الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

التشكيل اللّغوي في ديوان: " تغريبة جعفر الطيار" ليوسف وغليسي دراسة أسلوبية.

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: دراسات لغوية

التخصص: لسانيات عربية

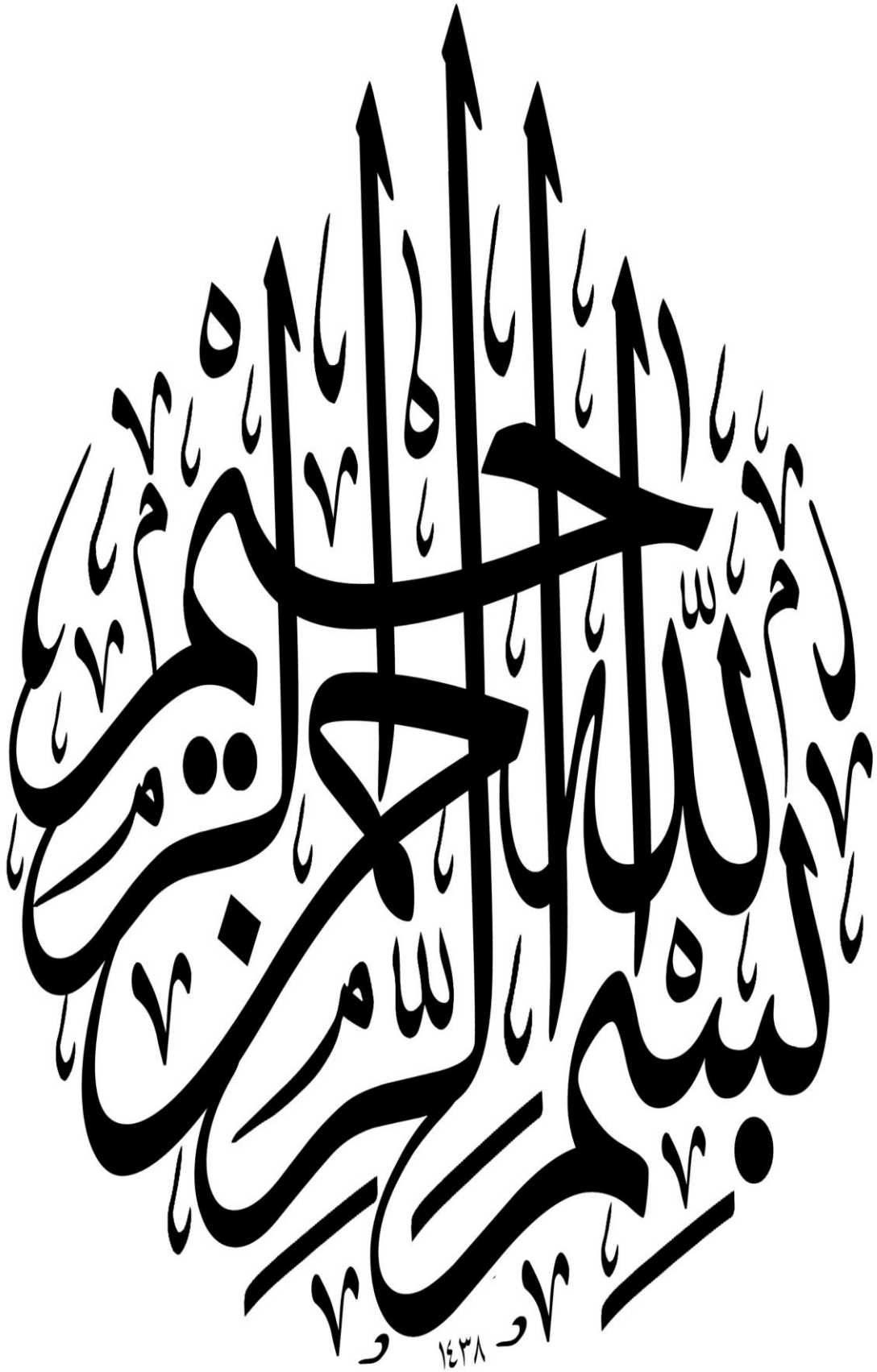
إعداد الطالبة
– خديجة لرقط

إشراف الدكتورة:
وسيلة مرباح

لجنة المناقشة

أعضاء اللجنة	الجامعة	الصفة
د. حنان بومالي	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة	رئيسا
د. وسيلة مرباح	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة	مشرفا ومقررا
د. جمال سفاري	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2019/2018


بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

شكر وتقدير

يقول الله عزّ وجل في محكم تنزيله : **«وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ۖ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ»** الآية7،إبراهيم.

فلا يسعني في هذا المقام إلّا أن أشكر الله و أحمده حمدا يضاهي عدد خلقه وسعة ملكه وزنة عرشه ومداد كلماته، الّذي أوصلني بفضله وعونه لإتمام هذا البحث وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله و أصحابه الطّيبين الطّاهرين.

كما أوجّه جزيل شكري وخالص امتناني وفائق احترامي وتقديري للدكتورة المشرفة وسيلة مرباح، الّتي كانت ساهرة على توجيهي طيلة مشوار إعداد هذا البحث غير باخلة علي بنصائحها لتقويم عملي وتسديده ليكون كما هو عليه الآن، وكافة أساتذة معهد اللّغة و الأدب العربي بالمركز الجامعي الّذين كانوا لنا شعلة مضيئة ومرجعا علميا ذاخرا، وكلّ من علّمني حرفا طيلة مشواري الدراسي.

كما أتقدم بالشكر الجزيل لكلّ من ساعدني و أمد لي يد العون من قريب أو من بعيد.

مقدمة

مقدّمة:

ترتبط اللّغة بالإنسان ارتباطا شديدا و ذلك منذ عصور قديمة، إذ كان يمرّر عبرها مقاصده باعتبارها الوجود الرّابط بين أمّة و أخرى، ومهما يكن من أمر تظل اللّغة و إشكالاتها مطلبا من مطالب الباحث اللّساني الّذي يبيّن مكانتها ويكشف أسرارها، فتجد النّصوص الأدبية متميزة بلغتها، و كل نص له بناؤه وتشكيله اللّغوي الخاص به، الّذي هو في أساسه إبداع للأديب أو الشّاعر، من خلال مجموعة من الظواهر الأسلوبية الّتي برزت بقوّة في الشعر المعاصر وتتمثل بعض هذه الظواهر في ظاهرة الانزياح، التناص، المفارقة و التكرار، والتي يوظفها الشاعر للتعبير عن أفكاره.

هذه الظّواهر تعد آليات لبناء الشعر العربي المعاصر، و تحتاج في صناعتها إلى مهارة لغوية، فلا تجد قصيدة في الشعر المعاصر إلّا واحتوت هذه الظواهر و اجتمعت داخلها مشكّلة لبناتها اللّغوية.

والشاعر الجزائري يوسف وغليسي واحد من أكثر الشعراء المعاصرين الّذين وظّفوا هذه الظواهر في شعرهم، فحاول التعبير عن أفكاره وآرائه، مستعينا ببعض الظواهر الأسلوبية التي تعد آليات البناء الأسلوبي في الخطاب الشعري، وقد كانت مدونته "تغريبة جعفر الطيار" موضوع بحثي هذا، الذّي حمل عنوان: "التشكيل اللّغوي في ديوان تغريبة جعفر الطيار" ليوسف وغليسي، والّذي اخترته لعوامل وأسباب عديدة ومختلفة، منها ما هو ذاتي و منها ما هو موضوعي، فمن الأولى أذكر الاستفزاز الذي شعرت به عند قراءتي الديوان وما يحمله من مواضيع، ومن الأخرى موضوع المدوّنة وما تحتويه من ظواهر أسلوبية و قضايا لغوية تغري تطلّع القارئ من أجل استقرائها و الوقوف عند حمولتها الجمالية و الدلالية.

وبذلك نكون أمام إشكالية مفادها كيف تمظهر التشكيل اللغوي في ديوان الشاعر؟، وكيف تجلت الجمالية في قصائده؟

وتجدر بي الإشارة إلى أهمّ الدراسات الّتي حظيت بها المدوّنة و الّتي منها:

دراسة محمد العربي الأسد، تحت عنوان بنيات الأسلوب في ديوان تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي، مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير بجامعة قاصدي مرباح ورقلة، الّتي نوقشت سنة 2010.

دراسة نجيب بوشارب، تحت عنوان البنية الصّوتية و الدلالية في ديوان تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي، وهي مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم اللّسان جامعة الحاج لخضر بسكرة. وهناك دراسات أخرى كانت هذه التغريبة موضوع لها، إلّا أنّها لم تشمل جميع جوانب تشكيلها اللّغوي، لهذا أهدف من وراء هذا البحث إلى كشف ذلك التشكيل والآليات الّتي استعملها الشاعر لذلك، وكذلك أردت تسليط الضّوء على نص جزائري معاصر و الالتفات إلى المكوّن البنائي فيه.

وهذه الدراسة تقتضي منّي الاعتماد على المنهج الأسلوبي كوسيلة للولوج إلى جزئيات المدوّنة، و الوقوف عند خصائصها الأسلوبية بطريقة موضوعية بعيدة عن الأحكام السّابقة، وذلك وفق خطة قسمت فيها البحث إلى: مقدمة وفصلين وخاتمة، فصل أوّل تحت عنوان "إضاءات نظرية في مفاهيم بعض الظواهر الأسلوبية"، قسّمته إلى أربع مباحث، تطرقت في كل مبحث إلى مفهوم ظاهرة أسلوبية عند الغرب وعند العرب، قديما و حديثا، وفصل ثاني و هو فصل تطبيقي حمل عنوان " التشكيل اللّغوي في ديوان تغريبة جعفر الطيار"، قسّمته إلى خمسة مباحث، قمت خلالها بالكشف عن الظواهر الأسلوبية في التغريبة، وكيف وظّفها الشاعر ودلالة ذلك التوظيف.

أمّا الخاتمة فكانت عرض موجز لأهمّ النتائج الّتي توصّلت إليها في هذه الدراسة.

وكأي بحث، لا يخلو بحثي هذا من بعض الصعوبات الّتي اعترضت سبيلي، والّتي تعلّقت أغلبها بقلة المراجع المتخصصة في هذا الميدان في مكتبة المركز الجامعي، وقد اعتمدت مجموعة من المراجع أهمها : اللّغة و المنطق بحث في المفارقات للدكتور حسان الباهي التناص و تداخل النصوص المفهوم و المنهج دراسة في شعر المتنبي للدكتور أحمد عدنان حمدي، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص للدكتور محمد مفتاح، دراسة في المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة للدكتور محمد العبد، وقضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة.

وفي الأخير أحمد الله عز وجل الّذي وفقني لإتمام هذا البحث، كما أنّه من الواجب التوجه بخالص الشكر و الامتنان إلى الدكتورة الفاضلة "وسيلة مرباح" على قبولها الإشراف على هذا البحث، كما أشكرها على توجيهاتها و ثقتها الكبيرة بقدراتي، و لا يفوتني في هذا المقام أن أتقدّم بجزيل شكري وعرفاني إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على تفضّلهم بقراءة هذا البحث وتقييمه، و إثرائه بملاحظاتهم وحتى انتقاداتهم، كما أشكر فضل كل من ساعدني على إنجاز هذا البحث مساعدة سواء كانت معنوية أو أكاديمية.

الفصل الأول: إضاءات نظرية في مفاهيم بعض الظواهر الأسلوبية

المبحث الأول: الانزياح

المبحث الثاني: التناص

المبحث الثالث: المفارقة

المبحث الرابع: التكرار

المبحث الأول: الانزياح:

أولا: الانزياح في اللّغة:

ورد في لسان العرب: « من نزح الشّيء ينزح نزحا ونزوحا: بعد، وشيء نزح ونزوح: نازح ونزح بفلان إذا بعد عن دياره غيبة، وأنشد الأصمعي:

ومن ينـزح به لابد يـوما يجــيء به نـعي أو بشير»[1]

وقد ورد في المعجم الوسيط:« نزح نزحا ونزوحا: بعد، يقال: نزحت الدار والبئر: قلّ ماؤها أو نفذ، ونزح بفلان، غاب عن بلاده غيبة بعيدة، أنزح الشّيء أبعده »[2]

من التّعريفين السّابقين للانزياح في اللّغة، نفهم أنه لا يخرج عن دلالة واحدة وهي : « البعد».

ثانيا : الانزياح في الاصطلاح:

أولا: عند الغرب :

قبل الولوج للحديث عن مفهوم الانزياح نشير أوّلا للمصطلحات الغربية الّتي تتقارب مع مصطلح الانزياح، وقد عدّها "عبد السّلام المسدّي" في كتابه "الأسلوبية و الأسلوب" إثني عشرة مصطلح، وقد صنّفها حسب مرجعيّتها الغربية كالآتي:[3]

---

[1]. أبو الفضل جمال الدين ابن المنظور : لسان العرب، ط1،دار الصبح، لبنان، اديوسوفت، الدار البيضاء، مادة "نزح"، ص98/97.

[2]. مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط : مادة نزح، ص 913.

3. عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ط5،دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان ، ص 101/100.

المصطلح المعرّب	أصله الغربي	صاحبه
الانزياح	L’écart	فاليري
التجاوز	Le bus	فاليري
الانحراف	La diviation	سبيثزر
الاختلال	La distorition	والاك/فاران
الإطاحة	La subraction	بايتار
المخالفة	L’infraction	تيري
الشناعة	Le scandale	بارت
الانتهاك	Le viol	كوهن
خرق السنن	La violation des normes	تودوروف
اللّحن	L’incorsection	تودوروف
العصيان	La transgression	آراجون
التحريف	L’altération	جماعة مو

الملاحظ من الجدول أعلاه أن كل واحد من هؤلاء أتى بمصطلح مختلف عما جاء به الآخر، إذ يصطلح كل واحد منهم المصطلح الذي يراه أكثر مناسبة، وعلى الرغم من هذا الاختلاف المصطلحي لهذا المفهوم تبقى كلّها مصطلحات تشكل عائلة لمصطلح الانزياح وبتقصي بعض المفاهيم المختلفة لهذا المصطلح في التّنظير النقدي نجد أنّ هنالك اتفاق عام بين مفاهيمها، إذ أنّ جميعها تصب في معنى واحد وهو: انحراف الكلام عن مستواه التّواصلي العادي، و الانتقال به إلى المستوى الثاني للّغة، و هو مستوى الإبداع، هذا المستوى الّذي يشكل ظاهرة الانزياح بمختلف مصطلحاتها المتعددة.

يعد "جون كوهن" (Jean Cohen) من الرّواد الّذين تناولوا ظاهرة الانزياح وقالوا فيه الكثير، من خلال كتابه الموسوم : "بنية اللغة الشعرية"، والّذي يرى فيه أنّ الانزياح خطأ مراد و مقصود، ويعتبر الشّعر انزياحا، كما يعد الأسلوب انزياحا أيضا،يقول : «صحيح أنّ الأسلوب اعتبر في غالب الأحيان انزياحا فرديا، أي طريقة في الكتابة خاصة بواحد من الأدباء»[4]، فهو بذلك جعل من الأسلوبية علما خاصا بالانزياح، وقد ذهب المذهب نفسه فاليري (Valérie)حيث يقول : « إن الأسلوب في جوهره انحراف عن قاعدة ما»[5]، أي أن الانزياح عند كوهن وفاليري متعلق بالأسوب من خلال ابتعاد صاحبه عن القواعد المتعارف عليه في اللغة

وتظهر العلاقة بين الانزياح و القاعدة في قول كوهن (Jean Cohen): « لا بد قبل أن نعرف التجاوزات أن تكون لدينا القدرة على تجسيدها باعتبارها مجاوزات، وهذا لا يمكن أن يتم إلّا من خلال المقارنة مع المستوى العادي»[6] .

يمكن القول أنّ كوهن (Jean Cohen) يعتبر كلّ تجاوز انزياحا، فما يخرج عن القاعدة ويبتعد عنها يعدّ انزياح، الّذي يمثل كذلك مخالفة للمستوى العادي المتعارف عليه في اللّغة.
أمّا "تودوروف" (Todorov) فيشكل الانزياح عنده ركيزة أساسية لتحديد الأسلوب، و قد عرّفه بأنّه: «لحن مبرّر»[7]، أي أنه خطأ له تبريره وأسبابه، أي أنه مقصود.

من خلال ما سبق من الآراء نخلص إلى أنّ النّص الأدبي يكون منزاحا عن المستوى العادي للكلام، أو النمط المألوف منه، فيه مخالفة للقاعدة التي تتم بواسطتها الكتابة، فالانزياح عند النقاد الغربيين هو ظواهر لغوية خارجة عن هذه القاعدة، وقد لاحظنا أنّ مصطلحات الانزياح بالرّغم من تعدّدها تدور حول مفهوم واحد.

ثانيا: عند العرب:

---

[4]. جون كوهن : بنية اللّغة الشعرية،ط1، ترجمة محمد الولي محمد العمري، دار توبقال للنشر، 1986، ص15.

[5]. صلاح فضل : علم الأسلوب، ط1، دار الشروق، القاهرة ، 1968، ص6.

[6]. جون كوين: النظرية الشعرية . بناء لغة الشعر اللّغة العليا، تر : أحمد درويش، دار غريب، ص36.

[7]. نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 1997، ص209.

يستدعي الحديث عن الانزياح استدعاء مصطلحات حملت دلالات تجسد هذه الظاهرة بمعناها الواسع، ومن أبرز هذه المصطلحات نجد مصطلح "العدول"، وهو المصطلح الأكثر تداولا عند علماء العربيّة بشكل عام، وعند البلاغيين القدامى بشكل خاص، وقد ورد استعمال هذا المصطلح بمعنى التوسع و الاتساع و الخروج عن الأنماط الكلامية المحدّدة و المألوفة، ومن بين من تحدّثوا عن هذا المصطلح وتبنوه "ابن جني".

هذه الظّاهرة الّتي « جاءت لإخراج اللّغة من دائرة المعاني المعجمية الضيّقة و المعيارية المحدّدة، إلى دائرة النّشاط الإنساني الحي »[8]والّتي ترتبط بالإبداع الإنساني، حيث أدرك البلاغيّون و النّقاد العرب القدامى فنية هذا الإبداع و حدّدوا بذلك مستويين في اللّغة، عبّر عنها محمّد عبد المطلب في كتابه البلاغة و الأسلوبيّة قائلا: « فالأوّل : مستواها المثالي في الأداء العادي، و الثّاني : مستواها الإبداعي الّذي يعتمد على اختراق هذه المثالية و انتهاكها»[9] .

