الجمهورية الجزائرية الشعبية الديمقراطية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة آكلي محند اولحاج –البويرة-

كلية الأدب العربي

التخصص: دراسات أدبية

Ministre de L'Enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique

Université Akli Mohand Oulhadj –Bouira–

Faculté des Lettres et des Langues

تجليات الشعريّة في رواية "الساق فوق الساق في ثبوت رؤية هلال العشاق" لأمين الزاوي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبة:

دلال بن دلاج

إشراف:

الأستاذة: د، غنية لوصيف

لجنة المناقشة:

- **د. أحمد حيدوش ..... رئيسا.**
- **د. غنية لوصيف..... مشرفة ومقررة.**
- **د. سامية عليوات..... مناقشة.**

السنة الجامعية 2017/2016

الجمهورية الجزائرية الشعبية الديمقراطية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة آكلي محند اولحاج –البويرة-

كلية الأدب العربي

التخصص: دراسات أدبية

Ministre de L'Enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique

Université Akli Mohand Oulhadj –Bouira–

Faculté des Lettres et des Langues

تجليات الشعريّة في رواية "الساق فوق الساق في ثبوت رؤية هلال العشاق" لأمين الزاوي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبة:

دلال بن دلاج

إشراف:

الأستاذة: د، غنية لوصيف

لجنة المناقشة:

- **د. أحمد حيدوش ..... رئيسا.**
- **د. غنية لوصيف..... مشرفة ومقررة.**
- **د. سامية عليوات..... مناقشة.**

السنة الجامعية 2017/2016

" شكر وعرفان "

الحمد الله الذي أعانني على اتمام هذه المذكرة، بفضـــل ما وهبني اياه من علم ونعم، فالشكر كله له.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتقدم بجزيل الشـكر إلى الأسـتاذة الدكتورة **"لوصـيف غنية"** التي تابعت مسـيرة هذا البحث منذ أن كان برعما إلى غاية اســـتقامته وإتمامه، فكانت الأخت التي لم تبخل علينا بنصـــائحها الثمينة وبإرشاداتها القيمة، وبمساندتها المعنوية.

إلى كل اسـاتذتي الكرام بقسـم اللغة والأدب العربي، على ما قدموه من علم ومعرفة طوال مساري الدراسي.

" الإهداء "

قال عزّ وجل: { وَقَضَى رَبُّكَ أَلَا تَعْبُدُوا إلا اِيْاهُ وِبِالوَالِدَيْنِ اِحْسَانَا}

صدق الله العظيم

إلى من هي في الحياة حياة... إلى قمة التضـــــحية والوفاء... إلى من الجنة تحت قدميها... إلى **أمي الحبيبة**.

إلى الرجل العظيم الذي أحمل اسـمه بكل فخر... إلى الذي عجز القلم واللسان عن ذكر مآثره... إلى الذي اوصاني بالعلم والنجاح... إلى قرة عيني **أبي الغالي**.

إلى من هم سـندي في الحياة إخوتي: **مراد، عيســى، هشــام، ابراهيم، طيب**، وزوج أختي: **فاتح**.

إلى توأما روحي ورفيقتا دربي... إلى من سكنتا قلبي أختاي: **أسمهان، سارة**.

إلى عمي **مختار** وزوجته **نصيرة** و أبنائهم: **سارة، صهيب، هاجر**

إلى الكتكوتة: **أريج**.

إلى من كانوا محطة ســـــعادتي في الحياة... إلى صـــــديقاتي العمر: **شهيرة، رشيدة، خولة، وسام، عائشة، منى**.

إلى كل من مدّ إليّ يد العون... حتى ولو بكلمة طيّبة... إلى كل من نسيهم القلم فالقلب لن ينساهم... إلى كل رفقاء الدراسة دون استثناء.

إلى كل أفراد عائلتي: **بن دلاج، بوقرن**.

دلال

مقدمة

مقدمة:

تعتبر الشعريّة من أهم الظواهر الأدبيّة التي احتلت حيزًا كبيرًا في الساحة الأدبيّة وجدّلا واسعا فيما يخص إشكاليّة تعدد ترجماتها، وتعريفها، وماهيتها، إذ لم تقتصر الشعريّة على الشعر فقط بل عّدت خاصية للنثر دون الشعر.

فالشعرية على العموم تبحث عن السّمة الجمالية للنصوص الأدبية إذ يستطيع الأديب التعبير عنها بلغة شعريّة مستخذما أدوات الشعريّة من انزياح ورمز وقص وسرد وأن يترك تأثيرا جماليا في نفسيّة المتلقي، لذلك بحثنا عن العناصر المشكلة في رواية الساق فوق الساق للروائي أمين الزاوي مع تسليط الضوء على تجلياتها ومكامن الجمالية فيها وهذا ما كان موضوع مذكرتنا تحت عنوان **"تجلّيات الشعريّة في رواية الساق فوق الساق"** لأمين الزاوي .

وسبب إختيارنا لهذا الموضوع هو قلة الدرسات التي تلمست شعرية النثر في الأوساط الأدبيّة علما أن الشعريّة مصطلح قديم حديث في الوقت نفسه إلا أن قلة الدراسة حكمت عليها بالزوال لذلك أردنا أن نكشف عن ظاهرة الشعريّة في المؤلفات النثرية الجزائرية وتبيّان تجلّياتها وبالتحديد في رواية **"الساق فوق الساق"** لأمين الزاوي.

وفي هذا الصدد حاولنا الإجابة عن أهم الإشكاليّات المتعلقة بالشعريّة ومن بينها: ماهي الشعريّة؟ ما أوجه الانزياح في الرواية؟ وما هي تجلّياتها في رواية **"الساق فوق الساق"**؟ .

فرواية **"الساق فوق الساق"**هي رواية تتسم بالشعريّة مما تحويه من سرد وانزياح، فأمين الزاوي إستخدم أسلوب السرد ليَعْكِسَ لنا رؤيته من خلال نقله للأخبار وايصالها إلى المتلقي أو القارئ.

وقد انتهجنا المنهج الأسلوبي، الذي يعد من أهم المناهج النقدية المعاصرة التي استقطبت الكثير من الدّارسين لاهتمامها بالبحث في الجانب الوجداني للغة إذ تتناول النّص الأدبي بالوصف والتّحليل وتكشف عن مكمن جماليته وأدبيته والسّمات المميزة فيه.

وحتى يتحقق قوام هذه الدراسة كان علينا أن نستعين بمجموعة من المراجع التي هي أساس هذه الدراسة، حيث تمثلت في كتاب حسن ناظم "مفاهيم الشعرية"، محمود درابسة "مفاهيم في الشعرية"، بشير تاوريرت "الشعرية والحداثة"، مشري بن خليفة "الشعريّة العربيّة مرجعياتها وابدالاتها النصيّة"، الخطيب القزويني "الايضّاح في علوم البلاغة" والعديد من المراجع التي خدمتنا في هذا الموضوع.

وقد اتبعنا في هذه الدراسة خطة منهجيّة نسير على أعقابها في سبيل اتمام البحث بتقسيمه إلى فصلين الأول نظري يحمل معلومات حول "الشعريّة"، أما الفصل الثاني فكان تطبيقيّا يُعنى بدراسة تجلّيات الشعريّة في رواية **"الساق فوق الساق"**.

الفصل الأول والمسمى بمفاهيم نظريّة حيث تطرقنا فيه إلى إعطاء مفهوم الشعريّة لغة واصطلاحا والشعريّة عند الغرب والعرب، واشكاليّة تعدّد ترجمات مصطلح الشعريّة وأخيرا علاقة الشعريّة بالأسلوبيّة وعلم الجمال.

أما الفصل الثاني فقد كان مرتبطًا بالانزياح لذلك قسمناه إلى ثلاثة مباحث أساسية، الأول بعنوان "الانزياح الدلالي" الذي رصدنا فيه أهم الصور البيانيّة التي شكلت الانزياح من **"الإستعارة، تشبيه، كناية"** أما المبحث الثاني بعنوان "الانزياح الصوتي (الإيقاعي)" الذي رصدنا فيه العناصر الصوتية الجمالية التي تعطي للألفاظ اضافة موسيقية منها: **"التّكرار، الطّباق، الجّناس، السّجع"**، ليأتي المبحث الثالث الذي حمل عنوان الانزياح التركيبي الذي رصدنا من

خلاله "الالتفات، التقديم والتأخير" وننهي هذه المذكرة بخاتمة، أوجزنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الرحلة العلمية الشيقة، وملحق يعرض فيه نبذة عن هوية هذا الأديب وملخص الرواية.

ومن الطبيعي أن تعترض الباحث أو الدارس بعض الصعوبات، وقد واجهتنا بعضها والتي نذكر من بينها ضيق الوقت المخصص لإنجاز هذه الدراسة، وصعوبة الحصول على بعض المصادر والمراجع المتخصصة التي تخدم الموضوع لكن رغم هذه الصعوبات لم تقف حاجزًا أمام رغبتنا الملحة في انجاز واتمام هذا البحث والتوصل إلى النتائج المنشودة إليها.

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نوجه الشكر والعرفان للاستاذة "لوصيف غنية"، التي لم تبخل علينا بنصائحها وارشاداتها، التي من شأنها أن تساعدنا في اتمام هذا البحث المتواضع.

الفصل الأول: مفاهيم نظرية.

I. في الشّعرية:

1. مفهوم الشّعرية:

- لغة.
- اصطلاحا.

2. الشّعرية عند الغرب.

3. الشّعرية عند العرب.

II. اشكالية مصطلح الشّعرية وتعدّد ترجماته.

III. علاقة الشّعرية بالأسلوبيّة.

IV. علاقة الشّعرية بعلم الجمال.

I- في الشعرية:

1. مفهوم الشعرية:

ظهرت العديد من النظريات الأدبية لتبحث في العمل الأدبي والقبض على جمالياته، ومن بين هذه النظريات "نظرية الشعرية" وقد اتجهت كثير من الدراسات الغربية والعربية نحو النظرية في ماهيتها، ورغم ذلك ما تزال غامضة ومتعددة وهذا ما دفعنا للبحث عنها.

أ) لغة:

الشعريّة مصدر صناعي من الشعر، وقد ورد في لسان العرب تعريف الشعر في مادة "شَعَرَ: شَعَرَ به وشَعُرَ يَشْعُرُ شِعْرًا كله علم.

والشعر منظوم القول ويقال: <<شَعَرَ الشاعر، وهو الاسم وسمي شاعر لفطنته>>[1] ، وفي القرآن الكريم قوله تعالى:<< **وَما يُشعِرُكُم أَنَّها إِذا جاءَت لا يُؤمِنونَ ﴿١٠٩﴾**>>[2] (سورة الأنعام الآية 109) معناه أي ما يدريكم.

كما يعرفه صاحب المعجم الوسيط الشعر بأنه:<<الكلام الموزون المقضي والشعر المنثور كلام بليغ مسجوع يجري على منهج الشعر في التخييل دون الوزن، والشاعر قال الشعر (ج) شعراء، وما شعرت به، ما فطنت له وماعلمته>>[3].

ومعنى هذا أن مادة "شعرًا" في المعاجم العربية تدل على العلم والفطنة وتطلق على الكلام المخصوص بالوزن والقافية.

---

[1] ابن منظور (أبو الفصل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، مج1، دار صادر بيروت لبنان، دط، 1997، ص2274.

[2] سورة الأنعام، الآية 109.

[3] شوقي ضيف، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية القاهرة، مصر، ط 4، 2004، ص484.

ب) اصطلاحا:

لم يحدد تعريفا دقيقا لمصطلح الشعريّة في الأوساط الأدبيّة الغربيّة والعربيّة ، فقد وردت تعاريف كثيرة للشعرية فمصطلح الشعرية مازال غامضا ومختلطا مثل الكثير من المصطلحات النقديّة فمن بين التّعاريف الكثيرة للشعرية قوله: << هي مقاربة للأدب مجرّدة وباطنيّة في الآن نفسه، وستتعلق كلمة الشعريّة بالأدب كله سواء كان منظوما أم لا بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بالأعمال النثريّة >>. [1] معنى هذا أن الشعريّة لا تكون متعلقة ومنحصرة في الشعر فقط وانما نجدها في النثر أكثر منها في الشعر. << الشعريّة Poetice مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح –في أول انبثاقه–إلى أرسطو أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع، ويبدو أننا نواجه – من الجهة الأولى–مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء>>.[2] يعني هذا أن الشعريّة هو مصطلح قديم عند أرسطو، فإشكالية تنوع المصطلح وتعدد ترجماته أحدث مشكلة على الرغم من أن مضمونه واحد وهو البحث عن قوانين علمية التي تحكم في العمل الإبداعي، فقد ظهر هذا الإشكال في التراث النقدي الغربي أكثر منه في التراث النقدي العربي.

2. الشعرية عند الغرب:

احتلت الشعريّة حيزا كبيرا في الساحة الأدبيّة<< ففي الغرب بدأت الشعريّة منذ العصور القديمة اليونانية، وعلى أية حال كان قد تشكل مظهر مشابه للفكرة في الوقت نفسه، أو حتى في

---

[1]- رشيد بن مالك ، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص دار الحكمة ،(دط) ، 2001، ص 140.

- حسين ناظم، مفاهيم في الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم،المركز الثقافي العربي، (ط و)، 1994، ص83.

وقت مبكر، في الصين والهند وفي إطار خلفيّة تاريخيّة غربية>> [1] ومن بين الذين اهتموا بالشعرية عند الغرب نجد:

أ- **الشعرية عند أرسطو Aristote:**

وجدت الشعرية في القديم منذ العصور اليونانية وأقدم كتاب يواجهنا هو كتاب أرسطو إذ يقول: << لقد شغلت الشعرية دارسي النقد الأدبي قديما وحديثا، ولعل **أرسطو** أول من تناول في كتابه "فن الشعر" هذا الموضوع النقدي مبينا مجالات الشعر التي تتجسد في النص الأدبي بكل مكوناته اللغوية والصوتية والدلالية>>.[2] ويقول أيضا: << ومن هذا المنطق سنواجه أقدم كتاب بهذا الصدد هو كتاب أرسطو **"فن الشعر"** الذي ترجمه العرب القدماء تحت عنوان **"أبوطيقا"**، وتطرق فيه بصورة خاصة بقدرة الشعر على أن يولد أو يحاكي المواقف الإنسانية والوقائع، وفرضيته الأساسية –طوال كتابة الشعرية– هي أن الشعر أكثر فلسفة وصرامة من التاريخ>>. [3] وبهذا الصدد يكون أرسطو ميز بين الأدب واللاأدب.

إذ أنّ أرسطو قد غير<< مفهوم الشعرية من مستواها الفلسفي والوصفي إلى تصوير آخر مخالف تماما ولقد انقسم النقاد إلى مجموعتين متقابلتين، فمن وجهة نظر اولى، أصبحت الشعرية مستقلة عن رغبات ومتطلبات المنظر، وشددت على ماهية الشعر ومن جهة ثانية شددت على ما يجب أن يفي به الشعر من تلك المتطلبات وأن يتطابق مع مجموعة متصورة مسبقا من الأشكال والموضوعات و أنماط الأسلوب والوزن والتنظيم وأنواع المضمون>>. [4] ويتضح من خلال قول

---

[1]– ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم،المركز الثقافي العربي، (ط و)، 1994، ص20.

[2] -محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، (ط1)، 2010، ص11.

[3] -ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص21.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أرسطو وتغييره لمفهوم الشعريّة أنه كان سببا لتفرع آراء النقاد الذين جاؤوا بعده فكل مجموعة متشبثة بوجهة نظر محددة.

كما ربط أرسطو الفن بالمحاكاة فيقول: <<إن الفن عند أرسطو محاكاة، والمحاكاة أصلا نظرية أفلاطونية، (...) ويطرح أرسطو المحاكاة بوصفها قانون للفن بشكل عام، غير أن الاختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها المحاكاة بشكل منفصل وتختلف المحاكاة ذاتها –حسب أرسطو–(...) كما هو الحال في تشابه محاكاة موفوكليس وأرسطو فانس>>.[1] لقد جعل أرسطو الفن مرتبط بالمحاكاة، وجعل منها طبعا ثنائيا وأن الاختلاف القائم بين الفنون مبنى على السمات والخصائص التي تتبناها المحاكاة.

يمكننا القول أن الشعريّة في الغرب ظهرت أولا عند أرسطو <<...عمد إلى السير خطوة خطوة، واضعا تعريفات وتقسيمات تحدد شيئا فشيئا موضوعه>>. [2]

ب- الشعرية عند رومان جاكبسون Roman Jakobson:

يعد **"جاكبسون"** من الذين ساهموا في تطوير الأدبية وربطه بموضوع الشعرية فهو يرى أن <<الشعريّة يمكن تحديدها باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة،وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعريّة >>.[3]

1- ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص21.

[2] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، دار حامد للنشر والتوزيع، (ط1)، 2011، ص27

[3] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد والأفق النظرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع (ط1)،2008،ص39.

ومن هذه المقولة نستنتج أن الشعرية عند جاكبسون تتلخص في نقاط أساسية وهي:

- الشعرية فرع من فروع اللسانيات وهي تعالج الوظيفة الشعرية وعلاقتها بالوظائف الأخرى والذي يقصد بها البنيوية والأسلوبية والسميائيات وغيرها من علوم اللغة، كما أن الشعرية ليست مرتبطة بالشعر فحسب بل حتى بالنثر.

وفي تعريف آخر يقول **رومان جاكبسون**<<الشعرية مرتبطة بعلم اللسانيات معتبرا أن مجال الشعرية هو الاستعمال الخاص للغة بحيث تخرج الكلمات فيها عن دلالتها المعجمية لتؤدي دورا يضفي على العملية الشعرية قيمة فنية وجمالية **"**. [1]معنى هذا أن الشعرية هو جزء لا يتجزأ من اللسانيات فاللغة الشعرية تخرج عن مدلولاتها المعجمية لتضيف قيمة جمالية و فنية للشعرية ،كما نجد جاكبسون يتحدث عن الأدبية وذلك بعبارته الشهيرة <<أن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية Literarity أي ما يجعل من العمل عملا أدبيا. وبهذا يكون البحث منصبا على (الأدبية) الأدب بوصفه لغة من دون التأمل في التجليات الفلسفية والنفسية والجمالية والإيدلوجية المنبثقة عنه>>. [2] ويتضح لنا من خلال هذا القول إن الأدبية تدرس الأدب كبنية مغلقة بمعزل عن السياقات الخارجية المحيطة به، كما قال جاكبسون أن <<... محتوى مفهوم الشعر غير ثابت، وهو يتغير مع الزمن، إلا أن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية Poéticite هي كما أكد الشكلانيون، عنصر فريد ،عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى>>. [3] معنى هذا أن مصطلح الشعرية هو مصطلح غير محدد وغير ثابت فهو يتغير مع الزمن ومع تطور العصر، فالشاعرية عنصر فريد لا يمكن حبسه بل لابد من اخراجه والكشف عن مكوناته وأجزائه.

---

[1] ينظر، محمود درباسة، مفاهيم في الشعرية، ص27.
[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية،ص79.
[3] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، ص30.

لكن هذا التعريف الذي قدمه **جاكبسون** قد تعرض للنقد إذ أن مفهوم الشعر عند جاكبسون "هو التشديد على المرسل لحسابها الخاص، فالشعر ليس كلاما عاديا، أي أنه لا يحيل إلى شيء خارجي بقدر ما يتمحور حول مادته مؤكدا بذلك كثافة اللّغة الشعريّة وما يعتقد جاكبسون هو أن <<محتوى مفهوم الشعر غير ثابت، ويتغير مع الزمن هذا هو مفهوم الشعر عند جاكبسون، فهو لا يعرف الشعر كما يعرف الأدباء بوصفه صيغة كلامية مفعمة بشحنات الشعور بوارق الفكر، بل يعرفه بأسلوب جديد>>. [1] كما تحدث جاكبسون عن موضوع الشعريّة << الذي هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعما سواه من السلوك القولي، وهذا ما يجعل الشعرية مؤهلة لمضوع الصدارة في الدراسات الأدبية، والشعرية تبحث في اشكاليات البناء اللغوي (...) فهي تتجاوزه إلى سبرما هو خفي وضمني، ولذلك فإن كثيرا من الخصائص الشعرية لا يقتصر انتمائها على علم اللغة وانما إلى مجمل نظرية الاشارات، أي علم السيميولوجيا العام>>.[2] ومن هذا يمكننا القول أن الشعرية متميزة عن الفنون الاخرى، وهذا ما جعلها تحتل الصدارة في الدراسات الأدبية فالشعرية على الرغم من أنها تبحث في البناء اللغوي في النص الأدبي أي ما هو ظاهر إلا أنها تتجاوزه وتبحث في اغواره واعماقه المخفية والضمنية، لذلك فمجمل العناصر الشعرية لا تنتمي إلى اللغة بل إلى عالم الإشارات.

وقد فرق جاكبسون بين نوعين لغويين في الشعريّة وذلك في قوله: <<جاء مفهوم جاكبسون للشعرية على أساس التفريق بين فئتين لغويتين الأولى لغة الأشياء وهي اللغة النفعية التي نتعامل بها في الحياة، ونعبر من خلالها على الأشياء، والفئة اللغوية الأخرى هي ما وراء اللغة أو لغة اللغة>>.[3] وهذا يعني أن جاكبسون قد عمد على التفريق بين اللغة العامية التي نتعامل بها مع

[1] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي والأفق النظرية، ص42.
[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها .
[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

الحياة، واللّغة الإبداعيّة الغير مباشرة كما نجد جاكبسون يقدم تعريفا موجزا للعناصر المكونة للحدث اللساني كالتالي: <<إنّ المرسل يوّجه رسالة إلى المرسل إليه ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي بمبادئ ذي بدء سياق تحيل عليه وهو يدعى أيضا المرجع، باصطلاح غامض نسبيا، سياقا قابلا لأنه يدركه المرسل إليه وهو إما أن يكون لفظيا وقابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة بعد ذلك سننا مشتركة كليا أو جزئيا، بين المرسل والمرسل إليه وتقتضي الرسالة أخيرا،اتصالا (...) وتتمثل في المخطط التالي:

- سياق Context
- رسالة message
- مرسل adresse... اتصال contact مرسل إليه adresse
- سنن code>> .[1]

ومنه قد قسم جاكبسون الوظائف على أساس عناصر إذ يرى <<كل عامل من العوامل الستة المكونة للحدث اللساني تلد وظيفة لسانية، حيث ميز جابكسون بين ست وظائف للغة هي: الوظيفة المرجعية، الانفعالية، الإفهامية، التنبيهية، الانعكاسية الشعريّة>>[2]، ولتوضيح الفكرة أكثر سنقوم بوضع مخطط جاكبسون:<<

- مرجعية Référential
- انفعالية Emative... شعرية Poetic أفهامية Canative
- انتباهية Phatic

[1] حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص90.
[2] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين افق النقد الأدبي والأفق النظرية، ص43.

- ميتاليسانية Metalinguistic. >>[1]

نلاحظ تواجد تطابق بين مخطط العوامل المكونة للحدث اللساني، وخطاطة الوظائف اللسانية، فكل عامل من العوامل الستة لديه وظيفة لسانية، كما أن جاكبسون قد ركز اهتمامه على الوظيفة الشعرية فهي وظيفة موجودة في كل أنواع الكلام فبدونها تصبح اللغة ميتة سكونية فهي التي تدخل الحياة والحيوية للغة.

فقد نصب جاكبسون جل اهتمامه في نظرياته إلى اللغة بقوله: <<يركز جاكبسون في نظريته على وظائف اللغة، خاصة الوظيفة الشعريّة لأن تنوع الأجناس الشعريّة وخصوصياتها يعود إلى مساهمة الوظائف اللغوية مع الوظيفة الشعرية المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوع. فالوظيفة الشعرية عنده تخترق حدود الأجناس(...) شعرية جاكبسون مرهونة بالوظيفة الشعرية التي نستطيع العثور عليها في الخطابات كافة>>. [2]. كما لم يتحدث جاكبسون عن <<عناصر التواصل والوظيفة الشعرية فحسب بل نراه تحدث عن قضايا أخرى من خصوصيات الشعرية، كقضية الغموض واللغة الشعرية والصورة والموسيقى والقافية>>. [3] ويظهر من خلال هذا القول إن الشعرية لا تتشكل من عنصر التواصل والوظيفة فقط وانما تتكون من مجموعة من العناصر.

