بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

الانزياحات التركيبية في شعر محمود حسن إسماعيل

Structural Deviation in Mahmoud Hasan Ismail's Poetry

إعداد الطالبة:
مروة محمد سليم البطاينة
2008101042

إشراف:
الأستاذ الدكتور: فايز عارف القرعان

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الانزياحات التركيبية في شعر محمود حسن إسماعيل

إعداد الطالبة :مروة محمد سليم البطاينة

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في جامعة
اليرموك، تخصص أدب ونقد

لجنة المناقشة:

الاستاذ الدكتور: فايز عارف القرعان .....رئيسا ومشرفا

الاستاذ الدكتور عبد القادر مرعي خليل:.....عضوًا

الاستاذ الدكتور زهير أحمد منصور:.....عضوًا

الاستاذ الدكتور حامد كساب عياط.....عضوًا

٢٠١٠م/ ١٤٣١هـ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهرس المحتويات

الموضوع	الرقم
الإهداء	و
شكر وتقدير	ز
الملخص	ح
المقدمة	1
التمهيد	7
أولا- الانزياح مفهومه ومستوياته	8
الانزياح التركيبي	23
الانزياح والخطاب الشعري الحيث	27
الفصل الأول- التقديم والتأخير	38
مدخل	39
أولاً- الجملة الفعلية	46
أ- تقديم الفاعل على الفعل	46
ب- تقديم المنصوبات في الجملة الفعلية 1-تقديم المفعول به	59
2- تقديم الحال	65
ثانيًا- الجملة الاسمية	73
ثالثًا- المتعلقات	60
الفصل الثاني- الحذف	89
مدخل	90

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبحث الأول- حذف الحرف	97
1- حذف حرف النداء	98
2- حذف حرف الاستفهام	100
3- حذف حرف العطف	103
المبحث الثاني- حذف المفردات	105
1- حذف المبتدأ	106
2- حذف الفاعل	112
3- حذف الخبر	115
4- حذف المفعول به	119
5- حذف الحال	120
6- حذف الظرف	122
المبحث الثالث- حذف الجمل	124
أ- حذف الفعل والفاعل	124
ب- حذف جواب الشرط	125
الفصل الثالث- الالتفات	129
مدخل	130
النمط الأول – الضمائر	139
النسق الأول- الانتقال من الغيبة إلى الخطاب	140
النسق الثاني: الانتقال من الخطاب إلى الغيبة	148
النسق الثالث- الانتقال من الغيبة إلى التكلم	151
النسق الرابع- الانتقال من التكلم إلى الغياب	153
النسق الخامس- الانتقال من التكلم إلى الخطاب	155
النمط الثاني- المطابقة العددية	157

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النسق الأول- التحول من ضمير المفرد إلى الجمع	158
النسق الثاني- التحول من ضمير الجمع إلى المفرد	160
الفصل الرابع- الاعتراض	163
مدخل	164
المبحث الأول- الاعتراض بالجملة	172
أ- الاعتراض بالجملة الفعلية	172
ب- الاعتراض بالجملة الاسمية	183
المبحث الثاني- الاعتراض بكلمة	186
الخاتمة	192
قائمة المراجع والمصادر	200
Abstract	208

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الإهداء

إلى شمس الأرض التي احتضنتني وستظل في فؤادي لن تغيب

إلى وطني (الأردن) الحبيب

وإلى فارس العروبة وقائد القلوب

إلى قائد الوطن (عبد الله الثاني المعظم)

وإلى عيني اللتين أرى بهما العالم ...

أمي وأبي

إلى دفق الدم في عروقي...

أجدادي

وإخوتي (أحمد، محمود، مصطفى، عبد الله)،

وأخواتي (سلسبيل، تسنيم، زينب)

وإلى نور الحياة الطاهر...

إلى خالتي أحلام وخالي مالك

وصديقتي (دعاء المومني ورانيا سعيفان)

وإلى كل من فتح لي بابا وأنار لي دربا إلى أساتذتي

(أ.د. فايز القرعان، أ.د حامد كساب، أ.د مي يوسف)

وإلى روح الدكتور فارس بطاينة رحمه الله

كل الحب والعرفان

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شكر وتقدير

بداية أشكر الله الذي منحني الصحة والعافية وأشكر الوطن الذي علمني أن أكون مخلصة؛ ليفتخر بي فردًا من أبنائه الناجحين، وأشكر جلالة الملك عبد الله الثاني الذي يرعى أبناءه المتميزين، ويمنحهم الفرص؛ لاتمام دراساتهم العليا، وأتقدم بالشكر لعائلتي؛ لمساندتهم لي وتشجيعهم وبث الأمل في نفسي، وأتقدم بخالص الشكر والتقدير والعرفان لكل من قدم لي عونًا أو نصحًا أو إرشادًا لإخراج هذه الأطروحة على هذه الحال، وأخص بالذكر أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور فايز عارف القرعان الذي تفضل مشكورًا بالإشراف على هذه الأطروحة، ومنحني وقته وجهده ورعايته.

وأتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة الأساتذة الكرام الذين تفضلوا بقبول مناقشة هذه الأطروحة:

- الأستاذ الدكتور عبد القادر مرعي خليل
- الأستاذ الدكتور زهير أحمد منصور
- الأستاذ الدكتور حامد كساب عياط

فجزاهم الله عني خير الجزاء لما بذلوه من جهد في قراءتها وتقويمها.

كما أتقدم بخالص شكري وتقديري إلى أعضاء هيئة التدريس في قسم اللغة العربية في جامعة اليرموك على جهودهم الطيبة في خدمة اللغة العربية، وتقديم النصح والإرشاد والعون لطلبتهم، نفع الله الأمة بعلمهم، وجزاهم عني خير جزاء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

• الملخص

الانزياحات التركيبية في شعر محمود حسن إسماعيل

إعداد: مروة محمد سليم البطاينة

إشراف: الأستاذ الدكتور فايز عارف القرعان

حاولت في هذه الدراسة تحديد ظواهر الانزياح التركيبي في شعر محمود حسن إسماعيل التي أسهمت في إنتاج الدلالات في نسيجه، وجاءت هذه المحاولة ضمن منهج يتكئ على قراءة النص الشعري وتحليله للكشف عن طبيعة توظيف هذه الانزياحات لتوليد دلالات جديدة تتصل برؤية الشاعر، وموقفه الخاص من اللغة أولا، ومن العالم آخرا.

وقد بذلت جهدًا في تقصي ظواهر وتجليات أنواع الانزياح التركيبي في شعر محمود حسن إسماعيل وتجلياتها، من خلال إحصاء تكرار هذه الظواهر في عينة من شعره بلغ عدد جملها (2400) جملة، ودراسة دلالاتها، والتمثيل لها بنماذج شعرية، ومناقشة تلك الدلالات في سياقات شعرية خاصة، فوجدت أن محمود إسماعيل استطاع في كل مرة أن يقدم رؤيته ويجسد مشاعره بالطريقة، التي كان يراها أكثر قدرة على التأثير في المتلقي؛ إذ إنه لجأ إلى صدم أفق توقعاته من خلال

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اتكائه على مراوغة المعاني والدلالات في البنية السطحية عند القراءة الأولية، ليظل المتلقي يصارع لغة النص المحتشدة بالانزياحات التركيبية، ويعيد بناء تصوراته لها؛ ليكشف عن دلالاتها في البنية العميقة.

وأتاح لي موضوع هذه الدراسة المحدد بأنواع الانزياح التركيبي أن أسهم في المشاركة في البحث عن الجماليات الأسلوبية المتعلقة بالانزياحات التركيبية؛ إذ إنني أقدم دراسة تطبيقية؛ تحدد أنماط هذه الانزياحات من وجه إحصائي، وترصد تكرار ظواهرها وأنماطها، ثم تكشف عن تنوع دلالاتها، ووظائفها الجمالية في البنية العميقة للنص.

وتأتي محاولتي في هذه الدراسة لعلها تضيف بنتائجها شيئًا إلى الدراسات السابقة وقد جاءت خطة التحليل على النحو التالي:

التعرف على كل نوع من أنواع الانزياح التركيبي من خلال مدخل مكثف ثم استجلاء الدلالات العامة لهذه الأنواع وتحديدها بالاتكاء على العينة الاحصائية ثم تطبيق هذه الدلالات على نماذج شعرية تناقشها وتوضحها لتكشف أثرها في بنية النص الشعري.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد جاءت هذه الرسالة في مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة، فأما التمهيد فكان في الانزياح مفهومه ومستوياته، والانزياح والخطاب الشعري الحديث.

أما الفصل الأول فتناول النوع الأول من الانزياح التركيبي وهو التقديم والتأخير في شعر محمود حسن إسماعيل، والثاني: تناول الحديث عن النوع الثاني وهو الحذف بأنواعه، والثالث: جاء على نوع الالتفات في شعره، والرابع: اختص بالحديث عن آخر هذه الأنواع الاعتراض.

الكلمات المفتاحية: الانزياحات التركيبية: التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، والاعتراض.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

• المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين وبعد:

موضوع هذه الرسالة هو الانزياحات التركيبية في شعر محمود حسن إسماعيل، وتناوله بالبحث والدراسة – كما يبدو لي– ينطوي على أهمية كبيرة وخصوصا أن تتمثل في اللغة الشعرية المستخدمة في الخطاب الشعري الحديث، فلكل شاعر أسلوبه الخاص الذي يمنح نصه بصمة أسلوبية ما، فالأسلوب كما تحدث عنه النقاد: اختيار يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين. وهذه الاختيارات الخاصة هي التي تشكل الأسلوب الذي يميز الشاعر من غيره ويميز نصوصه الشعرية بعضها من بعض.

وتكتسب هذه الدراسة أهميتها من كونها تعنى عناية مباشرة بالانزياحات التركيبية في جانبها التطبيقي الذي سيختص بالتحليل؛ لإضاءة المسار في النص الشعري، وفَهم رموزه ودلالاته، فهي محاولة لدراسة تجربة الشاعر؛ إذ يستغل الشاعر في نصه الشعري كل امكانات اللغة في مستوى الانزياح عن القاعدة، والدراسة تستقرئ هذه الامكانات، وأثرها في إثراء العطاء التعبيري، واكسابه دلالات جديدة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والشاعر محمود حسن إسماعيل الذي وقع اختيار الدراسة عليه من رواد الحداثة، الذين زاوجوا بين الأصالة والتجريب في اللغة الشعرية، ما جعل شعره طافحًا بالانزياحات التركيبية، ومنحه القدرةَ على حمل رسالةٍ إنسانيةٍ شاملةٍ عكست قدرةَ تجربته الشعرية على الاستمرار والعطاء. فكان شعره –بما امتاز به من قوة وأصالة وتجديد– مَيدانًا رحبًا لهذه الدراسة.

وتناول كثير من الدارسين موضوع الأسلوبية، وقد ركزوا –خصوصًا في العصر الحديث– في دراستهم على جوانب كثيرة من الأسلوبية من مثل الأسلوبية البنائية والأسلوبية اللغوية الوصفية وأسلوبية الانزياح وغيرها؛ ويبدو لي أن أسلوبية الانزياح تكتسب أهمية من بينها لأنها تحمل رصيد النص من المثيرات التي تحدد عملية الاستقبال والتلقي. ونذكر من هذه الدراسات: (الأسلوبية): لمنذر عياشي، و(البلاغة والأسلوبية): لمحمد عبد المطلب، و(الأسلوبية والأسلوب): لعبد السلام المسدي، و(اللغة بين البلاغة والأسلوبية): لمصطفى ناصف، و(مدخل إلى علم الأسلوب): لشكري عياد، وغيرها من الدراسات التي ستذكر في قائمة المصادر والمراجع لاحقًا.

والجدير ذكره أن هذه الدراساتِ قد تعددت وداخَل بعضها التشتت والتباين؛ فتجسدت فيها قضية المصطلح؛ وكثر المنظّرون، واختلفوا في قضايا جوهرية تمس المفهوم، واتجاهاته، وقضاياه التي يدرسها، ولكنْ بغض النظر عن

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذه المشكلات التي اعترت المفهوم، فالأسلوبية تبقى علما يستحق الدراسة؛ لأنها تتجه إلى النص من جميع جوانبه، ولا تهمل جانبًا منها؛ فهي تعنى بالمبدع عنايتها بالنص ولا تهمل كذلك المتلقي؛ لأنها تحاول أن لا تكون أُحادية النظر إلى النص الشعري.

وأما فيما يتعلق بالدراسات التي كان ميدانها شعر محمود حسن إسماعيل، فهي ــ حسب علمي ــ لا تعدو أربعة كتب:

- الأول: **(محمود حسن إسماعيل: مدخل إلى عالمه الشعري)**، لعبد العزيز الدسوقي، وهو كُتيب وُضع لتأبين الشاعر بعد وفاته، وقد نوّه المؤلف نفسه إلى أن دراسته هذه ليست وافية؛ لأنها جاءت في عُجالة اقتضاها المقام ، وحبذا لو تهيأت لشعر الشاعر دراسة أشمل.
- الثاني: **(التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل)**، لمصطفى السعدني، وهو كتاب غطى جانبًا لا يستهان به من شعره، بَيْد أنه كان يتجه في دراسته اتجاهًا اجتماعيًا ونفسيًا، ولم يحاول أن يركز في **تحليله** على النص الشعري، وانشغل بالموضوعات ولم يتعمق بالنصوص، ما جعل الدراسة لا تدخل في صميم النصوص، بل ربما همشتها بعض الشيء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- الثالث: **(شعر محمود حسن إسماعيل دراسة فنية)**، لمحمد علي هدية، وهو كتاب يشبه كتاب السعدني، ولعل كتاب السعدني أجود منه في الدراسة؛ لأن المؤلف لم يأتِ بشيءٍ يُذكر في التحليل الشعري.

- الرابع: **(الأسلوبية الشعرية: قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل)**، لعشتار داود، وهذا الكتاب كان له جهد واضح في تحليل النص الشعري؛ فقد حاول الكتاب أن يدرس الأسلوبية من وِجهة شعرية، تناقش الجوانب الصوتية، والتركيبية، والدلالية، لكنّه كان قد وقع في شَرَك الأسلوبية التي تجعل من النص أداةً لا منطلقًا، ومع أن الكتاب محاولة جادة للتطبيق لكنها محاولة لم تصل إلى جوهر الشعر، ولم تحاور النص وتستنطقه، فقد استغرق الكتاب بسرد العديد من المصطلحات، ورسم الرسوم البيانية التي لا تضيء النص بقدر ما تعميه.

مما سبق تبين أن شعر محمود حسن إسماعيل ما زال محتاجًا إلى دراسة حقيقية للنص الشعري تؤمن بخصوصيته، وهي النقطة التي تنطلق منها هذه الدراسة؛ فالنص الشعري لا بد أن يكون القائد الذي يفرض على الآخرين أدواتهم، أما أن يَحتلّ الناقد النص احتلالاً ويفرِض عليه ما لا يطيقه، فإنه بهذا يُؤذي النص ويلغي دور الأسلوبية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتطمح هذه الدراسة أن تبتعد بهذا الشعر عن تكلف الدراسات السابقة؛ لأنها تحاول أن تنطلق من النص الشعري لتتغلغل في أسلوبيته، وتحلله من جوانبه النحوية والبلاغية والدلالية، وهي لن تدعي الكمال لكن يكفيها أنها تحاول –في حدود قدرتها– أن تضيف شيئًا ما على الدراسات السابقة.

ولتحقيق هذه الغاية جاءت دراستي في تمهيد وأربعة فصول توقفت فيها على الظواهر الأسلوبية التي تكشف عن الانزياحات التركيبية المنتجة للدلالات في مستوى النص العميق وحاولت فيها أن أبين الدلالات العامة التي تسهم في توجيه لغة الخطاب الشعري، فدرست أنواع الانزياحات التركيبية في مستويين: مستوى نظري ناقشت فيه هذه الأنواع في الدراسات النقدية والبلاغية وبينت جهود القدماء والمحدثين في فهمها ودراسة أثرها في النص، وجانب تطبيقي اتكأت في تحديد الدلالات فيه على عينة إحصائية بلغت (2400) جملة من دواوين الشاعر، ثم استجليت الدلالات العامة لكل نوع من أنواعه ثم أتيت بنموذج شعري بينت فيه وجه هذه الدلالة في توجيه لغة الخطاب الشعري، الذي يستغل طاقات اللغة فيخرجها عن معاييرها؛ ليحدث خلخلة في نظامها وقوانينها، فيسهم بإثراء دلالاتها وتعميق إحساس المتلقي بها، فكانت فصول الدراسة كما يأتي:

في التمهيد تناولت الانزياح مفهومه ومستوياته، والانزياح والخطاب الشعري حيث بسطت الحديث فيه عن موضوع الانزياح وحددت الأطر العامة له

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ودوره في الحطاب الشعري. وتناولت في الفصل الأول التقديم والتأخير في الجملة الاسمية، والتقديم والتأخير في الجملة الفعلية، والتقديم والتأخير في المتعلقات. وتناولت في الفصل الثاني حذف الحرف وحذف المفردات وحذف الجمل. وتناولت في الفصل الثالث الالتفات في استخدام الضمائر في مستويي: الضمائر، والمطابقة العددية. وتناولت في الفصل الرابع الاعتراض بالجملة الفعلية والاسمية والاعتراض بالكلمة. ووضعت في نهاية الدراسة خاتمة بينت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا الفصول أتبعتها بقائمة المصادروالمراجع.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

• التمهيد

أولا- الانزياح مفهومه ومستوياته

ثانيًا- الانزياح والخطاب الشعري الحديث

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أولاً_ الانزياح مفهومه ومستوياته

مفهوم الانزياح

يشكل استخدام مصطلح الانزياح إشكالية لما له من تـداخلات مفهوميـة بمصطلحات أخرى في الدرس الأسلوبي؛ إذ يعسر على الباحث أن يحصى ما ارتبط به منها، وهذه المصطلحات –على تعددها– متباعدة المفهومات أحيانـا ومتشـابكة أحيانا أخرى، وترى خيرة حمر العين أن "هذا التعدد الذي يكتنف هذا المصطلح من تسميات مختلفة إعلان عن خيبة القبض على مفهوم كلي وشامل لما يمكن أن ندعوه انزياحاً"[1].

ويبدو أن تعدد المصطلحات اللصيقة بمفهوم مصطلح الانزيـاح ظـاهرة عامة في الدراسات الأسلوبية، فهي متوفرة في الدراسات العربية والغربية على حد سواء، يقول أحمد ويس: و "لا يقتصر هذا التعدد في المصطلح على الكتب العربيـة التي تحدثت عنه بل إنه يرد أيضا في الكتب الغربية "[2]. و" قـد تجـاوزت هـذه المصطلحات الأربعين مصطلحاً "[3]. وحاول عبد السلام مسدي إحصاء مصطلحات

---

[1] العين، خيرة حمر: شعرية الانزياح :دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة، الأردن، 2001: 125.

[2] ويس، أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت ، 2005 : 30 .

[3] السابق :32

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

الانزياح وتتبعها في الكتب النقدية، فأورد منها قائمة طويلة[1]، وذكر أحمد ويس قائمة طويلة مثلها أيضا[2].

ويبدو أن لهذا التعدد والتداخل أسبابه؛ فهو يعكس ناحية إيجابية تتمثل في أهمية الانزياح الكبيرة التي جعلت جل النقاد والدارسين يعنون به وبجوانبه المتعددة[3]، لكنه أيضا يكشف نواحي سلبية؛ إذ إن تعدده عند النقاد العرب -كما يراه أحمد ويس- يعود إلى تعدد ثقافة واضعيه، وإيثارهم العناد، والرغبة في التفرد،

---

[1] (الانزياح L'ecart التجاوز L'abus)، الفاليري Valery

(انحراف La de'vition)، لسبيترز Spitzer.

(الاختلال La distorsion)، لوالاك وفاران welleket Warren.

(الإحاطة La subversion)، لبايتار Peytrad.

(الشناعة Le scandale)، لبارت Barhes.

(المخالفة L' infaction)، ليتري Thiry.

(الانتهاك L eviol)، لوكهان Cohen.

(خرق السنن a violation des norms / اللحن L'incorrection)، لتودوروف.

(العصيان La transgression)، لآراقون Aragon.

(التحريف L'atte'ration)، لجماعة "مو" "" mu"" Le group ".

المسدي، عبد السلام: الأسلوبية و الأسلوب ، دار العربية للكتاب ،ط 2، 1982: 100- 101.

[2] الانكسار، وانكسار النمط، والتكسير والكسر، وكسر البناء، والإزاحة، والانزلاق، والاختراق، والتناقض، والمفارقة، والتنافر، ومزج، الأضداد،والإخلال، والخلل، والانحناء، والتغريب، والاستطراد، والأصالة، والاختلاف، وفجوة التوتر"، ويس، احمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 32.

[3] ربابعة، موسى: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، جامعة الكويت، 2003 :12.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كما أن هذا التعدد يسلط الضوء على القلق الذي يعيشه المصطلح النقـدي العربـي المعاصر؛ إذ إن هذا التعدد لا ينطبق على واضعي المصطلحات فقـط بـل علـى مستخدميها من النقاد والباحثين أيضاً، فيدل على عدم وضوح رؤيتهم وتشتتهم[1].

ولا يخفى على الدارس خطورة هذه الفوضى التي تعم المصطلح؛ إذ إنها تؤدي إلى اضطراب الباحث ووقوعه في الخطأ، ومناقضة نفسه فكثرة المصطلحات تؤدي إلى تشوش المفهوم وغموضه[2]؛ وإحداث " تخريب دلالي في بنية المصطلح الشكلية والدلالية"[3].

ومهما كان هذا المفهوم معقداً ومتغيراً أو غير ثابت في الدراسات التـي تباينت في تسميته، فهذا لا يلغي الحقيقة التي تطالبنا بإطلاق مصطلح جيد علـى أي مفهوم؛ لأن ذلك يعني أن اهتمام الناس سوف يتركز عليه [4]؛ لهذا آثرت الدراسـة اختيار مصطلح واحد هو (الانزياح) في جميع فصولها حفظاً لها من الوقوع في فخ هذه الفوضى؛ لأنه "يمتاز في أن دلالته مختصرة في الكتب الأسلوبية في معنى فني، وهذا يعني أنه مصطلح لا يحمل لبساً من أي نوع كان"[5].

---

[1] انظر: ويس، أحمد محمد:الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 32- 33، و القرم، توفيق محمود: الانزياح الأسلوبي في شعر السياب ، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك _اربد 2007: 46.

[2] ربابعة، موسى: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها : 46.

[3] إبراهيم، عبد الله: المركزية الغربية والمصطلح النقدي : 74.

[4] ويس، أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 57.

[5] في المصطلح العربي قراءة مشروطة وتوحيد ، مجلة التعريب ، ع 20 ، دمشق ،2000م ،ص 29.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والانزياح في اللغة مصدر للفعل انزاح أي ذهب وتباعد[1]. وهو بذلك أفضل ترجمة للمصطلح الفرنسي (Ecart) "الذي يعني في أصل لغته البعد، ويقابل مفهوم الانزياح (Lecart) باعتباره مصطلحًا فرنسيًا أساسًا مجموعة مصطلحات أخرى، مثل: الانحراف eviation، والمنافرة Impertionce، والغرابة Lebrangte ... إلخ، وهو ما يطلق عليه العالم الفرنسي جان هولينو (عائلة الانزياح)"[2].

ويعرف الانزياح اصطلاحًا: أنه "استعمال المبدع للغة صورًا مفردات وتراكيب واستعمالاً يخرج بها عما هو معتاد بحيث يؤدي ما ينبغي له أو يتصف به، من: تفرد، وإبداع، وقوة جذب وأسر. وبهذا يكون الانزياح هو فيصل ما بين الكلام الفني وغير الفني"[3]، ويقوم على "مخالفة الطريقة العادية أو المتوقعة في التعبير"[4]؛ إذ تتجلى نظرية الانزياح في خرق الشعر لقانون اللغة.

و الانزياح وليد اتجاهات عديدة " فهو موجود عند السريالية كذا عند الشكلانية الروسية، ومدرسة براغ في البنيوية، ومدرسة النحو التوليدي التحويلي،

---

[1] لسان العرب، مادة (زيح).

[2] ويس، أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 49، وأحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح: 57.

[3] ويس، أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية : 7.

[4] عياد، شكري: اتجاهات البحث الأسلوبي دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1985: 33.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قد لا يعنينا كثيرًا إن تباينت هذه الاتجاهات والمدارس في كثير أو قليل في نظراتها إلى مفهوم الانزياح فالمهم أنها جميعاً تأخذ بطرف منه أو بأطراف"[1].

ويبدو أن مفهومه أو ما يقرب مفهومه كان حاضرًا في بوادر الفكر النقدي؛ فقد أدرك العرب منذ جاهليتهم بذوق فطري أن للشعر لغة خاصة تختلف عن اللغة المتداولة يشبه أن تكون من عالم آخر حتى خيل إليهم أن للشاعر رِئيًا من الجن يلقي إليه الشعر[2]؛ فهذا النعمان بن منذر يتهم الأعشى بالقول: "لعلك تستعين على شعرك هذا"[3]، ويجيب الأعشى بما يشبه التحدي طالباً منه أن يحبسه في بيت كي يقول قصيدة، يتأكد النعمان بعدها أنه لا يستعين على شعره بأحد"[4]، فاتهام النعمان للأعشى في شعره كان نابعًا من إدراك النعمان أن لغة الأعشى في شعره مغايرة تمامًا للغته العادية المألوفة، ومبتعدة عن مستواها المتداول على لسانه في الحديث العادي، وهذا الإدراك هو في الحقيقة إدراك لمضمون الانزياح الذي يتطلب الخروج على اللغة المألوفة.

---

[1] ويس، أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 9.

[2] توفيق، مجدي أحمد: مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993: 48.

[3] ابن قتيبة: الشعر والشعراء: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1969 ، ج1: 259.

[4] ويس، أحمد: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 11.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

والانزياح مرتبط بثنائية (القاعدة/ العدول) التي انبثقت من البلاغة العربية القديمة وتبنتها الأسلوبية حديثاً[1]، فهو من حيث المسمى في النقد العربي القديم سمي بمسميات مختلفة من مثل: "العدول والتغيير والانحراف والتحريف والخروج واللحن"[2].

ولربما كانت نظرية النظم لدى عبد القاهر الجرجاني في نقدنا القديم ذات اتصال بمفهوم الانزياح، يقول عبد القاهر الجرجاني: "الكلام على ضربين ضرب أنت تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده،...، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل"[3]، فالكلام كما يوضحه عبد القادر يحمل دلالتين دلالة سطحية (المعنى الأولي أو الإشاري)، ودلالة عميقة (المعنى الثاني أو الجمالي)، وهذا المعنى الجمالي يكون منزاحا عن المعنى الأولي لكنه ينبع منه، إذ إن الدلالة الأولية لا بد وأن تفضي إلى تلك الدلالة العميقة من خلال اتحادها مع الدلالات الأخرى في إطار علاقات الكناية والاستعارة والتمثيل التي يحتويها النص.

---

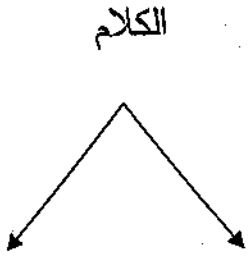
[1] ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية :172.

[2] انظر: ويس، أحمد محمد: الانزياح في التراث النقدي: 22.

[3] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الأعجاز، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، السعودية، ط3، 1992: 262.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فنظرية معنى المعنى التي تفرد بها عبد القاهر اعتبرت "قانوناً شاملاً لتفسير دلالة المجاز وأدبية الأسلوب اللذين يتأتيان من خلال الكلام على النحو الآتي:



معنى أول	معنى ثان
دلالة اللفظ	دلالة معنى اللفظ (معنى)
المعاني الأولى	المعاني الثواني
مفهومة من أنفس الألفاظ	يشار إليها بالمعاني الأولى
(الكلام على ظاهره)	(الكلام المنزاح)"[1]

وتعد نظرية النظم مفاتيح للنص؛ إذ إنها وضعت الحدود بين الكلام العادي والكلام الفني، فالكلمة في الكلام الفني لا تشير إلى معناها الأصلي بل تنزاح عنه لتدل على معنى آخر، ولابد لها أن تكون موفقة لتقود للمعنى الآخر. فلغة الشاعر ترتدي أثواب الفن والبلاغة وتتحرر من سماتها المعهودة المألوفة لدى

(1) العين، خيرة حمر: شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول: 85.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القارئ لصالح لغة أخرى منزاحة عن دلالتها الأصلية تصدم أفق توقعات القارئ وتنهرها؛ لتمثل العالم الشعري الذي وضعت فيه[1].

وربما تلخص نظرية النظم ما قيل في الانزياح، فلو تصورنا أن الأسلوب هو خط مستقيم يمثل أحد جانبيه القطب النثري الخالي من الانزياح والجانب الأخر يمثله القطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجات التعبير، فإن أسلوب أي إنسان سيقع ما بين هذين القطبين وكلما اقترب من أحدهما، تحددت معالم هذا الأسلوب[2]؛ فالأسلوب العلمي والتقريري العادي يبتعد ليقترب من القطب النثري أما الشعر فيسعى دوما نحو الوصول إلى قمة القطب الآخر.

وقد طرح جان كوهن هذه النظرية بأسلوب جديد يقترب في مضمونه من ما قدمه الجرجاني في نظرية النظم، يقول: "ليس تغير المعنى بالطبع عملا مجانياً إذ يوجد بين المدلول الأول والثاني علاقة متغيرة، ونحن بهذا التغير ننتج أنواعاً مختلفة من المجازات إذا كانت العلاقة هي المجاورة نكون بصدد الكناية، وإذا كانت العلاقة هي الجزئية أو الكلية نكون بصدد المجاز المرسل"[3]؛ حيث إن المعنى الأول يتغير لدلالة جديدة تتجسد في المعنى الثاني من خلال اشتباك الدلالة الأولية بعلاقات الاستعارة والكناية والتمثيل؛ لتتحول من الدلالة السطحية إلى الدلالة العميقة المنزاحة في مضمونها وجمالياتها عنها.

---

(1) العين، خيرة حمر العين: شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول: 79-81.

(2) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية: 23-24.

(3) نفسه: 109.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فنظرية كوهن تتوازى مع نظرية الجرجاني في المضمون فكلاهما يؤمن بمقدرة الدلالة على التحول والتغير إلى مستوى جمالي من خلال ارتباطها مع مكونات النص الشعري.

فالنص الشعري يجنح نحو الانزياح عن القواعد ويستمتع بالخروج والانحلال من دائرة التوقع؛ فقيمته الجمالية تتأتى من كونه يمارس عنفًا اتجاه المعقول فيهدمه؛ لأن الحرية اللغوية هي الفيصل الجمالي فيه، يقول كوهن: إن "الانزياح هو خاصية أسلوبية لبراعة الشكل الشعري في قول الأشياء وإعادة صياغتها، وتلك استجابة أولية لدافع الشعر وإقامته في اللغة؛ بحيث إن لا معقولية الشعر ليست موقفاً مسبقاً إنها حقيقة، وقد تكون هي نصيب الشاعر من الحرية"[1].

فالانزياح كما تصوره كوهن هو "تجربة في اللغة أو هو اللغة التي أعيد إليها ما كانت تفتقد إليه"[2]؛ أي إنه في هذا المفهوم يتقاطع مع ما جاء به الجرجاني في نظرية معنى المعنى.

من هنا نستطيع القول "إن مفهوم الانزياح مفهوم ضارب في أعماق الفكر النقدي"[3]؛ فالشاعر "لا يهتم بوظيفة اللغة التواصلية بل إنه يخرق هذه اللغة بمرحلة أولى وهي الانزياح، ثم ما يلبث أن يعيد الصورة إلى حضرة اللغة"[4]، بعد أن

---

[1] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية: 15.

[2] العين، خيرة حمر: شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول: 127.

[3] ويس، احمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 107.

[4] العمري، محمد: تحليل الخطاب الشعري، دار العالمية للكتاب، الدار البيضاء – المغرب ، 1910: 36.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

يكسبها شيئاً آخر يبعدها عن الأصل، وهذه اللغة الجديدة هي التي أراد النقاد تفسيرها ومناقشتها في ضوء نظريات عديدة؛ فالانزياح "هو ثمرة المحاولات التي قام بها النقاد لتفسير لغة الخطاب الشعري"[1] .

مستويات الانزياح

يشمل الانزياح اللغة الشعرية في مجاليها مجال الدالات ومجال المدلولات، ومجال الدالات "يتصل بتقنية اللغة وقوانينها الخارجية والصرفية والنحوية والنظامية، ويمكن أن نطلق على هذا المجال مكانيزم اللغة الشعرية. ومظاهره الأسلوبية في التكرار، والإضمار، والحذف، والتقديم والتأخير، واستخدام صيغ وتراكيب وضمائر معينة"[2].

ويقع القسمان الرئيسيان من الانزياح في هذا المجال، وهما يحدثان في مستويين مختلفين من مستويات الدالات -ولكنهما متماسكان متكاملان-، وهما: الانزياح الاستبدالي: تمثله منطقة المجازات والكنايات في اللغة، فالاستعارة مثلاً "تعمل على نفي الانزياح المترتب على خرق لقانون الكلام؛ باستبدالها المعنى

---

[1] انظر: العين، خيرة حمر: شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول : 25- 27.

[2] الهاشمي، علوي: أفكار أولية حول بنائية النص الشعري، مجلة شؤون أدبية، السنة الخامسة، ع 16، الشارقة ربيع 1991: 8.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المجازي حيث يتم الانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني"[1] أي من "المعنى المفهومي إلى المعنى الانتقالي"[2]، و"هي تقوم بذلك على خرق قانون اللغة، وتمثل في الوقت نفسه الدور الموجب للشعر والذي يستعيد الشعر فيه معقوليته"[3].

فالاستعارة تقوم على الجمع بين دلالتين مختلفتين وتوفق بينهما في المستوى الثاني للغة؛ لتصهرهما في بنية واحدة تبدو فيها الدلالات متقاربة مهما حملت من اختلاف وتباين متقاربة، وكلها تصب في دلالة عامة يؤطرها النص الشعري فتقوي مغزاه العام، وتجعل منه قابلا لأكثر من دلالة في مستوى القراءة العميقة؛ حيث إنها -أي الاستعارة- تجعل ما يبدو للمتلقي غريبًا وبعيدًا عن الحدوث في اللغة مألوفًا له وقريبًا من ذهنه، فيهدم اعتباراته الأولية ويعود لتأمل اللغة في مستوى جديد تنصهر فيه أجزاء النص للوصول لدلالة اللغة الشعرية.

أ-الانزياح السياقي (المنافرة): يتشكل الانزياح في المستوى السياقي من عدد من المظاهر، وفي هذا يقول كوهن: يمثل هذا النوع من الانزياح القافية والجناس والحذف والتضمين على المستوى الصوتي، والإسناد المتنافر والنعت الزائد والتقديم والتأخير على المستوى التركيبي[4]؛ إذ "تعمل كل صورة من هذه

---

[1] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية: 110.

[2] نفسه: 170.

[3] الرواشدة، أميمه: شعرية الانزياح :دراسة في تجربة علي شمس الدين الشعرية: 31.

