ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

مظاهر من الانزياح الاسلوبي في شعر خزعل الماجدي

م.م ليالي بدر جالي هامل

الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الإساسية

Lbadr@uomustansiriyah.edu.iq

07704855849

تاريخ استلام البحث: 2 / 7 / 2025 **تاريخ قبول البحث: 2 / 9 / 2025**

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

الملخص :

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن مظاهر الانزياح الأسلوبي في شعر خزعل الماجدي، لما يمثله من تجربة شعرية حديثة اتسمت بقدرتها على كسر مألوف اللغة وبناء دلالات جديدة، وقد اعتمد البحث على المنهج الأسلوبي بوصفه مقاربة نقدية تكشف آليات تشكل البنية الشعرية عبر مستوياتها المختلفة، تناولت الدراسة ثلاثة محاور أساسية للانزياح: التكرار الذي أسهم في تكثيف التجربة وإبراز البعد النفسي والوجداني للنصوص، و التضاد الذي جسّد دينامية الصراع بين الأضداد ليكشف عن طاقة اللغة في توليد الدلالة، و الالتفات بوصفه انزياحًا تركيبيًا أضفى بعدًا دراميًا على النص الشعري من خلال التنويع بين الضمائر والأفعال.

وتوصل البحث إلى أن شعر الماجدي يقوم على رؤية حداثية تجعل من الانزياح الأسلوبي أداة مركزية لإنتاج المعنى، إذ لم يعد مجرد انحراف عن القاعدة اللغوية، بل صار ممارسة جمالية وفكرية تمنح النص بعدًا إيحائيًا مفتوحًا على التأويل، وبهذا يبرهن الماجدي على قدرة الشعر الحديث على إعادة تشكيل اللغة وتجديد طاقتها التعبيرية.

الكلمات المفتاحية: الانزياح الأسلوبي، التكرار، التضاد، الالتفات، خزعل الماجدي.

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

Abstract :

This research aims to reveal the manifestations of stylistic deviation in the poetry of Khazal Al-Majidi, as his poetic experience represents a modern trend distinguished by it's ability to break the conventional patterns of language and construct new meanings. The study adopts the stylistic approach as a critical framework to uncover the mechanisms through which the poetic structure Is formed across its different levels. It examines three major aspects of deviation: repetition, which contributes to Intensifying the experience and highlighting the psychological and emotional dimensions of the texts; antithesis, which embodies the dynamic conflict between oppositees and demonstrates the language's potential In generating meaning; and shift in address (iltifāt), regarded as a syntactic deviation that imparts a dramatic dimension to the poetic text through the alternation of pronouns and verbs.

The study concludes that Al-Majidi's poetry Is grounded in a modernist vision that employs stylistic deviation as a central tool for meaning production. It is no longer perceived merely as a departure from linguistic norms but as an aesthetic and intellectual practice that grants the text a suggestive dimension open to multiple interpretations. In this way, Al-Majidi demonstrates the ability of modern poetry to reshape language and renew its expressive potential.

Keywords: stylistic deviation, repetition, antithesis, Iltifāt (shift in address), Khazal Al-Majidi.

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

المقدمة :

لا شك في أنَّ اللغة الشعرية لغة إيحائية معبرة، تتجاوز مألوف التعبير، متخطية المعاني المعجمية وصولاً إلى ما ورائيات النص،وهو الأمر الذي أشار إليه أرسطو بقوله "ميز أرسطو بين لغة عاديّة مألوفة وأخرى غير مألوفة، وأقرّ أنّ لغة الشعر هي غير لغة التخاطب "[١]، ويقصد بلغة التخاطب اللغة العادية المبتذلة، بينما الشعر لغته تخالف تلك اللغة تماما، للشاعر حينئذ الحق في أن يستعمل لغة خاصة بعيدة عن اللغة الشائعة [٢] باستخدام الألفاظ الأجنبية والغربية، ومن ثمة فإنّ عليه اختراع كلمات جديدة وابتداع مجازات وصور ،وبهذا أعطى أرسطو الشعر مفهوما يليق به واللغة بصفة عامة، مما جعله يؤكد أن اللغة ما هي إلا مزيج من الألفاظ، ولكي نتجنّب فيها الابتذال والسقوط لابد من استعمال الكلمات الغريبة والمجازات والمحسنات[٣]، كما أنّ اللغة عنده لا تستعمل إلا للإعراب والتخيير والرمز والنقل أيضا كالاستعارة،"... كلما اجتمعت هذه كانت الكلمة ألذ وأغرب وبها تفخيم الكلام [٤].

ومن الواضح البين في كلام أرسطو انّه لامس شيئًا من الانزياح وذلك حين أقر بأن العبارة غير المبتذلة هي التي تتراوح وتبتعد عن استعمال الألفاظ المألوفة العادية، ويبدو أن لقول أرسطو علاقة قوية بمفهوم كل من الانزياح والاختيار، والتأليف، فالانزياح كاد الإجماع ينعقد على أنّ الانزياح هو خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو "الخروج عن المعيار لغرض يقصد إليه المتكلّم"[٥] وقد يكون دون قصد منه غير أنّه في كلتا الحالتين يخدم النص بشكل أو بأخر ودرجات متفاوتة.

كما ورد نفس المفهوم عند علماء الأسلوب أمثال ليوسبتزر الذي يعتبر الأسلوب" انحرافا فرديا بالقياس إلى قاعدة"[٦]، فلا يمكن الخروج أو الانحراف عن الكلام العادي إلا بوجود الأصل الذي يعدل عنه أو معيارا يُنزاح عنه، حيث يرى بير كيرو أنّ "الانزياح يُعرف كميّا بالقياس إلى معيار"[٧]، وهوالمفهوم كذلك الذي أشار إليه يوسف أبو العدوس حيث اعتبر الأسلوب انزياحا عن قاعدة الاستعمال اللغوي[٨] ، وهو بهذا يجعل الأسلوب ظاهرة لا تخرج عن مفهوم الانزياح من خلال العلاقة بين اللغة المعيار والأسلوب المنزاح ، وبناءً على هذا يظهر الانزياح

على نوعين: "إنه إما خروج عن الاستعمال المألوف للغة، وإمّا خروج عن النظام اللغوي نفسه"[٩]، فيكون الانزياح في كلتا الحالتين كسر لمعيار معيّن ينتج عنه قيمة لغوية وجمالية.

