وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جـامعة الجيلالي بونعامة

– خميـس مليـانة –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

جمالية الانزياح الأسلوبي في شعر السيّاب:
بين لعبة الدال وإرجاء المعنى
–مقاربة أسلوبية تفكيكية لنماذج شعرية–

بحث مقدم ضمن متطلبات التخرج لنيل شهادة ماستر في اللغة و الأدب العربي

تخصص: مناهج النقد المعاصر

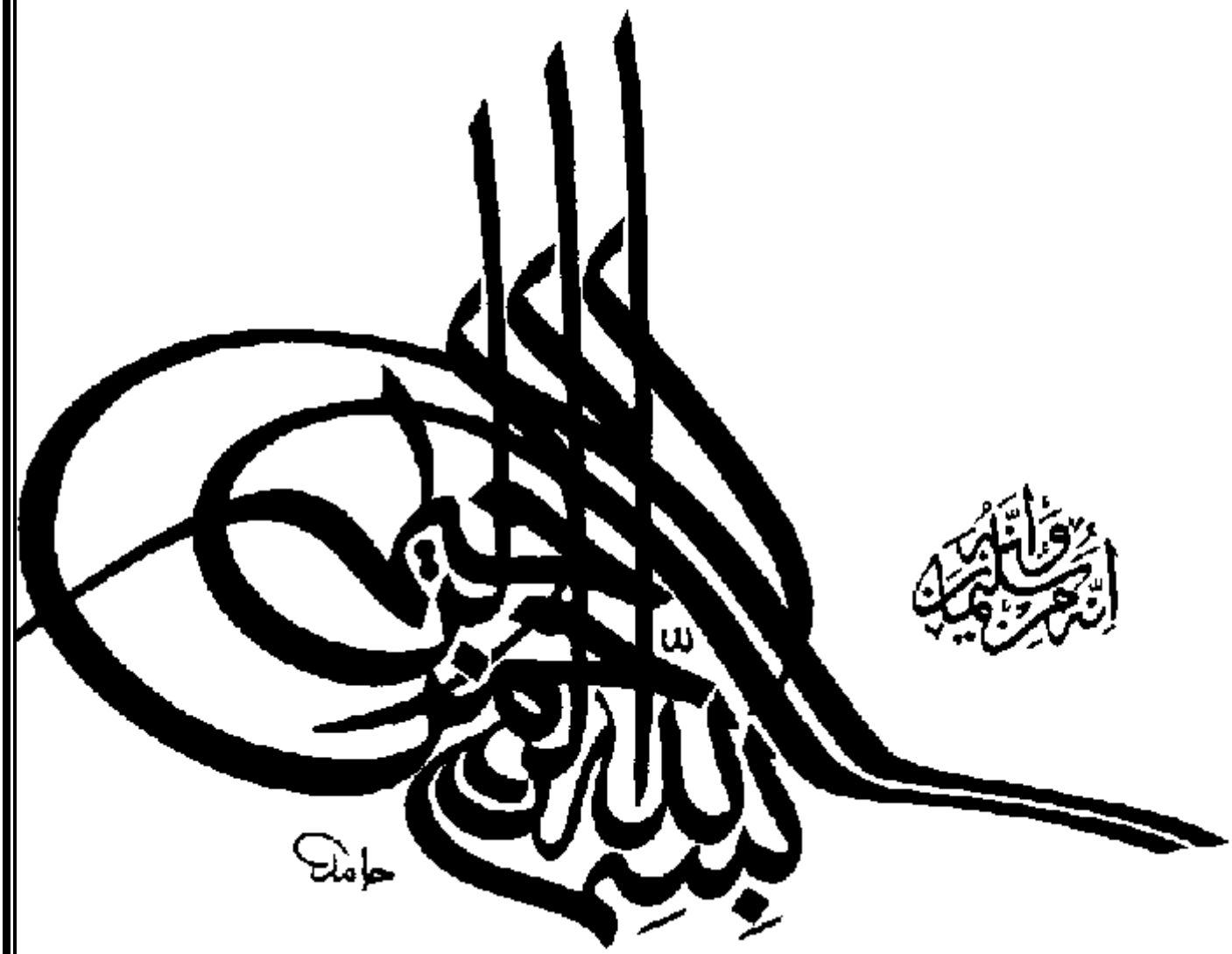
إعداد الطالبة:

– خديجة بهلول

إشراف الأستاذ:

د.عبد القادر قدار

السنة الجامعية:2016/2015


بسم الله الرحمن الرحيم
إنه من سليمان وإنه

شكر خاص

لا يفوتني في هذا المقام العلمي إلاّ أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى صاحب الفضل بعد الله سبحانه وتعالى المشرف على هذه الدراسة الأستاذ الدكتور "**عبد القادر قدّار**" وفاء لما بذل وأسْدى واعترافاً بما قدّم للعلم وسخى.

والشكر موصول إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقّرين على قبولهم قراءة هذا البحث وتحمّلهم أعباء ذلك.

إهداء

لا يسعني في هذا المقام العلمي إلاّ أن أهدي عملي المتواضع

إلى الوالدين العزيزين

وإلى إخواني وأخواتي دائما وأبداً.

وإلى عائلتي الصغيرة التي قاسمتني أتعاب هذا العمل

وإلى كل يد تفضلت ببعث هذا البحث من مرقده.

مقدمة

شكّل المتن الشّعري العربي الحداثي خروجا عن التماثلات التراثية، التي كانت مستودعا للبنيات الإيقاعية الثابتة على الأنساق الدلالية والمعنوية والموضوعية الجاهزة، التي أخذت قالبا ثابتا ومستقرا يكسوه الشاعر ما أراد بالألفاظ والمعاني والصور، والدعوة إلى تبنى الأنساق والملفوظات الحديثة التي تهتم بشعرية النص ومستوياته وأبعاده الأسلوبية والتركيبية والصياغية... ممّا كشف عن بنية شعرية جديدة، نجم عنها استخدام تشكيل شعري وموسيقي جديد يقوم على وحدة التفعيلة، يؤديها الشاعر بحرية، دون التزام نظام ثابت جاهز.

إنّ سيادة البنية الشعرية التقليدية ذات الصيغ التماثلية جعلت المحدثين يدعون إلى تجاوز الأنساق المغلقة وتشكيل بنية شعرية جديدة تخرج عن شكل القصيدة العربية التقليدية ومضامينها وصيغها الأسلوبية السائدة، وإلى انفتاح النص الشعري الجديد على طرائق تعبيرية جديدة وصياغات تركيبية وطرائق شعرية وعلاقات دلالية تنطلق من رؤى العصر ومؤثراته المتعددة.

من هنا أخذت القصيدة العربية الجديدة، تتّجه إلى أن تكون محمّلة بجميع مظاهر الثراء والتنوّع والأشكال والأنماط البنائية والتشكيلية، التي تكشف عن إمكانات القصيدة التعبيرية والأدائية والدلالية، ونقل شعريتها من علم الألفاظ والمحسنات البديعية إلى علم الإبداع الشعري والدلالات التركيبية واللفظية التي تسلخ القصيدة من البنية الفنية الموروثة، وتصبح للبنية الشعرية الداخلية للنص والدلالة دورها داخل نسق النص، وكشف جميع المستويات التركيبية والصوتية والصرفية والمعنوية، ومكوّناتها التعبيرية والجمالية وتجسيداتها التي يبثها الناص في شفراتها وعلاماتها عبر بنية النص الشعري الحداثي ونسيجه للربط بينها وبين البنية الكاملة للعمل الشعري.

ولأنّ النقد الأدبي مرتبط بالإبداع الأدبي، كان من الطبيعي أن تشهد الحقبة الزمنية المعاصرة مظاهر إعادة النظر في الجانب النظري، تماشيا مع التطور الحياتي المستجد،

كان لابد من تغيّير أدوات تناول الفن الشعري الجديد وقراءته، وكان لابد على النقد الحداثي في الوطن العربي أن يُغيّر آلياته القرائية وسلطتهالمعرفية المتحوّلة لمواكبة الفعل الشعري الجديد بكل ثقله وبكل فعالياته ومستوياته في ضوء ما اصطلح على تسميته بالكتابة الجديدة كمصطلح معبّر عن واقع تطوّر الفعل الشعري العربي المعاصر.

تبعا للدعوة إلى ثورة في النقد تضارع ثورة الشعر وتواكبها– دراسة وتقويما وتوجيها– فإنّ حركة التعبير الشعري الجديد قد حظيت بأهمية قصوى في القراءة النقدية الحداثية التي تسلّحت بشبكة من الأدوات والآليات التي نمت في أحضان الرؤية الجديدة لمناهج النقد الحداثي الذي واكب حركة التجديد الإبداعية في مجال الشعر.

انبثقت من هذه النظرة إلى مفهوم الشعر، نظرة جديدة إلى "نقده"، عرفت بموجب ذلك دراسة الشعر منحى مغايرا للمألوف، بنيويا وأسلوبيا وسيميائيا وتفكيكيا انطلاقا من مركباته اللغوية، ممّا فسح المجال لبروز أدوات نقدية منهجية مرتكزة على دعامتين:

1- ملاءمته لتفسير المادة التي يدرسها كشرط لا غنى عنه لقيام أي علم.
2- أدوات نقدية ذات كفاية عالية مستمدة من التحولات المعرفية المعاصرة.

في ضوء هذا التلازم التحديثي، إبداعيا ونقديا، حاولنا تلقي النص الشعري **السيّابي**– كنص إبداعي جديد مستفز ومثير بسبب ما يتضمنه من ظواهر فنية ومعنوية ثرية ومتنوعة كالأسطورة والرمز، والاغتراب والتمرد، المدينة، القرية، ظاهرة الحذف، الرحلة والبحث، البطل الأساطيري، فكرة التضحية،... وظاهرة الانزياح– بانتهاج رؤيتين نقديتين متباينتين، الرؤية الأسلوبية؛ والرؤية التفكيكية، تنتسب الأولى إلى الخطاب النقدي الحداثي، بينما تنتمي الثانية إلى الخطاب النقدي ما بعد الحداثي...وفي اعتقادنا أنّ الاستناد إلى هذين الطرْحين المختلفين هو أداة ذات كفاءة عالية تساعدنا على الاقتراب، وبعمق، من أسرار النص الجمالية، وملامسة شعريته بالكشف عن سماته وخصائصه النوعية من جهة، وكذلك استنطاق دوال القصيدة وإشاراتها لإنتاج دلالاتها اللانهائية وغير

الجاهزة...على أنّ الظاهرة الشعرية البارزة التي استرعت انتباهنا وحاولنا دراستها وفق المنظورين النقديين السابقين- ونحن نقرأ المنجز النصي الشعري السيّابي- أسلوب الانزياح الشعري الذي يتجلّى في مظاهر إيقاعية وتركيبية ودلالية. ومن هنا، جاء موضوع بحثنا بعنوان: " **جمالية الانزياح الأسلوبي في شعر السيّاب: بين لعبة الدال وإرجاء المعنى- مقاربة أسلوبية تفكيكية لنماذج شعرية-**" .

والواقع أنّ هذا الموضوع قد أملته عليّ كثير من الدوافع الذاتية والموضوعية، منها صلتي بالقصيدة العربية الجديدة منذ كنت طالبة في مرحلة الليسانس ارتباطا جماليا، إلى جانب رغبتي في تطوير أدواتي القرائية التي تنطلق من حرصي النقدي المنهجي في قراءة النص الشعري الحداثي قراءة جديدة واعية بشؤون القصيدة العربية المعاصرة، المفتوحة على التراكم النقدي الجديد الذي حاول التقرّب من قضايا وعناصر المتن الشعري العربي المعاصر وفق رؤية جديدة.

تتناول هذه الدراسة إذن ظاهرة الانزياح، كمعيار اتّخذه بعض النقاد لتمييز اللغة الشعرية عن اللغة التواصلية، عندما تراجع المعيار الكلاسي(الوزن والقافية) وتقدّمت بدله خصائص أخرى يتّكئ عليها الخطاب للتأكيد على شعريته، ذلك أنّنا إذا تصفحنا الشعر فإنّنا نجده عبارة عن كلام بلاغي إبلاغي، حيث يسعى إلى خلق وظيفة جمالية تتواشج مع الوظيفة الإبلاغية... على أن لغة الخطاب العادي لا انزياح فيها، في حين أن شعرية الأدب تقوم من جملة ما تقوم على الانزياح؛لأنّ الأدب والشعر خاصة في استعماله للغة إذ يحاول استغلال كل طاقاتها المعجمية والصوتية، التركيبية والدلالية ومن تواشج هذه العناصر تنبعث الوظيفة الجمالية. فكان البحث متعلّقا برصد جوانب شعرية هذه النصوص، وبالتالي شاعرية "**بدر شاكر السيّاب**"من خلال انزياحاته المتنوّعة في جميع المستويات، منها: الإيقاعية، التركيبية،و الدلالية.

إنّنا ونحن نخوض في بحثنا هذا، نشير في هذا الصدد على حسب علمنا ومطالعتنا للدراسات الخاصة بأسلوب الانزياح في شعر **السيّاب** أنّ هذا الموضوع تمّ تناوله في دراسات متفرقة، منها: دراسة **حسن ناظم:** البنى الأسلوبية: دراسة في " أنشودة المطر" للسيّاب، دراسة **محمد عبد العزيز الخبو:** مدخل إلى الشعر العربي الحديث " أنشودة المطر " لبدر شاكر السيّاب أنموذجا، دراسة **إحسان عباس:** بدر شاكر السيّاب، "دراسة في حياته وشعره"، **عبد الرضا علي:** الأسطورة في شعر السيّاب، **إيمان الكيلاني، خضر:** بدر شاكر السيّاب، دراسة أسلوبية لشعره، **سعدون محسن اسماعيل الحديثي:** الانزياح في أنشودة المطر للسيّاب،... هي دراسات لم تف الموضوع حقّه، ويغلب عليها الطابع المعياري، واعتمدت النظرة الأحادية ممّا جعل النص الشعري حبيس ورهين الرؤية النقدية المحدودة، أي: إنّها لم تكن ذات نظرة تكاملية.

وتحقيقا لهذا المبتغى، انطلقنا في هذا البحث من جملة من الفرضيات والإشكالات، منها:

– إذا كانت القصيدة العربية الجديدة انزياحا شكليا وبنائيا عن القصيدة التقليدية... فهل هذه القصيدة في حدّ ذاتها قصيدة منزاحة في لغتها وأساليبها؟ وهل يعدّ الانزياح ظاهرة في النص الشعري **السيّابي**وإلى أيّ مدى يسهم في تجلي شعرية القصيدة؟. وما هي تجليّاته إيقاعيا وتركيبيا ودلاليا؟

– إلى أيّ مدى استطاعت ظاهرة الانزياح أن تكشف لنا العمق الفني والدلالي للغة الشعرية عند "**بدر شاكر السياب**"؟.

–وكيف يمكن للدّالات النصّية الانزياحية مساعدة المحلّل الأسلوبي في الكشف عن جمالية النص الشعري من جهة، وإثرائه أو تأجيله من خلال وظيفة هذه الدّالات في إحالة كل دال إلى دوال أخرى من جهة أخرى؟.

منهجيا، في هذا البحث، وللإجابة عن هذه الإشكالية، فإنّنا تبنينا – من جهة– المقاربة الأسلوبية للكشف عن الوظائف الجمالية التي يفضي إليها التحليل الأسلوبي من خلال الانزياحات الأسلوبية للشاعر "**بدر شاكر السياب**"، وهو ما يستدعي منّا اتباع منهجا علميا مستندا إلى الموضوعية، ولكون المنهج الأسلوبي كفيلا بذلك، وباعتبار النص الشعري نظاما لسانيا كامنا ومفعما بالقيم الجمالية، ارتأينا تبني هذا المنهج عن قناعة معتمدين في ذلك على مجموعة من الإجراءات الأدائية لدراسة هذا النص. كما تبنينا المقاربة التفكيكية– من جهة ثانية– لإبراز دور أسلوب الانزياح في الانفتاح الدلالي للبنى الأسلوبية التي تشكل أسلوب الانزياح.

إن منهج البحث – على العموم – يجمع بين الوصفية والتحليلية والإحصائية. فأمّا المنهج التحليلي فالغرض منه الوقوف عند الآراء النقدية المختلفة التي تدخل في نطاق التأسيس المفهومي لأسلوب الانزياح وخصوصية القصيدة العربية الجديدة. وأمّا المنهج الوصفي فالغرض منه تحديد هويّة الانزياح الفنية والجمالية والتعبيرية للنص الشعري، بينما المنهج الإحصائي فالغرض منه – مثلا– العمل على جمع وتصنيف نمط من أنماط الانزياح في جداول إحصائية تحريّا للدّقة والانضباط في الحكم على تلك الأنماط.

وإذا تعلّق الأمر بسرد خطّة البحث فإنّها تقوم على مقدمة ومدخل يستتبعان ببابين وخاتمة، تعرّضنا في **المقدمة** لدواعي اختيار موضوع البحث، الدراسات السابقة له، تساؤلاته، أهدافه، منهجه، وهيكله. فأمّا **المدخل** فخصّصناه لأبجدية الحداثة الشعرية العربية المعاصرة أمّا **الباب الأول** فتناولنا في **فصله الأول** النص الشعري السيّابي والحوار النقدي الحديث والمعاصر، وناقشنا في **الفصل الثاني** جمالية الانزياح الشعري في طروحات النقد الأسلوبية والتفكيكية.

أمّا **الباب الثاني** فعرضنا فيه **البنى الفنيّة الانزياحية في المتن الشعري السيابي: بين إزاحة الدالودينامية التأويل الدلالي المُرْجأ..مقاربة أسلوبية تفكيكية لنماذج**

شعرية، وذلك بالوقوف في فصوله الثلاثة عند ثلاثة مستويات (الإيقاعية والتركيبية والدلالية)، جاء **الفصل الأول** الموسوم بـ: " **بنية الانزياح الإيقاعي: جمالية التضافر الإيقاعي والدلالي في قصيدة** " **رحل النهار**" تحدثنا من خلاله عن جماليات الإيقاع الشعري لدى "**بدر شاكر السياب**" عبر انزياحاته المستمرة حيث تعدّ البنية الصوتية الإيقاعية للعمل الشعري العنصر البارز.

أمّا **الفصل الثاني** الموسوم: بـ: " **بنية الانزياح التركيبي: جمالية الأغطية اللغوية وإمكانية عبور المعنى إلى القارئ**" فيعتمد من جملة ما يقوم على الكلمات كونها علاقات يمكن أن تساهم في توليد وتفجير الدلالات، ولعلّ أسلوب التقديم والتأخير والحذف، وكذا أسلوب الإضمار هي أجلى مظاهر هذا النوع من الانفتاح الدلالي.

ومن جانبه، جاء **الفصل الثالث** الموسوم بـ: "**بنية الانزياح الدلالي: فاعلية الخروق اللغوية وشعرية الانفتاح على التأويلات اللانهائية**" مخصّصا للبحث في المستوى الدلالي على أنّ النظر فيه يتمّ بفحص طبيعة العلاقة بين الكلمات والدلالة المتمخضة عنها، انطلاقا من الاستبدال الدلالي، وكل ما تولّد منه من انزياحات جديدة أدّت إلى اختلاف الاختلاف ثم التفتنا إلى شفرة المفارقة في هذا الفصل الثالث ، وما نتج عنها من تقوية شعرية النص وانفتاحه على آفاق تعبيرية ودلالية، ومن ثمّ انتقلنا إلى استجلاء شعرية العلاقات الحضورية والعلاقات الغيابية من خلال التشفير الرمزي.

أمّا خاتمة البحث فجاءت لبلورة أهمّ الملاحظات والنتائج التي تولّدت عن هذه الدراسة.

إثراء لموضوع البحث، استندنا إلى مجموعة من المصادر والمراجع المفيدة والمناسبة له منها: "**ديوان بدر شاكر السيّاب**"، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، **لأحمد ويس،** "الكتابة والاختلاف" **لجاك دريدا،** "بنية اللغة الشعرية" **لجان كوهن،** التأويل

والتأويل المفرط" **لإمبرتو إيكو**، "بئار النص، قراءة تفكيكية في الشعر الحداثي"، **لمحمد عماد الحسيب**، "الأسلوبية: الرؤية والتطبيق" **ليوسف أبي العدوس**، "الأسلوبية وتحليل الخطاب" **لمنذر عيّاشي** "الأسلوبية والأسلوب" **لعبد السلام المسدي**، "دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة" **لعبد المالك مرتاض** ، "المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر" **لعلي ملاحي**، "في البنية الإيقاعية للشعر العربي" **لكمال أبو ديب**،... وغيرها من الدراسات التي استفدنا منها عن قرب وحاولنا من خلالها صياغة رؤية نقدية من شأنها أن تجعل من هذا الجهد مقبولا من الناحية العلمية.

بالنظر إلى طبيعة الموضوع المتّسع في قضاياه المتنوّع في مادته والمركب في أدواته الدراسية والتحليلية لازدواجية الرؤية النقدية الجامعة بين طرحين نقديين ينتسبان إلى مرحلتين مختلفتين من النقد المعاصر(الحداثة، وما بعد الحداثة)... هذه الأسباب وغيرها شكّلت صعوبات بالغة جعلتنا نجتهد أكثر في بلورة تصميم هيكلي يراعي طبيعة الموضوع تلك. ومن الصعوبات وفرة المادة العلمية بسبب كثرة مصادرها ومراجعها ما جعلنا نصنّفها أنواعا وأنماطا، إلى جانب إشكال تطبيق التصوّر النقدي التفكيكي في مجال إبراز وظيفة الانزياح من وجهة نظر تفكيكية، دون أن ننسى طبيعةالمدوّنة التي اخترناها للتطبيق، وهي النص الشعري المعاصر المتميّز بخاصية الإبهام والغموض مع خروجه عن المألوف الفني والذوقي والدلالي بوجه عام.

مدخل

أبجدية الحداثة الشعرية العربية المعاصرة

ظهرت حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر مند نهاية الأربعينيات من هذا القرن، وكانت ثورة على نظام البيت الشعري والقافيةوالتحوّل بالقصيدة إلى نظام التفعيلة الشعرية والسطر الشعري. نشأ هذا الاتجاه التجديدي من الإحساس بضرورة الإبداع في الشعر العربي، أي أن يكون فيه من التجديد والتحرر أكثر ممّا فيه من تقليد. ولمّا كانت الحياة الجديدة تختلف في ظروفها، وأشكالها ومظاهرها عن الحياة العربية في العصور السابقة، والتي عبّر عنها شكل القصيدة التقليدية تعبيراً يناسب مستوى الفكر فيها، فإنّ القصيدة المعاصرة التي تختلف ظروف عصرها عن ظروف نظيرتها التقليدية، لا يمكنها أن تستخدم ما آلت إليه القصيدة التقليدية في أشكالها وأساليبها ومضامينها.

بدأ الشعر العربي المعاصر مع جملة من الشعراء الكبار الذين حملوا لواء التجديد الذي فرض نفسه عليهم نظرا لكون الحياة تتجدّد، نذكر منهم: "**بدر شاكر السياب**" في دواوينه: " **أساطير**" و" **أنشودة المطر**" وهو الذي نظمته" **نازك الملائكة**" في: "**شظايا ورماد**" وهو الذي نظّمه شعراء آخرين: " **نزار القباني**" و" **صلاح عبد الصبور**"، "محيّ الدين فارس"، " **عبد الوهاب البياتي**" وغيرهم من الشعراء.

يرى معظم مؤرخي الشعر العربي الحديث أن ريّادة هذه الحركة تعود إلى " **نازك الملائكة**" و" **بدر شاكر السياب**" اللذين وضعا الحجر الأساس في بناء الشعر الجديد عام 1944" [1]. من هنا، كان لشعراء التجديد الفضل في تقديم رؤيا جديدة للشعر ومحاولة التطلّع على الواقع والعالم من أجل التغيير. يقول **جبران خليل جبران:** " لم تكن الطرق القديمة تعبّر عن الأشياء الجديدة، وهكذا كنت أعمل دائما على ما ينبغي أن يعبّر عنها، ولم أقتصر على صياغة ألفاظ جديدة، بل إن إيقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة، وأشكال التأليف كلها كانت جديدة، كان علي أن أجد أشكالا جديدة لآراء جديدة" [2]. فجبران كغيره من

---

[1]– عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، لبنان– بيروت، ط1، 1982، ص: 296.

[2]– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 4، 1983، ص: 77.

الشعراء المجدّدين قام بإدخال تعديل جوهري على مستوى الوزن والقافية باعتبارهما العنصر الأساسي للشكل الشعري حتى يكون الكلام المشكّ شعرا وليس فقط مجرّد كلام، فالشاعر لم يعتمد على شكل ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد.

حاول الشعر العربي الجديد الهروب من التقليد عن طريق إعادة النظر في مفهوم الشعر ووظيفته، وذلك بكسر المساحات التي يتحرّك فيها الشكل الموروث، وارتياد مساحات جديدة قوامها الإحاطة بالمفارقات التي تعتمل متصارعة في صلب الواقع، ويقتضي هذا الأمر خلق الشكل الفنّي الذي يحقّق للنص الشعري انسجام وحداته ممّا يحقّق وحدته الكبرى (وحدة القصيدة) وهذا يعني أنّ النص الشعري الجديد تخلّص من فكرة وحدة البيت لصالح وحدة النص كوحدة كلية متناغمة. أصبح لهذا الشعر قواعد يلتزم بها الشاعر في بنائه العروضي للقصيدة ونظمه لها، وهي قواعد حصرها عبد اللطيف **محمد حماسة** في أربع نقاط [1]:

1. التحرّر من الالتزام بعدد محدود من التفعيلات في البيت الواحد.
2. التحرّر من الالتزام بالقافية.
3. التحرّر من الالتزام بما يسمّى نظام الضرب الواحد في القصيدة القديمة (تساوي أبيات القصيدة في الضرب والعروض).
4. التحرّر من الالتزام ببحر واحد في القصيدة الواحدة.

أمّا **خالدة سعيد**، فلها رأي آخر حول التجديد، تقول: " إن مسألة التجديد في الشعر العربي المعاصر لا يجوز أن تبحث في الظاهرة، أي على صعيد التبديلات الظاهرية التي تخاطب الحواس، كالوزن والقافية أو الأوصاف الظاهرة كالغواصة والطائرة... ولكن المسألة تبحث على صعيد النظر إلى دور الشعر وإلى موقف الشاعر من العالم ومن قضية التعبير

---

[1]- ينظر: عبد اللطيف محمد حماسةظواهر نحوية في الشعر الحرّ ، دار غريّب للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، دط، 2001، ص: 39-40-41.

نفسها " [1]. أي أن التجديد يتجاوز البحث في الظاهرة إلى بعد آخر، وهو النظر إلى دور الشعر وموقف الشاعر من كل ما يدور حوله.

تبعا لذلك، مسّ التغيير القصيدة من نواح عديدة، وأخرج القصيدة الجديدة عن أيّ انحباس في الأوزان أو الإيقاعات المحدودة، ولم يقتصر التجديد في القصيدة المعاصرة على البحور الخليلية، وإنّما تجاوز ذلك ليشمل القافية على حدّ تعبير **نازك الملائكة** التي كانت تهدف إلى إبداع أسلوب جديد توقفه إلى جوار الأسلوب القديم[2]. نجد **عز الدين إسماعيل** يعمل على إتقان بناء القصيدة بدلا من النظر إلى إتقان القافية، يقول: " ولم يكن من الممكن الإبقاء على الصورة الجامدة للوزن والقافية، لابدّ من إدخال تعديل جوهري على هذين العنصرين حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة" [3].أي أنّ الصورة الجديدة لا تتحقق إلا بتعديل في الوزن والقافية. وعليه، أصبحالشاعر المعاصر في تجديده للشعر حرّا في اختيار عدد التفعيلات في كل سطر شعري، إضافة إلى ذلك أصبحت التفعيلة هي النظام الموسيقي للشعر الجديد، لذلك سميّ شعر التفعيلة، إذ نجد في القصيدة الواحدة مجموعة من التفعيلات.

لم يلامس التجديد في القصيدة المعاصرة الشكل فقط بل تعدّى ذلك إلى التجديد في الموضوعات، حيث قال**عباس الجرّاري:** " ليس هذا التعبير الشكلي هو كل ما في الشعر التفعيلي من جديد، وإنّما الجديد فيه كذلك رؤية الشاعر المتجددة للحياة ووعيه الناضج لمشكلات عصره، وعمق إحساسه لمجتمعه، وصدق تعبيره عن كل ذلك في تجاوب مع

---

[1]– عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السيّاب، دارسة تحليلية جمالية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص: 12.

[2]– ينظر: رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين الجديد والقديم لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص: 229 .

[3]– المرجع نفسه، ص: 317.

الواقع الذي يعيشه في كل يوم"[1]. أي أن التجديد الذي حصل في إطار الشعر العربي، لم يكن تجديدا في الشكل فحسب، بل هو تجديد في المضمون تبعه تغيير في الشكل. لم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد والمتوازية، وكذلك لم يتقيّد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المتنوع على نظام ثابت، في حين نجد أن هذا لم يطرأ على الشكل بل تعدى ذلك الموضوعات، حيث ارتبط الشعر بالمدينة والموت والحب وغيرها.

في هذا السياق يفرّق **أدونيس** بين الكتابة القديمة والكتابة الجديدة بقوله: ما الفرق الحاسم بين الكتابة الشعرية القديمة والكتابة الحديثة إنّه الفرق بين التعبير والخلق، كانت القصيدة القديمة تعبيرا، تقول المعروف في قالب جاهز معروف القصيدة الحديثة خَلق تقدم للقارئ ما لم يعرفه من قبل في بنية غير معروفة، وتلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث، إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير"[2]. فالقصيدة الجديدة تخلق اللغة، وتبدعها، وتكشف عن رؤى جديدة في بنى أيضا جديدة، أمّا القصيدة القديمة فتعبر عما كان معروفا في قالب معروف، متناول وجاهز. إذا، الشعر الجديد نتاج لعملية توليدية تتم في نطاق اللغة وبواسطتها، ومن ثمة تصبح شعرية النص بدورها متولدة عن اللغة وكيفية تشابكها في شكل خطاب متفرد.

إنّ الشعر المعاصر ثورة في التعبير والتغيير، والقصيدة المعاصرة كما عرّفها الشاعر **صلاح عبد الصبور** في كتابه "**حياتي في الشعر**" " ليست مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات ولكنّها بناء مندمج الأجزاء، منظّم تنظيما صارما... يوحي بالإرادة العاقلة

---

[1]– محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1979، ص: 304 .

[2]– رجاء عيد، القول الشعري: منظورات معاصرة. منشأة المعارف– الإسكندرية، دط، دت، ص:122.

والحساب الدقيق والوعي اليقظ... كما يوحي أيضا بالعفوية والتلقائية"[1]فلا أنانية وحبّ النفس في طرق المواضيع ولا تكلّف يفرغه الشاعر ليسق به ظمأ الإنسان المعاصر.

هذا ما استوجب من الشاعر البحث عن تجديد أدواته الفنّية والشكلية استجابةً لطبيعة الحياة الجديدة. وبعبارة أخرى، اقتضى الوضع الحياتي الجديد شكلاً شعريا جديدا، أو كما قال**بشير تاورِيريت**، فإن" الشعر الجديد لا بد له من شكل شعري آخر يتّسق مع طبيعة الوضع الجديد، وباختصار الشكل الشعري الجديد هو وليد دافع شعري جديد ومغاير للقديم"[2].

كانت جهود التجديد الشعري العربي محورها النص لا المبدع /الشاعر، أي كان هدفها الأساسي النص/ التشكيل النصي لا الروح التي أنتجته، لم يكن الشاعر باعتباره رائيا ومبدعا للقصيدة غاية التجديد، كان في معظم الأحيان لا يتمتّع إلا باهتمام جزئي...من هنا، ولأنّ الشاعر لم يكن هدف حركات التجديد الأساس- فإنّها ظلت طريقها ولم تصل إلى المحطة المأمولة...لأنّ الفعل التجديدي كي يكون ناجحا ومؤثرا، عليه ألا يستهدف القصيدة وحدها، بل والشاعر أيضا، على الشاعر أن يتمرد على الإيقاع الرتيب في داخله، عليه أن يكون جديدا، لا بالقياس إلى العالم المحيط به أو الثوابت الذوقية والإبداعية السائدة، بل بالقياس إلى نفسه، أو كما يقول **أدونيس** إنّ الشاعر لا يستطيع " أن يبني مفهوما شعريا جديدا إلا إذا عانى أولا في داخله انهيار المفاهيم السابقة ولا يستطيع أن يجدّد الحياة والفكر إذا لم يكن عاش التجدّد، فصفا من التقليدية وانفتحت في أعماقه الشقوق التي تتردّد فيها نداءات الحياة الجديدة" [3].

---

[1]- طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمي للنشر (لونجمان)، ط1، 2000، ص: 10.

[2]- بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحديثة عند أدونيس: دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب-القاهرة، ط1، 2009، ص:81.

[3]- أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، لبنان، ط 2، 1986، ص:54.

نقول بعبارة أخرى، وتوضيحاً للفكرة، تتطلب الحياة المعاصرة أشكالا فنّية جديدة تعبّر عن قضاياها وانشغالاتها، بل إنّ زوال المفاهيم والقيّم التقليدية، يؤدى إلى زوال الأشكال الفنية التي تعبّر عنها. من هنا، كان لزاما على الشاعر العربي المعاصر– كما أدركه هذا الشاعر نفسه– إيجاد شكل شعري جديد يصب فيه قضايا عصره الجديد، فرأى في القصيدة الجديدة (قصيدة التفعيلة) أنفع وسيلة لذلك. تبعا لذلك، جاءت الممارسة الإبداعية لتؤكد[1] ضرورة الاستجابة للتطوّر الحضاري والفكري الذي عرفه العرب منذ بداية القرن العشرين، وكانت الحداثة، أو المعاصرة في مجال المضمون هي أول ما نادى به المجدّدون في بداية القرن العشرين؛لأنّ المضمون كان أقرب إلى التأثر بهذا التطوّر الفكري والاجتماعي من أي شيء آخر.وبعد ذلك، كان تطوّر الصيّاغة الفنية تطورا جوهريا أكثر من ذي قبل منذ الأربعينيات، وكان لهذا الأخير نتائج حاسمة على تطور الشعر العربي المعاصر.

2– خصائص الحداثة الشعرية العربية المعاصرة:

خاض الشعر الحديث ذروة التقدّم إلى البحث عن حداثة أصلتها شروط الحياة الواقعية، فأصبح العالم يبحث عن بديل الحركة الشعرية العربية التي ركدت في وقت مضى كان لا بد الخلاص منها. فأصرّ أصحاب الاتجاه التجديدي على بثّ روح التغيير والتطور في الموروث الشعري الذي كان حبيس وحدة الأبيات ذات الشطرين وذلك لأجل مجاراة التطور العالمي على مستوى الإبداع الشعري وطرائق فهمه وتناوله، فحركة " الحداثة في الشعر، إنّما ترسّخت يوم فجرت قوالب الصو غ واتبعت مسالك جديدة في الأداء التعبيري، ممّا استقام به وضع "موازين" غدت عيارا للشعر الحديث"[2]. يمكننا إجمال أهمّ المميّزات الفنيّة للشعر المعاصر فيما يأتي:

---

[1]– ينظر: محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد (ج:2). دار الثقافة– الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 1982، ص: 108 .

[2]– عبد السلام المسدّي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطبع والنشر– بيروت، ط1، 1983، ص:14.

أ- اللغة الشعرية:

إنّ الكلام عن الشعر هو وجه من وجوه الكلام عن اللغة، إذ لم يعد بالإمكان أن تعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية؛لأنّ الشعر نص مادّته اللغة.إنّ الركن الأصيل في تحقيق تمييّز الشعر، بل في تحديد ذاتيته يتعلّق أوثق ما يتعلّق بأبعاد التصرف اللغوي في بنيته... ذلك التصرف الذي يرجع إلى وضعية اللغة بحسب اختيار المتخير الماهر، وانتقاء المبدع الصانع، ومدى إنجازها الدلالي في السياق الشعري، وقيمة الإيحاءات التي تثيرها في نسيج تشكيل فن من شأنه أن يحقق متعة جمالية وقيمة حيوية[1]، فالشعر موضوع يعالج بطريقة فنيّة راقية، حيث تظهر اللغة بشكل جوهري وتحدد حقيقة هذه الفنية.

ولمّا كانت عملية الإبداع الشعري تتمثل أقوى ما تتمثل في إبداع اللغة أي التجديد اللغوي مطّ يؤكد حتمية تجدّد اللغة الشعرية وثوريتها في ضوء القناعة بأنّ التفاعل الداخلي مع العصر يستوجب إيجاد لغة قابلة لحمل التجربة بإيحائية مستحدثة، ذلك من منطلق" أن الشعر يؤكد دائما على طبيعتهاللغوية، أي أنه يكرّس، باستمرار ارتباطه بالملفوظ"[2]. وعليه، فإنّ القول " بتجدد اللغة هو نتيجة من نتائج الوعي الجديد بفعّالية الكتابة وضرورتها وخطرها في التغيير الجذري العميق" [3].

من هنا، فإنّ اللغة الشعرية هي عنصر مهمّ في بناء القصيدة الشعرية، بل هي كما يرى**عزّ الدين منصور**" هدف مؤثر يرمي إليه الشاعر، وينتقي منها ما هو جدير بإبداع مضامينه، وبما فيه من إيحاءات تصويرية نفسية" [4]؛ علما بأنّ ما يجول في نفس الشاعر

---

[1]- ينظر: صلاح رزق، أديبة النص، دار غريّب للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، ط2، 2001، ص:58.

[2]- علي جعفر العلاّق، الدلالة المرئية. قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2002، ص:119.

[3]- عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية، التاريخية والرهانات. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللّاذقية (سوريا)، ط1، 2010، ص:213.

[4]- عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف، بيروت، ط1، 1985، ص:63.

من أحاسيس أو أفكار هي التي تحدد نوع هذه اللغة الشعرية لما لهذه اللغة من وقع في نفسه وأثر عليه، فهذه اللغة تتصل بأعماق النفس والوجدان الإنساني، من سماتها الإيحاء والقدرة التعبيرية عما في النفس الإنسانية من خوالج ومشاعر.

وجد الشاعر المعاصر نفسه ملزما بتفجير اللغة، وإعطائها دلالات جديدة، بحيث تكون لبنة أساسية من لبنات الدلالة في النص، حتى لا تنحصر قيمتها في الإخبار بقدر ما تكون في الإيحاء، وهذا ما تفطّن إليه عندما حدّد طبيعة الشعر وعرف وظيفته الأساسية المتمثّلة في نقل رؤياه وتجاربه، والتي تغيّرت تاريخيا فأدّت إلى أزمة روحية وصعوبة في كشف النفس الإنسانية، في عالم لا يمكن وصفه وصفا فلسفيا بلغة تصويرية، " ولا يريد أن يسمح للقارئ بأن يفكر في هذا العالم، وإنّما يريد الشاعر أن يجسده لنا بلغة تأثيرية غير عادية"[1].

تكمن قيمة اللغة الشعرية في علاقتها بغيرها من الألفاظ حيث لا قيمة للكلمة المفردة بحدّ ذاتها ذلك أن" تركيز اللغة الشعرية ينصب حول شكل الكلمة، وشكل التركيب، وبالتالي شكل الدلالة"[2]؛ لأنّ الشعر يصنع الكلمات الشعرية من خلال السياق، ولا توجد كلمات شعرية بحد ذاتها، قال **أدونيس** في هذا المجال " ما من كلمة هي شعرية بذاتها أكثر من غيرها، هنالك كلمات تتضمن في استخدامها أو لا تتضمن طاقة شعرية. إنّ للكلمة عادة معنى مباشرا، ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق. لا بد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول. فليست الكلمة في الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رَحِم لخصب جديد" [3].

---

[1] أحمد درويش، مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبي، المجلة " العربية للثقافة"، المنظمة العربية للتربية و الثقافة والعلوم، ع: 32، مارس، 1997، ص: 71.

[2]– رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنّون، دار توبقال للنشر– الدار البيضاء، ط1، 1988. ص:31.

[3]– مجلة "شعر"، ع:3 – س:11، حزيران، 1959، ص: 8 .

أصبح الشاعر المعاصر يستثمر الخصائص اللغوية بوصفها مادة بنائية في الشعر، ومن هنا لا تنحصر الكلمات ضمن دلالاتها المعجمية، وأضحت تجسيدا حيا للوجود وإيحاء. و الجدير بالذكر أن اللغة تستمد جماليتها من تكوينها الذاتي كونها أصواتا وتراكيب ومجازات ذات طاقة تأثيرية مباشرة، فإلى جانب أن الانفعال بالموضوعات والكلمات هو الذي يحدّد شعرية الكلمات والموضوع [1]؛ أي أنّ الشعرية الجمالية لا تظهر على مستوى السياق في الجملة أو المقطع فحسب، بل في النص كلّه من حيث إنّه بناء، ولكن أيضا من علاقتها بالجنس الأدبي الذي تذعن له في صوغ أبنيتها. وتصبح اللغة بموجب هذه العلاقة في أفق جمالي جديد، حيث يعمد المبدع إلى نسج خيوطها واختيار ألوانها وفق ما يقتضيه هذا الإطار من مكونات وثوابت. وهكذا تتحدد جمالية اللغة وأسلوبيتها بوظائفها التصويرية في سياق جنس أدبي محدد، وكأن طاقة اللغة في التأثير تكمن في الجنس الأدبي نفسه، باعتباره أداة فنية يناط بها توصيل رسالة إنسانية.

ب- الصورة الشعرية:

تعدّ الصورة إحدى المكونات الأساسية التي تشكل القصيدة العربية، لا غنى عنها في الشعر لا قديما ولا حديثا، ولا تتحقّق بلاغة الكلام إلا بها، وقبل أن نستعرض سماتها وتشكلاتها في الشعر العربي المعاصر، لا بد أن نشير إليها قديما حتى نلمس هذا التغيير والتجديد الذي طرأ عليها فمفهومها القديم قصرها على نوع واحد وهو البيانية بحيث تكون وظيفتها الشرح والتوضيح والزخرفة، في إشارة إلى التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز بأنواعه، فهذه العناصر في الشعرالتقليدي بمجرّد أن يصل الشاعر إلى نقطة تتطلب الشرح والتدعيم والتزيين، فإنه يلجأ إليها رغبة منه في أن يكون شعره واضحا، وأن يكون المتلقي راضيا، وفي هذه الحالة تعد الصورة تابعة، وقد لا توجد تماما مع أن أهميتها عرفت منذ أن

---

[1]- ينظر:فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ (دراسة). منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص:214.

عرف تراثنا الشعري القديم بإجماع كل دارسيه، يقول **الجرجاني"** قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح، وأنّ للاستعارة مزية وفضلا، وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة" [1].

الصورة جوهر الشعر تتحقّق فنيّتها ومدى مساهمتها في بناء القصيدة عندما تعبّر حقا عن شعور الشاعر الذي يختلف عن شعور الآخرين، وظّل الاهتمام بها قديما وحديثا رغم تغيّر مفاهيم الشعر ونظرياته، فوجودها يظل قائما ما وجد الشاعر، لذلك أدركت القصيدة المعاصرة أهميتها وظلت في حاجة إليها، وإن جدّدت في شكلها ومفهومها العام، فالكلمات في الشعر المعاصر ليس شرطا أن تكون مجازية، لذا فقد تكون سهلة حقيقية إلا أن رسمها في السياق يدل على خصوبة في الخيال، وأن هناك صورة عامة بمثابة انعكاس لتجربة الشاعر يحاول هذا الأخير نقلها إلى القارئ، ولم تعد في الشعر المعاصر آلية ومجرد وسيلة لنقل المعنى وتوضيحه، بل أصبحت بنائية عضوية لا تطفو على سطح القصيدة، بل تضرب في صميمها لتكون لها القدرة على توليد التجربة، وإظهارها كاملة غير منقوصة تؤدي بالقارئ إلى الإحساس بها إحساسا عميقا لا سطحيا.

تبعا لذلك، امتاز الشعر المعاصر بالصور والرموز وتخلّص من التقريرية والمباشرة بفعل البناء الصوري، إذ تجاوزت بنية الشعر الخطابية والوضوح وأصبحت تفيض بالصور والخيال المعقد. وهكذا تجاوزت الصورة في القصيدة الحديثة الوظيفة التزيينيّة الزخرفية، أو الشرح والتعليل وتوحدت بالشعر بحيث أصبح: " الشعر هو الصورة، والصورة هي الشعر" [2]. وبمّا أن الشعر " رؤيا" والرؤيا عالم مغاير لا يمكن التعبير عنها بالصور الجاهزة، بل بالصور المدهشة، ارتقت الصورة عندها من كونها عنصرا إضافيا تزيينيّا إلى عنصر بنائي في القصيدة.

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: تعليق وشرح عبد المنعم خفاجي، مطبعة الفجالة الجديدة، القاهرة، دط، 1977، ص: 114.

[2]– بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار البيضاء، ط1، 1994، ص: 145.

إنّ الصور على اختلافها من بلاغية ورمزية وأسطورية لا قيمة لها في ذاتها، بل هي وسائل لخلق الصورة الشعرية. فالصورة الشعرية بالنسبة للشاعر هي" أداة جوهرية لتصوير رؤيته وبناء عالم متخيل يقف موازيا للعالم الخارجي"[1]. والتصوير الشعري يقوم على أساس حسّي، بتعبير آخر إن مدركاتالحسّ هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه، والصورة ذات المحتوىالحسي تؤثر تأثيرا بالغا أكثر من الصورة العقلية المجرّدة التي تتطلب مستوى عاليا من الفهم والقدرة على التخيل. ولا يقتصر تحديد الصورة على تجسيد المجردات، أو إدراك التماثل بين الأشياء المختلفة أو التعبير الجديد عن المألوفات، كل ذلك مظاهر للصورة، كما لا تقتصر الصورة على تجسيد الفكر أو الشعور وكشف العلاقات بين الأشلياء وإبراز التشبيهات فيها؛ لأنّ الصورة هي الفكر والشعور إذ يفكر الشاعر بالصور ويرى الأشياء من الداخل، وتندمج الذات بالموضوع في تفكير الشاعر حيث يُدرك العلاقات بين الأشياء أو عناصرها، ويقيمها بواسطة الصور[2].

نستخلص ممّا سبق أن الشاعر يتمكّن عن طريق الصور الشعرية من صياغة جديدة للواقع، شرط ابتعاد الصورة عن التمثيل المباشر للوقائع والعلاقات الظاهرة والشكلية، وكذلك عدم اعتبارهاهجرّدَ حلية أو وسيلة للتوضيح و الإقناع، وبالمقابل تقترب من جوهر الشيء وحقيقته وتحقّق الألفة بين الأشياء المتباعدة، وحتى المتناقضة، وبهذا تصبح الصورة وسيلة لتحقيق المعرفة حيث يزداد وعي الشاعر بواقعه وبنفسه وكذلك الأمر بالنسبة للمتلقي.

إجمالا، يمكن القول: لنّ الصورة شهدت مثل اللغة الشعرية تجديداً وتغيراً، وأبرز ما أصبح يميزها:

- اهتمامها بضروب البديع كالتكرار والترديد.

---

[1]– شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة؛ دراسة في بلاغة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، دط، 1998، ص:367.

[2]– ينظر: نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1982، ص:25.

- تمردها على المألوف وخروجها من حدود التناسب المنطقي والتقارب بين طرفي التشبيه لاعتمادها على المفارقات اللغوية.
- اعتمادها على المفارقات الحادة مما يجعل للقصيدة عدة دلالات، كما أصبحت تركيبا لغويا معقدا يقوم على تفاعل الدلالات والعلاقات الداخلية للقصيدة.
- لم تعد الصورة الشعرية وسيلة للشرح والإيضاح والوصف الزخرف، إنّما أصبحت ممتلئة بالإيحاءات والدلالات.
- ليست العبرة بتمديدها أو تمديد شكلها، إنما العبرة في إبراز أثرها في المتلقي ودلالتها المعنوية وجماليتها الأسلوبية.

وتبرز في شكلين جديدين اتّكأ عليهما الشعر العربي المعاصر:

أ- **الصورة الرمزية:** والتي يكون فيها الرمز الشعري متقيدا ببعدين أساسيين، الأول التجربة الشعورية التي تستدعي الرمز لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية تضفي على اللفظة طابعا رمزيا، والثاني السياق الخاص حيث أن استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعريا بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية.

ب-**الصورة الأسطورية:** تعد مصدر إلهام الشاعر باعتبارها عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر، والهدف منها تقديم التجربة في صورة رمزية.

ت- الموسيقي والإيقاع:

تعدّ الموسيقىبصورة عامة و الإيقاع بصورة خاصة، خاصيتين فنيتيّن لا يستغني الشعر عنهما، فالشعر يحكمه الوزن والإيقاع، والوزن الشعري هام جدّا في ميدان الإحساس الفيّاض بالذوق الراقي الرفيع، تتراءى موسيقي الشعر من خلال الوزن. ويمكن للشاعر العربي المعاصر استغلال الطاقات الإبداعية المشحونة فيها(الوزن والإيقاع) ويطورها نحو الأجمل باعتبارها فنّية، وهذا في إطار بحثه عن آفاق إبداعية إيقاعية خلاقة والبحث عن شكل شعري جديد، فالشعر العربي الجديد حاول أن يختبر كلّ الوسائل الفنية الحرفية الخاصّة

بالشكل الموسيقي للقصيدة العربية إلى مفهوم جديد لموسيقي الشعر يخضع في تشكيلة خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو للموقف الانفعالي حتى تصبح القصيدة الشعرية الجديدة صورة موسيقية متكاملة تتلاقى في الأنغام" [1].

يرى **عز الدين إسماعيل** " أن الشعر المعاصر لم يلغ الوزن والقافية لكنّه أباح لنفسه أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه، فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة المعاصرة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد،... وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المنوع على نظام ثابت"[2].

ثار الشعر الجديد على نظام الشطرين وعمد إلى نظام جديد يختلف كليا عن أسطورة البيت الشعري القديم التي انتهجها العرب لحقبة زمنية طويلة من الزمن، وإتّا لنلاحظ تحوّل القصيدة المعاصرة إلى ركام التفعيلات التي تزيد أو تنقص حسب رغبة الشاعر وأهوائه. وبهذا يتحرّر الشاعر في بنية القصيدة الجديدة من أسر البيت ويصطنع لنفسه نظاما خاصا لقصيدته يتماشى حسب تموّجاته النفسية وذبذباته الشعورية على أن الشاعر المعاصر لم يلغ الوزن نهائيا، بل قام بتعديلات وتغييرات حتى يتمكن من تحقيق توافق أكبر مع مشاعر وذبذبات نفسه التي لم يعد بمقدور الشكل التقليدي نقلها.

إنّ حركة الشعر الحر عندما ظهرت في منتصف القرن العشرين، " خيِّل للكثيرين بأنها حركة شكلية محض هدفها كسر الحاجز العروض، ولم يدر في خلدهم أن هذه الظاهرة التي تجلت بادئ ذي بدء بالخروج عن الإطار العروضي، إنّما هي ظاهرة تجريدية شاملة تطلبتها وهيأت لها عوامل موضوعية وشروط حضارية تشمل جوانب الحياة كافة"[3]. فأبرز

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت– لبنان، دط، 1966، ص:63.

[2]– ماجد قروط، المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى عام 1985 دراسات جمالية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، 1999، ص: 391.

[3]–أحلام حلّوم، النقد المعاصر وحركة الشعر الحرّ ، مركز الإنماء الحضاري– حلب، ط1، 2000، ص:37.

ما ينبغي أن يميّز القصيدة الجديدة ما يمكن تسميته تجاوزا الوحدة بين طبيعة الرؤية ومختلف العناصر المكونة لها من أدوات اللغة والفكر، وليس الوحدة بين الشكل والمضمون، ذلك باعتبار أن القصيدة بناء متدامج الأجزاء ومنظم تنظيما صارما، وليس مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات.

إنّ ما عرضناه سابقا إنّما يصب في إطار الموسيقى ووزنها وإيقاعها، بقي لنا الآن أن نتساءل هل يمكن لهذه الموسيقى أن تبقى بمعزل عن المكونات الفنية الأخرى التي تدخل في تجديد القصيدة المعاصرة ونعني بالقول اللغة والصورة والرمز، فالإجابة حتما تكون لا مسبقا ذلك؛ لأنّ الإيقاع لا يمكن فصله عن اللغة لأن أساس قوامه الكلمات بحركاتها وسكناتها فيقوم الشاعر باختيار المفردات التي يراها مناسبة للتعبير عن تجربته وإدخالها في السياق رغبة منه في خلق لون من الانسجام الإيقاعي، فيصبّ اهتمامه على الصوت وما يحدثه من دلالات، والاستعانة أيضا بالمحسنات البديعية من جناس وطباق وسجع، مما يجعل موسيقي الشعر المعاصر: " تستدعي تشكيلا لغويا خاصا يحدث بشكل تلقائي أثناء عملية الإبداع وذلك التشكيل اللغوي يحقق الوجود الشعري" [1].

إنّ الصورة الشعرية لا تُحقّق كمالها وتأثيرها وغايتها إلا في وعاء الإيقاع وتُرجع الشاعرة **نازك الملائكة** ذلك إلى سبب وجيه ومنطقي حيث تقول: " والسبب المنطقي في فضيلة الوزن هو أنه بطبعه يزيد الصور حدة ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة لا بل أنه يعطي الشاعر نفسه خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة إن الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة. وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة" [2].

---

[1]– عدنان قاسم، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، المنشاة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلام، ليبيا، ط1، 1980، ص : 28.

[2]– نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط4، 1962 ص: 112.

نستنتج بتعدادنا أهمّ خصائص الشعر العربي المعاصر، والتي تضاف إليها مميزات فنيّة أخرى، أنّ القصيدة العربية الجديدة التي ظهرت كبديل للقصيدة التقليدية، لم تظهر لتسدّد فراغا وإنّما جاءت لاحتواء حالة، لأنّها تجلّ جمالي مغاير، ولحظة تحويلية رؤياوية، وشكل مختلف ومتعال غير نمطي وغير تقليدي. استطاعت قصيدة التفعيلة التي تعدّ واحدة من أعظم سمات التحول في تاريخ الأدب الحديث، أن تحدث قطيعة ذوقية تحولت– بفضلها– وظيفة النص من الإنشادية والحماسة إلى فاعلية الابتكار. وهي بذلك تعبر عن السخط والتبرم من الأشكال الثابتة والقيم الإبداعية الراسخة، وهي خلاصة ما يتطلع إليه الحسّ حين يرفض الواقع، وينفرد من المألوف.

الباب الأول

ظاهرة الانزياح والمنجز النصي الشعري السيّابي في المتن النقدي الحديث والمعاصر

"النقد في عمومه هو تصوّر ما عن الشعر، وما الشعر في ذلك سوى صورة من هذه الصور"

بشير تاوريريت

الفصل الأول

النص الشعري السيابي والحوار النقدي الحديث والمعاصر

1- القصيدة العربية الجديدة وضرورة تحديث القراءة النقدية

2- النص الشعري الحداثي في منظور النقد الأسلوبية

3- القصيدة العربية الجديدة في ميزان الطرح النقدي التفكيكي

4- التجربة الشعرية السيّابية في التناول النقدي الحديث والمعاصر

1- القصيدة العربية الجديدة وضرورة تحديث القراءة النقدية:

إنّ الشعر الجديد الذي استجاب إلى عوامل غيّرت وجهته وألبسته حلّة جديدة تختلف عن سابقتها، قد أكّد عجز النقد التقليدي (القديم)في مواجهة هذا التيار القوّي الذي ما لبث أن أخضع لسلطته وجرف كل ما وجده أمامه. فالحداثة الشعرية أصبحت تتصدى للقارئ بإمكانات جمالية خارقة، تجبره على تغيير طرق تعامله معها. فـ " فالانطباعية ليست منهجا بل عملية تذوق ذاتية محضة تتجلّى في استجابة لا واعية قائمة على التفضيل المبهم، والاستجابة اللاواعية للنّص لا تفرز وعيا نقديا منهجيا بالضرورة فيكون أو ينشىء الانطباعي نصا آخر يمثل طبقة ذاتية عازلة..." [1].

تبعا لذلك، تجاوز الشعر مفهوم الثّبات والاستقرار والمعاني السطحية الواضحة ودخل عالم السؤال وتعدّد الإجابات، وهذا ما اقتضى للتعامل معه مناهج تراعي فيه هذه الصفات وتعمل على البحث في ما وراء النص، وبعبارة أخرى في دهاليز النص ومناطقه المغيبة، التي لا تفصح بسهولة عن المعنى، بل تتمتّع بتعب القارئ ومعاناته، فتصبح القصيدة عالماً قائما بذاته بعد أن تنكرت لأقرب الناس إليها (مؤلفها) ورفضت أن يكون شارك في وجودها عامل آخر غير لغتها.

تبحث القصيدة الجديدة عن قارئ / ناقد فضولي مثابر لا يستسلم بسهولة، صادق في التعامل معها ولهذا تغيّر النقد بمرور الزمن، من مرحلة كان فيها صاحب الإبداع يحتل المركز الأول في الاهتمام، فتعتمد العملية النقدية على كشف كل ما يتصل بالمبدع وتتخذه وسيلة في مقاربة نصه. وقد " شهدت السنوات المبكرة من القرن العشرين تحوّلا جذريا في المعايير النقدية يتمثّل في التحول من (ماذا)؟ إلى كيف يقول النص ما يقول؟ كان ذلك

---

[1] – فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان، ط1، 2006، ص: 14.

جوهر التحوّل الذي جسدته الشكلية الروسية منذ منتصف العقد الثاني حتى نهاية العقد الثالث تقريبا من القرن العشرين" [1].

من هنا أصبح الناقد يدرك أن القصيدة لا يمكن أن تستقيم بمعنى معيّن إلا إذا قام بجرد مفصل لكل مايتعلق بصاحبها وإلى جانب هذا، كانت الظروف المصاحبة لقول الشعر ذات أهمية كبرى لدى الناقد، كونها الملهم الوحيد لهذه العملية، فالمناهج التقليدية تجعل من مناسبة النص دليلا كافيا لتحمل العمل الأدبي معنا معينا.وتحوّل الاهتمام بعد ذلك من المبدع وظروفه الخارجية إلى الاهتمام بالنص في ذاته ولذاته استجابة لما نادت به البنيوية كأولى محطات الحداثة النقدية، ويتراجع النّص بدوره فاتحًا المجال أمام سلطة القارئ/ الناقد، وكان ذلك مع ثاني محطّات الحداثة من (نظرية سيميائية، ونظرية التلقي والتأويل وإستراتيجية التفكيك،...). إذن فالحداثة لا تقابلها سوى الحداثة وكذلك حدث مع النقد، إذ أصبح الناقد قارئاً منتجا بعد ما كان مستهلكا، فالنقد القديم قيّد الناقد أيضا، ومنع حريته، كما حدث مع الشاعر تماما.

تبعا لذلك، فرضت الحداثة في النقد مناهج وآليات تناسب النص المُقارب وتتفق مع مستجداته تاركة المناهج التقليدية خلفها بما يتناسب وعمود الشعر. فلم يعد النقد تابعا للشعر، ورفض إلا أن يكون مشاركًا في إنتاج العمل الإبداعي، وتخّلى النقد عن إطلاق الأحكام التي لا تغني عن النص شيئا، ليصبح مبدعا بطريقته الخاصة صانعا لنص موازي يعادل أو يفوق العمل الإبداعي، وكان هذا نتيجة إعادة الاعتبار إلى الركن الثالث في عملية الإبداع؛ فيصنع القارئ /الناقد من النص الأول نصا آخر دون أن يسمح للنص الإبداعي بفرض سلطته عليه، فالخطاب النقدي أضحى بدوره عملاً إبداعياً يستعرض الناقد فيه إمكاناته وآلياته النقدية ليصبح مقصودا لذاته.

---

[1]– عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، مطابع السياسة، الكويت، دط، 2003، ص: 23.

من هنا كانت النتيجة المنطقية للقول بإبداعية النقد تبني منهج كتابة نقدية تتعمّد لفت انتباه القارئ إلى النص النقدي الجديد في ذاته ولذاته، وأصبح الخطاب النقدي كتابة ثانية تحتاج إلى قارئ آخر لفك رموزها بمعزل عن النص الأول (الإبداعي).

حاول النقد العربي الحديث في مقارباته النقدية أن ينفد إلى عمق التجربة الشعرية الحديثة وخلق خطابا نقديا، متأسّسا من الخطاب الأول، وبهذا يمكننا أن نقرأ هذا الخطاب النقدي بوصفه لغة ثانية وكتابة على كتابة[1]. وكنتيجة منطقية لهذه الرؤى الجديدة في مفهوم الشعر أصبحت كتابة النص الأدبي لا تعني نهايته بقدر ما تعني البداية، وهذا يعود لطبيعة المعنى و الذي تأبى لغته أن تفصح عن دلالة ما؛ لأنّهاتدرك أنّ إمساك المعنى يعني قتلا للنص ولهذا فهي تراوغ لتحافظ دائما على بقائها. فـ" الكتابة نفي لكل سلطة، وبهذا المعنى لا يبدأ النص لينتهي، ولكنه ينتهي ليبدأ ومن ثم يتجلّى النص فعلا خلاّ قا دائم البحث عن سؤالهو انفتاحه، تواقا إلى اللاّنهائيو اللاّمحدود " [2].

هذاما نادت به الحداثة، فلكي تبقي على نظار تها تجدّد نفسها في كل حين فتكون كبحر كلّما اغترفت منه عاد و امتلأ،لأنّ المعنى الذي يحصل عليه القارئ ليس سوى حقيقة في نظره هو وبآلياته هو، لهذا اعتبر الخطاب النقدي نصّا ثانيا قد يتفق مع النص الأول بقدر ما يختلف عنه، فتكون القراءة طرحا لأفكار قد لا توجد في النص الأول مطلقا "و هكذا يكون من الصفات الجامعة المانعة للنصوص الأدبية أنها تنتج شيئا ما، في الوقت الذي لا تكون هي نفسها ذلك الشيء " [3].

---

[1]– مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص: 7.

[2] – المرجع نفسه، ص: 237.

[3]– فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة وتقديم: حميد الحمداني والجلالي الكدية، منشورات الاختلاف، فاس، دط، 1995، ص: 19.

إنّ الرؤية النقدية التي تدعو إلى تركيز الاهتمام على النص رؤية تستند إلى منطق جمالي، مؤداّه أنّ الشاعر حين يقول شعرا هدفه إحداث أثر انفعالي جمالي في نفس متلقيه، فهو لا يقول الشعر لغاية إبلاغية وإخبارية إيصالية.وعليه، فإنّ أيّة قراءة نقدية تنظر في البعد الإخباري التواصلي للنص الشعري، ولا تلتفت إلى قيم النص الجمالية المائزة، تظل قراءة قاصرة غير هادفة، إن الناقد الأدبي المعاصر" أصبح يركز اهتمامه على أدبية العمل الأدبي من جهة، والوعي بالنص وبالكتابة من جهة أخرى، ولعل هذا هو السبب الذي جعل القواعد اللسانية والمفاهيم اللسانية والشكلية أساسا مباشرا لظهور مصطلح "النص" ومصطلح "نظرية النص" [1].

إنّ الفرق بين القصيدة القديمة والمعاصرة يكمن في أن الأولى كانت تطرح النص مرفوقا بمعناه لأنها تصوغه بطريقة هدفها منها التوضيح وتطويع النص ليسهل استهلاكه، أما النص الحداثي فيغيب المعنى ويجعله صعب المنال ووسيلته في ذلك الغموض والإبهام، حظيت حركة التعبير الشعري الجديدة بأهمية قصوى في القراءة النقدية الحديثة التي تسلحت بشبكة من الأدوات والآليات التي نمت في أحضان الرؤية الجديدة لمناهج النقد الحداثي الذي واكب حركة التجديد الإبداعية في مجال الشعر الذي كثّف من وقع الصدمة وطرح أمام القارئ إشكالات أخرى، وأدخله في مغامرة جديدة مع النقد والإبداع ليتربى لديه الحس الجديد والتذوق الفني الذي يتيح له الانفتاح على هذا النص الشعري دون نفور منه.

مؤدى هذا أن الحداثة النقدية لا ينبغي فصلها عن الحداثة الشعرية، فإذا كانت المتغيّرات الفنيّة بالنسبة للفنان تتمثل في أدواته، فإن أدوات النقد في تناوله للفن الحديث هي الأخرى يجب أن تتغير تبعا لتغير أدوات الفنان[2] ولابد لهذا الحوار من عقل نقدي – مجرب ومغامر، قادر على التأويل يمتلك منهجا خاصا وفلسفة خاصة يواجه بها النص الشعري

---

[1]– سمير حجازي، النقد الأدبي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع– القاهرة، ط1، 2005، ص:121.

[2]– ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 11.

المعاصر بمختلف آفاقه التشكيلية، هذا النص الشعري المعاصر الذي يعد من أبرز الضرورات الفنية وأشدها إلحاحا، نظرا لما يحتويه من مشكلات نصية إبداعية ذات قدرة على إثارة القارئ واستفزازه، بل وذات قدرة كذلك على تجلية الفعل الشعري النوعي –وحدة متجانسة ومتصالحة يعكسها التشكيل الذي يوفر مناخا من الحرية صالحا للخلق والإبداع، هنا تكمن أهمية العمل الفني من خلال الإمكانات التي يخلفها للحوار بين الفنان وعمله الفني [1] أو بين المتلقي والعمل الفني أو بين المتلقي والفنان.