[4] انظر: كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية : 110.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصور على خرق قانون الكلام، بناء على ذلك يمثل هذا النوع من الانزياح الدور السالب للشعر الذي يستلزم الدور الموجب" [1]؛ فالشاعر يؤثر في الرسالة لأجل تغير اللغة، ويهدف من صوره كلها إلى استثارة العملية الاستعارية[2].

فالانزياح السياقي يدعم دلالات الانزياح الاستبدالي من خلال استغلال مستوييه –الصوتي والتركيبي–؛ إذ تستثمر اللغة طاقاتها في كلا المستويين لدعم الاستعارة وتوضيحها وإبرازها في النص من خلال خلخلة التركيب وكسر بنى التوقع فيه؛ لشد القارئ وهدم توقعاته الأولية العادية اتجاهه، أومن خلال التركيز على جانبها الصوتي؛ لجلب اصغائه وتوجيه اهتمامه نحو الاستعارة.

أما عن بنية اللغة في مجال المدلولات فهي ترتبط "مباشرة بطبيعة التخيل وطريقة عمله ودرجة فعاليته، ويتحكم في مجال المدلولات هذا قانون العلاقات المنطقية بين الواقع والخيال أو بين الحقيقة والمجاز، وهذا امتداد لقانون الانزياح اللغوي الذي يحكم العلاقات بين الخاص والعام في المجال الأول، فعلى قدر ما تكون عليه طبيعة العلاقة بين الحقيقة والمجاز تكون درجة الخصوبة في هذا المجال وفاعليته الفنية"[3].

---

[1] الرواشدة، أميمه: شعرية الانزياح :دراسة في تجربة علي شمس الدين الشعرية: 31.

[2] انظر: كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية : 110.

[3] الهاشمي، علوي: أفكار أولية حول بنائية النص الشعري: 8.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهذا المجال يمتد عبر النص كله فتدخل فيه الرموز وانزياح دلالاتهـا. وكلما ابتعدت الدلالة في مستوى المدلولات عن الواقع المرئي أو المتوقع اكتسـبت شعرية أكبر، واقتربت من حقيقة الانزياح الذي يصر على مخالفة الواقع والمتوقع؛ إذ إن الانزياح يتعلق باللامعقول على صعيد الحياة، واللامتوقع على صعيد المتلقي، ويكتسب أهميته من كونه يعبر من خلال هذا الابتعاد عن أزمة الشـاعر ورؤيتـه الخاصة.

وهذا ما يؤكد أهمية الانزياح إذ إنه لا ينحصر في جزء أو اثنـين مـن أجزاء النص وإنما يشمل النص في جميع أجزائه. فإذا كان قوام النص لا يعـدو أن يكون في النهاية إلا كلمات وجملاً فإن الانزياح قادر على أن يجيء في كثير مـن هذه الكلمات والجمل"[1].

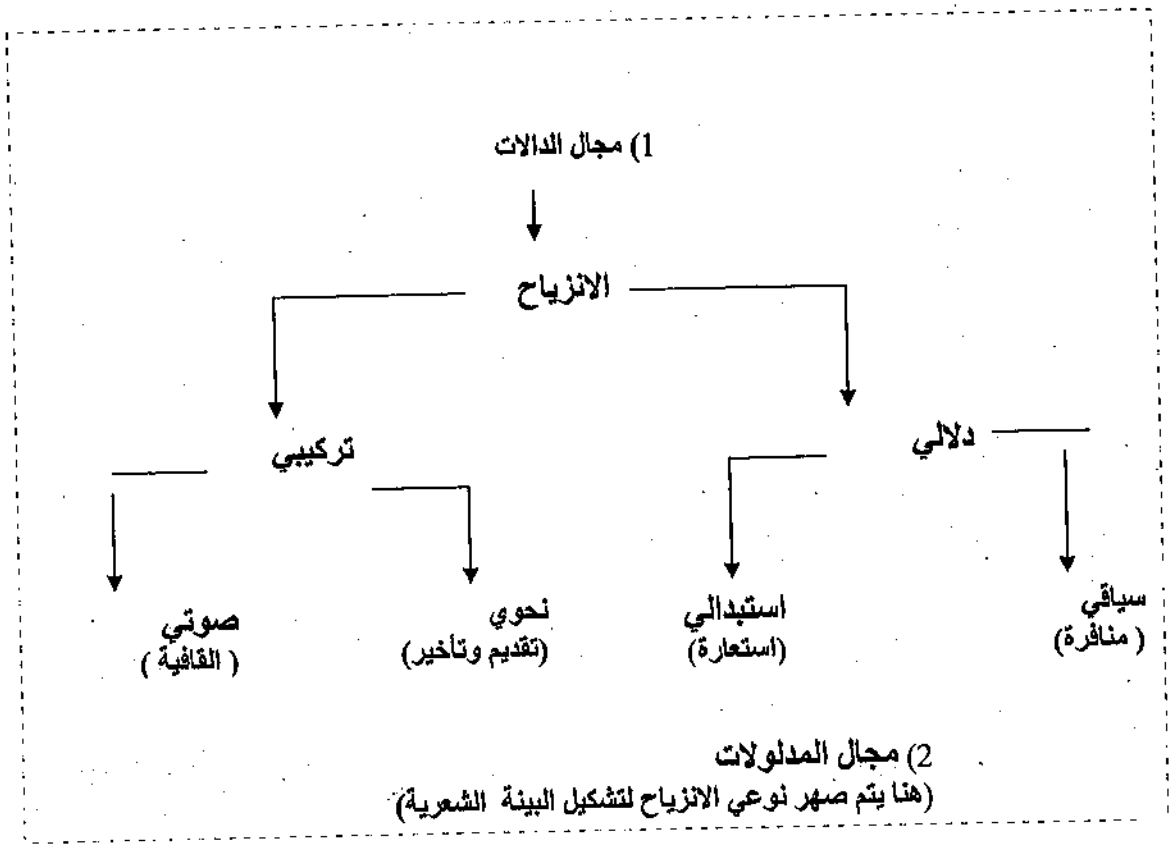
فالانزياح إذن يحدث في النص الشعري في مجال الدالات ليتجسد بشـكل أكثر وضوحاً في المجال الثاني مجال المدلولات، ويمكن أن نلخص ذلك على النحو الآتي[2] :

---

[1] ويس، أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 111.

[2] في كتاب العين، خير حمر: شعرية الانزياح دراسة جماليات العدول:144 ورد جزء من هذا الرسم لكنني عدلت عليه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University



يقع الانزياح كما بينا في النص الشعري فهو يشمل الأسلوب الذي تـــؤدي فيه اللغة وظائف مخصوصة (1)، تختلف من نص لآخر وفقًا لاختلاف الانزياح في مجال النص؛ "فالأسلوب هو مجال التفرد والتميز؛ لأنه مزيج من الجمـــال الفنـــي الذي يستطيع نقل الواقع وتصويره، كما أنه القادر وحده على التعبير عـــن الرؤيـــة العميقة للعالم، وقد يشترط البعض توفر الموهبة في صاحب الأسلوب، وقد يتغاضى البعض عن هذل الشرط لكن هؤلاء وأولئك متفقون على وجوده بشكل أو بآخر"(2).

---

(1) انظر: عياشي، منذر: مقالات في الأسلوبية، دار العربية للكتاب ، ط 2 ،1982: 96.

(2) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1994: 352.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولابد للانزياح أن يتضامن مع الأسلوب العام للـنص؛ لتكـون سلسـلة الانزياحات اللغوية قادرة على التعبير عن هذه الرؤية التي يحملها صاحب الـنص، تلك الرؤية التي لا يتوصل لها إلا إذا انتهك الأسلوب اللغة ليصل إلـى المسـتوى الإبداعي، حيث تخترق مثالية اللغة وتنتهك[1]؛ إذ إن المبدع يستثمر فيهـا أسـلوبه الشعري الخاص؛ ليتوصل إلى خصوصيته من خلال انزياحاته الخاصة التي يعبـر بها عن رؤيته للغة أولاً ثم للعالم ثانياً.

[1] انظر: عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية: 357.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الانزياح التركيبي

لا يقتصر هذا النوع من الانزياح على الشعر فهو يظهر في العبارات الأدبية والخطابية عموماً، ولكنه يتجلى بشكل خاص في النص الشعري؛ إذ إنه يؤدي وظائف عديدة تمنح النص تفرداً إبداعياً ودلالياً، ونستطيع الكشف عنه من "خلال الربط بين الدوال بعضها البعض [كذا] في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة"(1).

فلغة الشعر ترفض القوانين ولا تعترف بالقواعد فهي "ثائرة ومستنفرة و مستفزة على الدوام، قائمة على: التحدي والنقض والمراوغة والإيهام والتغميض، لا تعتمد على الاستقرار، ولا تتواطأ مع الممكن والمدرك والمألوف"(2)، فهي لغة متمردة "إنها رفض لكل أشكال التحديد والمعقول والمنطق والتناسب المقيد بين بداية انطلاق الدال، ونهاية استقرار المدلول. وهي في حدود الفعل الشعري الداخل بكل نشاطه حيويته وحرارته تشكيل لا منطقي ولا معقول"(3)، فهي كما يرى أرسطو لا

---

(1) ويس، أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 120.

(2) عبيد، محمد صابر: عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة . دار مجدلاوي. عمان، 2007: 68.

(3) السابق.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تكتسب الامتياز إلا عن طريق مخالفة المصطلحات العادية[1]. بإحلال عناصر غير مألوفة محل عناصر القول العادية[2] المألوفة لتحدث الصدمة في أفق التوقع.

وقد تنبه النحاة لهذا الانزياح تحت مسميات: "شاذ، قليل، نادر، خطـأ... لعل أوضحها الضرورة الشعرية"[3]، ولكن الضرورة الشعرية "لا يمكـن اعتبارهـا ميزة جوهرية إلا في المستوى الذي يخرج فيه الكلام عن الأفق التصوري للمرجعية اللغوية"[4]. كما أن "إلحاق الضرورة بالشعر هو من باب التحمل عليه أكثر من كونه صورة من صور العدول الجمالي، الذي يوفر إمكانيات تسهم في إثراء أدبية النص، وتستقطب ما تحت اللغة، ولكـن هـذه الجماليـة سـرعان مـا تنتهـي بحتميـة "الاضطراب""[5] .

وفي سياق إدراك هذا النوع من الانزياح نجد ابن جنـي يقـول: "فمتـى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بهـا، فاعلم ذلك على ما جشمه منه وإن دل من وجه على جوره وتعسفه فإنه مـن وجـه آخر مؤذن بصياله وتخمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عـن اختياره الوجه الناطق بفصاحته بل مثله في ذلك عندي، مثل مُجري الجمـوح بـلا

---

(1) عبد اللطيف، محمد حماسة: لغة الشعرية دراسة الضرورة الشعرية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006: 639.

(2) بحيرى، سعيد حسن: علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان، بيروت، 1997: 74.

(3) حسان، تمام: الأصول: 139.

(4) العين، خيرة حمر: شعرية الانزياح: 25.

(5) السابق.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لجام ووارد الحرب الفروس من غير احتشام"[1]، فهو يؤمن "بحرية اختيار الشاعر ورغبته في انتقاء التركيب الذي يناسب سياقاته التعبيرية المنشودة"[2].

ولقد التفتت الدراسات النحوية العربية إلى أنواع هذا الانزياح "ضمن وجوه تندرج تحت مسميات محددة هي: التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، والاعتراض، وكان الاهتمام بها اهتماما شكليا قائما على سرد الأمثلة والشواهد دون الخوض في تفسيرها جماليا.

فلا بد أن "المستوى النحوي قادر على حمل العديد من الانزياحات التركيبية التي تولد بدورها معاني ودلالات جمالية خاصة"[3]؛ فالبنية النحوية تمتاز بقدر كبير من الحرية، فهي تجيز كثيراً من أشكال الانزياح، و"التحول من أبنية نمطية إلى أبنية غير نمطية، ويناط بالمفسر الكفء اكتشاف أسباب أوجه الانزياح من خلال ربط هذه الوحدات بالعلاقات الناتجة عن كل تغير، والسياقات التي تتناسب مع هذه الأبنية، والمقامات التي تميز بين التراكيب"[4]؛ إذ لا بد من سبب شعري دلالي كامن وراء اختراق الشاعر للبنية النحوية وميله لمخالفتها، ولهذا عدت "دراسة المعنى تقع خارج المجال الحقيقي لعلم اللغة "[5]، فهي"أضعف نقطة في

---

(1) ابن جني، أبي الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق:عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية، 1986، ج 2: 392.

(2) العين، خيرة حمر: شعرية الانزياح: 26.

(3) الدهام، سالم عايد: الانزياح الأسلوبي في شعر فدوى طوقان، رسالة ماجستير جامعة اليرموك كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، اربد، الأردن، 2008: 45-46.

(4) بحيرى، سعيد حسن: علم النص المفاهيم والاتجاهات: 74. / بدل الانزياح العدول.

(5) السابق: 25.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

دراسة اللغة"[1]؛ لأن اللغة في انزياحها عن الأصل تكتسب دلالات جديدة متعددة تتوالد بتجدد القراءة وتأمل اللغة وتحديد الانزياح وفائدته الشعرية:

لهذا نجد كوهن يربط تحقق الشعرية بالمتلقي، يقول: "لا تتحقق الشعرية إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب"[2]، فمهمة تحديد المعيار ودلالات الانزياح عنه تقع على عاتق المتلقي، ومقدرته في كشف أسرار الدلالة الجديدة النابعة من الانزياح في التركيب عن الأصل ومخالفته للقواعد والثوابت النحوية، وما أنتجته هذه المخالفة من دلالات في النص الشعري.

والانزياح التركيبي له أثره البالغ في الدلالات الشعرية فقيمته "متأتية من أن ثمة تركيباً يحمل من الفاعلية والتأثير والدلالات ما لا يحمله تركيب آخر؛ إذا ما كان أحدهما قريباً من المعيار أكثر من الآخر، "وكلما ابتعد التركيب عن المعيار حقق شعرية أوسع" [3].

وإن ما نادى به كوهن من أن" القصيدة ليست التعبير الأمين عن عالم غير عادي إنما هي التعبير غير العادي عن عالم عادي، إن القصيدة الشعرية هي كيمياء الفعل التي تحدث عنها رامبو تلك الكيمياء التي تجتمع بفضلها داخل الجملة

---

[1] بحيرى، حسن: علم النص المفاهيم والاتجاهات: 27.

[2] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية: 176.

[3] الرواشدة، سامح: في الأفق الادونيسي: 78: نقلا عن paul Roberts, English sntenses:58 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كلمات لا تجتمع من وجهة نظر معايير الاستعمالية للغة"[1] ؛ فالقصيدة في لغتها تنعتق وتتحرر من قيود النحو الصارمة، فتتخذ لها حضورًا مستقلا عن القواعد بل إنها تجعل القواعد تخدم دلالاتها فتصدم توقعات المتلقي بحضورها في سياقات لم يعهدها، وهذا دور اللامعقولية، يقول كوهن: "لا معقولية الشعر ليست موقفاً مسبقاً إنها الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها إذا كان يرغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله اللغة أبدا بشكل طبيعي"[2]، فالخروج عن العرف اللغوي من هذا المنطلق يمنح اللغة مقدرة على رسم عالمها الخاص من خلال الانزياح عن المألوف والمعهود.

ثانيا- الانزياح والخطاب الشعري الحديث

إن ما تقدم به كوهن يوضح بجلاء أهمية الانزياح التركيبي في رسم اللغة الشعرية وتوجيه دلالاتها، وكذلك بالنسبة للجرجاني فاللغة تكتسب مزيتها وتفردها من خلال حضورها المتميز في النص ذلك الحضور الذي يكسر القوانين ويبتعد عن المنطق، يقول: "أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ، حتى يكون هناك اتساع ومجاز، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة، ولكن يشار بمعانيها إلى معانٍ أُخر"[3] .

---

[1] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية: 113.

[2] السابق: 129.

[3] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز: 265.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولهذا ارتبط الشعر عند العرب "بالحدس والتخيلي والوجداني أكثر من ارتباطه بالعقلي والمنطقي؛ وأطلق العنان وعد ذلك من باب شجاعة العربية، وجعل الخليل الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا، ولا شك أن مثل هذا الاعتراف أو الإقرار هو نتاج واقع تواصلي"[1]، أدرك العرب فيه دور الانزياح؛ فسمحوا للشعراء بإمارة الكلام وتركوا لهم حرية صوغ التراكيب دون أن يعيبوا عليهم ذلك، بل إنهم برروا لهم هذا الانزياح من خلال ما وجدناه عند النحاة من الضرورة الشعرية وغيرها.

من هنا نستطيع القول إن قوة التجربة قد تدفع الشاعر إلى استخدام بعض الألفاظ والتراكيب دون وعي كامل منه بموافقتها للقواعد؛ ذلك "لأنه يرى في هذه الألفاظ أو التراكيب بريقاً خاصاً يعتقد أنه يضيء الطريق أمام ما يزيغ إليه"[2]، فهو في استخدامه للانزياح التركيبي يكون محكوما بالتجربة قبل القواعد أو القوانين.

والشاعر في استخدامه هذا النوع من الانزياح على حد تعبير -فندريس- "يقتصر اهتمامه على إبراز رؤوس الفكرة، فهي وحدها تطفو وتسود الجملة، أما الروابط المنطقية التي تربط الكلمات بعضها ببعض وأجزاء الجملة بعضها ببعض، فإما ألا يدل عليها إلا دلالة جزئية بالاستعانة بالتنغيم والإشارة إذا ما اقتضى الحال،

---

[1] العين، خيرة حمر: شعرية الانزياح: 26- 27.

[2] عبد اللطيف، محمد حماسة: لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية: 46.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وإما ألا يدل عليها مطلقاً، ويترك للذهن عناء استنتاجها"[1]؛ فالشاعر يبحث عن علاقات جديدة تثير المتلقي للبحث عن جذور الدلالة التي يريدها ويقصدها أكثر من إثارته لجدل النحو وإهماله، فهو لا يقصد من الانزياح التركيبي المخالفة بقدر ما يقصد التعبير عن شيء يدور حوله تفكيره وشعوره.

ولا بد من الإشارة إلى أن "الشاعر نفسه لا يدرك الأسباب التي تجعله يختار لفظة بالذات دون سواها؛ إذ تتخذ الألفاظ مكانها في القصيدة دون سيطرته الواعية، والأساس الوحيد في وعيه لتأكده من أنه أتى بالألفاظ المناسبة، هو مجرد إحساسه بصلاحية الألفاظ وحتمية ورودها على هذا النحو"[2]؛ لأن الانفعالية هي التي تحدد النمط التعبيري الذي يميزها من غيرها[3] .

إن وضوح المعنى قضية لا يعيرها الشاعر أدنى اهتمام؛ لأن المعنى الواضح في "رؤيته الخاصة لا يجعله مع انفعاله بمعناه يحفل بوضع الكلمات، ولا الروابط المنطقية المنظمة"[4]؛ فهو "يفر من كل ما هو مألوف معهود محلقاً في سماء الخيال لا يكاد يشعر بالألفاظ كما يشعر بالمعاني، فإذا سيطرت عليه الصور سيطرة تامة فقد يسوق لنا مثل هذا النظام الغريب"[5]؛ لأنه في لغته ينفذ إلى اللغة النحوية

---

[1] عبد اللطيف، محمد حماسة: لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية : 46.

[2] السابق: 651.

[3] انظر: السابق :644- 646.

[4] السابق: 646.

[5] أنيس، إبراهيم: من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،ط6، 1987 :330.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتغلغل بها، ويفجر استقرارها ونظامها، وينزع عنها صفتها الثابتة؛ ليحركها بموهبة واعية نحو أسلوب متفرد وخاص .

ولا ينبغي للناقد أن "ينظر إلى تلك الانزياحات على أنها رخص شعرية أو ابتداع فردي، وإنما هي في الواقع نتاج براعة استخدام المادة اللغوية المتوفرة، وتوظيفها الذكي للامكانات الكامنة في اللغة"[1]. فالشاعر -على حد تعبير كوهن- "بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الابداع اللغوي"[2]، و"العمل الأدبي مغامرة فردية داخل تنظيم الكلمات وتفاعلها من أجل أن يجعل الموضوع المعبر وطريقة التعبير نفسها شيئاً واحداً"[3].

فالانزياح التركيبي إذن " لا بد أن يحمل تغييراً في المقاصد والدلالات والرؤى؛ إذ إن أي تحول أسلوبي يأتي مرتبطاً بتحول على مستوى الموقف أو الفكرة"[4]. ومن هنا لا بد للدراسة قبل ولوجها الجانب التطبيقي أن "تفهم وتستوعب النص لغوياً بداية وتعتمد على علم النحو في تحديد العلاقات التي تربط أجزاء الكلم بعضها ببعض وما يتخلل هذه العلاقات من انزياحات تركيبية، وهذه الخطوة الأولى. أما الخطوة الثانية فهي تلك التي يتم التعامل من خلالها مع الوضع المنزاح

---

(1) الرواشدة، سامح: في الأفق الأدونيسي: 78، نقلا عن عيد، رجاء: البحث الأسلوبي: 148.

(2) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية :40.

(3) ناصف، مصطفى: دراسة الأدب العربي، دراسة الأندلس، ط 2 ، 1981: 192.

(4) الرواشدة، سامح: في الأفق الادونيسي: 77، نقلا عن هارف، جراهام: الأسلوب والأسلوبية:50.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عن المعيار، وهي عملية استيعاب جماليات النص في ضوء الواقع الجديد، وهـذه مرحلة لغوية ذات صلة بعلم البلاغة"[1].

إن ما تقدم يشير بوضوح إلى أهمية ظواهر الانزياح الأسـلوبي عمومًـا والتركيبي خصوصًا في تشكيل اللغة الشعرية، فلغة الشعر التي نتحدث عنها ليسـت هي نفسها اللغة العامية التي نعرفها ونتكلم بها، بل هي لغة أخرى تعيد بناء نفسـها من خلال ما تحمله في داخلها من انزياحات؛ "إن للشعر طبيعة مَلكيّة: فإما أن يكون وحده صاحب السيادة، وإلا فإنه يتنازل عنها نهائياً"[2].

و لعل للانزياح فاعلية أساسية في لغة الشعر من خلال تشكيل الصـورة الشعرية التي بموجبها يتغير المعنى، " فالشـعر عمليـة ذات وجهـين متعايشـين متزامنين الانزياح ونفيه، تكسير البنية وإعادة التبنين، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً ثم يتم العثور عليها في وعي القارئ"[3]؛ لذا يعد قانون الانزياح واحداً من أهم القوانين التي تخلق شعرية الشعر[4]؛ بوصفه الشـرط الضروري لكل شعر"[5]؛ فتحول الدلالة مـن المعنـى المفهـومي أو الوضـعي أو

---

[1] انظر : الدهام، سالم عايد: الانزياح الأسلوبي في شعر فدوى طوقان : 44.

[2] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الوالي وحمد العمري ، المغرب الدار البيضاء، 1986: 174.

[3] نفسه : 173.

[4] الرواشدة، أميمة: شعرية الانزياح دراسة في تجربة علي شمس الدين الشعرية ، عمان ، أمانة عمان 2005: 42- 43.

[5] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية: 20.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التصريحي إلى المعنى الإيحائي أو المستنبط، هو ما يدخل في صميم عملية الانزياح، والشعرية متعلقة بهذا الانزياح.

وتعالج الشعرية الانزياحات اللغوية في الخطاب الأدبي[1]؛ فيقلص الخطاب الأدبي استخدام اللغة من حيث هي مكونات دلالية ونظام بالدرجة الأولى، ويتوجه نحو استخدامها بوصفها مكونات تشكيلية ونظاماً تشكيلياً؛ إذ إن "الشعر لا يدمر اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها على مستوى أعلى، فعقب فك البنية الذي يقوم به الشكل البلاغي تحدث عملية إعادة بنيه أخرى في نظام جديد"[2].

ويرى كوهن أن " الخطاب الشعري يموت على صعيد الدلالة التصريحية لينبعث على صعيد الدلالة الجافة"[3]؛ لأن "انعدام الفائدة والخروج عن المنطق وكل ما يشكل غموضاً يحصل بالنظر إلى الكلام من زاوية الدلالة التصريحية باعتبارها دلالة تعيّن الشيء كما هو، وتحيل إلى نسق المفاهيم أي أنها تموضعه لتضمن المعرفة، أما الدلالة الجافة فهي التي تحيل إلى المعنى العاطفي فتذوق العالم وترسم الأثر الذي تتركه فينا الأشياء، وهي بذلك تعمل في خط معاكس للدلالة التصريحية"[4].

---

(1) الشنطي، محمد صالح: رؤية لمورثنا النقدي ، مجلة النادي الأدبي ع 2 ، ماي 1988: 4.

(2) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992: 58.

(3) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية : 196.

(4) نفسه: 196-197.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويرى ريفايتر أن الوصف اللغوي لخطاب ما ليس قادراً على الكشف عن خصوصيته ما يستلزم إيجاد معايير خاصة من بين وقائع اللغة المكونة للخطاب؛ لإبراز المميز منها أسلوباً، وبتعبير ريفايتر: "ما هي إلا التأثير المفاجئ الذي يحدثه اللامتوقع في عنصر من السلسة الكلامية بالنسبة لعنصر سابق، هذا اللامتوقع هو نتيجة لخروج عن المعايير واللجوء إلى ما ندر من الصيغ "[1]، هذا الخروج هو الانزياح الذي يبحث عن التغيير دوما، والانحلال من قيود القواعد وهز توقعات القارئ.

فالمألوف من القول لا يثير في المتلقي أي إحساس؛ لأنه يجري بحسب الإلْف والعادة، أما إذا كان هذا القول مخالفاً لما اعتادت عليه تقاليد المتلقي، وانزياحا عن المعهود والمألوف، عندها يحقق القول الصدمة التي أشار إليها جاكسون والتي تقود إلى الأثر المنشود[2].

ولهذا يعد الانزياح "أحد الأسس اللافتة التي تقوم عليها العملية الشعرية بشكل عام، إذ إنه يشكل في النص منطقة براقة منبهة لوعي الملتقي، ولزيادة

---

[1] بركات، وائل: مفهومات في بنية النص، سوريا، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع: 74.

[2] نفسه: 77.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حساسيته اتجاهه ما يسهم في عبوره عبوراً جمالياً موفقاً"[1]؛ إذ يقوم بممارسة هدم وتفكيك ثم يعيد بناءه دلالياً[2]، ليكون أمام نص جديد يحمل دلالات جمالية .

ولا شك في أن الانزياحات التركيبية تشكل في الخطاب الشعري الحديث حجر الزاوية في انتاج الدلالات النصية في نصوصه الشعرية؛ لما لها من قدرة على رفد اللغة الشعرية بطاقات دلالية عميقة؛ لذلك جاء اهتمام هذه الدراسة بدراسة شعر محمود حسن إسماعيل، فلغته الشعرية التي شكلت فيها الانزياحات التركيبية أدوات مهمة في إنتاج الدلالات المختلفة تستحق دراسة منفردة كما هي الحال في هذه الدراسة، فلغته الشعرية تتشكل ضمن حدود القصيدة الجديدة التي انزاحت في الأصل عن القصيدة العمودية القديمة ولغتها، فهي تشكل أرضا خصبة لاختبار فاعلية الانزياحات التركيبية.

ونحن ندرك أن اللغة الشعرية ليست كاللغة العادية تحتوي على مفردات حيادية الدلالة؛ وإنما هي لغة متمردة على دلالاتها، تراوغ القارئ، وتتفلت من أطرها المحدودة، فهي ترفض البقاء في دلالاتها الحقيقية، يقول عز الدين إسماعيل: "اللغة ليست صندوقاً نحتفظ به في خزائننا ونستخرج منه الألفاظ لكي نضعها علامة على الأشياء والأفكار، وليست الألفاظ منفصلة عن الوجود حتى يصح أن تضع

---

(1) أبو مراد، فتحي "محمد رفيق": شعر أمل ونقد دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، اربد، 2003: 125.

(2) الجزار، محمد فكري: لسانيات الاختلاف الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، ايتراك للنشر والتوزيع، مصر .ط2: 20.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على الشيء الواحد أكثر من كلمة تدل عليه، ولو أننا تصورنا أن هذه وظيفتها لأضعنا حكمة الوجود في هذا اللعب السخيف بالألفاظ، ولأفقدنا الشعر نتيجة لذلك قيمته"[1].

ولغة الشعر تحاول أن تحاكي الوجود؛ إذ إنها في انزياحها عن أصولها تعانق صور الحياة، وهذا "التلاحم بين لغة الشعر والوجود هو ما يستنفد جهد الشاعر المعاصر ويشكل القدر الأكبر من معاناته للغة"[2]، ومن هنا تتجلى أهمية "الانزياح الذي يحاول تفجير النص من الداخل"[3] من خلال "خرقه لقانون اللغة"[4].

فالشعر من هذا المنطلق "ما هو إلا لغة داخل لغة ونظام لغوي جديد يبني على أنقاض من القديم، وبه يتشكل نمط من الدلالة جديد وسبيل ذلك هو اللامعقولية؛ إذ إنها هي الطريق التي ينبغي للشاعر أن يعبرها إذا ما كان يرغب في أن يحمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله بالطرق العادية أبداً"[5].

ومن هذا المنطلق يطالعنا أدونيس ليعرف الشعر الجديد بأنه :"فن يجعل اللغة تقول ما لم تعتد أن تقوله فيصبح الشعر الجديد في هذه الحالة ثورة على اللغة،

---

(1) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة بيروت، 2007: 181.

(2) نفسه.

(3) العين، خيرة حمر: شعرية الانزياح :دراسة في جماليات العدول: 91.

(4) ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول و المنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 2003 : 196.

(5) ويس، أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية : 87.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي هذا يبدو الشعر الجديد نوعاً من السحر؛ لأنه يجعل ما يفلت من الإدراك المباشر مدركاً"[1] .

فالقصيدة الجديدة "عالم تموج كثيف بشفافيته تعيش وتعجز عن القبض عليها، تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس، تغمرك وحين تهم أن تحتضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج "[2]. فشعرية الكلمة تتجلى في تمردها على معانيها وفي نزوعها الدائم والفريد نحو التكثيف الدلالي وتعدده.

وهذا الفهم الجديد لوظيفة الشعر جعل أدونيس يعترف أنه "يعتمد الإكثار من الانزياحات اللغوية، وأنه يدخل خطابه الشعري إلى الغموض محملاً القارئ والمتلقي مسؤولية عدم الارتقاء لمستوى الوصول إلى الدلالات المطلوبة في النص"[3]. لكن "لغة الشعر لا تكفي بالانزياح بل لا بد من وجود قابلية على إعادة بنائها على مستوى أعلى، فهي محكومة بقانون يعيد تأويلها مرة أخرى"[4]، وإلا دخل النص في إطار الغموض المعقد فيصعب عندئذٍ إعادة بناء اللغة وتبقى بنيتها محطمة غير قابلة للبناء الشعري.

---

[1] ادونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت ، 1978: 9.

[2] السابق: 125.

[3] السابق: 127.

[4] ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية : دراسة مقارنة في الأصول والمنهج: 169.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن الخطأ القول إن الانزياح "حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ"[1]؛ لأن "الوظيفة التي يحدثها الانزياح من المفاجأة والخروج على سياق الكلام العادي، هو ما يحقق هدف الشعر"[2] القائم على إعادة بناء اللغة وإعادة توجيه معانيها إلى مسار جديد يرتقي بها نحو الشعرية.

فالانزياح في لغة الشعر المعاصر يسهم في تشكيل ظاهرة الغموض والغموض الشفاف يعطي للنص قيمة وأهمية ولذة عند المتلقي؛ إن هذا الغموض هو نقيض للغموض الذي ينزاح عن المعنى، ولا يقبل إعادة بناء وهذا هو الغموض الذي يسهم في إحداث فجوة كبيرة بين النص والمتلقي يصعب تداركها، ما يجعل المتلقي ينفر من النص الذي فقد قيمته كلياً.

---

[1] عياد، شكري محمد: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشونال، 1988: 79.

[2] السابق: 81.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- الفصل الأول: ظاهرة التقديم والتأخير

مدخل

أولا- الجملة الفعلية

ثانيا- الجملة الاسمية

ثالثا- المتعلقات

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مدخل

تشكل ظاهرة التقديم والتأخير الحيز الأكبر من الانزياحات التركيبية في الفن الشعري[1]؛ فهي "تمثل المرونة وحرية الموقع للمفردات داخل الجملة العربية التي تميزها من غيرها من اللغات، وتكتسب فيها الكلمات موقعاً حراً داخل التركيب الجملي يحاول فيها المتكلم أن يرتب كلماتها ترتيباً غير الأصل إلى معنى يرمي إليه ويهدف توصيله للسامع "[2].

ولا شك في أن التعامل معها يتكئ بالدرجة الأولى على الجهود المنجزة في علمي النحو والمعاني معاً؛ "فكلاهما يتناول الجملة إلا أن الأول تحليلي يبدأ بالجملة للوصول إلى المعنى، والآخر تركيبي يبدأ بالجملة ويتخطاها إلى علاقتها بالجمل الأخرى في السياق العام"[3].

فقد قسم النحاة العرب مراتب الكلام في السياق العربي إلى قسمين : القسم الأول هو المرتبة المحفوظة أو الثابتة وهذه الرتبة لا يجوز أن تتغير فيها

---

(1) ويس، أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 122.

(2) جوارنة، أحمد محمود: التقديم و التأخير في الجملة العربية في السور المكية، المركز القومي للنشر، اربد، 2009: 32.

(3) حمدان، ابتسام احمد: الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني دراسة دلالية تطبيقية معنوية، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1992 ، 19، وانظر : حسان، تمام والأصول (344 – 345)، وحسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها: 16.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مراتب الكلام لأي سبب من الأسباب، وعلينا أن نلتزم فيها ضوابط العربية، فنحفظ لكل رتبة موقعها، أما القسم الثاني فهو الرتبة الحرة أو غير المحفوظة وهي رتبة تسمح لنا بأن نتصرف في تحريك الكلمة تقديماً وتأخيراً على نحو أوسع [1].

ويرتبط تشكيل العناصر الأساسية للجملة بمجموعتين من العناصر، ترتبط الأولى بمقولة الإسناد وترتبط الثانية بمقولة العمل [2]. والإسناد يقوم على عنصرين هما المسند والمسند إليه [3]، وهما اللذان يحدث فيهما التقديم والتأخير ويأتي بصور متعددة في الجملة الاسمية وفي الجملة الفعلية، مع مراعاة أن ثمة أشكالاً من التقديم والتأخير يتطلبها أصل الوضع كتقديم الفعل على الفاعل وجوباً، وأخرى أصل الوضع فيها التأخير لكن يجوز تقديمها لدواعٍ بلاغية كالمفاعيل والحال وغير ذلك من الرتب غير المحفوظة في اللغة[4]. وما يعنينا تحديداً هو التقديم والتأخير غير الواجبين أو كما يسميه عبد القاهر التقديم على نية التأخير والتأخير على نية التقديم[5] .

