، التّعبير عن مشاعرها ونقلها بصورة مؤثرة إلى المتلقّي ليتفاعل مع هذه الصّور الحيّة للطّبيعة، الّتي أجرتها الشّاعرة في عينيّ حبيبها، كما حققت من خلال ظاهرة التّكرار هذه تماسك أجزاء القصيدة وترابطها وتلاحم أجزائها أيضا.

## ٣-التّوازيّ التّركيبيّ الصّوتيّ

إنّ ظاهرة التّوازيّ ظاهرة قديمة، كثر الحديث عنها في الشّعر، وقد نالت حظا كبيرا من الأبحاث والدّراسات، فقد ظهرت دراسة(١٩٣٤م) حول التوازنات في الشعر فتحت أفاقا جديدة للبحث في هذه الظّاهرة على حدّ قول رومان ياكبسون، الّذي كتب أول مقالة حول التّوازيّ النّحويّ في الشّعر الروسيّ عام(١٩٦٦م)[١]. وتتوزع ظاهرة التّوازيّ إلى عدة مستويات، التّوازيّ النّحويّ، والصّرفيّ، والصّوتيّ، والدّلاليّ، ومن الباحثين من وزع مستوياته بحسب بنيته الشّكليّة إلى التّوازيّ التّرادفيّ والطّباقيّ والتّركيبيّ[٢].ولتُحقق هذه الدّراسة مبتغاها في الكشف عن ظاهرة التّوازيّ التّركيبيّ الصّوتيّ، قمت بعملية مسح للدّواوين المدروسة، ورصد الجمل القائمة على هذه الظّاهرة ، محللا كلّ تركيب إلى عناصره الّتي تشكّل منها.

بالرجوع إلى معجم لسان العرب نجد أن معنى التّوازيّ هو "الموازاة : المقابلة والمواجهة،

---

([١]) ينظر: ياكبسون: قضايا الشعرية، ص١٠٥-١٠٦.

([٢])بوزيدي؛سليم: فاعلية التوازي التركيبي في شعر أبي حمو موسى الزياني بين النحو البلاغة : مقاربة في أسلوبية التركيب الشعري، **مجلة العلوم الانسانية** ،الجزائر،(ع٤٢)، ٢٠١٤م، ص٢٤٠-٢٤١.

قال: والأَصل فيه الهمزة، يقال آزَيْته إذا حاذَيْتَه" [1]، و درس علماء العربيّة القدماء التّوازيّ كمفهوم، ولكن تحت تسميات مختلفة، فمصطلح التّوازيّ هذا يقابله في البلاغة العربيّة القديمة مصطلحات من مثل التّرصيع، والتّصريع، والتّطريز، والتّشطير، وتشابه الأطراف، ورد العجز على الصّدر، والعكس والتّبديل، والتّجزئة والمقابلة، والطّباق، والمناسبة، والمماثلة، والتّوشيح، والموازنة، والمؤاخاة، والتّلاؤم، والاشتقاق[2].

غير أنّ المصطلح الذي نال مكانة خاصّة بين الأسلوبيين هو مصطلح التّوازيّ الّذي جاء به رومان ياكبسون[3] ويعرّفه بأنّه: تأليف ثنائي يقوم على التّماثل لا التّطابق[4]، ويجعل أساس الشّعر قائم على فكرة التّوازيّ ، يقول: "نحن لا نخطىء حين نقول إنّ بنية الشّعر هي بنية التّوازيّ المستمر" [5]. ويعرّفه عبد الواحد الشّيخ بأنّه " تماثل أو تعادل المبانيّ أو المعانيّ في سطور متطابقة الكلمات"[6]. وهو عند إيفانوكس: " شكل من أشكال التّنظيم النّحويّ، ويتمثل في تقسيم الحيز النّحويّ إلى عناصر متشابهة في الطّول والنّغمة والبناء النّحويّ"[7].

أمّا رجب عبد الجواد فيعرّفه بقوله:" الجمل المتوازيّة هي الجمل الّتي يقوم بها الأديب بتقطيعها تقطيعا متساويا، بحيث تتفق في البناء النّحويّ اتفاقا تاما، وسواء اتفقت هذه الجمل في

---

([1])ابن منظور (ت ٧١١هـ): لسان العرب، مادة (وزي)،١٥/ ٣٩١.

([2]) ربابعة: ظاهرة التّوازيّ في قصيدة الخنساء،ص٢٠٣١.

([3])بودوخة؛ مسعود: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ط١،عالم الكتب الحديث، إربد،٢٠١١م، ص٤٩. ينظر: الهبيل؛ عبد الرحيم محمد:ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، **مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات**، فلسطين، (ع٣٣)، ٢٠١٤م،ص١٠٢.

([4])ياكبسون: قضايا الشعرية، ص١٠٣.

([5])نفسه، ص١٠٥-١٠٦.

([6]) الشيخ؛ عبد الواحد حسن: البديع والتوازي، ط١، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، القاهرة ،١٩٩٩م، ص٧.

([7]) إيفانكوس؛ خوسيه ماريا بوثويلو : نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد،(د.ط)، مكتبة غريب،القاهرة،١٩٩٢م، ص٢٠١.

الدّلالة أم لم تتفق فالمهم هو تطابقها التّام في البناء النّحويّ"[١].

فالتّوازيّ يضفي على النّصّ الشّعريّ نوعا من الزّخرفة، يقول جيرار جينيت:" إنّ الجانب الزّخرفيّ في الشّعر، بل وقد لا نخطئ حين نقول بأنّ كلّ زخرف يتلخص في مبدأ التّوازيّ "[٢].

وإلى الجانب الزّخرفيّ فإنّ التّوازيّ يحقق قيمة صوتيّة دلاليّة؛ كما يحقق للنّصّ تماسكه؛ وذلك لأنّه يشمل على توازي جملة أو أكثر مع غيرها[٣]، وحول القيمة الصّوتيّة للتّوازي تقول مكية النّاصر: "إنّ تكرار تركيب نحويّ بطريقة متوازيّة ومنتظمة يحقق إيقاعا موسيقيّا وغايات بلاغيّة"[٤].

وقد جاء التّوازيّ عند الشّاعرة سعاد الصّباح على نمطين اثنين: الأول توازي تركيبيّ نحويّ، والثّاني توازي تركيبيّ صوتيّ. والتّوازيّ الّذي سأقوم بدراسته في هذا الفصل هو التّوازيّ الصّوتيّ، وسأرجئ دراسة التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ إلى الفصل الثّالث المعنون بـ" **أسلوبيّة البنى التّركيبيّة النّحويّة**" .

إنّ من الوسائل الفنيّة الّتي استعملتها الشّاعرة في تحقيق بنية التّوازيّ الصّوتيّ في نصها الشّعريّ هو أن تجعل الصّوت المتوازي متوافقا في موقعه مع نهاية التّفعيلة الوزنيّة، والتّوازيّ في شعرها لم يأتِ على مستوى القصيدة كاملة، وإنّما وقع في مقطوعات قصيرة ضمن القصيدة.

---

(١) إبراهيم؛ رجب عبد الجواد ،موسيقى اللغة، ط١،مكتبة زهراء الشرق،القاهرة ،٢٠٠٣م،ص٦٧.

(٢) ياكبسون: قضايا الشّعريّة، ص١٠٥.

(٣)علي؛إبراهيم جابر:الأسلوبية الصوتية ،(د.ط)، أمواج للنشر والتوزيع،عمان،٢٠١٥م،ص٣١٢.

(٤)الناصر:ظواهر أسلوبية في شعر حسن محمد الزهراني، ص٣٤٥.

ومن خلال رصد هذه الظّاهرة في دواوينها المدروسة يتبين الآتي:

| ظاهرة التّوازيّ التّركيبيّ الصّوتيّ | الدّيوان/ عدد القصائد | عدد مرات التّكرار | نسبة التّكرار |
|---|---|---|---|
| | أمنية /٥٠ | ٧ | %١٤ |
| | إليك يا ولدي/٢٠ | ٨ | %٣٨ |
| | فتافيت امرأة/١٨ | ٢٠ | %١١١ |
| | في البدء كانت الأنثى/٩٧ | ٨ | %٨ |
| | برقيات عاجلة إلى وطني/٧ | ١٩ | %٢٧١ |
| | قصائد حبّ/٨ | ٨ | %١٠٠ |
| | امرأة بلا سواحل/١٠ | ١٣ | %١٣٠ |
| | خذني إلى حدود الشّمس/١٤ | ١٥ | %١٠٧ |
| | والورود تعرف الغضب/٢٤ | ١١ | %٤٦ |

ككلّ الظّواهر الأسلوبية المدروسة، ظهرت هذه الظّاهرة أيضا في ديوان ( أمنية ١٩٧١م) بنسة ضعيفة بلغت(١٤%) مشكلة أقل حضور، مقارنة مع حضورها في الدّواوين اللّاحقة، كما أنّ الجدول السّابق يشير كما أشارت إلى ذلك الجدوال الإحصائيّة السّابقة إلى تدني نسبة حضور الظّواهر المدروسة جميعها دون استثناء في ديوان ( في البدء كانت الأنثى ١٩٨٨م)، ويعود السّبب إلى أنّ هذا الدّيوان يشتمل على سبع وتسعين(٩٧) قصيدة غالبيتها العظمى مقطوعات قصيرة، وهو ما يعرف بشعر الومضة، ربما كان هذا السّبب المرجح لانخفاض وتدني نسبة الظّواهر التّكراريّة، وظاهرة التّوازيّ في هذا الدّيوان.

وأظهرت عملية الإحصاء لهذه الظّاهرة على مستوى الدّواوين المدروسة النّتائج الآتية:

| ظاهرة التّوازيّ التّركيبيّ الصّوتيّ | عدد القصائد | النّسبة المئويّة |
|---|---|---|
| | ١٠٩ | %٤٤ |

شكّلت ظاهرة التّوازيّ التّركيبيّ الصّوتيّ حضورا بارزا في شعر الشّاعرة سعاد الصّباح، مما يعبر عن كونها ظاهرة أسلوبيّة تستحق الدّراسة والتّحليل، فقد بلغت نسبة حضورها ما يقارب نصف الدّواوين المدروسة، وهذا مؤشر على قيمة هذه الظّاهرة ودورها في التّكوين الأسلوبيّ للشّاعرة سعاد الصّباح، الّتي وعت قيمة هذا الظّاهرة في عكس أفكارها ومشاعرها وانفعالاتها؛ بالإضافة إلى تحقيق القيمة الجماليّة الّتي تؤديها هذه الظّاهرة الأسلوبيّة المميزة.

ومن أمثلة التّوازيّ الصّوتيّ مقطع من قصيدة(كيف أنساه؟)[١]، تقول فيه:

وصداه لم يزل في السمع

خفاق الرنين

وسناه لم يزل في العين

وضاح الجبين

إنّ للتّوازيّ ملامحه الواضحة من خلال التّوازيّ التّركيبيّ المتمثل في تكرار التّركيب نفسه في السّطر الشّعريّ الثّاني،مع توازي صوتيّ واضح، والّذي تولد من تكرار صوت الياء

(١)الصباح: ديوان أمنية، ص٧١.

والنّون،وصوت النّون يعطي لهذه المقطوعة نغمة خاصّة لما يتمتع به من غنة تخرج من الأنف محدثة اهتزازا في التّجويف الأنفي، وهذا الاهتزاز لصوت النّون يعكس صورة الاهتزاز الّذي يحدثه صدى الصّوت في الأذن، كما يعكس اهتزاز الأشعة الّذي يحدثه الضّوء السّاطع، إنّ دور النّون الإيقاعيّ واضح للسماع، وظيفته نقل الإيحاءات والانفعالات والمشاعر ، فهو يملك القدرة في الكشف عن الانفعالات والعواطف الكامنة في نفس الشّاعرة، فصوت الحبيب مازال صداه يتردد في سمعها، وإشراقة وجهه مازالت عالقة في عينيها. إنّ هذه الصّورة الجميلة للحبيب الّتي وصلت إلينا بفضل التّوازيّ الصّوتيّ والنغمة الموسيقيّة الرّقيقة، قد استطاعت أنّ تجسد صورة الحبيب الّذي لا يمكن أن ينسى. إنّ هذه الصّورة الجميلة للحبيب استمدت قوتها وتأثيرها بالمتلقّي من خلال التّرتيب الّذي فرضه التّوازيّ الصّوتيّ والّذي خلق لونا من الإيقاع الموسيقيّ تطرب له الآذان. وقد اتحدت البنية التّركيبيّة النّحويّة في هاتين الجملتين:

وصداه لم يزل في السمع خفاق الرنين

وسناه لم يزل في العين وضاح الجبين

على النّحو الآتي: (و+ مبتدأ+ ضمير (الهاء) مضاف إليه+ لم الجازمة+ فعل مضارع ناقص مجزوم+ جار ومجرور+ اسم لم يزل+ مضاف إليه) .

إنّ هذا التّوازيّ في البنية التّركيبيّة النّحويّة للجملتين أضفى على المقطوعة لونا من ألوان الإيقاع الدّاخليّ أسهم في التّأثير في نفس المتلقّي.

ومن نماذج التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ الصّوتيّ مقطع من قصيدة (أحبّك حبّا كثيرا) [1]:

وتأخذني في دروب أطلنا عليها المسيرا

وتنقلني في رياض سكبنا عليها العطور

وتغرقني في أمان بنينا عليها القصورا

نلحظ هنا التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ في اتحاد البنية التّركيبيّة للأسطر الثّلاث على النّحو الآتي : (و+ فعل مضارع+ الفاعل ضمير مستتر+ ضمير متصل (الياء) مفعول به+ جار ومجرور+ فعل ماض+ ضمير متصل (نا) الفاعلين+ حرف جر+ ضمير متصل ( الهاء) في محل جر+ مفعول به) . وقد منح هذا التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ هذه الأسطر إيقاعا داخليّا عكست أحاسيس الشّاعرة وانفعالاتها. يضاف إلى ما سبق توازيّ صوتيّ من خلال توافق القافية المنتهية بصوت الرّاء، كما أنّ صوت الرّاء هو أكثر ترددا في هذه المقطوعة، فالرّاء المكررة تبعث وقعا متناسقا يحقق ترابطا بين أسطر المقطوعة، كما يظهر التّوازيّ بين كلمات ( أطلنا– سكبنا– بنينا)، فتكرار النّون هنا أضفى على الأبيات الشّعريّة موسيقى خاصّة، فكان له دور واضح في الإيقاع الموسيقيّ للمقطوعة. وقع التّطابق بين الجمل الثّلاث في البنية التّركيبيّة النّحويّة على النّحو الآتي:

وفي مقطع آخر من قصيدة (ڤيتو على نون النسوة)[2]، يظهر التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ الصّوتيّ، في قولها:

---

([1])الصّباح: ديوان إليك يا ولدي، ص٢٧.

([2])الصّباح: ديوان فتافيت امرأة،ص١٠.

**لماذا؟**

**يقيمون هذا الجدار الخرافيّ**

**بين الحقول وبين الشجر**

**وبين الغيوم وبين المطر**

**وما بين أنثى الغزال، وبين الذكر**

نلحظ هنا التّوازيّ العاموديّ القائم بين( بين الحقول– بين الغيوم) ثم بين ( بين الشّجر– بين المطر– بين الذّكر) مماثلة صوتيّة تنهي بقاقية واحدة، وهذا التّناسق الإيقاعيّ حقق إيقاعا منسجما مع دلالة الأسطر الشّعريّة الّتي استطاعت بفضل هذا التّوازيّ أن ترسخ الفكرة في ذهن المتلقّي، وبالآتي التّفاعل مع القضيّة المطروحة، وهي تهميش المرأة في المجتمع القبليّ الذّكوريّ. إنّ الفكرة القائمة عليها هذه الأسطر، وهي تهميش المرأة وسيطرة الذّكور على مناحي الحياة وحرمان المرأة من المشاركة في بناء المجتمع هو ما استدعى قضية التّوازيّ، وبالآتي قضية التّكرار لمفردة (المذكّر) والإلحاح عليها. وفي هذه الأسطر توزعت الألفاظ توزيعا قائما على الإيقاع المنسجم للوحدات عن طريق الصّياغة النّحويّة، فالعبارات مبنية على النّحو الآتي: (ظرف مكان+ مضاف إليه). فهذا التّوازيّ المسيطر على الأسطر الشّعريّة عمل على إثراء الإيقاع الدّاخليّ للقصيدة.

وفي مقطع من قصيدة ( تحت المطر الرّمادي)[1] يظهر التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ

---

([1])الصباح: ديوان والورود .. تعرف الغضب،ص٢٥.

الصّوتيّ، تقول:

**ليست فلسطين وحدها**

**هي التي تحترق**

**وليست الطيور ، والأسماك وحدها**

**هي التي تختنق**

إنّ بنية التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ بالإضافة إلى الصّوتي في هذه الأسطر قد قامت بدور واضح في تماسك بنية النّصّ الشّعريّ من خلال الإيقاع الموسيقيّ، الّذي عكسه التّوازيّ بين العبارتين (ليست فلسطين وحدها) في مقابل (وليست الطيور، والأسماك وحدها) بزيادة كلمة الأسماك على التركيب، وبين أيضا العبارتين (هي الّتي تحترق) في مقابل (هي الّتي تختنق)

فقد أبرز هذا التّوازيّ القضيّة الّتي تطرحها الشّاعرة، وهي الحالة التي تعيشها فلسطين شعبا وأرضا وبحرا، حالة من الاختناق والقهر بسبب الاحتلال . و قام التّوازيّ بدور فعّال في إثارة انتباه المتلقّي للقضيّة المطروحة، وبالآتي تفاعله معها ومناصرتها. و عملت الشّاعرة على إقامة توازي تركيبيّ نحويّ بين السّطريين الشّعريين على النّحو الآتي:

(فعل ماض ناسخ+ تاء التأنيث السّاكنة+ اسمها+ حال+ ضمير متصل( الهاء) في محل جر بالإضافة+ ضمير فصل لا محل له من الاعراب + اسم موصول خبر + فعل مضارع+ فاعل مستتر+ الجملة الفعلية صلة الموصول لا محل لها من الإعراب). إنّ هذا التّوزي قد خلق إيقاعا نغميّا واضحا بين الأسطر الشّعريّة "فالتّراكيب النّحويّة في الشّعر إذن تصبح ذات طابع جماليّ

تأثيريّ إلى جانب طبيعتها المعنويّة والعلائقيّة"[1].

## ثانيا: أسلوبيّة البنى الصّوتيّة والإيقاعيّة الخارجيّة:

### ١- الوزن:

يقف هذا المبحث على أسلوبيّة البنى الصّوتيّة والإيقاعيّة الخارجيّة متمثلة بالأوزان الشّعريّة الخليليّة، والقافية. إنّ الوزن الشّعريّ كما هو معروف "أعظم أركان حدّ الشّعر و أولاها به خصوصية"[2]، لذا سنعمد في هذا المبحث من خلال استخدام آلية الإحصاء الوقوف على أهم الخصائص الأسلوبيّة لاستخدام الأوزان الشّعريّة في شعر سعاد الصّباح، والتّعرف على الحالة النّفسيّة الّتي كانت خلف هذا الإبداع من خلال ما يعكسه الوزن الشّعريّ المستخدم، كما يحاول هذا المبحث أن يقف على أكثر الأوزان تكرارا في مسيرة الشّاعرة سعاد الصّباح الإبداعيّة.

إنّ قصيدة الشّعر الحر خرجت على الشّكل المعهود للبيت الشّعريّ القديم، والقائم على نظام التّشطير الملتزم بعدد تفعيلات محدد في كلّ بيت، ومع هذا ظلت "مرتبطة بنظام التّفعيلة"[3]، وقد استحدثت لنفسها نظاما جديدا قائما على التّحرر من القيد العددي للتّفعيلات في كلّ شطر، فجعلت لنفسها حرية اختيار عدد التّفعيلات في كلّ سطر شعريّ، كما أنّها حررت نفسها من قيود القافية الصّارمة، فوجد الشّاعر الحداثيّ حريته بتنويع قافية القصيدة، ومع كلّ هذه الحرية إلّا أنّ

---

(١)بوزيدي؛سليم: فاعلية التوازي التركيبي في شعر أبي حمو موسى الزياني بين النحو البلاغة : مقاربة في أسلوبية التركيب الشعري، ص٢٤٢. نقلا عن( حاجيات؛ عبد الحميد :أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ط٢ ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٨٢م، ص٢٩٥.

(٢)ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ١٣٤/١.

(٣) اسماعيل؛عز الدين:الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ط٣، دار الفكر العربي(د.ت)،ص٨٥.

الشّاعر الحداثيّ ظلّ مقيدا في الحفاظ على وحدة الضّرب العَروضيّ للبحر الشّعريّ الّذي يَنْظُم عليه قصيدته[١]. واستخدمت قصيدة الشّعر الحر من البحور الخليليّة البحور الصّافية بالدّرجة الأولى، وهي الّتي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات، والبحور الصّافية هي(الكامل،الرّمل، الهزج، الرّجز،المتقارب، الخبب)، وهذه البحور أيسر للشّاعر في نظمه للشعر من البحور الممزوجه وهما بحران(السّريع، والوافر)، والّتي يتألف الشّطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التّفعيلات[٢].

إنّ هذه الأوزان الشّعريّة على علاقة وطيدة بالمعنى والغرض، كما صرح بذلك حازم القرطاجنيّ، يقول: " فمنها أعاريض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجدّ كالفخر ونحوه، نحو عروض الطّويل والبسيط"[٣]، وفي موضع آخر يذكر القرطاجنيّ صفات كلّ وزن شعريّ واستعمالها، يقول:" فالعَروض الطّويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد. وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة، وللمديد رقة ولين مع رشاقة، وللرَّمل لينا وسهولة، ولما في المديد والرَّمل من اللّين كان أليق بالرّثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشّعر"[٤].

ومن المعاصرين الّذين ذهبوا مذهب القرطاجنيّ في وصف الأوزان عبد الله الطّيب صاحب كتاب (المرشد)، الّذي ذهب إلى أنّ كلّ نوع من أنواع الشّعر يناسبه بحر من بحور الشّعر، يقول: " فاختلاف أوزان البحور نفسه، معناه أنّ أغراضاً مختلفة دعت إلى ذلك، وإلّا فقد كان أغنى بحر

---

(١) ينظر: الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص٦٣-٦٦.

(٢)ينظر: نفسه ، ص٦٧-٦٨

(٣) القرطاجني؛ حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق:محمد الحبيب ابن الخوجة، ط٣، الدار العربية للكتاب، تونس ، ٢٠٠٨م،ص ١٨٣.

(٤) القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٤١.

واحد ووزن واحد[١]، ويصف الطّيب بحر المديد والغرض الّذي يناسله فيقول: "فبحر المديد فيه صلابة ووحشية وعنف، تناسب هذا النوع من الشّعر. ولا يستبعد أن تكون تفعيلاته قد اقتبست في الأصل من قرع الطّبول الّتي كانت تدق في الحرب" [٢]. والشّعر الّذي يناسبه بحر المديد كما يذكر الطّيب رائية المهلهل[٣]، ولامية تأبط شرا [٤] المفعمتان بروح الانتقام[٥]. وقد جاء وصف الطّيب لبعض الأوزان مخالفا لوصف القرطاجنيّ مما دفع شكري عيّاد إلى وصف أحكامهما بأنّها تحمل قدرا كبيرا من الذّاتيّة[٦].

وتناول إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشّعر العربيّ العلاقة بين العاطفة والوزن مستدلا برأي للغربيين يرون فيه أنّ هناك " صلة وثيقة بين نَبض القلب وما يقوم به الجهاز الصّوتيّ، وقدرته على النّطق بعدد من المقاطع. ويقدرون أنّ الإنسان في الأحوال العادية يستطيع النّطق بثلاثة من الأصوات المقطعيّة كلما نبض قلبه نبضة واحدة. فإذا عرفنا أنّ بحرا كالطّويل يشتمل على ثمانٍ وعشرين صوتا مقطعيّا أمكننا أن نتصور أنّ النّطق ببيت من الطّويل يتم خلال تسع نبضات من نبضات القلب"[٧].

ويربط إبراهيم أنيس تغير الوزن بتغير الحالة النّفسيّة للشّاعر، يقول :" ولا بدّ أنّ تتغير نغمة الإنشاد تبعا للحالة النّفسيّة، فهي عند الفرح والسّرور سريعة متلهفة مرتفعة، وهي في اليأس

---

(١)الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٣، الكويت، ١٩٨٩م، ١/ ٩٣ .

(٢)نفسه، ٩٧/١.

(٣) يقول في مطلعها يا لبكر أنشروا لي كليبا يا لبكر أين أين الفرار.

(٤) يقول: إنّ بالشّعب الذي دون سلع لقتيلا دمه ما يُطل.

(٥) ينظر: الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ١/ ٩٥-٩٦.

(٦) ينظر : عيّاد:موسيقى الشعر العربي، ص١٥٠-١٥١.

(٧) أنيس: موسيقى الشعر،ص١٧٣.

والحزن بطيئة حاسمة"[١]، وكلّ هذا كما يقول إبراهيم أنيس "جعل الباحثون يعقدون الصّلة بين عاطفة الشّاعر، وما تخيره من أوزان لشعره" [٢].

ومن النّقاد الّذين لم يقبلوا فكرة ربط الوزن الشّعريّ بالغرض، شوقي ضيف الّذي يقول:

"ولا بدّ أن نشير هنا إلى أنّنا لا نؤمن بما ذهب إليه بعض المعاصرين من محاولة الرّبط بين موضوع القصيدة والوزن الّذي تنظم فيه، فحقائق شعرنا تنقض ذلك نقضا تاما، إذ القصيدة تشتمل على موضوعات بأوزان لها، لا تنظم إلّا فيها، فكلّ موضوع نظم في أوزان مختلفة، وكلّ وزن نظمت فيه موضوعات مختلفة" [٣].

ومن النّقاد الذين تناولوا هذه العلاقة أيضا، عز الدّين إسماعيل، الّذي ذكر رأيا يرجع إلى الخليل، ويذهب فيه إلى " تحديد طابع نفسيّ لكلّ وزن أو مجموعة من الأوزان الشّعريّة. فبعض الأوزان يتفق وحالة الحزن، وبعضها يتفق وحالة البهجة، وما إلى ذلك من أحوال النّفس" [٤].

لكن هذا الرأي الّذي جاء به الخليل مع قيمته يراه عز الدّين إسماعيل لا يصح في رأيه إلّا لمن استخدم الوزن للمرة الأولى، وعبّر به عن نفسه، واخترع الموسيقى الّتي تناسب حالته النّفسيّة، أمّا من جاء بعده من الشّعراء فهم مقلدين له ولحالته الشّعوريّة[٥] ، ويشير عز الدّين إسماعيل إلى هذه الفكرة في كتابه الأسس الجمالية في النّقد العربيّ، بقوله: "وعبارة ( تخير الوزن) هذه هي صدى الفكرة القائلة إنّ أغراض الشّعر لا تناسبها كلّ البّحور وإنّما تناسب بعض البّحور

---

([١])أنيس: موسيقى الشعر ،ص١٧٣.

([٢])نفسه ،ص١٧٣.

([٣]) ضيف؛ شوقي: في النقد الأدبي، ط٩، دار المعارف، القاهرة ،١٩٦٢م ،ص١٥٢.

([٤]) إسماعيل؛ عز الدين: التفسير النفسي للأدب،ط٤، مكتبة غريب،(د.ت)،ص٥٠.

([٥])نفسه،ص٥١.

وبعض الأغراض، فالوزن اللّذيذ المتخير هو ما ناسب الغرض، كأنّهم يفترضون حتما أن تكون هناك علاقة بين الوزن والموضوع"[١].

وهذا المبحث سيأخذ بالفكرة القائلة على أنّ لكلّ وزن شعريّ غرضه المناسب له، والمعبر عن الحالة الوجدانية للشّاعر. فكما الإنسان يعبر عن فرحه وحزنه بالكلمات، والكلمات هذه مصدرها ومنبعها حالة النّفس الإنسانيّة، فكذلك تلك الأوزان المخترعة فإن مصدرها النّفس الإنسانيّة، ولا بد من أن يوافق كلّ وزن حالة النّفس المناسبة، ذلك "أنّ المعاني المختلفة تفترض بحورا مختلفة، ولهذا يجب في صناعة الشّعر اختيار البحر المناسب للمعنى المناسب، وأدى هذا إلى قول يرى صلة أكيدة بين طبيعة المعاني وطبيعة الأعاريض الشّعريّة"[٢].

ولكي توصف الدراسة بالعلميّة قمت بداية بالتّقطيع العَروضي لأعمال الشّاعرة المقررة للدّراسة كاملة، ثم قمت بدراسة إحصائيّة للأوزان الشّعريّة الّتي نظّمت عليها الشّاعرة سعاد الصّباح قصائدها في دواوينها المدروسة، لأجل التّوصل إلى أكثر الأوزان الّتي مالت إليها الشّاعرة كمؤشر جيد لتحديد الاتجاه النّفسيّ لمراحل الإبداع. وقد كشفت المعالجة العَروضية لقصائد سعاد الصّباح على استخدامها للبحور الصّافية. وعلى قلة قليلة البحور الممزوجة. وقد اختلفت هذه البحور في مساحة توزيعها على الدّواوين المدروسة، وهو ما يدلّل على تفضيل الشّاعرة سعاد الصّباح لبحور دون أخرى.

عمدت إلى عمل جداول إحصائيّة لكلّ ديوان على حدة، لمعرفة ترتيب البحور المستخدمة ونسبتها في الدّيوان، ثم قمت بعد ذلك بعمل جدول إحصائيّ للبحور المستخدمة في جميع الدّواوين

---

([١])إسماعيل؛ عز الدين :الأسس الجمالية في النقد العربي، ط٣، دار الفكر العربي،١٩٧٤م،ص ٣٧٦ .

([٢]) أدونيس؛ علي أحمد سعيد: الشعرية العربية ، ط١، دار الأداب ، بيروت، ١٩٨٥م، ص٢٦.

وترتيبها بحسب نسبة تكرارها. ومن خلال رصد الأوزان الشّعريّة في الدّواوين المدروسة، فقد ظهر سلّم التّرتيب في ديوان (أمنية١٩٧١م) وعدد قصائده خمسون(٥٠) قصيدة على النّحو الآتي:

| المرتبة | الوزن | عدد القصائد | النّسبة% |
|---|---|---|---|
| الأولى | الرَّمَل | ٢٤ | %٤٨ |
| الثّانية | الرّجز | ١٢ | %٢٤ |
| الثّالثة | الخفيف | ٩ | %١٨ |
| الرّابعة | المتقارب | ٢ | %٤ |
| الخامسة | مجزوء الكامل | ٢ | %٤ |
| السّادسة | البسيط | ١ | %٢ |

أمّا ديوان (إليك يا ولدي١٩٨٢م) وعدد قصائده عشرون (٢٠) قصيدة فقد ظهر سلّم التّرتيب الوزنيّ فيه على النّحو الآتي:

| المرتبة | الوزن | عدد القصائد | النّسبة% |
|---|---|---|---|
| الأولى | الرَّمَل | ١٢ | %٥٧ |
| الثّانية | الخفيف | ٢ | %١٠ |
| الثّانية | المتدارك | ٢ | %١٠ |
| الثّانية | المتقارب | ٢ | %١٠ |
| الثّالثة | الوافر | ١ | %٥ |
| الثّالثة | الرّجز | ١ | %٥ |

والقراءة الإحصائيّة للجدول السّابق يشير إلى أنّ وزن الرّمَل يمثّل مساحة واسعة من الأداء العَروضيّ للشّاعرة، إذ يحتل المرتبة الأولى في سلّم التّرتيب الوزنيّ للبحور المستعملة في ديوان أمنية، بنسبة بلغت (٤٨%) وهو ما يمثّل تقريبا نصف الدّيوان، ثم وليه في المرتبة الثّانية وزن الرّجز بنسبة (٢٤%)، أمّا المرتبة الثّالثة فقد احتلها وزن الخفيف بنسبة (١٨%)، بينما احتلت كلّ من وزن المتقارب ومجزوء الكامل والبسيط المراتب الأخيرة في سلّم التّرتيب الوزنيّ. واحتل وزن الرّمل المرتبة نفسها في ديوان (إليك يا ولدي) بنسبة (٥٧%)، وهي نسبة مرتفعة، واحتل الخفيف و المتدارك والمتقارب في الدّيوان نفسه المرتبة الثّانية، بنسبة (١%) ، واحتل الوافر والرّجز المراتب الأخيرة بنسبة (٥%) وهي نسب ضئيلة.

احتل بحر الرَّمَل في ديوان (إليك يا ولدي)؛ وهو ديوان رثائي نسبة مرتفعة بلغت كما أسلفت (٥٧%)، وقد جاء الوزن الشّعريّ متوافقا مع الغرض الشّعريّ لديوان (إليك يا ولدي)، فحازم يرى أنّ بحر الرَّمَل فيه "ضعفا ولينا" [١]؛ ولذا فهو عنده أليق بالرثاء وما جرى مجراه[٢]. وعنه يقول البستاني بأنّه بحر الرّقة، فيجود نظمه في الأفراح والأحزان والزّهريات، ولهذا لعب به الأندلسيون كلّ ملعب، وأخرجوا منه ضروب الموشحات[٣]، وإلى هذا يذهب صفاء خلوصيّ أيضا،بقوله:"ويجود الرّمل في الحزن والفرح والزّهد وضروب الموشحات" [٤]، وعنه يقول عبد الله الطّيب:"وموسيقى الرَّمَل خفيفة رشيقة منسابة، وفيه رنة يصحبها نوع من الملنخوليا ( أيْ الضّرب

---

([١])القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص ٢٦٨.

([٢])نفسه،ص٢٦٩.

([٣])هوميروس : الإلياذة، ترجمة:سليمان البستاني،(د.ط)، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة،(د.ط)،ص٨٣.

([٤])خلوصي؛ صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية،ط٥،مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٧٧م، ص١٣٣.

العاطفيّ الحزين في غير ما كآبة ومن غير ما وجع ولا فجيعة" [١].

واحتل الرّمَل المرتبة الأولى في ديوان (أمنية)، فجاء الوزن الشّعريّ لبحر الرَّمَل المتصف بالرّقة واللّين متوافقا مع غرض الغزل للقصائد الّتي نظّمت عليه، فالغزل يدخل في باب الرّقة واللّين كما أشار إلى ذلك البستاني.وهذا ما يؤكده عبد الله الطيب في أنّ الرّمل يصلح للغزل، يقول: " وفي الرّمل رقة وعذوبة مع ما فيه من الأسى. ولذلك أكثر منه الغزليون أمثال ابن أبي ربيعة، والشّعر الغزلي يناسب الرّمل أكثر من هذا النوع الآخر الملحميّ" [٢]، إذن فبحر الرَّمَل في كلا الديوانين (أمنية) و (إليك يا ولدي) جاء متوافقا مع الغرض الشّعريّ.

و احتل المتقارب في السلّم الوزنيّ في ديوان (فتافيت امرأة)، وعدد قصائده ثماني عشرة (١٨) قصيدة، و(ديوان برقيات عاجلة إلى وطني)، وعدد قصائده سبع(٧) قصائد، وديوان (امرأة بلا سواحل)، وعدد قصائده عشر(١٠) قصائد، المرتبة الأولى، ثم وليه في المرتبة الثّانية وزن الرَّمَل كما توضح ذلك الجداول الآتية:

---

([١]) الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ١٥٨/١.

([٢])نفسه،١٦٥/١.

- ديوان فتافيت امرأة (١٩٨٦م)

| المرتبة | الوزن | عدد القصائد | النّسبة% |
|---|---|---|---|
| الأولى | المتقارب | ١٣ | %٧٢ |
| الثّانية | الرّمل | ٢ | %١١ |
| الثالثة | المتدارك | ١ | %٦ |
| الثّالثة | الخفيف | ١ | %٦ |
| الثّالثة | الرجز | ١ | %٦ |

- برقيات عاجلة إلى وطني (١٩٩٠م)

| المرتبة | الوزن | عدد القصائد | النّسبة% |
|---|---|---|---|
| الأولى | المتقارب | ٤ | %٥٧ |
| الثّانية | الرّمل | ٣ | %٤٣ |

- امرأة بلا سواحل( ١٩٩٤م)

| المرتبة | الوزن | عدد القصائد | النّسبة% |
|---|---|---|---|
| الأولى | المتقارب | ٥ | %٤٨ |
| الثّانية | الرّمل | ٢ | %٢٠ |
| الثّالثة | الرّجز | ٢ | %٢٠ |
| الثّالثة | الخفيف | ١ | %١٠ |

جاءت أغراض القصائد المنظومة على البحر المتقارب في الدّواوين الثّالثة في الغالب قصائد ذات طابع قوميّ حماسيّ، تصور الأحداث الّتي عصفت بالكويت، وأدت إلى احتلاله من قبل الجيش العراقي، وتصف مرارة ما أصاب الشّعب الكويتي من محنة الاحتلال والتّهجير، كما عبرت هذه القصائد عن معاني الصّمود والتّحدي للشّعب الكويتيّ الّذي قرر بقوة أن يستمر في نضاله من أجل استرجاع وطنه الّذي فقده في ليلة وضحاها؛ لذا جاء بحر المتقارب متوافقا مع الغرض الّذي نظّمت عليه هذه القصائد، فالمتقارب "فيه رنة ونغمة مطربة على شدة مأنوسة، وهو أصلح للعنف منه للرفق" (١).

ويرى عبد الله الطّيب أنّ نغمات المتقارب من أيسر النّغمات[٢]، وفيه يقول:" وأقلّ ما يقال عنه إنّه بحر بسيط النّغم، مطّرد التّفاعيل، منساب، طبْليّ الموسيقا. ويصلح لكلّ ما فيه تعداد للصفات، وتلذّذ بجرس الألفاظ، وسرد للأحداث في نسق مستمر.والنّاظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته فهي أظهر شيء فيه، ولذلك فتجويد الصّناعة أمر مهم جدا"[٣].

إذن فوزن المتقارب بما يتصف به من حركة سريعة الوقع، وهادر النّغم، يناسب الحركة الجنونيّة الّتي تقوم بها المتصوفة وقت الذّكر، أو ربما يلائم حركة الجنود المتسارعة فيصلح هذا البحر للاندفاع الثّوريّ وهتاف المظاهرات[٤].

ومن خلال رصد الأوزان الشّعريّة في دّواوين: في (البدء كانت الأنثى ١٩٨٨م)، وديوان

---

(١)هوميروس: الإلياذة، ، ص٨٤.

(٢)الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ٣٧٩/١.

(٣)الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ٣٨٣/١.

(٤)عبدالمجيد، محمد محجوب محمد :البنية الإيقاعية في شعر إدريس جماع ، **مجلة العلوم الإنسانية**،البحرين، (ع٢٤)، ٢٠١٤م، ص١٦٢.

