الانزياح الأسلوبي في قصيدة" إلى النسر الجريح"
لسعد عبد الرحمن

إعـــــداد

د/ حنان أبو القاسم محمد

مدرس الأدب العربي بقسم اللغة العربية

كلية الآداب - جامعة أسيوط

Email : hananabulkassem@gmail.com

DOI:10.21608/aakj.2023.220541.1502

تاريخ الاستلام: ١/ ٧/ ٢٠٢٣م

تاريخ القبول: ٨/ ٨/ ٢٠٢٣م

ملخص:

إنَّ الاهتمام بالظواهر الأسلوبية أصبح من أهم اتجاهات البحث الأدبي في العصر الحديث؛ لدوره المهم في الحكم على فاعلية التجربة الشعرية، ومدى تحقق الشعرية فيها؛ أي كشف أسرار اللغة، وبيان مقصدية المبدع، فضلاً عن المغزى الأهم، وهو تحريك ذهن المتلقي؛ لتأويل المعاني الضمنية، وبيان دلالاتها الخفية؛ أي تخطي البنية السطحية إلى العميقة، وهذا بدوره يساعد على إبراز العناصر الجمالية؛ التي تشكل الأساس في اللغة الشعرية.

الكلمات المفتاحية: الانزياح، الأسلوب، سعد عبد الرحمن.

Abstract:

The stylistic blend in the pome

" To the Greg Eagle" of Saad Abdul Rahman

The interest in stylistic phenomena has become one of the most important trends in modern literary research; for its important role in judging the effectiveness of the poetic experience, and how poetry it achieves; any disclosure of language secrets, a statement of creator`s intent, and the most important thing, is to move the recipient`s mind to interpret the implications, and their subtle connotations ;To go deep into the surface structure, This in turn helps to highlight the aesthetic elements; That form the basis of poetic language.

Keywords: Displacement, Style, Saad Abdul Rahman

مقدمة:

تختلف اللغة الشعرية بطبيعتها عن اللغة العادية، فهي في حد ذاتها انزياح عن المعيارية؛ لأن الشعر يقوم على استثمار طاقات اللغة، المولدة للقيم الجمالية والفنية، وهذا بدوره يقوم على الانزياح، وهو مقياس الإبداع، والتفاوت بين الشعراء، فكلما ابتعد المبدع بلغته عن المعيار، كلما تحققت الشعرية، والتي معها تتحقق قيم دلالية لا تتحقق مع النمط العادي؛ لذا فإن الوقوف على السمات الأسلوبية في شعر شاعر ما، يعد من أهم نقاط إثراء النص الأدبي؛ لذا أثار الحديث عن الانزياح كثيرا من النُّحاة؛ لحرصهم على المعيارية في اللغة، بينما كان الأمر أكثر تشويقًا لدى النقاد والبلاغيين؛ لحرصهم على إظهار جماليات اللغة، وهذا ما يتحقق بالخروج عن سلطة النمط اللغوي المألوف؛ بحثًا عن جماليات النصوص الأدبية، وهذا ما دفعهم للاهتمام بمثل هذه الظواهر الأسلوبية المثيرة للجدل.

تناول هذا البحث ظاهرة الانزياح الأسلوبي في قصيدة (إلى النِّسر الجريح) للشاعر سعد عبد الرحمن، وقد تطرقت فيه إلى مفهوم الانزياح لغةً واصطلاحًا، مع بيان أهم المصطلحات قريبة الصلة بهذا المصطلح، ثم تناولت أهم أنماط الانزياح في القصيدة، فجاء المبحث الأول حول نمط الانزياح التركيبي، وتناولت أهم مباحثه؛ التقديم والتأخير، ثم الحذف، ثم الالتفات، كما تناولت الانزياح في الأساليب الإنشائية، أما المبحث الثاني، فدار حول نمط الانزياح الدلالي، وهذا النوع يشمل مختلف صور البيان؛ الاستعارة، والتشبيه، والكناية، وتناولت في المبحث الثالث نمط الانزياح الإيقاعي بشقيه؛ الخارجي والداخلي، وتناولت في الأول الوزن والقافية، وفي الثاني مظاهر التكرار في القصيدة محل الدراسة، ثم جاءت الخاتمة لعرض أهم ما توصل إليه البحث من نتائج، مع بعض التوصيات.

وتكمن أهمية البحث في كونه دراسة تطبيقية لتداخل العلوم؛ نحو، بلاغة، أدب؛ حيث يقوم على دراسة الانزياح الأسلوبي في القصيدة محل الدِّراسة؛ لبيان ما طرأ

على عناصرها من انزياحات، سواء على مستوى الصورة، أو البناء التركيبي/ عوارض تركيبية، ومقصدية المبدع من ذلك، وأثر ذلك على جماليات النص، مع بيان دور هذا الانزياح الأسلوبي في بناء النَّص الشعري؛ أي تطويع رسالة المبدع؛ لنقل مقصديتها للمتلقي، وهذا ما يتطلب مني الإجابة عن الأسئلة الآتية:

س: ما هي أنماط الانزياح الأسلوبي التي اعتمد عليها الشاعر؟

س: ما هي تجليات الانزياح تركيبيًا، ودلاليًا، وإيقاعيًا ؟

س: ما القيمة الجمالية المرجو تحقيقها من الانزياح الأسلوبي في القصيدة محل الدراسة؟

س: لماذا اعتمد الشاعر على الاستعارة في جمل، والتقديم والتأخير في جمل، والحذف في أخرى، والالتفات في ثالثة؟

أما عن سبب اختيار شعر سعد عبد الرحمن؛ فلأنه لم يتم تناوله من قبل بدراسة أسلوبية خالصة، فلعلها محاولة لإبراز شخصيته، وبيان براعة أسلوبه، وعمق لغته، و قد قال عبد المنعم عواد عن الديوان:" والنفخ في الرماد ديوان جدير بالحفاوة؛ لما يتضمنه من إحدى وعشرين قصيدة، تنبئ بمدى تمكن صاحبها من أدواته الفنية، من حيث الشكل والمضمون، ولتعدد المحاور التي تدور حولها هذه القصائد، ما بين الهموم القومية، والوطنية، والاجتماعية، والذاتية، من خلال لغة شعرية رفيعة المستوى، وتعامل مع الموسيقا يؤكد تمكن الشاعر التام من ناحية الإيقاع؛ خارجيًا، وداخليًا، عموديًا وتفعيليًا "[1].

أما عن سعد عبد الرحمن (١٩٥٤-٢٠٢٣م)، فهو من مواليد نجع سبع، محافظة أسيوط، شغل منصب رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة (٢٠١١: ٢٠١٤م)، تولى منذ عام ٢٠٠١م عدة مناصب؛ منها: عضو اتحاد كتاب مصر، عضو المنظمة

المصرية لحقوق الإنسان، أحد شعراء معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، وأمين عام الدورة العشرين من مؤتمر أدباء مصر ببورسعيد. ومن دواوينه الشعرية: (حدائق الجمر)، صدر ضمن مطبوعات إقليم وسط وجنوب الصعيد الثقافي عام ١٩٩٨م، (النفخ في الرماد) صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١م، (المجد للشهداء/ قيد الطبع)، (نزيف الكمان)، وهو عبارة عن قصائد مختارة من دواوينه الثلاثة، ومن كتبه: الموسيقى والغناء في حياة العقاد وفكره، مقالات قصر الدوبارة، قليلاً من الأدب، تأملات في الجهل، التحديق في الظلال (حفريات في زوايا أدبية مهملة)، مختارات من شعر شوقي للأطفال، التعليم المصري في نصف قرن، كما قام بإعداد وتقديم لبعض الدواوين الشعرية؛ منها: (في المحراب الجديد) لمحمد عثمان، (ألحان ثائرة) لسيد النخيلي، (الحصاد) لمحمد علي قرنة، (أشجار متوضئة) لمحمد بخيث الربيعي، و (دموع وشموع) لأحمد الخياط.

أما عن **منهج الدراسة**، فقد اعتمدتُ في هذا البحث على المنهج الأسلوبي؛ الذي يعد من أفضل المناهج النقدية المعاصرة، القادرة على تحليل النصوص الأدبية، ودراستها دراسة صحيحة من منظور لغوي؛ أي يدرس النص بوصفه كيانًا لغويًا واحدًا بدواله ومدلولاته، والانزياح من أهم إجراءاته، فالأسلوب يرتبط بالانزياح عن القاعدة اللغوية العامة، وفق قواعد النحو، وبما يتفق مع السياق؛ الذي يعد قاعدة التعرف على الإجراءات الأسلوبية، كما يمثل بدوره عنصرًا مهمًا في عملية الاختيار؛ الذي يمثل الإجراء الثاني للمنهج الأسلوبي، وينقسم إلى الاختيار النحوي/ التركيبي – فالأسلوبية رهينة القواعد النحوية – والاختيار النفعي/ المعجمي، وهذا الاختيار بنوعيه لابد أن يحقق بعدًا جماليًا؛ لأنه يرتبط بمقصدية المبدع.

إن العلاقة وطيدة بين البلاغة والأسلوب، فالأولى معيارية قديمة، والثانية وصفية حديثة؛ أي بديل لها عند المحدثين، وقد ظلت هذه العلاقة بينهما إلى بداية القرن العشرين، فمع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة؛ التي اتخذت من الأسلوب علمًا،

لـه قواعد ومبادئ، استقر الخطـاب النقدي الحديث علـى مصـطلح الأسلوبية، وأصـبح أكثر شيوعًا، رغم الخلاف القائم بين النُّقاد والدَّارسين حول التحديد المعرفي للمصطلح، ف – (ليتش) أول من أطلق مصطلح الأسلوبية على دراسة الأسلوب، عبر الانزياحات اللغوية والبلاغية، بينما استخدم المسدي مصطلح علم الأسلوب مرادفا للأسلوبية، وهي عنده امتداد للبلاغة، ونفي لها في الوقت نفسه(٢)، كذلك أشار د.صلاح فضل إلى العلاقة بين علمي البلاغة والأسلوب؛ حيث يرى أن الأسلوب دراسة للإبداع الفردي، وتصـنيف للظـواهر الناجمـة عنـه، أمـا البلاغـة، فتسـتقطب بـدورها خلاصـة النتـائج الأسلوبية، وتتلمس أسس الاتساق، والانتظام المعرفي والتقني فيها؛ لذا يرى أن الطابع المميز للبلاغة بالقياس إلى الأسلوبية، هو درجة التَّجريد، والتَّنظيم التّقني(٣).

فعلم الأسلوب ينطلق من داخل النص، مرتكزًا على بنيته اللغوية، بمستوياتها النحويـة، والصـرفية، والصـوتية، ثم ينطلـق للمستوى الـدلالي، معتمدًا علـى اللسـانيات الحديثة، فمع تطور اللسانيات تطورت الأسلوبية، وأصبحت قادرة على الوصول إلى أغوار النَّص الشعري، وبيان أهم المعايير التي اعتمد عليها المبدع في اختيار مفرداته؛ أي تسعى للكشف عن البنى الأسلوبية في النص الشعري، مع خلال دراسة جامعة للعناصر البلاغية، واللسانية داخل النص الأدبي، فهي عند د. خفاجي " منهج تحليلي للأعمال الأدبية، يقترح استبدال " الذاتية " و" الانطباعية " في النقد التحليلي، بتحليل" موضـوعي" أو " علمـي" للأسـلوب فـي النُّصـوص الأدبيـة " (٤)؛ أي إنهـا تركـز علـى الخصائص اللغوية؛ التي بها يتحول النص من وظيفته الإبلاغية، إلى وظيفة جمالية فنية، ويراها آخر" بلاغة متحررة من المعياريَّة باتجاه الوصفية؛ التي تتعامل مع النص اللغوي باعتباره مقطعًا مأخوذًا من اللغة في دورتها العامة " (٥)، فمجال الأسلوبية هو الخَرْق، أو الخروج عن المألوف تركيبًا ودلالةً، وهذا هو أساس العميلة الشعرية كلها.

فمن أهم وظائف التحليل الأسلوبي، كشف أسرار الظواهر اللغوية داخل النص المنزاح، ومعرفة ما تختزنه تلك الظواهر من إيحاءات؛ أي رصد ما بها من مظاهر

جمالية، دفعت الشاعر إلى تجاوز التراكيب المعتادة، إلى أخرى إبداعية؛ لذا يعد المنهج الأسلوبي هو الأفضل لدراسة الشعر الحديث؛ الذي عُرف بطبيعته الانزياحية، وعدم استقراره على وضع معين؛ فقيمة أي منهج تكمن في قدرته على استنطاق النصوص، وإنتاج المعنى.

كذلك تتطلب الدراسة المنهج الوصفي التحليلي؛ الذي يهتم برصد الظاهرة، ويتقصى أنماط الانزياح الأسلوبي في القصيدة محل الدراسة؛ لبيان أثرها على السياق، والمعنى، والدلالة، وذلك وفق قراءة متعمقة، قادرة على التأويل، وفك الشفرات، ثم يتطرق البحث لتحليل هذه الأنماط تحليلاً فنيًا، يكشف ماوراء البنى اللغوية من إيحاءات جمالية مؤثرة؛ أي سأنطلق من البنية السطحية إلى العميقة؛ لاستنطاق النص.

تمهيد

تعد ظاهرة الانزياح من الظواهر الأسلوبية والألسنية البارزة في النقد اللساني الحديث، وهذا ما دفع الدراسات الأدبية، والنقدية الحديثة إلى الاهتمام بالانزياح، بوصفه ملمحًا أسلوبيًا مؤثرًا في جماليات النَّص الأدبي، يكشف دور اللغة في إبراز المعنى الذي يقصده المبدع، وأثر ذلك على المتلقي؛ أي يعكس تجليات اللغة عند الطرفين، وهذا مغزى الانزياح عن النظام اللغوي المألوف، فلابد من تحقيق قيمة فنية، ودلالية للنص المنزاح؛ مما يقوي شعريته، وإلا عُدَّ هذا الخرق مخالفةً لا طائل من ورائها.

إن البحث عن الانزياح الأسلوبي في نص ما، لابد أن يعتمد على عناصر ثلاثة؛ المبدع، وذلك بالتركيز على لغته، وتتبع اختياراته، فهي مقياس تفرده، ثم المتلقي، وذلك باستثمار قدراته اللغوية؛ للكشف عن أسرار التراكيب والصور، وثالثًا النص، فالانزياح الأسلوبي ينظر إليه على أنه جزء من النظام اللغوي؛ الذي يحمل رسالة المبدع؛ فأسلوب كل شاعر، هو طريقته الخاصة؛ للتعبير عما بداخله من

مكنونات، تنعكس في إبداعه الشعري، فاللغة الشعرية تختلف عن اللغة العادية؛ لأنها تعتمد على انتقاء الشاعر لجمله وألفاظه، بل تراكيبه؛ أي بوعي وقصد، وحرية تامة، بينما اللغة العادية تلقائية ومباشرة؛ أي تعد نصًا مغلقًا، لا مجال فيها للاختيار أو القصدية، وهذا ما يستدعي مخالفة النمط المألوف للغة، والانحراف عنه، بل اختراقه؛ مما يثير عنصر المفاجأة لدى المتلقي، وهذه هي الوظيفة المنوطة، والمرجو تحقيقها من الانزياح في أي دراسة أسلوبية؛ فالتغيرات التي تطرأ على بنية النص، ما هي إلا علامات أسلوبية تتطلب من المتلقي قراءة ثانية؛ لكشف أسرارها، والبحث عما وراء هذا الخرق من إيحاءات؛ فالأسلوب عند جان كوهين لابد أن يكون انزياحًا عن المألوف، والشاعر عنده لا يتحدث كما يتحدث الناس، بل لابد أن تكون لغته شاذة، وهذا ما يحقق لها الشعرية؛ فالأسلوبية عنده هي (علم الانزياحات اللغوية) [٦].

إن اللغة عند الأسلوبيين على شقين؛ أحدهما نمطي/ عادي، لا يتعدى الوظيفة الإبلاغية للغة، وهذا ما ارتضاه علماء النحو واللغة، وشق آخر فني/ جمالي، يتخطى الوظيفة الإبلاغية إلى أخرى إيحائية مؤثرة، وهذا ما انصب عليه اهتمام علماء البلاغة، وهذا النمط الثاني، هو نقطة ارتكاز هذا البحث؛ فهناك من يرى أن النص كلما كان خارجًا عن النحوية، كلما كان أكثر أدبية، وامتلك لقيمة جمالية [٧]، فاللغة الشعرية في حد ذاتها تخطي للمألوف؛ لذا فهي مرنة، يشكلها المبدع كيفما يشاء، فالانزياح يعكس قدرة المبدع على تطويع اللغة، وتفجير طاقاتها الكامنة، وتوليد تراكيب جديدة، ودلالات متنوعة، وهذا ما عُرف عند الجرجاني بمعنى المعنى؛ أي مستوى انزياحي للغة لا يُدرك إلا بالتأويل؛ أي البحث عن المعاني الإيحائية الخفية، والتي منها يتكون الأسلوب الخاص بكل نص أدبي؛ لأنه كما يقول د. عبد السلام المسدي: (مجموع الطاقات الإيحائية به) [٨]، فأي قصيدة تمثل بناءً لغويًا، ومستوى تركيبيًا، ودلاليًا خاصًا بمبدعها، بل إن مغزاها يتوقف على طريقة بنائها، وهذا ما يستدعي بدوره الحديث عن النحو وتماسك النص.

الجملة هي وحدة الكلام الصغرى، كما أنها الوحدة الأساسية في بنية النص الشعري؛ لذا ففهم بنائها النحوي هو المرحلة الأولى لتفسير النص الأدبي، وهي تقوم على انتظام الألفاظ داخل التركيبية اللغوية الواحدة، والتي تعتمد على تصور ذهني سابق عند المبدع، فهو الذي يقع على عاتقه اختيار الألفاظ؛ التي تعبر عن رؤاه الإبداعية؛ فمن خلال انسجام الألفاظ نحويًا داخل الجملة، تظهر الدلالة؛ لذا اهتم الأسلوبيون بدراسة المستويات اللغوية للجملة (الصوت، التركيب، المعجم، وغيرها....)، فكل مستوى بذاته ينشأ عنه انزياح خاص، فالمستوى التركيبي ينشأ عنه انزياح تركيبي، والمستوى الصوتي ينشأ عنه انزياح إيقاعي، وهكذا، ولكنها جميعًا تترابط للكشف عن جماليات النص المنزاح.

هناك فارق كبير بين الكلمات منفردة خارج النص، وما تحمله من معاني معجمية ثابتة، ووجودها داخل تركيب – نظام لغوي – يضفي عليها دلالات إيحائية، تكتسب من خلاله جمالية التأثير داخل التركيب الشعري، وهذا ما جعل د. منذر عياشي يرى أن الجملة إنجاز لا ينتهي، " فالجملة ليست وحدة كلامية منتهية أو مغلقة. إنها إنجاز لا ينتهي، يمكن أن نسميه بحق نظام الجملة المفتوحة " [٩]، وهذا مغزى الأسلوبية؛ التي تتعامل مع النص بوصفه وحدة تركيبية دلالية، وعلى هذا الأساس؛ فبناء الجملة، وانتظام ألفاظها، وانسجام تراكيبها، هو الذي يحدد مدى عبقرية الشاعر في توظيف اللغة، فالبنية التركيبية ترجع أصلاً إلى المعنى النحوي، فالنحو علم نصي يتعامل مع التراكيب؛ لكشف المعاني وتحقيق الفهم، وهذا بدوره لا يتحقق دون أن يرتبط بما تؤديه تلك التراكيب من دلالة، فالنحو والدلالة متلازمان؛ أي إن العنصر النحوي يمد العنصر الدلالي بالمعنى الأساس في الجملة، والعكس؛ فالنحو بدوره هو نقطة الانطلاق في تفسير النص الشعري، وهذا ما أكده د. محمد حماسة عبد اللطيف في قوله: " النص لا يمكن أن يتنصص إلا بفتل جديلة من البنية النحوية والمفردات، وهذه الجديلة هي التي تخلق سياقًا لغويًا خاصًا بالنص نفسه" [١٠]، فإبراز السمات الأسلوبية

عنده قائم على التواشج بين المفردات، والنظام النحوي الذي وردت فيه، ولا أعني بذلك تقييد الصياغة الأدبية للنصوص الشعرية بالنحو دون غيره؛ فذلك تضييق لآفاق الإبداع لدى الشاعر؛ فالنفس تمل من المكرور؛ فجمالية اللغة في اللامتوقع واللامنتظر، والذي تتحول معه اللغة إلى صيغ فنية، وعلامات أسلوبية، تبرز جمالية النَّص الأدبي على المستويين اللغوي والأسلوبي معاً.

الانزياح وتعدد المصطلح

الانزياح لغةً: جاء في لسان العرب " زاح وزاخ، بالحاء والخاء، بمعنى واحد إذا تنحى؛ ومنه قال لبيد:

لـــو يقـــوم الفيـــل أو فيَّالـــه زاح عـــن مثـــل مقـــامي وزحـــل

قال: ومنه زاحت علَّته، وأزحتها أنا، وزاح الشيء زوحًا، وأزاحه: أزاغه عن موضعه ونحَّاه. وزاح هو يزوح، وزاح الرجل زوحًا: تباعد. والزَّواح: الذهاب" (١١)، وجاء في الصحاح " نَزَحتُ البئر نَزْحًا: استقيت ماءها كلَّه، وبئرٌ نَزَوح: قليلة الماء، والنَّزَحُ بالتحريك: البئر التي نُزِحَ أكثر مائها، ونَزَحَتِ الدار نُزوحًا: بَعُدَتْ. وبلدٌ نازحٌ، وقومٌ منازيح. وقد نُزِحَ بفلان: إذا بعُد عن دياره غَيبةً بعيدة " (١٢).

هكذا دارت الكلمة في المعاجم حول معنى البعد والتّباعد، وهو حال الشاعر نفسه مع اللغة المألوفة، حتى يحقق للغة الأدبية أهم خصائصها، وهو الانزياح عن الأصل؛ فتميز اللغة الشعرية في انزياحها عن المباشرة.

الانزياح اصطلاحًا

لم تقتصر ظاهرة الانزياح على الدراسات النَّقدية الحديثة، بل تمتد بجذورها إلى التراث النَّقدي، والبلاغي القديم؛ أي يمكن القول: إن مصطلح الانزياح هو صياغة لغوية جديدة لمعاني قديمة؛ مما يتفق وثقافة العصر، فلكل عصر أدواته التعبيرية.

بدأ ظهور هذا المصطلح، عندما خالف الشاعر القواعد النحوية تحت مسمى (الضرورة الشعرية) [١٣]، فضلاً عن كثير من قضايا البلاغة؛ التي تعد انزياحًا عن المألوف؛ مثل: المجاز، الاستعارة، التَّقديم والتأخير، والحذف، وغير ذلك؛ لذا تعددت المصطلحات المستخدمة من قبل النُّقاد والبلاغيين؛ للدلالة على الأساليب الخارجة عن المألوف؛ منها على سبيل المثال لا الحصر: العدول، الانحراف، الخروج، الشذوذ، التَّغريب، التَّشظي، التَّوسع.

وعلى رأس البلاغيين القدماء؛ الذين أسهموا بجهود كبيرة في مجال الدَّرس الأسلوبي، عبد القاهر الجرجاني في تناوله لقضية (النَّظم)؛ أي ضرورة ائتلاف الألفاظ والمعاني؛ لتحقيق الفائدة، فالمعنى يتغير بتغير اللفظ، وهذا ما نسميه الآن ب – (الانزياح الدلالي)، والذي تطرق إليه تحت مسمى (معنى المعنى) – الشعرية – عندما يخرج الأسلوب عن المعيارية، ويتخطى الدلالة المباشرة إلى أخرى إيحائية [١٤]، وهذا ما يحتاج إلى تأويل وابتكار، كذلك أشار إليه ابن جني في باب (شجاعة العربية)؛ فمخالفة الشاعر للمألوف، شجاعة لغوية وقوة إبداعية [١٥]، ثم تطرق كثير من النُّقاد والبلاغيين لجوانب هذه القضية، وساروا على نهج الجرجاني، ولكن مع اختلاف المصطلح، فهناك من أطلق على هذا النمط اللغوي المغاير اسم (العدول)، وسماه د. تمام حسان الأسلوب العدولي، فقد رأى فيه أن العدول ظاهرة لا واقعة، وهذا هو الفرق بينه وبين الانحراف،" ومعنى أنه ظاهرة، أنه على رغم كونه تحديًا صارخًا للقاعدة النحوية، يجد من الحفاوة وسعة الاستعمال، ما تجده القاعدة نفسها " [١٦]، وهناك من رأى أن الانزياح والعدول مصطلحان لمفهوم واحد، هو انتهاك المثالية في اللغة، والعدول عنها في الأداء الفني [١٧]، كما أطلق عليه د.عبد العزيز موافي اسم (الإزاحة)، وربط هذا المصطلح بحقل الرياضيات؛ ليشير إلى معنى التَّقارب أو التَّباعد؛ لذا رأى أن الانحراف اللغوي هو شرط أول لتحقق الوجود الشعري، وليس الأوحد [١٨]، ومن المصطلحات الأقرب للانزياح (التَّغريب)، فقد اتخذه الشكلانيون خاصية لغوية مميزة

للشعر والأدب، فهي أساس فنية الشعر، ومناط أدبية الأدب [١٩]، وهناك من أطلق عليه اسم (الانحراف)، ومن بينهم د. موسى ربابعة؛ الذي أفرد له بحثًا خاصًا تحت عنوان " الانحراف مصطلحًا نقديًا "، وقد أشار فيه إلى دور هذا المصطلح في إضفاء أثر جمالي وفني على اللغة؛ مما يعكس دور المبدع في توليد تراكيب جديدة، لم تكن شائعة من قبل [٢٠]؛ حيث يتضح أثر الانحراف على وعي القارئ، عندما يصادف كسرًا للنظام اللغوي المعتاد؛ مما يولد لديه إحساساً بالدهشة في اللامتوقع.

إن الاهتمام الواضح بمصطلح الانزياح، هو نوع من أنواع التخلص من الوقع السيىء لمصطلح الانحراف، وفي إطار هذا المصطلح، يرى د. صلاح فضل، أن جوهر اللغة الشعرية يتوصل في انتهاك قواعد اللغة [٢١]، فمصطلح الانحراف حديث النشأة مثل مصطلح الانزياح، وقد تردد بكثرة في الدراسات النقدية اللغوية الحديثة، أما مصطلح العدول، فيمتد بجذوره إلى التراث النقدي العربي القديم.

من خلال ما سبق، يتضح أن الدراسات الأدبية والنقدية، تناولت المصطلح في ضوء البعد عن النمط المعتاد للغة، بما يحقق لها الشعرية؛ أي خلق لغة داخل لغة.

أما عند النقاد الغربيين، فقد قام د. عبد السلام المسدي، بحصر لأهم مصطلحات هذه الظاهرة عند الغربيين في كتابه" الأسلوبية والأسلوب" [٢٢]، فهو – على سبيل المثال لا الحصر – عند فاليري يعني (التَّجاوز)، وعند سبيتزر يسمى (انحرافًا)، وعند جان كوهن يعد (انتهاكًا)؛ لذا نجده يثبت في نهاية هذه التعددية، أن مصطلح الانزياح (lecart) عسير الترجمة غير مستقر، لم يرض به كثير من رواد اللسانيات والأسلوبية، وهذا ما يؤكد أن تعدد المصطلحات، مرتبط بالنظرية الغربية، وليس بالأصل العربي.

لابد أولاً التأكيد على أن هذه التعددية في التعريفات الخاصة بمصطلح الانزياح تنسب كذلك للأسلوب؛ لأن الانزياح أهم إجراءاته، فما ينطبق عليه، يرجع تلقائياً على

الأسلوب، فقد اتضح من خلال هذا الرَّصد للمعنيين؛ المعجمي والاصطلاحي، مدى التقارب بين المعنيين في الدلالة على الابتعاد أو البعد؛ فالانزياح بُعد عن أصل الاستعمال اللغوي، أو تحرر من سلطة اللغة؛ لأنه حالة من حالات الخرق اللغوي الأفقي أو الرأسي، أو كليهما، فهذه الكثرة، والتعددية في المصطلحات، والتي رآها البعض فوضى وعدم اهتمام [٢٣]، إن دلت على شيء، فإنما تدل على تأصل هذا المصطلح، ولكن كالمعتاد، يبقى تطور الفكر، وتعدد المعارف، فضلاً عن كثرة التراجم، هو سبب الاضطراب في المصطلحات، وهذا ما دفع جان كوهن إلى القول: إن مفهوم الانزياح مفهوم معقد ومتغير، لا نستطيع استعماله دون احتياط [٢٤]؛ لذا لا يوجد تعريف جامع ومانع لمصطلح الانزياح؛ لكثرة المصطلحات البديلة عند النُّقاد، والأسلوبيين، والبلاغيين كما رأينا، ولكن ما ينبغي تأكيده أن وجود هذا المصطلح في النقد القديم، والموروث البلاغي يعني اهتمام النقد بالأسلوبية – التي رآها د.أحمد محمد ويس تلامس ما يسمى بأدبية الأدب [٢٥] – والبنية العميقة للنصوص، فضلاً عما يعكسه هذا المصطلح من علاقة وثيقة بين البلاغة والأسلوبية، فهذه الأخيرة وليدة البلاغة، ووريثها الشرعي؛ أي إن الانزياح بعد كل ما سبق، هو مصطلح أسلوبي حديث، لآخر بلاغي قديم.

مهما تعددت المسميات عند البلاغيين أوالأسلوبيين، فقد تم الاستقرار بالنسبة لهذا البحث على المصطلح الأكثر شيوعاً، وهو الانزياح؛ لما فيه من حيادية، واستقرار عن باقي المصطلحات، والذي يعني عند د. أحمد محمد ويس" استعمال المبدع للغة؛ مفردات، وتراكيب، وصورًا، استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد، وإبداع، وقوة جذب، وأسر" [٢٦]؛ أي يستخدم وسيلة لتحقيق الشعرية للنص الأدبي، أما عند د. منذر عياشي، فقد تعددت أنواع الانزياح بين المتنافر، أو المنزاح عن وحدته المنطقية، أو المنزاح عن الشيفرة اللغوية، وغير ذلك، ولكنه في النهاية، يربط كل هذه الأنواع بضرورة مهمة – بعد قصد من الكاتب – وهي

تحقق قيمة لغوية جمالية [٢٧]، أما جان كوهن، فقد عبر عن الانزياح بقوله:" فالشعر لا يحطم اللغة العادية، إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى؛ إذ يَعْقُب النَّقض الذي تسببه الصورة البلاغية، إعادة بناء من طبيعة أخرى" [٢٨]؛ لذا رآه خطأً متعمداً لابد من تصحيحه، وقد رفض موكاروفسكي أن يعد الانحراف عن اللغة المعيارية من الأخطاء؛ لأنه يرى أن السمة الرئيسة؛ التي تميز اللغة الشعرية عن المعيارية هي السمة التحريفية؛ أي الانحراف عن قانون اللغة المعيارية [٢٩]، أما د. نعيم اليافي، فيرى أنه " سمة أسلوبية تجمع بين الاختراق والتوازن، الصدور والتلقي، مبدأ الاستبدال ومبدأ الاختيار، جمالية المماثلة وجمالية المعارضة، بنية اللغة المحايدة، وبنية اللغة المشحونة المحايثة" [٣٠]؛ فمهمة الشعر الأولى إعادة بناء اللغة؛ لتقديمها بصورة فنية أرقى؛ لأن قِوام الشعر التخييل، وأساس التخييل الخروج عن الأصل؛ لذا بدا الانزياح الأسلوبي هو الأنسب لدراسة الشعر الحديث؛ لِمَ طرأ عليه من تحولات، أدت إلى تعدد مناهج دراسته.

معيار الانزياح

يعد المعيار بعداً أساسيًا في الدرس الأسلوبي، ولولاه ما عُرف الانزياح، وقد رأى معظم الأسلوبيين أن معيار تحديد الانزياح، هو النَّمط العادي للغة، وهذا ما ارتضاه علماء النحو واللغة؛ فالبنية الشعرية تعتمد على معايير وضوابط، تحقق بها الاختلاف عن معايير اللغة العادية، وتلك التي تتحقق من خلال مهارة الشاعر، وقدرته على استغلال مخزونه اللغوي؛ لتشكيل رؤيته الشعرية، وهذا ما سماه رولان بارت (درجة الصفر البلاغية)، كما أكده د. عبد العزيز موافي في قوله: " فالعرف اللغوي الذي يؤسسه نظام تركيب الخطاب التوصيلي، هو بمثابة درجة الصفر بالنسبة للطاقة الإيحائية للغة، والتي يمكن ابتعاثها من خلال تأسيس نظام تركيب بديل، يحدث – بالضرورة – اضطرابًا في النِّظام السابق" [٣١]، فتحقق الشعرية في النص، يتوقف على الطاقة الإيحائية فيه.

