الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett

كلية الآداب و اللغات.

قسم اللغة والأدب العربي.

الانزياح في شعر سميح القاسم

"قصيدة عجائب قانا الجديدة" أنموذجا

-دراسة أسلوبية-

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجيستير في اللغة والأدب العربي

تخصص دراسات أدبية ولغوية.

إعداد الطالبة:
وهيبة فوغالي

إشراف الأستاذ :
د. محمد الهادي بوطارن

أعضاء اللجنة :

أ.د أحمد حيدوش	جامعة البويرة	رئيسا.
أ.د محمد الهادي بوطارن	المدرسة العليا ببوزريعة	مشرفا مقررا.
أ.د رابح ملوك	جامعة البويرة	ممتحنا.
أ.د بوجمعة شتوان	جامعة تيزي وزو	ممتحنا.

السنة الجامعية: 2012 – 2013م.

www.manaraa.com

إهـــــــــداء

أهدي هذا العمل إلى :

والدي الكريمين حفظهما الله

إلى زوجي رفيق دربي

إلى كل الإخوة و الأخوات

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

الفهرس

مقدّمة	أ
الفصل الأوّل: الانزياح _المصطلح والمفهوم قديما وحديثا_	
1. مفهوم الانزياح	06
2. إشكالية تعدّد المصطلح.....	10
3. الانزياح في الفكر العربي والغربي.....	15
4. مستويات الانزياح.....	44
الفصل الثاني: الانزياح على المستوى الدلالي	
1. دراسة العنوان.....	58
2. السياق الشعري للغة القصيدة	61
3. دراسة المعاجم	65
الفصل الثالث: الانزياح على المستوى التركيبي	
1. أبنية المعاني.....	98
1-1/ التقديم والتأخير.....	98
1-2/ البنية التركيبية	109
1-3/ جمالية الأسلوبين.....	114
1-4/ جمالية الإلتفات.....	120
1-5/ تركيبية المكان.....	124
2. المفارقة التركيبية.....	125
2-1/ المفارقة البيانية.....	126
2-2/ المفارقة البديعية.....	128
الفصل الرابع: الانزياح على المستوى الإيقاعي	
1. جمالية الإيقاع الشعري الخارجي.....	135
2. جمالية الإيقاع الشعري الداخلي.....	157
خاتمة	166
قائمة المراجع.....	171

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

مقدمة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مقدمة:

لقد آثرنا أن يكون هذا البحث متعلّقا بالشعر العربي الحديث عموما والشعر الفلسطيني الحديث على وجه الخصوص، حيث كانت لغة روّاد حركة الشعر العربي الحديث ــ الذين يُوصفون بالتّاريخيين ــ لغة شعرية تصل إلى النّخبة فقط، بيد أنّ النماذج العليا من القصيدة الفلسطينية الحديثة وصلت إلى النخبة وإلى الشارع أيضا، لا بل وصلت إلى العالمية، حيث أنّ الحداثة الفلسطينية وصلت إلى درجة الفاعلية العالية، دون أن تتخلّى عن مواصفات الحداثة وهو ما دفع بنا إلى دراسة مثل هذا النوع من الشعر.

ثمّ إنّ القصيدة الفلسطينية قد قدّمت كافّة الأشكال الممكنة للشعر، سواءً في مجال قصيدة التفعيلة التي كانت مميّزة بها، كتجربة لها خصوصيتها، أو في نوع آخر من الشعر، لهذا راح جلّ الشّعراء الفلسطينيين يقدّمون قُصارى جهدهم في سبيل البلدان العربية، فتركوا بصماتهم على جدران المدن معتمدين في ذلك على جدلية الحداثة والمقاومة، ونذكر من هؤلاء: سميح القاسم، الذي اخترنا له قصيدة مطوّلة، والموسومة بـــ"عجائب قانا الجديدة"، فكانت دراستنا لها تشمل الجانب النظري والتطبيقي معًا، فإلى أي مدى تصل انزياحات سميح القاسم في هذه القصيدة؟

ما كان اختيارنا لهذا الشّاعر إلاّ لكونه واحدا من الشّعراء الذين أظهروا تفاعلهم الخلاّق مع قضية الجماهير العربية الفلسطينية وكفاحها المشروع ضدّ الاحتلال الصّهيوني، فنتج عن ذلك استلهام الشّاعر سميح القاسم للتراث العربي والإنساني والتّاريخي، الأدبي والدّيني والأسطوري، فمثّل ذلك تواصلاً مع التراث وتواشجا بين الماضي والواقع الرّاهن في بناء هذه القصيدة، التي صدرت سنة ألفين وستة للميلاد، وهو العام الذي شهدت فيه أراضي قانا مجزرة همجية جديدة وفظيعة... مذبحة مروّعة أودت بحياة الآلاف من المدنيين الأبرياء، الذين أفاقوا على قصف صهيوني مدمّر في بنايات سكنية ومعسكرات حربية، تستفيق فيها مدينة قانا على وقع الجريمة لتبحث بين الأنقاض عن الأحياء والشهداء، فأبى سميح القاسم إلاّ أن يحمل سلاحه للذّود عن عرض إخوانه العرب، حاملاً في ذلك شعار متى استعبدتم النّاس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرار؟، فعبر عن ذلك في قصيدة "عجائب قانا الجديدة" والتي اخترناها مدوّنة بحثنا، معتمدين في ذلك الدّراسة الأسلوبية.

إنّ كثرة الدّراسات المتلاحقة حول علم الأسلوب عمومًا إنّما يعود إلى ما تمتاز به الأسلوبية من اقتدار على ملامسة ما يسمى بـــ "أدبية الأدب"، إذ تعمل الأسلوبية عموما على الكشف عن السّمات

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التي يتميّز بها الكلام الفنّي عن بقية مستويات الخطاب الأخرى، لهذا فقد استهدف هذا البحث امتحان مفهوم أساسي، يعدّ أهمّ ما قامت عليه الأسلوبية والمتمثّل في ما يسمى بـــ "الانزياح"، بل إنّ هناك من عرّف الأسلوبية بأنّها علم الانزياحات.

تتناول هذه الدّراسة إذن ظاهرة الانزياح، كمعيار اتّخذه بعض النّقاد لتمييز اللغة الشعرية عن اللغة التواصلية، عندما تراجع المعيار الكلاسيكي(الوزن والقافية) وتقدّمت بدله خصائص أخرى يتكئ عليها الخطاب للتأكيد على شعريته، أمّا إذا تفحّصنا الشّعر فإننا نجده عبارة عن كلام بلاغي إبلاغي، حيث يسعى إلى خلق وظيفة جمالية تتواشج مع الوظيفة الإبلاغية على أنّ لغة الخطاب العادي لا انزياح فيها، في حين أنّ شعرية الأدب تقوم من جملة ما تقوم على الانزياح، لأنّ الأدب والشعر خاصّ في استعماله للغة، إذ يحاول استغلال كلّ طاقاتها المعجمية والصّوتية، التركيبية والدّلالية ومن تواشج هذه العناصر تنبعث الوظيفة الجمالية، فكان البحث متعلّقًا برصد جوانب شعريّة هذا النّص، وبالتالي شاعرية القاسم من خلال انزياحاته المتنوّعة على جميع المستويات، سواء منها الدّلالية، التركيبية، أو الإيقاعية.

حاولنا في هذا البحث أن نكشف عن الوظائف الجمالية التي يفضي إليها التحليل الأسلوبي من خلال الانزياحات الأسلوبية للشاعر سميح القاسم، وهو ما يستدعي منّا إتباع منهجا علميا مستندا إلى الموضوعية، ولكون المنهج الأسلوبي كفيل بذلك، بوصفه نظاما لسانيا كامنا ومفعما بالقيم الجمالية، ارتأينا تبني هذا المنهج عن قناعة، معتمدين في ذلك على مجموعة من الإجراءات الأدائية لدراسة هذا النّص.

إنّ الدّراسة الرّاهنة تلاحق الخصائص المتميّزة عبر فحص البنى الأسلوبية الانزياحية في نص القاسم، محاولة اكتشافها وناشدة في ذلك مقاربة شمولية تفضح المخابئ السّرية للنّص، فتكشف عن كنوز النّص ورؤى الشّاعر.

وقد احتوت الدّراسة على مقدّمة وأربعة فصول: يتناول الفصل الأوّل القسم النظري للانزياح حيث عالج هذا الأخير تطوّر مصطلح الانزياح وكذا مفهومه عند العرب والغرب، فعرضنا فيه جملة من القضايا المهمّة، منها ما يخصّ إشكالية المصطلح، وهي إشكالية تغوص جذورها في التّاريخ ولا تزال تطرح إلى يومنا هذا، فتطرّقنا إلى جملة من المصطلحات عبّرت عن مفهوم الانزياح، وقد استغرقت مصطلحات الانحراف والعدول والانزياح، أغلب الحديث في هذا العنصر، لأنّها أقوى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصطلحات وأكثرها استعمالاً وتداولاً، ثمّ شرعنا في محاولة التأريخ لمفهوم الانزياح انطلاقًا من العرب القدامى ووصولاً إلى الغرب، فخرجنا بنتيجة مفادها أنّ الانزياح ليس من ابتداع الأسلوبيات الحديثة، بل هو ضارب في أعماق الفكر النّقدي العربي.

بعد ذلك التفتنا إلى الحديث عن مستويات الانزياح، فذكرنا أنّ ثمّة انزياحا استبداليا وآخر تركيبيا وأخر صوتيا، فأمّا الاستبدالي فقد استأثرنا فيه الاستعارة بجلّ الاهتمام، لأنّها أهمّ ما يقوم عليه هذا النّوع من الانزياح، بل لعلّها أهمّ الانزياحات الأسلوبية، لذلك نجدها قد حظيت عبر مختلف العصور باهتمام الفكر النّقدي على تفاوت في عمق الرّؤية والتحليل، وأمّا الصّوتي أو الإيقاعي فإنّ السبيل إلى تناوله جدّ ضروري لأنّ انزياحات الشاعر تتجسّد على مستوى التفعيلة أو الوزن كما تتجسّد على مستوى القافية أو الإيقاع بشكل عام، أمّا الانزياح التركيبي فيعتمد من جملة ما يقوم بين الكلمات من علاقات يمكن أن تساهم في توليد الأدبية وبالتالي الشعريّة، ولعلّ التقديم والتأخير هو أجلى مظاهر هذا النّوع من الانزياح.

جاء الفصل الثاني مخصصا للبحث في المستوى الدّلالي لقصيدة "عجائب قانا الجديدة"، على أنّ النظر فيه يتمّ بفحص طبيعة العلاقة بين الكلمات والدّلالة المتمخّضة عنها، انطلاقًا من العنوان، وكل ما تُولّده الدّلالة من انزياحات جديدة، بما في ذلك الصّور البلاغية وبالتّحديد الاستعارة التي سبق أن تطرقنا إليها نظريًا في الفصل الأوّل، ثمّ تمّ الالتفات إلى الانزياح على المستوى التركيبي في الفصل الثالث من البحث، فتحدّثنا عن وسائل الانزياح بما فيها من تقديم وتأخير والتفات وغيرها باعتبارهما أهمّ مظهرين لهذا الانزياح كما أسلفنا الذّكر، وأمّا الفصل الرابع فقد جاء مخصصا للبحث في المستوى الإيقاعي، بحثنا فيه عن جماليات الإيقاع الشّعري لدى القاسم عبر انزياحاته المستمرّة، حيث تعدّ البنية الصّوتية الإيقاعية للعمل الشعري العنصر البارز، باعتبارها الوسيلة التي تطفو بواسطتها أفكار الشاعر وأحاسيسه إلى السّطح، فتتشكّل العبارات المكتوبة وتأخذ أنظمتها وهندستها، خاصّة وأنّ الإيقاع في الشعر العربي الحديث وثيق الصّلة بمضامين النّص ودلالاته، كما هو وطيد الصّلة بمنتج هذا النّص.

بناءً على ما سبق فإنّ معاناة سميح القاسم في قضيته لابدّ أن يكون لها أثر في تشكيل البنى الإيقاعية لنصوصه ، وهو ما لمسناه في مدوّنتنا هذه، حيث بدت انزياحات الإيقاع ومميّزاته وهندسته مرآة عاكسة لنفسية الشاعر، من خلال التقنيات والاختيارات التي استند إليها في تشكيل نصّه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنهينا هذا البحث بخاتمة، بلورنا فيها أهمّ الملاحظات والنتائج التي تولّدت عن دراسة قصيدة القاسم، وهي دراسة مستندة طبعًا في بعدها المنهجي والمعرفي إلى مراجع أساسية اعتمدت عليها الدراسة نذكر منها على سبيل المثال: (بنية اللغة الشعرية) لجون كوهن، (الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية) و(الانزياح في التراث النّقدي والبلاغي) لأحمد محمّد ويس، غير أن جل هذه الدراسات قد تطرقت لموضوع الانزياح من جانبه النظري فقط، وهو ما أدى بنا إلى محاولة تطبيقه على الشعر الحديث والمعاصر فكان هو الآخر واحدا من الدوافع التي حفزتنا على الخوض في هذا البحث.

ولأنّ البحث العلمي مسؤولية، فإنّه قد تعترضه جملة من الصّعوبات، تتلخّص أساسًا في صعوبة الوصول إلى الدّراسات التي تخصّصت في الانزياح لما لهذا المفهوم من نشأة حديثة، فكان العسر في مقاربة الخطاب الشعري الحداثي من وجهة أسلوبية تتسّم بالجدّة والعمق معًا.

في الأخير أعبر عن شكري إلى كلّ من أسهم في إنجاز هذا البحث أو مدّ يد العون في مراحل تكوّنه، ولي شرف عظيم أن تحظى هذه الدّراسة بتوجيهات الأستاذ الفاضل رابح ملّوك، كما أخصّ بالذكر أستاذنا المحترم محمّد الهادي بوطارن الذي كان لإشرافه وقراءته الفاحصة أثر في تحسينها، فله خالص الشكر ووافر التقدير، والله وليّ التوفيق.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول:

المصطلح والمفهوم قديما وحديثا.

1. مفهوم الانزياح.
2. إشكالية المصطلح.
3. الانزياح في الفكر العربي والغربي.
4. مستويات الانزياح.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1. مفهوم الانزياح:

1-1/ لغة:

وردت لفظة زيح في لسان العرب بمعنى:زَاح الشّيء يُزيح زَيحًا وزُيوحًا وزِيوحًا وزَيْحاناً، وانزاح: ذهب وتباعد، وأزحته وأزاحه غيره، وفي التّهذيب: الزّيح:ذهاب الشّيء، تقول قد أزَحْتُ علّته فزاحت، وهي تزيح، وقال الأعشى:

وأرملةٌ تَسْعى بشُعثٍ، كـــــأنّه *** وإيّاهم، رُبدٌ أحــثت رئـــالــها

هنـــأنا، فلم تمنُن علينا فأصبحت *** زخيّة بــلٍ، قد أزحنـــا هزالــها.

ابن بري قوله: هنّأنا أي أطعمنا، والشّعث: أولادها، والرّبد: النّعام، والرّبدة: لونها والرّئال:ط جمع رأل وهو فرخ النّعام [1].

وجاءت مادة زيح في مقاييس اللغة لابن فارس بمعنى:"زَيَحَ وهو زوال الشّيء وتنحيه، يقال: زاح الشّيء يزيحُ: إذ ذهب وقد أزحتُ علته فزاحت وهي تزيحُ".[2]

أمّا الزّمخشري في معجمه أساس البلاغة، فقد جاء الانزياح بمعنى: "زيح: أزاح الله العلل، وأزحت علّته فيما احتاج إليه، وزاحت علّته وانزاحت، وهذا ممّا تزاح به الشّكوك من القلوب"[3].

ولا تختلف المعاجم الحديثة كمعجم الوسيط، أو القاموس المحيط، على لسان العرب في تأكيدهم على دلالة البعد عند التعرض للفعل "نَزَحَ"، فجاء بمعنى زاح _زَيْحًا، وزُيُوحًا و زيحانًا: تباعد وذهب، اللثام: كشفه، أزاح: أبعده وأذهبه، انزاح انزياحا: زاح". [4]

أما إذا عدنا إلى القاموس الموسوعي"لاروس" وبحثنا في مادة "Ecart" لوجدنا دقّة أكبر في تحديد المصطلح، إذ أنّ الانزياح هو حركة عدول عن الطريق أو خط السّير

"Action de s écarter de se détourner de son chemin, d une ligne de conduite. "

هذا لغويا، أمّا أدبيّا في القاموس نفسه فإنّ الانزياح يعني فعل االكلام الذي يبتعد عن القاعدة.

---

[1]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مج4، ط4، دار صادر بيروت، ص : 86.

[2]- أحمد ابن فارس، مقاييس اللغة، ج3، تح: عبد السّلام محمد هارون، اتّحاد الكتاب العرب_دمشق_2002م، ص: 39

[3]- عيون السود الزمخشري، أساس البلاغة،تح: محمد باسل، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1419هـ 1998م، ص : 428.

[4]- لويس معلوف وآخرون،المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق بيروت، ط39،2002 م، ص : 314.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Ecart de langage : parole qui transgresse les convenances : grossièreté[1] .

1-2/ اصطلاحا:

يكاد الإجماع ينعقد على أنّ الانزياح هو خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو"الخروج عن المعيار لغرض يقصد إليه المتكلّم" [2]، وقد يكون دون قصد منه غير أنّه في كلتا الحالتين يخدم النّص بشكل أو بآخر وبدرجات متفاوتة.

ثمّ إنّ الانزياح ما هو "إلاّ استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصور استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر"[3]، إذ أنّه يسمح لهذا المبدع بمراوغة اللغة والانزياح عن قوانينها المعيارية التي تحاول ضبط الخروج عن المألوف والمعتاد من اللغة نفسها.

كما ورد نفس المفهوم عند علماء الأسلوب أمثال ليوسبتزر الذي يعتبر الأسلوب" انحرافا فرديا بالقياس إلى قاعدة"[4]، فلا يمكن الخروج أو الانحراف عن الكلام العادي إلاّ بوجود الأصل الذي يعدل عنه أو معيارا يُنزاح عنه، حيث يرى بير كيرو أنّ "الانزياح يُعرف كميّا بالقياس إلى معيار"[5]، وهو المفهوم كذلك الذي أشار إليه يوسف أبو العدّوس حيث اعتبر الأسلوب انزياحا عن قاعدة الاستعمال اللغوي[6]، وهو بهذا يجعل الأسلوب ظاهرة لا تخرج عن مفهوم الانزياح حيث يوضّح منذر عياش مفهومه للانزياح من خلال العلاقة بين اللغة المعيار والأسلوب المنزاح، وبناءً على هذا يظهر الانزياح على نوعين: "إنّه إمّا خروج عن الاستعمال المألوف للغة، وإمّا خروج عن النّظام اللغوي نفسه"[7]، فيكون الانزياح في كلتا الحالتين كسر لمعيار معيّن ينتج عنه قيمة لغوية وجمالية.

ولقد عدّ الكثير من الأسلوبيين الانزياح جوهر الإبداع، ولهذا فإنّنا نجده متناول في عدّة مجالات أو علوم، فلا نكاد نجد كتابًا في الأسلوبية أو البلاغة أو النّحو إلاّ وقد تطرّق إليه، فالانزياح إذن "مفهوم واسع جدًّا ويجب تخصيصه"[8] كما يقول جون كوهن، كما تجدر الإشارة إلى أنّ هذا

1- ترجمة شخصية (Dictionnaire Larousse).

2- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة،الأردن، ط1، 2007 م، ص : 7.

3- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1426هـ 2005م، ص : 7.

4- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تج: محمد الولي العمري، دار توبقال، ط1، المغرب، 1986م، ص: 16.

5- المرجع نفسه، ص: 16.

6- ينظر:يوسف أبو العدوس ،الأسلوبية الرؤية والتطبيق ص: 188.

7- المرجع نفسه، ص: 180.

8- جون كوهن بنية اللغة الشعرية، ص : 15.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأخير هو المنظّر الأوّل للانزياح، فقد قام بصياغة لسانية لنظرية كاملة للانزياح وأشهرها ــ كما يقرّ بذلك الباحث محمّد العمري ــ وذلك في كتابه "بنية اللغة الشعرية"، وقد خرج من هذا البحث بنتيجة مفادها أنّ الصوّر البلاغيّة كلّها إنّما تعمل بخرقها الدّائم لسنن اللغة [1].

فالانزياح يعمل حينئذٍ هو الآخر على خرق قوانين اللغة في مرحلتها الأولى، لتليها المرحلة التأويلية، فهو لا يخرق اللغة إلاّ ليعيد بناءها من جديد، لأنّ "الانزياح ليكون شعريا ينبغي أن يتّبع إمكانيات كثيرة لتأويل النّص وتعدّديته "[2].

وبما أنّ للغة نظام ثابت متّفق عليه، تحكمه أنساق لغوية وأخرى نحوية وصرفية أو تركيبية...إلخ، فإنّ اختراق هذا النّظام وانتهاكه ينتج لنا انزياحًا وهو ما يكسب النّص جماليّته والشّعريّة موضوعها الحقيقي، وعلى هذا الأساس قسّم الأسلوبيون اللغة إلى مستويين: "مستواها المثالي في الأداء العادي، والثاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها "[3].

فالمستوى المثالي هو ما أقرّت به القواعد النّحويّة واللغوية، وهو المستوى الذي يهتمّ به البلاغيون في إقامة مباحثهم[4]، أو بعبارة أخرى يطلق على المستوى المثالي بالمستوى العادي، والمستوى المنحرف عنه هو المستوى الفنّي الخاص بأهل البلاغة، فهذه الأخيرة تقف عند الصّورة الفعليّة للكلام، ولا ترفض ما فيه من نقص أو انحراف، بل تحاول استغلاله من زاوية فنيّة، بينما يحاول النّحو أن يقدّم صورة مثالية كاملة للغة[5].

بينما يرى حسن ناظم أنّ "الانزياح يبحث في لغة جميع الشعراء عن العنصر الثابت رغم اختلاف لغاتهم، فهو غير مختّص ولا فردي، بل إنّه يرتبط بثنائيّة القاعدة / العدول، التي انبثقت من البلاغة القديمة والتي تبنّتها الأسلوبيّة فيما بعد"[6]، وهي الثنائيّة التي قامت عليها نظرية الانزياح عند جون كوهن، أو كما يسميها:

المعيار/ Le norme، الانزياح/ L'écart ممّا يجعلنا نعتبر أنّ معرفة نوعية المعيار هو مفتاح الانزياحات، وهذا ما يقودنا إلى طرح الإشكالية التّاليّة : على أيّ معيار سيُحدّد انزياح الشّعر؟.

1- ينظر: جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص : 6.

2- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، عمان،الأردن، 2007م، ص194.

3- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون،ط1. مصر، 1994م، ص : 268.

4- ينظر:المرجع نفسه ، ص : 269.

5- ينظر: عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النّقد العربي ، مكتبة الخانجي،د/ط. مصر، ص : 191.

6 - حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، الحمراء، 1994، ص117.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هناك من يعتبر النّثر هو المعيار، وهو حسب كوهن اللغة الشّائعة أو الطّبيعيّة، أمّا الشّعر فهو لغة الفنّ أو المصنوعة، ولكون "النّثر هو اللغة الشّائعة يمكن أن نتحدّث عن معيار نعتبر القصيدة انزياحا عنه"[1]، وهو ما جعله يرفض فكرة(الشعر هو نثر موزون)، بل يعتبر الشعر مناقض تمامًا للنثر لكونه خالٍ من الانزياح ويخصّ بذلك النّثر العلمي، إذ أنّ لغته لغة تفتقر إلى ما تمتاز به اللغة الفنيّة من سمات، وإذا وجدنا فيها انزياحًا فهو قليل بل يكاد يكون منعدمًا، ولذلك فإنّها تُعدّ هي معيار الانزياح.

ومن خلال هذه المفاهيم المختلفة للانزياح يمكننا اعتبار اللغة الشّعريّة أرقى مستويات اللغة، "فكلّما تحقّق قدر أكبر من الحذف للمعايير اللغوية العادية والابتعاد عن درجة الصّفر في الأسلوب كلّما اقتربت اللغة ومن جوهر الشّاعريّة"[2].

كما يوضّح محمد االهادي بوطارن بأنّ مصطلح الانزياح يستعمل في اللسانيات للدلالة على معنيين:

"المعنى الأوّل: هو الدّلالة على الفجوة بين استعمالين لغويين قديم وحديث أو بين عامي وفصيح، ففي الفرنسية مثلاً هناك فرق بين كلمة "Rei" في الفرنسيـــة القديمة والتي تعنـــي الملك بالعـــربية وبـــين "Le roi " في الفرنسية الحديثة.

المعنى الثّاني: أمّا المعنى الثاني لهذا الاصطلاح فإنّه يرتبط بعلم الأسلوب ويعني الخروج عن أصول اللغة وإعطاء الكلمات أبعادًا دلالية لا متوقّعة"[3]، ولهذا المصطلح في العربية عدّة مرادفات، وهذا المفهوم هو المقصود في دراستنا هذه.

أمّا عن المرادفات الخاصّة بهذا المصطلح فسنوضّحها فيما بعد في العنصر الخاص بإشكالية المصطلح.

وما ذكرناه أعلاه يؤكّد أنّ الانزياح هو ظاهرة أسلوبية يعنى بها النّقد الألسني الحديث، فهو من أهمّ الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري عن غيره، "لأنّه عنصر يميّز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصيتها وتوجهها"[4]، فالانزياح له تأثيرات فنيّة جماليّة وبعد إيحائي بديع على المتلقي.

---

[1]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص : 15.

[2]- ابراهيم بن منظور التركي، العدول في البنية التر كيبية قراءة في التراث البلاغي، مجلة أم القرى، العدد 40، ربيع الأوّل، 1428هـــ، ص: 7.

[3]- محمد الهادي بوطارن وآخرون، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقًا من التراث العربي، ومن الدراسات الحديثة، دار الكتاب الحديث، ط1، القاهرة، 1428هـــ 2008م، ص: 156.

[4]- موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ، دار الكندي للنشر والتوزيع،ط1. الأردن، 2003 م، ص43.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2. إشكالية تعدد المصطلح:

يعدّ تحديد المصطلح أمرٌ هامٌ في مجال البحث العلمي، لأنّه الوسيلة التي تمكننا من الوصول إلى تحديد دقيق للمفاهيم المراد مناقشتها، ثمّ إنّه في الوقت ذاته "وسيلة لرصد التطوّر الدّاخلي في فرع من فروع المعرفة"[1]، ولعلّ الأمر الملفت للانتباه هو أنّ مصطلح الانزياح أحد المصطلحات الغير مستقرّة، فقد تعدّدت تسمياته حتى أنّ القارئ يظنّ أنّه يتعامل في كلّ مرّة مع مصطلح جديد، لهذا كان لابدّ من عرض أهمّ المصطلحات الدّالة على مفهومه، مع التّركيز على أبرزها وأكثرها تداولا، فلا يمكن الاستدلال على مفهوم ما دون رصد مصطلحاته باعتبار أنّ معرفة المصطلح مفتاح العلم.

و فيما يلي نذكر ما أورده عبد السلام المسدي في كتابه الأسلوبية والأسلوب من تلك المصطلحات:

"الانزياح	L `écart	لفاليري
التجاوز	L`abus	لفاليري
الانحراف	La déviation	لسبيتزر
الاختلال	La distorsion	لويليك ووارين
الإطاحة	La subversion	لباتيار
المخالفة	L`infraction	لتيري
الشناعة	Le scandale	لبارت
الانتهاك	Le viol	لكوهن
خرق السنن	La violation des normes	لتودوروف
اللّحن	L`incorrection	لتودوروف
العصيان	La transgression	لاراجون
التّحريف	L`altération	لجماعة مو" [2]

وتجدر بنا الإشارة إلى أنّ مصطلح الانزياح هو ترجمة لكلمة "**écart**" وهو مصطلح حديث النّشأة متأخّر في الظّهور، إلاّ أنّه كمفهوم ضارب في التّاريخ سواء عند العرب أو عند الغرب كما ذكرنا آنفا.

---

[1]- أحمد درويش، دراسة الأسلوب المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، د/ط، القاهرة، ص : 15.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتب الجديدة، ط5، لبنان، 2006م، ص: 79_80.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في حين يرى بعض الدّارسين أنّ مصطلحات "العدول" هو أحسن ترجمة لمفهوم "**écart**" مثل الباحث حمادي صمود [1].

ولعلّ هذا راجع لانتشار مصطلح "العدول" في نقدنا العربي، فهو أقوى المصطلحات القديمة تعبيرا عن الانزياح، إلاّ أنّ هناك فئة أخرى من الدّارسين العرب فضّلوا مصطلح "الانحراف" واعتمدوه في دراساتهم، وهم أولئك الذين غلبت عليهم المصادر الانجليزية، "فهو ترجمة لكلمة "**deviation**" في الانجليزية، غير أنّ هذا المصطلح محدود لكونه نابع من فهم ضيّق للأسلوب بما هو ظاهرة فرديّة مرتبطة بكاتب ما". [2]

ومن خلال هذا أصبحت مصطلحا الانزياح، العدول، الانحراف، تمثّل أهمّ المصطلحات التي تعبّر عن نفس المفهوم الذي نحن بصدده، حتى أنّ مجمل المفاهيم المرتبطة بهذه المصطلحات الثلاثة تنضوي تحت تسمية واحدة وهي "نظرية البعد" التي تعني البعد عن النثر والانحصار في دائرة الشّعر كون الانزياح لصيق بهذا الأخير[3].

أمّا بقيّة المصطلحات السّابق ذكرها فلا ترقى إلى مستوى هذه الثلاثة مع أنّها قريبة من المفهوم، لذلك لابدّ من الوقوف عند مصطلحي العدول والانحراف لنترصّد بعض النّقاد والدّارسين الذين استعملوهما في دراساتهم.

2-1/ العدول:

إنّ هذا المصطلح قديم كثير الورود في كتب النّقد والبلاغة، أي الكتب التراثية بصفة عامة انطلاقا من سيبويه وابن جنّي مرورا بعبد القاهر الجرجاني وابن الأثير....إلخ، وقد اعتمده الكثير من المحدثين نذكر منهم مصطفى السّعدني وعبد الله صولة وعبد السلام المسدي، الذي أكدّ على أنّ مصطلح الانزياح يقابل في الأجنبية "**L`écart**" غير أنّ المترجمين وجدوا صعوبة في ترجمة هذا المصطلح إلى العربيّة لأنّه غير مستقّر في صورته، لذلك لم يرض به الكثير من علماء الأسلوب وروّاد اللّسانيات، في حين لجأ البلاغيون والنّحويون إلى إحياء لفظة غريبة قديمة وهي (العدول) [4].

وإذا عدنا إلى سيبويه في الكتاب لوجدناه قد استعمل مصطلح "العدول" وأفرد له بابا سمّاه "هذا باب ما جاء معدولاً عن حدّه من المؤنّث كما جاء المذكّر معدولاً عن حدّه"[5].

1- ينظر، أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، ص : 46_47.

2- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص : 117.

3- ينظر، المرجع نفسه، ص : 117.

4- ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ن ص : 124.

5- أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، ، مكتبة الخانجي،د/ط القاهرة، ص : 270.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأعطى أمثلة كثيرة عن ذلك منها قول الشاعر:

لحقت حلاق بهم على أكسائهم * * * ضربُ الرّقاب ولا يهمّ المغنم

"فحلاّق" معدول عن الحالقة وإنّما يريد بذلك المنيّة لأنّها تلحق[1].

وكذلك ابن جنّي في كتابه "الخصائص" نجده يذكر مصطلح العدول وعقد له بابا بعنوان "بابٌ في العدول عن الثّقيل إلى ما هو أثقل منه لضرب من الاستخفاف" [2]، لذلك أصبح يستعمل مصطلح العدول في السّياقات اللغوية والبلاغيّة التراثية، منها ما استعمله ابن سينا في قوله:"فإنّ العدول عن المبتذل إلى الكلام العالي الطبقة، والتي يقع فيها أجزاء هي نكت نادرة هي في الأكثر بسبب التزيين لا بسبب التبيين". [3]

كما استعمل عبد القاهر الجرجاني، أيضا في قوله: "اعلم أنّ الكلام الفصيح ينقسم إلى قسمين: قسم لا تعزى المزيّة والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يعزى ذلك فيه إلى اللفظ. فالقسم الأوّل: الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حدّ الاستعارة وكل ما كان فيه على الجملة، مجازٌ واتساعٌ وعدولٌ باللفظ عن الظاهر"[4]، فالجرجاني هنا يستخدم المصطلح كسابقيه ويعني به خروج اللفظ عن ظاهره.

في حين يذكر ابن كثير مصطلح العدول تحت عنوان "العدول عن بعض الحروف إلى بعض نحو قوله:"زيد في الدّار، وعمرو على الفرس، لكن إذا أريد استعمال ذلك في غير هذين الموضعين ممّا يشكّل استعماله عدلٌ فيه الأوّل"[5].

وانطلاقا من هذه الدّراسات حاول عبد السّلام المسدي لفت الانتباه إلى ضرورة إحياء مصطلح العدول في كتابه "الأسلوبية والأسلوب"، غير أنّه لم يستعمله بل استعمل مصطلح الانزياح[6].

1- أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، ص :273.

2- أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1421هـ 2001 م، ص : 262.

3- أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي،إتحاد الكتاب العربي، سوريا، 2002، ص39.

4- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود شاكر، دار المدني، ط3،مصر، 1413هـ 1992م، ص: 429_430.

5- ضياء الدّين نصر الله بن محمد بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، تح: كامل محمد محمد عريضة دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1419هـ 1997م، ص: 35.

6- ينظر، أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، ص : 45.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أمّا عبد الحميد أحمد هنداوي فقد وظّف مصطلح "العدول" في كتابه الإعجاز الصّرفيّ في القرآن الكريم، بدلاً من المصطلحات الأخرى المعبّرة عنه باعتبار "كثرة وروده عند البلاغيين القدماء بهذا اللفظ كما أنّه أدقّ في التّعبير عن هذه الظاهرة"[1].

2-2/ الانحراف:

أمّا الانحراف فهو الترجمة للمصطلح "Déviation" والتي يبدو أنّها شاعت أكثر من غيرها، وهذا المصطلح موجود في اللغتين الفرنسية والانجليزية، غير أنّه أكثر ورودًا في الانجليزية.

لقد وضع روحي البعلكي لهذا المصطلح ترجمتين هما انحراف وشذوذ، في حين ترجم فهد عكّام مصطلح "Déviation" بالانحراف والعدول[2]، وهناك فريق ثالث ترجمه بالشذوذ فقط منهم مجدي وهبة حيث شرح هذا الشذوذ بأنّه:"الخروج على القاعدة ومخالفة القياس"، وذلك كجمع فارس في العربية على فوارس والقياس أن يكون جمعًا لفارسة[3]" ويرد عند حازم القرطاجنّي ذكر للفظ الانحراف في قوله: "فأمّا ما يجب في طريقه الجدّ فالانحراف في ما كان من الكلام على الجدّ إلى طريقة الهزل كبير انحرف أو لا ينحرف إلى ذلك بالجملة، والواضح من كلامه هنا أنّه يسمي الخروج من الجدّ إلى الهزل انحرافًا" [4].

أمّا عبد لحكيم راضي فيعقد فصلاً كاملاً في كتابه"نظرية اللغة في النّقد العربي" تحت عنوان: "**المثالي والمنحرف**"، حيث يستخدم مصطلح الانحراف دون غيره، إذ يشير إلى أنّ الانحراف هو "الأساس في بحث اللغة الأدبيّة لذا فإنّ تعيينه أمرٌ لابدّ منه، كما أنّ تعيين الأصل خطوة ضرورية لتعيين الانحراف عنه كمًا وكيفًا"[5].

لذا فإنّ مصطلح الانحراف يعدّ واحدًا من المصطلحات المذكورة بكثرة في الدّراسات العربية الحديثة فهو مصطلح حديث النّشأة شأنه في ذلك شأن مصطلح الانزياح، لذلك نجده يتردّد بصورة مكثّفة في الدّراسات النّقديّة اللغوية الحديثة عكس مصطلح العدول الذي تعود جذوره إلى الموروث النّقدي العربي القديم.

ومن الدّراسات الحديثة التي اعتمدت مصطلح الانحراف بدلاً من المصطلحات الأخرى، نجد صلاح فضل الذي اختار مصطلح "الانحراف" في أغلب تأليفاته، ولكنّه أشار إلى أنّ هناك من بحث

1- عبد الحميد أحمد هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، ط1 ،2008م، ص: 145.

2- ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، ص : 34_35.

3- المرجع نفسه، ص: 34.

4- أبي الحسن حا زم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، د/ط، د/ت، ص : 328.

5- عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ، مكتبة الخانجي، مصر،د/ط . د/ت، ص : 210.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لهذا المصطلح عن معادل بلاغي قديم وهو"العدول"[1]، كما نجد موسى سامح ربابعة في كتابه "الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها" قد عقد فصله الثالث تحت عنوان: "الانحراف مصطلحًا نقديًا"، حيث عالج فيه إشكالية مصطلح الانحراف في الدّراسات العربية الحديثة والقديمة ثمّ وضّح العلاقة بين الانحراف والمعيار، لينتقل إلى ظاهرة الانحراف في دراسة النّص الشعري، ويختم نصّه بالحديث عن إشكالية المصطلح في الدّراسات العربية الحديثة والقديمة[2]، ليخلص إلى أنّه قد حدث تحوّل عن مصطلح الانحراف إلى الانزياح "لما يُخفيه مصطلح الانحراف من الحياء الأخلاقي السّلبي، لهذا عمد بعض الباحثين للتفتيش عن أسماء أخرى تصف ظاهرة الخروج على المألوف"[3]، وارتكز اهتمامهم على مصطلح الانزياح، هذا الذي شاع بشكل واضح في الدّراسات النّقدية العربيّة الحديثة.

نظرًا لعدم استقرار مصطلح الانزياح وتعدّد مُسمياته، منها ما ذكرناه سالفًا فيما أورده عبد السلام المسدي، وأخرى أضافها يوسف أبو العدوس، نذكر على سبيل المثال: "الفضيحة، الجنون، الخرق، الخروج، التّشويه، الغرابة، المُجاوزة، النّشاز، الانتهاك، الكسر الابتعاد، التّشويش، الانحراف عن السّويّة...إلخ [4].

ولكن أغلب هذه المصطلحات مُستبعد من الدّراسات النّقديّة، لأنّها تحمل معاني تمسّ بالطابع الأخلاقي أكثر منها بالدّراسات الأسلوبية والنّقديّة.

كما أنّ هذه المُسميات المختلفة ما هي في الحقيقة "إلاّ لمُسمّى واحد أُطلق عليه عائلة الانزياح، وما الاختلاف في التّسميّة إلاّ نتيجة للاختلاف في النّظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها"[5]، والمهمّ في ذلك أنّها تعبّر في كلتيها على الخروج عن النّظام المألوف للتّعبير الفنّي حتى يحقّق العمل الإبداعي جماليّته وبصفّة خاصّة النّص الشعري، إذ أنّ الشعر كما يقول كوهن: "يكسر بطريقته الخاصّة قوانين الخطاب"[6].

وعليه فإنّ إرساء المصطلح النّقدي يصبح عملية جوهرية في مسيرة النّقد العربي، إذ لا يمكن أن يستمرّ النّقد العربي دون عراقيل، ما دامت المصطلحات المستعملة متذبذبة، فتتعدّد الأسماء لتدلّ على المُسمّى نفسه عند النّقاد أو حتى عند الناقد الواحد، وفي الدّراسة نفسها أو في غيرها.

1- ينظر، صلاح فضل،بلاغة الخطاب وعلم النّص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص63

2- ينظر، موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص: 43.

3- المرجع نفسه، ص : 44.

4- ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص : 197.

5- المرجع نفسه، ص : 181.

6- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص : 176.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3. الانزياح في الفكر العربي والغربي:

عندما ننتقل من الأدب بصفة عامة إلى الشعر بصفة خاصة نجد أنّ المعيار الكلاسيكي "الوزن" لم يعد معيارًا فعّالاً في تحديد الشعر، بعد ظهور الأشكال الجديدة وتراجع الشكل التقليدي، فكانت النتيجة التقليل من الاهتمام بالجانب النظمي والتفكيري أكثر باللغة الشعرية التي يُعتبر الانزياح جوهرها وأحد أعمدتها الأساسية، ولقد تحدثنا عن المفهوم العام للانزياح وارتباطه باللغة الشعرية، وهو مفهوم يركّز كما أشرنا على الخروج عن المألوف، غير أنّ هناك خصوصيات كثيرة لهذا المفهوم والمصطلح، نحاول استعراضها حسب الاتّجاهات النّقدية التي ركّزت على جانب الانزياح أثناء دراستها للخطاب الشعري بدءً بالنّحو العربي ومرورًا بالبلاغة والنقد العربيين القديمين، ثمّ انتقالاً إلى البنيوية الغربية ووصولاً إلى الأسلوبية، وهو الأمر الذي يسمح لنا بإعادة قراءة مقولات الفكر العربي القديم التي فارقت تاريخها بشكل واسع لتنسجم ومقولات الرّاهن النّقدي.

3-1/ الانزياح عند العرب:

تناول النّقد العربي قضيّة الانزياح من قبل، بأسلوب يُضاهي أحيانًا مستوى المدارس الأسلوبية الغربية الحديثة، وإن كان مصطلح الانزياح حديث النّشأة، إلاّ أنّ الظاهرة التي يدلّ عليها ليست جديدة، بل تعود جذورها إلى القدم، وإن كانت حاضرة بمُسميات مُختلفة. فنجد مصطلحات شتّى تُصادفنا عند قراءتنا للتراث الفكري العربي القديم منها: العدول، الالتفات، الضّرورة الشّعرية، الشجاعة العربية...إلخ، سواءً أكان ذلك في النقد العربي أو البلاغة العربية القديمة، فلا نكاد نجد من بين النّحاة القدامى من أنكر ظاهرة العدول وهو المصطلح المتداول آنذاك بكثرة في كتب اللغة والنحو والبلاغة[1].

ولعلّ الاهتمام بالمعنى قد دفع أصحاب النّظر من النّحاة والبلاغيين إلى تفسير بعض مسائل هذه الظاهرة ومن بينهم: الخليل، سيبويه، ابن جنّي، أبو عبيدة، عبد القاهر الجرجاني، ابن الأثير وغيرهم.

✓ **الانزياح في الحقل النّحوي:**

- **عند النّحاة القدامى:** راح جلّ النّحويين القدامى وحتّى المحدثين منهم لتفسير ظاهرة الانزياح على أنّها ظاهرة نحوية، سواءً كان ذلك خروجًا عن الأصل، أو عن القياس النّحوي أو خروجًا عن أنظمة اللغة، والشّائع والمطّرد منها، حيث نجد:
- **الخليل بن أحمد الفراهيدي** قد تناول ظاهرة العدول أو الانزياح بالتفسير والتّحليل، إذ يقول:"إذا كان النّعت فاعلاً، ولا فعل له كان بغير الهاء، الذّكر والأنثى سواء كقولك:

[1] - ينظر، أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، جانفي_مارس، ص63

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رجلاً رامح ورجلٌ كاس، وامرأة رامح وامرأة كاس، أي معها رماح وأكسية، والواجب في نعت النّساء ربّما ألقيت منه الهاء للوجوب"[1].

والوجوب هنا راجع إلى المعنى، ففي حديث الخليل عن الجنس في هذا الصدد يوضّح أنّ المعنى هو الذي اقتضى نعت النّساء بصيغة هي في الأصل للمذكّر، أي أنّ تفسير العدول هنا بمعناه لا بلفظه كذلك **سيبويه** نجده يستعمل في كتابه مصطلح العدول بمعنى الخروج عن أنظمة اللّغة والشّائع المطّرد من قوانينها، أو كلامها مثله مثل أستاذه الخليل، حيث عقد له بابًا سمّاه "هذا باب ما يكون مذكّرًا يوصف به المؤنّث، وذلك كقولك: امرأة حائض وهذه طامث كما قالوا: ناقة ضامر يوصف به شيء، والشيء المذكر، فكأنّهم قالوا:هذا شيء حائض ثمّ وصفوا به المؤنّث، كما وصفوا المذكّر بالمؤنّث، فقالوا: رجلٌ نكحة" [2].

وقال أيضًا:"اعلم أنّ كلّ مذكّر سمّيته بمؤنّث على أربعة أحرف فصاعدًا لم ينصرف، وذلك أنّ أصل المذكّر عندهم أن يسمّى بالمذكر، وهو شكله والذي يُلائمه فلمّا عدلوا عنه ما هو له في الأصل وجاؤوا بما يُلائمه"[3]، ويضرب بعد ذلك أمثلة نحو: عناقٌ، عقرب، عُقاب، عنكبوت... وهي صفات مؤنّثة إذا أطلقت على مذكّرٍ منعته من الصّرف، فسيبويه يبيّن أنّ العدول إنّما هو خروج عن الأصل، فجاء بأمثلة كثيرة في موضوع عرضه للعدول.

كما يرى **ابن جنّي** هو الآخر أن سبب العدول راجع إلى المعنى فيقول في الباب الذي عقده بعنوان "باب في العدول عن الثّقيل إلى ما هو أثقل منه لضرب من الاستخفاف":

"اعلم أنّ هذا موضع يُدفع ظاهره إلى أن يعرف غوره وحقيقته"[4]، وهو يقصد بذلك أنّ الحمل على المعنى هو السبب الأساسيّ في حدوث العدول، كأن يترك الحرف إلى ما هو أثقل منه ليتلف اللفظان فيخفّا على اللسان، نحو قوله: لفظ الحيوان فهو عند الجماعة من مضاعف الياء، إذ أنّ أصله حييان، فلمّا ثقل عدولوا عن الياء إلى الواو[5].

.عند النّحاة المحدثين: لم يختلف النحاة المحدثون عن القدامى في تفسير ظاهرة العدول، حيث نجد تمّام حسان مثلا يحدّد المجالات التي تتمّ فيها المطابقة من عدمها، إذ يرى أنّ:"مسرح المطابقة هو الصيغ الصّرفيّة والضمائر فلا مطابقة في الأدوات ولا الظروف مثلاً إلاّ النواسخ

---

[1] - هادي نهر، نحو الخليل من خلال معجمه، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، د/ط، عمان،الأردن، د/ت، ص:62.

[2] - سيبويه، الكتاب، ص: 383.

[3] - المصدر نفسه، ص : 235_236.

[4] - ابن جنّي، الخصائص، ج2، ص: 262.

[5] - ينظر: المصدر نفسه، ص: 262.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المنقولة عن الفعليّة، فإن علاقتها السياقيّة تعتمد على قرينة المطابقة، وأمّا الخوالف فلا مطابقة فيها"[1].

فهو يؤكّد ويحدّد المجالات التي تتمّ فيها المطابقة، وما يخالف ذلك فهو عدول عن الأصل أو مخالفة له أو ترخيص عنه.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ المطابقة ما هي إلاّ انعكاسات صورة الواقع، وغالبًا ما تكون بين الألفاظ في العدد والجنس، لهذا فإنّنا لا نكاد نجد نحويًا قد أشار إلى العدول دون أن يعرّج على الحديث عن المطابقة، إذ أن الأشياء لا تُعرف إلاّ بأضدادها، فإذا كانت المطابقة هي مطابقة الواقع باستعمال اللغة، فإنّ العدول هو الخروج عنه وهذا ما وضعه تمّام حسان في قوله: "أنّ النّحاة قد كوّنوا بنية ذهنيّة تجريدية مفارقة للاستعمال سمّوها "الأصول" فجعلوا الكل طائفة من العناصر أصلاً ترد إليه مفرداتها، فما وافق الأصل منها سُمّي مُستَصحبًا وما كان مُختلفًا عن أصله قيل أنّه معدول به عن الأصل"[2].

والملاحظ من خلال هذا القول أنّ تمام حسان اعتبر الكلام الموافق للأصل كلامًا مستصحبًا، وإذا خرج عن الأصل سمّي معدولا.

لم يخالف عبده الراجحي رأي سابقيه، ويظهر ذلك عندما تحدث عن أحكام الفاعل، فأكّد على وجوب أن يكون فعله مفردا بمعنى أنّه لا تلحقه علامات التّثنية أو الجمع، غير أنّ هناك لهجة عربية فصيحة تلحق الفعل علامات التّثنية والجمع، وهي اللّهجة المعروفة بلغة "أكلوني البراغيث"، حيث ألحق فيها بعلامات الجمع [3].

حيث ذهب هؤلاء إلى أنّ العدول أو عدم المطابقة أو كما يُسميها النّحاة القدامى المُجاوزة هي:"مسألة تصحّ في الشّعر وفي القراءات القرآنية، وأنّها محمولة على التصوّر الموسيقي الجمالي، لأنّها مسألة لفظية"[4]، وهذا يعني أنّ العدول له مستويات معنوية وأخرى لفظية، فقد يأتي العدول في

---

[1]- تمام حسان، اللغة العربية مبناها ومعناها، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط4، القاهرة، 2004-1425ه، ص: 211.

[2]- تمّام حسان، خواطر في تأمّل لغة القرآن الكريم، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1427هـ 2006م، ص : 101_102.

[3]- ينظر، عبده الراجحي، التطبيق النحوي، منشورات دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1426هـ2004م، ص: 208_209. ط1،

[4]- حسين عباس الرفايعة، ظاهرة العدول عن المطابقة في العربية، ، دار جرير للنشرو التوزيع ،ط1، عمان، الأردن 1426هـ 2006م، ص : 49.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأولى نحو: قوله تعالى:"الذِينَ يَرِثُونَ الفِرْدَوْسَ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ"[1]، حيث جاء الضّمير فيها مؤنّثًا يعود إلى مذكّر وهو الفردوس حملا على معنى الجنّة [2].

ومن هنا كخلاصة لنظرة علماء النّحو إلى العدول نستشف بأنّ نظرتهم كانت واحدة، حيث عدّوها ظاهرة لغوية ونحوية تحتاج إلى بحث وتقصّي لصورها، كما أولو عناية كبيرة بالمعنى حينما ربطوا هذه الظاهرة عند تفسيرهم لها.

✓ **الانزياح في الحقل البلاغي:**

أمّا نظرة البلاغيين إلى ظاهرة العدول عن المطابقة أو الالتفات كما اشتهر عندهم، فإنّهم وقفوا عند هذا الباب طويلاً، فذهبوا إلى أنّ الالتفات عدولٌ عن مبحث المطابقة الذي نهض به النحاة واللّغويون[3]، ومن ثَمَّ فإنّ هؤلاء قد أدركوا أنّ المستوى المألوف في اللغة يخضع للنظرة النّحويّة، بينما أصحاب النظرة البلاغية فيقرّرون أنّ المستوى الفنّي لا يمكن أن يتحقّق إلاّ بتجاوز كلّ ما هو مألوف، لأنّ الانحراف اللغوي "يتولّد أساسًا من الخروج عن الأُطُر المرسومة كلغة ومُخالفة العُرف المرتضى، والجور على النّظم النّحويّة والصّرفيّة دون الإخلال بالبُنى الأساسيّة للغة"[4].

ومعنى القول أنّ طريق البلاغيين قد غاير طريق النّحويين، فإذا شُغل النّحويون بمستوى الأداء العادي، فإنّ البلاغيين قد عدلوا عن هذه المثالية وأدركوا أنّ لغة الأدب قد تتحوّل من النمط المألوف في اللغة إلى صور منحرفة تقوم على خرق ما هو معروف في النّظام النّحوي، وهكذا حرص البلاغيون دائمًا على التّذكير بالمستوى العادي للغة، والتنّبه له في مثل قولهم: أصل المعنى، أصل الكلام، رعاية الأصل، وهو في نظرهم بالرّغم من ذلك يخلو من أيّ قيمة فنيّة، ويعدّ مبحث علم المعاني في البلاغة العربية أساسًا لرعاية المستويين معًا، لأنّ فيه يُطابق اللفظ مقتضى الحال ممّا يدخل في المستوى العادي كالإعلال والتصحيح والإعراب، أمّا أبواب المعاني فيمتنع فيها إجراء الكلام على الأصل، وهي أبواب تقوم على أساس العدول في اللغة، وكانت وسيلة البلاغيين في معظم هذه الأبواب هو التقديم والتأخير، التنكير والتّعريف... [5].

---

[1] - سورة المؤمنون، الآية 11.

[2] - ينظر، حسين عباس الرفايعة، ظاهرة العدول عن المطابقة في العربية، ص : 55.

[3] - ينظر، المرجع نفسه، ص : 66.

[4] - فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تح: طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1425هـ، 2004، ص : 23 وما بعدها.

[5] - ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 269_270.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أمّا إذا عدنا إلى التّراث فإننا نجد أنّ **أبا عبيدة** قد التفت إلى ظاهرة الانزياح بكثرة، كما عُرفت عندهم بمصطلح "العدول"، حيث يُشير إلى توظيف صيغة المفرد مثلاً مكان صيغة الجمع، وكانت مدوّنة آيات بيّنات من الذّكر الحكيم، فمثلاً في قوله عزّ وجلّ:

"**يُخْرِجُكُمْ طِفْلاً**"[1]، ويرى أنّه من مجاز ما جاء لفظه لغة واحدة الذي له جماع منه، ووقع معنى هذا الواحد على الجميع، فقال تعالى:"يُخْرِجكُمْ طِفْلاً" بدلا من أطفالاً.

وعلى هذا النّحو يقف أبو عبيدة عند العدول عن صيغة المضارع إلى صيغة الماضي في قوله تعالى: "**والله الذي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ إلى بَلَدٍ مَيّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَلك النُّشُورُ...**"[2]، فيقول ومجاز(فسقناه)_ (فنسوقه)، والعرب قد تضع "فعلنا" في موضع "نفعل" كقول الشاعر:

إن يسمعوا ريبة طاروا بها فرحًا منّي وما يسمعوا من صالح دفنوا

في موضع: يطيروا ويدفنوا.... [3].

ولعلّ **ابن الأثير** قد أولى مسألة الالتفات عناية كبيرة، إذ عاب على الزّمخشري ما ذهب إليه من أنّ الالتفات عادة أسلوبية عند العرب، إذ سُئلُوا عن الانتقال من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة، قالوا:"كذلك كانت عادة العرب في أساليب كلامها وهذا القول هو عكّاز العميان كما يُقال"[4].فهو يؤكد أنّ المعنى يستدعي اللفظ، ويَستجلبه حتى عليه ويُصبح كلّ منهما يستدعي الآخر، كما أنّ الغرض الموجب لاستعمال هذا النّوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة، وإنّما هو مقصورٌ على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعّب شعبًا كثيرة لا تنحصر، وأنّما يُؤتى بها على حسب الموضوع الذي ترد فيه[5]، ولم يقتصر رأي إبن الأثير على الجانب النّظري بل ذهب إلى تأكيد ما ذهب إليه بالأمثلة التطبيقية من القرآن الكريم، حيث يرى بأنّ الالتفات يكثر دورانه في الكتاب المقدّس.

والالتفات في الكلام يُتقنه فقط العارفون بالبلاغة والفصاحة، وفضلاً عن ذلك يخلُصُ الكلام من تكراريته ويمنحه الطلاوة والحلاوة بتعبير القدماء، يقول السكاكي:

---

[1] - سورة الحج، الآية 5.

[2] - سورة فاطر، الآية 9.

[3] - ينظر، أبو عبيدة بن معمر المثنى، مجاز القرآن، ج2، تح: فؤاد سزكين، مؤسسة الرسالة، ص: 151.

[4] - ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص: 408.

[5] - ينظر، المرجع نفسه، ص: 409.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"...وسميّ هذا النقل التفاتًا عند علماء المعاني والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أُدخل في القبول عند السامع، وأحسن نظرية لنشاطه" [1].

وكما سبق لنا الذكر أنّ اللاّنحو يُشكل دائمًا العنصر الأكثر إثارة بالنسبة لمتلقي الشّعر، وكلّما إبتعد الشاعر عن البنيات النّحوية الجاهزة كلّما انتقل بخطابه إلى دائرة الشعرية، لهذا راح بعض النّقاد يقسون درجة هذه الشعرية بمدى القدرة على الابتعاد عن المألوف، حتى قال ابن رشيق القيرواني: "فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظٍ وابتداعه أو زيادة فيها أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقُص ممّا أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازًا لا حقيقة"[2]. وهو يعني بهذه المقولة أنّ الشاعر إذا لم تكن عنده القدرة على التّصرّف في المعاني بكلّ براعة، أو التمكّن من اللّعب باللغة ومراوغتها كيفما شاء،سواء بابتكار ألفاظ جديدة أو توليد معنى من معنى آخر، أو زيادة المعاني التي نقُصت عند غيره، أو عكس ذلك بمعنى إنقاص المعاني الزّائدة عند الشعراء الآخرين، فهذا الشاعر المُرسِل لا يرتقي أبدًا إلى مصاف الشعراء الحقيقيين، لأنّ الشّعر وكما يُعرّفه ابن خلدون:

"هو الكلام البليغ المبنيّ على الاستعارة والأوصاف المفصّل بأجزاء متّفقة في الوزن والروّي، مستقلٌ كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"[3]. وبهذا فإنّ للشعر خصائص تميّزه وتجعله مُثقل بالدّلالات والإيحاءات ممّا يبعده عن كونه نثر، فحينما قسّم ابن خلدون الكلام إلى فنّي النّظم والنّثر حدّدهما بقوله: "اعلم أنّ لسان العرب وكلامهم على فنّين في الشعر المنظوم وهو الكلام الموزون المُقفّى...و في النّثر وهو الكلام غير الموزون"[4].