(قصائد حبّ١٩٩٢م)، و(خذني إلى حدود الشّمس ١٩٩٧م)، و(والورود تعرف الغضب ٢٠٠٥م)، فقد ظهر سلّم التّرتيب الوزنيّ على النّحو الآتي:

- في البدء كانت الأنثى (١٩٨٨م)

| المرتبة | الوزن | عدد القصائد | النّسبة% |
|---|---|---|---|
| الأولى | المتدارك | ٧٠ | %٧٢ |
| الثّانية | المتقارب | ١٧ | %١٨ |
| الثّالثة | الرّجز | ٧ | %٧ |
| الرّابعة | الرّمل | ٣ | %٣ |

- وديوان قصائد حبّ (١٩٩٢م)

| المرتبة | الوزن | عدد القصائد | النّسبة% |
|---|---|---|---|
| الأولى | المتدارك | ٨ | %١٠٠ |

- وخذني إلى حدود الشّمس (١٩٩٧م)

| المرتبة | الوزن | عدد القصائد | النّسبة% |
|---|---|---|---|
| الأولى | المتدارك | ٥ | %٣٦ |
| الثّانية | المتقارب | ٣ | %٢١ |
| الثّالثة | الخفيف | ٢ | %١٤ |
| الثّالثة | الرّجز | ٢ | %١٤ |
| الرّابعة | البسيط | ١ | %٧ |
| الرّابعة | الرَّمل | ١ | %٧ |

- والورود تعرف الغضب (٢٠٠٥م)

| المرتبة | الوزن | عدد القصائد | النّسبة% |
|---|---|---|---|
| الأولى | المتدارك | ١٧ | %٧٤ |
| الثّانية | المتقارب | ٦ | %٢٥ |
| الثّالثة | الرّجز | ١ | %٤ |

وبالنّظر إلى الجداول السّابقة يتضح أنّ وزن المتدارك احتل المرتبة الأولى في هذه الدّواوين، ففي ديوان (في البدء كانت الأنثى ١٩٨٨م) بلغت نسبة حضوره (٢٧%)، وفي (ديوان قصائد حبّ ١٩٩٢م) كانت نسبته (١٠٠%)، وفي ديوان (خذني إلى حدود الشّمس ١٩٩٧م)، بلغت نسبته( ٣٦%)، وفي ديوان (والورود تعرف الغضب ٢٠٠٥م)،بلغت نسبته (٧٤%) ،

ويلاحظ من هذه النّسب أنّها نسب مرتفعة، بينما احتل وزن المتقارب في هذه الدّواوين جميعها المرتبة الثانية.

ويظهر أنّ الوزن الشّعريّ جاء متوافقا من الغرض الشّعريّ للقصائد الّتي نظّمت على المتدارك، فالمتدارك من البحور الّتي يصلح أكثر ما يصلح للحركة الرّاقصة المجنونة[١]. بينما يرى إبراهيم أنيس أنّه بحر" منسجم الموسيقى حسن الوقع في الأذن ولذا شاع في الزّجل[٢]. كما أنّ للمتدارك إمكانات واسعة لم تتوفر لأيّ وزن شعريّ أخر،إضافة إلى بساطة الإيقاع فيه وشعبيته[٣]؛ لذلك جاء هذا الوزن متوافقا مع غرض الغزل، فالغزل تعبير عن عاطفة متأججة سريعة الانفعال مجنونة.

---

([١])الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،١/١٠٤.

([٢]) أنيس؛ إبراهيم: موسيقى الشعر، ص ١٠٤.

([٣]) علوان: شعر الحداثة دراسة في الايقاع ص٢٤٥.

أخيرا من خلال رصد الأوزان الشّعريّة لكلّ الدّواوين المدروسة، فقد ظهرت نسبة الأوزان على النّحو الآتي:

| عنوان الديوان / البحر | أمنية ٧١م | إليك يا ولدي ٨٢م | فتافيت امرأة ٨٦م | في البدء كانت الأنثى ٨٨ | برقيات عاجلة إلى وطني ٩٠م | قصائد حبّ ٩٢م | امرأة بلا سواحل ٩٤م | خذني إلى حدود الشّمس ٩٧م | والورود تعرف الغضب ٢٠٠٥ م | العدد | النسبة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الرّمَل | ٢٤ | ١٢ | ٢ | ٣ | ٣ | ٠ | ٢ | ٠ | ٠ | ٤٦ | %١٩ |
| الرّجز | ١٢ | ١ | ١ | ٧ | ٠ | ٠ | ٢ | ٢ | ١ | ٢٦ | %١٠ |
| الخفيف | ٩ | ٢ | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ١ | ٢ | ٠ | ١٥ | %٦ |
| المتقارب | ٢ | ٢ | ١٣ | ١٧ | ٤ | ٠ | ٥ | ٣ | ٦ | ٥٢ | %٢١ |
| المتدارك | ٠ | ٢ | ١ | ٧٠ | ٠ | ٨ | ٠ | ٥ | ١٧ | ١٠٣ | %٤١ |
| الكامل | ٢ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٢ | ٠٠٨ |
| البسيط | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ١ | ٠ | ٢ | ٠٠٨ |
| الوافر | ٠ | ١ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ١ | ٠٠٤ |

أمّا التّرتيب السلّمي للأوزان الشّعريّة المستعملة في الدّواوين المدروسة، فجاءت على التّرتيب الآتي:

| المرتبة | الوزن | عدد القصائد | النّسبة% |
|---|---|---|---|
| الأولى | المتدارك | ١٠٣ | %٤٢ |
| الثّانية | المتقارب | ٥٢ | %٢١ |
| الثّالثة | الرّمل | ٤٦ | %١٩ |
| الرّابعة | الرّجز | ٢٦ | %١٠ |
| الخّامسة | الخفيف | ١٥ | %٦ |
| السّادسة | الكامل | ١٥ | %٠٠٨ |
| السّابعة | البسيط | ٢ | %٠٠٨ |
| الثّامنة | الوافر | ١ | %٠٠٤ |

يلاحظ من الجدول السّابق أنّ الشّاعرة سعاد الصّباح نظّمت قصائدها في الدّواوين المدروسة، والّتي بلغ عددها (٢٤٨) ثمان وأربعين ومائتي قصيدة على البحور الشّعريّة الصّافيّة وهي: المتدارك، المتقارب، الرّمل، الرّجز، الكامل، وعلى البحور الممزوجة وهي: الوافر، الخفيف، و البسيط. ويستدل من الجدول أن استخدام الشّاعرة سعاد الصّباح للبحور الصّافيّة والممزوجة جاء التزاما منها بقواعد الشعر الحر، وبحركة التّجديد في الشّعر العربيّ الّتي التّزم بها أكثر روادها في نظم قصائدهم.

يُبرز الجدول أنّ الشّاعرة سعاد الصّباح نظمت أغلب قصائدها في الدّواوين المدروسة على

البحر المتدارك والّذي بلغ أكثر من ثلث الدّواوين المدروسة، وهو ما يظهر تفضيل الشّاعرة لهذا البحر عن بقية البحور الّتي استعملتها. وقد حقق هذا الوزن نسبة عالية لم يحققها أيّ وزن في مسيرة الشّاعرة الإبداعية، ثم وليه في المرتبة الثّانية المتقارب، فالرّمل فالرّجز فالخفيف، واستخدام الشاعرة لهذه البحور يدلّل على بعد الشّاعرة عن لغة التّعقيد واختيارها لبحور سهلة سلسة والّتي يسهل على الجمهور العادي استيعابها والإحساس بها[١].

**٢ – القافية:**

عرضت في التّمهيد لتعريف القافية وعلاقتها بالإيقاع والوزن والرّوي، فكان للقافية دور مهم في الموسيقى الشّعريّة، ثم تناولت في المبحث الثّاني "البنى الصّوتيّة الخارجيّة" أهمية الوزن، وفي هذه الأسطر سأتناول بالدّرس أهمية القافية في البناء الشّعريّ، والدّلاليّ، فالقافية شريكة الوزن في بناء القصيدة العربيّة، يقول ابن رشيق القيروانيّ ": القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر"[٢].

إنّ التّطور الّذي أصاب القصيدة العربيّة طالت بالإضافة إلى الوزن، القافية أيضا، فالشّاعر الحداثيّ تحرر من الالتزام من قيدي الوزن والقافية. وصار للقافية أهمية كبيرة من النّاحية الجماليّة، إذ صارت تعد "نقطة الارتكاز الموسيقيّة"[٣]، ولتحقيق البناء الموسيقيّ للقصيدة، راح الشّعراء ينوعون في قافية القصيدة الحرة ومبتغاهم في ذلك" إحداث ركيزة نغميّة تتكرر من وقت إلى

---

(١)عيسى متقى زاده: دراسة أسلوبية في قصيدة "موعد في الجنة" **مجلة إضاءات نقدية**، (ع٩)، ٢٠١٣م،ص١٤٢ نقلا عن (عيسى؛ فوزي: ديوان القصيدة أنثى والأنثى قصيدة، قراءة في شعر سعاد الصّباح، القاهرة، دار جميل للنشر، ٢٠٠٢م، ص٥٧).

(٢)ابن رشيق القيرواني:العمدة في محاسن الشعر وآدابه،١٥١/١.

(٣) إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ١١٧.

آخر لكي تحدث توازيّا موسيقيّا في القصيدة كلّها"[1].

ومن خلال رصد أنواع القافية من حيت كونها متنوعة أو موحدة ظهرت النّتائج الآتية كما هو موضح في الجدول:

| عنوان الديوان / نوع القافية | أمنية ٧١م | إليك يا ولدي ٨٢م | فتافيت امرأة ٨٦م | في البدء كانت الأنثى ٨٨م | برقيات عاجلة إلى وطني ٩٠م | قصائد حبّ ٩٢م | امرأة بلا سواحل ٩٤م | خذني إلى حدود الشّمس ٩٧ م | والورود تعرف الغضب ٢٠٠٥م | العدد | النسبة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| قافية موحدة | ٤١ | ١٤ | ٠ | ٢ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٥٧ | %٢٣ |
| قافية متنوعة | ٩ | ٦ | ١٨ | ٩٥ | ٧ | ٨ | ١٠ | ١٤ | ٢٤ | ١٩١ | %٧٧ |
| عدد قصائد الدّيوان | ٥٠ | ٢٠ | ١٨ | ٩٧ | ٧ | ٨ | ١٠ | ١٤ | ٢٤ | ٢٤٨ | |

اشتملت دواوين الشّاعرة سعاد الصّباح على (٢٤٨) ثمان وأربعين ومائتي قصيدة، وقد نظمت (٥٧) سبع وخمسون قصيدة على قافية موحدة تمثل نسبة ( ٢٣%)، ونظّمت على قواف متنوعة (١٩١) إحدى وتسعون ومئة قصيدة تمثل نسبة (٧٧%)، وهذه النسبة تدلّل على أنّ الشّاعرة سعاد الصّباح قد تحررت من القافية الّتي ارتبطت ارتباطا قويّا بالحالة الشّعوريّة، ولم تعد مجرد حصيلة لغويّة، فالقافية السّابقة أو اللّاحقة ترتبط فيما بينهما في حالة انسجام أو تآلف دون اشتراك ملزم بحرف الروي[2]، كما أنّ التّنويع في القافية يمنح القصيدة جوا موسيقيّا داخليّا، ويعبر عن تلون الصّورة الشّعريّة وحيويّة القصيدة أيضا، ويمنح الشّاعر الحرية في استخدام قوافي

---

([1])إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص١٢٠.

([2]) إسماعيل: التفسير النفسيّ للأدب،ص٥٤. ينظر: إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص٦٧.

متعددة[1]، والقافية الموحدة على نوعين: القافية ذات الرّوي المتحرك وتسمى القافية المطلقة، وهي الأكثر شيوعا في الشّعر العربيّ، و القافية ذات الرّوي السّاكن و تسمى القافية المقيدة وهي أقل حظا في ورودها في الشّعر العربيّ القديم، إلا أنّها ازدات مكانتها وأهميتها في شعر التّفعيلة[2].

وفي رصدي لأنواع القافية من حيت كونها مطلقة أو مقيدة أظهرت العمليّة الإحصائيّة النّتائج الآتية:

| عنوان الديوان / نوع القافية | أمنية ٧١م | إليك يا ولدي ٨٢م | فتافيت امرأة ٨٦م | في البدء كانت الأنثى ٨٨م | برقيات عاجلة إلى وطني ٩٠م | قصائد حبّ ٩٠م | امرأة بلا سواحل ٩٤م | خذني إلى حدود الشّمس ٩٧ م | والورود تعرف الغضب ٢٠٠٥م | العدد | النسبة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| قافية مطلقة | ٢٥ | ١٢ | ٤ | ٧ | ٢ | ٠ | ٢ | ٤ | ١٢ | ٦٨ | %٢٧ |
| قافية مقيدة | ٢٥ | ٨ | ١٤ | ٩٠ | ٥ | ٨ | ٨ | ١٠ | ١٢ | ١٨٠ | %٧٣ |
| عدد قصائد الدّيوان | ٥٠ | ٢٠ | ١٨ | ٩٧ | ٧ | ٨ | ١٠ | ١٤ | ٢٤ | ٢٤٨ | |

ويتضح أنّ القافية المقيدة تمثل ظاهرة أسلوبيّة بارزة في شعر سعاد الصّباح، فأغلب ما نظمته الشّاعرة من قصائد كانت مقيدة القافية وقد بلغت نسبتها (٧٣%). فهذه النسبة المرتفعة تؤكد على التّوظيف المكثف للقافية المقيدة، وهذا التّوظيف يؤكد على عمق الإحساس والشّعور بالعجز والحصر، والأسى النّفسيّ الّذي انتاب الشّاعرة نتيجة أمنيات مفقودة لم تتحقق، أو حالة عشق لم تكتمل، أو حزن وألم ألمّ بها من فقدان الولد والوطن، أو من التناقضات الاجتماعية والدّينيّة والسّياسيّة الّتي يعيشها المجتمع القبليّ الذّكوريّ.

---

([1]) المنصوري؛ عبد الواحد: القافية في شعر أحمد مطر، **حولية المنتدى**، العراق، (ع٢٣)، ٢٠١٥م،ص ١٧٩.

([2])نفسه، ص ١٧٣.

# الفصل الثّالث

# أسلوبيّة البنى التّركيبيّة

## أسلوبيّة البنى التّركيبيّة

إنّ المستوى التّركيبيّ يحتل مكانة وأهمية كبيرة في الدّراسات الأسلوبيّة، فغاية المحلّل الأسلوبيّ هو الكشف عن شعرية النّصّ الشّعريّ، وهذه الأدبيّة لا تتحقق إلّا بتضافر مجموعة من العناصر اللّغويّة الّتي هي أساس بناء النّصّ الشّعريّ وتشكيله؛ وهذا المستوى التّركيبيّ يعتمد على "ما يقوم بين الكلمات من علاقات من شأنها أن تسهم في توليد الأدبيّة أو توليد الشّعريّة"(١)، فالتّراكيب الشّعريّة ليست تراكيب ميتة محايدة؛ ولكنّها تراكيب تؤدي جزءا من معنى القصيدة وجماليتها، وتتناغم مع بقية العناصر المشكّلة للنّصّ الشّعريّ(٢)؛ لذا يسعى هذا المستوى إلى تحليل البنى التّركيبيّة في النّصّ الشّعريّ لسعاد الصّباح، وذلك عن طريق رصد طرق بناء النّصّ الشّعري وتشكيله، ودراسة مختلف المثيرات الأسلوبيّة لدى الشّاعرة سعاد الصّباح، وفحص البنى الأسلوبيّة المستعملة، والّتي تظافرت فيما بينها وأدت إلى تماسك النّصّ الشّعريّ وإبداعه.

إنّ اللّغة هي العنصر الجوهريّ في بناء النّصّ الشّعريّ، يقول محمّد حماسة:" أرى أنّ الشّعر فنّ لغويّ قبل كلّ شيء وبعده، وأنّ فهمه لن يكون على الصّورة الصّحيحة المفيدة، إلّا إذا كان هذا الفهم قائما في أول أمره على فهم بنائه، وبناء الشّعر لا يقوم إلّا على بناء جمله المسلوكة في وزنه وقوافيه أو موسيقاه، كما يحبّ بعض المحدثين أن يسموا الوزن والقافية"(١).

إنّ بناء اللّغة يقوم على الجملة، والجملة في النّصّ الشّعريّ تكشف عن معان ودلالات

---

(١)ويس؛أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،٢٠٠٥م،ص٩.

(٢) مفتاح؛ محمد: تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)،ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢م، ص٧٠.

(١) عبد الطيف؛ محمد حماسة:بناء الجملة العربية،(د.ط)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣م،ص٣١٢.

مضيئة، فهي الرّكن الأساس في بناء لغة الشّعر، إذ إنّ " النّسيج النحّويّ للشّعر يقدم عددا من الملامح البارزة شديدة الخصوصيّة، الّتي تسمّ أدبا قوميّا معطى، ومرحلة محددة، وجنسا أدبيّا خاصّا، وشاعرا مفردا، أو تسمّ أكثر من ذلك، أثرا مفردا" [١]، ويرى محمّد حماسة أنّ من أراد أن يقوم بدراسة نقديّة مقنعة فلا محيد عنه ولا بديل له إلّا الاعتماد على الجملة الشّعريّة في دراسة النّصّ وتفسيره[٢].

إذن فالشّعر تعبير لغويّ يعكس رؤية الشّاعر للواقع ويعبر عن أفكاره، والأسلوبيّة بوصفها منهجا لغويّا تنطلق في تحليلها لهذا التّعبير اللّغويّ من حقيقة كونه إنتاجا لغويّا، لا بدّ من تحليله وفهم أبعاده الجماليّة عن طريق دراسة العلاقات القائمة بين ألفاظه، والمشكّلة له، وكيفية بنائها وفق السّياق الموجّه للخطاب بصفة عامّة[٣].

لذلك فالمهمة ستكون أمام الجملة للكشف عن إبداعات الشّاعرة سعاد الصّباح، فبناء الجملة هو الّذي يظهر إبداع الشّاعر وتميزه وتفرده عن غيره، يقول محمّد عبد المطلب:" أمّا بالنّسبة للتّراكيب، فإنّ الأسلوبيّة ترى فيه عنصرا ذا حساسية في تحديد الخصائص الّتي تربطه بمبدع معين، لأنّها تعطيه من الملامح ما يميزه عن غيره من المبدعين، سواء أكانوا مزامنين له أم مختلفين عنه في الزّمان والمكان، وذلك يتحقق من خلال رصد حجم الجملة طولا وقصرا، وترتيب أجزائها، أو تقديم بعضها على بعض، كما يتحقق من خلال ذكر بعض عناصرها أو

---

([١])ياكبسون: قضايا الشعرية،ص٧٣.

([٢])عبد الطيف:بناء الجملة العربية،ص٣٠٧.

([٣]) امحمد؛شليم:أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم ، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر،٢٠١٤م،ص٦٨.

إغفالها..."[1]. كما لا يخفى أنّ للتّركيب المميز انعكاسا جماليّا على النّصّ، وهذه هي الغاية الّتي يسعى إليها المبدع حين ينتج نصّه الشّعريّ، يقول يوسُف أبو العدوس إنّ:" تركيب العبارة يساهم بخلق إيقاع منسجم له نكهة خاصّة مميزة يحسّها المستمع ويتذوقها"[2].

والجملة كما عرّفها النّحاة "عبارة عن كلّ كلام تام قائم بنفسه مفيد لمعناه"[3]. ولن نتطرق للحديث عن تطور مفهوم الجملة وتركيبها، والخلاف الّذي وقع في الفرق بينها وبين الكلام، فالدّراسات قديما وحديثا تناولت هذه القضية، وقد استوفتها بالبحث والتّأصيل[4].

إنّ ما يعنينا من دراسة الجملة هو تركيبها ونظمها بشكل يعكس قوتها وجمالها وإبداع ناظمها، وأثر تركيب هذه الجمل على معنى النّصّ الشّعريّ، يقول الجرجانيّ:" وأعلم أنّك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشّك، أن لا نظم في الكلم، ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب تلك"[5].

ويفهم من كلام الجرجانيّ أنّ الكلمة لا تؤدي دورها الدّلالي إلا في إطار السّياق، فهي تقوم إلى جانب الكلمات الأخرى، وعن طريق تجاورها وترابطها بتشكيل النّصّ الشّعريّ.

إنّ هذا التّجاور والتّعالق بين الكلمات لا يتحقق إلّا بتوخي معاني النّحو كما يقرر ذلك

---

([1])عبد المطلب:البلاغة والأسلوبية، ص٢٠٦-٢٠٧.

([2])أبو العدوس: الأسلوبية الرؤيا والتطبيق،ص٢٦٤

([3])ابن يعيش(ت ٦٤٣هـ): شرح المفصل للزمخشري، تحقيق: إميل بديع يعقوب،ط١،دار الكتب العلمية، بيروت،٢٠٠١م، ٤/ ٥٢٦. ينظر: ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد،ط٢٠، دار التراث، القاهرة، ١٩٨٠م،١/١٤.

(٤) ينظر على سبيل المثال لا الحصر كتاب: عبد اللطيف، محمد حماسة: بناء الجملة العربية، ص١٩ وما بعد.

(٥) الجرجاني؛ عبد القاهر(ت ٤٧١هـ): دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٣، مطبعة المدني، القاهرة ،١٩٩٢م ص٥٩.

الجرجانيّ، يقول:" إنّه لا يتصور أن يتعلق الفكر بمعاني الكلم أفرادا ومجردة من معاني النّحو"[1]، ويؤكد الجرجانيّ على أهمية النّحو في تركيب الكلام في تعريفه لنّظرية النّظم فهي عنده " توخي معاني النّحو في معاني الكلم، وأن توخيها في متون الألفاظ محال"[2].

عمدت الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة إلى تقسيم الأسلوب إلى ثلاث مدارس، مدرسة تنظر إلى الأسلوب على أنّه انحراف وأخرى تنظر إليه على أنّه تواتر أو تواطؤ على قالب تركيبيّ، وثالثة تنظر إليه على أنّه استغلال للإمكانات النّحويّة[3].

إنّ الدّراسات الحديثة أولت الأدوات النّحويّة أهمية كبيرة، إذ اعتبرتها من أهم الوسائل القادرة على الكشف عن التّراكيب اللّغويّة المشكّلة للنّصّ الشّعريّ، والقادرة في الوقت نفسه في الكشف عن الخصائص الأسلوبيّة الّتي تميز نصّا عن غيره وشاعرا عن آخر، وهذا ما دفع بعض الباحثين أمثال محمّد جبر أن يرى أنّ" التّراكيب النّحويّة أولى بأن تكون مجالاً للدّرس الأسلوبيّ؛ فإنّ ما يقرره علم النّحو من البدائل المتاحة أمام الأديب قدر غير قليل من التّراكيب الصّحيحة ،وإن تكن متفاوتة الدّرجة من حيث القبول؛ ويستطيع دارس الأسلوب أن يتناول تلك البدائل من النّمط المألوف في الاستعمال العام، ثمَّ يدع تقدير درجة قبوله لعلم البلاغة"[1].

---

([1]) الجرجاني(ت ٤٧١هـ): دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص٤١١.

([2])نفسه، ص٣٦١.

([3]) بن زينة؛ صفية:القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة، رسالة دكتوراه، جامعة السانيا وهران،الجزائر،٢٠١٢م، ص٢٥٤، نقلا عن (الضالع؛ محمد صالح: لسانيات اللغة الشعرية،(دراسة في شعر بشار بن برد)،ط١، منشورات ذات السلاسل،الكويت،١٩٩٧م، ص٣٨).

([1])جبر؛ محمد عبد الله:الأسلوب والنحو،ط١،دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع ،الإسكندرية،١٩٨٨م،ص٧ .

سأتناول بالبحث والدّراسة في الصّفحات الآتية الظّواهر الأسلوبيّة التّركيبيّة في شعر سعاد الصّباح، وهي:

## أولا: التّقديم والتّأخير

إنّ نواة الجملة سواء الاسميّة أو الفعليّة مركبة من مسند ومسند إليه "وهما ما لا [يستغنى] واحد منهما عن الآخر"[1] ، والمسند في الجملة الاسميّة هو المبتدأ؛ لذا فإن الأصل أن تُبتدأ به الجملة، كما أنّ المسند في الجملة الفعليّة هو الفعل؛ لذا فإنّ الأصل كذلك أن تُبتدأ به الجملة؛ لذلك كان الانزياح عن الأصل التّركيبيّ للجملة الاسميّة والفعليّة يعد أسلوبا مميزا يخرق العلاقة الإسناديّة ويخلخل التّركيب الأصليّ للجملة، ويحقق قيمة بلاغيّة ودلاليّة، كما أنّه يقوم بوظيفة جماليّة. يقول الجرجانيّ في باب التّقديم والتّأخير: " هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التّصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء، وحول اللّفظ عن مكان إلى مكان"[2] .

فالتّقديم والتّأخير في الجملة العربيّة له أغراضه البلاغيّة كالعناية والاهتمام بالمتقدم، يقول سيبويه: "والتّقديم ههنا والتّأخير فيما يكون ظرفا أو يكون اسما، في العناية والاهتمام، مثله فيما ذكرت لك في باب الفاعل والمفعول. وجميع ما ذكرت لك من التّقديم والتّأخير"[1]. لكن نجد للجرجانيّ موقفا مخالفا لسيبويه في شأن أهمية التّقديم والتّأخير، فهو عنده لا يكفي أن يُذكر أنّ

---

([1])سيبويه(ت ١٨٠هـ): الكتاب، ص ٢٣.

([2])الجرجاني(ت ٤٧١هـ): دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص ١٠٦.

(١)سيبويه (ت ١٨٠هـ): الكتاب،ص٥٦.

سبب التّقديم والتّأخير هو للعناية من غير ذكر لسبب هذه العناية، يقول الجرجانيّ:" وقد وقع في ظنون النّاس أنّه يكفي أن يقال: "إنه قدم للعناية، ولأنّ ذكره أهم"، من غير أن يذكر، من أين كانت تلك العناية؟ وبم كان أهم؟ ولتخيلهم ذلك، قد صغر أمر "التّقديم والتّأخير" في نفوسهم، وهونّوا الخطب فيه، حتى إنّك لترى أكثرهم يرى تتبعه والنّظر فيه ضربا من التّكلف. ولم تر ظنا أزرى على صاحبه من هذا وشبهه" [١]

وربما كانت نظرة المحدثين إلى التّقديم والتّأخير أوسع أفقا، فقد عدّوه ظاهرة أسلوبيّة، وهي تعني عندهم تغير ترتيب العناصر الّتي يتكوّن منها البيت[٢].

شكّل أسلوب التّقديم والتّأخير في شعر سعاد الصّباح، حيزا مهما من مساحة شعرها، فكان له دوره الجماليّ في تقديم المعنى للمتلقي، إذ إنّ" الطّبيعة الفكريّة والنّفسيّة للغرض الشّعريّ تؤثر على التّركيب اللّغويّ وأحيانا تتدخل في اختيار مفرداته وذلك من خلال رؤية الفنان وتجربته الّتي خاضها"[٣]، وعليه فتقديم ما حقه التّأخير، وتأخير ما حقه التّقديم في التّراكيب المشكّلة للنّصّ الشّعريّ، تكنيك لغويّ ارتبط بالشّعر منذ بداياته الأولى؛ وهذا التّكنيك اللّغويّ يعمل على الانتقال بالكلام من منطق النّثر إلى منطق الشّعر[١].

ويرى يوسُف أبو العدوس أنّ غاية الكاتب في الانزياح عن الأصل التّركيبيّ هو إثارة المتلقّي ومفاجأته بشئ جديد، و دفع الملل عنه، وهنا يتحوّل الانزياح التّركيبيّ إلى حيلة مقصودة

---

(١)الجرجاني(ت ٤٧١هـ): دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص ١٠٨.

(٢) شكال؛ أم كلثوم: جماليات اللغة الشعرية في ديوان "الطوفان" لنزار بريك هنيدي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ٢٠١٤م، ص٤١.

(٣)سلطان؛ منير: بديع التراكيب في شعر أبي تمام ، الكلمة والجملة ، ط٤، منشأة المعارف، الإسكندرية ٢٠٠٢م، ص٤١٨.

(١) ينظر: السعدني:البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، ص٢٠٧.

لجذب انتباه القارئ[1]. ومن صور التّقديم والتّأخير المرصودة في الدّواوين المدروسة للشّاعرة سعاد الصّباح:

**أ- تقديم الخبر**

في هذه النّماذج الشّعريّة المعروضة تاليّا يظهر تقدم الخبر شبه الجملة من الجار والمجرور على المبتدأ النّكرة، وهذا التّرتيب الجديد للجملة هو خروج عن الأصل المتعارف عليه في أصول النّحو العربيّ، وانزياح عن القاعدة، وهذا الانزياح لما يحصل إلا نتيجة الحالة النّفسيّة والوجدانية المسيطرة على مشاعر وأحاسيس الشّاعرة سعاد الصّباح، تقول في قصيدة (جوادٌ عربيٌ)[2]:

إنّ **في قَلْبي** جَوَادا عربيّا

عَاشَ طُول العُمْر في الحُبِّ أَبِيّا

وإذا لاينتَهُ ، أَلْفيتَهُ

باتَ **كالطِّفْل** رَقيقا ، وحَيّيّا

إذ يلاحظ تقدم الخبر في السّطر الأول شبه الجملة من الجار والمجرور**(في قَلْبي)** على اسم إنّ **(جَوَادا)**، وفي السّطر الرّابع تقدم معمول الخبر من الجار والمجرور **(كالطِّفْل)** على الخبر **(رَقيقا)** للفعل بات النّاقص، وغاية هذا التّقديم هو التّأكيد والإلحاح على نسبة صفات الجواد العربيّ

(١)أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق،ص١٨٤.

(٢) الصّباح: ديوان أمنية، ص٥١.

إلى قلب الشّاعرة، بما يحمله هذا الجواد من صفات العروبة، والخصوصيّة الّتي يشكّلها للإنسان العربيّ، فهو مصدر العزة والإباء والكرم، وهذا التّأكيد موجّه للمتلقي، في نقل الفكرة وهي نقاء القلب وصفاؤه.

وفي قصيدة (أحزان سائحة) [1]، تقول الشّاعرة:

**سائحةٌ** أنا ... أجوب في الورى كل فضاء

و**لي** فؤادٌ نازف ، بعدك شلال دماء

وفي هذه المقطوعة تقدم الخبر **(سائحةٌ)** على المبتدأ **(أنا)**، والأصل في الخبر النّكرة (سائحة) أن يتأخر عن المبتدأ (أنا) المعرفة، حيث يصبح التّركيب ( أنا سائحةٌ)، فالشّاعرة أرادت من هذا التّقديم للخبر النّكرة (سائحة) أن تصف حالها، وهي في سياحة فكريّة مع أحزانها، سياحة في كلّ مكان وفي كلّ الاتجاهات، دلّ على ذلك الخبر النّكرة المقدم الدّال على العموم؛ ولكن الأصل أن تبدأ الجملة بالمعرفة، وهو خيط الوصل بين المتكلم والمخاطب، فلا بد من البدء بشيء متعارف عليه من قبل جهتي الخطاب المتكلم والمخاطب. لكن الشّاعرة خرقت هذا الأصل وخلخلت التّركيب لِلَفْتِ انتباه المتلقّي وتركيزه إلى أهمية ما ابتدأت به.

أمّا في السّطر الثّاني، فقد قدمت الشّاعرة الخبر شبه الجملة من الجار والمجرور على المبتدأ النّكرة الموصوف، والغرض منه هو لفت انتباه المتلقّي إلى حال الشّاعرة المؤلم وما آل إليه حالها من جراء كثرة أحزانها. فهذا التّقديم جاء مقصودا من قبل مبدعة النّصّ سعاد الصّباح للبدء

---

([1])الصّباح: ديوان أمنية، ص٥٤.

بما يقلق نفسها ويؤدي إلى توترها، وبالآتي تبدأ بتفريغ الشّحنات العاطفيّة وبثّها إلى المتلقّي لكي يشاطرها أحزانها وآلامها، ولعلّها تكون وسيلة للتّخفيف من أحزانها.

وفي قصيدة (أم الشهيد) [1] تقول:

رأيتها ملتفة بالسواد

**في وجهها** ملحمةٌ من حداد

وفي هذا التّقديم للخبر شبه الجملة من الجار والمجرور**(في وجهها)** على المبتدأ النّكرة(ملحمةٌ)، المراد منه إظهار مشاعر الشّاعرة نحو أمّ الشّهيد، فكان تركيزها على وجهها موضع التّعابير والمرآة الّتي تعكس آلامها، ولو عمدت الشّاعرة إلى ترتيب الجملة بحسب القواعد النّحويّة المتعارف عليها فقالت: ( **ملحمةٌ** من حداد في وجهها) لزال الأثر الشّعريّ وفقدت الجملة الشّعريّة جمالها، وتحولت إلى سرد أحداث.

**ب-تقديم الجار والمجرور**

تقول في قصيدة (جوادٌ عربيٌ) [2]:

إنّ **في قَلْبي** جَوَادا عربيّا

عَاشَ طُول العُمْر في الحُبِّ أَبِيّا

وإذا لاينتَهُ ، أَلْفيتَهُ

---

([1])الصّباح: ديوان أمنية، ص١٤.

([2]) الصّباح: ديوان أمنية، ص٥١.

باتَ **كالطِّفْل** رَقيقا ، وحَيّيّا

وهذه الصورة (باتَ **كالطِّفْل** رَقيقا ، وحَيّيّا) جاءت استكمالا وتأكيدا لصورة سبق تحليلها في تقدم الخبر شبه الجملة من الجار والمجرور وهي (إنّ **في قَلْبي** جَوَادا)، فقد تقدم معمول الخبر من الجار والمجرور **(كالطِّفْل)** على الخبر (رَقيقا) تأكيدا على الفكرة نفسها الّتي برزت في قولها(إنّ **في قَلْبي** جَوَادا عربيّا) وهي صفاء القلب ونقاؤه وبراءته، فهو قلب طفل لا يعرف غير الحبّ.

ومن أمثلة تقدم الجار والمجرور قصيدة(صيحة عربية)[1]، تقول فيها:

**من حنايا** عروبتي رضع المجدُ

وأبي يعرب الذي بارك الأرض

وقامت **في ظله** الأنبياءُ

أين تاريخكم وأين البناء؟

خير أسلافكم ذرته السّوافي

وطوته **في تيهها** سيناءُ

كم **على نارها** تلظت شعوبٌ

ومشى **في ظلالها** الأنبياءُ

---

([1])الصّباح: ديوان أمنية، ص٢٠.

والأصل في هذه التّراكيب المخطوط تحتها في النّصّ السّابق أن تكون على النّسق الآتي: ( رضع المجدُ **من حنايا** عروبتي/ قامت الأنبياءُ **في ظله**/ وطوته سيناءُ **في تيهها**/ كم تلظت شعوبٌ **على نارها**/ ومشى الأنبياءُ **في ظلالها**).

والغرض من هذا التّقديم للجار والمجرور **(من حنايا** عروبتي ، **في ظله، في تيهها، على نارها، في ظلالها)** إظهار فخر الشّاعرة واعتزازها بعروبتها، هذه العروبة خرجت من بين ظهرانيها الرّسالات والأنبياء تنشر العدل والسّلام، وفوق أرضها وعلى ترابها قُهِر الصّليبيون، وتستحضر الشّاعرة قصة تيه بني إسرائيل في صحراء طور سيناء جزاء لهم من الله على عصيانهم، قال تعالى: " **قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ فَلَا تَأْسَ عَلَى الْقَوْمِ الْفَاسِقِينَ**" [1] . وستكون أرض فلسطين أرض التّيه والنّهاية لبني صهيون، كما كانت صحراء طور سيناء، ثم تركز الشّاعرة على النّار والألم الّذي أصاب الشّعوب المقهورة من قتل ودمار وتشريد، والّتي كانت نتيجة السّياسة الأمريكيّة، وهي تحذر الأمّة العربيّة من الاتكاء والاعتماد على أمريكا في تحصيل الحقوق أو استرجاعها، فأمريكا هي من ضيعت حقوق العرب لصالح ربيبتها الصّهيونيّة، وهي دائما تقف وراء الصّهيونيّة العالميّة وتدعمها على حساب المصالح العربيّة.

وفي قصيدة (العالم أنت) [1] تقول:

**من اسمك** تبدأ جغرافيةُ المكانْ

و**من عينيك** تأخذ البحارُ ألوانها

---

([1]) سورة المائدة: ٢٦

([1])الصّباح: ديوان فتافيت امرأة، ص٧٢.

و**من ثغرك** يولد الليلُ والنهارْ

و**من إيقاعات** صوتكْ

**من شرايين** يديكْ

أولد أنا

يختار نقاط الضعف في أنوثتي

ويضربني بلا هواده

**على وجهي** يضربني

**على صدري** يضربني

**على ظهري** يضربني

**على أصابعي** يضربني

تقدم الجار والمجرور في الأسطر الثّلاثة الأولى على الفعل والفاعل الظّاهر(**من اسمك** تبدأ جغرافيةُ المكانْ/ و**من عينيك** تأخذ البحارُ ألوانها/ و**من ثغرك** يولد اللّيلُ والنّهارْ)، كما تقدم الجار والمجرور في السّطر الرّابع والخامس على الفعل وفاعله المستتر(و**من إيقاعات** صوتكْ / **من شرايين** يديكْ أولد أنا)، وفي السّطر الثّاني عشر وما تلاه (**على وجهي** يضربني /**على صدري** يضربني/ **على ظهري** يضربني/ **على أصابعي** يضربني) تقدم الجار والمجرور على الفعل والفاعل المستتر وعلى المفعول به الواقع ضميرا متصلا. وغاية ذلك كلّه تحقيق شاعريّة البيت، فلو حافظت

الشّاعرة على التّرتيب النّحويّ المعهود للجمل الشّعريّة السّابقة فقالت: (تبدأ جغرافيةُ المكانْ **من اسمك** / و تأخذ البحارُ ألوانها **من عينيك** / و يولد الليلُ والنهارْ **من ثغرك)** – ويقاس هذا على بقية التّراكيب– ، لفقدت الجملة الشّعريّة شاعريتها، وما تفاعل المتلقّي معها، كما يفيد هذا التّقديم للجار والمجرور على عناصر الجملة الفعليّة التّخصيص، ولفت انتباه المتلقّي للتّركيز على العنصر المقدم.

وهكذا، كان للتّقديم والتّأخير في الأمثلة المعروضة دوره الأسلوبيّ في الارتقاء بالتّعبير من درجة الصّفر أو من التّعبير المحايد أو المتأسلب، إلى درجة التعبير الجمالي الشّاعريّ، وهذا كلّه عبارة عن منبهات أسلوبيّة غايتها الأسمى إضفاء الرونق والجمال على النّصّ الشّعريّ، ولفت انتباه المتلقّي الّذي هو هدف مبدع النّصّ، وقد استغلت الشّاعرة سعاد الصّباح الطّاقات التّعبيريّة لظاهرة التّقديم والتّأخير وإدارتها إدارة حيّة وواعية، وسخرتها تسخيرا منضبطا للإبانة عن معانيها ومقاصدها، وهذه الزحزحات الخفيفة للكلمات أحدثت فيضا وغنى، و تغييرا جوهريا في تشكيل المعاني وأحوالها وصورها وظلالها[1].

## ثانيا: الأساليب الخبريّة والإنشائيّة

ينقسم الكلام في عرف النّحاة وأهل البلاغة إلى جملة إنشائيّة و جملة خبريّة، والإنشاء عندهم هو الكلام الّذي يتوقف تحقُّقُ مدلوله على النّطق به، كالأمر والنّهي والدّعاء والاستفهام، ونحو ذلك. والإنشاء في الجملة الإنشائيّة ينقسم إلى إنشاء طلبيّ هو ما يستدعي مطلوباً غير حاصل في اعتقاد المتكلّم وقت الطلب، وإنشاء غير طلبيّ وهو ما لا يستدعي مطلوباً، إلاّ أنّه

---

([1]) ينظر: أبو موسى؛ محمد : دلالات التراكيب دراسة بلاغية، ط٣، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة،٢٠٠٤م ،ص١٧٦-١٧٧.