يقول **"جاكبسون"** عن خاصية الغموض: <<أن الغموض خاصية داخلية فلا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها، وباختصار فانه لازم للشعر، وينتج هذا الغموض من تلاحم النصوص الحديثة بالنصوص القديمة فالنص الشعري هو عبارة عن مفردات قديمة تلتحم فيما بينها علاقات جديدة ومبتكرة، ومن هنا تأتي الغرابة في الشعر>>.[4]الغموض من وجهة نظر جاكبسون هي اللغة

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص91.
[2] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، ص30.
[3] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي والأفق النظرية، ص47.
[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التي يجب كسر قوانينها الموجودة في كل النصوص الشعرية، فقد اعتبرها جاكبسون ركيزة أساسية يجب توفرها في كل نص شعري، وهذا الغموض ينتج تلاحم المعاني الجديدة مع مفردات قديمة فتورثت الغرابة منهما وقد اهتم جاكبسون بالحركة الإقاعية الموسيقية فكان:<< من المهتمين بالحركة النغميّة (الإيقاع) في القصيدة ولا سيما في دراساته الأسلوبية، فالموسيقى في تصوره هو كالشعر ليس له هدف خارجها وانما هدفها بداخلها فهي تعبر عن نفسها فقط. وهي كما يقول **هاشليف** الفكرة الموسيقية غاية في ذاتها وليس وسيلة للتعبير عن مشاعر والأفكار>>. [1] فالقافية كانت جزءا أساسيا موسيقيا ويتضح من هذا <<أن العنصر الموسيقى يشكل هدفا في حد ذاته وهو ليس طرف أو عنصر ليساهم في التعبير عن المشاعر والأفكار، أما القافية بالنسبة له هي تكرار لبعض الفونيمات، فتتبع بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تجمعها والفرق بين الصنف الشكلي والتطبيق النحوي(...) وهذا ما يأمن جمالية الشعر ويساعد الذاكرة على حفظه، ومن هنا يأتي الإيقاع>>. [2] ويقصد من هذا كله أن جاكبسون قد ركز على القافية بوصفها عمود الإيقاع في الشعر فالإيقاع يلعب دورا أساسيا في اكتمال الدلالة ومنح القصيدة اتساقا وانسجاما وايقاعا يشكل الشعرية. ومنه <<فالشعرية عند جاكبسون قد تأسست في فضاء لساني وفي شعرية لسانية وأسلوبية وسيميولوجية بامتياز بل هي شعرية بنيوية أحيانا أخرى>>. [3] تعد الشعرية عند **جاكبسون** <<هي خلاصة مجموعة من الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر، هي اتحاد بين عناصر التواصل والغموض واللغة والصورة والموسيقى>>. [4]

اذن الشعرية من وجهة نظره هي عبارة عن جزيئات المرتبطة والمشكلة للعالم الشعري.

---

[1] ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي والأفق النظرية، ص48.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 49.
[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
[4] ينظر:المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

ج- **الشعرية عند تودوروف Todorov:**

أعطى **تودوروف** عدة تعريفات لمصطلح الشعرية إذ أن <<الشعرية عند تودوروف تحدد من خلال جميع نتاجه في النقد التنظيري والتطبيقي وتأسيسه لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية وينبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناته البنيوية والجمالية، وقد اعتمد في تحليله للخطاب الأدبي على عطاءات المنهج البنيوي>>. [1] تتضح من خلال الإنتاج الفكري لتودوروف وتأسيس لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية أنه مرتبط ارتباطا وثيقا بالمنهاج البنيوي <<فقد اعتمد في تحليله للخطاب الأدبي على عطاءات المنهج البنيوي، فعبر عن ذلك بقوله: " نستطيع تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي>>[2] .إذن فإن تودوروف قد ربط مفهوم الخطاب الأدبي بثلاثة مظاهر وهي: **النصيّة والدلاليّة والتركيبيّة.**

استقر فهم **فاليري** على الشعرية من منطق اخر لكلمة شعر حيث يقول: <<يبدو لنا أن اسم (شعرية) ينطبق عليه إذ ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسما لكل ما له صلة بإبداع الكتب أو تأليفها حيث تكون اللغة -في آن واحد- الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر>>.[3] معنى هذا أن مفهوم الشعرية الواسع الذي توصل إليه فاليري هو نفسه الذي انطلق منه تودوروف حيث أن الشعرية لديه اسما لكل صلة بالإبداع عامة.

---

[1] نقلا عن: بشير تاوريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي الأفق النظرية،ص 34.
[2] المرجع نفسه، ص 34، 35.
[3] حسن ناظم، مفاهيم شعرية، ص19.

إذ أن تودوروف قد <<حصر مصطلح الشعرية في مدلولات ثلاثة وهي:

- **أولا:** أي نظرية داخلية للأدب.
- **ثانيا:** اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية، أي اتخاذ المؤلف طريقة كتابية ما.
- **ثالثا:** تتصل الشعرية بالشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية ما مذهبا لها، أي مجموعة القوانين العملية التي تستخدم إلزاميا.>> [1]

واستنادا على هذه المقولات لا نستطيع أن نقول الشعرية لا تتحدد بنوع أدبي معين فهي تدرس انطلاقا منه مع اختيار طريقة الكتابة وتشكل هذه الطريقة معايير تتخذها مدرسة أدبية ما وهذه المعايير إلزامية للمؤلف في ابداعه، ما يؤكد عليه تودوروف في كتابه: <<أن العمل الأدبي لا يمثل دوما موضوع الشعرية فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي>>. [2] معنى هذا انه ليس كل عمل أدبي فيه شعرية وإنما تتشكل من مجموعة من الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي وهذه الأخيرة تحقق الأدبية، تتحدد الشعرية <<عند تودوروف في الانتقال من لغة التصريح إلى لغة التلميح ومن الأسلوب المباشر إلى الأسلوب الغير مباشر إذن الشعرية تتحقق انطلاقا من الأدب نفسه فهو مجرد تحويل من خطاب إلى خطاب ومن نص إلى نص، غير أن هذا التحول يجب أن يأخذ بعين الاعتبار مسألة الأجناس الأدبية وعلاقتها ببعضها البعض، كما أن هذا التحول والانتقال يخضع إلى قانون جديد مغاير عن القانون القديم لأن التاريخ الأدبي هو تاريخ متجدد ومتغير فهو لا يعرف الثبات فهو مختلف من عصر إلى آخر>>[3]، ومعنى هذا أن الشعرية بعد أن كانت صريحة ومباشرة انتقلت وتحولت إلى لغة غير

[1] ينظر: حسن ناظم مفاهيم الشعريّة، ص19.
[2] ينظر بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي والأفق النظرية، ص36.
[3] ينظر : المرجع نفسه، ص36، 37.

مباشرة ومعقدة أي أن الشعرية تتحقق من وجود الأدب نفسه وذاته وهذا التحول يمس الأجناس الأدبية وعلاقتها ببعضها البعض وعليه فقد افترضت قانون جديد لأنه متغير لا يعرف الثبات.

كما ذهب تودوروف إلى خلاصة <<أن الشعريّة تقوم أساسا على خاصية البحث الأدبية في الخطاب الأدبي ففي منأى تام عن سائر الخطابات الأخرى كالفلسفية والتاريخية والاجتماعية ... إلخ إنه البحث عن أدبية اللغة في صورتها انزياحيه، بل البحث عن الشعرية لا تعترف بسلطة المحدود(...) إنها مقاربة لباطن النص لا ظاهره>>.[1] معنى هذا أن الشعريّة ظاهرة متعلقة ومتربطة بعنصرين الإنزياح لذلك نجدها متعلقة بمضمون النصوص لا بظاهرها.

د- **الشعرية عند جان كوهين Jean Cohen:**

كما كان لجان كوهين نظرة في مفهومه للشعريّة <<فقد تأثر في تأسيس لعلم الشعرية بمبدأ "المحايثة" في صورته اللسانية فهو أراد أن تكون علمية من حيث استثماره لمبادئ لسانية، فالمبدأ الذي أصبحت فيه اللسانيات علما أي مبدأ المحايثة اي تفسير اللغة باللغة نفسها، كما اعتمد على خاصية الانزياح في الشعر لأن الشعر حسب تصوره هو: <<علم الانزياحات اللغوية>> "[2] ونلاحظ من هذا أن الشعرية عند جان كوهين ترتكز على مبادئ محايثة ليجعلها أكثر منها علمية كما اعتمد في دراسته على الانزياح في الشعر، ويرى كوهين << التداخل بين حقل الشعرية والأسلوبية لا يجب أن يوهم القارئ بفكرة التماثل بينهما فثمة فرق بين الأسلوبية والشعرية(...) فالأسلوبية تعنى بدراسة خصائص أو قوانين نص ادبي ما اما الشعرية فهي نظرية الادب التي تعنى بدراسة القوانين العامة للنص الأدبي>>. [3]، فالشعرية والأسلوبية يختلفان عن بعضهما ويظهر الفرق واضحا من الوهلة الأولى عند الاطلاع على كل حقل منهما، ويرى كوهين أن الشعر

[1] ينظر: بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي والأفق النظرية، ص39.
[2] المرجع نفسه، ص 49،50.
[3] المرجع نفسه، ص 50.

يختلف عن النثر في قوله: <<الشعرية هي العالم الذي يجعل من الشعر موضوعا له وإن كانت اللغة قابلة للتحليل على مستويين اثنين، الصوتي والدلالي فإن الشعرية يتعارض مع اللغة النثرية من خلال خصائص موجودة في هذين المستويين، (...) انطلاقا من التعاريض الذي يقيمه كوهين بين الشعر والنثر، يصل كوهين إلى تحديد مفهوم مركزي عنده، هو مفهوم **(الانزياح)**، حيث يمكن أن تعد القصيدة انزياحا قياسيا إلى اللغة العادية، ويتخذ الانزياح عند كوهين طابعا تعميميا، حيث يقوم بسحبه على كل مكونات القصيدة>>.[1] يقصد بهذا أن الشعر يختلف عن النثر من خلال خصائص موجودة في كل مستوى وهذا التعارض نتج عنه مفهوم جديد ومركزي قدمه كوهين وهو الانزياح، وهذا الأخير لا يكون على مستوى واحد وإنما يكون شاملا على كل مستويات اللغة، الصورة، الايقاع، القافية، اللغة... إلخ. تحدث كوهين كذلك عن <<لغة الشعر التي تستعمل مبدأ من المبادئ اللسانية، غير أنه في لغة الشعر لا يكتفي بالانزياح، إذ لابد من وجود قابلية إعادة بنائها(...) فاللغة المنزاحة هي لغة عليا، لغة تتسم بالغموض لأن معرفة المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية ليس أمرا سهلا لاسيما إذ ما ارتبط الأمر بفترات متباينة من تاريخ اللغة>>.[2] تطرق كوهين إلى قضية الانزياح في الشعر فهو يرى أن لغة الشعر لا تكتفي بالانزياح فقط بل تتعدى إلى وجود قابلية إعادة بنائها، ولهذا أطلق عليها كوهين باللغة العليا لأنها عبارة عن انحراف عن القاعدة (القواعد والقوانين) وهذا الانحراف اتصف بالشاعرية وهي تتسم بالغموض.

ومنه فقد حدد جان كوهين للشعرية ثلاثة أنماط مستند إلى مستوى التحليل اللغوي: الصوتي والدلالي جدولها كالآتي:

[1] بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي والأفق النظرية، ص50، 51.
[2] المرجع نفسه، ص51، 52.

السمات الشعرية

الجنس	الصوتية	الدلالية
– قصيدة نثرية	–	+
– نثر منظوم	+	–
– شعر كمل	+	+
– نثر كامل	–	–

نستنتج من هذا الجدول أن العنصر الصوتي يهيمن على الشعر في حين أن العنصر الدلالي موجود في النثر، الفرق بين الشعر والنثر في تصور كوهين <<ليست مسألة وزن أو إيقاع لأن الإيقاع يوجد في النثر، وبين النثر والإيقاعي والوزن الإيقاعي لا يوجد أي فرق على الاطلاق ،وتبعا لذلك يقترح كوهين ان يكون التميز بين الشعر والنثر لغويا>>. [1] ومنه يجب التمييز بين الشعر والنثر لغويا لأن لغة النثر هي لغة الطبيعة ولغة الشعر هي لغة الفن.

وهكذا يتضح أن الشعرية عند <<كوهين هي شعرية أسلوبية تقوم على منطق الانزياح، انزياح لغوي يمس ثلاث مستويات التركيبي والصوتي والدلالي، مع تظافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص، حيث لم يستند إلى التمييز بالنثر مع القصيدة استنادا إلى الوزن بل استنادا إلى التظافر هذين المستويين (الصوتي والدلالي)>>.[2]

[1] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي والأفق النظرية، ص 54، 55.
[2] ينظر المرجع نفسه، ص 56.

ونلخص ما سبق أن:

- شعرية **"أرسطو"** هي محاكاة ولا تعني بالضرورة محاكاة الواقع فوتوغرافيا أو تقييد الشاعر بالأحداث كما جاءت في الواقع وانما هي إعطاء رؤية جمالية فالمحاكاة عند أرسطو هو الأدب بحد ذاته.
- شعرية **"جاكبسون"** هي فرع من فروع اللسانيات وهي تعالج الوظيفة الشعرية مع الوظائف الأخرى، فهو علم قائم بحد ذاته بعيدا عن السياقات المحيطة بالنص، كما يرى في القافية والسجع والجناس ... اضافة إلى الصورة الشعرية التي تجسدها الرموز والتشبيهات والموسيقى فهي ادوات تحقق للنص شاعريته.
- أما شاعرية **"تودوروف"** تتحدد أساسا على اشتغالها على خصائص الخطاب الادبي بعيدة عن الخطابات الأخرى ذات البعد التاريخي والفلسفي، فالشعرية عنده لا تهتم بالأدب الحقيقي، وإنما يتجاوزه إلى الأدب الممكن أو المتوقع.
- أما **"كوهين"** فالشعرية عنده هي انزياح وهي العدول والانحراف عن المعاني القاموسية التي تضفي على النص صفة الشاعرية مما بجعلها لغة منزاحة تتسم بالغموض فهي لغة مبهمة ترهق المتلقي للوصول إلى المعنى الحقيقي للدلالة، وما يميز لغة النثر عن الشعر هو لغويتها.

3. الشعرية عند العرب:

الشعرية مفهوم غامض فهو يتشكل من عناصر موجودة داخل النص الأدبي <<ولهذا فإن إستقراء التراث النقدي عند العرب القدماء يوفر للباحث تصورا واضحا عن مفهوم الشعرية عند

النقاد العرب من خلال نظراتهم إلى النص الأدبي>>. [1] فقد اعتمدوا في تعريفاتهم على مفهوم الشعرية عند أرسطو الذي اعتمد على التخيل والمحاكاة في موضوع بحثه عن الشعرية ونذكر من النقاد العرب الذين اعتمدوا على مخيلة أرسطو هما: **عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني**.

أ- عبد القاهر الجرجاني:

يعتبر عبد القاهر الجرجاني من أهم النقاد الذين تناولوا مسألة الشعرية فقد <<فقد تناول عبد القهار الجرجاني الدور الباهر للاستعارة والكناية في لغة الابداع الفني وبشكل خاص في الشعر النضروب البلاغة من المجاز والتلميح واشارة و كناية وتورية والحاء وتعريض تشكل منبعا رئيسا للشعرية، فهي التي تجعل من الشعر شعرا له خصوصيته وطبيعته الفنية>>.[2] معنى هذا أن معظم الظواهر البلاغية هي ضروب وهي التي تشكل المنبع الرئيسي للشعرية وهي التي تمنح للشعر قيمته الفنية، وهذه الضروب البلاغية عند **الجرجاني** <<تجسد نظريته المسماة بالمعنى والمعنى المعنى، تلك النظرية التي تقرر وجود مستويين للغة، فالمستوى الأول هو المستوى المباشر الذي يقرر أمر ما، أو يشير إلى حقيقة ما لا يختلف فيها اثنان، وأما المستوى الثاني هو المستوى الأدبي والشعري الذي يقوم على الإنفعال والجمال والفن وهو الذي يجعل من الشعر شعرا وبهذا يعنى الشعرية>>. [3]، يقول الجرجاني <<أما نظم الكلام فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس (...) فيقول: ليس الغرض بنظم الكلام، إن توالت الفاظها في النطق، بل تناسقت دلالتها تلاقت معانيها على الوجه الذي افتضاه العقل>>. [4] معنى هذا أن الكلمة عند الجرجاني تنتج بعد ترتيب الحروف، وهذه الكلمة تقف بجوارها كلمة أخرى

[1] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، ص17.
[2] المرجع نفسه، ص 20.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص26.

بناء على ترتيب المعاني في النفس وهذا الترتيب للمعاني يقتضي اقتفاء أثار المعاني، فينتج نظم الكلم كما أن النظم لا تنظر إلى اللفظ بحد ذاته فالألفاظ تتمايز عن بعضها البعض بملائمة معنى اللفظ بالمعنى الذي يليه بمراجحة والعقل، كما تدل نظرية النظم الجرجاني<<تدل باطنيا على تهميش الوزن والقافية في الشعر، فضلا عن أن الجرجاني يصرح بذلك، فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما ولا به كل كلام خيرا من الكلام أي أنه ليس للوزن مدخل في ذلك>>. [1] معنى هذا أن الجرجاني قد أهمل الوزن والقافية في الشعر واعتبرها غير مهمة فقد عمل على اسقاطهما.

كما لجأ الجرجاني<<لتوضيح شعريته إلى التمييز بين معنيين ما هو عقلي وتخيلي، يحدد الأول بأنه المعنى الذي يجري مجرى الأدلة والفوائد ويصفه بأنه ثابت وصريح يحكم عليه ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب ويعلل حكمه هذا بقوله إن الشاعر يورد معاني معروفة(...) أما المعنى التخيلي بأنه الذي لا يمكن أن يقال أنه صدق وإنما اثبته ثابت، وما نفاه منفي>>. [2]

فيتضح لنا من خلال هذا القول أن الجرجاني قد ميز بين مستويين من اللغة، المستوى المباشر ويقصد به الكلام العادي الذي يختلف فيه اثنان، أما المستوى الثاني هو الأدبي الإبداعي الذي يقوم على جمالية اللغة الشعرية، ويقول أيضا <<الكلام على ضربين: ضرب انت تصل فيه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده (...) وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومذار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل>>.[3]

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص26.
[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.
[3] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، ص20.

ومنه فإن الكلام عند الجرجاني يقوم على ضربين وكل ضرب مختلف عن الآخر فالضرب الأول تفهمه من خلال اللفظة وحدها، وضرب آخر لا تصل إلى معناه الحقيقي إلا بالعودة على اللفظ الذي يقودك إلى دلالته الثانية وهذا ما نجده في الأغلب في الكناية والاستعارة.

كما جاء **الجرجاني** بمصطلح **النظم** للتفريق بين ما هو شعري وغير شعري بقوله <<ولإكتشاف قوانين الشعرية العربية وذلك بالنظر إلى النص باعتبار مجموعة من البنى لا قيمة لإحداها>>. [1]

ب- الشعرية عند حازم القرطاجني:

مفهوم الشعرية في تصور **حازم القرطاجني** هي التي << تقوم على التخيل، وهذا المصطلح يعود أصلا إلى الفلاسفة المسلمين الذين تناولوا هذا المصطلح من خلال ارتباطه بالملتقى، (...) حقيقة الشعر انما هو التخييل والمحاكاة>>. [2] إذن أساس المعاني الشعرية عنده تقوم على التخيل الذي يقوم عليه الشعر، ويقول أيضا <<أن التخيل هو قوام المعاني الشعرية والاقناع هو قوام المعاني الخطبية(...) فغاية الشعر عنده احداث الأثر المرغوب في نفس المتلقي بواسطة التخيل الذي هو وسيلة إلى غرض معين هو الفعل، وهذا الفعل قد لا يكون مطابقا للحقيقة>>. [3] فالتخيل عنده يعتبر اساسا في الشعر والاقناع هو قوام المعاني في الخطب، فغايته الاساسية هو ترك أثر في نفسية المتلقي، فالشعرية حسب **القرطاجني** <<كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبها إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه (...) فالاستغراب والتعجب حركة للنفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها>>. [4]

---

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وابدالاتها النصية، ص14.
[2] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، ص21.
[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص31.

فبذلك يقر القرطجاني أن الوزن والقافية عنصران أساسيان فهما اللذان يحددان اثرهما في نفسية المتلقي إما الجذب أو النفر فلقرطاجني يعطي أهمية كبيرة للمتلقي فيقول: <<يضع المتلقى عنصرا رئيسيا في مقاربة الشعر، ليبعث عنصر التأثير فيه من خلال التخيل، ويلم يكن التخيل منحصرا في عملية التلقي بل إنه مع المحاكاة (...) الشعر تخيل ومحاكاة والتخييل>>.[1] فالقرطاجني أعطى للمتلقي قيمة ولم يهمشه فهو يعد طرف أساسي في العمليّة الشعريّة، فيقول القرطاجني عن التخيل <<التخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها أو تصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية>>. [2] ويتضح لنا من خلال هذا القول أن المحاكاة والتخيل عنصران أساسيان في الشعر، بل وربط التخيل صورا وعلى هذا الأساس ينفعل لها.

إن <<جهود **حازم القرطاجني** لإقامة علم الشعر، حيث أن الشعرية عنده ليست طبعا ولا وزنا ولا قافية وإنما هي محاكاة وتخيل واغراب وقوانين>>. [3] فتعريف القرطاجني للشعرية يتميز بالدقة، فبقي محافظا على الخاصية الذاتية للشعرية وهي الوزن والقافية، وأضاف إليها خاصية عامة وهي **التخيل** في الشعر الذي يثير تعجب واغرابا في نفسية المتلقي أو السامع.

ج- كمال أبو ديب:

يعد كمال أبو ديب من أهم نقاد العرب الذين تناولوا الشعرية بإسهاب بمنظور جديد، نجد شعرية **أبو ديب** <<تستند إلى الفجوة: مسافة التوتر، التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، ويحددها بأنها الفضاء الذي ينشأ من اقحام مكونات الوجود، أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي (...) لذا يرى كمال أو ديب أن الشعرية خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص31، 32.
[2] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، ص22.
[3] مشري خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وابدالاتها النصية، ص14.

من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية ان كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ في هذه العلاقات، وفي حركته المتراسبة (...) يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها>>. [1] تتشكل الشعرية من مجموعة من العلاقات في مختلف السياقات وليس في مكوناتها، ومن ثم هذه العلاقات باختلافها تؤسس للشعرية، فالشعرية عند **كمال أبو ديب** <<تعني التضاد أو الفجوة أي مسافة التوتر، تلك المسافة الناتجة عن اللغة المترسبة واللغة المبتكرة من حيث صورها الشعرية، ومكوناتها الأولية وتركيبها>>[2] ، نجد أن كمال أبو ديب أعطى للشعرية اسم الفجوة أو مسافة التوتر التي هي نتاج العلاقة بين اللغة العادية واللغة الإبداعية الادبية المبتكرة، فالشعرية هي <<وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هتين البنيتين، فحيث يكون التطابق مطلق تنعدم الشعرية وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين>>. [3] وفي هذا الصدد يقول كمال أبو ديب <<أن استخذام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج، هو خلق لها أسماخ أو ديب الفجوة: مسافة التوتر>>[4] ، يتبين من خلال هذا القول أن كمال أبو ديب يقصد بالفجوة: مسافة توتر، وهي الخروج عن الدلالات القاموسية المعجمية المتجمدة التي لا تنتج الشعرية.

د- الشعرية عند ابن سينا:

تناول **ابن سينا** لدراسته لمصطلح الشعرية فنجده يقول <<أن السبب المولد للشعر في قوة الانسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة(...) والسبب الثاني حب الناس للتأليف والالحان طبعا،

[1] مشري خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وابدالاتها النصية ، ص32.
[2] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، ص24.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] كمال ابو ديب، في الشعرية، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، لبنان، (ط1)، 1987، ص 38.

ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطباع>>. [1] ويتضح لنا من خلال هذا القول ان السبب وراء وجود الشعر يعود إلى سببين رئيسيين فالسبب الأول يعود أن الناس يتخذون بالمحاكاة إلتذاذ، أما السبب الثاني حب الناس للأوزان والألحان فمن هذين السببين أوجدت الشعرية غايتها وانتشرت في كل واحد منهم ويضيف أيضا (انبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وفريحته في خاصيته وبحسب خلقه وعادته>>. [2] ،يعرف ابن سينا الشعر<<بكونه كلام مخيل مؤلف من اقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة وهو بهذا التعريف يجعل التخيل أولا والوزن ثانيا هما قوام الشعر، أما القافية فهي خاصية الشعر العربي>>. [3] ، وربط ابن سينا الشعر بالتخيل وذلك بقوله <<ذلك أن الشعر إنما المراد فيه التخييل، فالتخييل هو الطاقة المركزية المولدة بأحداث اللذة والنشوة والدهشة عند المتلقي>>. [4] ، يتبين لنا من خلال القول إن ابن سينا قد تأثر بالفهم الارسطو الذي اربط شعره بالتخييل فالتخييل عنده هو الطاقة الكامنة والمدعمة لصناعة الشعر، فاللذة والنشوة سمة أساسية لتحقيق التخيل عند المتلقي للعمل الابداعي، يضيف ايضا <<اللذة لا تتكون إلا من خلال ألوان المجاز المختلفة اتي يتشكل منها الشعر، فالمجاز والتشبيه والاستعارة هي المكونات الاساسية للشعرية>>. [5] ، نرى أن ابن سينا ربط التخييل بضرورة البلاغة العربية كالمجاز والتشبيه والاستعارة لان هذه الضروب تعطي تشبيه الشيء ولا تنقله كما هو فهو يشير أن اللذة تكمن فيما هو غير حقيقي وغير واقعي فهي لا تطابق الواقع فهي ليست تقليدا حرفيا له. يقول في موضوع

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم، ص12.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] Https//:www.diwanalaradb.com
[4] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، ص19.
[5] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

آخر <<أما المحكايات فثلاثة: تشبيه استعارة وتركيب>>. [1] فمصطلح **المحاكاة** عند **ابن سينا** هو بمعنى التشبيه الذي غاية التخييل لا التصديق وذلك بترك أثر في ايقاع المتلقي ونفسيته.