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

أنَّ هناك بوناً شاسعاً بين المعاني المعجمية والمعاني التضمينية في النص، فالمعنى المعجمي هو ذلك المعنى الذي يأتي من علاقة الدَّال بالمدلول عند وضعه أول مرة ، أما المعنى التضميني فهو ذلك المعنى الذي يأتي من الجو الإيحائي لعلاقة الكلمات بعضها ببعضها الآخر ، ثم من العواطف التي تفرزها هذه الجمل والكلمات، وهو الأمر الذي يتفق مع تعريف بالي لعلم أسلوب التعبير بأنه: " العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي؛ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، ووقائع اللغة عبر هذه الحساسية" (١٠). ولذلك فإنَّ صدق الماجدي ورغبته في تقديم رؤيته، صورة ذاتاً حاضرة معذبة؛ ما جعل مسؤوليته تجاه خطاب ذاتي خاص أعظم؛ فاتجه إلى اللغة يختار من عناصره ما يسعف في إنجاز خطاب يشكل الماجدي ذاته فيه محوري حاضر.

فشارل بالي حدد من خلال هذا الاتجاه الوجداني مفهومه للانزياح، إذ ربط العبارة المنزاحة عن الأصل بالشحنة الوجدانية وإلا فلا وجود للانزياح، فبالي يؤمن بأسلوبية تبحث في القيم الوجدانية لا غير ولقد عرف الانزياح عند الأسلوبين بعدة مصطلحات، فقد عده "فاليري تجاوزا وبارت فضيحة،وتودروف شذوذا، وتيري كسدًا، وأراغون جنونًا وانحرافا "(١١)

لا شك في أنَّ الانزياح يمثل ضرورة شعرية، لما يسهم به في خلق الانفعال الجمالي، ونقل اللغة من وضعها التقريري إلى أسلوب تعبيري مميز، يتجاوز المعنى المعجمي إلى آفاق رمزية وتأويلية.

وتأسيسًا على ذلك، فإن شعر خزعل الماجدي يُعد نموذجًا معاصرًا في توظيف آليات الانزياح بوعي فني، إذ تتحول اللغة في نصوصه إلى فضاء رمزي كثيف بالانزياحات التركيبية والدلالية والصوتية. كما يوظّف الشاعر وسائل أسلوبية بارزة، مثل: الالتفات، والتكرار، والتضاد، وكلها تندرج ضمن آليات الانزياح الفني، بما يحقق مفاجأة لغوية تشد انتباه القارئ وتؤثر في أفق توقّعه.

ويُعد انزياح المعنى من أبرز ملامح هذا التحول، إذ يساهم في تحويل اللغة إلى حوار داخلي بين النص والمتلقي، تتعدد فيه التأويلات بتعدد الأنساق الثقافية، وينفتح النص بذلك على إمكانات تعبيرية واسعة.

وفي ضوء ذلك، يسعى هذا البحث إلى بيان مظاهر الانزياح الأسلوبي في شعر الماجدي، اعتمادًا على منهج وصفي تحليلي يركّز على تفكيك البُنى اللغوية للنصوص، وبيان مدى إسهامها في تشكيل جمالية النص وتحقيق الأثر الفني.

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

ويُرجى أن يُسهم هذا البحث في تسليط الضوء على تجربة الماجدي الأسلوبية، بوصفه من أعلام الشعر العربي الحديث، الذين سعوا إلى إعادة تشكيل اللغة الشعرية خارج القوالب التقليدية، لتأسيس نص يقوم على شعرية الانزياح وجماليات التوتر اللغوي.

أولا: التكرار:

يُعدّ التكرار من الظواهر الأسلوبية اللافتة في الشعر العربي، إذ يمتلك طاقة تعبيرية خاصة، تمنح النص إيقاعًا موسيقيًا يلامس وجدان المتلقي، ويُضفي عليه بعدًا نفسيًا مؤثّرًا. ولم يكن التكرار مجرد ترديد لفظي، بل أداة فنية أسبغت على الشعر نبرة توكيد وجمال، لذلك أولاه النقاد عناية بالغة، لما فيه من قدرة على ترسيخ المعنى وتكثيف الشعور "فضلا عن كون التكرار ظاهرة فنية تستحق الحفاوة لذاتها، كان من أكبر الحوافز التي دعت كثيراً من العلماء والباحثين إلى دراسته، ماوجه إلى القرآن الكريم من طعن بسبب كثرة التكرار فيه، وذلك ممن يجهلون مواءمة التكرار للفطرة أولاً ، وأن له وظيفة مزدوجة الأداء ثانيا، تحمل مع التوثيق للمعنى ودفع المساهمة في القصد إليه، قيمة صوتية وفنية تزيد القلب له قبولا،والوجدان به تعلقاً " (١٢)

عرفه الشريف الجرجاني (ت (٨١٦هـ) بقوله : " التكرار هو عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى"(١٣).

وقد وصفه ابن الاثير (ت ٦٣٧هـ) بقوله : " واعلم أن هذا النوع من مقاتل علم البيان، وهو دقيق المأخذ .... " (١٤).

اما أبن المدني: فسمي التكرار وقد يقال التكرير : فالأول اسم والثاني مصدر من كرر الشيء إذا أعدته مراراً ، وهو عبارة عن تكرار كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ لنكته،إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم...(١٥)

وقد برزت ظاهرة التكرار في شعر خزعل الماجدي بوضوح لافت، سواء أكانت لمرة واحدة أم تكررت مرات عدة، مما يضفي على النص إيقاعاً موسيقياً مميزاً ونغمة متجددة تسهم في إثراء القراءة وتعدد الدلالات لدى المتلقي.

اذا يقول في قصيدته (رقية العاشق)

نم... يا عين القطا

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

نم.. يا زين الشباب

نم.. يرعاك النبي

نم.. يرعاك السحاب

إنني أدعو لكي تحضنك الوردة، والشمس

على اسطع غدرانك تنشقُ وأدعو أن يناديك

بياض الفجر للغوص به يا طفلي المجنون يا

زين الشباب العاشقين،[١٦]

يتسم النص بتكرار فعلي مميز يُشكّل جوهرًا إيقاعيًا وانفعاليًا، إذ يتكرر فعل الأمر «نم» أربع مرات على نحو متتالٍ، ليصنع من التكرار بنية صوتية موحدة ذات وقع هادئ، أقرب إلى التهويدة أو الرقية، مما يشي بأن الخطاب موجّه إلى معشوق يُراد له أن يحظى بالسكينة أو الراحة،ويأتي التكرار هنا ليس بوصفه مجرد أداة إيقاعية، بل بوصفه وظيفة تعبيرية نفسية، إذ يكشف عن حالة توسل وحنو، بل وقلق دفين تجاه المخاطَب، وقد ترافق هذا التكرار مع نداءات حنونة «يا عين القطا»، «يا زين الشباب»، وهي عبارات تنطوي على رقة وعاطفة أمومية أو عشقيّة شديدة الارتباط، تُضفي على النص طابعًا وجدانيًا حميمًا.