وهكذا جاء تركيز القدماء على فكرة "صناعة الكلام" أو أنّ "الشعر صناعة"، حيث انصبّ اهتمامهم على الجانب الفردي المُنزاح على أشكال الآخرين في استخدام الألفاظ، ولهذا كانت المعاني بالنّسبة للشاعرــ عندهم ــ بمثابة المادة الموضوعة والشعر فيها كان كالصّورة، كما يوجد في كلّ صناعة مثله مثل الخشب للنّجارة والفضّة للصّباغة[5].

ودائمًا في باب المعاني يقسّم عبد القاهر الجرجاني المعاني إلى قسمين:

---

[1]- أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنذاوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت_لبنان_ ص : 296.

[2]- أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، دار الجيل للنشرو التوزيع والطباعة، د/ط، د/ت، بيروت-لبنان_ ص: 116.

[3]- عبد الرحمان بن محمد ابن خلدون، المقدمة، ج1، دار العلم للجميع، د/ط، بيروت،لبنان، د/ت، ص: 573.

[4]- المصدر نفسه، ص: 566.

[5]- ينظر: أبي الفرج قدامة بن جعفر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، د/ط، بيروت_لبنان_ص: 65

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"قسم عقلي: يقوم أساسًا على الحقّ والصّدق، وقسم تخييلي: لا يمكن أن يُقال إنّه صدق وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي" [1]. ويرى أنّ القسم الثاني كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلاّ تقريبًا ولا يحاط به تقسيمًا وتبويبًا [2].

إنّ شعرية الجرجاني تقوم إذن أساسًا على النّظم وسرّ النّظم هو المجاز، فما حسُن الكلام في معظمها إن لم نقل كلّها تعود إلى الخروج بالتّعبير المألوف إلى ما هو مختلف، وذلك الخروج يتمّ عبر إفساد قواعد التّعبير المُتعارف عليها[3].

كما كانّ تركيز هؤلاء النّقاد والبلاغيين القدامى يتمحور حول فكرة عدم تناهي المعاني النابعة أساسًا من فكرة دوام الإبداع واستمراره، إلاّ أنّ هناك نفر من النقاد يذهب للقول بأنّ القدماء قد استنفذوا كلّ المعاني ولم يتركوا شيئًا للمتأخّرين[4]، وكان هذا الاعتقاد كما يقول إحسان عباس أحد الدّوافع لما عُرف في النقد العربي "بالسرقات الأدبية"[5].

ويُضيف مصطفى ناصف قائلاً: "إنّ النّقد العربي نظر إلى الشعر على أنّه تراث جماعي و لم يكن ينظر إل الشعر على أنّه تراث أمرؤ القيس و زهير بن أبي سلمى والنابغة و الأعشى و ذي الرمّة وغيرهم... ومن هنا ظهرت المسألة المعروفة باسم السرقات"[6].

ومهما يكن للسرقات الأدبية من إساءة إلى النقد العربي وكذا إلى الشعر، إلاّ أنّه من جانب آخر لا يُناقض من ربط مبحث السرقات بإعلاء شأن الأصالة والتجديد والإبداع [7]، لأنّه قد تكون تلك السرقة التي يأخذها شاعر محدث عن آخر قديم عدول أو انحراف، ومن ثَمّة فإنّه من الممكن أن ينظر إليها نظرة فنيّة، وعلى أنّها مجال من مجالي الإبداع لدى المتأخر"[8].

ومن خلال ما ذكرناه نستشفّ بأنّ الانزياح كمصطلح قد واكب ظهوره بزوغ حركات التجديد في الشعر العربي، إلاّ أنّه كفكرة ضارب في تاريخنا ومُواكب لحركة الإبداع الأدبي منذ العصر الجاهلي، تجلت صُورهُ عند الشعراء الجاهليين أنفسهم حينما ميّزوا بين لغة الحديث اليومي ولغة الشعر

1- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط1، القاهرة، 1412هـ 1991، ص : 267.

2- ينظر، المصدر نفسه، ص : 267.

3- ينظر، فتيحة كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، دار الانتشار العربي، ط1، بيروت، لبنان،2008م، ص : 52.

4- ينظر، أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص : 25.

5- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، د.ط، عمان، 1986، ص : 39.

6- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ص 100.

7- ينظر، أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص: 28.

8- المرجع نفسه، ص: 27.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بذوقٍ فطري، فكان كلّ واحدٍ منهم يُحاول أن يجد لنفسه أسلوبًا خاصًّا يتميّز به عن أقرانه من الشعراء، فيخرج بذلك عمّا هو مألوف فمثلاً نجد عبد القاهر الجرجاني يورد قول "ذي الرّمة :

و شعرٌ قد أرقتُ لهُ غَريب أجنّبهُ المُسانَدة والمثالا

فَبــتُّ أُقيمُــهُ وأقُــدُّ منــه قَوافي لا أريد لها مثالا.

يعني الشاعر هنا بهذا القول أنّه ممّن يُحسنون الإصغاء إلى الشعر فيُميّزون جيّده من رديئه، ولكنّه لا يريد أن ينظّم على منواله أو كما يشرحه عبد القاهر الجرجاني، فالشاعر يريد أن يقول: لا أحذوها على شيء سمعته"[1].

*** في الحقل النّقدي:**

تركّز انتباه النقّاد والشعراء العرب أيضًا على الانزياح سواءً منهم القدامى أو المحدثين على غرار النّحويين البلاغيين، حيث برزت مظاهره عند القدامى من خلال إقامتهم للمُفاضلات بين الشعراء، ومن ذلك ما يروي عن مفاضلة الأصمعي بين بشّار بن برد ومروان بن أبي حفصة، حيث فضّل الأصمعي عن بشّار باعتبار لجوئه إلى الجديد في شعره، أمّا مروان فقد سلك نهج القدماء فقال: "أنّ مروان أخذ بمسالك الأوائل سلك طريقًا كثُر سلاّكه فلم يلحق بمن تقدّمه، وإنّ بشّارًا سلك طريقًا لم يسلكه أحد، فانفرد به وأحسن فيه"[2].

ويُقارن الخطابي بين امرئ القيس والنّابغة في وصفهما لليل، فيخلص إلى أنّ أبيات امرئ القيس فيها من ثقافة الصّنعة وحسن التّشبيه وإبداع المعاني ما ليس موجودًا في أبيات النّابغة[3]، فأضحت المُفاضلة بين الشعراء تنصبّ حول مسألة الإبداع الفنّي وحسن السّبك وابتداع المعاني، ممّا يؤكد أنّ الانزياح وإن كان كمصطلح غير معروف كما أسلفنا الذّكر عند العرب القدامى، إلاّ أنّ مفهومه يغوص في أعماق التّاريخ، لأنّ المفاضلة أو حبّ التّميز عند الشعراء لا تمثّل سوى صورة من صور الانزياح.

ومن خلال مفهوم عمود الشعر يمكن أن نستخلص الشّروط التي وضعها النّقاد واعتبروها أساسًا ينبغي للشاعر أن يتّبعها لكي يضمن رضى النقاد عنه، فيكون بذلك التراث هو محور الفنّ عندهم.

وعلى الصّعيد الآخر بدأت بوادر اتّجاه شعري جديد تتمثّل في كلّ من بشّار بن بردو ابن هرمة، والعتابي، وأبي نواس، وأبي تمام وغيرهم، وهو اتّجاه خرج به أصحابه على عمود الشعر

1- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، ص: 471.

2- أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص: 18.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص: 18.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العربي الذي حدّده المرزوقي في قوله: "شرف المعنى وصحّته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف والمقاربة في التّشبيه والتحام أجزاء اللفظ والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومناسبة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية"[1]. وعمود الشعر كما يقول أدونيس بالنسبة إلى النقد التّقليدي هو:"المعنى الذي يقبله العقل العام ويفهمه"[2]. ولهذا انصبّ غضب النقاد وسخطهم على كلّ من خرج على عود الشعر انطلاقًا من بشار بن برد وأبي نواس.. لكن إذا كان مفهوم الإبداع هو إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف والذي لم تجر العادة بمثله، فإنّ التمسّك بعمود الشعر ينفي الإبداع[3].

إذ يشابه الشاعر السابق باللاّحق فلا يجد الشاعر نفسه إلاّ صوتًا مكرّرًا لسابقيه وفقط، بعيدًا كلّ البعد عن الخلق والإبداع.

وفي هذا الشأن لا يمكننا بحال من الأحوال أن ننكر فضل الشعر العربي القديم، بل لابدّ من التيقّن بأنّه النموذج الفنّي الأعلى له سماته الجماليّة أصوله الثّابتة، غير أنّ التّحفظ على عمود الشعر ومعارضة كلّ تجدد يؤدّي إلى قتل الإبداع، لذا لابدّ من الخروج عن المألوف سواءً باستخدام الكلمات العربية بطريقة غير مألوفة أو باستخدام المعنى غير المألوف، أو حتّى في الصّورة الشعرية وتوظيفها بطريقة غير عاديّة، وهي الأسس التي دعا إليها أبو تمّام في خروجه عن عمود الشعر وكان ممّن امتلكوا الجرأة على التّغير، ويتمثّل تغييره في استعماله للمعنى غير المألوف وكذلك الصورة الشعرية، إضافة إلى استخدامه للكلمة العربية بطريقة غير معتاد عليها، ومن ثمّ إدراجه لأفكار يشوبها الغموض لهذا "سأله أحدهم: لماذا لا تقول ما يُفهم ؟ فردّ عليه: لماذا لا تفهم ما يُقال"[4].

وكذلك أبو نواس كان من أولئك الذين امتلكوا الشجاعة للتّغيير في تلك القواعد وكسر النّظام السائد، فقد تجاوز رموز الحياة القديمة رافضًا الحياة البدوية، داعيًا إلى نمط حياتي آخر يقتضي بالضّرورة نمطًا تعبيريًا آخر، وهكذا يمكننا أن نعدّ أبا نواس بداية شبه كامل للخروج عن المألوف، فهو يرفض حياة البداوة ويرفض التّعليمية الدّينية بخاصية في شكلها الأخلاقي، فكان يدعو إلى الحياة المدنية وتجاوز هذه التعليمية، "فيتّخذ أو نواس من المجون قناعًا يختفي وراءه، ومن السكر الذي يحرّر الجسد من رقابة المنطق والتقاليد رمزًا للتّحرّر الشامل. هذا الرمز بمثابة بؤرة هائلة من التّحولات، والخمرة فيه ليست الخمرة... بل هي ما ترمز إليه"[5]. فقد سخر أبو نواس في شعره من تصوّر

---

[1]- عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، دار غريب للنشرو التوزيع، د/ط، القاهرة_مصر، د/ت، ص:41.

[2]- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت، 1978م، ص : 28.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص: 28.

[4]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان، 1979م، ص : 43.

[5]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، ، بيروت، 1989م، ص : 62.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعراء الجاهليين وحياتهم، ودعا للثورة عليهم وتخطيهم نحو العقلية والحياة الجديدين، في سبيل إيجاد لغة شعرية وقيم جمالية جديدة، كما رافق كلّ ذلك محاولات ابتكار إيقاعات و أوزان شعرية لم يألفها العرب.

هكذا نجد أنّ العرب القدامى سواء كانوا من أهل النّحو أو البلاغة أو النّقد أو الشعر، حتى وإن لم يستعملوا مصطلح الانزياح أو الانحراف مثلما تستعمله الدّاراسات الحديثة، فقد تداولوا فيما بينهم الحديث عن الظاهرة ودلالاتها، مستعملين مصطلحات أخرى تُلائم السّياق التّاريخي والمعرفي الذي تولّدت فيه دراساتهم.

3-2/ الانزياح عند الغرب:

الانزياح مصطلح أسلوبي حديث النشأة، ظهر في أواخر القرن التاسع عشر غير أنّ جذوره ممتدّة في القدم، حيث تعود إلى أرسطو وما تلى أرسطو من بلاغة ونقد.

✓ الانزياح في البلاغة الغربية:

لقد "ميّز **أرسطو** بين لغة عاديّة مألوفة وأخرى غير مألوفة، وأقرّ أنّ لغة الشعر هي غير لغة التخاطب"[1]، ويقصد بلغة التخاطب اللغة العادية المبتذلة، بينما الشعر لغته تخالف تلك اللغة تمامًا، للشاعر حينئذٍ الحقّ في أن يستعمل لغة خاصّة بعيدة عن اللغة الشائعة[2]باستخدام الألفاظ الأجنبية والغربية، ومن ثمّة فإنّ عليه اختراع كلمات جديدة وابتداع مجازات وصور.

وبهذا أعطى أرسطو الشّعر مفهومًا يليق به واللغة بصفة عامة، ممّا جعله يؤكّد أنّ اللغة ما هي إلاّ مزيج من الألفاظ، ولكي نتجنّب فيها الابتذال والسقوط لابدّ من استعمال الكلمات الغريبة والمجازات والمحسنات[3]، كما أنّ اللغة عنده لا تستعمل إلاّ للإعراب والتخيير والرّمز والنّقل أيضا كالاستعارة، "...كلّما اجتمعت هذه كانت الكلمة ألذ وأغرب وبها تفخيم الكلام"[4].

ومن الواضح البيّن في كلام أرسطو انّه لامس شيئًا من الانزياح وذلك حين أقرّ بأنّ العبارة غير المبتذلة هي التي تتراوح وتبتعد عن استعمال الألفاظ المألوفة العاديّة.

أمّا فيما يتعلّق بالبلاغة التي تلت أرسطو، فإنّ البلاغيين آنذاك كانوا يرون أنّ الأصل النّظري للقول بالانحراف موجود في البلاغة نفسها، فهم يعتقدون أنّ اللغة الأدبية تتجسد في شكل أكثر ارتقاءً باعتمادها على الصور البلاغية، لأنّها تنتقل من محور الانضباط إلى محور التكسير، لهذا راح يشبه

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

2- ينظر، أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ، ص : 61.

3- ينظر: المصدر نفسه، ص : 62.

4- المصدر نفسه، ص : 193.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"كوينتليان" اللغة الأدبية بالجسد المتحرك الذي تبدو الحياة من خلاله، واللغة بالجسد الساكن غير المعبر عن شيء من الحياة [1].

وقد عرفت البلاغة في صورتها الغربية خلال القرن التاسع عشر تراجعًا ملموسًا نتيجة انحصار كلّ الجهود في وضع المصطلحات والتقسيمات، وتحول الخطاب البلاغي إلى قوالب جاهزة، فأصبحت الصوّر البلاغية تستعمل كأدوات لوصف الإبداع الأدبي وليس لإنتاجه، ممّا أدّى إلى البحث عن نظرية_ كما يرى تودروف_ تقرّ بأنّ "الصّور ما هي إلاّ خرق لقاعدة من القواعد اللّسانية، وتلك هي نظرية البعد التي استكشفها جون كوهن"[2].

أمّا إذا عدنا إلى **المدارس الأدبية الغربية**، فإننا نجد **الكلاسيكية** تستثني الانزياح و تعتبر الكلام العادي المتواضع علية قاعدة للكتابة، فالكلاسيكية بقواعدها الثابتة "آمنت بالعقل باعتباره ترابطًا منطقيًا، لهذا لم تجرؤ الكلاسيكية على خرق المنطق ولم تفكّر في أن تصدم القارئ بالغريب من التعابير والمجازات"[3].

في حين ينتقد الأب ديبو في كتابه "تأمّلات حول الشّعر والتّصوير" تلك القواعد التي لا تؤدّي حسبه إلى فنّ جامد متشابه، فإن كان الفنّ يتلاءم والعبقريّة، فإنّ العبقريّة لا تُكتسب بأيّ قدر من الدّراسة أو الاجتهاد..." [4].

بمعنى أنّ هذا الأخير يُبيّن أنّ العبقريّة تتنافى والقواعد الثابتة التي أشاعها المذهب الكلاسيكي، فحسب رأيه الخروج عن القانون بدل الالتزام هو الجوهريّ في كلّ فنّ. لكنّ الأمر انقلب مع البلاغة الرّومانسية إذ أصبح الانزياح قاعدة وأساسًا للكتابة الشعرية فهم يرون أنّ الاستعارات ليست من ابتكار أدباء وكتّاب، بل هي طرق ضرورية للتعبير، ولذلك دعا فيكتور هيجو إلى شنّ حرب ضدّ البلاغة المتحجّرة وعلى أشكالها الجاهزة التي "لا تُرهق اللغة دون طائل"[5]. لذلك يؤكد **المذهب الرّومانسي** بأنّ كلّ رسالة تقوم بتكوين رموزها المميّزة.

1- ينظر، أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص : 82.

2- تزفيتان تودروف، الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء سلامة، مطبعة سبع، ط2، الدار البيضاء المغرب، 1990م، ص: 40.

3- عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ج1، دار قرطبة، ط1، المغرب،1987م، ص: 23.

4- شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، المجلس الوطني للثقافة والفنون، د/ط، الكويت، ص : 168.

5- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص : 45.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن ثمّ فإنّ لكلّ عمل أدبي معياره الخاصّ [1]، أمّا الجدّة و الطرافة فهما من معالم الشعر الحقيقي[2].

ولقد كان من أشهر ممثلي الرّومانسية وودزورث و كولريدج، "فراح كلّ منهما يعمل على جعل اللغة غريبة وبأشكال متنوّعة، فكان أحدهما يسعى إلى خلع الغرابة عن المألوف، في حين يسعى الآخر إلى جعل المدهش أليفًا"[3].

ثمّ أصبحت كلّ حركة بعدهما تأتي بنفس الفكرة وهي أن تُزيل كلّ استجابة آلية، وأن تُروّج لتجديد اللغة وثورة الكلمة[4].

أمّا لدى روّاد **الحركة الرّمزية**، فقد "أصبح الخروج عن الاستعمال المتعارف عليه سمة كتاباتهم الشعرية، وأصبح الانزياح ضروريًا لتميّز الشعر من اللاّشعر، وتجلّى هذا الانزياح عن المألوف من التعابير والصّيغ في كلّ مجالات النص الإيقاعية منها أو النحوية والنظمية، والدلالية، وتوصل الشعراء إلى توسيع دلالات الألفاظ بطرق شتّى "[5].

ومنذ أواخر هذا القرن عرف الدّرس البلاغي قفزة نوعيّة وكميّة بفضل بعض المناهج الحديثة، كالبنيوية والشعرية اللسانية والأسلوبية، وقد كان رولان بارت من النقاد الأوائل الذين تفطّنوا إلى ضرورة بعث البلاغة من جديد، وكذا دراساتهم في ضوء مفاهيم حديثة ومناهج جديدةّ، إذ يرى هذا الأخير أنّ الأسلوب يحدّد بالقياس إلى درجة الصّفر من الكتابة [6].

وقد كان يُعتقد أنّ اللغة الأدبية تتجسّد في شكل أكثر ارتقاءً، وكان يُعتمد لتحقيق ذلك الشكل على الصوّر البلاغية، لأنّها تنتقل بالكلام من محور "الانضباط" إلى محور "التّكسير"، يقول فونتانيير:
"إنّ الصوّر تبتعد عن الطريقة البسيطة أو الطريقة العادية والشائعة في الكلام، بمعنى أنّها يمكن أن يُستبدل بها شيئًا أكثر اعتيادًا و أكثر شُيوعًا "[7].

1- ينظر: ، جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص:54.

2- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ،مكتبة الأنجلو مصرية، د/ط، القاهرة، د/ت، ص : 83.

3- رينيه ويليك ووارين أوستن، نظرية الأدب، تر: محي اليدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات للنشر والتوزيع، بيروت، 1981، ص : 319.

4- ينظر: المصدر نفسه، ص : 319.

5- عد الله راجع، القصيدة المغربية، ج1، ص : 23.

6- ينظر، رولان بارت، الكتابة من الدرجة الصّفر، تر: محمد نديم خشيفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م ص: 100-101.

7- خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب للطباعة والنشر، د/ط، القاهرة، د/ت، ص:22.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أمّا إذا عدنا إلى بارت فإننا نجده قد نظر إلى النصّ على أنّه "قوّة متحوّلة تجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها، لتصبح واقعًا نقيضًا يُقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم"[1]، وهو يرى أنّ الانزياح" يحصل في كل مرة لا أحترم فيها ما هو كلّ... وفي كل مرة أفقد فيها الكلام الاجتماعي واللّهجة الاجتماعية"[2]، وإذا كان من شأن أي جديد أن يتولّد عمّا يتولّد عنه الانزياح، فإنّ هذا الجديد ــكما يقول بارت ــ"ليس دُرجة بل هو قيمة لكلّ نقد"[3]، ثمّ يستشهد بعد ذلك بقول نيتشه الذي يقول بأنّ تقويمنا للعالم لم يعد متوقّفًا على التّعارض بين النّبيل والحقير، بل هو قائم على التعارض بين القديم والجديد[4]، ليستدلّ بعد ذلك بقول فرويد الذي يرى بأنّ "الجدّة تشكل لدى البالغ شرطًا للمتعة، فالجديد هو المتعة". ومن هنا يربط بارت المتعة بالجديد، والذي له صلة قويّة بالانزياح، فهو يرى أنّ ثمّة تعارضًا واضحًا يقوم دائمًا بين الاستثناء والقاعدة، أمّا القاعدة فهي الإسراف، وأمّا الاستثناء فهو المتعة، أو بمعنًى آخر إذا كان الانزياح استثناءً عن القاعدة فإنّ الانزياح من ثمّ المتعة ذاتها [5].

فالنص عند بارت "كيان متحوّل يُقوّم الانزياح والخروج عن حدود القواعد والقوانين المتعارف عليها والمتداولة، ويجد في هذا الانزياح متعة تُستمدّ من هجرة الصّيغ والعبارات البديهية الجاهزة التي في رأيه تُصيب بالملل والغثيان، فنحن نصاب بالغثيان طالما يُصبح ارتباط كلمتين هامّتين أمرًا بديهيًا وما إن يصبح شيء ما بديهيًا حتى أهجره تلك هي المتعة"[6].

ويلخّص خوسيه ماريا مظاهر تأثير البلاغة القديمة في مسألة اللغة الشعرية في دعامتين أساسيتين تتعلّقان بالمفهوم الانحرافي للغة الشعريّة، فتتمثّل الدّعامة الأولى في كون أنّ البلاغة كانت تُطرح على أنّها فنّ تجميل الكلام، "وتجميل الكلام الخاص بالبلاغة يتحدّد في طرق تفصيل لباس لغوي جمالي يُنظر إليه على أنّه تعديل في اللغة النّحوية "[7]. ممّا يعني أنّ ميدان البحث البلاغي كان يهتمّ بالطرق الفنيّة التي تحقّق للنص الشعري الخروج عن النّحو، وبالتّالي الخصوصيّة والتميّز اللّذان يعملان على جذب المتلقي ويبعد اللاّمبالاة كما يرى كوينتاليان[8].

1- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 231.

2- رولان بارت، لذّة النصّ، تر: منذر عياشي، دار لوسي، ط1، باريس، ص : 13.

3- المصدر نفسه، ص : 24.

4- ينظر، المصدر نفسه، ص : 24- 25.

5- ينظر، أحمد محمد ويس، الانزياح في الدراسات الأسلوبية، ص : 105.

6- رولان بارت، لذّة النص، ص : 26.

7- خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب للطباعة والنشر، د/ط، د/ت، القاهرة، ص: 19.

8- ينظر، المرجع نفسه، ص : 24.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولعلّ الدّعامة الثّانية مرتبطة الأولى من حيث كون الاهتمام موجّه نحو مقابلة اللغة البلاغية باللغة القاعدة، واعتبار الأولى انحرافًا إراديًا عن القواعد اللغوية الصّارمة، يمارسه مرسل الخطاب الشعري الجمالي متجاوزًا به سلطة المعيار"[1].

وبناءً على ما ذكرناه فإنّ البلاغة القديمة مازالت سارية المفعول، كما أنّ جلّ مفاهيمها تعمل باستمرار، رغم أنّها تلقّب بأسماء جديدة. ثمّ إنّ النّظام البلاغة القديم أصبح أكثر مرونة لأنّه تكيّف مع معطيات الدّرس الأدبي الحديث، ما أدّى إلى ارتباط بنية الخطاب البلاغي بالبحث في نظرية الأدب، وفي هذا الصدد ظهرت محاولات جادّة داخل الفضاء البلاغي تتدرج ضمن ما يُعرف بالشّعريّة البنيوية أو الشعرية اللسانية، ويمكن أن نؤصّل لهذه المحاولات بالعودة إلى أعمال جون كوهن، وتودروف وغيرهما من علماء البلاغة الغربيّة.

- ✓ **الانزياح في الشّعريّة الأسلوبيّة:**

إنّ مفهوم الانزياح مفهوم واسع في الدراسات الأسلوبية، ويشتمل على الناحيتين: الكميّة والنّوعيّة، إذ تمثّل الانزياحات الكميّة في التكرار والإيقاع مثلاً، بينما تتجسّد الانزياحات النّوعيّة في الخروج عن الأصل اللغوي، أو مخالفة الأصول اللغوية، ممّا يُبطل أُفُق التّوقع لدى القارئ، وهو ما يكون له أثر بالغ إذ يعمل على إكساب اللغة صفة الشّعريّة.

بناءً على ما سبق ينبغي أن يستفيد الانزياح من مجمل ما طرحته الأسلوبية واللّسانيات الحديثة فيما يخصّ الانزياحات الدّلالية عمومًا، وما يجري عليها من تحوّلات على البنية الأساسيّة للعبارة التي تُعطي بُعدًا شعريًّا للغة، على أنّ مُنطلق الأسلوبيّة الأساسي هو ثنائية اللغة والكلام "السوسوري"، حيث أصبح هدفها الوحيد هو البحث عن الخصائص النّوعيّة التي تميّز نصًّا أدبيًّا عن غيره من النصوص وهو ما يتحقّق على مستوى الكلام، ثمّ عنيت بعد ذلك بالجانب الوجداني لكونها ازدهرت في الوقت الذي انتعش في علم النفس، ومن المعروف أنّ بالي كان من أهمّ مؤسّسي الأسلوبية الحديثة، وبعبارة أدق فإنّه المؤسّس الحقيقي لها، إذ يعتبر الأسلوبية "العلم الذي يدرس وقائع التّعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[2].

فشارل بالي حدّد من خلال هذا الاتّجاه الوجداني مفهومه للانزياح، إذ ربط العبارة المنزاحة عن الأصل بالشّحنة الوجدانية وإلاّ فلا وجود للانزياح، فبالي يؤمن بأسلوبية تبحث في القيم الوجدانية لا غير.

1- خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية ، ص : 25.

2- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، مصر، 1419هـ /1998، ص : 17.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولقد عرف الانزياح عند الأسلوبين بعدّة مصطلحات، فقد عدّه "**فاليري** تجاوزًا و**بارت** فضيحة، و**تودروف** شذوذًا، و**تيري** كسدًا، و**أراغون** جنونًا وانحرافًا "[1].

و يمكن التمثيل لهذه المصطلحات بالمخطط التالي:

1ـ الاستعمال الدّارج
الاستعمال المألوف ← فونتانيير
الاستعمال البسيط
الاستعمال الشائع

2ـ الكلام الفردي ← بالي

3ـ الوضع الحيادي
الدّرجة الصّفر ← ماروزو

4ـ النمط العام
الاستعمال العادي ← سبيتزر

5ـ الاستعمال النمط ← ريفاتير

6ـ السنن اللغوي ← تودوروف

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته ، ص: 64.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويبدو أنّ **سبيتزر** من الأوائل الذين عمّقوا فكرة الانزياح بعدما طرحها **بالي**، فقد ذهب إلى حدّ دراسته في الكلام قصد الوصول إلى شخصية المبدع، إذ يقول **سبيتزر**:"إنّه اعتاد في قراءته للرّواية الفرنسية الحديثة مثلاً أن يضع خطوطًا تحت العبارات التي تلفت نظره لابتعادها غن الاستعمال المألوف... ممّا يجعله يتساءل عن إمكانية وضع تسمية عامّة لمعظم هذه الانحرافات، ومحاولة الوصول هكذا إلى الأصل الرّوحي والجذر النفسي المشترك لخواص الأسلوب عند مؤلّف معيّن"[1].

ويمكن أن نستخلص عدّة ملاحظات من قول سبيتزر، ولعلّ أولى هذه الملاحظات هو الرّبط بين مصطلح الانحراف ومسألة الابتعاد عن العامّ المألوف، كما لاحظ سبيتزر هذه الانحرافات في الرّواية بمعنى في النّثر بشكل عام، ما يعني أنّ لغة الخطاب الشعري هي انحراف عن اللغة التواصلية اليوميّة لا لغة النثر الأدبي، لأنّ لغة النثر تقوم بدورها على الانحراف في رأيه، وهو في هذا يخالف جون كوهن الذي يرى بأنّ "النثر هو اللغة الشائعة يمكن أن نتحدّث عن معيار، نعتبر القصيدة انزياحًا عنه"[2].

أمّا الملاحظة الثالثة التي نخرج بها من قول سبيتزر فهي أنّ النصّ الأدبي يركّز على الصّلة الوثيقة بين الإنشاءات اللغوية الخارجة عن المألوف وبين نفسية المبدع، وكأنّه كلّما تواترت ظواهر لغوية معيّنة في إنتاج المبدع كلّما دلّت على خصائص نفسيّة تُميّزه، أو بمعنى آخر يمكن القول أنّ ليو سبيتزر في بداية عثوره على الانزياح في الأسلوب حدّده قياسيًا عن الاستعمال الشائع، وتوصّل إلى أنّ هذه لانزياحات ذات دلالات معبّرة صادرة عن نفسية الكاتب، ومن ثمّة كان يستنبط الخصائص النفسية الخاصّة بكلّ مبدع انطلاقًا من انزياحاته، إذن فقد اعتبر ليو سبيتزر أنّ"السمات المميّزة في الأعمال الأدبيّة انزياحات شخصيّة، لأنّها أفعال أسلوبيّة خاصّة في الكلام تختلف عن الكلام العادي وتميّزه منه، لذلك عُدّ كلّ عدول عن القاعدة انعكاسًا لانزياحات في بعض الميادين الأخرى"[3].

و إذا كان **ليو سبيتزر** ــ كما رأيناــ قد ربط مفهوم الانزياح باعتباره أسلوبًا يتميّز به الكلام الأدبي عن غيره من الفنون وبين العبقريّة الفرديّة الخلاّقة التي يؤسسها حدس فرديّ خاص، فهناك بحوث أخرى تدخل في إطار الأسلوبية عملت فقط على إضاءة التأثيرات الجماليّة التي يحدثها الخروج عن المعيار والتي تشكّل الأسلوب، فالعبارة تبقى حسب ماروزو في درجة الصّفر، غير أنّ اختيار الكاتب لبعض العناصر من شأنه أن يخرجها من حيادها لتتحوّل إلى خطاب يتميّز بنفسه وهذا هو الأسلوب[4].

1- نقلا عن، صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص : 58.

2- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص : 15.

3- رابح بوحوش، الأسلوب وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، د/ط، عنابة، الجزائر، د/ت، ص:41.

4- ينظر، المرجع نفسه، ص : 41.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويبقى في كلّ الأحوال كما يذهب ايفانكوس أن "سبيتزر هو الذي جاء إلى الأسلوبية بمصطلح الانحراف"[1]، والواقع أنّ مثل هذه الأفكار هي وريثة النظرة الكلاسيكية للأسلوب، والتي يمثّلها "**بوفون**" بمقولته الشهيرة:"الأسلوب هو الرّجل" [2]، بمعنى أنّ الأسلوب الخاصّ بهذا المبدع أو ذاك هو حصيلة مجموعة من العمليات الذّهنية والفكرية والثقافية وطريقة التناول، أو بمعنى آخر الأسلوب هو صورة لصاحبه، تُبرز مزاجه و طريقته في التّفكير ورُؤيته للعالم عامّة.

لقد حمّلت هذه العبارة من المعاني أكثر ممّا عليه في الظّاهر، بيد أنّ لها معنى واحدًا لا ريب فيه هو أنّ الأسلوب سمة شخصيّة في استعمال اللغة لا يمكن تكرارها، وهو معنًى لا يزال بعض النّاس يُعبّر عنه بقوله "إنّ الأسلوب كبصمات الأصابع لا يُصطنع ولا يُزيّف"[3]، وقد أُوّلت هذه العبارة لتسير في الاتّجاه الذي يعتبر الأسلوب مجموعة من الانزياحات الممارسة في اللغة، بل ربّما كان الأسلوب هو الانزياح ذاته [4].

ويبدو كذلك فكرة الانزياح متأصلة في كتابات فاليري النّقدية فهو في معرض مقارنته بين الشعر والنثرّ، يرى في تشبيه النثر بالمشي، والشعر بالرّقص تشبيهًا خِصبًا جميلاً.... فإذا كان المشي وسيلة تقود إلى غاية، فإنّ الرّقص هو الوسيلة والغاية معًا[5].

وقد قام **فاليري** في تفريقه بين النثر والشعر على أساس هذا التشبيه، لأنّ الرّقص والمشي وإن كانا يستخدمان نفس الأرجل والأعضاء، فإنّ الخلاف بينهما يكمن في الطريقة التي يتمّ كلّ واحد منهما بها، فكذلك الحال بالنّسبة للشعر والنثر، فهما يستخدمان نفس الأدوات اللغوية من كلمات وألفاظ إلاّ أنّهما يختلفان في طريقة تركيبهما، وربّما ما يحاول **فاليري** الوصول إليه من خلال هذا التّشبيه هو أنّ "الخط المستقيم هو سبيل الماشي والناثر، والخط المنحرف هو سبيل الرّاقص والشّاعر"[6].

وفي الحقيقة فإنّ مقولة **فاليري** في الانزياح قد كُتب لها أن تعيش رغم أنّ هناك من يُعارضه من النّقاد، كما كُتب لها أن تتقاطع مع جزء كبير من النّظريات حول اللغة الشعرية، بل يمكننا القول أنّها "صارت عاملاً مشتركًا في كثيرٍ من التّوجهات المنهجية المختلفة والمدارس النقدية"[7].

1- خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية، ص : 30.

2- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص : 16.

3- شكري عياد، اللغة والإبداع، ص : 24.

4- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص : 15-16.

5- ينظر، أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص : 87.

6- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الأسلوبية، ص : 87.

7- ايفانكوس خوسيه، نظرية اللغة الأدبية، ص : 27.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي هذا السبيل نقل **جون كوهن** عن فاليري عبارة عميقة، وهي أنّ الشّعر ما هو إلاّ لغة داخل لغة ونظام لغوي جديد ينبني على أنقاض من القديم، وبه يتشكّل نمط جديد من الدلالة وسبيل ذلك هو اللاّمعقول، إذ أنّها هي الطريق الحتميّة التي ينبغي للشاعر أن يعبُرها إذ ما كان يرغب في أن يحمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله بالطرق العاديّة[1].

إنّ من صميم الدّراسات الأسلوبية التفات مُعظم الدّارسين إلى قضايا التّغيرات اللغوية من أجل رصد معاني الألفاظ، ثمّ ما يطرأ عليها من تغيّرات مختلفة لشمل المبنى والمعنى معًا وهو ما يُعبّر عنه بالانزياح الأسلوبي، لذلك ينظر **تودوروف** إلى الأسلوب اعتمادًا على مبدأ الانزياح فيعرّفه بأنّه "لحن مبرّر"[2]، فما كان ليوجد لو أنّ اللغة الأدبية كانت تطبيقًا كلّيًا للأشكال النّحوية الأولى، ومن جهة أخرى هناك من يعتبر الانزياح هو الأسلوب نفسه بمفهومه العامّ، حيث اعتبر الانزياح اللّساني متناسبًا مع الانحرافات عن القاعدة ويتحدّد ذلك على مستوى المزاح، الوسط الاجتماعي، الثقافة، وهذا يقودنا إلى مفهوم كلّي للأسلوب[3].

كما أشار **تودوروف** إلى نظرية البعد والتي تشمل مفهوم الانزياح "وهي من أكثر النظريات انتشارًا، حيث أرادت أن تجد في الصورة خرقًا لقاعدة من القواعد اللّسانية"[4]، وهي الغاية التي ترمي إليها نظرية الانزياح حينما جسّدت البنية المشتركة بين الصّور البلاغية.

ويهتّم **ميخائيل ريفاتير** هو الآخر بمسألة الانزياح اهتمامًا كبيرًا مُحاولاً تدارك الانتقادات التي وُجّهت إلى هذه الأخيرة، فعرّف ريفاتير الانزياح بكونه "الخروج عن النمط التعبيري المُتواضع عليه".[5]

ويكون ذلك بخرق القواعد حينًا واللّجوء إلى ما ندر من الصيغ حينًا آخر، فأمّا في حالته الأولى فهو "من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن تقييمًا بالاعتماد على أحكام معيارية، وأمّا في صورته الثانية فالبحث فيه من مُقتضيات اللّسانيات عامّة والأسلوبية خاصّة" [6]، غير أنّ ريفاتير يلاحظ يلاحظ أنّ مفاهيم الاستعمال الجاري والخطاب التواصلي واللغة الوظيفية هي مفاهيم دقيقة، ولذلك

1- ينظر، جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية، ص : 129.

2- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص : 82.

3- ينظر، بير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ص : 84.

4- تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص :40.

5- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص : 103.

6- المرجع نفسه، ص : 103.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يستبدلها بمفهوم"السياق الأسلوبي" ممّا يعني أنّ بنية النص تقوم هي نفسها على مستويين اثنين، أحدهما يمثل النسيج الطبيعي وثانيهما يزدوج معه ويمثّل مقدار الخروج عن حدّه [1].

ويُقال أنّ **ريفاتير** قد تحوّل من الأسلوبية البنيوية إلى "سيميائية الشعر"[2]، غير أنّ هذا لا ينفي أنّ مفهموم الانزياح أو كما يعبّر عنه بالانحراف ظلّ محورًا هامًّا في دراسته، فهو في كتابه "**سيميوطيقا الشعر**" يتحدّث عن بؤرة رمزية للقصيدة يسميها "مولّدًا" ويربطها بكلّ ما هو خارج عن المألوف أو خارج عن النّحو على حدّ تعبيره وذلك في لغة القصيدة، لذلك يمكن أن يصل الخروج عن المألوف إلى حد إنكار الواقع جملة، بحيث تصبح البؤرة أو المولّد هي كلمة"لا شيء"[3].

ولتوضيح ذلك الخروج يعرّف **ريفاتير** السياق الأسلوبي بأنّه: "نموذج لساني مقطوع بعنصر غير متوقّع والتّناقض النّاتج عن هذا التّداخل هو المنبّه الأسلوبي"[4]. عند ذلك التداخل والتصادم تحدث تحدث المفارقة إذن، والقيمة الأسلوبية للتّضاد تكمن في العلاقات التي تتأسّس بين العنصرين المتصادمين.

هذه الأفكار التي جاء بها **ريفاتير** جعلت صلاح فضل يقول في هذا الأخر:"إنّ مفهوم الانحراف لقي تطوّرًا جذريًا على يديه، إذ أنّه استخلص منه مقولة التّضاد البنيوي" [5].

وهي المقولة التي تسمح بإنتاج إجراءات أسلوبية تستند إلى القارئ، إذ تصبح عملية التلقي بمثابة معيار لتحديد الوقائع الأسلوبية المتوفرة في النص الشعري، فالسياق الأسلوبي إذن يمثّل أساسًا في رصد التّعارضات التي تطرحها البنى اللّسانية في النص، باعتبار أنّ هذا السّياق يتشكّل بحيث يُفاجئ القارئ، فيكون القارئ هنا هو القارئ النموذجي الذي يُعتمد عليه في استكشاف السّياقات الأسلوبية، وهي الفكرة التي يؤكّدها **ريفاتير**[6].

يمكننا القول حينئذٍ أنّ **ريفاتير** قد حاول أن يخلق موضوعية للدّراسة الأسلوبية، فإذا كان ياكوبسون يبني موضوعيته في التحليل من خلال الإلحاح على الرّسالة نفسها أي على تحليل البنى اللّسانية في النّص الشّعري دون مراعاة الجانب النفسي أو الاجتماعي للمؤلّف أو القارئ، فإنّ ريفاتير

1- ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ، ص: 104.

2- نزار التجديتي، نظرية الانزياح عن جون كوهن، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1987، ص: 44.

3- شكري عياد، دائرة الإبدع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس، القاهرة، 1987، ص: 147.

4- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: محمد حميد لحميداني، ص : 56.

5- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص : 160.

6- ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية_دراسة في أنشودة المطر للسّياب_المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، المغرب،2002م، ص: 77.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يبني موضوعيته على استجابات القارئ التي تبدو ذاتية في جوهرها إلاّ أنّ منابعها محضة. على أنّ المفاجأة التي يتلقّاها القارئ بالخروج عن السّياق الأسلوبي المعتاد يشكّل لدينا فكرة الانزياح الريفاتارية[1].

وعلى العموم فإنّ الأسلوبية مثلها مثل الشعرية اللّسانية والبنيوية البلاغية تؤمن بالانزياح كإجراء لمعانيه نسبة الشعرية في النص، وباعتبار الخطاب الأدبي خطابًا متعاليًا لأنّه يبحث عن الجمالي، ولكي يحقّق ذلك ينبغي له أن يُطلق محور التراكيب العادية ويتجاوزه ليخلق وضعًا جديدًا للغة، ولعلّ معظم الدّراسات التي تناولت مسألة الانزياح تتّفق حول كونه كسرًا يمارس في اللغة وإفسادًا لمنطق الإسناد بإيجاد اختيارات قاموسية لدى الشاعر، ومختلفة عن المألوف ممّا يحدث خللاً في علاقة المسند والمسند إليه، فهذا الخلل هو ما يشكّل بلاغة الخطاب الشعري.

على الرّغم من أنّ مفهوم الانزياح قديمًا في ظلّ الدّراسات الأسلوبية (بالي، سبيتزر، ريفاتير...) غير أنّها لم تستقّل به وحدها لأنّه مفهوم عامّ وشامل لا يمكن أن تستقلّ به مدرسة واحدة، لذا فقد شاركت في بنائه مدارس عديدة كالسريالية، والشكلانية والرّوسية...إلى أن بلغ ذروته مع جون كوهن الذي أعطى مفهوم الانزياح بُعدًا خاصّا وطوّره حتى ارتبط باسمه.

✓ **الانزياح في الشعرية البنيوية:**

إنّ الشعرية البنيوية "ذات كفاءة في الصّياغة الشّكلية، أي في البحث عن الأشكال"[2]، كما تنطوي هذه الشعرية في الواقع على اتّجاهين كبيرين يرتكز كلّ منهما على النظريات اللّسانية في تحليل الخطاب الشعري على اعتبار أنّ الشعر والأدب عمومًا ظاهرة لغوية، وهذان الاتّجاهان يمكن تصنيفهما بالشعرية واللّسانية والشعرية اللّسانية البلاغية[3]، حيث يبحث كلّ من هذين التيارين في قضايا اللغة الشعرية بما فيها مسألة الانزياح، وكلّ منهما ساهم في تأسيس شعرية انزياحية.

***الشّعرية اللّسانيّة:** وهي الشعرية التي اتّخذت من معطيات اللّسانيات الأسس النّظرية لتطبيقاتها، معتبرة النص الأدبي عملاً مُغلقًا لا ينفتح إلاّ على ذاته، ولذا سعت الاتّجاهات اللّسانية والبنيوية إلى تعميم الأنموذج اللّغوي واتّخاذه معيارًا وأساسًا وأداة للتّحليل[4] ويمثّل هذا الاتجاه مدرسة الشكلانية الرّوسية ومدرسة النّحو التّوليدي.

---

[1]- ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص: 79.

[2]- أحمد الجوّة، بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات، كلية الآداب والعلوم الانسانية، د/ط، صفاقص، د/ت، ص233.

[3]- خالد سليكي، من النقد المعياري إلى التحليل اللّساني، مجلة عالم الفكر، العدد2، الكويت، ديسمبر1994م ، ص:395

[4] - ينظر، المرجع نفسه، ص395

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أمّا إذا عرّجنا على **السّريالية** فإننّا نجد معظم أصحابها قد آمنوا بوجود الانزياح بين اللغة العادية التي يتواصل بها جميع الأفراد، والشعر الذي يختلف تمامًا عن اللغة،"إذ أنّ اللغة كما يُعبّر عنها قد خُلقت لتساعد الناس في علاقاتهم بعضهم بالبعض الآخر"[1]، في حين أنّ الشعر هوشيء آخر غير اللغة "إنّه الانحراف عن الكلام الإنساني العادي، انحراف تتجاوز فيه الكلمات..... في تركيب غير مألوف"[2].

وفي نفس السّياق يقول **أوراغون** أنّ الشعر"لا يتحقّق إلاّ بقدر تأمّل اللغة وإعادة خلقها مع كلّ خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة ولقواعد النّحو وقوانين الخطاب"[3].

فإذا كانت الأفكار والإستعمالات غير المألوفة هي التي تصنع المفاجأة، فإن السرياليين قد سلكوا كل السبل لإحداث المفاجأة في إبداعاتهم، فقد أولعوا بها كثيرا بل إن الكاتب السريالي ما كان يستطيع الكتابة إلا أن تعمره المفاجأة[4]، لأن خصوصية الشعور كما يرى شكري عياد لا تحقق للقصيدة إلا من خلال خصوصية التعبير، فلا بد للشاعر من أن يصدمنا مرة بعد مرة بأشكال من اللغة غير متوقعة حتى نعي ما يريد أن يقوله[5]، بمعنى أن إنحرافات الشاعر اللغوية الأسلوبية البعيدة عن المألوف هو ما يوجد هذه اللغة غير المتوقعة أو هذا التشكيل اللغوي الخاص.

إلا أن مبالغة السريالية في إستعمال اللامألوف جعلت إبداعاتها تتميز بالغرابة والغموض والإبهام إلى حد جعلها صعبة الفهم، مما جعل معظم المهتمين بالانزياح يرتاب في تنظيرات أصحابها، ويعتبر الكثير منها شططا من القول[6].

أما إذا انتقلنا إلى **الشكلانية الروسية** فإننا نجدها هي الأخرى قد أولت انحراف اللغة الأدبية اهتماما كبيرا، فقد سعت في توجهاتها إلى تأكيد صفة الانحراف في اللغة الأدبية عامة والشعرية منها بوجه خاص، فالشعرية عندهم هي "التي كانت في السابق حقلا للانطباعية سائبة تحولت إلى موضوع للتحليل العلمي، وإلى مشكلة ملموسة لعلم الأدب"[7].

1- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ط1، بيروت، لبنانّ، 1987م، ص: 139.

2- المرجع نفسه، ص : 139.

3- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 176.

4 - ينظر، أحمد محمد ويس، الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص: 92.

5 - نقلا عن، رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، ص: 197.

6 - ينظر ، جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 193.

7 - فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء،2002 ،ص:07.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن جهة أخرى فقد اهتمت الشكلانية بمسألة اللغة الشعرية التي رأى فيها أعضاء المدرسة "لغة خاصة تتصف بتشويه مقصود اللغة العادية عن طريق العنف المنظم الذي يرتكب ضدها"[1].

ولذلك فإن **رومان ياكوبسون** يطرح فكرة الانزياح من خلال مفهومه للأسلوب، حيث يعرفه على أنه "الإنتظار الخائب أو خيبة الانتظار"[2]، ولذلك يتحدد كسر أفق الانتظار عند المتلقي مما يخلق لديه الدهشة والمفاجأة، ولذلك إعتبر ياكوبسون أن الشعر الحق هو الذي يحرك العالم بطريقة أشد جوهرية ومفاجئة، بقدر ما تكون التباينات منفرة، حيث يبرز تناسب خفي"[3].

وللإشارة فإن مشروع ياكوبسون بدأ بتحديد الوظائف اللسانية،فنجده مثلا يستبعد نموذج يتضمن ست وظائف لسانية طبقا للعناصر الكلامية تشتمل عليها عملية الإتصال، فالمرسل يثبت رسالة إلى المرسل إليه وتقتضي الرسالة سياق تتدرج فيه، كما تتطلب هذه العملية شفرة تحدد رموز الرسالة، وينطوي عليها كل من المرسل والمرسل إليه كليا أو جزئيا، ولا بد من وجود قناة الإتصال تربط بينهما[4]، غير أن التحليل اللساني للشعر كما يقول ياكوبسون "لا يمكن أن يقتصر على الوظيفة اللفظية اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوع"[5]، ثم ينتقل ياكوبسون ياكوبسون إلى فكر الغموض باعتباره خاصية داخلية لا تستغني عنها أية رسالة، وتصبح الرسالة غامضة ليس وحدها فسب بل يصبح المرسل والتلقي غامضين أيضا، وما يخلق لنا هذا الغموض هو هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية للغة باعتبار أن الأولى تركز على الرسالة، لا في الشعر فحسب، بل يتعداه إلى ما هو خارج عنه[6].

يمكننا القول إذن أن الشكلانيين يؤمنون بأن الفن هو نزع الألفة عن الأشياء بمعنى تغريب المألوف، والغريب عندهم أساس في أدبية الأدب، كما اهتم هؤلاء الشكلانيون بمفاهيم الخرق والاختلاف، أي الانحراف عن المعايير التقليدية[7].

---

[1] - خالد سليكي، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، ص: 380.

[2] - نقلا عن، نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص: 183.

[3] - نقلا عن، عز الدين المناصرة، علم الشعريات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن،1428هـ 2007م، ص:280.

[4] - ينظر، رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، ج1، دار توبقال للنشر، الدار لبيضاء، المغرب،1988م، ص:30.

[5] - المرجع نفسه، ص:33.

[6] - ينظر، عز الدين مناصرة، علم الشعريات، ص282.

[7] - ينظر، المرجع نفسه، ص: 303.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد شاعت مصطلحات (الآلية، التغريب، الحسية) عند **شلوفسكي**، واعتبر أن الانزياح عن المعيار هو الذي يمثل أساس الإبداع والعمل الجمالي بشكل عام [1]، مما جعل الأدب شيء مصنوع ومتشكل ومبتدع بتعبير **إيخانباوم**[2]، فالأدب عنده يدرس بوصفه مجموعة من التقنيات مطبقة على مادة ما أكثر ما هو تعبير عن الذات، في حين اعتبر الشكلانيون أن الإحتفال باللغة يكون من منطلق أهميتها وتشكيلها للنص، ليس من منطلق الالتزام باتجاه أدبي أو نقدي محدد، كما يكون من منطلق العدول عن الأسلوب المألوف إلى أسلوب يفاجئ القارئ إبقاء على قوى التلقي وجلبا لسمة الغرابة، وكذا توفير المزيد من أدبية الأسلوب أو العبارة ولمزيد من ثرائها الدلالي أيضا، "فيحدث ذلك الانتهاك توترا يبعث بطريقة ما في المتلقي إيقاعا يتناغم مع إيقاع النص"[3].

ولهذا اعتبر **بيلي** أن الإيقاع هو انتصار على الوزن، أو هو بعبارته "ناظر الانزياحات عن الوزن"[4]، مما يجعل من الإيقاع عاملا بنائيا للشعر، ويصبح ذلك هذا شكلا ميزا للخطاب يتوفر على خصائصه اللسانية المتميزة نظمية كانت أو معجمية أو دلالية...

أما إذا انتقلنا إلى **النحو التوليدي التحويلي** فإننا نجده قد تأثر بالبنيوية في بعض الاتجاهات فكانت له إسهامات في حل مشكلة اللغة الأدبية، ولعل أوضح شيء في تلك الإسهامات تأكيده مفهوم الانحراف الذي تختص به اللغة الأدبية.

بل إن المهتمين بدرس الانحراف قد ربطوا ازدهار أسلوبية الانزياح في السنوات الأخيرة ببعض التطورات التي حدثت في النحو التوليدي التحويلي[5]، فقد عالجت هذه المدرسة قضيتين تمسان موضوع الانزياح هما: دراسة الصحة النحوية، والبنية السطحية والعميقة.

أما فيما يتعلق بالبنية السطحية فقد انطلق **تشومسكي** من مبدأ مفاده أنه ينبغي للجملة أن توافق القواعد النحوية، غير أنه يمكن أن توافق قواعد النحو،ولكنها على الرغم من ذلك تبدو غير مفهومة،وهنا نذكر المثال الذي ضربه **تشومسكي**: "أفكار خضراء عديمة اللون تنام بعنف"[6]، وهذه

---

[1] - ينظر، عز الدين المناصرة، علم الشعريات، ص: 291.

[2] - ينظر، المرجع نفسه، ص:293.

[3] - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج الإنسان المعاصر، النادي الأبي الثقافي، ط1، جدة، المملكة العربية السعودية، 1985، ص23.

[4] - فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، ص: 75.

[5] - ينظر، إيفانوكس، نظرية اللغة الأدبية، ص:38.

[6] - جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 103.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجمل كما تبدو مستقيمة نحويا، ولكنها منحرفة عن قواعد الدلالة،ولعل هذا كاف ليكون إيحاء لأسلوبية الإنحراف[1].

وممن أفاد من منطلقات **النحو التوليدي التحويلي** في القول بالإنحراف ناقد لغوي يدعى **ثورن** وقد طالب بأن يتعدى الانزياح البنية السطحية إلى البنية العميقة، كما أن الانزياح في رأيه هو سر الشاعرية[2].

إن أهم ما عرفت به **النظرية التوليدية التحويلية** هو تميزها أثناء تحليل الجمل بين المستوى العميق لهذه الأخيرة والمتمثل في المستوى الذي تفسر به دلالاته، والمستوى السطحي المرتبط بالتحقيق الصوتي لهذه الجمل، وقد كان تمييز **تشومسكي** بين البنيتين نابعا من كون اللغة تنتج أعدادا لا متناهية من التراكب، متأثرا في ذلك **بفيردناند دي سوسور** وحديثه عن "اللغة والكلام"، فجاءت ثنائية **تشومسكي** "القدرة والكفاءة"[3]، حيث أصبح السؤال الذي يطرح نفسه أثناء تحليل النصوص الشعرية متعلقا بالإمكانية التي توفرها البنيتين السطحية والعميقة في تفسير الأساليب الشعرية المنحرفة عن المعايير اللغوية بصفة عامة والقواعد الاختيارية بصفة خاصة، والكشف عن الصورة المثالية الكامنة وراء الاستعارات والمجازات اللغوية، لذلك راح **تشومسكي** يقر وصف التراكيب اللغوية في مستواها الظاهر وربطها بالجانب العميق لتفسير معانيها، وجعل من معطياتها هذه "أداة فعالة تساعد على التميز بين الجمل النحوية وغير النحوية من جهة، وبين الجمل غير النحوية العديمة المعنى وأخرى خارقة للمعيار النحوي والمقبولة لدى المتلقي من جهة أخرى"[4].

ويسعى النحو التحويلي التوليدي إلى توضيح الكيفية التي تتحول بها البنية العميقة إلى المستوى السطح، وكذا معرفة ما يسميه **تشومسكي** بالنحوية في اللغة والمتمثل في القواعد التي على أساسها تكون الجملة مقبولة لدى صاحب اللغة[5].

لهذا أكدت معظم الدراسات أن الإبداع في أساليب الشعر مرتبط إلى حد بعيد بدرجة انحراف لغة الشاعر عن القواعد الاختيارية بين مفردات اللغة في النص الشعري فكانت هذه القضية مبحث من مباحث هذه النظرية، لهذا يرى **تشومسكي** أنه "بعد أن ألبسنا المعنى الأساسي ثوب المفردات حق لنا

---

[1] - ينظر، أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص100.

[2] - ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص: 186.

[3] - ينظر، رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة العارف، د.ط، الإسندرية، 1993، ص:56.

[4] - عليك كايسة، ظاهرة العدول عن القواعد الإختيارية في لغة الشعر، دراسة في ضوء النحو التوليدي التحويلي، مجلة معارف، العدد1، المركز الجامعي بالبويرة، 1-05-2006، ص : 205.

[5] - ينظر، عبده الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث، دار النهضة للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1986، ص:116.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أن نستعمل القوانين التحويلية لنجعل من التركيب الباطني تركيبا ظاهريا أو سطحيا مجسدا لشكل الجملة"[1]، ومن ثم فإن الأخذ بالمنظور التوليدي التحويلي يقود بنا إلى إدراك أهمية القواعد في التفسير الدلالي للجانب الإبداعي، وإجادة التناسب بين العناصر التي تبدو على المستوى العميق صورا مخالفة للقواعد بسبب انعدام التلاؤم بينهما، ولكنها تحمل في المستوى العميق صورا مثالية وأنها تتحرك في ظل القواعد اللغوية باعتبار أن الإبداع في الواقع يتم داخل النظام اللغوي [2].