ورأى فريق آخر أن معيار الانزياح، والضابط له – داخلياً – هو السياق، فهو شرط أساسي لتحقيق التواصل، وإنتاج الدلالة، بل تكمن فيه كل مفاتيح النص؛ فالمعنى يتضح بوجود الوحدات اللغوية داخل سياق معين، يكسبها سمة أسلوبية؛ لأن الكلمات تكتسب سماتها البلاغية من سياقها اللغوي؛ أي لا معنى لها خارج السياق التي وردت فيه، فضلاً عن دور السياق في إضفاء إيحاءات جديدة للتراكيب، تختلف من سياق لآخر؛ لاختلاف البيئة الفكرية، والاجتماعية، فضلاً عن اختلاف الجنس الأدبي الذي ورد فيه السياق؛ فالنص وحدة دلالية قائمة على سياق لغوي/ عوامل داخلية – عناصر التراكيب – يساعد في تشكيل أسلوب النص، وهناك سياق آخر حالي/ عوامل خارجية، ولكل سياق تأثيره الخاص على الدلالة، ولكن" السياق الداخلي (اللغوي) بكل ما يُكَوّنه على المستويين؛ الرَّأسي والأفقي أكثر أهمية من السِّياق الخارجي (الموقف)، وهو أكثر اقترابًا من طبيعة الدراسات ذات الطابع العلمي الموضوعي" [٣٢]، فمهمة هذا البحث رصد أنماط الانزياح عن القواعد اللغوية المعيارية، وبيان مغزى ذلك دلاليًا وجماليًا، فالمعيار هو المقياس الذي يهدف إلى تحديد الطريقة السليمة؛ لتحديد العناصر المنزاحة، وهذا ما يحقق للنص التماسك والانسجام.

لكل شاعر سياق خاص، تتجلى فيه إبداعاته، بعيدًا عن السياق المعتاد؛ الذي يلغي دور المتَّلقي في التَّأويل، وكشف أسرار النُّصوص؛ لذا يمكن القول: إن تحديد الانزياحات في النص الشعري يتطلب معيارًا محددًا؛ قد يرتبط بالقارئ من ناحية؛ أي يختلف من زمان لآخر، وقد يرتبط بالسياق من ناحية أخرى، وقد يرتبط بمدى انتشارها– أي الانزياحات – في النص من ناحية ثالثة، فتعدد المعيار، هو سبب تعدد مصطلحات الانزياح، والذي يترتب عليه تعدد الاتجاهات الأسلوبية؛ أي من الصعب البحث عن معيار محدد للانزياح الأسلوبي.

أنماط الانزياح

كما تعددت مسميات الانزياح في الدراسات العربية والغربية، كذلك تعددت أشكاله؛ فهناك انزياح صوتي، ودلالي، وتركيبي، فمع تعدد الأنماط، لابد من التأكيد على الدور الفعال للانزياح، وهو كسر التوقع لدى المتلقي، فالشعر – بشكل عام – خرق للغة العادية، والانزياح التركيبي – بشكل خاص – خرق لمعيارية النحو؛ لتحقيق هدف جمالي، يثري النصوص الشعرية؛ فكلما " كانت السمة الأسلوبية متضمنة للمفاجأة، فإنها تحدث خلخلة، وهِزة في إدراك القارئ ووعيه؛ لذلك فإن قيمة كل ظاهرة أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبًا طرديًا " (٣٣)، وهذا ما أدركته معظم الاتجاهات النقدية الحديثة، فالمفاجأة والدهشة من أهم مقاييس الإبداع، فبمقدار انزياح اللغة عن أصل وضعها، تكون الشعرية، بل من أساسيات تلك الشعرية نقل القارئ إلى عالم مغاير، غير متوقع؛ لذا يعد أسلوب الشاعر الإبداعي انزياحًا ذاتياً؛ لتميزه عن صياغة غيره من الشعراء؛ فالصياغة الأدبية هي التي تكسب اللغة الأسلوبية، والأسلوبية بدورها تهتم بالبنية اللغوية للخطاب الأدبي؛ فاللغة تكتسب طبيعة خاصة، طبقا لطريقة استعمالها، وهذا محك اهتمام نظرية الخطاب الشعري.

الانزياح التركيبي (الموضعي)

يتعلق هذا النوع من الانزياح بتركيب المادة اللغوية، مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه، فالعدول التركيبي هو خروج عن النظام النَّحوي المألوف؛ أي تجاوز الدلالة المألوفة، إلى دلالات أخرى أكثر ابتكارًا، وجمالاً فنياً؛ أي تحقيق الشعرية، مع المحافظة على الدلالة في التركيب المنزاح، وهذا ما يشكل مثيرات أسلوبية يعمد إليها المبدع؛ لخلق صورة فنية تدهش القارئ، فالمستوى التركيبي من أهم مستويات التحليل اللساني الحديث، والجملة هي أساس التحليل التركيبي؛ فالنحو يثري الدلالة، وهو سر من أسرار إنتاجها، وهو وسيلة ترابط الدوال داخل النص؛ لتحقيق مغزى المبدع، فكل تركيب يحمل دلالة في ذاته، تختلف بدورها من سياق تركيبي لآخر؛ أي إن أي تغيير

في البنية التركيبية، لابد أن يعقبه تغيير في المقاصد والدلالات؛ لذا فالمستوى التركيبي يتعدى الجملة إلى الفقرة، ثم النَّص، بوصفه جزءًا من كلٍ متكامل، هو القصيدة.

إن اهتمام النحو بترابط الجمل مع بعضها البعض، هو ما يساعد في تفسير التراكيب داخل النص الشعري، وهذا ما عُرف عند الجرجاني بالنظم، وهو وضع الكلام أينما يقتضي علم النحو؛ لذا يرى في أسرار البلاغة أن النحو في الكلام، كالملح في الطعام، فلا تتحقق المنفعة من الكلام دون مراعاة أحكام النحو [٣٤]؛ أي إن التحليل الأسلوبي سواء أكان على مستوى الدلالة أم التركيب، فهو يقوم على فك الخطاب الأدبي لغويًا وتركيبيًا؛ لإعادة بنائه دلاليًا؛ لبيان مقدار انحراف الخطاب عن النسق الأصلي، وهذه المرحلة التفكيكية من أصعب مراحل قراءة النَّص الأدبي.

الانزياح الدلالي (الاستبدالي)

يتعلق هذا النوع من الانزياح بجوهر المادة اللغوية، فهو انزياح الدوال عن مدلولاتها الأصلية/ المألوفة، إلى أخرى مجازية؛ أي يقوم على استبدال – دون إلغاء – المعنى الحقيقي، بمعنى إيحائي عميق، وهذا ما يتطلب قدرة لغوية من المبدع، وكذلك المتلقي؛ ليتمكن من كشف أسراره، فهو انزياح من الدلالة المعجمية إلى الدلالة السياقية، وهو ما أطلق عليه الجرجاني (معنى المعنى)؛ مما يدل على أن المعنى يمتد بجذوره إلى النقد القديم.

فالانزياح الدلالي أسلوب من أساليب الأداء غير المباشر، وهو أول ما وقف عليه النقاد قديمًا من ملاحظات في التغير الدلالي، بسبب التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز، وهذا الأخير هو الذي يتميز عن غيره من الفنون البلاغية بالانحراف الدلالي؛ أي نقل المفردة من معناها العام، إلى معنى آخر خاص بالمتكلم؛ مما يمنحها طاقة متجددة، ودلالات مكثفة – فاللغة تنزاح دائما نحو المجاز – وهذا ما يتفق والمفهوم اللساني الحديث للانزياح الدلالي.

مدخل تنظيري حول القصيدة محل الدراسة

من السمات البارزة في القصيدة الحديثة، الإيحاء وعدم المباشرة، وهذه سمة اللغة الشعرية بشكل عام، فهي لغة ثرية بطاقات تعبيرية، قادرة على استيعاب الرؤية الشعرية الحديثة، وهذا ما حرص عليه شعراء الرمزية عند تحليل القصيدة، فلابد أولاً من كشف أسرار بنائها اللغوي، وتفسير نظام تراكيبها، وهذا بدوره يختلف من متلق لآخر، تبعا لمستوى الثقافة، والتمرس باللغة؛ لتحقيق مشاركة فعالة من المتلقي.

حمل شعراء الحداثة هموم الوطن العربي القومية، وعبروا عنها تعبيرًا صادقًا، مفعمًا بالمشاعر القومية، والتفاؤل بالنصر والحرية، وقد سيطرت الرمزية على شعر تلك الفترة – الخمسينيات والستينيات – لِمَ أصاب المجتمع من انهيار لحلم الوحدة العربية؛ التي نادى بها الرئيس جمال عبد الناصر، ولكن محاولاته باءت بالفشل؛ جراء تسلط الغرب على الشرق؛ مما دفع الشعراء إلى استخدام الرمز، كوسيلة لرفض الوضع الراهن؛ فالرمز وسيلة فنية وتعبيرية، يلجأ إليها الشاعر عندما يعجز عن الإفصاح – بالكلمات – عما بداخله من أحاسيس مضطربة، بائسة، ولأنه ثورة على الأوضاع، فشاعرنا يحرص من خلال استخدام الرمز على الغموض؛ لإعمال الفكر، ودفع المتلقي للتأمل والتفكير في مقصد الشاعر، ولأنه وسيلة للبوح، لابد أن يحتوي على الإيحاء والإشارة؛ أي نقل النص من التقريرية إلى الشاعرية؛ مما يفسح المجال لاستنطاق الجوانب الخفية للإبداع الشعري، وهذا ما يتطلب تراجع الوظيفة المرجعية للغة، وتقدم الوظيفة الانفعالية؛ فانزياحية اللغة، هي ما تدفع إلى دلالات جديدة، تميز اللغة الشعرية عن العادية؛ لذا يعد الانزياح سمة الشعر الرمزي؛ الذي يعتمد على الكثافة والغموض.

انزياح العنوان

أما بالنسبة للنص محل الدراسة، فلابد أولاً قبل التحليل من النظر إلى العنوان؛ عنوان الديوان، وعنوان القصيدة، فالعنوان هو مفتاح النص، وسر من أسراره، هو الشفرة الأولى للتحاور معه، بل هو عتبة نصية تختزل فكرة مصغرة عن النص؛ لتثير المتلقي

قبل الولوج إلى عالم النص، وها هو أستاذ سعد عبد الرحمن يوفق في اختيار عنوان الديوان نفسه (النَّفخ في الرَّماد)؛ الذي يعكس من أول وهلة رؤية سلبية للواقع، ومحاولات بائسة، لا جدوى منها، ولا طائل من ورائها، ولكنه من ناحية أخرى يعكس ترقبًا، وخوفًا من النار؛ التي تكون تحت الرماد؛ أي إمكانية التوثب، واستعادة القوة في أي وقت، فاختيار العنوان بهذه الرمزية المكثفة، يعكس رؤية الشاعر الرافضة للخضوع والاستسلام، والحريصة على ضرورة استنهاض الهِمم، أما بالنسبة لعنوان القصيدة محل الدراسة (إلى النِّسر الجريح)، فقد جمع الشاعر فيه بين ضدين؛ النِّسر/ رمز القوة، والسمو، والرِّفعة، فضلاً عن القدسية، وبين الجريح – الوطن/ العربي نفسه – رمز الضعف، والذل، والخضوع.

يعد النِّسر من أكثر الطيور التي نالت اهتمام الإنسان – فضلاً عن الشاعر – قديماً وحديثاً، فقد كان من أصنام الجاهلية (نسرا)، كما ارتبط بفكرة الموت والخلود (لُبد آخر نسور لقمان الحكيم)، كما كان رمزًا للإله زيوس عند اليونايين، فهو شعار القوة والملك في كل العصور؛ مما دفع إنسان العصر الجاهلي إلى إحاطته بهالة قدسية إلهية، وهذا ما دفع شاعر العصر الحديث إلى استعارته كرمز للوطن، وذلك نتيجة للاحتلال، وشيوع حالة من الفوضى وعدم الاستقرار.

فقد تناوله المازني في قصيدة مكونة من ثمان أبيات فقط، تحت عنوان " النسر المهيض"، قائلاً:

يـــا نســـر مـــا للجنـــاح لا يثـــب ومـــا لعينيـــك فـــي الثـــرى أرب [٣٥]

وهذا عمر أبو ريشة يبدع بقصيدته " نسر"، قائلاً:

أصـــبح السَّـــفح ملعبـــاً للنســـور فاغضبي يا ذرى الجبال وثوري [٣٦]

فقد عبر عمر أبو ريشة من البيت الأول عن مخالفة للمألوف، تمثلت في سكنى النسور للسفوح، بدلاً من القمم العالية، فقد اتخذ من النسر معادلاً موضوعيًا؛

لتبدل حاله بعد عزله من منصبه كمدير لدار الكتب المصرية بحلب، وتولي من هو أقل منه؛ مما أثار غضبه، وانعكس في تلك القصيدة، فقد استخدم الشعراء منذ العصر الجاهلي، الطيور والحيوانات معادلاً موضوعيًا عن حالهم، وقد تطرق شاعرنا إلى دراسة تفصيلية لهذه القصائد، وقصيدة أخرى للعقاد بعنوان" العقاب الهرم "، وجاءت الدراسة بعنوان (العقاب الهرم.. وتداعياتها في الشعر الحديث).

أما نص الشاعر سعد عبد الرحمن – محل الدراسة – فإن اختيار النِّسر في العنوان، يعكس مفارقة واضحة بين الواقع والحلم، بين الرغبة في السمو والتحليق، وبين الانحطاط والسقوط، فهو رمز أسطوري لقوة المجد والتاريخ، هو حلم الوطن الذليل المنكسر، هو حلم الواقع البديل، فمن خلال العنوان، وقبل الولوج إلى خفايا النَّص، استطاع الشاعر تقديم رؤية للواقع المعيش، باستخدام تقنية الرمز، فليس المراد من لفظ النسر الدلالة المرجعية، ولكن المقصود الدلالة الإيحائية (الوطن)" إن اللغة الشعرية بطبيعتها تمارس حركة ترددية ما بين دلالتها المعجمية من ناحية، ودلالتها السياقية من ناحية أخرى، وفي هذه الحركة، فإنها تؤدي إلى شحذ أفق انتظار القارئ؛ لكي تمنحه نفسها بعد تمنع، وهذا دلال لا تطيق القصيدة – الحداثية خاصة – أن تتخلى عنه"[٣٧]، فالقصيدة تتجاوز المعنى القريب للذهن؛ الذي يحكي عن نسر جريح، يعجز عن التحليق؛ فيتهاوى إلى السفح، إلى معاني أخرى عميقة؛ تعبر عن حال الأمة؛ التي تركت القمم العالية إلى السفوح، فتنازلت عن كبريائها؛ فتجرعت كئوس الذل والمهانة؛ فتوظيف الرمز الكنائي يلعب دورًا مهمًا في الإيحاء، كما يدل على اتساع الأفق، ويعكس إحساس الشاعر العميق تجاه أحداث عصره.

كما استطاع الشاعر من خلال العنوان أيضاً التعبير عن انزياح تركيبي اختزالي (حذف)، فقد حذف المسند والمسند إليه من الجملة؛ لدلالة السياق عليهما؛ فجاء العنوان موجزًا (إلى النِّسر الجريح)، فالمفهوم من السياق أنها قصيدة، أو رسالة، أو خطاب، أو مناجاة إلى النِّسر الجريح، وهذا هو المسند، أما المسند إليه المحذوف،

فهو (هي)، وذلك لتركيز الاهتمام على من ستقدم له الرسالة، فبدء العنوان بشبه الجملة، يزيد من توتر المتلقي؛ ليتساءل ماذا تريد أن تقول للنسر الجريح؟ لماذا وقع الاختيار عليه؟ ما الذي استدعى الحديث عنه؟ فمثل هذه العناوين" تضيف إلى قارئ الديوان الضمني، متلقيًا أسبق إلى القراءة، بل ربما كان هو المقصود أصلاً بالعمل الشعري، وهو يتميز عن القارئ الضمني بوجوده داخل العمل، وسوق الخطاب الشعري إليه بصفة خاصة، والمروي له في تلك القصائد شخصية واقعية بطبيعة الحال؛ لكنها تتخلى عن واقعيتها، بقدر ما تنغمس في البنية الفنية، وبقدر ما يعيد الخيال صوغها وتلوينها "[٣٨]، فالحذف إحدى فجوات النص الشعري، التي تتطلب قارئًا ضمنيًا لسدها. هكذا يكشف لنا الشاعر الكبير سعد عبد الرحمن، بداية من العنوان عن براعة لغوية، وفنية مكثفة.

أولاً ـ أنماط الانزياح التركيبي

إن الكلمة ليست وحدة لغوية منعزلة عن أخواتها، ولكنها تتشابك مع غيرها من الكلمات؛ لتكوّن علاقات مختلفة، بدلالة تركيبية تختلف باختلاف السياق اللغوي الذي ترد فيه، فالسياق يوجه الدلالات باتجاه المعنى الذي يناسب المقام، فلكل كلمة داخل سياقها اللغوي دلالة معجمية ثابتة، ووظيفة نحوية، لصيقة بها، ما لم توظف توظيفًا فنيًا؛ فتتحول الدلالة المعجمية إلى مجازية، ومن العوامل التي تساعد في تحديد الدلالة التركيبية للألفاظ في سياقها اللغوي، التقديم والتأخير، الحذف، والالتفات، وهذا ما سيتم توضيحه في ضوء القصيدة محل الدِّراسة.

المبحث الأول ـ التقديم والتأخير

يقول الجرجاني: "هو باب كثير الفوائد، جَمُّ المحاسن، واسع التصرُّف، بعيد الغاية، لا يزال يَفتَرُّ لك عن بديعة، ويُفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مَسْمَعُهُ، ويَلْطُف لديك موقعُهُ، ثم تنظر فتجد سببَ أن راقك ولطُف عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللَّفظ عن مكانٍ إلى مكان" (٣٩)، يشير الجرجاني من خلال هذا التعريف إلى العلاقة الوثيقة بين النحو وعلم المعاني، فقد أشار إلى ما للتقديم والتأخير من دور في إطراب الأسماع، وجميل الأثر على المتلقي؛ مما يدفع الدَّارسين إلى الاهتمام به كفن بلاغي، بعد أن كان قاصرًا على النحو، لمَ أشار إليه سيبويه من ضرورة الاهتمام بالمتقدم " كأنهم [إنما] يقدِّمون الذي بيانه أهمُّ لهم، وهُم ببيانه أعنى، وإن كان جميعًا يُهِمّانهم ويَعْنيانهم" (٤٠).

تعد ظاهرة التقديم والتأخير من أهم أنماط الانزياح التركيبي؛ التي شغلت فكر النحويين، واللغويين، والبلاغيين؛ لِمَ لها من دور في كشف الدلالة النحوية، وبيان أثرها على النُّصوص، فهي عند البلاغيين تعد من أهم مباحث الانزياح؛ لارتباطها بقصدية المتكلم، وهذا ما قالوا عنه: (مطابقة الكلام لمقتضى الحال)؛ فالتقديم والتأخير عندهم يعتمد على أساس جمالي تذوقي، أما عند النُّحاة، فهي تعتمد على أساس وظيفي، وهو ما عرف عندهم ب – (الرُّتبة)، " ولكن دراسة التقديم والتأخير في البلاغة، دراسة لأسلوب التركيب، لا للتركيب نفسه؛ أي إنها دراسة تتم في نطاقين؛ أحدهما مجال حرية الرتبة حرية مطلقة، والآخر مجال الرتبة غير المحفوظة" (٤١)؛ أي لا يتناول هذا المبحث في البلاغة ما يسمى في النحو باسم الرتبة المحفوظة؛ لأن اختلالها هو اختلال للتركيب بأكمله، فالمقام عند البلاغيين هو أساس الدلالة، فالبحث البلاغي يهتم بالرُّتبة غير المحفوظة، ومهما كان موقف كل فريق، فلابد من تأكيد أن مرونة اللغة العربية، وتنوع أساليبها التعبيرية، هو وراء تقبلها للتقديم والتأخير، فتغير سياق الكلام ليناسب المقام، هو دليل ثراء العربية، واتساع أفقها.

يعتمد مبحث التقديم والتأخير بين البلاغيين والنحويين على قانون (الرتبة)؛ لأنها أساس تركيب الجملة العربية، وبها تتحدد الوظيفة النحوية لكل وحدة لغوية داخل الجملة؛ أي تضبط موقع المفردة في الجملة مع باقي المفردات؛ مما يحافظ على سلامة التركيب، وإيصال المعنى المراد، بكيفية تساعد على تقبله لدى المتلقي؛ فالترتيب بين الألفاظ هو سر وضوح الدلالة، وهو أيضًا سر الخلاف بين النُّحاة، فالجدل قائم بينهم حول جواز التقديم والتأخير من عدمه (نظرية العامل)، وأثر ذلك على المعنى الدلالي؛ ولذلك " كان معيار الحفاظ على الأصل في السياق أو الخروج عنه، هو الدلالة على معنى ما من المعاني، وليس ذلك لمعيار آخر هو الحفاظ على الرُّتبة كما عند النُّحاة، وإنما هو أمر مقصود من المتكلم لتقرير حكم ما " [٤٢]؛ فترتيب الألفاظ في التركيب، يكون وفق ترتيب معانيها في ذهن المبدع أولاً، فالكلمات في الشعر تقصد لذاتها، وتخدم المعنى التي وضعت لأجله.

إن الأصل في التقديم والتأخير يقوم على مخالفة عناصر التركيب لترتيبها الأصلي في السياق؛ أي تقديم ماحقه التأخير، والعكس، وهذا يرجع إلى الرتبة المحفوظة أو غير المحفوظة، فالرتبة المحفوظة في التقديم، هي تقديم المبتدأ في الجملة الاسمية، أو تقديم الفعل في الجملة الفعلية، بينما الرتبة المحفوظة في التأخير، هي تأخير الصفة عن الموصوف، وتأخير المضاف إليه عن المضاف، ولكن قد يحدث عكس ذلك؛ فيتقدم الخبر على المبتدأ، أو يتقدم الفاعل على الفعل، وذلك لغاية دلالية، بشرط أمن اللبس، وتحقيق الفائدة، " فالقيمة البيانية للتقديم والتأخير مرتبطة بالجائز منه، ومرهونة بحسن استعماله على وفق مقتضى الحال، والوعي باستعماله في موضعه، وإلا كان عبثًا لا قيمة له ولا فائدة، بل ربما يؤدي إلى إفساد المعنى " [٤٣]، فليس كل ما خالف أصل الوضع في القاعدة النحوية انزياحاً أسلوبياً، بل لابد من تحقيق المقبولية النحوية للتركيب اللغوي الأصلي، والمنزاح.

إن التقديم والتأخير مشروط بالرُّتبة، فهي قرينة نحوية/ لفظية، والتقديم والتأخير خرقٌ لها، فالتقديم في الرُّتبة المحفوظة (الثوابت) إلزامي/ واجب، أما في غير المحفوظة، فهو اختياري/ جائز، قابل للتَّصرف من المتكلم، وهذه محط اهتمام النص الأدبي؛ التي تعطي المبدع حرية التعبير، فللتقديم والتأخير ضوابط لفظية، وأخرى معنوية؛ فالأولى تهتم بالشكل دون المعنى؛ لذا تحرص على حفظ الرُّتب، أما الثانية، فتهتم بالغرض الدلالي للألفاظ داخل الجملة؛ أي تساعد على التَّعرف على خصائص البنية التركيبية لنص ما، وهذا ما ينتقل باللغة من الوظيفة الإفهامية، التوصيلية/ النفعية، إلى الوظيفة الشعرية، التداولية/ الإبداعية؛ لتحقيق الأثر الجمالي، والدلالي المنوط من استخدامها.

إن الصياغة الأدبية هي التي تتيح لصاحبها إبداع التراكيب على النحو الذي يريد، وهذا ما يترتب عليه التقديم والتأخير؛ لتحقيق الشعرية؛ فالألفاظ تتمتع بطبيعة استبدالية، تتيح للمبدع أن يختار ويفاضل؛ للوصول إلى البنية التركيبية المطلوبة، فالمستوى التركيبي محكوم بالسياق اللغوي؛ الذي يحكم انتظام المفردات داخل الجملة، وهذا الذي يتوقف على النَّسق الذي أقره النُّحاة؛ فضبط المعاني، وترتيبها يخضع لحركة الإعراب، واللغة تحافظ على سلامة النَّسق، من خلال ترتيب الكلمات حسب قواعد اللغة، بينما يعمد الأديب إلى خلخة هذا النَّسق اللغوي، وتحميل الألفاظ دلالات أكثر إيحائية؛ لتعبر عن تجربته.

إن الدلالة الشعرية، وما تخفيه من جماليات ضمنية، هي التي تفرض على المبدع التقديم أو التأخير؛ فيتغير التركيب المكاني؛ لتحقيق التوافق الدلالي، وهذا هو مقصد المبدع وغايته؛ أي إن العنصر المتقدم يعد شفرة لكشف طاقة اللغة الكامنة؛ لذا يعد هذا النوع من الانزياح من أكثر الظواهر الأسلوبية مرونة، بل أقواها دلالةً على الإبداع والتميز الفني، لم فيه من حرية ترتيب الكلمات داخل السياق اللغوي، دون مراعاة التركيب النحوي، بل التركيز على القيمة البلاغية والدلالية.

أما عن أنماط الانزياح التركيبي المعتمدة على التقديم والتأخير، فقد اتضحت في أول القصيدة في الجملة الفعلية؛ التي صارت مع الانزياح المكاني جملةً اسميةً، يقول الشاعر في إطار تقديم الفاعل:

زمانـــك ولـــى والبطـــولات أطفـــأت قناديلها والصَّحب عنك تنكبوا (٤٤)

النمط الانزياحي (زمانك ولّى) النمط المعياري (ولى زمانك)

مسند إليه/ مبتدأ + مسند/ خبر مسند/ فعل + مسند إليه/ فاعل

إن سيطرة الخضوع والانكسار على الواقع المعيش، هو ما دفع الشاعر إلى تصوير ضياع المجد والتاريخ (زمانك)، فالوطن في وضعه الحالي، يناقض ما كان عليه في الماضي، فهذه المفارقة بين ما كان وما أصبح، هي التي استدعت تقديم لفظ (زمانك)على الفعل (ولى)؛ للتخصيص، فالزمان المكلل بالانتصارات والأمجاد، انقضى، وتحول إلى تشتت وفرقة لا نعرفها، وهذا ما بدأ الشاعر في تفصيله، فالزمان كلمة مجملة، عامة، تحمل الكثير من التفسيرات؛ لذا قال:

النَّمط الانزياحي (البطولات أطفأت قناديلها) النَّمط المعياري (أطفأت قناديل البطولات)

النَّمط الانزياحي (الصحب عنك تنكبوا) النَّمط المعياري (تنكب الصَّحب عنك)

فضياع التاريخ، ترتب عليه زوال البطولات، وتخاذل الصحب عن العربي، فالتخصيص هو ما أفاده تقديم شبه الجملة (عنك)، ولابد من ملاحظة استخدام الشاعر لصيغة الجمع في قوله: (البطولات، قنادبل، الصحب)؛ مما يزيد من حزنه، فالماضي كان حافلاً بالبطولات المشرقة، والصحب الكرام/ فخر العرب، ولكن الحاضر غيَّر كل هذه الذكريات النَّاصعة. ويستكمل الشاعر تفصيل كلمة زمانك في قوله:

ورايـــاتـــك الشـــم العظـــام تمزقـــت ومرغهـا فـي الوحـل نحـس مركـب

النمط الانزياحي (راياتك الشم العظام تمزقت) النمط المعياري (تمزقت راياتك)

(مسند إليه+ مسند) (مسند+ مسند إليه)

فتقديم الرَّايات للاهتمام بها – أقصد بمغزاها – وتخصيصها؛ لأنها رمز العزة والكرامة، والتي وصفها (بالشم العظام)، فلم يكتف بصفة واحدة؛ للتأكيد على ضرورة العودة لما كان؛ لأنها لم تسقط، ولم تنكس، ولكن الأقوى من ذلك أنها مُزقت، وكأنه أراد بهذا اللفظ أن ينفي وجودها، فهي رمز النصر والقوة، وتمزقها نفي لذلك؛ لأنها كما ذكر (مُرغت في الوحل)، في المهانة، في الذل؛ أي انهارت القيم، فخصوصية اللفظ، بل دلالته، تتضح من خلال السياق الموجود فيه، وهذا هو سر فصاحة الألفاظ، فالبلاغة تتيح للشاعر استعمال الكلمات بعيدًا عن دلالاتها المألوفة؛ مما يمنح النَّص الأدبي الاختلاف والتميز؛ فجوهر الشعر المخالفة، فضلاً عن الإمكانات النَّحوية واللغوية التي يمتلكها.أما عن تقديم شبه الجملة، فيتضح في:

النَّمط الانزياحي (مرَّغها في الوحل نحس مركب)

النَّمط المعياري (مرَّغها نحس مركب في الوحل)

فتقديم شبه الجملة (في الوحل) يؤكد شدة ما آل إليه حال الوطن (وحل، نحس، مركب)، فكما وصف الشاعر الرَّايات بالشم العظام، ثم ذكر أنها تمزقت، كذلك وصف سيطرة النَّحس المركب على الواقع، فأضاف إلى تمزقها فعل آخر هو مرغها؛ مما يؤكد صعوبة تخطي هذا الواقع.

إن الرايات رمز للعزة؛ لذا يصورها الشاعر بحس رومانسي، وجداني، ممزق، قائلاً:

وكل مغاني العز شابت ربوعها وحط عليها البوم بالذل ينعب

النمط الانزياحي (كل مغاني العز شابت ربوعها)

النمط المعياري (شابت ربوع كل مغاني العز)

النمط الانزياحي (حط عليها البوم/ بالذل ينعب)

النمط المعياري (حط البوم عليها/ ينعب بالذل)

الربوع رمز للأمان، والسكينة، والأهل، فسيطرة الشيب عليها، ضياع لها، وتأكيد لنهايتها، فالربوع جماد لا يشيب، ولكن إن حدث ذلك، فهو دلالة على الفراق والرَّحيل، بل الخراب؛ مما يدل على نهاية الوطن، وهذا ما تأكد في دلالة (كل)؛ التي تعني تعميم أثر الشيب، فتقديم الجار والمجرور (عليها) للتخصيص؛ أي على الربوع،؛ التي كانت آهلة بالأحباب؛ مما يؤكد تغير حالها، وتحولها إلى خراب؛ فالبوم لا يحط – بكل ما تعني الكلمة من سيطرة واستقرار – في مكان إلا بعد رحيل أهله، فسر الشؤم فيها، أنها تظهر ليلاً، وترتاد الأماكن المهجورة، ولأن الرَّحيل اضطراري بسبب عدو غاشم، كانت مهارة الشاعر في تقديم الجار والمجرور (بالذل) على الفعل (ينعب)؛ لبيان أثر العدوان على الجماعة؛ فقد بدأت صيحات الذل تنعب في كل مكان، بعدما تمزقت الرايات، وأطفأت البطولات، وهذا مغزى تقديم لفظ (خراب) في البيت التالي:

خـراب علـى كـل الميـادين جـاثم وموت سرى في كل درب يكبكب

النمط الانزياحي (خراب على كل الميادين جاثم)

النمط المعياري (خراب جاثم على كل الميادين)

(مبتدأ + شبه جملة + خبر)

عند الموازنة بين المستوى التركيبي في بعديه المعياري والانزياحي، يتضح أن الشاعر يؤكد من خلال تقديم شبه الجملة (على كل الميادين) على سيطرة تامة للخراب؛ الذي وصفه بجاثم؛ أي لاصق لا يترك المكان؛ فقد سيطر الدمار والموت على كل مكان، وهذا ما أشار إليه في الشطر الثاني (موت سرى في كل درب يكبكب)، ولعل الاختيار الجيد للفعل (يكيكب)، يؤكد سيطرة الدمار؛ فالموت جراء العدوان، غطى الوطن، وفاض، فبدأ يكبكب آثاره في كل درب وناحية.

تبدو نظرة الشاعر المأساوية للوطن في استخدامه (كل) مع مغاني العز؛ التي شابت، ومع الميادين؛ التي عمَّها الخراب، ومع الدروب؛ التي سرى فيها الموت؛ مما يفيد عموم السلب في كل مكان، بعد ضياع حلم الوحدة العربية، وهذا ما دفع الشاعر إلى هذه النظرة الشمولية لنتائجه، فإذا كانت الفرقة، وانهيار الحلم كسرًا للمألوف، وتغييرا للواقع، فلابد للشاعر من عكس ذلك في إبداعه؛ فالانزياح التركيبي استطاع بصدق رسم صورة واضحة للواقع الأليم.