يُنْشىء أمرا مرغوبا في إنشائه[١]. وتعرف جمل الإنشاء غير الطلبيّ بالجمل الإفصاحيّة[٢]، ويعرّفها تمام حسان بأنّها" :الأسلوب الإنشائيّ التّأثيريّ الانفعاليّ الذي يسمونه (Affective language)، وتلك هي :الإحالة والصّوت والتّعجب، والمدح، والذّم،... [٣]، وقد عدّها عبد القادر مرعي قسما قائما بذاته، فقسّم الجمل من النّاحية الدّلالية إلى خبريّة و إنشائيّة وإفصاحيّة[٤]، وعرّفها بأنّها "هي الّتي تعبّر عن مشاعر المتكلم وعواطفه وانفعالاته" [٥].

ويفسّر عباس حسن في كتابه النّحو الوافي الجملة الخبريّة والإنشائيّة، يقول: والجملة الخبريّة هي الّتي يكون معناها صالحا للحكم عليه بأنّه صدق أو كذب، من غير نظر لقائلها، من ناحية أنّه معروف بهذا أو بذالك. ومن أمثلتها أن يقول قائل: حضر والدي اليوم. وهذه الجملة عرضة لأن توصف بأنّها صادقة أو كاذبة في حد ذاتها، أيْ: بإغفال قائلها، فلا نحكم على جملة خبريّة بأنّها صادقة فقط، لأنّ قائلها معروف بالصّدق، ولا كاذبة فقط، لأنّ قائلها مشهور بالكذب. ويقابلها الجملة الإنشائية، وهي الّتي يطلب بها إمّا حصول شيء، أو عدم حصوله، وإمّا إقراره والموافقة عليه، أو عدم إقراره. فلا دخل للصّدق والكذب فيها[١].

- **الأساليب الخبريّة**

وينقسم الخبر إلى ثلاثة أضرب بحسب حال المخاطب، والأصل في الخبر أن يلقى إلى المخاطب وهو خالي الذهن من أيّ معلومة تتعلق بالخبر، وهذا الضّرب من الخبر يسمي بالخبر

---

(١) ينظر :الميداني؛ عبد الرحمن: البلاغة العربية ،ط١، دار القلم، دمشق، ١٩٩٦م،١/ ٢٢١- ٢٢٨.

(٢) ينظر : حسان؛ تمام :اللغة العربية معناها ومبناها، ط٥، عالم الكتب، ٢٠٠٦م،ص١١٧.

(٣) حسان :اللغة العربية معناها ومبناها ،ص٨٨.

(٤) الخليل: الجمل الافصاحية ، ص٣٦.

(٥) نفسه، ص٣٦.

(١) ينظر :حسن؛ عباس: النحو الوافي: ط٣، دار المعارف ، مصر ١٩٦٩م، هامش ٣٣٧/١.

"الابتدائيّ"، أمّا إذا كان المخاطب مترددا بقبول مضمون الخبر، احتاج الخبر حينئذ إلى توكيده بمؤكد واحد، ويسمى عندها بالخبر "الطّلبيّ"، بينما إذا كان المخاطب منكرا لمضمون الخبر إنكارا تاما فإنّه في هذه الحالة يحتاج إلى عدة مؤكدات، وعندها يسمى الخبر "إنكاريّا"[1].

وتصنف الجمل الخبريّة الّتي سأدرسها إلى:

**١- التّراكيب الخبريّة المؤكدة**

وتؤكد الجملة سواء كانت الاسميّة أو الفعليّة بوسائل لغويّة عديدة، غايتها تقوية الكلام وتأكيد مضمون الخبر في ذهن المخاطب وتثبيته، وإزالة أيّ وهم قد يلحق بمضمون الخبر أو شك أو إنكار له.

ومن أهم وسائل التّوكيد تكرار الكلمة أو العبارة أو الجملة، أو الضّمير المنفصل – وقد دُرست هذه الأشكال في فصل سابق تحت باب التّكرار- وأدوات التّوكيد المعروفة هي"إنّ وأنّ، ولكنّ ولام الابتداء" في الأسماء و"قد واللام ونوني التّوكيد في الأفعال"[1]. ومن أدوات التّوكيد الّتي سأتناولها بالدّراسة والتمثيل في الدّواوين المدروسة للشّاعرة سعاد الصّباح ما يلي:

- **التّوكيد بالأداتين "إنّ وأنّ":**

وقد كان للأداتين "إنّ وأنّ" حضور متميز من بين أدوات التّوكيد الأخرى في شعر سعاد

---

([1]) ينظر:الميداني؛ عبد الرحمن: البلاغة العربية ١٧٨/١ وما بعدها. ينظر : الهاشمي؛ أحمد إبراهيم: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،ص٦٩-٧٠. ينظر:عتيق؛عبد العزيز:علم المعاني، ص٥٢-٥٣.

([1]) الأفغاني؛ سعيد بن محمد: الموجز في قواعد اللغة العربية،دار الفكر ،بيروت،٢٠٠٣م،ص٤٦.

الصّباح، وبشكل مثل ظاهرة أسلوبيّة، ومن أمثلتها، قول الشّاعرة من قصيدة (نجوى)[1]:

**إنَّه** يملأُ إحساسي بإنصاف القدرْ

**إنَّه** يلمسُ أعصابي بتيّار الخَدَرْ

**إنَّه** خمري.. وكاساتي إذا القلب سكرْ

**إنَّه** يكتب لي في حبّنا أحلى السّورْ

**إنَّه** شلّالُ ألوان وأضواء عطرْ

**إنَّه** في جدب أيامي كرشّات المطرْ

**إنَّه** يرسمُ لي الفردوس في أبهى الصّورْ

تقوم الشّاعرة في كثير من قصائدها على رسم لوحات فنيّة من عناصر الطّبيعة، ممزوجة بمشاعر الحبّ للحبيب المسيطر على كيانها ومشاعرها، فهي ترسم الفردوس بكلماتها، وتنقل مشاعرها عبر هذه اللّوحات إلى المتلقّي بصورة تجعله يتفاعل مع هذه المشاعر، وقصص الحبّ والغرام. وقد اتكأت الشّاعرة في التّعبير عن مشاعرها القويّة على استخدام أداة التّوكيد( إنّ) سبع(٧) مرات؛ لزيادة التّأكيد على حقيقة مشاعرها وصدقها، وتقريرها في ذهن المتلقّي.

إنّ الأداة( إنّ) إنّما هي للتّعبير عن الحالة الوجدانيّة لدى الشّاعر، والمراد منها الإثارة والتّنبيه، فصوتها وما فيه من تشديد وتوتر، يعبر عن حالة انفعاليّة لا يمكن إنكارها[1].

---

([1]) الصّباح: ديوان أمنية، ص٧٩.

إنّ استعمال مثل هذه الأدوات التّوكيديّة وتوظيفها في النّص الشّعريّ عند سعاد الصّباح له دوافعه النّفسيّة والاجتماعيّة، النّاتجة عن شعور بالشّك وعدم التّصديق من الآخر؛ الحبيب أو المتلقّي، مما يدفع الذّات الشّاعرة إلى توظيفها في محاولة منها إلى إزالة جميع الشّكوك الّتي قد تحيط بمشاعرها، وتأكيد صدقها.

وفي قصيدة (إلى واحد لا يسمّى) [٢]، تقول:

أسمّيك ..

رغم اقتناعي **بأنّك** لست تسمّى-

"حبيبي"

وأعرف **أنّ** اللغات تضيق عليّ

**وأنّ** قميصي يضيق عليّ

**وأنّ** سريري يضيق عليّ

**وأنّ** جميع المعاجم من دون جدوى

**وأنّ** حروفي مضرّجة باللهيب

---

([١]) سلوم؛ تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط١، دار الحوار، سوريا ، اللاذقية، ١٩٨٣م، ص١٦٠.

([٢]) الصّباح: ديوان في البدء كانت الأنثى، ص٢٦.

وظفت الشّاعرة أداة التّوكيد(أنّ) في نصها الشّعريّ السّابق اثنتي عشرة (١٢) مرة، لتأكيد حالة العشق، وللتّعبير عن مشاعرها اتجاه الحبيب بشكل قوي، وتثبيتها في ذهن المتلقّي واقناعه بها والتّأثير فيه، فهي تريد التّأكيد على فكرة أنّ هذه الرّجل الّذي في حياتها وتعشقه كلّ هذا العشق، لا يمكن أن يسمّى سوى بـ (حبيبي).

**٢- التّراكيب الخبريّة المنفيّة**

والجملة الخبريّة "هي الجملة الّتي دخلت عليها أداة من أدوات النّفي دلّت على نفي نسبة المسند إلى المسند إليه فيها، ولو كان مضمون الجملة يمكن أن تصاغ له جملة مثبتة[١].

وأدوات النّفي في اللّغة العربيّة متعددة منها ما هو مختص بالجملة الفعليّة ومنها ما هو مختص بالجملة الاسميّة ومنها ما هو مشترك بينهما، وتلك الأدوات هي :لم، لمّا، لن، ليس، ما، إن، لا، لات، غير[٢].

والجملة الخبريّة المنفيّة وسيلة من وسائل التّعبير الّتي يسعى من خلالها المتكلم إلى نفي ما قد يتبادر إلى ذهن المخاطب من أخبار أو أفكار يريد أن ينفيّها أو يبطل حكمها عن طريق التّأثير بالمخاطب. والمبدع في اختياره أحد أدوات النّفي ذات المعاني المختلفة يضفي على النّصّ الشّعريّ جانبا تأثيريّا، يقول أحمد درويش حول فكرة اختيار المبدع لأدواته، أنّه يتدخل أيْ المبدع في اختيار" الأداة النّحويّة، فهناك من الفروق الدّقيقة في الدّلالة بين أدوات النّفي مثلا، ما يدفعنا

---

(١) الميداني: البلاغة العربية، ١/ ٢٠٢.

(٢) ينظر: السامرئي؛ فاضل صالح :معاني النحو،ط١، دار الفكر للطباعة والنشر،عمان، ٢٠٠٠م، ١٨٩/٤. ينظر:الميداني: البلاغة العربية، ١/ ٢٠٣.

إلى التّساؤل في كلّ موقف نودّ فيه استغلال إحدى هذه الأدوات هل الأنسب هنا استعمال ما، أو لا ، أو لم ، أو لن ، أو لمّا وهكذا"[1].

إنّ الجملة الخبريّة المنفيّة تمثّل ظاهرة أسلوبيّة في شعر سعاد الصّباح، وقد جاءت على الأنماط الآتية:

**النّمط الأول :لا + جملة فعليّة أو اسميّة**

شكل النّفي بالأداة (لا) حضورا متميزا وواسعا في الدّواوين المدروسة للشّاعرة سعاد الصّباح، وهي أداة مشتركة بين الجملة الفعليّة والاسميّة، وهي من أقدم حروف النّفي العربيّة[2]، و(لا) هذه المختصة بالجملة الاسميّة تعمل عمل (ليس) عند الحجازيين، ويهملها فريق من التّميمين، و(لا) العاملة أو المهملة يصح أن يراد بها نفي الجنس، إن كان المنفي واحداً، فإن كان اثنين أو جماعة، جاز أن يراد بهما نفي الجنس، أو نفي الاثنين فقط، أو نفي الجماعة فقط[3]. وتأتي (لا) هذه أيضا نافية للجنس، وهي "الّتي تدلّ على نفي الخبر عن الجنس الواقع بعدها على سبيل الاستغراق[1]،وتفترق عن (لا) العاملة عمل(ليس) أنّها تأتي لنّفي الجنس كلّه، أمّا العاملة عمل (ليس) فتأتي لنّفي الجنس أو لنفي الوحدة .أمّا المختصة بالأفعال، فهي غير عاملة بالفعل، وتفيد النفي، وتدخل على الماضي، كما تدخل على المضارع فتخلصه للاستقبال[2].

---

([1]) درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، ص١٠٧.

(٢) ينظر: السامرئي: معاني النحو،٤/ ٢٠٤.

([3]) ينظر: الغلاييني؛ مصطفى: جامع الدروس العربية، ط٢٨، المكتبة العصرية،بيروت،١٩٩٣م،٢/ ٣٣٢. ينظر: حسن: النحو الوافي،١/٥٤٤.

([1]) الغلاييني: جامع الدروس العربية، ٢/ ٣٢٩.

(٢) ينظر: الزمخشري؛ جار الله: المفصل في صنعة الإعراب، تحقيق: علي بو ملحم،ط١، مكتبة الهلال،بيروت، ١٩٩٣م، ٤٠٥-٤٠٦.

ومثال ذك قولها في (قصيدة حب٥)[١]:

فهندسةُ باريس الجميلةْ

**لا تتقبلُ** امراةً تتناول العشاء وحدها

و**لا زهرةً تتفتح** وحدها

و**لا غيمةً تمطر** وحدها

يا سيدتي:

إنّ امرأة لها مثل عينيك السوداوينْ

**لا تتعشّى** وحدها في مدينتنا...

كنت أريد أن أخبركْ

أنّ سماءَ باريس **لا تمطرُ** إلا على معطفكْ..

ولوحة " الموناليزا" **لا تبتسم** إلا لكْ..

إنّ الشّاعرة استطاعت من خلال استعمال( لا النّافية) الدّاخلة على الأفعال(**تتقبلُ، تتعشّى، تمطرُ، تبتسم، تقرعُ، تتألقُ، ترحب، تستقبلني، تأتي، تدعوني**)، و(لا النّافية للجنس)الدّاخلة على الجملة الاسميّة (**زهرةً تتفتح، غيمةً تمطر**) أن ترسم حالة من المفارقة عاشتها في باريس، بين

---

([١]) الصّباح: ديوان قصائد حبّ، ص٧١.

المقبول واللّامقبول، بين الواقع واللّاواقع. استطاعت من خلال (لا النّافية) أن تعبر عن حالة الوحدة الّتي قضتها في باريس، وعن حالة الرّفض المجتمعيّ من قبل ثقافة وعادات مدينة باريس لوجود امرأة بلا حبيب، وهنا الشّاعرة تؤكد قضية جوهريّة من خلال هذه المفارقة وهذا الرّفض المجتمعيّ لمدينة باريس لهذا الوضع، وهي قضية المساواة بين الرجل والمرأة، وأنّ الحياة لا يمكن أن تَعْمُر أو تبنى من غير مشاركة بين المرأة والرجل، وتظهر هذه الفكرة في قولها:

فهندسةُ باريس الجميلةْ

**لا تتقبلُ** امراةً تتناول العشاء وحدها

و**لا زهرةً تتفتح** وحدها

و**لا غيمةً تمطر** وحدها

فعناصر الطبيعة لا يمكن أن تُولد ويتحقق وجودها وأثرها في الحياة، من غير توفر عنصريّ الذكر والأنثى، فالزّهرة لا بدّ لها من العنصر الذّكريّ لتتفتح وتزهو، كما أنّ الغيمة لا بدّ لها من الاحتكاك بين القطبين الموجب والسالب؛ لتمطر ويظهر أثرها الإيجابيّ على الأرض.

ثم تؤكد الشّاعرة هذه القضيّة؛ قضيّة مشاركة المرأة للرجل في مناحي الحياة في ختام قصيدتها، إذ تقول: وإنّما تحبّنا معا...

ومثال ذلك أيضا قولها في قصيدة (القصيدة السوداء)[1]:

كم غيرتني الحرب.. يا صديقي

---

([1]) الصّباح: ديوان امرأة بلا سواحل،ص١٠٣.

وبعثرت في داخلي الأشياءْ.

**فلا الحوار** ممكنٌ

و**لا الصراخ** ممكنٌ

و**لا الجنون** ممكنٌ

قد كسرتني الحرب يا صديقي

**فلا زرعٌ**

و**لا ضرعٌ**

**فلا أنا** بقيت من فصيلة الزهورْ

و**لا أنا** بقيت من فصيلة النساءْ

**فلا التواريخ** على جدرانها باقيةٌ

و**لا العناوينُ...**

و**لا الوجوهُ...**

والأسماءْ..

استطاعت الشّاعرة من خلال استعمال (لا النّافية للجنس) الدّاخلة على الجملة الاسميّة أن ترسم حالة التّشرذم والضّياع النّفسيّ والفكريّ الّتي تعيشها نتيجة الحرب والخلاف الّذي وقع بين

الأشقاء، الشّعب العراقيّ والشّعب الكويتيّ. وهي المشطورة نصفين، والمعجونة بطني الكويت و العراق، فهي من عاشت طفولتها وترعرعت على أرض العراق، ثم عادت لتعيش في وطنها الأمّ؛ الكويت. تمكنت الشّاعرة من خلال (لا النّافية للجنس) أن تعبر عن استحالة حلّ هذه المشكلة بين الأشقاء، وانسداد كلّ الأفق والطّرق لحلّ الخلافات بينهما، وقد ظهر هذا المعنى من خلال ما تؤديه (لا النّافية للجنس) من نفي لعموم الجنس واستغراقه نصا لا احتمالا، (**فلا الحوار** ممكنٌ. و**لا الصراخ** ممكنٌ. و**لا الجنون** ممكنٌ).

ثم ترسم الشّاعرة لوحة مأساويّة لوطنها، وما حلّ به نتيجة هذه الحرب، من دمار شامل على إنسانه وحيوانه وترابه، فالحرب لم تبق ولم تذر، وهذا المعنى حملته دلالة( لا النّافية للجنس)، (**فلا زرعٌ**. و**لا ضرعٌ**. و**لا عشبٌ** .و**لا ماءٌ**. و**لا دفءٌ**. و**لا حنانٌ**).

ثم تعاود الشّاعرة تّأكيد أثر الحرب السّلبي عليها، وما فعلت بها الحرب من تغيير سلبي في الشّكل والجوهر، وهذا المعنى حققته الشّاعرة من خلال توظيفهال(لا النّافية للجنس)، (و**لا أنا** الأنثى الّتي كان على أجفانها يستوطن الحمامْ.. و**لا أنا** ..نافورة الماء.. ذاكرتي مثقوبةٌ . **فلا التواريخ** على جدرانها باقيةٌ. و**لا العناوينُ**...و**لا الوجوهُ**...والأسماءْ..).

**النّمط الثّاني :لم + جملة فعليّة**

و(لم) حرف نفي مختص بالدّخول على الفعل المضارع، يجزمه، وينفي معناه، ويقلب زمنه من الحال والاستقبال إلى الزّمن الماضي[١].و أن المنفي بها لا يتوقَّع حصوله [٢].

---

([١]) ينظر :حسن: النحو الوافي، ص٣٨٨.

([٢])الغلاييني: جامع الدروس العربية، ٢/ ١٨٤.

ومن الأمثلة على هذا النّمط، قصيدة (إلى تقدمي في العصور الوسطى)[1] تقول الشّاعرة سعاد الصّباح:

لو كنتَ تعرفُ كم أحبكَ.

**لم تعاملني** كفرعونٍ...

و**لم تفرضْ** شروطكَ مثلَ كلِ الفاتحينْ

لو كنتَ تعرفُ كم أحبكَ

**لم تكرسني** كأرضٍ للفلاحةِ

شأنَ كلِّ المالكينْ

لو كنتَ تعرفُ كم أحبكَ

**لم تعاملني** ككرسيٍّ قديم

تستهل الشّاعرة حوارها مع المحبوب، باستخدام الأداة (لو)؛ الّتي تأتي بمعنى التّمني، وهي حرف امتناع لامتناع، فالشّاعرة تتمنى على هذا الحبيب لو أنّه علم مدى الحبّ الكبير الّذي تكنّه له، فلو عرف مقدار هذا الحبّ لمتنع عن معاملتها هذه المعاملة القاسية. ولكي تنفي الشّاعرة حسن المعاملة من الحبيب، تستعمل (لم النّافية). وتكررها أربع (٤) مرات لدّلالة على قسوة الحرمان العاطفيّ، والحرمان من مشاعر الحبّ المتبادلة، وافتقادها إلى المعاملة الطّيبة، الّتي يستحال أن تحصل، بدلالة استعمال حرف النفي(لم) لما لا يتوقع حصوله. وقد كررت الشّاعرة حرف النّفي(لم) لتصف تسلط الحبيب الإقطاعيّ، الّذي يتعامل معها معاملة المالكين، فهي أرض للفلاحة يزرعها، لتنجب له، وهي كأثاث قديم لا قيمة لها في حياته ولا يكترث بها.

---

([1]) الصّباح: ديوان فتافيت امرأة،ص٥٦.

وفي قصيدة (اعتذر لك)[1]، تقول:

أعتَذر لَك عن الصّيْفِ و الشّتاءْ

و عن الخريفِ و الرّبيعْ

و عن كلِّ جزءٍ من أجزاءِ الثانيَة

**لمْ أُخبئكَ** به تحت أجفاني

و **لم أسقِكَ** من حليبِ حناني.

تريد الشّاعرة أن تعبر عن لحظات الزّمن الماضي، الّذي لم يكن فيها هذا الرّجل حبيبها، معبرة عن نوع من النّدم والحسرة على هذه اللّحظات الّتي ضاعت من عمرها دون أن يكون هذا الرّجل في حياتها، تعيش معه نسائم الحبّ، وقد كررت الشّاعرة حرف النّفي (لم) لتعبر عن حالة الحسرة والنّدم على تلك الأيام الضّائعة، وعن حالة الحرمان العاطفيّ من مشاعر الحبّ، وعن استحالة أن يكون لأي لحظة من لحظات حياتها طعم أو لون من دون هذا الحبّ في حياتها.

**النّمط الثّالث :لن + جملة فعليّة**

(لن) حرف نصب مختص بالدّخول على الفعل المضارع فينفي معناه في الزّمن المستقبل المحض نفيا مؤقتا يقصر أو يطول من غير أن يدوم ويستمر[1].

تقول سعاد الصّباح في قصيدة (ثورة الدّجاج المجلّد)[2]:

---

([1]) الصّباح: ديوان خذني إلى حدود الشمس، ص٣١.

([1]) ينظر :حسن: النحو الوافي، ص٢٨١.

([2]) الصّباح: ديوان امرأة بلا سواحل،ص١٤٣.

سأعلن باسم ألوف الدجاج المجلّد

أني خنقتك تحت ضفائر شعري

وأنّي شربتُ دماءك مثل الكحولْ

و**لن أتراجع** عما أقولْ

تصرّفْ ..

كأي ابن آوى

**فلن تتمكن** من أكل لحمي

تصرّف ..

كذئب يجيد ثلاث لغات

**فلن تستطيع** اختراق حصوني

سأنسفُ ..

هذي السماوات ..

نجما.. فنجما..

و**لن أتنازل** عمّا أريد...

اختارت الشّاعرة التّركيب المنفيّ المركب من ( لن والفعل المضارع) بوصفه تركيبا يملك القدرة على إيصال حالة التّمرد، والتّعبير بفاعليّة عن بواطن النّفس الإنسانيّة الرّافضة للواقع، الّذي يكرس سيطرة الذّكور على الحياة العامّة، فكررت الشّاعرة التّركيب المنفي **(لن أتراجع . لن تتمكن. لن تستطيع. لن أتنازل)** أربع (٤) مرات، للتّأكيد على حالة الرّفض والتّمرد لواقع المجتمع القبليّ الذّكوريّ المسيطر، والّذي يعتبر المرأة في المجتمع دجاجة مستكينة لا تعرف غير قِنّها، وقد كررت الشّاعرة هذا التّركيب المنفي في محاولة لخلق حالة من الوعي والتّمرد في صفوف المرأة العربيّة؛ وفي محاولة للمطالبة بحقوقها.

## - الأساليب الإنشائيّة

لقد تطرقت إلى الاستفهام والنّداء في معرض حديثي عن تكرار الأساليب اللّغويّة في مبحث التّكرار. وستقتصر دراسة الأساليب الإنشائيّة في الدّواوين المدروسة للشّاعرة سعاد الصّباح على أساليب الأمر والنّهي والتّمني، وهي المندرجة تحت باب الإنشاء الطّلبي، أمّا الإنشاء غير الطّلبي وجمله تعرف بالجمل الإفصاحيّة، فهي : التّعجب، والتّحسر، والقسم، والرّجاء، والمدح، والذّم، وكم الخبرية، وربّ. وسأدرس منها ما شكّل ظاهرة حضوريّة في شعرها، وهما جملة كم الخبريّة والرّجاء.

### ١- جمل الإنشاء الطّلبيّ

#### أ- جملة الأمر:

ويعرّف الأمر بأنّه " طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء"[١]، وله أربع صيغ: الأمر بالفعل، وبصيغة الفعل المضارع المقرون بلام الأمر، وباسم فعل الأمر، والمصدر

(١) قاسم؛ محمد أحمد و ديب؛ محيي الدين:علوم البلاغة «البديع والبيان والمعاني»،ط١، المؤسسة الحديثة للكتاب،لبنان، ٢٠٠٣م، ص ٢٨٣. ينظر:الهاشمي؛ أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،ص٧١.

النّائب عن فعل الأمر، وتخرج صيغ الأمر عن معناها الأصلي وهو الإيجاب والإلزام إلى معان أخرى: الدّعاء، التّعجيز، الإباحة، التّسوية،... [١].

تقول في قصيدة (في طائرة الموت) [٢]:

صاحَ بي طِفلي المُفدَّى وهو مخنوقُ الأنينِ

وَيكِ أُمِّي **أدْركيني** .. ويْكِ أمِّي **أنقذيني**..

**أسعفيني** بهواءٍ من صِمامِ الأُوكسِجين

و**خُذيني** في ذِراعيكِ لأرتاحَ.. **خُذيني**..

**قَرِّبيني.. قبِّليني.. عَانقيني.. أدْفِئيني..**

في هذه الجوّ المشحون بحالة الألم والحزن، لأمّ يرتمي ولدها بين يديها يصارع الموت، ويلتقط أنفاسه الأخيرة، وهي معلقة بين السّماء والأرض، لا تدري ماذا تفعل له، يناديها ويستنجد بها، وقلبها يتفطر حزنا عليه، وهي لا حول ولا قوة لها، هذه الأجواء الحزينة طغت عليها صيغة الأمر الصّادرة من الابن لأمّه، ومن الأمّ لقائد الطّائرة، وقد طغت على صيغة الأمر هذه الوظيفة التّأثيريّة، فالصّورة الّتي وردت عليها بنية الأمر هي فعل الأمر الصّريح، الّذي تكرر ست عشرة(١٦)مرة **(أدْركيني، أنقذيني،أسعفيني، خُذيني، خُذيني، قَرِّبيني، قبِّليني، عَانقيني،أدْفِئيني،أخرجِي، ضَعِيها، انزَعي، فأعينِيني، أعيني، عُدْ، دَعها)**. وهي بنية منزاحة عما وضع له فعل الأمر في الأصل من طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء، إلى غاية تأثيريّة، ورسم أجواء الحزن والموت، وجميع الأفعال الأمريّة هنا تتضافر فيما بينها لرسم هذه الصّورة

(١) ينظر: قاسم و ديب:علوم البلاغة «البديع والبيان والمعاني»، ص ٢٨٣- ٢٨٦. ينظر:الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،ص٧١-٧٢.

(٢)الصّباح: ديوان أمنية، ص١٥.

المفجعة؛ صورة موت الابن بين يديّ أمّه.

ب- **جملة النّهي:**

ويعرّف بأنّه "طلب الكف عن الشّيء على وجه الاستعلاء"[1]، ولها صيغة واحدة وهي الفعل المضارع المقرون بـ (لا النّاهية) وتخرج هذه الصّيغة عن أصل معناها إلى معان أخر، كالدّعاء ،والالتماس ،والإرشاد، ...[2]

ومن أمثلة النّهي قولها في قصيدة (قيتو على نون النسوة) [3]:

يَقُولونَ:

إنّ الكتابةً إثـم عَظيـــمٌ. .

**فلا تَكْتُبــي.**

وإنَّ الصَّلاة أمامَ الحروفِ .. حَرَامٌ

**فلا تَقْرَبي**

يَقُولونَ:

إنّ الكلامَ امتيازُ الرِّجــالِ. .

**فلا تَنْطقي!!**

وإنَّ التغزُّلَ فَنُّ الرِّجـــالِ . .

**فلا تَعْشَقي !!**

---

([1]) الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،ص٧٦.

([2]) نفسه،ص٧٦.ينظر : قاسم و ديب:علوم البلاغة «البديع والبيان والمعاني»، ص ٢٨٩- ٢٩١.

([3])الصّباح: ديوان فتافيت امرأة،ص١٠.

وإنَّ الكِتابةَ بَحْرٌ عميقُ المياهِ

**فلا تَغْرَقي.** .

و الشّاعرة وهي المرأة المتمردة على الواقع العربيّ، الّذي يكرس سيطرة الذّكور على مناحي الحياة، ويحْرِمها من أبسط حقوقها، وهي المشاركة في بناء الأرض والإنسان، وهي أهم لبنة في صناعة الحاضر والمستقبل.

و الشّاعرة سعاد الصّباح حاملة لواء التّغيير المطالب بحقوق المرأة العربيّة، والّتي وقفت على مرّ مراحل حياتها منارة لمناصرة حقوق المرأة، فهي الثّائرة المتمردة، فمن الطّبيعي أن تجد مواجهة شرسة من مجتمع قبليّ ذكوريّ، لا يؤمن بالمرأة كشريك في صناعة الحياة. إنّ حالة الموجهة المجتمعيّة الرّافض لدور المرأة ظهر جليا من خلال توظيف الشّاعرة للأداة ( لا النّاهية) **(فلا تَكْتُبـي. فلا تَقْرَبي. فلا تَنْطقي!! .فلا تَعْشَقي !!. فلا تَغْرَقي.)** ، فكلّ هذه الأفعال حرام على إناث القبيلة، حلال لذكورها.

**ج- جملة التّمني:**

ويعرّف بأنّه " طلب الشيء المحبوب الّذي لا يرجى، ولا يتوقع حصوله"[1]، وأداته الموضوعة له (ليت) وحدها، وقد يقع التّمنى بـ(هل) أو بـ(لو)[2].

---

([1])الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،ص٨٧.

([2]) نفسه،ص٨٧.

**١ – التمني بـ(ليت)**

ومن أمثلته قول الشّاعرة في قصيدة (ليت)[١]:

**ليت** أمي ولدتني في زمان الجاهليهْ

بين قوم يئدون البنت في المهد صبيهْ

**ليت** أمي ساعة الميلاد كانت وأدتني..

ولدتني لأعاني قدري إذ ولدتني..

**ليتها** بين رؤى أحلامها ما نشدتني..

لقد وقع التّمني هنا في غرض الرّثاء بأداة التّمني الرئيسة(ليت)، فالشّاعرة تتمنى هنا أشياء يستحيل وقوعها وحصولها، لأنّها أمور حصلت وانتهت، فقد جاء التّمني هنا يحمل معاني الحسرة، والغرض منه بكاء ولدها الّذي فقدته ورحل عن دنياها. و كررت الشّاعرة التّمني بالأداة (ليت) إحدى عشرة (١١) مرة، مما أضفى على النّص الشّعريّ التّأكيد والإلحاح على حالة التّحسر والألم والحزن، واستطاعت الشّاعرة بتوظيفها الأداة (ليت) من التّعبير عن مشاعر الحزن والألم الّتي تعتصر قلبها بفقدان ولدها، كما أدت هذه الأداة دورها في خلق إيقاع موسيقي حزين، وفي تماسك النّصّ الشّعريّ وتلاحم أجزائه.

**٢ – التمني بـ(لو)**

و(لو) حرف شرط لما مضى، فتفيد امتناع شيء لامتناع غيره وتسمّى حرف امتناع

---

([١])الصباح: ديوان إليك يا ولدي، ص٤٣.

لامتناع"[1]،ومن النّحاة من قال فيها :"هي لو الشّرطيّة أشربت معنى التّمنّي"[2].

ونضرب مثالا على التمني بـ(لو) قول الشّاعرة في قصيدة (اعترافات امرأة شتائية) [3]:

حبِّي انتحاريٌّ..

**فلو** رميتني في البحر، ذات ليلةٍ

وجدتني..أسيرُ فوق الماءْ..

حبِّي طُفوليٌّ..

**فلو** لمستَ خصري مرةً

حلَّقتُ بين الأرض والسّماءْ...

وظفت الشّاعرة الأداة (لو) الشّرطيّة المفيدة لمعنى التّمني، الّذي يحمل دلالة استحالة تحقق المتمني، والغرض من التّمني هنا، هو التّأكيد على امتناع تحقق المتمني وحصوله، وتمنعه؛لأنّ(لو) حرف يدل على امتناع جواب الشّرط لامتناع الشّرط، فالشّاعرة تتمنى أشياء صعبة الحصول. فهي تتمنى أن تُلقى بالبحر، وهذا أمر مستحيل، ففعل الشّرط(**فلو** رميتني في البحر، ذات ليلةٍ) مستحيل التّحقق؛ لذا امتنع جواب الشّرط (وجدتني..أسيرُ فوق الماءْ..) عن التّحقق.

استطاعت الشّاعرة من خلال توظيف الأداة (لو) المفيدة لمعنى التّمني من أن تعبر عن مشاعر الحبّ وانفعالاتها، وتوصل هذا الانفعال إلى المتلقّي، كما أنّ تكرار الأداة (لو) كان له دوره الايقاعيّ، كما كان له دوره الظّاهر في ترابط أجزاء النّصّ الشّعريّ وتماسكه.

---

([1])الغلاييني: جامع الدروس العربية ٣/ ٢٥٧.

([2])ينظر: ابن هشام؛ جمال الدين(ت٧٦١هـ):مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق:مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، ط٦، دار الفكر، دمشق،١٩٨٥م،ص٣٥٢.

([3])الصباح: ديوان في امرأة بلا سواحل، ص٢٩.

## ثالثا: جمل الإنشاء غير الطّلبيّ (الجمل الإفصاحيّة)

### ١-كم الخبريّة

وتعرّف بأنّها"اسم يقصد به الإخبار على سبيل التّكثير" [١].

ونمثّل عليها بقصيدة (نقوش على عباءة الكويت)[٢] تقول فيها سعاد الصّباح:

**كم** كنتِ يا حبيبتي جميلةً

في زمنِ الأحزانْ.

**كمْ** كنتِ يا حبيبتي نقيةً

في زمنِ التلوثِ القومي

والتَّذبذُبِ الثوريّ،

والجُحودِ والنكرانْ

**كمْ** كنتِ يا حبيبتي

كبيرةَ النفسِ على مائدةِ اللّئامْ

**كمْ** كنتِ يا حبيبتي شامخةً

في زمنِ الأقزامْ.

وظفت الشّاعرة (كم الخبريّة) لإفادة التّكثير، والمبالغة والافتخار والمباهاة بوطنها الكويت، فقد أضفت الشّاعرة مجموعة من الصّفات على وطنها، فهي (جميلة، نقية، كبيرة النّفسِ، شامخة)

---

([١])ابن مالك؛ محمد بن عبد الله(ت ٦٧٢هـ): شرح تسهيل الفوائد، تحقيق: عبد الرحمن السيد و محمد بدوي المختون، ط١، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٠م، ٢ /٤٢٢.

([٢])الصباح: ديوان برقيات عاجلة إلى وطني، ص٨٥.

وقد ساهم توظيف (كم الخبريّة) في التّعبير عن شدة الحبّ والانتماء الوطنيّ للشّاعرة لوطنها الكويت، فقد كررت الشاعرة ( كم كنت يا حبيبتي) أربع (٤) مرات مما أحدث توازيّا نحويّا وتطابقا في بنية التّركيب، الّذي ساهم في خلق إيقاع موسيقيّ واضح، وتماسك في بنية النّصّ الشّعريّ وتلاحم أجزائه.

**٢- لعلّ للترجي**

ومن أشهر معانيها الّتي تفيدها التّرجي، وقد تخرج (لعلّ) إلى معاني متعددة منها( الإشفاق، التّعليل،الاستفهام ، الشّك، التّمني)[١] ،

ومن الأمثلة قول الشّاعرة سعاد الصباح في قصيدة (لا تقلها)[٢]:

**لَعلّني** ألقاك في بعض متاهات المدى

**لَعلّ** في الغيب لنا مع الرّجاء موعدا

**لعلّني** أدنو إليك ... يا أميري المفتدى

بثت الشّاعرة أمانّيها عبر لغة الرّجاء، مستخدمة الأداة (لعلّ) الّتي تفيد التّرجي في أشياء من الممكن حصولها، فهي ترجو(لقاء الحبيب)، وقد كررت الأداة(لعلّ) ثلاث(٣) مرات بغرض التّأكيد والإلحاح على تحقيق ما ترجوه من لقاء للحبيب، مما أضفى على النّصّ إيقاعا موسيقيّا، وتماسكا نصيّا.

---

(١) ينظر: حسن: النحو الوافي، هامش ٥٧٤/١.

(٢)الصباح : ديوان أمنية، ص ٨٨.

## رابعا: التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ

إنّ التّوازيّ الّذي سأقوم بدراسته تحت هذا العنوان، هو ما يتعلق ببناء التّراكيب والجمل؛ لذا عنونته بالتّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ، وقد سبق أن درست التّوازيّ التّركيبيّ الصّوتيّ في الفصل الثّاني المعنون بـ "**أسلوبيّة البنى الصّوتيّة والإيقاعيّة**" والفرق بينهما، أنّ الأول قائم على التّعادل والتّماثل في البنية التّركيبيّة بالإضافة إلى البنية الصّوتيّة، أمّا التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ هنا فهو القائم على التماثل في البنية التّركيبيّة النّحويّة البحتة بين الجمل، والخاليّة من أيّ تماثل صوتيّ أو موسيقيّ، باستثناء ما يحدثه هذا التّوازيّ من موسيقى منعكسة عنه وبتأثيره.

فالتّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ قائم على العلاقات النّاشئة من ترابط الكلمات وعلاقاتها فيما بينها في إطار سياق الجملة، وتماثلها مع متواليات تركيبيّة متطابقة تطابقا تاما أو جزئيّا في النّصّ الشّعريّ وبشكل رأسيّ.

ولتُحقق هذه الدّراسة مبتغاها في الكشف عن ظاهرة التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ، قمت بعملية مسح للدواوين المدروسة، ورصد الجمل القائمة على هذه الظّاهرة ، محللا كلّ تركيب إلى عناصره الّتي تشكّل منها.

وقد تنوعت التّراكيب المتوازيّة في شعر سعاد الصّباح حسب ورودها في الدّواوين المدروسة بين التّراكيب الفعليّة والتّراكيب الاسميّة والوظيفيّة، وقد أبدعت الشّاعرة سعاد الصّباح في استغلال هذه الظّاهرة الأسلوبيّة في شعرها، وكما أنّ الشّاعر يختار مفرداته الشّعريّة، فإنه يختار أيضا تراكيبه النّحويّة الّتي تؤدي دورا غاية في الأهمية في تماسك النّصّ الشّعريّ وترابط أجزائه، بالإضافة إلى دوره الإيقاعيّ. وقد جاءت هذه الاختيارات التّركيبيّة عند سعاد الصّباح متميزة، فهي

لجأت في أحيان كثيرة إلى صنع توازنات تركيبيّة متطابقة تماما، وفي أحيان أخرى كانت تلجأ إلى صنع توازنات جزئية في البنيّة التّركيبيّة للجمل الشّعريّة. هدفها خلق نوع من التّناغم والانسجام في النّصّ الشّعريّ، يقول عبد القاهر الجرجانيّ: "والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصّا من الآتيف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التّركيب والتّرتيب"[1]، ويزيد الجرجاني بالقول أنّ هذه التّراكيب لو عمدت إلى تغيير ترتيبها لصار الكلام مجرد هذيان لا معنى له[2]، ونظرية النّظم الّتي جاء به الجرجانيّ قائمة على أساس التّركيب السّليم للجملة وترابطها فيما بينها ومع غيرها، فهي "توخي معاني الإعراب"[3]، يقول الجرجانيّ" واعلم أنّك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشّك، أنّ لا نظم في الكلم ولا ترتيب، حتّى يعلق بعضها ببعض، ويبني بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك"[1].