ويُلاحظ أن التكرار جاء محمّلاً بالدعاء، كما في قوله «يرعاك النبي»، «يرعاك السحاب»، مما يُضفي على النص هالة قدسية وطبيعية، وكأن الشاعرة تستدعي قوى الغيب والطبيعة معًا لتحرس محبوبها، وتتمنى له أن يُحتضن من الوردة والشمس، وهما رمزان للجمال والضياء، ليكون الحبيب في حضن الحياة والنور، لا الخوف والفقد، وتتجلى الصورة الشعرية في قولها: «على أسطع غدرانك تنشقُ»، إذ تُصوَّر الأنهار وكأنها تتفتح في جسد الحبيب، في إشارة إلى النقاء، أو ربما الولادة من جديد، أو حتى الفناء المتوهّج.

ويتوج النص بالنداء العاطفي «يا طفلي المجنون، يا زين الشباب العاشقين»، وهو نداء يحتشد بالمفارقة والتوتر الشعوري، إذ يجمع بين الطفولة والعشق، وبين الجنون والجمال، ما يعكس القلق والانفعال في قلب المتكلمة، وهكذا يتجاوز التكرار هنا وظيفته الشكلية إلى أن يصير بنية دلالية وانفعالية، توظَّف لخلق إيقاع داخلي متناغم، يكثّف الحالة الشعورية، ويُبرز التوتر بين الحنان والخوف، وبين الرغبة في الحماية واستشعار الفقد، ليصبح النص في مجمله ترنيمة حب وقلق معاً.

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

ويقول في قصيدته (ما الذي تفعليه بنا ؟)

حمداً لجمالكِ يعيدُ صياغةَ عيونِنا

حمداً ليديكِ تقلبنا على الموقدِ

حمداً لدروبِك تسحبنا من الفلواتِ والجبالِ

حمداً لليالِيكِ تُجمّلُنا

حمداً لثمارِكِ تُغوينا

حمداً لينابيعكِ تغسلنا فجراً

حمداً لربيعكِ يظهرُ في لغتنا

حمداً لقمركِ هذب كمنجاتنا(١٧)

يتكرّر في النص تركيب "حمداً لـ..." على نحوٍ منتظم، وهو في ظاهره مصدر منصوب لفعل محذوف، غير أن هذا المصدر، من منظور التحليل الأسلوبي، يؤدي وظيفة جملة إنشائية فعلية تُفصح عن الشكر والتمجيد، فتغني بصيغتها المكثفة عن الفعل وتُحاكي أثره البلاغي،وهذا التكرار المتوالي لا يُعد تكرارًا لفظيًا مجردًا، بل يُمثل بنية إنشادية متجددة تُكسب النص طابعًا احتفاليًا طقوسيًا، وتُضفي عليه إيقاعاً داخلياً موحداً.

إن استعمال المصدر "حمداً" بهذا الشكل المُتكرّر انزياحٌ عن الأسلوب النحوي المألوف إلى صيغة تعبيرية مكثفة ومشحونة بالانفعال، إذ يتحول المصدر إلى مركز دلالي يُعيد إنتاج المعنى الشعوري في كل مرة، ويؤسس إيقاعًا شعريًا يتجاوز حدود التراكيب المعتادة، وهكذا يغدو المصدر المحذوف فعله مُعادلاً لجملة فعلية مكتملة تُستخدم تكرارًا لا لملء الفراغ، بل لتأطير النص ضمن نظام إنشائي تكراري يُعمّق التوتر العاطفي، ويوحّد التجربة الشعورية في بنية دائرية تأخذ القارئ في دورة من الدهشة والانفعال والتلقي المفتوح.

وفي موضع آخر يقول بقصيدته (أقفال)

كل شيء مقفل

أقفال

أقفال للأبواب ، أقفال للأفواه

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

أقفال للجسد ، أقفال للينابيع

أقفال للورود ، أقفال للحدود

أقفال للمزارع ، أقفال للمراعي

أقفال للجمال ، أقفال للآفاق

أقفال للعيون ، أقفال للآذان

أقفال للأحلام ، أقفال للخيال

أقفال

أقفال

الأقفال تنتشر في كل مكان

ونحنُ نمشي في هذه الحياة

مدججين بالأقفال[١٨]

يشكّل التكرار بُنيةً أسلوبية مركزية في نص "أقفال"، حيث تتكرر مفردة "أقفال" عددًا لافتًا بلغ ثماني عشرة مرة (١٩)، وقد توزعت بين مطلع النص، والمتن، والخاتمة، لتغدو هذه الكلمة بمثابة المحور الدلالي والإيقاعي للنص كله،ويبدأ الشاعر بجملة اسمية: "كل شيء مقفل"، وهي بمثابة حكم كليّ ينفتح منه النص على سلسلة من الأقفال التي لا تنتهي، وتشمل مظاهر الحياة جميعها، فتغلق الأبواب والأفواه، وتقيّد الجسد، وتمنع انبثاق الينابيع، وتخنق الورود، وتسدّ الحدود والآفاق، بل تمتد لتطال الأحلام والخيال.

وهنا ينهض التكرار بوظيفة دلالية مزدوجة، فهو من جهة يصنع إيقاعًا صوتيًا خانقًا يُجسّد الإغلاق والتكرار القسري نفسه، ومن جهة أخرى يُحوّل مفردة "أقفال" من مدلولها المادي المعروف إلى رمز قاهر يدل على القيد، الكبت، ومصادرة كل أشكال الحرية والتعبير، وقد اعتمد الشاعر على أسلوب التعداد المرتبط بالتكرار، ليصوّر العالم كفضاء مغلق، تتحول فيه الحياة إلى صمت مطبق، حيث لا أحد يغني، ولا أحد يهمس، ولا أحد يمارس الحياة.

ويبرز في النص التدرّج البنائي من الجماد (الأبواب) إلى الإنسان (الجسد، العيون، الأحلام)، مما يعمّق الإحساس بالاغتراب والاختناق الوجودي. كما تتجلى فيه مفارقة بلاغية واضحة؛ إذ تتناقض طبيعة الأشياء

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

المفتوحة (كالورود، الينابيع، الخيال) مع الفعل القسري الذي يمارسه القفل عليها، فيتحول الجمال إلى شيء مكبّل، والأحلام إلى ما لا يُطال.

وتأتي الخاتمة بجملة حاسمة: "ونحن نمشي في هذه الحياة مدججين بالأقفال"، وهي بمثابة انغلاق دلالي ونفسي؛ إذ يصبح الإنسان نفسه أداة قيد، يحمل الأقفال لا ليفتح بها، بل ليُقفل ما تبقى من منافذ، وهكذا يُجسّد التكرار في هذا النص ليس فقط موسيقاه الداخلية الرتيبة، بل أيديولوجيا الخوف والمنع، ويُحيل النص كله إلى بيان شعري ضد القيد بكافة أشكاله.