أي أن الانزياح عن المعيار في لغة الأدب مرتبط بانكسار قواعد الاختيار، حيث يخلق الشاعر مثلا علاقات بين المفردات في التراكيب بالإسناد إليها وظائف نحوية غير متداولة في لغة الاستعمال، فيوظف الدوال في غير ما وضعت له أو يسندها إلى ما لا ينبغي أن تسند إليه، ويؤدي انعدام التناسب بين المسند والمسند إليه، أو الصفة والموصوف أو المضاف والمضاف إليه....إلخ، إلى إنتاج جمل غير نحوية لكن إمكانية العدول عن اللغة المألوفة لابد منها، لأن هذا الانزياح أو العدول هو الذي يحقق للنص الشعري فنيته.

إن اختلاف لغة الشعر عن لغة الاستعمال لا يعني أن الشاعر يبدع مفردات جديدة غير مألوفة، أو قواعد نحوية غير مستخدمة من طرف أبناء اللغة، وإنما يتمثل في كيفية توظيفه لهذه المفردات وتلك القواعد بطريقة خاصة به، يجعل هذه المفردات تحطم العلاقات الدلالية السائدة سلفا بين العناصر لتنشأ بعد ذلك علاقات جديدة وتصنيفات دلالية مختلفة في الواقع، وهذه العلاقات هي التي تمكن الشعر من وجوده وتحقق له هدفه الجمالي، "فكلما كانت قاعدة القياس في لغة ما أكثر رسوخا كان انتهاكها أكثر تنوعا، وتعددت بالتالي إمكانيات الانحراف وقلت بالتالي إمكانية الشعر"[3] كما يقول بالمار **Plamer** حيث ربط التجاوز للقاعدة بدرجة الوعي بها ومدى رسوخها في ذهن المبدع، وهنا يتحدد دور اللساني في مقارنة بين القاعدة النحوية وكيفية الخروج أو العدول عنها، أي إظهار العلاقة بينهما دون تأمل أو شرح للمعاني والقيم الفنية والجمالية للص.

لقد حاولت النظرية التوليدية التحويلية أن تخلق نوعا من التقارب بين الحقل اللساني والدراسات الأدبية، وأن تكون واعية أكثر بالمشاكل والتساؤلات التي يتجادل حولها القراء بسب الغموض الدلالي والالتباسات التي تكون نتيجة تحطيم قواعد الاختيار، فسعت إلى توظيف بعض معيبات في تفسير الانحرافات الدلالية في لغة الشعر.

---

[1] - ميشال زكريا، مباحث في النظريات الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت 1984، ص:117.

[2] - ينظر، عليك كايسة، ظاهرة العدول عن القواعد الإختيارية في لغة الشعر، ص: 211.

[3] - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص:179.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **الشعرية اللسانية البلاغية**: نعني بالشعرية اللسانية البلاغية تلك الشعرية التي عملت على تجديد التراث البلاغي القديم، وحشدته بأثاث جديد يمثل الأدوات الإجرائية الجديدة للتعامل مع الخصائص الجمالية للنص، وهي أدوات تفرض التصنيف الجامد،وتطلع إلى البحث عن "البنية المشتركة بين الصور المختلفة"[1]، ثم إنها أدوات مستقاة من اللسانيات لأن هذه الشعرية تنظر إلى عبقرية الشاعر في الإبداع اللغوي، أو بعبارة أخرى تنظر في قدرة الشاعر على خرق قانون اللغة.

عندما نتحدث عن الانزياح في الشعرية اللسانية البلاغية فنحن في الواقع نتحدث عن الناقد الفرنسي **جون كوهن** بالدرجة الأولى، فمعه نلاحظ التنظير الفعلي لمفهوم الانزياح ودوره في بناء جماليات النص، حيث اعتبره المسألة الأكثر جوهرية في لغة الشعر.

لقد مثل جون كوهن هذا الاتجاه في كتابه"بنية اللغة الشعرية" حيث ظهر هذا الكتاب عام 1966م كإحدى المحاولات النظرية الجادة في حقل الدراسات البلاغية والشعرية[2]، والذي أصبح يعد المرجع الأساس لنظرية الانزياح، حيث فصل فيه جون كوهن كل ما يتعلق بهذه المسألة مع ما يجوبها من غموض وتساؤلات.

بدأ مشروع **كوهن** من الخطوة التي وقفت عندها البلاغة القديمة باعتبارها علم معياري مقنن، فراح كوهن يبحث عن القاسم المشترك بين الانزياحات بمختلف أصنافها، بعدما كانت تعد البلاغة القديمة الصور البلاغية وحدات مستقلة عن بعضها البعض، فحاول كوهن العمل على "وصل هذه الأشكال بمستويات ووظائف متجانسة تكون قواسم مشتركة بينهما"[3]، فهذه الصورة الكلية تنضوي تحت ما يسمى بالانزياح.

يعتبر **كوهن** من جهة أخرى أن "الصورة البلاغية ما هي إلا خرق لقانون من قوانين اللغة وأن الشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة"[4].

تقوم نظرية الانزياح عند **كوهن** على مجموعة من الثنائيات، وإستراتيجية الثنائيات هي "إستراتيجية الشعرية البنيوية"[5]، وهي تعلمنا على كتابة "بنية اللغة الشعرية" متخذا من ثنائية المعيار/ الانزياح أساسا لها.

---

[1] - جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص:1.

[2] - ينظر، نزار التجديتي، نظرية الانزياح عند جوهن كوهن، ص47.

[3] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص111.

[4] - جوهن كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 6.

[5] - نزار التجديتي، نظرية الانزياح عند جون كوهن، ص:52.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن ثنائية المعيار/ الانزياح التي تقوم عليها نظرية الانزياح عند كوهن تتردد بكثرة في الأسلوبية،ولكن السؤال الذي نطرحه هو: ما هي المقدمات التي انطلق منها كوهن لبناء شعريته؟

أولا: صارت اللسانيات كما يقول كوهن علما منذ أن تبنت مع **سوسور** مبدأ المحايثة أي تفسير اللغة باللغة نفسها، ويجب على الشعرية أن تتبنى المبدأ نفسه... فهي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها"[1].

ثانيا: لقد ظل النقد يعتبر النص وثيقة نفسية أو اجتماعية تحتم العودة إلى طفولة الكاتب أو مجتمعه لتفسيرها، وبهذا ظل النقاد يبحثون عن المفتاح خلف لغة النص، بينما المفتاح موجود في اللغة ذاتها، وبهذا ظل الناقد شاعرا ليس لأنه فكر أو أحس بل لأنه قال: "أنا خالق كلمات وليس خالق أفكار"، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي، فقصيدة البحيرة للامرتين وحزن أولامبيو **لفيكتور هيجو** والذكرى لموسي تقول "شيئا واحدا، غير أن كل واحدة تقول بطريقة جديدة"[2]، فالسر في كيفية التركيب المختلفة هذه، ويستشهد في هذا السياق بمقولة **ملارمي** الشهير: "لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار، بل نصنعها بالكلمات"[3]، لكن ما هو شكل هذه الكلمات ؟ وهل تستمد من معجم خاص؟ أم هل الشاعر شيطان يرتكب المعاصي فوق كوكب اللغة، أو هو صعلوك خارج عن القانون يضيق ذرعا بشرطة النحو وضوابط الإسناد؟

إذا تابعنا التأمل في تحليلات كوهن نجد عبارة"خرق القانون" كثيرة التردد في كتابه "بنية اللغة الشعرية"، فالشاعر إذن ليس شيطانا يمارس الخرق، وإذا كان الخرق بجميع أشكاله جرم يعاقب عليه المرجع والعرف والسلطة، فهو بالنسبة للشاعر حماقة مستحبة بل ضرورية كما لو كان في ملكة اللغة، و وظيفته مطاردتها أو تجميلها، فإذا كان كوهن يؤكد هذا الخرق الذي تمارسه اللغة الشعرية على القانون اللغوي، فإن محور عمله سينصب على دراسة أوجه هذا الخرق، فهو يقدم اللغة الطبيعية، فحينما كان كوهن يحاول أن يطور البلاغة القديمة ويدفع بها إلى دائرة الأسلوبية يريد أن ينفصل عن بعض وجهات نظر الشعرية التقليدية، ولا سيما قضية الفرق بين الشعر والنثر، فيشير كوهن إلى اللغة المستعملة والعادية ويعتبر النثر هو بالتحديد اللغة الطبيعية، أما الشعر فهو لغة الفن أي لغة مصنوعة، "ولكن النثر هو اللغة الشائعة يمكن أن نتحدث عن معيار نعتبر القصيدة انزياحا عنه"[4].

يشير كوهن إذن إلى أن اللغة تتشكل من قطبين، تتموضع في القطب الأول اللغة الطبيعية التي ننظر إليها من زاوية وظيفية محضة باعتبارها نظاما عالميا للتواصل، وفي القطب الثاني تتموضع

---

[1] - جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص:40.

[2] - المرجع نفسه، ص:40-41.

[3] - المرجع نفسه، ص:41.

[4] - المرجع نفسه، ص:15.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لغة الشعر المصطنعة التي تتغير معها وظيفة الخطاب، ومنذ القديم يقول كوهن: "عرفت البلاغة الصورة البلاغية، معتبرة إياها طرقا في الكلام بعيدة عن الطرق التي تعتبر طبيعية وعادية،أي إنزياحات لغوية"[1].

يؤكد **كوهن** على أن الفرق بين الشعر والنثر مسألة هامة،وأن الفرق بينهما كميا لا نوعيا، فيمكن أن "تشخص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح أقصى درجة"[2] يتمكن من خلاله الشاعر من مراوغة اللغة كيفما شاء ألفاظا وتركيبا.

إن إلحاح **كوهن** على أن اللغة الشعرية تواصلية، جعله يدين حركة شعرية بأكملها لتجاوزها الحدود في تكسير الخطاب الشعري بحجة ربطها بين الكتابة الشعرية والتداعيات اللاشعورية[3]، غير أن جون كوهن يرى أن "الشعر شأنه شأن النثر خطاب يوجهه المؤلف إلى القارئ، لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل، ولكي يكون الشعر شعرا ينبغي أن يكون مفهوما من طرف ذلك الذي يوجه إليه"[4].

ومن جهة أخرى يرى **جون كوهن** أن الصورة البلاغية هي السمة المحددة والجوهرية للغة الشعرية، وهي في ذلك تشكل الموضوع الفعلي للشعرية ولكل نظرية في الشاعرية، لذلك راح كوهن يدرس الصور في كتابه "بنية اللغة الشعرية" انطلاقا من مستويين للغة: الصوتي والدلالي، فعلى المستوى الصوتي يدرس النظم ويدرس تحته الوزن والقافية والجناس، ويرى أنها مثل باقي الصور تعمل في خط معاكس للنثر، لأنها تخلق في الشعر التجانس الصوتي، أما على المستوى الدلالي فيدرس كوهن عدة صور انطلاقا من الوظائف النحوية الثلاث: الإسناد – التحديد- التواصل،مخصصا بالخطاب النثري وينتهي إلى أن الخطاب الأول ناقص في درجة النحوية، لأن وحداته المعجمية لا تقوم بوظيفتها،وهو في هذا يأخذ عن رائد النحو التوليدي **تشومسكي** قوله: "يمكن لكل خطاب أن يوصف بمفاهيم النحوية"[5]، لهذا فإن أي خرق قاعدة عامة يمكن أن يقال عنها بأنها أقل نحوية، وهو ما يتجسد بصورة أدق في الشعر، فإذا أخذنا مثالا بسيطا يوضح لنا أكثر هذه المسألة التي أشار إليها **كوهن** كقولنا: "ماتت الشمس"، سنلاحظ هنا أن المسند "الموت" لا يلائم المسند إليه "الشمس"، لأن إسناد الموت لا يكون إلا للكائنات الحية، ، فنحن أمام ظاهرة يسميها **كوهن** المنافرة الدلالية، أي نوع من

---

[1] - جون كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص:43.

[2] - المرجع نفسه، ص:23.

[3] - ينظر: نزار التجديتي، نظرية الانزياح عند جون كوهن، ص:54.

[4] - جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص:173.

[5] - المرجع نفسه، ، ص:106.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الانزياح يحدث على مستوى الإسناد وهو المستوى الأول للصورة، أما المستوى الثاني والذي يسميه كوهن نفي الانزياح فيتم باستبدال المدلول الأول "الموت" للدال "الشمس" بمدلول ثاني "غياب" فنحصل بذلك على: غابت الشمس، إذن فالصورة هي المجموع الكلي لمستويين متناقضين ومتكاملين: الأول تحصل فيه الملائمة الدلالية، أما المستوى الثاني فيتم فيه نفي الانزياح ، وكل الصور: القافية، الحذف، التقديم والتأخير، هي إنزياحات سياقية، أما الاستعارة فهي إنزياح استبدالي ومعنى هذا أن الصور كلها إنما تهدف إلى استثارة العملية الإستعارية، وللإستراتيجية الشعرية هدف واحد هو استبدال المعنى[1] وهو المستوى الثاني للصورة الشعرية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن البلاغة القديمة لم تكن تميز بين الانزياح السياقي والانزياح الاستبدالي، غير أن هذا التمييز عرف مع **سوسور** في ثنائية اللغة **Langue** و الكلام **Parole**، لأن الانزياح السياقي هو منافرة تخرق قانون الكلام، وقد استند إلى مفهوم الكلام عند **سوسور** بوصفه الإنجاز الفردي أو بوصف الانزياح السياقي منافرة تحدث فيما هو مكتوب أو حاضر أو منقول، أما الانزياح الاستبدالي فلم يميز إلا بالاستناد إلى مفهوم اللغة عند **سوسور** بوصفها الذخيرة الذهنية أو بوصف الانزياح الاستبدالي حدث في هذه الذخيرة الذهنية أي فيما هو غائب يستدل به الحاضر[2].

لقد حاول **كوهن** أن يبرهن على مشروعية ربط الشعرية بالإحصاء حينما أشار إلى فرضيته، وهي أن الشعر يتطور حتميا عبر العصور وذلك من خلال الإحصائيات، حيث وجد أن الانزياحات تزداد كميا كلما تقدمنا في التاريخ (من الكلاسيكية إلى الرمزية مرورا بالرومانسية)، لذلك فقد صار الشعر أكثر شاعرية- حسب كوهن- مع تقدمه عبر التاريخ[3].

---

1 - ينظر، جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص:110.

2 - ينظر، حسن ناظم، المفاهيم الشعرية، ص: 119.

3 - ينظر، جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص:22.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

4. مستويات الانزياح:

تقوم معظم مباحث البلاغة على أساس الانزياح بمعناه الواسع، فالاستعارة مثلاً والمجاز والكناية... ما هي إلاّ أنواع من الانزياح، لأنّها جاءت على غير المعاني التي وُضعت لها أصلاً.

إنّ حقيقة اللّذة الحاصلة من جرّاء التعبير بالصّورة، تكمن في ما يُتيحه الانزياح من إمكانيات تجاوز الحواجز النمطية، ومن هنا تحسن المقارنة التي تفصح عن أهمّية الصّورة في النص الأدبي عمومًا وما تتضمّنه من قيم تحيل على آلية الخيال الذي يغفل حواجز المألوف، ويسعف بذلك الأديب عندما يودّ أن يعبر إلى ما وراء المسلّمات اللّغويات النمطية، ويتجاوز حدود العقلانية التي تزعم أنّها تبرز من خلال تحليل ساذج ومبسّط لمكوّنات الاستعارة التشبيه والكناية [1].

كما أنّ هناك انزياحات تتّصل بالسلسلة السياقية الخطيّة للإشارات اللّغوية عندما تخرج على قواعد النظر والتركيب، مثل الاختلاف في تركيب الكلمات وأشكال القلب من تقديم وتأخير وهي عامّة تُسمى "جوازات شعريّة"[2]، وبما أنّ الشعر موطن الانزياح عن المعيار، فإنّ مسحة الإبداع والتجديد هي الطاغية عليه دون النثر، ومظاهر الانزياح في الشعر كثيرة، فهناك انزياح في العملية التعبيرية عمومًا، وهناك انزياح في الوزن والقافية، حيث يكون إقدام الشاعر على هذه المخالفات مضطرًا على أن يلجأ إليها في نصه الشعري.

بناءً على ما ذكر تتضح لدينا ثلاثة أنواع رئيسية من الانزياح، فأمّا النّوع الأوّل فهو ما يكون فيه الانزياح متعلّقًا بجوهر المادة اللّغوية ممّا سمّاه كوهن "بـــالانزياح الاستبدالي" [3]. وأمّا النوع الآخر فهو ما يتعلّق فيه الانزياح بتركيب الكلمات مع جاراتها في السّياق الذي ترد فيه، وهو ما يسمى "بالانزياح التركيبي"، أمّا خروج الشاعر عن القواعد الشعرية المتعلّقة بالوزن والقافية والإيقاع عمومًا فيطرح لنا ما يسمى" بالانزياح الصّوتي أو الإيقاعي"، إلاّ أنّ الكثير من الباحثين قد تحدّث عن أنواع الانزياح حتى أوصلها إلى خمسة عشر انزياحًا، ولكنّ المشهور منها هذه الأنواع الثلاثة [4].

4-1/ المستوى الاستبدالي:

إذا ما تحدّثنا عن المستوى الاستبدالي أو الدّلالي، فإنّنا نتحدّث عن الصّور البيانية عامّة والاستعارة بوجه خاصّ، لأنّها تعدّ الجوهر الذي لا قائمة للشعرية بدونه، لذلك فهي تمثّل دورًا مهمًّا

---

[1]- ينظر، رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1979م، ص: 159.

[2]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص: 189.

[3]- جون كوهن، نية اللغة الشعرية، ص: 205.

[4]- ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص: 187.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في بناء المفارقة والانزياح عمومًا لتشكيل صورته عند الشاعر، إذ يعتمد هذا الأخير إلى استخدامها ليُثري الدّلالة ويُعمّق المعنى.

الاستعارة عبارة عن تشبيه حذف منه أحد طرفيه (المشبه أو المشبه به)، لذلك فهي تعدّ أبلغ درجات الصوّر التّشبيهية، لذلك يُعرّفها السّكاكي بقوله: "الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدّعيًا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخصّ المشبه به" [1].

إنّ تحوّل بنية التشبيه إلى استعارة يقتضي استحضار عمليتين، إحداهما تتصل بالمستوى السطحي وهي حذف أحد الطرفين، والأخرى تتصل بالمستوى العميق وهي تحميل المذكور دلالة المحذوف، فإذا كانت بنية التشبيه تتحقق في قولنا:(محمد كالأسد)، فإنّنا يمكن أن نقوم بتغييب الطرف الأوّل، فنقول:(الأسد في المعركة) أو تغييب الطرف الثاني، فنقول:(محمد يزأر)، وقد شرط البلاغيون اقتران الغائب بإشارة توضيحية تدلّ عليه أمّا العملية الثانية فتقوم على إعطاء الحاضر دلالة الغائب، أو لنقُل إنّ الحاضر يتخلّص من دلالته الوضعية الأُحادية ليجدّد دلالة ثنائية تجمع الحاضر بالغائب كقولنا: (الأسد في المعركة)، فهنا نكون قد حملنا (الأسد) معنى (الفارس)، فيصبح الدّال ثنائي المدلول، وإذا قلنا: (الفارس يزأر)، نكون قد شحنا (الفارس) بمعنى الأسدية فيأخذ طبيعة ثنائية كذلك[2]. ما دامت الثنائية افتراض أساسي في بنية الاستعارة، فإنّ هذا ما يلجّ بها في إطار المفارقة، إذ الثنائية لبّ المفارقة والانزياح عمومًا.

ومن جهة أخرى يقر **عبد القاهر الجرجاني** بأنّ الاستعارة مجاز لغويّ عقلي ولو لم تكن كذلك لما كان فيها ما يدعو للعجب[3]، لذلك فهو يقول في دلائل الإعجاز:

"وقد تبيّن من غير وجه أنّ الاستعارة إنّما هي ادّعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء، وإذا ثبتت أنّها ادّعاء معنى الاسم للشيء علمت أنّ الذي قالوه من أنّها تعليق العبارة على غير ما وُضعت له في اللغة، ونقل لها عمّا وضعت له، كلام قد تسامحوا فيه، لأنّه إذا كانت الاستعارة ادّعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالاً عمّا وضع له بل مقرا عليه"[4].

ومن الميسور أن نقول أنّ الاستعارة تعتمد على ما في الكلمة من معنى، أوبعبارة أخرى حينما تُستخدم الكلمة استخدامًا مجازيا تكتسب قوّة لم تكن لها من قبل.

---

[1]- السكّاكي، مفتاح العلوم، ص: 477.

[2]- ينظر، رضا كامل، بناء المفارقة دراسة بلاغية تحليلية، شعر المتنبي نموذجا، تقديم: يوسف نوفل، مكتبة الآداب، ط1، 1431هـ 2010م ص: 158.

[3]- ينظر، أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص: 127.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 437.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتجدر الإشارة إلى أنّ موضوع الاستعارة لم يقف عند انشغالات البلاغيين العرب فقط، بل عرفت انتشارا واسعا في الدّرس الغربي، فعُدّت عندهم انزياحا انطلاقًا من أرسطو وصولاً إلى **ريشاردز** وآخرينّ، أمّا إذا ما تفحّصنا جون كوهن فإننا نجده لم يصرّح بالاستعارة تصريحا واضحا بل أشار إليها بقوله:"أنّ ثمّة خرقًا لقانون اللغة، أي انزياحا لغويا يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة"صورة بلاغية"، وهو وحده الذي يزوّد الشعرية بموضوعها الحقيقي"[1]. فقد جعل الاستعارة جوهر الشعرية بطريقة غير مباشرة كما ذكرناه آنفًا، ثمّ يقول:"إنّ المنبع الأساسي لكلّ شعر هو مجاز المجازات، هو الاستعارة"[2]. وحتى يوضّح كوهن الفكرة التي طرحها استدلّ عليها ببيت **لريفاتير**: "هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم "[3].

لقد حمل هذا البيت الشعري معاني باطنية، غير المعنى السطحي الذي يفهمه القارئ في أوّل وهلة، فكلمة سطح مثلا هنا تعني البحر، وكلمة الحمائم تعني السفن، والسّياق هو الذي يوضّح لنا هذا المعنى، كما أنّ توظيف الشاعر لهذه الألفاظ دون الألفاظ الحقيقية لم يكن عفويًا بل يحمل قصدية واضحة يريد أن يحلّق من خلالها في سماء الشاعرية بينما لو وظّف المفردات الأصلية وفي مكانها الحقيقي لخرج من باب الشاعرية، أو بعبارة أخرى يبدو كأنّه نثر عادي يخلو من الخيال والمتعة، لذلك فإنّ الواقعة الشعرية تبتدئ انطلاقا من اللّحظة التي سُمي فيها البحر سطحًا والبواخر حمائمًا، فهو ما يطرح عندنا خرقًا لقانون اللغة أو انزياحًا لغويًا يمكن أن ندعوه كما أقرّت ذلك البلاغة القديمة بالصّورة البلاغية، فتصبح الاستعارة حينئذٍ صورة فنيّة يتحدّد على أساسها الانزياح [4].

فإذا كان الشعراء لا يستطيعون أن يدركوا الحقيقة الكاملة المطلقة، فإنّهم بفضل النظام الاستعاري يشبعون في نفس القارئ الحنين إلى النظام والتناسق وهو ما عبّر عنه أرسطو بـــ عبقرية الاستعارة[5].

إذا ما حاولنا ربط الصّورة الشعرية أو الانزياح بوجه خاص بالخيال يمكننا القول أنّ كلّ تركيبة فنيّة يلعب الخيال فيها دورًا أساسيًا، ومهمّتها نقل التجربة المراد التعبير عنها وهي حادثة ذهنية قبل أن تكون استرجاع لمشهد معيّن[6]. فالاستعارة إذن أبلغ من الحقيقة لما فيها من قدرة على حسن

---

[1]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص : 42.

[2]- المرجع نفسه، ص : 170.

[3]- المرجع نفسه، ص : 42.

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص : 42 ومابعدها.

[5]- ينظر، مصطفى ناصف، الصّورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشرو التوزيع، د/ط، بيروت، لبنان، د/ت، ص:148.

[6]- ينظر، عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، ص: 236.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التصوير والإبحار في عالم الخيال وهو ما يضفي على الشعر ثوب الجمالية والإبداع، وبالتالي إثبات شاعرية الشاعر.

أمّا إذا انتقلنا إلى العصر الحديث، فإنّه لابدّ أن نقف عند ناقد يُعدّ أبرز من اهتمّ بالاستعارة وهو ريتشارد، حيث أفرد لها حيّزًا خاصّا في كتابه "فلسفة البلاغة" فقد انتصف للاستعارة التي نظر إليها في تاريخ البلاغة على أنها: "لعب بالألفاظ... واعتبرت جمالاً وزخرفًا أو قوّة إضافية للغة لا على أنّها الشكل المكوّن والأساس" [1]، وفي المعنى نفسه يقول كوهن: "إنّ البلاغيين كانوا يُحرّمون الاستعارة البعيدة، وقد كانوا في عملهم ذاك منسجمين مع الجماليّة السّائدة في عصرهم"[2]، على أنّ البلاغيين القدامى كانوا يرفضون الاستعارة الغامضة التي تحتاج إلى تفسير ورؤية بعيدة، فلم يركّزوا إلاّ على جانبها الجمالي النّابع من التلاعب بالألفاظ ومراوغة اللغة.

ومن ثمّة فإنّ الانزياح يلعب دورًا كبيرًا على مستوى الصّورة الشعريّة، وإن كان تركيزنا على الاستعارة أكثر لكن لابدّ أن نشير إلى أنّ التشبيه والجناس... أيضًا يُمثلان أجمل صور الانزياح في الشعر المعاصر، بحيث يعمد الشاعر إلى جمع أطراف الصّورة في القصيدة الحديثة، فيكشف العلاقات بينها بروحه وخياله وليس بحواسه[3]، إذ يهتدي بوحي من الرّوح والخيال إلى هذه العلاقات التي تكون الأكثر خفاء وعُمقًا، ليُعيد تأليفها من جديد حتى تُصبح صورة للعالم الشعري الخاص بالشاعر بكلّ ما فيه من مكوّنات شعوريّة ونفسية وفكرية، فهو يقوم بتحويل الواقع المادي المحسوس إلى واقع شعري عقلي وهو ما يشكّل جمالية الانزياح عند الشاعر.

4-2/ المستوى التركيبي:

إنّ التركيب عنصر مهمّ في بحث الخصائص الأسلوبية كدراسة الجملة وعناصرها مثل: المبتدأ والخبر، الفعل والفاعل، الصفة والموصوف، وذلك من خلال التقديم والتأخير، التذكير والتأنيث، وبحث البنية العميقة باستخدام النّحو لمعرفة التحويلات والصّياغات الجديدة التي تولّدها لأنّها من الأسس التي تكوّن الأسلوب. يتمّ الانزياح وفق الحالات التي سبق ذكرها، كما يتمّ من خلال الرّبط بين الدّوال بعضها ببعض على مستوى الجملة أو الفقرة أو النصّ، لذلك فإنّ تركيب العبارة الأدبيّة خاصة الشعرية تختلف عن تركيب الكلام العادي، لذلك يجتهد المبدع لتشكيل لغة جمالية ينزاح بها عن الكلام الشائع. إنّ الانزياحات التركيبية في الفنّ الشعريّ تمثّل أكثر في مسألة التقديم والتأخير من خلال القاعدة التركيبية للجمل (فعل+ فاعل+ مفعول به+...)، فقوانين الكلام تقتضي ترتيبًا معيّنًا للوحدات الكلامية، فيما يقوم التقديم والتأخير في الشعر "بخرق هذا التّرتيب وإشاعة فوضى منظّمة بين ارتباطات تلك

---

[1]- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، ص: 113.

[2]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 125.

[3]- ينظر، علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص: 69.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الوحدات"[1]. فظاهرة التقديم والتأخير سمة بارزة في الشعر العربي، لا تقتصر أهميّته على ميل الشاعر أو إيثاره لتلك السمّة أو اضطراره لاستدراك صحّة الوزن، وإنّما وإن وُجد ذلك بنسبة معيّنة فإنّ الأهميّة تكمن في الدّلالات.

والحكم نفسه سائد عند النقاد العرب الحداثيين الذين يرون أنّ هذه المسألة لا تخلو من قيم دلالية وتعبيرية، فنذكر على سبيل المثال أحمد درويش الذي يقول:"وما دمنا نلتزم بنظام الجملة أو التركيب النحوي للأسلوب فلابدّ أن نلاحظ أنّ لنظام التركيب النحوي قيمة من حيث الموقعيّة، ونظامًا سائدًا من حيث الترتيب...فيوضع كلّ في الموضع الذي يستطيع من خلاله التأثير على المعنى"[2]، ففي كثير من الأحيان يشعر القارئ بالمتعة لكسر الرتابة عند قراءته لبيت شعري أو مقطع من قصيدة.

وقد سمّي كوهن هذا النّوع من الانزياح الذي يقوم على التقديم والتأخير بـــ"القلب" فدرس هذا النّوع من خلال النّعت، إذ ميّز بين أربع حالات لموقع النعت في اللغة الفرنسيّة:

1_ "الصّفات المستعملة عادة بعد الموصوف(صفات العلاقة واللون...إلخ)، إذ يُقال:"الانتخابات البلدية، ولا يُقال البلدية الانتخابات، يُقال: الكلب الأسود ولا يُقال: الأسود كلب.

2_ الصّفات المستعملة عادة قبل الموصوف وهي قليلة، ويمكن بسهولة تقدم لائحة محدّدة عنها مثل: جميل، كبير، طويل...إلخ، يقال **un tableau beau**

ولا يقال **un beau tableau**

3_ الصّفات المستعملة قبل وبعد الموصوف مع الاحتفاظ بنفس القيمة، مثل:

Un accident terrible, un terrible accident

4_ الصّفات المستعملة قبل وبعد الموصوف بقيمتين:

Un sale gosse, un enfant sal"[3]

بناءً على ما سبق ذكره قام كوهن بإحصاء النّعوت المقلوبة باستثناء الصّفات المستعملة دائمًا قبل الموصوف عند أربع أقسام من الشعراء الفرنسيين، فوصل إلى أنّ قلب النّعت لا يتجاوز2 **%** في اللغة العلمية، وتوصّل كذلك إلى أنّ النّعت في اللغة الفرنسية يستعمل عادة بعد الاسم، أمّا استعماله قبل الاسم فيمثّل انزياحًا، غير أن القلب يتحقّق بنسبة أعلى في اللغة الشعرية حسب كوهن، لذلك فإنّ

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص : 121.

[2]- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص : 166.

[3]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص : 180.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعر سواء في المستوى النّحوي أو في المستويات الأخرى يتشكّل بالانزياح المستمّر عن اللغة الشائعة [1].

وهكذا انتهى كوهن في الأخير إلى أنّ الانزياح في اللغة الفرنسية يتحقّق من خلال عملية التقديم والتأخير (قلب)، ويتجسّد ذلك أساسًا عند تقديم الصّفة و تأخير الموصوف، كلّ هذا أدّى بكوهن إلى تسمية الانزياح السياقي "منافرة"، علمًا أنّ هذا الأخير يدخل ضمنه الانزياح التركيبي، ومن ثمّ الانزياح الاسنادي الذي يتمثّل في عدم ملاءمة المسند للمسند إليه، أي ثمّة منافرة بينهما وهو ما يُسمّيه كوهن باللاّنحوية، **(un grammatical)**

ذلك أنّ "الاسناد **Predication** هو أحد الوظائف النّحوية"[2]، لذلك إذا ما خرقت هذه الوظيفة النّحوية فإنّ ثمّة نقصًا يحصل في نحوية الخطاب الشعري.

على أنّ ثمّة تغيّرات تدخل ضمن الانزياحات التركيبية، نذكر منها الحذف والإضافة والإلتفات، إذ يلاحظ حذف أشياء لا تُرى أنّها محذوفة في الكلام، وذكر أشياء لا تُرى في الكلام العادي، ولكنّ ذلك لا ينطبق على كلّ حذف وإضافة، لأنّنا نجد في الكلام العادي أيضًا حذفًا وإضافة، وعلى ذلك لا تعدّ هذه الأخيرة إنزياحات إلاّ إذا حقّقت غرابة و مفاجأة وإلاّ حملت قيمة جمالية معيّنة.

إنّ من الظواهر التي تعبّر عن عبقرية الأسلوب لما تُضفيه من حيويّة و طاقة أسلوبية ذات معنى، فتبرّر إمكانية المبدع في الصّياغة والتعبير، هي الانتقال من أسلوب إلى أسلوب آخر مع إحداث مفاجأة ممّا يستدعي لفت الانتباه من جهة وحصول تأثير فنّي من جهة أخرى، وهو ما يسمى بالالتفات.

إذا ما عدنا إلى الالتفات لوجدنا أنّه موضوع بارز من مواضيع علم البلاغة، لذلك فهو يُمثّل زخرفًا وزينة في النّص الأدبي على غرار موضوعات علم البلاغة، هذا من جهة و كونه يُمثّل انزياحًا كبيرًا ومهمًّا في النّص من جهة أخرى، لذلك عُرف ضمن انشغالات علماء البلاغة، فمثّل هذا الانتقال من أسلوب إلى آخر متعلّق ببنية العمل الفنّي على نحوٍ عامٍ، لذلك فهو يقع في دائرة الانزياحات التركيبية، وتجدر الإشارة إلى أنّ التركيب لا ينحصر في الجملة الواحدة ضمن النّص، بل ثمّة نوعين من التركيب: أمّا الأوّل فيتمثّل في تركيب الأصوات أو الحروف في الكلمة، وهي عملية منجزة قبل إبداع النّص، بينما يتمثّل النّوع الثاني في تركيب الجمل بعضها ببعض لتتشكّل في الأخير بنية النّص الكليّة[3]. وهو ما يرمي إلى دراسة علم الدّلالة واللّسانيات.....إلخ.

1- ينظر، جون كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص : 182.

2- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 120.

3- ينظر، أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص: 126-127.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

4-3/ المستوى الإيقاعي:

يدخل ضمن هذا المستوى كل من الإيقاع والوزن والقافية والصّوت...إلخ، فيكون الانزياح عن القاعدة المتمثّلة في الصوّر العروضية الصحيحة التي نصّ عليها العروضيون، وذلك باللجوء إلى الصّور العروضية المزاحة والمتغيّرات [... وهذه المتغيرات يمكن أن نقسّمها قسمين: قسمًا عرفه الشعر العربي القديم، ونصّ عليها علم العروض، وقسمًا ثانيا استحدثه الشعراء العرب المعاصرون مع حركة الشعر الحرّ خاصّة، وإذا كان القسم الأوّل انتهاكًا للشكل النظري لصور بحر من البحور الشعرية، فإنّ القسم الثاني يعتبر تماديًا في الخرق والانتهاك، وذلك من أجل خلق لغة أدبيّة تختلف عمّا سواها بفضل نسقها الشعري المتفرّد[1].

يشكّل المستوى الإيقاعي مجموعة من العناصر نذكر منها:

*** النّــغــم:**

إنّ الوجه الصّوتي في الشعر يتعارض معه في الكلام العادي، فالشعر يقوم على مبدأ الاختلاف والتباين في السلسلة الصّوتية على غرار النّثر، فعلاقة الصّوت بالمعنى هي علاقة اعتباطية، "فالعلاقات بين الدّوال هي تمامًا مثل العلاقات بين المدلولات وهي مبدأ أساسي لا يمكن لأيّ لغة أن تعمل بدونه[...] يمكن أن يعرض هذا المبدأ بصيغتين:

1 ــ د ل1 = د ا ل2 د1 = د ل2

2 ــ مد 1 = مد 2 مد1 = مد2"[2].

فكلّ مقطع كلامي مقسّم مزدوج مرّة من جهة المعنى،و أخرى من جهة الصّوت مع وجود تطابق تامّ بين التقسيمين نحو: علي خارج الدّار،هو في انتظارك. "فالفاصل بين الجملتين معنوي صوتي معا، يمثل توازيا صوتيا ودلاليا"[3].

هذا ما ينطبق على الكلام العادي في حين نجد الشعر نقيض ذلك، مستبدلاً المبدأ السابق بمبدأ آخر يقوم على فكّ التوازي بين الصّوت والمعنى، وعلى الانزياح بين مستوييها مثل قول آراغون:

سأصبح شفتك هي الكأس التي

شربت منها أطول ، و كذا الخمر الحمراء.

---

[1]- ينظر، صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر المعاصر النظرية والتطبيق، صلاح عبد الصبور نموذجا، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 1469هـ 2008م، ص: 40.

[2]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص : 75.

[3]- عبد الله صولة، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، مجلة دراسات سميائية،أدبية لسانية، العدد1، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، 1987م، ص: 80.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في هذه الأبيات نلمح أنّ نهاية البيت الأوّل (الوقفة) تمثّل فاصلاً نغميًا، إلاّ أنّه لا يوفّر فاصلاً دلاليًا، وهو ما يسمّى في علم العروض بالتضمين الذي يقوم على أساس التعارض بين الوزن والتراكيب، ويساهم بقوّة في هذا العمل[1].

يُعتبر مفهوم الوقفة الشعرية مفهومًا مركزيًا، فيما يتصل بالتفريق بين بنية الخطابين: الشعري والنثري، فلكي نعرف البيت الشعري يتعيّن أن نقارنه بما ليس شعرًا، أي بجملة النثر التي يعطيها جون كوهن تحديدًا مزدوجًا "فهي من جهة ما يقدّم معنى تامّا، ومن جهة أخرى ما انحصر بين وقفتين"[2].

غير أنّ البيت الشعري يبني وقفته في اتّجاه معاكس لهذه الموازاة الصّوتية الدّلالية، بحكم ما يمتاز به من التقاء ضروري بين التمثيلات الصّوتية والدّلالية[3]. وبذلك "فإنّ ما يقدّم معنى تامّا، أي الجملة لم يعد محصورًا بين وقفتينّ، وما هو محصور بين وقفتين، أي البيت لم يعد يقدّم معنى تامّا"[4] بالضرورة، وتوضيحا لهذه المسألة أكثر نستطيع استعارة الشّكل الذي كان كوهن قد استخدمه لتبيان الفرق بين بناء الوقفة في كلّ من الخطابين الشعري والنثري.

الصّوت	+	النثر	+	
المعنى	+		+	

الصّوت	+	الشعر	+	
المعنى	+		+	

من هذين الشكلين يتّضح أنّه إذا كان طبيعيًا في النثر أن يسترسل النطق حتى يكتمل بناء الدّلالة التي تتبني على تركيب خطّي مستوفي العناصر، "فيتواطأ بذلك الصوت والتركيب والدّلالة في

[1]- ينظر، عبد الله صولة، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص81

[2]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية،ص 70.

[3]- ينظر: فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة،(قراءة في نصوص موريتانية)، دار المعرفة، د/ط،الجزائر، د/ت، ص 98.

[4]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص70.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إحداث وقفة قويّة تعمل على تثبيت المعنى وتوضيحه من خلال مضاعفة التقسيم الدّلالي بتقسيمِ موازٍ"[1]، لا يراعي الوضوح الدّلاليّ،أمّا بنية الشعر فتتسم بالتعقيد والعمق في بُعديها الدّلالي والموسيقي.

إنّ من شأن هذا الانزياح تضعيف الخطاب، وهذا الأخير متعمّد من طرف الشاعر لإدخال الرّسالة المراد تبليغها في نوع من الغموض والإبهام، وهذا ما يُسبّب أزمة في فهم النصوص وتجسيد الغموض خاصّة في الشعر العربي المعاصر، فالذي تعوّد على تذوّق الشعر الكلاسيكي ينفر من ظاهرة التضمين، فهذا التحطيم للتوازي بين الصّوت والمعنى، وتذوّق الشعر المعاصر.

إلاّ أنّ جون كوهن من منطلقه الشعر كلام غير عادي يتميّز عن النثر لذلك يعتمد الكلام إلى استخدام الخاصيّة الاختلافية بين الصّوت والمعنى مقيّمًا توازيًا بينهما، فيعتمد الشعر حينئذٍ إلى تحطيم هذا التوازي من خلال عودة الدّال مع اختلاف في المدلول[2]، ويكون هذا إمّا من جهة الوزن أو الإيقاع.

***الوزن والإيقاع:**

يشكل كل من الوزن والإيقاع وكذا الصّوت والقافية الموسيقى الفنيّة للشعر، بما فيها الدّالية والخارجيّة، فالموسيقى إذن ليست حِلية خارجية تُضاف إلى الشعر، وإنّما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كلّ ما هو عميق وخفي في النفس ممّا لا يستطيع الكلام أن يُعبّر عنه، ولهذا فهي من أقوى وسائل الإّيحاء سلطانًا على النّفس، وأعمقها تأثيرًا فيها، إذ حضيت اهتمامًا كبيرًا من طرف النّقاد العرب سواءً منهم القدامى أو المحدثين، فقد كان اهتمامهم بها باعتبارها وسيلة من وسائل الإيحاء، "تعتبر ــ كما يقول **بودلير** ــ بأعذب الأصوات وأشدّها نفاذًا عن أعمق ما في القلب الإنساني وأخفاه" [3]، فقد حاول **بودلير** استغلال الطاقة الإيحائية في شعره لإبراز الجوانب الغامضة التي لا يستطيع التعبير عنها بواسطة اللغة.

إنّ مصدر الانزياح بين الصّوت والمعنى في الشعر يعود إلى تشتّت المعنى على بيتين أو أكثر، وبقاء الصّورة على حالها يردّ إلى طبيعة البيت الشعريّ نفسها.

---

[1]- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة، ص: 99.

[2]- عبد الله صولة، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص: 83.

[3]- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص : 157.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالبيت الشعري خاضع لقانون العودة المنظّمة بين الخطاب النثري والشعري، فالنثر يُؤدّي مدلولات مختلفة بدوال مختلفة، في حين الشعر يؤدّي جُملاً مختلفة دلاليًا بجُمل متماثلة صوتيًا بما يولّد خصّيصة تجانس الوزن على صعيد القصيدة بأكملها [1].

لقد كان الاهتمام بالوزن والقافية عمومًا شائعًا عند النّقاد القدامى، فنجد قُدامة بن جعفر مثلاً قد عاب التخلّع في الشعر، "وهو أن يكون قبيح الوزن قد أفرط تزحيفه، وجعل ذلك بنية للشعر كلّه حتى ميله إلى الانكسار"[2]، فالإفراط إذن في الزّحافات يؤدّي بالشعر إلى فقدان قيمته فيصبح قبيح الوزن، لهذا فإنّ قدامة بن جعفر يستحبّ الزّحاف ولكنّ دون الإفراط فيه، لأنّ هذا يؤدّي إلى ضعف في القصيدة، ويبقى مفهومه للشعر قد ترك بصماته لفترة طويلة من الزمن على اتّجاه النّقاد العرب في تحديد مفهوم الشعر على أنّه قول موزون مُقفى دال على معنى[3]، وهي العناصر التي تشكّل الموسيقى في النّص الشعري.

إنّ البيت الشعري هنا يبني انزياحه على هدم قانون النّثر وبناء الالتحام العضوي في القصيدة الشعرية، فبينما يرسم الإيقاع أو الوزن حدوده بين الأبيات إذ بالدّلالة تصل ما قطعه الإيقاع، وهكذا يبقى الاتّصال مستمرًّا تتدفق معه دوال النّص في لحمة قويّة حتى اكتمال الكائن الشعري الذي يُصبح بهذا "الشكل أقدر على مواكبة حرارة التجربة الشعرية في صعودها وهبوطها حين يرسم توالي نبضاتها بأمانة" [4].

رغم الصّراع الذي قام على موسيقى الشعر العربي العمودي، والانقلاب على النّظام العروضي التقليدي إلاّ أنّ النّص الشعري المعاصر استطاع السيطرة على الوزن الخليلي، ولكّن من جهة ثانية حاول الشاعر الحديث تطوير الشكل الموسيقي للقصيدة العربية واكتشاف إمكانيات تعبير وإيحاء موسيقية جديدة، إلاّ أنّه لم يتخلّ كليّةً على الشكل الموسيقي الموروث، "بل ظلّ يستعمله إلى جانب الأنماط الموسيقية الجديدة التي استولدها من هذا الشكل الموروث"[5]. وقد ظهر هذا النّزاع حينما أحسّ الشاعر العربي بأنّ هذا الشكل الموسيقي لم يعد قادرًا على استيعاب كلّ أبعاد رؤيته، فبدأت المحاولات في تطوير هذا الشكل.

---

[1]- ينظر، عبد الله صولة، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص : 82

[2]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، د/ط، بيروت، د/ت، ص: 178.

[3]- ينظر،علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص : 157.

[4]- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة، ص: 116.

[5]- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص : 167.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد "تعرّضت الصّورة العروضية إذن في الشعر العربي المعاصر إلى تحوّلات مختلفة مرت في مظهر الإيقاع الحديث، فغدت خاضعة للتّجربة الفنّية والنّفسية للشاعر"[1]، فبعد أن جرّب الشعر تحطيم الانتظام التقليدي لعدد التفعيلات في البيت الواحد، نجده اليوم يتجاوز وحدة التفعيلة ذاتها، فيحوّل النّص إلى وحدة انسيابية لا تعترف بقيود الدّلالة والتركيب والعروض، فهو مجال حركة حرّة لتوترات النفس الشاعرة في صعودها وهبوطها، في توترها وهدوئها، حيث انطلق البيت الشعري منذ الشعر الحرّ من حكم قانون تساوي التفعيلات، وهو ما أعطى للتفعيلة في السّطر الشعري قوانين أخرى تبعًا لنوعيتها، وهي تنقسم إلى قسمين:

ـ **التّفعيلة التامّة:** وهي ما عنته نازك الملائكة بقولها:"أساس الوزن في الشعر الحرّ أنّه يقوم على وحدة التفعيلة، والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أنّ الحرّية في تنويع التفعيلات في الأسطر متشابهة تمام التشابه..." [2].

ـ **التفعيلة النّاقصة:** وهي التي تتوزع بين بيتين، ولا يمكن في هذه الحالة أن تكون التفعيلة ناقصة إلاّ في نهاية بيت وبداية البيت الموالي له... وقد سمّت نازك الملائكة هذه التفعيلة الناقصة بالتدوير [3].

ومن جهة أخرى يرى كمال أبو ديب أنّ التطوّر الإيقاعي يستند إلى مبدأ التركيز الذي يقرّر أنّ "تركيز الفاعلية الشعرية على نمط واحد من نمطي التشكيلات الإيقاعية هو النمّط وحيد الصّورة (حيث ينشأ الإيقاع من تكرار تفعيلة واحدة عددا من المرّات)، سيؤدّي إلى حدوث تطوّرات جوهرية في بنية التشكيلات الإيقاعية...و خلق تنويع إيقاعي غنّي"[4].

فإذا كانت الحداثة في الشعر المعاصر قد تحدّدت بتفجّر الذّات الكاتبة من حيث تعاملها مع العنصر الوزني، فإنّها وصلت بين أنواع التفاعيل وعددها في البيت ثمّ في القصيدة، فأصبحت القوانين المتعلّقة بالتشكيلة الوزنية والوحدة الوزنية تميّز بين النّصوص والممارسات النّصية من جهة والذّات الكاتبة من جهة ثانية في النّص المعاصر.

*** القافية:**

تعدّ القافية من مكوّنات الإيقاع الخارجي للقصيدة إلى جانب الوزن، فقد ظلّت القافية في معظم الشعر العربي المعاصر محتفظة بقيمتها كعنصر إيقاعي "عنصرًا من عناصر بناء النّص الشعري،

---

[1]- صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، النظرية والتطبيق، صلاح عبد الصبور أنموذجا، ص: 37.

[2]- نقلا عن محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، (الشعر المعاصر)، ج3، دار طوبقال للنشر والتوزيع، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ص: 129.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص : 130-131.

[4]- كمال أبو ديب، بنية الخفاء والتجلّي، دار العلم للملايين،د/ط، بيروت، 1979، ص: 93-94.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي لم تعد فيه القافية موحّدة...و من ثمّ فإنّ إعادة بناء المسكن الشعري في الحداثة العربية والمعاصرة منها على وجه الخصوص، تطلب إعادة النّظر في عنصر القافية ووظيفتها في آن"[1].

يرى البعض من الباحثين أنّ القافية عنصر مساعد للوزن ويوكّل إليها تحديد نهاية البيت، والبعض الآخر يرى أنّه لا يمكن أن نجد قانوناً محدّدًا يحكم نظام القافية في الشعر العربي المعاصر، على الرّغم من المحاولات الجادّة في هذا المجال باعتبارها مجرّد تكرار أصوات، لا بلا تكرار الأصوات الأخيرة للبيت بناءً على تعريفها: "القافية هي تماثل المصوّت الأخير، وتماثل الفونيمات التي قد تتلوه"[2].

وعلى هذا الأساس فإنّ القافية لا تحدّد نهاية البيت، وإنّما معنى البيت هو الذي يحدّد القافية، فهي لا تكتسب صفتها إلاّ بوقوع النّبر عليها وتتبع بوقفة، وبدون ذلك يتعذّر تمييزها عن المجانسة الصّوتية الدّاخلية [3]، كما أنّ القافية في الشعر لا تخضع لنسق قبلي، وإنّما يحكمها جوّ القصيدة الدّاخلي وإيقاعها الذي لا يكشف عن نفسه إلاّ بعد أن تكتمل القصيدة عملاً إبداعيًا متفرّدًا[4].

على أنّ القافية أنواع نجد منها القافية الدّلالية، وهي التي تحترم مبدأ التوازي بين المعنى والأصوات وهذا ما يحرّمه نظم الشّعر، وقد تفنّن "بانقيل" هذا المبدأ بقوله:"عليكم أن تعمدوا في حدود الإمكان إلى التقفية بكلمات جدّ متشابهة من جهة الصّوت، وبالغة الاختلاف من جهة المعنى، وهذا ما تحقّقه قافية المشترك اللّفظي"[5]، حيث يرى هذا الأخير أنّه لابدّ من اختيار القافية المتطابقة من ناحية الصّوت لا المعنى، ممّا يعني هذا أنّ القافية "توفّر ظاهرة التجانس القائم على التشابه بين الدّوال مع اختلاف المدلولات، فيخرق بذلك أمر التوازي بين الصّوت والمعنى الذي يوفّر للرّسالة العادية سلامة سننها البلاغية"[6]. وعلى هذا الأساس يتّضح جليًا التعارض الموجود بين الشعر والنثر، "فالنثر يتجنّب ما وسعه ذلك تقارب الألفاظ المشتركة، أمّا الشعر فلا يكتفي بتقاربها بل يضعها في موضع واحد"[7].

كما أنّ هناك نوع آخر من القافية التي تسمى القافية الملتبسة والتي تهدف إلى قلب الموازنة الصّوتية الدّلالية بجعل المشابهات تسير ضدّ دلالتها العادية. بمعنى أنّ الدّوال المشابهة تكون عكس مدلولاتها، أو بعبارة أخرى إنّ الصّوت يكون مناقضًا لمعناه في الكلام العادي.

---

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص : 140.

[2]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص : 74.

[3]- ينظر، المرجع نفسه ، ص : 74.

[4]- ينظر، صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص : 63-64.

[5]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص : 78.

[6]- عبد الله صولة، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، مجلة دراسات سيميائية أدبية، لسانية، ص : 85.

[7]- المرجع نفسه، ص : 78.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ نظام القوافي في الشعر العربي المعاصر يختلف تمامًا عن النظام القديم، بحيث لا يشترط النّمط الأحادي للقافية على طول القصيدة ولا وحدة حرف الرّوي وحركته، وإنّما للشاعر الحرّية الكاملة في اختيار القوافي في حروفها وأنظمتها، لأنّها عبارة عن "فواصل صوتية يتوقع السّامع ترديدها، والمتلقي يستمتع بهذا **التردّد الذي يطرق الآذان في مدّة زمنية منتظمة، وبعدد** معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ يسمى الوزن"[1].

وعليه فإنّ دور القافية لا ينحصر في الجانب الغنائي للقصيدة فقط، وإنّما هو بالغ الأهميّة في تشكيل الدلالات على مستوى القصيدة، ولهذا فإنّ القافية أصبحت تمثّل عنصرًا من عناصر بناء النّص الشعري المعاصر، الذي لم تعد القافية موحّدة، كما كانت في القصيدة العربية القديمة[2]، ولذلك فهي من العناصر المتكررة في النص مع بقيّة العناصر الأخرى، ممّا جعل لها قوانين متعدّدة وأبعاد نظريّة في بناء البيت تتبيّن للدّارس من خلال التحليل النّصي.

إنّ الانزياح على المستوى الإيقاعي مقنّن وصارم، وهو موازٍ تمامًا للانزياح الدّلالي، لذلك فالشاعر طبقًا لهذين الانزياحين يكون شديد الصلّة باللغة والشّعرية هي أسلوبية هذا النّوع[3]ولكون الأسلوبية علم الانزياحات اللغوية ، حينئذٍ تشكل الشعرية علمًا كميًّا بالاستناد إلى الأسلوبية والإحصاء،مما يقتضي من الشاعر استخدام الدقة و التركيز في انزياحاته الشعرية الايقاعية.

---

[1]- ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط4، القاهرة، 1997م، ص: 273.

[2]- ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص : 140.

[3]- يُنظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي الإسلامي، ط1، بيروت، 1994م، ص: 11.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني:

الانزياح على المستوى الدلالي

1. دراسة العنوان.
2. السياق الشعري للغة القصيدة.
3. دراسة المعاجم.
4. وسائل الانزياح.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1. دراسة العنوان:

1-1/ إستراتيجية العنونة عند سميح قاسم:

لقد اهتمّ علم السيمياء اهتمامًا واسعًا بالعنوان في النصوص الأدبية عمومًا "بكونه نظامًا سيميائيًا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تُغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فكّ شفرته الرّامزة"[1]، لهذا عدّ العنوان من أهمّ الأسس التي يرتكز عليها الإبداع الأدبي المعاصر، فراح يتناوله المؤلّفون بالعناية والاهتمام خاصّة في الإنتاج الرّوائي الحديث والمعاصر بما فغي ذلك من الشعر المعاصر، كلّ هذا دفع إلى التفنّن في تقديمه للمتلقي حتى يكون مصدر إلهامه، وحافزًا للبحث في أغوار هذا العمل الفكري، مع مراعاة أذواق القرّاء في الوقت نفسه، وحاجيات الساحة الأدبية التي هي سوق رائجة لهذه المادة الخامّ التي تحتاج إلى متلقٍ ذكيّ يُفكّك شفراتها، فكان المبدع ملزمًا بمراعاة معادلة فنيّة لإنتاجه الأدبي هي: (عنوان الإبداع+ المتن+ اسم المبدع= العمل الأدبي[2].

أمّا عبد الله الغذّامي فيذهب إلى أنّ العنوان بدعة وافدة إلينا من الغرب قائلاً:

"والعناوين في القصائد ما هي إلاّ بدعة حديثة، أخذ بها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب، والرّومانسيين منهم خاصّة"[3].

كل هذا ما دفع بالسيمياء إلى الاهتمام بالعنوان الذي أصبح علمًا قائمًا بذاته يسمى **علم العنونة (titrologie)**، يدخل في عملية التأسيس الخطابي للنصوص الأدبية خاصّة السّردية[4]، ممّا جعل من العنوان السّردي ذا أهميّة، بحيث يلعب دورًا بارزًا في لفت انتباه المتلقي لرسالته، وهو العنوان المفتوح على دلالات متعدّدة لرؤى المثقفين، وقد فطن المبدع العربي إلى أهميّة العنوان وأدرك وظائفه من خلال طريقة إخراجه، ومراعاة مقتضى الحال للمتلقين لهذا الإبداع الذي يعكس قراءته، فالعنوان حسب الدّراسات النّقدية الحديثة نجده يلعب دور المنبّه والمحرّض، فسلطته طاغية تضفي بظلالها على النّص فيستحيل النص جسدًا مستباحًا لسلطته ثمّ إنّه نقطة الوصل بين طرفي الرسالة الممثّلة في ثنائية المبدع والمستقبل، إنّه يُعدّ بداية العمل الفنّي.

---

[1]- جميل حمداوي، صورة العنوان في الرّواية العربية
.http://www.arabicnadwah.com / article / unwan 22/ 01/ 2007 hamadaoui.htm

[2]- ينظر، رضا عامر، حاتم كاعب، مقاربة سيميائية في عنوان ديوان، بسمات من الصحراء، مجلة معارف، العدد4، أفريل،
2008م، ص 99.

[3]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج الانسان المعاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985م، ص: 251.

[4]- ينظر، رضا عامر، حاتم كاعب، مقاربة سيميائية في عنوان ديوان "بسمات من الصحراء"، ص : 99.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1-2/ بنية عنوان القصيدة

ويمكن أن نتتبع في هذا، التحليل السيميائي والأسلوبي لبنية القصيدة "عجائب قانا الجديدة...".