---

([1])الجرجاني(ت ٤٧١هـ): أسرار البلاغة،ص٥.

([2]) ينظر: الجرجاني(ت ٤٧١هـ): أسرار البلاغة ،ص٥ وما بعدها.

([3])الجرجاني(ت ٤٧١هـ) ، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص٥٥.

([1])نفسه، ص٥٥.

ومن خلال رصدي لظاهرة التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ في الدّواوين المدروسة للشّاعرة سعاد الصّباح، ظهرت النّتائج على النّحو الآتي:

| التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ | الدّيوان/ عدد القصائد | عدد مرات التّكرار | نسبة التّكرار |
|---|---|---|---|
| | أمنية /٥٠ | ٧ | %١٤ |
| | إليك يا ولدي/٢٠ | ٢ | %١٠ |
| | فتافيت امرأة/١٨ | ٢٠ | %١١١ |
| | في البدء كانت الأنثى/٩٧ | ١٥ | %١٥ |
| | برقيات عاجلة إلى وطني/٧ | ١١ | %١٥٧ |
| | قصائد حبّ/٨ | ٣٤ | %٤٢٥ |
| | امرأة بلا سواحل/١٠ | ٢٠ | %٢٠٠ |
| | خذني إلى حدود الشّمس/١٤ | ٣٩ | %٢٧٩ |
| | والورود تعرف الغضب/٢٤ | ٣٧ | %١٥٤ |

أظهرت النتائج حسب الجدول أعلاه أنّ أعلى نسبة في التّوازنات التّركيبيّة النّحويّة تحققت في ديوان (قصائد حبّ)، وأنّ أقل نسبة حضور لهذه الظّاهرة كانت في ديوان (أمنية).

من قراءة الجدول السّابق، يظهر أنّ النّسبة المنخفضة لظاهرة التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ ظهرت في ديوان(أمنية١٩٧١م) وبنسبة(١٤%)، وديوان(إليك يا ولدي١٩٨٢م) بنسبة(١٠%)، ثم ارتفعت نسبة هذه الظّاهرة في الدّواوين اللّاحقة وبشكل تدريجيّ تقريبا، فقد بلغت نسبتها المرتفعة في ديوان (فتافيت امرأة١٩٨٦م)، بنسبة(١١١%) ثم عادت وانخفضت هذه النّسبة في ديوان (في البدء كانت الأنثى١٩٨٨م)، بنسبة(١٥%)، كما هو العادة في كلّ الظواهر الّتي دُرست في هذا الدّيوان، ثم عاودت بالصّعود في ديوان (برقيات عاجلة إلى وطني١٩٩٠م)، بنسبة(١٥٧%) ثم ارتفعت نسبة هذه الظّاهرة أكثر وبشكل ملحوظ في ديوان ( قصائد حبّ١٩٩٢م) بنسبة (٤٢٥%)

ثم بقيت النّسبة محافظة على ارتفاعها في الدّواوين الأخيرة الّتي حفلت بها مسيرة الشّاعرة الإبداعيّة، وهذه القراءة الإحصائيّة للجدول السّابق تؤكد تطور الأسلوب الشّعريّ عند الشّاعرة سعاد الصّباح، ونضوجه بشكل ملحوظ وتدريجي، فقد استطاعت توظيف هذه الظّاهرة الأسلوبيّة في شعرها وبشكل يخدم ويثري تجربتها الشّعريّة، ويحقق تفردها الإبداعيّ في عالم الشّعر.

والجدول الآتي يظهر النّسبة العامّة لظاهرة التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ في الدّواوين المدروسة

| النّحويّ التّوازيّ التّركيبيّ | عدد القصائد | النّسبة المئويّة |
|---|---|---|
| | ١٨٥ | %٧٥ |

ويظهر هذا الجدول وتأكيدا على ما سبق، أنّ هذه الظّاهرة الأسلوبيّة شكّلت حظورا بارزا في شعر سعاد الصّباح، مما جعلها تمثل ملمحا أسلوبيّا بارزا، استفادت الشّاعرة من حضورها في نصّها الشّعريّ، لتؤدي وظيفتها في بناء النّصّ الشّعريّ وتماسكه، وإبرازه بصورة مؤثرة بالمتلقّي من خلال ما تعكسه من موسيقى ناتجة عن هذا التّوازيّ.

وقد برز التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ في الدّواوين المدروسة على النّحو الآتي:

## ١- التّوازي التّركيبيّ النّحويّ في الجملة الفعليّة

يكتظ شعر الشّاعرة سعاد الصّباح بالتّوازي النّحويّ من نمط الجملة الفعليّة، الّذي ينتج الإيقاع على المستوى الخارجيّ الشّكليّ، وعلى المستوى الدّاخليّ الدّلاليّ، وسيتم تحليل نمط الجملة الفعليّة المكون من المسند والمسند إليه، وما يلحقها من فضلات بغض النّظر عن حالات التّقديم والتّأخير الّتي تعتري الجملة الفعليّة.

وقد جاءت الأنماط الأسلوبيّة لظّاهرة التّوازي التّركيبيّ النّحويّ في الجملة الفعليّة على النّحو الآتي:

**النّمط الأول: فعل+ فاعل+ جار ومجرور**

تقول الشّاعرة في (قصيدة حبّ٣) [١]:

أريد أن أصعد إلى ظهر سفينتك

الّتي **لا تعترفُ بالمرافئ..**

**ولا تعترفُ بالجزرِ**

والعلاقة القائمة بين الفعل والفاعل المستتر ( السّفينة) في التّركيب المتوازي، هي علاقة مجازيّة، وكأنّ الشّاعرة تريد أن تقول أنّ حبّه لها المستمر الّذي لا يتوقف، كهذه السفينة الّتي لا تتوقف عند جزيرة أو ميناء، فهي تريد لهذا الحبّ أن يستمر وأن تبقى في سفينة قلبه تبحر إلى آخر ميناء العمر، ودلالة الاستمراريّة هذه مستشفة من العلاقة القائمة من تعلق الجار والمجرور بالمسند( لا تعترف).

وتقول في قصيدة (القمر ... والوحش)[١]:

في داخلي

مسيرات نسائية طويلة

---

([١])الصباح ، ديوان قصائد حب، ص٤٥.

([١])الصباح : ديوان امرأة بلا سواحل، ص٧٩.

**تبدأ في طنجةَ..**

**وتنتهي في حضرموتَ**

العلاقة القائمة بين الفعل والفاعل المستتر( المسيرات النّسائيّة) هي علاقة حقيقيّة مقيدة بزمن البدء والانتهاء، فعنصر الزّمن هنا حركة مستمرة وطويلة ومجهدة من طنجة وإلى حضرموت؛ لما بينهما من بُعد كبير، وفي هذه العلاقة الإسناديّة تعبير عن الصّراعات الدّاخليّة الطّويلة في داخل الشّاعرة، من هموم نسائيّة، ونضال طويل في المطالبة بحقوق المرأة العربيّة في ظلّ المجتمع القبليّ الذّكوريّ المسيطر. وقد ظهر هذا المعنى من خلال العلاقة القائمة من تعلق الجار والمجرور بالمسند( تبدأ، تنتهي) والمتممة للجملة الإسناديّة معنويّا.

**النّمط الثّاني: فعل+ فاعل+ جار ومجرور+ مضاف ومضاف إليه**

ومثاله قولها في (قصيدة حبّ٥)[١]:

حاولت أن **أصرخَ حتى آخرَ الصّراخِ**

"أحبك"

**وأبكيَ حتى آخرَ البكاءِ**

إنّ العلاقة الإسناديّة بين الفعل والفاعل المستتر( أنا) الدّال على الذّات الشّاعرة؛ علاقة ألم وحزن، وقد زاد من شدّة هذا الارتباط المحزن والمفجع، تعلق الجار والمجرور المضاف إلى ما

---

([١])الصباح : ديوان قصائد حب، ص٧١.

بعده( الصّراخ، البكاء) بالمسند (أصرخ، أبكي)، فالعلاقة التّركيبيّة هذه استطاعت التّعبير عن انعكاسات الحالة النّفسيّة والشّعوريّة للشّاعرة، الّتي تعيش حالة من الحبّ الرّومانسيّ.

ومن الأمثلة أيضا، من قصيدة (في الغربة) [1]:

**وتزهى السّماءُ بأعلى الدّررِ**

**وتصفو الحياةُ لأهلِ الهوى**

استطاعت الشّاعرة من هذا التّركيب النّحويّ المتوازي المكون من( فعل وفاعل وجار ومجرور ومضاف ومضاف إليه) وترابطها فيما بينها من رسم صورة للحياة؛ حافلة بالجمال والإضاءة والصّفاء.

**النّمط الثّالث: فعل+ فاعل+ مفعول به**

ونضرب مثالا على هذا النّمط من قولها في قصيدة (قدر)[1]:

**وقتلتُ الشّوقَ**

**وطعنتُ الشّكَّ**

**ورفضتُ القدرَ**

---

([1])الصباح : ديوان **أمنية**،ص١٢٥.

([1])الصباح : ديوان **أمنية** ، ص٢٩.

وظفت الشّاعرة التّركيب النّحويّ المتوازي البسيط من ( الفاعل والفاعل والمفعول به) للتّعبير عن حالة التّمرد. كما وظفت التّركيب نفسه للتّعبير عن حالة التّمرد أيضا في قولها: من قصيدة (أمطري يا سماء) [1]:

**كرهتُ الحياةَ**

**كرهتُ الصداقةَ**

**كرهتُ التفاهةَ**

ومثاله أيضا من قصيدة (ذكريات) [1]، تقول:

**ماذا نسينا؟ نسينا الزمانَ، نسينا المكان، نسينا الرّياءَ، نسينا الحسابَ، نسينا العتابَ، نسينا العذابَ، نسينا الشّقاءَ.**

**وماذا ذكرنا؟ ذكرنا الوعودَ، ذكرنا العهود، ذكرنا الهناءَ، ذكرنا الغرامَ، ذكرنا الهيامَ، ذكرنا السّلامَ، ذكرنا الوفاءَ.**

استطاعت الشّاعرة من خلال هذا التّركيب النّحويّ المتوازي المكون من جملة فعلية بسيطة ( فعل وفاعل ومفعول به) أن تعبر عن حالتين متناقضتين، حالة التّذكر وحالة النّسيان، حالة التّذكر لكلّ القيم الجميلة في الحياة في مقابل نسيانها لكلّ القيم السّلبيّة في الحياة.

---

([1])الصباح : ديوان **إليك يا ولدي، ص**٢٣.

([1])الصباح : ديوان أمنية، ص٨٥.

**النّمط الرّابع : فعل+ فاعل+ مفعول به + جار ومجرور**

ومثاله من قصيدة (زمان اللّؤلؤ)[1]، تقول:

**وتناسوا لذّةَ الكدِّ**

**وتناسوا لقمةَ العيشِ**

يزداد التّركيب النّحويّ المتوازي هنا طولا، وقد دخلت على التّركيب الإسناديّ عناصر جديدة لتكون في مجموعها تركيب من ( فعل وفاعل ومفعول به وجار ومجرور) يمكن أن يعبر عن حياة الرّفاهيّة ورغد العيش، الّتي يعيشها الشّعب الكويتيّ بعد اكتشاف النّفط، ونسيانهم لزمان الكدّ والشّقاء، وركونهم إلى حياة البذخ.

وفي قصيدة (قراءة غير تقليديّة)[1]، تقول:

**كما تقرأ الشمس أوراق العشب**

**كما يقرأ العصفور كتاب الوردة**

تريد الشّاعرة في توظيفها التّركيب النّحويّ المتوازي المكون من( فعل وفاعل ومفعول به ومضاف إليه) أن تعبر عن حالة العشق والحبّ، فهي تسعى إلى حبّ بطريقة غير تقليديّة تختلف عن كلّ الطّقوس المعروفة في دنيا الحبّ.

---

([1])الصباح : ديوان أمنية، ص٩.

([1])الصباح : ديوان في البدء كانت الأنثى، ص٥١.

**النّمط الخامس : فعل+ فاعل+ مفعول به + جار ومجرور+ مضاف ومضاف إليه+ مضاف ومضاف إليه**

تقول من قصيدة (فرحة العيد) [1]:

**لا تسألني عن ثرائِي في محبته**

**لا تسألني عن مداه، يعلم الله..**

تصف الشّاعرة يوم العيد الّذي لا يحلو ولا يطيب إلا بوجود الحبيب، وللتّعبير عن هذه الفرحة بهذا اللّقاء، توظف الشّاعرة التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ المكون من (فعل+ فاعل+ مفعول به + جار ومجرور+ مضاف ومضاف إليه+ مضاف ومضاف إليه) في ختام هذه القصيدة لتعبر عن الحبّ الّذي تكنّه لشخص الحبيب.

وتقول في قصيدة (العالم أنت) [1]:

**على وجهي يضربني**

**على صدري يضربني**

**على ظهري يضربني**

**على أصابعي يضربني**

---

([1])الصباح : ديوان أمنية، ص٦٨.

([1])الصباح : ديوان فتافيت امرأة،ص٧٢.

إن الشّاعرة في هذا المقطع تصف حالة السّاديّة الّتي يتصف بها الحبيب، فهو يمارس معها أشدّ أنواع العنف الجسديّ، فهو على الوجه يضربها، و على الصّدر يضربها، و على الظّهر يضربها، وعلى الأصابع يضربها، وهي في المقابل تستكين ولا ترفض هذه الحالة السّاديّة من الآخر؛ الحبيب، وإنّما تتقبلها بكلّ حبّ وسعادة، لأنّها في نظرها تعبير منه عن حالة الهيجان العشقيّ، وكما يقول الشّريف الرّضي في حجازيته المشهورة (ظبية البان)" [1] في تعبيره عن حالة السّادية هذه:

يا ظَبْيةَ البان ترعى في خمائله ... لِيَهْنَكِ اليوم أنّ القلب مرعاك

الماء عندك مبذول لشاربه ... وليس يُرْويك إلا مدمعي الباكي

**النّمط السّادس : فعل+ فاعل+ مفعول به + فضلة**

ومن أمثلة هذا النّمط قولها من قصيدة(ليلة القبض على فاطمة)[1]:

هذي بلادي **لا تريدُ امرأةً رافضةً**

**ولا تريدُ امرأةً غاضبةً**

**ولا تريد امرأةً خارجةً**

على طقوس العائلة

---

([1]) الشريف الرضي؛ محمد بن الحسين: ديوان الشريف الرضي، تحقيق: يوسف فرحات، ط١، دار الجيل ، بيروت، ١٩٩٥م،٢/٩٩.

([1])الصباح : ديوان خذني إلى حدود الشمس، ص٨١.

ماذا من المرأة يبتغون في بلادنا؟

**يبغونها مسلوقةً**

**يبغونها مشويّةً**

**يبغونها معجونةً** بشحمها ولحمها

**يبغونها عروسةً** من سكر ..

**يبغونها صغيرةً**

وظفت الشّاعرة التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ المكون( من فعل وفاعل ومفعول به وفضلة)، للتّعبير عن حالة رّفض المجتمع القبليّ الذّكوريّ، للمرأة المتمردة على القبيلة – لذا وظفت الشّاعرة الصّفات (**رافضة. غاضبة .خارجة**)– للتّعبير عن حالة المرأة الرّفضة للعادات والتّقاليد القبليّة، أو الغضب منها أو الخروج عليها، وهي صفات لا يتقبلها المجتمع القبليّ الذّكوريّ، فهم يريدون امرأة مستسلمة الحال لعادات القبيلة؛ لذا وظفت الشّاعرة التّركيب المتوازي الحالي في المقطع الثّاني (**يبغونها مسلوقةً . يبغونها مشويّة. يبغونها معجونةً** بشحمها ولحمها. **يبغونها عروسةً** من سكر. **يبغونها صغيرةً**)؛ لتبين هيئة وحال هذه المرأة الّتي يرضى عنها المجتمع القبليّ ويتقبلها.

**النّمط السّابع: الجملة الفعليّة المتوازيّة الممتدة**

شكّل هذا النّمط من التّوازيّ النّحويّ التّركيبيّ الممتد الطّول للجملة الفعليّة، ملمحا أسلوبيّا خصبا، استدعى الوقوف عنده ودراسته، فوظيفته التّعبير عن الفكرة المطروحة، وتأكيدها والإلحاح عليها، كما أنّ دوره في تماسك النّصّ الشّعريّ وتلاحم أجزائه واضح بيّن.

ومن أمثلته، تقول سعاد الصّباح من قصيدة(نقوش على عباءة الكويت) [1]:

**وانتصرت سنبلة القمح على قاطعها**

**وانتصرت عصفورة الحبّ على صيادّها**

توازت الأسطر الشّعريّة توازيًا تاما، فقد تركب هذا التّوازيّ من:

حرف عطف+ فعل ماض+ تاء التأنيث+ فاعل + مضاف إليه+ جار ومجرور+ ضمير متصل (الهاء) في محل جر بالإضافة.

كان لهذا التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ دوره الإيقاعيّ في إضفاء نوع من الموسيقى على هذه الأسطر الشّعريّة الّتي وقع فيها، كما لا يخفى دوره الدّلاليّ في التّعبير عن فكرة انتصار الكويتيين واسترجاعهم لوطنهم، كما أنّ دوره في تماسك النّصّ الشّعريّ وتلاحم أجزائه واضح.

وفي قصيدة (لا تلمني) [1]، تقول:

**وتخطر في شبابي كرقيق النّسيم**

**وتألّق في ربيعي بجميل النّعم**

**وترنّم في أغانيك بنجوى المغرم**

توازت الأسطر الشّعريّة توازيًا تاما، فقد تركب هذا التّوازي من:

---

([1])الصباح : ديوان برقيات عاجلة إلى وطني، ص٨٥.

([1])الصباح : ديوان إليك يا ولدي، ص٤٩.

حرف عطف+ فعل مضارع+ فاعل ضمير مستتر+جار ومجرور+ ضمير متصل (الياء) مضاف إليه+ جار ومجرور+ مضاف إليه.

وفي قصيدة (قصيدة حبّ٤) [١]، تقول:

**ففي بعض لحظات التجلّي**

**يخطر لي أن أقص** لك **أظافرك**

**وفي بعض لحظات الوله**

**يخطر لي ان أجفف شعرك**

**وفي بعض لحظات الانخطاف**

**وفي بعض لحظات الجنون**

**يخطر لي أن أقبلك ...**

**وفي بعض لحظات الواقعية** الاشتراكية

توازت الأسطر الشّعريّة( الأول، والثّالث، والخامس، والسّادس والثّامن) توازيّا تاما، إلّا أنّ السّطر الثّامن زاد دالة واحدة (الاشتراكيّة) عن بقية الأسطر السّابقة، كما تواز السّطر الشّعريّ ( الثّاني، والرّابع، والسّابع) توازيّا شبه تام، باختلاف بسيط، وقد تركب هذا التّوازي من:

---

([١])الصباح : ديوان قصائد حب، ص٥٧.

حرف عطف+جارومجرور+مضاف إليه+ مضاف إليه.

فعل مضارع+ حرف جر+ ضمير متصل في محل جر+ حرف مصدري+فعل مضارع+ (حرف جر+ ضمير متصل( الكاف) في محل جر)+مفعول به+ ضمير متصل(الكاف) في محل جر بالإضافة.

ومن الأمثلة أيضا قصيدة(رجل في الذاكرة )[1]، تقول:

يا أيّها المستأجر الأبديّ لمشاعري

**اذهب إلى أي فندق تشاء**

**وأنا سأدفع أجرة إقامتك**

**ادخل إلى أيّ مقهى تشاء**

**وأنا سأدفع ثمن قهوتك**

**تزوج من أيّة امرأة تعجبك**

**وأنا سأدفع لك المهر!!!**

وقع التّوازي التّام بين السّطر الشّعريّ (الأول والثّالث)، وبين (الثّاني والرّابع)، بينما وقع اختلاف بسيط في بنية التّركيب المتوازي في السّطرين الأخيرين،وقد تركب هذا التّوازيّ من:

---

([1])الصباح : ديوان خذني إلى حدود الشمس،ص٤١.

فعل أمر+ الفاعل ضمير مستتر+ جار ومجرور+ مضاف إليه+ فعل مضارع+ الفاعل ضمير مستتر

الواو+ ضمير منفصل، مبتدأ+ فعل مضارع+ الفاعل ضمير مستتر+ مفعول به+ مضاف إليه+ ضمير متصل(الكاف) في محل جر بالإضافة.

تعبر الشّاعرة من هذا التّركيب المتوازي عن حالة الارتباط الأبدي مع الحبيب، فهو مزروع في ذاكرتها لا يغادرها أبدا مهما ابتعد.

وفي قصيدة (تحت المطر الرمادي) [1]، تقول:

**أحاول أن أرسم بحرا..** قزحيّ الألوان

فأفشل

**وأحاول أن أكتشف جزيرة**

**لا تشنقُ أشجارَها بتهمةِ العمالةِ**

**لا تعتقل فراشاتها بتهمة كتابة** الشّعر

**واحاول أن رسم خيولا**

تركض في براري الحرية

---

(١)الصباح : ديوان والورود تعرف الغضب، ص٢٥.

ماذا أفعل في مقاهي العالم وحدي ؟

**أمضغ جريدتي؟**

**أمضغ فجيعتي؟**

**أمضغ خيطان ذاكرتي؟**

ماذ أفعل بالفناجين التي تأتي.. وتروح؟

وبالضجر الذي يطلع كلّ ربع ساعة

**حينا من ميناء ساعتي**

**حينا من دفتر عناويني**

**وحينا من حقيبة يدي..؟**

**ماذا أفعل بتراثك العاطفي**

**ماذا أفعل بصوتك...؟**

**ماذا أفعل برائحتك**

**ماذا أفعل ببصمات ذوقك ...؟**

**ماذا افعل بفصيلة دمي؟**

**أريد أن أتكئ علىعلى حنان كلماتك**

**وأريد أن أدخل في شرايين يديك.**

توازى السّطر الشّعريّ( الأول، والثّالث، والسّادس، والتّاسع، والثّاني عشر) توازيّا تاما وقد تركب من:

فعل مضارع+فاعل ضمير مستتر(أنا)+ حرف مصدري ونصب+ فعل مضارع منصوب+ فاعل ضمير مستتر(أنا)+ مفعول به.

جاء هذا التّركيب النّحويّ المتوازيّ، ليعبر عن حالة الضّياع وفقدان التّوازن، والوقوف في منطقة المنتصف وهي منطقة السّكون، فلا هي في منطقة الحبّ ولا هي في منطقة الكراهية، كما تقول، في محاولة لإيجاد ذاتها الضائعة المشتتة.

وتوازى السّطر الشّعريّ (الرّابع والخامس) توازيّا تاما، إلّا السّطر الخامس فقد زاد عن الأول بدالة واحدة( الشّعر)، وقد تركب هذا التوازي من:

لا النافية+ فعل + فاعل ضمير مستتر+ مفعول به+ ضمير متصل ، مضاف إليه+ جار ومجرور+ مضاف إليه.

كما وقع التّوزيّ في السّطر الشّعريّ (السّادس عشر، والسّابع عشر، والثّامن عشر)، توازيّا تاما، بينما زاد عنهما السّطر الثّامن عشر، بزيادة الضمير المتصل المجرور. وقد تركب هذا التّوازيّ من: فعل مضارع+ فاعل مستتر+ مفعول به+ مضاف إليه

ووقع التّوزيّ أيضا في السّطر الشّعريّ (الرّابع والعشرين، والسّابع والعشرين، والثّامن

والعشرين)، توازيّا تاما. وقد تركب هذا التّوازي من:

اسم استفهام مفعول به مقدم+ فعل مضارع+ فاعل مستتر+ جار ومجرور+ ضمير متصل في محل جر بالإضافة.

ووقع التّوزيّ أيضا في السّطر الشّعريّ (الخامس والعشرين، والسّادس والعشرين)، توازيّا تاما. وقد تركب هذا التّوازي من:

اسم استفهام مفعول به مقدم+ فعل مضارع+ فاعل مستتر+ جار ومجرور.

ومن الأمثلة الأخرى على هذه الظاهرة قصيدة(السمفونية الرمادية) [1]، تقول:

**أم هل تطلع من أحداق الموتى أزهار حمراء؟**

**هل تطلع من تاريخ القتل قصيدة شعر؟**

**أم هل تخرج من ذاكرة المعدن** يوما **قطرة ماء؟**

توازت الأسطر الشّعريّة توازيّا شبه تام، مع زيادة الدّالة في السّطر الشّعريّ الثّالث( يوما) واختلاف في جهة الإعراب بين الثّاني والثّالث مع السّطر الشّعريّ الأول في كلمة(حمراء) إذ وقعت نعتا، وقد تركب هذا التوازي من:

حرف عطف+ حرف استفهام+ فعل مضارع+جار ومجرور+ مضاف إليه+ فاعل مؤخر+ نعت في السّطر الأول/ مضاف إليه في السّطر الثّاني والثالث.

---

([1])الصباح : ديوان خذني إلى حدود الشمس، ص١١٩.

## ٢- التّوازي التّركيبيّ النّحويّ في الجملة الاسميّة

وجاءت أنماطها التّركيبيّة المتوازيّة على النّحو الآتي:

**النّمط الأول: مبتدأ+ خبر مفرد**

ومثال هذا النّمط قصيدة (أوراق من مفكرة امرأة خليجية)[١]:

**أنا الخليجية...أنا البدوية...انا السالمية...أنا الصالحية...أنا الشويخ... أنا عدن...**

**أنا الغجرية...**

جاءت الجمل الاسميّة المتوازيّة في هذا المقطع ذات تركيب بسيط مكون من (مبتدأ وخبر مفرد) مبتدؤها ضمير (الأنا) الدّال على الذّات الأنثويّة الّتي تعتز بوطنيتها وانتمائها العربيّ، وجاء تكرار هذا النّمط التّركيبيّ للتّأكيد على حالة الانتماء إلى الخليج العربيّ، وإلى الأصول البدويّة الرّاسخة، كما جاء هذا التّركيب البسيط أيضا ليعطي صورة واضحة للتّركيب الاجتماعيّ البسيط للشّاعرة، لذا جاء التّركيب النّحويّ متوافقا مع التّركيب الاجتماعيّ في بساطته ووضوحه وبعده عن التّركيب المعقد.

وتقول في قصيدة (قصيدة حبّ٧ )[١]:

**فهما مسالمتان ..وأنت عدواني**

**وهما متسامحتان..وأنت متعصب**

---

(١)الصباح : ديوان فتافيت امرأة، ص٤٢.

(١)الصباح : ديوان قصائد حب، ص١١٥.

**وهما مثقفتان ..وأنت متوسط** الثقافة

**وهما مائيتان.. وأنت متخشب**

هذه المقطوعة تحفل بالتّراكيب الاسميّة المتوازيّة البسيطة، المكونة من ( مبتدأ وخير مفرد) مبتدؤها ضمير( هما للغائب) و( أنت للمخاطب)، وهما يشيران إلى شخص الحبيب، اختارت الشّاعرة هذه التّراكيب البسيطة في حوارها البسيط، وبلغة واضحة خاليّة من التّعقيد في مخاطبة الحبيب، والتّصريح بمشاعر الحبّ، وفي الوقت نفسه التّصريح والمباشرة في نقده من غير مواربة أو غموض، فجاء هذا التّركيب النّحويّ ببساطته متوافقا مع الحالة الشّعوريّة الشّفافة ونفس الشّاعرة المتصفة بكلّ معاني البساطة.

وتقول في قصيدة(خذني إلى حدود الشمس) [1]:

**أنت عنيف** مثل الموج..

**وأنت لطيف** مثل الرمل

بدأت الشّاعرة جملتها الاسميّة بتركيب بسيط أيضا مكون من ( مبتدأ وخبر مفرد) مبتدؤها ضمير (الأنت) للحبيب المخاطب، جملة تركيبيّة، ابتعدت فيها الشّاعرة عن التّعقيد التّركيبيّ، وآثرت التّصريح و المباشرة في وصف محبوبها، والتّعبير عن مشاعرها بكلّ بساطة ووضوح؛لأنّ مشاعر الحبّ الشّفافة تحتاج إلى التّعبير عنها بصورة واضحة مباشرة.

---

([1])الصباح : ديوان خذني إلى حدود الشمس،ص٥٥.

**النّمط الثّاني: مبتدأ+ خبر جملة فعليّة**

ومن أنماط هذا التّوازيّ، تقول في قصيدة (فتافيت امرأة )[1]:

**فأنا لا أبصر** الألوان دونك

**وأنا لا أسمع** الأصوات ... دونك

بني التّوازيّ على أساس تركيبي مكون من:

ضمير منفصل مبتدأ+ لا النافية+ فعل مضارع+ الفاعل ضمير مستتر+ مفعول به( جملة فعلية...خبر)+ اسم فعل أمر+ كاف الخطاب+ الفاعل ضمير مستتر.

أدى التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ دوره في خلق إيقاع موسيقيّ ظاهر، بالإضافة إلى دوره في تماسك بنية النّصّ الشّعريّ، وخلق نوع من الانسجام بين الأسطر الشّعريّة المتوازيّة، وقد أدى التّوازيّ أيضا دوره الدّلاليّ في دعم الفكرة، وهي قيمة وجود الحبيب في حياة الشّاعرة، فهي من دونه تفقد القدرة على الفعل.

ويرد هذا النّمط أيضا في قولها في قصيدة(قصيدة حبّ٥ )[1]:

**فخبز** " الباغيت" بعدك، **لا يؤكل**

**وقهوة** "الاكسبرسو" بعدك،**لاتشرب**

---

([1])الصباح : ديوان فتافيت امرأة، ص٣٠.

([1])الصباح : ديوان قصائد حب، ص٧١.

**وجريدة** "لومند" بعدك، **لا تقرأ**

وظفت الشّاعرة التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ التّام، مما كان له أثره الواضح على الأذن الموسيقيّة، وفي تحقيق انسجام بين الأسطر الشّعريّة، وتماسك البنية النّصيّة للأسطر الشّعريّة، بالإضافة إلى وظيفته الدّلاليّة في التّعبير عن الفكرة والتّأكيد عليها، وهي أنّ الحياة مستحيلة من دون أن يكون حبيبها إلى جانبها ومعها. وقد تشكّل التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ التّام من:

مبتدأ+ مضاف إليه+ ظرف مكان+ ضمير متصل( الكاف) في محل جر بالإضافة+ حرف نفي+ فعل مضارع+ فاعل ضمير مستتر( جملة فعلية... خبر)

**النّمط الثّالث: مبتدأ+ خبر شبه جملة**

ومثال هذا النّمط قصيدة (قصيدة حبّ إلى سيف عراقيّ)[1]:

**سلام على قهقهات الرعود**

**سلام على قطرات المطر**

**سلام على شهقات الصواري**

تلح الشّاعرة من خلال تكرار هذا التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ التّام من إرسال أمنيات السّلامة والسّلام إلى كلّ ما يتعلق بأرض العراق من أصوات الرّعود إلى قطرات المطر. وقد تركب هذا التّوازيّ التّام من:

---

([1])الصباح : ديوان فتافيت امرأة، ص١٢٠.

مبتدأ+ جار ومجرور( شبه جملة ...خبر)+ مضاف إليه.

**النّمط الرّابع: الفعل الناقص+ اسمه+ خبره مفرد**

ومثال هذا النّمط من قصيدة( امرأة ناصرية إلى جمال عبد الناصر)[1]،تقول:

**كنا شموسا معه**

**كنا جبالا معه**

تؤكد الشّاعرة من خلال هذا المتتاليّة المتوازيّة التّامة على فكرة القوة الّتي كانت العرب تستمدها من وجود جمال عبد النّاصر. وقد تركب هذا التّوازيّ من:

فعل ماض ناقص+ ضمير متصل(نا) اسمها+ خبرها+ ظرف مكان+ ضمير متصل(الهاء) في محل جر بالإضافة.

**النّمط الخامس: الفعل النّاقص+ اسمه+ خبره جملة**

ومن أمثلة هذا النمط قولها في قصيدة (ماذا يبقى منك؟)[1]:

**لست أفكر في تغييرك** أبدا..

**لست أفكر في تأديبك**

**لست أفكر في اخراجك** من فوضاك

---

([1])الصباح : ديوان فتافيت امرأة، ص١٣٢.

([1])الصباح : ديوان في البدء كانت الأنثى ،ص٣٦.

**لست أفكر في تعليمك** فن الحب

وقع التّوازي التّركيبيّ النّحويّ التّام بين المتواليات الثّلاث، مما أضفى عليها نوعا من الإيقاع الموسيقي، كما أدى أيضا إلى خلق تماسك نصيّ بين هذه الأسطر الشّعريّة المتوازيّة، كما لا يخفى دوره الدّلاليّ في التّأكيد على الفكرة المطروحة، وهي أنّ الشّاعرة لا تريد تغيير طبائع الحبيب، رغم ما فيه من طبائع غريبة، فهو ( وحشيّ، طائش، فوضويّ) وتريده كما هو على طبيعته. وقد تركب هذا التّوازيّ التّام من:

فعل ماض ناقص+ضمير متصل(التاء) اسمها+ فعل مضارع+ فاعل ضمير مستتر( جملة فعلية... خبرها)+ جار ومجرور+ ضمير متصل(الكاف) في محل جر بالإضافة.

**النّمط السّادس:الفعل الناقص+ اسمه+ خبره شبه جملة**

تقول الشّاعرة سعاد الصّباح من قصيدة (من قتل الكويت؟)[1]:

وأصبحت أحرفنا من خشب

وأصبحت أفكارنا من خشب

وقد بني هذا التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ التّام من

الواو+ فعل ماض ناقص+ تاء التأنيث+ اسمها+ ضمير متصل (نا) في محل جر بالإضافة+ جار ومجرور( شبه جملة... خبرها)، مما خلق تماسكا نصيّا وتلاحما بين الأسطر الشّعريّة، وإيقاعا موسيقيّا،ودلاليّا في تّأكيد فكرة أسباب سقوط الكويت.

---

([1])الصباح : ديوان برقيات عاجلة إلى وطني،ص٦٧.

**النّمط السّابع: الحرف المشبه بالفعل+ اسمه+ خبره مفرد**

ومثال هذا النمط قولها في قصيدة(فتافيت امرأة )[1]:

**إنّي امرأة** نفطية..

**إنّي امرأة** مجنونة جدا

وتستمر الشّاعرة في استعمال تقنيات التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ؛ لإيصال أفكارها،وإضفاء نوع من الموسيقى، والتّلاحم والتّماسك في نصّها الشّعريّ، وقد جاء هذا التّركيب المتوازي على النّحو الآتي: حرف مشبه بالفعل+اسمها ضمير متصل+ خبرها مفرد

**النّمط الثّامن: الحرف المشبه بالفعل+ اسمه+ خبره جملة**

تقول الشّاعرة في قصيدة (ڤيتو على نون النسوة )[1]:

وأعرف **أنّ الرعود ستمضي...**

**وأنّ الزّوابع تمضي..**

**وأن الخفافيش تمضي**

وقع التّوازيّ في المتواليات الثّلاث بغرض التّأكيد على فكرة أنّ الحريّة ستنتصر على الجهل والظّلام، وقد تركب التّوازيّ من: حرف مشبه بالفعل+اسمها+ خبرها جملة فعلية

ومثال آخر على هذا النّمط قولها في قصيدة(عاد الربيع)[1]:

---

([1])الصباح : ديوان فتافيت امرأة، ص٣٠.

([1])الصباح : ديوان فتافيت امرأة، ص١٠.

**وكأنّ الأرض ماتت**

**وكأنّ العمر ذاب**

**وكأنّ الريح ولت**

ترسم الشّاعرة من بنية التّوازيّ صورة حزينة للحياة في حالة غياب الحبيب، وعدم اللّقاء به، وقد تركب هذا التّوازيّ من: حرف عطف + حرف مشبه بالفعل+ اسمها+ فعل ماض( الجملة الفعلية خبر كأن).

**النّمط التّاسع: الجملة الاسميّة المتوازيّة الممتدة**

ومثال هذا النّمط قصيدة(ڤيتو على نون النسوة )[1]:

**وها أنذا قد شربت كثيرا**

**وها أنذا قد كتبت كثيرا**

**وها أنذا قد عشقت كثيرا**

**وها أنذا قد سبحت كثيرا**

جاء هذا البناء المتوازي التّام في أربع متواليات، من أجل أن تأكد الشّاعرة على حالة التّمرد والتّحدي للمجتمع القبليّ الذّكوريّ المسيطر. وقد تركب هذا المقطع المتوازي من :

---

([1])الصباح : ديوان امنية ، ص ٩١.

([1]) الصباح : ديوان فتافيت امرأة، ص١٠.

واو الحال+ها التنبيه+ ضمير منفصل أنا مبتدأ+ اشم إشارة(ذا) خبر+ حرف التحقيق+ فعل ماض+ ضمير متصل(التاء) فاعل+ نائب عن المفعول المطلق.

وفي قصيدة (إلى رجل يخاف البحر)[1]، تقول:

**والسير معي في الحدائق العامة يؤذيك**

**والدخول معي في المقاهي المغلقة يؤذيك**

كررت الشّاعرة السّطرين تكرارا تاما، فبنت هذا التّوازيّ من التّركيب الآتي:

حرف عطف+مبتدأ+ حرف جر+ ضمير متصل (الياء) في محل جر+ جار ومجرور+ مضاف إليه+ فعل مضارع+ الفاعل ضمير مستتر+ ضمير متصل( الكاف) مفعول به.

ومن أمثلة هذا النّمط من التّوازيّ قولها في قصيدة(وردة البحر)[1]:

يسعدني أن تظل بلادي جزيرة حرية رائعة

**بها الفجر يطلع حين يشاء**

**بها البحر يهدر حين يشاء**

**بها الموج يغضب حين يشاء**

---

([1])الصباح : ديوان فتافيت امرأة،ص٦٢.

([1])الصباح : ديوان فتافيت امرأة ،ص١٤٤.

تعزز التّوازي التّركيبيّ النّحويّ التّام بين المتواليات المتوازية، من خلال ظاهر تكرار شبه الجملة في بداية المتواليات المتوازية (بها)، وتكرار عبارة (حين يشاء) في نهاية المتواليات أيضا، مما أضفى على هذه الأسطر الشّعريّة إيقاعا موسيقيّا، وتماسكا وتلاحما بين الأسطر الشّعريّة، وكما شكّل التّوازيّ دورا بارزا في إظهار الفكرة الّتي تسعى الشّاعرة لترسيخها وتأكيدها، وهي أن يظلّ وطنها حرا.

وقد تركب هذا التّوازيّ التّام من: حرف جر+ ضمير متصل في محل جر+ مبتدأ+ فعل مضارع+ الفاعل ضمير مستتر+ ظرف زمان+ فعل مضارع+ فاعل ضمير مستتر.

