الانزياحات الأسلوبية في القصيدة العربية التقليدية الحديثة/ قصيدة وقفة على طلل أنموذجا (*)

د. مصطفى طاهر الحيادرة
أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية- جامعة اليرموك

د. ليندا‌ء عبد الرحمن عبيد
أستاذ مساعد في مركز اللغات- جامعة اليرموك

الملخص

تمثل القصيدة العربية التقليدية الحديثة امتدادا للقصيدة التراثية في عدد من الجوانب التي جعلت بعض النقاد يتعاملون معها بصورة مماثلة لتلك التي يتعاملون بها مع القصائد التراثية، ولكنها إلى جانب ذلك حققت تطورا كبيرا على صعيد البناء الفني، فوجدنا القصيدة تلبس حلة جديدة تتزيا فيها بزي يجعلها ميدانا للدراسات الحديثة بمناهجها الجديدة.

من جهة أخرى اغتنت الأسلوبية خلال القرن العشرين، وتفاعلت مع العلوم المجاورة، مثل النقد والبلاغة واللسانيات والسيميائيات والتداوليات، وأسهمت بذلك في الكشف عن مواطن الجمال، وأبعاد جديدة في دلالات القصيدة؛ تميط اللثام عما تحمله القصيدة من معان مكثفة.

وتسعى هذه الورقة لتوظيف ما جاءت به الأسلوبية في العصر الحديث في الكشف عن الدلالات المتعددة، والصور الجمالية في القصيدة العربية التقليدية الحديثة، ومجموعة الانزياحات والبنى الأسلوبية التي جعلتها مفعمة بالمعاني والدلالات التي يسعى الشاعر لبثها في ثنايا قصيدته. وتتخذ من قصيدة وقفة على طلل للشاعر محمود غنيم١ أنموذجا للتطبيق.

الكلمات المفتاحية: القصيدة التقليدية، الأسلوبية، الانزياح، الصور الجمالية، وقفة على طلل

(*) **مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨٠) العدد (٤) أبريل ٢٠٢٠**

Woman As A Mask in Classical Arabic Poetry: Pride in Generosity and Courage As A Model

Abstract

The modern traditional Arabic poem is an extension of the traditional poem in a number of aspects that made some critics deal with it in a manner similar to that in which they deal with heritage poems, but besides that it achieved a great development in the field of artistic construction, and we found the poem wearing a new suit that dressed it in a field that makes it a field Modern studies with their new curricula.

On the other hand, she enriched stylistics during the twentieth century, interacted with neighboring sciences, such as criticism, rhetoric, linguistics, semiotics, and traditions, and thus contributed to the discovery of beauty aspects, and new dimensions in the significance of the poem; unveiling the intense meaning of the poem.

This paper seeks to employ the stylistic features of the modern era in revealing the multiple connotations, the aesthetic images in the modern traditional Arabic poem, and the set of exoduses and stylistic structures that made them full of meanings and indications that the poet seeks to broadcast in the folds of his poem. It takes a poem, a pause on the tales of the poet Mahmoud Ghoneim, as a model for implementation

المقدمة

تعد ظاهرة (الانزياح) ملمحا أساسيا من الملامح التي تبنى عليها جماليات النصوص الأدبية، فالانزياح يمنح النص الأدبي فنية خاصة، ومزية تجعله يتفرد عن النصوص الأدبية التي تخلو منها.

وثمة مصطلحات عدة أطلقت للدلالة على المفهوم الذي يدل عليه مصطلح الانزياح، نحو: التجاوز والانحراف والعدول وكسر المألوف والانتهاك والخرق وغيرها (ويس، ٢٠٠٥م، ص٣١). وقد شاع في الاستعمال من هذه

المصطلحات ثلاثة، هي: الانزياح، والانحراف، والعدول، ويعدُّ الانحراف أكثرها استعمالاً، ثم يأتي الانزياح، فالعدول (ويس، ٢٠٠٥م، ص٦٤-٦٧) ، لذا فمصطلح الانزياح "جاء ترجمة لمصطلح (Deviation) الإنجليزي، ويفضل استخدام مصطلح الانزياح لعدة أسباب، منها: أن المدى الذي فيه يمنح اللفظ بعداً إيجابياً يتناسب وما يعنيه في أصله اللغوي من (التباعد والذهاب)، فضلاً عما تنطوي عليه كلمة انحراف من إيماءات سلبية، إضافة إلى أن كلمتي (انحراف) و(عدول) تردان في الكتب البلاغية والنقدية لمعانٍ كثيرة، ليست بنقدية، ولا أسلوبية، في حين يمتلك الانزياح دلالة منحصرة في معنى فني، وهو ما يدفع أي لبْسٍ محتمل"(الكوفحي، ٢٠٠٢م، ص٧).

مفهوم الانزياح:

الانزياح في اللغة: هو مصدرٌ للفعل المطاوع (انزاح)، و جاء في اللسان " زاحَ الشيءَ زَوْحاً وأَزاحَه: أَزاغه عن موضعه ونَحَّاه، وزاحَ هو يَزُوحُ وزاحَ الرجلُ زَوْحاً: تباعد والزَّواحُ: الذهابُ.. "(ابن منظور، د. ت، ١٨٨٦/٣) ، ويقال: " زاح عَن الْمَكَان زوحا وزواحا: زَالَ وَتَنَحَّى وتباعد، وَالشَّيْء زوحا: أبعده، وَالْإِبِل وَغَيرهَا: فرقها، وأزاحه: نحاه، وانزاح: زَالَ وتباعد"(مجمع اللغة العربية بالقاهرة، **د.ت**، ٤٦٠/١).

والناظر في ما ورد عند ابن منظور، وفي المعجم الوسيط، يجد أن دلالته اللغوية تركز على معنى (الابتعاد والزوال عن الأصل).

وعند النظر في دلالته الاصطلاحية نجد أنها لا تبتعد عن دلالته اللغوية؛ إذ تشير إلى البُعد عن المألوف الظاهر في الاستعمال اللغوي للمفردة والتراكيب اللغوية، والخروج عن قواعدها في الاستعمال تركيباً ودلالةً. وعند النظر في دلالته عند النقاد نجدهم يتفقون على أن الانزياح هو خروج عما ألف

في اللغة من مفردات وتراكيب وصور، فهذا الناقد الفرنسي(جون كوهين) عرفه بأنه خرق لقانون اللغة (كوهين، ١٩٨٦م، ص٤٢)؛ أي أنه كسر توقع المتلقي بتحقيق المفاجأة، والكشف عن جماليات النصوص الأدبية.

ويعرفه نور الدين السَّد بأنه: " انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وحدث لغوي يتبين في تركيب الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرُّف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته"(السَّد، ١٩٩٧م، ص ١٧٩).

ويرى المسدي أن مفهوم الانزياح يكمن في أنه "يرمز إلى صراع قارٍ بين اللغة والإنسان..... وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه؛ لسد قصوره وقصورها معاً"(أبو العدوس، ٢٠٠٧م، ص٢٤٢).

ويعرفه أحمد ويس بأنه" استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصوراً، استعمالاً يخرج به عما هو معتاد ومألوف؛ بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر"(ويس، ٢٠٠٥م، ص٨)، وهو عند رشيدة الددة: " اختراق مثالية اللّغة، والتّجرّؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصّياغة التي عليها النّسق المألوف والمثاليّ، أو إلى العدول في مستوى اللّغة الصّوتي والدّلالي عمّا عليه هذا النّسق"(الددة، ٢٠٠٩م، ص١٥).

وترى يمنى العيد أنه "البعد عن مطابقة القول للموجودات، ومثل هذا البعد له أنماطه الأسلوبية التي تتحدد كأنماط غير مباشرة، هذه الأنماط تستعين بأدوات لغوية عديدة، أو بتقنيات لغوية جديدة، مثل الاستعارة والتشبيه والإيماء والتخييل... " (العيد، ٢٠١١م، ص٢٠).

الانزياح في الفكر النقدي الغربي:

ترجع أصول مصطلح الانزياح في الفكر النقدي الغربي إلى أرسطو وما بعده من بلاغيين ونقاد، حيث ميَّز أرسطو بين لغة عادية مألوفة، وأخرى غير مألوفة، ورأى أن اللغة التي تنحو إلى الإغراب، وتتفادى العبارات الشائعة هي اللغة الأدبية (طاليس، ١٩٧٣م، ص٥٤)، وتحدث عن المثل، وعنى به الصورة الفنية (هلال، ١٩٧٣، ص١١٨). وهي نوع من التغيير؛ أي التوسع والخروج على المألوف في التركيب اللغوي. (طاليس، ١٩٧٩ ص١٩٠).

وفي العصر الحديث نجد تودوروف يعدّ الصورة خرقاً للقاعدة اللسانية (تودروف، ١٩٩٠م، ص ٤٠)، وذلك من خلال نظرية البعد التي استكشفها (جان كوهن)؛ إذ يقول هذا الأخير في حديثه عن الصورة: عرفت البلاغة الصور البلاغية منذ القديم، معتبرة إياها طرقاً في الكلام بعيدة عن الطرق التي تعتبر طبيعية وعادية، أي اعتبرتها انزياحات لغوية (كوهين، ١٩٨٦، ص٤٣). و يشير (ديبو) إلى أن العبقرية تتنافى مع القواعد الثابتة التي التزم بها المذهب الكلاسيكي، بل إن الخروج على القانون هو الجوهري في كل فن (عياد، ١٩٩٣م، ص ١٦٨). وفي زمن الرومانسية اشتهرت كلمة هيجو: " لنحارب البلاغة" حرباً على البلاغة المألوفة المتحجرة التي تزهق اللغة دون طائل (كوهين، ١٩٨٦، ص٤٥).

ويرى (فاليري) أن كل عمل مكتوب، وكل إنتاج من منتجات اللغة، عندما ينحرف بالكلام انحرافاً معيناً عن التعبير المباشر، يكون له تأثيره الفني"(ويس، ٢٠٠٥، ص٨٧)، أما (ليوسبيتزر) فقد عمَّق فكرة الانزياح، عندما جاء للأسلوبية بمصطلح (الانحراف) (إيفانكوس، ١٩٩٢م، ص٣٠)؛ إذ جعل من الاستعمال الشائع قياساً للانزياح في الأسلوب، وهذا الانزياح سمة معبرة

عن الخصائص الفردية للعبقرية المبدعة، وهي تصور نزعة عامة من نزعات العصر الذي يعيش فيه المبدع (ستاروبنسكي، ١٩٧٦م، ص٤٧).

ويرى أصحاب السريالية وجود انزياح كبير بين اللغة والشعر، فالشعر شيء آخر غير اللغة؛ إنه انحراف عن الكلام الإنساني العادي، والشعر اتصال بين ما يمكن إدراكه وما لا يمكن إدراكه(أبو ديب، ١٩٨٧م، ص ١٣٩)، ومن ذلك قول (أراغون): إن الشعر " لا يتحقق إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة، ولقواعد النحو، وقوانين الخطاب" (كوهين، ١٩٨٦، ص١٧٦).

واهتمت الشكلانية الروسية بانحرافات اللغة الأدبية، فالأدب عندهم "استخدام خاص للغة، وهو انحراف عن اللغة العادية، وتحوُّل عن استخدام اللغة استخداماً منطقياً وتقليدياً إلى استخدام قائم على المحاكاة والأيقونية" (جفرسون، ١٩٩٢م، ص٢٣)، ومثل ذلك في الاهتمام حركة براغ حيث يشير (موكاروفسكي) إلى أن السمة التي تميز اللغة الشعرية عن المعيارية هي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له، فضلاً عما يمتاز به (موكاروفسكى، ١٩٨٤م، ص٤١)، ونلحظ مفهوم الانزياح عند الشكلاني (جاكبسون) في تعريفه الأسلوب بأنه عنف منظم مقترف بحق الكلام العادي (جفرسون، آن، ١٩٩٢، ص٥٨)، وبأن الأسلوبية "بحث عما يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولاً، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً"(المسدي، ٢٠٠٧م، ص٣٧).

ويشير الناقد اللغوي (ج. ب. ثورن)، وهو أحد أعلام المدرسة التوليدية، إلى أن الجمل التي تخالف القواعد النحوية يكثر ورودها في الشعر في مقابل النثر، وأن تلك الجمل المنحرفة هي الجوهر الأساس في استجاباتنا

للشعر(عياد، ١٩٨٥م، ص١٥٦)، ويأتي التطور الجذري على يد (ريفاتير) لمفهوم الانحراف، فالانزياح عنده خرق لقوانين اللغة حيناً، ولجوءًا إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر(المسدي، ٢٠٠٧، ص١٠٣)؛ **إذ** تناول في كتابه (سيميوطيقا الشعر) بؤرة رمزية للقصيدة يسميها بـ(المولد)، وهي ترتبط بكل ما هو غير مألوف في لغة القصيدة(عياد، ١٩٨٦م، ص ٤٧).

أما جان كوهن فإنه أهم من كتب في الانزياح إطلاقاً، حيث بيَّن مفهوم الانزياح فقال: إن الانزياح هو "وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي"(كوهين، جان، ١٩٨٦، ص٤٢)، ويرى أن اللغة الشعرية انحراف عن المعيار الذي هو القوانين اللغوية المتعارف عليها بين الناس، وأن هذا الانحراف خطأ، لكنه خطأ مقصود متعمد، وممكن التصحيح عن طريق التأويل، على نقيض الخطأ غير المعقول الذي يتعذر فيه التصحيح(كوهين، جان، ١٩٨٦).

الانزياح عند العرب:

إذا ما بحثنا عن الانزياح في تراثنا العربي، فإننا نجد لفظ العدول عند النقاد العرب القدامى هو المصطلح الدال على مفهوم (الانزياح)(فضل ، ١٩٩٢م، ص٥٧)؛ ذلك أن نقادنا القدامى تنبهوا إليه، وجرى ذكره في مؤلفاتهم، فمن الملحوظات المبكرة في التراث العربي حول هذا المفهوم ما أشار إليه الآمدي في الموازنة في حديث صاحب البحتري عن أبي تمام؛ إذ يقول: "شاعرٌ عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارات البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ أو الإحالة" (الآمدي، ١٩٩٢م، ص٢٣)، وهو بذلك يشير إلى خروج أبي تمام على النمط المألوف في نسق الشعر العربي.

وقد تناول القدماء تحت باب العدول عددا من الموضوعات نحو الإيجاز والإطناب، والفصل والوصل، والمشاكلة، والذكر والحذف.

وممن أشار إلى ظاهرة العدول من النقاد القدامى أيضا: ابن رشيق وحازم القرطاجني وابن سنان الخفاجي وغيرهم. وامتدّ اهتمام هؤلاء النقاد بموضوع العدول إلى بواعث هذا العدول، وما يثيره من مقاصد؛ إذ يشير محمد عبد المطلب إلى "أن البلاغيين القدماء تفطنوا إلى أن العدول يتم من خلال عوامل نفسية تكتنف عميلة التخاطب، كتشويق السامع، أو التفاؤل، أو التلذذ". (عبد المطلب، ١٩٩٩م، ص٢).

وشاع إلى جانب مصطلح (العدول) عند العرب القدماء مصطلح (الاتساع) أو (التوسع) في الموروث البلاغي والنقدي، ووصفت به تلك التجاوزات التي كان الشعراء يعمدون إليها في تعاملهم مع اللغة، محدثين بذلك خللاً وانتهاكاً فيما هو ثابت ومتعارف عليه في استخدام اللغة(ربابعة، ١٩٩٥م، ص١٤٧)، ولكن ابن جني يجعل الاتساع هدفا يتحقق من المجاز، إذ يقول: "وإنما يقع المجاز ويُعدل إليه عن الحقيقة لمعانٍ ثلاثة، هي: الاتساع، والتوكيد، والتشبيه، فإن عدمت هذه الأوصاف كانت الحقيقة ألبتة" (ابن جني، د.ت، ج٢، ص٤٤٢).

أما ابن رشد فيرى: "أن القول الشعري هو القول المتغير، والمتغير عدول عن الحقيقة إلى المجاز" (الجوزو، ٢٠٠٢م، ص٢٠٦)، ويشير القاضي الجرجاني إلى الانزياح عندما ربط التوسع بالاستعارة بقوله: "فأما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام، وعليها المعول في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر... (الجرجاني، ٢٠٠٦م، ص٤٢٨).

والتوسع – فيما يبدو –مظهر من مظاهر "الانزياح"، وصورة من صوره، وعليه فالانحراف عن المألوف اللغوي له صور متعددة، منها: الالتفات، والتقديم والتأخير، والمجاز وغيرها.." (سليمان، ١٩٩٣، ص٢٩)، ولذا

فالاستعارة انزياح، أو انحراف في الدلالة، بوصفها علاقة لغوية تعتمد على الاستبدال، أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة. أو بأنها انتقال أو تحول في الدلالات أو تعليق للعبارات على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل أو الانزياح (الرماني، د.ت، ص٧٩).

أنواع الانزياح ووظائفه:

يعد الانزياح كسرا للنسق اللغوي على مستوى التراكيب، أو مستوى الصورة، أو مستوى الإيقاع والوزن، وهو كسر يقصده الكاتب أو المتكلم، بهدف إضفاء قيمة لغوية وجمالية ترقى به إلى مستوى الحدث الأسلوبي (أبو العدوس، ٢٠٠٧، ص٢٣٤).

وقد تعددت أنماطه وصوره عند الباحثين حتى فاق تعداد أنماطه عند بعض الباحثين عشرة أنماط؛ فاليافي جعلها أربعة أشكال، هي: الانزياح المجازي، والانزياح الايقاعي، والانزياح اللغوي بجموع ضروبه، والانزياح الدلالي(اليافي، ١٩٩٧م، ص٩٤- ٩٦).

وجعلها عدنان بن ذريل ثلاثة أشكال، هي: الانزياح السّكوني الذي لصور البلاغة، والانزياح الحركي الذي يتبدّى كانقطاع في الزّمان أو قفزة إلى المبادهة، والانزياح السّياقيّ؛ الذي يختص بالأسلوبيات (ابن ذريل، ١٩٨٩م، ص ٢٧، ٢٨).

أما صلاح فضل فقد جعلها في خمسة أزواج هي: (فضل، ١٩٩٨م، ص١٥٥، ١٥٦)

١) الانزياحات الموضعية والانزياحات الشاملة، وفيه ينظر إلى درجة انتشار هذه الانزياحات في النص كظواهر موضعية أو شاملة.

٢) الانزياحات السلبية والانزياحات الإيحائية: وذلك تبعاً لعلاقتها بنظام القواعد اللغوية.

٣) الانزياحات الداخلية والانزياحات الخارجية.

٤) الانزياحات الخطية (السياقية) والصوتية والنحوية والصرفية والمعجمية والدلالية.

٥) الانزياحات التركيبية والاستبدالية.

ويتعامل البحث مع الانزياحات بتقسيمها إلى ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر المجازي والإيقاعي أو المظهر التركيبي أو المظهر الدلالي.

تحليل النص[٢]

يتضح مما تقدم أن الانزياح ليس هدفاً في ذاته؛ ذلك أنه لو كان الأمر كذلك لتحول النص معه إلى عبث وفوضى في الخطاب الشعري ذاته، ولكن الانزياح وسيلة لخلق الإيحاء داخل فضاء النص(الموسى، ١٩٩١م، ص١٠٠).

ويرى بعض الباحثين أن الشعر "فن الانزياح الكامل عن التعبير الطبيعي العادي للغة"(اليافي، ١٩٩٧، ص٩٤)؛ ذلك أن المبدع يهدف من خلال التنوعات الانزياحية إلى شد انتباه القارئ والسامع، وإثارته، وكسر توقعاته، وإضفاء صور إيحائية إضافية إلى الموضوع.

أولا: الانزياحات المجازية والإيقاعية:

يجد الناظر في هذا النص أنه يزخر بالانزياحات المجازية، فمجمله قائم على التقابلات التي تحدث توازنا إيقاعيا، وبعدا دلاليا إضافيا من خلال ما يقرنه من أزواج متقابلة؛ يتبدى ذلك منذ البيت الأول حين يقرن بين ذاته وبين

النجم، ثم يربط بين ما يصنعه كل منهما للآخر، يقول:

مالي وللنجم يرعاني وأرعاهُ ؟ ***أمسى كلانا يعافُ الغمضَ جفناهُ

فهو يتساءل عما يحدث له، وما يحدث للنجم، ثم ما يقوم به كل منهما تجاه الآخر من رعاية.

وتتكرر التقابلات في سائر القصيدة (صرفتنا، نصرفها)، (مسّكم، مسَّنا)، (أقصاه، أدناه)، (ماضيها، حاضرها)، (يهوانا، نهواه).

وإذا تجاوزنا التقابلات لنصل إلى ألوان المحسنات البديعية وجدنا القصيدة مشبعة بالمحسنات البديعية التي ترقى إلى مستوى يسحر القارئ، ويجذبه نحو آفاق متنوعة من الاستمتاع بما تحدثه هذه المحسنات عند القارئ.

وأول المحسنات التي نقف عندها الطباق والمقابلة، وهما على صلة واضحة بالتقابلات التي ظهرت مقدما؛ ذلك أن بعض التقابلات التي تم ذكرها تدخل في باب الطباق أو المقابلة، وثمة ألفاظ وتراكيب أخرى لم تذكر في باب التقابلات، ولكنها تدخل في باب الطباق أو المقابلة؛ يظهر ذلك جليا في قول الشاعر:

كم صرفَتْنَا يدٌ كنّا نصرِّفها ***وبات يملكنا شعبٌ ملكناه

فالشطر الأول يدخل في باب التقابل والمقابلة، في حين أن الشطر الثاني يتضمن مقابلة في التركيب الواحد (يملكنا شعب ملكناه)، فهما صورتان في تركيب واحد.

وفي قوله:

سل الحضارة ماضيها وحاضرها ***هل كان يتصلُ العهدان لولاه ؟

نجد الطباق بين الماضي والحاضر، وليس الطباق هنا لمجرد تقديم

صورة فنية، بل يريد الشاعر أن يستوعب مساحة زمنية كبيرة تمتد الحضارة الإسلامية عبرها من خلال المجد الذي عاشته الإنسانية بوجود الحضارة الإسلامية. وثمة صور أخرى للطباق والمقابلة تمتد في ثنايا النص الشعري.

ويظهر الجناس جليا في معظم أبيات القصيدة، ما بين الجناس التام والجناس الناقص؛ ففي قوله:

لي فيكَ يا ليلُ آهاتٌ أردِّدُها ***أوَّاهُ لو أجْدت المحزونَ أواه!

نجد الجناس بين أوّاه الأولى وأوّاه الثانية. وفي قوله:

لا تحسبَنِّي محبًّا يشتكى وَصباً ***أهْونْ بما في سبيل الحب ألقاه!

نجد الجناس الاشتقاقي بين لفظتي (محبا) و(الحب). وفي قوله:

إني تذكرتُ والذكرى مُؤَرِّقةٌ*** مجداً تليدا بأيدينا أضعناه

نجد الجناس الاشتقاقي أيضا في (تذكرت والذكرى). وفي قوله:

كم بالعراق، وكم بالهند ذو شجنٍ ***شكا؛ فردَّدَت الأهرامُ شكواه!!

يظهر الجناس الاشتقاقي في (شكا وشكواه). والقصيدة بعد ذلك مشبعة بالجناس.

وإذا نظرنا إلى الاستعارة وجدنا لها حضورا في القصيدة لا يقل عن حضور الجناس؛ فهي حاضرة منذ البيت الأول حين يجعل النجم مشبها للإنسان، له عينان وجفنان يعافان الغمض.

وفي قوله:

كم بالعراق، وكم بالهند ذو شجنٍ ***شكا؛ فردَّدَت الأهرامُ شكواه!!

جعل الأهرام كالإنسان الذي يردد الشكوى، وحذف المشبه به وهو الإنسان، وأبقى الفعل الدال على المشبه به وهو (رددت) فهو من باب

الاستعارة المكنية.

وللتشبيه حضور في القصيدة نجده في قول الشاعر:

أنَّى اتجهت إلى الإسلام في بلد ***تجدْهُ. كالطير مقصوصاً جناحاه

فهو هنا يشبه الإسلام بالطير الذي قُصّ جناحاه، ويذكر المشبه والمشبه به وأداة التشبيه من باب التشبيه المفرد(مرسل مجمل).

وفي قوله:

هل كان دِيْن ابنِ عدنانٍ سوى فلق ***شق الوجود، وليلُ الجهل يغشاه؟

إذ يشبه الدين الذي جاء به النبي عليه السلام بالفلق الذي شق الوجود، وحذف أداة التشبيه ووجه الشبه، فهو تشبيه بليغ.

وفي قوله:

إني لأَشْعُرُ إذ أغشى معالِمَهم ***كأنني راهبٌ يغشى مُصلاه

يشبه نفسه بالراهب الذي يغشى مصلاه فيصرح بالمشبه والمشبه به، ويذكر أداة التشبيه فالتشبيه مرسل مجمل. وفي قوله:

أرواحنا تتلاقى فيه خافقةً ***كالنحل إذ يتلاقى في خلاياه

يشبه الأرواح بالنحل حين يتلاقى في الخلايا، فيذكر المشبه والمشبه به وأداة التشبيه فالتشبيه مرسل مجمل أيضا.

ولا يقل شأن الكناية عن غيرها من الصور البلاغية فهي حاضرة في القصيدة، نحو قوله:

ويحَ العروبة ! كان الكونُ مسرحها ***فأصبَحت تتوارى في زواياه

إذ يتضمن البيت كناية عن المجد والعظمة في سيادة العرب على العالم في سالف الأيام، ويظهر الحال الذي وصلته الأمة بصورة الكناية مرة

أخرى في قوله:

أنَّى اتجهت إلى الإسلام في بلد ***تجدْهُ. كالطير مقصوصاً جناحاه

فهو يكني عن صفة الذل والضعف والهوان الذي بلغته الأمة، بالطير الذي قص جناحاه، فلم يعد قادرا على الطيران. ويجمع الكناية عن الصفتين المتقابلتين القوة والضعف في البيت التالي:

كم صرفَتْنَا يدٌ كنّا نصرِّفها ***وبات يملكنا شعبٌ ملكناه

فالبيت يتضمن التقابل بين الصفتين من خلال الكناية، ففي قوله (صرفتنا) كناية عن تحكم الآخرين بهذه الأمة، وفي قوله (كنا نصرفها) كناية عن حال القوة التي كانت عليها الأمة في العصور الخالية.

وأما بالنسبة للانزياح الإيقاعي فإننا يمكن أن نتمثله في بعدين؛ الأول منهما يدور في فلك البحر العروضي الذي بنيت القصيدة وفقه، والآخر يتمثل في الارتباط الإيقاعي بين مفردات القصيدة.

وعند النظر في موسيقى القصيدة نجد أن الشاعر بنى قصيدته على البحر البسيط، المكون من تفعيلتين مكررتين أربع مرات:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.

والتفعيلة الأولى منهما هي أكثر التفعيلات قبولا للانزياح، ولهذا نتوقع كثرة الانزياحات التي تطرأ عليها في القصيدة، وأما التفعيلة الأخرى فلها انزياحان. وعند النظر في أبيات القصيدة نجد للتفعيلة الأولى (مستفعلن) انزياحا واحدا باتجاه (متفعلن)، ويتكرر ذلك في الأبيات المتلاحقة بدءا بقوله:

ويحَ العروبة ! كان الكونُ مسرحها ***فأصبَحت تتوارى في زواياه

فالشطر الثاني منه يبدأ بتفعيلة متفعلن، والأبيات اللاحقة يتكرر فيها

الانزياح ذاته. وأما التفعيلة الأخرى فالمعهود في الشعر العربي أنها يكثر فيها أن تأتي بصورة الانزياح، ويقل حضورها بالصورة الأصلية، وقد وردت الصورتان إلى جانب التفعيلة الأساسية في أبيات القصيدة، فقد تضمن البيت الأول من القصيدة التفعيلة الأساسية وتفعيلة (فعْلن)، وتضمن البيت الثاني التفعيلة الأساسية وتفعيلة (فعِلن). ويتكرر ظهور التفعيلة بصورتها الأساسية وصورها الأخرى في سائر أبيات القصيدة.

أما بالنسبة للوجه الثاني للإيقاع فإن الشاعر اختار لقصيدته القافية التي تعبر عن نفثة ودفقة شعورية تعبر عما يعتلج في صدره من آهات فجعل (الآه) هي الصوت الذي ينهي به أبيات قصيدته: (جفناه)، (أواه)، (ألقاه)، (أضعناه).

وفي مفردات القصيدة نجده يربط بين الألفاظ التي تحقق إيقاعا صوتيا ودلاليا، نحو قوله:

لي فيكَ يا ليلُ آهاتٌ أردِّدُها ***أوَّاهُ لو أجْدت المحزونَ أواه!

فألفاظ (آهات) و(أواه) الأولى، و(أواه) الثانية تحقق إيقاعا صوتيا يعطي القصيدة بعدا جماليا. وتتكرر هذه الصورة في عدد من أبيات القصيدة، نحو قوله:

كم صرفَتْنَا يدٌ كنّا نصرِّفها *** وبات يملكنا شعبٌ ملكناه

كم بالعراق، وكم بالهند ذو شجنٍ ***شكا؛ فردَّدَت الأهرامُ شكواه!!

ثانيا: الانزياح التركيبي:

تعتمد اللغة المكتوبة والمنطوقة أنساقا محددة في التأليف بين العناصر المتتالية، يسمى الخروج عنه انزياحا تركيبيا(البار، ٢٠١٠م.ص٣)؛ فعندما يتجاوز هذه الأنساق، فإنه يحقق سمات جمالية جديدة، لا تتحقق في

حال سيرها وفق المعايير الموضوعة المألوفة، ويكون حضور الانزياح في النص قادرا على جعل لغته لغة متوهجة ومثيرة؛ تستطيع أن تمارس السلطة على المتلقي من خلال المفاجأة والغرابة(سعاني، ٢٠١٠م، ص٥٨). ويعكس الانزياح عامة، والتركيبي خاصة، قدرة الأديب على استخدام اللغة، وتوسيع دلالتها والتلاعب بألفاظها، وتوليد أساليب وتراكيب جديدة؛ لها وهجها وألقها في نفس المتلقي.

يعرض البحث هنا لصور الانزياح التركيبية الواردة في النص، ويتوقف عند التراكيب التي خرجت عن المسار الذي جرى عليه العرف اللغوي عن طريق التقديم والتأخير والحذف والاستبدال في مكونات التركيب الواردة في النص والخاضعة للتحليل.

يطالعنا الانزياح التركيبي منذ مطلع القصيدة؛ إذ يبدأ الشاعر قصيدته بالسؤال القائم على الاستغراب والاستهجان(مالي وللنجم)، وهي صورة تمثِّل خروجا واضحا على الاستهلال الشعري التراثي، الذي بنيت وفقه القصيدة.

وعند النظر في التراكيب اللغوية الواردة في القصيدة، نجد صورا متعددة من الانزياحات تتجلى في: التقديم والتأخير، الحذف، الالتفات والفصل بين المتلازمات.

أولاً: التقديم والتأخير:

تعدُّ ظاهرة التقديم والتأخير في أساليب تركيب الكلام خروجا على قواعد الجملة العربية المنتظمة. وللتقديم والتأخير أحوالٌ وصورُ متعددة مثل: تقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم المفعول به، وتقديم خبر الناسخ على اسمه... وغير ذلك. ومن نماذج التقديم والتأخير في هذا النص:

تقديم الخبر (الجار والمجرور) على المبتدأ، في قوله:

لي فيكَ يا ليلُ آهاتٌ أردِّدُها ***أوَّاهُ لو أجْدت المحزونَ أواه!

سنُّوا المساواة: لا عُرْبٌ، ولا عجَمٌ ***ما لامرئ شرفٌ إلا بتقواه

استرشد الغربُ بالماضي، فأرشده*** ونحن كان لنا ماضٍ نسيناه

فإن تراءتْ لك الحمراء عن كَثَب ***فسائل الصرحَ: أين العز والجاه؟

أين الرشيد وقد طاف الغمام به ***فحين جاوز بغداداً تحداه؟

قدم الشاعر الخبر (لي) على المبتدأ (آهات)، والخبر(لامرئ) على المبتدأ (شرف)، والخبر(لنا) على المبتدأ (ماض)، والخبر(أين) على المبتدأ (العز)، والخبر(أين) على المبتدأ (الرشيد)، وذلك للأهمية والعناية بما قدمه، حيث خصصه باللام الجارة الدالة على الاختصاص، وذلك للإفصاح عما يعتلج في صدره من الحزن والأسى والآهات بسبب ما أصاب الأمة . وفضلًا عما للتقديم هنا من استقامة الوزن، وجمال الإيقاع.

وقد استأثر تقديم الجار والمجرور على الجملة الفعلية باهتمام الشاعر أيضاً فتعددت دلالته كما في قوله:

لا تَحْسَبَنِّي مُحِباً أشتكي وَصَباً***

أهْوِنْ بما في سبيل الحُبِّ ألقاهُ

فقد تقدم الجار والمجرور (في سبيل الحب) على الفعل (ألقى)، حيث عدل عن الترتيب المألوف للجملة، وهو(ألقاه في سبيل الحب)، محققاً بذلك باعثاً شعورياً، ألا وهو تركيز انتباه المتلقي على ما يكتنف قلبه من مشاعر تجاه ما أصاب الأمة من مآس.

ومثل ذلك قوله:

إني تذكرتُ والذكرى مؤَرِّقـةٌ *** مجداً تليداً بأيدينا أضَعنَاه

إنه يقدم الجار والمجرور (بأيدينا)على الفعل والفاعل والمفعول (أضعناه)، حيث عدل أيضاً عن الترتيب المألوف؛ ليؤكد على فداحة الجرم الذي اقترفته أيدينا بحق أمتنا، وما لذلك من أثر نفسي وباعث على حفز القوى باتجاه استعادة المجد الضائع.

وقدم الظرف على الفعل في مواطن أخرى كما في قوله:

أين الرشيدُ وقد طافَ الغمامُ بهِ*** فحين جاوزَ بغداد تحداه

فهو هنا يرتب التركيب بصورة تخدم بناء نص القصيدة والدلالة التي يسعى لتحقيقها؛ ذلك أن التركيب متحوِّل عن الأصل(تحدّى الغمام حين جاوز بغداد)، ولكن إيراده بالصورة الأصلية لا يخدم بناء النص الشعري، ولا يعود قصور هذا التركيب بصورته الأصلية إلى مجرد الحفاظ على الوزن الشعري وإيقاع القصيدة، ولكنه يحمل إلى جانب ذلك بعدا دلاليا يريد الشاعر أن يقدمه من خلال هذا الانزياح.

ويقدم المفعول به على الفاعل، وذلك في قوله:

مَالِي وللنجمِ يرعاني وأرعاهُ*** أمسى كِلانا يَعَافُ الغَمْضَ جَفْنَاهُ

لي فيكَ يا ليلُ آهاتٌ أُردِّدُها*** أواهُ لو أَجْدَتِ المحزونَ أواهُ

فيقدم المفعول (الغمض) على الفاعل (جفناه)، ويقدم المفعول (المحزون) على الفاعل (أوّاه)؛ ليصور مأساة الأمة وجراحاتها، وليشير إلى ما يعتري الواقع المعاش من تبعات أفقدته القدرة على النوم، كما يشير التقديم في البيت الثاني إلى عجز الآهات عن تحقيق جدوى للمحزون.

ويتكرر تقديم المفعول على الفاعل في مواطن أخرى كقوله:

وقرَّرتْ مبدأ الشورى حكومتُهم *** فليس للفرد فيها ما تمناه

فقدم المفعول (مبدأ الشورى) على الفاعل (حكومتهم)، والتقديم هنا جائز يحقق الشاعر من خلاله توازنا في النسق الشعري، إضافة للأهمية التي تتمثل في مبدأ الشورى الذي ساد في ظل عظمة الدولة الإسلامية.

وفي قوله:

كمْ صرَّفتنا يدٌ كنا نُصرِّفها *** وبات يحكُمُنا شعبٌ ملكنـاه

هل تطلبون من المختار معجزةً ***يكفيه شعبٌ من الأجداثِ أحياهُ

نلحظ هنا أن تقديم المفعول على الفاعل واجب في البيتين في قوله: (صرفتنا يد)، وقوله: (يحكمنا شعب)، وقوله: (يكفيه شعب). وهذه الصورة من التقديم وإن كانت تدخل في باب الوجوب، فإنها تسهم في الحفاظ على استقامة الوزن، وتجعل الإيقاع متسقا، ومع هذا فإنها تقدم للدلالة بعدا آخر.

ونلحظ أيضا أنه قدم خبر الفعل الناسخ في قوله: (وبات يحكُمُنا شعبٌ ملكنـاه)، محولا الجملة (يحكمنا) إلى باب التنازع في النحو؛ ذلك أن الأصل في هذه الجملة (وبات شعبٌ ملكنـاه يحكُمُنا)، ولكن إيراده بالصورة التي جاء وفقها في القصيدة يخدم البناء والموسيقى والدلالة، مع أنه يخرج عن نسق التركيب ليدخلنا في باب التنازع الذي يحاول النحويون تجاوزه.

ثانياً: الحذف:

الحذف "من الظواهر اللغوية التي تعمل على إضفاء بعد جمالي ودلالي لا يتحقق إلا به، وخلو السياق منه يفقده جماليات ما كانت لتتحقق بغياب الحذف؛ ذلك أنه " أكثر بلاغة من الذكر؛ لأن الذكر سَيْرٌ فيما هو مألوف من أساليب التعبير، والمألوف –أياً كان– ليس له من الإثارة ما لغير المألوف" (سليمان، ١٩٩٣، ص١٣٨)، ويقع الحذف ضمن دائرتين هما الحذف

الواجب والحذف الجائز، وفي كل دائرة نجد أبعادا جمالية تتحقق؛ سواء كان الحذف جائزا أم واجبا.

ومن حذف المبتدأ، قوله:

ماضٍ نعيشُ على أنقاضِهِ أُمماً*** ونستمدُ القُوَى من وحيِ ذِكراه

لقد حذف الشاعر المبتدأ هنا، والتقدير (هو ماض). ولعل حذف المبتدأ هنا جاء لغرض التفخيم والتعظيم لهذا الماضي الذي نفخر به، وبما حققه أسلافنا فيه من مجد ورفعة.

والحذف هنا ينطبق عليه حكم الجرجاني بقوله: "فإنَّك ترى به ترك الذِكْر أفصحَ من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيدَ للإفادة، وتجدُك أنطقَ ما تكونُ إذا لم تنطِقْ، وأتمَّ ما تكون بياناً إذا لم تُبِن" (الجرجاني، ١٩٩٥م، ص١٢١).

وقد يطيب لبعض الباحثين أن يجعل المحذوف هنا هو الخبر بتقدير (لنا ماض). ولكن مثل هذا التوجه في التفسير يفقد المعنى رونقه وبريقه الذي يحدثه الحذف، أو ذكر المبتدأ المحذوف (هو).

ومن حذف الخبر قوله:

سنُّوا المساواة: لا عُرْبٌ، ولا عجَمٌ ***ما لامرئ شرفٌ إلا بتقواه

فحذف الخبر هنا مرتين، والتقدير: لا عرب تتميز، ولا عجم تتميز، ولعل داعي الحذف هنا هو الإطلاق في الحكم، فالكل متساوون لا تمايز بين إنسان وآخر.

وقد حذف الفاعل والمفعول به في قوله:

كم بالعراق، وكم بالهند ذو شجنٍ ***شكا؛ فردَّدَت الأهرامُ شكواه!!

فهو هنا حذف فاعل الفعل (شكا) ومفعوله، وإذا كان حذفه للفاعل لتقدمه ولتجاوز الركاكة في التركيب عند ذكر الفاعل، فإنه حذف المفعول هنا ليطلق للقارئ حرية تصور المفعول الذي يريده مما يمكن أن يدخل في باب الشكوى من الظلم والانحدار وضياع الحقوق، إلى غير ذلك مما يمكن أن يتصوره الشاكي.

وتكرر ذلك في قوله:

إنا مشَيْنا وَرَاءَ الغرب نقبس من ***ضيائه فأصابتنا شظاياه

فحذف فاعل الفعل (نقبس) ومفعوله، وإذا كان حذفه للفاعل من باب الوجوب النحوي، فإن حذف المفعول هنا جاء لدلالة السياق عليه؛ ذلك أن شبه الجملة (من ضيائه) تدل على بيان النوع الذي ينتمي إليه المفعول المحذوف.

ويحذف الشاعر حرف النداء كما في قوله:

بني العروبةِ إن القَرحَ مسّكموا ***ومسَّنا، نحن في الآلام أشباه!

وهو بهذا الحذف يبعث الحيوية للنص الشعري، ففي حذف الحرف دلالة على قرب المسافة بين المنادى والشاعر ذاته، ولعل هذا الحضور يتمثل بوحدة المصاب، فالقرح مسه ومسهم، ولكن المفارقة هنا تتمثل في أن الشاعر عربي، ويجعل من نفسه ومن بني العروبة طرفين يلتقيان. وهذا ما لا يتبدى في بقية أبيات القصيدة؛ ذلك أن الشاعر يُظهر نفسه في سائر أبيات القصيدة ذلك المُصابَ الذي يشكو ما حل بالأمة، وهو أحد أفرادها مستخدما ضمير الجمع (أضعناه، صرفتنا، نصرفها، ...)

ثالثا: التنويع في الأساليب النحوية:

جاء النص مشبعا بالأساليب النحوية بدءا بالاستفهام الذي يظهر منذ البيت الأول بقوله:(مالي وللنجم يرعاني وأرعاهُ؟)، ويتكرر في أبيات القصيدة

(هل كان دين ابن عدنان؟)، و(هل كان يتصل العهدان؟)، و (هل تطلبون من المختار؟)، و(كيف كانوا يدا واحدة؟)، و (كيف ساس رعاة الإبل؟)، و(أين العز والجاه؟)، و(أين الرشيد؟).

ويظهر أسلوب النداء في البيت الثاني (لي فيك يا ليل آهات أرددها)، وتشيع صور النداء في سائر أبيات القصيدة نحو قوله: (بني العروبة إن القرح مسكم)، و(يا من رأى عمرا تكسوه بردته)، و(اللهم قد أصبحت أهواؤنا شيعا).

وينوع الشاعر في صور التعجب بين التعجب القياسي والتعجب السماعي، فيأخذ التعجب مكانه في القصيدة بدءا من البيت الثالث في قوله: (أهون بما في سبيل الحب ألقاه) و(ويح العروبة كان الكون مسرحها) و(كم صرفتنا يد كنا نصرفها) و(لا در در امرئ يطري أوائله فخرا).

وللشرط مكانه في أبيات القصيدة بدءا بالبيت الخامس في قوله:

أنَّى اتجهت إلى الإسلام في بلد ***تجدْهُ كالطير مقصوصاً جناحاه

ويتكرر الشرط في قوله:

مَنْ وحد العرب حتى كان واترهم ***إذا رأى ولَدَ الموتور آخاه ؟

وفي قوله:

فإن تراءتْ لك الحمراء عن كَثَب ***فسائل الصرحَ: أين العز والجاه؟

وفي قوله: (ويُطرِق إن ساءلته ما هو).

وتتغلب صور الأمر في القصيدة في مقابل صور النهي؛ ففي حين لا يظهر للنهي سوى صورة واحدة في قوله: (لا تحسبني)، تكثر صور الأمر، كما في قوله: (سل الحضارة)، و(سل المعالي عنا)، و(سل خلف بحر الروم عن عرب)، و(فسائل الصرح)، و(وانزلْ دمشق، وسائل صخر مسجدها)،

و(وطُف ببغداد وابحث في مقابرها)، وتنتهي بالدعاء في قوله:

لاهُمَّ، قد أصبحت أهواؤنا شيعا ***فامنُنْ علينا براع أنت ترضاه!

ثالثا: الانزياح الدلالي

يمثل الانزياح الدلالي قمة هرم الانزياحات الأسلوبية في بناء النصوص الأدبية، وتتعدد صوره بحسب الغاية التي يسعى منشئ النص إلى تحقيقها، أو التي يفرضها بناء النص على منشئه.

أولا: الحقول الدلالية

يجد المتأمل في أبيات القصيدة أن ألفاظها تدور في فلك واحد يعبر فيه الشاعر عن أحزانه وأوجاعه لما أصاب الأمة من تردٍّ وذلٍّ وهوان، وابتعاد عن مركز القوة والسيطرة والنفوذ بعدما كانت تحتل مركز الصدارة بين الأمم، وقضت عصورا كانت فيها مكان السيادة والنفوذ واتساع الرقعة التي تمتد سيطرتها عليها.

ومن هذا المنطلق وجدنا ألفاظ القصيدة تدور في محورين اثنين؛ يتمثل الأول منهما في الألفاظ والتراكيب التي تعبر عن القوة والعزة التي عاشتها الأمة في سالف عهدها، واستعراض حالها منذ نزول الوحي على الرسول الأمين، والحياة التي نقل الأمة إليها، ثم ما عاشته الأمة في زمن الخلفاء بعده بدءا بالفاروق عمر، مرورا بالرشيد وصولا إلى الحضارة الأندلسية. ويتمثل الآخر في الألفاظ والتراكيب التي تدل على ما آلت إليه الأمة من ضعف وابتعاد عن مكان الصدارة.

ويعتمد في خطابه على الطلب من المخاطب توجيه السؤال باستخدام فعل الأمر كما في قوله: (سل الحضارة)، و(سل المعالي عنا)، و(سل خلف بحر الروم عن عرب)، و(فسائل الصرح)، و(وانزلْ دمشق، وسائل صخر

مسجدها). فكل هذه الأفعال التي بنيت على طلب السؤال تمثل صورة من صور التذكير بالماضي المجيد.

ثانيا: التشخيص:

تشيع في نص القصيدة أمثلة متعددة على التشخيص؛ وظفها الشاعر لخدمة الصورة وبناء النص في قصيدته، تتبدى هذه الانزياحات منذ مطلع القصيدة حين يقول:

مالي وللنجم يرعاني وأرعاهُ ؟ ***أمسى كلانا يعافُ الغمضَ جفناهُ

فهو يجعل النجم يشاركه آلامه وأوجاعه، فيتخيل له جفنا يعاف الغمض بسبب ما أصاب الأمة من تراجع في المنزلة والمكانة.

وعند الانتقال إلى البيت الثاني يستمر في تشخيصه حين يقول:

لي فيكَ يا ليلُ آهاتٌ أردِّدُها ***أوَّاهُ لو أجْدت المحزونَ أواه!

فهو يشخص الليل، ويجعل منه إنسانا، فيبثه همومه وأوجاعه وآلامه، ويطلب منه أن يساعده في إيجاد حل لما يعاني منه، فهو يشكو من عدم وجود الحل بالشكوى.

وتتكرر هذه الصورة في ثنايا النص نحو قوله:

سل الحضارة ماضيها وحاضرها ***هل كان يتصلُ العهدان لولاه ؟

فهو يتخيل الحضارة شخصا يُسأل فيجيب، فيخاطب صاحبه طالبا منه سؤال الحضارة عما فعله النبي الكريم بالدين الذي جاء به لينقل الأمة من غفلة الجهل والنسيان إلى موقع القيادة في الماضي والحاضر.

ثالثا: المغايرة

والمقصود هنا أن يعطي اللفظ معنى مغايرا للمعنى المعهود منه،

ويتجاوز الأمر حده، عندما يستخدم لفظين متضادين، ويجعل كلا منهما مكان الآخر نحو قوله:

مَنْ وحد العرب حتى كان واترهم ***إذا رأى ولَدَ الموتور آخاه ؟

فالمعنى يقتضي أن يكون التركيب بصورة (حتى كان موتورهم إذا رأى ولد الواتر آخاه)، فالموتور هو اسم مفعول يدل على من وقع عليه الفعل، والواتر اسم فاعل يدل على من قام بالفعل. وجاء استخدام الشاعر للفظين مغايرا للمعنى المراد، بل مضادا له. فالأصل أن يكون الذي أصيب هو الذي يسامح من أصابه، والتركيب يوحي أن الذي أصاب هو المسامح لمن أصيب.

والناظر لهذا الاستخدام بهذه الصورة يجد أن الدلالة انحرفت عن مسارها. ومع ذلك بقي المعنى مفهوما لمن يقرأ البيت، وربما يكون الدافع وراء هذا الاستخدام هو حرص الشاعر على إقامة الوزن العروضي، على الرغم من قدرته على اختيار ألفاظ أخرى تؤدي المراد الدلالي الذي سعى لإيصاله.

وقد يخرج عن الدلالة المتوقعة في الموطن الواحد دون الحاجة لإقامة الوزن نحو قوله:

أنَّى اتجهت إلى الإسلام في بلد ***تجدْهُ كالطير مقصوصاً جناحاه

فالطير عندما يُذكَر يتبادر للذهن الصفة الأولى التي تميزه عن غيره وهي صفة الطيران، وإذا قص الجناحان صار كغيره من المخلوقات ففقد السمة التي يمتاز بها عن غيره. ونجد ذلك أيضا في قوله:

هذى معالم خرسٌ كلٌّ واحدة ***منهنَّ قامت خطيبا فاغراً فاه

فصفة الخرس التي تتصف بها هذه المعالم تجعلها عاجزة عن البوح بما تعرفه، أو تشهده لأحد أمامها، فضلا عن أن تصبح كل واحدة منهن خطيبا يخطب بأعلى صوته، ويفتح فمه على اتساعه فاغرا؛ يوصل مراده لمن يتوقع

سماعه. ونرى ذلك أيضا بقوله:

الله يعلم ما قلَّبتُ سيرتَهُمْ ***يوماً وأخطأ دمعُ العين مجراه

فالأصل يقتضي أن يشعر الشاعر بالزهو والفخر، عندما يذكر الماضي المجيد الذي عاشته أمتنا، ولكنه بدلا من ذلك يشعر بالحزن والألم الذي يقوده للبكاء فور تذكره لهذا الماضي، وهذا مغاير للمألوف من حياة الناس؛ ذلك أن الذي يذكر العز يرفع رأسه فخرا، والذي يذكر الألم والوجع يشعر بالحزن ويقوده ذلك للبكاء.

نصل في نهاية البحث إلى أن جملة الانزياحات في القصيدة منحتها أبعادا جمالية عبرت عن ذاتية الشاعر المترددة الحالمة، التي تتنقل بين ماض عاشته الأمة، وهي في أوج منعتها وعزتها، وحاضر مؤلم يرثي فيه الشاعر لحال الأمة ومصابها، ويأمل في أن تعود الأمة لسالف عهدها، فتقود الأمم كما قادتها سابقا.

الهوامش:

(١) محمود غنيم شاعر مصري مدرس ولد ونشأ في قرية كوم حمادة وتخرج بدار العلوم ١٩٢٩ وعمل في التدريس ثم كان مفتشا للتعليم الأجنبي ١٩٤٦ وعالج الشعر من صغره وفاز بجوائز. له (صرخة في واد_ ديوان شعر مطبوع، و في ظلال الثورة_ ديوان شعر مطبوع ومسرحيات مدرسية، قيل في وصف أسلوبه الشعري: إنه خليفة حافظ إبراهيم. ينظر: الزركلي، معجم الأعلام، م٧، ص١٧٩).

(٢) تم تطبيق التحليل على القصيدة الموجودة في الأعمال الكاملة لمحمود غنيم، ينظر: غنيم، محمود، **الأعمال الكاملة**، دار الغد العربي، ١٩٩٣، م١، ص٧٩-٨٢

مراجع البحث

- الآمدي، الحسن(ت ٣٧٠ هـ-٩٨٠م)، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تح: السيد أحمد الصقر، دار المعارف، ط٤، ١٩٩٢م
- إيفانكوس، خوسيه، **نظرية اللغة الأدبية**، ترجمه حامد أبو أحمد، القاهرة، مكتبه غريب، ١٩٩٢م
- البار، عبدالقادر، الانزياح في محوري التركيب والاستبدال، **مجلة الآداب واللغات ورقلة، الجزائر، جامعة قاصدي مرباح**، العدد التاسع، مايو ٢٠١٠م
- تودروف، **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠م
- الجرجاني، القاضي(٣٩٢هـ- ١٠٠٢م)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تح علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل، المكتبة العصرية، صيدا، ط١، ٢٠٠٦م
- الجرجاني، عبدالقاهر(٤٧١هـ- ١٠٧٨م)، **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٥م
- جفرسون، آن، و روبي، ديفيد، **النظرية الأدبية الحديثة**، ترجمة سمير مسعود، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢م
- ابن جني، أبو الفتح(٣٩٢هـ-١٠٠٢م)، **الخصائص**، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، د.ت
- الجوزو، مصطفى، **نظريات الشعر عند العرب**، دار الطليعة للطباعة والنشر، د.ط، ٢٠٠٢م

- الددة، رشيدة عبّاس، **الانزياح في الخطاب النّقدي والبلاغي عند العرب**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٩م
- أبو ديب، كمال، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م
- ابن ذريل، عدنان، **النّقد والأسلوبية بين النظرية والتّطبيق**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩م
- ربابعة، موسى، الانحراف مصطلحاً نقدياً، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن**، المجلد العاشر، العدد الرابع، ١٩٩٥م
- الرماني، علي(٣٨٤هـ-٩٩٤م)، **النكت في إعجاز القرآن**، ضمن كتاب (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني في الدراسات القرآنية والنقد العربي، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، (ذخائر العرب) دار المعارف، مصر، ط٣، د.ت
- الزركلي، خير الدين، **معجم الأعلام**، م٧، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٥، ٢٠٠٢
- ستاروبنسكي، جان، **النقد والأدب**، ترجمة: نور الدين القاسم، مراجعة: أنطون مقدسي، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦م
- السَّد، نور الدين، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ج ١، دار هومة ، الجزائر، ١٩٩٧م
- سعاني، سليم، الانزياح في الشعر الصوفي رائية الأمير عبد القادر نموذجاً، رسالة ماجستير، الجزائر، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ٢٠١٠م

- سليمان، فتح الله، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣.

- طاليس، أرسطو(٣٢٢ ق.م)، **الخطابة**، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت،– ودار القلم، بيروت، ١٩٧٩
- طاليس، أرسطو(٣٢٢ ق.م)، **فن الشعر**، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م
- عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص**، إفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٩م
- أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية **الرؤية والتطبيق**، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط١، ٢٠٠٧م
- عياد، شكري، **اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية**، دار العلوم، الرياض، ط١، ١٩٨٥م
- عياد، شكري، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، الكويت، **كتاب عالم المعرفة**، صدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد (١٧٧) سبتمبر ١٩٩٣م
- عياد، شكري، **دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد**، دار الياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦م
- العيد، يمنى، **في القول الشعري (الشعرية والمرجعية والحداثة)**، دار الفارابي، ٢٠١١م
- غنيم، محمود، **الأعمال الكاملة**، دار الغد العربي، ١٩٩٣، م١

- فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، **كتاب عالم المعرفة**، العدد١٦٤، أغسطس، ١٩٩٢م
- فضل، صلاح، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م
- الكوفحي، إبراهيم، خصوصية الخطاب الشعري في ديوان (طواف المغنى) لحبيب الزيودي، دراسة في ظاهرتي التناص والانحراف الأسلوبي، **مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي الجامعة الأردنية**، المجلد ٢٩، العدد ١، شباط ٢٠٠٢م
- كوهين، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م
- مجمع اللغة العربية بالقاهرة، **المعجم الوسيط**، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ط٢، د.ت
- المسدي، عبد السلام، **الأسلوبية والأسلوب**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط٥، ٢٠٠٧م
- ابن منظور، جمال الدين(٧١١هـ-١٣١١ م)، **لسان العرب**، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة ، د.ت
- الموسى، خليل، **الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر**، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط١، ١٩٩١م
- موكاروفسكى، يان، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، **مجلة فصول**، المجلد الخامس، العدد١، أكتوبر١٩٨٤م
- هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ١٩٧٣

- ويس، أحمد محمد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م
- اليافي، نعيم، **أطياف الوجه الواحد، دراسة نقدية في النظرية والتطبيق**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ١٩٩٧م.