لقد عرف العرب الانزياح في ظل المعنى المفهومي للعدول و التوسع و الاتساع، فمن القدامى أذكر: عبد القاهر الجرجاني الّذي يقول في كتابه "دلائل الإعجاز" : « الكلام ضربان ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده، و ضرب أنت لا تصل إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده، ولكن بدلالة اللّفظ على معناه الّذي يقتضيه موضوعه في اللّغة، لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض،و مدار هذا الأمر على الكناية و الاستعارة والتمثيل»[10]، أي أنّ الكلمات والألفاظ الّتي تستوعب الاستعارة أو الكناية؛ تبتعد كلّ البعد عن معناها الأصلي الظاهر؛ فهو يعدّ كلا من الاستعارة و الكناية و التمثيل انزياحا أسلوبيا.

لقد اتجه علماء العربيّة إلى الاهتمام بجمالية التّعبير الفني، واعتبروا اللّغة شكلا فنيّا للأدب ووسيلة و أداة له، وقد اتجه النحاة إلى رعاية الأداء المثالي،في حين اتّجه البلاغيون اتجاه آخر يقوم على انتهاك هذه المثالية و العدول عنها.

---

[8]. يوسف أبو عدوس : الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ط1، دار المسيرة للنشر و التوزيع، ص184.

[9]. محمد عبد المطلب : البلاغة الأسلوبية، ط1، الشركة العلمية للنشر و التوزيع، لونجمان، 1994، ص279.

[10]. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز في علم المعاني، دار المعرفة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 1987، ص 200.

يعرّف "نور الدّين السّد" الانزياح فيقول : « الانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرّف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته »[11] .

ثمّ يتابع كلامه في السّياق ذاته فيقول: « و الالتقاء الكامن بين علم الأسلوب و الانزياح هو كون هذا الأخير يعني انتقال اللّغة من مستواها العادي إلى مستواها الإبداعي، حيث تحيد عن سنن القاعدة العامة و تتجاوزها، فبدلا من أن يكون لكلّ دال مدلول، تتعدى مدلولات الدال الواحد، وهذا ما عبّر عنه الأسلوبيون بالانزياح»[12] .

فالانزياح عند "نور الّدين السّد" انحراف و خرق للمألوف، يحدث على المستوى اللّغوي وهو كسر للنّظام العادي فيكوّن بذلك إبداعا في الكلام وفي الأسلوب، حتى أنّه اعتبر الانزياح هو الأسلوب ذاته وقد تبنى هذه الرؤية غيره كثير من الدارسين.

ومن المحدثين أيضا نذكر "يمنى العيد" الّتي تعرّف الانزياح على أنّه :« انحراف باتجاه الاختلاف، مثلا تنحرف الإشارة التّعبيرية على اختلاف أجناسها عند الموجودات أو الوقائع الّتي تعبّر عنها و إن كانت تبقى تحيل عنها»[13].

وقد وضّح "منذر عياشي" مفهوم الانزياح من خلال توضيح العلاقة بين اللّغة المعيار وأسلوب الانزياح يقول :« ثمّة معيار يحدّده الاستعمال الفعلي للّغة، ذلك لأنّ اللّغة نظام، و أنّ تقيّد الأداء بهذا النّظام هو الّذي يجعل النّظام معياريا،... أمّا الانزياح فيظهر إزاء هذا على نوعين : إنّه إمّا خروج عن الاستعمال المألوف للّغة، و إمّا خروج عن النّظام اللّغوي نفسه ».[14]

وهذا يدفعنا للقول أنّ الانزياح انحراف، وهو كسر للمعيار، وخروج عن القاعدة الّتي اعتادها و تعارف عليها مستعملي هذه اللّغة، حينها تتحوّل اللّغة من كونها نظام إلى أداء فني.
وهو عند صلاح فضل «انتقال مفاجئ للمعنى ».[15]

---

[11]. نور الدين السد : مرجع سابق ،ص 179.

[12]. نور الدين السد ، مرجع سابق : ص 179.

[13]. يوسف أبو العدوس : مرجع سابق، ص 181.

[14]. المرجع نفسه ص 180.

[15]. المرجع نفسه ، ص ن.

وخلاصة القول : إنّ ظاهرة الانزياح في الأدب ليست غريبة عن الأسلوب العربي، إذ عرفها العرب القدامى من نقاد و فلاسفة تحت مصطلحات مغايرة و الّتي يعدّ مصطلح العدول أشهرها وأكثرها انتشارا واستعمالا، غير أنّ الأسلوبيين المحدثين جعلوا الانزياح خروجا عن المألوف.

نتيجة لما قد جاء في هذا الصّدد، يمكن القول: إنّ الانزياح قد أخرج اللّغة من مجالها المعياري الضيّق إلى مجال أوسع و أرحب، فهو أداة لغوية أسلوبية، بواسطته يتّصل الأديب بقارئه فيجذب انتباهه و يشدّ فكره، ذلك لما يضفيه على النّص من جمالية و إثارة و تشويق، لا يدرك لذة ذلك كلّه إلّا ذوي الاختصاص وهذا ما جعل أسلوب الانزياح أحد أهمّ مؤشرات فنية النّص الأدبي.

المبحث الثاني: التّناص :

أوّلا : التّناص في اللّغة:

يقول "عبد الفتاح داود كاك" في كتابه التّناص :«لم تتناول المعاجم العربية مفهوم التّناص كمصطلح نقدي له أصوله و مدلوله المرتبط بالأدب و النّقد، و لعل إسناد الحديث و رفعه إلى فلان، هو من أقرب المعاني الواردة لمفهوم التّناص، حيث أنّ النّص هو المجال المستهدف في التّناص و علاقته بالنّصوص الأخرى».[16]

فهذا المصطلح كمادة لغوية لم تذكره المعاجم العربيّة القديمة، إلّا في " تناصّ القوم " عند اجتماعهم، أي ازدحموا، والتّناص لغة من نصّ، نصّ الشّيء رفعه و أظهره و فلان نصّ : استقصى مسألته عن الشّيء حتى استخرج ما عنده.[17]

يقول في ذلك إبراهيم عبد الفتّاح رمضان : « التّناص تفاعل من نصص، و التّناص مرتبط بالنّص من حيث الاشتقاق و الّذي سنذكر تعريفه لاحقا، و قد وردت كلمة التّناص في المراجع القديمة بمعنى الاتّصال، و بمعنى الازدحام، وبمعنى الظهور و البروز، و بمعنى الجمع والتراكم، و بمعنى الاستقصاء، وبمعنى التحريك و الخلخلة...الخ»[18]

ثانيا : التّناص في الاصطلاح :

أولا: عند الغرب:

تعتبر آراء باختين (Bakhtine)إرهاصات أولى لظهور التّناص، حيث جاءت آراؤه عن الحوارية في النّص الأدبي و التداخل بينه و بين نصوص أخرى، وذلك كرد فعل على من قالوا بانغلاق النّص، فقد قام بقلب العبارة المشهورة " الأسلوب هو الرّجل" إلى " الأسلوب هما

---

[16]. داود كاك عبد الفتاح، التناص : دراسة نقدية في التأصل لنشأة المصطلح و مقاربته ببعض القضايا النقدية القديمة، "دراسة وضعية تحليلة" ، 2015، ص 154.

[17]. أحمد رضا : معجم متن اللّغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1980 م، ص 472.

[18]. ابراهيم عبد الفتاح رمضان : التناص في الثقافة العربية المعاصرة، دراسة تأصيلية في بيبليوغرافيا المصطلح، **مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الاسلامية و العربية**، ع5، نوفمبر 2013، ص152.

رجلان"، و ذلك بقوله: « الأسلوب هو الرّجل، ولكن باستطاعتنا القول : إنّ الأسلوب هما الرّجلان،على الأقلّ أو بدقّة أكثر»[19]، ليؤكّد بذلك على الطّابع الحواري بين النّصوص، وعلاقة النّص بغيره من النّصوص المعاصرة و السّابقة، إذ يرى أنّ أي عمل أدبي لابدّ أن يتوفر على علاقة حوارية مع غيره من النّصوص : « فمفهوم التّناص ظهر بصورته الأولية في كتابات باختين (Bakhtine) دون تحديد دقيق له ؛ إذ تحدّث عن تداخل السياقات وعن المبدأ الحواري ليدل على وجود ترابط بين نص و آخر يكوّنان معا نصا جديدا يحمل دلالات جديدة، حيث اعتبر باختين العلاقات جميعها الّتي تربط تعبيرا بآخر علاقة تناص»[20].

وبذلك يكون قد مهّد لظهور هذا المصطلح، ثم جاءت "جوليا كريسطيفا"(Julia kristeva) الّتي يجمع الدّارسون على أنّها صاحبة الفضل في ظهور المصطلح، وهذا من خلال أبحاثها الّتي نشرت في مجلتي "تيل كيل" و"كرتيك"عام 1967، حيث تنظر للتّناص على أنّه :« تداخل نصي قائم على التفاعل بين نص سابق و نص لاحق»[21]، و تعرّفه أيضا أنّه :«تلاقي نصوص تقرأ نص آخر و كلّ نص هو عبارة عن فسيفساء من الإقتباسات، و كلّ نص هو تشرّب و تحويل لنصوص أخرى»[22]، ومعنى هذا أن التناص عند كريسطيفا يحدث عند التقاء نصوص مع بعضها البعض.

كما تعرّفه: « هو التّفاعل النّصي داخل النّص الواحد، و هو الدّليل على الكيفية الّتي يقوم بها النّص بقراءة التّاريخ و الاندماج فيه »[23]، فالنص الواحد هو في حقيقته تفاعل بين مجموعة من النصوص الغائبة.

من هنا كان التّناص عند كريسطيفا(Julia kristeva)انصهار ضمني لنصوص أخرى داخل نص واحد وهو بذلك تفاعل مجموعة من النّصوص السّابقة أو المعاصرة لنص أصلي

---

[19]. تودوروف . ميخائيل باختين : المبدأ الحواري، تر : فخري صلاح، المؤسسة العربية للنشر و التوزيع، عمان، ص124.

[20]. تودوروف –ميخائيل باختين : المرجع نفسه، ص124.

[21]. جوليا كريستيفا :علم النص، ط2،تر: فريد الزاهي ،دار توبقال ،الدار البيضاء ، 1997، ص 22/21.

[22]. محمد عزام : النص الغائب تجليات في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2001، ص 30.

[23]. منير سلطان : التضمين و التناص في وصف رسالة الغفران، دط، العالم الآخر نموذجا، د ت، ص 113.

ولا يكون أخذ هذه النّصوص كما هي، وإنّما يخضع دون وعي لمجموعة من العمليات داخل ما يعرف بالإبداع، والتّناص عندها يندرج في إشكالية الإنتاجية النّصية.

كما أسهم "رولان بارت"(Roland Parthes) في تطوير مصطلح التّناص، وكشف خباياه حيث يرى «أنّ كل نص هو نسيج من الاقتباسات و المرجعيات و الأصداء، و هذه لغات ثقافية قديمة وحديثة ، فكل نص هو تناص مع آخر، فالبحث عن مصادر النّص أو مصادر تأثره هي محاولة لتحقيق أسطورة بنوّة النّص»[24] .

إلى جانب هؤلاء نجد "ميشال فوكو"(Michel Foucault) الّذي « يعتبر التّناص وجود تعبير لا يفترض تعبير آخر، ولا وجود لما يتولّد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع للوظائف والأدوار»[25]، ومن هنا تظهر أهمية التداخل و التفاعل بين نص و آخر، ليحصل ترابط بين نص جديد ونص قديم، وهكذا يظل النّص محكوما بالتداخل والتفاعل مع النّصوص السّابقة، من خلال ورود أحداثها في خصائصه و ارتباطها ببنائه.

ثانيا: عند العرب:

يعدّ مصطلح الّتناص من المصطلحات النّقدية الّتي وفدت إلى ثقافتنا العربيّة، و الّتي احتضنها النّقد العربيّ بشيء من الاختلاف المفهومي والمصطلحي، لا يمكن أن ننفي معرفة تراثنا العربيّ القديم به ، وذلك لوجود عدة اشارات قديمة قدم الشّعر، و سنعرض بعضا منها لاحقا، و بما أنّ مفتاح كل علم مصطلحاته جدير بنا تحديد مصطلح التّناص، ، يتضح لنا من هذا القول مدى ارتباط التّناص بالنّص، ما يدفعنا لتحديد مدلول النّص.

فالنّص لغة :«النّص : رفعك الحديث، نصّ الحديث ينصّه نصّا، رفعه، و كل ما أظهر فقد نصّ، وكذلك نصصته إليه، ونصّت الظبية جيدها، رفعتها»[26]، فالنّص في لسان العرب يحمل دلالة الرّفع، أمّا تعريفه الاصطلاحي فيعرفه محمّد مفتاح :« كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معيّنين، لا يعيد نفسه إعادة مطلقة، مثله في ذلك الحدث التاريخي »[27] . ويضيف

---

[24]. نقلا عن أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمان للدراسات و النشر، الأردن،2000، ص21.

[25]. المرجع نفسه ص 10.

[26]. ابن منظور: مرجع سابق، مادة نصص، ص 154.

[27]. محمد مفتاح : استراتيجية التناص، ط1، الدار البيضاء، المغرب، ص120.

قائلا :«فالنّص إذن مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة »[28] ، إنّه ينظر للنّص على أنّه حدث شبيه لدرجة ما بالحدث التاريخي الذي لا يعاد و لا يتكرّر ؛ فهو هنا يؤكّد على خصوصية النّص الأدبي و تفرده بمميزاته، كما يرى أنّه يحتوي وظائف متعددة، و التي يقصد بها الوظيفة التّواصلية و التّفاعلية و التّوالدية إضافة إلى سمة الانغلاق؛ فهو تواصلي لأنه يوصل الأفكار و المعلومات و ينقل المعارف و التجارب، وتفاعلي لأنه يقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع، يتميز بالانغلاق من ناحية أن له بداية و نهاية من حيث الكتابة، و توالدي كونه حدث لغوي لم يوجد من فراغ، وإنما تولّد من رحم أحداث تاريخية و نفسية و لغوية، والّذي بدوره تتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له.

أمّا "عبد الملك مرتاض" في كتابه : " نظرية النّص الأدبي" فيعرّف النّص بمجموعة تعريفات منها:« النّص حوارية النّصوص، و حوارية النّصوص ليست إلّا تناص النّصوص»[29]. يمكن القول إنّ النّص عند عبد الملك مرتاض ما هو إلا التقاء و تحاور للنّصوص مع بعضها بعض ؛ فنص يحاور نصا آخر ينتج نصا جديدا، و النّصوص المتحاورة في اصلها نصوص ولّدها و أنتجها التحاور، فهو هنا يؤكّد على الطبيعة التّوالدية للنّصوص الأدبية.

لم يعرف العرب مصطلح التّناص أو لفظه ،وإنّما كانت لديهم مجموعة من المصطلحات تشكّل مقاربات حامت في مفهوم التّناص، فقد عرفوا التّناص كمفهوم ومعنى وليس كمصطلح مستعملين تسميات عدة أشار إليها محمد عزّام في كتابه " النّص الغائب " فقال :«وقد وردت في تراثنا النّقدي مصطلحات عديدة تقارب مصطلح التّناص، في الحقل البلاغي كالتضمين والتلميح و الإشارة و الاقتباس ...الخ، وفي الميدان النّقدي كالمناقضات، السرقات والمعارضات...، وكلّها تقترب قليلا أو كثيرا من مفهوم التّناص»[30] .

وقد تحدث عن هذه القضيّة كثير من النقاد و البلاغيين، وفصلوا فيها تفصيلا، منهم عبد العزيز الجرجاني الّذي تحدّث عن قضية السّرقات وممّا قاله نذكر : «قد يتفاضل متنازعوا هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة من الشّعر، فتشترك الجماعة في الشّيء المتداول

---

[28]. المرجع نفسه، ص ن.

[29]. عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي، ط1، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، ص4.

[30]. محمد عزّام : مرجع سابق، ص42.

وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع »[31] .

والمتمعّن في هذا القول يدرك مدى تقارب السّرقات الشّعرية مع مفهوم التّناص؛ ففي كليهما يأخذ الكاتب شيء من عمل أو أدب كاتب و أديب آخر، وقد كان لذلك فضل كبير حيث استطاع من خلاله العرب القدامى الحفاظ على موروثهم الشعري و بذلك استفاد لاحقهم من سابقهم، و يعدّ ذلك أكبر دليل على تفطّن العرب و تنبّههم لظاهرة التّداخل النّصي.

أمّا المحدثين فقد تشبعوا بالنّظرية الغربية، و اجتهدوا في هذه المسألة، متبنّين في ذلك مصطلح التّناص، وقد أشار عبد الملك مرتاض إلى الجهود المبذولة من طرف بعض النقاد المحدثين فقال :«... من حق النقاد العرب الجدد علينا في هذا الفصل الطويل أن نشير إلى الجهود الّتي بذلوها حول بلورة هذه المسألة و تأسيسها، وتذليل مفهومها وبسط إجراءاتها في النقد العربي المعاصر إلى درجة أنّهم تناسوا السّرقات الأدبية (المفهوم القديم)، ولهجوا بذكر التّناص وحده، و الحق أنّ عددهم قد يكون كثيرا نسبيا..» [32]

فالمحدثين من العرب قد تبنوا النّظرية الغربية القائلة بمصطلح التّناص، مستغنين عن السّرقات الأدبية الّتي عرفت في تراثنا العربي الأصيل رغم معرفتهم الواسعة بها، وهذا ما يحيل إليه لفظ "تناسوا" في القول أعلاه، وقد تحدث مرتاض أيضا عن صعوبة تحديد تاريخ دقيق لظهور المصطلح في البلاد العربية يقول : «فمن عالج المسألة التّناصية بوعي معرفي نذكر إذن : صبري حافظ و يبدوا أنه كان من أوائل النقاد العرب الّذين اصطنعوا هذا المصطلح بما هو جار عليه الآن، ثم محمّد مفتاح الذي كتب عن هذا المصطلح عام 1985 زهاء خمس عشرة صفحة،... ثم عبد الله محمّد الغدامي، وبشير القمري و سامي سويدان، وعبد الله الملك مرتاض... ثم ظهر فريق بعد هؤلاء ممّن أفاضوا في هذه المسألة الّتي أمست من المفاهيم المبتدلة في النقد الجديد »[33]

---

[31]. عبد العزيزالجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه، مطبعة العرفان، صيدا، ص 186.