ومن الأمثلة على هذا النّمط أيضا قصيدة(نقوش على عباءة الكويت)[1]:

كم كنت يا حبيتي جميلة.. في زمن الأحزان

كم كنت يا حبيبتي تقية..في زمن التلوث القومي

كم كنت يا حبيبتي شامخة.. في زمن الأقزام

عمدت الشّاعرة إلى هندسة هذا التّوازيّ التّركيبيّ النّحويّ التّام بين المتواليات، بهدف التّأكيد على الصّفات الجميلة لوطنها، وعلى مدى تعلقها به، وقد عزز هذا التّوازي، حضور بنية التّكرار في بداية المتواليات الثلاث( كم كنت يا حبيبتي) ، فبنية التّكرار والتّوازي تعاضدت فيما بينها لترسيخ المعنى وإضفاء الإيقاع الموسيقيّ على الأسطر الشّعريّة المتوازية، كما خلق انسجاما وتلاحما بينها. وقد وقع التّوازي بين المتواليات الثّلاث وزاد السّطر الثّاني دالة واحدة(القوميّ) على النّحو الآتي: كم كنت يا حبيبتي شامخة.. في زمن الأقزام

---

([1])الصباح : ديوان برقيات عاجلة إلى وطني، ص٨٥.

كم الخبرية، خبر مقدم+ فعل ماض ناقص+ ضمير متصل(التاء)، اسمها+ حرف نداء+ منادى+ ضمير متصل(الياء) في محل جر بالإضافة+ تمييز+ جار ومجرور + مضاف إليه.

## ٢-التّوازي في حروف الجر

شكّل التّوازيّ في حروف الجر، كغيره من مظاهر التّوازيّ ملمحا أسلوبيّا في شعر سعاد الصّباح، كما استطاعت سعاد الصّباح أن تستغل الطّاقات التّعبيريّة للتّوازيّ في التّراكيب الاسميّة والفعليّة، من خلال توظيفها في نصّها الشّعريّ، استغلت أيضا حروف الجر ووظفتها بما يخدم المستوى التّركيبيّ والمستوى الدّلاليّ والمستوى البنائيّ للنّصّ الشّعريّ.

ومن الأمثلة على هذا النّمط قصيدة (قصيدة حبّ٥)[١]، تقول:

فمن مطار "شارل ديغول"..

إلى غرفتي في الفندق..

ومن غرفتي في الفندق

إلى مطار" شارل ديغول"

ويتشكّل التّوازيّ في المقطع السّابق حسب النّسق التّركيبيّ لحروف الجر من:

جار ومجرور+ مضاف إليه+ جار ومجرور+ ضمير متصل (الياء) في محل جر بالإضافة+ جار ومجرور.

---

([١]) الصباح ؛ سعاد:ديوان قصائد حب،ط١، دار سعاد الصباح،الكويت،١٩٩٢م، ص٧١.

استطاعت الشّاعرة التّكثيف من حروف الجر الّتي جاءت مرتبطة مع مجروراتها ومتعلقاتها، مما شكّل توازيًا بين المتواليات؛ لتتظافر هذه المتوزيات المتواليّة للتّعبير عن الفكرة الدّائرة حول فشل رحلتها إلى باريس؛ لأنّها لم تصطحب معها حبيبها. لقد صنعت هذه المتوازيات إيقاعا موسيقيًا وتماسكا بين الأسطر الشّعريّة.

ومن الأمثلة قصيدة (بيروت كانت وردة وأصبحت قضية)[1]، تقول:

أبحث **عن عمري**..

و**عن ذاكرتي**

أبحث **عن رسائلي** الأولى

و**عن علاقتي** الأولى..

و**عن وعودي** الأولى

كررت الشّاعرة حروف الجر بشكل متوازٍ، وهذا التّوازيّ النّاجم من تشكّل حروف الجر مع مجروراتها وتعلقاتها مع المسند، استطاع التّعبير عن انفعالات الشّاعرة وأحاسيسها الدّاخليّة، كما أنّه من المؤكد أنّ مثل هذه المتوازيات تتعمد الشّاعرة صناعتها لما تحمله من طاقات تعبيريّة قادرة على الكشف عن المكنونات النّفسيّة. وقد وقع هذا التّوازيّ تاما،بين السّطرين ( الأول والثّاني) و ( الثّالث والرّابع والخامس) وزادت الأسطر الثّلاثة الأخيرة عن السّطرين الأوليين دالة واحدة هي(

---

([1])الصباح : ديوان خذني إلى حدود الشمس، ص١٢٩.

الأولى)، وقد تركب على النّحو الآتي: جار ومجرور+ ضمير متصل (الياء) في محل جر بالإضافة . جار ومجرور+ ضمير متصل (الياء) في محل جر بالإضافة+ مضاف إليه.

## ٣- التّوازي في التّركيب الحالي

ويعرّف النّحاة الحال بأنّه" وصف فضلة يذكر لبيان هيئة الاسم الّذي يكون الوصف له"[١]، والأصل في الحال أن تأتي مشتقة، لا جامدة، ولكن في بعض المواضع يَصِحّ مجيء الحال جامدة إذا أوّلت بمشتق، ومن هذه المواضع، الحال الجامدة الدّالة على التّرتيب"[١]، وهذا النّسق التّركيبيّ شكّل ملمحا أسلوبيّا في شعر سعاد الصّباح.

ومن أمثلة هذا النّمط قولها في قصيدة(قصيدة حبّ٢)[٢]:

تتشكل أنوثتي على يديك..

كما يتشكّل شهر إبريل

**شجرةً شجرةً..**

**عصفوراً عصفوراً..**

**قُرنْفُلةً قُرنْفُلةً..**

على يديك..

---

([١])الغلاييني: جامع الدروس العربية، ٣/٧٨.

([١]) ينظر: نفسه، ٣/٨٤ وما بعدها.

([٢])الصباح : ديوان قصائد حب،ص٣٥.

اكتشفت للمرة الأولى

جغرافية جسدي.

**تلة تلة..**

**ينبوعا ينبوعا..**

سحابة سحابة..

**رابية رابية..**

وردت الحال في هذه الأسطر الشّعريّة حال مفردة جامدة مؤولة بمشتق، والتقدير(مرتبا)، وذلك بغية توسيع الدّلالة والاستفادة من أسلوب تركيب الحال الدّال على حال الشّاعرة، وفي الوقت نفسه المؤكد بالاسم الثّاني، فالحال مستفادة من التّركيب الثّنائي( شجرة شجرة...) ، والتّوكيد مستفاد من اللّفظ الثّاني، فقد استفادت الشّاعرة من الطّاقات التّعبيريّة لهذا التّركيب المتوازي التّام في بيان حالها وتأكيده دفعة واحدة.

# الفصل الرّابع

# أسلوبيّة الانزياح دراسة تطبيقيّة

## أسلوبيّة الانزياح دراسة تطبيقيّة

وقفت هذا الدّراسة في هذا الفصل على أمور نظريّة مهمة تتعلق بأسلوبيّة الانزياح، فبداية تناولت مفهوم الانزياح لغة واصطلاحا، وتناولت بعض الإشكاليات الّتي وقعت فيها أسلوبيّة الانزياح كمشكلة المعيار، وتعدد المصطلح، ثم تناولت الأهمية الجمالية للانزياح، والّتي أقرها أغلب علماء الأسلوبيّة، واعتبروه سمة مميزة للّغة الشّعر، وخاصّة الشّعر الحديث الّذي يعد هو نفسه انزياحا عن الشّعر العربيّ القديم، وعادت هذه الدّراسة إلى التّراث العربيّ القديم للبحث عن جذور هذا المصطلح . ثم وقفت هذا الدّراسة في قسمها الثّاني على الجانب التّطبيقيّ على نصّ للشّاعرة سعاد الصّباح بعنوان (ڤيتو على نون النّسوة).

يحاول هذا الفصل الموسوم بـ"أسلوبيّة الانزياح بعد الجانب النّظري، رصد الانزياحات الواردة في قصيدة (ڤيتو على نون النسوة) بمستوييه الاستبداليّ والتّركيبيّ وإبراز جماليته، وأثره الواضح في لغة الشّاعرة، وفي إظهار إبداعها. كما تحاول الدّراسة إظهار أهمية أسلوبيّة الانزياح في معالجة النّصوص، والكشف عن القيم الجماليّة والفنيّة في لغة النّصّ.

إنّ التّجربة الفنيّة للشّاعر، إنّما هي إبحار في اللّغة، والشّعر هو استخدام فنيّ لطاقات اللّغة وإمكاناتها، لذا فقد كان لأسلوبيّة الانزياح دور بارز في الكشف عن هذه الجوانب، وقد نالت اهتماما كبيرا من جلّ الأسلوبيين، إذ عدّ أغلب الدّارسين الأسلوب انزياحا، مما جعلهم يطلقون على الأسلوبيّة علم الانزياحات، ويختزلون الأسلوب فيه.

إنّ أسلوبيّة الانزياح تدفع الأديب المتمرس من أن يتعامل مع اللّغة بشكل مختلف عن كلّ مستعملي اللّغة الاعتياديين، فهو يعيد تشكيلها ويعدل عن قوانينها وتعبيراتها الجاهزة؛ ليخلق لنفسه

لغة خارج القواعد والمعيار المتعارف عليها. والشّعر الحديث على وجه الخصوص يعج بهذه الظّاهرة الأسلوبيّة الّتي أصبحت من أهم ميزات النّصّ الحديث، والّتي وسمته بسمة جماليّة. ولإبراز هذه السّمة الجماليّة تدرس أسلوبيّة الانزياح النّصّ من جميع مستويات اللّغة الصّرفيّة و الصّوتيّة والدّلاليّة والتّركيبيّة، فهي تدرس النّصّ من داخل النّصّ مهملة الجوانب الأخرى الّتي تحيط بالنّصّ من مؤلف وبيئة وغيرها، مما يضفي على دراسة النّصّ الصّبغة العلميّة.

ونبدأ كما هو معهود في الدّراسات العلميّة بالطّرح النّظريّ، والّذي يناقش أهم مصطلحات أسلوبيّة الانزياح ونظرياتها وإشكالياتها.

- **الانزياح لغة**

وبادئ ذي بدء لا بُدّ من استعراض مفهوم الانزياح لغة، ومن ثمّ اصطلاحا، ونبدأ بما ورد في المعاجم الغربيّة فنجد أنّ المقابل الإنكليزيّ لمصطلح (Ecart) هو المصطلح (Deviation)الموجود في اللُّغة الفرنسيّة أيضا، فاللّغة الفرنسيّة قد عرفت الكلمة الاسميّة (Ecart) في القرن الثّاني عشر الميلاديّ، وفعلها (Ecarter) في القرن الموالي، وهو مشتق من الكلمة اللّاتينيّة العاميّة (Exquartare) بمعنى: الفسخ أو التّقطيع أو "التّقسيم على أربعة" أو حتّى الطّريق المتفرع إلى أربعة اتجاهات، أو المسافة الفاصلة بين الأشياء أو الأشخاص"[1].

ومع مرور الزّمن بدأ مفهوم الانزياح بالتّكشف، فالكلمة المشتركة بين الإنكليزيّة والفرنسيّة (Deviation) عرفتها الفرنسيّة في القرن الخّامس عشر الميلادي، وهي مشتقة من الكلمة اللّاتينيّة

---

([1]) وغليسي؛ يوسف: مصطلح [الانزياح] بين ثابت اللغة والمعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي، **مجلة علامات في النقد**، السعودية، (ع٦٤)، ٢٠٠٨م، ص١٩٠.

المتأخرة (Deviatio) بمعنى الانحراف عن الطّريق"[1].

ثم ظهرت لكلمة الانزياح الّتي يقابلها مصطلح (Deviation) مقابل آخر وهو مصطلح (Deviance) وهما مترادفان يستعملان بالمعنى نفسه، وإن اجتهد بعض الكتّاب –من مثل ليج (Leech)– في وضع تمييز فارق بينهما، مؤثرين مصطلح (Deviance) على (Deviation) إلّا أنّ طابع الشّيوع لازم (Deviation) في حين انحسر مجال (Deviance) الدّلاليّ في الإحالة إلى بعض الجمل الشّاذة الّتي لا تتماشى مع قواعد النّحو[1].

و نلاحظ مع مرور الزّمن أنّ مفهوم الانزياح بدأ يتكشف أكثر وأكثر، ويظهر بشكل جلي، فقد أشار "قاموس غريماس وكورتاس إلى أنّ هذا المفهوم الّذي يشكل أحد التّصورات الأساسيّة للأسلوبيّة، إنّما يعزى إلى دوسوسير في تمييزه بين اللّغة والكلام، باعتبار الكلام" مجموع الانزياحات الفرديّة الّتي يصنعها مستعملو اللّغة" ثم تطور المفهوم في كنف اللّغة الأدبيّة الّتي تحدد بوصفها" انزياحا بالنّسبة إلى اللّغة المعياريّة اليوميّة"[2].

أمّا قاموس (جون ديبوا) فيشير إلى أنّ الانزياح "حدث أسلوبيّ ذو قيمة جماليّة، يصدر عن قرار للذات المتكلمة بفعل كلاميّ يبدو خارقا لإحدى قواعد الاستعمال الّتي تسمى "معيارا" يتحدد بـ"الاستعمال العام للغة، المشترك بين مجموع المتخاطبين بها"[3].

---

([1])وغليسي: مصطلح [الانزياح] ، ص١٩

([1])مرادي؛ محمد هادي و قاسمي؛مجيد: الرد على منظري انزياحية الأسلوب، رؤية نقدية، **مجلة إضاءات نقدية**،(ع٥ )،٢٠١٢م، ص١٠٦( نقلا عن رشيد الددة: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب،دار الشؤون الثقافية العامة،٢٠٠٩م ،ص١٤ .

([2])وغليسي: مصطلح [الانزياح] ،ص١٩٠.

([3])نفسه ، ص١٩٠.

وقع أحمد ويس على أقدم استعمال لكلمة "انزياح" في مجلة مجمع اللّغة العربيّة بدمشق[١] في تعريب لمصطلح فرنسيّ وقد عرب بـ "انزياح الرحم"[٢].

يشير أحمد ويس إلى أنّ لفظ الانزياح هو "أحسن ترجمة للمصطلح الفرنسيّ (Ecart) إذ إنّ هذه الكلمة تعني في أصل لغتها "البعد". حتّى إنّ بعض الباحثين والمترجمين من العرب ترجمها بذلك، ولكن كلمة "البعد" لا تقوى على أن تحمل المفهوم الفنيّ الّذي يقوى الانزياح على حمله"[١].

ومفهوم الانزياح شأنه كشأن بقية المصطلحات فقد وقع في إشكالية تعدد المترادفات، وهذا راجع لأن كلمة (Ecart) لم تستقر على ترجمة واحدة، إذ نجد عبد السّلام المسديّ قد ترجمها ترجمات مختلفة، فقد ظهرت أول ترجمة لكلمة (Ecart) عنده في تقديمه لكتاب ريفاتير "محاولات في الأسلوبيّة الهيكليّة"[٢] ثم ترجمها بـ"التّجاوز" ثم عاد وترجمها في كتابه "الأسلوب والأسلوبيّة" بـ"الانزياح"[٣]، بينما ترجمها في قاموس اللّسانيات بـ"العدول"[٤]،وتُرجمت الكلمة عند آخرين ترجمات لا تخلو من الاضطراب"[٥]، "على أنّ ثمة من الباحثين من ترجم (Ecart) بالانحراف"[١]، ويبدو أنّ

---

([١])ا. ل. كليرفيل: نظرة في معجم المصطلحات الطبية، ترجمة: مرشد خاطر و أحمد حمدي الخياط، ومحمد صلاح الدين الكواكبي، **مجلة مجمع اللغة العربية**، دمشق، ١٩٦٤م ،(مج٣٩)،(ج٤)، ١٩٦٤م،ص٥٨٨.

([٢])ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ص٤٩.

([١])نفسه، ص٤٩.

([٢])ريفاتار: محاولات في الأسلوبية الهيكلية،ص٢٨٠.

([٣])المسدي:الأسلوبية والأسلوب،ص٧٤-٩٧-٩٨-١٠٠-١٠٢-١٠٣-١٠٤-١٠٥-١٠٦-١٦٢-١٦٣-١٦٤-١٦٥-٢١٨.

([٤])المسدي؛عبد السلام: قاموس اللسانيات، (د.ط)، الدار العربية للكتاب، تونس،١٩٨٤م ،ص١٣٧و ٢٢٥،وقد رأى حمادي صمود أن مصطلح"العدول" هو أحسن ترجمة لمفهوم (Ecart) ينظرهامش:صمود؛ حمادي: التفكير البلاغي عند العرب،منشورات الجامعة التونسية، تونس،١٩٨١م ، ص٥٢.

([٥])ويس: الانزياح من منظورالدراسات الأسلوبية ، ص٥٠ .

مصطفى ناصف أول من استعمل مصطلح الانحراف من النّقاد العرب المعاصرين[٢].

ويبرر أحمد ويس سبب اختلاف التّرجمات بإنّه راجع إلى اختلاف ثقافة المترجم، يقول: "على أنّ ما ينبغي ملاحظته هو أنّ ما يغلب على هؤلاء الّذين استعملوا الانزياح هو اعتمادهم ثقافة فرنسيّة، على حين مال إلى "الانحراف" في الغالب أولئك الّذين غلبت عليهم المصادر الإنجليزيّة"[١].

أمّا المعاجم العربيّة فإنّها تقترب من معنى الانزياح الوارد في المعاجم الغربيّة بمعنى البعد، وهي جميعها تشترك في إيراد المعنى نفسه لجذر نزح: فـ"نزح الشّيء ينزح نزحاً ونزوحاً :بَعُدَ، ونزحت الدَّار فهي تنزح نزوحاً، إذا بعدت، إنّما جَمْعُ منزاح وهي الّتي تأتي إلى الماء عن بعد، ونزح به وأنزحه، وبلد نازح، ووصل نازح: بعيد"[٢].

- **الانزياح اصطلاحا**

وإذا ما انتقلنا لمناقشة مفهوم الانزياح اصطلاحا نجد أنّ ليوسبيتزر هو الّذي جاء إلى الأسلوبيّة بمصطلح الانحراف"[٣]. ومعنى "الانحراف هنا هو مخالفة قواعد تركيب الجملة من حيث تقديم الفاعل مثلا، أو المفعول؛ ولذلك فإنّ مقولة الانحراف تفترض أصلا مسبقا استقر ورسخ في

---

([١])ويس: الانزياح من منظورالدراسات الأسلوبية ،ص،٥٢ ،وينظر نفسه: ص ٥٠-٥٧، اختلاف الباحثين في ترجمة Ecart).

([٢])نفسه، ص٣٩.

([١])نفسه، ص٥٦.

([٢]) ابن منظور: لسان العرب، مادة(نزح).

([٣])إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية،ص٣٠.

اللّغة ليكون هو المقياس الّذي يتحدد به الانحراف، وتعرف به درجة الانحراف وتنوعه"[١].

ثم شاع رأي فاليري (Valerie) الّذي يرى "أنّ الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما، وشاركه في ذلك الرّأي كثير من النّقاد، دعوا إلى ضرورة أن يتعود الباحث تماما على القاعدة أولا حتّى يتمكن من اكتشاف الانحرافات المتفرعة عنها"[٢].

وبناء على اعتبار الأسلوب انزياحا يعرّف كوهن (Cohen) الأسلوب أنّه" كلّ ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف"[١]، كما أنّه كذلك عند مورس (Morse) "انزياح بالنسبة إلى معيار، أيْ أنّه خطأ، ولكنه كما يقول برونو" خطأ غير مقصود"[٢]،وكما يقول تودوروف أيضا بأنّه "لحن مبرر"، وهذا اللّحن ما كان ليوجد لو أنّ اللّغة الأدبيّة جاءت تطبيقا كليا للأشكال النّحويّة الأولى"[٣].

ويعدُّ كوهن (Cohen) الانزياح "في غالب الأحيان انزياحا فرديا، أيْ طريقة في الكتابة خاصّة بواحد من الأدباء. وكان شارل بالي (Charles Bally) نفسه يدعوه "انحراف اللّهجة الفرديّة"، ويعتبره ليوسبيتزر "انحرافا فرديا بالقياس إلى قاعدة ما"[٤]؛ ولذلك هناك كثير من النّقاد من اعتبر "الأسلوبيّة هي علم الانزياحات اللّغويّة، والإحصاء علم الانزياحات عامّة"[٥]، "إنّ القضية

---

(١)عزام؛محمد:الأسلوبية منهجا نقديا،ط١، دمشق، وزارة الثقافة،١٩٨٩م ،ص٥١.

(٢)فضل:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص٢٠٨.

(١)كوهن؛جان: بنية اللغة الشعرية،ترجمة:محمد الوالي ومحمد العمري، ط١،دار توبقال للنشر،١٩٨٦م،ص١٥.

(٢)كوهن: بنية اللغة الشعرية،ص١٥.

(٣)عزام:الأسلوبية منهجا نقديا،ص٣١.

(٤)كوهن: بنية اللغة الشعرية،،ص١٦ .

(٥)نفسه،ص١٦.

تحولت إذن إلى أن يصبح "الانحراف" هو الأسلوب، ويصبح علم الأسلوب هو علم الانحرافات"[1].

ويعتبر جورج مونان الكلام أسلوبا عندما تحتوي العبارة فيه على انزياح يخرج بها عن المعيار. ويضرب أمثلة توضح كيف يصير الكلام أسلوبا بفضل الانزياح، فقولنا: "البحر أزرق" لا يتجاوز كلام النّاس. إنّه درجة الحياديّة، أو الدّرجة صفر للتّعبير. ولكن أن نبتدع كما ابتدع "هومير" فنقول: "البحر بنفسجيّ"، أو "البحر خمريّ"، فإنّ هذا يمثّل حدثا أسلوبيّا"[1].

إنّ جعل الانزياح كلّ الأسلوب أمر فيه كثير من الإسراف، يقول رجاء عيد: "ولكن المشكلة أنّ الانحراف أو الخروج عن النّمط المألوف قد تعرضت لإسراف شديد، دفع إلى التّركيز على هذا الانحراف، وكأنّه جوهر الأسلوبيّة[2].

فليس كلّ انحراف عن اللّغة أسلوبا؛ لذا " فالحذر مستوجب، فليس كلّ انحراف عن القاعدة الأساسيّة ينبثق منه إبداع فنيّ. فاللّغة في خامتها الأولى هي الجدار الخلفيّ الّذي يستند إليه أيّ أداء، وعليه تتشكل مكونات الانحراف من غير مفارقة لهذا الجدار"[3].

وتأكيدا على أنّ الانحراف قد لا يشكل في كثير من الأحيان أسلوبا مميزا فإنّ "هناك انحرافات لا يترتب علبها تأثير أسلوبيّ، كما أنّ هناك عناصر لغويّة ذات أهمية أسلوبيّة دون أن تكون خروجا على القواعد المعتد بها"[4].

وليس كلّ انحراف عن اللّغة يعد ظاهرة أسلوبيّة في رأي رجاء عيد، يقول: "إنّ هذه اللّغة

---

(١)عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،ص١٨٤، ينظر: عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية،ص ٥٨.

(١)عياشي: مقالات في الأسلوبية ،ص٧٩.

(٢)عيد:البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،ص١٤٦.

(٣)نفسه،ص١٥٠.

(٤)عزام:الأسلوبية منهجا نقديا،ص٥٦.

"المنحرفة" ربما لا تكون في انحرافها ذات دلالة أسلوبيّة، كما أنّ العكس –أيضا– صحيح، فاللّغة غير "المنحرفة" ربما تكون لها دلالات أسلوبيّة"[١]، ويضيف رجاء عيد " إلّا أنّ هناك نصوصا كثيرة لا ينحرف مبدعوها على حسب مفهوم هذا "الانحراف" كما أنّ النّصّ لا يكسب قيمة من انحرافاته، فهو أداء فنيّ متكامل له خصائصه الفنيّة في بنيته الكاملة"[١].

ومنهم من رأى أنّ "التّركيز على دراسة الانحراف إهمال لعناصر أخرى لها أهميتها، كما أنّه ليس باللّازم أن يكون الانحراف هو الدّائرة الّتي يتضح فيها تميز صاحب الأسلوب"[٢].

وكثر هم الأدباء الّذين لا يخرجون عن المعيار ومع هذا فكتاباتهم الأدبيّة متميزة "إنّ الأسلوبيّة هي انحراف عن المعيار، وبالآتي فالأسلوبيّة دراسة هذا الانحراف، ولكن الأمر لا يخلو من مصاعب متتالية، فهناك كتّاب كبار لا ينحرفون عن المعيار، ولكننا نحس أنّ لهم فرديّة أدائيّة، وأنّ لهم تميزا فنيّا واضحا"[٣].

ويتفاوت النّقاد في نظرتهم إلى قيمة الانحراف فـ ثورن (Thorne.) يكبر من قيمته الجماليّة، ويطالب بأن يتعدى الانحراف البنيّة السّطحيّة إلى البنيّة العميقة كما في الاستعارات والكنايات، وهذا الانحراف هو سر الشّاعريّة. بينما يتحرز نقاد آخرون من هذا الانحراف، ومن اتخاذه معيارا لجودة الأسلوب الأدبيّ؛ لأنّ المبالغة فيه تقود إلى اعتبار لغة الشّعر خاصّة، ولا ترتبط باللّغة العامّة"[٤].

---

([١])عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،ص١٨٤.

([١])نفسه،ص١٨٥

([٢])نفسه،ص١٨٥

([٣])نفسه،ص١٨٨

([٤])عزام: الأسلوبية منهجا نقديا،ص٥١

و فيلي ساندرس من النّقاد أيضا الّذين يرون أنّ الانزياح لا يمثّل كلّ الأسلوب، يقول: "وبهذا المعنى تعد الشواذات (مزايا أسلوبيّة) خاصّة في اللّغة الشّعريّة، إلّا أنّها لا تمثل الأسلوب الشّعريّ بكامله في حال من الأحوال، كما أنّ هذا لا يعني أنّ اللّغة الّتي تستغني عن الانحراف المعياري يفترض أن تكون أقل شعريّة"(١).

ومع ذلك فقد عدّ بعضهم الانزياح من أهم عناصر الأسلوب "إنّ الانزياح من الظّواهر الأسلوبيّة ولكنه أهم منها"(٢) ويؤكد اليافي على أهمية الانزياح بقوله: "الانزياح ظاهرة أسلوبيّة مكون من أخطر عناصرها ومكوناتها"(٣).

ويرى أحمد الخرشة أنّ الانزياح من أهم ما قامت عليه الأسلوبيّة، يقول: "والحق أنّ ما يجيز القول إنّ الانزياح يعد من أهم ما قامت عليه الأسلوبيّة هو أنّ الأسلوب من حيث هو طريقة الفرد الخاصّة في التّعبير سيظل دائما مقترنا بالانزياح أو العدول عن طرائق أخرى فرديّة، ثم إنّ الأسلوبيّة نفسها كانت قد جعلت الانزياح منذ نشأتها عماد نظريتها"(٤).

ولعبد السّلام المسديّ نظرة مختلفة إلى الانزياح، فالانزياح عنده "هو احتيال الإنسان على اللّغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا"(٥).

ويذهب محمّد عزام مذهب عبد السّلام المسديّ في اعتبار الانزياح قصورا من كلا الطّرفين، يقول: "وهكذا تظهر قيمة مفهوم الانزياح في كونها ترمز إلى صراع بين اللّغة والإنسان،

---

(١) ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص٦٢.

(٢)الخطيب؛ أحمد مبارك: الانزياح الشعري عند المتنبي،ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية،(د.ت)،ص٢٢.

(٣)نفسه،ص٢٢( نقلا عن نعيم اليافي:"الانزياح والدلالة"، الأسبوع الأدبي،(ع ٤٥١)، ١٩٨٣م، ص٩٠.

(٤)الخرشة،أحمد غالب: أسلوبية الانزياح في النص القرآني،ط١،عمان،الأكاديميون للنشر والتوزيع،(د.ت)،ص١٤.

(٥)المسدي:الأسلوبية والأسلوب،ص١٠٦.

كما ترمز إلى نوع من العجز من طرف الجانبين: عجز من طرف الإنسان بحيث أنّه لا يستطيع أن يلمّ بمجموع نواميس اللّغة وطرائقها كلّها، وعجز من طرف اللّغة بحيث أنّها لا تستطيع أن تستجيب لكلّ حاجة الإنسان في نقل ما يريد نقله. وما الانزياح عند ذلك سوى احتيال الإنسان على اللّغة، وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا"[١]

لقد جعل كلّ من عبد السّلام المسديّ ومحمّد عزام من ظاهرة الانزياح ظاهرة سلبيّة تعبر عن قصور الإنسان وقصور اللّغة، بينما الانزياح ظاهرة إبداعيّة تظهر تمكن صاحبها من اللّغة وتبحره بها، كما تظهر ليونة اللّغة وطاقاتها الكامنة فيها، والّتي يفجرها الانزياح. فظاهرة الانزياح إنّما هو خروج عن اللّغة إلى اللّغة؛ لذلك لا يمكن وصفها بالقصور، لأنّ هذا القصور لو وجد فنحن حقيقة نسده باللّغة. ويرى كوهن (Cohen) "أنّ الشّعر لا يحطم اللّغة العاديّة إلّا ليعيد بناءها، وهذه مرحلة ثانية"[٢].

ويقول أيضا إنّ الانزياح "يخرق إذن قانون اللّغة في اللّحظة الأولى، وما كان لهذا الانزياح ليكون شعريّا لو أنّه وقف عند هذا الحد. إنّه لا يعد شعريّا إلّا لأنّه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التّواصليّة"[٣].

فاللّغة الّتي ينزاح عنها ثمّ إليها، هي اللّغة نفسها، وتؤكد على هذا المعنى حمر العين بقولها: "إنّ اللّغة المنزاحة لا تحل محل لغة ثابتة، ولكن عملية العدول هي عمليّة بحث في اللّغة الغائبة واستحضارها عن طريق تفجير العلاقات الحضوريّة والعلاقات الغيابيّة"[٤]. وتأكيدا لما قلته

---

(١)عزام:الأسلوبية منهجا نقديا،ص٥١.

(٢)كوهن: بنية اللغة الشعرية،ص٦.

(٣)كوهن: بنية اللغة الشعرية،ص٦ .

(٤)حمر العين: شعرية الانزياح،ط١ ،إربد، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر،٢٠٠١م ،ص٨٨.

نورد رأيا للباحثة حمر العين أوردته في موضع آخر من بحثها، تقول: "والانزياح بالمعنى الّذي نتصوره هو تجربة في اللّغة، أو هو اللّغة الّتي أعيد إليها ما كانت تفتقد إليه"[1].

بينما يرى رجاء عيد رأيا آخر مخالفا لعبد السّلام المسديّ ومحمّد عزام في نظرتهما لظاهرة الانزياح، يقول: "لا ينبغي أن ننظر إلى تلك الانحرافات على أنّها رخص شعريّة أو ابتداع فرديّ وإنّما هي في الواقع نتاج براعة استخدام المادة اللّغويّة المتوفرة وتوظيفها الذّكي للإمكانات الكامنة في اللّغة"[2].

ونظر صلاح فضل إلى الانزياح نظرة مخالفة لكلّ من عبد السّلام المسديّ ومحمّد عزام، فالانزياح عنده استثمار لطاقات اللّغة، فهي ليست قصورا ولا عجزا، يقول:"ولعلّ هذا يتضح بشكل خاص في الحالات الّتي يرتطم فيها المؤلف بجدار الاستعمال اللّغويّ العادي ويخرج عليه؛ تلك الحالات الّتي كانت تعد منذ القدم درجة من درجات الحرية الخلاقة، أو الضّرورة الشّعريّة الّتي يستبيحها لنفسه الشّاعر الكبير وهي على ثقة من أنّها لن تعد عجزا ولا قصورا، بل هي استثمار مشروع لإمكانات خارجة عن نطاق التّعبير العادي المألوف، وتفجير لدرجة عليا من الشّعر لا يتأتى الوصول إليها بشكل آخر"[3].

وقديما كان لابن جني نظرة إيجابيّة لظاهرة الانزياح وإن لم يذكر مصطلح الانزياح صراحة؛ لكنه تحدث عن الظّاهرة في معرض حديثه عن الضّرورة الشّعريّة الّتي اعتبر فيها الخروج عن اللّغة ميزة يتميز بها الشّاعر المجيد، وهو يرتكبها لا عن ضعف ولا عجز، وإنّما عن

---

([1])نفسه ،ص.١٢٧.

([2])عيد:البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،ص١٤٨.

([3])فضل:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ،ص٢١٢.

قوة طبع، فارتكاب الشّاعر الضّرورة قد يدل على قوته وفصاحته"[١].

وهذا الكلام لابن جني عن ظاهرة الانزياح يفند ما ذهب إليه كلّ من عبد السلام المسديّ ومحمّد عزام في نظرتهم للانزياح على أنّه عجز وقصور.

ويعلق أحمد الخطيب على رأي ابن جني حول ظاهرة الخروج عن اللّغة المألوفة بأنّه خروج لا يعبر عن ضعف "وإذا تعمقنا بعض الشّيء فيما يراه ابن جني فإنّه من الممكن الوصول إلى أنّ الشّاعر المجيد يستطيع أن يتجاوز الطّبيعيّ والمألوف، ويخرق القاعدة أحيانا محققا ما شاء من الانزياحات، دون أن يعتبر ذلك علامة ضعف"[٢].

وهناك من النّقاد من ينظر إلى الانزياح نظرة مختلفة عمن اعتبروه كلّ الأسلوب، فهو عندهم جزء من الأسلوب، فـ"هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وحدث لغويّ يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، يمكن بواسطته التّعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبيّ"[٣]، وكثير من النّقاد عدّ الانزياح خروجا[٤]. "ويدقق مفهوم الانزياح بأنّه يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوءا إلى ما ندر من الصّيغ حينا آخر"[٥].

---

(١) ينظر: ابن جني؛ أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق:عبد الحميد هنداوي، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت،٢٠٠٨م ، ١٦٥/٢-١٦٦.

(٢)الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي،ص٤٨

(٣) بو خاتم؛مولاي علي: مصطلحات النقد العربي السيماءوي؛ الإشكالية والأصول والإمتداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،٢٠٠٥م ،ص٢٧١.

(٤)ينظر: اليافي؛ نعيم: أطياف الوجه الواحد؛ دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٩٧م، ص٩٢. ينظر: نظري؛ علي و وليئي؛ يونس: ظاهرة الانزياح في شعر أدونيس،**مجلة دراسات** الأدب المعاصرة،(ع١٧)،١٩٧٢م، ص١٠٥. ينظر: الخرشة:أسلوبية الانزياح في النص القرآني ، ص٥.

(٥)المسدي :الأسلوبية والأسلوب ، ص١٠٣-١٠٤.

- **الانزياح والمعيار**

وقد وقع النّقاد في إشكالية عندما عدّوا الانحراف خروجا عن المعيار، فاختلفوا في تحديد المعيار إلى آراء مختلفة وقد "ظلت إشكالية الانزياح مرتبطة بالمعيار بوصفه الأصل"[١].

وحول هذه المشكلة، "يرى ريفاتير أن تحديد أسلوبيّة الانزياح على مستوى المعيار عملية محدودة وضعيفة، وغير ملائمة أصلا، بالنّظر إلى غموض ماهية المعيار من جهة، ولأنّ إجراءات الكتّاب وأحكام القراء، من جهة أخرى، لا تؤسس "اعتمادا على معيار مثاليّ، ولكن اعتمادا على تصوراتهم الشّخصيّة حول ما هو مقبول كمعيار"[٢]، كما "نعى هنريش بليث على أسلوبيّة الانزياح – في مرحلتها الأولى– عدم تحديدها للمعيار والانزياح تحديدا مباشرا دقيقا"[٣].

وتحديد المعيار بالنّسبة للانزياح عند الحلوانيّ:" ليس بالأمر اليسير، لأنّ تحديد هذا الأصل لا يخلو من صعوبة على الرّغم من استعانة النّقد بعلم اللّغة الّذي يقدم بيانات واضحة لهذا الأمر"[٤]، ويرى العمريّ "أنّ تحديد المعيار المنزاح عنه يغدو معضلة"[٥].

وحول هذه المشكلة أيضا، يقول الرّبابعة: "والمشكلة الأساسيّة الّتي تواجه الانحراف تتمثل بالدّرجة الأولى بتحديد طبيعة المعيار الّذي يحدث عنه الانحراف، فالانحراف يفترض مسبقا أنّ

---

(١)بو زيان؛ أحمد: شعرية الانزياح (قراءة في المنجز النقدي العربي القديم)، الإمارات، **مجلة آفاق الثقافة والتراث**،(مج٢١)،(ع٨٤)،٢٠١٣م، ص١١٣.

(٢)وغليسي: مصطلح [الانزياح] ، ص١٩١-١٩٢.

(٣)نفسه، ص١٩٣.

(٤)الحلوني ؛محمد خير: النقد الأدبي والنظرية اللغوية،**مجلة المعرفة**،سوريا،(٢٣٢)،١٩٨١م ،ص٤٠-٤١.

(٥)الربابعة؛موسى الأسلوبية مفاهيمها وتجلياته،ط١، ، عمان، دار جرير،٢٠١٤م،ص٦٧( نقلا عن العمري؛محمد:تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، ، المغرب، دار العالمية للكتاب،١٩٩٠م ،ص٣٦).

هناك معيارا يتم تحديد الانحراف على أساسه. ويبدو أنّ الباحثين راحوا يفتشون عن العنصر الّذي يتم الانحراف عنه فسموه "القاعدة" والمعيار، واللّغة العاديّة، والأسلوب المستعمل، واللّغة النّثريّة"[١].

لذلك طرح كثير من النّقاد "السّؤال الأهم: ما المعيار الّذي نقيس به "الانحراف" ؟ ومع كثرة الجدل حول هذا المعيار، فقد ظهرت محاولة "تقنين علميّ" لتحديد المعيار، وذلك باعتماد الباحث الأسلوبيّ على الجانب الإحصائيّ، ولكن أيّ إحصاء يقوم به من المفترض أن يقوم بإيجاد "متوسط" إحصائيّ لجميع الصّور اللّغويّة لكلّ النّصوص. وما يتجاوز ذلك "المتوسط" الإحصائيّ، وما ينحرف عنه أن يكون هو "الأسلوب"[٢].

فالمعيار عند كوهن (Cohen)هو قانون اللّغة[٣]، يقول: "ولكون النّثر هو اللّغة الشّائعة يمكن أن نتحدث عن معيار نعتبر القصيدة انزياحا عنه"[٤].

ويكرر أحمد الخطيب كلام كوهن(Cohen)في أنّ النّثر هو المعيار "وإذا كان العرب قد فرقوا بين الشّعر والنّظم، فإنّ تمييزهم بين اللّغة الشّعريّة ولغة النّثر كان يستند إلى قانون الانزياح؛ لأنّ النّثر هو الشّائع، فهو المعيار، والقصيدة انزياح عنه؛ ولكن هذا الانزياح يحمل قيمة جماليّة"[٥].

لكن موسى الرّبابعة يرى في اعتبار اللّغة النّثريّة هي المعيار كما يرى كوهن(Cohen) و أحمد الخطيب بأنّه رأي غير دقيق، يقول: "ويبدو أنّ هذا الرّأي غير دقيق،لأنّ هناك انحرافات

---

([١])الربابعة:الأسلوبية مفاهيمها وتجلياته،ص٦٦.