من هنا، يحتاج التجديد الشعري العربي إلى لغة تتفهم دقائق الصراع الأدبي وتحتويه، يحتاج إلى نقد جديد يكشف عن الأبعاد والخصائص الفنية واللغوية والفكرية في النص الشعري الإبداعي الذي ينتمي إلى عصرنا انطلاقا من أن لكل إبداع جديد تقويما جديدا، ولكل رؤية فهما جديدا، وباعتبار أن " النقد في عمومه هو تصور ما عن الشعر، وما الشعر في ذلك سوى صورة من هذه الصور " [2].

استوجب هذا الإنتاج الشعري العربي المتطوّر في أساليبه وأشكاله الفنية لتعاطيه المغامرة الشكلية من النقاد النظر إليه بأداة نقدية كفيلة بمعالجة هذه الأشكال البالغة التعقيد. من هنا، يكون سؤال الحداثة في النقد تاليا لسؤال الحداثة في الإبداع الأدبي نظرا لأن الأدب كنص إبداعي يكون موضوعا للنقد أي موضوع فهم وتقويم وتلّق، وبهذا نقول مع **صلاح فضل:** " إن المبادئ النقدية الحديثة (...) ينبغي أن تنبت من الفن الذي تعالجه وأول ما يجب على الناقد أن يفعله أن يقرأ الأدب، أن يجري بحثا استنباطيا لحقله الخاص، ويدع لمبادئه النقدية أن تكون نفسها بمعرفة هذا الحقل" [3]. وعلى هذا النقد الجديد " أن يتعامل

---

[1] – ينظر: طلال معلا، النقد والإبداع: رؤى في التشكيل، المركز العربي للفنون، الشارقة (الإمارات العربية المتحدة)، دط، 2006، ص: 28.

[2] – بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، ص: 17.

[3] – صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص: 303.

مع النص الشعري الجديد باعتباره تعبيرا عن تغيير جوهري لا تعبيرا عن حالة شكلية طارئة. وإذا كان همّ النقد التقليدي مقصورا على البحث عن الصول فإن هم النقد المعاصر يتمثل في تأسيس أصول نقدية جديدة مع امتلاك الكفاءة الفنية الجمالية صوب القصيدة..." [1].

إن حداثة النقد شرطها الأساس أن تمثل هذا النقد حداثة موضوعية (النص الأدبي) مع مخالفة النقد السابق باكتساء مقولات ومصطلحات وتصورات ومعايير جديدة، من هنا تكون الحداثة في النقد الأدبي الجديد مقولة تصورية أو أداة منهجية وإجرائية [2]، يستخدمها الناقد في سعيه لإدراك حقائق الظاهرة الأدبية وقضاياها وعناصرها، وهي العدول عن النمط السائد. والمعيار المطرد، فهي تجديد للرؤية وتغيير للمطرد، ومقولة الحداثة النقدية هذه تتحقق على مستويين[3]، مستوى المضمون (تجديد النقد لمقولاته التي يصدر عنها أي تجديد... نظامه المفهومي) ومستوى الصياغة (تجديد لغته أي مصطلحاته بمقتضى تحديد مفاهيمه) وفي هذا إشارة واضحة إلى أن حداثة النقد تعني التخلّص من أوهام القوانين السائدة أو التصورات الآلية بجعل حداثة الأدب والفن مرتبطة بزمن اللحظة الراهنة، أو هي مخالفة ومغايرة لأعراف الأدب وسننه القديمة عن طريق اختراع مضامين مناسبة لإنجازات العصر، ولكون الحداثة النقدية اكتشافا لمسائل الأدب الجديد الخاصة، أصبحت شغل الفكر النقدي وبالتالي، كان القصد منها الجديد والتجديد[4]، الأمر الذي برر دخول مناهج نقدية جديدة، ومؤدى هذا أن الحداثة النقدية لا ينبغي فصلها عن الحداثة الشعرية، فإذا كانت

---

[1] – ينظر: عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، دط، 1985، ص: 85.

[2]– ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 11.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 16.

[4]– ينظر: محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط– المغرب، ط1، 1999، ص: 290.

المتغيرات الفنية بالنسبة للفنان تتمثل في أدواته، فإن أدوات النقد في تناوله للفن الحديث هي الأخرى يجب أن تتغير تبعا لتغير أدوات الفنان [1].

تأسيسا على ما سبق، استقطبت التجربة الشعرية العربية المعاصرة التي عرفت رواجا كبيرا اهتمام الكثير من النقاد والدارسين بسبب قضية التحديث الشعري التي أصبحت قضية نقدية، وبخلاف النقد القديم الذي انحصر اهتمامه في الدفاع عن أصول عمود الشعر، فإن النقد العربي الحداثي صار يدعو إلى ضرورة التفرد والتميز.... وبالتالي، غدت قضية التحديث قضية النقد بقدر ما هي قضية الشعر المعاصر، ونتيجة لذلك، حاول النقد الحداثي اقتحام ساحة النص الداخلية حتى لا يضل السبيل القويم إلى الرؤية النقدية السليمة، كان عليه أن يتجه إلى النص الشعري ليقرأه قراءة محدثة تتناسب ومستويات هذا النص، باعتبار أن كل خطاب نقدي – أي كل حديث له صلة بالأدب – ينطلق من مفهوم ما عن الأدب، على أن المقصود بهذا المصطلح "مفهوم الأدب" كما يرى **ڤيردا سدونك** هو " مجموعة من التوصيفات لخصائص يعتقد أنها متأصلة في كل النصوص الأدبية أو في بعض منها" [2].

أصبح ما يهمّ الناقد في النص الشعري ليس ما يقوله هذا النص وإنّما الطريقة التي يقوله بها، فطريقةالقول تصبح جزءا جوهريا وعنصرا مكونا للقول الشعري ذاته، إنّ عمل النقد المعاصر محصور في التعرف على وحدات النص مع اكتشاف القانون الذي ينتظمها، وهو ما يجعلنا نقرّ مع **صلاح فضل**أنّ " العملية النقدية ليست تطبيقا آليا لمنهج مرسوم، ولا تنظيما عقليا لمقدمات تحددت نلتجها سلفا، ولا تبريرا مزينا لأحكام تعسفية وإنما هي مغامرة محسوبة ومحاولة منظمة لاكتشاف عالم النص الأدبي والقوانين التي تحكم حركته" [3].

---

[1]– ينظر: طلال معلا، النقد والإبداع: رؤى في التشكيل، ص: 219.

[2] – هـ. قيردا سدونك، مفاهيم الأدب بوصفها أطرا للإدراك النقدي، ترحسن البنّا عزّ الدين، مجلة " فصول" جماليات الإبداع والتغيير الثقافي (ج1)، مج: 6، ع: 3، أبريل ـ جوان 1986، ص: 35.

[3]– صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص:33.

حاولت الحركة النقدية المعاصرة في ضوء ما تقدم، إثارة حوار جدل نقدي حول النص الشعري الجديد بالاستناد إلى أصول ثابتة، ومفاهيم علمية جديدة أملاً في فهم هذا النمط الإبداعي، عن طريق تحليل شبكة العلاقات التي تنتظم ضمنها المكونات الأساسية للنص الشعري، كمحاولة لتقديم أحكام موضوعية. إذا، تناولت الدراسات النقدية نظرية الشعر الحر، قضاياه وظو اهره الفنية، وفتحت باب الحوار النقدي من خلال موقفين: موقف القبول، وموقف الرفض، وما بينهما من موقف وسيط يدل على التوازن، في عملية القبول أو التلقي، دون أن تغفل القضايا الإبداعية المشكلة لبنية هذا الشعر.

حاول النص الشعري المعاصر– وفق مفهوم الكتابة الجديدة –خلق نظامه التعبيري مستقلا بسياقه محاولا التجذّر في واقع الإبداع مع مخالفته الكتابة التقليدية مستفيدا من الأفكار والمفاهيم النقدية التي أسست لمفهوم الكتابة الإبداعية الجديدة، من هنا بادر الخطاب النقدي الجديد–تنظيرا وإجراء – إلى احتضان التساؤلات النقدية الجدّية التي أحدثها سياق النص الشعري الجديد لدى القارئ، احتضنها بآراء ومفاهيم ومقاربات نقدية مغايرة لأطروحات النقد المتوارث[1]، بتحديد رؤاها ونظراتها ومرجعياتها مع انفتاحها على حركة النقد العالمي بمدارسه المختلفة.

إذا، كان على النقد الحداثي أن يغير آلياته القرائية وسلطته المعرفية لمواكبة الفعل الشعري الجديد في ضوء ما اصطلح على تسميته بالكتابة الجديدة كمصطلح معبّر عن واقع تطور النشاط الشعري العربي الحديث، من هنا كان لخروج لغة الخطاب الأدبي عن المألوف وتأسّس بنيته على تعدد القراءات، الأثر الفعّال في توسع نطاق العملية الإبداعية؛ فلم تعد مقصورة على الكاتب وحسب، ليمتد مجالها شاملا البُنى والقوالب اللغوية ومدى تفاعل القارئ معها، كونه طرفا أساسيا في ديمومة النّص واستمرار حركته، كما استرعت العلاقات بين هذه

---

[1] – ينظر: عبد القادر عبو، جمالية التلقي في الشعر الحداثي (رسالة دكتوراه)، إشراف: بلقاسم هواري، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات والفنون، وهران، (2006/2005)م، ص: 88.

العناصر الثلاث (**المبدع، النص، المتلقي**) اهتمامَ الدارسين والمشتغلينَ بقضايا الأدب، مِمّا أفضى إلى بروز اتجاهاتٍ نقدية في مقاربة الظاهرة الأدبية.

2- النص الشعري الحداثي في منظور النقد الأسلوبي:

تنفتح النصوص الشعرية على استلهام سياقاتها من واقع مادي متشعّب الاتجاهات وآخر مُتلبس بأقنعة رمزية، تستتر خلف شبكةٍ ممتدةٍ من الرؤى والتشكيلات النسقية ضمن بُنى متفاعلة، تتضافر جزئياتها اللغوية، وتتكثّف معانيها النّحوية وتنزاح تراكيبها عن استعمالها المألوفِ ، وفق معطيات تتواءمُ وجماليات الفعل الإبداعي ومنطلقاته المعقدة المتجلية في ملامح أسلوبه، النائي عن اللغة العادية اختيارا وتركيبا وانحرافا؛ عناصرُ تترجم الفرادَة في التوظيف اللغوي المتميّز الدّال على خصوصية المعالجة النصية للمفاهيم والمواقف.

بناء على ما سبق، يرتكز الخطاب الشعري الحداثي- في سعيه لتثبيت وجوده أولا في السياق الشعري العام وإلى توكيد تميّزه ثانيا- على جملة من الخواص الأسلوبية التي تعضد سيرورة حركته الأدائية، وتبرر وظائفه التعبيرية المختلفة، ليس تبريرا تجريبيا فحسب، إنما تبرير جمالي يتسع في تجليه ليشمل مختلف الصيغ والظواهر التي أنتجتها شعرية الحداثة وبادئا منها نقطة الانطلاق التثبيتية، وجاعلا في حركة الوعي الشعري الحداثي الخلاّقة ليصل إلى ميزات هي له...

لا تتحدّد الخواص الأسلوبية في الصيغ المعهودة، ذلك لأنّ الشاعر الحداثي ليس أولا في سياق الشعر العربي، فوراءه تاريخ عريض من الشعر. وتفرض البلاغة قيّما معيّنة للتعبير عن هذا الشعر، ولا يكتفي في الشعر الحر بمجرد إسقاطالقافية وإقامة التفعيلة، بل إن هناك فواعل أخرى، سوى ما ذكرنا سابقا، من حيث الموقف من العالم، وتطور المفهوم الشعري الغنائي الانفعالي الإنشادي الذاتي، إلى مفهوم أكثر قابلية للبناه الدرامي، والنظرة التجريبية الخلاّقة.

تمثّل كل هذه الأمور وغيرها خلفية إبداعية – تتوارى في تقنياتها– للنص الشعري، فلا تعدّ خصائص أسلوبية، قدر ما تعدّ خصائص للبناء، وحين تطفو كظاهرة، فإن هذا يتولد حين يلّح الشاعر على تكرار هذه الخصيمة أو تلك بشكل فعال، وحين يتسنى له استثمار هذه الخصيمة أو الظاهرة الأسلوبية في نسيج نصوصه. ولا شك أن هذا الاستثمار يتطلب جهدا مغامرا واعيا من الشاعر المبدع دلك أن " المغامرة الشعرية لا ينحصر همها ولا يقتصر خوض تجربتها في التسمية، وإنما في تلك القدرة على جعل ذلك الجانب المعتم من الكينونة يفصح عن غيابه دون أن يخون أو يتنكر لجذره الأصلي "[1].

إنّ هذه المغامرة الإبداعية النّصية وهذا الاستقصاء هما السبيل الأول لتكوين أساليب شعرية خاصة، وحين نهيب بالمنهج الأسلوبي في رصد ظاهرة ما، فنجد أن هذا المنهج الأسلوبي " يمتلك مسالك متعددة تتيح له ممارسة فاعليته الكثيفة على مستويات مختلفة، فقد يتوجه إلى رصد ظواهر العدول وكثافتها، واتساعها أو ضيقها، وقد يتوجه إلى التعبيرات البراقة ليتابع رصد دورها في خلق التوازن بين التعبير والتأثير، وقد يتوجه إلى رصد البنى التكرارية، ومتابعة دورها في تحريك الدلالة من دوائر التقرير إلى دوائر التأسيس، وكل هذه التوجهات تمتلك أدوات منفردة أو مجتمعة تشارك في خلق الحركة الإيجابية التي تجوس خلال الخطاب فتكشف عن نظامه الكلي، وتحدد مناطق التداخل والتخارج، ثم تطرح شعريته على المتلقي" [2].

من هذا المنطلق؛ نسعى لتقديم آلية مقاربة النص الشعري الحداثي في ضوء الرؤية النقدية الأسلوبية. حيث إنّ البحث الأسلوبي، والتحليل اللساني، والرصد التعبيري لحركة النص الشعري، هي أمور تسعى كلها لا لمجرد توصيف الظاهرة أو استبيانها، بل تقويلها

---

[1]– جورج نوننمشار، دلالات الأثر، تر: عبد العزيز عرفة، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1992، ص : 22.

[2]– محمد عبد المطلب، تقابلات الحداثة في شعر السبعينات سلسلة: كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 1995، ص:20-21.

واستبطان دلالات تجليها ومدى تغايرها عن السياق، ومدى تكوينها لسياقات جديدة خلاقة. يفهم من ذلك أن الأسلوبية إحدى الأدوات التي يمكن أن يستخدمها الناقد في تناول النصوص الأدبية، أي أنها وسيلة في تحليل النصوص الأدبية، أو منهج للتعامل مع النصوص الأدبية، بل إنّها طريقة حديثة لتقويم جمالية النص، وقيمته الجمالية وتقدير ملامحه الوظيفية.

يمكن القول في ضوء ذلك، إنّ **الأسلوبية** منهج نقدي يقرأ النصوص الشعرية بالتركيز على الظاهرة اللغوية لمحاولة فهم كيفية تقديم النصّ الشعري لها من خلال الإمكانات الأسلوبية المتاحة للشاعر، أي:إنّ **الأسلوبية** تعطي الأولوية لتفسير الأشكال اللغوية التي تحمل المعاني، ثم تنتقل بعد ذلك إلى توضيح المعنى، وذلك من منطلق أن " شكل المعنى هو الأسلوب" [1]. ومن ثمّ فإنّ التحليل الأسلوبي- بإجراءاته وضوابطه- يهيئ المناخ المناسب للدخول إلى عالم النص بالالتفات إلى الظواهر الأسلوبية المائزة في النص، ذلك لأنّ **الأسلوبية** خطاب علمي يستقي مادته من الواقع الفني للنص الأدبي كونها دراسة وصفية تتخذ المفاهيم الألسنية منطلقا لها حيث تعد الأدب نتاجا لغويا في المقام الأول، وهي- تبعا لذلك- ترى أن "أيّ منهج لقراءة النص ينبغي أن يكون هدفه الأساس بل الأوحد هو تحليل النص الأدبي في ذاته، أي من حيث هو نص أدبي دون أن تفرض عليه تفسيرات مسبقة أو تخضعه لعوامل واعتبارات خارجية" [2].

ينطلق البحث الأسلوبي بناء على ما سبق، من التوجّه البنيوي ذي النزوع الشكلي المهتم بالأدب على أنّه موضوع جمالي بدلا من كونه ممارسة اجتماعية [3] وينعكس عن هذا

---

[1] – جان كوهن، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش. دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993، ص:48.

[2]– فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية، دط، 2006، ص:7.

[3]– ينظر: فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت، ط1، (1424هـ-2003م)، ص:146.

علمية البحث الأدبي مما يتوافق مع النظرة الحديثة للأدب. إذا، نشأت الأسلوبية في سياق أو ضمن مقولة الحداثة في المنظور النقدي المعاصر (النقد النصي)، ذلك أن الحداثة النقدية ثبتت من خلال تجديد نظام النقد المفهومي، أي تجديد جهازه المعرفي الذي يباشر به النص فضلا عن استحداثه للمنهج الذي يتناول به النص.وبالتالي، فإنّ النقد الحداثي أصبح ينظر إلى النص – خصوصا النص الشعري– أنه لا يعكس الواقع، وهو ذو طبيعة خاصة قائمة على اللغة الفنية، فالشعر "غير واقعي لأنّ عالمه اللغة، فهو يغير الواقع بطريقة فنية غير مباشرة من خلال تفكيك العلاقات اللغوية السائدة وتأسيس علاقات لغوية جديدة تشكل صورة لواقع جديد"[1]، فالشعر يعبّر عن انفعالات وحقائق بلغة جديدة قائمة على مجاوزة اللغة العادية.

مؤدّى هذا التصور النقدي ذي النزوع البنيوي، والذي استلهمت أفكاره الأسلوبية، إنّ المؤلف يفقد حيازته على إبداعه حين لا يعود مرجعا لنصه، ويحل محلّه النص الذي اغتدى ذا علاقة حميمة بنفسه،أي أنّ النص فقد المرجعية الخارجية فالعلاقة تتقطع بين المؤلف ونصه، ويصبح نصه مجرّد إبداع قائم بذاته، فلا شيء يوجد خارج اللغة. وباعتناق هذا المبدأ – **مبدأ المحايثة** – فإننا نعطي الأهمية للنص واختصاصه بالقراءة بعيدا عن العوامل المشكلة له، وهذا يمنح القارئ قدرا من التأمّل في العلاقات اللغوية، ومحاولة الكشف عن الدلالة داخل إطار النصية المحدودة. تبعا لذلك، يتوجه التحليل الأسلوبي– بعيدا عن الأحكام المعيارية– إلى النص الشعري واضعا كاتب الأثر جانبًا، باعتبار أن " الرسالة

---

[1]– منى علاّم، عناصر تحديث النص الشعري في مجلة "شعر" (رسالة دكتوراه)، إشراف: سعيدة قدّام، جامعة الجزائر (2005–2006م)، ص:201.

الشعرية جاهزة ومهيّأة للتحليل الأسلوبي الذي يهمّه النص الشعري قبل أي شيء آخر. تهمه مكونات هذا النص وطبيعة علاقاته التركيبية وخصائصها الأسلوبية" [1].

يمكن القول بناء على ما تقدّم، إنّ التحليل الأسلوبي للنص الشعري ينطلق من فعاليات العنصر اللغوي في تموقعه على مستويات عدة، هذه المقاربة لا تتغذى على آليات أو قواعد جاهزة، بل لكلّ نص أدبي قواعده الأسلوبية المميّزة التي بموجبها يتحول هذا الأثر الأدبي إلى أثر جمالي، والجمال المتوصل إليه من جراء هذه المقاربة هو جمال متفرد ومتميز مادامت الأسلوبية تبحث دوما عن الفرادة في العمل الأدبي، ولا يتحقق نجاح المقاربة الأسلوبية إلا بتوفر محللي الأسلوب على ثقافة لغوية وأدبية وذوقية عامة، فهذه الثقافة المتنوعة تمكن صاحبها من الغوص في جماليات النص المراد تحليله.

تهدف المقاربة الأسلوبية إلى الوصول إلى أغوار النص الشعري، للوقوف على عتباته المظلمة وعناصره الفكرية التي يصنع تضافرها وحدة دلالية، وتبعا لذلك فعلى المحلّل الأسلوبي أن يشرح النص تشريحا من مختلف جوانبه ليرى مباشرة حركاته، ومساراته، ودوائره، واتجاهاته، على أن لا يدخل ذاته أو ظروفه الخارجية ورؤاه واستبصاراته المنفصلة عن البنية اللغوية للنص. وهذا يتطلب دراسة مستوياته الصوتية والمعجمية والنحوية والدلالية، واختياراته وتأليفاته وانحرافاته في ضوء العوامل الداخلية المبثوثة في ثناياه؛ ذلك لأنّ التحليل الأسلوبي محكوم بآليات إجرائية أهمها: الاختيار والتأليف، الانزياح وأنواعه وأيضا التكرار وأنماطه والتماثل والتقابل والتحول وأسلوبية العنوان. والكل الشامل لهذه السمات هو الأسلوب، وهي خصائص ومميزات تتفاعل فيؤثر بعضها في بعض، لكنها ليست متجاورة أو ليس شرطا أن تكون متجاورة وإن كانت إشعاعاتها الجمالية تدفع المحلل

---

[1]– علي ملاحي، الجملة الشعرية في القصيد الجديد (السياب نموذجا)،دار أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع– الجزائر ط1، 2007، ص:80.

الأسلوبي إلى الربط بينها على شكل من الأشكال. ويبقى الخيط الجامع بين مختلف مبادئ أو آليات التحليل الأسلوبي هو تلك المستويات أو البنى الصوتية والتركيبية والدلالية.

وبين هذا وذاك، تبقى **الأسلوبية** مجالا خصبا يُتيح الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها النص في حدوده الإبداعية، محاولِة الكشف عن مستوياته التشكيلية اللغوية وبتركيزها على ظاهرتي الانزياح والتناص. وبذلك، فعلاقتها تتعدى نطاق النص المدروس، إنها تمتد لتشمل النقد الأدبي والبلاغة وعلم التراكيب وعلم الصوت ودراسات مقترنة بالخطاب الأدبي، هذا الخطاب الذي يمثل أُنموذجاً يتقاطع مع تجربة متفردة خاضها "**السيّاب**" تميّزت أسلوبيّا ممّا جعل الإبداع على درجة كبيرة من التعقيد؛ لأنّها باختصار "ممارسة للكتابة ومعرفة لأسرارها ومعاناة لمخاضها تتجاوز سطحه الخارجي ليلج الحديث حينها أعماق الظاهرة الشعرية ويمتد في أغوارها مباشرة" [1].

3- القصيدة العربية الجديدة في ميزان الطرح النقدي التفكيكي:

تأتي التفكيكية –كاستراتيجية قرائية تتميز بكثير من الخصوصية– للبحث عن المعنى في سيرورته والدلالة في إرجائها. فهي تسعى إلى تجاوز ظاهر النص ومحاولة الكشف عن معانيه وعن مقصدية مؤلفه، والبحث عن الشفرات القارة في أعماقه بغية تحليلها وتفكيك معطياته اللّغوية بغرض الوقوف عند معانيه المضمرة، وإعادة بناء وتشكيل المعنى وفق صياغة نقدية مستحدثة تعتمد على عملية التأويل "**interprétation** ".

الظاهر أن السمة البارزة في توظيف هذه الاستراتيجية هو حضور الربط المنهجي بين مصطلحي: الحداثة والتفكيك انسجاما مع الهدف الذي يتقاطع بينهما كما يظهر من الآراء التي نادى بها **أدونيس** وتبنتها بعض التجارب التي نظَرت لهذا الفكر، وأفادت من كثير من المقولات التي قدمتها هذه التوجهات [2]، وهي محاولات تبسط رؤيا الحداثة بوصفها منتجا

---

[1] – عبد الله العشي، زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو– الجزائر، ط 1، 2005، ص: 23.

[2] – ينظر: علي الشرع، التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، دراسات، مج: 16، ع: 3، 1989، ص: 197– 199.

ينفي ما قبله سواء أكان ذلك في الإعلان عن منهجيتها تصريحا أو تلميحا، وبمعطيات مختلفة اشتركت في الاستناد للمنحى الجمالي، وفهمت بتنوّع استند لطبيعة التلقي وظروفه، والدعوة للخروج من صرامة المنهج النصي الذي بدا مقيدا لتأويل العلامة، وحسر المدلول، وملامستها لقضايا جوهرية فيه تتعلق بطبيعة النظر للغة في جوانب تشكيلها [1].

جسّدت التفكيكية الدعوة الرافضة والمعارضة للمبدأ النقدي البنيوي القائل بانغلاق النص أو إغلاقه، فدعت إلى أن يكون النص الشعري مفتوحا وقابلا للتغير وغير ثابت المعاني، وهي بذلك ترفض الأسس النهائية للإبداع الأدبي والفني. ولعلّ هذا ما جعل من التفكيكية تستخدم للدلالة على نمط من قراءة النصوص. من هنا تعتمد التفكيكية على الهرمنيوطيقا التي يمارس القارئ من خلالها تفكيك النص، فالقارئ يحدث عنده المعنى ويُحدثه، ومن دون هذا الدور لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف. من هنا فإنّ أي مناقشة للتفكيكية لا بد أن تبدأ بالقارئ، وتجربة القارئ التي لا يوجد قبل حدوثها شيء. فهو يفكك النصَ ويعيد بناءه وفق آليات تفكيره.

بعبارة أخرى وتوضيحا للفكرة؛ عندما يمارس التفكيك على نص ما، فإن دور القارئ لا يقتصر، كما ذهب " **دريدا**" "على كشف المعاني والدلالات الخفية التي لم تخطر ببال صاحب النص أو محركه الأصلي فحسب، بل إنه يولد نصا جديدا يتطلب بدوره تفكيكا آخر يمكن أن يدحض المعاني والدلالات المكتشفة، ممّا يؤدي إلى توليد نص جديد ينبغي تفكيكه هو الآخر، وذلك إلى ما لانهاية، أي أنه ليست هناك حقيقة أبدية، ولا حتى قيمة نسبية بما فيها التفكيك نفسه" [2]. ومن هنا استطاعت التفكيكية تحويل القارئ من تابع لشفرات النص إلى منتج حقيقي للنص. تبعا لذلك، تدعو التفكيكية إلى لانهائية الدلالة، "وتحول مسار

---

[1] – ينظر: كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، مجلة " فصول"، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ع: 3، مج: 4، 1984، ص: 34–35.

[2] – محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، تقديم: محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2004، ص: 319.

السلطة الدلالية إلى حركة الدال، وتحليل الهوامش والفجوات والفراغات والتوقعات والمتعارضات داخل النصوص بوصفها صياغات تسهم في الكشف عن ورائيات اللغة والتركيب(**Meta-Language)"** [1].

تقوم الدراسة التحليلية التفكيكية الإجرائية على أبجدية القراءة النصية التي تفترض وجود علائق حوارية تربط النص وعناصره وذلك انطلاقا من قول "**دريدا**" :" لا يوجد شيء خارج النص" [2]، ممّا يعني أن التفكيكية بحث في النسق الداخلي للنص فهي تفتيت لشفرات النص إلى أجزائه المكونة لتدرك أنماطه، ثم تعيد تشكيل ذلك الفتات في إبداع جديد وفق رؤية جديدة مغايرة، وهذا الإبداع أيضا هو عرضة للتشظي والتفكيك.

تأتي القراءة التفكيكية للنص الشعري الحداثي بوصفه شريحة خاصة، وتتعامل معه كخطاب يلزم لقراءته منهج خاص يبتعد عن القراءة الذاتية للنص والتفكير الأحادي الذي ينظر إلى النص من زاوية واحدة مغيبا باقي الزوايا. ولم يعد السؤال – في المشروع النقدي التفكيكي–عن الكاتب والعمل وإنما عن الكتابة والقراءة، والانتقال من الكاتب إلى الكتابة يعني التوقف عند النظر إلى العمل بوصفه وثيقة دالة على نوايا المؤلف، وكذلك الانصراف عن تصور هذا العمل بوصفه مجرد صيغة اتصالية لأفعال الكلام. لا صلة – إذن– للكتابة بما قبلها، ولا صلة للنص الشعري بصانعه الأصلي... لكن ومع ذلك، تظل الكتابة – دائما –" بحكم طبيعتها الاختلاقية وخصائصها المتناقضة، حمّالة أوجه، ولادة معان، تقوم على نوع من الإرجاء المستمر للمعاني التي لا تكف عن التبدل"[3].

---

[1]– عماد حسيب محمد، بئار النص، قراءات تفكيكية في الشعر الحداثي، دار أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2009، ص: 60.

[2]– كريستوفر نورس، التفكيكية، النظرية والتطبيق، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ط1، 2008، ص:70.

[3]– جابر عصفور، آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، صيف، 1997، ص:181 .

من هذا المنطق، كان من خصوصيات القراءة التفكيكية الحفر في جسد القصيدة الجديدة إبرازا للمهمّش والمغيّب فيها وتأسيسا لثقافة الاختلاف كبديل يعمل على فتح مشروع الحوارية بين العناصر المكونة لأنساق النص الشعري الحداثي. دأب النقد التفكيكي على تخليص العملية النقدية من لازمة النص المغلق الذي رسخته الرؤية النقدية البنيوية الشكلية في بحثها عن شعرية مغلقة، لأجل تجسيد مبدأ النص المنفتح كلازمة من لوازم النقد ما بعد الحداثي /التفكيكي الذي يقول بلازمة الاختلاف والإرجاء التي تنتقل بها الكتابة إلى حضور مغاير للأدب، ذلك باعتبار أن الكلمات /العلامات في النص الشعري هي نتاج نسق من الاختلافات، أي:كيانات وضعية، وإنما هي وليدة الاختلاف" [1].

تهدف القراءة التفكيكية للقصيدة الجديدة إلى تفسير النص الشعري وتأويليه أكثر ممّا تهدف إلى فحص الطريقة التي يقرأ بها القراء هذا النص، إنها تدفع بنا إلى اكتساب قدرات مختلفة في التعامل مع الشفرات اللغوية استنطاقا لمعانيها. من هنا، فإن التفكيكية منهج قرائي تحقق مشروعيتها على بساط النص الشعري بحل مشكلة الإحالة وتحقيق مقولة الإرجاء والاختلاف، وهي تحقق هذا المشروع إلا في ذلك النص الشعري لقيامه أساسا على لغة منحرفة واعتماده على تحقيق الفضاء النصي من خلال التقاطعات المادية الدلالية للدوال العلامية مع الدوال الفارغة، ثم اتكاء ذلك على الدلالة المصاحبة كما تقع في وجدان المتلقي تقديرا للدلالة في المقام الأول [2].

لعلّ هذه الخصوصيات في الرؤية المنهجية هي ما مكّن المنهج التفكيكي من تجاوز منطوق الخطاب الشعري إلى ما يسكت عنه ولا يقوله، لأنه يستعبده أو يتناساه. هكذا هو التفكيك اختراق للخطاب المقول في النص الشعري الذي يتبدى من خلال القراءة الأولية

---

[1]– جاك دريدا وآخرون، استراتيجيات التفكيك، تر: حسام نايل، أزمة للنشر والتوزيع، عمان، يناير، دط، 2009، ص:110.

[2]– مجلة "فصول"، ع:70 ، شتاء – ربيع 2007 ، ص:132 –133.

للنص الشعري والتي ترى عالم النص وتؤوله أو تقرؤه بعالم الواقع المعقول /الحقيقة. هذه قراءة إسقاطية يقع القارئ في فخها، وهي قراءة استهلاكية تقتل النص الشعري وتسلبه أهم خصيصة يتميز بها وهي أدبيته التي تتجلى إلا في وظيفة الشعرية باعتبارها وظيفة مهيمنة بدل ذلك، يرى التفكيك أن المعنى لا يمكن أن يكون واحدا أو محددا أو واضحا فهو يتعرض لنوع من التخالف لا التوافق، والتفكيك لا التجميع [1].

قدّمت التفكيكية عديد التفسيرات للنص الشعري المعاصر في ضوء مفهوم ومصطلح الاختلاف الذي يدعو إلى وصف المعنى بالاستفاضة، وعدم الخضوع لحالة المعنى المستقرة ويصبح المعنى- حسب مفهوم الاختلاف- مؤجلا بشكل لا نهائي، فكل دال يقود إلى غيره من النظام الدلالي اللغوي، دون التمكن من الوقوف على معنى محدد. وهذا ما يشحن الدوال ببدائل لانهائية من المدلولات مما يعني أن هناك هدما وبناء متواصلين من أجل بلوغ عتبة المعنى... [2].

يتمتّع النص الشعري الجديد- عند التفكيكية- بتعددية المعنى التي تكون غير قابلة للاختزال والاختصار. ولهذا، فهو لا يستجيب للتفسير، دائما ينحو نحو التفجير.إنّ المعنى الشعري ملتبس دائما، فكلما غلف النص المعنى أكثر في بنية علاماته أصبح المعنى مراوغا أكثر [3]، الأمر الذي يعني أن المعنى مؤجل باستمرار في لعبة الدوال. وهكذا يكون حضور المعنى غير قابل للتحقق بمقدار ما تحيل عليه كل إشارة بلا انقطاع إلى الدلالات السابقة واللاحقة محدثة هكذا تفتيتا للمعنى ولتماثله، بمعنى آخر: " ليس المعنى حاضرا أبدا لأنه

---

[1]- ينظر: عماد حسيب محمد، بئار النص، قراءات تفكيكية في الشعر الحداثي، ص:66.

[2]- ينظر: كريستوفر نورس، التفكيكية، النظرية والمراس، تر: رعد عبد الجليل جواد، ص:56- 57 .

[3]- ينظر: ديفيد بوشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2005، ص:77.

يكون قد أصبح دائما مرجأ" [1] وبهذا تتجه التفكيكية إلى تأكيد خفاء المعنى وعدم وضوحه، وتجعل القارئ في رحلة بحث دائمة عن المعنى، وبحاجة إلى بؤرة ضوء تكشف له ستار العتمة.

يمجّد الطرح النقدي التفكيكي صيغة اللعب الحر اللاّمتناهي للدوال عن طريقة إحالة الدال إلى دال آخر مع تغييب متعمد للمدلول. بتعبير آخر، ترفض التفكيكية التسليم بالمعاني داخل ذهن القارئ/ المتلقي للنص الشعري، باعتبار أثر الدوال – في نظرية التفكيك – ليست مجرد علامات فيزيقية جامدة، أو مجرد أشياء في عالم الأشياء، بل إنها فوق كل شيء دالة، أي: إنّها دالة بعيدا عن ذواتها وبعيدا إلى دوال أخرى. وهو ما يؤدي بالضرورة إلى أن "معنى المعنى...، آثار لا متناهية، إنّه المرجعي غير المحدّد من دال إلى دال..."[2].

هكذا جعلت التفكيكية المعنى في النص الشعري غير منته بفعل مباعدة بين الدال والمدلول، الشيء الذي وسع نطاق اللعب الحر وكرس مقولة لانهائية الدلالة [3]. وفي ضوء هذه المقولة تغدو القراءة التفكيكية للنص الشعري قراءة منتجة، تدفع بالنص إلى أن يكون طرفا مشاركا في هذه الإنتاجية، فهي ليست قوالب جاهزة، وتنفي أي اعتراف لها بهكذا

---

[1]– بيير زيما ف، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996، ص: 75.

[2] – ريشارد هارلند، ما فوق البنيوية، فلسفة البنيوية وما بعدها، تر: لحسن أحمامة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط 2، 2009، ص :196.

[3]– ينظر: بشير تاوريريت بالإشتراك مع سامية راجح، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكات النظرية والتطبيقية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010، ص: 56.

مشاريع يستوطن فيها التمركز، وهي ليست سلطة إقصاء، بقدر ما هي رغبة وجود لبعث الدوال المطمورة في النص والعمل على إبراز قيمتها الجمالية [1].

في ضوء ماسبق، يمكن القول إنّ قابلية النص الشعري لتعدّد القراءات واختلاف التأويلات وذلك لتمتعه بسمات ذاتية فيه من قبيل التلميح والإيحاء عوض التصريح، والغموض المراوغ عوض الوضوح، وعدم المباشرية واعتماد لغة الانزياحات، يعد بمثابة الضوء الأخضر للسماح لنا بالغوص في بحر شعريته، وسبر أغواره، من خلال محاولة تقديم مقاربة تسترشد بتوجيهات التفكيك وتعتمد آلياتها، عساها أن تقبض على معان جديدة غابت عن القراءات السابقة. تتيح لنا الانتقال من السطح إلى العمق قصد تذوق الأدب تذوقا علميا مقبولا تنسلك من عمقه القراءات وتتناسل من رحمه التأويلات وتتجلي في أفقه المعاني. فـ" النص الشعري الحداثي في ضوء التفكيكية، تفكيك علىتفكيك وهو ما يقرّ بغناه المعنوي، وقابليته التأويلية، واقتداره على استيعاب كل أنماط القراءة الممكنة من الداخل إلى الخارج والعكس" [2].

في سياق هذا الغنى الذي حفلت به استراتيجية التفكيك، جاء اهتمامنا بالنص الشعري، من خلال الاعتماد على آلياتها وتأبّط أدواتها الإجرائية...

4- التجربة الشعرية السيّابية في التناول النقدي الحديث والمعاصر:

ممّن علا اسمه في سماء التشكيل المعروف بالشعر الحر(شعر التفعيلة)، وارتبط اسمه به: الشاعر الكبير "**بدر شاكر السياب**"[*] الذي أبدع في بعث هذا اللّون الجديد الذي فضّله للشعر العربي،فكان شاعرا وعالما بإبداعاته الشعرية وإسهاماته في إرسال قواعد هذا الشعر

---

[1]- ينظر: عامر جميل شامي الراشدي، النص الصوفي: دراسة تفكيكية في نصوص أبو يزيد البسطامي نموذجا، ص: 23.

[2] - هشام الدركاوي، التفكيكية التأسيس والمراس، تقديم ومراجعة: الرحالي الرضواني، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2011، ص: 12.

علما وعملا، نظرية وتطبيقا فكان ممنّ حرّروا القصيدة العربية من شكلها القديم الرومانتيكي والاتجاه إلى الشعر الواقعي التصويري فكانت بدايته الأولى بإصداره لديوانه " أزهار ذابلة" سنة **1947** أول بدايات إحداث الطفرة التجديدية في الشعر العربي. كما أنّه أثبت العديد من النظريات اللّغوية التي لطالما كانت محل نقاش وجدال لدى شعراء ودارسي الشعر الحر. فكان بذلك محلّ اهتمامالعديد من الدراسات والأبحاث التي كرّست لدراسة هذا الشاعر المفعم بحب الشعر منذ طفولته وحتى وفاته.

إلاّ أن الريّادة الحقيقية لهذا الشعر المعاصر اختلف النقاد في أي من الشعراء هو أول من جربه ونظمه، خاصة وأن الآراء تضاربت بين مستحوذ وناف فقد "نشرت الشاعرة نازك الملائكة قصيدة "الكوليرا" في مجلة "العروبة البيروتية"، في عددها الأول عام 1947 وذكرت أنها كتبتها بتاريخ 1947/10/27" [1]لذا فأغلب النقاد والدارسين يرون بأنّ هذه القصيدة هي من فتح باب هذا النوع من الشعر على العصر بغض النظر عن المحاولات التي سبقتها أمثال: الشاعر **علي أحمد باكثير** و**محمود حسن إسماعيل** و**لويس عوض**، و**فريد أبو**

---

[*] ولد **بدر شاكر السيّاب** عام1926 بقرية "**بقيعّ**" الواقعة إلى الجنوب الشرقي من البصرة، في مقاطعة " أبي الخصيب" بالعراق... ماتت أمّه وهو في السادسة من عمره فانتقل إلى جدّته لامه في "جيكور" حيث أمضى طفولته يلعب في ماء" بويب" ويستظل بالجوسق..أتمّ دراسته في البصرة، ثم في دار المعلمين العالية ببغداد وتزوج وأنجب.. وعاش شاعرنا القلاقل السياسية على أيامه فكان عضوا في الحزب الشيوعي العراقي، ثم تحول إلى القوميين العرب، وتعرف في هذه الفترة =على إليوت فأعلن اعتناقه لمذهبه الإنساني... وأصيب في أخريات حياته بداء الشلل، وتوفي في شتاء عام 1964 بالكويت. حقّق **ناجي علوش** شعره وجمعه في مجلدين، ويضم شعره مجموعة دواوين، هي: **أزهار ذابلة(1947)، أساطير(1950)، أنشودة المطر(1960)، المعبد الغريق(1962)، منزل الأقنان(1963)، شناشيل ابنة الحلبي(1964)، إقبال(1965)**. ينظر: إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت– لبنان، ط5، 1983.و عيسى بلاطة– بدر شاكر السيّاب، حياته وشعره. دار النهار للنشر، بيروت، ط2، 1978. أوردنا بعض جوانب الشخصية **للسيّاب** – في الهامش–وهذا إدراكا منّا أنّ حياة **السيّاب** لاتهمنا في مجال النقد النسقي الذي يكون النص الشعري فيه مرجعا إليه وليس ما هو خارج النص.

[1]– أنطونيوس بطرس، بدر شاكر السيّاب شاعر الوجع، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، دط، دت، ص: 226.

حديد، وفريق آخر " يضع لواء الريّادة ومنهم الناقد **إحسان عباس** " في يد **السّياب** من أجل قصيدته "**هل كان حبا** " والتي كتبها في سنة 1947"[1] الذي أطلق عليه لقب " أبي الشعر الحديث من كل وجه وفي كلّ مجال " [2].

يقودنا الكلام السابق إلى طرح السؤال التالي، ومن ثمّ الإجابة عليه بما يقتضيه هذا البحث: – **أين تكمن أهميّة السيّاب الإبداعية في تاريخ الحركة الشعرية العربية؟ –هل تكمن في كسر قيود الشعر، وإطلاق القصيدة من إسارها؟ أم تكمن في رؤيته الفنية والفكرية، عبر لغة شعرية جديدة، أقرب إلى الحياة والفن معاً؟ أم في قدرته المبكّرة على التعبير عن روح العصر بأسلوب شعري جديد؟ ومن ثمّ ما مدى تأثير تجربته الشعرية على المسار النقدي الحداثي؟.**

لم تكن ريّادة **السياب** مبنية على التلقائية أو نبذ الماضي، فلقد كان ثوريا في ريّادته، صحيح أنَه خالف النظام المتعارف عليه سابقا في التصميم القصائدي إلا أنَ هذا لا يعني أنَه بتجديده نبذ هذه الأصالة والماضي، وكما سيتضح لنا في حديثنا عن التصميم السّيابي للقصيدة أنَه أقامها على التراث القديم بالحفاظ على القاعدة الخليليه. فحدلك كانت فكرة هدا التطوير الذي جاء به والذي عدَه إستعراضا لماضيه،وأنَ حياة المستقبل مبنية على إحياء الماضي، وعن نظرته هذه يقول **السياب:**"إنّ الثورةالناضجة نوع من أنواع التطوَر.....إنها استعراض للماضي للتراث، وإهمال الفاسد فيه، والسير بالشيء الحسن فيه إلى الأمام، فالثورة

---

[1] – محمد إبراهيم أبو سنة، تأملات نقدية في الحقيقة الشعرية: قراءات ودراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1989، ص: 19.

[2]– فخري صالح، دراسات نقدية في أعمال السيّاب، حاوي، دنقل، جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 1999، ص: 515.

على القديم لمجرد أنه قديم جنون وانتكاس.... إذ كيف نستطيع أن نحيا وقد فقدنا ماضينا"[1].

ولا شك أنّ الثورة تدل على أنّ الشاعر يهدف من وراء هذا التعريف إثباتأنّ الشكل الثوري الجديد لا ينبع إلاّ من مضمون وأفكار ثورية جديدة تنبع من واقع الإنسان العربي المعاصر إمّا قضايا اجتماعية أو اقتصادية، سياسية، ثقافية أو فكرية. ولهذا نجد أن وجود أفكار جديدة يستلزم شكلا تعبيريا جديدا مثلما يوضح **السيّاب** في قوله: " لابد لكل ثورة ناضجة من أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل، فالشكل الشعري يجب أن يكون تابعا وخادما للمضمون، وعندما يكون الفكر جديدا ثوريا فلا بد له من شكل جديد مناسب له، فيحطم الإطار القديم كما تحطم البذرة النامية لتنمو قشورها لتخلق نباتا جديدا" [2].

إذا كان **السيّاب** قد أخذ مكانا بارزا بشعره بين شعراء عصره، فهذا لما تميّز به شعره من مميّزات وملامح جمعها **ناجي علوش** في مقدمة ديوان **بدر شاكر السيّاب** نوجزها فيما يلي [3]:

1- بروز روح الشعر العربي التقليدي: تجلى هذا في الاهتمام بجزالة اللفظ وحسن السبك، وبالعروض اهتماما خاصا، فقد أبدع في هذا وكان من أكثر الشعراء تفوقا، كما امتاز أيضا بالتعبير المباشر والتشبيه العادي أي: أنه يعمد إلى السهولة والبساطة دون التكلف والتصنع.

2 - إستعمال الأسطورة والرمز: لم يستعمل أي شاعر عربي الأسطورة والرمز بالقدر الذي استعملها السيّاب. حتى أننا لا نجد قصيدة للسيّاب خالية من الرمز أو الأسطورة، وتوظيفه

---

[1]- عبد الجبار داود البصري، بدر شاكر السيّاب رائد الشعر الحر، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، دط، 1966، ص : 86.

[2] -HTTP :/WWW . DJAZ AIRESS. /ALFA D JR/76701 .

[3]- ينظر: ناجي علوش : مقدمة ديوان بدر شاكر السياب، مج ، دار العودة، بيروت دط، 1971، ص: ب ب ب- ي ي ي.

لها قد يكون إمّا ضمنيا في القصيدة أو بطريقة مباشرة باستعمال الكلمات وهذا ما سنلاحظه في حديثنا لاحقا عن هذا التوظيف.

3 – الموسيقى الحادة والإستفادة من الأوزان: كانت موسيقاه حادة إمّا عندما تكون هامسة أو رثائية، وتعود حدّتها إلى حرص السياب على الموسيقي الخارجية من جهة وحسه الداخلي من جهة أخرى كما إستفاد من الأوزان العربية كاملة.

4– الإنسياح بدل التمركز: تتجه قصائده مثل الدوائر المائية إلى الإنسياح والتوسع دون التعمق وكان ذلك نتاجا لتوفر شاعرية **السيّاب** المتدفقة وعدم الإنطلاق من مركز ثابت، فهي وحدة فنية متماسكة.

5– العفوية: قصيدة السياب مكتوبة بوعي ولكن الصناعة فيها لا تكشف عن نفسها على خلاف ما عرفت به قصائد الشعر الحديث، وهذه العفوية ناتجة عن ثمرة المعاناة الذهنية التي تطل من ورائها شخصية هذا الشاعر الكبير.

6– **الإسهاب بدل التركيز:** على عكس القصيدة الحديثة التي كانت مركزة وفائضة بالإحياء والإيماءات وتفجير الدلالات، تقتصر على الكلمات، ولكن قصيدة **السياب** كانت فيضا، كان من أسبابها ميله إلى المركزة من جهة وإلى شاعريته المفرطة التي كانت تنتج الغزارة والتي حلت مقام التركيز كما قام الإنفعال مقام التأمل في شعر **السيّاب**".

ولأنّ الشعر الحرّ يقوم في نظامه العروضي على وحدة التفعيلة في القصيدة والحرية في عددها في كل سطر، وحرية الرّوي والقافية، ولأنّ القصيدة في شكلها الجديد تخلق ذوقا وفهما جديدين، فقد كانت في شعر **السيّاب** مفاجأة فطّلة؛ لأنّ " شعره مسكون بهاجس التواصل مع الآخر، بهاجس التغيير، يلتزم يكافح، يريد أن يحقق وعيه الجديد، وفي الإنسان والحياة، يريد أن يعيد الزمن الذي أوقفه التقليد إلى مسيرته، أن يطلقه في مجاري إيقاعه الجديد" [1].

---

[1]– أدونيس، زمن الشعر، ص: 97 .

برزت هذه الهواجس جليّة في كتابته الشعرية خاصة وأنّه كان إنسانا مفعما بحب بلاده والتعبير عن المعاناة استطاعالشاعر العراقي الحديث ولاسيما الروّاد منهم أن يضعوا أيديهم على إحدى أساسيات مفهوم الحداثة وذلك بفك الثنائية التي اكتسبت واقع البداهة بين الشكل والمضمون لصالح وحدة القصيدة التي هي إنتاج تركيب شعوري – لاشعوري، ولذلك توجّه هم الشاعر إلى إبداع علاقات جديدة بين العناصر البنائية للقصيدة، إذ وجد الشاعر العراقي متكافئ في الشعر الغربي تعينه على التعبير عن تجربته الخاصة بطريقة منها كثير من الجدة، وفي هذا نورد قول **السياب** "تأثر شعرائنا الروّاد بشعراء الغرب أصبح أمراً محسوماً فقد أكد الرواد أنفسهم ذلك في أكثر من مناسبة"[1].

تحقّقت إضافة **السياب** الإبداعية والفكرية على صعيدي الشكل والمضمون معاً، فقد عبّر عن روح العصر ومأساة شعبه، والتناقضات الاجتماعية المحتدمة فيه، وعن قواه الحية الأكبر طليعية، التي كان يراها قادرة على إحداث التغيّر المنشود، وذلك بفنية عالية، وتقنيات جديدة فتحت آفاقاً رحبة أمام حرية القصيدة العربية وتطورها اللاحق؛ وهذا ما انعكس في أعماله الإبداعية في مرحلة انتمائه للحزب الشيوعي العراقي (1945–1953) مرحلة الواقعية التي قدّم فيها **السيّاب** أهم قصائده، فنيّاً وفكرياً: **الأسلحة والأطفال –غريب على الخليج– حفار القبور**... وصولاً إلى رائعته الشهيرة **أنشودة المطر** التي بلغ بها ذروة الكمال الشعري.

إذا، أسّس **السيّاب** لمفهوم الحداثة بتجديده لمفهوم الشعر، فهو يرى أن الشعر " لغة يغلب فيها المجاز، وهو تعبير يعبّر عن العواطف ثمّ عن الأفكار، وأن يكون موزونا **فالسيّاب** ضد الشعر الذي بدون وزن"[2]، فمفهوم الشعر عند **السيّاب** يتبنى الرؤيا الجديدة ف

---

[1] – حسن الغرفي، كتاب السياب النثري، منشورات المكتبة العلمية، بغداد، دط، دت، ص: 52.

[2]– سلام مهدي رضيوي الموسوي، تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري، أطروحة دكتوراه،إشر اف: سوادي فرج مكلف، (2011/1431م)، ص: 21.

" الشاعر في مفهوم الرؤيا الحديثة، ليس وصافا أو مراقبا، أو معلقا على ما يراه.إنّ هؤلاء جميعا يقفون على مبعدة من شهوة العالم أو بهجته المباشرة، في منأى عن رذاذ الدم والأنين الذي يتطاير من قلبه المهشم، وعينيه المطفئتين، فهم يلمحون العالم ويبصرونه، والقصيدة لديهم، في هذه الحالة، تستحيل لفعل المشاهدة، وصافاً وجدانيا قد يكون جذاباً لما يبدوا عليه العالم ظاهريا، من رصانة أو تصدع" [1].

من هنا يعدّ "**بدر شاكر السياب**" أحد الشعراء المعاصرين الذين فهموا الحداثة من حيث أنّها إبداع وتجديد وابتكار، ورغبوا في انتهاك قواعد اللغة العادية وثاروا على قيودها وأرادوا أن يخرجوا من أطرها. وهو يعتقد أن اللّغة الشعرية بحاجة إلى الخروج عن الكلام العادي والمألوف، وهذا الخروج ليس في المضمون فقط بل يشمل الشكل أيضا.

جاء **السيّاب** رائداً حداثياً في صياغة القصيدة الرؤيوية المركبة /في مرحلة البحث عن الملحمة/ كما يشير **إحسان عباس**[2]، القصيدة الشمولية المتعددة الأحداث والأصوات، بنفس ملحمي مدهش، يتم التزاوج فيه بين الجزئي والكلي بين الذاتي والموضوعي، بين تفاصيل الهموم اليومية الصغيرة ومشكلات كونية تتعلق بحياة البشر والكائنات الأخرى؛ وما "**أنشودة المطر**" و"**حفار القبور**" و"**المومس العمياء**" و"**غريب على الخليج**" سوى أمثلة – ليست على سبيل الحصر– تؤكد ريادة **السيّاب** في عملية الخلق الجديدة في حركة الحداثة الشعرية العربية، لكن عملية الخلق هذه لم تأتِ من فراغ، فقد كانت تتهيأ في رحم التجربة الشعرية منذ بدايات القرن: –المهجريين وإنجازاتهم البارزة في اللغة والصورة الشعرية والمضامين الجديدة، وتطوير الإيقاع الشعري في القصيدة الرومانسية الجديدة، ومحاولة تأسيس لقصيدة جديدة في التمرد على الرؤية القديمة، وكسر الإيقاع الشعري إلى حدٍ ما...

---

[1]– علي جعفر العلاّق، في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990، ص: 17.

[2]– ينظر: إحسان عباس، بدر شاكر السياب، "دراسة في حياته وشعره"، ص: 150 – 215.

عبر هذه المخاضات وُلدت تجربة **السيّاب** بأبهى تجلياتها الفنية، اكتملت في ديوانه/أنشودة المطر/ الذي يشي بنضوج التجربة... التي ستخلق فيما بعد ثورة حقيقية في الشعر العربي على صعيد الشكل والمضمون؛ حيث أدخل **السيّاب** القصيدة إلى الحياة بحشدٍ من التفاصيل اليومية التي تحولت داخل القصيدة إلى رموز ودلالات وأبعاد فكرية.

إنّ ارتباط شعر **السيّاب** بثراء تجربة شعرية / شعورية؛ أحال الإبداع الفنّي فعلا له دلالته الحيوية في بلورة الاضطرابات الداخلية، واستلهام الرؤى الشخصية واستحضار صدى الآلام المؤثرة في توجّهات **السيّاب** الإنسان والشاعر، وسط متغيرات واقع معيش، لا يعدو أن يكون مرحلة من هذه المنظومة المتفاعلة، يُقدّم فيها الشاعر تجربته بطريقة أكثر خصوصية حيث " تقوم على جملة من الإيقاعات النفسية، المتمثلة في الانفعالات العاطفية والمتجسدة في تنظيم العناصر السّمعية والبصرية والمعنوية والإيحائية في القصيدة تنظيماً علائقيا مُعينا، على نحوٍ تتجاوب جميع تلك العناصر تاركة وراءها هذا الشعور بالمتعة الفنية" [1]، والإحساس بما أسفرت عنه حركة النص الأدبي الذي تتقاطع في مجراه الدافق المضطرب روافدُ فردية واجتماعية ونفسية وإيديولوجية ولغوية وآنية وزمانية، كما أنّ علائقه الباطنة والظاهرة بمُجمل السيّاق الثقافي للأمّة ماضيا وحاضرا يتشاجن ويتشقق بعضها من بعض[2].

يشير **رجاء عيد** في هذا الصدد، إلى أنّ طبيعة هذه النظرة وحيثيات العملية الإبداعية وارتباطها بفواصل زمنيةٍ معينةٍ؛ يُسهم في فهم التحولات الأدائية الفرديّة المتجاوزة للأنماط السائدة وما تتطلّبه من استعدادات فطرية وأدوات كثيرة ومتنوعة، " فيها الخبرة والمعرفة وفيها الفكرة العميقة التي تضرب هنا وهناك في أعماق التاريخ إنّها مادة تصقل الطبع وتوسع

---

[1]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب – سوريا، ط1، 1997، ص: 140.

[2]– ينظر: سعد عبد العزيز مصلوح، في النقد اللساني، دار عالم الكتب للطباعة والنشر، القاهرة – مصر، ط 1، دت، ص: 230.

الأفق وتستشرف الرؤى المستقبلية"[1]، وتوسع من إمكانية تحديد معالم الفرادة في الاختيار والتركيب والانزياح وفق منظور يتفق وطبيعة الاسترسال وراء حركة انتظام النص في منطلقاته الأساسية وبما يتلاءم ومزايا المرحلة؛ حيث يتحدد التشكيل الأسلوبي باعتباره "عملية حركية مركبة تتم في نسيج متشابك معقد على جميع المستويات الصوتية والصرفية والتركيبة والمعجمية في آن معا" [2]، لتتفتح آفاق البحث الأسلوبي للنص الأدبي المتأصل والمبني على أُسسٍ متضافرة تصنع أدبيته وتحّلق به في عوالم التسامي ومسارات الإبداع؛ إنه بحث يتكثف فيه " التأمل في الانزياحات الأسلوبية الأكثر جمالية وشعرية والتي اكتفت البلاغة بوصفها دون أن تمسك بطبيعتها الاختراقية"[3].

وديوانُ **السيّاب**– بهذه الصورة– " كتابة شعرية مُتدثرة بالإيقاع الجميل، تخلق عالما لا يوازي تجارب الحياة اليومية... بل يعيد تشكيل الحياة، وهو ينشئ خبرة جمالية جديدة"[4]، بل إنّ ديوان **بدر شاكر السيّاب** ما هو إلاّ أنموذج لتلك الخبرة الحياتية مَصوغة بطريقة متفردة، تعكس تجربة فنية تتواشج فيها الأحاسيسُ بصدى الكلمات وجودة العبارات، مُسفرة عن بصمات أسلوبية أكثر تأثيرا وأعمق دلالة وأوسع "تأملا ونقدا وتجاوزا واستباقا إلى بناء عالم تصوري وجداني معرفي جديد مختلف، فيه سمة الأصالة والتفرد...والشذوذ أحيانا" [5]، فقد

---

[1] – محمد عبد المنعم خفاجي، عبقرية الإبداع الأدبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية– مصر، ط1، 2002، ص: 10.

[2] – سعد عبد العزيز مصلوح، في النص الأدبي، دار عالم الكتب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط3، 2002، ص: 35.

[3]– خيرة حمرة العين: شعرية الانزياح، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، أربد– أردن، ط1 ، 2001، ص: 166.

[4]– صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة– مصر، دط، 1998، ص: 195.

[5]– محمد عبد المنعم خفاجي، عبقرية الإبداع الأدبي، ص: 9.

توالت إطلالات **السّياب** على الماضي وهو مشحون بخراب الحاضر كحلم يشير إلى فقدان سلطة التمكن منه.

تفيد الكتابة النقدية عن **السيّاب** رؤية أبعاد الشعر العربي الحديث بالنظر إلى مكانته في حداثة هذا الشعر منذ بداية تجربته في أربعينيات القرن العشرين إلى رحيله في مطلع الستينات، غير أنّ هذه المكانة اتسعت وتعمقت منذ وفاته إلى يومنا هذا؛ لأنّ حداثته الشعرية راسخة وباقية على الزمن شاعرا عظيما بالمعايير كلها، ولا سيّما ريّادته للتجديد الشعري، وكما قال **يوسف الخال** في تقديمه لكتاب **عيسى بلاّطة:** ذكرى السيّاب" ستبقى في تاريخ الشعر العربي ما بقي هذا الشعر" [1]. وقد بدأت بداية العناية النقدية بـ**السيّاب** وشعره مبكرة، فصدرت عنه في **الستينيات الكتب** التالية:

- محمود العبطة(العراق): بدر شاكر السيّاب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، مطبعة المعارف، بغداد، 1965.
- عبد الجبار دواود البصري(العراق): بدر شاكر السيّاب، رائد الشعر الحر، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، 1966.
- سيمون جارجي(لبنان) وآخرون: بدر شاكر السيّاب، الرجل والشاعر، منشورات أضواء التابعة للمنظمة العالمية لحرية الثقافة، بيروت، 1966.
- محمد التونجي(سورية): بدر شاكر السيّاب والمذاهب الشعرية المعاصرة، سلسلة "مفكرون من الشرق والغرب"، رقم6- دار الأنوار- بيروت، 1968.
- إحسان عباي(فلسطين): بدر شاكر السيّاب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، 1969.
- نبيلة الرزاز(سورية): بدر شاكر السيّاب، حياته وشعره، منشورات أطلس، دمشق، 1969.

---

[1]- عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 15.

تحمل هذه الكتب جميعها إقرارا بريّادته للشعر العربي الحديث، ورأى **التونجي** في كتابه " أن السيّاب استطاع أن يمثل ملامح عصره كله بشتى تفاعلاته واضطراباته" [1]، فهو مقلّد رائع التقليد في بعض القصائد، ومجدد أحدث التجديد في قصائد أخرى" تراه أحيانا ينحو نحو الرومانسي، وأحيانا نحو الواقعي أو الرمزي" [2].

تطور النّقد الخاص **بالسيّاب** في عقد السبعينات في مقاربة البناء الفني والفكري للشعر، وظهر التطور النقدي في كتاب **عيسى بلاّطة** الذي انطلق من سيرة حياة **السيّاب** في تحليل شعره، وحلل بعمق مراحل إبداعه: الرومانطيقية الواقعية الاشتراكية، التموزية المأسوية، وختم كتابه بتقويم شامل لتجربته في حداثة الشعر العربي الحديث على أنه على الرغم من محدوديته واحد من أعظم شعراء العرب في العصر الحديث.

استطاع **السيّاب** أن يجدّد الشعر العربي بطريقة لم تسمح له أن يقطع صلته بالماضي، وفي الوقت نفسه لم تمنعه من أن يكون ذا علاقة وثيقة بالحاضر" وجعل السيّاب الحياة موضوع الشعر العربي بطريقة شخصية جدا، وفتح الطريق أمام الشعراء العرب الآخرين من ذوي العقول الخلاقة والأمزجة الثائرة كي ينطلقوا في مغامرات أخرى في التجربة الشعرية، إن الشعر العربي الذي كان مقيدا أكثر من ألف عام بقيود قاسية من قواعد الشكل والمضمون قد أصبح أخيرا أفقا منفتحا" [3].

أفاد كتاب **السامرائي** الباحثين والنقاد بنشر رسائل **السيّاب** التي أضاءت جوانب مهمة من شخصيته بعيدا عن الافتعال، وقدمت وثيقة ذاتية وإنسانية وفكرية عن صلته

---

[1]– محمد التونجي، بدر شاكر السياب والمذاهب المعاصرة، سلسلة (مفكرون من الشرق والغرب) رقم6، دار الأنوار، بيروت، دط، 1968، ص: 6.

[2]– المرجع نفسه، ص: 7.

[3]– عيسى بلاّطة، بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 192.

بالآخرين، وموقفه منهم وحياته معهم، وكشفت العديد من مواقفه في " إيضاح الدوافع والحوافز التي دفعته إلى تلك المواقف والتحول باتجاهها والتزامها" [1].

تميّز كتاب **إيليا الحاوي** في التزامه بتقنيات النقد الجديد على أن" قيمة الشعر هي في ذاته، كامنة فيه وفي مستوى الإبداع الذي أوفى إليه" [2]؛ و أخذ عبد **الرضا علي** في كتابه بالمنهج الموضوعي المتّصل بالنقد الجديد الذي يدرس النصوص من داخلهو عالج " ظاهرة الأسطورة في شعر **السيّاب** من خلال كونها فكرا إنسانيا بدائيا، حمّله **السيّاب** موقفا خلاقا بدا في فهمه للواقع المعيش ومحاولة تغييره، بأن أظهر ثغراته وتناقضاته، وعلاقاته غير الحميمية، فصوّر زيف المدينة التي يعمها التضاد والتدهور والتطاحن، فكان أن دلّ موقفه هذا على فهم وانتباه دقيقين لعملية التوظيف الأسطوري التي لا تقوم إلا على وعي تام بجوهر رافدها الإنساني حين ينظر إليها الفنان بطريقة أكثر عمقا وتفتحا، إلى جانب انه استطاع ان يجعل منها رؤية جديدة لإنسان جديد... فأفصح بذلك عن قدراته الفنية في عملية الخلق الشعري، بشكل جعله يصبح الرائد الأول في هذا الضرب دون منازع" [3].

قلت المؤلفات في عقدي الثمانينيات والتسعينيات عن **السيّاب**، ولكنّها غدت أكثر تطورا في اعتماد المناهج النقدية الحديثة، نذكر أبرزها:

- عبد الكريم حسن(سورية): الموضوعية البنيوية– دراسة في شعر السيّاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1983.
- ياسين النصير(العراق): جماليات المكان في شعر السيّاب، دار المدى، دمشق، 1995.

---

[1]– ماجد السامرائي، رسائل السيّاب، دار الطليعة، بيروت، دط، 1975. ص: 6.

[2]–إيليا الحاوي، بدر شاكر السيّاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج1، دط، 1976، ص: 25.

[3]– عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السيّاب، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، دط، 1978، ص: 9.

- علي زيتون(لبنان): السيّاب، أضواء على الرؤية واللغة الشعرية، حركة الريف الثقافية، بيروت، 1996.
- سامي سويدان(لبنان)، بدر شاكر السيّاب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الاداب، بيروت، 2002.

تعدّ دراسة **عبد الكريم حسن** أول دراسة عن شعر **السيّاب** تلتزم منهجا حديثا نقديا التزاما مطلقا في النظرية والتطبيق، هو المنهج الموضوعي البنيوي **Structurale Thématique**، الذي يكشف فيه الناقد السجل الكامل للموضوعات الشعرية في كل مرحلة من المراحل الشعرية عند **السيّاب**، ولا سيّما البنية التي تتشابك فيها هذه الموضوعات الشعرية، فقام في الفصل الأول بعرض المنهج النقدي واستخلاص بعض النتائج التي تنبثق عن " إحصاء" المفردات في شعر **السيّاب**.

لعلّ كتاب **سامي سويدان**" **بدر شاكر السيّاب وريّادة التجديد في الشعر العربي الحديث**" من علامات النقد الأدبي العربي الجديد الذي يستهدي بالمنهجيات الغربية الحديثة، ولا سيما السيميائية وتكاملها مع مناهج أخرى تراعي المنهج التاريخي بالدرجة الأولى، فقد وضع هذا الناقد أكثر من كتاب يأخذ بالمنهج السيميائي، وقد وضع **سويدان** مقدمة لكتابه سمّاها" **مفارقات الحضور والغياب**" وشر ح فيها خصوصيات منهجه القائم" على اعتبار شعرية النص أو القصيدة هنا متمثلة في ذلك التجانس أو الانسجام بين مقوماته البنيوية، و أن المسعى الإجرائي لتحديد مدى هذا التجانس أو ذاك التكافؤ يستند إلى التشكل البنيوي الذي تتسم به وضعية هذه المقومات أو تلك العناصر، وإلى التراتبية التي تنتظم فيها هذه الأخيرة في تكوينها وعلاقاتها" [1]، حيث ركز **سويدان** على البنية والمعطى الدلالي، وقرن ذلك بتحديد الأصول الشعرية للنص المعني أو تفسيرها، وأثار في الفصل الأول: (بدر شاكر

---

[1]– سامي سويدان، بدر شاكر السيّاب وريّادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب، بيروت، دط، 2002، ص: 5.

السيّاب: من إشكاليات ريّادات التجديد في الشعر العربي الحديث) العديد من المسائل التاريخية والفكرية والفنية في تصادمها مع الباحثين والنقاد السابقين، ثم عالج في الفصل الثاني: (السيّاب والانعطاف نحو تحديث القصيدة العربية) بعض قضايا التجديد ودوافعه واتجاهاته من خلال قصيدة السيّاب المبكرة **(هل كان حبا؟)** التي تعد علامة فارقة في نتاجه الشعري ومسيرته التجديدية. وخصّص الفصل الثالث: (أنشودة المطر: إيقاع الاغتراب الكظيم في متاهة الكآبة والرجاء) لجدال النقاد والباحثين وتحديهم في رهان وعي التجديد الشعري من خلال قصيدة" **أنشودة المطر**".

الفصل الثاني

جمالية الانزياح الشعري في طروحات النقد الأسلوبية والتفكيكية

1- أسلوب الانزياح (المفهوم والمصطلح)

2- الانزياح ومفهوم الشعر

3- جمالية الانزياح الشعري في البحوث النقدية الأسلوبية

4- جمالية الانزياح الشعري في الدراسات النقدية التفكيكة

5- الانزياح الشعري، وظيفته الجمالية وقيمه الدلالية في ضوء المنظورين الأسلوبي والتفكيكي

6- لعبة الانزياح الشعري وإرجائية الإنتاج الدلالي في تصوّر المنظورين الأسلوبي والتفكيكي

1-أسلوب الانزياح: المفهوم والمصطلح

أ- المفهوم اللغوي:

جاء مصطلح "**الانزياح**" في **لسان العرب:** "**زَحَ**:زَحَ الشَّيْء يَزْحُ زَحاً وزُحُوحاً: بَعُدَ، وزَحَتْ اللَّرُ فهي تَزْحُ زُحُوحاً، إذا بَعُتَ ْ، إنّما جمع مُتْاح وهي تأتي إلى الماء عن بُعْدٍ، وزَحَ به وأَزْحَهُ، وبَعُدَ ازَحٌ، ووصلَ ازَحٌ: بَعِيدٌ"[1]؛ فيبدو أنَّ **ابن منظور** ذهب في تعريفه وإيضاحه لكلمة الانزياح إلى أنّها تعني البعد أو البعيد، والانزياح هو الابتعاد عن المعنى الأصلي والمعجمي. وقال الأعشى:

وأرملة َ تسعى بشُعث، كأنّه ***وإياهم، ربد أحثت رئالها

هنأنا، فلم تمنُن علينا فأصبحت ***زخية بلٍ ، قد أزحنا هزالها.

جاءت مادة **زيح** في " **مقاييس اللغة** " **لابن فارس** بمعنى: "زَيْحٌ وهو زوال الشيء وتنحيه، يقال: زاح الشّيء يزيح: إذ ذهب وقد أزحتُ علته فزاحت وهي تزيح"[2]

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

أمّا إذا عدنا إلى القاموس الموسوعي"**لاروس**" وبحثنا في مادة **(Ecart)** لوجدنا دقّة أكبر في تحديد المصطلح؛ إذ أن الانزياح هو حركة عدول عن الطريق أو خط السير. وإحداث الانزياح هو وضع مسافة، فاصل، اختلاف،..."[4].

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

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج:10، ط6، 1997، ص: 614.

[2] – أحمد ابن فارس، مقاييس اللغة، ج 3، تح: عبد السلام محمد هارون، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، دط، ص: 39.

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

[4] -Dictionnaire Encyclopédique Larousse, Paris, France, 1979, p464.

هذا لغويا، أمّا أدبيا في القاموس نفسه فإن الانزياح يعني " فعل الكلام الذي يبتعد عن القاعدة"[1] .

Ecart de langage: parole qui transgresse les convenances: grossièreté

إذن، إنّ المعنى المعجمي يركز على معنى (الابتعاد عن...) وهو الأمر الذي يجمع بين مختلف الاتجاهات النقدية التي تناولت هذا المفهوم.

ب- المفهوم الاصطلاحي:

اختلفت الآراء حول تحديد مفهوم الانزياح باختلاف المذاهب والتيارات، بل واختلفت باختلاف تصوّراتهم، وهذا ما أدى إلى تعدّد مستويات الفهم من باحث إلى آخر، لا لشيء إلا لاتّساع الأبعاد المعرفية و الثقافية التي يحملها مدلول الانزياح، يقول **أحمد محمد ويس:** " مفهوم الانزياح الذي نحن فيه الآن مفهوم تجاذبته وتعقّدت بدائرته مصطلحات و أوصاف كثيرة ..."[2].

رغم ذلك الاختلاف، يكاد الإجماع ينعقد على أن الانزياح هو خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو " الخروج عن المعيار لغرض يقصد إليه المتكّلم"[3]، وقد يكون دون قصد منه غير أنّه في كلتا الحالتين يخدم النّص بشكل أو بآخر وبدرجات متفاوتة، وهو " استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب"[4]، وذلك نتيجة خروج الكلام عن نسقه المألوف أو ما يقتضيه الظاهر إذ أنّه يسمح لهذا المبدع بمراوغة اللغة والانزياح عن قوانينها المعيارية التي تحاول ضبط الخروج عن المألوف والمعتاد من اللغة نفسها.

---

[1] – المرجع السابق، ص: 464-465.

[2] – أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة "عالم الفكر"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- دولة الكويت، مج: 25 /ع: 03، يناير/ مارس، 1997، ص: 58.

[3] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط 1، 2007، ص: 7.

[4] – أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط 1، (1426 هـ/ 2005) م، ص: 7.

بناء على ما سبق؛ فـ"إنّ الانزياح ظاهرة أسلوبية يعمد إليها الكاتب أو الشاعر باعتبارها وسيلة لأداء غرض معين؛ إذ نجد أنّ هذه الظاهرة قد انتشرت بصورة كبيرة في العصر الحديث، وهذا لا ينفي وجود إشارات نقدية لها عند نقادنا القدماء من خلال عدة صور"[1].

يرى **نور الدين السد** أنّ الانزياح هو "انحراف الكلام عن الاستعمال المألوف، إنه حدث لغوي يبرز في تشكيل الكلام، وصياغته بواسطة التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي"[2] ثمّ يتابع ويوضح: " والالتقاء الكامن بين علم الأسلوب والانزياح هو كون هذا الأخير يعني انتقال اللّغة من مستواها العادي إلى مستواها الإبداعي، حيث تحيد عن سنن القاعدة العامة وتتجاوزها، فبدلا من أن يكون لكل دال مدلول تتعدى مدلولات للدال الواحد وهذا ما عبّر عنه الأسلوبين بالانزياح"[3].

يؤكد هذه الرؤية الاصطلاحية – التي ترى أنّ الأسلوب هو الانزياح نفسه– كثير من الدارسين، ومنه فالانزياح هو الابتعاد عن المعنى المألوف، هو ذلك الإبداع في الكلام والأسلوب وكسر للنظام فيصطدم القارئ بتجاوزاته الفنية المدهشة وبطريقة تركيبية لا متوقعة.

ممّن ذهب إلى ذلك "**جان كوهن**"**(Jean Cohen)** الذي عدّ الأسلوبية علما خاصا بالانزياحات إذ يقول: " الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوّغا في قوالب مستهلكة... هو مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي، فهو إذن خطأ مراد"[4]. وهذا ما أكّده كل من " **فيلي ساندرس**" و"**أسغود**" **Osgood** "على أنّ " الأسلوب خروج فردي على

---

[1] – صالح لحلولي، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني(مقال)، قسم الآداب واللغة العربية – كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع: 8، 2011، ص:4.

[2]– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث(الأسلوبية والأسلوب)، ج1، دار هومة– الجزائر، دط، دت، ص: 179.

[3]– المرجع نفسه، ص: 179.

[4]– جان كوهن، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط 4، 1999، ص: 35.

المعيار لصالح المواقف التي يصورها النص"[1]. ومن التعريفات المؤكدة لهذه النظرة، تعريف "**فاليري**": "إنّ الأسلوب في جوهره انحراف عن قاعد ما"[2].

تبعا لذلك، عدّ الكثير من الأسلوبيين الانزياح جوهر الإبداع، ولهذا فإننا نجده متناولا في عدّة مجالات أو علوم، فلا نكاد نجد كتابا في الأسلوبية أو البلاغة أو النّحو إلاّ وتطرق إليه، إذن فالانزياح كما يقول "**جان كوهن**": "مفهوم واسع جدا ويجب تخصيصه"[3].

إلى جانب ذلك، يوضّح **محمد االهادي بوطارن** أنّ مصطلح الانزياح يستعمل في اللسانيات للدلالة على معنيين: " المعنى الأول: هو الدلالة على الفجوة بين استعمالين لغويين قديم وحديث أو بين عامي وفصيح، ففي الفرنسية مثلاً هناك فرق بين كلمة **"Rei"** في الفرنسية القديمة والتي تعني الملك بالعربية وبين **"Le roi "** الفرنسية الحديثة.

أمّا المعنى الثاني لهذا الاصطلاح فإنّه يرتبط بعلم الأسلوب ويعني الخروج عن أصول اللغة وإعطاء الكلمات أبعادا دلالية لا متوقّعة"[4].

من خلال تقصي بعض المفاهيم المختلفة لمصطلح الانزياح في التنظير النقدي، وجدنا الاتفاق العام بين هذه المفاهيم وتلك، إذ إنّها كلها تنصب في معنى واحد وهو: انحراف الكلام عن مستواه التواصلي العادي والانتقال به إلى المستوى الثاني للغة وهو مستوى الإبداع.

---

[1] – ينظر: فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، سوريا، ط1، 2003، ص: 36.

[2]– صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1986، ص: 6.

[3] – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط 1، 1986، ص: 15.

[4]– محمد الهادي بوطارن وآخرون، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقًا من التراث العربي، ومن الدراسات الحديثة، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، (1428 هـ/ 2008 م)، ص: 156.

ج- إشكالية تعدّد المصطلح:

أدّى عدم الدّقة في الترجمة والنقل من الثقافات الأخرى إلى نوع من الغموض والاضطراب في قضايا المصطلح، فضلا عن اختلاف الثقافات وتعدّد المدارس والاتّجاهات الفكريّة والفلسفية، ممّا أدى إلى الإشكالية في المصطلح، فيكون للمصطلح الواحد أكثر من لفظ وعدة مرادفات[*].

بناء على ذلك يعد تحديد المصطلح أمر ا هاما في مجال البحث العلمي؛ لأنّه الوسيلة التي تمكننا من الوصول إلى تحديد دقيق للمفاهيم المراد مناقشتها، ثم إنّه في الوقت ذاته "وسيلة لرصد التطور الداخلي في فرع من فروع المعرفة"[1]، ولعلّ الأمر الملفت للانتباه هو أن مصطلح الانزياح أحد المصطلحات غير المستقرة، بحيث تعددت تسمياته حتى أن القارئ يظن أنّه يتعامل في كلّ مرة مع مصطلح جديد، لهذا كان لا بد من عرض أهم المصطلحات الدالة على مفهومه، مع التركيز على أبرزها وأكثرها تداولا، فلا يمكن الاستدلال على مفهوم ما دون رصد مصطلحاته باعتبار أن معرفة المصطلح مفتاح العلم.

وفي ما يلي نذكر ما أورده **عبد السلام المسدي** في " **كتابه الأسلوبية والأسلوب**" من تلك المصطلحات[2]:

المصطلح	أصله في الفرنسية	صاحب المصطلح
الانزياح	L'écart	فاليري

---

[*] ربما تعود الإشكالية في المصطلح في الأدب العربي إلى تعدّد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافتهم، ثم الانقطاع فيما بينهم بحيث لا يمكن أن يفيد السابق من اللاحق، ولعلّ شيئا من آثار العناد والتعصب أن يكون من وراء هذا التعدد والاختلاف؛ إذ إن كل ترى بأنها أحق أن تتبع، فلا بد أن تبدع لنفسها مصطلحا خاصا بها، فلايبالي بانّ المصطلح الجديد دقيق أم لا، ومن جهة أخرى قد يؤثر في ذلك عدم استقرار الأدب العربي الحديث بحيث يستقي في معظمه من مصادر أجنبية، وهذا مصطلح الانزياح **(L'écart)** يشهد على تلك الإشكالية إذ ترجم إلى أكثر من أربعين مصطلحا. ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص: 29-34.

[2]-أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصر ة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص:15.

[3]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 1989، ص: 100-101.

التجاوز	L`abus	فاليري
الانحراف	La déviation	سبيتزر
الاختلال	La distorsion	ويلك ووارين
الإطاحة	La subversion	باتيار
المخالفة	L`infraction	تيري
الشناعة	Le scandale	رولان بارت
الانتهاك	Le viol	جان كوهن
خرق السنن	La violation des normes	تودوروف
اللحن	L`incorrection	تودوروف
العصيان	La transgression	آراجون
التحريف	L`altération	جماعة مو

يضيف **يوسف وغليسي** إلى جهد **المسدي** مصطلحات أخرى لم يذكرها **المسدي**، وهي تصب في الحقل الدلالي نفسه، ومنها مصطلح " التشويه المتناسق" **(Déformation cohérente)** الذي يقترحه "**ميرلوبونتي**"، ومصطلح**(Aberration)** الدال على المروق والضلال والاضطراب(وهو مستعمل في سياقات قضائية وبصرية وبيولوجية) والذي أورده "**غريماس**" في معجمه، ومصطلح " المجاز" **(Figure)** الذي اصطنعه " **تودوروف**" و"**ديكرو**"، في معجمهما الموسوعي...، ومصطلح **(Détour)** الذي أورده **نور الدين السدّ** منسوبا إلى **جان كوهن** بعدما ترجمه إلى انعطاف"[1].

يذكر "**صلاح فضل**" مجموعة من المصطلحات الأخرى[2]:

---

[1]– يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص: 209–210.

[2] – ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة "عالم المعرفة"، ع: 164، الكويت، 1992، ص: 64.

المصطلح	صاحبه
الكسر	بارت
الفضيحة	بارت
الشذوذ	تودوروف
الجنون	آراجون

أمّا قاموس "**جون ديبوا**" **(Jean Du Bois)** فيشير إلى أن الانزياح " حدث أسلوبي ذو قيمة جمالية يصدر عن قرار للذات المتكلمة بفعل كلامي يبدو خارقا **(Transarressant)** لإحدى قواعد الاستعمال التي تسمى معيارا **(Norme)** يتحدد بالاستعمال العام للغة مشتركة بين مجموع المتخاطبين بها"[1].

يعرض **عدنان بن ذريل** في كتابه "**المدخل إلى التحليل الألسني للشعر**" عدّة مصطلحات أيضا، نذكر منها ما لم يذكره **المسدي** وهو: الجسارة اللغوية، والغرابة، والابتكار، والخلق"[2].

كما ورد عند "**جان كوهن**" باسم **(الانزياح، الانحراف، الخرق، الخطأ**[*]**)**.

تجدر الإشارة إلى أن مصطلح "**الانزياح**" هو ترجمة لكلمة**(Ecart)** وهو مصطلح حديث النّشأة متأخّر في الظهور، إلاّ أنّه كمفهوم ضارب في التّاريخ سواء عند العرب[**] أو عند الغرب.

---

[1]– يحياوي زكية، الانزياح في القواميس العربية والفرنسية، مجلة " الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية"، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ع: 33، السداسي الثاني، 2015، ص: 44.

[2]– أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص:33 –34.

[*] يقول كوهن: "إنّ الأسلوب خطأ، ولكنه ليس كل خطأ أسلوب". بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص: 194.

[**] عرف نقادنا القدامى ظاهرة الانزياح من خلال عدة أسماء واصطلاحات تنتمي إلى حقول معرفية مختلفة من النقد الأدبي والبلاغة وعلوم اللغة: كالعدول والانحراف والتجاوز والالتفات وخرق السند والشجاعة العربية واللحن المحاكاة والتخييل.إلخ، غير أنها تدور حول مفهوم واحد وهو مخالفة المتفق والمألوف والإتيان بالجديد، وإن دلّ على شيء فإنه=

في حين اختار بعض الدارسين العرب مصطلح " **العدول** " ومنهم: **حمادي صمود** و**عبد الله صولة**[1] ولعلّ هذا راجع لانتشار مصطلح "**العدول**" في نقدنا العربي، فهو أقوى المصطلحات القديمة تعبيرا عن الانزياح، إلاّ أنّ هناك فئة أخرى من الدارسين العرب فضّلوا مصطلح "الانحراف" واعتمدوه في دراساتهم، وهم أولئك الذين غلبت عليهم المصادر الانجليزية، " فهو ترجمة لكلمة (**déviation**) في الانجليزية، غير أن هذا المصطلح محدود لكونه نابع من فهم ضيق للأسلوب بما هو ظاهرة فردية مرتبطة بكاتب ما"[(2)].

بينما يؤثر **عبد المالك مرتاض** تسمية المفاهيم بأسمائها، إذ يصطفي(الانزياح) للدلالة على " المروق عن المألوف في نسج الأسلوب بخرق التقاليد المتواضع عليها بين مستعملي اللغة.فكأنّ (الانزياح) خرق للقواعد المدرسية المعيارية للأسلوب، وتكون الغاية من وراء الاستعمال الانزياحي توتير اللغة لبعث الحياة والجدة والرشاقة والجمال والعمق والإيثار والاختصاص وما إلى هذه المعاني التي تراد من تحريف استعمال أسلوبي عن موضعه"[(3)]، مشيرا إلى أن البلاغيين العرب القدامى قد تعاملوا مع هذا المفهوم تحت مصطلحات مختلفة كالتقديم والتأخير والاختصاص والحذف والالتفات...[(4)]

=يدل على انتباه القدامى لنمطين من الكلام؛ ومن الملحوظات المبكرة في التراث العربي حول هذا المفهوم: ما ذهب إليه بعض النقاد من " أن الجاحظ قد أشار في (البيان والتبيين) إلى مستويين في اللغة: المستوى العادي في الاستعمال، والمستوى الفني في الاستعمال الخاص، ويقتر ن المستوى الأول بطبقة العامة، وغرضه إفهام الحاجة. أما المستوى الثاني فغرضه البيان البليغ، ويتميز هذا المستوى بمبدأ اختيار اللفظ وينفرد بالتجويد والتماس الألفاظ وتخيرها". نقلا عن: نوار بوحلاسة، الانزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح، مجلة "مقاليد"، ع:2، جامعة قسنطينة/الجزائر، ديسمبر، 2012، ص: 13. كما عالجوا هذه القضية معالجة كان فيها من الوعي والدقّة ما يكفي للقول بأنها معالجة تضاهي أحياناً مستوى المدارس الأسلوبية والشعرية الغربية الحديثة، وبذلك كانت إشاراتهم وملاحظاتهم بذوراً صالحة للتوسع والتطوير، تكشف عن اهتمام مبّكر منهم بالبحث عن طرق استغلال إمكانات اللّغة، وطاقاتها الكامنة وأسرارها الدفينة.

[(1)]– ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص: 46–47.

[(2)]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص: 117.

[(3)] – يوسف وغيلسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص: 215.

[(4)]–– يوسف وغيلسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سابق، ص: 215.

بالنسبة للباحث **موسى سامح ربابعة** فإنّنا نجده في كتابه "**الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**" عنون فصله الثالث: "**الانحراف مصطلحا نقديا**"، معالجا فيه إشكالية مصطلح الانحراف في الدراسات العربية الحديثة والقديمة ثمّ وضّح العلاقة بين الانحراف والمعيار، لينتقل إلى ظاهرة الانحراف في دراسة النص الشعري، ويختم نصه بالحديث عن إشكالية المصطلح في الدراسات العربية الحديثة والقديمة[1]، ليخلص إلى أنّه حدث تحول عن مصطلح الانحراف إلى الانزياح " لما يخفيه مصطلح الانحراف من الحياء الأخلاقي السلبي، لهذا عمد بعض الباحثين للتفتيش عن أسماء أخرى تصف ظاهرة الخروج على المألوف"[2]، وارتكز اهتمامهم على مصطلح الانزياح، هذا الذي شاع بشكل واضح في الدراسات النّقدية العربية الحديثة.

عموما أحدثت كلمة **(Ecart)** الفرنسية الأصل فوضى بين النقاد في الترجمة، على الرغم من كونها تعني في الأصل(البعد) لأنّ كلمة البعد لا تقوى على حمل المفهوم الفنّي لمصطلح الانزياح[3]. ويرى **عبد القادر فيدوح** أنّ المفهوم الاصطلاحي لـ**(Ecart)** يشمل[4]:

1- فجوة بين استعمالين للغة ما(قديم، حديث، صحيح، خاطئ).

2- ابتعاد، انزياح، فارق.

3- عدم التقيد بأصول اللغة.

تأسيسا على ما سبق؛ أصبحت مصطلحات "**الانزياح**"، "**العدول**"، "**الانحراف**"، تمثّل أهمّ المصطلحات التي تعبّر عن نفس المفهوم الذي نحن بصدده، حتّى أنّ مجمل المفاهيم

---

[1]- ينظر: موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد-الأردن، ط1، 2003، ص: 43.

[2]- المرجع نفسه، ص: 44.

[3] - ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدّد المصطلح، ص: 65.

[4]- عبد القادر فيدوح، شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، مجلة "البحرين الثقافية"، ع: 20، أبريل، 1999، ص: 139.

المرتبطة بهذه المصطلحات الثلاثة تنضوي تحت تسمية واحدة وهي " نظرية البعد" التي تعني البعد عن النثر والانحصار في دائرة الشعر كون الانزياح لصيقا بهذا الأخير[1]. أمّا بقية المصطلحات السابق ذكرها فلا ترقى إلى مستوى هذه الثلاثة مع أنّها قريبة من المفهوم، على حدّ رأي **أحمد محمد ويس:**وإذا كان للمرء أن يختار من بينها، فسنختار الانزياح لأنّه الترجمة الأدق لمصطلح **(L'écart)** وأنّ العدول والانحراف قد يحملان معاني أخرى بلاغية غير التي نجدها في الانزياح عند الدراسة الأسلوبية للنصوص"[2].

نظرا لعدم استقرار مصطلح الانزياح وتعدّد مسمّياته، منها ما ذكرناه سالفًا فيما أورده **عبد السلام المسدي**، وأخرى أضافها **يوسف أبو العدوس**، نذكر على سبيل المثال: "الفضيحة، الجنون، الخرق، الخروج، التّشويه، الغرابة، المجاوزة، النّشاز، الانتهاك، الكسر الابتعاد، التّشويش، الانحراف عن السوية...إلخ[3]؛ إلا أنّ أغلب هذه المصطلحات مستبعد من الدراسات النقدية، ولم تحظ باهتمام عند بعض نقاد الغرب أيضا[4] لما تحمله من معان تمس بالطابع الأخلاقي أكثر منها بالدراسات الأسلوبية والنقدية.

ممّا تمّ استعراضه من مصطلحات، نتبيّن الحرص على توخي الاهتمام بإبراز دقيق لمادة جمالية يتوقف عليها الإنشاء الشعري حين تتجاوز الخطاب المألوف. ولعل ذلك كله يجعل من مقتضيات اللغة الشعرية أن تجلي المعادلة الأسلوبية المتمثلة في إنشائية الخطاب المبتكر، لأنه يرتبط بأسئلة القيمة الإجرائية " هل هي نابعة من موهبة أو مكتسبة ؟ هل هي

---

[1]– ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 117.

[2] – يحياوي زكية، الانزياح في القواميس العربية والفرنسية، ص: 41.

[3]– ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص: 197.

[4]– يرى الناقد الغربي (خوسيه ايفانكوس) أن بعض المصطلحات التي يمكن أن تؤخذ على أنها انحراف مبالغ فيها مثل: المخالفة، التنافر، والشذوذ عن القاعدة. ينظر: خوسيه ايفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، دط، 1992، ص: 28.

حالة صوفية أو مجرد تقنية ؟ هذه الأبنية الإضافية العديدة – كما يسميها (**ليفين**) – والتي يفرضها الشاعر على خطابه، هل تكشف عن الآثار المميزة للعمل الشعري ؟"[1].

إنّ كثافة الأسئلة المطروحة في ما سبق، لا تؤكد أهمية البحث في مدلول الانزياح أو العدول باعتباره الخاصية الأساسية المنتجة للشعرية فحسب، بل دلّت أيضا على تصور الآليات التي تقف وراء إنتاج هذه المادة، لاختلاف المدارس والمنطلقات، الأمر الذي حتم تجاوز عدد هذه المصطلحات.

إجمالا، فإنّ هذه المسمّيات المختلفةكما ير ى **عدنان بن ذريل** ما هي في الحقيقة إلا لمسمّى واحد أُطلق على "عائلة الانزياح"، وما الاختلاف في التسمية إلاّ نتيجة للاختلاف في النّظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها"[2]، والمهم في ذلك أنّها تعبر في كلّيتها على الخروج عن النظام المألوف للتّعبير الفّني حتى يحقق العمل الإبداعي جماليته وبصفة خاصة النص الشعري، إذ إنّ الشعر كما يقول "**كوهن**": "يكسر بطريقته الخاصة قوانين الخطاب"[3]. وعليه فإنّ إرساء المصطلح النقدي يصبح عملية جوهرية في مسيرة النقد العربي، إذ لا يمكن أن يستمر النقد العربي دون عراقيل، ما دامت المصطلحات المستعملة متذبذبة، فتتعدد الأسماء لتدّل على المسمى نفسه عند النّقاد أو حتى عند الناقد الواحد، وفي الدراسة نفسها أو في غيرها.

2 – الانزياح ومفهوم الشعر:

اصطدم التصوّر الجديد لدراسة ظاهرة الانزياح بتطور مفهوم الشعر كأحد أكبر الثورات الفكرية والفنية التي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ثمّ إنّ تتبع

---

[1]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 64.

[2]– عدنان بن ذريل، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1989، ص: 26.

[3] – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص : 176.

مفهوم الانزياح لابد أن يبدأ من مفهوم الشعر[1] من هنا بدأ عمل "**جان كوهن**" التنظيري للانزياح. والسؤال الجدير بالطرح هنا هو: **ما العلاقة بين الانزياح ومفهوم الشعر؟ وكيف ينظم الشاعر الكلام بواسطة الانزياح ويحرّره من قيود اللغة وينتقل به إلى المستوى الإبداعي الفني؟.**

يمكننا في البداية أن نحدّ هذه العلاقة في الخرق والانحراف، لدينا من جانبٍ خرقٌ لقوانين الشعر ولدينا من جانب آخرَ خرقٌ لقانون اللغة:

أ- خرق قوانين الشعر:

يرى "**جان كوهن**" أن لفظة شعر لم يكن لها أيّ لبس في العصور الكلاسيكية، حيث كانت تعني الكلام الموزون المقفى[2]، وبظهور الرومانسية لم يبق لهذا التعريف وجود فقد تحطم بظهور المفاهيم الرومانسية الداعية إلى هدم كل تلك القيود والقواعد والقوانين التي كانت تشكل عائقا أمام إبداع الشعراء بإطلاقهم العنان للخيال الخلاق، وكان الأساس في ذلك كله هو الارتكاز على قاعدة فنية جمالية تتمثل في إثارة الإحساس الجمالي أو ما يطلق عليه "**كوهن**" الانفعال الشعري، فكل ما يثير هذا الإحساس الجمالي فهو شاعري يوحي لنا بكل ما تعنيه كلمة شعر من وجدان وخيال وعاطفة سامية متأججة، "ولم يتوقف مجال هذه الكلمة عن التوسع حتى أصبحت تحتوي اليوم شكلا خاصا من أشكال المعرفة بل بعدا من أبعاد الوجود"[3].

أصبح النص الشعري المعاصر متخطيا الحدود وتجاوز ا القيود المفروضة عليه، فالشاعر يحاول أن يعالج قضايا عصره بتعقيداتها لذا تبدو القصيدة غامضة فهي" تعالج القضايا في ضوء تعقيداتها الحقيقية وبتلاقي الأضداد، تكتسب القصيدة التوتر والزخم وترتفع

---

[1] – ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، مرجع سابق، ص:9.

[2]–جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، مرجع سابق، ص:9.

[3] – المرجع نفسه، ص: 9.

عن مساق الكلام العادي"[1]. والانزياح بالصورة إلى أبعاد غير مألوفة، تأخذ القارئ لعوالم متعدّد من التخييّل والتخيّل.

إنّ الخاصيةالأساسية والتي يجب توّفرها في الشعر لكي يحقّق شعريته هي الانزياح الذي يفقد القصيدة معناها لتدخل بذلك في حقل الغموض الذي يجدب إليه القارئ ويدفعه إلى البحث عن المعاني المفقودة واستحضارها وفقا لتقنيات و أسس خاصة يستند عليها. فالشاعر يتخذ من الانزياح وسيلة فيالكتابة الفريدة بخرقه للمعيار المألوف وإحداث قوة جمالية ذات خصوصيات فنيّة عالية تمّكننا من تمييز الشعري من اللاشعري.

هذا ما يجدر التنويه به ممّا لفت نظر النقاد والدارسين من فروق بين لغتي الشعر والنثر، فالنثر هو الوتيرة النمطية للكلام، أو ما يدور في فلكها، أو هو الدرجة الصفر للأسلوب كما يعبّر **عمر أوكان** عن ذلك، بقوله: "وإذا كان النثر هو الدرجة الصفر للأسلوب أو الوسيلة الأكثر اقتصاداً في نقل الفكر، فإنّ الشعر هو الأسلوب والشكل والانزياح، فالانزياح هو الشرط الضروري لكل شعر، حيث إن الشعر يتميز بشرطين أساسيين: وجود الانزياح وكثرته"[2].

ب- خرق قانون اللغة:

يعتبر كتاب "**بنية اللغة الشعرية**" لـ" **جان كوهن**[*]" أهمّ ما كتب في النظرية الشعرية؛ ذلك أنّه قدّم إجابة واضحة عن السؤال ما هو الشعر؟ والشعر عنده انزياح أي خروج أو عدول عن قانون اللغة المعترف به اجتماعيا، إلاّ أن هذا الانزياح لا يمنح صفة الشعرية إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلف عن غير المعقول.

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 174.

[2] - عمر أوكان، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، دط، 2001، ص: 172.

[*] يعتبر الناقد الغربي جان كوهن من بين المهتمين الأوائل بظاهرة الانزياح في الشعر.

في هذا السياق يقول: "إنّ الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكلّ صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها"[1]؛هذا يعني أنّ الانزياح عنده هو شرط أساسي وضروريلكلّ شعر، فالانزياح عنده قضية أساسية في تفجير جماليات النصوص الأدبية. فـ" الشعر اليوم، شأنه شأن اللغة، يعمل على استغلال الطاقة التبليغية في اللغة كأشكال سماعية أو بصرية، ومن ثم كانت للإ عة الفضائية ترجمة إجرائية لهذا النزوع، فكان الشعر المجسم والميكانيكي والمشهد الصوتي"[2].

ومن الدال جدّا أن نشير في هذا السياق إلى أن الانزياح كممارسة شعرية أصبح ملمحا بارزا من ملامح الحداثة الشعرية وأن الذين" سلكوا في إبداعاتهم مسلك البحث الدؤوب عن كل ما ليس شائعا، و لا مطابقا للمعيار العام، فجاءت نصوصهم الإبداعية بمثابة كيان من الكلمات تتجاوز فيه مستويات التلفّظ بشكل متناسق، ومغاير للمألوف، أو بتعبير آخر بمثابة انزياحات مقصودة تستهدف المعيار المغاير؛ لأنها تعتمد التحدث للآخرين بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعا"[3].

أصبح مقوّم اللغة– حديثا –مقوّما ذاتيا يدمج عناصر تفاعلية داخل الحدث الأسلوبي المنتج للخطاب الأدبي المتميز بالتواصل و الإبلاغ " فاللغة تتحول كي تعطي للكلام معنى"[4]، بمعنى أنّ –اللغة الإبداعية– من هذا المنطلق أصبحت بمثابة انزياحات مقصودة تعتمد التحدث إلى الآخرين بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعا، إنها لغة ممعنة في

---

[1]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص: 31.

[2] – محمد الماكري، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،1991، ص: 7.

[3] – عبد الله حمادي، (ماهية الشعر) البرزخ والسكين، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، ط3 ، (2001–2002م)، ص: 11.

[4]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري ، ص: 109 .

المجازي تبلغ أحيانا درجة من الشذوذ، وشذوذها إن جاز لنا وصفها هكذا هو الذي يكسبها روحنة و أسلوبا من نوع خاص..."[1].

من هذه الرؤية المعاصرة تأسّست معالم النص الشعري " أين تكمن الخاصية الشعرية في التعبير عن عالم تقف أمامه اللغة العادية عاجزة، فهذه اللغة محدودة في حين أن هذا العالم غير محدودةو لا يستطيع أن يعبر بالمحدود عن غير المحدود..."[2]. ومن هذه الرؤية الفنية تجذّر مفهوم الانزياح ليغدو مغامرة تجوب فضاء النص الشعري وما يلفه من مفارقات لغوية فيصبح الدالمدلولا، و المدلول دالا، والمستحيل ممكنا فتبوح اللغة بأسرارها وتقول ما لم يقله الواقع... فوظيفة الانزياح من هذا الجانب " لا تتوقف عند خلق توتر بين الدال والمدلول، ولكنهاتجعلنا نرى الأشياء و العلاقات بطريقة مغايرة من زاوية متباينة..."[3].

يقودنا الكلام السابق إلى القول: إنّ أهمية الشكل في النص الشعري الحداثي تتراجع لتفسح مجالا واسعا أمام اللّغة لتحتل مركز الريّادة، إذ أصبحت اللّغة هي من تصنع من الشعر شعرا فتقاس قيمة القصيدة ويعترف بها ككيان شعري اعتمادا على مدى خروجها عن المألوف. ولهذا فـ"إنّ وراء كل قصيدة عظيمة لغة، فاللغة الساذجة الباردة الخاملة لا تصنع شعرا،وإنما تصنعه اللغة المتحركة المليئة بالمنعطفاتوالتموّجات الإبداعيةولعلّ من أبرز ما يميّز شعراء الحداثة العربية المعاصرة هو إدراكهم لقيمة اللغة وأهميتها للقصيدة ومكانتها فيها، ثم لهذا الجانب التفاعلي بين الشعر واللغة "[4]. فبراعة الشاعر تكمن في مدى قدرته على التلاعب بهذه اللّغة ويكون وضوح المعنى بقدر غموض لغته وابتعادها عن النفعية، لكي يصبح تعبيرها عن الشيء لا يعتمد على المباشرة بل الإيحاء والإيماء.

---

[1] – عبد الله حمادي، (ماهية الشعر)، ديوان البرزخ والسكين، ص: 11.

[2] – أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة– بيروت ، ط4، 1983، ص: 397.

[3] – يوسف وغيلسي، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين: "دراسة نقدية "، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص: 298 .

[4] – عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 2002، ص: 248.

لذلك، يرى **عبد الله صولة** أنّ الانزياح في الشعر يعمّق ظاهرة الخروج عن مألوف الكلام وهو يذهب مذهب "**جان كوهن**" الذي يرى أن الشعر ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر؛ وإنّما هو اللاّ نثر **lanti-prose** ، وتبدو هذه القطيعة مع النثر في المستويات: الصوتية، والتركيبية، والدلالية[1]. وعليه فالانزياح عند –**عبد الله صولة**– هو خروج الكلام عن النمط المألوف وهذا الخروج يكون في الشعر، ويبدو جليّا أن الباحث تأثّر بمذهب "**جان كوهن**" الذي يرى أن الشعر هو انزياح.

نجد **عصام القيسي** في هذا المجال يربط الانزياح بالشعر ويعدّه هو الانزياح ذاته ويظهر لنا هنا مدى تأثّره بنظرية "**جان كوهن**" ويعتبر كتابه "**بنية اللغة الشعرية**" أهمّ ما كتب في النظرية الشعرية حيث قام بإنجاز الخطوة التي عجزت البلاغة القديمة على إنجازها، وهي أن الأشكال والصور البلاغية من استعارة، وقافية، وتقديم وتأخير، تلتقي جميعها في اللحظة الأولى عند خرق قانون اللغة وهو ما يسمى "بالانزياح"[(2)].

إذن فالانزياح ليس هدفا في ذاته وإلا تحوّل النص إلى عبث لغوي وفوضى في الرسالة الشعرية ذاتها، وإنما هي وسيلة الشاعر إلى خلق لغة شعرية داخل لغة النثر، ووظيفته خلق الإيحاء، وقديما قال **البحتري**:

والشعر لمح تكفي إشارته*وليس بالهذر طولت خطبه**

في هذا الصدد يقول "**فاليري**"، وهو من أفذاذ الشعراء العالميّن وله آراء نقدية رائعة في الشعر، إنّ الشعر هو لغة داخل لغة"، ذلك أن الانزياح في الشعر ليس إلا لغة الابتعاد عن المألوف والسائد، و" نظام لغوي جديد ينبني على أنقاض من القديم، وبه يتشكل نمط جديد من الدلالة، عن طريق اللامعقولية، إذ إنّها هي الطريق الحتمية التي ينبغي الشاعر أن يعبرها إذا ما كان يرغب في أن يحمل اللغة على أن لا تقول مالا يمكن أن تقوله اللغة

---

(1) – ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص: 192.

(2) – ينظر: عصام القيسي، في شعرية اللغة، ملتقى الأدب العربي، رابطة نون، 2005 ، ص: 145=
http/ / w w w. aladab. net / u b / archive / index < php / t 438 html.

العادية أبدا"[1]، عن طريق صياغة معاني جديدة على معاني قديمة مألوفة وهذا مما يضيف على اللغة الشعرية أكثر انفتاحاً وسعة، وهنا تكمن متعة النص الشعري وبراعة الشاعر في استعمال التشبيه والاستعارات والدلالات في أشعاره. وفي هذا يقول "**جان كوهن**": "أنّ الانزياح هو وحده الذي يزوّد الشعرية بموضوعها الحقيقي"[2]. فهو يقوم على التجديد بما يتناسب والنص الشعري ليضفي على الشعر نصوصاً جمالية خارجة عن المفهوم والتقليد المتعارف عليه، وذلك هو الإبداع لكسر مقولة " ليس في الإمكان أبدع **مما كان**".

يحيل بنا هذا إلى سؤال يفرض نفسه وهو: **هل يكفي وجود الانزياح لكي يتحقق الشعر؟**. يجيب "**كوهن**" أنه لا يكفي خرق سنن اللغة لخلق قصيدة شعرية، فالأسلوب خطأ ولكن ليس كل خطأ أسلوبا، ومن هنا فإن "الورود المتواتر للانزياح في القصيدة لا يؤكد بأنه يمثل الشرط الضروري والكافي للواقعة الشعرية"[3].

إنّ هذا الموقف الذي عبّر عنه "**كوهن**" سمح له بإقصاء سلسلة من الانزياحات التي تشوش على العملية الشعرية والوظيفة الشعرية وفي مقدمتها الانزياحات السريالية حيث يصعب الانتقال من المعنى التقريري إلى المعنى الإيحائي المقصودوفي هذا الصدد ينصّ "**كوهن**" أن الانزياح الشعري يتم تحديده من خلال تحول في الدلالة، أي الانتقال من المعنى التقريري العقلي إلى المعنى الإيحائي الانفعالي وأنّه لا يتم ظهور المعنى الثاني إلا باختفاء الأول، ويظهر ذلك جليا في مختلف مظاهر الانزياح كالنظم والإسناد والتقديم والتأخير وغيرها من الصور الأسلوبية، وفي هذا المجال يقول "**جيرار جينيت**": " والواقع أن الانزياح

---

[1]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص: 129.

[2] – المرجع نفسه، ص: 42.

[3]– المرجع نفسه، ص: 191.

بحسب **كوهن** ليس غايةبالنسبة للشعر، ولكنّه مجرّد وسيلة، وهذا ما جعل بعض الانحرافات الشائعة جدّا في اللغة لا تحظى باهتمامه مثل المظاهر المعجم"[1].

بهذا يؤكد "**كوهن**"،بأنّ للانزياح حدّا إذا ما تعداه الشاعر أودى بالقيمة الدلالية لشعره، فرغم أنه يعتبر (لامعقولية) الشعر كما يصفها في" الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها"[2] فإنّه يحذر من الإيغال في المستعمل والعبور، لذلك نراه "حذرا بإزاء السوريالي كونه يتجاوز تلك الدرجة الحرجة"[3].

بناء على ذلك، فإنّ وظيفة النص الشعري الحداثي هي خلق عالم جديد، وهو تغيير للعالم بطريقة غير مباشرة؛ أي تغيير الواقع فنّيا من خلال تفكيك العلاقات اللغوية السائدة وتأسيس علاقات لغوية جديدة. إذن وظيفة الشعر معرفية حدسية خياليه بلغة فنيّة، والحقيقة الشعرية حدسية لأنها معرفة ذاتية. والشاعر فياستخدامه للكلمات وتركيبه للجمل لا يعبّر عن معنى تقريري مألوف، وإنّما يتعامل مع اللغة بطريقة تجعل للعبارات والأنساق والجمل قوة تتعدى الدلالة المباشرة، وتنقل الأصل إلى المجاز لتفي بحاجة الفنّ من التعبير والتصوير، فالتركيب اللغوي هو المادة الحقيقية المشكّلة لفن الأدب"[4].إنّ الشعر بنية لغوية خاصة مختلفة عن اللغة العادية فهو يوظّف المفردات بطريقة شعرية مرتفعا بها عن المألوف، وهذا ما يجعل الشعر غامضا. وهذا المفهم نفسه للشعر نجده عند كثير من الشعراء، فهو عندهم " انحراف عن لغة التعبير المباشر، وهو – انزياح عن اللغة – العادية أو اللغة اليومية، لغة النثر"[5].

---

[1]– عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلّقات، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط1، 2013، ص: 36.

[2]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري ص: 129.

[3]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 120.

[4]– طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ص: 25.

[5]– رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط 1، 1998، ص: 160.

زبدة القول، إنّ التّجديد في – النص الشعري الجديد– أصبح أكثر من ضرورة، وما يحقّق هذا المطلب إنّما هو الانزياح عن طريق التحرّر من القيود التي تكبّل فكر المبدع، وكذلك عن طريق الخلق وامتلاك الرّؤيا والخروج عن المألوف وإحداث المفاجأة والدهشة.

3- جمالية الانزياح الشعري في البحوث النقدية الأسلوبية:

إنّ لفظة الأسلوبية "**Stylistique**" الحديثة العهد ترتبط بلفظة أسلوب "**Style**" القديمة، وإذا كان مصطلح "**أسلوب**" يمتلك مدلولا إنسانيا ذاتيا، وبالتالي نسبيا"[1] فلفظة "**الأسلوبية**" التي تتشكل من الجذر (أسلوب) واللاحقة (يه) تقابل دلاليا عبارة "علم الأسلوب"؛ لأن اللاحقة تتضمن البعد العلمي، وبما أن الأسلوب هو الطريقة الفردية الخاصة في التعبير عند كاتب ما[2] فالأسلوبية تتحدد في هذا السياق بأنّها– كما قال **جورج مونان**– " دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"[3].

هذا ما ذهب إليه **جاكبسون (Jakobson)** عندما عرّف الأسلوبية "بأنّها بحث عمّا يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا و عن سائر الفنون الإنسانية ثانيا"[4]، والأسلوب تبعا لهذا التعريف هو خروج عن اللغة العامية والبسيطة فهو صناعة جديدة تحمل جماليات ذات قيمة فنية متميزة. فقد كان ينظر للأسلوب في بعض الأحيان كوجه لجماليات التعبير الأدبي، أي بمعزل عن اللغة العامية تلك اللغة البسيطة التي لا تتجاوز كونها أداة الاتصال"[5].

---

[1]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص: 34.

[2]– محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان–القاهرة، ط2، 2008، ص: 185.

[3] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص: 36.

[4]–عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص: 47.

[5]– بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الانماء القومي، بيروت، دط، دت، ص: 11.

تبعا لذلك، إذا كانت الشعرية البنيوية تهتم بمعاينة اللغة الأدبية في انحرافاتها الشكلية التي تؤدي إلى غايات جمالية، فالأسلوبية تتناول الانزياحات ليست فقط كمعطيات شكلية، بنائية، بل لأنها " تترجم عن أصالة روحية وعن قدرة إبداعية منفردة، وهي التي ينبغي على المنهج النقدي أن يكتشفها"[1].

بناء على ذلك، تناول كثير من الدارسين الأسلوب باعتباره (انزياحا/انحرافا) ومن هؤلاء: **ليوسبيتزز (Léo Spitzer) وبيير جيرو (Pierre Guiraud) وماروزو (marouzeau) وميشال ريفاتير (Michael Riffaterre)** وغيرهم، **فليوسبيتزر (spitzer)** يتخذ من مفهوم الانزياح "مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما ومسبارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها، ثم يتدرج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير وما يسميه بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب"[2]. إذ أدخل "**سبيتزر**" مصطلح "الانحراف" إلى الأسلوبية معتبرا إيّاه ركيزة جوهرية في منهج التحليل النقدي لديه، فمفهوم الانزياح عنده مرتبط بالأسلوب الذي يتميز فيه الكلام الأدبي عن غيره من الأنظمة أو ما يسمى بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب، ومنه فإن الانزياح هو انحراف فردي بالنسبة إلى قاعدة ما.

يشكل الانزياح عند **تودوروف (T.Todorov)** ركيزة لتحديد الأسلوب، ويمنح هذا المفهوم عبارة " اللحن المبرر"[3]، ويرى تودوروف أنّ اللغة تتشكل في الواقع من ثلاثة

---

[1]– خوسيه ايفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص: 29.

[2] – محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، دط، 1969، ص: 265.

[3]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص: 102.

[*] يعرف ما يكل ريفاتير **اللانحوية** قائلا: " إنها تنشأ من كون العبارة تتولد عن كلمة من المفروض أن نستبعدها، أي أن التسلسل اللفظي الشعري في القصيدة يتسم بالتناقض بين ما تفترضه الكلمة وبين ما تفرضه"، ويلاحظ وظيفتها فيقول: " تقوم اللانحوية بوظيفة جديدة وهي تغيير طبيعة العبارات، وهنا تصبح العبارات عناصر دالة في شبكة أخرى من العلاقات " ينظر محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر، مصر، ط 2، 2002، ص: 131-132.

مستويات: المستوى النحوي **(Grammatical)** و المستوى اللانحوي[*] **(Agrammatical)**، والمستوى المرفوض، وتتحقق اللغة الشعرية في المستوى الثاني، حيث ينبغي للمبدع أن ينحرف عن الأشكال النحوية الجامدة التي نلتزم بها في خطاباتنا التواصلية المحضة[1].

أمّا "**ريفاتير**" **(Riffaterre)** فقد اهتمّ بظاهرة الانزياح اهتماما كبيرا، فنراه يُعرّف "الانزياح" بكونه" الخروج عن النمط التعبيري المتواضع عليه"[2] ويكون ذلك بخرق القواعد حينا، واللجوء إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر، فأمّا في حالته الأولى فهو " من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية، وأمّا في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة"[3].

تطرّق الشكلانيون الروس أيضا إلى الانزياح، إذ يعرض "**رومان جاكبسون**" **(R.Jakobson)** لمفهوم لانزياح عند حديثه عن الأسلوب و وصّفه بأنّه "الانتظار الخائب أو خيبة الانتظار"[4]، وهو نفس ما ذهب إليه "**ريفاتير**" عند القول بالمفاجأة، فالأسلوب عند "**جاكبسون**" هو "عنف منظم مقترف بحق الكلام العادي"[5].وخيبة الانتظار والعنف المسلّط على الكلام العادي هو ناتج عن الانزياح الموجود على مستوي الصياغة اللغوية، ونظرته إلى الأسلوب هي ما جعله يرى بأن الأسلوبية هي "بحث عمّا يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب"[6].

نستنتج ممّا سبق أنّ " الأسلوبية – مثلها مثل الشعرية البنائية– تؤمن بالانزياح كإجراء لمعاينة الشعري في النص، واعتبار الخطاب الأدبي خطابا متعاليا لأنّه يبحث عن الجمالي،

---

[1]– ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص: 191 –192.

[2] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص: 103.

[3] – المرجع نفسه، ص: 103.

[4]– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج 1، ص: 182.

[5] – أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص: 67.

[6] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص: 36.

وهو لكي يحقق ذلك ينبغي له أن يطلّق محور التراكيب النفعية ويتجاوزه ليخلق وضعا جديدا للغة. ولعلّ معظم الدراسات التي تناولت مسألة الانزياح تتفق حول كونه "كسرا" يمارس في اللغة وإفسادا لمنطق الإسناد بإيجاد اختيارات قاموسية خاصة بالشاعر ومختلفة عن المألوف مما يحدث خللا في علاقة المسند والمسند إليه، سواء كانت تلك العلاقة تخص الفعل وفاعله أو المبتدأ وخبره، أو الفعل ومفعوله... الخ، وهذا الخلل(النحو الثاني)"[1] هو ما يشكل بلاغة الخطاب الشعري.

تأسيسا على ما سبق، يمكن القولإنّ الأسلوبية أناطت بالانزياح مهمّة تنشيط المشغل الشّعري في النص، وتأجيج وظيفته الفنّية والجمالية اللتين تستمدان جرعة الحيوية منه، إذ يحسّ معه الإبداع بدبيب العافية داخل النّص، وفي غيابه يفقد ذلك الإبداع نبضه. وهكذا بسط الانزياح ظلّه على الأسلوبية حتى غدت له منزلة ذات استقطاب وتمثّل، وقد ألمّت أغلب الاتّجاهات الأسلوبية بكون الأسلوب انزياحا عن النّمط.

النظر إلى الأسلوب بأنّهانزياح يثير قضية أخر ى وهي أن هناك نصوصا دون أسلوب وهي النصوص التي لا انحراف فيها والتي تعد معيارا يقاس عليه مدى الانحراف. كما أن ارتباط مفهوم الأسلوب بالانزياح عن القاعدة العامة يثير مشكلات تتعلق بكيفية تحديد الانزياحات التي يرتكبها النص الأدبيو هذا لا يحول دون إثارة تساؤل هو: **هل كلّ انزياح عن المعيار في الاستعمال العاديّ هو حتما حدث أسلوبيّ؟ أو هل كلّ أثر أسلوبي هو بالضرورة انزياح عن المعيار أو عدول عن النّمط في التعبير؟**

يمكن القول، لكّ هذا التحديد يخضع – غالبا – لمحدّدات تاريخية وثقافية، وربّما يخضع للخبرة والمعرفة اللّتين تتعلّقان بالقواعد، فالسّياقات التّاريخية والثّقافية ربّما تحدّد أنماطا من الانزياح في حقبة معينة فقط بحيث لا تمثّلتلك الأنماط انزياحا في حقبة أخر ى وسياق ثقافي آخر.

---

[1] – فتيحة كحلوش، نظرية الانزياح من الشجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، مجلة " العلوم الإنسانية"، جامعة فرحات عباس، سطيف– الجزائر، ع: 43، س: 4، خريف2009، ص: 19.

من هنا نستنتج أنّ القيم الأسلوبية هي قيم متغيرة وغير ثابتة، وربّما يعثر القارئ علي بنى أسلوبية في نص شعريّ عائد إلى العصر الجاهلي لم تكن تمثّل أيّ ملمح أسلوبي بالنسبة إلى قارئ عاصر ذلك النّص والعكس بالعكس. ولكي نحدّد الانزياحات في نص أدبيّ معين لابدّ لنا من أن نتوفّر علىمعرفة دقيقة وحسّاسة بإزاء القواعد العامّة التي يقاس الانزياح في ضوئها ومن دون تلك المعرفة فإنّنا نغفل كثيرا من الانزياحات التي يتوفّر عليها النّص الأدبي.وإذا ما افترضنا أنّنا استطعنا أن نحدّد الانزياحات في نص ما فكيف يمكن أن نحدد معيارا نسند – طبقا له– قيمة أسلوبية إلى الانزياح فليس كل انزياح يتوفر على قيمة أسلوبية، كما أنّه ليس كل قيمة أسلوبية يتوقف وجودها على تحقيق الانزياح، إذن نستطيع القول: من الذي يحدّد الانزياح؟[1].

أجاب **حسن ناظم** عن هذا الطرح من خلال مشروع "**جان كوهن**" أنّ الذي يحدّد الانزياحات بمختلف أنواعها إنّما هو عالم اللسانيات، في حين يحدّد الانزياحات في مشروع "**ميشال ريفاتير**" إنما هو القارئ أو مجموعة القراء"[2]، ولكن من الذي يحدّد الانزياحات غير ذات أثر أسلوبي (مثل الأخطاء النحوية) والعكس، أي وجود أثر أسلوبي(بالنسبة للقارئ) دون وجود انزياح، وتكشف هذه الاعتراضات (إهمال لمقولتى الكاتب والقارئ/ الانزياحات غير ذات أثر أسلوبي)، في نهاية المطاف عن غياب التداولية عن مفهوم الانزياح"[3].

تبعا لذلك، صنّف الغربيون الانزياحات في خمسة نماذج استنادا إلى معايير تحدد الانزياح نفسه[4]:

---

[1]– حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة "في أنشودة المطر" للسيّاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 20001، ص: 44–45.

[2]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص: 117–118.

[3] – هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، ص: 58.

[4] – ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، ص: 181–186.

1- تصنيف الانزياحات استنادا إلى درجة انتشارها في النص بوصفها انزياحا متموضعة في سياق النص كالاستعارة التي تعد انزياحا موضعيا عن النظام اللساني، أو بوصفها انزياحات تشمل النص الأدبي في عمومه كالتكرار الذي يمكن تحديد درجة انزياحه طبقا لعمليات إحصائية.

2- تصنيف الانزياحات بالنظر إلى نظام القواعد اللسانية فتبرز لنا انزياحات سلبية كتخصيص القاعدة العامة، وانزياحات إيجابية كإضافة قيود معينة مثل القافية.

3- تصنيف الانزياحات بالنظر إلى علاقة القاعدة بالنص المحلل، فتبرز لنا انزياحات داخلية تتمثل في انفصال وحدة لسانية عن القاعدة المهيمنة على النص، وانزياحات خارجية تتمثل في اختلاف أسلوب النص عن القاعدة التي كتب النص بلغتها.

4- تصنيف الانزياحات بالنظر إلى المستوى اللساني الذي تستند إليه تلك الانزياحات فتبرز لنا انزياحات خطية وصوتية وصرفية ومعجمية، ونحوية ودلالية.

5- تصنيف الانزياحات بالنظر إلى مبدأي الاختيار والتأليف طبقا لفرضية "ياكوبسون" في إسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف، فتبرز لنا انزياحات استبدالية تحطم قواعد الاختيار كوضع المفرد مكان الجمع والصفة مكان الموصوف واللفظ الغريب مكان المألوف.

على الرغم من تعدّد وجهات نظر الأسلوبية للأسلوب إلاّ أنّها اتخذت من الانزياح كوسيلةوكآلية إجرائية لرصد تفرّد النصوص وتميزها عن طريق خرق القواعد العامة والخاصة والدخول في تحدّي للواقع وللمألوف، فاللغة تمتلك ثروة هائلة من الإمكانات والاحتمالات اللغوية التي تسمح بشكل أو بآخر من الوصول إلى كم هائل من الدلالات والإيحاءات التي تسهم في تحقيق الجماليوهو ما يسعى إليه كل الإبداع، و لا يتم ذلك إلا بإعطاء الحر ية للمبدع في الاختيار والتأليف تبعا لمقاصده واعتقاداته للتوظيف اللغوي.

4- جمالية الانزياح الشعري في الدراسات النقدية التفكيكية:

ارتبط مفهوم الانزياح – من منظور الطرح التفكيكي- بمفهوم الإحالة **Référence** القريب من مفهوم الإزاحة **Displacement** والإحلال؛ فإذا كانت الإزاحة تعنى بإزاحة المعنى من المستوى المعجمي المباشر إلى المستوى الإيحائي المستوحى من خلال السياق الكلي للنص؛ فإن الإحالة تعنى بالانتقال إلى معنى خارج النص، ومن ثمّ يعنى كل منهما بالمعنى المزاح أو المحال من السياق اللغوي المعجمي المباشر إلى السياق الإيحائي" وتتحدد الصورة البلاغية اليوم كانزياحات عن تعبيرية متعارف عليها، فالمعروف أن هناك طرقا عديدة للتعبير عن الفكرة الواحدة وبين هذه الطرق تكرس طريقة واحدة في الاستعمال العادي تعتبر عادية لاستجابتها لقاعدة عامة يقبل بها مجموع المتحدثين هذه القاعدة العامة تشمل؛ مناسبة الكلام لقواعد اللغة المعينة، وواحدية الدلالة وتقنيتها ومناسبة الدرجة الصفر للخطاب، وكل خروج عن هذه القاعدة العامة يعنى إبراز انزياحات"[1].

ومن ثمّ، فإنّ ما يسمّى الرّاهن ينزاحُ ويميلُ وينحرفُ، هاجراً المركز لا ليثبت على علوّ أو عمق، بل ليقيمَ في الانزياح نفسِه، في الغياب نفسه، في "اللامكان" نفسه، هذا اللامكان الذي يؤول إلى "مركز المكان والحضور. " (...) ويستند " **بول دي مان**" **Paul de Man**)(*) هنا على قول "**دريدا**" (**Jacques Derrida**)(**)بأنّ الأدب يمكن اعتباره حركة

---

[1] – محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، ص: 33.

(*)يعتبر **بول دي مان Paul de Man** ثاني أعمدة المدرسة التفكيكية، على حين يعتبر دريدا العمود الأول، وكل هؤلاء مختلفون عن بعضهم البعض، فالأول كان يهتم إلى حدّ كبير بالموضوعات السياسية، على حين كان اهتمام الثاني بالنصوص والنقد الأدبي. قال الباحث: ريتشارد دورتي- من جامعة فيرجينيا: لولا انتماء بول دي مان إلى هذه المدرسة التفكيكية لما أمكن لهذه أن تنتشر. =

(**)"**جاك دريدا**" (**Jacques Derrida**) (1930-2004) فيلسوف وناقد فرنسي من مواليد الجزائر، عاش فيها حتى أتم دراسته الثانوية عام 1949، صدرت أولى دراساته الفلسفية عام 1954 بعنوان مشكلة النشأة في فلسفة هوسرل، قام يتدريس المنطق والفلسفة في السوربون عام 1960 ثم انتقل بعدها للتدريس في مدرسة المعلمين العليا. نشر عام 1967 ثلاثة كتب هي: (في علم الكتابية) و(الكتابة والاختلاف) و(الصوت والظاهرة) تناول فيها أعمال كبار الفلاسفة بدءا من أفلاطون حتى ليفي شتراوس، هذه الكتب الثلاثة جعلت منه شخصية كبرى في المناقشات النظرية التي سادت الحياة الفكرية الفرنسية في أواخر عقد الستينات. وفي عام 1975 عمل أستاذا في الولايات المتحدة وبداية تأسيس مدرسة ييل في النقد الأدبي،... وله

تفكيك ذاتية للنص، إذ يقدم لنا معنى ثمّ يقوّضه في آن واحد، فالأدب أقرب ما يكون إلى تجسيد مبدأ الاختلاف. وهو يحتفل بوظيفة الدلالة وفي الوقت نفسه بحرية عمل الكلمات في نطاق الطاقات الاستعارية وألوان المجاز والخيال دون الجمع بين المتناقضات فلا يصل أبدا إلى الوحدة"[1].

يرى " **دريدا**" في كتابه: **علم الكتابة (أو الغراماتولوجيا)** أنّ لا مركز ثابتاً خارجياً يمكن أن يُحال إليه النّص لتحقيق المعنى وعندها يصبح البديل هو اللعب الحرّ بالمدلولات داخل النسق اللغوي المطلق الذي يترتب على اختفاء أو مراوغة المدلولات للدوال، والذي يجعل الدوال تشير إلى مدلولات عائمة متحركة دون ثبات، ممّا يجعلها دوالاً لمدلولات أخرى. وهذا الانغلاق التفكيكي يجعل من المستحيل الخروج في اتجاه أي مرجع أو مدلول خارج النّص، إذ لا يوجد شيء خارج النص[2]. و"إذا كان التضاد الثنائي يشكل مركزاً هاماً في التحليل البنيوي، فإن اللعب الحرّ بالمدلول يحلّ محله في التحليل التفكيكي، والذي يقوم على أن الدالات (الكلمات) لا تكتسب دلالتها من تجمعها داخل تقابلات ثنائية يحدّد فيها معنى كلمة غائبة معنى كلمة حاضرة في النص كما يرى البنيويون، ولكنها تكتسب معناها المراوغ عن طريق لعب المدلولات وحركتها الحرّة"[3]. وهنا يتم تحديد المعنى بصفة مؤقتة

=كثير من المؤلفات المشهورة في الفرنسية، وترجمت أكثرها إلى اللغات العالمية المختلفة، منها: أركيولوجيا الطيش، والحق في الفلسفة، وسياسات الصداقة، ونواقيس، ومقاومة التحليل النفسي وغيرها. توفي في أكتوبر 2004 بعد ساعات من إعلان جائزة نوبل التي كان يتوقع فوزه بها. ينظر: جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة وتقديم: أنور مغيث ومنى طلبة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص:588.

[1]– محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط 3، 2003، ص: 145.

[2]- J.Derrida: De La Gramatologie Paris. Minuit 1967. P 158.

[3]–محمد عزّام، النص المفتوح التفكيك أنموذجاً، مجلة " الموقف الأدبي"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق – ع: 398، حزيران 2004، ص:6.

فقط، إلى أن يفكّكه قارئ آخر أو مفسّر آخر. وهذا ما يتمّ في ضوء أفق توقعات القارئ، وهو أفق متغير أيضاً.

وإذا كانت البنيوية قد أقامت دراستها على لغة النص، أو بالأحرى (نحوه)، وليس على دلالته أو معناه، فإنّ التفكيكية جعلت (المعنى) مفتاح استراتيجيتها، وقالت بلانهائية المعنى وباستحالة المرجعية لأيّة سلطة خارجية، وينفي وجود تفسيرات موثوقة. وبهذا أطلقت التفكيكية (المعنى) من عقاله، وأحالته إلى (لا معنى)، فلم يعد النّص مغلقاً أو المعنى نهائياً بل أصبح النص مفتوحاً أمام القارئ الذي حلّ محل المؤلف، وتعدد بتعدد قراءات النص وهذا يعني أنه ليس للنص معنى محدد، فليست هنالك بؤرة مركزية يتمحور حولها المعنى وإنّما هناك لعب بالمدلولات، وإنتاج للمعنى إلى غير نهاية.

يمكن القول إنّ " **الإحالة**" تمثّل مقومّا من مقومات الانزياح؛ لأنّ الانزياح يعتمد على إحالة المعنى الإيحائي المستوحى من السياق الكلي للنص محلّ معنى آخر غالبا ما يكون المعنى المعجمي المباشر وإحلال معاني إيحائية ودلالية محله، وذلك من خلال الترابطات الصوتية والتركيبية والسياقية، أو من خلال الانحراف والتحوير من معنى إلى آخر بغية تعدد دلالات النص وفض مغاليقه وإثارة الدهشة والمفاجأة وإبراز القيم الجمالية. بمثل هذه الإجراءات التفكيكية يحصل تخطي المألوف لصالح النبض الحي، فيأتي " ما ينتجه هو ما يمكننا أن نسميه أثر الأثر، نشعر هنا بأنّ شبح فكرة الانزياح تتسلط علينا أو تدغدغنا...إنّ المبدع يضع الكلمات في إطار شعوري جمالي خاص، ويشحنها بطاقات هائلة من المعاني أو يلبسها حللا جميلة للخروج فيها. ولو افترضنا أننا استطعنا الإجابة عن هذا التساؤل الأخير، فإننا لا نزال بالطبع نقابل بين الانزياحو القاعدة "[1] وليس بخاف أنّنا لا نتحدث عن نظرية تطور الدلالة في اللغة، فالأمر متروك لسياقات أخرى، إنما القصد فقط هو ربط مسألة الإبداع الدلالي بقدرة العدول الانزياحية على صياغة ذلك التحول .

---

[1]– جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1999، ص: 165.

فمن باب أولى أن ينفتح النصّ الشعري على ما يختلف ويتباين من القراءات، إذ أنّ الشعر هو أكثر الكلام احتمالاً للتأويل؛ لأنّه من أكثر الكلام استعمالاً للمجاز. "وإذا كان القارئ يستنطق حقيقة النصّ ويسائله عن دلالته، فإن النصّ –بدوره– يستنطق حقيقة القارئ ويسائله عن هويتهوالنصّ مثل الجسد، "يراود" القارئ عن نفسه، فيغريه، ويفتح شهيته للكلام، ويحرك رغبته في المعرفة فيتلذذ القارئ به، ويشتاق إليه، حتى يصبح النّص بمثابة مرآة يرى فيها القارئ نفسهوهذه هي خاصية النصّ الجدير بالقراءة: " إنّه لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية، بل هو فضاء دلالي، وإمكان تأويلي. ولهذا فهو لا ينفصل عن قارئه ولا يتحقق دون مساهمة القارئ. وكل قراءة تحقق إمكاناً دلالياً لم يتحقق من قبل. وكل قراءة هي اكتشاف جديد لبعد مجهول من أبعاد النص، أو كشف لطبقة من طبقاته الدلالية، وبهذا تسهم القراءة في تجديد النص، والنص لا يتجدّد إلا لأنه يملك بذاته إمكانية"[1].

يرى (التفكيك) أنّه لا إمكان لقول الحقيقة دون مجاز، لأن الخطاب ذو طبيعة مجازية. ويخلخل التفكيك بنية النص، ويحفر في طبقاته، ويهتم بفراغاته وثقوبه، وهو لا يهتم بما يطرحه القول، بقدر ما يُعنى بما يستبعده أو يتناساه، و لا يبحث عن الدلالة الحقيقية للنص، بل يتعامل مع النص نفسه بوصفه واقعة مستقلة تملك حقيقتها، وتفرض نفسها، وبوصفه استراتيجية للحجب والخداع...

إذن الكتابة الشعرية – وفق الطرح التفكيكي– هي باختصار مغامرة انزياحية حطّمت و غيّرت نظام الجهاز اللغوي، في مستوياته المتباينة، مماّ يجعل الدوال و الرموز تبتعد عن مرجعيتها في سياقاتها الأدبية، وبقدر انحرافها أو انزياحها وعدولها عما وضعت له أصلا بقدر ما يكون نصيبها من الأدبية أكبروالأثر هو كلّ عنصرٍ يتأسس من آثار العناصر الأخرى في النسق، عبر لعبة الاختلافات المتعددة التي تفضي إلى خلق فواصل بين عناصر اللغة وهذا يحيل إلى وجود الاختلاف في داخل انساق النص، أي اختلاف وإرجاء

---

[1]–جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، مرجع سابق، ص: 11.

وإزاحة،... " وهذا ما دفع " **ميشال رورتي**" إلى القول: "إنّ الجانب الجديد في التحليل والطرح والتنظير التفكيكي هو كونه مغامرة كشفية لامعة، أو مجموعة من الدعايات، والإحالات النصية، والفواصل الفانتازية، والمحاكاة التهكمية الأسلوبية، والحوارات الفلسفية الزائفة"[1].

من هنا اقترن الانزياح بمعادلة الهدم البناء وفق مسيرة التوليد المستمر، الناتج عن انفتاح النص الشعري وتناسل معانيه؛ **(Dissemination)** الذي يعني تكاثر المعنى وانتشاره لدرجة استحالة استجماعه من قِبل المتلقي، وهذا التكاثر المتناثر تصعب السّيطرة عليه فيوحي **باللّعب الحرّ**"، الذي يخرج عن القواعد، التي تحدّ حريته، وفيه ديناميكيةمستمرّة. ويأخذ "**دريدا**" هذا المصطلح ليوحي بفيضان المعنى، أي زيادة المعنى لدرجة الإفراط. وللّفظة صلة وطيدة بالتّناسل والنّسب[2].

يقودنا الكلام السابق إلى أنّ " للانتشار صلة بالانزياح، فهذا الأخير يمثل سببا أما الانتشار فهو نتيجة له، ولهذا من الصعوبة بمكان أن نحدد مدى انتشار دلالات اللفظة في انزياحاتها ضمن العبارات؛ لأن ذلك يتجدد بتجدد القراءة، فقول السيّاب: "**عيناك غابتا نخيل ساعة سحر**"يخلق انتشارات مختلفة في أذهان القرّاء كل حسب تصوره وثقافته الشعرية"[3].

تبعا لذلك، تولّد من خلال مفهومي "**الانزياح**" و"**الانتشار**" ما أطلق عليه بالنص المفتوح والنص المغلق، وأضحى بذلك للفضاء الشعري دور اكبير ا في إعطاء الانتشار هذه المزية الفنيّة؛ فكلّما كانت اللغة شاعرية كان فضاء النص واسعا، وذلك من خلال انفجار النص إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة، في حركة مطلقة من المعاني اللانهائية والتي

---

[1]– نقلا عن: محمد سالم سعد الله، فلسفة التفكيك عند دريدا، كلية الآداب / جامعة الموصل.
non_alshekh@yahoo.com.

[2] – ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط 5، 2007، ص: 119–120.

[3] – عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة (بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2007، ص: 125–126.

تنتشر فوق النص متجاوزة كل الحواجز، ومثل ذلك لفظة " **مطر**" في شعر " **السياب**" التي تترك دلالات متعددة في نفسية القرّاء وفي أفهامهم، وليست الكلمات فحسب، بل حتى الشخصيات والعوالم التي يخلقها بعض الشعراء في القصائد الحدثية[1]. واتساقا مع منطق"**الانتشار**"تتحوّل القراءة التفكيكية إلى فعل حرّ ، يتعدّد بتعدّ القرّاء، ويختلف باختلاف القراءات وتعاقبها، فليس ثمّة قراءة مكتملة أو نهائية تستنفذ إمكانات النص، بل إنّ كل قراءة–في تصوّر **دريدا** والتفكيكيين– هي اساءة قراءة، وهذا يعني أن كل قراءة لا تسلم من النقص والقصور.

تساوقا مع هذا الفهم يقترن مصطلح "**الانزياح**" – في الطرح التفكيكي– بمصطلح الاختلاف، وهو مصطلح يؤلف بين معنيّين أساسيّين، أولهما التباين أو عدم التجانس، وثانيهما الإرجاء والتأجيل، فالكتابة الشعرية وفق الاستراتيجية التفكيكية، مفتوحة على تأويلات عدّة، من هنا يرفض الطرح التفكيكيلمقولة وجود المعنى فـ" يكون حضور المعنى غير قابل للتحقيق، بمقدار ما تحيل كل إشارة بلا إنقطاع، إلى الدلالات السابقة واللاحقة، محدثة هكذا تفتيتا لحضور المعنى ولتماثله. بمعنى آخر: ليس المعنى حاضرا أبدا؛ لأنّه يكون دائما مرجّأً في حركة يسميها "**دريدا**" إرجاءً **(Differance)**[*] هذا الإرجاء ملازم لكل اختلاف..." إن الاختلافات إنّما "ينتجها" إذا يرجئها– الإرجاء"[2]، فالكتابة الشعرية مبنية على الاختلاف والمعنى فيها مرجّأً، وهذا ما يحفّ القارئ على القراءة، و هذا ما فتح تعدّد

---

[1]–عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة ، مرجع سابق، ص: 142–143.

[*] مصطلح Differance ب(A) الذي استخدمه **دريدا**، يختلف عن الكلمة الفرنسية Difference ، فتغيّر الصائت **(e)** إلى الصائت **(a)** هو تغيّر في بنية المدلول، حيثتحوّل المعنى من الاختلاف والتغاير إلى الإرجاء والتأجيل، وجاء هذا التغير ليؤكد منزلة المكتوب قياساً إلى المنطوق في حملالدلالات ذات فاعلية فلسفية ومعرفية، وهذاالتحوّل الجزئي مهمّ في عملية إنتاج الاختلافات، وهي مهمة أيضاً في عملية الدلالة التي تُوصف بأنّها لعبة صورية من الاختلافات. للتفصيل ينظر: جاك دريدا، مواقع حوارات، ترجمة وتقديم فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط 1، 1992، ص: 14.

[2]– بيير ق. زيما، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب: أسامة الحاج، ص: 75–76.

القراءات للنص الأدبي عند التفكيكيين، وقالوا بعدم شفافية اللغة، فالكتابة عندهم، وحسب مقولة الاختلاف شاسعة واسعة، وكلّما كبرت المسافة بين الدال والمدلول تحقّق الاختلاف وتوسّع الإرجاء، فتعددت الدلالات وانفتحت القراءات.

يرتبط مصطلح" **الاختلاف**" بمصطلح محوري آخر هو " **الأثر**" الذي يصعب تجليّة مفهومه المعقّد، بيد أنّه يقربـأن يكون سر ّالكتابة الجاذب، أو سحرها الذي لا يدرك بحس ّ ، لكنّه يتحرك في أعماق النص ويضرم طاقاته، وبهذا يكون الأثر سابقا على الكتابة، وتكون الكتابة مجرد تجلّ من تجلياته، وفي الآن ذاته يكون الأثر تاليا للكتابة إذا تلبّس بالنص، وصار هدفا يستهوي القر ّاء ويضللهم فلا تصل أيديهم إليه[1]. وبهذا تغدو الكتابة أساس إنتاج اللغة، وليس العكس، فالكتابة "ليست وعاء لشحن وحدات معدّة سلفا؛ وإنّما هي صيغة لإنتاج الوحدات وابتكارها"[2].

إنّ البحث عن الاختلاف أو المغايرة[*] هو بحث عن البعد الجمالي في الأدب الذي قد لا يتحقق إلا عن طريق الانزياح[3]. فالنصوص التي تحمل إمكانات دلالية تستدعي التأويل هي نصوص انزياحية تخرج عن معيارية اللغة وتمتطي سبيل الانفتاح وتعدد القراءات. و الدخول في دائرة التأويل يعني أن النص مشتمل على طاقات إيحائية مختلفة

---

[1] – ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2006، ص: 54.

[2] – المرجع نفسه، ص: 53.

[*] **المغايرة:** مفهوم تفكيكي يحدّد فعل الاختلاف والإرجاء في آن واحد. وتحيل المغايرة على الحركة النشطة التي تفعل سلطة الاختلاف. إنّ المغايرة هي الفعل المنتج للاختلاف وآثاره وامتداداته التي تخرق المتعارضات الثنائية في الفلسفة المثالية (فلسفة الحضور) من قبيل (معقول/ محسوس/، روح/جسد، دال/مدلول). ولعبة الاختلافات والآثار الناتجة عن حركة المغايرة هي ما يحدّد الدلالة في نظر" دريدا؛ لأنّ كل علامة في النص تحيل على علامة أخرى، في سيرورة لا متناهية من الإحالات، لا تحتاج نظريا أن توقف، ومعنى هذا أن الدلالة هي دائما في حالةاختلاف وإرجاء. وبهذا تحيل الإنتاجية التي توحي بها المغايرة إلى حركة توالدية داخل لعبة الاختلافات التي هي أساساً وكما يقول **دريدا** نِتاج تحولات: **(Transformations)**. ينظر: جاك دريدا، مواقع حوارات، ترجمة وتقديم: فريد الزاهي، ص: 29-30.

[3]– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص: 185.

تفضي محاولة فهمها إلى دلالات متعددة باستعمال التفسير والتأويل، وبذلك يحتمل الدال مدلولات متعددة؛ لأن اللغة الفنية تعتمد الانزياح طريقا إلى الجمال و التأثير. وهذا ما يراه **محمد العمري** في كتابه "**تحليل الخطاب الشعري**": "إنّ الانزياح ليكون شعريا ينبغي أن يتبع إمكانات كثيرة لتأويل النص وتعدديته، وهذه الفاعلية بارزة في تفاعل الدلالة والصوت...إنّ الانزياح عندنا ليس مطلبا في ذاته، بل هو سبيل لانفتاح النص وتعدديته"[1].

من مميّزات النّص الشعري الحديث تعدّد قراءاته وانفتاحه على تذوق لانهائي، ممّا يبيح وصفه بأنّه "حرباوي وزئبقي"[2]، ووصفه هذا كناية عن تكونه وتموج مستوياته ونزوعاته من التجديد، أي أنّه نص قابل التأويل وخروج كل قراءة بنتيجة مغايرة للآخرين، أي عدم تطابق وجهات النظر، لأنّ النص عميق يحتمل وجوهاً عديدة، وهذا ما شاع في القصيدة الحرة على وجه التحديد، حتىإنّ "**رولان بارت**" يتساءل معبراً عما يسمّيه **(القلق الإجرائي)** بالسؤال: من أين نبدأ[3]نتيجة لذلك يمكن القول إنّ الكتابة الجديدة مجال حقيقي لتصارع النماذج والأنماط من شأنها مجابهة سكونية النمطية واستقرارها بخلخلة سيادة الوعي الشعري السائد وهيمنة ثوابته في إطار خلق أفق جمالي في أعراف التلقي الكائنة.

إذا، مفهوم الكتابة الجديدة ينحصر في دلالة "**المحو**" و"**التجاوز**" و"**التغيير**" و"**الثورة**" ولعلّ هذا ما ينبّهنا إليه **أدونيس** في محاولته تقعيد لمفهوم الشعر ودوره: " إن دور الشعر في شعريته ذاتها، فبكونه خرقا مستمرا للمعطى السائد وإذا كان لا بد للكلام عن انحياز ما أو التزام في هذا الصدد فإن الانحياز إلى الحرية الكاملة في إبداع هذا الخرق، هنا تكمن اختلافيه الشاعر أو قراءته وهنا تكمن فاعليته وفاعلية هذا الشعر"[4].

---

[1]– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، ص: 194.

[2]– فاضل ثامر، الصوت الآخر، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد، دط، 1992، ص: 224.

[3] – رولان بارت، من أين نبدأ ؟، تر: محمد البكري ، مجلة "الأقلام"، ع: 5، بغداد، أيار، 1987، ص: 6.

[4] – أدونيس، سياسة الشعر، دار الأداب، بيروت، ط2، 1996، ص: 20.

نستخلص بعد هذا العرض أنّ الانزياح ارتبط في الدراسات النقدية التفكيكية بالخطاب أو النص الأدبي، والنّص كما عرّفه بارث **(Barthes)** هو " نسيج كلمات منسقة في تأليف معين، بحيث هو يفرض شكلا يكون على قدر المستطاع ثابتا ووحيدا"[1]. والشكل الثابت الذي قصده بارث**(Barthes)** هو كون النصوص على طريقة ما أو أسلوب معين في الكتابة أو التأليف. كما يمارس النص التأجيل الدائم، واختلاف الدلالة، فهو مثل اللغة مبني ولكنه ليس مغلقا، ولا متمركزا، بل هو لا نهائي ولا يجيب على الحقيقة[2]. ولا نهائية الدلالة في النصوص تحيل على ما يتضمنه الإبداع من انزياح وفجوات تخيب أفق انتظار القارئ وتدفعه إلى ملئ الفراغ عبر اكتشاف نوع أساليب النصوص وجنسها ونمطها الذي بنيت عليه.

ولمّا كان القارئ يتعامل في أول شأنه مع النصوص فإنّ هدفه في المقام الأول هو قراءة النص من أجل إحيائه، ووضعه في إطار بلاغي وبذلك تبيين نوع الخطاب، ثمّ الجنس وأخيرا نوع الأسلوب الذي يقوم عليه النص والانتقال بين هذه الأمور يكون في إطار خطة عملية وعلمية وهي ما نسميه بالانزياح[3]. فالنص يمثل مجال ظهور الانزياح وحقل تجسّده الحقيقي، ويستخدم الانزياح كمصطلح وكمفهوم على نطاق واسع اليوم في الدراسات الأدبية والنقدية اللسانية.

نتيجة ما سبق، يتحدّد الانزياح – من منظور الرؤية التفكيكية– من خلال مفهوم الكتابة لدى "**جاك دريدا**" التي تستند إلى ثلاثة عناصر أو مقولات تتكئ عليها الاستراتيجية التفكيكية متمثلة في الاختلاف والإرجاء والأثر الذي ينتج عنه الانزياح حيث يقول "**دريدا**": " (...) من خلال الاختلاف وعبر لعبة الآثار والاختلافات والإحالات المتبادلة، تنشأ تفضية

---

[1]– عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص: 16.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص:18.

[3]– يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص: 145.

ومسافة وانزياحات وفواصل،(...)"[1]. ولن تظهر المعاني أو المفاهيم إلاّ من خلال هذا الاختلاف المرجأ، الذي لا يمكن أن يبرز دون كتابة أو كلام يسمح بخلق فضاء من الانزياحات، ويمكن تكرارها لإنتاج الآثار وآثارها.

5-الانزياح الشعري: وظائفه الجمالية وقيمه الدلالية في المنظورين الأسلوبي والتفكيكي.

تجدر الإشارة إلى أنّ القول بالوظيفة لا يدخل في باب النفعية[*]؛ وإنّما الوظيفة ضمن العالم الخاص للشعر الذي هو عالم قائم بذاته، بعيدا عن أيّة غايات، ولعلّنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إنّ الدافع إلى الانزياح نفسي بحت، بمعنى آخر، إنّ الوظيفة الأساسية للانزياح تتمثل في(**المفاجأة**)التي يشعر بها المتلقي، وهذا من باب الاهتمام بالمتلقي؛ لأنّ المتلقي يشارك المؤلف في تشكيل المعنى وإنتاج النص، ولذلك أولته المناهج النقدية الحديثة عناية خاصة، بل أدخلته ضمن دائرة الإبداع، ولعل مقولة "موت المؤلف" دليل واضح على مدى الاهتمام بالمتلقي.

إذا كان الانزياح يشكل ما يسمى " الخاصية الأسلوبية" التي هي نوع من أنواع الخروج على الاستعمال العادي للغة بحيث ينأى الشاعر أو الكاتب عما يقتضيه المعايير المقررة في الاستخدام اللغوي، فإن " قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدّة المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديا بحيث إنها كلما كانت غير منتظرة كان وقعها في نفس المتلقي أعمق"[2]، لذلك عرّف "**جاكبسون**" الأسلوب بالانتظار الخائب**(defeated expectantly)** بأن المفاجأة

---

[1]- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: جهاد كاظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص: 35.

[*] إن كان هناك غاية وراء الأدب فلن تكون سوى " إرادته بالمتعة".(رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ط1، 1992، ص: 39)، إذ لا توجد أيّة غاية وراء الفن، سوى الفن نفسه؛ لأنّ للفن عالم مستقل بذاته، ومختلف عمّا موجود في العالم الحقيقي من معتقدات و غايات وظروف خاصة.(ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة مصر، 1963، ص: 125).

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص: 86.

تستنتج من خلال تولد اللامنتظر من المنتظر[1]، ومن ثمّ ظهرت نظرية (مقياس التشبع*) لـ"**ريفاتير**"، والتي " تعني أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب عكسيا مع درجة توترها، فكلما تكررت الخاصية نفسها في النص ضعفت مقوماتها الأسلوبية"[2]؛ لأن المتلقي أو النص قد وصل إلى درجة من التشبع لتلك الخاصية فلا تكون خاصية أسلوبية باعثة على المفاجأة.

تتمثل وظيفة الانزياح في لفت انتباه القارئ أو السامع بشيء جديد، والحرص على عدم تسرب الملل إليه. "ومن الأهداف التي يسعى الكاتب إلى تحقيقها عند لجوئه إلى الانزياح البعد الجمالي في الأدب الذي قد لا يتحقق إلا عن طريق الانزياح"[3]، والذي تكون غايته لفت انتباه القارئ ومفاجأته، "وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغويّة وجماليّة ترقى به إلى رتبة الحدث الأسلوبي"[4]، ومن ذلك الضرورات الشعرية التي يلجأ إليها الشاعر، وهو على ثقة من أنّها لن تعد عجزا أو قصورا، بل استثمارا مشروعا لإمكانيات خرجة على نطاق التعبير العادي المألوف، وتفجيرا لدرجة عليا من الشعر لا يتأتى الوصول إليها بشكل آخر[5].

---

[1]– جورج مونان، مفاتيح الألسنية، تر: الطيب البكوش، منشورات سعيدان، تونس، دط، 1994، ص: 135.

[*] **التشبع:** من المصطلحات الكيميائية وتعني أن المادة المنحلة في السائل – كالسكر في الماء – قد بلغت كميتها حدّا لم يعد لكمية السائل معها قدرة على مزيد القبول. واستعملها "**ريفاتير**" مجازا للدلالة على أن الخاصية الأسلوبية هي بمثابة المادة المنحلة، والنص بمثابة السائل، فإذا تكررت السمة الأسلوبية باطراد، تشبع النص فلم يعد يطيق إبرازها كعلامة مميزة، ومثال ذلك أن ينبني نص على ظاهرة السجع، فإذا هي تراوحت مواطنها ظلت محتفظة بطاقاتها التأثيرية وإن= اطردت اختفى تأثيرها بل لعلّ عدول صاحب النص عن ظاهرة السجع من حين إلى آخر في نص بني إجمالا على السجع يصبح هو نفسه خاصية أسلوبية. ينظر: عبد السلام المسدي الأسلوبية والأسلوب، ص: 170.

[2]– رينيه ويليك وأوستن ووارين، نظرية الأدب، تر محيي الدين صبحي، مر اجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، دمشق، دط، 1972، ص: 319.

[3]– أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ص: 185.

[4]– منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، دط، دت، ص: 77.

[5]– ينظر: محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1989، ص: 53–54.

نظر في عصرنا الحديث إلى الانزياح نظرة متقدمة تخدم التصور النقدي القائم على أساس اعتبار اللغة الشعرية لغة خرق وانتهاك للسائد والمألوف، وبقدر ما تنزاح اللغة عن الشائع والمعروف تحقق قدر اً من الشعرية في رأي "**كوهن**"[1]، كما أن "رصد ظواهر الانحراف في النّص يمكن أن تعين على قراءته قراءة استبطانية جوانية تبتعد عن القراءة السطحية والهامشية، وبهذا تكون ظاهرة الانحراف ذات أبعاد دلاليةوإيحائية تثير الدهشة والمفاجأة، ولذلك يصبح حضوره في النص قادر اً على جعل لغته لغة متوهجة ومثيرة تستطيع أن تمارس سلطة على القارئ من خلال عنصر المفاجأة والغرابة"[2].

نفهم من ذلك، أنّ وظيفة الانزياح تتعدى تحقيق عنصر المفاجأة إلى إثارة الدهشة الناتجة عن المغايرة والاختلاف بين المعنى المتوقع" المألوف" والمعنى اللاّمألوف، حيث يتوقع المتلقي معنى ما لكنه يكتشف أن النص يطرح معاني مغايرة، ومن ثمّ يشعر بالدهشة وتكثر تساؤلاته، ومنذ القدم رأى **أرسطو** " أن الدهشة هي أول باعث على الفلسفة"[3].

بناء على ذلك، تعدّ الدهشة تعبيرا عن القيم الجمالية التي يتحلّى بها العمل الأدبي ولعلّنا لا نبالغ حين القول إن جماليات النص الأدبي – خاصة الشعري– تتناسب تناسبا طرديا مع الدهشة الفنية التي يثيرها النص[4].وهذا ما صرّح به الشاعر **نزار قباني** من خلال تعريفه للشعر بقوله: "الشعر هو القدرة على إحداث الدّهشة،بغير الدّهشة تتحوّل القصيدة إلى تصريح خال من المفاجأة"[5]، فالانزياح عنده يكمن في عنصر المفاجأة والدّهشة التي تحدث في نفس المتلقي عند سماعه أو قراءته للشعر، وقد جدنا هذا الشيء

---

[1] – ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص: 182.

[2]– موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص: 58.

[3]– مراد عبد الرحمن مبروك، الانزياح في النص الشعري " خذ وردة الثلج نموذجا تطبيقيا"، مجلة فكر وإبداع"، ع:7، سبتمبر، 2000، مركز الحضارة العربية، ص: 11.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 11.

[5]– منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 127.

متجسّدا في شعره؛ لأنّهدائما يفاجئ قرّاءه وسامعيه بأسلوب مميّز في شعره. لذلك جاء الانزياح – بوصفه أسلوباً– ليخدم فكرة الفرادة في النص الشعري، بحيث يغدو خطاباً مختلفاً عما اعتاده الناس من خطابات متعددة، و"ممّا لا شك فيه أن النص الأدبي إنتاج فريد من نوعه، إنّه لا يختلف فقط عن الخطاب اليومي الذي نستعمله للتواصل العادي في لغتنا الأم، بل إنه يختلف كذلك عن سائر الخطابات التي ننعتها عادة بصفات مثل (الخطاب "الديني" أو "التاريخي"، أو "الصحفي" أو " "التعليمي" وغيرها)[1].

وما دام الخطاب الذي يعمد إلى استخدام الانزياح وتوظيفه يحقق نوعاً من الفرادة والتميز فهذا يعني أن الانزياح لم يكن عفوياً، وإنما قصد إليه صاحب الخطاب قصداً، أي" إنه يقوم باستعمال طوعي وواعٍ للغة... وهو ثانياً، وفوق كل شيء يستعمل اللغة بقصد جمالي ويناضل من أجل إبداع للجمال بوساطة الكلمات كما يفعل الرسام بالألوان والموسيقي بالموسيقى"[2].

يقودنا الكلام السابق إلى إثارة تساؤل مهمّ هو: **هل كل انزياح عن القاعدة يعزّز شعرية النص، ويسمو به فوق ما هو عادي ومألوف؟**

نشير في هذا المجال إلى أنّه رُغم أهمية الانزياح ودوره في بناء النص الشعري، إلاّأنّ هناك جملة من المشاكل تقف عائقا أمام التحليل الأسلوبي والذي يهمّنا في هذا المقام هو "وجود نص بلا أسلوب، وهي تلك النصوص التي لا تنحرف عن قاعدة، كالجملة الحقيقية في مبحث الحقيقة والمجاز، فلا يعقل أن تكون الحقيقة أسلوبا"[3]؛ بحسبان الرسالة تكتسب شعريتها من انزياحها عن سنن اللغة، فـ" الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة"[4] ولكنّنا

---

[1]– جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، ص: 16.

[2]– كراهام هاف، الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، د. ط، 1985، ص: 39.

[3]–محمد كريم كوّاز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أفريل، الزاوية (ليبيا)، ط1، 2004، ص: 92.

[4]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص: 20.

نصادف نصوصا، تفتقر إلى أدنى درجات الانزياح، ومع ذلك تشّع بالإيحاء بما يحيلها إلى صور شعرية جميلة، فهي تعتمد التصوير بالكلمات العادية، وبغير الطرق البلاغية المعروفة، حيث يعيش المتلقي حالة من التخيّل، تنشئه إيحاءات الألفاظ، دون كناية أو استعارة أو تشبيه، وعن طريق التصرّف في البنية اللغوية، والتلّعب بها، ومع ذلك نكون أمام صور شعرية، ولعلّ سينية البحتري، خصوصا في وصف أنطاكية مثال لذلك. فهل تقع هذه النصوص في دائرة الأسلوبية من حيث هي صورة شعرية؟

على العموم، وانطلاقا ممّا سبق، ليس كل انزياح يظهر قيمة فنية تكشف عن قدرة على الإبداع والخلق، فهناك انزياحات ليس لها قيمة كبيرة من الناحية الفنية، إذ لابّد للانزياح أن تُصاحبه وظيفة جمالية وتعبيرية ويجذب انتباه القارئ؛ لأنّ جذب الانتباه مرحلة أولى للوصول إلى الإمتاع. وهذا ما يؤكدّه **مصطفى السعدني** في قوله:"إذن ليس كل عدول موّلدا لطاقة إيحائية، وليس كل بناء لغوي شذ فيه عنصر غير متوقع أسلوبا أدبيا، إذا يتحدد الأسلوب باعتباره عدولا بوجود الأصل أو التشبيه به اقترانا بشحنة عاطفية ومعنوية"[1]. وبالتالي، ليس كل انزياح عن النمط المألوف أو القاعدة الأساسية ينبثق منه إبداع فني "فاللغة في خامتها الأولى تمثل الجدار الخلفي الذي يستند إليه أي أداء، وعليه تتشكل مكونات الانزياح من غير مفارقة لهذا الجدار، وليس باللازم أن يكون اختلاف البنية الأدائية عميقة أو سطحية ذا دلالة فنية، يضاف إلى ذلك أنّ التشكيل الفني في استخدامه اللغة القياسية قد يتوقف على بنيات تنهج نهجا مباينا"[2].

---

[1]– مصطفى السعدني: العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، توزيع منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، دط، 1990، ص: 129.

[2]– رجاء عيد، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1993، ص: 150.

6لعبة الانزياح الشعري وإرجائية الإنتاج الدلالي في تصوّر المنظورين الأسلوبي والتفكيكي:

إنّ إيجاد الرابط بين الانزياح وملامحه الأسلوبية والتفكيكية، وبين ما تكتسبه الدلالة من حيوية ليس أمرا عسيرا، ولعلّ مكمن السهولة في ذلك هو أن الانزياح إضافة نوعية متفردة تقتات من الانفعال باللغة، للتعبير عن الحالات الوجدانية التي لا تستجيب لها انطلاقا من دلالتها الناصة، يتجلى الانزياح في الشعر في خرقه للغة، ف" لغة الشعر تشذ في استخدامها مبدأ من المبادئ اللسانية، غير أنه في لغة الشعر – لا يكتفي بالانزياح، بل لا بد من وجود قابلية على إعادة بنائها على مستوى أعلى، وإلاّ فإن اللغة المنزاحة، وليس بمقدورها أن تصنع قابلية على بنائها ثانية، تتخطى العتبة التي تفصل بين المعقول واللامعقول، لتندرج ضمن الخطأ غير القابل للتصحيح على عكس لغة الشعر التي تكون محكومة بقانون يعيد تأويلها مرة أخرى"[1]، فابتعد المعنى شيئا فشيئا عن الواقع ودخل في عالم الخيال موسّعا من دائرة معناه، ليستوعب الماضي والحاضر و المستقبل... فقيمة اللّغة تكمن في مدى تمرّدها على القيود وخاصة تحرّرها من قيد المعنى.

يحيلنا الكلام السابق إلى طرح سؤال ملّح وهو: **ما علاقة الانزياح بجمالية اللغة الشعرية ؟و هل يؤثر الانزياح على المعنى؟، ومن ثمّ فما دور الانزياح في تعدّد المعنى من جهة، ولانهائية الدلالة من جهة أخرى؟ وهل يتعامل الشاعر مع ما يجده أمامه من مفردات وتراكيب في عمله الفنّي ويخرج بها عمّا هو مألوف، أو يرتضي بها صيغا ثابتة لا يتعدى دوره فيها الترتيب والتنظيم اللغوي؟.**

---

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 115.

لم تعد اللغة مجرّد وعاء للفكر، يلي مباشر ة على الواقع؛" لأنّها لا ترتبط بالعالم الخارجي بعلاقة طبيعية، ولا تحيل عليه مباشرة، إنّها تدل على الواقع من خلال وسيط لساني تصوري، هو نتاج العلاقة بين الدال والمدلول"[1].

يدلنا هذا على أنّ علاقة الدال بالمدلول علاقة اعتباطية؛ لذلك فإنّ المدلولات لا تعبّر عن معطيات أو علاقات واقعية، ولكن عن تصوّرات ومفاهيم للأشياء. وعليه لا يكتفي الدليل بالوجود المادي المحض، والمجرد من كل فعالية، بل إنه يعبّر عن تقييم إيديولوجي ويعكس وجهات نظر عن هذا الواقع " لا يوجد الدليل كجزء من الواقع، بل عنه يعكس فيه ويحرف جزءا آخر، قد يشوه الواقع أو يخلص إليه أو قد يدركه أيضا من وجهة نظر خاصة...إلخ "[2]. إنّه غير منفصل عن ذات التلفظ، وعن السياق الاجتماعي لهذا التلفظ، وبالتالي فهو من طبيعة اجتماعيةوا يديولوجية.

بهذا الشكل بدأ التحول الدلالي الشعري الجديد من هذه الإشكالية؛ بحيث أصبحت العلاقة بين الدالو المدلول سلسلة أبدية لا تنتهي، فالمدلول فيها سرعان ما يصبح دالا يبحث عن مدلول و هكذا كي يبقى المعنى بعيد المنال صعب الإدراك، من هنا أصبحت الاعتباطية بين الدال والمدلول غير ضرورية فلكي تحافظ اللّغة على نظار تها قامت بـ " تحويل المدلول إلى شيء مراوغ يصعب تثبيته في نطاق دلالة محددة بل إلى تحول المدلول نفسه في ظل تلك العلاقة المراوغة الجديدة إلى دال يشير إلى مدلول يتحول بدوره إلى دال و هكذا إلى ما لا نهاية "[3].

تنشئ مراوغة المدلول و عدم اعترافها بأحقية الارتباط بدال معيّن، بين الدوال فراغات وشقوقا تو ّفر للقارئ مجالاً يتحرك فيه. فلم يعد الر بط بين الدال والمدلول أمر ا سهلاً أو

---

[1] محمد بوعز ّة، استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، (1432هـ/2011م)، ص: 14.

[2] – المرجع نفسه، ص: 17.

[3] – عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، ص: 152.

متيسر ا؛ لأنّ بين النص ومعناه فجوات للقارئ فقط الحق في أن يملأها لهذا كان" القارئ وحده هو الذي يستطيع أن يستوعب الفراغ ويقرأ المكان ضمن احتمالات عدّة وبذلك يكون البياض دالا أساسا في إنتاج دلالية الخطاب"[1].

إنّ التعويل على طبيعة الإجراءات الأسلوبية المنتجة للانزياح من خلال مرونة التشكيل الأسلوبي، تجعل اللغة أكثر طواعية وتعكس طبيعة الانفعال الفردي وتمكنه من التحكم في الدلالة، بالقدر الذي يتصرف فيها شعر بذلك أم لم يشعر، الأمر الذي ينتج خطابا أسعفته منه إمكانيات التجاوز، وقرّه عليها لانزياح فيحصل العبور باللغة من " حيز الوضع الأول إلى حيز الوضع الثاني وهو الذي يستند إلى جسر (الاستعارة والمجاز والتجوز والاتساع والمسامحة) وكلّها متصورات مثلت نسيج الاستقراء عند محاولة حصر موضوع التحول واتصالها بالمعرفة اللغوية "[2].

حدا هذا الموقف بالدارسين إلى القول بأنّ " محور الاستعارة والصورة في الشعر هو تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية وهو عبور يتم عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوي أول لتكسبه على مستوى آخر، وتؤدي بهذا دلالة ثانية لا يتيسر أداؤها على المستوى الأول"[3]. ويمكن تمثيل هذا من خلال خطاطة "**جان كوهن**" حول الشعرية وخصوصياتها الدلالية والتي يجسدها على النحو التالي:[4]

---

[1]– مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص: 211.

[2]– عبد الحفيظ مراح، ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقاربة أسلوبية، (رسالة ماجيستر)، إشراف: حسين أبو النجا، جامعة الجزائر، (2006/2005)م، ص: 33.

[3] – علي ملاحي، المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007، ص: 159.

[4]– ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص: 206–207.

- **لغة إيحائية(أو دلالة مطابقة).....=.....الدال**

↓

المدلول1- الوظيفة

↓

- **دلالة إيحائية أو إيحائية اللغة الشعرية.....= المدلول2**

شاع هذا التصوّر النقدي بين النقاد المحدثين، إذ لم يعد يعنيهم أساسا في النص الشعري ما يقوله هذا النص،وإنّما الطريقة التي يقول بها، أي أنّهم لا يبحثون عن معنى الشعر وإنّما عن تقنيات إنتاج المعنىوإجراءاتها، وتظل مهمة القراءة النقدية الوحيدة هي تتبع كيفية إنتاج الدلالة الشعرية[1].

وليس بخاف أنّنا لا نتحدث عن نظريةتطوّر الدلالة في اللغة، فالأمر متروك لسياقات أخرى؛ إنّما القصد فقط هو ربط مسألة الإبداع الدلالي بقدرة الانزياح على صياغة ذلك التحول. ومن هذا المنطلق تأتي الإحالة على واحدة من الدلالات، عن طريق المجاز، أو عن طريق الصعود بها من معانيها الحسية إلى دلالاتها المعنوية، ونقلها من مجالاتها المعنوية إلى مجالات مادية محسوسة لتصبح أوسع في دلالاتها وأغني في معانيها " وهكذا يكون الثراء في اللغة الانفعالية أو الشاعرة وهكذا يخلق المعجم اللغوي الشعري الفنّي الجديد الذي يضاف إلى المعجم الدلالي المألوف"[2].

هكذا أصبح الخطاب الشعري الحداثي من المنظور التفكيكي، وحسب مقولة التكثيف والانفتاح، خطابا شاسعا وعريضا، خصوصا أن المسافة بين دواله ومدلولاته شاسعة كذلك، وهذه المسافة تزداد اتساعا في ظل هذين المبدأين (التكثيف والانفتاح).وإذا كانت اللفظة الواحدة تحمل في جوهرها كتلة من التكثيفات والانفتاحاتالدلالية فإنّ المعنى يكون أيضا حاملا لهذه التكثيفات والانفتاحات، والانفتاح يحقق التعدّد وفي التعدد نفي للانغلاق والمحدود

---

[1] – ينظر: علي ملاحي، المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر، ص: 211.

[2] – أحمد محمد المعتوق، الحصيلة اللغوية، المجلس الوطني الثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1996، ص: 127.

وإثبات للمطلق، وهذا يعني أن اللغة الحداثية هي لغة التكثيف والانفتاح؛ لأنّها سرعان ما تحيل إلى معنى وهذا المعنى يحيل إلى معنى، وهكذا يظل المعنى هاربا يطارده القارئ كلما لاح في الأفق الدلالي، وبذلك تحدث استمرارية كثافته وانفتاحه.

من هنا أصبح المعنى عند التفكيكين في رحلة غياب مستمر وفي عملية تكثيف وانفتاح دائم لا يعرف معنى يتوقف عنده، ولن تتمكن أي قراءة من الوصول إليه خصوصا في ظل مقولات التفكيكية التي تجاوزت فكرة الأحادية والحضور من خلال ثنائية التكثيف والانفتاح. وبهذا الدأب عمل التفكيكيون على تحطيم المعنى الذي ينتج عن القراءة الأولى للنص الأدبي، وطالبوا القارئ بقراءات لا نهائية، فقد انهارت سلطة المؤلف، وفتح الباب لتعدد القراءات لتكون هي الأخرى إنتاجا قابلا بدوره للقراءة والمطاردة[1].

يفهم من هذا أنّ القراءة التفكيكية للقصيدة الحداثية راعت هذه المقولة (لا نهائية الدلالة وتكثيفها وانفتاحها) وانطلقت منها في عملية الكشف عن جماليات النص الأدبي. فمسيرة المعنى في الخطاب الحداثي – حسب التفكيكيين– مبنية على التكثيف والانفتاح والتعدد فهما يقومان بوظيفة مهمة جدا في تحقيق المعنى الذي يستمر في الغياب والانفتاح ويرفض هيمنة الحضور.

يحيلنا الكلام السابق إلى طرح تساؤل مهم هو: **ما هي العوامل المتحكمة في الانتشار أو التشتيت كممارسة نصية؟ كيف تستبدل سلطة الإحالة المباشرة بسلطة النص؟.**

إنّ النص، كأيّ دليل **Signe**، لا ينتج نفسه، إلاّ من خلال لعبة الإحالات اللامتناهية. " إنّه نسيج من الأنساق والمرجعيات، ينتج نفسه بفعل آلية امتصاص نصوص أخرى وتحويلها، بحيث إنّ أي نسق لا يوجد إلا من خلال الإحالة على نسق آخر. وتشكل هذه السلسلة اللامتناهية من الإحالات شرط وجود النص"[2].

---

[1] – ينظر: بشير تاوريريت وسامية راجح، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، ص: 56.

[2]– محمد بوعزة، استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، ص: 63.

إنّ هذا التصور للنظام الدلالي للنص، القائم على المفهوم " السيميوزيس"[*] عند "**بيرس**" المتمثل في لعبة الإحالات اللامتناهية، قد اعتمده" **دريدا**"في تصوّره للدلالة. بالنسبة له لا يوجد دليل منعزلا عن غيره من الدلائل، وإنّ دليلا فرديا خالصا، يوجد مرة واحدة لا يمكن أن يعتبر دليلا[1]. بل هناك دليل يفضي إلى دليل آخر في سيرورة لا متناهية من الإحالات. معنى ذلك " لا يوجد مدلول واحد ينجو من لعبة الإحالة، حتى لو استرد نفسه، إن وجود الكتابة هو وجود اللعب. والآن يعود اللعب إلى نفسه، ماحيا الحدّ الذي كان يعتقد بإمكان تنظيم حركة الدلائل انطلاقا منه"[2]. ومنه فاشتغال العلامة يحيل إلى نقطتين أساسيتين:

- ✓ كل معنى ينتج عن علامة، فهو معنى محتمل.
- ✓ أيّ تأويل للعلامة لا يوقف سيرورة السيميوزيس، باعتباره انفتاحا لا متناهيا للمعنى.

من هنا و–حسب" **دريدا**"– "إنّ اللغة تمثل بنية من الإحالات اللانهائية التي يشير فيها كل نص إلى النصوص الأخرى، وكل علامة إلى العلامات الأخرى؛ إنها بنية لا يوجد فيها إلاّ آثار الآثار"[3].

يرفض التفكيك وحدة المعنى واكتمال الدلالة ويستبدل بهما الانتشار، حيث لا يوجد معنى ثابت أو مكتمل، وحيث يؤدي اللّعب المستمر للمدلولات إلى انتشار المعنى وانفجاره. وهكذا يتحول النص إلى كيان" يتفجر إلى ما وراء المعنى الثابت والحقيقة الثابتة نحو اللعب الحرّ اللاّنهائي، والجذري للمعاني اللانهائية المنتشرة عبر السطوح النصية– الانتشار"[4].

---

[*] **السيميوزيس**: يعني عند شارل بيرس(سيرورة الدليل). ينظر: أمبرتوإيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص: 138.

[1]– ينظر: محمد بوعزة، استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية ، ص: 64.

[2]– المرجع نفسه، ص: 64.

[3]– خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، ص: 154.

[4] – عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1998، ص: 390.

ومفهوم الانتشار أو التشتيت لا يبتعد في مصدره عن غياب المركز الإحالي للنص وعن لا نهائية الدلالة، ولا يبتعد أيضا عن القراءات المتعددة، حيث تكون كل قراءة إساءة قراءة. والواقع يكاد يكون مستحيلا الفصل بين حدود تلك المفاهيم. فالانتشار هو الآخر نقيض الإغلاق الذي ترفضه التفكيكية كنقطة ارتكاز أساسية نحو لا نهائية الدلالة، لانهائية القراءات، ثم الانتشار[1].

أصبح المعنى مع هذا التحول الإبستيمولوجي الذي لحق وضع النص الشعري، في ما بعد البنيوية(التفكيكية)، سيرورة نشاط تفكيكي تنتج عن فاعلية التعاضد النّصي للقارئ. وبهذا أصبح التأويل مفتوحا على مغامرة اللانهائية؛ فلا وجود لحدود أو قواعد يستند إليها التأويل.

يمكن القول بناء على ما سبق، إنّ انفتاح النص الشعري مرتهن، في كل حال بطبيعة انبعاث الاختلاف، وحافز على التحول من أحادية الفهم على تعددية التأويل التي تعيد إنتاجه من جديد، وبالتالي فالقارئ أهل لأن يصنع النص من جديد متحرّرا من إرغامات المرجع والمقصد، ومسترسلا مع توالد السياقات،وبذلك يوّفر الانفتاح مجالا " لتحرير الأدب من الآلية وتحرير الإنسان من الانغلاق الفّطي، وتمكين الفنّ من الترجمة الجمالية المبدعة لكل متغيرات الوعي بالحياة"[2].

تأسيسا على ما سبق، أصبح الشاعر الحديث يستثمر الخصائص اللغوية بوصفها مادة بنائية في الشعر، ومن هنا لا تنحصر الكلمات ضمن دلالاتها المعجمية، وأضحت تجسيدا حيّا للوجود و الإيحاء. فالنصوص التي تحمل إمكانات دلالية تستدعي التأويل هي نصوص انزياحية تخرج عن معيارية اللغة وتمتطي سبيل الانفتاح وتعدد القراءات. بهذا تعد اللّغة بما تحمله من إمكانات أهمّ مقوّم في بناء النص الشعري، وعماد مفهومه البنائي الذي يميّزه عن

---

[1] – ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، مرجع سابق، ص: 389–390.

[2]– صلاح فضل، أشكال التخيل، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان– القاهرة، ط1، 1996، ص: 112.

مختلف النصوص الأخرى، وعليه" فالتجربة الشعرية قبل أن تكون تجربة جمالية، هي تجربة لغة"[1].

إجمالا؛ يمكن القولإنّ القصيدة العربية الجديدة هي في مجموعها منتج دلالي لا يمكن اعتباره بأيّ شكل رؤية دلالية لفعل دلالي واحد، وهي لا تمثل نمطا تعبيريا دلاليا واحدا، بل هي عبارة عن نماذج دلالية متحولة مفارقة في الخصوصية الأسلوبية والتفكيكية للقصيدة النمطية، وهي في جوهرها انحراف أو انزياح أسلوبي عن منطق القصيدة النمطية؛ لأنّها أولا لا تعدّ بأيحال صورة مكررّة ولا قابلة للتكرّر والاختزال، وعملياتها الإجرائية حدّدها **علي ملاحي** في جملة الآليات والخصوصيات والتقنيات الأولية نلخّصها في النقاط التالية [2]:

- الكسر المتعمد للرؤية الشعرية الأحاديةوإلغاء مفهوم الغرض البلاغي بحيث يصبح المعنى الشعري معنى متعددا ومفتوحا وقابلا للتأويل، وهو معنى ذو صفة معقدة، وليس له معنى مفرد أو دلالة ثابتة.
- اعتماد الأسلوب المجازي المكثف وتجاوز الصورة البلاغية المستهلكة، وهذا يعني تفجير الصورة الاستعارية التقليدية ورفض أساليبها المتحجرة، فقد حصل مع الشعرية الجديدة هذا الانفجار الدلالي الكبير.
- تجاوز الصورة الخارجية، إذ اللغة الشعرية الجديدة في إجراءاتها الدلالية ليست مجرد تصوير خارجي مقارنة بالقصيدة النمطية، ومن ثم تلجا القصيدة الجديدة إلى توظيف كل إمكانات اللغة من خلال تفجير المستويات الوظيفية الموسيقية الصوتية والدلالية والتركيبية الإيحائية منها والإخبارية، وهذا ما يخلق في نهاية المطاف فضاءات دلالية سياقية مبنية على علاقاتجديدة غير مكرّسة.

---

[1] – راوية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2008، ص: 18.

[2]– ينظر: علي ملاحي، المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر، ص: 300–306.

- تفجير الألفاظ واستغلال طاقاتها الممكنة ومنحها مجالات سياقية أوسع ممّا نتصوره واقعيا ويعبّر **أدونيس** عن ذلك بقوله: " القصيدة نص– امتداد لا ينتهي، يولد دلالات بشكل دائم.هكذالحل الدلالة، محلّ المضمون ويحلّ التشوّف محلّ التذكر، أي لا تعود الكلمة اصطلاحا محدّدا يقابل شيئا محدّدا، وإنّما تصبح دلالاته– أي مجموعة احتمالات"[1].
- اعتماد المخيلة الشعرية لا المنطق الواقعي في رصد المعاني الشعرية وخلق دلالات جديدة غير حاضرة في مدونة القارئ العربي.
- خلق فضاء دلالي جديد للرموز والأساطير والخرافات بتسخيرها للسياق الشعري بدل استهلاكها العشوائي، لوضع استراتيجية دلالية تتجاوز الخطوط الإشارية التي تتضمنها الرموز والأساطير كمعنى أنثروبولوجي أو معجمي أو عرفي أو تاريخي أو ديني أو إبستمولوجي أو وثني... وهنا تتضح الأهمية الدلالية التي وجدت الشعرية العربية نفسها في حاجة ماسة إليها.
- تسخير الوظائف المختلفة لخلق دلالات شعرية مثل الوظيفة النحوية والعروضية والبلاغية والإشارية والتناصية والمعجمية والأسطورية والإيقاعية الداخلية منها والخارجية، إلى جانب اعتماد إجراء التوليد الدلالي وإجراء التكثيف المجازي والتكثيف الرمزي.
- خلخلة النظام التعبيري الدلالي، وتشتيت المعنى وتغييب الدلالة وتحريفها وهي خاصيات بارزة في الشعرية الجديدة، وقد ناقشنا بعض جوانبها، (وسنوضّح الحديث فيها في الفصول اللاحقة من خلال نماذج شعرية من تجربة "**بدر شاكر السياب**").

مجمل القول: إنّللانزياح أثر ًا مهمًا في الارتقاءبالقصيدة جماليًا، و الإسهام في تقديمها رؤية وتشكيلا، اوحداث تنوّع دلالي كبير؛لأنّ الشعر يصنع الكلمات الشعرية من خلال السياق ولا توجد كلمات شعرية بحدّ ذاتها.

---

[1] – أدونيس، فاتحة لنهايات القرن(بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، دار العودة – بيروت، ط1، دت، ص: 256.

بإرسائنا الأسس النظرية والمنهجية لموضوع البحث في الباب الأول من خلال محاولة التأسيس لظاهرة القصيدة العربية الجديدة– مفهوما ولغة وأسلوبا ومضمونا– وبضمنها التجربة الشعرية **السيّابية** إلى جانب الوقوف عند ظاهرة **الانزياح الشعري** وما ينجم عنه من بعد جمالي شاعري وتعدّد دلالي غنيّ بل لانهائي كما يرى الطّرْحَانِ النقديان الأسلوبي والتفكيكي... فإنّه آن لنا الآن أن نتناول– بالدراسة التطبيقية في الباب التالي عبر فصوله الثلاثة– تحليل الانزياح الشعري في شعر **السيّاب** ومن خلال نماذج من شعره، وذلك بالوقوف عن مظاهر هذه الظاهرة في مستوياتها الإيقاعية والتركيبية والدلالية بطرح سؤال جوهري ومنهجي: **ما هي أهمّ تجلّيات أسلوب الانزياح في شعر السيّاب في النماذج الشعرية السيّابية التي اخترناها في هذه الدراسة التطبيقية؟ وإلى أيّ مدى تتحقّق شعرية القصيدة وتتفتّح دلاليا بفضل أسلوب الانزياح الشعري؟ وما مدى كفاءة الرؤيتين النقديتين، الأسلوبية والتفكيكية في الكشف عن جمالية النص الشعري السيّابي، والإسهام في الإنتاج الدلالي له بالاستناد إلى مقولة اللعب الحر للدوال؟.**

الباب الثاني

البنى الانزياحية في المتن الشعري السيّابي: بين إزاحة الدال وديناميّة التأويل الدلالي المرجّأ

مقاربة أسلوبية تفكيكية لنماذج شعرية

"لا يوجد مدلول واحد ينجو من لعبة الإحالة، حتى لو استرد نفسه، إنّ وجود الكتابة هو وجود اللعب. والآن يعود اللعب إلى نفسه، ماحيا الحدّ الذي كان يعتقد بإمكان تنظيم حركة الدلائل انطلاقا منه"

جاك دريدا

الفصل الأول

بنية الانزياح الإيقاعي:

جمالية التضافر الإيقاعي والدلالي في قصيدة " رحل النهار"

أولا: جمالية الإيقاع الخارجي

أ/ مظاهر الانزياح الصوتي في الوزن

1-التفعيلة وانزياحاتها

2-الامتداد(التدوير)

ب/ مظاهر الانزياح الصوتي في القافية

ثانيا: جمالية الإيقاع الداخلي(أسلوب التكرار)

أ/ تكرار الحروف(تراكم الأصوات)

ب/ تكرار الحرف

ج/ تكرار الكلمة(التكرار اللفظي)

د/ تكرار الجمل أو العبارات

عملت الحداثة الشعرية على توسيع دائرة الإيقاع الشعري وجعلته لا يقتصر على الوزن والقافية، بل تعداهما إلى طبيعة التراكيب اللغوية، كالتقابل والتكرار والتنويع، والتوازي الخ... وظهر ما يسمّى بالموسيقى الداخلية، إلاّ أن هذا المصطلح أخذ تعريفات عديدة، ذلك أنّ "**بدر شاكر السياب**" مثلما طوّر في البنية الأسلوبية والتركيبية والدلالية، كما سنرى لاحقا، حاول أيضا التجديد في البنية الصوتية والإيقاعية، إيمانا منه أن الشعر الحداثي هو " إيقاع لا عروض"[1].

نستطيع أن ندرك أهميّة الإيقاع إذا علمنا أنّ الشعر المكتمل- كما يرى "**كوهن**"- ما تآزر فيه الجانب الدلالي مع الجانب الصوتي[2]، ويبدو أنّ المراد بالشعر المكتمل هو الأكثر تحقيقا لصفة الشعرية الحقّة، ولهذا نجد "**إليوت**" يقول:إنّ المعنى في الشعر" يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل، وحتى نتأثر به التأثر الواجب له، فإذا ترجم هذا المعنى إلى نثر لم يؤثر فينا ذلك التأثير الكامل؛ لأنه في هذه الترجمة لا يفقد الموسيقى فحسب، بل يفقد جزءا منه هو المعنى الكامل"[3]، فالإيقاع يمنح لغة الشعر تميّزها عن غيرها، ويظهرها لغة موحية يضفي فيها على الألفاظ والتراكيب بعدا نفسيا يسهم في جلاء المعنى، والإيقاع هو المادة الأساسية في البناء الشعري.

بعد هذه النظرة الخاطفة عن أهميّة الإيقاع التي تحدثه الانزياحات الصوتية في كافة أشكالها، سنقوم بمعالجة الأشكال الصوتية التي تمثل انزياحات صوتية في مستوى الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي في شعر **السيّاب** من خلال قصيدة "**رحل النهار**"، وسنبدأ بالانزياح في مستوى الإيقاع الخارجي.

---

[1]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته (مساءلة الحداثة)، ج 4، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1990، ص: 39.

[2] - ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص: 11-12.

[3] - عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص: 198.

أولا: جمالية الإيقاع الخارجي

لعلّ **السيّاب**من أبرع روّاد الشعر الحر في خلق القوافي المناسبة لجوّه النفسي، وأكثرهم حفاظا على إيقاع غنيّ بما يخلقه من موسيقى خارجية وداخلية تنسجم مع ذوق المتلقي العربي، وأذنه كما سنرى ذلك أنّ " الصورة التشكيلية الجديدة لموسيقى القصيدة تجعل من القصيدة كلّها وحدة تضم مفردات نغمية كثيرة في إطار شعري شامل، إنّها صورة مقفلة مكتفية بذاتها ولها دلالاتها الشعرية الخاصة التي يستطيع متلقي القصيدة أن يدركها من غير عناء، وأن يحس تساوقها مع المضمون الكلي للقصيدة" [1].

من هذا التصور ندرك أنّ بنية الشعر قائمة على الإيقاع، وبذلك يصبح للوزن دور تمييزي، وتنشأ في إطار ثلاث حركات أساسية[2]:

1- حركة أولى في العدول عن لغة التخاطب العادية، والعدول يتطلب من الشاعر أن يدفع بالمادة اللغوية داخل قالب إيقاعي محدّد.

2- حركة ثانية تتمثل في مراعاة إكراهات الوزن والقافية.

3- حركة ثالثة قوامها التغلب على الصراع الذي يتولد عن المزاوجة بين النظام الإيقاعي الذي يبنى على التماثل الصوتي ويقتضيه، وبين النظام اللغوي الذي يبنى على التمايز والتباين ويقتضيهما.

---

[1] -إيمان خضر الكيلاني، بدر شاكر السيّاب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، عمّان- الأردن، ط1، 2008، ص: 260.

[2] - ينظر: عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلّقات، ص: 274.

1- الوزن:

لم يعد الوزن الشعري المعروفـمجرّد تفاعيل يتبعها الشاعر حتى ينتظم إيقاعه،وإنّما أصبحت له دلالة ووظيفة في تشكيل المعنى العام للشعر والوزن كماعرّفه **ابن رشيق** "الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية"[1]. وهو المعيار الذي يقاس به الشعر، فبدونه لا يكون الكلام شعرا؛ لأنه الإيقاع الذي يضفي على الكلام رونقا وجمالا، ويحرك النفس ويثير فيها النشوة والطرب، فالوزن إذن سمة جمالية قابلة للتوظيف شعريا.

اهتم **السيّاب** بموسيقى شعره اهتماما واضحا يعبّر عن وعيه العميق لما لهذا العنصر من أهمية في إكساب بنية القصيدة إيقاعا متميزا فاستخدم تفعيلات البحور الصافية وأفاد ممّا تتيحه انزياحاتها العروضية من إيقاع يعبّر عن تجربته الشعرية.

أ/ مظاهر الانزياح الصوتي في الوزن:

1-التفعيلة وانزياحاتها:

يلتزم الشاعر بالتفعيلة كأساس لإيقاعه، إنها "مفردة ليس لها أثر خارج دائرة البحر ففي داخل الخطاب الشعري تأخذ حيويتها وتمارس دورها الموسيقي وتأثيرها في المتلقي" [2]، وتستلهم مفهومها من اعتبارها معيارا لضبط المقاطع الصوتية [3] ومن وجهةنظرٍ أخرى، فهيمجرّد قوالب صوتية محضة بدلالة لغوية تصب فيها توالي الساكن والمتحرك، دون علاقة بأصوات اللغة أو صيغها الصرفية أو كلماتها [4].

---

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تح : محي الدين عبد المجيد ، ج1، ص: 134.

[2]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج:1، ص: 139.

[3]- ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، ص: 33.

[4]- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2002، ص: 49.

ولا شك أنّ طبيعة التفعيلات النغميّة يضفي حركية متميّزة على نصوص **بدر شاكر السيّاب**، بتنوعها وفاعليتها المُستمدة من تباين المواقف الذاتية " فالصورة الموسيقية في تدفقاتها الانفعالية مرتبطة بمدى الحركات النفسية التي تمر بها الذات المبدعة، ومن ثمة يكون انتهاء الجملة الشعرية خاضعا لانفعالات الشاعر والذي لا يمكن لأحد أن يحدده سواه، وذلك وفقا لنوع التدفقاتوالتموّجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية"[1] في ارتباطها بمتغيراتتمَس ُ بنية التفعيلة وما يطرأ عليها من زحافات وعلل.

يتجسّد الاتساق الموسيقي للبحر الشعري بتناسب زمن نطق الحروف وتتابعها وترتيبها وتكرارها، محققة مظهرا شكليا لهندسة البناء النغمي للنصوص الفنية [2] ففي قصيدة " **رحل النهار**"، وظّف **السيّاب** بحرا مخصوصا جعله إطارا صوتيا تدور حوله قصيدتهوز ّعت وظيفيّا وفق قراءةٍ إحصائيةٍ تلخّصت في جدول تفصيلي يمثل توزيع البحر الشعري وتفعيلاته الموظّفة سالمة وغير سالمة وفق ارتباطها بالحيّز المكاني(بيروت):

عنوان القصيدة	بحرها	عدد تفعيلاتها	السالمة	النسبة المئوية	غير السالمة	النسبة المئوية
رحل النهار	الكامل	171	67	%39.18	104	%60.81

اعتمد الشاعر في تنظيم قصيدة " **رحل النهار**" على بحر الكامل وهو من البحور الصافية. ورد بتفعيلة سالمة وأخرى غير سالمة(منزاحة) ويرجع تفضيل الشاعر لبحر الكامل نظرا لحركيته السريعة،وإيقاعه الصاخب، وملاءمته لموضوع القصيدة التي تناولها، والتي جاءت في أغلبها مفعمة بالحس العاطفي الوجداني، وهو ما تجسده البنية العروضية التي

---

[1]– عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 1998، ص: 468.

[2]– ينظر: ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص: 29.

ينبني عليها النص. كما يعد من أكثر البحور الشعرية شيوعاً قديماً وحديثاً، وذلك لما يتميز به من " غنائية ولينا وانسيابية وتنغيما واضحا إلى جانب كونه يتألف من وحدة صافية مفردة مكررة فإن شعراء حركة الشعر الحر استثمروا إيقاعه، وحلاوته فنظموا فيه كثيرا من تجاربهم الفنية فكان أكثر البحور استخداما "[1].

وردت القصيدة من الناحية العروضية على بحر الكامل **(متفاعلن)** ذي الزحافات والعلل ومنها زحاف (الإضمار)**(متْفاعلن)** وعلّة(التذييل)**(متفاعلان)**. على أنّ اختيار **السيّاب** لهذا البحر، على وفق رؤية **إبراهيم أنيس**، يمكن تأويله بنتيجة " حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه " [2] وبحر الكامل هو من البحور الطويلة ذات المقاطع الكثيرة [3]. فهو الأنسب للحالة النفسية التي كانت تعتري **السيّاب** آنذاك بل وتُدمي روحه المتعبة وخير من يستوعب هذه الأحاسيس بحر كامل.

لعلّ السبب في ذلك يكمن أيضا في "أنّ نظم الشعر الحر بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر وموسيقى أيسر فضلا عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لابد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر"[4]! ولأنّ التفعيلةفي الشعر الحرّ تخضع للتجربة الشعورية، لذلك فإنّ الشاعر يعمد إلى إدخالالزّحاف والعلّل عليها وشعر **السيّاب** تقوم تفعيلاته على إيقاع محدد.

---

[1]– عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997، ص:44.

[2]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965، ص: 177.

[3]– المرجع نفسه، ص: 152.

[4]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 62.

تفعيلة مُتَفاعِلُنْ) وانزياحاتها العروضية:

بحر	التفعيلة المتغيرة	طبيعة التغير ونوعه
الكامل	مُتْفاعِلُنْ 0110101	إضمار (زحاف) إسكان الثاني المتحرك.
	مُفْتَعِلانْ 0011011	التذييل (علة) زيادة سكن في آخر التفعيلة.
	مُفْتَعِلانْ 00110101	إضمار + تذييل (زحاف + علة).
	مُفَاعِلاتُنْ 01011011	ترفيل زيادة سبب خفيف في آخر التفعيلة المنتهية بوتد مجموع.
	مُتْفاعِلاتُنْ 011010101	إضمار + ترفيل (علة).

وأمثلتها:

- **مُتْفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ ، متفاعِلُنْ مُتَفاعِلانْ** : وردت في عدّة مواضع منها السطر الشعري:

الأفْقُ غاباتٌ منَ السحب الثقيلة والرعودْ

رموزها العروضية مع تفعيلاتها:

0011011-0110111-0110101-0110101

مُتْفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ فاعِلاتُنْ مُتفاعِلانْ

- **مُتَفاعِلُنْ ، مُفْتَعِلانْ** ، مثل:

رحَلَ النّهار، هُ لنْ يعُودْ

رموزها العروضية مع تفعيلاتها:

00II0III -00II0III

✓ **مُفَاعِلانْ** : مثل قوله:

رَحَلَ النّهارْ

رموزها العروضية:

00II0III

مُتَفاعلنْ متْفاعِلانْ : كما في قول **السيّاب:**

وَ رَسائِلُ الحُبّ الكثارْ

رموزها العروضية:

00II0I0I-0II0III

يلاحظ من خلال استقراء قصيدة **(رحل النهار)**: إنّ الانزياح العروضي للتفعيلة الأصلية**(فُتَاعِلُنْ)** أخذ بعداً أدائيا متغيرا يتناسبوجوّ القصيدة العام، مع هيمنة زحاف واحد (الإضمار)، فتسكين الثاني المتحرك في **(مفْاعِلنْ)** أضفى نوعاً من سرعة الإيقاع التي كسرت رتابة إيقاع التفعيلة السالمة التي تتميز بالبطء الحركي في الإيقاع، إضافة إلى دخول علّة **(التذييل)** فتصير التفعيلة **(متفاعلان)**، بحيث استطاع الشاعر أنيوّظف بحر الكامل بتفعيلته المتكررة والمتساوية في الفترة الزمنية لخدمة تجربته الشعرية، فدخول زحاف **(الإضمار)** أدّى إلى خلق نوع من الارتباك في موسيقى الكامل، التيضحّى بها **السيّاب** من أجل بناء الوزن من جهة، والبحث عن الدلالة من جهة أخرى، وهو ما يؤكد حتماً الحضور القوي لأحاسيس الشاعر، وعاطفته الوجدانية لحظة نظم القصيدة، والذي جعله يسترسل في إخراج ما بداخله من حزن وألم ومعاناة على الواقع المرير، كما عملت علّة **(التذييل)** على

تعديل صور التفاعيل وإيقاعاتها الموسيقية، بماينوّع نغمتها في البحور المتشابهة فالكامل حين سُكِّن ثانيه **مُتْفاعِلن** تحوّلت "حركة الإيقاع من صورة سريعة مرقصة إلى نغمة بطيئة متأنية، كما تتحول نغمة الإيقاع من فرح دافق إلى حزن هادئ" [1].

انبنت طبيعة التغير في التفعيلة **(متفاعلن)** على تغيرات عروضية، قِوامُهاالتنوّيع بين الزّحافات والعلّل مع حضور لافت لزحاف الإضمار وعلّة التذييل، ممَّا يؤكد على ماهية التفعيلة التي " ليست صوتا مفردا بل عددا صغيرا من الأصوات ينضم بعضها إلى بعض في نسق بعينه واختلاف هذا النسق هو سبب اختلاف التفعيلات"[2] المتكررة في أسطر القصيدة وبتراكمات كمية متباينة قد يمتد أثناءها الدفق الشعري أو يقصر ليتشكل الإيقاع " كوحدة نفسية وكونية أساسها الكثافة الوجدانية والشحنات العاطفية، والدفقات الشعورية للذات الإنسانية" [3] عامة والمبدعة خاصة.

يمكن القول ممّا سبق: إنّ ظهور الزحافات والعلل[*] في شعر **السيّاب** هذا لا ينقص من مستواه الشعري، بل يحسب له كانزياح في المستوى الصوتي، " يلجأ إليه الشاعر متنفسا للخروج مما قد تؤدي إليه رتابة الوزن والإيقاع من خدر وتنويم" [4]؛ وأنّ الترخص العروضي سواء كان زحافا أم علّة هو في تحقيق وضعه ليس أكثر من مجرّد انحراف عن النظام، به يصبح ذلك النظام أكثر وضوحا وأقوى ظهورا شريطة أن تقع درجة هذا الانحراف داخل

---

[1]– عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص: 247.

[2]– عز الدّين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص :73.

[3]– خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، ص: 237.

(*)**الزحاف:** تغيير يعتري الحرف الثاني من السبب الخفيف أو الثقيل، كما يحذف مطلقا أو يسكّن إذا كان متحركا، أمّا **العلّة:** تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد معا إذا كانت في آخر التفعيلة ويكون في الأعاريض والأضرب. ينظر: محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، دط، 1985، ص: 120–126.

[4]– أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2002، ص: 89.

الاستجابة الكلية للمتلقي [1] إن السيطرة الواضحة لبحر الكامل تعكس إحساس **السيّاب** الداخلي بأنّ هذا " البحر هو أقرب البحور نغمة إلى طبيعة الحرية المنشودة في هذا الشعر "[2].

شكّل تغيّر التفعيلة بما طرأ عليها من عـلّة **(التذييل)** وزحاف **(الإضمار)** تكثيفا للتوتر في بنية القصيدة، المشوب بنبرة "التوتر والحيرة من حركة الزمن التي تجري على نسق غير معلوم، في مفارقة ضديّة يعجز الفكر عن إدراكها وهو ما يزيد النفس اضطرابا والقلب خفقانا وتلك هي المشاكلة الأولى في الانحراف بالإيقاع" [3]، بل وكسر بنية التفعيلة عروضيا والخروج بها عما تقتضيه عِلميّة هذا النوع من الدراسات مثلما توضحه تفعيلة **(مُتْفاعلانْ)**.

وما نلاحظه كذلك هو استعمال الشاعر **للرّدف** وهو ما قبل الروي (ألف المد وواو المد وياء المد)، ليزيد الإيقاع بطءا، وليومئ إلى حالة الحزن المترسّبة في ذاته، فالشاعر لم يذخر أي جهد في مطالعة القارئ منذ البدء بمكنونات نفسه، وهذه الزحافات كانت لها فائدة، "فهي تنوع في موسيقى القصيدة، وتخفف من سطوة النغمات التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها" [4].

2-الامتداد(التدوير):

نلاحظ أيضا لجوء الشاعر إلى التدوير في مواطن كثيرة " فالإيقاع في القصيدة المدورة إيقاع الموضوع، إذ تتلاحم الانفعالات مع الكلمات في ترتيبها داخل النص مع التفعيلة، لتقدم

---

[1]- ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص: 33.

[2]- إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، دط، 1955، ص: 28

[3]- نقلا عن: مجلة " العلوم الاجتماعية والإنسانية"، جامعة الحاج لخضر، المؤسسة العمومية لأشغال الطباعة، ع: 10، جوان 2004، ص :170.

[4]- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1982، ص: 172.

إيقاعا شاملا بما يتخلله من أصوات وتداعيات تسهم جميعا فيالجوّ النفسي للنص، وتمنح القصيدة بعدا دراميا وتفسح المجال للتأمّل أكثر من التلقي الانفعالي البسيط أو الغنائي"[1] والتدوير في الشعر موجود كثيرا وهو يدّل على تواصل موسيقى البيت وامتدادها...[2].

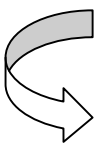
وعليه، تقوم القصيدة السيّابية "**رحل النهار**" في ديوان **(منزل الأقنان)** على نسق صوتي موسوم بخاصية الامتداد الكمي للتفعيلات المتكررة الذي يخلق وحدة تركيبية دلالية بين سطرين شعريين" [3] وقد يشدّ مفاصل النص الشعري عبر سطور عدّة، فتكتمل بذلك الجملة معنويا وتتضافر عناصرها نحويا ويتم بناؤها موسيقيا.

ومن بين النماذج النصية التي تنحو هذا النحو الفنّي – في هذه القصيدة– قول **السيّاب** [4]:

"هَيْهَاتأنَ يَقِفللزَّمانُ تَمُرُّ حتَّىبِاللُّحودِ

خطىالزَّمانَبِالْحِجَارْ "

ارتبط السطر الأول فيه معنى الفعل (تمر) بفاعله في السطر الموالي، كماأنّ رموز التفعيلة امتدت، كذلك، لتتمّة باقي حركاتها وسكناتها المؤسّسة على إيقاع بحر الكامل برموزه العروضية التالية:



I-0110101-0110111-0110111-0110101

00110111-01101I

---

[1]– رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص: 239–240.

[2]– ينظر: رشيد العبيدي، معجم مصطلحات العروض والقوافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1989، ص: 9.

[3]–حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص: 185.

[4]– بدر شاكر السيّاب ديوان بدر شاكر السيّاب ، مج(1)، تح: ناجي علوش، دار عودة، دط، 1971، ص: 230.

وفي موضع آخر ترتسم ملامح التواشج بين مكوّنات الجملة باعتمادها على حروف العطف، مع امتداد لنغمية السطر الشعري بتفعيلة بحر الكامل (مُقَاعلنْ).

والبحْرُ متّسع وخاو.لا غناء سوى الهديرُ

وما يبين سوى شراع رنّحته العاصفات، وما يطير

ورموزها مرتبة وفق توالي مقاطعها:

I-OIIOIII-OIIOIOI-OIIOIII-OIIOIOI

OOIIOIIIO-IIOIOI-OIIOIOI-OIIOIII-OIIOII

من هنا أصبحت القصيدة الجديدة نفساً واحدا أو تكاد يتخلّل ذلك وقفات ارتياح لا بد منها للمتابعة، وهذه الوقفات ترتبط في الإنسان بالعاملين الفيسيولوجي والنفساني على السواء، فالنفس المتردد بين الشهيق والزفير له قدرة محدودة على الامتداد، فإذا كانت الحركة الموسيقية بحيث لا ترهق هذا النفس وإنما تتماوج مع حركات الشهيق والزفير في يسر وسهولة كان ذلك مدعاة للإحساس بارتياح إزاء هذه الموسيقى " [1].

على هذا الأساس يبقى الامتداد في طور التّجريب في القصيدة الحرّة -كما يرى **علي عشري زايد**- حتّى يضفي على البناء الموسيقي الدلالي ثوب الجمالية والانزياح وذلك من شاعر لآخر [2].

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص: 59.

[2]- ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص: 188.

ب/ مظاهر الانزياح الصوتي في القافية:

أمّا القافية فهي: "مصطلح يتعلق ٍ بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافا يدخل في عدد أحرفها وحركاتها" [1]، واختلف العلماء في تحديدعدد أحرف القافية، فمنهم من رأى أنّ القافية تتمثل في " آخر كلمة في البيت"[2]، ومنهم من رأى أنّها " الحرف الأخير من البيت" [3]ويبقى الرأي المشهور في تحديدها هو رأي **الخليل بن أحمد** وحدّد مجالها بتعريفين؛ التعريف الأول يرى أن: "القافية هي الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما" [4]أمّا تعريفه الثاني فانحصرت " ما بين الساكنين الأخيرين من البيت" [5].

الواضح أنّ هذا التباين، في الوقوف على حدّ القافية، يجعل دراستها بمنأى عن ماهيتهاالمجر ّدة، لما تمثّله من ارتباط بحركة فنيّةتحر ّر فيها الشعر العربي من نمطيته بكسره نظام القافية وتجليه بمظهر انزياحي عروضي، تغيرت فيه بنائية عمود الشعر نفسه.

يعدّ **بدر شاكر السياب** أحد هؤلاء الذين أوجدوا نسقا من (النهايات)، يعكس الحرية في الخروج عن المألوف والانطلاق نحو التجديد المُوائم لمسارات الزمن وضرورات الحياة، فاستحال النص الإبداعي عنده عملا تآزرت أجزاؤوتكاثفت عناصر ُه، وفق تناسق عروضي ونسيج من الوشائج اللغوية والدلالية [6].

---

[1]– رشيد عبد الرحمن العبيدي، معجم مصطلحات العروض والقوافي، ص: 207.

[2]– عبد الرضا علي، العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، دط، 1989، ص: 213.

[3]– المرجع نفسه، ص: 213.

[4]– مصطفى حركات، قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية–الجزائر، دط، 1989، ص: 191.

[5]– المرجع نفسه، ص: 191.

[6]– ينظر: ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص: 47.

تجدر الإشارة إلى حرف الروي الذي له العلاقة الوطيدة مع القافية، والروي هو " أقل ما يمكن أن يراعى تكرره...وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية" [1]، وأنّه على قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل" [2]. وما يميّز القافية، في قصيدة **(رحل النهار)** ارتباطها بالسطر الشعري المبني على نظام توالي التفعيلات المستغرق نطقها مدى زمنيا، والمؤسس على روي يشكل "النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت"[3] وبه تتمايز القوافي لانطباعه بميسمالتنوّع والهيمنة والتجاوز وحركة إعرابية تلاءمه، وخصائص صوتية تناسبه، وهذا ما يُلخّصه الجدول التوضيحي:

عنوان القصيدة	عدد أسطرها	صوت الروي	عدد تواتره	خصائصه الصوتية	دلالة الانزياح الصوتي
رحل النهار	56 سطرا	الراء	39مرة	مكرر، مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة.	التحرك والتكرار والترجيع والقوة والغلظة.
		الدال	15 مرة	مجهور شديد	الشدة والانفعالية

نلحظ من خلال الجدول أنّ صوت **(الراء)** يحظى بأكبر نسبة في الاستعمال كحرف روي في قصيدة **(رحل النهار)**، إذ يرد **(39)** مرة بنسبة تقدر بـ **(69.64%)** مقارنة مع صوت الدال الذي يرد **(15)** مرة بنسبة تقدر بـ**(26.78%)**، وهذا الصوت يعتمد بتكرر ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعا، واسترخاء اللسان في طريق الهواء الخارج من الرئتين

---

[1]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 247.

[2]– المرجع نفسه، ص: 146.

[3]– إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العالمية، بيروت–لبنان، ط1، 1991، ص: 352.

وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به[1]. لنؤكدأنّ الشعر، كما يراه **(رومان جاكوبسون)**، "منطقة تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جليّة، فالتراكم المتواتر لمجموعة من الفونيمات[*] أو التجميع المتباين لطائفتين متعارضتين في النسيج الصوتي لبيت شعري أو مقطع أو قصيدة يلعب دور تيار خفي" [2]. وهو صوت يتمتع بغزارة دلالية وكثافة دلالية بارزة. فالأسطر الرائية تكشف عن انسحاق الشاعر ومعاناته النفسية وحسّه المرهف ووجدانه الرقيق، إذ رسم لنا صوت الراء في هذه القصيدة "**رحل النهار**" صورة معبّرة عن الشقاء النفسي والتحسّر والأسى الذي يلازم الشاعر، " إذ انتقل الشاعر عبر هذه الصور الرائية: من حاسة اللمس التي تدرك ثم تفسر ارتجاج الشعر تحت الأصابع إلى حاسة السمع التي تدرك النغم، فالشاعر هنا حاول إنتاج دلالة حداثية هذه العلاقة الثنائية التي تجمع بين (الشعر والنغم)" [3].

الجدير بالذكر أنّ لحرف الروي بعدا نفسيا، وإيحاءيمكن أن يوّظف بشكل جيّد في خدمة القصيدة؛ لأنّ حرف الروي صوت وأن لكل صوت إيحاء ودلالات يمكن أن يوظفها الشاعر في خدمة أجواء قصيدته. فاختيار حرف **(الراء)** بكثرة ربما يتلاءم مع جرس الراء للدلالة على العناء وعلى الحزن والألم والغربة والشعور بالخيبة المريرة أو ربّما هو متولد من إحساس بالتفرد والتردد؛ لأنّه صوت يتكرر فيه نقر اللسان على سقف التجويف الحلقي. وممّايسوّغ كلامنا الدراسة الإحصائية التي قام بها **حسن ناظم** حيث ذهب إلىأنّ شيوع قافية**(الراء)** في التجربة الكلية للشاعر في هذه المجموعة محاولة " لخلق حالة توازن، ولنقل – هنا – إنّ **السيّاب** نفسه يسعى – وربّما من غير وعي – إلى خلق حالة التوازن تلك بين

---

[1]– ينظر: رابح بوحوش، البنية اللغوية البردة البوصيري، ديوان المطبوعات، الجزائر، دط، 1993 ، ص: 21.

[*] **الفونيم** : هو الوحدة الصغرى في اللغة غير القابلة للانقسام أو التحليل.

[2] –www.THaquafa.Sakhr.com

[3]– سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر " عبد الله حمادي"، (رسالة دكتوراه)، إشراف: امحمد بن لخضر فورار، جامعة الجزائر، (1433هـ–2012م)، ص: 45.

ما يشيع من كبت ومحاولة تخفيف هذا الكبت عبر تكريس صوتي يجدد حركية النفس ويكسر جمودها كيفما تنطلق وتتمرد من أسار الوقائع الطاغية التي تعيشها ذات الشاعر" [1] أنذاك.كما أنّ استخدامه لحرف الدال كروي وهو صوت جهوري يوحي بالشدة والانفعالية وهذا يتلاءم مع ما يشكو من الهموم والاضطرابات بينه وبين زوجته المنتظرة عودته.

ما نلحظه هو ميل الشاعر إلى استخدام الأصوات المجهورة كروي بدل الأصوات المهموسة، هذا إن دّل يدل على أن الشاعر في مقام الجهر والتصريح، والتعبير عمّا يختلجه من حزن وغيرها من العواطف التي تضمنتها قصيدته، بالإضافة إلى ذلك نستنتج أن الأصوات بما تحمله من صفات تساهم بشكل كبير في التشكيل الإيقاعي والدلالي للنص الشعري. ولعلّ هذاالتنوّع في حرف الروي يعني التنوع في الموقف والمشاعر والأحاسيس المرتبطة بالسياق، فعندما يحدّ الموقف يستعين **السيّاب** بالأصوات الشديدة والمجهورة، وعندما ترق العواطفـفإنّ الفكرة تتطلب نوعاً من الهمس والخفة.

نرى من خلال هذه الدراسة لقافية قصيدة "**رحل النهار**"أنّ القافية وسمت الأدبية فيها بسمات تجعلها متميزة عن غيرها من القصائد، وتظهر هذه السمات في:

1- انسجام كلمات القافية مع موضوع القصيدة، ودلالتها على الحالة النفسية للشاعر.

2- ميل القافية إلى الأسماع والارتفاع، من خلال استعمال حروف المد والأصوات المجهورة، فهي بذلك تمثل قمة الارتفاع الصوتي في السطر الشعري، وذلك ما يوحي برغبة الشاعر في الجهر بمعاناته وآلامه وأحزانه،وإيصال صوته إلى المتلقي.

يذهب الشاعر في استعماله للقافية مذهبا متميّزا، إذ طغت على القصيدة **القافية المقيدة المردوفة** الموصولة بمدّ في قصيدة "**رحل النهار**" بشكلواضح، والرّدف "حرف مد

---

[1]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية: دراسة في " أنشودة المطر"، ص: 114.

بسبق حرف الروي" [1]. والتي تستهدف احتواء جريان المدلول الشعري وتخزينه وتفجيره في لحظة المنتهى، واتّخذ هذا النوع عند الشاعر ثلاثة أشكال:

أ- القافية التي تلتزم ردف الألف، مثل(**النهار، نار، السّفار، البحار، المحار...**)

ب- القافية التي تلتزم ردف الواو، مثل(**الرعود، يعود، اللحود، الخدود،...**)

ج- القافية التي تزاوج بين ردفين (الياء والألف)؛ لأن الشاعر يجوز له أن "يعاقب بين الواو والياء إذا كانتا ردفين في تقفية واحدة" [2]. مثل قوله [3]:

"**رحل النهار**ْ

والبحر متّسع وخاولا غناء سوى الهديرْ

وما يبين سوى شراع رنّحته العاصفات، وما يطيرْ

إلاّ فؤادك فوق سطح الماء يخفقفي انتظارْ ".

اعتمد الشاعر في قصيدة " **رحل النهار**" الوقفة العروضية كثيراً، وهي وقوف الشاعر وختامه بحرف ساكن في كل سطر شعري من أجل تبيين مدى المعاناة التي يعيشها تجاه مرضه... حيث قال **علي ملاحي** في هذا الأمر إنّ الشاعرحين يو ّظف " الإيقاع المتواتر

---

[1]- محمد لطفي شوارب، إيقاع الشعر العربي، تطوره وتجديده، منهج تعليمي مبسط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2005، ص: 23.

[2]- ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، دط، 1994، ص: 38.

[3]- ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 232.

مع التركيز على تثبيت الوقفة العروضية ومحاولا تسخيرها لخدمة الوقفة الدلالية، انسياب شعري ممزوج بمسحة انفعالية خطابية تغلبها روح رومنسية دلاليا" [1].

نلاحظ أنّ الأسطر الشعرية التي تبدأ بقلة الرّاء تنحو عدة مناح من الانزياح منها: أن القافية وبعد فتحها عبر سطر أو سطرين من النادر أن تعود إلى القافية الأصلية (الراء)، نحو [2]:

" **رحل النهار**

والبحر متسع وخاو. لاغناء سوى الهدير

وما يبين سوى شراع لرنّحته العاصفات، وما يطير

إلا فؤادك فوق سطح الماء يخفق في انتظار.

رحل النهار"

أو أنّها وبشكل غير مباشر يبدأ مقطعها بصوتالرّاء على مستوى القافية عبر ثلاثة أسطر ثمّ يضمّ بقافية أخرى ليعود حالا إلى صوت الراء ومن ثم يضمّ بالعودة إلى القافية الأخرى نفسها وعلى شكل متوال نحو [3]:

" **رحل النهار**

ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهّج دون نار

---

[1]– علي ملاحي، شعرية السبعينيات في الجزائر (القارئ والمقروء)، دار التبيين، الجاحظية، الجزائر، دط، 1995، ص: 36–37.

[2]–ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 232.

[3]–المصدر نفسه، ص: 229.

وجلست تنتظرين سندباد من السّفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود.

هو لن يعود،

أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار.

هو لن يعود،"

أمّا الانزياح الآخر وهو تكرار القافية بشكل مباشر بحيث تتجاوز المماثلة الصوتية السطرين الشعريين إلى ثلاثة أسطر أو أربعة، نحو [1]:

"وكأنّ مصعمك اليسار

وكأنّ ساعدك اليسار، وراء ساعته، فنار

في شاطئ للموت يحلم بالسفين على انتظار

رحل النهار."

يمكن القول في ضوء ما سبق، لِ حرف الروي في قصيدة "**رحل النهار**" أخذ وظيفة جديدة– انزاحت عن الوظيفة التقليدية– كونه يعدّ عنصرا في بناء النص الشعري، فلم يعد الروي موحّدا كما في القصيدة العمودية،وإن توحّد في بعض الأسطر الشعرية، فهو ليس خاضعا لقاعدة عروضية. أول ما انزاح عنه الروي الحداثي هو تكرار الحرف نفسه، بلتتنوّع

[1]– ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، مصدر سابق، ص: 230.

في القصيدة الواحدة وفي المقطع الواحد أيضا، وارتبط هذاالتنوّع بالذات الشاعرة التي ترفض الارتباط بقاعدة ثابتة.

شكّلت قافية القصيدة والتي تبدو لنا عفوية محور التحام بين موضوع القصيدة وإيقاعها، حيث يبدو المعنى قد أصبح صدى للصوت -كما يقول **صلاح فضل**-: " لم يكن تبديل المنظومة المكرورة للقوافي في شعر التفعيلة سوى خطوة أولى لتحرير حركتهاوإعادة تحفيزهاوإناطة دلالات جديدة بها، بحيث لا تظل لوازم مرهقة تقود بتحكمها حركته الدلالية وتحدد إستراتيجية المعنى الذي يساق إليه طوعا أو قسرا. إن إعادة تشكيل القافية ليتحرر نموذجها ويتفاعل بحيوية مع وحدات الدلالة الموزعة في جمل متفاوتة يؤدي إلى تآزر حركية النص ويمضي نحو تكوين مستوى آخر من الشعرية التي يبدو بها المعنى وقد أصبح بالفعل صدى للصوت" [1].

من هنا تنفتح أمام القصيدة آفاق أرحب لمواكبة الحركة الدلالية في غفلة من رقيب القانون الذي يحدّ التجربة الشّعرية بضبط قواعد التقفية، إذ حقّق لها انزياحها تمام حريتها، فبعدما كانت سجينة موقع ثابت من نهاية البيت أصبحت دال تكراري يمارس فعله عبر كامل جسد النّص.

ثانيا: جمالية الإيقاع الداخلي (أسلوب التكرار):

لا يقتصر الإيقاع في النّص الشّعري على العروض، والمقصود به الوزن والقافية، وإنّما ثمة موسيقى أخرى، تتبع من أعماق هذا النّص من خلال العلاقات التي تربط بين عناصره أو تكويناته الداخلية، وينشأ هذا الإيقاع من خصوصية اللغة الشعرية، المشحونة بالدهشة وصور المفارقةوالتوّتر والخروج عن المألوف المنبثق من المناخ الحيّ للنّص الشعري، حيث تبرز فيه قدرة الشاعر وحريته في مدى تلاعبه باللغة.

---

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1995، ص: 96.

وهذه الحرية التي تتمّ بواسطة الانزياح، " أغلبها يقع فيما يسمّى بالبنية الداخلية للإيقاع الشعري، وجلّ أشكالها انزياحات صوتية تخرق معيار اللغة الطّبيعية" [1] لذلك يمكننا شطر هذا المحور إلى قسمين، أمّا الأول فنسميه بالانزياح الفونيمي، إذ سندرس الأشكال الصوتية التي تخلقها الفونيمات داخل النّص الشّعري، وهي ما تندرج ضمن قاعدة كبرى ألا وهي التجانس، في حين نصطلح على الشطر الثاني تسمية الانزياح المونيمي، مادام الانزياح هنا لا يتعلّق بالوحدات الدنيا (الأصوات) وإنّما هو متعلّق بالوحدات القصوى (الكلمات) وأغلبها تنتظم تحت قاعدة عامة هي ما يمكن أن يدعى بالتوازي.

لا يستطيع الشاعر الحداثي الاستغناء عن الإيقاع الداخلي، لما له من أهمية في إبراز الحالة الشعورية، أو لتجسيد تجربته بطريقة تؤثر في المتلقي، وذلك من خلال التوحيد بين الإيقاعين الداخلي والخارجي. – يرى **محمد عبد المطلب**– أن الإيقاع أو الموسيقى الداخلية عبر استقرائه الواسع لشعر الحداثة، أنها ظاهرة حداثية، يقول: "إنّ الواقع الفني لشعر الحداثة قد اقتضى مزيد عناية بهذا المستوى من مستويات الخطاب الشعري. وقد اخترنا أنموذجا من نماذج الإيقاع الداخلي ممثلا في **أسلوب التكرار**، واخترنا من شعر **السيّاب** قصيدة " **رحل النهار**" أبرزنا من خلالها وظيفة هذه الأداة الأسلوبية في تقويّة شعرية هذه القصيدة وإغناء جانبها الدلالي.

يعدّ التكرار ظاهرة أسلوبية تفكيكية لها فاعليتها في الأثر الشعري، وتكثيف الإيقاع الموسيقي، لما يضطلع به من دور واضح في معنى الشعر ومبناه، فعلى مستوى المبنى يسهم التكرار في بناء القصيدة وتلاحمها بما يلحقه أو يكشفه من علاقات ربط وتواصل بين الأبيات أو الأسطر؛ فتشكل منها لحمة القصيدة. فالتكرار هو "تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغما موسيقيا يتقصده الناظم في شعره أو نثره" [2]. وعلى

---

[1]– حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 149.

[2]– عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص: 202.

المستوى الدلالي والنفسي يعد التكرار " من أهم الأساليب التي تؤدي وظيفة تعبيرية إيحائية في النص، إذ إنه يوحي بشكل أولي بسيطرة فكرة العنصر المكرر على فكر الشاعر، أو على شعوره، ومن ثمّ فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى" [1].

يقوم التكرار بمهمّة فنيّة وهي إنتاج المعنى والإيحاء به، فيصبح كمفتاح للفكرة الشعورية المهيمنة على الشاعر تساعد الناقد في الكشف عن أعماق الشاعر. ثم "إنّ التكرار أقدر على تصوير الفاجعة، وأدق في التعبير عنها، كما يحدث للمصاب حين يردد ألفاظا مكررة متشابهة من شدة هول المصيبة التي حلّت به، فينطلق بلفظ واحد ويردده حتى ينقطع نفسه وتخور قواه" [2] وبهذا الوصف يؤدي التكرار في القصيدة دورا تعبيريا واضحا، فتكرار لفظة ما أو عبارة ما يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المتكرر،وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثمّ يبرز ذلك جليّا من خلال رؤياه عبر التجربة الشعرية، لهذا فإنّ التكرار أصبح يقوم بوظيفة إيحائية بارزة في القصيدة الحديثة، وتتعدد أشكاله وصوره بتعدد الهدف الإيحائي الذي يرمي إليه الشاعر، وتتراوح هذه الأشكال في صور مختلفة، ما بين التكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معينة أو عبارة معينة، وبين أشكال أخرى أكثر تعقيدا يتصرف فيها الشاعر في العنصر المكرر، بحث تصبح أقوى إيحاء [3].

تعدّ التكرارية إحدى مقولات الجهاز المفاهيمي التفكيكي و"المقصود بها أنّ الإشارة المكتوبة قابلة للتكرار في غياب منتجها الأول و كذا في غياب متلق غير محدد"[4] ، أي أن

---

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 276.

[2]– علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الزهرية للتراث، القاهرة، دط، 1996، ص: 62.

[3]– ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة الحديثة، ص: 59.

[4]– رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة:جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 1988 ص:137.

الكتابة تبقى مستمرة بغياب منتجها (موت المؤلف) عكس الكلام الذي يبقى لصيقا بمصدره. يتألف هذا النص الشعري من ستة وخمسين(**56**) سطرا شعريا ، ويمكننا من خلال قراءة شعر **السيّاب** أن نقسم التكرار في أشكاله المختلفة إلى أقسام عديدة منها: تكرار الصوت(تراكم الأصوات)، تكرار الكلمة(التكرار اللفظي)، وتكرار الجمل، وتكرار اللاّزمة، وتكرار المقطع وهذه الأنواع هي الأكثر وضوحا وبروزا في شعر **السيّاب**، إذ ستحاول هذه الدراسة تجلّي فاعلية هذه الظاهرة، والكشف عن أبعادها الأسلوبية(*) ودورها في سياق النّص الشعري، لأنّها ظاهرة تشكّل نسقًا ونظاما يساهم في تبيان معمارية النص، وهيكله وتماسكه من خلال وعي الذّات الشاعرة بأهمية هذه الأداة الأسلوبية التفكيكية.

أ- تكرار الحروف(تراكم الأصوات):

تعد البنية الصوتية من أبرز البنيات التي يقوم عليها الشعر، حيث تساهم مساهمة فعّالة في مقاربة الخطاب الشعري، وتصيّد مواطن الجمال فيهكذلك؛ لأنّ العناصر الصوتية كثيرا ما تناط بدور مساعد على تشكيل الدلالة، فتآلف البنى الصوتية وانسجامها يضفي على النص انسجاما نغميا تنبجس فيه الحالة الشعورية للشاعر، إذ نجده يختار بحرا دون آخر، وهذا الاختيار ليس اختيارا عشوائيا، إنّما لحاجة في نفس الشاعر، كذلك بالنسبة لاختيار الأصوات؛ لأن اللغة هي عبارة عن مجموعة من الأصوات، فلابد للشاعر أن يكون على قدر من الوعي في اختياره لها، لما للأصوات من تأثير في تشكيل المعنى وبعث الأحاسيس وخوالج النفس، وما على القارئ سوى إيجاد العلاقات التي تربط بين هذه الأصوات والحالة

(*) وقد يكون التكرار مفتاحا لفهم ما يجول في ذهن الشاعر من مشاعر وأحاسيس" ولقد ذكر **سانت بوف (S.BEUVE)(1804—1869)** في مقالة له أن كل كاتب لديه كلمة مفضلة تتكرر كثيرا في أسلوبه، وتفشي- من غير قصد-بعض رغباته الخفية أو بعض نقاط الضعف فيه، ومن المحتمل أن يكون **بودلير(1821-1867)** يشير إلى هذه العبارة عندما قال: لقد قرأت عند ناقد أنه لكي نكشف عقلية شاعر ما، أو-على الأقل- نكشف ما يشغل باله أساسا، دعنا نفتش هذه الكلمات التي تتردد عنده كثيرا، فسوف تعبر هذه الكلمات عما يستحوذ على تفكيره، لذلك نرى أن الأسلوبية الإحصائية تتخذ ظاهرة التكرار مطية للوصول إلى أعماق النص وذلك من خلال الإحصاء الرقمي للألفاظ المكررة في النص(سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص: 60).

النفسية للشاعر. والذي يعنينا في هذا السياق هو الجانب الجمالي والدلالي وما ينشأ عنهما من بعد تأثيري بفعل تكرار بعض الأصوات التي تتألف في صورة توحي بتجربة الشاعر الشعرية، ذلك أن " كل وحدات صوتية متماثلةومكرّرة في النص، يحدث تماثلها إيقاعا في القصيدة، وهذا الإيقاع يتوافق مع الحالات الشعورية من ناحية، ويعمل على تأكيد المعنى وتعدده من ناحية ثانية"[1].

لاحظنا عند قراءتنا لقصيدة " **رحل النهار**" وجود انزياحات صوتية على شكل تكرار حروف معيّنة وفي المقطع الواحد أو ضمن الإطار العام للقصيدة، والشاعر يهدف من وراء تلك الظاهرة لكي يعبّر ما يجيش في صدره من شعور وانفعال. وعلى هذا الأساس ارتأينا الوقوف عند هذه الظاهرة الصوتية بشكل خاص، تجلّت في شعر **السيّاب** تجليّا واضحا، حيث أسهمت هذه الظاهرة في تشكيل قصائده الحداثية، ذلك أن " التكرار ظاهرة تبدو في سطح البنية اللغوية، وتؤول إلى إنتاج دلالة سياقية عميقة " [2].

ولاستكناه ظاهرة الانزياح الصوتي عند "**بدر شاكر السيّاب**" من خلال قصيدة "**رحل النهار**" اعتمدنا على المنهج الإحصائي لما له من قدرة عالية في عملية الضبط الكمّي لعدد تواتر الأصوات، وهذا ما سيتضح في الجدول التالي:

الأصوات	صفاتها	مخارجها	عدد تكرارها	النسبة المئوية%	دلالة الانزياح الصوتي
اللام	جانبي، مجهور، منفتح بين الشدة والرخاوة	لثوي	134	11.37	الجمع بين الليونة والشدة
الراء	مكرر، مجهور، منفتح بين الشدة والرخاوة	لثوي	93	7.89	التحرك والتكرار والترجيع والقوة

[1]– مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص– نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري– دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص: 275.

[2]– فايز القرعان، تقنيات الخطاب البلاغي– دراسة نصية– عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2004، ص: 230.

					والغلظة
النون	شديد، مجهور، منفتح	لثوي	84	7.13	بين الرقة والأناقة وبين الأنين والهموم
الميم	مجهور ،منفتح،بين الشدة والرخاوة	شفوي	72	6.13	المرونة والرقة
التاء	شديد ،مهموس ،منفتح	لثوي	68	5.79	الشدة والغلظة والقساوة والقوة
الواو	شديد ،مجهور ،منفتح	شفوي	57	4.85	للتعبير عما يجول في النفس الهموم والانفعالات
الهاء	رخو، مهموس، منفتح	حنجري	53	4.51	الاضطرابات النفسية.
الهمزة	شديد، مهموس، منفتح	حنجري	52	4.42	الشدة والبروز
الدال	مجهور، شديد		47	4	الشدة والانفعالية
الباء	شديد، مجهور، منفتح	شفوي	43	3.65	الامتلاء والعلو
العين	رخو، مجهور، منفتح	حلقي	43	3.65	الشدة و الانفعالية والصلابة
الفاء	رخو، مهموس، منفتح	شفوي	34	2.89	الرقة والوهن
الياء	رخو، مجهور، منفتح	غاري	33	2.80	الهموم والمعاناة والمشقة
الحاء	رخو، مهموس، منفتح	حلقي	31	2.63	الرقة والعاطفة والحب والحنين
السين	رخو، مهموس، منفتح، صفيري	لثوي	29	2.47	للرقة واللين والضعف
القاف	شديد، مهموس، منفتح	لهوي	19	1.61	الانفجار والقوة والقساوة والصلابة والشدة
الكاف	شديد، مهموس، منفتح	لثوي	14	1.18	الخشونة والقوة والانفعالية
الطاء	شديد، مهموس، مطبق	لثوي	14	1.18	الضخامة والعلو

					والاتساع
الجيم	رخو، مجهور، منفتح	غاري	12	1.01	للغلظة والفجاجة
الصاد	رخو، مهموس، مطبق، صفيري	لثوي	11	0.93	الصلابة والصقل والصفاء
الخاء	رخو، مهموس، منفتح	لهوي	10	0.84	الرخاوة والرقة
الثاء	رخو، مهموس، منفتح	أسناني	08	0.67	الشدة والانفجار
الزاي	رخو، مجهور، منفتح	لثوي	08	0.67	الاضطرابات والاهتزاز والتحرك والتدحرج والانزلاق
الشين	رخو، مهموس، منفتح	غاري	07	0.59	للتفشي والانتشار
الضاد	مجهور، مفخم، مطبق		07	0.59	الصلابة والشدة وبالفخامة والضخامة
الغين	رخو، مجهور، منفتح	لهوي	07	0.59	الظلام والغيبوبة
الظاء	رخو، مجهور، مطبق	أسناني	06	0.50	الرقة والعذوبة والفخامة
الذال	رخو، مجهور، منفتح	أسناني	01	0.08	الخشونة والانفعالية

نلحظ من خلال هذا الجدول تفاوتا وتباينا وتقاربا في تكرار الأصوات وهذا التباين ما بين زيادة تردد بعض الأصوات وانخفاض البعض الآخر يحدث تنغيما في النص. وهذا البعد الإيقاعي تلاءم في كثير من الأحيان مع الحالات النفسية للشاعر. إنّه تباين لا يقف عند الحدود الإيقاعية، بل الأمر يستدعي منا المزيد من الغور والتعمق والتأمل لاستنباط بعض الدلالات التي تبثها هذه الأصوات بواسطة التكرار الذي "يعقد بين أجزاء البيت نطاقا يزيدها تماسكا وارتباطا" [1].

[1]– ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ص: 94.

نستنتج من خلال هذه الإحصائية أنّ قصيدة "**رحل النهار**" بنيت على الأصوات **المجهورة**[*]، فعدد الأصوات **المجهورة** فيها وصل(**924**) من إجمالي أصوات القصيدة (**1178**) أي: بنسبة (**78.43%**)، أمّا عدد الأصوات المهموسة[**] فيها قد وصل إلى(**350**) من إجمالي أصوات القصيدة أي: بنسبة(**29.71%**). ثم الأصوات **الانفجارية**[***](**27**) صوتا، بنسبة (**23.42%**) وتأتي الأصوات **الاحتكاكية**[****] في المرتبة الرابعة، حيث قدر عددها بـ:(**248**) صوتا بنسبة(**21.42%**) .

إنّ غلبة الأصوات **المجهورة** على باقي الأصوات الأخرى يعد انزياحا ويفتح أمام قارئ القصيدة تأويلات لانهائية؛ منها:ربّما أنّ الشاعر كان في حالة حزن وأسى وانفعال نفسي نتيجة فقدانه الأمل في الشفاء من مرضه؛ وهذا ما يجعلها تتميز في فاعليتها كمّا ونوعا مما يعطيها انسجاما واضحا مع بناء النص وغرضه؛ إذ الشاعر محتاج إلى إسماع

(*) يعرف **الجهر** بأنّه: "اهتزاز الوترين الصوتيين عند النطق والأصوات المجهورة هي: **(ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن)**، وكذلك حروف المد(ألف المد، ياء المد، واو المد). ينظر: عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، 1998 ، ص: 97 .

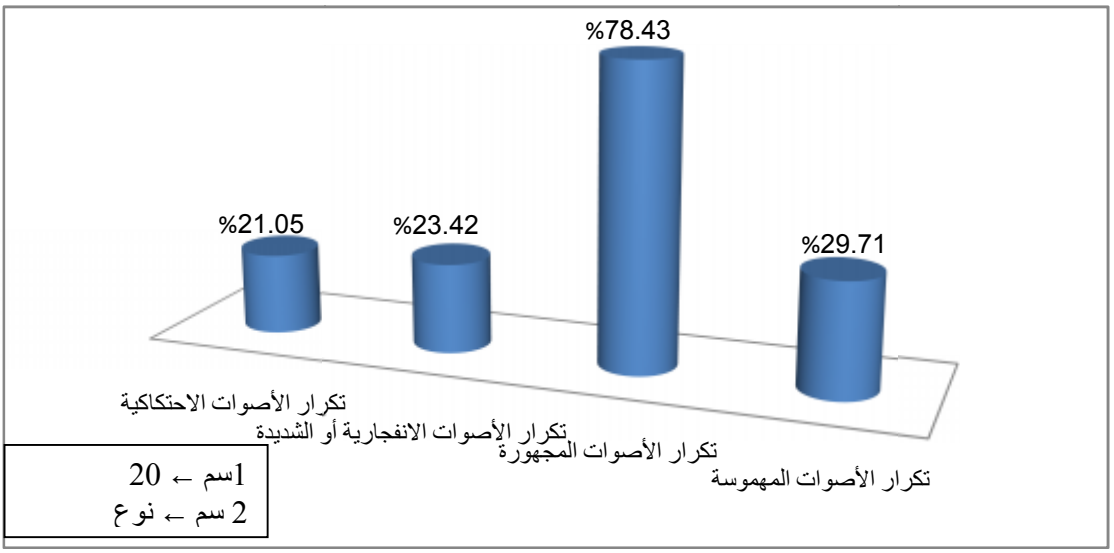
(**) يعرف **الهمس** بأنّه: " الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لها رنينا حين النطق بها". وهو أيضا "صوت أضعف الضغط في موضع الضغط أثناء نطقه مع جري النفس فإنّك لا تسمع له جهر" والأصوات المهموسة هي: **[ح، ث، هـ، ش، خ، ص، ف، س، ك، ت، ط، ق]** وهناك وحدة صوتية واحدة لا هي مجهورة ولا هي مهموسة وهي همزة القطع. ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية،القاهر ة، د ط، 1987 ، ص:20 . وتمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، علم الكتب، القاهرة، ط3، 1993، ص: 62.

(***) عادة ما يصطلح عليها بـ "**الوقفات الانفجارية** "، و تتكون "بأن بحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، و ينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا"، فباعتبار الحبس أو الوقف يمكن تسميتها بالوقفات(**Stope**) ولكن باعتبار الانفجار يمكن تسميتها بالأصوات الانفجارية (**plosives**)"و عددها ثمانية أصوات هي: **(ط، ب، ق، ك، د، ج، ت، ص، ء)**. ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1 ، 2000، ص:247. وينظر: عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء، عمان، ط1، 1998ص:18 .

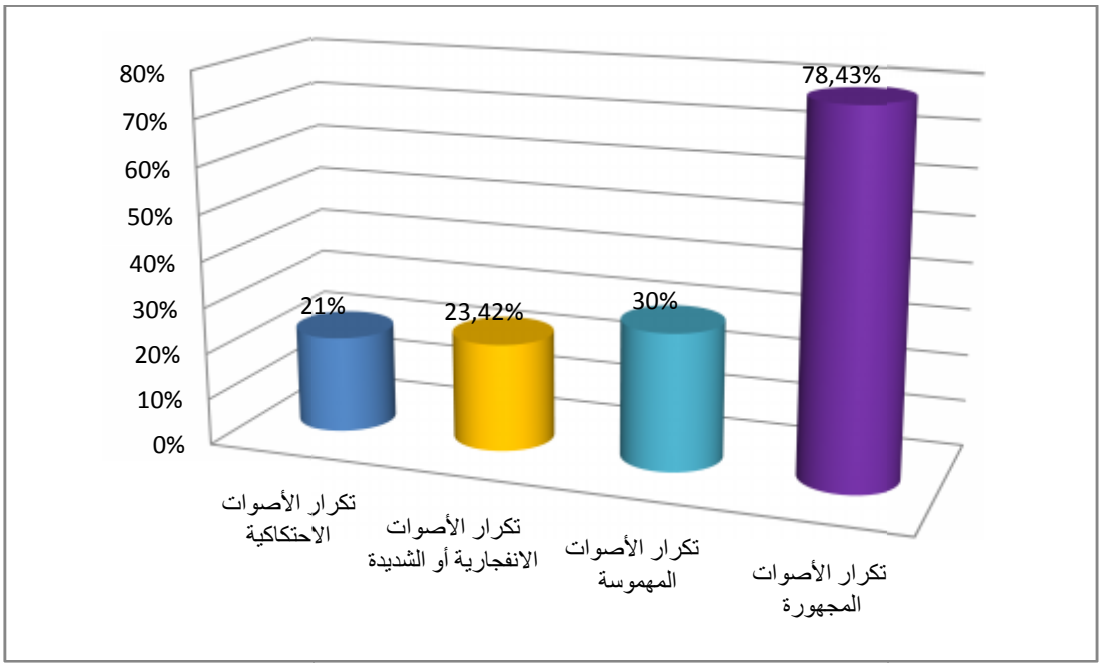
(****) وهي أصوات تتكون بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، ويمر من خلال منفذ ضيق نسبيا يحدث في خروجه احتكاكا مسموعا. وتسمى بالأصوات الرخوية، وتحمل صفة الصفيرية وعددها ثلاثة عشر **(13)** صوتا، وهي **(ف، ث، ذ، ط، س، ز، ص، ش، خ، غ، ح، ع، هـ)**. ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، ص: 297. وينظر: عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع وموسيقى الشعر العربي، ص: 37.

صوته، عن الهمّ الذي يؤرّقه، وعن مدى عجزه عن مقاومته وفقدانه الأمل في الشفاء، فجاءت قصيدته الشعرية ترجمة لهذه الحالة النفسية المتأزمة، أو يحاول أن يبرز من خلاله ذاتيته ويجهر بما يختلجه من أحاسيس فربّما الشاعر من خلال هذه الأسطر يظهر وكأنه تائه وضائع لا يعرف سبيلا لراحته، ولعلّ هذا هو السر وراء استخدام الشاعر للأصوات المجهورة...

التكرار الصوتي	تكرار الأصوات المجهورة	تكرار الأصوات المهموسة	تكرار الأصوات الانفجارية أو الشديدة	تكرار الأصوات الاحتكاكية
المجموع	924	350	276	248
النسبة المئوية %	**%78.43**	**%29.71**	**%23.42**	**%21.05**



رسم توضيحي للتكرار الصوتي للأصوات في قصيدة "رحل النهار".



يعدّ صوت **(اللام)** من أكثر الأصوات تواترا في قصيدة **(رحل النهار)**، حيث ورد أربع مائة وثلاثين**(134)** مرة بنسبة**(11.37%)** وللاّم مكانة خاصة في اللغة العربية، "فهو والألف من علامات التعريف فاللام صامت منحرف؛ لأن اللسان ينحرف عند النطق به وهذا ما يتوافق تماما مع انحراف شعراء الحداثة عن قيود ومألوف اللغة القاموسية، في ارتيادهم لتخوم المجهول المشحون بالمغامرة والتمرد والتحدي" [1]، من خلال قوله [2]:

رحل النهارْ

فلترحلي، هو لن يعودْ.

دعيني لآخذ قبضتيك، كماء ثلج في انهمارْ

يا طالما بهماحلمت كزهرتين على غديرْ

تتفتحان على متاهة عزلتي".

---

[1]– سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحديثة في شعر" عبد الله حمادي"، ص: 44.

[2]–ديو ان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 232.

شهدت الأسطر الشعرية التي حفلت بصوت **(اللام)** عمقا وتنوّعا دلاليا، إذ تجاوزت دلالتها الدلالة المعجمية للألفاظ و الكلمات، لتطلق العنان لصوت اللام ليبوح بألم و أنين الشاعر عبر مدلولات لا نهائية، و هذه الظاهرة عرفت بها القصيدة الحداثية الانسيابية المتدفّقة التي لا تعرف معنى محدّدا أو نهائيا. يليه صوت **(الراء)** الذي تكرر: ثلاثا وتسعين**(93)** مرة بنسبة**(7.87%)** له دلالة التكرار، الأمر الذي ولد إيقاعا اهتزازيا، أي أن الإيقاع المتولد من هذا الصوت بثّ نوعا من الإيقاع النفسي الداخلي الذي يتردد بين الانخفاض والارتفاع والذي أدّى أيضا إلى انسجام الدلالة في القصيدة من مثل**(رحل، السفار، البحار، الهدير، يطير،...)** ثمّ صوت **(النون)**الذي تكرّر: أربعا وثمانين**(84)** مرة بنسبة **(7.13%)** ليدل على معنى الأسى والحزن والألم والأنين الذي عاشه الشاعر المتمثل في**(انطفأت، نار، تنتظرين، الزمان، انهمار،...)** أمّا صوت **(الميم)**تكرّر اثنتين وسبعين **(72)**مرّة بنسبة **(6.13%)** احتل المرتبة الرابعة إذ جاء دالا على الدهشة والحيرة، والشعور الغريب بالفقدان والضياع المتمثل في (المحار، معصمك، هائمة، منطمس، الدمار...) في حين نجد صوت **(التاء)**تكرّر ثمانية وستين**(68)**مرّة بنسبة**(5.19%)**، أمّا صوت **(الواو)** تكرّر سبعا وخمسين مرة**(57)** بنسبة**(4.85%)**، في حين نجد صوت**(الهاء)**تكرّر ثلاثا وخمسين **(53)**مرّة بنسبة**(4.51%)**.و هي من الأصوات التي انفعل بها الشاعر، فهو صوت مهموس "حلقي عميق يكاد يخرج من أعماق الجهاز الصوتي، وهو نتيجة لذلك يحمل في طياته دلالة هي التعبير عمّا يكمن في النفس من حزن وألم وشقاء [1]. فصوت الهاء يشخص عواطف الشاعر المتأججة المضطربة الحافلة بالهزّات والانفعالات النفسية حين يصوّر لنا الشاعر عن طريق صوت الهاء نفاد الصبر واليأس والانهيار والألم والحزن والأسى النابع من صميم العواطف االحزينة. أمّا صوت **(الهمزة)** تكرر اثنتين وخمسين**(52)** مرة بنسبة**(4.42%)** فهو حاضر في **(انطفأت،أفق، أسرته، أرمدة، انتظار،...)** وهو

---

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، (أ، ي) دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992، ص: 159.

"صوت انفجاري، وذلك بما يثيره من انتباه في سمع السامع وفي ذهنه" [1]، وهو هنا يحمل كذلك دلالة الترقب والانتظار وقد يحمل هذا الصوت أيضا دلالة القوة والشدة والقساوة، الناتجة عن الآلام والآهات التي تسيطر على نفسية الشاعر.

فصوت **(اللام)** و**(التاء)**، و**(الراء)**، و**(الميم)** و**(النون)** و**(الهاء)**، كلّها أصوات متقاربة في مخارجها، فا**(اللام)** و**(التاء)** و**(النون)** أنفية ومخرجها واحد، وهو أسناني لثوي[2]. و**(الراء)** قريبة منهما فهي لثوية، أمّا الميم فهو شفوي أنفي وتجمعهما صفة الجهر، حيث إنّ وجه الشبه بين **(اللام)** و**(الراء)** و**(النون)** يكمن في قرب مخارجها وهي تشترك في نسبة وضوحها الصوتي.

واللافت للانتباهأنّ الشاعر وظّف أحرف المدّ وهي **(الألف والياء والواو)** بشكل واضح وردت **(181)**مرّة بنسبة**(16.85%)** حيث تشكل النسبة العالية على مستوى جميع أصوات القصيدة، وبالتالي السيطرة على مستوى خطاب القصيدة؛ والشعر الحداثي "حافل بتوظيف الحركات الطوال في حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة لاسيما في مجال الحزن"[3]، كما تعد وسيلة للتوازن أو القوة أو اللين، أو الارتفاع، أو الانخفاض حين يتطلب الموقف التعبيري لونا من هذه الألوان أو نبرة من هذه النبرات[4]. ففي القصيدة جاءت الألفاظ التالية: **(النهار، نار، الرعود، يعود، اللحود، الجديد، دنياه، الهدير،غدير،...)** هذه الألفاظ تضمّنت حركة الفتح الطويلة وحركة الضمة الطويلة، وحركة الكسرة الطويلة.ولعلّ كل لفظة من هذه الألفاظ تعكس حالة الشاعر وأحاسيسه والشعور بالأسى والحزن والتعب النفسي، ويبدو ذلك جليا، إذا أضيف له الطرف الآخر وهو (الصامت) مثل: **(عزلتي، راحتي، فؤادك، الوجود...)**.

---

[1]– حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1 ، 2000، ص: 147.

[2]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 63.

[3]– مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، ص 37.

[4]– ينظر: عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، 210.

هذا الانزياح الصوتي ملائم تماما مع ما يريد الشاعر من التمديد والاتساع والإطالة في النفس الشعري. فتكرار الصوت له " دائما دلالة معنوية، لأنّها محور التركيب وفيها تمركزت الدلالة كما لها نغمة موسيقية، ويتجاوز هذا التكرار اعتقاد البعض بأن فيه عجزا لغويا فقد ورد للتماثل اللغوي الذي يحمل تموجا موسيقيا وهو يبني معناه" [1]، فتكرار الصوت يعدّ ظاهرة أسلوبية تفكيكية تميّز بها شعر" **السيّاب**" هذه الظاهرة قامت بتعميق الدلالة على مستوى المفردة والتركيب كما قامت بدور إيقاعي داخلي داخل المنجز النصي للشاعر.

إذن أحدث الانزياح الصوتي وظيفة دلالية وقيمة جمالية يمكن استكشافها من خلال تقصي أسلوب الشاعر في كيفية استخدام وتوزيع الأصوات وتوظيفها بصورة تجلب انتباه المتلقي وتؤثر فيه. وعليه يمكن القول، إنّ توظيف النظام الصوتي الانزياحي والحروف والألفاظ المتناسبة مع المضمون والمعنى هو غاية كلّ أديب ليؤثر كلامه على المتلقي تأثيرا بارز ا.

ب-تكرار الحرف:

استخدم **السيّاب** الحروف المتنوعة كحروف **العطف** و**النفي** و**الجر** ّوغيرها، وقد يتكر ّر حرف بعينه بصور متفاوتة في أسطر شعرية متتالية، يقصد الشاعر من ورائه " إلى إدخال تنو ّع صوتي يكون له أثره في خلق تماثل صوتي ينأى في القول عن نمطية الوزن المألوف ويحدث أثرا في نفس المتلقي، ويثير انتباهه إلى كلمات بعينها عن طريق انسجام الحرف المكر ّر مع دلالته" [2]. ويأتي تكرار حروف **الواو**" و"**لا** " و" **في**" في القصيدة، متجاوزا صفة الاستعمال العادي، ودلالته السياقية الطبيعية إلى البعد الشعري ذي الدلالات المتعددة، والمفارق الأحادية الدلالة إلى اللانهائية الدلالة.

---

[1]- راوية يحياوي، شعر أدونيس: البنية والدلالة، ص :300.

[2]- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1990، ص: 82.

ومن أمثلة هذا التكرار، تكرار **حرف العطف** في المقطع الأول من قصيدة "**رحل النهار**" نحو [1]:

" **و**جلست تنتظرين عودة سندباد من السفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود".

بالإضافة لما يقدّمه **حرف العطف** من الجمع والمصاحبة بين المعطوف والمعطوف عليه، فإنّه أدّى دورا هاما تمثل في وضع القارئ في جوّ النص المليء بالحزن والأسى الذي يمثله الرمز. وفي المقطع الثاني جاء تكرار حرف الواو مصحوبا بأداة التشبيه(كأنّ) الذي شارك في صوغ هذا التشكيل الإيقاعي والدلالي. نحو قول **السيّاب** [2]:

" **و**كأنّ معصمك اليسار

وكأنّ ساعدك اليسار، وراء ساعته، فنار"

كذلك تكرّر **حرف العطف(الواو)** في المقطع الأخير نحو قول **السيّاب** [3]:

"**و**البحر متسع وخاو. لا غناء سوى الهدير

وما يبين سوى شراع لرنّحته العاصفات، **و**ما يطير"

وعليه، فإنّ **حرف العطف** يقوم بفاعلية الربط بين الجمل المتلاحقة، فمن خلال هذا التكرار استطاع الشاعر أن يضع أمام المتلقي فكرة النص من خلال عطف الجمل الاسمية والفعلية، بحيث لو حذفت(واو)العطف بين هذه الأسماء و الأدوات والأفعال لفقدت القصيدة

---

[1]– ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 229.

[2]– المصدر نفسه، ص: 230.

[3]–ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، مصدر سابق، ص: 232.

جمالها وموسيقاها.فالشاعر يوّد من خلال تكرار هذا الحرف جذب انتباه المتلقي إلى الكلمة التي تلي **حرف العطف**المكرّر معتمدا على الألفة بين مخارج الصوت لهذا الحرف، كما أنّه يرنو إلى تأكيد حقيقة المرض الذي يعاني.

من صور تكرار الحرف في قصيدة "**رحل النهار**" تكرار **حرف النفي** في مثل قوله [1]:

" سيعود.**لا**. غرق السفين من المحيط إلى القرار

سيعود.**لا**. حجزته، صارخة العواصف في إسار"

تكرّر **حرف النفي(لا)** مرتين، في كل مرة اقترن بفعل ماض جديد، وهذا يشير إلى استغراق الشاعر بحالة نفسية سيطرت على شعوره بفقدان أمل العودة والرجوع إلى زوجته، بالإضافة إلى تحقيقه طاقة إيقاعية مؤثرة على المتلقي؛ لأنّ تكرار **حرف النفي(لا)** يثير نغمة شديدة الجرس الموسيقي الذي يتناسب وحالة اليقين بعدم اللقاء الذي أصبح محالا من خلال حوار داخلي تعيشه زوجته يوميا. والباعث على الإحساس المرير باليأس، والطريقة الوحيدة المتاحة أمامه للتعبير عن هذا الإحساس تمثلت في **(لا)** أطلقها الشاعر صرخة احتجاج على الوضع المؤلم المفجع الذي تعيشه زوجته، إنّه صنو الحلم العذب.

من صور تكرار**حرف الجرّ (في)** في قصيدة **(رحل النهار)** قول الشاعر في المقطع الأول:

في قلعة سوداء **في** جزر من الدم والمحار

وأيضا في قوله في المقطع الأخير:

في راحتي يسيل، **في**قلبي يصبّ إلى القرار.

---

[1]–المصدر نفسه ، ص: 231.

تكرار حرف الجر **(في)** في السطر الواحد: جاء ليدّل على التوكيد والإصرار والبوح، بوح الشاعر بما انتابه من شعور، وهو الهروب من العالم الواقعي إلى العالم الخيال. وما كثّف دلالته هو دخوله على كلمات وألفاظ رامزة لأبعاد ودلالات مختلفة، تجسد تجربة الشاعر في الحياة. فلفظتا (قلعة) و (جزر) جاءتا نكرتين لتعبرا عن نبرات يأس دفين وألم شديد.

يمكن القول في ضوء ما تقدّم: إنّ **التكرار الحرفي**ليس مجرّد زينة يؤتى بها في تضاعيف القول الشعري لتميّزه موسيقيا فحسب، بل إنّه جوهر ذلك القول كونه يمثّل صوتا موسيقيا ومعنى دلاليا في الوقت نفسه.حيث نجد أنّ " بعض الأصوات وبعض التراكيب الصوتية ذات قوة تعبيرية عن المعنى، وملائمة هذا المعنى بوجه خاص" [1]. ولا سيما الأصوات الفخمة التي تكشف لنا " في النصوص الشعرية عن حالات نفسية ودلالات غائرة"[2] ويتحقق ذلك من خلال الاندماج بين عنصرين صوتيا ودلاليا لترفع من شأن الخطاب فينا وتزيد من شدة تأثيره في المتلقي. وهكذا يكون التكرار قد أدّى وظيفتين: فكرية وفنيّة.

ج- تكرار الكلمة(التكرار اللفظي):

وهو تكرار كلمة معينة على مستوى البيت أو على مستوى النص ممّا يحقق بعدا إيقاعيا ودلاليا، " فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام

---

[1]- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، دت، ص: 93.

[2]- قاسم البرسيم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري(الآفاق النظرية وواقعية التطبيق)، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 2000، ص: 50.

المتكلّم بها" [1]. فالشاعر يختار من الكلمات ما يثير إحساسه ويمثّل تجربته وشخصيته، فهو يكرّر ألفاظا بعينها لدلالة نفسية شعورية، فيكون التكرار بؤرة تلك الدلالة النفسية الشعورية[2].

فضلا عن أهميته في الإيقاع الذي يتحقّق بالتكرار الذي له قدرة " على التأثير تتجاوز فائدته البديهية المعروفة بالتوكيد، إذ يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفني كالموسيقى، فهو أساس الإيقاع بجميع صوره" [3]. ومن ذلك تكرار **السيّاب** لفظة " **اليسار**" من خلال قوله:

"وكأنّ معصمك**اليسار**ْ

وكأنّ ساعدك**اليسار**ْ ، وراء ساعته، فناْ "

وفي نفس المقطع، يكرر **السياب** لفظة "**الزمان**" نحو:

"هَيْهَاتَ أنْ يَقِ**الزمّان**تُمُرُّ حتىباللحُودِ

خُطىالزَّ**مان**وبالحِجارْ "

وهي كلمة تمكّن الشاعر من خلالها من التعبير عن مشاعره والبوح بها لحبيبته، وكانت الغاية من تكرارها هي إعادة التذكير بمشاعره حتى لا تنسى، وأنّه مازال هناك بصيص أمل في نفس الحبيبة أصرّت على التعلق به والتفاؤل بعودته. ولو أنّه تم حذف هذه الكلمة لتأثر السياق الكلّي للقصيدة، كما كان لهذه المفردات أساس اختياري يعبّر عن وظيفة تأثيرية "تحدثه في أذواق المتلقي، من أجل ذلك يكون دور الكلمة في مدلولها الإيقاعي هو

---

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 276.

[2]– ينظر: ماجد الجعافرة، في قصيدة أبي تمام في فتح عمورية: دراسة في الموسيقى والإيقاع، مجلة " آداب الرافدين"، ع:27، 1995، ص: 102.

[3]– عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلّقات، ص: 216.

إحداث استجابة ذوقية تمتع الحواس وتثير الانفعالات" [1]. فتكرار كلمتي **(اليسار، الزمان)** عمل على تكثيف الإيقاع، وتعميق الدلالة، وبالتالي ألغى المعنى الواحد، ليحل محلّه تعدد الدلالة ولانهائية المعنى. كما أطت الألفاظ المكرّرة حركية للنص واستمرارية في التناغم الإيقاعي والترابط الدلالي بين الأسطر الشعرية.

د- تكرار الجمل أو العبارات الشعرية:

كثيرّ الشاعر فيه جملا شعرية أو سطرا يعدّه تعزيزالموسيقى شعره، حيث وظّف هذا النمط من التكرار في بداية ووسط ونهاية القصيدة، ويمكننا أن نعلّل ورود مثل هذا النمط التكراري إلى الحالة النفسية الشعورية التي تطغى على الشاعر من خلال الواقع المزري الذي يعيشه بما يحمله من هموم واغتراب واندحار ويأس، وقد يقوم بوظيفة فنية تؤكذ المعنى المراد وتقويه، "لأنّ تكرار الجملة هو الملمح الأسلوبي الأكثر بروزا لتلاحم النص، فهو يدخل في نسيجه لحمة وسدى، ويشد أطرافه بعضها إلى بعض ويعطي شكله نوعا من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه ويتكرر دون أن يعيد معناه" [2].

نجد الشاعر في قصيدة "**رحل النهار**"يكرّر عبارة **(رحل النهار)** حيث تكررت إحدى عشرة **(11) مرة**، وكانت لازمة بعد نهاية كل مقطع، وهذا التكرار لا يتكرر عشوائيا، بل يحتل مواقع يمكن أن نسميها مركزية من حيث أهميتها، بها تبدأ القصيدة وتنتهي بها. ...إنّها البداية والنهاية. والشيء اللافت للانتباه نجدها تبدأ بحرف الراء وتنتهي به، وهي في الوقت نفسه تشكل عنوان القصيدة وخاتمتها. لذلك نرى أن التكرار أخذ منحى جديدا، وصار يمثل ظاهرة في القصيدة الحرة، والتكرار بوسعه أن يثري "المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه،وإلاّ فليس

---

[1]- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في الشعر العربي، ص 448.

[2]- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ص: 88.

أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة" [1].

تكرار جملة(**رحل النهار**) يضيف معنى مختلفا جديدا، ويفتح تأويلات لانهائية، فتكرار(**رحل النهار**) الثانية يمكن أن تكون تأكيدا على أنّ سندباد لن يعود وحثا للمرأة المنتظرة على الرحيل أيضا أو غير ذلك من التأويلات اللانهائية.أي أنّ هذا التكرار يؤدي إلى تزايد التنوع الدلالي. فكلّما كان هناك تشابه، كلما كان هناك اختلاف وتنوع؛ و العناصر نفسها أي المتكرّرة) ليست متماثلة دلاليا ووظيفيا، إذا كانت تحتل مواقع مختلفة في البنية، كما أنّ تكرار العناصر المتماثلة يكثف البنية، ويظهر هذا بوضوح في تكرار المقطع التالي[2]:

"**الأفق غابات من السحب الثقيلة والرعود**

الموت من أثمارهن وبعض أرمدة النهار

الموت من أمطارهن وبعض أرمدة النهار

الخوف من ألوانهن وبعض أرمدة النهار

رحل النهار

رحل النهار"

تكرّر هذا المقطع مرتين في موقعين مختلفين من القصيدة، ويبدو أنّ الذي أملى على **السيّاب** الركون إلى مثل هذا التكرار، ما يحيط به من ظروف قاهرة تستفز نفسه ليضع

---

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 264.

[2]– ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 230.

للصورة حدودا مكتملة، فلذلك كان الأفق متجها بالسحب الثقيلة،وإذا ما كانت تخبئ ثوا فإنّ ثمارهن الموت، والموت من أمطارهن، والخوف من ألوانهن، **فأيّ أفق يطبق على السيّاب، وأيّ موت يصارعه؟**ويكرّر **السيّاب** " **أرمدة النهار**"لكونها العنصر المشترك الذي تجتمع حوله معطيات الصورة، فالانتظار غير مجدٍ إذ لم يق من نهار سوى الرماد، وبهذا تحافظ الصورة على سياقها الموسيقي الرتيب لما لذلك الموقف من وقع ثقيل على نفس الشاعر، فهو بذلك يحقق التوافق النفسي الذي يرمي إليه، ثم يكرّر جملة "**رحل النهار**" ليوحي بحالة اليأس، واللاجدوى من الانتظار، فجاء التكرار وسيلة من وسائل مدّ القصيدة وتنويع الأفكار والصور، ويهدف الشاعر من وراء ذلك إلى إضافة عنصر آخر من عناصر الموسيقى إلى القصيدة...

وعليه خرج **السيّاب** هنا من صيغة التكرار ذي الوظيفة الإيقاعية، إلى الغاية الوظيفية الدلالية المبنية على التشكيل الاستذكاري المحيل إلى التأمل تارة، والاسترجاع تارة أخرى، كما حاول **السيّاب** من خلال تكرار هذا المقطع خلق توازن دلالي يحيل إليه التوازن بين الجمل والسطور الشعرية، من خلال خلق وحدات موسيقية متوازنة، ويتجلى التناظر من خلال الموازنة القائمة على المفارقة والتضاد والتقابل بين المفردات.

إنّ عبارة (**رحل النهار**)الموزّعة في المقطع ما هي- في تقديرينا- إلاّ مجموعة صور استهلالية واستذكارية توزعت في الزمن الشعري **السيابي** بين الماضي والحاضر والمستقبل؛ إنّها تخلق أفقا للتخييل والتأمل لدى المتلقي، فينتقل معها من سطر إلى آخر يلبس خلال هذا التنقل عباءة الرؤيا، وينسج خيوط الحلم، ويساهم في رسم النموذج المتغيّر ضمن عوالم شعرية لا تؤمن بالثبات. فالتكرار الظاهر هنا هو تكرار استهلالي مثلما سبقت الإشارة إليه، ولكن عندما يتكرر في نهاية القصيدة فإن غايته تبتعد تماما عن غاية التوقيع الموسيقي، وتتّجه نحو بعث التكثيف الدلالي من جديد، فالقصيدة التي تلاحق فيها الفعل الماضي(**رحل**) في المقطع الأول بشكل رسم للمتلقي صورة اليأس من عودة الآخر وانقطاع

رجائه، عادت في المقطع الأخير وعملت على استحضار الصورة السابقة ورسمها من جديد أمام المتلقي وهو ينتهي من قراءة القصيدة [1]:

"**رحل النهار**

فلترحلي، رحل النهار"

تكرّرت جملة (**رحل النهار**) (تعاقبا وتباعدا) فقد حافظت على تناغمها الصوتي الموّحد، الذي ما لبث أن تغير في السطر الثالث والعشرين حيث وظفت متبوعة بجملة منفية:

حَلَرَالنَّهَارُ وَلَنْ يَعُودْ

فالنهارُ نهارُ اليأس من عودة الآخر وانقطاع رجائه من تحقيق أمل طالَ انتظاره، بما يمثّله هذا الغرض من حصر جزئيات الموقف في تداعياته و انجذاباته. والشاعر في هذا النموذج يمزج بين التكرار والرمز مزجا تتجلى فيه براعته وعبقريته؛ممّا يقوّي من دور التكرار الإيحائي.

تكرّرتفي القصيدة نفسها بنيات صوتية لجملٍ مخصوصةٍ كجملة (**هو لن يعود**) و(**متى تعود**) و(**سيعود ،لا**) نجد تكرار الجملة الفعلية (**سيعود.لا**)

سيعود.لا. غرق السفين من المحيط إلى القرار

سيعود.لا. حجزته، صارخة العواصف في إسار

[1]– ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 230.

قام السطر الشعري مقام حوار بين الشاعر المتألم والزوجة التعيسة " التي بقيت تنتظر قدومه وتترقب عودته، والزمن مضى مختطفا منها زهرة شبابها" [1]. كما وظّف **السيّاب** كلمات تضفي إيقاعا موسيقيا موحيا تعكسه طبيعة الجملة المنفية. ويلاحظ أنّ أساس الإيقاع هو التكرار على نحو منتظم ودوري ساعد على تحقيق الجانب الموسيقي داخليا وخارجيا، بحيث جاءت الجمل الشعرية أشبه ما يكون بالتوقيعات **(Signig quotations)**[*]، إضافة لما قام به التضاد بين المفردات، الأمر الذي جسّد إحساس الشاعر بالتناقض والمفارقة.

تكرّر المقطع التالي:

رحلَ النهارْ

تؤجلي هو لنْ يعودْ

المعبّر عن " رحلة معاناة فكرية يغوص فيها الشاعر في بحار الماضي ويسعى من خلاله إلى التزود من مخزونه لاكتشاف ما غمض عنه من أسرار وحقائق وجودية " [2] مشوبة بمسحة الحزن واليأس. فهو الرحيل المحتم الذي لا أمل فيه للرجوع **(لن يعود)**، على الرغم من ذلك يبقى اضطراب الحالة الشعورية القلقة مثارَ شكٍ في السياق الطلبي (أما تعود)، ممزوجا بأمل الآخر ومعاناةٍ مشحونةٍ بشتى صنوف الغربة والاغتراب، نجد أيضا تكرار الجملة الاستفهامية: **فمتى تعودْ؟**

---

[1]– عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 181.

[*]– **التوقيعات:** هي نمط من الصور الشعرية الجديدة يمثل مجموعة من التوقيعات النفسية التي تأتلف في صورة كلية تمثلها القصيدة في مجموعها. ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 166.

[2]– فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، ص: 424.

غرضها إظهار الحسر ة والحيرة على غياب الآخر المنتظر والذي طال غيابه، باستفهام **(متى)** وفيه يأخذ السؤال مشروعيته فتتراكم نوازع الخوف من الآتي، وتمتزج معالم الذكريات التي كانت بأفق انتظار ما يلبث أن يتحول إلى ألم وشقاء.

وفي تكرار هذه الأسطر " تنتشر إمكانات الفهم لهذه العناصر شعريا لتجعل الشفرة الجمالية أكثر ثراء وانفتاحا على التعداد الدلالي الخصيب"[1]:

دعنِي لآخذ قبضتيك**كماء ثلجٍ في انهمارْ**

من حيثما وجهْت طرفي**ماءِ ثلجٍ في انهيارْ**

واختتم النص كما ابتدأ، بَيْدَ أنها سُبقت بجملة فعلية مكررة أيضا **(فلترحلي)** مع الاحتفاظبتردد الكم الصوتي ذاته، في اقترانه ببعدٍ زمني يحمل دلائل التغير في ثناياه.

يمكن القول ممّا سبق:إنّ للتكراردور ا في إكساب النّص **السيّابي** فاعليته الصوتية وسط تكامل لعناصره المتتابعة، فهي عملية "وليدة ضرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي أو هي تجري لملء البيت والبلوغ به إلى منتهاه "[2]، فيغدو علامة أسلوبية في حال وروده في بداية النص الشعري مانحا إيّاه دفقا غنائيا، ونقلة من لحظة التوتر إلى لحظة الانفراج أو يكون طرفا في هندسة المتن تكثيفا للدلالة وزيادة في حدة التوتر أو يرتبط بالسؤال ليدل على زخم يتيح إمكانية قرائية متجددة. وقد أظهرهذا التنوّع في توظيف التكرار اهتماما بالغا لدى الشاعر بهذا الأسلوب؛ لما فيه من فوائد ذات مستويين: فكري وجمالي(موسيقي)، استطاعت أن تمنح النص تعددية في دلالته، وزيادة في تلاحم أجزائه، وعلوا في إيقاعه.

---

[1] – صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، ص: 12.

[2]– محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، د ط، 1981، ص: 62.

الفصل الثاني

بنية الانزياح التركيبي:

جمالية الأغطية اللغوية وإمكانية عبور المعنى إلى القارئ

أولا:جمالية التقديم والتأخير بين مرونة الاستعمال اللغوي وإبداعية التفجير الدلالي

ثانيا: جمالية الحذف: إقصاء الكتابة أساس الانفتاح الدلالي

ثالثا: أسلوب الإضمار بين المرجعية المعنوية والانتشار الدلالي

إذا كان الانزياح الدلالي يخضع المفردات والتعابير إلى نوع من الخرق والكسر على مستوى المعنى والدلالة، فإنّ الانزياح التركيبي تخضع له كامل شعرية القصيدة، فنظام اللغة والكلام يخضع للتأليف والترتيب الذي يقوم بمقتضاه تحديد مكوّنات الجمل، فعندما توصف قواعد اللغة بدّقة في مستوى معيّن من مستويات استعمالها، وتحدّد من خلالها مواضع مكوّنات الجملة والعلاقات بينها والتطابق الإجباري أو الاختياري بين أجزائها والعلاقات اللغوية التي تخص كل مكوّن من مكوّناتها، يصبح عندئذ من السهل تحديدها[1]؛ لأنّ الانزياح التركيبي وحده القادر على خرق قوانين اللغة ومعاييرها بعناية فائقة لتكون القصيدة بذلك بنية شمولية تتجاذبها ظواهر لغوية جديدة.

تبعا لذلك يحدث الانزياح التركيبي من خلال طريقة في الربط بين الدوال في العبارة أو التركيب أو الفقرة، وتختلف تراكيب العبارة الأدبية عن تركيب الكلام العادي أو النثر العلمي، فالكلام العادي يخلو إفرادا أو تركيبا من كل ميزة أو قيمة جمالية، على عكس العبارة الأدبية فإنّها قابلة بأن تحمل في كل علاقة من علاقاتها قيمة جمالية [2].

يكسب الانزياح التركيبي الشعر قيمة فنية شعرية، ويظهر ذلك في " أن ثمة تركيبا يحمل من الفاعلية والتأثير والدلالات ما لا يحمله تركيب آخر، إذا ما كان أحداهما قريبا من المعيار أكثر من الآخر، وكلما ابتعد التركيب عن المعيار حقّق شعرية أوسع شريطة أن لا يخرج على مواصفات اللغة خروجا نهائيا بحيث يدمر أنظمتها بحجة الشعرية" [3].

ومن أنماط الانزياح التركيبي التي سنتناولها في هذا الفصل: التقديم والتأخير والحذف، وإحالة الإضمار.

---

[1] – ينظر: جان كوهن، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2000، ص: 255.

[2]– أحمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص: 120.

[3]– سامح الرواشدة، قصيدة "إسماعيل" لأدونيس (صور من الانزياح التركيبي وجمالياته)، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية الجامعة الأردنية، مج: 30، ع: 3، ص: 468.

أولا: جمالية التقديم والتأخير بين مرونة الاستعمال اللغوي وإبداعية التفجير الدلالي.

يُمثل عنصر التقديم والتأخير عاملاً مهمّا في إثراء اللغة الشعرية وإغناء التحوّلات الإسنادية التركيبية في النص الشعري، ممّا يجعله أكثر حيوية، ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب؛ بغية الوصول إلى الدلالة بل الدلالات الكامنة وراء هذا الاختلاف أو الانتهاك والشذوذ بلغة كوهين [1] خاصة إذا علمنا أن لغة الشعر المعاصر تقوم على الاختلاف والمغايرة، وطلب الجديد أبنية وصوراً، فالتقديم والتأخير يشكل انزياحاً عن النظام المعياري للجملة العربية، وفي الشعر المعاصر يكون مقصوداً لتشكيل الدلالات الشعرية [2].

تتعلق ظاهرة التقديم والتأخير في الشعر بالمسند والمسند إليه، فالأصل في المبتدأ أن يسبق الخبر والفعل يسبق الفاعل، ولكن في اللغة الشعرية يخرج الكلام عن أصله من خلال التقديم والتأخير، فيتأخّر المبتدأ عن الخبر ويتقدّم الفاعل على الفعل وقد أشار **عبد القاهر الجرجاني** في كتابه "**دلائل الإعجاز**" إلى قيمة **التقديم والتأخير** في الشعر فقال: " **ولا تزال** ترى شعرا يروقك مسمعه، ولطف لديه موقعه، ثمّ تنظر فنجد أن راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء، وحوّل اللفظ من مكان إلى مكان"[3]. أمّا **(كوهن)** أطلق على التقديم والتأخير اسم **(القلب)** هو انزياح عن القاعدة التي تمسّ الكلمات، وما تتميّز به الشعرية لأنّ ذلك يتحقق على نحو أعلى وأوضح منه في مستويات اللغة الأخرى[4].

وتتأكد علاقة الحضور البارز لهذا التركيب الأسلوبي بعنصر الموسيقى من حيث البنية الشعرية الأساسية ذلك أن " التركيب الشعري أحوج إلى التقديم والتأخير من غيره لما

---

(1)- ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص: 150.

(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص: 150.

(3)- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، د/ط،(1422ه/2001 م)، ص: 76.

(4)- ينظر: جان كوهن، بنية الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص: 180-182.

يقتضيه ضبط الوزن وإحكام القافية، فضلا عمّا يرغب إليه الشاعر أحيانا من إثارة معان معينة، بتقديم بعض أجزاء الكلام وتأخير بعضه الآخر"[1].

يقدّم الوقوف على مقتضى **التقديم والتأخير** من وجهة النظر الأسلوبية والتفكيكية إمكانية تشكيل أنماط من القول مختلفة تفصح عن مدى مرونة الاستعمال اللغوي، بحيث تفسح مجالا رحبا من الخيارات والبدائل المتعددة واللانهائية، بما يوّفر قيّما شعرية ما كان للخطاب أن يفيد منها لولا انزياحه عن الأنماط المعيارية.

وكأنموذج عن أسلوب التقديم والتأخير في شعر السيّاب وإبرازا لبُعده الجمالي وقيمته الدلالية، فإنّنا نحاول تحليل ذلك برصد هذا الأسلوب في قصيدة "**مرحى غيلان**" من خلال الجدول التالي:

الأمثلة	حالات التقديم والتأخير
- من أيّ رؤيا جاء؟	- تقديم شبه جملة على الفعل
- الدم من عروقي في زلاله ينثال	- تقديم شبه جملة على الفعل
- على المياه، أنثّ في الورقات روحي والثمار	- تقديم شبه جملة على الفعل تقديم شبه جملة على المفعول به
- من شوارعها الحزينه تتفجّر الأنهار	- تقديم شبه جملة على الجملة الفعلية
- أسمع من شوارعها الحزينه ورقَ البراعم	- تقديم شبه جملة على المفعول به
- في الشجرات يهمس	- تقديم شبه جملة على الفعل
- السنابل في الرياح تعد الرحى	- تقديم شبه جملة على الفعل
- من أيّ شمس جاء دفؤك	- تقديم شبه جملة على الجملة الفعلية
- أعلنت بعثي يا سماء	- تقديم الفعل على المنادى
- يا ورود تفتّحي	- تقديم أسلوب النداء على الفعل

[1]- محمد حماسة عبد اللطيف، لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، بيروت، دط، 1996، ص: 290.

- يا شموع رشي	- تقديم أسلوب النداء على الفعل
- يا نيام هبّوا	- تقديم أسلوب النداء على الفعل
- تكنّ معناه الدماء	- تقديم المفعول به على الفاعل
- غيلان يصعد	- تقديم الفاعل على الفعل
- جيكور من شفتيك تولد	- تقديم الفاعل على الفعل
- بردانة أنا	- تقديم الخبر على المبتدأ

نلاحظ من خلال تتبّعنا لظاهرة التقديم والتأخير في قصيدة "**مرحى غيلان**" كما كبيراً من التقديم خاصة تقديم شبه جملة(**الجار والمجرور**) حيث يقول: **(من أيّ رؤيا جاء؟/الدم من عروقي في زلاله ينثال/على المياه أنثّ في الورقات روحي والثمار/ من شوارعها الحزينه تتفجّر الأنهار/أسمع من شوارعها الحزينه ورقَ البراعم/ في الشجرات يهمس /السنابل في الرياح تعد الرحى/من أيّ شمس جاء دفؤك)** والتقديم في هذه الجمل لم يرد اعتباطيا، بل يحمل جملة من المقاصد والدلالات في سياقات متعدّدة ومتنوّعة لغوية وتركيبية؛ لأنّ الشاعرربّما أراد أن يعطي الاهتمام للجار والمجرور مؤخّرا الفعل ليتمّ الوقوف عليه للاهتمام ولفت الانتباه، وهناك تأويل آخر لهذا التقديم قد يقصد الشاعر من وراء ذلك إبراز عنصري الزمان والمكان لوقوع الحدث [1].

قد يعكس تقديم **شبه الجملة**تجسيد الطغيان الذي سبّبه الحكم الملكي للبلاد، حوّل العراق إلى قفص واسع ملطّخ بالدماء، سعى **السيّاب** إلى تصويره بشكل أسطوري، ممّا عكس الحزن والمتاعب والمصاعب، ليبرز من خلال عناصر التقديم جماليات المعنى وأثره في نفس المتلقي، عندما يكون هدف الشاعر تسليط الضوء على القيم المتقدمة التي تمثل في الأصل عناصر غياب تعزز مشاعر الحزن.وقد يُؤوّل ذلك التقديم إلى حالة التفاؤل بالانبعاث وعودة الحياة من جديد من خلال(**من شوارعها الحزينة تتفجّر الأنهار/ أسمع من شوارعها الحزينة ورق البراعم). وأصل الجمل (تتفجّر الأنهار من شوارعها/أسمع ورق**

[1]- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص: 210.

البراعم من شوارعها الحزينه/من أيّ شمس جاء دفؤك) وقد يكون تقديم شبه الجملة على الجملة الفعلية إثارة لانتباه المتلقي ليشترك مع الشاعر في قلقه الناجم عن الشعور بهاجس القهر في الواقع، فيأتي التقديم ممثلاً لأسباب التوتر الذي يشعر به المتلقي حين يفاجأ بمثل هذا الاستخدام اللغوي[1].

اتّكأت صور القصيدة على الأفعال المضارعة ممّا يؤكد أن العوامل الداخلية للشاعر قد أدّت وسمحت بهذا التقديم للجار والمجرور الذي يثير وعي المتلقي للمتابعة والمشاركة. وأصل كل الجمل **(جاء من أيّ رؤيا؟/ ينثال الدم من عروقي في زلاله /أنثّ روحي والثمار في الورقات على المياه /تتفجّر الأنهار من شوارعها الحزينه /أسمع ورقَ البراعم من شوارعها الحزينه / يهمس في الشجرات / تعد الرحى السنابل في الرياح / جاء دفؤك من أيّ شمس)** ويلي تقديم شبه جملة تقديم أسلوب النداء على الفعل**(يا ورود تفتحي/ يا شموع رشي/ يا نيام هبّوا)**، وأصل الكلام**(تفتحي يا ورود / رشي يا شموع / هبّوا يا نيام)** ربّما يريد الشاعر التبشير بالأمل والانبعاث الذي سيوقظ الأرواح الميتة، والذي سيحيي القيم الروحية، فكان التقديم ذا شحنة وجدانية بادية على الشاعر.

ومن مظاهر التقديم والتأخير تقديم **الفاعل** على **الفعل (غيلان يصعد/ جيكور من شفتيك تولد)** ويمكن تأويل هذا التقديم والتأخير بأنّه تقديم وتأخير لذات الأبعاد اللغوية النفسية والجمالية وحتى الإيقاعية، إذ قد يجنح الشاعر إلى تقديم الفاعل ربّما حتى يبرز للمتلقي مدى الاهتمام به خاصة إذا كان سبب الانتصار والخصب اللذين يمنحان الأمل للإنسان والطبيعة. وقد يقصد الشاعر من ورائه إعطاء القارئ فرصة لتأويلات عدّة خاصة وأنّ القصيدة تتكئ على الرموز والأساطير وأصل الجمل**(يصعد غيلان / تولد جيكور من شفتيك)**.

أمّا تقديم **المفعول به** على **الفاعل(تكنُّ معنَاه الدماءُ)** فالشاعر هنا أحدث مخالفة في أصول التركيب بتقديم المفعول به، وأخّر الفاعل للأهمية عموماً ولكننا نستطيع أن

---

[1]- شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، الرياض، ط1، 1982، ص: 67.

نستجلي دلالة إضافية في التركيب كالتحدي والصمود. **وأصل الجملة(لكنّ الدماءُ معنَاه).** وقد يستدعي الخروج عن هذا الأصل لأهداف إبداعية ودلالية متوخاة من هذا التحويل، كالاختصاص أو كون المفعول به المقدم يمثل نقطة ارتكاز التي يتفجّر منها المعنى، ويمثل بؤرة الحديث [1].

نرى أنّ الشاعر قدّم الخبر على المبتدأ في(بردانة أنا) مع أن فيها لا توجد علّة نحوية لتقديم الخبر على أساس ما جاء في الكتب النحوية. **وخرج الشاعر عن قواعد الكلام** المعيار لإثارة ذهن القارئ. **وأصل الجملة هي(أنا بردانة).** وقد يقصد الشاعر من هذه التقديم هو بيان أهمية الخبر وتأكيده، علاوة على أنّه استطاع أن يعبّر بواسطته عن توتّره واضطرابه النفسي.

أمّا من ناحية دوره الشكلي، قام **التقديم والتأخير** بضبط الوزن واستقامته، فلو جرت الجملة على الأصل لاختلّ الوزن وفسد، فلنتأمّل السطريّين التاليّين من خلال التقطيع العروضي لهما:

1- هْ أيِّ رؤيا جاء

IOIOI-OIIOIOI (مُتفاعلنْ متفاع)

فلننظر في تقطيع السطر عروضيا في الجملة المعادة إلى أصلها التركيبي:

جاء من أيّ رؤيا

IOIOI-OIIOI-OIIOI (فاعلنْ فاعلنْ فعْ)

2-جيكورُ من شفتيك تولدُ

IOIIOIII-OIIOIOI (مُتفاعلنْ مُتفاعلنْ متَ)

فلننظر في تقطيع السطر عروضيا في الجملة المعادة إلى أصلها التركيبي:

تولدُ جيكورُ من شفتيكَ

IOIIIOIIOIOIIIOI

---

[1]- ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: 248.

وعليه يمكن القول ممّا سبق، إنّ الشاعر قد يلجأ إلى **التقديم والتأخير** نتيجة لثلاثة أبعاد هي[1]: "بعد إيقاعي ←(موسيقي)

بعد تعبيري نفسي ← شخصية صاحب النص

بعد تركيبي لغوي".

نخلص ممّا سبق إلى أنّ ظاهرة التقديم والتأخير استطاعت تقديم احتمالات دلالية متنوّعة لانهائية، وغير محدودة، نفسية وفكرية وفنية، تجاوزت النظرة القديمة المتمثلة بحصر وظيفة التقديم والتأخير بدلالتي: **الاهتمام والاختصاص**.إذ إنّ التغيّرات التي أجراها الشاعر في جمله التركيبية أحدثت هزّة عنيفة في ذهن المتلقي، وعمّقت معاناته العامة. كما أدّت هذه التغييرات دورا في اختلاف المعنى وإرجائه.

ثانيا: جمالية الحذف: إقصاء الكتابة أساس الانفتاح الدلالي

إنّ أساليب الانزياح التركيبي متعدّدة ولا تنحصر في التقديم والتأخير بل تتعداه إلى الحذف أيضا، وهو لا يكسر قوانين اللغة المعيارية، بل يبحث عن البديل، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يعد استثناء أو نادرا [2].

يعدّ الحذفمن الظواهر الأسلوبية التفكيكية التي توّسع الدلالة من خلال التأويل الذي يقوم على عاتق المتلقي فيصبح التأويل ذا دلالات متعددة، تضفي شاعرية على العمل الأدبي، بما يصنعه من فجوات دلالية تعرف في النقد الحداثي بالمسكوت عنه من القول الذي يتولى المتلقي ملأه.

يقول عبد **القاهر الجرجاني** في هذا الباب، إن الحذف "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، وأتمّ ما يكون بيانا إذا لم تبن" [3].

---

[1]- صالح احلوحي، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار القباني، قسم الآداب واللغة والعربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، ص: 15.

[2]- ينظر: سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية: في شعر أمل دنقل، المركز القومي، اربد، دط، 1999، ص: 53.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 170.

في **شعر السيّاب** هناك ظاهرة فنيّة بارزة لفتت انتباهنا استخدمها ألا وهي ظاهرة الحذف، حيث يضع الشاعر نقاط حذف في بداية أو وسط أو نهاية السطر الشعري، وهي ظاهرة **بارزة في شعر السيّاب** ككل حيث أقدم على الحذف بكلّ أنواعه، سواء بحذف بعض قصائده أو مقاطع منها أو حتى تراكيب وجمل،... **ربّما** يعود ذلك إلى عوامل مختلفة، من أبرزها الاحتلال الذي أقدم على حذف جزء من القصائد لأنّه رأى فيه ما يمسّ مصالحه السياسية وأمنه، كما حذف الشعراء بعض أشعارهم وغيّروا بعض المقاطع أو الكلمات، فحذفوا المقدمات التي كانت تُمثّل مواقفهم السياسية والأدبية في السابق وتخلوا عنها حين تغيّرت هذه المواقف وتبدّلت معها أفكارهم، وقد يلجأ الشاعر إلى الحذف قصدا للهروب من الرقابة أو لغرض جمالي، أو لحاجة نفسية استدعت الحذف" [1].

في هذه الحالة يتّخذ الكلام المسكوت عنه أهمية كبيرة تضاهي أهمية الكلام **المصرّح به**، ويمكن تأويل ذلك أنّ **الشاعر** حذفه عمدا ليملأه المتلقي بغية مشاركته في العملية الإبداعية، ولهذا فإنّ الفراغ **(الحذف)** يعدّ "علامة سيمائية بصرية لم يضعها الشاعر فضلة أو شرفا أو بلا هدف، ولكنه سكت عن جزء من الخطاب يقع على عاتق المتلقي مسؤولية تقديره"[2]، **أو ربّما كان الباعث على لجوء الشاعر إلى ظاهرة الحذف باعتبارها** "من القضايا المهمّة التي عالجتها البحوث الأسلوبية والنحوية، بوصفها انزياحا عن المستوى التعبيري العادي"[3]، لذلك فإننا نجد الكثير من الشعراء المحدثين يسلكون هذا المسلك في شعرهم الحديث خاصة، فقد تبوّأ أسلوب الحذف مكانة بارزة بين الأدوات الإيحائية في الشعر الحديث، بحيث لا تكاد تخلو قصيدة حديثة من استخدام هذا الأسلوب على نحوٍ أو آخر. **وللحذف** غاية جمالية وتأثيرية، فضلا عن إشراك المتلقي في تقدير الكلام المحذوف، ليتم

---

[1]- عماد الضمور، فضاءات نصية، ص: 66.

[2]- سامح الرواشدة، إشكالية المتلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان-الأردن، ط1، 2001، ص: 16.

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

المعنى في ذهنه. وفي دراستنا لهذه الظاهرة في شعر **السيّاب** إنّنا ننظر إليها باعتبارها نمطين:

أ. الحذف التركيبي والدلالي:

للحذف أشكال في شعر **السيّاب**، فقد يكون بحذف أحد طرفي الإسناد أو حذف كلمات معينة وترك إشارة الحذف (...)، ومنه (حذف الحرف) وممّا جاء فيه من أشكال الحذف:

1- حذف حرف:

بابا...بابا...

تقدير الأداة المحذوفة في السطر (يا بابا...يا بابا) وممّا يدخل ضمن هذا المنحى قول الشاعر: " بابا..." التي حذف منها في المقطع الثاني حرف النداء(يا) والمقطع الثالث؛ ممّا يُتيح للقارئ تأويل ما هو مضمر وتصوره بفهم ما في الكلام من سياقات. مع استخدام نثيث من النقاط للدلالة على المحذوف، لغرض ترك مقدرة تفسير دلالاتها مفتوحة أمام المتلقي، وللبرهنة على وجود اختزال لساني معين في النص، وربّما بهذا التشكيل جعلت رغبة الشاعر في البصري كسر القيد على نحو الواقع المعيش حقيقية.

وقوله: "**من أي رؤيا جاء؟ أيّ سماوة؟ أيّ انطلاق؟**" هنا نلحظ صورتين للحذف: **الأولى**:حذف حرف الجرّ (من) **والثانية**: حذف إجابة االسؤال فسياق الحال يقتضي ذكر حرف الجرّ "**من**" في السطر، فتصبح **من أيّ سماوة؟ من أيّ انطلاق؟** ولكن الحذف هنا ربّما أسلم للإيقاع، وتجنّبا **للتكرار**. وأمّا حذف الإجابة، فمن أجل أن يدع **فرصة** للقارئ للإجابة عنها، وفرصة لتأويلات عدّة لانهائية بمشاركة الشاعر حالته الشعورية والوجدانية. ولعلّه يقصد المسيح -عليه السلام- **المذكور** في المقطع الثاني.

وفي قوله: "..**وأظلّ أسبح في رشاش منه، أسبح في عبير**"نحس بأنّ التركيب يقتضي وجود حرف الربط " **وأظلّ**" في السطر (وأسبح في عبير). **وأمّا** في قوله: "كأنّ روحي في تربة ظلماء حبّة حنطة، وصداك ماءٌ" فنلحظ حذف أداة التشبيه(**وأنّ**) في السطر، وتقدير الكلام: (**وأنّ** صداك ماءٌ).

وقوله[1]:

" **أشجار توت في الربيع، ومن شوارعها الحزينة**

تتفجّر الأنهار، أسمع من شوارعها الحزينة"

نجد فيه حذف حرف العطف(**الواو**) في السطر الثاني، وتقدير الكلام: (**وأسمع من شوارعها** الحزينة)...

وقد يكون الحذف واقعا في أسلوب الاستفهام، يقول **السيّاب** مخاطبا [2]:

"**من أيّ شمس جاء دفؤك، أيّ نجم في السماء؟**

ينسلّ للقفص الحديد، فيورق الغد في دمائي؟"

نلحظ صورتين للحذف في هذه الأسطر: **الصورة الأولى**:حذف حرف الجرّ (**من**) في السطر الأول قبل اسم الاستفهام(**أي**) والتقدير: (**من** أيّ نجم في السماء). **والصورة الثانية**: حذف إجابات الأسئلة. وربما يعود سبب الحذف هذا إلى أنّ هناك معاني كثيرة لا يريد الشاعر البوح بها تجنبا للتكرار، أو من أجل إثارة ذهن القارئ وتنشيط خياله وتشويقه للحصول على الجواب.

2- حذف الجملة الاسمية:

إنّ الجملة تتكون من المسند والمسند إليه، والاستغناء عن أحد هذين الركنين يعدّ انزياحا في مستوى التركيب، ومن صور الحذف في الجملة الاسمية:

أ- حذف المبتدأ:

وهذا عندما نحاول إبراز أهمية الخبر وتسليط الضوء عليه بغرض إضفاء الأهمية؛ لأنّ " وقوع المسند ذي المسند إليه المحذوف في أول الصدر يجعل المعنى مبنياً على

---

[1]- ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 326.

[2]- المصدر نفسه، ص: 324.

هذا المسند، فتتمحور كل المعاني والصور حوله، بينما تأخرّه يؤدي إلى إفقاده بعض أهميته" [1]. يقول **السيّاب**:

" **حيث المسيح يظل، ليس يموت، أو يحيا.كظلّ**" وتقدير الكلام: "حيث المسيح يظل، ليس **المسيح** يموت، أو يحيا **المسيح** كظلّ". في هذه الجملة السياق أبعد الشاعر عن التكرار حيث استغنى عن المبتدأ "**المسيح**" وعنه كفاعل لفعل **(يحيا)**عن تكراره في الجملة. فلو لجأ الشاعر إلى ذكره لوضع الخطاب في إطار محدّد، اكتملت فيه الجملة إسناديا، ولكن مضمون الخطاب لا يسعى إلى التحديد؛ لأنّه مطلق، مفتوح لا يحدّه حد.

3- الحذف في الجملة الفعلية:

من صور الحذف هذا النوع نجد حذف **الفعل والفاعل.**

أ- **حذف الفعل:** في مثل قوله [2]:

"من أيّ رؤيا جاء؟ أيّ سماوة؟ أيّ انطلاق؟

..أظلّ أسبح في رشاش منه، أسبح في عبير"

يتطلب البناء فعلاً هو **(سقط، نزل، سطع،...)** في السطر الأول: أيّ سماوة **سقط، نزل، سطع،...** أي انطلاق **بدأ، انطلق،...** أمّا في السطر الثاني، فاستغنى بوجود **(أظل)** في صدر الجملة منعاً للتكرار في الجمل اللاحقة. ونموذج آخر لحذف الفعل نحو قوله [3]:

" **جيكور من شفتيك تولد، من دمائك، في دمائي**

فتحيل أعمدة المدينه"

واستغنى هنا أيضا بوجود**(تولد)** في السطر الأول تجنبا للتكرار**(من دمائك)**.

ب- حذف الفاعل: يقول **السيّاب** [4]:

"**ينساب من خلل النعاس، وأنت ترقد في السرير**"

---

[1]- فتح الله سلمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص: 164.

[2]- ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 327.

[3]- المصدر نفسه، ص: 326.

[4]- المصدر نفسه، ص: 324.

نلاحظ أنّ الشاعر حذف الركن الثاني(المسند إليه) من ركني الجملة الفعلية(الفاعل)، فالسياق أبعد الشاعر عن التكرار حيث استغنى بالفاعل **(صوتك)** عن تكراره في الجملة الأولى.

نلمح حذف **الفاعل** أيضا في قول **السيّاب** [1]:

"**والموت يركض في شوارعها، ويهتف: يا نيام**

هبّوا، فقد ولد الظلام"

وذلك للإيحاء بزخم دلالي لانهائي كالخوف على الموقف أو الحالة الواقعية التي يعرفها أو يعيشها الفاعل المحذوف، فجملة**(هبوا)** تتضمن فاعلاً مستتراً يعود على الموتى**(نيام)** ويستشف ذلك من خلال السطر الأول.

4- حذف شبه جملة:

في مثل قوله:

" **وأظل أسبح في رشاش منه، أسبح في عبير**"

في هذه الجملة السياق أبعد الشاعر عن التكرار حيث استغنى بالجار والمجرور "**منه**" عن تكراره في الجملة (أسبح في عبير **منه**).

وبهذا تتنوّع مظاهر الحذف وتختلف من سياق إلى آخر تبعا لملابسات هذا السياق؛ لأنّ هذا التنوع " يعطي للحذف قيمته التعبيرية ويبعث بدلالات جديدة ويشرك القارئ في عملية توصيل، من خلال إعطائه مساحة للتأويل والتقدير" [2]،وبالتالي نتبيّن أنّ لأسلوب الحذف قيمة فنية انطلاقا من أنّ حدف بعض أركان النظام اللغوي وغيابها ذات وظيفة أسلوبية مؤثرة أكثر جلاء من حضورها، بالإضافة إلى قدرتها على تنشيط خيال المتلقي.

---

[1]-ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، مصدر نفسه، ص: 327.

[2]-عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص: 77.

ب. الفراغات/ الصمت المنقوط:-

أصبح الحذف(الفراغ) يشغل القصيدة الجديدة، والنص مليء بالفجوات والثّغرات التي تحتاج إلى قارئ مثقف ثقافة واسعة يملأ هذه الفراغات،**إن**ّ المتأمل لشعر **السيّاب** يلحظ أنّه وظّف هذه التقنية في قصائد كثيرة، بحيث لا يمكننا أن نحصرها في مجموعة دون الأخرى، فتفصل بين عناصر التركيب بهذه النقاط باعتبارها مظهراً من مظاهر الحذف والإيجاز تترك للقارئ حرية التأويل. ومن أمثلة هذه الظاهرة الأسلوبية، ما نلحظه في قصيدته " **المسيح بعد الصلب**" من خلال النماذج التي نسوقها فيما يأتي [1]:

"قدمٌ تعدو، قدم، قدمُ

القبر يكاد بوقع خطاها ينهدمُ

أترى جاءوا؟ من غيرهم؟

قدمٌ..قدمٌ قدمُ

ألقيت الصّخر على صدري،

أو ما صلبوني أمس؟.. فها أنا في قبري.

فليأتوا-إنّي في قبري.

من يدري أنيّ...؟ من يدري؟؟

ورفاق يهوذا؟ من سيصدّق ما زعموا؟

قدمٌ..قدمٌ."

نلاحظ في هذا المقطع الشعري أنّ كلمة(**قدم**)تكرّرتفي السطر الأوّل ثلاث مرات، وفي السطر الرابع ثلاث مرات وفي الأخير مرتين. وقد وردت الفاصلة في مناسبتين في السطر الأول، واستعيض عنها باستعمال النقاط في السطر الرابع: في المرة الأولى استعملت نقطتان وفي الثانية نقطة واحدة، وقد تكرّر ذلك في السطر الأخير وما نلاحظه أيضا أنّ كلمة(**قدم**) الأخيرة في السطر الأول لم تتلُها نقطة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى(**قدم**) التي

[1]-ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 460.

انتهى بها السطر الرابع. أمّا **(قدم)** الأخيرة فقد انتهت بنقطة. فهذه النقاط تترك المجال لظهور الانفعالات داخل النص لتعبّر عن الحالة الشعورية للشاعر فكان الحذف ضرورة فنية بمقدور القارئ اكتشافها وتأويلها بالكلمات **(تعدو، ميّت، إذن، تعدو...)** حيث قدّرنا المحذوف على الترتيب حسب الفراغات في المقطع. وكثيرا ما جاءت النقاط على اختلاف أعدادها وأنواعها في مواضع لم يكتمل بها الكلام نحويا:

قدمٌ..

قدمُ.

من يدري أني...؟

من يدري؟

ورفاق يهوذا؟

من سيصدق ما زعموا؟

قدمٌ..

قدمُ.

هذه نتف من جمل لم تكتمل،فكأنّ الشاعر يحاور المتلقي في هذه السطور المكثّفة للتأكيد على تجربة واقعية يحسّ بها فترك هذه النقاط كفاصل بين دوره من جهة وعملية كشف من قبل المتلقي في ملء الفراغ وتعدد الاحتمالات. وهل البياض المنقّط إلاّ سبيل يسلك للوصول إلى ما تاه في الصمت من الكلام الضائع؟ وهل الموصول إليه إلاّ متاهة أخرى؟ هكذا تخترق مواطن الكلام فراغات لتحيط بها عوالم أخرى لا يستدعيها غير القارئ، وتتعاود النقاط بأنواعها، فنرى أنساقا من البياض بين الكلام متنوعة، وتفاجئنا بقطع مستمر للقول الشعري مختلف عن النص المكتوب. فهل هذا راجع إلى نزوع الشاعر إلى ضبط طرائق للقراءة مخصوصة لا تستوي القصيدة نصّا إلا بها متجاوزة الوقفات التقليدية؟

لعلّ **السيّاب** كان واعيا بهذه الطرائق في توزيع الكلام الشعري على الورق مدركا لغاياتها. و" تجنباً للحساسية الدلالية التي يمكن أن يثيرها ذلك الدال لو ظهر علنياً في

القصيدة التي حذف منها ووضعت في مكانه مجموعة من النقاط كعلامة على الحذف أو بمعنى آخر كعلامة على الصمت" [1]. وهذا لا يمكن أن يكون إلاّ انعكاساً مباشراً أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه الشاعر، فيقيم حواراً بين الكتابة والبياض، مستنطقاً الفراغ ومساحته الصامتة بحيث تعبر عن نفسية الشاعر المندفعة أو الهادئة على المستوى البصري، ويترك " المكان النصي ببياضه الصمت متكلماً ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثف إيقاع كل من المكتوب المثبت والمكتوب الممحى" [2].

لا بد من الإشارة في هذا السياق إلى أنَّ الشعر الحديث قد أفاد من تقنية الفراغ والنقاط في جسد النص الشعري لإنتاج دلالات وإيحاءات قد تشاكس القارئ في كثير من الحالات مما يجعل النص الشعري أكثر تشويقاً وإمتاعاً، وليس للمتلقي في كل الحالات إلا أن يتعامل مع النص بالصورة التي أبدعها الأديب، وله بعد ذلك أن يسهم في إنتاجه عبر تأويله الخاص. في سبيل هذا، قد يعمد الشاعر إلى أسلوب الفراغ أو التنقيط ويظهر ذلك بصورة جليّة في قصائده الطوال "**المومس العمياء- حفار القبور والأسلحة والأطفال**"، وهي قصائد سلك فيها الشاعر مسلكا في تشكيل أسطر شعرية تغلب عليها سمة التساوي. وربما جنح إلى هذه الطرائق حرصا منه على تشتيت ما تساوى منها بواسطة النقاط التي تملأ البياضات الكثيرة داخل الأسطر، حتى إذا قرئت تعدّدت مواطن الوقف والتوقيع. نأخذ على سبيل المثال لا الحصر قصيدة " **حفّار القبور**" [3]:

نذْرٌ عليّ لئن تشبّ لأزرعنّ من الورود
ألفا تروّى بالدّماء..وسوف أرصفُ بالنقودِ
هذا المزار...وسوف أركض في الهجير بلا حذاءِ
وأعدّ أحذية الجنود..."

---

[1]- أحمد جار الله ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة " أبحاث كلية التربية الأساسية"، مج:2، ع:4، 2005، ص: 172.

[2]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط2، 1996، ص: 151.

[3]-ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 543-550.

في هذا المقطع أربعة أسطر شعرية تعدّدت فيها البياضات المنقّطة بنقاط ثلاث في أوساطها ونهاياتها، فنرى أشكالا من التداول بين الكتابة والبياض المنقّط(الفراغات). ومن دلالات هذا الحذف إضفاء إيقاع خاص يكون فيه الغياب أبلغ من التصريح. فالمتتبع للسطرين الأوليين يجد أن الشاعر عزف عن ذكر المفعول به(**الأرض، البلاد، الوطن، الأمة، المدينة...**)، والصفة (**الأخضر...**). أمّا السطر الأخير فربّما حذف التمييز (**فردا**) أو جارا ومجرورا(**للحرب، للمعركة، للّقاء،...**)؛ لأنّه على ثقة بأنّ المتلقي بوسعه التوصل إلى ذلك هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا يريد أن يشغل ذهن المتلقي بالفضلات والتوابع ليسلّط الضوء على الحالة المجسّدة في مبدأ التحدي والإصرار للعيش على حساب موت الآخرين، وإمقاتا للكسل والخمول، كل ذلك لأنّ حفار القبور لا وجود لصنعته إلاّ بوجود الحرب فهو يكره السلام ويتمنى الحرب والثورة لأنّها مصدر رزقه. فهو "رمز للطاغية المستبد في الأمة يضحي بأبنائها من أجل أن يأكل، ويحفر في كل يوم قبرا أو قبورا ليداوي حمى الجشع في نفسه"[1]. فالنقاط الدّالة على الحذف تشير إلى حذف لم يقدر الشاعر على إضافته ليترك أمر ذكراه للقارئ، فالصمت هنا يملؤه صوت خارج – نصي هو صوت القارئ عبر نفيه للانزياح الواقع في الجمل وتذوقه للخطأ المقصود.

هذا النوع من الحذف هو ما يمكن أن نطلق عليه بالانزياح الكتابي و"هو في الحقيقة نوع من علاقة غريبة في جسد القصيدة من خلال العملية الإبداعية في تمزيق أوصال الكلمة الواحدة، أو تفتيت الكلمة، أو تقنية الفراغ والنقاط في جسد النص الشعري..." [2]. فهو عبارة عن كسر نظام كتابة المألوف يهدف إلى زيادة عدّة دلالات احتمالية مرجّأة.

من النماذج أيضا التي استخدمها **السيّاب** أسلوب التفتيت أو ظاهرة التقطيع الكتابي، ونعني به " تقطيع كلمة أو مجموعة كلمات إلى أجزاء متعددة داخل القصيدة، فهو عدول بصري في طريقة الرسم الكتابي العادي للمفردات الشعرية، تعبيراً عن البعد النفسي لدلالة

([1]) - إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب(دراسة في حياته وشعره)، ص: 162.

[2]- علي أكبر محسني، رضا كياني، الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر(دراسة ونقد)، مجلة " دراسات في اللّغة العربية وآدابها"، فصيلة محكّمة، ع:12، س:3، شتاء (1391ه/2013م)، ص: 90.

المفردة المقطعة في القصيدة" [1]فكلّ ما يخرق المألوف، يثير الدهشة ويكشف عن عملية إبداعية تجسد قدراتها التأثيرية في المتلقي، لذلك تعد ظاهرة " التفتيت أو التشذير أو بعثرة الكلمات على الصفحة من أبرز مظاهر التشكيل الذي يميز القصيدة الجديدة، وشكلاً من أشكال التجديد الصيّاغي والتحرير البصري والتشكيل الحرفي، وجزءاً من الثورة اللغوية" [2]. كما تعد هذه الظاهرة مظهراً تعبيرياً "يكشف عن فعل داخلي حيّ يتجه نحو التعبير عن حركة تتصف ببعض الانسجام والتشكل في اتجاه حركي واحد على صعيد الدلالة والأسلوب"[3].

في سبيل هذا، قد يعمد الشاعرإلى استخدام أسلوب التفتيت أو ظاهر ة التقطيع في عدّة مواضع، وإن كانت هذه الظاهرة غير متواترة في قصائد كثيرة. وقد عثرنا عليها في قصيدة "**الأسلحة والأطفال**" [4]:

" **تغلغل فيها نداء بعيد:**

حديد عت..يقْ

رصا ص ْ

حدي..دْ".

في هذا المجال عدل **السيّاب** عدولا بصرياً في طريقة الرسم الكتابي العادي وجنح إلى هذا العدول ربّما رغبة منه في إعطاء صورة حقيقية للوقائع اليومية، يصوّر الشاعر من خلالها لوحة واقعية للخراب والدمار اللّذين لحقا بالأطفال والعمال، فالشاعر يتقطع كلمتي (**حد..يدْ، رصا..ص ْ**) تعبيراً عن البعد النفسي لدلالتهما، وكأنّ كلمتي(**حديد**) و(**رصاص**) اللتين طالهما التقسيم في القصيدة المذكورة قد دُمّرتا رسما قبل أن يطال دمارهما الأطفال

---

[1]- أحمد جار الله ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزعني، مجلة " أبحاث كلية التربية الأساسية"، ص: 173.

[2]- وليد منير، التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة " فصول"، مج:16، ع: 1، 1997، ص: 179.

[3]- علي أكبر محسني، رضا كياني، الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر(دراسة ونقد)، ص: 91.

[4]- ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 569.

والعمال. وكأنّ رسم" **الحديد**" و" **الرصاص**" على الورق بهذه الطريقة إيحاء بما يمكن أن يلحقه هذان العنصران من خراب من لدن استعمالهم في الحرب، أو كأنّهما يصيبان الكلام قبل أن يخترقا الأجسام البشرية...

من هنا نتبين من خلال هذا النموذج أنَّ الشاعر بتقطيع كلمتي "**عت..يقْ**" و"**رصاصْ** " إنّما يستثمر لوحة تعبيرية جسدية تخرج على معايير شكل الكتابة الاعتيادية في صياغة الفضاء البصري للقصيدة؛ فهذه التقنية تسهم في صنع الجانب الشعري من البعد البصري للنص، فضلاً عن فاعليتها التأثيرية في المتلقي. فالبؤرة التي تنطلق منها إشعاعات هذه المقطوعة تقوم على الجدلية بين شكلي الكتابة المألوفة وغير المألوفة في الفضاء البصري، وبهذا يكون استخدام الشاعر لأسلوب التقطيع الموظّف في هذه المقطوعة قد حقّق نوعاً من التناسبية بين النص الشعري، وتكاملية في الصور.

ممّا تقدم ندرك أن الحذف بنوعيّه قد أدى دوراً في بنية القصيدة بما ينسجم مع رؤية الشاعر الذي يحاول كسر أفق التوقع للقارئ، ممّا يؤدي إلى مساهمته في المشاركة في معاناة الشاعر واستحضار العنصر الغائب، أو سد الفراغ، كما أنّه يثري النص جماليا، ويبعده عن التلقي السلبي، فهو " أسلوب يعمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعدد الدلالة، وانفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة؛ إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة، وليس التحديد، فالتحديد يحمل بذور انغلاق النص على نفسه، ولا يبقي للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنص ودلالاته" [1]. بالإضافة إلى الأهمية الشكلية ممثلة بالابتعاد عن الإطالة والتكرار في بناء الجملة الشعرية.

إجمالا يمكن القول: إنّ الشكل الجديد للقصيدة الشعرية طرح عدّة مسائل كان من أهمّها تلك البنية المتنافرة التي أصبحت تميّزها وكأنّها أصبحت ترفض أن تقرأ للمتعة بل أضحت تهدف من خلال ما تطرحه من فراغات وشقوق وأسئلة على القارئ المنتج أن يتولى

---

[1]- عبد الباسط محمود الزيود، من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة " صقر" لأدونيس، "مجلة جامعة دمشق"، مج: 23، ع: 1، 2007، ص: 172.

مسؤولية الإجابة عنها، فالقصيدة " لا تبدو بنية محكمة متماسكة مترابطة في خطها الأفقي كما كانت القصيدة الكلاسيكية، ولا بنية حية ذات وحدة عضوية، ظاهرة كما كانت القصيدة الرومانسية، وإنما تبدو بنية مخلخلة متشظية متشذرة بفراغاتها وغياب روابطها" [1] تتعب القارئ وتفتح له مجالات أوسع ليبحث فيها. وبهذا يكون المعنى في النهاية هو الضحية الأولى لهذا الشكل المشتت للقصيدة والهدف الذي ينشده متلقي النص. فعدم ترابط القصيدة وتفاوت أسطر أجزائها يدل على اضطراب صاحبها وعجزه عن تضمين القصيدة لمعنى معين، فهو في حاجة إلى القارئ كي يملأ الفراغات ويأخذ بيده قصد الحصول على معنى معين إلى حين " ويأتي غياب الروابط، وانقطاع العلاقات بين عناصر النص وتراكيبه أحد أسباب إرجاء الدلالة مثلما هو أحد أسباب التشتت، لأنّ هذا الغياب أو الانقطاع للعلاقات هو مما يخلف فجوات في النص، وستظل الدلالة مرجّأة ما لم ينهض المتلقي بسد هذه الفجوات" [2]. ليصبح الاختلال في نظام القصيدة أحد أهم الأسباب التي تساعد على تغييب الدلالة وتضليل القارئ في متاهات المعنى.

ثالثا: أسلوب الإضمار بين المرجعية المعنوية والانتشار الدلالي:

حظيت البنية الإحالية للضمائر باهتمام بالغ في الدراسات الأسلوبية والتفكيكية كما الدراسات اللغوية من خلال تناولها لأدوات الاتساق؛ كونها تعد علاقة دلالية " لا تخضع لقيود نحوية، إلاّ أنها تخضع لقيد دلالي، وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إلية"[3].

نعني بالإضمار(إحالة الضمائر) اختفاء علامة ما من السياق ووجود قرائن لفظية تدّل عليها، ويقوم الإضمار بوظيفة الربط السياقي للصيغ اللغوية إلى جانب تحقيق الانزياح النصي الذي ينتج عنه دلالات جديدة لامتناهية.

---

[1]- عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، ص: 209.

[2]- عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، مرجع سابق، ص: 230.

[3]- محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت/ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، دط، 1991، ص: 17.

وهذه الظاهرة قد تفشّت في النص الشعري الجديد، حيث يقرأ المتلقي قصيدة بدأها الشاعر بضمير لا يعود على شيء، وفي هذه الحالة لا يعرف المتلقي مرجعية الضمير فيها، ويكون ذلك سببا من أسباب الغموض في النص الشعري. يقول **السيّاب** في قصيدة "**الأم والطفلة الضائعة**" [1]:

" **قفي، لا تغربي، يا شمس، ما يأتي مع الليل**

سوى الموت. فمن ذا يُرجع الغائب للأهل

إذا ما سدّت الظلماء

تتكون هذه القصيدة من أربعة مقاطع، أولها المقطع المذكور. وعند القراءة تقابلنا إشكالية إحالة الضمير في قوله(**قفي**)، وكذلك(**الغائب**)، فمن السيّدة المخاطبة؟ ومن الغائب المقصود؟ ولكنّ الاستمرار قي قراءة القصيدة يساعدنا على التأويل لاستجلاء مرجعية هذين الضميرين. يقول **السيّاب** [2]:

" **إلى قلب ابنتي من باب داري، من جراحاتي**

وآهاتي.

منى روحي، ابنتي:عودي إليّ فها هو الزادُ

وهذا الماءجوعي؟ هاكِ من لحمي

طعاما. آه عطشى أنت يا أمي؟

فعبي من دمي ماء وعودي.. كلّهم عادوا".

إذن فمرجعية الضمير في قوله(**قفي**) و(**الغائب**) عائد إلى الأم وابنتها المفقودة، فالشاعر أعطى مفاتيح يستطيع المتلقي أن يؤوّل مرجعية الضمائر، ولكن يبقى الغموض والتأويل قائمين في هذه المرجعية؛ لأنّه "أحيانا يلتبس عائد الضمير فلا تدرك ارتباطاته

---

[1]- ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 153.

[2]- ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، تح: ناجي علوش، مصدر سابق، ص: 153 -154.

وإحالاته، حيث يضعك أمام تعمية أخرى تجعلك غير مطمئن إلى العلاقات القائمة" [1].
وبالتالي فربّما ترجع إحالة الضمير إلى أمّ السيّاب، استعمله بطريقة إيحائية، أن جعل أمّا تبحث في لوعة عن ابنتها التي اختطفها الموت، وذلك عكس للواقع الذي يعانيه، وزيادة إحساسه بأنّه هو الميت وأنّ أمّه تبحث عنه. وربما تعود الإحالة إلى وفيقة والقرينة الدالة في هذه القصيدة على ذلك قوله: " مضت عشر من السنوات، عشرة أدهر سود" لأنّ هذا المقدار من السنوات هو الذي يفصله عن وفيقة [2]:

" **عشر سنين سرتها إليك، يا ضجيعة تنام**"

ذلك أنّ الحديث عن وفيقة إنّما كان أيضا حديثا عن أمّه بطريقة إيحائية، " فوفيقة تجمع في طبيعة حياتها وموتها بين بدر وأمّه، فهي فتاة من عائلته ماتت أمّها وتركتها يتيمة، كما حدث لبدر، ثم توفيت في حال وضعٍ وتركت طفلا يتيما"[3]. فهي في موتها تمثل الأمّ.

من جانب آخر يتجلى الإضمار في المقطع الثالث من هذه القصيدة عندما نجده يتحدث كذلك عن أنثى دون يعيّن اسمها وفي أسطر عديدة متتاليات ما يجعلنا أشدّ حيرة بشأن هويّة هذه الأنثى حيث يقول(**تمرّ ق صيحتي، تعيدها، وأنت ِ ، كأنّكِ**).إنّ هذا الإبهام والغموض الناجم عن عدم التحديد والتعيين يؤدي إلى إحالات دلالية ثرية غير محدودة، على الرغم من أنّ الشاعر بعد ذلك يلفت انتباهنا إلى أنّ المرجعية الاسمية الغيّبة إنّما هي ابنته(أأبصرت ابنتي، أرأيتها، أسمعت ممشاها؟).

وكثيرا ما يخاطب الشاعر "**أنثى**"، وهو لم يذكر عنها شيئا، ويكون التأويل هنا على أنّها محبوبته حقيقة، أو خيالا أو زوجته.وقد يصرّح باسم المحبوبة أو الزوجة ونحن لا

---

[1]- سامح الرواشدة، إشكالية المتلقي والتأويل، ص: 167.

[2]- ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 162.

[3]- إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب: دراسة في حياته وشعره، ص: 392.

نعرف عنها إلاّ اسمها، لكنه- على الرغم من تعيّنه وتحديده- لا يساعد في كشف غموض النّص. يقول **السيّاب** في قصيدة **(ليلة انتظار)**[1]:

"**غدا تأتين يا إقبال، يا بعثي من العدم**

ويا موتي ولا موت.

ويا مرسى سفينتي التي عادت ولا لوح على لوح

ويا قلبي الذي إن متّ أتركه على الدنيا ليبكيني

أحبيّني إذا أدرجتُ في كفني... أحبّيني

قصائد...كنت أكتبها لأجلك في دواويني

أحبيها تحبيني".

فعلى الرغم من التصريح بالاسم**(إقبال)** إلاّ أنّه يظل محايدا، وقد يقودنا تتبّعنا لقصائد أخرى **للسيّاب** إلى معرفتها، وقد كتب **السيّاب** قصيدة عنوانها**(إقبال والليل)**، حتى إذا داهمه المرض فتك به وأحاله جسدا خاويا، فأدخله المستشفى، وجدناه ينادي **(إقبال)** باسم **(أمّ غيلان)** : [2]

يّا أمّ غيلان الحبيبة صوّبي في الليل نظره

نحو الخليج.تصوّريني أقطع الظلماء وحدي

لولاك ما رمتُ الحياة ولا حننتُ إلى الديارْ "

وتارة يناديها باسمها**(إقبال)** [3]:

"**إقبال مدّي لي يديْك من الدجى ومن الفلاه،**

جسّي جراحي وامسحيها بالمحبة والحنان

بك ما أفكر لا بنفسي: مات حبّك في ضحاه

وطوى الزمان بساط عرسك والصبى في العنفوان"

---

[1]- ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 711.

[2]- ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، مصدر سابق، ص: 718.

[3]- المصدر نفسه، ص: 719.

إذن، فإقبال زوجة **السيّاب**، وقد بلغ حبّها منه مبلغا عظيما لدرجة أن يهتف باسمها وهو بين الحياة والموت.وعلاقته بها ليست علاقة حبّ عادية، بل هي علاقة مقدسة، فقد جعل منها رمزا لانبعاثه، فغدت حياته انتظارا لها.

وعليه فإنّ ظاهرة **إحالة الإضمار** أخذت من شعر **السيّاب** متنفّساً لها في تعدّدها وكثافتها، حيث لا يكاد يخلو منها مقطع شعري.

الفصل الثالث

بنية الانزياح الدلالي:

فاعلية الخروق اللغوية وشعرية الانفتاح على التأويلات اللانهائية

أولا: الاستبدال الدلالي: من قراءة قصد المؤلف والنص، إلى قراءة اختلاف الاختلاف

ثانيا: شفرة المفارقة: تقوية شعرية النص وانفتاحه على آفاق تعبيرية ودلالية

ثالثا: التشفير الرمزي: شعرية العلاقات الحضورية والعلاقات الغيابية

يعدّ الانزياح الدلالي من أبرز أشكال الانزياح التي تضع الشعر في أقصى الطرف المقابل للنثر؛ ففيها تنزاح الدوال عن مدلولاتها الأصلية فتختفي الدلالات المألوفة للكلمات لتحلّ مكانها دلالات جديدة غير معهودة ولا محدّدة فقد يحمل الدال الواحد في اللغة الشعرية مدلولات متباينة تختلف باختلاف السياق الذي ينشأ فيه الانزياح، وقد يرمز إلى المدلول الواحد بدوال متعدّدة.

يحاول المبدع من خلال الانزياح الدلالي تشفير النص عن طريق البلاغة، ويرى "**كوهن**"أنّ الدلالة " مجموع التأليفات المتحقّقة لكلمة ما"[1]؛ وأنّ الخطاب الشعري يموت على صعيد الدلالة التصريحية لينبعث على صعيد الدلالة الحافة[2]؛ لأنّ الدلالة الحافة تحيل إلى المعنى الإيحائي، فتثير المتلقي، أمّا الدلالة التصريحية فتعيّن الأشياء كما هي، فهي لغة الإقناع والإفهام فيخاطب العقل، بعيدا عن إثارة الجمال في المتلقي، فالدلالات الشعرية ترتبط بالصورة التي هي" وحدة تركيبية معقّدة تتجمع فيها مكونات مختلفة، الواقع والخيال، الداخل والخارج، اللغة والفكر إذ أنّ الصورة عصب الشعر الحيّ؛ لأنّها قادرة على قيادة القارئ بفضل طاقتها الإيحائية إلى دخول عالم القصيدة ومن ثمّ عالم الشاعر الشعري"[3].

باعتبار الانزياح الدلالي، ظاهرة أسلوبية بارزة في النص الشعري، يتعيّن علينا تحليل ذلك من خلال نماذج شعرية مختلفة تنتمي لقصائد مختلفة من شعر **السيّاب**، على أنّنا سنتناول مظاهر من الانزياح الدلالي منها: الاستبدال الدلالي، الرمز، المفارقة.

---

[1]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص: 106.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 196.

[3] – صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية(الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986، ص: 35.

أولا: الاستبدال الدلالي: من قراءة قصد المؤلف والنص، إلى قراءة اختلاف الاختلاف

نحاول في هذا المبحث تسليط الضوء على ظاهرة الاستبدال الدلالي في قصيدة "**المخبر**" **لبدر شاكر السيّاب** باتباع منهجية تفيد من رؤية أسلوبية تفكيكية ذات طريقة موجّهة تتلخص في أنّ لكل نص شعري نمطا قرائيا تفرضه طبيعة القصيدة المراد دراستها.

وحتى لا يغدو الحديث بعيداً عن جوّ النّص ورؤاه، فإنّنا نعرض لتصوّر مختصر عنه، فعنوان القصيدة (**المخبر**) للشاعر **بدر شاكر السيّاب**، يوصف موضوعها بأنّه من أهم القضايا التي كانت قائمة آنذاك، وهو ذو دلالات لانهائية، واقفين فيها على أهمّ البنيات الدالّة ومحاولين تأويلها وفقاً للبناء الكلي للقصيدة.

يتناول **السيّاب** في قصيدته (**المخبر**) بنية الشخصية أي شخصية المخبر، فالقصيدة إذن (قصيدة الشخصية). وشخصية المخبر هي شخصية يمكن تسميتها بـ (التداولية) تلك التي أخذت صفة (المخبر السري) في السياق المستعمل للغة ونعني بهذا المنحى (رجل السلطة السلبي)غير مقتصرة على الشخص الذي يقوم بالأخبار كما يوحي لفظ (**المخبر**) وهو اسم فاعل لمن يقوم بالإخبار.

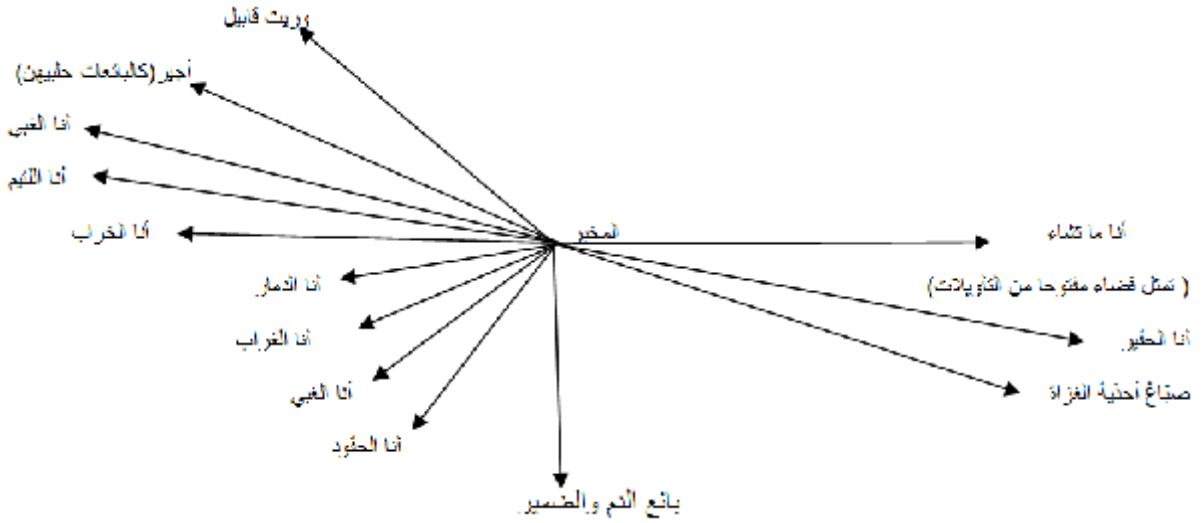
يمثل عنصر "**الاستبدال**"عاملا مهماً في إثراء اللغة الشعرية وإغناء التحوّلات الدلالية في النص الشعري، ممّا يجعله أكثر حيوية، ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب؛ بغية الوصول إلى الدلالة بل الدلالات الكامنة وراء هذا الاختلاف والمغايرة، ونعني به إحلة علامة إلى علامة بأخرى أو إحلال مفردة لغوية محلّ أخرى وحينئذ ينزاح المعنى من إحداهما إلى أخرى. ويؤدي الاستبدال فضلا عن الإزاحة إلى إيجاز النص وتكثيفه وتعدد دلالاته بتعدد ثروته اللفظية؛ لأنّ فهم معنى كلمة يقترن بمجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، ومن ثمّ يرى " **ليونز**" (**J.Lyons**)أنّ الكلمة هي محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى وداخل الحقل المعجمي" [1]، وللحقل المعجمي دور كبير في

---

[1]– أحمد محمد مختار، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، دط، 1982، ص: 79–80.

عملية الاستبدال؛ لأنّ كل كلمة لها خلية لفظية ودلالية تدور في فلكها ومن الممكن أن تحل كلمة محل أخرى في نفس الخلية طالما أنّها تنتمي لنفس الحقل الدلالي.

في قصيدة " **المخبّر**" نجد أن لفظة **(مخبر)** " تخضع لإمكانية الاستبدال بحسب أحد العناصر المؤلفة لبنية الاختيار، فإن هذه الإمكانية ترتبط أساسا بالنظام اللغوي، فالكلمات الأخرى التي يمكن أن تحل محل تلك الكلمة موجودة " [1] و" يتحقق الاستبدال من خلال عملية الاختيار في سلسلة من الكلمات المنتظمة إما ترادفا، أو طباقا أو متماثلا أو مشابهة أو مغايرة" [2]. وممّا ورد في القصيدة المنحى **(الترادفي والآخر المغاير)**. ومن الترادف لفظة **(مخبّر)** التي أوردها عنوانا لقصيدته ذاكرا مرادفاتها في متن النص الشعري وهي على هذا النحو الذي يمثله المخطّط التالي:



يؤكدّ هذا الشكل تلاحق المترادفات ممّا يدّل على غلبة صفة **الإخبار** المتمثلة في بنية (المخبر) وهي لا تكتفي بالتلاحق بل تتصاعد إلى أن تصل إلى ذروة القسوة والوحشية

---

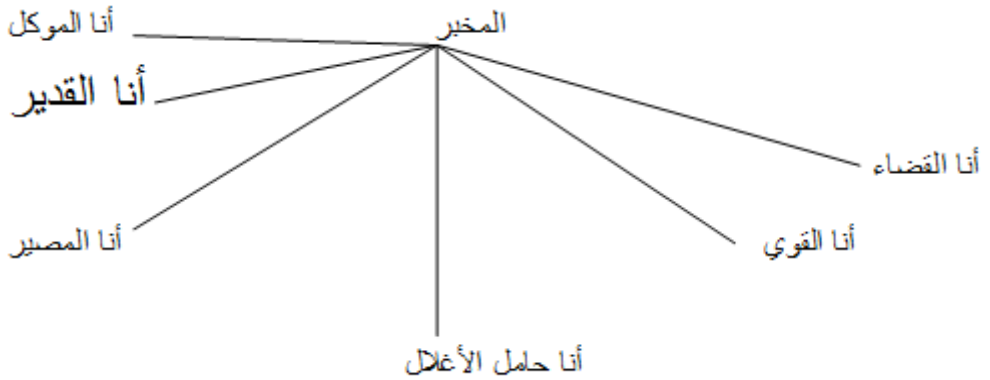
[1]– محمد عبد الرزاق عبد الغفار، عبد القاهر الجرجاني في النقد العربي الحديث دراسة في إشكالية التأويل، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص: 99.