والجملة إما أن تكون فعلية أو اسمية وفي الحالين تتكون من مسند ومسند إليه (فعل وفاعل) أو مسند إليه ومسند (مبتدأ وخبر)، ويحدث التقديم والتأخير

---

[1] حسان، تمام: الأصول في النحو: 323-226.

[2] انظر: ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة المدني القاهرة، 1960، ج2: 376.

[3] السابق: 417. أبو المكارم، علي ، مقومات الجملة العربية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2007 : 42 – 43.

[4] انظر : ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: 217.

[5] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الاعجاز:106.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في كلا النوعين عن طريق خلخلة هذه الرتب وتشويشها، ففي الجملة الفعلية يقدم الفاعل على الفعل*، أو المفعول به على الفاعل، أو على الفعل والفاعل معاً. وفي الجملة الاسمية يقدم الخبر على المبتدأ. وتتقدم المتعلقات على فعلها أو على الفاعل في الجملة الفعلية، وعلى المبتدأ والخبر في الجملة الاسمية أو على الخبر وحقها التأخير.

إذ تعد هذه الظاهرة من "الظواهر النحوية والبلاغية المهمة؛ لذلك لم يقتصر الإلتفات إليها على النحاة، فقد أولاها البلاغيون أيضاً إهتماماً لافتاً"[1]، فمن النحاة سيبويه الذي بين أماكن وقوع التقديم والتأخير من مثل تقديم المفعول به على الفاعل[2]، وتقديم الفاعل على فعله[3]، وتقديم الخبر على المبتدأ[4]. ونجده أيضاً عند ابن جني ضمن باب شجاعة العربية إذ تحدث عن التقديم والتأخير وبين ما فيه من أصناف مما يصح ويجوز تقديمه، ومالا يصح ولا يجوز تقديمه، يقول ابن جني:" فصل في التقديم والتأخير: وذلك على ضربين: أحدهما ما يقبله القياس، والآخر ما يسهله الاضطرار، الأول: كتقديم المفعول على الفاعل تارة وعلى الفعل الناصبة أخرى،... وكذلك الظرف، وكذلك الحال، وكذلك الاستثناء. ومما يصح ويجوز تقديمه: خبر المبتدأ على المبتدأ...وكذلك خبر كان وأخواتها على أسمائها،

---

* ناقشت تقديم الفاعل على الفعل في ص46 من الرسالة.

[1] القرم، توفيق علي: الانزياح الأسلوبي في شعر السياب : 83.

[2] سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977،ج1: 34.

[3] السابق:ج1: 31.

[4] السابق: ج2: 128.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وعليها أنفسها، وكذلك خبر ليس...ويجوز تقديم المفعول له على الفعل الناصبة... قد تقدم الحال على العامل فيها"[1] .

وعند البلاغيين نجد السكاكي يتحدث عن التقديم والتأخير مع الفعل وتقديم المسند وتقديم المفعول به وتحدث عن دلالات بلاغية من مثل: الأهمية، وتأكيد الكلام، والتخصيص [2]، ثم جاء من بعده الجرجاني ليبسط الحديث في هذا المبحث، يقول: "وهو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفرُّ لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعراً يروقك سمعه، ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكانه إلى مكان"[3]؛ إذ تتبع الجرجاني "المعنى في التراكيب المختلفة؛ لرصد أدق الفروق والأغراض البلاغية"[4] المتأتية من هذه الظاهرة.

فقد أدرك الجرجاني أهمية التقديم والتأخير "من الناحية الفنية، وأكد أثرها البالغ في إضفاء الصبغة الجمالية على الصياغة، وتناول ليدل على ذلك بعض الشواهد القرآنية والشعرية"[5]، فشعريته "هي التي انتبهت لشتى ضروب الاختلاف التي تتفاوت بها الأساليب وترقى وتتبدل وتتكثف؛ كونها تبحث في أسباب انبثاق

---

(1) ابن جني، أبي الفتح عثمان: الخصائص ، تحقيق:عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية، 1986، ج 2: 260-262.

(2) انظر: السكاكي:مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط2 ، 1987: تحدث عنه من 194-240.

(3) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز : 106.

(4) العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي: 321- 313.

(5) الرواشدة، أميمه: شعرية الانزياح دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية:188.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النصوص وكيفياته، ولا تكتفي بمجرد التسلسل اللفظي للخطاب العادي والذي لا يضمر أكثر من مجرد التواصل الكلامي"[1].

وتقوم ظاهرة التقديم والتأخير على أساس انتهاك نظام الرتبة في اللغة، أو كما يقول كوهن على أساس " الانزياح عن القاعدة التي تمس ترتيب الكلمات"[2]، فالمبدع في نصوصه "يحرك الكلمات عن أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى جديدة، فيقدم ما حقه التأخير كالخبر أو المفعول به ويؤخر ما استحق التقديم كالمبتدأ أو الفعل، ويكون ذلك لغرض فني أو جمالي يود تحقيقه"[3]؛ ففي هذه الظاهرة يكون المبدع ممتلكاً "الحرية كي ينسق وينظم الدوال داخل الجملة وفق ما يهوى؛ تحقيقاً للتأثير الذي يريد تحقيقه"[4]، وهذا "يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي"[5]، وهو بذلك يعمل على "إنعاش مكونها الدلالي، إلا أنه وبنفس القوة يحيل المتلقي(السامع) إلى تنشيط حسه الجمالي في إدراك الصورة المتغيرة واستيعاب فارق التغيير"[6].

---

[1] العين، خيرة حمر: شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول:42.

[2] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية : 18.

[3] الرواشدة، أميمه: شعرية الانزياح دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية:18.

[4] صادق، رمضان: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998: 113-114.

[5] عبد المطلب، محمد: جدلية الأفراد التركيب في النقد العرب القديم، مكتبة لبنان الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1950: 161.

[6] الرواشدة، أميمة: شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول: 39.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويبدو لي أن محمود حسن إسماعيل قد استثمر هذه الظـــاهرة اســـتثمارًا واضحًا في شعره، وذلك أنني وجدت لدى عرضي لجمله الشعرية أنه قد راوح بين استخدام الجمل الاسمية والفعلية؛ إذ جاء بعضها ملتزمًا بمعيـــار الرتبـــة وبعضـــها الآخر خالف هذا المعيار مشكلا انزياحات أسلوبية مثلت ظاهرة تســـتحق الدراســـة والتقصي؛ لاختبار قدرتها على إنتاج الدلالات السياقية، وحتى ندرك صـــدق هـــذه الملحوظة أضع جدولا إحصائيًا لتشكلات الجمل، أرصد فيه انتشار الجمل المعيارية والجمل المنزاحة عن المعيار في العينة الإحصائية التي اختيرت على النحو الآتي:

نوع الجملة	مجـــوع الجمـــل المعيارية	مجمـــوع الجمـــل المنزاحة	المجموع
الفعلية	702	1072	1774
الاسمية	360	266	626
الجملة ومتعلقاتها	245	619	864
المجموع الكلي	1307	1957	3264

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نلحظ من هذا الجدول أن التقديم والتأخير في شعر محمود حسن إسماعيل قد تعددت صوره وأنماطه، فطبقا للإحصاء وجدت أن الشاعر يكثر من استخدام هذا النوع من أنواع الانزياح التركيبي؛ فهو يحفل باستخدام الجمل الفعلية أكثر من الجمل الاسمية، ولعل الفترة التي واكبت صدور معظم دواوينه وهي فترة السبعينيات وما سبقها من حروب وأحداث سياسية في مصر، هي التي استدعت من الشاعر التركيز على الجمل الفعلية؛ لأنه يريد التغيير وإحداث ثورة تعيد الأمن لمصر.

إن هذه النسب توضح تمامًا أن ظاهرة انزياح الجملة تقديمًا وتأخيرًا في شعر الشاعر ظاهرة متجلية وغالبة في كثير من مواضعه وتراكيبه، وهي بحاجة للتفسير والمتابعة من خلال النماذج الشعرية، وهذا ما ينهض به هذا الفصل، لذا أقف فيما يأتي على كل جملة مبتدئة بالجملة الفعلية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أولاً- الجملة الفعلية:

يستخدم محمود حسن إسماعيل هذا النوع من الانزياح في الجملة الفعلية بأنماط متعددة، وهي: تقديم الفاعل على الفعل، وتقديم المفعول به على الفعل أو الفاعل، وتقديم الحال على صاحبها، وتقديم التمييز على جملته، ويبدو أنه استطاع من خلال هذه الأنماط تحميل اللغة مجموعة من الدلالات المتعددة وهذا ما سينهض بتوضيحه التطبيق.

أ) تقديم الفاعل على الفعل:

إن المعيار الثابت في الجملة الفعلية هو أن يأتي الفعل (المسند) ويليه الفاعل (المسند إليه) ثم تليه المتعلقات[1]، وقد يخرج الفاعل عن ترتيبه الأصلي فيتصدر الجملة الفعلية محطما المعيار فيها وحظيت هذه الظاهرة باهتمام النحاة؛ لأنهم يعرفون الجملة الفعلية بأنها الجملة التي تبدأ بفعل[2] من مثل: (قام زيد)، ولكن الخلاف يقع إذا تغير التركيب ليصبح: (زيد قام)، وللنحاة في ذلك مذهبان:

ويرفض البصريون القبول بتقديم الفاعل ويعد هذه الجملة من قبيل الجمل الاسمية، يقول المبرد: " فإذا قلت : عبد الله قام رفع بالابتداء وقام في موضع

---

(1) انظر: ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: ج2 :376.

(2) نفسه: 376.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخبر، وضميره الذي في قام فاعل. فإن زعم زاعم أنه إنما يرفع عبد الله بفعله، فقد أحال من جهات منها: أن (قام) فعل ولا يرفع الفعل فاعلين إلا على جهة الاشراك: نحو: قام عبد الله وزيد فكيف يرفع عبد الله وضميره؟ وأنت إذا أظهرت هذا الضمير بأن تجعل في موضعه غيره بان ذلك وذلك قولك عبد الله قام أخوه فإنما ضميره في موضع أخيه.

ومن فساد قولهم أنك تقول: رأيت عبد الله قام فيدخل على الابتداء ما يزيله ويبقى الضمير على حاله ومن ذلك أنك تقول: عبد الله قام؟ فيقع الفعل بعد حرف الاستفهام، ومحال أن يعمل ما بعد حرف الاستفهام فيما قبله.

ومن ذلك أنك تقول: رأيت ذهب أخواك ثم تقول: ذهب أخواك ذهبا: فلو كان الفعل عاملاً كعمله مقدمًا لكان موحدا، وإنما الفعل في موضع خبر الابتداء رافعا للضمير كان أو خافضا أو ناصبا، فقولك: (عبد الله قائم) بمنزلة قولك: (عبد الله ضربته وزيد مررت به)"[1]، ويذهب معظم النحاة إلى هذا الرأي فمن أحكام الفاعل عندهم وجوب "وقوعه بعد المسند"[2].

---

(1) المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) : المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، 1963، ج3: 128.

(2) الأزهري: شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح، تحقيق:محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1: 396. وابن هشام: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ومعه كتاب عدة السالك إلى تحقيق أوضح المسالك وهو الشرح الكبير من ثلاثة شروح، تأليف:محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ج2: 77.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والمذهب الثاني هو مذهب الكوفيين الذين لم يمنعوا تقدم الفاعل على فعله فأجازوا التقديم في ذلك كله، وقد أشار ابن هشام إلى ذلك بقوله: " وعن الكوفي جواز تقديم الفاعل (عن المسند) تمسكا بنحو قول الزباء :(ما لِلْجِمال مَشْيُها وَئِيدًا)[1].

ويوافق الأصوليون هذا الرأي في تقدم الفاعل، رادين رأي الجمهور في اسمية الجملة التي يتقدم فاعلها في مثل: (زيد قام)، فيقولون:" إن ذهابهم إلى اسميتها (إن كان مجرد اصطلاح فلا مشاحة وإن أرادو اختلاف نسخ القضية بحسب الواقع، ونفس الأمر بمجرد تقديم الفاعل وتأخيره وصيرورته بالتقديم خارجا عن نسخ القضايا الفعلية، وداخلا في نسخ القضايا الاسمية المشتملة على الاسناد الحملي فمخالف للضرورة فهي جملة فعلية تقدم فاعلها،... أما القضايا الفعلية فليس فيها حمل شيء على شيء، والحكم باتحادهما وإنما هي مشتملة على النسبة، والنسبة أمر بين شيئيين أحدهما العمدة في قوامها، وهو الحدث فلا يجوز في القضية الفعلية الإغماض عنه...، والثاني متعلق لها لكن ليس في الركنية بمثابة الأول، وهو: من صدر عنه الفعل أو وقع عليه ولذا صار الفاعل خارجًا عن الفعل معدودا من متعلقاته كسائر متعلقاته من المفاعيل، وإن اختلفت مراتب هذه المتعلقات شدة وضعفا"[2].

---

[1] ابن هشام : أوضح المسالك: ج2: 77. والأزهري : شرح التصريح على التوضيح: ج1: 397.

(2) جمال الدين، مصطفى: البحث النحوي عند الأصوليين، بغداد، دار الرشيد، 1980: 249-250.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالأصوليون يوافقون الرأي الكوفي ويرفض المحدثون تقسيم الجملة على أساس لفظي، يقول المخزومي:" دأب النحاة القدماء على تقسيم الجملة إلى جملة اسمية وجملة فعلية، وهو تقسيم صحيح يقبله الواقع اللغوي لكنهم بنوا دراساتهم اللغوية على غير منهجها، فلم يوفقوا إلى تحديد الفعلية والاسمية تحديدا يتفق مع طبيعة اللغة، فالجملة الاسمية عندهم هي التي تبدأ بالاسم والجملة الفعلية هي التي تبدأ بالفعل...، وهو تحديد ساذج يقوم على أساس من التفريق المحض"[1]، فهذا التقسيم كما يراه هو تقسيم متعسف لا يقع في صالح اللغة، كما أنه من جانب آخر تقسيم لا يعير الأسلوب اهتماما، يقول:" ومن أجل تصحيح ما وقع به القدماء من تعسف، وارتباك وتماشيا مع ما يقتضيه الأسلوب اللغوي يحسن بنا أن نعيد النظر في تحديد الفعلية والاسمية في الجمل"[2].

ويضع المخزومي معيار الجملة الفعلية أنها "الجملة التي يدل فيها المسند على التجدد أو التي يتصف بها المسند بالمسند إليه اتصافا متجددا، وبعبارة أوضح هي التي يكون فيها المسند فعلا؛ لأن الدلالة على التجدد إنما تستمد من الأفعال وحدها، أما الجملة الاسمية فهي التي يدل فيها المسند على الدوام والثبوت، أو التي يتصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافا ثابتا غير متجدد أو بعبارة أوضح هي التي يكون فيها المسند اسما"[3].

---

(1) المخزومي، مهدي: في النحو العربي نقد وتوجيه، بيروت، دار الرائد العربي، ط2، 1986: 440.
(2) السابق.
(3) السابق .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالمسألة كما يراها القدماء هي مسألة خلاف في الأمـــور الاصـــطلاحية يقول السامرائي: وهذا خلاف في الأمور الاصطلاحية، وفيما أرى كان ينبغـــي أن تبحث هذه المسألة على غير هذه الشاكلة، وهو أن يبحث في الخلاف المعنـــوي"[1] أي في اختلاف الأسلوب فهذا التقديم للفاعل يوجبه الأسلوب؛ ليتحقق للمبدع مغـــزى ودلالة ما.

وإن التحليل الأسلوبي كما يراه الراجحي يبحث عـــن الفاعـــل المنطقـــي استنادا على الدلالة في البنية العميقة، يقول:" إن هناك فرقًا بين الفاعل مثلا بمعنـــاه النحوي وبينه بمعناه المنطقي أو العقلي، إن الفاعل المنطقي يمثل البنية العميقة التي تحلل وفقًا للتفسير الدلالي، أما الفاعل النحوي فيمثل البنية السطحية، وهـــي التـــي تحلل وفقًا للتفسير الصوتي"[2] وفي هذا تجاوز للشكلية النحوية التي اعتمدت علـــى الشكل ولم تعر المعنى والدلالة اهتمامها.

ولهذا رأت الدراسة أن الجملة التي يتقدم فيها الفاعل على الفعـــل جملـــة فعلية تقدم فاعلها فأحدث انزياحا عن المعيار ، وقد وردت هذه الصورة من الانزياح كثيرا في شعر محمود حسن إسماعيل وحملت دلالات متعدده،وأكثر الدلالات ترددا

---

[1] السامرائي، صالح: معاني النحو، دار الفكر، عمان، ط3، 2008، ج2: 40.

[2] الراجحي، عبده: النحو العربي والدرس الحديث بحث في المنهج، دار النهضة العربية، بيروت، 1979: 139.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هي تقديم الفاعل لبيان أهميته[1]، وتنبيه المخاطب وتأكيد الكلام[2] ، وارتبطت هذه الدلالة بتقديم الفاعل الذي يحمل دلالة سلبية تتحدى الشـــاعر أو الأرض[3] ، ومـــن أمثلة هذه الدلالة قوله في قصيدة "رفض الهزيمة":

ريحُ اللعنة لا تطويه

يرفض وَتري أن يعزفها

يرفض خَلدي أن يعرفها

وإذا قدرٌ دامي الخطوة

مرَّ علي ودس أساه

وغفا قدرٌ.. كان بصدري

سدَّ زوال لو لاقاه [4]

---

[1] انظر: سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977، ج 5: ص 285 و ج1: 56. والميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها بهيكل جديد من طريف وتليد، دار القلم، دمشق، 1996، ج1: 361. والسكاكي:مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط2 ، 1987: 194. وعبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية : 250.

[2] عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية : 250.

[3] انظر: على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل :دار سعاد الصباح، القاهرة ،1993: 1594و1801و1814 وغيرها.

[4] الأعمال الكاملة: 1487.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نلحظ أن الشاعر قد استهل هذا المقطع بهذا الانزياح التركيبي الذي قدم فيه الفاعل (ريح) على فعله (تطويه)؛ ليجعل من الريح بؤرة تعود عليها الضمائر في الجمل التالية (يعزفها يعرفها) ، و الريح كما نعلم ترتبط بدلالات سلبية لهذا هو يحارب هذه الريح ويرفضها؛ فهي تمثل في عالمه الصعوبات التي يكابدها، فهي تحاول أن تطمس صوته وكينونته؛ لهذا ربطها بالوتر و الخلد.

كما أن هذه الريح ترتبط من ناحية أخرى بالقدر فلجأ إلى استخدام أسلوب آخر من الانزياح التركيبي وهو الحذف؛ إذ حذف الفعل وترك الفاعل (قدر) ليترك للمتلقي مهمة ملء الفراغ بالفعل (مرّ)، فمنح الأهمية مرة أخرى للفاعل؛ وهذا لأنه يريد إبراز فاعلية القدر وتهميش دور الفعل فقد أسهم حذفه في تعميق معاناة الشاعر، فهو قدر قاسٍ تتغلغل خطاه في أعماق الشاعر فتدميه، ويبقى أثره خالداً في داخله وفي صدره يهدد بالزوال والتلاشي، لكن الشاعر يحاول الاستفادة والبحث عن (أناه) الضائعة فما يلبث أن يحفل بالأنا، فيقول :(ودنت مني أفعى التيه، هتفتُ، أرفض(أنا)) فهو يكثف فاعلية هذه (الأنا) ويربطها بالفعل، فيقدم شبه الجملة مني على الفاعل أفعى التيه ؛ ليدل على بؤرة النص[1] (الريح) التي سحبت أهمية الفعل في صوغ الحدث وتركت الدور لها، ثم منحت القدر السلطة المطلقة في العبث بتلك

---

[1] الفهري، عبد القادر الفاسي: اللسانيات واللغة العربية نماذج تركيبية ودلالية، دار توبقال للنشر، بغداد، 1982: 114

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(الأنا) الرافضة فيصبح الرفض أمام سلطة القدر فعلا عبثيا تتلاشى قدرته على التغيير أمام حضور القدر الذي تسلط على (الأنا).

وقد حمل هذا التقديم دلالة الأهمية ، وتنبيه المخاطب وتأكيد الكلام وهذه الدلالة تضافرت مع غيرها والتحمت في سياق النص؛ إذ سار المقطع الشعري متصاعداً نحو الفاعلية لتلك الأنا التي تحاول ريح اللعنة التأثير فيها وإلباسها لبوس الغياب، لكن رد الفعل عند الشاعر كان طاغياً وقوياً عليها (يرفض،يرفض)، وقابله كذلك رد فعله المتصاعد اتجاه القدر فهو يربط القدر بالإغفاء في حين يربط نفسه بالفاعلية (هتفت...أرفض)، وهذا من التكرار الناجح المرتبط بالسياق والذات معاً[1]، فهو يدل على حالة التوتر التي عايشها الشاعر في هذا المقطع، والتي حدته إلى استعمال هذا النوع من التقديم والتأخير تبعاً لما يتطلبه الموقف وما يفرضه الإحساس.

وهو أراد أن يضاعف إحساس المتلقي بما يشعر به من معاناة وتأزم في هذه الحياة التي تصر على تهميشه واضعاف قدرته في التغيير والصنع لكنه يصر على الصراع والمجابهة، وهذا أثرى الدلالة الموقعية للفظة (الريح) التي تحركت لتتقدم على الفعل في تركيبها؛ وضاعفت من ارتباطاتها مع السطور الشعرية

---

[1] المجيد، محمد حسن علي: ظاهرة التكرار في شعر شاذل طاقة، أقلام، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد ع11، تشرين الثاني ، 1983: 47.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التالية[1] ؛ لأن " تحريك الكلمة أفقياً إلى الأمام وإلى الخلف يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي"[2]، كما أن استثمار الشـــاعر لأسلوب الحذف أسهم في خلق أجواء توتر متصاعدة في الدلالة أجبرت الشاعر على التمرد بجعل الإغفاء يسيطر على هذا الدال (القدر) الذي حاول طمس ذاته.

والشاعر يكرر الرفض في هذه القصيدة (25) مرة ما يوحي للقارئ بمـــا يكابده من صعوبات يحاول إلقاءها بعيداً تتجسد وتتمثل في هذه البؤرة (ريح اللعنة ،قدر دامي الخطوة)؛ فهو استفاد من فاعلية التقديم فاتكأ عليه؛ ليكثف دلالته، ويقابل هذا برد فعل متيقظ يتمثل بالرفض، فالريح تمثل جنون الأعداء وعميهم وبطشـــهم، و(القدر الدامي الخطوة) يحكم الشاعر لكنه يرفض الانقياد؛ لهذا قـــال:(لا تطويـــه) فمع كل شيء هو لن يندثر أو يتراجع ، يقول في موضع آخر من القصيدة:

أرفض نور الشمس

.....

.....

كلُّ الماضي

---

[1] لمتابعة دور المتلقي في إكساب النص الدلالات انظر: صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996: 178.

[2] محمد عبد المطلب :جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان. 1950: 161.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كلُّ الآتي

كلُّ حياتي قيدُ خطاه

كلُّ زماني فيه يدور

فأحال الشاعر النور من دلالته الطبيعية المحببة إلى شيء آخر مرتبط بالريح والقدر؛ لأنه ربطه بالرفض وهذا يلقي عليه دلالات سلبية توحي بمقدار ألم الشاعر ، فهو يرى أنه يشل وميضه، ويقيده بالواقع، ويطمس فاعليته. والنور الذي أراده نور واقعه المر الذي يتجرعه، فزمانه وذاته وعالمه كلها تدور في ضوء واحد مقيد مكبل مهدد، وهذا التقديم للفاعل (كل) على فعله(يدور) عمق الدلالات السلبية لدى السامع، وزاد من إحساسه وفعاليته مع النص، فكل زمانه يدور في فلك هذه الريح وهذا القدر، وفي مساحة ذاك الواقع المهزوم، وهو باحث عن الثورة، يقول:

يرفض كلُّ وجود حولي

كلُّ حراك كلُّ سكون

يرفض أن يحياها قدراً

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يقدم الشاعر(كل) على الفعل (يرفض)؛ ليجعل من ثورته هذه كلية وشاملة، ويخلص ذاته من تلك الدورة اللانهائية في فلك الريح، ويحرر كل زمانه وحياته والآتي والماضي من قيود الضوء المظلم، فثورته لا تعرف التوقف تنطلق من المتحرك إلى الساكن هي مطردة، بل إنها ستثير الفاعلية في كل ما حوله في العالم وستستمر هذه الثورة:

حتى يَرفع وجهَ القدس

أذان النصر إلى حاميه... أرفضُ ...

حتى أن أتوهم نعش خيال

عبرَتْ فيه

استطاع الشاعر استثمار هذا التقديم لإنضاج المعنى وتشويق القارئ له، فهو باحث عن ثورته ترفض حتى ضوء الشمس ؛ لأنها خطوة نحو التحرر ونحو الإشراق الذي لا يكدره الغروب، فيصبح الرفض هاجساً يؤرق العالم الداخلي و الخارجي الساكن المتحرك.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والدلالة الأخرى لتقديم الفاعل التي جاءت متكررة بعد هذه الدلالة تلـذذ الشاعر بذكر الفاعل والتعجل بتقديم لفظه على الفعل؛ لأنه ينتشي بالسعادة والحيـاة عندما يذكره وهذا التقديم كان للفاعل الذي يحمل دلالة مقربة مـن نفـس الشـاعر كمصر والنيل والمحبوبة[1]، ومن أمثلة هذه الدلالة قوله في قصيدته (الأرض)[2] :

ضفافُها كم غَردتْ لحبي

وأشعلتْ أحلامَها بقلبي

ونيلُها كم حرّك الإلهاما

وسلسلَ النشيد والأنغاما

هنا يبدو لنا إيقاع السعادة محلقا في فضاء المقطع الشـعري، فالشـاعر يغني لأرضه بنشوة غامرة تقوده لتقديم الفاعل (ضفاف) على فعله (غردت) وتقديم الفاعل (نيلها) على فعله (حرك)، فتقديم الفاعل هنا حمل دلالات مغايرة عما جـاء

---

[1] انظر على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة: 1794، 1802، 1774، وغيرها.

[2] الأعمال الكاملة : 1858

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في المقطع السابق، والشاعر يقدم الفاعل بدافع التحبب والتلذذ بذكره والتعجل بلفظه [3].

وهذا يحيل الضفاف إلى جزء آخر يحلق في روح الشاعر، وينقلها من دلالتها الأصلية إلى دلالة أخرى تتصل بأعماق ذكريات الشاعر، فهي شهدت حبه وماضيه المشرق، وأشعلت أحلامه وزادت من وهج فاعليته في الحياة، فكانت مصدر سعادة وإضاءة؛ لهذا كان تقدمها يحمل دلالات التحبب بذكرها، فهي مصدر الحياة لديه.

وكذلك الأمر بالنسبة للنيل الذي يحرك إلهامه، ويجعله ينساب بالنشيد والأنغام، فالنيل يمثل له مصدر حركته وفاعليته وهو مصدر الإلهام و الأنغام، فالشاعرعندما قدم الفاعلين جعلهما بمثابة الكشاف، الذي يسلط الضوء على مصادر سعادته، ومصادر إيقاعه الشعري العذب المنساب، بألفاظ تدل على الراحة والانسجام من مثل: (غردت ،بحبي، أشعلت، أحلام ، حرك ، سلسل، النشيد، والأنغام).

---

[3] التنوخي، محمد:معجم علوم العربية : 153، والسكاكي:مفتاح العلوم :195، ومحمد التهانوي :موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم 497، والميداني، عبد الرحمن حسن: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها: 361.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالتغيير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغيير في الدلالة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر، فهذه المرونة في تركيب الجملة العربية من "أروع صفاتها ، وأكثرها فائدة طواعية اللغة للناظم والشاعر، وفي طواعية الألفاظ للحالات النفسية التي تستدعي في كثير من الأحيان نظاماً خاصاً"[1].

ب) تقديم المنصوبات الجملة الفعلية

1) تقديم المفعول به:

وجاء تقديم المفعول به في شعر محمود حسن إسماعيل في نمطين هما: تقدم المفعول به على الفاعل، وتقديمه على ركني الجملة. وقد تعددت دلالاتها، منها تهميش دور الفعل والفاعل، وحصرالأهمية في المتقدم (المفعول به) وتوجيه المتلقي نحوه [2]. ومن هذا قوله في قصيدته (حديث الذنوب):

ونادى المنادي: جميعُ الذنوبِ

يدُ الله تغفرها ... ما تشاء..

ورحمتُه وسعتْ كلَّ شيء

---

[1] المبارك، مازن: نحو وعي لغوي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1985: 89.

[2] انظر على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة: 1815،1501،1498،وغيرها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولو ملأ الإثمُ قلب الفضاء..

فأسرفتِ ! لا توبةٌ ترتجين

ولا تتركين لعفوٍ رجاء!

وعاندتِ ربك حتى شربتِ

رحيق الخطايا بكف الدعاء .. [1]

هذه النفس أسرفت في المعاصي، ولم تستجب لنداء الحق، وعاندت ربها حتى في دعائها لم تخلص، يقول في مقطع سابق "وأنت بهمس الدعاء تكذبين"، فهي لم تكن صادقة حتى مع نفسها؛ لهذا لم ترتجِ من ربها دعوة أو تترك حتى عفواً لـــه مكان، وقد قدم الشاعر في هذا المقطع الفاعل (رحمته)على فعله (وسعت)؛ ليســلط الضوء على أن الرحمة موجودة وهي واسعة وحاضرة إذا ما طلبها العبــد، ولكنــه يخاطب هذه النفس (فأسرفت) ثم نراه يقدم المفعول به (توبة) على فعله (تــرتجين)؛ ليربط التوبة بلا النافية قبل ربطها بالفعل فيعجل النفي للتوبة قبل الرجــاء، فهــذه النفس لا تريد التوبة حتى أنها لا تفكر بها فهي لا تترك لعفوٍ رجاء، ما يخرجها من إطار الرحمة الواسعة.

---

[1] الأعمال الكاملة :1594.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن هذه الدلالات رغبة الشاعر في تعجيل وقوع الفعل على المفعول به ليحدث فيه التغيير[1]. ومن ذلك قوله في قصيدته (هدير البرزخ):

فقد ملّت الأرضُ ..وملّ السجودُ

وملّ الطغاةُ... وملّ العبيدُ

وملّ الظلامُ... وملّ الضياءُ

وملّ الوجودُ.. وملّ الفناءُ

وملّت صداها شفاهُ السماء [2]

يتوالى في هذا المقطع تكرار الفعل (ملّ) على نسق معين يستمر به الشاعر في أربعة أسطر متوالية يقابل في كل سطر اسمين متضادين يجمعهما فعل واحد وهو الملل، من مثل: (الطغاة، العبيد)، (الظلام، الضياء)، (الوجود، الفناء)، وهذه المخالفة قد كسرت أفق التوقع لدى القارئ [3]؛ لأن خبرته الأولية تقوده إلى الظن بأن الشاعر سيجمع بين أشياء يستطيع أن يجمعها سياق التركيب لكنه يصتدم بهذه التراكيب التي تجمع المتضادات معا.

---

[1] انظر على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة: 1797، 1497،1499، وغيرها.

[2] الأعمال الكاملة: 1633.

[3] انظر: القرم، توفيق محمود: الانزياح الأسلوبي في شعر السياب: 141-142.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ونلحظ أن الشاعر يثبت الفعل ملّ ويطابق بين ما يرتبط به من أسماء؛ لتنبئ بثبات حال الملل وشمولها لجميع ما حوله، فيتقدم المقطع الشعري بجملته الأولى لينطق من الأرض إلى ما فوقها من طغاة وعبيد ثم من ظلام وضياء، وينتقل إلى الأشياء غير المحسوسة الوجود والفناء.

ولعل الشاعر يصاب بالملل من تكرار النمط الأسلوبي (ملّ + فاعل) ، فيكسر هذا الملل وينتقل من هذا السياق التركيبي الذي ألفه القارئ في سطوره الأربعة إلى سياق مغاير يتم فيه إعادة انتظام الجمل، بشكل يلفت القارئ[1]؛ ليحدث في النص هزة تزلزل رتابة السياق المكرر، ليقول (وملت صداها شفاه السماء) مقدماً المفعول به (صداها) على الفاعل (شفاه السماء).

فهو يتحدث هنا عن حالة ملل تعم بسبب تربص الانعدام بالكون، يقول في مقطع سابق (كون تربص فيه زواله)، وهذا التهديد جراء معرفة المصير قاده إلى أن يجعل من الملل السيد، ولعل التكرار جعله أن يقدم الصدى وهو الذي يحمل دلالة التكرار في معناه المتصور -إذ يدل على تردد الصوت- على الفاعل شفاه السماء، فهو يريد من هذا التقديم أن يغير هذا الجو الرتيب الذي أثار الملل في روحه؛ لهذا نراه في مقطع أخر يقدم كذلك المفعول به على الفاعل، يقول:

---

(1) انظر: العين، خيرة حمر: شعرية الانزياح دراسة جماليات العدول: 39.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وشقتْ أسى الليل .. بشرى شعاع

قدم الشاعر المفعول به (أسى الليل) على الفاعل (بشرى شعاع) رغبة في تعجيل وقوع الفعل على المفعول به، فهو يريد للأسى أن يُشق ليصل إلى البشرى والضياء، أراد أن يكون لفظ بشرى شعاع هو سيد الموقف النهائي بعد أن يشق الأسى ويرمى بعيداً؛ ليستطيع الشاعر في مقطع أخر أن يتحرك بعد أن كسر الملل وشق الظلام، يقول:

تمرُّ على كل شيء يراه

حياةً تغير فيها الحياةُ

وتقديم المفعول به حياة على فعله (تغير) يوحي بأن الشاعر يريد حياة جديدة ذات معطيات تختلف عما كان في السابق من ملل وأسى، و يريد لهذه الحياة أن تطغى وتسود وأن يعجنها بيديه ليصنع الجديد فيها فينكسر النمط؛ لهذا قدم هنا المفعول به على الجملة كلها لأنه قريب منه فهذه الحياة هو صانعها ويريد إلباسها للواقع كي يصبح:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هنا الليلُ .. تُزهق فيه دجاه

هنا الذلُ .. تُمحق فيه أساه

هنا الظلمُ .. شُقت عليه عصاه

هنا الوهمُ .. بادت عليه رؤاه

هنا القيدُ .. ذابت به حلقتاه

هنا العبدُ .. رُدت إليه خطاه

هنا الافكُ .. شُلت عليه الشفاه

هنا الشركُ .. أُورِقَ فيه هُداه

ومع توالي التركيب الاسنادي هنا إلا أننا لا نحس مع هذا التكرار التركيبي بما أحسسناه إزاء التكرار الذي كان في المقطع الأول؛ فهنا نجد أصداء التجديد والإشراق والتحول تحلق في كيان التركيب؛ فتكسر حدة النمط ليصبح شيئاً محبباً ذا إيقاع عذب في روح القارئ يتفاعل معه ويغنيه بسعادة ، فقد استطاع الشاعر من خلال استغلال الانزياح إدخالَ الدلالة في حيز التحول، والوصول باللغة الى قمة الشعرية [1] التي أحدث فيها نظام اللغة هزة للقارئ غير متوقعة [2]، لتتصل العلاقة بينه وبين بنية التركيب في مختلف مستوياته.