ويقول في (رُقية لجلب المحبوب)

بحق نجمة المسا

بحق آية النسا

بحق ما خلفه الوردث على الشفاه

والنور على العيون، والحنين والأسى[١٩]

ويُصنف هذا التكرار ضمن تكرار شبه الجملة (جار ومجرور)، وهو نوع من التكرار يتجاوز الكلمة المفردة ليشمل التركيب، ما يمنح النص تماسكًا إيقاعيًا ويُكسبه نغمة إنشادية تتماشى مع الطابع التوسلي للرقية.

أسلوبيًا، يؤدي التكرار هنا وظيفة توكيدية تُعزز من صدق الانفعال وتُعبّر عن تصاعد الرغبة في نيل القرب من المحبوب، كما يسهم في خلق إيقاع داخلي منتظم يُحدث أثرًا نفسيًا عميقًا في المتلقي، عبر التكرار الموزون للجمل ودلالاتها.

أما دلاليًا، فقد ترافق هذا التكرار مع تدرج موضوعي من الكوني (نجمة المسا) إلى الديني (آية النسا) ثم الحسي (الورد على الشفاه)، وهو ما أكسب النص تصعيدًا انفعاليًا يعكس حالة وجدانية متوترة، تعتمد على التكرار لتمرير المعنى بطريقة شعورية وتأثيرية.

وهكذا، فإن تكرار شبه الجملة هنا لم يكن مجرد زخرف بلاغي، بل أداة تعبيرية تُعزز جمالية النص، وتُسهم في بناء موقف نفسي وروحي يتوسل بالمقدس والحسي لاستمالة الآخر، في بنية تكرارية تُراكم المعنى وتعمّقه.

ثانيا: التضاد:

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

يعرف لغة :"ضدد : الليث : الضد كل شيء ضاد شيئا ليغلبه ، والسواد ضد البياض ، والموت ضد الحياة ، والليل ضد النهار ، إذا جاء هذا ذهب ذلك"(٢٠)

ويُفهم من هذا التعريف أن التضاد يقوم على علاقة الإزاحة أو الإلغاء بين طرفين، مما يمنح النص الأدبي طاقة حركية متجددة، تتجاوز حدود التعبير العادي نحو آفاق بلاغية توظف الانزياح الأسلوبي لخلق توتر جمالي.

وجاء في الاصطلاح :"الاضداد جمع ضد، والضد كل شيء ، ما نافاه ، نحو البياض والسواد والسخاء والبخل والشجاعة والجبن، وليس كل ما خالف الشيء ضداً له، الا ترى أن القوة والجهل مختلفان، وليسا ضدين، وإنما ضد القوة الضعف وضد الجهل العلم، فالاختلاف أعم من التضاد، إذ كان كل متضادين مختلفين وليس كل مختلفين ضدين"(٢١)

ويتضح هنا أن التضاد ليس مجرد اختلاف، بل هو اختلاف نوعي يُحدث انزياحًا في المعنى، لأن الشاعر حين يختار الأضداد يتعمد الخروج عن مألوف التركيب والدلالة، مما يخلق مسافة بين الدال والمدلول تحفّز المتلقي وتثير خياله.

فهو "أسلوباً يكسر رتابة النص وجموده بإثارة حساسية القارئ أو المتلقي، ومفاجأته بما هو غير متوقع من الألفاظ والعبارات والصور تتضاد فيما بينها لتحقق في نهاية المطاف صدمة شعرية "(٢٢)

ومن ثم، فإن التضاد يُعد من أدوات الانزياح الأسلوبي الفاعلة، لأنه يُفاجئ المتلقي، ويُخرجه من التلقي الساكن إلى المشاركة في إنتاج المعنى، عبر صدمة شعرية تقوم على توتير العلاقة بين الألفاظ والصور المتقابلة.

فيظهر التضاد جليا في شعر خزعل الماجدي في قصيدته (حب النساء):

فن حبّ النساءِ

الوحيد بين الفنون

له طعم نادر :

صادق كاذب

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

هادي عنيف

شفاف شبق

رائق كاسح

أنيق منفوش

مورق ذابل

صامت صارخ

فارة ضيق

هائج هامد

حارق بارد

شارد مطيع

يقظ نائم

واقف قاعد

فارد قابض

حب النساء

الوحيد بين الفنون

الحاذقة ، العارية ، الجميلة ، الألقة

أعظم الفنون

ولا يعادِلُه سوى فنّ الجنون .[٢٣]

لقد وظّف الشاعر التضاد بشكل مركز، حيث تكررت الثنائيات التضادية 14 مرة، على نحو متتالٍ ومنتظم، ومن أبرزها: صادق كاذب، هادئ عنيف، شفاف شبق، رائق كاسح ، أنيق منفوش، مورق ذابل، صامت صارخ، فاره ضيق، هائج هامد، حارق بارد، شارد مطيع، يقظ نائم، واقف قاعد، فارد قابض.

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

كل ثنائية تحمل نقيضين يفترض فيهما التنافي، لكن في سياق النص يتم دمجهما في وصف "حب النساء"، ما يؤدي إلى تفكيك المعنى المتوقع، وخلق صدمة جمالية للقارئ، فالحب ليس صادقًا فقط، بل "صادق كاذب"، مما يدفع القارئ إلى إعادة تأويل المفهوم وقراءته كحالة مركّبة.

استخدم الشاعر أسلوب العطف أو الحذف بين الأضداد دون أن يفصل بينها بأدوات تفسيرية، بل يضعها مباشرة متجاورة، مما يولد إيقاعاً تضادياً سريعاً، يخرج اللغة عن سياقها العادي إلى بنية شعرية انزياحية تفرض إيقاعًا داخلياً

الحب هنا ليس موضوعاً عاطفياً بسيطاً، بل يتحول إلى فن معقّد، أقرب إلى الجنون منه إلى الاتزان، وهنا انزياح في المفهوم، حيث يُربَط الحب بالجنون بوصفه الفنّ الوحيد المكافئ له، وهذا الربط يولد مفارقة دلالية تنقل الفكرة من مألوفها إلى فضاء تعبيري جديد.

يُستخدم التضاد لخلق توتر دائم بين المعنى ونقيضه، وهذا التوتر هو جوهر الانزياح الأسلوبي، إذ ينقل اللغة من مستوى التقرير والمباشرة إلى مستوى الشعري الكثيف، ما يعكس رؤية الشاعر بأن الحب لا يُعرَف إلا عبر تناقضاته الداخلية.