***ا لبنية الايقونية _غلاف الديوان_:**

إذا كانت الثقافة المعاصرة ترويجية بدرجة لافتة، فكذلك ثقافة الصّورة حيث لا يكاد يخلو نصّ مطبوع أو نص إلكتروني من الصوّر في تجسيد حداثي واضح للاعتقاد الميتافيزيقي بأسبقية الصورة على الكلمة، وهذا ما تُشير إليه الحكمة الصّينية الشهيرة التي تقول :"صورة واحدة لها قيمة ألف كلمة"[1].

كما يعتبر الغلاف الخارجي لأيّ عمل إبداعي مكتوب أقل واجهة مفتوحة الدّلالات والتأويلات التي تُصادف العين البصرية لمتفحّص العمل، وهي المحفّز للمتلقي بالإقبال أو الإعراض عن اقتناء هذا الانجاز ومطالعته، فغلاف الكتاب واجهة إشهارية وتقنية.

ومن خلال قراءتنا لغلاف ديوان سميح القاسم يتّضح جليًا للمتلقي بروز اللّون الأحمر الذي يوحي من خلاله الشاعر بالخطر الذي يهدّد مدينة قانا، أي أنّه جسّد به واقع المكان الرّمز، لذلك عبّر عن طريقه عمّا عانت منه قانا من ويلات المجازر التي شهدتها من طرف الاستدمار(الصهاينة، الأمريكان)، بينما نلمح من جهة أخرى على صورة الغلاف مجموعة من الأوراق التي تبعث الأمل في النفوس، وهي دلالة على خضرة المكان وخضرة الواحة الشعرية التي ينتمي إليها الشاعر الفلسطيني، كما يعدّ الجانب البطولي لهذه المدينة وما شهده هذا المكان من مجازر مزرية وصراعات قويّة بين المستَعمِروالمستَعمَر مفعمًا بالشعر الحماسي الذي يعكس آهات المكان وخصوبة الإبداع.

***** البنية التركيبية:**

إن البنية التركيبية أساسها (الجملة/التركيب) "تعدّ الوحدة اللّغوية الرّئيسة في عملية التواصل"[2]. وبما أنّ المدوّنة التي تتعرّض لها هذه الدّراسة مدوّنة شعرية فإنّ "لها خصائصها التركيبية الخاصة بها والتي تتفاعل داخلها وعلينا أن ننتبه لهذه الخصائص في داخل القصيدة، ولا يكون البحث عن شخصية الجملة في القصيدة إلاّ وسيلة لمحاولة فهمها على المستوى التركيبي" [3].

---

[1]- قدور عبد الله ثان، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشروالتوزيع، وهران_الجزائر، د/ط، 2004م، ص : 152

[2]- محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي نواس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطاعة والنشر والتوزيع ، ط1، 2003م، ص : 123.

[3]- محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د/ط، القاهرة، مصر، 2005م، ص : 61.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعليه يمكننا أن نصنّف الأنماط التركيبية في ظل هذه الدّراسات كما يلي:

العنوان	النّمط التركيبي
عجائب قانا	مبتدأ + خبر(مضاف + مضاف إليه)

هذا على المستوى النحوي أمّا على المستوى الصّرفي فإننّا نجد أنّ المبتدأ في العنوان قد جاء على صيغة فعائل(عجائب)، وهي رغبة من الشاعر لتشويق القارئ ودلالة على حجم الخراب الذي شهدته المدينة، وعليه فقد جاء العنوان ليعكس ما أراد الشاعر أن يوصله للقارئ عبر هذه الصّيغة.

*** البنية الدلالية:**

قد يحلّ العنوان محل ما يسمى المطلع في الشعر الحديث ويقدّم ترجمة لما ستقرّ به القصيدة، لهذا فقد تطوّر البحث الدّلالي تطوّرًا سريعًا منذ عهد بريال ودي سوسور، حتى غدا فيه التنوّع والاختلاف بين العلماء سمة مميّزة [1].

وإذا ما تفحّصنا العنوان الذي اختاره الشاعر لقصيدته لوجدنا أنّه قد استعمل عنوان القصيدة نفسه انزياحًا، وشحنة المجاز تتدفق في هذا العنوان بصورة كبيرة، ممّا تتخلّله علاقات الإضافة مسكونة بقوّة استعارية واضحة، فيكون بذلك عبارة عن مجاز علاقته المكانية.

ومن ناحية أخرى نجد أنّ العنوان لفت انتباهنا إلى ظاهرة فنيّة بارزة ألا وهي الحذف، حيث يضع الشاعر نقاط حذف بعد العنوان، وهي ظاهرة بارزة في شعر سميح القاسم ككل حيث أقدم على الحذف بكلّ أنواعه، سواء بحذف بعض قصائده أو مقاطع منها أو حتى تراكيب وجمل...، كما أنّ مظاهر الحذف تبرز كثيرًا في الشعر الفلسطيني عامّة وذلك لعوامل مختلفة، من أبرزها الاحتلال الذي أقدم على حذف جزء من القصائد لأنّه رأى فيه ما يمسّ مصالحه السّياسية وأمنه، كما حذف الشعراء بعض أشعارهم وغيّروا بعض المقاطع أو الكلمات، فحذفوا المقدّمات التي كانت تُمثّل مواقفهم السياسية والأدبية في السّابق وتخلوا عنها حين تغيّرت هذه المواقف وتبدّلت معها أفكارهم، لذلك عُدّ الحذف أسلوب بلاغي قديم لجأ إليه الشاعر استغلالاً لإمكاناته الإيحائية، يقول الجرجاني في معرض حديثه عن الحذف:

"والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدُك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تبن"[2].

فالتلميح أفصح من التصريح، والصّمت أغلب من الكلام أحياناً.

---

[1]- ينظر، رضا عامر، حاتم كاعب، مقاربة سيميائية في عنوان ديوان "بسمات من الصّحراء"، ص: 105.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 129.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ التغيّرات التي تطرأ على سميح القاسم من حيث موقفه من الشعر ودوره الاجتماعي، إذ كان الشعر في السّابق سلاحًا يُشهره في المعركة الوطنية الاجتماعية التي تعرّضت في رأي الشاعر للتصدّع والتراجع، الأمر الذي انعكس على الشاعر وعلى رؤيته الشعرية إذ برزت بعض المظاهر الجديدة في شعره، وقد مثلّت هذه المظاهر بالنزوع إلى الذّاتية والغموض، فكانت الباعث على لجوء الشاعر إلى ظاهرة الحذف باعتبارها "من القضايا المهمّة التي عالجتها البحوث الأسلوبية والنّحوية، بوصفها انزياحًا عن المستوى التعبيري العادي"[1]، لذلك فإننا نجد الكثير من الشعراء المحدثين يسلكون هذا المسلك في شعرهم الحديث خاصة، فقد تبوّأ أسلوب الحذف والإضمار مكانة بارزة بين الأدوات الإيحائية في الشعر الحديث، بحيث لا تكاد تخلو قصيدة حديثة من استخدام هذا الأسلوب على نحوٍ أو آخر.

وخلاصة القول إنّ حضور العنونة في النصوص الشعرية الحديثة والمعاصرة يؤكّد هيمنة العنوان في الحركة الشعرية الجديدة، باعتباره بؤرة مركزية **لا** يمكن الاستغناء عنها في توضيح دلالتها واستجلاء معانيها، لأنّ وراء كلماته إحالات إلى مراجع أو مصادر سواء بطريقة واعية أو غير مقصودة.

2. السّياق الشعري للغة القصيدة:

ما يلاحظه القارئ في هذه القصيدة، هو أنّ لغتها ترتدّ في قاموسيتها المعجمية والتركيبية والدّلالية إلى مرحلة حيوية من مراحل الشعر العربي الحديث، تتّخذ من المنعطفات السّياسية والاجتماعية موضوعًا لتجربتها التشكيلية، مع ضرورة التّنبيه إلى أنّ هناك تفاوتا بين الشعراء في تمثّل تلك الموضوعات والتعبير عنها، فثمّ شعراء منهم الشاعر سميح القاسم، يعبرون عنها بلغة شفافة تتراءى من خلالها الأحداث، وآخرون يعبّرون عنها من خلال تجريبهم في دلالات اللغة والثقافة، "فتأتي لغة قصائدهم رُكامية ذات مستويات خطابية متعدّدة[2]".

أمّا عند حديثنا عن السّياق فإنّنا نميّز فيه بين السّياق الدّاخلي للحدث اللغوي، ويتمثل أساسًا في العلاقات الصّوتية والصّرفية والنّحوية والدّلالية بين الكلمات داخل تركيب معيّن، وبين السّياق الخارجي الذي يتمثل في السياق الاجتماعي أو سياق الحال، أو كلّ ما يشكّل الإطار الخارجي للحدث الكلامي، وهو ما يؤكّد على أنّ معنى الكلمة لا يتحدّد إلاّ باستعمالها أو طريقة استعمالها أو دورها الذي تُؤدّيه[3].

---

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص: 190.

[2] - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص :288.

[3]- ينظر: تمام حسان، اللغة العربية مبناها ومعناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القارة، 1973، ص: 162.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هل الوحدة المعجمية عند الشاعر ذات طاقة دلالية متجدّدة تتلوّن بلون سياقاتها، أم تحتفظ بثباتها وتوجّه محور الدّلالة بكثافة إشعاعها ؟.

إذا كان السّياق يمثّل أحد قيود التشكيل اللغوي لإنتاج المعنى، فإنّ المعنى السّياقي للعبارة إنما ينشأ نتيجة لمعاني الألفاظ التي تكوّنها، وكذلك بناءً على صحّة بنية العبارة ومدى إقامتها وِفقًا لقواعد استخدام الألفاظ وقواعد التركيب، فحضور السّياق يعمل على تحديد المعنى، بينما غياب السياق يطلق تعدديّة المعاني ما يفتح للقارئ باب التأويلات اللاّمتناهية، لهذا فإنّ "السياق لا يوجد في اللغة الشعرية شكليًا، وإنّما يتكوّن هناك ضمن علاقات الغياب حيث البنية الدّلالية، ويكون إنتاجه إنتاجً للمعنى"[1].

ولذلك تبدو في نص القاسم جليًّا تقنية الفصل بين الجمل رغبة منه في إثراء الخطاب الشعري، وتهيئة للنص للانفتاح على آراء القرّاء، فيحضر في هذا النص موقف الشاعر عبر سياقات عديدة منها، فنجده يستخدم عبارات مثل: لبيروت ميعادها المتجدّد، للقدس ميعادها المتجمّد، لماذا تدقّ حوافز صهيون أبوابنا....، كلّها عبارات تتجاوب مع السّياق التاريخي، أمّا في قوله: (أتعلم يا سيد الحرب والبحر والجوّ والبرّ؟ وما من قيود وما من سدود،... و ترضى به وطنًا من حديد، رفضنا الرّحيل القديم ونرفض إغراءنا بالرّحيل الجديد، ونرفض كلّ الوعيد، سنخرج من محنة الحرب نخرج بالموت أو بالحياة...)، هي تعابير تنتمي إلى السّياق السّياسي الذي يكثر فيه الحديث عن أمور السّياسة وجبن هؤلاء السّاسة الذين فضّلوا الظلم والاستبداد على رفع شعار الحرّية والأمن، بينما على مستوى السّياق العاطفي فإنّ الشاعر كغيره من الشعراء المحدثين وحتّى القدامى منهم يجمعون في أشعارهم مواضيع الحبّ والحرب، وهي جدلية تتكرّر في الكثير من الأشعار حتى أصبحت من سمات الشعر لما فيها من غايات تخصّ الملقي أولاً، لرغبته في الانزياحات والخروج عن مواضيع الحرب المؤلمة لإبعاد الملل عن المتلقي وتشويقه، ممّا يجبره على قراءة النّص بكثير من التمعّن والإدراك، لذلك يستخدم الشاعر تركيبة متنوّعة من المفردات والجمل تنتمي كلّها إلى السّياق العاطفي (صديقة عمري،حبيبة روحي أنادي وصاحبتي لا تردّ، وصاحبتي لا تموت، هي الآن تحت الرّكام بقربي، فيا ليتها سامعة، يدرّب قلبه، وفي القلب ما لملمّ القلب من أمنيات طريدة...).

فالمعنى الشعري لا يتألّف من نظام خطّي ثابت وهو ما يدعى بغياب السّياق، وإنّما ينشأ عبر تداخل بنائي غير مصرّح به، فيتمّ فيه التقابل بين عالمين: عالم الحلم وعالم الواقع، فالأوّل يمثّل الحياة مع أعلى قدر من الحرّية التي يتمتّع بها الحالم، بينما عالم الواقع يعبّر بنظامه وقوانينه عن أبشع صور القهر، لهذا فإنّ غياب السّياق إذن دال فكريًا، إنّه حرّية المفردة / الفرد في مواجهة اللغة/ القهر[2].

---

[1]- محمد فكري الجزار،لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النّص في شعر الحداثة، إيتراك للطباعة والنّشر والتوزيع، ط2، 2002م، ص، 183.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص : 191.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استخدم القاسم ألفاظا لا نشك في أنّ شعراء غيره استخدموها قبله، لكنّه استخدمها بدلالات جديدة، وهذه الدّلالات مفهومة من السّياق اللغوي والتركيب الذي نسّقها فيه والموقع الذي اختارها له، وهناك تكمن عبقريّة الشعراء في استعمال الكلمات بمعاني جديدة لم تكن لها قبل أن توضع في هذه التراكيب التي يختارونها، لهذا يُعدّ هذا الاستخدام تغيّرًا دلاليًا، يمكن تأويله طبقا لقوانين التغيّر الدّلالي التي قرّرها اللغويون من تضييق دلالي أو توسيع دلالي، لذا فإنّ "علم الدّلالة من أهمّ الدّعائم التي يستند إليها علم الأسلوب"[1]، ولعلّ أهم ما استفاد علم الأسلوب من علم الدّلالة هو البحث في المعنى والتطوّر الدّلالي في النّص، بالإضافة إلى أشكال تغيّرات المعنى وأسباب هذا التغيّر، لهذا أراد البحث أن يسوق بعض المفردات التي حدث لها تطوّر دلالي في نص سميح القاسم، في ضوء معطيات علم الدّلالة نذكر منها:

ــ استخدام الشاعر الفعل "يخجلني" في قوله: ويخجلني أنّني استغيث[2].

فقد استخدم الشاعر الفعل (يخجلني) بمعنى يؤسفني، وهو في الحقيقة حسب ابن منظور يعني:"الخجل: الاسترخاء من الحياء"[3].

نلاحظ هنا أنّ الفعل لم يأت في المعجم بالمعنى الذي وظّفه الشاعر، وهذا المعنى قد تغيّر دلاليا بما تُجيزه القوانين الدّلالية، والذي وضّح هذا المعنى هو السّياق في قول الشاعر:

إنّني أستغيث.

ــ استخدام الشاعر لفظة "نسل" في قوله: "تفرّق نسل الفجيعة أيدي سبأ "[4].

و قد ورد في لسان العرب: نسل من النّسل: الولد والذريّة، والجمع أنسال[5].

لكنّ الشاعر لم يستخدم المعنى المعجمي في هذا السّطر، بل قصد به وقعات ومصائب، والكفيل بتوضيح هذا المعنى هو السّياق في قوله: "الفجيعة".

ــ استخدام الشاعر لفظة "شفتي" في قوله: "وليست لديّ شفتي"[6].

---

[1]- فريد عوض حيدر، شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 1423ه- 2002م، ص:30.

[2]- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص : 12.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، مج2، ط1، 1997م (مادة خجل).

[4]- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص : 19.

[5]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (نسل).

[6]- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص : 13.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فقد استعمل الشاعر لفظة "شفتي" وهي بمعناها المعجمي جزء من وجه الإنسان، غير أنّ الشاعر استخدمها بمعنى: الكلام أو القول، كما يوضّح ذلك السّياق حيث قال في العبارة التي تليها: "قصيدة شعر... وخطبه"[1].

ــ استخدام الشاعر لفظة "عمق" في قوله وهو يتساءل:

"وكيف أُفسّر عمق الحياة بضيق المجال"[2].

فالمعنى الذي تحمله هذه اللفظة في السّياق هو مرارة وقسوة، لأنّ السياق يتحدّث عن صعوبة الحياة غير أنّها في المعجم تحمل دلالة أخرى كما يرى ابن منظور في قوله:

"عمق: العُمق العَمق: البعد إلى أسفل، وقيل : "هو قعر البئر والفجّ الوادي"[3]

ــ استخدم الشاعر لفظة "حواجز" في قوله: "لماذا تدقّ حواجز صهيون أبوابنا"[4].

وتطلق لفظة الحواجز على أرجل الحصان كما هو معروف، بينما يستخدمها الشاعر هنا بدلالة أُخرى وهي قوات أو قنابل الصّهيون، وهذا المعنى يوضّحه السّياق الذي وردت فيه.

ــ استخدم الشاعر لفظة "غيمة" في قوله: "يفتّش عن غيمة يستريح عليها"[5].

فالغيمة كما هو معلوم تغيّر طبيعي يطرأ على الجوّ، فتكون إشارة بنزول المطر، غير أنّ الشاعر يقصد بالغيمة هنا كرسيّ، أو أريكة وهو ما يوضّحه السّياق في قوله: يستريح عليها.

ــ استخدم الشاعر لفظة "السّقوط"، وذلك في قوله: "بهذا السّقوط وهذا الخمول وهذا الظلال"[6].

والمقصود بالسّقوط هنا الانهيار الجسدي والنفسي، غير أنّها موجودة في لسان العرب، السّقوط من "سقط: السّقطة: الوقعة الشديدة، سقط يسقط سُقوطًا"[7]، فالمعنى الذي استعمله الشاعر غير المعنى المعجمي، وقد وضّح ذلك السّياق الذي وردت فيه هذه اللفظة، حيث يستشفها القارئ بقليل من التمعّن والتركيز.

ــ استخدم الشاعر لفظة "الجثّة" في قوله: "على جثّة بالية"[8].

1- سميح القاسم،عجائب قانا الجديدة، ص : 13.

2- المصدر نفسه، ص : 22.

3- ابن منظور، لسان العرب، مادة(عمق).

4- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص : 25.

5- المصدر نفسه، ص : 13.

6- المصدر نفسه، ص : 22.

7- ابن منظور، لسان العرب، (مادة تسقط)

8- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص : 29.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والمعنى المعجمي المعروف عندنا كما يقول ابن منظور: "الجثّة: يقال للرّجل إنّه لعظيم الجثّة، والجثّة وجثوة الرّجل: جسده"[1].

أي أنّ الدّلالة التي وضعها الشاعر لهذه اللفظة غير الدّلالة المعجمية، فهو يقصد بالجثّة هنا الثّياب، والذي يوضّح هذا جليّا هو السّياق الذي وردت فيه هذه اللفظة.

3. دراسة المعاجم

3-1/ المعجم الشعري:

من خلال تمعننا في قصيدة القاسم نستشفّ أنّ هذه القصيدة كلّها تقوم على ثنائية ضدّية، فنجده يستعمل جملة ثنائيات مثل قوله: (كثيرا_قليلا)، (الضيّق_الواسعه)، (تنهض_تسقط)، (الموت_الحياة)، (الأمن_خوفي)، (السؤال_جواب)، (أعداءنا_أحبابنا)،(حزينا_سعيدة)، القديم_الجديد)، (أمل_يأس)، (هدوء_فوضوي)، (تكرهوني_الحبّ)، (الظلام_نور)، (حبيبي_عدوّ)، (الجنوب_الشمال)، (خير_شر)، (ليلاً_نهارًا)، (الحرب_السلام)، (التعامي_النّظر)، (لتضحك_أبكي)، (القوي_ضعفي)، وهي كلّها كلمات توحي بأفعال الظّلم والاغتصاب من جهة، ومن جهة أخرى توحي بالتفاؤل إلى النّصر والحرّية والسعادة، فعندما تحدّث الشاعر عن المستعمر استعمل (تكسّر، ضاع، فقدت يدي، فقدت الجسد، أستغيث، تمزّق، تعبت، صرختي، القنبلة، المحنة، الموت، القصف، الصواريخ، ضحايا، جثّة، أشلاء، موحشة، ضائعة، الفجيعة، العدوّ، الرّجيم، الخراب، القتيل، السّقوط، الخمول، المصاب، الغضب، الشقيّ، صهيون، اليهود، النار، القذائف، العواصف، المجزرة، ضربة، الدّم، الظّلام، بطشًا)، وهي كلّها كلمات توحي إلى أفعال المستعمر والصّفات القذرة التي يتميّز بها، وهو ما دفع به إلى القيام بتلك المجزرة التي راح ضحيّتها أناس بريئون.

وعندما تحدّث عن الوطن الحبيب وإخوانه الأعزّاء استعمل كلمات مثل:

(الشروق، الملاك، الطيور، الهدوء، العرب، عرس، ماء، صالح، زهور، أخ، البحر، الرّمل، طفل، الحليب، أميرات، الثمار، المطر، الشمس، أفق الطّلوع، العربيّ، حرّية أفراح، شجاع، يقاوم، شعب، مضيئا، الحنين، الصّراط...)، فهي كلّها توحي إلى بلد الحضارة والأمان قبل أن تلطّخه أيدي الصّهيون بدماء الحرب والطّغيان، هو الوطن الغني بثقافته الدّينية وبراءة شعبه إلى أن وجد المستعمر لذّة في ضربه وتيتيم أطفاله وترميل نسائه.

[1]- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص : 29.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

*** التّحوّل الدّلالي المعجمي لبعض الألفاظ:**

معجم الطبيعة				
اللفظ	الدّلالة المرجعية (الأصلية)	الدّلالة الوظيفية	الدّلالة الإيحائية	الانزياح تمّ بواسطة
الأرض	الكوكب الذي تسكنه البشرية	الإضافة	التقديس	النقل عن طريق المشابهة
ظلّ	ضوء شعاع الشمس إذا استرت بحاجز	العطف	الرّحمة و الكرامة	النقل عن طريق المشابهة
نار	جوهر محرق ينجم عن احتراق خشب أو غيره	اسم مجرور	الانفعال	النقل عن طريق المشابهة
الضّباب	حالة تطرأ على الجوّ حين تقلباته	الخبرية	الغموض و الحيرة	النقل عن طريق المشابهة
الأبواب	مداخل		مستقبل وآفاق	النقل عن طريق المشابهة
سماء	الكوكب الثاني بعد الأرض	ــ المفعولية ــ الإضافة	العلوّ و الارتفاع	النقل عن طريق الكناية
الهواء	الأكسجين الذي يستنشقه الكائن ليحيا	العطف	الحياة الممتدّة و الاستمرارية	النقل عن طريق المشابهة
ماء	الغذاء الذي بدونه تموت الكائنات الحيّة	العطف	الصّفاء و النّقاوة	النقل عن طريق الكناية
الحطب	جذع الأشجار الذي يمثّل الأداة التي تشعل النيران	المفعولية	الباعث على الانفعال	النقل عن طريق الكناية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نجمة	كواكب صغيرة ساطعة تنتشر في السماء في زمن اللّيل	اسم مجرور	السموّ والبهاء	النقل عن طريق الكناية
الرّيح	ظاهرة طبيعية تطرأ على الجوّ	الفاعلية	الفوضى والإعتداء	النقل عن طريق المشابهة
الطرقات	المسير الذي تمشي عليه الكائنات	اسم مجرور	الاستقامة	النقل عن طريق المشابهة
البحر	الماء الواسع الكثير المحيط بالأرض	العطف	البعد	النقل عن طريق المشابهة
مـــــعـجـم الـنّـبـات				
ورق التين	أوراق من شجر مثمر خريفي لذيذ الطعم	الإضافة + الجر	الشباب و النّعومة	النقل عن طريق الرّمز
زهور	نبات جميل ومزيّن للطبيعة	المفعولية	التفاؤل والسّرور	النقل عن طريق المجاز
قمح	الثمار الذي تمثّل الطعام الأساسي للأنسان	اسم مجدرور	الانتشار	النقل عن طريق المشابهة
كرم	شجر مثمر خريفي	النّداء	التكاثر	النقل عن طريق المجاز
سنبلة	النبات الذي يحمل ثمار القمح	المفعولية	الكثرة حتى الانحناء	النقل عن طريق الكناية
الورد	نبات جميل ومزيّن	الإضافة	الفرح و السعادة	النقل عن طريق المشابهة
عناقيد	سلسلة نبات مثمر حامل بفاكهة حلوة الطعم	الفاعلية	التماسك و الترابط	النقل عن طريق المشابهة والرّمز

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

معجم الحيوان				
كلب	حيوان مفترس	الفاعلية	الاعتداء و الافتراس	النقل عن طريق المشابهة
خيل	حيوان قوي يعيش في الصحراء	الابتداء	الصّمود و القوّة	النقل عن طريق المشابهة
الطّيور	كل ذي جناح من الحيوان	الفاعلية	الحرّية	النقل عن طريق المشابهة
الوحوش	حيوان مفترس مخيف	الفاعلية	الاعتداء دون رحمة	النقل عن طريق المشابهة

3-2/ معجم الطبيعة المادية:

يجد الشعراء في الطبيعة مادة يغرفون منها صورهم ومجازاتهم ووجهات نظرهم انطلاقًا من الشاعر الجاهلي وصولاً إلى الشاعر المعاصر، فإذا كان الشاعر العربي التراثي يصف الطبيعة وصفًا حسيًا، ينطوي على فتنة ودهشة بجمالها، فإنّ الشاعر العربي الرّاهن تمثّل إليه متنفّس بكلّ مكوناتها، بحيث أضحت محمل الدّلالات والرّؤى ما يجعلها أكثر إثارة وإعجاب.

استطاع سميح القاسم أن يظهر ميولاته، من خلال توظيفه لعناصر الطبيعة بعدما مزجها بأحاسيسه ومشاعره، وأسقط عليها كلّ ما يموج في نفسه من مشاعر القلق والاضطراب، والانفعال النّابع من الحبّ والخوف والانهيار من خلجات الذّكرى والتّمني، لذلك راح يوظّف عناصر الطبيعة المختلفة، فكوّنت تلك الألفاظ الطبيعية إيقاعًا مميّزًا لمدوّنتنا، حيث تبعث في المتلقي روح الانتظار لبعض مكوّناتها، خاصّة بعد لجوء الشاعر إلى تكرارها وتكثيفها، فكان توظيفه لهذه العناصر كما يلي:

أوّلاً: كلمة (سماء) حيث ردّدها الشاعر في ديوانه أكثر من أربع مرات، كما وظّف ألفاظا يرتبط ظهورها بالسّماء، وتوحي في مجملها بالسّمو والارتفاع في قوله:

(نجمة، سحابة، غيث، غيمة، الظلام، الضّباب، الشّروق، الأفول، الطقس...)، وكلّ واحدة من هذه الألفاظ تحمل دلالة السّماء، فكرر كلّ لفظة منها أكثر من مرّة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيًا: كلمة(الأرض) وقد احتلت أكبر نسبة في هذا الحقل، حيث ردّدها الشاعر أكثر من عشر مرّات، بالإضافة إلى استخدامه للألفاظ التي ترتبط بقوّة الأرض وتماسكها مثل قوله: (الطّين، الصّخر، الرّمل، حجر) كقول الشاعر: **رسمت على الرّمل حدًّا، وفي الصّحراء وعدًا، وفي الطّين ردًّا** [1].

و ما كان اختيار الشاعر لبنية الأرض إلاّ تعبيرًا عن خبايا الشاعر النفسية والذّهنية، و كذلك ارتباطه العضوي بأرضه و بفضاءاتها المتعدّدة والمتنوّعة أدّى إلى استخدامه أيضًا للكلمات الدّالة على الأرض مثل (قانا، بيروت، لبنان، القدس)، وكلّ بنية منها تحمل ذكريات تاريخية، خاصّة وأنّها تمثّل الأماكن التي ارتبطت في الذّاكرة الفلسطينية الشعرية بالاحتلال والمقاومة والصّمود.

ثالثا: كلمة(ماء): لقد استخدم الشاعر هذه اللفظة أكثر من ستّ مرّات، لما تحمله هذه البنية من رمز للحياة والحيوية والنّشاط والاستمرار والنّمو...، ولم يكتف بذكرها فقط هي، بل استخدم الألفاظ التي تدلّ على مصادر الماء كقوله:(المطر، البحر، بئر، غيث...) وهي في مجملها توحي بالصّفاء والنّقاوة والحياة.

رابعا: كلمة(شجر): استخدم الشاعر هذه البنية لكونها تمثّل الطعام والمأوى الذي يحيا به الإنسان، ولذلك استخدم جملة من الألفاظ الدّالة على عناصرها مثل (عناقد، الثمار، بقول، حقول، سنبلة، شجرة التين، كرم، قمح، وردة، زهور، زهرة فلّ...)، فهي كلّ ما يتعلّق بالشّجر، كأنواعه أو ثماره، وكلّ يَمُتّ بصلة للحقل الدّلالي للتشجير، وكان توظيف الشاعر لها ليس بعفوية، بل إدراكا منه بأنّها مصدر التّنوع في خصوبة الإنتاج والعطاء.

خامسا: ألفاظ الظواهر الطبيعية: من البديهي أن تحمل هذه الأخيرة دلالات مكثفة يستشفها القارئ لأوّل وهلة، لذلك فهي تغزو الشعر المعاصر، لذا راح القاسم يوظّفها بين الفينة والأخرى معبّرا بها عن حالته الدّاخلية المتقلّبة، وقد استخدمها في هذه القصيدة مثل:(الشمس، الظل، الهواء، الرّيح، الضّوء، النّور، المطر، الضّباب، الشروق، الأفول، الظّلام، الطقس، سحابة، غيث، غيمة، عواصف...)، فمنها ما يتعلّق بالمكوّنات الطبيعية

ومنها ما يتعلّق بالكوارث الطبيعية، لذلك من يلاحظها يدرك أنّها تؤسّس لاتّساق معجمي مُحكم في هذه القصيدة والمتمثّل فيما يسمّى التضام، لأنّه علاقة لفظية تربط كلمات معيّنة ببعضها، والتضام الذي ننشغل به هنا هو التضام على مستوى النّص لا على مستوى الجمل "فبارتباط كلمات معيّنة موزّعة على جمل مختلفة، تحدث علاقات معجمية تُسهم في اتّساق النّص وربط عراه "[2]، وكلّ وحدة معجمية مرتبطة بأختها تستدعيها، فمثلاً استخدامه للظّل يستدعي وجود الضّوء أو الشمس، والرّيح

---

[1]- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص : 49.

[2]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص : 237.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحمل الغيوم والسّحاب، وهذه الأخيرة السّبيل إلى نزول المطر والغيث ثمّ الضّباب والشروق من جديد، وهكذا تشكل الظواهر الطبيعية حلقة دورانية مستمرّة.

سادسًا: معجم الحيوان: حيث وظّف الشاعر مجموعة حيوانات، وقد نوّع في توظيفها بين الحيوانات التي ترمز للحريّة والسّلام، وأخرى التي ترمز للشرّ مثل (طير، سراب، خيل، حوافر، الكلاب، عقارب، الوحوش...)، وكلّ منها تحمل دلالة معيّنة، وجاءت مرتبطة بقصدية الشاعر واختياره.

3-3/ معجم الحرب:

ضمنت قصيدة القاسم عددًا مهمًّا من الألفاظ التي لها صلة مباشرة وعضوية بمجال الحرب، وتكرّرت عدّة مرّات، فجاءت على صيغة الأسماء والمصادر، ولذلك يمكننا تصنيفها كما يلي:

أوّلاً: الألفاظ المتعلّقة مباشرة بدلالة الحرب وهي (القصف، الدّموع، الدّمار، الموت، الدّم، مجزرة، الحرب، الفجيعة).

ثانيًا: الألفاظ التي تدلّ على الوسائل المستخدمة في الحرب، منها الوسائل المادية والبشرية، فأمّا الأولى فنجدها مثل(القاذفات، الطائرات، قنابل، قذائف، الصّواريخ، الرّصاص...)، إلى جانب ذكره للوحدات المعجمية الدّالة على الأشخاص المشاركين في الحرب أو على صفاتهم مثل(الصّهيون، عدوّ، المقاتل، قتيل، الشهيد، ضحايا، موتى...).

ثالثًا: إلى جانب ذلك يذكر الشاعر الوحدات الدّالة على نتائج الحرب التي توحي بذلك مثل(موت، أتحدّى، أتصدّى، أقاوم، جثّة، دمّ، أبكي، العذاب، ضحايا...).

إنّ الملاحظ لأبيات القصيدة يتبيّن له أنّ الشاعر سميح القاسم تطرّق إلى جميع الجوانب التي تخصّ هذا المعجم، لأنّ المقام يستدعي هذا الاستعمال، فيبدو الشاعر بناءً على ذلك في دور المناضل أو الشاهد على هذه الحرب أو المجزرة، لذلك وصفها بكلّ ما يدور فيها وفي نفسه أيضًا، لأنّها مجازر عانت ويلاتها معظم الدّول العربية من كيد الأعداء والطّغاة، إذ ليست المقاومة حمل السلاح فقط، بل يجب أن ترتبط بحمله رسالة سامية وهي مقاومة الاحتلال، ولذلك فقَدَ شعر المقاومة الجماهير العربية فكرة (سأقاوم) وهي رسالة سامية، ووضع على هذه الجماهير أو القرّاء وهو الاعتراف بإسرائيلية هذا الشعر وشيوعيته [1].

وعليه فإنّ المقاومة والتحدّي ليست مسألة مؤقتة ذات طابع تاريخي فحسب، بل هي ذات طابع أبدي مادامت المعوّقات كالاحتلال والعنصرية والاضطهاد.

[1]- عز الدين المناصرة، جمرة النّص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفاعلية)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1428هـ 2007م، ، ص : 181ـ 182.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3-4/ معجم الجسد:

لقد استخدم القاسم عددًا من الوحدات التي تدلّ على أعضاء جسم الإنسان، لذا جاءت القصيدة حافلة بهذه الأخيرة بالتنويع في ذكرها، لذلك يمكننا أن نصنّفها في هذا المعجم إلى أقسام:

القسم الأوّل: ويتمثّل في الوحدات التي تدلّ على الجسد البشري بطريقة مباشرة، نذكر منها مثلاً (الجسد، صدري، جسمي، جثّة، لحمي)، وقد تكرّرت عدّة مرّات.

القسم الثاني: ويتمثّل في المفردات الدّالة على أعضاء الإنسان الحركية، ونذكر منها: (كفّ، يدا)، وقد تكرّرت أيضًا عدّة مرّات.

القسم الثالث: والمتمثّل في أعضاء الوجه والحواس وتتمثّل في قوله(عين، وجه، أنادي شفتيك، فمي)، وهي كثيرة جدًا في هذه القصيدة، هذا بالإضافة إلى كلّ الوحدات التي تتّصل بجسم الإنسان مثل (عظمي، دمي)، والمتكرّرة أيضًا عدّة مرّات.

أمّا القسم الرّابع فيمكن أن نصنّف فيه الكلمات التي ترتبط بالبعد الرّوحي للإنسان والتي تأتي في قمّتها كلمة (القلب)، ويمكننا القول أنّها مثّلت أكبر نسبة مقارنة بالأعضاء الأخرى لما تمثّله هذه الكلمة من دلالات تخصّ الأحاسيس والمشاعر بتنوعاتها بين الحبّ والكره والانفعال، إلى جانب المفردات الأخرى المرتبطة بهذا الجانب كقوله(روحي، عمري، حياتي...).

وما كان اختيار الشاعر لهذه الألفاظ المتعلّقة بالإنسان إلاّ تعلّقًا منه بهذا الأخير جسدًا وروحًا، لأنّه رمز النّضال والمعاناة والصّمود والانتصار، لذلك بلغت ما يُقارب 70 كلمة من القصيدة.

3-5/ معجم الزّمن:

يُوظّف الشعراء كثيرًا من الوحدات التي تدخل ضمن هذا المعجمّ، سواء الشعر التراثي أو المعاصر، وشاعرنا سميح القاسم واحد من هؤلاءّ، فقد وظّف جملة وحدات متعلّقة بالزّمن أو الوقت، فنجده يستخدم (سنوات، ساعة، حياتي، القرون، الفصول، عمري تاريخ، لحظة، الصّيام، ليل، نهار، بضع دقائق، اللاّزمان، الضّياع، الظّلام...)، ومن الملاحظ أنّ الشاعر قد نوّع في استخدامها بين الألفاظ الدّالة على الزّمن بصفة مباشرة، (عمري، القرون، اللاّزمان، لحظة، تاريخ، سنوات)، أو الألفاظ الدّالة على الوحدات الصغرى لقياس الوقت(ساعة، بضع دقائق...)، وكذا الألفاظ الدّالة على أوقات اليوم (ليل، نهار، الظلام...)، وهكذا يمكننا القول أنّ الشاعر قد أعطى أهميّة للزّمن، حيث جعله واحدًا من الأسس التي يرتكز عليها معجمه العامّ.

3-6/ المعجم الدّيني: التراث الدّيني في شعر سميح القاسم (قصيدة عجائب قانا الجديدة):

إنّ نشوء أغلب الشّعراء العرب المعاصرين في طبقات اجتماعية متوسّطة، واعتماد تكوينهم الأوّل على الأساليب التقليدية القديمة القائمة على الاستظهار مع التركيز على المقدّس الدّيني نصوصًا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومتونًا وأساليب، رسّخ في أعماقهم ذلك الموروث الثقافي المقدّس بكلّ خصوصياته، ولم يستطيعوا التّحرّر الكلّي منه، لهذا جسّدوه في بعض نصوصهم الإبداعية واقعًا متميّزًا ذا حضور قوّي، دون أن ينفي عنها صفة الحداثة.

*** توظيف سميح القاسم المقدّس الدّيني في هذه القصيدة كتناص:**

يُعدّ هذا المستوى المِحكّ الأوّل الذي تشهد عليه قدرة الشاعر الإبداعية، وتبرز فيه جرأته على اقتحام عالم صعب وشائك، وبراعته في جعل الماضي معبّرًا عن الحاضر مستشرفًا للمستقبل، فهي صياغة تجمع بين المبدع والمتلقي، لهذا تجلّت توظيفات القاسم في هذه القصيدة وِفقًا للموضوعات التالية:

- ✓ **النّصوص المقدّسة كالقرآن الكريم والحديث النّبوي الشّريف:** بحيث وظّف الشاعر مجموعة من المصطلحات والكلمات مقتَبَسَة بصفة مباشرة من الكتاب المقدّس حيث يقول:

ولا شيء فيها سوى البسملة

ولا شيء فيها سوى الحوقلة [1].

ففي السّطر الأوّل اختزل عبارة "باسم الله الرّحمان الرّحيم" بكلمة "البسملة"، وهي فاتحة كلّ سورة من سور القرآن الكريم، وكلمة "الحوقلة" هي اختزال لعبارة "لا حول ولا قوّة إلاّ بالله"، وهي تعبّر عن ضعف المؤمن وقوّة المولى عزّ وجلّ التي يستعان بها، فالشاعر يضمّن قصيدته في هذه الحالة ألفاظا وعبارات مُستوحاة من تعاليم الدّين الإسلامي بشكل مباشر.

وقد تعدّد هذا الاستعمال في الشّعر الحديث، وتنوّع التناص بتنوّع الغايات والأهداف،ممّا جعل الاجتهاد في هذا التوظيف سمة للإبداع الشّعري الحديث، وفرض على الدّارس تصنيفها تقريبًا للمفاهيم وتسهيلاً للمقاربة والتحليل، واستخلاص خلاصات يُرتكز عليها لبناء تصوّر يتوخى سبر أغوار هذه الظاهرة في الشعر الحديث[2]، فيقول الشاعر:

صراط دمي المستقيم

صراط الدّم المستقيم [3].

فالقارئ لهذه الأسطر يُدرك أنّها عبارة عن تناص، حيث وظف الشاعر كلمات مُستوحاة من الكتاب المقدّس (سورة الفاتحة)، في قوله عزّ وجلّ: «اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيم، صِرَاطَ الذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمِ

1- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص : 9

2- أحمد زكي كنون، المقدّس الدّيني في الشعر العربي المعاصر، من النكبة إلى النكسة، إفريقيا الشّرق، د/ط، 2006م، ص: 102.

3- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص : 72.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَلاَ الظّالين» [1].وقد يتم التناص باختيار المبدع نصّه الشّعري، ووضعه في نصّ جديد بعبارة منقولة واضحة، مع الحرّية في الإشارة إلى هذا النّقل في مقدّمة النّص الجديد أو خاتمته، لقناعته بأنّ المتلقي قد أدرك هذا النّقل دون أيّ شكّ [2].

- ✓ **المواقف والحوادث المتميّزة والمغيّرة للتاريخ ذات البعد الدّيني:** وهنا نلمح توظيف القاسم لأحداث تاريخية ودينية على حدّ السّواء، نخصّ منها بالذّكر قوله:

وللماء رؤيا المسيح القديم الجديد[3].

و يقول في أخرى: و**فينا يقوم المسيح [4].**

فالشاعر يستوحي من دين الإنجيل شخصية المسيح عليه السّلام، على غرار الدّين الإسلامي، ففي السّطر الأوّل يُقرن شخصية المسيح بالماء دلالة على الصّفاء والنّقاوة، وقضية صلب المسيح هي قضية قديمة في حدوثها، جديدة وحيّة في ذهن كلّ فرد مسلم كان أو مسيحي، فيعبر بصريح العبارة في السّطر الثاني عن قيام المسيح في وسط أهله ماديًا ومعنويًا، وهو ما يوحي على تكذيب الشاعر لقصّة صلبه المزعومة وأنّه لم يُقتل ولم يُصلب، وسيقوم في آخر الزّمان متى يشاء المولى عزّ وجلّ، ولا يكون توظيف الشاعر لشخصية المسيح إلاّ تعبيرًا عن قوّة المعاناة و العذاب التي يعيشها الشّعب المقهور من ويلات المجازر التي مسّت المدن **العربية** بصفة عامّة، ومدينة قانا بوجه خاصّ.

يذكر الشاعر من جهة شخصيات أخرى، فحينما ذكر المسيح ربطه بشخصية الرّسول محمّد عليه الصّلاة والسّلام بقوله:

و فينا يقوم المسيح وفينا يقوم محمّد من موتنا [5].

وهي إشارة واضحة من الشاعر على أنّ قيام المسيح أمرٌ لابدّ منهّ، فهو يقوم مثلما يقوم النّبي محمّد صلى الله عليه وسلم، لأنّ كلّ منهما نبيّ لم تلحقه موت البشر.

ويقول أيضًا: **يضيع به صالح في ثمود.**

فالشاعر ينتقل إلى ذكر شخصية النبيّ صالح عليه السّلام في قومه ثمود ملزمًا إيّاه صفة الضّياع دلالة على تيه وضياع الشاعر وسط الأحداث المزرية التي يحياها.

---

[1] - سورة الفاتحة، الآية: 07.

[2] - ينظر، أحمد زكي كنون، المقدّس الدّيني في الشعر العربي المعاصر، من النكبة إلى النكسة ، ص : 103.

[3] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص : 32.

[4] - المصدر نفسه، ص : 41.

[5] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 32.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد عالج الشاعر في هذا النّص قضايا هامّة ذات صلة بالحركة الشعرية الحديثة والمعاصرة لينتقل عبرها إلى طرح بعض المسائل المتعلّقة بمواضيع تخصّ الدّين الإسلامي وديانات أخرى، باعتبار النّصوص الشعرية الموظّفة للمقدّس الدّيني أكثر تعبيرًا عن هذه الحركة، وأكثر حرصًا على ممارسة التّغيير عبر الكلمة.

ويستمرّ ذكر الشاعر لشخصيات الأنبياء بعد ما ذكر محمّد وعيسى وصالح عليهم أفضل الصّلاة والسّلام، ينتقل إلى دين اليهودية بذكر النبيّ موسى عليه السلام في قوله:

وتمحو ابتهالات موسى اليهودي تمحو دعاء

محمّد العربيّ تمحو وصايا يسوع[1].

وقد ربط شخصية موسى عليه السلام بالابتهال وهو ما يرمز إلى التفاؤل، فيوحي من جهة أخرى بالمعجزات التي خصّ بها المولى عزّ وجلّ سيّدنا موسى عليه السلام، والتي بواسطتها يمكن يتغيّر القدر، فيقرن مرّة أخرى شخصيّة موسى بشخصية محمّد عليهما الصّلاة والسلام، فيذكر أصل موسى بقوله **"اليهودي"**، وأنّ العربيّة هي أصل محمّد عليه أفضل الصّلاة وأتمّ التسليم خاتم الأنبياء والمرسلين، ليذكر اسم آخر لنبيّ من أنبيائه وهو يسوع، وهي كلّها دلالات وتأويلات عن قداسة الدّيانات ومكانة الأنبياء.

إنّ هذه الرّموز الواردة في القرآن الكريم وغيره من الكتب السماوية استطاعت أن تمنح النّص الشعري قوّة دلالية بليغة الأثر في المتلقي[2] ، وهي كلها تدخل في إطار ما يسمى بالتناص.

*** توظيف الشاعر المقدّس الدّيني في القصيدة كإيحاء:**

لقد حقّق التعامل مع المقدّس الدّيني لدى الشّعراء المعاصرين تلك اللّذة في إعادة الخلق والتجاوز، وفتح نصّهم الشّعري على قراءات وتأويلات عدّة، بعد أن اجتهدوا في جعله وسيلة تُغني الأداء الشعريّ، فإلى جانب ما ذكرناه سابقًا، نجد القاسم يستعمل أيضًا معاني سامية مُستوحاة من الدّين الإسلامي الحنيف، وذلك حينما قال:

و نفطر بعد الصّيام بخير وعن كلّ شرّ نصوم[3].

فالقارئ لهذا السّطر الشّعري يستشفّ من خلاله أنّ الشاعر يورد الحكمة التي أرادها المولى عزّ وجلّ حينما فرض الصّوم، فحدّد نتيجة الصّوم الخالص لما فيه من خير و راحة، كما أنّ عبارته هذه توحي بأنّ الصّيام يكون عن الأشياء الماديّة وحتى المعنويّة منها، فمتى كان الصّوم أنظف كان

---

[1]- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة ، ص: 65.

[2]- ينظر، أحمد زكي كنون، المقدّس الدّيني في الشعر العربي المعاصر، ص: 110.

[3]- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 42.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأجر أضعف، وهي من خصوصيات ديننا الحنيف، فبالإضافة إلى فريضة الصّوم ذكر الشاعر فريضة الصّلاة مرتين في قصيدته، وهي دليل آخر على تشبّع الشاعر بالتراث الدّيني إذ يقول:

ولا أستطيع الصّلاة ولا أستطيع الدّعاء ولا أستطيع الأنين[1].

فالشاعر يستمرّ في طرح معاناته التي بلغت به عدم القدرة على تطبيق تعاليم الإسلام، قد أفاد الشاعر في توظيفه للمقدّس الدّيني من غنى هذا المقدّس ومن شيوعه وتداوله، فعبّر به لخلق لغة تتجاوز محدوديّة اللّغة المتداولة دلاليًا رغم صعوبة توظيف هذا المقدّس لما يحمله من معاني تستوجب الدّقة وضبط المفاهيم التي حدّدها الدّين الحنيف، لهذا راح الشاعر يوظّف هندسة تركيبية جميلة من الأدعية التي توحي بشدّة ارتباط العبد بربّه من جهة، وضعف هذا العبد من جهة أخرى أمام قوّة ربّه فيقول :

إلهي أعنّي

إلهي أغثني

وسدّد خطاي إلى ما تشاء خطاك

و أرشد حبيبي الملاك

إلى لحظة آمنة[2].

لقد استوعب الشاعر قيمة لجوء المؤمن إلى ربّه ليعيش حياة تملؤها السّعادة والأمن، فهو يطلب من الله العون دلالة على الضعف، وهو ما يستوجب طلب العون من المولى عزّ وجلّ الذي بيده مفتاح الفرج والقادر على كلّ شيء، ثمّ يطلب الإغاثة وهي ما توحي إلى طلب النّجدة بعدما سيطر الظّلم والدّمار على هؤلاء الأبرياء، ثمّ يختم الشاعر بطلب تسديد الخطى حتى لا يظلّ، ويبقى في سيره المستقيم، وهي دعوة تمسّ ذاته وإخوانه أيضا الذين يرمز إليهم بلفظ "الملاك" ليحيوا الأمان والطمأنينة.

يحضر الرّمز والإيحاء في هذا الشعر كوسيلة لتفجير طاقات إبداعية غامضة، وهو رمز نشأ جرّاء الثّورة على الواقع الفاسد والطّموح إلى واقع أمثل، فأضحى رمز للثورة والرّفض للظّلم والاستبداد، فيقول في أخرى:

وأنزِل هُداك على العالمين وأجزل رِضاك

فنحن سوانا

وما من سواك

---

[1]- المصدر نفسه، ص : 05.

[2]- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 39.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ما من سواك

ما من سواك[1].

و يقول في أخرى : **أقلنا إذن ربّنا**

ويسّر لنا دربنا

فمنذا سواك المغيث المعين الكريم الرّحيم ؟ [2].

لقد استمرّ الشاعر في دعائه وترجّيه، فهو يطلب في هذه المرّة الهدى للذات الجماعية وليس الفردية، إلى جانب التماس الرّضا لضمان الآخرة، ليختم ويكرّر ذلك ثلاث مرّات بالتوحيد وهو ما يوحي بمدى حاجة الشاعر إلى عون ربّه وإيمانه بأنّه لا أحد يمكنه حلّ هذه الأزمة سوى الله الذي تفوق قدرته كلّ قدرة، فيتّضح هذا جليًا في قوله:

ومعجزة الله تظهر

وينتصر الله... والله أكبر... [3].

فيصرّح الشاعر بأنّ النّصر بيد الله ولا أحد سواه، فهو صاحب المعجزات فبعد الشّدة يأتي الفرج وهو ما أوحت إليه عبارته "تظهر، ينتصر الله"، ويختم ذلك بالتكبير بقوله: "الله أكبر"، وهي عبارة توحي أو تُقال عند كلّ نصر والخروج من كلّ هزيمة، كما يتّضح إلحاح الشاعر على الدّعاء بذكر أسماء الله الحسنى وفيها طلب الإغاثة والإعانة والكرم والرّحمة.

لقد تشكلت رؤى لدى شاعرنا، وهو يعيش واقعه المرفوض، يتداخل فيها الرّفض والرّغبة والحل، ويطغى فيها تجاوز الواقع بعد تجربة عميقة عاشتها ذات المبدع، التقت فيها أعماقه بأعماق الحياة ليتفاعل كلّ واحد بالآخر، ويمدّ في النّهاية هذا الشعر الحياة بالرّؤيا التي تضيء خفاياها، ويستمدّ منها العناصر الحيّة لبناء عالمه، فيذكر بأنّه يوجد يوم لا مفرّ منه يلقى فيه كلّ عبد أفعاله، وهو يوم الحساب، و ما زاد المعنى أكثر إيحاءً هو أنّ هذه الأسطر جاءت في نهايات القصيدة بقوله:

ولله يُرجع كلّ البشر

ويُرجع لله كلّ البشر

ولله كلّ البشر... [4].

---

[1]- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة ، ص: 40.

[2]- المصدر نفسه، ص 20.

[3]- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 65.

[4]- المصدر نفسه، ص: 61.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالشاعر هنا يوشك على اختتام نصّه بهذه الأبيات التي توحي بأنّ الشاعر متفائل بالحياة الأُخروية، فلا قيمة إذن للحياة الدّنيوية وهو يؤكّد ذلك في السّطر الأخير حينما كرّر لفظ الجلالة "الله" مرتين زادت المعنى إيحاء وقوّة أكثر.

لم تُحل خصوصيات التّعامل مع المقدّس الدّيني في الشّعر العربي المعاصر دون تحقيق الجديد، بل أظهرت المقدرة الكبيرة لشعراء العربية المحدثين الكبار على غرار سميح القاسم على خلق نص جديد يحمل صفة الحداثة، ويسعى إلى الكشف عن الحقائق الخفيّة الكامنة في مجال النّفس والوجود، ولا يقتصر على ما يستمدّه جاهزا من نتاج الفكر الإنساني أو الموروث الدّيني، فقد "أسهمت هذه الخصوصيات في خلق التنوّع في الإبداع، مما أغنى الشعر وفتح أمام التّجربة الشّعريّة مجالاً واسعًا للإخصاب، داخل الخصوصية التي تميّز كلّ شاعر عن غيره من الشعراء"[1] في إطار التجديد الذي يُعتبر السّمة البارزة للعطاء الشّعري الحديث والمعاصر.

هذا الامتزاج بين الذّات والمقدّس الدّيني والواقع العامّ يؤكّد أنّ تبادل التأثّر والتأثير بين هؤلاء الثلاث قد أصبح واقعًا يصعب إنكاره، وأنّ صورة الواقع العامّ للشاعر قد انعكست في نصّه الشعري، فنلمس هنا إحساس الشاعر العميق بهذا الواقع العامّ ليصبح النّص الشعري مُساهمًا في التّغيير ومبشّرا بقدوم النّصر مع طرح معاناته من الذّنوب التي أثقلت كاهله، وهي كلّها دلائل على خشية الله ومن ثمّ الصّلاح و التّوبة، إذ يقول: **وحلمي... وموتي...** [2].

ويقول أيضًا: **في الحياة وترضى السّماوات والأرض عنّا وربّ الخليقة يمسح بعض الخطايا الصّغيرة يصفح بعض الذّنوب البريئة، يفتح باب العجيبة رحبًا**[3].

فالشاعر هنا يكرّر ذكره للذّنوب ابتغاءً في الصّفح والتّوبة، وكلّه أمل في ابتغاء الرّضا من الله، وهو مفتاح النّجاح في الآخرة، وبما أنّ الذّنوب عبارة عن أوساخ تمسّ الجانب المعنوي. فالشاعر هنا يقصد الآثار النفسيّة التي تدنّس داخلية الإنسان جرّاء المعاناة والقهر، والتّوبة هي الصّفاء والطّهارة من هذه الأوساخ، لذلك راح يتحدّث عن عدوّه فربط صورته بصورة الشّيطان الذي تنحصر مهمّته في الوسوسة وإغواء النّاس للخروج عن الطّريق المستقيم، فهو يقول :

صاغها الأجنبي الغريب المقيم

حفظنا كلام الصديق العدوّ الرّجيم[4].

1- أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر، ص:102.

2- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 14.

3- المصدر نفسه، ص : 41.

4- المصدر نفسه، ص : 20.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وردت في هذا السّطر ثنائية ضديّة (الصديق/ العدوّ)، فعبّر بواسطتها عن تعدّد الأوجه التي يظهر بها العدوّ، فهو يبدو في الوهلة الأولى صديق حينما يسرد وعوده الكاذبة، ثمّ تتحوّل هذه الصّورة إلى الحقيقة المرّة التي تصطدم بالواقع المرّ، وهو واقع الخراب والقتل والعذاب، مُرفقًا وصفه بالأجنبي علاوة على غرابته التي جعلته يفرض عالمًا قاسيًا هو عالم الصّهاينة، بحيث سيطرت مفاهيمه على العرب وأقام في الأرض الطيّبة معتديًا ومغتصبًا إيّاها بالقوّة، يقول الشاعر أيضًا:

و من يقربون الصّلاة سكارى يدسّون ما لم يرد في السّور[1].

يعبر الشاعر في هذا السّطر عن قبول العاصي على المنكرات، مثل قرب الإنسان من الصّلاة وهو سكران متعديًّا النّهي في قوله تعالى:«ولاَ تَقْرَبُوا الصّلاَةَ وأَنْتُمْ سُكَارَى»[2]، فهي إشارة واضحة إلى تدنيس العدوّ واعتدائه على الأرض الشريفة كتدنيس السّكران لفريضة الصّلاة.

من خلال هذه النّصوص التي يحضر فيها المقدّس الدّيني مُؤثّرًا في توجيه الفهم، والواقع العامّ قضيّة تشغل الذّات المبدعة، وما سبق من نصوص وشواهد، يؤكّد أنّ الشاعر سميح القاسم وغيره من الشعراء المعاصرين اختاروا التعامل مع المقدّس الدّيني عن قناعة تامّة، ووفق أهداف مرسومة مُسبقًا، وأنّ التّحوّلات التي عرفتها ذواتهمّ، وقوّة احتكارهم بالثّقافات والإيديولوجيات المختلفة لم تستطع أن تقتلع هذا التراث الديني من أعماقهم.

الوظائف اللّغوية للنّص:

*** الوظيفة التّعبيرية:**

تدور فكرة الوظيفة التّعبيرية في الضّمير "الأنا"، وهي من الوظائف التي تعدّ من مفاتيح التّحليل الأسلوبي لقد جاءت قصيدة "عجائب قانا الجديدة" مفعمة بضمير الأنا، حتى أنّ الاستهلال فيها جاء مُتضمّنًا إيّاها، لذلك فإنّنا نلمس في هذه الوظيفة قدرات تعبيرية رائعة، يمكننا تقسيم الوظائف التعبيرية (الأنا) وفق شكل الضّمير على النّحو التالي:

1ــ استخدام الضّمير أنا مباشرة، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر سميح القاسم:

أنا كفّ يد

أنا دمية ضائعة

أنا ولدٌ من ضواحي الجنوب

أنا الولد المستباح من البلد المستباح

---

[1]- سميح القاسم ،عجائب قانا الجديدة، ص : 69.