([٢])عيد:البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،ص١٨٤.

([٣])كوهن: بنية اللغة الشعرية،ص٦.

([٤])نفسه، ص١٥.

([٥])الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي،ص٥٢.

يمكن أن تظهر في لغة الأجناس الأدبيّة الأخرى، فالانحراف لم يعد خاصّا بلغة الشّعر، إذ إنّ مظاهر الانحراف من استعارة ومجاز وكناية وتخييل وغيرها قد تتجلى في العمل الرّوائيّ والقصصيّ، بشكل يوحي بأنّ الحدّ الفاصل بين ما هو شعريّ وغير شعريّ عنصر غير مستقر"[١].

ومنهم من جعل المعيار هو السّياق كـ "ريفاتير الّذي أشار إلى أهمية السّياق الأسلوبيّ حين جعله"[٢] "قالبا تركيبيّا خروجه على المألوف ناجم عن عنصر لم يكن متوقعا"[٣].

ومن النّقاد من جعل اللّغة العامّيّة هي المعيار كـ "الشّكلانيون الرّوس الّذين يقيسون اللّغة الشّعريّة بلغة الحديث اليوميّ"[٤].

إنّ الانزياح كأسلوب فنيّ ودلاليّ، له دور كبير في إضفاء الجمال والرّونق على النّصّ، وإظهار قدرات الشّاعر الإبداعيّة، فمهمة الانزياح الأولى هي تحقيق جماليّة النّصّ، يقول رومان ياكبسون متحدثا عن انحراف النّصّ "لتأتي أولى وظائف الشّعريّة في البحث عن انحراف النّصّ عن مساره العادي لتحقيق وظيفة جماليّة"[٥].

ويرى (وولف غانغ إيزر) "أنّ الانزياحات الّتي يقدمها النّصّ والّتي يسميها (بمواقع

---

(١)الربابعة: الأسلوبية مفهومها وتجلياتها،ص٦٧.

(٢)ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص٦١.

(٣)نفسه،ص٦٢، ينظر: ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب،ص٥٤، وينظر: عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي،ص ١٤٨.

(٤)الربابعة: الأسلوبية مفهومها وتجلياتها ،ص٦٧( نقلا عن العمري: تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر،ص٣٦).

(٥)جاد ؛عزت محمد: نظرية المصطلح النقدي،(د.ط)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،٢٠٠٢م، ص٢٧٤.

اللاتحديد) شرط ضروري لتحقيق جماليته"[١].

ويذهب محمّد عزام مذهب رومان ياكبسون في نظرته لوظيفة الانزياح، يقول "الواقع أنّ محاولة تصور الأسلوب كانحراف عن قاعدة خارجة عن النّصّ، هو ابتعاد متعمد من قبل المؤلف لتحقيق أغراض جماليّة"[٢].

"كما أنّ التّأكيدات المختلفة على أهمية مراقبة الانحرافات تأتي من القناعة بكونها ظاهرة أسلوبيّة عن طريقها يمكن استخلاص الظّواهر الفنيّة للأداء التّركيبيّ والوصول إلى نتائج محددة وذلك برصد كيفية تركيب الأداء ونظام التّرتيب اللّغوي للجمل، ومدى التّسلسل والتّتابع أو طريقة التّشابك بينها وما يؤدي إليه ذلك من معطيات جماليّة، أو دلالات وجدانيّة أو إبانات عن مشاعر خبيئة"[٣].

و الانزياح يكشف عن موهبة الشّاعر، يقول حني عبد اللّطيف "كما يحيلنا الانزياح – العدول– إلى كشف موهبة الشّاعر الّتي تتمثل في قدرته على الكشف عن الدّهشة والمفاجأة وهذا يغذي النّصّ بجماليات متعددة"[٤]، فـ"الانحراف إذن هو أسلوب شعريّ يميز الجملة الشّعريّة، ويمنحها فنيّة خاصّة ومزيّة لا يمكن لجملة أخرى أن تشترك فيها معها"[٥].

بينما يرى عبد المطلب أنّ الانزياح ليس هو وحده من يستأثر بالقيمة الجماليّة، فهو يرى

---

(١)وهابي؛عبد الرحيم: نظرية الانزياح الشعري،**مجلة جذور**، السعودية،(ع١٨)،٢٠٠٤م، ص٨٨–٨٩.

(٢)عزام:الأسلوبية منهجا نقديا ،ص٥٣.

(٣)عيد:البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ،ص١٤٨.

(٤)حني؛عبد اللطيف: جمالية الانزياح الاستعاري في ديوان عبد القادر بطبجي مداح الأولياء الصالحين، مجلة الخطاب، المغرب، (ع٨)،(د.ت)، ص٢٨٠.

(٥)حمر العين :شعرية الانزياح،ص٨٥.

أنّ "الانحراف منبه أسلوبيّ يثير المتلقّي، ويرفع من درجة يقظته، ولكنه لا يستأثر بالطّاقة التّأثيريّة والقيمة الجماليّة وحده،"بل إنّ دراسة الأسلوب الجاري على النّسق المألوف قد يبهرنا أحيانا أكثر مما يبهرنا النّوع الأول؛ ولذا يجب أن نتحرى في الصّياغة ما فيها من منبهات تعبيريّة، لها طبيعة جماليّة من ناحية، ولها استمراريّة من جهة أخرى"(١).

"فالانزياح إذن يولد جزءا من عملية التّواصل الجماليّة الّتي تعوّد على ذائقتها المتلقّي العربيّ؛ لأنّ الانزياح يكنز طاقات إبداعيّة متجددة لا تقولها اللّغة المعيارية(٢).

وفي تراثنا العربيّ القديم إشارة من الجاحظ "إلى حركة الانزياح وما تثيره من دهشة في المتلقّي من خلال العلاقة الّتي تنزاح بالمدلولات عن دوالها الحقيقية(٣)؛ حيث صرح بأنّ "الشّيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع"(٤).

كما أنّ أبا حيّان التّوحيديّ له أشارة لطيفة لجماليّة الانزياح، يرى فيها أنّ "حدّ الإفهام والتّفهم معروف، وحدّ البلاغة والخطابة موصوف، وليس ينبغي أن يكتفي بالإفهام كيف كان، وعلى أي وجه وقع،... والإفهام إفهامان: رديء وجيد، فالأول لسفلة النّاس، لأنّ ذلك غايتهم وشبيه برتبتهم في نقصهم، والثّاني لسائر النّاس، لأنّ ذلك جامع للمصالح والمنافع، فأمّا البلاغة فإنّها زائدة على الإفهام الجيدة بالوزن والبناء، والسّجع والتّقفيّة، والحليّة الرّائعة، وتخير اللّفظ،... وهذا

---

(١)عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية،ص١٩١.

(٢)بوزيان:"شعرية الانزياح ، ص١١١.

(٣)نفسه، ص١١١.

(٤)الجاحظ (ت ٢٥٥هـ): البيان والتبيين،١ / ٨٩-٩٠.

الفن لخاصّة النّفس، لأنّ القصد فيه الإطراب بعد الإفهام"[١].

- **الانزياح وتعدد المصطلح**

وكما واجه مفهوم الانزياح مشكلة المعيار، فقد وقع في إشكاليّة أخرى وهي تعدد المصطلح، وقد "وصفت ظاهرة (الانزياح) بعدة تعابير اصطلاحيّة، مثل الانزياح، الانحراف عن السّوية، الجسارة اللّغوية، الغرابة، الشّذوذ اللّغوي، الابتكار، الخلق، التّحقيق، الإظهار البدهي"[٢].

ويناقش أحمد ويس تعدد المصطلحات الخاصّة بمفهوم الانزياح، فيقول: "وقد لاح لي أنّ كثرة المصطلحات –وقد جاوزت الأربعين– ربما كانت في وجه من وجوهها تعبيرا عن ترسخ المفهوم وخطره مثلما هي تعبير عن نسبيته وعدم انضباطه"[٣].

إنّ تعدد مصطلح الانزياح مشكلة لا تقتصر على الدّراسات العربيّة، بل وقعت بها الدّراسات الأوربيّة من قبل، "إنّ التّنظير الغربيّ قد أسهب في التّعبير عن هذا المفهوم الأسلوبيّ بمصطلحات كثيرة"[٤].

إن مشكلة تعدد المصطلحات ليست ظاهرة مقتصرة على الكتب العربيّة فقط، بل إنّها ظاهرة غربيّة المنشأ أيضا، ويشير (إيفانكوس) إلى هذه المشكلة بقوله: "وهناك مشكلة أخرى تسبق

---

(١)أبو حيان التوحيدي (ت ٤٠٠هـ): المقابسات،ص١٧٠.

(٢)بن ذريل؛عدنان:النقد و الأسلوبية بين النظرية والتطبيق ،(د.ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩م،ص٢٥ .

(٣)ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص٨، وينظر: "وغليسي:"مصطلح [الانزياح] ، ص ١٨٩.

(٤)وغليسي: مصطلح [الانزياح] ، ص١٩٣.

كلّ هذا، هي مشكلة المصطلح [إشارة إلى تعدد مصطلح الانحراف]"[١].

وأورد عبد السّلام المسديّ طائفة من تلك المصطلحات[٢]، كما ذكر صلاح فضل مصطلحات لم يأتِ على ذكرها عبد السّلام المسديّ[٣]، وأضاف بن ذريل مصطلحات استدركها على كلّ من عبد السّلام المسديّ و صلاح فضل[٤].

وينظر أحمد ويس إلى تعدد مصطلح الانزياح نظرة إيجابيّة، ولا يعدها مشكلة، بل يعبر هذا التّعدد في رأيه على أهمية المفهوم، يقول: "إنّ هذه المصطلحات تجاوز الأربعين مصطلحا، فلئن كان لهذه الكثرة من دلالة، فإنّما هي تشير إلى مدى أهمية ما تحمله من مفهوم وإلى تأصله في الدّراسات الغربيّة قبل العربيّة. لكن من المؤكد أنّ هذه المصطلحات ليس في مستوى واحد دلالة على المفهوم؛ فبعض منها – ولعلّ هذا البعض كثير– يسيء إلى لغة النّقد"[٥]؛ لذا عمد أحمد ويس إلى استبعاد بعض المصطلحات: "الإخلال، والاختلال، والشّناعة، والخلل، والخطأ، والانحناء، والعصيان، والفضيحة، والجنون، والإطاحة، على الرّغم من أنّ لها أصولا أجنبيّة"، [لأنّها في رأيه] "بعيدة عن اللّباقة الّتي يجمل بالأدوات النّقديّة أن تتسم بها، كما أنّ هذه الكلمات ليس لها في المترجمات العربيّة أو كتابات الباحثين العرب حظ من السّيرورة والذّيوع الكثير" [٦].

إنّ هذا العدد الكبير لترجمة مصطلح الانزياح "يدل على حيويّة هذا المفهوم وأهميته في

---

([١])إيفانكوس:نظرية اللغة الأدبية، ص٢٨.

([٢])ينظر المسدي:الأسلوبية والأسلوب ،ص٩٩-١٠١

([٣]) ينظر: فضل؛ صلاح:بلاغة الخطاب وعلم النص،(د.ت)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،(د.ت)،ص٥٧

([٤])ينظر: بن ذريل؛عدنان: التحليل الألسني للشعر، لجويل تامين وجان مولينو، **مجلة الموقف الأدبي**،(ع١٤١-١٤٣) ،١٩٨٣م، ، ص٢٧٤.

([٥])ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ص٣٣-٣٤

([٦])ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص٣٣-٣٤

المقاربات النّقديّة"[١].

ويوافق أحمد الخطيب أحمد ويس في أنّ كثيرا من هذه المصطلحات المترجمة لمفهوم الانزياح تسيء إلى لغة النّقد، يقول تعليقا على بعض المصطلحات: "ومن حيث النّوع فقد انفرد عن غيره من المصطلحات بألفاظ لا تليق بمصطلح نقديّ أو مفهوم أدبيّ يحتل رقعة مهمة من البحوث النّقديّة الحديثة، فكانت مصطلحات مثل: الشّناعة، والشّذوذ[٢]، والفضيحة[٣]، والانتهاك[٤]، والخرق، والمخالفة، والانحراف، والجنون[٥]...الخ، وهي مصطلحات تفصح عن إزدراء واستهانة بأخص ما في "الشّعريّة"، ولذلك فقد ولدت هذه المصطلحات ميتة ولم تتجاوز أصحابها"[٦].

وقد سوغ صلاح فضل رفضه لأغلب هذه المصطلحات الدّالة على الانزياح في معرض حديثه عن مصطلح الانحراف قائلا: "وكلها تقريبا كلمات ذات إيحاءات أخلاقيّة موسومة. مما يبرر بعض ردود الفعل الرّافضة لها، على اعتبار ما يمكن أن تفضي إليه في نهاية الأمر من العودة إلى النّظريّة الّتي كانت شائعة في القرن الماضي، والّتي كان يعد الفن بمقتضاها ظاهرة مرضيّة، والشّاعر إنسانا عصابيّا"[٧].

" ومن خلال البعد السّلبيّ الّذي يعكسه مصطلح الانحراف فقد عمد بعض الباحثين

---

([١])الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي،ص ٣١

([٢]) ورد عند تودروف، ينظر: فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٥٧

([٣]) ورد عند بارت، ينظر: نفسه، ص٥٧.

([٤]) ورد عند جون كوهن، ينظر: نفسه، ص٥٧.

([٥]) ورد عند اراجون، ينظر: نفسه، ص٥٧.

([٦])الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي،ص ٣١، ينظر:الخرشة: أسلوبية الانزياح في النص القرآني،٢٠١٤م، ص٢٣.

([٧])فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٥٧

للتفتيش عن أسماء أخرى تصف ظاهرة الخروج على المألوف وانتهاك حدود الاستعمال الّتي اصطلح عليها، فقد وصفت مثل هذه الظاهرة بالانزياح[١]، وهو مصطلح كثير ترداده في الدّراسات النّقدية العربيّة الحديثة[٢].

وتعليقا على كلام أحمد الخطيب في أنّ كثيرا من المصطلحات الدّالة على الانزياح، ومنها الانحراف على ما ذكر قد ولدت ميتة ولم تتجاوز أصحابها[٣]. وهذا كلام صحيح؛ فبعض المصطلحات الّتي ذكرها بالفعل لم تتجاوز أصحابها وقد ولدت ميتة، لكن هذا الكلام غير صحيح بالنّسبة لمصطلح الانحراف، الّذي شاع في الكتابات النّقديّة إلى جانب الانزياح والعدول، يقول أحمد ويس حول شيوع هذه المصطلحات الثّلاثة: "إنّ مصطلحات الانحراف و العدول والانزياح هي أقوى المصطلحات وأكثرها استعمالا وتداولا، ولكن هذه الثّلاثة لم تكن على مستوى واحد"[٤].

كما أنّ صلاح فضل يرى أنّ مصطلح الانحراف مصطلح ذو أهمية بارزة ، يقول:" ولكن لا ينبغي أن نغفل أهمية بعض المصطلحات الشّعريّة الّتي تلعب دورا أساسيّا في القضايا البلاغيّة من منظور شعريّ، وأبرزها في تقديرنا هو مصطلح "الانحراف" الّذي تعددت صيغه في اللّغة العربيّة . فمرة يبحث الرّفاق له عن معادل بلاغيّ قديم وهو "العدول" فيقلمون أظافره ويثلمون حدته، ومرة أخرى يلجأ الباحثون إلى كلمة ذات إيحاء مكانيّ واضح هي "الانزياح" تفاديا للإيحاء

---

([١])ينظر:المسدي: الأسلوبية والأسلوب،،ص ص٧٤-٩٧-٩٨-١٠٠-١٠٢-١٠٣-١٠٤-١٠٥-١٠٦-١٦٢-١٦٣-١٦٤-١٦٥-٢١٨.

([٢])الربابعة: الأسلوبية مفهومها وتجلياتها،ص٥٨.

([٣])الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي، ،ص ٣١، ينظر :الخرشة؛أحمد غالب: أسلوبية الانزياح في النص القرآني، ص٢٣

([٤])ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص٨.

الأخلاقيّ المستثمر في كلمة "انحراف"[١].

بينما يرفض أحمد الخطيب مصطلح الانحراف "على الرّغم من أنّ "الانحراف" ساد كثيرا فإنّه لا يحظى لدى كثيرين بالقبول، لأنّه ليس خالصا لهذه الدّلالة، بل إنّه مشغول بدلالات أخرى في علم النّفس، لا يمكن للغة النّقد أن تتغاضى عنها، بل تدعو إلى رفض المصطلح"[٢].

ويذهب أحمد الخرشة إلى أنّ بعض الباحثين يستبعد مصطلح الانحراف لدلالته السّلبيّة، يقول: "فإنّ المصطلحات الأكثر شيوعا هي :الانزياح، والعدول، والانحراف، وإن كان بعض الباحثين يستبعد مصطلح الانحراف لما يحمله من بعد سلبيّ"[٣].

وفي مقابل هذا الرّفض لمصطلح الانحراف عند أغلب الباحثين نجد أنّ مصطلح الانزياح قد ساد عند الأكثريّة وشاع وانتشر بين الدّارسين، "إنّ مفهوم الانزياح مفهوم غربيّ ساد في النّصف الثّاني من القرن العشرين، ووصل متأخرا إلى الدّرس النّقديّ العربيّ"[٤]، "وعلى أنّ (الانحراف) لا يخلو – أيضا– من دلالة أخلاقيّة سلبيّة، فإنّه مفروض بقوة التّداول والشّيوع، لذلك يظل إلى جانب (الانزياح) يتنازعان المفهوم، وإذا كان لا بُدّ من مفاضلة بينهما، فإنّ (الانزياح) – في تقديرنا– أمثل وأفضل "[٥].

ويبين أحمد ويس سبب مفاضلته لمصطلح الانزياح على غيره من المصطلحات "إذا كان للمرء أن يفاضل بين "الانحراف" و"العدول" و "الانزياح" فلربما فضُل "الانزياح" أخويه، لأمور

---

(١) فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٥٧.

(٢)الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي،ص٣٤.

(٣)الخرشة: أسلوبية الانزياح في النص القرآني، ٢٣.

(٤)الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي،ص٣٣

(٥)وغليسي: مصطلح [الانزياح] ، ص٢٠٣

نحسبه يمتاز بها:

١- فهو يعدّ ترجمة دقيقة للمصطلح الفرنسيّ (Ecart)، وأنّ تشكيل "الانزياح" الصّوتيّ وما فيه من مدّ، من شأنه أن يمنح اللّفظ بعدا إيحائيّا يتناسب وما يعنيه في أصل جذره اللّغويّ من "التّباعد والذّهاب"[١] .

٢- إنّ كلّ من لفظيّ "العدول" والانحراف" يرد في كتب بلاغية ونقديّة في معان كثيرة ليست بنقديّة ولا أسلوبيّة فإنّ"الانزياح" يمتاز من ذلك بأنّ دلالاته –إذ يرد في كتب أسلوبيّة– منحصرة تقريبا في معنى فنيّ. وهذا يعني أنّه مصطلح لا يحمل لبسا من أيّ نوع كان. ثم هو لا يحمل ما يحمله "الانحراف" من بعد أخلاقيّ سيء يجعل المرء غير مطمئن إليه"[٢].

"وربما يكون مصطلح "الانزياح" بجديته، وعدم انشغاله، وبعده عن اللّبس، وتلاقيه في معنى البعد عن المفهوم الأصلي، دون محاولة خلق جدل يزيد المشكلة تشابكا وتعقيدا، في الوقت الّذي يخبو فيه بريق المصطلحات الأخرى... وربما يكون مصطلحا مناسبا، يرسخ اعتماده قضية توحيد المصطلح، بعد أن ثبتت صلاحيته في كثير من الكتب النّقديّة"[٣].

ويجعل أحمد ويس مصطلح الانزياح في المرتبة الثّانية بعد الانحراف من حيث الاستعمال "ويقع مصطلح الانزياح في مرتبة ثانية بعد "الانحراف" من حيث شيوع استعماله لدى الأسلوبيين والنّقاد العرب"[٤].

---

([١])ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص٥٧

([٢])نفسه، ص٥٧

([٣])الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي،ص٣٥

([٤]) ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص٤٨

وقد اختار عبد السّلام المسديّ مصطلح "الانزياح"، بينما اختار صلاح فضل "الانحراف" وأشار إلى أنّ هناك من بحث لهذا المصطلح عن معادل بلاغيّ قديم هو "العدول"[١]، واختار عبد الملك مرتاض"الانزياح" لما يدل عليه من دلالة "المروق عن المألوف في نسج الأسلوب بخرق التّقاليد المتواضع عليها بين مستعمليّ اللّغة. فكأن (الانزياح) خرق للقواعد المدرسية المعيارية للأسلوب، وتكون الغاية من وراء الاستعمال الانزياحيّ توتير اللّغة لبعث الحياة والجدة والرّشاقة والجمال والعمق والإيثار والاختصاص، وما إلى هذه المعانيّ الّتي تراد من تحريف استعمال أسلوبيّ عن موضعه"[٢].

- **الانزياح في التّراث العربيّ**

وفي خضم هذه الأبحاث الّتي دارت حول الانزياح، حاول بعض الباحثين إيجاد معادل لمصطلح الانزياح في تراثنا العربي، فطرحوا السّؤال الآتي: هل عرف التّراث العربيّ القديم الانزياح؟

"اشتغلت البلاغة العربيّة على أهم قضية من قضايا الشّعريّة الحديثة، وهي مسألة الانزياح بوصفه ضرورة وباعتباره إمكانية إبداعيّة وتقنيّة وجماليّة، وخاصيّة شعريّة تمتزج فيها خصائص النّصّ بجماليات القراءة"[٣].

وتراثنا العربيّ تناول قضية الانزياح في دراستهم للشّعر، ولكن ليس بمفهومه الحديث، فقد انتبه تراثنا إلى شيء من ذلك، كما في هذه العبارة لابن جني "ومن المجاز كثير من باب الشّجاعة

---

([١])فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٥٧.

([٢])وغليسي: مصطلح [الانزياح، ص٢٠٠( نقلا عن مرتاض؛عبد الملك::شعرية القصيدة–قصيدة القراءة، ط١، بيروت، دار المنتخب العربي،١٩٩٤م ، ص١٣٠).

([٣])حمر العين:شعرية الانزياح، ص١٥.

في اللّغة: من الحذوف والزّيادات، والتقديم والتّأخير، والحمل على المعنى والتّحريف"[١].

وترى حمر العين أنّ ما أسماه ابن جني بشجاعة العربيّة –على الرّغم من أنّه يرى التّركيب الّذي ينحرف عن الاستعمال القاعديّ يمثّل ضرورات– فإنّه يحفل بالبنيّة الشّعريّة المتولدة عن هذا الانحراف ويقف بجانب الشّاعر[٢].

وقد أشار عبد الملك مرتاض "إلى أنّ البلاغيين العرب القدامى قد تعاملوا مع مفهوم الانزياح تحت مصطلحات مختلفة، كالتّقديم والتّأخير والاختصاص والحذف والالتفات.."[٣].

واستعمل عبد الملك مرتاض مصطلحات أخرى رأى أنّها تؤول كلّها إلى الخروج عن (المعيار)، والّذي يراه استعمالا عاما للغة، وهو ما كان يعرف لدى القدماء اللّغويين العرب تحت مصطلح السّماع[٤].

وذكرت الباحثة حمر العين أنّ مفهوم الانزياح عرف بمترادفات عديدة أهمها: الخروج والتّوسع، والتّجوز، والتّحويل، والالتفات.. وتأكد كلام عبد الملك مرتاض في أنّ كلّها مترادفات تدل في آن واحد على قوة الكلام المنزاح، وتتفق هذه المترادفات على أنّ العدول هو خروج على غير مقتضى الظّاهر[٥].

ويشير أحمد الخرشة إلى ما أشار إليه عبد الملك مرتاض وحمر العين من أنّ القدماء أطلقوا على الأساليب الّتي تخرج عن المألوف عدة مصطلحات تقترب من مصطلحات المحدثين،

---

(١) ابن جني : الخصائص،٢/٢١٠

(٢)عيد:البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،ص١٥٠.

(٣)وغليسي: مصطلح [الانزياح] ،ص٢٠٠( نقلا عن مرتاض: شعرية القصيدة –قصيدة القراءة ، ص ١٣٠،١٣٤).

(٤)وغليسي: مصطلح [الانزياح] ، ص٢٠٠( نقلا عن مرتاض: شعرية القصيدة –قصيدة القراءة ،ص١٢٩،١٣٣).

(٥)حمر العين:شعرية الانزياح ،ص٤.

وأشهر مصطلحاتهم الدّالة على الانزياح هي"الاتساع أو التّوسع"[١].

ويعدّ ابن جني التّوسع بالمجاز مظهر من مظاهر العدول، يقول: "وإنّما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعانٍ ثلاثة، وهي: الاتساع والتّوكيد والتّشبيه. فإنّ عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة[٢]، ويؤكد ابن جني على أنّ عدم تحقق هذه المعاني في الكلام يؤدي إلى عدم إمكانية العدول وتحققه.

و أطلق قدامة بن جعفر في (نقد الشّعر) على الخروج عن المألوف(الإرداف) وجعله مرادفا للعدول فقال: "وهو أن يريد الشّاعر دلالة معنى من المعاني فلا يأتي باللّفظ الدّال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دل على التّابع أبان عن المتبوع"[٣].

بينما أطلق عليه عبد القاهر الجرجانيّ(ت ٤٧١هـ) "معنى المعنى" وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى، وتعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللّفظ والّذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللّفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[٤].

ويرى أحمد الخرشة "أنّ الجرجانيّ في حديثه عن المعنى، و معنى المعنى يقترب كثيرا من مفهوم الانزياح في الدّراسات الأسلوبيّة المعاصرة"[١].

وقد عدّ عبد القاهر الجرجانيّ الاستعارة المفيدة "صورة من صور الخروج عن المألوف،

---

([١])الخرشة: أسلوبية الانزياح في النص القرآني،ص٢٨.

([٢]) ابن جني: الخصائص، ٢/ ٢٠٨

([٣]) قدامة بن جعفر(ت ٣٣٧هـ): نقد الشعر، ص١٥٧.

([٤])الجرجاني(ت ٤٧١هـ). دلائل الاعجاز في علم المعاني، ص ٢٦٣.

([١])الخرشة،: أسلوبية الانزياح في النص القرآني، ،ص٢٧

وانتظار اللّامنتظر، وتوقع اللّامتوقع، وهي ضرب من ضروب الانزياح الأسلوبيّ، ومن هذا المنطلق فقد تمثل الانزياح في كثير من نماذج الشّعر العربيّ القديم"[١].

تعددت أسماء هذه الظّاهرة بشكل كبير ولكنها كانت في معظمها تشير إلى وصف ظاهرة واحدة فقد سمي بالعدول[٢]،وهو اسم مأخوذ من الموروث البلاغيّ والنّقديّ العربيّ القديم، وقد حرص بعض الباحثين على مثل هذه التّسمية وجعلوها معادلة للمصطلح الغربيّ الانزياح[٣].

وفي نظرة فاحصة إلى الأمثلة الّتي أوردها كلّ من ابن جني وابن الأثير[٤] وابن رشيق[٥] في حديثهم عن "التّوسع" أو "الاتساع" يرى أحمد الخرشة "أنّ هذه الأمثلة والشّواهد تنضوي تحت مفهوم "الانزياح" الّذي شاع في الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة، ولذلك لم يجد بعض الباحثين المعاصرين حرجا في أن يجعلوا مصطلح "الاتساع" دالا على مفهوم الانزياح الّذي تهتم به الدّراسات النّقديّة الحديثة اهتماما كبيرا"[٦].

"وإلى جانب هذا المصطلح [وهو مصطلح العدول] الّذي تردد في الموروث النّقديّ والبلاغيّ مصطلحات أخرى استخدمها القدماء للدّلالة على مخالفة الاستعمال العادي للغة، والخروج عن الأنماط التّعبيريّة المتواضع عليها،ومن أبرز هذه المصطلحات الّتي ترددت عند

---

([١])نفسه،ص٢٨

([٢])الربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياته، ص٥٩. ينظر: صمود:التفكير البلاغي عند العرب،ص٥٢.

([٣])الربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ،ص٥٩، ينظر: المسدي: الأسلوبية والأسلوب،ص١٦٢-١٦٣. وينظر : فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٥٧

([٤]) ينظر: ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ٢/ ٦٤-٧٠

([٥]) ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ،(باب الاتساع)، ٢/ ٩٣

([٦])الخرشة: أسلوبية الانزياح في النص القرآني،ص٢٩.

القدماء:العدول، والغرابة، والتّغيير، والتّخييل، والكذب،والتّجوز، وإعمال الحيلة، ومنافرة العادة"[1].

"ومما لا شك فيه أنّ هذه المصطلحات قد استوعبت بشكل أو بآخر مفهوم الانزياح الّذي قامت عليه الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة"[2].

ويؤكد أحمد الخرشة في النّهاية "أنّ ما جاء به المحدثون من توضيح للمصطلح بأنّه خرق لقانون اللّغة وخروج عن المعيار، هو ما جاء به عبد القاهر الجرجانيّ وغيره من القدماء، والفرق بالتّسمية من عدول واتساع إلى انزياح وانحراف ليس فرقا جوهريّا يمسّ صلب الموضوع، لكن يمكن القول إنّ المحدثين تناولوا هذا المصطلح بالدّراسة والنّقد بمنهجيّة أكثر تطورا وأكثر اتساعا وشمولا مما عرفه القدماء"[3].

إذن القدماء عرفوا مفهوم الانزياح وعملوا على دراسته وأقرّوا بأهميته بالنّسبة للشّعر، ويقرّ بهذه الحقيقة أحمد بوزيان، يقول: "وهكذا تعامل النّقد القديم مع ظاهرة الانزياح بوصفه إمكان لا ينضب من جهة، وبصفها طاقة اللّغة الشّعريّة من جهة ثانية، وعلى أنّها عامل جماليّ في النّصّ من جهة ثالثة. وكان ذلك تمظهر من خلال مباحث الإعجاز والمجاز والشّعريّة، بوصفها مجالات تبحث في اللّغة من خلال المعيار وما يفارقها، فكان المجاز مظهرا لاتساع اللّغة العربيّة، ومتنفسا للشّاعر، مظهرا للفرادة والتّمايز والإبداع"[1].

و خرج أحمد الخطيب في بحثه الموسوم "الانزياح الشّعريّ عند المتنبي" بنتيجة هي نفسها الّتي أقرّها أحمد بوزيان، ومفادها أنّ نقادنا القدامى وإن لم يسموا الأشياء بسمياتها، وهذا ليس

---

([1])الربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص٦٥.

([2])الخرشة: أسلوبية الانزياح في النص القرآني،ص٣٠

([3])نفسه ،ص٣٠.

([1])بوزيان الانزياح ، ص١١٧.

مطلوبا منهم على حد رأيه "فإنهم قد عرفوا انزياح اللّغة الشّعريّة، وتطرقوا إلى أهم عناصرها، وسوغوا للشّعر هذا الانزياح اعتمادا على معرفتهم الدّقيقة باللّغة الشّعريّة، فأقاموا فارقا بين الفصيح وغيره، وبين الخطابة والشّعر، وبحثوا في الضّرورة الشّعريّة،ولم يفته التّفريق بين الشّعر والنّظم، وبين اللّغة الشّعريّة واللّغة العلميّة، وتشكل هذه العناصر عماد نظرية الانزياح الشّعريّة"[١].

إن ما شاع عند القدامى بمصطلح الضّرورة الشّعريّة الخاص بالشّعر يعتبر مظهرا من مظاهر الخروج عن المألوف والقواعد الثّابتة؛ لذلك راح كثير من الباحثين يدرسونه في محاولة للتّقريب بينه وبين مفهوم الانزياح الحديث.

فقد كانت نظرة القدامى للانزياح على أنّه رخصة لا خير فيها [٢]، وعند آخرين خطأ أو غلط أو عيب أو قبيح[٣] أو قبيحة[٤].

أمّا ابن جني فقد كانت له نظرة مختلفة للضّرورة الشّعريّة فهو يرى أنّ الشّاعر يرتكب الضّرورة غير مضطر بل مختار لها، قادر على تركها[١]، يقول: "فمتى رأيت الشّاعر قد ارتكب مثل هذه الضّرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أنّ ذلك على ما جَشِمه منه...، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختيار الوجه النّاطق بفصاحته"[٢].

وهذا الكلام يأتي تأكيدا لكلام الخليل حول الضّرورة الشّعرية: "بأنّ الشّعراء هم أمراء

---

([١])الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي،ص٥٤.

([٢])ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ٢/ ٢٦٩

([٣])ابن فارس(ت ٣٩٥هـ):ذم الخطأ في الشعر، تحقيق:رمضان عبد التواب،(د.ط)، مكتبة الخانجي، مصر،١٩٨٠م، ص٢١و ص٢٣.

([٤])أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص١٥٠ .

([١]) ينظر: ابن جني:الخصائص ،٢/ ٨١- ٢/١٦٥-١٧٧/٢-٢٩٧/٢- ٤٩٦/٢.

([٢])نفسه، ٢/ ١٦٥.

الكلام يصرفونه أنّى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم في إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللّفظ وتعقيده... فيحتج بهم ولا يحتج عليهم"[١].

ثم يأتي المتنبي ليؤكد ما ذهب إليه الخليل، يقول: "قد يجوز للشّاعر من الكلام مالا يجوز لغيره، لا للّاضطرار إليه، ولكن للّاتساع فيه واتفاق أهله عليه، فيحذفون ويزيدون"[٢].

ويرى القرطاجنيّ أنّ الشّعراء لا يقولون شيئا إلا ولهم به وجه من الصّحة، لذا يجب تأويل كلامهم على وجوه من الصحة وعدم تخطئتهم[٣].

بينما كان لبعض النّحاة موقفا مغايرا للموقف السّابق، فقد وقفوا للشّعراء بالمرصاد يحصون عليهم خروجهم عن القواعد الثّابتة ويطالبونهم بالتّعديل والتّصويب، "وإذا رحنا نستقصي الخلاف الّذي نشأ بين الشّعراء والنّحاة فإنّنا واجدون غير قليل من الانتقادات والرّدود على الانتقادات، وكأنّ الصّراع قائم فعلا بين اللّغة الشّعريّة الّتي ترفض التّقعيد، وتسوغ لنفسها الانزياح عن القواعد الّتي تريد أن تكبح جماحها، والقواعد النّحويّة الّتي تريد الحدّ من هذه الجماح"[١].

سار كلّ من النّحاة والبلاغيين في اتجاهين متضادين "إذا كان النّحاة واللّغويين قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي المتمثل في جملة القواعد الّتي قاسوا عليها الكلام، فإنّ البلاغيين ساروا في اتجاه أخر حيث أقاموا مباحثهم على أساس (العدول) عن هذه المثالية و(الانحراف) عنها في الأداء الفنيّ، وليس معنى هذا إنكار البلاغيين للمستوى المثاليّ الّذي أقامه

---

([١])القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص١٤٣.

([٢])القاضي الجرجاني؛ علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، مصطفى البابي الحلبي، مصر،(د.ت)،ص٤٥٠.

([٣])القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٤٤.

([١])الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي،ص٤٥.

النّحاة واللّغويون بل إنّ ذلك يؤكد إدراكهم لتحققه بحيث جعلوه الخلفية الوهمية وراء الصّياغة"[١].

"وقد وصل هذا الخلاف إلى الذّروة حين انتقل السّجال إلى الضّرورة الشّعريّة، وهي الّتي تقبل من الشّاعر خرق القواعد النّحوية لدوافع فنيّة"[٢].

"إنّ كبار النّحاة كانوا يتفهمون خصوصية اللّغة الشّعريّة، ويتسامحون بانحرافها وخروجها على القاعدة"[٣]، ويرى الأخفش الأوسط سعيد بن مسعدة "أنّ الشّاعر يجوز له في كلامه وشعره ما لا يجوز لغير الشّاعر في كلامه"[٤]. بينما وقف نحاة آخرون يعترضون على الشّعراء "يروى أنّ الفرزدق لما مدح يزيد بن عبد الملك بقصيدة يقول فيها:

مستقبلين شمال الشّام تضربنا ... بحاصب كنديف القطن منثور

على عمائمنا يلقى، وأرحلنا ... على زواحف تزجى، مخها رِير

فقال له عبد الله بن أبيّ أسحق : أسأت، موضعها رفع، وإن رفعت أقويت، إنّما هو "مخها ريرُ" وكذلك قياس النّحو"[١]. فغضب الفرزدق وهجاه ببيت تعمد فيه اللّحن، يقول فيه:

---

([١])عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص٢٦٩

([٢])الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي، ،ص٤٥

([٣])نفسه ،ص٤٦

([٤])الحندود؛ إبراهيم بن صالح: الضرورة الشعرية ومفهومها لدى النحويين دراسة على ألفية بن مالك، (د.ط)، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة،٢٠٠١م ،ص ٤٠٧ ، ينظر مزيدا من آراء النحاة حول موقفهم من الضرورة الشعرية الحندود: الضرورة الشعرية.

([١])الجمحي؛ ابن سلام: طبقات فحول الشعراء،تحقيق: محمود شاكر، (د.ط)،دار المدني، جدة،(د.ت)، ١ /١٧، ينظر: السيرافي، أبو سعيد الحسن(ت٣٨٥هـ): شرح أبيات سيبويه، تحقيق: محمد علي الريح هاشم،(د.ط)،القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،**١٩٧٤م** ، ٢/ ٢٧١.

فلو كان عبد الله مولى هجوته ... ولكن عبد الله مولى مواليا[1].

ويتعمد الفرزدق أن يقول: مولى مواليا، بدلًا من "مولى موالٍ"

ويظهر أنّ الضّرورة الشّعريّة لا تعد عجزا ولا قصورا من الشّاعر، فالشّاعر قادر على الإتيان بلفظ يوافق القواعد الثّابتة، لكن البيت الشّعريّ وقريحة الشّاعر وإلهامه يأبى إلّا هذه اللّفظة، وإن كانت خارجة عن القواعد الثّابتة والمألوفة.

- **جمالية الانزياح**

أمّا عن جماليات الانزياح وقيمته الفنيّة، فالانزياح كأسلوب فنيّ ودلاليّ، له دور كبير في إضفاء الجمال والرّونق على النّصّ، وإظهار قدرات الشّاعر الإبداعيّة، فمهمة الانزياح الأولى هي تحقيق جماليّة النّصّ، يقول رومان ياكبسون متحدثا عن انحراف النّصّ "لتأتي أولى وظائف الشّعريّة في البحث عن انحراف النّصّ عن مساره العادي لتحقيق وظيفة جماليّة"[2].

ويرى فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) "أنّ الانزياحات الّتي يقدمها النّصّ والّتي يسميها (بمواقع اللّاتحديد) شرط ضروريّ لتحقيق جماليته"[1].