لقد تمكّن خزعل الماجدي من جعل التضاد أداة جوهرية لصياغة انزياح أسلوبي متكامل، يتحقق عبر تفكيك المألوف وإعادة تركيبه بطريقة تُربك التلقي وتدفع نحو قراءة تأملية متعددة الدلالات، وبذلك يُقدَّم "حب النساء" كفن لا يشبه سواه، بل يتجاوز الفنون جميعًا، ليكون فنًّا للجنون، والتناقض، والانفعال اللامحدود.

وفي موضع آخر يقول(يدٌ):

يدٌ تُخيطُ ، يد تكتب

يد تحمل الصولجان

يد تدخنُ ، يدٌ تعزف ، يدٌ تبذرُ ، يدٌ تلوح

يد تقاتل ، يد تصافح

يد تبكي ، يد تضحك

يد تطحن ، يد تنحت ، يدٌ تغفو ، يدٌ تُثير

يد تصبغُ ، يد تتلون

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

يد تتوجعُ ، يد تداوي

يد تبتهل ، يدق ترتجف ، يد تحنو ، يد تسكب

د تدفع ، يد تشتهي

يد تتفتح ، يد تلثغ ، يد تناغي

يد.. يد .. يد

كلّ هذه الأيادي رمينا بها في مواقد الحروب(٢٤)

يحضر التضاد في هذا النص بوصفه أداة أسلوبية فاعلة، تُسهم في خلق توتر دلالي متصاعد، وتُعمّق الصراع الكامن في بنية النص الداخلية، كما تكشف عن الازدواجية الوجودية التي تحكم الفعل الإنساني وتُحدّد مجاله بين الخير والشر، البناء والهدم، السكينة والعنف.

وقد قام الشاعر بتوزيع الأفعال المتضادة في ثنائيات متقابلة، على نحو يُجسد تعارضًا حادًا في وظيفة "اليد"، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

يد تبكي / يد تضحك ،يد تقاتل / يد تصافح ،يد تغفو / يد تُثير ،يد تتوجع / يد تداوي ،يد تشتهي / يد تبتهل ،يد ترتجف / يد تحنو

ويمثّل هذا التضاد بنية فنية تستبطن صراع الإنسان الوجودي، بما ينطوي عليه من تقلبات حادة في الشعور والسلوك، بين الحرب والسلام، الألم والشفاء، الجسد والروح. فكل "يد" تؤدي فعلاً يُناقض فعلًا آخر، مما يُبرز جدلية الفعل الإنساني، وتعدده، وتناقضه في آنٍ معًا.

ويبلغ هذا التوتر التضادي ذروته في خاتمة النص، حين يقول الشاعر:

"كلّ هذه الأيادي رمينا بها في مواقد الحروب"

تُحدث هذه الخاتمة انزياحًا دلاليًا فجائيا، يُسقط الأفعال المتنوعة التي قامت بها الأيدي — من كتابة وعزف ومصافحة وشفاء — في هاوية العدم والحرب، فتتحول من رموز للحياة إلى وقود للصراع. وبهذا يُجسّد التضاد الشعري مفارقة مأساوية تدين العنف العبثي وتُظهِر هشاشة الوجود الإنساني.

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

وعلى المستوى الأسلوبي كذلك، يتجلّى في النص انزياح تكراري واضح، من خلال تكرار لفظة "يد" التي وردت أكثر من عشرين مرة، بشكل متتابع ومقصود، حتى شكّلت لزمة صوتية إيقاعية تؤطر النص من أوله إلى آخره، وتمنحه توتّرًا موسيقيًا ونَفَسًا شعريًا مميزًا.

هذا التكرار لا يُعدّ تكرارًا لغويًا عبثيًا أو حشوًا أسلوبيًا، بل هو آلية انزياحية، يتم بها إخراج الكلمة من معناها القاموسي المباشر إلى مقام شعري رمزي كثيف. فـ"اليد" هنا لا تُحيل إلى العضو الجسدي فحسب، بل تتحول إلى رمز مركزي للإنسان ذاته، باعتبارها أداة إنتاج وإبداع، وعلامة سلام أو حرب، حنوّ أو عنف. ويُحقق هذا التكرار تراكُمًا دلاليًا متصاعدًا، حيث تتوالى الأفعال وتتنوع، مما يمنح النص إيقاعًا متسارعًا يُهيّئ القارئ لوصول شعري مفاجئ وصادم، تُختَزل فيه كل تلك الأيدي — بما حملته من أفعال الحياة — في فعل الفناء والحرب.

كما يُحدث هذا التكرار أثرًا نفسيًا عميقًا في المتلقي، فهو يُرغمه على التوقف أمام كثافة "اليد" ودلالتها المتحوّلة، قبل أن يفاجئه الشاعر بنهاية تنقض كل ما سبق، وتسقط العالم الشعري في حتمية الفقد والدمار.

ويقول في (كأنكِ في عيوني):

كأنكِ في عيوني دائماً

أرى بكِ ما أشاء

أرى بكِ البحر خجولاً ، مثلكِ ، رغم أنه هائجٌ

أرى بكِ السماءَ ممطرةً ، مثلكِ ، رغم أنها مجدبة

أرى بكِ الناس أحلى .. رغم أنهم ليسوا كذلك[٢٥]

يبدأ الشاعر بإعلاء صورة الحبيبة، جاعلاً منها محور الرؤية والوجود، حين يقول: "كأنكِ في عيوني دائماً، أرى بكِ ما أشاء"، وهي عبارة تأسيسية تُمثل انزياحًا بصريًا ووجدانيًا، إذ تتحول الحبيبة إلى مرآة كونية يرى الشاعر من خلالها العالم مغايرًا لحقيقته المألوفة. فالحبيبة لا تكون هنا موضوعًا للرؤية فحسب، بل تُصبح أداة لإعادة تشكيل الوجود بمنظورٍ شاعري.

وتتجلى ظاهرة التضاد كآلية أسلوبية فاعلة في قوله: "أرى بكِ البحر خجولاً، مثلكِ، رغم أنه هائجٌ"، حيث يتقابل الخجل والهياج في صورة واحدة، تُحدث انزياحًا دلاليًا يخرق النمط المألوف لصورة البحر. فالخجل،

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

بما يحمله من هدوء وانكسار، يناقض طبيعة البحر الهائج، لكن الشاعر يُسقط على البحر ملامح الحبيبة الرقيقة، ليخلق بذلك توتراً بين الصفات ويُبرز قدرة الحبيبة على تغيير جوهر الأشياء بنظرة الشاعر إليها. ويواصل هذا التوظيف في قوله: "أرى بكِ السماء ممطرةً، مثلكِ، رغم أنها مجدبة"، حيث يتقابل المطر والجدب في ثنائية مضادة أخرى، تُعمق الفكرة ذاتها: أن الحبيبة تُخصب الواقع العقيم، وتمنحه الحياة. فوجودها يحمل خصبًا رمزيًا قادرًا على اختراق القحط، ليعيد إلى العالم حيويته عبر تأثيرها الحسي والمعنوي. ويبلغ التضاد ذروته في قوله: "أرى بكِ الناس أحلى، رغم أنهم ليسوا كذلك"، وهو تضاد إدراكي بين الرؤية الذاتية والحقيقة الموضوعية، حيث يُعيد الشاعر تشكيل إدراكه للناس من خلال الحبيبة، فيراهم أجمل مما هم عليه. وهذا يدل على أن الحبيبة تُمثل سلطة رمزية شاملة تتجاوز الأشياء، وتؤثر حتى في كيفية تلقي الشاعر للآخرين.