[2]– المرجع نفسه، ص:99–100.

(وريث قابيل) الذي قتل أخاه طمعا وحبّا للذات، ويقودنا هذا إلى القول بتوظيف **السيّاب** للمفهوم الميثولوجي في نصّه (قصة هابيل وقابيل).

إنّ الشاعر إنسان هو الآخر. ومهما بلغت به اعتبارات النّيابة عن شعبه، فإن وعيه سيظل في حالة قلق، من احتمالات الواقع السياسي المرير؛ حيث إنّه سيظل يعاني من التمزق بين وعيين: وعيه الواعي (الشعور) المنضبط بقوانين العقل والمنطق، والقاضي باستحالة حسم الصراع بما يتوافق مع أحلام شعبه – خصوصاً في الظروف الراهنة – ووعيه الخافي(اللاشعور) المتطلع إلى العدالة المطلقة [1].

يولد بعد هذا **الاستبدال الترادفي** الاستبدال المغاير للفظة (**مخبر**) ردّا على اعترافاته التي تمثل الإدانة بالنسبة إليه وتحوّلها بالمغايرة إلى مفاهيم تعزيزية لذاته؛ ذلك لأنّ الاستبدال الأول يصوّر ما يشاء الآخر أمّا الثاني فيصوّر ما تشاء الذات وهي على هذا النحو:



يشير المخطّط الثاني إلى قلّة الصفات المغايرة للمخبر ربّما لعدم مصداقيتها فهي تظهر خجلا وربمّا عنادا منه ضدا بالآخر، إلاّ أنّها تمثل بمجموعها حصيلة التناقضات التي تصطرع في دواخل المخبر والتي تضعنا أمام الشيء وضدّه بين الاعتراف في (الترادف) والإنكار في (المغايرة)، إذ " تحيل هذه البنية على دلالات عميقة تكشف عن توزع الأنا

[1]– ينظر: خضر عطية محجز، محمود درويش في خطبة الهندي الأحمر: التناص، القناع، اللعب، مجلة الجامعة الإسلامية(سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج: 17، ع: 2، يونيو2009، ص: 111.

وتشتتها إلى درجة الهذيان والهلوسة إنّها الأنا التي لا تعرف حقيقتها؛ لأنّها ذات تقدم رؤية مؤطرة "[1] بالخبث حينا وبالأسى حينا آخر على الذات.

يقودنا مفهوم "**الاستبدال**" إلى مفهوم آخر هو ظاهرة **التضاد** ذات الحضور القوي في القصيدة، ويشكل التضاد المخالفة، " والمخالفة تغدو فاعلية أساسية يتلقاها القارىء عبر كسر السياق والخروج عليه " [2]. وممّا جاء على هذا النحو وبشكل متواز في القصيدة [3]:

" (...) أنا اللئيم، أنا الغبي، أنا الحقودْ

(...) أنا القوي، أناالقديرْ

(...) أنا المصير، أنا القضاء".

ومنه على المستوى المنتظم قوله [4]:

" لا شبح تنفس ثهماتْ

و اللّص عاد هوالخفيرْ

قد أمعن الباكيعلى مضضٍ ، فعاد هو البكاء!

أثقل ضميرك بالآثام فلا يحاسبك الضمير

وآنسِ الجريمة بالجريمةو الضحية بالضحايا."

يصو غ لنا هذا الأمر منحى آخر يتمثل في الثنائيات الضدّية بين (الأنا) التضخمية والصفات السلبية أو ما يمكن أن نسميه بتحو ّلات (الأنا) ممّا يُهيّ ء مجالا لصراعات داخلية مونولوجيّة من خلال قوله [5]:

(...)أنا الحقيرْ

(...)أنا الغرابْ

---

[1]– موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي دراسة تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص:185.

[2]– موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي دراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص: 184.

[3]– ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 340.

[4]– المصدر نفسه، ص: 340– 341.

[5]– المصدر نفسه، ص: 338– 340.

(...) أنا الدمار، أنا الخراب

(...) أنا اللئيم، أنا الغبي، أنا الحقود

(...) أنا المصير، أنا القضاء"

هكذا تتضح أمامنا واحدة من أهمّ علاقات التناقض، بين ما يقوله المخبر هنا، وما قرّره، الأمر الذي يفسر لنا ما لاحظناه من تعارض بين تصريحات المخبر وأفعاله الدنيئة. ولا جرم، فنحن نواجه في هذه القصيدة حالة من الصراع العنيف، بين اللاشعور الرافض للغدر والخيانة، والشعور الذي تحكمه قوانين الواقع وعلاقات القوى.

إنّ ما يحكم علاقة **السيّاب**بالمحتوى الفلسفي لقصائده مركزٌ هو الآخر، نوع من أنواع سلطة اللوغوس، أسطورة تنفرد بالإفلات من البنية التفسيرية التي خلقتها وفرضتها على كل مسارات التحليل النصية، وكما يرى "**جاك دريدا**": "إن المركز... هو النقطة التي لا يغدو فيها استبدال المضامين أو العناصر أو المصطلحات ممكناً...إنّ المركز الذي هو متفرد بحكم تعريفه يؤسس في بنية نفس ما يحكمها، بينما يفلت من البنائية"[1]، ذلك أنّنا عندما نتجاوز هذه السلطة المركزية في تفسيرنا الثاني هذا، فنحن لا نقوم بتوسيع فضاءات النص فحسب، بل نحفر فيما تحت ظاهره، لنكتشف مايحتويه من معانٍ ، ظلت الرقابة تكبتها حبيسة في لاشعور القصيدة، الذي صار يتفلت الآن منها، وبالتالي يتعيّن على التحليل تمكين النص من البوح الآمن.

هكذا تصبح قصيدة (**المخبر**) شبكة من الثنائيات الضدّية التي تفرز باجتماعها داخل نفس السياق الشعري رؤيا مفارقة يمثل فيها الواقع المحسوس(الكائن) طرفا سالبا، فيما يمثل الواقع المجرد(الممكن) الطرف الموجب المرغوب فيه من قبل الأنا.وتفيد هذه المعاينة، أنّ الشاعر حينما يمارس صراعه مع الواقع، إنّما يفعل ذلك من خلال اللغة التي تعمّق المعرفة

---

[1]– جاك دريدا، البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية، تر: جابر عصفور، مراجعة: هدى وصفي، مجلة "فصول"، القاهرة، مج: 11، ع: 14 ، شتاء 1993، ص: 234 .

بالواقع عبر الإحساس الجمالي، مادام ما ينتج عن الشعر من آثار، إنّما مردّه إلى خصوصية الانفعال الذي يسقطه الشاعر على اللغة.

من هنا نستطيع القول: إنّ الثنائية الضدية في قصيدة "**المخبر**" تحقق تفاعلا لغويّا أسلوبيا تفكيكيا يحقّق تفجير الدلالة، فالدلالات في هذا المستوى لا يمكن بلوغها؛ لأنّها فجّرت العلاقات اللّغوية المعجمية وأحيلت إلى احتمالات دلالية متنوعة لا تستقر على تأويل نهائي محدّد، وبهذا يكون الشعر **السيّابي** قد " انطلق من المغامرة في غير الجاهز، وضد المعيار والفوق السائد، حين أعطى للتنافر وضعية السيادة في إبراز الجمالية الجديدة"[1].

ممّا يلفت الانتباه أنّ القصيدة انتهت نهاية دائرية من حيث ابتدأت وذلك لأنّ الشاعر بدأها بلفظ الحقير وأنهاها بتساؤل أراد به استكناه الحقير. ويمكن تأويل ذلك بأنّ الشاعر قد وضع شخص المخبر داخل سجن مغلق أو دائرة مغلقة للنفاذ منها وربّما تجسد حالة الانطواء على الذات وما يلفّها من قلق وخوف وخيانة الضمير والآخر.

نستنتج ممّا سبق أنّ نمط الانزياح الاستبدالي هو نمط يتميز بالتنوّع الدّلالي الذي يسمح للّفظة باشتغال أكثر من محل، ممّا يثري المعنى ويعطي جمالية وفنّية للنّص.

ثانيا: شفرة المفارقة: تقوية شعرية النص وانفتاحه على آفاق تعبيرية ودلالية

تعد **المفارقة** تقنية من تقنيات فهم العالم بواسطة اللغة. ولكونها تقنية شعرية لغوية فإنّها تعتمد على تشكيل يفجّر في اللغة الشعرية كوامنها، للتوصل إلى عمل إبداعي يواجه الضرورة في الواقع، ويوقظ الوعي في المتلقي، ويكشف عن زيف كثير من مسلمات هذا الواقع [2]. أمّا عن مفهوم المفارقة فقد تعددت تعريفاته، نجد "**دي.سي. ميويك**" **D.C Mueke** يعرّف **المفارقة** بأنّها "طريقة في الكتابة، ترغب في أن يظل السؤال قائماً عن المعنى الحرفي المقصود، فثمة إرجاء أبدي للمعنى المقصود؛ فالتعريف القديم للمفارقة –

---

[1]–محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، ج 3، ص: 1.

[2]–إبراهيم الزّرزموني، تأويل الخطاب الشعري، النظرية والتطبيق، محمد أحمد العزب نموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، (1431هـ–2010م)، ص: 136.

قول شيء والإيحاء بنقيضه– قد تجاوزته مفهومات أخرى كثيرة، منها مثلاً أن (المفارقة) هي قول شيء بطريقة تستفز عدداً لا نهائياً من التأويلات المختلفة" [1].

واضح من هذا التعريف أن مفهوم "**المفارقة**"تطور من مجرّد وسيلة أو أداة بلاغية ليصبح اليوم أحد المفاهيم الأساسية في بناء الأعمال الأدبية بشكل جعل هذا الأدب يحتفي بتوظيفها عبر نصوصها بطريقة أشمل وأعمق مما كان في عصور سابقة. وفي مقابل ذلك، ازداد إحساس النقاد بها، وأصبحوا منشغلين برصدها في إطار حركة النقد الحديث.

يرى "**ميويك**"في التعريف السابق، أنّ مفهوم المفارقة قديما حدّد بقول شيء والإيحاء بقول نقيضه، ولكنّ "**ميويك**" يلغي هذا المفهوم القديم للمفارقة لبساطته وابتعاده عن الشعرية. أما المفهوم الجديد الذي يثبته (قول شيء بطريقة تستفز عداد لا نهائيا من التأويلات) فهو الذي يفتح باب الشعرية، ويساعد في فاعلية قراءة المتلقي للعمل الشعري.

تتبدى **المفارقة** في مظاهر شتى تتّصل بالوجود والمجتمع والفرد، وتتمثل في أوجه التناقض والتضارب والتنافر، والتغاير والتعارض، والاختلاف والتعاكس والتجاوز والتقابل بين طرفين: بين ما هو ظاهر، وما هو باطن، أو بين ما يحدث، وما يجب أن يحدث، أو بين الجدّ في الهزل، والمعقول في اللامعقول[2]فالمفارقة معناها الانحراف أو الانزياح، وبمجرّد ذكرها إلى جانب الانحراف يحمل دلالة ما لا متناهية. وعلى هذا فالقارئ لن يعرف إذا كان الكاتب مسؤولا عمّا يكتب؟ أي إذا كان ثمّة موضوع بعينه وراء لغته: فجوهر الكتابة(معنى العمل الذي يكوّن الكتابة) إذ يمنع أي جواب عن السؤال: من المتكلّم؟ [3].

وعن المفارقة في شعر **السيّاب**فقد تعدّدت أشكالها ولعبت دورا كبيرا بفضل طبيعتها الانزياحية في إبراز المعنى وتعدّده وانتشاره... ونحن في دراستنا نسرد نماذج لها من قصيدة " **النهر والموت**"بهدف إبراز وظيفتها الجمالية وبعدها الدلالي الثريّ المتولّد عن لعبة الدوال

---

[1]– نقلا عن: المرجع نفسه، ص:140

[2]– ينظر: حسن عبد الجليل يوسف، المفارقة في شعر عدي بن زيد العيادي: دراسة نظرية وتطبيقية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص: 11.

[3]– صالح لحلوحي، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار القباني، ص: 26.

التي أخذت منها أدوات... مع الإشارة إلى أنّ القصيدة كلّها مفارقة لفظية كبرى تتعاون على إبرازها مجموعة من المفارقات الصغرى. وعليه: ما مفهوم المفارقة اللفظية التي تنضوي تحتها القصيدة وما هي أشكالها؟ وما مدى إسهام هذه المفارقات في الانفتاح الدلالي للنص؟.

المفارقة اللفظية هي" شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر يخالف – غالبا– المعنى السطحي الظاهر" [1]، بمعنى أن المفارقة نمط كلامي أو طريقة من طرائق التعبير يكون المقصود فيها مناقضا أو مخالفا للمعنى الظاهر، أي أنها طريقة من طرائق التعبير الفني– في نظر الدراسات النقدية الحديثة– تقول شيئا وتقصد آخر. نفهم من ذلك، إن المفارقة تتجلى في كون"الدال" يؤدي "مدلولين" نقيضين: الأول مدلول حرفي ظاهر، والآخر مدلول سياقي خفي، غير أن المفارقة إلى جانب كون المعنى الثاني نقيضا للأوّل، فإنها تشتمل على علامة توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول[2]. وتسمى أحيانا "**مفارقة الأضداد**" أو "**مفارقة المقابلة**"، ولهذه المفارقة في قصيدة "النهر والموت" أشكال منها:

أ – مفارقة التضاد أو المقابلة: تبدأ بالعنوان، وهذه إحدى الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر لإنتاج شعريته[3]، فالشاعر جمع في عنوانه بين المتناقضات، فلفظة "**النهر**" توحي بالحياة والخصب، لكنه يصدمنا– فنيّا– عندما يأتي بلفظة مجاورة لها "الموت" الذي لا يتوافق مع ما سبق، فالموت هو الفناء. وللتضاد طاقة توليدية لحركة التداعي والاستدعاء والتحول والتفاعل، وما يرافق ذلك من انبثاقات دلالية مفاجئة، ففي التضاد تغيير وكسر لحركة المألوف، وفيه – كذلك – انحراف عن أفق توقّع القارئ [4].

---

[1]–إبراهيم الزّرزموني، تأويل الخطاب الشعري، ص: 143.

[2]– ينظر: إعداد مجموعة من الباحثين، أبحاث في الشعر المصري المعاصر. المجلس الأعلى للثقافة– القاهرة، ط1، 2012، ص: 163.

[3]– ينظر: إبراهيم الزرزموني، تأويل الخطاب الشعري، ص: 143.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 144.

ننتقل من النص المصغر(**العنوان**) إلى القصيدة (**النص الشعري**) لاستجلاء آليات المفارقة اللفظية مبرزين مزية الأضداد بفاعليتها الدلالية، وقدرتها على كشف العلاقات الداخلية في النص مؤكدين أن شعرية المفارقة اللفظية تتحقق عندما يكون "انتقال اللفظ من حقله الدلالي المعروف له في الأصل إلى حقل دلالي آخر... لإقامة علاقة دلالية من نوع التضاد أو التخالف لغاية انتقادية " [1].

يبدأ البحث من العنوان" **النهر والموت**" بدراسة دلالة وأبعاد النص ومستوياته؛ فالبنية الداخلية للعلائق هي التي تمدّ النص بالحيوية والنشاط، وليس لحياة الشخص أو الظروف التي سببت الكتابة، فكل ما خارج النص لا علاقة لهبالعالم النصيّ.

يُشكّل العنوان العلاقة الأولى التي تصل القارئ وتدخله إلى عالم النص، كما يعدّ النص وسيلة لقراءة العنوان. هذه العلاقة التكاملية بين النص وبين العنوان تشير إلى وجود وحدة متماثلة دلاليا، مختلفة من ناحية القراءة، ممّا يحدو بالأسلوبية والتفكيكية إلى شطر النص إلى قسمين:

النص القصير: (العنوان)

النص الطويل: (جسد النص)

إنّ النص القصير(**العنوان**) مقيّد مكثّف الدلالة، حيث يتبين لنا منذ اللحظة الاستكشافية الأولى لقراءة العنوان(**النهر والموت**)، أنّه يفتقر إلى الدلالة المعجمية، ممّا يُخضعه لاحتمالات مختلفة تستدعي قراءة تأويلية استبطانية.

يتألف –العنوان– نحويا من اسمين مركبين بالعطف (**النهر والموت**)، فلا نعرف هل هو مبتدأ لخبر محذوف، أو هو خبر لمبتدأ محذوف؟ أو هو فاعل لفعل محذوف مقدّر؟...إلخ. أمّا إذا انتقلنا إلى جهة مساءلة المعنى في هذا العنوان ازددنا حيرة إزاء هذه الواو التي تجمع بين طرفين لا يندرجان في نفس الحقل المعجمي. ممّا يجعله منفتحا على احتمالات دلالية عديدة؛ فالنهر ماء وحركة وتحولّ، والموت توّقف للحياة. والنهر حياة

---

[1]– ينظر: إبراهيم الزرزموني، تأويل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص:147.

وظهور والموت سكون وغياب. فهل هذا الاقتران اقتران السبب بالنتيجة: النهر يسبح فيه فيكون الغرق والموت؟ لكن هل هذا هو المقصود من العنوان؟ لعلّ تقصي القصيدة حقيق بتبيين ما التبس في هذا العنوان.

لا يمكن القبض على دلالات العنوان، إذ تتداخل الدلالات داخل النص، فيحتاج الأسلوبي إلى التوغل في جسد النص ويفكّكه، فالعنوان مؤلف من مقاطع تجمعها بنية حوارية كبرى، ويستند في دلالاته على ثنائية ضدّية تدور بين فلكين النهر والموت وبالتالي عبارة (النهر والموت) تغيب فيه الدلالات وتظهر، ولكنّها في حضورها مرمّزة مكثفة.

اشتغل العنوان على دالين محذوفين عميقين. وفي بنية الحذف حيث تنمو الفراغات والفجوات في التركيب النصي، الأمر الذي يستدعي تنشيط عملية التلقي لدى القارئ بتأويل ما ارتكبه الحذف من انحرافات تركيبية ودلالية وإعادة اللحمة للخطاب. حضور الحذف في عنوان قصيدة (النهر والموت)، عند تحليل وتأويل بنية عنوان قصيدة "**النهر والموت** " نجد أن العنوان يتكون من اسمين وبالتأكيد هناك حذف فهل المحذوف اسم فيكون التقدير **(حكايتي عن** النهر والموت)، أم يكون المحذوف فعلا، فيصير التقدير: **(أحكي لكم عن** النهر والموت) ثم تأتي لقطتان متناقضتان والتساؤل ما سرّ الجمع بينهما؟

وبالتالي، إذا ما تفحصنا العنوان الذي اختاره الشاعر لقصيدته لوجدناه خاضعا لعدة تأويلات من بينها:أنّ العنوان يدور حول مفهوم رمزي قائم بين النهر رمز الحياة والاستمرار والموت رمز الفناء. وهذا يعد انزياحا، يحمل المفارقة التي تبعث في نفس المتلقي قلقا ما ناتجا عما يثيره العنوان من تساؤلات.

ب- المفارقة البيانية(مفارقة الاستعارة والتشبيه):

إنّ ما نراه في عنوان القصيدة هو انسجامه التام في مضمونه الذي قصده الشاعر، فالنهر هنا ربما يكون علامة حياة، ولكنها تكون حياة خاصة بأحاسيس **السيّاب** ومشاعره وليست بجسده، إنها(الذكرى) التي جاء النهر رمزا لتشخيصها المستمر في دواخل الشاعر، فكان(النهر) رمزا لخلودها مع الشاعر الذي لابد له أن ينشد:

بويب...

بويب...

هكذا تبدأ القصيدة بأداة نداء محذوفة(**يا**)، وبتكرار خفيض يشبه إيقاظ نائم حبيب يوقظ **السيّاب** نهره(**بويب**) ليبدأ معا حوارا روحانيا وعلى وقعه ينتهي "...يا نهري الحزين كالمطر". جاءت هذه الكلمة (بويب)المكرّرة أصواتا إلى مسامع الشاعر من بعيد غير متعيّن، فهي" أجراس برج ضاع في قرارة البحر" نعتها **السيّاب** ضمن تشبيه بليغ، ولم يذكر فاعل الأصوات؛ بل نسبها إلى أماكن لم تزدها إلاّ غموضا واختلافا، بحيث حوّلها من حركة غائب مصدرها وغير محدودة إلى حركة متعيّنة أطرافها، ومحدودة مواضعها، وقد حدّدها حرف الجرّ المتكرر من خلال قوله [1]:

" الماء **في** الجرار، والغروب **في** الشجر

وتنضح الجرار أجراسا **من** المطر

بلّورها يذوب **في** أنين

بويب...يا بويب"

في هذا المقطع مفارقة بيانية قائمة على علاقة المشابهة حيث عدل الشاعر بالفعل (تنضح) عن أصله إلى سياق مجازي، إذ لم يطلق على الماء السائل- وقد فاض-وإنّما أسنده إلى الأجراس وقد تكاثرت وتناهت إلى السمع، وهذه الأجراس منسوبة إلى المطر يمس الجرار فيهتز ماؤها. وما يلبث أن يذوب بلورها في أنين، وهنا أيضا تقابلنا مفارقة بيانية تمثلت في استعارة مكنية نقلت من حركة الثلج وقد سرى لتسند لبلور الجرار وقد رقّ أنينا لبويب، وهذه استعارة أخرى قوامها إسناد التوجع على البلور متأوّها، وليس من شبه بين تأوّه الإنسان وتأوّه البلور إلاّ ما أسقطته عليه الذات المتكلمة الشغوفة به. " فيدلهم في دمي حنين إليك يا بويب" وبهذا تكتمل عناصر هذه الحركة القائمة على التحول والتداعي. وعلى هذا النظام ستتشكل أدوار المقطع.

---

[1]- ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 453.

الدور الأول: يبدأ هذا الدور بتركيب (أود لو) الذي يتكرر في مطالع الأدوار الأربعة التي يتكون منها المقطع وفصل بين الحالتين: حالة السكون التي كان عليها المتكلم(السيّاب) مع نهره الحزين(بويب)، وحالة الحركة التي صار إليها بفعل داخلي محمول على الأمنية والحلم متخطيا ظلمات الذكريات المريرة، ليعود إليها وهو يحمل الشوق بين قبضتين[1]:

" **أشد قبضتي تحملان شوق عام**

في كل أصبع، كأنّي أحمل النذور

إليك، من قمح ومن زهور"

وكيف يحمل الشوق بين القبضتين وفي كل أصبع؟ تبدو مفارقة لصورة مفككة قائمة على المجاز؛ فهل الأصابع التي تروم الاقتراب من نهر بويب لملامسته، شبيهة حركتها بحركة العاشق يسعى إلى بلوغ المعشوق؟ فما وجه الشبه القائم بين هذه الحركة وحركة من يحمل النذور؟ إنه فعل ينجر عادة للتقرب من الآلهة تبرّكا بها وقربانا لها، فنهر "بويب" يبدو في منزلة " تموز" والساعي إليه بمثابة العابد يسعى إلى الخصب والخلاص.

من هذا الدور ينتقل **السيّاب** إلى **الدور الثاني** من خلال نفس التركيب السابق " أود لو" لكن في هذا الدور يأمل في " الاطلاع من أسرة التلال" والنظر إلى القمر" [2]:

" **يخوض بين ضفتيك، يزرع الظلال**

ويملأ السّلال

بالماء والأسماك والزهر"

من هنا تنتقل الحركة من المتكلم إلى القمر الذي يدخل النهر ويمشي فيه، بينما يكتفي الأول بالنظر إليه، وقد أسندت إلى (القمر) أفعال هي من إنجاز الإنسان (يخوض، يزرع، يملأ) وهي كلّها استعارات مكنية تشخيصية؛ شخص الشيء غير العاقل/الجامد (القمر) بشيء مادي يقوم به(الإنسان). فإذا أوّلنا خوض القمر بين ضفتي النهر على أنّه ما هو إلاّ

---

[1]– ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، مصدر سابق، ص: 454.

[2]– المصدر نفسه، ص: 454.

حركات الماء تبعث به الرياح وقد انعكس عليه القمر الذي يبدو للرائي، كأنّه يتحرك، فإنّ ما يقوم به يبدو مثير للدهشة: إذ كيف يزرع القمر المنبعث منه النور الظلال؟ وأنّى له أن يملأ السلال بالماء والأسماك والزهر؟ ومن ثمّ ما العلاقة بين زرع الظلال وملء السلال؟

إذا اعتبرنا أنّ الظلال صورة للأشجار المشرفة على النهر، جاز الوصل بين الزرع والملء، إذ أنّ المحصول يجيء بعد البذر، غير أنّ العلاقة بين عناصر المملوء(الماء والأسماك والزهر)تثير المسألة مرّة أخرى، وكذلك العلاقة بين هذه العناصر كلها من جهة وبين الأشجار، وهذا باعتبار أنّ الظلال صورة لها. فليس من أسباب بين هذه العناصر إلاّ ما تسمح به الرؤيا الشعرية المنبثقة من حلم يزيل الحدود بين هذه المتباينات، فما يراه الحالم من أفعال للقمر في النهر ليست إلاّ أحلام طفل ينشئ لنفسه عالما غير عالمه. وهذه الجزئيات التي استعان بها السيّاب لتشكيل صورته الشعرية من عالم الطفولة ستجتمع في الدور الثالث.

الدور الثالث:

يجيء هذا الدور متولّدا عن الدور السابق(الثاني) وحاملا لآثار الدور الأول، وهذا الدور الثالث مكثّف بلمفارقة البيانية، فمن النزوع إلى العَدْو، ينتقل إلى التعلّق برؤية القمر خائضا في النهر حاملا السلال، ثم متابعة القمر في خوضه وسماع الحصى يصلّ صليل آلاف العصافير على الشجر [1]:

أودّ لو أخوضُ فيك، أَتْبع القمرْ

وأسمع الحصى يصلُّ منك في القرارْ

صليلَ آلاف لعصافير على الشجرْ ."

أسند الشاعر فعل الصليل إلى الحصى وشبّهه بصليل العصافير؛ وإذا كان الصليل من الناحية المعجمية دالا على الرنين، فإنّه يستعمل عادة للدلالة على أصوات السيوف في الحرب. فكيف يشبّه صوت الحصى(الحجر) بأصوات العصافير على رقتها؟ فهل كلمة

---

[1]– ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، مصدر سابق، ص: 454.

الصليل مصوّغة على شكل كلمتي "حزين" و" أنين" الواردتين في المقطع الأول، فتكتسي دلالة أخرى مشتقة من السياق الشعري خاصة أنّ الأسطر الشعرية الموالية تحيل على الحزن[1]:

" أغابة من الدموع أنت أم نهر؟

والسمك السّاهر، هل ينام في السّحر؟

وهذه النّجوم، هل تظلّ في انتظار

تطعم بالحرير آلافا من الإبْر؟

وأنت يا بويب..."

تأتي هذه الأسطر كثيفة الدلالة تنطوي تحتها جملة من الاستعارات التشخيصية والتجسيدية، وقد اختصت بجمل ذات أساليب استفهامية، فهذا الطابع الاستعاري" منح الجملة كثافة إيحائية تزيد في تعدد القيّم الدلالية وتمنح النسق التركيبي تناسقا وتضافرا أسلوبيا، يمنح السياق الشعري تواصلا، بغية معاينة الكثير من العيّنات المهمة في تشكيل النسيج التركيبي الدلالي في الجملة الشعرية"[2]. فالمخاطب يسائل " بويب" عن أشياء يمكن أن تكون لها علاقة بتطلعات الشاعر الشعرية أم هي خاصة بشخص آخر، فهو يسأله عن جنسه: هل هو غابة من الدموع، وقد عقد شبها بين كثافة الأشجار وكثافة الدموع، أم هو نهر حقيقة. ثم يسأل عن السمك السّاهر هل ينام في السّحر؟. وهل فعل السّهر الذي ينسبه إلى السمك، صورة للسّهر الذي يعانيه هو أم غيره؟ وهل السّهر إلاّ شكل من أشكال القلق والتوتر.

وهو في سؤال أخير يسأل عن مدى انتظار النّجوم وقد ألبسها فعل إطعام الحرير آلافا من الإبر، آلا يمكن أن يكون هذا الانتظار الذي أسنده إلى النجوم له علاقة بالسهر الذي يبعث القلق والتوتر والحزن؟ لكن آلا يمكن القول إنّ السهر المنسوب إلى السمك

---

[1]–ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، مصدر سابق، ص: 454.

[2]– علي ملاحي، الجملة الشعرية في القصيد الجديد(السياب نموذجا)، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007، ص: 97.

والانتظار الموسومة به النجوم وهي" تطعم بالحرير آلافا من الإبر" صورتان لصائدي السمك ليلا، وقد انتظرتهم خليلاتهن يقضين الانتظار بالنسيج ومساهرة النجوم؟.

المقطع الثاني:

يلتقي هذا المقطع مع المقطع السابق من جهة ابتداء كل منهما بكلمة "بويب"، وقد تكررت مرتين، وإذا كان صوت بويب آتيا من بعيد في المقطع الأول، فهو صوت قريب في المقطع الثاني" يويب يا بويب". ومما يجتمعان عليه اشتمال كليهما على أدوار كل دور يبدأ بتركيب " أود لو".

لا يختلف هذا المقطع عن المقطع الأول من حيث التكثيف الدلالي وتعدده إلى جانب اختلاف المعنى وتناسله وإرجائه مما يؤدي إلى نهائية الدلالة. يقول الشاعر [1]:

"**وأرهف الضمير دوحة إلى السحر**ْ

مرهفة الغصون والطيور والثمر

أحسّ بالدماء والدموع، كالمطرْ

ينضحهنّ العالم الحزينْ :

أجراس موتي في عروقي تُرعش الرّنينْ

فيدْلهمّ في دمي حنينْ

إلى رصاصة يشقُّ ثلجها الزّوام

أعماق صدري، كالجحيم يُشعل العظام".

لا تختلف هذه الأسطر الشعرية عن سابقتها فهي تنطوي تحت جملة المفارقات البيانية تمثلت في الاستعارات التجسيدية والتشخصية، وهنا نلمس انتقالا من مجال رصد الظواهر(مشاهدة وإصغاء) إلى مجال استحضارها في الذهن والنفس(وأرهف الضمير: دوحة إلى السحر ْ)، في هذه الصورة الجزئية، استعمل الشاعر فعل "**أرهف**" استعمالا استعاريا تجسيديا، إذ الإرهاف في الأصل يستعمل لأشياء حسّية، كأن يقال: أرهف السيف ورهفه:

---

[1]- ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 455- 456.

دقّقه. وقد أسنده الشاعر إلى الضمير، ليؤدي إلى دقة حركته، وقد اقترنت كلمة "ضمير" بـ "دوحة" اقترانا قائما على التشبيه. وهذا ما أدى إلى تشتيت المعنى واختلافه، وبالتالي إرجائه؛ لأنّ ما الجامع بين الضمير والدوحة ، ولعلّ الطرف الآخر من الصورة يوضّح ما غمض منها "مرهفة الغصون والطيور والثمر" في هذا الجزء من الصورة ينسب الإرهاف إلى عناصر الدّوحة بعد أن نسب إلى الضمير، إنّه تبادل للصفات بين الضمير والدوحة. قد يعكس نزوعا في نفس المتكلم على الحركة والعطاء والبذل... يقول الشاعر[1]:

"أحسّ بالدماء والموع، كالمطر

ينضحهنّ العالم الحزين "

يعقد الشاعر في هذه الصورة صلة وشبها بين بعض السوائل الخاصة بالمتكلم والمطر، فإذا كانت الدماء والدموع المحسوس بها نتاج عالم حزين، فكيف تنتقل صفة الحزن إلى المطر وقد سبق وأن نسبت هذه الصفة إلى النهر في المقطع السابق؟

إنّه حزن المتكلم وقد سلك سبيله إليه من عالم متوجّع، متألم كان المطر حزين أيضا، ينزل فلا يخصب إلا الدموع والدماء. ومن هنا " لم يعد إحساسه بالأشياء يأخذ طابعا عاطفيا منغلقا على ذاتية ضيقة بل أصبح انشغالا بالوجود الإنساني كلّه"[2]. وقد تعاود هذا الإحساس في صورة أخرى عمّقته أجراس موتي في عروقي تُرعش الرّنين "، وهذه الصورة هي وجه معاكس لصورة أخرى وردت في نفس السياق في المقطع الأول " أجراس برج، أجراسا من المطر..." وقد تغيرت هيئتها. كانت أجراسا خارجية فصارت إلى الداخل، الذي ينزع صاحبه على الموت[3].

فيدْلهمّ في دمي حنين

إلى رصاصة يشقُّ ثلجها الزّوام

أعماق صدري، كالجحيم يُشعل العظام".

---

[1]– ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، مصدر سابق، ص: 456.

[2]– علي حداد، بدر شاكر السيّاب قراءة أخرى، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1998، ص: 180.

[3]–ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 456.

كان الحنين في المقطع الأول إلى بويب فأصبح ناحيا ناحية الموت الذي تجلّى في صورة الرصاصة التي يكون بها الموت" يشق ثلجها أعماق صدري، كالجحيم يُشعل العظام"، فيتضح هنا وجود مفارقة بين صفتين متضادتين لنفس الشيء: فباردها قاتل كالجحيم: فهل الاجتماع بين الثلج والنار قائم من جهة كون كليهما قد ينشأ عنه الموت؟.

هكذا نلحظ أن هذا المقطع مختلف عن المقطع الأول ومؤتلفا معه في الوقت نفسه:

الماء ←——— الدماء+ الدموع

المطر الحزين ———→ المطر الحزين

الغروب+ الظلام ———→ الظلام

تنضح الجرار أجراسا ←——— الدماء والدموع ينضحهن العالم الحزين

يا نهري الحزين ———→ العالم الحزين

فيدلهم في دمي حنين إليك يا بويب ———→ فيدلهم في دمي حنين على رصاصة

ينتهي المقطع بمفارقة بيانية تمثلت بتوجه المتكلم على معاضدة المكافحين وصفع الكائن المقدس" القدر" وقد تخلى عن النذور والقربان وسخر يديه لا للإهداء وإنّما للصفع. وهو وجه آخر من وجوه التحوّل الحاصل بين المقطع الأول والمقطع الثاني. فإذا كان الغرق في المقطع الأول مغامرة طفل حالم مؤدية على موت فاتن تنبعث منه الحياة تشاد فيها الديّار من المحار، فإنّ الغرق في المقطع الثاني يكون في بحر من الدم فداء للآخرين؛ إنّها صورة شبيهة بموت المسيح يصلب افتداء للبشر.

ت- مفارقة المفاجأة:

تقوم هذه المفارقة على مخالفة ما يتوقعه المرء في الموقف الذي يمرّ به، فيفاجأ بحالة مغايرة تماما لما في ذهنه [1]، وسميت كذلك اعتبارا للبرهنة الزمانية القصيرة جدا التي تفصل بين التوقع والنتيجة والحال كما في قول **السيّاب** [2]:

---

[1]- ينظر: سامح رواشدة، فضاءات شعرية: دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، ص: 27.

[2]- ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 453.

" بويب...

بويب...

أجراس برج ضاع في قراره البحر

الماء والجرار، والغروب في الشجر

وتنضح الجرار أجراسا من المطر

بلوّرها يذوب في أنين

فيدلهمّ في دمي حنين

إليك يا بويب

يا نهري الحزين كالمطر".

إنّ القارئ حينما يقرأ السطر الأول يتوقع دون تفكير أنّ "**بويب**" هو شخص يتحدث إليه الشاعر، لكن عند قراءة الأسطر الموالية وخاصة السطر الأخير من هذا المقطع، فإنّ الشاعر غيّب على القارئ ما كان يتوقعه، فيفاجأ بكون "**بويب**" هو نهر بالقرب من جيكور وهو قرينة لفظية دالة على المخاطَب(نهر بويب). لتحمل المفارقة شحنة تعبيرية مشتّتة المعنى ومنتشرة على فضاء النص كلّه، عملت بشكل فعّال في خلق موقف معيّن يسيطر على الذات كما يسيّطر على الواقع العربي. حيث انحرف بالمعنى إلى دلالة أبعد، وبهذا، يكون "**بويب**" إشارة إلى العصر/الزمن الذي يحياه السيّاب، فهو زمن مليء بالتناقضات وحركيته مآلها الحزن والكآبة والعجز والفشل..ولعلّ هذا مفارقة/مفاجأة صارخة.

ث- مفارقة الإنكار:

إنّ هذه المفارقة تفيض بالسخرية تتوسل السؤال لإظهار السخرية وتعميقها وتحقيقها لمستوى معيّن من الإنكار ترغب الذات الشاعرة في إثارته وتثبيته، إذ يمكن الفرق بين المفارقة السخرية والمفارقة الإنكارية في أنّ النمط الأوّل يعتمد اللغة المباشرة الخبرية، في حين أنّ النمط الثاني يستخدم اللغة غير المباشرة من خلال الأساليب الإنشائية، وهذا المعنى

يثير التساؤل والغرابة لحجم المفارقة التي يكتنفها الموقف [1]. فالأصل إن تسير الأمور طبيعيا فتاتي النتائج محدّدة ومتوقعة تتناسب مع طبيعة الوضع والموقف، لكن حين تأتي النتائج مختلفة تثير الغرابة والإنكار والسخرية، فإنّ رد الفعل المتحقق يبدو مفارقا للصورة التي تتوقعها، ومن أمثلة هذه المفارقة في قصيدة " النهر والموت"قول **السيّاب** [2]:

أغابة من الدموع أنت أم نهر؟

والسمك الساهر، هل ينام في السّحر؟

وهذه النجوم، هل تظل في انتظار

تطعم بالحرير آلافا من الإبْر؟

هو إذن تساؤل مليء بالغرابة والسخرية والإنكار، لكن ما يحدث وما جعل تأكيده أكثر أنّه جاء بأسلوب إنشائي ذي شحنة تعبيرية جدّعالية؛ لأنّ الشاعر يدرك أنّ "بويب" ليس غابة من الدموع، وقد أصاب أن أورده بهذه الصورة التي أعطت قوة وتحشرجا في النفوس؛ لأنّ "بويب" ليس كائنا حيّا، فلماذا وظّف الشاعر أسلوب الاستفهام بأداتين مختلفتين(الهمزة، وهل) لقد كان كل هذا تعميقا ومحاولة ترسيخ لمفارقة الإنكار والسخرية استطاع الشاعر من خلالها أن يختصر الحالة النفسية المتأزمة التي يعيشها(هو) أو(الآخر) وانتقالها من واقعها الذي يحمل مأساتها وآلامها، فكانت مفارقة وضعت القارئ أمام مشهد واسع الهوّة بين المتوقع والمتحقّق بأسلوب كلّه دهشة وغرابة وسخرية.

ج- المفارقة الزمنية:

تمثلت في قول **السيّاب** [3]:

"**بويب...يا بويب،**

عشرون قد مضين، كالدهور كلّ عام.

واليوم، حين يطبق الظلام

---

[1]- ينظر: سامح رواشدة، فضاءات شعرية: دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، ص: 20-21.

[2]- ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 454.

[3]-ديو ان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، مصدر سابق، ص: 455.

وأستقر في السّرير دون أن أنام

وأرهف الضمير: دوحة إلى السحر"

يبدأ هذا المقطع بنداء يتوجه به المتكلم إلى بويب، وهذا النداء لا يعدو أن يكون إلاّ إعلانا عن تجاوز زمنا وتجربة **(عشرون قد مضين، كالدهور كلّ واليوم،...)**. إنّه زمن طويل يفصل بين تجربة الشاعر مع "بويب في طفولته" وتجربة الحال، أي: الحالة الشعورية الراهنة التي يحياها الشاعر، وهو زمن يشبه في طوله الدهور التي لا حدود بيّنة لها. ولعلّ هذه المفارقة الزمنية بين فترتين تشير إلى التحول من طور **(اللعب بالمحار)** إلى طور آخر هو الزمن الراهن **(زمن الكبار)** أي زمن "إرهاف الضمير".

هكذا كنّا قد ابتدأنا البحث بالسؤال؛ عمّا إذا كانت قصيدة**(النهر والموت)** هي رمز للحياة والفناء، وهل أراد الشاعر بوضعهما متجاورين أن يقول أنّهما يتساوقان في وجود واحد وأرضية فاعلية واحدة، ولكنهما يفترقان في محصلة الفاعلية؟ وهل النهر هو علامة حياة، ولكنّها حياة خاصة بأحاسيس **السيّاب** ومشاعره، وليست بجسده؟ هذا ما تدور في فلكه القصيدة، وهذا ما يُحيّر الشاعر ويؤرق اختياراته، وهذا هو سؤال القصيدة التي لا تقدّم له جواباً. ومنذ متى كان على المبدع أن يهجر عالم السؤال إلى عالم الأجوبة اليقينية؟!.

نخلص أخيرا، من خلال عرضنا لظاهرة **المفارقة** في قصيدة " **النهر والموت**"، أنّ العنوان في القصيدة الجديدة ليس كلمة عابرة توضع اعتباطا، بل يتم اختيارها واللّجوء إليها بدوافع إيقاعية وتركيبية وغيرها تتصل ببنية النص، ولذا فالعنوان علامة من العلامات التي توجّه قراءتنا للنصوص الشعرية وتسهم بدور كبير في إثراء تأويلنا لها.

يعتبر العنوان في شعر **السيّاب**إشارة لغوية حرّة، يجب الوقوف عندها وتأملها؛ لأنّها ترشد إلى ما بعدها، ولأنّها جزء من العالم الدلالي للقصيدة. و"**السيّاب**" يختار عناوينه بوعي كونها كلها مشحونة بدلالات إشارية، على أن قيمة العنوان ليست فيما يلقيه من إجابات بل فيما يطرحه من أسئلة تجعلنا في أشد الشوق إلى ولوج النص المركزي[1].

---

[1]– ينظر: إبراهيم الزرزموني ، تأويل الخطاب الشعري، ص: 126 .

تتجاوز بنية المفارقة في قصيدة(**النهر والموت**) الوحدة اللغوية المفردة، ولا تتمثل في عملية نقل أو استبدال "ولكنها تحدث من التفاعل والتوتر بين ما يطلق عليه بؤرة الاستعارة والإطار المحيط بها؛ وهذا التفاعل يعتمد على نوع من التداخل بين طرفيها المستعار منه والمستعار له" [1]، تتمُّ فيه عملية النقل الدّلالي للمفردات من مستواها المعجمي إلى مستواها الوظيفي، وما يحمله من تأثيرات للصورة حيث تتوارد "جملة الوظائف الشعرية التي أصبحت محصلة للبنية الموسيقية والميكانيزم التصويريو الرمزي معا" [2]. فالدرب الحزين في مستهل الأبيات يتداعى تأثيره على حركة الصورة وإنتاج دلالاتها الشعرية، حتى يتوارى منظر بويب المتألق وراء أفق يشّع فيه الأمل والألم.

إجمالا يمكن القول: إنّ **المفارقة** هي إحدى الوسائل الفنية والتصويرية التي يستعين بها الشاعر لتصوير أبعاد تجربته ورؤيته المركبة لواقعه المعيش، وإخراجها من حيّز الذات المجرد إلى حيّز الحسّ الموضوعي. والمتأمل في شعر السيّاب يلاحظ أنّ المفارقة كانت سمة أسلوبية بارزة في شعره، ويمكننا أن نعزو ذلك إلى رؤية الشاعر للواقع المتشظي بما فيه من تناقضات كبيرة لم تعد الأساليب المباشرة قادرةً على الإيحاء بها.

من جانب آخر، فرضت رؤية الشاعر الخاصة للواقع توظيف **رموز**متنوّعة بأسلوب شفاف، وذلك لأنّه يتوجه بشعره إلى جمهور النّاس عامة، فهل تفرض الرؤية ذاتها تشكيل الرمز بأساليب وأنماط خاصة؟ والإجابة عن هذا السؤال هو ما سيعالجه المبحث التالي من هذا الفصل.

ثالثا: التشفير الرمزي: شعرية العلاقات الحضورية والعلاقات الغيابية

أصبحت القصيدة الجديدة مجموعة من الألغاز أو النصوص المجهولة التي لم تعد تعتمد على نظام الإسناد والتعلُّق، بل أصبحت اللّفظة المفردة بؤرة ومركزا، يدور حولها النص وهو ما عرف بالرمز أحد أهم مباحث الشعر العربي المعاصر. ويُعرف بأنّه "اللّفظة

---

[1]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 194

[2]– صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص: 262.

التي يشحنها الشاعر بطاقات إيحائية ذات دلالات متعددة، تختلف من شاعر لآخر، تحقق أغراضا متنوعة من خلال وجودها في القصيدة وتوظيف الشاعر لها، وتتميز بالإيحاء المحدث للغموض الذي يفجّر تأويلات المتلقي بسبب ذلك الغموض في الصورة الشعرية للنص" [1].

لعلّ الفرق الأساسي القائم بين **الصورة المجازية والرّمز** يتمثل في طريقة الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثاني. وإذا كان الانتقال مقيّدا في الصورة المجازية بمقتضى علاقة المشابهة، فإنّ الانتقال في الرمز غير مقيّد وهو ما يفتح النص المرمّز على قراءات غير محدودة. فعندما نقارن بين **المطر** في " أنشودة المطر" للسيّاب و**المطر** في قول **أبي الفرج الوأواء**: " لُؤلُؤاً منْ نرجسٍ وسقتْ وردًا وعَضَّتْ على العِنّابِ بالبردِ" يتبين لنا أنّ استعمال(**المطر**) في بيت **الوأْواء** استعمال استعاري والعلاقة بين المستعار منه المطر والمستعار له قائمة على المشابهة(الماء، السائل، الغزارة). بينما يجري(**المطر**) مجرى الرمز وقد تعدّدت المرموزات إليها وتباينت، فهو الأمل والانتصار تارة وهو الموت والاضطهاد تارة أخرى ولا يتحدّ المرموز إليه بشيء خارج عن القصيدة، بل بالسياق الذي ورد فيه. ولأجل ذلك، فإنّنا نتساءل:**هل الرمز عند الشاعر ذو طاقة دلالية متجدّدة تتلوّن بلون سياقاتها، أم تحتفظ بثباتها وتوجّه محور الدلالة بكثافة إشعاعها ؟.**

إنّ للرمز الواحد أكثر من مستوى دلالي، من حيث بعده المعنوي وما يتعلّق به من الأبعاد الإنسانية مثل: البعد الاجتماعي، والبعد النفسي، والبعد الفلسفي، والبعد الحضاري... وإنّ السيّاب استعمل هذه التقنية في شعره بصورة مكثّفة، أمّا عن الدافع لتوظيفه للرمز، فيرجّح أن سبب ذلك هو طبيعة التجربة الشعورية التي مرّ بها الشاعر، والتي باتت أكثر تعقيداً وتكثيفاً ممّا جعل من الرمز وسيلة حاضرة في شعره لنقل رؤاه من الداخل إلى الخارج عندما تعجز عنه اللغة العادية، فاستطاع من خلال بوابة الرمز الولوج إلى منطقة عميقة من نفسه ترتد إلى إحساسه بعمق الحياة ذاتها، وأنّه يرى ما لا يراه الآخرون، ولا يستطيع تجسيده

---

[1]– قسم التعليم الثانوي، "الرمز في الأدب"، من موقع:en.hajah.bloyspot.com

وإظهاره إلاّ عبر الرمز الذي يمكّنه من الاتصال مع المتلقي من خلال لغة خاصة بها تعمل على صياغة علاقات لغوية جديدة هي الإيحاء بالصور والمعاني بشكل شفاف يسير متدرجاً مع المتلقي حتى يصل إلى حالة توحي بامتلاك المعنى الذي كان عصياً على الفهم.

لعلّ الغاية التي من أجلها استخدم الشاعر الرمز وسيلة للإيحاء والتعبير هي الإيحاء بمكنونات نفسه، والتفاعل مع ما حوله.فالرمز وإن كان يبدأ من الواقع لكنّه لا يرسمه بل يردّه إلى ذات الشاعر، فتنهار معالم المادة الحسيّة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات الرؤية جديدة مشروطة بالرؤية الذاتية للشاعرة [1]. أي أنّه يحاول تجاوز هذا الواقع إلى حالة أكثر صفاء وإيحاء بالواقع النفسي المجرّد ليعبّر عن حالة النفس وانفعالاتها التي لا تهدأ. فالرمز في الشعر محاولة لتفسير التسلسلات المنطقية للاشعور بوصفه حالة من التداعي بينه وبين الشعور ومشاركة بين الطرفين، لأنه "عندما نستغرق في قراءة قصيدة معيّنة قد نستكشف فيها فوق ما أراد صاحبها"[2]. "وقد يبني الشاعر قصيدته على رمز واحد كلي يستقطب كل الأبعاد النفسية في رؤيته الشعرية... وأحياناً يكون الرمز جزئياً يوحي ببعد واحد من أبعاد الرؤية الشعورية المتعددة... وقد يكون الرمز الجزئي عنصراً من عناصر بناء كلي عام"[3].

من هنا يمكن القول: إنّ **السّياب** لم يقتصر على ما أحدثه من تجديد في النظم الإيقاعي فحسب بل بما أضافه من تطوير للقصيدة العربية في جوانب فنيّة أخرى كان من أبرزها استعمال الرمز وكانت معظم قصائده مفعمة بالرموز الفنية التي انبنت عليها. والتي كانت دائما تجسيدا لصورة حيّة مؤلفة بين ذات الشاعر والواقع الذي يريد أن يصوّره، فيخلق منه قوة تأثيرية على قارئه من خلال انزياحه عنه.

---

[1]– محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978 ، ص: 136–137.

[2]– رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، رؤية نقدية، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1979، ص: 11.

[3]–علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص:124–125.

وبالتالي، تنوّعت رموز **السيّاب** حسب ما اقتضته حالته وظروفه المعيشية فكانت رموزه مرتبطة بكل ما يحيط به، ارتبطت بمدينته التي ولد فيها، وارتبطت بلوعة حبّه وكرهه، بآهاته ومعاناته مع المرض والغربة. وبالتالي سيعالج الرمز في شعر **السيّاب** من خلال ما يأتي:

1- الرموز الشخصية: منح الرمز القصيدة العربية الحديثة تعدّدا في الدلالة وتغايرا في الرؤيا، وذلك لأنّ نفس الشاعر قد تعتريها مشاعر معقّدة يصعب تبسيطها، والتعبير عنها بأسلوب صريح واضح، فيلجأ الشاعر إلى الرمز ليكون سبيله من أجل تصوير مشاعره، وعرض رؤيته للعالم. وقد تعددت رموز شخصيته وهي رموز ابتكرها خيال السيّاب، فجعل منها مصدرا من مصادر الموت والبعث والولادة، محاولا الانتصار من خلالها على الفناء، وقد تمثلت في:

أ- **رمز الموت والبعث:** حمله **السيّاب** معان مفتوحة على تأويلات مختلفة بتعدد السياقات، ففي قصيدة (النهر والموت) بعدما يذكر ما يتمنى أن يفعله لولا وجود المرض. بعد ما يرى صورة لنفسه وهمومه تنعكس في "غابة من الدموع " في هذا النهر الحزين " كالمطر" يعبّر عن آلامه بتشبيه نفسه بهذا النهر الحزين – بويب، يود لو غرق في بويب و" أغتدي فيك مع الجزر إلى البحر " ثم يقول: للنهر أو ربّما لنفسه [1]:

فالموتُ عالمٌ غريبٌ يفْتِنُ الصغارْ

وبَابُه الخفيُّ كان فيكَ، يا بُويبْ ..

إذن الموت عالم غريب وهو بالنسبة **للسيّاب** " رمز للفناء" والعدم كما قد يكون "رمزاً للانتصار" إذا اقترن بالثورة وكان في سبيلها [2]:

أوّدُ لو غرقتُ في دمي إلى القرارْ

لأحملَ العبْءَ مع البشرْ

وأبْعثُ الحياةَ موْتي انتصارْ !"

---

[1]- ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، مصدر سابق، ص: 455.

[2]- المصدر نفسه، ص: 456.

لكن يريد الشاعر أن يبعث الحياة في من؟ أفي نفسه أم في غيره؟ من الواضح أن بعثه للحياة في المكافحين ليس سوى أمنية يعرف أنّها لا تتحقق، ولكنّه مع ذلك يصرّ أن موته انتصار للمكافحين والطبيعة والأشياء كلها، انتصار للحياة التي تخونه لا لشيء إلاّ لأنّه مسيح آخر وتموز آخر، وبعل آخر. فالموت أصبح رمزاً شخصياً **للسيّاب**، رمزاً في حالة اليأس والفشل ورمزاً في حالة الأمل والانتصار.

2-**جيكور**:

كانت مسقط رأسه وحمّلها همومه الشخصية والقومية، واعتبرها رمزا للكينونة والماهية الضائعة ولأنها احتضنت صباه وطفولته وشبابه، احتضنته وراعته بكل طبيعتها، ولذلك خصّها في ديوانه "أنشودة المطر" بعدّة قصائد منها: "مرثية جيكور"، "تموز جيكور" "العودة لجيكور". فتعدد هذه القصائد كان بتعدد دلالات رموزها ومعانيها التي تعني **للسيّاب**. فقد حمّل لجيكور عدّة معاني مفتوحة التأويلات. فكانت رمزا للضياع والعذاب والفقر، وهي هوية الشاعر التي تتطلب منه الفداء والتضحية ، ورمزا للنماء والخصب والوطن والحلم.

في قصيدة بعنوان « **مرثية جيكور** » يعبّر بدر عن خيبة أمله في الإنسان ذي النوايا الشريرة تجاه إخوته من البشر وتصبح **جيكور** رمزاً لا فقط للشعوب المحبة للسلام، بل بصورة خاصة، للشعوب النامية في آسيا وإفريقيا التي تعيش تحت رحمة الغرب الذي يدعي المسيحية و لكنه يخونها خيانة فاضحة [1].

و**جيكور** في قصيدته "**العودة لجيكور**" رمز الأمان الذي يبحث عنه الشاعر بعدما ضاقت به السبل، فكانت مدينته رمزا للميلاد والبعث. يقول **السيّاب** [2]:

" **جيكور، جيكور أين الخبز والماءُ؟**

الليل وافي وقد نام الأدلاّءُ؟

والركب سهران من جوع ومن عطشٍ

---

[1]- ينظر: عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 110.

[2]- ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 422.

والريح صرٌ وكل الأفق أصداءُ

بيداء ما في مداها ما يبين بهِ

دروبُ لنا وسماء الليل عمياءُ

جيكور مدِ ي لنا بابا فندخلهُ

أو سامرينا بنجم فيه أضواءُ !"

تكرّرت كلمة **جيكور** في السطر الشعري الأول مرتين في سياق النداء، فهو إلحاح في النداء وشوق إلى المنادى، إنّ مضمونه الطلب وقد تأدّى بصيغتي سؤال الحاجة والأمر (أين الخبز والماء، مدي، سامرينا). وحمل هذا الخطاب في المجاز وقدّم **السيّاب** جيكور في صورة امرأة يكلّمها، وهي إلى جانب ذلك رمز والمرموز إليه فيه غير ثابت ولا مستقر؛ فهو رمز الأم يتوسّل إليها ويستغيث بها فهي أمل الشاعر في النجاة من الجوع والعطش، وهي الوطن الملجأ يؤوي إليه، وهي رمز المكان الجميل يحلم به هروبا من الضياع والتيه والظلمة التي تحيط به، إنّه يستغيث بها عسى أن تمدّه بيدها وتنير له طريقه بنجم قد يسطع في سمائه فيهتدي بها.

يأخذ **السيّاب** في قصيدته "**جيكور والمدينة**" رمز الحلم المستحيل والمدينة الفاضلة، إنّها نموذج أعلى يمثل البراءة والسعادة. يقول **السيّاب** [1]:

"**وجيكور من دونها قام سورٌ**

وبوابةٌ

واحتوتها سكينه.

فمن يخرق السور؟من يفتح البابَ يدمي على كل قفل يمينه؟

ويُمنايِ : لا مخلب للصراع فأسعى بها في دروب المدينة

ولا قبضةٌ لابتعاث الحياة من الطين...

لكنها محضُ طينه.

---

[1]– ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، مصدر سابق، ص: 419.

وجيكور من دونها قام سورٌ

وبوابةٌ

واحتوتها سكينه."

استطاع **السيّاب**بقوته الشعورية وإبداعه أن يجعل من "**جيكور**" مدينة أحلامه ومولده رمزا كبيرا نستطيع القول فيه أنّه قارب الأسطورة، بكل ما حمله من دلالات ومعاني حنين مكبوت في نفسه لتلك الأيام التي عاشها فيها. فكانت الرموز لها الأثر البارز في شعره.

ولئن تعدّدت الاقترانات بين **جيكور** و**المدينة** في القصائد السيابية وخاصة في القصائد الجيكورية، فإنّ طرائق الاقتران كثيرا ما تختلف من قصيدة إلى أخرى، **فجيكور** ليست دائما رمزا للنماء والخصب والوطن والحلم، وإنّما قد تكون رمزا لأشياء أخرى مغايرة. فجيكور نائمة في ظلام السنين [1] وهي ميّتة يتساءل **السيّاب** عن زمن انبعاثها في قصيدته "**تموز جيكور**" [2]:

هيّهاتَ ، أتولَدُ جيكورُ

إلاّ منْ حضنة ميلادِ ي؟

هيهاتَ ، أينْبثقُ النورُ

ودمائي تظلم في الوادي؟

أيُسقْسق فيها عصفورُ

ولساني كومةُ أعوادِ

والحقلُ ، متى يلدُ القمْحَا

والوردَ ، وجُرحي مغفورُ

وعِظامِي ناضجةٌ مِلْحَا؟"

---

[1]– من قصيدة "العودة لجيكور": "جيكور، نامي في ظلام السنين"، ص: 428.

[2]– ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 312-313.

تلبست **جيكور** في هذا المقطع بذات الشاعر حتى غدا التلازم منهما من الآخر.

فحالة **جيكور** موازية لحالة الشاعر:

أتولد جيكور ←——— إلاّ من حضنة ميلادي

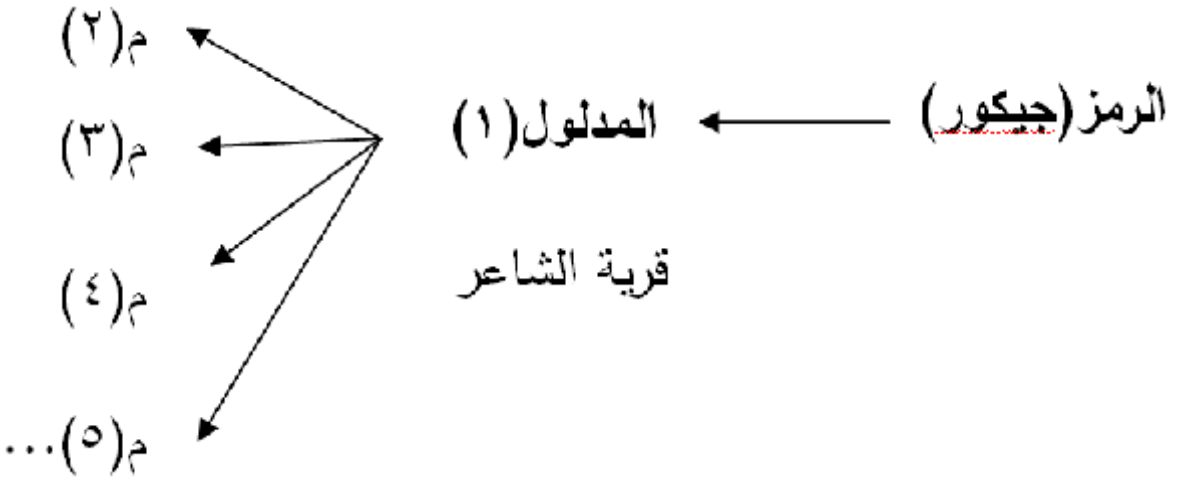
أينبثق النور←——— ودمائي تظلم في الوادي

أيسقسق فيها عصفور←——— ولساني كومة أعوادي

والحقل متى يلد القمح والورد ←———وجرحي مغفور وعظامي ناضجة ملحا والوردَ

فهل أنّ موت **جيكور** رمز لبعده عنها؟ هل أن موت **جيكور** رمز لموت صور **جيكور** في نفس الشاعر وقد التفّت عليها صور المدينة؟ هل أن **جيكور** الضائعة الميتة رمز لموت الأمل والحرية في المدينة؟ هل الحلم بميلاد جيكور رمز للحلم برجوع ما افتقد من قيم؟ وهل **جيكور** ربّة الخصب البابلية الغائبة وقد خلّفت الجدب في الطبيعة وفي النفوس؟.

رمز واحد ومرموزات إليها متعددة ممكنة: **المدلولات الأخرى**



3- بويب:

خلّد **السيّاب**هذا النهر في ديوانه كما حوّله إلى رمزٍ من رموزه الشخصية، يعبّر به عن الخصب والحياة. فبويب أصبح جزءاً من نظام السيّاب الترميزي الموحي بالخصب، رمزاً شخصياً يضعه الشاعر في نقطة تقابل كل ما يوحي الجدب والعدم.

" بويب / النهر يحمل وجهي الموت والحياة، فالانبثاق منه حياة، والدخول فيه حركة الحياة في اتجاه معكوس، عودة إلى الأصل، إلى المنبع، والأساطير والشخوص الدينية تؤكدان هذا الوجه المزدوج للنهر: الحياة والموت، النبي يونس (أو يونان) الخارج من بطن الحوت، كذلك خروج النبي يوسف من الجب الذي ألقوه فيه إخوته، وما حدث مع النبي موسى عندما ألقته أمه في الماء، علّها بذلك تجنبه عقاب فرعون، هذه المشاهد تجسد الرحلة من الموت إلى الحياة الجديدة. ولا شك، هذا الحشد من الرموز الدينية يحضر، عندما يتلمس النص الشعري رحلة الموت/ الحياة، ويحضر بقوة وبتوسع عندما يضيف النص إلى هذه الرحلة عنصر الماء، جذر كل شيء حيّ على هذه الأرض" [1].

ها نحن نلمح هنا نوعاً من الانزياح، ما بين صوت **السيّاب** وصوت **بويب المضمر**. وهو انزياح تصر القصيدة على تأكيده رفضاً للجدب والفناء، الذي يرى الشاعر أن هناك حياة وخصبا يتبعه، تلوح بوادره في الأفق. ففي قصيدة " **مرحى غيلان** " يمثل بويب ذلك الرمز الذي يحمل الخصوبة والنمو إلى الأرض أو كما يقول السيّاب: لكلِّ أعراقِ النخيلِ) حيث يصبح الشاعر نفسه(بعل)فيذوب ويتدفّق مع بويب ليهب الحياة للدنيا ويبثّ روحه في ورق الأشجار وثمارها [2]:

" أنا في قرار بويب أرقد، في فراش من رماله
من طينه المعطور، والدم من عروقي في زلاله
ينثال كي يهب الحياة لكل أعراق النخيلِ .
أنا بعل:أخطر في الجليلِ ...
على المياهأنثُ في الورقات روحي والثمارِ
والماء يهمس بالخرير، يصل حولي بالمحارِ
وأنا بويب أذوب في فرحي و أرقد في قراري"

---

[1]– كامل فرحان صالح، الماء في شعر السيّاب: kamelsaleh@hotmail.com

[2]–ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 325.

يأخذ المنحى التوظيفي **للقناع** انزياحا دلاليا بين صوت **السيّاب** وصوت **المسيح** – **عليه السلام**– المضمر آفاقا أوسع، حيث كان لرمز المسيح " عليه السلام" الباع الطولى، إذ وظّف السيّاب دلائل معجزته، وعلى نحو أعطى تجربته الشعرية حضورا ديناميكيا يصوّر من خلاله السيّاب محوّرا دلالته-كيَدٍ مخلّصة الواقع الذي يعيشه بتأزماته سواء كانت على صعيد الذات، أم كانت تنحو منحى عاما في صيرورتها.

والقناع تقنية تعمّق الصورة الشعرية وتكثفها، وثمة محرّضات متعددة دفعت الشاعر إلى الاتّشاح به، تجلّت في محرضات سياسية اجتماعية وفنّية، فتخلّصت قصيدته من هيمنة الذات الشاعرة وتدفّق مشاعرها، وهشاشة الإنشاء، والإفراط في الوضوح، وراحت تمزج مزجا عبقريا بين الذاتي والموضوعي، وبين البوح والغموض، وبين استحضار الماضي وتوظيفه لخدمة الحاضر. فعلى مستوى البعث الذاتي نراه في قصيدة **(مرحى غيلان)** المنساب عبر الظلام أشبه ما يكون برمز **المسيح** – **عليه السلام**– إذ أيقظ روحه، مثلما مسحت يد المسيح –**عليه السلام**– جماجم الموتى، فبرعمت فيها الحياة [1]:

"**بابا..."كأنّ يد المسيح**

فيها، كأنّ جماجم الموتى تبرعم في الضّريح"

يستند **السيّاب** في قصيدة "**النهر والموت**" على توظيفه لشخصية المسيح –عليه السلام– دون التصّريح به، وكذلك شخصية الإله العراقي القديم**(تموز)** فكلا هذين الرمزين كان موته دليل بقاء وانتصار على يد الفناء وإعلاء لشأن قيم الخلود.

4–غيلان: يظهر في النص كرمز للموت والانبعاث والخصب، ويمثل **السيّاب** صوت ابنه **غيلان** رمزا من رموز بعثه، ليجعل العراق في عيني الشاعر واحة تنبض بالحياة، معتمدا

---

[1]–ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، مصدر سابق، ص: 325.