[32]. عبد الملك مرتاض : مرجع سابق، ص 255.

[33]. عبد الملك مرتاض: مرجع نفسه، ص 256.

وهذا "بشير القمري" يقول في التّناص :« أنّ التّناص عمل تحويل وتشرّب لعدة نصوص يقوم به نص مركزي يحتفظ بمركز الصّدارة في المعنى»[34] .

أمّا "محمّد مفتاح" فيعرّفه بقوله : «تعالق نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة »[35] فالتّناص عنده لا يخرج عن حلقة الترابط والتعالق بين نصوص قديمة و أخرى حديثة، وذلك بطرق مختلفة، كما يقول أيضا : «فالتّناص إذن للشاعر بمثابة الهواء و الماء، و الزّمان والمكان للإنسان، فلا حياة له دونهما، ولا عيشة له خارجها»[36] . وهذا تأكيد منه على أهمية التّناص في الأعمال الأدبية، كونه ضرورة و إلزام لا مفر منه و لا مناص.

كما عبّر "أحمد عدنان حمدي" عن مفهومه للتّناص فقال : «ومفهومي للتناص : هو نوع من العلاقة بين نص أدبي لاحق ينتمي لمفهومه، ونصوص سابقة أو معاصرة له، سواء أكانت هذه العلاقة ظاهرة أم خفية، خارجية أم داخلية، جزئية أم كلية، معتمدة على مبدإ النفي أو التضافر و الحوار».[37]

فالتّناص إذن هو تمازج بين نص غائب ونص حاضر، ونتيجة لهذا التمازج يولد نص إبداعي جديد، و هو ما يؤكّد استحالة وجود تناص ما لم يكن هناك أكثر من نص والعكس صحيح، فهي علاقة ترتبط عبرها النصوص بأشكال وكيفيات مختلفة، قد تكون ظاهرة أو خفية داخليا أو خارجيا، بشكل كلي أو جزئي.

بهذا يمكن القول أنّ التّناص عند العرب لم يعرف كمصطلح، وإنّما عرف كمفهوم فقط. وهذا تحديدا عند القدامى، أمّا المحدثين فقد تبنوا هذه الظاهرة واستعملوا مصطلح التّناص متأثرين في ذلك بالدراسة الغربية وجهود الغربيين المقدّمة في هذا الميدان، مرجعين الفضل في ذلك للغربيين بالرغم من معرفة مسبقة للعرب القدامى بهذه الظاهرة و تجليها في أشعارهم وخطاباتهم الأدبية.

---

[34]. بشير القمري : شعرية النص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليات، ط1،شركة البيادر للدشر و التوزيع، 1991، ص 70.

[35]. محمد مفتاح : مرجع سابق، ص 125.

[36]المرجع نفسه : ص 121.

[37]. أحمد عدنان حمدي : التناص و تداخل النصوص . مفهوم ومنهاج . دراسة في شعر المتنبي، ط1، دار المأمون، عمان، ص26.

المبحث الثالث: المفارقة

أوّلا: لغة

ورد في لسان العرب :«الفرق خلاف الجمع، فرقه يفرقه فرقا، وفرقه: وقيل فرق للصّلاح فرقا، وفرق للإفساد تفريقا، وانفرق الشّيء وتفرّق و افترق، وفارق الشّيء مفارقة وفراقا، باينه والاسم الفرقة، وتفارق القوم : فارق بعضهم بعضا، وفارق فلان امرأته مفارقة وفراقا : باينها »[38].

و ورد في أساس البلاغة للزّمخشري في مادة "فرق" : «بدا المشيب في مفرقته ومفرقه وفرقه، ورأيت وبيص الطّيب في مفارقهم، وفرقت الماشطة رأسها كذا فرقا، و رأس مفروق... وفرق لي الطريق فروقا وانفرق انفراقا، و إذا اتّجه لك طريقان فاستبان ما يجب سلوكه منهما وطريق أفرق : بيّن، ... ومن المجاز : وقفته إلى مفارق الحديث، أي على وجوهه الواضحة»[39].

يتبين لنا من التّعريفين السّابقين أنّ مدلول المفارقة يدور حول معنى البعد و الانفراق.

ثانيا : اصطلاحا:

أولا: عند الغرب:

يعدّ مصطلح المفارقة من المصطلحات الشائكة و الغامضة، وقد تعدّدت وجهات النظر حوله، واختلفت الآراء في تعريفه، ولعلّ هذا الاختلاف راجع إلى العمر الطويل لهذا المصطلح كونه يمتد إلى العصر اليوناني،و هذا أمر تحدّث عنه عمر باصلاح في كتابه "شعرية المفارقة"، و الّذي تحدّث عن بداية هذا المفهوم، فقال :« وردت كلمة آيرونيئيا عند أفلاطون في جمهوريته، وقد أطلقها على سقراط أحد ضحايا محاوراته، وكانت تعني : الأسلوب النائم الهادئ الذي يستخف بالناس، أي أنّ صاحب المفارقة سقراط(Socrates) يخادع و يراوغ بطريقة معيّنة في المحاورة، لاستدراج شخص ما حتى يصل إلى الاعتراف بجهله »[40]، يفهم

---

[38]. ابن منظور : مرجع سابق ،ص231 . 232.

[39]. جار الله أبي القاسم محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري : أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، تح : محمد باسل عيون السود، مادة فرق، ج2، ص20 21.

[40]. عمر باصلاح: شعرية المفارقة، قراءة في منجز البردوني الشعري . ط1،مؤسسة النشر و التوزيع، علامات، 2016، ص17.

من هذا القول أنّ المفارقة ليست ظاهرة جديدة بل هي ظاهرة قديمة، وجذورها ضاربة في العصر الاغريقي، وقد كانت بدايتها مع سقراط الّذي يعدّ أوّل من استعملها، وقد عدّها أسلوب للإستحقاق و السّخرية بالناس، كما عدّها سلوكا يتسم بالمراوغة و عدم اللّياقة ينطوي على استعمال اللّغة بشكل خادع، وقد ظلّ هذا المعنى السقراطي للكلمة مسيطرا و مهيمنا على دلالتها لفترة طويلة «فكانت الكلمة نفسها تعني عند أرسطو : الاستخدام المراوغ للّغة، وهي عنده شكل من أشكال البلاغة، ويندرج تحتها المدح في صيغة الذّم، و الذّم في صيغة المدح »[41] .

الملاحظ أنّ أرسطو(Aristotle) متأثر بالفكر السقراطي، بالإضافة إلى أنّه يربط المفارقة باللّغة من حيث الاستخدام، و المفارقة أيضا بالنسبة له هي استعمال ألفاظ لا تدل على أشياء معينة في سياقات بعيدة عن هذه الدلالة الأصلية لهذه الألفاظ كأن يمدح مستخدما صيغة الذّم أو أن يذم مستخدما صيغة المدح، وهذا ما جعله ينظر إلى المفارقة على أنّها شكل بلاغي.
وظلّت كلمة آيرونيئيا «تشير إلى نمط من السلوك، وهي لم تتحرر من هذا المعنى الإغريقي تحررا كاملا و قد حاول كيكيرو (cicero)، أن ينحو بهذه الكلمة معنى آخر غير المعنى الإغريقي، وأن يحررها من معاني الإساءة الّتي أفادتها عند سقراط ومن بعده، فظهرت بعده إمّا بوصفها صيغة بلاغية، أو بمعنى التظاهر المهذّب الّذي يقوم على معاني القداسة والعدالة».[42]

ارتبطت المفارقة بوظيفة أساسية هيمنت عليها في مرحلة المفهوم و هي وظيفة السخرية ما جعل عديد من الباحثين يترجم هذه الكلمة بها «فكلمة آيرونيئيا في مرحلة المفهوم في التراث الاغريقي لم تخرج عن معاني : المراوغة و الخدعة و التظاهر الزائف، والاستهزاء، والهجاء والاستهزاء، و المدح بمعنى الذّم ، أو الذّم بمعنى المدح»[43] هذا وقد وجدت مصطلحات عديدة موازية لمفهوم المفارقة في التراث الاغريقي، فكان إلى جانب مفهوم آيرونيئيا : مصطلح انقلاب الحال عند أرسطو(Aristotle)، ومصطلح Sarcasm .

هناك من يرى أنّ مصطلح المفارقة Irony ومصطلح Paradox مختلفان فالأوّل أوسع من الثاني، وهو يحتوي الثاني وليس العكس.

---

[41]. عمر باصلاح :مرجع سابق ص 18.

[42]. المرجع نفسه ص 18.

[43]. المرجع نفسه ، ص نفسها.

وقد ارتبطت المفارقة في بدايتها بالتهكم و السخرية و الاستهزاء، فمفهوم المفارقة يحمل دلالة التناقض بين المعنى الظّاهري و المعنى العميق.

أمّا مصطلحSarcasm فيحمل معنى السخرية، التهكم، فالأوّل إقرار بأنّ جميع الآداب تتصف بالمفارقة، والثاني اتصاف المفارقة على الآداب الجيدة فقط[44] .

« و بالرّجوع إلى قاموس"أوكسفورد " نرى أنّ مصطلح : "Irony " مشتق من الكلمة اللّاتينية Irnia والّتي تعني التّخفي تحت مظهر المخادع، و التّظاهر بالجهل عن قصد، وهو ينقسم إلى ثلاثة أقسام : الأوّل شكل من أشكال القول و المعنى المقصود منه عكس المعنى الّذي تعبّر عنه الكلمات المستخدمة ، ويأخذ عادة شكل السخرية حيث يستخدم تعبيرات المدح وهي تحمل في باطنها الذّم و الهجاء، و الثاني نتائج متناقضة للأحداث كما في حالة السخرية من الأمور، و الثالّث التخفي تحت مظهر مخادع أو الإدعاء و التّظاهر»[45].

«أمّا أوجيست (Auguste) فيبين أنّ المفارقة شكل من النقيضة، و عند طومسون (Thomson)لا تتحقق المفارقة في الأدب إلّا عندما يكون الأثر الناجم عنها مزيجا من الألم والتسلية »[46].

ومنه فالمفارقة أثارت جدلا واسعا عند الغربيين، كونها مصطلح شائك يثير الالتباس، فهي لا تعني في قطر بعينه كلما يمكن أن تعنيه في قطر آخر، ولا تعني عند باحث ما تعنيه عند آخر، وهي ذات أصول إغريقية، ارتبطت بعدة وظائف أهمّها "السخرية "و ذلك لوجود علاقة بين دلالاتها، كما وجدت عدة مصطلحات توازيها في التراث الغربي، و قد ارتبطت بداية بمعاني الإساءة و التحقير تحمل دلالات التناقض و المخادعة.

ثانيا: عند العرب

سبق و أشرنا أنّ مصطلح المفارقة مصطلح غربي، وقد دخل إلى العربية عن طريق الترجمة،منذ وقت قصير و« قد أشار النقاد العرب إلى أنّ هذا المصطلح ليس له وجود بلفظ

---

[44]. ينظر عمر باصلاح :مرجع السابق، ص 18 إلى 23.

[45] –علي الخالقي : المفارقة التصويرية في شعر معروف الرصافي، إضاءات نقدية فصلية، ع12، 2013، ص218.

[46]. محمد سالم قرميدة : مصطلح المفارقة و التراث البلاغي العربي القديم، **المجلة الجامعة**، مج، ع16، 2014، ص 76.

صريح في المصادر البلاغية و النقدية العربية القديمة و عدم وجود هذه اللّفظة في التراث العربي: لا يعني عدم وجود ألفاظ اخرى في الاستعمال اللّفظي و الأدبي، كانت تقوم مقامها بشكل أو بآخر، فكتب التراث العربية حوت مصطلحات تحمل مضامين و دلالات المفارقة ومعانيها لكن تحت مسميات اخرى غير مسمى المفارقة، و هناك مصطلحات بلاغية عربية حملت من دلالاتها أهمّها : مصطلح التعريض، التشكيك، تجاهل العارف، سوق الكلام مساق غيره، المدح بما يشبه الذّم، و الذّم بما يشبه المدح. التشبيه، الاستعارة، وغيرها من المصطلحات البلاغية العربية»[47].

كما يقول" ناصر شيّانة ":«مادام مصطلح المفارقة في أساسه ترجمة لمصطلح غربي فإنّنا لا نتوقع أن نجد هذا المصطلح في تراثنا العربي، وذلك ببساطة لأنّ الذين ترجموا المصطلح لم يكلفوا أنفسهم عناء البحث في مقابل تراثي لهذا المصطلح»[48]، والمعنى من هذا أن مصطلح المفارقة ليس مقابل في التراث العربي.

وقد ذهبت "نبيلة إبراهيم" المذهب نفسه حين رأت أنّ المفارقة:«فن بلاغي لم يعرفه بلغاء العرب على هذا النحو من التحديد الحديث له»[49]، أي أن المفارقة من فنون البلاغة التي عرفها العرب، لكن ليس بنفس التحديد الذي يعرفه هذا المصطلح اليوم.

بالإضافة إلى رأي "محمد العبد" الّذي يقول:« ولم أجد فيما وقع بين يدي من مصادر عربية قديمة : لغوية و بلاغية، من ذكر مصطلح المفارقة وما نجده فيها مقابلا للمفارقة... هو اصطلاح التهكم، وقد ذكره البيانيون وعنوا به إلى حد ما، ومن هنا يجوز لنا القول بأنّ ظاهرة المفارقة الّتي يهتم بها اليوم علماء الدلالة و الأسلوب، قد عرفت طريقها . على نحو ما . إلى البحث البلاغي العربي القديم وبعض المباحث اللّغوية اليسيرة تحت مصطلح التهكم »[50]، أي أن ما يطلق عليه في هذا العصر بمصطلح المفارقة عرف قديما في تراثنا العربي تحت مسمى التهكم.

---

[47]. محمد سالم قرميدة :مرجع سابق، ص78.

[48]. ناصر شيانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث . أمل دنقل . سعيد يوسف . محمود درويش نموذجا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للنشر و التوزيع عمان، الأردن، 2002، ص 28.

[49]. المرجع نفسه، ص218.

[50]. محمد العبد: المفارقة القرآنية . دراسة في بنية الدلالة . ط2، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، 2007، ص23.

بذلك يمكن القول صراحة أنّ المفارقة كمصطلح نقدي حديث لم يعرفه تراثنا العربي والبلاغي القديم وإنّما عرف مقابلات ومصطلحات تتقارب في مفهومها معه نوعا ما، وقد تحدث عمر باصلاح عن هذه المسألة في كتابه "شعرية المفارقة": « تدرس المفارقة كمفهوم وفق ثلاثة مستويات : مستوى الكلمة، مستوى المصطلحات الموازية، ومستوى الممارسة إذ يرى أنّ جميعها تتحقق على مستوى المفهوم، وقد أكد على خلو تراثنا العربي من مصطلح المفارقة لفظا، و وجوده تصورا و مفهوما، وجاء ببعض المصطلحات الموازية لمفهوم المفارقة كالسخرية و التهكم وتجاهل العارف ، المقلوب»[51]، ويضيف في السياق ذاته قائلا : «و على أساس ذلك لا نستطيع أن ننفي مفهوم المفارقة عن الأدب العربي أو النقدي قبل الفترة الحديثة، مفهوم المفارقة كان موجودا في التراث العربي على نحو ما بيدأنّ مصطلح المفارقة . بمعنى الحديث . هو ما لا نجده في التراث العربي»[52].

أمّا العرب المحدثين فقد تناولوا مصطلح المفارقة بالدراسة و التطبيق في قصائدهم المعاصرة و الحديثة فهذا محمد العبد يقول: « المفارقة Irony صيغة من التعبير تفترض من المخاطب ازدواجية الاستماع Double audience ...بناء على ذلك تبدو المفارقة نوعا من التضاد، بين المعنى المباشر و المعنى غير المباشر، ويتخصص هذا المفهوم قليلا في المفارقة الدرامية»[53]، المقصود من هذا أن المفارقة صيغة تعبيرية وهي من أشكال التضاد تحمل معنيين معنى مباشر وآخر خفي.

فالمفارقة هي تضارب و تضاد يكون بين المعنى الظاهر و المعنى الخفي، وهي افتراق بين الدال ومدلوله الّذي يفهم من السياق الخاص بهما.

ويعرّفها سعيد علوش فيقول :« المفارقة تناقض ظاهري لا يلبث أن نتبين حقيقته »[54] أو هي:«إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع، في موضوع ما بالإستناد إلى اعتبار خفي على

[51]. ينظر عمر باصلاح : مرجع سابق، ص 36.24

[52]. المرجع نفسه، ص 36.

[53]. محمد العبد :مرجع سابق، ص 15.

[54]. سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان، 1989، ص162.

الرأي العام، و هي ذات أهمية خاصة بحكم أنهّا لغة شاعرة، لا مجرد محسن بديعي»[55]، أي أن المفارقة عند سعيد علوش من أشكال التناقض، تثبت شيئا يتناقض مع الشائع من الأمور.

وهي عند "علي عشري زايد": «تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز تناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض »[56]، فهي طريقة تستخدم في الشعر المعاصر يتجلى من خلالها التناقض بين أمرين.

أمّا عند "سيزا قاسم" فهي: «استراتيجية قول نقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية، و المفارقة هي طريقة لخداع الرّقابة، حيث أنّها شكل من الأشكال البلاغية التّي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة»[57]، وذلك يعني أنّ المفارقة صيغة بلاغية تستعمل كقول يحمل معنيين معنى ظاهر جلي و آخر مستتر، ضمن صور تكسر ما توقعه و انتظره المتلقي.

وعليه فالمفارقة صيغة بلاغية تشبه المخادعة، يستعملها الشاعر لإثبات قول في موضوع معيّن، تقوم في أساسها على التناقض مع الرّأي العام، هذا القول يحمل معنيين أحدهما ظاهر والآخر خفي مستتر، ضمن صور مختلفة تكسر توقعات المتلقي، ما جعلها أسلوبا لغويا تفتح المجال أمام ذهن المتلقي، لتتركه أمام محاولة لفك الأقفال اللّغوية الّتي يصادفها من ورائها.