لقد تكررت ظاهرة التضاد في هذا النص ثلاث مرات واضحة، وكل مرة تحمل دلالة انزياحية جديدة، تكشف عن توتر داخلي بين الواقع والحلم، وبين الإدراك الطبيعي والإدراك العاطفي. إن هذا التضاد لا يعمل على وصف الأشياء، بل يعيد خلقها شعرياً، ويُبرز سحر العاطفة في تحويل العالم، ليصبح النص فضاءً من الانزياح الأسلوبي الذي يكسر مألوف اللغة، ويُعيد صياغة الواقع بلغة نابضة بالتوتر والجمال.

وايضا نلحظ توظيف ظاهرة التضاد بشكل واضح في ديوانه (قصائد الصور) فيقول :

قلبٌ حارٌ

وأيامٌ باردةٌ

لا حدَّ لهذه التعاسة.[٢٦]

سمعْ .. إسمعْ

صوتُ الحمامةِ من بعيدٍ،

غناءٌ أم بكاء .[٢٧]

الخمرُ في الليلِ

يغسلُ تُرَّهات النهار.[٢٨]

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

في هذه النصوص الثلاثة القصيرة، يُفجّر خزعل الماجدي طاقة اللغة عبر انزياح أسلوبي مكثف، يقوم على تفكيك العلاقات المألوفة بين الألفاظ والمعاني. فـ"الخمر" لا يُقدَّم بوصفه مشروبًا للذة أو الهروب، بل يتحول إلى مطهّر وجودي يغسل "ترهات النهار" ويطهّر الذات من تفاهات الواقع. و"الحمامة"، التي ترمز عادةً للسلام، تُصبح كائنًا غامضًا وملتبسًا؛ صوتها لا يُعرف أهو غناء أم بكاء. أما "النهار"، فيفقد رمزيته النورانية، ليُصبح زمنًا فارغًا وعبثيًا، بينما الليل يتحول إلى ملاذ وخلاص.

تُهيمن على هذه النصوص ثنائيات متضادة تُولّد حالة من الغموض والاضطراب، وتخلق مزاجًا شعوريًا مترددًا بين الفرح والحزن، النور والظلام، الحلم والواقع، مما يكشف عن تمزق داخلي دائم.

وتُعد ظاهرة التضاد الأداة المركزية التي تُسهم في تشكيل هذه الحالة الشعورية، وتُغذّي الانزياح الأسلوبي في النصوص، ويتجلى ذلك في:

1. حار / باردة: تضاد حسيّ يكشف اختلال التوازن الوجودي، ويُفضي إلى "التعاسة"، حيث تُعبّر الحرارة والبرودة عن تشظي المشاعر وتقلبها.

2. غناء / بكاء: تضاد سمعي وشعوري يُعبّر عن ارتباك الإدراك، ويجعل الحمامة رمزًا لـ الحيرة الوجودية، إذ تُصبح الحواس عاجزة عن فهم العالم بوضوح.

3. الليل / النهار: تضاد زماني يُعاد تشكيله بانزياح كامل؛ فالنهار زمن "الترهات"، والليل لحظة "تطهير"، والخمر أداة هذا التطهير، في هذا التحوّل، تُقلب القيم التقليدية، ويُرسم من خلاله هروب الذات من الزيف نحو لحظة صدق داخلية.

وعليه، فالتضاد في هذه النصوص ليس مجرّد زينة بلاغية، بل بنية دلالية عميقة تكشف عن صراع الذات مع عالم مقلوب، وتُعيد تعريف الأشياء وفقًا لتجربة ذات مأزومة، إنه أداة انزياح كاشفة، تُفجّر الواقع وتعيد بنية اللغة نفسها لتصبح وسيلة مقاومة للتقريرية والثبات.

الالتفات:

يعد الالتفات من أساليب الانزياح التركيبي وهو من ظواهر التعبير الأبداعي في اللغة الأدبية ويعرف لغة : " لفت: لفت وجهه عن القوم: صَرَفَه ،والتفت التفاتا، والتلفتُ أكثر منه وتلفت إلى الشيء والتفت إليه: صَرَفَ وجهه إليه ولفت فلانا عن رأيه أي صَرَفهُ عنه ، ومنه الالتفاتُ "[٢٩]

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

ولا يختلف مفهومه في اصطلاح البلاغيين كثيرا عن معناه اللغوي، " يعني التحول من معنى إلى آخر أو عن ضمير إلى غيره أو عن أسلوب إلى آخر "(٣٠)

ولم يفت البلاغيون القدامى أن ينبهوا على دور هذه الظاهرة في التركيب الدلالي للنص،

" لأنّ الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من اجرائه على أسلوب واحد "(٣١)

فهو ربط هذه الظاهرة بالفائدة الدلالية المتحصلة في الكلام، ونلحظ الحضور الواسع لهذه الظاهرة الأسلوبية في شعر الشاعر منذ البدايات الشعرية الأولى إلى آخر أعماله الشعرية، وقد أسهمت ظاهرة الالتفات مع الظواهر الانزياحية الأخرى في تقوية الاحساس الجمالي للنص.

فيقول في قصيدته (صياغات):

أَصوغُ فَمي وَأَنا أَتَكَلَّمُ عنكِ

أصوغُ عيوني وأَنا أَنظُرُ إِلَيكِ

أصوغُ أقدامي وأنا أتقدمُ نحوكِ

أصوغُ يدي وأنا ألمسكِ

أصوغُ رئتي وأَنا أَتَنفَسُكِ

أصوغُ نهاري وأَنا أَخفقُ لَكِ

أصوغُ مصيري وأَنا أتبعُكِ

أصوغ عقلي وأَنا أَفَكِّرُ بِكِ

أصوغُ العالمَ وأَنا أَحبُكِ(٣٢)

تقوم قصيدة صياغات على ظاهرة الالتفات بشكل واضح، إذ يتخذ الشاعر من الفعل "أصوغ" مفتاحًا بلاغيًا متكررًا، ليحوّل عملية صياغة الذات إلى فعل مستمر:

"أصوغ فمي، أصوغ عيوني، أصوغ أقدامي".

