



النَّوَاطِلُ الأَدَبِيَّة

مجلة نصف سنويّة محكمة ومفهرسة

تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والتّقد والترجمة

تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن
جامعة باجي مختار / عنابة (الجزائر)

رقم المجلّد: 08 / رقم العدد: 02 الرقم التّسلسلي: 13 / جوان 2019

رتم د: ISSN: 1112-7597 / رت م د ا: EISSN 2588-2333

رقم الإيداع: 2007-4999 / Dépôt légal

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باجي مختار - عنابة -
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية



التواصل الإكاديمي

مجلة نصف سنوية محكمة ومفهرسة
تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة
تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن

إدارة المجلة: أ.د / عبد المجيد حنون
رئيسة التحرير: أ.د / سامية عليوي

أمانة التحرير:

- أ.د / سامية عليوي allioui.samia620@gmail.com
- د / خضرة حمراوي hamraouikhadra86@gmail.com
- أ / سليم لسود la.salimhoho@gmail.com

رقم المجلد: 08 / رقم العدد: 02 الرقم التسلسلي: 13 / جوان 2019

منشورات مخبر الأدب العام والمقارن

رتم د: ISSN: 1112-7597 / رتم د: EISSN 2588-2333

رقم الإيداع: 2007-4999 Dépôt légal



العنوان: مختبر الأدب العام والمقارن

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة باجي مختار / عنابة

ص.ب. 12 عنابة - 23000 / الجزائر

الموقع الإلكتروني: llgc.univ-annaba.dz

البريد الإلكتروني: ettawassol.eladabi@gmail.com

التّقييم الدولي الموحد للمجالات: ISSN 1112-7597

ر. ت. م. د.إ: EISSN 2588-2333

رقم الإيداع القانوني: 2007-4999 Dépôt légal



الهيئة الفخرية:

- 1/ أ.د. مختار نويوات (جامعة باجي مختار - عنابة-) / الجزائر
- 2/ أ.د. بيار برونال (جامعة الصوروبون) / باريس
- 3/ أ.د. حسام الخطيب (جامعة قطر) / قطر
- 4/ أ.د. يوسف بكار (جامعة اليرموك) / الأردن
- 5/ أ.د. عز الدين المناصرة (جامعة فيلادلفيا) / الأردن

لجنة العدد العلمية:

- 1- أ.د. عبد المجيد حنون (ج. عنابة) / الجزائر
- 2- أ.د. محمد إبراهيم حور (الجامعة الهاشمية) / الأردن
- 3- أ.د. صالح ولعة (ج. عنابة) / الجزائر
- 4- د. محمود عبد الغفار غيضان (ج. القاهرة) / مصر
- 5- أ.د. رشيد شعلال (ج. عنابة) / الجزائر
- 6- أ.د. عبد الحليم حسين الهروط (ج. العلوم الإسلامية العالمية) / الأردن
- 7- أ.د. عبد الرحمن تيرماسين (ج. بسكرة) / الجزائر
- 8- د. عباس يداللهي فارسانی (ج. تشمران-الأهواز) / إيران
- 9- أ.د. صالح بورقي (ج. عنابة) / الجزائر
- 10- أ.د. نادية هناوي سعدون (ج. المستنصرية) / العراق
- 11- أ.د. مليكة بن بوزة (ج. الجزائر 2) / الجزائر
- 12- أ.د. هالة بن مبارك (ج. تونس) / تونس
- 13- د. نصر الدين بن غنيسة (ج. بسكرة) / الجزائر
- 14- د. أحمد يحيى علي (ج. عين شمس-القاهرة) / مصر
- 15- أ.د. بشير إبرو (ج. عنابة) / الجزائر
- 16- أ.د. بينيديكت لوتولي (ج. لاريونيون) / فرنسا
- 17- د. حميد بوحبيب (ج. الجزائر 2) / الجزائر
- 18- د. ن. شمناد (جامعة كيرالا) / الهند
- 19- أ.د. وحيد بن بوغزير (ج. الجزائر 2) / الجزائر
- 20- أ.د. حيدر غيلان (جامعة صنعاء) / اليمن
- 21- أ.د. رشيد قريبع (ج. قسنطينة) / الجزائر
- 22- د. حافظ عبد القدير (ج. بنجاب- لاهور) / باكستان
- 23- أ.د. حفيظ ملواني (ج. البلدة) / الجزائر
- 24- أ.د. محمد القرعان (ج. اليرموك) / الأردن
- 25- د. سميرة صويلح (ج. عنابة) / الجزائر
- 26- أ.د. محمود علي حسينات (ج. اليرموك) / الأردن
- 27- أ.د. عباس بن يحيى (ج. المسيلة) / الجزائر
- 28- أ.د. مايا بوطغو (ج. فرجينيا) / الولايات المتحدة الأمريكية
- 29- د. جلال خشاب (ج. سوق أهراس) / الجزائر
- 30- أ.د. مصطفى كيحل (ج. عنابة) / الجزائر
- 31- د. مدحة عتيق (ج. سوق أهراس) / الجزائر
- 32- د. فلة بن عابد (ج. عنابة) / الجزائر
- 33- د. آمنة بن منصور (ج. عين تيموشنت) / الجزائر
- 34- د. محمد بكادي (م. ج. تامنغست) / الجزائر
- 35- أ.د. سامية عليوي (ج. عنابة) / الجزائر

شروط النشر في المجلة

الشروط الشكلية:

1. يُكتب البحث وفق النموذج* المعدّ سلفاً، بعد تحميله من صفحة المجلة على البوابة الإلكترونية للمجلات العلمية (ASJP) من خلال النقر على خانة "تعليمات للمؤلف".
2. يُكتب البحث في نسخة إلكترونية بصيغة word في صفحة مقاسها (24×16 سم)، مع أطراف هامشية للصفحة على الشكل التالي: 2.5 سم من أعلى الصفحة، و2 سم من أسفل الصفحة ومن يمينها وشمالها.
3. لا يجب أن يتجاوز حجم المقال 25 صفحة و لا يقلّ عن 15 صفحة.
4. تكتب البحوث العربية بخط (Traditional Arabic) حجم 16، والهوامش 14، أما البحوث الأجنبية، فتكتب بخط (Times New Roman) مقاس 14، والهوامش 12.
5. تكون الهوامش آليّة وفي آخر المقال، ويوضع رقم الهامش في المتن بين قوسين مرتفعاً عن سطر الكتابة، أما في الحاشية فيكون رقم الهامش من غير قوسين وفي مستوى سطر الكتابة.
6. تكون المسافة بين الأسطر في المقالات المكتوبة بالعربية 1 سم، أما البحوث المكتوبة باللغتين الفرنسيّة أو الإنجليزيّة فتكون المسافة 1.15 سم.
7. يُرفق البحث بملخص باللغتين العربية والإنجليزيّة، (لا يقل عن خمسة أسطر ولا يزيد عن العشرة)؛ تحدّد فيه الإشكالية وأهمّ العناصر والنتائج؛ ويُرفق بكلمات مفتاحية (باللغتين) لا تقلّ عن خمس كلمات ولا تتجاوز العشرة.
8. تُخصّص الصّفحة الأولى من المقال لكتابة العنوان بالبنط العريض (بحجم 20 إن كان بالعربيّة و18 إن كان بغيرها) وسط السّطر، ويكون تحته من جهة اليسار اسم

المؤلف (اسم ثلاثي على الأكثر)، ثم تحته اسم المؤسسة أو الجامعة التي ينتمي إليها الباحث، ويليه البريد الإلكتروني.

9. باقي الصفحة الأولى يخصص لكتابة الملخص باللغتين جنباً إلى جنب (كما هو موضح في النموذج المرفق)* بحجم خط 12 بالعربية و 11 بالإنجليزية، ثم الكلمات المفتاحية.

10. تكتب العناوين الرئيسية في المقال بحجم 16 (غليظ Gras) من أول السطر، أما العناوين الفرعية فتزاح عن أول السطر بمسافة 1 سم، وتكتب بحجم 14 (غليظ Gras).

11. إن كان المقال يحتوي على أشكال وجداول فالأولى أن تكون في شكل صورة لتفادي وقوع أي خلل، وإلا فتوضع في آخر المقال مع وضع علامة للإحالة عليها.

12. لا يترك فراغ قبل الفاصلة والتقطعة وعلامات التعجب والاستفهام، ويكون الفراغ بعدها وجوباً، كما لا يترك فاصل بين الواو وما بعدها.

13. يكون رأس الصفحة آلياً ومتمائزاً بين صفحة فردية وزوجية كما هو مبين في النموذج المرفق*. يكتب في رأس الصفحة الأولى اسم المجلة ورقم المجلد والعدد وسنة الإصدار...، وفي التالية يكتب اسم صاحب المقال (اسم ثلاثي على الأكثر) وعنوان البحث (مختصراً).

الشروط الموضوعية:

1. تنشر المجلة البحوث والدراسات العلمية الأصيلة التي تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة، شريطة ألا تكون منشورة بأيّة صيغة كانت، أو مقدّمة للنشر.

2. يُرفق المقال بتعهد موقع من طرف المؤلف يؤكد عدم نشر المقال، أو تقديمه للنشر في أيّة جهة أخرى.

3. تنشر المجلة البحوث باللّغة العربية أساساً، وباللّغتين: الفرنسية أو الإنجليزية.

4. تُنشر المقالات المترجمة شرط أن ترفق بالنص الأصلي.
5. يتحمّل الباحث مسؤولية تصحيح بحثه وسلامته من الأخطاء.
6. تخضع كلّ البحوث للتّحكيم العلمي، ويخطر الباحث بالتّناج.

إجراءات النّشر:

1. لا تعبّر المقالات بالضرورة عن رأي المجلّة.
 2. يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنية لا غير.
 3. لا يشترك في المقال الواحد أكثر من مؤلّفين اثنين (02).
 4. لا تُعاد البحوث إلى أصحابها نُشرت أم لم تُنشر.
 5. يُشترط لنشر المقال أن يُدرج الباحث قائمة المصادر والمراجع (ببليوغرافيا المقال) منفصلةً عبر حسابه على البوّابة.
 6. لا يحقّ للباحث الذي نُشر مقاله بالمجلّة أن يُعيد نشره مرّة أخرى بأيّ صيغة كانت، إلاّ بإذن كتابي من رئيس التحرير.
 7. حقوق النّشر والطّبع محفوظة لمجلّة "التّواصل الأدبي" ولجامعة باجي مختار/عناّبة.
- * ترسل البحوث على عنوان المجلّة عبر البوّابة الجزائرية للمجلات العلمية (ASJP) بصفة حصريّة، عبر هذا الرّابط:

<http://www.asjpcerist.dz/en.PresentationRevue/82>

* للاستفسار الرّجاء التّواصل عبر البريد الإلكتروني للمجلّة:

ettawassol.eladabi@gmail.com

تقييم المقالات:

1. تُعرض المقالات على للتّحكيم السّري عبر البوّابة الجزائرية للمجلات العلميّة حصراً.
2. كلّ مقال لا يحترم الشّروط الشّكليّة في كتابته يتمّ رفضه تلقائياً ولا يحال على التّحكيم.

3. في حال استيفاء المقال لشروط النشر، تقوم هيئة التحرير باختيار محكّمين اثنين، وقد تستعين بثالث لترجيح أحد الرأيين إن كان بينهما اختلاف في قرار القبول أو الرّفص.
4. تكون ملاحظات المحكّمين إمّا بالقبول، أو بالقبول مع تعديل كبير أو بسيط، أو بالرّفص.
5. لهيئة التحرير صلاحية قبول أو رفض أيّ مقال أو بحث دون إبداء الأسباب، وذلك وفق ما تقتضيه الموضوعية العلميّة.

أحكام ختامية:

1. العضوية في إدارة المجلة طوعية.
2. النشر في المجلة مجاني.
3. لا يُدفع للباحث مكافأة عن نشر بحثه في المجلة.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الافتتاحية	11-10
أ.د / سامية عليوي	
1. أ.د / عبد المجيد حنون	48 - 12
الأدب المقارن في الجزائر اليوم	
2. أ.د / أحمد يحيي علي	101 - 49
قصيدة التفعيلة بين سلطة الواقع وسلطة المجاز	
شعر محمد الشبتي نموذجاً.	
3. د / صلاح الدين عبيد ود / جواد محمد زاده	144 - 102
أسلوبية الانزياح في أعمال أدونيس	
(دراسة ظاهرة الانزياح على أساس نظرية جان كوهن في ديوان «أوراق في الريح» نموذجاً)	
4. أ.د / علي أحمد أبوزيد محمد	174 - 145
الانزياح التصويري ودلالاته في شعر تركي الزميلي	
العدول الاستعاري أنموذجاً	
5. د / علاء عبد المنعم إبراهيم	224 - 175
شعرية المفارقة في سرد المحتمل	
6. أ.د / بشير إبرير	245 - 225
مفهوم النص لدى لويس هيلمسلاف (1899-1965)	
مؤسس المدرسة الجلسيمائية	
7. أ.د / أحمد مداس	269 - 246
فلسفة التعرية المعرفية	

8. د / عبد العزيز جابا الله ود. حسين أحمد كتانة 301-270
الجناس في الدراسات البلاغية الحديثة
محمد العمري وعبد الحميد زاهيد أنموذجين

9. Mohammad Reza Fallah Nejad 303 - 318

Une poétique romanesque de Roland Barthes

الكلمة الافتتاحية

على دروب العلم، وبوابة الوفاء لقراءتها، تفتح مجلة "التواصل الأدبي" صفحات عددها الثالث عشر أمامكم، ثرية كما عودتكم، متأنقة من أجلكم لتكون في مستوى تطلعاتكم.

وإرضاء لأذواق قرائها، تنوّعت مقالاتها بين دراسات نقدية اتخذت الشعر مطية لها، وأخرى اتخذت النثر منبرا لتقدم دراسات، نظنها جديدة بأن توضع بين أيديكم، علّها ترضي فضولكم، وتشبع تطلعاتكم، وتثري معارفكم.

تنقسم مقالات العدد إلى قسمين، قسم باللغة العربية والآخر باللغة الفرنسية.

وقد تنوّعت مقالات العدد المكتوبة باللغة العربية بين مقال حول الأدب المقارن حقلا معرفيا في الجزائر، وقصيدة التفعيلة بين سلطتي الواقع والمجاز، وأسلوبية الانزياح من خلال الحفر في قصائد أدونيس، والانزياح التصويري من خلال مدونة ارتضى كاتب المقال أن تكون أشعار تركي التزميلي، وشعرية المفارقة في سرد المحتمل؛ لتنقلكم المجلة عبر صفحاتها للوقوف عند يلمسلاف ومفهوم النص ثم تدعوكم في مقال معرفي من خلال فلسفة التعرية المعرفية، ثم الجناس في الدراسات البلاغية الحديثة؛ ونختم العدد بمقال باللغة الفرنسية حول الشعرية الروائية من خلال كتابات رولان بارث.

وكلّ عدد، يخضع ترتيب المقالات في المجلة لاعتبارات تقنية لا غير. وتُنشر المقالات حسب تواريخ وصولها إلى المجلة وخضوعها إلى تقييم الخبراء، فنحن نسعى بكلّ جهودنا أن نكون في مستوى تطلعات كتابنا الأفاضل.

استطاعت المجلة -بفضل جهود فريقها العلمي والتقني- أن تحصل على شهادة من معامل التأثير العربي لعام ألفين وثمانية عشر، وهي نتيجة نتشرف بها جميعا،

لذلك، تتقدّم المجلّة بتهانيتها الخالصة إلى فريقها العلمي وطاقمها التقني على هذه الشّهادة. كما ترفّ إليكم نبأ إدراجها في قاعدتيّ بيانات 'المنهل' و'معرفة'، وذلك كلّه بفضل جهودكم المستمرة سعياً إلى رقيّ المجلّة ووصولها إلى جهات الكون الأربعة؛ فهنيئاً لنا بهذا الإنجاز الذي كان ثمرة جهودكم جميعاً، فبارك الله فيكم وأثابكم على تعبكم.

وفي الأخير لا تنسى رئيسة التحرير أن تقدّم الشكر الجزيل لجنديّ الخفاء، سكرتير التحرير السيّد سليم لسود الذي لم يدّخر جهداً منذ أن تولّى مهمّة إخراج المجلّة تقنياً، فلم ين ولم يتوان يوماً في بذل الجهد الكبير لإخراج المجلّة في أبهى حلّة ترتضيها تطلّعاتنا جميعاً، فله مّيّ الشكر الجزيل، على الجهد المبذول، والصدّق في العمل.

فقراءة ممتعة مفيدة نتمناها لكم.

رئيسة التحرير:

أ.د. سامية عليوي

أسلوبية الانزياح في أعمال أدونيس

دراسة ظاهرة الانزياح على أساس نظرية جان كوهن في

ديوان «أوراق في الريح» (نموذجاً)

تاريخ الإرسال: 2018/12/05 د / صلاح الدين عبيد / جامعة بوغلي سينا بجمدان/إيران

s.abdi57@gmail.com

تاريخ القبول: 2019/04/05

و د / جواد محمد زاده / جامعة بوغلي سينا بجمدان

jvdmohammadzadeh@gmail.com

الملخص:
الكلمات المفتاحية: أدونيس، أوراق في الريح، الانزياح ونظرية جان كوهن.

Abstract:

The Defamiliarization of phenomenon has a special place among the researches of stylistics. These studies consider the literary text, especially poetry as extraordinary text. This study has attempted to Defamiliarization of phenomenon in the Adunis's poems especially "Leaves in the Wind" Divan. That is full of various aspects of innovation and has poems and portrayed the poet's psychological and mental states beautifully. In this Divan, repeatedly we see the relationship between words, between signifier and signified, is heterogeneous communication. Since the poet used the language features in a manner that is inconsistent with the normal and usual language. Thus, we choose this Divan to study innovation phenomenon in three levels: phonetic, Signifying and composition. The purpose of this article is to find the aesthetics of deviation in the poet's poems. The results show that semantic deviation is more frequent and the poet has been able to create an illogical and inspirational link between the sign and signifier using a paradox and synesthesia. But the manifestation of defamiliarization in the syntactic layer is presented in the form hysteron proteron and parenthesis. in the vocal layer, the conjugation of the foots and the use of echo have been frequent. The poet has turned to deviation in the texture structure using lexical synonymy and using punctuation marks. The aesthetics of the use of deviation species attracts the attention of the audience. This research method is descriptive - analytical and is written based on John Kuhn's theory.

Key words: Adunis, leaves in the wind, defamiliarization, John Kohn's theory.

احتلت ظاهرة الانزياح مكاناً متميزاً في الدراسات الأسلوبية والتي تنتم بالنص الأدبي عاماً وبالشعر خاصة، بوصفه نصاً يحتوي لغة مخالفة للمألوف والعادي، ومن هنا، تناول هذا البحث ظاهرة الانزياح في شعر أدونيس، لاسيما في ديوان "أوراق في الريح" الذي يشحن بمختلف العمليات الإبداعية ويفيض بالأشعار التي تصوّر لنا حالات أدونيس النفسية أحسن تصوير. كثيراً ما نرى أنّ العلاقة بين الكلمات أي بين الدالّ والمدلول عند أدونيس ضرب من العينية؛ لأنه يستخدم إمكانات اللغة بشكل يخالف لما هو المعتاد في الاستعمال العادي. يهدف هذا البحث إلى الكشف عن جماليات الانزياح واستجلاء أبعاده لدى هذا الشاعر الذي حفل شعره بمجده التقنية الفنية مما عالجتنا ظواهره الإبداعية على ثلاثة مستويات: الصوتي والاستبدالي والتركيبي. من أبرز النتائج التي توصل إليها هذا البحث هو أنّ الشاعر في المستوى الصوتي استخدم التجانس الصوتي كثيراً كما أنّه استعان بظاهرتي التضمين العروضي والتدوير ليخلق في القصيدة وحدة الجو النفسي. في المستوى الاستبدالي، لجأ أدونيس إلى تشخيص المعاني المجردة كما أنّه قد تمكّن من أن يحقق علاقة بعيدة ملهمة بين الدالّ والمدلول من خلال أسلوب المفاقة. إنّ ذروة الانزياح - على المستوى التركيبي - فتبدي في التقديم والتأخير والحذف والاعتراض. إنّ العرض الجمالي العام لكل من هذه التجليات هو إثارة الدهشة والمفاجأة لدى المتلقي إلا أنّ الغرض الخاص فهو يختلف باختلاف السياق الذي ترد هذه الظاهرة فيه. أما المنهج الذي اعتمدنا عليه فهو المنهج الوصفي-التحليلي ويقوم على أساس نظرية جان كوهن.

1. المقدمة:

إن الأسلوبية ظهرت اليوم باعتبارها نظيراً للبلاغة التقليدية رغم استقلال كل منهما، تطمح إلى تجديد هياكلها القديمة، وإغنائها بما استحدثت من الأدوات والمناهج، لتواكب عجلة التطور، فمنها استقى كوهن المفاهيم الأساسية لنظريته، ولاسيما أنه عوض بأبحاثه وتحليله بعض الفراغ المخيف الذي تركته البلاغة التقليدية في الأوساط الأكاديمية، خصوصاً وأنه كان ينادي بوفاء خالص للنص وبإبعاد كل نزعة معيارية. ووسعه نحو أفق رحب سمح له بأن يكتشف عن أن الصور البلاغية تلتقي جميعها في اللحظة الأولى عند خرق قانون اللغة⁽¹⁾. إن الأسلوبية هي الإطار النقدي الذي يحتضن قضية الانزياح⁽²⁾ فالانزياح يعني: الخروج والانحراف عن لغة المعيار لصنع الكلام الأدبي الجميل، بعبارة أخرى هو «استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصور استعمالاً يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث أن يؤدي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر»⁽³⁾ وكان هذا التفرد والإبداع وقوة الجذب حداً به إلى أن يكتب الناقد الغربي جان كوهن⁽⁴⁾ -من الرواد في ظاهرة الانزياح-: «إنّ الشعّر، انزياح عن معيارٍ هو قانون اللغة...»⁽⁵⁾. وإن الأسلوبية تمت بصلة وطيدة إلى الانزياح والنقاد ومنظري الأسلوبية يتخذون في هذا المجال مسلكين أحدهما يذهب إلى أن بالأسلوبية يتعين جانب من سمات الانزياح والآخر تتفق فيه طائفة من النقاد ومن بينها جان كوهن على أن الأسلوبية إنما هي انزياح ما.

فهم من هذا أن الانزياح بوصفه أسلوباً جاء ليخدم فكرة الفريدة في النص الشعري، بحيث يغدو خطاباً مختلفاً عما اعتاده الناس من خطابات متعددة، و"مما لاشك فيه أن النص الأدبي إنتاج فريد من نوعه، إنه لا يختلف فقط عن الخطاب اليومي الذي نستعمله للتواصل العادي في لغتنا الأم، بل إنه يختلف كذلك عن سائر الخطابات التي نعتها عادة بصفات مثل الخطاب "الديني" أو "التاريخي"، أو "الصحفي

"أو" التعليمي" وغيرها⁽⁶⁾. وما دام الخطاب الذي يعتمد إلى استخدام الانزياح وتوظيفه يحقق نوعاً من الفريدة والتميز فهذا يعني أن الانزياح لم يكن عفويًا، وإنما قصد إليه صاحب الخطاب قصدًا، أي "إنه يقوم باستعمال طوعي وواعٍ للغة... وهو ثانيًا، وفوق كل شيء يستعمل اللغة بقصد جمالي ويناضل من أجل إبداع للجمال بوساطة الكلمات كما يفعل الرسام بالألوان⁽⁷⁾. فقد اعتبرت المقالة هذه، الانزياح أساسا لتناول شعر أدونيس وتحليله؛ وبما أن الانزياح يغير لغة النص مخالفة للمألوف والعادي؛ فهذا تعدد ظاهرة من الظواهر الهامة في النقد الأدبي وبخاصة في الدراسات الأسلوبية واللغوية التي تدرس النص الشعري، وقد اهتم علماء الأسلوب بها اهتماما كبيرا، وكذلك يرى بعض النقاد المحدثين بأن ذلك هو الأسلوب ويذهب إلى أنه هو الشرط الضروري لكل شعر ويعتقدون بأن لا يوجد شعرٌ يخلو من الانزياح، وأدونيس هو من الذين يستخدمون هذا الفن بشكل واسع وجميل بحيث إنّ أدونيس أكثر انزياحا بالنسبة إلى سائر الشعراء في عالم الأدب العربي المعاصر لأنه ينتخب تصاوير أشد انزياحا ويعتقد به اعتقادا وثيقا. ومن هنا يحاول هذا البحث أن يعالج هذه الظاهرة الأسلوبية في شعره وبخاصة في مجموعته الشعرية الثانية وهي "أوراق في الريح"، مستخدماً نظرية جان كوهن ومن منظوره الدلالي والتركيبية. والبحث هذا، يجيب السؤالين اللذين هما مؤثران لكتابة البحث: 1- كيف كان عناصر الانزياح الدلالي والتركيبية في ديوان "أوراق في الريح"؟ 2- كيف كانت جماليات هذه الانزياحات في كلام الشاعر؟ وكانت طريقة البحث هذا من نوع الوصفي والتحليلي ويقوم على أساس نظرية جان كوهن.

1-2. الدراسات السابقة:

بما أنّ الانزياح أخذ حيزاً مهماً في مجال الدراسات اللسانية والأسلوبية؛ لما له من أثر بالغ في تشكيل جماليات النص الأدبي، لذلك لقد درس أعمال الأدباء

- شعراً كان أو نثراً- عدد من الدارسين، فيما يلي عرض لبعض هذه الدراسات:
 1- الشعر و الوجود: دراسة فلسفية في شعر أدونيس من الكاتب عادل ضاهر،
 2- أدونيس عزّاف القصيدة العربية لعابد إسماعيل و3- أدونيس في ميزان النقد لبشير تاوريريت وكذلك الكتاب الفارسي "ادونيس در عرصه شعر ونقد معاصر عرب" للدكتور عباس عرب، ثم مقالات "أضواء نقدية على المشروع الشعري لأدونيس" من عبد الغني العجان، و"الصورة الرمزية في قصائد أدونيس" لأثير الهاشمي ومجلة فصول للنقد الادبي الصادرة عن القاهرة في مجلدها السادس عشر في عددها الثاني اختصت بأدونيس وأعماله الشعرية والنثرية ولاسيما مجموعة « أغاني مهيار الدمشقي». ولكن نحن لم نجد بحثاً حول الانزياح في شعره خاصة في ديوانه "أوراق في الريح" والحقيقة، أنّ هذه الظاهرة لم تدرس في هذا الديوان - على حدّ ما نعلم- ومن هنا، حاول البحث أن يكشف عنها و يستجلي أبعادها. فبدأ البحث في هذه المقالة بتحديد وتعريف الانزياح في الأدب العالمي الحديث والأدب العربي القديم، ثم نشرح نظرية جان كوهن من خلال رؤيته عن الانزياح، ومن هنا نتبيّن أساس رؤيته -يعني الانزياح الاستبدالي والانزياح التركيبي- في أشعار علي أحمد سعيد الملقب بأدونيس ولا سيما في ديوانه الثاني "أوراق في الريح".

2. المنجز النموذجي؛ المفاهيم والتعاريف:

1-2. تعريف الانزياح:

الانزياح لغةً مصدر لفعل نزع فالانزياح لغةً في المعاجم اللغوية القديمة يدل على البعد والتباعد وفي الأصل مصدر المطاوع لفعل انزاح أي ذهب وتباعد⁽⁸⁾. إنّ الانزياح اصطلاحاً هو « استعمال المبدع للغة مفرداتٍ وتراكيبٍ وصوراً استعمالاً يخرج بما عمّا هو المعتاد والمألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر.»⁽⁹⁾ وهو « اختراق مثالية اللغة والتجرؤ عليها في الأداء

الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المؤلف والمثالي، أو إلى العدول في مستوي اللغة الصوتي والدلالي عمّا عليه هذا النسق»⁽¹⁰⁾ وقد نَبّه إلى هذه الظاهرة أول مرة، الشكلاينيون الروس وكان شكولوفسكي⁽¹¹⁾ أول من تطرّق إليها وحدّدها في مقالته تحت عنوان "الفن كتقنية" (1917) ثم من هنا اتجه إليه كل الشكلاينيين ومن بعدهم كل الأدباء وهم واعون أو غير واعين، فأصبحت وسيلة تعبيرية خاصة بالنصوص، وأيضاً أصبحت من المصطلحات الشائعة في الدراسات الأسلوبية المعاصرة؛ و«قد احتضنه النقد العربي بشيء من الاختلاف المفهومي والمصطلحي، وهو اختلاف متأصل في الثقافة الغربية قبل أن يصل إلى ثقافتنا العربية»⁽¹²⁾.

2-2. مفهوم الانزياح عند جان كوهن:

عندما نتحدث عن الانزياح في الشعرية اللسانية البلاغية فنحن في الواقع نتحدث عن الناقد الفرنسي جون كوهن بالدرجة الأولى، نلاحظ عنده التنظير الفعلي لمفهوم الانزياح ودوره في بناء جماليات النص. لقد مثل جان كوهن هذا الاتجاه في كتابه "بنية اللغة الشعرية" حيث ظهر هذا الكتاب عام (1966) كإحدى المحاولات النظرية الجادة في حقل الدراسات البلاغية والشعرية⁽¹³⁾. لقد ذهب هذا الناقد الأسلوب الفرنسي إلى كشف ملامح الاختلاف بين الأساليب بدءاً بمدى انحراف الكتاب عن النمط المؤلف والطبقتين المتداولتين في الكتابة في سياق نصوصهم الإبداعية، إذ «إن الأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً لمعيار المؤلف... إنه انزياح بالنسبة لمعيار أي إنه خطأ ولكنه خطأ مقصود ومحمود تنزع النفس إليه مادام يحمل جمالاً فنياً»⁽¹⁴⁾ بدأ مشروع كوهن من الخطوة التي وقفت عندها البلاغة القديمة باعتبارها علماً معيارياً مقنناً، فراح كوهن يبحث عن القاسم المشترك بين الانزياحات بمختلف أصنافها، بعدما كانت تعد البلاغة القديمة الصور البلاغية وحدات مستقلة عن

بعضها البعض، فحاول كوهن العمل على وصل هذه الأشكال بمستويات ووظائف متجانسة تكون قواسم مشتركة بينهما.⁽¹⁵⁾ فهذه الصورة الكلية تنضوي تحت ما يسمى بالانزياح. يعتبر كوهن من جهة أخرى أن «الصورة البلاغية ما هي إلا خرق لقانون من قوانين اللغة وأن الشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة.»⁽¹⁶⁾

2-3. مستويات دراسة الانزياح:

كما هو معلوم إنّ الانزياح «اختراق مثالية اللغة والتجروء عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف أو المثالي، أو إلى العدول في مستويي اللغة الصوتي والدلالي عما عليه هذا النسق.»⁽¹⁷⁾ يرى جون كوهن أن الصورة البلاغية هي السمة المحددة والجوهرية للغة الشعرية، وهي في ذلك تشكل الموضوع الفعلي للشعرية ولكل نظرية في الشعرية، لذلك راح كوهن يدرس الصور في كتابه "بنية اللغة الشعرية" انطلاقاً من مستويين للغة: الصوتي والدلالي، فعلى المستوى الصوتي يدرس النظم ويدرس تحته الوزن والقافية والجناس، ويرى أنّها مثل باقي الصور تعمل في خط معاكس للنشر، لأنها تخلق في الشعر التجانس الصوتي، أما على المستوى الدلالي فيدرس كوهن عدة صور انطلاقاً من الوظائف النحوية الثلاث: الإسناد-التحديد - التواصل.⁽¹⁸⁾ وهذا ما أشار إليه أحمد ويس عندما قال: «إذا كان قوام النص لا يعدو أن يكون في النهاية إلا كلمات، وجمالاً، فإنّ الانزياح قادر أن يجيء في الكثير من هذه الكلمات، وهذه الجمل. وربما صح من أجل ذلك أن تنقسم الانزياحات إلى نوعين رئيسيين تنطوي فيهما كل أشكال الانزياح. فأما النوع الأول فهو ما يكون فيه الانزياح بجوهر المادة اللغوية مما سميّه كوهن "الانزياح الاستبدالي" وأما النوع الآخر فهو يتعلّق بتركيب هذه مع جاراتها في السّياق الذي ترد فيه فهذا ما سمي "الانزياح التركيبي".»⁽¹⁹⁾ فنحن في هذه المقالة أمام ثلاثة مستويات لدراسة الانزياح في ديوان "أوراق في الريح" وهي:

- الانزياحات على مستوى محور الصوت: وفيه نتحدث عن كل تقنية تحدث في النص الأدونييسي " التماثل الصوتي " ومنها: التكرار بما فيه من التكرار الصوتي (الصامت والصائت) والكلمات المتجانسة وكذلك التضمين الثنائي والتدوير؛ لأنه مثلما قال كوهن حالة خاصة من التعارض بين العروض والتركيب.

- الانزياحات على مستوى محور الاستبدال: أشاد جان كوهن بالانزياح الاستبدالي ويرى عماده في الاستعارة؛ لأنها خرق لقانون اللغة؛ لكنه لا يقتصر على الاستعارة وحدها وإن كانت تحتل الرقعة الأوسع منه، وتكلمنا عن التشبيه ومبدأ التناقض لا سيما التدييح اللوني بسبب تواتره وكثرة وروده في الديوان.

- الانزياحات على مستوى محور التركيب: وفيه تتبنا مواقع الانزياحات في أهم مكونات هذا المحور فهي: الحذف، التقديم والتأخير، وانزياح الأساليب بالإضافة إلى الالتفات ومادام الانزياح هو خروج عن القاعدة - كما يراه جان كوهن - أي لا بد من مخالفة معيار ما فسنجد أن الانزياح في كل هذه المحاور الثلاثة سيخالف قاعدة محددة وفي المستوى الصوتي يكون المعيار هو "العروض" والقاعدة المحددة في المستوى الاستبدالي هي "البلاغة" والنسق المألوف في المستوى التركيبي هو "النحو".

3. مظاهر الانزياح؛

دراسة وتحليل ظاهرة الانزياح في مجموعة "أوراق في الريح":

3-1. الانزياح الاستبدالي:

في هذا النوع يكون الانزياح متعلقاً بجوهر المادة اللغوية وتمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، والمقصود هنا هو الاستعارة المفردة حصراً، تلك التي تقوم على كلمة واحدة.⁽²⁰⁾ والجدير بالذكر أنه ليست كل استعارة شعرية إلا إذا كان مدلوله الثاني منتبهاً إلى مجال دلالي معين.⁽²¹⁾

3-1-1. الاستعارة:

وقد عرّف كوهن الاستعارة الشعرية بقوله: «إنّما انتقال من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، انتقال يتحقق بفضل استدارة كلام معين يفقد معناها على مستوى اللغة الأولى، لأجل العثور عليه في المستوى الثاني.»⁽²²⁾ قد تفتن النقاد القدماء لأهميتها البلاغية ووظيفتها في إيصال المعنى المراد تبليغه، فها هو القاضي الجرجاني يوحى بأن يعول عليها في «التوسع والتصرف، وبما يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر»⁽²³⁾ وذلك ما كان من "سعد مصلوح" أيضاً، لما تكلم عن الاستعارة فقال: «هي اختيار معجمي تقتزن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترباً دلاليّاً ينطوي على تعارض - أو عدم انسجام - منطقي. ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية، تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة، فيما تحدّثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع.»⁽²⁴⁾ استخدم أدونيس أسلوب الاستعارة استخداماً جاذباً في ديوانه "أوراق في الريح" واستفاد من أنواعها المختلفة كالتصريحية والمكنية والأصلية والتبعية والتمثيلية كما سيرد في الأمثلة الآتية إذ يقول في قصيدة "الفراغ": «حطامُ الفراغِ على جبهتي / يمدُّ المدى ويُهَيِّلُ التراباً / يُغَلِّغِلُ في خطواتي ظلاماً / وَ يَمْتَدُّ في نَاطِرِي سَرَاباً.»⁽²⁵⁾ كلمة "الفراغ" في هذه القطعة من القصيدة كانت الاستعارة المكنية وكانت قرينتها "حطام". في الواقع، الشاعر شبّه الفراغ بالجدار المتهدم وحذف المشبه به وبقي المشبه الذي كان محور كلامه. وفي جانب هذا كانت جملة "يُغَلِّغِلُ في خطواتي ظلاماً" كنايةً، أي المشية والسير في ظلام الليل، وهي الكناية عن التردد والحيرة في أمور المجتمع. الشاعر استفاد من هذه الكناية في جانب استعارته من كلمة "الفراغ" لشرح وبيان قبح قضية الفراغ وعدم استثمار الوقت في المجتمع: «فراغُ زمانِ بلادي فراغٌ / وتلك المَقْباهي / وتلك المَلَاهِي / فراغٌ»⁽²⁶⁾. إنّ جملة "فراغ زمان بلادي فراغٌ" من هذه القصيدة مشتمل

أيضاً على استعارة مكنية، إذ شبه الشاعر "الزمان" بإناء فارغ للدلالة على عدم استثمار الوقت بالعمل والبناء الحضاري في المجتمع. ويقول في قصيدته "الثائر":

«كُمْلُ حِرْفِ فِي نَشِيدِي / طَيْنُ إِنْسَانٍ جَدِيدٍ / يَتَغَذَّى بِمَكِّ بِالشَّمْسِ العَتِيقِهِ / يَتَغَذَّى بِالحَقِيقَةِ...»⁽²⁷⁾. هنا يتحدث الشاعر عن الثورة التي كانت حاجة المجتمع لإصلاح شؤون دولته، كذلك عن الثورة التي كانت بحاجة إلى تنبيه وإعلان الشعب، ومن جراء ذلك كانت تحتاج إلى أشعار وقصائد شاعر ثوري كان كل جمل قصيدته في التنبيه والإيقاظ وفي الواقع كان شعره كإنسان ثوري جديد ومفيد للمجتمع. وكلمة "يتغذى" استعارة، أي الشاعر استعار كلمة "يتغذى" للدلالة على "تعلم وتدرّب الحقيقة"، وهذه استعارة تبعية تجري في الفعل. وأيضاً نستطيع أن نقول إن أدونيس شبه "الحقيقة" بالطعام والغذاء، وكانت "الحقيقة" استعارة مكنية بقرينة "يتغذى".

وفي قصيدة "الثائر" أنشد: «حَوْلِكَ العَالَمُ تَعْبَانُ وَ فِي عَيْنِهِ ظُلْمَةٌ / لَا يَرَى، لَا يَنْقُشُ اللَّفْتَةَ فِي المَغْمِضِ نَجْمَهُ / وَهُوَ لَا يَنْسُجُ لِلصُّبْحِ رَدَاءَهُ / وَبَهَاءَهُ...»⁽²⁸⁾. في هذا الشطر أعطى الشاعر، العالم شخصية إنسانية وحذف المشبه به وهو الإنسان وأشار إلى ميزاته الخاصة وهي التعب والعين وهذا غير منطقي لأن الصفة تعبان مختصة بالإنسان وهو بواسطة هذا التركيب قد أراد أن يعطي للقصيدة روحها الرئيسي وهو الحزن والألم وإتيان الشاعر بتكرار حروف النفي (لا) يؤكد هذا الغرض.

وفي قصيدته "البعث والرماد": «وَحِينَمَا يَسْتَيْقِظُ الصَّبَاحُ»⁽²⁹⁾. وصف الشاعر في هذا الشطر الصباح بصفة (المستيقظ) وهو ليس له بل أن الاستيقاظ صفة من صفات الإنسان ولقد حوّل أدونيس (الصباح) إلى إنسان له صدر وهو مستيقظ وتسمى هذه الصورة في الأدب التشخيص واستخدم الشاعر هذه الصورة

في أشعاره كثيراً و إليك من هذه الصورة: «أَيْنَ دَزِي حِينَمَا أُوقِظُ لِلشُّورَةِ قَانِي»⁽³⁰⁾، يستعمل أدونيس الاستعارة لإضفاء زينة أو حيوية أو توضيح معنى أو إضفاء نوع من الغموض اللطيف على شعره. يكون في هذا النوع من الانزياح الاستبدالي، الحظ الاوفر للاستعارة بأنواعها المختلفة.

3-1-2. التشبيه:

التشبيه في أبسط معانيه هو أن يشارك المشبه والمشبه به في صفة أو أكثر وهي أظهر وأبرز في المشبه به، وتجمع بينهما أداة التشبيه؛ أن يُكْتَفَى في الاستعارة بذكر أحد طرفي التشبيه فحسب، فلا بد في التشبيه من ذكر الطرفين جميعاً، وقد تحذف هذه الأداة ووجه الشبه، وحينئذٍ يسمى التشبيه بليغاً؛ و أدونيس استخدم هذا الأسلوب البياني طوال قصائد ديوانه بأسرها أن نتذكر بعضها هنا: «بَعْدَ غَيْدِ أَبِي/ بَيْتِي بِالْأَمْسِ/ وَ أَمْسِ كَالرَّمْسِ:/ وَارْحَمَةَ الشَّمْسِ...»⁽³¹⁾، تشبيه "أمس" بالرّمس بواسطة وجه شبه الجمود والخمول كما يُؤكّد هذا الغرض التكرار الصوتي النابع من حرف (السين) وهو أحد الحروف الصغيرية، صوته المتماسك النقي يوحى بإحساس لمسيّ بين النعومة والملاسة، وإحساس بصري من الانزلاق والامتداد، وإحساس سمعي هو أقرب للصفير وهو الحرف الذي تدل على اللرقة واللين والضعف⁽³²⁾.

إذا اعتبرنا أحد فنون الشعراء الأكابر خلق الوجوهات الشبه الجديدة والعلاقات السرية بين الأشياء فعلينا أن نعدّ أدونيس شاعراً كبيراً في هذا المجال فكثيراً ما نرى أن التشبيه في شعره خرج من إطارها التقليدي ليخلق الإيحاء الذي يشكّل قوام هذا الشعر. و إليك بعض هذه الصورة: «الموعدُ المجهولُ في صِبْمَتِ العَيْذَابِ/ إبْرُ تَحِيْطُ لِي إِهَابِي»⁽³³⁾ كما نرى أن الشاعر يأتي بتشبيه نادر وخاص وهو تشبيه الموعد المجهول بإبر تنسج له جلده. إن هذا التشبيه قوامه الحالة الإبداعية

التي يحس بها الشاعر وأيضاً التشخيص سمة بارزة في عبارة (صمت العذاب) وخلال الصورة تتحدد معالم الاستعارة من باب حذف أحد طرفي التشبيه الذي يمثّل فيه الإنسان دلالة الغياب مع الإبقاء على ما يدلّ عليه (الصمت) وإلحاق الصمت بالعذاب بعث في التركيب الإضافي بُعداً لا ينفصل عن جماليات الصورة.

- أو يقول: «أنا بيتُ الضوء الذي لا يُضاء / قلقي شعلَةٌ على جبلٍ التّيه / وُحبي منارةٌ خضراء»⁽³⁴⁾، شبه نفسه ببيت فيه الضياء ولكنه هذا الضياء مُطفىء ثم شبه قلقه بقبس نار على جبل مجهول ويستمر في تشبيه حبه بمنارة فيها تواصل الحب لأن لوّنها خضراء. واستخدام اللون الأخضر الذي يكون نعتاً للمنارة يشير إلى أن حبه مقدس وليس له شائباً لأن هذا اللون من الألوان المحببة ذات الإيحاءات المهمة لارتباطه بأشياء مهمّة في الطبيعة أصلاً كالنباتات والأحجار الكريمة ثم جاءت المعتقدات الدينية وغدّت هذا الاعتقاد لارتباطه بالخصب والشباب⁽³⁵⁾.

أو يقول: «كلُّ جرحٍ / هو في آفاقنا طلَّةٌ صبحٍ»⁽³⁶⁾ شبه هنا جرحه بندى الصباح كما يجدد ندى في الصباح و يرافقه، هذا الجراح يرافقه دوما ولا يفارقه.

أو «في بلادي تشرق الشمس المضيئة كالخطيئة»⁽³⁷⁾ يمكن تفسير البلاد بالعالم الثالث أو الشرق الأوسط وهنا يردد القول الشهير قائلاً: من يريد في العالم الثالث أن يبني، يدمر بيته. والشمس مثال للخير والنفع ولكن في بلاده (أى جزء من العالم الثالث) يصير مثالا للشر وعدم الفائدة.

- «عائشة»⁽³⁸⁾ تقولُ إنّ عُمرنا سحابةٌ بلا مطرٍ / تقولُ إنّ الأرضَ أشبع الأَكْمَر»⁽³⁹⁾ تشبيه "عُمر" بسحابة بلا مطر بوجه شبه عدم الخير والبركات. في الواقع التشبيه يكون وسيلة لتركيز عاطفي كبير ولجأ إليه أدونيس لاستخراج جمال الصورة حسية.

3-1-3. الكناية:

الكناية مصدر "كنيت كذا عن كذا"، أو كنوت، إذا ترك التصريح به⁽⁴⁰⁾، وأصل مادتها "التستر"⁽⁴¹⁾ وهي ضد التصريح. في الاصطلاح حدّها الشيخ عبد القادر الجرجاني بقوله: « المراد بالكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوميء به إليه ويجعله دليلاً عليه»⁽⁴²⁾ إذن هي العدول عن ذكر الإسم إلى لازمه، تحقيقاً لغرض يقصد إليه المكني. وتبدو روعة الكناية وجماليتها بانزياحاتها اللغوية وقدرتها على إثارة فضول المتلقي بانحرافه عن الغرض المقصود المباشر وكان استلذاذ المتلقي فيه في أعمال الذهن بالوصول إلى المعنى المطلوب⁽⁴³⁾. وهي من الصور البيانية التي قد لجأ أدونيس إلى استخدامها، حيث جاءت قصائد ديوانه كثيرة الكنايات. على سبيل المثال أنشد في قصيدته "أوراق في الريح": « قَالَ خَطْوِي وَرَدَّدْتُ أَبْعَادِي: / قَدْ تَكُونُ الْحَيَاةُ أَضْيَقَ مِنْ ثَقَبِ صَبْغِيرٍ فِي كَوْمَةِ مِنْ رَمَادٍ »⁽⁴⁴⁾ وهي كانت كناية عن صفة صعوبة الحياة، لأنّ ليس ممكناً أن تكون الحياة أضيقة من ثقب صغير.

أو في القصيدة نفسها: « فِي جَانِحِي دَلِيلٌ / يَسْتِيرُ بِي لِلطَّرِيقِ / وَ فِي الطَّرِيقِ رَمَادٌ / يَجْبُو، وَ وَهْجٌ حَرِيقٌ. »⁽⁴⁵⁾، المتلقي يفهم من هذه العبارات بالمعنيين القريب والبعيد: الأول والقريب وهو وجود وهج النار ورماد في الطريق، والثاني والبعيد وهو وجود المصائب والمشاكل إثناء الحياة الاجتماعية.

أو في قصيدة "البعث والرماد": «لِلْمَوْتِ فِي حَيَاتِنَا مَنَابِعٌ، بَيَادِرٌ / ... / وَهَبًا، لَهُ أَجْنِحَةٌ بَعْدَ الزُّهُورِ فِي بِلَادِنَا / بَعْدَ الْأَيَّامِ وَ السِّنِينَ وَ الْحَصَى »⁽⁴⁶⁾ فإنّ في هذه القطعة، عبارة "له أجنحة بعدد الزهور في بلادنا" كانت كناية عن وجود عمليات القتل الواسعة في البلد، لأنّ مرجع الضمير في "له" الموت وقد استفاد

الشاعر من أسلوب التشبيه وقال إنّ للموت أجنحة كثيرة وهذا كان بمعنى القتل الكثير في البلاد.

- « صَبَقَةُ جِبَاهُ أَيَامِنَا وَالسُّنُونُ عَجْفَاءُ رَاكِدَةٌ »⁽⁴⁷⁾ والجبين القصيرة لأيام الشاعر هو أيضا الكناية عن حظّه القليلة والصعوبات ومشاكله المتكررة في الحياة، لأنّ ليس بممكن أن تكون جبهة الحياة ضيقاً وليست للحياة الجبهة أبداً.

3-1-4. البنية الدلالية ومبدأ التناقض:

إن مبدأ التناقض يفترض وجود تنافر بين المسند والمسند إليه على مستوى الصفات، فإننا إذا أطلقنا صفة شيء مادي على شيء معنوي كاللون في الأمثلة الآتية احتضار أبيض ورياح سوداء فنلاحظ خاصية الخروج الدلالي فالمنطقي أن نستعمل كلمة "أحمر" للأشياء الملونة فهنالك أشياء مادية لكنها غير قابلة للون مثل عبارة: الرياح السوداء.⁽⁴⁸⁾ فمبدأ التناقض موجود بين الرياح التي لا لون لها وبين اللون الأسود فعندما نقول: أصوات الأجراس زرقاء «فمن ناحية التصور اللغوي فإن النفي إطلاقاً من تعريف المتضمنات، يظل محتويها على المتضمن فإن نفي عن المسند إليه لوناً ما، فإن ذلك يعني أن له لونا آخر.»⁽⁴⁹⁾ كثيراً ما نرى أنّ أدونيس نظم ونسج قصائده؛ حيث يقول شيئاً ويوحى بنقيضه، وبهذا الطريق يبحث عن معنيين أو أكثر، الأول يكون سطحياً غير مقصود، والآخر خفياً غير واضح ويستدلّ عليه بالإشارات السياقية الموحية، وهو ما قصد وأراد أدونيس إيصاله إلى المتلقي. ومن أمثلة المفارقة قوله: «يُولَدُ النَّارِيخُ فِي شَمْجَةِ صَبَدْرِ / فِي انْتِفَاضِهِ / وَيُلَاقِي فِي دُجَى الموتِ بَيَاضَهُ / كُلَّ فَجْرِ»⁽⁵⁰⁾ ففي عبارة "وَيُلَاقِي فِي دُجَى الموتِ بَيَاضَهُ" المفارقة، وكان قصد الشاعر من هذه المفارقة لفت انتباه المتلقي وإثارة أحاسيسه المتفائلة في ظلام الموت والمصائب وهو موضوع متكرر في شعره⁽⁵¹⁾. هنا يجمع أدونيس في هذا المقطع بين أمرين متناقضين معا.

أو في قصيدة "الفرغ": « بَلَى فِي بِلَادِي أَنَا ثَوْرَةٌ / تُنورُ أَزْهَارَهَا / وَيَهْدُرُ
إِعْصَارَهَا / وَفِيهَا دَمٌ ثَائِرٌ / يُعْمَرُ دُنْيَا وَيَهْدِمُ دُنْيَا / عَلَى كِبْرَةٍ تَسْتَفِيقُ الْحَيَاةَ /
وَفِي دَفْقِهِ تَتَعَالَى وَتَحْيَا»⁽⁵²⁾، الشاعر في هذا القطعة أتى بـ "تنور أزهارها /
ويهدر إعصارها" وفي أزهار وإعصار كانت المفارقة المعنوية، وكذلك في عبارة
"يُعمَر دُنْيَا ويهدم دنيا" المفارقة اللفظية والمعنوية تزامنا.

في قصيدة «البعث والرماد» في مقطع «ترتيلة البعث» الذي اكتظت
بالمفارقات الأدونيسية يقول: « سِيدِي، يَا كَتْفَ الْأَسْمَنِ، يَا خَوَاصِمَ الْحَدِيدِ، يَا
تَكِيَّةً / تَهْدَمُ، وَلَا تَزَالُ حَيَّةً عَامِرَةً... أَنَا اسْمِي الْغَدُ / الْغَدُ الَّذِي يَقْتَرِبُ -
الْغَدُ الَّذِي يَبْتَعِدُ»⁽⁵³⁾ هنا يتحدث الشاعر عن تكية دمرت ولكنها ماتزال عامرة
يريد أن يقول هذه التكية تهدمت في الظاهر ولكنها ذكراها عند الناس عامرة أو
بالنسبة إلى الغد الذي يقترب ويتعد، في النظرة الأولى نواجه بنوع ما من ازدواج
لغوي غير أننا إذا أنعمنا النظر وجدنا الغد بالنسبة إلى الشاعر الذي يتفاءل هو
القريب وبالنسبة للآخرين الذي يتشائمون هو البعيد، أو في الصفحات الأخيرة من
هذه القصيدة يقول: « فَفِي غَدٍ أَرَى إِلَيْهِ صُورَةً جَدِيدَةً مِّنْ بَطْلٍ يُجْبِيهِ / وَفِي غَدٍ
أَسْمَعُهُ أَغْنِيَّةً حَزِينَةً مَفْرَحَةً» هذه الاغنية يفرح أولئك الذين يفضلون شعر الشاعر
والمعاني الجديدة والعالم الجديد ولكن أولئك الذين يفضلون التراث ولا يفضلون
طبيعة نظر الشاعر وعالمه الخاص ومن موالين للتراث هؤلاء هم يحزنون على حسب
رأي الشاعر لأنه يناوئ الأفكار التقليدية أو كما يقول الأفكار السلفية. فهذه
المفارقات تنطوي على رؤية مأساوية عن الأشياء المتناقضة في الحياة. قال أدونيس في
قصيدة "الأطفال":

« الْكَفَنُ الْأَبْيَضُ كَالْغَرَابِ»⁽⁵⁴⁾ في النص دلائل سياقية موحية دالة على

التناقض بين طرفي التشبيه؛ لأن الشاعر جمع بين حالتين متنافرتين، فكيف يكون

الكفن الأبيض، أسود كالغراب؟! إن الصفات المألوفة التي يمكن أن يمنحها المعجم للغراب ربما تكمن في السواد والسذاجة، غير أننا نلاحظ أنّ الشاعر هنا أعطى الغراب صفة جديدة دون أن يراعي التناسب بين المشبه والمشبه به؛ لأن مقولة الكفن الأبيض كالغراب، خروج على الاستخدام المألوف للغة. كثيراً ما نرى أنّ أدونيس يستخدم الألوان في الأشياء التي لا لون لها في الواقع لذلك دَبَّجها بصفات لونية متخالفة ما بين الحقيقة والفهم وعبر عن أسلوبه بلمسات فنية ساحرة، إذن التدبيج اللوني هو الظاهرة التنافرية نراها كثيراً في قصائده ومن مثل ذلك قوله: «أَتَفْهَمُنِي؟ لَوْنُ عَيْنَيْ شَمْسٍ تُؤْجُولُونُ حُطَايَ جَلِيدٌ»⁽⁵⁵⁾ إنّ المتأمل في العبارة (ولو نُحُطَايَ جَلِيدٌ) ليجدها تحرق المألوف، إذ نلاحظ أن الشاعر جاء بالتركيب الانزياحي في الشيباك الحواسي فاللون الأبيض (جليدي) مع الخطى صفة مفاجئة فالخطوة في الأصل لا لون فيها أما أن تكون ذات لون فقد دخل ضمن معيارية.

3-1-5. الرمز:

يعد أرسطو أقدم من تناول الرمز، وعنده الكلمات رموز لمعاني الأشياء الحسية ثم الأشياء الانتزاعية، والدكتور محمد غنيمي هلال يقتبس عنه ويقول: «الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة»⁽⁵⁶⁾؛ أما تعريف الرمز عند البلاغيين فهو «ما أخفى من الكلام»⁽⁵⁷⁾ وعرفه معجم مصطلحات الأدب بأنه «كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه ليس بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها، وعادة يكون الرمز بهذا المعنى شيئاً ملموساً يحل محل المجرد»⁽⁵⁸⁾ وعلى أساس هذا، أصبح الرمز أسلوباً لجأ إليه أدونيس ليعبر عما في وجدانه بطريقة إيحائية بعيدة عن التقريرية؛ ومن أمثلة ذلك استخدامه لكلمة "الحريق" دلالة على المشاكل والصعوبات والمحن في قصيدة "البعث والرماد" في نشيدها الرابعة "ترتيلة البعث" وهو

أنشد: «أَحْتَضِنُ الْحَرِيقَ/ أَعِيبُ فِي الْحَرِيقِ»⁽⁵⁹⁾، أي أنا (نفس شاعر) أعانق النار وأصبح مفقوداً فيها، و"الحريق" أو "النار" في هذه القطعة كان رمزاً لمصائب الشاعر، وهو يقول إنّي قبلت مصائب دهري؛ وهكذا يحرص أدونيس على اختيار الألفاظ البليغة والمعبرة عن الفكرة التي يرمي إليها في الشكل الرمزية. يجد أدونيس في كلمات تدميرية، غايته وأمله وضالته المنشودة و تموزه وههنا الحريق أو في قصيدته "الفراغ"، يتكرر دائماً كلمة "الفراغ" وليس قصده عنه معناه الحقيقي بل يرمز فيه المعاني المستورة الكثيرة، فالفراغ رمز إلى كل ما هو سلبى، فهو يعنى الجمود، الخمول، التخلف، التقهقر والضّياح. الشاعر ينكر على المجتمع هذه الصفات التي شدّته إلى الحضيض الأسفل، ثم بواسطة قبح الفراغ يدعو مجتمعه إلى الثورة العملية للقضاء على كل هذا أشكال الخمول والتعاس والذل التي أثقلت إلى الأرض فأصبح يدور في دوامة الفراغ والضّياح. رغب أدونيس في توظيف الأسطورة رغبة تامة والأسطورة تعتبر رمزاً واسم أدونيس نفسه رمز ويدل على إله الخصب والبعث والنشور. إحدى الرموز التي وظّفها أدونيس بكثرة في أشعاره ولاسيما في هذه المجموعة هي أسطورة «فينيق»⁽⁶⁰⁾ وهي طائر النار ومعناها بالفارسية «ققنوس». اشتاق إلى هذه الأسطورة منذ نعومة أظفاره و ربما يرجع هذا الاشتياق إلى اشتعال أبيه بالنار في حادثة مرور⁽⁶¹⁾ ويشير في شعر «البعث والرماد» الذي يتكوّن من أربعة مقاطع إلى هذا الطير ويعمد في مقطع «الحلم» إلى حلمه بأنه يطير وينزل في منارة هذا الطير أي في بعلبك ويلتقي ببنات باكرة يزاوّلن بنسج حبل السفن ويشاهد الشاعر في هذا المحل، الأغنام المذبوحة التي دُبحّت من أجل آلهات في محراب فينيق وتشرق الشمس التي تهدى الأمن والأمان للجميع في هذا المحل: «احلم أن في يدي جمرةً آتيةً على جناح طائرٍ/ من أفقٍ مغامرٍ/ أشمُّ فيها لُهباً- قرطاجة العصور/ ألمحُ فيها امرأةً/ يقالُ صارَ شعرها سفينةً/ ألمحُ فيها امرأةً- ذبيحة المصير/

أحلم أن رثي جمرَةً / يخطفني بخورُها يطيرُ بي لبعليكَ / بعليكَ مذبحُ/يقال فيه طائرُ مؤلّة بموته/ وقيل بإسم غده الجديد بإسم بعته/ يخرقُ/ والشمس من حصاده والأفقُ»⁽⁶²⁾. يقول في مقطع «نشيد الغربة»: «فينيق، إذ يحضنك اللهبُ أيّ أفقٍ تروذُهُ... وحينما يعمرُك الرمادُ، / أي عالمٍ تحسُّهُ»⁽⁶³⁾ أو في مقطع «رماد عائشة» يقول: «عائشة جارتنا، فينيقنا الجديدُ في حياتنا/ كبيرةٌ فارعةُ القوام تأخذُ البصر/ وتأخذُ القلوب، يافينيق، والفكر/ كأثما القمرُ»⁽⁶⁴⁾ ويقول في المقطع الأخير من هذه القصيدة محزوناً ومستدعياً موت أسطورة فينيق لأن يبعث من الجديد و يمنحهم الحياة الجديدة وتبدأ حياة أخرى غير ما يعيشونها بحرق نفسه: «فينيق، يافينيق/ يا طائرَ الحزينِ والحريقُ / يا ريشةً وراءها الظلامُ والبريق ... فينيقُ مُت فدى لنا/ فينيقُ ولتبدأ بك الحرائقُ... لتبدأ الحياةُ»⁽⁶⁵⁾.

3-2. الانزياح التركيبي:

قال جون كوهن: «إن النحو هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة فبمجرد ما يتحقق الانزياح، بدرجة معينة، عن قواعد ترتيب وتطابق الكلمات تذوب الجملة وتتلاشى قابلية الفهم ويرى بأنّ العلاقة بين الألفاظ تعينها مواقعها الخاصة أكثر مما تعينها حركتها الإعرابية وقد نرى بأن نظام الكلمات تنزل المحدد قبل المحدد والمسند إليه قبل الفعل، والفعل قبل الفضلة (المكملة) وأي انحراف عن هذه القاعدة يسمّى القلب.»⁽⁶⁶⁾

3-2-1. التقديم والتأخير:

يعد التقديم والتأخير من أهم الميزات الأسلوبية، وليس ذلك لكون تقدم شيء بعينه عن شيء آخر بل للدور الدلالي والجمالي الذي يلعبه هذا الخرق من تقديم وتأخير، لأن ما يكون تقديماً في لغة ما مثلاً، قد يكون الأصل في لغة أخرى وقد أشار إلى ذلك "كوهن"، إذ يقول: «ففي الإنجليزية مثلاً، تقديم الصفة شيء عادي،

ومن هنا لا تترتب عليه أي خصائص أسلوبية،... فليست موقعية الصفة في ذاتها إذن هي المسئولة عن الخاصة الأسلوبية المنتجة، بل كونها "غير عادية".⁽⁶⁷⁾ والذي يثيرنا في كل هذا ليس ما وقع للجملة من مخالفة، لنظام النحو، بل ما توقعه فينا بجمالياتها من تأثير، وما تضيفه من قوة أو تغيير للدلالة، «عندما يخرق المتكلم أو الكاتب الأطر والأنظمة اللغوية المألوفة عبر أسلوب التقديم والتأخير، يتجاوز كلامه دلالاته الأولية الخاصة به، فيتاح له أن يضيف إلى مباحثه بعداً جمالياً في تركيب الكلام يتميز بقدرته على إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه»⁽⁶⁸⁾ استفاد أدونيس من هذا الأسلوب الانزياحي بكثير في ديوانه "أوراق في الريح" وهو يتمثل في تقديم الخبر في الجملة الاسمية، وتأخير الفاعل في الجملة الفعلية كثيراً ما؛ وكان قصده عن هذا الانزياح التركيبي منح الإيقاع والموسيقى لشعره. ومن صور التقديم والتأخير التي وردت عند الشاعر:

تقديم الخبر على المبتدأ:

لجأ أدونيس إلى مثل هذا النوع من التقديم في هذا الديوان على مخالفته قواعد اللغة ليكشف حالته النفسية وإليك بعض هذه الصور: «ضَيْقَةٌ جِبَاهُ أَيَامِنَا وَ السُّرُنُونَ عَجْفَاءُ رَاكِدَةٌ»⁽⁶⁹⁾ فالتقديم حاصل في قوله "ضَيْقَةٌ جِبَاهُ أَيَامِنَا" والأصل أن يقول جباه أيامنا ضَيْقَةٌ ومن خلال هذا التقديم يستطيع المتلقي أن يدرك مدى معاناة الشاعر من الحياة.

- « فِي مُهَجَّتِي حَرِيقَةٌ ذَبِيحَةٌ »⁽⁷⁰⁾ ينطوي هذا الشطر على تقديم في قول الشاعر "في مهجتي" على مبتدأ "حريقَةٌ ذبيحة" والأصل فيه أن يقول الشاعر حَرِيقَةٌ ذبيحةٌ في مهجتي عدل عن هذا الأسلوب الإخباري، وهذا فيه دلالة واضحة وهي تعبيرها عن حالة التشنت والعزلة المبتوثة في القلب.

تقديم الخبر على المبتدأ يعني الاهتمام به وخير مثال على ذلك قوله :
 «لِلْمَوْتِ، يَا فَنِيْقُ، فِي شَبَابِنَا / لِلْمَوْتِ فِي حَيَاتِنَا / مَبَاعُ، بَيَادِرُ»⁽⁷¹⁾ إِنَّ أَدُونِيْسَ
 مهتم بالموت لذا فهو يقدمه في مثل هذا البيت و يسلِّط الإضاءة عليه ليعطيه بؤرة
 مركزية في النص.

تقديم الفاعل على الفعل:

يعمد أدونيس إلى الانزياح التركيبي المتمثل بتقديم الفاعل على الفعل ومثل
 هذا الأمر يُعَدُّ التفاتة جميلة يقصدها الشاعر، ومثل هذه الانزياحات تؤثر إيجابياً
 في النص، ومن أمثلة هذا التقديم قول أدونيس: « فِي بَيْتِهِ حِكَايَةٌ طَوِيلَةٌ تَنْسَبِرْدُ /
 يَكْمِنُ فِيهَا الْأَيْدُ»⁽⁷²⁾ ويلاحظ الدارس لتقديم الفاعل "حكاية طويلة" على
 الفعل "تَسْبِرْدُ" في هذا الشطر عند أدونيس مدى اهتمامه بالأبدية ومثل هذا
 الانزياح يتناسب تماماً مع الحالة الوجدانية للشاعر في تجاربه الذاتية. و « في رواينا
 نداءاتُ تروُدُ / موطناً بكَراً جديداً / إِنَّ فِي التيه شريداً سيعودُ»⁽⁷³⁾ قدمت
 متعلقات الفعل عليه وتدل على انتباه متلقي إلى ماحقه التأخير. ومقطع آخر
 تقدم خبر إن على اسمه.

- « يَطْلَعُ لِي، وَمِنْ أَوَّلِ، جَزَاخُ»⁽⁷⁴⁾ تأخير فاعل "جناح" من الفعل
 ومتعلقاته. إن الوصل بين المتلازمين أمر واجب الحفاظ عليه، التزاماً باتساق
 الخطاب نحوياً، ولكن الشعراء لا يهتمهم من اللغة أن تؤدي ما تؤديه بوصفها
 معيارية، وإنما يهتمهم منها أن تحمل مكونات نفوسهم من جهة، وأن تحقق قدرًا من
 الجمالية يتعد فيها عن العادي والمألوف، إلى لغة الانتهاك، والشرخ من جهة
 أخرى، تلك اللغة التي تزيد من مسافة التوتر لدى القارئ لتجعله دائم التواصل
 معها، باحثًا عن تأويل للمشكل منها.

3-2-2. الحذف:

الحذف هو إسقاط لأحد عناصر التركيب اللغوي، وهو يعدّ ظاهرة أسلوبية لغوية متميزة تتوجه نحو توليد الإيحاء وتوسيع الدلالة، وقد قال عبد القادر الجرجاني عنه: « هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتحدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما يكون بياناً إذا لم تبين»⁽⁷⁵⁾. من فوائده هذه الظاهرة في الشعر نستطيع أن نقول: «هو يؤدي إلى عدول النسق التعبيري عن الاستعمال المألوف، بحيث إذا تعاملنا مع العبارة التي تشتمل على جزء محذوف، نرى هناك خللاً واضحاً خلافاً لما هو معهود، يحكم به العقل أو السياق أو مقتضيات اللغة، ولا يمكن تجاوزه إلا باستكمال العنصر المحذوف»⁽⁷⁶⁾. يُعدّ الحذف تحولاً في التركيب اللغوي، يثير القارئ، ويجفزه نحو استحضار النص الغائب، أو سد الفراغ، كما أنه يثري النص جمالياً، ويبعده عن التلقي السلبي، فهو أسلوب يعمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة؛ إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة، وليس التحديد، فالتحديد يحمل بذور انغلاق النص على نفسه، ولا يبقي للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنص ودلالاته⁽⁷⁷⁾، وهذا يدور حول محورين رئيسيين:

أ- الحذف في الجملة الاسمية:

بُنيت الجملة الاسمية في اللغة على نمط محدد كي تؤدي معنى مفيداً، هذا النمط يوجب في الأصل ركنين أساسيين هما: المسند، والمسند إليه، والمسند هو الخبر، والمسند إليه مبتدأ؛ والاستغناء عن أحد هذين الركنين يعدّ انزياحاً؛ وكذلك كان حذف متعلقات الخبر علاوة على هذا.

حذف المسند إليه:

الأصل ذكر المسند إليه، وهذا لأجل توقف فهم الكلام عليه؛ ولكنه قد يُحذف أحياناً لمقاصد مختلفة مثل: الاحتراز عن العبث، إخفاء الأمر تأتي الإنكار لدي الحاجة، اختبار تنبه السامع عند القرينة أو مقدار تنبهه له، تضجر المتكلم بسبب ولا يجب التطويل، المحافظة على السجع، المحافظة على القافية⁽⁷⁸⁾؛ وقد اختار أدونيس من بين هذه الأسباب، الأسباب الثلاثة: المحافظة على السجع، والمحافظة على القافية، والاحتراز عن العبث. كالأمثال التالية:

- «أَغْنِيَتِي، يُقَالُ عَيْنُ أَغْنِيَتِي، / غَرِيْبَةٌ»⁽⁷⁹⁾، في هذا المصراع كانت كلمة "غريبة" مسند لضمير محذوف مرجعه "أغنيتي"؛ وكذلك كان هذا الحذف للاحتراز عن العبث بناء على الظاهر، لوجود القرينة اللفظية في الجملة السابقة تدل عليه.

- «وَحِكْمَةٌ تَعُوذُ بِالْأَرْضِ إِلَى سِدِيمِهَا»⁽⁸⁰⁾، إنَّ الشاعر حذف المسند إليه في هذه الجملة الإسمية وكان حذفه بقرينة اللفظية حيث جاء المسند إليه في المصراع السابق وهو كلمة "حياتها" وكان تقدير المصراع الشعري هكذا: حياتها حكمة تعود بالأرض إلى سديمها. واستفاد الشاعر من هذا الحذف الإيجاز على جانبه الإيقاعي.

حذف المسند:

إنَّ هذا الحذف في الديوان قليل جدا ونجده فيها بصعوبة، لأنَّ الشاعر لم يستخدم كسائر الأساليب الفنية ولكن مع ذلك يوجد عينيات قليلة في شعره الذي تأتي به في التالي: «وَفِي الطَّرِيقِ رَبَّيَاذُ / يَحْيُو، وَوَهْجُ حَرِيقِ.»⁽⁸¹⁾، قوله "وهج حريق" هو المسند إليه للمسند المحذوف "في الطريق"، إنَّ الشاعر هنا عدل عن أصل اللغة والترتيب النحوي وتشوش الكلمات وحذف المسند لبيان وإبراز الأزمة والفوضى الموجودة في الحياة وصعوباتها وخلق سياقات لغوية غير معهودة لأجل استكمال جميع وظائف العشر ومنها الوظيفة التأثيرية أيضا.

- «في القَدَمِ الحَافِيَةِ الصَّغِيرَةِ/ حَمْسُ مَسَامِيرَ وَرَقَصَيَاتَانِ»⁽⁸²⁾، إنَّ قوله "رقصتان"، المبتدأ وخبرها أي المسند محذوف وهو شبه جملة "في القدم الحافية الصغيرة".

- «وَتَارِيخُنَا ذَاكِرَةٌ يَتَقَبَّهَا الرُّعْبُ، وَسُهُولٌ مِنَ الشُّبُوكِ الوَحْشِيِّ»⁽⁸³⁾، عبارة "سُهُولٌ مِنَ الشُّبُوكِ الوَحْشِيِّ" مبتدأ وهو المسند إليه الذي يُجَذَفُ خبرها أي مسندها؛ ومسندها هي فعل "يثقب".

ب- الحذف في الجملة الفعلية:

الفعل و الفاعل، هما المسند والمسند إليه في الجملة الفعلية، وكذلك متعلقات الجملة كالمفاعيل الخمسة والجار والمجرور.

حذف المسند:

حذف المسند أو عامل الفاعل في قصائد ديوان "أوراق في الريح" كثيرة بحيث يستخدمه الشاعر استخداماً فنياً مرموقاً، ويتكرر دائماً هذا الحذف بالقرينة اللفظية في جملتها السابقة، كما نراه في قصيدة "الثائر" حين يحذف المسند ومتعلقات المسند للفواعيل "عيون" و"حصير" و"التلال": «عِنْدَنَا تَنْبَيْتٌ لِلصَّخْرِ جُفُونٌ/ وَ عِيُونٌ/ عِنْدَنَا يُنْسَجُ لِلغَيْمِ سَرِيرٌ/ وَ حَصِيرٌ/ عِنْدَنَا تُشْعِرُ كَالنَّيَّاسِ الْجِبَالُ/ وَ التَّلَالُ»⁽⁸⁴⁾.

حذف المسند والمسند إليه:

هناك وجه آخر من الحذف في الجملة الفعلية وهو حذف المسند إليه والمسند معاً؛ و أدونيس يأتي به في ديوانه كالنماذج التالية: «يُولَدُ التَّارِيخُ فِي شَمْحَةِ صَدْرٍ/ فِي الإِنْتِفَاضَةِ»⁽⁸⁵⁾، وتقديرها هكذا: يولد التاريخ في شمحة الصدر وكذلك يولد التاريخ في الانتفاضة.

- « حُمِلَتْ بِالشَّمَقِ / بِالْفُصُولِ العَاشِقَةَ »⁽⁸⁶⁾، أي حُمِلَتْ بالشفق وحُمِلَتْ بالفصول العاشقة. وكل هذا، أنواع الحذف في ديوان الشاعر أدونيس في مجال أغراضه الخاصة، وكانت بقصد تصفية عباراته وصيانتها من التمدد الثقيل، يعني ما دام هناك دليل يدلّ على المحذوف في أشعاره، فلا داعي لذكره، حتى لا تمتدّ العبارة بكلام يمكن الاستغناء عنه. إن الحذف لا يعدو كونه محاولة أسلوبية من أجل " الرقي بالخطاب إلى مستوى تعبيرى قادر على شد انتباه المتلقي والتأثير فيه، أي الإقناع، فضلا عن استغلال سمات جمالية تضيف على الخطاب ميزة الجمال، أي الإمتاع.

3- 2- 3. الالتفات:

بعد ظاهري الحذف والتقديم في خلخلة محور التركيب، نحاول رصد ظاهرة أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها، إنها ظاهرة الالتفات. إنّ الالتفات أسلوب من الأساليب البلاغية الجميلة داخل النص، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بظاهرة الانزياح اللغوي، فقال السكاكي «وهذا النوع قد يختص بمواقعه بلطائف معان قلما تتضح إلا لأفراد بلغائهم أو للحذاق والمهرة في هذا الفن والعلماء، ومتى اختص موقعه بشئ من ذلك كسأه فضل بهاء ورونق وأورث السامع زيادة هزة ونشاط ووجد عنده القبول أرفع منزلة»⁽⁸⁷⁾ والالتفات يؤثر في السامع فيحثه على المتابعة والتفكير؛ «لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجراءاته على أسلوب واحد»⁽⁸⁸⁾ استخدم أدونيس هذا الفن كالفنون الأخرى لإعطاء الانزياح إلى شعره واستعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصور استعمالا يخرج بها عما هو المعتاد والمألوف، وهذا كان بحيث أن نراه في كل قصائده الشعرية على نطاق واسع أو ضيق؛ فمثلا نرى هذا في قصيدة "مرثية الأيام الحاضرة" في نطاق واسع، بحيث كان كل القصيدة التفاتاً من البداية إلى النهاية. يعني الكلام ابتداء بصيغة الغائب في فقرة واحد، ثم يلتفت إلى المتكلم مع

الغير في عدّة الفقرات التالية، ثم يتركه و يميل إلى صيغة المتكلم الوحده، ثم الغائب، ثم المتكلم مع الغير مرّة أخرى، وفي النهاية ينتهي بصيغة المتكلم وحده؛ في الواقع الشاعر في هذه القصيدة يأتي بهذا الالتفاتات المتكررة والمتعددة لأجل إثارة الحيرة ولفت انتباه المتلقي إلى موضوع القصيدة؛ وكان هذا الالتفاتات بحيث كان فيما يلي: « عَرَبَاتُ النَّفْيِ / تَجْتَبِزُ الْأَسْوَارَ / بَيْنَ غِنَاءِ النَّفْيِ / وَ زَفِيرِ النَّارِ / ... / الرِّيحُ ثَقِيلَةٌ عَلَيْنَا وَ رَمَادُ أَيَّامِنَا يَلْبَسُ الْأَرْضَ ... / ... / بِلَادِي إِمْرَأَةً مِّنَ الْحَمِيِّ، جِسْرٌ لِلْمَلَدَاتِ يَعْبُرُهُ الْقَرَاصِنَةُ وَ ... / ... / وَنَمْضِي، صُبْدورُنَا إِلَى الْبَحْرِ، وَفِي كَلِمَاتِنَا يَرْقُدُ نَحِيبُ عَصْرِ آخِرٍ ... / ... / أَيَّتُهَا الْأَرْضُ الْمَفْرُوشَةُ بِالْوَبْرِ، أَيَّتُهَا الْخَرِيبَةُ الْجَامِحَةُ مِنَ الْقَمَحِ ... / ... / لَمْ يَكْتَمِلْ وَطْنِي بَعْدُ، رَوْحِي بَعِيدَةٌ وَلَا مُلْكٌ لِي»⁽⁸⁹⁾ إذن يمثل هذا الفهم يصبح اسلوب الالتفات وسيلة لإغناء النص دلاليًا وجماليًا بأن، فقد تم استبعاد فكريّ الإمتاع والتشويق اللتين تشعران بنمطية الأسلوب وآلية التفسير مع أن القصد منه إعطاء حيوية للنص تساعد على إبراز الرؤى الخلاقة عند الشاعر. إذا أخذنا تعريف ابن رشيق حول الالتفات استطعنا أن نقبل "الاعتراض" نوعاً من العدول فالالتفات عنده «يشمل التنويع بين الضمائر والانتقال من معنى إلى معنى، كما يشمل معاني الاعتراض والرجوع والتتميم.»⁽⁹⁰⁾ ووفقاً لهذا التعريف، بإمكاننا أن نلاحظ ظاهرة الاعتراض شكلاً من أشكال الالتفات كقوله: «أتفهمني وأنا، كالحياة، عميقٌ بعيدٌ» «كالحياة» فهو اعتراض كلام في كلام والغرض من هذا الاعتراض هو بيان حال المشبه ومن مثل هذا الانزياح قول الشاعر: «حولي، على وجه الضحى، صدأً.

يغضو على بابي

في شكل أظفارٍ وأنيابٍ»⁽⁹¹⁾ فجملة "على وجه الضحى" جملة اعتراضية والغرض منها هو التنبيه إلى أهمية الأمر؛ فحين أورد هذه الجملة الاعتراضية أراد

من السّامع أن يتوقّف قليلاً ليُشعر بأنّ هناك أمراً هاماً سيبلّغه إياه بعد هذه الجملة الاعتراضية.

4-2. الانزياح الصوتي:

إن الحركات تعتبر عاملاً أساسياً في التناسق العجيب بين الكلمات، والانسجام بينها داخل السياق، ومع دلالات الألفاظ والتراكيب، والتوافق مع الحالة النفسية للمتلقين، أو المقصودين في الخطاب وإنه على مقدار ما يكون في الكلام البليغ من هذا الصوت، يكون فيه من روح البلاغة.⁽⁹²⁾ درسنا في هذا اللون من الانزياح أسلوب التكرار، وهو الغالب عند أدونيس مما نراه ذلك عينة أسلوبية ثم قمنا بدراسة التضمن العروضي والتدوير والمزج بين التفعيلات.

3-2-3. التكرار:

يعتبر التكرار من أهم العناصر التي اعتمد عليها التحليل الأسلوبي ويذهب مُجدِّ مفتاح بمقولته عن التكرار إلى أنّ «تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضرورياً لتؤدّي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه «شرط كمال» أو «محسّن» أو «لعب لغوي» ويستدرك مقولته السابقة عن التكرار وأهميته قائلاً: "ومع ذلك فإنّ التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعريّ أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية»⁽⁹³⁾ ولهذا الظاهرة في شعر أدونيس ميزات فنية وأسلوبية على مستوى التجربة والخبرة، والتعمق حيث تعددت وظائفه بين التوكيد والإيحاء وتركيب الصورة وبناء القصيدة، لهذا تعددت الأنماط التكرارية في شعره.

1- تكرار اللفظ: يُعدُّ التكرار اللفظي نمطا من الأنماط التي اعتمده شعراء

القصيدة النثرية و« هو تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة»⁽⁹⁴⁾ ونحن نجد غلبة هذا اللون من التكرار على أسلوب أدونيس، لأنّه يحاول لخلق جوّ موسيقي مغاير

وكذلك قد مس هذا النمط من التكرار المرتكزات الضوئية أو الكلمات المفاتيح في القصيدة. على سبيل المثال في قصيدة "الفراغ" تكرر كلمتا "الفراغ" ثلاثة وعشرون مرة و"الثورة" ثماني مرات، وهما كانا لتأكيد والتركيز على دلالتيهما، في الواقع. تكرر كلمتي (فراغ وثورة) في نص القصيدة كان تكرر ثنائية الداء والدواء وبمعنى استفحال المرض واستعجال العلاج للمجتمع، والشاعر ارتكز عليهما لأجل أهميتهما و دورهما في إيفاد المعنى المطلوب. وكذلك في قصيدة "مزامير الإله الضائع" يتكرر دائما الألفاظ "فيه" و"يُعرف" و"معبد" و"الكاهن" و"النداء" و"يصعد":

- « فِيهِ نَعْرُسُ، فِيهِ نَقْطِفُ / فِيهِ مَا لَا يُعْرَفُ، يُرْفُ. / مَعْبِدُ قَلْبِي، مَعْبِدُ شِعْرِي، مَعْبِدُ عُمْرِي / أَعْصَابِي فِيهِ تُوقَدُ مِثْلَ بُخُورِ الْكَاهِنِ، مِثْلَ الْجَمْرِ: / آهٍ نِدَاءُ الْكَرَاهِنِ آهٍ نِدَائِي / يَصْعَدُ يَصْعَدُ حَتَّى وَجْهِ الْقَمَرِ الْآخِرِ، حَتَّى أَبْعِيدُ»⁽⁹⁵⁾.
الدافع الفنية للتكرار هو تحقيق توازن موسيقي فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتاثير في نفسيته⁽⁹⁶⁾ والتكرار يكون وثيق الصلة بالمعنى العام.

أو التكرار ضمير «يا»: ...أصوغُ من وسادي المحجّر/ أغنيتي و ريشتي ودفترتي⁽⁹⁷⁾ إن تكرار الضمير يشكّل على نحو من الأنحاء، عالم الشاعر وحدود رؤيته له، وإدراكه لأبعاده⁽⁹⁸⁾.

ويكرر كلمة « عندنا » في قصيدة "الثائر": « عِنْدَنَا تَنْبُتُ لِلصَّخْرِ جُفُونُ / وَعُيُونُ / عِنْدَنَا يُنْسَجُ لِلغَيْمِ سَرِيرُ / وَ حَصِيرُ / عِنْدَنَا تُشْعِرُ كَالنَّيَّاسِ الْجِيَالُ / وَالتَّلَالُ / كُرْمَلُ شَيْءٍ عِنْدَنَا يَحْمَلُ فَأَسْبَهُ / وَ يُعْبِرُ، / يَنْتَضِي كَمَا حَتَمَ بِأَسْبِهِ / وَ يَسْتَبِرُ. / كُرْمَلُ شَيْءٍ عِنْدَنَا يَنْحِتُ صِدْرَهُ / بِبَيْدِهِ / نَاغِهِ وَاحْنِ عَلَيْهِ / يَكْشِفُ الْمَجْهُولَ عِبره»⁽⁹⁹⁾ ومن هنا جاء التكرار محملاً بطاقة دلالية وإيقاعية معاً، لأن تكرار اللازمة في نهاية كل مقطع شعري ينظّم الدفقة الشعرية، ويمتدح الأذن برنينه. والإيقاع كما

يقول جان كوهن: "يجيء من تردد زمني يمتدح الأذن برنينه، ولا يسمى البناء بناء إيقاعيا إلا إذا اشتمل على تردد ولو بالقوة" (100).

وفي قصيدته "الأطفال" نرى تكرار اللفظ "الكفن الأبيض في..." « وَالْكَفْنُ الْأَبْيَضُ فِي الطَّرِيقِ / وَالْكَفْنُ الْأَبْيَضُ كَمَا الْغُرَابِ. » (101) وصف أدونيس في هذا الشطر الغراب بصفة ليست له، وهي غير متوقعة، إذ إن الغراب لا يوصف بالبياض إلا إذا اختلط بمادة بيضاء. بناء على هذا، صفة البيضاء أحدثت تنافراً مع الموصوف (الغراب) لتحقيق حالة من الانزياح الدلالي وهذا مظهر من مظاهر الإبداع عند الشاعر.

2- تكرار الصوت: هذا التكرار كان من الأنماط التكرارية المنتشرة والشائعة

في الشعر لأجل موسيقاه الداخلية، ويتمثل في « تكرار حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة » (102) وكان هذا التكرار شائعا بكثير في الديوان. من أمثله نجد تكرار حرف "اللام والنون" في القصيدة "الأطفال" هناك ينشد: « وَيَطِيرُ الْأَطْفَالُ / خَلْفَ غَزَالٍ أَوْ الْخِيَالِ / وَيَنبَامُونَ / بَيْنَ الْأَنْجُمِ فِي سِرْوَالِ. / وَهَبَاكَ الْعَيْونُ / تَبَسَّ فِي حِلْمِ مَجْنُونٍ » (103).

أو في قصيدة "المجنون بين الموتى"، تكرار حروف "اللام" و"النون" و"الذال": « فِي جَسَدِي ثِقْلُ الزَّمَنِ / ثِقْلُ الْحِرَابِ وَالذِّمَنِ / فِي جَسَدِي يَدُ الْكَفْنِ / يَدُ الْعَفْنِ / فِيهِ الْكِيَانُ الْمَحْضُ وَاللَاكِيَانُ / كَرَامُوجٍ، فِي الصِّرَاعِ، لَا يَهْدَانُ / لَا الْأَمْسَ مِنْ عُمْرِي وَلَا أَيَّ آنٍ » (104). يؤدي الشاعر بتكرار هذه الحروف معانٍ أكثر اتصالا بخلجات النفس والحواس ويحافظ على التوازن الهندسي في القصيدة.

3- تكرار العبارة: العبارة كانت مجموعة من الأصوات والكلمات، ولهذا كان

أشد تأثيرا من تكرار اللفظ والصوت؛ وتكرارها موجود بكثير في قصائد أدونيس إذ

يدل على تقوية الإحساس لدى المتلقي وكذلك لفت انتباهه. فمثلا يقول في قصيدته "البعث والرماد"، قطعها "نشيد الغربة": «عُرْبُكَ الَّتِي تُمِيتُ، عُرْبِي / عُرْبُكَ الَّتِي تُحِبُّ، تَنْتَشِي / عُرْبُكَ الَّتِي تَمُوتُ هَلَعًا لِغَيْرِهَا / عُرْبُكَ الَّتِي تَمُوتُ وَلَعًا بِغَيْرِهَا / عُرْبُكَ الَّتِي تُمِيتُ، عُرْبِي - لَا أَمَّ فَوْقَ صَدْرِكَ الْمُوثِقِ بِإِخْتِنَاقِهِ»⁽¹⁰⁵⁾ في هذا المقطع الشاعر يتكرر عبارة "غربتك التي... غربي"، وكان قصده من هذا التكرار - إضافة على ثروة موسيقاها-، بيان وشرح دور معنى "الغربة" للمتلقي، وهو اختار هذه العبارة لتأثيرها في انتقال مفهوم حزن الأحاسيس وعزلتها، والشعور بالحميمة والصدقة. «يتحول البناء اللغوي إلى جسد هلامي، تكتسب الكلمة فيه، موقعها الدلالي، وما تلميه رؤية القارئ من ترجيح لإحدى الصيغ المحتملة على سواها»⁽¹⁰⁶⁾.

يسمى النقاد هذا النوع من التكرار الدلالي بالتكرار اللاشعوري وشرطه أن يأتي في سياق شعوري كثيف بحيث يستغني الشاعر عن الإفصاح المباشر بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية⁽¹⁰⁷⁾ كما نحن نجدها هاهنا.

أو في قصيدته "قصيدة إلى الغريبة" يتكرر دائما عبارة "أعرف أن...". «أَعْرِفُ أَنَّ حَمَلَهَا يَطُولُ / أَعْرِفُ أَنَّ شِعْرَهَا يَطُولُ / أَعْرِفُ أَنَّ سِرِّهَا يَطُولُ / أَعْرِفُهَا... / تَحْتَصِرُ الْأَرْضُ بِحُطُوتَيْنِ / تَحْتَصِرُ الْكَوْنُ بِلَفْتَيْنِ / أَعْرِفُ أَنَّ بَيْتَهَا يَنْتَظِرُ»⁽¹⁰⁸⁾ وهذا الصنف من التكرار تسميها نازك الملائكة بإسم تكرار التقسيم وقصدها هو تكرار كلمة وعبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة. والغرض الأساسي من هذا الصنف من التكرار الدلالي أن يقوم التكرار بعمل النقطة في ختام المقطوعة ويوحد القصيدة في اتجاه معين. والتكرار يساعد الشاعر على إقامة وحدات صغيرة في داخل الإطار الكبير⁽¹⁰⁹⁾. يدخلها هنا في هذا المقطع من قصيدة أدونيس تغييرا طفيفا على العبارة المكررة في كل مرة يستعمل فيها وبذلك يعطي القارئ هزة ومفاجأة.

التضمين العروضي: إنّ التضمين هو ظاهرة من الظواهر المنزاحة في علم العروض وهو احتياج البيت الشعري إلى البيت الذي بعده نحوياً ومعنوياً وعدم اكتماله إلا به، «وهو تمام وزن البيت قبل تمام المعنى أو هو تأخير معنى بيت إلى آخر»⁽¹¹⁰⁾ في حين أنّ المعاصر الغربي جان كوهن يعرفه قائلاً «إنّ التضمين العروضي تعارض بين الوزن والتركيب.»⁽¹¹¹⁾ فيلاحظ جان كوهن أنّ التضمين بالمعنى الدقيق «حالة خاصّة من التعارض بين العروض والتركيب إذ يقوم التنافس بين نسقين من الوقفة يتعذر التمييز بينهما، واختزال هذا التعارض سيلتزم لقاءً تاماً بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية.»⁽¹¹²⁾ إنّ التضمين في الشعر قد لا يكون عيباً فيه؛ لأنّ للشعر لغته الخاصة فمتى رأى الشاعر أنّ في التضمين (تعلق البيت بالبيت الذي بعده) تحقيق قيمة جمالية تؤثر في المتلقّي، فإنّه يجوز له ما لا يجوز لغيره، لأنّ اللغة الشعرية أكبر من أن تدرك وتحدد بقوانين اللغة والعروض، ومثلما يقول كوهن «بأنّ النظم مناف للنحو وانزياح عنه.»⁽¹¹³⁾ إنّ كثرة التضمين في ديوان أوراق في الرّيح تمثل ظاهرة أسلوبية قام الشاعر من خلالها بالدخول في تفاصيل وجزئيات المشاهد، إذ لا يكتمل المعنى إلا من خلال الاستمرار والتواصل لرسم الصور والمشاهد، ومن ثمّ هذه الصور المرتبطة والمتواشجة بعضها مع البعض تكون للمتلقّي الصورة الكلّية التي تسعى نظرية الانزياح من إيصالها للمتلقّي. على سبيل المثال قال أدونيس في قصيدة عنوانها "أوراق في الرّيح":

بَعْدَ غَدِ أَبِي

بَيْتِي بِالْأَمْسِ

وَأَمْسِ كَالرَّمْسِ:

وَارْحَمَةَ الشَّمْسِ ... (114)

الملاحظ أنّ هذه المقطوعة لا تعتمد في بنائها على وحدة البيت، وأنّما على وحدة الموضوع، إذ اعتمدت قافية البيت الأول على بداية البيت الثاني لإكمال المعنى الذي أراده الشاعر. أمّا التدوير فهو الظاهرة الأخرى التي استخدمها أدونيس كثيراً في ديوانه. إنّ التدوير يعني «اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض حتى تصبح القصيدة بيتاً واحداً أو مجموعة محدودة من الأبيات المفرطة الطوال.»⁽¹¹⁵⁾ ولا يتم شرط البيت إلاّ من خلال هذا الجزء المنفصل ونجد من خلال دراستنا لديوان تكراراً لأكثر من بيت مدور في موسيقى النص الشعري من هذا النوع من دون أن يؤثر أو يُحدث تغييراً في موسيقى البيت، كما في قول الشاعر:

أَسِيرُ فِي الدَّرْبِ الَّتِي تُوَصِّلُ اللهُ
إِلَى السَّائِرِ المُسَدَّلَةِ
لَعَلَّنِي أَقْدِرُ أَنْ أُبَدِّلَهُ⁽¹¹⁶⁾

والملاحظ أنّ أدونيس يستخدم في البيت الأول، التفعيلة (كاملة) وهي من بحر الكامل، إلاّ أنّه لجأ إلى التدوير في نهاية البيت الأول حيث ينتهي بـ (مُتَفَيٍّ) وتكتمل التفعيلة في السطر الثاني (عَلْن) ثم يعود إلى التفعيلة الكاملة في البيت وهذا يدعو إلى ضرورة الاستمرار في القراءة بدون توقف في الأبيات الثانية والثالثة كما هو معلوم- يدعو إلى ارتباط هذه الأسطر وتواصلها عروضياً ودلالياً وهذا يؤكد التجربة النفسية الواحدة في الأبيات و يعززها.

المزج بين الشكلين: الحرّ والموروث

استطاعت الأوزان الشعرية أن تحافظ على البنية الموسيقية للقصيدة العربية وتهمين عليها إلى حدّ كبير زمنياً طويلاً، ولكن هذه الهيمنة تعرضت إلى بعض التغييرات وكان من أهم مظاهرها اختلاف النظام الموسيقي المتمثل في شعر التفعيلة واستثمار الترخيصات العروضية والارتكاز على البحور الصافية أكثر من المركبة.⁽¹¹⁷⁾

وما لبثت هذه النزعة التجديدية أن امتدت إلى منعطفات مهمة في التشكيل الموسيقي للقصيدة الحديثة هي ما يعرف بالمزاوجة الموسيقية التي أخذت أشكالاً شتى منها الجمع بين الشكل الحر والعمودي في القصيدة الواحدة، أو الجمع بين الشعر والنثر، وقد اعتبره البعض قلباً هجيناً وانتقده، لاسيما المحافظين منهم على النمط التقليدي الذي لا يميز مثل هذا المزج، بينما اعتبره الكثير من النقاد المعاصرين مظهراً من مظاهر التجديد ومحاولات الخروج على رتبة المألوف وأدجوه ضمن ما يعرف بالتنوع الإيقاعي وهو «من أبرز التقنيات الأسلوبية التي وظفها الشاعر العربي المعاصر في سعيه إلى تحقيق أكبر قدر من الدرامية على مستوى التعبير». (118) كثيراً ما نجد القصائد الحرّة عند أدونيس تتجاوز في الديوان الواحد مع القصائد المكتوبة بالشكل الموروث، «بل إنّ الشاعر أحياناً يحس أن بعض أبعاد رؤيته الشعرية في إطار القصيدة الواحدة يلائمها استخدام الشكل الحر، بينما يلائم بعضها الآخر الشكل الموروث ومن ثمّ فإنّه يمزج الشكلين في القصيدة الواحدة، وخصوصاً تلك القصائد التي يكون فيها نوع من الحوار والصراع بين صوتين، أو بين بعدين من أبعاد رؤية الشاعر». (119) يعدّ أدونيس أبرز شاعر وجد في هذا الأسلوب الذي شمل كثيراً من قصائده مجالاً واسعاً للتجربة، إذ يضمّ الكثير من قصائده امتزاجاً بين الشعر الحرّ والموروث، كما نجد في قصيدة "الأطفال" وفيها يتناوب القلبان العمودي والحرّ:

فِي غُبَارِ الصَّلَوَاتِ
غَرِقَ الْفَجْرُ وَمَاتَ
لَكِنَّ الْأَطْفَالَ
نَبْعٌ يَحْمِلُ وَجْهَ الشَّمْسِ
فِي أَمْوَاجِ الْأَمْسِ
فِي سَلَالِ

عِنْدَ بَيْتِنَا _____ يَطْلَعُ النَّهْرُ _____ أَر
 وَجْهَهُ طَابَةً _____ فِي يَدِ الصِّبْغَةِ _____ غَازٌ (120)

وهو لم يكتف بهذا القدر من التغيير والمزاوجة بل يأتي في المقطع التالي من القصيدة نفسها، باللغة العامية إذ يبدو أنّ مثل هذه المقاطع عبارة عن مجموعة من الأصوات التي تتحدّث على الأشكال المختلفة، يقدّم لها الشاعر جميعاً على المتلقّي حيث يقول:

مِن ثَلَاثِينَ جِيلٍ

- منسَمِّي عَمَّنَا

الليّ بياخذ أَمَّنَا».

- «بَسِ الْحَالَةَ مَا بِنْتِطَاقٍ ...».

- «يا لله ... الدهر دولابٌ» (121)

فيمثل هذا الشكل إحدى صور التجريب القائم على رفض النمطية الإيقاعية التقليدية، وعلى نظام القافية الواحدة المتكررة، ويتيح للشاعر فضاءً درامياً يكسر روتين الرتابة. من الأساليب الأخرى التي لجأ إليها أدونيس في تنويع إيقاع القصيدة: المزج بين التفعيلات في القصيدة الواحدة؛ حيث يعدّ هذا الأمر خروجاً عن مفهوم الإيقاع «ومن المفترض أنّ هذا النمط من الانزياح أن يسيء إلى غنائية الوزن ويطبعه بطابع التجريب الذي لجأ إليه بعض منظري الحداثة بهدف قلب مفاهيم الإيقاع عند المتلقّي، ليكون مقروءاً، تتلقّاه العين أكثر مما تتلقّاه الأذن.» (122) فإذا تصفّحنا ديوان أدونيس فإننا نجد هذا الأسلوب في المزج بين البحور شائعاً في ديوانه، مثل قوله:

لَوْ جَرَحْنَا الصَّلَوَاتِ (فَاعِلَاتُنْ / فَعِلَاتِ)

وَعَسَلْنَا بِدِمَائِ الْكَلِمَاتِ (فَعِلَاتُنْ / فَعِلَاتُنْ / فَعِلَاتِ)

سَبْعِينَ جِيلاً نَطْمَسُ الطَّرِيقَ (مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / فَعُولِ) (123)

فقد جاء البيتان الأولان على الرّمل مع علة القصر (وهو حذف ثاني السبب الخفيف وتسكين ما قبله) وبقية الأبيات على الكامل إلا أنّيه في هذا البحر التزم بزحاف الإضمار (تسكين الثاني المتحرك) والخزل (اجتماع الإضمار والطي). لجأ أدونيس إلى مثل هذه الانزياحات ليرينا أنّيه لا يكون مضطراً للتقيّد بالصور القديمة للبحور، بل إنّ في مقدوره، أن يدخل من التغيير ما يقدّم معه صوراً جديدة لهذه الأوزان فبذلك تخلّى عن القيم الموسيقية في أدائه لتجديد نشاط السّماع، أو التغلّب على رتابة الوزن أو للتعبير عن انعطاف في مشاعره، أو للتوسل بمثير جديد يصفح أذن السّامع.

4. الخاتمة:

حاولنا رصد بعض ملاح أسلوية الانزياح في ديوان «أوراق في الريح» ووصلنا الى هذه النتائج:

- تقوم نظرية جان كوهن، الناقد الفرنسي، في شعرته على ثنائية "المعيار" و"الانزياح" وهذا يعدّ الشعر "انزياحاً وعدولاً" عن "المعيار وقانون اللغة أي النشر" فعلى هذا يرى كوهن، أنّ الشرط الأساسي والضروري لحدوث الشعرية هو حصول الانزياح. ويمكن وصف نظريته في الانزياح بأنها أقرب النظريات الى النقد العربي القديم، لما هناك من وشيجة وثيقة بين مفهوم الضرورة الشعرية وبين مفهوم الانزياح.

- يستخدم أدونيس في مستوى الانزياح الاستبدالي أو الدلالي، الاستعارة والتشبيه والكناية والمفارقة والرمز وكان قد حَقَلَ شعره في هذا الديوان بالمفارقة والرمز مقارنة بسائر الصنائع وبتزويد شعره بالمفارقة يريد أن يثبت الرؤية المأساوية في الحياة وبالرمز لشوقه الى هذا النوع من الصنائع ولرغبته إلى الموت وأكثر الرموز ارتيادا في شعره رمز تموز والبعث والنشور ومنه طائر الفينيق وهذا الرمز يعتبر نوعا من القناع. صورته الرمزية من أجمل الصور وأروع الصور في الشعر العربي المعاصر مع أن شعره مليء بالرموز غير أن رموزه الشعرية متنوعة وغير مملة.

أما في مجال المستوى التركيبي أو السياقي فيلجأ الى التقديم والتأخير ليمنح لشعره الإيقاع والموسيقى وإلى الحذف بشتى أنواعه لأن يعطي لشعره معنى أكثر لألفاظ قليلة ويعبر عن هواجس الإنسان المعاصر وإلى التكرار بأنواعه الثلاثة - اللفظ والصوت والعبارة- لأن يوجِّد القصيدة باتجاه يقصده ويأتي التكرار حيث يقتضيه السياق النفسي والجمالي والهندسي معا وإلى الالتفات لإعطاء الانزياح أكثر الى شعره و إثارة انتباه المتلقي وتجعله يشارك في النص ويتجاوب معه، وقد ساعدت هذه الظواهر في إثراء النص من النواحي الدلالية، وإكسابه طاقة جمالية وفنية عالية.

- إن أدونيس باستخدام المستوى الدلالي يريد أن يحقق المعاني بشأن الحياة المأساوية التي يراها و باستعمال المستوى التركيبي يبرهن على الإيقاع الوزني وجمالية شعره تكمن في هذا الأمر.

- جمالية أشعار أدونيس تكمن في إزالة الرتابة وإعطاء القدرة للمتلقي لأن ينفذ إلى عمق الشعر ويزيل ما تعوّد رؤيته لأن يرى جمالية الأشعار ويمنعه.

- إن أدونيس لم يتخذ الانزياح من حيث هو مقوم أسلوبية، غاية يقصدها، وإنما وسيلة بواسطتها يتأتى له تشكيل خطابه جماليا ومن ثم توصيله، وكونه أداة فهذا يعني أنها تساهم إلى جانب الأدوات الأخرى في تحقيق مقصد الشعر الأسمى

وهي التعبير عن التجربة الشعرية بجمالية فائقة. فالانزياح ليس هو دوما جوهر الشعر، قد يكون كذلك في القصيدة الحديثة، لكنه في إطار النص الشعري المجرد، ما هو إلا مكون من المكونات الأسلوبية لا يمنح الشعر الجمالية كلها، وإنما يهبه قسطا منها، وليس دائما.

5. الإحالات والهوامش:

- 1- ابن ذريل، عدنان. (1989). النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، دمشق: اتحاد كتاب العرب، الطبعة الأولى، ص 47.
- 2- L'ecart وباللغة الإنجليزية : Defamiliarization قد أحصى الباحثون مصطلحات كثيرة تقابل هذه المفردة وكما يذكر عبدالسلام المسدي في كتابه الأول « الأسلوب والأسلوبية » هي: التجاوز والانحراف والاختلال والإطاحة والمخالفة والشناعة والانتهاك وخرق السنن واللحن والعصيان والتحريف، ذكرا أمام كل واحد منها أصله الفرنسي وصاحبه (راجع ص 100-101/ ويس، 1997: 33-98/بولخواش، 2012: 8). نحن رجحنا مصطلح «الانزياح» وتبريرنا لها مثل ما ذكر نعيم الياني إذ أنه أكثر شيوعا وتداولاً على الألسنة وبخلاف سواه يحمل دلالة توصيفية لا تمت إلى القيمة بصلة التشويه مثلا أو الخطأ أو الشناعة أو العصيان تحمل شيئا من ذلك أو تشير إليه (الياني، 1995: 28).
- 3- ويس، أحمد مجّد. (2005). الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، بيروت: مجد، الطبعة الأولى، ص 7.
- 4- John Cohen جان كوهن من خلال كتابه «بنية اللغة الشعرية» تظهر نظريته فيما يخص شعرية البلاغة مستفيدة من اللسانيات بشكل عميق. لقد وقف جان كوهن على البلاغة القديمة فوجدتها تفتقر إلى عدة مقومات وتحتاج إلى التجديد والسير بها إلى مستوى يجعلها تتعدى حدود الاقتصار على التصنيف، إلى البحث عن « البنية المشتركة بين الصور المختلفة» ومن ثم كتابه المذكور أعلاه يجيب عن هذا السؤال فقرة إلى فقرة. (كوهن، 1986: 6)
- 5- كوهن، جان. (1986). بنية اللغة الشعرية، ترجمة مجّد الوالي ومجّد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ص 6.
- 6- الزبود، عبدالباسط مجّد. (2007). من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد الأول، ص 163.
- 7- المرجع نفسه: ص 163-164.

- 8- الفيروز آبادي، مجد الدين مُجَّد بن يعقوب. (2003). القاموس المحيط، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ط2، ص236.
- 9- ويس، أحمد مُجَّد. (2005). الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، ص7.
- 10- رشيد الددة، عباس. (2009). الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ص15.
- 11- v.shklovsky (1893-1984) هذا الشكلاني الروسي أول من أبدع هذا المصطلح في مقالة «الفن بوصفه تقنية» فذهب إلى أن العمل الرئيس للفن هو تحويل شكل الواقع واعتقد بأن مقصد اللغة الادبية أن يبَدِّل دأبنا الإدراكية والشعورية باستفاد أشكال غريبة (راجع: شميسا، 1388: 167-174).
- 12- بولخواش، سعاد. (2012). شعرية الانزياح بين عبدالقاهر الجرجاني وجان كوهن، رسالة الماجستير، إشراف، مُجَّد زومان، الجزائر: جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب واللغات الأجنبية، ص7.
- 13- التجديتي، نزار (1988) «نظرية الانزياح عند جون كوهن». مجلّة دراسات سيميائية أدبية لسانية. المغرب. العدد الأول، ص47.
- 14- كوهن، جان (1986م). بنية اللغة الشعرية. ترجمة مُجَّد الوالي ومُجَّد العمري، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص15
- 15- ناظم، حسن (1994م). مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط3. بيروت: المركز الثقافي العربي، ص111
- 16- كوهن، جان (1986م). بنية اللغة الشعرية. ترجمة مُجَّد الوالي ومُجَّد العمري، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص109
- 17- رشيد الددة، عباس (2009م)؛ الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص15
- 18- كوهن، جان (1986م). بنية اللغة الشعرية. ترجمة مُجَّد الوالي ومُجَّد العمري، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص109
- 19- ويس، أحمد مُجَّد (2005م). الانزياح. لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص111
- 20- ويس، احمد مُجَّد. (2002). الانزياح في التراث النقدي و البلاغي، دمشق: إتحاد الكتاب العرب، ط الأولى، ص111.
- 21- كوهن، جان (1986م). بنية اللغة الشعرية. ترجمة مُجَّد الوالي ومُجَّد العمري، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص205
- 22- المصدر نفسه، ص205
- 23- الجرجاني، عبد القاهر. (1981). دلالات الإعجاز في علم المعاني ، بيروت: دار المعرفة للطباعة والنشر، ط1، ص428.

- 24- سعد مصلوح (1993م). في النص الأدبي. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص 187
- 25- أدونيس؛ على احمد سعيد. (1988). أوراق في الريح، بيروت: منشورات دار الآداب، ط1، ص23.
- 26- المصدر نفسه: ص26.
- 27- المصدر نفسه: ص39.
- 28- م.ن:ص40.
- 29- م.ن:ص51.
- 30- م.ن:ص44.
- 31- م.ن: ص10.
- 32- عباس، احسان.(2001). اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عمان: دار الشرق للنشر و التوزيع، ط3، ص110.
- 33- أدونيس؛ على احمد سعيد.(1988). أوراق في الريح، ص6.
- 34- م.ن:ص11.
- 35- أحمد مختار، عمر. (لا تا). اللغة واللون، القاهرة : عالم الكتب ، ط2، ص210.
- 36- أدونيس، أوراق في الريح، ص43.
- 37- م.ن:ص44.
- 38- أول من أوجد هذا الرمز هو أدونيس - كما يقول إحسان عباس- في دائرة شهوانية جامحة ثم تحلى عنه فاتحه البياتي رمزا لحبيته وأضافها إلى الجوّابن لتقوم مقام الخضر الخالد لكن خلودها خلود عن طريق رمز الحب الأبدى (عبدى، 1390: 49).
- 39- أدونيس ، السابق: ص55.
- 40- التفتازاني، سعد الدين. (1411). مختصر المعاني، قم: دار الفكر، ط1، ص257.
- 41- ابن منظور المصري، جمال الدين مُجَّد بن مكرم.(1955). لسان العرب، بيروت: دار صادر ودار بيروت، ط1، مادة س ت ر.
- 42- المرجاني، عبد القاهر.(1981). دلائل الإعجاز في علم المعاني ، بيروت: دار المعرفة للطباعة والنشر، ط1، ص53.
- 43- عصفور، جابر.(1981) أقنعة الشعر المعاصر؛ مهيار الدمشقي، مجلة فصول للنقد والأدب، القاهرة، المجلد الأول، العدد الرابع، ص78.
- 44- أدونيس ، السابق: ص5.
- 45- م.ن:ص9.

- 46- م.ن:صص51-52.
- 47- م.ن:صص113.
- 48- كوهن، جان(2000م). اللغة العليا، النظرية الشعرية ترجمة: أحمد درويش. الطبعة الثانية. دمشق سوريا: المجلس الأعلى للثقافة، صص80-81
- 49- المصدر نفسه: صص83
- 50- أدونيس، السابق: صص39.
- 51- إن استعمال الموت رمز للتغير من الركود إلى الحياة هو موضوع متكرر في أشعار أدونيس فمثلا يقول «فاستنيري بالموت».
- 52- أدونيس، السابق، صص29.
- 53- م.ن:صص59.
- 54- م.ن:صص100.
- 55- م.ن:صص19.
- 56- غنيمي هلال، نُجْد (1964). النقد الأدبي الحديث، القاهرة: دار النهضة العربية، ط3، صص37.
- 57- ابن جعفر، قدامة(1978). نقد الشعر، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط3، صص152.
- 58- سيرنج، فيليب(1992). الرمز في الفن والأديان والحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط1، صص6.
- 59- أدونيس، السابق، صص64.
- 60- Phoenix-phenix ذكر في القواميس بأنه طائر مصري أسطوري وأجمل طائر في الكون. كان يظهر في مصر مرة كل خمس قرون قادما إليها من أعماق جزيرة العرب ليحل في هليوبوليس (معبد رع- الشمس) وهو فريد في نوعه إذ يبني مُحْرِقَة موته بنفسه ويشعل فيها النار بحركة جناحيه حتى إذا احترق واستحال رمادا نُحِض مرة أخرى من رماده فتيا مخلّدا. (للمزيد من المعلومات راجع: Zimmerman, 1964:208) وقع أدونيس على رمز الفينيق في شعر شفيق المعلوف الذي عرّف بهذا الطائر بالتفصيل في ديوانه عبقر. (عصفور، 1981: 147) دلّ هذا الطير أيضا إلى البعث والنشور ويشير هذا المقطع إلى هذا المضمون. يجد الشاعر، تحليصه من معاناته وبؤسه وحرمانه في وجود فينيق (ققنوس) ويشير ققنوس الإبراني إلى هذا المضمون أيضا.
- 61- الجبوسي، سلمى الخضراء. (2001). الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، صص809.
- 62- أدونيس، السابق، صص47-48.
- 63- م.ن:صص49.
- 64- م.ن:صص56.
- 65- م.ن: صص57-58.

- 66- كوهن، جان (1986م). بنية اللغة الشعرية. ترجمة مُجدّ الوالي ومُجدّ العمري، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص 180
- 67- المصدر نفسه: ص 220
- 68- مجاز، بختيار وآخرون (1437هـ.ق). «الانزياح التركيبي (التقديم والتأخير) في خطب نوح البلاغة». مجلّة اللغة العربية وآدابها، السنة 11، العدد4، ص 664
- 69- أدونيس، السابق، ص113.
- 70- م.ن: ص60.
- 71- م.ن: ص51.
- 72- م.ن: ص34.
- 73- م.ن: ص40.
- 74- م.ن: ص51
- 75- الجرجاني، عبد القاهر.(1981). دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ص170.
- 76- زكي أبوحميدة، مُجدّ صلاح. (2007- 1428). البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، غزة: جامعة الأزهر، ط1، ص117.
- 77- خطابي، مُجدّ. (1991). لسانيات النص، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1 ، صص95-96.
- 78- التفتازاني، سعدالدين. (1431). شرح المختصر، منشورات إسماعيليان، ط6، صص65-66.
- 79- أدونيس، السابق، ص50.
- 80- م.ن: ص56.
- 81- م.ن: ص9.
- 82- م.ن: ص99.
- 83- م.ن: ص111.
- 84- م.ن: ص42.
- 85- م.ن: ص39.
- 86- م.ن: ص41.
- 87- السكاكي، يوسف بن أبي بكر (1990م). مفتاح العلوم. مصطفى البابي الحلبي، ط2، القاهرة، ص96.
- 88- الزمخشري، محمود بن عمر (1995م). تفسير الكشاف. علق عليه: خليل مأمون، بيروت: دار المعرفة، ص29
- 89- أدونيس، السابق، ص104.
- 90- طبل، حسن (1998م). أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية. القاهرة: دار الفكر العربي، ص20

- 91- أدونيس، السابق، ص 6.
- 92- الرافي، مصطفى صادق (لاتا). إعجاز القرآن والبلاغة النبوية. ط 8. بيروت: دار الكتاب العربي، ص 221
- 93- شرتح، عصام. (2005) ظواهر أسلوبية في شعر بدوى الجبل، ص 9.
- 94- العرفي، حسن. (2001)، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 82.
- 95- أدونيس: ص 104.
- 96- السعدني، مُجد مصطفى. (1987). البنيات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر، الاسكندرية: منشأة المعارف، ط 1، ص 173
- 97- أدونيس: ص 11.
- 98- شرتح، عصام. (2005) ظواهر أسلوبية في شعر بدوى الجبل، ص 12.
- 99- أدونيس: ص 42.
- 100- كوهن، جان (1986م). بنية اللغة الشعرية. ترجمة مُجد الوالي و مُجد العمري، الطبعة الأولى، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، ص 112
- 101- أدونيس: ص 100.
- 102- العرفي، حسن. (2001)، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 82.
- 103- أدونيس: ص 101.
- 104- أدونيس: ص 76.
- 105- أدونيس: ص 49.
- 106- درويش، أسيمة. (1997). تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس، بيروت: دار الآداب، ط 1، ص 125.
- 107- الملائكة، السابق: صص 251-252.
- 108- أدونيس: ص 93.
- 109- الملائكة، السابق: صص 251 - 252
- 110- علي، عبد الرضا (1997م). موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه. دار الشروق، ص 189
- 111- كوهن، جان (1986م). بنية اللغة الشعرية. ترجمة مُجد الوالي و مُجد العمري، الطبعة الأولى، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، ص 175
- 112- م. ن: ص 60
- 113- م. ن: ص 69
- 114- أدونيس: ص 9

- 115 - عشري زائد، علي (2002م)؛ عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الطبعة الرابعة، القاهرة: مكتبة ابن سينا، ص 186
- 116 - أدونيس: ص 6
- 117 - عبيد، مُجد صابر (2001م)؛ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعي، دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب، ص 213
- 118 - الغرني، حسم (2001م)؛ حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص 59
- 119 - عشري زائد، علي (2002م)؛ عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الطبعة الرابعة، القاهرة: مكتبة ابن سينا، ص 175
- 120 - أدونيس: ص 98
- 121 - م.ن: ص 99
- 122 - حسني، عبد الغني (2013م)؛ حادثة التواصل (الرؤية الشعرية عند نزار قباني - دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية)، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، ص 99
- 123 - أدونيس: ص 100.

6. مصادر البحث:

- ابن جعفر، قدامة. (1978). نقد الشعر، القاهرة: مكتبة الخانجي، الطبعة الثالثة.
- ابن ذريل، عدنان. (1989). النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، دمشق: اتحاد كتاب العرب، الطبعة الأولى.
- ابن منظور المصري، جمال الدين مُجد بن مكرم. (1955). لسان العرب، بيروت: دار صادر ودار بيروت، الطبعة الأولى.
- أحمد مختار، عمر. (لا تا). اللغة واللون، القاهرة: عالم الكتب، الطبعة الثانية.
- أدونيس؛ على أحمد سعيد. (1988). أوراق في الريح، بيروت: منشورات دار الآداب، الطبعة الأولى.
- بولحواش، سعاد. (2012). شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني و جان كوهن، رسالة الماجستير، إشراف، مُجد زمان، الجزائر: جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب واللغات الأجنبية.
- التجديتي، نزار. (1988) «نظرية الانزياح عند جون كوهن». مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية. المغرب. العدد الأول.
- التفتازاني، سعد الدين. (1411). مختصر المعاني، قم: دار الفكر، الطبعة الأولى.
- _____ . (1431). شرح المختصر، منشورات إسماعيليان، الطبعة السادسة.

- الجرجاني، عبد القاهر. (1981). دلالات الإعجاز في علم المعاني، بيروت: دار المعرفة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى.
- الجبوسي، سلمى الخضراء. (2001). الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط1.
- حسني، عبد الغني. (2013م)؛ حادثة التواصل (الرؤية الشعرية عند نزار قباني - دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية)، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
- خطابي، محمد. (1991). لسانيات النص، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1.
- درويش، أسيمة. (1997). تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس، بيروت: دار الآداب، ط1.
- الرفاعي، مصطفى صادق (لاتا). إعجاز القرآن والبلاغة النبوية. ط8. بيروت: دار الكتاب العربي.
- رشيد الددة، عباس. (2009). الانزياح في الخطاب النقدي و البلاغي عند العرب، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى.
- ز- كي أبوحميدة، محمد صلاح. (2007-1428). البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، غزة: جامعة الأزهر، الطبعة الأولى.
- الزمخشري، محمود بن عمر أبو القاسم. (1995). الكشف، بيروت: دار المعرفة، الطبعة الأولى.
- الزبيد، عبدالباسط محمد. (2007). من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأونيس، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد الاول، صص159-188.
- سعد مصلوح (1993 م). في النص الأدبي. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.
- السعدني، محمد مصطفى. (1987). البنيات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر، الاسكندرية: منشأة المعارف، ط1.
- السكاكي، يوسف بن أبي بكر (1990م). مفتاح العلوم. مصطفى الباني الحلبي، ط2، القاهرة.
- سيرنج، فيليب. (1992). الرمز في الفن والأديان والحياة، ترجمة عبد المهادي عباس، دار دمشق، الطبعة الأولى.
- شرتج، عصام. (2005) ظواهر أسلوبية في شعر بدوى الجبل، دمشق: اتحادالكتاب العرب، ط1.
- طبل، حسن. (1998م). أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية. القاهرة: دار الفكر العربي.
- عباس، إحسان. (2001). اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عمان: دار الشرق للنشر والتوزيع، ط3.
- عبيد، محمد صابر. (2001م)؛ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب.
- العرفي، حسن. (2001)، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الطبعة الأولى.
- عشري زائد، علي. (2002م)؛ عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الطبعة الرابعة، القاهرة: مكتبة ابن سينا.

- عصفور، جابر. (1981) أفنعة الشعر المعاصر؛ مهيار الدمشقي، مجلة فصول للنقد والأدب، القاهرة، المجلد الأول، العدد الرابع، صص 123-148
- الغرني، حسم (2001م)؛ حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء.
- غنيمي هلال، مُجَّد. (1964). النقد الأدبي الحديث، القاهرة: دار النهضة العربية، الطبعة الثالثة.
- الفيروز آبادي، مجدالدين مُجَّد بن يعقوب. (2003). القاموس المحيط، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ط2.
- كوهن، جان (2000م). اللغة العليا، النظرية الشعرية ترجمة: أحمد درويش. الطبعة الثانية. دمشق سوريا: المجلس الأعلى للثقافة.
- _____ (1986). بنية اللغة الشعرية، ترجمة مُجَّد الوالي و مُجَّد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى.
- الملائكة، نازك. (1967) قضايا الشعر المعاصر، القاهرة، مكتبة النهضة، ط3
- ناظم، حسن. (1994م). مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، بيروت: المركز الثقافي العرب. ط3.
- ويس، أحمد مُجَّد. (2005). الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، بيروت: مجد، الطبعة الأولى.

المصادر الفارسية:

- شميسا، سيروس. (1388) نقد ادبي، تهران، نشر ميثرا، ط3.
- عبدى، صلاح الدين (1390) استدعاء التراث في مرآة اشعار عبدالوهاب البياتي، كرمانشاه، فصلية النقد و الأدب المقارن (بحوث في اللغة العربية و آدابها)، العدد4.
- مجاز، بختيار وآخرون (1437هـ.ق). «الانزياح التركيبي (التقديم والتأخير) في خطب نوح البلاغة». مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة 11، العدد4.

المراجع الاجنبية:

- Zimmerman, J.E (1964) Dictionary of Claccical Mythology. New York. Harper and Row.