---

[1] انظر: العين، خيرة حمر: شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول: 39.

[2] انظر : فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1980: 375.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

2) تقديم الحال:

يستخدم محمود حسن إسماعيل هذا النمط من الانزياح التركيبي في شعره وإن كانت نسبته ضئيلة، لكن هذا لا يلغي اعتباره ملمحاً أسلوبياً له "قيمته الدلالية و النفسية في العمل الأدبي"[1]؛ لأن "أي تغيير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغيير الدلالة وانتقالها من مستوى الى مستوى أخر"[2]، وهذا يذكرنا بما قاله "باسكال Pascal حينما صرح بأن الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف ، وأن المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة"[3]، فليس المقصود أن نقول الأشياء ولكن أن ننتج انطباعاً جمالياً وشعرياً يجذب المتلقي إحساسه وفكرة معاً [4].

والدلالة العامة التي حملها هذا التقديم هي رغبة الشاعر في تأصيل رسم الصورة لصاحب الحال؛ لأنها هي الصورة التي يبحث عن خلودها وبقائها فحمل تقديم الحال على الجملة وصاحبها، رغبة الشاعر في تعجيل وصف الحال لأنه يحلم بها و يتمنى بقاءها واستمرارها، ولأنه يريد من القارئ التنبه على أهمية الحفاظ عليها[5].

---

(1) انظر: فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص :278.

(2) عبد المطلب، محمد: البلاغة و الأسلوبية: 250.

(3) انظر السابق 255: نقلاً عن نظرية اللغة في النقد العربي: 213.

(4) انظر جيرو، بيير: الأسلوبية : ترجمة : منذر عياشي : مركز الانماء الحضاري : ط 2، 2008: 122.

(5) انظر على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة: 1804، 1824، 1906، وغيرها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من أمثلة هذا التقديم قول الشاعر في قصيدته (مصر!! أنشودة الدنيا) التي مطلعها:

ناداكِ مجدكِ فاستجيبي!

وامشي له فوق اللهيب!

يقول:

صفاً من الأبطال يز

حف تحت ألوية القلوب

نشوانَ يهزأُ بالمنايا

الحمرِ في اليوم العصيب

ويزلزلُ الأيام إن

لقيته عادية الكروب ... [1]

نلاحظ أن الشاعر قدم (صفاً) الحال على فعلها وصاحبها (يزحف)، وقدم أيضاً (نشوان) الحال على فعلها وصاحبها (يهزأ)، وقد اكتسبت كلتا المفردتين

[1] الأعمال الكاملة:1581.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كينونةٌ جديدة في هذا التركيب فكانتا نقطة البدء؛ " أي أن محور الاختيار هو بداية السياق منه يستمد ملامح حركته ووظيفته، وبمعنى أخر شعريته"[1]، فالشاعر لم يكن يهدف أن يكشف الفعل ولكنه أراد أن يكشف الحال"[2] .

وإذا حاولنا أن نعيد هذه الجملة الى معيارها الأصلي الذي انزاحت عنه نجد أن التركيب المعياري هو(يزحف الأبطال صفاً،يهزأ صف الأبطال نشوانَ من المنايا) ، لكن الشاعر عندما خلخل التركيب وأعاد صياغته هدف إلى أن يركز على كلمة (صف ونشوان) أي على حال الأبطال التي لا بد لهم من التزامها؛ ليستطيعوا زلزلة الأيام العصيبة.

يأخذ التقديم والتأخير دوراً أساسياً في تكوين البيت الشعري [3]، فالصورة التي رسمها الشاعر لهذا الجيش أرادها أن تكون صورة دائمة، وأراد لحاله هذه أن تخلد لهذا نراه مولعاً بتقديم الحال (صفاً ، نشوان)؛ لأنه يريد لها الثبوت والخلود ليستمر الفعل مضارعاً مستقبلاً (يزحف، يهزأ). كما أن هذه الأفعال فيها من معاني الحال ما فيها فالزحف تحت ألوية القلوب تثير صورة شبيهة بحال الصف بل أنها تزيد من قوة ثبات الحال، و (يهزأ) فهي تقوي الحال نشوان وتثبتها فهو يهزأ من الأيام حتى وهي عادية الكروب.

---

(1) الجزار، محمد فكري: لسانيات الاختلاف الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في الحداثة: 101.

(2) رواشدة، سامح: في الأفق الأدونيسي: 67.

(3) كوهن، جون: بنية اللغة الشعرية: 188.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والشاعر قد استمد معنى هذا المقطع من قولـــه تعـــالى:- [**إن الله يحـــب الذين يقاتلون في سبيله صفاً كأنهم بنيان مرصوص**][1] ليحيلنا على مرجع ربـــاني ويؤكد فيه للمتلقي أن هذا الجيش هو صاحب تأييد من رب العزة، فهـــو سينتصـــر على الأعداء وهذا يلقي في نفس القارئ الارتياح.

فتقديم الحال هنا جعلنا نقف على أعتاب صورة تتدافع على نحو تصـــبح اللغة صورة سمعية بصرية في آن واحد[2]؛ فأول ما يطالعنا في صورة هذا الجيش حاله وهو متدافع الخطى جنباً إلى جنب صفاً واحداً متراصـــاً كالبنيـــان المشـــدود، يجتاز المكان ليدخل في صميم القلوب، ثم تأتي صورته وهو نشوان فـــرح، ينظـــر نحو المنايا، يهزأ بها في المعركة ولا يعيرها أدنى اهتمام؛ لأنه متأكد مـــن النصـــر طالما أنه يتمسك بثبوته صفاً يتقدم معاً ليزلزل الأيام ويحدث فيها التغير الذي يريد فلا يعرف المستحيل لتفخر به مصر وتحدث عنه زمانها لهذا يطالبها الشاعر أن:

قومي اذكري يومك يا حديد

ويوم فرسان اللهيب [3]

---

[1] سورة الصف: آية 4.

[2] حمدان، ابتسام أحمد: الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني، دراسة دلالية تطبيقية معنوية، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1992: 25.

[3] الأعمال الكاملة :1586.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالتقديم والتأخير لا يأتي به الشاعر اعتباطاً؛ بل يقوي بنية جوهرية في النص تظل تسكن هاجس الشاعر إلى أن يشعر بشيء من الرضا اتجاهها.

وقد يهدف الشاعر من تقديم الحال أن يلغي أثره من التركيب ويمنحه استقلالية تبعده عن النص والعالم معا[1]. ومن هذا قول الشاعر في قصيدة (السلام الذي أعرف):

فيا أمي الأرض!

ماذا جنيت؟

ومنك .. ومثلي جميع البرايا .. ولدتُ

سواداً ... وُجدتُ!!

بياضاً ... وُجدتٌ!!

إلى كل لون إليك انتميتُ

فماذا أهاج دعاة الفوارق

سوى جشع الظلم بين الخلائق!!

---

[1] انظر: الأعمال الكاملة: 1541، 1506، 1909.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يطالعنا الشاعر في المقطع مكثفاً الأسلوب الإنشائي في هـذه الأسـطر، فهو يستهله بالنداء وينتقل مباشرة للاستفهام ثم يعود للاستفهام ثانية، ويوجه نـداءه للأرض مستخدماً أداة النداء(يا)، وهي لنداء البعيد ويخاطبها بـأمي الأرض لكـن السؤال الذي يطرحه عليها (ماذا جنيت؟) فهل وجه الشاعر سؤاله لأمـه الأرض أم أن هذا السؤال موجه إلى أشخاص بأعينهم عجز الشاعر عن مخـاطبتهم مباشـرة، فكنى عنهم بأمي الأرض كي يتقي شرهم؟

جسد النداء حيرة الشاعر فهو نداء لا رجاء منه للإجابة فالشاعر مـوقن أن الأرض لن تلبي نداءه، وأن سؤاله سيبتلعه الصمت لكن طرحه للأسـئلة (مـاذا أجنيت؟ ماذا أهاج دعاة الفوارق؟) كان يهدف من ورائـه أن يسـتدرج المكبـوت الداخلي فيه؛ ليفتجر دون خوف فيجيب((سوى جشع الظلم بين الخلائق!!)).

لم يستخدم الشاعر الاستفهام في هذا المقطع طلباً للإجابة فسؤاله الأول ظل دون إجابة، "فإذا لم تكن كل الأسئلة تمتلك إجابة وكذلك لا تملك كل الإجابـات أسئلة فمن المؤكد أن تعاقب السؤال والإجابة يمثل نموذجـاً معياريـاً فـي اللغـة، وبالتأكيد نفسه يكون كسر هذا التعاقب تجاوزا لمعيارية هذا النموذج، ويزداد حـين

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تتضمن بنية السؤال نفسها مسوغات حذف أو نفي الإجابة"[1]، كان هذا الكسر الأول للمعيار ثم جاءت أبنية التقديم والتأخير لتحدث كسراً آخر وتعمق فجوة التوتر ، فقدم الشاعر الحال (سواداً ، بياضاً) على الفعل (وجدت) ؛ ليحدث هزة عنيفة في التركيب:

سواداً .... وُجدتُ

بياضاً .... وُجدتُ

ثم إن استخدام الفراغ الطباعي بين المفردة والأخرى داخل التركيب أحدث انفصالاً بصرياً مما منح المفردات استقلالاً واتصالاً من ناحية تركيبية ولغوية، وهذا الاستقلال البصري يضعنا في مواجهة لطبيعة المفردة ذاتها [2] ، فالسواد نقيض البياض لكن حيرة الشاعر جعلت من السواد والبياض صفتان موجودتان فيه، فهو لا يعرف الانتماء إنه مزيج من الألوان ينتمي لها دون النظر للون، فهو ينظر للجوهر (ماذا جنيت ؟) فيغدو اللون الذي آثر أن يقدمه فاقداً لمعاني الاختلاف؛ لأنه أكده ولم يحاول أن يجمع بينه في سطر، فيقول :-

مثلاً : بياضاً . . سواداً ... وُجدتُ

---

[1] محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف: 156.

[2] انظر السابق: 151 – 152.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لأنه أراد أن يضعنا في إطار كلا اللونين كل على حدة ؛ لنتأمل أن العبرة ليست باللون فالمهم في النهاية أن نجيب على سؤال : (فماذا أهاج دعاة الفوارق؟) هذا السؤال آثر الشاعر أن يجيبه ليعيد المعيار إلى وضعه فكل حيرته كانت من صنع(جشع الظلم بين الخلائق).

لم يرد الشاعر أن ينادي الأرض ويسألها بل أراد لمن على هذه الأرض أن يتنبه، أراد للأسود وللأبيض وللألوان على اختلافها أن تسمعه، فهو يخاطب أمة الأرض فنحن جميعاً ولدنا وإن اختلافنا ليس لإثبات أننا نفترق فكلنا ولدنا ودون اختيار انتمينا إلى الأبيض أو الأسود، فهو لا يعترف بهذه التفرقة ففضل أن ينتمي لكل لون لأن هذه الفرقة هي باب الظلم والجور والبعد عن الحق، وهذا يذكرنا بقوله تعالى: "ومن آياته خلق السماوات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم إن في ذلك للآيات لعالمين"[1].

فلم يعد يحمل اللون الأبيض والأسود دلالة طباق بل إنهما أصبحا يحملان دلالة مشابهة لا تحتمل أن توصف بالإيجاب أو السلب، أو تثير معاني أخرى بل إنها تجعلنا لا نفرق بين اللونين ونوحدهما بالانتماء، كي لا نكون من دعاة الفوارق الظالمين. إن انزياح التراكيب من خلال هذا التقديم هو الذي منح توافقاً يمزج الأسود والأبيض معاً في إطار واحد، لا داعي فيه للاختلاف أو الفرق فكلا اللونين ذا دلالة واحدة على الوجود.

---

[1] سورة الروم: آية 22.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ثانيًا- الجملة الاسمية

إن المعيار الأساسي في الجملة الاسمية أن يأتي المسند إليه (المبتـدأ) وبعده المسند (الخبر)، " يأتي المبتدأ فيها في الترتيب قبل الخبر؛ لأنه محكوم عليه ولا بد من وجوده قبل الحكم عليه لكن هذا الترتيب ليس ثابتاً، فالتقديم والتأخير لون من ألوان حرية اللغة العربية وخصيصة من خصائصها [1]، فهي تعطي التراكيـب في الجملة مرونة وطواعية [2] ، والشعر يكسر بطريقته الخاصة قـوانين الخطـاب العادية[3]؛ لأن لغته مشكلة بلاغياً تحل فيها عناصر غير مألوفة محل عناصر القول المألوفة فتنتج شبكة من العلاقات[4]. وهي لغة ذات انفعال لهذا هـي تتحـل مـن القواعد فتكون ذات أنماط خاصة مميزة ومختلفة عما ألفناه في الصياغة [5].

ويحدث الانزياح عن المعيار كالآتي :

المعيار: مسند إليه + مسند

(مبتدأ) (خبر)

الانزياح: مسند + مسند إليه

(كسر المعيار) (خبر) (مبتدأ)

---

[1] مطلوب، أحمد: بحوث لغوية: 40.

[2] حسان، تمام: الأصول: 347 .

[3] كوهن، جون: بنية اللغة الشعرية: 176.

[4] بحيري، سعيد حسن: علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات: 74، 75.

[5] عبد اللطيف، محمد: لغة الشعر دراسة في الشعرية: 645.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الجمل التي تدخل عليها النواسخ ضمنها بوصفها جملاً اسمية دخلت عليها النواسخ على النحو الآتي:

المعيار (الناسخ)+ جملة اسمية (مسند إليه+ مسند).

الانزياح :

الناسخ + (مسند + مسند إليه)

مسند إليه + الناسخ + المسند.

وقد تبين أن التقديم الذي في دواوينه هو تقديم الخبر في حال كونه ظرفا؛ لأنه كما يبدو مسكون بهاجس المكان وقد جعل مفردات مؤخرة عن كل مـــا يتعلـــق بها في مستواها التركيبي في شعره[1]. يقول في قصيدته (هدير البرزخ):

هنا المشرقُ الحقُ .. فيه الضياءُ

وفيه الرجاءُ ، وفيه الأمانُ

وجودٌ جديدٌ

وفجرٌ جديدٌ على العالمين [2]

---

[1] انظر: على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة:1797، 1885،1505، وغيرها.

[2] الأعمال الكاملة: 1639.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عمد الشاعر إلى بلبلة الترتيب الذي يعتمد على ملازمة المبتدأ للخبر؛ إذ صادر حق المبتدأ بتقديم شبه الجملة عليه، وقد كسر بهذا المعيارَ عندما قدم أشباه الجمل التي تحمل دلالة الظرفية المكانية ليحيلها جميعها على المبتدأ الأول (هنا) الذي يتضمن دلالة المكان ، فهو يريد أن يعزز في المكان ، تلك الصفات فيؤكد على وجود (الضياء والرجاء والأمان)، ثم ما يلبث أن عاد عن التقديم إلى الحذف في (وجود جديد ، و كون وليد، وفجر جديد).

لعل تقديم الظروف يحمل مخاطبة ما لذات الشاعر التي تريد أن تتيقن من المكان أولاً، فماذا كان هذا هو المشرق فهو يصر على تقديم كل ما يتعلق بالمكان لأنه مسكون بهاجس رؤياه يخاف أن يغفل عنه فيضيع منه،وأن عودته عن التقديم ليس رغبة منه في التزامه ؛ولكنه أراد أن يقدم كل ماله علاقة و بالمكان (وجود، كون، فجر) فكلها تحمل دلالة ما للمكان لأنه:

كانَ الشراع

وكانَ السفين

فارتباطه بالمكان لم يكن ارتباطا عبثياً؛ لأن الوطن يجعل من أبنائه:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكنتم عليه حداة الأنام.

في هذا السطر نرى الشاعر مازال مصراً على تقديم كل ما يتعلق بالمكان لهذا قدم الجار والمجرور على (حداة الأنام) ، فكونهم حداة للأنام مرهون بالبقاء عليه فهذا الوطن هو سبيل نجاتهم، وهو لهم الضوء، والرجاء، والأمان، والتجدد، والولادة، فإذا حافظوا على الأرض، والمكان، استمر مجدهم. ولكنهم غفو عنه، ولم يعطوه حقه فكان أن نسيهم المكان (ولما استجرتم .. أشباح الضياء)، ولعلنا نلحظ غيبة ظروف المكان في بقية أجزاء النص فكان ضياعه سبباً في تخبط أهله:

ولما صحوتُم ..صحتْ كلُّ ريحٍ

حواليْكُم من ظلام العرين

ولما استجرتُم ... أشاحَ الضياءُ...

يغيب صوت المكان ولا نجد دلالة تحيلنا عليه؛ لأن الشاعر عندما حدثنا عنه استخدم (كان) ليدل على عدم استمرارية كونه سفيناً وشراعاً واستمرار أهله

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حداة للأنام ، فصار الآن صوت المكان غائباً عنهم وكانت هـذه نهـايتهم، (أشـاح الضياء).

و الضياء هنا لا يعني الضوء بقدر ما يعني رموز العزة والشموخ التـي حملها المشرق الحق في الماضي ؛ فكلمة الضياء تعيـدنا؛ لنتـذكر الشـطر الأول، وتكرر في مسامعنا لفظه (المكان) التي ما عدنا نلمس لها حضوراً؛ فكان غيابهـا غياباً لمعطيات التي حملها المقطع الأول في النص.

وقد يقدم الخبر على المبتدأ في سياق الاستفهام وقد وجدناه مرة واحـدة، ولكن دلالته الجديدة جعلت لهذا التقديم أهمية فالشاعر في هذا النوع من التقديم ينكر ذاته التي تلفها العزة؛ لأنه لا يجد صدى لتلك العزة إلا بالماضي وبالنسـب بينمـا الواقع شيء مناقض تماما يقول في قصيدته (التابوت):

أذاتيَ هذه؟

أم أنّها الأوهامُ ..

ترحمني. فترجعني إلى نَسَبي؟

أنا ابنُ الشمس والبيداء

والثاراتِ ، والراياتِ والغَلَبِ!

أنا ابنُ السيف و الغزوات...

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

و الصهواتِ والنجداتِ والغَضَبِ!

زئيرُ الأمس في خلَدي ..يعاتبني ويفزعني

وجرح اليوم في كبدي ..صداه المرُّ يلسعني

فهاتِ الناي مخموراً

بصوت الرفض و الإصرار واللهب

لعلّ نسيجَهُ العاتي .. من التابوت ..

يَنْزَعني ..[1]

تثير هذه البداية جدلاً لدى المتلقي لماذا قدم الخبر (ذاتي) على المبتدأ (هذه)؟ فالمعيار يطالبه بأن يكون سياقه (أهذه ذاتي؟) ، لكنه قرر أن يقرن الاستفهام بالذات ليوجه السؤال عنها فكأنه ولا يعرفها، وهذا التجريد استغله؛ ليخاطب نفسه بنفسه مستفهماً عن ذاته التي ما عاد يعرفها،يتساءل أحقاً هذه ذاته أم أن ما يراه هو جزء من رحمة الوهم التي ترجعه للنسب كي لا يتوه عنها؟.

إن استخدام الاستفهام و التجريد معاً يضع أيدينا على فجوة مابين الذات و(الأنا)؛ فأنا الشاعر ضائعة لا تكاد تعرف ذاتها، فهي منسلخة عنها، وما زاد في حيرة السؤال هو اقترانه بأم؛ لندرك أن الشاعر حقاً وقع في حيرة قاتلة جعلته يصرخ ب(الأنا) ويكررها مرتين في سياق إخباري: (ابن الشمس و البيداء..) (ابن

---

(1) الأعمال الكاملة: 1528.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

السيف و الغزوات...)؛ ليؤكد وجود الذات الحقيقية لكن ما الذي حدا بـــه إذا كـــان يحمل هذه العزة والشرف ذاته أن لا يعترف بها؟، لماذا أنكرها وبحث عنها؟

تأتي الإجابة في الأسطر المتضمنة كلمات من مثل: (يعاتبني ويفزعنـــي ويلسعني) فواقع الشاعر المأزوم وما يراه من ذل لذاته جعله ينكر عليها صـــفاتها، فإذا كان هو حقاً صاحب تلك (الأنا) ذات الإشراق والعزة، فلماذا صـــوت الأمـــس يزأر في روحه يعاتبه ويفزعه؟ ولماذا يرى جرح اليوم في كبده صداه مر يلســـعه؟ نلحظ أن الشاعر عمد هنا إلى زعزعة نظام الجملة؛ إذ يقدم الفاعل والمتعلق (زئير الأمس في خلدي)على الفعل (يعاتبني).

ويلجأ الشاعر لأن يعقد تركيب الجملة التالية(وجرح اليوم في كبـــدي .. صداه المر يلسعني)؛ ليحول بنيتها لجملتين عندما يتحدث عن اليـــوم، فبـــدلاً مـــن استعمالها بسياق بسيط نراه يحول بنيتها إلى جملتين. وليس هذا رغبـــة منـــه فـــي إحداث بناء آخر وإنما ليشير من خلال هذه البنية الجديدة إلى ما يحمله يومـــه مـــن أزمات أضاعته بين الجراح والألم.

ثم نراه يفزع إلى الناي يريده مخموراً بصـــوت الـــرفض و الإصـــرار واللهب؛ لعله يخرجه إلى تلك (الأنا) وينزعه من هذا الواقع ومـــن أمســـه، يريـــده مخموراً ليعلوا صوته فيغطي زئير الأمس ويطغى على الصدى اليوم فينزعه مـــن ذاته التي يرفضها؛ ليمنحه صفات (الأنا) التي يريدها ويرغبها لهذا نراه يعمد إلـــى

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

استخدام لفظ (التابوت)، فالشاعر عندما استفهم كان يستفهم عن سر وجود ذاته في التابوت مع أنه يعلم عنها أشياء أخرى ، فهذه الذات استحالت من دلالتها الواحدة لتصبح هي الأمة التي غاب مجدها وتوارى، وما عادت تسمع، وهم النسب، والمجد الغابر، ولا تبصر حقيقتها المؤلمة أنها في التابوت ملتصقة لا تتحرك.

ثالثًا- المتعلقات

يكثر هذا النوع من التقديم والتأخير في المتعلقات وخاصة في الجملة الفعلية إذ يعد ملمحاً أسلوبياً واضحاً في شعر محمود حسن إسماعيل و المعيار الثابت وهو على النحو الآتي:

الجملة (فعلية) + المتعلقات

ويأتي الانزياح عن المعيار على النحو الآتي:

متعلقات + جملة (فعلية)

فعل + متعلقات + فاعل + مفعول

فعل + فاعل + متعلقات + مفعول به

ووهذه الصور المتعددة لتقديم المتعلقات نابعة من طبيعتها؛ إذ إنها "لا تتخذ مواقع ثابتة فيما بينها... ولعل ذلك يرجع إلى أنها لا تلعب [كذا] دوراً أساسياً في تركيب الجملة العربية، ولا تحتفظ لنفسها برتبة محددة كما هو الحال بالنسبة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للمسند و المسند إليه"[1]. لهذا هي تمنح المبدع حرية أوسع في اختيار مواقعها وفق ما يقتضيه منه الدفق الشعوري.

والملاحظ أن أغلب هذه المتعلقات جاءت دالة على المكان؛ إذ كانت من نمط جار ومجرور وضمير يعود على كلمات من مثل: الأرض، والمشرق ، وبغداد، والقدس، ومصر. فالشاعر من خلال هذا التقديم للمتعلقات يطرح لنا في دواوينه أزمة الأرض وارتباطه بها، فيغدو المكان أولا في فكره وقلبه وفي تراكيب لغة النص[2]، ومن أمثلة هذا النوع قوله في قصيدة (السلام الذي أعرف):-

... من الشرق .. جئتُ

ومن كل أرض أتيتُ

ولستُ نبياً على كفه تسطعُ المعجزاتُ

.. ولكنْي .. من دروب الحياة انطلقتُ

ومن كل جرحٍ لانسانها قد سريت [3]

---

[1] أبو حميدة، محمد صلاح: القضايا البلاغية والأسلوبية في مفتاح الساكي، رسالة دكتوراه، القاهرة، 1996: 136.

[2] انظر: على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة: 1487، 1504، 1638، وغيرها.

[3] الأعمال الكاملة: 1495

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يستهل الشاعر قصيدته بتقديم (من الشرق) على الفعل (جئت)، وتقديم (من كل أرض) على الفعل (أتيت)، وكذلك تقديم (على كفه) على الفعل (تسطع)، ولعل هذا التقديم جاء مناسباً لمتطلبات النص الدلالية والجمالية معاً، ففي مناسبة القصيدة نقرأ أن الشاعر ألقاها" في مهرجان الشعر الدولي المنعقد صيف 1969 بجمهورية مقدونيا (يوغسلافيا) مثل فيه الجمهورية العربية المتحدة مع شعراء العالم من دول الغرب و الشرق".

فالشاعر جاء ممثلاً للمكان لهذا أراد أن يسحب من (الأنا) فاعليتها وأهميتها ويمنحها للمكان؛ لتصبح هي محور الأهمية، وتكون أول ما يقابل المتلقي فأراد الشاعر إبرازها؛ ليمنح المكان دلالة الحضور والبروز في ذهن السامع، وأراد أيضاً أن يسحب من المكان دلالته الإقليمية المنحصرة فأعطاه دلالة (من كل أرض)؛ ليصبح المكان إطاراً عاما شاملاً يجمع ويوحد، ثم إن قوله (لست نبياً) يعطي المكان بعدًا أخر، يذكرنا بأن قيمته لا ترجع لذاته ولكن إلى مايحمله من تراث خالد ومعطيات دينية ربانية ووقائع وذكريات؛ لهذا قال (على كفه تسطع المعجزات) فالشاعر إنسان ينتمي إلى الأرض وإلى كل الأرض، فليس انتماؤه انتماء عاجز بل إنه انتماء ممتد وشامل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لكنني ... من دروب الحياةِ انطلقتُ

ومن كل جرح لإنسانها قد سريتُ

إن دلالة هذا الاستدراك جاءت لتقوي وتدعم الفكرة التي يريد الشاعر البوح بها وتدعمها، فهو انطلق من تلك الدروب الكثيرة في الحياة من الشرق ومن الغرب ، ولم يقيد انطلاقته بجهة ما؛ لأنه يريد أن يتحدث عن جرح الإنسان ، وما يعانيه من ظلم نتيجة العنصرية والإقليمية والطائفية:

ومن كلِّ صوتٍ

بحق الشعوب يسلي المنابر

وفي راحتَيه

من الظلم يهدر صوتُ المجازر

ويَعصرُ من أدمُعِ الكادحين الرحيقَ

ويَسرقُ من أوجه الطيبين

شعاعَ الطريق

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يستمر الشاعر في قصيدته متصاعداً رافضا حانقاً مستغلاً تقنية تقديم أشباه الجمل في تعميق غضب المعاني واستثارته، فهو قد انطلق أيضاً من تلك الأصوات الظالمة التي تتسلى بحق الشعوب وهنا يقدم شبه الجملة على الفعل؛ ليدل على دهشته من هذا الفعل الظالم وإنكاره له، ويقدم كذلك شبه الجملة (وفي راحتيه من الظلم) على جملتها (يهدر صوت المجازر)؛ ليعلن أن فعل الظلم الذي ترتكبه أيدي الغاصبين على حق الشعوب هو فعل واضح لا يختفي أثره بل إنه يهدر، فنرى فيه المجازر وتلك الأيدي أيضاً (تعصر من أدمع الكادحين الرحيق)، عمد الشاعر هنا إلى تقديم شبه الجملة على المفعول به؛ لأن تلك الأيدي عمياء، لا ترى أن هذا الرحيق هو من المظلومين فقدم شبه الجملة؛ لأن مصدر الرحيق أهم منه فهذا الرحيق هو في الحقيقة نتاج الظلم والقهر الذي تجنيه أيديهم من غير مبالاة (ويسرق من أوجه الطيبين شعاع الطريق)، فتلك هي مبادئهم قائمة على السرق والنهب لا يهتمون بالمصدر بقدر ما يهتمون بأنفسهم، والشاعر آثر أن يكون هو الحقيقة لما يراه بذاته التي تنكر العنصرية والظلم ولا تبالي بما ينادي به دعاة الإقليمية:

وأشعلتُ نايي، وطرتُ

جناحاي .. نارٌ ..

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على كل سِلْم..

من الأرض يسلبُ حقَّ الحياة!!

ونورٌ.. لكل سلام

إلى العدل تمشي خطاه ..

هنا يحفل الشاعر بذاته التي تمثل الآخرين فهو لا يعرف للمكان حدوداً؛ لهذا هو يحرق نايه الذي حمل أصداء كل تلك المعاناة وصورها ، وهو يركز على مصادر الاشتعال والضياء في: (أشعلت، نار، نور)؛ لأنه يريد طمس ظلام تلك الأيدي التي غطت الحقائق بغشاوة الحضارة، (يسوق الجياع، حفاة، عرايا... وباسم الحضارة يبكي عليهم)، فالشاعر أعلن رفضه لكل تلك القيم الساقطة؛ لأنهم من تلك الأرض يسلبون حق الحياة، وهو يبحث عن سلام آخر غير السلام الذي ذبحوا الحياة باسمه(وتذبح باسم الحياة الحياة)، وهو (إلى العدل تمشي خطاه) ،إن تقديم شبه الجملة هنا حمل خلاصة ما يريد الشاعر (العدل) ففي أعطاف هذا التقديم نجد وجدانه متدفقًا يدافع عن قضيته بحماس وإصرار، فإن حصل هذا العدل فإنه يقول:

سأشدو...

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولشدو جميعاً

بلحن السّلام!

ويشدوه حقلٌ ، ودربٌ وبيتٌ

ونايٌ .. به من جراحي شدوتُ

ومن عالمي الثائر الحرّ..

جئتُ!!

إنه صاحب قضية وهي ليست قضية ذات واحدة بل أنها قضية عالم ثائر حر؛ لذا يصر حتى آخر أبيات القصيدة على سلب (الأنا) ذاتيتهـا وخصوصـيتها، ومنحها صفات الشمولية فهو ابن لكل أرض يهزها الظلم.

ويستمر حتى يستطيع نسج لحنه وغنائه بكل حرية فـي أرض العـدل والسلام ، فهو باحث عن لحن السلام للعالم أجمع دون النظر إلى فرق بين أجناسـه أو أراضيه على اختلافها؛ لأن الإنسان صاحب قضية قبل أن يكون صاحب انتمـاء لأرض أو عرق أو دين، وهذا هو مبدأ الإسلام، يقول تعالى:

"يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم"[1].

---

[1] سورة الحجرات: آية :13.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتستمر هذه الدلالة في الحديث عن الأرض في هذا النوع مـــن التقـــديم، فيبدو صدى الأرض صاخباً في حديثه عن القدس في قصيدته (غضبه الثأر):

وفي الأرض لاحتْ خُطى المعتدين!
وفي كل أرضٍ يدُ الله مرّت
بها واستمرتْ
تضيءُ على قَدَم المرسلين
سقاها الأذلةُ رقّ التراب
وذلّ الرقاب،
وعاثوا على قدسها فاجرين!

تتخذ أزمة الأرض في هذه القطعة الشعرية طابعاً جديداً، إذ تتخذ إطـــاراً خاصاً فهو يحدد هذه الأرض بالقدس ولعله لم يقـــل فـــي القـــدس؛ لأنـــه أراد أولاً إعطاءها طابعاً آخر فهي أرض لكل مسلم ثم لكل عربي وهي جزء من هذا العـــالم قبل أن تكون جزءًا من فلسطين، ثم إن (يد الله مرت) في كل أرض، وتقديم الأرض هنا يوحي بمقدار شرفها وعزتها؛ لأنها جزء من هذا العالم الذي خلقه الله ثم باركـــه

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بالإسراء والمعراج، هي أرض مختارة من بين بقاع كثيرة لكن المعتـــدين أذلوهـــا وعاثوا بها الفساد والخراب، والشاعر هنا يريد أن يبين سبب غضبه العارم، فيقول:

ويرتدُ كِبر الوجوه الأبيّة

ويرتد كِبر الإباء الطّعين

ويَهزج في القدس صوتُ الأذان

سلاماً من الله

حيّا به عزة الظافرين

فكبر الوجوه مسلوب والإباء طعين وهذا يعمق ارتباط الانسان بـــالأرض فكان هوانها يظلله بالهوان، ونلحظ أن الشاعر قدم (في القدس) على الفاعل (صوت الأذان)؛ لأن العبرة ليست في وجود هذا الأذان وصدحه بل في مكان وجوده فـــي القدس،فهزج الأذان دلالة على الطغيان ودلالة على النصر و الحياة وإن مجيء (في القدس) بعد الفعل (يهزج) دلالة على إرادة الشاعر القوية بتحقيق النصر في القدس، فربط الفعل مباشرة بالمكان لنستنبط من هذا التقديم لهفته بتحقيق النصر على تلـــك الأرض؛ لذلك قدم أيضاً شبه الجملة (به) على المفعول (عزة)؛ لأن السلام هو الذي سيعيد العزة لأبناء القدس فالهاء تعود على السلام، فبدون نصر الله لن تكون عـــزة، ولن يكون هناك ظافرون فاكتسب التركيب من خلال هذا التقديم دلالة على أهميـــة تأييد الله لحدوث النصر في القدس.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

• الفصل الثاني الحذف

مدخل

المبحث الأول- حذف الحرف

المبحث الثاني- حذف الكلمة

المبحث الثالث- حذف الجمل

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مدخل

يعد الحذف وسيلة مهمة من وسائل إثراء شعرية النص الأدبي؛ إذ إنه يفتح المجال للمتلقي بأن يتدخل في صوغه إذ يستدعي منه إتمام عناصره الغائبة وفقا لما يقتضيه التركيب، وما تقتضيه الدلالة العامة متوشحة بفهم القارئ وعواطفه اتجاه النص، ويعرف الحذف في بأنه: "أحد قسمي الإيجاز ويكون بحذف ما لا يخل بالمعنى ولا ينقص من البلاغة، ولو ظهر المحذوف لنزل قدر الكلام عن علو بلاغته، ولصار إلى شيء مستدرك مسترذل، ولكان مبطلاً لما يظهر على الكلام من الطلاوة والحسن والرقة " [1] .

وقد تحدث النحاة عن الحذف في التراكيب النحوية؛ إذ أشار سيبويه إلى أنه يقع كثيراً في كلام العرب وقد بين كيفية الاستدلال على المحذوف[2]، وكما تحدث عنه ابن جني في باب شجاعة العربية، فقال:" قد حذفت العرب الجملة والمفرد و الحرف والحركة"[3]، ويتضح من كلامه" أن نسق اللغة العربية يقبل حذف جميع المقولات: الاسم والفعل والحرف و الجملة، ما ينجم عنه اختلاف في مستويات التحليل : إذا جرى التصدي لحذف الحرف نكون في رحاب الصرف – صواتة

---

[1] طبانه، بدوي: معجم البلاغة العربية : 155.

[2] انظر: سيبويه، الكتاب: ج 2 : 83 .