غير أن هذه الذات لا تبقى مغلقة على نفسها، بل تتجه نحو الآخر عبر ضمير المخاطب "أنتِ":

"عنكِ، إليكِ، نحوكِ، ألمسكِ، أتنفسكِ".

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

ينتقل النص بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب بشكل متكرر، وهو ما يُعرف بالالتفات الضميري، ويخلق حركة داخلية تمنح النص طاقة انفعالية متجددة. كما أن استمرار الأفعال في المضارع يوحي بالحضور الدائم والدوام، فلا ينقطع الانفعال، بل تظل الأنا منشغلة بالمخاطب في لحظة شعرية متصلة.

يمتد الالتفات هنا إلى بعدين:

بعد ضميري: حيث يذوب ضمير الأنا في ضمير الآخر، ويصبح كلاهما محورًا للوجود الشعوري.

بعد زمني: فالأفعال في المضارع المستمر تؤكد حيوية العلاقة واستمراريتها في اللحظة الحاضرة.

يعكس هذا المزج بين الأنا والمخاطب ذوبان الذات في الآخر؛ فكل ما يخص الأنا من جسد وروح وفكر يتحول إلى سبيل يوصل إلى الأنتِ، وكأن الشاعر يعيد صياغة وجوده كله عبر المحبوب.

لا يأتي الالتفات لمجرد التنويع، بل ليؤكد وحدة العاشق والمعشوق، ويضفي على النص إيقاعًا وجدانيًا نابضًا ومستمراً في اللحظة الحاضرة، بحيث يغدو النص كله إعلانًا شعريًا عن وحدة لا تنفصل بين المتكلم والمخاطب ، والالتفات الضميري يعد من أكثر انواع الالتفات شيوعا في الكلام فقد استعمله الشاعر الأغراض وغايات متعددة يحددها المعنى في السياق الشعري .

ويقول ايضا في (أنتِ يا من بالزهور):

أنتِ ، يا من بالزهور تضربين أعضائي فتشفى

زهرة لرأسي اسمها يدُكِ

زهرة لوجهي اسمها مراتكِ

زهرة لإذني اسمها أغنيتُكِ

زهرة لفمي اسمها كأسُكِ

زهرة الحنجرتي اسمها أصابعكِ

زهرة لذراعي اسمها قيودكِ

زهرة لضلعي اسمها حواؤك

زهرة لفخذي اسمها فخذُكِ

زهرة لساقي اسمها طوقُكِ

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

زهرة لقدمي اسمها أَرضُكِ

أنتِ ، يا من بالزهور(٣٣)

يبدأ النص بالالتفات المكثف إلى ضمير المخاطبة (أنتِ)، الذي يعود إلى الحبيبة ويهيمن على إيقاع النص وسرده الشعوري، هذا الالتفات المتكرر لا يقتصر على مجرد مخاطبة، بل يعمل على إبراز حضور الآخر وجعله محور الرؤية والوجود، بحيث تتحول الحبيبة إلى مركز التجربة الحسية والعاطفية للشاعر، كما يضفي هذا التكرار بعدًا حسيًا وجسديًا، إذ يشعر القارئ

بأن الشاعر يستدعي الحبيبة إلى عالمه الداخلي في كل لحظة، ويظهر الالتفات أحيانًا بمفرده ("أنتِ") وأحيانًا ضمن جملة موسعة ("أنتِ، يا من بالزهور تضربين أعضائي فتشفى")، ما يضفي تنوعًا إيقاعيًا ويزيد من شدّة الانتباه إلى المخاطب.

ورغم هيمنة ضمير المخاطبة، يظهر ضمير المتكلم ضمنيًا في الأفعال التي تصف تأثير الحبيبة على الجسد والحواس، مثل: "زهرة لإذني اسمها أغنيتُكِ"، "زهرة لفمي اسمها كأسُكِ"، هذا التناوب بين المخاطب والمتكلم يخلق حوارًا شعوريًا داخليًا، يجعل النص حيًا ومشحونًا بالحركة والتوتر العاطفي، ويعكس العلاقة التفاعلية بين الذات والآخر.

ويشتمل النص على نمط متكرر للالتفات الضميري: الالتفات إلى المخاطب في بداية المقطع، ثم الالتفات الضمني للمتكلم في وصف التجربة الحسية، والعودة إلى المخاطب لتأكيد الحضور والفاعلية ("أنتِ، يا من بالزهور")، هذا التناوب يمنح النص إيقاعًا ديناميكيًا، ويحوّل المشهد الشعوري إلى لوحة متحركة بين الذات والشخص المخاطب.

كما يصاحب الالتفات الضميري انزياحات أسلوبية متعددة تعزز بلاغة النص: التكرار المكثف لكلمة "زهرة" لكل عضو من أعضاء الجسد يخلق إيقاعًا متسلسلًا ويعمل على تمدد الالتفات عبر أجزاء الجسد المختلفة، والانزياح التصويري حين يرتبط كل عضو بالزهرة التي تحمل اسم الحبيبة أو فعلها، مثل: "زهرة لفخذي اسمها فخذُكِ"، ما يضفي على النص بعدًا رمزيًا وحسيًا ويحوّل الجسد إلى خريطة عاطفية للشاعر ،كما يبرز الحذف الضمني والضمير المستتر في الأفعال، ما يثري النص ويجعل القارئ يشارك في التجربة الشعورية.

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

الخاتمة :

من خلال هذا العرض يتبين أن شعر خزعل الماجدي يمثل تجربة شعرية متفردة في استثمار آليات الانزياح الأسلوبي بوصفه أداة جمالية ودلالية، استطاع من خلالها أن يحرر اللغة من أفقها المألوف، وينقلها إلى فضاء مغاير يفتح أمام القارئ عوالم غير مألوفة من الدهشة والرؤيا، فقد اتضح أن التكرار عنده ليس مجرد إلحاح صوتي أو بنائي، بل وسيلة لإبراز المعاناة وتكثيف الوجدان، في حين شكّل التضاد طاقةً تعبيرية تكشف عن حيوية التوتر بين الأضداد في تشكيل الصورة الشعرية، أما الالتفات، بوصفه انزياحًا تركيبيًا، فقد أسهم في تحريك الخطاب الشعري من ضمير إلى آخر، بما يخلق تنوعًا في الرؤية ويُضفي على النص بعدًا دراميًا نابضًا بالحياة.