[2]- سورة النساء، الآية 43.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنا أتصدّى

أنا أتحدّى

أنا عين طفل

أنا عين طفل سقطت على الرّدم من وجده طفلي.

فاستخدام ضمير الأنا مباشرة يحمل كينونة عاطفية دون الخلوص إليها من خلال استخدام وسائل تأثيرية غير مباشرة، والمضمون الفكريّ المتمثّل في استخدام ضمير (الأنا)، مباشرة يُؤكّد مبدأ التماثل بين الأنا الشاعرة، وأنا الشعب، والأنا الأرض.

2ــ استخدام ضمير (الأنا) بصورة غير مباشرة (ضمير مستتر) ومن الأمثلة على ذلك:

أنادي، أنادي، وما من أحد

و لا أستطيع الصّلاة ولا أستطيع الدّعاء ولا أستطيع الأنين

أصار حكم باستيائي وخوفي وشكّي

أصار حكم باستنكار... وأبكي

و ها أنذا أستغيث

و أهلي ونسلي وظلّي

أغِثنا... فما كلّ هذا الخراب[1].

إنّ استخدام صفة الإسناد للضمير المتضمّن في الفعل يُعزّز دلالة الأنا مسندة إلى الحدث،و هذا يُؤكّد أنّ تداعيات الأنا في استخدام الضّمير المستتر تُعطي إثارة عاطفية ومضمونًا فكريًا مستمرّين، واستخدام الشاعر ضمائر المتكلّم بقلّة يدلّ على حدث المصيبة (مجزرة قانا من طرف الصّهيون)، لم تجعله يُعطي الحدث زمن المستقبل.

3ــ استخدام الضّمير المتصّل(التاء)، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر:

فقدت يدي، فقدت الجسد

قُتلتُ وأُهديك صحوًا يقول سكرتُ

رسمتُ على الرّمل حدًّا

ولستُ أرى أيّ ضوء ولا أيّ ظلّ

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص20.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لأنّي حُكمتُ بقصفي وقتلي

وأذكر أنّي رأيتُ الدُّمى قبل سملي

وأبصرتُ حولي[1].

إنّ اتّصال الضّمير(تاء) بالفعل الماضي يُعطي بُعدًا حقيقيًا فيطرح الفكر والعاطفة، إذ يكون التعبير خالصًا ومعبّرًا عن حدث ارتقى إلى مستوى الحقيقة الخالصة، فالشاعر قُتل وفُقد ورُسم وحُكم وأُبصر...، فكلّ هذه الأفعال التي أُسندت إليه تحمل مضموناً فكريًا خالصًا للتّعبير أكثر من المضمون العاطفي، وذلك بسبب وُجود وسائل إسقاطية متداعية في الأفعال.

4ــ استخدام ياء المتكلّم المتّصلة بالاسم، ومن الأمثلة الواردة في النّص الشعريّ:

على جثّتي، عذابي...، صمتي...، بيتي...، موتي...، قوّتي...، مائي...، كبريائي...، حُزني وخوفي وشكّي وظلّي، حبيبي...، خُطاي، أُمّي وشعبي ووجهي، قصفي

و قتلي...

إنّ اتّصال ياء المتكلّم بالاسم متّصفًا بالأنا على سبيل الحقيقة أو المجاز، فالتداعيات التي تكمن في هذا الاستخدام تجعل هناك نوعًا من التّساوي بين المضمون الفكري والمضمون العاطفي، مبرزة الوظيفة التّعبيرية بشكل كبير، وتُقوّي الرّابطة التّخصيصية بين الأنا والاسم.

الوظيفة التّأثيريّة:

وهي "تهدف إلى إيجاد مُؤثّرات بفعل تداعيات (الأنا) في المخاطب، وتشتمل على مضامين فكرية ومضامين عاطفية"[2]. وقد جاء استخدام الشاعر تعابير مباشرة وأخرى غير مباشرة لإحداث التّأثيرات الفكرية والعاطفية في الملقي والمتمثلة في:

* كاف الخطاب(سواء اتّصلت باسم أو فعل)، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر: عناقيد... ضيفتك...، أصارحك...، سواك...، هداك...، أعطيك...، أهديك...، ديك...، ومنك العجيبة...، تضحك. كما أنّ اتّصال ضمّير الخطاب بالاسم يعني أنّ هناك تلازُمًا بين الاسم والمخاطب، وأنّ الآثار الفكرية والعاطفية مختصّة بالمخاطب، فهما مختصّان بالمخاطب بصفة التّلازم، ويرقى في مستوى التّأثير أكثر حينما يتّصل ضمير المخاطب بالفعل خاصّة إذا كان مضارعًا، كما في الأمثلة (أُعطيك، أُهديك، أُصارحك،...)، حيث تصبح الوسائل الاسقاطية بفعل التّداعيات تدلّ على الحال والاستقبال.

* استخدام الضّمير المستتر(المقدّر بأنت) ومن ذلك قول القاسم:

---

[1] - سميح القاسم ،عجائب قانا الجديدة، ص53.

[2] - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص : 257.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لتنهض في صرختي ولتنهض

و لا تستغيث يا ولد

و تسقط في ورطة الأسئلة

و تدنو من الأرض...

ستقتل في الأرض أحبابه

تزعجه في السّماء

تغيب طويلاً عن الوعي...

فأعيش وتطعمني فأموت...

و تنفض نار دمي عن يديك

أتعلم يا سيّد الحرب والبحر والجوّ والبرّ ؟

أتدفع حتى الطّيور وحتى الوحوش[1].

إنّ إسناد الفعل المضارع لضمير المخاطب في هذه الحالة يخلق نوعًا من التّداخل والاتّصاف العملي بين مضمون الفكرة ومضمون العاطفة، خاصّة أنّ الأفعال المسندة جاءت تعكس ــ بفعل التّداعيات ــ حسًّا شعوريًا يتمثّل بالخوف والحركة والاضطراب، ولعلّ من الجدير بالملاحظة انّ الصّفات جاءت لتبرز الحدث على مستوى الحال والاستقبال، كما أنّ ظهور الضّمير في توجيه الرّؤية الشعرية واضحٌ عند الشاعر في استخدامه لضمير(الأنا الجمعي) كقول الشاعر:

لأنا نموت بضربة طيش، لأنا...من الفرقة النّاجية، ولكن بضربتنا القاضية، فينا يقوم المسيح وفينا يقوم المحمّد من موتتنا، وفينا جمّع شمل الخطأ، لماذا تطارده الأُحجية،...

إنّ القاسم من خلال توظيفه لحركة الضّمير في القصيدة، وتكرار الضّمير بأشكاله المتعدّدة، جعل من ذلك أداة تتحكّم بالطّاقات التّعبيريّة للنّص، وأكّد صدق تجربته الشعرية. كما أنّ تكرار الشاعر لضمير المخاطِب والمخاطَب قد أعطى القصيدة بُعدًا إيقاعيًا، حيث اتّسقت فيه جمل النّص وعباراته حتى جاءت وِفق نمطية خاصّة أكسبت القصيدة إيقاعًا مميّزًا.

ومن الأساليب الخطابية غير المباشرة (دون استخدام الضّمير) فقد جاءت على شكل نداء، وما يُماثله كقول الشاعر:

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص51.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و منذا تُخاطب يا شجر التين ؟[1]

يمكننا القول ها هنا أنّ التّداعيات التي تُحدثها وسائل التّأثير غير المباشرة، هي أشدّ أثرًا في المتلقي من تلك التي تستخدم الوسائل التّأثيرية المباشرة، وربّما يعود **ذلك إلى** المضمون العاطفي الذي يكون متفجّرًا في تلك الوسائل أكثر، إلاّ أنّ المضمون الفكريّ يكون سائرًا بشكل عادي للغاية المرجوّة، فمثلاً استخدام الشاعر أسلوب النّداء يُعطي مساحة تأثيريّة للنّسق اللّغوي من حيث الكمّ والنّوع، وهذا ما لا يمكن أن نجده في الأسلوب الخطابي المباشر، فضلاً على أنّ تنكير المنادى يجعل دلالة المخاطب لا تمثّل شيئًا مقصودًا محدّدًا، وإنّما يكون الحديث عامًا.

وتجدر الإشارة إلى أنّ عمليّة التّداخل بين تداعيات الأنت وتداعيات الأنا ثنائيّة الشيء ونقيضه، فأنت تمثّل الغدر والخيانة، وأنا أمثّل الصّدق والأصالة والانتماء والوطنيّة.

*** الوظيفة الذّهنيّة:**

وهي الوظيفة المتمثّلة في عمليّة إظهار مخزون فكريّ وعاطفي، واستقرارها في فكر المتلقي وعاطفته، من خلال استخدام وسائل التّأثير كالانزياح والاسطورة والاستعارة، كما سيورد ذلك في باب مستوى الصّور الشّعريّة.

4. وسائل الانزياح الدلالي:

4-1/ جمالية البناء الاستعاري:

*** التركيب البلاغي على مستوى الصّورة:** في التّراث النّقدي يمكن تلمّس القوانين التي حكمت تشكيل الصّورة الأدبية، وحصرها في أربعة قوانين هي: المقارنة لتوليد التّشبيهات، والتّداعي لتوليد المجاز والكناية، والتّفاعل لتوليد الاستعارة، والتّجاوز لتوليد المبالغة، ويكون الحكم على جودة التشكيل أو رداءته محكوماً هو الآخر بالاقتراب أو الابتعاد عن هذه القوانين، فالانزياح إذن مقنّن في إطار هذا التّناسب المنطقيّ و الصّورة في الخطاب الشّعريّ الحديث كسرت هذا القانون وأحدثت اتّجاها مفارقا يقوم على الغموض والتنافر بين عناصرها فتبدو الصّورة غائمة نوعا ما. إنّها لم تعد ملزمة بحدود معيّنة فقد تهدّمت كلّ الشّروط التي تسجلها لأنّها من "اصطناع منطق التطابق مع الواقع والأشياء دون مراعاة لواقعها الدّخل وملابساته وحركة النفس وخيالها الذي يُقيم علاقات الأشياء لها بشكل لا متناه"[2]. علاوة على أنّه لم يعد من وظيفة الفنّ تصوير "كيف" الأشياء ولكّنه مطالب بتشكيل الخارج وفق الرّؤية الدّاخلية التي تجعل من الأشياء المصوّرة وكأنّها مكتشفة بتخلقها في شكل غير مكرّر.

---

[1] - المصدر نفسه، ص9.

[2] - رجاء عيد، لغة الشّعر، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1985م، ص: 99.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تمثّل الأوجه البلاغية من كناية وتشبيه، ومجاز واستعارة مكوّنا رئيسيا في الصّورة الشّعرية، حيث يُتيح الخطاب الشّعري للغة فرصة الخروج على النّمط المألوف في التأدية وفي التراكيب اللّفظية العادية، لذلك راح الشّعراء يتنافسون في هذا المجال، فكان سببا مهمّا للتفوّق والشّهرة والانتشار، فإذا ما تأملنا في الاستعارة، وجدنا أنّها عدول وانزياح بيانيّ يغيّر في مسار اللّغة الشّعرية، فأصبحت القدرة البلاغية لهذا العنصر البياني ركيزة أساسية للموازنة والمفاضلة ومن ثمّة توجيه الرّأي النّقدي، لأنّ مبدأ الاستعارة قائم على مبدأ العدول، فاللّفظة المستخدمة يتجاوز بها عن معناها المعروف بنقل بعض خصائص اللّفظة إلى ميدان غير معروف بالنّسبة لها، لذلك فإنّ مفهوم الاستعارة قد مرّ بتاريخ طويل قبل أن يستقرّ على جملة من التّعريفات المحدّدة انتهى إليها النّقاد والبلاغيون.

جاءت إذن تعريفات الاستعارة عند النّقاد التراثيين متجانسة ومتقاربة، إذ يعدّونها نمطا من أنماط التّشبيه غير المصرّح به، وإنّما يدرك عن طريق السّياق، يعرّفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: "وإنّما يدرك عن الشيء بالشيء، فتدع أنت تفصح بالتّشبيه وتظهر، وتجيء على اسم المشبّه به فتُغيره المشبّه وتُجريه عليه"[1]. ومن ثمّ فإنّ الاستعارة عبارة عن تشبيه حُذف منه أحد طرفيه كما يعتبرها جلّ البلاغيين.

تعدّ الاستعارة والتي هي من نتاج الخيال من أهمّ مكوّنات الصّورة الشّعرية القائمة في الأساس عل عنصر الخيال، والتي تعتبر بدورها قيمة فنيّة ضرورية في النّص الشّعري العربي.

كذلك الأمر بالنّسبة للنّقد الغربي الأوروبي، أولى عنايته بهذه الصّورة البلاغية منذ أرسطو حتى آخر النّقاد الحديثين، وقد ذهب أرسطو إلى القول بأنّ "أعظم الأساليب حقّا هو أسلوب الاستعارة،...و هو وحده الذي لا يمكن أن يستفيد المرء من غيره، وهو آية الموهبة"[2]. من هنا أصبح للمجاز اللغوي معادلا إيضاحيا يشتمل على الإستعارة والمجاز المرسل، وهو ما يشير إليه جون كوهن في قوله "إن المنبع الأساسي لكل شعر هو المجازات والإستعارة"[3]. فجون كوهن يميّز الاستعارة بين لحظتين، أمّا الأولى فيسمّيها عرض الانزياح، وهي عبارة عن ملاحظة المنافرة بين الكلمة المستعارة أو الكلمة المجاورة أو القرينة، وأمّا الثانية فهي نفي أو اختزال الانزياح بالانتقال من المعنى الأوّل، والذي لا يقبله السّياق إلى المعنى الثاني الذي يعيد الانسجام إلى الكلام بنفي المتنافرة بين الكلمة وسياقها، وهو ما يشكّل لنا الاستعارة حسب كوهن.

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: سعد كريم الفقي، دار اليقين للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2001م، ص 105.

[2] - جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 170.

[3] - أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص112.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ الاستعارات أخذت من ديوان القاسم متنفّساً لها في تعدّدها وكثافتها، حيث لا يكاد يخلو منها مقطع شعريّ، إذ يقول: **وضاع فمي في الرّكام الثّقيل**[1].

حيث يشبّه الشّاعر الفمّ بالإنسان الضّحيّة الذي ضيّعه العدوّ في دوامة لا مخرج منها، فالفم يمثّل عضو الإنسان الذي يمدّه الحياة والاستمرار، فإذا أُصيب فإنّما يؤدّي إلى الهلاك والضّياع، فالفم إذن هنا صورة حقيقيّة موجودة أصلاً، ولكنّ وظيفته وموقعه في هذا التّركيب بدا مغايرا للمألوف، وجاء عبارة عن استعارة تخيلية، إذ شبّه الشاعر الفمّ بالإنسان الذي يضيع ويتدمّر، فكان غرض الاستعارة الحسرة واليأس.

و في موضع آخر يقول القاسم:

من ذا تخاطب يا شجر التين ؟[2].

لقد استعير اللّفظ الدّال على المشبّه به وهو المواطن المستعمر البريء، فالشاعر في هذه الاستعارة الاستفهامية يتحوّل من الأمل إلى الألم، ومن التفاؤل إلى اليأس في متناقضات تدور في مخيّلته الشّعرية، وفي أحلامه وتفكيره، فرسمها في شكل صورة خيالية يتذوّقها المتلقّي، ولأنّ شجر التين عبارة عن فاكهة لذيذة موسميّة أخذت وظيفتها الاستعارية عند الشّاعر، إذ أسند إليها المخاطبة والتّحدّث وهي وظيفة إنسانية، فجاء بلفظ يدلّ عليها وهو (تخاطب)، بغرض من الشّاعر أنّ أسلوب المخاطبة والحوار لا يُجدي نفعا مع من في عروقه دم الحقد والإستبداد (المستدمر).

يلحق سميح القاسم هذه الصّورة البيانية باستعارة أخرى تحمل معها نفس الدّلالة والقوّة في قوله:

هنا يغضب الموت من موتنا[3].

حيث شبّه الشّاعر الموت وهي شيء معنوي بالإنسان الذي من شأنه أن يغضب أو يفرح يعيش أو يموت، فكوّن لنا هذه الصّورة بغية الوصول إلى بشاعة الموت التي تلحق هؤلاء، والتي يأسف لها حتّى الموت نفسه على سبيل الاستعارة المكنية.

إذا كان الشّعر العربيّ الحديث بعيد الرؤى والتصوّراتّ، فإنّ على الشاعر أن يعتمد إلى توظيف استعارات مكنية واستعارات تخيلية لكي ينفذ إلى الإفصاح عمّا يُشغل باله ويخدم أفكاره ووجهات نظره وهي متعددة لمسناها من خلال قراءتنا لنص القاسم.

يقول الشاعر:

---

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 5.

[2] - المصدر نفسه، ص: 9.

[3] - المصدر نفسه، ص 26.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و أبكي لتضحك بعدي الحياة

وتضحك سنبلة في الجحيم.[1]

حيث استطاع أن يشكّل عبر ثنائية (الضّحك، البكاء) صورة استعارية جميلة، وقد لعب الخيال دورا فعّالا في صياغة هذه الصّورة الشّعريّة الاستعارية، وذلك بالتقاط عناصرها من الواقع الماديّ الحسي.

4-2/ جمالية التكرار:

التكرار من الوسائل اللغويّة التي يمكن أن تُؤدّي في القصيدة دورًا تعبيريًا واضحًا، فتكرار لفظة ما أو عبارة ما يوحي بشكل أوّلي بسيطرة هذا العنصر المتكرّر، وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثمّ يبرز ذلك جليًا من خلال رؤياه عبر التّجربة الشّعريّة، لهذا فإنّ التّكرار أصبح يقوم بوظيفة إيحائية بارزة في القصيدة الحديثة، وتتعدّد أشكاله وصوره بتعدّد الهدف الإيحائي الذي يرمي إليه الشاعر، وتتراوح هذه الأشكال في صور مختلفة، ما بين التّكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معيّنة أو عبارة معيّنة، وبين أشكال أخرى أكثر تعقيدًا يتصرّف فيها الشاعر في العنصر المكرّر، بحث تصبح أقوى إيحاءً[2].

ويمكننا من خلال قراءة ديوان سميح القاسم أن نقسّم التكرار في أشكاله المختلفة إلى أقسام عديدة منها: تكرار الكلمة، وتكرار العبارة، وتكرار اللاّزمة، وتكرار الصّيغة وهذه الأنواع هي الأكثر وضوحًا وبروزًا في ديوان الشاعر، إذ ستحاول هذه الدّراسة تجلّي فاعلية هذه الظّاهرة، والكشف عن دورها في سياق النّص الشعري، لأنّها ظاهرة تشكّل نسقًا ونظامًا يساهم في تبيان معمارية النّص، وهيكله وتماسكه من خلال وعي الذّات الشاعرة بأهميّة هذه الأداة الأسلوبيّة.

أوّلاً: تكرار الكلمة: تتكرّر بعض الكلمات في قصيدة سميح القاسم، وتكرارها يُشكّل عنصرًا فاعلاً، لأنّها تتمثّل إشارة وعلامة أسلوبيّة بارزة، يسعى الشاعر إلى إبرازها والتأكيد عليها، يقول الشاعر مثلاً:

أنادي لأني فقدت صوابي

أنادي. وصاحبتي لا تردّ. تقولون ماتت[3].

يجعل الشاعر من كلمة (أنادي) المكرّرة في هذا السّياق كلمة محورية، فهي تقود إلى أن تجعل المناداة هو الفعل الأساسي في هذا المقطع من القصيدة، وفي كلّ مرّة ارتبطت المناداة بمظهر جديد،

---

[1] - سميح القاسم ،عجائب قانا الجديدة، ص70.

[2] - ينظر، علي عشري زايد، عن بناء القصيدة الحديثة، مكتبة الآداب، ط5، القاهرة، 1429هـ 2008م، ص: 59.

[3] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 6.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فمرّة ينادي ويبرّر على ندائه بالجنونّ، ومرّة أخرى ينادي دون جدوى، فلم يتلق جوابًا من الصّديقة، فتكرار كلمة "أنادي" هنا لم تأت دون أن تشيع جوًّا من الإيقاع المنسجم والمتكرّر، وهو تكرار يلحّ فيه الشاعر كلّ مرّة على أنّ النّداء هو الإمكانيّة الوحيدة التي يستطيع من خلالها أن يحقّق وصلاً مع الصّديقة، لذلك لجأ الشاعر إلى التّكرار ليوظّفه فنيًّا في النّص الشعريّ المعاصر لدوافع نفسية وأخرى فنيّة، أمّا الدّوافع النّفسيّة فإنّها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السّواء، فمن ناحية الشاعر يعني التّكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يلازمه بين عناصر الموقف الشعريّ أكثر من غيره[1].

لقد هيّأ هذا التكرار بعدًا بنائيًا يُرسّخ فيه الشاعر المعنى ويعمّقه، وهو تعميق أساسي وجوهري يعكس طبيعة الموقف الذي يعيشه الشاعر، وهو موقف نفسي رسم من خلاله حالته الشعوريّة والنّفسيّة، فالتكرار هنا يبتعد عن أن يكون توظيفًا فارغًا، لأنّ تكرار كلمة "أنادي" شكّل في هذا المقطع نسيجًا بنائيًا عميق الدّلالة على مستوى النّص ومستوى الرّؤية التي ينطلق منها الشاعر، ويقول القاسم أيضًا في شعره:

هنا الأرضُ في الأرضِ في الأرض فارغة فارغة... [2].

يكرّر الشعر في هذا السّطر الشعريّ كلمة "الأرض" وكلمة "فارغة"، وتكرار الكلمتين يحمل بنية دالة على صعيد الموقع الذي وردتا فيه، فكلمة "الأرض" تتكرّر ثلاث مرّات من خلال الجرّ، ليزيد هذا الجرّ السّطر الشّعريّ قوّة، أمّا كلمة "فارغة" فيكرّرها مرّتين دون أيّ رابط بينهما لتُعطي النّص إيقاعًا منسجمًا والمعنى أكثر تأكيدًا.

وتتجلّى فاعليّة التّكرار عندما يجعل الشاعر الكلمة وحدها هي المحور الأساسي في مقطع كامل، حيث قال الشاعر:

أنا أتحدّى

أجل أتحدّى بلى أتحدّى

أنما أتحدّى... [3].

جاءت كلمة "أتحدّى" منفردة ظاهريًا، لكنّها محمّلة بدلالات شتّى، فهي تعني التّصدي والمقاومة والمواجهة...، فالتّحدي يمثّل ها هنا رمز النضال في وجه العدوّ، والكفاح المسلّح ضدّ الظّلم والموت

---

[1]- ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، الشعر العربي الحديث، ص: 5

[2]- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص : 17.

[3]- المصدر نفسه، ص: 50.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والظّلام والقهر والضّياع، فقد بنى الشاعر التّكرار هذا النّص بناءً يكشف عن رؤيته، إذ جاء صوته مدوّيًا وهادرًا مُعلنًا عبر التّحدّي عدم الاستسلام الأبدي للصّهاينة.

ويكتسب مثل هذا التّكرار فاعليّته البنائيّة ودوره الأساسي في الكشف عن رؤيته لفكرة الموت التي زرعوها في وسط الشعب، إذ يقول:

و موت المقاتل فيّ

و موت المُزارع فيّ

و موت النبّيّ

و موت المُغنّي[1].

وهكذا تصبح كلمة "موت" المحور الأساسي في هذا المقطع، فيكرّرها أربع مرّات ليغدو النّص أكثر فاعلية، ويبدو أنّ الشاعر أعاد التكرار في بداية المقطع ليجعله نغمة ملحّة يريدها أن تبقى متجذّرة في وعي القارئ أو السّامع، خاصّة وأنّ لهذه الكلمة وقع وأثر كبير في النّفوس، فإذا كان التّكرار في أبسط أنواعه هو "إلحاح على جهة هامّة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتّكرار يسلّط الضّوء على نقطة حساسة في العبارة"[2]، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا ذو دلالة نفسيّة وانفعاليّة.

ثانيًا: تكرار الجملة الشعرية: إذا كان تكرار الجملة الواحدة في نسيج النّص الشعري يقوم بوظيفة بنائية ومعنوية ونفسية، فإنّ تكرار العبارة يمثّل حضورًا أكثر بروزًا وفاعليّة في خلق أنساق وبُنى تتصاعد لتُشكّل معمارية النصّ وبنائه.

ففي قصيدة "عجائب قانا الجديدة" يكرّر الشاعر بعض العبارات من مثل:

ولم تستطع كبحها طفلة

ولم تستطع وردة

ولم تستطع سُنبلة [3].

يشكّل الشاعر بنية تكرارية من خلال تكراره لعبارة "لم تستطع"، لتكون هذه العبارة رابطًا بين مقاطع القصيدة، ففي كلّ مرّة ينفي الشاعر بعدم الاستطاعة على التّحمّل بدْءً بالطّفلة وانتهاءً بالسّنبلة، فيكون نفي الشاعر هنا قد جسّد عمق الهوة أو المسافة الفاصلة بينه وبين التّحرّر من قيود العدوّ.

---

[1]- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص : 23.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1962م، ص: 149.

[3]- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 10.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويكتسب تكرار الشعر الذي يوحي بتمسّك الشاعر بخالقه وتأكّده من قدرته التي لا تُضاهيها قدرة البشر، فيقرّ بوحدانيته في عبارته "ما من سواك" فهي تنمّ عن إيحاءات وظلالاً ليست مقصورة على وظيفة بنائية فقط، وإنّما استطاع هذا التّكرار أن يخلق جوًّا مُشبّعًا بظلال الدّلالات الدّينية، وإذا كان مثل هذا التّضمين قد استطاع أن يقوم بدور بنائي فعّال فإنّه تضمين يرمز إلى شدّة الشّعور بثقل الهزيمة، ومدى آثارها على النفس البشرية لما خلّفته من جراح وآلام، فلم تبق سوى وسيلة التضرّع إلى المولى عزّ وجلّ والتيقّن بأنّه وحده القادر على صرف البلاء عن المسلمين وتدمير أعداء الدّين، كيف لا وهو من يقول للشيء كن فيكون.

جاء التكرار لهذا الدّعاء بصورة واضحة من خلال تكرار الشاعر ثلاث مرّات في قوله:

و ما من سواك

ما من سواك

ما من سواك[1].

لقد جاء هذا التكرار ليُشكّل بُعدًا يتداخل فيه النّص المعاصر مع النّص التراثي، وذلك لما يُضفيه هذا الصّوت الشعري القديم على صوت الشاعر الجديد من المعاني والظلال، وذلك من خلال اعتماد الشاعر على توالي التّكرار، ممّا يجعل النّص الجديد يكتسب أهميّة ودلالة تُشكّلها تلك النّغمة المكرّرة والمشحونة بدلالات دينية تستدعي وعي المتلقي وإدراكه[2].

وتحصّل التكرار على فاعلية بنائية ومعنوية أساسية وجذرية في سياق النّص عندما يأتي تشكيله عبر مستويات متعدّدة، ففي هذا النّص لم يكتف الشاعر بتوحيد المولى عزّ وجلّ، بل نفي أن يتمسّك أحد عدا الله، وذلك باستخدامه لما النافية وهي مكرّرة ثلاث مرّات أيضًا، أي تكراره للعبارة الشعرية وهو ما يعين على تقوية المعنى الشعريّ والإيضاح عن رؤية الشاعر والإلحاح عليها مع ربطها للمقاطع الشعريّة التي تندرج تحتها.

وتجلّت الذّروة العاطفية الإيمانية في هذا النّوع من التكرار عندما بدا الشاعر من نقطة وانتهى مُصعدًا كلامه إلى نقطة جعلها نهاية المطاف، وهو أنّ الموت حقّ على كلّ البشر وكلٌّ سيعود إلى الله مهما طال به العيش في قول الشاعر:

ولله يُرجع كلّ البشر...

ويُرجع لله كلّ البشر

---

[1]- سميح القاسم، المصدر نفسه، ص: 40.

[2]- ينظر: سعاد عبد الوهاب، الشعر العربي الحديث، البنية والرؤية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1432هـ 2011م، ص: 132.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولله لله كلّ البشر... [1].

ولذلك شكّل التكرار عند سميح القاسم بنية أسلوبية ذات بُعد وظيفي فاعل لا على مستوى البناء فقط، وإنّما على مستوى الرّؤية أيضًا، إذ يتعاضد البناء والرّؤية للكشف عن موقف الذّات المبدعة من الأشياء التي تتعامل بها.

وقد استطاع الشاعر أن يبني نصّه بناءً قائمًا على تكرار أشكال عديدة ممّا هيّأ لهذا النّص معمارية فنيّة قائمة على التماسك والتلاحم، وخاصّة عندما يتشكّل النّص من أنماط مختلفة من التكرار. ثمّ إنّ التّكرار يكتسب أهميّة خاصّة عندما نأتي في خاتمة القصيدة، وذلك في قول القاسم:

وأشهد.أشهد. أني أقاوم موتي وموت الجمال وموتي

أقاوم موت الشعوب

أقاوم موت الزّهور وموتي

وموت الصّور وموتي

وموت السّلام وموتي

أقاوم موت الحياة

بميلاد قانا الجديدة

ونار العقيدة

و نور القصيدة

أقاوم موت الحياة [2].

في خاتمة هذا النّص يؤكّد الشاعر رؤيته من خلال اعتماده على التكرار الذي يبرز كيفيّة إصرار الشاعر على تحدّيه ضدّ المستدمر ومقاومته له مدى الحياة، فيكرّر كلمة "أقاوم" في أكثر من مرّة، وعبارة "موت_ موتي" ثلاث مرّات، و"أقاوم موت" ست مرّات، فمرّة يقاوم موته هو ومرّة موت الشّعوب ومرّة موت الزّهور وأخرى موت الحياة، هذا التكرار الذي شكّل في آخر القصيدة هندسة جمالية رائعة توحي بالإصرار على مقاومة وعدم الاستسلام، الإضافة إلى أنّ الشاعر في هذا المقطع يستهلّ حديثه بمقاومته للموت أوّلاً في الأسطر الأولى لتظهر الحياة بعد ذلك بمولود جديد وهو مدينته "قانا" ليشعّ فيها الضوء والنّور السّاطع مرّة أخرى، لينهي قصيدته بعبارة :

---

[1]- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 61.

[2]- المصدر نفسه، ص: 72.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صراط دمي المستقيم...

صراط الدّم المستقيم...

في السّطر الأوّل يخصّ الكلام بدمه هو ثمّ يتحدّث عن الدمّ عامّة، فهو يفدي إخوانه بدمه وسلاحه ليرى وطنه ووطن المسلمين العرب حرّية مستقيمة استقامة الدمّ في العروق.

لقد استطاع التكرار أن يُشكّل ظاهرة أسلوبية استطاعت أن تمنح النّص تشكيله وبناءه وخصوصيته، ففي كلّ مرّة كان الشاعر يكرّر عبارته يقدّم رؤية وموقفًا جديدين، فهو بهذا استطاع أن يتجنّب أن يكون تكراره تكرارًا رتيبًا مملاًّ لا يتضمّن فاعلية ووظيفة، فالتكرار هنا جاء حاملاً لوظيفة في سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانًا درجة المأساة، كما سبق أن رأينا ذلك في الأمثلة التي أوردناها آنفًا.

ثالثًا: تكرار اللاّزمة: يحدث أن يكرّر الشعراء مجموعة من الكلمات أو إعادتها بعد الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة فيها كثير من الانتقام، وربّما جاءت اللاّزمة مكرّرة دون أيّ تغيير، وربّما أصابها تغيير طفيفّ، فاللاّزمة هي "عبارة عن بيت أو مجموعة أبيات تتكرّر في آخر كلّ مقطع أو دور شعري من القصيدة"[1].

لقد شكّل تكرار اللاّزمة في شعر سميح القاسم بُعدًا مهمًّا، وذلك من خلال اعتماده على تكرار العبارة بعد كلّ مقطع من المقاطعّ، فقد كرّر القاسم اللاّزمة وهي على شكل سؤال وهي:"ماذا أقول؟"، وقد تكرّرت العبارة ثلاث مرّات لتشكّل في كلّ مرّة نسقًا تكراريًا يمنح القصيدة قوّة هائلة في التّعبير، علاوة على أنّها توحي بعجز اللّسان عن التّعبير لما يختلج في نفس الشاعر من أحاسيس ومشاعر فهو يردّد:

وماذا أقول ؟

رذاذ على الوجه. طيرٌ غريب يحوم على التلّ.

بنتٌ تدندن لحنًا غريبًا حزينًا وتبحث عن

حفنة من بقول

وبعض زهور الحقول

ويهبط بي درج البيت للصّمت. يهبط جسمي

بعكازة في الظّلام الثّقيل

[1]- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974م، ص: 481.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى قعر بئر الذّهول

فماذا أقول

لهذا الرّذاذ ؟ لطير غريب عجيب ؟ لبنتِ

تدندن ؟ ماذا أقول [1].

وتكتسب اللاّزمة أهميّة خاصّة في النّص، إذ أنّ العنصر المكرّر في النّص الذي هو عبارة عن سؤال يُشكّل بُعدًا فنّيًا يُسهم بشكل واضح في تكوين بنائية النّص، ففي المرّة الأولى يسند الشاعر إلى سؤاله علامة الاستفهام، ثمّ بعد ذلك يكتفي بذكر السّؤال دون العلامة ليُصبح السّؤال هو العامل الرّئيس في الكشف عن رؤية الشاعر وبناء النّص في آن واحد. وممّا يضيف إلى ذلك أنّ اللاّزمة المكرّرة تحمل في طيّاتها أبعادًا نفسية ومعنوية، لأنّها تعكس البعد الشعوري والنفسي الطّاغي الذي يهيمن على الشاعر، وهو يكرّر هذه اللاّزمة إلي تستدعي من المتلقي قراءتها وتأمّلها، من أجل الوصول إلى دلالتها وبُعدها خاصّة عندما يبني الشاعر نصّه على تكرار اللاّزمة التي شكّلت نغمة موسيقية في فضاء النّص يقوله: أقول، بقول، حقول، ثقيل، الذهول، فتكرار الصّيغة كان له تأثر موسيقي جمالي على النّص وهو ما سنراه لاحقًا في تكرار الصّيغة.

وقد بنى الشاعر سميح القاسم نصّه بناءً معتمدًا على اللاّزمة إلى جانب ألوان التّكرار الأخرى، فقد كرّر الشاعر عبارة "أنا عين طفل" بعد كلّ مقطع، حيث تكرّرت أربع مرّات في قوله:

أنا عين طفل سقطتُ على الرّوم من وجده طفلي

ولستُ أرى أيّ ضوء ولا أيّ ظلّ

لأنّي حُكمتُ بقصفي وقتلي

على نور وجهي وفي حضن أهلي

أنا عين طفل

وأذكر أنّي رأيت الدّامي قبل اسمي

وأبصرتُ حولي

وجوها تفيض بهاءً وحبًا

وأذكر أنّ المرايا تباهت كثيرًا بشكلي

وأذكر بسمة أمي

[1]- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 38_39.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأذكر وجه أبي حين سمّى عليّ وراح

يصلّي

لأجلي

أنا عين طفل

مجرّد عين أرادت نجومًا وبيتًا وحرفًا

وزهرة فلّ

أنا عين طفل

أرادت كثيرًا ونالت أقلّ الأقلّ. لأنّي فُقئت.

استطاعت اللاّزمة في هذا النّص أن ترتّب مقاطع النّص، وأن تجعلها متماسكة إلى حدٍّ واضحٍ يُحافظ فيه الشاعر على هيكل النّص خاصّة وأنّه قد ربط هذه اللاّزمة الطّفل الذي هو رمز البراءة، والعين التي هي من أكثر الأعضاء حساسية من وجهة، وهي المبصرة لكلّ شيء من جهة أخرىّ، وقد استطاع القاسم من خلال بنية اللاّزمة أن يشرح رؤيته وأن يوظّفها، كما جعل اللاّزمة فاتحة لكلّ مقطع من هذه المقاطع الثلاثة التي عبّر فيها عن رؤيته المعاصرة.

لقد جاء المقطع الأوّل ليكون فيه السّقوط الحتمي، حيث عمّت فيه هيمنة العمى وفقدان البصيرة في زمن القصف والقتل، فحجبت العين عن النّور، وأمّا في المقطع الثاني فقد شعّ فيه ضوء ساطع، حيث أبصرت عين كلّ ما هو جميل وبهيّ مع ما يتخلّله من بسمات الأمّ ووجه الأب.

أمّا في المقطع الثالث فيُورد الشاعر آماله في الرّؤيا لكلّ ما هو جميل من نجوم وأزهار فلّ، وفي المقطع الأخير يبيّن الشاعر أنّ آماله كثيرة ولكنّ منالها منها قليلة لأنّه وباختصار قربت العين إلى نهايتها.

رابعًا: تكرار الصّيغة: يرد هذا اللّون في التكرار في شعر القاسم، وقد جاء في نصوص مختلفة ليُشكّل نغمة موسيقية لها دور هامّ في تقوية المعنى والكشف عن رؤية الشاعر، حيث يقول في قصيدته:

ونحن الكلام المفيد

ونحن الكلام الأكيد

ونحن الكلام الوحيد

وما من قيود وما من سدود

تضلّل حكم الحياة السديد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتكسر حلم الحياة العنيد

وعن دربه لا نحيد

وعن دربها لا نحيد

وعن دربها لا نحيد... [1].

يتشكّل في هذا المقطع نسق تكراري من خلال تكرار الشاعر للصّيغة الماثلة في (مفيد، أكيد، وحيد، سدود، سديد، عنيد، نحيد...)، وهي كلمات ذات إيقاع متميّز تتناسب بشكل واضح مع بعضها البعض، حيث جاءت كلّها تقريبًا على وزن "فعيل" عدا كلمة "سدود"، فكان هذا الإيقاع له رنّة موسيقية جميلة، لينتهي إلى تكرار كلمة "نحيد" ثلاث مرّات في آخر المقطع مُسندًا إيّاها إلى ضمير الجمع.

لقد استطاعت هذه الكلمات ذات القالب الصّيغي المشترك أن تُشكّل إيقاعًا موسيقيًا إيمائيًا، فاستطاع أن يعكس ذلك الشّحن العاطفي الذي تحمله اللغة المستنفرة التي جاءت مشحونة بدلالات وإيقاعات تتماشى مع روح النّص وعمق الرّؤية الشعرية التي ينطلق منها الشاعر.

فللتّكرار خفّة وجمال لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النّفس، حيث أنّ الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفر عنها إيقاع المفردات المكرّرة بشكل تصحبه الدّهشة والمفاجأة ممّا جعل حاسة التأمّل والتأويل ذات فاعلية عالية، بالإضافة إلى أنّ قابلية النفس للإثارة العاطفية والاستجابة الوجدانية في اللغة المنغومة الموقعة أسرع وأبلغ[2].

وتتجلّى بنية تكرار الصّيغة في قدرته على إثارة الإيقاع الموسيقي وفاعليته في تدعيم المعنى وتعميقه، يقول القاسم:

وأقسم...هذا دمي...و بإعصار زهري

وأزهار فجري

ونيران شِعري

وأنوار شعري

وعيني وظفري

وكفّي وصدري [3].

---

[1]- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 46_47.

[2]- ينظر ، عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وزارة الشؤون الثقافية والعامّة، بغداد، 1984 م، ص:17.

[3]- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 49_50.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ تكرار العبارة عبر تشكيلها الصّيغي والمرتبط بتكرار حرف الرّاء يجسّد بُعدًا إيقاعيًا يساعد في الكشف عن إيقاع النّفس المبدعة، ولكنّ على الرّغم من أنّ كلّ كلمة تحمل مدلولاً خاصًّا بها، إلاّ أنّ الشاعر استطاع أن يعطي الكلمة في سياقها دلالات تتقابل مع دلالات الكلمات الأخرى مثل:(ظفري، صدري، كفّي، عيني...) كلّ منها جزء لا يتجزّأ من جسم الإنسان، فهي توحي بالتلاحم والتعاضد لتشكّل جسدًا واحدًا إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسّهر ة الحمّى.

كما يرد في نصّ القاسم قوله:

ويعزي التعامي لبعد النّظر

فقلبُ الحقيقة ماءٌ ووجه الوضوح حجر

ويمحى الأثر

فما من سؤال وما من جواب وما من حوار وما من حذر

وما من كلام وما من معانٍ وما من صور

ويعبُر ظلّ الغبار ويمضي غُبار العِبَد

ولله يُرجع كلّ البشر

ولله يُرجع كلّ البشر

ولله لله كلّ البشر [1].

لقد عكست هذه الكلمات ذات البناء الواحد، المتمثلة في:(نظر، حجر، حذر، صور، عبر، بشر) إيقاعًا موسيقيًا من خلال اعتمادها على بنية مكرّرة، استطاعت أن تعكس رؤية الشاعر في حال عدم استجابة العدوّ وتعاميهم عمّا يجري في الوسط المستعمَر، ليختم مقطعه بأنّ كلّ عائد إلى خالقه، وما يؤكّد المعنى ويقوّيه هو تكرار كلمة "الله" في السّطر الأخير لتشمل معنى السّطرين السّابقين عنه، وهو ما يخلق شعورًا متضادً تعيشه ذات الشاعر من خلال وضوح الحقيقة والإعراض عنها، فجاء هذا الشّعور مجسّدًا من خلال إيقاع موسيقي متجانس هيّأته بُنى الكلمات المتكرّرة.

إنّ مثل هذا النّوع من التّكرار المتمثّل بالبنية التي جاءت في قصيدة سميح القاسم يشكل لونًا من ألوان التوازي الذي يشكّل إيقاعًا موسيقيًا في موقعه من النّص الشعري، فالبنية الشعريّة "بنية ذات طبيعة تكرارية حين تنظّم في نسق لغوي"[2].

---

[1]- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 61.

[2]- سعاد عبد الوهاب، الشعر العربي الحديث، البنية والرّؤية، ص: 150.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهذه القصيدة تُمثّل بذاتها نصًّا كلاميًا، فهو بمثابة لوحة شعرية لعالم بقدّم نظامًا لكي تحقّق من خلاله الموقعية التكرارية بالكامل، فالشاعر يقول:

ويهمي البقاع على ساحة السّخن الطّازج الأرجوان

ويهمي علينا الضّياع ويهوي الظّلام

ويهوي العذاب ويهوي الهوان...

على ساحة الحبّ والورد والعنفوان...

ونهوي إلى اللاّزمان

ونهوي إلى اللاّمكان

ونهوي... ونهوي... ونهوي... [1].

وقد جاء التكرار في هذا المقطع في شكلين، تكرار يتصدّر كلّ سطر من المقطع والمتمثّل ففي تكرار كلمة "يهوي" وتكرار الصّيغة الذي يختم كلّ سطر من هذا المقطع (الأرجوان، الهوان، العنفوان، اللاّزمان، اللاّمكان)، وهو ما يدلّ في هذا المقطع على أنّ الشاعر تائه يبحث عن ملجأ أمين يغمره الحبّ والودّ فرارًا من العذاب والضّياع والظّلام وصولاً إلى ما لا نهاية، فيكتسب تكرار الصّيغة حينئذٍ قيمته ودلالته من خلال الإيقاع الموسيقي الذي أنتجه والتي من خلالها استطاع القاسم أن ينقل للمتلقي مراده وغايته.

لقد شكّل التكرار في شعر سميح القاسم ظاهرة أسلوبية استطاعت أن تعكس قدرة هذا الإجراء الأسلوبي في تشكيل بنية هيّأت للنّص تماسكًا وتلاحمًا، وعبّرت عن فكرة الشاعر ورؤيته بأسلوب فيه إلحاح وتوكيد، لكنّه إلحاح منغّم من خلال التشكيل الموسيقي المتجاوب والمتناغم الذي تمكّن من نشر إيقاع موسيقي يدعّم الفكرة والرؤية التي ينطلق منها الشاعر.

إنّ ألوان التّكرار التي انتشرت في شعر سميح القاسم ما هي إلاّ ركائز ودعائم استطاعت أن تجعل النّص متماسكًا إلى حدّ كبير، فالتّكرار بما يخلقه من إعادة للنغمة وإعادة للعبارة بصور متتالية أو متباعدة كما سبق أن رأينا، استطاع أن يُشكّل بناءً مميّزًا للنّص، بحيث يتمكّن الشاعر من تحقيق انزياحاته وتأكيدها من خلال ألوان التّكرار التي وظفها في جسد النّص.

[1]- سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص : 63.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث:

الانزياح على المستوى التركيبي

1. أبنية المعاني.

1-1/ التقديم والتأخير

1-2/ البنية التركيبية

1-3/ جمالية الأسلوبين (الإنشائي والخبري)

1-4/ جمالية الالتفات.

1-5/ تركيبة المكان

2. المفارقة التركيبية

2-1/ المفارقة البيانية.

2-2/ المفارقة البديعية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقوم الكاتب أو الشاعر بالإفصاح عن مواقفه وتصوّراته في هذا الوجود فنجده يختار لذلك ما يناسبه من الكلمات التي يرصدها وينظّمها وفق تركيب معيّن، ويُعرَّف التركيب بأنّه:" تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي"[1].

يرمي هذا المستوى إذن إلى تحليل البنى التركيبية في نصّ القاسم، وذلك باستطلاع البنى الأسلوبية عن طريق رصد الكيفية التي يتشكل بموجبها النص القاسمي، من خلال فحص كيفية تضافر البنى الأسلوبية، والطرائق التي تتعلق بموجبها مكوّنات النص، فغاية البحث تفضي إلى دراسة تماسك البنى الأسلوبية واتّساقها عبر ما يسمى بالوصل ومعاينة طبيعته في هذه المقاطع الشعرية، فضلاً عن رصد الانزياحات التركيبية التي يحتضنها النص القاسمي مرورًا بظاهرة التقديم والتأخير والوقوف عندها لما لها من أهميّة بالغة في عنصر التركيب، ثمّ التّعريج على ظاهرة الالتفات التي تغدو دراستها جدّ مهمّة في الشعر المعاصر فهو غنيّ بها، وهو ما نلمحه في نص شاعرنا، وهي كلّها تدخل في إطار الانزياحات التركيبية المتمثلة في الخروج عن القاعدة سواء كانت نحوية كالتقديم والتأخير أو صرفية كاستعمال الصيغ في غير محلّها، ولهذا انقسم التركيب إلى قسمين: نحوي وصرفي، فالتركيب بصيغة أخرى عنصر أساسي في بناء اللغة عامة والخطاب الأدبي بصفة خاصة وهو الذي يُنسج وفق قواعد النّحو وقوانينه.؟

والجملة أو اللغة عند النّحويين لا تكون صحيحة إلاّ إذا نظّمها المتكلم وفقا للتركيب القائم عند أهلها، هذا فيما يتعلّق بمجال النّحو وهو مجال القيود والضوابط. لكن الأديب استطاع أن يتصرّف في هذه القواعد بنوع من الحريّة التي تمكّنه من التعامل مع أسلوبه بمرونة، فنجده يقدّم ويؤخّر، ويغيّر صيغ الخطاب بما يخدم حالته الشّعورية.

[1] - نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص: 168.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1. أبنية المعاني:

1-1/ التقديم والتأخير:

مواضع التقديم والتأخير في شعر سميح القاسم:

الأمثلة	حالات التقديم والتأخير
- على مسكب الورد جثة أم جديدة.	- تقديم الخبر على المبتدأ.
- في الرحم جثة حلم جديد.	- تقديم الخبر على المبتدأ.
- في قلب مالملم القلب من أمنيات طريدة.	- تقديم الخبر على المبتدأ.
- وفي القلب نبض تلاشى.	- تقديم الخبر على المبتدأ.
- لبيروت ميعادها المتجدد.	- تقديم الخبر على المبتدأ.
- وللقدس ميعادها المتجمد.	- تقديم الخبر على المبتدأ.
- هاجر تبحث في ورق التين	- تقديم الفاعل على الفعل
- مأربنا انهار مثنى ثلاث، رباع .	- تقديم الفاعل على الفعل.
- خرائطنا لم تصغها طموحاتنا.	- تقديم الفاعل على الفعل.
- إلهي أعني.	- تقديم المفعول به على الفاعل.
- إلهي إلهي أغثني.	- تقديم المفعول به على الفاعل.
- خيل ونار تهدد أعتابنا.	- تقديم الفاعل على الفعل.
- نواجه بالورد أعدائنا.	- تقديم (شبه جملة) على المفعول به.
- ونذبح بالود أحبابنا.	- تقديم (شبه جملة) على المفعول به.
- وحين تشب بنا النار نبكي.	- تقديم الظرف على الفعل.
- نهدي إلى النار أحطابنا.	- تقديم (شبه جملة) على المفعول به.
- هنا الأحجية .	- تقديم الخبر على المبتدأ
- لحم الشوارع مزقه القصف.	- تقديم الفاعل على الفعل.
- ومن حولها انتثرت جثث لا تليق.	- تقديم شبه الجملة على الفعل والفاعل.
- وقاتلنا يا أبي سيموت بعزلة.	- تقديم الفاعل على الفعل.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- ستقتل في الأرض أحبابه.	- تقديم (شبه جملة) على المفعول به.
- وتحجب قلبي حروف الصلاة.	- تقديم المفعول به على الفاعل.
- بنت تدندن لحنا غريبا.	- تقديم الفاعل على الفعل.
- ويهبط بي درج البيت.	- تقديم شبع الجملة على الفاعل.
- وعن دربنا لا يحيد.	- تقديم شبه الجملة على الفعل.
- عقارب تلدع من شفتيك.	- تقديم الفاعل على الفعل.
- رسمت على الرمل حدا	- تقديم (شبه جملة) على المفعول به.
- كالملح في قهوة الصبح ذابوا	- تقديم شبه الجملة على الفعل.
- وكل الذين أنادي وأرجوا وأطلب غابوا.	- تقديم الفاعل على الفعل.
- ولله يرجع كل البشر.	- تقديم شبه الجملة على الفعل.
- وتغرق في البحر مراكب فينق.	- تقديم شبه الجملة على الفاعل.
- معجزة الله تظهر.	- تقديم الفاعل على الفعل.
- وأفراحها لاتمل.	- تقديم الفاعل على الفعل.
- وحرية الروح في روحها لا تمل.	- تقديم الفاعل على الفعل.

إذا كان الكلام الذي يُخالف القاعدة الأصلية (**النحو**) هو أقلّ نحوية، ومن ثمّ أكثر انزياحاً فإنّ المبدع يعمد لمثل هذه الانزياحات لجلب انتباه القارئ ودفع الملل عنه ومن هذه الانزياحات نذكر هذه الظاهرة المتمثلة في التقديم والتأخير.

للجملة في العربية نظام مثالي في ترتيبها، فهو ليس مقدّسا حتى لا يجوز المساس به، بل ثمّة تغيّرات تطرأ أحيانا على طريقة الترتيب بحيث يقدّم عنصر أو يؤخّر، لهذا فإنّ التقديم والتأخير في الجملة العربية من المباحث الهامّة التي حضيت بعناية كبيرة من قبل النّحاة والبلاغيين، فالتقديم والتأخير في المنظور النّحوي "هما اللذان يخرقان عرف الجملة العربية ويشوّش ترتيبها ويثير انتباه المحلّل".[1]

فنجد في الأصل أنّ الجملة الفعلية تتكوّن من فعل وفاعل ومفعول به(إذا كان الفعل متعدّيا)، بالإضافة إلى ما يلحقها من التوابع (جار ومجرور) أو(ظرف)، أو فضلة (حال أو تمييز)، أمّا الجملة

[1] - نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 175.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاسمية فتتشكّل من مبتدأ وخبر، لذلك يقصد بالتقديم والتأخير النقل والتحريك، فكلّ تقديم هو "نقل وتحريك، وكلّ تأخير نقل وتحريك في اتّجاه معاكس"[1]، ثمّ إنّ النّحاة قد جعلوا للكلام رتبا بعضها أسبق من بعض، فإنّ جئت بالكلام على الأصل لم يكن من باب التقديم والتأخير، وإن وضعت الكلمة بغير مرتبتها في باب التقديم والتأخير[2]. وهذا ما يدخل فيما أسماه عبد القاهر الجرجاني بـــ "شجاعة العربية"[3].

وإن كان النحويون قد عُنوا بالرتب المحفوظة(التي لم يلحقها تقديم أو تأخير) والرتب غير المحفوظة(التي لحقها تقديم أوتأخير)، فإنّ اهتمام البلاغيين انصبّ على الرّتب غير المحفوظة، فوقفوا عند ظاهرتي التقديم والتأخير، ولكنّهم لم يدركوا قيمته البلاغية إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني الذي قال في وصفه:" هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتّر ذلك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ولطف لديه موقعه، ثمّ تنظر فنجد أنّ راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء، وحوّل اللفظ من مكان إلى مكان"[4].

كلّ هذا إنّما يدلّ على وعي البلاغيين بوجود مستوى منحرف عن المستوى العادي للغة وفهمهم أنّ هذا المستوى المنحرف الذي يقوم على انتهاك المتعارف عليه من النظم اللغوية له أغراض وغايات، يهدف إليها المنشئ من خلال ما تقوم به من خرق للسنن اللغوية، لذلك فهم يرون أنّ الشاعر لا ينبغي أن يلجأ إلى التقديم والتأخير إذا كان استخدامها يُفسد المعنى ـــ ويخلّ بالكلام على حسب تعبيرهم، ولا يلجأ إليه إلاّ إذا اضطرّ، فهو يكون إمّا لضرورة وزن أو قافية وهو أعذر، وإمّا ليدلّ على أنّه يعلم تصريف الكلام ويقدر على تعقيده، وهذا هو الغيّ بعينه[5].

وهذا يعني أنّ اللّغويين قد حدّدوا أسباب اللّجوء للتقديم والتأخيرـــ بحيث لا يكون اللّجوء إليهما من دون سبب، فهم يرفضون ذلك لأنّه يؤدّي إلى اختلال نظم الكلام، غير أنّ المبدع لا يروقه هذا التحدد، فهو لا يكتفي بالوقوف عند الرّتب المحفوظة بل يتعدّاها إلى التّصرّف في الرّتب المحفوظة، وذلك ليخلق صورة فنيّة متميّزة، فالتركيب الجديد الذي يقوم به المبدع بانزياحاته عن النّمط المألوف يُحدث للمتلقي مفاجأة ودهشة، فبالرّغم من إدراك البلاغيين أنّ اللغة العربية تتميّز بعدم حتمية ترتيب أجزاء الجملة نجدهم يفترضون أصلاً في التركيب يقاس إليه الانزياح .

---

[1] - علي أبو القاسم عون، بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ج1، ط1، بيروت، لبنان، 2006م، ص: 42

[2] - ينظر: فاضل صالح السمرّائي، الجملة العربية: تأليفها وأقسامها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، عمان_الأردن، 2002م_ 1422هـــ، ص: 37.

[3] - ابن جنّي، الخصائص، ج2، ص: 295.

[4] - أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرّحمان بن محمّد الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، د/ط، بيروت_لبنان،1422هـــ 2001م، ص: 76.

[5] - ينظر، سليمان فتح الله، الأسلوبية : مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص: 30.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإذا عدنا إلى قصيدة سميح القاسم لوجدنا أنّ ظاهرة التقديم والتأخير واردة كثيرا، إمّا كما يجوزه النّحويون كتقديم الخبر على المبتدأ في مواضع التقديم والتأخير المعروفة، وإمّا بما يُحدثه الشاعر من تقديم وتأخير - قد لا يصحّ - عند النّحويين أنفسهم، وبالتالي فالظاهرة بإحصائية بسيطة نجدها كما يلي:

أوّلا: على مستوى الجملة الاسمية.

* تقديم الخبر على المبتدأ: وقد تكرّرت عدّة مرّات، فنرصد مثلا لبعض المواقف التي حدث فيها تقديم الخبر على المبتدأ في قول الشاعر:

على مسكب الورد جُثّة أمٍّ جديدة.

و الأصل أن يقول:

جثّة أمٍّ جديدة على مكسب الورد.

حيث تقدّم في هذه الجملة الخبر عن المبتدأ، مع وروده في شكل شبه جملة (جار و مجرور+ مضاف إليه).

كما نلاحظ تقريبا نفس المثال في قوله:

و في الرحم جثّة أمّ جديدة

حيث تقدّم فيها الخبر وهو شبه جملة أيضا، لأنّ أصل الكلام :

جثّة أمّ جديدة في الرّحيم.

و الأمثلة على هذا النّوع من التقديم كثيرة فنجده يقول في أُخرى على سبيل المثال:

و في القلب نبض تلاشى[1].

فأصل الكلام أن يقول: نبضٌ تلاشى في القلب.

فبهذا التغيير في ترتيب عناصر الجملة أعطى الشاعر دلالة خاصّة على القصيدة، ممّا أحدث أثرا جماليا متميّزا لدى المتلقي، لذلك تكرّرت حالات التقديم والتأخير للمبتدأ والخبر حوالي عشرين مرّة، وقد ورد في أُخريات القصيدة بقوله:

لله يرجع كلّ البشر [2].

---

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 61.