[3] ابن جني: الخصائص: ج 2 : 360.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Phonology-Morpho، وإذ جرى العمل على حذف الكلمة أو الجملة فالتركيب موضوعنا " [1]، وهذا هو ما يهمنا وهو الجانب التركيبي الذي تتعدد فيه " الظواهر النحوية التي تحذف، إذ كما يحذف الفعل يحذف الاسم بوصفه مفعولاً به ومضافاً ومبتدأ وخبراً .... إلخ. وتحذف الجملة أيضاً في صورها المختلفة : كجملة الشرط أو جوابه، وجملة القسم أو جوابه ، وكذلك الجملة بعد أحرف الجواب ... إلخ"[2].

ويرى طاهر حمودة أن الحذف عند ابن جني يتعلق بسمة "الإيجاز التي تتسم فيها العربية وتعد خصيصة من خصائصها الأصلية ، تجعل الحذف وارداً فيها بكثرة[3]، فالحذف نابع من أصل اللغة التي تميل دوما إلى الإيجاز في كلامها، يقول ابن جني: "واعلم أن العرب –مع ما ذكرنا– إلى الإيجاز أميل، وعن الإكثار أبعد ، ألا ترى أنها في حال إطالتها وتكريرها مؤذنة باستكراه تلك الحال وملالها ودالة على أنها إنما تجشمتها لما عناها هناك"[4]، ولعل هذا الحذف نابع من ذوق العربي الذي يؤمن بأن المتلقي لا بد أن يفهم ما يريده بعباراته الموجزة التي يكثر فيها الحذف معتمدا على ذكاء السامع وفطنته.

---

[1] برامبو، بو شعيب:ظاهرة الحذف في النحو العربي محاولة للفهم : 46.

[2] السابق: 46.

[3] حمودة، طاهر سليمان: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي ، الدار الجامعية للطباعة و النشر والتوزيع ، الإسكندرية : 232.

[4] ابن جني : الخصائص ، ج1 : 83.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولم يغب اهتمام البلاغين عن ظاهرة الحذف في العربية؛ إذ وقفوا على مظاهره التركيبية، ووصفوها، ولعل ابن الأثير خير من يمثل هذا الوقوف عليها، فهو يرى أن الحذف أحد أقسام الإيجاز، يقول: " وأما الإيجازفقد عرفتك أنه دلالة اللفظ على المعنى، من غير أن يزيد عليه. وهو ينقسم قسمين:

أحدهما: الايجاز بالحذف، وهو ما يحذف منه المفرد والجملة، لدلالة فحوى الكلام على المحذوف، ولا يكون إلا فيما فيما زاد معناه على لفظه، والقسم الآخر: ما لا يحذف منه شيء وهو ضربان: ما ساوى لفظه معناه، ما زاد معناه على لفظه"[1]، فالحذف عنده يقع في التركيب أو في جزء من التركيب، ولا بد من وجود دليل يرشد إلى المحذوف ويدل عليه.

ويصف ابن الأثير الحذف بقوله: "أما الإيجاز بالحذف فإنه عجيب الأمر، شبيه بالسحر، وذاك أنك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون مبينا إذا لم تبن"[2]. فابن الأثير أدرك دور الحذف في توجيه الدلالة وتنبيه الذهن نحو الغائب في النص أي نحو ما لم يقله النص، وكان الجرجاني قد سبقه إلى التنبه إلى قيمة الحذف البلاغية؛ قال: "هو باب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ،

---

[1] ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الجوفي وبدوي طبانة، دار النهضة مصر، القاهرة، 1900: ج2: 264.

[2] السابق: ج2: 268.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبين"[1]؛ والحذف لديه سلوك تعبيري دقيق يؤثر في المتلقي فيكسبه متعة نفسية؛ إذ إنه يحرك حواسه لاستجلاء المعاني الخفية [2]، فهو ضروري في التراكيب حين يكون الحذف أفصح من الذكر، والصمت، أفيد، وترك النطق أنطق، ففي هذا إدراك لقيمة الحذف في مواضع التركيب؛ حيث إنه يدعم الدلالة، ويركزها، ويعمق من فاعلية المعنى لدى المتلقي، ويحفزه على القيام باستجلاء خبايا النص في مستواه الدلالي الصامت.

ويعد الحذف في النقد الحديث في الدرس الأسلوبي الذي يتناول النص الأدبي من الوسائل الشعرية المهمة التي يراها تثري النص، يقول محمد عبد المطلب: "وتتأتى القيمة الفنية لآلية الحذف من أن بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها"[3]، فتقوم بدور مهم في "تنشيط خيال المتلقي؛ حيث إنها تشكل عنصراً حافزاً له لكي يحضر في الخطاب ، ويسهم في استدراج المحذوف وتقديره، والدخول في وصفه منتجاً له ومساهماً في تشييده"[4]، فالحذف "تكنيك أو حيلة من الحيل التي يعتمد عليها الشاعر، ليبرز حالة نفسيه خاصة به" [5].

---

[1] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الاعجاز: 146.

[2] حمدان، ابتسام احمد: الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني: 28.

[3] عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية: 181-182.

[4] الرواشدة، أميمه: شعرية الانزياح: دراسة في تجربة علي شمس الدين الشعرية: 208.

[5] ربابعة، موسى: جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، اربد، 2000: 99 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد اهتم النقد بالحذف في جوانب عميقة؛ فلم يكتف الناقد الحديث " أن ينظر في كيفية تفادي إظهار المحذوف بل تأمله بقصد استشعاره اللذة، واستكمال الروعة التي تثير العلاقات التبادلية بين حضور وغياب، ذلك أن الحذف حركة تحولية تبرر المعنى المحتمل الذي لا يحويه النص مباشرة، وإنما سوف يتم استحضاره عبر التلقي " [1]، ووسط هذا الغياب لا بد من ظلال ما لحضور الغائب " فيكون في الموجود دلالة المحذوف " [2]؛ ليستطيع المتلقي القبض على الغائب وتفسيره من خلال تلك الظلال.

فاعتماد الشاعر على الحذف في لغته في النص يزلزل توقعات القارئ في لحظة التلقي، ويحثه على التفكير، ويلفته لمحاولة "استحضاره الغائب في النص"[3]؛ لأن الحذف يولد "صراعاً بين ما يقول به – بالفعل– ظاهر النص وبين ما ينبغي أن يحمله من مضامين، وكذلك بين فاعليه صورته الفعلية – من زاوية اللغة – وما يجب أن تكون عليه هذه الصورة"[4]، وهذا الصراع يستمر حتى بعد عملية التلقي والتأويل؛ لأن النص يظل قابلاً لعدة احتمالات تتعدد لدى المتلقي نفسه، "فالشعر يتمرد على قيود في كل عناصره، ويحاول قدر الإمكان أن يترك لنفسه مسافة واسعة

---

[1] العين، خيرة حمر: شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول: 30.

[2] التنوخي، محمد: معجم علوم العربية ، دار الجيل للنشر و الطباعة و التوزيع، بيروت ، 2003 : 149 .

[3] رواشدة، سامح: في الأفق الادونيسي: 91.

[4] راضي، عبد الحكيم: نظرية اللغة في النقد العربي ، مكتبة الخانجي ، مصر – 1980: 412.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بينه وبين المتلقي تقع في هذه المسافة سلسلة من الانزياحات، تسمح للمتلقي باستدراج معانٍ عدة وتأويلها حسب ما يراه دون أن ينقص ذلك من قيمة النص، وحضور معناه ورسوخه"[1]، فالقارئ يشارك في صياغة النص ويتفاعل مع تراكيبه وبنيته للبحث عن المغزى العام له.

فالشعر لا يقول كل ما يريده بل إن شعرية التركيب تقتضي أن تكون لغته إيحائية لا تصريحية "فطبيعة الشعر القائمة على الإيحاء تتطلب من لغته أن لا تصرح بكل شيء ولهذا يلجأ الشاعر أحياناً إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي مما يثري الإيحاء ويقويه من ناحية، وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة"[2]، لهذا عد ظاهرة أسلوبية مهمة يسعى إليها" الشاعر المعاصر رغبة في الخروج عن المألوف، وأملاً في إثارة المتلقي لأن دور كل من المبدع والمتلقي لم يتوقف عن هذه الحدود"[3]، بل إنه سيستمر مع استمرار الصراع داخل لغة النص؛ لأن الشاعر يدفعها إلى التزاوج والتضافر وحتى الصراع فيما بينها كي "تكتسب معنى جديداً، وتنشأ هذه الجدة من جدلية اللغة، ومن التفاعل بين العلاقات داخل القصيدة، ومن أن كل كلمة لا تنقل محتوى فحسب بل يمكن أن يقال إنها محتوى في حد ذاتها، إنها حقيقة قائمة بذاتها"[4].

---

[1] الرواشدة، أميمه: شعرية الانزياح : دراسة في تجربة علي شمس الدين الشعرية : 208-209.

[2] زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: 57.

[3] القرم، توفيق محمود: الانزياح الأسلوبي في شعرية السياب : 74.

[4] فيشر، ضرورة الفن: 222 نقلاً عن: عبيد، محمد صابر: عضوية الأداة الشعرية: 74-75 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتتجلى شعرية الحذف في مستويين "مستوى الإحالة على المتلقي، ومستوى (إشاري) يحضر فيه المشار بوصفه علامة على مشار إليه غائب، ويوحي بهذه العلاقة باعتبارها تعمل في الغياب فلا سبيل إليها إلا من خلال التعامل الإشاري نفسه، الذي يوحي بالمدلول ويخفي الدال تماشياً مع جمالية المحذوف الذي نكتفي في الإحالة إليه؛ لوجود قرينه ذهنية تدل عليه"[1]، وهذا الإخفاء يجعل الدلالة مرهونة ومنصبة على البعد الغائب في النص، "ويصبح غير المنطوق به متحكماً في توجيه المنطوق"[2]، فيظل المتلقي في "تحول مستمر صوب الدال الغائب"[3]، فالغائب يكتسب صفة الحضور من خلال حاجة التركيب لوجوده وحاجة المتلقي للوصول له.

إن ما تقدم من الكلام على ظاهرة الحذف في الجملة يكشف لنا أن الأصل في الجملة الذكر؛ أي ذكر ما تحتاج إليه لإتمام المعنى، سواء أكان المحذوف حرفًا أم كلمة تامة، أم تركيبًا، وهذا الذكر يشكل المعيار الذي نقيس عليه الحذف بوصفه ظاهرة ينزاح بها الأسلوب في الكلام عن أصله؛ لذا ندرس في الجانب التطبيقي في هذا الفصل كيفية كسر المعيار في جملة محمود حسن إسماعيل عن طريق إخفاء أحد أركانها أو إخفائها كلها؛ لاستحضار دلالاتها الجمالية.

---

(1) العين، خيرة حمر: شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول : 33-34.

(2) إبراهيم، نوال: مبحث الحذف والذكر في البلاغة العربية في ضوء الدراسات الأسلوبية الحديثة ، جامعة الكويت: 301.

(3) العين، خيرة حمر: شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول: 34.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد لحظت أن ظاهرة الحذف في الجملة في شعر محمود حسن اسماعيل منتشرة في ثنايا نصوصه الشعرية و وقد بلغ مجموع مواضعها في العينة المختارة 325 موضعا، وقد توزعت على ثلاثة أنماط هي:

1) حذف الحرف توزع على 28 موضعا.

2) حذف المفردات توزع على 111 موضعا.

3) حذف التركيب توزع على 186 موضعا.

وحتى نبرز هذه الظاهرة نقف على كل نمط من أنماطها؛ لنبين ملامحه البنائية ونقف على قدرته على إنتاج الدلالات السياقية.

المبحث الأول- حذف الحرف

تعددت الحروف المحذوفة في الجملة الشعرية لدى محمود حسن إسماعيل فتراوحت بين الاستفهام، والنداء، والعطف، وكان حرف النداء أكثرها حذفا تلاه حرف الاستفهام، ثم حرف العطف.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

1) حذف حرف النداء

تتطلب جملة النداء استعمال أداة النداء ثم المنادى غير أن هذه الجملة يمكن أن تستغني عن الأداة مع بقاء المنادى فيها، وقد يأتي هذا لدواع بلاغية يقتضيها السياق[1]، ويبدو أن محمود حسن إسماعيل قد استثمر هذا الحذف لينتج به دلالة التحبب، والرغبة في الوصول إلى ذكر المنادى مباشرة، لتأكيد علو قدره وعظمته وقربه النفسي منه؛ لهذا نجده يأنف من استخدام الأداة فيحذفها لإحساسه بثقلها، فهو يتلذذ بذكر المنادى وينساب سعادة غامرة عند التلفظ به فلا ينشغل بغيره[2]. وحتى ندرك بنية الحذف هنا ودلالته، نقف على قوله في قصيدته (مع الحب):-

حبيبي .. صحا الورد في كل روضٍ

مازلتَ نعسانَ .. أين ابتسامك ؟

حبيبي ... شدا الطير في كل أيْكٍ

وما زلتَ في الصمت يجري كلامُك ! [3]

---

[1] انظر: عطية، مختار: الإعجاز في كلام العرب ونص الإعجاز: 275.

[2] انظر: على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة: 1567، 1608، 1883 وغيرها.

[3] الأعمال الكاملة : 1850.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حذف الشاعر أداة النداء في جملتي النداء الواردتين في السطرين الأول والثالث، فقد آثر أن يتصل مباشرة بلفظة (حبيبي)؛ لقرب الحبيب منه وشدة تعلقه به، وهذا أشعرنا بمدى لهفته في تلفظ هذا اللفظ الذي يثير فيه الارتياح والسعادة، فهو يطالبه بأن يبتسم وأن يتحدث؛ ليخرج الشاعر من وحدته وحزنه لأن المحبوب عنده هو المهم، فهو يخاطبه في أسطر تالية للأسطر السابقة :

فأنتَ ابتسامي ، وحبي وأنتَ الحياه

وأنتَ – إذا زلَّ عمري–

متابي وطهري وعفوُ الإلهْ ..!!

جسد لنا الحذف رؤية الشاعر الخاصة لمحبوبه وتعلقه به، فاستطاع من خلال أسلوبه أن يجذب القارئ ويستحوذ على اهتمامه فأصبح لفظ (حبيبي) همساً يتردد في وجداننا بوصفنا متلقين كما تردد في وجدان الشاعر؛ إذ أسهم حذف أداة النداء في تقريب الصلة بين المنادي و المنادَى من جهة، وبين المنادَى و القارئ من جهة أخرى ما أدى إلى تماهي رؤية الشاعر في رؤية المتلقي، وزاد من حساسيته اتجاه النص .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فهو ينادي الحبيب من غير استعمال أدوات النداء؛ لشعوره بقربه منه قرباً يجعله كأنه جزء لا يتجزأ من ذاته فهو يمثل له: (الابتسام والحب و الحياة)، ويمثل له أيضاً في لحظات همه: (المتاب و الطهر وعفو الإله)، فاستطاع أن يمنح كلمة حبيبي كل رموز التجدد، وكأنه يضعنا أمام رمز حب خالد متجدد معطاء ، فهذا هو الحبيب الرمز الذي آثرت لغته أن تجعله جزءاً يتعالى على النداء لشدة قربه، فيغدو الشاعر وحبيبه شيئاً واحداً لا يحتاج التواصل بينهما إلى استخدام الأداة الأسلوبية، بل إن الأداة –إن ذكرت– تصبح عقيمة الفاعلية، فغيابها كان منبعاً خصباً لتجديد دلالة المنادَى وإعطائها الاستقلال والحياة في النص .

2) حذف حرف الاستفهام

من المعروف أن معيار جملة الاستفهام ينبني على ذكر حرف الاستفهام أو اسمه ثم يتبع بما يستفهم عنه، وما يهمنا هنا هو الحرف، وحرفا الاستفهام هما (هل، الهمزة). ولا شك أن معيار الاستفهام ينكسر بحذف الحرف مع الإبقاء على جملته، ويبدو لي أن محمود حسن إسماعيل قد ألح في كسره هذا المعيار على دلالة عامة هي تأكيد السياق الجملي، فهو يطرح أسئلته تأكيداً لسياقها، ثم ينتهي بها إلى دلالة الانكار التي تقود إلى موقف السخرية والتهكم. ولعله بهذا يتهكم

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالإنسان العربي لغياب فهمه وإدراكه مما يدور حوله في هذا العالم [1] . وحتى نتبين هذه البنية ودلالتها نقف على قوله في قصيدته (هتك البراقع) :-

وقالتْ : وهذا المغني بكل الرباب

ولم يشدُ منه وَتَرْ ؟

يَمُوءُ بأنغامه في الفراغ

ويَجْتَرُّها في الدجى المعتكِر

أصاخت له سخرياتُ السَّمَر

فقلت : اعبري !! لن يصيخ الوجودُ

لغير الذي من يديه سَكرْ

حيارى و سُكارى ، من النور جئنا

وللنور نمضي .. خيالاً .. عَبَرْ !! [2]

نلحظ أن الشاعر قد عمد إلى حذف حرف الإستفهام الهمزة وترك علامة السؤال؛ لتدل القارئ على أنه في سياق إنشائي وليس في سياق خبري، ولعل الذي جعله يحذف حرف الاستفهام رغبته في تعميق السخرية من هذا المغني الذي يطلق صوته في الفراغ ، ويدلنا على هذا قوله (يموء بأنغامه في

---

[1] انظر على سبيل المثال لا الحصر : الأعمال الكاملة : 1808، 1607 ، 1839وغيرها.

[2] الأعمال الكاملة : 1818.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفراغ) فصوته كالمواء خالٍ من أي معنى جمالي بل إنه يثير الإزعاج، لكنه مع هذا يجد من يسمعه وينصت له باهتمام.

وقد طلب الشاعر من السائلة أن تعبر ولكنها لم تعره أدنى اهتمام، فهناك أمور أهم لا بد أن يصيخ لها الوجود وفي هذا سخرية تحمل طابع الرمز؛ لأن الشاعر لا يريد أن يوجهها لذلك المغني ولا لصوته أو غنائه، فهذا المغني استحال الى رمز آخر فهو يرمز إلى هذه الحياة التي تبهر الناس بأصدائها وأنغامها، وهي في الحقيقة وهم وسراب، فكل من يصيخ السمع لها سيضيع وستسخر منه هي؛ لأنها في الحقيقة لم تكن تغني لكن سواد العقل (الدجى المعتكر) هيأ لها هذا، فإذا أصخنا سمعنا لرأينا الحقيقة:

(لن يصيخ الوجود لغير الذي من يديه سكر)

ويبدو لي أن حذف حرف الاستفهام هنا حمل دلالة ألقت ظلالها على النص كله فعمقت فيه مفهوم السخرية؛ لأن الشاعر أراد حقاً القول بسذاجة كل من يفخر بهذه الدنيا الزائلة يستمتع بصوتها ؛ فهذا الصوت هو ليس في الحقيقة إلا جمال زائف سيغرر به؛ لهذا آثر حذف النداء فلم يقل (أولم يشتد منه وتر ؟)

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بل استبدل به (ولم يشد منه وتر)؛ رغبة في تأكيد حماقة كل من ينقاد للدنيا وينسى حقيقتها الزائفة الظاهرة لأصحاب العقول .

3) حذف حرف العطف

لا شك أننا نعرف أن العربية تقتضي في تجاور جملها الربط بأدوات مختلفة حتى تحافظ على تماسكها البنائي، وحروف العطف من أشهر هذه الأدوات التي تعمل على التماسك النصي البنائي فتحافظ على نسيجه، وهي تعد من أدوات الربط المهمة بين الجمل في المستوى النصي(1)، ونعرف أيضا أن الاستغناء عن هذه الحروف في الأبنية يؤول بها إلى انزياح عن المعيار يقود البنية إلى إنتاج دلالات مهمة، وقد تمثلت هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل إذ حافظ في بعض أبنيته الشعرية على اختفاء حروف العطف (2) وخصوصا في تعاقب الجمل التي تنتج سلسلة من الأحداث؛ ليجعل هذه الأحداث تتدافع معاً، وكأنه يرسم صورة تدفق الأفعال مع بعضها دفعة واحدة، فيصبح حرف العطف عدواً لهذا التدفق لأنه يحدث فاصلاً ما وهو لا يريد جمعها به؛ لأن الجمع يشي بوجود فاصل ما أو ترتيب ما، أو فارق ضئيل بالتوقيت[3]،

---

(1) الزناد، الأزهر: نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993: 37.

(2) انظر: على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة: 1487 ، 1542، 1812 وغيرها.

(3) انظر: فليح، أحمد ، في الأدوات النحوية، المركز القومي للنشر، اربد، 2001: 37و 89و 168.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهذا ما حرك بينة النص اتجاه هذا الحذف؛ ليركز على فاعلية الحذف وحضوره واندفاعه عبر مساحات الدالات وهيمنته عليها ومن ذلك قوله في قصيدته (هتك البراقع) عندما سئل عن الموت :

وما ذلك الأمر ؟..

قلت اصمتي ..

غداً مثلها في الثرى تُصبحين !

يشيب الجمالُ .. يشيب الشبابُ

تشيب الحياة

تشيب السنينْ .. (1)

تتوالى في هذا المقطع الشعري الجمل الفعلية (يشيب الجمال، يشيب الشباب، تشيب الحياة ، تشيب السنيين) دون ذكر رابط حرف العطف (الواو)، ولعل حذف حرف العطف في هذا السياق ضرورة دلالية؛ لأن الشاعر لا يريد أن يركز على جمع الأفعال بقدر ما يريد أن يركز على جمع الأفعال بقدر التركيز على فعاليتها؛ فلو أنه عطفها لكان أعطى للسامع فاصلاً بينها سيمنعه من

---

(1) الأعمال الكاملة ص : 1822

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تأمل فاعلية الفعل (شاب) وهيمنته على كل ما في الوجود من معاني للتجدد والكينونة.

و عمّق الحذف من فاعلية التكرار الذي ظهر في الفعل (تشيب) في رأس كل جملة، ما منح الفعل سيطرته الشاملة على مفردات الكون، ومنح كل ما عداه معاني العجز؛ ليتفجر على صعيد الدال دون توقف وينساب عبر تدفق مستمر دون وجود فاصل عطفي سيمنح نفساً ما، ففعل المشيب اكتسح فضاء النص دون توقف، وتدفق عبر بنية المقطع مدمراً فاعلية الدالات فيه .

وقد تعاضد في هذا المقطع أسلوب الحذف والتكرار معاً لإضعاف صوت الحياة في النص، وكسر فاعلية التجدد بالشيب و الفناء فأصبح التهديد بالموت هو الحقيقة الكبرى الوحيدة التي استطاع الأسلوب تجسيدها عندما سلب معطيات الدوال الأخرى فاعليتها، وترك الفاعلية الوحيدة للفعل الدالات على المشيب .

المبحث الثاني- حذف المفردات

كثيرا ما نجد هذا النوع من الحذف في شعر محمود حسن اسماعيل؛ إذ إنه يلجأ الى حذف أحد عناصر التركيب وابعادها ومن أنواع هذا الحذف التي تكررت عنده حذف: (المبتدأ ، الفاعل، الخبر، المفعول به، الحال، الظرف) وقد تعددت الدلالات تبعا للسياق الذي يقع فيه الحذف.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

1) حذف المبتدأ

يحذف المبتدأ من الجملة الاسمية فيخالف المعيار الذي يقتضي حضوره في التركيب[1]، ويبدو أن حذفه في شعر محمود إسماعيل قد أنتج دلالات متعددة من افتراض معرفة المتلقي بما يريد قوله. ومنها التركيز على الغائب ليكون بؤرة يدور حولها المتلقي، ويحاول اكتشافها من خلال البحث عنها بين دوال النص وتراكيبه [2]،كما في قوله في مطلع قصيدته (التزام):

متلازمان، ... متعانقان

في كل أوانةٍ وآنْ

كالظلِّ في كبد الغَدير يُهوِّمانْ [3]

---

[1] سعيد، عبد الستار عبد اللطيف أحمد: مباحث في اللغة العربية. منشورات الجامعية المفتوحة، ليبيا، ط3 ،1996: 260.

[2] انظر: على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة : 1503، 1621 ،1811 ، وغيرها.

[3] الأعمال الكاملة :1799 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

استطاع الشاعر في هذا المقطع أن يصدم القارئ بهذه البداية لقصيدته فهو يتحدث عن مبتدأ محذوف، ويضعنا أمام الخبر دون توضيح عن ماذا أراد أن يخبر، وهذا يصدم " خبرة القارئ ومعرفته الأولية " [1] للتركيب المعياري إذ يضعه أمام مستويين "مستوى منطوق به، والآخر غير منطوق به " [2] الأمر الذي يضع المتلقي في صراع مع النص .

فيحاول من خلال قراءته استخراج لؤلؤة المعنى الذي يظل غائماً في ظل غياب المبتدأ، وعدم وضوح صورته في ذهن القراءة الأولية التي تفرض تأويله بضمير (هما)، ولكن هذا الضمير لا يحل إشكال النص ولغزه الصامت إذ يظل القارئ أمام مواجهة لتحديد الدال في (هما) .

فيقف على أعتاب هذه البداية حائرا أمام حذف المسند إليه وغياب دلالته؛ إذ لا يتوفر في هذه البداية ما يضيء لنا الضمير (هما) ويركز ذهن المتلقي عليه بل إنه يثير لديه حدة اتجاه النص تشوقه لمعرفة العائد الذي لم يتجسد بلفظه، فيتوجه اهتمامه نحو ما لم يقله النص فالذي يقيم تحدياً بينه وبين القارئ يحثه على البحث عن مفاتيحه من خلال ملء الفراغ، "وإن ملء هذا

---

[1] ربابعة، موسى: جماليات الأسلوب والتلقي : 103.

[2] الابراهيم، نوال: مبحث الحذف والذكر في البلاغة في ضوء الدراسات الأسلوبية الحديثة : 313.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفراغ لا يكون إلا بالحوار الذي يقوم بين النص و القارئ الذي يواجه نصاً يثيره ويستفزه " [1]؛ لكشف رموز الغائب.

وتستمر حيرة المتلقي في محاولة معرفة الغائبين اللذين يتحدث عنهما الشاعر بأنهما (متلازمان ومتعانقان)، وهو يحمل لهما مشاعر الارتياح إذ يشبههما بالظل الذي في الغدير أي بظل القمر الذي يسبح في وسط الغدير، وهذه صورة تحمل معاني متعددة من الوضوح والجمال، ويستمر الشاعر بصبغ هذين الغائبين بأوصاف متدافعة (كالشعاعة، كالحلم، كالعطر، كربابةٍ ...)، وكلها أوصاف تثير لدى السامع مشاعر إيجابية اتجاه هذين الغائبين عن النص.

وتتوقف حيرة القارئ عندما يمضي في القصيدة ليجد في نهاية المقطع الأول إشارة لهذين المجهولين :

مُترائيانْ، مُتخفيانْ

مُتلازمانْ، مّتعانقانْ

أنا والحقيقةُ كلَّ آنْ !!

لقد وفق الشاعر باستخدام أسلوب الحذف في البداية؛ إذ ركز ذهن القارئ على التفكير في الغائب والبحث عنه داخل تلك التشبيهات التي عاقبها عبر أحد عشر سطراً متوالية؛ ليفك في النهاية لغز الغائب .

---

[1] ربابعة، موسى: جماليات الأسلوب والتلقي: 105.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وقبل أن يوضح لنا شخصية الغائبين وضعنا من جديد أمام صدام مع (مترائيان ، متخفيان ، متلازمان ، متعانقان) فهو يحشد لنا مجموعة من الأخبار المتوالية دون أن يوضح لنا العائد في (هما)، لعل في هذا رغبة منه في إعادة المتلقي إلى الغائب الذي افتتح به النص، فيعيده إلى التساؤل عنه ثم تأتي الاجابة في قوله (أنا والحقيقة). ويقع المتلقي في حيرة أمام هذا المسند إليه الغائب الذي صدم أفق التوقعات (فأنا) الشاعر شيء نستطيع تصوره أما الحقيقة فهي شيء آخر لا تمت (للأنا) بصلة، لكن الشاعر يوحدها معه فهو والحقيقة مترائيان ومتخفيان في وقت واحد، ومتلازمان ومتعانقان أيضاً، فلا يستطيع القارئ فهم مغزى المعنى إلا من خلال ملاحقته ومطاردته بتتبع النص وفهم لغته وأساليبه وإذا مضينا في القصيدة، يقول :

فإذا بكيتُ فدمعتان

وإذا ضحكتُ فبسمتان

وإذا انتشيتُ فطائران محلّقان

تأتي دلالة حذف المسند إليه مغايرة لما جاءت في بداية القصيدة؛ إذ إنه في بدايتها أراد أن يجسد المعنى [1] وأن يحث السامع على التنبه على المحذوف

---

[1] انظر ابتسم احمد حمدان ، الحذف و التقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني : 251.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومحاولة استحضاره وتركيز ذهنه عليه [1]، أما في هذا المقطع فقد حذف الشاعر المسند إليه لتعين المراد والعلم الواضح به [2]، فلم يرد أن يقول (بكائي دمعتان) و(ضحكي بسمتان) بل عمد إلى استغلال أسلوب الحذف ليتأكد من استمرار مشاركة القارئ الذهنية له، ولكنه عندما عاد للمعيار في السطر الثالث صدم توقعات القارئ؛ إذ كان ينتظر منه أن يقول (فطائران) لكنه عارض أفق توقعه الأولي فوضعه " أمام اللامنتظر واللامتوقع فيصاب القارئ بالخيبة وتتحطم توقعاته، وبحدث التعارض بين أفق القارئ و أفق النص " [3] .

ولن نستطيع فهم المغزى الكامن وراء ربط الشاعر ذاته بالحقيقة ، وذلك التركيز الملح على حذفهما ثم الإفصاح عنهما إلا إذا واصلنا لنقرأ هذا المقطع :

مُتكلمانْ وصامتانْ

وشاديانْ وأخرسانْ

لغةُ السماء عَوَتْ وما نبضتْ يدان

يداهما بيد السّياط ...

يداهما مشلولتان !!

---

[1] انظر: طبانة، بدوي: معجم البلاغة العربية : 158 ، طاهر سليمان حمودة : ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي: 94.

[2] انظر: طبانة، بدوي: معجم البلاغة العربية: 158 ،وطاهر سليمان حمودة : ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي: 98.

[3] ربابعة، موسى: جماليات الأسلوب والتلقي : 105.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في هذا المقطع نلحظ تركيز الشاعر على الحذف وتنويعه؛ فتارة يحذف المسند إليه وتارة يحذف المسند وهذا الانزياح في التركيب يقود القارئ نحو الدلالة التي يبحث عنها فسبب ربط الأنا بالحقيقة وحذفهما من سياقات النص، فالشاعر والحقيقة متشابهان: كلاهما متكلم صامت، وشادٍ وأخرس. وهذا الجمع بين هذه المتناقضات في سياق واحد وربطها بالغائب (الأنا والحقيقة) يحمل دلالات عديدة؛ فالشاعر متألم من واقع لا يستطيع فيه أن يجد ذاته أو يجد الحقيقة فسمة الغياب هي سمته وسمة الحقيقة في هذا العالم؛ لهذا هما غائبان حتى في التركيب كغيابهما في الواقع .

وإن الألم الذي اكتنف (الأنا) والزيف الذي لف الحقيقة حدا بالشاعر أن يطمس وجودهما من السياق فلا يبوح بهما فيصبح الغائبان حاضرين يبحث عنهما القارئ بين التراكيب بلهفة، لكنه يكتشف أن يديهما مشلولتان من أثر السياط التي تمثل الواقع الظالم، وقد جاء حذف المسند في جملة (يداهما بيد السياط) مناسباً لدلالة النص العامة فلم يبح الشاعر بما يحدث لهما تحت وطأة السياط التي ترمز للواقع المر الذي يفرض على الشاعر وعلى صوت الحقيقة الصمت، وقد حذف المسند هنا ليمنح المتلقي حرية تصور ما يريده من أخبار؛ ليصل إلى (يداهما مشلولتان) هذه الصورة تنبئ عن القسوة التي وقعت عليهما

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ليصبحا مشلولين لا يستطيعان تحريك أيديهما؛ أي أنهما سيقفان عاجزين لن يستطيعا رسم الواقع أو تغير شيء فيه.

لقد استطاع الشاعر استثمار دلالة حذف المبتدأ المتعددة لاستحضار المعنى ومراوغته ووضع المتلقي أمام احتمالات مفتوحة، فتارة يركز ذهن السامع عليه ثم يصرح به ويعود لإضماره؛ ليظل القارئ متصلاً به يدور ذهنه حوله؛ فيفهم أن معناه الأنا و الحقيقة في الواقع وطمسهما بيد الظلم حدا بالشاعر إلى أن يمنحهما نفس السمة في القصيدة، فسمة الخفاء هي الطابع الوحيد للأنا وللحقيقة.

2) حذف الفاعل

وقد ورد حذف الفاعل عند ابن الأثير، وعده أول قسم من أقسام حذف المفردات يقول:" حذف الفاعل والاكتفاء في الدلالة عليه بذكر الفعل"[1]، وهذا " مع أن الفاعل عمدة في الكلام لا يجوز حذفه إلاّ أن السياق المعنوي أو الحالي يتطلب أحياناً غيابه، أو عدم تعينه؛ لينوب عنه في مهمة الإسناد أحد متعلقات الفعل ولكن اشتغال هذه الوظيفة لا يعني تعينه؛ لأنه يبقى محذوفاً في المعنى"[2]، وتبقى دلالة الفاعل غائبة في النص تتراوح بين الوضوح والغياب ودلالة حذف

---

[1] ابن الأثير: المثل السائر:ج2: 232.

[2] حمدان، ابتسام احمد: الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني : 139.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفاعل التي وجدناها في الدواوين المدروسة لم تتعدَ دلالتين ، فالأولى تعظيم الفاعل [1]، ومنه قول الشاعر في قصيدته (بنت المعز) التي كنى بها عن القاهرة:

واستيقظتْ ..

ورشتْ الفجر على جبينها

وكبّرتْ

وكحّلتْ بنورِهِ عُيونَها

وضفرتْ شعورها، بالشمس و النخيلِ

ووشّحتْ ستورها ، من ذَهَب الأصيلِ [2]

إن حضور القاهرة (بنت المعز) في نفس الشاعر وعلو منزلتها جعلته يؤثر إضمارها ففي غيابها دلالة على عدم حاجته لشدة تعلقه بها أن يذكرها ؛ لأنها حية في وجدانه؛ فحضورها القوي في ذاته جعل غياب التلفظ بها ضرورةً تؤكد حضورها من خلال حذفها و استبدال الضمير بها كما انه أراد أن يركز

---

[1] السابق: 143.

[2] الأعمال الكاملة: 1577

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على الفعل فهي قادرة على الفعل؛ لهذا يحشد لها مجموعة من الأفعال التي تمنحها السيطرة على تراكيب النص .

وأما الدلالة الثانية التي رصدناها فهي التركيز على الحدث وعلى أهميته ورغبة الشاعر في حدوثه ووقوعه، فهو الأمنية التي يريد رؤيتها، ومنه قوله في قصيدته (غضبة الثأر):

.. قم اليوم..