يلاحظ من خلال المقطع الأول من القصيدة، كثرة تقديم شبه الجملة – الجار والمجرور تحديدا – فهو من أكثر التراكيب النَّحوية مرونةً، فضلاً عن دوره في إتمام المعنى، وإضافة دلالات جديدة.

استطاع الشاعر من خلال هذه المقدمة المأساوية عرض آثار القهر؛ الذي عمَّ أرجاء الوطن، وذلك في شكل مفارقة بين الماضي/ عزة وشموخ، والحاضر/ ذل وانكسار؛ للتعبير عن الوعي الجمعي، ورسم صورة للوطن الجريح، وذلك بالاعتماد على تقنية الرمز ممثلاً في الطير؛ للتعبير عما في نفسه من معاناة، وذلك بتفجير طاقات اللغة، وبالتعاون بين النحو والنقد، " فالنحو قد أمدَّ النقد بقيم موضوعية كثيرة، ساعدته في فهم النَّص على أساس نظرية لغوية، ترصد الجماليات، وتوثق العلاقة بين الدوال والمدلولات" (٤٥)، فالانزياح عن التراكيب النحوية المعتادة، وتوظيف تراكيب أخرى جديدة، وإخضاعها لظاهرة التقديم والتأخير، يثري النص الشعري، ويضفي عليه جمالية، وفنية مؤثرة، استطاعت تنبيه ذهن المتلقي؛ لرفض الذل والخضوع، وإيقاظ الوطن من غفلته، وهذا ما ترتب عليه لجوء الشاعر إلى صيغة الأمر في الأبيات الآتية؛ حيث يتوجه بخطاب صريح – بل عنيف – ومحفز للعربي الأصيل، بضرورة النُّهوض، ولمْ الشعث، وذلك من خلال مقارنة حياة ذليلة، بأخرى كريمة شامخة، يقول الشاعر:

ألا أيهـــا النِّســـر الكســـير جناحـــه هو الصبر.. ترياق الرَّزايا المجرب

يؤكد الشاعر مع بداية المقطع الثاني من القصيدة ضعف هذا النسر/ الوطن، فهو كسير الجناح، لا حيلة له، لا قدرة له على التحليق مجددًا، فتعريف لفظ (الكسير)؛ لإحضاره في ذهن السامع، فالمراد هذا النسر بعينه، دون غيره؛ لذا فالصبر الجميل، هو الشافي من كل هذه الكوارث المتلاحقة، هو طوق النجاة من تلك المحن، وذلك عن تجربة. ثم يقول معتمدًا على صيغة الأمر:

فلملم قليلاً ما تناثر في الثرى من الحلم والزم جانب السفح ..أنسب

النمط الانزياحي (تناثر في الثرى من الحلم)

النمط المعياري (ما تناثر من الحلم في الثرى)

يتوجه الشاعر في هذا البيت بالأمر للعربي الجريح، للملمة ما تبقى من حلمه بالوحدة العربية، فإن لم يستطع التحليق عالياً، فعليه البقاء في السفح، حتى يستعيد مكانته، وقيمه الضائعة. إن تقديم (في الثرى) يعكس ما آل إليه حال الوطن من شتات وفرقة، فالأمر (لملم) يدل على مدى التَّشتت والضياع؛ الذي بات بحاجة إلى جهد قوي؛ للم ما تناثر من أمجاد هنا وهناك، حتى إن اضطر إلى النحت في الصخر:

وفي الصخر أنشب إن قدرت مخالبًا براها الضَّنِي.. عل المخالب تنشب

إن تشتت الوطن، وتفرق الجماعة، هو ما سيطر على وعي الشاعر، فانعكس في ألفاظه؛ لذا أوجب على العربي الأصيل أن ينحت في الصخر؛ لتحقيق حلم الحرية، فرغم مشقة هذا العمل، إلا إنه لابد من يقين بالقدرة على التغيير، حتى إن كانت مخالبه ضعيفة – أو غير موجودة – من جراء التشتت.

النمط الانزياحي (وفي الصخر أنشب مخالبًا)

النمط المعياري (أنشب مخالبًا في الصخر)

فتقديم الجار والمجرور (في الصخر) يؤكد حجم المعاناة التي وقعت على عاتق العربي، وفي المقابل توضيح لحجم المجهود المطلوب بذله؛ لإعادة الكرامة، من المؤكد أن المحاولة صعبة؛ لأنها صخرية بمخالب ضعيفة، ولكن لابد منها.

يبدو أن المفارقة سيطرت على ذهن الشاعر، وانعكست على ألفاظه، حتى بدأ في طلب المستحيل، فكيف يمكن لهذا النسر الجريح الصبر والصمود، بل النَّحت في صخور صلبة بمخالب فانية، بل غير موجودة، فقد ذكر د. غازي طليمات أن النّسر بلا مخالب، وقوته تكمن في أظفاره؛ لذا فهو من سباع الطير، لا من جوارحها [٤٦]، فكل ما سيطر عليه من هزال، بل سقم وإعياء شديد (ضَنِي)، لن يترك لمخالبه إلا الضعف (براها)، فكيف له أن ينشب مخالبًا غير موجودة، هل يريد منه الظهور بشكل مخالف للمألوف/ غير متوقع، حتى يتأقلم مع الواقع، أو يتحداه، وهذا ما دفع الشاعر إلى القول معترضاً: (إن قدرت)، فهناك دائمًا أمل (عل)، ونظرة أخرى للبنية التركيبية تعكس أسلوباً شرطيًا منزاحًا عن الأصل، وذلك في قوله: (أنشب إن قدرت مخالبًا)، فأصل الأسلوب (إن قدرت أنشب مخالبًا)، ف – (إنْ) من أدوات الشرط التي ترتبط بالمشكوك في وقوعه؛ أي إن ظهور المخالب مرهون بالقدرة على النهوض من هذا الضعف، فقد أثقله التعب والهزال من كثرة المحاولات؛ لإعادة الوحدة والكرامة.

إن مقصدية الشاعر، وانفعاله مع الحدث، هو وراء هذ الترتيب للبيت، فضلاً عن تقنية الترديد المسيطرة علي البيت نفسه (أنشب/ تنشب)، (المخالب – مخالبًا)؛ مما يعكس شدة الألم، واليأس من المواجهة، فضلاً عن دوره البلاغي والدلالي في تماسك النص، " وكما يعمل التقديم والتأخير؛ الذي يتيحه النظام اللغوي على إقامة وزن البيت، يعمل كذلك على تهيئة استواء بناء الجملة في اتجاه القافية؛ فتأتي مستقرة غير جافية، وفي الوقت نفسه، يحقق ترابط العناصر في الجملة " [٤٧]؛ فالوظيفة الجمالية للشعر تكمن في ترابط المستويات التركيبية، والصوتية، والدلالية؛ أي استثمار كل طاقات اللغة. ثم يقول:

وتسفي عليك الريح في كل هبة هشيماً.. كما لف الذبابة عنكب [٤٨]

يبدو الانزياح في هذا البيت، في موضعين؛ الأول في قوله: (وتسفي عليك الريح)، فتقديم الجار والمجرور (عليك)؛ للتخصيص والقصر، فأنت المقصود، أنت الذي يحرص الكل على إخفائه – بل دفنه – إذا حاول النهوض (في كل هبة)، يبدع الشاعر في تصوير ملامح القوة، وكيفية سيطرة القوي على الضعيف، حتى في عالم الطيور والحشرات، وهذا ما ظهر في الموضع الثاني للانزياح (كما لف الذبابة عنكب)، فتقديم المفعول به على الفاعل؛ للتحقير، وبيان الضعف، ومدى سيطرة الفاعل، فالمخزون الذهني في لاوعي الشاعر، هو الذي يصور الأشياء، ويعكسها في صورة ألفاظ معبرة، ناقلة للدلالة؛ لذا تمثل الألفاظ مثيرات نفسية، وأخرى أسلوبية، تثير ذهن المتلقي لمغزى العمل الأدبي.

وصورة انزياحية أخرى لهذا النسر – لو رضي الذل والمهانة – يغلفها الموت بحسرة وأنين، وذلك في قوله:

وإن كنت تأبى أن تموت محطماً بحسرة قلب في الأسى يتقلب

النمط الانزياحي (بحسرة قلب في الأسى يتقلب) النمط المعياري (بحسرة قلب يتقلب في الأسى)

فتقديم شبه الجملة (في الأسى) على الفعل (يتقلب)؛ للاهتمام والتخصيص، فهو لا يتقلب في النعيم، بل في الأسى، وهذا وضع طبيعي، ومتوقع للقهر والتمزق؛ الذي غلف قلبه بالحسرة والأسى، فكانت النتيجة (محطماً)؛ لذا استخدم في البيت التالي لفظ (وتطحنه)؛ لأن الرضى بالذل، ورفض تحقيق حلم الحرية، لن يترتب عليه سوى السحق والطحن؛ لأنه أضاع المجد والطموح في غياهب الجب.

ولأن الانزياح لا يقتصر على خلخلة البنية التركيبية فقط، بل يتعدى ذلك إلى إبراز سمة إيقاعية، ألحظ تكرار حرف (القاف) في البيت السابق، وهو من حروف

القلقة؛ أي يعكس شعورًا بالتوتر، والحيرة المسيطرة على نفسية الشاعر، وهذا سبب اختراق النمط اللغوي المألوف، إلى آخر مفعم بدلالات كثيرة، قادرة على تصوير الموقف الثوري من الشاعر تجاه الظلم والقهر، فالنص الشعري" يسعى إلى اكتساب خصائص المعنى الباطني اللاشعوري للمؤلف، ذلك المعنى الذي لا يروى، ولكن تدل عليه آثار المضمون النصي؛ التي هي جزء منه" [٤٩]؛ أي استطاع الشاعر من خلال الشرط، والعطف، والتصوير، ثم الأصوات، التعبير عن حس المقاومة، والمعاناة الروحية والنفسية تجاه قضايا الوطن، فالشعر المعاصر يحرص على الغموض والانحراف الدلالي؛ لبناء لغة مغايرة بعيدة عن النمطية. أما عن الانزياح في قوله:

وتطحنه ذكرى طموح مضيع وأصداء مجد ضمَّه اليوم غيهب

النمط الانزياحي (ضمه اليوم غيهب) النمط المعياري (ضمه غيهب اليوم)

فإن تقديم الزمن (اليوم)، والتي تعود على كلمة المجد السابقة لها، يعني أن المعتاد هو المجد والتاريخ المشرف، وما يحدث له من محاولات إخفاء أو سيطرة، تعد أمراً عارضًا، لن يدوم؛ لذا عندما صور ضياع المجد استخدم لفظ (اليوم)، وهو فترة زمنية قصيرة، ومحددة؛ لتحفيز النفوس إلى ضرورة العودة للأمجاد المضيعة، وعدم الاستسلام لوضع عارض. ثم يقول:

فضمد جراحات الجسارة وانتفض فرب بقايا من قواك توثب

وأسرج جياد العزم ثم اقتحم بها كهوف الثعابين التي بت ترهب [٥٠]

ثم يأتي الشاعر بجواب الشرط بعد ثلاثة أبيات (فضمد، وانتفض، وأسرج، ثم اقتحم)، بشكل تضميني درامي، يصور فيه حجم المأساة، مع يقينية بحركة نهوض ورفض، كما يعمد إلى التقديم والتأخير في الشطر الثاني قائلاً: (فرب بقايا من قواك توثب)، فالنمط المعياري (فرب بقايا توثب من قواك)، فتقديم (من قواك) على الفعل (توثب)، يفيد المسرة، فما زال للنسر الجريح بقايا قوة قادرة على التوثب، بكل ما يحمل الفعل من نشاط وحيوية. ثم يقول في البيت التالي: (ثم اقتحم بها كهوف الثعابين)،

فتقديم الجار والمجرور (بها) للقصر والتخصيص، فهذه القوى هي القادرة على اقتحام المخاطر – كهوف الثعابين – وقد جاء الشاعر بالمتأخر في صيغة الجمع/ تركيب إضافي؛ للدلالة على شدة المعاناة والتوتر، بل تعدد صور التشتت؛ الذي أصاب العربي بالرهبة والخوف؛ لأنه نشر سمومه في كل مكان.

تـرى أنهـا أوهـام عقـل مضـلل وأشباح ليل حين تصحو ستهرب

استكمالاً للتحفيز واستنهاض الهمم، يصور الشاعر في هذا البيت أن كل ما في المشهد من صور مرعبة، وظلم وقهر، ما هي إلا (أوهام عقل)، و (أشباح ليل)، سوف تزول إذا صحوت من غفلتك! صحوت من تكاسلك! صحوت من تخاذلك! فبنية الإضافة تساعد في تشكيل الدلالة وتعميقها.

بهذا البيت المتميز ينتهي المقطع الثاني من القصيدة؛ لأن الشاعر سينتقل بعد ذلك إلى التذكير بما كان (ألست) حتى نهاية القصيدة، معتمدًا على صيغة الماضي المرتبط بالذكريات السعيدة، والأمجاد الخالدة؛ حيث يحرص على رسم صورة مفصلة، ولمحة عربية، يتدفق منها حس وطني، وشعور قومي بضرورة العودة للوحدة والترابط، وهذا ما جاء في ختام القصيدة (تهتك أستار الظلام)، أملاً في عودة العزيمة وبقائها؛ لأن العربي هو الأقوى، والأبقى، بل والأفضل (ألست الذي)، فتكرار الشاعر لهذا القول؛ للتذكير بما كان؛ لشد الأزر، فقد كان الشموخ عنوان العربي ودليله، بل كان يصاحبه أينما يذهب.

ألسـت الـذي كـان الشـموخ دليلـه وصـاحبه أيـان يـأتي ويـذهب

وكانـت شـياطين الجحـيم تخافـه وترعـد مـن ثوراتـه حـين يغضـب

ألسـت الـذي روى الثـرى بدمائـه فتحت خطاه الأرض تربو وتعشب

كذلك كان النسر الجريح/ الوطن مصدرَ رعب ورهبة للجن والإنس، فالكل يخشى عاقبة ثوراته وغضبه، كذلك شهدت الأماكن الكثير من البطولات، والانتصارات،

والمعارك، حتى ارتوت الأرض بدماء شهداء الوطن، ثم في شكل انزياحي تركيبي، يربط المشهد بمصدر الخصب والنَّماء، استكمالاً لجمال الصورة، وذلك في قوله: (فتحت خطاه الأرض تربو وتعشب)، فتقديم (الأرض)على الفعلين (تربو وتعشب)؛ للاهتمام، وتخصيص الفائدة للوطن؛ الذي غمره الخير والنماء، من وقع خطا العربي الأصيل، صاحب المجد والقوة، فهذه الأبيات تحمل من الرمزية ما يرسم صورة مشرقة للوطن العربي؛ الذي اعتاد حياة الشموخ والرفعة، وكان رمز المهابة والوقار، بل والانتصارات، وسيستمر في إضفاء الخير على أهله، وهذا ما تأكده دلالة الفعلين المضارعين (تربو وتعشب).

وكانت صعاليك الجوارح كلها ... تناديك في أزماتها فترحب
يبثونك الهمُّ الذي يكتمونه ... فتذرف عيناك الدموع وتسكب
وإما أتوا يستصرخون تغثهم ... ولا تشتكي ضيقا ولا تتعصب
وفي كل يوم كنت تشحذ عزمهم ... وتدنيهم من حلمهم وتقرب (٥١)

لم يقتصر الأمر على ما سبق، بل كان الوطن أيضاً مصدرًا للنجدة والعون، والاستغاثة في وقت الأزمات (كانت تناديك صعاليك الجوارح كلها)، وهذا ما يؤكده لفظ (كلها)، فالكل يستنجد به، فهي تفيد تعميم المؤازرة، فإذا كان لفظ الصعاليك ارتبط قديمًا في الشعر الجاهلي بالفقراء، أو بطائفة متمردة من الشعراء، مطرودة في أنحاء الصحراء، فقد ربطها الشاعر بالجوارح، بكل ما تحمل الكلمة من قوة وجسارة، فإلى أي شيء تفتقر هذه الجوارح؟ هل تفتقر لوطن؟ أم لأمان؟ أم لوحدة، تستظل تحت رايتها، فالطيور الجارحة – أعتقد – لا تحتاج عونًا من أحد، هذا هو الظاهر، ولكن طالما أن الشاعر استخدم أحد هذه الطيور، وهو النسر كرمز للوطن الجريح، فمعنى ذلك أنه يقصد بصعاليك الجوارح، الضِّعاف من الوطن؛ الذين سيطر عليهم التفرق والقهر، فهم في أزمة حقيقية، تحتاج للمناصرة، وهذا كان حال العربي في الماضي؛ وهو ما يذكّره به الشاعر الآن، فقد كان يتأثر بالآخرين، ويشاركهم الهموم والمآسي، بل يحاول بكل

ما يملك من قوة، رد الأذى عنهم، وهذا ما يعبر عنه الفعل (فترحب) بفاء السرعة، فعند الاستغاثة، لا يكون الرد إلا بالترحيب، وهذا يكفي دلالة على المكانة الرفيعة.

أتوقف قليلاً عند قول الشاعر (صعاليك الجوارح)، فهما رمزان متضادان، فكيف يكون للجوارح صعاليك، هل هذا يرتبط بما جاء في العنوان (النسر الجريح)، فكما أصاب النِّسر جرحًا غائراً، أودى به من القمة إلى السفح، كذلك أصاب الجوارح ضعفًا واضحًا، جعل منها الضِعاف والصعاليك، فكلا التعبيرين يعكس المكانة المسلوبة، والسقوط المدمر، فهذا اختيار جيد من الشاعر يتطلب قارئًا ضمنيًا، يبحث عما وراء الظاهر من دلالات ضمنية، تآزرت في تكوينها البنية الأسلوبية للتركيب، وكذلك النحوية والبلاغية، ففهم النص يتوقف على الإدراك الجيد لما وراء الكلمات من دلالات خفية؛ فالعلاقة بين الدوال والمدولات، تعكس خواص جمالية، تثري النص، وتؤكد براعة صاحبه.

بدت صيحات الاستغاثة واضحة في الأبيات التالية، فبعد تناديك نجد (يبثونك– يستصرخون)، والنتيجة واحدة (لاتشتكي ضيقًا ولا تتعصب)، بل على العكس تشحذ عزمهم، وتشد أزرهم، وتدعم حلمهم؛ لذلك بدا الانزياح التركيبي في البيت الأخير نتيجة طبيعية لكل ما سبق.

لذلك لم تعشق سواك قلوبهم فأنت لهم نعم الحبيب المهذب

النمط الانزياحي (لم تعشق سواك قلوبهم) النمط المعياري (لم تعشق قلوبهم سواك)

فتقديم (سواك)؛ لتخصيص المحبة له دون غيره، فهو من يستحق ذلك، بل هو الأجدر بهذا الاهتمام، وتلك المحبة؛ لذا بعد الانتهاء من اللغة الخطابية في الأبيات السابقة، يلجأ الشاعر – بعد إثبات المكانة والمهابة، وأخيرا المحبة – إلى لغة تقريرية إخبارية بشخص هذا العربي الكريم؛ الذي يمثل بدوره رمزًا لوطنه الحبيب.

وأنت لهم عنوان كل فضيلة وأنت لهم أشهى الحديث وأعذب

فتحـت لهـم سـفر الحيـاة مشـجعًا فلـم يقـرأوا إلا هـواك ويكتبـوا
ولكـنهم عـادوا شـراذم كلمـا جمعتهم من أجل أمر تشعبوا (٥٢)

لجأ الشاعر في هذه الأبيات إلى الانزياح التركيبي بتقديم (لهم) في البيت الأول والثاني؛ لتقوية الحكم وتقريره، وتخصيص الصفة له وحده، فهو – أي العربي – الحبيب المهذب، وهو عنوان كل الفضائل، بل هو أعذب حديث يتناوله اللسان، فأنت لهم نعم المشجع والمعين، أما في قوله: (فلم يقرأوا إلا هواك ويكتبوا)، فتقديم الاستثناء يفيد التخصيص، فأنت المسيطر على العقول والقلوب.

إن اختيار الألفاظ، هو سر فرادة الشاعر، مع ضرورة التنسيق والترتيب، بما يتفق والسياق الوارد فيه؛ أي الحصول على بنية تركيبية مغايرة للمألوف، وهذا ما ألحظه في قول الشاعر (فتحت لهم سِفر الحياة)، فاختيار كلمة (سفر) – وقد يقصد بها الكتاب بصفة عامة – تعكس سيطرة الموروث الثقافي والديني على ذهن الشاعر، فعندما أراد بث العزم، وشَحْذ الهمم، ربط بين الأديان، فالدين لله والوطن للجميع؛ فاختيار هذه الكلمة؛ التي ترتبط في الذاكرة بأسفار سيدنا موسى (التوراة)، أو بسفر التكوين، أول أسفار العهد القديم – وثيقة تاريخية مقدسة – يساعد على التحفيز؛ للعودة إلى الأمجاد، والتاريخ المشرف؛ لذا استخدم كلمة (سفر)؛ ليعيد للوطن رونقه؛ فجمع بين الثقافة، والتاريخ، والدين ممثلاً في شخص العربي الأصيل.

يسيطر الوضع الراهن على ذهن الشاعر، فنحن بين ماضٍ مجيد/ مترابط، وحاضر مرير/ مفكك؛ لذا يرسم الشاعر – دومًا – صورة مشرقة؛ للتذكير والتحفيز، ثم يعود مرة أخرى خائب الأمل، محطم القوى؛ ليعكس الحاضرالأليم، والواقع المعيش، فبعد المدح والثناء، والعون والهمة، نجد العودة البائسة، والمحاولات الفاشلة؛ حيث تعود الفرقة والتشتت لأرجاء الوطن مرة أخرى، وذلك في قوله:

ولكـنَّهم عـادوا شـرَاذِم كلمـا جمعـتُهم مـن أجـل أمـر تشـعَّبوا

وصـــاروا كمـــا وَحْـــش الفَـــلاة تنـــافرا فلا النُّصح يهديهُم ولا الزَّجْر يرهبُ

فقد أصاب القوم التفكك والتمزق، وأصبح كل نصح دون فائدة، وكذلك دون خشية أو رهبة، وكأنه نداء بلا مجيب، وهذه مفارقة واضحة بين ما كان في الماضي من استجابة سريعة، ومرحبة بالنداءات والاستغاثات (تناديك ... فترحب)، أما الآن، فكل الدعوات باطلة بلا طائل؛ لأنهم صاروا شراذم متفرقة، مثل وحوش الصحراء؛ التي تتنافر من أجل البقاء. يعود الشاعر بعد ذلك إلى بيان نتيجة تلك الفرقة، قائلاً:

إلـــى أن تغشـــتك الهـــزائم جملـــة وجانبـــك التوفيـــق فيمـــا تجـــرب

ونازعـــك الغربـــان مـــا قـــد ورثتـــه وما كنت في ساح المعارك تكسب [٥٣]

يعبر الشاعر عن حال الوطن بعد الهزائم المتلاحقة؛ التي ألمت به (تغشتك) بكل ما تحمل الكلمة من سيطرة تامة – تغطية وانتشار – للهزائم؛ التي جاء بها في صيغة الجمع، وأكد على تلك السيطرة بقوله: (جملة)، فلم يعد الحظ يحالفه كما كان من قبل، وهذا ما ترتب عليه محاولات عدة للنهوض، واستعادة الهمم، وهذا ما اتضح في البيت الثاني في قوله: (نازعك الغربان ما قد ورثته)، فالكل يطمع فيما للوطن من أمجاد موروثة باقية، فضلاً عن انتصارات مدوية، تشهد بها ساحات المعارك.

إن ما يدور في ذهن الشاعر من أحداث تاريخية، ينعكس تلقائياً على اختيار ألفاظه، فقد وضح شراسة الآخر، وعنفه في سلب حرية الآخرين في قوله: (نازعك)، بالإضافة إلى لفظ (الغربان)؛ التي تعود بالوطن مرة أخرى للشؤم والفرقة، فكما استعار لفظ (البوم)؛ الذي حطَّ على الربوع بعد رحيل أهلها، فها هو الآن يصور الوطن في نزاعه مع غربان، حريصة على سيادة الخراب، وهي بالفعل لم تظهر على ساحة الأحداث، إلا بعد أن لحقت بالوطن الهزائم، وسيطر عليه التشتت والقهر، فهي نتيجة طبيعية بعد (تغشتك الهزائم جملة)، ويتضح جمال الصورة أيضاً في بيان الشاعر للشئ المتنازع عليه (ما قد ورثته).

إن إحساس الشاعر بقوة العربي/ الوطن، وحرصه على الفخر به، رغم كل ما يبدو على المشهد من منازعات، إحساس لا يُوصف؛ فالنزاع على ميراث الآباء والأجداد، على عزة باقية مهما حدث؛ لذا دعمَّ هذه الفكرة بالانزياح في الشطر الثاني، فتقديم الجار والمجرور (في ساح المعارك) قبل معرفة النتيجة في الفعل (تكسب)؛ للاهتمام، وتخصيص الأمر بالانتصار، فهو معتاد عليه، لا يعرف له بديل؛ فحاجة الشاعر للانزياح، ترجع إلى رغبته في التوسع في بنية لغته الشعرية.

إن التحول في التراكيب؛ لإنتاج دلالات جديدة، يثري اللغة ويعمق الفهم؛ لاستكناه المعاني الضمنية؛ فأي انحراف في التركيب النحوي قصد لذاته؛ لمغزى ضمني في عقل المبدع، فالقصدية وراء اختيار الشاعر للكثير من البدائل على المستوى الصوتي، التركيبي، والبلاغي؛ أي إنها تتحكم في إنتاج النص" فكل مقصد يستدعي ألفاظاً، وهيأة من التركيب معينة، تنجم عنها معان أوّل (صريحة)، ومعان ثانية (متضمنة)" [٥٤]، وهذا ما يحاول شاعرنا جاهدًا بثه في تلك القصيدة؛ دعما لرغبته في تغيير الواقع العربي، ورفضًا لأي مظهر من مظاهر العدوان والسيطرة، وهذا وراء الانحراف عن الأصل اللغوي، إلى آخر متسع الدلالات، يناسب الواقع المأمول، فالمعالجة الشعرية للمفردات اللغوية، هي التي تجعل منها علامات، وإشارات معبرة عن كوامن الشاعر، فكما أنه يرفض رتابة الواقع، كذلك يرفض رتابة اللغة؛ رغبة في إنتاج جمالية جديدة، لا يمكن للنمط المعتاد تحقيقها؛ فالوظيفة الجمالية، هي الرباط الوثيق بين الأسلوبية والنقد.

إن الشاعر مهموم بقضايا وطنه، ويعشق الانتماء إليه، كما يرفض الخضوع والاستسلام، ثم يتمتع بثقافة واسعة، تتضح فيما يلجأ إليه من ظواهر لغوية، تدعم الرؤى وتوسع الدلالة، وهذا ما اتضح في الأبيات الآتية:

" تَهُمُّ ويُعييك النُّهوض" فتنثني تجرر في الأرض الجناح وتسحب
فيدهمك الحزن الذي ما عهدته ويخنقك الغيظ العنيف المعذب

فقد عمد الشاعر إلى التناص – وهو أداة لغوية يطوعها المبدع بنائيًا ودلالياً لخدمة مقاصده – مع نص العقاد (العقاب الهرم)؛ الذي يقول فيه:

يَهُمُّ ويُعييه النُّهوض فيجثم ويَعْزِمُ إلا ريشه ليس يَعزِمُ [٥٥]

يعبر العقاد من خلال نصه عن فكرة العظمة المقهورة؛ لذا لجأ إلى أسلوب الغيبة (يهم ويعييه = هو)، والطباق بالسلب (يعزم/ ليس يعزم)، فقد بدا عُقاب العقاد الهرم ضعيفاً، لا يقوى على الطيران، فكلما عزم على الطيران، باءت محاولاته بالفشل، وسقط ملتصقًا بالأرض؛ لأنه مكلوم القلب، يائس، لا يمتلك من الطيران غير النية، وعلى العكس من ذلك يبدو ريشه، فكيف يريد الطيران، ووسيلة الطيران لا تريد ذلك، أما نسر شاعرنا سعد عبد الرحمن، ف – (يهُم)، وينوي الطيران والتحليق، ولكن يصاب بالإعياء والعجز؛ فيترتب على ذلك الانثناء، والضعف، والتقوس بعضه فوق بعض؛ لكثرة ما أصاب قلبه من أحزان؛ لذلك لجأ إلى الانزياح التركيبي بتقديم (في الأرض) على (الجناح)؛ ليعكس خيبة الأمل والسقوط، بعد محاولة للنهوض، فهو يجر الجناح الكسير، ويسحب الضعف والقنوط، وكان نتيجة ذلك سيطرة تامة للحزن – على غير العادة – مع إصابة بالغيظ، والضيق، والحسرة، ثم نجده في البيت الثاني يقدم المفعول به/ ضمير الخطاب – يدهمك الحزن/ يخنقك الغيظ – للتخصيص، ليعود مرة أخرى للتحفيز/ استطراد – بعصور الفخر والعزة، عصور السمو والرِّفعة، وكيف كان الوطن يخطف الأبصار؛ التي لا تقوى على مضارعته والوصول إليه.

وتذكر أعصارا من الزَّهو عشتها تروض من شكس الرياح وتركب
تُحَلِّق في أوْج الفضاء مجاوزا فتخطف أبصار الجميع وتخْلب
وتكنِسُ أسراب الجراد عن الذُّرا وتدرأُ أوباشَ الطيور وتُجنِبُ
وإن شَذَّ منها طائر ذو حفيظة تطارد دوما ما يشذ وتَعْطِب
فتندم أن فرطت فيما لأجله قضيت سواد العمر تسعى وتدأب [٥٦]

تميز الشاعر في هذه الأبيات في اختيار الأفعال المضارعة (تذكر – تروض– تحلق – تخطف – تخلب – تكنس – تدرأ – تجنب – تطارد – تعطب – تندم – تسعى – تدأب)؛ للدلالة على التجدد والاستمرار، واستحضار الصورة في ذهن المتلقي، ففي ظل الفرقة والتفكك، يحرص العربي الأصيل – بل الوطن بأكمله – على الحفاظ على أهله وقومه، من آثار الوحدة والضياع، وهذا ما ظهر في قوله: (تكنس)، فالأعداء في كثرتهم، وحرصهم على الوطن، مثل أسراب الجراد؛ التي يحرص النسر الجريح على طردها والقضاء عليها.

ومن ناحية أخرى استعار الشاعر المثقف كلمة (أوباش)؛ التي استخدمها العرب أثناء الاحتلال الفرنسي؛ لوصف العدو المحتل، فهم حثالة الناس وأخلاطهم، وهذا دوره مع هذه الفئة، الدفع وبقوة – تدرأ – وفي حالة الرفض والشذوذ، يكون موقف العربي الإصرار، وإصلاح ما حدث من عطب – تطارد دوما – فأنت في سعي دائم؛ للحفاظ على الأمجاد، دون تفريط أو تهاون يصيبك بالندم على هذا السعي.

لقد رحت من فرط الندامة ذاهلاً وها أنت كالمجنون تهذي وتصخب
فأخطأت ما قد كنت قبل تصيبه وأعجمت ما قد كنت بالأمس تعرب

عبر الشاعر عن رد فعل الظلم والعدوان في البيت الأول معتمدا على أسلوب التقديم والتأخير في قوله: النمط الانزياحي (من فرط الندامة ذاهلاً) النمط المعياري (رحت ذاهلا من فرط الندامة)، كذلك في الشطر الثاني: (وها أنت كالمجنون تهذي وتصخب)، فهو انزياح عن أصل الأسلوب (وها أنت تهذي وتصخب كالمجنون)، فالرضا بالذل والهوان؛ الذي يعقبه ندامة، يصيب العربي بالذهول بل الجنون؛ فيهذي – بصوت صاخب – بكلام غير مفهوم، " فالشعر الرومانسي معني هنا بتفتيت وهمية الشرعية العقلية السائدة، متخذا من الجنون المحطم الباني سلمًا لارتقاء الذات، والواقع، والثقافة، عبر قوة التخييل الرومانسي" [٥٧]، فالتخييل قوام الصياغة الأدبية.

ثم يجمع في البيت الثاني بين الانزياح، والتضاد، والتكرار، فضلاً عن الالتفات؛ الذي سأشير إليه في موضعه، فيتضح التضاد في قوله: أخطأت/ تصيبه، أعجمت/ تعرب، والانزياح والتكرار في قوله:

النمط الانزياحي (ما قد كنت قبل تصيبه / ما قد كنت بالأمس تعرب)

النمط المعياري (ما قد كنت تصيبه قبل / ما قد كنت تعرب بالأمس)

فالتضاد مثير أسلوبي، يثري المعنى، ويكثف الدلالة، فضلاً عن دوره في كسر رتابة النص، وتحقيق مفارقة تثير ذهن المتلقي، فكأن الشاعر أراد من الاعتماد عليه، الإشارة إلى تبدل الأحوال، وانقلاب الموازين.