هـ- الشعرية عند أدونيس:

اختلف ادونيس عن باقي النقاد في نظريته للشعرية فقد تناولها <<من خلال اللغة، المجازية التي تتجسد في النص الأدبي، بحيث تجعل منه نصا متعدد التأويلات والاحتمالات نتيجة الغموض الفني الذي يتجسد فيه>>.[2] يتضح من خلال هذا القول أن الشعرية أدونيس تتمثل في تلك اللغة المجازية التي تجعل النص غامض وخاضع لعدة تأويلات ويقول ايضا <<الجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة، ومعاني متعددة>>. [3]

فالملاحظ هن أن السر الحقيقي وراء جمالية النصوص هو ذلك الغموض الذي تحمله اللغة المجازية فالمجاز له سحر ومحاسن تحمل عدة تأويلات مختلفة تمنحها للقارئ أو السامع ليصبح نصا شعريا، حيث ينحرف النص معناه الحقيقي إلى المعنى المجازي.

وما يمكننا قوله في الاخير أنه على الرغم من عدم وجود نظرية متكاملة ناضجة لتحديد مفهوم الشعرية عند العرب إلا أننا لا ننكر وجودها في التراث العربي النقدي بعدة تسميات متعددة كما أننا لا ننكر جهود النقاد القدمى الذين كانوا وراء انطلاق النقاد العرب المحدثين الذين اخذوا دراساتهم بعين الاعتبار للتحليل واستنباط قواعد الشعرية منهم.

وفيما يلي جدول يوضح ورود مصطلح الشعرية بعدة تسميات من قبل النقاد العرب:

[1] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، ص19
[2] المرجع نفسه، ص24.
[3] المرجع نفسه، ص26.

التسمية	القائل بها	المقولة
النظم	عبد القاهر الجرجاني	"توخي معاني النحو فيما بين معاني هذه الكلم" وفي قول آخر "ليس غير توحي معاني النحو واحكامه فيما بين الكلم"[1]
التخييل	حازم القرطاجني	"إذا المعتبر في حقيقة الشعر انما هو تخييل ومحاكاة" وقوله "ان التخييل هو قوام المعاني الشعرية"[2]
التخيل والمحاكاة	ابن سينا	"الشعر انما المراد به التخييل" وقوله ايضا "السبب المولد للشعر شيئان: اللذة والمحاكاة"[3]
شعرية الفجوة: مسافة التوتر	كمال ابو ديب	"ان الشعرية تستند إلى الفجوة: مسافة التوتر التي هي فاعل

[1] حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم ،ص 31.
[2] محمد درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، ص21.
[3] المرجع نفسه، ص19.

		أساسي في التجربة الانسانية بأكملها"[1]
اللغة المجازية	ادونيس	"اللغة المجازية(...) التي تجعل منه نصا متعدد التأويلات نتيجة الغموض الفني الذي يتجسد فيه"[2]

II- إشكاليّة مصطلح الشعرية وتعدّد ترجماته:

مازالت الشعريّة تثير جدلا واسعا في الدراسات الأدبيّة الحديثة الغربيّة والعربيّة، بسبب اشتباك معانيها وتنوع معارفها وغموضها <<فجملة التّسميات المختلفة للشعريّة والتي وردت انفا تشير إلى فوضى في المصطلح، ولعل هذه التّسميات وأن اختلفت لفظا فهي متماثلة من حيث المعنى>>. [3]

فقد اختلف النقاد في وضع تسمية للشعرية <<كما اختلف النقاد العرب المحدثون في تسميتها ومفهومها، فقد وصفها محمود الولي وبن سلامة والمسدي بالشعرية، في حين اسماها توفيق بكار وحمادي صمود بالإنشائية، وكذلك بالشاعرية عند سعيد علوش، بينما تسمى عند جابر عصفون بعلم الأدب>>. [4] اضف إلى ذلك هناك تسميات أخرى لهذا المصطلح ويتمثل في <<د. خلدون الشمعة Poetics إلى بو بطيق، وحسين الواد بويتيك و د. علي الشرع نظرية الشعر، ود.

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وابدالاتها المصية، ص14.
[2] محمد درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، ص24.
[3] المرجع نفسه،ص16.
[4] ينظر المرجع نفسه، ص15

يوئيل يوسف عبد العزيز فن الشعر، وفن النظم لفالح صدام الامارة وعبد الجبار محمد علي، والفن الإبداعي والابداع لدكتور جميل نصيف، وعلم الأدب لدكتور جابر عصفور>>. [1] يتضح لنا من خلال هذه الأمثلة أن لمصطلح الشعرية الكثير من الاسماء.

إن << اشكالية المصطلح يبدو محيرة في نقدنا العربي، وربما يكون النقد الغربي متجاوزا إلى حد ما لهذه الاشكالية منذ أرسطو حين سمي كتابه بـ(Pôètikc) (فن الشعر) أو (في الشعرية) كما هو شائع الآن في النقد الغربي، وقد جاءت من بعده محاولات تحمل المصطلح ذاته، أما في تراثنا النقدي فإننا نواجه –كما اسلفت–مصطلحات مختلفة وربما نواجه المصطلح نفسه (الشعرية) إلا أن مفهومها مختلف عما تعنيه الشعرية بمعناها العام. [2] ويقصد بهذا ان مصطلح الشعرية له معاني مختلفة عند النقاد العرب عكس ما تعنيه بمعناها العام.

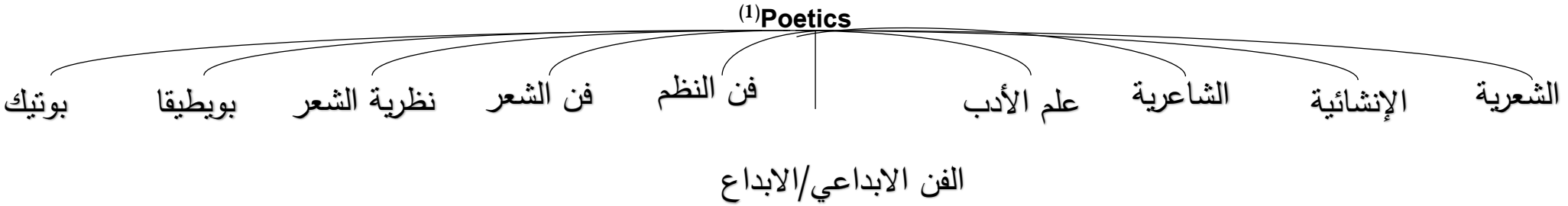
فالشعرية <<مفهوم غامض يتشكل من عناصر موجودة داخل النص الأدبي وأشياء خارج النص الأدبي تجسد معا مفهوم الشعرية ذلك المفهوم الذي يجعل من العمل الابداعي عملا ابداعيا>>. [3] معنى هذا أن الشعرية مفهوم غامض فهو صعب القبض عليه والتعريف به والتعرف على تقنياته، فمصطلح الشعرية له عدة معاني متعددة، <<الشعرية تتضمن معاني متعددة، غير متساوية من حيث الحضور النقدي، وإذا انطلقنا من المفهوم العام للشعرية، مع أنها قوانين الخطاب الأدبي منذ ارسطو على الوقت الحاضر، فإننا سنجد النقاد العرب القدامى قد استخدموا الشعرية بعدة مفاهيم بحيث طرحت بوصفها علما موضوعه الشعر...>>. [4] معنى هذا أن تحديد مصطلح و مفهوم للشعرية أمر صعب لأن الشعرية متعددة المعاني منذ القديم إلى يومنا الحاضر وهذا ما

[1] ينظر حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص15، 16.
[2] ينظر: المرجع نفسه،ص11.
[3] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص16.
[4] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، (ط1)، 2010، ص23.

يفسر تعدد تسميات الشعرية واختلافها <<وقد وردت في النقد العربي القديم، عدة مصطلحات قريبة من المفهوم العام للشعرية مثل "صناعة الشعر" أو "نظم الكلام" أو "عمود الشعر" أو "الأقاويل الشعرية" >>. [1] يختلف مفهوم الشعرية في النصوص السابقة التي ورد فيه هذا المصطلح <<فاللفظة (الشعرية) لا تمتلك مقومات الاصلاح فهي غير مشبعة بمفهوم معين كما أنها لم تكرس تماما في النصوص النقدية العربية القديمة، فضلا عن النصوص المترجمة عن أرسطو والنصوص التي شرحت كتابه (في الشعرية)، ولهذا لا يمكننا أن نعدها مصطلحا ناجزا ولدته الكتابات العربية القديمة>>. [2] يتبن لنا من خلال هذا القول ان مشكل وضع مفهوم معين للشعرية أمر صعب فلا يمكن اصطلاحها ووضع مفهوم معين لها وبذلك فهو مصطلح لم تلد الكتابات العربية القديمة.

وسيوضح المخطط التالي كل ما سبق ذكره من اختلاف في الترجمة والتعريب لمصطلح الشعرية <<ومن المناسب وضع الترجمات المتعددة لمصطلح Poetics في مخطط توضيحي يسمح بالنظرة المتماثلة التي تلقي الضوء على مدى اختلاف الترجمة والتقريب بمصطلح (poetics) أجنبي واحد، كما تأكد صلاحية ترجمته Poetics إلى الشعرية من خلال انتشارها>>. [3]

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، ص23..
[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص12.
[3] المرجع نفسه، ص17.



1-محمد الولي حسين 1-توفيق حسين بكار 1-سعيد علوش 1-جابر عصفور 1-جميل نصيف 1-فالح الأمارة 1-يوئيل عزيز 1-علي الشرع 1-خلدون الشمعة 1-حسين الواد

2-محمد العمري 2-المسيدي 2-الفذاني 2-مجيد الماشطة 2-محمد خير 2-محمد خير 2-علية عياد البقاعي

3-شكري الكبحوت 3-فهد العكام

4-رجاء بن سلامة 4-الطيب البكوش

5-كاظم جهاد 5-حسين العزي

6-المسدي 6-حمادي صمود

7-سامي سويدان

8-أحمد مطلوب

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم، ص18.

III- علاقة الشعريّة بالأسلوبيّة:

تنطلق الشعريّة الاسلوبيّة في تأسيس مشروعها، من مبدأ أساسي وهو أن الوصف اللّساني غير كافٍ لتحديد خصوصيّة كل نص إبداعي، فجاءت الشعريّة الاسلوبيّة لتحديد الخصائص الفنية في كل نص أدبي إذ نجد <<أن الأسلوبيّة هي مخاض الذي فجر الشعريّة الحديثة وهي تُعنَى بدراسة الخصائص اللغويّة التي يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفة التأثيريّة والجماليّة>>. [1] يتّضح من هذا القول إن الشعريّة الاسلوبيّة سِمَتُهَا الأساسية هي تحويل الخطاب اللغوي من الواقع العادي الذي يشتمل عليه النص إلى الواقع الأسلوبية التي تؤثر في المتلقي وتعطيه جمالية وميزه خاصة، فالعلاقة بين الشعرية والاسلوبية <<تدرس ضمن نطاق منحنى أسلوبي معين، ويتمثل هذا المنحى بالأسلوبية التي تقرر أن ماهية الأسلوب تتحدد بنسيج الروابط بين الطائفتين التعبيريتين في الخطاب الأدبي وهما طاقة الاخبار وطاقة التضمين>>. [2] من خلال هذا القول يتضح لنا أن شعرية جاكبسون درست ضمن نطاق منحى أسلوب معين الذي يحدد أن الأسلوب ما هي إلا نسيج من العلاقات بين طائفيتن اعبيريتين وهما الإخبار والتضمين، الأخبار وهي المعلومات التي ينتقلها المتلقي للتعبير والتضمين هو النص ذاته خارج عن ما حيط به (السياقات الخارجية)، وقد وضع جاكبسون وجهته نحو ما سماه <<**المنحنى الاسلوبي** وذلك من خلال تحديد الوظيفة الشعرية واستغلاله للمعطيين اللسانيين: محور الاختبار ومحور التأليف>>. [3] ونجد أن الوظيفة الشعرية عند جاكبسون تتميز من خلال تلك العلاقة التي تقوم على معطيين لسانيين وهما الاختبار والتأليف بالمعطى الأول ذات طابع اختياري تقوم على عملية التجاور أما المعطى الثاني التأليفي ويقوم على عملية التركيب للغة.

وقد قيل أنّ <<جاكبسون قد بدل كلمة **الأسلوب** بكلمة **وظيفة** شعرية لاصطدامه بحقيقة تتلخص في أن دراسة الاسلوب غير ممكنة مادام كل النص ينطوي على تركيبته الخاصة والفذة حي يستمد النص كل فعاليته

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة واصول ومفاهيم، ص37.
[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.
[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

التأثيرية من هذه التركيبة وسوف يؤدي هذا الطرح إلى عد إمكانية قيام دراسة علمية تصنيفية تستند إلى الأسلوبيّة>>[1] ، فيتضح لنا من خلال هذا القول أن جاكبسون قد شكك في وظيفة الأسلوبية لأنه في نظره أنها ما دام كل نص لديه تركيبة خاصة وهذه الأخيرة تؤثر في النص وعليه فإن هذا الخلل يؤدي إلى عدم إمكانية دراسة وتطبيق الأسلوبية بطريقة علمية مطلقة ومن هنا يتضح << أن الشعرية تشمل الأسلوبية بوصف هذه الأخيرة إحدى مجالات الأولى، فالاسلوبية وصف لخصائص القول في النص من دون العناية بالمتلقي كما أنها تقتصر على الشفرة من دون سياق، وعلى العكس تسعى الشعرية إلى دراسة الشفرة لتأسيس السياق>>[2] ويعني هذا أن العلاقة بين الشعرية والاسلوبية هي علاقة دائمة، فهما حبل موصول لا ينقطع لاعتبار أن الأسلوبية احدى مجالات الشعرية، فالأسلوبية تدرس بنية وتركيب القول من النص دون إعطاء أهمية للمتلقي.

IV- علاقة الشعريّة بعلم الجمال:

تعتبر الشعريّة سّمة خاصة تميز بين الأعمال الادبيّة، فكما الشعريّة لها علاقة بالخطابات والأسلوبيّة واللّسانيات فعلم الجمال له حصة فيها، بل يذهب بعض النقاد إلى تسمية الشعر بمصطلح **"الجماليـة"** لأنها تشترك مع الشعرية في عنصر الجمال الذي يميز النصوص الجيدة من الرديئة، وعلى الرغم من <<كون هذه العلاقة ضرورة ملحة إلا أن الشعرية لم تفحص هذه العلاقة فحصا دقيقا بل اكتفت بالإشارة إليها، أما على مستوى إجرائها في صلب الشعريات فلا نعثر تقريبا على محاولة تجاوزات الوصف المحض إلى تحديد جمالية النصوص الأدبية واطلاق الاحكام القديمة عليها>>. [3] ومنه نستنتج من هذا القول أن العلاقة بين الأسلوبية والجمالية هي حتمية إلا أن بعض من درس الشعرية لم يعطها حقها ولم يفحص العلاقة بينهما فحصا دقيقا بل اكتفوا بالإشارة إليها، وأما على مستوى دراستهما في عمق الشعر فهي لم تتجاوز حد الوصف في تحديد جماليته في النصوص الأدبية، فقد <<شهدت البحوث لشعرية نموا متزايدا في العقود الأخيرة، ترتب على طبيعة التحولات

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة واصول ومفاهيم، ص38.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] المرجع نفسه، ص41.

في نظرية اللغة من ناحية، وعلى تظافر الأفكار الجمالية المنبثقة عن تجربة خصبة للمذاهب الأدبية والمناهج البحثية الحديثة من ناحية أخرى، وبهذا يبدو سياق الحديث عن الشعرية وعلم الجمال موصولا لا يكاد ينقطع>>.[1] يتضح من خلال هذا القول أن الشعرية شهدت تطورا او تزايدا وخاصة في العقود الاخيرة، والتي ترتب عنها تحولات في اللغة هذه من جهة، وتداخل الأفكار والجمالية المنبثقة من المذاهب والمناهج هذا من جهة اخرى، وبهذا يظهر لنا مدى أهمية الجمال وارتباطه القوي بالشعرية.

وأخيرا ظهرت الجمالية كفرع من علم الجمال الفلسفي وأصبح <<يوصف اشتراطا لابد منه لنجاح أي شعريّة ولكي نعد أي تحليل سواء كان بنيويا أم لا، ناجحا ومثمر، لا بد من تفسير القيمة الجمالية للخطاب الأدبي، وإذا ما فشل التحليل في ايجاد ذلك التفسير فإنه يبرهن في الوقت نفسه على عدم جدواه>>. [2] فعلم الجمال أصبح ضرورة شعرية لنجاح أي نص شعري فالجمالية فهي التي تعطي قيمة في أي تحليل بنيوي كان ناجحا وإذا فشل التحليل في تفسير قيمته الجمالية في أي خطاب أدبي فإنه يبرهن على عدم جدواه.

يرى <<**"جاوس Jauss"** أن السلوك الجمالي الممتع نظفر به عبر ثلاثة سبل:

1- إما عبر السبيل المتبع الذي يبدع عالما مثل عمله الخاص الشعري.

2- وإما عبر التلقي الذي يستثمر الفرصة المواتية لتجديد تصوراته الداخلية والخارجية للواقع.

3- وإما بانفتاح التجربة الذاتية على الذوات الأخرى وتقبل الحكم الذي يفرضه العمل والتماهي مع النظم القارة. >> [3]

ونستنتج من خلال قول جاوس أن الجمال عنده يوجد في ثلاث مراحل، إما عبر المنتج الذي ينتج عملا أدبيا، أو عبر التلقى الذي ينتظر فرصة مناسبة لتحديد العمل الأدبي من خلال تصوراته للقراءة، أو إما أن تصبح الذات منفتحة عن الذوات الأخرى، وتقبل أي انتقاد يفرضه العمل.

---

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، (ط1)، 1996، ص65.

[2] ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة المقارنة في الأصول والمنهج، ص41.

[3] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص64.

ويرى تودوروف أن <<معالجة قانون الجمال غير مستبعدة نهائيا فهي على الأقل موجودة في الراوية ويتصل بما يسما بـ **(الرؤى في القصة)**، ومنها نستطيع الحكم على العمل بمقياس مستخرج من معرفة الرؤى والسارد لكي ينجح العمل ويكون جميلا، يجب عليه ان لا يغير وجهة نظره طول الحكاية، ولا بد من أن يكون أي تغيير مبررا>>. [1] يتضح من قول تودوروف أن قانون الجمال موجود في الرواية ويتصل بالقصص من خلال الرؤى ومن خلال هذه الأخيرة تستطيع الحكم على العمل الادبي لأن السارد لكي ينجح يجب أن يكون لعمل الأدبي جميلا أن لا يغير وجهة نظره طوال الحكاية وإن حدث أن غيره يجب أن يكون مبررا، فالشعريّة منذ أرسطو شغلت الفكر النقدي <<فشغلت الشعرية الفكر النقدي في العالم منذ أرسطو، وماتزال تحتل موضعا مركزيا في أنظمة نقدية وجمالية كاملة>>. [2]

إذًا يعتبر ارسطو هو من أقلب الدنيا والعالم بشعريته لذلك فهي من ذلك الازل تحتل موضعا ومكانة عالية في النقد والجمال، فالتطابق بين الشعرية والجمالية امر صعب <<فالشعرية قادرة على أن تبرهن وجودها من خلال عناصر تحققها، بينما لا تستطيع وكما قال جاكبسون أن نحدد الجمالية من خلال عناصرها غير القارة>>. [3]

نستنتج ان الفصل بين الشعرية والجمالية أمر مستحيل لكن كذلك تطابقها أمر صعب، فالشعرية يمكنها أن تبرهن قدرتها على دراسة نص من خلال عناصر تحققها، أما الجمالية لا تستطيع اثبات ذلك من حكم بدئي وحدسي.

[1] ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة المقارنة في الأصول والمنهج، ص41.
[2] كمال ابو ديب، في الشعرية، ص16
[3] ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم، ص42.

الفصل الثاني:

- **تجلّيات الشعريّة في رواية " الساق فوق الساق ".**

I. شعريّة الانزياح:

1. مفهوم الانزياح:

- لغة.
- اصطلاحا.

II. الانزياح الدّلالي:

أ. الاستعارة.

ب. التّشبيه.

ج. الكنايّة.

III. الانزياح الصّوتي (الإيقاعي):

أ. التّكرار.

ب. الطّباق.

ج. السّجع.

د. الجّناس.

IV. الانزياح التّركيبي:

أ. الالتفات.

ب. التّقديم والتّأخير.

I. شعريّة الانزياح:

يعد الإنزياح من أهم الظواهر التي يتميز بها الأسلوب الشعري عن غيره لأنه عنصر يميز اللغة الشعريّة ويعطيها خصوصياتها ليجعل منها لغة خاصة تختلف عن اللّغة العادية وذلك بما فيها من تأثير جمالي وايجابي في النص كله.

1. مفهوم الإنزياح:

أ) لغة:

يتحدد مفهوم الإنزياح لغة في معجم <<لسان العرب>> لابن منظور على أنه: << {زَّيْحْ} زاح الشّيء زَيْحًا يَزِيْحُ وَ زُيُوحًا وَ زِيُوحًا وَ زَيَحأنًا، وانّزّاح ذهب وتبّاعد، وأزَحْتُهُ وأزاَحَهُ غيره، وفي التّهذيب: الزّيْحُ ذهاب الشيء، نقول: قد ازَّحْتَ عِلَتَّهُ فزّاحَتْ وهي تَزِيحُ، وفي حديث كعب بن مالك: زاح عني الباطل أي زال وذهب، وأزاح الأمر: قضاه>>[1]

وجاء في أساس البلاغة للزمخشري أنّه: <<نَزَح، نَزَحَتِ البِئْرَ، و بِئْر نَزُوحٌ: قليلة الماء، و بلد نَزِحٌ: وقد نَزَحَ نُزُوحًا وانْتَزَحَ إنْتِزَاحً: بعد، وإبْلٌ مَنَارِيخُ: من بلاد بعيدة>>. [2]

ب) اصطلاحا:

مفهوم الإنزياح هو مفهموم عسير فهو يشكل أحد التصورات الأساسية للأسلوبية وقد عرف أنه <<انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرّف إلى طبيعة الأسلوب بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، طبعة مراجعة ومصححة بمعرفة نخبة من الأساتذة المتخصصين، المجلد 04، الأحرف(ر، ز، س)، دار الحديث، القاهرة، 2003، ص444، 445.

[2] ابو قاسم جار الله محمود بن عمر أحمد الزامخشي، اساس البلاغة، نح: محمد باسل عيون السّود، المجلد الثاني، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط2، 2010، ص261.

ذاته>>.[1] وعرف كذلك << إنّما يعزى إلى "دي سوسير" في تميزه بين اللغة والكلام، بإعتبار الكلام مجموعة الإنزياحات الفردية التي يضعها مستعملو اللغة، ثم تطور المفهوم في كنف اللغة الأدبية التي تحدّد بوصفها انزياحا>>. [2]

معنى هذا أن الإنزياح خاصية اسلوبية تميز كل أديب عن آخر فاللغة تُحَدَدْ من خلال نظام معين تخضع له كل أشكال التعبير التي يقوم المبدع فيها بكسر الرتابة المعتاد عليها بأسلوب ممتع ومفاجئ لتخرق أفق توقع القارئ فتحدث في نفسه الدهشة والاستمتاع الفني.

استعمل **ابن سينا** <<مصطلح **العدول** الذي استعمله المحدثون أيضا بدلالة الإنزياح وقد أرجع غاية العدول إلى التزيين بقوله: لعدول عن المبتذل إلى الكلام العالي الطبقة التي فيها أجزاء هي نكت نادرة، هو في الأكثر بسبب التزيين، لا بسبب التبين وهو ما يعني أن وظيفة العدول في الأكثر جمالية، دون أن تقدم الوظيفة التبينية>> [3] ويتضح لنا من خلال أن ابن سينا مثله مثل البقية الذين استعملو مصطلح العدول بدلالة الإنزياح، وأن العدول هو الإبتعاد عن الكلام المبتذل السوقي وإرجاحه إلي كلام عالي الطبقة المزيّن وهذا ما أعطاه الكلام أكثر جمالية تأثيرية.

ونجد **أحمد محمد ويس** يقول عن الإنزياح <<استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا استعمالا لا تخرج به عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يِؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وابداع وقوة جذب وأسر>>. [4] يظهر لنا من خلال هذا التعريف أن الإنزياح هو الحد الفاصل الذي يُبَيِنْ الكلام العادي بين الكلام الأدبي فالإنزياح يعتمد على لغة فنية أدبية تصدر من مَلَكَةِ ابداعية

[1] نور الدين السد، الاسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دار هومة، الجزائر، (ط)، ص175.

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2008، ص205.

[3] سفيان بوعنينية، الإنزياح اللغوي عند ابن سينا وابن رشد،مجلة البحوث والدراسات الإنسانية،العدد 11، 2015، ص49.

[4] أحمد محمد ويس، الإنزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط1، ص80.

فيخاطب الوجدان فيسعى إلى أن يمسّ إحساس المتلقى كما يتميز بألفاظ مختارة معاني مبتكرة، وقد يحتاج إلى فهمه إعمال العقل والتركيز في الفهم.

أما نظرة **كوهن** إلى الإنزياح كونه <<خاصية أسلوبية لبراعة الشكل الشكل الشعري في قول الاشياء واعادة صياغتها، وتلك إستجابة أولية لدافع الشعر واقمته في اللغة (...) كما قال أنها حقيقته وقد تكون نصيب الشاعر من الحرية>>. [1] معنى هذا القول أن الإنزياح هو هو ذلك الإنحراف والعدول عم الإستعمال العادي للّغة واعطائها صيغة فنية جمالية فهي حقيقة الشعر واللّغة وحريّة الشاعر في النصريح عن مشاعره بدون فواصل.

يبدو أنّ مصطلح **"الإنزياح"** قد شاع وإنتشر بين العديد من الباحثين المعاصرين الذين اطلعو على الدراسات النقدية الغربية، مما أدى ذلك إلى إختلاف مُسَمَيَاتِهَا باختلاف النقاد الذين تعاملوا معه منهم <<لفاليري (التجاوز)، وبالي (الخطأ)، لسبينزر (الإنحراف)، تيري (الكسر)، كوهن (الإنتهاك)، بارت (الفضيحة)، تودوروف(الشذوذ)، أراغون (الجنون)، ولعل هذا التعدد هو في الواقع إعلان عن خيبة القبض على مفهوم كلي وشامل للإنزياح>>. [2]

وقد <<تحدث **المسدي** عن هذه التسميات المختلفة لمصطلح الإنزياح فوضع لكل مصطلح أصله الفرنسي وصاحبه ويظهر هذا في المخطط التالي:

<<الإنزياح	**L'ecart**	لفاليري
الشناعة	**Le scandal**	لبارت
الإنحراف	**La dviatian**	ليسبينزر>> . [3]

[1] خيرة حمرة العين، شعرية الإنزياح دراسة جمال العدول، ص126.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص125.
[3] ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، (1977)، ص 99، 101.

يتضح لنا من خلال هذه الإستنتاجات السابقة أن مفهوم الإنزياح يعنى الإبتعاد والخروج عن الأصل والعدول عنه وأن إختلاف مسمياتها مثل: **العدول، الإنحراف، الشناعة، الفضيحة، التجاوز ... إلخ** ماهي إلا مصطلحات مختلفة لكن مفهومها واحد وهو الخروج عن المألوف، ولكن يبقى مصطلح **الإنزياح** هو الأكثر إنتشارا وشيوعا من سابقته، فكلها مصطلحات تخرج اللغة إلى حقل أكثر ثراء وتكسر الرتابة فتثير الدهشة والمفاجأة في نفسية المتلقي كما تحرر المبدع من القيود التي كانت تكبله وتعيق افكاره، فَبُعْدُهَا جمالي وفنيّ.

II. الإنزياح الدّلالي:

يعد الإنزياح الدّلالي من أهم الإنزياحات التي أولت اهتماما كبيرا من قبل البلاغيين واللسانيين والمختصين في الأسلوب لكثرة التعابير المجازية التي أعطت للنص بُعْدًا خياليا واسعا لدى المتلقى ومما هو معروف أن البلاغيون قد قسموا البلاغة إلى ثلاث أنواع: علم المعاني، علم البيان، وعلم البديع ومنه فإن الإنزياح الدلالي موجود في علم البيان الذي يتألف من عدة مباحث وهي: **التشبيه، الإستعارة، الكناية.**

والبيان <<لغة: الظهور والوضوح، تقول بأن الشيء يبين إذا ظهر.

واصطلاحا كما هو: علم يعرف به ايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة من تشبيه واستعارة ومجاز مرسل وكناية>>. [1]

ومن هذه الأنواع سوف نحاول دراستها كأسلوب انزياح دلالي في رواية <<**الساق فوق الساق**>> لأمين الزاوي حيث سنرصد كل الانزياحات الدلالية فيها من تشبيه واستعارة وكناية مع الإستشهاد بأمثلة موجودة داخل الرواية.

أ- الإستعارة:

الإستعارة وهي <<ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له والمراد بمعناه: ماعني به،أي: ما استعمل فيه، فلم يتناول ما استعمل فيما وُضِعَ له، وأن تضمن التشبيه به نحو: زَيْدٌ أَسَدٌ، و رَأَيْتُهُ أَسَدًا، ونحو: ورأيت به اسدًا، لاستحالة تشبيه الشيء بنفسه>>. [2] معنى هذا التعريف أن الاستعارة

[1] جلال الدين بن محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن أحمد بن محمد الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت (ط2)، 2010، ص5.
[2] المرجع نفسه، ص70.

هي خروج اللفظة من دلالتها الحرفية إلى دلالات أعمق وأوسع تدفع القارئ إلى البحث عن تلك المعاني التي تقف وراء النص والإستعارة هي قسمان:

<< أ- **تصريحيّة:** وهي ما صُرِّحَ فيها بلفظ المشبه به دون المشبه.

ب- مكنيّة: وهي ما حُذِفَ فيها المشّبه به وَرُمِزَ له بشيء من لوازمه. >> [1]

وهذه بعض الإستعارات التي صَادَفْتُهَا في رواية <<الساق فوق الساق>> وهي في الأمثلة الآتية إذ يقول:

- **المثال 1:**

<<ذات زيارة فتحت له قلبها المجروح>>. [2]

حيث شبه الكاتب القلب بشيء سهل الفتح كالباب بحيث ذكر المشبه وهو القلب وحذف المشبه به وهو الباب وترك لازما من لوازمها وهو "الفتح- فتحت-" على سبيل الأستعارة المكنية

- **المثال 2:**

<<كل هذا العالم المتوتر جعل عمي ادريس يغرفة في البولتيك>>. [3]

في هذا المثال شبه الكاتب لفظة البولتيك وهي باللغة الفرنسية والتي تُعْنَى بالسياسة فذكر المشبه وهو البولتيك البحر الهائج وحذف المشبه به وهو البحر وترك قرينة لازمة دالة عليه وهو "الغرق" على سبيل الإستعارة المكنية.

---

[1] علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان، والمعاني والبديع، المكتبة العلمية بيروت،(ط1)،2002،ص71.

[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص40.

[3] المصدر نفسه، ص42.

- **المثال 3:**

<<حيث نزل أولى زخات رصاص القصف الإستعماري>>. [1]

شبه الكاتب الرصاص بالمطر فذكر المشبه "الرصاص" وحذف المشبه به "المطر" وترك لازمة من لوازمها وهي الزخات على سبيل الإستعارة المكنية.

- **المثال 4:**

<<وحين يرنّ الخلاخل، يرنّ حزينا>>.[2]

حين شبه أمين الزاوي رنين الخلخال الحزين بالإنسان فذكر المشبه "الخلخال" وحذف المشبه به "الإنسان، الكائن الحي" وترك قرينة لازمة دالة عليه وهي " الحزن" على سبيل الإستعارة المكنية.

- **المثال 5:**

<<خلخالها الفضي برنينه المثير، وهو يرتجف حول قدمها>>. [3]

شبه الكاتب الخلخال الفضي ورنته بالإنسان الذي يرتجف من شدة البرد فذكر المشبه "رنين الخلخال" وحذف المشبه به "الإنسان" وترك قرينة من لازمة دالة عليها وهي "يرتجف" على سبيل الإستعارة المكنية.

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص64.
[2] المصدر نفسه، ص77.
[3] المصدر نفسه، ص79.

- **المثال 6:**

<<ولدت مدارس جديدة في الفن التشكيلي ... إلخ>>. [1]

في هذا المثال شبه الكاتب المدارس بالأطفال المولودين حديثا فحذف المشبه به وهو " المولود الجديد" بقية لازمة من لوازمها وهو "ولدت" على سبيل الإستعارة المكنية، فقد ابرزت الإستعارة حالة الكاتب من حبه لرائحة القهوة التي تحمل سحرا فهي طريق الإبداع للفنون والأشعار والسياسة.

- **المثال 7:**

<<تحمل سحرا غريبا في أريجها ويجعلك سجين هذه الجاذبية العطرية>>. [2]

صرح الكاتب في هذا المثال بالمشبه به " السحر، السجين" وحذف المشبه وهي "القهوة" وترك لازمة من لوازمها وهي "الأريج، الجاذبية العطرية" على سبيل الإستعارة التصريحية، فللقهوة رائحة تجعلك مفتونا بسحرها وتجذبك بأريجها وبروعة مذاقها.

- **المثال 8:**

<<يبدو أن طالبة جامعية أكلت عقلك الصغير>>. [3]

فالكاتب شبه العقل الصغير بشيئ يصلح أكله وترك لازمة من لوازمها وهو "الاكل" على سبيل الإستعارة المكنية.

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص93.
[2] المصدر نفسه، ص92.
[3] المصدر نفسه، ص95.

- **المثال 9:**

<<على الرغم من قلبها المكسور المُعَنَّى>>. [1]

شبه الكاتب القلب بالزجاج سريع الكسر فحذف المشبه به وهو "الزجاج" وترك القرينة اللفظية الدالة عليه وهي "الكسر" على سبيل الإستعارة المكنية.

- **المثال 10:**

<<رفرفت أجنحة السعادة>>. [2]

شبه الكاتب السعادة بالطائر الذي يرفرف بجناحيه فحذف المشبه به وهو "الطائر" وترك قرينة دالة عليها وهي "أجنحة" على سبيل الإستعارة المكنية.

فالكاتب أراد أن يوصل مدى سعادة الجميع وفرحهم بقدوم عمي ادريس إلى القرية فالسعادة تحيط بهم كالطائر الذي يجول في السماء فرحا بجناحيه وحريته.

- **المثال 11:**

<<بلعت عمتي ميمونة لسانها>>. [3]

في هذا المثال شبه الكاتب "اللسان" كشيء يمكن بلعه كالأكل مثلا فذكر المشبه وهو "اللسان" وحذف المشبه به وهو "الأكل" وترك لازمة من لوازمها وهو "البلع" على سبيل الإستعارة المكنية.

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص97.
[2] المصدر نفسه ، ص123.
[3] المصدر مفسه، ص144.

- **المثال 12:**

وقوله أيضا <<نظرت إلى عيني زهرة كانت ضاحكتين بحزن>>. [1]

هذه الصورة البلاغية في غاية الروعة والدقة، حيث شبه الكاتب العيين بالإنسان الضاحك الذي لديه فم فذكر المشبه وحذف المشبه به وهو " الإنسان" وترك قرينة لفظية الدالة "ضاحكتين" على سبيل الإستعارة المكنية، كأن الكاتب أراد أن يصف لنا مدى حزن زهرة إذ ظهر ذلك في عينها اللّذان مزجتهما بضحك وحزن فصور شعورها في هذه الصورة المجازيّة بدّقة واختصار.

- **المثال 13:**

<<مطر خفيف يسقط بخجل ينعش الروح>>. [2]

في هذا المثال استعار الكاتب لفظة "الخجل" من الإنسان وهو المشبه بيه وهو محذوف ونسبها إلى المطر الخفيف وهو المشبه المذكور في المثال على سبيل الاستعارة المكنية، فالكاتب يصف لنا حالت المطر وهي في فصل الخريف فهي تسقط خجلة بقدومها بعد أن كانت غائبة بين فصل الصيف وهذه الصورة تعبيرية مجازية في غاية الروعة.

- **المثال 14:**

<<يعود على متن كرسي متحرك تئن عجلاته أنينا حزينا>>. [3]

استعارة الكاتب لفظة "تئن، الأنين" من الإنسان المريض وهو المشبه به وهو محذوف ونسب هذا الأنين إلى العجلات وهو المشبه على سبيل الإستعارة المكنية فهذه الإستعارة مليئة

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص158.
[2] المصدر نفسه ، ص159.
[3] المصدر نفسه، ص163.

بالحزن وفقدان الأمل بلعيش بعد أن كان يسير على قدمية معاف فعاد بعد هذا على كرسي متحرك عجلاته تئن من الألم والحزن والمرض كالمريض المحطم.

- **المثال 15:**

<<وجدت البلدية قد غرست أعمدة كهربائية>>. [1]

شبه الكاتب الأعمدة الكهربائية بالأشجار التي تغرس فذكر المشبه وهو "الأعمدة الكهربائية" وحذف المشبع به وهي "الأشجار" وترك قرينة لفظية دالة عليه وهي " الغرس" على سبيل الإستعارة المكنية.

- **المثال 16:**

<<كانت الشمس خجولة والرياح لا تتوقف عن اللعب بالتراب>>. [2]

شبه الكاتب "الشمس، الرياح" بالطفل الذي يخجل والذي يحب اللعب بالتراب فذكر المشبه "الشمس، الرياح" وحذف المشبه به وهو الطفل وترك قرينة لفظية دالة عليه وهو "الخجل، اللعب" على سبيل الإستعارة المكنية، وهذه الإستعارة رائعة والسر في ذلك أن الكاتب عمد إلى وصف الشمس والرياح بتلك الأوصاف وإستعارتها من الطفل الخجول المدلل الذي يحب اللعب بالتراب ولا يريد التوقف عنه وهو تجسيد وتشخيص رائع.

- **المثال 17:**

<<ويبلعها الليل>>. [3]

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص195.
[2] المصدر نفسه، ص196.
[3] المصدر نفسه، ص206.

شبه الكاتب الليل بالكائن الحي الذي يستطيع البلع فذكر المشبه وهو "الليل" وحذف المشبه به وهو "الكائن الحي، سواء إنسان أو حيوان" وترك لازمة من لوازمها على سبيل الإستعارة المكنية.

- **المثال 18:**

<<يحاول أن يفك أسرار الكتابة وهو فرح به>>. [1]

شبه الكاتب الكتاب بالحبل المعقد عسير الفك فذكر المشبه وهو "الكتابة" وحذف المشبه به وهو "الحبل" وترك قرينة لفظية دالة وهي "يفك" على سبيل الإستعارة المكنية.

- **المثال 19:**

<<واشعر بجسدك يذوب في الأرض يا البشير>>. [2]

شبه الكاتب الجسد بقطعة ثلج تذوب في الأرض فذكر المشبه وهو "الجسد" وحذف المشبه به "الثلج" وترك قرينة لفظية دالة وهو "يذوب" على سبيل الإستعارة المكنية.

- **المثال 20:**

<<الثورة تستعر>>. [3]

شبه الكاتب الثورة بالإنسان الذي يخجل ويستعر فذكر المشبه وهي "الثورة" وحذف المشبه به وهو" الإنسان" وترك قرينة لفظية دالة وهي "تستعر" على سبيل الإستعارة المكنية.

[1] ا أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص22.
[2] المصدر نفسه، ص16.
[3] المصدر نفسه، ص43.

- **المثال 21:**

<<الثورة تستعر... تأكل الأخضر واليابس>>. [1]

في هذا المثال شبه الكاتب الثورة بالنار التي تلتهم كل شيء تجده أمامها فذكر المشبه وهي "الثورة" وحذف المشبه به وهي "النار" وترك قرينة لفظية دالة وهي "تأكل الأخضر واليابس" على سبيل الإستعارة المكنية.

- **المثال 22:**

<<وسقطت من لسانه الأغنية التي ظل يرددها من سنين>>. [2]

شبه الكاتب الأغنية كأنها شيء يسقط كالمطر من السماء فذكر المشبه وهي "الأغنية" وحذف المشبه به "مثلا المطر" وترك قرينة لفظية دالة عليه وهي "السقوط" علي سبيل الإستعارة المكنية.

- **المثال 23:**

<<سقطت الشمس بسرعة من السماء>>. [3]

في هذا المثال شبه الكاتب الشمس "بالمطر" فذكر المشبه وهو "الشمس" وحذف المشبه به وهو "المطر" وترك لازمة من لوازمها "سقطت" على سبيل الإستعارة المكنية.

- **المثال 24:**

<<صوت صراصير الليل التي بدأت تتبادل رسائل الغرام بينها>>. [1]

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص43.
[2] المصدر نفسه ، ص65.
[3] المصدر نفسه، ص107.

شبه الكاتب صوت صراصير الليل بالعاشقيْن اللّذان يتبدلان الرسائل الغراميّة فيما بينهما فذكر المشبه وهم "الصراصير" وحذف المشبه به وهما "العاشقين" وترك قرينة لفظية دالة عليه وهي "تبادل الرسائل الغرامية" على سبيل الإستعارة المكنية وهذه الإستعارة رائعة.

- **المثال 25:**

<<ومأساة الحرب التي تطحن الأطفال>>. [2]

إستعارة مكنية حيث شبه الكاتب الحرب بالطاحونة التي تطحن القمح أو ما شبه ذلك فذكر المشبه وهو "الحرب" وحذف المشبه به وهو "الطاحونة" وترك القرينة اللفظية الدالة وهي: "تطحن" فالإستعارة هنا أبرزت حالة الحزن والمأساة التي يعيشها الأطفال جراء الحرب وما تخلفه من حزن شديد، من خلال دراستنا للإستعارة في هذه الرواية وجدنا أن الإستعارة المكنية أكثر حضورا من التصريحيّة حيث يكون أكثر تأثير وتفاعلا في نفس المتلقى.

فالإستعارة بلاغة كبيرة <<فسر بلاغة الإستعارة لا يتعدى هاتين الناحيتين: الأولى تأليف ألفاظه، والثانية إبتكار مشبه به بعيد عن الأذهان، فبلاغتها من ناحية اللفظ أن تركيبها يدل على تناسي التشبيه، ويحملك عمدا على تخيل صورة جديدة تنسيك روعتها وما تضمّنه الكلام من تشبيه خفي مستور>>. [3]

والمعروف عن البلاغيين وباحثي الأسلوب أن الإستعارة تشير إلى دور هام في توليد معان جديدة وتنوع الدلالة مما يترك أثر مميز في نفسية المتلقي، فللإستعارة قيمة تأثيرية رائعة فهي تجذبه وترسخ في ذهنه قدرتها على التغيير للأفكار والأحوال من حيث الإبتكار وروعة الخيال،

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص110.
[2] المصدر نفسه، ص40.
[3] ينظر: علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة،ص98.

فمجال الإبداع فيها فسيح فالاستعارة في جوهرها خرق للغة العادية إذا ادت إلى كسر ذلك الروتين المعتاد عليه في النصوص وتوسيع معانيه فبذلك استطاع التشكيل الإستعاري هنا في اكساب النص النثري خاصية جمالية تأثيرية في نفس المتلقي وهذا ما جرى في رواية " الساق فوق الساق "، من ايصال الفاظ وكلمات معبرة عن المشاعر الذي يريد ايصالها إلى القارئ والغاية منها هي التشخيص والتجسيد عادة.

ب-**التشبيه:**

إن هذا النوع من الصور هو وجه من وجوه علم البيان، وفن من فنون البلاغة ويقصد به <<التقريب بين الموصوف والصورة الواصفة رغم انفصالها في الأصل، فعندما تكون أمام مصطلحين لهما معنى واحد، وفيهما عبارة لم تقم على تشبيه فإنك تجد العبارة الثانية أكثر ايضاحا من الأولى، وأشد مبالغة في المعنى المراد>>. [1]، كذلك <<التشبيه بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة>>. [2]

أما القزويني يقول<<معنى التشبيه في الإصطلاح ، فعلم أنه مما اتفق العقلاء عى شرف قدره، وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به يُضَاعِفُ قُواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحا كانت أو ذمًّا، أو إفتخارًا>>. [3]

نلاحظ أن كل هذه التعريفات تؤدي إلى معنى واحد هو أن التشبيه ربط شيء أو شيئين أو أكثر في صفة معينة من الصفات

[1] أمين أبو الليل، علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان الأردن،(ط1)، 2008، ص49.
[2] على الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص21.
[3] الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، ص164.

1- وللتشبيه أركان أربعة اساسية وهي:

- ✓ <<المشبه: وهو ما يراد الحاقة بغيره والتشبيه به.
- ✓ المشبه به: وهو ما يراد أن يلحق المشبه به في بعض صفاته.
- ✓ أداة التشبيه: وهي اللفظة الدالة على التشبيه ويكون رابطا بين المشبه والمشبه به وغالبا ما يكون هذه الأداة حرفا (كالكاف) و(كأن)، الأولى تتوسط الطرفين أما الثانية فتتصدر الجملة غالبا لتقع بل المشبه، وقد تكون أسماء كـ "مثل" أو "شبه" أو "مثيل" وقد تكون أفعالا كـ "يشبه" أو "يماثل".
- ✓ وجه الشبه: وهو الوصف المشترك بين الطرفين ويسمى "الجامع" وغالبا ما يكون محذوفا يدل عليه ذكر للطرفين وما بينهما مت تماثل أو تشابه.>> [1]

سنحاول رصد التشبيهات الموجودة في رواية "الساق فوق الساق"

- **المثال 1:**

<<كان عمي ادريس مثيرا لهن من خلال حجم قدميه الصغيرتين اللتين تشبهان قدمي دمية بلاستيكية >>. [2]

في هذا المثال شبه الكاتب قدمي عمي ادريس بقدمي دمية بلاستيكية فذكر المشبه وهو "قدميه الصغيرتين"، والمشبه به "الدمية البلاستكية"، أداة التشبيه "تشبيهان"، وجه الشبه في الصغر وهو " **تشبيه مفصَّل**" فكلا من القدمين يشتركان في صفة واحدة وهي الحجم الصغير.

[1] عطية مختار، علم البيان والبلاغة والتشبيه في الملحقات السبع دراسة بلاغية، دار الوفاء للنشر والتوزيع، الإسكندرية،(د.ط)، 2004،ص 28.
[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص10.

- **المثال 2:**

<<كان كالطير لا يأكل إلا مقدار ثمرة ولا يشرب إلا مقدار رشفة منقار>>. [1]

شبه الكاتب خلدون بالطير الذي لا يأكل كثيرا فذكر المشبه وهو "خلدون" ولكن عوض بفعل ماض ناقص "كان" والمشبه به هو "الطير" وأداة التشبيه " الكاف"، ووجه الشبه بينهما في قلة الأكل والشرب وهو تشبيه مُرسَلْ <<فالتشبيه المُرْسَلْ ما ذكرت فيه الأداة>>. [2]

- **المثال 3:**

<<لا أحد خاب ظنه في ليلة البئرين، أنها شبيهة بليلة القدر>>. [3]

شبه الكاتب ليلة البئرين بليلة القدر، فالمشبه هو "ليلة البئرين"، والمشبه به " ليلة القدر" وأداة التشبيه هي لفظة " شبيهة"، أما وجه الشبه بينهما هو " الإستجابة" فكل من ليلة البئرين وليلة القدر كأنه يوم مقدس يستجيب الله فيه دعوات الناس وبذلك يتهافت الناس للدعاء والتضرع لله عز وجلّ لعله يستجيب لدعواتهم ويبعث لهم ما يتمنون وهو تشبيه مُرْسَلْ.

- **المثال 4:**

<<أسرع جدي حمديس، والمذياع كعادته في أذنه، وهو يصرخ في الجميع ويدور مخيمات اللاجئين يتبعه عويشة كظله الثاني>>. [4]

في هذا المثال المشبه هو "عويشة"، المشبه به "الظل" وهو لجدي حمديس، أداة التشبيه "الكاف" ووجه الشبه هو الاتباع والسير مع جدي حمديس كظله فهو لصيق به.

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص17.
[2] علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص25.
[3] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص21.
[4] المصدر نفسه، ص28.

- **المثال 5:**

<<نسيت إسم سارة وصرت أنادها بمريقما... فهي تشبه السنونوة>>. [1]

شبه الكاتب مريقما بالسنونوة، المشبه هو "مُرِيْقَمَا"، المشبه به "السنونوة"، أداة تشبيه هو لفظة "تشبه" وأما وجه الشبه هو الشكل لأن اسم مريقما هو اسم طائر "الخطافة"، فكلا من سارة والسنونوة يشبهان بعضهما في الشكل والحرية.

- **المثال 6:**

<<كانا يتشابهان كالقطرني ماء، في بحة الصوت وفي بياض الوجه ولون شعر اللحية>>. [2]

شبه والده وجده بقطراني ماء، فالمشبه هنا محذوف وعوض بفعل ناقص وهو "كانا"، والمشبه به هو قطرة ماء، أداة التشبيه "الكاف"، أما وجه الشبه في "الصفاء والتطابق"، فكلّا منهما يتشابهان كثيرا في الشكل وبحة الصوت ولون الشعر فهما نسختان لعملة واحدة.

- **المثال 7:**

<<لسانها سليط كأنما قُدَّ من فحيح أفعى>>. [3]

شبه اللسان بفحيح الافعى، فالمشبه هو "اللسان"، والمشبه به "فحيح الأفعى"، أداة التشبيه هو "كأن"، وأما وجه الشبه هو السم الذي يخرج من اللسان القاتل فكلاهما يتشابهان في ذلك السم الذي يخرج من لسانها.

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص29.
[2] المصدر نفسه، ص30.
[3] المصدر نفسه، ص 47.

- **المثال 8:**

<<أعود في اليوم التالي كالقط الذي يراقب سمكة في مقلاة أو في سلة>>. [1]

شبه الكاتب نفسه بالقط الذي يذهب نظره الثاقب نحو السمكة الموجودة في المقلاة، فالمشبه هو" أنا"وهو محذوف فهمو ضمير مستتر، المشبه به هو "القط"، أداة التشبيه "الكاف"، وجه الشبه "في المراوغة والمراقبة بدون تحرك نحو المقلاة أو السلة". فالكاتب ربط هاذين التشبيهين بصفة واحدة وهي المراقبة بحذر وبقوة وبنظرها الثاقب.

- **المثال 9:**

<<كان والدي يظهر كالنسر بين الفينة والأخرى>>. [2]

شبه والده "بالنسر" فذكر المشبه وهو "الوالد" و المشبه به "النسر"، وأداة التشبيه " الكاف" أما وجه الشبه بينهما هي السرعة الخاطفة التي يتميزان بهما .

- **المثال 10:**

<<فقد كان للجنين الذي كُنْتُهُ صوت يشبه صوت نباح الجرو>>. [3]

في هذا المثال المشبه هو "الجنين"، والمشبه به هو "الجرو"، أما أداة التشبيه فهي لفظة "يشبه"، ووجه الشبه بينهما هو ذلك الصوت المبحوح الرقيق الذي يسمع من بعيد وهو تشبيه رائع فهو دقيق مضبوط.

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص51.
[2] المصدر نفسه، ص69.
[3] المصدر نفسه، ص73.

- **المثال 11:**

<<سحبتني في طريقها كالفأر كي ارافقها>>. [1]

شبه الكاتب الولد بالفأر فذكر المشبه وهو محذوف فهو ضمير متصل وهو ياء المتكلم أي أنا، المشبه به "الفأر"، أداة التشبيه "الكاف"، أما وجه الشبه بينهما هو ذلك الحجم الصغير الذي يتسطيع التسلل في أي مكان حتى دون أن يعير انتباه أي أحد لحجمه الصغير.

- **المثال 12:**

<<القهوة صلاة>>. [2]

المشبه في هذا المثال هي "القهوة"، المشبه به هي "الصلاة" وهذا تشبيه بليغ، <<فالتشبيه البليغ ما حذفت منه الأدة ووجه الشبه>>. [3] فقد شبه الكاتب القهوة بالصلاة التي تصلى في وقت معين ومحدد وكذلك القهوة تقدم في وقت محدد ومضبوط.

- **المثال 13:**

<<سمت ذلك من أختي سارة التي تشبه الأنبياء>>. [4]

شبه الكاتب سارة بالأنبياء لصدقها وعدم كذبها، فالمشبه هي: "سارة"، المشبه به هم: "الأنبياء"، أداة التشبيه "تشبه" وأما وجه الشبه هما الصدق التام الخالي من أي كذبة تشوبه.

- **المثال 14:**

<< كانت تعامل عمي ادريس كطفلها المدلل>>. [1]

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص83.
[2] المصدر نفسه، ص93.
[3] علي الجزم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص25.
[4] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص105.

المشبه في هذا المثال عمي ادريس، المشبه به "الطفل"، أداة التشبيه "الكاف"، وجه الشبه هو الدلال والغنج والدلع، فقد شبه الكاتب عمي ادريس بالطفل المدلل الذي تغنجه أمه وتفعل له أي شيء لأنه ولدها المدلل.

- **المثال 15:**

<<تزل ابي كالسبع من الجبل>>. [2]

المشبه هو "أبي"، المشبه به "السبع"، أداة التشبيه "الكاف"، وجه الشبه بينهما هي تلك الشجاعة والقوة.

- **المثال 16:**

<<عمتي ميمونة لا تخلف وقتها، كالساعة الرمضانية>>. [3]

شبه الكاتب بالساعة الرمضانيّة التي تكيل الوقت بالدقيقة والثانية وترفع وقت الإفطار دون زيادة بل بوقت معين،المشبه "العمة ميمونة"، المشبه به "الساعة الرمضانية"، أداة التشبيه "الكاف"، ووجه الشبه بينهما هي الدقة واحترام الوقت بالثانية.

- **المثال 17:**

<<ارتفع شخير عمتي ميمونة كصوت محرك ديزيل قديم>>. [4]

المشبه هي "العمة ميمونة"، المشبه به "محرك"، أداة التشبيه "الكاف"، وجه الشبه الصوت المزعج الذي يوقظ النائم.

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص111.
[2] المصدر نفسه، ص124
[3] المصدر نفسه، ص130.
[4] المصدر نفسه، ص137.

- **المثال 18:**

<<القبور الغير منظمة، ينام الموتى بفوضى تشبه فوضى نوم العائلة>>. [1]

المشبه هو "القبور، المشبه به "العائلة"، أداة التشبيه "تشبه"، وجه الشبه هي الفوضى العارمة التي يكونون بها، الجميع متداخل في بعضه البعض.

- **المثال 19:**

<<اتابع كالثعلب زهرة بعين جائعة>>. [2]

الشبه في هذا المثال هو ضمير مستتر تقديره أنا، المشبهه به "الثعلب"، أداة التشبيه هي "الكاف"، وجه الشبه هي المراوغة والحيلة والمراقبة بعين ثاقبة دون التحرك بساكن.

- **المثال 20:**

<<بكاء الرجل كزلزال الجبال>>. [3]

شبه الكاتب بكاء الرجال كزلزال الجبال، المشبه هو "الرجل"، المشبه به هو "الجبال"، أداة التشبيه "الكاف"، وجه الشبه هي تلك القوة والصبر لديهما فإذا ما بكى الرجل يوما فهو كزلزال الذي يشق الجبل فهو قليل ما يحدث.

- **المثال 21:**

<<وقامت ترقص كالمجنونة رافعة عباءتها>>. [4]

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص144.
[2] المصدر نفسه، ص152.
[3] المصدر نفسه، ص152.
[4] المصدر نفسه، ص166.

شبه الكاتب ميمونة بالمجنونة، المشبه محذوف تقديره هي"ميمونة"، المشبه به "المجنونة"، أداة التشبيه "الكاف"، وجه الشبه في "الرقص الجنوني البهلواني المضحك".

- **المثال 22:**

<<كانت تشهق وتشهق كالطفلة ضاعت منها يد أم حنون في الزحام>>. [1]

المشبه في هذا المثال هو محذوف وهو ضمير مستتر تقديره هي "ميمونة"، المشبه به "طفلة"، أداة التشبيه "الكاف"، وجه الشبه هو البكاء والصوت العالي على ضياع شيء عزيز.

- **المثال 23:**

<<سر كالرمانة المقفلة على حبوبها من جميع الجيهات>>. [2]

المشبه هو "السر"، المشبه به" الرمان"، أداة التشبيه "الكاف"، وجه الشبه في الاقفال المحكمة والسريّة التامة.

- **المثال 24:**

<<لون عينه قطعة من سماء في ساعة قيلولة صيفية>>. [3]

في هذا المثال تشبيه حيث شبه الكاتب لون العينين بالسماء فالمشبه هو "لون العينين"، المشبه به "السماء"، أداة التشبيه "محذوفة"، وجه الشبه يكون في تلك الصفاء الموجودة في ساعة القيلولة في الصيف وهذا تشبيه مؤكد، <<فالتشبيه المؤكد هو ما حذفت فيه الأداة>>. [4]

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص200.
[2] المصدر نفسه، ص209.
[3] المصدر نفسه ، ص 10.
[4] على جازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص25.

- **المثال 25:**

<<الكذب عسل حر>>. [1]

شبه الكاتب الكذب بالعسل الحر وذلك لحلاوته وحتى وإن كان الكذب حرام، المشبه "الكذب"، المشبه به "العسل"، وهذا التشبيه بليغ لغياب الأداة ووجه الشبه.

- **المثال 26:**

<<اللغة قطار سحري إلى جسد المرأة>>. [2]

شبه الكاتب اللغة بقطار سحري، المشبه هو "اللغة"، والمشبه به " القطار السحري"، وحذف الأداة ووجه الشبه بينهما وهي سرعة الإنتقال.

- **المثال 27:**

<<هذه الفتاة نار قنبلة موقوتة>>. [3]

في هذا المثال المشبه واحد وهي "الفتاة"، والمشبه به إثنان "النار، والقنبلة الموقوتة"، وهذا التشبيه بليغ حذفت الأداة ووجه الشبه.

- **المثل 28:**

<<ووجه أمي يتدورة ويأخذ شكل القمر ليلة الرابعة عشر>>. [4]

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص11.
[2] المصدر نفسه، ص39.
[3] المصدر نفسه، ص53.
[4] المصدر نفسه، ص72.

في هذا النموذج نجد تشبيها حيث شبه الكاتب وجه الأم بالقمر في ليلته الرابعة عشر ووجه الشبه بينهما هو "الشكل الدائري" وهذا التشبيه مؤكد حيث غابت فيه الأداة.

2- بلاغة التشبيه:

تنشأ بلاغة التشبيه من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه، أو بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الخُطْورَة بالبال، أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع إلى النفس فإذا قلت: فلان يشبه فلان في الطول،(...) لم يكن لهذه التشبيهات أثر للبلاغة، لظهور المشابهة وعدم احتياج العثور عليها إلى براعة وجهد أدبي، لخلوها من الخيال، <<وهذا الضرب من التشبيه يقصد به البيان والايضاح وتقريب الشيء إلى الفهم>>. [1]

وبعد اطلاعنا على هذه الرواية واستخراج معظم التشبيهات نستنتج أن أمين الزاوي قد استعمل التشبيه بقوة في روايته "الساق فوق الساق" مما زاد المعاني قوة ووضوحا فلبلاغة التشبيه روعة وجمال وموقع حسن في النصوص النثرية والشعرية، فهو يزيد المعاني رُفِعَةً ووضوحا ويكسبها جمالا وفضلا، ويكسوها شرفا ونبلا، فالكاتب عمد إلى استعمالها لما لها من قوة في التصوير والتمثيل والمحاكاة والتشخيص والتجسيد ويدل هذا على قوة وقدرة الكاتب واتساع مخيلته وسموها مما لها أثر فني لدى القارئ والسامع بوجه الخصوص.

ج- الكناية:

هي لفظة <<أُرِيْدَ به لازم معناه مع جواز ارادة معناه حينئذ، كذلك: "فلان طويل النجاد" أي: طويل القامة>>[2] فالكناية<<تعد من أهم مباحث البيان لاتصالها اتصالا وثيقا بخطابات العرب

[1] على الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص61.
[2] الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، ص241.

وكلامهم وتكون بترك التصريح بالشيئ إلى مساوية في اللزوم ، أو بمعنى آخر هي لفظة اريد به ملزوم معناه الوضعى>>. [1]

معنى هذا أن الكناية من أهم الأساليب البلاغية التي تحتاج إلى مشاركة فعالة من المتلقى، فمن خلال التعريفين يتضح لنا أن الكناية تحتاج إلى اعمال العقل لأن المعنى المقصود به في الكلام هو غير مصرح به، أي يجب أن يتوصل القارئ إلى المعنى الثاني أي "معنى المعنى" وتنقسم الكناية <<باعتبار المكنيّ عنه إلى ثلاث أقسام، فإنّ المكنيّ قد يكون صفة، وقد يكون موصوف، وقد يكون نسّبة>>. [2]

وهذه بعض الكنايات التي استخرجناها من رواية "الساق فوق الساق" وهي كالآتي:

- **المثال 1:**

قوله <<يعضعض على تفاحة الحياة باسنان قوية>>. [3]

في هذا المثال كناية عن صفة التشبيه، فالكاتب انزاح بالدلالة من معناه الحقيقي إلى المعنى المجازي للتأثير على المتلقى وتقريبه من معاناة البشر في العيش في هذه الحياة ومحاولة المقاومة والتشبث فيها رغم قساوتها وصعوبة العيش فيها.

- **المثال 2:**

<<أخبار الحرب ساخنة>>. [4]

قد جاءت هذه الكناية التعبيرية عن مدى حداثة أخبار الحرب التي مازالت ساخنة وجديدة وحديثة التي لم تخمد نارها بعد.

---

[1] ينظر عطية مختار، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع دراسة بلاغية، ص129

[2] على الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص116،115.

[3] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص16.

[4] المصدر نفسه، ص26.

- **المثال 3:**

<<عاريا أشعر بالحرية المطلقة، أشعر بالذوبان في الهواء والضوء>>. [1]

هذا النموذج جاء كناية عن موصوف إذ جاءت هذه الكناية معبرة عن حرية هذا الطفل وهو عار واذ يشعر بالخفة والمرونة في الهواء والضوء فالاحساس الذي يصله وهو عار احساس رائع وحقيقي.

- **المثال 4:**

في قوله <<ذِئْب السياسة وخروف السذاجة>>.[2]

وصف الكاتب مصالي الحاج بصفتين متناقضتين وهي الحيلة والبراءة وهذه الكناية فيه براعة لأنه عبر عن الذكاء والغباء في نفس الحالة وعلى المتلقى هنا أن يكون ذكيا وأن يُعمل عقله للفكر حتى يتوصل إلى المعنى المنشود وبدقة.

- **المثال 5:**

<<لسان يمنح العسل مدرارا والسم على السواء>>. [3]

كناية عن صفة اللسان فقد جاء الكاتب بهذه العبارة القوية والبليغة ليعبر عن مدى قوة اللسان وحلوته وفي نفس الوقت مرارته إذ أنه يمنح العسل والسم من نفس اللسان.

- **المثال 6:**

<<مربى يسيل له اللعاب>>. [1]

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص28.
[2] المصدر نفسه، ص 36، 37.
[3] المصدر نفسه، ص47.

كناية عن صفة حلاوة المربى اذ أنه وبمجرد النظر إليه واكله يسيل اللعاب من الفم من شدة حلاوته وطيبته فالكاتب استعمل معان في قمة البراعة والروعة لتخدم النص من خلال اسلوب الكناية.

- **المثال 7:**

<<بحر في الدين>>. [2]

استعمل الكاتب في هذا النموذج كناية غاية في الدقة وهي صفة الرجل المتدين والمثقف فهو زاد معرفي وديني واسع وهي كناية عن موصوف.

- **المثال 8:**

<<وجد اللاجئون في عويشة ساعدا متينا>>. [3]

استخدم الكاتب في هذا المثال كناية عن صفة الشجاعة اذ كان اللاجئون يجدون في عويشة ذلك الرجل الشجاع الذين يتكلون عليه في المواقف الصعبة.

- **المثال 9:**

<<فقدت عمتي كل شهية في الحياة>>. [4]

كناية عن موصوف فالكاتب يعبر عن مدى حزن العمة التي فقدت الشهية في العيش واكمال حياتها فهو يعبر عن ما يجول في خاطرها بعبارات رائعة ودقيقة ومعبرة عن حالة الحزن واليأس الشديدين الذي أصابها.

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص50.
[2] المصدر نفسه، ص55.
[3] المصدر نفسه، ص66.
[4] المصدر نفسه، ص77.

- **المثال 10:**

<<نوم الملائكة في احضان الشياطين>>. [1]

تعتبر هذه الكناية عن قوة التصادم والحب بين الخير والشر أو بين البراءة والحيلة فالكاتب استعمل هذه الكناية ليعبر عن مدى حب الطفل لعمته التي كانت تشبه الشيطان في تصرفاتها ولكن رغم ذلك كان يشعر بدفء في حضنها الشيطاني.

- **المثال 11:**

<<الثورة تأكل أبنائها بأسنان أبنائها>>. [2]

استخدم الكاتب في هذا المثال كناية عن صفة الغدر والخيانة خاصة خيانة الوطن والأصدقاء فا للخيانة طعم مر وضربته موجعة ومؤلمة.

- **المثال 12:**

<<كانت عيناه مغرورقتين بالدمع الساخن>>. [3]

هناك كناية عن صفة شدة الفرح الذي ملآ عيني الوالد الذي فرح بأخذ الحرية واستقلال الجزائر فالكاتب يصف لنا مدى فرح الأب وامتلاء عينيه بدموع الانتصار والاستقلال الذي طالما انتظره بفارغ الصبر.

- **المثال 13:**

<<فتاة جميلة تخطف عقول جميع شباب قرية قصر المورو>>. [1]

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص86.
[2] المصدر نفسه، ص119.
[3] المصدر نفسه، ص125.

لقد جاءت هذه الكناية لتصرح وتعبر عن مدى جمال هذه الفتاة الفاتنة إذ أنها قد اخذت وخطفت عقول الشباب فالكاتب أعطى أحسن تعبير عن صفة الجمال ومدى تعلق شباب القرية بها من خلال الكناية وهذا الإنزياح قد لفت انتباه القارئ وشوقه إلى رؤيتها والتمتع بجمالها.

- **المثال 14:**

<<العلماء قلوبهم من حجر ودماؤهم من سمق>>. [2]

في هذا المثال يوجد كناية عن شدة القساوة فالكاتب رسم لنا صورة مجازية فنية يعبر بها عن حالة قلوب العلماء ومدى قساوتهم المتحجرة التي لا تحمل أي ذرة عطف أو حنان تجاه الآخر، وهي هنا تقصد أخاها الذي سلم على أخيه بجفاء وذهب للمكتبة حيث ملفاته وكتبه.

- **المثال 15:**

<<أُكْتُشِفَ في عمي ادريس شخص آخر مليئا بالجروح>>. [3]

كناية عن الحزن وقساوة ما عاشه ويعيشه فتلك الذكريات التي عاشها تركت في قلبه ندوبا وآثار لا تشفى فهي في روحه وذاكرته من هول ما رأى وما عاش.

- **المثال 16:**

<<كان يعلم مدى هشاشة أحاسيسه>>. [4]

في هذا المثال توجد كناية عن صفة الضعف الذي مس الأحاسيس إذ اصبح غير قادر على التحمل والصبر فهو هش طري وقابل للتلف والانكسار في أي لحظة.

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص131.
[2] المصدر نفسه، ص144.
[3] المصدر نفسه، ص160.
[4] المصدر نفسه، ص186.

ونستنتج من كل ما سبق أن الكناية هي إحدى الأساليب البلاغية التي تحتاج إلى مشاركة فعالة من المتلقي لآن المعنى الحقيقي وراء الكناية غير مصرح به وعلى القارئ والمتلقي الذكي أن يُعمل عقله وفكره ليجد معنى المعنى الأساسي وراء المعنى الظاهر وهنا تكمن الشعرية في الكناية لآن المعنى الخفي لا يقدم في طبق من ذهب بل على المتلقى مشاركة المبدع ليصل إلى المعنى الحقيقي فالكناية تعد من ألطف اساليب البلاغة وأدقها فهي أبلغ من الحقيقة والتصريح وتعتبر من الأساليب البيانية القوية والبليغة.

وخلاصة هذا المبحث الذي تجسد في الانزياح الدلالي والذي انقسم إلى استعارة وتشبيه وكناية والملاحظ فيها أن الاستعارة قد طغت بشكل كبير على الرواية أكثر من غيرها من الصور الأخرى كما تمثل في هذا المبحث من خلال التشبيه بأنواعه والكناية بأنواعها فكل هذه الصور البلاغية شكلت انزياحا دلاليا جماليا خاصا.

III. الإيقاعي):

إنّ دراسة البنيّة الصوتيّة والإيقاعيّة لِروايةٍ ما تعنى دراسة موسيقاها الداخلية وكل ما من شأنه أن يُحْدِثَ نغمًا في الأذن وأثرا في النفس <<والإيقاع مصطلح مشتق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق>>[1] فالبنيّة الصوتيّة من أبرز البنيات الجماليّة التي تساهم اسهاما فعلاً في مقاربة الخطابات الأدبية من خلال تلك العناصر الصوتيّة الملحونة المنسجمة التي تعبر عن ما في نفسيّة الكاتب أو الأديب.

وهذه الموسيقى الداخلية للنثر تدخل ضمن ما يسمى **"علم البديع"** اذ هو <<علم يبحث في طرق تحسين الكلام وتزيين الألفاظ والمعاني بألوان بديعية من الجمال اللفظي والمعنوي وسمي بديعا لأنه لم يكن معروفا قبل وضعه>> [2] ومعنى هذا أن البديع هي تلك العناصر الصوتية الجمالية التي تعطي الألفاظ والدلالات والمعاني اضافة موسيقيّة نغميّة ومن أهم <<الأساليب التي يُعالجها علم البديع:

1- الجّناس.

2- الطّباق.

3- السّجع.

4- المقابلة.

5- التكرار.>> [3]

---

[1] مجدي وهبة وكمال مهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1974، ص200.

[2] الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، ص5.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص60.

أ- **التكرار:**

يعد التكرار من الظواهر الجمالية التي يعتمدها الأدباء والشعراء في كتاباتهم أو أشعارهم فهو ظاهرة لغوية من حيث اعتمادها على الكلمات والجمل البسيطة أو المركبة وهو اعادة المبدع لعبارة أو لجملة أو لحرف أكثر من مرة لغرض ما في نفسية الكاتب أو الشاعر وقد عرفه القاضي الجرجاني في كتابه التعريفات بأنه: <<عبارة عن الاتيان بشيء مرة بعد أخرى>>[1] وشاركه الرأي البغدادي في قوله <<ان التكرار هو أن يكون المتكلم اللفظ الواحد بالفظ أو المعنى>>[2] لكن ما غاب على اهذين لتعريفين أنهما قد اقتصرا تكرار على الكلمة فقط، وهذا تعريف يعوز إلى الدقة لأن التكرار لا يقتصر على اللفظ بحد ذاته، وإنما يشمل جميع مستويات الكلام.

كما نجد أن التكرار قد وردت في القرآن الكريم، ولكن ليست بصيغة (التكرار) وإنما وردت بصيغة **"كرتين"** كما قال تعالى ﴿ثُمَ ارجع البصر كرّتين ينقلب إليك البصر خاسئا وهو حسير ﴾[3] ونجد أن معنى كرتين تعني: رجعتين أي رجعة بعد رجعة وهي الإعادة أو التكرار.

1- تكرار الضمير:

إن بنية الضمير تمثل احدى البنى الأساسية في تركيب الخطاب الروائي، كما أن تكرار الضمير بأنواعه (المتكلم، المخطاب، الغائب) يثري الخطاب من حيث وظائف الضمائر في هذه الرواية " الساق فوق الساق" موجودة بكثرة ووجدنا على سبيل المثال مايلي:

---

[1] القاضي الجرجاني، التعريفات، تح: نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة، ط1، 2007، ص113.

[2] عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب العرب، ت ح عبد السلام محمد هارون، ج1، الهيئمة المصرية العامة للكتاب مصر، ط2، 1997، ص361.

[3] سورة الملك، الآية (04).

الرواية	الضمير المكرر	التكرار
الساق فوق الساق	ضمير المتكلم "أنا" وضمير الغائب "هو، هم، هن"	الرواية كانت مزيج مختلط بين الضمير المتكلم والغائب على حد سواء

عمد الكاتب إلى تكرار ضمير المتكلم "أنا" داخل متن الرواية إذ تكمن أهمية ضمير المتكلم في كونه خاصية اللغة الشعرية وهذا ما أشارة إليه **يمنى** العيد <<إنه يقرب التعبير من النطق ويومي إليه مباشرة، وإن كان يلجأ في الصياغة إلى ما يجعله مباشر>> [1]. و بإعتبار أن بطل الرواية هو نفسه السارد فقد تكرر ضمير "أنا" وهذا ما أعطى بروزا للأنا وللذات التي تثبت حضورها وتشعر بالقوة والثقة التي يُسْمَعُ صوتها داخل النص لأنه لو لم يذكر الكاتب هذا الضمير لشعر القارئ بنقص موجود داخل النص، وكذلك بالنسبة لتكرار الضمير الغائب من خلال استرجاع الكاتب للماضي وحنينه إلى أيام الصبا وجعل القارئ يتخيل معه تلك الشخصيات الغائبة والحاضرة بقوة في الرواية.

[1] يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص14.

2- **تكرار الكلمة (اللفظ):**

تعتبر الكلمة من بين الأشكال التي تجسد حضورها في ظاهرة التكرار فهي وحدة فعالة في تحقيق الإتساق والإنسجام بين وحدات النص بهدف احداث تأثير لدى القارئ ويمثل الجدل التالي تواتر الكلمات في متن الرواية:

الرواية	الكلمة المكررة	عدد مرات التكرار
الساق فوق الساق	- الثروة	- 37 مرة
	- البكاء	- 18 مرة
	- القهوة	- 67 مرة
	- النساء	- 72 مرة
	- الرجال	- 76 مرة
	- الإستقلال	- 22 مرة
	- إمرأة	- 52 مرة
	- الحب	- 16 مرة
	- اليهودية	- 8 مرات
	- جسد	- 25 مرة
	- النار	- 18 مرة
	- الخلخال	- 34 مرة
	- تضحك	- 25 مرة

-جدول تكرار الكلمة -

نستنتج أن أمين الزاوي قد كرر بعض الألفاظ التي رآها أنها تشكل الجزء الأساسي في موضوع الرواية فمثلا تكرار كلمة "الثورة" 37 مرة هو تكرار أثر في المعنى العام للرواية لأن كلمة الثورة هي كلمة مفتاحيّة وتشكيل أساسي في مقدمة الرواية إذ ربط الثورة بالمرأة والتي كان لها حظ الأسد في الرواية فقد ذكرت 52 مرة إذ قال أمين الزاوي في مقدمة روايته :

<<قبل كل شيء:

في الثورة لا مقدس ولا قديس

في الثورة نحتاج فقط إمرأة>>[1]

كما كان لكلمة "الرجل" التي كررت 76 مرة نصيب طاغ في الرواية، فالرجال هم جنود الثورة وعمود الإستقلال فهم الساعد المتين لتحقيق الحرية والإنتصار، كما لن ينسى الكاتب "القهوة" فقد ذكرها 67 مرة فقد ارتبطت الثورة بالقهوة فهي ظلهم وأنيسهم فهي سحر ينتظره كل صباح ليحمل له أسرار وأريج رائحته يصل أنف كل مار فالكاتب رغم حديثه عن الثورة والحروب إلا أنه خصص جزءا للحديث ووصف تلك الحبة السمراء التي هو يعشقها<< فهي طريق الإبداع والشهرة فمن يعشق القهوة يعشق النساء والموسيقى>> [2].

إذن الغاية من تكرار الكلمة (اللفظ) هي تفسير للحالة النفسية المسيطرة على الكاتب والنص وتسليط الضوء على الأساس منها وتحريك ذهن القارئ نحو اكتشاف المعاني المنشودة وراء ظاهرة التكرار.

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص7.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص92، 93.

3- **تكرار الجملة:**

كانت الجملة في التراث العربي تستعمل مثلها مثل مصطلح (الكلام) دون التفريق بينهما ومنهم من فرق بينهما ورأي أن كل من هذين المصطلحين يختص بدلالة معينة ولكن <<لم يكن الإتفاق واضحا بين الدارسين على تعريف واحد للجملة يشمل جميع جوانبها سواء قديما أم حديثا، وحتى الغربيون أنفسهم لم يتفقوا على تعريف واحد لدرجة أن أحدهم ذهب إلى قول بأنه>> يوجد حوالي مئتي تعريف مختلف للجملة>>[1] نجد في هذه الرواية حضور لتكرار الجمل لذا تعتبر الجملة جزء تكميليا لظاهرة التكرار ويمثل الجدول الآتي تواتر الجمل (العبارات) في رواية "الساق فوق الساق" على المحو الآتي:

الرواية	العبارات المكررة	عدد مرات التكرار
الساق فوق الساق	- خَمْسَة وَخْمُوسْ عليها	- 10 مرات
	- بقالية الإستقلال	- 8 مرات
	- استراحة الإستقلال	- 6 مرات
	- ذئب السياسة	- مرتين
	- خروف السذاجة	- مريتن
	- رنين خلخالها	- 23 مرة
	- الحركة الوطنية	- 8 مرات
	- مربى المشمش	- 3 مرات

[1] محمد يزيد سالم، جهود الدارسين المحدثين في دراسة الجملة العربية مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب واللغة العربية تخصص اللسانيات واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014-2015م، ص07.

لقد كرر الروائي أمين الزاوي عبارة " خَمْسَة وَخْمُوسْ عليها" في أسطر الرواية فهي بمثابة نقطة الإرتكاز فكأن الكاتب يحاول إلى لفت انتباهنا، ومدى إعجابه بهذه الأرملة المثيرة الفاتنة الصامدة التي رغم تقلبات الزمن ومع تقلبات الزمن ومما لحقهما من حزن ومأساة ومصائب فهي بقيت قوية وثابتة ومحافظة على جمالها وجسدها لتضع ساقاً فوق الساق وتنظر إلى أيامها وهي تمر وتنتظر ذلك الحبيب الغائب هل سيعود؟ وعليه نلخص أن عبارة " خَمْسَة وَخْمُوسْ عليها" [1] هي من العبارات التي تكررت بكثرة في رواية **" الساق فوق الساق"** .

كما كرر عبارتي **"** بقالية الأستقلال واستراحة الإستقلال**"** 8 مرات للأولى أما الثانية 6 مرات، ليؤكد لنا مدى سعادة أهل القرية بوجود هذين المكانين في هذه القرية النائية فهي نقلة مفيدة بالنسبة لهم فقد أصبح لهم مكان يستريحون ويجتمعون ويتجاذبون أطراف الحديث فيما بينهم وبقالية صغيرة تريح أهل القرية من التنقل إلى القرى المجاورة الرئيسية لاقتناء حاجياتهم اليومية الإستهلاكية لكن هذا في ظاهره أما باطنه فهو أعمق فهذه البقالية ماهي إلا مشروع ليختبئ فيه "ادريس" وراء عجزه وشلله الدائم محاولا منهم ملأ فراغه واستعادة ضحكاته وتعليقاته الساخرة على الجميع ويتجلى ذلك قوله <<هكذا وجد عمي ادريس نفسه يقضي نهاره من الصباح حتى ساعات متأخرة من الليل (...) لقد اصبحت بقالية الاستقلال خلال شهر، وجهة الجميع لاقتناء ما يحتاج إليه>>[2]

كما نجد في مقطع سردي آخر تكرار عبارة "ذئب السياسة" "وخروف السذاجة" فكل من العبارتين قد تكررتا مرتين وهي تعبير عن حيلة ودهاء مصالي الحاج الذي يلعب الدورين معا

[1] أمين الزاوي، رواية الساق فوق الساق، ص09.
[2] المصدر نفسه، ص168، 169.

بذكاء فهو الذي دوخ المستعمر وذلك في قوله <<ذئب السياسة وخروف سذاجة (...) وحل مابين ذئب سياسة وخروف سذاجة>>[1]

كما نجد في عدة مقاطع قد كرر عبارة "رنين خلخالها" 23 مرة وهذا الرنين يعود إلى العمة ميمونةالتي كانت تعشق خلخالها وتعتني به وتلمعه دون أن تنزعه من رجلها حتى أن رنة خلخالها كان يعبر عن حزنها أو فرحها فرنة الخلخال يختلف بإختلاف مزاجها فهو يثير الرجال ويغيظ النساء <<تعتني عمتي ميمونة بتلميع خلخالها مرتين في الأسبوع (...) وتزيته كي يحافظ على رنته التي تدوخ الرجال وتغيظ النساء، وتثير اسئلة لدى الصغار>>[2].

ونجد في مقطع سردي آخر تكرارا لعبارة "مربى المشمش" وهي تحمل دلالات تعود به إلى الحنين إلى تلك الحياة الطفولية أيام كانو يسرقون مربى المشمش ويغمسون أصابعهم في ذلك البوقال الزجاجي أو الجرة الطينيةة عن غفلة من جدتهم، فذكريات الطفولة وأحضان العائلة بقيت معلقة في ذهن السارد خاصة بعد فقدان الذاكرة للجدة فيقول في ذلك <<جدتي التي بدت عليها آثار فقدان الذاكرة ومرض السكر (...) وتوقفت عن اعداد مربى المشمش>>[3].

فيتضح من هذا كله أنّ العبارة تساهم في تغذية ايقاع الخطاب النثري فهو يُعَد بمثابة مرآة عاكسة للحالة النفسية للروائي عن طريق الكشف عن الأفكار المراد ايصالها فتكرار العبارة يَرِّد في صورة جملة تحكم وترابط ووحدتها فيهدف من ورائها أن يوجه الروائي الرواية في اتجاه معين أو موقف مؤكد <<لأن العبارة المكررة ينبغي أن تكون من قوة التعبير و جماله ومن الرسوخ والارتباط بما حولها بحيث تصمد أمام هذه الرتابة>>[4] ، ومنه نستنتج أن ظاهرة التكرار اللغوي في رواية

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص36، 37.
[2] المصدر نفسه، ص82، 83.
[3] المصدر نفسه، ص100.
[4] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار لتضامن بغداد، ط1، 1965، ص285، 286.

"الساق فوق الساق" جاءت كتنسيق جمالي للغة الروائية، حيث ساهمت بشكل كبير في تزويد اللغة بطاقة ايحائيّة دلاليّة حيث أعطى للرواية بعدا انفعاليا ووجدانيا وجماليا تأثيريا للرواية وللقارئ.

4- تكرار الشخصيات:

تمثل الشخصية الركيزة الأساسيّة للرواية بصيغة خاصة والخطاب السردي بصفة عامة فمن خلال تفاعلاتها مع باقي المكونات السرديّة تتشكل وتتضح ملامح الرواية وبها تتكون احداثها فالشخصية <<هي ما يتحدد لمقصود بذاته باستخدام اللّفظ الدالة عليه، وهو لا يحتاج إلى معونة لفظية أو معنوية لأنه علم مقصور على مسميّاته وشارة خاصة بها وافية الدلالة عليها وحدها>>[1] إذن أسماء الشخصيات لا تأتي في الروايات صدفة أو اعتباطا وإنما تأتي لتوحي بدلالة مقصودة.

يوجد الكثير من التعريفات الإصطلاحية للشخصية الروائية ومن بين تلك التعريفات نجد من يُعَرِّفُها <<المعاني الشائعة للشخصية هو مجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة الشخص أو الكائن الحي أو هي تشير إلى الصفات الخلقية والمبادئ الأخلاقية>>[2] معنى هذا أن الشخصية هي تلك المواصفات الجسمانية التي تشكل أي كائن حي اضافة إلى المبادئ الأخلاقية. لذلك سنحاول أن نركز على أهم الشخصيات المكررة في رواية "الساق فوق الساق" ومدى تأثير كل شخصية في هذه الرواية وهذا الجدول يمثل تواتر الشخصيات وهي على النحو الآتي:

الرواية	الشخصية المكررة	عدد مرات التكرار
الساق فوق الساق	- جدي (حمديس) - جدتي (تامولت)	- 124 مرة - 38 مرة

[1] حنى نصر الحي، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3، ص134، 135.

[2] ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، (وط)، 1869، ص210، 211.

	- أبي (عبد البار)	- 46 مرة
	- أمي (غنوجة)	- 33 مرة
	- عمتي ميمونة	- 187 مرة
	- عمي ادريس	- 107 مرة
	- عويشة	- 75 مرة
	- سكينة	- 12 مرة
	- مجيد	- 21 مرة
	- زهرة	- 17 مرة
	- بوطشل (البزاق)	- 19 مرة
	- سارة	- 11 مرة
	- سيدي الشيخ (عبد الحميد)	- 25 مرة
	- اليامنة	- 09 مرات
	- مصالي الحاج	- 32 مرة

وعليه نستنتج من هذا كله:

أن الشخصية الذكورية طاغية في الرواية أكثر منها من الشخصية النسوية حيث تكرار الشخصيات المذكورية في رواية " الساق فوق الساق" 449 مرة أما الشخصية النسوية في هذه الرواية 307 مرة.

فقد أعطى الروائي لكل شخصية صورة روائية معبرة عنه وقد قدمها وحاول اعطائنا صورة خارجية وداخلية عن كل شخصية فصور الروائي الشخصيات كالآتي:

- **الجد (حمديس):** لقد ذكر الروائي بعض ملامح الجد في قوله <<ملامح الفرح بدت واضحة على جبهته العريضة ولون لحيته الحمراء التي تميل نحو البياض قليلا>>[1] ووصفه <<يشبه جدي صورة الرجال الذين الملحمة المعلقة على صدر غرفته وكأنه واحد منهم>>[2].
- **جدتي (تامولت):** يقول الروائي عن الجدة وصفا معنى اسمها <<تامولت معناه المرأة شديدة البياض وكانت تتباها بلون بشرتها لا تتعرض لشمس ولا ريح أو غبار>>[3] ووصف شخصيتها قائلا <<جدتي إمرأة غيورة لقد كانت تغار حتى من اسم ميمونة الذي اطلقة جدي على ابنته هذه>>[4].
- **أبي:** الأب هو القدوة لأبنائه والشجاعة وفي هذه الرواية صور لنا الكاتب شخصية الأب المجاهد في قوله <<كان والدي يظهر كالنسر بين الفينة والأخرى، وبشكل خاطف، لا ترى منه إلا زرقة عينيه تحت ضوء الشمعة أو الكانكي كالذئب المتلهف لنهش شيء ما>>[5].
- **أمي (غنوجة):** تمثل الأم هنا تلك الأم الحنون البشوشة الصامتة <<لأمي غنوجة هالة عجيبة تحيط بعينيها ولها صمت يثير الاحترام وصوت لا يسمع لكنه وازن ومثير للإعجاب لا تشبهها إمرأة أخرى في حشمتها وترددها وذكائها الصامت>>[6] فصور لنا الكاتب هذه الأم المربية التي تخاف الفضيحة والتي تقوم بعملها بأكمل وجه دون أي تقصير منها.

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص32.
[2] المصدر نفسه، ص90.
[3] المصدر نفسه، ص47.
[4] المصدر نفسه، ص52.
[5] المصدر نفسه، ص69.
[6] المصدر نفسه ، ص30.

- **عمتي ميمونة:** تمثل الشخصية الركيزة الأساسية في الرواية بصفة خاصة والخطاب السردي بصفة عامة، فمن خلال تفاعلاتها مع باقي المكونات السردية تتشكل وتتضح ملامح الرواية وبها تتكون أحداثها.

ورأينا أن شخصية ميمونة هي الشخصية الأكثر تكرارا في الرواية باعتبارها هي المحرك الأساسي لأحداث الرواية حيث نجد الكاتب في روايته يقدم لنا البطلة في عدة مواضيع فتمنحها تارة وصفًا خارجيًا وتارة أخرى وصفًا داخليًا لشخصيتها ويظهر ذلك في قوله <<عمتي ميمونة... وحدها إمرأة غريبة الأطوار، شارفت على الثلاثين ولكنها تتحرك بطاقة مراهقة في الرابعة عشرة فاتنة وذكية وجريئة، لسانها سليط كأنها قَدُ من فحيح أفعى لسان يمنح العسل مدرارا والسم على السواء، وفي اللحظة نفسها، لا تفارق الضحكة فمها ولا الإبتسامة ملامح عينيها الواسعتين الجميلتين المغريتين>>[1] وقوله أيضا <<عمتي ميمونة كانت مهووسة بالعناية بجسدها، تهتم كثيرا بسالفها ويتتف شعر حواجبها وشعر ابطها كل يوم خميس وتقلم اظافرها مرة كل أسبوعين، لا تخطو من البيت إلا إذا تسوكت وتعطرت (...) إن لها من الحرص على جمالها ما لا تملكه أنثى أخرى في القرية>>[2] لقد استطاع السارد فعلا من خلال التكرار ان يعكس لنا دور البطلة ويظهر لنا شخصيتها.

- **عمي ادريس:** شخصية مهيمنة في الرواية فقد لعب دورا أساسيا في تحريك أحداثها فقد تكررت شخصية ادريس عدة مرات فادريس الأمير الضاحك، المسافر، المحب للنساء من كل الجنسيات وأشار الروائي واصفا اياه بقوله <<عبر عمي ادريس حياته ضاحكا، ملكا كان رجلا جميلا، متفائلا (...) لون عينيه كقطعة من السماء في ساعة قيلولة صيفية،

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص47.
[2] المصدر نفسه، ص 86.

كان أمير في كل شيء (...) لا أحد يشبه عمي ادريس ولا هو شبيه بأحد فريد فصيلته>>[1].

- **عويشة:** رجل غريب جاء إلى القرية ولا أحد يعرف من يكون؟ اطلق عليه اسم (عويشة) من قبل العم ادريس لكن وجدوه وقدموه إلى القرية لم يكن بمحض الصدفة فهو جاء ليقوم بمهمة ويذهب وقد كرر الروائي شخصية عويشة عدة مرات وأشار إليه الروائي قائلا <<وجد عويشة عند مدخل قرية صر المورو عُثر عليه ذات صباح باكر يغط في نوم عميق ممددا تحت شجرة التين العريقة (...) أطلق عليه عمي ادريس هذا الاسم عويشة>>[2].
- **مصالي الحاج:** شخصية تاريخية وهو سياسي جزائري وزعيم التيار الاستقلالي، مؤسس نجم شمال إفريقيا ثم حزب الشعب ثم حركة انتصار الحريات الديمقراطية وهذا ما يتجلى في قوله <<لمصالي الحاج تأثير غريب على كل من يتحدث إليه، فمن ملامح وجهه يسطع نور خاص، وفي مشيته وحركات يده اليمنى وهي تمسد على لحيته الطويلة، لحية الأنبياء (...) رجل الكريزما رجل مابين ذئب السياسة وخروف السذاجة>>[3]

وفي الأخير لاحظنا ومن خلال تناولنا لتكرار الشخصيات في رواية "الساق فوق الساق" لاحظنا وجود شخصيات تاريخية ومنها دينية. ومنه نستنتج مما أن التكرار هو سمة من السمات الأسلوبية وهو أحد أهم عناصر التبليغ، فهي وسيلة فعالة في توضيح المعاني وترسيخها في الأذهان وتوصيلها إلى المتلقى فهي المعاني ظاهرة تساهم في تحقيق الإنسجام والتماسك النصي.

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص10، 11.
[2] المصدر نفسه ، ص62.
[3] المصدر نفسه، ص37.

ب- الطّباق:

وهو محسن بديعي معنوي ويضيف جمالية صوتية داخل النص لا سيما إذا كان النص شعرا ويقول القزويني عنه<<المطابقة وتسمى بالطّباق، والتضادّ أيضا، وهي: الجمع بين المتضادين، أي معنين متقابلين في الجملة>>[1] ويعرفه "عبد العزيز عتيق" بقوله <<الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في الكلام أو بيت شعر، كالجمع بين اسمين متضادين من مثل: النهار والليل، والبياض والسواد، والحسن والقبح>>[2] ويعرفه "أحمد الهاشمي" بقوله <<هو الجمع بين لفظتين متقابلتين في المعنى، وهما قد يكونان اسمين، أو فعلين، أو حرفين، أو مختلفين>>[3] كما أن التطابق قد ورد في القرآن الكريم في عدة سور نذكر منها واحدة قوله تعالى<<وتحسبهم أيقاظا وهم رقود ونقلبهم ذات اليمين وذات الشمال>>[4]

وللطباق أنواع وهي:

<< – مطابقة الايجاب: وهي ما صُرح فيها باظهار الضدين.

– مطابقة السِّلب: وهي ما لم يُصرح فيها باظهار الضدين وابهام التضاد وهو أن يوهم لفظ الضد أنه ضد مع أنه ليس بضده >>[5]

يتضح لنا من كل هذه التعاريف السابقة أن الطباق يشتمل على كل شيء وضده وهو لا يأتي تلقائيا وبل يَعْمَد الكتاب أو الشعراء بالاتيان به ويقصدون قصدا، فالطباق من الوسائل الفنية التي يعتمد عليها الكُتاب في كتاباتهم فهي تضنيف لمسة جماليّة وفنيّة ولأنه بالأضداد تتضح

[1] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص255.
[2] الدكتور عبد العزيز عتيق، علم البديع في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، ص77.
[3] الهاشمي، جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع)، تح محمد الونجي، مؤسسة المعارف، بيروت، ط4، 2008، ص424.
[4] سورة الكهف، الآية 17.
[5] ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص78،79.

المعاني وجدنا للطباق حضورا مكثفا في رواية "الساق فوق الساق" وسنحاول تبيين ذلك من خلال الجدول التالي:

المثال	الطباق	نوعه
• عمي ادريس من هذه الفئة السعيدة حتى في لحظات التعاسة. [1]	• السعيدة/ التعاسة.	– ايجابي.
• فيضيف عليها سبعًا سمانًا أو ينقص منها خمسا.[2]	• يضيف/ ينقص.	– ايجابي.
• تأكل الأخضر واليابس.[3]	• الأخضر / اليابس.	– ايجابي.
• لسان يمنح العسل... والسم على سواء.[4]	• العسل/ السم.	– ايجابي.
• العقل ثقيلا والقلب خفيفا.[5]	• ثقيلا/ خفيفا.	– ايجابي.
• بين الأزقة الضيقة والمداخل والمخارج المثيرة.[6]	• المداخل/ المخارج.	– ايجابي.
• خرجت في الباحة تداعب الكبار والصغار والنساء والرجال.[7]	• الكبار/ الصغار النساء/ الرجال.	– ايجابي. – ايجابي.
• ولم بترها ذلك لا ايجابًا ولا سلبًا.[8]	• ايجابًا/ سلبًا.	– ايجابي.

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص10.
[2] المصدر نفسه، ص12.
[3] المصدر نفسه، ص43.
[4] المصدر نفسه، ص47.
[5] المصدر نفسه، ص48.
[6] المصدر نفسه، ص50.
[7] المصدر نفسه، ص57.
[8] المصدر نفسه، ص56.

• العلم يفرّق ولا يجمع.[1]	• يفرق/ يجمع.	– ايجابي.
• كان عويشة ينتقل بين جناح الرجال والنساء على حد سواء.[2]	• جناح النساء/ جناح الرجال.	– ايجابي.
• ... واطمئن على الجميع صغيرًا وكبيرا.[3]	• صغيرا/ وكبيرا	– ايجابي.
• نوم الملائكة في احضان الشياطين.[4]	• الملائكة/ الشياطين.	– ايجابي.
• وأبدأ في عد النمل الصاعد والهابط.[5]		
• فيغضن دون أن يبين عن غضبه ودون أن يخفيه.[6]	• الصاعد /الهابط.	– ايجابي.
• تداعب... الصغير بقصد أو بغير قصد.[7]	• يبين/ يخفيه.	– سلبي.
• فهم أربع إناث وأربعة ذكور.[8]	• بقصد/ بغير قصد.	– ايجابي.
• أكره الحياة وأحب الموت.[9]		
• يخطف عقل عمتي التي لا عقل لها.[10]	• إناث / ذكور.	– ايجابي.
	• الحياة/ الموت.	– سلبي.

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص17.
[2] المصدر نفسه، ص63.
[3] المصدر نفسه، ص71.
[4] المصدر نفسه، ص86.
[5] المصدر نفسه، ص87.
[6] المصدر نفسه، ص90.
[7] المصدر نفسه، ص99.
[8] المصدر نفسه، ص113.
[9] المصدر نفسه، ص133.
[10] المصدر نفسه، ص135.

• لا يهمها الرائح ولا الغادي.[1]	• عقل/ لا عقل.	– ايجابي.
• كان يرى وهو الذي لا يرى.[2]	• الرائح/ الغادي.	– سلبي.
• التفت الحارس يمنة ويسرة.[3]	• يرى/ ولا يرى.	– ايجابي.
• أيام بيض وأخرى سود.[4]	• يمنة/ ويسرة.	– ايجابي.
• يسلكان طريقهما إلى البقالة صباحا أو	• بيض/ سود.	– ايجابي.
وهما عائدان منها ليلا.[5]	• صباحا/ليلا.	– ايجابي.
• العلم نور والجهل عار.[6]	• نور/ الجهل.	– سلبي.
• كانت تصله يوميا بشكل مباشر أو غير	• مباشر/غير مباشر.	– ايجابي.
مباشر.[7]		
• في أيام عسرها ويسرها، فرحها	• عسرها/ يسرها.	– ايجابي.
وقرحها.[8]	• فرحها/ قرحها.	
• كان الجميع كما في مأتم لشخص لا	• حي/ ميت.	– ايجابي.
هو حي ولا هو ميت.[9]		
• أقل بقليل، أو أكثر بقليل.[10]	• أقل/ أكثر.	– ايجابي.

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص136.
[2] المصدر نفسه، ص162.
[3] المصدر نفسه، ص165.
[4] المصدر نفسه، ص169.
[5] المصدر نفسه، ص169.
[6] المصدر نفسه، ص179.
[7] المصدر نفسه، ص213.
[8] المصدر نفسه، ص219.
[9] المصدر نفسه، ص208.
[10] المصدر نفسه، ص14.

إذن ورد الطباق في مواضع كثيرة في رواية "الساق فوق الساق" فتجلى في أجمل الصور البلاغية ليعطي للرواية طابعًا وتأثيرًا مميزا في نفسية المتلقى وذلك من خلال تمازجه بين نوعي الطباق (الإيّجابي، السّلبّي) فقد كانت حركة تناغميّة وايقاعيّة رائعة إذ أن <<جمال المطابقة في مثل هذه الحالة أن ترشح بنوع من أنواع البديع يشاركها في البهجة والرونق>>[1]، فالطباق فنا بديعيا خالصا له تأثيره الخاص المتميز، ويتجلى هذا التأثير في أنه يجمع بين الأضداد فيخلق صورا ذهنية ونفسية في القارئ وبه قد يكون هذا الفن البديعي قد اضاف بصمة بلاغية بديعية ذات طابع له تأثيره الخاص في رواية "الساق فوق الساق"، ولكي تتضح لنا الأمور أكثر سنذكر مثال حول الطباق ونحلله ونستنتج الصورة الجمالية فيه مثلا في قوله: <<فأيام عسرها ويسرها فرحها و قرحها>> هناك طباقين في هذا المثال وهو طباق الإيجاب ويتمثل في الأضداد التالية: عسرها≠ يسرها، فرحها ≠ وقرحها، كما نعرف أن بالأضداد تتضح المعاني ففي هذا المثال قد جمع الروائي هذه الأمثلة كي يفسر لنا مدى حيوية العمة ميمونة التي عرفت طِوال حياتها في الفرح والحزن والشدة واللين برنين خلخالها فقد اضحت هذه الأضداد مدى قوة تأثير العمة ميمونة في قرية قصر المورو، وهذا مازاد الرواية نوعا من التناغم الصوتي وخروج الروائي أمين الزاوي من لغة مألوفة عادية إلى لغة إبداعية فنية.

ج- السّجع:

وهو من الفنون البديعيّة اللفظيّة التي لها اضافة موسيقيّة داخل النص وبالتحديد في النثر فهو <<توافق الفاصلتين من النثر على حرف واحد وهذا هو معنى قول السكاكي: السّجع في النثر كالقافية في الشعر>>[2] ومنه<<السجع وهو: تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد(...) كقوله

[1] عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص82.
[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص215.

تعالى<<مَالكُمْ لا تَرْجُونَ لله وَقَارَ-13- وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا-14-[نوح: الآيتان 13،14]>>[1] معنى هذا أن السجع موجود في النثر ولا يختص الشعر فالشعر فيه القافية وهي شبيهة بالسجع.

ومن حسن السجع وبلاغته أنه له شرط أساسي فيه وهو في قول القزويني<<وشَرط حسن السّجع اختلاف قرينته في المعنى كما مر>>[2] أي أنه كلما كان الاختلاف في المعنى كلما كان السّجع باليغا وقد قيل <<أنه لا يقال: في القرآن اسجاع، وإنما يقال: فواصل>>[3]

وبما أنّ السّجع ويخص النثر وحده فهو بالضرورة وارد في رواية "الساق فوق الساق" ولا أظن أن أمين الزاوي سوف يترك الإيقاع الموسيقي يفوقه ولا يطبقه في روايته، لذلك سيوف نحاول أن نبيّن ذلك من خلال استخراج الأمثلة التي اعتمدها في ذلك:

المثال	السجع
• عبر عمي ادريس حياته ضاحكا ملكا.[4] • كان رجلا جميلا، متفائلاً.[5] • خوفا على عقله وقلبه ولغته ودينه.[6] • لم تعد تخفيه لا شوارعها ولا ناسها ولا غرباؤها ولا نقابيوها.[7] • مسقيا في سطل كبير في يوم صيفي ساخن جهنمي.[1]	- ضاحكًا/ ملكًا. - رجلاً/ جميلاً/ متفائلاً. - عقله/ قلبه/ لغته/ دينه. - شوارعها/ ناسها/ غرباؤها/ نقابيوها. - صيفي/ جهنمي.

[1] ينظر: الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، ص296.
[2] الخطيب القزويني الايضاح علم البلاغة، ص297.
[3] المرجع نفسه، ص298.
[4] المصدر نفسه، ص10.
[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[6] المصدر نفسه، ص18.
[7] المصدر نفسه، ص39.

• وحملته من بعدها نساء كثيرات مؤمنات تقيات ومحترمات.[2]	– مؤمنات/ تقيات/ محترمات.
• يساعدهن أيضا في عصرها ونشرها وطيها.[3]	– عصرها/ نشرها/ وطيها.
• أرى عمتي ميمونة هادئة مضطربة، صغيرة، خائفة.[4]	– مضطربة/ صغيرة/ خائفة.
• بمرق ممزوجة باريج القهوة فتدوخني، تنعشني.[5]	– تدوخني/ تنعشني.
• يتكلم بمثل لغتهن ويخاصمهن ويصالحهن ويعاتبهن ولا يجرحهن.[6]	– لغتهم/يخاصمهن/ يصالحهن/ يعاتبهن/ يجرحهن.
• كان غيابه ثقيلا وقاتلا.[7]	– ثقيلا/ قاتلا.
• لقد اكتمل حلمي برؤيتك بشم رائحتك التي اشتقت إليها.[8]	– رؤيتك/ رائحتك.
• هي لك، على مقاسك.[9]	– لك/ مقاسك.
• فصل الخريف، شعرني الخريف دائما وككل سنة بالخوف.[10]	– الخريف/ الخوف.

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص43.
[2] المصدر نفسه ، ص58.
[3] المصدر نفسه، ص63.
[4] المصدر نفسه، ص84.
[5] المصدر نفسه، ص90.
[6] المصدر نفسه، 122.
[7] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[8] المصدر نفسه، ص142.
[9] المصدر نفسه، ص143.
[10] المصدر نفسه، ص147.

• كنا نحن الأطفال الصغارنحب أن نلعب أدوار الكبار.[1]	– الصغار/ الكبار.
• مطابخنا، لغذائنا، وولائمنا.[2]	– مطابخنا/ لغذائنا/ وولائمنا.
• بكاء الرجال كزلزال الجبال.[3]	– الرجال/ الجبال.
• للمراسلات الأولى عطرها، ولها رعشتها وسهرها.[4]	– عطرها/ رعشتها/ سهرها.
• وجدتها غائمة وحزينة مثل قلبي، وكأنما تستعد للسقوط فوق راسي، عدت أدراجي.[5]	– قلبي/ راسي/ أدراجي.
• تكاد تكون صماء باردة،جامدة.[6]	– باردة/ جامدة.
• لقد كان سيدي الشيخ (...) ميمونة متعبدا، متهجعا، متخشعا.[7]	– متهجعا/ متخشعا.
• وهي المرأة التي عرفت طوال حياتها في عسرها ويسرها، فرحها وقرحها.[8]	– حياتها/ عسرها/ يسرها/ فرحها/ قرحها.
• بدأت البرودة تنزل، مطر خفيف يهطل.[9]	– تنزل/ يهطل.

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص153.
[2] المصدر نفسه ، ص153.
[3] المصدر نفسه، ص166.
[4] المصدر نفسه، ص172.
[5] المصدر نفسه، ص185.
[6] المصدر نفسه، ص187.
[7] المصدر نفسه، ص209.
[8] المصدر نفسه، ص219.
[9] المصدر نفسه، ص220.

يتضح لنا من خلال هذا الجدول أن السجع ورد بكثرة في رواية أمين الزاوي "الساق فوق الساق" وكما نعلم أن السجع مرتبط بالنثر فقد طبق الروائي ذلك في روايته وكما لحظنا اختلاف السجع من حيث الطول والقصر فقد مزج الروائي بين الشكلين (الطول والقصر) ضمن أحسن السجوع وهي <<الشجعة القصيرة قليلة الألفاظ لأنه كلما قَلَت الألفاظ كان أحسن لقرب الفواصل ولي أذن السامع وهذا الضرب من الضروب من أوعر السجوع وأندرها ولا يكاد استعماله إلا نادرا أما الطويل فهو أسهل تناولا فهي تطول في الألفاظ وتقل فيه السجوع>>[1]

فنأخذ مثال على ذلك في السجع في قوله <<مطابخنا، أغذيتنا، ولائمنا>> ففي هذا المثال نلاحظ توافق فاصلتين على حرف واحدوهو النون مع اختلاف كل سّجع منها في المعنىهنا يكمن سر جماله وبلاغته في اختلاف معانيه.

ومنه فإنّ السجع يمثل الميزة الغالبة على الأساليب النثرية الرفيعة فهو أسلوب فني وحُلَةٌ بلاغية جمالية فقد اضاف للرواية جرسا موسيقيّا وايقاعيّا يجذب أذن السامع كما زاد في التعابير قوة وتأثيرا ووضوحا.

د- **الجناس:**

الجناس من المحسنات البديعية اللفظية، وهو <<تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى>>[2] أو هو <<اتفاق كلمتين في الهيئة واختلافهما في المعنى>>[3] معنى هذا أن الجناس يعتمد أصلا على تشابه الكلمات في تأليف الحروف دون الاهتمام بالمعنى ووجدنا أن الفن من البديع اللفظي له اسماء مختلفة <<فمنهم من اسماه (تجنيسا)، والآخر اطلق عليه اسم (المجانس)

[1] ينظر: http//elbassair.net/
[2] عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص198، 205.
[3] عبد الرحمان سيبان، عبد الرحمن شهين و عبد الفلاح حجازي، المختار في الأدب والنصوص والبلاغة، د ط، المعهد التربوي الوطني الجزائري، 1965، 1986، ص233..

أو (الجناس) أو (المجانسة) والمقرر في كتب البديع أن الجناس و التجنيس والمجانسة والتجانس كلها ألفاظ مشتقة من الجنس>>[1] وقد قسم الجناس إلى قسمين أساسين هما <<تام وغير تام، فالجناس التام: هو ما اتفق فيه اللفظان في اربعة أمور وهي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة، من الحركات والسكنات، وترتيبها، أما الجناس غير التام:وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأربعة السابقة التي يجب توفرها في الجناس التام>>[2] وبما أن الجناس منقسم إلى قسمين تام وغير تام فهذا الأخير موجود بكثرة في رواية "الساق فوق الساق" فتشابهت الكلمات في الرواية لا يعني تشابهها في المعنى بل يكون اختلاف وهنا تكمن جمالية هذه الظاهرة التي سوف نقدم أمثلة عليها وهي كالآتي:

المثال	الجناس	نوعه
• بوطشل العريان بالو عليه الجديان.[3]	- العريان/ الجديان.	- غير تام.
• مع الكثير من الآيات القرآنية(...) والحكم الفلسفية بالعربية والعبرية.[4]	- العربية / العبرية.	- غير تام.
• رقاصة مثيرة لها سيقان شهية ولها ردفان وخدان.[5]	- ردفان/ خدان.	- غير تام.
• لم يدرك عمي ادريس كيف سقط في	- حُبّ/ حب.	- غير تام

[1] بلال سامي، حمود الفقهاء، سورة الواقعة، دراسة اسلوبية، قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص اللغة العربية، كلية الأدب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، 2012/2011م، ص112.

[2] عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص196.

[3] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص09.

[4] المصدر نفسه، ص13.

[5] المصدر نفسه، ص24.

جُبِّ حُب مصالي الحاج.[1]		
• كل فرنك يدخل خزينة الحركة بالتدقيق والتوثيق.[2]	– التدقيق/ التوثيق.	– غير تام.
• هذه المرأة غريبة عجيبة.[3]	– غريبة/ عجيبة.	– غير تام.
• جئت من لحظة واقفة مابين الحرب والحب.[4]	– الحرب/ الحب.	– غير تام.
• نسيني الجميع حافيا عاريا، أنا الحلزون العاري، (...) غارقا في صراخي.[5]	– حافيا/ عاريا/ غارقا.	– غير تام.
• بدت دخلاته وخرجاته مشوشة ومشبوهة.[6]	– مشوشة / مشبوهة.	– غير تام.
• الكارثة إذا عمَّت خفَّت.[7]	– عمَّت/ خفَّت.	– غير تام.
• تسحب منهم مابقي في الرأس من مخ أو مُحٍ.[8]	– مخ/ مُحّ.	– غير تام.
• على الفلاحين أن يستعدو أو	– يستعدو/ يسعدوا.	– غير تام.

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص37.
[2] المصدر نفسه، ص43.
[3] المصدر نفسه، ص56.
[4] المصدر نفسه، ص70.
[5] المصدر نفسه، ص73.
[6] المصدر نفسه، ص75.
[7] المصدر نفسه، ص82.
[8] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يسعدوا.[1]		
• في هذا الأخير نبرة غريبة، قريبة.[2]	– غريبة/ قريبة.	– غير تام.
• كلما مر أمامها أو جلس في مجلس.[3]	– جلس/ مجلس.	– غير تام.
• أكل لحم الرفيق والصديق له طعم آخر.[4]	– الرفيق/ الصديق.	– غير تام.
• يعتقد بأن الأرض هي العرض وهي الجد وهي الغد.[5]	– الجد / الغد.	– غير تام.
• حركات ساقها التي طالما ارتجفت وتعرت تكاد تكون صماء، باردة، جامدة.[6]	– باردة/ جامدة.	– غير تام.
• مع ذلك صبر صابر ولم يتنازل ولم يعترف.[7]	– صبر/ صابر.	– غير تام.
• وهي المرأة التي عرفت طوال حياتها، في أيام عسرها ويسرها، فرحها وقرحها.[8]	– عسرها/ يسرها – فرحها/ قرحها.	– غير تام.

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق ، ص104.
[2] المصدر نفسه، ص109.
[3] المصدر نفسه، ص111.
[4] المصدر نفسه، ص119.
[5] المصدر نفسه، ص127.
[6] المصدر نفسه، ص200.
[7] المصدر نفسه، ص215.
[8] المصدر نفسه، ص219.

والملاحظ من خلال هذا الجدول أن الجناس موجود بكثرة في رواية أمين الزاوي مما خلق للرواية صوتًا رنانًا جميلًا يسمع صداه وتلذذ الأذن بسماعه، وهذا ما جعل رواية "الساق فوق الساق" نتميز عن غيرها ومنه فإن وظيفة الجناس<<تتضاعف لتقوية المؤثر الصوتي، وتحاول أن تجعل منها قطعة موسيقية مركزة تثبت في الذهن والذاكرة لمجرد سماعها ولا سيما انها صيغة ضمن الإيقاع السجعي>>[1]

كما لاحظنا طغيان الجناس غير تام على الجناس التام فَوَقْعُ الجناس في هذه الرواية كان في غاية الروعة والسحر البلاغي فهو يعطي للمعنى قوة وللألفاظ جزالة ويسكب في أذن المتلقي موسقى رائعة ساحرة وهذا ما جعلها من المحسنات البديعيّة اللفظيّة التي تخلق موسيقى داخلية داخل النص الأدبّي، ففي قوله في المثال التالي <<جاءت من لحظة واقفة مابين الحرب والحب>> ففي هذا المثال جناس غير تام فالحرب والحب يتشابهان في النطق ولكن المعنى يختلف وهذا هو الجناس الأصلي الذي تتشابه الكلمات فيه في الهيئة وتختلف في المعاني فتخلق بذلك صوتًا موسيقيّا رنانّا في الرواية.

[1] خالد كاظم حميدي الحمداوي، أساليب البديع في نهج البلاغة دراسة في الوظائف الدلالية والجمالية، أطروحة قدمها إلى مجلس كلية الآداب في جامعة الكوفة، جامعة الكوفة، 2011م، ص78.

IV. الإنزياح التركيبي:

من أهم المباحث التي يحدث فيها الإنزياح نجد المبحث التركيبي، حيث تتجلى فيه الإنزياحات من خلال ظواهر لغوية متعددة، ويمكن تصنيف المبحث التركيبي ضمن ما يسمى **بعمل المعاني** وهو <<وهو علم يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال، مع وفائه بغرض بلاغي يفهم ضمنا من السياق، وما يحيط به من القرائن>>[1] يقصد بأحوال اللفظ التي يطابق بها مقتضى الحال هي تلك الإنزياحات التي تتبادل بعض العوامل والمواقع فيما بينها كالتقديم والتأخير، الحذف، الالتفات، الفصل، الوصل ...إلخ، وسنحاول الوقوف على وهذه الظواهر التركيبية في رواية **"الساق فو الساق"** مع الإستشهاد بمثال لكل ظاهرة والسعي إلى معرفة هدف وغرض الكاتب من هذه الإنزياحات.

أ- الالتفات:

يعد الالتفات من أهم السمات الأسلوبيّة الجماليّة فهي <<تعين على تحولات مختلفة في الخطاب، كالإنتقال من الغيبة إلى الخطاب أو العكس، أو التحول في الأزمنة من الفعل المستقبل إلى الأمر أو العدول عن الفعل الماضي إلى أمر، أو الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، أو العكس>>[2] إذن من خلال هذا القول يمكن اعتبار هذه التحولات التي تحدث في الخطاب هي تلك الأقسام الثلاثة التي تحدث في الالتفات ومنه سنسعى إلى اظهار ما وجد منها في رواية **"الساق فوق الساق"** مع التمثيل لها في كل قسم:

---

[1] الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، ص04.

[2] عبد الباسط محمد الزيود، من دلالات الإنزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" ادونيس، مجلة دمشق، المجلد 23، العدد الأول، 2007، ص176.

1- القسم الأول: <<في الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، أو من الخطب إلى الغيبة>>[1]

- **الرجوع من الغيبة إلى الخطاب:**

- **المثال الأول:** قول الروائي في روايته: <<لقد توزع غالبية أبناء القرية من الجيل الجديد على مدن الدنيا العلم يفرق ولا جمع يا صاحبي>>[2]

أسلوب الالتفات واضح في هذا المثال تذلك من خلال حديثه عن أبناء قريته التي فرقهم العلم باستعماله الضمير الغائب المستتر "هو" في كل من (توزع) ثم التفت إلى صاحبه ووجه إليه الخطاب مباشرة في السطر الأخير من خلال أداة النداء والمنادى (ياصاحبي) لأحدات التواصل.

-**المثال الثاني:** <<كانت رغبتها الوحيدة أن تدفنه بيديها، تعرف إليها في واحدة من أسفاره إلى مكناس، وكانت تقول له: "أريد أن أعيش معك لشيئ وحيد"،(...) أريدك كي أدفنك، أحب أن أرد عليك التراب بيدي وأشعر بجسدك>>[3]

في هذا المثال الالتفات واضح وذلك حين تحدث الكاتب عن رغبة زوجة خلدون بعد وفاة زوجها وذلك بدفنه ولقد أشار إليها ضمير الغائب "هي" في كل من الأفعال (كانت، رغبتها، تدفنه، كانت تقول) ثم التفت الكاتب مخاطبا الميت (خلدون) بلسان زوجته ووجهت له الخطاب مباشرة في الأسطر الأخيرة من خلال القول ومن خلال كاف المخاطبة (معك، أريدك، أدفنك، عليك، بجسدك).

- **المثال الثالث:** <<كان أبي هو الآخر قد نفذ صبره وهو ينتظر أن يسمع من عياش هذه الجملة:"أطلب منكم سيدي يد أختكم للزواج على سنة الله ورسوله>>[1].

---

[1] عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص164.
[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص17.
[3] المصدر نفسه، ص16.

نلاحظ وجود التفات واضح يتمثل في الرجوع من الغيبة إلى الخطاب حيث استعمل الكاتب الرجوع إلى الغيبة من خلال حديثه عن والديه وانتظاره لقول عياش ويظهر ذلك من خلال استعماله لضمير الغائب "هو" من الأفعال التالية (كان، نفذ صبره، هو) ليلتفت إلى خطاب عياش مباشرة ليطلب يد ميمونة من الأب ويظهر فعل المخاطب في الأسطر الأخيرة من المثال.

- **المثال الرابع:** <<قال جدي وهو يأخذ عمي ادريس بين ذراعيه في ضمة طويلة:" الآن أريد ان أموت، لقد اكتمل حلمي برؤيتك بشم رائحتك التي اشتقت إليها>>[2]

في هذا المثال التفات يبدو من خلال وصف ردة فعل الجد لما رأى ابنه منذ زمن طويل فاستعمل الكاتب ضمير الغائب "هو" وهو ما ممثل في الأفعال التالية (قال، هو، ذراعيه، اكتمل) ليلتفت مباشرة مخاطبا ابنه ادريس من خلال كاف المخاطب ذلك في الأسطر الأخيرة من المثال ليحدث التواصل بينهما.

- **المثال الخامس:** <<كانت زهرة معهم، اقتربت منهم، أسرعت زهرة لاستقبالي، لكن الأطفال أحاطو بيها قائلن: "أنت مطلقة ثلاث منه، لا يجوز أن تسكني معه>>[3]

الالتفات هنا واضح في هذا المثال وهو الرجوع من الغيبة إلى الخطاب فالكاتب تحدث عن زهرة وكيف كانت تتصرف فاستعمل ضمير الغائب "هي" في الأفعال الآتية (كانت، اقتربت، اسرعت، بها) ليذهب مسرعا ومخاطبا ضمائر المخاطبة (انت، تسكني).

2- القسم الثاني: <<في الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر وعن فعل الماضي إلى فعل الأمر>>[1]

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص198.
[2] المصدر نفسه، ص142.
[3] المصدر نفسه، ص158.

- **الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر:**

- **المثال الأول:** قال الكاتب في روايته"الساق فوق الساق" <<حيث علمت عمي ميمونة بأنني سأكون في المستقبل الأعوام القادمة رساما، (...) يدخل البيت دون استئذان ولا موعد ولا هم يحزنون: اسمع يابوطشل البزاق>>[2]

نلاحظ في هذا المثال وجود التفات يتمثل في الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر وقد استعمل الكاتب للرجوع عن المستقبل عندما فسر ردّة فعل العمة ميمونة عندما علمت أنه سيكون في المستقبل رساما، ووجدناه استعمل سين المستقبل في قوله (سأكون) ليلتفت بعدها إلى فعل الأمر وهو واضح في السطر الأخير من المثال (اسمع) مما ساهم في خلق لغة فنية انزياحية.

- **المثال الثاني:** <<لهذا الهروب أو الانسحاب حكايته، سأقصها عليك إذا، وحده جدك الذي يرقد تحت التراب(...) ادفع بي الكرسي إلى البيت>>[3]

في هذا المثال التفات الفعل المستقبل إلى فعل الأمر وقد استعمله الكاتب للرجوع عن المستقبل عندما كان يحدث العم عن اسباب هروب وانسحاب عويشة من العرس وأنه سيحكي له غدا، فاستعمل افعال وظرف يدل على المستقبل (سأقصها، غدا) ليلتفت بعدها إلى فعل الأمر في السطر الأخير في قوله (ادفع).

---

[1] عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص147.
[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص94.
[3] المصدر نفسه، ص206.

- **الرجوع عن الفعل الماضي إلى فعل الأمر:**

- **المثال الأول:** <<استعدت عمتي ميمونة مكانتها وحضورها في القرية وكأنها لم تغادر المكان دقيقة واحدة (...) اسمعوا ها أنا أعود إل بيت والدي>>[1]

في هذا المثال نجد اسلوب الالتفات الرجوع من الفعل الماضي إلى فعل الأمر في قوله (استعادت عمتي ميمونة) حيث استعمل الكاتب فعل ماضي ليبين لنا أن العمة ميمونة رغم ما مرت به إلا أنها في مدة قصيرة استعادت مكانتها في القرية إذ أكد لنا الكاتب ذلك باعطائها الأمر في قولها (اسمعوا) فأمرت جميع أهل القرية والبيت أن يستمعوا إليها صاغين أنها عادت إلى بيت والدها، ولهذا الالتفات مكن الكاتب من ايصال احساسه للمتلقى.

- **المثال الثاني:** <<شعرت به وقد جن جنونه وهو يراني في خلوة مع زهرة وهي فرحة بوجودي إلى جانبها، قال له الأطفال بصوت واحد: "اتركه، إنه مع زوجته">>[2]

في هذا المثال الالتفات واضح للرجوع من الفعل الماضي إلى فعل الأمر حين وصف الكاتب شعوره بأخيه كيف جن جنونه حين رآه مع زهرة لوحدهما، باستعمل الأفعال الماضية الدالة عليه (شعر، جن، قال) والتفت مباشرة إلى اعطاء الأطفال الأمر لأخيه بأن يتركه وشأنه مع زوجته في قولهم (اتركه) وهذا الالتفات جعل الكاتب يستطيع أن يوصل احساسه للمتلقى.

- **المثال الثالث:** <<ردّ أخي بصوت حاد:" حتى بوطشل البزّاق يتزوج، ثم بدأ يمحو رسم البيت، بيتنا أنا وزهرة، من على الأرض بقدميه بحنق، وأمرني أن أعلن طلاقي على الفور من زهرة: "طلقها بالثلاث">>[3]

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص83.
[2] المصدر نفسه، ص157.
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

نلاحظ في هذا المثال وجود التفات من الرجوع عن الفعل الماضي إلى فعل الأمر لقوله (ردّ أخي، بدأ يمحو، أمرني) وكلها أفعال ماضية تدل على أفعال أخيه الحادة القاسية نحوه إذ التفت إليه آمرا أن يطلق زهرة في قوله (طلقها بالثلاث).

3- القسم الثالث: <<في الأخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالفعل الماضي>>[1]

- **الاخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل:**

- **المثال الأول:** <<ما إن بلغت الرابعة عشرة من عمرها حتى تهافت الخطاب عليها من شباب القرى المجاورة، بل إن بعضهم جاء يطلب يدها من مدينة تلمسان كانت جدتي فرحة لأنها سترتاح وبسرعة من وجودها المنغص للذاكرة>>[2]

نجد في هذا المثال الالتفات بالاخبار عن الماضي بالمستقبل عندما أخبرنا الكاتب ع عمته ميمونة عندما كانت في سن الرابعة عشرة وكيف تهافت عليها الخطاب، فقد عبر عن ذلك بأفعال في زمن الماضي (بلغت، تهافت، جاء، كانت) والانزياح هذا وقع عندما التفت الكاتب إلى المستقبل ليكمل بقية الخبر فقال (لأنها سترتاح وبسرعة من وجودها) لغاية الاستمرار.

- **المثال الثاني:** <<فالبنت بكل ماوهبت من جسد جميل ولسان حلو فتنة وقد بدأت تثير كثير من الحكايات في جلسات حمام النساء (...) وربك اعلم بما ستأتي به الأيام>>[3]

نجد الالتفات بالاخبار عن الماضي بالمستقبل في هذا المثال عندما أخبرنا الكاتب عن جمال جسد البنت وحلو لسانها الذي أثار فتنة في القرية بين نسائها ومجالس شبانها فقد استعمل

[1] عبد العزيزي عتيق، علم البديع، ص147.
[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص53،54.
[3] المصدر نفسه، ص55.

فيها زمن الماضي بقوله (وهبت، بدأت) ثم التفت الكاتب إلى المستقبل ليكمل لنا لخبر فقال (وربك أعلم بما ستأتي به الأيام).