وما يمكن قوله أنّ المفارقة مصطلح غربي المنشأ لم يعهده العرب، إلا عن طريق الترجمة، لكن كانت لهم إرهاصات و دراسات حولها، وقد اعتمدوا الكلام المراوغ و الهروب بالمعنى في لغتهم دون الإشارة إلى تعريف هذه الأفعال على أنّها مفارقة، أي أنّهم لم يعرفوها كمصطلح، بل عرفوها كمفهوم، وذلك تحت مسميات مختلفة، أمّا حديثا فتنالوها في دراساتهم وطبّقوها في قصائدهم المعاصرة والحديثة، متبنّين في ذلك المصطلح الغربي المترجم ب"المفارقة".

وحوصلة لما سبق ذكره في قضية المفارقة سواء عند العرب أو الغرب، نقول أنّها بنية تقوم على اجتماع عناصر ثنائية متضادة، لا يتوقع لها أن تجتمع في سياق واحد، كما أنّها تتجلى

---

[55]– المرجع نفسه : ص162.

[56]. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2002، ص130.

[57]. سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة مصر، مج2، ع2، 1982، ص143.

في مظاهر عديدة، وتبرز في زوايا التناقض و التضاد بين عناصر كان ينبغي أن تكون متوافقة، فتظهر لنا المواقف على عكس حقيقتها، وهي بذلك قد كسرت توقع المتلقي، حينها يختلط العبث مع الجد و الصدق مع الكذب، وهي تتصل في كثير من أشكالها بالتهكم والسخرية، و ترتكز على كونها يجب أن تجعل مستقبلها يؤمن بالاختلاف و التناقض حتى وإن استنكر ذلك في بداية الأمر، ما جعلها أسلوبا لغويا يسعى من ورائه المتلقي لفك الأقفال اللّغوية.

المبحث الرابع: التكرار

أولا: التكرار لغة :

وردت في المعاجم العربية أوضح المعاني والتفاسير لمادة "كرر"، فجاء في لسان العرب لابن منظور:« من الكرِّ: الرجوع، و الكرُّ: مصدر كرَّ عليه يكُرُّ كرًّا وكروً، وتكرارا، عطف... وكرَّر الشيء وكرَّره، أعاده مرة بعد أخرى...، و الكرُّ: الرّجوع عن الشيء، ومنه التكرار »[58]، وقد ورد في معجم العين : « كرر: الكرُّ: الحبل الغليظ، وهو أيضا حبل يصعد به على النخل... والكرُّ: الرّجوع عليه ومنه التكرار والكريرُ: صوت في الحلق كالحشرجة »[59].

أمّا في معجم التعريفات فيعرفه الجرجاني قائلا :«هو عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى»[60]

من خلال تعريفات التكرار في المعاجم العربية يمكن القول أن دلالته تصب في معنى الرجوع.

ثانيا : التكرار في الاصطلاح:

أولا: عند الغرب:

تختلف نظرة الغربيين لظاهرة التكرار Réputation، كل حسب تخصصه الفكري ومجاله العلمي والمعرفي، وقد أشارإليه "جاك دريد"(Jaque Drrida) و رأى أنّه « سمات جوهرية في اللّغة، لفظا وحروفا، وأنّ هذه السمات هي المسؤولة عن بقاء اللّغة قائمة مستمرة »[61]،وهو شكل من أشكال التماسك المعجمي، حيث يتطلّب إعادة عنصر من النص، فيرتبط بالنص الأدبي، هذا ما يتجلى في قول "يوري لوتمان"(Yuri Lotman): «يتجلى التكرار في النّص الأدبي باعتباره إحداثا لمبدأ التنظيم على المستوى الموقعي، نعني التنظيم عن طريق

---

[58]. ابن منظور: مرجع سابق، مادة "كرر"، ص135.136.

[59]. الخليل بن أحمد الفراهيدي : معجم العين،ط1، مادة "كرر"، تر : عبد الحميد الهنداوي ، دار الكتب العلمية، لبنان، 2002، ص19.

[60]. علي بن محمد بن علي الجرجاني : معجم التعريفات، باب التاء، ص27.

[61]. عثمان بدري : دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، د ط، الجزائر، 2009، ص75.

التكافؤ»[62].من هذا القول نفهم أنّ التكرار يلعب دورا هاما في تنظيم عناصر النّص وتحقيق ترابطه وتماسكه، ينتج بذلك نصا متكافئ الأجزاء و الوحدات، وقد عدّ لوتمان التكرار في الشعر ضرورة لابدّ منها يقول : «البنية الشّعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي»[63].

أمّا جيل دولوز(Gilles Deleuze) فيقول :«نرى أنّ التكرار ليس سلوكا ضروريا ومؤسسا، إلّا بالنسبة إلى ما لا يمكن استبداله، ويتعلق التكرار بوصفه سلوك و وجهة نظر»[64]،ومعنى هذا أنّ التكرار أسلوب وسلوك شخصي يتعلق بصاحبه، يعبّر من خلاله عن وجهات نظره و آرائه المختلفة .

كما تعتبر دراسة "مادلين فريديريك"(Madlaine Fredric) حول التكرار من أبرز البحوث النظرية فقد حاولت أن تؤرّخ لهذه الظاهرة بالعودة إلى المصنّفات البلاغية القديمة، وتذكر مواقف البلاغيين من هذه الظاهرة وكيف تنوّعت في شأنها المصطلحات وتعدّدت تصانيف البلاغيين فيها، وكان ذلك في القسم الأوّل من كتابها (التكرار : دراسة لسانية و بلاغية) لتخلص في القسم الثاني منه إلى تناول التكرار من منظور معاصر[65].

وقد اهتم كوهن بظاهرة التكرار في النّصوص الشعرية وحلّلها بدقة و موضوعية ،غير أنّه حدّد اهتمامه بتكرار الاسم أو المفردة أكثر من غيره من أنواع التكرارات الأخرى، كما اعتبر بعض حالات التكرار نوعا من أنواع الإطناب، مهملا دلالتها على المستوى الصوتي و الدلالي على الرّغم من دورها الفني في القصيدة[66].

ثانيا: عند العرب:

يعدّ التكرار من الظواهر اللّغوية الّتي عرفت منذ القدم في ثنايا النصوص التي وصلتنا والّتي واصلت الدراسات الحديثة البحث فيها لتثبت أصالتها و قيمتها و أثرها، فالتكرار وسيلة بلاغية ذات قيمة أسلوبية يلعب دورا كبيرا في إيقاع القصيدة المعاصرة ؛ لأنّ الشاعر المعاصر

---

[62]. يوري لوتمان : تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر : محمد فتوح أحمد، دار المعارف القاهرة، ص64.

[63]. حاتم عبيد : التكرار وفعل الكتابة في الاشارات الإلاهية لأبي حيان التوحيدي، ط1،مطبعة التفسير الفني، صفاقس تونس، 2005، ص16.

[64]. جيل دلوز : الاختلاف و التكرار، تر : وفاء شعبان، مركز دراسات الوحدة العربية، مراجعة جورج رينياتي، ص45.

[65]. ينظر: حاتم عبيد، مرجع سابق، ص 15.14.

[66]. كوهن : النظرية الشعرية ، ص462.

عوض بالتكرار القافية والوزن اللّذان قامت عليهما القصيدة العمودية قديما. وقد تنبه النقاد والبلاغيون القدامى إلى أهمية هذه الظاهر وأثرها في بنية النّص، فكان لكلّ واحد منهم رأيه ووجهة نظره الخاصة في معالجة هذه المسألة ، ونذكر منهم" الجاحظ"الّذي تحدث عن التكرار معتبرا إياه سمة أسلوبية وربطه بنفسية صاحبه وبيّن أنّه ليس عيبا مادام هناك حكمة من ورائه يقول في هذا الصّدد :«ليس التكرار عيبا مادام لحكمة كتقرير المعنى أو خطاب الغبيّ أو الساهي، أو ترداد الألفاظ ليس بعيب ما لم يجاوز مقدار الحاجة و يخرج إلى العبث»[67]، أي أنّ التكرار أسلوب تداوله العرب لكن دون ضوابط لأنّه لم يستعمل إلّا عند الحاجة.

كما تحدّث عنه "ابن قتيبة" و جعله ضربا من ضروب البديع في كتابه البديع، وهو« إعجاز الكلام على ما تقدمها، وقسمه إلى ثلاثة أقسام ... فضابطه أن يلائم المتلقي و يكون على قدر وعيه و ثقافته، و يأتي في المقام المناسب و إلّا كان مملا»[68].

و"ابن جني" قد أشار إلى تكرار اللّفظ و تكرار المعنى فقال :«إنّ العرب إذا أرادت المعنى مكّنته واحتاطت له، فمن ذلك التّوكيد وهو على ضربين : أحدهما تكرير الأوّل بلفظه، و أمّا الضرب الثاني فهو تكرار الأوّل بمعناه»[69]. فهو هنا قد حصر التكرار في غرض التوكيد وأعدّه من سنن العرب في كلامها.

أمّا "ابن فارس" فذهب في كتابه الصاحب إلى أنّ التكرار أسلوب من أسلوب العربيّة يستخدمه المخاطب من أجل تبليغ ما يريد إلى المستمع يقول في هذا الصّدد :«ومن سنن العرب التكرير و الإعادة و إدارة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر»[70].

قال فيه السيوطي :«هو أبلغ من التوكيد وهو محاسن الفصاحة»[71]، فهو يربط التكرار بمحاسن الفصاحة وذلك لارتباطه بالأسلوب.

---

[67]. الجاحظ : البيان و التبيين، ط1 ، دار الكتب العلمية ، لبنان، ج1، 1998، ص79.

[68]. الجاحظ: مرجع سابق، ص 87.86.

[69]. أبو الفتح ابن جني: الخصائص، تح، محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ج3، 1990، ص106.103.

[70]. أبو الحسين أحمد بن فارس: الصاحب في فقه اللغة العربية و مسائلها وسنن العرب في كلامها، دار الكتب العلمية بيروت، 1979، ص 158.

[71]. جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج3، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية لبنان، 1988، ص 199.

يعرفه "ابن الأثير":« هو دلالة اللّفظ على المعنى مردّدا»[72]، و الملاحظ على هذا التعريف أنّه غير دقيق، لأنّ التكرار لا يقتصر على الكلمة في حد ذاتها و إنّما يشتمل على جميع مستويات الكلام.

فإذا كان التكرار من وجهة نظر القدماء ينحصر في تكرار لفظي و تكرار معنوي؛ فهو عند المحدثين يقوّي عمق المعاني ويزيد قوّة النّصوص، ويثري قيمتها الفنيّة، فهو يؤدي رسالة دلالية خفيّة، عبر التراكم الفنّي للحرف و الكلمة و الجملة و قد عرفته العربية في معظم نصوصها، بداية من العصر الجاهلي إلى عصرنا الحديث تقول فيه" نازك الملائكة" الّتي تعدّ من أوائل الّذين التفتوا إلى ظاهرة التكرار من خلال كتابها "قضايا الشعر المعاصر": «على الرّغم من أنّ التكرار كان معروفا للعرب منذ أيام الجاهلية الأولى، وقد ورد في الشعر العربي بين الحين و الحين، إلّا أنّه في الواقع لم يتخذ شكله الواضح إلاّ في عصرنا»[73]، وهذا القول يؤكّد معرفة العرب بالتكرار في العصر الجاهلي، فهو بذلك ليس بالجديد ولا بالدخيل عليهم وقد تناوله كثير من النقاد العرب في مؤلفاتهم.

التكرار من خلال هذه المفاهيم الاصطلاحية يدخل في باب التأكيد من حيث فائدة الكلام والكلام كما يقال إذا تكرّر تقرّر، لأنّه حينها يثبّت معناه أكثر، و يسهّل وصوله ويبسّط إدراكه من طرف المتلقي.

فالتكرار إذن ميزة جوهرية في الشعر المعاصر، إذ يبعث الروح في القصيدة كما يؤثر على الذّات المتلقية فيثير انفعالاته و أحاسيسه، كما يظهر مقاصد الشاعر المبثوثة في قصيدته وتأكيدا للمعاني الّتي يحملها تعرّفه "نازك الملائكةّ" بأنّه:«إلحاح على جهة هامة من العبارة يُعنىَ بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها»[74]. وتقصد بهذا الإلحاح التكرار و التعداد، وتكمل قولها فتقول :« وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيّمة، ينتفع بها الناقد الأدبي الّذي يدرس النّص ويحلل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر»[75]، أي أنّ التكرار

---

[72]. ابن الأثير : المثل السائر، تح : محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية بيروت لبنان، 1999، ج2، ص 146.

[73]. نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر،ط2، مطبعة دار التضامن ، 1965، ص242.

[74]. نازك الملائكة: مرجع سابق، ص 227.

[75]. المرجع نفسه: ص230.

يحمل دلالة نفسية تفيد المتلقي، تساعده على تحليل نفسية الشاعر و فهمها وهو مفتاح للوصول إلى الفكرة الأكثر أهمية وتسلطا على الشاعر.

أمّا "إبراهيم الفقي" فيعرّفه بقوله :« هو إعادة ذكر لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة، وذلك باللّفظ نفسه أو بالترادف، لتحقيق أغراض كثيرة أهمّها تحقيق التماسك النّصي بين عناصر النّص المتباعدة»[76]، أي أنّ التكرار عند الفقي يحمل غايات متعددة، و أهمّها تحقيق التماسك النّصي و الّذي يعني به الجمع بين عناصر النّص المتفرقة و المتباعدة، فيكون النص بذلك كتلة واحدة متماسكة يفرغ عبرها شحناته، كما أنّ التكرار لا يكون في اللّفظ وحده فقد يكون في العبارة، أو في الجملة، أو حتى في الفقرة، كما قد يكون بالإتيان بالمرادف.

و"محمد صابر عبيد" يعرّف التكرار فيقول:« أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللّفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأوّلو الثاني، فإن كان متحد الألفاظ و المعاني، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر و تقريره في النّفس، وكذلك إذا كان المعنى متحدا...»[77]، أي أنّ التكرار يفيد تأكيد المعاني وتقريرها في نفس المتلقي، و قد يكون التكرار بإعادة اللّفظ بعينه، أو بإعادة معناه .

تعدّ"نازك الملائكة" السبّاقة في هذا المضمار، كان لها اليد الفضلى في بسط نظرة جديدة للتكرار إذ ترى بأنه:« يسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة و يكشف عن اهتمام المتكلم فيها »[78] فالعنصر المكرّر في النص هو محور اهتمام صاحب النّص، وتقول أيضا :« ... وقد جاءت على أبناء هذا القرن فترة من الزمن عدوا خلالها التكرار في بعض صوره لونا من ألوان التجديد في الشعر... ذلك لأنّ أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أيّ أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية، إنّه في الشعر مثله في الكلام يستطيع أن يغني المعنى و يرفعه إلى مرتبة الأصالة»[79]، فالتكرار ظاهرة من الظواهر الّتي عرفها الشعر المعاصر و الّتي تضيف

---

[76]. صبحي إبراهيم الفقي : علم اللغّة النصي بين النظرية و التطبيق . دراسة تطبيقية على السور المكية. ج2، دار قباء، القاهرة ، 2000، ص 20.

[77]. محمد صابر عبيد : حساسية الإنبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد و الستينيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 188/ 189 .

[78]. نازك الملائكة : مرجع سابق، ص242.

[79]. نازك الملائكة :مرجع سابق، ص ن.

إلى القصيدة جمالا، وتعطيها رونقا مختلفا، وهو ظاهرة تملأ النص الشعري إيقاعا و دلالة وتحفّز المتلقي على البحث، وإمعان النظر في دلالات القصيدة.

التكرار كذلك هو :« الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فتجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما تجده أساسا لنظرية القافية في الشعر و سر نجاح الكثير من المحسنات البديعية، كما هي الحال في العكس، و التفريق، والجمع مع التفريق، ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي »[80].

و يمكن القول أنّ التكرار إحدى الآليات التعبيرية الّتي تكشف أدوار النص، وتستجلي مختلف الأحاسيس الحبيسة في نفس المبدع، إضافة إلى أنّه إحدى المرايا العاكسة لشعور الذات المبدعة، ما جعل منه ظاهرة غاية في الأهمية تحمل قيمة كبيرة.

[80]. مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب، مكتبة لبنان، ص118/117.

ملخّص الفصل:

وخلاصة لما قيل في الفصل السابق. يمكن القول أنّ الانزياح، و التّناص، و المفارقة والتكرار كلّها ظواهر أسلوبية متميزة، حيث استحوذت على اهتمام العديد من النقاد الغربيين فحظيت بدراسات عديدة في الوسط الأدبي و النقدي، وذلك لما لها من سمات تمييزية تجعل النّصوص والخطابات الأدبية متفرّدة متميّزة بأسلوبها عن غيرها، وتعطيها قيم فنية عليا.

ويرجع فضل السّبق في وضع هذه المصطلحات لجهود النقاد الغربيين، بالرّغم من أنّ العرب كانت لهم معرفة بهذه الظواهر، إذ تضمنتها مؤلفاتهم ومصنفاتهم تحت مسميات عديدة ووضعوا مصطلحات تتقارب في مفهومها مع مفهوم هذه الظواهر في عصرنا الحالي.،كما تجلّت في أعمالهم و خطاباتهم الأدبية الأمر الّذي يثبث تجلّيها في الفكر العربي القديم.

أمّا العرب المحدثين فتبنوا الفكر الغربي في هذه المسألة فاستعملوا المصطلحات الغربية الخاصة بكل ظاهرة ، و قد رأينا أنّ لكل مصطلح غربي ما يقابله من مفاهيم عند العرب.

الفصل الثاني:

التّشكيل اللّغوي في ديوان : " تغريبة جعفر الطيار"

المبحث الأول: الانزياح في التغريبة

المبحث الثاني: التناص في التغريبة

المبحث الثالث: المفارقة في التغريبة

المبحث الرابع: التكرار في التغريبة

المبحث الخامس: الرمز في التغريبة

المبحث الأول : الانزياح:

سبق لنا الحديث عن مجموعة من الظواهر الأسلوبية الّتي تميز الشعر المعاصر وقد تطرّقنا لجملة المفاهيم النظرية لكل ظاهرة من تلك الظواهر، فعرفنا مفهوم كل من الانزياح التناص، المفارقة، التكرار، سواء عند الغرب أو عند العرب، وقد حفلت قصائد "ديوان تغريبة جعفر الطيار" ليوسف وغليسي بهذه الظواهر الأسلوبية، فحمّلتها بذلك قيم فنية وأدبية عالية.