واغضب مع الغاضبين

فثأر العروبة يشتاق كل لظى الثائرين [1]

فالشاعر يخاطب هنا كل شخص وهو ليس معنياً بالمخاطب بقدر ما هو معني بالفعل (قم، واغضب) إنه يبحث عمن يحقق هذه الأفعال؛ ليحقق حلمه في العروبة ويأخذ بثأرها من الغاصبين ، فإذا استجاب له المخاطب –وهو لايقصد به شخصا بعينه يقصدنا جميعا (نحن العرب)– فلا بد أن يحصل التغيير فنجدنا :

نضمُ الصفوفَ

ونلقى الحتوفَ

---

[1] الأعمال الكاملة : 1519.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالشاعر باحث عمن يحقق هذه الأفعال التي تفضح مراده في البحث عن الحرية و الدعوة إلى الثورة، للوصول إلى العروبة فإذا استجاب (هو) فلابد (لنحن) أن تمضي نحو الحياة الفضلى التي يبحث عنها، والفعل هو الطريق الوحيد للوصول؛ لهذا نجده يحفل بالأفعال ذات الدلالة على الحركة و التغيير (قم و اغضب و نضم و نلقى)؛ لأنه يسعى إلى الثأر؛ لهذا قدم الفاعل (ثأر العروبة) على فعله يشتاق؛ لأنه يركز عليه فهو الهدف المنشود في النص .

3) حذف الخبر

ويلجأ الشاعر إلى عكس العملية في الحذف فيحذف الخبر[1] من الجملة ويعد ابن الأثير حذف الخبر أحسن من حذف المبتدأ لأنه يأتي جملة أو منفردا[2] هذه الظاهرة تعد أكثر الظواهر انتشارا في هذا المبحث و لعل دلالتها التي تتردد كثيرا في شعره رغبته في تركيز الاهتمام على المذكور وتيقنه من مقدرة القارئ على رسم أفق توقع لا تخيب في استحضار الغائب فيحذف الخبر[3]؛ ليصب الاهتمام على المبتدأ. ومن أمثلة هذه الدلالة قول محمود حسن إسماعيل في قصيدته (هدير البرزخ):

---

(1) انظر: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك: ج1: 253-254.

(2) ابن الأثير، المثل السائر: ج2: 256.

(3) انظر: على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة : 1504، 1582 ، 1653 ، 1797 وغيرها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هنا كلُّ صبحٍ تساوى سناه

فلا جائعون ، ولا متخمون

ولا تابعون ، ولا سيدون

ولا خائفون ، ولا زائفون

ولا عائدون ، ولا قاهرون

ولا فاسدون ،ولا مُفسدون

ولا هامدون، ولا سامدون [1]

تتوالى هنا بنية التركيب الاسنادي خالية من الخبر فالشاعر يكرر بنية الحذف اثنتي عشرة مرة متتالية عبر هذه الأسطر؛ إذ يحضر العنصر الأول من الاسناد ويغيب العنصر الآخر فيظل التركيب ناقصا يطلب من المتلقي إتمامه؛ فتحضر فاعلية الحذف هنا في قدرتها على صدم القارئ من خلال إخفاء الخبر عنه، فالشاعر يصر في تلاحق الجمل على حذف المسند منها وذلك لتيقنه من مقدرة القارئ على ملء الفراغ بتقديره بلفظ (موجودون) .

لكن القارئ الكفء لا يكتفي بمثل هذا التقدير بل يسعى لمعرفة المغزى من هذا التلاحق للجمل التي غاب عنها الطرف الأخر (المسند). فغياب المسند ركز الاهتمام على المسند إليه المذكور، وسلب الأهمية من المسند الغائب.

---

[1] الأعمال الكاملة : 1337.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالشاعر في هذه الأسطر الشعرية المتلاحقة حاول أن يرسم عالماً مثالياً تتلاشى فيه، وتتحطم الفوارق بين أبناء الأرض فانتفى وجود صفات الاختلاف بينهم، ليتركنا أمام الوسط من كل شيء في الحياة، وهو بهذا يجسد لنا عالم الموت الذي لا يفرق بين البشر فيتساوى فيه الجميع وتذوب الفروق، وهذا هو العالم الذي يريد محمود حسن إسماعيل الوصول إليه ورسمه.

لكن توالي هذه التراكيب بألفاظ مبالغة غير مرغوب فيها من مثل: (لا جائعون، لا تابعون،....) يسلط لنا الضوء على بشاعة العالم الذي نحياه، فهو عالم تجتمع فيه اللاأخلاق وتحكمه اللاقيم والشاعر يريد منا أن نقف لنتأمل هذه الصفات التي سنتيقن من وجودها أو عدمه فينا، فهو لم يرد نسب هذه الصفات لشيء معين أو نفيها بل ترك للقارئ الحق في تشكيل بقية عناصر التركيب ورسمها بما يتناسب مع رؤيته الخاصة للعالم والبشر، ومن هذا أيضاً ما جاء في قصيدته (التزام) :

والنهرُ غُنوةُ زورقٍ، يَنعى خُطاه الشاطئان

لا موجَ فيه، ولا رياحَ، ولا خفاءَ ولا عيانْ [1]

---

[1] الأعمال الكاملة : 1801.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نلحظ أن الشاعر هنا حذف الخبر في التراكيب المتعاطفة (لا رياح، لا خفاء، لا عيان)، وفي هذا المقطع الشعري تأخذ النشوة الألفاظ وتطمس من النهر كل الدالات التي تحمل الأرق للشاعر؛ فهو يصب اهتمامه على المسند إليه من خلال إضمار المسند وإخفائه عن القارئ، إنه باحث عن الأمان والراحة لهذا لا يريد أن يكدر النهر أو يحرك سكونه (موج، أو رياح)، ولا يريد أن يراه أحد (فلا خفاء ولا عيان).

وما يلفت النظر في هذا المقطع الشعري أن الشاعر عمد إلى التصريح بلفظ التركيب في (لا موج فيه) ثم ما لبث أن تخلى عن ذكره في التراكيب التالية له، ولعل هذا يرجع إلى رغبته الملحة في الحفاظ على سكون النهر فالموج الذي يعد جزءا طبيعيا من النهر ليس فيه؛ لأن الشاعر باحث عن السكون والهدوء، وتتكرر مثل هذه الصور عند محمود إسماعيل فدلالة حذف المسند تأتي لصالح المسند إليه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

4) حذف المفعول به

ويحذف المفعول به من التركيب وقد وردت هذه الصورة لهذا الحذف عند ابن جني[1] وكذلك عند ابن الأثير[2]، وهي قليلة الورود في شعر محمود حسن إسماعيل، ومع هذا فإنها كانت تلح على دلالة الألم ذلك أن استحضارها يثير فيه الألم والحزن[3]، ومن ذلك قوله في قصيدة (هدير البرزخ):

يداري.... وتضنيه آهاته

فيذرف بلواه أو يكتم .. [4]

حذف الشاعر في هذا المقطع المفعول به للفعل (يداري) كما حذف المفعول به للفعل (يكتم)، ولعلنا نلحظ أن الشاعر أراد أن يبين من خلال هذا الحذف موقفه الوجداني الحزين، فالشاعر ممزق يحاول إخفاء حزنه ومداراته، لكن تأتي آهاته لتفصح عن المفعول به المحذوف؛ فالحزن الذي داراه كان موجباً لتدفق الآهات، وهذا جعله يذرف آهاته أو يكتم الدموع، فالشاعر قادر على إخفاء دموعه وعلى كتمها؛ لهذا استخدم (أو) لكن الآهات ستستمر في فضح الغائب.

---

[1] ابن جني: الخصائص: 252.

[2] ابن الأثير : المثل السائر: ج2: 239.

[3] انظر: على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة : 1493 ، 1645 ، 1803، وغيرها.

[4] الأعمال الكاملة: 1618.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن المراوحة بين حضور المفعول به وغيابه للأفعال في النص جسدت قلق الشاعر وحزنه ووقوعه في حيرة من أمره، فهل يداري ويكتم أم يذرف دموعه ويخرج آهاته ؟ هو ممزق بين أركان الغائب و الحاضر في النص، فكل المعطيات لديه ستؤلمه ولن تجدي في حل أزمته وألمه.

5) حذف الحال

ويرد حذف الحال في التركيب و "أكثر ما يرد ذلك إذا كان قولا أغنى عنه المقول"[1]، وحذفها قليل الحضور في شعر الشاعر؛ إذ "يتطلب السياق المعنوي أحياناً ذكر الحال ، وذلك حين يحوم معناه على تخوم الكلام ملوحاً للسامع بدلالاتها. إلا أن الشاعر يبقيها بعيدة عن متناوله بعد أن يلقي عليها غلالة رقيقة تبدد معالمها" [2]، إن استثمار الشاعر لحذف الحال من النص الشعري [3] يمنح المتلقي حركة بين أحشاء صور النص، فيستحضر منها انفعالاته، ويمنحها للسياق فيصبح بذلك جزءاً من حركة المعنى، ومن هذا قوله في قصيدته (وجئت أصلي):

---

[1] ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: ج2: 634.

[2] حمدان، ابتسام احمد: الحذف و التقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني : 128 ، طاهر سليمان حمودة : ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي : 223.

[3] انظر على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة : 1573 ، 1579 ، 1816 وغيرها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أتينا جميعًا نُصلِّي ...

وما كادَ يُفتَح للنور بابْ

ويُومض للخَطو حزنُ الترابْ ...

وَقفنا .. وكادَت خطانا تُشلُّ بأعتابِهِ !

وكادتْ رُؤانا تُغَلُّ على بابِهِ ! [1]

في هذا المقطع يحذف الشاعر الحال في الفعل (وقفنا) الذي تطلب مع تلك الصور وجود الحال التي تمثله؛ إذ يعرض الشاعر لنا صور مدينة القدس وقد جاء وفرسان المعركة ليصلوا فيها، وما إن رأوها حتى علموا مقدار ما حل بها من مآسي، فالظلام يغطي أركانها، وفي التراب حزن بسبب احتضانه جثث الأبرياء، فكان هذا المشهد دافعاً لهم ليقفوا، ولكن حالهم أثناء الوقوف غاب عن النص إذ عمد الشاعر إلى حذفه؛ ليترك للسامع حرية تصور الحال ورسمها وبهذا يستفز النص انفعالاته ويحركها .

إن استثمار الشاعر لحذف الحال منح المتلقي المقدرة على أن يتصور نفسه واحداً من أولئك الفرسان الذين شلت خطاهم، وغلت رؤاهم من عظم ما

---

[1] الأعمال الكاملة : 1574.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

شاهدوه، فيملأ الفراغ الذي تركه النص بالحال التي يراها مناسبةً لرؤاه ومشاعره، وبهذا يصبح القارئ ذاتاً فاعلة تشارك في توجيه الدلالات العامة لبنية النص.

6) حذف الظرف :

ويشكل حذف الظرف ظاهرة أسلوبية في شعر محمود حسن إسماعيل تقود المتلقي إلى المشاركة في إنتاج الدلالة، وذلك من خلال تحديد دلالة التعميم أو الشمول التي توسع أفق التوقع لديه[1]، يقول في قصيدته (الأذان الذبيح) :-

تلفَّتْ .. فما زال خَطوُ النَّبيِّ
يرشُّ لك النور بالراحتَينْ ..
ويسقيك إسراؤُهُ في الظلام
رحيقَ القداسة من خُطوَتينْ ... [2]

---

[1] انظر على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة : 1587 ، 1563 ، 1862 وغيرها.

[2] الأعمال الكاملة : 1559.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يبدأ الشاعر قصيدته بفعل الأمر تلفت لكنه لا يحدد للقارئ وجهة معينة يريد منه التلفت نحوها، فيحذف الظرف من السياق؛ ليعمق دلالة أن خطى النور التي تركها النبي في تلك البقعة قد انتشرت، وعمت كل أرجاء المكان، فأينما تولي وجهك ستجد أثار نور خطاه صلى الله عليه وسلم فقد جاءت دلالة حذف الظرف هنا لتعم خطى النور وتجعله شاملاً لكل أنحاء القدس الشريف.

ولاشك في أن حذف الظرف هنا جاء مناسبًا مع الإطار العام لقداسة تلك الخطى وإحاطتها وعمومها في أرجاء المكان فحذفه ترك المجال لانفتاح الدلالة وتوسعها فالشاعر يأنف أن يحدد الاتجاه فهو يتركه مطلقا؛ ليشمل ويعم كل ما يحضر في ذهن المتلقي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

• المبحث الثالث- حذف الجمل

ونجد ورود هذا النوع قليلا في شعره كما أن دلالته تأتي محدودة والأنماط التي وجدناها تحت هذا المبحث لم تتجاوز نمطين، هما: حذف الجملة من الفعل والفاعل، وحذف جملة جواب الشرط.

أ) حذف الفعل والفاعل

يلجأ المبدع أحيانا إلى حذف الفعل وفاعله من التركيب[1] وهذا النوع من حذف الفعل وفاعله؛ أي الجملة الفعلية يتكرر شعر محمود حسن اسماعيل رغبة منه في حفظ الإيقاع من رتابة التكرار، فيستعيظ عنه بواو العطف بدلاً من تكرار الفعل[2]، من هذا قوله في قصيدته (هدير البرزخ):

سأشدو لكم

لكل الذين يدُ النُّور مُدتْ لهمْ

للموصدين عن النور أبصارَهمْ

للتابعين يلوكون أسمارَهمْ

وللهاجعينَ يُذيبونَ أسحارهمْ

وللعاكفين يدورون أعمارَهمْ

---

[1] انظر: ابن جني الخصائص: 344. و ابن الأثير: المثل السائر:ج2: 233.

[2] انظر على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة : 1532 ، 1620، 1629 ، وغيرها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وللواجفينَ يُعاطون أسرارهمْ [1]

نلحظ أن الشاعر لم يرد أن يكرر سأشدو، فاستعاض بأن عطف بالواو وحذف الفعل ليحفظ إنسياب إيقاعه الشعري، فهو يريد أن يشدو حقاً؛ لهذا نراه ينساب بإيقاعه وكلماته مركزاً على صور تؤرق مجتمعه وذاته وأمته، فهو في الحقيقة لم يرد أن يشدو لهم بقدر ما أراد أن ينتقدهم ويسخر منهم من خلال إيقاع منساب يغنيه القارئ، ويستأنس به لكنه ينفر من تلك الصور التي يقرؤها ويشعر بالضيق من هؤلاء الذين ينشد لهم.

ب) حذف جملة جواب الشرط

ولا يشكل حذف جملة جواب الشرط ظاهرة واسعة الانتشار في شعر محمود حسن إسماعيل، ومع هذا فإنه يسعى بها إلى استنزاف اهتمام السامع وتحدي توقعاته، كما في مطلع قصيدته (سيناء)، يقول:

.. ولَوْ غافلتْني مقاديرُ غيبٍ

---

[1] الأعمال الكاملة: 1619.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على وجهها صيْحةٌ للنزوحْ

وشقّتْ دُروبي جنازاتُها

بعطرٍ، شذاه زوالٌ يفوحْ

.. ولو شطَرَ الدهرُ إصغاءُ رُوحي

وصبَّ الهمودَ لنايي الجريحْ!

ولو عشَّش الهَمُّ تحت ضلُوعي

وظلَّ على رِئَتَيْها يَنوحْ !!! [1]

في هذه القصيدة وبعد تكرار جواب الشرط المصدر ب(لو) احدى عشرة مرة متتالية يأتي جوابه ، ولا شك في أن هذا التكرار على هذه الصورة يشكل بنية حذف مهمة في البنية النصية ، وذلك أن المتلقي فيها يظل يتعامل مع أداة الشرط وفعله، ولا يجد جواباً يشفي غليل المعنى لديه، فيتساءل عن ردة الفعل الواجبة لكل شرط منها، فكأن الشاعر في هذه القصيدة يعيش تحدياً ما لكن هذا التحدي سيفوز به؛ لهذا استخدم حرف لو امتناع حدوث جواب الشرط لإمتناع حدوث فعله، ولكننا لا نجد في التركيب ما يسعفنا لفهم ما يريده الشاعر.

[1] الأعمال الكاملة :1523 ، 1524.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

إن أفق التوقع لدى القارئ يظل يزداد، ويرتفع مع مضيه في القصيدة عبر هذه المقاطع الشرطية المتوالية من التراكيب التي حذفت منها جملة جواب الشرط، لكن وبعد مضي هذه المقاطع ينكشف الطريق عندما يقول الشاعر:

لأنبَتُّ ذاتي وأرجَعْتُها

من العدم الهاجع المستريحْ

فالشاعر لن يستطيع استرجاع ذاته وإعادتها من العدم والسكون، لأنه عاجز عن تحقيق تلك الأفعال لهذا فزع إلى سيناء يناديها:

.. وجئْتُكِ .. من كل حيٍّ

ومن كل مَيْتٍ

ومنْ كل لحن ذبيحْ !!

أناديكِ ...

.. أنتِ النداءُ الوليدْ،

.. لِسمعٍ تَرنم فيه ضريحْ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن جواب الشرط الذي طرحه الشاعر صدم أفق التوقع لدى المتلقي الذي ظن بعد قراءته تلك المقاطع؛ بأنه سيأتي بجواب شرط من نوع آخر لكنه وجد أن الشاعر قد وصل إلى ذروة الانهيار والضياع والتأزم ، وظل هذا حتى آخر أبياته بعد فزعه للأرض –سيناء، فهو قد مات وما عاد قادراً على الانبعاث؛ لأنه لن يستطيع إنبات ذاته أو إرجاعها .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- الفصل الثالث– الالتفات

مدخل

الالتفات في استخدام الضمائر

النمط الأول – الضمائر

النمط الثاني – المطابقة العددية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مدخل

يرد الالتفات في اللغة بمعانٍ عدة، منها : " لَفَتَ وجهه عن القوم صرفه، الْتَفتَ الِتفافاً والتَّلفُّتُ أكثر منه وتلفَّت إلى الشيء، والْتَفتَ إليه : حرف وجه إليه ... ولَفَتَّ فلاناً عن رأيه أي : صرفته عنه، منه الالتفاف ... ، ويقال فلانٌ يَلْفِتُ الكلام لَفْتاً. أي يُرسِلُه ولا يبالي كيف جاء " [1]، إن الدلالة المعجمية للالتفات تحمل دلالة التحول أو الانتقال، وهي بهذا تتقاطع مع دلالته الاصطلاحية فالالتفات في الاصطلاح -كما يعرفه ابن المعتز-: "أول محاسن الكلام، وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى أخر" [2]، وعده العرب من الأساليب العريقة في اللغة العربية [3] .

ويكون الالتفات في الضمير بالتعبير عن المعنى " بطريق من الطرق الثلاثة من التكلم، و الخطاب، بعد التعبير عن ذلك المعنى بطريق آخر من الطرق الثلاثة، بشرط أن يكون التعبير الثاني على خلاف مقتضى الظاهر " [4] .

---

[1] لسان العرب : (مادة لفت)

[2] ابن المعتز، عبد الله: كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس عليه: اغناطيوس كراتشقوفسكي، منشورات دار الحكمة، دمشق، د.ت: 58.

[3] مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، 1683 ، ج1 : 294

[4] التهانوي، محمد علي: موسوعة كشاف الفنون والعلوم، ج1: 251.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد عرض ابن الأثير للالتفات فرأى أن "حقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وعن شماله، فهو يقبل بوجهه تارة كذا وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة؛ لأنه ينتقل فيه من صيغة إلى صيغة كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض، أو غير ذلك..."[1]، فالالتفات كما يراه يقع في الضمائر أو الأفعال.

ويسمي ابن الأثير الالتفات (شجاعة العربية) ويبرر هذا بقوله:" وإنما سمي بذلك لأن الشجاعة هي الإقدام وذاك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيع غيره، ويتورد ما لا يتورده سواه، وكذلك هذا الالتفات في الكلام، فإن اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات"[2]، وهو في منحه الالتفات هذه الخصوصية وتفضيله على سائر الأساليب يدل على إدراك بوصفه أسلوبا فاعل في الدلالة يمنحها القوة؛ إذ إن الشجاعة تحمل الحرية وهي حرية تمنح الشاعر المقدرة على خلخلة المعايير في التراكيب وزعزعة النظام فيها.

ويقسم ابن الأثير الالتفات ثلاثة أقسام :" القسم الأول : في الرجوع من الغيبة إلى الخطاب ، ومن الخطاب إلى الغيبة"[3]. و"القسم الثاني : في الرجوع

---

(1) ابن الاثير: المثل السائر، ج2: 135.

(2) السابق: 135.

(3) السابق : 135.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر"[1]، و"القسم الثالث: في الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل وعن المستقبل بالماضي"[2].

وقد قسم القسم الأول إلى :

1) الرجوع من الغيبة إلى الخطاب .

2) الرجوع من خطاب الغيبة إلى خطاب النفس .

3) الرجوع من خطاب النفس إلى خطاب الجماعة .

4) الرجوع من خطاب النفس إلى خطاب الواحد .

5) الرجوع من الخطاب إلى الغيبة[3] .

ولا تريد الدراسة استعراض جميع الأقوال التي تعلقت بالالتفات لكن خلاصة ما تضمنته الدراسات البلاغية والنقدية -كما يقول فايز القرعان-، أنها "أدخلت ظاهرة الالتفات بصورة جلية في التصرف بالضمائر مع وحدة مرجعها، بحيث أصبحت الضمائر هي العلاقة الميزة للالتفات مع أن أصحاب هذه الدراسات توسعوا في مفهومها إلى شكلين

---

[1] ابن الاثير: المثل السائر، ج2 :144.

[2] السابق:145.

[3] انظر: السابق : 137-143.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أسلوبيين آخرين : يتناول الأول منهما الفعل في صوره الزمنية، ويتناول الثاني المعنى من حيث الانصراف من معنى إلى آخر " [1].

وقد اهتم المحدثون بهذه الظاهرة؛ إذ إن التحول الأسلوبي الذي ينطوي عليه الالتفات "يحقق دلالات جديدة أو يحدث ما لا يكون متوقعاً للمتلقي مما ينتج خيبة كبيرة للتوقع"[2]؛ إذ يستطيع الانزياح أن يضمر "كثيرا من إمكانات المبدع في استعمال الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة"[3]، وهم بهذا تجاوزوا ما قدمه القدماء الذين رأوا أن "الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطرية لنشاطه، وأملأ باستدرار إصغائه"[4]، وهم لم يحاولوا الخوض فيه من وجه أسلوبي واعي يحلل دلالاته في النص ويفسرها بوصفه انزياحًا عن المعيار يشكل صدمة لأفق القارئ الذي يتوقع استمرار نسق المرجع لكن التركيب يباغته بالتحول فيه، وهذا يستدعي من القارئ أن يعيد بناء القراءة؛ حتى يتمثل المغزى الدلالي في هذه البنية الالتفاتية ويحدد المرجع فيها.

---

(1) القرعان، فايز عارف: في بلاغة الضمير و التكرار دراسات في النص العذري ، عالم الكتب الحديث ، اربد 2009 :12.

(2) الرواشدة، سامح: في الأفق الأدونيسي : 105

(3) عبد المطلب، محمد: جدلية الأفراد والتركيب : 188.

(4) السكاكي : مفاتيح العلوم : 199 ،و القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة ، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1985، 77.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالقدماء وقفوا " على سطح الظاهرة بوصفها انتقالاً من ضمير إلى ضمير" [1]، ولم يسعوا إلى كشفها في مستواها العميق الذي " يتمثل في السعي إلى اكتشاف الدلالات العميقة المرتبطة بتشكل الأنساق الالتفاتية داخل السياقات النصية"[2]؛ فالالتفات إذن متصل بالدلالة التي يحملها النص؛ لأن أي تغير في المستوى التعبيري يعد مؤشراً على تغير في المستوى الدلالي [3]، واستخراج هذا التغير في "هذه الدلالات يجب أن ينطلق من إدراك علاقة الضمائر الالتفاتية بالدالات النصية التي تشكل الأرضية الأساسية لإنتاج الدلالة " [4].

فالالتفات يحدث اضطراباً أسلوبياً وانزياحاً " يسهم في ترجمة انفعالات الشاعر، واستغوار خبايا نفسه، وما ينطوي عليه عالمه الداخلي من مشاعر وأحاسيس غامضة ومتداخلة، تتطلب لغة خاصة في تجسيدها، لغة تكسر مواصفات العادة والإلف والعقل والانتظام وحتى أنها قد تكسر قوانين اللغة نفسها وعلائقها المأنوسة؛ لتحليلها إلى لغة انحرافية وتحبط توقعات القارئ لكنها تحفز مخيلته وتوقظ وعيه"[5].

---

[1] القرعان، فايز عارف: في بلاغة الضمير والتكرار دراسات في النص العذري :11.

[2] السابق

[3] الرواشدة، سامح: في الأفق الأدونيسي : 105.

[4] القرعان، فايز عارف: في بلاغة الضمير والتكرار دراسات في النص العذري :12.

[5] أبو مراد، فتحي يوسف: شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية : 136

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولكننا لا ننكر أن ما قدمه ابن الأثير في مجال الالتفات لوح بشكل أو بآخر بقيمة الالتفات بوصفه أسلوبًا انزياحيًا يحمل في طياته قيمة ثرية تمتد وتتشعب في أفق النص وتحدث التباسًا في تراكيبه، وهذا ما أدركه النقد الحديث فبنية " الأسلوب الالتفاتي هي بنية ثنائية تقابلية تشتغل في حيز المفارقة على مستوى الضمائر والأزمنة، وربما استطاعت أدبية التأويل أن تدرك مسالك أخرى لالتباسات الصور الالتفاتية في استجابتها للانسياب الجمالي الذي تحدثه بانتقالها من سياق يكون فيه البناء على صورة معينة، إلى ما ينبغي أن تكون عليه هذه الصورة في سياق آخر، وبانتقال الصور يتم تحويل الخطاب وإعادة انبثاق صيغة اللعبية بكل ما يمكن أن تمد به شعرية الالتفات في عدولها المطلق"[1].

فالالتفات من هذا الفهم الحديث يعمل على لفت القارئ ومراوغته في قراءته الأولية؛ ليحقق لديه لذة الاكتشاف ويوثق صلته بالنص، فيصبح النص عنده بنية أسلوبية متشابكة ومتداخلة، يحاول أن يفسرها ويردها إلى مدلولاتها؛ ليكشف ما وراءها في القراءة المتأملة.

ويعمل الالتفات علة جذب انتباه المتلقي للنص؛ إذ إنه يحفزه على التفكير والتأمل في هذه البنى الأسلوبية التي تتغاير وفق معطيات جمالية، "إذ إن مرجعية الضمير هي التي تنظم عملية تبادل الضمائر

---

[1] العين،خيرة حمر: شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول: 46.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فتجعل منه ليس مجرد مراوغة أو لعبة لغوية، وإنما هو تحقيق انعطافه أسلوبية واعية، تمنح النص دفقه دلالية مكثفة، يستدعيها تتابعه السياقي"(1)؛ لأن الضمير عندما يتحول "- العائد من مرجعه الأصيل- إلى مرجع آخر موهم للمتلقي بأنه ليس هو المرجع الأصيل بوساطة تغير الضمير -على وفق تقنية الالتفات-يصبح أكثر قدرة على انتاج الدلالة"(2).

فالالتفات يعد نوعًا من الانزياح؛ إذ إن التباس المرجع واشتباكه مع المعنى يحدث مراوغة للقارئ الذي يحاول أن يعيد بناء النص وفق رؤيته الخاصة للمرجع، التي تتطلب منه اكتشاف الصور الالتفاتية وتحديد دلالتها، وفي هذا يقول ابن الأثير:"والذي عندي في ذلك أن الالتفات من الخطاب إلى الغيبة أو من الغيبة إلى الخطاب لا يكون إلا لفائدة اقتضتها. وتلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب، وغير أنها لا تحد بحد ولا تضبط بضابط لكن يشار إلى مواضع ذلك بعينه، وهو ضد الأول وقد استعمل في الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، فعلمنا حينئذٍ أن الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما

---

(1) داود، عشتار: الأسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، دار مجدلاوي، عمان، 2007: 164.

(2) القرعان، فايز عارف: في بلاغة الضمير والتكرار دراسات في النص العذري :12-13.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعب شعبا كثيرة لا تنحصر وإنما يؤتى بها على حسب الموضع الذي ترد فيه" [1].

فالالتفات يعمل على لفت القارئ ومراوغته في قراءته الأولية؛ ليحقق لديه لذة الاكتشاف، ويوثق صلته بالنص الذي يبدو أمام القراءة العميقة بنية أسلوبية متشابكة ومتداخلة، يحاول تفسيرها وردها إلى مدلولاتها ليكتشف ما وراءها.

ويدرس الالتفات في ثلاثة مستويات: مستوى الضمائر، ومستوى الأفعال، ومستوى المعاني. وفي مستوى الضمائر يتم "من خلال نمطين يعتمدان على انتهاك المطابقة بين الضمائر ومراجعها، فأما النمط الأول فهو انتهاك المطابقة الضميرية من حيث الغياب والحضور أي انتقاء المطابقة بين الضمير المرجع ، غياباً وحضوراً في الخطاب " (2)، ويرصد فايز القرعان لهذا النمط من كتب البلاغة " ستة أنساق أسلوبية وهي :

1) الانتقال من المتكلم إلى الخطاب .
2) الانتقال من الخطاب إلى المتكلم .
3) الانتقال من المتكلم إلى الغيبة .

---

[1] ابن الأثير: المثل السائر: ج2: 136-137.

[2] القرعان، فايز عارف: في بلاغة الضمير والتكرار دراسات في النص العذري: 6.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

4) الانتقال من الغيبة إلى التكلم .

5) الانتقال من الخطاب إلى الغيبة .

6) الانتقال من الغيبة إلى الخطاب " [1] .

" أما النمط الثاني، وهو انتهاك المطابقة العددية أي بين الضمائر ومراجعها من حيث الإفراد و الجمع " [2]. ويرصد القرعان لهذا النمط في كتب البلاغة " ستة أنساق أسلوبية، وهي:

1) الانتقال من خطاب الواحد إلى خطاب الاثنين .

2) الانتقال من خطاب الاثنين إلى خطاب الواحد .

3) الانتقال من خطاب الواحد إلى خطاب الجمع .

4) الانتقال من خطاب الجمع إلى خطاب الواحد .

5) الانتقال من خطاب الجمع إلى خطاب الاثنين .

6) الانتقال من خطاب الاثنين إلى خطاب الجمع " [3] .

وقد وجدت في العينة التي اختارتها من شعر محمود حسن حسن إسماعيل أنه استخدم الالتفات في نمطيه (32) مرة، توزعت على النمط الأول الذي يبلغ تكراره (19) مرة وعلى النمط الثاني بلغ تكراره (13) مرة.

---

[1] القرعان، فايز عارف: في بلاغة الضمير والتكرار دراسات في النص العذري :6- 7

[2] السابق : 7

[3] السابق : 7

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويبدو لي أن محمود حسن إسماعيل يستخدم الالتفات مستوييه: الضمائر والمطابقة العددية يشكل بهما دالاته الشعرية التي يتحقق بها دلالات متعددة نابعة من تشكيل البنية الانزياحية عن المطابقة المألوفة والمتوقعة في مراجع الضمائر؛ إذ إن الانتقال في الضمائر من مرجع يتوقعه المتلقي إلى مرجع آخر غير متوقع يضع القارئ أمام مجابهة ضمائر تسهم في خلق فجوة توتر في النص، الذي يرفض أن يمنح القارئ "معنى جاهزاً مسيطراً عليه في المواجهة الأولى البسيطة"(1) من مواجهات القراءة، إن كل ما يفعله على هذا المستوى هو أن يراوغ افتراضاته الأولى، ويسعى للانحلال من أفق توقعات القارئ؛ ليتحدى مقدرته على سبر أغوار اللغة واكتشاف معانيها في البنية العميقة للنص. وحتى أجلي هذين النمطين في شعر محمود حسن إسماعيل أقف على كل واحد منهما على حدة.

- **النمط الأول- الضمائر**

يظهر من الاستقراء الذي قمت به لأشعار محمود حسن إسماعيل أنه يستخدم خمسة أنساق، هي:

1) الانتقال من الغيبة إلى الخطاب.

2) الانتقال منالخطاب إلى الغيبة.

3) الانتقال من الغيبة إلى التكلم.

---

(1) عبيد، محمد صابر: عضوية الأداة الشعرية: 121.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

4) الانتقال من التكلم إلى الغياب.

5) الانتقال من التكلم إلى الخطاب.

ووجدت أنه يميل إلى استخدام النسقين الأول والثاني أكثر من سائر الأنساق، وتلاهما النسق الثالث والرابع والخامس. وقد جاءت هذه الأنساق بدلالات مختلفة يمكن أن نرصدها على النحو الآتي:

- **النسق الأول- الانتقال من الغيبة إلى الخطاب:**

يعد هذا النسق أحد أكثر الانساق شيوعا في شعره، وقد تعددت دلالاته، وكان أكثرها حضورًا رغبة الشاعر في تأكيد علو شأن الغائب واستحضاره من خلال خطابه؛ لأنه قادر على التغيير واحداث هزة في أركان الدالات، وهذه الدلالة ترد وتتكرر عند حضور لفظ (الله)؛ لأن الشاعر يدعوه ويستحضر عظمته ويناجيه[1]، ومن هذا قوله:

هو النورُ ..

.. في كل قلب حياةْ

وفي كل وجه صلاةْ

---

[1] انظر: على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة: 1563، 1691، 1845، وغيرها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وظلٌّ لنور الإله

إلهي .. وفي كلّ شيء رأيتُكْ

إلهي رأيتُك، إلهي سمعتُك

تعاليتَ .. لم يبدُ شيءٌ لعيني

تعاليتَ .. لم يشدُ صوتٌ بأذني

ولكنْ نورًا بقلبي يُطلُّ ... ومن طيفه كلُّ نور يهلُّ!! [1]

نلحظ أن الشاعر عمد إلى استغلال بنية الالتفات لبيان عظمة الله من خلال استحضاره بداية بضمير الغياب (هو) ثم ما لبث عن التحول إلى خطابه: (إلهي (أنت)، رأيتك، سمعتك، تعاليتَ). إن هذا التحول في ضمائر (الله) والمراوحة بين الغياب والخطاب ثم الغياب ثانية، جاءت لتعظيم الله وبيان فضله في كل ما يراه الشاعر حوله؛ فالله هو كالنور والنور هو الحياة في الجسد وهو الصلاة وظله يعطي كل ما على الوجود، إن هذه العظمة حركت اللغة نحو خطابه فلجأ الشاعر إلى ندائه ودعائه (إلهي).

وقد لجأ الشاعر إلى تكرار خطابه بالفعل (رأيتك) مرتين، في المرة الأولى:(إلهي.. وفي كل شيء رأيتك)، ثم قال (إلهي رأيتك). ولم يفعل هذا مع

---

[1] الأعمال الكاملة: 1848.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفعل الآخر؛ إذ قال: (إلهي سمعتك) فلم يحدد لهذا الفعل مصدرا كما فعل مع فعل الرؤية، ولعل هذا نابع من كون رؤية الله لا تكون إلا من خلال استجلاء أثره في كل شيء في العالم، فأراد الشاعر أن يوضح حقيقة أن رؤية الله لا تكون بصرية بل رؤية نوره وأثره في خلقه وتأمل هذا الخلق، أما سماع صوت الله فهو لا يحتاج لتوضيح؛ لأن الإنسان يسمع الله بفطرته التي تقوده نحوه فتحقق رؤية أثر الله في الكون سيقود الشاعر نحو سماع صوت الله بفطرته.

ثم ما لبث أن خاطبه مرتين بلفظ (تعاليت)، (لم يبد شيء لعيني، لم يشد صوت بأذني) فزاد في تعميق فكرته السابقة؛ إذ لم يره بل تأمل أثره، ولم يسمعه بل سمع صوت فطرته بعدما تيقن من وجود خالق لهذا الكون؛ لهذا جاء غياب الخطاب في نهاية المقطع متناسبا مع دلالة العظمة المهيمنة على كل شيء، فالله كالنور بقلبه فإن لم يوجد هذا النور فإن الظلام هو مصير القلب؛ أي الضلال؛ لهذا قال: (ومن طيفه كل نور يهل)، فهو لا يقصد الضوء بل نور الايمان واليقين.

لقد أسهم التحول في الخطاب في تعميق الدلالة وتحفيز المتلقي على التفكير في البنية العميقة التي عملت البنية السطحية الغنية بالانزياح في مرجع

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الضمير على صوغها، وتفعيل دور الدال (الله) من خلال التحول في نسق الضمير من الغياب إلى الخطاب.

ومن دلالات هذ النمط محاولة الشاعر أن يستنهض الغائب من خلال هذا التحول إلى خطابه، وتنبيهه عله يستجيب ويستيقظ من سباته[1]، ومن هذا قوله في قصيدته (الحب):

مع الحب

حبيبي حياه

وحبي حياه

وفي وجهه كل نور الحياه ...

.....

.....

حبيبي تَبسم

حبيبي تَكلم

حبيبي صحا الورد في كل روض

---

[1] انظر على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة: 1465، 1577، 1894، وغيرها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وما زلتَ نعسانَ .. أين ابتسامُك؟

حبيبي.. شدا الطير في كل أيْكٍ

وما زلتَ في الصمت يجري كلامُكْ [1]

اعتمد الشاعر هنا على استخدام بنية الالتفات من خلال التحول باستخدام ضمير الغياب في: (حبيبي (هو)، وجهه)، إلى الخطاب: (حبيبي، تبسم،حبيبي، تكلم، ما زلت، ابتسامك، ما زلت، كلامك). فالشاعر يريد من حبيبه أن يستفيق؛ لأنه مصدر حياته وضوئه الذي يرى به الوجود فأراد منه أن يبتسم؛ ليخرجه من وحدته وحزنه [2].

فالشاعر في البداية يحدثنا عن حبيبه بضمير الغياب شارحا أهمية هذا الحبيب له، ومقدار حاجته لوجوده في حياته، ثم ما لبث أن افتقد هذا الوجود الحقيقي في ذاته وفي نصه؛ إذ افتقد صوت محبوبه ولم يجده فلجأ إلى خطابه مطالبا إياه باحداث فعل يغير مجرى حياته. فأسهم الانزياح في كسر بنية النص وكسر نمطيته ودلالته؛ لأن الشاعر يبحث عن التغير وهو يحتاج لابتسام وصوت الحبيب؛ لكسر النمطية في حياته.

---

[1] الأعمال الكاملة:1849-1850.

[2] انظر الرسالة: فصل الحذف حذف حرف النداء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن دلالة هذا النمط أيضا محاولة الشاعر تنبيه السامع على خطر هذا الغائب؛ إذ لا يخاطبه بحد ذاته لكن هذا الخطاب للغائب يحمل تقريعا للسامع فهو قد يخاطب وعد بلفور أو اليهود أو الخائنين، ويطلب منهم ما يريد بالحقيقة طلبه ممن يسمع ويقرأ النص[1]، ومن هذا قوله في مطلع قصيدته (زفرة على فلسطين الدامية) -مشيرا إلى وعد بلفور-:

صوتٌ بأرض القدس مُشتعلُ الصدى

كادَتْ له الأكبادُ أن تتوقدا

جَزِعَ المسيحُ له لولا طُهرُه

ما مدَّ للرحماتِ كفًا أو يدا

.....

يا يوم "بلْفور" وشُؤمك خالدٌ

ما ضرَّ لو أخلفتَ هذا الموعدا؟!

عاهدتَ أعزالَ الجسومِ، سلاحُهم

ما كان إلا الحقُّ صاحَ مُقيدا [2]

عمد الشاعر في بداية قصيدته إلى الإشارة لوعد بلفور بضمير الغياب: (صوت(هو)، مشتعل(هو)، له)، ثم لبث أن تحول إلى خطابه (يا يوم

---

[1] انظر على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة: 1452، 1962، 1911، وغيرها.

[2] الأعمال الكاملة: 1453.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بلفور(أنت)، شومكَ، أخلفتَ، عاهدتَ)، فصدم أفق التوقع لدى القارئ الذي توقع استمرار نسق ضمير الغياب بالانزياح نحو نسق الخطاب.

ويتحدث الشاعر في بداية القصيدة عن وعد بلفور حيث اشتعل صداه في القدس وكادت الأكباد من هذا الصوت أن تتوقد؛ حسرة وألما، وهنا تحضر صورة المسيح، وهو جزع من هذا الوعد وغاضب على العرب، ولولا طهره لما مد يده يدعو الرحمة أن تحل بهم، وفي هذا تقريع وتوبيخ عنيف للعرب المتقاعسين عن حقهم.

ثم يتحول الشاعر في استخدام الضمير من الغياب إلى الخطاب: (يا وعد بلفور)، وهو يوجه خطابه نحو الوعد الذي لا ينتظر منه استجابة، ويلومه على قدومه وحلوله بأرض العرب العاجزين رغم أن السلاح في أيديهم لكنهم وقفوا مستسلمين خانعين، فصاح الحق من القيود التي فرضها الوعد عليه ومن أهله الراضين بما حل بهم.

وهو في خطابه لوعد بلفور في الحقيقة يريد خطاب العرب وتقريعهم على صمتهم وعجزهم واستكانتهم عن أخذ الحق؛ فهم وقفوا متفرجين والسلاح في أيديهم على القدس وما يحل فيها، وقد صرح بحقيقة هذا في نهاية قصيدته؛ إذ يقول:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والشرقُ، وَيْحَ الشرق! نامَ أُسودُه

عن ثائرٍ في القدس ضجّ وأرعدا

شُلّتْ عزائمُهم، ونامَ جهادهم [1]

إن بنية الخطاب في هذا النص اكتسبت دلالة جديدة فالشاعر هنا يفصح عن مغزى هذا التحول في ضمير (وعد بلفور) من الغياب إلى الخطاب؛ فهو يوجه كل هذا اللوم لأسود الشرق، يريد منهم أن يستفيقوا على هذا الصوت، وينظروا ما حل بهم، ويساندوا أبناء فلسطين؛ لهذا جاء بالفعل (شلت) دلالة على عجزهم، والفعل (نام) دلالة على لا مبالاتهم بما يجري حولهم، واستسلامهم لهذا الوعد المشؤوم.

إن هذه الدلالة ما كان النص قادرا على استخراجها دون الاستعانة بهذه البنية الانزياحية بتحول الضمير من الغياب إلى الخطاب، فالشاعر لم يرد أن يوجه الخطاب في الحقيقية إلى هذا الغائب، بل إنه من خلال خطابه وجه اللوم والتقريع للعرب فاتخذ العتاب أهمية في النص؛ من خلال الاتكاء على البنية الالتفاتية التي صدمت أفق التوقع مرتين: فمرة من خلال هذا التحول على البنية السطحية الظاهرة، ومرة من خلال تحول الخطاب الظاهر إلى لوم مبطن للعرب.

---

[1] الأعمال الكاملة: 1457.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- **النسق الثاني: الانتقال من الخطاب إلى الغيبة:**

شاع هذا النوع في شعر محمود حسن إسماعيل فقد استطاع من خلال استثمار هذا التحول من الخطاب إلى الغياب؛ لاكساب النص قوة التأثير في القارئ لما فيه من انسياب في تدفق المعاني الجديدة؛ حيث إنه يحدث فجوة كبيرة بين النص والقارئ الذي يظل فاقدا سيطرته على الضمائر. وإن الدلالة العامة لهذا النوع تركزت في أن الشاعر من خلال هذا الخطاب يوجه عتابا ما، و يطلب ممن يخاطبه التنبه فيأتي التحول إلى الغياب رغبة منه في بيان حال هذا الذي خاطبه، وتجسيد معاناته، ورسم حدود الأزمة والخطر الذي يهدده والذي يدفعه إلى ندائه ومخاطبته[1]، ومن هذا قوله في مطلع قصيدته (موسيقى من الضياع. النفس...والكأس) مخاطبا قرطبة:

ارفضي الكأسَ.. ولا.. لا تَشربيه!

وارفضي، لا تقربيهِ

وارفضي النَشْوةَ والتخديرَ فيه [2]

---

[1] انظر على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة: 1410، 1920،1470، وغيرها.

(2) الأعمال الكاملة: 1949.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن الشاعر في مطلع قصيدته يوجه خطابه لقرطبة طالبا منها رفض الكأس ويحذرها منه (لا تشربيه، لا تقربيه)، ويكرر فعل الأمر (ارفضي) أربع عشرة مرة في سطور تتوالى محذرًا قرطبة من هذا الكأس الذي لا يحوي الخمرة أو الحب أو المجد، يقول:

ارفضيه فهو لا كأسَ ولا خمرَ لكي تَرتَشفيه

ارفضيه فهو ليس الحبَ ليس السرَّ كي تستلهميه

ارفضيه فهو لا شيءَ ولا أحلامَ شيءٍ كي تستعظميه

فالشاعر يلح على قرطبة بالرفض بتكثيف أفعال الأمر وتكرارها (ارفضي)، ولكنه لا يكتفي بالتكرار بل إنه يتجه نحوبنية الالتفات أيضا لتكاتف التكرار في تعميق هذا المعنى (الرفض)، يقول:

ارفضيه فلكم غناكِ لحنَ الوهم .. لا.. لا تسمعيه!!

نغمٌ من ورق التوتِ أبيٌ ذلّ مستمعيه

.....

لم تزلْ قرطبةُ تصرخ ... والتاريخ يصغي لأبيه

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهو يمشي فاغرَ الناي ويحكي كلَّ شيء لبنيه [1]

إن هذا التحول في نسق النص من الخطاب: (ارفضيه، غناك، تسمعيه)، إلى الغياب: (لم تزل قرطبة (هي)، تصرخ (هي)) صدم أفق التوقع لدى القارئ؛ الذي كان يظن أن الشاعر سيقول: (لم تزالي، تصرخين)، لكنه استثمر الالتفات فتحول إلى الغياب عادلا عن الخطاب. ولعل الشاعر أراد أن يبين حال قرطبة التي لم تزل تصرخ، والصراخ يحمل دلالة الألم وطلب النجدة، ونلحظ أنه قال (لم تزل) ليدل على استمرار حالها من الماضي وهي تعاني من وطأة الظلم والعدوان.

إن هذا الالتفات يضع القارئ أمام مفارقة بين هذا المعنى الظاهري لخطاب قرطبة وغيابها في النص، وبين ما يريد الشاعر قوله فتضع القارئ على عتبة سؤال: (لمن وجه الشاعر خطابه؟)

إن الشاعر لم يرد أن يوجه خطابه حقيقة لقرطبة بل إنه استغل خطابها؛ ليخاطب بها أبناءها، فالأمر بالرفض لمن عليها وليس لها. (فالرفض) يحتاج للشعب القادر على النهوض والتغيير ورفض كأس الذل والمهانة؛ لأنها كأس ستسقيه الموت، يقول:

فهو روضٌ كاذبُ الخضرة .. والماء الذي يَسقيه

يُردي شاربيه

---

[1] الأعمال الكاملة: 1952.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

استطاع الشاعر من خلال استغلال التكرار والالتفات معا أن يفجر دلالات النص وايحاءات اللغة؛ فانتقلت دلالة (قرطبة) بوصفها مكانا إلى دلالة من عليها من الشعب بوصفهم بشرًا قادرين على العطاء، فحملت قرطبة بذلك رموزًا جديدة نشطت المعاني في البنية العميقة أخرجتها من أطرها المتوقعة، وانزاحت فيها الضمائر من دلالة ظاهرة إلى دلالة أخرى استمرت تتأرجح في القراءة وتراوغ القارئ حتى يستطيع استجلاءها والوصول إليها.

فغياب قرطبة بعد الخطاب يحمل دلالة ما تومئ بالخطر وتنبه المخاطبين الحقيقين إلى ضرورة الاستجابة لأمر الشاعر (بالرفض)، وإلا ستغيب أرضهم، ويستمر صراخها، ولن ينقذها من براثن العذاب إلا رفضهم لتلك الكأس، فإن لم يفعلوا فلربما ستغيب قرطبة وتصبح قصة يرويها التاريخ لبنيه.

- **النسق الثالث- الانتقال من الغيبة إلى التكلم:**

يستخدم محمود حسن إسماعيل هذا النسق في الانتقال من ضمير الغياب إلى التكلم، والدلالة العامة لهذا الانتقال هي رغبة الشاعر في استحضار الدال الغائب؛ بتفعيل حضوره بضمير التكلم؛ لأنه يريد تفعيل دوره في النص. فيتحدث

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(هو) عن (أناه) بلسان حاله منزاحا عن وصفه بضمير الغياب[1]، ومن هذا قوله في قصيدته (تكبيرة الزحف):

* * *

تلفّتَ من غمــراتِ الظــلام ومن عاره في جبين الوجود

فأبصرتُ فجرا عنيد الضياء تزمجــر أضواؤه بالــرعود

وتزحف رايــاتــه بالدمــاء لتجرف بالــهول كل الحــدود[2]

نلحظ أن الشاعر انتقل من ضمير الغياب: (تلفتَ، عاره) إلى ضمير التكلم: (أبصرتُ)، فبعد أن تحدث عن ذاته بضمير الغياب واصفًا غيابها واندحارها في الظلام، والعار يلف أرضها ووجودها، فهذه الذات مكتوية بالذل ولا يناسبها إلا ضمير الغياب؛ لأنه يستحي من الإعلان أمام القارئ أن هذه الذات المتردية في الحقيقة ما هي إلا (أناه) ، فأراد جذب انتباه القارئ بحديثه عن نفسه بالغياب كي لا ينفر السامع منه ويزدريه، ثم ما لبث أن صدم أفق التوقع بتحوله من ضمير الغياب إلى ضمير التكلم فتلك (الأنا) التي تلفحت بالعجز والغياب أمام انهمار الظلام والعار، أبصرت الآن في أفقها (فجرا).

---

[1] انظر على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة: 1449، 1950، 2035، وغيرها.

[2] الأعمال الكاملة: 1464.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وينتشي الشاعر باستحضار هذا الدال (الفجر)؛ إذ يُصبغ عليه صفات تمنحه الاستمرار والمجابهة: (عنيد، تزمجر، تزحف)، (فالأنا) بحاجة لأن تصبغ عليه هذه الصفات، لتستطيع الإعلان عن وجودها؛ لهذا تكثف دلالة الفجر علها تمحو ذلها.

وهذه الأنا كما يصفها المقطع تعاني الظلام والعار، فهي بحاجة لقوة الفجر؛ لتستعيد كيانها ووجودها، فما كان منها بعد أن أبصرت هذا الفجر إلا أن تحررت من غيابها، وحضرت بقوة، وبصراحة بضميرها (ضمير التكلم)، ليفصح الشاعر بأن ذاته ما عادت كما كانت عندما استخدم لها ضمير الغياب، فهذا التحول في استخدام الضمير وإن كان تصادم مع أفق القارئ إلا أنه كان متناسبا مع أفق النص والدلالة؛ فالذات تحررت من قيودها وعادت للتكلم بضميرها.

- **النسق الرابع- الانتقال من التكلم إلى الغياب:**

يلجأ الشاعر إلى استخدام هذا النوع في الانتقال من التكلم إلى الغياب محملا نصه دلالة القلق والخوف من اليأس، وهي دلالات تأزم تسكن نفسه وقد كشف عنها بتحول ضمير (الأنا) الحاضر المتكلم إلى ضمير الغائب؛ وذلك لأنه

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

متوجس اتجاه ذاته خائف من فقدانها بعد أن أكسبها الحضور قوة وفاعلية [1]،

ومن هذا قوله في قصيدته (البقاء):

وما ضاع ضاع

فأمسي بقايا شعاع على اللّج ذابْ

ويومي شعاعٌ جديدُ الإهابْ

يشقُ الترابْ

ويهتكَ بالروح وجه السرابْ

وإن صارعتْهُ رياحُ الحجبْ

تفجرَ من كل جنبْ

نماءً وماءً وحَبْ

وناداكَ من كل غيبْ

دعاءً وشوقًا وحُبْ

إليكَ وأنت لكل المقادر رب

نلحظ أن الشاعر لجأ في هذه المقاطع إلى استخدام ضمير التكلم: (فأمسي، يومي) ثم عدل عنه إلى ضمير الغياب: (صارعتهُ، تفجر (هو)،

[1] انظر على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة : 1938، 1996، 2033، وغيرها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ناداك(هو))، وهذا الانزياح في استخدام الضمير زلزل رؤية القارئ في مستوى قراءته العادية التي توقع فيها أن يقول الشاعر: (صارعتني، تفجرتُ، ناديتُك) لكنه انزاح عن هذا الخطاب المتوقع بالالتفات لضمير الغياب.

فقد تحدث لنا الشاعر عن ذاته بضمير المتكلم وأشعله بدلالات الأمل؛ فهو لا ينظر للأمس وما ضاع فيه بل إنه يستغل القادم والآتي؛ ليشق به التراب الساكن، ويستخرج منه كنزه، ويبدد وجه السراب عن روحه؛ ليرى الحقيقة. وهنا تشتعل (الأنا) بالحضور والفاعلية ولكن سرعان ما يلوح الخطر (للأنا) فيخفيها الشاعر ويضمدها بالغياب خوفا عليها من الانكسار تحت وطأة الصراع.

وهو حتى وإن صارعه القدر سينفجر (نماء وماء وحب)، لأنه يستعين بالله للحفاظ على ذاته، فيناديه (دعاء) للحفاظ على أمله، و (شوقا) للقائه بهذه الأنا القادرة على الفعل والباحثة عن المجد وإرضاءه، و(حبا) له لما أعطاه من فضل يتمثل في مقدرته على التفجر بالنماء، والماء، والحَب.

- **النسق الخامس- الانتقال من التكلم إلى الخطاب:**

وهذا النمط من الالتفات قليل الورود في شعره ودلالته العامة تتقاطع مع الدلالة السابقة؛ إذ تمثلت في الخوف والتوجس والقلق على الذات المتكلمة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التي يحس أنها مهددة بالخطر فيلجأ إلى خطابها مطالبًا إياها القيام بفعل يزيل عنها الخطر الذي قد يداهمها[1]، يقول في مطلع قصيدته (إلى الأمام يا عرب):

إلى الأمام.. خطْونا.. إلى الأمام

إلى الأمام.. زحفْنا.. إلى الأمام

إلى الأمام .. واسحقُوا العدوان

إلى الأمام.. وامحقُوا الطغيان

* * *[2]

يستخدم الشاعر الالتفات من ضمير المتكلم في: (خطونا، زحفنا)، إلى ضمير الخطاب: (اسحقوا، امحقوا)، وهو بهذا أحدث انزياحا عن البنية في مرجع الضمير الذي كان يتطلب منه أن يسير على نسق التكلم، لكنه آثر أن يهدم هذا النسق؛ فيتحول عنه إلى الخطاب.

واستثمر الشاعر هذا الأسلوب لتوجيه الدلالة العامة، فقد بدأ النص بالحديث بضمير الجماعة بأننا سيمضي خطونا إلى الأمام، وزحفنا إلى الأمام مركزًا على كلمة (إلى الأمام) لأنه مسكون بهاجس خوف من التراجع أو الهزيمة

---

[1] انظر على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة: 1992، 1576، 1973.

[2] الأعمال الكاملة 1457.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لهذا ما لبث أن تحول من التكلم بضمير (نحن) إلى الخطاب بضمير الواو للمخاطبين (أنتم) المتمثل (وا).

وقد تتابعت الأفعال في التراكيب مسبوقة وملحوقة بلفظ (إلى الأمام) فحمل التركيب مهمة نقل الخطاب لأن (النحن) باتت مهددة بخطر ما، قد يجعلها تتراجع، فنبهها وخاطبها وطالبها بالتقدم إلى الأمام بالفعل (اسحقوا، امحقوا) فقد يستبد العدوان والطغيان بالخطو والزحف فينهيانهما لهذا خاطبهم ليستفيقوا وينتبهوا للخطر المحدق بهم قبل فوات الأوان وحتى لا يضيع حلم النصر ويستمر الغناء ب(إلى الأمام).

النمط الثاني- المطابقة العددية:

ويبدو من استقرائي لشعر محمود حسن إسماعيل أن الشاعر يستخدم ثلاثة أنساق هي:

1) خطاب المفرد إلى الجمع

2) خطاب الجمع إلى المفرد

3) خطاب المفرد إلى المثنى

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد كان أكثر هذه الأنساق تكرارًا نسق التحول من خطاب المفرد إلى الجمع ثم جاء بعده نسق التحول من الجمع إلى المفرد مع الإشارة إلى أن الشاعر قد يراوح في النص الواحد بين هذين النسقين ووجدت أن نسق التحول من خطاب المفرد إلى المثنى يكاد يكون مفقودا لقلة وروده ولعل السبب وراء هذا هو أن محمود إسماعيل هو شاعر قضية وشعب يركز على ذاته بوصفها جزءًا من أمة، ولم يكن كثيرًا ليعنى بقضايا الحب التي تحتاج لضمير الاثنين؛ فغلب طابع ضمائر المفرد أو الجمع على معظم شعره.

- **النسق الأول- التحول من ضمير المفرد إلى الجمع:**

أبدى التحول من ضمير المفرد إلى الجماعة في شعر محمود حسن إسماعيل إنتاج دلالة الرغبة في إدماج (الأنا) مع الجماعة وإشراكها مع الآخرين[1]، يقول في قصيدته (هدير البرزخ) :

لعلي أرى سَجداتِ السماء

عليها ... أعادتْ شذى المرسلين

وردّتْ عبيراً سحقنا رَياه

---

[1] انظر: على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة : 1643، 1499، 1851 وغيرها

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ودُسناه قبل خطا المجرمين (1)

يتمثل التحول هنا في الانتقال من ضمير المتكلم (المفرد) (أنا) المتمثل في الفعل (أرى) إلى ضمير المتكلمين في الفعلين (سحقنا، دسنا)، يتحدث لنا الشاعر في أبياته هذه عن أمله برؤية النصر ثانية على الأرض وبرؤية مجد الأمة الغابر، وكان التحدث هذا بضمير الأنا؛ لأنه حالم بهذا ويريده حقاً، لكن هذا الحلم سيظل ضائعاً لأن الشاعر وأبناء الأمة (سحقنا ، دسنا) فهذا الحلم أندثر تحت أقدام جهلنا وعدم مبالاتنا، وإن قوله: (قبل خطا المجرمين) يوصل الشاعر إلى قمة توبيخه لذاته ولأمته فسبب ضياع مجدنا هو نحن و لا أحد غيرنا، ولن يأتي الحلم إلا بنصر من الله .

إن الشاعر في هذه الأبيات يحمل اللغة مهمة نقل العتاب لنفسه ولأبناء أمته، فكأنه يريد أن يقول : نحن المذنبون، وإن النصر لن يأتي إلا من عند الله يقول عز وجل " ما النصر إلا من عند الله العزيز الحكيم " (2).ويقول : " ما النصر إلا من عند الله إن الله عزيز حكيم" [3]، فهو لم يرد أن يخرج نفسه من دائرة اللوم والعتاب؛ لأنه كان مع من سحق وداس فالسبيل للنصر وبالرجوع

---

(1) الأعمال الكاملة: 1629.

(2) آل عمران : آية 126

(3) سورة الأنفال : آية 10

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

للصلاة ولأوامر الدين، لأن النصر لهذه الأمة كان من عند الله، ولن يعود إلا بإذن الله وبعودة أبناء هذا الدين لتعاليمه.

إن التحول من ضمير المفرد المتكلم للجماعة المتكلمين، كان من دوافع إدماج هذه الأنا مع الجماعة، وصهرها فيها؛ لأن الخطيئة في الابتعاد عن الدين ستمس الجميع، ولن يقع أحد خارج دائرة الذنب، فأسلوب الالتفات منح النص الشمول شمول الذنب للأنا المفردة مع الجماعة لهذا شملهما معا ب(دسناه، سحقناه)، وهو بهذا سلب النص سمة التفرد به وحده فهو ليس إلا جزءا من تلك الجماعة.

- **النسق الثاني- التحول من ضمير الجمع إلى المفرد:**

يتكرر هذا النوع في سياق حديث الشاعر عن الأرض والمكان، وكنت قد تحدثت في فصل التقديم والتأخير أن محمود حسن إسماعيل مسكون بهاجس المكان، ولعل هذا النوع من الالتفات أيضا يحمل أصداء هذا الهاجس فدلالة هذا النسق (الانتقال من ضمير الجمع إلى المفرد)، هي رغبته في تأطير الوطن أو المكان بشيء من الخصوصية ومنحه معاني تنبع من ذاته التي تعشق الأرض وتقدسها، فهو يؤمن أن ذاته تشكل جزءًا من الآخرين، فالانتماء يوحدهم لكن

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يظل للمكان خصوصيته في نفس كل منهم؛ لهذا ينفصل الشاعر عنهم ليفصل ويشرح خصوصية الوطن عنده[1]، يقول في قصيدته (أهواك يا وطني):

مهما تمادى الليلُ .. نَحصده!

وبكل غَضْبَتِنا.. نُبدده

ونَرد فجرَك من يد المحن

متوهجًا متشامخَ القسماتِ والفتن

متألقًا كالشمس فوق الكون.. يا وطنِي

أهواك يا وطنِي

وفداكَ كلُّ هوايَ

كلُّ رجايَ يا وطني[2]

نلحظ أن الشاعر عمد إلى استخدام ضمير الجماعة في: (نحصده، غضبتنا، نبدده، نرد)، ثم التفت عنه ليستخدم ضمير المفرد في: (وطني، أهواك، فداك.....)، فهو في بداية نصه يفترض وجود خطر يتمادى متمثلا بالليل، فتأتي ردة الفعل جماعية من أبناء الوطن (نحصده، وبغضبنا نبدده)، فاتحاد أبناء الوطن

---

[1] انظر على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة: 1437، 1447، 1913، وغيرها

[2] الأعمال الكاملة: 1894.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتحركهم يمثل رد فعل على هذا التمادي سيقودهم لرد فجر وطنهم من يد المحن، وعندها سيزدان الوطن ويتوهج بالنصر ويتشامخ ويتألق كالشمس، وكل هذا نتيجة لجهود أبنائه القادرين على نصرته وحمايته.

ولكن الشاعر يصدم القارئ ويراوغ تراكيب اللغة؛ فبدلا من أن يقول: (يا وطننا) قال: (يا وطني)، وهذا لأن الشاعر يريد الاستمتاع بمعشوقته (الوطن) دون أن يشاركه أحد فيها، فيكتسب الوطن أهمية عامة توجب الدفاع عنه؛ ليستطيع الحضور داخل كل فرد من أبنائه وهذا ما فعله محمود حسن إسماعيل عندما أعطاه خصوصيته بانفراده به، فتدفق بضمير المفرد وأصر على هذا الضمير حتى آخر النص، منتشيا متلذذا بترديد (يا وطني) فالوطن جزء من روح الشاعر لا ينفصل عنها (فداك كل هواي، كل رجاي).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

• الفصل الرابع- الاعتراض

مدخل

المبحث الأول- الاعتراض بجملة

المبحث الثاني- الاعتراض بكلمة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مدخل

الاعتراض في الاصطلاح :- "هو أن يأتي في أثناء الكلام أو بين كلامين متصلين معنى، بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لنكتة سوى رفع الإيهام ويسمى الحشو أيضاً" [1]، وقد عالجه النحاة من ناحية التركيب ولم يهملوا وجود وجه دلالي مستتر في طياته إذ نجدهم يعرفون الجملة المعترضة بأنها: " تقع بين شيئيين لإفادة الكلام تقوية وتسديدًا أو تحسينًا وقد وقعت في مواضع:ومنها: بين الفعل ومرفوعه وبين المبتدأ وخبره وبين الشرط وجوابه وبين الموصوف والوصف"[2] وغير هذه المواضع التي تأتي في ستة عشر موضعا فالاعتراض عندهم يقع بين "شيئين متطالبَين"[3].

ومع كون الجملة الاعتراضية عند النحاة لا محل لها من الاعراب؛ أي إنها لا تمثل عنصرًا اسناديًا ولا غير اسنادي في بناء الجملة فإنها عندهم تمنح الكلام دلالة؛ ما يدل على وعيهم بأنها ترتبط من ناحية أخرى في مستوى الدلالة ارتباطا عضويا في وتوجيه المعنى في التركيب مع أنها لم تحمل أي دلالة على المستوى الإعرابي فيه.

---

[1] التنوخي، محمد: معجم علوم العربية : 68

[2] ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: ج2: 387-394.

[3] السابق:ج2: 56.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد جاء اهتمام البلاغيين بالاعتراض اهتمامًا واسعًا، فوقفوا على أشكاله وبحثوا في دلالاته في الاستعمالات المختلفة، فقد عده ابن المعتز في محاسن الكلام، يقول: "ومن محاسن الكلام أيضاً والشعر اعتراض كلام في كلام لم يتمم معناه ثم يعود إليه فيتممه في بيت واحد"[1].

وتحدث عنه ابن الأثير مطولا، يقول عنه: "وبعضهم يسميه الحشو وحدّه كل كلام أدخل فيه لفظ مفرد أو مركب لو سقط لبقي الأول على حاله"[2]، والاعتراض في التركيب يكون جائزا وغير جائز ومنه:" الاعتراض بين القسم وجوابه وبين الصفة والموصوف وبين المعطوف والمعطوف عليه وأشباه ذلك مما يحسن استعماله كالاعتراض بين المضاف والمضاف إليه وبين إن واسمها وبين الجار والمجرور"[3]. وابن الأثير لا يريدفي هذه الأنواع ما يجوز منها وما لا يجوز فهو "يفرق بين الجيد والرديء"[4]، وهذا يدل على إدراكه دور الاعتراض في منح التركيب قوة في الصياغة لا تمنحها اللغة المعيارية وبناء على هذا الفهم العميق لوظيفة الاعتراض قسمه قسمين:

"أحدهما: لا يأتي في الكلام إلا لفائدة وهو جار مجرى التوكيد

---

[1] ابن المعتز : كتاب البديع :59.

[2] ابن الأثير: المثل السائر: ج3: 47.

[3] السابق: ج3: 47

[4] السابق.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والآخر: أن يأتي في الكلام لغير فائدة فإما أن يكون دخوله فيه كخروجه منه وإما أن يؤثر في تأليفه نقصا وفي معناه فسادا"[1]، واهتم ابن الأثير بالقسم الأول وعرض للاعتراض فوائد دلالية يحققها للتركيب ومن هذا:" التعظيم، خصوصية المبالغة"[2]، كما أن الاعتراض إذا كان في بعض الأساليب يحقق دلالة جديدة يقول: "...كسا الحديث لطفا إن كان غزلاً وكساه أبهة وجلالاً إن كان مديحًا أو ما يجري مجراه من أساليب الكلام وإن كان هجاءً كساه تأكيدًا وإثباتًا"[3].

إن ما قدمه ابن الأثير في باب الاعتراض يشبه كثيرًا ما قدمه الأسلوبيون المحدثون في هذا المجال إذ إنه بحثه من وجهة دلالية ومثل عليه بأمثلة وناقش أثره بالصياغة وهذا يقع في صميم الدراسات الأسلوبية الحديثة؛ إذ جاء النقاد بعده وساروا على هذا الفهم للاعتراض ومن هذا ما نجده عند محمد بن علي الجرجاني في معرض حديه عن أنواع الإطناب ضمن باب التتميم، يقول عن التتميم:" هو أن يزاد في كلام زيادة لا لازالة غير المقصود بل لفائدة أخرى: إما للمبالغة أو للاعتراض"[4].

---

[1] ابن الأثير: المثل السائر: ج3: 48.

[2] السابق.

[3] السابق:ج3: 51.

[4] الجرجاني، محمد بن علي: الإشارات والتنبيهات: 145.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

فقد عد الجرجاني الاعتراض في حد ذاته فائدة من فوائد الاطناب ولكنه منحه خصوصية في التركيب فجعل فائدته تتفرع لفوائد وهي:" التنزيه أو الدعاء أو التنبيه أو المبالغة"[1].

فركزت البلاغة قديمًا على الاعتراض في جانبه الدلالي وما يمنحه للتركيب في البنية العميقة لهذا ناقشوه وعالجوا قضاياه وصوره ومن هذا ما فعله القزويني الذي عده من أقسام الإطناب وناقش جوانبه الدلالية فهو يقع بين الكلام المتصل أو بين كلامين متصلين معنى[2]، والقزويني في حديثه عن الاعتراض أضاء جانبا مهما منه يقول: ووجه حسن الاعتراض على الاطلاق حسن الافادة مع أن مجيئه مجيء لا معول عليه في الافادة، فيكون مثله مثل الحسنة التي تأتيك من حيث لا ترتقبها"[3]، فهو يؤمن بوظيفة الاعتراض في توجيه دلالة التركيب حيث إنه يحدث انزياحا دلاليا نحو معان جديدة لم تكن لتوجد لولا وجود هذا الفاصل الاعتراضي بين عناصر التركيب.

وقد زاد على هذه المعاني الدلالية ابراهيم الحفني في الأطول، يقول: "وللاعتراض نكت أخرى: منها تخصيص أحد المذكورين بمزيد التأكيد في شأنه ...

---

[1] الجرجاني، محمد: الإشارات والتنبيهات: 145-146.

[2] القزويني: الايضاح: 217.

[3] السابق:218.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومنها الاستعطاف ... ومنها دفع ما يتضرر به ... ومنها بيان السبب لأمر فيه غرابة"[1].

ومن هنا نرى أن البلاغيين تحدثوا عن الاعتراض بشكل موسع واستجلوا أثره في السياق الدلالي وتتبعوه من وجهة بلاغية أسلوبية؛ فما قدم في الاعتراض قديما يطابق إلى حد بعيد وجهة نظر الدرس الأسلوبي؛ لأن الاعتراض باختلاف مواضعه في التركيب وتعددها "لا غنى عنه لأنه يؤدي دلالات عميقة هامة تخدم المعنى الذي جاءت في سياقه "[2] فهو يأتي مناسبًا لما وقع بعده وناشئا عنه[3]، فهو لا يأتي عبثا في التركيب بل لا بد أن يحمل دلالة تخدم بنية النص.