[2] - المصدر نفسه، ص: 61.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والأصل أن يقول: يرجع كلّ البشر لله، ففي معظم الأمثلة التي أوردناها تقدّم فيها الخبر عن المبتدأ في شكل شبه جملة، لأنّ إحداث هذا الخلل في تركيب مكوّنات الجملة، كان مقصودا من الشاعر، فهو يفضّل هذا على البناء الأصلي، مع المحافظة على القواعد النّحوية العامة، أي أنّه استطاع بمهارته أن يستفيد من طاقات اللغة وقوانينها، وهو ما يشكّل لنا جماليات الانزياح عند الشاعر، علاوة على أنّه استطاع أن يعبّر بواسطتها عن توتّره واضطرابه النّفسي، فمثلاً في قوله:

لريّ الشهيد ارتواء الشهيدة.

فبهذا التقديم وضّح الشاعر شعوره، فكان تركيزه على الشّهادة في سبيل الله، من التخصيص لكلّ من الشّهيد والشهيدة، وفي نفس الوقت عبّر عن كثرة الدّماء التي سُفكت حتى بلغت الريّ والارتواء معا، فلو عمد الشاعر إلى ترتيب هذه العبارة وفق رغبة النّحاة، لزال الأثر الشّعري فيها وتحولّت إلى سرد أحداث لا غير، وهو ما تفطّن إليه القاسم فعمد إلى خرق نظامه ليكسبه جمالية كما أسلفنا الذّكر.

ثانيا: على مستوى الجملة الفعلية: وكان كالتالي:

أ- حرف العطف+ فاعل+ مستثنى+ شبه جملة، وهو ما جسّده في العبارة التالية:

و تعيش كلّ الجهات سواي على رسلها[1].

ب- أداة نصب وفعل مضارع+ جار ومجرور+ مضاف إليه+ مفعول به، في قوله:

لينجز في غفلة الموت لعبة [(2)].

و الأصل هو: لينجز لعبة في غفلة الموت.

و نفس الحالة في المثال التالي:

و يعبر في ساعة القصف رعبه.

و الأصل في الكلام هو: ويعبر رُعبه في ساعة القصف.

ج- اسم إشارة+ فاعل+ جار ومجرور+ مضاف إليه+ فعل. وذلك في قول الشاعر تعبيرا منه عن انعدام الأمن في أرض العرب:

هنا الأرض من مجلس الأمن تمضي[(3)].

---

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة ، ص: 12.

[2] - المصدر نفسه، ص: 11.

[3] - المصدر نفسه ، ص: 17.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و الأصل في الكلام هو: تمضي الأرض هنا من مجلس الأمن.

د- فاعل+ فعل+ جار ومجرور+ مضاف إليه+ نعت، في قوله الشاعر:

هاجر تبحث في ورق التين عن عفّةٍ ضائعةٍ [1].

و أصل الكلام هو: تبحث هاجر عن عفّةٍ ضائعةٍ في ورق التين.

و قد عمد الشاعر إلى تقديم الفاعل حتى يبرز للمتلقي مدى قهر المستعمر التي فاقت الدّمار والخراب إلى الاغتصاب وتدنيس الشّرف.

هـ- فاعل+ فعل+ حال+ عطف، وذلك في قول الشاعر:

مأربنا انهار مثنى، ثلاث، رباع.

والأصل في العبارة: انهار مأربنا مثنى، ثلاث، رباع.

و- منادى+ فعل+ مفعول به، في قول الشاعر:

إلهي أعنّي[2].

وهو عبارة عن دعاء وتضرّع للمولى، فالأصل فيه: أعنّي إلهي.

والأمثلة تتكرّر بهذا الشّكل خمس مرّات حيث قال أيضا:

إلهي إلهي أغثني[3].

وقد كرّر المنادى والمناجاة للمولى حتّى يؤكّد ضعفه وحاجته لقدرة المولى

غزّ وجلّ، فالأصل في الدّعاء: أغثني يا إلهي .

وورود الدّعاء بهذا الخلل زاد العبارة وضوحا والمعنى قوّة، كما أن الملاحظ لهذه الانزياحات يدرك بأنّها لا تسهم في خلخلة تركيبية وحسب، وإنّما تبرز سمة إيقاعية أيضا في النّص الذي ينتظم الأسطر الشعرية، فمثلا قوله:

نواجه بالورد أعداءنا

و نذبح بالودّ أحبابنا[4].

---

1 - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة ، ص: 18.

2 - المصدر نفسه ، ص: 23.

3 - المصدر نفسه، ص: 23.

4 - المصدر نفسه ، ص: 26.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فترتيب الجملة هو: فعل+ شبه جملة+ مفعول به.

و لكنّ أصل الجملة:

نواجه أعداءنا بالورد

ونذبح أحبابنا بالودّ.

وعليه فإنّ تشكيل العبارة بغير ترتيب أضفى أثرا إيقاعيّا وجماليا رائعا.

كذلك قول القاسم:

و قاتلنا يا أبي سيموت بعزلة شهوته القاسية[1].

فقد جاء السطر وفق الترتيب الآتي:

حرف عطف+ فاعل+ حرف نداء ومنادى+ فعل+ شبه جملة+ مضاف إليه+مضاف إليه، و أصل العبارة: سيموت قاتلنا يا أبي بعزلة شهوته القاسية.

وهنا نلمس براعة الشاعر في خرق النّظم والترتيب الخاصّ به داخل الترتيب، بداية باختياره للوحدات أو الكلمات المناسبة أو المعبّرة على حاله، ثمّ في طريقة تركيبها وترتيبها، وهذا ما أسهم في تكوين دلالة النّص العامة، وكذا في شدّ انتباه القارئ إلى ما يحمله النّص من معاني توجب النّظر والوقوف عنده.

تكرّرت ظاهرة التقديم والتأخير في القصيدة أكثر من 40 مرّة بشكل عام، وقد خدمت البعد الدّلالي للنّص، حيث قام التقديم والتأخير على تكسير البنية النّحوية التي وضعتها العرب، ومنه تصبح ذات الشاعر منزاحة عن كلّ قيد يشترط عليها وممثّلة للواقع حيث السّيطرة والتّسلّط، ومن ثمّ فإنّ رفضها يصبح ضربا من الجنون، ممّا يؤدّي بها إلى التّحايل على البنية الأمّ، الواقع، ببنية تخرج منه ومصرح بها من قبل الخارج، بجعلها تطغى على البنية الأصل.

وقد يبرز اتّكاء الشاعر على سمة التقديم والتأخير كي يستطيع التحايل على بنية وصف الطّغيان والمجازر الشنيعة من حيث رفضه لها، لذلك يريد من المتلقي أن ينتبه إلى أنّ هذا العدول والانزياح عن الأصل إنّما هو قرينة على أنّه لا يريد الاستدمار والطيش وزرع الحرّية والأمن في وسط العالم العربي.

وللتقديم والتأخير فاعلية داخل النّص، فهي تبعثّ الغموض فيه بتكثيفها للصّورة الشعريّة، ممّا يزيد في إغرابها، كقوله:

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة ، ص: 31.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحين تشبّ بنا النّار نبكي

ونهدي إلى النّار أحطابنا

خيلٌ ونارٌ تهدّد أعتابنا

أبي مات

أبي نسيتنا القذائف

ومن حولها انتثرت جُثثٌ لا تليقُ

وللماء رؤيا المسيح القديم الجديد

ستقتل في الأرض ألحبابنا

ويفضح حزني سراديب حزني وألغاز موتي

وإن كان لي أن أعيش، فلا تُكرهوني

وتحجب قلبي حروف الصّلاة

بنتٌ تدندن لحنا غريبا حزينا، وتبحث عن

حفنة من بقول

ونفطر بعد الصّيام بخير وعن كلّ شرّ نصوم

وحقًا نقوم

حقّا ندوم

الهدوءَ ويصيح فينا النّماءُ وينزحُ

عنّا الوجومُ

ونفطر بعد الصّيام بخير وعن كلّ شرّ نصوم

يضيع به صالحٌ في ثمود

وبعد انطفاء يقوم

وحقّا يعود

وليس لنا غيره

وليس له غيرنا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعن دربنا لا يحيدُ وعن دربه لا نحيد

عقارب تلدع من شفتيك

رسمتُ على الرّمل حدّا

وفي الصّخر وعداً

وفي الطّين ردّا

أهكذا الذي انتظرته أميرات بيروت في حلم

وتكمن فاعليتها أيضا في نية تقديم أو تأخير المعطى دلاليّا، فهو مثلا قد يؤخّر الفاعل لنية دلالية، هي إسقاطه من ذات الشاعر، بمعنى الإيحاء بعدم أهميّته والتّقليل من شأنه، وقد يتمّ التّركيز مثلا على الجار والمجرور، لأنّه قد يتضمّن فاعلية أكبر في الذّات الشاعرة وذلك كقول الشاعر:

(وحين تشّب بنا النّار نبكي)،و قد يقدّم المفعول به لنفس السّبب أو يؤخّر لابتعاده عن دائرة الأنا، كما في الأبيات التالية:

رسمتُ على الرّمل حدّا

و في الصّخر وعدًا

و في الطّين ردّا

إذا كانت الأهميّة كامنة في الفضلة حيث يحدث فيها الرّسم على الرّمل بوضع الحدّ وإصدار الوعد وإعلان الردّ، فقلّت الأهميّة في المفعول به وكأنّما الفاعلية الحقّة كانت في الجار والمجرور، أمّا في قول الشاعر:(وتحجب قلبي حروف الصّلاة)، فإنّنا نرى فيها تأخير الفاعل عن المفعول به دلالة على أهميّة حروف الصّلاة وأذكارها، وفي هذا تأكيد لمعاني القيام بهذا الفعل وإصرار على مكانته في القلب .

أمّا في قول الشاعر من جهة أخرى(عقارب تلدع من شفتيك)، فإنّنا نرى هنا تقدّم الفاعل عن الفعل لتوضيح صورة العدوّ وخطورة لسعه للأبرياء لسعة العقارب، لهذا فضّل الشاعر استعمال الفاعل أوّلاً فعمل على إبراز المعنى الحقّي للقارئ.

أمّا قول الشاعر"(ستقتل في الأرض أحبابه)، فقد قدّم الشاعر جملة الجار والمجرور عن مفعول به لبيان طيبة الأرض التي ارتوت بدماء الأحبّة غدرا. وبالتالي فالتّبعية لازمة، وهكذا فالبنية النّحوية لم تنشأ جزافا، وإنّما لكلّ خلل غاية وفائدة ينبغي للمتلقي رصدها.

وما يعبّر عن حالة الشاعر النفسية في هذا النّص قوله:**(أبي مات)،(أبي نسيتنا القذائف)**، فكان تقديم الشاعر للفاعل وهو الأب وهو ما أضفى على المعنى شحنة وجدانية واضحة عن الانزياح حين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حصل التقديم للفقيد، وهو ما عبّر عنه **شارل بالي** في حديثه عن الانزياح حينما ربط المعنى بالشحنة الوجدانية حتّى تخرج من المباشرة وتدخل في الإيحاء فيتحقّق الانزياح بجمالياته، والمثال الثاني أيضا له نفس الحكم حين قدّم الشاعر المنادى وهو الأب أيضا على ما يريد تبشيره به وهو وقف القتال والدّمار فكان التقديم ذا شحنة وجدانية بادية على الشاعر كما في قوله:(أهذا الذي انتظرته أميرات بيروت في حلم)، حيث رفع من شأن نساء بيروت إلى الأمارة، حينما حصلن على الحريّة ولو في أحلامهنّ، إذ تأخّر هنا الفاعل عن المفعول به.

أمّا في قوله:(بنت تدندن لحنًا غريبًا حزينًا. وتبحث عن حفنة من بقول)، فهنا حصل تقديم الفاعل عن الفعل، حينما ربط البنت بالدّندنة والطرب لتنتج لحنا تشوبه الغرابة والحزن في آن واحد، لماذا ؟ ليجيب في الأخير بأنّها تبحث عن الأهمّ وهو الغذاء الذي يسدّ جوعها وحاجتها.

كذلك في قول الشاعر:(خيلٌ ونهارٌ تهدّد أعتابنا)، فقد تقدّم فيها الفاعل مكرّرا، لكون التهديد حاصل إمّا من خيل أو من نار تشتعل في عتبة البيوت.

هذا من النّاحية النّحوية، أمّا من الناحية الصّرفية فإنّ الشاعر وظّف بشكل هائل الأفعال والجمل بأنواعها والصّيغ الصرفية والحروف أيضا، ويمكننا في هذا الصّدد استعمال الجدول الآتي لإحصاء الأفعال.

المضارع	الماض	الأمر
أنادي، أستطيع، تئنّ، تنادي، يسيل، أستغيث، تقولون، تموت، تنهض، ستُقبل، تُغلق، تستغيث، تصيح، تُكلّم، تخاطب، تعرف، تجهل، تسقط، تستطع، يدرّب، ينجز، يعبر، أصارحكم، أبكي، يستعدّ، تعيش، تمضي، يدقّ، يخجلني، أدرِ، تنثر، يحاول، يستعيد، تمضي، يهرع، تبحث، يلقي، يجوب، أكون، تكون، تصنعها، تسمع، أصوغ، أقول، يقال، أفسّر، أبرّر، أفسّر، يكابد، تدقّ، يطالبنا، تطاردنا، تهدّد، نواجه، نذبح، تشبّ، نهدي، يغضب، تنفجر، تبقى، تقضي، ندخل، تكتسحنا، نموت، نحيا، تليق، يُهيل، يسمّونها، تدنو، يُفتش، يقود، تزعجه، يبقى، يقرّبون، يدرسون، يردّ، يصدّ، تنسى، تحجب، يفتح، يفضح، أعيش، انتظروه، تكرهوني، ترغبون، يمقتون، أموت، تشتهون، أطلب، ترفضون، تجهلون، يعود،أقول،	فقدتُ، تكسّر، ضاع، لعبتَ، تعبتَ، تغبّر، تمزّق، فاجأتها، داهمتها، لملم، انهار، تفرّق، تجمّع، صاغها، حفظها، سرنا، تنفّستُ، حصلت، ظلّ، عهدتنا، مزّقه، انهار، مات، نسيتنا، انتثرت، غادرتها، شبعت، ارتوت، قُتلت، سكرت، كُنت، مللتُ، مللنا، حلّ، رحلنا، رفضنا، رضينا، تعوّلت، توغّلتَ، رسمتُ،	اهدأ، كفّ، يسّر، أقلنا، أغثنا، أعني، اهدأوا، اربأوا، اطربوا، اغضبوا، اذهبوا، سدّد، أرشد، أنزل، أجزل، أعدّي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يحوم، تدندن، يرمي، تبحث، يهبط، أذكر، يردّ، يبوح، تفيض، ينثر، تشاء، سنخرج، ترنّ، نقوم، ترضى، يصلّي، تمحو، يمسح، يصفح، يفتح، تغرق، يدوم، يساعد، يفرح، يفكّ، يُزهر، تزهو، يصحو، ينتصر، تنسى، يعطي، يهدي، يصرح، ينزح، نفطر، نصوم، يعذّبني، يقتلني، يضيع، يعود، تغيب، أعطيك، أهديك، يحفر، أعلم، أغيب، تحضرني، تقتلني، تطعمني، تغيب، نرفض، نرضى، يحيد، يريد، تضلّل، تكسر، تعلم،تسحّ، تسحّ، تنفض، تبكي، تندب، تحزن، تلدع، أتقسم، أتصدّى، أتحدّى، يستمرّ، تنذر، ينبض، يجهل، تدفع، تخاف، تخشى، تستطيع، أرى، أذكر، تستجاب، أرجو، يعزى، يمحي، يعبر، يرجع، تذرّ، يهمي، تزحف، يحطّ، نهوي، تشجّع، تفخّخه، تسدّ.	سقطتُ، حكمت، رأيت، أبصرت، تباهت، سمّى، راح، أرادت، نادت، فقِئتُ، غابوا، ذابوا، رنّوا، ملّوا، انتظرته، تمنّت، أعدّ، استفزّ، هزّ، تحدّى، تعدّى، أعدّ، شدّ، ردّ، مدّ، صدّ، استطال، صال، جال، مار، مارى، قرّب، أقصى، ورد، صدر.	

بعد هذه العملية الإحصائية نلمح أنّ القاسم اعتمد كثيرا على زمن المضارع مقارنة مع الأزمنة الأخرى، وهذا ما يدلّ على أنّ الشاعر يعيش حالة نفسية مضطربة وشديدة الانفعال، فقد استعمل القاسم ما يقارب 75 فعلاً ماضيا و حوالي 16 فعلاً أمرا، في حين نجده يوظف ما يقارب 183 فعلاً مضارعا، لأنّه الفعل الذي يدلّ على الحريّة الملائمة لمطلب الشاعر، هذا فيما يخصّ الأفعال، أمّا من حيث الجمل فيمكننا تصنيفها على الشكل التالي:

الجمل الفعلية	الجمل الاسمية	شبه جملة
فقدتُ يدي، فقدتُ الجسد، أنادي، تكسّر عظمي القليل، ضاع فمي في الرّكام الثقيل، أستطيع الأنين، تئنّ، يسيل دمي، أستطيع الكلام، أستغيث، فقدت صوابي، تقولون، لعبت كثيرا، تعبت قليلاً، تغبّر صندلُك، تمزّق عنك القميص، اهدأ قليلاً، تُعلق وردة، لا تستغيث يا ولدّ، تصيح عناقيدك، تغرق، نرفع، تضيء، ينتصر، يستمرّ، يزفّ، يكلّ، تملّ،	أنا كفّ يد، عمري ثلاث سنين، كفّ يد، أنا دمية ضائعة، صديقة عمري، حبيبة روحي، زوّجتها، تشيّعت.	في الرّكام الثّقيل، في الخراب، من جواب، تحت الرّكام، بقربي، في صرختي، بتوق السّماء، إلى نجمة طالعة، على رحمة الخالق الواسعة، عن اللعب، في ملجأ الضّيق، من أجنحة الموت، من أفق الأزرق، في قبوك المغلق، على فمك الميّت المطبّق، من

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تضلّ، تضمحلّ، يراوغني، تدعى، ينصحني، تضحك، يمشي، أقيم، أعلن، أشهد، أقاوم.		رفاق، من زقاق، من بلد، من أحد.

أما عن توظيف الشاعر للجمل، فإننا نلمح سيطرة الجمل الفعلية مقارنة بباقي الجمل، فقد وصلت هذه الأخيرة إلى ما يقارب 39 جملة فعلية، في حين لا تتعدى الجمل الاسمية 10 جمل ، أما عن شبه الجملة فقد حصرها في 19 جملة، مما يدل على طاقة الشاعر التعبيرية من خلال تنويعه في توظيف الجمل وهو ما زاد النص الشعري انسجاما و تماسكا.

1-2/ البنية التركيبية:

- **الأفعال:**

يتضمّن نص سميح القاسم ما يقارب 219 فعلا باستثناء كان ومشتقاتها، ويمكن تصنيفها من منظور دلالي أوّلي إلى خمسة محاور: **محور التواصل، محور الحركة والسكون، محور التّغيير ومحور التّحوّل**، وكل محور منها ألحقت به الوحدات المعجمية التي تخدم الدّلالة العامة للمحور مع تفاوت في درجة هذه الخدمة، هذا إلى جانب **محور الأفعال الشّعورية** لأنّ حالة القلق والحيرة هي البؤرة الدّلالية التي تغزو نصّ القاسم وتترتّب المحاور وفق كثافة وحداتها المعجمية كما يلي:

* في **محور التّحوّل** توجد حوالي 18 وحدة معجمية، منها ما يوحي بالظّهور و منها ما يوحي بالتّحوّل نحو الخفاء وهي(تكسّر، ضاع، تمزّق، تنثر، نحيا، ينزح، نفطر، يهبط، تسقط، تنهض، صرت، راح، تفيض، فقئت، ذابوا، تضيء، تضمحلّ، يحطّ، يقوم).

* أمّا في **محور التّواصل** فنجد هيمنة بنيتين أساسيتين، وهما: بنية التساؤل و القول وهي(أنادي، تقولون، أستغيث، تكلّم، تخاطب، تدندن، يبوحّ، أقسم...)، ومن هنا نجد بأنّ التّحوّل مرتبط بالقسم والقول من جهة، وبالمناجاة والمخاطبة من جهة ثانية، وهو يدلّ على بؤرة الحيرة.

* وفي **محور التّغيير** يوجد ما يقارب 20 وحدة معجمية (تغلق، ينجز، يحاول، يلقي، انهار، تفرّق، تجمع، تنفجر، مات، يستريح، ستقبل، تحجب، يفتح، اطربوا، يمسح، يزهر، رسمت، يحفر، تغرق، نرفع...)، وفي هذا المحور تغلب دلالة الخفاء والاندثار، كما تغلب هذه الدّلالة في **محور الحركة والسّكون** من خلال (لعبت، يعبر، تمضي، يدقّ، تبحث، يجوب، سرنا، تذبح، يحوم، تدنو، يفتّش، يقود، اذهبوا، أنزل،سنخرج، نقوم، تهوي، تدفع، ينبض، يصلي، يفكّ، هزّ، شدّ، مدّ، تزحف، يمشي...)، حيث غلبت الوحدات المعجمية التي تنتهي إلى هذا المحور أكثر من المحاور الأخرى، فوظّف ما يقارب 25 وحدة معجمية، وتغلب عليها دلالة الصعود والنّزول، والبحث والسّير...إلخ، أمّا عن **محور الأفعال الشّعورية** فيستخدم الشاعر (تئنّ، أبكي، يخجلني، يهرع، أعنّي، يكابد، يغضب، تكرهوني،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تشتهون، يفرح، يعذبني، تندب، تحزن، تخشى، يمقتون، تمنّت، استفزّ، تضحك...)، وقد جاء توظيف الشاعر لها جرّاء الحالة الدّاخلية التي يحياها والتي تتراوح بين القلق والحزن والكره والحبّ، والبكاء والضّحك، وهي في كلّها ثنائيات ضديّة عكست معاناة الشاعر النّفسية.

إن معجم الأفعال يتّجه من خلال المحاور الخمسة إلى إبراز جدلية الخفاء والظّهور، بما فيها من جدلية الحزن والسّرور والقلق تعضدها تقابلات ثنائية موزعة عبر مختلف المحاور مثل:(تضحك/ أبكي) من الأفعال الشعورية،(تهوي/ نقوم) من الحركة والسكون، (يفتح/يغلق) من محور التّغيير.

ويمكن تمثيل محاور الأفعال بالجدول التالي :

محور التحول	تكسر، ضاع، تمزق، تنثر، نحيا، تنزاح، نفطر، يهبط، تسقط، تنهض،صرت، راح، تفيض، فقئت، ذابوا،تضئ، تضمحل...
محور الاتصال	أنادي، تقولون، أستغيث، تكلم، تخاطب، تدندن، يبوح، اقسم...
محور التغيير	تغلق، ينجز، يحاول، انهار، تنفجر، مات، يستريح، تحجب، يفتح، يمسح، يزهر، رسمت...
محور الحركة و السكون	لعبت، يعبر، تمضي، يدق، تبحث، يجوب، سرنا، يحوم، تدنو،يفتش، يقود، سنخرج، أنزل...
محور الأفعال الشعورية	تئن، أبكي، يخجلني، أعني، يكابد،يغضب، تكرهوني، تشتهون، يفرح، تحزن، تخشى...

-الصّفات:

من خلال تفحّصنا لنص القاسم وجدنا أنّه يتكوّن من ثلاث محاور تتدرج ضمن هذا العنصر وهي: محور الصّفات الشعورية، محور الصّفات القيميّة، محور الصّفات الحالية، موزّعة عبر معيار التّكرار.

وأساس هذا التّصنيف هو مصدر الوصف، فالصّفات الشعورية هي ما تلبس نفس الواصف للموصوف، والحالية هي ما صدر من الموصوف ذاته، أمّا القيميّة فهي الصّفات الحُكمية القاطعة على الغير...، وهو تصنيف يُمليه تعامل النّص الشعري بحميمية وتعاطف، فيلاحظ القارئ من البداية غلبة الصّفات الشعورية التي تبرز حالة الحيرة التي تتولّد عنها حالة الحزن والكآبة من خلال (حزينا، وحيدة، موحشة، الفوضى، صغير، جميل...)، وهي وحدات معجمية ذات بنية موحّدة ألا وهي الحزن، وعليه فإنّ هذا المحور يؤكّد أنّ بؤرة الدّلالة هي الإنسان الحائر المتأسف. أمّا على صعيد المحور

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الثاني وهو توصيف الشّيء أو الموضوع، وتغلب عليه بنية الجدّة والغموض من خلال (غريب، جديد، قديم...).

أمّا الثالث فينزاح عن سابقيه، حيث نلمح بنيان التقييم الذاتي، فالقاسم عاجز عن الحكم عن التقييم، فقد اختلّت موازينه، فليس له إلاّ شعوره لتوصيف ما يراه، فغلبت عليه دلالة الضّياع والفوضى في قوله:(أنا دمية ضائعة، الفوضويّ، الفاضح، معافى...)، فمدار المحاور إذن مشاعر حزينة ووجه غريب غامض وهو ما يسبب الضّياع والفوضى.

- **الرّوابط:**

يعتبر نص القاسم غنيّا جدّا من حيث نسبة أدوات الرّبط باختلاف أنواعها، فلا يكاد يوجد لفظين أو ثلاث ألفاظ بدون رابط، فقد وردت أدوات العطف بنسبة 45 % مقارنة بعدد الألفاظ، وهي تمثّل أكبر نسبة في النّص القاسمي، تليها بعد ذلك حروف الجرّ وهي لا تقلّ عنها كثيرا فقد تتراوح نسبتها حوالي 40 % مقارنة بعدد الألفاظ، في حين تتراوح حروف المعاني وحروف النّصب بين 15 % إلى 20 % فقط، فإذا كانت حروف العطف تضمن التّرابط الموضوعي الدّاخلي كما تضمن التّرابط الجملي والنسقي، فإنّ حروف المعاني تضمن ترابط الجمل إذ المعاني لا تقوم إلاّ بالاسناد، والانزياح من منظور الرّبط يتمظهر في غياب حروف المعاني من جهة وغلبة الحروف الأخرى من جهة ثانية، حيث وردت حروف المعاني بهذا الشّكل:

1ــ لا (36 مرّة).

2ــ ليت (مرّتين).

3ــ لكنّ (مرّة واحدة).

4ــ أن (17 مرّة).

5ــ لأنّ (4 مرّات).

6ــ لم (7 مرّات°؟

7ــ هل (مرّة واحدة).

8ــ يا (7 مرّات).

9ــ ها (3 مرّات).

10ــ أم (خمس مرّات).

يتأكّد اتّجاه النّص إلى استغلال الطاقة الدّلالية لهذه الحروف بما يتماشى وبؤرة القصيدة الدّلالية التي تتمثّل في إضفاء التساؤل والحيرة، فقد استعمل الشاعر حرف "لا" أكثر من استخدامه للحروف

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأخرى من حروف المعاني، طبعا بما فيها لا الناهية ولا النّافية، ثمّ تليها في الاستعمال "إنّ " سواء المصدرية منها أو" أن" الناصبة، ثمّ يستخدم "لم " عدّة مرّات والمراد بها الجزم والنفي، في حين تنزاح أداة "يا" في هذه التراكيب عن الدّلالة على النّداء، فمرّة يكون المخاطب شخصا وأحيانا أخرى تكون لمعان وعواطف وأشياء مشخّصة، فالدّلالة المنزاحة إليها هي المناجاة والتّنبيه والإشارة، وذلك في قول الشاعر:

ومنذا تكلّم يا كَرْمُ ؟

منذا تخاطب يا شجر التين ؟ [1].

ويقول أيضا:

أعدّي لبحارة الشّرق يا أرض لبنان[2].

ولا تحتفظ الأداة بالدّلالة الأصلية أو المرجعية إلاّ في قوله:

وقاتلنا يا أبي سيموت بعزلة شهوته القاسية[3].

وكذلك في قوله:

ولا تستغيث يا ولد[4].

وهو نداء يوحي بالمشاركة والانفعال ولفت الانتباه لما يدور من أحداث كارثية تخصّ سيطرة القاتل المستعمر على الضّحية البريء ممّا يولد الاستغاثة والمناجاة، كما يستخدم الشاعر "الهاء" للتّنبيه و"أم" للتّخيير، بالإضافة إلى "لكنّ" و"لأنّ" وهما للتّعليل والاستدراك ممّا يدلّ على أنّ خط الغموض وعدم اليقين يغلب على التوكيد.

هذا بالنّسبة إلى حروف المعاني، أمّا إذا عدنا إلى حروف العطف فإننّا نجدها تتنوّع بين الفاء والواو، غير أنّ استخدامه للواو كان يمثّل أكبر نسبة لأنّ لها عدّة وظائف.

الواو: يستعمل للعطف، ورد في القصيدة أكثر من 200 مرّة، وهو حضور كثيف لافت للانتباه، وقد استخدمت لمعاني مختلفة: العطف والحال والاستئناف والمعية والتوكيد، كقول الشاعر:

أصارحكم باستيائي وخوفي وشكي

---

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 9.

[2] - المصدر نفسه، ص: 64.

[3] - المصدر نفسه، ص: 31.

[4] - المصدر نفسه، ص: 8.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفاء: تكون عاطفة وسببية ورابطة لجواب الشّرط ومستأنفة وتوكيدية، لكنّها تمثّل أقلّ نسبة مقارنة بحرف الواو. نحو قول الشاعر:

بقربي، فياليتها سامعة[1].

هنا وردت الفاء رابطة لجواب الشّرط.

كما يقول في أخرى: **فما من رفاق وما من زقاق وما من بلد** [2].

حيث وردت الفاء هنا استئنافية في بداية السّطر الشّعري.

أمّا في قوله: و**تدنو من الأرض، حزنا فحزنا.**

فقد وردت الفاء هنا عاطفة تعمل عمل ثمّ.

- **الضّمائر:**

يشهد نص القاسم حضور ثلاثة فواعل هي:

- المتكلّم من خلال: نا، ني، ي، أ، تُ، نحن.

- المخاطب من خلال: ك، ت، أنت، كم.

- الغائب من خلال: ـــه، ها، هم، هو.

و قد تكرّرت هذه الفواعل كما يلي:

ـــ المتكلّم: ما يقارب 287 مرّة مع اختلاف الضمير.

- الغائب: ما يقارب 180 مرّة مع تنوّع الضمائر.

ـــ المخاطب: ما يقارب 62 مرّة مع اختلاف الضّمير.

لعبة الضّمائر هي لعبة الحضور والغياب بامتياز أو الخفاء أو التّجلي، أمّا عن كثرة ضمير المتكلّم مقارنة بالمخاطب والغائب فإن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على طغيان الذّاتية في النّص، ممّا يؤكّد أنّ هذه القصيدة هي عبارة عن حوار داخلي ومناجاة للغير، طبعا مع تدخّل النّبرة الجماعية.

فالضّمير إذن يمثّل جزء من التّواصل الدّاخلي للنّص، أمّا خارج التّواصل النّصي، فتنزاح دلالة الضّمير إلى جميع من يتّصل بالنّص، فيشترك مع المرسل إليه (المخاطب) بطريقة مباشرة أو غير مباشرة (الغائب).

---

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 6.

[2] - المصدر نفسه، ص: 8.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1-3/ جمالية الأسلوبين الخبري والإنشائي:

- الصّيغ الإنشائية في القصيدة:

المقصود بالصّيغ الإنشائية "التراكيب المصاغة شكليّا على نسق إنشائي، مقابل الصّيغ الإخبارية التي تحتمل التّصديق والتكذيب"[1] ، ولمّا كانت التي نلحظ في هذا النّص تنتمي إلى اللغة الشعرية الانفعالية الانزياحية، فإنّه لابدّ من الوقوف عندها لإعطائها الدّلالات التي تستحقّها.

تنطوي التراكيب الإنشائية في هذه القصيدة تحت أربع أنماط هي: الاستفهام، التّعجّب، النّداء، الأمر، غير أنّ النّمط الأوّل هو الطاغي في قصيدة القاسم، ومن هنا فإنّ التّركيز عليه يؤدّي بنا إلى محاولة فهم مراد الشاعر، خاصّة وأنّه تكرّر كثيرا، و هذا التكرار يعدّ مفتاحا للدّراسة الأسلوبية، ولتوضيح هذه النّسب يمكننا استخدام الجدول التالي:

الاستفهام	التّعجب	النداء	الأمر
56 مرّة	10 مرّات	11 مرّة	8 مرّات

أوّلا الاستفهام:

لقد تحدّث البلاغيون كثيرا عن خروج الاستفهام عن دلالة الطلب إلى دلالات أخرى كالإنكار والتوبيخ، والتّحسّر...، كما يتمّ الاستفهام عن طريق التّنغيم دون استخدام الأداة وهذا ما نلمحه في شعر القاسم، حيث تكرّر الاستفهام 56 مرّة بصيغة عامة، منها ما يقارب 45 مرّة جملة استفهامية مقترنة بأداة استفهام والباقي منها جاء بدون أداة، وفي الأولى تنوّعت حروف و أسماء الاستفهام مع تكرّرها.

[1] - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية . الرّؤية والتطبيق، ص: 281.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحروف	عدد التّكرار	الاسم	عدد التّكرار
الهمزة	8 مرّات	من	21 مرّات
هل	3 مرّات	لماذا	12 مرّات
		كيف	10 مرّة
		ماذا	07 مرّة
		ما	3 مرّات
		أين	3 مرّات
		أية	مرّة واحدة
		أيّ	مرّة واحدة

وكما سبق الذكر، فبالإضافة إلى الجمل المسبوقة بهذه الأدوات الاستفهامية، توجد أيضا الجمل الاستفهامية المبنية على السّياق والتي تصل إلى ما يقارب 11 جملة، والشاعر فيها لا يريد الاستخبار، بل يعبّر فيها عن الحيرة والتوبيخ والتوجّه إلى الضّمير الإنساني أو الذّات المغيبة إذ يصف حال شعبه وبشاعة الجريمة في حقّ هذا الشّعب.

لكون اسم الاستفهام "من" هو الاسم الشّائع في أساليب الاستفهام، حيث جاء قرابة ثلث عدد الاستفهامات الواردة في الدّيوان، فإنّ دراستنا تركّزت على استفهامات هذا الاسم مع الأخذ بعين الاعتبار طريقة ظهورها وانتظامها.

لقد حضر اسم الاستفهام "من" قي قصيدة القاسم في عدّة مواقع، إمّا مرتبة الاستهلال أو الوسط أو في آخر السّطر الشّعريّ، في مثل:

فمن يستعدّ ؟

و من نحن ؟

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لماذا ؟ وكيف ؟ وأين ؟ ومن ؟ [1].

هذه الاستفهامات جاءت متّجهة إلى مستفهم بصيغة الغائب والمتكلّم وهو ما يدلّ على أنّ الشاعر يعيش حالة اضطراب نفسي، فراح يحدّث نفسه ويسألها مستخدما الأنا الجماعية لا الفردية، بدل مخاطبة الآخر، ثمّ يؤدي به استفهامه هذا إلى طرح مجموعة استفهامات جمعها في سطر واحد مختتما إيّاها باسم الاستفهام "من" وهو ما يوحي بتيه الشاعر لدورانه في حلقة الاستفهام دون جواب، كما يربط في أخرى اسم الاستفهام هذا باسم الإشارة "ذا إذ يقول:

ومنذا تحدّى ومنذا تعدّى ومنذا أعدّ وشدّ وردّ

ومد وصدّ ومنذا استفزّ استثار ؟

و منذا استطال

و منذا.. ومنذا.. وماذا ؟ [2].

ما يلاحظ على هذا المقطع الشعري أنّه جاء حافلا بجملة استفهامات على صيغة واحدة (منذا)، وقد جاءت متماسكة ومتتالية، وعندما تكون الاستفهامات بهذا الشكل في التقارب والتجانس فإنّها تكون مركّزة على مخاطب واحد أو موضوع واحد وهو سيطرة الطاغي على الأبرياء، لذلك وردت الاستفهامات على شكل أسئلة نفسية، نابعة من داخل الشاعر ووقع معاناة الشاعر الخارجية، والتي تحوّلت إلى معاناة داخلية خلقت فيه نفسا إنسانية عاديّة ونفسا شاعرة متأثرة ومتقلّبة، وما يوضّح ذلك نقاط الحذف التي ربطها بعد أسماء الاستفهام.

إنّ ما يضفي على أسلوب الاستفهام في قصيدة القاسم متعة، هو وجود أكثر من استفهام واحد في السّطر الشعري، فيحدث بذلك الانزياح في هذه القصيدة، على أنّ أغلب الأساليب الاستفهامية توحي بالحسرة من جهة والبحث عن الاستعطاف من جهة أخرى، واليأس والتأثير من جهة ثالثة، لذلك فهو يصرّح بذلك في قوله:

فما من سؤال وما من جواب وما من حوار وما من حذر

و ما من كلام وما من معان وما من صور [3].

---

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 11-19-51.

[2] - المصدر نفسه، ص: 58-59.

[3] - المصدر نفسه، ص: 61.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يجسّد الشاعر في هذه السّطور حيرته، وفقدانه للأمل لغياب كلّ كلام أو عجز اللّسان عن التّعبير، وهو ما خلق لنا صورة شعورية بديعة، مبنية على الانزياح وخرق المألوف، حيث أجاد سميح القاسم اختيارها وتقريبها إلى القارئ.

ثانيا: النّداء:

الأصل في النّداء تنبيه المخاطب إلى أمر تودّ أن تخبره به، ولذلك عرفت أدوات للنّداء في العربية وعلى رأسها (يا)، وقد فصل النّحاة فيها فخصّوا بعضها بنداء القريب، وبعضها بنداء البعيد.

و تكون البنية الشكلية للنّداء على الصورة التالية: أداة نداء+ منادى+ (طلب، إخبار).

غير أنّ هناك حالات تختفي فيها أداة النّداء، فيفهم المعنى عن طريق التنغيم، وأحيانا أخرى يختفي الطلب والأخبار، فيخرج النّداء إلى دلالات أخرى، وفي بعض الحالات يكون المنادى حقيقيا أو مجازيا، وقد جاء نصّ القاسم حافلاً بأنماط النّداء على النّحو التّالي:

ومنذا تكلّم يا كرم ؟

ومنذا تخاطب يا شجر التين ؟ [1].

المنادى هنا عبارة عن شجرة وهو منادى مجازيّ، فلا نستطيع في الواقع أن ننادي أنواع الأشجار إلاّ من خلال انفعال داخلي يحمل بعد الرّؤية لهذا المنادى أو تستوجبه ضرورية شعرية ملحّة لتعميق الفجوة لدى المتلقي من خلال كسر أفق انتظاره بالخروج عن ما هو مألوف، أمّا جمالية هذا النّداء فيكمن في اختيار الشاعر لهذا النّوع من الشجر بالذّات وهو شجر مثمر بفاكهة لذيذة خريفية، وهو ما جعله يكرّر هذا المنادى الواحد في سطرين، حيث أشار إلى الكرم بصفة عامة في السّطر الأوّل، ثمّ صرّح عنه مباشرة بعد ذلك في سطرين متسلسلين، ولهذا فإنّ إبداعية المنادى عند القاسم تكمن في تنوّعاته في توظيف النّداء، فقد جمع فيه بين العدوّ والحبيب، وبين المألوف والغريب:

يا سيّد العرس قانا فقيرة [2].

أتعلم يا سيّد الحبّ والخير والسّلم[3].

يا سيّد الحرب والبحر والجوّ والبرّ [4].

---

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 9.

[2] - المصدر نفسه، ص: 66.

[3] - المصدر نفسه، ص: 66.

[4] - المصدر نفسه، ص: 48.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واضح أنّ هناك تكثيفا لهذه اللغة الانفعالية عن طريق النّداء، فقد تكرّرت أداة النّداء (يا) التي يقول عنها النّحاة إنّها لنداء البعيد نسبيا، وهي موجّهة لمنادى واحد، حيث خصّه بالسّيادة، في حين يقول في أخرى:

قاتلنا يا أبي سيموت بعزلة شهوته القاسية[1].

يا أرض لبنان[2].

يا أيّهذا الغلام الجنوبيّ لا ريّ في الدّمع[3].

و لا تستغيث يا ولدي[4].

يا ابني [5].

لقد توزّعت هذه الأنماط الجملية على النّحو الآتي باعتبار المنادى:

- نداء موجّه إلى الإنسان البسيط القريب المتمسك بأرضه والضّمير الإنساني.
- نداء موجّه إلى المنفذين الذين تسببوا في المجازر الشنيعة.
- نداء موجّه إلى فلذات الأكباد الأبرياء الذين راحوا ضحايا الطّغيان.

ويلاحظ من خلال النظر في هذه الأنماط الشكلية أنّ النّداء لم يقصد منه التّنبيه والإخبار فقط، وإنّما قصد منه ملازمة معناه، وما اقتضاه السّياق، و الشعراء يلجؤون لهذا الأسلوب عند إرادة إثبات صفة للمنادى، فيسند إليه عدّة صفات، وعليه فإنّ أنماط النّداء الواردة في النّص متحوّلة عن جمل خبرية، بل هي في بنيتها الشكلية تثبت (الخبر) للمخبر عنه، وهي في معظمها تحمل انفعالات الشاعر مع ما تختزله من شحنة وجدانية، وهو ما يتطلّبه المقام الذي يعيشه القاسم.

---

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 31.

[2] - المصدر نفسه، ص: 64.

[3] - المصدر نفسه، ص: 55.

[4] - المصدر نفسه، ص: 8.

[5] - المصدر نفسه، ص: 09

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- جمالية الأسلوب الخبري:

قسّم الكسائي الكلام من حيث المعنى إلى نوعين: خبر وإنشاء، فالخبر عنده:" الكلام المحتمل للصدق والكذب أو التصديق والتكذيب، أو هو الكلام المفيد بنفسه إضافة أمر من الأمور إلى أمر من الأمور نفيا أو إثباتا "[1] ، في حين أنّ الأسلوب الإنشائي لا يحتمل عليه الصّدق أو الكذب.

احتلّ إذن الأسلوب الخبري مكانة متميّزة في ديوان سميح القاسم، وارتأينا أن نصنّف هذا الأسلوب إلى ثلاث فضاءات يظهر أولها بداية القصيدة وثانيها نهاية القصيدة، وثالثها بين القطبين الأوّليين.

استهل سميح القاسم قصيدته بأسلوب خبري ذي طابع قصصي، أخذ يتحدّث فيه عن الأنا الفردية، ولذلك كان يبدو في شكل الوقوف على وصف حدث، أحيانا يبنيها على سرد أحداث ماضية، وأحيانا في شكل تقرير ما في نفسية الشاعر أو تأكيده، فنجده مثلا يقول في بدايات القصيدة:

أنا كفّ يد

فقدت يدي، فقدت الجسد

أنادي أنادي وما من أحد

أنا كفّ يد [2].

إنّ القاسم هنا يدخلنا في جوّ حكائي قصصي، يسرد فيه أحداث تاريخية كان قد عاشها حيث لاقى المعاناة والألم، ولم يجد الإغاثة أو مدّ يد المساعدة من أحد رغم ندائه المستمّر بصفة مباشرة أو غير مباشرة، ممّا يبعث في القارئ روح التّشويق لمعرفة سير الأحداث وتطوّر القصّة إذ يقول:

وعمري ثلاث سنين

تكسّر عظمي القليل

وضاع فمي في الرّكام الثّقيل

ولا أستطيع الصّلاة ولا أستطيع الدّعاء ولا أستطيع الأنين [3].

---

[1]- أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي الكسائي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، 2000م، ص: 71.

[2] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 5.

[3] - المصدر نفسه، ص: 5.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشاعر هنا يسرد معاناته التي بدأت منذ الصّغر، لذلك راح يستخدم ما يعبّر عنها (تكسّر، ضاع، لا أستطيع...)، إذ يتحوّل ها هنا الأسلوب الخبري من قصّة تاريخية إلى حالة مأساوية يأسف لها كلّ متلقٍّ.

ولكن رغم ما قيل، وحتى لو لم يشعر القارئ بلذّة في مضمون القصّة ــ كونها مؤثّرة ــ فإننّا لا ننكر أدبيتها وجمالية أسلوبها الخبري.

1-4/ جمالية الالتفات:

إنّ مفهوم الالتفات له حضور واضح عند أهل اللغة والبيان، ويدور معناه في اللغة حول الانصراف عن الشيء، أمّا في اصطلاح البلاغيين فيعني " التّحوّل من معنى إلى آخر أو عن ضمير إلى غيره"[1]، فهو خاصية تعبيرية يعتمد بناؤها على الانزياح، لذلك يعرّفه السّكاكي بقوله:" .. ويسمّى هذا النقل التفاتا عند علماء المعاني والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب كان أدخل في القبول عند السّامع وأحسن تطرية لنشاطه..." [2].

بناءً على ما سبق ذكره، نشير إلى أنّ ظاهرة الالتفات ظهرت من خلال الحديث عن المطابقة التي تشكل النسق اللّغوي المثالي في الأداء، "و طبيعة المطابقة بعلاقاتها السّياقية تتمثّل لغويا في العلامة الإعرابية، كما تتمثّل في الضمائر (المتكلم، الخطاب، الغيبة)، كما تتمثّل في العدد من حيث الإفراد والتثنية والجمع، وتتمثّل أيضا في النّوع من حيث التّعريف والتّنكير" [3].

والالتفات ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك هذا النّسق بانتقال الكلام من صيغة إلى صيغة، ومن خطاب إلى غيبة، ومن غيبة إلى خطاب، إلى غير ذلك من أنواع الالتفات.

لقد برزت بوادر الالتفات مبكّرا نوعا ما، فقد ورد هذا المصطلح عند الأصمعيّ، ابن جنّي، ابن كثير... إلخ، فإذا كان ابن جنّي قد أطلق مصطلح "شجاعة العربية" على صور الانزياح، فإنّ ابن الأثير يطلق المصطلح نفسه على صورة الالتفات البلاغية [4].

وفي هذا الصّدد يرى ابن الأثير أنّ الالتفات ينأى على أن تكون له غاية محدّدة تجري على منوال واحد وتصلح لكلّ التفات[5]. ويقصد ابن الأثير من خلال رأيه هذا أنّه ينبغي لنا أن نبحث عن

---

1 - سليمان فتح الله، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص: 223.

2 - السّكاكي، مفتاح العلوم، ص: 112.

3 - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: 276-277.

4 - ينظر: رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص: 231.

5 - ينظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج3، تح: محي الدين عبد الحميد، ص: 431.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كلّ التفات على حدة، ولا يجب أن نعمّم غاية واحدة لالتفاته ما على كلّ الالتفاتات الحاصلة، على أنّ للسّياق أهميّة كبرى في بيان قيمة كلّ التفات.

ولعلّنا لا نجد من القدماء من أفاض في أمر الالتفات إفاضة ابن الأثير، ممّا يستدعي وقفة خاصّة عنده، حيث اعتبر "موضوع الالتفات" من قضايا علم البيان[1]. ومن ثمّ فإنّ ابن الأثير يرى أنّ الالتفات من الغيبة إلى الخطاب الحاصل في قوله تعالى: "و قالوا اتّخذ الرّحمن ولدا لقد جئتم شيئا إدّا"، حيث حصل لفائدة حسنة وهي زيادة التّسجيل عليهم بالجرأة على الله تعالى والتعرّض لسخطه، وتنبيهه لهم على عظم ما قالوه كأنّه يُخاطب قوما حاضرين بين يديه منكرا عليهم وموبّخا لهم "[2].

أمّا إذا بحثنا عن مغزى الالتفات وبالتالي البحث عن قيمته البلاغية فإننا نجده يأتي بغير المتوقّع لدى القارئ والسامع، أو ما يسمى بكسر أفق التوقّع، إذ يعمد إلى مفاجأة المتلقي ممّا يؤدّي به إلى نوع من النّشاط العقليّ، فيبعد عنه الملل من جهة ويخرج عن السّير في نمط واحد من أنماط التعبير من جهة أخرى، كما يجدر بنا الإشارة إلى أنّ المفاجأة شرط أساسي في الانزياح وهي متوفّرة في كلّ التفات.

أمّا إذا تفحّصنا نص سميح القاسم، لوجدناه حافلا بصور الالتفات البلاغية ومن ذلك قوله:

أنادي وصاحبتي لا تردّ، تقولون ماتت

وصاحبتي لا تموت، هي الآن تحت الرّكام

بقربي، فيا ليتها سامعة

صديقة عمري، حبيبة روحي [3].

ثمّ يقول:

لعبت كثيرا ولكن تعبت قليلا

لعبت. تغبّر صندلك الفوضويّ الجميل

تمزّق عنك القميص الملوّن بالقمح والورد[4].

في بداية هذا المقطع يتكلّم القاسم بصيغة المتكلّم (أنا) ثمّ التفت عن هذا الضّمير إلى ضمير الغائب (هي)، ثمّ يلتفت مرّة أخرى إلى صيغة المخاطب(أنت)، وهي صورة مكثّفة من الالتفات، وفيها

---

1 - ينظر، أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص: 179.

2 - ابن الأثير، المثل السائر، ص: 7.

3 - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 6.

4 - المصدر نفسه، ص: 8.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعبير واضح عمّا يعتري الشاعر من اضطراب يعود سببه إلى اضطراب مشاعره وأحاسيسه، فالشاعر يسرد معاناته إذ ينادي أحبابه دون أن يلقى جوابا، فيسأل عن السّبب هل هو الموت أو الدّمار أو السّيطرة، ثمّ خاطب هذا المغتصب الظّالم الذي ظنّ أنّه يملك كّل شيء، ولكن هيهات فإنّ ما يؤخذ بالقوّة لا يسترجع إلاّ بالقوّة، وعليه فإنّ الانتقال من الغيبة إلى الخطاب في هذا النّوع من الالتفات إنّما يستعمل لتعظيم شأن المخاطب.

إنّ سبب كثرة الالتفاتات يعود إلى طبيعة تشكيل بنية النّص الشعري، فنصّ القاسم مثلا مشكّل ببنية مسرحية، إلاّ أنّ الحوار الصريح الظاهري غير موجود فيه، وكذلك الشّخصيات غير ظاهرة وغير محدّدة الملامح، فنجد مثلا أنّ شخصية واحدة تحيلنا إلى عدّة شخصيات، حيث تتحدّث الشخصية الواحدة المتمثّلة في الشاعر بعدّة أصوات (المواطن البريء، الحبيب، العدوّ، الأنا...)، فيقول القاسم في قصيدته:

و نحن الكلام الوحيد

وما من قيود وما من سدود

تظلّل حلم الحياة السدّيد

وتكسر حلم الحياة العنيد

وعن دربه لا نحيد

وعن دربها لا نحيد

وعن دربنا لا نحيد [1].

إنّ الشاعر قد كثّف من الالتفات في هذا المقطع الشعريّ، ويعود سبب ذلك إلى الحوار القائم داخل الذّات الفردية، حيث يبدأ الشاعر بصيغة المتكلّم(نحن) ليلتفت إلى الغائب(هي)، ثمّ يلتفت إلى الغائب (هو) و(هي)، ثمّ يعود إلى المتكلّم(نحن)، وهكذا تتواصل التفاتات الشاعر دون توقّف، حيث يواصل في التلاعب بالضمائر.

إنّ القاسم من خلال توظيفه لحركة الضّمير في القصيدة، وتكرار الضّمير بأشكاله المتعدّدة، قد جعل من ذلك أداة تتحكّم بالطاقات التّعبيرية للنصّ، وأكدّ صدق تجربته الشعرية في قصّة حري ذات ألم وأمل.

إنّ ظهور الضمير في توجيه الرّؤية الشعرية واضحة عند الشاعر في استخدامه لضمير (الأنا الجمعي)، إذ يقول أيضا:

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 47.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و يهمي البقاع على ساحة السّاخن الطّازج الأرجواني

ويهمي العذاب ويهوي الهوان

على ساحة الحبّ والورد والعنفوان..

ونهوي إلى اللاّمكان

ونهوي... ونهوي ونهوي[1].

فالقاسم هنا يلتفت من الغائب (هو) إلى المتكلّم(نحن) ويستمرّ في تكرار هذا الضّمير حتى يوصل للقارئ رسالته، ويبقى هكذا في التفاتاته حتى نهاية النّص، فينتقل من ضمير إلى آخر. يمكننا الإشارة حينئذٍ إلى أنّ مساهمة الظّواهر النّحوية التي كانت عبارة عن قواعد صارمة تقيّد الشاعر في القديم، أعانته في إضفاء جمالية في النّص وتوليد الدّلالات وتوسيعها، فتزيد من حريّة التّصرّف في التركيب كعنصر أساسي في تكوين دلالة النّص.

كما أنّ تكرار الشاعر لضمير المخاطِب والمخاطَب قد أعطى القصيدة بعدا جماليا حيث اتّسقت فيه جمل النّص وعباراته وترتبت وفق نمطية خاصّة أكسبت القصيدة بناءً مميّزاً.

وإذا ما مضينا مع ابن الأثير لوجدنا أنّه يُقسّم الالتفات إلى أقسام ثلاثة:

القسم الأوّل: الرّجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، وهذا القسم توضّحه الأمثلة السابقة التي أوردناها من مدوّنة سميح القاسم.

القسم الثاني: الرّجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى الفعل الأمر.

القسم الثالث: الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل الماضي [2].

وفي الالتفات الذي يخصّ القسم الثاني يقول القاسم مثلا:

وإن كان لي أن أموت، فإنّي أموت

بما تجهلون

إذن فاهدأوا. واربأوا. واطربوا

واغضبوا. وادهبوا

إلى حكمة أو جنون

---

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 63.

[2] - ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص: 4-5.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولا لن أكون

بغير الذي أشتهي أن أكون [1].

ففي هذا المقطع حصل عدول واضح، إذ التفت شاعرنا من الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، ثمّ العودة إلى فعل المستقبل، وهو ما يبرّر حالة الشاعر النّفسيّة المضطربة، والنماذج عن هذا النّوع من الالتفات كثيرة في مدوّنة القاسم، فيقول في أخرى:

تشجّع حمّى الضّلع

على ظفرة في المجاهيل، فينيق يزهو بفنّ

الجموح، وقلب أوربا انبهارٌ ووجه

أوربا لبحّارة الشّرق يا أرض لبنان

خبز الرّحيل وماء الرّجوع

أعدّي. وكيف تعدّين والزّحف والقصف[2].

ففي هذا المقطع أيضا، ينطلق القاسم من الفعل المضارع (تشجّع)، يزهو)، ثمّ يلتفت إلى فعل الأمر(أعدّي)، حيث يقرّ حقيقة الوضع المزري الذي يعيشه هؤلاء الأبرياء، فيلتفت إلى الأمر أمام المستدمر، وهو ما يعكس توكيد الشاعر لهذا الوضع، فاستخدم هذا النّوع من الالتفات وسيلة لذلك.

وينبغي أن نلاحظ أنّ تركيز الشاعر على مثل هذا النّوع من الالتفاتات إنّما يعكس دلالات وأغراض جمّة بما يعتريها نوع من الانزياحات الجمالية التي تلعب دورا بارزا في مفاجأة القارئ.

1-5/ تركيبية المكان:

يمثل الوطن في الشعر العربي المعاصر قطبا مكانيا حساسا، خاصة وأن معظم الشعراء تعرضوا للنفي بطريقة أو بأخرى، ولذلك نجد ثنائية الوطن المنظر تشكل العنصر المكاني الرئيسي الذي يميز أشعارهم، حيث أن افتقاد الوطن على الصعيد الواقعي يجعله يعيش داخل الشاعر، ومن ثم يحيا الوطن المفقود في تشكل لغوي عبر صور متعددة، يعبرون من خلالها عن حنينهم إلى وطنهم الحبيب، فيغدو الوطن بحياة مستمرة في أعماق الشاعر وكذا خياله.

يتخذ اسم المكان "قانا" في نص القاسم عنصرا هاما انطلاقا من العنوان "عجائب قانا الجديدة"، فرغم أن الشاعر فلسطيني الأصل إلا أن جهاده بالقلم وروحه الوطنية دفعت بالشاعر إلى معالجة

---

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص، 37.

[2] - المصدر نفسه، ص: 64.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قضية قانا وما أصابها من دمار حربي شنيع في مقابل ذلك، وظف الشاعر مفردة "قانا" مسندا إليها مفردات أخرى تبعث على التفاؤل في قوله : "قانا" الجديدة" "قانا سعيدة"، "قانا الحبيبة"[1]، وبتوغلنا في النص نجد أنا قانا تشكل المكان- البؤرة في النص أو المكان المركزي، وذلك لأن تجليات هذا التقاطب المكاني تظهر تارة في الشعر بأسماء بعض الأماكن الوطنية المفقودة وتارة أخرى دون تحديد، فيستخدم الشاعر لفظة "وطني" أو "موطني" ما شابههما من الألفاظ الدالة على الوطن كما نلمح ذلك جليا في هذه القصيدة في قوله (رضينا به وطنا من حديد)، (أمين هذا الوطن)[2]، كما توحي هذه الكلمة بأن الشاعر قد تجاوز حديثه عن الذات الفردية إلى الحديث بالذات الجماعية في مقابل "قانا" ذات الجمال والسعادة، يروي لنا النص لفظة أخرى تدل عليها وهي "بيروت"، فهي شكل مكانا غريب عن الشاعر، إلا أنه يحملها معاني أخرى توحي على المكان الأول، غير أنه لا يفسح فضاء واسعا لهذه الدلالات، ربما لأن المكان الأول يتمتع بكل صفات الوطن، ويحقق بالتالي نوعا من المشابهة بينه وبين الوطن الأصلي، مما يجعله يركز خطابه على انتقال المكان الحميم إليه حيث جرت الأحداث، فيقول عن بيروت "أهذا الذي انتظرته أميراث بيروت في حلم، ولبيروت صعيدها المتجدد"[3]، حيث يربط الشاعر بيروت بالحلم والتجدد مما يبعثها على الأمل في الحياة مرة أخرى، في حين يربطها بوطنه الحبيب وهو القدس فسند إليها الجمود والعقم فيقول "وللقدس ميعادها المتجمد"[4] والباعث في ذلك هو الحنين إلى الوطن لأنه مكان له بعده الخاص، فهو أيضا مكان مفقود على الصعيد الواقعي ، إنه البحث عن رائحة الجذور الأولى.