فهل يا ترى من عزمة عبقرية تقوم معوج الأمور وتنصب (٥٨)

بعد كل ما سبق هل من أمل، وعزيمة تُقِّوم ما اعوج، وتكشف عن بريق نور في ظل ظلام دامس، نعم فالنور أغلب وأبقى، فلا يمكن لظلم أن يدوم، ولا لعدوان أن يستمر، فالعزيمة قوية وباقية، ما دام الانتماء للوطن حي وموجود، وما دام الإصرار على إعادة الهوية العربية لمجدها وبريقها، فحرية الفرد جزء من حرية الجماعة؛ التي تمثل بدورها حرية الوطن.

المبحث الثاني ـ الحذف

قال الجرجاني:" هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون، إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبن" (٥٩)، فالحذف من الظواهر اللغوية والأسلوبية المهمة، والبينية بين علمي النحو والبلاغة، ولتميز العربية بالإيجاز – ولأن الحذف أحد عنصري الإيجاز – اعتمَدَتْ على ملمح الحذف أكثر من غيره، في التعبير عن ذلك الإيجاز، فهو ملمح بلاغي قديم، لجأ إليه الشعراء استغلالاً لطاقاته الإيحائية، فهو انزياح اختزالي، يحدث تحولاً في البنية التركيبية للجملة؛ أي يخلق فراغات، أو فجوات بين المتوقع والمتحقق، بين المألوف والمخالف من اللغة؛ أي بين المعيارية والانزياح؛ مما يستثير المتلقي لملأ تلك الفراغات، واستحضار النص الغائب، وهذا ما يستدعي الحوار بين المتلقي والنص؛ لكشف دلالاته الخفية؛ مما يؤدي إلى تكثيف الدلالة، وتجنب التكرار، بشرط وجود قرينة دالة، يؤمن معها اللبس؛ مما يسهم في تماسك النص، ويكسبه جمالاً لغويًا وفنيًا.

يعد الحذف أحد العوارض/ المجاوزات التركيبية؛ التي تعكس مهارة المبدع والمتلقي؛ لأن الأصل الذكر، ويعدل عنه بالحذف؛ فلجوء المبدع إلى حذف بعض العناصر التي تفهم من السياق، مع تحقق المغزى من العمل، مهارة ودقة صنعة؛ لأنه جعل إخفاء الشيء أبلغ من إظهاره، فألقى بالمهمة على عاتق المتلقي؛ ليُعمل ذهنه في ملء الفراغ؛ للوصول إلى مقصدية النص، وهذا ما يتطلب مهارة لغوية وفكرية، فضلاً عن وجود قرائن، تساعده على الوصول إلى العناصر المحذوفة، دون إخلال بالدلالة،" فالذكر قرينة لفظية، والحذف إنما يكون بقرينة لفظية أيضاً، ولا يكون تقدير المحذوف إلا بمعونة هذه القرينة، وأهم القرائن الدالة على المحذوف، هي الاستلزام وسبق الذكر، وكلاهما من القرائن اللفظية " (٦٠)، وذلك حتى لا يعد الحذف لغوًا، أو إفسادً للمعنى، فهو وسيلة لإثراء الدلالة، وتوسيع آفاق المعنى، بشرط عدم استحالة الوصول إلى

المحـذوف؛ أي عـدم التعقيـد أو الغمـوض، وإذا تحقـق ذلـك، يكـون الحـذف أفصـح من الذكر.

يعد الحذف من دعائم المدرسة التحويلية (تشومسكي)؛ لأنها تقوم على فكرة البنية العميقة؛ أي المعنى المجرد في الذهن، وهذا ما يسعى الحذف لتحقيقه، فهو من أهم أدوات الإيحاء الشعرية؛ لذا رآه الجرجاني هو نظرة المتثبت الحصيف، الراغب في اقتداح زناد العقل، من خلال التغلغل في دقائق الأشياء، والبعد عن الظاهر منها(٦١).

أما عن الحذف والإضمار، فهما مصطلحان متقاربان في الدلالة؛ أي لا توجد تفرقة دقيقة بينهما عند القدماء، فالحذف يتفق مع الإضمار في دلالة اللفظ عليهما، مع اختلاف الدليل عليهما؛ فدليل المحذوف ليس هو المحذوف نفسه، فالحذف يُعرف بالقرينة، بينما دليل المضمر، هو الضمير نفسه، فالحذف من أهم وسائل التَّماسك النَّصي؛ التي تؤدي إلى تكثيف العبارة بعدًا عن الملل؛ لأن المحذوف لا تكرار فيه؛ أي يحقق الإيجاز؛ لذا فالإضمار من الناحية اللسانية ينتسب إلى الإحالة؛ التي تساعد في تأويل الضمير المبهم، بينما ينتمي الحذف إلى الاستبدال؛ أي يلعب السياق دورًا مؤثرًا في تحديد المحذوف، وليس كذلك في الإضمار؛ لأن الضمير موجود بالفعل إن كان ظاهرًا، وبالقوة إن كان مستترا؛ أي إن كل حذف إضمار وليس العكس.

ينقسم الحذف إلى معلن، قصد لذاته، مستخدمًا علامة الحذف (...)، وآخر غير معلن، نستدل عليه باللاوعي، وسوف أبدأ برصد أنماط الحذف المعلن في القصيدة محل الدراسة، وذلك في قول الشاعر:

ألا أيهـا النِّسـر الكسـير جناحـه هـو الصـبر.. ترياق الرزايا المجرب

إن كثرة المحن والشدائد تتطلب الصبر الجميل، فهو دواء مُجرَّب، فحذف المبدع للصفة؛ لدلالة السياق عليها، ولأنها نتيجة طبيعية لكل ما سبق من صور التمزق في الوطن العربي، فقد ارتبط الحذف في هذا البيت بسياق الضعف والخضوع،

وهذا ما دفع الشاعر إلى إسقاط بعض العناصر من البناء اللغوي، فمغزى النص يتطلب عدم التصريح بكل شيء؛ مما يثري الإيحاء، وينشط ذهن المتلقي للتأويل، فـ" النص الشعري يتشكل على هيئة نسيج لغوي، يحمل مفارقة مدارها الفجوة الحاصلة بين معنى المعنى الذي يضمره النص، والوجه المعبر عن هذا المعنى" (٦٢)، ثم ينتقل الشاعر إلى حذف آخر في قوله:

وفي الصخر أنشب إن قدرت مخالبًا براها الضنى.. عل المخالب تنشب

إنَّ الحث على استنهاض الهمم، واستعادة العزيمة، هو ما دفع الشاعر إلى تصوير مدى معاناة النِّسر، في استعادة حلم الوحدة والحرية؛ لذا يمكنني تأويل المحذوف من خلال السياق، فيكون (براها الضنى أزمانًا أو دومًا)، فحذف المفعول للاهتمام بالفعل، وبيان أثره على الدلالة، فليس المهم مدة التفكك، ولكن المهم أثر هذا التفكك (براها)، بكل ما يحمل الفعل من دلالة على الفناء؛ فجمالية الحذف تتضح في تنظيم أجزاء التركيب؛ لتحقيق مغزى جمالي وآخر لغوي، ولأن الحذف يرتبط بأغراض المتكلمين، وفقًا للسياق الذي يرد فيه، ورغبة من المبدع في مشاركة المتلقي؛ فالصمت عن ذكر بعض الكلمات، هو تقنية فنية، تحقق التوقع والتلقي؛ فالذكر يزيل رونق الكلام، بينما الحذف يُهذِّب الكلام، ويزيد من قدرته على إيصال المعنى المراد. يقول الشاعر:

فإن كنت تأبى أن تعيش رهينة بأيدي بغاث الطير.. تشكو وتعتب

يعود الشاعر لحذف الصفة وذكر الموصوف، فالبغاث رمز الضعف والذل، وعندما نصل إلى أن يقع العربي الأصيل رهينة في يديه، فلا حاجة للنص، ولا اللغة، ولا البلاغة من ذكر صفة له، فالسياق يدل على ذلك؛ لذا يمكن تأويل المحذوف بكلمة (الضعيف أو اللعين)، وما شابه ذلك من صفات، تعكس المخزون في لاوعي الشاعر تجاه هذا النوع من الطيور، فالصمت في هذا الموقف، أفصح من الذكر، وادعى للتأويل وتعميق الدلالة.

يعتمد الشاعر على الحذف في التعبير عما يدور في ذهنه من قضايا مجتمعه؛ الذي يرفض استسلامه للذل والخضوع، فلم تعد القصيدة الحديثة مجرد تعبير عن موقف فكري خاص بصاحبها، بل تحولت إلى رؤية إنسانية لِمَ تعانيه الشعوب من أزمات واضطهادات، وهذا مغزى الحذف، إدراك المتلقي لما يدور في ذهن المبدع، فالذكر انغلاق للنص، يلغي سعة الأفق، وإيحائية الألفاظ، وثراء المعنى؛ لذا فالحذف انزياح نحو الشعرية والإيجاز، فهو اختيار يلجأ إليه المبدع عن قصد؛ لتحقيق مقاصد معينة، يسعى المتلقي لاكتشافها من خلال القراءة المتأنية للنص. أما في قوله:

وتسفي عليك الريح في كل هبة هشيماً.. كما لف الذبابة عنكب

فالرضا بالذل والخضوع، هو ما يترتب عليه الإخفاء بفعل الريح؛ الذي يتعاقب عليه، ويحوله إلى هشيم متطاير، لا فائدة منه، فالحذف أحدث تحولاً في التركيب اللغوي، أدى إلى انفتاح الخطاب على آفاق واسعة لا نهائية، فهو انزياح عن المتوقع في ذهن المتلقي، فغياب بعض العناصر يعزي بالنص إلى الإشارة والرمزية؛ التي تعد من أساسيات القصيدة الحديثة، وذلك منعاً للتكرار، وتجنبًا للملل.

هذا عن أنماط الحذف المعلن بعلامة الحذف المتعارف عليها، أما عن الحذف غير المعلن، فيتضح في مواضع من القصيدة؛ منها حذف المبتدأ (المسند إليه)في قوله:

خراب على كل الميادين جاثم وموت سرى في كل درب يكبكب

فقد حذف المبتدأ (هو) من جملة خراب؛ لدلالة السياق عليه، ولتوجيه انتباه المتلقي للخبر؛ لإظهار أثر الخراب على المكان، وشدة وقعه؛ أي تقرير الحكم وتوكيده. وفي إطار دلالة السياق على المحذوف، وحفاظاً على ضبط البيت، يقول:

وتطحنه ذكرى طموح مضيع وأصداء مجد ضمه اليوم غيهب

فأصل السياق (تطحنه ذكرى، وتطحنه أصداء مجد)، فالحذف لعبة لغوية، تحقق للنص قراءات متعددة. وعلى غرار هذا البيت يقول:

تــرى أنهــا أوهــام عقــل مضــلل وأشباح ليل حين تصحو ستهرب

سوف أتحدث عن العدول في الفعل ترى من المضارع إلى الماضي، ودلالة ذلك في مبحث الالتفات، ولكن هنا يدل السياق على حذفها من الشطر الثاني (وترى أنها أشباح ليل)؛ للحفاظ على ضبط الوزن، ومنعا للتكرار.

كذلك اعتمد على السياق أيضًا في الدلالة على المحذوف؛ لتقرير الحكم وإظهاره في قوله:

فتحت لهم سفر الحياة مشجعًا فلم يقرأوا إلا هواك ويكتبوا

فقد حذف (أنت) من سياق البيت؛ للتعظيم والتوقير، وقد ذكرها في البيت السابق/ قرينة حالية (أنت لهم عنوان، أنت لهم أشهى الحديث)، فكان المتوقع أن يقول: (أنت فتحت لهم سفر الحياة)، كذلك يتضح الحذف في قوله: (يكتبوا)، فهي معطوفة على (لم يقرأوا)، والعطف يستلزم اتفاق الأزمنة، وهذا ما يدفعني إلى القول ب – (لم محذوفة)، فأصل الكلام: (لم يقرأوا ولم يكتبوا إلا هواك)، فالمفارقة بين المضمر والظاهر، هي مغزى الحذف، وسر رونقه، فالشاعر يريد للغته الشعرية الإيحاء، دون تكرار أو إطناب؛ أي يحرص على إكسابها الكثافة والتركيز، فلا حاجة لذكر ما يستطيع وعي المتلقي إدراكه، وفي هذه الحالة يبدو الحدف أولى من الذكر.

وهناك نوع آخر من الحذف اعتمد عليه الشاعر في ثنايا الأبيات، وفي القوافي بغرض التخفيف، والمحافظة على وزن البيت؛ منها قوله:

وفي كل يوم كنت تشحذ عزمهم وتدنيهم من حلمهم وتقرب

جاء الحذف في قوله: (تقرب)، فأصل السياق (تدنيهم وتقربهم من حلمهم)، ولكنه حذف ضمير الغيبة؛ للتخفيف، وضبط إيقاع البيت (مفاعلن/ عروض مقبوضة).

وصـــاروا كمـــا وحـــش الفـــلاة تنـــافرا فلا النصح يهديهم ولا الزجر يرهب

فأصـل السـياق (فـلا النصـح يهـديهم ولا الزجـر يـرهبهم)، ولكـن الحـرص علـى ضـبط الإيقـاع، هـو وراء هـذا الحـذف لضـمير الغيبـة. ومثـال آخـر أخيـر، يقول فيه:

فأخطـأت مـا قـد كنـت قبـل تصـيبه وأعجمت ما قد كنت بالأمس تعرب

فسياق البيت، مع الحرص على الموسيقى، يشعرنا بالحذف في قوله: (تعرب)، فأصل الإيقاع (تعربه)، مثل تصيبه؛ التي انتهى بها الشطر الأول؛ لاستكمال إيقاع المقابلة بين الشطرين.

هكذا اعتمد الشاعر على تقنية الحذف، كأداة إيحائية، وفنية بلاغية، تفيد في تحقيق الإيجاز، فضلاً عن دورها في عملية التأويل والتلقي، فاستبعاد عنصر معين من الكلام، يذهب بالذهن كل مذهب؛ مما يهدف إلى مشاركة المتلقي في إنتاج دلالات جديدة، وانفتاح أفق النص.

المبحث الثالث ـ الالتفات

واستكمالاً لظواهر الانزياح التركيبي، أتطرق الآن لظاهرة أسلوبية أخرى مثيرة للجدل، وهي إحدى الظواهر التعبيرية؛ التي اهتم علم الأسلوب بدراستها، وبيان مدى أثرها على لغة الأدب، وهي الالتفات، أو العدول، أو شجاعة العربية، أو مخالفة مقتضى الظاهر، فقد أصاب هذا المصطلح الكثير من الخلط، دون غيره من المصطلحات البلاغية، بداية من أبي عبيدة؛ الذي ربطه بمصطلح (المجاز) في كتابه (مجاز القرآن)، مرورًا بالفراء، والمبرد، وابن قتيبة، ثم كان أول ظهور لهذا المصطلح على يد ابن المعتز في كتابه (البديع)، وقد تحدث عنه فيما أسماه (محاسن الكلام والشعر)، وهو عنده " انصرف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر " (٦٣).

وهو عند د. أحمد مطلوب" لفت وجهه عن القوم: صرفه، والتفت التفاتًا، والتَّلفت أكثر منه، وتلفت إلى الشيء، والتفت إليه صرف وجهه إليه، ويقال: لفت فلانا عن رأيه؛ أي صرفته عنه، ومنه الالتفات" (٦٤)، وذكره آخر قائلاً:" الالتفات، المخاطبة apostrophe الانتقال الفجائي أثناء الكلام إلى مخاطبة شخص، أو شيء حاضر أو غائب، ويطلق الآن عادة على مخاطبة شخص غائب، أو معنى مُجسَّد. والالتفات في علم المعاني العربي، انتقال كل من التكلم، أو الخطاب، أو الغيبة إلى الآخر في التعبير" (٦٥)، هكذا يدور معنى الالتفات في اللغة حول مدلول واحد، هو الانتقال بأسلوب الكلام إلى أسلوب آخر؛ أي يعتمد على التَّخطي، أو الانحراف عن الأنماط المألوفة.

أما في الاصطلاح، فيرآه د. محمد عبد المطلب" خاصية بارزة في حركة الصياغة موضعياً؛ حيث تتحور اللفظة في موضعها تحوراً غير مألوف، يفرز دلالة فيها كثير مما لا يتوقعه المتلقي، وفيها كثير من إمكانات المبدع في استعمال الطاقات

التعبيرية الكامنة في اللغة " [٦٦]، ويرآه د. حسن طبل " كل تحول أسلوبي، أو انحراف – غير متوقع – على نمط من أنماط اللغة " [٦٧]. إن الالتفات هو نوع من الانحراف عن مسار اللغة بما يتفق والسياق، حتى يحقق المسار الملتفت إليه المغزى المطلوب للمبدع، ولذلك وضع البلاغيون معيارًا للالتفات، وهو الملتفت عنه، وهذا ما يجعل أسلوب الالتفات يتقبل تعدد التأويل؛ مما يثري الدلالة.

يعد الالتفات أسلوباً إبداعياً يسهم في إبراز دلالة النص الأدبي؛ حيث يكتسب أهميته من كسر التوقع في ذهن المتلقي؛ لأنه خرق للنسق اللغوي المعتاد، إلى لغة فنية شعرية، وذلك من خلال تحريك الدوال من مكان لآخر، وهذا ما يتطلب أفقًا معرفيًا جديداً، ويتحقق هذا بصور شتى؛ منها على مستوى الأفعال، أوالأعداد، أوالضمائر، وهذه الصورة الأخيرة هي الأكثر شيوعًا، بل تعد من أبرز التقنيات الأسلوبية؛ التي يلجأ إليها الشعراء لجذب المتلقي، وإثارة ذهنه إلى التأويل والتساؤل؛ مما يكثف دلالية النص الشعري، ويؤكد قدرة المبدع على التصرف في المعاني.

يعد الالتفات من أبرز صور العدول التركيبي؛ لأنه انتقال من بنية تركيبية، إلى بنية تركيبية أخرى يتطلبها السياق، فهو انزياح عن مبدأ المطابقة – المطابقة في العدد، في الإفراد والتركيب، في التذكير والتأنيث، وغير ذلك مما التزمه النُّحاة واللغويون، بينما رأى البلاغيون ضرورة تجاوزه؛ لتحقيق الانزياح.

- **الالتفات في الضمائر**

إن الالتفات في الضمائر هو الانتقال من ضمير إلى آخر، يختلف معه في الحضور، أو التكلم، أو الغيبة، ويتفق معه في الرجوع إلى مسند إليه واحد، وهذا هو الشرط اللازم لتحقيق الالتفات.

تلعب الضمائر دورًا مهمًا في تماسك النص؛ لذا يعد التَّحول بالدلالة من ضمير لآخر كسرًا للتوقع لدى السامع؛ مما يحفز الذهن؛ لمعرفة المغزى من هذا

التحول، فدلالة الخطاب تختلف عن دلالة الغيبة، وكذلك التكلم، ولكن يمكن القول: إن أي انتقال من ضمير لآخر، يهدف إلى التوسع والتنويع في الصياغة الأدبية، فضلاً عن الاستجابة لمقتضيات الحال والمقام.

- **الالتفات من الخطاب إلى الغيبة**

يبدأ الشاعر مخاطبًا النِّسر الجريح قائلاً:

زمانك ولى والبطولات أطفأت قناديلها والصَّحب عنك تنكبوا

راياتك الشم العظام تمزقت ومرغها في الوحل نحس مركب

(زمانك = أنت، أطفأت= هي، عنك = أنت، تنكبوا = هم)، (راياتك= أنت، تمزقت=هي) يتحول الشاعر في هذين البيتين من الخطاب إلى الغيبة، ثم يعود – في البيت الأول – للخطاب، ثم الغيبة، فتغير الحال وتبدل الأوضاع، سبب حيرة الشاعر، وتردده بين الضمائر؛ حيث يعكس مفارقة بين الماضي والحاضر، فالزمان ملك للعربي، كذلك الرايات، والبطولات، فكلها ترجع إلى مسند إليه واحد، هو النِّسر/ العربي، فهو القادر على رسم أمجاده، وتخليد ذكراه؛ لذا جاء بصيغة الخطاب، ثم انتقل إلى الغيبة، عندما تحدث عن تغير الحال؛ فضياع البطولات، وتمزق الرايات لن يدوم، فقد لعب الالتفات دورًا مهمًا في تحفيز النُّفوس، واستنهاض الهمم لحاضر أفضل، كما عبر عن قدرة الشاعر على التَّفنن في أساليب التَّعبير؛ مما يكسر السياق الثابت، القائم على أحادية الضمير، والذي يبعث على الملل. ثم يقول:

فلملم قليلاً ما تناثر في الثرى من الحلم والزم جانب السفح.. أنسب

وفي الصخر أنشب إن قدرت مخالبًا براها الضَّنَى.. عل المخالب تنشب

(لملم =أنت، أنشب= أنت، تناثر= هو، براها = هي) تحول الشاعر في هذين البيتين أيضاً من الخطاب إلى الغيبة، فعندما تعلق الأمر بالنُّصح والتَّحفيز، يلجأ الشاعر إلى الخطاب المباشر للعربي/ أنت، وهذا ما جاء في الأفعال (لملم، أنشب)،

ثم يتحول إلى الغيبة، عندما يتحدث عن واقع لا يفارق لاوعيه، فيقول: تناثر/هو، فضياع الحلم بوحدة عربية، هو سبب ما آل إليه الحال، من ضعف وتفكك، كذلك في قوله: (براها)، فالمعروف أن النسر بلا مخالب أصلاً، وهذا وراء الاعتراض في قوله: (إن قدرت)، والتمني في قوله: (عل)؛ لذا أرجع هذا الفعل إلى الضنى/ سوء الحال؛ لحث النِّسر على تجديد الهمة والعزيمة، دون استسلام " إن الانزياح في الضمائر يكسر آلية عملية التوصيل ما بين النص والمتلقي؛ لأنه يحدث اهتزازًا في مرجعية الضمير على المستوى السطحي للصياغة؛ فيتنبه المتلقي لذلك بإعادة الاستقرار للضمير في مستوى البنية العميقة " [٦٨]، وهذا ما يضفي الحيوية على تراكيب النص. ثم يقول:

تــرى أنهــا أوهــام عقــل مضــلل وأشـباح ليـل حـين تصـحو سـتهرب

(ترى = أنت، تصحو= أنت، أنها، ستهرب= هي) إن الالتفات في هذا البيت يؤكد أن هروب تلك الأوهام المضللة، مرهون بالصحوة، واستعادة النشاط، وهذا ما تطلب التحول من الخطاب، فهو المقصود بالصحوة، ولن تتحقق إلا به، إلى الغيبة للأوهام؛ لاستنكارها، فلا يريد لها البقاء والحضور، وهذا وراء التغير في زمن الفعل، كما سأوضح في الالتفات الفعلي. ولابد من توضيح أن مرجعية الضميرين (أنت، هي) واحدة، فالصحوة للمخاطب/ النسر، وكذلك الأوهام مسيطرة على عقل النسر/ العربي. ثم يقول:

ألسـت الـذي كـان الشـموخ دليلـه وصـــاحبه أيـــان يـــأتي ويـــذهب

وكانــت شــياطين الجحــيم تخافــه وترعــد مــن ثوراتــه حــين يغضــب

ألســت الــذي روى الثــرى بدمائــه فتحـت خطـاه الأرض تربـو وتعشـب

إن أصل الكلام تقتضي أن يقول الشاعر: (دليلك، وصاحبك، تخافك، ثوراتك، خطاك)، ولكنه عدل بالضمير من الخطاب إلى الغيبة؛ لأنه يستنكر ما آل إليه حال العربي في الحاضر، بعد شموخ ورهبة في الماضي، فانصرف عن خطابه إلى الغيبة؛

للهروب من هذا الواقع، وليعكس رغبته في إقناع المخاطب/ العربي بعظم مكانته، وعدم قصر الشموخ على وقت الخطاب، فهو كان وما زال؛ مما يؤكد قدرته على تخطي الشدائد، واستعادة الهمم، كما كان في الماضي، فالثناء في الغيبة أولى.

يبثونك الهم الذي يكتمونه فتذرف عيناك الدُّموع وتسكب

(يبثونك= أنت، يكتمونه= هو)، فطلب العون والنجدة، بل وبث الشكوى لك وحدك، فالخطاب أفاد التخصيص والتعظيم لهذا النسر الجريح؛ الذي كان – ومازال – الملاذ، والملجأ في وقت الشدة، ثم تحول بالضمير إلى الغيبة؛ لاستنكار هذا الهم المكتوم؛ الذي أصابهم جراء الظلم والعدوان، والذي ترتب عليه سكب الدموع حزنًا على حالهم.

ونازعك الغربان ما قد ورثته وما كنت في ساح المعارك تكسب

عدل الشاعر عن الخطاب في (نازعك)، إلى الغيبة في (ورثته)؛ لإقناع المخاطب بقيمة ما ورث من الأجداد من عزة وكرامة، مع دلالة التأكيد والتحقيق في (قد)، وهذا ما استدعى المنازعة من الأعداء، بكل ما يحمل الفعل من قوة وصراع، وهذا ما يستدعي من العربي الصمود والمثابرة. أما في قوله:

فيدهمك الحزن الذي ما عهدته ويخنقك الغيظ العنيف المعذب

فتحول الضمير من الخطاب في (يدهمك)، إلى الغيبة في (ما عهدته)، ثم العودة إلى الخطاب في (يخنقك)، فيه استنكار من الشاعر لحال المخاطب غير المعهود، فهو لا يعرف العجز أو الاستسلام، حتى يسيطر عليه الحزن والضيق بهذا الشكل.

إن قدرة الشاعر على توظيف إمكاناته اللغوية، وراء هذا التنوع في الضمائر؛ الذي يثري الدلالة، ويحفز الذهن؛ لأنه انتهاك لقانون اللغة المعيارية في التطابق بين الضمائر.

إن اعتماد الشاعر على التحول بالأسلوب من الخطاب إلى الغيبة، يدل على حرصه على بيان الدور الكبير الملقى على عاتق النسر/ الوطن؛ لمواجهة تغير الحال، وضياع السلام.

- **الالتفات من الغيبة إلى الخطاب**

وإمـــا أتـــوا يستصـــرخون تغيـــثهم ولا تشـــتكي ضـــيقاً ولا تتعصـــب

(أتوا، يستصرخون= هم، لاتشتكي= أنت) إن الالتفات عن الغيبة إلى الخطاب في هذا البيت؛ للتكريم والتعظيم، فيمكن بث الشكوى لأكثر من شخص، ولكن رد الفعل البعيد عن التضجر والتعصب، لا يكون إلا من شخص واحد؛ لذا قصر عدم الشكوى، أو التعصب منهم على المخاطب/ العربي الأصيل، فهو – كما ذكرت – ملاذهم الوحيد. ثم يقول:

ولكـــنهم عـــادوا شـــراذم كلمـــا جمعـــتهم مـــن أجـــل أمـــر تشـــعبوا

(عادوا= هم، جمعتهم= أنت، تشعبوا= هم) تحول الشاعر في هذا البيت من الغيبة إلى الخطاب، ثم عاد إلى الغيبة؛ لبيان دور هذا العربي الأصيل في لم الشمل، وتوحيد الكلمة، ولكن الفرقة ما زالت مسيطرة عليهم، مشتتة لوحدتهم، فعندما أراد تكريم العربي كان الضمير للمخاطب، فهو من جمعهم، ولم شملهم، وعندما أراد بيان ما آل إليه حالهم من تفرق وتفكك، تحول بالأسلوب إلى الغيبة؛ للاستنكار، والتذكير بنتيجة تمردهم، فالتحول بالأسلوب من معنى إلى معنى آخر، أثار دهشة المتلقي، ودفعه إلى التوغل في أعماق الشاعر النفسية؛ لبيان السر وراء هذا الانتقال المفاجئ؛ مما يكثف الدلالة، ويزيد من حيوية النص.

وإن شـذَّ منهـا طـائر ذو حفيظـة تطـارد دومـا مـا يشـذ وتعطـب

(شذ= هو، تطارد= أنت) يستمر الشاعر في تقريب النسر/ الوطن، وتكريمه، فالانتقال من الغيبة المرتبطة بالانحراف، والتمرد من بعض الفئات، إلى الخطاب في المطاردة والتقويم، ما هو إلا انعكاس لمكانة العربي في إعادة الأمور إلى طبيعتها، دون شذوذ أو اعوجاج، وهذا هو الهدف المرجو تحقيقه؛ للحفاظ على الكيان والوجود، فهذه الفجوة بين المتوقع والمتحقق، هي سر جمالية الالتفات.

إن التَّبادل بين الضمائر بهذا الشكل المقصود لذاته من المبدع، هو تغيير لأثرها على نفسية المتلقي، فلكل ضمير أثر نفسي، يختلف عن غيره من الضمائر، وهذا ما يساعد الشاعر في تحميل تلك الضمائر تجربته، ومدى انفعاله معها، فقد عبر الشاعر من خلال هذا الأسلوب البلاغي المراوغ عن صورة نابضة، لما يختزن في ذهنه من أحداث ماضية، شهدت كثير من الصراعات، تعرض فيها الوطن للتفكك والتشتت، فكان لابد من وثبة تعيد الأمور إلى صوابها؛ فكان دور الانزياح – ممثلاً في الالتفات – ليحمل دلالات جمالية، وقيم فنية، تعجز اللغة العادية عن حملها.

- **الالتفات في الأفعال**

الفعل هو ما دل على معنى في نفسه، والزمن جزء منه، فهو كل حدث مقترن بزمن، فلكل فعل دلالة زمنية وأخرى معنوية، تختلف عن الفعل الآخر، فإذا كان الماضي يفيد أن الفعل وقع بالفعل، وأصبح من الأمور المقطوع بحدوثها، فإن المضارع يفيد الاستمرار والديمومة، أما الأمر، فيرتبط بطلب ما يتمناه الإنسان في المستقبل القريب أو البعيد، وهذه الدلالات الصرفية، ترتبط بأصل الوضع لكل فعل، وهناك دلالات أخرى مجازية، تهدف إلى تحقيق قيم بلاغية وجمالية، وتلك تتحقق عندما يستعمل الفعل في غير زمنه الأصلي، وذلك وفقًا للسياق والقرائن، وهذا هو الزمن النحوي، أو الدلالة السياقية، فالالتفات تضافر للزمنين؛ الصرفي والنحوي، وهذا ما يعمق المعنى، ويكثف الدلالة.

- **العدول عن الماضي إلى المضارع**

وكـل مغـاني العـز شـابت ربوعهـا وحــطَّ عليهــا البــوم بالــذل ينعــب

حطَّ/ ماضي ←— ينعب/ مضارع، فالمسند إليه في الفعلين واحد، وهو البوم، رمز الشؤم والخراب، وقد ظهر أثره في المكان (حط) بعد رحيل الأهل عن الديار، جراء العدوان، فأصل الكلام أن يكون النَّعيب، وقت نزول البوم بالمكان؛ أي في الماضي أيضًـا، ولكـن الشـاعر عـدل عـن الفعـل الماضـي (نَعَـب)، إلـى المضـارع (ينعب)؛ لاستحضار الصورة في ذهن المتلقي، وإكسابها الحيوية، كأن البوم ما زال ينعب بالذل حتى الآن؛ مما يؤكد بقاء آثار العدوان في النفوس. ثم يقول:

خـراب علـى كـل الميـادين جـاثم وموت سرى فـي كل درب يكبكب

سرى/ ماضي ←— يكبكب/ مضارع، فمرجع الفعلين واحد، وهو الموت/ آثار العدوان، فما حدث من خراب، وأعقبه موت محقق في كل مكان، كان في الماضي، فالشاعر يستدعيه؛ لاستنهاض الهمم؛ لذا عدل عن الماضي في (كبَّ) إلى المضارع (يكبكب)؛ لبيان استمرار آثار الخراب على المكان، وهذا يعكس حزن الشاعر الشديد على ما آل إليه المكان من خراب وتغيير" إن اتحاد المعنى بين المنتقل عنه والمنتقل إليه، يعني أننا نكون مع كل صورة من صور الالتفات، إزاء بديل لها مفترض (وهو اطراد الأسلوب على نسق المنتقل عنه) يقبله السياق، ويقره نظام اللغة " [٦٩]، فالمضارع يفجر طاقة تعبيرية، وقدرة على تمثل الواقع؛ مما يكثف الدلالة. ويقول في موضع آخر:

وفي الصخر أنشب إن قدرت مخالبًا براهـا الضَّـنَى.. عـل المخالـب تنشـب

براها/ ماضي ←— تنشب/ مضارع، يتفق الفعلان في مرجعية الضمير، وهي المخالب، فالشاعر لا يريد لهذا النسر الجريح الاستسلام أو العجز، فإن كان سوء

الحال برى مخالبه بالفعل، فعليه تجديد المحاولة من جديد (عل)، فهو يتمنى ذلك، فالتحول بالفعل من الماضي (براها)، إلى المضارع في (تنشب)، أفاد ضرورة استمرار المحاولة، دون يأس أو تكاسل. ويقول في موضع آخر:

فإن كنت تأبى أن تعيش رهينة بأيدي بغاث الطير.. تشكو وتعتب

إن كنت تأبى/ ماضي ← تشكو، وتعتب مضارع، فالمسند إليه واحد، وهو النسر الجريح/ العربي؛ الذي يرفض حياة الذل، فالفعل تأبى تحول من دلالة الماضي إلى المستقبل؛ لدخول إن الشرطية عليه/ القرينة، فالقرائن هي التي تغير الزمن، وتكسب الفعل أزمنة لم تكن له من قبل، فهو ماضي لفظًا، مستقبل معنى؛ لأن السياق يتحدث عما سيحدث في المستقبل، إن قَبِل حياة الذل، سيكون مجرد رهينة في أيدي الضعفاء، وهذا ما ترتب عليه استمرارية الشكوى والعتاب في الدلالة السياقية لزمن المضارع. ويقول أيضاً:

ترى أنه أوهام عقل مضلل وأشباح ليل حين تصحو ستهرب

عدل الشاعر في هذا البيت عن الماضي (رأيت)، إلى المضارع (ترى)؛ فكل ما سبق من أحداث كانت في الماضي، ولكنه أراد إشراك المتلقي في استحضار الصورة، حتى كأنه يراها واقعًا حاليًا. ويستمر قائلاً:

ألست الذي روى الثرى بدمائه فتحت خطاه الأرض تربو وتعشب

روى/ ماضي ← تربو وتعشب/ مضارع، فالري للأرض وكذلك الإعشاب، ولكن الشاعر عدل عن الماضي في (تربو وتعشب)، فإن كان فعل الري بدماء الشهداء حدث في الماضي، فكان المفترض أن يقول: (ربت وأعشبت)، ولكن الدلالة السياقية للفعل المضارع؛ التي تحمل التجدد والديمومة أنسب؛ لرغبة الشاعر في إيقاظ الهمم، بعد الخمول والتفرق.