- **المثال الثالث:** <<وكان يتنبأ أيضا بسقوط الثلج الذي كان حين نزوله تصاب القرية قصر المورو والانحناء بشلل شبه تام>>[1]الالتفات واضح في هذا المثال.
- **المثال الرابع:** <<كنت أعتقد أنها تقصد ذلك، شعرت بحزن على جدي وأيضا بخوف من فقدان عادة شرب قهوة العصر (...) لم افكر يوما بأن جدي سيموت>>[2]

نجد في هذا التفات وإخبارا عن الفعل الماضي بالمستقبل وهذا واضح في بداية السطر إذ يخبرنا عن اعتقاده وشعوره وخوفه من فقدان جده مستقبلا اذا مات لذلك استعمل فيها زمن الماضي بقوله (كُنْتُ، شعرتُ) ثم التفت مباشرة إلى فعل المستقبل قوله (سيموت) ليكمل لنا خبر خوفه واعتقاده وحزنه.

- **المثال الخامس:** << لقد نسيّ عمي ادريس اعاقته واستعاد ضحكاته وتعليقاته الساخرة على الجميع، انطلاقا من عياش وربطة عنقه الممزقة والمُزَيَة التي سيأكلها ذات يوم إذ ما جاع>>[3]

نلمس في هذا المثال التفات واضح وإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل وقد عبر عن ذلك بافعال في زمن الماضي (نسي، استعاد، ... إلخ) والإنزياح وقع عندما التفت الكاتب إلى المستقبل ليكمل بقية الخبر فقال (سيأكلها ذات يوم إذ ما جاع) بغية الاستمرار.

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص104.
[2] المصدر نفسه، ص109.
[3] المصدر نفسه، ص169.

- **الاخبار عن المستقبل بالفعل الماضي:**

- **المثال الأول:** <<سنخبرك بذلك لاحقا، انتهى قرار محكمة الثورة>>[1]

في هذا المثال تجسد الالتفات عندما استعمل أمين الزاوي افعال المستقبل (سنخبرك،... لاحقا) ليخبرنا عن شيئ سيتحقق في المستقبل وهذا الالتفات في التعبير هو عبارة عن انزياح.

- **المثال الثاني:** <<ثم يرد عمي ادريس "سيلحقن بي على متن باخرة الرحلة القادمة، روميات كثيرات>>[2]

تجسد الالتفات في هذا المثال عند استعمال الكاتب افعال تدل على المستقبل في قوله (سيلحقن بي، الرحلة القادمة) ليحدثنا على ما سيحدث في المستقبل وهذا التفات وانزياح رائع.

- **المثال الثالث:** <<من سيخطف قلب هذه الجميلة ويهرب بها بعيدا كي يحتضنها ويأكلها بشراسة أكل الفريسة دون دم ولا موت>>[3]

ما نلاحظ في هذا المثال المقدم وجود التفات واضح وتساؤل إذ استعمل فيه زمن المستقبل (سيخطف) ليترك لنا تساؤل وفضول عم من سيخطف قلب وعقل هذه الفتاة الجميلة ومن هذا الذي سيتلذذ بأكلها وافتراسها.

إذن الملاحظ في هذه الرواية أن الكاتب استعمل أسلوب الالتفات بكثرة في روايته وبهذا الاستعمال غرض وغاية تكمن في جذب اهتمام القارئ وتشويقه، لأن الانحراف لنسق انتقال الكاتب الكلامي والخطابي من صيغة إلى صيغة ليس انتقالا استطراديا أو عاديا وإنما الغاية منه هو

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص46.
[2] المصدر نفسه، ص144.
[3] المصدر نفسه، ص131.

تشغيل ملكة المتلقى الذهنية وجعله يبحث عن هذا التغيير في النسق اللغوي، لأنه قلما ينتبه القارئ إلى هذا التغيير الطارئ في النص المقدم أمامه.

ومنه تستنتج أن الأسلوب الالتفاتي هو وسيلة لاغناء النص دلاليا وجماليا وجعل المتلقي مشدودا للنص وهذا ما يبعث في النص حيوية دائمة في اطار التواصل بين النص والمتلقي.

ب-التقديم والتأخير:

إن التقديم والتأخير من أبرز الظواهر اللغوية في الانزياح التركيبي يميل إليه الكاتب أو الشعراء بهدف القصر أو التخصيص أو الاهتمام بأمر المتقدم أو تقديم الحكم، فعنصر التقديم والتأخير يمثل<<عاملا مهما في اثراء اللغة الشعريّة واغناء التحولات الانسياديّة التركيبيّة في النصوص، مما يجعله أكثر حيوية ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر التركيب، بغية الوصول إلى الدلالة بل الدلالات الكامنة وراء هذا الاختلاف أو الانتهاك والشذوذ بلغة كوهين>>[1].

ونجد العديد من دلالات التقديم والتأخير في رواية "الساق فوق الساق" سنذكر منها ما تيسر لنا من الأمثلة:

- **تقديم الخبر على المبتدأ:**

- **المثال الأول:** قال الكاتب في رواية "الساق فوق الساق" <<أين السي مجيد؟>>[2]

في هذا المثال حدث تقديم وتأخير، تمثل في تقديم الخبر على المبتدأ وجوبا، لأن الخبر اسم استفهام التي تكون وجوبا في بداية الجملة.

[1] عبد الباسط محمد الزيود، من دلالات الانزياح التركيبي وجماليات في قصيدة "الصقر" لأدونيس، ص164.
[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص201.

- **المثال الثاني:** قوله<<له سلطة>>[1].

قدم الكاتب في هذا المثال الخبر الذي جاء شبه جملة (له) والمبتدأ (سلطة) فقد خصص الكاتب لفظة سلطة لسيدي الشيخ عبد الحميد فهو حافظ للقرآن ومتعبد لذا له سلطة على القرية واهلها بكلام الله الذي يملكه.

- **المثال الثالث:** <<عليها غبار>>[2].

في هذا المثال قدم الكاتب الخبر على المبتدأ الذي جاء شبه جملة (عليها) على المبتدأ الذي جاء نكرة (غبار) فهو يتحدث عن المقهى الذي جاء يديره عياش الذي فرّ ليلة زفافه تركا وراءه عروسة حزينة ومقهى مغلق وكراسي مغبرة.

- **المثال الرابع:** قوله <<وبروحيّ شَفَافَةٌ تحوم فوق رأس اليامنة>>[3].

نلاحظ في هذا المثال المقدم أمامنا تقديم الخبر شبه جملة (بروحي) وتأخير المبتدأ (شفافة) فالكاتب يصف لنا حال روحه بعد تناوله الغليون وكيف أصبح خفيف الوزن وروحه تحوم فوق رأس اليامنة وهي تغني.

- **تقديم المفعول به على الفعل والفاعل:**

- **المثال الأول:** قول الكاتب في روايته <<وعمتي؟،"قلتُ">>[4].

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص209.
[2] المصدر نفسه، ص208.
[3] المصدر نفسه، ص203.
[4] المصدر نفسه، ص205.

قد الكاتب المفعول به (عمتي) عن الفعل والفاعل نحو (قلتُ) بغرض التخصيص، أي أنه خص القول أو الكلام بالعمة ميمونة، فهو يتسائل ما مصير عمته ميمونة من مغادرة حفل الزفاف دون سابق إنذار وبدون سبب يُذكَر.

- **المثال الثاني:** قوله<<تعجبني وتثيرني حركات أنامل عمتي ميمونة>>[1].
- في هذا المثال يوجد تقديم وتأخير يخص تقديم المفعول به عن الفعل والفاعل فالمفعول به هو ضمير متصل في الفعل (تعجبني، تثيرني) فالمفعول به تقدم على الفاعل لأن المفعول به ضمير متصل بالفعل فالكاتب يتحدث عن اعجابه وحبه لحركات عمته المجنونة والصبيانية.
- **مثال الثالث:** <<استقبلتها أمي غنوجة ببرودة بادية>>[2]

نلاحظ في هذا المثال تقدم المفعول به على الفاعل (استقبلتها) والتي جاءت ضمير متصل بالفعل فيتقدم المفعول به وجوبا بالكاتب يصف لنا ردة فعل أمه غنوجة من استقبال عمة الأرملة التي استقبلتها ببرودة بادية على وجهها.

4- تقديم الفاعل على الفعل:

قول الكاتب في هذا المثال في رواية "الساق فوق الساق" <<مَنْ سيخطف قلب هذه الجميلة ويهرب بها بعيدا ... ولا ايذاء ولا ألم>>[3].

في هذا المثال نقدم الفاعل على الفعل (مَنْ) والغرض من ذلك التعجب، فالكاتب يتسائل ويتعجب عن من سيخطف قلب هذه الفتاة الجميلة ويهرب بها بعيدا ويفترسها دون دم أو ايذاء.

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص99.
[2] المصدر نفسه، 79.
[3] المصدر نفسه، ص131.

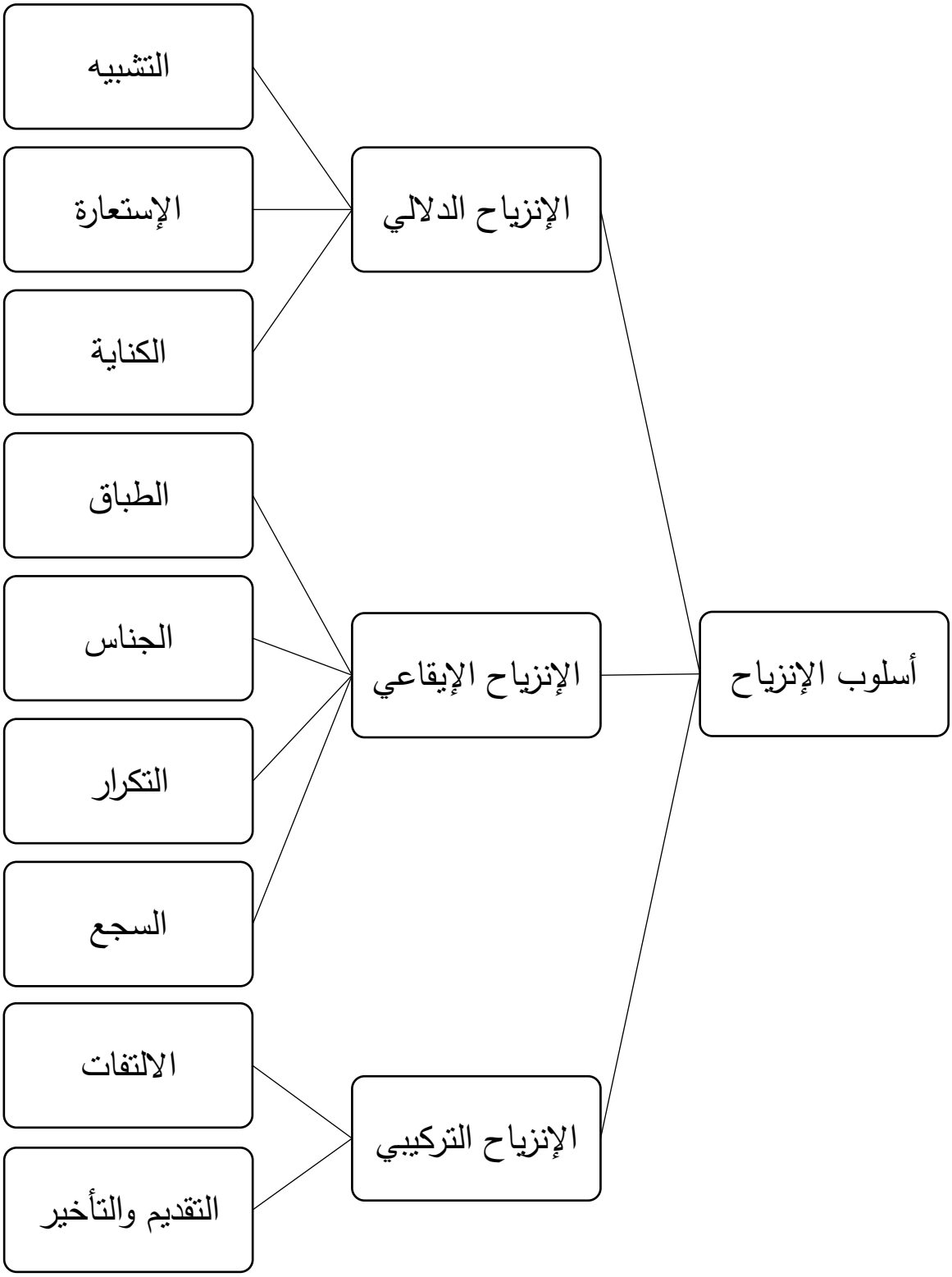
- **المثال الثاني:** <<الغليون انطفأ، نفذ تبغه>>[1]

في هذا المثال نلاحظ تقديم وتأخير وهذا التقديم يمس الفاعل (الغليون) على الفعل (انطفأ) فالكاتب يخبرنا على نفاذ الغليون وانطفاءه واحساسه بالراحة والخفة بعد تناوله هذه السيجارة العجيبة.

نستنتج من كل الأمثلة المقدمة والمستخرجة من هذه الرواية أن التقديم والتأخير من الظواهر الأبرز في المستوى التركيبي إذ تلاعب الكاتب في تحويل الأفعال والأسماء وتحريكها من أماكنها ولكن لهذا التحويل والتقديم والتأخير عامل آخر لها أسبابها وأثارها المترتبة عنها وقد لجأ الكاتب في ذلك من أجل تقوية المعنى لأنه يجوز له مالا يجوز لغيره ولهذا وجدنا هذا النمط موجود ومنزاح في رواية **"الساق فوق الساق"** على الرغم من قلة وجوده لأن الكاتب كان في مقام السرد وكذا استعماله للغة بسيطة بعيدة عن التصوير والمجاز وطبعا هذا الخرق من تقديم وتأخير لم يكن له أي جانب سلبي يخل بالمعنى بل إن هذا النمط من الإنزياح التركيبي أضاف خصائص على التعبير لأن الغاية منه في معظم الأحيان تكون فنيّة جماليّة.

سنقدم مخطط يمثل أبرز الإنزياحات الموجودة والمقدمة في رواية **"الساق فوق الساق"** أمين الزاوي:

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص203.


أسلوب الإنزياح
الإنزياح الدلالي
الإنزياح الإيقاعي
الإنزياح التركيبي
التشبيه
الإستعارة
الكناية
الطباق
الجناس
التكرار
السجع
الالتفات
التقديم والتأخير

خاتمة

خاتمة:

بعد خوضنا رحلة شاقة وشيقة في هذا البحث توصلنا إلى جملة من النتائج التي سنسردها على شكل نقاط وهي:

- تجسد الانزياح الدلالي في الرواية من خلال الإستعارة والتي كانت حاضرة بقوة والتشبيه والكناية فولدت معاني جديدة ساهمت في تشكيل الصورة الشعرية لدى الروائي.
- كما تجسد الانزياح الصوتي عند الروائي من خلال اعتماده على تنوعات صوتيّة كالتكرار، الطّباق السّجع والجّناس وهي عناصر عبرت عن الحاح الروائي ووصف حالته النفسيّة.
- لعب التكرار دورا أساسيا في رواية أمين الزاوي إذ أسهم في الكشف عن الحالة النفسيّة للروائي وتحقيق ايقاع داخل النص فهو بمثابة مرآة عاكسة لما يدور في ذات الروائي إذ أنه قد ظهر عبر عدة مستويات أهمها: تكرار الضمير الكلمة، الجملة العبارة وهنالك أيضا تكرار الشخصيات التي كانت حاضرة بقوة.
- يعتبر الطّباق والسّجع والجّناس من العناصر الايقاعيّة التي اضافت للرواية حسّا موسيقيا بجذب أذن السامع كما زاد في التعابير قوة وتأثيرا ووضوحا.
- تجلى الانزياح التركيبي في رواية "الساق فوق الساق" من خلال الالتفات والتقديم والتأخير وهذا الأخير لم يكن حاضرا بكثرة في روايته فقد قل استعمال الروائي لهذا العنصر لأن الروائي كان في مقام السرد كما أن لغته كانت بسيطة وواضحة لا تحتاج إلى تقديم وتأخير.
- اعتمد الكاتب على اسلوب الالتفات الذي ميز لغة الكاتب بعدوله من صيغة إلى أخرى، ومن زمن إلى زمن ليكشف لنا عن قدرته في تجاوز الأحداث.

خاتمة

- جاءت الشعرية مزدانة بعدة عناصر عدة جعلت من اللغة العادية لغة ابداعيّة راقية معطرة في أوراق الرواية، فبها تحققت الجمالية في الرواية عبر تداخل البيان، البديع، والإيقاع، والانزياح فبهذه العناصر صنعت للرواية شعريتها الخاصة.
- ومنه كانت هذه العناصر من أهم النتائج التي توصلت إليها في دراستنا للشعرية، وقد سعينا جاهدين إلى اتمام هذه الدراسة والإحاطة بها من كل جانب، ويبقى أبواب هذه الدراسة مفتوحا أمام كل من أثارت اتمامه هذه الظاهرة، لأنه مجال واسع وقابل لإضافات تخدم اللغة.

ملحق

التعريف بـ أمين الزاوي:

أمين الزاوي من مواليد 25 نوفمبر 1956 ببلدة مسيردة بولاية تلمسان، حيث تلقى دروسه الإبتدائية، قبل أن يزاول دراسته بثانوية الشهيد الدكتور بن زرجب بقلب مدينة تلمسان، ثم ينتقل إلى جامعة وهران ليتحصل على شهادة الليسانس من معهد اللغة والأدب العربي، مما أهله وساعده للإلتحاق بجامعة دمشق لينال شهادة الدكتوراه في الأدب عن أطروحته حول موضوع: «صورة المثقف في رواية المغرب العربي.

تولى الأستاذ الزاوي عدة مناصب، من أستاذ الأدب المغاربي و الترجمة بكلية الآداب بجامعة وهران، ثم مدير قصر الثقافة بوهران، ليتوج مديرا عاما للمكتبة الوطنية،ويشتغل حاليا أستاذا بجامعة الجزائر المركزية في مادة الأدب المقارن، كما يشرف على مجموعة من طلبة الماجستير و الدكتوراه.

هو كاتب روائي، له عدة مؤلفات في القصة والرواية من أبرزها: و يجيء الموج إمتدادا، كيف عبر طائر فينيقس البحر المتوسط، التراس، صهيل الجسد، السماء الثامنة، الرعشة، رائحة الأنثى، يصحو الحرير،وليمة الأكاذيب،شارع إبليس، حادي التيوس أو فتنة النفوس.. و له روايات أخرى كتبها أصلا باللغة الفرنسية من أهمها: إغفاءة ميموزا، الخضوع، الغزوة، حرس النساء، ناس العطور، ثقافة الدم (دراسة)، غرفة العذراء المدنسة، يهودي تمنطيط الأخير [1].

[1] https://www.abjjad.com/author/2243624960/امين-الزاوي/books

ملخص الرواية:

"الساق فوق الساق" رواية جزائرية تدور أحداثها حول عائلة تعيش في قرية اسمها "قصر المورو" التي سميت على جدهم الأول، كانت عائلة يسودها الحب إلا أنّ الحرب قد فرقهم وشتت جمعهم فأبطال الرواية هم الأخوان عبد النور وأدريس، والعمة ميمونة.

الأخوان هما شخصيتان مختلفتان فعبد النور هو الأخ الأكبر الهادئ والمجاهد المناضل الذي لم يتردد لحظة في التضحية بروحه فداء لوطنه، أما ادريس شخصية معاكسة تماما لشخصية أخيه فهو الملقب بالأمير الضاحك المرح الطفولي حتى بعد تعرضه لظروف قاسية وتهديده بالموت وتعرضه للشلل لم تتغير طباعه، فكان رجلا محبا للسفر وللنساء وكثير الحكايات، أما العمة ميمونة الأكثر شخصية بارزة في الرواية فهي المرأة الأرملة الجميلة المثيرة التي كان خلخالها لا يفارق قدميها حتى في لحظات تعاستها إلا أنّ القدر والحظّ العاثر لم يحالفاها فهي التي ظنت أنها تزوجت من رجل تقي حافظ للقرآن لتستفيق ذات صباح على وقع قتله من طرف الثوار لأنه كان عميلا لكن سرعان ما ستعادت عافيتها لتقع في حب شخص كان أهل القرية يظنونه مجنونا ويشبهونه بالنساء ليتركها في ليله عمرها وحيدة مصدومة واضعة ساقا فوق ساقا تنتظره آملة أن يعود إليها.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1- **المصادر:**

1- القرآن الكريم.

2- أمين زاوي، الساق فوق الساق، في ثبوت رؤية هلال العشاق، منشورات صفصاف، (ط1)، 2016.

2- **المراجع:**

1. ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، (وط)، 1869.
2. ابن منظور (أبو الفصل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، مج1، دار صادر بيروت لبنان، دار البيضاء، الجزائر، 1997.
3. ابو قاسم جار الله محمود بن عمر أحمد الزمخشري، اساس البلاغة، نح: محمد باسل عيون السّود، المجلد الثاني، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط2، 2010.
4. أحمد محمد ويس، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط1.
5. أمين أبو الليل، علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، (ط1)، 2008.
6. القاضي الجرجاني، التعريفات، تح: نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة، ط1، 2007.

7. الهاشمي، جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع)، تح محمد الونجي، مؤسسة المعارف، بيروت، ط4، 2008.

8. بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد والأفق النظرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع (ط1)،2008.

9. جلال الدين بن محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن أحمد بن محمد الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت (ط2)، 2010.

10. حسين ناظم، مفاهيم في الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، (ط و)، 1994.

11. حنى نصر الحي، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3.

12. خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح دراسة جمال العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، دار اليازوري، الطبعة الأولى، 2011.

13. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص دار الحكمة، (دط)، 2001.

14. شوقي ضيف، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية القاهرة، مصر، ط 4، 2004.

15. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، (ط1)، 1996.

16. عبد الرحمان سيبان، عبد الرحمن شهين وعبد الفلاح حجازي، المختار في الأدب والنصـــوص والبلاغـة، د ط، المعهد التربوي الوطني الجزائري، 1965، 1986.

17. عبد السـلام المسـدي، الأسـلوبية والأسـلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، (1977).

18. عبد العزيز عتيق، علم البديع في البلاغـة العربيـة، دار النهضـــة العربيـة، بيروت–لبنان.

19. عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب العرب، ت ح عبد الســلام محمد هارون، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، ط2، 1997.

20. عطية مختار، علم البيان والبلاغة والتشبيه في المعلقات السبع دراسة بلاغية، دار الوفاء للنشر والتوزيع، الإسكندرية، (د.ط)، 2004.

21. علي الجارم ومصـــطفى أمين، البلاغة الواضـــحة البيان، والمعاني والبديع، المكتبة العلمية بيروت، (ط1)،2002.

22. كمال ابو ديب، في الشعرية، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، لبنان، (ط1)، 1987.

23. محمود درابسـة، مفاهيم في الشـعرية، دراسـات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، (ط1)، 2010.

24. مشـري بن خليفة، الشـعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصـية، دار حامد للنشـر والتوزيع، (ط1)، 2011.

25. مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، (ط1)، 2010.

26. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار لتضامن بغداد، ط1، 1965.

27. نور الدين السد، الاسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دار هومة، الجزائر، (ط).

28. يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقان للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

29. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2008.

3-الأطروحات والرسائل الجامعية:

30. بلال سامي، حمود الفقهاء، سورة الواقعة، دراسة اسلوبية، قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص اللغة العربية، كلية الأدب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، 2012/2011م.

31. خالد كاظم حميدي الحمداوي، أساليب البديع في نهج البلاغة دراسة في الوظائف الدلالية والجمالية، أطروحة قدمها إلى مجلس كلية الآداب في جامعة الكوفة، جامعة الكوفة، 2011م.

32. محمد يزيد سالم، جهود الدارسين المحدثين في دراسة الجملة العربية مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب واللغة العربية تخصص اللسانيات واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014-2015م.

4- المجلات:

33. ســـفيان بوعنينيبة، الانزياح اللغوي عند ابن ســـينا وابن رشـــد، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد 11، 2015.

34. عبد الباســـط محمد الزيود، من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصـــيدة "الصقر" ادونيس، مجلة دمشق، المجلد 23، العدد الأول، 2007.

5-المواقع الإلكترونية:

35. http//elbassair.net/.

36. Https//:www.diwanalaradb.com.

الفهرس

فهرس الموضوعات:

الفصل الأول: مفاهيم نظرية

المقدمة ..... أ.

I. مفاهيم في الشعرية ..... 5.

1. مفهوم في الشعرية .....5.

2. الشعرية عند الغرب ..... 6.

3. الشعرية عند العرب ..... 19.

II. اشكالية المصطلح وتعدد ترجماته .....28.

III. علاقة الشعرية بالأسلوبية .....32.

IV. علاقة الشعرية بعلم الجمال ..... 33.

الفصل الثاني

I. شعرية الانزياح .....39.

1- مفهوم الانزياح .....39.

II. الانزياح الدلالي .....43.

أ. الاستعارة .....44.

ب. التشبيه .....54.

ج. الكناية .....64.

III. الانزياح الصوتي .....72.

أ. التكرار .....73.

ب. الطباق .....85.

ج.السجع .....89.

د. الجناس .....93.

IV. الانزياح التركيبي .....99.

أ. الالتفات .....99.

ب. التقديم والتأخير .....107.

الخاتمة .....113.

الملحق .....116.

قائمة المصادر والمراجع .....119.

الفهرس .....125.