الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي بونعامة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

جمالية الانزياح في شعر الأخضر فلوس

"عراجين الحنين" أنموذجا

– دراسة أسلوبية–

مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص مناهج نقد معاصر

إعداد الطالبتين:

01– خيرة مغني

02– نصيرة سعاد

إشراف الدكتور:

عبد القادر قدار

السنة الجامعية:2016/2015

باسم الله الرحمن الرّحيم

﴿ قَالَ رَبِّ اشْرَح لِي صَدْرِي(25) ويَسَّر لِي أَمْرِي (26)
واحلل عقدة من لساني (27) يفقهوا قولي (28) ﴾

صدق الله العظيم

سورة طه –الآيات: 25- 26- 27- 28

إهداء

إلى التي سهرت الليالي من أجلي، وملأت علينا الدنيا بدعواتها، أمي الحبيبة حفظها الله ورعاها.

إلى الذي شجعني كثيرا وغمرني بحبه وعطفه، أبي الحبيب حفظه الله ورعاه.

إلى من شاركوني أفراحي وأحزاني وكانوا لي سندا في حياتي، إخوتي:

محمد، فاتح، أحمد، موسى

إلى أختي: جميلة

إلى كل من رفرف لهم قلبي، ووسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي

أهديهم ثمرة هذا العمل.

خيرة

إهداء

بسم الله الذي خلق الأكوان، وسخر كل شيء لخدمة الإنسان، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء.

إلى من أكسبني صبر والقوّة والإرادة

إلى من منحني حبّه وتفهّمه الثّبات والعزيمة

إلى الرّوح التي سكنت روحي إلى زوجي الغالي: عبد الغني زيتوني

إلى من لم يدّخرا جهدًا، ولم يبخلا عليّ بدعواتهما الطّيبة

في سبيل الوصول إلى ما أنا عليه: والداي الحبيبين

إلى من رافقوني خطوة بخطوة وأنا أرتقي درجات سلّم العلم

إلى إخوتي الأعزّاء

إلى هؤلاء جميعًا أهدي ثمرة جهدي.

نصيرة

شكر ونقدير

الحمد لله وحده الذي يسرّ أمرنا، ووفقنا في إتمام هذا البحث

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى الدكتور عبد القادر قدار

الذي قبل الاشراف على مذكرتنا

إلى الأستاذ محمد مكاكي

إلى كل من أراد الاكتمال والنجاح لهذا العمل

خيرة/ نصيرة

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله ربّ العالمين الذي جعل الحمد مفتاحا لذكره، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين محمد بن عبد الله، وعلى آله الهداة الأطهار، وصحبه الميامين الأعلام، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم النشور والقيام.

وبعد:

احتلت الأسلوبية مكانا متميزا وواسعا في الدراسات اللّغوية والنقدية، وأصبحت تحظى باهتمام عدد متزايد من الباحثين- الغربيين والعربيين- في المجالين التنظيري والتطبيقي، حيث انتشرت الدراسات الأسلوبية بشكل كبير وملحوظ. وباعتبارها تحليلا لغويا ترتكز على اللسانيات موضوعها الأسلوب، وشرطها الموضوعية، فهي بهذا علم وصفي تحليلي، يقارب النصوص الأدبية نسقيا، وينافي معيارية البلاغة، الشيء الذي يجعلها من أهم الحقول المعرفية الأساسية في مجال الدراسات النقدية الحديثة، ومنه يمكن عَدُ الأسلوبية المنهج الأنسب لدراسة أي عمل أدبي إبداعي، نثرا كان أم شعرا، انطلاقا من مقولة "لا نص بلا أسلوب"، وحيث إنّها تقوم بدراسة الظاهرة اللّغوية في النّص الأدبي، وتحاول أيضا إيجاد الصلة بين اللّغة الفنية المشكلة للنّص والدلالة التي يمكن عن طريقها الوصول إلى المعنى الغائب عنه، فهي ترتكز على استخدام الكلمات المفردة وانتظامها في جمل، وانتظام الجمل في فقرات، وما يصاحب ذلك من استخدامات خاصة تفرض نفسها على النّص، وتلفت نظر القارئ إليها.

ونظرا لكون الأسلوبية منهجا نقديا تحليليا، فلا بد أن تكون لها أدواتها الإجرائية ومستوياتها التحليلية التي تفرضُها عند دراسة أي خطاب أدبي كان، ومن الوسائل الإجرائية للأسلوبية نذكر: (الاختيار والتوزيع، الانزياح، الكلمات المفاتيح)، أما مستوياتها التحليلية فهي أربعة: المستوى (الصوتي، الصرفي، التركيبي، الدلالي).

يُعد الانزياح وسيلة أسلوبية، نقارب من خلالها النصوص الأدبية الإبداعية، وهو من

المصطلحـات النقديـة الحديثة التـي أولاها النقـاد المحدثون أهميـة كبيـرة في حقل الدراسة الأسلوبية، وقد عُرف بمصطلحات عديدة، كما أخذ أشكالا مختلفة، فقد يكون خرقا للقواعد فيصبح بهذا من مشمــولات علم البلاغـة، ويقتضـي عندئذ تقييـما بالاعتمـاد على أحكام معيارية، وقد يكون أيضا استخداما لما ندر من الصيغ كما يرى ريفاتير، والبحث فيه يكون في هذه الحالة من متطلبات علم اللّغة عامة والأسلوبية خاصة، الشيء الذي جعلنا نتجه إلـى البحث في هذا الجـانب من الدراسة الأسلوبيـة، مطبقيـن ذلك علـى خطاب شعري معاصر، لكون الشعر فنا قائما بذاته، وهو نوع من الأنواع الأدبية، يشترك معها في كونه تعبيرا فنيا، وله خصوصيته التي تميزه عن بقية الأنواع الأدبية، وذلك لأنّ لغة الشعر هي من أرفع درجات التعبير عن الذات والموضوع، فلغة الشعر لغة راقية، موجزة لفظا، غنية معنى، كما أنّها لغة مبنية على الغموض الذي هو مصدر الإيحاء، فكل كلمة مكتوبة في خطاب شعري إنّما تترجم كمعنى يفيض بالانزيـاحـات، التي بموجبها تتحدد الكثير من الاحتمالات الدلالية الممكنة، والذي تعنى بدراسته أسلوبية الانزياح فالأسلوبية بهذا الوصف هي مجال للحريات عكس النحو الذي هو مجال للقيود، فالنقطة والفاصلة، وذلك الفراغ (البياض) الموجود بين الكلمات والعبارات في الخطاب الشعري، لا يعني شيئا في نظر النحوي، ولا يُعنى النحوي بدراسته، بينما هو- في نظر الناقد الأدبي- انزياح أسلوبي له معناه الدلالي، الذي على الباحث الأسلوبي الكشف عن سرّه وتبيان حقيقته.

ولدينـا إلـى جـانب هذه الأسبـاب الموضـوعية التـي دفعتنـا إلـى البحث فـي هذا الجـانب، أسباب ذاتية تتمثل في ميولنا إلى الاتجاه الأسلوبي، وثقتنا في كفاءته التحليلية، وحُبًا منا للشعر، فقد ارتأينا أن يكون عنوان مذكرة تخرجنا لنيل شهادة الماستر "**جمـالية الانزيـاح في شعر الأخضر فلوس "عراجين الحنين" أنموذجا -مقاربة أسلوبية-**".

أمّا الإشكالية التي سنسعى إلى حلّها من خلال هذا البحث فهي: كيف يمكن تمييز أسلوبية هذا الشاعر من خلال هذا النص على أساس معيار الانزياح؟ وكيف يمكن تحديد الانزياح في الخطاب الأدبي؟ وإلى أي مدى تكمن جمالية الانزياح في هذا الخطاب؟ وكيف

انتشر في هذا الخطاب؟ أي هل انتشر بشكل واسع في كامل الخطاب، أم بشكل ضئيل ومتمركز في مقطع على حساب الآخر، وفي مستوى على حساب مستوى آخر؟ وفيم تجلى الانزياح على مستوى الخطاب المدروس؟ أمّا التساؤل الذي سنتركه مفتوحا في خاتمة بحثنا فهو: هل الانزياح وحده كاف لتحديد السمات الأسلوبية للخطاب الشعري؟ وما هي العناصر الأخرى التي يجب أن يتكامل معها لتحديد السمات الأسلوبية بشكل كامل؟.

وللإجابة عن هذه التساؤلات، وللكشف عن الانزياح بمختلف أشكاله، ولرصد تموضعاته في مختلف مستويات الخطاب المدروس، ولاستنتاج مدى جمالية الانزياح في هذا الخطاب، سِرنا وفق المنهج الوصفي التحليلي، الذي سمح لنا بالنفاذ إلى شاعرية الانزياح، وقسّمنا بحثنا وفق الخطة التالية:

مقدمة

مدخل: عنوناه ب "**الانزياح: (أشكاله وجمالته)**" ، وهو مدخل نظري محض، عرضنا فيه مصطلح الانزياح، ومفهومه، وضوابطه، وأشكاله، و شاعريته.

أمّا فصول البحث فهي ثلاثة، أردناها أن تكون نظرية تطبيقية في الآن نفسه وهي كالآتي:

- الفصل الأوّل: كان عنوانه "**الانزياح الصوتي تجلياته وجمالياته في ديوان "عراجين الحنين**""، وعرّجنا فيه بعد تمهيد إلى أهم تمظهرات الانزياح على مستوى البنية الصوتية، أي أنّنا رصدنا الانزياح الحاصل على مستوى البنية الإيقاعية الخارجية، وتلك الحاصلة على مستوى البنية الإيقاعية الداخلية.
- الفصل الثاني وعنوانه "**مظاهر الانزياح التركيبي وقيمته الجمالية في ديوان "عراجين الحنين**""، وفيه درسنا، بعد تمهيد له، الانزياح المتمظهر على المستوى التركيبي، حيث أنّنا درسنا أسلوب الالتفات، التقديم والتأخير، الإيجاز والإطناب، الخبر والإنشاء.
- الفصل الثالث وكان تحت عنوان "**ملامح الانزياح الدلالي وأبعاده الجمالية في ديوان**

"**عراجيـن الحنيـن**""، وعرضنا فيه، بعد تمهيد، أهم الانزياحـات الواقعة على المستوى الدلالـي، حيث رصدنا أهم الانزياحـات الدلاليـة والمتمثلة فـي: التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز، والرمز.

وذيّلنا بحثنا بخاتمة

وبحثنا كأي بحث آخر قد واجهته صعوبات، عرقلت مسيرتنا بل وكادت أن تفقدنا العزيمة والصبر، ومن الصعوبات التي واجهتنا صعوبة لغة النص الشعري المدروس، قلة الدراسات المتخصصة في الانزياح، حيث لم نجد إلا مقالات في مجلات والبحوث الجامعية انعدام الدراسات النقدية عن مادة البحث –شعر الأخضر فلوس–، حيث لم يلق شعر الأخضر فلوس اهتماما من طرف النقاد، وكانت دراساته مقتصرة على بحوث جامعية معدودة.

ومن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في أنجاز هذا البحث نذكر: ديوان "**عراجين الحنين**" للأخضر فلوس، "النظرية الشعرية" لجان كوهن. تر: أحمد درويش، "معايير تحليل الأسلوب" لميكائيل ريفاتير. تر: حميد لحمداني، "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" لصلاح فضل، "مفاهيم الشعرية" لحسن ناظم، "الأسلوبية والأسلوب" لعبد السلام المسدي.

وفـي الأخيـر نتقدم بالشكر الجزيـل إلى أستاذنـا المشرف الدكتور **عبد القادر قدار** ونسأل الله عزّ وجلّ التوفيق والسداد.

مدخل
الانزياح: وأشكاله وجماليته

1. **الانزياح: (المصطلح والمفهوم)**
2. **ضوابط الانزياح**
3. **أشكال الانزياح**
4. **شاعرية الانزياح**

يعتبر الانزياح أداة من الأدوات الاجرائية للأسلوبية، هذا العلم الذي اعتنى بدراسة هذه الظاهرة نظريا وتطبيقيا، حتى أصبحت الأسلوبية تعرف وتوصف بعلم الانحرافات، حيث شاعت عبارة فاليري التي قال فيها إنّ الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما، وشاركه في ذلك الرأي الكثير من النقاد، فالأسلوب هو الطريقة التي يعبر بها كل فرد عن أفكاره وعواطفه، وما يختلج في نفسه من خواطر، إذ إنّ " لمزاج الشاعر يدا في عملية الانزياح، بل إنّ له يدا طويلة جدا"[1].

فالانزياح لا يعني أن نغيّر الأدوات القديمة بالأدوات الجديدة فحسب، بل يمتد الانزياح ليغيّر في الفكرة ذاتها، كأن يعالج الشاعر فكرة عالجها آخر بطريقة مختلفة ومغايرة تماما، فما يراه الشاعر الأوّل ثانويا، قد يراه الشاعر الثاني أساسيا، والكاتب من أجل الوصول إلى هدفه، ومن أجل إيصال فكرته (رسالته) يقوم بإعادة ترتيب العناصر بطريقة جديدة، فتصبح هذه العناصر عناصر منزاحة عن العناصر الأولى الأصلية.

ولما كانت الوظيفة الأساسية للغة هي التواصل، فإنّ هذا الفرد يقوم بإخراج كل هذا في صورة تعبيرية لغوية شفوية كانت أو مكتوبة، وتختلف هذه الصورة من فرد إلى آخر حسب درجات الانفعال، وحسب ملكة، وقدرة، وثقافة، وذوق كل فرد، ومنه فالأسلوبية هي "دراسة اللغة، وهي دراسة للكائن المتحوّل باللغة، وهي كذلك دراسة للعمل الابداعي، ودراسة لعملها الذاتي المبدع للعمل الابداعي، إنّها اِلتقاط للحظات هاربة من خلال تركيب ثبتته الكتابة إلى الأبد"[2].

ومن هنا فإنّ مهمة الأسلوبية تتمثّل في رصد وانتقاء السمات التي يتكوّن منها الخطاب الأدبي، كما تكمن مهمتها في محاولة تفسير البعد الجمالي لسمات الخطاب "فوجهة الأسلوبية إنّما تكمن في تساؤل عملي ذي بعد تأسيسي يقوم مقام الفرضية والكلية: ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية. يؤدي ما يؤديه الكلام عادة، وهو إبلاغ

[1] – حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 1999، ص 153.

[2] – بيير جيرو، الأسلوبية، ت: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط2، 1994، ص 06.

الرسالة الدلالية، ويسلّط مع ذلك على المتقبّل تأثيرا ضاغطا به، ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما"[1].

فمن بين السمات الأسلوبية التي تجعل الخطاب أدبيا، فنيا، مزدوج الوظيفة والغاية، ظاهرة الانزياح الذي هو "عنصر يميّز اللّغة الشعرية ويمنحها خصوصيتها، وتوهجها، وتألقها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية، وذلك لما للانحراف من تأثير جمالي وبعد إيحائي، ولما لهذه الظاهرة من أثر في النص الشعري"[2]، ولا يمكن إنكار أنّ الانزياح سمة أسلوبية لها علاقة وثيقة بسمات أخرى تتمثّل في كل من الاختيار، وكلمات المفاتيح.

ولابد من تكامل هذه السمات الثلاث فيما بينها حتى يتحقق للظاهرة الأسلوبية بعد جمالي، إلا أنّنا سنركز بحثنا على سمة واحدة ألا وهي الانزياح، فماذا يقصد بالانزياح؟ وكيف يحدد الانزياح؟ ثم ماهي أشكال الانزياح؟ وكيف يتحقق للأسلوب جمالية من خلاله؟.

1. الانزياح: (المصطلح والمفهوم):

إنّ إعطاء مفهوم واحد للانزياح أمر في غاية الصعوبة، فقد اختلف فيه النقاد المعاصرون، كونه عرف بمصطلحات عديدة فقد اختلف في تسميته البلاغيون، والنقاد القدامى، والمعاصرون، ذلك لأنّه يندرج تحت رؤى فنية مختلفة، حيث يرى عدنان بن ذريل أن هذه التسميات المختلفة هي في الحقيقة لمسمى واحد، أطلق عليها: عائلة الانزياح وما الاختلاف في التسمية إلا نتيجة للاختلاف في النظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها، فمن الطبيعي أن يختلف النقاد في تسمية مفهوم الانزياح، ما دام قد اختلفوا هي توجهاتهم لدراسة الأسلوب، فكيف لا يختلفون هي إعطاء مفهوم واحد لأداة اجرائية لعلم قد اختلفوا في إعطاء مفهوم للمادة التي يدرسها[3].

---

[1] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، ط3، 1982، ص 36.

[2] – موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن،ط1، 2003، ص 43.

[3] – ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1427هـ-2007م، ص 181.

ولنا أن نورد بعض التسميات المختلفة لمصطلح الانزياح، إذ عرف ب: الانزياح أو التجاوز عند فاليري، والانحراف عند سبيتزر، والانتهاك عند كوهن، واللحن وخرق السنن عند تودوروف، والعصيان عند آراغون، والتحريف عند جماعة مو، والشناعة عند بارت، والمخالفة عند تيري، والاختلاف عند وارن وويلك، والإطاحة عند باتيار، وخيبة الانتظار عند جاكبسون. هذه بعض التسميات التي أطلقها النقاد الغربيون على ظاهرة الانزياح[1].

ولم تنتشر دراسة الانزياح، باعتباره ظاهرة أسلوبية، توحي باللامألوف وتصف التجاوز والتخطي، عند النقاد الغربيين فحسب، بل كان له ما يقابله ويعادله هي تراثنا العربي، حيث "كشف الباحثون العرب عن تعدد المفاهيم التي تصف هذه الظاهرة، فقد سماها نفر غير قليل "الانحراف"، وأكّد كثير منهم أهمية هذا العنصر في قراءة النص الشعري مع أنّ بعضهم قد ربطه بالمجاز والاستعارة، وتجاوز بعضهم ذلك وربطوه بالغموض والحذف والتقديم والتأخير، والمجاز بصوره المتعددة "[2]، ومن بين المسميات التي عرف بها عند نقادنا وبلاغيينا العرب: المجاز، النقل، الانتقال، التلوّن، التحريف: الانحراف، الرجوع، الالتفات، العدول، الصرف، الانصراف، مخالفة مقتضى الظاهر، شجاعة العربية، الحمل على المعنى، الترك، نقض العادة، التوسّع، الاتساع.

وجاء في معاجمنا العربية العدول بمعنى[3]:

- ✓ العدول: ضد الجور، وعدل عن الحق إذا جار عدولا، وعدل عن الشيء يعدل عدلا وعدولا: حاد، عن الطريق: جار، وعدل عن الطريق نفسه: مال.
- ✓ والعَدل من الناس: المرضي قوله وحكمه، ورجل عدل وعادل: جائز الشهادة، ورجل عدل: رضا ومقتنع في الشهادة بين العدل والعدالة، وصف بالمصدر معناه: ذو عدل.
- ✓ وعَدّل الحكم تعديلا: أقامه، وعدّل فلانا: زكاه أي قال أنّه عدل.

---

[1] – ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ص 181.

[2] – موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 44.

[3] –ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج2، دار لسان العرب، بيروت، د. ت/ الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مكتبة النوري، دمشق، د. ط، ط. ت.

- ✓ وعَدّل الميزان والمكيال: سواه فاعتدل.
- ✓ وعدل له يعدله عدلا وعادله معدلة: وازنه، وعادل الأمر ارتبك فيه فلا يميل برأيه إلى أحد طرفيه.
- ✓ وعدل له في المحمل وعادله: ركب معه.
- ✓ والعِدل: المثل والنظير، كالعِدل (بالكسر) وقال الفراد العَدل بالفتح، ما عادل الشيء من غير جنسه والعدل (بالكسر): المثل... وقال الزجاج: العدل والعدل واحد من معنى المثل.
- ✓ والعدل: الكيل وقيل الجزاء وأيضا الفريضة.
- ✓ والعدل: الاستقامة.
- ✓ والاعتدال: توسط حال بين حالين في كم أو كيف.
- ✓ وعدل إليه عدولا: رجع.
- ✓ وعدل عن الطريق نفسه، مال وماله معدل. كمجلس، ولا معدول أي: مصروف. وانعدل عنه: تنحى، وعادل اعوج.
- ✓ والعدل: أن تعدل الشيء عن وجهه تقول: عدلت فلانا عن طريقه، وعدلت الدابة إلى موضع كذا أو في الحديث: "لا تعدل سارحتكم"، أي لا تصرف ماشيتكم وتمال عن المرعى.
- ✓ والعَدل: أن تريد لفظا فتعدل عنه: كعمر عن عامر.
- ✓ والعُدول كون أداة السلب جزء من القضية: كالإنسان لا حجر ولا حي جماد، والتخصيل خلافه: كالإنسان حيوان والحجر ليس بحيوان[1].

ويهمنا من الدلالات السابقة لمادة (عَدَلَ) ما يشير إلى معنى الانحراف والتحوّل إلى غيره، وهو المعنى الذي اعتمدناه في دراستنا هذه وقصدنا إليه بمصطلح (الانزياح) في عنوان هذه الدراسة، وعلى أساسه سنترصد ظواهر الانزياح من مستوى إلى مستوى آخر

[1] – أبو القاسم الحسين بن محمد، المفردات في غريب القرآن، ج1، مكتبة نزار مصطفى الباز، د. ط، د. ت، ص 330.

حسب مستويـات اللغة في ديوان "**عراجين الحنين**" الذي سنقوم بدراسته، بحثا منا عما تحمله من إيحاءات ودلالات وقيم جمالية.

يتفق علماء الأسلوب في كون الانزياح انتقالا من نظام اللغة الأحادي المعياري إلى الطاقة الخلاقة المكرسة في شكل الممارسة الأسلوبية، "فمن الناحية العلمية يعتبر الأسلوبيون أنّه كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما خرج عن المألوف انتقل كلامه من السمة الإنشائية"[1]، وبهذا فالانزياح هو انتقال اللغة من الاستعمال المتداول إلى مجال الخلق والتميّز.

إنّ اللغة الابداعية هـي بمثـابة انزيـاحـات مقصـودة تعتمد التحدث إلى الآخريـن بلغة غير اللغة التـي يتحدث بهـا النـاس عـامة، هـي لغة ممعنة فـي المجـازي تبلغ أحيـانا درجـة من الشذوذ، وشذوذها يكسبها روحنة وأسلوبا من نوع خاص فمن الانزياح "ينتج الجديد الذي يتخلق كل يوم بل كل ساعة، ما دامت هناك أقلام تكتب"[2]، فحسب تعبير بيير جيرو قد تحوّل الانزياح إلى نص يشكل معجما لذاته، وذلك حين يتعلق بدائرته مصطلحات وأوصاف كثيرة كما ذكرنا سابقا.

يُعرّف الأسلوب بأنّه مجاوزة يخرج به في الواقع من دائرة الأنماط التي يحكمها قانون الوجود التام أو العدم المطلق، فما الانزياح في ماهيته إلاّ خرق لنظام معهود، ونمط مألوف ومخالفة لقاعدة معلومة، وانتهاك وتوليد اللامنتظر، فالانزياح يعني خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسا في الاستعمال رؤية ولغة وصياغة وتركيبا[3].

إذن، الانزياح في مفهومه الاصطلاحي هو خلق للمعاني بخلق سابق لها، وهو خلق أساليب وتراكيب من أساليب وتراكيب قديمة سابقة لها، هي بمثابة الأصل، حيث تقول حنا عبود: "الانزياح مصطلح أوجده النقد الأسطوري للدلالة على أنّ الأسطورة الأصلية تخضع

[1] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 163.

[2] – حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص 154.

[3] – ينظر: جان كوهين، النظرية الشعرية، ت: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000، ص 44.

لتعديل يجربه الشاعر أو الأديب حتى يلائم بينهما وبين موقفه ونظريته... أشياء وأشياء تجبر الشاعر على استخدام الأسطورة الأولية استخداما جديدا "[1].

ومنه فإنّ الانزياح اصطلاحا هو التلاعب باللغة ونعني بذلك اللعب في محتويات الجملة أو إعادة ترتيب ألفاظها المنطوقة بمعانيـها الأصلية سعيا وراء إحراز الدلالة المطلـوبة، تلك الدلالة التـي تستدعـي أن تمثل كل كلمة فـي الجملة دورا تتمة المراد لا باستفـاء هذه الكلمـات شروط البنـاء فحسب، وإنّمـا يتفـاعل في هذا البنـاء فتستقر حيـن يتطلب المعنـى وتستدعـي الدلالـة، فالانزيـاح هو "نوع من علاقة غريبة في جسد القصيدة من خلال العملية الابداعية في تمزيق أواصل الكلمة الواحدة، أو تفتيت الكلمة أو تقنية الفراغ والتقاط في جسد النص الشعري أو تضمين ألفاظ أو عبارات من لغات أخرى، أو توظيف الأشكال المختلفة الاهتمام بالفنون التشكيلية في تسيج القصيدة "[2].

[1] – حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص 151.

[2] – علي أكبر محسيني ورضا كياني، الانزياح الكتابي هي الشعر العربي المعاصر – دراسة ونقد– مجلة الدراسات في اللغة العربية وآدابها، ع12، 1391هـ– 2003م، ص 06.

2. ضوابط الانزياح:

ننطلق في هذا العنصر من التساؤل القائل: ما المعيار الذي يقاس عليه الانزياح؟ والإجابة عن هذا السؤال أمرٌ صعب وشائك كون النقاد الذين تخصصوا بدراسة هذا العنصر قد نظروا إليه من زوايا مختلفة، وراحوا يقدمون له تعريفات مختلفة، فاختلفت أشكاله كما سنرى لاحقا، وذلك باختلاف معايير تحديده.

ومن هنا نشير إلى العنصر الذي يتم عنه الانزياح ب "القاعدة، والمعيار واللغة العادية، والأسلوب المستعمل، واللغة النثرية، والنسق المثالي والنمط، والأصل المألوف، والمعنى الأصلي، وأصل الوضع، والسنن اللغوية والاستعمال السائد، والنمط العام، والتعبير الشائع، والتعبير البسيط، والاستعمال الدارج، والاستعمال المألوف، والنمط، واستعمال النمط... ومن هذا المنطلق كان الحديث عن النظام اللغوي وعن اللغة الشعرية واللغة النثرية، والتفريق بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية، والتمييز بين اللغة الشعرية واللغة اليومية"[1]، وسنحاول في هذا المقام أن نعرض لبعض المعايير التي يقاس عليها الانزياح، انطلاقا من تسليط الضوء على بعض النقاد البارزين في هذا الميدان.

1. النظام اللغوي هو المعيار الذي يتحدّد به الانزياح ونقصد هنا "جملة قواعد اللغة التي تتم بها الكتابة، حيث تصطدم ظواهر الاستعمال اللغوي في الكلام بمستوى اللغة الثابت، ويصبح الأسلوب حينئذ هو العدوان على نذام اللغة"[2]، فالمبدع بالنسبة إلى هذا المعيار هو الذي يمتلك القدرة على الخروج ومخالفة النظام اللغوي، وهو الذي يقدر على تجاوز قوانين اللغة، فيعبّر عمّا يريد، من خلال انزياحه عن المعيار اللغوي وهذا الانزياح وفق هذا المعيار مشروط بأن يتمكّن المبدع من التأثير في السامع، ومن إيصال الرسالة.

[1] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ص 196.

[2] – صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1419،1هـ – 1998، ص 213.

2.يقاس الانزياح أحيانا باعتبار مستوى الكلام، كإمكانية للتعبير المحايد فهو "الذي تستمد منه القاعدة، لكن لا ينبغي أن نغفل أنّ ظواهر الكلام اللغوية مرتبطة دائما بالمتكلم والموقف، مما يجعلها غير محايدة على الإطلاق"[1].

3.كما يقاس الانزياح من خلال قاعدة الاستخدام اللغوي أي من خلال القواعد النحوية والبلاغية السائدة في عصر المبدع، فيصبح "علم النحو هو علم معياري، مصدر الجمال في النحو هو الدقة في الالتزام بقواعده المعيارية، في حين الأدب: شعرا ونثرا، تنعدم فيه القابلية المعيارية التي لعلم النحو، ويكون مصدر الجمال فيه هو الخروج عن القواعد والقوالب الثابتة"[2] وقد يعدل المبدع عن معيار النحو فنجده يقدّم ويؤخر، ويخالف بين العدد والمعدود، والتذكير والتأنيث، وقد اعتبر هنريش بليت أنّ أسلوبية الانزياح "تقيم على أساس المعيار النحوي –الذي هو على العموم، اللغة المعيار أو اللغة اليومية– (نحوا ثانويا) مكون من صور الانزياح، ويمكن أن تكون هذه الصور من طبيعتين: فهي خرق للمعيار النحوي من جهة وتقييد (أو تضييق) لهذا المعيار من جهة ثانية"[3]، فالنحو هو المعيار الذي يقاس عيه الانزياح، وجمالية الأسلوب أو الأسلوبية في صورتها العامة هي خرق لهذا المعيار (النحو)، وانزياح عنه، وتضييق لقواعده.

4.قد تكون قاعدة الانزياح هي المتوسّط الإحصائي لجميع الوسائل اللغوية لعدد من النصوص الموجودة، ومن صور الانزياح وفق هذا المعيار ظاهرة التكرار[4].

5.ويمكن تحديد القاعدة في نهاية الأمر على أنّها نموذج مثالي لغوي حاضر أمام الجماعة اللغوية، وهو نموذج تنحو تطبيقه دون أن تظفر إلى ذلك نهائيا في الواقع اللغوي، أي أنّ

---

[1] – صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص 213.

[2] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ص 188.

[3] –هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ت: محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، د. ط، 1999، ص 57.

[4] – ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 214.

الانزياح هنا يحدد على أنّه خروج على القاعدة تتفق عليها جماعة، وكان استعمالها شائعا وسط هذه الجماعة كنموذج[1].

6.الشعر في حقيقته خروج عن اللغة المألوفة، لذا فقد ذهب بعض الدارسين إلى التمييز بين اللغة الشعرية، واللغة النثرية، جاعلين النثر معيارا يقاس عليه الانزياح الشعري، ومن هؤلاء "جان كوهين" الذي ميّز بين لغة الشعر ولغة النثر، وهذا ما يظهر في قوله: "وبما أنّ النثر هو المستوى اللغوي السائد، فإنّنا يمكن أن نتخذ منه المستوى العادي، ونجعل الشعر مجاوزة تقاس درجته إلى هذا المعيار"[2]، فقد رسم "جان كوهن" الشعر والنثر في خط مستقيم، وجعل كل واحد منها في قطب.

7.وهناك من يحدد الانزياح على أساس السياق، ففي أسلوبية "ريفاتير" يلعب السياق دور المعيار، ومن هذا يعد الأسلوب المتولّد بفعل الانحراف عن السياق، فرضية مثمرة، فالسياق الأسلوبي هو نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع، وهذا ما يؤكّده "ريفاتير" من خلال قوله: "ما دامت التقوية الأسلوبية هي نتيجة إدماج عنصر غير متوقع ضمن نموذج ما وهي تفترض أثر القطيعة يعيّر السياق، وهو ما يترتب عنه اختلاف جوهري بين القبول الجاري للسياق، وبين السياق الأسلوبي، السياق الأسلوبي ليس تجميعا، وليس السياق اللفظي هو الذي يختزل تعددية المعاني أو يضيف إيحاءات لكلمة ما"[3].

يفرق "ريفاتير" بين السياق الداخلي والخارجي، فالسياق الداخلي يتشكل داخل النص اللغوي باعتباره بنية لغوية مغلقة مقطوعة الصلة بكل المؤثرات الخارجية التي تنطوي تحت مفهوم السياق الخارجي، فهو السياق الداخلي يشير إلى جملة الظروف اللغوية الحافلة بالمفردة داخل النص التي تمنحها دلالة خاصة من بين الدلالات المتعددة التي تنفتح عليها

[1] – ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص 215.

[2] – جان كوهن، النظرية الشعرية، ص 45.

[3] – ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ت: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، ط1، البيضاء، 1993، ص 56.

لا خارج النص، فالكلمة لا يتحدد معناها إلاّ بعلاقتها مع الكلمة الأخرى في السلسلة الكلامية، أي من خلال السياق اللغوي الموجود فيه.

أمّا السياق الخارجي فيشير إلى مجموعة الظروف والملابسات المحيطة بالنص اللغوي في لحظة ولادته التي تعد بمثابة لإضاءات كاشفة عن الدلالات الغامضة والخفية للمفردات أو الظواهر اللغوية في بنية النص اللغوي، ومجمل القول أنّ السياق يحكم الاستعمال ويضبط حركة الكلمة.

3. أشكال الانزياح:

ونظرا لتعدد المعايير التي حدّد من خلالها الانزياح تعددت أشكاله، وتنوّعت صوره فكل ناقد قسّم الانزياح حسب المعيار الذي رآه الأنسب، وقد كان هذا معتمدا على ثقافة وذوق، ووجهة تفكير كل ناقد، ولنا نحن في هذا البحث أن نوردها بتلك الطريقة التي عرضها لها صلاح فضل في كتابه "علم الأسلوب"، محاولين الإضافة والتنسيق بينه وبين نقاد آخرين.

1. يمكن تصنيف الانحرافات تبعا لدرجة أنتشارها في النص لظواهر محلية موضعية أو شاملة، فالانحراف الموضعي يؤثّر فحسب على نسبية محدودة من السياق[1].

وهكذا فالاستعارة مثلا يمكن أن تصنّف على أنّها انحراف موضعي عن اللغة العادية وكذلك التشبيه، ولنا أن نأخذ مثالا في هذا النموذج من شعرنا العربي القديم، والمتمثل في قول امرئ القيس[2]:

"وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل
ألا أيّها الليل الطويل ألنجلي بصبح وما الاصباح منك بأمثل"

ففي هذه الأبيات يظهر الانحراف الموضعي جيدا. فتشبيه امرؤ القيس الليل بموج البحر يجعله من نوع خاص، ليل يغمر المرء فإذا هو كالغريق، ليل تمر ساعاته متشابهة حتى ليبدو وكأنّه لا نهاية له، وموج البحر كذلك ليس موجا عاديا كذلك، بل هو حالة خاصة من الموج: موج حالك السواد، يحيط بالإنسان من كل جانب فلا يعرف كيف يهتدى فيه، ولولا أن الصورة التي نشأت من التشبيه أصبحت معنى مركب من معنى "الليل"،

[1] – ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص 210.

[2] – امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ش: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، لبنان، ط3، 1425هـ– 2004م، ص 48– 49.

ومعنى "موج البحر"، لما صاغ امرئ القيس أن يضيف إليها صور الستائر المسدولة ليوحي إلى الذهن بمعنى جديد وهو معنى الانفراد والوحشة.

أما الانحراف الشامل فيؤثر على النص بأكمله، ومثاله معدلات التكرارات الشديدة الارتفاع أو الانخفاض لوحدة معينة في النص مما انحرافا شاملا، ونثال هذا النوع لفظة (مطر)، التي يكررها السياب في قصيدة "مطر"، فكل لفظة "مطر" لها مدلولا مختلفا مع مدلول لفظة "مطر الثانية إلا أن هناك علاقة بين المدلولات، وهذا حسب ورودها في كل مقطع حيث لا نفهم معنى المطر إلا من خلال السياق المقطعي الواردة فيه، لكن مجموع هذه التكرارات يصب في موضوع واحد، ناجم عن انفعال واحد[1].

2. وقد يتم تصنيف الانحرافات طبقا لعلاقاتها بنظام القواعد اللغوية، حيث نعثر على انحرافات سلبية تتمثل في تخصيص القاعدة العامة وقصرها على بعض الحالات، أو ما يسمى بالضرورة الشعرية، إذ يقول امرئ القيس[2]:

"أفاطم مهلا بعضا هذا التدلل وإن كنت قد أزعمت صرمي فأجملي

أغرّك مني أنّ حبّك قاتلي وأنّك مهما تأمرين القلب يفعل"

ففي البيت الأوّل يحذف تاء التأنيث ويجعل المؤنث مذكرا، وذلك للحفاظ على الوزن والإيقاع الشعريين، ودلت على التأنيث كاف المخاطب في البيت الثاني.

وتوجد انحرافات أخرى إيجابية تتمثل في إضافة قيود معينة إلى ما هو قائم بالفعل، ففي هذه الحالة تنجم تأثيرات شعرية بإدخال شروط وقيود على النص، كما هي الحال في القافية مثلا، فالشاعر إذا كان يكتب وفق القصيدة العمودية هو مجبر بالحفاظ على حرف الروي[3].

3.كما يمكن تصنيف الانحرافات من وجهة النظر التي تعتمد على العلاقة بين القاعدة والنص المزمع تحليله، فيتم التمييز طبقا لهذا بين الانحرافات الداخلية والخارجية، ويبدو

[1] – ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 210.

[2] – امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، ص 32– 33.

[3] – صلاح فضل، المرجع السابق، ص 211.

الانحراف الداخلـي عندمـا تنفصل وحدة لغوية ذات انتشـار محدود عن القـاعدة المسيطرة علـى النص في جملته، والانحراف الخـارجـي يظهر عندمـا يختلف أسلـوب النص عن القـاعدة الموجـودة في اللغة المدروسة[1].

4. ويمكن تصنيف الانحرافات طبقا للمستوى اللغوي الذي تعتمد عليه، وبهذا الشكل يتم التمييز بين الانحرافات الخطية، والصوتية، والنحوية، والدلالية، إذ يميز "جان كوهن" بين الانحراف على مستوى الصوتي، والانحراف على المستوى الاسناد المعنوي، فلما قام "جان كوهن" بتحليل القصيدة الشعرية اعتبر أنّ الشعر هو تجاوز للنثر بل إنّ: "الشعر لا يختلف عن النثر بل يواجهه، هو ليس فقط "اللانثر"، بل هو المضاد للنثر، المقال النثري يعبّر عن التفكير المنطقي أي الذي ينتقل من فكرة إلى فكرة "[2]، فالشعر هو تجاوز مقصود لقواعد النثر على المستوى الصوتي والمعنوي إذ يقول: "الشعر إذن ليس مفارقة قواعد التركيب، بل هو مخالفة هذه القواعد، إنّه مجاوزة بالقياس إلى قواعد توازي الصوت والمعنى التي تسود كل ألوان النثر. مجاوزة مطردة ومعتمدة، ما دامت تتزايد في مجرى العصور على الرغم من قواعد العروض المشتركة "[3]، ومن خلال المقـارنة بين الشعر والنثر نستنتج وظيـفة التجـانس الصوتـي "فالنثر لا يكمل وظيفته الاتصالية إلاّ من خلال اختلاف الصوتيات، وهو لا يسمح بتشابهها... وهكذا يعدل الكلام ما أمكن من المشاكل التي تطرحها أمامه اللغة في المقال النثري التواصلي يضايق كل قافية، وكل تصريع"[4]. ومنه ف "جان كوهن" يؤكد أنّ وظيفة النثر هي المطابقة ووظيفة الشعر هي الإيحاء.

أما الانزياح على مستوى النحو والصرف، فهو الذي يخرج عن القواعد والقوالب الثابتة لعلمي النحو والصرف، حيث يقول يوسف أبو العدوس: "ومن مظاهر الانزياح التي يلجأ إليها الشاعر وتؤثر في النحو تلك الحيل الشعرية المتمثلة في استعمال الصيغ اشتقاقية

[1] – صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص 211.

[2] – جان كوهن، النظرية الشعرية، ص 120.

[3] – المرجع نفسه، ص 96.

[4] – المرجع نفسه، ص 111.

جديدة، وذلك عن طريـق النحت وغيره، وهذا يعـود إلـى مرونـة العربيـة واتسـاع قواعدهـا لألوان كثيـرة من التصرف ولا سيما في التقديم والتأخير والاعتراض والحذف"[1]، وبهذا يكون يوسف أبو العدوس قد اعتبر الخروج عن قاعدة الاستعمال اللغوي مظهر من مظاهر الانزياح المرتبط بالبنية السطحية، والذي ينتج فرادة في الأسلوب.

5. وفي نهاية الأمر يمكن تصنيف الانحرافات طبقا لتأثيراتها على مبدأي الاختيار والتركيب هي الوحدات اللغوية تبعا ل "جاكبسون"، فالانحرافات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغويـة عندمـا تخرج عن قواعد النظم والتركيـب، مثل الاختلاف وترتيـب الكلمـات والانحرافات الاستبدالية تخرج علن قواعد الاختيار للرموز اللغوية مثل وضع المفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الموصوف أو اللفظ بدل المألوف[2].

إذن، ثمة انزياحان، السياقي والذي يحدث على مستوى الكلام وبأنماط متعددة كالقافية والحذف، أو النحت الزائد، والتقديم والتأخير، ويسمله جان كوهن "منافرة"، ويقع ضمن الانزياح الاسنادي الذي يتمثل في عدم ملاءمة المسند للمسند إليه. ومن صور الانزياح السياقي الانزياح التركيبي و"الذي يمثل نوعا من أنواع الانزياح السياقي الذي يحدث على مستوى الكلام بمفهومه السوسيري، ويمثله التقديم والتأخير في الشعر بخرق هذا الترتيب وإشاعة فوضى منظمة بين ارتباطات تلك الوحدات"[3]. فهذا النوع يحدث في ترتيب المتوالية الشعرية.

أما الانزيـاح الاستبدالـي فيحدث فـي مستوى اللغة بالابتداع الصوري لاستطراف والبعد في التشبيه والغرابة في الاستعارة[4]، وحتى يتضح مفهوم هذا النوع من الانزياح لنا أن نأخذ

[1] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ص 188.

[2] – ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص 211.

[3] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 121.

[4] – صلاح فضل، المرجع السابق، ص 211.

مثالا من شعر طرفة بن العبد إذ يقول[1]:

"وظلم ذوي القربى أشد مضاضة على المرء من وقع الحسام المهند"

فالألم الذي يوقعه ظلم ذوي القربى في النفس مشابه للألم الذي يخلفه وقع الحسام المهند، فالظلم هنا شبيه بالسيف القاطع الجارح والوجع الناجم عن كليهما له ذوق واحد وإن كان طرفة بن العبد يسرّح هنا بالمشبه والمشبه به، فإنّه في بيت آخر يصرّح بالمشبه به ويلمح بالمشبه بتاء المتكلم فيقول[2]:

"إلى أن تحامتني العشيرة كلها وأفردت إفراد البعير المعبّد"

إنّ تخلي بني عشيرته عنه ونأيهم عنه، وكأن به وباء معد، جعله يشعر وكأنّه بعير أصلبه زحاف، فغرابة الموقف أدى إلى غرابة التحوّل الشعري من خلال توظيف التشبيه بأنواعه.

أمّا "منذر عياشي" فهو يقسم الانزياح إلى أربة أنواع نعرضها كما وردت في كتابه "**الأسلوبية وتحليل الخطاب**":

1.انزياح عنصر من العناصر المكونة للنص عن مقصود عنصر سابق عليه، مما يؤدي إلى قطع التتابع الدلالي وكسر السياق، وتمزيق التناغم الداخلي، وتفتيت الوحدة المعرفية الأساسية لتنامي النص، وجعلها وحدات يربط بينها عنقود الوزن وعقد الإيقاع[3].

2.انزياح النص عن وحدته المنطقية، واحتواؤه على المتناقضتين[4]، مثلا في قول عمرو بن كلثوم[5]:

"أبا هند فلا تعجل علينا وأنضرنا نخبرك اليقينا

بأنّا نورد الرايات بيضا ونصدرهنّ حمرا قد روينا"

---

[1] –طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، ش: عبد الرحمان مصطاوي، دار المعرفة، لبنان، ط1، 1424هـ– 2003م، ص 36.

[2] – طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، ص 33.

[3] – منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانماء الحضاري، ط1، 2002، ص 77.

[4] – المرجع نفسه، ص 76.

[5] – عمرو بن كلثوم، ديوان عمر بن كلثوم، ش: عبد الرحمان مصطاوي، دار المعرفة، لبنان، ط1، 1424هـ– 2003م، ص 307.

حيث نجد عمر بن كلثوم يستمهل الملك أبا هند، ويطلب منه التأنــي والتَريُضَ بدل الاستعجـال، وطلب منه فرصة وحسن الاصغاء ليخبره الحقيقة وأيّة حقيقة هي، ففـي البيت الثانـي يفاجئنـا الشـاعر، ويصدمنـا بالحقيـقة التـي تقول بأنّـهم (عشيرة عمر بن كلثوم) يستوردون الرايــات من خصـومهم بيـضا وفـي هذه العبـارة كنـاية عن السلام، ليصدّرونها حمرا، تنعصر دما، وفي هذه العبارة كناية عن الحرب وكثرة الجرحى والقتلى، فهل هذه حجة لصالحه وعشيـرته، أم فــي حجة عليه وعلى عشيرته، ويكمل شعره مهددا الملك والخصم وحتــى القبــائل العربية الأخرى، من خلال التباهــي بالكتـائب، وبالانتصــارات التـي خلفـوها فــي الماضي، وافتخارا منه بالعدة والعداد التي ملأت البرّ والبحر، ويتمادى أكثر من ذلك فيقول بأنّ السلاطين تخر ساجدة لصبي لهم قد بلغ الفطام. ومجمل القول أنّ الشاعر قد خلخل أفق توقع الحاكم والخصم والجمهور.

3. مخالفة النص لنفسه وانزياح العبارة فيه عن غاية المتكلم[1].

4. انزياح النص عن الشيفرة اللغوية المتعارف عليها[2].

[1] – منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 76

[2] – المرجع نفسه، ص 77.

4. شاعرية الانزياح:

يعتبر تعدد المفاهيم الفكرية والجمالية للانزياح من باحث إلى آخر وتنوع أشكاله كظاهرة جمالية تصب في عمق العمل الأدبي، مؤشرا دالا على حيوية هذا المصطلح واتساع دائرته الأسلوبية والمعرفية، فللانزياح جمالية كبرى يمكن تلخيصها هيما يأتي:

❖ يجسد الانحراف قدرة المبدع في استخدام اللغة، وتفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها، حيث تكشف ظاهرة الانزياح الأسلوبي عن الطاقات التعبيرية، والقيم الجمالية والدلالية التي تكتنزها الصيغ اللغوية حيث تستجيب للتشكيل الفني الذي يكسر بها قواعد التشكيل المنطقي للغة، ويخرج بها عن حدود المألوف فتولد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال[1].

❖ ومنه فعملية الانزياح جاءت لإخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمية والمعيارية المحددة، إلى دائرة النشاط الانساني الحي إذ تسهم في "خلق إمكانيات جديدة للتعبير والكشف عن علاقات لغوية جديدة تصطدم مع ما تربى عليه الذوق"[2].

❖ تتعدد الوظائف الجمالية التي تحققها ظاهرة العدول في بنية النص اللغوي، فمن الأهداف التي "يسعى الكاتب إلى تحقيقها عند لجوئه إلى الانزياح، البعد الجمالي في الأدب الذي قد لا يتحقق إلا عن طريق الانزياح"[3]، لأنّ الوظيفة الشعرية والجمالية للعمل الابداعي، لا تتحقق إلا من خلال المفارقة والإدهاش الناجمين عن الانحراف الأسلوبي وكسر النمطية وخلخلة التشكيل المنطقي لبنية النص اللغوي.

❖ ولا تؤثّر عملية الانزياح في القارئ والنص فحسب، بل تمارس تأثيرا عميقا في القارئ فمن غايات الانزياح لفت الانتباه ومفاجأة القارئ أو السامع بشيء جديد، والحرص على عدم تسرب الملل إليه"[4]، ذلك أنّ بناء الأسلوب بناءً نمطيا يكسبه سمة الألفة والرتابة ويفقده

[1] – ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، ص 58.

[2] – المرجع نفسه، ص 58.

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

[4] – المرجع نفسه، ص 184.

جاذبية الجدة والطرافة، ومن خلال توتير اللغة لبعث الحياة والجدة والرشاقة، والعمق والإيثار والاختصاص، وما إلى هذه المعاني التي تراد من تحريف استعمال أسلوبي عن موضعه تبرز فاعلية الانزياح ووظيفته الجمالية.

❖ تقوم عملية الانزياح بتمتين صلة المتلقي بالنص الأدبي، فبواسطتها يكسر أفق التوقع لدى المتلقي "ويتولد عند القارئ إحساس بالدهشة والمفاجأة في المنتظر واللامتوقع، وإنّ هذا الاحساس يأسر القارئ ويشكل لديه لذة وطرفة وغرابة يمكن أن تكون أساسية في اللغة الشعرية التي تبتعد عن المباشرة والتقريرية"[1]، فالكلام إذا خرج عن النمطية أيقض الاصغاء واستفتح الآذان للاستماع، فتستهوي الأنفس للقبول ويكون ذلك أحسن طريقة لنظرية نساط السامع، لأنّ المبدع إذا نقل الكلام من أسلوب تعبيري مألوف إلى أسلوب تعبيري غير مألوف، فإنّه يثير لدى المتلقي تساؤلات شتى عن دلالة هذا الانحراف، وبهذا يكون قد هيّأ المتلقي سبر أغوار هذه الظاهرة الفنية، بحثا عن طاقات دلالية، والقيم الجمالية فيه، فيصبح هو الآخر مبدعا جديدا.

❖ وفي هذا السياق يكون الانزياح خالقا لمى سماه "كمال أبو ديب" بالفجوة (مسافة التوتر) فالشعرية لا تنتج عن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية، بل تنتج عن طريق الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة[2].

❖ تبرز فاعلية الانزياح أكثر، حيث يمد السياق بدلالات متنوّعة بما توحيه بنية الخطاب من أنساق متغايرة لصورة موحّدة المقصد، فمن خلال تتبع ظواهر الانزياح في النص، نستطيع قراءة النص قراءة عميقة "تبتعد عن القراءة السطحية الهامشية، ولهذا تكون ظاهرة الانزياح ذات أبعاد دلالية وإيحائية، تثير الدهشة والمفاجأة"[3]، فمن خلال القراءة العميقة تعد ظاهرة الانزياح مجالا لغويا ينفتح عن معاني ذات دلالة خصبة تلوّن صور الخطاب، وتنتج العديد من النصوص.

---

[1] – موسى ربابعة، الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، ص 56.

[2] – ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 154.

[3] – موسى ربابعة، المرجع السابق، ص58.

❖ إنّ الانزياح بوصفه تمرّد على القاعدة اللغوية، نابع عن كونه صورة لغوية للتمرد والرفض "فيسعى إلى تجاوز الدلالة المعجمية ويتخطاها، لأنّه يطمح إلى تقديم رؤيته واحساسه بالطريقة التي يراها أكثر تأثيرا"[1]. فما الانزياح سوى تمرد الانسان على اللغة وعلى نفسه، لسد قصوره وقصورها معا.

ومما لا شك فيه أنّ لكل شيء جانبين: إيجابي وآخر سلبي، ولما كان للانزياح جانبه الإيجابي، الذي يكسبه بعدا جماليا، وجانبه السلبي الذي يجعله قبيحا منبوذا.

فأما عن جانبه الايجابي، الجمالي، فكونه عنصر يوصف بالرونق محمولا في عبارات رقراقة، تشع لمعانا، تدهش المتلقي، فتبعث في نفسه الإثارة الشعرية، وقد رأينا سابقا لماذا يعد الانزياح ظاهرة جمالية.

وأما عن جانبه السلبي، فقد أوخذ في عدة نقاط، نوردها على النحو التالي:

❖ أوّل ما أوخذ على الانزياح أنّه مصطلح غير مستقر فقد اتسم بكثرة المسميات، مما جعل القارئ يظن في كل مرة أنّه يتعامل مع مصطلح جديد، ومن هذه المصطلحات التي أطلقت على الانزياح: التجاوز، والعدول، والفضيح، والشذوذ اللغوي، والانتهاك، والكسر، والجنون والنشاز، والاتساع، والمجاوزة، التشويه، والابتعاد، والشذوذ والتشويش، والبعد، والخرق والخروج، والابتكار، والخلق، والغرابة والجسارة اللغوية، والانحراف عن السوية، والانحراف ومن الملاحظ أنّ هذه المصطلحات ليست في مستوى واحد في دلالتها عن المفهوم[2].

❖ ولما كان الانزياح خروجا عن قواعد اللغة، فكل أداة تختص بكسر واحد من هذه القواعد التي تشكل القانون اللغوي "فالمبالغة في هذا الأمر تفضي إلى التعقيد، ويتحوّل الأسلوب ساعتئذ إلى غموض فال بد من الاعتدال فالانزياح"[3]، لذى فاحتياط الحذر في التعامل مع هذه الظاهرة الأسلوبية أمر ضروري.

---

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

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

[3] – المرجع نفسه، ص 194.

❖ ليس باستطاعة المحلل أو الناقد أن يحدّد مواطن الانزياح في العمل المدروس بدقة، ذلك أنّ ليس له نقطة يبدأ منها، وأخرى ينتهي عندها ولأنّ "أهم مشكلة تعترض الانزياح هي تحديد طبيعة المعيار الذي يحدث عنه الانزياح"[1]، ف "ريفاتير" يشكك في جدوى المعيار الذي يحدد العدول عبره، والمسألة هنا نسبية من خلال اشتراك القارئ في عملية تحديد العدول، فالقارئ يحدد العدول على وفق ما يعتقد أنّه معيار[2].

❖ إنّ الانزياح ليس انزياحا مطلقا، حيث "يبدو أنّ استعمال بعض التراكيب بصورة متكررة ومبتذلة قد يؤدي إلى شيوعها، وينفي عندها، وجهها الشعري"[3]، قد يصبح غدا استعمالا عاديا وذلك لارتباطه بجدلية الثقافة التي يتكلم باسمها، فقد يصبح ما هو مجازي حقيقيا، كما يصبح ما هو حقيقي مجازيا.

❖ إذا كان الانزياح شرطا لكل أسلوب، فإنّ النصوص التي تخلو من الانزياح، أي التي لا تنزاح عن المعيار، فهي بهذا تخلو من الأسلوب، ومنه فإنّ هذه النظرية الجمالية "لا تفسّر بعض الأساليب العادية (السهل الممتنع مثلا) التي لها من الخصائص –البعيدة عن الانزياح– ما يؤهلها للاندراج ضمن الأساليب الأدبية"[4]، حيث أنّ نظرية الانزياح تقابل بين الدلالة التصريحية، والدلالة الإيحائية، على فرض توفر الدلالة التصريحية في النثر، والدلالة الإيحائية في الشعر، وحقيقة الأمر أنّ كلتا الدلالتين متوفرتين في النثر والشعر.

❖ لا يمكن القول إنّ كل انزيـاح يصنع الأسلوب "فليس كل انحراف يعزز شعرية النص ويسمو به فوق ما هو عادي ومألوف، إذ أنّ بعض الانحرافات لا تتعدى كونها أخاديـع أسلوبية، دون أي دور شعري"[5]، فثمة انزياحات "ليس لها تأثير أسلوبي، كالأخطاء النطقية

[1] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ص 196.

[2] – ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 117.

[3] – موسى ربابعة، الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، ص 57.

[4] – حسن ناظم، المرجع السابق، ص 118.

[5] – موسى ربابعة، المرجع السابق، ص 57.

أو الكتابية، أو التراكيب النحوية الخاطئة، والمحذوفات، والجمل غير الكاملة"[1]، ولهذا يلزم أن يكون المبدع عند انزياحه عن المعيار على وعي، وعليه مراعاة ما يمكن الخروج عنه ومالا يمكن الخروج عنه، بمعنى أنّ للانزياح شروط وقوانين على المبدع مراعاتها.

❖ لا ينتج كل انزياح عن النمط المألوف أو القاعدة الأساسية ابداعا فنيا، أو إثارة عند القارئ أو السامع، "فالاستعمال المجازي وهو مظهر من مظاهر نظرية الانزياح، لا يكون في جميع أحواله ذا خاصية أسلوبية، بل ثمة كثير من المجازات لا تتوفر على أثر أسلوبي فتندرج ضمن المجاز العادي والمبتذل"[2]، وما نحاول قوله من خلال كل هذا، أنّه لا يظهر بالضرورة قيمة فنية بوسعها الكشف عن قدرة على الابداع، فإنّ هناك انزياحات لا تكتسي قيمة كبيرة من الناحية الفنية.

❖ كما ليس لزاما أن يكون لكل انحراف دلالة فنية، و"يضاف إلى ذلك أنّ التشكيل الفني في استخدامه للغة القياسية، قد يتفوق على بنيات تنتج نهجا مبينا"[3]، لذا فعند دراسة النص الأدبي أسلوبيا، لا يجب على الدارس أن يلحظ الصفات الأسلوبية المنزاحة فحسب مهملا بهذا النص والتراكيب المتعددة، فالنص الأدبي يتمتع بسمات وخصائص أسلوبية كثيرة تجعل منه عملا إبداعيا جميلا ومتميّزًا عن الأعمال الفنية، والأعمال العلمية الأخرى.

[1] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق ، ص 195.

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 117.

[3] – يوسف أبو العدوس، المرجع السابق ، ص 195.

وخلاصة القول من كل هذا، إنّ الحديث عن خصوصية اللغة الشعرية – ألفاظا وتراكيب وصيغا وأساليب– يتطلب الحديث عن اللغة، والشعر، والأسلوبية، والانزياح وشعرية اللغة إضافة إلى بعض الظواهر التي تسهم في منح التركيب الشعري خصوصيته الجمالية مثل الحذف والاعتراض والتقديم والتأخير والمحسنات اللفظية والمعنوية واللفظية والتكرار والازدواج والتنسيق، هذه الخصائص تسهم في زيادات الأسهم الشعرية للتركيب الشعري، مما يجعله يختلف عن الخطاب العادي، فالخطاب الابداعي تتعانق فيه الوظيفة الجمالية الشعرية مع الوظيفة الابداعية.

الشعر، إذن، كلام بلاغي إبلاغي، إذ يسعى إلى وظيفة جمالية تتواشج مع الوظيفة البلاغية. ولغة الخطاب العادي لا انزياح فيها، في حين إنّ شعرية الأدب تقوم على الانزياح لأنّ الأدب عامة والشعر خاصة في استعماله للغة يحاول استغلال كل طاقاتها المعجمية والصوتية والتركيبية والدلالية، ومن تواشج هذه العناصر تنبعث الوظيفة الجمالية.

ومن المسلم به أنّ الألفاظ موجودة قبل الشعر كمواد أوّليّة، لكن الشعر ينسقها وينظمها بطريقة ما، بحيث يخرجها عن عاديتها ليجعلها بالتواشج مع سواها شعرية متميزة، "فجمال الأشياء ليس سوى الخاصية التي يضفيها الفنان على هذه الأشياء بروحه التي تدرك الجمال. والجمال في بعض المرات يتمثل في الوزن والتناسب والانسجام، والنظام الذي يجمع بين الأشتات"[1]، فالمبدع هو الذي يسخر امكانيات اللغة، ويتلاعب بتراكيبها مما يمنح نصه خصوصية شعرية تجعله يتميّز عن غيره من النصوص، ذلك أنّ اللغة الشعرية غير اللغة العادية تكشف بالاستعمال الشعري عن درجة من التصوير والقوة والتنظيم الذي يجعلها متفردة عن سواها.

ومنه، فمعرفة عناصر الجمال ودرجاته جوهر أي دراسة جمالية للتمييز بين السامي والجميل والقبيح، ومن ثمّ فإنّ "معايير الجمال والحكم عليها إنّما يستنبط من طبيعة

[1] – عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ط، 1993، ص 53.

الموضوع، ووظيفته وغايته ونظام ترتيب الخصائص الجمالية في سياقها وموضوعها الدقيق والمتناغم و... سواء أكان الموضوع في الإنسان أم الكون أم الأشياء أم الظواهر أم الفن أم الأدب "[1]، وبهذا يكون الجمال هو الحسن والبهاء، والرونق، والتناسب والدقة في نظام ترتيب الصفات الجمالية مما ذكرنا في الشكل والمضمون والوظيفة والهدف.

والجدير بالذكر، أنّ الصفة الجمالية تحتاج إلى الملاحظ ذي العقل الجمالي ليدركها، فالضفة الجمالية تشخص الأشياء المختلفة بدرجات مختلفة، وبحسب قواعد أساسية لأنّ اللذة الجمالية مرتبطة بالموضوع الجمالي، وتأثيراته في نفس المبدع لحظة الانفعال وتأثيرات العمل الابداعي في نفس المتلقي لحظة القراءة، ذلك أنّ المبدع من يتلقى موضوعه برؤية جمالية تحدث حالة من الخرق في الإبداع في مستويات البنية والوظيفة، ولهذا الخرق –الانزياح– دور جمالي كبير يسهم في لفت انتباه القارئ (المتلقي)، ومن ثمة التأثير فيه وتوصيل الرسالة التي يريدها الحطاب، فالتفاعل ضروري وهام بين العناصر المنزاحة والعادية[2].

[1] – حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2005، ص 43.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 48.

الفصل الأوّل:

الانزياح الصوتي تجلياته وجمالياته في ديوان "عراجين الحنين"

1. **الإيقاع الخارجي**

أ. القصيدة العمودية

ب. قصيدة التفعيلة

ت. شعر النثر

2. **الإيقاع الداخلي**

أ. التكرار الصوتي

ب. النبر الصوتي

ت. البياض النصي

إنّ أول السمات التي تميّز الشعر عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى هي الموسيقى أو الإيقاع، فلا شعر بلا موسيقى، والإيقاع هو الذي يميّز الشعر من النثر، حيث يعطي للشعر حياة وفاعلية وحيوية. إنّ العلاقة بين الشعر والموسيقى (الإيقاع) جد وطيدة، و" لا نغالي إذ قلنا أنّهما أبدا معا، ولد الأب الواحد هو "التطريب" ورحم واحد هو "السماع"... فمن حيث المادة فإنّ مادة الموسيقى الأصوات، ومادة الشعر الألفاظ وهي تنحل إلى أصوات وكلامها يوقظ الغرائز"[1]، والحقيقة التي لا مراء فيها أنّ الإيقاع الشعري يستمد موسيقاه من الوحدات الصوتية اللغوية، ذلك "أنّ الوحدات اللغوية التي تشكل مادة الشاعر لا تصبح لها قيمة عروضية إلا إذا انتظمت على أساس موسيقي"[2]، وهذا يعني أنّ الموسيقى (الإيقاع) عنصر لا غنى غنه في النص الشعري، إذ به تكتسب الوحدات الصوتية اللغوية قيمتها الوظيفية، وبالتالي يكتسب النص الأدبي بعده الجمالي الدلالي.

وانطلاقا من كون الوحدات الصوتية هي المادة المشكلة للأنظمة الإيقاعية للنص الشعري "فإنّ عملها من هذه الناحية مزدوج، فهي تخلق بناءها الإيقاعي من ناحية، وتؤثر فيه كل واحدة بالأخرى من ناحية ثانية، أي أنّ تجاور الوحدات الصوتية، وتجاور الكلمات يؤثر في تحديد قيمتها الإيقاعية ابتداء من أصغر وحدة صوتية، ومرورا بالكلمة، فالبيت الشعري ومن ثم فالإيقاع الكلي للقصيدة بأسرها"[3]، ولا يقتصر دور الموسيقى (الإيقاع) على التطريب فقط بل تتعداه إلى خلق صور وتعابير جديدة، فهو يشحن النص بمجموعة من الأحاسيس والانفعالات التي تكنها نفس المبدع، فالإيقاع وعاء تندفق فيه الحالة النفسية للمبدع، "فالموسيقى لم تعد مجرد أصوات رنانة تروّع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق"[4]، ومنه فالموسيقى في تعبيرها الإيحائي لا

[1] –محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2005، ص 26.

[2] –شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 25.

[3] محمد عبد الحميد، المرجع السابق، ص 76.

[4] –عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط، ص 67.

تقل أهمية عن التعبير اللفظي، بل وربما تفوته لأنّها توحي بالظلال الفكرية والعاطفية لكل معنى.

وعليه، فقد ارتأينا أن نخصص هذا الجزء من البحث لدراسة الموسيقى (الإيقاع) في ديوان "**عراجين الحنين**" للشاعر الأخضر فلوس، وسنحاول من خلاله الكشف عن البعد الجمالي الفني للإيقاع الشعري، والكشف عن قدرة الشاعر على الانزياح عن البناء المزدوج للموسيقى (الإيقاع)، ومن خلال دراسة شكل القصائد في هذا النص المدروس، وكذا دراسة التكرار الصوتي، والنبر، والبياض النصي، سنجيب عن الأسئلة التالية: كيف تمكّن الاخضر فلوس من الانزياح عن الموسيقى الشعرية؟ كيف ساهم هذا الانزياح في بناء نص متفرّد عن غيره؟ وهل اكتسى هذا الانزياح في هذا المستوى (الصوتي) بعدا وظيفيا دلاليا جماليا؟

1. الايقاع الخارجي:

لنا قبل الولوج في هذا المضمار، أن نقوم بعرض مادة دراستنا ديوان "**عراجين الحنين**" الذي قدّم فيه الشاعر نماذج عن مرحلة التجربة الشعرية المختلفة، تضمن ديوان **الأخضر فلوس** "**عراجين الحنين**" عشر قصائد توزعت على خمس وتسعين صفحة، والملاحظ أنّ حجم هذه القصائد متفاوت حيث احتلت قصيدة "**حديقة الموت الخصيب**" النصيب الأكبر من الصفحات قدّر ب(16) صفحة وجاءت على شكل مسرحية أو سرد شعري تتكوّن من مشهدين، وأتت بعدها "**رقية**" التي قدر عدد صفحاتها ب (14) صفحة، وكانت "**طوفان**" هي القصيدة التي احتلت أقل نصيب من الصفحات المقدر ب أربع (4) صفحات، وجاءت على شكل قصيدة عمودية، أما باقي القصائد فقد تراوح عدد صفحاتها ما بين (6 و11) صفحة منها قصيدة "**عراجين الحنين**" التي سمي الديوان بها، وهي القصيدة ما قبل الأخيرة في الديوان، أي القصيدة رقم: (09)[1].

ويقدّم هذا الاختلاف الكمي من البداية حقيقة التجريب في هذا النص، فالشاعر لا يتقيّد بالتناسب المنطقي في توزيع أحجام القصائد، وقد جاء هذا الديوان معبّرا عن تجربة فريدة في تقديم النص المختلف، وسنحاول من خلال هذا البحث تتبع مختلف المستويات النصية فيه، منطلقين أوّلا من العنوان، لنعرّج بعد ذلك إلى المستوى الصوتي، فالمستوى التركيبي النحوي، لنصل إلى المستوى الدلالي الذي تجلى فيه الانزياح أيّما تجل، من خلال لغة الغموض التي تكلّم بها الشاعر "**الأخضر فلوس**".

دراسة العنوان:

يعد العنوان في القصيدة المعاصرة مفتاحا للنص الشعري، والباب الذي بفضله يمكن الولوج إلى عالم القصيدة، وهو عادة ما يكن لفظة أو لفظتين، فلا يمكن الولوج إلى النص إلا بعد فك شفرات العنوان، ونجاح المقاربة متوقف على مدى مهارة القارئ في التعامل أوّلا مع

[1] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002.

العنوان وإجباره على البوح بالدلالة المركز التي يتكئ عليها النص، وهذا باستخدام آليات القراءة المختلفة.

إنّ العنوان هو العتبة الأولى، أو المفتاح الذي يفك لنا جزءا من الغموض، فهو يسهل علينا معرفة سرّ هذا الديوان الذي نود الولوج إلى أعماقه، باحثين في أغواره آخذين لُبه وجهره ولؤلؤه، مبرزين رونقه الذي يجعله متألقا كغيره أو أكثر من غيره.

ولما كان العنوان هو رأس النص، وكانت العلاقة بين النص وعنوانه هي علاقة الجزء بالكل، كان العنوان هو "العالم الأول الذي يتلقف للقارئ بسرعة، وعلى لهفة، لينقله مباشرة إلى جو العالم الثاني ألا وهو القصيدة (النص الابداعي)"[1]، فالعنوان هو المصباح الذي يضيء لنا بعض النقاط، ويترك لنا المجال مفتوحا لكي نتعرّف على النقاط الأخرى فهو المبتدأ، والقصيدة هي الخبر الذي يتم معناه، إنّه مركز تجتمع حوله دلالات القصيدة كما تتفرّق منه أيضا، فهو المرجع الذي تبدأ منه المقاربة وتعود إليه.

وعليه، أصبح للعنوان فضل السبق، وانطلاقا منه قد تكتب مقالات عديدة أو ربما كتب، وكأنه بعمله هذا يمارس السلطة على القارئ من خلال قلة ألفاظه، وعلى القارئ أن يجتهد للحصول على بعض الدلالات التي وإن ظنّ القارئ أنّها كافية، فهي لا تعدو أن تكون بصيص نور يدخل من خلاله إلى عالم القصيدة.

يتكون عنوان النص الذي يدور حوله بحثنا من لفظتين، الأول اسم نكرة دال على الجمع (عراجين)، ولأنّه تصدر الكلام، استأثر بالابتداء، وهو موقع يؤهله إلى أن يصبح بؤرة دلالية تثير الانتباه والاهتمام من أوّل التلقي، أما اللفظة الثانية وهي الخبر (الحنين)، فهي اسم معرف بالألف واللام، يزيل علينا إبهام اللفظة المبتدأ، يفتح لنا أفقا واسعا من التأويلات وبهذا كان عنوان النص "**عراجين الحنين**".

أول ما يدور في ذهن القارئ المتلقي لهذا العنوان، هو أنّ الشوق والحنين يكونان للإنسان، فإنّ هذا الانسان قد عبّر عن شدة حنينه بعراجين، وهذا ما يدل على أنّ الشاعر

[1] – عبد الله حمادي، سلطة في ديوان النص في ديوان البرزخ والسكين "دراسة نقدية"، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص 191.

بارع في تصوير أحاسيسه ومشاعره، خالقا بهذا جوا من المجاز الراقي، الذي يجعل الفكر يسمو معه هائما في غيمة من الكلمات الراقية الرفيعة عن طريق تغيير الدلالات.

ولعل لجوء شاعرنا إلى الانزياح، أو لاشك أنّ جمالية الانزياح الشعري في الديوان المدروس، وتوظيف الانزياح بمختلف أشكاله من قبل الشاعر، وانتشاره في كل مساحات الديوان –كما سنرى لاحقا–، وظهوره من أول وهلة في العنوان راجع، أو له علاقة بالغربة، ولعل المفهوم الاصطلاحي بين الغربة والانزياح متقاربين، فالانزياح هو الانحراف والعدول والنزوح، والخرق والميل، يوافق ما كان يعيشه الشاعر، حيث إنّه كان يعيش الغربة التي معناها اللغوي يتمثل في النزوح عن الوطن، والاغتراب عنه، إذ كان الشاعر يعيش حالة شوق وحنين، ليس حنينا واحدا، إنّه عرجون، بل عراجين من الحنين، ثم لمن كان يحن؟ ولمن كان يشتاق؟ فكل من يبعد عن أهله، فقد سكن الغرب فهو في غربة وهو غريب، وكل بعيد مكانا أو إدراكا فهو في غربة، وهو غريب عن العادات المألوفة ولكن الغربة قد تتعلق بالنفس، فقد يكون في وطنه، مع أهله، لكنه غريب، ويشعر بالشوق الى الاستقرار، لأنّه يعيش حالة منزاحة غير مألوفة. فهو يحن إلى الألفة.

والذي نريد التعبير عنه، هو أنّ غربة الشاعر عن أهله، صحبه، أحبابه، أو غربته عن نفسه هو ما دفعه إلى الانزياح، والتعبير عن مشاعره بطريقة غريبة عن المألوف.

إنّ الشعور بالاغتراب، هو شعور بالانزعاج، بحضور شخص، أو شيء، أو منظر طبيعي غير مألوف، وهذا ما عبّر عنه الشاعر في ديوانه من خلال جميع القصائد و لنأخذ مثالا عن ذلك الحوار الذي كان بين الحديقة والشاعر، أو عندما كان يمد يده بعد كل خطوة إلى حبل حذائه، فيرى ويسمع التربة تتحدث متسائلة عن نصيبها، ويجيبها الزرع بأنه هو نصيبها...الخ، فقد اتبع الإحساس بالغربة لدى الشاعر الكثير من التخيلات والحدس المنعش، والهذيان.

إذن، الإحساس بالاغتراب يزيد من شدة القلق، وهو ظاهرة غير مألوفة نشأ عنها أسلوبٌ غير مألوف، تعبير غريب في صوته، تركيبه، دلالته، غريب عن العادات

الصوتية الإيقاعية، والأصول الصرفية والنحوية، والقوانين البلاغية والدلالية. مما يجعل المعنى الحقيقي يغيب، حيث يصعب على المتلقي تتبع وتحديد المعنى الحقيقي، فتزيد حاجة المتلقي بعد كل قراءة إلى التفاسير التي تبقى مقبولة في كل حالة.

ومن هذا، وبعد هذه المقدمة البسيطة للعنوان، سنحاول الولوج إلى أعماق الديوان محاولة منا رصد الانزياحات في كل مستويات النص حسب مستويات اللغة، وسنحاول قراءة هذه الانزياحات واستنتاج معان قد نراها نحن الأقرب إلى المعنى، وتبقى هذه الانزياحات قابلة لمعان أخرى يراها قارئ آخر هي الأقرب إلى المعنى.

نتعرض من خلال المستوى الصوتي للإيقاع الخارجي إلى الشكل الخارجي للقصائد الموزعة في مساحة الديوان، لذا فقد آثرنا تقسيمها حسب نوعها إلى: القصيدة العمودية، قصيدة التفعيلة، قصيدة النثر.

أ. القصيدة العمودية:

إنّ الإيقاع انتظام موسيقي جميل، ووحدة صوتية تؤلّف نسيجاً مبتدعا، يهبه الشاعر المبدع ليبعث فينا تجاوبا متماوجاً، هو صدى مباشر لانفعال الشاعر بتجربته في صبغة فذة، تضعنا أمام الإحساس في تشعب موجاته الصوتية في شعاب النفس، وبراعة الشاعر تكمن في مدى قدرته على التلاعب بهذه اللغة، وانزياحه عن قوانينها، فيكون المعنى غامضا بقدر غموض لغته، وابتعادها عن النفعية، وارتدائها للباس الألغاز، حيث يصبح تعبيرها عن الشيء لا يعتمد على المباشرة بل الإيحاء والإيماء، فالإيقاع هو حركة شعرية تمتد امتداد الخيال والعاطفة، فتعلو وتنخفض، وتعنف وتلين، وتشتد وترق، وتحلق في قوة الرعد وهديره وزمزمة الإعصار وبأسه، وترين في هدوء الزاهدين... تشدو مع البلابل في أنسام الصباح فتحاكي الطهر نقاءً وصفاء لفظ، وبراعة نغمٍ، ويسر متناول وينغمس مع النور في غلالة عامرة للإشراق، زاهية، طافحة بالألق، ترفل في حلل الفجر وانية متضمخة بالشعاع... فالألفاظ أوعية جميلة تحتضن الهمسات والآنات، وتحشد الثورة والهيجان بما تختزن في ذاتها من ظلال ورؤى وإشعاع، فهذا هو الإيقاع الشعري، ليس مجرد موسيقى صوتية لها وقع في الأذن، بل له أيضا وقع في الأنفس بما يحمل من معانٍ، لأنّه متصل في الأصل بموضوع، فهو ناتج عنه ومنتج له[1].

والشعر العمودي، ذو بنية ثابتة متسقة في قافية وبحور شعرية معينة أي إنّ له حدودا ومعالم واضحة فرضت وضوح بنيته، حيث عرّف الشعر بأنّه: "كلام موزون مقفى له معنى"[2]، أي أنّ الشعر يختلف عن النثر من خلال الوزن و القافية، و يشترط في الكلام الموزون المقفى أن يحمل معنى.

[1] – ينظر: عبد الرحمان وجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989، ص 79، إلى ص 81.

[2] – أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت، ص 15.

فلا يمكن أن نعتبر كل كلام موزون ومقفى شعراً، إذ يعرّف حازم القرطاجني الشعر بأنّه: "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه إليها، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل ومحاكات بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإنّ الاستغراب والتعجب حركة للنّفس، إذا اقترن بحركتها الخيالية قويّ فعالها وتأثرها"[1]، وهذا التعريف يصف لنا الشعر من جانبيه (الشكل والمضمون).

وقد ورد في ديوان "**عراجين الحنين**" قصيدة عمودية واحدة وهي "**طوفان**"، وأجزاء من قصيدة "**فوضى الانسجام**"، وسنأخذ قصيدة "**الطوفان**" كأنموذج عن هذا العنصر–الشعر العمودي– حيث سنقوم بدراسة الوزن، والقافية، وحرف الروي فيها.

جاءت قصيدة "**طوفان**"، على شاكلة بحر البسيط، حيث تفاعل وزنها مع ذهن المتلقي فيتأثر به على عدة مستويات، ويمكن أن نسمي كل نوع من هذا التأثير وظيفة أو دورا للوزن، ولعل أهم دور للوزن، هو الإرتقاء بالحالة النفسية للمتلقي من السكون إلى حالة من الانفعال الإيجابي، تتميّز بالخفة والأنس وهذا ما يعرف بالطلب، كما قام الوزن في هذه القصيدة بتعميق معناها، والمساهمة في تقديمها على أحسن وأبلغ صورة. وهذه بعض أبيات القصيدة مقطعة، تقطيعاً عروضيا، قال الشاعر[2]:

"تفجّر الشّوق، وانشقت سما الأبد	على حنين كنار البرق متّقد
تفججر ششوق ونشقت سملأبدي	على حنينن كنار لبرق متتقدي
//0/// /0/0 /0//0 0///0//	0/// /0/0 //0// 0/0// 0//
متفعلـن فاعلن متفـــــعلن فعلن	متفـــعلن فاعلن مــستفعلن فعلن
تزاحمت ذكريات الأمس تحملها	كفّ المياه، فذابت شمعة الكبد !
تزاحمت ذكريات لأمس تحملها	كفف لمياه فذابت شمعة لكبدي

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د. ط، 1966، ص 71.

[2] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، طوفان، ص 73.

//0//0 /0//0 / 0/0/ 0///	/0/ 0//0 // 0 /0// 0///
متفعلن فاعلن مـستفعلن فعلن	مستفعلن فــعلن مستفعلن فعلن
هذي ثياب لطفل كان يلبسها	ولم تزل رغم بعد الدار متسدي
هاذي ثيابن لطفلن كان يلبسها	ولم تزل رغم بعد ددار متتسدي
/0/0 //0/0 /0/0// 0/0// 0///0	//0 //0 /0/ 0// 0/ /0/0/ /0///0
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	متفعلن فاعــلن مستــفعلن فعلن
وهذه خيمة الأفراح طافية	تحفها اكؤس الأملاح والزبد !
وهاذهي خيمة لأفراح طافيتن	تحففها أكؤس لأملاح وززبدي
//0//0 /0// 0/0/0 /0///0	//0//0 //0/ 0/0/0 /0///0
متفعلن فاعلـن مستعلن فعلن	متفعلن فاعلـن مستفعــلن فعلن"

إذن، من غير الممكن عدّ الوزن عنصرا خارجيا منفصلاً عن العناصر الأخرى في الشعر، وما يصدر عنها من إيقاع وعلاقات صوتية داخلية، حيث التزم الشاعر بإيقاعات منتظمة متناسقة، مترددة على مسافات زمنية معينة تصدر عن الوزن الشعري، كما تصدر العناصر الصوتية الداخلية، لذا فالوزن "لا يستقل عن التجربة، ولا موسيقى النفس عن موسيقى الشكل، هي في حقيقة الأمر جزء من كل، لا يمكن تمييزه ولا تجزئته، أو الظفر به منفصلاً، عن سائر العناصر الشعرية الأخرى التي تتألف منها القصيدة"[1]، فللوزن الشعري حركة متزامنة مع المعنى.

وبحر البسيط هو "من البحور المركبة و يتألف من ثمانية أجزاء"[2]، كما رأينا في التقطيع العروضي السابق، فهو من البحور الرباعية التي "تناسب الموسيقى التصويرية

[1] – أيمن زكي العشماوي، دراسة تحليلية في الشكل والمضمون لخمريات أبي نواس، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، د. ط، 2008، ص 257.

[2] – عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه –دراسة في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1، 1997، ص 118.

الهادئة في الموضوعات الجادة التي تكون أقرب إلى العمق الفكري والعاطفي"[1]، ومن الملاحظ من خلال هذا النموذج أنّ موسيقى هذا البحر وتفعيلاته متناسبة وتجربة الشاعر حيث تكشف لنا موسيقاه جانب من نفسية الشاعر الحزينة المتألمة اليائسة، والبسيط "بحر راقص يتصف بنغماته العالية، بتغيّر حركي موجي ارتفاعاً وانخفاضاً، حت أنّ إيقاعه يتعلمه كل من يألف العروض إذا ما نبّه إلى وزنه تقطيعياً، لأنّ سهولة موسيقاه الطاغية تقود الأذن إلى دقة تركيبه بمجرّد تكرار أبيات مقطعة نغميا، ومثل هذه الدقة ليست مقبولة في الشعر الحر، فضلا على أنّ قالبه الشكلي، قالب هندسي صارم لا يسمح بأي تلاعب أو تغيير"[2] إلاّ أنّ الشاعر في هذه القصيدة قد انزاح عن استعمال تفعيلات البسيط سالمة، حيث أدخل عليها الزحافات والعلل، ويتضح هذا في الأبيات التالية:

"وتلك نجمة حب نصف مطفأة	وذاك وجه بريء حنّ للولد،،
وتلك نجمة حبين نصف مطفأتن	وذاك وجهن بريئن حنن للولدي
0///0/ /0/ 0/0/ //0/ /0//	0///0/ /0/ 0/0// 0/0/ /0//
متفعـلن فعلن مستفعـلن فعلن	متفعـلن فاعلن مستفعـلن فعلن
هناك طفل على أشواك غربته	محملا بالسهول الخضر،، والنجد !
هناك طفلن على أشواك غربته	محممـلن بسسهول لخضر وننجدي
///0/ /0/0/ 0// 0/0/ /0//	0///0/ /0/0 /0//0/ 0//0//
متفعـلن فاعلن مستفعـلن فعل	متفعلن فاعلن مـستفعـلن فعلن
تفجّر الكون طوفانا ولا سفن	ولا شراع يضيء الأمن في خلدي
تفججر لكون طوفانا ولا سفنن	ولا شراع يضيء لأمن في خلدي
0/// 0// 0/0/0/ /0/0 //0//	0/// 0/ /0/0 /0// //0/ 0//
متفعلـن فاعـلن مسـتفعلن فعلن	متفـعلن فعلن مستفعـلن فعلن"

[1] – محمد عبد الغني المصري ومجد محمد الباكير البازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 56.

[2] – عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص 121.

والزحاف هو انزياح يقوم به المبدع داخل البحر الشعري، أي بحذف حركة أو ساكن أو كليهما معا من التفعيلة الشعرية، فالزحاف "في حقيقته تغيير يحدث داخل سياق التركيب ويستمد فاعليته الإيقاعية المتميزة من علاقات اللغة التي تكون سلسلة من الدلالات والصوتيات داخل النّص"[1]، فالزحافات والعلل التي لحقت تفعيلات بحر البسيط في هذه القصيدة قد أضافت رصيدا خصبا لموسيقى شعريته، حيث منحته إيقاعاً مختلفا، غير إيقاعه الرتيب المألوف "فالزحاف الذي يأتيه بعض الشعراء في بعض الأحيان ليس عيبا في الشعر كما يُظن، وإنّما هو رخصة يأتيها الشاعر المجيد عن قصد"[2]. ونحن في هذا المقام اعتبرنا الزحافات والعلل انزياحاً جماليا قام به الشاعر قصد كسْر الرتابة، وخلخلة سمع المتلقي فيتخلخل المعنى نتيجة لذلك.

أما القافية وباعتبارها عنصرا مكملا للإيقاع الخارجي، فهي "جزء إيقاعي خارجي متمم للوزن ومساهم في ضبط نهايات الأبيات... إنّها ترنيمة إيقاعية خارجية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة وتعطيه نبرا وقوة جرس يصب فيها الشاعر دفْقَه، حتى إذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد، كمن يجري على شوط محدد، حتى إذا بلغه استراح قليلا، لينطلق من جديد"[3]. أما النّص المحل الدراسة فقد جاءت قافيته من النوع: (/0///0)، وهي تسمى المتراكب.

وقد حدّدناها انطلاقا من تعريف صاحب العروض الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي قال في شأنها "ليست القافية حرف الروي، والكلمة الأخيرة من البيت، ولا البيت نفسه، بل القافية هي الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرك قبلهما"[4]، فهي بهذا التعريف "إيقاع خارجي منتظم وهي تشكل انتهاء وحدة البيت، تضيف تنويعا إلى الطاقة

[1] – مشري بن خليفة، القصيدة العربية الحداثية في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006،ص 199.

[2] –محمد عبد الغني المصري ومجد محمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص 68.

[3] – المرجع نفسه، ص 71

[4] – عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص 169.

الإيقاعية الشعرية، تعين الشاعر على التتابع وصب انفعالاته تجديد نشاط"[1]، حيث تتكفل القافية الموحدة بإعطاء النغم الموحد في القصيدة لتقابل وحدة النغم في المقطوعة الموسيقية

ب. قصيدة التفعيلة:

حل شعر التفعيلة محل عمود الشعر، وأبى إلا أن يلغي قوانينه التي كانت معيار جماليته، ودليل جنسه، فهناك من يربط الشعر بالوزن والقافية –كما رأينا سابقا– ويخرج من دائرته كل ما تنافى مع هذه الشروط، ليكون شعر التفعيلة هو محصلة أو صورة لتهميش عمود الشعر التقليدي، وخلخلته، ولكن في سياق تطوري متناغم مع الزمن والأحداث، إنّه: "طريقة مفككة غامضة من الكلام، يدل على فوضى في التفكير، وقصور في فهم دور الشعر في التفاعل مع الجمهور"[2]، وهو بتعريف نازك الملائكة: "شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، وإنّما يصح أن يتغيّر عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغيّر وفق قانون عروضي يتحكم فيه"[3]، ويتضح هذا في النموذج الذي اخترناه للتمثيل على هذا النوع من الشعر، أي في قصيدة "**رقية**" من ديوان "**عراجين الحنين**". إذ يقول الأخضر فلوس[4]:

"رقيّة..،

رقييه

0/0//

فعولن

يا مرتقى الروح نحو معارجها

يا مرتق رروح نحو معارجها

0///0// /0/ /0/0 //0/ 0/

---

[1] – محمد عبد الغني المصري ومجد محمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص 71 و72.

[2] – المرجع نفسه، ص 56.

[3] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص 60.

[4] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، رقية، ص 51.

فعلن فعـولن فعول فعول فعو

ذا الشتاء الذي يتدلّى على صفحة الحجر المتثاقل

ذ ششتاء للذي يتدللى عل صفحة لحجر لمتثاقل

0/0///0 ///0 //0/ // 0/0/// 0//0 /0//0/

لن فعولـن فعول فعولن فعلن فعول فعول فعولن

من أين يدخل عشّاقك المتعبون

من أيين يدخل عششاقك لمتعبون

/0//0/0 //0/0/ //0/ /0/ 0/

فعــلن فعول فعولن فعـولن فعول

وكل الشوارع ضاقت بهمس الغناء؟ !

وكلل ششوارع ضاقت بهمس لغناء

/0// /0// 0/0/ //0//0 /0//

فعولــن فعول فعولن فعولـن فعول"

اتخذ الأخضر فلوس بحر المتقارب وزنا لهذه القصيدة، والمتقارب من البحور الثمانية الأجزاء، حيث تتكرر فيه تفعيلة (فعولن) ثماني مرات، والمتقارب "وزن يستطيع أن يؤلف النظم فيه أي ناظم متعلم، لما فيه من تدفق ورتابة تعتمد على إيقاع مكرر سلس، لذلك لا يجيد فيه غير المتمرس الحاذق لأنّ سهولته، توقع الصغار في رتابته المتئكة على التكرار فبدل أن يركبوه فإنّه يركبهم، لكنهم يستسهلون اِنسيابيته في إيراد الصفات التي لا حصر لها"[1]، إنّ أشطر هذه القصيدة تتفاوت في الطول، وتختلف في عدد التفعيلات، حيث لاحظنا أنّ الشطر الأوّل مكون من تفعيلة واحدة "فعولن"، ليتم عدد تفعيلات البحر الشطر الذي يليه، كما لاحظنا وجود شطر تفعيلته غير تامة، تحتاج إلى الشطر الذي يليها ليتمها، وقد سمى العروضيون هذه الظاهرة "تدويرا"، حيث مارس شعراء الشعر الحر "النظم فيه على

[1] – عبد الرضا علي، دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر، ص 102.

تباين في الأداء، مع ملاحظة أفادتهم في الانتقال من ضرب إلى ما سواه في القصيدة الواحدة، وهي حرية يمنحها الشعراء لأنفسهم لقتل رتابة التكرار، لذلك فإنّهم في شعر الشطرين في قصائدهم الحرّة"[1]، فالشاعر جمع في قصيدته بين الضرب الصحيح (فعولن)، والمقصور (فعول)، والمحذوف (فعو)، حيث تأتي المؤثرات "لتخفف من وحدة الإيقاع، وتدفع الملل، وتلوّن الموسيقى، بل لقد بلغ الأمر مبلغا أشدّ، ف(فعولن) يسقط منها سببها الخفيف كله فتصبح وتدا مجموعا (فعو)"[2]. ويتضح هذا في المثال الآتي[3]:

"كأنّ القصيدة حين تعالج أوجاعها وحدها

كأنن لقصيدة حين تعالج أوجاعها وحدها

0//0/ 0//0/0/ //0// /0/ //0//0 /0//

فعولــن فعول فعول فعولن فعولن فعو

تتمايل كي توجع القلب، تأخذه للبدايات

تتماثل كي توجع لقلب تأخذه للبدايات

/0/0//0/ ///0/ /0/0 //0/ 0/ //0///

ل فعول فعولن فعولن فعول فعلن فعولن ف

تبدأ في بوحها وهو مستيقظ من الرقاد

تبدأ في بوحها وهوو مستيقظن من ررقادي

0/0//0 // 0//0/0/ /0// 0//0/ 0/ //0/

عول فعولن فعول فعل فعلن فعولن فعل فعْلن"

لقد تبيّن لنا من خلال دراسة النص السابق، أنّ النظام الإيقاعي المحايث لقصيدة التفعيلة، أشبه ما يكون بالنظام الإيقاعي للشعر الجاهلي، إلا أنّه قد خرج عنه من حيث كسر نظام التقفية الموحدة، وحرف الروي الموحد، لهذا يمكن أن نقول إنّ الشاعر الأخضر

[1] – عبد الرضا علي، دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر، ص 102.

[2] – محجوب موسى، الميزان علم العروض كما لم يعرض من قبل، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1997، ص 95.

[3] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، رقية، ص 51.

فلوس قد انزاح عن النظام الخليلي المعهود وذلك انطلاقا من قول عز الدين اسماعيل: "استغنى الشاعر الحديث عن القافية بوضعها القديم، وألزم نفسه بقافية... تأتي وفقا لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج به نفس الشاعر في حالته الشعورية المعيّنة"[1] فالقافية أصبحت في الشعر الحر متحررة من التكرار، لا يربطها بسابقتها شيء، وإن اسمها يعني أنّها تتبع سابقتها، وتنحو نحوها أو أثرها، فهي في هذا الشعر –شعر التفعيلة– قد انزاحت عن أصلها، وصارت هي النهاية التي تنتهي عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري، كما أنّ شعر التفعيلة، وإن كان له وزن (بحر)، إلا أنّه يقوم بكسر الاستقامة الخليلية، إذ أنّه يعتمد التنقل بين القوالب العروضية للبحر الواحد، وكذا التنقل بين البحور الخليلية في القصيدة الواحدة.

ت. قصيدة النثر:

جاء في شعر الأخضر فلوس قصائد من النوع الثالث للقصيدة العربية، إذ جاءت أكثر قصائد ديوان "**عراجين الحنين**" على شكل قصيدة النثر، والأخيرة هي مولود جديد جمع بين صناعة الشعر وصناعة النثر في كلمة واحد هي الكتابة، وقد "ولدت قصيدة النثر من رغبة في التحرر والانعتاق من تمرد على التقاليد المسماة "شعرية" وعروضية، وعلى تقاليد اللغة"[2] وهذا يعني أنّ قصيدة النثر جاءت لتكسر نظام القصيدة التقليدية وقصيدة التفعيلية، فهي انزياح على انزياح وقع على القصيدة العمودية، لكونها لا تعترف بضرورة القافية ولا الوزن وأصبح طول الأبيات فيها متفاوتا يخضع إلى الدقة الشعورية، فليس في قصيدة النثر بيت ولا شرط.

إنّ شعرية الشعر بالنسبة لها تكمن في لغته، وكيفية استخدامها بأسلوب يضفي عليها نوعاً من الجمالية التي يولّدها الغموض والإبهام، حيث "مثلت قصيدة النثر نتيجة طبيعية للرغبة في الهدم والتجاوز الدائم التي اتسمت به الحداثة الشعرية، وهي الشكل الأدبي الأكثر

[1] –عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر–قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص67.

[2] –سوزان برنار، قصيدة النثر، تر: زهير محمد مغامس، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 1999، ص 130.

دلالة على التمرّد، وقد ظهرت كنتيجة منطقية لما كان يصبو إليه شعراء الحداثة من قناعة الاستغناء عن الوزن والقافية، بحجة أنّ موسيقاهما موسيقى خارجية...إلخ"[1]. وبهذا كانت قصيدة النثر هي النتيجة التي كان يصبو إليها شعراء التجديد في الشعر. إذ "تمثل ولادة قصيدة النثر رغبة عميقة في التحرّر من تقاليد اللغة، والتمرّد على قوالب العروض، ووضع حد لطغيانها الذي كان يحدّد بمفرده، شعرية النّص، لذلك حاول الشعراء تحرير الشعر أولاً من ارتباطه بقيد خارجي هو فن نظم الشعر"[2]، وأصبح الخروج من الشكل إلى اللاشكل هو مغامرة الحداثة الشعرية العربية.

لقد تمرّدت قصيدة "**الينبوع**" وكذا قصيدة "**تبوءة**" منذ البداية عن أي إيقاع خارجي مألوف للمتلقي العربي، فهما تقومان دلاليا على فكرة الغربة المزدوجة: غربة مكانية وغربة إبداعية، وعلى الرغم من الوضوح النسبي في طرح هذه الفكرة والتلقائية المغرية التي تجسدت من خلالهما وأكثر في قصيدة "**عراجين الحنين**"، فإنّ الوسائل الشعرية التي أسهمت في نقل الألفاظ من صورتها الحيادية، أو من درجاتها الصفر في الكتابة ـ حسب تعبير رولان بارت ـ إلى لغة الإشارات ذات حضور قوي، إنّ هذا الانزياح الذي قام به الشاعر، والذي تمثل في شعره قد "طرح مفهوم النّص في الممارسة الشعرية من منظور الكتابة، ولقد كان هذا التحوّل يعني الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير أو الإيضاح إلى لغة الإشارة، ومن التجزئة إلى الكلية، ومن النموذجية إلى الجديد، ومن الانفعال بالعالم إلى الكشف عنه، ومن المنطق إلى اللاوعي، ومن الشكلية القبلية إلى أشكال خاصة يفرزها تنامي الرؤيا...إلخ"[3]. ويبدو الأخضر فلوس كاسرا الحدود بين الشعر و النثر، فاتحا المجال لجمالية العبارة وقدرتها على جلب الانتباه.

---

[1] – مسعود وقاد، قصيدة النثر وشعرية التجاوز، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة الوادي، مطبع منصور، ع4، مارس 2012، ص 21.

[2] –علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري– دراسة نقدية–، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2003، ص 119.

[3] –مشري بن خليفة، الشعرية العربية –مرجعياتها وإبدالاتها النصية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، د. ط، 2007، ص 154.

فالشاعر من خلال قصائده النثرية التي تبدو مخلخلة، متشظية، متشذرة بفراغاتها يحاول أن يفتح للقارئ مجالات أوسع ليبحث فيها، حيث يدل عدم ترابط القصيدة النثرية وتفاوت أسطر أجزائها ـوخاصة في قصيدة "**فوضى الانسجام**"ـ على اضطراب صاحبها وعجزه عن تضمين القصيدة لمعنى معيّن، وهذا ليس بأمر سلبي يؤخذ عليه الشاعر، إنّما هو الإبداع الحقيقي، إذ أنّه من حلال هذا الانزياح يسمح للقارئ بملأ الفراغات، وبناء التأويلات، فهذا يعد أحد أسباب إرجاء الدلالة، لأنّه يقوم بخلق فجوات في النّص، وستظل الدلالة مرجأة ما لم يقم المتلقي بسد هذه الفجوات، لأنّ الاختلال في نظام القصيدة أحد أهم أسباب التي تساعد على تغييب الدلالة وتضليل القارئ في متاهات المعنى.

إذن، شعر النثر هو حركة تغيير تصيب اللغة فتقضي بعدولها عن المعيار المألوف كسرها للنُظم الرتيبة التي تحكمها وكأنّها تصنع لنا لغة تتعمد الخطأ بغية الوصول إلى التفرّد والتميّز، فهي الممارسة التي توحي بالعدول عن النمط السائد، والمعيار المطرّد فيتجه صوب المواصفة لتفسير هذا التجاوز، ويأسس الانزياح قواعد الحداثة باعتبارها تجديدا للرؤية وتغييرا للمطرّد حيث "انتهى أنصار قصيدة النثر إلى أنّ للإيقاع وجها آخر بعيدا عن الارتباط بالوزن والموسيقى الخارجية، إيقاعاً يربطه أدونيس بالإيقاع الحياة الجديدة والمتجددة... وفي هذا التجدد انتقال من فلسفة الثابت إلى فلسفة المتحوّل العابر للأنواع التي تبناها الشاعر المعاصر الذي أصبح يرفض وسائل الرقي الآلية جداً للشعر الموزون المقفى ويطلب مفاتن أكثر دقة من الكلمات نفسها ومن التوافقات السرية في المعنى والصوت، وبين الفكرة والإيقاع، وبين التجربة الشعرية واللغة التي تترجمها"[1]، إنّ حرية الشاعر في انزياحه عن القصيدة التقليدية وعن قصيدة التفعيلة واتخاذ القوانين جديدة، هو ما جعلها ـ قصيدة النثر ــ تتصف بالإبهام والغموض، أمام كل من الشاعر والقارئ.

ولا يعني خروج قصيدة النثر عن النظام الشعري المتعارف عليه، أنّها أصبحت بلا شكل، "فأدونيس يرى أنّ قصيدة النثر ذات شكل قبل أي شيء، ذات وحدة مغلقة، هي دائرة

[1] –مسعود وقاد، قصيدة النثر وشعرية التجاوز، ص 23.

أو شبه دائرة، لا خط مستقيم، هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة كثيفة، ذات تقنية محدودة وبناء تركيبي موّحد، منتظم الأجزاء، متوازن، تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقودها وتوجهها"[1]، وإن كانت بنيتها الاسمية المتناقضة (قصيدة/النثر) تظهر استغنائها عن الوزن والقافية "فإنّ أنصارها لا يرون في تخليها عنهما أي مبرر لإبعادها عن دائرة الشعر"[2]، فهي ذات تنظيم هندسي، ونظام حر، يشكل وحدة عضوية هي الجملة الشعرية.

ومن غير الممكن أن نقول إنّ قصيدة النثر انزاحت عن القصيدة التقليدية أو الحرّة (التفعيلة)، من خلال كسرها للوزن باعتباره قيد خارجي يشكل عائقا أمام رغبات الذات والمعنى، ويجب إزالته، "بل الوزن حاضر في الشعر لأنّه جزء من جوهره الذي لا يفنى، أما المتغيّر فهو الشكل الخارجي للنّص، هكذا تكون مهمة الباحث في قصيدة النثر صعبة، لأنّه مطالب بالقبض على البنية الإيقاعية لنص ذي شكل جديد، تخلى عن معطيات ومؤشرات ألفتها الذائقة العربية وجعلتها المكوّن الأساس للشعر"[3]، يلتزم بها كل شاعر يكتب على منوالها، فهي حينئذ "نوع متميز قائم بذاته، فهي شعر تستخدم النثر لغايات شعرية خالصة ولها قوانين تنتظم فيها، سوى بالمقاطع المنتظمة أو التكرار أو البناء الدائري، وذلك، تخلق قصيدة النثر إيقاعاً جديدا، لا يعتمد على الوزن والقافية، وإنّما هو إيقاع متنوّع، متعدّد، يتجلى في التوازي والتكرار، والنبرة والصوت، وحروف المد والتجاوز بين الحروف"[4] فالشاعر الذي يكتب قصيدة النثر مطالب أن يعوّض الوزن والقافية بالصور الأخاذة، وبعناصر فنية وجمالية ذات كثافة فائقة، وبنمط من الإيقاع المتنامي، داخلي جديد، ورؤيا جديدة للحياة وللوجود، وهذا ما عبّرت عنه القصائد النثرية الموجودة في الديوان "**عراجين الحنين**"، حيث عبّر من خلالها عن تجارب حياته، التي عاشها معتبرا عن وطنه، وأهله، وأحبته ونفسه.

---

[1] --مشري بن خليفة، الشعرية العربية –مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص 155.

[2] – مسعود وقاد، قصيدة النثر وشعرية التجاوز، ص 23.

[3] – محمد الصالحي، شيخوخة الخليل بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، يونيو2003، ص 26.

[4] –مشري بن خليفة، المرجع السابق، ص 155.

استطاعت قصيدة النثر أن تزيح العراقيل التي كانت تعيق الشاعر، عندما جعلت من الشكل هامشا، ووضعت تجربة الشاعر ووجدانه في مقدمة عوامل نجاح العمل الإبداعي فهي قادرة على استيعاب مشاعر وأحاسيس الشاعر، من خلال كسر نظام القصيدة القديم الرتيب، وتجاوز شروطها التي كانت بالأمس ضرورة ملحة، فهي "في الواقع مبنية على اتحاد المتناقضات ليس في شكلها فحسب، وإنّما في جوهرها كذلك: نثر وشعر، حرية وقيد فوضوية مدمرة وفن منظم... ومن هنا يبرز تباينها الداخلي، وتتبع تناقضاتها العميقة الخطرة، والغنية، ومن هنا ينجم توترها الدائم وحيويتها"[1]،ومنه فقد وضعت سوزان برنار أربع خصائص لها نلخصها في: (الايجاز والكثافة والتوهج والوحدة العضوية).

يتجلى الأسلوب السردي كفاعلية أسلوبية تنظم النص، فتسهم في رسم معالم إيقاعه الداخلي عن طريق مَوْسَقَة الفكرة، من خلال التسلسل الحكائي المبني على تتابع اللقطات التصويرية التي تنهض أساسا على سرد المشاهد الدالة كما في قصيدة . وهذا الأسلوب السردي ذو فاعلية في شحن النص بالتوتر والحركة، وهما عماد الإيقاع الداخلي، إذ استخدم الشاعر الأخضر أسلوب الحوار في شعره ومن خصائص هذا النمط، المحافظة على وحدة الكلام، ولمّ أطرافه، إذ به تتوحد الأشتات المتناثر ليضع منها الهيكل العام كما يحقق تسلسل الأفعال والصور وتلاحق المعاني تلاحقا متناميا، وهذا ما كان واضحا من خلال قصيدة "**حديقة الموت الخصيب**"، وقد انتشر الحوار في قصائد أخرى، لكن بنسبة ضعيفة، ومنه ما هو موظف في قصيدة "**عراجين الحنين**".

وما يميّز قصيدة النثر عن الأجناس النثرية، أنّها "تتميّز بالتركيز والتكثيف، وتتلافى الاستطراد والتفصيلات التفسيرية، فالاقتصاد أهم خواصها ومنبع شعريتها"[2]، فهي مركزة ذات تركيب الإشراقي، وعالم لا نهائي من الإيحاءات.

ومن ثم نلمس الحاجة مرة أخرى إلى عدول جديد هو عدول عن العدول، ولم لا يكون عدولا إلى الأصل، وهكذا تستمر اللغة في تخلق غير متناه تغذيه الحاجة لدى كل من طرفي

[1] –سوزان برنار، قصيدة النثر، ص 129.

[2] – مشري بن خليفة، الشعرية العربية –مرجعياتها وابدالاتها النصية، ص 154.

الخطاب، وبخاصة الطرف المرسل الذي يحاول ما وسعه الجهد إضفاء الجدة على خطابه بانحراف عن المألوف إلى اللامألوف. وإن كانت قصيدة النثر انزياحا عن قصيدة التفعيلة التي هي في الأصل انزياح عن القصيدة العمودية، فإنّنا نطرح سؤالا، ما هو شكل القصيدة المستقبلية المنزاحة عن قصيدة النثر؟ وهل يمكن أن ينزاح الشاعر عن قصيدة النثر إلى الأصل الأوّل، فتعود القصيدة العمودية ذات الشطرين، أم سيصبح للقصيدة مستقبليا ثلاثة أشطر؟ ! فالانزياح ظاهرة دائمة ومستمرة، يهدف إلى خلخلة أفق انتظار المتلقي، فلابد بعد طول الزمن أن يمل كل من المبدع والمتلقي قصيدة النثر، حيث تصبح عادية بالنسبة له ومن غير المعقول أن يظل الشعر على ما هو عليه، فالإبداع يعيش حالة من التحوّل الدائم وعليه فالمبدع سيحاول في وقت غير بعيد، أن يخترق نظام قصيدة النثر، سعيا منه لإدهاش المتلقي وإبعاد الملل والرتابة عنه.

2.الإيقاع الداخلي:

الموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الصادر عن الكلمة الواحدة، التي تحمل في تأليفها صدًى ووقعًا حسناً، بما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام الحروف، وبعد في التنافر، وتقارب المخارج، فالعلاقة بين الشاعر والنغم الشعري، والإيقاع الذاتي للفظة الواحدة والألفاظ المتعالقة، علاقة أخفى من أن تحدها القيم الصارمة والتحديدات الدقيقة، والمقاييس الثابتة، وهذا لا ينفي دراسة صوتية جادة لهذا الجانب الغزير المتدفق أبدا بقوة الطاقة الشعرية المبدعة، وقدرتها على الانطلاق بدفق وحيوية وتألق، حيث تعطي اللفظة بجرسها المتوافق مع انفعالات الشاعر وعواطفه، خفوتا ولينا وصَخَبًا وضجة وهياجا وحماسا. لذلك ارتأينا أن ندرس في هذا العنصر التكرار والنبر الصوتيين، والبياض النصي، باعتبارها عناصر تساهم في إثراء الإيقاع الداخلي للنص الأدبي، والنص الشعري المعاصر خاصّة.

أ. التكرار الصوتي:

اِهتم الشعراء بظاهرة التكرار اهتماما بالغا، ويعد الصوت أهم مقوّم حظي بهذا الاهتمام، فهو أصغر وحدة لغوية غير قابلة للتحليل، أي أنّ الصوت هو اللبنة التي تشكل اللغة، أو هو المادة الخام التي تبنى عليها الكلمات، فالعبارات، فالنصوص، إذ "تقوم الأصوات على عملية إنتاج المقطع"[1]، ويقول ابن جني في "سر صناعة الاعراب": "اعلم أنّ الصوت عارض يخرج مع النفس، مستطيلا متصلاً حتى يُعرض له، في الحلق أو الفم أو الشفتين مقاطع تثنية على امتداده، واستطالته فيسمى المقطع أينما عُرِضَ له حرفاً"[2]، والذي يعنينا في هذا السياق، هو الجانب الجمالي والدلالي، وما يَنشأُ من بُعدٍ تأثيرِي بفعل تكرار بعض الأصوات التي تتألف في صورة توحي بتجربة الشاعر الشعرية. وبما أنّ اللغة ما هي إلاّ سلسلة من الأصوات المتتابعة أو المجتمعة في وحدات أكبر ترتقي حتى تصل إلى المجموعة النفسية، وعلى هذا فإنّ أي دراسة تفصيلية للغة ما تقتضي دراسة تجمعاتها الصوتية، كما أنّ دراسة الدلالات ترتبط ارتباطا كبيرا بدراسة التبادلات الصوتية، وهذا ما عبّر عنه مراد عبد الرحمان مبروك في قوله: "إنّ كل وحدات صوتية متماثلة ومكررة في النّص تُحدث تماثلا إيقاعياً في القصيدة، وهذا الإيقاع يتوافق مع الحالات الشعورية من ناحية ويعمل على تأكيد المعنى وتعدّده من ناحية ثانية"[3]، فالتكرار الصوتي ما هو إلاّ تكرار حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة.

يقوم الإيقاع على آلية التكرار الذي يعد أسلوبا تعبيريا يصوّر اضطراب النفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبه صوتي فعّال إذ أنّ ظاهرة تكرار الأصوات من أبرز الظواهر الأسلوبية ذات القيمة البالغة في العمل الإبداعي، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون للأصوات المفردة معانٍ بذاتها، ولكنها تكتسب تلك المعاني من وجودها في

[1] –علي السيد يونس، جماليات الصوت اللغوي، دار غريب، القاهرة، ط1، 2002، ص 68.

[2] –أبو الفتح عثمان بن جني، سر صناعة الإعراب، تح: حسن هذاوي، دار القلم للنشر والتوزيع، ج1، ط2، 1413هـ – 1993م، ص 06.

[3] –مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص –نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص 275.

السياق الذي يصبغها بلونه، وهذا يعني أنّه يجب ربط الأصوات بموضوع القصيدة وصوّرها الفنية، فالمبدع إنّما يَعمد إلى تكرار ما يثير اهتماماً عنده ليرسم به الصورة التي يريد نقلها إلى المخاطبين[1].

إنّ التكرار وسيلة من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي دورا تعبيريا واضحا في الشعر، فإعادة وحدات صوتية معينة، تجعل النّص الشعري يحفل بالإيقاعات المنوعة التي تغني الجانب الإيجابي والتعبيري فيه، ذلك أنّ "لغة التكرار في الشعر تظل باعثا نفسيا يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها، وتعلق الشاعر بهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر في ترجيع ذات اللفظ وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس وتقويته، تثير في ذاته شوقا واِستعذابا، أو ضربا من الحنين والتأسي"[2]، وما يزيد هذا الكلام تأكيدا قول دهنون أمال: "كما يلجأ الشاعر إلى التكرار بصفه وسيلة من الوسائل التي تعتمد على التأثير التي تحدثه الكلمة المكررة في نفس المتلقي، وهو ما يؤكده عدنان حسين بقوله: "أمّا الدوافع الفنية للتكرار، فإنّ ثمة إجماعاً على أنّه يحقق توازناً موسيقيا، فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه""[3]، إنّ التكرار بهذا الوصف يقوم بإثراء المستوى الموسيقي أو الصوتي في النّص الشعري، ويجعله أكثر ارتباطاً بالمعنى والدلالة عليه. فكما أنّه "يؤدى إلى عملية تكثير على المستويين الصوتي والدلالي، وهو يلتقي مع الجناس في ذلك، فهدفه الأساسي دلالي أي أنّه عملية صوتية دلالية في الوقت نفسه، لأنّ تصاعد التكرير تؤدي إلى تصاعد التنوع الدلالي"[4]، فهو يفيد الناقد في الكشف عن المعاني والدلالات الهاربة المتخفية. المتعلقة بالتجربة الشعرية للمبدع.

---

[1] –ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 275.

[2] –هلال ماهر مهدي، جرس الألفاظ في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، د. ط، 1980، ص 239.

[3] – دهنون أمال، جمالية التكرار في القصيدة المعاصرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي –جوان2008، ص 02.

[4] –محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، –بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص 152.

وعلى هذا الأساس، ارتأينا الوقوف عند هذه الظاهرة الصوتية التي كان لها حضور واضح في شعر الأخضر فلوس حيث أسهمت فـي تشكيل قصائد ديوان "**عراجين الحنين**" فقد تجلى التكرار كظاهرة بارزة في سطح البنية اللغوية لهذا النص الشعري، وله في حقيقة الأمر إسهام كبير في إنتاج دلالة سياقية عميقة.

ولِاستكناه ظاهرة التكرار الصوتي في ديوان "**عراجين الحنين**" اعتمادا على المنهج الاحصائي، لما له من قدرة عالية في عملية الضبط الكمي لعدد تواترات الأصوات، وقد اشتمل النّص ـمحل الدراسة ـ على (17379) صوتا، وقد قمنا بإحصاء الاصوات وترتيبها ترتيبا ألفبائيا كما هو موضح في الجدول الآتي:

	الينبوع	حديقة الموت الخصيب	بقايا النار القديمة	فوضى الانسجام	رقية	نقش على باب قصر مهجور	طوفان	انفراد	عراجين الحنين	نبوءة
أ	184	621	408	322	546	288	96	163	214	351
ب	37	111	125	72	121	52	22	32	44	88
ت	87	240	215	143	158	107	32	67	88	159
ث	00	20	14	07	15	05	01	02	03	07
ج	09	37	37	16	61	26	12	17	22	39
ح	18	93	74	37	68	40	15	21	35	65
خ	17	20	40	14	25	13	03	08	06	16
د	30	93	59	62	92	53	21	24	27	59
ذ	06	20	16	03	16	07	05	05	12	13
ر	60	186	137	83	72	19	21	45	63	106

ز	02	16	08	04	11	11	04	03	03	05	13
س	18	63	60	33	81	28	11	24	31	46
ش	14	56	41	23	45	27	07	08	07	19
ص	17	28	36	18	27	22	07	13	05	19
ض	11	27	24	14	25	11	03	04	05	15
ط	07	18	29	11	24	20	06	08	13	13
ظ	02	06	03	07	06	01	00	03	02	01
ع	36	116	72	39	98	52	10	30	28	35
غ	01	14	21	13	14	12	04	07	05	12
ف	31	100	75	35	88	48	16	29	27	52
ق	24	133	76	54	101	64	09	24	31	47
ك	23	71	46	40	88	29	18	16	21	43
ل	82	253	259	173	386	197	63	95	135	200
م	46	183	141	92	185	91	27	47	62	88
ن	55	176	152	92	211	95	34	56	65	115
خ	21	89	78	41	100	53	13	28	41	59
و	49	162	128	62	185	69	24	33	56	108
ي	72	252	229	120	250	120	32	44	75	159

وقد قدر عدد تواتر الأصوات في كل قصائد ديوان "عراجين الحنين"، مع حساب النسبة المئوية لكل صوت، وهذا موضح في الجدول الآتي:

الأصوات	عدد تواترها	النسبة المئوية
أ	3195	18,36%
ب	704	4,04%

ت	1295	7,44%
ث	74	%0,42
ج	276	%1,58
ح	460	%2,64
خ	162	%1,93
د	520	%2,98
ذ	103	%0,59
ر	792	%4,55
ز	77	%0,44
س	395	%2,27
ش	247	%1,41
ص	192	%1,10
ض	139	%0,79
ط	149	%0,85
ظ	31	%0,17
ع	516	%2,96
غ	103	%0,59
ف	501	%2,87
ق	563	%3,23
ك	395	%2,27
ل	1843	%10,59
م	962	%5,52
ن	1051	%6,04

هـ	523	%3,00
و	876	%5,03
ي	1253	%7,20
المجموع	17397	%100

من خلال هذا الجدول نلاحظ تفاوتا وتباينا 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 الحالة النفسية للشاعر، إنّه تباين لا يقف عند الحدود الإيقاعية، بل الأمر يستدعي منا المزيد من الغور والتعمق والتأمل لاستنباط بعض الدلالات التي تثبتها هذه الأصوات بواسطة التكرار الذي يعقد بين أجزاء النص نطاقا يزيدها تماسكا وارتباطا. إنّ الأصوات التي حازت على أكبر نسبة للتكرار هي: (أ، ل، ت، ي، ن، م، و، ر، ب).

الأصوات المهموسة والمجهورة:

إنّ انقباض فتحة المزمار وانبساطها، عملية يقوم بها المرء في أثناء حديثه، دون أن يشعر بها في معظم الأحيان، وحين تنقبض فتحة المزمار يقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق فتحة المزمار، ولكنها تظل تسمح بمرور النفس خلالها، فإذا اندفع الهواء خلال الوترين وهما في هذا الوضع يهتزان اهتزازا منتظما، ويحدثان صوتا موسيقيا تختلف درجته حسب عدد هذه الهزات أو الذبذبات في الثانية، كما تختلف شدته أو علوه حسب سعة الاهتزاز الواحد، وعلماء الأصوات اللغوية يسمون هذه العملية بجهر الصوت، والأصوات اللغوية التي تصدر بهذه الطريقة أي بطريقة ذبذبة الوترين الصوتيين في الحنجرة تسمى أصواتا مجهورة. فالصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان[1]، ولعل الشاعر في هذا الديوان عمد إلى توظيف الأصوات المجهورة، بنسبة ثلاثة أضعاف من نسبة الأصوات المهموسة، نظرا لتذبذب حالته النفسية، وتوترها، حيث كان يعيش حالة شوق

[1] – ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة النهضة، مصر، د. ط، د. ت، ص 21.

وحنين، حالو من عدم الاستقرار، حالة اضطراب، فاضطربت نفسيته معها واضطربت عملية التنفس لديه، حيث صار تنفسه غير عادٍ، غير مألوف، تنفي التذبذب، فاختلجت نفسه للوضع، وخرجت آهاته مذبذبةً في شكل أصوات مجهورة، فالصوت المجهور يتميز بالاهتزاز وله رنة خاصة.

ولعل الشاعر من خلال هذا الاهتزاز الحاصل على مستوى الوترين الصوتيين، والسبب لرنة قوية نتحسَسُها في رؤوسنا إذا نطقناها، ونحن غالقون مع ذلك الأذنين، يريد الشاعر إذا أن يجهر بمكبوتاته، يريد أن يتخلص من توتره النفسي، وإرهاقه الشديد الذي يعاني منه في بلاد الغربة.

وعكس الجهر في الاصطلاح الصوتي هو الهمس، فالصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به، فيبدو المتكلم في هذه الحالة وكأنّه في حالة راحة وهدوء وثبات. وليس معنى هذا أنّ ليس للنّفس معه ذبذبات مطلقا وإلاّ لم تدركه الأذن، ولكن المراد بهمس الصوت هو سكون الوترين الصوتيين معه، رغم أنّ الهواء في أثناء اندفاعه من الحلق أو الفم يحدث ذبذبات يحملها الهواء الخارجي إلى حاسة السمع فيدركهما المرء[1].

شدة الصوت ورخاوته:

حين تلتقي الشفتان اِلتقاءً محكما فينحبس عندهما مجرى النفس المندفع من الرئتين لحظة من الزمن، بعدها تنفصل الشفتان انفصالا فجائيا، يحدث النفس المنجس صوتا انفجاريا هو ما نرمز إليه في الكتابة بحرف الباء، فهذا النوع من الأصوات الانفجارية وما اصطلح القدماء على تسميته الصوت الشديد وما يسميه المحدثون انفجاريا، وليس ضروريا أن يكون انحباس النفس بالتقاء الشفتين، بل قد ينحبس النفس في مخارج عدة، كأن يلتقي طرف اللسان بأصول الثنايا التقاءً محكما، فلا يسمح بمرور الهواء لحظة من الزمن بعدها ينفصل العضوان فيندفع الهواء المحبوس فجأة ويحدث صوتا انفجاريا هو الذي نرمز إليه

[1] –ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 22.

بالدال أو التاء، وكذلك قد ينحبس الهواء بالتقاء الحنك بأقصى الحنك الأعلى ثم ينفصلان فجأة فيحدث الهواء المندفع صوتا انفجاريا نرمز إليه الكاف أو الجيم القاهرية.

فكل من هذه الأصوات: (الباء، الدال، التاء، الكاف، والجيم القاهرية) صوت شديد والصفة التي تجمع بينهما هي اِنحباس الهواء معها عند مخرج كل منهما، انحباسا لا يسمح بمروره حتى ينفصل العضوان فجأةً ويحدث النفس صوتا انفجاريا، والأصوات العربية الشديدة كما تؤديها التجارب الحديثة هي: الباء، التاء، الدال، الطاء، الضاد، الكاف، القاف، الجيم القاهرية، أما الجيم العربية الفصيحة فيختلط صوتها الإنفجاري بنوع من الحفيف يقلل من شدتها.

أما الأصوات الرخوة فعند النطق بها لا ينحبس الهواء انحباسا محكما، وإنّما يكتفي بأن يكون مجراه ضيقا، ويترتب عن ضيق المجرى أنّ النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعا من الصفير أو الحفيف تختلف نسبته تبعا لنسبة ضيق المجرى.

والجدول الآتي يوضح عدد ونسبة الأنواع الصوتية:

	الحروف المهموسة: حثه شخص فسكت +ق+ ط	**الحروف المهجورة: باقي الأصوات**	**الحروف الشديدة: أجدت طبقك+ ض**	**الحروف الرخوة: الاحتكاكية وهي غير الشديدة**
العدد	4956	12441	6070	11325
النسبة %	28.49%	71.51%	34.89%	65.11%

من خلال الجدول نلاحظ أنّ الأصوات المجهورة، والأصوات الاحتكاكية قد استبدت بالصدارة، وهذا يدل على أنّ الرسالة تضج بالأصوات، وأنّ المرسل يريد إعلان معاناته في الغربة، وألم الانفراد والوحدة الناتج عن الاغتراب.

ب. النبر الصوتي:

يتفق الدارسون الحديثون على أنّ النبر، هو عامل صوتي يؤدي وظائف عديدة في الشعر أومن تراكيب العبارات، والنبر هو "قوة التلفظ، وعلو الصوت ووضوحه نتيجة نشاط أعضاء النطق في وقت واحد، وينتقل النبر من مقطع إلـى مقطع آخر من الكلمة على حسب تصريفهـا، وسوابقها، ودواخلها، ولواحقها التصريفية"[1]، ومن هنا فنطق اللغة لا يمكن أن يكون صحيحا إلاّ إذا روعي فيه موضع النبر، فالمرء حين ينطق بلغته "يميل عادة إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة، ليجعله بارزا أوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة"[2]. وهكذا تكون قوة التلفظ والضغط على المقطع هو المقياس النبري.

والنبر مرتبط بحركة ونشاط أعضاء النطق بما في ذلك (الرئتان أقصى الحنك، واللسان، والشفتين)، حيث يقدّر مقدار النبر، بنسبة حركة وقوة نشاط هذه الأعضاء، فهو باعتباره "تتابع من المقاطع يتميّز واحد منها، وهو المقطع المنبورة باحتوائه على قدر أكبر من ضغط الرئة بالنسبة للمقاطع الأخرى ويتفاوت أنقدم في طوله حتى يبلغ أربعة مقاطع وقد تصل إلى ستة"[3]، فإنّ قلوة أو ضعف النبر راجع إلى نفسية الباث، فإن كان الباث في حالة هدوء يكون تسرب الهواء، ضعيفا ثابتا، وإن كان الباث يعيش حالة اضطرب وقلق نفسي فإن تسرب الهواء عبر أعضاء النطق يكون متوترا، غير ثابت، يعلو تارة، وينخفض تارة أخرى وإن كان الباث في موضع مواجهة ونقاش، يكون تسرّب الهواء قويا مما يجعل النبر حادًا كذلك، بمعنى أن للحالة النفسية وللمقام الكلامي دخلا في تحديد قيمة النبر.

إذن، النبر ظاهرة صوتية، ونظام إيقاعي جديد، وهو عنصر من العناصر المشكلة للنظام الإيقاعي الداخلي للقصيدة العربية المعاصرة، فهو يعتبر كبديل عن النظام الكمي الذي يتصف بالصرامة والمعيارية، إنّ هذا النظام النبري "دفع النقاد إلى إدراك التنويع

---

[1] –إبراهيم محمد أبو سكين، الصوتيات وتجويد آيات الله البينات، ص53 و56.

[2] –إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 98.

[3] –أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص 358.

الإيقاعي، في الشعر الجديد الذي أكثر فيه الشعراء من الزحافات والمخالفة بين أضرب انطلاقا من النبر في اللغة العربية وأنساقه الواقعة في التركيب الكمي"[1].

وبناءً على ما سبق، وباعتبار النبر شدة في الصوت وإرتفاعا فيه، متوقفًا على نسبة ضغط الهواء المندفع من الرئتين والعابر عبر الحلق، والمصطدم بالأعضاء الأخرى، فإنه بهذا يعطي حيوية لكتلة الكم، لأنّه عنصر حيوي في الإيقاع، وهو فضلا عن هذا له علاقة بالمعنى المتشكل لدى القارئ، مادام له علاقة بنفسه الباث (الشاعر)، وهكذا فقد حاول كمال أبو ديب تأكيد العلاقة العضوية بين النبر والمعنى، معتبر أنّ النبر الشعري يمتلك خصيصتين: الأولى آلية مفروضة بطبيعة الكلمات اللغوية وتركيبها الصوتي، والثانية حيوية تنبع من علاقات الكلمات والدلالية المعنوية، والتجربة الشعرية المتكاملة، فللنبر فاعلية داخلية، تنشأ من علاقات التركيبية ومن مستوى التتابعات النووية الأفقية المشكلة للإيقاع، إنّه عنصر هام في القصيدة العربية الجديدة[2].

إنّ قيمة النبر–انطلاقا من هذا المتطور– تكمن في أنّه "يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع، أو بتعبير أكثر تحديدا، أنّه يمكن الشاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف معًا، موسيقى الشعر"[3]. إنه بلا شك عنصر مهم في البناء الايقاعي ذو بعد وظيفي دلالي في القصيدة التقليدية بما أنّها تعتمد على الإنشاء والغناء، والحديثة والمعاصرة التي دعامتها النغمية النبرية التي تميّزها عن النثر.

بعد هذا العرض الموجز عن النبر: تعريفه، علاقته بالمعنى، وقيمته في الشعر عامة، والمعاصر خاصة، سنقوم بالتمثيل له من ديوان "**عراجين الحنين**"، وذلك طبقا لنوع المقطع الصوتي في الكلمة، وهي كالآتي:

---

[1] –مشري بن خليفة، القصيدة العربية الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 202.

[2] –ينظر: المرجع نفسه، ص 203_ 204.

[3] –محمد شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 34.

1. يقع النبر في المقطع الأخير من الكلمة إذا كان طويلا، أي إذا كان من النوع الرابع أو الخامس، ومنه:

❖ صوت ساكن+ صوت لين طويل+ صوت ساكن، مثل: تعودين، الساحرات، بالضفاف، الرياح، السهام، السجون، الجبال، انتظار، رذاذ، حنين، المكان، السنين، ستعود، الأغنيات، الغصون، بالجنون.

2.إذا لم يكن المقطع الأخير طويلا، فإنّ النبر يقع على ما قبل المقطع الأخير، إذا كان طويلا في مثل: ضحكات، النجوم، البساتين.

3.يقع النبر في المقطع الثالث من آخر الكلمة، ما لم يكن الثالث مقطعا قصيرا مسبوقا بقصير آخر، أو المقطع الأوّل إذا كانت الكلمة تتألّف من ثلاثة مقاطع أو أقل، في مثل قول الشاعر: نكس، النخل، الصمت، وصل، راح، سلة، هزة.

4.كما يقع النبر على المقطع الرابع من آخر الكلمة إذا لم يكن آخر المقطع طويلا، وكانت المقاطع الثلاثة التي تسبقه قصيرة، كما يتضع في قول الشاعر: زهرة، جمرة، لحظة، مهرة، روضة، حفرة،، شوكة، شمعة، رقية.

وقد ينتقل النبر ويتحول من موضعه الأصلي إلى مقطع قبله، أو آخر بعده من الكلمة وذلك لأسباب منها الإِشتقاق، دخول أدوات الجزم على الفعل، وحين يسند الفعل إلى الضمائر ولا يمكن للنبر بانتقاله أن يتجاوز مقطع أو مقطعين[1].

ويمكن أن يحدث النبر بين الكلمات في الجملة الواحدة، كما يمكن أن يكون بين الجمل في النص الواحد. ولكل هذا دلالة معينة قصدها الشاعر، ولكن يصعب تحديده تحديدا دقيقا، وحتى الشاعر صاحب النص قد لا يتمكن من ذلك، لأن لهذا علاقة بالانفعال في ذلك الموقف وذلك الوقت. فمثلا النبر في الاستفهام يختلف حسب الغرض منه: (طلب إجابة، دعاء، توبيخ، سخرية، تذكير...).

يقول الأخضر فلوس[2]:

[1] – ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 104– 105.

[2] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 45.

"من نظرة دلت عراجين القصيدة سحر سكرها إلى فم العاشق:

إن باعدت بكى من فرحة الألم

لما دنت ضحكا من قلبه بدم

يا هاجرا ملكا ان نمت لا تنم

قرب أقول لكا أنا أنت فالتحم

فوضاك هدى أم جبين قصيدة

كانت تعاني من غموض وضوحها

من تحلب الأشعار من رعشات أصبعك الصغيرة؟

من تعيد حدائق الورد القتيل لبلابل؟..

يا أيّها المسكون بالذكرة وبالأشياء.. أي مدينة

لم تكتحل بدماء من عشقوا؟.. ... أفق

قرب إليك قباب من سرقت غناءك ، وأختصر نبض الثمار بساعة

أو لحظة.. فغدا تمد يدا لشيء لا تراه.. وتنتمي للراحلين وللصدى.. !

ارم المفاتيح القديمة.. واسمع ماذا تقول خميلة لظلالها:

الطير لم يقرب أغصاني الخضرا

قيثاره المطرب قد زادني عمرا

عطشان لم يشرب الا من ذكرى

قد عانق المغرب والعمر قد فرا

يا ليته يقرب كي يلمس السرا"

ت. البياض النصي:

إنّ الفراغ لا يستقل عن مجمل البناء الكلي للقصيدة، ذلك أنّه لا يمثل وحدة مضافة للنص، أو زينة خارجية مستقلة عنه، وإنّما هي جزئية جوهرية في كيانه تتفاعل مع سياقه الكلي، ومن ثم تتفاوت دلالته بحسب النصوص وسياقاتها المختلفة، ويعبّر عن دلالات كامنة في الذات المبدعة لم يتمكن التشكيل اللغوي وحده من إيصالها، وبهذا أصبح البياض جزءًا من الملفوظ غائبًا دالا و مدلولا، فلا تنتظم بياضات الخطاب في مستوى المدلولات المشار إليها تلميحا، وإنّما هي واقعة في باب "المكونات " الغائبة التي ينشئها المتقبّل نيابة عن باث الخطاب.

وبناء على ذلك، يعد تشكيل الفراغ المكاني جزءًا لا يتجزأ من إيقاع القصيدة التكويني إذ هو مستوى إيقاعي يفصح عن حركة الذات الداخلية، ويتسم بالصراع بين ما تمثله الكتابة "المساحة السوداء المحبرة"، وما يمثله الفراغ (مساحة بيضاء)، وهذا الصراع لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه الشاعر فيقيم حوارا بين الكتابة والبياض، مستنطقا الفراغ ومساحته الصامتة بحيث تعبر عن نفسية الشاعر المندفعة أو الهادئة على المستوى البصري، "إنّ هذه الممارسة المغامرة جعلت النّص الشعري لا حدود له، وينتقل من الإنشاد إلى القراءة البصرية، أي أنّ النص يتضّمن هنا إدراك الرسم"[1]، حيث "يقترن مفهوم "البياض" للوهلة الأولى بالخطاب المكتوب اقترانا محيلا على لون المتن الورقي المقابل لسواد المداد، وتحيل "بياضات" الخطاب من هذه الزاوية على لون رؤية محورها النص المكتب بما فيه من الفراغات، قد تفضي إلى توليد (إيقاعات مرئية) تحقق من خلال تشكيل النّص على صفحة الكتابة"[2].

إنّ البياض لا يجد معناه وامتداده الطبيعي إلاّ في تعالقه مع السواد، فالتبييض "هو في عرف الناسخين مقابل (للتسويد)، و(المسودة) هي ما حرر تحريرا أوّل يقتضي من المحرّر تعديلا بالمراجعة والتصّرف والتبييض مرتبط بالفراغ من المراجعة وإخراج النّص

[1] –مشري بن خليفة، القصيدة العربية الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 210.

[2] –مجموعة باحثين، مقالات في تحليل الخطاب، ص145– 146.

المحرّر فـي صياغته "النهائية" فهو يحيل على ترك الورقة بيضاء"[1]. حيث يترك "المكان النصي ببياضه الصمت متكلما، ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثف إيقاع كل من المكتب المثبت والمكتوب الممحي"[2].

لقد أصبح الفراغ يشغل القصيدة، والنّص مليء بالفجوات والثغرات التي تحتاج إلى قارئ مثقف ثقافة واسعة يملأ هذه الفراغات، فالقصيدة المعاصرة إنّما هي مجموعة من الألغاز، أو النصوص المجهولة التي لم تعد تعتمد على نظام الأسناد والتعلّق بل أصبحت المفردة بؤرة ومركزا، يدور حولها النّص، "ففي هذا القانون تنفجر أزمة البيت الحديث، حيث تفقد المعيار السائد الذي يعين حدود البيت. إنّ البياض يتدخل في إعادة بناء البيت وفق نسق إيقاعي لممارسة الكتابة"[3]. والنص المدروس مليء بمثل هذا ومن ذلك قول الشاعر[4]:

"رقية.،"

فهو فـي هذا السطر الشعري، ينـادي عن رقيـة حاذفا حرف النداء، وربما هذا دلالة على قرب المنادى من المنادي، ولكن الذي يهمنا هو طريقة كتابة لاسم يليه نقطة ففاصلة فهو بهذا يفسح المجال للمتلقي لبناء العديد من الدلالات، وقد لا يستطيع المتلقي سد هذه الفجوة التي تركها الشاعر إلا بعد قراءة الأسطر التالية لهذا السطر، وبعد أسطر عدّة يردد الشاعر: "رقية"، حيث تشكل وحدها سطر شعري أو جملة شعرية، وهو أيضا يترك فراغا بين رقية والفاصلة وفي هذا انزياح، لأنّ المعيار هو أن تكون الفاصلة ملاصقة للكلمة التي قبلها، وقد وردت لفظة "رقية" في أسطر شعرية (جملة شعرية) في مواطن أخرى من القصيدة.

يمثّل الامتلاء والفراغ ملمحا أساسيا يبديه المتلقي أوّلا، إذ بمقدار ما تمتد الأسطر الشعرية، يتقلّص الفراغ، وكأنّ الامتلاء يلتهم بياض الصفحة، فمثلا في "**حديقة الموت**

[1] – مجموعة باحثين، مقالات في تحليل الخطاب، كلية الآداب والفنون والانسانيات بجامعة منوبة، 2008، ص 148-149.

[2] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 151.

[3] – مشري بن خليفة، القصيدة العربية الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 210.

[4] –الأخضر فلوس، عراجين الحنن، رقية، ص 51.

الخصيب" ينتشر السواد في الورقة أيّما انتشار، وإن كان هذا الانتشار يناسب طبيعة الموضوع الذي تعبر عنه القصيدة، وطبيعة القصيدة. ولنا أن نورد جزءا من هذه القصيدة حيث يقول الشاعر (لنفسه و كأنه يهذي)[1]:

"(عاشقا أتلفع بالشعر والذوبان بأشياء
كانت وأخرى تكون، أحس ثلاثا
من النحل يعصرن أزهار روحي،
يرفرفن معتنقان على قبة الأقحوان
تشابكن مثل الأصابع في نقطة يلتقي
السر فيها بصاحبه. يلتقي الحزن فيها
بفرحته، يلتقي الغصن فيها بوردته
شمعة تتفرع منها ثلاث فتائل ملتهبات
بلا موعد تتسع في ساحة مالها ساحل
رحلوا. نجمة تتكون حافلة بالظلام
على قمة الطرق المشتهاة تموت. لقد
رحلوا، حجر يتنامى على ظفره الشوك
واللحظات تعرت لعاشقها والطيور تفر
بعيدا يفاجئها عاشق فتفاجئه بالبكاء.
شجر في ذراع الحديقة أقربه فيفر
وتجرحني همسات الصدى، أيها الزنبق
المنتمي للحديقة مملكتي في يديك وهذا
الربيع ربيعك والعاشق المكتوي
برحيقك شوقا إلى لمحة من يديك يموت

[1] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، حديقة الموت الخصيب، ص 17– 18.

إنّهم رحلوا. و الحديقة تسحرهم،

وتوزع في كل حقل بساتين توت !)."

فالمتأمل لهذا المقطع، يلحظ بصريا أنّ السواد يملأ المكان أو مساحة الورقة عكس ملاحظته مثلا في قصيدة أخرى، حيث ينتشر البياض أكثر من السواد: إذ يقول في قصيدة "**نبوءة**"[1]:

"باركتها وبكيت فوق فراشها ..

هذا الندى كيف استراح إلى يديك ..

ورصع الأبراج من زبد البحار ..

هذا الندى الشوكي يقتلني

وأمنحه إساري.

بادهت نفسي و هي تكذب ..

فانسحبت إلى الفجاج أعيد شمل الروح ..

أجمعها بصيحات البرادي ..

لم تعرف الغزلان رائحة التذكر

قلت أغلقها وارقد فوق حلم مراكبي ..

أحسست بالنهر الصغير يمدني ..

وتعبت من حمل الجرار!

مولاي هاذي جنتي بين القصيدة والمدار..

لا طير يطرقها

ليحمل رايتي نحو النهار !

يا رب محبوبي ينام ..

فخذ هناءته وقربه لناري..

[1] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، نبوءة، ص 91–92.

لا تعطه النوم الهنيء..

أذقه أمواج السهاد.."

فالفراغ في هذه الصفحات الشعرية، يأخذ بذهن المتلقي بعيدا، لأنّه يجبره على ملء ذلك الفراغ المتروك، وخاصة في السطر الذي ترك فيه فراغا ليكتب في النصف الثاني من الورقة "وأمنحه أساري"، وكأنّه يتركه للفراغ في النص الأوّل من الورقة متعمدا من طرفه حتى يأخذ من ذهن المتلقي إلى خيال واسع، يتصوّر فيه الكثير. ومثل هذا في قصيدة "**بقايا النار القديمة**" ص36،37،38،39.

وكأنّ البياض يحاصر السواد، وهذا لا يخلو من دلالات تنبئ النصوص الشعرية عنها لأنّ البياض ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا، أو فضاءً مفروضا على النّص من الخارج بقدر ما هو عمل واعٍ ومظهر من مظاهر الإبداعية، إنّ اقتران البياض بسمة النقصان وعدم الاكتمال سمة مميّزة للنّص، لأنّ النّص المعاصر يسبح من فضاءات بياض، وفجوات، فهي بحاجة لأن تملأ من قبل قارئ متبصرٍ، وتاركها كان على إدراك بأنها ستملأ، لذلك تركها بيضاء لغيره، إنّ "البياض في جوهره عمل يطالب المتقبل بإنجازه"[1]، ذلك أنّ البياض "عنصر داخلي في نظام الإيقاع والبيت الشعري، والقارئ وحده هو الذي يستطيع أن يستوعب الفراغ ويقرأ المكان ضمن احتمالات عدّة... وبذلك يكون البياض دالا أساسيا في إنتاج دلالية الخطاب"[2].

إنّ وظيفة البياض تتمثل في فسح المجال لمن يريدون الزيادة، من خلال فتح الأفاق لإقامة تأويلات عديدة، ودلالات مختلفة تختلف باختلاف القراء وثقافتهم، وبهذا يصبح "القارئ من خلال انجاز ما ترك الباث فارغا نائبا عن الباث، حيث يتقمص القارئ من خلال النص شخصية الباث، فيسوّد ما كان مبيضا، مالئا بذلك ما تركه الباث في ثنايا خطابه، أو ما أراد أن يحذفه ويخفيه لقصد لا يعلمه إلاّ هو[3].

[1] –مجموعة باحثين، مقالات في تحليل الخطاب، ص 151.

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

[3] – مجموعة باحثين، المرجع السابق، ص 151– 152.

وقد يلجأ الشاعر إلى وضع نقاط وفواصل، بين الأسطر الشعرية أو الجمل الشعرية وذلك بوعي منه، "إذ أنّ المساحة النصية التي تتحقق فوق الصفحة، تبدو أكثر حرية، في استخدام علامات نصية متنوعة هندسة الكتابة"[1]، فالتنقيط هو "وضع مجموعة من النقاط السود بجوار الكلمات سواء قبلها أو بعدها أو بين كلمة وأخرى داخل السطر الواحد، أو بين السطور كفاصل بصري. والتنقيط كناية بصرية عن دال، كلمة أو جملة، مغيّب بنحو مقصود من قبل الشاعر تجنبا للحساسية الدلالية التي يمكن أن يثيرها ذلك الدال لو ظهر علينا في القصيدة التي حذف منها ووضعت في مكانه مجموعة من النقاط كعلامة على الحذف أو بمعنى آخر كعلامة على الصمت"[2].

وقد وظف الشاعر التنقيط في شعره بشكل ملحوظ، حيث وظفه في بداية السطر في قوله[3]:

"...وإذا رأيت حديقة من بينهم فاصنع
لها من غيمة الأشعار مركبة و قنديلاً
من الأشواق يخترق الظلام !"

وفي قوله[4]:

"... ربما وجد التعب المتوسد مملكة الكائنات عواصفه ! "

أما التنقيط بين الكلمات، ووسط الأسطر، فمن ذلك قوله[5]:

"تأتيه متعبة فتأخذها بعيدا.. لا نراها".

و أيضا[6]:

"عطرت أركان المدينة بالبخور.. و بالدماء ولم تجئ

---

[1] – مشري بن خليفة، القصيدة العربية الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 207.

[2] –أحمد جار الله ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عن منصف المزعني، ص 172، نقلا عن: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر

[3] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، حديقة الموت الخصيب، ص 15

[4] – المصدر نفسه، ص 65

[5] – المصدر نفسه، ص 09– 10.

[6] – المصدر نفسه، ص 09– 10

أنبتت ريشا فوق جسمي و انتظرتك.. لم تجئ"

وفي قوله[1]:

"يا أيّها المسكون بالذكرى و بالأشياء.. أي مدينة

لم تكتحل بدماء من عشقوا؟.. ... أفق

قرب إليك قباب من سرقت غناءك، و أختصر نبض الثمار بساعة

أو لحظة.. فغدا تمديد الشيء لا تراه.. و تنتمي للراحلين و للصدى.. "!

وفي قوله استعمل الفاصلة في غير المألوف[2]:

"من أين فجر،،؟ كان الغيب طمأنني

إني نسيت، و صار القلب ملك يدي

أغمضت عيني علي في الحنين أرى

تلك التي أنبتت من تربها جسدي

لعلي أبصر الأرض التي حملت

في مهد أجفانها أمسي وسر غدي

لكنني قد رأيت الفلك حاملة

من كل زوج،، تناجي شاطئ الأمد

و قال صاحبها: "الجودي يعصمنا"

ففما صعدت،، وشقتني مدى البعد !!

يا صاحب الفلك لا الأرواح تنقذني

ولا الجبال،، و لكن أن أرى: بلدي !!"

كما كان التنقيط بين السطر والآخر، ومن ذلك قول الشاعر[3]:

[1] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص45.

[2] – المصدر نفسه، ص 74.

[3] –المصدر نفسه، ص 85

"يا حمامة هذا المدى أيما طعنة في الهوى لم تكن نافذه !

– قد فضحت بعطر هديلك هذا الهوى

واستبدل على مخبأ الأمنيات به حرس الملكة !

فامنحني جناحك ...

... ...

و رفرف مبتعدا باتجاه التي كتبت غيبة النجوم

دنا ثم قال: وداعاً فإن الطريق إليها بعيد"

فالمكان النصي هنا ببياضه ونمط كتابته يترك الصمت والفراغ متكلماً. فالشاعر بهذا يخترق المقياس، ليترك للقارئ فعل الممارسة الحرة في ملئ هذه النقاط.

أو توظيفه للفاصلة الدالة على الحذف بعد الكلمة، والتي تدل على معاني كثيرة لا يريد الشاعر البوح بها، بل يجعل القارئ لهذا النّص يظن كأنّ الشاعر يحتضر وهذا ما فعله الشاعر في قصيدة " **فوضى الانسجام**"[1]:

"يا ليته شربا من كأسها المطرا

يا ليته شربا من كأسها ،،،،

يا ليته شربا ،،،، ،،،، ،،،، ،،،،

يا ليته ،،،، ،،،، ،،،، ،،،، ،،،،

يا ،،،، ،،،، ،، ،،،، ،،،، ،،،، ،،،، ،،،،"

يلاحظ أنّ النقاط المتباعدة في هذه المقطوعة، تلعب دورا في البناء الكلي للقصيدة ذلك أنّها تمثل الفاصلة بين العادي والمدهش، وهي –في الوقت ذاته–تحل رؤية الشاعر المنحرفة عن الأفق المعروف.

وكذلك في قصيدة "**بقايا النار القديمة**" حيث يفتح الشاعر المجال للقارئ بواسطة خياله لإتمام ما لم يستطع هو التصريح به حيث يقول[2]:

[1] الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 48.

[2] – المصدر نفسه، ص 37.

"وصل الحارس المنتشي بالشقيق إلى

روضة القلب...

أبصر فيها النواقيس صادحة ورأى غربتي..

جفلت نشوة السكر فيه

وراح يحدق في رقصات النواقيس.. والشجن

قال من علق الجرس المستحيل بصدرك يا أيها...

قلت أمي قد علقته بصدري لما تساقط في حفرة

الحبل..

قلبي وعشب الهوى.."

أما قصيدة "**نبوءة**"، فهذا النوع من التنقيط (ملحوظ بشكل كبير)، وهو جزء من الفراغ قصده الشاعر حتى يقوم القارئ بملئه بخياله، إذ يتكوّن البياض عموماً من شقين أوّلهما الإعلان عن الترك والتصريح بفتح أفق عملٍ غير منجز، وثانهما تكليف المتقبل بإنجاز ما تبقيَّ معلقا، فأوّل الطرفين "خبري" محوره الإعلام بعدم وقوع الفعل من الباث، وثانهما (إنشائي) طلبي نواته الدّعوة إلى إنجاز ما أمسك عنه الباث القائم بفعل الطلب، فالفراغ المنقط يحيل إلى النفس وانفعالاتها ويعبّر عن حالات التوتر الإبداعي، فهو أيضا يعبّر عن المسكوت عنه الذي يعمد المتلقي إلى استكماله بمخيلته، فهذه الفراغات المنطقة أصبحت موحيات تؤثر في المتلقي وتأخذ الدلالات في التوالد والتناسل، فالمتلقي يستكمل الحديث ويسهم في خلق النّص في ضرورة البقاء منفردا ومتوحدا، ويشارك الشاعر في عملية الإبداع، ويمتلك حرية أكبر في التأمل والتأويل، كما يشارك في التجربة الشعورية من ناحية ويشارك بفاعلية بملء الفراغات المنقطة المقصودة بوعي من الشاعر من ناحية ثانية[1].

وعليه، فإنّ الفراغ المنتشر في الصفحة الشعرية، أو ذلك الفراغ المنقط المتروك بين أحرف الكلمة أو بين الكلمات، أو بين الأسطر، في بداية السطر أو نهايته، يعتبر عدولا

[1] –ينظر: علي أكبر محسني ورضا كياني، الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر، مجلة دراسات واللغة العربية وآدابها، ع12، شتاء 1421هـ –2013م، ص 90.

بصريا يعبّر عن البعد النفسي لدلالة المفردة أو الجملة أو المقطوعة، فكل ما يخرق المألوف، يثير الدهشة ويكشف عن عملية إبداعية تجسّد قدراتها التأثيرية في المتلقي فالبياض ظاهرة تكشف عن فعل داخلي حيّ يتجه نحو التعبير عن حركة تتصف ببعض الانسجام، والتشكل في اتجاه حركي واحد على صعيد الدلالة والأسلوب، فمثلا يقوم الشاعر ببعثرة وزوبعة عبارة (من دمي) بعد أن قام بتفتيت حروفها، حيث قال[1]:

"تشرب.. الأرض.. سوف أعود
عليها على فرس.. يتجدد من طعنتي
شكل هذه الفصول.. دمي سيعيش
على عتبات الحديقة منتشيا بالرحيق..
ثلاث من النحل ذبن معاً فوق زهرة
روحي... دمي هو مملكتي.. و لذين
انتظرتهم شبح هارب للحديقة وهي التي
تتنامى على تربة.. غيثها... م... ن
د... م ... ي".

فمن خلال هذه الفجوات، الفراغ المنقط المتروك بين الكلمات، وبين الأسطر نستشف شدّة إرهاق الشاعر وتعبه ويأسه، وحزنه، وهذا ما عبر عنه ذهاب النفس، تباطؤه، وحركة اللسان المتثاقلة، حيث يشعرنا وكأنّ قلبه سيتوقف عن الخفقان.

[1] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 27 –28.

من خلال هذه الدراسة للمستوى الصوتي في ديوان "**عراجين الحنين**" للأخضر فلوس نخرج بنتيجة مفادها أنّ الانزياح تمظهر في كل من مستويي الإيقاع الصوتي: (الخارجي والداخلي)، ذلك أنّ الأخضر فلوس قد أظهر جدارته الشعرية، وجمالية إبداعاته الشعرية، إذ أنّه أبدع في كل أنواع الشعر (العمودي، التفعيلة، النثر).

تمثل انزياحه في القصيدة العمودية من خلال الزحافات والعلل التي لحقت بالبحر الشعري، مخلخلا من خلالها رتابة الموجات الصوتية، أما الانزياح في قصيدة التفعيلة، فقد احتفظ الأخضر فلوس بالوزن الشعري، رغم ما أحدث فيه من زحافات وعلل، ولكنه هدم العروض الخليلي من خلال تخليه عن القافية وحرف الروي، فكانت قصيدة التفعيلة انزياحا عن القصيدة العمودية، وشكلت قصيدة النثر انزياحا آخر، حيث لم يعد للشعر وزن خليلي تقوم عليه.

وتمظهرت جمالية الانزياح أيّما تمظهر في الإيقاع الداخلي، من خلال التكرار الصوتي، حيث عبّر من خلال الحروف الأكثر تواترا عن معاناته وقلقه، واضطرابه النفسي ليس هذا فحسب، بل ما زاد جمالية الانزياح قوة في هذا العنصر ذلك النبر الصوتي، الذي ساهم بشكل كبير في التأثير على المتلقي، وحمله على العيش في دوامة تلك المعاناة، بل وشكل عنصر البياض جمالية اِنزياحية لا مثيل لها، خاصة في الشعر المعاصر، إذ من خلاله قام الشاعر بإدخال المتلقي في متاهات البحث عن الدلالة، حيث بُنيَ النص على فجوات متروكة قصدا ليملأها كل قارئ حسب فكره النقدي، الثقافي، الاجتماعي... ومنه ما يؤدي إلى إنتاج العديد من النصوص انطلاقا من نص واحد.

ومن هنا كان الانزياح الصوتي جمالية، إذ عبّر الشاعر من خلالها عن تجربته الشعرية مخلخلا من خلاله ذهن المتلقي، محسسا إياه بما كان يعيش من معاناة وألم وحنين محفزا له على ملاحقة المعنى، وهذا ما يسمح بتوليد دلالات مختلفة.

الفصل الثاني:

مظاهر الانزياح التركيبي وقيمته الجمالية في ديوان "عراجين الحنين"

1. **أسلوب الالتفات**
2. **التقديم والتأخير**
3. **الإيجاز والإطناب**
4. **الخبر والإنشاء**

إنّ خروج التركيب عن الاستعمال المألوف، أو الأصل الذي تقتضيه قواعد اللغة هو ما يدعى بالانزياح التركيبي، وهو حتما سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشعري، والمبدع الحقيقي هو الذي يبني من العناصر اللغوية تراكيب تتجاوز إطار المألوفات، ذلك أنّ العلاقات القائمة بين الكلمات داخل التراكيب تجعل المعنى يرتقي فنيا إلى معنى ثان مستواه العقل، بحيث يتعدى حدود النحو.

ولما كانت الكلمة تُشكّل الوحدة الأساس في البناء الفني اللغوي، أصبح السياق التركيبي الأساس الذي يمنحها إنارة، ويضفي عليها الانسجام والاتساق، لأنّ الكلمة ليس لها معنى في ذاتها، بل يتجسّد معناها، وتزداد بهاءً، وتكتسي رونقا من تلك الكلمات الأخرى المجاورة لها، فالانزياح التركيبي الحاصل من خلال تقديم وتأخير هذه الكلمات وحذف أخرى، والالتفات من نمط تعبيري إلى نمط آخر، يؤدي إلى خرق أفق توقع المتلقي تاركا في نفسه –المتلقي– وقعا معينا، مما يدفع به إلى محاولة الكشف عن سرّ هذا النزوح فيبني من خلال هذه المحاولة معاني لا حصر لها، تختلف باختلاف عملية التأويل التي يقوم بها كل متلق.

تتعدد صور الانزياح التركيبي في الخطاب الشعري، فنجد المبدع يلجأ إلى الالتفات وإلى التقديم والتأخير، كما نجده يتجاوز الأغراض الحقيقية لكل من الأسلوب الخبري والإنشائي، ونجده أيضا يوظّف الحذف والزيادة في أسلوبه الإيجازي والإطنابي، وهذا ما سنتناوله في هذا الجزء من البحث، حيث سندرس كل ظاهرة على حدى ممثلين لها بنماذج شعرية من ديوان "**عراجين الحنين**"، وحتى نتمكّن من الكشف على أنّ المستوى التركيبي نحوي في أساسه، جمالي في غايته.

1. أسلوب الالتفات:

هو انحراف غير متوقّع في كل نمط من أنماط اللغة، فهو يعمل على اِلتقاط التنبؤات والتّحولات التّعبيرية والكشف عن شحناتها التأثيرية، وقد عرِف عند بعض البلاغيين بمصطلح الشجاعة العربية، وقد عرّفه الزركشي بأنّه: "نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب تطرية واستدرارا للسّامع، وتحديدا لنشاطه وصيانة لخاطره من الملل والضجر بدوام الأسلوب الواحد على سمعه"[1]، فلما ينتقل الكلام من غرض إلى آخر، ينتقل معه فهم المتلقي من معنى إلى آخر، كما يقوم الالتفات بتنشيط القارئ وحمله على متابعة القراءة والاستمتاع بها.

وإذا عدنا إلى تعريف الالتفات عند حازم القرطاجني بأنّه: "الانعطاف في الكلام من جهة إلى أخرى، أو من غرض إلى غرض آخر"[2]، نجده ضربا من الانزياح والعدول في اللغة، لأنّ لفظة الانعطاف هنا تعني خروج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر، وذلك بأن ينزاح كلام المخاطب من أسلوب إلى آخر مخالف له.

وبعد هذه التوطئة القصيرة عن معنى الالتفات، وقبل التطرّق إلى صوره، نتقدِّم مثالا عن هذه الظاهرة، حيث يقول الأخضر فلوس[3]:

"سال الخرير على تباريح التراب
تسرّبت قطراته الخضراء فانفتحت
شبابيك الزنابق وارتمت نشوى على صدر الحقول
(حديقة تأتي إلى عطر يفوق دلالها)
تأتيه متعبة فيأخذها بعيدا.. لا نراها
إنّما الأنسام دلت أنّها كانت هنا !

[1] –عبد الرحمان حسن الجنكة الميداني،البلاغة العربية: أسسها وعلومها وفنونها، ج1، دار القلم، دمشق/ دار الشاميات، بيروت، ط 1، 1416هـ –1996م، ص 482.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 198.

[3] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 09.

يا مبدعا لمس الحجارة فانتمت للعاشقين

وعانق الأخشاب فاخضرت على وهج الترقّب والمنى..

إنّي نذرت لك الهياكل والشموع الباكيات إذا لمست قصيدتي

هذا بخوري صاعد.."

يقوم الأخضر فلوس بالإنتقال من أسلوب إلى أسلوب آخر، إذ نجده يتحدث عن الخرير، منتقلا إلى الحديث عن الحديقة عن طريق التصريح باللفظ، والتلميح إليها بهاء الغائب، ملتفتا إلى أسلوب تعبيري آخر ينادي فيه على مبدع له يد تحدث المعجزات، ونجده بعد سطرين فقط ينزاح عن هذا الأسلوب بأسلوب آخر ومخالف للأساليب السابقة، بانتقاله إلى الحديث عن نفسه (إني، نذرت، قصيدتي، بخوري)، إنّ الأخضر فلوس بتوظيفه لهذا اللون من الانزياح يقوم بمفاجأة القارئ، من خلال خلخلة أفق انتظاره وتوقعه، حيث ما ينفك القارئ من الوصول إلى معنى معيّن في الثلاثة الأسطر الأولى، حتى ينتقل به المبدع إلى كلام آخر يغيب فيه المعنى ويغمض أكثر، فما علاقة الكلام الأول بالثاني، فما إن يظن المتلقي أنّه قد تمكن من ربط العلاقة بين الاثنين، فإذا بالشاعر ينتقل إلى تعبير آخر أكثر عمقا من أولين منتقلا وفجأة إلى أسلوب آخر أعمق بكثير، فيجد القارئ نفسه في بحر من التساؤلات ليس له حدود –لا عرضا، ولا عمقا– إذ يظل يبحث عن حدٍ لأسئلته دون وصول لها، ويظل يبحث عن معنى فيصعب عليه اِلتقاطه.

وللالتفات صور، حيث ينقسم إلى أقسام هي: الالتفات من التكلم إلى الخطاب، الالتفات من التكلم إلى الغيبة، الالتفات من الخطاب إلى التكلم، الالتفات من الخطاب إلى الغيبة الالتفات من الغيبة إلى التكلم، الالتفات من الغيبة إلى الخطاب، وسنقدّم مثالا عن كل حالة من هذه الحالات، بغية توضيح أنّها أساليب انزياحية يلجأ إليها الشاعر في كلامه فتهتز قلوب القراء لها[1].

[1] –ينظر: ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الخوفي وبدوي طبانة، ج2، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة/ القاهرة، د. ط، د. ت، ص 162 –163.

إنّ الانتقال من التّكلم إلى الخطاب هو أول صور الالتفات، ونجده موسّعا في مختلف قصائد ديوان "**عراجين الحنين**"، أما نحن فسنأخذ مثالا واحدا عنه ذلك أنّ المقام لا يسمح بعرضها كلها والتفصيل في شرحها، إذ يقول الأخضر فلوس[1]:

"في معبدي ذوبت قامات الشموع، ولم تجئ
عطّرت أركان المدينة بالبخور.. وبالدماء ولم تجئ
أنبت ريشا فوق جسمي وانتظرتك.. ولم تجئ
يا فاتح الشباك في الحقول أريد أن أفنى
بكفك أو أصير على أصابعك الرقيقة وردة
إنّي انتميت إلى ضيائك والقصيدة، فانتظرني
أودّع الأشعار تنمو في خريرك مرّة ..
حتّى أراك كما أريد"

نجد الشّاعر في بداية هذه الأسطر يتكلم عن نفسه، بتوظيف الضميرين المُتصلين الياء في (معبدي، جسمي)، والتاء في (ذوبت، عطرت، أنبت، انتظرتك)، دالتين على الأنا المتكلّم، ثم ينتقل إلى مناداة المخاطب في الأسطر التالية مباشرة (يا فاتح الشباك)، فبعد أن كان الكلام قائما على الأنا المتكلّمة، والهي الغائبة، أصبح مبنيا على الأنت المخاطب، والأنا المتكلم، فالالتفات من هذا النوع له إضافة نوعية، فهو يخلّص الكلام من تكراريته ويمنحه طلاوة وحلاوة فريدة ومبتكرة فالمجيء بالكلام عن طريقة التّكلم ثم الانتقال إلى الخطاب تهيئة لاستقبال معنى جديد، فالشّاعر يعترف بانتمائه إلى ضياء الينبوع، ويطلب منه الانتظار لكي يرمي الأشعار في خريره، لكي يراه كما يريد، وفي كل هذا وظيفة جماليّة، لأنّ هذا اللون من الانزياح يفضي إلى معانٍ أكثر دلالة وإيحاءً.

أما ثاني صور الالتفات فهي: الانتقال من التّكلم إلى الغيبة وفي هذا النّوع من الالتفات

[1] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 10.

قول الأخضر فلوس[1]:

"ثم أخرج من حجر غابة تتشابك فيها الرؤى بوحول السراب !!
هذه غيبتي في اتجاه الطريق الأخيرة،
هذا دمي لغة تتحدد نصف فواصلها بيد امرأة
وعدت ثم غابت فأطفأ كل المحبين –في إثرها–
عمرهم، واتموا طقوس الهوى بالغياب..
قيل لي إنّها تخرج –الفجر– في شهقات النسيم
وتعبر قامتها كي تمرّ على الحرس المتعبين.. تباركهم
واحدا.. واحدا.. ثم تدخل ثانية
وتعانق شوق السنابل.. تنتظر الفارس المتحفّز يخرجها".

فالشّاعر يبدأ الحديث عن نفسه في الأسطر الأولى من هذا المثال، وينتقل إلى بناء نصه بالحديث عن الهي الغائبة، التي من الصعب إدراك وتعيين كينونتها، فالشاعر يضع القارئ في غمامة من التأويلات، يشرّد ذهنه، يجعله دائم الحركية في البعث عن المعنى الذي لا يَأبَى إلا أن يظل غائبا صعب المنال، متحوّلا، متنقلا، بتنقل اللغة من أسلوب إلى آخر.

وتمثلت الصورة الثالثة للالتفات في الانتقال من الخطاب إلى التكلم، ويظهر هذا النّوع من الالتفات في قول الأخضر فلوس[2]:

"يا فاتح الشّباك في صدر الحقول أريد أن أفنى
بكفّك أو أصير على أصابعك الرّقيقة وردة"

يوجّه الخطاب في بداية الكلام إلى فاتح شّباك الحقول ثمّ يعود إلى التّكلم عن نفسه في قوله أريد أن أفنى، ليرجع في البيت الثّاني ويخاطب الشّباك في قوله بكفّك، فالكاف تعود

[1] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 34 –35.
[2] –المصدر نفسه، ص 10.

على المخاطب، ليرجع إلى التّكلم في قوله أو أصير (أنا)، ثمّ يخاطب فاتح الشّباك الّذي يريد أن يفنى على كفّه ويصير على أصابعه الرّقيقة وردة ودليل مخاطبته قوله على أصابعك، فالشّاعر من خلال هذا الانتقال من الخطاب إلى التّكلم قد غيّر أسلوبه وأدخلنا في حنايا أسلوب آخر شيّق وممتع، ولفت انتباهنا إلى كثير من المعاني، وبذلك قد فجّر قوّة كامنة كانت في أعماقه.

وتمثلت الصورة الرابعة في الانتقال من الخطاب إلى الغيبة صورة من صور الالتفات ويتضح هذا في قول الشاعر[1]:

"خطوة وتدور الجبال على راحتيك..

وتدعى –بكل البلاد التي تزور– غريبا !

صوتها يتقطّع مثل قوافل متعبة"

الشّاعر يتحدث عن المخاطب الذي يدل عليه كاف الخطاب في (راحتيك)، وتاء الخطاب في (تدعى، تزور)، لينتقل فجأة ويحوّل حديثه عن الغائب الذي يدل عليه الضمير المتصل الهاء في (صوتها)، وهذا التّحول والانزياح من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب، هو ما ساهم في كسر الجمود وإحداث حركة في أبيات القصيدة، وكأنّنا نشاهد الأحداث ونعيشها على حقيقتها.

ونواصل مع نفس المثال، بعرض أسطر تالية له تظهر فيها صورة أخرى للالتفات وهي الانتقال من الغيبة إلى التكلم، وتعد هذه صورة أخرى من صور الالتفات، يقول الأخضر فلوس[2]:

"صوتها يتقطّع مثل قوافل متعبة

فأمد يدي إلى خيوط حذائي ثانية

فأرى عالم الخضرة الأبدية يصغر في جانبيه:

[1] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 32.

[2] –المصدر نفسه، ص 32.

-أهذا بقايا خطاي على عشب ام حلم بالرحيل؟ !"

يُصر الأخضر فلوس على التلاعب بذهن المتلقي، من خلال ممارسته الحرّة في التلاعب بالأساليب التعبيرية، التي من خلالها يبقى المعنى دائم التغيّب، وهنا تتجلى جمالية الانزياح الذي يجعل المتلقي في سيرورة بحث مستمر عن المعنى، هذا الأخير قد لا يكون واحدا بل يتعدد إلى أكثر من معنى، وهذا اساس النظريات المعاصرة.

وما يزيد دعم قولنا، توظيف الشاعر للون آخر من الالتفات، وهو تحوّل الكلام من الغيبة إلى الخطاب، في قوله[1]:

"لكم أحرقوا بعض أشيائهم عامدين
لكي يوهموك بأنّهم دخلوا النار حبا..
لكم خرجوا إلى الشوارع مبتهجين
لكم سرقوا من يديك عشاء صغارك
لم تصرخي.. قلت:
"كلهم من دمي"
واستطالت على مقلتيك الظلال !
وها وحدك الآن مجهشة"

في هذه الأسطر الشعرية، يَحملُنا الأخضر فلوس على العيش في مجموعة من التساؤلات، متعلقة بالغائبين، وما إن نبدأ الغوص في البحث عن إجابات لها، وتفسير وتبرير فعلتهم، حتى ينتقل بنا إلى الخطاب، ليفاجئنا بعدم صراخ المخاطب رغم ما فعلوا، بل وقد صرّحت وأعلنت انتسابهم إلى دمها.

إذن، الأخضر فلوس يُصر على أن يضلل المتلقي، أن يجعله تائها، مشرّد الذهن من خلال الانتقال به من أسلوب إلى أسلوب آخر مخالف له، فهو يبعد عنه المعنى يفاجئه في كل مرة يقترب منه بشيء جديد، وهنا تكمن جمالية الانزياح في أنّه ظاهرة تصدم

[1] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 54.

المتلقي بالجديد، تبعد عنه الملل، تحمله على الإصرار لمطاردة المعنى أينّما كان، ظاهرة خلاقة للمعاني، لا تكتف ببناء نص واحد انطلاقا من نص واحد، إذ يخلق من مادّة بسيطة مواد أخرى أكثر عمقا في تعابيرها ودلالاتها، مُوظّفا مصطلحات تناسب السياق المعرفي لكل مقام في الكلام، والالتفات باعتباره لونا من ألوان الانزياح، أسلوب يتمكن بواسطته المبدع من إحراز كل هذه الأهداف، فالالتفات بهذا هو جوهر الأسلوب وأساس جماليته.

2. التّقديم والتّأخير:

يرى محمد مفتاح أنّ التقديم والتأخير "ظاهرة أسلوبية، تعني تغيير ترتيب العناصر التي يتكوّن منها البيت، بمعنى العدول عن الأصل العام الذي يقوم عليه بناء الجملة العربية والتشويش على رتبتها"[1]، ويحدث هذا على مستوى المحور التركيبي، إذ تقع الكلمة في موقع يخالف المكان الصحيح لها حسب النظام اللغوي والنحوي، ويحدث هذا الانزياح تأثيرا بلاغيا/ دلاليا معيّنا، فالتقديم والتأخير "من الوسائل البلاغية التي أخرج بها المبدع اللغة من مباشرتها ونفعيتها إلى الابداعية غير المألوفة، بتجاوز المعنى الأول إلى الدلالة الثانية، عن طريق التحرّك الأفقي الذي يخرق فيه المبدع بالتقدم أو التراجع بالصياغة تلك الرتب المحفوظة التي خلّفها النحاة"[2]، يثبت هذا النص، أنّ التقديم والتأخير ضرب من الانزياح عن النظام النحوي، كما يثبت اقترانه بالمستوى البلاغي الدلالي.

إنّ هذا التركيب الجديد الذي ينتج عن انتقال الدال من موضعه الأصلي إلى موضع آخر، يحدث خلخلة للبنى الثابتة في ترتيب أجزاء الجملة، مما يؤهله لأن يصبح منبها تعبيريا، له قدرة على إثارة ذات المتلقي، وهذا ما يعبّر عنه الجرجاني بقوله: "باب كثير الفوائد جمّ المحاسن واسع التصرّف، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف غليك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف موقعه، أن تقدّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ من مكان إلى مكان"[3]، فبتشويش العلاقة بين المسند والمسند إليه، ومُتَعالِقاتِها في المستوى النحوي المعياري المألوف، وإعادة بنائها وفق نمط غير مألوف، حسب ما هو مرتب في ذهن الشاعر، تغيب الدلالة لدى المتلقي، وتتعدد، ويبصر فيها بعدا جماليا، وأسلوبا فنيا راقيا.

---

[1] –محد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء/ بيروت، ط 1، 1985، ط 2، 1986، ط 3، 1992، ص 70.

[2] –هشام محفوظ، الخطاب الشعري في الستينات –دراسة أسلوبية وتحليلية، الهيأة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط 1، 2000، ص 179.

[3] –عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 99.

تتمثل شاعرية التقديم والتأخير في الانزياح عن النمط النحوي الأصلي، وهي –شاعرية التقديم والتأخير– تمارس فاعليتها في إكساب الصورة الفنية الناتجة عن تلك الصياغة المحوّلة عن نمطها المألوف، قدرة التأثير على ذات المتلقي فنيا وجماليا، لأنّ "الأماكن الجديدة التي تكتسبها الدوال –وهي ليست لها في الأصل– تمثل منطقة جذب قرائي بذلك الابتعاد عن الرتيب المعتاد الذي يطرق الذهن لأول وهلة"[1]، وقد تعددت صور الانزياح النحوي في ديوان "**عراجين الحنين**"، حيث نجد تقديم أشباه الجمل على أركانها الاسنادية، وتقديم الحال على صاحبها، وتقديم المفعول به على الفعل، وتقديم الجار والمجرور على الفاعل وعلى المفعول به، وسنوضح كل هذه الصور بأمثلة مختارة من الديوان المدروس.

كثيرا ما نجد المبتدأ يترك مكان المقدّمة للخبر، ومن ذلك قول الأخضر فلوس[2]:

"هذا الغمام يحاصرني وأحس بنبضي
يفارقني وبأني على حلم للحديقة
والأمسيات الندية طفلا أموت.."

وفي قوله[3]:

"من غيمة كان الفضاء يرتب الأشياء حسب هجائها
من خطوة كان الطريق يؤول الأيقاع حتى ترجع الأقدام نحو البداية"

ويقول أيضا[4]:

"كانت على صهوات الغمام رقية !"

[1] –هشام محفوظ، الخطاب الشعري في الستينات –دراسة أسلوبية تحليلية، ص 179.
[2] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 27.
[3] – المصدر نفسه، ص 44.
[4] –المصدر نفسه، ص 53.

فـي هذه الأسطر الشعريـة يتقدّم الخبر (وهو جـار ومجرور)، علـى المبتدأ المؤخر وجوبا وإذا أرجعنـا الكلام إلى المقيـاس تصبح الأمثلة المقدّمة سـابقا كما يلي: (وبأنّـي طفلا أموت على حلم للحديقة والأمسيـات النديَّة)، (كان الفضـاء من غيمة يرتب الأشيـاء حسب هجائها)، (كان الطريق من خطوة يؤول الإيقاع حتى ترجع الأقدام نحو البداية)، (كانت رقية على صهوات الغمام)، إنّ لهذا التقديم والتأخير اِرتباطًا بنفسية الشاعر، فللمقّدم أهمية بالنسبة للشاعر، والشاعر من خلال هذه الاختيارات الأسلوبية يريد أن يوصل إلى ذهن المتلقي أشياءً لها وقع في حياته، تجربته، ويريد أن يكون لها وقعها الخاص على حياة المتلقي، وتجربته.

أما تقديم الجار والمجرور على الفاعل أو تقدُّمه على المفعول به، فنجده في قول الأخضر فلوس[1]: (أشارت فمرّت على قلبه الطير حاملة)، (وحنّ إلى جيده في البراري الغزال !)، (وعلى شرفة القصر حام غراب)[2]، نلاحظ كيف أنّ الشاعر يتلاعب بالمعنى انطلاقا من تلاعبه بالدوال، حيث يقّدم معنى عن معنى آخر، بانزياحه عن الترتيب الأصلي لعناصر الجملة العربية، إنّه يتلاعب بالمتلقي الذي يختل فكره باختلال عناصر الجملة يجعل الجملة تبدو غامضة، مبهمة المعنـى، وربما لا يُتمكّن من المعنـى إلا بعد أن تردّ العناصر إلى مواقعها الأصليـة، على نحو: (أشارت فمرّت الطير حـاملة على قلبه...) (وحنّ الغزال فـي البراري إلى جيده)، (وحام غراب على شرفة القصر).

ومن أنواع التّقديـم والتأخيـر تقديـم الحال على صـاحبها بهدف القوّة فـي التّأثير والرّوعة فـي التّصوير، وما البلاغة إلاّ ذلك التّصويـر والتّأثير، ونجد نموذج هذا فـي قول الأخضر فلوس[3]: (عاشقا أتلفع بالشّعر والذّوبان بأشياء كانت وأخرى تكون)، (اهتز مُنتشيًا عشب القصيـد)، (عـاشقا أتشمم نبض اخضرارك). فـي هذه الأسطر تقدّمت الحال على صاحبها (عاشقا، منتشيا، عاشقا)، وقد لجأ الشاعر إلى هذا التّقديم، لتبيان حالته (هيأته)

[1] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 53– 54.

[2] –المصدر نفسه، ص68.

[3] –المصدر نفسه، ص 17– 24– 31.

التي كان عليها في بلاد الغربة، إذ يجعل القارئ يتحسس تلك الحالة القاسية من خلال تقديم صفة الهيأة التي كان عليها حينها، وهنا تكمن أهمية التقديم والتأخير، باعتباره ضربا انزياحيا يلجأ إليه الشاعر لحاجة في نفسه، فيروق للقارئ ويلطفه، لأنّه يخرجه من روتينية الكلام العادي إلى أسلوب فني جمالي، من شأنه أن يغيّر المعنى ويخرجه إلى معنى آخر أكثر حسنا وبلاغة، بل ومن شأنه أن يغيّب المعنى عن القارئ ويجعله مستعصيا، صعب التّلقف.

من خلال رصدنا لمظاهر الانزياح التركيبي في ديوان "**عراجين الحنين**" المتمثل في التقديم والتأخير، لاحظنا بروز هذه الظاهرة الأسلوبية، فأحيانا تقدّمت أشباه الجمل على المبتدأ، أو على الفاعل، أو على المفعول به، كما تقدّم المفعول به على الفعل، وتقدّمت كذلك الحال على صاحبها، ويمكن القول من خلال هذا إنّ الشاعر يعاني اضطرابا نفسيا، أثَّر في الشبكة اللغوية التركيبية، التي ظهر فيها أداؤه الانزياحي عن طريق اللعب الحر بالدوال والمدلولات على المستوى الأفقي، "فالتحرّك بالدوال –أفقيا– يعد محورا من محاور الشعرية، فيما يحدثه من عدول عن الإطار اللغوي الثابت –حيث الطابع النفعي المعتاد– بإحداث مباعدة بين الدوال ، في خط أفقي للأمام وللخلف، خروجا عن مألوف العبارة العربية وهذا الخروج ليس غاية في ذاته، وإنّما وسيلة يكتسب بها الأسلوب فنيته و"التقديم والتأخير" من أهم مظاهر هذا التحرك الأفقي"[1]، ومنه يمكن الجزم بأنّ للتقديم والتأخير وظيفة جمالية، تؤثّر في نفسية القارئ وتفاجئه عن طريق الانزياحات الكبرى على المستوى التركيبي النحوي.

إنّ للتقديم والتأخير وظائفه الدلالية، فهو من أرقى الأدوات التركيبية دلالة، وذلك لأنّه ناتج عن شيء في نفس المبدع، ولما يحدثه من وقع في نفس المتلقي، حيث "تتوجّه الآذان إلى ما للتقديم من أثر في الوجدان، ويلفت النظر على أنّ التغييرات الظاهرة في

[1] – هشام محفوظ، الخطاب الشعري في الستينات –دراسة أسلوبية وتحليلية، ص 177– 178.

النظم، إنّما تعود إلى ما في النفس من ترتيب ونظام"[1]، يثبت هذا النص ما للتقديم والتأخير من قيمة فنية وجمالية، مرتبطة بكلا من المبدع والقارئ، فهو ضرب من الانزياح يحمل على إقامة معاني كثيرة من خلال تفكيك عناصر الجملة، وإعادة تركيبها (بنائها) حسب قواعد النحو المعيارية، لأنّه من الصعب بناء معنى من دون تفكيك تلك العناصر المشوّش والمختل ترتيبها، دون أعادة إرجاعها إلى أصلها وإمعان النظر فيها.

[1] –عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية: من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار المريخ، السعودية، د. ط، 1980، ص 155.

3. الإيجاز والإطناب:

يعتبر الإيجاز عنصراً من عناصر الجمال، وهو البلاغة نفسها، كما أنّه يُعدّ مظهرًا من مظاهر الإعجاز، لأنّه حافل بالمعاني في قليل من اللفظ بحذف أو بغير حذف ويدلّ دلالة واضحة خالية من اللّبس والغموض، وتُعتبر الإفادة والدّلالة الواضحة شرطان لا غنى للإيجاز عنهما، ولابدّ فيه من الوفاء بالمعنى وقد جعله الجاحظ شرطا في وصف الأسلوب فإذا اتّسم ذلك الأسلوب بالزّيّادة فهوّ إطناب لذلك "لابدّ أن يكون الكلام فيه ناقصا عن قدره مكتفيًا بتأدية المقصود من الكلام بأقّلّ عبارة متعارف عليها مساهمًا في زيادة دلالة الكلام عن طريق الإيحاء"[1]، ذلك لأنّه يترك على أطراف المعاني ظلالا يشتغل بها الذّهن ويعمل فيها الخيال متى تبرز وتتلوّن وتتّسع ثمّ تتشعّب إلى معانٍ أخرى يتحمّلها اللّفظ بالتّفسير والتّأويل.

يتمظهر الانزياح بوضوح في كلّ عبارة أو كلام وجيز، ذلك لأنّ كل كلام موجز ومختصر خاصّة في الشّعر هو من صيغ الانزياح، فالشّعر ثمرة بناء والانزياح ظاهرة تميّزه مبنيّة على التّرميز أو جملة من الرّموز والّتي تدفع باللّغة الجارية إلى الذّروة من أجل تشكيل عالم ناشئ مختلف عن العالم الحقيقي في الصّيغ والتراكيب، فلإيجاز ظاهرة فنيّة لها شواهدها في الشّعر، ويأتي الإيجاز على وجهين:

أ. **إيجاز القصر:** يطلق عليه اسم التّضييق، والمعنى أن يضيق اللّفظ على المعنى لكون المعنى أكثر من اللفظ، و قد عرّفه الرّازي بأنّه "العبارة عن الغرض بأقلّ ما يمكن من الحروف من غير إخلال"[2]، فهو اختصار لبعض ألفاظ المعاني، واقتصاد للفظ، وتكثيف للمعنى، كما سمّاه علي بن حمزة العلوي صاحب الطّراز **(إيجاز البلاغة)**، فيقول "وهذا القسم من الإيجاز له موقع عظيم، دقيق المجرى، صعب المرتقى لا يختصّ به من أهل الصّناعة

[1]– عبد المعتال الصعيدي، البلاغة العالية: علم المعاني، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، ط 2، 1411هـ –1991م، القاهرة، ص 121.

[2] – مختار عطية، الإيجاز في كلام العرب ونص الإعجاز (دراسة بلاغية)، دار المعرفة الجامعية، د. ط، د. ت، ص 21.

إلاّ واحدا بعد واحد، ومهما عظم المطلوب قلّ المساعد"[1]، وفيه أيضا تقليل اللّفظ قدر المستطاع وتكثير المعنى بلا حذف، وبذلك يتحقّق الإبداع بالقدرة على صوغ العناصر الجماليّة مبثوثة في النصوص الأدبية، وإلباسها حلّة فنّيّة ابتكارية.

أصبح الشعر المعاصر يقوم على الغموض والإبهام، فهو يَنبني على الإشارة المُعبّرة والموحية بدل الكلام المُمِل والمُطوَّل، وبفضل الإيجاز يستطيع الشاعر أن يعبّر عن الكثير من المعاني البليغة بعبارات وجيزة، فهو يلبس الشّعر رونقا وجمالا، والانزياح بما أنّه ظاهرة أسلوبية جمالية لها القدرة على الإيحاء المعنوي، يصبح الإيجاز لونا من ألوان الانزياح، ذلك أنّ الشاعر ينزاح عن النمطية، ويخترق القواعدية النحوية والبلاغية، ويَنتهك طُول الجملة العربية المألوفة، عن طريق الإيجاز، فيَزيد من بلاغتها، ويُكسبها وظيفة جمالية أقوى مما كانت عليه، فيُدهش القارئ، فيَنبَهر كيف أنّه اِستطاع بقليل من اللّفظ من خَلق الكثير من المعاني، فيذهب القارئ يَبحث عن تلك المعاني الكثيرة التي تَختَزِنها تِلك الألفاظ القليلة، التي تبدو كرمز موحي، خلاق للدلالة المنفتحة التي لا تكاد تكون لها صورة كاملة.

إنّ إيجاز القصر يساهم في تحقيق التَّوَسُع في الدّالة الإيحائية ويفتح باب التَّخيُل والاحتمال على مصراعيه أمام الملتقى، أي تخيّل الصور والمعاني بحسب ما يمكن أن يُوحي به النص ويَنسجم معه، فالتَّوسُع في الدلالة الإيحائية أحد الأغراض التي يسعى الإيجاز إلى تحقيقها في النص الأدبي، كما أُطلق على الإيجاز اسم **(البنية الكبرى)** نظرا لاهتمامه بتفاصيل الجملة ودورها في عمليّة التوصيل والتواصل.

نجد إيجاز القصر في قصيدة رقيّة من ديوان "**عراجين الحنين**"، ومثاله قول الأخضر فلوس[2]:

"دعيني أقل أي شيء سواك

[1] – يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم الإعجاز، ج 2، مطبعة المقتطب، د. ط، 1222هـ – 1914 م، ص 108.

[2] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص54.

فإنّ الّذي بيننا لا يقال

لك الشّمس".

تَحتوِي هذه الأسطر الشعرية على معاني كثيرة، معبّرة عن الحبّ الكبير الّذي يحمله الشاعر لرقية، وقد اختصره في كلمات كثيفة وموحية، وبهذا يكون الشّاعر قد اخترق المستوى المألوف للّغة وقفز إلى مستوى ثانٍ إبداعي، ولعل ما يَدلّ عن محبّته الكبيرة هو قوله في السطر الثاني: (فإنّ الّذي بيننا لا يقال)، بمعنى مهما عبّر عن مشاعره ووصفها لن يستطيع التعبير عن كل ما يختلج صدره، فأوجز كل ذلك في كلمات معبّرة، فهو يختزل تلك الأشياء ويحتفظ بها لنفسه، وحيث لا يشاركه معرفتها إلا هي، أما القارئ فإنّه سيبقى يبحث عن هذه الأشياء، سيبقى يحاول فك تلك الرموز الموجزة من أجل الكشف عن حقيقة تلك الأمور التي ستبقى مُغيَّبة، مُبهمَة، غامضَة، لا ترضَ بأن يُتَشارك أحد معرفتها مع الشاعر إلا رقية، وما زاد كلامه رونقا وجمالا قوله في السطر الثالث (لك الشّمس)، وهذا يدل على مكانتها عنده.

وفي أسطر أخرى من نفس القصيدة يقول الشاعر[1]:

"هو القلب ملتهبٌ بالغناء كعصفورةٍ لا تنام.

ومُنسكِبٌ فوق صمتِ النوافذِ".

يَخترِق الأخضر فلوس المعيار اللُغوي، فهو يَشحن شعره بطاقات هائلة من المعاني في ألفاظ قليلة، حيث أنّ هذه الكلمات التي تحتويها الأسطر، وضعت في إطار شعوري جمالي خاص، وهو من خلالها يخلخل ذهن الملتقى ويجعله يحس بشعور الشاعر وتفاعل معه وتأثّر به، ففي هذه الأسطر تمتزج الأحاسيس من حب وحنين والتهاب بنار الشّوق وألم وحسرة الفراق والانكسار في نفس الوقت.

وفي قول الشاعر: (عاشقا أتشمّم نبض اخضرارك)، تختصر كلمة (أتشمم) كل ما يريد أن يقوله الشّاعر، توجز كل ما يريد أن يعترف به للحديقة من عشقه الكبير لها، وهيامه

[1] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 57.

الكبير بخضرتها إضافة إلى كلمة (نبض) والدالة على الحياة، والتجدد، والاستمرارية، ومنه فقد تحوّلت العلامة اللّغوية من الصورة الأولية الظاهرية إلى الصورة الثانية التّأويلية، ولعل هذا ما وصل إليه الشّاعر بإيجاز كل كلامه في كلمات مُوحيّة وبَنَّاءة، انحرفت عن الكلام العادي المألوف، لترتقي إلى المستوى الثاني للغة عابرة المستوى الأول العادي، وبِتَعالُقِ تلك الكلمات مع بعضها البعض استمرت الدلالة في التوالد والتدفق، وهنا تكمن تلك الوظيفة الجماليّة الانزياح.

ب.إيجاز الحذف:

يجعل الحذف الكلام خفيفا، هذه السمة التي لابد من الالتزام بها مادام ذلك لا يلحق الضرر بالمعنى ولا يؤدي به إلى اللُبس في ذهن السامع، مع علم المخاطب بما حذف من الكلام، ويَعتبر عبد القاهر الجرجاني باب الحذف "دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر، والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تُبنَ، وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبرها وتدفعها حتى تنظر"[1]، فالحذف مفضّل على سائر الكلام ولكن شرط أن يكون المخاطب عَالمًا بالمحذوف، ذلك لأنّ الإبهام الذي يحتويه الحذف يدفع بالأسلوب إلى التَّفخيم تارة والتَّلذُّذ باستنباط المحذوف تارة أخرى، وللحذف شرط هو أن يكون في المذكور دلالة على المحذوف.

ويُعد إيجاز الحذف انزياحا نحو اللانمطية، ذلك لأنّه يساهم في حدوث مفارقات لغويّة إذ يصبح الدال مدلولا، والمدلول دالاً ثانياً له مدلول آخر، ومنه تنخلق مستويات لغويّة متباينة يتحرّك في دائرتها المبدع، وبهذا يتحقّق تشكيل أسلوبي جمالي، فهذا التّشكيل الذي يحمل الكثير من الغرابة والدّهشة التي تستوقف القارئ، وتضعه أمام مجموعة من الفرضيات التي يحاول أن يجد لها تبريرات، فيؤولها ويقيم احتمالات لها بلجوئه إلى خياله، وبتالي تنتج

[1] –عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 105.

العديد من النصوص التي تتجدد مع كل قراءة، وهذه هي أهم الوظائف الجمالية التي تجسدها ظاهرة الانزياح الأسلوبي.

وحتى يتضح الكلام لابدّ من أخذ مثال عن هذا من مادة دراستنا، إننا نجد الحذف باعتباره ظاهرة أسلوبية بارزة في ديوان "**عراجين الحنين**"، حيث يقوم الأخضر فلوس بترك فجوات لا يتمكّن من ملئها إلا القارئ المتأمل الفطن، أو الذي عايش تجاربا كتلك التي عايشها الشاعر، والتي دفعت به إلى هذا العمل، ومن مثل هذا ما جاء في قول الأخضر فلوس[1]:

"اخترت بحري
زغردت أنشودة المسكون بالأرض الفسيحة..
هزّني عبق اللقاء
وبوح فاتنة تعاتب نجمة
لما رأتها تنصب الأشراك حول حبيبها..
وأنا على ناري.. أهيمن في مماليكي..
وأغرق في جنوني !
... ...
البر أثوابي.."

يَخترق الأخضر فلوس النظام اللغوي، خالقا بذلك فجوات عميقة من خلال عباراته الموجزة، والتي ساهم في بنائها عنصر الحذف، حيث يقوم الأخضر فلوس بخلخلة ذهن المتلقـي من خلال هذا اللون من الانزياح، فأول سؤال يتبادر إلى ذهن المتلقي والذي يحتمل الكثير من الإجابات، أي بحر يقصد الشاعر، كيف هو هذا البحر، ما علاقة هذا التعبير بنفسية الشاعر، ما الذي دفعه إلى هذا التعبير، لابد أنّه مرتبط بحياته التي يعيشها، فأي تجارب يعيش؟ وليس هذا فحسب بل يواصل الشاعر في عرض عباراته الموجزة الغنية

[1] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 89.

بالمعاني، إنّها عبارات غير عادية، ولابد أنّها ناتجة عن وضع غير مألوف كذلك، وليس غريبا أن تنتج نصوصا غير متوقعة.

وفي مثال آخر يلجأ الأخضر فلوس إلى الحذف، فيقول[1]: (رقية)، حيث يقوم بحذف حرف النداء، وتقدير الكلام (يا رقية)، أو (أ رقية)، (أيا رقية)، فبذكرها تتأجج نفسه بمشاعر الشّوق والحنين، لذلك ينادي باسمها دون حاجة لواسطة النّداء، فلَربما يدل هذا عن قربها منه، وهذا اختصار زاد من جماليّة المعنى، هذه الجماليّة التي قد تغيب مع ذكر المحذوف، فللحذف قيمة فنية بالغة، خارجة عن ما هو متعارف عليه.

أما الإطناب هو "زيادة اللفظ على المعنى لفائدة، ويخرج القيد لفائدة التطويل والحشو"[2] إذ يعد الإطناب من البلاغة خاصة إذا صادف محله، ووقع موقعه، وكثيرا ما يقتضيه المعنى ويحتمه، فهو استجابات لحالات نفسيّة، ومتطلّبات للمقام ومراعاة لمقتضى الحال ويأتي على عدّة أوجه لكل وجه منه خاصية جماليّة:

فقد يأتي الكلام في أول الأمر مبهما ثم يأتي بعد ذلك واضحا، حيث يبدأ بالتفصيل في الكلام، فيزول الإبهام، فالشاعر ينزاح من نمط التعبير المبهم الغامض، إلى نمط واضح يزيل اللبس والإبهام عن الأول، وقد يحدث هذا خلخلة للمتلقي الذي يكون قد هيّأ ذهنه لاستقبال المزيد من الكلام الغامض، إذ به يُفاجأ بنقل ذهنه إلى مستوى منخفض تتضح فيه كل الأمور التي كانت تبدو غامضة، ومن ذلك قول الأخضر فلوس[3]:

"(يدخل الشّاعر ويقف في ذهول أمام
الحديقة ثمّ يبدأ الإنشاد)
الشّاعر: يا قامة في المدى تخضر.. تتألّق
من نبعها فاض قلب الأرض.. والأفق!
من وحيها العبقري اهتزّ منتشيا

[1] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 51.

[2] – أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، د. ط، د. ت، ص 203.

[3] –الأخضر فلوس، المصدر السابق، ص 24.

عشب القصيد.. وضاء الجرح والغسق

جاوزت عمري لكي ألقاك".

فـي بدايـة الأسطر نلاحظ نوعـا من الغمـوض والإبهـام، يجعلنـا نقف أمـام مجموعة من الأسئلة، التي يزول عنها الغموض في الأسطر الشعرية التالية لها، حيث يبدأ الشاعر بعرض التفاصيل، والمبررات، إذ أخذ الأخضر فلوس في تبيان معالم الجمال من اخضرار وتألّق، ورغم إسهابه في الحديث عنها فإنّه لم يخل بالمعنى بل دفع الإبهام واللبس، ووضع حدا للغموض الذي كان سيؤدي إلى هروب القارئ ونفوره، لأنّ القارئ إذا وجد الكثير من الغموض فإنّـه سيمل الركض وراء المعنـى، لذى فانزيـاح الشـاعر بهذا الشكل ردّ للقـارئ حيويته ونشاطه، وجعله يسترجع لذته لمتابعة القراءة.

يقول الأخضر فلوس[1]:

"هل أنا متعب ؟(ينظر إلى يديه) كيف

جاءت إلى راحتي همهمات السواقي ولم

أنتبه للبرودة سابحة فوق حسّ الأنامل

ثمّ تقفز راحلة في شظايا البدن !"

فـي هذه الأسطر نوع آخر للإطناب، وهو الإجمـال ثمّ التّفصيـل، فالشّـاعر تحدث عن حالته ككل في قوله (أنا متعب)، ثم راح يفصل أكثر في حالته فتساءل عن سبب تعبه واصفا انتقال علامات التعب من راحة اليد إلى الأنامل إلى شظايا البدن، وهذه إجابة عن سؤاله فالبرودة كانت سببا في تعبه و تأثر في جسمه بدءا بأنامله لتنتقل إلى جسمه ككل.

ومجيء الخاص بعد العام نوع ثالث من الإطناب، والهدف منه إظهار مزية في الخاص على أنّه جنس قائم بذاته، ومثال ذلك قول الشاعر[2]:

"شجر في ذراع الحديقة أقربه، فيفر وتجرحني

[1] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 22.

[2] – المصدر نفسه، ص 18.

همسات الصّدى، أيّها الزّنبق

المنتمي إلى الحديقة مملكتي في يديك وهذا

الرّبيع ربيعك والعاشق المكتوي

برحيقك شوقا إلى لمحة من يديك يموت"

تحدّث الشاعر عن الحديقة وما تحويه من شجر، ثم بعد ذلك وجّه كلامه وخصّصه إلى الزّنبق الذي ينتمي للحديقة، وفضله عن كل ما يوجد في الحديقة إلى درجة أنّه قال مملكتي في يديك والرّبيع كله ربيع الزّنبق، والعشّاق كلهم مكتوون برحيق الشّوق إليه، فالمراد من هذه الزيادة إبراز مزايا الزنبق وهذا ما دعاه إلى الإسهاب في تعداد هذه المزايا، وبمجرد الإطالة خرج عن حيز المألوف وبدأ في الإيحاء، لأنّ النّفس الإنسانية هي الينبوع الذي ينبثق منه الأدب وتفيض منه الخواطر والأحاسيس المصورة والمملوءة بما جال في خاطر الشاعر.

التذييل وهو نوع من أنواع الإطناب، حيث يتم فيه تعقيب جملة بجملة أخرى تشتمل على معناها للتّوكيد، ومنه قول الأخضر فلوس في نفس القصيدة[1]:

"... قريبا من خيمة(الحديقة)

من أنت؟

(ينتبه)

إنّي فارس جاب السموات العريضة

واقتفى أثر الكواكب و النّجوم و جمعت

كفاه منها باقة ثمّ انثنى للبحر يجمع من

حناياه اللّآلئ.. والدّرر"

فالشّاعر يُعقِب منذ البداية جملة بجملة أخرى أكثر توضيحا، ليبين لنا أنّه يريد أن يعرّف لنا من يكون ذلك الشخص الذي كان أمام الخيمة الحديقة، فأظهر لنا في البداية

[1] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 23.

تساؤلا ثمّ حركته، وهو ينتبه (أي الفارس) ليعرّف عن نفسه ثم عن مغامراته في اجتيابه للسموات العريضة واقتفاءه لآثار الكواكب والنّجوم، حيث اكتسب الكلام روعة وحسنا وقبولا فلولا إطنابه في الحديث لما أتت صورته في أذهاننا.

والجمع بين المتناقضين في الكلام إطناب، وفيه فوائد جمّة غزيرة المعاني، ويظهر هذا النّوع في قول الأخضر فلوس[1]:

"كيف أدخل مملكة الليل وحدي،
وهذي شقائقكم تتعرى على جمرة الأرض ثم تشير
وأعرف من لونها المتجدد بدء الطريق
ووحشته..
سوف أبدأ من مغرب غامض،
سوف أوغل في مشرق غامض..
ثم أخرج من حجر غابة تتشابك فيها الرؤى بوحل السراب !!"

يلجأ الشاعر إلى الاطناب بتوظيف المتناقضات، ولا يعد هذا زيادة في الكلام، بل هذا انزياح مبرر، قصد إليه لتقريب صورة الواقع المرّ الذي كان يعيشه والذي كان يحلم بتغيره، فهو يحلم برحيل جديد، من عالم كثرت فيه الجراح، والآلام، تعقدت فيه أمور حياته (من غابة تتشابك فيها الرؤى بوحل السراب)، إلى عالم آمن، يستقر فيه، يعيش فيه بعيد عن كل ما يسبب المعاناة والألم، فالشاعر من خلال هذا يضع القارئ موضعه، حيث يتقمّص المتلقي شخصية الشاعر، فيعيش ها عاشه، إذا أطال الوقوف عند هذه الأسطر، وإذا أمعن النظر فيها والتأمل.

كذلك يكون الإطناب بالاعتراض الّذي يعدّ أحد طرق الافتنان، يأتي من أجل التّصريح بما هوّ مقصود، وذلك كقول الأخضر فلوس في قصيدة "**انفراد**" [2]:

[1] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 34.

[2] – المصدر نفسه، ص 79.

"هذا الذي لا يبدّل زرقته المستباحة– حتى يجفّ

وفجر عيونك – كي يشرب النّاس– من صخرة واغترق !"

فالكلام الواقع بين عارضتين، مخصّص للتّصريح بما يقصد به الشّاعر من حديثه في تفجير العيون لكي يشرب النّاس من صخرة وفي هذا التّعبير خروج عن المتعارف عليه من الكلام، ومن غاياته الاهتمام بالكيف في الكلام و هو التصريح للتّشهير بالمقصود ولهذا أثر كبير في تقويم اللّسان و صيانة اللّغة.

وفي قصيدة "**عراجين الحنين**" نوع آخر للإطناب بالاعتراض[1]:

"وابتدأ عرس القبائل بالبوق و الدربكة !!

بلغ الجيش سن التّقاعد– مات الّذي مات تحت النياشين –

لكنّه لم يرى المعركة !"

يخصّص الشّاعر الكلام ما بين عارضتين في قوله– مات الّذي مات تحت النياشين– بهدف التّصريح بعدد الموتى الّذي فقدوا قبل أن يصل الجيش إلى سن التّقاعد، كما أنّه أراد أن يؤكّد على أهميّة كلامه بوضعه بين عارضتين، فمادّة الكلام مهمّة بالنّسبة لأي شاعر أو أديب فهوّ يخصّ اهتمامه على الخسارة الّتي تلقّاها الجيش وهي فقدان جنوده بالمعنى خفي وراء كلام الشّاعر لذلك لابدّ من التّعمق في التّحليل وعدم الاهتمام بالسّطحيات فقط.

ومنه، فإنّنا نخرج إلى إنّ للإيجاز والإطناب علاقة بالمبدع وحالته النفسية والعقلية، كما يراعي من خلالهما أيضا وضعية المتلقي وحالته النفسية والعقلية، إنّهما وباعتبارهما انزياحا يحدث على مستوى التركيب يؤديان وظيفة جمالية، ذلك أنّ الإيجاز يقوم على الحذف فالحذف يعد "وسيلة ثالثة يلجا المبدع إليها لتشكيل اللغة جماليا، بحيث لا يتحرك بالصياغة –أفقيا ولا رأسيا– وإنّما يركز حركته في نقطة محددة، أو لنقل: تبادل الخواص الدلالية فيما بينها في نقطة محددة بشكل يضيف عمقا إلى الدلالة، ويساعد على تكثيف البنية الجمالية والحذف من أهم ظواهر هذه الحركة الموضعية التي تدخل العبارة الشعرية موضع

[1] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 86.

الاحتمالات"[1]، فالحذف يلحقه ملء لفراغ كي تكتمل الصورة لدى القارئ، فالحذف أداة انزياحية تثير الاعجاب في نفس المتلقي وتحفز لديه لذة ملاحقة المعنى.

ولا يعني قولنا بأنّ للإيجاز وظيفة جمالية، أنّ الاطناب باعتباره مفهوما مناقضا لمفهوم الإيجاز ليس له وظيفة جمالية، بل على العكس من ذلك تماما، فإذا اكتسب الإيجاز جماله الفني لأنّه قائم على الحذف، فإنّ الاطناب يكتسي جمالاً لكونه قائمًا على الزيادة، والتخصيص، والتفصيل في ذكر الصفات والأفعال، ذلك أنّ الاطناب فعل واعٍ من قبل المبدع، فمن خلال تفصيله في ذكر صفات أمر ما يقوم فجأة بخلخلة أفق توقع القارئ، وجمالية الانزياح هنا تكمن في التخصيص، والتفصيل يذكر صفات مناقضة لصفات أخرى لنفس الشيء كان قد ذكرها مسبقا.

إنّ الوظيفة الجمالية للانزياح الحاصل على المستوى التركيبي، كامن في توظيف الإيجاز والإطناب معا، حيث يتخلخل ذهن المتلقي في كل مرة، وحيث يتجدد نشاطه، بتجدد الأسلوب، إذ من خلال الممارسة الحرة التي يتمتع بها المبدع أثناء الكتابة وتلاعبه بفنيات الكتابة، بِانتقاله من الإيجاز إلى الإطناب، والعكس، يغيب الملل لدى المتلقي، الذي سيظل دائما يبحث عن المعنى المغيب من قبل المبدع بتوظيفه لهذين الأسلوبين، وهذا ما تجسده قصيدة "**فوضى الانسجام**" من ديوان "**عراجين الحنين**"، حيث نجد الشاعر تارة يوجز فيبهم المعنى، وتارة أخرى يفصل ليزيل الغموض عن المتلقي، أما المتلقي فإنّنا نجده مندهشا مستغربا من هذا الأسلوب، نشطا متحمسا لقراءة المزيد في نص تغيب فيه الرتابة، والروتينية.

[1] –هشام محفوظ، الخطاب الشعري في الستينات –دراسة أسلوبية وتحليلية، ص 178.

4. الخبر والإنشاء:

أ. الخبر:

تعتبر كل جملة اشتملت على خبر ما جملة خبرية، ذلك أنها تتضمّن الإخبار عن أمر ما، إيجابا أو سلبا، فالقصد منها الإعلام بأنّ الحكم الذي اشتملت عليه له واقع خارج العبارة الكلامية مطابق له، فالخبر كلام يُلقى على المتلقي فإما أن يُصدّقه وإمّا أن يرفضه. وللخبر أغراض، فقد يُراد منه الإعلام بالخبر، وقد يراد منه إعلان الفخر، كما يُراد منه المدح والثناء، أو التحسّر والتأسف، أو الاسترحام والاستعطاف، وقد يلقى الخبر لإظهار الضعف، أو للتوبيخ، أو للوعظ، أو لإظهار الفرح[1].

وقد يخرج بالخبر عن الأغراض الأصلية المذكورة سابقا، إلى أغراض أخرى، إذ "يراد من الخبر الأمر، أو النهي، أو الدعاء"[2]، وهذا حسب الوضع الذي يقتضيه المقام، فالمتكلّم ينزاح عن الأغراض الحقيقية للخبر لحاجة في نفسه، حيث لا يكون يريد أن يُخبر بالكلام للأغراض السابقة، وإنما يريد أن يؤثّر في المتلقي عن طريق الأمر أو النهي أو الدعاء، أما القارئ الذي لهذا الكلام فإنّه يبقى يبحث عن المعنى الدلالي الذي يريده المتكلم أن يصل إلى متلقيه المقصود.

سنحاول في هذا المقام من البحث تقصي مظاهر الانزياح التركيبي من خلال الأسلوب الخبري، والذي يظهر في خروج الكلام على خلاف الظاهر، باستخراج أمثلة عن ذلك من ديوان "**عراجين الحنين**"، إذ سنحاول إثبات كيف أنّ لهذا الخروج (الانزياح) أثر في نفس المتلقي، وكيف يساهم في بناء نصوص عديدة، لم يقصدها المتكلم.

قد ينزاح مُرسل الخبر عن الأصل فيُنزّل العالم منزلة الجاهل، ومن هذا قول الأخضر فلوس[3]:

---

[1] –عبد الرحمن حسن جنكة الميداني، البلاغة العربية، ج 1، ص 166 – 174.

[2] –المرجع نفسه، ص 175– 176 –177.

[3] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 15.

"إنّ المدينة كعبة للزائرين فلا تدع
حراسها يقصون من دخلوا فهم عمرى
الذي خبأت أحلامي له من ألف عام !
... وإذا رأيت حديقة من بينهم فاصنع
لها من غيمة الأشعار مركبة وقنديلا
من الأشواق يخترق الظلام !"

أما تنزيل غير السائل منزلة السائل، فإنّ مرسل الخبر ينزاح إلى هذا الشكل لأنّه رأى علامات التردد والسؤال ظاهرة على المتلقي خالي الذهن، ويظهر هذا من خلال قول الأخضر فلوس[1]:

"سيدي.. أين الذهاب وكل درب
مورق بالشوق. والأسوار قائمة..
وأسياف الجنود عصت..
وقد فلت الزمام.."

إنّ الشاعر في هذا المثال بَنى تعبيره على الانزياح، حيث راح المتكلم يلقي الخبر على المخاطب (غير السائل)، من دون أن يسأله عن الأمر، ذلك لأنه رآه جاهلا به، خالي الذهن منه، فأدهشه، مما جعله –المُخاطَب– يظهر الانكار، يطلب التأكيد والتبرير والتفسير.

كما نجد الأخضر فلوس ينزاح في أسلوبه الخبري بتنزيل غير المنكر منزلة المنكر، وذلك في قوله[2]:

"الحارس: هل تعرف العنقاء؟
الشاعر: كلا. أعرف الثمر المسوس.. والحجر !
هيا إلى أعتاب خيمتها.. وكن ملك

[1] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 16.
[2] –المصدر نفسه، ص 23– 24.

البراءة والحذر "!

فالشاعر كان يعرف العنقاء، ولكنه أنكر معرفتها لغاية في نفسه يجهلها الحارس فالشاعر انزاح وخرج عن الأصل، إذ لم يكن عليه الانكار والتلاعب لولا حاجة ما لديه، فهنا يجعل المتلقي يبحث عن سبب انكاره.

وفي نفس القصيدة من ديوان "**عراجين الحنين**"، انزياح آخر تمثل في تنزيل المنكر منزلة غير المنكر، إذ يقول[1]:

"أنا شاعر غفت الكواكب فوق أفق

حروفه.. أنا عاشق تندى برائحة الحنين

ثيابه !"

فـي هذه الأسطر يُنزِّل الشاعر الحديقة المنكرة لحقيقته، منزلة غير المُنكر، حيث جعلها كالذي يعرفه حق المعرفة، فراح يتفاخر بنفسه، أما الحديقة ففـي حقيقة الأمر كانت تجهله فالانزياح هنا بتنزيل المنكر منزلة غير المنكر يخلخل أفق انتظار المتلقي، يصدم توقعه، حيث المتلقي المتابع لأحداث هذه القصة الشعرية لم يكن يتوقع هذا الرد من طرف الشاعر، لم يكن يتوقع هذا التصريح والإعلان المباشر بحقيقة الشاعر ومشاعره، فهذا التصريح جاء مخالفا لتَوَقعات القارئ، للاحتمالات التي كان بَانِيها، مما يَجعلُه يُقيم تساؤلات، وتأويلات جديدة لها، وبهذا تكتسب القراءة صفة اللانهاية.

ب. الإنشاء:

يبرز الإنشاء كظاهرة لافتة للاِنتباه في ديوان "**عراجين الحنين**"، حيث تنوّعت آلياته فنجد النداء، الاستفهام، الأمر، التمني، وقد انزاح الأخضر فلوس عن الأغراض الحقيقية لهذه الآليات التركيبية، وهذا ما سنحاول تلمسه في دراستنا لشعر الأخضر فلوس "**عراجين الحنين**" وذلك من أجل استجلاء هذه الأغراض البلاغية المتنوّعة، وبيان قيمتها البلاغية

[1] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص26.

على مستوى المعنى، وعلاقة ذلك بالحياة النفسية والشعورية للشاعر، وما تلحقه من تأثير في نفسية القارئ.

إنّ من خلال تقصينا لأسلوب النداء في ديوان "**عراجين الحنين**"، وجدنا أنّ أدواته لم تكن تتردد بمستوى واحد، فقد جاءت أداة النداء (يا) بشكل لافت للنظر في ديوان "**عراجين الحنين**"، حيث تكررت (32) مرة، ومنه قول الأخضر فلوس[1]: (يا مبدعا)، (يا فاتح الشباك)، (يا أيّها الطين الخرافي)، (يا شاعري)، (يا قامة)، (يا لحظة الصمت والحب)، (يا هاجرا)، (يا هاربا)، (يا مرتقى الروح)، (يا انكسار الشعاع)، (يا وجع الناس)، (يا غيمة تتوضأ في أول الأرض)، (يا شفة قطعوها)، (يا رقية)، (يا حنين الجنوب)، (يا صاحب الفلك)، (يا حمامة هذا المدى)، (يا شمعة).

وقد وردت أداة النداء (يا) في مواضع أخرى لكنها أفادت غير النداء، حيث خرجت عن الأصل الذي وضعت له، لتفيد وضعا آخر أو معنى آخر[2]، إذ عبّرت عن التمني وذلك في مثل قول الأخضر فلوس (يا ليته)، وقد تكررت في قصيدة "**فوضى الانسجام**" ست مرات وتعد هذه ظاهرة أسلوبية انزياحية، لها دلالات معينة، تلفت انتباه القارئ الذي يصنع لها احتمالات كثيرة مُنتجا من خلال هذه الاحتمالات (التأويلات) نصوصا كثيرة ومختلفة، حيث يتميّز كل نص على الآخر حسب تفسير مع كل قراءة، وقد وردت في زيها الانزياحي الدال على التمني لا النداء في موضع آخر، فيقول الأخضر فلوس: (يا ربّ محبوبي ينام).

ولم يشكّل تكرار أداة النداء (يا) وحدها ظاهرة أسلوبية، بل عمد الشاعر إلى توظيف أداة نداء أخرى كان لها وقعها الخاص، وفاعليتها الخاصة في بناء المعنى الدلالي للنص الشعري ألا وهي الأداة (أيا) التي وردت في قصيدة "**عراجين الحنين**" مرتين، فجاءت في قول الأخضر فلوس: (أيا سيّد الروح)، فهذا النداء غير مألوف، غير محدد، غامض، يحتاج إلى تأمل عميق، وتفكير أعمق، فأول سؤال يتبادر إلى ذهن المتلقي (القارئ) هو من هذا

[1] –ينظر: الأخضر فلوس، عراجين الحنين.

[2] –ينظر: عبد الرحمان حسن جنكة الميداني، البلاغة العربية: أسسها وعلومها وفنونها، ج1، ص 246.

سيد الروح، ثم إنّ الشاعر لم يبح بالذي يريده من سيّد الروح هذا، لماذا ينادي عنه، إنّ هذا النوع من النداء الموظّف هنا ليس نداءً عاديا، إنّه نداء غريب في مبناه، خرج (انزاح) به الشاعر عن المعنى (الأصل) النحوي البلاغي، إلى معنى انزياحي أسلوبي، يتعدد معناه ويختلف باختلاف القراء، فالملاحظ من خلال الأمثلة السابقة، أنّ الشاعر ينادي على المخاطب من خلال تعبيرات مجازية، تشبيهات، واستعارات، فهو يبني نداءه على الغموض بعدوله وانزياحه عن التصريح والمباشرة، ولجوئه إلى التلميح والإماءات.

تعكس ظاهرة النداء في ديوان "**عراجين الحنين**" مدى علاقة المنادي (الشاعر) بالآخر المنادى –الذي يتوّجه إليه الأخضر فلوس بالخطاب، فهذه العلاقة تنعكس في شعر الشاعر وتُترجم من خلال اللغة لتكون تعبيرا صادقا عن أبعاد تلك العلاقة، وإن كان لا يصرّح بحقيقة المنادى في مثل قوله[1]: (يا أيّها الطير الخرافي اقترب من نبعها الفياض)، فإنّ هذا الانزياح في الأسلوب الندائي، هو الذي يخلخل لنا المعنى ويجعله مغيبا.

كان لأسلوب النداء في شعر الأخضر فلوس وظيفة جمالية، إذ عبّرت عن نفسية الشاعر المضطربة، حيث حاول أن ينفّس عن الألم الضاغط الذي كان يعانيه في غربته من خلال أسلوب النداء، فقد أدركنا مدى معاناته، وألمه الشديد، وأمله الكبير في التخلص من تلك المآسي، فهو يتوق إلى حياة الاستقرار والهناء، حيث نتلمس في الأبيات الأخيرة من قصيدة "**فوضى الانسجام**" من خلال أسلوب النداء، الوضع الصعب الذي آل إليه الشاعر في بلاد الغربة، حيث بدى من خلال نبرته الحزينة كأنّه يهدي أو يحتضر، حيث ردد (يا ليته) باستمرار أربع مرات، حت توقف نفسه. وقد ساعد حرف المد (الألف) في (يا) على تأدية الوظيفة الجمالية للنداء، فقد أدى وظيفة التنفيس عن ألم الشاعر، إذ أتاح للآه أن تخرج وتمتد مع امتداد حرف المد كما في قوله[2]: (آه يا وطني).

[1] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 10.

[2] – المصدر نفسه، ص 38.

إنّ انزياح الأخضر فلوس عن الأغراض الحقيقية للأسلوب الإنشائي لم يكن مقتصرا في ظاهرة النداء فحسب، بل انزاح وخرج كذلك بالاستفهام إلى معاني كثيرة تستفاد من السياق وقرائن الأحوال، ولا يهمنا في هذا المقام تحديد مواقع الاستفهام وإن كان يشكّل ظاهرة أسلوبية لها أبعادها الدلالية، بقدر ما يهمنا تحديد الاستفهام الانزياحي، أي كيف شكّل الاستفهام ظاهرة انزياحية لها هي الأخرى أبعادها الوظيفية الجمالية.

إذن، الاستفهام من الأساليب التعبيرية الانزياحية، التي تخرج عن معناها الأصلي[1]، وقد وظّفها الشاعر في ديوان "**عراجين الحنين**"، حيث وظّفه أحيانا للدلالة على أفكاره ومشاعره ويتضح هذا في قوله[2]: (أتحبها؟)، (ما حيلتي والأرض تنكر خطوتي؟)، وفي سؤاله الداخلي –مع نفسه– (هل أنا متعب؟)، (هل تراني أسير؟ فلم قطعتني مسافة هذا الطريق؟).

وقد وظّف الاستفهام لغرض إظهار الشكوى والأسى والألم من جراء هجران أرض الوطن، وهذا ما يعبّر عنه قوله[3]: (تراك تعود قريبا؟ !!)، (أهذا بقايا خطاي على عشب أم حلم بالرحيل؟ !)، (أنت تشدو إذن؟ !)، (كيف جئت هنا؟ !)، (ها أنا نيّت عطشا وحنينا، فهل يا ترى سوف تضمن لي كفني؟ !)، (من أين يدخل عشاقك المتعبون. وكل الشوارع ضاقت بهمس الغناء؟ !)، (أين الثبات.. وأين التوازن في دورة النار؟ !)، (من ذا الذي يتطاول في الصمت والانتباه؟ ! محال.. يكون الفتى من تراب وماء !)، (ألا تعرفين من سرق الشعر مني؟ !)، (ألا تعرفين من سرق الأرض مني؟ !)، (متى تمنحين لكل يد خاتما تصطفيه العروس؟)، (من أين فجر..؟).

من الملاحظ أن هذه الأساليب الاستفهامية خارقة للمألوف، مُخلخلة للواقع، فهي تحمل معاني مُتنوّعة يدور أغلبها في دائرة الشكوى، وبَثِ الأحزان، والآلام، تُعبِّر عن اليأس والمعاناة، تحمل معاني البحث عن الاستقرار، والأمن، يُصرِّح من خلالها الشاعر بتعبِه وحسرته، وندمه على فراق وطنه، حبه له وشوقه الكبير وحنينه إليه، يتمنى فقط

[1] – ينظر: عبد الرحمان حسن جنكة الميداني، البلاغة العربية: أسسها وعلومها وفنونها، ج1، ص 269.

[2] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 19 –20– 22.

[3] –المصدر نفسه، ص31– 32– 37.

العودة، أو بالأحرى أن يُضمن له كفن فيه، فقد وجدنـا الأخضر فلوس يتوجه أحيـانا إلى الاستنجاد بالآخر، لمشاركته ألمه وشكواه، باستفهامات تغلب عليها نبرة التعجب والحزن.

لقد خلفت التجربة القاسية، والأحداث المريرة في نفس الأخضر فلوس حالة من الشعور النفسي، يظللها الألم، وتكسوها المرارة، ويحوطها الأسى، وولدت عاطفة قاسية تتشح بحزن واضح، وأسى عميق، فهي عاطفة الحزن الذي ألمّ به نتيجة الفراق والبعد، والشوق والحنين للوطن الأم، وهذا ما جعل ظاهرة الانزياح التركيبي في ديوان "**عراجين الحنين**" تكتسي بعدا وظيفيا دلاليا جماليا، فمن خلاله عبّر الشاعر عن حالته المضطربة الحزينة، وصار تكرر آليات النداء والاستفهام والتركيب رمزا، وقطبا تتمركز حوله الدلالة، فالانزياح التركيبي الحاصل بفعل هذه الأدوات: (الالتفات، التقديم والتأخير، الإيجاز والاطناب، الخبر والإنشاء)، قد قدّم للنص المدروس وظيفة ذات أبعاد دلالية جمالية، فهو محور القوة التعبيرية، ونقطة التفجير الشعري، الذي ما إن يستقبله المتلقي إلا ويجد نفسه مبهرا بها سابحا في فضائها، بحثا عن أسرارها، وغارقا في بحارها، بحثا عن حقيقتها، التي لا وجود لكلاهما –السر الدلالي وحقيقة المعنى– لاتساع وعمق دوالها.

الفصل الثالث:

ملامح الانزياح الدلالي وأبعاده الجمالية في ديوان "عراجين الحنين"

1. **التشبيه**
2. **الاستعارة**
3. **الكناية**
4. **المجاز**
5. **الرمز**

إنّ لوقع الانزياح في الجانب الدلالي أثرا كبيرا في النّص، وفي نفس المتلقي، ذلك أنّ اللغة تنزاح في استعمالها وفقا لمجموعة من القوانين التي تضبطها، والتي تتجسد في أشكال مختلفة (التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز، الرمز)، حيث تنزاح مع هذه الاستعمالات اللغوية الدلالة التي تنتقل من معنى إلى آخر وفق ما يقتضيه سياق الموقف.

وتولد المعنى يكون، بلا شك، بفعل ذلك الخرق للاستعمال العادي للغة، وهذا الخرق هو الذي يشحن اللغة أو الخطاب بطاقات أسلوبية جمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي وهذا ما وجدناه من خلال قراءتنا لديوان "**عراجين الحنين**"، والذي سنحاول توضيحه في هذا الفصل من البحث، هو أنّ اهتمام الأخضر فلوس في حديثه بكشف الحقيقة والتصريح بها، لم يكن بقدر اهتمامه بكيفية توصيل هذه الحقيقة، وكيف يكون أسلوب الإدلاء بها ذو وقع في نفس الآخر، ومنه فقد اهتم بتحويل اللغة نفسها إلى عالم آخر، فجعلها غريبة بخروجها عن المألوف، فتحوّل المعنى نتيجة لذلك وانزاحت الدلالة عن واقعها، فتعددت واختلفت. والمختصر هو أنّ الانزياح يمثل بصورة عامة أساس البلاغة، لأنّها لا تتحقق إلا عن طريقه لغويا ودلاليا.

1. التشبيه:

يُعرّف عبد القادر الجرجاني التشبيه قائلا: "هو أن تثبت لهذا المعنى من المعاني ذاك أو حكما من أحكامه، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد، وللحجة حكم النور، في أنّك تفصل بين الحق والباطل، كما يفصل بالنور بين الأشياء"[1]، ويُقسّم عبد القاهر الجرجاني التشبيه إلى ضربين: "يكون أحدهما من جهة أمر بيّن لا يحتاج إلى تأويل، والآخر يكون الشبه محصل بضرب من التأوّل"[2]، ولعل الضرب الثاني منه هو الأبلغ والأجمل، لأنّ الانزياح يكون فيه بدرجة قوية، لأنّ صاحبه لا يبيّن مقصده منه، فيترك للمتلقي الحرية في تأويله كما يشاء حيث يجعل وجه الشبه غائبا متحوّلا، متخفيا، يبحث عنه كل قارئ، ويعيّنه حسب فكره وثقافته، وتجربته، ومن هنا يصبح لهذا النوع من التشبيه دلالات مختلفة ومن أمثلة هذا قول الشاعر الأخضر فلوس[3]: (جاء منها دم أخضر كالشهيد)، حيث أنسب اللون الأخضر للدم وفي هذا رمز سنوضحه فيما بعد، ثم شبّه الدم بالشهيد جاعلا وجه الشبه بينهما الطهارة والخلود، والقداسة.

ويمكن تسمية هذا النوع من التشبيه تشبيهًا غريبًا، وهو "ما لا ينتقل فيه المشبه إلى المشبه به إلا بعد تثبت وتذكر، وفكر للنفس في الصور التي تعرفها، لأنّ وجه الشبه في المشبه به مما لا ينزع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى المشبه"[4] فغرابة التشبيه تبنى على بطء حضور المشبه به، ومن أسباب بعد التشبيه وغرابته النظرة التفصيلية للأشياء، فالشاعر يتمتع بملاحظة خصوصية في الوصف، تجعله يتميّز عن غيره من الناس العاديين، لأنّ "الفارق بيننا كبشر عاديين، وبين شاعر حاذق يمثل في هذه القدرة الذهنية التي تجعله يرى أبعد مما نرى وأدق... لأنّ الشاعر الحذق لا يكتفي بالنظرة (المجملة) التي تُقدّم فكرة سريعة سطحية عن الأشياء، بل إنّه يحاول أن

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 87.

[2] – المصدر نفسه، ص 90.

[3] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 55.

[4] –عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق، ص 181.

يَنفذ إلى حقيقتها، ويَتعرّف على تفاصيلها... وهذه المحاولة هي التي تجعل الشاعر لا يقبل ما يرد على العين، ويألفه الناس، بل يتجاوزه إلى النادر الذي لا يعاد، والغريب لا يؤلف"[1]، فالتشبيه عمل خلاق ومحصلة خبرة جديدة، انتهى إليها الشاعر فتجاوز أقرانه وتخطى رؤيتهم، من خلال إدراكه التشابه بين المجهول والمعروف، الأمر الذي لا يتيسّر لعامة الناس، ولا تقدر اللغة على توصيله. ويتضح هذا في قول الأخضر فلوس[2]: (اجعل القلب مئذنة.. والعيون بخورا).

فالشاعر قد أزاح حجاب الألفة، والعادة عن الخفي، فانزاح وخالف العادة والمعهود من خلال لجوئه إلى الوهم في تركيب التشبيه، حيث تغلغل بفكره أبعد من غيره لما طرح نظرة مجملة عن حياة الغربة، مفصلا فيما تحمله من معاناة، وأسى، وحزن، وألم، وخوف، وعدم استقرار، وشوق، ونفهم هذا من خلال الأسطر التي تلي السطر الذي ورد فيه التشبيه حيث قال[3]:

"لكي يصل العطر للزهر

والنهر للبحر

والقلب للصدر

والأمن للغرباء"

وانزياح الشاعر في هذا المثال المقدّم منضبط محكم بالعقل والمنطق.

إذن، فالتشبيه ظاهرة انزياحية تستدعي سفرا من خاطر، وقوّة من التأمّل، كونه قائما على نوع من الحصر المنطقي لكل أجزاء المشابهة، وصحته متوقفة على مدى تناسبه المنطقي، ومدى دقة المطابقة العقلية والمادية بين أطرافه، ومن هنا فإنّ للتشبيه قسمين: تشبيه قريب والآخر بعيد. أما القريب فهو كل شبه يرجع إلى تصوير شيء من شأنه أن يبصر ويدرك بسهولة وسرعة، أما البعيد فهو "ما كان بالضد من هذا، وفي الغاية

[1] –جابر عصفور، الصورة الفنية التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص 188.

[2] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 67.

[3] –المصدر نفسه، 67.

القصوى من مخالفته فالتشبيهات التي تجيء واسطة لهذين الطرفين، بحسب حالها منهما فما كان منها إلى الطرف الأول أقرب، فهو أدنى وأنزل، وما مائل إلى الطرف الثاني أذهب فهو أعلى وأفضل، وبوصف الغريب أجدر"[1]. ويتضح هذا في قول الأخضر فلوس[2]: (إنّ المدينة كعبة للزائرين)، (يا شاعري دخلوا جميعا كالرؤى إلا الحديقة)، (لولا أغانيها التي كانت تقطر من دمي من شرفة الغيب البعيدة، كالرحيق)، (ها أنا نافر كالغمامة ممتلئ بالتهدد والانتماء)، (وأصبح منتصبا كنخيل تأنق فوق ربى بلدي)، (في الطريق إليك تصير الجراح كؤوسا تصبب منها حليب البراءة والانعتاق)، (جمجمتي انتفضت مثل عصفورة ذبحت)، (هو القلب ملتهب بالغناء كعصفورة لا تنام)، (هذا أنا كالبرق افتض السحائب)، (هذا أنا كالبرق أومض.. أو أموت).

ففي الأمثلة يدرك المتلقي أنّ ثمة أشياء متباعدة، بلا علاقة ظاهرة تجمع بينهما، وأنّها قد تجمعت وتآلفت على نحو لافت وغريب، مما أثار دهشته واستغرابه، لأنّ "الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موقع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفس به أكثر وكان الشغف به أجدر، فسواء في إثارة التعجب وإخراجك إلى المستغرب، وجودك الشيء في مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته"[3] فالشاعر يفتح خيالا واسعا للمتلقي، يلزمه على مطاردة المعنى أينما كان من خلاله.

إنّ الشعر يُوحي ويُومئ ويُشير فاتحا للقارئ أفقا واسعا من الصور، مؤسسا له مناخا من التخييلات، فالشعر محاكاة للواقع عن طريق إعادة تصويره بتوظيف التشبيه بأنواعه، فما الشعر إلا انعكاس للواقع، وجمالية الانزياح تكمن في تشبيه المعنوي بالمحسوس، وتشبيه المحسوس بالمعنوي، وليس كل شخص بإمكانه تصوير هذا، بل هذا من اختصاص المبدع وحده، فالشاعر بمقدوره بناء تشبيهات وتصويرات يستطيع إبهار القارئ بها، فهو ينزاح عن

[1] –عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 151.

[2] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 15– 19– 38.

[3] –عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق، ص 118.

النمط المألوف في نقل الواقع المعبّر عنه من خلال هذا. وتكمن وظيفة التشبيه في أنّه يقرب الفهم أكثر للقارئ، بل ويستطيع أن يؤثر فيه، وأن يحمله على التأمل والتمعّن أكثر، فمن خلال تشبيه "ينتهي الشعر إلى الوقوف على إدراكات جديدة ووعي جديد بالعالم، يخالف الوعي القائم على الأنساق المعهودة والتـي جرت الحواس علـى اِلتقاطها منفردة كل واحدة تختص بجـانب من الأشياء لا تجتازه"[1]، إنّ التشبيه يشحن اللغة بطاقات جديدة، ذلك أنّه يعبّر عن أشياء وقائعية بأشياء أخرى غير وقائعية، فالشاعر يصوّر لنا أشياءً بلغة انزياحية لأنّ اللغة العادية لا تقدر على تصويرها، ونقلها على الصورة التي يريدها الشاعر أن تصل إلى ذهن المتلقي وتهزه وتؤثّر فيه.

[1] –أدونيس، الثابت والمتحول –بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج 4، دار الساقي، د. ط، د. ت، ص 247.

2. الاستعارة:

تعتبر الاستعارة من أدق أساليب البيان تعبيرا، وأجملها تصويرا، وهي منبثقة من التشبيه إذ يعرفها السكاكي بقوله: "الاستعارة أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ويخص المشبه به"[1]، وطرفي التشبيه لا يكونان ثابتين متمايزين، وإنّما "يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه. إنّ كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئا من معناه الأصلي، ويكسب معنى جديدا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر، داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي"[2]، ويوضح هذا أيضا عبد القاهر الجرجاني في قوله: "ومن الفضيلة الجامعة فيها أنّها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا، وتوجب له بعد الفضل فضلا، وإنّك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد، وفضيلة مرموقة وخلابة موموقة"[3]، فالاستعارة هي نقل اللفظ من الأصل المعروف إلى فرع معنوي لم يوضع له ذلك اللفظ ولم يعرف به عند أصحاب اللغة وواضعيها.

وإذا ما كان للتشبيه أثر بليغ في تصوير المعاني وتقريبها من الأذهان، واقناع النفوس بها –كما رأينا سابقا– فإنّ الاستعارة أعمق أثرا وأشد لصوقا بالنفس، وأكثر إثارة للخيال لما توحيه من قوة التماثل، مما يقتضي موهبة أدبية وفكرا عميقا وقدرة على التأمّل والتأويل والتوليد فبالاستعارة يقوم المبدع ببث روح الحياة في الجوامد، ومن ذلك ما تمثل في قول الأخضر فلوس[4]: (ما حيلتي والأرض تنكر خطوتي)، (ابتسم القدر)، (تتوجع تحت خطاي الحصى) (وحن إلى جيده في البراري الغزال)، (حينما قرأ الشوك في الورد نام، فرأى في المنام، أرضه شجرا.. والجراح غمام).

---

[1] – محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط1، 1403هـ – 1983م، ط2، 1407هـ –1987م، ص 369.

[2] – أحمد جابر عصفور، الصورة الفنية في التر اث النقدي والبلاغي، ص 92.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 32.

[4] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 20.

من خلال هذه الأمثلة المقدمة يتبيّن أن الاستعارة شكل من أشكال الانزياح، الذي يعمل على كسر عنصر التوقع لدى المتلقي ومباغتته بالخروج عما هو مألوف عنده في استعمال اللغة، حيث تحققت الانزياحات من خلال استعارات صفات بشرية (الانكار التوجع، الحنين القراءة، النوم، الرؤية)، واسنادها إلى الجمادات، وهذه العملية التشخيصية لمظاهر طبيعية، هو ما يطلق عليها بأَنْسَنَة الطبيعية، فالأخضر فلوس يرى في أشكال الطبيعة شخوصا، ليوظفها كقناع يبث من خلاله أحاسيسه ومشاعره، ويحملها ما يصبو إليه من نقد للحياة من مظاهرها السلبية التي يحاول كيف يتعايش معها دون جدوى، فالحديقة، القصيدة العشب، التربة، هي صور طبيعية تتحول في شعر الأخضر فلوس إلى شخوص يحملها رؤيته إلى الحياة، ويجعلها تشاركه معاناته، وأحاسيسه، وشوقه، وتتقاسم معه أوجاع الغربة.

ومن خلال مخالفة الأخضر فلوس للتقاليد اللغوية، وتجاوزه للحدود اللغوية، واستعارته للكلمات ووضعها في غير ما وضعت له، نستشعر نوعا من الغرابة غير المألوفة، وقد نتج عن هذا الانزياح الذي قام به اضطراب دلالي، حيث جعل المتلقي يعيش حالة من التيه بحثا منه عن المعنى الذي يراه الأقرب، وهذا التيه الناتج عن انزياح الشاعر في لغته شبيه بالتيه الذي كان الشاعر يعيشه نتيجة نزوحه وغربته عن وطنه، وبحث المتلقي عن معنى ودلالة ثابتة في سياق لغوي مألوف، شبيه ببحث الشاعر عن الاستقرار والثبات في أرض وطنه الأصلي، فهو تائه (هنا التيه) في بلاد تعالى فيها الخراب، فراق وطنه يفجعه، وحنينه (يفيض إلى الماء.. والوطن) فهو يحلم بالرحيل القريب، والعودة إلى أرض الوطن، (أهذا بقايا خطاي على عشب أم حلم بالرحيل؟ !، بُنَيَ تُراك تعود قريبا !!... أو أنتمي إلى عيونك يا بلدي).

تعتبر الاستعارة عاملا من عوامل الابداع، إذ تساهم في تطوير اللغة وإثرائها حيث تخرج اللفظة من معناها المعجمي المتواضع عليه، إلى معان كثيرة، تكتسبها من خلال الاستعمالات الاستعارية المتنوّعة، ولنا أن نورد قول الجرجاني في هذا الشأن وإن كان طويلا: " وإذا تأمّلت أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حد البلاغة... وإنّك لترى

بها الجماد حيًا ناطقًا والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبنية، والمعاني الخفية بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها... وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[1] ومن هنا فتوظيف الاستعارة في الخطاب يكشف عن عبقرية الشاعر وموهبته الفذة.

ساهمت الاستعارة بشكل كبير في عملية تشكيل الصورة الشعرية في شعر الأخضر فلوس، حيث سادت في ديوان "**عراجين الحنين**" عنده على غيرها من الصور الأخرى، وهذا ما يوحي بتكثيف المشاعر وقوتها، وقد زادت درجة شاعريتها لما "صادفت أشكالا انزياحية مورفولوجية أو تركيبية، وذلك حال اللعب بالكلمات أو التوازي"[2]، ويشترط في هذا الانزياح أو التلاعب بالكلمات أن تكون الاستعارة قابلة للتأويل لا مستعصية له، وجان كوهن "يميّز في كل عملية تصويرية أي استعارية بين لحظتين: الأولى يسميها عرض الانزياح، وهي عبارة عن ملاحظة المنافرة بين الكلمة المستعارة، والكلمة المجاوزة أو القرينة، والثانية هي نفي أو اختزال الانزياح بالانتقال من المعنى الأوّل، الذي لا يقبله السياق، إلى المعنى الثاني الذي لا يعيد الانسجام إلى الكلام بنفي المنافرة بين الكلمة المستعارة وسياقها، هذا المعنى الثاني هو وحده الذي يسميه كوهن الاستعارة"[3]، فالاستعارة هي تجوّز دلالي.

وتتفاوت الاستعارة في درجات التأثير على المتلقي، فمنها ما يحدث في نفس المتلقي الأنس والدهشة، ومنها ما يحدث الاستهجاء، والنَفر، لِذا فالمبدع الحق يتخيّر ألفاظ تعبيره كي يجعل استعارته قوية، عميقة الأثر، غامضة المعنى، والغموض هنا ليس هدفا في حد ذاته، بل نعني أنّ للمعنى قيمة إذا جعل المتلقي يتعب في نيله، فالمعنى يتخفى للمتلقي بزيه التنكري فيجعله دائم البحث عنه، وهو يفلت منه في كل مرة يظن أنّه قد أمسكه، فهو كالشبح يظهر ويختفي فجأة، ومن المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نبله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجد وألطف

[1] –عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 43.

[2] – صلاح فضل، البلاغة والأسلوبية، ص 86.

[3] –محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 82.

وكانت به أضن وأشغف"[1]، ولقد كان لحضور الاستعارة في شعر الأخضر فلوس –**عراجين الحنين**– أثرٌ بليغٌ على نفسية المتلقي، إذ جعل شاعرنا هذا من كينونة الاستعارة دلالات يستدل بها لمعرفة مدى العذاب، والألم، واليأس الذي عاناه في ديار الغربة، ومنه فقد كان لها دور كبير في تكثيف دلالة النص.

ومن هذا ما عبّر عنه الشاعر في قوله[2]: (ثلاث من النحل ذبن معا فوق زهرة)، (ربما خاف الوداع من الوداع !)، (ذابت الأكواب من حر القصيدة)، (تباركت يا قمرا غامضا يشتهي)، (أيا روضة فجرت بالورود)، (دم حامض في يدي)، (يا شمعة تتوهج قرب نوافذ منزلي الساحلي). حيث استعار صفة (الذوبان، الخوف، الاشتهاء، الحموضة) واسندها إلى (النحل، الوداع، القمر، الدم)، وذلك ليشعر القارئ بمدى معاناته الشديدة، كما جعل القصيدة مصدر حرارة تذيب الأكواب، ليعبر عن يأسه واستسلامه ورضوخه لأمر الواقع، فهو لم يعد قادرا على الصمود أكثر، وجعل وطنه شمعة متوهجة، فهو يشتهي إليها ويشتاقها ويريد أن يرتمي في أحضانها.

ويتضح لنا مما سبق أنّ الاستعارة وردت في ديوان "**عراجين الحنين**" للأخضر فلوس بأجمل أساليب البيان تعبيرا، وأوضحها دلالة، وأرقها تأثيرا في المتلقي–سواء كان متلقيا مثاليا أو عاديا– لما لها من وظائف دلالية وقيم تعبيرية بأسلوب فني معجز، فهي "لم تتجاوز التبليغ إلى الإيحاء فحسب، وإنّما يغلب عليها التشكيل اللغوي الجمالي، ولذلك، فهي تتصف بالإيحاء الشديد والإدهاش"[3]، فهو حينما شخّص الجمادات –كما رأينا من قبل– جمع بين المنقول والمنقول له رغم تباين الحقول الدلالية بينهما، وابتعادهما في العرف اللغوي فاجأ المتلقي بها فصدمه، مخلخلا أفق توقعه من خلال ذلك التركيب المعقد الذي بنى به استعاراته.

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 126.

[2] –ينظر: الأخضر فلوس، عراجين الحنين.

[3] –محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، ط1، 1988، ص 154.

وحوصلة هذا العنصر هو أنّ الاستعارة ذات قيمة انزياحية يتفاعل فيها البناء المعجمي مع الأبعاد الدلالية، فالاستعارة ذات "قيمة أسلوبية تتجاوز العرف اللغوي العام، وتجعل اللغة مشحونة تشيّع فسحة أرحب للمتلقي، عندما تجعل المعنى في مستويات متعددة"[1]، مما يعزّز البعد الجمالي للنص، ويدفع عن المتلقي ما يبعث الملل والضجر.

[1] – محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص 155.

الكناية:

يعرّف عبد القاهر الجرجاني الكناية قائلا: "والمراد بالكناية هاهنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه"[1]، والكناية هي إثبات معنى دون التصريح به، وإنّما باللجوء إلى معنى آخر هو ردفه، وتاليه يفهم منه الغرض، بحيث يكون المعنى الأوّل المذكور هو دليل الثاني، ومنه تصير الكناية مظهر من مظاهر الانزياح يقوم بها المبدع للتعبير عن معنى من خلال معنى آخر، ذلك أنّ الكناية تقع في المعنى لا في اللفظ، إذ يقول الجرجاني: "لا يكنى باللفظ على اللفظ... إنّما يكنى بالمعنى عن المعنى... ثم اللفظ يكون تبع المعنى"[2]، والمبدع هو الذي يقيم على المعنى معنى آخر.

ومن خلال قراءتنا لمجموع قصائد ديوان "**عراجين الحنين**"، وجدنا الأخضر فلوس قد وظّف كمًا لا بأس به من الكناية، قصد من إيصالها إلى المتلقي حمله على البحث عن كنه معانيها، التي تتخفى وراء المعنى الظاهر، فهو ينزع إليها لتبرير موقف أو بقصد إيضاح مقام أو حال توصل إلى كنهه أو يريد أن يدل على قيمته، ذلك أنّ الكناية أبلغ من التصريح ويتضح هذا في قول الأخضر فلوس[3]:

"في معبدي ذوبت قامات الشموع، ولم تجئ
عطّرت أركان المدينة بالبخور.. وبالدماء ولم تجئ
أنبت ريشا فوق جسمي وانتظرتك.. لم تجئ
يا فاتح الشباك في صدر الحقول أريد أن أفنى
بكفك أو أصير على أصابعك الرقيقة وردة
إني انتميت إلى ضيائك والقصيدة، فانتظرني
أودع الأشعار تنمو في خريرك مرة.."

[1] –عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 66.
[2] –المصدر نفسه، ص 443.
[3] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 10.

فالكناية عن طول الانتظار التي وردت في هذه الصورة تحمل قيمة تتمثل في ذلك التجاوز والانزياح الذي يتجلى لنا من خلال التعمق للمستوى العميق للقصدية، مع الحفاظ على المعنى السطحي.

وفي صورة كنائية أخرى يقول[1]:

"شوكة الملح بين جراحي نابحة..
وحنيني يفيض إلى الماء.. والوطن !!
شمعة تتوقد عند نوافذ قلبي،
ورائحة الأرض في سلة المهملات تشير إلى نفسها
يتساقط فوق رباها الحنين المذاب
فتأخذها هزة..
آه يا وطني.."

قد انزاح الأخضر فلوس عن الكلام المألوف المباشر، للتعبير عن مدى الضياع والدمار واليأس الذي كان يعانيه، مما أحدث خلخلة في ذهن المتلقي حيث جعله تائها لا يعرف المعنى الحقيقي المقصود من المعنى الأول، وبهذا فقد يؤدي الانزياح هنا من خلال توظيف الكناية إلى إقامة معاني كثيرة من معنى واحد، مما يسمح بإنتاج نصوص مختلفة لأنّه مقام ومخفى على معنى آخر. وهذا ما يجعل الشعر غامضا، بغموض المعنى المكنى.

أما فيما يخص الغموض المنبعث من الكناية، فيتمظهر في ماهية (الشمعة)، في قول الشاعر[2]:

"أيا سيد الروح
يا شمعة تتوهج قرب نوافذ منزلي الساحلي
إليك الرؤى
وعراجين من عبق وحنين

[1] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 38.
[2] – المصدر نفسه، ص 83.

أريد قليلا من النسمات التي لا تمر بهذا المكان

قليلا من النار فوق رؤوس الأصابع

حتى يفيق الذي قد توضأ عمر بثلج السنين"

وفي قوله أيضا:[1]

"طفلة تمسح الأفق قالت:

-أبي لم تزل راية السحب عالية !

-انظري لونه يا ابنتي

-انّه صار أسود فوق الجبال

-إذن جاءنا بعد طول انتظار"

يقوم الشاعر في هاتين الصورتين الكنائيتين بطمس الدلالة وإبعادها عن المتلقي، مما قد يعلق المعنى باعتبارها تدل على صفة غامضة، فالتفنن في الكلام عملية تبقى في كل الحالات رهينة إشباع الدوال بالمدلولات.

وفي صورة كنائية أخرى -عن الحنين- يتجرأ الشاعر على التعبير عن شدة ولعه بالجزائر، إذ يقول[2]:

"خطوة، وتصير البلابل عاشقة،

في البعاد تصير البلابل أكثر عشقا لأغصانها،

خطوة ويصيح التراب: أريد نصيبي !

ويهتف وجه تماوج فيه السنابل:

أنت نصيبي فلا تبتعد"

وفي قوله أيضا[3]:

"عاشقا أتلفع بالشعر والذوبان بأشياء

---

[1] - الأخضر فلوس، عراجين الحنين ، ص 85 -86.

[2] - المصدر نفسه ، ص 32.

[3] - المصدر نفسه، ص 17.

كانت وأخرى تكون. أحس ثلاثا
من النحل يعصرن أزهار روحي
يرفرفن معتنقات على قبة الأقحوان
تشابكن مثل الأصابع في نقطة يلتقي
السر فيها بصاحبه. يلتقي الحزن هيها
بفرحته، يلتقي الغصن فيها بوردته".

ففي هذا السياق نجد الشاعر يجسد لنا صراعا متواصلا ضد اِعتباطية الدال، وهذا الصراع يتوقف أكثر على ما يتهيأ من إمكانيات تقليب الظاهرة اللغوية في عقل المتلقي، لتوفير أكثر ما يمكن من الدلالة فيها، وهذه نزعة إلى تجاوز الدلالة الأفقية الدنيا إلى دلالات عميقة متولدة عن امكانيات التقليب التي يخلقها الشاعر في الكلام، وهو انزياح فردي بارع من قبل الشاعر يجعلنا نصطدم بالمجاز.

الكناية، إذن، مظهر من مظاهر الانزياح وهذا لما تتيحه من إمكانات جمالية، انطلاقا من تغطيتها لمساحة من الدلالة عن طريق منحى الانزياح الدلالي فيها، فهي ترتبط من ناحية اجرائية بالانحراف عن الاستعمال المعجمي للغة، ومن ناحية أخرى تؤمن بناء جماليا خاصا يقدّم المعنى وفق منطق الاستلزام، الذي يعمق الشعور بضرورة ملاحقة الدلالة، وعدم الاكتفاء بما طفا منها على سطح الخطاب، ومنه فالكناية تسمح بتعدد الدلالات، فالكلمة الواحدة في الكناية تحمل في طياتها معاني كثيرة، كما تعمل على ترقية الفكرة التي يعالجها الخطاب والتي يريد الشاعر أن يوصلها إلى المتلقي يلاحق المعنى من خلال المعنى من دون ملل أو كلل، فالكناية الناتجة عن الانزياح والمنتجة للاستغراب والدهشة تحتاج إلى تفكير عميق، وإلى أكثر من خطوة لإدراكها.

3. المجاز:

إنّ المجاز هو إزالة عنصر لفظي عن موضعه الأصلي المعروف في أصل اللغة والانتقال به إلى موضع آخر جديد غير مألوف، حيث قال الجرجاني: إنّ التجاوز والعدول "باللفظ عما يوجبه أصل اللغة، وصف بأنّه مجاز على معنى أنّهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أوّلاً"[1]، فالمجاز هو الخروج على استعمال اللغة وفقا لحقيقتها، أي لما وضعت له أصلاً، وبهذا يصبح أكثر اللغة مجازا لا حقيقة. "وبما أنّ المجاز يُخْرِجُ الكلمات من حدودها الحقيقية، فإنّ العلاقات التي يقيمها بينها وبين الواقع، إنّما هي علاقات اجتمالية يتعدد بها المعنى، ممّا يُولِّدُ اختلافا في الفهم، يؤدي إلى اختلاف في الرأي وفي التقويم، ومن هنا لا يتيح المجاز إعطاء جواب نهائي، لأنّه في ذاته مجاز لصراع التناقضات الدلالية، هكذا يظل المجاز عامل توليد للأسئلة، وهو من هنا قلقٍ واقتلاقٍ بالنسبة إلى المعرفة التي تريد أن تكون يقينية"[2].

ولقد أقام الأخضر فلوس شعره على المجاز، مما جعل "الصّورة الشعرية في نصه تكشف عن المعتم، الغامض في داحل الإنسان، إنّها تبرز ما يتحسّسه القارئ أو يفكر فيه دون أن يحاول التّعرف عليه، لسبب أو آخر وهي في ذلك تقدّم له مفاتيح ووسائل للاستبصار في عالمه الدّاخلي، وتتيح له أن يفهمه بشكل أفضل"[3]، وهذا ما نلمسه من خلال قوله[4]:

"شمعة تتفرّع منها ثلاث فتائل ملتهبات،
بلا موعد تتوسع في ساحة ما لها ساحل
رحلوا. نجمة تتكون حافلة بالظلام
على قمة الطرق المشتهاة تموت.. لقد

[1] –عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 302.

[2] – أدونيس، الشعرية العربية، دار أداب، بيروت، ط1، 1985– ط2، 1989، ص 75.

[3] – المرجع نفسه، ص 73.

[4] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 18.

رحلوا. حجر يتنامى على ظفره الشوك
واللحظات تعرت لعاشقها والطيور تفر
بعيدا يفاجئها عاشقها فتفاجئه بالبكاء.
شجر في ذراع الحديقة أقربه فيفر"

ثم يواصل في ألم، فيقول[1]:

"ريح تهز قلاع روحي، تفصل
الأعشاب غن ثدي التراب، وتنفض
الأشواق في حلق الطريق !
هذا نصيبي من رياحين الحديقة شوكة
فوق الوسادة تسرق الأحلام ليلا،
مبضع في سرة الأشعار قافية على جمر
الترقب والحريق !"

والنّص إذ يقدّم هذه الحقائق الموجودة، يبدع بطريقة تقديمها، مجازات تفضي إلى حقائق أخرى، وهكذا يوسّع مجال المعرفة ونطاق الخبرة، وهذه "الكشوف والتساؤلات تنطلق عبر القراءة وبها من إطار الانفعالات إلى إطار تركيبات جامعة، وما يكون في أسبابه جماليا، أو ضمن سياق جمالي، يتحوّل، و يندرج في سياق الحياة والفكر، وما يكون شخصيا خاصاً، يصبح عاماً مشتركاً"[2]. إذ يقول الأخضر فلوس[3]:

"إنّها عشقت سأبوح بسري لها
وأوضح معنى الحنين إلى أي شيء صغير
تدق نواقيسه في الظلام فتصبح ضوءا
يبعثر في خصلته على الأفق المستهام طيوبا !!

[1] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 19.
[2] –أدونيس، الشعرية العربية، ص 74.
[3] –الأخضر فلوس، المصدر السابق، ص 33.

في الطريق إليك تطل عسالج روحي..

لتمسح بالشمس قامتها.."

وفي تعبير مجازي آخر يكشف لنا الأخضر فلوس عن الأبعاد الأساسية في العالم الخارجي، فينتقل بذلك مِما كان مجهولا أو مهملاً، ليكون أساساً لبناء تصورات جديدة، لم تكن منتظرة فهي لا تساعد في فهم الواقع وحسب، بل وتسمح لنا بأن نكتشف المقبل انطلاقا ممّا نبنيه، فهي فيما تضيء الوجود والنّفس، تقدّم إمكانات للفكر والعمل، في آنٍ، ويعبّر عن هذا بقوله[1]:

"فكيف تعالى الخراب،

ولم يعلن الزهر أسراره للتراب؟ !

-هذه أنت؟ !

ينضح من مقلتيك عبير السنين.. وحزن البنفسج،

يا لحظة الصمت والحب،

يعشق سرب الأغاني خطى مهرة

تتعلم أول حرف من الحب،

ما عرفت أرضها غير ذبح ودم !

هي ليست تميّز بين الذين أحبوا..

وبين العدم !"

والمجاز المقدّم في هذا المثال "وليد حساسية تضيق بالواقعيّ وتتطلع إلى ما ورائه. وليد حساسية ميتافيزيقية فالمجاز تجاوزٌ: وكما أنّ اللغة تجوزُ نفسها إلى ما هو أبعد منها فإنّها تجوز الواقع الذي تتحدث عنه إلى ما هو أبعد منه كأنّ المجاز، في جوهره، حركة نفي للموجود الرّاهن، بحثا عن موجود آخر"[2]، وهذا يعني أنّ المجاز يرتبط بنظرة إلى الحقيقة، أو

[1] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 36.

[2] – أدونيس، الشعرية العربية، ص 75.

أنّه لا يتضمن موقفا منها وحسب، وإنّما يتضمن كذلك طريقة في التفكير، وفي الكشف عن الحقيقة والتعبير عنها.

وهكذا يُخرج المجاز "الواقع من سياقه الأليف فيما يُخرج الكلمات التي تتحدّث عنها من سياقها الأليف، ويغيّر معناه فيما يغيّر معناها، مقيما في ذلك علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمة والواقع مغيّرا صورة الكلام وصورة الواقع معاً[1]، فالمجاز على حد تعبير الجرجاني هو أبلغ من الحقيقة. كما أنّ "المجاز وسيلة اتساع للدلالة من حيث استعمال الألفاظ استعمالا جديدا، على وفق علاقات استعارية، أو تشبيهية، أو مجازية، حالية، وسببية، ومسببة، واعتبار ما يكون، وغير ذلك من العلاقات"[2].

وقد نبّه عبد القاهر إلى الفرق بين حد المجاز في الكلمة وحد المجاز في الجملة، فأمّا حدّه في الكلمة فهو: "كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأوّل فهي مجاز، وإن شئت قلت: كل كلمة خبرت بها ما وقعت له من وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز"[3]، وهذا التجاوز والعدول أو الانتقال الذي عبّر عن المجاز لا يكون بالكلمة المفردة فحسب، وإنّما يتسع ما يسمى منه في البلاغة العربية بالمجاز العقلي، والمجاز المركب، إلى التجاوز والعدول أو الانتقال بالجمل والتراكيب، والعلاقات اللغوية فيها أيضا، فأمّا حد المجاز في الجملة فهو "أنّ كل جملة أخرجتْ الحكمَ المفاد بها عن موضعه من العقل لضرب من التأوّل فهي مجاز"[4].

إنّ أي نوع من هذه المجازات راجع إلى الخروج والتجوز على نظام من أنظمة اللغة وبحسب قواعد وقوانين تحكم هذا الخروج، إذ ننتقل من النظام العادي المباشر المألوف إلى نظام المجاز، ويمكن أن نرجع كل أنواع المجاز إلى التجوز في الأنظمة الثلاثة للغة التي

---

[1] – أدونيس، الشعرية العربية، ص 75.

[2] – هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 1427هـ –2007م، ص626.

[3] – الدسوقي محمد بن محمد عرفة، حاشية الدسوقي على شرح سعد شروح التلخيص، دار السرور، بيروت، ص288

[4] – المرجع نفسه، ص 975.

وضعت للحقيقة في الأصل، غير أنّ الخروج عليها يولد نظاما رابعاً هو المجاز وأنّ الخروج على هذا المجاز هو مجاز المجاز.

ولما كان العدول عن الحقيقة إلى المجاز راجعًا إلى: الاتّساع، والتوكيد، والتشبيه، كان المجاز في اللغة العربية أكثر من مجرّد أسلوب تعبيري إنّه في بنيتها ذاتها، وهو يشير إلى حاجة النّفس لتجاوز الحقيقة أي لتجاوز المعطى المباشر بخلق معانٍ غير متناهية انطلاقا من ألفاظ متناهية، فالإنسان لا تسعفه ذاكرته في استيعاب ألفاظ اللغة، إنّ كل واحد من أفراد البشر يحمل في ذاكرته جزءًا بسيطا من ألفاظ اللغة التي ينطق بها، وعندما تتزاحم عليهم المعاني والتجارب، ولا تسعفهم تلك الألفاظ التي اِدَّخروها في التعبير عن تلك المعاني وتصوير تلك التجارب، فإنّهم يلجؤون إلى تلك الدّخيرة اللفظية المألوفة مستعينين بها على التعبير عن تجاربهم الجديدة، لأدنى ملابسة أو مشابهة أو علاقة بين القديم والجديد[1]. وها هو الأخضر فلوس يعبّر عن الكثير من خلال التلاعب باللفظ، معتمدا بهذا على المجاز[2]:

"وعلى شرفة القصر حام غراب !
من تأرجح في نقطة الصمت والنار
يدرك ما في البحيرات من وجع
قد يجيد الغناء الذي لم يبح صوته للحدائق
ليس يخاف دم الشوكة من تستضيف رؤاه القباب !
ربما كان أفقر من قرية في الجنوب !
ربما كان يوغل في الريح عند الهبوب !
ربما كان لا يعشق الأرض إلا إذا زيّنت باللهيب !
إنما لم يتب عن دماه التي أزهرت حين تابوا !!
قال لي: للمدينة أفراحها
للسفينة ملاحها"

[1] –أدونيس، الشعرية العربية، ص 74.

[2] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص68 –69.

ويلجأ الشاعر أيضا إلى المجاز رغبة منه في إخفاء الحقيقة عن بعض دون بعض وإنّما يفهم فحوى كلام المخاطب فقط، لأنه هو فقط الذي يشترك معه في تلك التجربة، أو الحادثة، أو الشعور، أما المتلقي فإنّه يجد نفسه أمام العديد والعديد من الاحتمالات الدلالية قد تكون صائبة، وقد تكون قريبة من المعنى، وقد تعون أبعد من ذلك كل البعد، وربما هذا ما تثبته الصورة المجازية الآتية[1]:

"لكن ألوية تولد –كل ليل– طحلبا..
يأتي ليكسرنا ويملأنا بما شاءت رؤاه
وينتقي منا العبيد وسادة البيت الكبير،
وتقتل الحصوات أطيارا..
فنخرج من شواهدنا لنعلن
أن مقبرة الفلاة تضيق عن ماء وطين !!
ستعيدنا الشطآن نحو بداية..
وتزفنا لسفينة..
وسفينة ستزفنا لمدينة
ومدينة ستعيدنا للطفلة الأولى
ونرجع مرة أخرى لنهتف..
أيّها الجبل المتيم
كيف فرطت الموائد في الحصان وفي الحصون "!

وفي قوله أيضا[2]:

"تراني أحبك
أم أمسك الأرض والعالم المتغضن من عروة في ثيابك
لكن دعيني ألامس تخوم انخطافات روحي

[1] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص91

[2] –المصدر نفسه، ص 53 –54.

وما يشمل الاشتمال

دعيني أقل أي شيء سواك

فإنّ الذي بيننا لا يقال

لك الشمس،

من زين الجيد بالصبر

من نظم العقد من خفقان الجبال

فحنت كنوز البحار إليك

وحنّ إلى جيده في البراري الغزال !"

في هذين المقطعين، لجأ الشاعر إلى المجاز مخفيا الحقيقة عن بعض دون بعض ليحقق غرضه الذي يروم ومقصده الذي يؤم بسرية تامة.

وقد ننزاح عن المجاز، فيصبح لدينا مجاز المجاز، وهو "أن يجعل المجاز المأخوذ عن الحقيقة بمثابة الحقيقة بالنسبة إلى مجاز آخر، فيجوز بالمجاز الأوّل عن الثاني لعلاقة بينهما"[1].

هذه الحركة المستمرة، أو الوظيفة اللغوية الحيوية للمجاز هي التي جعلت البلاغيين العرب يعتبرونه (امتدادا أو اتساعاً أو عبورا) حيث يمتد هذا المجاز باللغة، ويكسب ألفاظها وصيغها وعباراتها أبعادا دلالية، وإيحائية متجددة، ويجعلها في خلق، وتناسل وتكاثر مستمر ويعبر بها إلى آفاق متسعة لا تعرف الحدود، وهذا التجدد والانبثاق والتدفق الذي يحدثه المجاز في اللغة ويجدد به حيويتها، هو الذي جعلهم أيضا يعدونه نوعا من (الابتكار أو الابتداع أو الاختراع). حيث يتجسد فيه أو من خلاله صور الخلق اللغوي والخيالي الفني الثري الجديد اللامتناهي، ويتضح هذا من خلال قول الأخضر فلوس[2]:

"إنّها دورة للنجوم.. ويكشف شوك الرياح عناقيده للضياء

[1] – علي محمد علي سلمان، المجاز وقوانين اللغة، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان، ط1، 1420هـ – 2000، ص 285..

[2] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 66 –67.

قمر داخل في المحاق

تكاد الحجارة تعلن عن رغبة في الصبابة

يوشك أن يتمايل غصن غلى الفه

لا احتراق إذا لم تك النار من معبد وثني

ولا جرح أن عانق الغمد –في الخفقان– رؤى سيفه

إنّها دورة للنجوم.. وتكشف النار أسرارها:

زرقة الشعلة الأبدية.. طعم العشاء !

يتوقف متزنا فوق خيط على مغزل امرأة

فيشير له هيكل من عظام وراء الستار

لقد كان فيما مضى عاشقا يتلفع بالحب.. والانتشاء !

يبعد اليد عن أختها

يبعد القلب عن نبضه

يصبح الصدر عينا تحدق في أفق غامض"

وخلاصة القول إنّ المجاز باعتباره ظاهرة بلاغية، هو مقابل للانزياح، حيث ينتج عن كليهما إمكانية التعدد الدلالي للدال الواحد، أو التركيب اللغوي الواحد، كما يصاب المتلقي من خلالهما بخيبة الانتظار إذ تحدث مفاجأة المتلقي بما لم ينتظر أو يتوقع، أو يألف من العناصر الدلالية، ومن خلالهما تتعدى اللفظة وظيفتها المرجعية، وتتجاوز دلالتها الأولى أو دلالاتها الذاتية الوضعية إلى دلالات أخرى قد يصعب حصرها، فتصبح مهمتها الإسقاط والإيحاء بالمعنى وتسمية الشيء بما يتولد عنه.

4. الرمز:

الرمز في أبسط تعريفاته هو: "أن يكون القليل من اللفظ مشتملا على معاني كثيرة بإيحاء إليها، أو لمحة تدل عليها"[1]، فالرمز هو تكثيف للمعاني، حيث نقوم بالتعبير عن معاني خفية عن طريق إشارات وتلميحات، فهو "لمحة دلة واختصار وتلويح يعرف مجملا ومعناه من ظاهر لفظه"[2]، فالرمز من هذين التعريفين المختصرين يبدو أنّه لا يقف عند ظاهر اللفظ، ولكنه ينفذ إلى المعنى المراد فكريا من حيث التبادل بين الكلمة وما ترمز إليه فيما اختزنه الذهن من دلالة تكتسبها الكلمة بواسطة الانفعالات الوجدانية، فهو كلام خفي ليس سهل الإدراك والفهم يعتمده الشاعر كنوع من التعبير غير المباشر، لأنّ الرمز هو: "الإيحاء أي التعبير عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية"[3]، فلجوء الأخضر فلوس إلى توظيف الرمز في شعره راجع إلى أنّ اللغة العادية بقواعدها المألوفة تقف عاجزة أمام استيعاب تجاربه المعقدة الغامضة، لذا فقد لجأ إلى اختيار أسلوب غير مباشر يخترق القواعد ويتجاوز البسيط إلى المعقد.

وظّف الأخضر فلوس الرمز في ديوانه الشعري، إذ استحضر القصص القرآنية وحورها حسب شخصيته، التي كانت تعاني الضياع، معتبرا بها، ومن هذه القصص، قصة نوح عليه السلام. إذ يطالعنا الأخضر فلوس في قصيدة "**طوفان**" منذ عنوان القصيدة بقطب الرؤية الشعرية فيها، وهو (طوفان)، والطوفان يعد رمزا في الذاكرة الدينية لكل معاني الهلاك والضياع والتيه، والخطاب الشعري يعتمد على بنية الاستدراك التي تقترن بالضمير المتصل (الياء) الذي يؤكد على الحضور الطاغي لذات الشاعر، التي تعيش الحدث بكل جزئياته وعلى المستوى النّفسي، فالصورة تقحم القارئ في التأويل، إنّه تأويل ينبع من قلق الشاعر واضطرب حياته في الغربة (مصر) ليخلص في الأخير إلى فكرة صريحة، وتتمثل في الأمل

---

[1] –قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 155 –156.

[2] – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت –لبنان، د. ط، د. ت، ص 266.

[3] –محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار عودة، بيروت –لبنان، ط 3، 1983، ص 398.

للعودة إلى الوطن الأم ورؤيته (أن أرى: بلدي). فالشاعر مشتاق إلى بلده، يحن إلى العيش فيها، متلهف هو ليتجوّل في شوارعها.

يقول الأخضر فلوس في قصيدة "**طوفان**"[1]:

" تفجر الشوق، وانشقت سما الأبد على حنين كنار البرق متقد
تزاحمت ذكريات الأمس تحملها كف المياه، فذابت شمعة الكبد !
....
هناك طفل على أشواك غربته محملا بالسهول الخضر،، والنجد !
تفجر الكون طوفان ولا سفن ولا شراع يضيء الأمن في خلدي
من أين فجر،،؟ كأنّ الغيب طمأنني إني نسيت، وصار القلب ملك يدي
....
لكنني قد رأيت الفلك حاملة من كل زوج،، تناجي شاطئ الأمد
وقال صاحبها: {الجودي يعصمنا} فما صعدت،، وشقتني مدا البعد !!
يا صاحب الفلك لا الألواح تنقذني ولا الجبال،، ولكن أن أرى: بلدي !!"

إنّ هذا النّص– **طوفان** – ينبض بالحركة والدينامية، حيث نلاحظ أنّ الصورة في هذه الأسطر الشعرية تبدأ بأسلوب الاستدراك، ثم ينتقل الشاعر إلى رصد رؤياه، وتبدو (الفلك) المضافة إلى (صاحب) دالة على الحياة الجديدة التي يأملها الشاعر، أما الألواح فهي كل المكاسب التي تساعده على المضي قدماً. لتحقيق الأماني (التي كان يخطط لها من ذي قبل) وهناك رمز آخر مسبوق بأداة النفي، وهو الجبال، وهي تعبر في دلالتها الرامزة عن معاني القمة والعلو إلى المكانة المرادة التي لا تمثل عند الشاعر أقصى الأماني.

ويمكن الإشارة إلى قصص قرآنية أخرى، يبسطها الشاعر، ويوظفها توظيفا رامِزًا مرتكزا على سرد أحداثها العديدة، حيث يستحضر قصة سيدنا موسى –عليه السلام– من خلال ذكر خصوصيات النبوة المتعلقة به، أو بالمعجزات التي ذكرها القرآن العظيم: العصا، اليد

[1] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 73 –74.

البيضاء، تكليم الله ويمكن أن نشير إلى بعض آيات القرآن الكريم التي غرف منها الشاعر في قصيدة "**انفراد**" وراح يسردها بلغة إنسانية، قال الله تعالى ﴿وَإِذَا استَسقَى مُوسَى لِقَومِه فقُلنَا اضْرِب بِعَصَاكَ البَحرَ فانْفَجَرَت مِنْهُ اِثْنَتَا عَشَرَةَ عَيْنًا، قَدْ عَلِمَ كُلُ أُنَاسٍ مَشْرَبَهُمْ، كُلُوا واشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ الله وَلَا تَعْثُوا فِي الأَرْضِ مُفسِدِين﴾[1]. وقال تعالى: ﴿فلَمَا قَضَى مُوسَى الأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ أَنِسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُم مِنْهَا بِخَيرٍ أو جَذْوَة مِن النَّارِ لعَلكُم تَصْطَلُون﴾[2] .(سورة القصص الآية 29)، وقال تعالى: ﴿اسْلُك يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُج بَيضَاءً مِن غَيرِ سُوءٍ واضْمُم إِلَيْك جَنَاحَك مِن الرّهب فذَلِكَ بُرهَانَان مِن رَبِّك إلى فِرعَونَ ومَلَئِه إنَّهُم كَانُوا قَوماً فَاسِقِين﴾، (سورة القصص الآية 32). ومن خلال عنوان النّص، يبدو الشاعر منفردا، ومن الواضح أنّه يتقمص شخصيات الأنبياء ويأخذ صفات النبوة، فقد رمز إلى شخصيته بموسى –عليه السلام–.

إنّ الشاعر يفتح نصّه بمفرده انفراد، وهي عنوان القصيدة، هذه اللفظة توحي بالتمايز فهو يعتقد أنّ لا أحد يشبهه، وهي نفحة من نفحات المتصوفة، وتتوالى الأسطر الشعرية فتحمل معاني الصفاء، والنقاء، والإشراق والإشعاع (تبزغ، تنبع، أبيض) هذه الجمل الشعرية يرسلها الشاعر متتابعة، مستخدما أسلوبا إخباريا ومحاولاً في الوقت نفسه تبيين حالته التي تشبه حالة الأنبياء الذين ينتظرون الوحي ولكن أي وحي هذا الذي ينتظره شاعرنا؟

هذا الوحي ليس هو إلاّ الشعر الذي يتقاطع مع صفات النبوة، يقول[3]:

"تفرّد

كانت أغانيه تبزغ من منبع لا يرى

قال: من علم القلب كتمان صفصافه الله

غمس في جدول أبيض يده

وهي تمسك ترتيله وابتداء الزمان !

[1] –البقرة، الآية 60.

[2] – القصص، الآية 29.

[3] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 77.

وطاف على رأسه ملك حمل اللوح

ألقى عليه العباءة تقطر وحيا

هنا التيه

والطرق المطفآت تجر القوافل للرمل

والفرحة المشتهاة تخبئ سر الفجيعة"

يبدو الشاعر تائهًا (هنا التيه)، وهو يستخدم اسم الإشارة الذي يشير به إلى المكان (مصر)، إنّ حدث التيه هو استغلال ذكي من طرف الشاعر إذ يتقمص شخصية موسى عليه السلام، مسقط تيهه وحيرته على شخصية موسى أمّا السطر الذي يتبع هذا التعبير (الطرق المطفآت تجر القوافل للرمل) فيجسد فترة الضياع، والخراب في مصر، حيث كان يبحث الشاعر عن نسق شعري مميز، وحديث. إنّ الشاعر كان يتأمل أن يضيف إلى تجربته الشعرية الكثير، لكنه فوجئ بواقع سلبي ومغاير عندما وصل إلى مصر بلاد الغربة لقد كان فرحاً بهذه الرحلة، ولكن سرعان ما فجع (الفرحة المشتهاة تخبئ سرّ الفجيعة)، ورغم هذا الواقع غير المنتظر، تطورت موهبته الشعرية في مصر (بلاد الغربة).

ثم ينقلنا الشاعر في المقطع الآخر إلى رمز آخر هو النار، وهي ذات دلالة غامضة يصعب التقاط إيحائها، غير أن لفظة (تقبس) تدل على قوة هائلة، وسلطة عالية، ولم تكن النار إلا وميضا هو الشعر.

والنار في قوله (قد آنس نارا على الجبل الأطلسي)، ترمز إلى البداهة والحقيقة التي عرفها الشاعر كما اهتدى موسى –عليه السلام– بالنار، أما عبارة (اخلع حذاءك)، فيمكن أن نفهم من خلالها أنّها تعبّر عن نهاية السفر، وتحقق الإقامة والاهتداء، وتذهب بعض التفاسير إلى أنّ الله تعالى أمر موسى عليه السلام بخلع النعل... وقيل ليباشر الوادي المقدس بقدميه متبركا به وقيل لأنّ الحفوة تبرع لله. يقول الأخضر فلوس[1]:

"قد آنس الآن نارا على الجبل الأطلسي

[1] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 78.

وقيل اخلع حذاءك

وادن لكي تقبس النار

تغسل نار الذين يطوفون بالعجل فو نشوة وافتتان !"

كما قام الأخضر فلوس بتوظيف رمز ديني آخر، إذ استحضر قصة سيدنا يوسف –عليه السلام–، ووظفها للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، وليقنع من خلالها القارئ ويَستَشعِرُه بما كان يعيشه، فالمشابهة كانت بين حالة يوسف –عليه السلام– حينما دخل قصر عزيز مصر، وحالة الشاعر حينما وَطِئَتْ قدماه مصر أيضا. يقول في قصيدة "**مقش على باب قصر مهجور**"[1]:

"كان أصغر إخوته

حينما دخل القصر جاذبه لمعان الشموع

فلم يطلب الماء، بل حمل الشمعدان ونيرانه

اقترب.

ها هنا امرأة تغزل العاشقين على ساقها

ثم تقطعهم واحدا... واحدا..."

إنّ هذا النص مقتبس من قول الله تعالى: ﴿فلَمَا سَمِعَت بِمَكرِهِنّ أَرْسَلَت إِلَيْهِنّ واِعْتَدَت لَهُنَّ مُتكئًا وآتَت كُل واحِدَة مِنْهُنَّ سِكِينًا وقَالَت اخْرُجْ عَلَيهِنّ فلَمَا رَأَيْنَهُ أَكْبَرنَهُ وقَطَعْنَّ أَيْدِيهنّ وقُلْنَّ حَاشَا لله مَا هذا بَشرًا إنْ هذا إلاَ مَلاَكٌ كَرِيم﴾[2] يتخذ الأخضر فلوس من يوسف –عليه السلام– رمزا، ومن المكان (القصر) رمزا، ويشكل الأخير دلالة هامة في تشكيل الصورة التي أراد الشاعر رسمها (الشمعدان، المرأة، الشموع، النيران)، فكل رمز هنا يتحوّل إلى دال ترميزي. فالشاعر يشترك مع النبي يوسف –عليه السلام– في حدث التواجد في مصر، والذي دل على مصر في قصيدة الأخضر فلوس قوله: (هاهنا امرأة تغزل العاشقين على ساقها، تقطعهم واحدا.. واحدا...؟)، فالمرأة هي مصر التي تفتن الفنانين والشعراء والأخضر

[1] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 65.

[2] – يوسف، الآية 31.

فلوس هو واحد من الذين حلموا بمعانقتها، ولهثوا وراءها لأجل تحقيق مآربهم وأحلامهم فتقطع في عشقها وغزل على ساقها.

ولم يكتف الأخضر فلوس بتوظيف الرمز الديني فحسب، بل اتجه نحو الطبيعة فوظفها كرموز طبيعية في شعره. ومن هذا توظيفه للون الأخضر، وللنخل.

واللون الأخضر: هو لون "الخصب والرزق في اللغة العربية، كما في قوله تعالى: "ألم تر أنّ الله أنزل من السماء ماء فتصبح الأرض وخضرة"، وهو لون النعيم في الآخرة كما في قوله تعالى: ﴿عَلَيْهِم ثِيَاب سُنْدُس خُضْر واستَبرَق﴾ وقوله: ﴿مُتَكِئِينَ عَلى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وعَبْقَري حِسَان﴾، كما أنّه لون الغضاضة وعدم النضج"[1]، هو لون النبات اليانع، تقول أخضر الشيء فهو أخضر وهي خضراء، واللون الأخضر هو لون "منعش ومهدئ ومضاد للتهيج، يخفف من وهج الأشعة الشمسية الحادة، حي ونشيط، صاف، يستدعي الراحة النفسية والهدوء والأمن والصبر... كما أنّه لون الطبيعة بارد وندي، يجعلنا نشعر أنّ الوقت يمر بسرعة، ضروري للاتزان على المستوى العصبي، لون متوازن جدا، رمز للربيع، يحمل إلى الراحة والهدوء"[2] ، وقد تم تكرُر اللون الأخضر في ديوان "**عراجين الحنين**" أربع عشر مرة. ويرتبط اللون الأخضر بمفهوم الجنة، كما يوحي بالخير والصفاء عند المسلمين، ويحضر كعلامة لها طقوسها، يقول الأخضر فلوس[3]:

"وأمد يدي إلى خيوط حذائي ثانية
فأرى عالم الخضرة الأبدية يصغر في جانبيه
أهذي خطايا على العشب أم حلم بالرحيل"

يحلم الشاعر بالرحيل، والسفر ثانية، بحثا عن الاستقرار الذي فقده جراء سفره الأوّل فعالم الخضرة يوحي بعالم الصفاء المفقود، فالشاعر يعلن الصمود والتحدي بعد ما ناله من

[1] –أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982– ط2، 1997، ص 79.

[2] –ابن الحويلي الأخضر ميدني، الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني (دراسة سيميائية/ لغوية في قصائد من "الأعمال الشعرية الكاملة")، مجلة جامعة دمشق، المجلد 21، ع (3+4)، 2005.

[3] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 36.

معاناة هو يرفض الاستسلام، ويريد موصلة الطريق التي بدأها (أمد يدي لخيوط حذائي ثانية)، فهذا السطر الشعري ذو تركيب لغوي بسيط، سهل منال المعنى، فالحذاء يرمز للسفر، غير أن براعة الشاعر ظهرت فيما بعد حين تساءل في لحظة من لحظات الصراع الذي يعايشه بين البقاء والرحيل، بين إن كان قد وصل إلى ما كان يبحث عنه (هذه خطايا على عشب)، وبين الرحيل والعودة إلى الوطن (أم حلم بالرحيل).

تكتسي الرموز الموظّفة في هذا النص (الحذاء، الخضرة، العشب)، بعدا دلاليا وإيحائيا وهي تكشف عن تجربة عميقة لقضية تحقيق الذات في الوجود، فقد جاء توظيف اللون الأخضر لتعميق التجربة الشعرية، وإثرائها، وقصيدة "**رقية**" تسقط هي الأخرى الدلالة المعجمية للون الأخضر، وتتحول إلى دلالة القداسة والطهارة، فصفة (الأخضر) التي أسندها الشاعر (للدم) بأسلوب انزياحي، ترتقي في سياق الوحدة الشعرية، وتشكل حدثا شعريا، يفتح أمام المتلقي فرص القراءة اللامحدودة، فكما أشرنا في عنصر الاستعارة، فالشاعر قد استعار اللون الأخضر الخاص بالنباتات، ونسبها للدم الذي في أصله ذو لون أحمر، لكن الشاعر كسر المنطق والأصل من خلال لغته، فجعل الدم يأخذ صفة الاخضرار، فيتشكل الرمز اللوني الموحي بالطهارة والخلود والقداسة، يقول الأخضر فلوس[1]:

"أيا روضة فجرت بالورود

لقد جاء منها شهيد ولكنه لم يعد

جاء منها دم أخضر كالشهيد"

ومن الرموز الطبيعية التي وظّفها الشاعر في ديوانه "**عراجين الحنين**" شجرة **النخيل** وهو شجر التمر، والواحدة نخلة، واللفظ مشتق من قولك نخل الشيء ينخله نخلا، صفاه واختاره وانتخلت الشيء استقصيت أفضله، والنخل الشيء المصفى والمختار، وكأنّ النخل بهذا المعنى المختار والمفضل من الشجر لقيمة ثمره الكبيرة. يتخذ الأخضر فلوس من النخل رمزا يتجاوز معنى الشموخ والاستقرار، وذلك حين ربطه في كل مرة مع عنصر لغوي جديد

[1] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 55.

فالشاعر ينصرف إلى التغني بعنصر النخل كونه باعث على الصبوة، وهو حلم يشتاق إليه ولعل اشتياقه

لشجرة النخيل مرتبط بمسكنه الأول الأصلي.

ومنه نلاحظ أنّ توظيف الرمز في هذه القصيدة كان منسجما مع تجربة الشاعر الخاصة، وقد لجأ إليه الشاعر ليمرر أفكاره وقاناعاته، والرمز الفني بهذا الشكل يمارس دوره الفني، إذ يظل مشدودا إلى شيء حي في ذهن الإنسان، فبداية رحلة الشاعر كانت الدهشة ونهايتها كانت مأساة، وخيبة أمل، (قد خاب...).

ويمكن القول إنّ هذا النص يمنح القارئ صورة الواقع الذي اختلطت فيه الأمور على الشاعر، إذ ينتصر هذا الواقع المفروض عليها، ويرمي بالشاعر إلى حالة الضياع، وبذلك يفكر في الرجوع إلى أرض الوطن، إذ يقول[1]:

"خطوة وتصير شعيراتك البيض مملكة الياسمين،

وأصبح منتصبا كنخيل تأنق فوق ربى بلدي

خطوة سوف تكفي لأصبح زهر الشقائق،

أو أنتمي لعيونك يا بلدي)"

لقد وظّف الأخضر فلوس الرمز الديني، من خلال تقمصه لشخصيات الأنبياء واستحضار القصص الدينية، واستلهام العبر منها، وكذا الرمز الطبيعي، ولعله كان يريد من خلال هذا أن يتخلص من مآسي الحاضر وتقلباته، فقد عبّرت الرموز الدينية الموظفة في الخطاب المدروس عن حالات التيه، والمواقف الصعبة التي مرت على الشاعر وهو مغترب عن الوطن، والأهل.

كما قام الأخضر فلوس بتوظيف الرمز الأسطوري، والأسطورة هي قصة أو حكاية تحوي مزيجا من مبتدعات الخيال والتقاليد الشعبية، أو هي قصة أو مأثور يحمل بالطبع والضرورة سمات العصور الأولى والقديمة، مفسرة معتقدات الناس إزاء القوى العليا والسماوية

[1] –الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص 32 –33.

كالآلهة وأنصاف الآلهة، والأبطال عبر خوارقهم ومعتقداتهم الدينية. إذ استحضر صورة (العنقاء) التي يلبسها صورة زاهية، تشع بالتألق والفرح، ولكن بعد حياة الخراب والجنون والانتحار والموت. يقول الأخضر فلوس[1]:

"سويت نفسي من خرائب هذه الدنيا
وجئت على جنوني وانتحاري..
توجت قلبي بالقصيدة فاسمعوا
لا تظلموا الغرباء إنّهم.
بنور الله في الأرض المريضة والصحاري
ها أنا كالبرق أومض، أو أموت
كي تخرج العنقاء زاهية
على سطح الكواكب... والبيوت"

هذه الأبيات تعبّر لنا عن رغبة الشاعر في إقامة حياة جديدة، فهو يريد أن يتخطى حياة الخراب والعبث التي يعيشها في الأرض المريضة كالتائه في الصحاري، فهو يشعر بالضياع الناتج عن الاغتراب عن الوطن، ومنه يبدو أنّ تطوّر التجربة الشعرية لديه مرتبط بذاته العربية القومية، وما يكتنفها من انكسارات ومعاناة وآلام وأمال، وهذا ما عبّر عنه كذلك في قوله[2]:

"إني فارس جاب السموات العريضة
واقتفي أثر الكواكب والنجوم وجمعت
كفاه منها باقة ثم انثى للبحر يجمع من
حناياه اللآلئ.. والدرر !
الحارس: ماذا تريد؟
الشاعر: أرى الحديقة كي أتوج رأسها !

[1] –ينظر: الأخضر فلوس، عراجين الحنين
[2] – المصدر نفسه، ص 23.

أدري بعجزي عن بلوغ القمة العذراء

لكني أحاول ربما ابتسم القدر.. ..

الحارس: (مقاطعا)

هل تعرف العنقاء؟"

ويمكن القول إنّ الأسطورة "تقدم صورة شخصية للبشرية، في طموحها وشقائها، فقد كانت الأسطورة، وما تزال، المعبّر الأصيل عن كل ما يثور في نفس الإنسان وعقله ومشاعره وعواطفه وفكره، من متغيرات نتيجة لعلاقته مع الواقع ومحاولته تفهمه وتملكه، في شقاء وكفاح للتحكم فيه وتغييره، كي يحقق لنفسه، في ذلك الواقع، مكانة أفضل، يؤكّد فيها حريته وكرامته"[1] فالشاعر يستثمر الرمز الأسطوري (العنقاء)، ليعبّر عن رغبته الشديدة في الخروج من الضياع الذي يعيشه، رغبته الشديدة في بناء حياة جديدة، فهو يتمنى أن يتغيّر القدر. إنّ توظيف الأخضر فلوس لبعض الرموز والدلالات الأسطورية، كان لاعتبارها آلية من الآليات التي لا يستغنى عنها في عملية التشكيل الشعري، والشاعر يلجأ إليها للتعبير عن بعض مستلزماته المعاصرة.

[1] –أحمد زياد محبك، الأسطورة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع 172، دمشق، 1985.

يعد التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز –عموما– والرمز، من مظاهر الاتساع والانزياح في الكلام، والانتقال والعبور بألفاظه وصيغه وتراكيبه في حقائقها ودلالاتها الوضعية المحددة إلى عوالم غير متناهية من الدلالات والعلاقات، حيث يقول عبد القاهر الجرجاني: "ونعلم أنّ كل ممنوع مرغوب وأنّ النّفس دائما تبحث عن الخفي، وذلك طلبا للمعرفة والعلم أليس الإغراء يكون في بعض الكشف دون الكشف كله، أليس في التلويح دون التصريح وفي الإشارة دون العبارة تلفظا... وعند هذا فالتعبير بالحقيقة يفيد العلم، والتعبير بلوازم الشيء الذي هو المجاز لا يفيد العلم بالتمام، فيحصل دغدغة نفسانية، فكان المجاز وأبلغ من الحقيقة"[1].

[1] –عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 88.

خاتمة

من خلال تتبع مظاهر الانزياح في ديوان "**عراجين الحنين**"، نصل إلى نتائج توضح مدى جمالية الانزياح في شعر الأخضر فلوس، والتي تمثلت فيما يلي:

❖يعد أسلوب الانزياح من أهم الأدوات الإجرائية التي اعتنت بها الأسلوبية، فهي ظاهرة إجرائية بارزة، يضاء من خلالها النص الأدبي، وبها يُتمكّن من الغوص في لجج أعماقه.

❖لانزياح الأخضر فلوس في ديوان "**عراجين الحنين**" تقنيات خاصة جعلت النص جديرا بالتحليل، فقد استطاعت قصائد هذا الديوان أن تُهيكل نفسها لقراءة إيجابية يشارك فيها القارئ في صنع الدلالة.

❖يقدّم النص تجربة جديدة ومختلفة في الشعرية العربية عامة، والشعرية الجزائرية خاصة على مستوى البنية الصوتية، والتركيبية، والدلالية.

❖يقدّم النص شكلا هندسيا مختلفا، فأسطره متفاوتة الطول، فهو لا يتقيّد بنظام عروضي محدد، وهذا التشكيل يؤثر في تلقي النص الشعري، كما يمنح المتلقي إمكانية تتبع الأسطر والجمل الشعرية بشكل متواتر حسب التشكيل.

❖إنّ اختيار الأخضر فلوس لتفعيلات هذا النص، كان بناء على علاقتها باللغة والمضمون معا في كثير من الأحيان، بسبب ما تمنحه بعضها من مرونة في التركيب خصوصا البسيطة منها كتفعيلتي: (فعولن، وفاعلن).

❖النص يقدّم لغة مختلفة على مستوى المعجم والتراكيب، فقد أدخل الأخضر فلوس على المعجم الشعري ألفاظا مستحدثة، كما قدّم تراكيب مبتكرة على مستوى العلاقات الأفقية والعمودية.

❖استخدم الأخضر فلوس في هذا النص الصورة الشعرية بشكل مختلف، حيث يغلب عليها المجاز والرمز.

❖تكمن الجمالية الشعرية في النص الغامض المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة.

❖إنّ المعنى في الشعر العمودي يتسم بالوضوح وقرب الدلالة، وهذا من مبدأ وظيفي هدفه التواصل مع السامع، بينما المعنى في الشعر المعاصر غامض يستدعي أن نتأمّل فيه وأن نفككه، فالمعنى في الشعر المعاصر قد خرج عن المألوف إلى اللامتوقع.

❖لقد تحرر الأخضر فلوس في اختيار ألفاظ لغته، تحررا ظاهرا فخرج بها من حال إلى حال، ابتدع في ألفاظه فأحدث بها الدهشة.

❖تجاوز الأخضر فلوس الوصف المعتاد المرتبط بتقاليد شعرية مكررة، فبين الاسم والشيء فجوة، أمكن للشاعر بفعل اللغة أن يقتحمها.

❖انزياح الأخضر فلوس عن القاعدة في التشبيه، إذ أكّد البلاغيون على أنّ التشبيه يوقع الائتلاف بين الطرفين ولا يوقع الاتحاد، أي علاقة موازنة في إطار وظيفة العقل والمنطق.

❖لقد أحدث الأخضر فلوس خلخلة في نسق الشعرية العربية، حيث سمح لنا شعره بفهم آليات الابداع في مرحلة أصبح المكتوب فيها قاعدة، وشعرية الأخضر فلوس جزء من هذه القاعدة على مستوى الانجاز الشعري الذي بدأ يتراجع فيه الأسلوب الشفوي، وتتقدّم فيه الممارسة الابداعية، وتأخذ مداها، وأصبحت القصيدة تقرأ بصريا من خلال الرسم.

❖ويمكننا استثمار قول لابن قتيبة، رأينا أنّ كل عناصره مُتضَمنةً في شعر الأخضر فلوس وهو أنّ "للعرب مجازات (تجاوزات) في الكلام، ومعناها طرق القول ومآخذه، ففيها الاستعارة والتمثيل، والقلب، والتقديم، والتأخير، والحذف، والتكرار، والإخفاء، والإظهار والتعويض، والكناية، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، ومخاطبة الجميع مخاطبة الواحد

والجميع خطاب الاثنين، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص...".

❖تتميّز لغة هذا النص بالاتساع، ذلك أنّها ترفض الدلالة عن معنى معيّن، وتهدف إلى تضليل القارئ ومراوغته، ضامنة بهذا الفعل استمراره في ملاحقتها.

❖إنّ لغة هذا النص لغة تغريبية جمالية، بعيدة كل البعد عن اللغة العادية التي تتسم بالبداءة والسذاجة.

❖تكمن الوظيفة الجمالية للانزياح في تضافر عناصر المستوى الواحد للنص، وتضافر هذه المستويات مع بعضها البعض، حيث لا يمكن أن يتحقق للمستوى الصوتي جماليته وبعده الوظيفي إلا باقترانه بالبعد الدلالي، ونفس الأمر مع المستوى التركيبي، ثم إنّ الشعر لغة، واللغة ذات مستويات أربعة، فمن صوت (حرف) تتشكل الجملة، ومن الجملة يتشكل النص، ومن النص تنتج الدلالة، ويمكن للانزياحات الصوتية، التركيبية، الدلالية أن تكشف عن الكثير من دلالات هذا النص، ولا يكمن الجانب الفني الجمالي للانزياح في اللغة، بقدر ما يكمن في كيفية تحققه في اللغة وصياغة النص.

وفي الأخير نتمنى أن تكون هذه المحاولة في القراءة الأسلوبية، من خلال ظاهرة الانزياح لشعر الأخضر فلوس "**عراجين الحنين**"، قد أضاءت بعضا من جوانب هذا النص الجمالية والفنية، ولا نزعم الصحة ولا الكمال، فجدير بمحاولة ثانية وثالثة و... إلخ أن تجد خصائص انزياحية لها جمالية أسلوبية ولمسات فنية، قد نسيها البحث أو أغفلها.

ملحق

الأخضر فلوس

- الأخضر فلوس (الجزائر).
- ولد عام 1959 بالعامل – الجزائر.
- حصل على شهادة الليسانس في الأدب العربي من جامعة الجزائر, ودبلوم الدراسات العليا من جامعة الإسكندرية.
- اشتغل أستاذا بالمدارس الثانوية.
- **دواوينه الشعرية:**

– أحبك .. ليس اعترافا أخيراً، صدر عن المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

– عراجين الحنين، مطابع جريدة السفير، 1990، وأعيد طبعه من طرف اتحاد الكتاب الجزائريين، 2002. وهو يعد عملا شعريا يمتاز بالتفرّد في شكل القصيدة، حيث لاحظنا من خلال دراستنا التطبيقية له، تنوعا في بناء القصيدة هيكليا، فتضمن الشكل القديم

للقصيـدة، والشكل الجديد، والقصة الشعرية، وشعر النثر، (طوفـان، رقية، حديقة الموت الخصيــب)، إنّــه –عراجين الحنين– يمثل قفزة نوعية في كتابة الشعر حيث راح الأخضر فلوس يلامس السؤال، ويبحث عن إجابات لقضية الوجود الإنساني.

– حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية لكتاب الجزائريين، 1990.

– مرثية الرجل الذي رأى، صدر عن منشورات الاختلاف، وطبع للمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002.

عنوانه: عين الحجل – المسيلة – الجزائر.

مصادر البحث ومراجعه

القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، ط 2، منار للنشر والتوزيع، بيروت، 1425 هـ.

1- المصادر:

1.ابن جني (أبو الفتح عثمان)، سر صناعة الإعراب، تح: حسن هذاوي، دار القلم للنشر والتوزيع، ج1، ط2، 1413هـ -1993م .

2.ابن علي السكاكي (محمد)، مفتاح العلوم، تعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت -لبنان، ط1، 1403هـ -1983م، ط2، 1407هـ -1987م .

3.ابن العبد (طرفة)، ديوان طرفة بن العبد، ش: عبد الرحمان مصطاوي، دار المعرفة، لبنان، ط1، 1424هـ- 2003م.

4.ابن كلتوم (عمر)، ديوان عمر بن كلتوم، ش: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، لبنان، ط3، 1425هـ- 2004مالجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، تع: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط1، 1991.

5. الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تح محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة.

6.القرطاجني (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د. ط، 1966.

7.القيس (امرؤ)، ديوان امرئ القيس، ش: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، لبنان، ط3، 1425هـ- 2004م .

8.فلوس (الأخضر)، عراجين الحنين، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002.

9.قدامة بن جعفر (أبو الفرج)، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت.

2.المراجع العربية:

10. أبو العدوس (يوسف)، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1427هـ- 2007م.

11. أدونيس، الثابت والمتحول –بحث في الابداع والاتباع عند العرب، ج 4، دار الساقي، د. ط، د. ت.

12. أدونيس، الشعرية العربية، دار أداب، بيروت، ط1، 1985– ط2، 1989.

13. اسماعيل (عز الدين)، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ط، 1993.

14. اسماعيل (عز الدين)، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط .

15. الجنكة الميداني (عبد الرحمان حسن)، البلاغة العربية: أسسها وعلومها وفنونها، ج1، دار القلم، دمشق/ دار الشاميات، بيروت، ط 1، 1416هـ –1996م .

16. الحسين بن محمد (أبو القاسم)، المفردات في غريب القرآن، ج1، مكتبة نزار مصطفى الباز، د. ط، د. ت.

17. الدسوقي (محمد بن محمد عرفة)، حاشية الدسوقي على شرح سعد شروح التلخيص، دار السرور، بيروت.

18. الصالحي (محمد)، شيخوخة الخليل بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، يونيو 2003 .

19. الصعيدي (عبد المتعال)، البلاغة العالية: علم المعاني، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، مصر، ط 2، 1411هـ –1991م .

20. العبد (محمد)، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، ط1، 1988.

21. العشماوي (أيمن زكي)، دراسة تحليلية في الشكل والمضمون لخمريات أبي نواس، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، د. ط، 2008 .

22. العلاق (علي جعفر)، في حداثة النص الشعري – دراسة نقدية–، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2003.

23. القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت –لبنان، د. ط، د. ت .

24. المسدي (عبد السلام)، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، ط3، 1982 .

25. الملائكة (نازك)، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967.

26. الهاشمي (أحمد)، جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، د. ط، د. ت.

27. أنيس (إبراهيم)، الأصوات اللغوية، مطبعة النهضة، مصر، د. ط، د. ت.

28. بن خليفة (مشري)، الشعرية العربية: مرجعياتها وإبدالاتها النصية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، د. ط، 2007 .

29. بن خليفة (مشري)، القصيدة العربية الحداثية في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

30. برنار (سوزان)، قصيدة النثر، تر: زهير محمد مغامس، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 1999.

31. بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990.

32. جار الله ياسين (أحمد)، شعرية القصيدة القصيرة عن منصف المزعني، نقلا عن: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر.

33. جمعة (حسين)، التقابل الجمالي في النص القرآني، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2005 .

34. حمادي (عبد الله)، سلطة في ديوان النص في ديوان البرزخ والسكين "دراسة نقدية"، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002

35. ربابعة (موسى)، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003 .

36. عبد الحميد (محمد)، في إيقاع شعرنا العربي وبيته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2005 .

37. عبد الرحمان مبروك (مراد)، من الصوت إلى النص –نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2002 .

38. عبد الغني المصري (محمد) والباكير البازي (مجد محمد)، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.

39. عبود (حنا)، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 1999.

40. عصفور (جابر)، الصورة الفنية التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992.

41. عطية (مختار)، الإيجاز في كلام العرب ونص الإعجاز (دراسة بلاغية)، دار المعرفة الجامعية، د. ط، د. ت .

42. علي سلمان (علي محمد)، المجاز وقوانين اللغة، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان، ط1، 1420هـ – 2000 .

43. علي (عبد الرضا)، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه –دراسة في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1، 1997.

44. عياشي (منذر)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانماء الحضاري، ط1، 2002.

45. غنيمي هلال (محمد)، الأدب المقارن، دار عودة، بيروت –لبنان، ط 3، 1983.

46. فضل (صلاح)، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1419،1هـ– 1998.

47. لاشين (عبد الفتاح)، التراكيب النحوية: من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار المريخ، السعودية، د. ط، 1980 .

48. مجموعة باحثين، مقالات في تحليل الخطاب، كلية الآداب والفنون والانسانيات بجامعة منوبة، 2008.

49. محجوب (موسى)، الميزان علم العروض كما لم يعرض من قبل، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1997.

50. محفوظ (هشام)، الخطاب الشعري في الستينات –دراسة أسلوبية وتحليلية، الهيأة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط 1، 2000 .

51. مختار عمر (أحمد)، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982– ط2، 1997.

52. مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء/ بيروت، ط 1، 1985، ط 2، 1986، ط 3، 1992 .

53. مهدي (هلال ماهر)، جرس الألفاظ في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، د. ط، 1980.

54. ناظم (حسن)، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

55. نهر (هادي)، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 1427هـ –2007م .

56. وجي (عبد الرحمان)، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989.

57. يونس (علي السيد)، جماليات الصوت اللغوي، دار غريب، القاهرة، ط1، 2002.

3.المراجع الغربية المترجمة:

58. بليت (هنريش)، البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ت: محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، د. ط، 1999.

59. جيرو (بيير)، الأسلوبية، ت: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، حلب/ سوريا، ط2، 1994.

60. ريفاتير (ميكائيل)، معايير تحليل الأسلوب، ت: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، ط1، البيضاء، 1993.

61. كوهن (جان)، النظرية الشعرية، ت: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000.

4.المعجم العربية:

62. آبادي (الفيروز)، القاموس المحيط، مكتبة النوري، دمشق، د. ط، ط. ت.

63. ابن منظور، لسان العرب، ج2، دار لسان العرب، بيروت، د. ت.

64. بن الأثير (ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الخوفي وبدوي طبانة، ج2، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة/ القاهرة، د. ط، د. ت.

65. العلوي (يحي بن حمزة)، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم الإعجاز، ج 2، مطبعة المقتطب، د. ط، 1222هـ -1914 م.

5. المجلات:

66. ابن الحويلي (الأخضر ميدني)، الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني (دراسة سيميائية/ لغوية في قصائد من "الأعمال الشعرية الكاملة")، مجلة جامعة دمشق، المجلد 21، ع (3+4)، 2005.

67. محبك (أحمد زياد)، الأسطورة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع 172، دمشق، 1985.

68. دهنون (أمال)، جمالية التكرار في القصيدة المعاصرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي -جوان2008.

69. محسيني (علي أكبر) وكياني (رضا)، الانزياح الكتابي هي الشعر العربي المعاصر – دراسة ونقد– مجلة الدراسات في اللغة العربية وآدابها، ع12، 1391هـ– 2003م.

70. وقاد (مسعود)، قصيدة النثر وشعرية التجاوز، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة الوادي، مطبع منصور، ع4، مارس 2012.

فهرست البحث

فهرست البحث

مقدمة

مدخل: الانزياح: أشكاله وجماليته

الانزياح (المصطلح والمفهوم)..... ص 08.

ضوابط الانزياح..... ص 13.

أشكال الانزياح..... ص 17.

شاعرية الانزياح..... ص 23.

الفصل الأول: الانزياح تجلياته وجمالياته الصوتية في ديوان "عراجين الحنين"

1.الإيقاع الخارجي..... ص 34.

أ. القصيدة العمودية ..... ص 38.

ب. قصيدة التفعيلة ..... ص 43.

ت. شعر النثر ..... ص 46.

2.الإيقاع الداخلي ..... ص 52.

أ. التكرار الصوتي ..... ص 53.

ب. النبر الصوتي..... ص 61.

ت. البياض النصي..... ص 65.

الفصل الثاني: مظاهر الانزياح التركيبي وقيمته الجمالية في ديوان "عراجين الحنين"

1.أسلوب الالتفات ..... ص 79.

2.التقديم والتأخير..... ص 86.

3.الإيجاز والاطناب ..... ص 91.

4.الخبر والإنشاء ..... ص 102.

الفصل الثالث: ملامح الانزياح الدلالي وأبعاده الجمالية في ديوان "عراجين الحنين"

1.التشبيه ..... ص 113.

2.الاستعارة..... ص 117.

3.الكناية..... ص 122.

4.المجاز..... ص 126.

5.الرمز..... ص 134.

خاتمة..... ص 146.

ملحق..... ص 149.

مصادر البحث ومراجعه:..... ص 152.

فهرست البحث..... ص 159.