إن تداعي الأحداث الماضية في ذهن الشاعر، هو وراء العدول بالأسلوب لهذه المعاني الضمنية؛ التي ترتبط بالسياق؛ الذي يعد من أهم العوامل التي تساعد المتلقي على استنباط الدلالات؛ مما يحقق للنص الانسجام والتماسك، ويكسب الألفاظ سمة تعبيرية، وقوة بيان مؤثرة. ويقول أيضاً:

وفي كل يوم كنت تشحذ عزمهم وتدنيهم من حلمهم وتقرب

المسند إليه في أفعال هذا البيت واحد، وهو النسر الجريح/ العربي، ولحرص الشاعر على بيان قوة هذا العربي، ومكانته العظيمة، عدل عن دلالة المضي في (كنت) إلى دلالة الثبات والدوام، فهو كان ومازال، وهذا ما يؤكده قول الشاعر في أول البيت: (وفي كل يوم)، فشد الأزر مستمر، وكذلك التقريب من الحلم مستمر لا ينقطع، فتقدير الكلام (كنت تشحذ، وكنت تدنيهم، وكنت تقرب)، فحذف كنت لدلالة السياق عليها، ولتوجيه المتلقي لخبرها؛ لبيان الدور الفعال للعربي، ثم يقول:

وإما أتوا يستصرخون تغيثهم ولا تشتكي ضيقاً ولا تتعصب

يستمر الشاعر في سرد حال النِّسر/ العربي في الماضي، وما كان عليه من قوة، وهذا ما استدعى الفعل (أتوا)؛ لطلب النجدة والعون، وكنت أتوقع معه أن يقول: (صرخوا) في الزمن الماضي نفسه، ولكنَّ حرص الشاعر على الديمومة، واستحضار الصورة أمام المتلقي؛ ليتخيل شكل هؤلاء الصعاليك حال طلب الحماية، هو ما دفعه إلى العدول بالفعل من الماضي إلى المضارع، فـ" هذا الربط بين الصورة من جهة، وبين الحرص على الاستمتاع بالدلالة، والكشف عنها، هو أهم نقطة تقاطع أسلوبية، تكسب عملية القراءة فاعليتها وتميزها "(٧٠)

إلى أن تغشتك الهزائم جملة وجانبك التوفيق فيما تجرب

تغشتك، جانبك/ ماضي ← تجرب/ مضارع، فاستخدام الماضي في (تغشتك، جانبك) ارتبط بالهزيمة وعدم التوفيق، وكان المفترض أن يقول: جربت،

فكيف تكون الهزيمة في الماضي، والتجربة في الحاضر، ولكن الشاعر يريد من خلال العدول، التأكيد على عدم اليأس، فالمحاولة مستمرة ومتجددة، فكسر النسق المألوف، هو ما يكسب النص دينامية وفاعلية.

وإن شذ منها طائر ذو حفيظة تطارد دوما ما يشذ وتعطب

شذَّ/ ماضي ← تطارد، تعطب/ مضارع، إن كان الشذوذ حدث في الماضي، فكيف للمطاردة أن تكون في المضارع، فعدول الشاعر بالفعل من الماضي (طاردت) إلى المستقبل؛ ليؤكد على أن مقاومة المخالفين، والخارجين عن العرف، لا تقتصر على زمن معين، بل مستمرة ومتجددة؛ للحفاظ على كيان ذلك الوطن، فهذه البراعة اللغوية من الشاعر، حققت التناسق للألفاظ، والتماسك للنص؛ لذا جاء ب – (دومًا)؛ لتأكيد ديمومة الصورة في ذهن المتلقي، وهذا سر الالتفات من زمن لآخر.

فتندم أن فرطت فيما لأجله قضيت سواد العمر تسعى وتدأب

قضيت/ ماضي ← تسعى، وتدأب/ مضارع، فالمرجع في الفعلين واحد، وهو النسر الجريح؛ الذي قضى معظم عمره سعيًا وراء ترسيخ الأمجاد المشرفة، وهذا ما دفع الشاعر إلى الالتفات بالفعلين (تسعى وتدأب) إلى زمن المضارع؛ لبيان استمرار السعي والدأب من أجل حياة كريمة، وحرية دائمة، فالسعي مستمر باستمرار العمر، فكشف البنية العميقة، هو ما تطلب هذا الاستنطاق الدلالي؛ لبيان المغزى من الالتفات. ويقول أيضاً:

لقد رحت من فرط الندامة ذاهلاً وها أنت كالمجنون تهذي وتصخب

رحت/ ماضي ← تهذي وتصخب/ مضارع، فالمسند إليه في الفعلين واحد، وهو النسر الجريح، فالندم على التفريط في تحقيق الحلم بوحدة عربية، هو سبب العدول بالفعل إلى المضارع في الفعلين (تهذي، وتصحب)؛ لبيان دوام حالة الهذيان والصخب

نتيجة الندم؛ لأنه ضياع لثمين لن يعوض، فالالتفات هو توظيف جيد للمادة اللغوية للمبدع؛ مما يكسب النص الشعرية. ثم يقول:

فأخطـأت مـا قـد كنـت قبـل تصـيبه وأعجمـت مـا قـد كنـت بـالأمس تعـرب

فأخطأت، وأعجمت/ ماضي ⟵ تصيب، تعرب/ مضارع، إن المقابلة في هذا البيت تعكس حالة من الاضطراب، وتداخل الأمور لدى العربي جراء الاعتداء والظلم، فكان المتوقع أن يقول الشاعر مع أخطات، أصبت، وهذا ما يتفق مع (كنت قبل)؛ أي يأتي الكل في زمن الماضي، ويقول مع أعجمت أعربت، حتى تتفق هي أيضًا مع قوله: (كنت بالأمس)، ولكن الالتفات كسر للمتوقع؛ فجاء بالمضارع، كاستجابة لبواعث نفسية، وأخرى اجتماعية، تتطلب التنوع في أنماط الكلام.

إن حرص الشاعر على تجربته الشعرية، وانفعاله لها، وراء تحكمه في الدلالة، وتنوع أساليبه، فحرصه على الالتفات، وما فيه من مباغته وتخطي، وراء تغير دلالة الأفعال؛ مما يؤكد مرونة اللغة، وطواعيتها لكل تجربة.

- **الالتفات من المضارع إلى الماضي**

إن اقتران المضارع بالحال أو الاستقبال، واقتران الماضي بالأمور المقطوع بحدوثها، يجعل هذا النوع من الالتفات مقترناً بالأمور المهمة، حتى تتضمن دلالة (قد كان)

وتطحنـــه ذكـــرى طمـــوح مضـــيع وأصـــداء مجـد ضـمه اليـوم غيهـب

تطحن/ مضارع ⟵ ضم/ ماضي، إن سياق البيت، وقوله: اليوم، نتوقع معه الزمن الحاضر (يضمه)، ولكن الشاعر عدل عن ذلك؛ لأن ضياع الطموح، والرضا بحياة ذليلة، لن يكون نتيجته إلا مجد ضائع؛ لذا استخدم الشاعر (ضمَّه) في زمن الماضي؛ لأن النتيجة حتمية وكائنة، لاجدال فيها؛ فالتحول في الأفعال، جاء منسجمًا مع الدلالة الشعرية في القصيدة. أما في قوله:

فضـمد جراحـات الجسـارة وانـتفض فــرب بقايــا مــن قــواك توثــب

إن اسـتخدام الشـاعر للفعـل (توثـب) فـي زمـن المضـارع، يعـد انزياحًـا عـن المألوف؛ لأن (رُبَّ) تدخل على الجملة الفعلية، أو الاسمية التي فعلها ماضي، أما المضارع، فيمتنع، إلا إذا كان في معنى الماضي؛ أي يتحقق وقوعه، وهذا ما أراده الشاعر، فلابد من تحقق الوثبة والبقاء لقواه، حتى يستطيع استكمال المسيرة وصد الظلم، والحفاظ على الحرية المنشودة، فالالتفات" خاصية بارزة في حركة الصياغة موضعياً؛ حيث تتحور اللفظة في موضعها تحورًا غير مألوف، يفرز دلالة فيها كثير مما لا يتوقعه المتلقي، وفيها كثير من إمكانات المبدع في استعمال الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة " [٧١]. ويستمر الشاعر في توظيف تلك الطاقة اللغوية قائلاً:

وتـذكر أعصـارا مـن الزهـو عشـتها تـروض مـن شـكس الريـاح وتركـب

تذكر/ مضارع ⟵ عشت/ ماضي، فالمسند إليه في الفعلين واحد، ولكن ما حدث للنسر من سقوط، وعجز عن التحليق، هو ما استدعى تذكر عصور القوة؛ لاستنهاض الهمة، واستحضار الصورة أمام ذهن المتلقي، ولكن الشاعر عدل عن المضارع فلم يقل: (تعيشها) إلى الماضي؛ ليؤكد وقوع الفعل، وتحققه في الماضي، فماضيه مشرف، مفعم بالحيوية والإصرار، وهذا دافعه لمواجهة الحاضر.

- **الالتفات العددي**

يدور هذا النوع من الالتفات حول الانتقال من صيغة الجمع إلى المفرد، أو المثني، أو العكس، وذلك لتحقيق سمة بلاغية، وكشف أبعاد دلالية جديدة. أما عن صور الانتقال من الجمع إلى المفرد، والعكس، فقد وردت في الأبيات الآتية:

وكـل مغـاني العـز شـابت ربوعهـا وحــطَّ عليهــا البــوم بالــذل ينعــب
وتطحنــه ذكــرى طمــوح مضــيع وأصــداء مجـد ضـمه اليـوم غيهـب
فضـمد جراحـات الجسـارة وانـتفض فــرب بقايــا مــن قــواك توثــب

وأسـرج جيـاد العـزم ثـم اقـتجم بهـا كهـوف الثعـابين التـي بـت ترهـب
تـرى أنـه أوهـام عقـل مضـلل وأشـباح ليـل حـين تصـحو سـتهرب
وكانـت شـياطين الجحـيم تخافـه وترعـد مـن ثوراتـه حـين يغضـب

ففي البيت الأول ذكر ربوع/ جمع؛ للدلالة على الكثرة، ثم عندما أشار إلى نزول البوم بها، قال: عليها/ مفرد، كأنه أراد تخصيص الشؤم لربعه هو فقط، وفي البيت الثاني ذكر أصداء/ جمع، ثم ذكر مجد/ مفرد، ولم يقل أمجاد؛ لأنه مصدر مفرد، يصح وصف الجمع به، كأنه يريد لفت انتباه السامع لآثار المجد المنتشرة في كل مكان؛ مما يدل على بقائه، وهذا ما أراده في ذكر جراحات/ جمع، والجسارة / مفرد، وكان الأصل أن يقول: الجسارات؛ لبيان كثرة الإصابات، وشدة وقعها عليه، ويمكن عدّ هذا النوع التفاتًا من المفرد في (ضمد)، إلى الجمع في جراحات؛ مما يؤكد عظم المسئولية الملقاة على عاتقه، كما لجأ إلى الجمع في (جياد)، والمقصود المفرد (جواد)؛ للمبالغة، والقرينة اللفظية الدالة، قوله: اقتحم بها/ مفرد، ثم جاء ب – (العزم / مفرد)؛ لأنها مصدر، يصح وصف الجمع به.

وفي البيت الأخير ينتقل من الجمع في (أوهام وأشباح)، إلى المفرد في (عقل وليل)، وأصل التركيب (أوهام عقول، وأشباح ليال)؛ لأنهما اسم جنس، ينوب واحده عن جنسه، مع لجوء الشاعر إلى العكس في قوله: أنها/ مفرد، ثم أوهام/ جمع، وتقدير ذلك في أول الشطر الثاني (أنها أشباح ليل)، فإن كان الجمع يدل على الكثرة والتعدد، إلا أن المفرد يدل على التفرد والخصوصية، فضلاً عن دورها في التوسع اللغوي، والتنوع الأسلوبي، كذلك اعتمد على اسم الجنس؛ لينوب عن الجمع في قوله: (شياطين الجحيم)، فكثرة هذه الالتفاتات مناسبة جدًا لحال المخاطب، وهذا ما أثار المتلقي لجمال صياغتها. ثم يتضح نوع آخر من الالتفات العددي في قوله:

وصـاروا كمـا وحـش الفـلاة تنـافرا فـلا النصـح يهـديهم ولا الزجـر يرهـب

فقد انتقل الشاعر من الجمع/ صاروا، إلى المفرد/ وحش، ثم إلى المثنى/ تنافرا، فالشاعر يشبه حال صعاليك الجوارح/ أبناء الوطن الواحد، في تناحرهم، وتفرقهم بالصراع بين وحوش الصحراء؛ حفاظًا على البقاء، وهذه نتيجة عدم الاستجابة للنصح، أو حتى الرهبة، والخوف من الزجر؛ فتبدل حالهم هو وراء التنوع في الألفاظ، وقد استخدم المفرد مع وحش؛ لأنه اسم جنس، يجوز للمفرد والجمع، والمقصود وحوش؛ لدلالة الضمير المتصل بصاروا على ذلك، وهو ما يؤكد العدول عن الجمع في (تنافروا)، إلى المثنى (تنافرا)؛ لجذب الانتباه، وإحداث الدهشة والمفاجأة؛ أي تحقق مغزى الانزياح. كما تجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من العدول، يعد محاكاة للقدماء، في مخاطبتهم للاثنين (قفا، خليلي، صاحبي). وفي قوله:

وتكنس أسراب الجراد عن الذرا وتدرأ أوباش الطيور وتجنب

فقد استخدم الفعلين (تكنس، تدرأ) في صيغة المفرد، إشارة إلى النسر الجريح، ثم تحول إلى صيغة الجمع في (أسراب الجراد، أوباش الطيور)؛ لبيان مدى قوة العربي في مواجهة الأخطار، مهما بلغ حجمها، فالكثرة الواضحة في صيغة الجمع، تعكس شدة الحدث؛ الذي يتطلب من النسر الثبات، والقوة، والصمود، وهذا مغزى الالتفات، وأثره على الدلالة.

هكذا استطاع الشاعر من خلال الالتفات – بجميع أنماطه – رسم صورة كاملة للماضي، والحاضر، والمستقبل؛ الماضي المفعم بالمجد، والعزة، والشموخ، والحاضر بما فيه من تمزق، وتفرق للكلمة، والمستقبل بما يرجى فيه من عزيمة، ومثابرة، وصمود. فالالتفات سمة تضليلية تجذب انتباه المتلقي بما فيها من تلاعب لفظي على مستوى الكلمات والضمائر.

إن إيحائية اللغة الشعرية، واتساع دلالالتها، لا يتحقق إلا بعد الانحراف، وتخطي اللغة المعتادة، وهذا ما يحققه الانزياح.

المبحث الرابع ـ الانزياح في الأساليب الإنشائية

اعتمد الشاعر على الانزياح في الأساليب الإنشائية الطلبية؛ لينتقل بها من دلالاتها المألوفة، إلى دلالات أخرى مجازية، تناسب لغة الشعر، وتحقق عنصر الدهشة للمتلقي.

تتضح أهم مظاهر الانزياح في حوار الشاعر مع النسر الجريح، رمز العربي في دعوته للتحرر والوحدة، فالانزياح في الاستهلال اتضح في لجوء الشاعر إلى الاستفهام، في قوله:

على أي وهم بت أسيان تندب وأيان تمضي ليس ثمة مهرب (٧٢)

إذا كان النَّص خطاباً للنسر الجريح؛ الذي يرمز إلى الوطن العربي – والعربي نفسه – في حلمه بالوحدة والعروبة، فإن الاستفهام في مطلع القصيدة (على أي وهم/ وأيان تمضي) يعكس حيرة، وقلقًا، وتساؤلاً، فضلاً عن الإيقاع؛ الذي يحفز ذهن المتلقي؛ للتحليق في أفق النص، وكشف معطياته اللغوية الكامنة، فاستخدام الشاعر ل– (أي)؛ التي تفيد التخيير/ دلالة أصلية، كأنه يريد أن يقول على أي شيء تحزن وتندب؟ مما يدل على كثرة الأشياء؛ التي تستدعي الحزن من الوطن الجريح، فهل تندب على الفُرقة؟ أم على ضياع الوحدة والأمان؟ أم على العدوان الغاشم؟ أم على ماذا؟!!!، وبهذا التأويل لم يفد التخيير، بل أفاد التعددية والكثرة؛ التي أفادت بدورها التعجب والإنكار، وهذه هي الدلالة المنزاحة للاستفهام، فالسياق يلعب دورًا كبيرًا في تحول أدوات الاستفهام من دلالاتها الأصلية إلى أخرى بديلة.

ثم ينتقل بالاستفهام في الشطر الثاني إلى الزمان (أيان) متى تمضي؟/ دلالة أصلية، هل استمر الحديث للنسر الجريح، أم المضي ارتبط هنا بالعدوان، وتمني انكشافه وزواله؟!، فالشاعر هنا يتساءل عن مكان المضي/ أين/ دلالة منزاحة، والدليل على ذلك قوله في صيغة النفي: (ليس ثمة مهرب)؛ أي لا يوجد مكان للفرار من ذلك

الواقع، ف – (أيان) أشربت دلالة المكانية (أين)؛ لتنفي، بل تسخر من الفرار، وعدم المواجهة.

أيان تمضي؟ = متى= الظلم والقهر/ دلالة أصلية.

أيان تمضي = أين = مكان للفرار من الواقع/ دلالة منزاحة.

أيان تمضي؟= كيف = للعربي في دفاعه عن حلمه؛ الذي يمثل نقيضًا للوهم في مطلع القصيدة، فالواقع مجرد وهم خادع، لابد من انكشافه، بينما يبدو المستقبل حلمًا، نتمنى تحقيقه؛ لذا اعتمد الشاعر على التنكير في (وهم/ مهرب)؛ للتهويل من الواقع الحالي.

هكذا استطاع الشاعر التعبير عن حالة الحزن المسيطرة عليه، من خلال الانزياح بالاستفهام عن معناه المعجمي الثابت، وهو طلب العلم بشيء، لم يكن معلوماً، إلى التعجز والإنكار في (أي)، والمكانية في (أيان)، في شكل مفارقة بين الواقع/ والحلم، الحاضر/ والمستقبل، فأدوات الاستفهام قابلة لاحتواء الكثير من المعاني؛ أي تستبدل مع غيرها وظائفها المعنوية؛ مما يحقق الانزياح، فوسائل الشاعر الأسلوبية، هي القادرة على تشكيل دلالات النص.

فهذا البيت الاستهلالي يختزن طاقة إيحائية متفجرة، تكثف أبعاد العمل بأكمله، فضلاً عن كثير من المعطيات اللغوية والأسلوبية؛ التي تجعل المتلقي يُعمل ذهنه للإجابة عن السؤال؛ الذي يحمل معه دلالة القصيدة بأكملها، من المقصود بالنِّسر؟ لم النِّسر جريحاً ؟ كيف أصيب بهذا الجرح؟ كيف كان حاله قبل هذا الجرح؟ هل من أمل في شفاء عاجل ؟ فالانزياح مفارقة، والشعر قِوامه المفارقة، فقد بدأ الشاعر عمله بحوار حزين لما آل إليه حال الوطن، وما ترتب على ذلك من أسى وندب، ولكن لابد من مواجهة، فلا أمل في فرار أو هروب؛ لذا لم يطل الشاعر هذه الحالة الاستهلالية،

فسرعان ما قام بعرض لصور التفرق والتمزق، في شكل مفارقة بين ماض قوي متماسك، وحاضر ممزق مشتت. ثم تطرق للاستفهام في قوله:

ألست الذي كان الشموخ دليله وصاحبه أيان يأتي ويذهب

ألست الذي روى الثرى بدمائه فتحت خطاه الأرض تربو وتعشب

فقد عدل الشاعر في هذين البيتين عن الاستفهام إلى التقرير والتفاخر؛ للتأكيد على مكانة العربي، وما يتمتع به من عزة، وأنفة، وشموخ.

ومن أشكال الاستفهام المنزاحة قوله في آخر القصيدة:

فهل يا ترى من عزمة عبقرية تقوم معوج الأمور وتنصب

فقد انزاح الشاعر في هذا البيت من دلالة الاستفهام الحقيقية، إلى دلالة مجازية/ إيحائية، وهي التمني، فهو لا يسأل، ولا ينتظر إجابة، ولكنه يتمنى عزيمة قوية، تستنهض الهمم، وتعيد الكرامة.

هذا عن أساليب الاستفهام في القصيدة، أما عن الأمر، فقد جاء بكثرة واضحة في بداية الأبيات، وفي حشوها، وهي على التوالي (لملم، الزم، أنشب، ضمد، انتفض، أسرج، اقتحم)، فجميعها ابتعد عن طلب فعل شيء على وجه الاستعلاء/ دلالة أصلية، إلى النُّصح والإرشاد/ دلالة مجازية، والحث من الشاعر؛ لشد أزر العربي؛ لاستعادة قواه، وإيقاظه من غفلته.

هكذا استطاع الشاعر من خلال الانزياح، الانحراف عن الدلالات التقليدية للأساليب، إلى دلالات أخرى إيحائية، تدهش المتلقي وتحفز ذهنه، وهذا أساس تحقق الشعرية، " ف – (الشعرية) تولدت من عدم التجانس على مستوى التركيب والدلالة؛ مما أدى إلى وجود انزياح أسلوبي مغاير للسياق المألوف، انزياح يمارس فاعلية قوية، ويخلق إمكانيات جديدة، ومتميزة في عالم الاستعمال – التوظيف الشعري للغة" (٧٣).

ثانياً- الانزياح الدلالي/ الاستبدالي

إن الشعر لغة إيحائية، مفعمة بالخيال والمجاز؛ أي تبحث فيما وراء الظاهر، والنص الأدبي تشكيل لغوي جمالي، يعيد المبدع صياغة تراكيبه بما يمتلك من طاقات إبداعية، تساعده على تحويل كل العناصر الشعورية والذهنية إلى عناصر لغوية، يوظفها النص توظيفًا خاصاً؛ أي يجعلها تتجاوز الدلالة المعجمية، إلى أخرى مجازية إيحائية، فالمعاني الضمنية داخل السياق هي أساس توجيه دلالة النص الأدبي، وهذا ما يُفعّل دور التأويل لدى المتلقي، فاللغة هي التي تمنح النص الأدبي ماهيته.

في ضوء هذا المبحث سوف أتطرق إلى أنماط الانزياح من خلال الصورة الشعرية، وما فيها من دلالات كامنة، معتمدة على الرمز والخيال؛ لتوصيل المعنى المراد، وهذا ما يتحقق من خلال التشبيه، والاستعارة، والكناية، وغيرها، فجميعهم وسائل تعبيرية يعتمد عليها الشاعر؛ لنقل الصورة الشعرية للمتلقي في شكل مجازي غير مألوف؛ لذا رآها الجرجاني من مقتضيات النَّظم [٧٤]، ورآها سمير أبو حمدان كالخادم المطواع للصورة، فهي أساس التخييل [٧٥]، فهذه الفنون البيانية تشكل انزياحًا بدلالات الألفاظ عن المألوف، إلى دلالات جديدة مكتسبة من السياق، وحسب ما يقتضيه المقام؛ أي هي تمرد على اللغة؛ لتكتسب اللغة الشعرية قوة إيحائية، كما تعكس مدى براعة المبدع في توظيف لغته، فلكل فرد انزياح لغوي، ودلالي خاص يتميز به عن غيره، كما أن اللغة تلعب دورًا مهمًا في تشكيل الصورة الشعرية،" فالانزياح الدلالي لا يتحقق إلا بما تمنحه له اللغة من إمكانات، واستخدامات نحوية ولغوية، وصياغات أسلوبية متنوعة؛ أما اللغة، فيزيد الانزياح الدلالي من ثرائها واتساع معانيها"[٧٦]، فالانزياح الدلالي هو أداء المعنى بطريقة غير مباشرة، وهذا ما يتحقق به عنصر المفاجأة؛ الذي يمثل في حد ذاته مقياس إبداع الشاعر.

إن المجاز طاقة فعَّالة يسعى المبدع من خلالها إلى نقل تفاصيل الواقع بصورة مختلفة، ودلالات عميقة غير مألوفة؛ أي لا يُبسِّط الواقع، بل يكثفه، فهو يمثل بدوره

انزياحًا دلاليًا؛ لأنه انتقال بالكلمة من الدلالة الأولى/ الحقيقية، إلى الدلالة الثانية/ المجازية، وقال عنه الجرجاني في أسرار البلاغة: " كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها؛ لملاحظة بين الثاني والأول، فهي مجاز " (٧٧)، ويرى د. تمام حسان أنه ينتمي إلى ظاهرة النقل؛ أي نقل اللفظ من العلاقة العرفية، إلى علاقة جديدة، وهذا ما يتطلب قرينة(٧٨)، فالاعتماد على المجاز في تشكيل الصورة الشعرية، يثري البنية الدلالية بقيم فنية وجمالية، تفتقدها الدلالة الحقيقية للألفاظ؛ أي إن المجاز يُغني الصورة بدلالات مكثفة، تزيد من تألقها؛ مما يدفع المتلقي للتأويل، وفك شفرات النص.

سوف أقتصر أثناء تناول الانزياح الدلالي على المجاز اللغوي؛ لصلته الوثيقة به؛ لأنه استعمال اللفظ في غير ما وضع له أصلاً، لعلاقة بين المعنى الحقيقي والمجازي، مع وجود قرينة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي، فالاستعارة مجاز لغوي علاقته المشابهة، وتقوم على استبدال المعنى الحقيقي بآخر مجازي؛ لذا أسماها كوهن انزياح استبدالي (٧٩)، أما المجاز المرسل، فهو مجاز لغوي تكون العلاقة فيه بين المعنيين غير المشابهة.

- **مظاهر الانزياح في الصورة الشعرية**

أولاً ـ التشبيه

سوف أتحدث قبل الاستعارة، وغيرها من فنون البيان عن التشبيه،؛ لأنه أساس التصوير، ومنبع التخييل، فهو إحدى طرق التعبير؛ التي تعتمد عليها الصورة الشعرية، وهي انزياح بالدلالة من المشبه إلى المشبه به، لا أعني بذلك التفرقة/ المباعدة بين التشبيه والاستعارة؛ لأنها أصلاً تشبيه حذف أحد طرفيه؛ لكن التشبيه يعتمد على عدم التطابق بين الشيئين المشبهين؛ أي يحافظ على الغيرية بينهما، بينما تحافظ الاستعارة على الواحدية؛ أي المطابقة بين الشيئين(٨٠)؛ لذا رآها البعض أبلغ من التشبيه، فإذا كانت الألفاظ في التشبيه تستعمل على حقيقتها، ففي الاستعارة تستعمل مجازيًا، وبذلك تكون الاستعارة أكثر إيجازًا، وتكثيفًا من التشبيه. يقول الشاعر معتمدًا على التشبيه:

خــراب علــى كــل الميــادين جــاثم وموت سرى فـي كـل درب يكبكـب

(خراب جاثم) وهذا تشبيه بليغ، حذفت منه الأداة ووجه الشبه، ويعد هذا النوع من التشبيه من أقوى أنواع التشبيه؛ لأنه يساوي في الحكم بين المشبه والمشبه به، فقد شبَّه الخراب/ شيء معنوي/ مرئي، في انتشاره بالمكان وبقائه، بالشيء اللاصق بالأرض؛ الذي لا يستطيع الإفلات منها، وهذا التشبيه انعكاس لما في مخزونه اللغوي من مصطلحات قرآنية، فكلمة (جاثم) ارتبطت في القرآن الكريم بالهلاك والدمار[٨١]، وهذا ما تركه العدوان بالفعل، من تفرق للأمة، وضياع للوحدة، فسيطر الخراب على المكان دون حِراك. كما يقول في موضع آخر:

ألا أيهــا النِّســر الكســير جناحــه هو الصبر.. ترياق الرَّزايا المجرب

فقوله: (الصبر ترياق الرزايا) تشبيه بليغ للصبر بالدواء، ولكنه من ناحية أخرى مجازية، يرى الرزايا مرضًا يحتاج لدواء، ولكثرة ما ألم بالوطن من شدائد، نرى الشاعر ينصح النسر الجريح، بأن علاجه الوحيد في الصبر، فهو دواء مجرب ومضمون، فالوطن سقيم يحتاج للصبر، فالنص الأدبي يختزن طاقة إيحائية فاعلة، تساعد على تحقيق الدينامية للنص.

(الصبر ترياق)، فوجه الشبه بينهما هو الأثر/ الشفاء، فالصبر شفاء للنفوس الحزينة الممزقة، كذلك الترياق شفاء للنفوس المريضة. ثم يقول:

وتسـفي عليـك الـريح فـي كـل هبـة هشـيماً.. كمـا لـف الذبابـة عنكـب

جاء التشبيه هذه المرة مرسلاً، ذكر فيه الشاعر أداة التشبيه (كما)، فقد صوَّر حال العربي – إذا رضي بحياة الذل – الذي وقع رهينة بأيدي الأعداء الضعفاء، بذبابة لفها عنكبوت، بكل ما تحمل الصورة من سيطرة، وهيمنة، وعدم قدرة على الإفلات/ انزياح تشاؤمي. إن مجئ التشبيه بهذا الشكل غير المتوقع، هو ما يعطي للصورة قيمتها الجمالية، فكلما زاد التباعد بين طرفي التشبيه، كلما كانت الصورة أشد وقعاً على

النفس، ويقول في موضع آخر:

وصـــاروا كمـــا وحـــش الفـــلاة تنـــافرا فـلا النصـح يهديهم ولا الزجـر يرهـب

يصور الشاعر في هذا البيت حال صعاليك الجوارح/ أبناء الوطن، في عدم تقبلهم للنصيحة، بالاتحاد ولم شمل الأمة، بحال وحوش الصحراء المتناحرة على البقاء، وإن كان لفظ المنافرة يرتبط في الذهن، بما شاع في الشعر القديم من مفاخرة على الأحساب والأنساب، وهذا هو ميراث الأجداد؛ الذي يحرص الشاعر – من خلال هذا النسر – الحفاظ عليه من الضياع، فهذا اختيار جيد للفظ، يكسب الأسلوب سمة التفرد والإبداع. ثم يقول:

لقـد رحـت مـن فـرط النـدامـة ذاهـلاً وهـا أنـت كـالمجنون تهـذي وتصـخب

وفي هذا البيت يشبه الشاعر النسر الجريح/ العربي، بعد ضياع الأمل في تحقيق الوحدة، وندمه الشديد على ذلك بالمجنون؛ الذي فقد صوابه، وأصابه الجنون بالهذيان، والصخب الشديد، فلا يشعر بألمه أحد، فالعلاقة بين طرفي التشبيه قائمة على وقع نفسي، يعكس مدى تأثر الشاعر بمعاناة العربي من ضياع الحلم.