أساطير الموت والانبعاث، **فـالسيّاب** تموز، وصوت **غيلان**عشتار، وكأنّ السيّاب بعث عبر ابنه غيلان بوصف الأبناء وسيلة من وسائل البعث [1]. فيقول [2]:

"**هذا خلودي في الحياة تكنّ معناهُ الدّماء**"

وتارة يقرن صوت **غيلان** بالمسيح "عليه السلام" الذي راحت يده تمسح جماجم الموتى تبرعم فيها الحياة [3]:

"**بابا..."كأنّ يد المسيح**

فيها، كأنّ جماجم الموتى تبرعم في الضّريحّ"

وإذا بغيلان يصبح رمزا من رموز بعث أبيه الذي تحقّق، فحين يبعث **السيّاب**، تولد جيكور من جديد، إذ أنّ **جيكور** تموت بموت السيّاب، وتحيا بحياته وبعثه [4]:

جّيكورُ من شفتيك تولدُ، من دمائِكَ، في دمائي

فتحيلُ أعمدةَ المدينـهْ

أشجارَ توتٍ في الرّبيع، ومن شوارِعِها الحزينـهْ

تتفجّرُ الأنهارُ، أسمعُ من شوارعها الحزينـهْ

ورَقَ البراعمِ، وهو يكبُرُ، أو يمصّ ندى الصّباح

والنّسْغُ في الشجراتِ يهمسُ، والسنابل في الريّاح

تَعِدُ الرّحى بطعامهنّ"

إذ يمثّل هذا المقطع تكثيفا لحلم **السيّاب**، وبغمرة من سعادة جعلته ينظر إلى المدينة وكأنّها أشجار توت يجمع شتاتها ابنه(غيلان)وبالتالي، فإنّ البعث على صعيد الذات قد تحقق فعلا، لكنّ الواقع الذي يطمح **السيّاب** إلى بعثه لم يتغيّر فما تزال الأرض [1]:

---

[1]– ينظر: ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث، بدر شاكر السيّاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 1983، ص: 53.

[2]–بدر شاكر السيّاب، ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 325.

[3]– المصدر نفسه، ص: 325.

[4]– المصدر نفسه، ص: 326.

الأرضُ يا(قصفًا من الدمِ ، والأظافرِ والحديد

حيث المسيحُ يظل، ليس يموت، أو يحيا. كظلّ ،

كيَدِ بلا عَصَبٍ ، كهيكلٍ ميّت، كضُحى الجليدِ ،

النورُ والظلماءُ فيه متاهتانِ ، بلا حدودِ)"

غير أنّ الشاعر مؤمن بالانبعاث على الرغم من سيطرة الموت، فهو كمن يشعر بقدرته على تحدي الموت بصورته المهيمنة، طالما حقّق لنفسه الخلود بابنه، وباتحاده بالأرض التي بدأ الدفء يدّب إليها لتعود خضراء [2].

5- إقبال:

يجعل **السيّاب** منها رمزا من رموز انبعاثه، إذ يلجأ **السيّاب** إلى إقبال واضعا فيها أمله، لأنه قطع الرجاء بكل ما حوله، فلا الأسطورة فعلت فعلها، ولا كل من اتكأ عليه كوسيلة من وسائل البعث تشفع **للسيّاب**، فما كان منه إلاّ أن يلجأ إليها. إذ يقول لها [3]:

"**غداً تأتين يا إقبال، يا بعثي من العدم**

ويا موتي ولا موت

ويا مرس سفينتي التي عادت ولا لوح على لوح

ويا قلبي الذي إن مت أتركه على الدنيا ليبكيني"

6- المطر:

اقترن **المطر** في الشعر **بالسيّاب** وظل **السيّاب** يركز على هذا الرمز الثري بالإيحاءات، ومنحه معاني جديدة وفضاءات مفتوحة، حيث كان تعامل **السيّاب** مع المطر تعاملا يسمو به من كونه احد العناصر الطبيعيه إلى كونه رمزا سحريا يدل على العطاء والحياة والأمل والمستقبل الذي يتخيّله ويتمناه " **فهو لا** يعني المطر إلاّ بوصفه رمزا ذا

---

[1]- ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، مصدر سابق، ص: 326-327.

[2]- ينظر: ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث، بدر شاكر السيّاب، ص: 55.

[3]- ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 711.

أصول أسطورية قديمة، حاول **السيّاب** الإفادة من رمزيته حين جعلها تؤدي أغراضا متعددة"[1].

تجاوزت علاقة **السيّاب** بالمطر علاقة حياة وأمل وثروة للمقهورين وثورة ضد الظلم والتحرر من السلطة المستبدة واتسعت دلالة المطر وأبعاده ليلمس في شعر **السيّاب** حلم الأرض والإنسان والسماء، والولادة الجديدة معا. فصار المطر- وما يتصل به من عناصر تشير إلى وجوده أثناء القصيدة- الرمز الكثير التكرار في بعض دواوين **السيّاب**، فهو كما يراه يكمن في الضدان "**الحياة والموت**" " باعتباره رمزا يشير إلى الجانبين المتناقضين في العلاقة، ويبلور الصراع بينها، فهو يحمل في طياته دلالة مزدوجة على الموت والميلاد، والظلام والضياء"[2]. وقد أكدّت قصيدته " **أنشودة المطر**" عمق الفكرة التي كانت تراوده، واقترن المطر في هذه القصيدة بدلالات عدّة بعضها على الضد من بعض، ولئن تشكّل الرمز من المطر، فإنّ المرموز إليه جاء متنوعا متعدّدا [3]:

" **أتعلمين أي حن يبعث المطر**

وكيف تنشج المزاريب، إذا انهمر

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع

بلا انتهاء . كالدم المراق، كالجياع

كالحب، كالأطفال، كالموتى هو المطر"

---

[1]- جاسم حسين سلطان الخالدي، الخطاب النقدي حول السيّاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 2007، ص: 145.

[2]- عيسى سلمان درويش، الموت في شعر السياب ونازك الملائكة- دراسة مقارنة- إشراف: قيس حمزة الخفاجي، رسالة ماجيستر في آداب اللغة العربية، (1423 ه-2003م)، ص: 79.

[3]- بدر شاكر السيّاب، ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 476.

من خلال هذه الدلالات التي يعبّر عنها المطر، وجد فيه **السيّاب** مشروع خلاص، إذ كان يرى فيه توأما للدماء، فالمطر الساقط الذي يبعث الحياة في الأرض، فهو كالدماء التي تسقط من أجل أن تزيل وطأة الحكام المستبدين أعوان الأجنبي لذلك يقول [1]:

" **ومنذ أن كنا صغاراً، كانت السماء**

تغيم في الشتاء

ويهطل المطر

وكل عام .. حين يعشب الثرى نجوع

ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع

مطر..

مطر..

مطر..

في كل قطرةٍ من المطر

صحراء أو صفراء من أجنة الزهر

وكل دمعة من الجياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد"

إنّ تكرار لفظة "**مطر**" في هذه القصيدة ثلاث مرات أو أربع مرات متوالية في ثمانية مواضع منها يجعل الصيغة الرمزية للمطر تسيطر على النص لتوحي بمفهوم الانبعاث والتجدّد الدائم.

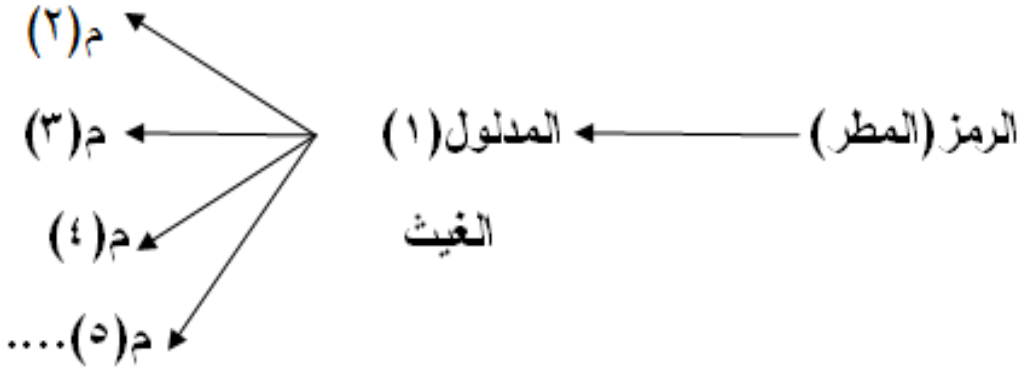
أمّا المستقبل المتخيّل القادم عند **السيّاب** فهو رحب متّسع أخضر، وفي العراق الذي يدْخرُ الرُعودْ ويخزنُ البروقْ"، وهي من لوازم المطر(الثورة)، سوف يأتي الثورة ويحدث

[1]- ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، مصدر سابق، ص: 479.

التغيير، وتنمو حياة جديدة. وفي نهاية القصيدة يقول **السيّاب** متفائلا بمجيء " المطر" إلى العراق**وَيَهْطُلُ المطرْ** ".

ما يستخلص من ذلك أنّ الرمز واحد ولكن المرموز إليه في كل مقطع منتشر ومتشكّل بأشكاله، ويحمل دلالات متعددة ومرجأة بتعدد السياق.

رمز واحد ومرموزات إليها متعددة ممكنة: المدلولات الأخرى



ب-الرمز الأسطوري:

يأتي هذا المبحث لاستجلاء ظاهرة توظيف الرموز الأسطورية في شعر "**السيّاب**" إذ يتكئ في رؤيته الشعرية على رموز الأسطورة، وقد لجأ **السيّاب** إليها بوصفها مصدراً من مصادر الرمز حيث وجد فيه ما يخدم تجربته الشعرية المعيشة، فما هذه الدماء التي تراق على أرض العراق إلاّ إعادة الخصب والانبعاث للحياة من جديد، فكل قطرة دم لا بدّ لها من مخاض جديد وولادة جديدة، وهكذا يتكرر البعث والمخاض وتعود الحياة والر بيع إلى الأرض بعد كل مذبحة، كما عادت تموز إله الخصب إلى الحياة بعد موته، وهذا يتجسد في قصائده. " فالأسطورة كصورة فنية تأخذ قيمتها الرمزية من السياق الذي صبّت فيه، وتعطي قوة دافعة للسياق، لأنّ الشاعر حين يتجه إلى الأسطورة يهدف إلى تخطي حاجز الزمن بين الماضي والحاضر، وما ذلك إلاّ لإحساس الشاعر المعاصر بأن الأسطورة جزء من التراث الإنساني مليء بالطاقات الإيحائية" [1].

[1]- محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص: 297.

وظّف **السيّاب** رموزا أسطورية كأسطورة[*] **(السندباد)**[**] في قصيدة "**رحل النهار**" التي تناولناها من خلال ظاهرة التكرار في المبحث الأول من الفصل الأول، حيث جاء رمز **السندباد** صورة حقيقية لمعاناة الشاعر" يستدعي السندباد ويتقمص شخصيته ويتوحد به ويستعير وجهه قناعا، ويغير بعض ملامحه التراثية، ويلقى على القناع تجربته الشخصية القاسية، وإذا هو سندباد جديد مهزوم فقد انتصرت عليه الأهوال وهزمته الأقدار" [1].

عانى **السيّاب** الكثير من مرضه داء الشلل الأمر الذي جعله يتنقل من بلد إلى بلد بحثا عن الشفاء وهكذا " وجد **السيّاب** في أسطورة "**السندباد**" رمزا غنيا للتنفيس عن نفسه وتعويض النقص الذي يشعر به، وبالإضافة إلى ذلك يمكن أن توصف أسطورة "**السندباد**" بأنّها شوق أبدي إلى الانعتاق والحرية، ورغبة شديدة في الإبحار إلى عوالم سحرية جذابة من أجل الكشف المتواصل والمعرفة الصحيحة والحرية المطلقة" [2] يقول **السيّاب** في قصيدته "**رحل النّهار**" من ديوانه "**منزل الأقنان**"[3]:

"**رحل النهار**

ها إنّه انطفأت ذبالته على أفقٍ توهّج دون نار

وجلستِ تنتظرين عودة سندباد من السّفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

هو لن يعود

أو ما علمت بأنّه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار

(*) سنركز على هذه الأسطورة لأنّها ذكرت في عدد من قصائد السيّاب وبخاصة في قصيدة (رحل النهار) ولأنّ المقام أيضا لا يستدعي ذكر كل الأساطير التي وظّفها السيّاب.

(**) **السندباد:** هو ذلك البطل الأسطوري الذي يمتاز عن غيره برحلاته الطويلة عبر البحار قاهر للصّعاب والمحيطات.

[1]- السعيد لاراوي، الرمز الأسطوري ودلالته في شعر بدر شاكر السياب، مجلة " العلوم الإنسانية"، جامعة بسكرة، ع: 6، جوان، 2004، ص: 222.

[2]- عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ص: 34.

[3]- بدر شاكر السيّاب، ديوان بدر شاكر السيّاب، مج(1)، ص: 229.

هو لن يعود

رحل النهار

فلترحلي هو لن يعود"

يأخذ توظيف أسطورة **السندباد** عند **السيّاب** منحى إنسانياً جديداً في عمق دلالته، إذ يأخذ **السندباد** عنده شكلاً وموقفاً مغايراً ومختلفا لما هو عليه في الأسطورة. وكثيراً ما يساهم إحساس الشاعر الجمالي بحركية الأبطال الأسطوريين وطبيعة مواقفهم الفكرية، بالتدليل على مآسي الإنسان المعاصر، ومآسي الشاعر نفسه، الذي يتخذ من الرمز الأسطوري قناعاً له في كثير من الأحيان. وقد يغيّر الشاعر من هذه المواقف فيضيف إليها ويحذف منها، ويشكلها تشكيلاً جديداً وفق رؤيته الخاصة، التي تناسب موقفاً ما يريد أن يبرزه داخل نصّه الشعري.

الجدير بالذكر أنّ حدود اعتماد **السيّاب** على **الرموز الأسطورية** لم تكن متوقفة عند هذه الأسطورة فحسب والتي كان فيها يعبّر عن مبتغى معيّن أو يوّد إبلاغ رسالة معيّنة صنعتها ظروفه القاهرة وظروف بلاده، بل تنوّعت بتنوع مصادره الأسطورية والتي جمعت بين مؤثرات ثقافية لشعراء أوروبيين وبين مؤثرات ميثولوجية قديمة لكتب وأساليب أدبية حوت مضامينها دلالات لانهائية الدلالة منها:دلالات اجتماعية وإنسانية وحضارية...إلخ. ونجد من هذه الأساطير أسطورة " **تموز**"، أسطورة "**زيوس**"، أسطورة "**عشتروت**"، أسطورة "**المسيح المصلوب**"، أسطورة " **إرم ذات العماد**"، أسطورة " **سربروس**" وغيرها، إلاّ أنّنا ارتأينا إلى أخذ الأبرز منها حتى نوضّح بها تجليّات الانزياح من خلال الرمز الذي تتحد فيه معان عديدة ومُوْحِية عند **السيّاب**.

يمكن أن نستخلص ممّا أُبين عنه أنّ الشاعر من خلال استعماله الكثير من الرموز في شعره من شخصية وأسطورية... أدّى إلى إكساب شعره بعدا إيحائيا، حمل دلالات مختلفة ومتعددة ومُوحِية وألفاظا معبّرة عن نفسيته الحزينة والكئيبة من هذه الحياة المليئة بالأوجاع والمعاناة، فأثّر ذلك كلّه على المتلقي. وبذلك فإن **السيّاب** يعد من الشعراء الذين

جعلوا من الرمز رافدا للشعرية في تكثيف الدلالة واستلهام التراث، وفق نظرة إبداعية تمتزج بملابسات التجربة الذاتية فتكتسب غنى ومدلولا خاصا متعدد التأويل. فالمعنى الشعري لا يتألّف من نظام خطّي ثابت وهو ما يدعى بغياب السياق، وإنّما ينشأ عبر تداخل بنائي غير مصرّح به، فيتم فيه التقابل بين عالمين: عالم الحلم وعالم الواقع، فالأول يمثل الحياة مع أعلى قدر من الحريّة التي يتمتّع بها الحالم، بينما عالم الواقع يعبّر بنظامه وقوانينه عن أبشع صور القهر، لهذا فإنّ غياب السياق إذن دال فكريا، إنّه حريّة المفردة / الفرد في مواجهة اللغة/ القهر [1].

فهي- إذن- صورة على درجةكبيرة من التعقيد تنِمُّ عن امتزاج عناصر الإلهام والاستعداد الفطري والموهبة الذاتية والقدرة اللغوية في بوتقة واحدة تكسر -خلالها- حواجز اللغة المعجمية، لتسمو في أفق الجمال ذي الدلالات المفتوحة على القراءة والتأويل حيث تتحدد طبيعة تلك الدلالة ضمن أطرها النحوية المؤسسة لحدود اللغة الشعرية.

في آخر هذه القراءة الجمالية الدلالية للنص الشعري **السيّابي** من خلال تحليلنا للانزياح الأسلوبي في مستوياته الإيقاعية(الانزياح الايقاعي) والتركيبية(التقديم والتأخير، الحذف، إحالة الإضمار) والدلالية(الاستبدال الدلالي، المفارقة، الرمز) يمكننا القول إنّ النص الشعري السيابي- وكما يرى "**إمبرتو إيكو**"- عالم مفتوح؛ لأننا استطعنا- تأويليا- الكشف عن عدد لا يحصى من الترابطات الإيقاعية والتركيبية والدلالية [2]. وبالتالي أحالنا إلى مجموعة من الدوال المفكّكة والاحتمالات الدلالية المركبة لنصل في النهاية إلى نص خطابي يمثل الخطاب الفردي الموّجه من ذات فردية إلى ذات مبهمة تتكشف أسرارها عبر الانتقال الدلالي للآلية الخطابية [3].

---

[1]- ينظر: محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2002، ص: 183.

[2]- ينظر: إمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، دط، دت، ص: 49.

[3]- ينظر: عماد حسيب محمد، بئار النص، ص: 92.

إنّ النّص الشعري السيّابي وقد صيغ بأشكال شتى لا يمكن أن يؤدي دلالة عادية، خاصة إذا أدركنا أنّ الدوال المؤدية إلى الدلالة متنوعة. وبالتالي لا مجال أيضا إلى الحديث عن "المعنى"ولا يمكن أن نسلّم بأحاديته، لأنه متعدد ومتنوّع وغامض، وما غموضه إلاّ نتيجة لرؤية ذاتية للكون من لدن الشاعر لا يشاركه فيها الآخرون. وبعبارة أخرى، فإنّ التأويل يكون لانهائيا، لأنّ البحث عن معنى نهائي أمر لا يمكن إحرازه، وبالجملة، فإنّنا أمام ركام أو انثيال لا ينتهي من المعاني [1].

تبعا لذلك، تبيّن لنا أنّ شعر السيّاب لا يتضمن معنى محدّدا، بل هو شعر منفتح على مجرّة من المدلولات اللانهائية، إنّه الكتابة الطلائعية التي تنشد الانزياح والرؤيا، وهي سمات عرفت بها الحداثة الشعرية، حيث تتحول اللغة الشعرية من خلالها إلى وسيلة إغراء تحول المعنى إلى معان لا نهائية؛ ولغتها الشعرية توصف بأنّها "انزياحات مقصودة(...) تعتمد التحدث إلى الآخرين بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعا، إنها لغة ممعنة في المجازية تبلغ أحيانا درجة من الشذوذ، وشذوذها إن جاز لنا وصفها هكذا- هو الذي يكسبها روِحنة وأسلوبا من نوع خاص..." [2].

إنّ الهدف الأسمى للانزياح كما نراه هو خلق حركية داخل اللغة، ومنحها فاعلية وقدرة على التأسيس والكشف وخلخلة نظام التلقي وأفق انتظار القارئ؛ هذا هو الشعر الحداثي، وهذه إحدى طموحاته، التي نلخّصها في خلق رؤيا فاعلة مصاحبة لأي انقلاب لغوي داخل نظام اللغة. فالشعر -كما يقول "هايدجر"- " لا موطن له إلا في اللغة، غير أنّه لا يسكنها إلا و هو في حالة هجرة لا تنقطع، و بهذا المعنى فالشعر لا يُعتبر استجابة لأفق انتظار قائم الذات بقدر ما يطمح إلى تفكيك السنن والضوابط التي تتحكم في التلقي والتوقع

---

[1]- ينظر: إمبرتو إيكو، التاويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، ص: 42.

[2]- سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في " شعر عبد الله حمادي"، ص: 292.

والإنتاج"[1]، فالشعر فاعلية لغوية وهذا يعني أن أي محاولة لاكتناه شعريته لابّد أن تبدأ منها؛ فجوهر الشعرية و سرها في اللغة واقع ومنها ينطلق.

[1]- مجموعة من المؤلفين، في الشعر المغربي المعاصر: دورة أحمد المجاطي الأكاديمية، دار توبقال- المغرب، ط1، 2003، ص: 42.

الخاتمة

توصلنا في رحلة هذا البحث إلى جملة من النتائج التي نعتقد أنّ البحث أجاب عنها من خلال تساؤلاته المطروحة بين دفتي هذه الدراسة، والتي سنعرضها في النقاط الآتية:

– انطلاقا من عملية الاختيار والاختبار والاستقصاء، والتي قمنا بها من خلال معاينتنا لظاهرة الانزياح في شعر السيّاب في ضوء الرؤيتين الأسلوبية و التفكيكية فإنّ المتوصل إليه من ذلك هو ما نستعرضه بالشكل الآتي:

– يبقى النص الشعري الحداثي – في ضوء هاتين الرؤيتين– العامل الأهم في تحديد مرجعية الإبداع أو مرجعية النقد، فهو يفرض مرجعية معينة على الناقد ، كما يحدد مراجعه ووجهته في كثير من الأحيان ، الأمر الذي يعني أنّ الاسلوبية والتفكيكية حكّمتا الخصائص الشكلية ؛ لإبراز جمالية النصالشعري ، وقو ة شعريته ، وبالتالي فإنّ التشكيل اللغوي هو الذي يؤسس لفنية النص الشعري العربي الجديد ، ويعين انتماءه لسلم الشعرية إنّ مكمن قيمة هذا النص الحقيقية في تركيبه اللغوي من منطلق أنّ نقطة الارتكاز فيه هي نظمه وصياغته.

– حظي النتاج الشعري لدى **السيّاب** بكمّ ثري ومتعدد من البحوث والدراسات الأدبية والنقدية، الحديثة والمعاصرة، ما يعني أنّ شعر **السيّاب** قد شكل مجالا خصبا للإجراء النقدي بمختلف مداخله واتجاهاته.

– أبانت المقاربتان النقديتان (الأسلوبية والتفكيكية) عن انبثاق بنيّة النص الشعري وانبنائه على نسيج لغوي خاص، وصور شعرية خاصة وظيفتها خلق عالم شعريّ خاص. وبالنتيجة ، إنّنا أمام نماذج من الأشكال البنائية المتميّزة لشاعر متميّز.

–من سمات اللغة الشعرية أنها تنبض بروح العصر، وأصبحت على يد شعر **السيّاب** لغة خلاقة، تتمتع بطاقات تعبيرية فذة تتحد مع الوجود ويغدو النص فضاء مفتوحا يحمل مختلف الدلالات والتأويلات.

– الانزياح الأسلوبي في شعر **بدر شاكر السيّاب** أحد الآليات المؤدية إلى إنتاج ما تحتويه اللغة الشعرية من رؤى دلالية، هذه اللغة التي تحولت بموجبها المدوّنة الشعرية السيّابية إلىمجرّة من المدلولات السابحة في فضاء دلالي مكثف.

– إنّ الانزياح اختراق لقوانين اللغة المألوفة وانحراف عنها بشتّى الوسائل، من أجل خلق صور جديدة غير مألوفة، مع إضفاء طابع الغرابة على العمل الأدبي ومفاجأة المتلقي والتأثير فيه، وذلك من خلال تلك اللغة المنحرفة والمنزاحة التي تشحن المتلقي بطاقة انفعالية، وفي الوقت ذاته فإنه يعكس قدرة كبيرة عند المبدع. إذن من خلال ظاهرة الانزياح يتحقق الثراء الإبداعي والشاعرية النصية، وفاعلية التلقي والتقبل.

– الانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، هو تقنية يستخدمها الشعراء للتعبير عن تجربتهم الشعورية، كما أنّه من المصطلحات الشائعة في الدراسة الأسلوبية المعاصرة

– إنّ وظيفة النص الشعري الحداثي هي خلق عالم جديد، وهو تغيير للعالم بطريقة غير مباشرة؛ أي تغيير الواقع فنّيا من خلال تفكيك العلاقات اللغوية السائدة وتأسيس علاقات لغوية جديدة. والشاعر في استخدامه للكلمات وتركيبه للجمل لا يعبّر عن معنى تقريري مألوف،وإنّما يتعامل مع اللغة بطريقة تجعل للعبارات والأنساق والجمل قوة تتعدى الدلالة المباشرة.

– إنّ التّجديد – في النص الشعري الجديد– أصبح أكثر من ضرورة، وما يحقّق هذا المطلب إنّما هو الانزياح عن طريقالتحرّر من القيود التي تكبّل فكر المبدع، وكذلك عن طريق الخلق، وامتلاكالرّؤيا والخروج عن المألوفوإحداث المفاجأة والدهشة.

– إنّ مفهوم الانزياح مغامرة تجوب فضاء النص الشعري وما يلفه من مفارقات لغوية فيصبح الدال مدلولا، والمدلول دالا، والمستحيل ممكنا فتبوح اللغة بأسرارها وتقول ما لم يقله الواقع...

– يتحدد الانزياح – من منظور الرؤية التفكيكية– من خلال مفهوم الكتابة لدى "جاك دريدا" التي تستند إلى ثلاثة عناصر أو مقولات تتكئ عليها الاستراتيجية التفكيكية متمثلة في الاختلاف والإرجاء والأثر الذي ينتج عنه الانزياح.

–إنّ للانزياح أثراً مهماً في الارتقاء بالقصيدة جمالياً، والإسهام في تقديمها رؤية وتشكيلا، وإحداث تنوّع دلالي كبير.

– تعكس قصائد السيّاب، نماذج دلالية متحولة مفارقة في الخصوصية الأسلوبية والتفكيكية للقصيدة النمطية، وهي في جوهرها انحراف أو انزياح أسلوبي عن منطق القصيدة النمطية؛ لأنّها أولا لا تعدّ بأي حال صورة مكرورة ولا قابلة للتكرّر والاختزال.

– كانت الغاية من التحليل النقدي للنص الشعري العربي الجديد إدراك خصوصيته وبلوغ جوهره بتفكيك دواله ورموزه بحثا عن هويته و أدبيته التي هي قوام النص الأدبي، وهذا ما تضمّنته المقاربتان النقديتان الأسلوبية و التفكيكية بفضل ما تمتلكان من أدوات إجرائية فاحصة لعناصر النص الشعري السيّابي.

– إنّ تناول النص الشعري– وفق استراتيجيات التفكيك– كشف عن كثير من الاختلاف والإرجاء والانتشار بسبب اللعب الحرّ المتعمد للدوال أو الإشارات الجمالية التي يبثها الشاعر في شعره. وإذا كان النص الشعري لا يبوح مباشرة بدلالاته؛ فإنّ مهمة القارئ/ المؤول تتمثل –حينئذ– في ضرورة الكشف عن صراع المعاني داخله.

– بالنسبة للانزياح الإيقاعي الخارجي **في قصيدة "رحل النهار"**؛ تبرز أهمّ عناصر الموسيقى الخارجية في القافية التي هي المحدّد الرئيس الذي يعطي الإيقاع ثباته واستقراره، وقد انزاح الشاعر في كثير من الأحيان عن التفعيلة الأساسية لبحر الكامل (متفاعلن) التي ظهرت في صور متعددة، وقد جعل **السيّاب** هذا البحر مخصوصا وإطارا صوتيا تدور حوله قصيدة "**رحل النهار**"، فكان الأنسب للحالة النفسية التي كانت تعتريه.

– اهتم **السيّاب** بموسيقى شعره اهتماما واضحا يعبّر عن وعيه العميق لما لهذا العنصر من أهمية في إكساب بنية القصيدة إيقاعا متميزا حيث استخدم تفعيلات البحور الصافية وأفاد ممّا تتيحه انزياحاتها العروضية من إيقاع يعبر عن تجربته الشعرية.

– وعلى **مستوى الإيقاع الداخلي** للقصيدة؛ تتحدّد دلالة الأصوات اللغوية عند دخولها في سياق أو تشكيل موسيقي، وعلى هذا يمكن القول إنّ الإيقاع الصوتي يمكن أن يوحي بدلالة متعدّدة.

– من حيث نسب استغلال الأصوات، وتوظيفها في النص الشعري، غلبت الأصوات المجهورة التي تتصف بالقوة والشدّة، ذلك أن الشاعر في مقام الجهر والتصريح والتعبير عمّا يختلجه من حزن وغيره من العواطف التي تضمنتها قصيدته.

–إنّ اعتماد البحث على المدونة الشعرية "رحل النهار" في مستواها الإيقاعي ساهم في كشف العديد من الظواهر التي لم تكن لتظهر في الشكل الكتابي.

–ظهور أسلوب التكرار بأنواعه المختلفة في قصيدة" رحل النهار" أدّى إلى تعميق الإيقاع الداخلي في القصيدة، كما أنتج معاني وإيحاءات متعدّدة، ومن جهة أخرى تعدّ تلك التكرارات بمثابة مفاتيح يمكن من خلالها أن نجول في أعماق ذهن الشاعر، فتكشف لنا عن أسرار ما رسمه في لوحة قصيدته.

–ساهم التحليل الأسلوبي التفكيكي للقصيدة في كشف كثير من التأويلات الأوليّة للخطاب في القصيدة، إذ منحتنا الأرقام الإحصائية لظاهر ة التكرار خيوطا أوليّة ساعدتنا في التأويل والشرح، كما منحتنا الفرصة لتقديم تفسير موضوعي لبعض البنى الفكرية والدلالية في النص الشعري.

– أمّا بالنسبة للانزياح التركيبي فاستنتجنا ما يلي:

–إنّ ظاهرة **التقديم والتأخير** في قصيدة " **مرحى غيلان**" أسهمت بالانحراف عن نظام الجملة المألوف إلى تراكيب جديدة، فأنشأ دلالات وإيحاءات متنوعة لانهائية، وغير

محدودة، نفسية وفكرية وفنية، تجاوزت النظرة القديمة المتمثلة بحصر وظيفة التقديم والتأخير بدلالتي: الاهتمام والاختصاص.

-إنّ ظاهرة **الحذف** بنوعيه في شعر **السيّاب** من خلال نماذج شعرية مختارة من "**ديوان أنشودة المطر**" أدّت إلى أن تكون القصيدة قابلة للتأويل، فضلا عن الوظيفة الانتباهية من خلال تنشيط مخيّلة المتلقي للبحث وراء الإيحاءات الكامنة خلف الكلمات المحذوفة، واستحضار العنصر الغائب، أو سد الفراغ،وإضفاء بعد جمالي على النص، وتجنب التلقي السلبي ومن ثّم إبعاد الخطاب عن الملل.

-إنّ أسلوب **الإضمار** من خلال نماذج شعرية من ديوان " **المعبد الغريق**" أخذ متنفّساً له في تعدده وكثافته، منتجا دلالات جديدة مرجأة منتشرة على فضاء النص الشعري، حيث لا يكاد يخلو منه مقطع شعري.

-و على مستوى الانزياح الدلالي خلصنا إلى:

-إنّ الاستبدال الدلالي في قصيدة "**المخبر**"هو نمط يتميز بالتنوّع الدّلالي الذي يسمح للّفظة باشتغال أكثر من محلّ ممّا يثري المعنى ويعطي جمالية وفنّية للنّص، إلى جانب ذلك حقّق التضاد في قصيدة "**المخبر**" تفاعلا لغويّا أسلوبيا تفكيكيا ما أسهم في تفجير الدلالة، فالدلالات في هذا المستوى فجّرت العلاقات اللّغوية المعجمية وأحيلت إلى احتمالات دلالية متنوعة لا تستقر على تأويل نهائي محدّد.

- إنّ بنية **المفارقة اللفظية** بأشكالها في قصيدة " **النهر والموت**" تجاوزت دلالاتها المعجمية إلى إيحاءات كشفت عن رؤية **السيّاب** للواقع المتشظي بما فيه من تناقضات كبيرة لم تعد الأساليب المباشرة قادرةً على الإيحاء بها، محقّقا بذلك خصوصيته الأسلوبية.

-إنّ استعمال السيّاب الكثير من **الرموز** في شعره من شخصية وأسطورية وكذلك **تقنية القناع** أدّى إلى إكساب شعره بعدا إيحائيا، حمل دلالات مختلفة ومتعدّدة ومرجأة مفتوحة على القراءة والتأويل، وألفاظا معبّرة عن نفسيته الحزينة والكئيبة من هذه الحياة المليئة بالأوجاع والمعاناة، فأثّر ذلك كلّه على المتلقي.

عموما، يمكن القول:إنّ وجود الانزياح في النص الشعري السيّابي في المستويات الثلاثة:الإيقاعي والتركيبي والدلالي يُؤكد استحالة وجود قراءة واحدة للنص؛ لأنّ العطاء الجمالي للدال يسمح بتنوّع الممارسات القرائية وتعدّدها، وبالتالي فالانزياح يبعد النص عن الأحكام القطعية، ممّا يجعله يحيا ويتجدّد بالقراءات الإبداعية.

وصل البحث إلى قناعة علمية ليست بالجديدة في عالم البحث اللغوي الأسلوبي التفكيكي؛ مفادها أنّ النص الشعري هو الذي يفرض على المحلّل طريقته في التحليل، فمعالجة المدوّنة النصية بمنهجية متصلّبة لا يمكنها أن تفلح في إعطاء الوجه الحقيقي للمعنى، وبالتالي إعطاء الفرصة للنص لإبراز ذاته هو الطريقة الصحيحة التي من المفترض أن تسلك وتتبع.

هذه أهمّ المحصّلات الفكرية وأبرز النتائج التي توصّل إليها البحث من خلال عملية الرصد والجمع والانتقاء والتحليل و المناقشة، عبر فصوله وأبوابه، وهذا اختصار شديد وموجز عن أبرز أطوار هذه الدراسة. لنقول في الختام أيضا إن هناك الكثير من النتائج والملاحظات تضمنها البحث في صلبه عزفنا عن ذكرها.

مصادر البحث ومراجعه

أولا : المصادر

ثانيا : المراجع

1 . المراجع العربيّة

2–المراجع المعرّبة

3 . المعاجم

3. المراجع الأجنبيّة

4 . الدّراسات المنشورة في المجلاّت

5 الرّسائل الجامعيّة

ثالثا: مواقع الانترنيت

أولا: المصادر:

1- **ابن جني، أبو الفتح عثمان:** الخصائص، ج 2، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان ، ط 1، (1421 هـ -2001م).

2-الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد:

أ- دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، دط،(1422هـ/2001م).

ب- دلائل الإعجاز: تعليق وشرح عبد المنعم خفاجي، مطبعة الفجالة الجديدة، القاهرة، دط، 1977.

3- **السيّاب، بدر شاكر:** ديوان بدر شاكر السياب (المجلد الأول)، دار العودة – بيروت، دط،1971.

4- **القيرواني، ابن رشيق أبو الحسن:** العمدة في محاسن الشعر، ج1، تح: محي الدين عبد المجيد، دار الجيل، بيروت، ط 5، 1981.

ثانيا : المراجع

أ . المراجع العربيّة:

1) **ابن ذريل، عدنان:** النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1989.

2) **أبو سنة، محمد إبراهيم:** تأمّلات نقدية في الحقيقة الشعرية: قراءات ودراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1989.

3) **أبو العدوس، يوسف:** الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان ، ط1 ، 2007 .

4) **أحمد، محمد فتوح:** الرمز والرمزية، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978.

5) **أدونيس**(علي أحمد سعيد):

أ- الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط4، 1983.

ب- زمن الشعر، دار الفكر، لبنان، ط2، 1986.

ت- سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط2 ،1996.

ث- فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، دار العودة – بيروت، ط1، دت.

ج-مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت، ط 4، 1983.

6) **إسماعيل، عز الدين:** الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت- لبنان، دط، 1966.

أ- الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د ط،1987.

7) إعداد مجموعة من الباحثين، أبحاث في الشعر المصري المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، ط1، 2012.

8) **أنيس، إبراهيم:**

9) **أوكان، عمر:** اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، دط، 2001.

10) **البرسيم، قاسم:** منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري(الآفاق النظرية وواقعية التطبيق)، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 2000.

11) **البريكي، فاطمة:** قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان، ط1، 2006.

12) **البستاني، صبحي:** الصورة الشعرية في الكتابة الفنية(الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986

13) **بشر، كمال:** علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.

14) **البصري، عبد الجبار داود:** بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، وزارة الثقافة والإرشاد، دط، بغداد، 1966.

15) **بطرس، أنطونيوس:** بدر شاكر السياب شاعر الوجع، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، دط، دت.

16) **بكار، يوسف حسين:** بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1982.

17) **بلاطة، عيسى:** بدر شاكر السياب حياته وشعره، دار النهار للنشر، بيروت، ط2، 1978.

18) **بن خليفة، مشري:** القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

19) **بنيس، محمد:**

أ-الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1990.

ب-موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965.

ب- الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته (مساءلة الحداثة)، ج 4، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1990.

ت- الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط2، 1996.

20) **بوحوش، رابح:** البنية اللغوية البردة البوصيري، ديوان المطبوعات، الجزائر، دط، 1993.

21) **بوطارن، محمد الهادي وآخرون:** المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقاً من التراث العربي، ومن الدراسات الحديثة، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، (1428 هـ- 2008 م).

22)**بوعزّة، محمد:** استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، (1432هـ/2011م).

23) تأليف: مجموعة من الباحثين، في الشعر المغربي المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2003 .

24) **تاوريريت، بشير، وسامية راجح:**

أ- آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم)، عالم الكتب، القاهرة ، ط1، 2009 .

ب- التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار أرسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010.

25) **تمام، حسان:** اللغة العربية معناها ومبناها، علم الكتب، القاهرة، ط3، 1993.

26) **التونجي، محمد:** بدر شاكر السياب والمذاهب المعاصرة، سلسلة (مفكرون من الشرق والغرب) رقم6، دار الأنوار، بيروت، 1968.

27) **ثامر، فاضل:** الصوت الآخر، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد، دط، 1992.

28) **الجزار، محمد فكري:**

أ- الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر، مصر، ط 2، 2002.

ب- لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2002.

29) **جيدة، عبد الحميد:** الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، لبنان- بيروت، ط1، 1982.

30) **الحاوي، إيليا:** بدر شاكر السيّاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج1، 1976.

31) **حجازي، سمير:** النقد الأدبي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع- القاهرة، ط1، 2005.

32) **حداد، علي:** بدر شاكر السيّاب، قراءة أخرى، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1998.

33) **حسين، بكار يوسف:** بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1982.

34) **الحربي، فرحان بدري:** الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2003.

35) **حركات، مصطفى:** قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية–الجزائر، دط، 1989.

36) **حسان، تمام:** اللغة العربية معناه ومبناها، علم الكتب، القاهرة، ط3، 1993.

37) **حسين محمد عارف ومحمد حسن علي:** دراسات في النص الشعري (العصر الحديث)، دار الوفاء، الإسكندرية، ط 1، 2000.

38) **حشلاف، عثمان:** التراث والتجديد في شعر السيّاب، دارسة تحليلية جمالية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط.ت.

39) **حلّوم، أحلام:**النقد المعاصر وحركة الشعر الحرّ ، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2000.

40) **حمادي، عبد الله:** (ماهية الشعر) البرزخ والسكين، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، ط 3، (2001–2002).

41) **حمد، عبد الله خضر:** أسلوبية الانزياح في شعر المعلّقات، أسلوبية الانزياح في شعر المعلّقات، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط1، 2013.

42) **حماسة، عبد اللطيف:**

أ– ظواهر نحوية في الشعر الحرّ ، دار غريّب للطباعة والنشر والتوزيع– القاهرة، دط، 2001.

ب– لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، بيروت، دط، 1996.

43) **حمدان، ابتسام أحمد:** الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب – سوريا، ط1، 1997.

44) **حمر العين، خيرة:** شعرية الانزياح، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، أربد– الأردن، ط 1، 2001.

45) **حمودة، عبد العزيز:**

أ– الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، مطابع السياسة، الكويت، دط، 2003.

ب- المرايا المحدّبة، من البنيوية إلى التفكيك. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1998 .

46) **الخالدي، جاسم حسين سلطان:** الخطاب النقدي حول السيّاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 2007، ص: 145.

47) **خطابي، محمد:** لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت/ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، دط، 1991.

48) **خفاجي، محمد عبد المنعم:** عبقرية الإبداع الأدبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة،الإسكندرية- مصر، ط1، 2002.

49) **الدّركاوي، هشام:** التفكيكية التأسيس والمراس، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2011.

50) **درويش، أحمد**دراسة الأسلوب بين المعاصر ة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والّتوزيع، القاهرة، دط.دت.

51) **الدّغمومي، محمد:** نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط ، المغرب، ط1، 1999 .

52) **الراشدي، عامر جميل شامي:** النص الصوفي: دراسة تفكيكية في نصوص أبو يزيد البسطامي نموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2014.

53) **الرافعي، مصطفى صادق:** تاريخ آداب العرب، مكتبة الإيمان، القاهرة، مصر، ط1، 1997.

54) **ربابعة، موسى:**

أ- الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد (الأردن)، ط1، 2003.

ب- جماليات الأسلوب والتلقي دراسة تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.

55) **رزق، خليل:** شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، مؤسسة الأشرف، بيروت- لبنان، ط1، 1995.

56) **رزق، صلاح:** أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي،دار غر يب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2002 .

57) **رمّاني، إبراهيم:** الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط. دت

58) **الرواشدة، سامح:**

أ- إشكالية المتلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان- الأردن، ط1، 2001.

ب- فضاءات الشعرية: دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي، إربد، دط، 1999.

59)**الرّ ويلي ميجان، البازعي سعد:** دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط 5، 2007 .

60) **زايد، علي عشري:** عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط5، (1429هـ/2008م).

61) **الزرزموني، إبراهيم أمين:** تأويل الخطاب الشعري، النظرية والتطبيق (محمد أحمد العزب نموذجا) . مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2010 .

62) **السامرائي، ماجد:** رسائل السيّاب، دار الطليعة، بيروت، دط، 1975.

63) **السّد، نور الدين:** الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث(الأسلوبية والأسلوب)، ج1، دار هومة- الجزائر، دط.دت.

64) **السعدني، مصطفى:**

أ- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1987.

ب- العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، توزيع منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، دط، 1990.

65) **سعيد، خالدة:** حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 2، 1982.

66) **سليمان، أحمد فتح الله:** الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 2004.

67) **سويدان، سامي:** بدر شاكر السيّاب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب، بيروت، دط، 2002.

68) **شوارب، محمد لطفي:** إيقاع الشعر العربي، تطوره وتجديده، منهج تعليمي مبسط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2005.

69) **صالح، بشرى موسى:**

أ- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994.

70) نظرية التلقي، أصول وتطبيقات. المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء، ط1، 2001
صالح، فخري: دراسات نقدية في أعمال السيّاب، حاوي، دنقل، جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 1999.
71) **الصبّاغ، رمضان:** في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسات جمالية، دار الوفاء للنشر والتوزيع . الإسكندرية، ط1، 1998.
72) **صبح، علي:**البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الز هرية للتراث، القاهرة، دط، 1996.
73) **الصيغ، عبد العزيز:** المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، دط، 1998.
74) **القرعان، فايز**، تقنيات الخطاب البلاغي- دراسة نصية- عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2004.
75) **الضالع، محمد صالح:** الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2002.
76) **الضمور، عمار:** فضاءات نصّية، دراسة في الشعر الأردني المعاصر والرواية العربية، دار الكتاب الثقافي، إربد (الأردن)، دط، دت .
77) **الطرابلسي، محمد الهادي:** خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، د ط،1981.
78) **الطوانسي، شكري:** مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة؛ دراسة في بلاغة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، دط، 1998.
79) **عباس، إحسان:**
أ- بدر شاكر السيّاب، "دراسة في حياته وشعره" دار الثقافة، بيروت-لبنان، ط5، 1983.
ب- عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، دط، 1955.
ت- فن الشعر، دار الثقافة بيروت لبنان، ط2،1985 .
80) **عباس، حسن:** حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000.
81) **عبد الرحمن، ممدوح:** المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1994.

82) **عبد الغفار، حسن عبد الجليل عبد الغفار:** المفارقة في شعر عدي بن زيد العيادي: دراسة نظرية وتطبيقية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2001.

83) **عبد الغفار، محمد عبد الرزاق:** عبد القاهر الجرجاني في النقد العربي الحديث دراسة في إشكالية التأويل، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2002.

84) **عبد القادر، عبد الجليل:** هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء، عمان، ط1، 1998.

85) **عبد المطلب، محمد:**

أ- البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان-القاهرة، ط2، 2008.

ب- تقابلات الحداثة في شعر السبعينات سلسلة: كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 1995.

86) **عبو، عبد القادر:** فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة(بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2007.

87) **عبيد، محمد صابر:**

أ- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.

ب- مرايا التخييل الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، جدارا للكتاب العالمي، عمان-الأردن، ط1، 2008.

88) **عزام ، محمد:** الأسلوبية منهجا نقديا،منشورات وزارة الثقافة، دمشق ط1، 1989 .

89) **العشّي، عبد الله:** زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو- الجزائر، ط1، 2005.

90) **عصفور، جابر:** آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، دط، صيف 1997.

91) **علاق، فاتح**مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2005 .

92) **العلاّق، علي جعفر:**

أ- الدلالة المرئية. قراءات في شعرية القصيدة الحديثة. دار الشروق للنشر والتوزيع- عمَّان، ط1، 2002.

ب- في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2003.

93) **علي، عبد الرضا:**

أ- الأسطورة في شعر السيّاب، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، دط، 1978.

ب- العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، دط، 1989.

ت- موسيقى الشعر العربي، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997.

94) **عنّاني، محمد:** المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان . القاهرة ، ط 3، 2003.

95) **عوض، ريتا:** أعلام الشعر العربي الحديث، بدر شاكر السيّاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 1983.

96) **عياد، شكري:** مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، الرياض، ط1، 1982.

97) **عياشي، منذر:**

أ- الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، دط. دت

ب- مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1990.

98) **عيد، رجاء:**

أ- البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1993.

ب- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين الجديد والقديم لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.

ت- دراسة في لغة الشعر، رؤية نقدية، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1979.

ث- القول الشعري، (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف-الإسكندر ية، دط، دت.

99) **عيسى، فوزي:** النص الشعري آلية القراءة، دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية، دط، 2006.

100) **الغذامي، عبد الله:**

أ- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. المركز الثقافي العربي- بيروت/ الدار البيضاء، دط.دت.

ب- الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية. قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006 .

101) **الغرفي، حسن:**

أ- حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا لشرق والمغرب، دط، 2001.

ب- كتاب السليّ النثري، منشور ات المكتبة العلمية، بغداد، دط، دت.

102) **الغزالي، عبد القادر:** الشعرية العربية، التاريخية والرهانات. دار الحوار للنشر والتوزيع- اللّاذقية (سوريا)، ط1، 2010.

103) **فاخوري، محمد:** موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، دط، 1985.

104) **فاضل، جهاد:** قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط 1، 1984.
105) **فضل، صلاح:**
أ- أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1995.
ب- أشكال التخيل، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان- القاهرة، ط1، 1996.
ت- إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.
ث- بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1992.
ج- علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1986.
ح- نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، دط ، 1998
106) **فيدوح، عبد القادر:** الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر،عمان- الأردن، ط1، 1998.
107) **قاسم، عدنان:** الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، المنشاة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلام، ليبيا، ط1، 1980.
108) **قاسي، صبيرة:** بنية الإيقاع في الشعر المعاصر النظرية والتطبيق، صلاح عبد الصبور نموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1 ، (1469 هـ/ 2008 م).
109) **قروط، ماجد:** المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى عام 1985 دراسات جمالية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، 1999.
110) **القعود، عبد الرحمن بن محمد:** الإبهام في شعر الحداثة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت، مارس، 2002 .
111) **الكتاني، محمد:** الصراع بين القديم والجديد (ج:2). دار الثقافة- الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 1982.
112)**كوّاز، محمد كريم:** علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أفريل، الزاوية (ليبيا)، ط1، 2004 .
113) **الكومي، محمد شبل:** المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط ، 2004.
114) **الكيلاني، إيمان خضر:** بدر شاكر السيّاب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، عمّان-الأردن، ط1، 2008.
115) **الماكري، محمد:** الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

116) **مبروك، مراد عبد الرحمن:** من الصوت إلى النص– نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري– دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

117) **محمد، إبراهيم عبد الرحمن:** قضايا الشعر في النقد العربي، دار عودة، بيروت، ط2، 1981.

118) **محمد، عماد حسيب:** بئار النص، قراءة تفكيكية في الشعر الحداثي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة ، ط1، 2009.

119) **مختار، أحمد:** علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، دط، 1982.

120) **مرتاض، عبد الملك:** (أ، ي) دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992.

121) **المسدِّي، عبد السلام:**

أ– الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 1989.

ب– النقد والحداثة، دار الطليعة للطبع والنشر– بيروت، ط1، 1983.

122) **مصايف، محمد:** النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1979.

123) **مصلوح، سعد:**

أ– الأسلوب، دراسة إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2002.

ب– في النص الأدبي، دار عالم الكتب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط3، 2002.

124) **المعتوق، أحمد محمد:** الحصيلة اللغوية، المجلس الوطني الثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1996.

125) **معلاّ، طلال:** النقد والإبداع: رؤى في التشكيل، إدارة الفنون، المركز العربي للفنون، الشارقة (الإمارات العربية)، دط، 2006 .

126) **المقالح، عبد العزيز،** أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، دط، 1985.

127) **ملاحي، علي:**

أ– المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007 .

ب– الجملة الشعرية في القصيد الجديد (السيّاب نموذجا)، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 ، 2007 .

ت- شعرية السبعينيات في الجزائر (القارئ والمقروء)، دار التبيين، الجاحظية، الجزائر، دط، 1995.

128) **الملائكة، نازك:** قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، د.ت.

129) **مندور، محمد:** النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، دط، 1969.

130) **منصور، عز الدين،** دراسات نقدية ونماذج حلول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت ، ط1، 1985.

131) **ناظم، حسن:**

أ- البنى الأسلوبية: دراسة في " أنشودة المطر" للسيّاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 20002.

ب- مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

132) **وادي، طه:** جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، دط، د ت.

133) **الورقي، السعيد:** لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنّية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية . القاهرة ، د ط، 1997.

134) **وغليسي، يوسف:**

أ- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

ب- سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين: ٌدراسة نقدية "، اتحاد الكتاب الجزائريين ، ط1، 2002.

135) **ويس، أحمد محمد:**

أ- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط 1، (1426 هـ/ 2005 م).

ب- الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2002.

136) **اليافي، نعيم:** مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق دط، 1982.

137) **يحياوي، رواية:** شعر أدونيس: البنية والدلالة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2008.

138) **يونس، علي:** أوزان الشعر وقوافيه، مدخل ميسر لتذوقها ودراستها، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 2000.

ب . المراجع الأجنبية المترجمة:

1) **أولمان، ستيفن**:دور الكلمة في اللغة، تر جمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، دت.

2) **إيزر، فولفغانغ**: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة وتقديم: حميد الحمداني والجلالي الكدية، منشورات الاختلاف، فاس، دط، 1995.

3) **ايغلتون، تيري**:مقدمة في النظرية الأدبية، تر جمة: إبراهيم جاسم العلي، مراجعة: عاصم إسماعيل الياس، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دط، 1992.

4) **ايفانكوس، خوسيه ماريا**:نظرية اللغة الأدبية، تر جمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، دط، 1992.

5) إيكو، إمبرتو:

أ- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر جمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

ب- التأويل والتأويل المفرط،تر جمة: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، دط،دت.

6)بارث، رولان:

أ- لذة النص، تر جمة: منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ط1، 1992.

ب- نقد وحقيقة، تر جمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994.

7) **بوشبندر، ديفيد**: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، دط ، 2005.

8) **جيرو، بيير**:الأسلوب والأسلوبية، تر جمة: منذر عياشي، مركز الانماء القومي، بيروت، دط. دت

9) دريدا، جاك:

أ- استراتيجيات التفكيك، تر جمة: حسام نايل، أزمة للنشر والتوزيع، عمان، يناير، دط، 2009.

ب- البنيوية والتفكيك، مداخل نظرية ، ترجمة: حسام نايل. أزمنة للنشر والتوزيع- عمان، ط1، 2007.

ت- في علم الكتابة، ترجمة وتقديم: أنور مغيث ومنى طلبة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.

ث- الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

ج- مواقع حوارات، ترجمة وتقديم: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط 1، 1992.

10) **ريتشاردز:** مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة مصر، دط، 1963.

11) **زيما، ف بيير:** التفكيكية دراسة نقدية، تعريب: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996.

12) **ساندرس، فيلي:**نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، سوريا، ط1، 2003.

13) **سلدن، رامان:** النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة، جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 1988 .

14) كوهن، جان:

أ- بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1993.

ب- بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط 1، 1986.

ت- اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 2، 1999.

ث- النظرية الشعريةترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2000.

15) **مولينيه، جورج:** الأسلوبية، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1999.

16) **مونان جورج:**مفاتيح الألسنية، ترجمة: الطيب البكوش، منشورات سعيدان، تونس، دط، 1994.

17) **نورس، كريستوفر**: التفكيكية النظرية والتطبيق، تر جمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ط1، 2008.

18) **نوننمشار، جورج**:دلالات الأثر، تر جمة: عبد العزيز عرفة، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1992.

19) **هارلند، ريشارد**: ما فوق البنيوية، فلسفة البنيوية وما بعدها، ترجمة لحسن أحمامة، دار الحوار للنشر والتوزيع – اللاذقية، ط 2، 2009.

20) **هاف، كراهام**:الأسلوب والأسلوبية، تر جمة: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، د ط، 1985.

21) **هنريش، بليث**: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء (المغرب)، ط 2، 1999.

22) **ويليك رينيه، وارين أوستن**:نظرية الأدب، تر جمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، دط، 1972.

23) **ياكوبسون، رومان**: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنّون، دار توبقال للنشر– الدار البيضاء، ط1، 1988.

ت–المعاجم:

1) **ابن فارس، أحمد**: مقاييس اللغة، ج 3، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002.

2) الزمخشري، عيون السود: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1419 هـ– 1998م).

3) العبيدي، رشيد: معجم مصطلحات العروض والقوافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1989.

4) معلوف لويس وآخرون: المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط3، 2002 م.

5) **يعقوب، إميل بديع**: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العالمية، بيروت–لبنان، ط1، 1991.

6) Dictionnaire Encyclopédique Larousse, Paris, France, 1979.

ث-المراجع الأجنبية:

1. Derrida Jacques.De La Gramatologie Paris. Minuit 1967.

ج- الدّراسات المنشورة في الدوريات:

1) **أبو ديب، كمال:** الحداثة، السلطة، النص، مجلة " فصول"، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ع: 3، مج: 4، 1984.
2) **بارث، رولان:** من أين نبدأ ؟، تر: محمد البكري، مجلة " الأقلام" ،ع: 5، بغداد، أيار، 1987.
3) **الجعافرة، ماجد:** في قصيدة أبي تمام في فتح عموريةدر اسة في الموسيقى والإيقاع، مجلة" آداب الرافدين"، ع:27، 1995، ص: 102
4) **درويش، أحمد:** مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبي، المجلة " العربية للثقافة"، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ع 32 ، مارس، 1997.
5) **دريدا، جاك:** البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية، تر: جابر عصفور، مراجعة: هدى وصفي، مجلة " فصول"، القاهرة، مج: 11، ع: 14 ، شتاء 1993.
6) **الرواشدة، سامح:** قصيدة "إسماعيل" لأدونيس (صور من الانزياح التركيبي وجمالياته)، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية الجامعة الأردنية، مج: 30، ع: 3.
7) **زكية، يحياوي:** الانزياح في القواميس العربية والفرنسية، مجلة " الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية"، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ع: 33، السداسي الثاني، 2015.
8) **جوناثان، كللر:** التفكيك، تر: حسام نايل، مجلة "فصول"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع: 66، 2005.
9) **الزيود، عبد الباسط محمود:** من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة " صقر" لأدونيس، مجلة "جامعة دمشق"، مج: 23، ع: 1، 2007.
10) **صالح، لحلولي:** الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني(مقال)، قسم الآداب واللغة العربية – كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع: 8، 2011.
11) **عدمان، عزيز:** قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك، مجلة" عالم الفكر"، ع:2، مج: 33، 2004، ص: 66.

12)**عزّام، محمد:** النص المفتوح التفكيك أنموذجاً، مجلة "الموقف الأدبي"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق – ع: 398، حزيران 2004.
13) **فيدوح، عبد القادر:** شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، مجلة "البحرين الثقافية"، ع: 20، أبريل، 1999.
14) **كياني، رضا:** الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر(دراسة ونقد)، مجلة "دراسات في اللّغة العربية وآدابها"، فصيلة محكّمة، ع:12، س:3، شتاء (1391هـ/2013م).
15) **لاراوي، السعيد:** الرمز الأسطوري ودلالته في شعر بدر شاكر السياب، مجلة " العلوم الإنسانية"، جامعة بسكرة، ع: 6، جوان، 2004.
16) **مبروك، مراد عبد الرحمن:** الانزياح في النص الشعري " خذ وردة الثلج نموذجا تطبيقيا"، مجلة "فكر وإبداع"، ع:7، مركز الحضارة العربية، سبتمبر، 2000.
17) **هـ. قيردا سدونك،** "مفاهيم الأدب بوصفها أطرا للإدراك النقدي"، ، ترحسن البنّا عزّ الدين، مجلة" فصول" جماليات الإبداع والتغيير الثقافي (ج1)، المجلد 6، ع: 3، أبريل ـ جوان 1986.
18) مجلة" شعر"، ع: 11 – س 3 – حزيران، 1959 .
19) مجلة "العلوم الاجتماعية والإنسانية"، جامعة الحاج لخضر، المؤسسة العمومية لأشغال الطباعة، ع: 10، جوان 2004.
20) مجلة "فصول" ،ع:70 ، شتاء – ربيع، 2007 .
21) **محجز، خضر عطية:** محمود درويش في خطبة الهندي الأحمر: التناص، القناع، اللعب، مجلة "الجامعة الإسلامية"(سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج: 17، ع: 2، يونيو2009.
22) **المندلاوي، علاء:** شعرية الخطاب الأدبي، مجلة "الموقف الأدبي"، ع: 414، تشرين الأول، 2005.
23) **منير، وليد،** التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة "فصول"، مج:16، ع: 1، 1997.
24) **نوار، بوحلاسة:** الانزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح، مجلة "مقاليد"، ع:2، جامعة قسنطينة/الجزائر، ديسمبر، 2012.
25) **ويس، أحمد محمد:** الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة "عالم الفكر"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– دولة الكويت، مج: 25 /ع: 03، يناير/ مارس، 1997.
26) **ياسين، أحمد جار الله:** شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزعني، مجلة " أبحاث كلية التربية الأساسية"، مج:2، ع:4، 2005.
27) **كحلوش، فتيحة:** نظرية الانزياح من الشجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، مجلة " العلوم الإنسانية"، جامعة فرحات عباس، سطيف– الجزائر، ع: 43، س: 4، خريف2009.

ح-الرّسائل الجامعيّة:

1) **الجزار، محمد فكري:** الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة (أطروحة دكتوراه)، جامعة المنوفية، القاهرة، 1994.

2) **درويش، عيسى سلمان:** الموت في شعر السيّاب ونازك الملائكة- دراسة مقارنة- (رسالة ماجستير)، إشراف: قيس حمزة الخفاجي، جامعة بابل، (1423 هـ-2003م).

3) **عبّو، عبد القادر:** جمالية التّلقّي في الشعر الحداثي (رسالة دكتوراه) ، إشراف: بلقاسم هواري، جامعة وهران، (2006/2005)م.

4) **علاّم، منى:** عناصر تحديث النص الشعري في مجلة " شعر " (رسالة دكتوراه)، إشراف: سعيدة قدّام ، جامعة الجزائر ، (2006/2005)م.

5) **فضالة، إبراهيم:** لغة الخطاب في روايتي الطاهر وطار" الزلزال"و"الشمعة والدهاليز"، دراسة أسلوبية، (رسالة دكتوراه). إشراف: علي ملاّحي، جامعة الجزائر، (2010/2009)م.

6) **مراح، عبد الحفيظ:** ظاهرة العدول في البلاغة العربية مقاربة أسلوبية، (رسالة ماجستير). إشراف: حسين أبو النجا، جامعة الجزائر، (2006/2005)م.

7) **راجح، سامية:** أسلوبية القصيدة العربية الحداثية في شعر"عبد الله حمادي"، (رسالة دكتوراه)، إشراف: امحمد بن لخضر فورار، جامعة الجزائر، (1433هـ-2012م).

رابعا: مواقع الإنترنيت:

1) HTTP ://WWW . DJAZ AIRESS. /ALFA D JR/. 76701

2) www.THaquafa.Sakhr.com

3) **صالح كامل فرحان:** الماء في شعر السيّاب kamelsaleh@hotmail.com .

4) قسم التعليم الثانوي، "الرمز في الأدب"، من موقع:
en.hajah.bloyspot.com

5) **القيسي، عصام:** في شعرية اللغة، ملتقى الأدب العربي، رابطة نون، 2005.

http/ / w w w. aladab. net / u b / archive / index < php / t 438 html.

6) محمد سالم سعد الله، فلسفة التفكيك عند دريدا، كلية الآداب / جامعة الموصل

non_alshekh@yahoo.com.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة.....	أ-خ
مدخل : أبجدية الحداثة الشعرية المعاصرة	**1-16**
الباب الأول : ظاهرة الانزياح والمنجز النصي الشعري السيابي في المتن النقدي الحديث والمعاصر	**17-103**
الفصل الأول : النص الشعري السيابي والحوار النقدي الحديث والمعاصر	**18-52**
1- القصيدة العربية الجديدة وضرورة تحديث القراءة النقدية.....	**20-28**
2- النص الشعري الحداثي في منظور النقد الأسلوبي.....	**28-33**
3- القصيدة العربية الجديدة في ميزان الطرح النقدي التفكيكي.....	**33-39**
4- التجربة الشعرية السيابية في التناول النقدي الحديث والمعاصر.....	**39-52**
الفصل الثاني : جمالية الانزياح الشعري في طروحات النقد الأسلوبية والتفكيكية	**53-103**
1- أسلوب الانزياح(المفهوم والمصطلح)	**53-65**
2- الانزياح ومفهوم الشعر.....	**65-73**
3- جمالية الانزياح الشعري في البحوث النقدية الأسلوبية.....	**73-79**
4- جمالية الانزياح في الدراسات النقدية التفكيكية.....	**79-88**
5- الانزياح الشعري، وظائفه الجمالية وقيمه الدلالية في ضوء المنظورين الأسلوبي والتفكيكي.....	**88-93**
6-لعبة الانزياح الشعري وإرجائية الإنتاج الدلالي في تصور المنظورين الأسلوبي والتفكيكي.....	**93-103**
الباب الثاني : البنى الانزياحية في المتن الشعري السيابي بين إزاحة الدال وديناميةالتأويل الدلالي المرجّأ مقاربة أسلوبية تفكيكية لنماذج شعرية	**104-214**
الفصل الأول: بنية الانزياح الإيقاعي: جمالية التضافر الإيقاعي والدلالي في قصيدة "رحل النهار"	**105-146**
أولا: جمالية الإيقاع الخارجي.....	**107-108**

أ- مظاهر الانزياح الصوتي في الوزن 108
1- التفعيلة وانزياحاتها 114-108
2- الامتداد(التدوير) 116-114
ب- مظاهر الانزياح الصوتي في القافية..... 124-116
ثانيا: جمالية الإيقاع الداخلي(أسلوب التكرار)..... 127-124
أ- تكرار الحروف(تراكم الأصوات)..... 136-127
ب- تكرار الحرف..... 139-136
ت- تكرار الكلمة(التكرار اللفظي)..... 141-139
ث- تكرار الجمل أو العبارات..... 146-141
الفصل الثاني : بنية الانزياح التركيبي:جمالية الأغطية اللغوية وإمكانية عبور المعنى إلى القارئ 171-147
أولا: جماليةالتقديم والتأخير بين مرونة الاستعمال اللغوي وإبداعية التفجير الدلالي..... 155-150
ثانيا: جماالية الحذف: إقصاء الكتابة أساس الانفتاح الدلالي..... 167-155
ثالثا: أسلوب الإضمار بين المرجعية المعنوية والانتشار الدلالي..... 171-167
الفصل الثالث: بنية الإنزياح الدلالي: فاعلية الخروق اللغوية وشعرية الانفتاح على التأويلات اللانهائية 214-172
أولا: الاستبدال الدلالي: من قراءة قصد المؤلف والنص، إلى قراءة اختلاف الاختلاف..... 180-175
ثانيا: شفرة المفارقة: تقوية شعرية النص وانفتاحه على آفاق تعبيرية ودلالية 195-180
ثالثا: التشفير الرمزي: شعرية العلاقات الحضورية والعلاقات الغيابية..... 214-195
خاتمة..... 221-215
مصادر البحث و مراجعه. 242-222
فهرس الموضوعات 245-243