وعليه، يمكن القول إن الماجدي قد استطاع أن يوظف هذه الآليات الأسلوبية الثلاثة (التكرار، التضاد، الالتفات) ليبني نصوصًا شعرية مشبعة بالانزياحات، تجعل القارئ شريكًا فاعلًا في عملية إنتاج المعنى. وبذلك يبرهن شعره على أن الانزياح ليس مجرد ظاهرة لغوية شكلية، بل هو ممارسة جمالية ورؤيوية تعكس ثراء التجربة الشعرية الحديثة، وتكشف عن وعي الشاعر العميق بقدرة اللغة على ابتكار المعنى وتجاوز المألوف.

الهوامش:

1- فن الشعر :ارسطو طاليس ،تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة د/ط، بيروت، لبنان، ص : 61.

2 – ينظر: المصدر نفسه: 61.

3- ينظر: المصدر نفسه : 62.

4- المصدر نفسه : 193.

٥-الاسلوبية الرؤية والتطبيق :يوسف ابو العدوس،دار المسيرة ،الأردن، ط١، ٢٠٠٧م :٧.

٦- بنية اللغة الشعرية: جون كوهن ، تج :محمد الولي العمري، دار توبقال ،ط 1 ، المغرب، 1986م: 16.

٧-المرجع نفسه: 16.

٨-ينظر : الأسلوبية الرؤية والتطبيق: يوسف ابو العدوس: 188.

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

٩-المرجع نفسه: 180.

١٠- علم الاسلوب مبادؤه واجراءاته: صلاح فضل ،دار الشروق ،القاهرة ،مصر، ط١، ١٩٩٨م:١٧.

١١- المصدر نفسه: ٦٤.

١٢-التكرير بين المثير والتأثير: الدكتور عز الدين علي السيد، عالم الكتب، د.م، ١٩٧٨م، ط١: ٨٦.

١٣-كتاب التعريفات للفاضل العلامة علي بن محمد الشريف الجرجاني (ت ٨١٦هـ)، مكتبة لبنان،بيروت، لبنان، طبعة جديدة، ١٩٨٥م:٦٨.

١٤- المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر : لضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ)، قدمه وعلق عليه: دكتور أحمد الحوفي ودكتور بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت:٣/٣

١٥-ينظر : انوار الربيع في انواع البديع : السيد على صدر الدين بن معصوم المدني (ت ١١١٩هـ)،تحقيق: شاكر الهادي ،شكر ، مطبعة النعمان، النجف الاشرف ، ط ١، ١٩٦٩م: ٥ /٣٤٥.

١٦-الاعمال الشعرية: خزعل الماجدي، المجلد الثاني ،المؤسسة العربية للدراسات وللنشر ،بيروت، لبنان، ٢٠٠٥م : ١٥٩/٢.

١٧-الاعمال الشعرية :خزعل الماجدي ،المجلد الاول ،المؤسسة العربية للدراسات وللنشر،بيروت ،لبنان ،٢٠٠١م :٤٢٤/١.

١٨-المصدر نفسه :٢٠٧/١.

١٩-المصدر نفسه :١٦١/٢.

٢٠- لسان العرب : ابن منظور جمال الدين ابو الفضل محمد بن مكرم،مادة لقا، منشورات الكتب العلمية، بيروت ،لبنان ،ط١، ٢٠٠٢م :ج٥ /٤٧٦.

٢١- الاضداد في كلام العرب ، ابي الطيب اللغوي الحلبي، دار طلاس، ط٢، سوريا ، ١٩٩٦: ٣٣.

٢٢-جدلية التضاد في الموروث البلاغي والنقدي :حسين الجدوانه، الأردن، ط١، ٢٠٢٢م :٢٥ .

٢٣-الاعمال الشعرية :خزعل الماجدي: ٥١٨/١-٥١٩.

٢٤- المصدر نفسه: ١٧٨/١-١٧٩.

٢٥-المصدر نفسه :٤٩٣/١.

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

٢٦-المصدر نفسه: ١/٢٦٩.

٢٧-المصدر نفسه: ١/٢٨٨.

٢٨-المصدر نفسه:١/٢٩٩.

٢٩- لسان العرب الامام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي (ت (٧١١هـ)، دار صادر بيروت، لبنان، ط٧، ٢٠٠١م ١٣/٢١٤-٢١٥.

٣٠ – الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية د. فتح الله أحمد سليمان، تقديم د.طه وادي الناشر مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٤م :٢٢٣.

٣١ – تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل أبي القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي (ت ٥٣٨هـ)، اعتنى به خليل مأمون شيحا وعليه تعليقات للإمام ناصر الدين بن منير المالكي، دار المعرفة ،بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠٩م: ١ /٢٩.

٣٢-الاعمال الشعرية :خزعل الماجدي: ١/ ٣١٥-٣١٦.

٣٣- المصدر نفسه: ١/ ٣٢١-٣٢٢.

المصادر والمراجع:

١-أنوار الربيع في أنواع البديع: السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني (ت ١١١٩هـ)، تحقيق: شاكر الهادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٩م.

٢-الأعمال الشعرية: خزعل الماجدي، المجلد الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠١م.

٣-الأعمال الشعرية: خزعل الماجدي، المجلد الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥م.

٤-الأضداد في كلام العرب: أبو الطيب اللغوي الحلبي، دار طلاس، ط٢، سوريا، ١٩٩٦م.

٥-الأسلوبية: الرؤية والتطبيق: يوسف أبو العدوس، دار المسيرة، الأردن، ط١، ٢٠٠٧م.

٦-الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية: فتح الله أحمد سليمان، تقديم د. طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٤م.

ISSN: 2392- 5418 e-ISSN: 2520- 7423 DOI:10.59799/SQZH5356

٧-بنية اللغة الشعرية: جون كوهن، ترجمة محمد الولي العمري، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

٨-التكرير بين المثير والتأثير: عز الدين علي السيد، عالم الكتب، د.م، ١٩٧٨م، ط١.

٩-تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل أبي القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي (ت ٥٣٨هـ)، اعتنى به خليل مأمون شيحا وعليه تعليقات للإمام ناصر الدين بن منير المالكي، دار المعرفة ،بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠٩م.

١٠-جدلية التضاد في الموروث البلاغي والنقدي: حسين الجدوانه، الأردن، ط١، ٢٠٢٢م.

١١-كتاب التعريفات: علي بن محمد الشريف الجرجاني (ت ٨١٦هـ)، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ١٩٨٥م.

١٢-لسان العرب: ابن منظور جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم، مادة (لقا)، منشورات الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م.

١٣-لسان العرب: الإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي (ت ٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط٧، ٢٠٠١م.

١٤-علم الأسلوب: مبادؤه وإجراءاته: صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٨م.

١٥-فن الشعر: أرسطو طاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

١٦-المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ)، قدمه وعلق عليه د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت.