مجلـــــة الآداب للعلوم الإنســـانيـــة
العـدد الخـــاص، مـارس 2026،
ص ص223- 248
Arts & Humanities Journal
Special Issue, March, 2026,
pp.223-248

Issn (النسخة الالكترونية): 3006 -757X Issn (النسخة المطبوعة): 3006 -7561

الانزياحات اللغوية في ديوان "ما انتبذت سوى يقيني" لمستورة العرابي: دراسة أسلوبية

الباحثة/ شريفة بنت ناصر الشهراني
باحثة بمرحلة الدكتوراه بتخصص الأدب
قسم اللغة العربية وآدابها– كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة الملك خالد
shoshnasser95@hotmail.com

تاريخ استلام البحث: 27/ 1/ 2026م تاريخ قبوله للنشر: 1/ 2/ 2026م
موقع المجلة: https://taiz.edu.ye/tujr/index.php/ahs

الانزياحات اللغوية في ديوان "ما انتبذتُ سوى يقيني" لمستورة العرابي: دراسة أسلوبية

أ/ شريفة بنت ناصر الشهراني

باحثة بمرحلة الدكتوراه بتخصص الأدب

قسم اللغة العربية وآدابها– كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة الملك خالد

ملخص البحث

تتناول هذه الدراسة ديوان "ما انتبذت سوى يقيني" للشاعرة مستورة العرابي من منظور أسلوبي، سعياً إلى الكشف عن مظاهر الانزياح اللغوي ودورها في تشكيل الخطاب الشعري وبناء دلالته. وتنطلق الدراسة من تتبّع العلاقات بين البنية اللغوية والتجربة الشعورية، ومن خلال تحليل الانزياحات التركيبية والصوتية والإيقاعية في نصوص مختارة من الديوان. وقد اعتمدت الباحثة المنهج الأسلوبي لما يتيحه من أدوات قادرة على رصد التحولات اللغوية وبيان وظائفها الجمالية. وتوصّلت الدراسة إلى أن الانزياح اللغوي يمثّل سمة أسلوبية مركزية في الديوان، حيث أسهم التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات في التعبير عن الحالة النفسية والوجودية للشاعرة. كما أظهرت النتائج أن الإيقاع ينبثق من داخل التجربة الشعورية، معتمداً على التكرار وتنوّع الأصوات، بما يمنح النص خصوصيته الأسلوبية وجماليته المميّزة.

الكلمات المفتاحية: الانزياح، اللغوي، ما انتبذتُ سوى يقيني، مستورة العرابي، الأسلوبية.

Linguistic Displacements in Mastoura Al-Arabi's Poetry Collection "Ma Antabadhtu Siwa Yaqeeni": A Stylistic Analysis

Sharifah bint Nasser Al-Shahrani
PhD Researcher in Literature Academic

Abstract

This study examines the poetry collection " Ma Antabadhtu Siwa Yaqeeni " by the poet Mastoura Al-Arabi from a stylistic perspective, seeking to uncover manifestations of linguistic displacements and their role in shaping the poetic discourse and constructing its signification. The study proceeds by tracing the relationships between linguistic structure and emotional experience, through an analysis of syntactic, phonetic, and rhythmic displacements in selected texts from the collection. The researcher employed the stylistic approach due to the analytical tools it provides for monitoring linguistic transformations and elucidating their aesthetic functions. The study concluded that linguistic displacements constitute a central stylistic feature in the collection, where techniques such as inversion, ellipsis, and shifting of address (iltifat) contributed to expressing the poet's psychological and existential state. The findings also revealed that the rhythm emanates from within the emotional experience, relying on repetition and phonetic diversity, granting the text its stylistic uniqueness and distinctive aesthetic appeal.

Keywords: Linguistic Displacements, "Ma Antabadhtu Siwa Yaqeeni", Mastoura Al-Arabi, Stylistics.

المقدمة

يشكّل الأسلوب أحد أهم مفاتيح فهم الخطاب الشعري، إذ لا يُنظر إلى الشعر فقط بوصفه أفكاراً ومعاني مجردة فحسب، بل بوصفه بناءً لغوياً فنياً تتجلى من خلاله التجربة الجمالية والإنسانية للشاعر. وقد أسهم الشعر النسوي السعودي المعاصر في إثراء هذا البناء عبر تجارب شعرية متميزة، برز فيها الانزياح اللغوي بوصفه أداة فنية قادرة على كسر المألوف وتوسيع الأفق الدلالي. وتُعد الشاعرة مستورة العرابي من الأصوات الشعرية التي يتجلّى هذا الوعي اللغوي في تجربتها، ولا سيما في ديوانها "ما انتبذتُ سوى يقيني"، الذي يكشف عن حس أسلوبي عميق وقدرة على توظيف اللغة في التعبير عن التجربة الذاتية والوجدانية. وتسعى هذه الدراسة إلى بيان الانزياحات اللغوية في هذا الديوان من منظور أسلوبي، للكشف عن مظاهرها ووظائفها الجمالية والدلالية، والوقوف على مستوياتها التركيبية والصوتية. وانطلاقاً من ذلك، انتظمت الدراسة في بنية منهجية واضحة؛ إذ افتُتحت بمقدمة بينت موضوع البحث وأهدافه وأهميته وإشكاليته، تلتها فقرة تمهيدية عُنيت بتحديد الإطار المفاهيمي لمصطلحي الأسلوب والانزياح. ثم جاء الجانب التطبيقي موزعاً على مبحثين: خُصص المبحث الأول لدراسة مظاهر الانزياح التركيبي في الديوان وتحليل نماذج منه، وفي المبحث الثاني تناول الانزياح الصوتي أو الإيقاعي الدلالي واللفظي، بوصفه عنصراً فاعلاً في تشكيل الإيقاع الشعري وبناء الأثر الجمالي. واختُتمت الدراسة بخاتمة تضمنت أبرز النتائج التي توصّلت إليها، أعقبها قائمة المصادر والمراجع.

وتهدف هذه الدراسة إلى تقديم قراءة أسلوبية منهجية تُبرز خصوصية التجربة الشعرية لدى مستورة العرابي، وتسهم في تعميق الوعي النقدي بالشعر المعاصر، من خلال الكشف عن آليات الانزياح بوصفها وسيلة فنية للتعبير وبناء الجمالية الشعرية.

وتكمن أهمية البحث في تتبع مظاهر الانزياح التركيبي في ديوان "ما انتبذتُ سوى يقيني" وتحليل نماذجها، ورصد ظاهرة الانزياح الإيقاعي والكشف عن أنماطها ودلالتها الفنية، وبيان الأثر الجمالي والانفعالي لهذه الانزياحات في تشكل النص الشعري.

مشكلة الدراسة: إلى أي مدى استطاعت الشاعرة مستورة العرابي توظيف الانزياحات اللغوية –التركيبية والإيقاعيّة– في ديوان "ما انتبذتُ سوى يقيني" بوصفها آلية أسلوبية لتشكيل الدلالة وبناء الجمالية الشعرية؟

أسئلة الدراسة:

- ما أبرز مظاهر الانزياح التركيبي في ديوان "ما انتبذتُ سوى يقيني"؟
- كيف تجلى الانزياح الإيقاعي في النصوص الشعرية عيّنة الدراسة؟
- ما المظاهر الجمالية التي أنتجتها هذه الانزياحات على مستوى انتاج الدلالة الأدبية؟

عيّنة الدراسة: ديوان مستورة العرابي **"ما انتبذتُ سوى يقيني"**

حدود الدراسة:

المكانية: المملكة العربية السعودية

الزمانية: سنة صدور الديوان 2025م.

الموضوعية: تسليط الضوء على الانزياح اللغوي في ديوان "ما انتبذتُ سوى يقيني"

منهج الدراسة: اتّبعت الباحثة المنهج الأسلوبي في تحليل ديوان "ما انتبذتُ سوى يقيني" لمستورة العرابي من خلال تحليل البنية التركيبية ودراسة التغيّرات الإيقاعية، والتحليل سيكون تطبيقياً على مقاطع مختارة من الديوان.

الدراسات السابقة: لم تعثر الباحثة على دراسة متخصصة في الانزياح اللغوي في ديوان "ما انتبذتُ سوى يقيني" لمستورة العرابي دراسة أسلوبية. وإنما وُجدت دراسات في دواوين أخرى، ومن أبرزها:

- بلعلى، آمنه، العبور من ثقل الموضوع إلى شفافية المعنى قراءة في ديوان مستورة العرابي "ما التبس بي.. ماغبت عنه"، مجلة الخطاب، مج18، ع1، جامعة مولود معمري، الجزائر، 2023م.
- الزهراني، دلال معيلي محمد، النزعة الإنسانية في شعر المرأة السعودية ديوان ما التبس بي.. ما غبت عنه للشاعرة مستورة العرابي نموذجاً، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية وآدابها، 2022م.

التمهيد:

مفهوم الأسلوب:

لغة: "ويقال للسطر من النخيل: أسلوب. وكل طريق ممتد فهو أسلوب فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء... والأسلوب الطريق تأخذ فيه. والأسلوب، بالضم: الفن؛ يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه؛ وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبراً".[1]

واصطلاحاً: هي علم لغوي حديث يبحث في تحديد أو وصف الظواهر اللغوية المميزة للخطاب الأدبي. وعرفها ريفاتير بقوله: "علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية وهي لذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصا".[2]

وفي هذا السياق يتسع مفهوم الأسلوب ليشمل الظاهرة اللغوية؛ فعلم الأسلوب عند شارل بالي "ليس بحثاً في قسط معين من اللغة، بل في اللغة بأكملها ملاحظة من زاوية خاصة، كما دعا إلى دراستهما في علاقتهما المتبادلة واختبار مدى ما يحتوي كل تعبير على عناصر ملتحمة منهما، ودعا إلى اجراء هذه الدراسة على المستويات الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية، على تفاوت ما بينها في درجة ما تشف عنه من قيم تعبيرية في لغة من اللغات".[3]

مفهوم الانزياحُ:

لغةً: "مصدرٌ للفعل "نزح"، نزح الشيء ينزح نزحًا ونزوحًا: بعد، وشيء نزح ونزوح نازح. ونزحت الدار فهي تنزح نزوحا إذا بعدت، وقوم منازيحُ. إنما هو جمع منزاح، وهي التي تأتي إلى الماء عن بعد، ونزح به وأنزحة، وبلد نازح، ووصل نازح بعيد، وقد

1) ابن منظور. **لسان العرب**، طبعة دار صادر، بيروت، 2005 م، مادة (س ل ب)، ص473.

2) ريفاتار. **محاولات في الأسلوبية الهيكلية**، ترجمة دولاس، تقديم عبد السلام المسدي، مجلة الموقف الأدبي، حوليات الجامعة التونسية، ع 10، تونس، 1973م، ص277.

3) فضل، صلاح. **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص26.

نزح بفلان إذا بعد عن دياره غيبة بعيدة".[4] فالانزياح في المعاجم اللغوية القديمة يدلّ على البُعد والتباعد، وهو في الأصل مصدر المطاوعة للفعل "انزاح" أي ذهب وتباعد.

وتعد عبارة الانزياح ترجمة لسانية مباشرة للمصطلح الفرنسي "Écart"، إلا أن استقصاء جوهر المفهوم يفتح الباب أمام بدائل اصطلاحية أكثر تعبيرًا عن طبيعته الوظيفية؛ إذ يمكن ان نطلق عليه بعبارة التجاوز، كما يمكن استعادة مصطلح العدول من مدونات البلاغيين العرب القدماء، وهو لفظ ذو جذور تراثية عميقة استُخدم في سياقات بيانية محددة عن طريقة التوليد المعنوي باستحضارها على المفهوم الأجنبي المعاصر، ليصبح جسراً يربط بين حداثة الأسلوبية وأصالة البلاغة العربية.[5]

أمّا الانزياح اصطلاحًا فهو: "استعمالُ المبدع للغة –مفرداتٍ وتراكيبَ وصورًا– استعمالًا يُخرجها عن المعتاد والمألوف، بحيث يُؤدّي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر"[6]، وهو كذلك "اختراقُ مثالية اللغة والتجرؤُ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف والمثالي، أو إلى العدول في مستوى اللغة الصوتي والدلالي عمّا عليه هذا النسق".[7] "ويحوي انزياحًا أو عدولا عن النمط التركيبي الأصلي، متصل بالتَّوزيع أي بالعلاقات الرّكنية".[8]

والانزياح عند شارل بالي "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية".[9]

---

4) **لسان العرب**، مرجع سابق، مادة (ن ز ح)، ص 231، 232.

5) المسدي، عبد السلام. **الأسلوبية والأسلوب –طبعة منقحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية–**، الدار العربية للكتاب، عمان، ط3، د.ت، ص162–163.

6) ويس، أحمد محمد. **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2005م، ص7.

7) الددة، عباس رشيد. **الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب**، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2009م، ص15.

8) **الأسلوبية والأسلوب –طبعة منقحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية–**، مرجع سابق، ص163.

9) **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، مرجع سابق، ص17.

مفهوم الانزياح عند جان كوهن: يرى "أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها هي انزياح ".[10] ومن أهم مظاهر الانزياح عند جون كوهن هو أن اللغة تعمل "على تقوية الجُمَل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو (الوقفة، النقطة، الفاصلة)، ويعمل النظم الوزن والترصيع على خرق هذا الترابط بواسطة التضمين بمعناه الواسع: اختلاف الوقفة الدلالية والنظمية".[11]

وفي الختام، يتضح أن الأسلوب هو الوعاء الذي تتشكل فيه خصوصية المبدع، وتظهر من خلاله طريقته في النظر إلى اللغة والعالم. أما الانزياح، فهو الأداة التي تمنح الخطاب الأدبي حيويته وجماله، حين يبتعد عن المألوف ليصنع الدهشة ويكثّف الدلالة. ومن ثمّ، يبدو الانزياح علامة فارقة في اللغة الشعرية، ووسيلة أساسية لفهم الإبداع وتحليل جماليات النص.

المبحث الأول: الانزياح التركيبي:

يأتي الانزياح التركيبي في ديوان "ما انتبذتُ سوى يقيني" بوصفه تعبيراً صادقاً عن اضطراب التجربة وعمقها، حيث لا تستقر الجملة على ترتيبها المألوف، بل تتحرك مع إحساس الشاعرة وتخضع لإيقاعها الداخلي. فالتقديم، والحذف، والالتفات ليست مظاهر شكلية، وإنما أدوات شعورية تُعاد بها صياغة المعنى، وتُعاد ترتيب العلاقة بين الذات والعالم. ومن خلال هذا الانزياح، تتحول اللغة إلى مساحة كشف واحتواء، وتغدو البنية التركيبية نفسها جزءاً من التجربة الشعرية، لا مجرد وسيلة لنقلها. ومن مظاهر الانزياح التركيبي في الديوان المدروس ما يأتي:

أولا: تقديم الخبر على المبتدأ:

لجأت الشاعرة إلى مثل هذا النوع من التقديم في هذا الديوان على خلاف الترتيب الغالب للغة لتكشف حالتها النفسية وتجربتها الشعورية. إنها تستدعي علاقة الذات بالأم

10) كوهن، جان. **بنية اللغة الشعرية**، ت: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986م، ص6.

11) **بنية اللغة الشعرية**، مرجع سابق، ص7.

وبالملاذ الآمن، من هنا نلاحظ انزياحاً تركيبياً يتمثل في تقديم الجار والمجرور (الخبر) على المبتدأ. ويبدو أن هذا التقديم ليس عفوياً، إذ يمكن أن يُقرأ بوصفه "المكان/المحتوى" في وعي الشاعرة أهم من "الكائن" الذي يحتويه، تقول الشاعرة:

"في كفها / لغتي أرق/ أُقبّلُ النفَسَ المُقفَّى في حدائقها"[12]

تتحقق البنية التركيبية المعيارية في قول الشاعرة: بأن "لغتي أرقُّ في كفّها" وأن "كلُّ أوجاعي رمادٌ في يديها"، يبدو أنّ ترتيبها التداولي تقديم شبه الجملة ("في كفها"، "في يديها") على المبتدأ، بما يوحي بتقديم المكان (الحاضن) بوصفه بؤرةً دلالية تتقدّم في الوعي الشعري على العنصر المُخبَر عنه. ويمكن فهم هذا التقديم على أنه تعزيز لدلالة الاحتواء والملاذ؛ إذ يجعل الكف إطاراً سابقاً تُرى من خلاله اللغة والأوجاع. ولو التزمت الشاعرة بالترتيب النحوي المألوف (المبتدأ أولاً) لصار الخبر مجرد معلومة إضافية، ويسهم هذا في إبراز "يد الأم" بوصفها مركزاً شعورياً للخطاب، وبذلك تنصهر الذات الشاعرة في هذا الملاذ.

يستمر هذا الانزياح بالانكشاف بوضوح عندما تتحدث الشاعرة عن تجربتها الإبداعية وعلاقتها بالشعر، حيث تتقدم "الياء" الملكية أو ظرف المكان المتصل بالذات على الموضوعات المجردة. من خلال قولها:

"ولي في الشعر آياتي، ورأسي/ مجازٌ، والقصيدة مسُّ ذكرى"[13] و "في عيني أسئلة الأنوثة/ لمْ أكنْ وحدي/ استرقتُ من التكثّفِ في دمي لغة "السّراةِ.."[14]

إن الأصل في الجملة الأولى هو "آياتي في الشعر لي"، ما يعني أن تقديم الخبر "لي" (شبه الجملة) يفيد الاختصاص والحصرية؛ فالشاعرة لا تخبرنا فقط أن لديها آيات، بل تؤكد أحقيتها وتملكها لهذه الآيات الشعرية بشكل حصري. وفي السطر الثاني، قدمت "في عيني" على "أسئلة الأنوثة". وبذلك، ينقل هذا الانزياح التركيبي الدلالة من "الأسئلة" باعتبارها قضية فكرية مجردة، إلى "العينين" التي تمثل هنا مرآة حسية تستنبط هذه الأسئلة. ويكمن منطق القوة الانزياحية هنا في أن الشاعرة تحث المتلقي على النظر إلى

12) العرابي، مستورة. ما انتبذتُ سوى يقيني، دار موزاييك، ط1، تركيا، 2025م، ص 13.

13) ما انتبذتُ سوى يقيني، مرجع سابق، ص76.

14) المرجع نفسه، ص56.

عينيها (الخبر المقدم) ليرى فيهما الأسئلة، بدلاً من طرح الأسئلة بشكل تقريري مباشر.

في سياق متصل، تستخدم الشاعرة بنية (جار ومجرور+ نكرة) لتقديم جمل تشبه الحكم أو القوانين الوجودية الصارمة، حيث يتقدم "الحكم" على "المحكوم عليه. تقول في ذلك:

"لكل عرش حُجةٌ/ هل تكتفي الأنثَى بقصّتِها القديمةِ/
أم يمرُّ الحبُّ في دمِها/ وينفرطُ الكلامُ!"[15]

يمكن تأويل هذا التركيب –في ضوء بنيته– بوصفه يقدّم الإطار قبل المعلومة هو: "حجة لكل عرش". بما يعزز الإحساس بالشمول والهيمنة، ولكنه جمالياً عند كوهن يمكن أن يفهم بوصفه تكثيفاً للمعنى. وقد يضع هذا التقديم المتلقي أمام شمولية السلطة وقانونها العام قبل أن نعرف تفاصيل "الحجة". وأن هذا التركيب يمنح النص فخامة لغوية وإيقاعاً خطابياً يتناسب مع مفردة "العرش"، موحياً بأن السلطة (العرش) هي الثابت، والحجة هي التابع لها.

ثانياً: تقديم الفاعل على الفعل:

الغالب في الجملة العربية الفعلية تقديم الفعل على الفاعل أي يتقدم الحدث (الفعل) على مُحدثه (الفاعل)، ليكون التركيز على "الزمن والتجدد". ويُوحي ذلك بتحويل بؤرة التركيز من الحدث إلى الذات الفاعلة، بما يقارب أثر الجملة الاسمية في الثبوت.

تنزع الشاعرة في مواضع مفصلية من الديوان إلى "أنسنه الطبيعة" والمجردات، ولتحقيق ذلك، تعمد إلى تقديم هذه الكائنات (كفاعل معنوي) على أفعالها، لتمنحها إرادةً مستقلة وحضوراً يوازي حضور الذات الشاعرة.

تقول مستورة العرابي في قصيدة "**تخطئ في النفور غزالة**":

"لا الريح تمحو ما أهم به"، "ولا الأيام تفطن لاحتمالاتي وهجسي"[16]

توحي الجملة بعمق دلالي، ونجد أن الأصل التركيبي المعياري هو: "لا تمحو

15) ما انتبذتُ سوى يقيني، مرجع سابق، ص19

16) المرجع نفسه، ص56.

الريحُ... ولا تفطن الأيامُ". بيد أن الشاعرة في هذا المقطع، لم تكتفِ بالاستعارة المكنية (تشخيص الريح والأيام)، بل عززتها بانزياح تركيبي بتقديم الفاعل "الريح" و"الأيام" على الفعلين "تمحو" و"تفطن". وبذلك يستبطن هذا التقديم دلالة "الصمود والمواجهة"؛ فالشاعرة تنفي قدرة هذين الكيانين العظيمين (الزمن والطبيعة) على النيل من عزيمتها.

ومن خلال استقراء هذا الانزياح، يتضح أن تقديم الفاعل على الفعل في تجربة "مستورة العرابي" يُسهم في منح المعنى طابعاً تقريرياً ثابتاً. ولقد أوجد هذا العدول في بناء عالم شعري تتساوى فيه الذات الإنسانية مع عناصر الطبيعة والزمن، حيث يتقدم "الفاعل" وحضوره على "الفعل" وحركته، مما يضفي على النص طابعاً من السكون الممتلئ بالحرية واليقين.

ثالثا: الحذف

يُعد الحذف في ديوان "ما انتبذتُ سوى يقيني" من التقنيات البارزة تعتمدها الشاعرة لكسر طوق التعيين المباشر، تاركة للقارئ مهمة ملء الفراغات الدلالية. وقد تنوع هذا الحذف بين الجملة الاسمية والفعلية كما يلي:

أ- الحذف في الجملة الاسمية

يُعدّ حذف أحد ركني الجملة الاسمية (المسند أو المسند إليه) من أكثر تقنيات الانزياح حضوراً في الديوان، حيث يؤدي غياب أحد الطرفين إلى تركيز الضوء بكثافة على الطرف المذكور.

-**حذف المسند إليه (المبتدأ):** تلجأ الشاعرة إلى حذف المبتدأ لتبدأ بالنكرة أو الوصف مباشرة، مما يجعل "الخبر/الوصف" هو البؤرة المركزية للنص، ويحيل الموصوف إلى كائن كلي لا يحتاج إلى تعريف اسمي. في قصيدتها "العراف"، تستهل المقطع بقولها:

"عراف التفاصيل الصغيرة / سيد الذكرى"[17]

الأصل في الجملة قولنا: (هو عراف..) أو (هذا عراف..). بيد أن العرابي حذفت المسند إليه (المبتدأ) لتقيم النص على "الماهية" و"الصفة" بدلاً من "الشخص". يجعل

17) ما انتبذتُ سوى يقيني، مرجع سابق، ص25.

هذا الانزياح من "العراف" رمزاً مطلقاً للمعرفة والسيادة على الذاكرة، ويحرر النص من ثقل الضمائر المشخصة، مما يضع القارئ مباشرة أمام سلطة "المعرفة/العرافة" دون مقدمات تعريفية.

–**حذف المسند:** على النقيض من ذلك، تلجأ الشاعرة إلى حذف المسند (الخبر) لتعميق دلالة العدمية والنفي المطلق، كما في قصيدتها "وطن على إيقاع الروح " بقولها:

"لا سفر / ولا رئتان فارغتان / لا أمل"[18]

باستخدام "لا" النافية للجنس وحذف خبرها (وتقديره "موجود" أو "متاح")، ويوحي هذا البناء بنفي الإمكان والحضور، لا مجرد نفي صفة محددة. مما يحول النص إلى فضاء من الفراغ الوجودي الذي لا يمكن ملؤه بالكلمات

ب– الحذف في الجملة الفعلية

–**حذف المسند (الفعل) أو جملة الجواب:** تتجاوز الشاعرة أحياناً ذكر الفعل أو فاعله، مكتفية بمتعلقات الجملة (كالجار والمجرور) أو بجمل شرطية مبتورة الجواب، مما يفتح الزمن الشعري على اللانهائية. ستثمر الشاعرة الحذف لكسر التتابع المنطقي للحدث، وتظهر جماليات ذلك في حذف جواب الشرط .ففي قصيدة "حصتي من كل شيء" تقول:

"إذا قرأت ملامحي في ضوء عينيها / ويأخذني اعتداد"[19]

تركت الشاعرة جواب الشرط (النتيجة المباشرة للقراءة) محذوفاً أو معلقاً، واستعاضت عنه بجملة حالية "ويأخذني اعتداد"، مما يوحي بأن أثر نظرة الأم يتجاوز الحدث العابر إلى معنى أقرب إلى الاستمرار من الفخر والامتلاء.

–**حذف المسند إلية (المفعول):** يظهر في قصيدة "شغف طفولي"، عن قوتها وعزيمتها وثباتها القوي، قائلة:

"يعرفُ كيف ينجو من فجائعِ نفسهِ/ الأيامُ لا تخشى/
ارتكبْ خطأ غريزيًّا/ وخذ من ظلّكَ الجمعيّ دمعا.."[20]

---

18) ما انتبذتُ سوى يقيني، مرجع سابق، ص 8.

19) المرجع نفسه، ص 12.

20) المرجع نفسه، ص33.

يبدو أن هذه الصيغة المعيارية هنا تتبدى في قولنا: "لا تخشى الأيامُ". بيد أن الشاعرة عمدت مرة أخرى، إلى كسر النسق المألوف عبر تقديم الفاعل "الأيام" على الفعل "تخشى"، بما يضفي على الزمن ذاته شخصية تُشبه شخصية الكائن الحي. وبذلك يمكن أن يُفهم هذا الانزياح بوصفه معززاً لدلالة الثقة والصلابة؛ إذ تُجسّد "الأيام" كياناً لا يخضع للخوف، بل يواجه مصائر الوجود بثبات. ومن خلال هذا التشخيص، تستدعي الشاعرة صورة زمنٍ قويّ ومطمئنّ، تتماهى معه ذاتها في يقينها ووعيها بثبات التجربة الإنسانية.

–**حذف المسند والمسند إليه:** يبرز الانزياح في حذف الفعل والفاعل معاً والاكتفاء بمتعلقات الجملة، كما في قصيدة "وأنا البعيدة في مكان آخر" حيث تسرد الشاعرة موضوعاتها قائلة:

"عن كائنات الليل / عن أرق مقيم... / عن تداعي فكرة الأسماء"[21]

بدأ المقطع بحرف الجر "عن" مع حذف الفعل العامل فيه (أكتب، أحدثك)، لتغيب "الذات الفاعلة" ويتلاشى فعل الكتابة، ويبقى المتلقي غارقاً في "الموضوعات" ذاتها (الليل، الأرق)، وكأن الموضوعات تتقدم في بؤرة الخطاب دون تصريح بالفعل.

رابعا: الالتفات

استخدمت "مستورة العرابي" هذا الفن لإعطاء حيوية لنصها، ولفت انتباه المتلقي عبر تكسير النمطية السردية، وتجسيد حالة القلق أو التوتر الشعوري، وقد تجلى ذلك في الديوان عبر مظهرين رئيسين:

أ– الالتفات الضمائري (الانتقال من ضمير لآخر):

هو العدول عن ضمير إلى آخر في سياق واحد، كالانتقال من الغيبة إلى الخطاب، أو من التكلم إلى الغيبة. ونلمح هذا بوضوح في قصيدة "العراف"؛ حيث تبدأ الشاعرة بالحديث عن "الآخر" بصيغة الغائب السردية، واصفة أثره فيها، ثم تلتفت فجأة لتخاطب حزنه، وكأنها تستحضره أمامها:

21) ما انتبذتُ سوى يقيني، مرجع سابق، ص 40.

"رَوَى دَمِي / وَنَسيتُ فِي عَيْنَيْهِ أَسرَارِي / اسْتَدَلَّ عَلَى مَزَاجِ أُنُوثَتِي.."[22]

لقد كان الحديث بضمير الغائب (هو)، ثم يحدث الانزياح في المقطع نفسه حين تقول:

"وَقُلْتُ لِحُزْنِهِ الصَّافِي: تَرَفَّقْ بِي"[23]

فالانتقال هنا من السرد الوصفي (استدل، جرحت) إلى الطلب المباشر (ترفق)، يحدث هذا الانتقال أثراً تنبيهياً، ويقرب المتلقي من الحوارية الداخلية.

ونجد شكلاً آخر من الالتفات في قصيدة "خرائطي التي ضيعتها عمدا"، حيث تزاوج بين النداء (الخطاب) والوصف (الغيبة) في آن واحد، مما يبرز حالة الحيرة بين الحضور والغياب:

"يَا وَاحِدًا فِي الكِبْرِيَاءِ / وَغَامِضًا / كَالظِلِّ يَتْبَعُ خَشْيَتِي مِنِّي"[24]

فقد بدأت بالخطاب "يا واحداً"، ثم التفتت للوصف بضمير الغائب المستتر في "يتبع"، لتعود وتخاطبه مباشرة في نهاية المقطع:

"انْتَظَرْتُكَ.. أَيْنَ بَابُكَ...؟" [25]

ب- الالتفات بالاعتراض:

إذا أخذنا تعريف ابن رشيق الذي يعد "الاعتراض" نوعاً من الالتفات، فإننا نجد الشاعرة تلجأ إلى قطع السياق بجمل اعتراضية أو تفسيرية توضع بين معقوفتين أو تقتحم السطر الشعري، لغرض التنبيه أو التأكيد على حقيقة فلسفية تسيطر عليها. ففي قصيدة "أستلذ بما لدي"، تقطع الشاعرة تدفق وصف حالتها الشعورية (الصمت والمعنى...) لتلتفت إلى "الآخر" بحكم تقريرية اعتراضية مقتبسة ومكررة :

"يُحَاوِلُ أَنْ يَكُونَ / إِنَّ الجَحِيمَ الآخَرُونَ / إِنَّ الجَحِيمَ الآخَرُونَ/ سِيمَاءُ عِطْرِي جَارِحٌ..."[26]

فجملة "إن الجحيم الآخرون" جاءت اعتراضاً في سياق الحديث عن اللغة والعطر، والغرض من هذا الاعتراض هو بيان الموقف النفسي والفكري للشاعرة من المحيط، مما

22) ما انتبذتُ سوى يقيني، مرجع سابق، ص 26.
23) المرجع نفسه، ص26.
24) المرجع نفسه، ص 45.
25) المرجع نفسه، ص 45.
26) المرجع نفسه، ص48.

يشكل صدمة دلالية للمتلقي تدفعه إلى التوقف والتأمل قبل إكمال السياق.

وكذلك نجد الالتفات التفسيري الذي يشبه الاعتراض في قصيدة "خاصرة"، حيث تعترض سياق تعريف ذاتها بجملة: "أنا أنا"، قائلة:

"وَأَنَا أَنَا... / فَصْلٌ كَثِيفٌ فِي كِتَابِ الضَّوْءِ"[27]

فتكرار الضمير هنا، والوقفة التي تليها، بمثابة التفاتة لتوكيد الذات قبل الشروع في وصفها بـ "فصل كثيف"، مما يمنح النص بعداً شعوري يركز الضوء على "الأنا" الشاعرة.

وعليه، يبدو أن الانزياح التركيبي من المحاور البارزة والأكثر حضوراً في ديوان الشاعرة، حيث تتجاوز اللغة وظيفتها التواصلية المباشرة لتخلق عالماً موازياً يعج بالصور البكر. ويتجلى هذا بوضوح في الانزياح الإسنادي، حيث تعمد الشاعرة إلى كسر علاقات الإسناد المنطقية بين المسند والمسند إليه، موكلةً صفات الإنسان للكائنات والجمادات، أو مانحةً المجردات كثافة حسية. ففي قولها: "**تختارني لغةُ الحرير**"،[28] وقولها في موضع آخر "**يملكني الهواء**"[29] نجد انزياحاً يحيل الفاعلية والسلطة إلى عناصر لا تملك إرادة الفعل في الواقع (اللغة، الهواء). ومن الممكن أن يكون هذا الخرق تأسيسا لرؤية صوفية تتلاشى فيها "الأنا" الشاعرة لتصبح موضوعاً يقع عليه الفعل لا ذاتاً فاعلة، مما يعمق دلالات الفناء والذوبان في الحالة الشعرية.

كما تُسند الشاعرة لنفسها **صفات الطبيعة الجامدة** في قولها: "**أنا نخلة الليل الأخيرة**"،[30] أو "**أنا امرأة من الرمان**"؛[31]فهنا تتحول الذات الإنسانية إلى كيان نباتي، لا للتشبيه البسيط، بل للتوحد الكامل مع الطبيعة ورموزها **(النخلة للصبر والشموخ، الرمان للخصوبة والاكتناز)**، مما يمنح النص طاقة دلالية مفتوحة على التأويل.

---

27) ما انتبذتُ سوى يقيني، مرجع سابق، ص 84.

28) المرجع نفسه، ص17.

29) المرجع نفسه، ص65.

30) المرجع نفسه، ص52.

31) المرجع نفسه، ص17.

ونجد الشاعرة تعتمد تقنية "**إضافة الصفة إلى الموصوف**" أو "**المشبه به إلى المشبه**" لخلق "صدمة دلالية" يدفع المتلقي إلى التوقف. يتجلى ذلك في قولها "**تفاح الضَّلال**"؛[32] فإضافة التفاح (المحسوس المرتبط بالغواية الأولى) إلى الضلال (المعنى المجرد) يمنح الخطيئة أو التيه طعماً وشكلاً ولوناً، محولاً الفكرة الذهنية إلى تجربة حسية قابلة للتذوق. ويتكرر هذا النمط في تراكيب مثل "**جبال الضوء**"،[33]وقولها "**خرائط معصمي**".[34] ففي التركيب الأول، تمنح الضوء الهلامي صلابة الجبال وشموخها، وفي الثاني تحول الجسد (المعصم) إلى جغرافيا (خرائط) وعرة ومتاهة تحتاج لاكتشاف. هذا الانزياح الإضافي. وقد يتجاوز الوظيفة الزخرفية ليؤدي وظيفة معرفية تدرك بها الشاعرة العالم، فالحزن لديها ليس شعوراً عابراً، بل هو واقع مادي ثقيل وممتد كما في قولها: "**حزني جنازات مؤجلة**"،[35]حيث تحول الشعور الداخلي إلى مشهد بصري حركي (جنازة) مفعم بالمأساة والانتظار.

ومن مظاهر الانزياح التركيبي في الديوان **ظاهرة تراسل الحواس**، التي تكسر الحواجز بين المدركات الحسية المختلفة. ولعل النموذج الأبرز لذلك قولها: "**رئتي صهيل أخضر الكلمات**".[36] وفي هذا المقطع القصير، تتداخل الحواس بشكل مذهل؛ فالصوت (صهيل) يكتسب لوناً (أخضر)، والكلمات (مسموعة/مقروءة) تتحول إلى كائن حي يصهل وتتنفسه الرئة. ويمكن أن يحدث تفتيتاً لمنطق الحواس المعتاد ليعيد تشكيل العالم وفق منطق الحلم والكشف الصوفي، حيث يصبح للصوت لون، وللمعنى جسد، مما يترجم حالة من النشوة الشعرية.

وفي الختام، ترى الباحثة أن الانزياح التركيبي في ديوان "ما انتبذتُ سوى يقيني " يمكن قراءته بوصفه وسيلة تُفصح بها الشاعرة عن داخلها حين تضيق العبارة المعيارية

---

32) ما انتبذتُ سوى يقيني، مرجع سابق، ص62.

33) المرجع نفسه، ص 25.

34) المرجع نفسه، ص25.

35) المرجع نفسه، ص44.

36) المرجع نفسه، ص21.

عن حمل التجربة. فبتقديم الخبر، وتقديم الفاعل، وبالحذف، والالتفات، تُعيد مستورة العرابي بناء الجملة وفق نبضها الخاص، فتجعل ما تريد التشديد عليه يتقدم، وما تريد إخفاءه يتوارى، وما تريد إشراك القارئ فيه يُترك له فراغاً كي يملأه.

ومن هنا يمكن الوقوف على وظيفة جمالية للانزياحات تتمثل في كونها تمنح النص توتره وحيويته، وتحوّل اللغة من تقريرٍ مباشر إلى كشفٍ شعوري، وتخلق علاقة أكثر قرباً بين المتلقي والتجربة. وبذلك يغدو التركيب نفسه جزءاً من يقين الديوان؛ يقين لا يقال بالمعنى وحده، بل يُصاغ أيضاً بطريقة بناء الجملة، وإيقاعها، وانحرافها المقصود عن المألوف.

المبحث الثاني: الانزياح الصوتي والإيقاعي

يظهر الانزياح الصوتي والإيقاعي في ديوان "ما انتبذتُ سوى يقيني" بوصفه إيقاعاً داخلياً يمكن رصده في التجربة الشعورية للشاعرة، لا إطاراً موسيقياً جاهزاً تُقاس عليه القصيدة. فالصوت عند مستورة العرابي يرتبط بالمعنى ارتباطاً وثيقاً، ويتشكل معه ويصعد ويخفت بحسب توتر اللحظة الشعرية. ومن خلال كسر الوزن المألوف، والتحرر من القافية الصارمة، والاعتماد على التكرار وتنوع الأصوات، تُنشئ الشاعرة إيقاعاً خاصاً يبرز اضطراب النفس وامتلاءها في آن واحد، ويجعل الموسيقى جزءاً حياً من البوح لا مجرد زينة صوتية.

الصوت في التجربة الشعرية عند "مستورة العرابي" جزء عضوي من تشكيل الدلالة وتجسيد الحالة الشعورية. وإنه على مقدار ما يكون في الكلام البليغ من هذا التلاحم بين الصوت والمعنى يكون فيه من روح البلاغة. وقد درسنا في هذا اللون من الانزياح في الديوان مستويين رئيسين: الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي الذي اعتمد بشكل كبير على أسلوب التكرار، وهو ما نراه عينة أسلوبية بارزة في نصوص الشاعرة.

1) الانزياح في الإيقاع الخارجي:

الانزياح في الوزن (التدوير): لم تلتزم الشاعرة بنهايات الأشطر كوقفات لازمة، بل

لجأت إلى "التدوير" أو التضمين العروضي، حيث تتدفق الجملة الموسيقية والمعنوية من سطر إلى آخر دون انقطاع، مما يخلق تلاحماً إيقاعياً يشد أجزاء النص. نلحظ ذلك في قولها:

"**أعرف أنني هدف بعيد كالأيائل / غصني المبتل أغنيتي**".[37]

ويعكس هذا الانزياح الإيقاعي حالة من التوتر النفسي واستمرارية التدفق الشعوري، حيث يأتي الإيقاع محاكياً لحركة الوجدان غي المنقطعة.

الانزياح في القافية: عدلت الشاعرة عن القافية الموحدة الرتيبة إلى قوافي متنوعة تتغير بتغير المقطع الشعري، أو حتى تختفي لتتحول إلى إيقاع داخلي بديل قائم على التناغم الصوتي والتوازي التركيبي، ما حرر القصيدة من رتابة الجرس الواحد وجعل الموسيقى خادمة للتحولات النفسية للنص. يمكن التمثيل لهذا الانزياح بوضوح في قصيدة "**وطن على إيقاع الروح**"، حيث تتلاشى القافية المنتظمة في مقاطع كاملة، تاركة المجال لتدفق الصور دون وقفات صوتية مفتعلة. ففي المقطع الذي تقول فيه:

"**لا شيء يُغني عنك / لا سفر / ولا رئتان فارغتان / لا أمل** "![38]

نلاحظ أن نهايات الأسطر (عنك، سفر، فارغتان، أمل) جاءت بأصوات وحروف رويّ مختلفة تماماً (الكاف، الراء، النون، اللام)، مما يجسد انزياحاً كلياً عن نظام التقفية، ويبرز حالة من الانعتاق الشعوري الذي يرفض التقيد بشكل موسيقي صارم. وهو ما يحوّل الإيقاع من إطار موسيقي ثابت إلى أداة تعبير شعورية تعكس اضطراب التجربة ورفضها للانضباط الشكلي.

وفي سياق آخر، يتخذ الانزياح مظهراً يتمثل في المراوحة بين الالتزام اللحظي بالقافية ثم التمرد عليها سريعاً، وهو ما نلمسه في قصيدة "**العراف** ."فبينما يستهل المقطع الأول بإيقاع مقفى يعتمد على الياء في قولها:

"**روى دمي / ... / ولم يسعف فمي**"[39]

---

37) ما انتبذتُ سوى يقيني، مرجع سابق، ص37.

38) المرجع نفسه، ص8.

39) المرجع نفسه، ص24.

سرعان ما ينزاح النص في المقطع التالي مباشرة إلى قوافي متباينة لا يجمعها رابط صوتي واحد، فتنتقل خواتيم الأسطر بين الهمزة، والتاء المربوطة، والسين في كلمات مثل: "الضوء"، "الصغيرة"، "التوجس ."هذا التكسير المتعمد للجرس الموسيقي يخدم الغرض الدلالي؛ إذ ينقل القارئ من طمأنينة الإيقاع المنتظم إلى قلق التجربة الشعورية وتشظيها، مؤكداً أن الموسيقى في الديوان صدى للحالة لا إطاراً لها.

الانزياح في الروي: تخلصت الشاعرة من سلطة الحرف الواحد الذي يحكم القصيدة العمودية، مستبدلة إياه بتعددية صوتية تتناغم مع تموجات الدفقة الشعورية، مما يكسر الرتابة السمعية ويخلق "نظاماً صوتياً مفتوحاً". ويتجلى هذا بوضوح في قصيدة "**العراف**"،[40] حيث لا تستقر الشاعرة على روي موحد؛ فبينما تتخذ من لازمة "**روى دمي**" مرتكزاً إيقاعياً، نجد نهايات الأسطر تنزاح باستمرار لتشكل فسيفساء صوتية. ففي **المقطع الأول**،[41] يتنقل الروي بين الدال في "**أستعد**"، والهاء في "**أبوابه**"، والتاء المربوطة في "**فاكهة**"، ليعود ويلامس الميم في "**فمي**". وهذا التنوع لا يقف عند حدود المقطع الواحد، بل يمتد ليشمل القصيدة بأسرها، وينتقل الجرس إلى الهمزة في "**الضوء**"، والسين في "**بالتوجس**"، مما يؤكد أن الوحدة الموسيقية في النص لم تعد تعتمد على التطابق الصوتي في النهايات (التقفية)، بل على التنامي الشعري والتدفق العاطفي الذي يفرض صوته الخاص في كل سطر. ويسهم هذا التنوع الصوتي في تجسيد التشظي الوجداني وتقلب الحالة النفسية داخل التجربة الشعرية.

وعلى الرغم من أن هذا التحرر الإيقاعي قد يبدو في ظاهره خروجاً عن الأنساق العروضية المعتادة، وهو في جوهره انتقال من الإيقاع النمطي الخارجي إلى الإيقاع الداخلي. كما أن الشاعرة لا تلغي الموسيقى، بل تعيد إنتاجها عبر كثافة الانزياحات، والتوازي التركيبي، والتشكل البصري، مما يخلق نظاماً إيقاعياً بديلاً يمنح النص شاعريته، ويجعله ينساب وفق دفقات وجدانية تحفظ للقصيدة كيانها الفني وتمنعها من الانحدار نحو النثرية التقريرية.

---

40) ما انتبذتُ سوى يقيني، مرجع سابق، ص23.

41) المرجع نفسه، ص24.

2) الانزياح في الإيقاع الداخلي:

لا يقتصر الإيقاع الداخلي في ديوان ما انتبذتُ سوى يقيني على ظاهرة التكرار وحدها، بل يتشكل عبر شبكة من الأنساق الصوتية والتركيبية والبصرية التي تعمل مجتمعة على إنتاج موسيقى نفسية موازية للإيقاع العروضي الظاهر. ويأتي التكرار بوصفه أبرز هذه الأنساق، إلى جانب التناغم الصوتي، والتوازي التركيبي، والتقفية الداخلية، والتشكيل الفضائي للنص.

ويعتبر التكرار من أهم العناصر التي اعتمد عليها التحليل الأسلوبي في هذا الديوان، حيث يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري لمستورة العرابي، وله ميزات فنية وأسلوبية تعددت وظائفه بين التوكيد والإيحاء وتعميق البنية الموسيقية. كما يرى الطرابلسي في تحليله لشعر شوقي أن التكرار "يوسع المدلول تكثيفاً أو تخفيفاً أي مدى وعمقاً"[42]

أ- التكرار

- **تكرار اللفظ** : يُعد التكرار اللفظي نمطاً بارزاً اعتمدته الشاعرة لتركيز البؤرة الدلالية، إذ تتحول الكلمة المكررة إلى نبضة إيقاعية تضبط تدفق التجربة الشعورية.
- **نجد تكرار الفعل في قصيدة "خرائطي التي ضيّعتها عمداً"[43]**، في قولها: "انتظرتك" ثلاث مرات متتالية في سطر واحد: "انتظرتك/ وانتظرتك/ وانتظرتك.. أين بابك؟" هذا التكرار ليس مجرد حشو، بل هو تكثيف لزمن الانتظار الطويل، ويكثّف هذا الإيقاع المتلاحق الإحساس بزمن الانتظار النفسي الضاغط، محولاً الشعور إلى نبض موسيقي مسموع. وهذا يتوافق مع ما ذكره الطرابلسي عن التكرار الذي "يخلق توازن في البيت وانسجام بين الصدر والعجز"[44].

---

42) الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في "الشوقيات"**، جامعة تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس مج2، 1981م، ص64.

43) ما انتبذتُ سوى يقيني، مرجع سابق، ص43.

44) **خصائص الأسلوب في "الشوقيات"**، مرجع سابق، ص64.

- **كما تكررت لفظة "أمي"** في مواضع متعددة كمرتكز ضوئي في الديوان، لتأكيد مركزية الأم في تشكيل "يقين" الشاعرة وهويتها. ويؤدي هذا التكرار وظيفة وجدانية واضحة، إذ يحوّل اللفظة إلى مركز شعوري تتجمع حوله صور الأمان واليقين، فيصبح الإيقاع هنا أداة للحضور العاطفي.
- **تكرار العبارة (اللازمة):** من هنا جاء تكرار الجمل والعبارات محملاً بطاقة دلالية وإيقاعية معاً؛ لأن تكرار اللازمة ينظم الدفقة الشعرية ويمتع الأذن برنينه، كما يسهم في تحقيق وحدة بنائية تربط المقاطع ضمن نسق موسيقي دائري متماسك.
- تكررت عبارة "**ما انتبذتُ سوى يقيني**" كلازمة افتتاحية أو ختامية في معظم قصائد الديوان. هذا التكرار يشكل "إيقاعاً دائرياً" يربط شتات النصوص بخيط شعوري واحد، ويعيد المتلقي دائماً إلى الفكرة المركزية للديوان. ويُسهم هذا الإيقاع الدائري في ترسيخ الفكرة المحورية للديوان، حيث تتحول اللازمة إلى بؤرة صوتية تعيد شحن الدلالة في كل مرة، مؤكدة تماسك التجربة الشعورية رغم تنوع المقاطع. وهذا يشبه ما أشار إليه الطرابلسي في حديثه عن "التدوير"[45].
- وفي قصيدة "**العراف**"، تكررت عبارة "روى دمي" في مستهل ثلاثة مقاطع متتالية. هذا التكرار الاستهلالي خلق هيكلاً إيقاعياً صارماً يشبه الطرقات المتتالية التي تمهد للبوح، مما يمنح النص وحدة موضوعية وموسيقية. ويمنح هذا التكرار النص إيقاعاً متواتراً يعكس تصاعد الانفعال الداخلي ويجسد الامتلاء الوجداني الذي يتدفق مع كل مقطع جديد. وهذا يذكرنا بتحليل الطرابلسي لـ "التصريع في أشباه الطوالع"[46] الذي يوحد الإيقاع عبر العودة إلى عبارات مماثلة.
- ويكشف هذا النمط من التكرار عن وعي إيقاعي مقصود، تتحول فيه الكلمة من مجرد وحدة لغوية إلى نبضة موسيقية تضبط إيقاع التجربة الشعورية.
- **التناغم الصوتي (تكرار الحرف):** لقد كان هذا التكرار من الأنماط المنتشرة لأجل

45) **خصائص الأسلوب في "الشوقيات"**، مرجع سابق، ص85.

46) **خصائص الأسلوب في "الشوقيات"**، مرجع سابق، ص86.

الموسيقى الداخلية، ويتمثل في هيمنة أصوات معينة داخل البنية المقطعية، مما يخلق جرساً سمعياً منسجماً يعكس الحالة النفسية للشاعرة.

- نلحظ هيمنة "**حرف السين**" و"**الصاد**" (أصوات الصفير والهمس) في قولها: "**وبحت لهم بأسرار الصبابة/ لم أذق شيئًا سوى ما كان لي/ روحي سماء...**"[47] تكرار السين هنا يشي بالهمس والبوح الداخلي الحميم. وتسهم هذه الأصوات المهموسة في خلق مناخ شعوري حميمي، يجعل الإيقاع الداخلي مرآة لحالة البوح والانكسار الهادئ داخل التجربة الشعرية. وهذا يتوافق مع ما ذكره الطرابلسي عن "الأصوات المهموسة".[48]
- وكذلك تكرار "**حرف النون**" الذي يضفي رنيناً وغنة موسيقية حزينة في قولها: "**أنا امرأة من الرمان/ والعصيان/ والنسيان**".[49] ويُضفي هذا الرنين طابعاً حزيناً متموجاً يعمق الإحساس بالأسى والحنين ويحوّل الصوت إلى حامل مباشر للانفعال النفسي. وهذا يذكرنا بتحليل الطرابلسي لـ"المجانسة والمقارنة"[50] التي تؤدي دوراً موسيقياً في خلق إيقاع متميز.

ب- التوازي التركيبي والصرفي:

لجأت الشاعرة إلى التوازي التركيبي والصرفي لتحقيق التناغم، حيث تتكرر البنى النحوية والصيغ الصرفية لتوليد إيقاع داخلي متوازي يوازي الإيقاع الصوتي.

- التكرار الصرفي لصيغة (فُعلان) في: "**الرمان، العصيان، النسيان**"، أحدث تجانساً صوتيا. ويسهم هذا التجانس الصرفي في تكثيف الجرس الموسيقي الداخلي بما يعزز وحدة الإحساس الشعوري القائم على الامتلاء والتوتر في آن واحد.
- تكرار بنية النفي في: "**لا سفر/ ولا رئتان فارغتان/ لا أمل!**"[51] هذا التكرار للنسق

47) ما انتبذتُ سوى يقيني، مرجع سابق، ص18.
48) **خصائص الأسلوب في "الشوقيات"**، مرجع سابق، ص55
49) ما انتبذتُ سوى يقيني، مرجع سابق، ص18.
50) **خصائص الأسلوب في "الشوقيات"**، مرجع سابق، ص 57.
51) ما انتبذتُ سوى يقيني، مرجع سابق، ص8.

النحوي يولد إيقاعاً متوازياً يعمق الإحساس بالفراغ والعدم الوجودي المسيطر على التجربة الشعورية التي أرادت الشاعرة إبرازها.

وبذلك، فإن الانزياح في ديوان "ما انتبذت سوى يقيني" لم يكن خروجاً عشوائياً عن القواعد، بل كان تأسيساً لنظام إيقاعي داخلي بديل، يعتمد على التكرار المدروس وتوظيف الأصوات لخدمة التجربة الشعورية الصادقة.

لا ينفصل التشكيل الإيقاعي في ديوان "ما انتبذتُ سوى يقيني" عن البنية الدلالية، بل يمثل انزياحاً عن الرتابة الوزنية التقليدية لصالح إيقاع داخلي متوتر يواكب تموجات النفس. تكسر الشاعرة رتابة القافية والوزن الخارجي عبر تقنية التكرار التي تتحول إلى نبض إيقاعي يجسد الحالة الشعورية، نلمس هذا بوضوح في تكرارها للفعل في قولها: "**انتظرتك/ وانتظرتك/ وانتظرتك.. أين بابك؟**" يصنع هذا التكرار المتتابع في أسطر قصيرة متلاحقة إيقاعاً لاهثاً يماثل دقات قلب المنتظر، محولاً الزمن النفسي الطويل للانتظار إلى زمن إيقاعي ضاغط على مسامع المتلقي .كما يلعب تكرار اللازمة في مطلع المقاطع دوراً في بناء وحدة موسيقية دائرية، كما في تكرار جملة "روى دمي " التي تفتتح بها مقاطع متتالية، مما يخلع على النص مسحة طقوسية تشبه التراتيل الصوفية، حيث يعود الإيقاع دائماً إلى نقطة البدء (الدم/الرواء) ليؤكد فكرة الامتلاء والحلول. إضافة إلى ذلك، توظف الشاعرة التقفية الداخلية والتدوير لخلق موسيقى انسيابية تتجاوز الوقفات التقليدية في نهايات الأسطر، مما يوحي باستمرارية التدفق الشعوري وعدم انقطاعه. نلحظ ذلك في قولها:

"**أهش على الكلام عصاي قلبي/ ولي في كل أغنيتين مسرى**"[52]

حيث ينساب الإيقاع بنعومة بين التراكيب، معتمداً على توازن داخلي دقيق بين الكلمات (عصاي/ قلبي/ مسرى)، مما يخلق جرساً موسيقياً خفياً (انزياح إيقاعي داخلي) يغني عن الصخب الخارجي للقوافي الرنانة، ويتلاءم مع جو الهمس والمناجاة الذاتية الذي يسيطر على الديوان.

52) ما انتبذتُ سوى يقيني، مرجع سابق، ص76.

ج- التشكل البصري بوصفه إيقاعاً صامتاً:

ويتجاوز الإيقاع الداخلي البنية السمعية إلى البنية البصرية، حيث يوظف البياض الطباعي وتقطيع الاسطر لإنتاج زمن شعوري من الصمت الدال، ويُعد جزءًا من الموسيقى الداخلية للنص.

ففي قصيدة "**في منعطف الكلمات**"، نجد الشاعرة تفرد كلمة واحدة في سطر مستقل مكررةً إياها:

"وهذا الليل يعرفُ ما أُسرُّ به إليهِ/ يدي../ يدي../ آمنتُ بالكلماتِ فانتبة الفراغُ لما أقولُ"[53]

إن عزل الكلمة في سطر مستقل وتحويطها بالبياض يمنحها ثقلاً دلالياً وزمنياً، ويجبر العين على التمهل، وكأن اليد الممدودة هنا تبحث عن مصافحة في فراغ الصفحة الموحش. ويمكن النظر إلى هذا التشكيل البصري بوصفه تعزيزاً لفكرة اليقين أو الحضور عبر البياض الذي جاءت به الشاعرة، بغية إشراك حاسة البصر في تلقي المعنى، وجعل الصمت (البياض) جزءاً ناطقاً من القصيدة. ويحول هذا الانزياح البصري الصمت إلى عنصر دلالي فاعل، حيث يصبح البياض معادلاً شعورياً للفراغ والوحدة والبحث عن اليقين.

ويتضح أن الإيقاع الداخلي في الديوان لا يقوم على التكرار وحده، بل يتأسس على تفاعل مجموعة من الآليات الصوتية والتركيبية والبصرية، مما يمنح النص موسيقى مركبة تعكس توتر التجربة الشعورية وعمقها، وتحرره من أسر الإيقاع التقليدي الجامد.

وعلى ضوء ما سبق، ترى الباحثة أن الانزياح الصوتي والإيقاعي في ديوان "ما انتبذتُ سوى يقيني" ليس زخرفاً موسيقياً، بل هو امتداد مباشر للتجربة الشعورية التي تعيشها الشاعرة. فالصوت، بما يحمله من تكرار وتنوع ونبض داخلي، يتحول إلى أداة بوح تكشف القلق والامتلاء معاً، وتُشرك المتلقي في الإحساس قبل المعنى. وهكذا يبدو الإيقاع عند مستورة العرابي لغة ثانية للنص، تنطق حين تعجز الكلمات، وتؤكد أن الموسيقى في هذا الديوان هي جزء من اليقين ذاته، لا إطاراً خارجياً له.

---

53) ما انتبذتُ سوى يقيني، مرجع سابق، ص36.

الخاتمة:

سعت الباحثة في هذه الدراسة إلى تتبّع مظاهر الانزياح اللغوي في ديوان "ما انتبذتُ سوى يقيني" للشاعرة مستورة العرابي، دراسة أسلوبية تربط بين البنية اللغوية والتجربة الشعورية. وقد كشفت القراءة التحليلية أن الانزياح بنوعيه التركيبي والإيقاعي، لا يُمثّل خروجاً شكلياً عن القواعد اللغوية، بل تُعدّ آلية فنية واعية تُعيد تشكيل اللغة بما يتلاءم مع عمق التجربة الإنسانية التي يحملها النص.

وتتلخّص أبرز نتائج الدراسة فيما يأتي:

–تبيّن أن الانزياح اللغوي في الديوان يشكّل سمة أسلوبية مركزية، أسهمت في بناء شعرية النص، ومنحت اللغة طاقة إيحائية تجاوزت المعنى المباشر. كما أظهرت الدراسة أن الانزياح التركيبي، عبر التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، أدى دوراً مهماً في إعادة ترتيب العلاقات الدلالية داخل الجملة، وتحول التركيب النحوي إلى أداة تعبير عن الحالة النفسية والوجودية للشاعرة.

–كشفت النتائج أن الانزياح الصوتي والإيقاعي لم يكن تابعاً لنسق وزني أو قافية ثابتة، بل انبثق من داخل التجربة الشعورية، معتمداً على التكرار، وتنوع الأصوات، والتدوير، والتشكيل البصري، بوصفها وسائل لبناء إيقاع داخلي نابض.

–أكدت الدراسة أن التكرار في الديوان أدى وظائف متعددة، تجاوزت التوكيد إلى خلق وحدة إيقاعية ودلالية، وربط أجزاء النص بخيط شعوري واحد يعكس مركزية "اليقين" في التجربة.

–خلصت الدراسة أن مستورة العرابي استطاعت توظيف الانزياحات اللغوية توظيفاً واعياً ومتوازناً، حافظاً على قابلية الخطاب للفهم، وفي الوقت نفسه منح النص خصوصيته الأسلوبية وإرادته الجمالية.

–أسهمت الدراسة في سدّ فراغ نقدي نسبي في تناول ديوان "ما انتبذتُ سوى يقيني من زاوية أسلوبية تطبيقية، مما يفتح المجال أمام دراسات لاحقة تُعنى بجوانب دلالية أو تداولية أو جمالية أخرى في تجربة الشاعرة.

–بيّنت الدراسة أن الانزياح في الديوان يقوم بوظيفة تعويضية، فتصاعد اضطراب التجربة الشعورية يقابله تصاعد في الانزياح الإيقاعي والتركيبي، وهو ما يتيح للتشكيل اللغوي أن يعوّض قصور المعنى التقريري المباشر.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

- العرابي، مستورة. **ما انتبذتُ سوى يقيني**، دار موزاييك، ط1، تركيا، 2025م.

ثانيا: المراجع:

- ابن منظور. **لسان العرب**، طبعة دار صادر، بيروت، 2005 م.
- الددة، عباس رشيد. **الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب**، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2009م.
- ريفاتار. **محاولات في الأسلوبية الهيكلية**، ترجمة دولاس، تقديم عبد السلام المسدي، مجلة الموقف الأدبي، حوليات الجامعة التونسية، ع 10، تونس، 1973م.
- الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في "الشوقيات"**، جامعة تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس مج2، 1981م.
- فضل، صلاح. **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.
- كوهن، جان. **بنية اللغة الشعرية**، ت: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986م.
- المسدي، عبد السلام. **الأسلوبية والأسلوب –طبعة منقحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية–**، الدار العربية للكتاب، عمان، ط3، د.ت.
- ويس، أحمد محمد. **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2005م.