أولا: الانزياح الدلالي:

هو انزياح يفاجئ المتلقي، ويكسر توقعه، بعد أن يحرر المبدع الكلمة من قيدها المعجمي، الشائع استعماله، «لأنّ كل ما هو في البدء مجازي يصبح بعد تداوله حقيقة»[81]، ومن صور الانزياح الدلالي ما جاء في قول الشاعر:

سلام على مغرب الشمس في المقلتين

سلام على مشرق اللّيل في شعرها

سلام على مصرع الكرز في الوجنتين[82]

وفي هذه الأسطر الشعرية، لو بحثنا عن العلاقة الّتي تربط دلالات الألفاظ، نجد الشاعر كأنّه يصف الحبيبة، و الّتي في الواقع تتمثل في الوطن، وقد استعار أجمل ما في الطبيعة من رموز الجمال ليضفيها على حبيبته، فجعل لها من اللّيل سواد الشعر، ومن الكرز حمرة الوجنتين، فالشاعر هنا خرج عما تعارف عليه الناس من دلالة لهذه الألفاظ فألقى السلام على مغرب الشمس في المقلتين وهل للشمس مقلتين؟، وعلى مشرق الليل في شعرها وهل للشمس شعرها؟، وعلى مصرع الكرز في الوجنتين، كلها تعابير انزياحية نحت بهذه الألفاظ منحى آخر أكسبتها دلالات جديدة.

وقد عمد الشاعر في تغريبته إلى التوسع في دلالة الألفاظ، و اعتمد في ذلك اخراج اللّفظة أو المفردة عما وضعت له في دلالات أخرى تفهم من السياق، وخروجها عن معناها المعجمي وذلك حتى يصل إلى دلالات جديدة تتوافق مع تجربته الشعرية.

---

[81]. عبد الله الغدامي : تشريح النص،ط2، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2006، ص14.

[82]. يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار (مجموعة شعرية)، ط1، جسور للنّشر و التوزيع، الجزائر، 2013، ص84

و من هذه الألفاظ، مفردة (إيهِ)، ففي أصلها تعني اسم فعل أمر، بمعنى امضي في حديثك أي أنّ المراد منها الاستزادة من الحديث، و الملاحظ أنّ الشاعر أخرجها عن هذا المعنى وذلك في قوله:

إيهِ لو أنّ الرياح تبوح بسر القصب؟ !

فالملاحظ أنّ إيهِ لا تؤدّي معنى طلب الاستزادة من الحديث، في هذا الموضع، بل أدّت معنى التمني[83] هذا ما يفهم من السياق، خاصة أنّها اقترنت "بلو"، الّتي تفيد التمني.

نجد أيضا توظيف مفردة (هلاَّ)، وهي أداة تخصيص، و ليست من أدوات الاستفهام المعروفة عند علماء اللّغة، إلّا أنّ الشاعر وضعها موضع استفهام، وذلك في الحوار الّذي دار بينه وبين النجاشي وجعفر الطيار . رضي الله عنه . في قول الشاعر:

. جعفر :

"هلّا سمعت بدولتين

في دولة يا سيّدي؟

. النجاشي :

أبدا، ولكن... ربّما (...)

فلعّل فيها حاكمين.

. جعفر :

بل حاكما لو خيّرا.

لاختار حكم العالمين".[84]

ففي الحوار استفهام تعجبي، وقد قصد الشاعر توظيفه، فوضع في نهاية القول علامة استفهام، إذ لم تجعل (هلاَّ) في أصل وضعها للاستفهام، لكن الشاعر جعلها أداة استفهام فاستعملها في موضع استفهام، إلّا أنّه ضمّنها معنى الرّجاء و الاشتياق، فقال:

" هلاّ استرحت أيا فتى و أرحتنا.

بتلاوة ما تيسر من ما مزامير المنى ؟"[85]

---

[83]– الديوان: ص 42

[84]. الديوان: ص 56/55.

[85]. الديوان: ص 58.

وهذا قول جاء على لسان "النجاشي" بعد أن سمع من "جعفر" . رضي الله عنه . ما آلمه وأضناه فطلب منه أن يستريح ويريحه، بتلاوة ما تيسّر من "مزامير المنى"، فصحيح أنّ "هلاَّ" هنا دخلت على الفعل الماضي إلاّ أنها لا تعني اللّوم على ترك الفعل حسب ما تقتضيه القاعدة اللّغوية، و ذلك فهم من السياق الّذي وردت فيه مقرونة بالترجي، فكأنّ النجاشي يقول : " ماذا لو استرحت و أرحتنا".

وبالعودة إلى القول السابق نجد كلمة " لعلّ" في آخر القول، تؤدي معنى (ربّما)، أي معنى الاستفهام فلم يوظّفها الشاعر بمعناها الأصلي و هو الترجي، فيفهم من كلام النجاشي إنكاره لوجود دولتان في دولة كما جاء على لسان جعفر.

ومن مواضع اخراج المفردة عن معناها ووضعها الأصلي: وضع الفعل المضارع موضع الأمر كقول الشاعر:

يكفي بني فإنّني
استاء من ذكر الخيانة و الخنا.
يكفي فقد جرّحتني
وغمرت قلبي بالضّنى.[86]

والملاحظ أنّ الفعل "يكفي" تكرّر مرّتين في المقطع، فالظاهر أنّه مضارع والسياق يشير إلى أنّ الشاعر جعله في موضع الأمر، كأنّه فقال:" كُفَّ ...".

ثانيا: الانزياح التركيبي:

إذا كان الانزياح الدلالي يخضع المفردات و التعابير إلى نوع من الكسر و الخرق على مستوى المعنى والدلالة، فإنّ الانزياح التركيبي يخضع نظام اللّغة و قوانينها إلى الخرق، ممّا يؤدي إلى التأثير على بنية القصيدة بأكملها؛ إذ يستدعي بذلك استخدام كلمات ذات طابع خاص وخلق مجاوراته بين الألفاظ والعبارات في نص القصيدة، يتحدّث"عبد القاهر الجرجاني" في كتابه "دلائل الإعجاز" عن قيمة الانزياح التركيبي في الشعر فيقول :«ولاتزال ترى شعرا

[86]. الديوان: ص 57.

يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء، وحوّل اللّفظ من مكان إلى مكان»[87].

وأساليب الانزياح التركيبي متعددة، ولا تنحصر في التقديم و التأخير، بل تتعداه إلى الحذف أيضا و الّذي يخرق المعيار اللّغوي ببحثه عن البديل، من خلال اعتنائه بلفظ على حساب الآخر وعليه نورد بعض الأمثلة عن الظاهرتين باعتبارهما أساس هذا الانزياح وسنتطرق في بحثنا هذا إلى آليات الخرق التركيبي الّذي يعدّ الحذف أحد هذه الآليات الّتي تخرق السلسة الخطية للّغة، فهو ظاهرة أسلوبية لغوية متميزة تعمل على توليد الإيحاء و توسيع الظاهرة الدلالية، وقد يكون حذف أحد اطراف التركيب كحذف المفردة، أو بحذف الجملة، أو بحذف أكثر من تركيب، ومن نماذج حذف المفردة نذكر قول الشاعر:

واقف أستعيد بقايا الجراح[88]

وقوله:

هائم في السّنين، و الدّروب ملغّمة بالفجائع[89]

ففي لفظتي (واقف) و (هائم) إخبار عن شيء محذوف و هو المبتدأ الّذيتقريره (أنا واقف) و(أنا هائم)و أسلوب الحذف في الديوان يكاد يقتصر على حذف المبتدأ دون غيره من العناصر الأخرى للجملة، وقد تعدّدت أشكال و دلالات حذف المبتدأ، ففي قوله :

واقف.. أستعيد بقايا الجراح
واقف.. أتحسّس ذاكرة اليأس ظمأى
واقف عند سفح السّنين الخوالي وحيدا[90]

اكتفى بذكر (واقف)، وهو خبر لمبتدأ محذوف تقديره: (أنا واقف) غير أنّه عدل عن ذكر المبتدأ (أنا) حتى ينسجم مع حالته النّفسية المحبطة و البائسة؛ فالشاعر يعيش حالة من الضياع و الغربة المضاعفة من غربة الوطن وغربة النفس، وهذا ما تدل عليه كلمات (الجراح

[87]. عبد القاهر الجرجاني : مرجع سابق، ص106.
[88]. الديوان :ص 32.
[89]. الديوان: ص 47.
[90]. الديوان: ص 32.

كلمات، وحيدا)، ومن يتأمّل تلك النماذج يدرك أنّ الشاعر قد خسر كينونته جرّاء مأساة الوطن، حتى أنّه لم يذكر نفسه وذكر المعنى فقط (أنا)لأنّهما شيء واحد في نظر المتلقي.
ومن نماذج الحذف أيضا حذف الحرف، و الّذي اقتصر على حذف حرف النّداء (يا)، ومثال ذلك الحوار الّذي دار بين النّجاشي وجعفر الطيار في قوله:

يكفي بنيّ فإنّني
أستاء من ذكر الخيانة و الخنا[91]

وقوله:

هي ذي الحقيقة سيّدي[92]

ففي عبارة " يكفي بنيّ" نداء محذوف الأداة، وتقدير الكلام: " يكفي يا بنيّ"، وكذلك تقدير العبارة الثانية هو: " هي ذي الحقيقة يا سيّدي"، وهذا الحذف لأداة النّداء يوحي بأن النّجاشي كأنّه يهمس في أذن صاحبه وقد أسرّه كلامه، ما جعله يناديه دون تنبيه بحرف النّداء، وفي هذا الحذف تقريب وملاطفة من النّجاشي إلى جعفر الطيار.

ويمكن القول أنّ الشاعر لجأ إلى الحذف معوّلا على فطنة المتلقي و ذكائه، فالحذف ينشّط الفكر والخيال، ويثير انتباه المتلقي بعد أن يستفز إحساسه وهذا ما فعل الشاعر في قصائد هذا الديوان.

كما يعتبر التقديم و التأخير ظاهرة أسلوبية تتميز بها قصائد ديوان جعفر الطيار، ومن خلالها يلجأ الشاعر إلى تقديم ما حقه التأخير و تأخير ما حقه التقديم، كتقديم الخبر عن مبتدئه، و المفعول به عن فاعله وغيرهما، حتى تؤدّي قيما دلالية وتأثيرية حسب ما يقتضيه المقام ويستدعيه السياق، ومن أبرز النّماذج الّتي تمثّل هذه الظاهرة نذكر قول الشاعر:

واقف و التضاريس حولي تلوّح لي.
بالتّباشير تزرعني
أشهروا في وجوه اليتامى سيوف البطولة.[93]

---

[91]. الديوان: ص 57.
[92]. الديوان: ص66.
[93]– الديوان: ص 34.

ففي جملة: "بالتّباشير تزرعني" يقدّم الشاعر الجار و المجرور (بالتباشير) على الفعل والفاعل والمفعول به، أمّا الجار و المجرور في الجملة الثانية (في وجوه التنامي) فيقدّمها على المفعول به فقط، وتقديم الشاعر للجار و المجرور هنا غرضه التّخصيص و الاهتمام بمعاني مخصوصة، ليؤكّد بذلك على دلالات معيّنة ومقصودة في نفسه، فيكثّفها ويبرز أهميتها للمتلقي، و المعاني الّتي خصّصها في الجملة الأولى هو الإخبار عن حالته حين رأى تضاريس بلاده تلوح له، أمّا في الجملة الثانية فيعبّرعن الظّلم الّذي تعرّض له اليتامى من استقواء وتسلّط الظالمين عليهم.

ومن أمثلة تقديم الجار و المجرور أيضا قول الشاعر:

كنت وحدي طريح النوى، مثل غصين حقير.

على الأرض ملقى[94]

نذكر كذلك تقديم الخبر على المبتدأ سواء كان الخبر مفردا أو جملة أو شبه جملة و التي وردت بكثرة، في قصائد الديوان فمن صور تقديم الخبر الذي تقدم على الخبر ما قاله الشاعر : " بربري أنا " فكلمة "بربري" خبر للمبتدأ المؤخر (أنا).

أما الخبر شبه جملة، فيمثل ظاهرة مميزة من مظاهر تقديم الخبر على المبتدأ ومن نماذجه:

" للحاكم المختار تعذيبي ونفيي"

و **" بيني وبينه ألف أخدود وباب"**[95]

المثال الأوّل، جاء الخبر شبه جملة مقدم "للحكم المختار"، جار ومجرور، و المثال الثاني فجاء شبه جملة مكرر " بيني وبينه" وهو ظرف مكان، فنقول بذلك أن كل من : (بربري، للحاكم بيني وبينه) لم تكن لتنال رتبة التقديم، لولا أن الشاعر أراد لفت النظر إليها.

---

[94]. الديوان: ص 36.

[95]– الديوان: ص 56.

المبحث الثاني: التناص:

يخضع الفكر الإنساني في تواصله لما يعرف بالتأثير و التأثر، والذي عرف عند النقاد في هذا العصر بظاهرة التناص، التي سبق وعرفنا أنها ليست جديدة على الأدب العربي، كونها عرفت فيه تحت مسميات أخرى، والتناص أحد أهم المفاتيح الاجرائية المستعملة لفهم النص الأدبي، واستنطاق بنيته الظاهرة و الخفية، وقد كانت هذه الظاهرة أحد أبرز الظواهر الاسلوبية التي تلفت نظر القارئ في "التغريبة"، حيث كثرت فيها النصوص الغائبة بشكل لافت، وقد تعددت أنواعه و مصادره بين ما هو ديني و ما هو تاريخي وهذا يدل على تشبع الشاعر بمخزون ثقافي لا بأس به، وفي تغريبة جعفر الطيار تتعالق النصوص ويتداخل بعضها ببعض، إما تعالقا داخليا أو تعالقا خارجيا:

أولا: التعالق الداخلي:

وهو تعالق يحدث بين نصوص الشاعر نفسه، يطلق عليه التناص الداخلي أو التناض الذاتي، يدخل الشاعر من خلاله في تجربة جديدة، منطلق من نصوصه الموجودة مسبقا، مع العلم أن قصائده تدور حول أفكار و معاني مقصودة يريد البوح بها، وهي أفكار جاءت كاستجابة لدوافع نفسية، لهذا يكون التناص الداخلي أداة تساعد الباحث على دراسة اتصال النص بذات الشاعر و الكشف عن أفكاره و أولوياته، وفي هذا الاطار نذكر بعض النماذج مما جاء في ديوان الشاعر من تداخلات نصية داخلية والتي منها ما جاء في قصيدة "تغريبة جعفر الطيار التي تناولت عدة أفكار كان من أهمها : البحث عن ملاذ جديد و مكان يهرب إليه الشاعر، وهو مكان لا يظلم فيه أحد، بعيدا عن الواقع المر البائس الذي تعيشه البلاد، يقول الشاعر:

إنّي أتيتك من بلاد الدار..
من وطن الحديد !
شيعت أحلامي و أحبابي.. صباي
وكل ما ملك الفؤاد... وجئت كالطير
المهاجر أبتغي وطنا جديدا[96]

[96]. الديوان: ص 51.

وقوله في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" :

تعرفون الفتى

طالما اشتهى أن يهرب كل البلاد

إلى سدرة المنتهى!!! [97]

فالأسطر الشعرية في كلتا القصيدتين يستحضر فكرة الهرب و الهجرة بعيدا عن واقعه الأليم فعبر عن ذلك في أسطر القصيدة الأولى، ثم اعاد استحضار ذلك في أسطر القصيدة الثانية.

كتب الشاعر قصائد ديوانه هذا في فترة ما بين 1993 و 2000، وهي فترة عصيبة عاشتها الجزائر حيث شهدت أزمة شديدة ومحنة كبيرة، وهو الأمر الّذي ألهب مشاعر الشاعر فراح يكتب هذه القصائد معبرا عن الحزن و الألم الذي يعيشه وهو بذلك يكشف عن قوة حبّه لوطنه ومدى تعلقه به، وعن خوفه من مصير وطنه، فراح يحلم بواقع أجمل ومستقبل مزهر ينتهي فيه كل ما يعيشه من ألم وحزن وضياع ويزول فيه الظلم و القهر وتشتت أبناء الوطن فجاءت قصائد ديوانه هذا مرتبطة الأفكار و المعاني. لقد عبّر الشاعر عن حبّه لوطنه في أغلب قصائد الديوان يقول في قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا" :

وطني امرأة وشّحت روحها بالعفاف

وأنا الملك الآدمي الّذي يشتهي

أن يموت على صدرها المرمري

خاشعا يتصدع من خشية الوجد و الانخطاف[98]

وفي تتابع قصائد الديوان تبرز هذه الفكرة بين الفينة و الأخرى، إذ يبدو التناص فيها ظاهرا وجليا مع الفكرة ذاتها في قول الشاعر في قصيدة "حورية" :

حورية ... في جنان الخلد موطنها هرّبتها ناسخا في فيضها

حورية... في جنان الخلد ألمحها عصفورة للمنى غنت على فنني [99]

---

[97]. الديوان: ص 36.

[98]. الديوان: ص 43.

[99]. الديوان: ص 67.

وهي الفكرة نفسها في خرافة و ذلك في قوله:

و الوحي ما أوحى غرامك للفتى و السحر ما ساحت به عيناك

نقلت قلبي حيث شئت من النسا كل النساء خرافة إلاك[100]

فالشاعر يتحدث عن حبّه الشديد لوطنه، و في حديثه هذا تجده و كأنّه يخاطب امرأة يحبها و يعشقها.

و من التداخلات النصية للشاعر نذكر أيضا ما قاله في يسألونك:

يسألونك عن مغرم يبتغي شبق الروح

في جسد امرأة من مياه و طين

يسألونك عن عاشق خائب

أنكرته نسا العالمين[101]

و المعنى نفسه يعيد الشاعر استحضاره في قصيدة خوف حيث يقول:

أنا والحبيبة والعواصف

و الغمام ...

اللّيل يسكن مقلتيك

حبيبتي ...