2. المفارقة التركيبية:

إن بنية المفارقة من البنى الأثيرة للإبداع الشعري،وهي ظاهرة تضرب بجذورها في الماضي، "وان لم يكن لها ذلك المسمى الحديث، فقد تعامل معها اللغويون والبلاغيون،ومن خلال أبواب كثيرة، لعل من أبرزها تأكيد المدح بما يشبه الذم، والهزل الذي يراد به الجد"[5].

ودراسة المفارقة في الشعر العربي تعد من الدراسات النقدية البلاغية الجديدة التي تتعامل مع النص الأدبي لكشف جمالياته.

---

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص:32-67.

[2] - المصدر نفسه، ص: 64-51.

[3] - المصدر نفسه، ص: 57-18.

[4] - المصدر نفسه، ص: 18.

[5] - رضا كامل، بناء المفارقة، دراسة بلاغية تحليلية، شعر المتنبي أنموذجا، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 1431هـ 2010، ص: .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن خلال مطالعتنا لديوان سميح القاسم وجدنا شعره حقلا خصبا لمثل هذه الدراسة، فالمفارقة مثلت أداة رئيسية في إنتاج شعرية المتبني، ومن ثم فقد حضرت بمفهومها ووظائفها المتعددة.

لقد كانت المفارقة ظاهرة لافتة في شعر سميح القاسم، وهي بلا شك نتاج التفاعل بين المتناقضات، فالأحداث التي شهدها الشاعر، وما نتج عنها من نجاح وإخفاق، كانت مصدرا رئيسيا لأنماط المفارقة في شعره، فهناك أبيات ترمز للطموح والفشل، كما أن هناك أبيات أخرى ترمز للحياة والموت.

بناء على ما ذكرناه، فإن محاولة الكشف عن بعض الجديد في شعر القاسم باتت ضرورية، وذلك من خلال مفرقته، فأي عمل أدبي لا يعرف الثبات والجمود، كما أن الأدب بطبيعته لا يخضع للأحكام المطلقة إذ يعتريه دوما الخروج على قواعد اللغة خاصة في جانبه الشعري.

إذا ما حاولنا النظر في مفارقة سميح القاسم في ديوانه هذا لاشك أنه يتجلى لدينا نوعين رئيسيين من المفارقة : المفارقة البيانية وخصصناها في مفارقة التشبيه، أما المفارقة البديعية فوقفنا فيها عند مفارقة الطباق.

2-1/ المفارقة البيانية: (مفارقة التشبيه)

يعد التصوير الفني عنصرا أساسيا وأصيلا من عناصر الشعر، كما أن الصورة الشعرية ليست اختراعا شعريا حديثا، وإنما هي أداة من الأدوات الشعرية التي أستخدمها الشاعر منذ القديم، وشعرنا العربي القديم حافل بالصور الشعرية، حيث كان يستخدمها الشعراء في تجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم، والتعبير عن رؤيتهم الخاصة للوجود، وهو ما نتج عنه الاختلاف الذي يميز "الصورة في القصيدة القديمة في مفهومها، وغايتها الفنية، وطريقة تشكيلها ، وطبيعة عناصرها ، عن الصورة في القصيدة الحديثة، نتيجة لاختلاف طبيعة الخيال"[1]، حيث كانت العلاقات بين عناصر الصورة القديمة على قدر من الوضوح وقرب التناول، ولعل علاقة "المشابهة" كانت أكثر العلاقات بين الصورة شيوعا في القصيدة العربية الموروثة ولا زالت دراستها سارية المفعول في شعرنا المعاصر.

قد يصل الشاعر في كتباته إلى حالات لا يستطيع فيها تزويد القارئ بما تنطوي عليه ذاته من وضعيات أو أشياء مادية محسوسة أو معنوية ذهنية- فيضطر إلى تقريب ذلك بتشكيل صور نائبة عن الأولى، ولذلك يعد التشبيه إحدى تلك الأساليب البيانية.إن التشبيه أحيانا ضرورة حتمية على المبدع، خاصة إذا تعلق الأمر بوصف غير مألوف (انزياح)، فيجعل به المجرد محسوسا والبعيد قريبا كوصف حالة نفسية بوساطة تشبيهها بظاهرة طبيعية يدركها الجميع، كما يكون التشبيه في مقام آخر ضربا من

[1] - علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص:65.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بديع الأدب، ليضفي على الصورة حيوية وجمالا يتمثل في تلك المقابلة بين الغاب والحاضر، وبين المعقول والمحسوس.

من جهة أخرى، لم تعد المشابهة بين أطراف الصورة وعناصرها هي العلاقة الأساسية بين هذه الأطراف والعناصر في القصيدة العربية الحديثة، فنجد مثلا قدامة بن جعفر يجعل المشابهة بمعنى المماثلة في قوله : "أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاما يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه"[1]، وأورد نموذجا لذلك، متبوعا بتفسير المماثلة فيه:

"فإن ضبحوا منا زأرنا فلم يكن ..... شبيها بزأر الأسود وضبح الثعالب، فقد أشار إلى قوتهم وضعف أدائهم إشارة مستغربة، لها من الموقع بالتمثيل ما لم يكن لو ذكر الشيء المشار إليه بلفظة"[2]

إن جملة التشبيهات الواردة في نص القاسم هي على النحو التالي:

المشبه	المشبه به	نوع التشبيه
1. أنا	1.كف يد	1.تشبيه بليغ (محسوس).
2. أنا	2.دمية ضائعة	2.تشبيه بليغ (محسوس).
3. ضمير مستتر	3.ملاك صغير جيل	3.تشبيه بليغ عقلي.
4. أخلاقه	4.الفصول (+الكاف)	4.تشبيه مرسل /عقلي.
5. ضمير مستتر	5.طير غريب	5.شبيه بليغ /محسوس.
6. ضمير مستتر	6.الملح(الكاف)	6.تشبيه مرسل/محسوس
7. قانا	7.عيون	7.تشبيه بليغ /محسوس

نلاحظ أن التشبيهات في معظمها بليغة تتراوح فيها أوجه الشبه بين الخيالية أو العقلية وهي قليلة في نص الشاعر، وبين المحسوس التي مثلت أكبر نسبة، لذا فإن أوجه الشبه ما هي إلا وسيلة يبحث الشاعر عن وصف المتحدث عنه (الموطن البريء-الذات)، وإخراج صورته الماكثة في الشعور الداخلي، ثم تأكيد مكانته في فكر المتلقي ووجدانه وللتأثير فيه.

إن تشبيهات هذه القصيدة متتالية للمشبه، فأحيانا جاءت بضمير (المفرد المتكلم (أنا) وأحيانا أخرى جاءت بضمير المفرد الغائب، لذلك راوحت هذه التشبيهات بين العقلية والخيالية في أغلب

[1] - أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تج : محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، ص:158.

[2] - المرجع نفسه، ص159.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التراكيب، أسس في ضوئها تركيبا عاما متآلفا من مشبه ومشبهات متقاربة ومتباعدة محسوسة أو عقلية، كشف عن مدى انفعالات الشاعر والقرب من الشخصية التي تم الوقوف عندها.

2-2/ المفارقة البديعية : (مفارقة الطباق).

تقوم المفارقة البديعية في أوضح صورها على إبراز التناقض بين وضعين متقابلين هما طرفا المفارقة، ولبناء المفارقة في شعرنا المعاصر، لا بد من حضور شكلين هما: "الشكل الأول يستمد فيه طرفي المفارقة من الواقع المعاصر، والشكل الثاني يستمد فيه أحد الطرفي- أو كليهما- من التراث"[1]، هذا على غرار شعرنا القديم الذي عرف صورا من المفارقة التصويرية، وفطن إلى الدور الذي تقوم به عملية إبراز التناقض بين النقيضين في تجلية معنى كل منهما في أكمل صورة.

البديع إذن ركن من أركان البلاغة وسمة أسلوبية في الشعر العربي، إلا أن هناك تفاوتا بين الشعراء في توظيفه، فمنهم الذين يوظفونه عن طبع وسليقة وتلقائية، على نحو ما هو الشأن عند الجاهلين والأمويين، ومنهم الذين يصنعونه، أو يبالغون في اعتماده مثلما كان الحال عند قسم من الشعراء العباسيين.

يرى عبد القاهر الجرجاني أنه من الضروري في توظيف المحسنات البديعية وتأكيد طاقاتها أن يكون ذلك مقترنا بإفادة، وهدف منشود يخدم الشعر من جوانب شتى، ولا يقتصر فقط على الجانب الإيقاعي للكلمات، يقول: "أن يكون وراء ذلك نكتة تطلب وعائدة على المعنى تراد وتقصد،ترفع من شأنه وتضخم من قدره، ويقترن حظه من الفصل بخطها ويجيء حسنة من حسنها، وإلا كان حمل اللفظ على البديع منقضة وشينا"[2].

بالإضافة إلى ما ذكرناه فإن البديع يصنع إيقاعا خاصا تصنعه الألفاظ والكلمات في ترتيبها ومجاورتها، والتي تكون إحدى ركائز البنية الموسيقية الداخلية، وفي الحديث عن البديع، يرى إبراهيم أنيس "أن الغاية موجهة إلى تردد الأصوات في الكلام وما يتبع ذلك من إيقاع موسيقي تطرب له الآذان وتستمع به الأسماع، ولا شك أن مثل هذا الأسلوب في تضمن الكلام يتطلب المهارة والبراعة وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية"[3].

---

[1] - علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص:133.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تج: أبو فهد محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني، بجدة 1991م، ص11.

[3] - إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر، ص:45.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وظف الشاعر سميح القاسم في نصه محسنات بديعية خرج بها عما هو مألوف، أي من الكلام العادي إلى الكلام الفني البديع، وتتمثل هذه المحسنات في الجناس والطباق، غير أن الهيمنة كانت للنوع الأول، ويمكن تمثيل ذلك بالجدول التالي:

الجناس	نوعه	الطباق	نوعه
الخراب-العذاب	ناقص	ماتت- لا تموت	سلب
القليل – الثقيل	ناقص	كثيرا- قليلا	إيجاب
طالة- الواسعة	ناقص	تعيش- تموت	إيجاب
الأزرق- المغلق	ناقص	الصغير-الكبير	إيجاب
زقاق- رفاق	ناقص	حياتي – موتي	إيجاب
ولد- بلد	ناقص	تلاشي – يستعيد	إيجاب
صروف – ظروف	ناقص	الصديق- العدو	إيجاب
طفلة-سنبلة	ناقص	مضحكة- مبكية	إيجاب
البسملة- الحوقلة	ناقص	القديم- الجديد	إيجاب
لعبة-رعبه	ناقص	ميلاد- موت	إيجاب
كتبة – نكبة	ناقص	ترغبون- ترفضون	إيجاب
قبة- حبة	ناقص	الشروق-الأفول	إيجاب
جديدة-جريدة	ناقص	أكون-لن أكون	سلب
وحيدة- طريدة	ناقص	الظلام –نور	إيجاب
المتجمد-المتجدد	ناقص	يهبط- ينهض	إيجاب
الهوى- الهواء	ناقص	خير- شر	إيجاب
الهباء- البهاء	ناقص	الرحيل- يعود	إيجاب
معنى- نعمى	ناقص	يفرج- يحزن	إيجاب
والغة- دامغة	ناقص		
الهاجعة- الفاجعة	ناقص		

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العذاب-سراب	ناقص		
الود- الورد	ناقص		
الريح –الروح	ناقص		
الأحابيل- الأباطيل	ناقص		
يأس –بأس	ناقص		
بقول- حقول	ناقص		
الأفول- الأصول	ناقص		
الأصول- الفصول	ناقص		
الوجوم- رجوم	ناقص		
يريد- يجيد	ناقص		
الظلام-الختام	ناقص		
طيشا- بطشا	ناقص		
غابوا- ذابوا	ناقص		
الدخان- الزمان.	ناقص		

شملت قصيدة "عجائب قانا الجديدة" عددا كبيرا من ثنائيات الجناس، وهذا الصنف الجمالي من البديع له دور فعال على المستوى التركيبي، إذ يتعلق الأمر بأصوات الكلمات المتجانسة في نوع حروفها أو شكلها أو عددها أو ترتيبها،هذا من جهة ومن جهة نجد أن هذا اللون البديعي يمكنه أن يعوض النقص الذي يمكن أن يصيب الإيقاع الخارجي ويوفر للقصيدة من جانبها الموسيقي الداخلي ضربا من جمالية التلقي والتأثير.

جاءت الجناسات إذن في النص الشعري ناقصة، أي بعدم اتفاق الكلمتين في حروفهما، نوعا أو عددا أو شكلا، حيث فضل الشاعر اعتماد هذا النوع على عكس الجناس التام الذي يكون فيه التماثل الكامل بين المتجانسين، مع اختلاف الدلالة بينهما وهو الذي يحدث في كثير من الأحيان فراغا في البنية الدلالية لدى القارئ، كما يولد أخذا وردا في المعاني كما في قول الشاعر:

ولقي زهور السماء

ويلقي سلام الهوى والهواء

ونعمى الهباء

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومعنى البهاء[1].

هذا النوع من الجناس يسمى بجناس الإتفاق، حيث تتفق فيه الكلمات في جذريتها المعجمي، فهذا النوع من الجناس تستسيغه الأذن لتكرار بعض الحروف فيه (الهوى-الهواء)، الهباء- البهاء)، فهذه الثنائيات لا شك أنها تحرك في القارئ إنفعالا وبحثا في المعاني والدلالات من حيث تركيبه الكلمات التي انزاح فيها الشاعر عن المألوف وخلق نوع من التمازج بين الحروف المتشابهة والمكررة لينتج عنه على صعيد آخر نمطا موسيقيا على المستوى الإيقاعي.

أما عن الطباق، فقد جاء بنسبة أقل مقارنة بالجناس في نص القاسم، فاكتفى بجزء من ثنائياته، التي بلغ عددها بحوالي ثمانية عشر ثنائية (18)، على أن الطباق وجه من وجوه التضاد، والتضاد في الكلام يعني الإتيان بالمتضادات من الألفاظ أو المعاني مجتمعة في كلام واحد، فيتحقق بتركيبها تناسب وتلاحم يخرج به الشاعر من المستوى العادي إلى المستوى الفني التصويري، حيث تتولد المفارقة عن طريق دالين، يؤول فيها التصادم بين طرفي الدلالة، في المستوى السطحي إلى تركيب آخر في المستوى العميق.

فالطباق هو الجمع بين اللفظ وضده، وهو نوعان: طباق الإيجاب وطباق السلب، فتنوعت ثنائيات الشاعر بين الأفعال والصفات، وقد حقق النوع الثاني الهيمنة على القصيدة ومن نماذجها قول الشاعر:

وشيخ عجوز مسجى وراء جنون السؤال وفوضى الجواب.

أبي ....أنت حي وميت[2]

تأسس الطباق في هذا المقطع على ثنائية (حي/ ميت)، وهما صفتان أو حالتان متضادتان لشخص واحد، حيث أعطى الشاعر للحياة والموت دلالة أكبر من دلالتهما المعجمية، وكذالك الحال بالنسبة لثنائية (السؤال / الجواب) في إطار ما يسمى بطباق الإيجاب.

ويقول أيضا :

أنادي – لأني فقدت صوابي

أنادي، وصاحبتي لا ترد، تقولون ماتت.

وصاحبتي لا تموت، هي الآن تحت الركام[3]

---

[1] - سميح قاسم، عجائب قانا الجديدة، ص:18.

[2] - المصدر نفسه، ص:28.

[3] - المصدر نفسه، ص06.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الملاحظ في ثنائية هذا الطباق (ماتت / لا تموت)، أنها مؤسسة على التضاد الحاصل بين فعلين، أحدهما ماضي والآخر مضارع مسبوق بلا النافية وهو ما يدخل ضمن ما يسمى بطباق السلب، وقد ورد بعدد أقل في هذه القصيدة، إذ يعود اجتناب الشاعر لهذا النوع إلى احتمال وجود مخاوف في إمكانية إحداث خلل في التركيب بصفة عامة والإيقاع الداخلي للقصيدة بصفة خاصة، لذلك عمد إلى استخدام طباق الإيجاب مولدا بذلك مفارقة متنوعة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الرابع:

الانزياح على المستوى الإيقاعي

1. جماليات الإيقاع الشعري الخارجي.

1-1/ الوزن .

1-2/ الوقفة.

1-3/ القافية.

2. جماليات الإيقاع الشعري الخارجي.

2-1/ الانزياح الفونيمي.

2-2/ الانزياح المونيمي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لئن كان النّقاد القدماء قد بنوا نظرتهم للإيقاع الشّعري على أساس الوحدات النّظرية المشكلة للبحور بانتظامها المعروف، فإنّ النّظرية النّقدية الحديثة قد تجاوزت هذا الطّرح معتبرة أنّ الإيقاع العروضي ينبني على الإيقاع الخارجي والدّاخلي، وأنّ للشّعر الجديد إيقاعا أعمق وأغنى من أن نحدّه حدود الوحدات العروضية ذلك أنّ "الإيقاع أوسع من العروض ومشتمل عليه"[1].

بهذه النّظرية الجديدة في الحقل النّقدي العربي، بدأت مقاربة اللإيقاع وعيا عميقا بالبنية المتشكلة من داخل النّص ذاته، وتراجع الاهتمام بالوزن إلى المرتبة الثانية، لذلك فقد أصبح لكلّ مبدع طريقته الخاصّة في بناء إيقاعه الوظيفي انطلاقا من اندفاعات حركة المعنى في تلاحمها بالدّال الصّوتي الذي يعدّ أداة لتشكيل المعنى، وبالتّالي إعطاء الصّورة النّهائية للإيقاع الذي يعدّ "نسقا للخطاب وبنية لدلالته"[2]، وعليه فإنّه ربّما من السّهولة كشف انتظام البحر العروضي ولا يتيسّر لغير المختصّ اكتشاف البناء الإيقاعي في النّص الشّعري الحديث.

وهكذا يرسم النّقد الجديد الانتقال من شعرية اللغة إلى شعرية الخطاب، حيث يتراجع النّظري المجرّد لصالح الشّعري المتحقق، والشفوي المطرب لصالح هندسة النّص المكتوب[3].

فيتّضح بذلك مظهران لإيقاع الشعر العربي المعاصر، أوّلهما النّظام الصّوتي الخارجي وثانيهما الإيقاع الدّاخلي، على أنّ هناك من اعتمد مصطلح "التّشكيل الموسيقي "بدل الإيقاع، أو مصطلح" التّشكيل الزّماني" الذي اعتمده الكثير من النّقاد، نذكر منهم عزّ الدّين إسماعيل الذي يقصد به كلّ ما يتّصل بالإطار الموسيقي للقصيدة"[4] ، على أن هذا المصطلح يمكن اعتباره مصطلح عام، أي أنه يشمل القصيدة العمودية و القصيدة الحرة معا، في حين أن مصطلح الإيقاع لم يكثر تداوله إلا مع قصيدة التفعيلة لذلك نجد معظم الدراسات الحديثة قد تبنت هذا المصطلح.

---

[1] - محمد بنّيس، الشعر العربي الحديث، ج3، الشعر المعاصر، ص: 105.

[2] - المرجع نفسه، ص: 105.

[3] - ينظر، فاطمة محمد محمود عبد الوهّاب، في البنية الإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة، (قراءة في نصوص موريتانية)، ص: 55.

[4] - عزّ الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية)، دار العودة، ط2، بيروت-لبنان، 1972م، ص: 52.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1. جمالية الإيقاع الشعريّ الخارجي:

1-1/ الوزن: علينا الإشارة أوّلا إلى أنّ نص القاسم الذي نحن بصدد دراسته قد اتّخذ من بحر المتقارب هيكلا إيقاعيا له، وهذا الهيكل صالح قبل أن تدخل القصيدة في التشكيل والنسج والتلوّن بالتجربة الشعريّة، لأن يكون ذا موضوعات مختلفة ودلالات مختلفة، فهو كاللّوحة بلا لون، واللّفظ في المعجم يحتاج إلى تجربة جديدة ليحيا بها من خلال السّياق الذي يمنح هذا الهيكل دما جديدا وجسدا جديدا وروحا جديدة، وهنا جاء صوت الشاعر سميح القاسم لينفخ في هذا البحر حياة جديدة، وينشد تجربته التي عاشها، والمجزرة المؤلمة التي تحطّم داخليا من أجلها لأنّ "التّفعيلة المفتاح الذي أخذه الشعراء، وحاولوا أن يفتحوا به المغالق العديدة في مجاهيل الشّعر"[1]، لذلك يعتمد الشاعر إلى هذه التّفعيلة لتجسيد التغيّر النّفسي الذي يطرأ عليه، إلى جانب التّناقض القائم بين ذات الشاعر الطامحة إلى نيل الحريّة والاستقرار وبين الواقع الخارجي القاهر لهذه الإرادة، وهو ما تجسّده البنية العروضية التي ينبني عليها النص، لذلك كانت البداية الموسيقية بالانتقال من البيت الشعري إلى السّطر الشعري، هذا الانتقال الذي ترافق بإيقاع جديد، إذا سلّمنا بأنّ "للشعر نمطين من الموسيقى، خارجية هي "الوزن" وداخلية هي "الإيقاع" ولئن أعلى الشعر التّقليدي من الأوّل، فإنّ الشعر الحرّ يعلي من النّمط الثاني ويأخذ به"[2].

وهو لا يعني أنّ الإيقاع في الشعر العربي المعاصر لا تربطه علاقة بالإيقاع في النّص التراثي العربي، بل إنّ ما استثمره في بناء الإيقاع في الشعر العربي الحديث نجد أساسه في العروض العربي القديم، مع إضفاء ثوب الجدّة عليه استجابة لمتطلبات الحياة المعاصرة.

بناءً على ما ذكرناه فإنّ شكل القصيدة الحديثة يعدّ انزياحا عن الشكل العمودي للقصيدة العربية القديمة المبنية على نظام الشّطرين ووحدة الوزن والقافية، غير أنّ هذا الانزياح والتّجديد في الإيقاع الموسيقي في القصيدة العربية له جذوره التّاريخية التي تعود إلى العصر العباسي، فقد كانت هناك حركات من التّجديد جاءت على الشعراء المولّدين "فقد جاء هؤلاء بأوزان لم تكن معروفة في الجاهلية وصدر الإسلام"[3]، حيث أظهرت القصيدة العربية الرّاهنة في بنيتها الموسيقية الخارجية نمطا جديدا أخرجها عن النّظام المألوف لدى الشعراء القدامى، وذلك من أجل مواكبة الحضارة الجديدة ــ كما أسلفنا الذّكرــ وخلق التلاؤم بين الأوزان الشعرية وفنّ الغناء الذي انتشر في العصر العباسي، حيث

---

[1]- أحلام حلوم، النقد المعاصر وحركة الشعر الحرّ، مركز النّماء الحضاري، ط1، حلب، 2000م، ص: 102.

[2] - المرجع نفسه، ص: 103.

[3] - صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، النظرية والتطبيق، صلاح عبد الصّبور نموذجاً، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 1429هـ 2008م، ص: 11.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أدّى "ازدهار الغناء وتعدّد الأنغام... إلى محاولة تطويع الموسيقى الشعرية لمتطلبات التلحين الغنائي، وتمثل هذا في الاعتماد على مجزءات الأوزان بكثرة، وفيها استحدثت بحور مهملة سُميّت بحور المولّدين وأوزانهم قي: الممتد، المتوافر، المتئد، المنسرد والمطرد"[1].

كانت تلك الأوزان المستحدثة عبارة عن بحور مجزوءة للبحور القديمة أو بحور حديثة تعتمد نفس النّظرية التي يقوم عليها الوزن، بعد ذلك حدثت قفزة نوعية في مجال الانزياح الإيقاعي مع ظهور الموشّحات التي يختلف نظامها عن نظام القصيدة التّقليدية، وقد اتّجه الموشّحون في بداية الأمر إلى النّظم في البحور القديمة، ثمّ تطوّرت الموشّحات "بعضها يأتي في شطره الأول موافق لبحر من البحور القديمة، وفي الشّطر الثاني نجد وزنا لا يعرفه أهل العروض"[2].

وقد كان هذا التّجديد والتطوير الموسيقي ردّ فعل طبيعي لواقع الحياة العربية ابتداءً من أواخر القرن التاسع عشر سياسيًّا واقتصاديا واجتماعيا، وكذلك الانفتاح على شعوب العالم وثقافاتهم المتنوّعة "فالحركة التّجديدية لا تنبع من فراغ... والأفراد المجدّدون إنّما يجدّدون بدافع من حاجة روحية تناديهم إلى ملء فراغ ناشئ عن تصدّع خطير في بعض نواحي المجال الذي تعيش فيه الأمّة"[3].

وعليه فإن القصيدة لا تمثل سوى مرآة تعكس حياة الشاعر النفسية و الاجتماعية ...

الصّور العروضية عند سميح القاسم:

الملاحظ على سميح القاسم أنّه يميل إلى استعمال نمط إيقاعي وحيد الصّورة، حيث ينشأ الإيقاع من تكرّر صورة عروضية واحدة عدّة مرّات يؤدّي إلى تطوّرات جوهرية أحدها كسر الرّتابة وخلق إيقاع متجدّد[4].

إذا قمنا بتقطيع المقطع الأوّل من القصيدة، نحصل على النتيجة التالية:

أَنَــا كَــفٌ يدٌّ

0// / 0/ 0//

فعو لن فعو

فَقَدْتُ يــديّ فقدت الجسد

---

[1] - السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعي للطبع والنشر والتنوزيع، الاسكندرية، ص: 169.

[2] - صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 12.

[3] - المرجع نفسه، ص: 9.

[4] - ينظر، صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر المعاصر، ص: 31.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

0//0 /0// /0// /0//

فعول فعولن فعول فعو

أنادي أنادي وما من أحد

0// 0/ 0/ / 0/0// 0/0//

فعولن فعول فعولن فعو

أنـــا كفّ يد

0/ /0/ 0//

فعو لن فعو

و عمري ثلاث سنين

/0// /0// 0/0/ /

فعولن فعول فعول

تكسّر عظمي القليل

/0// 0/0/ / /0//

فعول فعولن فعول

و لا أستطيع الصّلاة ولا أستطيع الدّعاء ولا أستطيع الأنين[1]

0/ 0//	**0 /0//**	**/0//**	**0/0/ /**	**0 /0//**	**/0//**	**/ 0/ 0/**	**0/0//**	**/0//**
فعولن	**فعولن**	**فعول**	**فعولن**	**فعولن**	**فعول**	**فعولـــن**	**فعولن**	**فعول**

فعند التقطيع نحصل على:

فعولن

فعو فعول فعول فعول فعو

فعولن فعولن فعولن فعو

فعولن فعو

فعولن فعول فعول

فعول فعولن فعول

[1] - سميح قاسم، عجائب قانا الجديدة، ص..

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فعول فعولن فعولن فعو

فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعول

إذن القصيدة من بحر المتقارب وقد وردت التّفعيلة الأصلية (فعولن) في تغييراتها المشروعة في الموروث العربي أي (فعول، فعو)، حيث تسمّى الأولى (فعول) بزحاف القبض، والزّحاف عموما هو "تحويل يدخل على وزن نموذج القصيدة"[1].

استخدم الشاعر إذن كلّ طاقات المتقارب، إذ كان الوزن معبّرا عن الانفعال السّريع للمتكلّم الذي تنتابه حالة شعورية خاصّة، ومتناغمة مع تراكم التشبيهات، واستقلال السّطر الشعري لا يناسبه إلاّ هذا الوزن المعروف بأنّه واحدا من البحور الصافية التي ترتكز على تفعيلة واحدة لا غير.

يعدّ الوزن حينئذٍ "علامة فارقة للقول الشعري، فهو الذي يميّزه عن سواه من فنون القول، إذ أنّه العنصر الذي يمنح الكلام موسيقى خارجية"، ولعلّ ميزة الوزن هي أنّه يجعل الشّعر أكثر عاطفية وأقوى في إثارة الانفعال، لذلك يمكننا القول أنّ الشعر هو "إنتاج أدبي خضع في القديم إلى الوزن ومازالت حتى الآن أصناف منه تخضع إلى هذا الوزن بصفة تقليدية أو محدّدة"[2]، لأنّ الوزن هو الذي يمنح بنية القصيدة ثباتا إيقاعيا محسوبا، يرتبط بالحالة النّفسية للشاعر، فقد أصبح واضحا مدى قوّة ارتباط الوزن بالتّجربة الشّعرية من خلال إلحاح الشّعراء على انتخاب بحور أو أوزان معيّنة تشيع في معظم قصائدهم، وتلك سمة إيقاعية تميّز شاعرنا سميح القاسم.

اهتمّ القاسم بموسيقى شعره اهتماما ملحوظا، معبّرا عن معرفة واسعة ووعي عميق في هذا المضمار، وكان الوزن أحد العناصر البارزة في بنية القصيدة لديه، وتفنّن في هذا المجال، فاستخدم تفعيلات البحور الصافية بكلّ دقّة واحتراز.

أمّا زحاف القبض، فيحصل بحذف الخامس السّاكن وهو ما حصل في تفعيلة المتقارب:

فعولن ⟵ فعول.

أمّا عن التّغيير الثاني الذي حصل في تفعيلة فعولن ⟵ فعو. وهو ما سميّ بعلّة الحذف، والعلّة عموما هي "تحويل يطرأ على وزن البحر ويحدّد نموذج القصيدة"[3]،

وتحصل علّة الحذف بحذف السبب في نهاية التفعيلة فأصبحت فعولن ⟵ فعو.

0// 0/0//

---

[1] - مصطفى حركات، نظرية الوزن الشعري العربي وعروضه، دار الآفاق، ط1، الأبيار، الجزائر د/ت، ص: 97.

[2] - المرجع نفسه ، ص: 41.

[3] - المرجع نفسه ، ص: 100.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إذا كانت القصيدة قد التزمت بالوزن العروضي الكلاسيكي لبحر المتقارب، الذي يعتمد تفعيلة (فعولن) بتكرارها، فإنّ الانزياح في الشعر الحديث عموما والشعر القاسمي خاصّة قد حصل بتوزيع عدد التفاعيل في السّطور الشّعرية، حيث يختلف عدد التفاعيل من سطر لآخر، بينما تكون التفاعيل في البيت الشعري العمودي ثابتة العدد، ففي مقطع القاسم نجد أنّ تفعيلة (فعولن) قد توزّعت على سطور المقطع الشعريّ الأوّل:، بينما تكون التفاعيل في البيت الشعري العمودي ثابتة العدد، ففي مقطع القاسم نجد أنّ تفعيلة (فعولن) قد توزّعت على سطور المقطع الشعريّ الأوّل كما يلي (الأوّل: مرّتين، الثاني: أربع مرّات، الثالث: أربع مرّات، الرّابع: مرّتين، الخامس: ثلاث مرّات، السادس: ثلاث مرّات، السابع: أربع مرّات، الثامن: تسع مرّات)، إذن فالحرّية المشروعة في قصيدة التّفعيلة عموما، تتمثّل في حرّية طول أو قصر السّطور مع توزيع عدد التفاعيل في السّطور الشعرية مع الالتزام بنفس التّفعيلة بتغيراتها الطبيعية المعروفة(فعول/ فعو).

ومن خصائص بحر المتقارب أنّه "بحر بسيط على الشاعر، إذا لم يتمكّن من السّيطرة عليه، لأنّ إيقاع فعولن في تكراره الطبيعي يخلق حالة رتيبة من التّكرار والتتابع"[1].

المنطق الزّمني للتّفعيلة:

إنّ البحر هو المعيار الذي تنقاد له اللغة الشعرية، باعتبار مكوّناته البنائية التي تعدّ أساسا لمعياره وليست هذه المكوّنات غير التفعيلات التي يتكوّن منها كلّ بحر على حدة.

لكلّ بحر منطقه الزّمني، لذلك فإنّ للمتقارب أيضا منطق زمني خاصّ به، وإذا أردنا تبيّن ذلك بشكل جليّ، نعرض هذا النموذج من مقطع نصّ القاسم:

إذا كانت للعُرس أن يستمرّ فلا بدّ أن يستمرّ

ولا خمر

يا سيّد العرس قانا فقيرة

وقانا عيون بصيرة

وأيد قصيرة

وبين يديك المصير وبين يديك الخميرة.[2]

وعند تقطيع هذا المقطع، نلاحظ الصوّر الموسيقية الآتية:

---

[1] - عزّ الدين مناصرة، جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفاعلية)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، 1428هـ 2007م، ص: 390.

[2] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 66.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعول

فعولن فـــ

عولن فعولن فعولن

فعولن فعولن فعولن

فعولن فعولن

فعول فعولن فعول فعول فعولن فعولن.

أوّل ملاحظة يجب الإشارة إليها هي أنّ هذا التقطيع نتج عنه: علاقة مأصلية بين السّطر الأوّل والسادس: وبيان ذلك، أنّ السّطر الأوّل انتهى بتفعيلة زاحفة(مقبوضة: فعو)، وقد وفّر هذا السّطر إمكانية متنوّعة لوجود حركتين: (سريعة) تختزلها الزّحاف المتكرّر(فعول) و(بطيئة) يختزلها الإتمام المتكرّر أيضا (فعولن)، بينما حصل العكس تماما في السّطر السادس، حيث ابتدأ بالتفعيلة نفسها التي انتهى بها السّطر الأوّل، وكان متنوّعا هو الآخر من حيث الحركات السريعة والبطيئة (فعول-فعولن)، بينما بقيت التّفعيلة بين السّطرين الأوّل والسّادس تامة(فعولن).

1-2/ الوقفة: يلاحظ أنّ النصّ القاسمي قد أخذ ينزاح عن الأطر الصارمة للوقفة الثلاثية التي تعتبر جملة النثر معيارها، والتي اعتاد البيت التقليدي على الوفاء لها، ولو على حساب التجربة الشّعريّة.

والوقفة هي "الوقوف على نقطة عند نهاية الجملة المفيدة كما هو معروف في النثر، ومادام الوقوف يختلف في الشعر عن النثر فلابدّ أن يخضع لنظام الإيقاع الدّائري"[1]،

فقد بدأ الخطاب الشعريّ المعاصر يعي ذاته أكثر لدى الشعراء الحداثيين، فراح يستغلّ آليات فنيّة لم تكن متاحة سابقا، ومن بين هذه الآليات الوقفة الوزنية التي تتنوّع بين الوقفة الثلاثية والوقفة العروضية والوقفة الدّلالية.

* **الوقفة الثلاثية:** لعلّ أبرز ما يميّز البيت الشعريّ هو "أنّه ينتهي بوقفة تتضافر على إحداثها عناصر التّركيب والدّلالة والعروض الثلاثة"[2]، بحيث تتفاعل فيما بينها لاكتمال عناصر الجملة نحويا، ومنح معنى تام دلاليا، ثمّ الخروج بوحدة إيقاعية على المستوى العروضي، لتشكّل لنا ما يعرف بالوقفة الثلاثية التي تكتمل فيها عناصر البناء الثلاثة: النّحو، الدّلالة، الإيقاع.

[1] - عبد الرّحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنّشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2003م، ص: 109.

[2] - فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية اللإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة، ص: 107.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإذا كانت القصيدة الحديثة قد ثارت على البناء الهندسي لهذا النمط وحاولت الخروج عنه، والانزياح عن وحدة القافية والعدد الثابت للتفعيلات...إلخ، مقرة على استقلالية البيت، ليشكّل بنفسه عنصرا إيقاعيا ونحويا ودلاليا.

وهكذا يتألّف النّص من وحدات متجاورة فيما بينها بشكل يسمح باستبدال بعض عناصرها أو حتى الاستغناء عن بعضها، ولا يشكّل من وحدات عضوية متفاعلة بينها لتشكل نسيج الكل كما هو الحال في القصيدة الكلاسيكية[1].

ولهذا فإنّنا نجد في قصيدة سميح القاسم تجسيدات للوقفة الثلاثية وسنكتفي تمثيلا عليها بإيراد النّماذج التّالية:

النّموذج الأوّل:

أنادي وصاحبتي لا تردّ، تقولون ماتت

وصاحبتي لا تموت، هي الآن تحت الرّكام

بقربي، فيا ليتها سامعة

صديقتي عمري، حبيبة روحي[2].

النموذج الثاني:

في صيف جزين في شطّ جونية في ما تمنّت

طرابلس.. منذا أعدّ أكاليل غار لجبهة

تموز يوم يعود بسلّ الثمار و منذا أغارا

ليدمي جبهة تموز محلا وينثر بين الرّكام الثمار

ومنذا استفزّ الرّياح وهزّ الجراح

ومنذا على الجار جار ؟

ومنذا تحدّى ومنذا تعدّى ومنذا أعدّ ومنذا شدّ وردّ

[1] - ينظر: فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية اللإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة، ص: 108.

[2] - سميح القاسم، عجائب قانا الجدديدة، ص: 6.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النموذج الثالث:

ومدّ وصدّ ومنذا استفزّ ومنذا استثارا ؟ [1].

رنين الصّهاريج من خيبة الماء، لا ماء يا ابني

ولا خبز. كعك ماري أنطوانيت ليس

جهلا وخبث ماري أُنطوانيت ليس كعك[2].

إنّ هذه النماذج وغيرها تؤكّد وجود الوقفة الثلاثية في قصيدة القاسم، حيث انتهت بوقفة عروضية تجسّدها وحدة المتقارب على المستوى الإيقاعي، واشتمال كلّ بيت مستقلاً بذاته على المستوى الدّلالي، ثمّ اكتمال الجملة النّحوية التي تبدأ مع بداية البيت وتنتهي عناصرها في نهايته، وهي ممارسة شعرية متأصلة في الشعر العربي وحتى الغربي أيضا، حيث يقول جون كوهن:"... والذي فعله الكلاسيكيون هو اختزال تنافر الصّوت والمعنى إلى الحدّ الأدنى الممكن، فحرصوا على تلاقي التّضمين، أي إنّها في إنهاء الأبيات بوقفات التعارض ولم بلغوه"[3]، وقد تنتهي الأبيات بعلامة استفهام كما يوضّح النموذج الثاني.

وهكذا يبدو أنّ كلّ أنماط الوقفة الثلاثية تتواجد لدى الشاعر الواحد، بل وتتجاور في النص الواحد، بحيث يشكّل سمة أسلوبية مهيمنة، وهي ما يسمّيها محمّد بنيس بالوقفة التّامة، حيث يكون فيها "البيت ممتلئا بوقفاته الوزنية"[4] (العروضية والدّلالية).

* **الوقفة العروضية:** راح الشعر المعاصر ينزاح قليلا عن الوقفة الثلاثية، فعمد إلى تفكيك الوحدة التقليدية لعناصر الدّلالة والنّحو والعروض التي كانت سائدة، ليرمي بذلك إلى "بناء وصل من نوع جديد، وصل بين مكوّنات النص التي كانت تبدو أشبه بدوال مرصوفة إلى جانب بعضها دون أن تتفاعل بشكل عضوي لتشكيل الكائن الشعريّ العضوي"[5]. فاكتفى هذا النّوع من الشعر بالجانب العروضي أو الوزني دون النظر إلى الجوانب الأخرى كما توضّحه النماذج الآتية في نصّ القاسم:

النموذج الأوّل:

وفي الشّرفات البعيدة

وفي القلب نبضٌ تلاشى

---

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة ، ص: 58.

[2] - المصدر نفسه، ص: 55.

[3] - جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 61.

[4] - محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، الشعر المعاصر، ص: 122.

[5] - فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة، ص: 113.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يحاول أن يستعيده

وأشلاء رؤيا جديدة[1].

النموذج الثاني:

خيلٌ ونارٌ تهدّد أعتابنا

ونحن كما عهدتنا القرون

نواجه بالورد أعداءنا

ونذبح بالودّ أحبابنا

وحين تشبّ النّار نبكي

ونهدي إلى النّار أحطابنا[2].

النموذج الثالث:

لتنسى الذّراع الذّراع التي غادرتها

وينسى القتيل القتيل وتنسى الدّروب

حظوظ الجهات

هدوء. فما من هدير وما من أزيز

و ما من لغات[3].

إنّ أوّل ما يميّز هذه النماذج هو قيامها على الإيقاعات العروضية المعروفة في الشعر العربي والمتمثلة في بحر المتقارب بتحوّلاته المعهودة (فعو)، وهي تحاول الولوج إلى عالم الإمكانات الشعرية البعيدة عن الدّلالة، ما يجعل الدّوال الشعرية هنا تنساب بحرّية أكبر خارج وقفاتها النّظمية الدّلالية، ممّا جعل النّص يتّخذ مع الوقفة العروضية طابع الكل الذي تذوب عناصره داخله.

وبالرّغم من انتهاء كلّ بيت في النماذج الثلاثة بوقفة عروضية بارزة يجسّدها اكتمال الوحدة الإيقاعية للبحر في نهاية البيت، بالرّغم من ذلك فإنّ وحدة الأبيات تبنى من خلال عناصر الرّبط الدّلالية والنّحوية التي تنسج لحمتها عبر العناصر الثلاثة، غير أنّ "الفصل الذي عمد إليه الخطاب

---

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 6.

[2] - المصدر نفسه، ص:21.

[3] - المصدر نفسه، ص: 24.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعراء المعاصرين عناصر البناء النّحوي والدّلالي من جهة والعروض من جهة ثانية فصلا من أجل الوصول، إذ يحقّق اتّصال مكوّنات النّص الشعري"[1].

إنّ البيت الشعري هنا يبني انزياحه على هدم قانون النثر وبناء الالتحام العضوي في القصيدة الشعرية، فبينما يرسم الإيقاع حدوده بين الأبيات، إذ بالدّلالة تصل ما قطعه الإيقاع.

ولئن كان بناء الوقفة العروضية غير جديد تماما على الممارسة الشعرية العربية، إذ لم ينجح الشاعر القديم في تجنّب ظاهرة التّضمين* دائما، فإنّ الشاعر الحديث لا يضطرّ إلى تفاديها، بل على العكس من ذلك إذ يعتمد إليها بوصفها أداة فنيّة تتطلّبها مقتضيات التّجربة الشعرية الجديد.

*** الوقفة الدّلالية:** إنّ البيت الشعري في قصيدة سميح القاسم يتوغل في تجريب أشكال انفساخ الوحدة الثلاثية، حيث يتجاوز بناء وقفة العروض، فبعد أن كانت الدّلالة والتركيب قد تسلّلا خارج الوقفات العروضية للأبيات في النماذج التي أوردناها سابقا، نجد هنا أنّ الإيقاع بدوره عرف تمركزه في نمط الوقفة الدّلالية إلى التدفّق اللاّمحدود، "وهكذا تغدو القصيدة استسلاما مطلقا لإغراءات لعبة الكتابة، في معراجها اللاّنهائي، وهي ترسم معالم التّجربة الشعرية كما عاشها الشاعر، لا كما حددتها القواعد"[2]. إذن نجد أنفسنا في هذا النّمط أمام نصّ متلاحم تضيع فيه معالم البيت التقليدي بتحديداتها المعروفة، لتعوّضها وقفات تنغيمية طبيعية تقتضيها بنية الخطاب الدّلالية. ويمكننا التّمثيل لهذا النّمط من الوقفات في مدوناتها بالنماذج التالي:

النموذج الأوّل:

ويفضح حزني سراديب حزني وألغاز موتي

غريبا بعيدا عن الحلم بالضّوء والصّوت

واللّون والذّكريات

وإن كان لي أن أعيش، فلا تُكرِهوني[3].

النّموذج الثاني:

أتعلم يا سيّد الحرب والبحر والجوّ والبرّ ؟ أنت تغوّلت.

جيشا وأنت توغّلت طيشا وبطشا. وأنت تسحّ.

---

[1] - فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة، ص: 116.

* - إنّ ظاهرة التّضمين كانت تعدّ في الشعر العربي القديم عيبا من عيوب الإيقاع، بينما في الشعر المعاصر تعدّ أداة فنيّة لابدّ منها.

[2] - فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة، ص: 117.

[3] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 36.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

دموعا عليك

وتنفض نار دمي عن يديك

وتبكي بكاءً وتندب ندبا وتحزن حزنا على أبويك[1].

النموذج الثالث:

وبين يديك عجيبة ماء النّبيذ المقدّس

بالحبّ والخير والسّلم يا سيّد الحبّ والخير

والسّلم إن كان للقصف أن يستمرّ فلا

بدّ للعرس أن يستمرّ

ولا خمر

لا بأس لا يأس

قانا الحبيبة [2].

إنّ هذه النماذج تشترك في خاصية أساسية هي الخروج عن الوقفة العروضية التي برزت في الأمثلة السّابقة، وبالرّغم من اعتماد هذه النماذج في بنائها العروضي على تشكيلات وزنية معروفة (المتقارب)، سواءً باستخدام مألوف، أو باعتماد تداخل وزني، بالرّغم من اعتماد هذه التشكيلات الوزنية المعروفة، فإنّ وحدة التّفعيلة ذاتها تكسر في أغلب أبيات هذه النماذج بحيث يرد جزء منها في نهاية بيت ولا يرد بقيّتها إلاّ في بداية البيت الموالي، بمعنى أنّه تؤسّس هذه النماذج انزياحها على تفكيك هذه الوحدة نفسها داخل البيت حيث ترد بعض نواها الإيقاعية في بيت دون أن تكتمل إلاّ في بداية البيت الموالي.

ومع أنّ النّقاد القدماء قد انتهوا إلى ظاهرة التدوير التي تفرض استرسالاً يُلغي الوقفة العروضية بين الشّطرين في البيت الكلاسيكي، فإنّ الاسترسال هنا يتجاوز كونه ظاهرة اضطرارية كالتّدوير، إنّه إذن اختيار إيقاعي واع ينطلق من رفض الحدود التي يفرضها العروض على تدفّق الدّلالة الشّعرية[3].

فماذا عن التّدوير في قصيدة القاسم ؟.

---

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة ، ص: 48.

[2] - المصدر نفسه ، ص 66-67.

[3] - ينظر، فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة، ص: 124.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ظاهرة التّدوير في قصيدة القاسم:

إنّ أيّ خطاب أدبي يتطلّب عند تقطيعه مراعاة عنصر التوازي بين الصّوت والمعنى، وذلك تبعا لمقتضيات التلقي التي تتوخّى إفهام القارئ مضمون الخطاب، فإذا كان عنصر الموسيقى يبدو أساسيًّا في الخطاب الشّعريّ، فإنّ عنصر الدّلالة يحتلّ مركزا هامشيا، بل إنّ عنصر الدّلالة يأتي في الشعر متساويا مع العنصر الإيقاعي، ذلك لأنّ الخطاب الشّعريّ يرتبط بخصيصة أساسية تجمع بين العنصرين معا، وهي خصيصة النظم، التي كما يرى الباحث جون كوهن يمكن حصرها في المستوى الصّوتي فحسب، بل لابدّ أن يتحقّق مبدأ الموازنة الصّوتية الدّلالية[1]. ولكن هذا لا يعني أنّه من الضّروري أن يكون الوزن متوازيا مع الدّلالة في البيت أو السطر الشعريّ، بل إنّ عنصر التوازي أو اللاّتوازي بين الوزن والدّلالة تختلف من نصّ لآخر، فقد يتوفّر التوازي بينهما في نص شعري معيّن كما قد يخرق هذه الظاهرة نصٌ شعريّ آخر، حيث يتوفّر الاكتمال الدّلالي مع عدم الاكتمال العروضي وهو ما يندرج ضمن ما يسمّى بظاهرة التدوير.

التّدوير مصطلح عروضي قديم أخذ في الشعر المعاصر مفهوما حديثا، فالتدوير في العروض الموروث يعني اتّصال شطري البيت واشتراكهما في كلمة واحدة، أو بعبارة أخرى يعني "انقسام كلمة واحدة بيت الشّطرين، بحيث ينتهي الشّطر الأوّل في صدرها ويبدأ الثاني بعجزها"[2]. أمّا مفهومه في القصيدة الحرّة فهو مختلف عن هذا المفهوم، لأنّها ببساطة لا تتألّف من شطرين، بل من أسطر، وذلك فإنّ مصطلح التدوير أصبح يطلق في القصيدة الحرّة على ظاهرة عرفت شيوعا كبيرا في الآونة الأخيرة والمتمثّلة في "اتّصال أبيات بعضها ببعض، حتى تصبح القصيدة بيتا واحدا». فالبيت الذي يزيد طوله في العادة بصورة غير مألوفة عن أطول صيغ شكله الموروث يعتبر بيتا مدورا"[3]. وهنا يكمن انزياح القاسم في قصيدته هذه حيث يقول مثلاً:

ومن بعدُ لا ضعف. لا خوف. لا يأس. لا بأس

يفتح ذاتي مغاليق ذاتي

ويفضح حزني سراديب حزني وألغاز موتي

غريبا بعيدا عن الحلم بالضّوء والصّوت

واللّون

والذّكريات...

---

[1] - ينظر، جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 102-102.

[2] - علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص: 181.

[3] - المرجع نفسه، ص: 182.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإن كان لي أن أعيش، فلا تكرهوني

على أن أعيش بما ترغبون

وإن كان لي أن أموت. فلا تكرهوني

على أن أموت كما تشتهون

أعيش إذا كان لي أن أعيش

أعيش بما ترفضون [1].

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فـــ
عول فعولن فعولن فعولن
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فـــ
عولن فعولبن فعول
فعولن فعولن فعول فعغولن فعولن
فعولن فعول فعولن فعول
فعولن فعولن فعول فعولن فعولن
فعولن فعول فعولن فعول
فعول فعولن فعول.

وهكذا تستمرّ الموسيقى متدفقة بدون وقفات عروضية يستريح عندها القارئ، وهي إن دلّت على شيء فإنّما تدلّ على تدفّق مشاعر الشاعر، وهي مشاعر المقهور اليائس، ما جعلته يهمل الوقفة العروضية، فأصبحت هذه السّطور مجتمعة ومرتبطة ببعضها البعض ارتباطا إيقاعيا ودلاليا.

التّدوير ظاهرة إيقاعية واسعة الانتشار في شعرنا الحديث، لذلك جرّب التدوير على نحو واسع شعراء الحداثة العربية عموما، أمّا في الشعر الفلسطيني الحديث، فقد شاعت ظاهرة التدوير، فمن المؤكّد أنّ شعراء فلسطين، سواء أكانوا في الدّاخل أم في المنفى، قد تأثّروا بكلّ ظواهر التّجديد في القصيدة العربية الحديثة، لذلك فقد عُني سميح القاسم بمختلف الظّواهر الإيقاعية المتميّزة التي تحقّق ثراءً موسيقيا ودلاليا للقصيدة، ومن هذه الظواهر تستوقفنا ظاهرة التدوير التي نجح الشاعر في تحويلها إلى عنصر فنّي حيوي يحقّق إيقاع التّجربة وبالتالي يحقّق انزياحا يُضفي عليها تنوّعا وثراءً خاصاً:

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 36.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تغيب طويلا عن الوعـــي. أعطيـــك ماءً تقول شبعت

فعول فعولن فعولـــن فـــعولن فعولن فعول فعول

و أعطيـــك خبزا تقول ار تويت وأهديك وردا تقول

فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعول

قتلت وأهديك صحواً تقول سكرت وأعلـــم أني

فعول فعولن فعولن فعول فعول فعول فعولن

أغيب طويلا عن الوعـــي تحضرني فـــأغيب وتقتـــلني

فعول فعولن فعولن فعول فعول فعول فعول فعو

فـــأعيش وتطعمني فـــأموت. ومن أنـــت حتى تغيب

فعول فعول فعول فعول فعولن فعولن فعول

طويلا عن الوعـــي ؟ من أنـــت حتى أغيب طويلا عن

فعولن فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعـــ

الوعي ؟ هل أنت من كنت أم أنـــت ما

ولن فعولن فعولن فعولن فعو

صر ت أم نحن من كنت حتى نغيب عن الوعـــي

لن فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فـــ

قل لي وما من كلام

عولن فعولن فعول

عليك السّلام[1].

فعولن فعولن.

فهذه السّطور كلّها بيت واحد مدوّر من المتقارب، يتألّف من عشرة أسطر، حيث لا يتوقّف فيها نزيف الشّعر إلاّ عند جملة (عليك السّلام)، وكأنّها توحي برغبة الشاعر في زرع السِلم والسّلام لحياة

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 44.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتعم بالحرّية والأمان، فحاول رسم لوحة شعرية ملوّنة وجميلة، تتعدّد عناصر بين: (العتاب، العيش، الرغبة، الكره، الشبع، الارتواء، الماء، الخبز، الغياب، الحضور...)، وهي عبارة عن ثنائيات ضديّة، ترمز كلّ منها إلى قضية أو فكرة وهي القهر والدّمار يحاول الشاعر غرسها في ذهن المتلقي، ممّا جعله يتّخذ بنية دائرية تتناغم مع شكل القصيدة وبنيتها الإيقاعية.

على هذا الأساس يبقى التدوير في طور التّجريب في القصيدة الحرّة كما يرى علي عشري زايد حتّى يضفي على البناء الموسيقي الدّلالي ثوب الجمالية والانزياح وذلك من شاعر لآخر[1].

1-3/ القافية: تعدّ القافية واحدة من الظّواهر الفنيّة السائدة في الشعر العربي لعدّة قرون، وإذا كان الشعر الحديث لم يجعلها من شروط القصيدة، وربّما دعا البعض إلى التّخلّص منها كلّيا، بالرّغم من كلّ هذا، فقد ظلّ الشاعر العربي الحديث متمسّكا بها، لكنّه ألزم نفسه بنوع من القافية المتحرّرة، تلك التي لا تربطها بسابقاتها أو لاحقتها إلاّ ارتباط انسجام وتآلف من دون اشتراك ملزم في حرف الرّوي، فغدت القافية هي النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النّفس، "وهكذا تكون القافية عنصرا من عناصر بناء النّص الشعريّ الذي لم تعد فيه القافية موحّدة،... وكما أنّ البيت لم يعد موحّدا في الشعر المعاصر فإنّ القافية هي ذاتها لم تعد موحّدة، بل لا مجال لقراءتها إلاّ ضمن الممارسة النّصية»[2]، فالقافية تعدّ إذن عنصرا من عناصر بناء القصيدة على صعيد الإيقاع والدّلالة بما تمتلكه من طاقة صوتية وموسيقية، والقاسم شديد التّعلّق بالقافية، إذ يبدو وكأنّه يتعمّد استدعاء أكبر عدد ممكن من القوافي في القصيدة الواحدة، لهذا يمكن أن نلقّبه بالشاعر القافوي في الشعر الثوري الحديث.

* **القافية المتواطئة:** هي ضرب من القافية، يعتمد على تكرار مفردة بعينها على نحو عموديّ في نهايات السّطور الشعرية، وقد أشار محمد بنيس إليها بوصفها القافية التي "تنادي توأمها في البيت الموالي أو الأبيات الموالية"[3]. حيث يقول الشاعر في قصيدته:

النموذج الأوّل:

إلى مجلس الأمن يُهرع من وصمة دامغة

إلى وصمة دامغة

إلى وصمة دامغة[4].

---

[1] - ينظر، علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص: 188.

[2] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، ص: 140-141.

[3] - المرجع نفسه، ص: 148.

[4] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 17.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نلاحظ أنّ كلمة(دامغة) التي تكرّرت ثلاث مرّات هي قافية متواطئة، فقد جاء تكرارها ذا وظيفة هامّة في البناء النّصي أي وظيفة بنائية في تصعد التنوّع الدّلالي، فإذا ما قرأنا كلمة (دامغة) خارج السّياق النّصي أي خارج وظيفتها البنائية للإيقاع فإنّها لا تؤدّي هذا المعنى الذي تحضى به بتفاعيلها مع بقية العناصر في تشكيل جسد النّص، فالشاعر يريد أن يوضّح أنّ هروب المظلوم من الهلاك يؤدّي به إلى نفس النّتيجة، وكأنّي به يقرّ بأنّ النّهاية واحدة لا مفرّ منها لانعدام الأمن.

