الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي –تبسة–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

أسلوبية الشعر الصوفي المعاصر
قراءة في ديوان رقصة الحرف الأخيرة
لـ: أديب كمال الدين

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر (ل م د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: لسانيات الخطاب

إعداد الطالب:
• خليل عباس

إشراف الدكتورة:
• آمال كبير

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
سعاد عطاء الله	أستاذ محاضر –ب–	العربي التبسي –تبسة–	رئيسا
آمال كبير	أستاذ محاضر –أ–	العربي التبسي –تبسة–	مشرفا ومقررا
لويزة جبابلية	أستاذ محاضر –ب–	العربي التبسي –تبسة–	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2019/2018

المقدمة

يعتبر الشعر الصوفي نص لغوي خاص في الأدب العربي خرج باللغة مما ألفته إلى عالم جديد يزخر بالدلالات والإيحاءات مما جعل الدارسين يعكفون على تحليله وتأويله مستعينين بشتى المناهج لسبر أغواره.

ولأن الشاعر العراقي أديب كمال الدين من الشعراء المعاصرين الذين وضعوا بصمة مميزة في الشعر العربي، شكَّل مملكته الشعرية على عرش الحرف الإشاري واللغة المشبعة بالإيحاء المفضي لأكثر من معنى، لينجح في خلق نموذج شعري لا يشبه سواه في المشهد الشعري العربي الحديث، فجاءت الكلمة عنده رؤية دالة على معاني الحرف بوصفه هالة تشعُّ بالأسرار الخفية ليغرق في الوله الصوفي الذي جعله يتجاوز الواقع بحثا عن عالم الكشف وتجلياته.

ولأنَّ الدراسة الأسلوبية منهج يتناول النص الأدبي بالدراسة والتحليل ويسعى إلى الكشف عن أبعاده الجمالية والفنية والتعامل معه تعاملا محايثا لا يُعنى بالظروف والسياقات الخارجية ولأنه بمثابة همزة وصل بين فروع اللسانيات التي تدرس اللغة البشرية ونقطة التقاء بين معظم العلوم اللسانية الحديثة، فإن كل هذه الخصائص التي تميز هذا المنهج عن غيره من المناهج كانت أيضا دافعا ومحفزا لاختيار هذا الموضوع مجالا للبحث فتمَّ ضبط العنوان على النحو التالي:

(أسلوبية الشعر الصوفي المعاصر قراءة في ديوان "رقصة الحرف الأخيرة" لـ: أديب كمال الدين)

فجاء هذا البحث منطوياً على بعدين: بُعدٌ أسلوبي يتمثل في أهمية ظاهرة الانزياح وبُعدٌ صوفيّ يتمثل في نوعية نص المدوَّنة. وهو الأمر الذي يميز هذه الدراسة عن غيرها من الدراسات فهي تحاول أن ترصد الظاهرة الأسلوبية في خطاب مختلف هو الشعر الصوفي.

إنّ اختياري لهذا العنوان لم يأت اعتباطا وإنما هناك دوافع ذاتية وموضوعية منها:

- اهتمامي وولعي بالشعر الصوفي واستحساني لتجربة الشاعر أديب كمال الدين.
- محاولة تبيين أهمية المنهج الأسلوبي في تحليل الشعر الصوفي المعاصر وأهمية المستويات اللغوية في الكشف عن قيمته الجمالية.
- الرغبة في دراسة أهم الظواهر الأسلوبية واستجلاء دلالاتها العميقة خاصة ظاهرة الانزياح.
- الدعوة إلى الانفتاح على أدب المشارقة لتبادل الخبرات والتجارب وتشجيع ما يصطلح عليه بالنَّص النثري الذي مازال يواجه تحديات وصعوبات لأجل إثبات هويته كلون شعري.

فهذه الدراسة تومئ إلى تحليل النص الشعري بمستوياته المختلفة للكشف عن سماته الأسلوبية.

فكيف استطاعت مستويات التحليل أن تبرز لنا القيم الجمالية والفنية في ديوان رقصة الحرف الأخيرة؟

وما هي السّمات البارزة في شعر أديب كمال الدين والتي تميزه عن غيره من الشعراء؟

وكيف استطاعت ظاهرة الانزياح الكشف عن مدى قدرة الشاعر على تطويع اللغة والتأثير في المتلقي؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة فقد تمَّ تقسيم البحث إلى مقدمة وفصلين وخاتمة.

أماً الفصل الأول وعنوانه مستويات القراءة الأسلوبية للشعر العربي المعاصر فقد اشتمل على ثلاثة مباحث؛ أولها المستوى الصوتي الذي ركزت فيه على الإيقاع الداخلي باعتبار أنَّ كل النصوص نثرية فتناولت التجنيس والتوازي والتكرار من حيث الصوت والكلمات والجمل، وثانيها المستوى الصرفي الذي اشتمل على دلالة الأفعال باختلاف أزمنتها وصيغها ودلالة أبنية المشتقات كاسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة وغيرها... كما رصد الضمائر بنوعيها الظاهرة والمستترة. وثالثها المستوى التركيبي الذي أبرز الجملة وعناصرها وأقسامها وبناءها وما يعتريها من حذف أو تقديم وتأخير.

وأما الفصل الثاني وعنوانه الاشتغال الدلالي وأنماط الانزياح في ديوان: "رقصة الحرف الأخيرة" فقد احتوى على خمسة مباحث، تناول أولها الاشتغال الدلالي في الديوان فقدم تعريفاً للدلالة والحقول الدلالية ودراسة للعنوان من حيث البنية التركيبية والايقونية والدلالية. ورصد الثاني أنماط الانزياح في الديوان، وقدم الثالث مصطلح الانزياح في الفكر الغربي والعربي، بينما عني المبحث الرابع بجمالية الانزياح ووظيفته، ليأتي المبحث الخامس الذي أوردت فيه أنماط الانزياح في الديوان حسب تقسيم جون كوهن الذي قسمها إلى نوعين رئيسين هما الاستبدالي والتركيبي. فتناولت في الاستبدالي مظاهره وصوره كالاستعارة والكناية والتشبيه وأردفت في التركيبي ظاهرة الالتفات باعتبارها عنصر مهم في الدراسة الأسلوبية كونها تكشف عن مهارة الشاعر في إنتاج اللغة الإبداعية.

وأنهيت البحث بخاتمة تضمنت النتائج العامة التي تمَ التوصل إليها.

وقد فرضت طبيعة الموضوع تطبيق المنهج الأسلوبي وتدعيمه بإجراءات الوصف والتحليل.

كما أردتُ أن يكون هذا البحث تطبيقيا أكثر منه نظرياً لذلك تجاوزتُ فيه المدخل النظري والذي عادة ما يشتمل على ماهية الأسلوب والأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى وأهمّ مدارسها، وهي عناصر تعجّ بها المذكرات والرسائل كما اعتاد الباحثون على التطرق لها، وحتى لا أقع في الحشو والتكرار تجاوزت المدخل خروجا وانحرافا عن الطرق المعروفة والمألوفة، رغبة مني في التفرد بطريقة تجنبني

الاجترار وركزت على عنصرين مهمّين هما المستويات اللغوية والانزياح باعتباره الظاهرة الأكثر بروزاً وتجلّيا في النصوص.

ولتسهيل عملية البحث اعتمدت على جملة من المصادر والمراجع منها:

البنى الأسلوبية لكمال عبد الرزاق العجيلي

الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس

المعجم المفضل في علم اللغة لمحمد التنوجي

التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة لمحمد عكاشة

مبادئ في اللسانيات لخولة طالب الإبراهيمي

الخصائص لابن جني

دلائل الاعجاز للجرجاني

جواهر البلاغة لأحمد الهاشمي

علم الدلالة لأحمد مختار عمر

الأسلوبية الصوفية لأماني سليمان داوود

الأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي

الأسلوبية الرؤية والتطبيق ليوسف أبو العدوس

علم الأسلوب ومبادؤه لصلاح فضل

الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية لأحمد محمد ويس.

كما أنوه بصدور مجموعة من البحوث والدراسات (33 بحثا) حول تجربة الشاعر تناولت أعماله من جوانب شتى لكنها لم تدرس شعره من الناحية الأسلوبية باعتباره ظاهرة لسانية متفردة، منها:

- (الحرف والطيف: عالم أديب كمال الدين الشعري مقاربة تأويلية) – أ. د. مصطفي الكيلاني (نشر اليكتروني) 2010.
- (الاجتماعي والمعرفي في شعر أديب كمال الدين) – د. صالح الرزوق – منشورات ألف لحرية الكشف في الانسان – دمشق وقبرص 2011.
- (أضف نونا: قراءة في "نون" أديب كمال الدين) – د. حياة الخياري – الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت – لبنان 2012.
- (تجليات الجمال والعشق عند أديب كمال الدين) – د. أسماء غريب – منشورات ضفاف – بيروت – لبنان 2013.
- (إشكالية الغياب في حروفية أديب كمال الدين) – صباح الأنباري – منشورات ضفاف – بيروت – لبنان 2014.

لكن للأسف لم أتمكن من الحصول عليها للاستئناس بما جاء فيها من تحليل وللاطلاع على ما توصل اليه أصحابها من نتائج، لذلك ظلت في حكم المجهول المعرفي بالنسبة إلى بحثي.

ورغم توفّر المصادر والمراجع التي ساعدتني في عملية البحث إلا أنَّ هناك جملة من الصعوبات التي واجهتها تمثلت في:

– لغة النصوص الحداثية الموغلة في الغموض، المفعمة بالرمز والتي لم يكن من السهل تفجير ألغامها فهي سمة خاصة بالشاعر تحفظ له خصوصية متميزة ليست في متناول الكثيرين، فهو يريد أن يؤسس لمدرسة شعرية صوفية حداثية، خاصة بالحرف العربي بوصفه إعجازا سماويا، وهو في هذا يحتذي طريقة الحلاج في الطواسين.
– تشعُّب الموضوع بين المستويات اللغوية وظاهرة الانزياح بنمطيه الاستبدالي والتركيبي.
– لم أعثر على قراءة أسلوبية سابقة تناولت ديوان رقصة الحرف الأخيرة بالدراسة والتحليل كما سبق وأن ذكرت.
– ضيق الوقت والاجتهاد في إنجاز البحث على أكمل وجه بصفة فردية.

وفي الأخير أتقدم بالشكر والعرفان للأستاذة الدكتورة آمال كبير التي كانت مصدر دعم وتشجيع لي على إنجاز هذا البحث فلها مني كل الاحترام والتبجيل.

الفصل الأول:

مستويات القراءة الأسلوبية

1. المستوى الصوتي:

هو علم الفونولوجيا الذي يعنى بالأصوات وخصائصها الفيزيائية كما يهتم بدراسة الإيقاع الناتج على مستوى النص.

والصوت هو المكون الرئيسي لما يسمى بموسيقى الشعر أو الإيقاع حيث نجد هذه الظاهرة تحوز مكانة مهمة ضمن الخصائص المميزة للنصوص الشعرية.

والإيقاع لغة هو: «إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها»[1] حسب ما جاء في قاموس المحيط للفيروز أبادي.

وورد في معجم مقاييس اللغة لابن فارس قوله: «وقع الشيء وقوعا فهو واقع، والوقعة صدمة الحرب، والوقائع منافع الماء المتفرقة كأن الماء وقع فيها».[2]

أما اصطلاحا فهو: «قوة الشعر وطاقته الأساسية وذلك لوظيفته المزدوجة، إذا يصل مكونات النص بعضها ببعض، ويؤدي مهمة التأثير في المتلقي كما أن لذة النص لا يمكن أن تتأتى إلا من جميع مكونات النص لفظا وبناء ومعنى، والعامل الموحد لهذه المكونات هو الإيقاع»[3] فالإيقاع عنصر مهم لبناء القصيدة وجذب السامع والتأثير في المتلقي.

والإيقاع في الشعر نوعان: الأول خارجي والثاني داخلي؛ «والعروض يحكم الأولى أما الموسيقى الداخلية فتحكمها قيم صوتية باطنية، وهي أرحب من الوزن والنظم المجردين».[4]

أ- الإيقاع الخارجي:

في هذا الباب عادة ما يتعرض الباحث بالدراسة إلى الأوزان والقوافي فيقطع الأبيات ويستخرج البحور بأسمائها ويعيّن القوافي بأنواعها.... ولأن ديوان رقصة الحرف الأخيرة من الشعر الحداثي الذي كفر فيه صاحبه بالوزن والقافية فقد تعذر التعرض لهذه العناصر بالدراسة، فكل النصوص نثرية تكتسي

[1] الفيروز أبادي: القاموس المحيط إش: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت –لبنان، ط8،1426هـ –2005، ص733

[2] ابن فارس: معجم مقاييس اللغة تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، ط2، 1399هـ –1979م، ج6 ص134.

[3] كمال عبد الرزاق العجيلي: البنى الأسلوبية (دراسة في الشعر العربي الحديث)، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1،2012م، ص49.

[4] مصطفى السحراتي: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، تهامة للنشر والمكتبات، جدة–المملكة السعودية، ط2، 1984م ص107.

الغموض والإبهام مما يفتح على القارئ، آفاق أخرى للفهم والتأويل، لذلك نمرّ إلى العنصر الثاني وهو الإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية.

ب- الإيقاع الداخلي:

والإيقاع ظاهرة لا تتعلق بالوزن والقافية فقط لأنه مرتبط بالصوت الذي يسهم في تكثيف النص والتأثير في المتلقي وهو «التفاهم الذي يتم في سياق بين الكلمات والحروف والتي تتمثل في موسيقى الألفاظ المحكومة بمجموعة من القيم الصوتية والمعايير اللغوية والتي تمثل بدورها المنظومة الموسيقية للبيت ولكي تكتمل عناصر البنية الإيقاعية للشعر لابد من دراسة الوجه الأخر الذي يشخص قدرة الشاعر الإبداعية في بناء موسيقى القصيدة ويحقق لنا تنوعها وتجددها».[1]من خلال قول عبد الرحمن إبراهيم يتبين أن للحروف موسيقى أيضا تكمن في تجانسها وأن السياق العام للكلمات يمثل المنظومة الموسيقية للبيت ويكشف عن الموسيقى الداخلية في القصيدة.

ومن الظواهر التي أسهمت في توفير الإيقاع الداخلي:

- **التكرار:**

جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس في مادة كرَّ: «يدلّ على جمع وترديد من ذلك كررت، وذلك رجوعك إليه بعد المرة الأولى فهو الترديد الذي ذكرناه، والكرير، كالحشرجة في الحلق، سمّي بذلك لأنه يرددها»[2] فهذا تعريف التكرار لغة وحمل معنى الترديد والرجوع بعد المرة الأولى. أما اصطلاحاً فهو: الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال كما نجده أساس لنظرية القافية في الشعر....».[3]

والقصيدة عادة تبنى على عنصرين أساسين هما التكرار والتنوع، «فالموسيقى تكرر نغمة بعينها في أنماط محددة وكذلك الشاعر فهو يكرر أصوات بعينها في أنماط يعنيها، وهو بهذا يحقق لقصيدته النظم والبناء»[4] فتكرار الشاعر لأصوات معينة لا يأتي اعتباطا بل له دلالة قصدها الشاعر حققت له التماسك بين أجزاء النص.

---

[1]إبراهيم عبد الرحمن: بين القديم والجديد دراسات في الأدب والنقد، مكتبة الشباب، القاهرة-مصر، دط، 1977م ص127.

[2]ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج5، ص126.

[3]مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، ط2، 1948م، ص

[4]فاطمة محجوب: التكرار في الشعر، مجلة الشعر، العدد الثامن 1977 ص29 عن مصطفي السعدي، البنيات الأسلوبية الشعر الحديث ص30.

أولا: تكرار الصوت المفرد:

ويقصد به تكرار الصوت الواحد في تتابع سريع لذاك قمنا بتتبع الأصوات الأكثر تكراراً في ديوان رقصة الحرف الأخيرة بالاعتماد على صفتي الهمس والجهر:

* **الهمس:** يقول إبراهيم أنيس «الصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به»[1]

ومن الأصوات المهموسة التي أسهمت في البناء الصوتي في ديوان "رقصة الحرف الأخيرة" للشاعر (أديب كمال الدين)[2] السين، الشين، الكاف، التاء، والحاء.

---

[1] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة، مصر، (دط). (دت)، ص 22.

[2] أديب كمال الدين: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 1436هـ – 2015م، ص 337:

أديب كمال الدين/ Adeeb Kamal Ad-Deen/ شاعر، ومترجم، وصحفي، مواليد 1953 –بابل – العراق. بكالوريوس اقتصاد – كلية الإدارة والاقتصاد – جامعة بغداد 1976. بكالوريوس ادب إنكليزي – كلية اللغات – جامعة بغداد 1999. دبلوم الترجمة الفورية – المعهد التقني لولاية جنوب استراليا – أديلايد – أستراليا 2005.

- ✓ صدر له: تفاصيل عربي – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 1981.
- ✓ جيم – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 1989.
- ✓ نون – دار الجاحظ – بغداد 1993.
- ✓ أخبار المعني – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 1996.
- ✓ النقطة (الطبعة الأولى) – بغداد 1999.
- ✓ النقطة (الطبعة الثانية) – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان – بيروت 2001.
- ✓ حاء – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان – بيروت 2002.
- ✓ ما قبل الحرف. ما بعد النقطة – دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمان – الأردن 2006.
- ✓ شجرة الحروف – دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمان – الأردن 2007.
- ✓ أبوة Fatherhood – (بالانكليزية) دار سيفيو – أديلايد – استراليا 2009.
- ✓ أربعون قصيدة عن الحرف – دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمان – الأردن 2009.
- ✓ أربعون قصيدة عن الحرف – Quaranta poesie sulla lettera (بالإيطالية: ترجمة: د.أسماء غريب) – منشورات نووفا إيبسا إيديتوره – إيطاليا 2011.
- ✓ أقول الحرف وأعني أصابعي – الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت – لبنان 2011.
- ✓ مواقف الألف – الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت – لبنان 2012.
- ✓ ثمة خطأ Somehing Wrong – (بالإنكليزية) دار ومطبعة Salmat – أديلايد – استراليا 2012.
- ✓ الحرف والغراب – الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت – لبنان 2013.
- ✓ تناص مع الصوت: متن در متن موت (بالأوردية: ترجمة: اقتدار جاويد) – دار كلاسيك – لاهور – باكستان 2013.
- ✓ إشارات الألف – منشورات ضفاف – بيروت – لبنان 2014.
- ✓ فاز بجائزة الابداع الكبرى للشعر، العراق – بغداد 1999.

جاء في قوله:[1]

جلس السجان خلف القضبان

فتلمس فرحا قسوتها ووحشيتها

ثم ارتجف هلعا

حين تذكر أنه الآن السجين

لا السّجّان

في هذا المقطع يكرر الشاعر حرف السين ليرسم لنا لوحة مفزعة تحمل لنا صورة السجان وهو يمثل دور السجين خلف قضبان السجن فحمل السين هنا زفير الألم والحسرة والانكسار.

ويقول في نص "حاء الحلم":[2]

ثم خرجت أبحث عن نوح

عن أكثر الحاءات سراً

نوح الجسد وهو السفينة

نوح القلب وهو نوح نفسه

وفي هذا المقطع تكرر أيضا حرف السين دلالة على الأسى والشجن فالشاعر يناجي نفسه يبحث عن سفينة نوح لعلها تنتشله من هذا الضياع الذي يحاصره وما ينتج عنه من عدم وعذاب.

ونلمح حرف الشين يتكرر بكثرة في نص البحر والمرآة حيث يقول:[3]

[1] أديب كمال الدين: ديوان "رقصة الحرف الأخيرة"، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 1436هـ-2015م ص 36.

[2] الديوان، ص 49.

[3] الديوان، ص 53.

جلست المرأة على شجرتي

وبادلت غصني ببيض الطائرة

أردت أن أصور المشهد

فظهرت الصورة ساذجة

يتطاير منها الريش

وظهرت المرأة عارية

يتطاير منها الغيم

وفي هذا المقطع حمل الشين حالة التشتت والاضطراب التي تصاحب حالة النفس عند خروج الصوت وهذا ما يوحي به الشاعر في وصف حالته المبعثرة المتشتتة.

ويقول في نص ميم المشهد:[1]

كان المشهد سحريا

فقد كانت حاشيتك عجيبة

الأمراء كانوا أشباحا

والأميرات دون وجوه

وهناك تكررت الشين ثلاث مرات لتشكل لنا المشهد المؤلم الذي يصفه الشاعر وكأنَّ الرعية ماشية مغفلة والحكام أشباح ستنقض عليهم عند أول فرصة.

كما تكرر حرف "التاء" أيضا في بعض المواضع منها:[2]

[1] الديوان، ص 75.

[2] الديوان، ص 28.

"حين مات التوحيدي

أورثني بقايا كتبه المحترقة

فلم أدر ما أفعل بها

جلست قبالتها

وكتبت بعينين دامعتين

قصيدة عن الدخان المتصاعد منها"

ففي هذا المقطع حمل الشاعر صوت التاء المهموسة زفير الألم ليعبر عن نفس منهكة متعبة ورثت الحزن عن التوحيدي الذي مات ودفع له بكتبه المحترقة ليكتب بالدموع قصيدة عن نهايتها الحزينة.

ويقول أيضا في نص القصيدة الأنويّة:[1]

"قالت حمامة نوح

حلم يمتدّ إلى ما شاء الله

وعادت بغصن أنا الزيتون

أي عادت بغصن أنا الماء"

وهنا يُقرّ الشاعر بحالة ضياع التي ألمّت بوطنه مبرزا أصله المكبوت فوظف حمامة نوح وغصن الزيتون كدلالة على الحب والسلام الذي يرجوه إلى هذه الأمة التي يتحرق ويتقطع حزنا من أجلها.

ونجد حرف الحاء يتكرر أيضا في نصوص الشاعر خاصة في قوله:[2]

[1] الديوان، ص93.

[2] الديوان، ص26.

"حين انتحر همنغواي

أورثني البندقية التي انتحر بها

فاحترت ماذا أفعل بها"

وفي هذا المقطع تكرر حرف الحاء ليوحي بالحيرة والتشتت وضياع الشاعر في هذا الوجود حيث تخيل نفسه حاملا لبندقية همنغواي فربما يفكر في مصير كمصيره.

ويقول أيضا في موضع آخر:[1]

"فتشت بعينين دامعتين عن حاء الحلم

فتشت أوراق قصائدي القديمة

لم أجد إلا حاء نوح

وحاء الحرمان

وحاء الحرب

وحاء الحنين"

ونلاحظ أن حرف الحاء تكرر هنا بصورة لافتة ليدل على فقدان الشاعر للحلم والحياة ومعاناته من الحرمان والحنين، فقد جاءت الحاء محمَّلة بالضياع والوجع والحيرة.

* **الجهر**: يقول إبراهيم أنيس في تعريفه للصوت المجهور «إنه الصوت الذي يهتز معه الوتران الصوتيان»[2]

[1] الديوان، ص47.

[2] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص21.

وقد تكررت بعض الأصوات المجهورة في ديوان رقصة الحرف الأخيرة خاصة حرف الدال الذي استخدمه الشاعر في قوله:[1]

"وضعت الدمعة في كفي

ومددت كفي إلى الله

إلى مشاء الله

فعادت إليّ بعشرات الحروف

ومئات القصائد"

حيث دلَّ على الحالة الشعورية المليئة بالضيق والانقباض خاصة في قوله وضعت الدمعة في كفي فهو يلجأ بدمعته المفردة المتفردة إلى الله ليرجع محملا بالقصائد والحروف النورانية.

ويقول:[2]

"قال الدَّهر: أنا

لم يسمعه أحد أبدا.

لكن صدى صوته

ظلّ يتردد في كل مكان

إلى ما شاء الله"

وفي هذه المقطوعة يطغى الأنا بصورة لافتة أيضا ليوحي بوجود قوة خفية تحكم هذا الكون وأن الزمن طويل باقٍ يظل صوته يتردد في جميع الأحقاب إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

[1] الديوان، ص30.

[2] الديوان، ص 94.

ونجد حرف الراء يَرِدُ بكثرة في النصوص مثلا جاء في قوله:[1]

"شكرا للحرمان

وصلت نقطة حرفك

امرأة طلسمت كل جمال الأرض

وكل عذابه

وكل أمطاره"

وهنا جاء بصدد وصف الحالة النفسية للشاعر ووصف جمال الأرض باعتباره حرف يدل على شيوع الوصف والتحرك.

ويقول في نص: "الكل يرقص"[2]

"رقص الأسرى وهم يدخلون وطنهم من جديد

وتلمسّوا بألم

سلاسل أرقامهم المعلقة

على صدورهم النحيلة"

وهنا وظّف الشاعر حرف الراء لأنه يعلم مدى تأثيره على حاسة المتلقي ليصف حالة الأسرى وهم يرجعون إلى بلدهم ويصور وضعهم المُحزن وهم يتفقدون سلاسل الأرقام على صدورهم المتعبة.

ونجده في نص الموتى يرقصون عند الباب يقول:[3]

"لم يزل ملك الموتى

[1] الديوان، ص 45.
[2] الديوان، ص 64.
[3] الديوان، ص 85.

يرقص رقصته الكبرى

يداه العاريتان تتحركان إلى الأعلى والأسفل

وقدماه ترتفعان وتنخفضان"

وفي هذه المقطوعة يصور لنا الشاعر ملك الموت وكيف يسطو سطوته ليقبض الأرواح وكأنه يرقص عندما يرتفع وينخفض يتحرك في غير ثبات وهذه هي دلالة الراء الذي يحمل معني التحرك في أغلي أحواله وهذا التصوير جاء مجازيا فنيا أبدعه الأسلوب والخيال.

وقد وظف الشاعر أيضا حرف القاف وهو من حروف الجهر خاصة في قوله:[1]

"**فجأة**

ظهر أحد الموتى يحمل طبلا

وأخذ يقرع عليه بقوة

كان الطبل كبيرا جدّا

فصار الرقص أكثر رعبا"

يجيد الشاعر اختيار وتوظيف كلماته عند كل حالة تنتابه فهنا عندما أحسن بالقوة وظف حرف القاف الانفجاري دلالة على القوة والضغط المسلّط أثناء القرع والرقص إنه رقص الإنسان الميتة روحه، الحي جسده، الذي يريد أن يترك أثرا في هذا العالم وأن يصل صداه كل أرجاء الأرض التي يسكنها.

ونجد الشاعر يوظف حرف النون بطريقة تجذب أنظار القارئ فيقول في نص قاب قوسين:[2]

"**يا لمجدك**

وأنت تنطق الكاف

[1] الديوان، ص 86.

[2] الديوان، ص 99.

ليكون الكاف قلبك

وأنت تنطق النون

فتكون النون نبضة قلبك"

فهو يخاطب ذاته عندما تقترب من المحبوب لتفنى على عتباته يقول للحب عن فيكون فحملت النون الرقة والتركيز فهي مركز هذه الدائرة العظيمة التي تدعى الكون الواسع.

كما وظف الشاعر حرف الياء في نصه "توريث" حيث يقول:[1]

"حين مات طاغور

أورثني لحيته البيضاء الطويلة

ولأني لا أستطيع

أن أرتدي لحيته العظيمة أبدًا

لذا أعطيتها

إلى صاحب محلّ لبيع الإكسسوارات

فأخذها مني بوقار شديد

ورماها، أمامي، في سلة المهملات!"

فحرف الياء عادة يدل على الانفعال الباطني والشاعر هاهنا يعبر عن انفعاله لما منح اللحية المباركة إلى أحدهم ليرمى بها في سلة المهملات، فهو يصور الموقف الفظيع عندما تسقط هيبة الأمور العظيمة والأشياء النفيسة.

[1] الديوان، ص 24.

والآن وبعد محاولة وضع دلالة لكل حرف نلاحظ أن الشاعر قد اختار الأصوات المعبرة عن ما يمر به والتي جسدت له المعاني التّي يريد إيصالها للمتلقي، كما صنعت الموسيقى الداخلية وجعلت النص ذا صلة بعضه ببعض، وأحدثت مزجا بين المعاني والأفكار.

ثانيا: تكرار الحروف والأدوات:

والمُطَّلِعُ على ديوان رقصة الحرف الأخيرة يلاحظ تكرارا لبعض الحروف والأدوات التي ساهمت في تشكيل الإيقاع الداخلي ومنها "كيف" هذه الأداة التي كررها في قوله:[1]

"كيف يدخل إلى أرض الحطام

من كان حطاما

وكيف يدخل إلى أرض العظام

من يرى الموت في كل حين وآن؟

وكيف لا أختار سين النسيان

بعد أن شربتُ سين السمّ كأسا

عاما فعاما؟"

ويوحي هذا التكرار بما يعانيه الشاعر من ضياع وتشتت أمام الوضع الأليم الذي يمر به الإنسان في هذا العصر المثخن بالرزايا والصراعات.

كما كرر "أم" الاستفهامية في قوله:[2]

هل كانت المرأة هي الملكة

أم الساحرة؟

[1] الديوان، ص 112.

[2] الديوان، ص 78.

أم علامة النحس والممنوع؟

أم الطلسم

أم الذاكرة المليئة بالثقوب؟"

فالشاعر يتساءل في فلسفة عظيمة يحاول إيجاد جواب لغائية خلق المرأة وتواجدها في هذه الأرض وكأنه يقدم لنا صورة المرأة التي سلبها الساسة حقوقها وألحقوا بها كل الألقاب السيئة والصفات الذميمة فهي في نظرهم سحر وطلسم ونحس وممنوع.

ونلاحظ أيضا تكراره لحرف الجر "في" حيث يقول:[1]

"في غدر امرأة سفحت دمي ودم الفرات

في طفولة امرأة غرقت بلغة الماء

في طعنة امرأة أبدلت السين بالشين

في قدر امرأة زلزلت حتى رأت الله"

وكرَّر الشاعر حرف الجر "في" كي يقدم لنا الجمال والإبداع في صور متعددة، فقد يأتي الجمال في نص يولد لحظة خيبة أو وجع عندما تسفح المرأة دم حبيبها العاشق بطعنة غادرة. وقد يأتي الجمال في حزن امرأة انغلقت عليها جميع أبواب السعادة فلجأت إلى الله تطلب منه المدد والمساعدة.

ثالثا: كما يلحظ القارئ لديوان رقصة الحرف الأخيرة تكراراً لافتا للكلمات والديوان يزخر بهذا النمط. فمثلا نجد.[2]

"استعان الليل بالفجر

لينجو من الفضيحة

[1] الديوان، ص 110.

[2] الديوان، ص 116.

استعان شاعر الملك بحذاء الملك

ليأخذ لنفسه صورة شخصية

استعان البخيل بأكاذيبه

ليصدّق نفسه"

فتكرار الفعل استعان في هذا الموضع يدل على قدرة ومهارة الشاعر في التعبير بطرق شتّى عن الواقع المرّ الذي يعيشه وليعالج بعض السلوكات التي يمارسها الإنسان، كالشاعر المتملق الذي سيصنع أي شيء في سبيل الوصول إلى أهدافه الخبيثة.

ونجد أيضا قوله:[1]

"**صحت: ما اسمه المطر؟**

قالت الغيمة فجأة: أيّ مطر؟

قلت لها: مطر بغداد،

مطر الفرات،

مطر الحرمان،

مطر السفارة الثلجية،

مطر السجن،

مطر البلد البعيد".

ففي هذا المقطع تكرر الاسم "مطر" للدلالة على الحياة والبعث والتجديد الذي يبحث عنه الشاعر في ربوع البلاد وهو يكتم حسرته في قلبه ناشدا التغيير إلى الأفضل.

[1] الديوان، ص 42.

رابعا: كما جاء التكرار أيضا في شكل عبارات وجمل ونجده في نص "قاب قوسين" حيث يقول:[1]

"يالسعدك

وأنت منه قاب قوسين أو أدنى

يالسعدك

وأنت عند من يقول للشيء: كن فيكون.

يالسعدك

وأنت عند من أضحك وأبكى

وأمات وأحيا

وخلق الزوجين الذكر والأنثى".

ففي عبارة يالسعدك التعجبية والتي تكررت في الكثير من المواضع في النص فرح وغبطة وكأن الشاعر يغبط ذاته على قربه من المحبوب سعيد بهذا الدنو منه وكيف لا يسعد وهو مثلما قال تعالى: «**فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى**»[2] سورة النجم الآية 9.

وقد أظهر هذا التكرار عظمة المحبوب وعلو شأنه وقيمته.

لم يكن أسلوب الشاعر في تكرار الجمل عشوائيا بل سعى إليه سعيا عندما كان يريد ترسيخ الفكرة في ذهن المتلقي والتأكيد عليها في كل مرة.

[1] لديوان، ص95.

[2] سورة النجم الآية 9.

– **التوازي:** وهو ظاهرة لغوية تسهم في توفير الإيقاع في النص وهو «عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفتي وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سواء في الشعر أو النثر»[1]

وقد زخر ديوان رقصة الحرف الأخيرة بهذه الظاهرة فنجدها في قول الشاعر:[2]

"تشبهين الحمامة أنت

(كل امرأة تشبه الحمامة)

تشبهين البيضة أنت

(كل امرأة تشبه البيضة)

وتشبهين المرأة أنت

أنت امرأة فكيف لا تشبهين نفسك"؟

حيث تحقق التوازي من خلال الثنائيات (الحمامة/البيضة، تشبهين/كل) التي وظفها الشاعر بنظام متقابل متماثل.

ثم إنه يعود ليقول:[3]

"استعان الأرق بالقلق

لينام

استعان الأمير بالمهرج

ليبني له مجدا"

[1] عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1419هـ، 1999م، ص 7.

[2] الديوان، ص 110.

[3] الديوان، ص 117.

ويقول أيضا:[1]

"**استعان الدم بالدسم**

خوفا من النزيف

استعان القتيل بقاتله

خوفا من الخوف"

ففي هذه الأسطر نلمح ظاهرة التوازي تفرض نفسها بقوة ليعبر الشاعر عن حالة الإنسان لحظة حزنه ويأسه فهو يطرق باب المتناقضات ليصور لنا المشهد عندما يستعين الأرق بالقلق والدم بالدّسم والقتيل بقاتله فهو عندما يجمع بين هذه المتناقضات يحقق بطريقة مباشرة ظاهرة التوازي.

كما يقول في نص رقصة ملعونة:[2]

"**فاقترب منها الحرف الذي خرج منها**

والحرف الذي ذُهل بها

والحرف الذي جُنَّ بها"

وفي هذا المقطع أيضا نلحظ التوازي جلياً في قوله:(ذهل بها/جُنَّ بها) حيث لجأ الشاعر إلى معاني الحروف وأسرارها ليصف لنا رقصة الحاء الهائلة وجنون وذهول بقية الحروف بها في أسلوب مجازي إيحائي بديع.

وبالتالي فقد ورد التوازي في ديوان رقصة الحرف الأخيرة في أكثر من نص فهو ظاهرة، ساهمت في بناء النص وتوفر إيقاعه الداخلي وهو وسيلة مهمة بيد الشاعر ووظيفة للتعبير عن رؤيته وإيصال أفكاره وأحاسيسه للمتلقي.

[1] الديوان، ص 118.

[2] الديوان، ص 130.

– **التجنيس:** وهو من المحسنات البديعية التي اعتنى بها الدارسون فقالوا هو التجنيس والمجانسة والتجانس والجناس عند البلاغيين «تشابه الكلمتين في اللفظ كله أو بعضه مع اختلاف المعنى»[1]

وقالوا أنه يأتي على وجهين: جناس تام وجناس ناقص أو لاحق فالتام هو: «ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أمور: نوع الحروف وعددها وهيأتها وترتيبها.....»[2]

وبعد تأملنا في ديوان رقصة الحرف الأخير لم نعثر على هذا اللون من الجناس الأمر الذي دفعنا للبحث عن اللون الثاني وهو الجناس اللاحق والذي ورد في مواضع عدة سنأتي على ذكرها.

أما الجناس الناقص أو اللاحق فهو «الذي اختلف فيه المتجانسان في أنواع الحروف متباعدة المخرج (بشرط ألا يقع الاختلاف في أكثر من حرف)»[3] وقد ورد في أكثر من موضع حيث يقول الشاعر:[4]

"**أيـــــن هـــــو الحـــــل يـــــا ســـــين العظـــــام والحطـــــام؟**"

وتحقق الجناس اللاحق في هذا السطر بين لفظتي العظام والحطام فالعظام جمع لكلمة عظيم والحُطَام هو أجزاء الشيء عند انكساره. فالشاعر يبحث عن حل لغربته وهو الحطام في أرض العظماء!

ويقول أيضا في النص نفسه:[5]

"**وتُضافُ إليها عبارات الحُبّ**

وكلمات السرير

ووشم السحر

وراء الخرير"

ونلمح في ثنائية (السرير/والخرير) اختلافا في الوحدة الصوتية وتقاربا في الدلالة فالسرير موضع الكلام الوردي الأنيق والخرير صوت المياه تنساب في الجداول وكأنّ هذا الهمس الرومانسي العاطفي خرير لمياه لا تنضب وجداول تهطل بالحب والرومانسية.

---

[1] عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط2، 1984م، ص 88.

[2] بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البديع (دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر الجديدة، ط2، 1418هـ –1997م، ص279.

[3] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت–لبنان، ط2، 1984م، ص 139.

[4] الديوان، ص 113.

[5] الديوان، ص 113.

ويقول الشاعر في نصه تناقضات:[1]

"استعانت لمرآة بالمرأة

لتقضي على وحدتها".

ولنتأمل هذا الجناس الجميل الذي وظفه الشاعر بين لفظتي المرآة والمرأة، وكأنَّ المرأة من فرط وحدتها ووحشية عزلتها لا تفارق مرآتها تنظر وتتأمل ذاتها الضائعة لتنتصر على هذا التشظي.

وبعد هذا الرصد لما أوردته من أمثلة يمكن القول إن للشاعر مهارة بلاغية ومقدرة على تطويع اللغة واختيار الألفاظ المتجانسة التي أضفت على النص لمسة جمالية ساهمت في إبراز وتوفير الإيقاع الداخلي.

[1] الديوان، ص 116.

نستخلص

من خلال رصدنا للإيقاع في ديوان رقصة الحرف الأخيرة مجموعة من السّمات والنتائج أهمها:

– كل نصوص الشاعر أديب كمال الدين في هذا الديوان نثرية بعيدة كل البعد عن الشعر العمودي الذي يرتكز في بنائه على الوزن والقافية.

– خلو الديوان من النصوص العمودية وهو الأمر الذي استلزم تجاوز الإيقاع الخارجي في البحث والتطرق مباشرة إلى الإيقاع الداخلي.

– حفل الديوان بظاهرة التكرار التي تجلت في تكرار الأصوات المهموسة والمجهورة فضلا عن تكرار الكلمات والجمل والحروف والأدوات، والذي أسهم بشكل كبير في توفّر وإثراء الإيقاع الداخلي للنص.

– لمحنا أن ظاهرة التوازي قد حضرت بقوة في النصوص ما جعل الديوان يتسم بهذا الملمح الأسلوبي البارز.

– من خلال تأملنا للنصوص لم نعثر على ظاهرة الجناس التام لكنها حفلت بالجناس اللاحق الذي أبرز الثروة اللغوية الهائلة للشاعر وتمكنّه الواضح من ناصية اللغة.

ونخلص في الأخير على أن كل هذه الظواهر شكلت ملمحا أسلوبيا بارزا في تكثيف الموسيقي الداخلية لديوان رقصة الحرف الأخيرة.

2. المستوى الصرفي:

عني قدامى اللغويين بدراسة المستوى الصرفي وذلك بذكر بنية الكلمة وتحويلها إلى أبنية مختلفة لمعانٍ مختلفة.

والصرف عندهم:

– **لغة:** جاء في لسان العرب لابن منظور: «وصرّف الشيء: أعمله في غير وجهه، كأنه يصرفه عن وجه إلى وجه، وتصرف هو...»[1]

وقد حمل المعنى اللغوي هنا معني التغيير والتحويل.

– اصطلاحا: قالوا إن التصريف هو «العلم بأحكام بنية الكلمة بما لحروفها من أصالة وزيادة وصحة وإعلال، وشبه ذلك ومتعلقة من الكلم الأفعال والأسماء التي لا تشبه الحروف وهو نوعان: معرفة حروف الزيادة ومعرفة الأبدال»[2]

ويقوم المستوى الصرفي على دراسة الأبنية المختلفة للكلام كأبواب الفعل وتصريفه وتصريف الاسم وأصل البناء (الفعل أو المصدر) والمصادر بأنواعها والمشتقات. أي أنه يعني بدراسة الكلمة من حيث نوعه: فعل أو اسم، دراسة وزنها وأصل صيغتها والدلالة التي حملتها.

أولا: دلالة الأفعال:

ويدل الفعل على حدث مقترن بزمن معين وتختلف أزمنة الفعل بين الماضي والمضارع والأمر:

أ- الفعل الماضي:

ويأتي للدلالة على «الحدث الذي تم واكتمل أثناء فترة محددة في الوقت الماضي الحديث، أو أنه وقع قبل الكلام ولما يزل أثره باقيا»[3]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت – لبنان، ط3، 2004 ص 189.

[2] المكودي (أبوزيد عبد الرحمن بن علي بن صالح): شرح المكودي على الألفية في علمي الصرف والنحو للإمام جمال الدين محمد بن عبد الله بن مالك الطائي، تح: عبد الحميد هنداوي، شركة أبناء شريف الأنصاري للطابعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 1425هـ–2005م، ص 366.

[3] محمد عبد الرحمن الريحاني: اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط) (د ت)، ص 20.

وقد ترددت صيغ الفعل الماضي في ديوان رقصة الحرف الأخيرة حوالي أربع مائة وأربعون مرة كما تنوعت بين: (فعل، فعَّل، تفاعل، افعل، انفعل، افتعل، تفعَّل،) لكن أكثرها تواترا صيغة فعل والتي نجدها في معظم النصوص كما جاء في قوله:[1]

"جلس الشاعر خلف القضبان

فأخذ يدمدم على الفور"

وقوله:[2]

"سبحت المرأة في البحر

فسبح البحر في المرآة

انكسرت المرآة لسبب مجهول

فضاعت المرأة

وضاع البحر بالطبع"

وقد دلَّت هذه الأفعال على الزمن الماضي الذي يفيد الحدوث المطلق للأحداث وتواليها.

كما نجد صيغة فعَّل والتي جاءت في قول الشاعر:[3]

"انحنى الملك الراقص لهم بوقار

وصفق لحظات معهم"

جاء الفعل صفَّق على صيغة فعّل ليصور مشهد الملك الراقص.

[1] الديوان، ص 33.

[2] الديوان، ص 53.

[3] الديوان، ص 88.

ووردت صيغة: تفاعل في قوله:[1]

"لكنها ما إن تكتشف الحقيقة

حتى تسارع لتمارس دورها المخيف

في السيرك دون احتجاج"

وجاء الفعل تسارع على وزن تفاعل للدلالة أيضا على الزمن الماضي.

كما وردت صيغة: أفعلَ في قوله:[2]

"يا لسعدك

وأنت عند من أضحك وابكي

وأمات وأحيا"

فكل هذه الأفعال المتتالية جاءت للدلالة على حدوثها في الماضي لتشكل لنا مفارقات جميلة وظفها الشاعر لتصوير مشهد عظيم وهو بين محبوبه مندهشا من سرّ ما رأى.

ونجد صيغة: انفعل واردة في قوله:[3]

"بعد أن انكسرت المرآة

اندلق البحر منها"

ونجد صيغة: افتعل في قوله:[4]

"التهبت الأيدي بالتصفيق

---

[1] الديوان، ص 105.

[2] الديوان، ص 95.

[3] الديوان، ص 57.

[4] الديوان، ص 89.

وامتلأت الحناجر بالهتاف"

ونجد صيغة: تفعَّل في قوله:[1]

"احمرت دائرة الملك الراقص

وتدفقت منها قطرات الدم

لتشعل ساقية حمراء"

فهذه بعض الصيغ التي وردت في ديوان رقصة الحرف الأخيرة والتي أفادت الحدوث المطلق للأحداث والتي استخدمها الشاعر لوصف المشاهد الواقعية والمتخيلة وسرد الواقع.

ب- **الفعل المضارع:**

يرى النحاة إن الفعل المضارع هو: «ما دلَّ على معنى مقترن بزمان صالح للحاضر والمستقبل، ويسمى فعل الحال والحاضر والآتي، وبناء ما يكون وبناء ما هو كائن».[2]

وقد ترددت صيغ الفعل المضارع في ديوان رقصة الحرف الأخيرة ما يحارب ثلاثمائة وأربعين مرة ومنها نجد:

- افعل: التي جاءت في قوله:[3]

"أردت أن أكتب عنك

فلم أستطع"

وقوله:[4]

---

[1] الديوان، ص87.

[2] محمد التنوجي: المعجم المفضل في اللغة العربية (الألسنيات)، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط 1، ص452.

[3] الديوان، ص54.

[4] الديوان، ص51.

"نسيت أن أبحث عن حاء الحب"

- يفعل: ووردت في قوله:[1]

"ورقصت الملائكة ألما

وهي تشاهد من عل

مشهد الرأس يخرج من المدن الخائنة"

ويقول أيضا:[2]

"وأخذ يقرع عليه بقوة"

- يتفاعل: وقد جاءت في قوله:[3]

"فظهرت الصورة ساذجة

يتطاير منها الريش"

- تفاعل:[4]

"حتى أنّ طائرتك

تكاد تلامس أسطح البيوت"

- يتفعَّل: ولحظناها في قوله:[5]

"رقصت كفُ الشحاذ الأعمى

[1] الديوان، ص 61.
[2] الديوان، ص 86.
[3] الديوان، ص 53.
[4] الديوان، ص 59.
[5] الديوان، ص 63.

وهي تتلمَّس رغيف الخبز الحار"

وقوله:[1]

"وستتقطع ألما حين تراه"

فكل ما أوردنا من صيغ دلت على الاستمرارية والتجدد والحال والاستقبال كما أفادت هذه الأفعال لمضارعة الوصف لتصوير المشاهد.

ج- فعل الأمر:

ويعرفه محمد التّنوجي فيقول: «هو ما دلّ على طلب يراد تحقيقه في زمن المستقبل ويسمى فعل الإنشاء وبناء ما لم يقع والأمر بالصيغة والجزم».[2]

وبعد بحث وتمحيص في ديوان رقصة الحرف الأخيرة لم نعثر على فعل الأمر موظفا بصورة مكثفة إلا في مواضع قليلة جدا كما ورد في قول الشاعر:[3]

"لكنك اكتملت ولم تعد صبيا ولا شاباّ،

فخذ ملابسك ثانية وثالثة ورابعة.

واذهب إلى جحيمك المفدى!

اذهب إلى جحيمك الباذخ!

اذهب إلى جحيمك العظيم!"

وفي قوله:[4]

---

[1] الديوان، ص 102.

[2] محمد التنوجي: المعجم المفضل في علم اللغة (الألسنيات)، ص 458.

[3] الديوان، ص 123.

[4] الديوان، ص 95.

"يا لسعدك!

وأنت عند من يقول للشيء: كن فيكون".

ومن خلال هذين المثالين يستطيع القول إن الشاعر لم يوظف فعل الأمر إلا خمس مرات في الديوان كلّه وقد وردت للدلالة على التحفيز والاستهزاء خاصة في قوله (اذهب إلى جحيمك) مكررة ثلاث مرات حيث حملت معنى الاحتقار والامتعاض والتهكم من حاله ونفسه.

ثانيا: دلالة أبنية المشتقات:

للاشتقاق أهمية كبيرة في اللغة العربية فهو يمكن اللغة من مواكبة التطورات الحضارية ويجعلها كائنا حيا يتوالد مع تماسك وتلاحم اللغة كما يساعد الشعراء على ضبط قوافيهم ويمّكنهم من تزيين كلامهم بألوان البديع للتعبير عما يريدون.

وقد عملنا في هذا البحث على رصد المشتقات التالية:

أ- اسم الفاعل:

«يدل على الحدث والحدوث وفاعله فاسم الفاعل يدل على الحدث الذي يتحقق من معنى المصدر ويدل على الحدوث ولا يدل على الثبوت بدرجة ثبوت الصفة المشبهة ولا يدل على الحدوث أو التجدد بدرجة الفعل ولكنه أدوم وأثبت في المعنى من الفعل ودون قوة ثبات الصفة المشبهة في صاحبها ويميز اسم الفاعل عن غيره من المشتقات دلالته على من قام به الفعل على وجه الحدوث والتجدد».[1]

وجاء اسم الفاعل في ديوان رقصة الحرف الأخيرة على صيغة فاعل في قول الشاعر:[2]

وتركته يذرع الشوارع

والمنافي والبحار

تائها إلى أبد الآبدين

[1] محمود حسني مغالبة: النحو الشافي، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، ط3، ص424.

[2] الديوان، ص15.

فلفظة (تائها) اسم فاعل أفادت صفة التوه واستمراريتها.

وجاء على صيغة فعيل في قوله:[1]

فقد أهديته

إلى أمين مكتبة المدينة

فلفظة (أمين) وردت للدلالة على الاتصاف بالشيء فالمسؤول عن المكتبة رجل أمين أهداه الشاعر كتابته.

كما ورد في قوله:[2]

"**وكتبت بعينين دامعتين**

قصيدة عن الدخان المتصاعد منها"

فكلمة (متصاعد) اسم فاعل من الفعل تصاعد ومضارعه يتصاعد، وقد قلبت ياء مضارعه ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره كما دلت هذه الصيغة أيضا على الاستمرارية والثبوت.

ب- اسم المفعول:

"يدل على الحدث والحدوث وذات المفعول أو هو ما وقع عليه الفعل"[3] وقد وردت على صيغ اسم المفعول في الديوان في أكثر من موضع

وجاءت في قول الشاعر:[4]

"**حين مات تدهيوز**

[1] الديوان، ص23

[2] الديوان، ص 28.

[3] مبارك مباركك قواعد اللغة العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، ط2، 1979، ص77.

[4] الديوان، ص 21.

أورثني غرابه محبوسا في قفص"

وقد وردت لفظة محبوس على وزن مفعول للدلالة عليه.

وجاء في قوله أيضا:[1]

"كان المشهد ممسرحا تماما

إذا كان على الملك أن يغني"

وقد صيغ اسم المفعول من غير الثلاثي على وزن مضارعه يمسرح مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره. وقد أفادت هذه الصيغ ثبوت الصفة عندما وصف الشاعر المشهد بالممسرح.

ج- الصفة المشبهة:

«وصف دل على معنى وذات، تخالف المشتقات في البناء والمعنى فهي أقوى في الوصف، وتصاغ الصفة المشبهة من الفعل اللازم وتدل على الثبوت فالوصف بلازم صاحبها على وجه الدوام والاستمرار والصفة المشبهة لا تكون إلا الحال».[2]

وللصفة المشبهة صيغ عديدة، ومن الصيغ الواردة في ديوان رقصة الحرف الأخيرة نذكر:

- **فَعِيل:** وجاءت في قول الشاعر:[3]

"نعم، فالبحر صديقي،

بل صديقي الوحيد".

[1] الديوان، ص 75.

[2] محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة "دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، دار النشر للجامعات، مصر، ط1، 2005، ص 76.

[3] الديوان، ص 71.

فصفة (الوحيد) صفة مشبهة على وزن فعيل حملت معنى الوصف وفي قوله أيضا:[1]

"يتكرر اللحن القديم

في صوت امرأة لا تصلح للغناء"

فلفظة (القديم) صفة دلت على الثبوت في القدم ودوامها في اللحن.

- **فُعَال**: وجاءت في قوله:[2]

"لم أكن شجاعا بما يكفي

لأنفذ إشارتك الكبرى"

وفي قوله أيضا:[3]

"صرخ الطاغية الأرعن

محاطا بحاشيته وجلاّديه وكلابه"

فلفظة (شجاع) أثبتت صفة الشجاعة ولفظة (محاط) وصفت الإحاطة التي تجمع الطاغية بحاشيته.

- **فعلى**: والتي وردت في قوله:[4]

"رقص البحر

وهو يستقبل سفينة ملأى بجثث الغرقى".

وفي قوله أيضا:[5]

---

[1] الديوان، ص 110.
[2] الديوان، ص 111.
[3] الديوان، ص 85.
[4] الديوان، ص 61.
[5] الديوان، ص 69.

"لكنه يفهم في الغرقي".

وقد أفادت صيغة فعلى التهويل والتعظيم عندما أثبت صفة الامتلاء والغرق في البحر الراقص لهول الحدث.

- **فعلاء:** ووردت في قوله:[1]

"أردت أن احتمي بكهفك الأسود

فاكتشفت أنه قطعة قماش بلهاء"

واعتمد الشاعر على هذه الصيغة للمبالغة في الاستهزاء والسخرية.

- **فَيْعل:** ونجدها في قوله:[2]

"البحر رجل طيب ومسالم"

فلفظة (طيب) صفة مشبهة أفادت الوصف وأثبتت صفة الطيب للبحر نلاحظ من خلال ما ذكرنا من أمثلة أن الشاعر استخدم الصفة المشبهة في ديوانه بصورة لافتة أفادت في معظمها ثبوت الصفة ودوام الحال.

د- صيغ المبالغة:

وهي «أسماء تشتق من الفعل الثلاثي اللازم أو المتعدي، للدلالة على معني اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه، ومن ثم سميت صيغ المبالغة».[3]

وقد وردت بعض صيغ المبالغة في ديوان رقصة الحرف الخيرة مثل:

- **فَعِيل:** وجاءت في قول الشاعر:[4]

---

[1] الديوان، ص 135.

[2] الديوان، ص69.

[3] إميل بديع يعقوب: معجم الأوزان الصرفية، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1413 هـ-1993م، ص 128.

[4] الديوان، ص 73.

"وأن العصافير ترفرف

مهما كان الجو ممطرا

أو مرعبا

أو مليئا بالدخان".

فلفظة (مليئا) صيغة مبالغة على وزن فعيل استخدمها الشاعر للتعبير عن شدة تفاؤله ليصف الطيور وهي ترفرف رغم الجو الممطر المرعب.

- **مَفْعَل:** ونلمحها في قوله:[1]

"بسرعة أطلقت النار على حاء الحنين

فأصبت منها مقتلا"

فلفظة (مقتل) صيغة مبالغة على وزن مفعل وظفها الشاعر للتعبير عن حالته النفسية المضطربة وهو يعاني من الحنين والحرمان.

- **فُعَال:** وقد وردت في قوله:[2]

"لأن العري مُباح وصحيّ ومجانيّ

كما تقول نشرة أخبار البحر اليومية"

فلفضة (مُباح) صيغة مبالغة على وزن فُعَال حملت معنى الاستهزاء والتهكم.

- **فَعَّال:** وجاءت في قوله:[3]

"استعان المشنوق بحبل المشنقة

خوفا من الجلاّد"

[1] الديوان، ص 47.

[2] الديوان، ص 58.

[3] الديوان، ص115.

فقد جاءت لفظة (الجلاد) على صيغة فعَّال للدلالة على صيغة الجلد التي يتميز بها صاحبها وقد استخدمها الشاعر لتصوير المشهد المفزع عندما يلجأ الإنسان إلى قتل نفسه خوفا من مصيره وجزائه.

كما جاءت هذه الصيغة أيضا في قوله:[1]

"فلماذا لا تجرّب

أن تكون بحّارا في بحر النقطة

حدّ أن تطفوا جثتك"

فلفظة (بحّار) هنا أيضا صيغة بالغة على وزن فعّال دلّت على معنى الضياع والتشتت الذي يعانيه الشاعر في هذا الوجود وهو يبحث عن أناه وذاته.

لم يكن الديوان حافلا بصيغ المبالغة بل جاءت متواترة في بعض المواضع وقد حملت في مجملها المبالغة في الوصف وإيصال المعنى وتوقيته.

هـ- اسم التفضيل:

«هو الاسم المصوغ من المصدر للدلالة على أن شيئين اشتركا في صفة وزاد أحدهما على الأخر في تلك الصفة، والشروط الفعل والتفضيل بصيغة (افعل) هي نفسها التي في شروط التعجب لصيغتي (ما أفعله، افعل به) والمخالف للشرط يصاغ التفضيل منه استعمال (افعل) من فعل يستوفي الشروط وبعده مصدر الفعل، مثل (تفاعل) فيقال: هذا أكثر تفاؤلا من ذاك، والمصدر (تفاؤلا) منصوب على التمييز»[2]

ورد اسم التفضيل في ديوان رقصة الحرف الأخيرة في مواضع قليلة نورد منها قول الشاعر:[3]

"حاء الحبِّ أكثرُ الحاءاتِ التباسًا

وغموضا وهرطقة"

---

[1] الديوان، ص19.

[2] حسن قطرب: معجم النحو العربي، طلاس للدراسات والنشر، دمشق- سوريا، ط4، 1994، ص 79.

[3] الديوان، ص 51.

فكلمة (أكثر) أفادت الكثرة والتعدّد وعندما تبعتها كلمة التباسا المنصوبة على التمييز أفادت التفضيل.

وجاء في قوله أيضا:[1]

"كلما تعلمت لعبة مرعبة

طلبوا مني أن أتعلم لعبة جديدة

لعبة أكثر رُعباً"

ولفضة أكثر اسم تفضيل على وزن افعل وظفها الشاعر ليبيّن مهمة المبدع وهي العمل دائما والسعي لتقديم إبداع جديد مبتكر يسبقه إليه أحد فهو مطالب دائما بصنع الدهشة.

ثالثا: الضمائر:

الضمائر من البنى الصرفية المعتمدة في التحليل الأسلوبي لأي نص، وهي: «الألفاظ المعروفة في كتب النحو بهذا الاسم مثل: أنا، نحن، أنتم، وألفاظ الإشارة مثل: هذه، هذا.... الخ، والموصولات مثل: التي.... الخ، والعدد مثل: ثلاثة، أربعة.... الخ».[2]

وتأتي الضمائر على وجهين ظاهرة أو مستترة «فالضمير يعد رابطا من الروابط الاسمية سواء كان بارزا أو مستترا، ذلك لأنه وإن كان مستترا ويدرك بالعقل ويستنبط من خلال المعنى، فانه في بعض المواضع يأتي رابطا للجملة التي تستتر فيها الجملة التي قبلها».[3]

وقد وردت الضمائر بأنواعها في ديوان رقصة الحرف الأخيرة حيث نجد:

أ- **الضمائر المستترة:** ومنها الضمير أنا في قول الشاعر:[4]

"أحلم كأي طفل ينتظر صباح العيد

---

[1] الديوان، ص 55.

[2] دندوقة فوزية: ضمائر العربية المفهوم الوظيفي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة – الجزائر، العدد 16،2010 ص 02.

[3] مصطفي حميدة: نظام الارتباط أو الربط في تركيب الجملة العربية، جامعة الملك سعود، ط1، 1997، ص 196.

[4] الديوان، ص 52.

العيد الذي سحقت رأسه حاء الحرب"

ففي قوله: (احلم كأيّ طفل) نلاحظ الفعل (أحلام) بحاجة إلى فاعل كي يتم المعنى وقد جاء ضميرا مستترا تقديره أنا.

كما نجد الضمير هو يتردد بصورة مكثفة في قوله:[1]

"بكى الراقصون العراة

فتنهد ملك الموتى بقوة

وبكى معهم"

ففي قوله بكى معهم نلحظ الفعل (بكى) بحاجة إلى فاعل فلا مسند دون مسند إليه لذلك وجب تقديره بالضمير (هو).

كما غاب الضمير هم في قول الشاعر:[2]

"قال إخوة يوسف: إنّا نحن، إنّا أنا.

وألقوا يوسف في البئر،

ومضوا لأبيهم بدم كذب".

فقد غاب الضمير (هم) بعد الفعلين (ألقوا) و(مضوا) لكنه ورد مستترا ليحل محل الفاعل. وقد حذفه الشاعر تجنبًا للتكرار والإطالة في التركيب، ويتناص هذا المقطع "ومضوا لأبيهم بد كذب" مع قوله تعالى: «**وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِب**»[3] سورة يوسف الآية 18.

ب- **الضمائر الظاهرة:** وقد جاءت في الديوان متصلة ومنفصلة ومثال الضمائر المتصلة

---

[1] الديوان، ص 87.

[2] الديوان، ص 93.

[3] سورة يوسف الآية 18.

-**تاء المتكلم**: في قول الشاعر:[1]

"**ولذا جمعتُ قصاصات قصيدتي،**

وصنعتُ منها وسادة صغيرة،

ووضعتُها تحت راسي،

ونمتُ".

فقد توالت الأفعال في هذا المقطع متصلة بتاء المتكلم في قوله (جمعت، صنعت، وضعت، نمت) ويوحي ذلك بطغيان الجانب الذاتي على النص فالشاعر مستاء لمصير قصائده الجميلة حزين لنهايتها السيئة فقام بجمعها ووضعها تحت رأسه وتوسدها.

- **كاف الخطاب**: وقد وردت في قول الشاعر:[2]

"**ميمك جنة المأوى**

وحاؤك صارت وحيا يوحى

يا لسعدك

والملائكة تحف به وبك".

وظف الشاعر ضمير المخاطب المتصل الكاف ليخاطب ذاته في أسلوب تعجبي وهو يقف بين يدي محبوبه يتعجب من هول ما رآه كما أفاد هذا التعجب تعظيم شأن المحبوب وعلو قدره.

- **هاء الغائب**: وقد وردت في قوله:[3]

"**سيقسم لك الملك الدونجوان**

[1] الديوان، ص52.
[2] الديوان، ص 98.
[3] الديوان، ص 101.

بتاجه وعرشه وصولجانه

أن اسمها الحياة"

يبرز ضمير الغائب المتصل (الهاء) في هذا المقطع ليصف جلالة الملك بهيبته وعظمته وهو يقسم على جمال الحياة.

ومثال الضمائر المنفصلة نجد الضمير أنا الذي تكرر في قول الشاعر:[1]

"صرخ الطاغية الأرعن

محاطا بحاشيته وجلاديه وكلابه

أنا

أنا

أنا".

ونلاحظ أنه جاء للدلالة على الاعتزاز والكبرياء وعلم الهمَّة فالملك أخذته العزة بنفسه وجاهه وحكمه فأصبح لا يرى سوى ذاته العظمى ونجد الضمير أنت حيث ورد في قوله:[2]

"يا لمجدك

وأنت تنطق الكاف

ليكون الكاف قلبك

وأنت تنطق النون

فتكون النون نبضة قلبك".

[1] الديوان، ص 89.

[2] الديوان، ص 99.

فقد وظف الشاعر الضمير المنفصل المخاطب أنت في معرض تمجيده للذات وهي تقترب من المحبوب لتكون منه قاب قربين أو أدنى.

كما نلمح الضمير هو في قوله:[1]

"قال الحلاج: أنا هو وهو أنا.

ومحبته سرّي الممتدّ

من أقصى الكون إلى أقصاه."

وفي هذا المقطع يتطرق الشاعر إلى فكرة مهمة وقضية عظيمة من قضايا التصوف وهي فكرة الحلول التي جاء بها الحلاج وجمع غفير من الشعراء المتصوفة، فقوله أنا هو بمعنى أن الروح الإلهية حلت بروح الحلاج وأنهما واحد. ونحسب الشاعر وظف الضمير المنفصل الغائب في هذا المقام لإيمانه واعتقاده أيضا بهذه الفكرة.

إنّ كل هذا التنوع في الضمائر الواردة في النصوص بكل دلالاتها وإيحاءاتها جعلت النص بنية واحدة متسقة في ألفاظها ومنسجمة في معانيها فهذه الضمائر بمختلف أنواعها ساهمت في الربط بين أجزاء النص أفكاره ومعانيه وتراكيبه.

[1] الديوان، ص94.

نستخلص من دراستنا للمستوى الصرفي في ديوان رقصة الحرف الأخيرة:

– حضور الصيغ الدالة على الفعل الماضي بصورة طاغية مقارنة بالصيغ الدالة على الفعل المضارع.

– قلة أو شبه توظيف للصيغ الدالة على فعل الأمر.

– تنوع دلالة أبنية المشتقات الواردة بنسب متباينة.

– حضور الضمائر بنوعيها الظاهر والمستتر مع بروز الضمائر المتصلة مقارنة بالضمائر المنفصلة التي حضرت في مواضع قليلة.

– توفر الأفعال بمختلف أزمنتها وتنوع المشتقات مع حضور الضمائر بأنواعها يجعل النص بنية واحدة تتميز بالاتساق والانسجام والتلاحم بين أجزائها.

3. المستوى التركيبي:

إذا كان الجانب الصوتي يُعنى بدراسة الصوت وما يتعلق به من مخارج وصفات، وإذا كان الجانب الصرفي يُعنى بدراسة المفردات فالجانب التركيبي يهتم بدراسة الجمل، وتقوم البنية التركيبية للخطاب الأدبي عموما على التركيب النحوي.

وإذا بحثنا في المعاجم القديمة فسنجد ابن منظور في لسان العرب يقول: «ركّب الشيء، وضع بعضه على بعض، وقد تركب تراكب... والركيب يكون اسما للمركب في الشيء...».[1]

ومنه فالتركيب هو وضع الأشياء بعضها على بعض في انتظام أما اصطلاحا: «يستعمل هذا المصطلح للدلالة على مفهوم الجملة، ولكنه أوسع مجالا منه، حيث نجده يدل على أنواع أخرى من التراكيب العديدة، ولا تدخل في عداد الجملة مثل التركيب العددي والتركيب المزجي والإضافي...»[2]

أ- **الجملة وعناصرها:**

الجملة لغة: جاء في لسان العرب: «الجملة: واحدة الجمل. والجملة: جماعة الشيء وأجمل الشيء: جمعه عن تفرقه، وأجمل له الحساب كذلك. والجملة: جماعة كل شيء بكامله من الحساب وغيره».[3]

وهذا المعنى يتوافق مع معنى التركيب فكلاهما يدل على جمع الأشياء المتفرقة.

الجملة اصطلاحا: إن الباحث عن تعريف الجملة سيجد تعاريف كثيرة لكنها تصب كلها في مصبّ واحد وهو مصطلح الكلام فنجد ابن جني يقول: «أما الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجمل، نحو: زيد أخوك، وقام محمد، وضرب سعيد... فلكل لفظ استقل بنفسه، وجنيت منه ثمرة معناه فهو كلام».[4] ونجد إبراهيم أنيس يقول: «هي اقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر».[5]

ب- **أقسام الجملة:**

وتنقسم الجملة العربية إلى جملة فعلية وجملة اسمية فإن بدأت بالفعل واتبعه الفاعل، فالجملة فعلية. وإن أخرت الفعل وقدمت الفاعل انقلبت الصورة اللفظية إلى جملة اسمية وبقي المعنى ثابتا.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج1، ص432.

[2] خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، حيدرة – الجزائر، ط2، 2006م، ص101.

[3] المرجع السابق، مج11، ص128.

[4] ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، دط، 1371هـ - 1952م، ج1، ص 17.

[5] إبراهيم أنيس: من أسرار العربية، ط3، المكتبة الأنجلو مصرية، 1966م، ص 260.

أولا: الجملة الفعلية:

هي تركيب إسنادي شغلت وظيفة نحوية داخل تركيب البنية الكلية وتسمى فعلية لابتدائها بفعل سواء كان ماضيا أو مضارعا أو أمرا. يقول النحويون عن الجملة الفعلية بأنها "الجملة المصدرة بفعل"[1]

وقد وجدنا الجملة الفعلية مهيمنة على جميع نصوص ديوان رقصة الحرف الأخيرة ومن أمثلة ذلك:[2]

"**جلست المرأة على شجرتي**

وبادلت غصني ببيض الطائر

أردت أن أصور المشهد

فظهرت الصورة ساذجة

يتطاير منها الريش

وظهرت المرأة عارية

يتطاير منها الغيم".

حيث جاءت التراكيب السابقة جملا فعلية فعلها (جلس، بادل، أريد، أصور، ظهر، تطاير) وهو في موضع المسند وفاعلها جاء على صورتين:

- اسم ظاهر كقوله: (المرأة، الصورة، الريش، الغيم).
- ضمير مستتر تقديره (أنا، هي)

والفاعل بطبيعة الحال مسند إليه.

وقوله أيضا:[3]

"**رقص الطفل ودمعت عيناه**

حين رأى حذاء العيد الجديد".

فقد ورد الفاعل اسما ظاهرا تمثل في (الطفل، عيناه) كما ورد ضميرا مستترا تقديره هو للفعل الماضي رأى.

---

[1] علي أبو المكارم: الجملة الفعلية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط1، 1428هـ – 2007م، ص 29.

[2] الديوان، ص 53.

[3] الديوان، ص 64.

وجاء في قوله:[1]

"التقطت ورقة بسرعة البرق

لأعرف قدري

هل كنت المنفي،".

نلاحظ أن الفاعل في هذه التراكيب ورد ضميرا مستترا أيضا تقديره أنا للفعلين (التقطتُ وأعرف) فقد شكلت هذه الجمل الفعلية ملمحا أسلوبيا ظاهرا من خلال تنوع البنى اللغوية وتعدد دلالاتها عند كل موضع.

ثانيا: الجملة الاسمية:

وهي التي يتكون طرفاها من اسمين: المبتدأ والخبر وهما ركنان أساسيان في الجملة الاسمية، فالمبتدأ عادة يكون في أول الجملة ويسمى المسند إليه والخبر عادة يكون تاليا للمبتدأ ويسمى المسند يقول عبد القاهر الجرجاني: «المبتدأ لم يكن مبتدأ لأنه منطوق به أولا، ولا كان الخبر خبرا لأنه مذكور بعد المبتدأ، لأنه مسند إليه مثبت له المعنى والخبر خبر لأنه مسند ومثبت به المعنى، وتفسير ذلك إذا قلت: زيد منطلق فقد أثبت الانطلاق وأسند إليه، فزيد مثبت له، ومنطلق مثبت به».[2]

فالعلاقة بين المبتدأ أو الخبر إسنادية حيث لا يستغنى أحدهما عن الآخر ولا يقوم المعنى إلا بإسناد الأول إلى الثاني، وقد وردت الجمل الاسمية في ديوان رقصة الحرف الأخيرة بصورة اقل مقارنة بالجمل الفعلية ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:[3]

"الحياة أغنية تعبت من ترديد كلماتها

أعشاش البحر".

---

[1] الديوان، ص 80.

[2] عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: علي حيدر، دار الحكمة دمشق، دط، 1976، ص 133.

[3] الديوان، ص 54.

ففي هذا المقطع جاء المسند إليه اسما ظاهرا (الحياة) وجاء المسند أيضا اسما ظاهرا (أغنية)، فقد أسند الخبر (أغنية) للمبتدأ (الحياة) ليفيد هذا التركيب أن الحياة طويلة جعلت الشاعر يعيش في ضجر.

وقوله:[1]

"قال السرّ: أنا السين

لكن ما من راء لي".

ففي قوله أنا السين ورد المبتدأ في هيئة الضمير أنا ورد الخبر في الاسم الظاهر (السين) وجاء هذا التركيب تنبيها للسامع بمكانة السرّ وعظمته وجلالة شأنه حتى صار لا يراه أحد.

وقوله:[2]

"الشمس تتنزل ذهبية من نافذة الباص

لتملأني".

حيث ورد المسند جملة فعلية في قوله (تتنزل) مردوفا بالحال (ذهبية) ليبين حالة المسند إليه (الشمس) وفي هذا الموضع يعبر الشاعر عن وضعه وهو مرتحل إلى الشمس وهو متشوق لملامسة ضوءها.

ويقول أيضا:[3]

"كان المشهد سحريّا

فقد كانت حاشيتك عجيبة:

الأمراء كانوا أشباحا

[1] الديوان، ص91.
[2] الديوان، ص 122.
[3] الديوان، ص 75.

والأميرات دون وجوه،

والضيوف كانوا أجسادا

ينموا منها الدخان".

في هذا المقطع دخل ناسخ من النواسخ على الجملة الاسمية وهو كان ومن المعروف أَنَّ كان ترفع المبتدأ ويسمى اسمها وتنصب الخبر ويسمى خبرها لذلك جاء المبتدأ (المشهد) مرفوعا وجاء الخبر (سحريا) منصوبا.

كما ورد المبتدأ (حاشيتك) مرفوعا وهو مسند إليه وورد الخبر (عجيبة) منصوبا وهو مسند، والأمر نفسه يتكرر بالنسبة للجمل الأخرى، الأمراء كانوا أشباحا والضيوف كانوا أجسادا، فالمسند (أشباحا، أجسادا) خبر للمسند إليه أو المبتدأ (الأمراء، والضيوف).

واستخدم الشاعر كان في هذا الموضع لإضافة عنصر زمني إلى المعنى وقد لجأ إلى ذلك لوصف المشهد الساحر بحاشيته العجيبة وموكبه الهائل.

ثالثا: شبه جملة:

وهي متمم من المتممات أو رابطة من الروابط بين البنى الجزئية لتجعل من النص بنية كلية وذهب عباس حسن إلى أنّ شبه الجملة يراد به أحد أمرين: «أحدهما: الظرف بنوعيه الزماني والمكاني، والأخر: حرف الجر الأصلي مع مجروره».[1]

وقد وردت شبه الجملة في الديوان بصورة نادرة منها.

قول الشاعر:[2]

"حين يبدأ التعري

يصرخ الجميع

[1] عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، د.ت، ص 475.

[2] الديوان، ص 129.

في طلب المزيد"

نلاحظ آن الشاعر استعمل خطابه بظرف زمان هو (حين) وختمه بجار مجرور هما (في طلب) تتوسطهما جملتان فعليتان ليكون التركيب سليمًا فجاء هذا التوظيف مكملا للملامح الأسلوبية التي شكلتها بنية النص.

وقوله:[1]

"تنفست الصعداء

فأنا أخاف رقصة النساء عند الفجر

النساء القادمات من القبر من عند الفجر".

ففي هذا المقطع أيضا يوظف الشاعر شبه الجملة متمثلة في الجار والمجرور (من رقصة/من القبر) وظرف الزمان (عند الفجر) كما مزج الشاعر بين الجملتين الفعلية والاسمية وجعل شبه الجملة رابطا بينهما فكان النص بنية واحدة سليمة المبنى والمعنى.

وجاء في قوله أيضا:[2]

"جلس الشاعر خلف القضبان

فأخذ يدمدم على الفور

بحروف قصيدته الموشومة بالأسى والأنين".

وفي هذا المقطع نلحظ الظرف (خلف) جاء بعد جملة فعلية (جلس الشاعر) ليبين موقع الجلوس كما نلحظ الجار والمجرور (على الفور) قد وَرَدَا بعد جملة فعلية أيضا هي (أخذ يدمدم) كما تلتهما أيضا نماذج أخرى من شبه الجملة هي (بحروف) و(بالأسى) كل هذا التنوع في الجمل وأشباه الجمل جعل النص بنية متماسكة وكانت شبه الجملة فيه همزة وصل بين كل أجزائه.

[1] الديوان، ص 85.

[2] الديوان، ص33.

ج- **بناء الجملة:**

يقصد ببناء الجملة هو دراستها من جهة ما يعتري هذه الجملة من تقديم وتأخير، أو ذكر وحذف وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن هذه العناصر للوقوف على أهم خصائص التراكيب النحوية وسماتها.

أولا: الحذف:

يقول عبد القاهر الجرجاني في باب الحذف: «إنه باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن، وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر، وتدفعها حتى تنظر، والأصل في جميع المحذوفات على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل عليها، وإلا كان الحذف تعمية وإلغاز لا يصار إليه بحال، ومن شرط الحذف حسن الحذف أنه متى ظهر المحذوف زال ما كان في الكلام من البهجة والطلاوة، وصار على شيء غث لا تناسب بينه وبين ما كان عليه أولا...»[1]

فقضية الحذف من القضايا المهمة التي عالجتها البحوث الأسلوبية والنحوية والبلاغية بوصفه انحرافا عن المستوى التعبيري العادي «ويستمد الحذف أهميته من حيث أنه لا يورد المنتظرة من الألفاظ ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل ما هو مقصود، ومن خصائص العربية أنّ فيها أنماطا متعددة في الحذف فهي لا تكتفي بالاستكثار في الحذف ولكنها تنوعه أيضا حتى لو قال قائل: إن العربية هي لغة الحذف ما كان عليه من ذلك باس»[2]

وقد اهتم الأسلوبيون في العصر الحديث بظاهرة الحذف باعتباره سِمَة أسلوبية بارزة في النص المعاصر، والمتأمل في ديوان رقصة الحرف الأخيرة يلاحظ أن هذه الظاهرة تتجلى في عدّة صور منها:

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمد التنوجي، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط3، 1999 ص 121.

[2] مجمع اللغة العربية: كتاب الألفاظ والأساليب، القاهرة-مصر، دط، 1977، ص 232.

- **حذف المفرد:**

وهو حذف أحد أجزاء الجملة سواء كان مسندا أو مسندا إليه. وكما هو معلوم أن المسند يأتي إما فعلا أو خبرا.

فمن أمثلة حذف الخبر قول الشاعر:[1]

"وتركت لي شيئا من الريش

سأريه لمن ينكر عليّ وجود اللقالق

في مدينتي:

مدينة الغربان بامتياز!".

حيث حذف الشاعر الخبر (هي) في أخر سطر للمبتدأ (مدينة) وتقدير الكلام: مدينة الغربان هي، ليدل هذا الحذف على تحقيره للمدينة وسخريته منها وتهكمه لحالها.

وقوله:[2]

"ما من غصن زيتون

لارتباك سفينة الجسد".

وتقدير الكلام ما من غصن زيتون موجود فجاء حذف المسند (موجود) أبلغ من ذكره لاهتمام الشاعر بالمسند إليه فهو في مقام الحزن واليأس والارتباك وهو مقام يتناسب مع الاختصار.

وفي باب حذف خبر الناسخ نجد قوله:[3]

"لا معنى لأيّ شيء

[1] الديوان، ص 124.
[2] الديوان، ص 49.
[3] الديوان، ص 131.

فالعري موت مكتوب بحرف الحياة".

وتقدير الكلام هنا (لا معنى موجود لأي شيء) فقد حذف الشاعر المسند إلى أسم (لا) وذكر المسند إليه معنى ليترك للقارئ حرية إتمام الجملة فصمته نابع من ضجره ويأسه وفقده لمعنى الحياة.

هذه جملة من النماذج لحذف الخبر

وأما بالنسبة لحذف الفعل فلم نعثر في الديوان على أمثلة لذلك.

ومن المعلوم أيضا أن المسند إليه يأتي إما فاعلا أو مبتدأ، فمن أمثلة حذف الفاعل قول الشاعر:[1]

"لسوء الحظ

فإن مخرج العرض المسرحي

اختفى بين الجمهور

وترك الملك أو من يؤدي دور الملك

يمثل على خشبة المسرح

إلى أن يموت.

نعم، اختفى".

في أخر سطر نجد الشاعر ذكر الفعل اختفى وحذف فاعله وهو المخرج المسرحي وتقدير الكلام (اختفى مخرج العرض المسرحي) فلجأ الشاعر إلى الحذف تجنبا للتكرار الذي يثقل المعنى.

وقوله:[2]

"استعان الأمير بالمهرج

[1] الديوان، ص 77.

[2] الديوان، ص 117.

ليبني له مجدا".

وتقدير الكلام (ليبني المهرج له مجدا) وقد حذف الفاعل (المهرج) أيضا تجنبا للتكرار الذي يجعل التركيب طويلا واسعا وتحقيرا للمحذوف وهو المهرج الذي يعول عليه الأمير في بناء مجده.

ومن أمثلة حذف المبتدأ قوله:[1]

"**وكلما مر قوم سخروا مني**

وقالوا: مجنون احرق كتبه

وآخر يبكي عليها."

وتقدير الكلام (وقالوا: هو مجنون) وفي هذا الموضع حذف الشاعر المبتدأ لأنه جاء بعد فعل القول، وقد تعمد حذف المسند إليه لاهتمامه بالمسند أكثر، وهو مشهد الشاعر الذي أحرق كتبه والناس حوله يسخرون.

- **حذف الجملة:**

وتحذف الجملة إذا كان من السهل على المتلقي إدراك المعنى وتقدير الجملة المحذوفة كقول الشاعر:[2]

"**مرّة يرتدي قناع هاملت**

ومرة قناع ماكبث

ومرة قناع الملك الضليل

ومرة قناع ديك الجنّ"

[1] الديوان، ص 28.

[2] الديوان، ص 86.

ففي هذا المقطع بإمكان المتلقي أن يقدر الجملة المحذوفة وهي الفعل (يرتدي) مع الضمير المستتر(هو) وقد حذفها الشاعر تجنبا للتكرار، وهو يوظف الرموز التاريخية والأسطورية في نصه.

كما يمكن أن يُحذف المسند إليه بالإضافة إلى المفعول به وذلك في الجملة الفعلية ونجد هذا الضرب في قول الشاعر:[1]

"**رفع أحدهم يده اليمنى إلى الأعلى**

إلى الأعلى

(ولا أعرف لماذا)."

حيث حُذفت جملة متكونة من فعل وفاعل ومفعول به في السطر الثاني وتقدير الكلام (رفعها إلى الأعلى) ورغم غياب هذه الجملة من فضاء النص إلا أن القارئ يتفطن لها فكان لها حضور في إنتاج الدلالة.

وحذف المفعول المطلق مع الاكتفاء بذكر نائبه ونجد هذا الضرب في قوله:[2]

"**صفّق الجمهور الأبله للعرض طويلا**

وكتم رغباته الوحشية

في هدوء مزيف".

في السطر الأول حذف المفعول المطلق (تصفيقا) فتقدير الكلام صفق الجمهور الأبله للعرض تصفيقا طويلا والغرض من الحذف هنا هو استهزاء الشاعر بالجمهور المتفرج الأبله وتقزيمه.

[1] الديوان، ص 83.

[2] الديوان، ص 130.

- **حذف الحروف:**

ومن الحروف التي لاحظنا حذفها في ديوان رقصة الحرف الأخيرة حرف الاستفهام "هل" الذي غاب في قول الشاعر:[1]

"أيّ قلب لا يكف عن البكاء والدمدمة:

قلبك أم قلب نوح؟

قلبك أم قلب غراب نوح؟"

فتقدير الكلام (هل قلبك أم قلب نوح؟) لكن الشاعر حذف حرف الاستفهام هل واستهل الجملة بالمستفهم عنه لأنه الأهمّ والمطلوب والعنصر المفقود الذي يبحث عنه الشاعر وهو في أبّهة بكائه وحزنه.

كما لاحظنا حذف حرف الجر "في" وجاء ذلك في قوله:[2]

"نفسك ضاعت ذات اليمنى وذات الشمال.

ضاعت في بلبلة بابل

وزلزلة بغداد

وثلج أمستردام"

فقد حذف الشاعر حرف الجر "في" من السطر الثالث والرابع وتقدير الكلام (ضاعت في بلبلة بابل وفي زلزلة بغداد وفي ثلج أمستردام) للتعبير عن حالة الضياع والتشتت التي يعيشها، ووصف النفس المتشردة التي تعاني الزلزلة والبرد في صراعها مع هذا الوجود.

[1] الديوان، ص 50.

[2] الديوان، ص111.

ثانيا: التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير من المباحث التي حظيت باهتمام الدارسين من النحاة والبلاغيين وهي تغيرات تطرأ على الجملة بحيث يقدم عنصر أو يؤخر آخر، يقول عبد القاهر الجرجاني: "وهو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال، يفتر لك عن بديعة، ويفضي لك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أنه قدم فيه شيء وحول اللفظ في مكان إلى مكان".[1]

ويشكل التقديم والتأخير تركيبا لغويا مميزا في النص له جانب من التأثير النفسي كما يعطي فعالية أكثر للنص، يقول السيد أحمد الهاشمي: «الألفاظ قوالب المعاني، فيجب أن يكون ترتيبها الوضعي حسب ترتيبها الطبيعي، ومن بيّن أن رتبة المسند إليه التقديم لأنه المحكوم عليه ورتبة المسند التأخير إذا هو المحكوم به، وما عداهما فهو متعلقات وتوابع تأتي تالية لهما في الرتبة، ولكن قد يعرض لبعض الكلم من المزايا والاعتبارات ما يدعوا إلى تقديمها وإن كان من حقها التأخير فيكون الحسن إذا تغير هذا الأصل وإتباع هذا النظام ليكون المقدم مشيرا إلى الغرض الذي يؤدي إليه ومترجما عما يريد ....».[2]

وقد برزت ظاهرة التقديم والتأخير في الصور الآتية:

– **تقديم الخبر على المبتدأ:** ورد هذا الضرب في مواضع قليلة من الديوان فجاء في قول الشاعر:[3]

"مادمت قد سجنت روحك

في سجن الأرقام،

فأين هي آياتك التسع؟

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تع: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، ط5، 2005م، ص106.

[2] السيد احمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان البديع، تع: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا–لبنان، ص123

[3] الديوان، ص 16.

فاسم الاستفهام (أين) في هذا الموضع مبني على الفتح، متعلق بمحذوف في محل رفع خبر مقدم، فقد تقدم وجوبا على المبتدأ آياتك لأن أسماء الاستفهام لها الحق في الصدارة كما أنَّ الشاعر أراد أن يظهر تعظيمه للآيات التسع فاستفهم عنها.

- **تقديم الفاعل على الفعل:** وقد ورد في قول الشاعر:[1]

"**الاستعادةُ تتمّ تسعة عشر حرفا**"

فقد تقدم الفاعل (الاستعادةُ)على فعله (تتمّ) فهو يستحضر المشهد الأليم للأمة والبلاد ولا لغة تسعفه في ذلك وكأنَّ المشهد يرسم اللغة بدل أن ترسمه الحروف.

وقد أجاز الكوفيون تقدّمَ الفاعل على فعله بينما لم يجزه البصريون واعتبروه مبتدأ وما بعده جملة فعلية في محل رفع خبر.

- **تقديم المفعول بيه على الفاعل:** وقد ورد في قوله:[2]

"**أظنها ستنام بهدوء**

فقد أجهد جسدها الرقصُ والتعرّي".

فقد تقدم المفعول به (جسدها) على الفاعل (الرقصُ) لأن الشاعر في معرض الوصف فهو يصف جسد الراقصة الذي أنهكه الرقص والتعري.

- **تقديم شبه الجملة على الفاعل:** وجاء ذلك في قوله:[3]

"**وستصرّ على أنّ اسمها الحياة،**

العروس الصغيرة التي امتلأ قلبها

بالحب".

[1] الديوان، ص 113.
[2] الديوان، ص 133.
[3] الديوان، ص 104.

فقد تقدم شبه الجملة (على أن اسمها الحياة) على الفاعل (العروسُ) لتوظيف عنصر التشويق فالشاعر متفائل بالحياة لذلك قدمها وآثرها قبل العروس الصغيرة التي مازال قلبها عاشقا تريد أن تحيا وتعيش.

- **تقديم شبه الجملة على الفعل والفاعل:** ونلمح ذلك في قوله:[1]

"حين صفعها الموج الغاضب دون مناسبة

رقصتِ السفينةُ

وتمايلت ذات اليمين وذات الشمال".

في هذا المقطع تقدمت شبه الجملة (حين صفعها الموج) على الفعل (رقصت) وفاعله (السفينة) وفرض الشاعر من هذا التقديم هو تعظيم وتهويل شأن المقدّم وهو الموج الغاضب الذي جعل السفينة تتمايل ذات اليمين وذات الشمال.

[1] لديوان، ص 63.

من خلال دراسة المستوى التركيبي في ديوان رقصة الحرف الأخيرة نستخلص:

– حضور الجملة بأقسامها الفعلية والاسمية وشبه الجملة مع طغيان الجملة الفعلية على الجملة الاسمية وقلة توظيف شبه الجملة.

– بروز ظاهرتي الحذف والتقديم والتأخير وهي من أهم عوارض التركيب.

– جنوح الشاعر على تقديم شبه الجملة على الجملة الفعلية في معظم النصوص.

– تقدم المفعول به على الفعل والفاعل بصورة نادرة وردت في مواضع قليلة كما لم يتقدم الخبر على المبتدأ إلا في موضع واحد كان باسم الاستفهام أين.

– تنوعت ظاهرة الحذف في الديوان من حذف الاسم المفرد إلى حذف الجملة أو حذف الحروف.

– حذف الخبر ورد في مواضع قليلة كما لم نسجل ولا مرة حذف الشاعر للفعل.

الفصل الثاني:
الاشتغال الدلالي وأنماط الانزياح
في ديوان: رقصة الحرف الأخيرة

1. الاشتغال الدلالي في الديوان:

"يعنى هذا الجانب بالكلمات وعلاقتها ببعضها البعض وأثر هذه العلاقات في تكوين البنية التشكيلية للنص، ومن ثم دلالتها المختلفة ذات الصلة الوثيقة بهذه البنية فيعنى مثلا بكل ما تشمل عليه كلمات النص من إفادات كالدلالة على العاقل أو غيره والحسي أو المجرد، والمفرقات الجذرية والكلمات والمفاتيح."[1]

✓ تعريف الدلالة:

- **لغة:** جاء في لسان العرب لابن منظور قوله "الدليل ما يستدل به والدليل: الدال، وقد دله على الطريق يدله دَلالة ودِلالة ودُلولة"[2]

ونفهم من تعريف ابن منظور أن الدلالة تومئ إلى الهداية والإرشاد.

- **اصطلاحا:** عرفها الشريف الجرجاني بقوله: "الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول"[3]

ونفهم من تعريف الجرجاني إنها علاقة تربط الدال بالمدلول، وهي علم قائم بذاته له مناهجه ونظرياته وأهمها نظرية الحقول الدلالية.

أ- الحقول الدلالية:

يعرفها أحمد مختار عمر بأنها "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"[4]

ويعرفها أماني سليمان داوود في كتابه الأسلوبية الصوفية فيقول: "مجموعة من الكلمات ترتبط في دلالتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها بحيث أن الهدف من تحليل الحقول الدلالية جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا والكشف عن صلاتها الواحد منها بالأخر وصلاتها بالمصطلح العام وهي أيضا

---

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد- الأردن، ط1، 2003م، ص65.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مج11 ص 249.

[3] الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة القاهرة، دط، 2004م، ص91.

[4] أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص79.

المفردات التي تشيع في قطعة أدبية ما تكون فيما بينها أنواعا من العلاقات التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كل كلمة مفردة في جملتها، وإحدى هذه العلاقات هي ما يسمى بالحقول الدلالية".[1]

ولقد سعينا من خلال هذه الدراسة إلى إبراز أهم الحقول الدلالية المستخدمة في ديوان رقصة الحرف الأخيرة ومنها:

- **حقل الحزن والاغتراب:** ويتضمن كل المفردات الدالة على الحزن والألم وضياع الإنسان في هذا الوجود الفسيح: (الشوق، الحرمان، البكاء، اللعنة، تتحسر، المنافي، الحرب، الجحيم، المجهول، العري، شظايا، الآلام، الحصار، اللاجئين ...) فكل هذه المفردات حصلت معنى الضياع والشرود الذي يعانيه الشاعر ويمكننا أيضا التمثيل له بقوله:[2]

"فتشت بعينين دامعتين عن حاء الحلم

فتشت أوراق قصائدي القديمة

لم أجد إلا حاء نوح

وحاء الحرمان

وحاء الحرب

وحاء الحنين"

ففي هذا المقطع يفتش الشاعر عن الحلم والحياة فيصطدم بالواقع المرير المثخن بالحروب والحرمان والحنين إلى الوطن.

- **حقل الألوان:** ويتضمن هذا الحقل أسماء الألوان بمختلف إيحاءاتها ونجد: (الأحمر، الأبيض، الرمادي، الأسود ...)

ولكل لون منها دلالته ومعانيه يقول الشاعر:[3]

---

[1] أماني سليمان داوود: الأسلوبية الصوفية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011، ص137.

[2] الديوان، ص47.

[3] الديوان، ص15.

"مادمت قد رسمت لوحة الوجود

بألوان الدم والثلج والسرير

فكيف ستنجو لوحتك الكبرى

من غلبة الأحمر الناري

والأبيض المتوحش

والرمادي الممسوس؟"

وفي هذا المقطع يوظف الشاعر الألوان ليرسم لنا لوحة الوجود التي غلب عليها الأحمر لون الدماء والنار والحروب والأبيض الدال على الهدنة والسلام الذي ترجوه الإنسانية لتعيش في محبة وبراءة ونقاء واللون الرمادي الذي حمل في طياته الحزن والتشتت الذي يصيب الإنسان فيصبح وكأن به مس من رماد.

- **حقل اللغة والحروف:** ويعتبر من أهم وأبرز الحقول الظاهرة في الديوان ذلك لأن الشاعر يتكأ على الحروف في كتاباته وصياغته للكلام بصورة لافتة فنجد: (الحاء، الجيم، النون، الكاف، السين، الشين، الميم، الحرف، النقطة...) فقد وردت هذه الحروف زاخرة بالمعاني حاملة لكل مشاعر الشاعر وأحاسيسه وأخيلته.

يقول الشاعر:[1]

"يا لمجدك

وأنت تنطق الكاف

ليكون الكاف قلبك

وأنت تنطق النون

[1] الديوان، ص99.

فتكون النون نبضة قلبك"

في هذا المقطع تنفتح الكتابة الشعرية على عرفانية الحرف فالكاف المقترنة بالنون تشير إلى الكينونة، فالشاعر كائن موجود بقلبه النابض في هذه الحياة.

ويقول أيضا:[1]

"وأخيرا حين ماتت النقطة

أورثتني سرها الخطير،

فاحترت ماذا أفعل به.

ثم قرّرت أن أتبرع به إلى روحي.

لكنني لم أجد روحي"

وفي هذا المقطع يلجأ الشاعر إلى توظيف النقطة في نصه لما تحويه من دلالات وأسرار خفية فهي الذات المتشردة تبحث عن اتجاه ما في زحمة الفراغ المستبد.

– **الحقل التاريخي:** ويتضمن مفرداتدالة على شخصيات وأحداث تاريخية وقعت في حقبة تاريخية ما، فمن الشخصيات نجد (تدهيوز، سلفيا، شارلي شابلن، دانتي، ديك الجن، السندباد، محمود البريكان، الحلاج، نوح، يوسف، يعقوب، كلكامش...).

وقد وظف الشاعر كل هذه الشخصيات التي كانت لها نهاية تعيسة في حياتها ليسقط تاريخها المؤسف الحزين على واقعه البائس فجميعهم من مشاهير الأدب والفن الذين كانت نهاياتهم مؤلمة.

كما يرجع الشاعر إلى التاريخ بأحداثه ليستقي منه ويستلهم معانيه فنجدهُ يستعرض لنا قصة يوسف وإخوته وطوفان نوح وسفينته ومجزرة قتل الحسين في كربلاء حيث يقول:[2]

"حين حملوا رأسك على الرمح

رقص الجند طربا لذهب الخليفة

[1] الديوان، ص31.

[2] الديوان، ص61.

ورقصت الملائكة ألما

وهي تشاهد من عل

مشهد الرأس يخرج من المدن الخائنة"

فالشاعر يذكر قصة موت الحسين دون إشارة له بالاسم أو الصفة بل يجعل القارئ يفسر ويفهم من خلال عرضه للقصة، ولأن موت الحسين حادثة تحمل من الأسى والحزن ما تحمله لتبقى صالحة في كل زمان ومكان للتعبير عن مآسي الإنسان والإنسانية.

– **الحقل الفلكي:** ويتضمن مصطلحات تتعلق بالفلك والطبيعة والكون فنجد: (الأفلاك، الطوالع، السماء، الأرض، الشمس، نجمات...) وقد وظف الشاعر هذا الحقل ليستشرف المستقبل ويتكهن حول ما يتوقع حدوثه حيث يقول:[1]

"مادمت قد ولدت في ساعة نحس

فلماذا تتحدث عن الأفلاك والطوالع

لمن لا يعرف الأفلاك إلا عبر الثقوب

ولمن لا يعرف الطوالع

إلا عبر رنين الذهب؟"

فالشاعر يسخر من نفسه المتشائمة كيف لها أن تستشرف وتتنبأ بالمستقبل كيف لها أن تتحدث بلغة الأمل والتجدد وهي في أوج انكسارها؟!

– **الحقل الزماني:** ويتضمن ألفاظا تحمل دلالات على الزمان والوقت فنجد (السنين، العمر، زمن، غروب، ليل، نهار، الساعات، دقيقة...) وقد وظف الشاعر هذه الظروف والأزمنة للدلالة على الوصف تارة والسرد تارة أخرى فمثلا يقول:[2]

"ما دمت قد مت منذ زمن طويل

واسترحت في موتك الأسطوري

[1] الديوان، ص17.

[2] الديوان، ص19.

فلماذا تحاول أن تخرج أصابعك

من القبر

كلما مطرت السماء"

فلفظة (زمن طويل) دلت على صفة الطول التي اتصف بها الزمن فالإنسان الخامل الراكد ميت منذ مدَّة لكنه يحتاج أن يرجع إلى الحياة ويمارس حريته وعيشه الكريم عندما يحاول إخراج أصابعه من القبر.

ب- **دراسة العنوان:**

يعتبر العنوان العتبة الأولى للولوج إلى أعماق النص وهو في نظر بعض المدارسين نص آخر أو ما اصطلحوا عليه بـ: النص الموازي كما «يمثل أول **مثير أسلوبي** في النص بوصفه الوحدة الصوتية الأولى و- الصورة أيضا - المشحونة بالدلالة، والممثلة لفكرة النص ومحتواه».[1]

ويعرفه جيرار جينيت بأنه «مجموعة من العلامات اللسانية... التي يمكن أن توضع على رأس النص لتحدده، وتدل على محتواه لإغراء الجمهور المقصود بقراءته...».[2]

فهو حسب جيرار جينيت جملة من الدوال تحدد المعنى العام للنص كما له وظيفة مهمة وهي إثارة الملتقي وجذبه للاطلاع على مضمون النص، ولدراسة عنوان الديوان من خلال التحليل الأسلوبي السينمائي وجب التطرق إلى البنيات التالية:

البنية التركيبية:

نلاحظ في البنية التركيبية لعنوان ديوان "رقصة الحرف الأخيرة" ظاهرة تطرقنا إليها في المستوى التركيبي وهي ظاهرة الحذف، والأصل في تركيب العنوان: هذه رقصة الحرف الأخيرة، فقد حذف الشاعر المبتدأ (اسم الإشارة هذه) متعمدا للتأثير في الملتقي وجلب انتباهه بتركيب قصير موجز مشحون بالإيحاء.

[1] كمال عبد الرزاق العجيلي: البنى الأسلوبية، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2012م، ص213.

[2] محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل) الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 1433هـ-2012م، ص15.

كما نلاحظ ورود لفظة "رقصة" على وزن (فعلة) وهي صيغة صرفية تدل على اسم الهيئة وتصاغ للدلالة على الصورة التي جرى عليها الفعل

أي أنها تدل على هيئة الفعل حين وقوعه وقد وظفها الشاعر للدلالة على الانتشاء والطرب الذي يصيب الحرف وهو مشحون بالأسرار الخفية والمعاني الجميلة واستخدم الشاعر لفظة الرقص للفت انتباه المتلقي والإيحاء له بجمال وجودة مستوى النصوص التي احتوى عليها الديوان.

البنية الأيقونية:

يقصد بها غلاف الديوان وقد أولت الدراسات الحديثة اهتمامها بتصميم الغلاف باعتباره مؤشرا دالا على الأبعاد الإيحائية للنص ومن شروط تصميم الغلاف أن يكون جاذبا للانتباه مثيرا للاهتمام باستخدام العلامة غير اللغوية كالرمز والصورة ليشكل لنا لوحة تختزل النص في دلالات مكثفة.

وعلى الرغم من أن الدراسة الأسلوبية لا تتعلق بالأيقونة تعلقا مباشرا إلا أن ارتباط الأسلوب في شعر " أديب كمال الدين" بالعرفانية التي تقوم على الرمز أكثر من التصريح، يحتم علينا – إجرائيا – أن نضيف مسحا سريعا للغلاف الذي يتضمن الإشارات اللغوية وغير اللغوية باعتبارها أسلوبا متخفيا خلف سلطة المصرح به خطيا وتصويريا.

فالمطلع على غلاف ديوان رقصة الحرف الأخيرة يجذبه اللون الأخضر الممتد على سطح الغلاف الذي يحمل في أعماقه الحياة هو لون الطمأنينة والسرور لأنه يهدئ النفس ويسرّها، وهو لون الربيع والطبيعة الدال على الخصب والنماء، والزمرد والزبرجد وقد اختار الناشر هذا اللون نظرا لرمزيته الخاصة فعكس الغلاف تفاؤل الشاعر بالمستقبل وترجم أحاسيسه المفعمة بالحب والأمن المنشود.

يأتي في المرتبة الأولى وفي أعلى الصفحة اسم الشاعر "أديب كمال الدين" باللون الأحمر القاني الذي يستمد ألقه من وهج الشمس واشتعال النار، وهو لون الدم يسري في العروق فيبحث في الجسد الحياة وهو رمز الحب والتآخي فقلب الشاعر مفعم بالحب كقيمة إنسانية نبيلة. ثم يأتي عنوان الديوان مباشرة بعد اسم الشاعر يتصدر الصفحة بخط عريض يكتسي اللون الأسود لون الحزن والوحدة لون الظل الذي يركن إليه الشاعر والاختلاف الذي يصنعه فهو حاضر بنصه رغم العدمية التي يعيشها والنفي والغياب.

وأما في ما تبقى من الواجهة تتربع صورة الشاعر مرسومة باللون الرمادي في شيء من الغموض، كغموض النصوص التي اشتمل عليها الديوان فالصورة مؤشر دال على مضمون النص وترجمة للحالة النفسية والاجتماعية التي يعيشها الشاعر، وهو يصارع في رحلة البحث عن الذات.

البنية الدلالية:

يعتبر الحديث عن البنية الدلالية من «صميم الحديث عن التواصل الذي يتحقق في الشعر بطرق تتجاوز حدود الأخبار والإفهام إلى تحقيق أكبر قدر من الإثارة الجمالية للغة الشعر، التي تسعى في استمرار إلى تكثيف دوالها اللسانية مادامت معانيها لا توجد على خط كلماتها الأمر الذي يجعل من الدال الشعري ممثلا للمدلول أكثر مما يدل عليه»[1]

ويعتبر العنوان أهم عنصر في عتبات النص «يحمل في طياته وثناياه دلالات إضافية من الممكن أن تنير لنا عتمة النص وتكشف لنا عن دلالاته فهو جزء رئيسي من البناء الكلي للقصيدة ويعطينا إضاءات لا غنى عنها في الولوج إلى مغالق النص، فالعناوين توجه المعنى وتكشف بعض ملامح الغموض في العمل الشعري».[2]

يبدو أن اختيار الشاعر "أديب كمال الدين" لهذا العنوان "**رقصة الحرف الأخيرة**"– التي نورد دراسة عنها للاستئناس في الهامش[3]، كان بعد تفكير عميق فهو شاعر حروفي اتخذ من الحروف وسيلة

[1] كنوني محمد العياشي: شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية)، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010م، ص197.

[2] عاصم محمد أمين بني عامر: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005، ص134.

[3] سامان جليل إبراهيم (صرخات وتساؤلات: قراءة في مجموعة رقصة الحرف الأخيرة للشاعر أديب كمال الدين، مواقع دروب وقاب قوسين والفكر 4 تيسان – أبريل 2015 كما نشرها في بوابة الأهرام المصرية بتاريخ 14 نيسان – ابريل): صدرت حديثا عن منشورات ضفاف بيروت، المجموعة الشعرية الجديدة للشاعر العراقي اديب كمال الدين تحت عنوان (رقصة الحرف الأخير)، وقد أحتوى على تسع عشرة قصيدة اتخذت الحرف ملجأ روحيا للتعبير الأدبي، قصائد المجموعة هي: (كاف السؤال، توريث قاف القضبان، راء المطر، حاء الحلم، البحر والمرآة، الكل يرقص، البحر صديقي، ميم المشهد، الموتى يرقصون عند الباب، القصيدة الأنوية، قاب قوسين، قصيدة السيرك، سين العظام والحمام، تناقضات، قصيدة اللقلق، صلاة صوفية، رقصة ملعونة، تكرار). وقد اعتدت بِعَدّي قارئا أن تكون عتبة العنوان المحرك الأول التي تدفعني الى القراءة وأن أقف وقفة متأنية أستلهم منها آلية التأويل والبحث عن صلة النص بالعنوان، وكتبة العنوان هي تاج عتبات الكتابة، وهي من دون أدنى شك العتبة الأظهر والأقوى والأكثر استفزازا لمحركات القراءة وميكانيزماتها، إن عنوان المجموعة الشعرية (رقصة الحرف الخيرة) كان له خاصية جذب فريدة مكنني من الغوص في متن النص الذي استهل بلفظة ديناميكية (رقصة) يستيقظ فيها القارئ ويجعله يتشوق لقراءة هذه الرقصة، ومن ثم جاءت لفظة /الأخيرة مكملة لهذه الشحنة الديناميكية العاطفية ودلالاتها الرمزية وسيلة تعبير عن الحياة بشؤونها وشجونها المختلفة، ووهبها ما تجود به انفعالاته وأحاسيسه وأخيلته فتفرد بها وصارت دالة من دوال شعره، فالشاعر وجد في الحروف ورقصاتها المختلفة غزارة أسراره ومكامن نفسية هائلة، وبهذا يظهر الاختناق النفسي منذ العنوان؛ إذ أعطي مكانة متميزة الذات، ومن ثم تمثل الذات جزءا ملتصقا في مجموعته الشعرية، فالعنوان الذي تحمله المجموعة الشعرية يطوق وجها الشاعر، يمهد لمعاناته النفسية الذي يحبس شخصيته ويعذبه...ولهذا فإن (رقصة الحرف الأخيرة) هي مجموعة

للتعبيرعن الحياة بشؤونها لتصبح بصمة أو سمة بارزة خاصة به وحده فهو صاحب مشروع شعري يؤسس إلى تجربة جديدة حداثية ومبتكرة، وقد وظف الشاعر لفظة (رقصة) بكثافة في المتن فنجده مثلا في قصيدة "الكل يرقص" يقول:[1]

"رقص الطفل ودمعت عيناه

حين رأى حذاء العيد الجديد.

رقصت المرأة عارية أمام المرأة

فرقصت المرآة عارية معها"

كما نجده في قصيدة "الموتى يرقصون عند الباب" يقول:[2]

"بكـــى الراقصـــون العراة

فتنهد ملك الموتـــى بقـوة

وبكـى معـهم

فـــجأة

توقف الكـــل عن البكاء

وصـــفقوا للمـــلك الراقص"

شعرية سيسيولوجية نفسية تخطف الأنفاس بأسلوبها المباشر ولغتها الشفافة ومفرداتها البسيطة، لم يعمل الشاعر فيها على تعقيد الأسلوب أو جعل التعابير المستعملة بعيدة عن متناول القارئ، بل حرص الشاعر على أن يتخذ من النص مناسبة للحديث عن ذاته وأفكاره الخاصة وما يتداعى في ذهنه من مشاعر وذكريات، محتكما في نقل انطباعاته حول النص على الذوق أساسا، بعناصر متفاعلة ومتشابكة يظهر التفاعل بين النص والمتلقي، كما انه اعتمد الواقعية والموضوعية لتشعر ان روح الشاعر ترفرف فوق الأمكنة والأزمنة التي مربها بقساوتها ولهذا نستشف شحنات عاطفية قوية على مدار المجموعة الشعرية دعته أن يتفوه بكلمات مؤلمة حد البكاء حين رأى الانتهاك بكل تمفصلاته.... هكذا كانت هذه المجموعة الشعرية عنوانا جاداً في مسيرة الشعر، بما تميزت به من صدق في التصوير وجمالية في التعبير، وتقنية في السرد لاسيما تقنية الاسترجاع، وانسيابية في الحكي وتلقائية في اللغة والأسلوب. لجديرة حقا بالتناول أكثر المواضيع الحاحا وحدّة، ازدحمت بالصورة واشتبكت بالرؤى، وحاولت ان تتحر الحقيقة بشجاعة، لذلك يمكن القول بأنها تشكل إضافة لمسيرة الشعر العراقي.

[1] لديوان، ص69.

[2] الديوان، ص87.

ويقول أيضا في قصيدته "رقصة ملعونة":[1]

"لا معنى للرقصة

فالراقصة ألهبت المسرح

وأشعلت أجساد الجمهور ووساوسهم المره"

إن هذا التكرار الملحوظ للفظة (الرقص) في هذه النصوص يجعل العنوان متلائما منسجما مع المتن كما نلاحظ أن في العنوان ذاته ثنائية تقوم بين (رقصة) الدالة على الطرب و(الأخيرة) الدالة على الموت والنهاية لذلك حملت الرقصة الأخيرة دلالة الموت والحياة وكأن الشاعر في هذه النصوص أبدع بطريقة لن يبدع مثلها شاعر بعده فكانت آخر رقصة للحرف رقصته، والمتأمل لنصوص الديوان يدرك القيمة الجمالية لها ومدى انسجامها مع هذا العنوان البديع اللافت.

[1] الديوان، ص131.

استخلاص:

نستخلص من دراستنا لهذا المبحث ما يلي:

- تعدُّد الحقول الدلالية ووفرتها في الديوان وتنوعها بين الحزن والتفاؤل الذي نستشفه من خلال توظيف الألوان.
- اشتغال الشاعر على الحروف بصورة لافتة فيشحنها بفلسفة عميقة ويسقطها على الواقع الذي يعيشه والوجود الذي يأويه.
- الحقل الحروفي من أبرز الحقول التي يزخر بها الديوان.
- استلهام الشاعر من الأحداث التاريخية والشخصيات الفنية العملاقة رموزه وصوره الشعرية لإثراء تجربته.
- في البنية التركيبية للعنوان وفق الشاعر في صيغة العنوان ونجح في لفت انتباه المتلقي.
- في البنية الأيقونية لاحظنا أن غلاف الديوان عبارة عن فسيفساء دلالية وجمالية متناغمة الألوان.
- في البنية الدلالية لمحنا مدى تلاؤم وانسجام العنوان مع المتن فالتعبير بالحروف سمة بارزة تخص الشاعر أديب كمال الدين دون غيره.

2. أنماط الانزياح في الديوان:

اهتمت الدراسات الحديثة بظاهرة الانزياح باعتباره قضية أساسة في تشكيل جماليات النصوص الأدبية فهو خروج الكلام عن طبيعته المألوفة وعن معياره المعهود إلى نسق جديد غير عادي ينحى بالمعنى إلى منحى آخر قصد تحقيق الشعرية والتجديد والابتكار.

✓ **تعريفه:**

– **الانزياح لغة:**

جاء في لسان العرب:«نزح: نزح الشيء يزيح نزحا ونزوحا: بَعُدَ، ونزحت الدار فهي تنزح نزوحا؛ إذا بعدت. إنما هو جمع منزاح وهي تأتي إلى الماء عن بعد، ونزح به وأنزحه، وبعد نازح، ووصل نازح: بعيد».[1]

جاء في مقاييس اللغة: «الزاي والياء والحاء أصل واحد، وهو زوال الشيء وتنحيه، يقال: زاح الشيء يزيح، إذا ذهب».[2]

ونلاحظ أن التعريف اللغوي لم يخرج عن معنى البُعد والابتعاد وكأنه يشير إلى أن الانزياح ابتعاد عن الأصل والمألوف والسائد.

– **الانزياح اصطلاحا:**

تعددت التعاريف الاصطلاحية بتعدد المدارس والتيارات ليبقى الانزياح ظاهرة أسلوبية جمالية انتشرت بصورة خاصة في النصوص النثرية.

نقل الدكتور عبد السلام المسدي مفهوم الانزياح عن ريفاتير: «بأنه خرق للقواعد حينا ولجوء لما ندر من الصيغ حينا آخر، فأما حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضى إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة».[3]

يرى ريفاتير أن الانزياح خروج عن المألوف والسائد فالمبدع يستخدم اللغة استخداما جديدا مبتكرا غير عادي ليفتح باب التأويل للمتلقي.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت–لبنان، مج: 10، ط6، 1997، ص614.

[2] ابن فارس: مقاييس اللغة، دار الفكر، 1979، ج3، ص 39.

[3] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، ص 103.

ويعرفه منذر العياشي بأنه: «إما خروج على الاستعمال المألوف للغة، وإما خروج على النظام اللغوي نفسه»[1] فالانزياح حسب نظر منذر العياشي خرق للنمطية وتمرد على القواعد والمعايير السائدة.

3. مصطلح الانزياح في الفكر الغربي والعربي:

أ. عند الغرب:

يبدو أن مصطلح الانزياح من المصطلحات الشائعة في الدراسة الأسلوبية، «ولعل (جان كوهن) أول من خص مصطلح الانزياح بحديث مستفيض في معرض حديثه عن لغة الشعر كإحدى المحاولات النظرية الجادة في حقل الدراسات البلاغية والشعرية، وقد استلهم جان كوهن المفهوم ليعني به ظاهرة فردية خاصة بكاتب أومبدع».[2]

ويرى كوهن أن الشرط الأساسي لحدوث الشعرية هو حصول الانزياح باعتباره خرق للنظام اللغوي المعتاد، والانزياح عنده يكمن في الشعر إذا يقول:«في لغة الشعراء يوجد عنصر ثابت على الرغم من الاختلافات أي وجود طريقة واحدة للانزياح بالقياس إلى المعيار».[3]

أما تودروف فيضبط مصطلح الانزياح بأنه "لحن مبرر" فاللغة الأدبية ليست مجرد قواعد نحوية وإنما تتجه كذلك إلى الجانب البلاغي حيث تستند على المستوى النحوي ويتمثل ذلك في التقديم والتأخير والحذف، حيث يقوم المبدع بالتصرف فيه، ممايفتح الأفق الرحبة أمام القارئ إذ ينزاح الدال عن مدلولاته الأصلية المألوفة وتحل محله دلالات جديدة غير معهودة ولا محددة حيث يمنح فرصة في تحديد المعاني أي كسر قاعدة لكل دال مدلول ويندرج هذا في المستوى اللانحوي الذي يمثل أريحية للغة والمستوى المرفوض.[4]

ويرى ميشال ريفاتير أن الأسلوب نفسه انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه،وهو خروج عن القواعد اللغوية، فالانزياح عنده يعدم الوظيفة المرجعية للدوال في الخطاب وعند جاكبسون يحدث في المتلقي خيبة انتظار la saturation حيث عبر عن ذلك بالمفاجأة وقننها بقوانين:

---

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007، ص 180.

[2] مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيماوي، الإشكالية والأصول و الامتداد، اتحاد الكتاب العرب،دمشق-سوريا،2002،ص170

[3] ينظر نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج1، 2010م، ص 208.

[4] المرجع نفسه، ص 102 و103.

- كلما كانت المفاجأة غير منتظرة كان وقعها أكثر في المتلقي.
- تكرار الخاصية الأسلوبية يفقد الشحنة التأثيرية في المتلقي.[1]

ب. **عند العرب:**

جاء في بعض كتب التراث مايدل على مفهوم الانزياح، فقد تفطن القدماء إلى هذه الظاهرة الأسلوبية فكانوا يسمونها الضرورة الشعرية، العدول، الالتفات... وهي مصطلحات تحمل معنى الاتيان بالجديد والانحراف عن القاعدة وهو الأمر الذي جعلهم يميزون بين مستويين من الكلام، ويعترفون للشعراء بأنهم –كما ورد على لسان الخليل بن أحمد الفراهيدي– (أمراء الكلام يصرّفونه أنّى شاؤوا، وجائز لهم مالا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتغيره، ومد مقصوره وقصر ممدوده، والجمع بين لغاته، واستخراج ما علّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإفصاحه، فيقربون البعيد ويبعدون القريب، ويحتج بهم، ولا يحتجّ عليهم).[2]

أما عند المحدثين فقد تعددت الدراسات واختلفت في تحديد مفهوم هذا المصطلح فقد ذهب عبد السلام المسدّي إلى ما ذهبت له الدراسات الغربية ولعل المسدي لم يغفل عند ضبط مفهوم الانزياح باعتباره حدثا لغويا جديدا يتباعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف وينحرف بأسلوب الخطاب عن القواعد اللغوية وهذا ما يشكل في الخطاب انزياحا.[3]

ومنه فأفكار المسدي مستخلصة من أفكار الغربيين أمثال جون كوهن وريفاتير.

وذهب صلاح فضل في دراسته إلى تعريفه له بالانتقال المفاجئ للمعنى، فقد اشتهرت في الدراسات النقدية عبارات مؤداها أن وظيفة الشعر إيحائية وهي صحيحة إلى حدّ كبير، فالنثر ينقل أفكارا والشعر ينقل عواطفاً ومشاعراً وأحاسيساً، وعلى سبيل المثال نقول عن القمر الكوكب الذي يدور حول الأرض، ويقول عنه الشاعر المنجل الذهبي فكلاهما ما يشير إلى نفس الشيء (القمر) ولكن التعبيرين يختلفان في الدلالة ويثيران طرقا مختلفة في الوعي به.[4]

---

[1] المرجع نفسه، 86.

[2] ينظر: عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، د ط، 2003م، ص 46.

[3] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب،ص 205.

[4] المرجع نفسه، ص 205.

4.جمالية الانزياح ووظيفته:

ذهب الزمخشري إلى أن «العدول (الانزياح) من أسلوب إلى أسلوب آخر، فيه إيقاظ للسامع، لأن هذا الأخير ربما يمل من أسلوب معتمد في خطاب فينقله بدوره إلى أسلوب آخر تنشيطا له في الاستماع، واستمالة له في الإصغاء»[1]

ويقصد الزمخشري أن المتلقي يمل من الأسلوب المباشر العادي الذي يتصف بالتقريرية والرتابة لذلك هو بحاجة إلى مباغتته بالعدول وهو الانزياح لإيقاظه وتنشيط سمعه للإصغاء.

ويرى جون كوهن أن الانزياح قيمة جمالية، وهو في حدّ ذاته يحمل هدفا خاصاً وهو فَكُّ بناء اللغة الذي عرفت عليه إلى بناء آخر كما أنه رفض الوظيفة الاتصالية للغة، والتحويل النوعي للمعنى الموصوف، من معنى تصوري إلى معنى شعوري.[2]

ويقول يوسف أبو العدوس: «ومما تجدر الإشارة إليه أن هذه الفكرة، اقصد الهدف الجمالي للانزياح، قد وردت عند شبلنز في كتاب علم اللغة والدراسات الأدبية حيث قال: «ولا يستطيع أحد إنكار ان محاولة إدراك الأسلوب على انه انحراف عن المعيار الموجود خارج النص، وعلى أنه انحراف مقصود من المؤلف لأغراض جمالية محددة تبدو مقبولة في النظرة الأولى على الأقل».[3]

فمصطلح الانحراف والذي يقصد به الانزياح يكون أحيانا مقصودا من طرف المؤلف بل يسعى إليه سعيا لتحقيق أغراض جمالية.

كما تظهر جمالية الانزياح في «خلق إمكانيات جديدة للتعبير والكشف عن علاقات لغوية جديدة تقع في علاقة اصطدام مع ما يتوافق معه الذوق وما تأسس في معرفة الإنسان الأولية، ومسألة الجديد والغريب التي تعكسها ظاهرة الانحراف ما هي إلا ترسيخ للشعرية والتي هدف كل عمل أدبي وهي توقع من خلال دلالاتها الكامنة أثرا كبيرا في نفس المتلقي».[4]

---

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1994، ص27

[2] ينظر: مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م، ص 40.

[3] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص181

[4] موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2002، ص 59

ويكمن الأثر الجمالي للانزياح في «الدهشة التي تولدها مفاجأة القارئ بما لم يعهده ولم يتوقعه من التراكيب اللغوية، والقارئ من طبعه الملل بسرعة لابد بين الحين والأخر أن يكون للمؤلف القدرة الكافية لخلق نوع من الإثارة من خلال مفاجأة القارئ، وهذه المفاجأة لا تحدث إلا من خلال التمسك بظاهرة الانزياح».[1]

كما تكمن وظيفة وقيمة الانزياح في نظرية تحديد الأسلوب اعتمادا على مادة الخطاب في أنه يرمز إلى الصراع القارّ بين اللغة والإنسان، هذا الذي اتسم بالقصور والعجز بالإلمام بجل طرائقها، ومجموع نواميسها وكلية إشكالها، حيث استحال عليه أن يحفظ اللغة بطريقة شمولية هذا ما جعل اللغة عاجزة في بعض الأحيان عن الاستجابة لكل حاجاته، وأزمة الإنسان مع أداة نطقه مسألة ذات أبعاد أزلية قام بتصويرها الشعراء والأدباء وبهذه الصورة يكمن الانزياح في احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه سدا منه لقصوره وقصورها أيضا»[2]

ويشكل الانزياح إحدى مقومات الشعرية، لذلك ذهب بعض الدارسين إلى أن الشعرية عبارة عن انزياح، هذا الأخير الذي أعتبر «بنية علائقية صادرة عن كيفية استخدام اللغة بطريقة مجازية».[3]

ولعل الدافع إلى توظيف الانزياح نفسي بحتّ، فإذا كان الانزياح يشكل ما يسمى"الخاصية الأسلوبية"التي هي نوع من أنواع الخروج على الاستعمال العادي للغة بحيث ينأى الشاعر أو الكاتب عما تقتضيه المعايير المقررة في الاستخدام اللغوي، فإن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديا بحيث أنها كلما كانت غير منتظرة كان وقعها في نفس المتلقي أعمق».[4]

5. أنماط الانزياح في ديوان رقصة الحرف الأخيرة:

قسم جون كوهنالانزياح إلى قسمين وأدرج تحتهما جميع أشكاله وهما الانزياح الاستبدالي والانزياح التركيبي، وهذان النوعان الرئيسيان تنطوي فيهما كل أشكال الانزياحات سالفة الذكر، فالنوع الأول يتعلق

[1] ينظر: مسعود بدوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011 ص 20.
[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصبّاح، القاهرة–مصر، ط4، 1993، ص 106.
[3] رحمان غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا، 2004، ص 35.
[4] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 86

بالسياق أو تركيب العبارات، وهذا ما يسمى بالانزياح التركيبي والنوع الآخر هو ما يتعلق فيه الانزياح بجوهر المادة اللغوية والذي سماه جون كوهن الانزياح الاستبدالي».[1]

أ. الانزياح الاستبدالي:

هو مايكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة اللغوية[2] ويعرفه جون كوهن بأنه «خرق لقانون اللغة أي انزياح لغوي يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة صورة بلاغية، وهو الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي».[3] فهو عنده صورة بلاغية أي استعارة أو كناية أو تشبيه كما اعتبره معيارا من معايير الشعرية.

ويقول الدكتور صلاح فضل: «الانحراف الاستبدالي يخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية كمثل وضع الفرد مكان الجمع أوالصفة مكان الاسم أواللفظ الغريب بدل المألوف».[4]

يعبر الدكتور صلاح فضل عن الانزياح بلفظة الانحراف ويعتبره خروج عن القواعد الموضوعة كَأَنْ تضع المفرد مكان الجمع والصفة مكان الاسم واللفظ الغريب مكان المألوف.

مظاهر الانزياح الاستبدالي وصورة:

يبدو أن هذا القسم من الانزياح يقوم على استبدال المعنى الحقيقي السطحي بالمعنى المجازي العميق وهو أسلوب من أساليب الأداء غير المباشر يتم عن طريق عدة ألوان بلاغية كالمجاز والاستعارة والكناية ففي هذه الصور البلاغية يتم تغيير المعنى واستبداله، وفي هذا الصدد سيتم الوقوف على أهم الصور البلاغية التي وردت في الديوان والتي تعتبر أيضا من مظاهر الانزياح الاستبدالي:

أولا التشبيه:

وهو وجه من وجوه البيان، وفن من فنون البلاغة.

✓ **تعريفه:**

– **لغة:** «التمثيل، شبه، الشِّبْهُ والشَّبَهُ والتشبيه: المثل، والجمع أشباه وأشبه الشيء ماثله».[5]

---

[1] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادؤه واجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص114

[2] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض– السعودية، ط1، 2003، ص 124

[3] المرجع نفسه، ص 125.

[4] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادؤه واجراءاته، ص 116.

[5] ابن منظور: لسان العرب، ص503.

فالتشّبيه في معناه اللغوي هو التمثيل والمحاكاة وهو: «مصدر مشتق من الفعل شبّه بتضعيف الباء فيقال: شبّهت هذا بهذا تشبيها، أي مثّلته به»[1] أمّا:

– **اصطلاحا:** فهو «تقريب شيء من شيء آخر يشترك معه في الصفة أو أكثر بواسطة أداة ظاهرة أو غير ظاهرة».[2]

ويقصد به أيضا «تقريب بين الموصوف والصورة الواضحة رغم انفصالها في الأصل، فعندما تكون أمام مصطلحين لهما معنى واحد وفيهما عبارة لم تقم على التشبيه، فإنك تجد العبارة الثانية أكثر إيضاحا من الأولى، وأشدّ مبالغة في المعنى المراد».[3]

فالتشبيه تقريب بين صورتين أو شيئين لهما الصفة نفسها فهو أسلوب يرتكز على المقابلة والتمثيل قصد الإبانة والتوضيح. ويبدو سحر التشبيه في «أنه ينقل المتلقي من شيء طريف يشبهه، وكلما كان الانتقال بعيدا عن البال، قليل الحضور بالخيال كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها»[4]

✓ **أركانه:**

«للتشبه أربعة أركان هي:

- المشبه
- المشبه به
- أداة التشبيه
- ووجه الشبه، ويجب أن يكون أقوى وأظهر في المشبه به منه في المشبه».[5]

«ووجه الشبه هو لوصف الخاص الذي يقصد اشتراك الطرفين فيه».[6]ولقد اجتهدنا في البحث عن مثال لتشبيه استوفى جميع أركانه في المدونة فلم نجد.

✓ **أنواعه:**

[1] عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية – البيان–المعاني البديع، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان – ط1 ،1430هـ – 2009 م، ص256.
[2] دراجي الأسمر: علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت–لبنان، 2005، ص89.
[3] أمين أبو الليل: علوم البلاغة، والمعاني والبيان والبديع، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1 ،2008م، ص149.
[4] رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة–الجزائر، 2006، ص153.
[5] علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، مكتبة البشرى للطباعة والنشر، كراتشي – باكستان، ط1، 2010م ص213.
[6] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، الإسكندرية–مصر، ص 213.

قسّم البلاغيون التشبيه باعتبارات متنوعة؛ فهو باعتبار الأداة عندهم مرسل أو مؤكد أو بليغ:

– **التشبيه المرسل:** وهو الذي «ذكرت فيه أداة التشبيه، كالكاف وكأنّ ومثل وما شابههما من أدوات وألفاظ».[1]

وقد جاء هذا النوع في قول شاعرنا:[2]

"الشاعر كائن تطير الساعات

من بين يديه كالعصافير

في المشهد المسرحي العجيب".

فقد شبه الشاعر الساعات بالعصافير وكانت الأداة في ذلك حرف الكاف وهي أداة من أدوات التشبيه، وقد قصد الشاعر تمثيل الساعات بالعصافير، نظرا لسرعة الوقت وفوات الساعات التي تطير من بين يديه كالعصافير في سرعتها وخفتها ضمن هذه الحياة التي وصفها بالمشهد المسرحي العجيب. كما ورد أيضا التشبيه المرسل في قوله:[3]

"مادمت قد قضيت العمر كله

تتحسر على أوليفيا الغريقة

كوردة حب كبيرة،

فكيف طردت هاملت

حين جاءك مذهولا باكيا"

[1] محمد حسين علي الصغير: أصول البيان العربي في ضوء القرآن، دار المؤرخ العربي، بيروت – لبنان،1991م، ص94.

[2] الديوان، ص 73.

[3] الديوان، ص 14.

يشبه الشاعر في هذا المقطع أوليفيا الغريقة بالوردة الكبيرة فهو يتحسر على طريقة وفاة ملكة جمال بريطانيا التي يراها كالوردة الجميلة وهو ينزاح باللغة إلى ما وراء اللغة، فهو يعالج إشكالية الحاكم والمحكوم ويحاول إسقاط الرمز الإنساني "أوليفيا" على واقعه المعاش.

- **التشبيه المؤكد:**

«هو ما حذفت منه الأداة»[1] وتشبيه شيءبشيء عن طريق حذف الأداة هو أبلغ من التشبيه الذي لم تحذففيه الأداة. وقد ورد هذا النوع في قول الشاعر:[2]

"كان جسدها شمس شهوة ساطعة

كان جسدها حاء من النار

والباء تلاحقها لتلامسها دون جدوى".

يشبه الشاعر جسد المرأة الراقصة بالشمس الساطعة عندما تتعرى للعيان. فتحجب بسطوعها الأبصار، وقد حذف أداة التشبيه لتكون الصورة أبلغ وأقوى، كما شبه جسدها بحاء من النار وكما نعلم أن الشاعر يتخذ من الحروف وسيلة لإثراء منجزه الشعري لذلك لجأ إليها في تشبيهاته، يستلهم منها الصورة الشعرية وهذا المنحى من أهم مناحي تجليات الانزياح في الديوان.

- **التشبيه البليغ:**

«وهو ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه»[3] ويعد هذا النوع من أقوى أنواع التشبيه لما يتيحه للمتلقي من فرص للتخيل ومحاولة الربط والتقريب بين المشبه والمشبه به في حين حذف وجه الشبه.

وقد ورد هذا الضرب في قول الشاعر:[4]

"الحياة أغنية تعبت من ترديد كلماتها

أعشاش البحر

وجسور البحر

وطيور البحر"

---

[1] محمد أحمد قاسم: علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتابة، طرابلس– لبنان، ط1، 2003م، ص158.

[2] الديوان، ص 129.

[3] مصطفى الصاوي الجويني: البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأ المعارف، الإسكندرية–مصر، 1985م، ص 87.

[4] الديوان، ص 54.

في قول الشاعر "الحياة أغنية" نلحظ تشبيها بليغا حيث تشبيه الحياة بالأغنية وحذف أداة التشبه كما نلحظ أن وجه الشبه محذوف أيضا ليمارس القارئ بحرية عملية التأويل ربما يجد وجه شبه مناسب يربط بين الحياة والأغنية. وهنا يكون قد خرج عن المألوف وصور الحياة تصويرا خارقا للأعراف المعهودة في اللغة والشعر. فجذب القارئ والسامع وجعله يتلقى النص باهتمام ومتابعة شديدين.

والتشبيه باعتبار وجه الشبه نوعان:

- **التشبيه المجمل:**

وهو التشبيه الذي لا يذكر فيه وجه الشبه وفي هذا النوع من التصوير تَقِلّ المباشرة وتصبح اللغة أكثر تركيزا وإيحاءً ونجد هذا في قول الشاعر:[1]

"يالمجدك

إذ صارت ميمك شفاء لما في القلوب

صارت ميمك لغة لدمع المحبين

مارت ميمك رداءً لصرخة المظلومين

صارت ميمك وطنا للعاشقين"

في هذا المقطع تستوقفنا الكثير من التشبيهات المجملة وهي أقرب إلى الغموض منها إلى الوضوح، عندما يمنح الشاعر لحرف الميم عّدة صور فمرّة جعلها شفاء ومرة جعلها لغة وأخرى جعلها رداء وفي الأخير هي عنده وطن للعاشقين إنه ينسج للحروف بردة بالحروف تتناسب مع واقعه الذي يعيشه وزمانه ومكانه ينسجها بأسلوب انزياحي بارع وهو الشاعر الحروفيّ خالق الإثارة والمفاجأة المدهشة.

- **التشبيه المفصل:**

«وهو التشبيه الذي ذكر فيه وجه الشبه»[2] وهو أشمل أنواع التشبيه لاستيفائه كل الأركان والعناصر المعتمدة في المقارنة والمقاربة.

وقد ورد في قول الشاعر:[3]

"أنت سفينة تبحث عن ميناء

رحلتك لن تتوقف أبدا"

---

[1] الديوان، ص 97.

[2] عبد الرحمان الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار الشامية، بيروت، ط1، 1996م، ج2، ص 173.

[3] الديوان، ص 54.

يشبه الشاعر المرأة بسفينة تائهة تبحث عن ميناء لترسو فيه، فالمشبه (المرأة) والمشبه به (السفينة) ووجه الشبه هو الضياع ويظهر في قوله:"رحلتك لن تتوقف أبدا" فكأن المرأة سفينة تبحر بلا بوصلة تتقاذفها الأمواج في رحلة الحياة.

ولقد ذكر البلاغيون أنواعا أخرى للتشبيه منها الضّمني والمقلوب والتمثيلي.

- **التشبيه التمثيلي:**

«وهو ما كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعددة»[1]فهو تشبيه صورة متحركة بصورة أخرى متحركة.

وقد ورد في قول الشاعر:[2]

"جلست النون خلف القضبان

بحثت عن نقطتها

لم تجدها

فارتبكت

مثل أمٍّ ضيعت وحيدها في السوق"

في هذا المقطع يقرن الشاعر مشهد النون خلف القضبان بمشهد الأم التي ضيعت ولدها الوحيد في زحمة السوق، فالمشهد الأول حالة النون المرتبكة الهائمة تبحث عن نقطتها وهي الذات الإنسانية تائهة في هذا الوجود تبحث عن معناها. والمشهد الثاني حالة الأم الفاقدة ابنها في الزحام، وقد وفق الشاعر في تمثيل هذه الصورة بتلك، ليوضح المعنى للمتلقي ويُقربهُ إلى ذهنه ويمنح النص حركة وحيوية بثوب انزياحي بديع.

أما التشبيه الضمني والمقلوب فلم نعثر على نموذج لهما في الديوان.

ثانيا الاستعارة:

الاستعارة من الأساليب البيانية القائمة على علاقة المشابهة.

✓ **تعريفها:**

- **لغة:** جاء في لسان العرب:

[1] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 214.

[2] الديوان، ص38

«العارية والعارة ما تداولوه بينهم، وقد أعاره الشيء، وأعاره منه، وعاوره إياه، والمعاورة شبه المداولة والتداول يكون بين اثنين، وتعور واستعار: طلب العارية، واستعاره الشيء واستعاره منه: طلب أن يعيره إياه، ويقال: استعرت منه عارية فأعارنيها».[1]

وجاء في معجم العين: «يقال: هم يتعاورون من جيرانهم الماعون والأمتعة، والعارية من المعاورة والمداولة، يتعاورون يأخذون ويعطون».[2]

– **اصطلاحا:** هي باب من أبواب البلاغة إذ تعرف بأنها: «ضرب من المجاز اللغوي وهي تشبيه حذف أحد طرفيه أو انتقال كلمة من بيئة معينة إلى بيئة لغوية أخرى، وعلاقتها المشابهة دائما، وهي قسمان:

- **التصريحية:** وهي ما صرح بلفظ المشبه به.
- **المكنية:** وهي ما حذف فيها المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه».[3]

ويعرفها العسكري بقوله: «الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفصل الابانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة اليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه»[4]

✓ **أقسامها:**

وتنقسم الاستعارة إلى قسيمن هما الاستعارة التصريحين والاستعارة المكنية:

[1] ابن منظور: لسان العرب، ص 201.

[2] أبو عبد الرحمن بن الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تح: د. مهدي المخزومي، ود. إبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980م، ج1، ص 194.

[3] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار الميسرة للنشر، عمان – الأردن، ط1، 2007، ص 73.

[4] أبو هلال العسكري: الصناعتين، الكتابة والشعر، مؤسسة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ط2، ص 274.

- **الاستعارة التصريحية:**

«هي تشبيه حذف منه المشبه،وذكرت لازمة من لوازمه مع الإبقاء على المشبه به»[1] وسميت بالتصريحية لأن المتكلم صرح فيها بالمشبه به،ونجد هذا النوع من الاستعارة في ديوان رقصة الحرف الأخيرة وارد في قول الشاعر:[2]

"بسرعة أطلقت النار على حال الحنين

فأصبت منها مقتلا

لأنني لا أملك ما أحن إليه

ففي قوله"أطلقت النار على حاء الحنين" استعارة تصريحية حيث ذكر الشاعر المشبه بيه (حاء الحنين) وأخفى المشبه (القتيل) على سبيل الاستعارة التصريحية، ومنه فقد وظف الشاعر الانزياح من خلال العدول عن المعنى السائد العهود وهو إطلاق النار على العدو فيرتد قليلا إلى معنى جديد مبتكر وهو قتل هذا الكم الهائل من الشوق والحنين إلى اللاشيء وقد ورد في قوله أيضا:[3]

"في خاتمة رسالة حب

طارت في الريح

خاطب العاشق معشوقته

يا أناي".

استعارة تصريحية أخرى تحديدا في قوله "طارت الريح" حيث ذكر الشاعر المشبه بيه (الريح) وحذف المشبه وهي الحوادث والنوائب التي يمكن أن تفارق العاشقين، وبالتالي فقد استخدم ظاهرة الانزياح أيضا فانزاح بالمعنى المجازي عن المعنى الحقيقي وكانت الاستعارة التصريحية الوسيلة المثلى إلى هذا العدول والتوظيف الجميل.

---

[1] سميح أبو مغلي: علم الأسلوبية والبلاغة، دار البداية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011، ص41.

[2] الديوان، ص47.

[3] الديوان، ص92.

كما جاء في قوله:[1]

"ما دمت قد قررت أن تنجو من الفخ

فكيف أخذت معك

حطام ذاكرتك

وأقفالها الصدئة؟!".

والمتذوق لهذا المقطع الشعري يلاحظ تصويرا بديعا في قوله: "حطام ذاكرتك" وفي قوله: "أقفالها الصدئة"، ففي الصورة الأولى صرح الشاعر بالمشبه به (حطام الذاكرة) وحذف المشبه وهو الأحداث والذكريات على سبيل الاستعارة التصريحية. فقد انزاح الشاعر بحطام الأشياء الصلبة إلى حطام جديد معنوي غير محسوس وهو ذاكرة الإنسان. أما في الصورة الثانية فقد ذكر المشبه به (الأقفال) وأخفى المشبه (الذكريات) فهي عنده أقفال صدئة تكبل الذاكرة وتمنعها من التجدد والأمل، فكان الانزياح الطريقة المناسبة للتعبير عن هذه الفكرة من خلال ترك المألوف وتجاوزه إلى معنى مبتكر.

- **الاستعارة المكنية:**

«هي تشبيه حذف منه المشبه بيه وأبقى على المشبه مع ذكر لازمة من لوازم المشبه»[2]. بالتالي يكون المشبه به هو النقطة الفارقة بين الاستعارة التصريحية والمكنية.

وحظّ الاستعارة المكنية وافر في الديوان يقول الشاعر:[3]

"مادمت قد ضعت كثيرا

في شين الشوق،

فكيف ستأمن

---

[1] الديوان، ص15.

[2] سميح أبو المقلي: علم الأسلوبية والبلاغة، ص42.

[3] الديوان، ص14.

ألا تحاصر نقاط الشين

قصيدتك وهي ترقص حدّ الجنون؟".

ففي قوله "ترقص حد الجنون" شبه الشاعر القصيدة بالراقصة فحذف المشبه به وأسند أحد لوازمه وهي (ترقص) على سبيل الاستعارة المكنية فدلالة هذه الصورة أن القصيدة، التي تثقلها الأشواق والزفرات من الصعب أن تتألق وتحلق وصاحبها في ضياع وشرود، وقد وفق الشاعر في توظيف الانزياح عندما جعل القصيدة ترقص حد الجنون!

ويقول أيضا:[1]

"حين مات الألف أورثني همزته.

فاحترت بأمرها".

وفي الصورة استعار الشاعر أحد لوازم الإنسان الدالة عليه (مات) و(أورثني) وأسندها لحرف (الألف)، فحذف المشبه بيه وذكر المشبه (الألف) على سبيل الاستعارة المكنية. فقد ترك الشاعر الصورة المباشرة وقدم لنا صورة غير مباشرة أكثر ثراء وهذه مهمة الانزياح الذي يشتغل عليه داخل نصه عندما بعث الحياة في الألف فأصبح إنسانا ثم جعله يموت ويورثه همزته ليستظل بها في عالم الكتابة، كل هذا بأسلوب انزياحي غني بالجدة والابتكار.

ما زال الشاعر يصور لنا واقعه بكل أبعاده إذ يقول:[2]

"جلس الليل خلف القضبان

مرتبكا

لا يعرف ماذا يفعل،

لا يعرف كيف يخبر الفجر

[1] الديوان، ص30.

[2] الديوان، ص 37.

بمأساته العجيبة".

فقد صور الشاعر الليل وكأنه سجين خلف القضبان يجلس مرتبكا ينتظر بزوغ الفجر كي يحدثه بمأساته، والسجن عادة يكون للإنسان المجرم فشبه الليل بالإنسان المرتكب ذنبا المرتبك العاجز عن إيجاد حلّ له، فذكر المشبه وحذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية وتكمن جمالية توظيف الانزياح في هذا المقطع عندما يحمل الليل دلالات أخرى فهو الشاعر المشلول الذي سعت السلطة لتجميد قلمه وتعبيره، فبات أسود كهذا الليل المدلهم يضاهيه في أحزانه ينتظر الحرية لعلها تشرق في غد كي يحدثها بآلامه وجهاده ضد الظلم والاستعباد.

وفق الشاعر في توظيف الانزياحات في ديوانه وكانت الصورة الاستعارية بنوعيها التصريحية والمكنية الطريقة المثلى للتعبير عن أفكاره وذلك بتجاوز اللغة المألوفة المبتذلة إلى لغة منزاحة متفردة أضفت على النصوص مسحة من التجديد فجاءت حافلة بأهم مقومات الشعرية.

ثالثا الكناية:

تأتي الكناية في الباب الثالث من أبواب البيان وهي من أبرز عناصر تشكل الصورة الشعرية ومظهر من مظاهر الانزياح الاستبدالي.

✓ **تعريفها:**

– **لغة:** جاء في لسان العرب: «الكناية أن تتكلم بالشيء وتريد غيره، وكنى عن الأمر بغيره يكني كناية: يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه نحو الرفث، والغائط، ونحوه....».[1]

كما حملت معنى الستر والإخفاء «تعريف الكناية مأخوذ من اشتقاقها، واشتقاقها من الستر، ويقال كنيت الشيء إذا سترته... وهي مصدر كنيت بكذا عن كذا إذا تركت التصريح به، وبابه رمي يرمي، وقد ورد: كنوت بكذا عن كذا، من باب دعا يدعو».[2]

– **اصطلاحا:** هي «لفظ أطلق واريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعني الأصلي».[3]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ص 124

[2] أبو منصور عبد الملك: الكناية والتعريض، تح: عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر، مصر، 1998م، ص 21.

[3] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة ص 278.

ويعرفها عبد القاهر الجرجاني بأنها «أن يريد المتكلم إثبات معني من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم: هو طويل النجاد، يريدون طويل القامة»[1] وهي عند ضياء الدين بن الأثير: «كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز، بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز».[2]

فالكناية هي الانتقال من معنى إلى معنى عن طريق التلميح دون التصريح، وهذا ما يتناسب مع لغة الانزياح التي تتجاوز الكلام العادي إلى كلام غير مباشر.

✓ **أقسامها:** تنقسم الكناية باعتبار المكنى عنه إلى:

– كناية عن صفة:

«وهي التي يطلب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية كالجود والكرم والشجاعة وأمثالها لا النعت»[3] ونجد هذا النوع في قول الشاعر:[4]

"ما دمت تسير في الدنيا بلا بوصلة

فلماذا لا تجرب

أن تكون بحارا في بحر النقطة".

أراد الشاعر في هذا المقطع أن يشير إلى حالة الضياع والتبعثر التي يعاني منها في قوله"تسير في الدنيا بلا بوصلة" وهي كناية عن صفة والغرض منها وصف الحالة النفسية المتدهورة والمتعبة بأسلوب انزياحي حمل معنيين الأول حقيقي وهو السير بلا بوصلة والثاني مجازي وهو الضياع وهنا يأتي دور المتلقي في تحديد وتأويل الدلالة.

ويقول في موضع آخر:[5]

"صرت أكتب قصائدي

بريشة سقطت من غراب نوح"

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، ط3، 1992م، ص 66.

[2] ابن الأثير: المثل السائر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، شركة مكتبة ومطبعة مصطفي البابي وأولاده، مصر، 1939م، ص 194.

[3] عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، ص212.

[4] الديوان، ص19.

[5] الديوان، ص60.

ففي هذا المقطع كناية عن صفة التشاؤم والسوداوية حيث عبر الشاعر بالظاهر وهو"ريشة سقطت من غراب نوح" وأراد المعنى الخفي وهو الحزن والتشاؤم، وبهذه الطريقة يكون الانزياح قد أسهم في تجسيد المعاني وإبرازها في صورة محسوسة.

وفي قوله أيضا:[1]

"رقص الملك

وهو يرى رأس عدوه يتدحرج على الأرض

رقص ثم نثر دنانير الذهب

فجمعها الناس مدهوشين"

نستشف كناية أخرى عن صفة الفرح والغبطة والسعادة بالانتصار عند غلبة العدو في قوله"رقص الملك" وسر الانزياح يكمن في لفظة رقص التي توحي بالفرح حتى الجنون بدل لفظة فرح أو اغتبط والتي لو استخدمها الشاعر لجاء الأسلوب عاديا مباشرا باهتا، فقد لجا الشاعر إلى أسلوب جديد مبتكر قصد مفاجأة المتلقي وجذبه.

- **كناية عن موصوف:**

وهي التي يطلب بها نفس الموصوف، والشرط هنا أن تكون الكناية مختصة بالمكنى عنه لا تتعداه، وذلك ليحصل الانتقال منها إليه"[2]فهي عبارة خاصة بالمكنى عنه وهو الشيء المقصود وتأتي للدلالة عنه.

وقد وردت في قول الشاعر:[3]

"وسيصر على أن اسمها الحياة،

الناقد الذي يقيس كل شيء بالمسطرة

وهو لا يدري أن مسطرته

في عالمنا السحري

تقصر أو تطول كل يوم".

---

[1] الديوان، ص61.

[2] عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، ص409.

[3] الديوان، ص104.

في هذا المقطع كنايتان الأولى في قوله "يقيس كل شيء بالمسطرة" والثانية في قوله "عالمنا السحري"، وقد قصد الشاعر بالأولى قواعد النقد وأصوله، وقصد بالثانية الأدب والإبداع وكلاهما كناية عن موصوف لثنائيتي الأدب والنقد، فالناقد المتزمت يلتزم كثيرا بقواعده النقدية وقد يطلق حُكماً جائرا في حق القطعة الأدبية لذلك وصفه الشاعر بأنه يقيس كل شيء بالمسطرة إشارة منه إلى قواعده العلمية، والأدب الجميل عالم سحري عجيب لا يمكن لأي مسطرة قياسه فهو يطول ويقصر كما يريد المبدع بل يتجدد كل يوم.

ونلحظ في موضع آخر كناية أخرى عن موصوف حيث يقول:[1]

"صفق الجمهور الأبله للعرض طويلا

وكتم رغباته الوحشية

في هدوء مزيّف"

فقد كنى الشاعر عن الشعب المستعبد الذي يعاني ظلم وبطش السلطة الحاكمة بدلالة ما اشتهر به من تصفيقه الطويل للحاكم، فاتخذ من هذا التلميح مطية لإيصال قصده فهو يتهكم ساخرا لكنه يلمح لا يصرح ليترك للمتلقي فرصة التفكير والتأمل والإعجاب وهذا ما يتطلبه الانزياح.

ويقول أيضا:[2]

"جلست العانس خلف القضبان

طويلا

حتى ملت من القضبان

وملت القضبان منها"

في هذا المقطع كنى الشاعر في موصوف وهو الوقت في قوله"ملَّت من القضبان وملَّت القضبان منها" فالمرأة العانس تجلس في بيتها تحكمها تقاليد المجتمع والوقت يمر بطيئا ولا سبيل لزوج ينقذها من الوحدة لذلك تشعر بالملل، وهو انزياح دفع بالقارئ إلى تنشيط ذهنه ليتخيل كيف يمر الوقت ببطء وملل.

[1] الديوان، ص130.

[2] الديوان، ص34.

- **كناية عن نسبة:**

«يراد بها إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه، وقد عبر عنه ابن الزملكاني بقوله: أن يأتوا بالمراد منسوبا إلى أمر يشتمل عليه وهي له حقيقة»[1] لم ترد الكناية عن نسبة بصورة لافتة كما هو الأمر مع الكناية عن صفة وموصوف لذلك سجلنا حضورها مرتين فقط في الديوان حيث يقول الشاعر:[2]

"سيقسم لك الملك الدنجوان

بتاجه وعرشه وصولجانه

أن اسمها الحياة".

خص الشاعر الملك الدنجوان بثلاث خصائص هي التاج والعرش والصولجان وأثبتها له كناية عن نسبة امتلاكه لها والمقصود من هذا التخصيص هو بيان مكان الملك وهيبته وعظم قدره.

كما جاءت الكناية عن نسبة أيضا في قوله:[3]

"ولذا سيجلس ذات مساء

ليترك قدميه تغرقان في الفرات

وجسده يغرق في دجلة

وقلبه يغرق في البحر العظيم"

في هذا المقطع ينسب الشاعر الغرق للطفل فمرة أغرق قدميه في الفرات ومرة أخرى أغرق جسده في دجلة وأخرى أغرق قلبه في البحر ودلالة كل هذه الانزياحات هي تشتت وضياع الطفل بين أرجاء وطنه الذي أنهكته الانقسامات الدينية والطائفية والحزبية.

ساهمت الكناية باعتبارها بابا من أبواب البيان في إثراء الانزياح الاستبدالي في الديوان وكانت مظهرا من مظاهره، خاصة الكناية عن صفة النوع الذي طغى حضوره في النصوص مقارنة بالأنواع الأخرى كما لاحظنا حضورا شحيحا للكناية عن نسبة، وتبقى هذه الصورة البلاغية ملمحا ومقوما من مقومات الشعرية في النص الأدبي.

---

[1] الديوان، ص101.

[2] الديوان، ص106.

[3] الديوان، ص

نستخلص من دراستنا لهذا المبحث ما يلي:

- من مظاهر الانزياح الاستبدالي عناصر تشكل الصورة الشعرية: التشبيه والاستعارة والكناية.
- ساهم التشبيه في توفير الانزياح في الديوان خاصة التشبيه البليغ والتشبيه التمثيلي اللذان سجلا حضورا لافتا مقارنة ببقية ألوان التشبيه.
- غياب تام للتشبيه الضمني والتشبيه المقلوب.
- ساهمت الاستعارة في خلق لغة مبتكرة غير مألوفة خاصة الاستعارة المكنية التي كان حضها أوفر في النصوص.
- حازت الكناية في الديوان على ركن واسع باعتبار أن لغة الشاعر تجنح إلى الغموض الذي يتناسب مع توجه وغاية الانزياح.
- سجلت الكناية عن نسبة حضورا شحيحا مقارنة بباقي الأنواع.
- كل هذه الصور البيانية استمدها الشاعر من بيئته وثقافته لإثراء تجربته الشعرية، خاصة عندما يلجا إلى الحروف في نحت ونقش الصورة الشعرية الحروفية المبتكرة.

ب. **الانزياح التركيبي:**

يرى الدكتور صلاح فضل أن «الانحرافات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب مثل الاختلاف في تركيب الكلمات».[1]

أي أنَّ الانزياح التركيبي عنده خروج عن تقاليد النظم وخلق أسلوب جديد مختلف في ترتيب الكلمات.

«فالعدول التركيبي يعد خروجا عن النظام النحوي المألوف وخرقا لأصوله، لأن شعرية النص تنشأ من خلال كسر النمط الشائع من التركيب لتوغل في الاتساع، فتأتلف تراكيب جديد منزاحة لتشكل عالما لا تقع على مرجعه الذي نقل النص عنه، فيتجلّى أمامك كيانا مفردا يدهشك بتجليه، وبما توحي به عناصره في النص»[2]

تكمن شعرية النص في توظيف الانزياح فهو كما أسفلنا خروج فهو كما أسلفنا خروج عن السائد والمألوف وخرق الأصول والقواعد وإذ تجسد هذا على مستوى التراكيب تشكل لنا عالم عجيب متفرد مدهش بتجليه.

يتضمن هذا النوع من الانزياح طريقة الربط بين الدوال بعضها ببعض، انطلاقا من العبارة الواحدة إلى التركيب والفقرة»[3] أي أنه يعنى باللفظة مع جارتها في الجملة وطريقة صياغة الأسلوب.

إنَّ مايهمنا في هذا المبحث هو الوقوف على بعض مظاهر الانزياح التركيبي في ديوان رقصة الحرف الأخيرة، وسنكتفي بأهم ظاهرة وهي الالتفات كما وجب أن نشير في هذا المقام إلى أن ظاهرتي الحذف والقديم والتأخير؛ من صميم هذا الدرس لكننا لن نعيد التطرق لهما تجنبا للتكرار فقد تعرضنا لهما بالدراسة في الفصل الأول باهتمام بالغ وحديث مستفيض.

---

[1] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته، ص16.

[2] عبد الله خضر حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأودن-عمان، ط1، 2013م، ص69.

[3] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص103.

الالتفات:

– **لغة:** يدور لفظ الالتفات في اللغة حول معاني التحول والانصراف من جهة إلى أخرى، «فيقال: لفت وجهه عن القوم: صرفه، وتلفَّت إلى الشيء والتفت إليه: صرف وجهه إليه، واللَّفت: ليُّ الشيء عن جهته، ولَفَتُّ فلاناً عن رأيه أي صرفته عنه، ومنه الالتفات».[1]

– **اصطلاحا:** ويتقارب مفهومه الاصطلاحي مع مفهومه اللغوي فيحمل معنى اللَّفت والتحول الصَّرف، وهو حسب ابن رشيق القيرواني يحدث حين:«يكون الشاعر آخذا في معنى، ثم يعرض له فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخلَّ في شيء مما يشد الأول».[2]

وهو حسب الخطيب القزويني:«التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة (التكلم،الغيبة،الخطاب) بعد التعبير عنه بطريق آخر».[3]

فالالتفات عندهم انتقال من معنى إلى آخر عن طريق الطرق الثلاثة المتمثلة في ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب وهذا رأي أغلب البلاغيين.

ويرى محمد عبد المطلب أنَّ «هذا الانتقال يعتمد على المخالفة السطحية بين المنتقل عنه والمنتقل إليه، غير أنه لابد من إعادة الانتظام لهذه المخالفة بالنظر في المستوى العميق وإيجاد نوع من التوافق والانسجام بين طرفي الالتفات، إذا إنه لكي تتحقق بنية الالتفات – بما فيها من مخالفة سطحية وتوافق عميق– لابدّ من وحدة السياق بين المتلفت عنه والملتفت إليه لأن تعدد السياق يزيل المخالفة السطحية،ومن ثمَّ تفقد البنية مكوناتها».[4]

فالالتفات عند محمد عبد المطلب عبارة عن مخالفة بين المنتقل عنه والمنتقل إليه ولابدَّ من استبصار المستوى العميق لهذه المخالفة فهو«خاصية بارزة في حركة الصياغة موضعيا، حيث تتحور اللفظة في موضعها تحورًا غير مألوف، يفرز دلالة فيها كثير مما لا يتوقعه المتلقي، وفيها كثير من إمكانات المبدع في استعمال الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة»[5] إنه سمة بارزة في صياغة الكلام بطريقة غير مألوفة يبرز فيها المبدع؛ مكانته في استخدام اللغة.

---

[1] ابن المنظور: لسان العرب، ج12، ص301.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت–لبنان، ط1، 1433هـ–2012م، ج2، ص45

[3] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، ط1، 1443هـ–2003م، ص82

[4] محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية للنشر، ط1، 1997م، ص397

[5] محمد عبد المطلب، جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية للنشر، القاهرة – مصر، ط1، 1995، ص 188.

شكل الالتفات ظاهرة أسلوبية بارزة في ديوان رقصة الحرف الأخيرة

وهو صورة من صور الانزياح التركيبي ساهمت في بناء وحدة النص دلاليا،ويبقى أسلوب الالتفات في الضمائر أحد المهارات لجذب المتلقي من خلال انتقال حركة الضمائر من صيغة إلى أخرى.

- **الالتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب:**

إنَّ الشاعر أديب كمال الدين يلعب على وتيرة الضمائر وتحولاتها لإنتاج دلالات جديدة كما جاء في قوله:[1]

"مادمت قد قضيت العمرَ كُلَّه

تتحسر على أوليفيا الغريقة

كوردة حب كبيرة

فكيف طردت هاملت

حين جاءك مذهولا باكيا

تركته يذرع الشوارع

والمنافي والبحار

تائها إلى أبد الآبدين؟".

استهلَّ الشاعر كلامه في السطر الأول بصيغة المخاطب (أنت) ثم التفت إلى صيغة الغائب (هو) حيث يخاطب الشاعر ذاته الإنسانية (مادمتَ، قضيت، تتحسرُ، طردت، جاءك) يسائلها في حيرة لماذا تتحسر على ملكة جمال بريطانيا أوليفينا الغريقة ولا تأبه بهاملت بطل مسرحية شكسبير وأمير الدانمارك بيد أن كلاهما يشتركان في نفسه المصير البائس. لقد كان لهذا التحول أثر في نفس المتلقي وبصمة في أسلوب الشاعر من خلال لغة انزياحية أضفت حيوية وجمالا للنص. ويقول الشاعر:[2]

"يا لسعدك

وأنت منه قاب قوسين أو أدني"

[1] الديوان، ص 15.

[2] الديوان، ص 95.

حيث ينتقل الشاعر من ضمير المخاطب (الكاف) إلى ضمير الغائب (الهاء المتصلة) وهو يتعجب ويغبط العاشق على قربه ودنوه من محبوبه الذي هو منه قاب قوسين أو أدني، وهنا تظهر براعة الشاعر في توظيف الانزياح واستمالة الأذهان عن طريق الخروج عن المألوف وكسر النص.

- **الالتفات من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب:**

يعبر الشاعر أديب كمال الدين بالالتفات من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب خاصة عندما يكون في معرض حديثه عن الأنا وعلاقاتها بالوجود حيث يقول في قصيدته "حاء الحلم":[1]

"ولذا جمعتُ قصاصات قصيدتي،

وصنعتُ منها وسادةً صغيرة،

ووضعتُها تحتَ رأسي،

ونِمْتُ".

فقد بدأ بالحديث عن نفسه باستخدام تاء المتكلم في قوله: (جمعتُ، صنعتُ) وياء المتكلم أيضا في قوله (قصيدتي)، ثم تحول لحديث عن قصيدته التي صنع من قصاصاتها وسادةً يضعها تحت رأسه، لكنه يلتفت مرة أخرى ويعود لاستخدام تاء المتكلم في آخر سطر بقوله (نمتُ)ودلالة على التحول من ضمير إلى آخر هو حزن الشاعر اتجاه قصائده التي يراها حبيسة الظّل والأدراج لا تصنع التغيير في حياته لذلك كان لزاما عليه أن يقصها ويحشوها في وسادة يستند عليها إذا أراد النوم. جنح الشاعر إلى اللعب على أوتار الضمائر لتحقيق ظاهرة الانزياح التي أضفت على النص لمسة جمالية فنية تفرد بها دون غيره.

ويقول في موضع آخر:[2]

أكرِّرُ المشهد وأضيف إليه ما أشاء

ثم أهلوسه في آخر الأمر حرفا

[1] الديوان، ص 52.

[2] الديوان، ص 114.

حتى يصبح ومضة لا تسرّ سواي".

يصور الشاعر الواقع الذي يعيش فيه بكل أبعاده وكأنه مسرحية مكونة من عدّة مشاهد ويرى أنه واقع موبوء بالكثير من الآفات الاجتماعية والمشاكل الحزينة والسياسية فشرَّحَهُ في أول النص بطريقة ساخرة ثم عدل عن ذلك في آخره وتمنى له نهاية سعيدة، وهو في هذا المقطع يستخدم الضمير أنا من خلال الفعل (أكرَّرُ، أضيف، أهلوسه) ثم يلتفت للتعبير عن المشهد فيستخدم الهاء المتصلة في قوله (أهلوسه) والضمير المستتر هو في قوله (يصبح) إنه من خلال هذا التنويع في استخدام الضمائر يُعزِّزُ من حضور الالتفات الذي هو صورة من صور الانزياح التركيبي في الديوان.

- **الالتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم أو نقيض ذلك:**

يستمر الشاعر في استخدامه للضمائر ليعبر بأسلوب أكثر تأثيرا وجمالا خاصة عندما يلتفت من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم في قوله:[1]

"قد أضيف إلى المشهد

ممثلين ثانويين ومهرجين صغار،

وأَرْسُمُ في أعلى الشجرة

نساءً مثلكِ على هيئةِ طيور"

فقد بدأ كلامه بضمير المتكلم في قوله: (أضيفُ) ثم أردف بالفعل (أرسُمُ) في محاولة منه لتعديل المشهد ورسمه من جديد ثم يلتفت إلى أسلوب الخطاب في قوله (مثلكِ) مستخدما كاف الخطاب وهو يُحدّث حرف السين المقدّس الذي حمل أكثر من دلالة فهو الأنثى والوطن والقومية والإنسانية المفقودة فهو يريد رسم نساءٍ في هذا المشهد ينعمن بالحرية كحال الطيور، وفي هذا الموضوع يبرز أسلوب الالتفات بطاقتِهِ الإيحائية. كما نلمحه في موضع آخر عندما يقول:[2]

"أدرتُ أنْ أُهَنِّئَكِ

[1] الديوان، ص 114.

[2] الديوان، ص 136.

على رسومكِ العارية التي ملأتْ ذاكرتي

فاكتشفتُ هشاشتكِ الروحية

وعبثكِ الأعظم".

نلاحظ أن الشاعر بدأ كلامه بفعلٍ مضارع مقرونٍ بتاء المتكلم في قوله (أردتُ) وفي السطر نفسه يلتفت بواسطة كاف الخطاب المتصلة بالفعل المضارع (أهنئكِ) فهو ينتقل من المتكلم إلى المخاطب ثم ينتقل من المخاطب إلى المتكلم في قوله (اكتشفت) ليعود إلى الخطاب مرة أخرى في لفظي (هشاشتك وعبثك) إن هذا التأرجح بين ضمائر الخطاب والمتكلم يحقق ظاهرة الالتفات لتبرز بقوة في هذا المقطع فالشاعر يريد تهنئته الأمة على قوتها وجبروتها وتاريخها الذي تتغني به لكن خاب ظنه ومسعاه عندما اكتشفت هشاشتها الروحية وعبثها الكبير وهذا المعني لا يتأتَّي إلا عن طريق الانزياح واللغة الحداثية الهائلة.

وأخيرا شكل أسلوب الالتفات صورة من صور الانزياح التركيبي بوصفه ظاهرة أسلوبية بارزة في ديوان "رقصة الحرف الأخيرة" من خلال الانتقال بين الضمائر من صيغة غلى أخرى ولأنه يكشف عن مهرة الشاعر في إنتاج اللغة الإبداعية التي تجذب اهتمام المتلقي وتفتح له المجال للتأويل.

ولهذا يمكن القول بأن الدراسة الأسلوبية التي اعتمدت في هذا البحث كانت تهدف إلى الوصول إلى الظاهرة الأسلوبية التي تطغى على شعر "أديب كمال الدين" وقد اتضح أن الانزياح بأنماطه المتعددة كان السمة الأكثر بروزا وطغيانا على أسلوب الشاعر في كتاباته الصوفية المتفردة.

كما يمكننا القول مبدئيا: إن أسلوب الشاعر يؤسس لظهور مدرسة حديثة في الشعر العرفاني (وفي الشعر العربي) المعاصر، قد لا تبدو معالمها الآن واضحة لكنها تسعى إلى الوضوح، وهي لن تحقق ذلك إلا إذا تضافرت الجهود النقدية وتنوعت حقول البحث والدراسة الأكاديمية للوصول إلى إرساء معالم هذا الأسلوب الفني والتمكين لقواعده وشروطه التي لن تكون بالتأكيد في متناول يد كل الشعراء.

خاتمة

اهتمّت هذه الدراسة بإبراز جماليات شعر "أديب كمال الدين" وسماته الأسلوبية في ديوانه "رقصة الحرف الأخيرة" دون تحيز إلى ما يفرزه خطابه الصوفي من معان أو مواقف خارجة عن إطار الأسلوب الشعري المبتكر، فهي مغامرة للكشف عن أسرار الحرف الذي أصبح سمةً فنية إبداعية خاصة بهذا الشاعر وحده دون غيره، وفي ما يلي حوصلة لأهمّ النتائج المتوصل إليها:

1- يقوم النص الشعري عند أديب كمال الدين على التجربة الحروفية فهو شاعر حروفيّ تفرد في توظيف السِّمة الرؤيوية للكلمة التي فيها يبصر الشعراء المتصوفة فجاءت الكلمة عنده رؤية دالة على معاني الحرف بوصفه هالة تشعّ بالأسرار وهو الأقدر دون غيره على توظيف هذه السِّمة الكشفية.

2- هو شاعر مهموم بالحداثة فالإبداع عنده اختراق وتخطي وولوج لعالم لم يسبقه إليه أحد اتجه توجّها ذاتيا يعبر فيه عن مركزية الأنا ومعاناة الذات الإنسانية، فعمد إلى الترميز والتلميح بدل التصريح وهو يصور ذاته بدل هويته.

3- إذا كانت لغة الخطاب الصوفي لغة منزاحة غير عادية قَصَرَ الكثيرون عن فهمها نتيجة خرق المتصوفة لقواعد اللغة وأشكالها المألوفة فكيف ستكون هذه اللغة وهي تعبر بطريقة حداثية جديدة ومبتكرة كما هو الحال مع نصوص هذه المدونة.

4- تميزت النصوص بالكثافة والغموض والاختزال هي نصوص برقية تقول كل شيء بإيجاز مما يسمح بتعدد القراءات ويفتح المجال للتأويل، وهي تعبير عن الحياة بمختلف مجالاتها واللسان الناطق عن آمال وآلام الأرض والإنسان، هي ومضات تبشر بعالم مزهر وحياة أفضل.

5- شقَّ الشاعر لقصيدة النثر طريقا أسلوبيا خاصا فصار لها تمركزها وحضورها الفاعل ونقّادها وجمهورها، فجميع نصوص ديوان "رقصة الحرف الأخيرة" تحرر فيها الشاعر من تقاليد الوزن والقافية وتوجه إلى تكثيف الإيقاع الداخلي وكأنه ينزاح في إبداعه شكلا ومضمونا.

6- تنوعت الظواهر الأسلوبية في المدونة كالتكرار والتوازي والتجنيس والحذف والتقديم والتأخير والالتفات وكان أبرزها الانزياح الذي هو صميم هذا البحث وهو موضوع تنطوي جل الظواهر تحت عنوانه.

7- أخذت الصورة الشعرية حيّزا كبيرا في الديوان باعتبارها من مظاهر الانزياح الاستبدالي، كما كان للالتفات بوصفه صورة من صور الانزياح التركيبي حضور لافت يدلّ على مهارة الشاعر وتميزه في إنتاج اللغة الإبداعية لجذب اهتمام المتلقي.

8- استطاعت مستويات التحليل إبراز القيم الجمالية والفنية في الديوان من خلال رصد الظواهر الأسلوبية وتبيين مدى إسهامها في إثراء التجربة الشعرية للشاعر.

يبقى الشاعر أديب كمال الدين صاحب مشروع إبداعي واسم له وزنه ومكانته في المشهد الشعري العربي، لا يزال بحاجة إلى دراسات تتناول جوانب أخرى من شعره بأدوات نقدية أخرى كالمنهج النفسي والمنهج الثقافي، لكي تكون مكملة للدراسات التي أنجزت.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم: رواية ورش**

✓ **المصادر:**

أديب كمال الدين: رقصة الحرف الأخيرة، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 1436 هـ-2015 م.

✓ **المراجع:**

1. ابن الأثير: المثل السائل، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، شركة مكتبة ومطبعة مصطفي البابي وأولاده، مصر، 1939م.

2. أحمد محمد ويس: الانزياح منظور الدراسات الأسلوبية، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض-السعودية، ط1، 2003.

3. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998.

4. أماني سليمان داوود: الأسلوبية الصوفية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011 م.

5. أمين أبو الليل: علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2008 م.

6. إبراهيم أنيس: من أسرار العربية، ط3، المكتبة الأنجلو مصرية، 1966 م.

7. إبراهيم عبد الرحمان: بين القديم والجديد، دراسات في الأدب والنقد، مكتبة الشباب، القاهرة-مصر، (د،ط)، 1977.

8. بسيوني عبد الفتاح: علم البديع (دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر الجديدة، ط2، 1418 هـ-1997 م.

9. ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، (د،ط)، 1371 هـ-1952 م، ج1.

10. خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، حيدرة-الجزائر، ط2، 2006 م.

11. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، ط1، 1443 هـ-2003م.

12. دراجي الأسمر: علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت-لبنان، 2005 م.

13. رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، 2006 م.

14. رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد–الأردن، ط1، 2003 م.

15. رحمان غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004 م.

16. السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع تح: يوسف الصيملي، المكتبة العصرية، صيدا–لبنان،

17. سميح أبو مفلي: علم الأسلوبية والبلاغة، دار البداية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011 م.

18. ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت–لبنان، ط1، 1433 هـ–2012 م، ج2.

19. الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة–مصر، (د،ط) 2004 م.

20. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

21. عاصم محمد أمين بني عامر: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2005 م.

22. عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة–مصر، د،ط، 2003م.

23. عبد الرحمان الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار الشامية، بيروت–لبنان، ط1، 1996، ج2.

24. عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية البيان المعاني البديع، دار النهضة العربية، بيروت–لبنان، ط1، 1430 هـ–2009 م.

25. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصّبَّاح، القاهرة، ط4، 1993.

26. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة–مصر، ط3، 1992.

27. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة تح: محمد التنوجي، دار الكتاب العربي، بيروت–لبنان، ط3، 1999.

28. عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، (د ت).

29. عبد الله خضر حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن–عمان، ط1، 2013 م.

30. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3.

31. عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1418هـ–1999م.

32. علي أبو المكارم: الجملة الفعلية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، ط1، 1428هـ–2007 م.

33. علي الجارم ومصطفي أمين: البلاغة الواضحة، مكتبة البشرى للطباعة والنشر، كراتشي–باكستان، ط1، 2010 م.

34. كمال عبد الرزاق العجيلي: البنى الأسلوبية (دراسة في الشعر العربي الحديث)، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 2012 م.

35. كنوني محمد العياشي: شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية)، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010 م.

36. مبارك مبارك: قواعد اللغة العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، ط2، 1979.

37. مجمع اللغة العربية: كتاب الألفاظ والأساليب، القاهرة، د،ط، 1977.

38. محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت–لبنان، ط1، 1433 هـ–2012 م.

39. محمد أحمد قاسم: علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتابة، طرابلس–لبنان، ط1، 2003 م.

40. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1994.

41.محمد عبد المطلب: جدلية الانفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية للنشر، القاهرة–مصر، ط1، 1995.

42.محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية للنشر، ط1، 1997.

43.محمد حسين علي الصغير: أصول البيان العربية في ضوء القرءان، دار المؤرخ العربي، بيروت–لبنان، 1991 م.

44.محمود عكاشة التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، دار النشر للجامعات، مصر، ط1، 2005 م.

45.محمود حسني مغالبة: النحو الشافي، مؤسسة الرسالة، بيروت–لبنان، ط3.

46.محمد عبد الرحمن الريحاني: اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، (د،ط)، (د ت).

47.المكودي: شرح المكودي على الألفية في علمي الصرف والنحو للإمام جمال الدين محمد بن عبد الله بن مالك الطائي–تح: عبد الحميد هنداوي، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر، صيدا–بيروت، ط1، 1425 هـ.

48.مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م.

49.موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2002.

50.مصطفي صاوي الجويني: البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأ المعارف الإسكندرية، 1985.

51.مصطفي السحراتي: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، تهامة للنشر والمكتبات، جدة–السعودية، ط2، 1984.

52.مصطفي حميدة: نظام الارتباط أو الربط في تركيب الجملة العربية، جامعة الملك سعود، ط1، 1997.

53.مولاي على بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيماوي الإشكالية والأصول والامتداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

54.أبو منصور عبد الملك: الكناية والتعريض، تح: عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر، مصر، 1998.

55.نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج1، 2010.

56.أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، مؤسسة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة–مصر، ط2، (د.ت).

57.يوسف أبو العدوس: مدخل على البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر، عمان–الأردن، ط1، 2007.

58.يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007.

- **المعاجم:**

59.أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي العين تح: د.مهدي المخزومي ود.إبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ج1.

60.ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت–لبنان، ط3 2004 م.

61.ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، ط2، 1399 هـ–1979 م، ج6.

62.الفيروز أبادي: القاموس المحيط، إش: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، ط8، 1426 هـ–2005 م.

63.إميل بديع يعقوب: معجم الأوزان الصرفية، عالم الكتب، بيروت ط1، 1413 هـ–1993 م.

64.حسن قطرب: معجم النحو العربي، طلاس للدراسات والنشر، دمشق–سوريا، ط4، 1994.

65.عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط2، 1984 م.

66.مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1948.

67.محمد التنوجي: المعجم المفضل في اللغة (الألسنيات)، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1.

- **المجلات والدوريات:**

68.مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة–الجزائر، العدد 16، 2010م.

69.مجلة الشعر، القاهرة–مصر، العدد الثامن، 1977.

الفهرس

فهـــــــــــــرس الموضوعـــــات

الموضوع	الصفحة
شكر وعرفان.	
إهداء .	
مقدمة.	أ-ـد
الفصل الأول: مستويات القراءة الأسلوبية.	
1. المستوى الصوتي.	***06***
أ-الإيقاع الخارجي.	***06***
ب- الإيقاع الداخلي.	***07***
– التكرار.	***07***
– التوازي.	***21***
– التجنيس.	***23***
2. **المستوى الصرفي.**	***26***
أ- دلالة الأفعال.	***26***
– الفعل الماضي.	***26***
– الفعل المضارع.	***29***
– الفعل الأمر.	***31***
ب- دلالة أبنية المشتقات.	***32***
– اسم الفاعل.	***32***
– اسم المفعول.	***33***
– الصفة المشبهة.	***34***
– صيغ المبالغة.	***36***
– اسم التفضيل.	***38***
ج- الضمائر.	***39***
– الضمائر المستترة.	***39***
– الضمائر الظاهرة.	***40***
3. المستوى التركيبي.	***45***
أ-الجملة وعناصرها.	***45***
ب- أقسام الجملة.	***45***
ج- بناء الجملة.	***51***

– الحذف.	51
– التقديم والتأخير.	57
الفصل الثاني: الاشتغال الدلالي وأنماط الانزياح في ديوان: رقصة الحرف الأخيرة	
1. الاشتغال الدلالي في الديوان.	62
أ- الحقول الدلالية.	62
ب- دراسة العنوان.	67
– البنية التركيبية.	67
– البنية الأيقونية.	68
– البنية الدلالية.	69
2. أنماط الانزياح في الديوان.	73
3. مصطلح الانزياح في الفكر الغربي والعربي.	74
أ- عند الغرب.	74
ب- عند العرب.	75
4. جمالية الانزياح ووظيفته.	76
5. أنماط الانزياح في ديوان رقصة الحرف الأخيرة.	77
أ- الانزياح الاستبدالي.	78
– التشبيه.	78
– الاستعارة.	83
– الكناية.	88
ب-الانزياح التركيبي.	94
– الالتفات.	95
خاتمة.	102-101
قائمة المصادر والمراجع.	109-104