إن جمال الصورة لم يكن – أبدًا – ليتضح لو اعتمدنا في التأويل على المعاني المعجمية للكلمات، فالمخالفة المعجمية، والانزياح بالدلالات – حسب ما يقتضيه السياق – هو ما أضفى على الصورة جمالية فنية، وبلاغية واضحة. ثم يقول:

لـــذلك لـــم تعشـــق ســـواك قلـــوبهم فأنـت لهـم نعـم الحبيـب المهـذب

وأنـــت لهـــم عنـــوان كـــل فضـــيلة وأنـت لهـم أشـهى الحـديث وأعـذب

(أنت الحبيب المهذب)، (أنت عنوان كل فضيلة)، (أنت أشهى الحديث)، فهذه الصور التشبيهية؛ التي جاءت في صورة خطاب مباشر (أنت) من الشاعر للنسر الجريح، تعكس مدحاً صريحًا من الشاعر للوطن، ممثلاً في شخص العربي الأصيل، فأنت رمز الخلق الرفيع، أنت رمز العزة والسؤدد، فضلاً عما في الصورة من تراسل

حواس (أشهى وأعذب)، فالمذاق الشهي للطعام، وليس للحديث، كذلك العذوبة تكون للماء، وهذا انعكاس لأثر حديثه عليهم، ومدى ما يحتل من مكانة متميزة بينهم.

يتضح جمال التشبيه فى قدرة الشاعر على دفع المتلقي إلى إعمال الذهن؛ لتخيل الصورة ماثلة أمام عينيه.

ثانياً ـ الاستعارة

نال هذا الفن – دون غيره من فنون البيان – اهتمامًا بالغًا بين القدماء والمحدثين؛ لدوره الفعَّال في عملية الإبداع الأدبي، فهو من أهم أنماط التصوير البياني، بل من أهم ظواهر المجاز، فقد تطرق الكثير من الدارسين إلى بيان العلاقة بينها وبين التشبيه من ناحية، وبينها وبين الكناية من ناحية أخرى، وبينها وبين المجاز المرسل من ناحية ثالثة، ويتضح من تعريفات الاستعارة عند البلاغيين القدماء والمحدثين، أنها من أهم الظواهر الأسلوبية التي تعتمد على الانزياح، فهي عند الجرجاني في باب (في اللفظ يطلق والمراد به غير ظاهره) " أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به؛ فتعيرَه المشبه، وتجريه عليه " [٨٢]، وأشار الجاحظ إلى قيمتها في قوله:" لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم، كان أطرف، وكلما كان أطرف، كان أعجب، وكلما كان أعجب، كان أبدع " [٨٣]، فجمال الاستعارة عنده في تجاوز الدلالة المعجمية للألفاظ، أما عند جان كوهن، فهي الخاصية الأساسية للغة الشعرية [٨٤]، وهي عند أصحاب النظرية الاستبدالية، هي علاقة لغوية تقوم على المقارنة، معتمدة على الاستبدال، أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات، وعند أصحاب النظرية السياقية، تعد عملية خلق جديد للغة؛ لذا يرآها د. يوسف أبو العدوس" عاملاً رئيساً في الحفز والحث، وأداة تعبيرية، ومصدراً للترادف، وتعدد المعنى، ومتنفسًا للعواطف، والمشاعر الانفعالية الحادة، ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات " [٨٥].

يتضح من خلال التعريفات السابقة، أن الاستعارة لغة داخل اللغة، وذلك من خلال ما تعقده من علاقات المشابهة بين التراكيب، والتي تحقق بها دلالات جديدة، تتفق والسياق الذي وضعت فيه، وهذا التّصادم بين المعنى الأصلي، والمعنى المجازي للكلمة، هو ما يكسر أفق التوقع لدى المتلقي، ويعكس قدرة المبدع على استثمار طاقات اللغة؛ للتعبير عما يريد، فهي خرق لقانون اللغة على المستوى الاستبدالي، مع مراعاة قواعد النحو/ العلاقات الإسنادية.

وفي إطار أنماط الاستعارة في القصيدة محل الدراسة، سوف أقسم الصور إلى حسية، يعتمد فيها المبدع على الحواس؛ لنقل تجربته وأحاسيسه للمتلقي، وأخرى ذهنية، تتطلب المزيد من التفكير، وإعمال العقل لفك غموضها. أبدأ مع الصور الحسية، فالحواس أبواب لمعرفة العالم المحيط، ووسائل معينة للذهن؛ لتعرف خصائص الأشياء، وإدراك كنهها؛ أي هي وسائل التذوق الجمالي للنصوص الأدبية. يقول الشاعر:

وكل مغاني العز شابت ربوعها وحط عليها البوم بالذل ينعب

فقد شبه الربوع/ شيء مادي مجرد؛ التي تَغْنَى بأهلها، وتنعم بهم وتعتز، بإنسان أصابه الشيب/ صورة بصرية، وذلك لطول العهد بها، وطول ما ألمَّ بالوطن من تفكك، فتشخيص الربوع بجعلها مثل إنسان أصابه الشيب، أضفى على الصورة جمالاً فنيًا غير متوقع؛ فالقرينة/ الشيب صرفت ذهن المتلقي من المعنى المباشر، إلى المعنى المجازي، وهذا ما نقله إلى عالم الخيال الخصب، فطول العمر بالإنسان يؤدي به للشيب، وطول العهد بالربوع، وفراغها من أهلها، يصيبها بالقفر والخلاء، وهذا ما ترتب عليه صوت النَّعيب؛ الذي يصيح بالذل والهوان. ثم يرسم لنا صورة حسية أخرى، فيقول:

فإن كنت تأبى أن تعيش رهينة بأيدي بغاث الطير.. تشكو وتعتب

فتشبيه بغاث الطير – رمز الضعف والهوان – بإنسان له أيدي، ما هو إلا انعكاس لصورة الحاكم الظالم/ العدو؛ الذي يأبى العربي الحر أن يسقط رهينة بين يديه، فالسياق أكسب الاستعارة دلالات أعمق من دلالاتها المعجمية الثابتة؛ مما أثار انفعال المتلقي للصورة، وبذلك تجاوزت الاستعارة وظيفتها الإبلاغية/ الزخرفية، إلى البلاغية/ التخيلية؛ مما أضفى على الصورة جوًا من الرونق. ويقول في صورة أخرى:

فضمد جراحات الجسارة وانتفض فرب بقايا من قواك توثب

يشبّه الشاعر في هذه الصورة الجسارة والقوة/ معنوي بمناضل جريح/ مرئي، تبدو إصابته شديدة – وهذا ما يتضح من صيغة الجمع (جراحات) – يحتاج لمن يضمد جرحه؛ ليشفى، وهذا دور الوطن؛ الذي بدا في هذه الصورة طبيبًا يضمد جراح المصابين، وهذا ما جاء جوابًا للشرط، في قوله: (إن كنت تأبى أن تعيش محطمًا)؛ فرفض الهزيمة والانكسار، هو ما استدعى ضرورة تضميد الجراح، حتى تحدث الانتفاضة؛ التي تتطلب بدورها قوى متوثبة، قادرة على المواجهة والاقتحام. فبفضل التشكيل الاستعاري" تكتسب البنى طاقاتها الإبداعية ضمن تحولاتها عن مستوى الأصل، وتكوينها علاقات جديدة، تمنحها سمة الإيحاء، وتشكل هذه التحولات ملحظ تباين، يحدث اللذة الجمالية في نفس المتلقي؛ إذ تحيل إلى مشهد غريب، يصنع توهجًا دلاليًا، يجعل الاختلاف مرجعية للتعالي على التوقع وكسره" [٨٦]، فدلالة الاستعارة الخفية، فتحت المعنى على أفق أرحب، ووجوه غير محدودة. ثم يقول:

وكانت صعاليك الجوارح كلها تناديك في أزماتها فترحب
يبثونك الهم الذي يكتمونه فتذرف عيناك الدموع وتسكب
وإما أتوا يستصرخون تغيثهم ولا تشتكي ضيفاً ولا تتعصب

(صعاليك الجوارح تناديك، يبثونك الهم، يستصرخون) فهذه الصور الاستعارية التشخيصية؛ التي أضفى فيها الشاعر على الجوارح الحياة؛ فجعلها تنادي، وتصرخ، وتشتكي/ مسموع، تدل دلالة واضحة على دور الوطن/ العربي في النَّجدة، وحماية

الضعيف، ومؤازرة الآخرين، دون ضيق أو شكوى، إن جمال الصورة الاستعارية يتضح في إسناد تلك الأفعال إلى صعاليك الجوارح، فالتواشج بين متباعدين، لا يتوقع المتلقي الربط بينهما، هو ما يحفز ذهنه؛ لإدراك الدلالة الإيحائية الكامنة في الصورة.

وأضيف إلى جمال الاستعارة، الجمال الواضح في استخدام رمز صعاليك الجوارح – وهو كناية عن الضعفاء المحتاجين – بهذا التركيب الإضافي المتضاد، فكيف يجمع بين صعاليك/ ضعف وتشرد، وبين جوارح/ قوة وانقضاض، وهذا ما حدث في عنوان القصيدة، وقد ذكرت أنه مفتاح لمغاليق النص، وقد كان.

إن انفعال الشاعر لقضية وطنه، هو وراء هذا التعدد في الأفعال المضارعة المتجددة في البيت، فهو يحرص بكل ما أوتي من طاقة لغوية، على التعبير عن حبه الشديد للوطن، وبيان قيمته، ودوره في شد أزر من حوله، بكل وسائل المساعدة المتاحة. ثم يقول معتمدًا على التشخيص أيضاً:

ونازعك الغربان ما قد ورثته وما كنت في ساح المعارك تكسب

جمعت هذه الصورة بين الكناية عن الأعداء في الغربان؛ أي توظيف رمز الغراب في الدلالة على الشؤم والفراق، وبين التشخيص في تصوير العدو، في حرصه على البقاء والسيطرة، بمقاتل يحاول انتزاع النصر – المعتاد والمتوارث – من الوطن، بكل ما يحمل الفعل/ القرينة من عنف وشدة، فجمال الاستعارة في كسر الرتابة، وتقديم دلالات جديدة بين أشياء متباعدة. فقدرة المبدع على التخييل هي التي تساعد المتلقي على التفاعل مع الصورة. ثم يقول:

وتذكر أعصارا من الزهو عشتها تروض من شكس الرياح وتركب

عبر الشاعر في لفظ (الرياح) عن انزياح دلالي معجمي، مخالفاً للمعجم القرآني؛ الذي ارتبطت فيه هذه الكلمة (جمع) بالخير والبشرى [٨٧]، فقد استخدمها في الصورة؛ للإشارة إلى المتمردين على الوطن، أو المتآمرين عليه؛ لأنه أضافها إلى كلمة

(شكس)؛ التي تعني سوء الخلق، أو العنف والشراسة، فهي رياح قوية لا يمكن صدها، فقد شبه أعداء الوطن في تمردهم وعنفهم، برياح عنيفة لا تبقي ولا تذر، فالقرينة/ شكس ترتبط بالإنسان لفظًا، وبالرياح معنى، فهذه المفارقة بين الطرفين، هي سر الاستعارة، فهي خرق لقواعد العقل، وتلاشي للحدود.

كما ربط الشاعر الصورة بالماضي (تذكر أعصارا من الزهو)، فالوطن يحرص على الحفاظ على الهوية منذ القدم، وهذا ما اتفق مع الفعل (تروض)، فهذا الكيان الكبير، يحتاج إلى مجهود أكبر، لا يستهان به، فقد استخدم الشاعر الاستعارة التصريحية؛ لتشبيه أعداء الوطن بحيوانات مفترسة عنيفة، في حين رأى الوطن بمثابة مروض لهذا العنف، فحذف المشبه/ الوطن، وصرح بالمشبه به/ تروض، فالاستعارة وسيلة فاعلة من وسائل الإدراك الخيالي؛ الذي يكثف التجربة الشعورية.

هكذا استطاع الشاعر استثمار معطيات اللغة؛ لتوضيح المغزى من الصورة، وهذا سر التخييل في الاستعارة، فهو" يتميز بفاعلية سيكولوجية هدفها إثارة النفس وتنشيط الخيال عند المتلقي، ويكون هذا الفعل مشحوناً بقصدية معينة، يرغب المبدع من خلاله بتوجيه المتلقي باتجاه هدف معين" [٨٨]؛ أي يساعد على تداعي الأفكار في ذهنه؛ لإدراك المعنى الإيحائي.

ومن أفضل الانزياحات الأسلوبية، المعتمدة على الاستعارة، قوله في آخر القصيدة :

فهل يا ترى من عزمة عبقرية تقوم معوج الأمور وتنصب
وتهتك أستار الظلام جميعها فيسطع وجه النور.. والنور أغلب

وكأن هذين البيتين خلاصة أحلامه، وطموحاته بغد أفضل، فقد صور في البيت الأول العزيمة المطلوبة والمرجوة – من كل فرد بالوطن – بالقائد الذي بيده زمام الأمور، فهو القادر على إعادة الأمور إلى نصابها (تقوم، وتهتك)، وهذا ما ترتب عليه

الصورة الثانية، فهذه العزيمة، هي الوسيلة الوحيدة القادرة على كشف ظلام العدوان، بأمل منتظر، وفرج قريب، فالنور رمز للحلم بالوحدة والتماسك؛ لذا شبهه بإنسان له وجه ساطع ومتألق، فالقرينة/ الوجه، هي التي صرفت الذهن عن المعنى المعجمي للنور، وربطته بالمعنى المجازي؛ لأن الوجه لا يكون إلا للإنسان، وفي قوله: (الظلام) استعارة تصريحية؛ لتصوير أثر العدوان على الوطن، فقد استعار الشاعر الظلام للعدوان، والنور للأمل والوحدة؛ لعلاقة المشابهة بينهما.

أما عن الصور الذهنية؛ التي تتطلب إعمال العقل، فهي" تلك الصور الشعرية النابعة من الذهن، وتكون عناصرها مقتبسة من الموضوعات العقلية المجردة، فهي جزء لا يتجزأ من خيال الشاعر" [٨٩]؛ حيث ينتقل الشاعر بالصور من علاقاتها الذهنية المجردة، إلى أخرى حسية مدركة، وهذا ما يكسر أفق التوقع لدى المتلقي، ويحقق عنصر المفاجأة؛ الذي يمثل الهدف المنوط من الانزياح، يقول في بداية القصيدة:

زمانك ولى والبطولات أطفأت قناديلها والصَّحب عنك تنكبوا
راياتك الشم العظام تمزقت ومرغها في الوحل نحس مركب
خراب على كل الميادين جاثم وموت سرى في كل درب يكبكب

يقول الشاعر: (البطولات أطفأت قناديلها)، (مرغها نحس مركب)، (موت يكبكب)

فقد انتقل الشاعر بهذه الصور الثلاث من علاقاتها الذهنية المجردة إلى أخرى حسية مدركة، ففي الصورة الأولى شبه الشاعر البطولات بما تتركه للشعوب من مجد، وتاريخ مشرف، بإنسان يطفئ القناديل؛ لتغير حال الوطن، وسيطرة الظلم والعدوان؛ فذهن الشاعر يتذكر ما كان من غارات جوية من الأعداء، يترتب عليها إطفاء الأنوار، حتى لا يُستدل على الأماكن الآهلة بالسكان، ولكن العقل لا يتقبل تلك الصورة بهذا الشكل، فالبطولات ليس لها قناديل، ولكن عندما تكون دال على التاريخ والأمجاد،

وتكون القناديل دال على النور/ السلام؛ أي إن إطفائها يؤدي للظلمة والهلاك/ العدوان، وهذا ما يترتب عليه ضياع البطولات.

فالإسناد الحقيقي للجملة، هو (أطفأ العدوان قناديل البطولات)، فقد تعلق المسند بالمسند إليه الحقيقي لوقوعه منه، أما الإسناد المجازي، فهو (البطولات أطفأت قناديلها)، وفيه تعلق المسند بالمسند إليه المجازي لوقوعه عليه، فالقرينة بين الأمرين تتمثل في أطفأت، فالقناديل تنير الشوارع والمنازل، وبإطفائها يعم الظلام، كذلك البطولات تنير تاريخ أصحابها، وبضياعها يعم الهلاك، فهذه مخالفة معجمية، وانزياح دلالي، يثير ذهن المتلقي، لعدم توقعه الربط بين الأمرين، وهذا سر الانزياح في الإبداع الشعري.

أما في الصورة الثانية (مرغها نحس مركب)، فقد شبه النَّحس/ شيء معنوي غير محسوس، المسيطر على الوطن بإنسان/ عدو يمرغ الرايات – رمز العزة والشرف– في الوحل، وقد عطف هذا الفعل على الفعل تمزقت، فالشاعر يريد بيان مدى المهانة التي لحقت بالوطن، نتيجة للعدوان والتفكك، فقد استطاع الشاعر بمخزونه اللغوي، عقد مشابهة بين شيئين متباعدين في الحقيقة؛ ليعمل المتلقي عقله للتقريب بينهما؛ مما يساعد على إضفاء قيمة جمالية على الصورة، وينقل التجربة الشعورية للمبدع، فالعقل رسم صورة لهذا النحس، شبيهه بصورة أي معتد، يضيع العزة والكرامة.

فالإسناد الحقيقي هو (مرغ العدو الرايات في الوحل)، فقد اشترك المسند إليه الحقيقي، والمسند إليه المجازي (نحس) في التعلق بالمسند (مرغ) لوقوعه منه، فالعدو سبب تمريغ الرايات في الوحل، فالعلاقات الإسنادية تساعد التشكيل الاستعاري على التعبير عن المغزى، حسب ما يقتضيه المقام؛ مما يكثف الدلالة.

أما في قوله: (موت يكبكب)، فهذه أيضا صورة ذهنية/ بصرية، يشبه فيها الموت بإناء ممتلئ إلى آخره، حتى فاض منه الماء، وبدأ يكبكب في كل مكان، فمن

الأفضل للصورة والدلالة، البعد بالتأويل عن الاستعارة التشخيصية، ورؤية الموت بإنسان يكبكب الماء؛ لأن الصورة تعكس مبالغة واضحة لآثار العدوان على المكان، وانتشاره الواسع بكل أرجائه، وهذا ما جاء في قوله: (خراب جاثم، وموت سرى)، فالخراب لحق بالديار؛ لرحيل الأهل عنها، والموت لحق بالأشخاص نتيجة العدوان، وهذا ما عبر عنه ب – (سرى)؛ مما يدل على انتشاره في كل مكان، فعلاقة المشابهة بين الموت والإناء اعتمدت على صفة الانتشار، فالموت جراء العدوان ملأ الأنحاء، كذلك الإناء عندما يمتلئ بالماء، ويفيض، يكبكب الزائد منه في أرجاء المكان، " فتقنية الاستعارة التي تنفي الانزياح التنافري، عن طريق تواشج غير المألوف في صيغتها، تكون خير أداة لتحميل الدلالات أطرًا إيحائية أعمق أثرًا من غيرها" (٩٠)، فهذه الاستعارة انعكاس لحالة الحزن المسيطرة على الوطن، وهي بدورها تسيطر على الشاعر؛ مما دفعه إلى تحويل المعاني المجردة إلى صور حسية نابضة بالحياة. ثم يقول:

وتطحنـــه ذكـــرى طمـــوح مضـــيع وأصـــداء مجـــد ضـــمَّه اليـــوم غيهـــب

يشير الشاعر في قوله: (تطحنه ذكرى طموح مضيع) إلى المصير الذي ينتظر هذا النسر الجريح/ العربي، إذا قَبِلَ العيش ذليلا ً، فلن يكون مصيره إلا مصير الحبوب؛ التي تدخل قلب الرحي؛ أي الطحن والسحق المحقق؛ لأنه مازال يتمسك بذكرى ماضيه، ولكن لابد من المواجهة، والإصرار على تغيير الواقع المهين؛ لذا بدت الذكرى رحي ثقيلة، مدمرة لكل الأماني الواهية، وكانت النتيجة أن أصبح المجد مجرد أصداء أصوات/ صورة سمعية، بصيغة الجمع هذه؛ التي تؤكد الكثرة، فهو ليس صوتاً واحداً، بل أصداء لأصوات كثيرة، أصبحت في غياهب مجهولة، فقد استطاع الشاعر إنتاج علاقات جديدة/ غير مألوفة بين الكلمات، أدت إلى زيادة حدة توتر اللغة الشعرية؛ مما أثار ذهن المتلقي للمعنى الضمني، المتستر وراء تلك اللغة.

ويقول في صورة ذهنية أخرى:

ألســت الــذي كــان الشــموخ دليلــه وصـــاحبه أيـــان يـــأتي ويـــذهب

(الشموخ دليل وصاحب) صورة ذهنية تعكس ماضي عزة وأنفة؛ حيث جعل الشاعر من الشموخ صاحب ودليل، موجه وهادي للنسر الجريح/ الوطن؛ الذي لا يعرف الخضوع أو الانكسار، فالجمع بين لفظين من عالمين مختلفين، يعمق الإيحاء ويكثف الدلالة، وقد زاد من جمال هذه الصورة، اعتماد الشاعر على تقنية التضاد في قافية البيت الثاني (يأتي ويذهب)، فهذه دلالة على الملازمة الشديدة، وعدم مفارقته في أي مكان. ثم يقول:

ألست الذي روى الثرى بدمائه فتحت خطاه الأرض تربو وتعشب

اعتمد الشاعر في الشطرين على دلالة الماء، ففي الشطر الأول شبه دماء الشهداء المسفوحة على الأرض، جراء الاعتداء الظالم بماء يروي الأرض؛ للدلالة على كثرة الشهداء، أما في الشطر الثاني، فقد شبه خطا العربي المناضل، بنبع ماء ترتوي منه الأرض؛ فيظهر بها العشب والنماء، فالخطا المدافعة عن عرض الوطن وكرامته، هي مصدر الحيوية، والتجدد للأجيال القادمة؛ فإدراك الدلالة السياقية الجديدة، يوقظ النفس، ويحرك الأعماق لمغزى المبدع، وهذا وراء جمالية الاستعارة. ويرسم صورة عن آثار التمزق والتشتت قائلاً:

إلى أن تغشتك الهزائم جملة وجانبك التوفيق فيما تجرب

(تغشتك الهزائم)، فقد شبه الشاعر في هذا البيت الهزائم، في سيطرتها على الوطن بكل أرجائه (جملة)، بالليل الذي يغطي الأرض بظلمته، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (تغشتك)؛ لبيان أثر تلك الهزائم، ولكن إعمال العقل؛ لإدراك كنه هذه الصورة، يؤكد بلاغة الشاعر، وبراعته اللغوية؛ التي ظهرت في حُسن اختيار الصفة؛ التي تناسب المشبه، وهذا ما زاد الصورة حيوية وتأثير. ثم يقول:

فيدهمك الحزن الذي ما عهدته ويخنقك الغيظ العنيف المعذب

(يدهمك الحزن، ويخنقك الغيظ) جاءت هذه الصورة المشحونة بتلك الطاقة الحزينة بعد قوله: (تهم ويعييك النهوض)، فالعجز عن التحليق، والسقوط أرضًا نتيجة العدوان؛ ينتج عنه غيظ شديد، وحزن أشد؛ مما يتطلب الفعلين (يخنق/ نهاية حياة)، و(يدهم/ فجأة وسيطرة) بكل ما يحملان من ألم شديد، دفع الخيال إلى تجاوز أن يكون الفعل منسوبًا إلى الإنسان، فالمسند (يخنقك) ينتظر مسندًا إليه مناسبًا، مألوفًا، ولكن الشاعر أسند إليه غير المتوقع (الغيظ)، وكذلك في (يدهمك)، فالمسند إليه (الحزن) غير متوقع، ولا يدرك إلا بالعقل؛ مما خلق فجوة في التركيب الإسنادي، وزاد من حدة التوتر، فكانت المفارقة بين المتوقع واللامتوقع سببًا في إدهاش المتلقي، ودفعه لفك شفرات النَّص، وكشف معنى المعنى، وهذا أساس الشعرية.

إن إيحائية اللغة الشعرية هي الدافع للابتعاد عن المعنى المباشر/ المعجمي؛ للبحث عن المعنى الضمني/ السياقي، الناتج عن انسجام الكلمات، واتساقها مع بعضها البعض.

يلعب الانزياح دورًا مهمًا في تحقيق الشعرية، وكشف جماليات النص الأدبي، ودفع المتلقي لتأويل الغامض فيه؛ مما يحفز الذهن، ويكسر أفق التوقع.

هكذا استطاع الشاعر بالاعتماد على الاستعارة، وهي أفضل المجاز، رسم صورة نابضة بالحياة لكل مشاعره، وأحاسيسه تجاه الوطن العربي، فتداعي الأفكار في ذهنه، هو ما انعكس على هذه الصور، وتلك المعاني، وأضفى عليها هذه الإيحائية المؤثرة، والنابضة بروح صاحبها، والتي حققت المفاجأة للمتلقي، وأكسبت القصيدة سمة الشعرية، ويكفي دليلاً على جمالية الاستعارة قول الجرجاني:" ومن خصائصها التي تُذكر بها، وهي عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعاني، باليسير من اللفظ، حتى تُخرج من الصدفة الواحدة عدةً من الدُّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعًا من الثمر " (٩١).

ثالثا ـ الكناية

أما عن الكناية كإحدى الوسائل التعبيرية؛ التي يلجأ إليها المبدع للتعبير عن الصورة، فهي تعني العدول عن المعنى المراد، والتصريح بآخر؛ أي تعتمد على الإشارة والتلميح، أو البصيرة وليس البصر؛ مما يتطلب ضرورة تدقيق النظر؛ لكشف مكنون الصور؛ لأن الشاعر من خلال هذه الفن، لا يأتي بالمعنى في صورة مباشرة، بل بمعنى رديف له/ مماثل، وهذا ما ذكره الجرجاني عنها في باب (اللفظ يطلق والمراد به غير ظاهره)، فهي عنده " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه ورِدْفه في الوجود؛ فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه." [٩٢]؛ أي تحقق دلالة أعمق، ومعنى أكثر اتساعًا، وبالطبع أكثر انزياحًا، فهي تعد انزياحًا دلاليًا، في انتقالها بالمعنى من المدلول الحقيقي إلى الكنائي؛ لعلاقة التلازم بين المعنيين، دون أن يؤدي ذلك إلى الإيهام، رغم من رآها اتجاهًا نحو المجهول " ليست تعبيرًا مباشرًا، بل هي ضوء يخترق ويكشف، إنها اتجاه نحو انزياحات عميقة أو بعيدة، إنها باختصار اتجاه نحو المجهول" [٩٣]؛ لم تشتمل عليه من إيماء، وتكثيف، وإثارة وتشويق.

تكون الكناية عن صفة، أو موصوف، أو نسبة، وهذا عرض لأنماط الكناية في القصيدة، تتضح أولى صور الكناية في عنوان القصيدة (النسر الجريح)، فهو كناية عن العجز والانكسار (صفة)، فالعنوان " يمثل الصورة الرمزية التي تبنى القصيدة عليها؛ وهو بلا شك لا يحيل إلى شيء مادي محدد في الواقع، وإنما هو مُحيل إلى بنية جمالية تَخيُّلية، لها مثيل واقعي، وهذا المثيل الواقعي، هو الذي تتجه نحوه القصيدة"[٩٤]. ثم يقول الشاعر: (الصحب عنك تنكبوا) كناية عن الخذلان والوحدة (صفة)؛ فضياع الصحب مرهون بضياع البطولات، فالمقصود بالصحب هنا البلاد العربية؛ التي تخاذلت عن مؤازرة هذا النسر الجريح/ الوطن، بعد إصابته بالتفكك والتشتت، فالشاعر يجسد الواقع المحيط في صوره ومعانيه؛ لذا جاءت بهذه النبرة الحزينة.

أما في قوله: (نحس مركب)، فهي كناية عن (موصوف)/ العدو الغاشم، فهو بالفعل نحس، بكل ما تحمل الكلمة من شؤم، وعدم رضا؛ مما يتطلب عزيمة قوية؛ لانكشافه وزواله، وفي وصفه للنسر ب – (الكسير جناحه) كناية عن العجز، وعدم القدرة على التحليق (صفة)؛ أي عدم القدرة على المواجهة والتصدي، وهذا ما دفع الشاعر إلى الحث والتحفيز في لغته الشعرية، ويقول في وصف مخالبه (براها الضنى) كناية عن الضعف والتلاشي (صفة)، فقسوة الزمن، هي وراء تلاشي المخالب، وعدم نشوبها، ويقول في بيان ما آل إليه الحال من ذل ومهانة (بغاث الطير) كناية عن الضعفاء (موصوف)، بعد تحولهم إلى أقوياء، مسيطرين على أفراد الوطن؛ مما يدل على تغير الحال.

ومن الرموز الجميلة قوله: (صعاليك الجوارح) كناية عن الضعفاء (موصوف)، وقد أشرت إلى دلالة الجمع بين الكلمتين، أما قوله: (يقرأوا هواك)، فهو كناية عن التاريخ والبطولات (موصوف)، فسِفر حياته لن يكون به إلا أمجاد، ولكنهم عاشقين لبطولاته هو فقط، ولتوضيح فشل المحاولات في تحقيق الوحدة، يصف حال العرب ب– (شراذم) كناية عن التمزق والتشتت (صفة)، ويستمر في وصف ما يتركه الأعداء من شؤم وخراب، فهم (الغربان) كناية عن الأعداء (موصوف)، أما في قوله: (شكس الرياح)، فهو كناية عن المتمردين، الخارجين عن القانون، وفي هذا التعبير – كما سبقت ووضحت – بيان لدور الوطن في التصدي لهذه الفئة؛ للحفاظ على كيانه، فالتلميح بالأسلوب الكنائي، هو ما أثار ذهن المتلقي؛ للبحث عما وراء المدلول الحقيقي من دلالة خفية، وهذا مغزى الكناية وسر بلاغتها؛ لأنها " تمثل صراعًا حادًا بين المعجم" المعنى الحقيقي " والسياق؛ الذي يرشح المعنى المجازي، فالمعجم يحاول جذب الصياغة إلى منطقة الحقيقة، بينما يحاول السياق خلعها من معانيها المعجمية؛ لتفرز الدلالة المجازية فقط، وهنا يكون المتلقي هو الفيصل في تحديد اتجاه الدلالة؛ الذي تسير فيه الصياغة "[٩٥]. ويستمر الشاعر في وصف ما كان من محاولات للوطن في

المقاومة، فيقول: (أسراب الجراد) كناية عن الكثرة (صفة)، وقدرة العربي الأصيل في القضاء عليهم وإزالتهم (تكنس)، فالجراد ما هو إلا رمز للمتآمرين على الوطن، وهذا ما أعقبه بقوله: (أوباش الطيور) كناية عن الخسة وضعة الأصل (صفة)، فهذا تلميح لشكل الأعداء، وقد أشرت إلى دلالة هذا المصطلح؛ الذي أدخله الاحتلال.

يتميز الشاعر في اختيار شكل الأعداء، فالخطاب للنسر/ طائر، فمن الطبيعي أن يكون أعداؤه في السماء مثله، فكان الاختيار الموفق للغربان، والجراد، وأوباش الطيور، وقريب من التلميح في (شكس الرياح)، نجده يستخدم (طائر ذو حفيظة)، بما فيه من كناية عن الغضب، والعصبية، والحمية، وهذه صفة المخالفين، وهذا ما يستدعي التصدي من النِّسر، بل إنه قضى بالفعل معظم عمره في هذا التصدي (سواد العمر) كناية عن طول فترة السعي والتصدي (موصوف)، وعندما فشلت المساعي، بدا (ذاهلاً) كناية عن الصدمة والمفاجأة، وعدم القدرة على تقبل ما حدث من تفكك، وهذا ما ظهر أثره جليًا في قوله: (أستار الظلام)، فهو كناية حزينة عن حال العربي بعد سيطرة التفرق، والتمزق عليهن فقد خيم على الوطن ظلام دامس؛ ولأنه لابد من عزيمة قوية، تعيد الأمور إلى نصابها الحقيقي، كان آخر تلك الكنايات قوله: (النور) كناية عن الحلم، الحرية، والسلام (صفة)؛ الذي لابد له من سطوع، وبريق دائم.

يتضح مما سبق دور الأسلوب الكنائي في كشف مقاصد الشاعر، تلميحًا لا تصريحًا، فالبعد بالدلالات عن المباشرة إلى الإيحائية، هو ما يجذب المتلقي، ويثيره لاكتشاف الغامض، والضمني من الدلالات، فضلاً عما يضفيه على النص من ثراء دلالي وجمالي، وفني.

إن الاعتماد على الانزياح الدلالي، ومراعاة السياق، هو خروج من رتابة الواقع، إلى عالم خيالي مفعم بالكثير من المشاعر، والانفعالات، والدلالات؛ التي لا يمكن للدلالة المعجمية البوح بها؛ مما كسر أفق التوقع لدى المتلقي، ودفعه للمشاركة في إبداع النص مع صاحبه؛ مما يثرى البنية الشعرية.