و أنا أخاف من الظّلام[102]

و الفكرة نفسها في "حلول":

ما في الجبة

إلاك يا وطني[103]

والتناص الملحوظ بين أسطر هذه القصائد: "تجلّيات نبي سقط من الموت سهوا"، "تغريبة جعفر الطيار"، "حورية"، "خوف"، "يسألونك" ،"خرافة "،"حلول"، يوحي بأنّ الشاعر متيّم بوطنه ،شديد التعلق به، عاشق له يموت في هواه، و نظرا لحب الشاعر الكبير لهذا الوطن أبى إلّا

---

[100]. الديوان :ص 70

[101]. الديوان: ص 71

[102]. الديوان :ص 75

[103]. الديوان: ص 76

أن يعبر عن انتمائه و عروبته و هي فكرة تتجلى للقارئ في عدة قصائد، نذكر منها ما قاله في "تجلّيات نبي سقط من الموت سهوا":

بربري أنا ..

بربري، و لكنيكنت دائما أحن إلى زمن

الفتح.. أهوى صهيل الخيول ..يراودني

...

إنّني الشّهيد الّذي لم يمت

في ربيع الغضب..[104]

و قوله :

أهلا و سهلا بالفتى العربي [105]

إنّا أتينا من بلاد العرب و البربر[106]

و المعنى الذي تدور حوله هذه الأسطر المأخوذة من قصيدة "تغريبة جعفر الطيار" تتداخل كذلك مع أسطر قصيدة "حلول" التي يقول فيها :

أنا أنت ...و أنت أنا

أهواك لأني منك ،،

وأنت منّي

ر وحك حلّت في بدني! [107]

كما يستحضر الشاعر أيضا معاني التفرقة و الانقسام بين أبناء الوطن ،و هذا في قصيدة "تغريبة جعفر الطيار" فيقول:

---

[104]. الديوان: ص 40/ 41

[105]. الديوان: ص 53

[106]. الديوان: ص 60

[107]. الديوان: ص 72.

أنا حبّة من ألف سنبلة يغالبها الفناء و فوقنا

صقران يقتتلان يا ملك الملوك

و يهويان على سنابل حقلنا

خصمان يختصمان في بلد الأمان[108]

و قد قال في القصيدة نفسها :

(الرّوم روم ...) والرّفاق تشتتوا[109]

و يقول أيضا :

هلّا سمعت بدولتين

في دولة يا سيّدي؟[110]

كما يقول:

من ذا رأى

قلبين في جوف الوطن ؟[111]

و يقول كذلك في السياق ذاته:

إنّي رأيت بموطن ملكين قاما بعد طول تنازع فتحاورا[112]

الملاحظ هنا أنّ هناك أفكار تتكرّر بين أسطر القصيدة الواحدة و هو تكرار يبرز للقارئ مدى أهميتها عند الشاعر، ما جعله يستحضر الفكرة الواحدة بين أسطر قصائده،و قد كشف هذا التعانق استياء الشاعر جرّاء التفرقة و التشتت اللّذان يعيشهما الوطن ،لأنّه على وعي تام بالأوضاع السّائدة في بلاده.

---

[108]. الديوان: ص 54.

[109]. الديوان: ص 52.

[110]. الديوان: ص 55.

[111]. الديوان: ص 55.

[112]. الديوان :ص 64.

ومن التناص الذي وقع حول غربة وضياع الشاعر و وحدته،ما نجده في "تجليات نبيّ سقط من الموت سهوا" حيث يقول:

واقف عند سفح السّنين الخوالي وحيدا [113]

و:

كنت في الجب وحدي،،
على حافة الموت أهدي..
...
كنت وحدي طريح النوى، مثل غصن حقير
على الأرض ملقى ...[114]

و:

كنت وحدي أساهم .. وحدي أردّ الأعادي[115]

و:

فلماذا يضيّعني اليوم قومي ؟[116]

و قوله:

ألجأ الآن وحدي إلى الغار..
لا أهل.. لا صحب .. إلّا الحمامة و العنكبوت
غرّبتني الديار الّتي لا أحب سواها[117]

و كلّها أسطر تحمل معاني اغتراب الشاعر و ضياعه و وحدته القاتلة، تتعالق مع ما قاله في قصيدة "غربة" و الّتي يعيد فيها الشاعر تلك المعاني من جديد فيقول :

زمني في منأى عن كل الأزمان..
ما أغربني في وطن لا يتشّبه بالأوطان[118]

---

[113]. الديوان: ص 32.
[114]. الديوان: ص 36.
[115]. الديوان: ص 36.
[116]. الديوان: ص 45.
[117]. الديوان: ص 47.

ثانيا: التعالق الخارجي:

على الرّغم من تعدد الينابيع الشعرية الّتي ترفد هذه "التغريبة" فإنّ القرآن الكريم يظل هو المعين السلسبيل الأعظم الّذي تنهل منه دون أن ينضب ،فالصّوت القرآني كما هو ملاحظ يكاد يسيطر على الديوان ، ومن نماذجه :

وطني امرأة وشّحت روحها بالعفاف

و أنا الملك الآدمي الّذي يشتهي

أن يموت على صدرها المرمري

خاشعا يتصدع من خشية الوجد و الانخطاف[119]

نلاحظ أنّ آخر سطر من المقطع أعلاه يتداخل مع الآية الكريمة :«**لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعا متصدّعا من خشية الله» (سورة الحشر الآية 21)** ،فالشاعر هنا يحاور تركيب هذه الآية في بعض عناصرها و تحديدا في :"**خاشعا متصدعا من خشية الله**".

و في القصيدة نفسها نجد قول الشاعر:

فمن سيدل الطيب على سارق المصحف !

أو نذبح صفراء فاقعة اللّون كي نهتدي...[120]

وفي هذا القول يستدعي الشاعر قول الله عزّ وجلّ: «**إنّها بقرة صفراء فاقع لونها تسرّ النّاظرين» (سورة البقرة الآية 69)** ،في صفة البقرة – صفراء فاقع لونها – الّتي أمر الله بذبحها، إذ استحضر قصة سيدنا موسى عليه السلام مع قومه،في قضيّة قتلهم لواحد منهم وذلك ليقابلها بحادثة مشابهة حدثت زمن الشاعر، و الّتي تتمثل في حادثة سرقة المصحف والّذي يقصد بها المأساة الّتي عاشها الوطن بعد أن سرق منه الأمن و الاستقرار. وقد كان امتصاص خارجي للآيات الكريمة كمحاورة لبنية نصها الغائب.

وقوله أيضا :

يسألونك عن صالح... عن ثمود الجديدة..

عن ناقة الله يعقّرها سيّد الجاهلين !...[121]

---

[118]. الديوان :ص 81.

[119]. الديوان: ص 43

[120]. الديوان: ص 43

[121]. الديوان: ص 72

والنّص الغائب هنا هو قوله تعالى : « **كذّبت ثمود بطغواها إذ انبعث أشقاها، فقال لهم رسول الله ناقة الله وسقياها، فكذبوه وعقروها فدمدم عليهم ربهم بذنبهم فسواها**»[122] فالشاعر قد استدعى الآية الكريمة كمضمون، غير أنّه حاور شكلها (أي بناءها اللّغوي)، أي استحضر ألفاظ : ثمود، ناقة الله، صالح يعقرها، وهي لبنات من النّص الغائب محتفظة بمضمونها، حيث أصاب ثمود الجديدة و الّتي هي: جزائر العشرية السوداء المليئة بالرّعب و الموت، وما أصاب ثمود "صالح" من هلاك وخسران نتيجة لتكذيبهم رسول الله إليهم و تماديهم في المعاصي والآثام.

كما اعتمد الشاعر في بناء قصائد ديوانه على استحضار نصوص من خلال العودة لشعر غيره ومن ذلك قوله :

نقّلت قلبي حيث شئت من النسا كل النساء خرافة إلاك [123] **!**

ففي الشطر الأول يستحضر الشاعر قول أبي تمام:

نقّل فؤادك حيث شئت من الهوى فما الحب إلا للحبيب الأول.

حيث كادا أن يكونا متطابقين لفظا و تركيبا ومضمونا ووزنا، غير أنّ يوسف وغليسي قام بمحاورة بعض ألفاظه، ففعل الأمر عند أبي تمّام "نقّل" صار فعلا ماضيا "نقّلت" عند يوسف وغليسي، ولفظ فؤاد مع كاف الخطاب أبدل بمرادف "قلب"، مضافا إلى ياء المتكلم، ولفظ الهوى صار "النسا" الّاتي فيهن الهوى.

وقوله كذلك :

من علّم الخود ضرباً بالعيون ومن يعلّم القلب صدّ الضّرب والوسن؟ ![124]

وهو مستوحى من قصيدة "سمرات من قوم عيسى" لأحد الشعراء، حيث يقول:

سمراء من قوم عيسى من أباح لها.

قتل امرئ مسلم قام بها و لها؟ !!

رأيتها تضرب النّاقوس قلت لها:

من علّم ضربا بالنواقيس ؟[125]

---

[122]. سورة الشمس ،الآية من 11 الى 14.

[123]الديوان :ص ن .

[124]الديوان: ص 67.

[125]– https://www .almolok.com

والشاعر هنا لا يقوم بامتصاص النّص الغائب «**من علّم الخوذ ضربا بالنواقيس؟**» أو محاورته بل اجتر مكوناته للنص الحاضر «**ومن علّم الخوذ ضربا بالعيون؟**» فاستبدل لفظة"النّواقيس" ب"العيون" وهو استبدال له أسبابه عند الشاعر.

كما نذكر قول الشاعر:

أم أغنّي على نغمة "الأوف" و "الميجنة"؟ [126]**!**

وفيه محاورة لنص "نزار قباني" في قصيدته "يا بيتها في آخر الدنيا" الّتي تقول في أحد في مقاطعها:

وبلاد آبائي مغمسّة "بالميجنة" و "الأوف" و "اللّيا"[127]

ففي القولين توظيف لألفاظ من التراث الشامي، عند اعتبار الأوف و الميجنة من الأغاني التراثية في بلاد الشام، وهذا يدخل ضمن التناص الأدبي، والّذي كما رأينا أنّه يحدث بالعودة إلى الماضي و استحضار نصوصه.

إضافة إلى ما سبق من مشارب الشّاعر في هذا الديوان نذكر التراث العربي القديم، الّذي كان له حضور قوي حيث استدعى الشاعر أمثالا و أقوالا مأثورة، حتى يعيد بناءها وفق رؤيته و روح عصره، فقوله على سبيل المثال:

تبا لمن

زرع الرّياح و ما جنى

إلاّ العواصف و المحن...[128]

مستوحى من المثل العربي :"إذا كنت ريحا فقد لاقيت إعصارا"، وهو مثل يضرب لمن للقوي الذّي يلقى من هو أقوى منه و الّذي يغتر بقوته حتى يلاقي من هو أدهى و أقوى منه فيجني ثمر غروره في وطنه الموجوع، يسقطه على الحاكم المستبد بالسلطة المستخف بشعبه ورعيته، والذي لا يجني نتيجة ذلك إلا العواصف و المحن.

وقول الشاعر أيضا:

---

[126] – الديوان :ص 40

[127]–https://aldiwan.blogspot.com

[128]الديوان: ص 55

ما كنت في عير الخنا.

و لا في "نفير" الخائنين !...[129]

امتصاص خارجي لمثل عربي قديم، وهو: " لا في العير و لا في النفير"، والعير في المثل هي عير قريش التي أقبلت مع أبي سفيان قافلة من الشام، والنفير من خرج مع عتبة بن ربيعة لاستنقادها من أيدي المسلمين، و كل من تخلف من الطرفين قيل فيه هذا القول.

وقد أسقط الشاعر ذلك على واقعه داخل هذا الوطن المنقسم أبناؤه إلى خصمين مقتتلين تغشاهم الخيانة والغدر من كل جانب ،فمن ينحاز إلى أحد الطرفين يعده الطرف الآخر خائنا في نظر كل منهما.

و قد استحضر الشاعر شخصية تاريخية، مسقطا قصتها على واقعه، وهي شخصية الحلاج الّتي عرفت بحبها السامي والخالص لله تعالى دون سواه، وقد كان شخصا صالحا محبا للخير محاربا للفساد والمفسدين والظلم والظالمين، وهو صاحب المقولة الشهيرة :"ما في الجبة إلا الله" وقد استحضرها الشاعر لأنّه لمس بعض التطابق بينهما، فحب الحلاج خالص لله وحب الشاعر خالص للوطن، وقد قال:

روحك حلّت في بدني ...

أنا حلّاج الزمن

لكن

ما في الجبة

إلّاك يا وطني[130]

وقد كان الحلاج رغم كل المحاولات الّتي سعت إلى إسكات صوته الرّافع لكلمة الحق مناضلا ومحاربا في سبيل القضاء على الفساد والمفسدين، واستمر في ذلك حتى قطع لسانه والقصّة تكاد تتكرر مع الشاعر الّذي أبى السكوت والرضا بالحال التي آلت إليها بلاده، جرّاء الظّلم والطّغيان الّذي سبّبه الطغاة المفسدون.

وإلى جانب شخصية الحلاج يستحضر الشاعر شخصية أخرى وهي:"حلاق الملك" في قوله:

---

[129] الديوان: ص 57

[130] الديوان: ص 76.

أنا حلّاق كل ملوك بلادي...
سأفضحكم في الرّمال...
سأزرع أسراركم في التّرب !
قصب الرّيح ينمو على شطّ أسراركم
مثقلا بالفظائع...! [131]

فالشاعر استحضر هذه الحادثة حتى يسقطها على نفسه، مخاطبا الحكام الّذين تسلّطوا وطال بطشهم في البلاد، فراح يخبرهم أنه سيفضح أسرارهم كما فعل حلاق الملك بعد أن ضاق صدره بحمل وحفظ السر خوفا منه أن يقتل إذا أفشاه و عرفه الناس من خلاله ، فلم يجد إلّا أن حفر حفرة وباح بسره داخلها وبمرور الأيام نما القصب في تلك الأرض ولعبت به الرياح وحينها خرج الصوت ليفضح أمر الملك فعرف سكان المملكة حينها أن لملكهم أذنان طويلتان كأذني الحمار، فأسقط الشاعر هذه الحادثة على واقعه جاعلا من نفسه حلاق زمانه وهو من سيفضح أمر الطغاة وينهي لعبتهم في هذه البلاد.

المبحث الثالث: المفارقة:

ارتبط الشعر العربي الحديث و المعاصر بالمفارقة كونها ظاهرة أسلوبية متميزة، وقد أصبحت من أبرز طرائقه التّعبيرية وأمر لابد منه في بناء النصوص الأدبية، لأن طبيعة الحياة اليوم تلزمنا استخدام هذه الأشكال التعبيرية.

وتغريبة جعفر الطيار أحد نماذج الشعر الجزائري المعاصر،الذي يمثل وسيلة للتعبير عن الواقع بجميع ما حواه من متناقضات و أضداد ، فكانت المفارقة وسيلة ساعدته على ذلك، إلا أنه حسب دراستي لهذا الدّيوان لم يكن لها حظ وافر مقارنة بغيرها من الظواهر الأسلوبية الأخرى، و هذه بعض النماذج التي استعملها الشاعر، منها ما جاء في قصيدة "مذكرة شاهد القرن" التي يقول فيها:

[131] الديوان: ص 42.

القلوب معي ..
و السّيوف علي !..
إنّني شاهد القرن،،
لكنّني
لا أرى اليوم شيّا !..[132]

و في هذه الأسطر يوجد نوع من المفارقة ، وهو مفارقة التحوّل ، و في هذا النمط يبدأ الشاعر كلامه بدلالة معينة، ثم تتحول في ما بعد إلى دلالة أخرى جديدة كما رأينا في القصيدة أعلاه عندما قال: "**إنّني شاهد القرن**" وفي السطر الأخير يقول : "**لا أرى اليوم شيّا !**"، و هنا نلاحظ تحوّل في الدّلالة الأولى فمن شاهد القرن إلى شخص لا يرى اليوم شيء، وهذه هي الدلالة الجديدة.

و هناك نمط آخر من المفارقات هو مفارقة التقابل، وفيها يجمع الشاعر بين موقفين متضادين تماما،يتبنى كل موقف نظرة تنقض الأخرى و تلغيها؛ ما يجعل اجتماعهما معا أمر يستحيل، فيجد المتلقي نفسه داخل مشهد من الدهشة و الحيرة و الغرابة، ومن نماذج ذلك في الديوان أذكر ما جاء في قصيدة "لافتة يكتبها أحمد مطر" حيث يقول الشاعر:

أتعجب من سلطان أحمر
عاث فسادا في بلد أخضر !
أتقزز منه ..
يمارس في الليل الفحشاء ..
بها يأمر ..
لكنّه يا وخدي، ينهى
في الصّبح عن المنكر !..[133]

---

[132]. الديوان: ص 83.

[133]الديوان:ص 78.

التّقابل واضح في هذه الأسطر، و تحديدا بين قوله: "يمارس في اللّيل الفحشاء" و قوله: "ينهى في الصبح عن المنكر"، والغريب في الأمر كيف لمن يمارس الفواحش أن ينهى عن المنكر؟!.

بالإضافة إلى هذا النّوع من المفارقات هناك نوع آخر في القصيدة نفسها، و هو مفارقة التّضاد الّتي تجمع بين متنافرين في الدّلالة اللّغوية بشكل مباشر، و ذلك من خلال استعمال الشاعر كلمات متناقضة و متضادة و هذه الكلمات في القصيدة هي: **أحمر، أخضر، اللّيل الصّبح، ممارسة الفحشاء ، النهي عن المنكر**، كلّها تعابير يهدف من ورائها الشاعر إلى إظهار تعجبه من ظلم الحاكم وتسلطه وممارساته الظالمة على أبناء هذا الوطن، ويدعي إصلاحا فيه.

ويوجد هذا النوع من المفارقات أيضا في قول الشاعر:

قل إنّي ما قتلوني، وما صلبوني، ولكن
سقطت من الموت سهوا..
رفعت إلى حضرة الخلد..
إنّي تلاشيت سكران..
إني تشظيت في وهج الوجد..
غيّبت في آبد الآبدين[134]

الشاعر هنا جمع بين أمرين متنافرين، فهو لم يقتل ولم يصلب، لكنه سقط من الموت سهوا، و رفع إلى الخلد، فهو هنا أراد شيء مخالف للمعنى الّذي يظهر للمتلقي، فهو ينفي أنّه قتل أو صلب وقد جمع بين السقوط و الرفع (سقطت / رفعت).

ومفارقة الإنكار في قوله:

"يعقوب" مات، فأيّ فؤاد سيرحم هذا الفتى؟
أيّ عين ستبيضّ حزنا عليه غداة ترى ما أرى؟[135]

[134]. الديوان : ص 48.

[135]الديوان: ص 37.

وكذلك في قوله:

هلاّ سمعت بدولتين

في دولة يا سيدي؟ ![136]

وقد لاحظت من خلال هذه الدراسة أن المفارقة بأنواعها، قليلة جدا في تغريبة جعفر الطيار، ولعلّ ذلك يعود لطبيعة القصيدة الّتي تنتمي إلى الشّعر عامة و إلى الجزائري خاصة وما جاء فيها من مفارقات لم يكن مقصودا بل جاء عفويا ضمن قصائده.

[136] الديوان:ص 55.

المبحث الرابع: التّكرار:

يعدّ التكرار آلية من آليات الإيقاع، وإحدى مميزات الشعر الحر، الّذي يوظفه الشعراء من أجل إثبات أفكارهم المراد إيصالها و ترسيخها في العجل الجمعي، ولهذا يعمد الشعراء في هذا العصر إلى توظيفه بكثرة في قصائدهم، حتى عدَّ ركيزة أساسية من ركائز الشعر الحر، وذلك لتعميق الدلالة و تأكيد المعاني ومدوّنة جعفر الطيار حافلة يهذه الظاهرة الّتي أسهمت بشكل كبير في تخيل حركيّة الإيقاع داخل الخطاب الشعري، حيث طبقه يوسف وغليسي بدءا من أصغر وحدة وهي الصوت إلى أكبر وحدة وهي الجملة.

أولا: تكرار الصوت:

وفي ما يلي جدول إحصائي لأصوات القصيدة تغريبة جعفر الطيار، والّذي سيعرّفنا على الأصوات الأكثر تكرارا فيها:

الأصوات	تكرارها	نسبتها	الأصوات	تكرارها	نسبتها
أ	135	%5.98	ض	8	0.35%
ب	103	4.56%	ط	14	0.62%
ت	155	6.87%	ظ	59	0.17%
ث	11	0.48%	ع	59	2.61%
ج	76	3.37%	غ	2	0.08%
ح	62	2.74%	ف	106	4.43%
خ	21	0.93%	ق	21	0.93%
د	88	3.9%	ك	78	3.45%
ذ	24	1.06%	ل	324	14.36%
ر	139	6.16%	م	166	7.36%
ز	10	0.44%	ن	201	8.91%
س	56	2.48%	هـ	77	3.41%
ش	33	1.46%	و	141	6.25%
ص	21	0.93%	ي	120	5.32%
المجموع:	2255		مجموع النسب	%99.61	

يبيّن الجدول أعلاه مجموعة الأصوات اللّغوية الواردة في قصيدة "تغريبة جعفر الطيار" والّتي بلغ عددها 2255 صوت، إذ نلاحظ من الجدول أنّ الأصوات الأكثر تكرار هي أصوات : اللّام، النون، الميم، الثاء، الواو، الراء، الألف، الياء، الباء، ويمثل اللّام أكبر صوت من حيث النسبة بين هذه الأصوات، وهو" صوت لثوي جانبي متوسط بين الشدة والرخاوة مجهور"[137] ،"وهو من الصوامت المنحرفة، يحدث في اللثة مع طرف اللسان وذلك باتصال طرف اللسان باللثة اتصالا محكما"[138].

وقد تكرر هذا الصوت في القصيدة 324مرة بنسبة تقدر بـ 14.36% كما يعد اللام من الأصوات المجهورة في العربية : "ع، غ، ح، ي، ز، ض، ظ، ن، د، ذ، م، ب، و، ر، ل"[139] والملاحظ أن الأصوات التي كانت لها أعلى نسبة من أصوات القصيدة هي أصوات مجهورة وهي: النون بنسبة8.91 % والميم بنسبة7.36 % والواو بنسبة 6.25% والراء بنسبة 6.16 % ، والياء بنسبة 5.32 %والباء بنسبة 4.56% ، وسبب ارتفاع نسب هذه الأصوات مرتبط بتجربة الشاعر الشعورية، ومعاني الحزن والألم الّتي تختلج صدره، نتيجة للواقع الصعب والمرير الّذي يعيشه الوطن، و من أمثلة ذلك في الديوان ما قاله الشاعر:

يكفي بنيّ فإنّني
أستاء من ذكر الخيانة و الخنا
يكفي فقد جرّحتني
و غمرت قلبي بالضّنى[140]

وقد ساعدت الأصوات المجهورة على إبراز مشاعر الشاعر وإيصالها بشكل أسرع وأوضح للمتلقي حتى تؤثر فيه.

ويعدّ كل من التاء والألف من الأصوات الّتي تكررت بشكل لافت للانتباه، حيث تكرّر الألف بنسبة 5.98 % والتاء بنسبة 6.25 % وكلاهما من حروف الهمس ومعلوم " الجهر

---

[137]. عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللّغوية،ط1، دار الصفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2010 .

[138]. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللّغوي، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ،270.

[139]. يحي بن علي بن يحي المباركي : علم الصوتيات العربي ، د ط، خوارزمي العلمية للنشر و التوزيع، جدة ، 2001، ص 161.

[140]–الديوان :ص 51

مظهره القوة والهمس مظهره النفس" [141]، أي أنّ الشاعر حين يستعمل أصوات الجهر يكون في حالة غضب ورفض للوضع الذي تعيشه البلاد، أما عند استعمال الهمس فيكون في حالة هدوء أو ضعف أو يأس وإحباط،وهذا ما يستنتجه قارئ القصيدة، و ممّا يدل على ضعفه ما ألمسه في قوله:

هلاّ استرحت أيا فتى، و أرحتنا

بتلاوة من مزامير المنى ؟.. [142]

ثانيا: تكرار المفردة:

أمّا على مستوى المفردة كرّر الشاعر الفعل الماضي "أعدت" في بداية السّطر الشعري ثلاث مرات متتالية كما يلي:

لو نصّبتك أميرها

لأعدت أسراب الحمام لوكرها؟؟؟

و أعدت وصل خليجها بمحيطها

و أعدت حلما خانها..

تلك الفصائل ليتها

قد زلزلت زلزالها...[143]

وهو تكرار يعكس أسى و حسرة الشاعر على ما أصاب وطنه فترة اقتتال أبنائه وحضور أيام العشرية السوداء أواخر القرن العشرين في ذاكرته، وما أصابهم من شرخ وتمزق في أوصاله، فيرى الشاعر أن ذلك ما كان ليحدث لو أن الأمة سلمت أمرها لحاكم عادل الذي لا وجود له إلا في مخيلته.

ويكرر الشاعر في المقطع التاسع من قصيدته "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" ثلاث كلمات (الدروب، الموت، كل)، وتكرر كل واحدة منها ثلاث مرات على مسافات صوتية متقاربة، وهو تكرار يوحي بتمركز هذه الكلمات وتمحورها في ذهن ونفسية الشاعر وما يوحي بواقع مر للشاعر خاصة وأنها محيطة بكلمات معبرة، ملغّمة، فجائع، سنسن، رقبة، تغمرني. ما

---

[141]. تمّام حسّان: اللغة العربية معناها و مبناها، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 62.

[142]– الديوان : ص 58

[143]. الديوان : ص 62.

جعلها تعكس مجتمعة ذلك الواقع الحياتي الرهيب أشد العاصفة التي عصفت بالجزائر، وهذا ما أشار إليه مطلع القصيدة : هائم في السنين، والتي نقصد بها سنين الرعب و الخوف و الهلع فقال الشاعر :

هائم في السنين
والدروب ملغمة بالفجائع !
الموت يزرع كل الدروب..
وكل الدروب تؤدي الى الموت...
تغمرني رجّة الموت كل حين !...[144]

وفي القصيدة نفسها تكرّرت كلمة "واقف" عدة مرات، و الّذي من نماذجه قول الشاعر:

واقف ... أستعيد بقايا الجراح ...
واقف ... أتحسس ذاكرة اليأس ظمأى ...
واقف عند سفح السّنين الخوالي وحيدا ،،
تبعثرني الرّيح شوقا إلى "السّمرات" التي
بايعتني شتاء و صيفا.[145]
واقف...و التضاريس حولي تلوّح لي،،[146]

والمراد من هذا التكرار إظهار وحدة الشاعر و صعوبة الظروف و الأحوال التي يعيشها وطنه، ووصف حالته السيئة، فيحن و يشتاق لأيام السّلام وأحيانا يقف متحسرا على ذكرياته بكلّ أسى.

---

[144] الديوان : ص 47.

[145] – الديوان: ص 32.

[146]. الديوان : ص 33.

نذكر من نماذج تكرار المفردة أيضا تكرار صيغ الاستفهام و النّداء، فكل منهما كرّره الشاعر إذ يقول:

فلماذا يضيّعني . اليوم . قومي؟ !
لماذا يصادر نوري ؟ !
لماذا ؟ أيا وخذ الشمعدان؟...
إيه يا "كان" !..
يا سفر البرق في ليل ذاكرتي..
يا حنيني إلى حفنة من الحنان !
يا عبير الهوى .. يا رحيق الشفاه..
و يا شفق الحلم، بالله، لا تغترب..
يا ربيع الطفولة لا تحتضر...
أدن مني قليلا، أناشرك الله، أدنُ،،...[147]

ألاحظ تكرار أداة الاستفهام "لماذا؟" ثلاث مرات متتالية في المقطع الأول، وتكرار أداة النداء "يا" في المقطع الثاني ست مرات متتالية، و هو تكرار يصوّر مشاعر الشاعر المتوهجة و انفعالاته الحادة، كما أنّ الوضع المتتالي لهذه الأدوات يفتح المجال أمام المتلقي ويتيح له إمكانات قرائية مختلفة و متجددةويظهر الضمير "أنا" في أغلب قصائد الديوان، نجد الشاعر يكرّره (25 مرة) ففي قصيدة " تغريبة جعفر الطيار" كرره الشاعر عشر مرات، وقصيدة : "تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، تكرر ثماني مرات، وسبع مرات في بقية القصائد، والأمر نفسه مع دال الوطن، الّذي تكرر خمسا وعشرين مرة، ثلاث عشر مرة جاء فيها الوطن معرفا ومنكرا، وتسع مرات مضافا إلى ياء المتكلم، وثلاث مرات بصيغة الوطن.

أي أنّ هناك تساوي في عدد تكرارات الضمير"أنا" و دال"الوطن" يبيّن مدى ارتباط الأنا الشاعرة والّتي تمثّل الأنا الجمعي بوطنها، بالرّغم من قساوة الظروف واشتداد أعاصير الأزمة فتكرار الضمير أنا يعكس صورة لواقع الشاعر المتأزّم في شتى مجالات الحياة وعلى مختلف الأصعدة.

[147]– الديوان : ص 46/45.

ثالثا: تكرار التركيب:

ونظرا لأهمية التكرار في بناء القصيدة لم يكتفي يوسف وغليسي بتطبيقه على مستوى الكلمة المفردة فحسب، بل وظّف تكرار الجملة و العبارة لما له من طاقات تعبيرية هائلة، ومن نماذج ذلك ما نجده في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" وتحديدا في المقطع السابع حيث يقول الشاعر:

كان لي وطن يوم كان "أراغون" يشدو...
كان لي وطن يوم كان الحمام يحمل "أسماء"
كان لي وطن يوم كان، وكنت، وكنا، وكان
كان لي وطن ضارب في دمي،
كان لي وطن يوم كان...[148]

فجملة "كان لي وطن" كررت أكثر من خمس مرّات في المقطع السابع، والتي تفصلها مسافة قصيرة و متقاربة وفق سياق واحد، وذلك تعبيرا عن الانفعالات الحادة التي تضع المتلقي في قلب الحدث، و التي يحس بالمرارة نفسها التي يحس بها الشاعر و التي تخرج عبر هذه الجملة المتكررة ومع كل نفس يتنفسه كلُّه نتيجة لما آل إليه الوطن من انفصال بين أبنائه وتقاتلهم، حيث وقف يستدعي ذلك الماضي الجميل لهذا الوطن، وتلك الأيام التي كان فيها جسد واحد قبل أن تمزقه أيادي الغدر و الخيانة، لعل استرجاع تلك الأيام تخفف عن الشاعر ألمه و معاناته.

ومن العبارات المتكررة أيضا نذكر عبارة "يسألونك"، والتي كررها الشاعر ثلاثة عشر مرة منها ثلاث مرات في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، وعشر مرات في قصيدة "يسألونك"، و من أمثلة هذا التّكرار:

[148]. الديوان: ص 45/44.

يسألونك عن شاعر مثقل بالحنين...
يسألونك عن مغرم يبتغي شبق الروح
يسألونك عن عاشق خائب
يسألونك عن فائض الماء في البحر ..
يسألونك عن وجع الورد و الياسمين !
يسألونك عن غابة النّخل في وطني.[149]

فتكرار الشاعر لعبارة يسألونك يوحي بما يختلج صدر الشاعر من مشاعر يريد من خلاله أن يوضح للمتلقي مدى تأزم حالته الشعورية.

[149]– الديوان: ص71

المبحث الخامس: الرمز

شغل الرّمز مجالا واسعا في الدراسات الحديثة، وقد ارتبط بالشعر المعاصر ارتباطا وثيقا لدرجة لا تخلو أي دراسة الشعر المعاصر من "رمز"، سواء كان في شكل كلمة أو عبارة أو شخصية أو غير ذلك، وهذا ما جعل منه رافدا من روافده.

فالشاعر يلجأ إلى توظيف الرمز حين يظهر له أن اللغة عاجزة عن إيصال مراده إلى المتلقي، ونظرا لما يحمله الرمز من قوة في الإيحاء، وقدرة على منح اللغة مساحة أوسع في دلالتها المعجمية، وكونه يزيد اللغة قوة في طاقاتها التعبيرية، فيجعلها متفتحة، فإن الشاعر يعمل على توظيفه بمختلف أنواعه.

وقد كان للّرمز حضوره المتميز في بنية النص الشعري في ديوان "تغريبة جعفر الطيار" حيث اجتمعت الرموز بأنواعها مشكلة المرجعية الثقافية للنص الشعري في الديوان، ومن هذه الرموز نجد ما هو تاريخي وما هو لغوي، والشاعر حين يوظف هذا الرمز فهو يستدعي الموروث الديني و التاريخي، ويستطيع من خلال هذا التوظيف أن يتحرك في النص، من خلال اشاراته الرامزة الموحية، وذلك لأن الموروث قوة لاشعورية مثل هو قوة شعورية... فإن اللاشعور يظل مغروسا في داخلنا يحركنا ويطبعنا بطباعه[150].

وقد حفلت "التغريبة" بعدة رموز دينية و تاريخية، والتي استدعتها التجربة الشعورية للشاعر لأن "الرمز مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، و التي تضع الأشياء مغزى خاص"[151]، لذا قد يلجأ إلى رموز قد تكون أحداثا تاريخية، أو شخصيات ذات دلالات معينة يلمس فيها ما باستطاعته التعبير عما في نفسه، ويكشف معاناته و يوصلها للمتلقي، وقد وظّف وغليسي شخصيات إسلامية و غير إسلامية و تاريخية كرموز، حتى يسقطها على واقع بائس و مأساة يعيشها الوطن، ومن هذه الرموز: حادثة الهجرة الأولى الّتي هاجر فيها المسلمون إلى الحبشة وكان من أبرز الشخصيات المؤثرة فيها : الصحابيان الجليلان : "جعفر الطيار" رضي الله عنه و"عمر بن العاص" قبل إسلامه، و" النجاشي" ملك الحبشة، وقد رأى

---

[150]. عبد الله الغدامي: مرجع سابق، ص 12.

[151]. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة بيروت، ط1، مج:1، 2007، ص172.

الشاعر أن هذه الحادثة تصلح إطارا لواقعه،فأسقط هذه الدلالات و الأبعاد على واقع وطنه بالإضافة إلى شخصيات أخرى، لم يكن ظهورها بارزا، لكنّها تفهم من خلال الحوار الّذي دار بين جعفر الطيار والنجاشي، وهذه الشخصيات الباهتة لها دلالاتها العميقة في النص الشعري.

وهي رموز تحفز المتلقي و تدفعه للغوص في أعماق النّص الشعري معتمدا على حدسه وبهذا يكون الشاعر قد وصل إلى مقصده من توظيفه للرّموز في حد ذاتها منبهات لذهن المتلقي و مثيرات، من خلال الإشارة الرّامزة في حين وظّف الشاعر رمز "**جعفر الطيار**" وربطه بحدث الهجرة الأولى، أوحى ذلك التوظيف إلى ذهن المتلقي أن يسأل من هو جعفر الطيار هذا العصر ؟ و إلى ماذا يرمز ؟ وقس على ذلك ما تبقى من الرموز، وكلها أسئلة تثير المتلقي وتدفع به للبحث عن أجوبة، وعندها يربط المتلقي بينها و بين ما ترمز إليه.

إنّ جعفر الطيار هو ذلك المواطن الّذي تعرّض لكلّ أنواع الاضطهاد و القمع، و حاصره الرّعب و الخوف من كل جانب في جزائر العشرية السوداء من القرن العشرين، وقد دفعه ذلك للهجرة إلى بلد يعتقد أنّه لا يظلم فيه أحد، آملا وحالما بغد أفضل، تزول فيه محن هذا الوطن ويعود حينها إلى ديار وطنه فيقول:

سأعود غداة تزلزل تلك الممالك زلزالها

وجبار الزبير تخرج أثقالها

ويعود الحمام إلى شرفات البيوت[152]

ويظهر دافع الهجرة جليا فيما يشير إليه المقطع الآتي:

النجاشي:

من أنت يا هذا المسبل بالشكوك؟

جعفر:

أنا "جعفر الطيار" جئت مع

الرياح على جناح الرعب

يا ملك الملوك...

النجاشي:

[152]. الديوان: ص49.

من أين جئت؟ وماذا تريد؟ !

جعفر:

إنّي أتيتك من بلاد النار...

من وطن الحديد !

شيعت أحلامي و أحبابي... صباي...

وكل ما ملك الفؤاد... وجئت كالطير

المهاجر أبتغي وطنا جديدا [153]!

وكلّها مواد استدعتها التجربة الشعرية للشاعر، تنسجم مع موقفه وواقعه المعاصر، أمّا "النجاشي" فهو ذلك الحاكم العادل الذي يستجار به ويلجأ إليه، و يحتمي به، واستطاع الشاعر من خلاله أن يشير إلى الدول الغربية التي لجأ إليها أبناء "بلاد النار" و التي وجدوا فيها كل حصن و أمان، وبذلك أجاد الشاعر في هذا التوظيف الذي يتناسب مع واقعه وواقع وطنه المعاصر.

وهناك رموز تاريخية أخرى ذكرها الشاعر عرضا، إلّا أنّها ذات تأثير شديد في دلالة النص الشعري، ومن هذه الرموز : "غيلان" وهي غيلان بن مسلم القدري الدمشقي (105 هـ) الّذي عيّنه "عمر بن عبد العزيز" على بيت مال المسلمين لإقامة العدل، و قد عمل على إحقاق الحق و الوقوف في وجه الفساد و المفسدين و استمر في ذلك حتى بعد أن قطعت يديه ورجليه، ومع ذلك لم يتوقف عن التّشهير بالمفسدين إلى أن قطع له لسانه وعلّق على باب دمشق، انتقاما منه من طرف الخليفة.

و بطولة هذا الشّخص جعلت منه رجل يرمز به للثّبات على المبدأ و الحرص على إقامة العدل و إحقاق الحق، وقد ذكره الشاعر في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" المقطع الخامس فقال:

[153]. الديوان: ص 51.

أنكرتني القبيلة حين تلونت بالاخضرار...
كفرت بلون اللّهب !..
أنا "غيلان" يا "ابن عبد الملك".
قد أتيت أعكر لون الخطب ! ..[154]

وقد كان لرمز "غيلان" تأثير كبير في دلالة النص الشعري، لما له من قوة الإيحاء، حيث استطاع أن يستفز مشاعر المتلقي على الرغم من استعماله مرة واحدة في الديوان ككل وهذه القلة في الاستعمال تقابلها قلة مواقف هذا الرمز في عصرنا، تلك المواقف التي ترفض الظلم والفساد، وتحارب القمع و الاستبداد.

كما توجد شخصية أخرى صارت مضرب مثل للثبات على المبدأ، وهي شخصية "الحلاج" وهي كذلك شخصية تراثية، بالرغم من قلة ورودها في الديوان إلا أنها استطاعت أن تؤثر في دلالة النص، وبذلك تعمل نفس عمل شخصية "غيلان" قال الشاعر:**أنا حلاج الزمن...** وللرمز اللغوي حظ وافر من الاستعمال في التغريبة ، وهو كلمة يتقيها المبدع من معجمه استجابة للتجربة التي يعيشها، ليصل إلى دلالات يتطلبها الموقف، ومن هذه الكلمات التي استخدمت برمز نذكر لفظة "الحمام" والتي تكررت في أكثر من سياق، و الحمام كما هو متعارف عليه يعد رمز للسلام، وقد استخدمها الشاعر كروز للنار الأبرياء المسالمين الذين هجروا من أوطانهم، وشردوا من ديارهم، أيام العشرية السوداء، وهذا ما يشير إليه قول الشاعر:

ويعود الحمام إلى شرفات البيوت[155].

و قوله:

وتلك الممالك ما لها.
لو نصبتك أميرها
لأعدت أسراب الحمام لوكرها[156]

---

[154]. الديوان: ص 41.
[155]. الديوان: ص 49.
[156]. الديوان : ص 61.62.

و قوله أيضا:

و رأيت أسراب الحمام توافدت و رأيتني بين الحمائم طائرا[157]

والشاعر يلمّح بما يختلج نفسه من شوق إلى العودة لحضن وطنه، بعد اغتراب طويل.

استخدم الشاعر لفظة "**النّخلة**" بصيغ مختلفة (نخل، نخيل، نخلة) كرمز للثبات و الصبر والعطاء وقوة الاحتمال، وهي دلالات ارتبطت بالنخلة في تراثنا القديم، و الشاعر هنا يضفي عليه بعدا نفسيا آخر، يتجلى في التحدي و مواجهة الطروف الصعبة و المحن التي يمر بها الوطن، وهو رمز جاء استجابة لنفسية الشاعر و من أمثلة وروده نذكر:

وهذا النخيل نما في دمي[158]

وقوله:

يسألونك عن غابة النخل في وطني[159]

وقوله:

يسألونك قل إنّني نخلة

تتحدى الرياح و قيظ السنين[160]

فالشاعر بهذه الرّموز الّتي وظّفها خدمة للتجربة الشعورية قد خالف بعض الشيء ما تعارف الناس على تداوله، حيث حمل هذه الرموز دلالات و إشارات جديدة، صارفا اهتمامه إلى الدلالة النفسية لكل رمز دون الدلالة الحرفية.

---

[157]. الديوان : ص64.

[158]. الديوان: ص48.

[159]. الديوان :ص 71.

[160]. الديوان: ص 71

خاتمة

خاتمة:

بعد دراستي للتّشكيل اللّغوي في ديوان" تغريبة جعفر الطيار" ليوسف وغليسي أستعرض أهمّ النتائج الّتي توصّلت إليها من خلال هذا البحث في النقاط الآتية:

- يعدّ كل من الانزياح والتناص والمفارقة و التكرار من الظواهر الأسلوبية المتميزة.
- استعمل يوسف وغليسي هذه الظواهر كآليات و وسائل لبناء لغته الشعرية، ما أضفى على قصائد الديوان جمالية و فنية تشد اهتمام القراء و تستفزهم.
- جعل الشاعر من لغته لغة جامعة بين آلام النّفس و آلام الوطن، و هي لغة منحت أسلوبه التميّز و التفرد من خلال خرق ما اعتاد القارئ عليه تركيبا و دلالة .
- يشكّل التناص حضورا قويا في الديوان، و ذلك بالانفتاح على نصوص أخرى من القرآن الكريم أو من التراث العربي الإسلامي.
- رغم تنوّع المخزون الثقافي و المعرفي للشاعر، يظل القرآن الكريم المعين الأكبر الذي استقى منه الشاعر وطبع به شعره.
- تحوي قصائد الديوان بعض المفارقات التي تنم على ذكاء الشاعر، والتي استعملها الشاعر كسمة أسلوبية لإبراز أجمل الصفات في المتناقضات، لتحفيز القارئ على التأمل و التعمق في النصوص من خلال منح الأشياء مغزى خاص يخدم أفكاره ومشاعره.
- اعتمد الشاعر التكرار على المستويات الثلاث: الصّوت و المفردة و التّركيب في أغلب قصائد الديوان فكان من أهمّ عناصر التّبليغ عنده، و وسيلة فعّالة لتوضيح المعاني وترسيخها في ذهن المتلقي.
- الرّمز وسيلة ذكية كسر بها الشاعر ما اعتاد عليه العرف اللغوي، فكان له في قصائد الديوان حظ كبير كما أنّه حمّلها أجواء سحرية مليئة بشحنات دالة.
- الشاعر يوسف وغليسي شاعر مرهف الحس عاش أوجاع الوطن و آلامه، فجاء هذا الديوان يحكي الحزن و المعاناة، و السعي وراء واقع أفضل.

وفي الأخير أرجو أن أكون قد ساهمت في إثراء الزاد المعرفي بهذه الدراسة في استكشاف بعض خبايا الظواهر الأسلوبية و دورها في بناء اللّغة الشّعرية للشّاعر، راجية من الله تعالى أن

يتقبّل مني هذا العمل فإن وفّقت فمن الله و له الحمد و الشكر على ذلك، و إن أخفقت فالنّقص من نفسي والكمال لله وحده، و يبقى عزائي الوحيد في ذلك أنّني اجتهدت فيكون لي أجر الاجتهاد.

و الله ولي التوفيق

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، بما يوافق رواية "حفص".

قائمة المصادر و المراجع:

1. يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ط 1، مجموعة شعرية، جسور للنشر والتوزيع،الجزائر،2013.

1. المصادر:

1.1. المصادر بالعربية:

1. عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ط 1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د ت.
2. عمر بإصلاح : شعرية المفارقة " قراءة في منجز البردوني الشعري، ط 1، مؤسسة النشر والتوزيع، علامات، 2016.
3. محمد مفتاح: استراتيجية التناص، د ط، الدار البيضاء، المغرب، د ت.
4. محمد ناصر شيانة: مفارقة الشعر العربي المعاصر، أمل دنقل، سعيد يوسف، محمد درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

2.1. المصادر المترجمة:

1. جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ط 1، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، 1986.

2. المراجع:

1.2. المراجع بالعربية

1. أبو الحسين أحمد بن فارس : الصاحب في فقه اللّغة العربية و مسائلها و سنن العرب في كلامها، ط 1، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 1997
2. أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري : أساس البلاغة، ج 2، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، تح : محمد باسل العيون السود، د ت.

3. أحمد الزعبي : التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمان للدراسات والنشر، الأردن 2000.
4. أحمد عدنان حمدي : التناص و تداخل النصوص . المفهوم و المنهج . دراسة في شعر المتنبي، ط 1، دار المأمون، عمان.
5. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر.
6. بشير القمري، شعرية النص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليات، ط 1، شركة البيادر للنشر و التوزيع، 1991.
7. الجاحظ: البيان و التبيين، ج1، ط 2، دار الكتب العلمية ، لبنان، 1998.
8. جلال الدين السيوطي :الاتقان في علوم القرآن، ج3، تح: محمد أبو الفضل الابراهيمي المكتبة العصرية، لبنان ، 1988.
9. حاتم عبيد : التكرار و فعل الكتابة في الإشارات الإلاهية لأبي حيان التوحيدي.
10. داود كاك عبد الفتاح : دراسة نقدية في التأصيل لنشأة المصطلح ومقاربته ببعض القضايا النقدية "دراسة وصفية تحليلية"، 2015.
11. سيزا قاسم : المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر. د ت.
12. صبحي ابراهيم الفقي: علم اللّغة النصي بين النظرية و التطبيق، دراسة تطبيقية على الصور المكية، ج 2، دار قباء، القاهرة، 2000.
13. صلاح فضل : علم الأسلوب، ط 1، دار الشروق، القاهرة، 2007.
14. ضياء الدين اين الأثير: المثل السائر، ج 2، تح محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية ، بيروت لبنان، 1999.
15. عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ط 5، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت، لبنان 2007.
16. عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي و خصومه، د ط، مطبعة العرفان، صيدا.
17. عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ط 1، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان الأردن، 2010.

18. عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز في علم المعاني، دار المعرفة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 1987.

عبد الله الغدامي : تشريح النص، ط 2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006.

19. عثمان بدري : دراسة تطبيقية في الشعر العربي، نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، الجزائر، 2009.

20. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ط 1، قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة بيروت، 2007.

21. علي بن محمد بن علي الجرجاني : معجم التعريفات، د ط، باب التاء، د ت.

22. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط 4، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002.

23. محمّد العبد: المفارقة القرآنية " دراسة في بنية الدلالة"، ط 2، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، 2007.

24. محمّد صابر عبيد : حساسية الإنبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد و الستينيات منشورا اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

25. محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية، ط 1، الشركة العلمية للنشر والتوزيع، لونجمان 1994.

26. محمد عزام:النص الغائب تجليات في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001.

27. منير سلطان :التضمين و التناص في وصف رسالة الغفران ،العالم الآخر نموذجا، د ط دت.

28. نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ط 2، مطبعة دار التضامن، 1965.

29. نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج 1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.

30. يحيى بن علي بن يحيى المباركي : علم الصوتيات العربي، د ط، خوارزمي العلمية للنشر والتوزيع، جدة، 2001.

31. يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ط 1، دار المسيرة للنشر و التوزيع د ت.

2.2 المراجع المترجمة:

1. تودوروف– ميخائيل باختين: المبدأ الحواري ، تر: فخري صلاح، المؤسسة العربية للنّشر و التوزيع ، بيروت، لبنان ، ط2، 1996.
2. جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزّاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2 ،1997 ص 22/21.
3. جون كوين : النظرية الشعرية – بناء لغة الشعراللغة العليا – ترجمة: أحمد درويش دار غريب.
4. جيل دلوز: الاختلاف والتكرار، ترجمة وفاء شعبان ، مركز دراسات الوحدة العربية مراجعة 4– جورج زيناتي، المنظمة العربية للتّرجمة، الحمراء، بيروت، لبنان، ط1 2009.
5. يوري لوتمان : تحليل النّص الشعري ، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف ، القاهرة مصر.

3. المعاجم:

1.3. المعاجم باللغة العربية:

1. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور : لسان العرب، ط 1، دار صبح، لبنان إيديوصوفت، الدار البيضاء، د ت.
2. أحمد رضا : معجم متن اللّغة ،منشورات مكتبة الحياة ،بيروت، 1980.
3. الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ط 1، تر، عبد الحديد، الهنداوي دار الكتب العلمية، لبنان، 2002.
4. سعيد علوش : معجم المصطلحات المعاصرة، ط 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، 1998.

5. مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ط 2 مكتبة لبنان، 1984.
6. مجمع اللّغة العربية بالقاهرة : المعجم الوسيط، ط3، مكتبة الشروق الدولية.

4. المجلات والدوريات:

1. ابراهيم عبد الفتاح رمضان: التناص في الثقافة العربية المعاصرة ، دراسة تأصيلية في ببليوغرافيا المصطلح ، مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الأسلوبية والعربية ع5 نوفمبر 2013، ص 152.
2. علي الخالقي: المفارقة التّصويرية في شعر معروف الرّصافي ، إضاءات نقدية (فصليّة محكمة) ع12، 2013
3. محمد سالم قرميدة: مصطلح المفارقة و التراث البلاغي العربي القديم، المجلة الجامعة

رابعا : المواقع الإلكترونية:

https://www.almolok.com
https://aldiwan.blogspot.com

ملخص:

يشتغل هذا العمل على دراسة التّشكيل اللّغوي في ديوان " تغريبة جعفر الطيار" ليوسف وغليسي، الذي اهتم فيه بجوانب فنية بالغة الأهمية في تجربته الشعرية، وجعل منها آليات لبناء لغته الشعرية، وقد تمثلت في ظاهرة الانزياح بنوعيه الدلالي والتركيبي، و التناص بقسميه الداخلي و الخارجي والتكرار والمفارقة ، وهي دراسة تمّت وفق خطة قسّمت البحث إلى فصلين فصل نظري خصّصته للحديث عن مفاهيم تلك الظواهر،وكيف نظر إليها النقاد الغربيون والنقاد العرب قديما وحديثا، وفصل تطبيقي تحدثت فيه عن تجليات هذه الظواهر في الديوان وكيف استعملها الشاعر كآليات لبناء قصائده وتشكيل لغتها، وختمت بحثي بخاتمة تلخّص أهم ما جاء فيه من، والّتيمن أهمها: أنّ التغريبة وثيقة تاريخية تحوي أحداث العشرية السوداء من تاريخ الجزائر وقد تجلّت جمالية قصائدها، وبرزت قيمتها الفنية من خلال بعض الظواهر الأسلوبية الّتي وظّفها الشاعر،كما أظهرت روافد الديوان المتعددة ثقافة الشاعر و ثراء مخزونه المعرفي.

الكلمات المفتاحية: التشكيل، اللغوي، التغريبة.

Résumé :

Ce travail étame l'étude de la formation linguistique dous le recueil intitule l'étrange complainte de sjafar étayer de Youcef Waghlissi dant il a mis le point sur des procédés autistique dégrade en veryure , dus son expieuse piotéque et dant il a foit les Assi ses pour la construction desalangue poétique et qui s'est propagée dans les l'ecart averses genres . philologique et sémantique et l'intertextualité intérieur et extérieure, la répétition, la divergence, cette étude a suivi le plou ci après, j'ai divisétion travail de recheulch eu deux chapitre : un chapitre théorique relatant les concepts des dits faits le point de vue des critique accident et celui des critique arabe ancien et modernes.

Un chapitre pratique relatant les faits dans le recueil et comment le poète en a usé comme supports dus lu communication ses poéne et lui formation linguistique et conclusion j'ai abouti aux résultats suivants :

L'étrange complante, est un document historique su les événements de la noire décennie des li histoire d' Algérie .

Le coté esthétique des points et lour valeurs artutique se sont révélés de par les faits stylistiques employés par le prébe aussi lessources déverses du recueil ont relaté la culture du poéteetla richesse de son fonds en maliére de connaissance.

Les mots clé : Formation, Linguistique, La taxonomie

فهرس

شكر و عرفان

مقدمة .....(أ- ب-ج)

الفصل الأوّل : إضاءات نظرية في مفاهيم بعض الظواهر الأسلوبية

المبحث الأول: الانزياح 5-10

أوّلا :الانزياح في اللّغة 5

ثانيا: الانزياح في الاصطلاح.....5-10

أولا: عند الغرب.....5-7

ثانيا: عند العرب.....7-10

المبحث الثاني: التناص 11-16

أوّلا : التناص في اللّغة 11

ثانيا: التناص في الاصطلاح.....11-16

أولا: عند الغرب 11-13

ثانيا: عند العرب.....13-16

المبحث الثالث: المفارقة.....17-23

أوّلا : المفارقة في اللّغة 17

ثانيا: المفارقة في الاصطلاح.....17-23

أولا: عند الغرب 17-20

ثانيا: عند العرب.....19-23

المبحث الرابع: التكرار 24-29

أوّلا : التكرار في اللّغة 24

ثانيا: التكرار في الاصطلاح.....24-29

أولا: عند الغرب 24-25

ثانيا: عند العرب.....25-29

الفصل الثاني : التشكيل اللغوي في ديوان تغريبة جعفر الطيار

المبحث الأول : الانزياح في التغريبة.....32-37
أولا:الانزياح الدلالي.....32-34
ثانيا: الانزياح التركيبي.....34-37
المبحث الثاني: التناص في التغريبة.....38-48
أولا: التعالق الداخلي 38-44
ثانيا: التعالق الخارجي.....44-49
المبحث الثالث : المفارقة في التغريبة.....48-51
المبحث الرابع: التكرار في التغريبة.....52-58
أولا: تكرار الصوت.....52-54
ثانيا: تكرار المفردة 54-56
ثالثا: تكرار التركيب.....57-58
المبحث الخامس : الرمز في ديوان تغريبة جعفر الطيار 59-63
خاتمة.....64-65
قائمة المصادر والمراجع.....66-70
ملخّص