ويذهب محمّد عزام مذهب رومان ياكبسون في نظرته لوظيفة الانزياح، يقول "الواقع أنّ محاولة تصور الأسلوب كانحراف عن قاعدة خارجة عن النّصّ، هو ابتعاد متعمد من قبل المؤلف

---

([1])عبد الله بن أبي إسحق الحضرمي هو مولى الحضرمي، وبنو الحضرمي حلفاء بني عبد شمس بن عبد مناف، فهو مولى مولىً.ينظر: السيرافي(ت ٣٨٥هـ): شرح أبيات سيبويه، ٢/ ٢٧١.وينظر مزيد من الضرورات الشعرية:ابن فارس(ت ٣٩٥هـ):ذم الخطأ في الشعر.

([2])جاد: نظرية المصطلح النقدي، ص٢٧٤.

([1])وهابي: نظرية الانزياح الشعري، ص٨٨-٨٩.

لتحقيق أغراض جماليّة"[١].

"كما أنّ التّأكيدات المختلفة على أهمية مراقبة الانحرافات تأتي من القناعة بكونها ظاهرة أسلوبيّة عن طريقها يمكن استخلاص الظّواهر الفنيّة للّأداء التّركيبيّ، والوصول إلى نتائج محددة، وذلك برصد كيفية تركيب الأداء ونظام التّرتيب اللّغوي للجمل، ومدى التّسلسل والتّتابع أو طريقة التّشابك بينها، وما يؤدي إليه ذلك من معطيات جماليّة، أو دلالات وجدانيّة أو إبانات عن مشاعر خبيئة"[٢].

و الانزياح يكشف عن موهبة الشّاعر، يقول حني عبد اللّطيف "كما يحيلنا الانزياح – العدول– إلى كشف موهبة الشّاعر الّتي تتمثل في قدرته على الكشف عن الدّهشة والمفاجأة وهذا يغذي النّصّ بجماليات متعددة"[٣]، فـ"الانحراف إذن هو أسلوب شعريّ يميز الجملة الشّعريّة، ويمنحها فنيّة خاصّة ومزيّة لا يمكن لجملة أخرى أن تشترك فيها معها"[٤].

بينما يرى محمّد عبد المطلب أنّ الانزياح ليس هو وحده من يستأثر بالقيمة الجماليّة، فهو يرى أنّ "الانحراف منبه أسلوبيّ يثير المتلقّي، ويرفع من درجة يقظته، ولكنه لا يستأثر بالطّاقة التّأثيرية والقيمة الجماليّة وحده،"بل إنّ دراسة الأسلوب الجاري على النّسق المألوف قد يبهرنا أحيانا أكثر مما يبهرنا النّوع الأول؛ ولذا يجب أن نتحرى في الصّياغة ما فيها من منبهات تعبيريّة، لها

---

([١])عزام:الأسلوبية منهجا نقديا ،ص٥٣.

([٢])عيد:البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ،ص١٤٨.

([٣])حني: جمالية الانزياح الاستعاري ، ص٢٨٠.

([٤])حمر العين :شعرية الانزياح،ص٨٥.

طبيعة جماليّة من ناحية، ولها استمراريّة من جهة أخرى"[١].

"فالانزياح إذن يولد جزءا من عملية التّواصل الجماليّة الّتي تعوّد على ذائقتها المتلقّي العربي؛ لأنّ الانزياح يكنز طاقات إبداعيّة متجددة لا تقولها اللّغة المعياريّة[٢].

إن جمالية الانزياح تتحقق من خلال استعمال المبدع لنوعين من الانزياح هما الانزياح الاستبداليّ وهو ما يتعلق بالمادة اللّغوية والانزياح التّركيبيّ وهم ما يتعلق بالسّياق، والنّوع الأول يعتمد على الاستعارة المفردة، يقول صلاح فضل عن هذا النّوع من الانزياح بأنّه " مجال التّعبيرات المجازية التّصويريّة من تشبيه واستعارة وغيرها"[٣] وهو ما يعرف عند كوهن (Cohen) بـ"خرق قانون اللّغة" فالاستعارة " تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه"[٤] فهي خروج عن المعنى الأصلي المألوف، يقول صلاح فضل : "الانحراف الاستبداليّ يخرج على قواعد الاختيار للرموز اللّغوية كمثل وضع الفرد مكان الجمع أو الصّفة مكان الاسم أو اللّفظ الغريب بدل المألوف"[٥]

أما النّوع الثّاني للّانزياح فهو الانزياح التّركيبيّ، وهو انزياح يحدث نتيجة ارتباط وتركيب الكلمات بعضها مع بعض في سياقها التي ترد فيه، فالتركيب في الكلام العادي يختلف عنه في اللّغة الأدبيّة أو الجملة الشّعريّة، ففي الثّاني لا بدّ أن يؤدي التّركيب قيمة جماليّة ذات تأثير بالقارئ. إنّ الانزياحات التّركيبيّة في الفن الشّعريّ تتمثل أكثر شيء في التّقديم والتّأخير، ومن

---

(١)عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية،ص١٩١.

(٢)بوزيان: شعرية الانزياح ، ص١١١.

(٣) فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءات،ص١١٩.

(٤) ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص١١١.

(٥) فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص٢١٢.

المعروف أنّ في كلّ لغة بنيات نحويّة عامّة ومطردة، وعليها يسير الكلام[١] وهذا النّوع من الانزياحات التّركيبيّة أعني التّقديم والتّأخير وثيق الصّلة بالقواعد النّحويّة وهو ما أطلق عليه كوهن (Cohen) " الانزياح النّحويّ"[٢] ومن الانزياحات التّركيبيّة أيضا الحذف والإضافة وهما يلاحظان كثيرا في الشّعر، وهما لا يحققان قيمتهما الانزياحيّة إلّا إذا حققا مفاجأة وغرابة لدى القارئ وحملا قيمة جماليّة[٣]. ولا يقف الانزياح التّركيبيّ عن التّقديم والتّأخير والحذف والإضافة، وإنّما يتحقق الانزياح التّركيبيّ أيضا في الذّكر والتّعريف والتّنكير والاعتراض والالتفات وغيرها من صور الانزياح التّركيبيّ الّتي لها أثر في إثراء النّصّ الشّعريّ.

ولا يمكن الفصل بين النوعين من الانزياح، فالانزياح الاستبداليّ لا بدّ أن يترتب عليه انزياح تركيبيّ، يقول صلاح فضل :" لا يمكن الفصل القاطع بين الإنحرافات السّياقية والاستبدالية، ولا يمكن الإصرار عليه في التّحليل الأسلوبيّ . فالانحراف الاستبداليّ في وضع الفرد مكان الجمع مثلاً لابدّ أن يترتب عليه انحراف تركيبيّ يتصل بضرورة التّوافق في العدد بين أطراف الجملة"[٤].

## - الانزياح دراسة تطبيقيّة على قصيدة (ڤيتو على نون النسوة)[٥]

### - دراسة العنوان

يعدّ العنوان نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية ورمزية وأيقونية... وهو كالنص، أفق سيميائي قد يصغر القارئ عن الصعود إليه،وقد يتعالى هو عن النزول لأي قارئ. وسيميائيته تتبع من كونه

---

(١) ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ص١٢٠.

(٢) نفسه ،ص١٢٢.

(٣) نفسه،ص١٢٥.

(٤) فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءات،ص٢١٢.

(٥) الصباح: ديوان فتافيت امرأة، ص١٠

يجسد اقتصادا لغويا يحتاج إلى قارئ أو متلقٍ ثقف يستطيع فهمه[1].

إنّ العنوان من أهم ما اهتمت به الدّراسات السّيميائيّة الحديثة تحت باب علم العنونة(Titrology)؛ ولذلك فقد ذهب بعض النقاد إلى دراسة العنوان، وأولوه عناية خاصّة قصد البحث عن أسراره، وعلاقته بمكنونات القصيدة.

وإذا ما تفحصنا العنوان الّذي اختارته الشّاعرة لقصيدتها الموسومة بـ(ڤيتو على نون النسوة) نلحظ ذلك الانزياح الأسلوبي في العنوان، ويتمثّل هذا الانزياح اللّغوي في اختيارها الكلمة المعربة "ڤيتو"، التي تُستخدم كلفظة دالة على الاعتراض على قرار بحيث يمنع تنفيذه، وأكثر ما تستخدم هذه اللّفظة في أروقة الأمم المتحدة للتّعبير عن قوة المنع والرفض، فيتبين للقارئ مدى اعتراض الشّاعرة ورفضها القويّ للتقاليد البدويّة الّتي تقف ضد حريّة المرأة في التّفكير والمشاركة مع الرجل في صناعة الحياة وبنائها، فهذا العنوان يعكس رغبة الشّاعرة في إيصال صوتها المعارض للتّقاليد البدويّة للعالم . ومن خلال الانزياح اللّغوي عن الكلمة العربيّة إلى الكلمة المعربة.

كما نجد الانزياح اللّغوي في عبارة "نون النّسوة" وهي علامة تلحق الفعل الخاص بمجموعة النّساء، فالشّاعرة تريد أن تعبر عن إصرارها في مشاركة المرأة في بناء المجتمع من خلال الأفعال، فهي لم تستخدم عبارة "ڤيتو على الألف والتاء" أو "ڤيتو على جمع المؤنث السالم" لأنّ القبيلة لا تعترض على شخص المرأة، وإنّما تعترض على أفعالها الّتي يمكن أن تمارسها في مجتمع القبيلة الذّكوريّ؛ لذلك جاءت في العنوان بعبارة " نون النّسوة" لأنّها مختصة بالاقتران بالأفعال الأنثويّة، ودالة على صوت الذات الأنثويّة.

---

(1) قطّوس؛ بسام: سيمياء العنوان،طبع بدعم وزارة الثقافة، دار البهجة،٢٠٠٢م،ص٦.

ويمكن من خلال عنوان القصيدة أيضا ملاحظة انزياح آخر، والّذي يمكن أن نطلق عليه الانزياح الاجتماعيّ، وهو انزياح عن الثّوابت والأعراف والتّقاليد البدويّة لمجتمع الشّاعرة، إنّ هذه القصيدة ثورة على الموروث القبليّ الذيّ يقف في وجه المرأة، سالبا لها وجودها في الحياة كعنصر يمكن أن يكون له دور رياديّ وفعال في المجتمع إلى جانب الرجل، إنّ هذا الموروث القبليّ يعتبر المرأة عورة لا يمكن أن تظهر في المجتمع، ولا أن يخرج صوتها أبعد من حجرة غرفة نومها، فهي حبيسة الدّار والأفكار، فهو محرم عليها أن تعبر عن ذاتها حتّى في الكتابة، والشّاعرة البّدوية الثّائرة ترفض كلّ هذه التّقاليد البدويّة الّتي تحرم على المرأة أن تكون عنصرا من عناصر بناء المجتمع. إنّ العنوان كما هو ظاهر يلعب دورا مهماً في شدّ انتباه القارئ إلى الرّسالة الّتي تريد الشّاعرة إيصالها إليه.

- **الانزياح الاستبدالي**

إنّ هذا النّوع من الانزياح هو تلاعب باللّغة حيث ينشأ المبدع بين الكلمات المألوفة علاقات جديدة تضفي معاني جديدة على المعنى المعجميّ، يفجر من خلالها المبدع المعنى ويفاجئ القارئ، ويعمل على انفتاح النّصّ الشّعريّ على أفق جديدة، إنّ هذا الابداع والخلق الجديد للكلمات والعبارات والصّور الشّعريّة تصنعه قدرة الشّاعر على استخدام التّشبيه والاستعارة والكناية، وهذه الوسائل المستخدمة في صناعة الصّور الشّعريّة والكلمات هي في حقيقة الأمر انزياح لغوي عن المعنى الأصليّ إلى معنى مجازيّ جديد غير مألوف. وقد تمثلت الشّاعرة في قصيدتها لهذه النّوع من الانزياح من خلال الأساليب البلاغيّة المتمثلة بالتّشبيه والاستعارة والكناية.

تقول سعاد الصّباح:

وإنَّ الصَّلاة أمامَ الحروفِ .. حَرَامٌ

وهنا يلاحظ الانزياح اللّغوي في قول الشّاعرة، فهي تفاجئ القارئ بهذا الانزياح الأسلوبيّ، إذ تعدل الشّاعرة عن الأصل فيما يختص بقضية الصّلاة وهي المتعبد به لرب العالمين، وهو مصطلح دينيّ، فيبدو أنّ القضية الّتي تطرحها الشّاعرة مخالفة لأصلها، فنحن لا نعرف صلاة إلّا أمام يديّ الله، أمّا صلاة أمام الحروف فهذا ما فاجأت به الشّاعرة القارئ، فقد جعلت من الحروف وهي المادة الأوليّة للكتابة شيء مقدس لتعلي من شأنها وتعظمها، إنّ الشّاعرة تنقل الصّلاة من سياقها وهو العبادة إلى سياق آخر، وهو عدول واضح عن أصل استعمال اللّفظ من المعجم الدّينيّ إلى المعجم الشّعريّ، فقد أقامت الشّاعرة علاقات جديدة بين الصّلاة والحروف الّتي جعلتها في منزلة مقدسة، وهذا العلاقة الجديدة بين الألفاظ وتقديمها بهذه الصورة ما يصدم القارئ ويدهشه.

وتقول سعاد الصّباح:

وإنْ صَلَبُوني . . فشُكْراً لَهُمْ

لقد جعلوني بصَفِّ المسيحْ . . .

وتستخدم الشّاعرة أسلوب التّناص عندما تستعير من الإنجيل شخصية المسيح عليه السّلام، وقصة صلبه وهي قصة قديمة في حدوثها؛ لكنها ما زالت حاضرة في أذهان كلّ من المسلمين والنّصارى. وأرادت الشّاعرة من استحضار قصة صلب المسيح عليه السّلام، لتعبر عن استعدادها للتّضحية بنفسها في سبيل تغيير نظرة المجتمع للمرأة البدوية، وإن كان سيصير مصيرها إلى ما صار إليه المسيح من صلب – بحسب اعتقاد النّصارى – وفي هذه الحالة تشكر الشّاعرة من سيصلبونها ويقتلونها؛ لأنّها ستكون في صف الحق، الّذين ضحوا بحياتهم من أجل تغيير المجتمع. إنّ توظيف الشّاعرة لشخصية المسيح لا يكون إلّا تعبيرا عن قوة التّحدي، وعن الاستعداد للتّضحية في سبيل الوصول للهدف المنشود.

وتقول سعاد الصّباح:

وهاأَنَذا..

وفي النّهاية تختم قصيدتها بقولها:

وأنَّي أنا الباقِيهْ . . .

يلاحظ هنا الوظيفة التّعبيريّة في الضّمير" الأنا" وهي تعد من مفاتيح التّحليل الأسلوبيّ. إن استخدام الضّمير"الأنا" هنا تعبير عن الذّات وإبراز لها في ظل سلطة الرّجل في القبيلة، وهي تعبير عن تحدي الذّات الأنثويّة لكلّ الأفكار المتخلفة الّتي تسيطر على التّفكير القبليّ بشأن المرأة، فهي بالرغم من كلّ التهديدات الّتي وجهت إليها بعدم خرق العادات والتّقاليد القبليّة، ومحاولة القبيلة منع الشّاعرة من التّعبير عن ذاتها ولو بالكتابة. لكن الشّاعرة ذاتها برزت متحدية للعادات القبليّة بخرقها كلّ ما هو ممنوع في القبيلة من خلال استخدامها " الأنا" الأنثويّة.

## - الانزياح الاستبداليّ والصّور الشّعريّة:

**أولا: التّشبيه:**

أمّا التّشبيه فإنّه يقع كما أسلفت ضمن دائرة الانزياح الاستبداليّ، وقد حظي بعناية النّقاد والبلاغيين القدماء لما فيه من إمكانيات هائلة لتقريب الصّور والمعاني وتجسيدها في صور حيّة تدب فيها الحياة. والتّشبيه عند الشّاعرة هو ليس مجرد عقد مقارنة وتماثل بين صورتين، وإنّما ظهر التّشبيه عندها لإبراز القضية الّتي تطرحها وإبراز موقفها وموقف القبيلة منها أيضا.

تقول سعاد الصّباح:

وإنَّ الكِتابةَ بَحْرٌ عميقُ المياهِ

فلا تَغْرَقي. .

صورت الشّاعرة الكتابة ببحر عميق في قاعه الخطورة والتّهلكة، ويحذرها المتمسكون بالموروث القبليّ من أن تغرق فيه، فلا يجب عليها أن تكتب فهو من اختصاص الرّجال، لكن الشّاعرة المتحدية للموروث القبليّ تمارس فعل الكتابة ومع هذا لم يصبها أذى ولا غرق.

وتقول سعاد الصّباح:

إنَّ الأدبياتِ نوعٌ غريبٌ

من العُشْبِ ... ترفُضُهُ الباديهْ

صورت الشّاعرة الأدبيات اللّواتي يظهرنّ في مجتمع البادية، واللّواتي يرفضهنّ المجتمع القبليّ الذّكوريّ، ولا يسمح بظهور المرأة الشّاعرة، والمرأة المشاركة في صناعة الحياة، بعشب غريب يظهر في الأرض فترفضه البادية ولا تتقبله.

**ثانيا: الاستعارة:**

ومما يقع في دائرة الانزياح الاستبداليّ الاستعارة، فالاستعارة نمط من أنماط العدول الأسلوبيّ، فهي تخرج عن اللّغة المعقولة إلى لغة أخرى خياليّة غير مألوفة، فالصّورة الاستعاريّة تعكس أحاسيس الشّاعر وانفعالاته، وتعمل على إحداث عنصر المفاجأة في المتلقّي.

تقول سعاد الصّباح:

إنّي كَسَرْتُ بِشِعْري  جِدَارَ الفَضِيلَهْ.

صورت الشّاعرة شعرها بأداة حادة هدمت به الأعراف والتّقاليد القبليّة الّتي تحرم على المرأة التّعبير عن ذاتها، والّتي صورتها بجدار متماسك، قامت هي على هدمه. فشعرها في نظر القبيلة أداة هدم وخراب، هدمت به الشّاعرة القيم والأخلاق القبليّة، بينما في نظر الشّاعرة أداة بناء، فلكي تبني بناء جديدا لا بدّ من هدم كلّ ما هو قديم وتسويته في الأرض؛ لتقيم على أنقاضه البناء الجديد.

وتقول سعاد الصّباح :

وإنّي اقْتَلَعْتُ جُذُورَ النِّفاقِ بشِعْري.

صورت الشّاعرة النّفاق في القبيلة بشجرة متجذرة في الأرض ممتدة الجذور، وصورت شعرها بأداة حادة استطاعت بواسطتها أن تقتلع شجرة  النّفاق. وهنا تبين الشّاعرة  ما للشّعر من دور في تطهير المجتمع وتخليصه من آفاته وأمراضه الاجتماعية.

فإنْ جَرَّحُوني. .

فأجملُ ما في الوجودِ غَزَالٌ جريحْ

صورت الشّاعرة نقد النّاس لها بخروجها عن التّقاليد والأعراف بآلة حادة وبسهام جرّحتها، وصورت نفسها بغزال جريح، هذه الصّورة تحمل في طياتها صورة الغزال المعروف برقته وحسنه وهو من الرّموز  المستخدمة في التّراث العربيّ بكثرة، لكن صورة الغزال هنا مختلفة، فهي تثير في

نفس القارئ الحزن والشّفقة على هذا الغزال الّذي أدت به سهام الكلام إلى جرحه وتجريحه، فتركوه ينزف وهم ينظرون إليه، وهذه الصّورة للغزال الجريح جعلتها الشّاعرة أجمل ما في الوجود. فقد جمعت في هذه الصورة بين الرّقة والألم، فتجد القارئ يتعاطف مع هذا الغزال الرّقيق الجريح ويثير في نفسه الشّفقة على ما آل إليه.

تقول سعاد الصّباح:

وإنَّ التي تكتُبُ الشِعْرَ. . .

ليَستْ سوى غانيهْ!!!

استطاعت الشّاعرة عن طريق الاستعارة أن تعبر عن نظرة المجتمع الدّونيّة للمرأة الشّاعرة أو عن المرأة الّتي تحاول أن تعبر عن ذاتها الأنثويّة في المجتمع الذّكوريّ.

**ثالثا: الكناية:**

ومما يدخل أيضا ضمن دائرة الانزياح الاستبداليّ الكناية؛و الكناية أيضا هي انزياح عن المستوى المعياريّ للغة إلى مستوى آخر مجازيّ، وفي الكناية يخفي الشّاعر ما يريد أن يعلمه للمتلقي بطريقة مباشرة، ويترك له التّوصل إلى المعنى المراد، مما يثير في نفسيّة المتلقّي الرّغبة في البحث عن المعنى المتستر وراء اللّغة، فيُعمل القارئ الذّهن ويكد في طلب المعنى، فإذا ما وصل إليه وناله كان أحلى وألذ.

تقول سعاد الصّباح:

وأَسْخَرُ ممّنْ يُريدونَ في عَصْرِ حَربِ الكَواكبِ.

وَأْدَ النّساءْ . .

تسخر الشّاعرة من القبيلة الّتي ما زالت في عصر التّطور تتمسك بأفكار الجاهليّة المتخلفة، وأشارت بقولها وأد النّساء إلى زمن الجاهليّة المتخلف بعقليته ونظرته إلى المرأة على أنّها عار يجب دفنها بالتراب. و استخدمت الشّاعرة الكناية لتعري هذا التّخلف وهذه النظرة السّلبيّة للمرأة في عصر التّطور وعصر العلم، وتقول أنّنا وصلنا في هذا العصر لكلّ هذه الاختراعات وما زالت نظرة القبيلة لكلّ امرأة مبدعة نظرة احتقار ورفض.

تقول سعاد الصّباح:

وحَطَّمْتُ عَصْرَ الصَّفيحْ

وأرفضُ أفكارَ عَصْرِ التَنَكْ

ومنطقَ عَصْرِ التَنَكْ

وهنا كناية عن عصر التّخلف وعصر الرّجعيّة، فالشّاعرة بشعرها تحاول التّخلص من هذا الزّمن المتخلف الّذي يعيش في العقل الذّكوريّ للقبيلة. فكنّت عن هذا الزّمن المتخلف بعصر الصّفيح ثم عاودت تأكيدها على رفضها لهذا العصر المتخلف بالكناية عنه بأنّه عصر التّنك.

وتقول سعاد الصّباح:

وأعْرفُ أنّ الرعُودَ ستمضي . . .

وأنَّ الزَّوابعَ تمضي . . .

وأنَّ الخفافيشَ تمضي. . .

إنّ الرّعود والزّوابع ما هي إلّا رمز وكناية استخدمتها الشّاعرة لتعبر عن زمن الاستبداد الذّكوريّ في المجتمع القبليّ ضد المرأة، كما أنّها أرادت بالخفافيش عصر الظّلام والجهل؛ فالخفافيش لا تعيش إلّا في الكهوف والعتمة، والانغلاق على نفسها كما هي القبيلة. وهنا تظافرت مجموعة من الصّور الكنائية لتعمق دلالة الانتصار وهزيمة التّخلف.

## - الانزياح التّركيبيّ النّحويّ.

والانزياح التّركيبيّ يقوم على ما قرره رومان ياكبسون من مبدإ قائم على محورين، محور استبداليّ قائم على الاختيار من بين متعدد، و محور تركيبيّ قائم على محور الآتيف لينتج شعريّة النّصّ. وقد وقفت على هذا النّوع من الانزياح على ظاهرة التّكرار والتّقديم والتّأخير، ودورها في خلق الدّلالات في النّصّ الشّعريّ.

### أولا: جمالية التّكرار

إنّ التّكرار من الوسائل الأسلوبيّة الّذي يمكن أن يؤدي دورا تعبيريّا واضحا، كما أنّ له دورا في رسم إيقاعيّة بنية القصيدة، فتكرار لفظة أو عبارة يوحي بسيطرة العنصر المتكرر على تفكير الشّاعر ومشاعره، ورغبته الأكيدة في التّأثير بالمتلقّي، فالتّكرار يقوم بوظيفة إيحائية، ويمكن أن ينقسم إلى تكرار كلمة أو عبارة أو لازمة.

**أ- تكرار الكلمة:**

استخدمت الشاعرة سعاد الصّباح هذا النوع من التّكرار في هذه القصيدة، مما أضفى عليها نوعا من الإيقاع الموسيقيّ، كما أنّه لعب دورا مهما في رسم الصّورة الشّعريّة وإيصال المعنى المراد

إلى المتلقّي، ومثال ذلك توظيفها لكلمة (كثيرا).

تقول سعاد الصّباح:

قَدْ شَرِبْتُ كثيراً

قَدْ كَتَبْتُ كثيراً

وهاأَنَذا قد عَشِقْتُ كثيراً . .

وهاأَنَذا قَدْ سَبَحْتُ كثيراً . .

إنّ تكرار كلمة " كثيرا" تمثّل بعدا بنائيا تعبر فيها الشّاعرة عن المعنى وتعمقه، فهي تعبر عن موقفها الرّافض للأعراف والتّقاليد البدويّة، إنّ التّكرار هنا ليس تكرارا بلا فائدة، وإنّما جاء ليشكل نسيجا بنائيّا عميق الدّلالة على مستوى النّصّ والرّؤيّة الّتي تنطلق منها الشّاعرة، وهي أنّها قد خرجت كثيرا عن عادات وتقاليد القبيلة الّتي تقف في وجه المرأة الّتي تريد أن تعبر عن ذاتها، ومع هذا الخروج على كثرته إلّا أنّها لم تصب بمكروه. ويبرز من خلال هذا التّكرار لكلمة كثيرا كيفية إصرار الشّاعرة وتحديها لأعراف القبيلة وتقاليدها ضد حرية المرأة.

وكررت الشّاعرة كلمة " تمضي" في نهاية كل سطر شعريّ من المقطع الآتي، تقول:

وأعْرِفُ أنّ الرعُودَ ستمضي . . .

وأنَّ الزَّوابعَ تمضي . . .

وأنَّ الخفافيشَ تمضي. . .

كررت الشّاعرة كلمة" تمضي" ففي الأولى جاءت مقترنة بحرف السّين الدّال على التّسويف

وأنّ كلّ هذه التّقاليد الخاطئة في المستقبل ستنتهي، ثم من خلال تكرارها لنفس الكلمة خالية من حرف السّين تأكد الشّاعرة على أنّ هذه العقلية الذّكوريّة تمضي الآن نحو الانتهاء، ثم تعيد مرة أخرى كلمة تمضي لتؤكد فكرتها وقناعاتها أنّ التّغيير يحدث الآن. إنّ هذا التّكرار لكلمة "تمضي" يكشف عن قناعة ورؤية الشّاعرة في التّغيير.

**ب-تكرار العبارة**

إنّ تكرار العبارة في النّصّ يؤدي دورا مهما في التّماسك النّصيّ، بالإضافة إلى دوره المعنويّ والنفسيّ، كما يؤدي إلى خلق أنساق تتفاعل فيما بينها لتحقق بنائيّة النّصّ ومعماريته.وقد كررت الشّاعرة عبارة "ها أنذا قد ... كثيرا" أربع مرات بتغيير في الفعل عند كلّ تكرار جديد، تقول سعاد الصّباح:

وهاأَنَذا

قَدْ شَرِبْتُ كثيراً

وهاأَنَذا..

قَدْ كَتَبْتُ كثيراً

وهاأَنَذا قد عَشِقْتُ كثيراً . .

وهاأَنَذا قَدْ سَبَحْتُ كثيراً . .

تشكل الشّاعرة بنية تكراريّة من خلال تكرارها لعبارة "ها أنذا قد ... كثيرا" لتشكل رابطا بين مقاطع القصيدة، كما لا نغفل ما لهذا التّكرار من دور إيقاعيّ يضفي على القصيدة نغما

خاصا، كما جاء هذا التّكرار لهذه العبارة معبرا عن انفعال الشّاعرة ضد كلّ هذا التّخلف القبليّ في نظرتهم للمرأة. ففي كلّ مقطع تَردّ الشّاعرة بهذه العبارة على تحذير القبيلة لها بالخروج على تقاليدها وأعرافها، وتأكد من خلال هذا التّكرار للعبارة أنّ التّحرر وتعبير المرأة عن ذاتها بالكتابة مثلها مثل الرّجل، وأنّ لها الحق في أن تمارس العشق والتّعبير، والّتي هي في نظر القبيلة حكرا على الرّجال، ومع أنّ الشّاعرة مارست كلّ ما هو في ظن القبيلة من المحرمات، ومع ذلك لم يصبها سوء أو مكروه.إنّ هذا النّوع من تكرار الجمل يعتبر سمة أسلوبيّة تفضي إلى تماسك النّصّ الشّعريّ.

ثم تكرر الشّاعرة عبارة "هذا صحيح" مرتين، تقول سعاد الصّباح:

إنّي كَسرْتُ رُخَامَةَ قبري . .

وهذا صحيحْ.

وإنِّي ذَبَحْتُ خَفافيشَ عَصْري. .

وهذا صحيحْ. .

تكرر الشّاعرة هذه العبارة بعدما قامت بأفعال مناهضة لفكر القبيلة وتقاليدها، فيظهر من خلال تّكرار هذه العبارة تحدي الشّاعرة لهذه الأعراف والتّقاليد المتخلفة، وتوحي إلى المتلقّي على قوة إصرار الشّاعرة على التّغيير العلنيّ دون خوف.

**ج- تكرار اللّازمة:**

استخدم أغلب الشّعراء قديما وحديثا ظاهر تكرار مجموعة من الكلمات أو إعادتها في أول كل مقطع شعريّ، إمّا بصورتها الحرفية، أو بصورة فيها تغيير طفيف.

ونجد أنّ الشّاعرة قد كررت الفعل المضارع " يقولون" في بداية كل مقطع شعريّ، وهو فعل من الأفعال الخمسة الدّال على جماعة الذّكور، فالشّاعرة أرادت بتكرارها الفعل التّأكيد على حقيقة نسبة هذه الأفعال المعبرة عن الجهل وسيطرة الذّكور على القبيلة وتهميشهم المرأة إلى الرّجال. فهذا التّكرار أسهم بشكل رائع في بنائيّة النّصّ وتماسكه. ويدلل هذا التّكرار للفعل المضارع على أنّ هذه العقلية الّتي تقف في وجه المرأة هي عقلية مستمرة ولن تتوقف، وسيبقى في هذا المجتمع جماعة تقف في وجه المرأة ولا تعترف بدورها البناء في صناعة الحاضر والمستقبل. و جاءت هذه اللّازمة لتقوم على تماسك النّصّ وتجعل منها ثنائيّة تقابليّة بين ما يقولون وبين تحدي الشّاعرة لهذه الأقوال.

د- **تكرار الصّيغة:**

إنّ تكرار الصّيغة في شعر سعاد الصّباح يعطي القصيدة نغمة موسيقيّة مميزة، تعمل معا على تقويّة المعنى وتثبيته في ذهن القارئ.

ومن الصّيغ الّتي كررتها الشّاعرة الفعل الماضي المتصل بضمير " تاء" الفاعل.

قَدْ شَرِبْتُ – قَدْ كَتَبْتُ – قَدْ عَشِقْتُ – قَدْ سَبَحْتُ – اقْتَلعْتُ – وحَطَّمْتُ.

إنّ اتصال الضّمير "التّاء" بالفعل الماضي يعبر عن تحقق الحدث وحصوله، فهو أصبح في منزلة الحقيقة الّتي لا يمكن للواقع إنكارها، فهذه الأفعال الماضية الّتي أسندت إلى "تاء" الفاعل تحمل في طياتها مكنونا فكريا يعبر عن التّحدي والوقوف في وجه العادات والتّقاليد القبليّة المتخلفة، الّتي ترفضها الشّاعرة وتحاول تغييرها، وقد قامت الشّاعرة بتثبيت هذا المعنى وتقويته عن طريق تكرار صيغته.

ومن صيغ التّكرار المستخدمة في القصيدة، استخدام الشّاعرة الأفعال الخمسة المتصلة بياء المؤنثة المخاطبة والمسبوقة بنهي أو تحذير.

فلا تَكْتُبـي – فلا تَقْرَبي – فلا تَنْطقي!!– فلا تَعْشَقي!!– فلا تَغْرَقي

و جاء الضّمير متصلا بالفعل المضارع ومسبوقا بنهي وفي فعل واحد مسبوقا بتحذير، لتأكيد الموقف الشّديد الّذي تنتهجه القبيلة من المرأة، في محاولة القبيلة إرهاب المرأة بنهيها عن التّمرد على تقاليد القبيلة وعاداتها، وقد أكدت الشّاعرة المعنى عن طريق تكرار الصّيغة.

إنّ هذا النّسق التّكراريّ للصّيغة المتماثلة خلق إيقاعا له رنة موسيقيّة، واستطاعت هذه الكلمات المتماثلة بالصّيغة وعن طريق تكرارها أنّ تشكل مع بعضها البعض إيقاعا موسيقيّا، استطاعت الشّاعرة من خلالها أن تعكس حالة التّهديد والوعيد والرّفض من قبل المجتمع الذّكوريّ لفعل المرأة، فهي ممنوعة من كلّ شيء من الكتابة والنّطق والعشق، فهي محرمة على إناثهم حلال على ذكورهم.

**هـ– تكرار الاستفهام:**

تقول الشاعرة:

لماذا يكونُ غناءُ الذُكُورِ حَلالاً

ويُصْبِحُ صوتُ النّساءِ رَذيلهْ؟

لماذا؟

يُقيمونَ هذا الْجدارَ الخرافيَّ

بينَ الحُقُولِ وبينَ الشَجرْ

وبينَ الغُيُومِ وبينَ المَطَرْ

وما بينَ أُنثى الغزالِ ، وبينَ الذَكَرِ؟

ومَنْ قالَ: للشِعْرِ جِنْسٌ؟

وللنثرِ جِنْسٌ؟

وللفكر جِنْسٌ؟

ومَنْ قالَ إنَّ الطَّبيعةَ

ترفضُ صوتَ الطُّيورِ الْجميلَةْ؟

إنّ كلّ هذه التساؤولات وجهتها الشّاعرة لنفسها، مجرية حوارا داخليّا مستنكرة عليهم موقفهم من المرأة الشّاعرة. و شكل تكرار التّساؤل في هذا المقطع وإلحاح الشّاعرة على فكرتها من خلال البحث عن إجابات لتساؤلاتها. إنّ التّساؤل هنا خرج عن دلالته الطّلبية إلى دلالة أخرى هي الإنكار، إنّ هذا التّكرار يمنح القصيدة قوة هائلة في التّعبير عما يختلج الشّاعرة من أسئلة تبحث لها عن إجابات، فالشّاعرة من خلال استخدامها اسم الاستفهام "لماذا" تنكر على الآخرين وبشدة، ثم تستخدم اسم الاستفهام "من" متبوعة بكلمة" قال" لتزيد من قوة إنكارها لكل ما يقال.

**ثانيا: التّقديم والتّأخير:**

إنّ ظاهرة التّقديم والتّأخير تعتبر ملمحا من ملامح الانزياح التّركيبيّ في الشّعر العربيّ

المعاصر، فالعدول عن الأصل التّركيبيّ للجملة يكون مقصودا لأجل تشكيل دلالات شعريّة، فأيّ تغيير في التّركيب يكون نتيجة عن تغيير في التّفكير والّذي تجسده اللّغة، و أهم ملامح هذه الظاهرة الأسلوبيّة في هذه القصيدة في تقدم شبه الجملة الظّرفية والجار والمجرور، وقد جاء هذا التّقديم متكررا في مقطع واحد من القصيدة،

تقول سعاد الصباح:

وللنثرِ جِنْسٌ؟

وللفكر جِنْسٌ؟

ومَنْ قالَ: للشِعْرِ جِنْسٌ؟

إنّ غاية التّقديم والتّأخير هي تقديم الأهم ولفت انتباه المتلقّي إلى المتقدم، وبالآتي يصب المتلقّي تركيزه عليه. ونجد أنّ الشّاعرة سعاد الصّباح قد استخدمت هذا الملمح الأسلوبيّ في تقديمها الخبر شبه الجملة على المبتدأ النّكرة، وكأنّ الشّاعرة تنكر من خلال استخدامها المبتدأ النّكرة أن يكون للأدب أو الفكر جنس فاستبعدته من أن يكون أولا بالذّكر وبالفكر وأخرته وقدمت ما تريد قوله والتّعبير عنه والتّركيز عليه.

## الخاتمة

بعد هذه الرّحلة الشّاقة والممتعة في مختلف الأقاليم الشّعريّة الحداثيّة للشّاعرة سعاد الصّباح، وبعد النّهل من جماليات تلك القصائد ، والخوض في غمار شعرها الحداثيّ، والتّمتع بنسائم جماله، الّتي اتكأت فيه على آليات وأدوات أسلوبيّة مقصودة، استثمرتها في الارتقاء بشعرها إلى مستوى الشّعراء الكبار؛ وهي منهم، فاستفادت من الطّاقات الأسلوبيّة على جميع المستويات، وجاءت دراستنا لتكشف عن مستويين غاية في الأهمية، وهما المستوى الصّوتيّ والمستوى التّركيبيّ، بغية الكشف عن جماليات الأسلوب وتجلياته عند الشّاعرة سعاد الصّباح.

وتوصلت بعد ذلك إلى مجموعة من الخلاصات والنتائج آثرت عرضها على النّحو الآتي:

على مستوى التّمهيد عملت على التّتبع التّاريخي لنّشوء وتطور مفردة الأسلوبيّة، أمّا الفصل الأول فقد قمت بتحديد مفهوم الأسلوبية تحديدا واضحا، وذلك من خلال الاستئناس بأراء منظري الأسلوبية غربا كانوا أم عربا، والأسلوبية في كل ذلك لا تعدو أن تكون وسيلة لدراسة الأسلوب، بوصفه طريقة في الكتابة والإنشاء، وعليه فإنّ الأسلوبيّة هي علم دراسة مختلف الطّرق في الكتابة أو الإنشاء، بل هي دراسة علميّة لمختلف السمات أو الظواهر البارزة في عمل أدبي ما، ولما كانت الأسلوبية هي علم دراسة الأسلوب، فإنّ الأسلوب تحول إلى مادة أو موضوع للدراسة الأسلوبية، وتبقى مادة هذه الدراسة ماثلة في تلك الآليات والمستويات التي قمنا بتحديدها في عناصر جوهرية، تمثلت في أسلوبية البنى الصوتية والتركيبية والانزياح.

كشفت هذه الدّراسة عن التّفاعل الكبير بين المنهج الأسلوبيّ والنّص الشّعريّ، كما كشفت عن استجابة النّص الشّعريّ لآليات وأدوات التحليل الأسلوبيّ.

وقد يعود سر النّجاح في تطبيق آليات التّحليل الأسلوبيّ،على مثل هذه النّصوص الشّعريّة الحداثيّة إلى التّواشج العميق بين الأسلوبيّة وعلوم العربيّة الأخرى كـ. البلاغة والنّحو واللّغة وعلم العَروض، فقد تحولت المقاربة الأسلوبيّة إلى مقاربة دلاليّة ونقديّة ولغويّة، وهي مقاربة تستثمر عطاءات هذه العلوم لتفجير النّصّ الشّعريّ الحداثيّ تفجيرا جماليّا متميزا.

وعلى مستوى الفصل الثّاني: **أسلوبيّة البنى الصّوتيّة والإيقاعيّة الداخلية**، فقد شهدت القصائد الحداثية للشاعرة سعاد الصّباح تنوعا في أشكال التكرار، فالتّكرار في القصائد شمل تكرار الكلمة، والضمائر، والصيغة، والبداية، والعبارة، واللاّزمة، والأساليب اللّغوية من نداء واستفهام.