ثالثا ـ أنماط الانزياح الإيقاعي

الشعر تجربة وانفعال، والموسيقى تلعب دورًا مهمًا في توصيل تلك التجربة للمتلقي؛ أي إن موسيقى الشعر لا تتوقف على الوزن والقافية، ولا على الأصوات الرنانة فقط، وإنما تتوقف على ما تحمله تلك الأصوات من انفعالات نفسية، تعكس حال المبدع وقت النظم؛ أي وسيلة لتوصيل المغزى من العمل، وهذا بدوره هو ما يحقق للعمل التوافق والانسجام، فعنصر الاختيار؛ الذي يشكل أسلوب المبدع، ويعد من ركائز علم الأسلوب الحديث، لا يقتصر على الألفاظ والكلمات فقط، بل يتعدى ذلك إلى الاختيار الجيد للأصوات، المشكلة للوزن والإيقاع؛ لأنه المظهر الخارجي الأول الذي يجذب انتباه السامع، ويحقق له الإمتاع، بل هو الوعاء الذي يصب فيه المبدع كل أحاسيسه ومشاعره، فلا قيمة للوزن دون إيقاع، يظهر ما تخفيه الألفاظ من معان.

يعد الإيقاع من أهم عناصر تشكيل النص الشعري، وهو يحمل إلى جانب وظيفته الموسيقية، وظيفة أخرى جمالية، وذلك من خلال التآزر مع العناصر المكونة للنص، فهو" أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي، وتعالقاته الدلالية" [٩٦]، فهو رمز الانسجام والتناسق في بنية القصيدة.

- **الانزياح في الإيقاع الخارجي**

يتمثل هذا النوع من الإيقاع في الوزن العروضي، فهو الموسيقي النابعة من تتابع التفعيلات وانتظامها، بشكل يجذب سمع المتلقي، والقافية، وهي مقاطع صوتية/ فواصل موسيقية يلزم تكرارها في كل بيت، فهي لازمة من لوازم البناء الشعري؛ أي إن ترددها بنظام معين هو الذي يطرب الأذن، ويحقق الجرس الموسيقي، فالإيقاع شحن للدفقة الشعرية؛ لأنه" نوع من الانزياح في الخطاب، ينقله من المستوى النثري إلى المستوى الشعري، وهذا الانزياح يختص بالكيفية التي ترتبت بها الأصوات في النص، فالشعرية لا تتحقق دون الإيقاع" [٩٧]؛ فالإيقاع يهتم بالصوت من ثلاث نواحي؛ درجة الصوت (التنغيم)، المدة التي يستغرقها الصوت في النطق (المدى الزمني)، قوة

الصوت أو ضعفه، جهره أو همسه (النبر)؛ مما يبرز جمال الصوت من ناحية، ومهارة الشاعر من ناحية أخرى.

أما عن الوزن، فقد اعتمد الشاعر وزن بحر الطويل، وهو من أكثر البحور شيوعاً، وتتكون تفعيلاته من:

فعــولن مفــاعيلن فعــولن مفــاعيلن فعـولن مفـاعيلن فعـولن مفـاعيلن

٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//

وفي هذا البحر تتفوق المقاطع الطويلة على القصيرة، وهذا ما يساعد الشاعر على مد الصوت، والانطلاق بحرية؛ للتعبير عن مقاصده وانفعالاته، ولأن اللغة الشعرية تخالف المألوف والمعتاد؛ لذا اعتمد الشاعر على (القبض/ حذف الخامس الساكن)؛ لدفع رتابة سير التفعيلات على وتيرة واحدة؛ مما يخلق تناغمًا موسيقيًا حيويًا، وقد دخل القبض في تفعيلة العروض والضرب، فتحولت إلى (مفاعلن //٥//٥)، ومنها على سبيل المثال:

علــى أي وهــم بــت أســيان تنــدب وأيـان تمضـي لـيس ثمـة مهـرب

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥

كذلك لحق هذا التغيير تفعيلة (فعولن، فتحولت إلى (فعول//٥/)، وذلك في قوله – على سبيل المثال –

وفي الصخر أنشب إن قدرت مخالبًا براهـا الضَّـنَى.. عـل المخالـب تنشـب

//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥ //٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥

وقد ظهر ذلك في كل أبيات القصيدة.

أما القافية، فهي الوجه الآخر للإيقاع، وقد اعتمد الشاعر على القافية المطلقة؛ ليطلق لفكره العنان؛ للتعبير عن تجربته، وقد اعتمد على روي الباء المضمومة؛ ليُحمّله

انفعالاته ومشاعره المضطربة، فضلاً عن رغبته في أن يصل صوته للجميع؛ لأنه من الأصوات الشفوية؛ التي تمتاز بوضوح سمعي، ولا أنسى أنه من حروف الذلاقة؛ التي تناسب جو الفخر والحماسة، المسيطر على الشاعر في دعمه للعربي، وشد أزره، فالأصوات قادرة على محاكاة المعنى، وهذه طاقة اللغة المتميزة.

وجاء الانزياح فيها في ثلاثة أمور؛ الأول، والذي عده البعض من عيوب القوافي، وهو التضمين؛ لأن الأصل، أو الأفضل في رأيهم، تمام المعنى في البيت الواحد؛ أي استقلاله عما قبله أوبعده، دون تعليق المعنى؛ لأن ذلك يعد تعليقًا للقافية، وإعاقة لدورها في تحديد نهاية البيت، دلاليًا وصوتيًا، والتضمين جاء خلافًا للأصل، وبذلك يعد انزياحًا في القوافي، ولعل هذه المخالفة، هي التي تثير سمع المتلقي؛ للبحث عن تمام المعنى، وترقب تحقق الفائدة؛ مما يزيد من حدة التوتر، ويحقق للنص تنوعًا دلاليًا وجماليًا، وقد ظهر ذلك في قوله:

فإن كنت تأبى أن تعيش رهينة ... بأيدي بغاث الطير.. تشكو وتعتب
وتسفي عليك الريح في كل هبة ... هشيماً.. كما لف الذبابة عنكب
وإن كنت تأبى أن تموت محطماً ... بحسرة قلب في الأسى يتقلب
وتطحنه ذكرى طموح مضيع ... وأصداء مجد ضمَّه اليوم غيهب
فضمد جراحات الجسارة وانتفض ... فرب بقايا من قواك توثب

(فإن كنت تأبى... فضمد)، فقد اكتمل المعنى بعد أربعة أبيات، فالشاعر يرسم صورة – متوقعة/ مستقبلية – مترتبة على التَّخاذل، وقبول حياة الذل، وهي صورة مهمشة لنسر ضعيف، تتناوبه الأحداث، تغطيه الريح – دلالة الخفاء – بل تنقله من مكان لآخر، كأنه هشيمٌ متطايرٌ، تقادم عليه العهد؛ فسيطر العنكبوت على المكان، هل يعني ذلك طول فترة التمزق؛ الذي أصاب الوطن العربي؟ أم يعني طول فترة التخاذل، وتقبل الوضع المهين؟ فكيف يمكن لبغاث الطير الضعيفة أن تسيطر وتنتصر، وتحقق

المثل القائل: " إن البُغاث بأرضنا يستنسر"، فقد تبدل الحال، وأصبح العزيز بأيدي اللئيم ذليلاً، ثم كيف لريح – عارضة – أن تغطي وتخفي، فتبقى أنت في أيدي الزمن، مجرد ذبابة ضعيفة لا تقوى على تمزيق خيوط عنكبوت، غلفها، وشلَّ حركتها، فلا يمكنها الإفلات من قبضته، فهذا التعليق للمعنى على أكثر من بيت، يعكس مدى انفعال الساعر لتجربته، ومدى ما عليه من مشاعر جياشة لوطنه؛ لذا جاء جواب الشرط بصيغة الأمر، استمرارًا لتلك الحماسة في الأبيات، فصيغ الشرط تزيد من فاعلية الجمل وانسجامها. ويتضح التضمين أيضًا في قوله:

ألست الذي كان الشموخ دليله وصاحبه أيان يأتي ويذهب
وكانت شياطين الجحين تخافه وترعد من ثوراته حين يغضب
ألست الذي روى الثرى بدمائه فتحت خطاه الأرض تربو وتعشب
وكانت صعاليك الجوارح كلها تناديك في أزماتها فترحب

ولم يتوقف المعنى عند هذا البيت، لكن يستمر الشاعر في سرد مفاخر هذا العربي إلى قوله:

لذلك لم تعشق سواك قلوبهم فأنت لهم نعم الحبيب المهذب

فقد امتد الشاعر بالمعنى لأكثر من سبعة أبيات، فهو يريد لكل من يسمعه، إدراك مدى ما كان عليه العربي من رفعة وشموخ، مقارنة بتبدل الحال الآن، وشيوع التَّفكك والتَّشرذم، فإنتاج الدلالة الإيحائية يتطلب كسر النسق المعتاد، والقافية الرتيبة؛ لفضاء أرحب، ومعنى أعمق؛ مما يكسب الأنساق الفرادة والتميز.

أما الأمر الثاني المعبر عن الانزياح في القافية، فهو تردد الشاعر بين الأفعال والأسماء، فاضطراب الشاعر وانفعاله لتجربته، وراء هذا التردد، مع كثرة واضحة للفعل المضارع (٢٨ فعل)، لما يحمل من معاني الاستمرار والحيوية، وهذا مبتغاه، أما عن الأسماء الواردة في القافية، فهي بين صيغة المبالغة (مُفَعَّل) (مركب، المجرب،

المهذب، المعذب)، بما تدل عليه من الكثرة في صفة الشيء، وثبوت الصفة؛ لابراز الدلالات للمتلقي في أفضل صورة، فتشديد الحرف السابق للروي، يعبر عن شدة الحدث/ مبالغة، وتكريره لجذب المتلقي لجرس الحرف، وكذلك لجأ إلى صيغة (أفعل) (أنسب، أعذب، أغلب)؛ للدلالة على المفاضلة والتميز، فتنوع الإيقاع يساعد على إبراز القيمة التعبيرية للكلمات.

أما الأمر الثالث المثير للدهشة في القافية، هو الجمع بين المترادفات، والذي أطلق عليه د. محمد العبد اسم الترادف السياقي، وهو عنده " وقوع لفظتين بمعنى واحد، أو متقاربتين فيه في جملة واحدة، أو بيت واحد، متجاورتين أو منفصلتين" [٩٨]، وأطلق عليه آخر اسم الانزياح المعجمي" تشترك بعض الألفاظ في معنى أساسي عام، ثم ينفرد كل لفظ ببعض الخصوصيات التعبيرية، أو الطاقات الإيحائية التي تحول دون اتفاقه التام مع غيره من الألفاظ " [٩٩]، فلا يمكن الجزم بالترادف التام بين الكلمات؛ لأن ذلك يلغي إيحائية الألفاظ، كما يلغي إبداعية الشاعر، وقدرته على توظيف اللغة، فمهما اتفقت الألفاظ في الدلالة المركزية/ المعجمية، فلابد أن تختلف في الدلالة الهامشية/ السياقية؛ أي لابد من مغزى لهذا الترادف، حتى ينفرد كل لفظ بخصوصية تعبيرية، تحقق دلالات مختلفة، وفروق دقيقة، تلاءم السياق، وتثري النص.

اللغة العربية حية ونابضة، والترادف ما هو إلا انعكاس لما عليه اللغة من مرونة، وغزارة مفردات؛ لأنه دلالة أكثر من لفظ على معنى واحد، وهذا ما يعين المبدع على التنوع، والبعد عن التكرار، مع إثارة دهشة المتلقي؛ لمعرفة المغزى من هذا الترادف، فالعدول عن كلمة لأخرى، قد يكون للتوكيد، أو التوضيح والبيان؛ أو لأن الكلمة الثانية أفصح، وأوضح، وهذا ما سنوضحه في القصيدة. وهذه أنماط الترادف في القصيدة

فإن كنت تأبى أن تعيش رهينة بأيدي بغاث الطير.. تشكو وتعتب

ألســت الــذي روى الثــرى بدمائــه	فتحـت خطـاه الأرض تربـو وتعشـب
يبثونـــك الهـــم الـــذي يكتمونـــه	فتـــذرف عينـــاك الـــدموع وتســـكب
وإمـــا أتـــوا يستصـــرخون تغيـــثهم	ولا تشـــتكي ضـــيقاً ولا تتعصـــب
وفـي كـل يـوم كنـت تشـحذ عـزمهم	وتـــدنيهم مـــن حلمهـــم وتقـــرب
تُحَلِّــق فـــي أوْج الفضـــاء مجـــاوزا	فتخطـف أبصـــار الجميـــع وتخْلـــب
وتكـنِسُ أسـراب الجـراد عـن الـذُّرا	وتـــدرأُ أوبـــاشَ الطيـــور وتُجنِـــبُ
وإن شَـذَّ منهـا طـائر ذو حفيظـة	تطـــارد دومـــا مـــا يشـــذ وتَعْطِـــب
فتنـــدم أن فرطـــت فيمـــا لأجلـــه	قضـيت سـواد العمـر تسـعى وتـدأب

أولاً – لابد من تأكيد أن الجمع بين المترادفين في القافية، مجرد وسيلة للحفاظ على قافية البيت، وهذا غرض أولي للمبدع، وهو أهم وسيلة للحفاظ على توافق البنية، ثم أوضح مغزى آخر يتفق والسياق، ويدعم بنية النص، ففي البيت الأول، جمع الشاعر بين (تشكو، وتعتب)؛ حيث يبدو من الوهلة الأولى اتفاق المعنى المعجمي للكلمتين، ولكن الشكوى مرتبطة بسوء فعل تعرض له المخاطب، وذلك إن وقع – مستقبلاً – رهينة في أيدي الضعفاء، أما العتاب، فيرتبط بالاسترضاء، والدلال في المخاطبة، وهذا ما يحاول النسر فعله مع نفسه الجريحة التي تعرضت لهذا العدوان، أما في جمعه بين (تربو وتعشب)، فهذا للتأكيد على أثره الطيب على تلك الأرض، فجاء ب – (تعشب) كرمز للحيوية والتجدد، أما في قوله: (تذرف وتسكب)، فجمع بين الكلمتين؛ لبيان شدة تأثره بحالهم، فلم يقتصر الأمر على سيلان الدمع في (تذرف)، بل أراد السرعة والتدفق في (تسكب)، فالسياق تآزر مع الدلالة المعجمية؛ لتقوية الدلالة السياقية، وهذا ما يتضح في قوله: (لا تشتكي ولا تتعصب)، فالمعنى لم تشتكي ولم تتعصب، فالكلمة الثانية زادت من توضيح مغزى الأولى؛ أي لن يترتب على اللجوء إليك، أي شكوى تتطور للتعصب، فالشاعر ينفى عن نفسه الأمران، وأراد التأكيد في

قولـه: (تـدنيهم وتقـرب)؛ لبيـان دوره الفعـال فـي تقويـة العزيمـة، أمـا (تجـرر وتسـحب)، فكلاهمـا لتأكيـد شـدة مـا لحـق بـه مـن عجـز، فلـم يكتـف بالفعـل تجـرر الجنـاح، ولكـن أضـاف إليـه مـا يقـوي معنـاه، وهـو تسـحب، فهـو فـي حالـة انهيـار شـديد الوقـع، أمـا فـي قولـه: (تخطـف وتخلـب)، فهـو – أولاً – نـوع مـن تراسـل الحـواس؛ لأن تخطـف تكـون للأبصـار، أما تخلب، فتكون للألباب، والكلمـة الثانيـة أقوى وأوضـح؛ لأنهـا تحمـل معنـى الخديعة، وجذب الانتباه، والاستمالة؛ أي التملك، وهذا وصف لحاله في الماضي، ولن يتحقق فـي الفعـل تخطـف، فـالترادف سـاعد علـى تقويـة المعنـى، وتفجيـر طاقـة لغويـة مختزنة في الألفاظ.

ويتضح حسن اختيار الألفاظ في قوله: (تدرأ، تُجْنِب)، فالأولى تعني الدفع بهم بعيـدًا، أمـا الثانيـة، فتعنـي التنحيـة؛ أي العـزل والإبـادة، فهـي أقـوى وأوضـح، ثـم يقـول: (تطارد، وتَعْطِب)، فلم يكتف بمطاردة ما يشذ، ولكن أراد تقوية هذا الدور منه، فقال: تعطـب؛ أي تهلـك؛ ليؤكـد زوالهـم تمامـاً، حتـى لا يتبـادر إلـى الذهـن، أنهـا مطـاردة، قـد تؤدي للفرار؛ أي النجاة، فعطف تعطب على تطارد؛ لتأكيد القضاء التام عليهم.

أمـا فـي قولـه: (تسـعى وتـدأب)، فقـد أراد توضـيح مـدى مـا كـان عليـه مـن جـد وتعب، لا مجرد سعي دون جدوى، فعطف الدَّأب على السعي؛ للتوضيح والإفصاح عن مغزاه، وهذا ما تطلب النَّدم الشديد على ما فات، والذي اتضح أثره في قوله: (تهذي وتصخب)، فالندم لم يترتب عليه كلام غير معقول فقط، بل تعدى الأمر إلى الصَّخب، بكل ما تحمل الكلمة من شدة صوت، وصياح، تعكس حدة التوتر التي يشعر بها هذا النسر الجريح، فالسياق أضفى على الألفاظ إيحائية جديدة، تدهش المتلقي، وتعكس غزارة المخزون اللغوي للمبدع، وحسن توظيف هذا المخزون، أما في آخر القصيدة، فيجمـع بـين (تقـوم وتنصـب)، فسـوء الحـال، والحاجـة لعزيمـة قويـة، هـو مـا استدعى الفعلين؛ التقويم والاستقامة، فإيقاظ الهمم يحتاج لمجهود أكبر؛ لكشف الظلام المهيمن على الوطن.

هكذا استطاع الشاعر من خلال هذا النوع من الترادف، لفت الانتباه، وتحقيق عنصر المفاجأة، مع الحفاظ على موسيقى الأبيات، وضبط القافية، وقبل كل ذلك استغلال المعجم اللغوي في تحقق المعنى الإيحائي، وهذه هي الوظيفة الجمالية للترادف.

- **الانزياح في الإيقاع الداخلي**:

سوف أتحدث في إطار هذا النوع عن تلك الموسيقى التي تنبع من اختيار الشاعر لألفاظه، ومدى ما بينها من تلازم، فضلاً عن تناغم الأصوات مع التجربة الشعرية؛ أي كيف استطاع المبدع تحميل تلك الأصوات انفعالاته وأحاسيسه، وأبدأ مع التكرار؛ الذي يعد من أهم خصائص الفن الشعري، فهو تقنية فنية، وظاهرة أسلوبية، كما يمثل انزياحًا داخليًا؛ لأنه خروج عن المألوف، وهو أن يأتي الكلام دون تكرار، كما سأشير إلى بعض الأنواع الأخرى القائمة بدورها على التكرار؛ مثل: الترديد والتوازي، والجناس، وقد آثرت الحديث عن التكرار في ضوء الإيقاع الداخلي، رغم إشارة البعض إليه تحت مسمى الزيادة، والتطرق إليه مع الحذف، ولكنني أرى أن قيمة التكرار الفنية، وجماليته، لن تتضح إلا من خلال الوقع الموسيقي له؛ لأن تركيز المبدع على لفظ معين، والحرص على تكراره، دون غيره من معطيات اللغة، يؤكد حرصه على إيصال دلالة معينة للمتلقي، لن تصل إليه دون تكرار – دون قصد الإسهاب الممل – وهذا ما يزيد من التفاعل بينه وبين المتلقي؛ أي إنه تجسيد للحالة الانفعالية للشاعر.

اعتمد الشاعر في القصيدة محل الدراسة على التكرار الرأسي الاستهلالي؛ مما يفيد التسلسل والتتابع؛ حيث يقول:

فإن كنت تأبى أن تعيش رهينة ... بأيدي بغاث الطير.. تشكو وتعتب
وتسفي عليك الريح في كل هبة ... هشيماً.. كما لف الذبابة عنكب
وإن كنت تأبى أن تموت محطماً ... بحسرة قلب في الأسى يتقلب
وتطحنه ذكرى طموح مضيع ... وأصداء مجد ضمَّه اليوم غيهب

فضـمد جراحـات الجسـارة وانـتفض فـــرب بقايـــا مـــن قـــواك توثـــب
وأسـرج جيـاد العـزم ثـم اقـتحم بهـا كهـوف الثعـابين التـي بـت ترهـب

أشير أولاً إلى دقة الشاعر في اختيار الأفعال؛ التي توزعت بين الأزمنة الثلاثة، مع غلبة الأفعال المضارعة، وذلك يرجع إلى لغة الشعر؛ التي تعتمد على الانزياح؛ مما تطلب التجدد والاستمرار في زمن المضارع، فضلاً عن التناغم الموسيقي؛ الذي يحدثه ورود الأفعال في روي الأبيات، فهو لا يريد لمعانيه أن تتوقف عند دلالة واحدة، وهذا ما أدى إلى اتساع التأويل، وتشابك الدلالة، فالجمع بين الوظيفة النحوية والدلالية للتركيب، هو سر اختيار المبدع لألفاظه؛ مما يعكس انفعال ذات الشاعر مع الوضع الراهن، والذي لا يمكن معه التجاهل أو السكوت، وهذا ما دل عليه كثرة الأفعال.

اعتمد الشاعر على التكرار الرَّأسي في قوله: (إن كنت تأبى)، بهذا الشكل الشرطي (إن كنت تأبى.. فضمد، وأسرج)، ف – (إن الشرطية) تفيد التعليق؛ أي تعليق الحياة العزيزة بما في جواب الشرط من تضميد وانتفاضة.

إن تكرار صيغة الشرط يسهم في شحن الأبيات بطاقة إيحائية، مثيرة للجدل؛ لكونها تدفع المتلقي للبحث عن جواب الشرط؛ ولأن التكرار يرتبط بالسياق أولاً، وبحالة الشاعر النفسية ثانياً، فلم يأت الشاعر بالجواب في البيت التالي مباشرة، ولكنه – وبقدرة إبداعية – يعتمد على الجمع بين الشرط والعطف؛ للتعبير عن رؤاه وانفعالاته (فإن كنت تأبى – وتعتب – وتسفي – وإن كنت – وتطحنه – وأصداء – وانتفض – وأسرج – ثم اقتحم)، ثم يأتي بجواب الشرط سريعاً متصلاً بالفاء (فضمد)، وبالواو (وانتفض – وأسرج)، فهو على يقين بأن العربي الأصيل، صاحب الأمجاد والانتصارات، لن يرضى بحياة يحفها الذل والهوان، ولن يرضى بإضاعة المجد والطموح؛" فإن صيغ العطف والشرط تلعب دورها في خلق السياق الأدبي؛ الذي يخرج بها من إطارها التراثي المألوف إلى صور تعبيرية، أو منبهات أسلوبية تتجدد مع تجدد

السياق، تبعا للعلاقات الكائنة في ذهن المبدع، وتبعا لقدرته على الربط بين عناصر الموجودات في شكل صياغة جمالية "[١٠٠]، فالتكرار يمثل بؤرة دلالية خصبة، تحرر النص من قيود البنية الأحادية، فهو كسر للرتابة، واتساع للرؤية، فضلاً عن الحضور القوي للتكرار الاستهلالي؛ الذي يغني الدفقة الشعورية. ثم يقول معتمدًا على الاستفهام:

ألست الذي كان الشموخ دليله وصاحبه أيان يأتي ويذهب
وكانت شياطين الجحين تخافه وترعد من ثوراته حين يغضب
ألست الذي روى الثرى بدمائه فتحت خطاه الأرض تربو وتعشب

جاء النمط التكراري في الأبيات السابقة على هذه الصورة (همزة استفهام+ لست+ اسم موصول+ فعل ماضي)، ومن المؤكد أن الاعتماد على الاستفهام في استهلال الأبيات، يفجر طاقات انفعالية، ويزيد من حدة التوتر، فالأسئلة تتداعى تلقائياً؛ كنتيجة لحالة الشاعر الحزينة على وطنه؛ لذا تتداعى صورة الماضي الحافل بالبطولات؛ للمفارقة بينه، وبين الحاضر المحمل بالهزائم (ألست الذي)، فقد عدل عن دلالة الاستفهام، إلى التقرير، كما ذكرتُ في انزياح الأساليب الإنشائية، فهو يسرد ما كان عليه هذا العربي من شموخ، وعزة، ورهبة، فالكل يخافه ويخشاه، فضلاً عن بطولاته؛ فقد ارتوت الأرض بدماء الأبطال.

وبالنهج السابق نفسه، لا يريد الشاعر أن ينهي حديثه سريعًا، فهو يصل الأحداث بعضها ببعض، ولا يتم التكرار في أبيات متتالية، بل يفصل ببيت، يحكي فيه أمجاد الماضي، ثم يستكمل التكرار، وهذا ما يعرف بالتضمين – كما وضحت – لبث شحنة انفعالية من المبدع لقارئه، ويتجسد ذلك في صوره ومعانيه، فالشعر تفجير لطاقات لغوية، وصوتية، ونفسية، وحسية.

ثم يترك الشاعر صيغتي الشرط والاستفهام إلى التوازي في قوله:

وأنت لهم عنوان كل فضيلة وأنت لهم أشهى الحديث وأعذب

جاء التكرار هذه المرة أفقياً/ توازي (ضمير مخاطب + شبه جملة)؛ لتقرير حقيقة لمن يسمعه، فهذا النسر الجريح رمز العزة والإباء، رمز العربي الأصيل، يحمل كل صفات السؤدد والكرامة، فهو الحبيب المهذب، رمز الفضيلة، هو أفضل سيرة، وأبقى ذكرى، فاعتماد الشاعر على تكرار الجملة الخبرية مبدوءة بضمير المخاطب، أفاد ثبوت الصفة فيه، وهذه نتيجة طبيعية، بعد كل ما سبق من أحداث عصيبة، فكان لابد بعد الشرط والاستفهام من دعم قوي لهذه النفس الجريحة؛ التي عانت من أجل نصرة هذا الوطن، فالتوازي بوصفه شكلاً من أشكال الانزياح اللغوي والأسلوبي، أضفى على النص نغمة موسيقية رنانة، تعكس انفعال الشاعر لقضايا وطنه. ويتضح التوازي الأفقي في تكرار نسق نحوي في قوله:

فضمد جراحات الجسارة وانتفض فرب بقايا من قواك توثب
وأسرج جياد العزم ثم اقتحم بها كهوف الثعابين التي بت ترهب

اعتمد الشاعر في هذين البيتين على تكرار نسق نحوي/ فعل الأمر (ضمد، انتفض)، (أسرج، اقتحم)؛ مما يسهم في تدعيم الإيقاع الداخلي، ويؤكد الفكرة التي تدور في ذهن الشاعر، وهي إيقاظ الهمم، وبث الحيوية في النفوس. وهذا مثال آخر:

وإما أتوا يستصرخون تغيثهم ولا تشتكي ضيقاً ولا تتعصب

يكرر الشاعر في هذا البيت نسقًا نحويًا (لا نافية + فعل مضارع)؛ لتعظيم شأن العربي الأصيل؛ الذي لا يعرف التَّضجر من حماية الضعيف، فضلاً عن الوقع الموسيقي لهذا التكرار. ويقول أيضاً:

وصاروا كما وحش الفلاة تنافرا فلا النصح يهديهم ولا الزجر يرهب

يكرر (لا نافية + مبتدأ+ خبرها جملة فعلية)؛ أي لم يهديهم ولم يرهبهم، وهذا سبب تفرق شملهم وهزيمتهم؛ فتنوع أنماط التكرار يعكس براعة فنية، وحسن توظيف لمفردات اللغة. وهذا نوع آخر من التوازي، ولكنه لنسق صرفي، يقول فيه:

وأنــت لهــم عنــوان كــل فضــيلة وأنـت لهـم أشـهى الحـديث وأعـذب

اعتمد الشاعر هذه المرة على البنية الصرفية/ أفعل التفضيل؛ مما يخدم الإيقاع، ويلفت ذهن المتلقي لما تحمل تلك الصيغة من دلالة التفرد لصاحبها، وهذا دعم صوتي، يزيد من التفاعل بين المبدع والمتلقي.

هكذا استطاع الشاعر من خلال التكرار الرأسي والأفقي، تقوية النبرة الخطابية، وتقوية الدفق الشعري؛ مما يثير ذهن المتلقي؛ لكشف المغزى من هذا التكرار، فهو مقصود لذاته، ويعد انعكاسًا لوعي الشاعر بالواقع المحيط؛ مما يمنح النص بعدًا دلاليًا، وإيقاعيًا مؤثرًا.

اعتمد الشاعر على وجه آخر للتكرار، وهو الترديد، وقد جاء في قوله:

وفي الصخر أنشب إن قدرت مخالبًا براها الضَّنِي.. عل المخالب تنشب

(أنشب مخالبًا – عل المخالب تنشب) (أمر+ نكرة / حرف ترجي + معرفة+ مضارع)

الترديد إحدى صور التكرار الأفقي؛ الذي يثير البنية الإيقاعية، ويخدم بنية النص الداخلية؛ لما يضفيه من جرس موسيقي؛ تأكيدًا لدلالة معينة، وفي هذا البيت ارتبط الترديد بدفع الشاعر للنسر الجريح وحثه؛ لاستعادة العزيمة والقوة، مهما كانت الأحداث المسيطرة عليه، والتي قد تضعف قواه، وقد انطوى هذا البيت على منبه أسلوبي، وصوتي آخر، وهو الجناس التام، مع ملاحظة العدول بالفعل (أنشب) من الأمر، إلى المضارع (تنشب)، ودلالة ذلك على الحيوية والديمومة، ثم دلالة الفرق بين كلمة (مخالب) النكرة؛ التي تعني العموم، وعدم التحديد،أي مخالب، وبين المعرفة (المخالب)؛ التي تفيد التعيين والتخصيص، فهي من أعضاء النسر المعروفة/ الأصلية، وهي المخصصة بالأمر المتقدم ذكره، ولكن سوء الحال هو الذي براها؛ لذا استخدم (عل)، فهذا التناغم الصوتي بين النكرة والمعرفة، هو الذي يعزز الإيقاع الداخلي. ويقول أيضاً جامعًا بين الترديد والجناس:

وإن شــذ منهــا طــائر ذو حفيظــة تطــارد دومــا مــا يشــذ وتعطــب

(شذ منها – ما يشذ) يشير الشاعر في هذا البيت إلى قوة النسر/ الوطن في مطاردة الأعداء، دون أن يفلت منه أي طائر/ نكرة، فهو قادر على السيطرة بكل ما يملك من قوة، وهذا ما ارتبط بقوله في آخر القصيدة: (تقوم معوج الأمور)، فكل جهوده المكثفة، هي تقويم للأمور المخالفة؛ للحفاظ على الوحدة والبقاء، فالتكرار لفت انتباه المتلقي لإيحائية الصورة المكررة، فضلاً عن التجانس الصوتي للجناس التام بين (شذ – ما يشذ)، وقد أشرت إلى دلالة الالتفات بين الفعلين سابقًا، أما الآن، فأشير إلى دلالة التكرار الصوتي في الجناس؛ لأنه" أكثر الأشكال التي تعبر بحق عن الانزياح الإيقاعي الصوتي؛ لأن المتلقي يصطدم فيه بأكبر قدر من الأصوات المتماثلة، الأمر الذي يجعله يعود إلى النص مرات كثيرة؛ كي يكتشف كنه هذه الدوال المتشابهة صوتياً "[١٠١]، وهذا ما يجعله شريكًا للمبدع في نقل تجربته.

يبدو تميز الشاعر الواضح في استخدام الدلالة الصوتية للحروف؛ ف – (الشين) من حروف التفشي بغير نظام، وهذا ما يتفق وحال الوطن جراء التَّفكك، فقد أصابه التَّشتت والتَّبعثر، كما عبر من خلال حرف (الخاء) الحلقي عن نبرة الحزن، والأنين المسيطرة عليه، كذلك جاء اختيار حرف (الباء)، وهو من حروف القلقة، مناسبًا لضياع الحلم بوحدة عربية، وهو حرف شفوي، مجهور، انفجاري؛ أي يعبر عن غضب شديد من الشاعر تجاه الأحداث الراهنة؛ فالأصوات تختزل طاقة صوتية ودلالية، تساعد على تنوع البناء الأسلوبي. وهذا نمط تكراري آخر يقول فيه:

فأخطـأت مـا قـد كنـت قبـل تصـيبه وأعجمـت مـا قـد كنـت بـالأمس تعـرب

فتكرار (ما قد كنت) يفيد التوكيد والتحقيق؛ لأن الشاعر في معرض مفارقة واضطراب، يعكس فيه ما آل إليه حال العربي بعد ضياع الحلم، فضلاً عن الوقع الموسيقي للمقابلة بين شطري البيت.