فالقافية المتواطئة كانت تسمّى إيطاء في الشعرية العربية القديمة، والتي تتحدّد باتّفاق قافيتين على كلمة واحدة بالمعنى الواحد، على أنّ القدماء قد صنّفوا الغطاء ضمن خانة عيوب القافية، غير أنّها عرفت مفهوما آخر في الشعر المعاصر، فقد أصبحت ميزة من مزاياه، حيث يكون الإيقاع أكثر انسجاما وقوّة[1]. إذ يقول القاسم:

النّموذج الثاني:

وتكسّر حلم الحياة العنيد

وعن دربه لا نحيد

وعن دربه لا نحيد

وعن دربه لا نحيد[2].

تمثّل القافية المتواطئة هنا أيضا إحدى أهمّ مقوّمات الطبيعة التكرارية لكلمة (لا نحيد)، إذ تسهم بتواترها في انسجام الموازاة الصّوتية والدّلالية في بنية اللغة، فهي تقوم على تكرار دوال متماثلة لمدلولات متماثلة أيضا، وهي تمثّل إصرار الشاعر على سيطرة المستقيم وعزمه على المقاومة دون تراجع، لأنّه لن يخرج عن درب الحياة بما تحمله من آمال وأحلام، فتلعب الكلمة دور البطولة الجماعة (نحن) مع ربطه بالحلم والحياة الفردية والجماعية، ولذلك يمكننا تصوير العلاقة بين هذه الأنا الفردية والجماعية وبين حلم الحياة، مع رفع شعار الصّمود والمقاومة إلى آخر رمق في الحياة.

أنا ونحن + درب + حلم الحياة = لا نحيد.

فالقافية هنا تمثّل النّتيجة أو النّهاية الدلالية لهذا المقطع، علاوة على ذلك فإنّه قذ أسهمت في رسم إيقاع خاصّ للقصيدة باتّخاذ حرف الدّال رويّاً لها.

النّموذج الثالث:

ولله يرجع كلّ البشر

---

[1] - ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر العربي المعاصر، ص: 148-148.

[2] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 47.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويرجع لله كلّ البشر

لله لله كلّ البشر[1].

النّمنوذج الرّابع:

وما من سواك

ما من سواك

ما من سواك...

كلّ من هذين النّموذجين تشكّل القافية المتواطئة فيهما إيقاعا موسيقيا خاصّا، بالرّغم من أنّها نابعة من مرجعية الشاعر الدّينية، فتكرّرت في النموذج الثالث كلمة (البشر) وفي النموذج الرّابع كلمة (سواك)، فتبدو بذلك بنية التواطؤ أبلغ في الإفصاح عن نفسها ممارسة جمالية واعية، باعتبار أنّ تقاطع (الصّيغة والصّوت) يلعب دورا فعّالاً في تعزيز فعل التواطؤ وإلحاحا على بروز جزءً مهمّا من جسد القصيدة.

* **القافية المتناوبة والمتوالية:** ونعني وجود أكثر من قافية في القصيدة الواحدة أو المقطع، تتأتّى على التوالي أو التناوب، "وينبني هذا النّوع من القوافي على تواتر أقلّ ممّا موجود... ذلك أنّ هناك تواليا للقوافي غير ملتزم، إذ يراوح النّص بين قافية (أ) و(ب) و(ج)، مثلا بحيث لا يلتزم بأيّ منها، وقد تحتفظ القافية هنا بروّيها وقد تكتفي بالصّيغة فقط"[2]، وهي من اختصاص الشاعر الحداثي، فتنزع القوافي في بنية التوالي إلى الانزياح من خلال رصد أبيات متتالية ذات قواف تنتهي بحرف روّي واحد، بينما تتأسّس بنية التناوب على المراوحة بين رويين أو أكثر تتخلّل الأبيات المنتهية بقافية وروّي موحّدين أبيات أخرى ذات قافية وروي مغايرين، كما في النماذج التالية للقاسم:

النموذج الأوّل:

وعن دربنا لا يحيد وعن دربه لا يحيد

يريد أخ أو عدوّ لدود

يريد أخ أو عدوّ يريد ونحن نريد

ونحن الكلام المفيد

---

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 61.

[2] - فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة، قراءة في نصوص موريتانية، ص: 62-63.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ونحن الكلام الأكيد[1].

النموذج الثاني:

لأنّي مللت المقام وأنت مللت المقام

ونحن مللنا المقام

وحلّ علينا الظّلام

وحلت بداياتنا في الختام[2].

النموذج الثالث:

ونحن الكلام الوحيد

وما من قيود ما من سدود

تضلّل حكم الحياة السّديد

وتكسر حلم الحياة العنيد

وعن دربه لا نحيد[3].

النموذج الرابع:

وأقسم... هذا دمي... و بإعصار زهري

وأزهار فجري

ونيران شعري

وأنوار شعري

وعيني وظفري

وكفّي وصدري[4].

ففي هذه النماذج الأربعة نلاحظ أنّ هناك نزوعا قويّا إلى الاحتفاظ بالروّي الذي يُكسب هذه النماذج إيقاعا صاخبا يدنو بها من طريقة بناء الإيقاع في القصيدة العربية، حيث تتدفّق القافية في هذه

---

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 47.

[2] - المصدرنفسه، ص: 45.

[3] - المصدر نفسه، ص: 47.

[4] - المصدر نفسه، ص: 49.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النماذج على نحو تراكمي لا يدع فرصة لقافية أخرى، إلاّ بعد أن يكون الشاعر قد أحسّ بإشباع في سياق القافية الدّالية (نحيد/لدود/المفيد/الأكيد)، فينتقل بعد ذلك إلى قافية أخرى، ولكن انزياحات الشاعر عن القصيدة العربية القديمة يكمن في تنوّعات القافية في القصيدة الواحدة، إذ يقول في هذه النماذج سميح القاسم:

النموذج الأوّل:

لإنقاذ لحمي ولحم الجنوب

وكلّ الجهات.. سواي تعيش على رسلها

وتمضي على مهلها

بأوضاعها المستتبة

وأمضي بلحمي وحلمي

وخوفي وضعفي ويتمي

إلى جرن كبّة

أنا الولد المستباح من البلد المستباح[1].

النموذج الثاني:

وها أنذا أستغيث

برعبي التاج

فما من شعار لديّ

وليست لديّ شفتيّ

قصيدة شعر.. وليس لديّ عنفواني الصغير

وخوفي الكبير

حماس الأناشيد واللغة المشرئبة

وقبّة موتي حبّة [2].

---

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 12.

[2] - المصدر نفسه، ص: 13.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النموذج الثالث:

خرائطنا لم تصغها طموحاتنا

صاغها الأجنبيّ الغريب المقيم

ونحن حفظنا الخرائط عن ظهر قلب

حفظنا كلام الصديق العدوّ الرّجيم

وسرنا كثيرا.. وسرنا طويلا

وما من صراط بنا يستقيم

أقلنا إذن ربّنا

ويسّر لنا دربنا [1].

النموذج الرّابع:

يُصلّي لأجلي

أنا عين طفل

مجرّد عين أرادت نجوما وبيتا وحرفا

وزهرة فلّ

أنا عين طفل

أرادت كثيرا ونالت قليلا

لأنّي فقئت

بأحضان أهلي

لماذا ؟

لماذا ؟ لماذا ؟[2].

يبدو نص القاسم كما تقدّمه هذه النماذج انزياحا عن الالتزام المطلق بنظام القافية، كما هي معروفة في الممارسة الشعرية الكلاسيكية، فبدل صرامة القانون الذي يحدّ الشاعر ضمن فضاء مغلق، يتمّ فيه الانطلاق من المعلوم إلى المعلوم، طبقا لمخطّط هندسي مُسبق، فإنّ الذّات الشاعرة هنا تحتفظ

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 20.

[2] - المصدر نفسه، ص: 54.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بحيّز تتصرّف ضمنه في بناء القافية حسب استراتيجيات الانزياح في الكتابة الشعريّة الجديدة، فأحيانا تأتي القافية متناوبة، لتمنح فرصة للمتكلّم في القصيدة، كي يعبّر عن ذاته، لهذا تختلف" الطرق التي تتبعها الفاعلية الشعرية في بناء قوافي التوالي والتناوب تبعا لاختلاف الشّعراء وحتّى النّصوص"[1]، فمهما ألححنا على انتماء القافية المتواطئة لفلسفة البيت التقليدي، فإنّ قانون التوالي والتناوب يظلّ ممارسة منزاحة لطرق بناء القافية في النص الكلاسيكي.

* **القافية المتجاوبة(المتداخلة):** يسعى هذا المفهوم إلى وصف ممارسة شعرية أخذت موقعها في النّص الشعري الحديث أساليب بناء الإيقاع خارج الأطر التقليدية، وتقتضي هذه الممارسة "وجود قواف في بدايات أو أواسط أو نهايات الأبيات طبقا لمقتضيات البناء الإيقاعي"[2]، حيث يتغيّر مكان القافية، إذ ترد أوّل مرّة في نهاية السّطر، ثمّ تتكرّر في بداية السّطر الثاني، أو في وسط السّطر أو نهاية السّطر الثاني، وهو ما يعدّ انزياحا عن الشعر القديم، الذي حدّد للقافية إطارها المكاني في نهايات أبيات القصيدة،فالقافية المتجاوبة إذن تبني انزياحها عن خرق قانا، الالتزام الذي أجبر القافية التقليدية على تبوّء مكانا محدّدا من البيت فضلا عن التّشبث الاضطراري بحرف الروّي، فكانت الفاعلية الشعرية لهذا النّوع من القوافي في نص القاسم كما يلي:

النموذج الأوّل:

وشكرا جزيلا

لأنّك تسمع هذا القتيل وهذا القتيل

وهذا القتيل وذاك

وشكرا جزيلا [3].

النموذج الثاني:

إلهي أعنّي

على العربيّ الأخير الذي ظلّ فيّ

أعنّي عليّ

أعنّي عليّ [4].

---

[1] - فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة، ص: 140.

[2] - المرجع نفسه، ص: 157.

[3] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 21.

[4] - المصدر نفسه، ص: 24.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النموذج الثالث:

و راء الوراء وفوق الوراء

ويبقى الحزاني العرايا الضّحايا

بدون ملاك، ودون غطاء

أما الوراء وخلف الوراء وتحت الوراء..... [1].

النموذج الرابع:

وأشهد أشهد.. أنّي أُقاوم موتي

أقاوم موت الشّعوب

أقاوم موت الزّهور وموتي

وموت الطّيور وموتي

وموت السّلام وموتي[2].

تُمكّن هذه النماذج من رصد مفردات مشتركة، مكرّرة تكرارا متراوحا بين البداية والوسط والنهاية، فنلحظ في النموذج الأوّل كلمة(القتيل) وقد وردت في نهاية ووسط السّطر الشعري، فشكّلت نوعا من القافية المتجاوبة، وفي النموذج الثاني تتردّد كلمة (أعنّي) في نهاية السّطر الشعري الأوّل، ثمّ تحتلّ الصّدارة في البيتين الثالث والرّابع، مشكّلة أيضا نوعا من القافية المتجاوبة، في حين تحتلّ كلمة (الوراء) البداية والوسط والنّهاية في النموذج الثالث مشكّلة هي الأخرى نوعا من القافية المتجاوبة، أمّا في النموذج الرّابع فتحتلّ كلمة (موت) نهاية ووسط وبداية السّطر الشّعريّ، وكان تكرارها ثماني مرّات، أحيانا في شكل مصدر (موت)، وأحيانا أخرى مسندة إلى ضمير المتكلّم، مع ما تحمله الكلمة من دلالات، وما جعل تكرارها حيويا ناميا، بوصفها مركز التّجربة والمعاناة في القصيدة.

ومن هنا تنفتح أمام القصيدة آفاق أرحب لمواكبة الحركة الدّلالية في غفلة من رقيب القانون الذي يحدّ التّجربة الشّعرية بضبط قواعد التقفية، إذ حقّق لها انزياحها تمام حرّيتها، فبعدما كانت سجينة موقع ثابت من نهاية البيت أصبحت دال تكراريّ يمارس فعله عبر كامل جسد النّص.

---

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 34.

[2] - المصدر نفسه، ص: 71.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2.جمالية الإيقاع الشّعريّ الدّاخلي:

لا يقتصر الإيقاع في النّص الشّعري على العروض، والمقصود به الوزن والقافية، وإنّما ثمّة موسيقى أخرى، تنبع من أعماق هذا النّص من خلال العلاقات التي تربط بين عناصره أو تكويناته الدّاخلية، وينشأ هذا الإيقاع من خصوصية اللغة الشعريّة، المشحونة بالدّهشة وصور المفارقة والتوتّر والخروج عن المألوف المنبثق من المناخ الحيّ للنّص الشعريّ، حيث تبرز فيه قدرة الشاعر وحرّيته في مدى تلاعبه باللغة.

وهذه الحرّية التي تتمّ بواسطة الانزياح، "أغلبها يقع فيما يسمّى بالبنية الدّاخلية للإيقاع الشّعري، وجلّ أشكالها انزياحات صوتية تخرق معيار اللغة الطّبيعية"[1]، لذلك يمكننا شطر هذا المحور إلى قسمين، أمّا الأوّل فنسميه بالانزياح الفونيمي، إذ سندرس الأشكال الصوتية التي تخلقها الفونيمات داخل النّص الشّعريّ، وهي ما تندرج ضمن قاعدة كُبرى ألا وهي التجانس، في حين نصطلح على الشّطر الثاني تسمية الانزياح المونيمي، مادام الانزياح هنا لا يتعلّق بالوحدات الدّنيا (الأصوات) وإنّما هو متعلّق بالوحدات القصوى (الكلمات) وأغلبها تنتظم تحت قاعدة عامّة هي ما يمكن أن يُدعى بالتوازي.

2-1/ الانزياح الفونيمي:

إنّ استثمار المستوى الصّوتي بوصفه أحد مكوّنات النّص الشّعري لدى سميح القاسم لا يعدّ أمرا خارجيا على الشعر سواءً أكانت الدّراسة تهتمّ بالخصائص التي تتميّز بها البنية العروضية أم بخصائص البنية الصّوتية المنبثّة في النّص الشّعري، وتتطلّع الدّراسة الرّاهنة إلى التّشديد على البنيتين معا على أنّ معالجة الصّوت مقاربة ناجحة إذا ما استثمرت في ضوء علاقة الصّوت بالدّلالة، "لكون الأصوات ذات علاقة حميمة بالمعنى، إذ كلّ تأليف صوتي تنتج عنه دلالة معيّنة"[2]، لذلك اهتمّ فرديناند دوسوسور في دراسته للعلاقة اللغوية بالمادة الصّوتية، حيث ركّز هذا الأخير على مفهوم العلاقة في دراسته للغة، إذ كلّ علامة تحدّد بعلاقتها مع علاقة أخرى في السّياق نفسه، فكان في هذا المبحث العلائقي الذي يتخّذ طابعا فونيميا في المحتوى الدّلالي، مادام الاختلاف بين العلامات المماثلة هو ناتج في الواقع عن اختلاف في المعنى، ومن ثمّة فإنّ "المماثلة الوزنية والمماثلة الإيقاعية تظلاّن دليلين طبيعيين على مماثلة معنوية" [3].

يمكننا حينئذٍ القول أنّ الدّلالة لا تحصل إلاّ باستقلال الوحدات بمعنى ما، في حين لا يتم فهم الدّلالة العامّة واستيعابها إلاّ عبر التّقطيع الصّوتي للكلمات، لذلك ارتأينا دراسة ثلاثة أنواع ذات علاقة بالانزياح الفونيمي، وهي التجانس الصّوتي، والتجانس الحرفي، والتعادل الصّوتي.

---

[1] - حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 149.

[2] - المرجع نفسه، ص: 89.

[3] - جون كوهن، بنية اللغة الشعريّة، ص: 89.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

*** التجانس الصّوتي: يرى** جون كوهن أنّ هذا النّوع من التجانس الصّوتي هو نتيجة لمبدأ التمفصل المزدوج، حيث تؤدّي مدلولات مختلفة بدوال متشابهة كليّا أو جزئيّا، وقد يوحي هذا التجانس بقرابة معنويّة، ولأجل ذلك يستعمل الكلام قاعدة التّعويض لتحاشي الجمع بين الألفاظ المتجانسة في جملة واحدة. وإذا ما تعذّر تلاقي ذلك فإنّه يؤكّد على عنصر الاختلاف[1]. ويبدو أنّ الأساس لتمييز هذا النّوع من التجانس الصّوتي هو التّشديد على عنصر السّمة المميّزة، لكونها تميّز الألفاظ بعضها عن بعض.

وإذا ما تذكرنا الفونيم في مدرسة براغ، نجده أصغر وحدة كلامية ليس له من معنى في ذاته، غير أنّه قادر على خلق تغيير في المعنى عند لقائه مع وحدة صوتية أخرى من النّظام نفسه، ذلك أنّ "جوهر الفونيم هو اختلافه عن سلسلة الفونيمات في التأليف"[2]. فإذا كان المقصود من السّمات المميّزة، هو تمييز الألفاظ عن بعضها البعض فونيميا، فإنّ تلك السّمات إذن تبدو أنّها الأساس الذي ترتكز عليه دراسة للتجانس الصّوتي في النّص الشّعريّ، وهو ما نبيّنه في الأمثلة التالية الواردة في نصّ القاسم.

يقول الشاعر:

لعبت كثيرا. ولكن تعبت قليلاً[3].

فهذا النّظام المتوازن يوحي بتشابه صوتي كلمتي (لعبت/تعبت)، إذ نتيجة لهذا التكرار المفاجئ في السّطر نفسه قد يوهم القارئ بأنّ الكلمة قد تكرّرت مرّتين، ومع إعادة النظر في الكلمتين معا، يزول شيء من هذا الإبهام، وذلك لوجود سمة ميّزت بينهما، وهي (اللاّم) في (لعبت) و(التّاء) في(تعبت)، كما أنّ الكلمتين متوازيتين دلاليا، إذ أنّ (لعبت) تربطها علاقة دلالية بكلمة(كثيرا)، بينما كلمة(تعبت) فينظر إليها في علاقتها الدّلالية مع كلمة(قليلا)، وهما متوازيتان دلاليا لكونهما يختزلان الدّلالة العميقة لهذا النّظام المتوازن.

وقد وردت أمثلة كثيرة عن هذا النّوع من التجانس الوارد في السّطر نفسه إذ يقول الشاعر:

فما من رفاق وما من زقاق وما من بلد[4].

فقد ورد في هذا السّطر تشابه صوتي بين كلمتي(رفاق/زقاق)، وهو تكرار مفاجئ أيضا قد يوهم القارئ بأنّ الكلمة قد تكرّرت مرّتين، لوجود سمة مميّزة بينهما وهي(الرّاء) في (رفاق) و(الزاي)

---

[1] - ينظر، جون كوهن، بنية اللغة الشعريّة، ص: 75.

[2] - حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسّياب، ص: 97.

[3] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 8.

[4] - المصدر نفسه، ص: 8.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في (زقاق) أصبح الفرق واضحا بين الكلمتين في الدّلالة، إذ تنفرد كلّ كلمة بدلالة معيّنة يقتضيها السّياق.

و من جهة أخرى يقول القاسم:

هو الطقس، أخلاقه قلبٌ كالفصول

و كالنّاس بين الشّروق وبين الأفول

و بين الفروع وبين الأصول [1].

لقد وردت في السّطر الأوّل كلمة (الفصول)، وفي السّطر الثالث وردت كلمة (الأصول)، فنجد أنّ هناك تشابها تامّا بين حروف الكلمتين، إلاّ أنّ وجود (الألف) في كلمة(الأصول) ووجود (الفاء) في كلمة(الفصول) جعلت منها سمة ميّزت بين التجانس الصّوتي للكلمتين.

والملاحظ لهذه الأسطر يجد أنّ لكلّ سطر دلالة مختلفة عن السّطر الذي يليه، ويرجع ذلك لكون النّظام العلائقي بين الكلمات يتغيّر من سطر إلى آخر، حيث كلّ كلمة ينبغي مراعاتها في سياقها، فالإختلاف الفونيمي بين (الفاء والألف) نتج عنه اختلاف دلالي. ولعلّ لهذا السّبب في الاختلافات وجدت ما يسمّى بالمقوّمات النّووية، والمقوّمات السّياقية، ففي المقومات النّووية يتعلّق الأمر أساسا بالمستوى السّيميولوجي للدّلالة، وذلك لكون المقام النّووي يمتلك نواة ثابتة يقدّمها القاموس بعيدا عن السّياق، بينما يختلف الأمر في المقوّمات السّياقية، إذ لا يتعلّق الأمر بنواة ثابتة وإنّما بالسّياق، بحيث تشير المقوّمات السّياقية ما يسمّى بالمستوى الدّلالي للدّلالة، هذا الأخير الذي ينظر إلى الوحدة المعجمية داخل سياقها[2].

و بناءً على هذا، تبدو الكلمتان داخل سياقهما متباينتين دلاليا، إذ تؤكّد كلّ واحدة منهما انتماءها إلى فئة معيّنة، وهي هنا فئة الاستمرار فيما يتّصل بـــ (الأصول) لأنّ الأصل ثابت ومستمرّ، في مقابل اللاّ استمرار فيما يتعلّق بـــ(الفصول)، لأنّ الفصل في تغيّر دائم وغير مستقرّ، وهكذا فنتيجة اختلاف فونيمي مميّز اختلفت الدّلالة كليّا.

* **التجانس الحرفي:** يرى جون كوهن أنّ هذا النّوع من الجناس يكون مماثلا للقافية، إذ يستفيد مثلها من الإمكانات اللّغوية للحصول على نتيجة مفادها المماثلة الصّوتية، إلاّ أنّ الاختلاف يبقى في كون الجناس يعمل داخل البيت أو السّطر الشّعري، فيحقّق من كلمة إلى كلمة ما تحقّقه القافية من بيت إلى

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 38.

[2] - ينظر، حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 152.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بيت أو من سطر لآخر، وبهذا يمكن أن نتحدث عن "تماثل صوتي داخلي بالمقارنة مع التماثل الصّوتي الخارجي الذي تكوّنه القافية"[1].

وانطلاقا من هذا التّصوّر الذي عقده كوهن بين الجناس الحرفي والقافية يتبيّن لنا أنّ الجناس يوفّر إمكانات تشبه القافية، على المستوى الدّاخلي للسّطر أو البيت الشّعريين، بعدما تكون القافية قد وفّرت إمكاناتها على المستوى الخارجي فحسب.

يمكننا حينئذٍ اعتبار الجناس الحرفي نظاما توسيعيا للقافية، وهو بذلك سبب الاختلاف بين المنثور والمنظوم، مادام التجانس الحرفي لا يظهر إلاّ حينما يكون هناك انزياح فونيمي. وقد تنبّه كوهن لهذه الظّاهرة إذ رأى أنّ تماثل القافية مع الجناس الحرفي ذو دلالة من وجهة نظر الوظيفية. إلاّ أنّ وظيفة المماثلة الصّوتية لا تظهر إلاّ إذا قارنّا المنظوم بالمنثور، حيث أنّ المنثور لا يؤدّي وظيفته إلاّ عبر الاختلافات الفونيمية، ولا يقبل التّشابه إلاّ لأغراض اقتصادية، أمّا "نظم الشّعر فليس له إلاّ وظيفة سالبة ومعياره هو نقيض معيار اللّغة الطبيعية"[2].

ومن أمثلة هذا النّوع من الجناس الحرفي قول سميح القاسم:

وإن كان لي أن أموت، فأنّي أموت

بما تجهلون

إذن فاهدأوا. واربأوا. واطربوا

واغضبوا. واذهبوا

إلى حكمة أو جنون

ولا لن أكون

بغير الذي أشتهي أن أكون ! [3].

فالجناس الحرفي هنا ظاهر وجليّ، حيث نجد أصواتا تتكرّر داخل السّطر الواحد أكثر من أخرياتها، فمثلاً نجد فونيم(الواو) يتكرّر أكثر من عشر مرّات في كامل المقطع، ثمّ يتكرّر في السّطر الثالث ثلاث مرّات وفي الرّابع مرّتين وفي الخامس مرّة واحدة ومثله في السادس والسابع، إلى جانب حرف (لباء) لذي تكرّر في الثالث مرّتين وكذلك في الرّابع، ونلاحظ كذلك حرف (الألف) يتكرّر في السّطر الأوّل ثلاث مرّات وفي السّطر الثالث مرّتين، أمّا إذا نظرنا إلى المقطع كلّه فإنّنا نجد لحرف

---

[1] - جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 82.

[2] - المرجع نفسه، ص: 84.

[3] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 37.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(النون) طُغيانا على الأصوات الأخرى إذ تكرّر خمس مرّات في كلمات (كان، تجهلون، جنون، أكون، أكون).

وهذا النّوع من التّشابه الصّوتي على مستوى الجناس الحرفي يكون له دور في إثارة انتباه المتلقّي، حيث إنّ هذه الأصوات تعمل على دغدغة الأذن وإطراب السّامع.

وعليه فإنّ هذا النّوع من الجناس الحرفي يقوم على مبدأ المماثلة الصّوتية،التي هي أحد الأسس المميّزة لخصوصية النّص الشّعريّ.

* **التعادل الصّوتي:** نشير هنا إلى النّوع الثالث من الانزياح الفونيمي، وهو ما يسمّى بالتّعادل الصّوتي، وهذا النّوع يقوم على التجاوب بين صوتين داخل البيت الشّعري أو السّطر، وهذا التجاوب يتمّ بين صوت الرويّ وبين صوت مشابه في أوّل السّطر أو وسطه، الشّيء الذي يعمل على شطر هذا السّطر إلى شطرين، وكأنّ هناك قافية داخلية إلى جانب القافية الخارجية، ممّا يعطي تعادلا بين شطريّ البيت أو السّطرين الشّعريين، وحتّى نوضّح ذلك نورد المثال التالي لسميح القاسم لنبيّن هذا النّوع من الانزياح الفونيمي:

سنخرج من محنة الحرب نخرج بالموت أو بالحياة

وحقّا نقوم

وفينا يقوم المسيح وفينا يقوم المحمّد من موتنا[1].

نلاحظ أنّ السّطر الثالث قد حقّق هذه الظّاهرة الصّوتية، إذ صوت (نا) الذي تكرّر في القافية (موتنا) تجاوب في أوّل ووسط السّطر مع كلمة (فينا) الشيء الذي حقّق تعادلاً صوتيا بين شطري هذا السّطر الشّعري (و فينا يقوم المسيح= يقوم المحمّد من موتنا) وهو تعادل دلالي في الأساس لأنّ أصوات القوافي تختزل دلالة كلّ شطر، فكلمة (فينا) تلاءمت دلاليّا مع جملة (يقوم المسيح)، أمّا قافية موتنا فتلاءمت مع جملة (يقوم المحمّد)، وهي إن دلّت على شيء فإنّما تدلّ على قيام المسيح وإنكار مسألة صلبه في مقابل قيام محمّد صلّى الله عليه وسلّم ذلك لأنّ موت الأنبياء لا يشبه موت البشر.

2-2/ الانزياح المونيمي:

لا يفهم هذا العنصر الخاصّ بالانزياح المونيمي، إلاّ بتعارضه مع القسم السابق، المتعلّق بالانزياح الفونيمي، فلا يهمّنا إبراز الطبيعة العلائقية للفونيمات بعضها ببعض، بقدر ما يهمّنا إبراز الطريقة التي يُخلق بها المونيم ــ كوحدة قصوى ــ أي كظاهرة صوتية داخل السّياق.

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة، ص: 41.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على هذا الأساس، فإنّ أغلب الظّواهر التي سنسوقها بعدئذٍ، تقوم على نوع من التكرار لمونيمات معيّنة، ممّا يخلق ظاهرة تذكر على المستوى الموسيقي الدّاخلي للنّص الشّعريّ.

فإذا كنّا قد تحدثنا في القسم السّابق عن بعض الظّواهر النّاتجة عن الانزياح الفونيمي كالتجانس بنوعيه، الصّوتي والحرفي، وكذا التعادل الصّوتي، فإنّ هدفنا من هذا القسم هو استكمال المشروع الذي بدأناه للبحث في الموسيقى الدّاخلية للشّعر، وذلك بدراسة ظواهر صوتية يخلقها المونيم، "و كلّ هذه الظّواهر تدخل تحت ما يسمّى بالتّوازي"[1]، حيث يؤدّي محور التّوازي في نصّ سميح القاسم الشعريّ إلى أنماط مثل التقسيم والتعادل العروضي، والتقسيم والتعادل التركيبي، وكذا الظواهر الصّوتية عند شاعرنا، فإنّنا نجد بأنّها قد أحدثت لونا من التّوازي داخل النّص الشّعري، على أنّ أغلب هذه الظّواهر الصّوتية عند القاسم تقوم على أساس التّكرار، إذ التكرار عند الشعراء المحدثين عموما والقاسم بصفة خاصّة يعدّ ظاهرة ذات طغيان كبير، ممّا يجعلها تشكّل مُرتكزا أساسيّا لهذه الظّواهر كلّها، ممّا يُعطي لكلّ ظاهرة بُعدا دلاليّا خاصّا.

أ ــ التقسيم والتعادل العروضي:

إنّ هذا النّوع من التقسيم عند سميح القاسم أساسه التعادل العروضي، حيث أنّ الوزن هنا يتحكّم في هذا القسم، حيث نجد نوعا من التّوازي بين أقسام الخطاب، نتيجة لتقسيم عروضي دقيق، ولنوضّح ذلك نأخذ المثال التالي للقاسم:

أ ــ وإن كان لي أن أعيش فلا تكرهوني
ب ــ وإن كان لي أن أموت فلا تكرهوني
ج ــ تُظلّل حكم الحياة السّديد
د ــ وتكسر حلم الحياة العنيد.

الملاحظ أنّ هذا التّقسيم يقوم على لون من التّعادل العروضي، هذا التعادل الذي يخضع للتّقطيع الشّعري، إذ الكلمات هنا على تكرارها متوازية توازيا عروضيا، فإذا أخذنا السّطرين الأوّل والثاني وهما متوازيان، نلاحظ أنّهما معاً، يسيران على نسق عروضي واحد كما في الشّكل التالي:

أ ــ فعولن فعولن فعول فعولن فعولن
ب ــ فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

وهكذا هو الحال بالنّسبة للسّطرين الثالث والرّابع:

ج ــ فعول فعولن فعولن فعول
د ــ فعول فعولن فعولن فعول

[1] - حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 155.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولعلّ هذا النّسق العروضي هو الذي أدّى إلى هذا التّعادل، وإذا ما أردنا تمثّل هذا اللّون من التّعادل في كلّ سطرين على حدة، نقوم أوّلاً بتحليلهما كما يلي:

و إن كان لي أن أعيش	فلا تكرهوني
و إن كان لي أن أموت	فلا تكرهوني
جملة شرط	جملة جواب الشّرط

تظلّل	حكم	الحياة	السّديد
و تكسر	حلم	الحياة	العنيد
فعل + فاعل مستتر	مفعول به	مضاف إليه	نعت
مركب فعلي	مركب اسمي		

وعليه يمكنّنا القول أنّ هناك توازٍ عروضيّ داخل هذا التّقسيم بين السّطرين(أ، ب) و(ج، د)، إلى جانب التّوازي التّركيبي، حيث كلّ سطر يتكوّن من العناصر اللاّنحوية نفسها التي يحتويها السّطر الموالي، ففي المثال الأوّل السّطران في جملة الشّرط وجملة جواب الشّرط، في حين يشترك السّطران في المثال الثاني في مركّبين: مركّب اسمي ومركّب فعلي، وعليه يمكننا أنّ الاختلاف الدّلالي داخل هذا التّقسيم في كلا المثالين يتمحور في ركن واحد فقط، ففي المثال الأوّل كان التّكرار موجودا بين مقاطع السّطرين، إلاّ أنّ الكلمتين المختلفتين هما (أعيش، أموت) والمنتميتان إلى جملة الشّرط، في حين تبقى جملة جواب الشّرط نفسها، على أنّ الكلمتين تنتميان إلى معادلة الكون (حياة، موت)، وهما عنصران طبيعيان يرتبطان بالإنسان، فكان الاختلاف في الاستعمال فقط لأنّ كلّ عنصر في حقيقته مرتبط بالعنصر الآخر ومستلزم له، فبعد الحياة يأتي الموت، لذلك وظّف الشاعر كلمة "أعيش" في وسط السّطر الأوّل لتليها كلمة "أموت" بعد ذلك ممّا يخلق ارتباطًا منطقيا على مستوى الدّلالة.

أمّا في المثال الثاني فإن الاختلاف الدلالي داخل التّقسيم يتمحور داخل المركّب الاسمي في ركن (المفعول به)، ونقصد بذلك كلمة "حكم" في السّطر الأوّل، وكلمة "حلم" في السّطر الثاني، والشّيء الذي استدعى هذا السّؤال بإلحاح هو التّكرار الموجود بين مقاطع السّطرين، إذ أنّ الكلمتين المختلفتين(حكم، حلم) متجانستين على المستوى الصّوتي أوّلاً، كما أنّهما عنصران مرتبطين بحياة الإنسان من جهة طبيعة الكون والضّرورة، فبعد أن تحكم الحياة يأتي حلم الإنسان على المستوى الدّلالي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعليه نستطيع القول حينئذٍ بأنّ التّعادل الدّلالي هنا موجود في كلا المثالين، وكأنّ كلّ سطر هو سبب السّطر الذي يليه، ونتيجة نهائية له، لأنّ نهاية الحياة هي الموت، وبعد الحكم يأتي الحلم، وهكذا تتكرّر مثل هذه الأمثلة من التّعامل العروضي في نصّ القاسم.

ب ــ التقسيم والتّعادل التّركيبي:

تجدر الإشارة هنا إلى أنّ التّكرار يعمل على خلق ظواهر صوتية عديدة، منها التّعادل العروضي، والتّعادل التركيبي، هذا الأخير الذي يقوم على تكرار فونيم معيّن في أوّل كلّ بيت أو سطر شعريّ، على أنّ هذا النّوع ينتشر في الدّراسة التركيبية، كما أنّه يقوم من جهة أخرى على تدعيم بنية الإيقاع الدّاخلية، ومن الأمثلة المختارة نذكر قول الشاعر سميح القاسم:

كيف أصوغ السّؤال

وكيف أقول الذي لا يقال

وكيف أفسّر عمق الحياة بضيق المجال

وكيف أبرّر قوتي ومائي

وكيف أبرّر أنّي تنفّست

كيف أفسّر كوني حصلت

على حصّة من هواء[1].

نستنتج هنا تعادلا تركيبيا بين هذه الأسطر الستّة تختزل في الصيغة التّساؤلية (كيف) التي تكرّرت في بداية كلّ سطر، وهذا الأنموذج مع ذلك متوازٍ تركيبيا، وهو يتركّب من (استفهام+ مركّب فعلي+ مركّب اسمي)، فهذا النّوع من التّوازي يكوّن وظيفة أساسية على المستوى السّمعي، إذ يركّز أكثر على عنصر المفاجأة السّمعية نتيجة تكرار وحدة صوتية أساسيّة.

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة ، ص: 22.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ج ــ الموازاة المأصلية:

إنّ هذا النّوع كذلك يقوم على تكرار مونيم معيّن، ممّا يخلق موازاة مأصلية، وذلك لأنّ التّكرار يحدث نتيجة استبدال المركز الأصلي للمونيم من اليمين إلى اليسار أو العكس على مستوى الأسطر، والأمثلة كثيرة في نصّ القاسم، نختار منها :

و لله يرجع كلّ البشر

ويرجع لله كلّ البشر[1].

فهذه الموازاة المأصلية بين كلمتي (للهّ، يرجع)، خلقت حينما خرقت الترتيب، إذ الكلمة التي كانت في مقدّمة السّطر عند اليمين، أصبحت في السّطر الثاني عند اليسار، والعكس صحيح، ونتيجة لاستبدال مركزها حيث ظهرت لنا هذه الظّاهرة الصّوتية وكأنّها تتيح إمكانية القراءة المزدوجة نتيبجة الاستبدال المركزيّ لوحدات متكرّرة[2] . وعليه فإن هذا النوع من التكرار يمكن القول انه يسمح للمتلقي تلقي نصه كيفما شاء، فيكون المعنى واحدا وطرق استعابه متعددة تبعا لاستبدال مواضع الألفاظ.

[1] - سميح القاسم، عجائب قانا الجديدة ، ص: 61.

[2] - ينظر، حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 159.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خـــــاتمة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خاتمة:

كان من أهمّ أهداف هذا البحث الكشف عن جماليات الانزياح لدى شاعرنا سميح القاسم، فعمدنا في إطار هذا المفهوم إلى التطرّق أوّلاً إلى الجانب النظري للانزيآح، إذ حاولنا أن نؤصّل للانزياح انطلاقا من التراث العربي النقدي وصولاً إلى الاتّجاهات الأسلوبية الحديثة، باعتبار أنّ مظاهر الانزياح الأسلوبي في المستويات المختلفة للبنية اللغوية قد تتبعها أكثر من اتّجاه واحد، فكان كلّ اتّجاه له زاوية نظر يصدر بها مجموعة من الإجراءات والمفاهيم المختلفة، ولذلك فإنّ البحث في بنية الانزياح في نص القاسم تنجم عنه النتائج التالية:

ــ أظهر البحث في إشكالية المصطلح، أنّ الانزياح هو المصطلح الكفيل بالتعبير عن معنى الخروج عن المألوف، على أنّنا عرضنا لجملة من المصطلحات وردت في كتب التراث وتحمل على نحو خفيّ مفهوم الانزياح.

ــ كما أنّ الغوص في ظاهرة الانزياح ينمّ على أنّ هذا المفهوم لم يغب عن أذهان النّقاد القدامى بل كانت له أصول في تراثنا النّقدي والبلاغي، فكان التأصيل للانزياح تبعا لهذا الأساس.

ــ الانزياح مصطلح أسلوبي حديث النّشأة، ظهر في أواخر القرن التاسع عشر، غير أنّ جذوره ممتدّة في القدم، حيث تعود إلى أرسطو، لذلك فقد تتبعت مفهومه اتّجاهات متعدّدة في إطار الأسلوبيات الغربية، انطلاقا من الكلاسيكية التي أقرّت أنّ العبقريّة تتنافى والقواعد الثابتة، ومن ثمّ فإنّ الخروج عن القانون هو الجوهريّ في كلّ فنّ، ثمّ أصبح قاعدة وأساس للكتابة الشعرية مع ظهور البلاغة الرّومانسيةّ، حيث جعلت من الاستعارة وسيلة هامّة في التعبير.

ــ الانزياح هو إجراء بلاغي نقدي يُستخدم لدراسة بلاغة التركيب وشعرية اللغة، ومن ثمّ فهو يصلح لدراسة لغة النّص الشعريّ أكثر من مناسبته لدراسة أيّ عمل آخر.

ــ من جهة أخرى، فإنّ الانزياح لا ينظر إليه البلاغيون مثلا على أنّه وسيلة يتمّ بواسطتها القفز على ضوابط وقوانين اللغة، بل يقصرون حديثهم على ذلك الانزياح الذي يراعي قواعد وقوانين اللغة، فيضفي عليها جمالاً.

ــ إنّ جمال الأسلوب وبلاغته ليست مقصورة على الانزياح ، بل إنّ الصور التي يوافق فيها الكلام الأصل لا تخلو من جمال بلاغي غير أنّنا لا نستطيع أن نوافق الأصل والوضع في كل الأحوال، وعندها يكون اللّجوء إلى الانزياح ضروريًا.

ــ الحديث عن ظاهرة الانزياح يحفّز على البحث عن البنيات الأسلوبية اللاّفتة، الأمر الذي يسهم باستمرار في تجدّد العطاء الفنّي للأساليب، وما يحثّ على المنافسة في تحسّس معالم الحسن والجمال.

ــ أصبح الانزياح يحمل مفهوما واسعا مع بروز البلاغة الجديدة، وبالتحديد مع رولان بارت، الذي اعتبر النص كيانا متحوّلا يُقوّم بالانزياح، أي بالخروج عن حدود القواعد والقوانين المتعارف عليها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ــ أخذ الانزياح يستفيد من جمل ما طرحته الأسلوبية واللّسانيات الحديثة، خاصّة مع شارل بالي الذي ربط الانزياح بالجانب الوجداني، فخلص إلى نتيجة مفادها أنّ كلّ جملة تحمل في ذاتها شحنة وجدانية هي جملة انزياحية والعكس صحيح، فإذا قلنا مثلا: مات فلان فهنا لا وجود للانزياح لأنّها عبارة عادية، أمّا إذا قلنا:انتقل إلى جوار ربّه، فهنا يتحدّد الانزياح لأنها مشحونة بعاطفة وجدانية خاصة بالمتكلم.

ــ تعمّقت فكرة الانزياح مع ليو سبيتزر بعدما طرحها شارل بالي، فذهب إلى حدّ دراسته قي الكلام قصد الوصول إلى شخصية المبدع.

ــ لقد كان لمقولة فاليري في الانزياح صدًى كبيرًا في الساحة النقديّة، حينما شبّه الخطّ المستقيم بالمشي والنثر، ومن ثمة فإنّ الخطّ المنحرف المنزاح هو سبيل الرّاقص والشاعر.

ــ لو كانت اللغة الأدبية تطبيقا كليّا للأشكال النّحوية الأولى لما وجد الانزياح، لذلك فهو حسب تودوروف لحن مبرّر.

ــ ظلّ الانزياح محورا هامّا في دراسات ريفاتيير، فقد تحدّث عن بؤرة رمزية للقصيدة سمّاها مولّدًا فربطها بكلّ ما هو خارج عن المألوف في لغة القصيدة.

ــ على الرّغم من أنّ مفهوم الانزياح قد نما في ظلّ الدّراسات الأسلوبية (بالي، سبيتزر، ريفاتيير...)، غير أنّها لم تستقّل به وحدها، لأنّه مفهوم شامل، لذلك فقد شاركت في بنائه مدارس عديدة، كالسريالية والشكلانية الرّوسية... إلى أن بلغ ذروته مع جون كوهن الذي أعطى مفهوم الانزياح بُعدا خاصّا وطوّره حتّى ارتبط باسمه، إذ حاول هذا الأخير رسم صورة إجمالية للصّورة البلاغية وحصرها فيما يسمّى بالانزياح.

ــ يتوزّع انزياح اللغة على مستويين هامّين كما صنّفهما جون كوهن، فأما المستوى الأوّل فهو المستوى السياقي، وتدخل ضمنه صور عديدة كالقافية والحذف والتقديم والتأخير، وهي انزياحات سياقية إيقاعية في حين أنّ الاستعارة هي انزياح استبدالي.

ــ إنّ الانزياح بهذه الصورة آلية الخروج عن سلطة اللغة وتكرار تمظهراتها والدّخول في مملكة حرّية الكلام وإبداعيته، فهو انتقال الخطاب من بلادة الأساليب إلى فردانية فعل التكلم وحيوية الأسلوب، فيحقّق امتلاك النّص لسلطته وكذا انتقال الشعر إلى حيّز الدّهشة والمفاجأة وهو ما تحدّده وظيفة الانزياح.

ــ أمّا إذا وقفنا عند الجانب التطبيقي للبحث فإننا نحدد جماليات الانزياح على المستوى الدّلالي والتركيبي والإيقاعي في نص سميح القاسم على الشكل الآتي :

على المستوى الدّلالي لعبت استراتيجية العنونة دورا بارزا في انزياحات القاسم الشّعرية، فكانت بنية عنوان القصيدة تتحدّد بثلاث بنيات أساسية، منها الإيقونة التي تتحدّد بدراسة الغلاف الخارجي للديوان

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بما يتخلّله من صور وألوان...و كذا البنية التركيبية التي شملت المستويين النحوي والصرفي في تفحّص العنوان، فقد جاء مثلا بصيغة(فعائل) (عجائب)، وهو ما نوّه برغبة الشاعر في تشويق القارئ لمعرفة عجائب قانا الجديدة، أمّا نحويا فقد تشكّل العنوان من مبتدأ وخبر (مضاف ومضاف إليه)، في قوله: عجائب قانا الجديدة.

ــ لدينا كذلك كما يقول جون كوهن انزياح أوّل سببه عدم الملاءمة بتغيير المعنى فنكون قد ارتكبنا انزياحا ثانيا هو تقليص الانزياح بالاستعارة، فهما متكاملان على نفس المحور، إذ أنّ عدم الملاءمة على محور التركيب والاستعارة على محور الاستبدال، فيعمل كلّ منهما على انتهاك قانون النّظام اللغويّ، فتصبح الاستعارة قانونا انزياحيا على المستوى الدّلالي، لأنّها تعمل على تغيير المعنى.

ــ في هذا المستوى تنتصب قاعدة الملاءمة ويتمّ الانزياح عنها عند سميح القاسم في صور مختلفة من خلال تداخل المعاجم أو الحقول الدّلالية بما يُحقّق عدم الملاءمة ومثاله معجم الطبيعة ومعجم الحيوان ومعجم الزمن والمعجم الديني...إلخ، بالإضافة إلى رمزية المكان وهي كلّها انزياحات دلالية تدخل في إطار عدم الملاءمة لأنّ من صورها بروز العناصر الرّمزية والتاريخية والدّينية والأسطورية في سياقات مختلفة، وهو ما يجسّده نصّ سميح القاسم.

ــ أمّا على المستوى التركيبي فقد عمل البحث على إحصاء الانزياحات التركيبية بتعيين القواعد المنتهكة، فكان للتقديم والتأخير الحظّ الأوّل في هذا الجانب، ثمّ بعد ذلك الالتفات وهي كلّها صور تركيبية بتعبير جون كوهن أو انزياحات عن قواعد الصّحة النّحوية بتعبير تشومسكي، فيكون الانزياح التركيبي وفق هذا الأساس هو المسموح به نحويًّا، فهو انزياح مقنّن يعمل على استخدام إمكانات انزياحيّة متاحة تتنوّع بين تركيبية الأسماء والأفعال، وكذا ثنائية الأسلوبين الخبري والإنشائي....إلخ.

ــ كما أنّه إذا تتبّعنا مفهوم الانزياح على هذا المستوى، لوجدناه ينحصر في انتهاك قاعدة الصحة النّحوية من خلال عمليات تمسّ الرتبة كالتقديم والتأخير...، ومن خلال هذه الانزياحات تعدّدت صور عناصر الإسناد في قصيدة سميح القاسم(حالات المسند والمسند إليه)، فنتجت عن ذلك أنماط متنوّعة من الجمل(فعلية، اسمية، مركبة، بسيطة...)، ومن خلال الوقفات تقاطعت جمل النّحو مع الامتداد الشعريّ فتشكّلت صورة خطيّة، فهناك جمل متوافقة مع السّطر الشّعريّ، وهناك جمل مدوّرة اخترقت الوقفة الشعريّة على المستوى الإيقاعي.

ــ وفي المستوى الصوتي تتعدّد العناصر المؤسّسة للانزياح بين مستوى العروض من خلال التفعيلة والقافية والوقفة، فهذه العناصر لها في الدّرس العروضي ضوابط وقواعد تضبط بنيتها فهي كلّها تؤسّس للإيقاع الكلاسيكي المبني على التوازي العروضي، هذا التكوين الذي في أساسه انزياح عن الاستعمال العاديّ للغة، فيتّجه الانزياح إلى كسر نظام التوازي الذي يُقيمه الوزن الكلاسيكيّ، فما كان انزياحا في الأصل أصبح قاعدة معرّضة للانتهاك.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ــ لقد مسّت عملية الانزياح بنية التفعيلة بالزيادة والحذف في كميّة المقاطع، فمسّت التشاكل القافوي فانتقلت به إلى التباين من غير نظام، كما مسّت بناء التوازي المعمول به في البيت التقليدي من خلال شطريه وتفعيلتي الصّدر و العجز، أو العروض و الضّرب فأدمجهما في بنية واحدة، فتعدّدت صور الانزياح فيها من خلال التّغيرات التي طرأت على الوزن والقافية وكذا تنوّع الوقفة الشعريّة في القصيدة ممّا أدّى إلى بروز ظاهرة التدوير والتكرار وغيرها.

وعليه فإنّ شعر القاسم يزخر بالبُنى التي يخالف فيها الأصل وهذه المخالفة تُضفي في الوقت ذاته سمة فنيّة وجمالية، فكان للانزياح دورا في خلود قصيدة القاسم بتظافر جملة من المعطيات ساهمت في إضفاء سمة الجمال على شعره وعلى رأسها ظاهرة الخروج عن السّنن اللّغوية المألوفة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قائمة المصادر والمراجع

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **القرآن الكريم.**
- **المصادر:**

1. أبو بشر عمر بن عثمان بن فنبر سيبويه، الكتاب، الجزء3، تحقيق: عبد السلام محمّد هارون، دون طبعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، دون تاريخ.
2. أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرّحمان بن محمد الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، الطبعة1، القاهرة، 1412هـ 1991م.

*دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، دون طبعة، بيروت، لبنان، 1422هـ 2001م.

* دلائل الإعجاز، تحقيق: سعد كريم الفقي، دار اليقين للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001م.

3. أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الجزء1، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، دون طبعة، بيروت، لبنان.
4. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، دون طبعة، دون تاريخ.
5. أبو الفتح عثمان بن جنّي، الخصائص، الجزء2، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي، بيضون، دار الكتب العلمية، الطبعة1، بيروت، لبنان، 1424هـ 2001م.
6. أبو عبيدة بن معمر المثنى، مجاز القرآن، الجزء2، تحقيق: فؤاد سزكين، مؤسّسة الرسالة.
7. أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، دون طبعة، بيروت.
8. أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السّكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، الطبعة1، بيروت، لبنان.
9. أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، الجزء3، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002م.
10. الزمخشري، أساس البلاغة ، تج: محمد باسل عيون السود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1419هـ/1998م.
11. ضياء الدين نصر الله بن محمد ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ت: محمد محمد عريضة، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1419هـ/1997.

- **المراجع :**

12. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، الطبعة 4، القاهرة، 1997م.
13. إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان، 1986م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

14. أحمد درويش، دراسة الأسلوب المعاصر والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دون طبعة، القاهرة، 1998م.
15. أحمد زكي كنون، المقدّس الدّيني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة، إفريقيا الشرق، دون طبعة، 2006م.
16. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الاسلوبية، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، الطبعة1، بيروت، لبنان، 1426هـ 2005م.
17. أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتّحاد الكتّاب العرب، سوريا، 2002م.
18. أحلام حلوم، النقد المعاصر وحركة الشعر الحرّ، مركز النماء الحضاري، الطبعة1، حلب، 2000م,
19. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، الطبعة3، بيروت،لبنان، 1979م.
* الشعرية العربية، دار الآداب، الطبعة2، بيروت، 1989م.
20. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، 2004م، 1425هـ.
* خواطر في تأمل لغة- القرآن الكريم، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1427هـ/2006م.
21. حسن عباس الرفايعة، ظاهرة العدول عن المطالعة في العربية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1426هـ/2006م.
22. حسن ناظم، البنى الاسلوبية، دراسة في الأنشودة المطر للشباب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.
* مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت الحمراء، 1994م.
23. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعية، د.ط، عنابة، الجزائر، د.ت.
24. رجاء عيد، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث منشأة المعارف، د.ط، الإسكندرية، 1993م.
* فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979.
25. رضا كامل، بناء المفارقة، دراسة بلاغية تحليلية، شعر المتنبي أنموذجا، تقيم : يوسف نوفل، مكتبة الأدب، ط1، 1431هـ-2010م.
26. سعاد عبد الوهاب، الشعر العربي الحديث، البنية والرواية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1432هـ 2011م.
27. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

28. شكري محمد عياد، دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس ، ط1، القاهرة، 1987.
* اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، دار إنترنشينال برس، ط1، القاهرة، 1988م.
* المذاهب الأدبية والنقية عند العرب والغربيين، المجلس الوني للثقافة، د.ط، الكويت.
29. صبرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، النظرية والتطبيق، صلاح عبد الصبور نموذجا، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2008.
30. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، مصر، 1419هـ- 1998.
* نظرية البنائية في النقد الأبي، مكتبة الأنجلو مصرية، د.ط، القاهرة، 1978.
31. عبد الحكيم رضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، ط1، مصر.
32. عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2003م.
33. عبد الحميد أحمد هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، 2008م.
34. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتب الجديد، ط5، لنان، 2006م.
35. عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية، قصايا وإتجاهات، دار غريب للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، د.ت.
36. عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج الإنسان المعاصر، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، المملكة العربية السعودية، 1985.
37. عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والإستشهاد، ج1، دار قرطبة، ط1، المغرب، 1987.
38. عبده الراجحي، التطبيق النحوي، منشورات دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1426-2004.
* النحو العربي والدرس الحديث، دار النهضة للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1986.
39. عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري (مقارنات في الشعر والشعراء والحداثة والفاعلية)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1428هـ/ 2007.
* علم الشعريات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1428هـ-2007.
40. علي أبو القاسم عون، بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، 1، ط1، بيروت، بنان، 2006.
41. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، ط5، القاهرة، 1429هـ/2008م.
42. عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وزارة الشؤون الثقافية والعامة، بغداد، 1984م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

43. فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي، ط1، بيروت، 1994م.
44. فاضل صالح الشمرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2002م.
45. فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية في القصيدة العربية لحديثة(قراءة في نصوص موريتانية، دار المعرف، د.ط، الجزائر، د.ت.
46. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تح: طه وادي، مكتب الآداب، القاهرة، 1425هـ/2004م.
47. فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراء في مكانية النص الشعري، دار الإنتشار العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2008م.
48. فريدة عوض حيدر، شر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 1423هـ2002.
49. قدور عبد الله الثان، سيمائيات الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، وهران، الجزائر، 2004م.
50. كمال أبوديب، بنية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
* في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1987.
51. محمد الهادي بوطارن وآخرون، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية، دار الكتاب الحديث، د.ط، القاهرة، 1428هـ/2008م.
52. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، (الشعر المعاصر)، دار طوبقال للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب.
53. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، ط1، ناشرون صر، 1994م.
54. محمد فكري الجزار، لسانيات الإختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في الشعر الحداثة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2002.
55. محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي نواس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباع والنشر والتوزيع، ط، 2003م.
56. محمد حماسة عبد اللطيف، لجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، مصر، 2005م.مصطفى السعداني، العدول، منشاة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ت.
57. مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.
58. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2003م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

59. ميتشال زكريا، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1985.
60. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، د.ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، عان، الأردن، 2007.
61. هادي نهر، نحو الخليل من خلال معجمه، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، د.ط، عمان، الأردن، د.ت.
62. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط1، 2007م.

- **الدوريات:**

63. إبراهيم بن منصور التركي، العدول في البنية التركيبية، قراءة في التراث البلاغي، **مجلّة أم القرى**، العدد 40، ربيع الأوّل، 1428هـ.
64. خالد سليكي، من النقد المعياري إلى التحليل اللّساني، **مجلّة عالم الفكر**، العدد 2، الكويت، ديسمبر، 1994م.
65. رضا عامر، حاتم كاعب، مقاربة سيميائية في عنوان ديوان»بسمات من الصحراء"، **مجلّة معارف**، العدد 4، أفريل، 2008م.
66. عبد الله صولة، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، **مجلّة دراسات سيميائية أدبية لسانية**، العدد 1، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 1987م.
67. عليك كايسة، ظاهرة العدول عن القواعد الاختيارية في لغة الشعر، دراسة في ضوء النّحو التوليدي التحويلي، **مجلّة معارف**، العدد 1، المركز الجامعي بالبويرة، ماي، 2006م.
68. نزار التجديتي، نظرية الانزياح عند جون كوهن، **مجلّة دراسات سيميائية أدبية لسانية**، العدد1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1987م.

- **المراجع الأجنبية المترجمة:**

69. أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، ترجمة: عبد الرّحمان بدوي، دار الثقافة، دون طبعة، بيروت، لبنان، دون تاريخ.
70. إيفانكوس، خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دون طبعة، القاهرة، دون تاريخ.
71. بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري للدّراسة والترجمة والنشر.
72. تزفيتان تودوروف، الشعريّة، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، مطبعة سبع، الدّار البيضاء، الطبعة2، المغرب، 1990م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

73. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الطبعة2، المغرب، 1986م.
74. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور.
75. رولان بارت، الكتابة من الدّرجة الصّفر، ترجمة: محمد نديم خشيفة، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة1، 2002م.
* لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، دار لوسوي، الطبعة1، باريس.
76. رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمّد الولي ومبارك حفوز، دار توبقال للنشر، الطبعة1، الدار البيضاء، المغرب، 198م.
77. رينيه ويليك ووارين أوستن، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدّين صبحي، مراجعة حسام الخطيب المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، 1981م.
78. فيكتور إيرليخ، الشكلانية الرّوسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الطبعة1، الدّار البيضاء، 2000م.
79. ميكائيل ريفاتيير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد الحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، الدّار البيضاء، 1993م.

- **المعاجم:**

80. ابن منظور، لسان العرب، المجلد 4، دار صادر، الطبعة 4، بيروت، دون طبعة.
81. لويس معلوف وآخرون، المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، ط39، بيروت، 2002م.
82. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيرون، د.ت، 1974.
83. Dictionnaire Larousse, 2001.

- **المواقع:**

ـــ جميل حمداوي، صورة العنوان في الرّواية العربية.
http://www.Arabicnadwah.Com/articles/unwan/22/01/2007.Hamdaoui.htm

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com