هذه الأنماط من التّكرارية جاءت مشحونة بشحنات حداثية دلت على معاني الرفض والحركة والتّجاوز والاختلاف والتّمرد والتّجديد.

لقد رافقت هذه الظّواهر الإيقاعيّة الدّاخليّة تجربة الشّاعرة الشّعريّة المضيئة، فكانت تلك النّغمات الدّاخلية والأصوات المتنوعة بمثابة صرخات وآهات معبرة عن روح الشّاعرة الّتي جسدها الإيقاع الصّوتي الدّاخلي، وإنّ دلّ هذا على شيء فإنّما يدل على خروج الشّاعرة عن نمطية الإيقاع التّقليدي، وهو مظهر من مظاهر الحداثة الشّعريّة.

كشفت الدّراسة عن أهمية التّوازي التّركيبيّ الصّوتيّ في النّصّ الشّعريّ عند سعاد الصّباح، إذ إنّه يلعب دورا بارزا في شدّ بنية النّصّ الشّعريّ وترابط مستوياته، فهو أداة مهمة في يد الشّاعر لما له من وظيفة مهمة في النّصّ الأدبيّ.

أمّا فيما يخص **أسلوبيّة البنى الصّوتيّة والإيقاعيّة الخارجية**، فمن خلال دراستي يتضح الآتي:

نظمت الشّاعرة قصائدها في الدّواوين المدروسة على البحور الشّعرية الصّافية وبصورة أقل من البحور الممزوجة، وهذا إن دل فإنّه يدل على التزام الشّاعرة بقواعد الشّعر الحر( التّفعيلة) وبمواكبة حركة التّجديد في الشّعر العربيّ وموسيقاه.

كشف الإحصاء لبحور الشّعر عند الشّاعرة سعاد الصّباح على احتلال بحر المتدارك المرتبة الأولى، وقد استطاعت الشّاعرة تطويع هذا البحر ليناسب تجربتها الشّعرية التي تنوعت بين أغراض شتى.

لم تلتزم الشّاعرة في أكثر قصائدها المدروسة بقافية واحدة وروي واحد في القصيدة الواحدة، وهذا يدل على تقلب واضطراب نفسيّة الشّاعرة، وهو تنوع يدل على مواكبة الشّاعرة لحركة التّجديد في القصيدة العربيّة الحداثيّة.

وبهذه المظاهر الإيقاعيّة الحداثيّة تكون الشّاعرة سعاد الصّباح قد حولت البنية الصّوتيّة والإيقاعيّة من دائرة التّقليد والثبات إلى دائرة الإبداع والتجديد .

وعلى مستوى الفصل الثالث **أسلوبيّة البنى التّركيبيّة النّحويّة**، فقد تم الاشتغال على مجمل البنى الإفراديّة والتّركيبيّة وأنواع الجمل وأشباه الجمل، من حيث بروزها أو تواترها في المدونة الشّعريّة للشاعرة سعاد الصّباح.

وقد دلّ الاستخدام المكثف للأسماء على السّكينة التي خيمت على نفسيّة الشّاعرة، فحدت من اضطرابها وتوترها، ويمثل ذلك نقطة انعطاف لنفسيّة الشّاعرة نحو الهدوء والاستقرار.

وقد عمل تكثيف الأفعال – في بعض المقاطع الشّعريّة للشّاعرة – على بث شيء من

الحركيّة، الّتي تتجلى في روح شاعريّة ثائرة ومتمردة عن الوضع الرّاهن، فكانت تلك الأفعال بمثابة الجسر الرّابط بين الشّاعرة والمتلقي في نقل أحاسيسها ومشاعرها الحزينة لجمهور القراء.

لقد شهدت الجملة تنوعا كبيرا في مدونة الشاعرة سعاد الصّباح منها: الجملة الحبرية: المؤكدة منها والمنفية، والجملة الإنشائية الطلبية كـ: جملة الأمر والنداء والاستفهام والنهي، وغير الطلبية( الافصاحية) كـ: جملة كم الخبرية، وجملة الترجي، وثالث هذه الأنواع الجملة الوظيفية المتمثلة في الجملة الحالية.

أمّا ما يخص الفصل الرّابع أسلوبيّة الانزياح، فقد نجم عن هذه الدراسة النظرية لأسلوبية الانزياح، ودراسة وتحليل قصيدة "ثيتو على نون النسوة" النتائج الآتية:

إن أغلب الأسلوبيين اختاروا الانزياح مصطلحا وفضلوه على بقية المصطلحات لما فيه من الحداثة التي تميزه عن المصطلحات التراثية؛ ولكن ليس معنى ذلك انفصاله عنها، فهذا المصطلح الحديث يتقاطع مع المصطلحات التراثية التي وردت تحت مفهوم الانزياح في كثير من القضايا، كما اختاروه أيضا لتميزه عن بعض المصطلحات الحديثة الخارجة عن الذوق العام للاستعمال كالشذوذ، والانحراف ... وغيرها مما يدور في فلك معناها. كما ناقشنا هذا المصطلح كمفهوم عند أعلام الأسلوبية الغربية والعربية واستعرضنا آراءهم بالمناقشة والتحليل.

ناقش هذه البحث تعدد المفهوم لمصطلح الانزياح، والذي يرجع إلى اختلاف ثقافة المترجم وإلى اللغة التي ترجم عنها كأحد الأسباب المهمة.

استعرض البحث نظرة علماء الأسلوبية إلى قيمة الانزياح الجمالية التي اختلفت في تقدير قيمته، فمنهم من رأى فيه أنه كل الأسلوب وسر الشاعرية، ومنهم من وقف منه موقف الحذر من

اتخاذه معيارا لجودة الشعر.

ناقش البحث قضية المعيار أيضا، وقد أقرّ أغلب الأسلوبين أن الانزياح خروج عن المعيار، لكن وجهات نظرهم تعددت في تحديد هذا المعيار.

وقسم البحث الانزياح كما هو معروف في الدراسات الأسلوبية إلى مستويين، مستوى استبداليّ ومستوى تركيبيّ، وقد وضح البحث مفهومهما وما يندرج تحتهما من صور عديدة، فتناولت جانبه التّطبيقيّ وحاولت إبراز دورهما الجمالي في شعريّة النّصّ عند الشّاعرة سعاد الصّباح. هذه هي أهم الخلاصات والنتائج التي توصلت إليها، من خلال دراستي لشعر الشّاعرة سعاد الصّباح .

أسأل الله العلي القدير الّذي علم الإنسان ما لا يعلم، وهو فوق كلّ عليم،أن أكون قد وفقت في هذا الجهد المتواضع، وكلّ عمل خاضع للنّقد والتّصويب، فما كان من صواب فمن الله، وما كان من خطأ فمن نفسيّ والشّيطان، فمن اجتهد وأصاب فله أجران، ومن اجتهد ولم يصب فله أجر واحد.

## ثبت المصادر والمراجع


١- إبراهيم؛ رجب عبد الجواد: موسيقى اللغة، ط١، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ،٢٠٠٣م.

٢- ابن الأثير؛ ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة،(د.ط)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،(د.ت).

٣- أدونيس؛ علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، ط١، دار الأداب، بيروت، ١٩٨٥م.

٤- إسماعيل _ _ _: التفسير النفسي للأدب،ط٤، مكتبة غريب،(د.ت).

٥- _ _ _: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، دار الفكر العربي،(د.ت).

٦- _ _ _: عز الدين :الأسس الجمالية في النقد العربي، ط٣، دار الفكر العربي،١٩٧٤م.

٧- ابن أبي الإصبع العدواني؛ عبد العظيم :تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن،تحقيق: الدكتور حفني محمد شرف،(د.ط)،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة التراث الإسلامي، القاهرة،١٩٦٣م.

٨- الأفغاني؛ سعيد بن محمد: الموجز في قواعد اللغة العربية،دار الفكر ،بيروت،٢٠٠٣م.

٩- أنيس؛ إبراهيم: موسيقى الشّعر، ط٢، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٢م

١٠- إيفانكوس؛ خوسيه ماريا بوثويلو : نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد،(د.ط)، مكتبة غريب،القاهرة،١٩٩٢م.

١١- بارت؛ رولان: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة،ط٢، دار الطليعة للطباعة والنشر،١٩٨٢م.

١٢- البدراوي؛ زهران : أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث،(د.ط)،دار المعارف،القاهرة(د.ت).

١٣- بليث؛ هنريش: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص،ترجمة: محمد العمري،(د.ط)،دار أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٩م.

١٤- بوخاتم؛ مولاي علي: مصطلحات النقد العربي السيماءوي؛ الإشكالية والأصول والإمتداد،(د.ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،٢٠٠٥م.

١٥- بودوخة؛ مسعود: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ط١، عالم الكتب الحديث،إربد ،٢٠١١م.

١٦- تشيتشرين: الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة:حياة شرارة ،(د.ط)، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،(د.ت).

١٧- جاحظ؛ عمرو بن بحر : الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون ،ط٢، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي، مصر، ١٩٦٥م.

١٨- _ _ _: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٧، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ٢٠٠٢م.

١٩- جاد ؛عزت محمد:نظرية المصطلح النقدي،(د.ط)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ،٢٠٠٢م.

٢٠- جان؛ كوهن؛: بنية اللغة الشعرية، ترجمة:محمد الوالي ومحمد العمري، ط١،دار توبقال للنشر،١٩٨٦م.

٢١- الجبر؛عثمان مصطفى: الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية والتطبيق،ط١،وزارة الثقافة،عمان، ٢٠٠٧م.

٢٢-

٢٣- جبر؛ محمد عبد الله:الأسلوب والنحو،ط١،دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع ،الإسكندرية،١٩٨٨م.

٢٤- الجرجاني؛ عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق:محمود شاكر، (د.ط)، طبعة المدني ،القاهرة،(د.ت).

٢٥- _ _ _: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٣، مطبعة المدني، القاهرة ،١٩٩٢م.

٢٦- الجمحي؛ ابن سلام: طبقات فحول الشعراء،تحقيق: محمود شاكر، (د.ط)،دار المدني، جدة،(د.ت).

٢٧- جمعة؛ محمد لطفي: الأسلوب والخطابة عند العرب والإفرنج،(د.ط)،عالم الكتب، ١٩٩٩م.

٢٨- ابن جني؛ أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق:عبد الحميد هنداوي، ط٣،دار الكتب العلمية، بيروت،٢٠٠٨م.

٢٩- جواد؛ إبراهيم عبد الله:الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، (د.ط)، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٦م.

٣٠- الجويني؛ مصطفى الصاوي: البيان فن الصورة، (د.ط)،دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٣م.

٣١- جيرو؛ بيير: الأسلوبية،ترجمة: منذر عياشي، ط٢، مركز الانتماء الحضاري للمراسلة والترجمة والنشر،١٩٩٤م.

٣٢- الحباشنة؛ محمود صابر:الأسلوبية والتداولية مداخل لتحليل الخطاب ، ط١،عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١١م.

٣٣- الحربي؛ فرحان بدري:الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب،ط١، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٣م.

٣٤- حسان؛ تمام :اللغة العربية معناها ومبناها، ط٥، عالم الكتب، ٢٠٠٦م.

٣٥- حسن؛ عباس: النحو الوافي: ط٣، دار المعارف ، مصر ١٩٦٩م.

٣٦- حمدان ؛ابتسام أحمد: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط١، دار القلم العربي، حلب،١٩٩٧م.

٣٧- حمداوي ؛ جميل: اتجاهات الأسلوبية ، ط١، ٢٠١٥م.

٣٨- حمر العين؛ خيرة: شعرية الانزياح،ط١، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، إربد ،٢٠٠١م.

٣٩- حندود؛ إبراهيم بن صالح: الضرورة الشعرية ومفهومها لدى النحويين دراسة على ألفية بن مالك، (د.ط)، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة ،٢٠٠١م

٤٠- أبو حيان الأندلسي: البحر المحيط في التفسير،تحقيق: صدقي محمد جميل،دار الفكر، بيروت،٢٠٠٠م.

٤١- أبو حيان التوحيدي؛ علي بن محمد: المقابسات، تحقيق: حسن السندوبي، ط٢، دار سعاد الصباح ، الكويت،١٩٩٢م.

٤٢- الخرشة، أحمد غالب: أسلوبية الانزياح في النص القرآني،ط١، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان،(د.ت).

٤٣- الخطيب؛ أحمد مبارك: الانزياح الشعري عند المتنبي،ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية،(د.ت).

٤٤- الخطيب التبريزي: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق: محمد عبده عزام ، ط٤، دار المعارف ،القاهرة،(د.ت).

٤٥- الخطيب التبريزي: كتاب القوافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسّاني حسن عبد الله، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٤م.

٤٦- خفاجة؛ محمد عبد المنعم وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، ط١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢م.

٤٧- خلوصي؛ صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية،ط٥،مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٧٧م.

٤٨- خليل؛إبراهيم: الأسلوبية ونظرية النص،ط١،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٩٧م.

٤٩- درويش؛أحمد: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث،(د.ط)، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٩٨م.

٥٠- ابن دريد؛ محمد بن الحسن: جمهرة اللغة، تحقيق:رمزي منير بعلبكي، ط١،دار العلم للملايين،بيروت، ١٩٨٧م.

٥١- ابن ذريل؛ عدنان: اللغة والأسلوب،ط٢، دار العلوم للطباعة والنشر، ٢٠٠٦م.

٥٢- _ _ _: النص والأسلوبية بين التظرية والتطبيق،(د.ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٠م.

٥٣- _ _ _: النقد و الأسلوبية بين النظرية والتطبيق ،(د.ط)، ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩م.

٥٤- الرازي؛ زين الدين:مختار الصحاح، تحقيق: يوسف الشيخ محمد،ط٥، المكتبة العصرية ، الدار النموذجية، بيروت، ١٩٩٩م.

٥٥- الربابعة؛ موسى: الأسلوبية مفهومها وتجلياتها،ط١، دار جرير للنشر والتوزيع،عمان،٢٠١٤م.

٥٦- _ _ _: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي،ط١، دار جرير للنشر والتوزيع،عمان، ٢٠١٠م. ريفاتير؛ ميكائيل: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد لحميداني،(د.ط)،منشورات دار سأل، المغرب،١٩٩٣م.

٥٧- زايد؛علي عشري:عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٥، مكتبة الآداب، القاهرة،٢٠٠٨م،

٥٨- الزرزموني، إبراهيم أمين: الصورة الفنية في شعر على الجارم،(د.ط)،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر،٢٠٠٠م.

٥٩- الزمخشري؛ جار الله: المفصل في صنعة الإعراب، تحقيق: علي بو ملحم،ط١، مكتبة الهلال،بيروت، ١٩٩٣م.

٦٠- _ _ _: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ط٣، دار الكتاب العربي، بيروت،١٩٨٧م.

٦١- الزهرة؛ شوقي علي:الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري دراسة مقارنة، (د.ط)،مكتبة الآداب، القاهرة،(د.ت).

٦٢- _ _ _: جذور الأسلوبية،(د.ط)، مكتبة الآداب، ١٩٩٧م.

٦٣- الزيات؛أحمد حسن: دفاع عن البلاغة،ط٢، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٧م.

٦٤- الزيدي؛ توفيق: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث،ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٤م.

٦٥- السامرئي؛ فاضل صالح :معاني النحو، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٠م.

٦٦- ساندیرس؛ فيلي: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، ط١، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٣م.

٦٧- السعدني؛ مصطفى: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،(د.ط)،منشأة المعارف، الاسكندرية،١٩٨٧م.

٦٨- سلطان؛ منير: بديع التراكيب في شعر أبي تمام ، الكلمة والجملة ، ط٤، منشأة المعارف، الإسكندرية ٢٠٠٢م،

٦٩- سلوم؛ تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط١، دار الحوار،سوريا، اللاذقية، ١٩٨٣م.

٧٠- سليمان؛ فتح الله أحمد: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، (د.ط)،مكتبة الآداب، ٢٠٠٤م.

٧١- ابن سنان الخفاجي؛ عبد الله بن محمد: سر الفصاحة، ط١،دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م.

٧٢- سيبويه؛ عمرو بن عثمان: الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون،ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة،١٩٨٨م.

٧٣- السيد؛ شفيع: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي،(د.ط)، دار الفكر العربي، القاهرة،١٩٨٦م

٧٤- ابن سيده؛ علي بن إسماعيل : المخصص، تحقيق: خليل إبراهيم جفال،ط١، دار إحياء التراث العربي ، بيروت، ١٩٩٦م.

٧٥- السيرافي، أبو سعيد الحسن: شرح أبيات سيبويه، تحقيق: محمد علي الريح هاشم،(د.ط)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ،١٩٧٤م.

٧٦- ابن سينا ، جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف،(د.ط)، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥٦م.

٧٧- الشايب؛ أحمد :الأسلوب:دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط١٢،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ٢٠٠٣م.

٧٨- شبلنر؛ برند: علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة:محمود جاد الرب، ط١، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧م.

٧٩- الشريف الرضي؛ محمد بن الحسين: ديوان الشريف الرضي، تحقيق: يوسف فرحات، ط١، دار الجيل ، بيروت، ١٩٩٥م.

٨٠- شريم؛جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية،(د.ط)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت، ١٩٨٤م.

٨١- الشيخ، عبد الشافي أحمد علي: ظاهرة التّكرار في القرآن الكريم، جامعة الأزهر، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، القاهرة،(د.ت).

٨٢- الشيخ؛ عبد الواحد حسن: البديع والتوازي، ط١، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، القاهرة ،١٩٩٩م.

٨٣- _ _ _: ديوان أمنية مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م.

٨٤- الصباح ؛ سعاد : ديوان إليك يا ولدي،ط٢، منشورات السلاسل، الكويت، ١٩٨٥م.

٨٥- _ _ _: ديوان فتافيت امرأة، ط١، منشورات أسفار، بغداد، ١٩٨٦م.

٨٦- _ _ _: في البدء كانت الأنثى، رياض الريس للكتب والنشر، لندن،١٩٨٨م.

٨٧- _ _ _: ديوان برقيات عاجلة إلى وطني، ط٤، دار سعاد الصّباح للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٩٠م.

٨٨- _ _ _: ديوان قصائد حب،ط١، دار سعاد الصباح،الكويت،١٩٩٢م.

٨٩- _ _ _: ديوان امرأة بلا سواحل، ط١، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ١٩٩٤م.

٩٠- _ _ _: ديوان خذني إلى حدود الشمس،ط٣، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٩٧م.

٩١- _ _ _: والورود .. تعرف الغضب،ط١،دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت،٢٠٠٥م.

٩٢- صبح؛ علي: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر،(د.ط)،المكتبة الأزهرية للتراث،١٩٩٦م.

٩٣- صمود؛ حمادي: التفكير البلاغي عند العرب،منشورات الجامعة التونسية، تونس،١٩٨١م.

٩٤- ضيف؛ شوقي النقد الأدبي، ط٦، دار المعارف، (د.ت).

٩٥- _ _ _: في النقد الأدبي، ط٩، دار المعارف، القاهرة ،١٩٦٢م

٩٦- ضيف؛أحمد شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي،ط١٢،دار المعارف، بمصر،(د.ت).

٩٧- الطرابلسي؛ محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات،(د.ط)،منشورات الجامعة التونسية،تونس،١٩٨١م.

٩٨- الطيب؛ عبد الله ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٣، الكويت، ١٩٨٩م.

٩٩- عاشور؛ فهد ناصر: التكرار في شعر محمود درويش، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،٢٠٠٤م.

١٠٠- العبابنة:سامي محمد:التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي الحديث في ضوء علم الأسلوب، ط١، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٧م.

١٠١- عباس؛ إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب،ط٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٣م.

١٠٢- عبد الرحمن؛ إبراهيم محمد: بناء القصيدة عند علي الجارم،ط١، دار اليقين للنشر والتوزيع،مصر، ٢٠٠٩م.

١٠٣- عبد الطيف؛ محمد حماسة:بناء الجملة العربية،(د.ط)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣م.

١٠٤- عبد المطلب؛ محمد: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط٢،دار المعارف،القاهرة، ١٩٩٥م.

١٠٥- _ _ _:قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني،ط١، مكتبة لبنان ناشرون،بيروت، ١٩٩٥م.

١٠٦- _ _ _: البلاغة والأسلوبية، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت،١٩٩٤م.

١٠٧- عبدالله؛ محمد حسن: قصائد حب من تراث العشق إلى جماليات الحداثة، بحث من كتاب: منارة على الخليج الشاعرة سعاد الصباح، المنتدى الثقافي المصري.

١٠٨- ولد عبدي؛ محمد: السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية،(د.ط)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،٢٠٠٩م.

١٠٩- عبيد؛ محمد صابر:القصيدة العربية الحديثة،ط٢، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٠م.

١١٠- عتيق؛ عبد العزيز: علم المعاني،ط١، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٩م.

١١١- عتيق؛عمر: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي شعر الأخطل نموذجا،ط١، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان،٢٠١٢م.

١١٢- أبو العدوس، يوسف: الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ط١، دار المسيرة للنشر والتوزيع،عمان، ٢٠٠٧م

١١٣- عزام؛محمد: الأسلوبة منهجا نقديا، ط١، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٩م.

١١٤- عزت؛علي: الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب،(د.ط)، شركة أبو الهول للنشر،١٩٩٦م.

١١٥- عصفور؛ جابر: مفهوم الشعر دارسات في التراث النقدي، (د.ط)،لجنة التأليف والتعريب و النشر، ١٩٩٥م.

١١٦- ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد،ط٢٠، دار التراث، القاهرة، ١٩٨٠م.

١١٧- عكاشة؛ محمود: التحليل اللغوي في ضوء علم الدّلالة، ط٢، دار النشر للجامعات، القاهرة،٢٠١١.

١١٨- العكبري؛ أبو البقاء عبد الله: شرح ديوان المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا،إبراهيم الأبياري،عبد الحفيظ شلبي، (د.ط)،دار المعرفة،بيروت، (د.ت).

١١٩- علي؛إبراهيم جابر:الأسلوبية الصوتية ،(د.ط)، أمواج للنشر والتوزيع،عمان،٢٠١٥م.

١٢٠- عمر؛أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة،ط١، عالم الكتب، ٢٠٠٨م.

١٢١- عيّاد؛؛ شكري محمد: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ط١ ، إنترناشيونال بريس، القاهرة، ١٩٨٨م.

١٢٢- _ _ _: مدخل إلى علم الأسلوب، ط٢، مكتبة الجيزة العامة ، القاهرة، ١٩٨٢م.

١٢٣- _ _ _:اتجاهات البحث الأسلوبي دراسات أسلوبية اختيار وترجمة وإضافة، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض،١٩٨٥م.

١٢٤- _ _ _: موسيقى الشعر العربي، ط٢، دار المعرفة ، القاهرة، ١٩٧٨م.

١٢٥- عياشي؛ منذر:الأسلوبية وتحليل الخطاب،ط١، مركز الإنماء الحضاري،٢٠٠٢م.

١٢٦- _ _ _: مقالات في الأسلوبية دراسة،(د.ط)،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،١٩٩٠م

١٢٧- عيد؛ رجاء: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،(د.ط)، منشأة معارف الإسكندرية،١٩٩٣م.

١٢٨- _ _ _: لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، (د.ط)،منشأة المعارف، الإسكندرية،١٩٨٥م.

١٢٩- الغرفي؛ حسن: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر،(د.ط)، إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠١م.

١٣٠- الغلاييني؛ مصطفى: جامع الدروس العربية ط٢٨، المكتبة العصرية،بيروت،١٩٩٣م،

١٣١- ابن فارس؛ أحمد :ذم الخطأ في الشعر، تحقيق:رمضان عبد التواب،(د.ط)، مكتبة الخانجي، مصر،١٩٨٠م.

١٣٢- ابن فارس، أحمد: الصاحبي في فقه اللغة ، ط١،محمد علي بيضون، ١٩٩٧م،.

١٣٣- أبو الفرج؛ قدامة بن جعفر: نقد الشعر،، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت،١٩٧٠م.

١٣٤- فضل؛صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي،ط١، دار الشروق، القاهرة،١٩٩٨م.

١٣٥- _ _ _: أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، دار الآداب ، بيروت، ١٩٩٥م.

١٣٦- _ _ _: بلاغة الخطاب وعلم النص ،(د.ط)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،١٩٩٦م

١٣٧- _ _ _:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ط١، القاهرة، دار الشروق ،١٩٩٨م.

١٣٨- _ _ _: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ط٣، كتاب النادي الأدبي الثقافي،جدة،١٩٨٨م.

١٣٩- قاسم؛ محمد أحمد و ديب؛ محيي الدين:علوم البلاغة «البديع والبيان والمعاني»،ط١، المؤسسة الحديثة للكتاب،لبنان، ٢٠٠٣م.

١٤٠- القاضي الجرجاني؛ علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، مصطفى البابي الحلبي، مصر(د.ت).

١٤١- ابن قتيبة؛ عبد الله بن مسلم : تأويل مشكل القرآن، تحقيق:إبراهيم شمس الدين،(د.ط)، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،(د.ت).

١٤٢- القرطاجني؛ حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق:محمد الحبيب ابن الخوجة، ط٣، الدار العربية للكتاب، تونس ، ٢٠٠٨م.

١٤٣- القرعان؛ فايز عارف: في بلاغة الضمير والتكرار دراسات في النص العذري، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٠م.

١٤٤- القزويني؛ جلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق:محمد خفاجي، ط٣، دار الجيل، بيروت،(د.ت).

١٤٥- ابن القَطَّاع ؛علي بن جعفر :كتاب الأفعال،ط١، عالم الكتب،١٩٨٣م.

١٤٦- قطّوس؛ بسام: دليل النظرة النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، ط١، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع،الكويت، ٢٠٠٤م،ص١٠٣.

١٤٧- _ _ _:سيمياء العنوان،طبع بدعم وزارة الثقافة، دار البهجة،٢٠٠٢م.

١٤٨- القيرواني؛ الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت،١٩٨١م.

١٤٩- الكوّاز؛ محمد كريم: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ط١،جامعة السابع من أبريل،ليبيا،٢٠٠١م.

١٥٠- كوين؛ جون: النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، ط٤، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٩م.

١٥١- ابن مالك؛ محمد بن عبد الله: شرح تسهيل الفوائد، تحقيق: عبد الرحمن السيد و محمد بدوي المختون، ط١، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٠م.

١٥٢- مسدي؛عبد السلام: النقد والحداثة، ط١، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت،١٩٨٣م.

١٥٣- _ _ _: قاموس اللسانيات،(د.ط)،الدار العربية للكتاب، تونس،١٩٨٤م.

١٥٤- _ _ _: الأسلوبية والأسلوب، ط٣،الدار العربية للكتاب، تونس ،١٩٧٧م

١٥٥- مصطفى؛ محمود: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ط١، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م.

١٥٦- مصلوح؛ سعد: البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية أفاق جديدة، لجنة التأليف والتعريب والنشر، الكويت، ٢٠٠٣م.

١٥٧- _ _ _:الأسلوب دراسة لغوية إحصائية،ط٣،عالم الكتب، القاهرة،١٩٩٢م.

١٥٨- مفتاح؛ محمد: تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)،ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢م.

١٥٩- الملائكة؛ نازك: قضايا الشعر المعاصر، ط٣ ،منشورات مكتبة النهضة، ١٩٦٧م.

١٦٠- مندور؛ محمد: في الميزان الجديد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،مصر،٢٠٠٤م.

١٦١- ابن منظور؛ جمال الدين: لسان العرب،ط٣،دار صادر بيروت، ١٩٩٣م.

١٦٢- موسى؛ محمد : دلالات التراكيب دراسة بلاغية، ط٣، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة،٢٠٠٤م.

١٦٣- مولينيه؛ جورج: الأسلوبية، ترجمة: بسام بركة،ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت، ١٩٩٩م.

١٦٤- مونان؛ جورج: مفاتيح الألسنية،ترجمة: الطيب البكوش،(د.ط)، منشورات سعيدان، ١٩٩٤م.

١٦٥- الميداني؛ عبد الرحمن: البلاغة العربية ،ط١، دار القلم، دمشق، ١٩٩٦م.

١٦٦- ناصر؛ مكية عيسى: ظواهر أسلوبية في شعر حسن محمد الزهراني،ط١، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت،٢٠١٥م

١٦٧- النّجار؛عبد الفتاح: حركة الشعر الحر في الأردن من العام١٩٧٩ إلى العام ١٩٩٢م، ط١، مركز النجار الثقافي، إربد،١٩٩٨م.

١٦٨- النحوي؛عدنان علي رضا، الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية، ط١، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض،٢٠٠٣م.

١٦٩- الهاشمي؛ أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: يوسف الصميلي،،ط١، المكتبة العصرية، بيروت،١٩٩٩م.

١٧٠- ابن هشام؛ جمال الدين::مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق:مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، ط٦، دار الفكر، دمشق،١٩٨٥م.

١٧١- أبو هلال العسكري ؛ الحسن بن عبد الله: الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم،(د.ط)، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٨م.

١٧٢- هوميروس : الإلياذة، ترجمة:سليمان البستاني،(د.ط)، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة،(د.ت).

١٧٣- ويس؛أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،٢٠٠٥م.

١٧٤- ويليك؛ رنيه و وأرن؛ آوستن: نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة،ط١، دار المريخ للنشر، الرياض،١٩٩٢م.

١٧٥- ويليك؛ رنيه: مفاهيم نقدية، ترجمة جابر عصفور،الكويت، (د.ط)،عالم المعرفة، ١٩٨٧م.

١٧٦- اليافي؛ نعيم: أطياف الوجه الواحد؛ دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٩٧م.

١٧٧- ياكبسون؛ رومان: قضايا الشعرية،ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، ط١، دار توبقال،الدار البيضاء، ١٩٨٨م.

١٧٨- يحياوي؛ رواية: شعر أدونيس البنية والدلالة، (د.ط)،اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ٢٠٠٨م.

١٧٩- يحيى؛ محمد: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ط١،عالم الكتب الحديث،إربد،٢٠١١م.

١٨٠- يعقوب؛ إميل بديع، عاصي؛ ميشال: المعجم المفصل في اللّغة والأدب، ط١، دار العلم للملايين بيروت، ١٩٨٧م.

١٨١- ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، تحقيق: إميل بديع يعقوب،ط١،دار الكتب العلمية، بيروت،٢٠٠١م.

١٨٢- اليمني؛ نشوان بن سعيد الحميرى: شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، تحقيق: حسين بن عبد الله العمري ، مطهر بن علي الإرياني ،يوسف محمد عبد الله، ط١،دار الفكر المعاصر ،بيروت، دار الفكر ،دمشق،١٩٩٩م.

١٨٣- يوسف؛ حسني عبدالجليل: موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية،(د.ط)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٩م.

**المجلات العلميّة**


١- أحمد؛ صفاء الدين محمد : الأسلوب والموقف الاجتماعي ،مجلة الشؤون الاجتماعية ،الإمارات ، (مج ١٤)،(ع٥٤)، ١٩٩٧م.

٢- أولمان؛ ستيفن: الأسلوب والشخصية، ترجمة جابر عصفور، مجلة المجلة، مصر، (ع١٧٦)، ١٩٧١م.

٣- بوزيان؛ أحمد: شعرية الانزياح (قراءة في المنجز النقدي العربي القديم)، الإمارات، مجلة آفاق الثقافة والتراث،(مج٢١)،(ع٨٤)،٢٠١٣م.

٤- بوزيدي؛سليم: فاعلية التوازي التركيبي في شعر أبي حمو موسى الزياني بين النحو البلاغة : مقاربة في أسلوبية التركيب الشعري، مجلة العلوم الانسانية ،الجزائر،(ع٤٢)، ٢٠١٤م.

٥- تريكي؛ مبارك: النداء بين النحويين والبلاغيين ، حوليات التراث، المركز الجامعي، المدية، (ع٧)، ٢٠٠٧م.

٦- جبري؛ شفيق: الأسلوب هو الرجل، مجلة المجمع العلمي العربي، سوريا، (ع٣)، ١٩٦٦م.

٧- جيرو؛ بيير: "الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير" ،ترجمة منذر عياشي مجلة فصول، مصر، (ع٣-٤)، ١٩٩١م.

٨- حسن؛ جهينة علي:البلاغة والأسلوبية،مجلة المعرفة، سوريا، (ع٤٧٤)، ٢٠٠٣م.

٩- الحلوني؛محمدخير:النقد الأدبي والنظرية اللغوية، مجلة المعرفة،سوريا،(ع٢٣٢)،١٩٨١م.

١٠- حني؛عبد اللطيف: جمالية الانزياح الاستعاري في ديوان عبد القادر بطبجي مداح الأولياء الصالحين، مجلة الخطاب، المغرب، (ع٨)، (د.ت).

١١- الحوفي؛ أحمد محمد: قضية الأسلوب والمعنى ، **مجلة البيان**، الكويت، (ع٨٠)، ١٩٧٢م.

١٢- حولة؛ عبد الله: الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، مجلة فصول، مصر،(ع١)، ١٩٨٤م.

١٣- درويش؛ أحمد: الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، مصر، (ع١)، ١٩٨٤م.

١٤- بن ذريل؛ عدنان: الأسلوب و البلاغة،مجلة المعرفة،سوريا، (ع١٣٢) ، ١٩٧٣م.

١٥- _ _ _: الأسلوبية والأسلوب، مجلة المعرفة، سوريا،(ع١٩٦)،١٩٧٨م.

١٦- _ _ _: الأسلوب واللغة، مجلة المعرفة،سوريا، (ع٢٠٥-٢٠٦)، ١٩٧٩م.

١٧- _ _ _: التحليل الألسني للشعر، لجويل تامين وجان مولينو، مجلة الموقف الأدبي،(ع١٤١-١٤٣) ،١٩٨٣م.

١٨- الربابعة؛ موسى:التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية،مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن،(مج٥)،(ع١)، ١٩٩٠م.

١٩- _ _ _:ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء،مجلة دراسات، الأردن،(مج٢٢)،(ع٥)، ١٩٩٥م.

٢٠- ريفاتير؛ ميكائيل: محاولات في الأسلوبية الهيكلية،ترجمة:عبد السلام المسدي، مجلة حوليات الجامعة التونسية، تونس، (ع١٠)، ١٩٧٣م.

٢١- السويفات؛ صباح هابس: جدلية الذات والموضوع في شعر سعاد الصباح، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، الكويت(مج٣٧)، (ع١٤٠)، ٢٠١١م.

٢٢- طراد؛ جورج: التواتر الفني في تجربة سعاد الصباح، نموذج "برقيات عاجلة إلى وطني" بحث من كتاب منارة على الخليج الشاعرة سعاد الصباح، المنتدى الثقافي المصري.

٢٣- عبدالمجيد، محمد محجوب محمد :البنية الإيقاعية في شعر إدريس جماع ، مجلة العلوم الإنسانية،البحرين، (ع٢٤)، ٢٠١٤م.

٢٤- عياد؛ محمود: الأسلوبية الحديثة محاولة التعريف، مجلة فصول، مصر، (ع٢)، ١٩٨١م.

٢٥- عيسى متقى زاده، كبرى روشنفكر، نور الدين يروين: دراسة أسلوبية في قصيدة "موعد في الجنة" مجلة إضاءات نقدية، (ع٩)، ٢٠١٣م.

٢٦- كليرفيل: نظرة في معجم المصطلحات الطبية، ترجمة: مرشد خاطر و أحمد حمدي الخياط، ومحمد صلاح الدين الكواكبي، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق،(مج٣٩)،(ج٤)، ١٩٦٤م.

٢٧- كلينكينبرغ؛ جان ماري: من الأسلوبية إلى الشعرية، ترجمة: فريدة الكتاني، مجلة السعودية،(ع٩)، ١٩٩١م.

٢٨- لبيب؛حسني سيد: أضواء على الأسلوب،مجلة الأديب، لبنان، (ع١٢)، ١٩٦٧م.

٢٩- مبارك؛ محمد رضا:نظرية التلقي والأسلوبية منهاج التقابل الدلالي والصوتي، مجلة عالم الفكر، الكويت، (ع١)، ٢٠٠٤م.

٣٠- أبو مراد؛ فتحي وشهوان؛ وفاء: الإيقاع الداخلي في رسالة التربيع والتدوير للجاحظ، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)،(مج٢٨)، (ع٨)، ٢٠١٤م.

٣١- مرادي؛ محمد هادي و قاسمي؛مجيد: الرد على منظري انزياحية الأسلوب، رؤية نقدية، مجلة إضاءات نقدية،(ع٥ )،٢٠١٢م.

٣٢- المنصوري؛ عبد الواحد: القافية في شعر أحمد مطر، حولية المنتدى، العراق، (ع٢٣)، ٢٠١٥م.

٣٣- المهنا؛ عبدالله أحمد: تمرد امرأة خليجية قراءة نقدية في شعر سعاد الصباح، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، الكويت،(مج٢٨)،(ع١٠٥)،٢٠٠٢م.

٣٤- المهيري؛ عبد القاهر:البلاغة العامة، مجلة حوليات الجامعة التونسية،تونس، (ع٨)، ١٩٧١م.

٣٥- نظري؛ علي و وليئي؛ يونس: ظاهرة الانزياح في شعر أدونيس،مجلة دراسات الأدب المعاصرة،(ع١٧)،١٩٧٢م.

٣٦- الهبيل؛ عبد الرحيم محمد:ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، فلسطين، (ع٣٣)، ٢٠١٤م.

٣٧- الورقي؛ السعيد بيومي: التمرد في شعر سعاد الصباح،مجلة فكر وإبداع،مصر(ع٣)، ١٩٩٩م.

٣٨- وغليسي؛ يوسف: مصطلح [الانزياح] بين ثابت اللغة والمعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي، مجلة علامات في النقد، السعودية، (ع٦٤)، ٢٠٠٨م.

٣٩- وهابي؛عبد الرحيم: نظرية الانزياح الشعري،مجلةجذور،السعودية،(ع١٨)،٢٠٠٤م.

**الرّسائل العلميّة**

١- امحمد؛شليم:أسلوبية التعبير اللغوي في شعر سميح القاسم ، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر،٢٠١٤م.

٢- زينة؛ صفية:القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة، رسالة دكتوراه، جامعة السانيا وهران،الجزائر،٢٠١٢م.

٣- خليل ؛عبد القادر مرعي: الجمل الافصاحية في ديوان الشابي دراسة منهجية تطبيقية، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك،إربد،١٩٨٦م.

٤- راجح؛ سامية: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر "عبدالله حمادي" رسالة دكتوراه جامعة العقيد الحاج لخضر ٢٠١١م.

٥- شادة ؛سلمى: البنية الإيقاعية في ديوان "أعاصير مغرب" لـ "عباس محمود العقاد" رسالة ماجستير، كلية الآداب،جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ٢٠١٥م.

٦- شكال؛ أم كلثوم: جماليات اللغة الشعرية في ديوان "الطوفان" لنزار بريك هنيدي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ٢٠١٤م.

٧- ميلود؛ كوداد: البنى الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير ، جامعة قاصدي مرباح-ورقلة،(د.ت).

**البرامج المتلفزة**

١- الصباح؛ سعاد: مقابلة متلفزة، ٢٠٠٨/٥/٨م، قناة الجزيرة، برنامج رائدات، الحلقة العاشرة، تقديم: روان الضامن

.(https://www.youtube.com/watch?v=gICo_DADb2U)