ومن مظاهر التكرار في القصيدة، تكرار الأفعال – خاصة في القافية – بشكل ملفت للنظر، وهي تتردد بين الماضي مثل: (ولى، أطفأت، تمزقت، مرغها، تنكبوا، حط، سرى، أتوا، عادوا، روى، تشعبوا، نازعك، شذ، قضيت، فرطت، رحت، أخطأت، أعجمت)، والمضارع مثل: (ينعب، يكبكب، تنشب، تشكو، تعتب، تسفي، يتقلب، توثب، يأتي، يذهب، تهم، يعييك، تجرر، تسكب، تذرف، يرهب، تعشب، تكنس، تدرأ، تسعى، تدأب، تهذي، تصخب)، والأمر مثل: (لملم، الزم، أنشب، ضمد، أسرج، انتفض، اقتحم)، مع شيوع واضح لأفعال المضارعة؛ التي تفيد التجدد، والحيوية، وهذا ما يريده الشاعر للنسر الجريح، وقد انعكس ذلك في شكل مفارقة بين الماضي والحاضر، ولعل هذا الشعور، وانفعال الشاعر لقضية وطنه، هو وراء اختيارات الشاعر لأفعاله؛ فالتحول في أزمنة الأفعال يرتبط بمحنة الوطن العربي، فقد مرَّ بكثير من المحن والشدائد؛ التي يستدعي ذكرها استدعاء الماضي، بكل ما فيه من أمجاد، وهذا ما يتناقض مع الحاضر؛ فجاءت الأفعال مترددة بين الماضي/ ثبوت المعنى وتحققه، والمضارع/ تأكيد الديمومة، والأمر/ لإيقاظ العربي من سباته.

ومن المنبهات الأسلوبية؛ التي تضفي على العمل إيقاعًا دلاليًا فاعلاً، تكرار الحرف، فقد عمد الشاعر إلى تكرار بعض الحروف؛ منها – وبكثرة – (الواو والفاء)؛ مما يدفع للتأمل، وكشف المعاني الضمنية وراء ذلك التكرار، فالخروج عن المألوف، لابد له من مغزى إيحائي، يقتضيه السياق الذي ورد فيه، فتكرار الحروف؛ " إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي، يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف؛ ليحدث فيه إيقاعًا خاصًا يؤكده. وإما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها، عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد؛ فتساوت الحروف المكررة في نطقها له، مع الدلالة في التعبير عنه" [١٠٢]، فهذه الوظائف المتعددة للحروف، هي ما سأشير إليه من خلال القصيدة محل الدراسة، فوظيفة حرف (الواو) لا تقتصر على العطف، والربط بين الأشياء؛ لتقارب دلالتها، وإنما استخدمها الشاعر لإفادة التسلسل،

والتتابع للأحداث، كأنه يسرد ما مرَّ به الوطن، دون رغبة في الانقطاع، فتلاحق الأحداث في الواقع، هو سبب تلاحق الأحداث في القصيدة، فكل ما يتبادر في ذهن المبدع، ينعكس في معانيه وصوره. وهذه إحصائية بهما:

	الفعل	الاسم	الحرف
الواو	٣٥	١٢	١١
الفاء	١٠	١	٧

وهذا مثال توضيحي لتعاقب الأحداث المعتمدة على حرف الواو، يقول الشاعر في أول القصيدة (زمانك) هكذا عامة، يعني بها الماضي، ثم يخصص الحديث عن (والبطولات) فقط، وبعد خمود تلك البطولات، وضياعها في ظل واقع ممزق، أجده يتحدث عن صورة (والصحب) في خذلانهم للوطن الجريح، كذلك عند حديثه عن الرايات، يلجأ إلى الواو (ورايتك)، موضحًا ما حدث لها من تمزيق، (ومرغها)، ثم يترك الرايات إلى الديار (وكل مغاني العز)، (وحط)، ثم يوضح في البيت التالي شدة ما ألم بالديار، معتمدا على الواو؛ للجمع بين أمرين غاية في السوء (خراب وموت)، فاستخدام النكرة يفيد التهويل، والاعتماد على الاسم يفيد ثبوت تلك الصفة في المكان، ثم في موضع آخر من القصيدة، يتولى فيه دور الناصح، المحفز للنفوس، فأجده يقول: (فضمد، وانتفض، وأسرج، ثم اقتحم)؛ فالفاء في جواب الشرط تفيد التعقيب، وتعلق الجواب بالشرط (النتائج مترتبة على المقدمات)، وهذا حسن توظيف للحروف، لتوضيح الدلالة، وإكساب النص الحيوية، فضلاً عن كون الفاء من الأصوات الشفوية؛ التي تتميز بشدة الصوت مع وضوحه السمعي، وهذا لتأثير الدلالة في المتلقي؛ فالتكرار يزيد الأصوات انسجامًا وائتلافًا؛ مما يعزز البنية الإيقاعية.

وبعد الانتهاء من التكرار بكل صوره، أتحدث الآن عن انزياح آخر إيقاعي داخلي، وهو التماثل الحركي (التنوين)، وهو ظاهرة صوتية من أهم خصائص اللغة

العربية، فاللغة المعيارية ترفض التماثل الصوتي بين الدوال؛ أي حينما يريد الشاعر الانزياح عن الأصل، يتجه إلى التجانس بين الأصوات، وهذا ما يتحقق في التنوين، فتكرار تنوين الضم، أو الفتح، أو الكسر، يعد تماثلاً حركيًا، يحقق جرسًا موسيقيًا يجذب الانتباه، وقد ظهر هذا التماثل في القصيدة من خلال تكرار تنوين النصب في قوله: (قليلاً)؛ للدلالة على التقليل؛ لأنه يتحدث عن ضياع الحلم، فلا يمكن القول بضياعه كله، بل بجزء منه؛ لاستكمال المسيرة لتحقيقه، ثم (مخالباً)؛ التي تعني العموم والشمول، فأي مخالب قادرة على حماية الذات، والتصدي للأعداء، أما (رهينةً، محطماً)، فهما للتحقير، فإن كانت الحياة الذليلة، المهينة، هي نهاية المطاف، فهذه ملامح تلك الحياة، أما عن نتائجها، فتتضح في قوله: (هشيماً، ذاهلاً)، فالأولى من توابع الحياة الذليلة، الخفاء والتستر، والثانية من فرط الندامة على ما فات، وأنتقل لملامح مناقضة، تعكس تعظيمًا للعربي في قوله: (لا تشتكي ضيقاً، مشجعاً، مجاوزاً)، فالأولى لبيان رد فعله عندما يلوذ به أحد، أما الثانية، لاستمرار تشجيعه لهم دون توقف، والثالثة، ارتبطت بما كان عليه في الماضي، من قدرة على التحليق عاليًا، دون عجز أو سقوط، وهذا ما كان يخلب العقول والأبصار، أما إفادة الكثرة، فجاءت في قوله: (أعصاراً من الزهو)، فهذا اعتراف بماضي مشرف، يستحق الدفاع عنه، وتخليد ذكراه، أما تنوين الضم، فقد جاء للتهويل في قوله: (نحسٌ مركبٌ)؛ لبيان أثر العدوان والتفرق، وهذا ما ترتب عليه العموم والشمول في قوله: (خرابٌ جاثمٌ)، ثم يشير إلى التقليل؛ الذي يعكس قوة العربي في التصدي للمخالفين، في قوله: (طائرٌ)، أما تنوين الكسر، فجاء للكثرة في قوله: (في كل دربٍ)؛ لانتشار الخراب في كل مكان، وجاء للتهويل في قوله: (عقل مضلل، أشباح ليل، طموح مضيع)، ويشير للتحقير في قوله: (ذو حفيظةٍ)، في وصف المخالفين، أما التعظيم، فيتضح في قوله: (كل فضيلة، عزمة عبقرية)، فالأولى لبيان مكانته بين أهله، والثانية لشد أزره، وإيقاظ عزيمته. هكذا استطاع الشاعر من خلال تجانس الأصوات كسر الرتابة، وإثراء الإيقاع.

خاتمة

بعد هذه النظرة الفاحصة في قصيدة إلى النسر الجريح، وتناول ما فيها من ظواهر الانزياح الأسلوبي، وفق مقاربة أسلوبية، تكشف أسرار النص الأدبي، يمكن التأكيد على أهمية هذه الظاهرة في الشعر الحديث، وبيان فاعليتها، ودورها المهم في التعبير عن مكنونات الشاعر، وتفاعله الشديد مع قضايا وطنه، وهذه أهم النتائج التي توصلت إليها:

- الانزياح تقنية أسلوبية يعتمد عليها الشعراء؛ للتعبير عن تجاربهم الشعورية، فهو أساس تحقق البلاغة، وهي لا تتحقق إلا من خلاله لغويًا ودلاليًا.
- قيمة الانزياح فيما يحققه للنص الأدبي من قيم بلاغية وجمالية؛ مما يشعر المتلقي باللذة والإمتاع.
- الانزياح تلاعب لغوي، يعكس عمق لغة الشاعر، وغزارة موارده اللغوية، وقدرته على توظيف مخزونه اللغوي لخدمة وطنه.
- تعدد أنماط الانزياح في القصيدة الحديثة، بما يؤكد ما تتمتع به من إيحاء، وتكثيف، وتركيز؛ أي كثرة الدلالات الضمنية؛ التي تتطلب جهدًا كبيرًا لفك شفراها، وهذا ما دفعني لدراستها.
- يعد الانزياح الدلالي – بكل أنماطه – ملمحًا أسلوبيًا، أحسن الشاعر توظيفه؛ للتعبير عن لغة إيحائية مجازية، نقلت المتلقي من عالم الرتابة، إلى عالم اللامتوقع.
- إن مظاهر الانزياح التركيبي، تعكس تمرس الشاعر باللغة، وقدرته على تحقيق غايات جمالية، من نظام نحوي مألوف؛ مما يكسر أفق التوقعات لدى المتلقي.
- أي انحراف في اللغة لابد له من مغزى جمالي، وبلاغي، وصوتي، وهذا ما يؤكد أهمية التفاعل بين العناصر المنزاحة واللغة العادية؛ لتحقق الشعرية.

وأخيرًا توصي الباحثة بتوسيع مجال الدراسات حول شعر سعد عبد الرحمن؛ الذي لم ينل حقه من الدراسة، رغم تميزه.

الهوامش

(١) ديوان النفخ في الرماد – سعد عبد الرحمن – دراسة عبد المنعم عواد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠١ – ص١٨٣.

(٢) انظر الأسلوبية والأسلوب – د. عبد السلام المسدي – الدار العربية للكتاب – د.ط – د.ت – ص٥٢.

(٣) انظر بلاغة الخطاب وعلم النص – د. صلاح فضل – عالم المعرفة – الكويت – ١٩٩٢م – ص١٦٥.

(٤) الأسلوبية والبيان العربي – د. محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون – الدار المصرية اللبنانية – القاهرة – ط١ – ١٩٩٢م – ص١١.

(٥) الانزياح في شعر فدوى طوقان – رسالة دكتوراه – إعداد: سالم عايد الدهام – جامعة اليرموك – الأردن – ٢٠٠٨/٢٠٠٧ – ص٤٣٨.

(٦) انظر بنية اللغة الشعرية – جان كوهن – ترجمة محمد الولي، محمد العمري – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – المغرب – ط١ – ١٩٨٦م – ص ١٥، ١٦.

(٧) انظر الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها – أ. د. موسى ربابعة – دار جرير – عمّان – الأردن – ط١ – ٢٠١٤م – ص٤٨.

(٨) انظر الأسلوبية والأسلوب – سابق – ص٩٥.

(٩) الأسلوبية وتحليل الخطاب – د. منذر عياشي – مركز الإنماء الحضاري – حلب – سورية – ط١ – ٢٠٠٢م – ص٦٣.

(١٠) اللغة وبناء الشعر – د. محمد حماسة عبد اللطيف – مكتبة الزهراء – القاهرة – ط١ – ١٩٩٢م– ص٧، وقد أشار إلى الفكرة نفسها تحت عنوان (منهج في التحليل النصي للقصيدة)، وذلك في مجلة فصول مجلد ١٥/ ع٢ – ١٩٩٦م.

(١١) لسان العرب – ابن منظور – المجلد السابع – دار صادر بيروت – ط١ – ٢٠٠٠م – ص٧٧.

(١٢) الصحاح – أبو نصر إسماعيل الجوهري – تحقيق د. محمد محمد تامر وآخرون – دار الحديث القاهرة – ٢٠٠٩م – – – ص ١١٢٩.

(١٣) وقد رفض د. إبراهيم السامرائي أن تعد الضرورة الشعرية خروجاً عن المألوف؛ لأنه رآها دليلاً على اتساع العربية – انظر: في لغة الشعر – ص١٨.

(١٤) انظر دلائل الإعجاز – عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) – قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر – مطبعة المدني – مصر – ط٣ – ١٩٩٢م – ص٣٥٩ وما بعدها.

(١٥) انظر الخصائص لابن جني – تحقيق محمد علي النجار – المكتبة العلمية – د. ت – ٢/ ٣٦٠.

(١٦) انظر المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الجديدة – د. تمام حسان – مجلة فصول – مجلد ٧/ ع٣، ٤ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٧م – ص٢٨.

(١٧) انظر الانزياح في التراث البلاغي – الالتفات أنموذجاً – د. سلوى عثمان أحمد – مجلة كلية اللغة العربية – جامعة أم درمان الإسلامية – ع٩/ ٢٠١٧م – ص٣٩٦.

(١٨) انظر الانحراف مصطلحًا نقديًا – د. موسى ربابعة – مؤتة للبحوث والدراسات – مجلد ١٠ – ع٤/ ١٩٩٥م – ص١٤٥ وما بعدها.

(١٩) انظر الانزياح الأسلوبي في شعر فدوى طوقان – رسالة ماجستير – سالم عايد الدهام – جامعة اليرموك – ٢٠٠٨م – ص٥٢.

(٢٠) الرؤية والعبارة – مدخل إلى فهم الشعر – د. عبد العزيز موافي – المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٨ – ص٢٦٣وما بعدها.

(٢١) انظر بلاغة الخطاب وعلم النص – سابق – ص٥٧.

(٢٢) انظر الأسلوبية والأسلوب – سابق – ص١٠٠.

(٢٣) انظر الانحراف مصطلحًا نقديًا – د. موسى ربابعة – سابق – ص١٤٦.

(٢٤) انظر بنية اللغة الشعرية – سابق – ص١٨٧.

(٢٥) انظر الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية – – د. أحمد محمد ويس – مؤسسة مجد – بيروت – ط١ – ٢٠٠٥م – ص٧.

(٢٦) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية – سابق – ص٧.

(٢٧) الأسلوبية وتحليل الخطاب – سابق – ص٧٦، ٧٧.

(٢٨) بنية اللغة الشعرية – سابق – ص٤٩.

(٢٩) انظر اللغة المعيارية واللغة الشعرية – يان موكاروفسكي – تقديم وترجمة: ألفت كمال الروبي – مجلة فصول – مجلد ٥ / ع١ – ١٩٨٤م – الهيئة المصرية العامة للكتاب ص٤٠، ٤١.

(٣٠) أطياف الوجه الواحد – د.نعيم اليافي – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط١ – ١٩٩٧م – ص١٠٣.

(٣١) الرؤية والعبارة – سابق – ص٢٢٣.

(٣٢) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي – د. عدنان حسين قاسم – الدار العربية للنشر والتوزيع – مصر – ٢٠٠١م – ص١٩٧.

(٣٣) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها – سابق – ص٢٢.

(٣٤) انظر أسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجاني – قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر – مطبعة المدني – القاهرة – ص٧١.

(٣٥) ديوان المازني – إبراهيم عبد القادر المازني – مؤسسة هنداوي – ٢٠١٣م – ص٣١٧.

(٣٦) ديوان عمر أبي ريشة – المجلد الأول – دار العودة – بيروت – ١٩٩٨م – ص١٥٨.

(٣٧) لرؤية والعبارة – سابق – ص٢٣١.

(٣٨) العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربي المعاصر – د. أحمد كُريم بلال – دار النابغة للنشر والتوزيع – طنطا – ط١ /٢٠١٨م – ص٨٠.

(٣٩) دلائل الإعجاز – سابق – ص١٠٦.

(٤٠) الكتاب – كتاب سيبويه – تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون – ط٣ – ١٩٨٨م – ج١/ ص٣٤.

(٤١) اللغة العربية معناها ومبناها – د. تمام حسان – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٣ م – ص٢٠٧.

(٤٢) حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز – د. سمير أحمد معلوف – اتحاد الكتاب العرب – ١٩٩٦م– ص٣١٠.

(٤٣) حركة النحو والدلالة في النص الشعري – دراسة تطبيقية – د.صالح عبد العظيم الشاعر – دار الحكمة – مصر – ط١ – ٢٠١٣م – ص ١٥٢.

(٤٤) الديوان – ص١٨.

(٤٥) انظر جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم – د. محمد عبد المطلب – الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ط١ – ١٩٩٥م – ص٨٣.

(٤٦) انظر الأدب الجاهلي – د. غازي طليمات، أ عرفات الأشقر – دار الإرشاد – حمص – ط١ – ١٩٩٢م – ص٩١.

(٤٧) بناء الجملة العربية – د. محمد حماسة عبد اللطيف – دار غريب – القاهرة – – د.ط – ٢٠٠٣م– ص٣٣٠.

(٤٨) الديوان – ص٢٠.

(٤٩) ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث – علاء الدين رمضان – الهيئة العامة لقصور الثقافة– ط٢ – ٢٠٠٠ – ص.

(٥٠) الديوان – ص٢٠، ٢١.

(٥١) الديوان – ص٢٢.

(٥٢) الديوان – ص٢٣.

(٥٣) الديوان – ص٢٣، ٢٤.

(٥٤) في سيمياء الشعر القديم – د. محمد مفتاح – دار الثقافة – الدار البيضاء – ١٩٨٩م – ص٥٤.

(٥٥) ديوان من دواوين العقاد – مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة – مصر – ص١١٤.

(٥٦) الديوان – ص٢٤، ٢٥.

(٥٧) أسطورة النسر في الخطاب الشعري المعاصر – من نص الأسطورة إلى أسطورة النص – د. أيمن تعيلب – دار العلم والإيمان – مصر – ص١١٦.

(٥٨) الديوان – ص٢٦.

(٥٩) دلائل الإعجاز – سابق – ص١٤٦.

(٦٠) اللغة العربية معناها ومبناها – سابق – ص٢٢١.

(٦١) انظر دلائل الإعجاز للجرجاني – سابق – ص١٧١.

(٦٢) النظرية الأسلوبية: مقاربة بنائية لاكتناه التماسك النصي وفرادة التشكيل – عبد الله نايف عنبر – مجلة دراسات – المجلد ٣٤ / ع ٢/٢٠٠٧ – الجامعة الأردنية – ص٢٠٣.

(٦٣) كتاب البديع لابن المعتز – شرحه وحققه عرفان مطرجي – موسوعة الكتب الثقافية – بيروت – ط١ – ٢٠١٢م – ص٧٣.

(٦٤) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها – د. أحمد مطلوب – الدار العربية للموسوعات / ج١ – ط١ /٢٠٠٦م – ص٢٩٤.

(٦٥) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب – مجدي وهبة، كامل المهندس – مكتبة لبنان – ط٢ – ١٩٨٤م – ص٥٨.

(٦٦) جدلية الإفراد والتركيب – سابق – ص١٨٨.

(٦٧) أسلوب الالتفات في البلاغة العربية – د. حسن طبل – المدينة المنورة – ١٩٩٠م – ص٤.

(٦٨) أسلوبية الانزياح في النص القرآني – رسالة دكتوراه – إعداد/ أحمد غالب النوري – جامعة مؤتة– ٢٠٠٨ م – ص١٠٣،١٠٤.

(٦٩) أسلوب الالتفات في البلاغة العربية – سابق – ص٤٠، ٤١.

(٧٠) ظاهرة العدول في البلاغة العربية " مقاربة أسلوبية" – رسالة ماجستير – إعداد: عبد الحفيظ مراح – جامعة الجزائر – ٢٠٠٦ – ص٦٨.

(٧١) جدلية الإفراد والتركيب – سابق – ص ١٨٨.

(٧٢) الديوان – ص١٨.

(٧٣) مستويات الانزياح اللغوي في شعر البردوني (وجوه دخانية في مرايا الليل) أنموذجاً – جميل أحمد علي مثنى – مجلة أبحاث – ع٢٢/٢٠٢١م – جامعة الحديدة – صنعاء – ص٤٢٤.

(٧٤) انظر دلائل الإعجاز – سابق – ص٣٩٣.

(٧٥) انظر الإبلاغية في البلاغة العربية – سمير أبو حمدان – منشورات عويدات الدولية – بيروت– ط١ – ١٩٩١م – ص١٣٨.

(٧٦) الانزياح الدلالي في الألفاظ العربية (معجم العين أنموذجاً) – رسالة ماجستير – إعداد صونيا لوصيف، سارة كرميش – جامعة منتوري قسنطينة – الجزائر – ٢٠١١م – ص١٠.

(٧٧) انظر أسرار البلاغة – ص٣٥١.

(٧٨) انظر المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الجديدة – سابق – ص٣١.

(٧٩) انظر بنية اللغة الشعرية – سابق – ص١١٠.

(٨٠) للتفرقة بين الصورة الشعرية التشبيهية والصورة الاستعارية، انظر الإبلاغية في البلاغة العربية – سابق – ص١٦٢.

(٨١) سورة الأعراف آية٧٨، سورة العنكبوت آية٣٧، سورة هود آية٦٧، ٩٤.

(٨٢) دلائل الإعجاز – سابق – ص٦٧.

(٨٣) البيان والتبيين للجاحظ – تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون – مكتبة الخانجي – القاهرة – ١٩٩٨م – ص٨٩، ٩٠.

(٨٤) انظر بنية اللغة الشعرية – ص١٠٨.

(٨٥) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث – د. يوسف أبو العدوس – الأهلية للنشر والتوزيع – الأردن– ط١ – ١٩٩٧م – ص١١.

(٨٦) النظرية الأسلوبية: مقاربة بنائية لاكتناه التماسك النصي وفرادة التشكيل – عبد الله نايف عنبر – مجلة دراسات – الأردن – مجلد٣٤/ عدد٢/٢٠٠٧م – ص ٢٠٥.

(٨٧) انظر سورة الأعراف آية٢٧، سورة الروم آية٤٨، سورة فاطر آية ٩.

(٨٨) فاعلية الاستعارة في التركيب اللغوي للأدب – رسالة ماجستير – أكرم علي معلا – جامعة البعث – ٢٠٠٩م – ص٢٦٣.

(٨٩) الصورة الشعرية (الحسية والذهنية) في شعر حكيم نديم الداوودي – أ.م.د نوزاد شكر إسماعيل، م.م عبد الله إبراهيم فقي – مجلة الأستاذ – جامعة بغداد – ٢٠١٨م – ص٢٧٨.

(٩٠) الانزياح الأسلوبي في شعر ابن عاصم الغرناطي ت (٨٥٧هـ) – د. نجوان كمال السيد – مجلة الأندلس – جامعة حسيبة بن بو علي الشلف – مجلد٣/ ع١٠ – ٢٠١٨م – ص٩٨.

(٩١) أسرار البلاغة للجرجاني – سابق – ص٤٣.

(٩٢) دلائل الإعجاز – سابق – ص٦٦.

(٩٣) الانزياح الدلالي الشعري – تامر سلوم – مجلة علامات – ج١٩/ م٥ – ١٩٩٦م – ص١١٥.

(٩٤) العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربي المعاصر – سابق – ص١٣٧.

(٩٥) أسلوبية الانزياح في النص القرآني – – ص٧٨.

(٩٦) أساليب الشعرية المعاصرة – د. صلاح فضل – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠١٦م – ص٢٧.

(٩٧) الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة " بنية التكرار عند البياتي نموذجاً " د. هدى الصحناوي– مجلة جامعة دمشق – مجلد٣٠ / ع١، ٢/ ٢٠١٤م – ص٩٢.

(٩٨) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – د. محمد العبد – دار المعارف – ط١ – ١٩٨٨م – ص٦٦.

(٩٩) أسلوبية الانزياح في النص القرآني – سابق – ص٨٨.

(١٠٠) جدلية الإفراد والتركيب – سابق – ص١٧٩.

(١٠١) الانزياح الأسلوبي في شعر ابن عاصم الغرناطي – سابق – ص٤٦.

(١٠٢) الأسلوبية وتحليل الخطاب – سابق – ص٧٨.

القرآن الكريم

قائمة المصادر والمراجع

دواوين شعرية

- ديوان عمر أبي ريشة – المجلد الأول – دار العودة – بيروت – ١٩٩٨م.
- ديوان المازني – إبراهيم عبد القادر المازني – مؤسسة هنداوي – ٢٠١٣م.
- ديوان من دواوين العقاد – مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة – مصر.
- ديوان النفخ في الرماد – سعد عبد الرحمن – دراسة عبد المنعم عواد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠١.

معاجم:

- الصحاح – أبو نصر إسماعيل الجوهري – تحقيق د. محمد محمد تامر وآخرون – دار الحديث القاهرة – ٢٠٠٩م.
- لسان العرب – ابن منظور – المجلد السابع – دار صادر بيروت – ط١ – ٢٠٠٠م.
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها – د. أحمد مطلوب – الدار العربية للموسوعات / ج١ – ط١ /٢٠٠٦م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب – مجدي وهبة، كامل المهندس – مكتبة لبنان– ط٢ – ١٩٨٤م.

الكتب العلمية:

- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – د. محمد العبد – دار المعارف – ط١ – ١٩٨٨م –
- الإبلاغية في البلاغة العربية – سمير أبو حمدان – منشورات عويدات الدولية – بيروت – ط١ – ١٩٩١م.
- الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي – د. عدنان حسين قاسم – الدار العربية للنشر والتوزيع – مصر – ٢٠٠١م.
- الأدب الجاهلي – د. غازي طليمات، أ عرفات الأشقر – دار الإرشاد – حمص – ط١ – ١٩٩٢م.
- أساليب الشعرية المعاصرة – د. صلاح فضل – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠١٦م.

- الاستعارة في النقد الأدبي الحديث – د. يوسف أبو العدوس – الأهلية للنشر والتوزيع – الأردن – ط١ – ١٩٩٧م.
- أسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجاني – قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر – مطبعة المدني – القاهرة .
- أسطورة النسر في الخطاب الشعري المعاصر – من نص الأسطورة إلى أسطورة النص – د. أيمن تعيلب – دار العلم والإيمان – مصر.
- أسلوب الالتفات في البلاغة العربية – د. حسن طبل – المدينة المنورة – ١٩٩٠م.
- الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها – أ. د. موسى ربابعة – دار جرير – عمّان – الأردن – ط١– ٢٠١٤م.
- الأسلوبية والأسلوب – د. عبد السلام المسدي – الدار العربية للكتاب – د.ط – د.ت.
- الأسلوبية والبيان العربي – د. محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون – الدار المصرية اللبنانية – القاهرة – ط١ – ١٩٩٢م.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب – د. منذر عياشي – مركز الإنماء الحضاري – حلب – سورية– ط١ – ٢٠٠٢م.
- أطياف الوجه الواحد – د.نعيم اليافي – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط١ – ١٩٩٧م.
- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية – – د. أحمد محمد ويس – مؤسسة مجد – بيروت – ط١ – ٢٠٠٥م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص – د. صلاح فضل – عالم المعرفة – الكويت – ١٩٩٢م.
- بناء الجملة العربية – د. محمد حماسة عبد اللطيف – دار غريب – القاهرة – – د.ط – ٢٠٠٣م –
- بنية اللغة الشعرية – جان كوهن – ترجمة محمد الولي، محمد العمري – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – المغرب – ط١ – ١٩٨٦م.
- البيان والتبيين للجاحظ – تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون – مكتبة الخانجي – القاهرة – ١٩٩٨م.
- جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم – د. محمد عبد المطلب – الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ط١ – ١٩٩٥م.

- حركة النحو والدلالة في النص الشعري – دراسة تطبيقية – د.صالح عبد العظيم الشاعر – دار الحكمة – مصر – ط١ – ٢٠١٣م.
- حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز – د. سمير أحمد معلوف – اتحاد الكتاب العرب – ١٩٩٦م.
- الخصائص لابن جني – تحقيق محمد علي النجار – المكتبة العلمية – د. ت.
- دلائل الإعجاز – عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) – قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر – مطبعة المدني – مصر – ط٣ – ١٩٩٢م.
- الرؤية والعبارة – مدخل إلى فهم الشعر – د. عبد العزيز موافي – المجلس الأعلى للثقافة– ٢٠٠٨.
- ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث – علاء الدين رمضان – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ط٢ – ٢٠٠٠.
- العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربي المعاصر – د. أحمد كُريم بلال – دار النابغة للنشر والتوزيع – طنطا – ط١ /٢٠١٨م.
- في سيمياء الشعر القديم – د. محمد مفتاح – دار الثقافة – الدار البيضاء – ١٩٨٩م.
- كتاب البديع لابن المعتز – شرحه وحققه عرفان مطرجي – موسوعة الكتب الثقافية – بيروت – ط١ – ٢٠١٢م.
- الكتاب – كتاب سيبويه – تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ج١. – ط٣ – ١٩٨٨م.
- اللغة العربية معناها ومبناها – د. تمام حسان – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٣م.
- اللغة وبناء الشعر – د. محمد حماسة عبد اللطيف – مكتبة الزهراء – القاهرة – ط١ – ١٩٩٢م.

المجلات العلمية :

- الانحراف مصطلحًا نقديًا – د. موسى ربابعة – مؤتة للبحوث والدراسات – مجلد ١٠ – ع٤/ ١٩٩٥م.
- الانزياح الأسلوبي في شعر ابن عاصم الغرناطي ت (٨٥٧هـ) – د. نجوان كمال السيد – مجلة الأندلس – جامعة حسيبة بن بو علي الشلف – مجلد٣/ ع١٠ – ٢٠١٨م.
- الانزياح الدلالي الشعري – تامر سلوم – مجلة علامات – ج١٩/ م٥ – ١٩٩٦م.

- الانزياح في التراث البلاغي – الالتفات أنموذجاً – د. سلوى عثمان أحمد – مجلة كلية اللغة العربية – جامعة أم درمان الإسلامية – ع٩/ ٢٠١٧م.
- الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة " بنية التكرار عند البياتي نموذجاً " د. هدى الصحناوي – مجلة جامعة دمشق – مجلد٣٠ / ع١، ٢/ ٢٠١٤م.
- الصورة الشعرية (الحسية والذهنية) في شعر حكيم نديم الداوودي – أ.م.د نوزاد شكر إسماعيل، م.م عبد الله إبراهيم فقي – مجلة الأستاذ – جامعة بغداد – ٢٠١٨م.
- اللغة المعيارية واللغة الشعرية – يان موكاروفسكي – تقديم وترجمة: ألفت كمال الروبي – مجلة فصول – مجلد ٥ / ع١ – ١٩٨٤م – الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- مستويات الانزياح اللغوي في شعر البردوني (وجوه دخانية في مرايا الليل) أنموذجاً – جميل أحمد علي مثنى – مجلة أبحاث – ع٢٢/٢٠٢١م جامعة الحديدة – صنعاء.
- المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الجديدة – د. تمام حسان – مجلة فصول – مجلد ٧/ ع٣، ٤ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٧م.
- النظرية الأسلوبية: مقاربة بنائية لاكتناه التماسك النصي وفرادة التشكيل – عبد الله نايف عنبر – مجلة دراسات – الأردن – مجلد٣٤/ عدد٢/٢٠٠٧م.

الرسائل العلمية:

- أسلوبية الانزياح في النص القرآني – رسالة دكتوراه – إعداد/ أحمد غالب النوري – جامعة مؤتة – ٢٠٠٨ م.
- الانزياح الأسلوبي في شعر فدوى طوقان – رسالة ماجستير – سالم عايد الدهام – جامعة اليرموك – ٢٠٠٨م –
- الانزياح الدلالي في الألفاظ العربية (معجم العين أنموذجاً) – رسالة ماجستير – إعداد صونيا لوصيف، سارة كرميش – جامعة منتوري قسنطينة – الجزائر – ٢٠١١م.
- الانزياح في شعر فدوى طوقان – رسالة دكتوراه – إعداد: سالم عايد الدهام – جامعة اليرموك – الأردن – ٢٠٠٧/٢٠٠٨.
- ظاهرة العدول في البلاغة العربية " مقاربة أسلوبية" – رسالة ماجستير – إعداد: عبد الحفيظ مراح – جامعة الجزائر – ٢٠٠٦.
- فاعلية الاستعارة في التركيب اللغوي للأدب – رسالة ماجستير – أكرم علي معلا – جامعة البعث – ٢٠٠٩م.