ومقدرة الشعر في تفجير مضامين اللغة واستثمار طاقاتها الكامنة لتوجيه الدلالات تجعل من الاعتراض وسيلة أسلوبية تمنح النص دلالة ما؛ لأن الشاعر عندما يحرك مفرداته من أماكنها الأصلية حركة أفقية يهدف لتحقق غاية دلالية؛ فهو ليس "مجرد نقل عشوائي دون غاية تتصل بالمقاصد الواعية للمبدع" [4]؛ إذ إنه "يبرز بنية جمالية في الصياغة" [5] .

---

[1] الحنفي، ابراهيم بن محمد: الأطول: ج2: 96-101.

[2] خصاونه، رندة فؤاد: الجملة المعترضة في القران الكريم مواضعها ودلالاتها، المركز القومي للنشر، اربد، 2008: 60.

[3] السابق :62.

[4] عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم : 165.

[5] السابق.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

و قد أدرك الدرس الأسلوبي قيمة الاعتراض في بنية الـنص الشـعري بوصفه نوعا من أنواع الانزياح التركيبي؛ إذ إنه " يشكل خرقاً للمألوف من الألفاظ في تتابعها التركيبي فيوقف سير السرد الشعري بهدف إيضاح شيء أو توكيد شيء، وهذا الإيقاف لمسيرة التتابع هو انزياح عن العادي؛ إذ يأتي بين الفعل والفاعـل أو المبتدأ أو الخبر. وهذا الاعتراض يحضر بين هذه المتلازمـات فيوقـف المسـيرة المدلولية، وينبه الذهن لوجود شيء غامض أو سواه، وهو بهذا الخرق يحقق فاعليته ووجوده وقيمته ويترك بصمته على التركيب اللغوي؛ بأنه يبعث فيه فاعلية وحيوية، تلفت الانتباه إليه وتسيره نحو الوظيفة الجمالية (الشعرية) التي تمتزج مع الوظيفـة البلاغية " [1] .

فاللغة الشعرية لغة " تدخل في التفاصيل والجزئيات والهوامش والظـلال والحيثيات والتخوم والشواطئ والحدود كلها بلا قيد أو شرط تفتح منافـذ متجـددة وذات مرونة عالية وكفاءة مضاعفة تتطور باستمرار في سبيل تحقيـق إضـاءات متوالدة للنص" [2]. فمثل هذا " التحريك للألفاظ " [3] بوضع فاصـل لفظـي بينهـا يحدث انزياحاً في التركيب وهو انزياح في الدلالة أيضاً.

---

[1] الحسين، أحمد جاسم: الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي :290، نقلاً عن توفيق محمود علي القرم: الانزياح الأسلوبي في شعر السياب :117.

[2] عبيد، محمد صابر: عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة : 67.

[3] عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب : 166.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتستمر فاعلية الاعتراض في توجيه دلالة النص؛ لأن " التركيب الـذي يحتوي على الاعتراض يفرز دلالته في شكلها المتجدد من خلال هذا الاعتراض"[1] وأثره الذي يشمل حركة النص "يتمثل في أن حركة الصياغة بهدف لإفساح المجال لما يعترض به ليست أمراً متوقعاً " [2]، واللامتوقع يهز افتراضات المتلقي ويحدث تغيراً على صعيد الدلالة في التركيب فتمتد الدلالة وتتصاعد على مدى القراءة .

فللاعتراض دور فاعل في التوصيل الإيحـائي الجمـالي إذ إن انقطـاع التركيب والفصل بين المتلازمين داخله يسهم في شد القـارئ نحـو هـذه البنيـة المنزاحة؛ لاستجلاء دلالة هذا الفاصل اللفظي الذي يوحي بوجود توتر مـا يكتنـف التركيب وهو نابع من توتر يكتنف الشاعر نتيجة الواقع الذي يعيشـه؛ لأن عمليـة الإبداع تركز على ما يقوله الشاعر من خلال انزياح اللغة عن الأصل .

وقد استطاع محمود حسن إسماعيل توظيف هذا النمط من الانزياح فـي نصوصه ليرقى في مستوى الدلالات العامة فيها وقد ورد في شعره بصوره متذبذبة فهو يركز عليه في بعض قصائده فينوع بين استخداماته الدلالية ويتخلى عنـه فـي بعضها الآخر.

---

[1] عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب : 167.

[2] السابق : 169.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وما لحظته الدراسة الإحصائية أن هذا النوع من الانزياح قليل في شعره إذ ورد (79مرة) في جمله المدروسة البالغة (2400) جملـــة أي بنســـبة 3,29% ، ولحظت أيضاً أنه أكثر من استخدام الجمل الفعلية الاعتراضية إذ بلغ مجموع هـــذه الجمل 52 جملة أي بنسبة 65,82% من مجموع الاعتراض في شعره في حين جاء الاعتراض بالجملة الاسمية في 12 جملة أي بنسبة 19 ,15%، وجاء الاعتـــراض بالكلمة 15 مرة بنسبة 18,99%.؛ لهذا أبدأ بالحديث عن الاعتراض بالجملة ومـــن بعدها الاعتراض بالكلمة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- **المبحث الأول- الاعتراض بالجملة**

يعد الاعتراض ملمحًا أسلوبيًا مهمًا يساهم في توجيه الدلالة العامة؛ إذ إنه يحدث انزياحًا معياريًا ضمن التركيب الذي يقتضي توالي عناصره، لكن هذا التوالي يصطدم بالجملة الاعتراضية، التي تفكك ترابطه ثم ما تلبث أن تعيده للمعيار الطبيعي، ويظل القارئ متحفز الذهن للقبض على الدوال وترتيبها في السياق ضمن المعنى الجديد الذي أحدثه الاعتراض، وقد استخدم محمود حسن اسماعيل الاعتراض بالجملة الاسمية والجملة الفعلية في شعره؛ لذا سأتحدث عن الاعتراض بالجملة الفعلية، ومن بعده الاعتراض بالجملة الفعلية، وأحاول أن أستكشف عن هذه الدلالات التي ينتجها هذا الانزياح.

أ- الاعتراض بالجملة الفعلية :

كثيرًا ما يلجأ محمود إسماعيل إلى استخدام الجملة المعترضة في صيغة الدعاء لبيان مراده في النصوص [1] فالدعاء يحمل في ديوانه أحلامه وأمنياته التي يريدها. وهذه الصيغة الاعتراضية (لا النافية+ الفعل الماضي) متكررة في دواوينه 37 مرة وفي كل مرة تصدم أفق القارئ الذي يكابد مع وجود هذا الاعتراض توقعاته ويهدمها لأن الشاعر يراوغ به المعنى ويحول الدلالات العامة من الدلالة المتوقعة بين عناصر الإسناد إلى دلالة أخرى لا يوجهها الإسناد وحده بعناصره بل

[1] انظر على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة :1656، 1599، 1837 وغيرها

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقودها الاعتراض نحو دلالات جديدة في البنية العميقة، يقول متحدثاً عن الموت في قصيدته (موسيقى الوداع الأخير):

بدون أيّ رحمةٍ، أو انتظار رحمه

وفي ذهول لحظة، ضارعة في لحظه

.. تُحيل كلّ ما يضيء في الحياة، ظلمةً مدثَّره

رباه !! أهي نشوةٌ عند اللقاء مسكره

أم أنها عند الرحيل ..

...- لا ألمت راحتاه – مجزره؟ [1]

يتحدث الشاعر في القصيدة عن انقضاض سكرة الموت -وكان قد كتب في مقدمة القصيدة: (في لحظة احتضار حزين... إلى روح، د. غنيمي هلال!!)- يصف فيها اللحظة الأخيرة في بداية المقطع بأنها (سكينة تنقض) وفي هذه الأوصاف نجد صدى فزع الشاعر من الموت وانقضاضه على الروح، فهو لا يعرف الرحمة ويداهم الإنسان دون علمه في ذهول لحظة واحدة أو أقل من لحظة؛ لأن الموت لا يعترف بالوقت ولا يمنحه ولا يعرف الانتظار. ويستمر الشاعر في وصف الموت بأنه يحيل كل ضوء الحياة ظلمة ثم نراه يناجي ربه بالدعاء متسائلاً عن سر تلك اللحظة (لحظة الموت) (أهي نشوة) و المقصود بالسؤال هنا أن الشاعر

---

[1] الأعمال الكاملة :1607.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتساءل هل هذه اللحظة تمرد دون أن يحس الإنسان بها دون ألم أم أنها مجزرة أي تؤلم وتعذب.

ونلحظ أن الشاعر في السطر الأخير لجأ إلى استخدام أسلوب الاعتراض من خلال جملة الدعاء (لا ألمت راحتاه) وهذه الجملة جاءت متناسبة مع السياق؛ لأن الشاعر يعيش حالة من الحزن على صديقه وهو فزع من شدة خوفه عليه حتى في أخر لحظاته (لحظة استقبال الموت)، فيدعو بأن لا يذوق لم يذق في هذه اللحظة أيّ شعور مؤلم مفزع لأن صديقه:

كان موجةً صوفيةَ الهدير

ترش كلّ تلعةٍ جاهلةٍ ... من فيضها وفيضها الغزير

.....

وكان كأس شاربٍ

وكان لمح سارب في توهةِ العبور

وكان درب سابلٍ

.....

وكان في انطوائه

.. وكان في انتمائه

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تُوهجاً، يدور

فصديقه إنسان عالم أفاد هذا العالم ومنحه الحياة بعقلـــه، وكـــان لشـــدة سماحته وطيب معاملته يقبل الناس على حديثه؛ فكان بمثابة المرشد الأمين لهم يكتب للناس في انطوائه وصمته، وهذا يدل على شدة حبه للعلم والعطاء، فهو ينتمي للحياة بعقله وقلبه، يريد التوهج كالضوء في سبلهم ليرشدهم ويعلمهم، هـــو لا يعـــرف إلا الحركة ولا يحب السكون. ويستمر الشاعر في حشد الصفات لذلك الصـــديق الـــذي داهمته سكرة الموت؛ لأنه مع هذه الصفات؛ يبرر لنا سبب خوفه عليه من الألم في موته، فهو في حياته :

ولم يجدْ فيئاً من السكون والأمانْ

يحميه من ضَراوة الأحقاد في الإنسانْ

إلا الغروبَ .. عند هذه الأكفانْ !![1]

إن تلك الجملة (لا ألمت راحتاه) التي وقعت بـــين إن وخبرهـــا وكانـــت بمثابة الفاصل أراد به الشاعر عدم الوصول لكلمة (مجزرة) فدعا بابتعادهـــا عـــن روحه صديقه، وقد أثار الاعتراض تعجب القارئ لانفعال الشاعر لكن سرعان مـــا تلاشى هذا التعجب بالقراءة العميقة التي تدرك تآزر الاعتراض مع الســـياق العـــام لبنية التركيب في جانبه الدلالي؛ لأن هذه الجملة الاعتراضية التي أوردها الشـــاعر

---

[1] الأعمال الكاملة : 1610.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في سياق سؤاله متمنياً أن لا يشعر صديقه بألم في تلك اللحظة جاءت متناسبة مع إطار هذه القصيدة ودلالتها، بل إنها جاءت أساسية في موضعها ولا غنى عنها؛ لتؤدي دلالات عميقة هامة تخدم المعنى الذي جاءت في سياقه.

فالشاعر كان في أمس الحاجة لأن يتمنى ويدعو بأن صديقه لم يعانِ وهو يعانق الموت الذي سيحميه من كل ما عناه في حياته من ألم وسوء معاملة وجهل ممن حوله، يتمنى من ربه ويدعوه أن يكون لقاؤه الموت نشوة لا يحس فيها إلا بالسعادة الدائمة وهذا الدعاء هو أمنية الشاعر لصديقه، أي الراحة، وهذا سلب من الاستفهام دلالته لأن الشاعر أقر من خلال تلك الجملة (- لا ألمت راحتاه-) بما يريده جواباً لسؤاله فسلب بذلك حق المتلقي في التفكير بالإجابة.

ومن ما وجدناه من هذا النمط من الاعتراض بالجملة في صيغة الدعاء قوله في قصيدته (هدير البرزخ):

وحتى تَعود لوجهي سماه

ويَرجعَ للأُفق عاتي ضحاه

... شأشدو... وأشدو لكم لا أملْ!!

ولو ضاع – لا ضاع – باقي الأجلْ [1]

[1] الأعمال الكاملة: 1656.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هنا يحمل الاعتراض (لا ضاع) دلالة مختلفة فإن كان الدعاء في القصيدة السابقة حمل دلالة التمني الخالص لصديقه بأن لا يمسه شيء من الألم، فهو هنا يحمل طابع الخوف؛ إذ إن هاجس الضياع وعدم المقدرة على التغيير تؤرق التركيب؛ لهذا نجد الشاعر خائف من حدوث الضياع واكتماله وانتشاره على بقية الزمن القادم، فإن كان الماضي لا أمل فيه؛ لأن وجهه بلا معالم فهو فاقد للهوية في حاضر لا يملك أن يعرف ملامح ذاته؛ لأن أفقه مظلم يلفه الظلام، ويغدو الضياع صفه ملازمة للذات وللعالم فكلاهما لا يستطيع التحقق من معالمه أو رؤيتها لهذا يكتنف الخوف روح الشاعر.

إن الاعتراض ب(لا ضاع) ساند الدلالة العميقة التي تزسم معالم خوف الشاعر من القادم، وقد أرقه بسبب ضياع الحاضر، فهو خائف على ضياع المستقبل؛ لهذا جاء حذف جواب الشرط لجملة (لو ضاع) مناسبا مع سياق الخوف الذي لا يمنح الشاعر قدرة حتى على التفكير أو رسم صورة متوقعة؛ فلو ضاع باقي الأجل ماذا سيبقى من (الذات والأفق)؟ إن ضياع باقي الأجل يعني النهاية، وهذا ما لا يريد الشاعر حصوله؛ فجاء الاعتراض والحذف لتجسيد قلق الشاعر وعدم مقدرته على رسم القادم لأن خوفه يشل نبض تراكيبه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويعترض محمود إسماعيل بجملة الشرط [1]ومن ذلك قوله في قصيدته الابتسام :-

تَبسمي للزمنْ

وللأسى والشجنْ

وللخريف- إنْ سَرت رياحه .. تبسمي

وللربيع- إنْ مَضى صباحه.. تبسمي

وللمساء- إنْ هفا جناحه .. تبسمي

فأنتِ بسمة الزهر

وأنتِ خَفْق السحر [2]

يستخدم الشاعر الجملة المعترضة في ثلاثة سطور متتالية بصيغة الشرط: (إن سرت رياحه، إن مضى صباحه ، إن هفا جناحه) بين المتعلق وفعله (للخريف تبسمي، للربيع تبسمي، للسماء تبسمي). وهو في هذه السطور يخاطب محبوبته ويطالبها بأن تتبسم للزمن لكل ما في هذا الزمن من حزن وشجن فهي يجب أن تبقى محتفظة بالابتسام بالأمل كي لا تنطفئ فيها الحياة.

وهو يطلب منها أن تحافظ على ابتسامتها في الخريف حتى وإن داهمها برياحه وأن تحافظ عليها بالربيع، وقد سلب الاعتراض هنا من الربيع دلالته

---

[1] انظر: على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة: 1591، 1641، 1617، وغيرها.

[2] الأعمال الكاملة :1881.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإيجابية؛ فمضي الصباح دلالة على حلول الظلام فيصبح الربيع مصدراً للخطر لتهديد الابتسام (الحياة) وحتى في المساء يطلب منها الابتسام مع أن الظلام الذي يحمل طابع الخوف وعدم الأمن قد انتشر، فهو من خلال الاعتراض عرض للخطر الذي قد يداهم الابتسام، وارتفع لأقصى درجاته؛ لكي يقرر أن الابتسام، لا بد من أن يخلد على شفاه محبوبته؛ لأنها هي الربيع، وهي صوت النغم في وتر الحياة في قلبه.

إن الاعتراض أسهم في رفع بنية الدلالة ووضع القارئ أمام مجابهة مع اللغة ودلالاتها حينما هدم أفق التوقعات، بأن الربيع قد يحارب الحياة مثل الخريف والمساء، وهذا يضعنا أمام مفارقة دلالية غريبة؛ فالخطر يتسلل في معالم الزمن ويهدد ابتسام المحبوبة الذي يمثل للشاعر نبض الحياة، يقول في نهاية القصيدة:

تَبسمي، تَبسمي

تَحيا الحياةُ في دمي !!

ونهاية القصيدة تؤكد لماذا كان الشاعر خائفاً من زوال الابتسامة ولماذا كان الخطر يلف كل تضاريس الزمن فحذر حتى من الربيع ومنحه معطيات سلبية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تنافي دلالته المعهودة في توقعات المتلقي فصدم أفقه الأولي بهذا الانزياح الذي منحه إياه الاعتراض.

وقد يستغل الشاعر الجملة الفعلية الاعتراضية بين الفعل وجملة مقول القول؛ ليصف حدثاً، ويضع المتلقي أمام مشهد تصويري يشده لمعرفة التركيب، واستجلاء دلالاته، يقول في قصيدته (هتك البراقع):-

وقالتْ – وكان الأسى عابرًا

على وجهها الشاعريّ الحزين

وريحانةٌ سَقطتْ وداست عليها خطا السائرين- :

وما ذلك الأمر ؟ (1)

نلحظ أن الشاعر استخدم جملة اعتراضية طويلة امتدت عبر ثلاثة سطور شعرية متتالية وصف من خلالها وجه تلك القائلة فقد كانت حزينة من جراء ما رأت، وإن تقديم الفاعل (ريحانة) على فعله (سقطت) عمق من فاعلية هذا الاعتراض وزاد من معرفة المتلقي لأسباب ذلك الحزن، فهذه السائلة تسأل عن الموت الذي لا يفرق بين أحد من البشر، فتلك الريحانة قد داستها بعد سقوطها خطا

(1) الأعمال الكاملة : 1202.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

السائرين؛ أي إن الناس نسوها، ولم يلتفتوا إليها وهذا ما أثار الحيرة في نفس المرأة، فسألت الشاعر عن الأمر.

إن هذه الجمل الاعتراضية المتوالية أحدثت فصلاً بين الفعل قال وجملته: (ما ذلك الأمر؟) ولو أننا قرأنا النص دون استحضار هذه الجمل الاعتراضية لجهلنا منه كثيراً ولصعب علينا فهم دلالاته، وإن الامتداد لهذه الجملة يحمل دلالة عميقة؛ إذ إن إدراك حقيقته تحتاج للتأمل قبل السؤال وبهذا جاء الانزياح ليمزق اللغة المأنوسة ويحطم بنية توقع المتلقي من خلال ما مارسه الاعتراض و التقديم والتأخير من عنف منظم ومقصود على تقاليد اللغة فصب الدوال في نمط علائقي وأجل دلالاتها المتوقعة.

ويرد الاعتراض بالجملة الفعلية بين المتعاطفين، ومن ذلك يقول في قصيدته (مع الطريق) :

وكم مرةٍ واجهتني الصخورْ

وسُدّت بوجهي فِجاج العبورْ

وفي حَلَك الليل قامتْ جسورْ

ولم يبقَ حتى رفاتٌ من الوهم من طيف نورْ

وحتى رفاقي .. تلفتُّ لم ألقَ إلا بقايا مسيرْ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ونبعاً يُطلّ، فأمتد أشرب ...

أغدو سرابًا – يُعانِق دنيا سرابٍ ضرير–

وظلاً ظليلاً.. ولا ظِلّ

أطْبق حولي الهجير[1]

نلحظ أن الشاعر لجأ إلى استخدام الاعتراض بين المتعاطفين (سراباً ... وظلاً) بالجملة الوصفية (يعانق دنيا سراب ضرير)، إن هذه الجملة الاعتراضية تشكل بؤرة الدلالة؛ إذ إنها تعتبر خلاصة لما يريد الشاعر توصيله للقارئ، فهو يحدثنا في بداية هذا المقطع عن الصعوبات التي واجهته وشبهها بالصخور، كما أن الطرق سدت أمامه، ولم ير الأمل في دربه، ورفاقه لم يجدهم عندما احتاجهم؛ فأطل نبع وحدته الذي شرب منه هموماً وهواجس فأصبح كالسراب وكالظل ولفته الصحراء .

ونلحظ أن لغة النص تمتلئ بمعاني التأزم فالشاعر يعاني من الصعوبات ومن اليأس ومن تخلي الصحاب عنه ومن الوحدة؛ لهذا أصبح كالسراب ضائعاً وسط الصحراء لا قيمة ترتجى منه، وهذا ليس عيباً فيه لأن هذه الدنيا هي سراب. وأضاف لصفة السراب أيضاً أنها دنيا ضريرة فهي لا تميز الخير من غيره.

---

[1] الأعمال الكاملة : 1867.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالدنيا تجور على الناس دون أن تفرق بين صالح وطالح أو شرير وخيّر كما أن العمى دلالة على الحيرة و الضياع والحاجة للعون، فالشاعر يحاول أن يوصل رسالة لأصحابه الذين خانوه ولنفسه التي وقعت تحت وطأة الهموم واليأس فأصبحت كالسراب رسالة مفادها بأن الدنيا سراب لا خير فيها، وهي لا بد ستصيبهم بتلك الصخور، وسترميهم باليأس والحزن، وعندها قد لا يستطيعون النجاة مثله فهو إن كان أصبح مثلها سراباً، لكنه ما زال محافظاً على جزء من ذاته أما هم قد لا يستطيعون أن يحافظوا على أنفسهم، فهو ما زال له ظل حيث لا ظلّ في هذه الدنيا؛ لأنها سراب والسراب لا ظل له.

ب- الاعتراض بالجملة الاسمية :

يستخدم محمود إسماعيل هذا النوع من الاعتراض؛ لتوضيح وتأكيد المعنى [1]، فيحقق شعرية في الخطاب، إذ إنه يستغل الانزياح بالاعتراض؛ لتعميق دلالاته وتوجيهها لتصب في لأفق الدلالة العامة، ومن هذا قوله في قصيدته (غضبة الثأر) متحدثا عن أثر صوت الأذان الذي سيوقظ الناس:

وَيغرفَ من كلِّ فجر تَوارى

[1] انظر: على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة: 1532، 1584، 1806.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ضياءَ الحيارى ..

وصحوَ السُكارى.. وهم يعلمونْ!

ويحيي من الأمس ما كفنوه..

وما ضيعوه وما بددوه .. وهم سادرونْ! [1]

يستخدم الشاعر الجمل الاعتراضية الاسمية (وهم يعلمون، وهم سادرون) لتوضيح المعنى وتأكيده ؛ فالحيارى سيستيقظون من حيرتهم بضوء العلم، والسكارى سيصحون من سكرتهم؛ لأنهم سيوقنون أن حياتهم التي عاشوها هي مجرد نشوة كاذبة ملطخة بسعادة موهومة، ولأنهم سيعلمون طريق النجاح الحقيقي ويسيرون نحوه. فهذا الأذان سيردهم لجادة الحق والصواب، كما أنه سيحيي أمجاد الماضي ويبعثها، وسيعيد ما كفنوه وما ضيعوه وما بددوه بإهمالهم وقلة انتباههم وحرصهم.

فالاعتراض كما نلحظ أسهم في طي أعناق الدلالة وتوجيهها نحو السكارى ونحو أولئك الذين ضيعوا وبددوا، فالصحو يرتبط بالعلم، والسكارى لن يتحقق صحوهم إلا بإدراكهم بأن ما يعيشونه ما هو إلا مجرد وهم ونشوة غير حقيقية صنعها خيالهم؛ لأن مجدهم مسلوب وحقهم منهوب؛ وكل هذا لأنهم أضاعوه وبددوه باهمالهم وهذا متناسب مع دلالة السكارى الذين سيصحون من سكرهم، فجاء

---

[1] الأعمال الكاملة: 1512.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الاعتراض؛ موضحًا معالم الضياع التي كانوا عليها. ومن هذا النوع يقول محمود حسن في قصيدته (البقاء):

وإنْ صارعتْهُ رياحُ الحُجُبْ

تَفجرَ من كل جنبْ

نماءً، وماءً، وحَبْ

وناداكَ من كل غيبْ

دعاءً وشوقاً... وحُبْ

إليكَ وأنت لكل المقادِر رَبْ

فترتد روحي بزهرٍ جديدْ

وبستان عطر وطيدْ (1)

يتحدث الشاعر في هذا المقطع عن مقدرته في تحدي الصعاب فهو يقابل صراع المجهول بتفجيره بالنماء والماء والحَب فهو صاحب نفس قوية قادرة على العطاء والاستمرار؛ لأنه إنسان مؤمن بالله يناديه دعاءً وشوقاً وحُباً وهذا الإيمان يجعل النداء يزهر في روحه ويعمرها فتصبح (بستان عطر وطيد)، وقد استغل الشاعر الاعتراض بالجملة الاسمية (وأنت لكل المقادير ربْ) ليزيد من اطمئنان

(1) الأعمال الكاملة :1884-1885.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

القارئ لقدرته على التفجر بالحياة مع كل صعوبات القدر؛ لأنه مؤيد من رب هـذه الحياة الذي يناصره ويؤازره.

فالاعتراض في هذا المقطع أزاح الشك في مقدرة الشاعر فالقارئ قـد يحس في كلمة (صارعته) التي جاءت لتدل على أن هذه الريح هناك من يشـاركها ويعاونها فهذه الصيغة (فاعل) تدل على المشاركة ورد فعل الشاعر (تفجر) قـد لا يكفي لكن تأيد (ربُ المقادير) له ساعده في أن يكسـب الدلالـة لصـالحه؛ إذ إنـه سينتصر وسيتجدد. وإن استعماله ألفاظا من مثل (زهر، جديد، بستان، عطر، وطيد) أكدت معاني الحياة في الشاعر، وجعلت القارئ يستوثق مـن كـلام الشـاعر فـي مقدرته على مجابهة الحياة.

- **المبحث الثاني- الاعتراض بكلمة:**

هذا الاعتراض قليل الورود في شعره وتتمثل دلالته العامة في تخصيص الدلالات وحصرها وتفسير المراد منها[1]؛ وهو يحدث انزياحا محدودًا فـي الفتـرة الزمنية لقصره وسرعة اكمال عناصر التركيب، فهو بهذا يختلف عن الاعتـراض بالجملة ؛ لأن الجملة تحدث انزياحا عميقا يستمر زمنا إذ إنه يحدث فجـوة طويلـة

[1] انظر: على سبيل المثال لا الحصر: الاعمال الكاملة: 1491، 1503، 1868، وغيرها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ملحوظة، مع ذلك فإن أثره في الدلالة يكون قويًا؛ لأن هذه الكلمة تحـدد المجـرى العام الذي تنصب عليه الدلالات العامة، ومن هذه الدلالات التخصيص كما في قوله في قصيدته (غضبة الثأر):

ومهما لَقينا

ومهما فنينا

فإمّا نكون، وإمّا – بلا شرف – لا نكون

وحاشاكِ يا أمةَ الحق

إنّ الصباح سيخلِقُ أنوارَه

من ظلام الجراح (1)

نلحظ أن الشاعر جاء بكلمة (بلا شرف) بين إما ولا نكـون، فالشـاعر باحث عن الحياة، لكنه لا يقبل بأي حياة، إنه يريدها حيـاة شـريفة كريمـة حيـاة تصنعها العزة و الإباء ويلفها الضياء فإما الموت، وإما الحيـاة الشـريفة فالجملـة المعترضة جاءت هنا لتخصص الحياة التي يرفضها الشاعر ويحارب فـي سـبيل الخلاص منها.

(1) الأعمال الكاملة :1520.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويأتي الاعتراض بالكلمة محملا بدلالة الزمن فيكسر فيه التخصيص ليمنحه صفة العموم والشمول[1]، ومن هذا قوله في قصيدته (أغنية للصحاري):

ظلّتِ الأرض تُنادي – من قديم الأزل

أين ماءُ النهر... يرويني ويحي أملي

كيف أظمأُ ؟ ... وهو يَجري في يدي؟

وفمي يُهديه أغلى قُبَلي [2]

يستخدم الشاعر هنا الاعتراض المتمثل في قوله(– من قديم الأزل –) وهو اعتراض يحمل دلالة زمانية تكثف في الدال (ظل) حضوره وهيمنته فالأرض مستمرة بهذا النداء، وتصر على مواصلته، وهو نداء استفساري، وكان من المنتظر أن يأتي السؤال بعد (ظلت الأرض تنادي)، غير أن الاعتراض قطعه وأجل مجيئه.

إن السؤال الذي توجه الأرض لمن عليها هو أنها مع تدفق الحياة متمثلة بالدال (النهر) إلا أن الأرض لا تجد في هذا الماء الحياة التي تريد، بل إنه يزيد من وهج ظمئها مع أنه يجري في يدها وفمها يقبله، لكنها لا تشعر به وهذه المعاناة مع الظمأ هي معاناة متأصلة منذ القدم، وهنا تغيب دلالة النص وسط هذه الدلالات التي

---

[1] انظر على سبيل المثال لا الحصر: الأعمال الكاملة : 1491، 1588، 1089 وغيرها.

[2] الأعمال الكاملة : 1899.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا يجد القارئ بين يديها مغزى واضحاً في قراءته الأولية فتظل رؤيته للمعنى ضبابه متعثرة؛ فاللغة هنا لها بعدان بعد مكاني تمثله الأرض وما تقوم به من أفعال (تنادي،...)، وبعد زماني يمثله الاعتراض (- من قديم الأزل-).

ومحمود إسماعيل يعاني من هاجس المكان فهو يسعى دوماً للبحث عنه وامتلاكه وهنا يعرض لنا مشكلة الأرض التي تعانيها، فماء النهر الذي تريده الأرض ليس هو الماء الذي يعرفه القارئ إنه الطهر والصدق اللذان ما عادا موجودين بين أبناء الأرض منذ زمن طويل، فما عاد الانتماء للأرض حاضرا بين أهلها، وهذا أظمأ الأرض لحب أهلها، وقتل الأمل فيها؛ فهي تغضب وتهان، وهي تظمأ للحرية مع أن أبناءها يعيشون فيها وينهلون منها حياتهم ووجودهم.

وما ساعد على توجيه هذه البنية اللغوية نحو هذه الدلالة هو استغلال الشاعر للاعتراض من خلال توظيفه لعنصر الزمن؛ لتعميق هذه الصورة وانزياح دلالتها نحو معانٍ جديدة دخلت من خلالها الدالات إلى رؤية أضفت ظلالها على المعنى العام. ومن هذا قوله في قصيدته (الطريق):

ودُنيا ... بها كلُّ شوقٍ لتحيا الحياة

مع الروحِ تهتفُ - طولَ الأجل -:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

طريقي أملْ

وخطوي أملْ

وكلُّ دُروبي- ومهما تَناءت- أملْ !! (1)

نلحظ أن الشاعر لجأ إلى تشتيت بنى التركيب في هذه الأسطر الشعرية من خلال زرع الاعتراض بين عناصره مرتين في السطر الثاني إذ فصل بين (تهتف) ب(طول الأجل) ومرة أخرى بين المبتدأ (كل دروبي) وخبره (أمل) ب(ومهما تناءت).

حمل الشاعر هنا الاعتراض مهمة توجيه الدلالة؛ إذ إنه يتحدث عن دنياه وعالمه فهو إنسان يحب الحياة ويحفل بها ويشتاق لأن يحياها، لهذا فإن صوتها يتردد في داخله هاتفاً بالأمل الذي يغدو سراً لسعادة الشاعر وقد أسهم الاعتراض ب(طول الأجل) ببيان أن الأمل ولد مع الشاعر، وهو بهذا يمنحه بعدًا زمانيًا فعمر الأمل يمتد عبر مساحات الزمن ليشمل حياة الشاعر، وكذلك حمل الأمل دلالة مكانية فهو أيضاً مزروع في أرض الشاعر (طريقي، خطوي، دروبي) .

إن تكرار الأمل في هذه المقطوعة ثلاث مرات في ثلاثة أسطر متتالية "يشكل ظاهرة لغوية بارزة في البنية اللغوية من حيث الإيقاع اللغوي، ثم تتعمق في

---

(1) الأعمال الكاملة : 1868.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أعماق البنية من خلال المعنى المردد"(1)، وهو (الأمل) بما يحمله من دلالات على السعادة والارتياح والمقدرة على المجابهة في الحياة على مستوى الزمـــان (طـــول الأجل)، وعلى مستوى المكان (مهما تناءت).

استطاع الشاعر من خلال استخدام الاعتراض في نصوصه الشـــعرية أن يؤطر الدلالة في الحيز الذي يريده ،ويصبغ اللغة بطابعه الخاص؛ إذ إنه يلجـــأ لـــه بوصفه وسيلة شعرية تسهم في صوغ دلالات جديدة، وإنطاق الدالات على المستوى العميق من القراءة برموز لا تكون في ذهن القارئ عند قراءته الأولية البسيطة؛ إذ إن الاعتراض يشتبك مع الدالات في علاقة إنتاجية تحول اللغة من معانيها البسيطة إلى معاني عميقة تمتد في شبكة واحدة تقود الدلالة الجديدة.

(1) القرعان، فايز عارف: في بلاغة الضمير والتكرار دراسات في النص العذري: 120.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الخاتمة

تناولت هذه الرسالة موضوع الانزياحات التركيبية في شعر محمود حسن إسماعيل في تمهيد وأربعة فصول، وجاءت نتائج فصولها على النحو الآتي:

في الفصل الأول تناولت التقديم والتأخير بوصفه ظاهرة أسلوبية تسهم في إنتاج الدلالات وصوغها في الخطاب؛ إذ تحدثت عن دلالات التقديم والتأخير، وأثرها في صدم بنية التوقعات لدى المتلقي؛ إذ إن خلخلة نظام الرتبة وزلزلة عناصر التركيب تحدث هزة عنيفة لأفق الدلالات في النص، والأنواع التي وجدتها هي تقديم كل من: الفاعل، والمفعول به، والحال، والتمييز، والمتعلقات.

فيقدم الفاعل لبيان أهميته وتنبيه المخاطب وتأكيد الكلام، وارتبطت هذه الدلالة بتقديم الفاعل الذي يحمل دلالة سلبية تتحدى الشاعر أو الأرض، والدلالة الأخرى لتقديم الفاعل التي توصلت لها تلذذ الشاعر بذكر الفاعل والتعجل بتقديم لفظه على الفعل؛ لأنه ينتشي بالسعادة والحياة عندما يذكره، وهذا التقديم كان للفاعل الذي يحمل دلالة مقربة من نفس الشاعر كمصر والنيل والمحبوبة.

ثم تناولت تقديم المفعول به حيث جاء في شعره على نمطين هما: تقدم المفعول به على الفاعل، وتقديمه على ركني الجملة. والدلالات التي خلصت بها هي تهميش دور الفعل والفاعل، وحصر الدلالة والأهمية في المتقدم وتوجيه المتلقي نحو

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المفعول به، والدلالة الأخرى التي تندرج في هذا النمط هي رغبة الشاعر في تعجيل وقوع الفعل على المفعول به ليحدث فيه التغيير.

ثم تحدثت عن تقدم الحال على صاحبها والدلالة العامة التي حملها هذا التقديم هي رغبة الشاعر في تأصيل رسم الصورة لصاحب الحال؛ لأنها هي الصورة التي يبحث عن خلودها وبقائها فحمل تقديم الحال على الجملة وصاحبها رغبة الشاعر في تعجيل وصف الحال لأنه يحلم بها و يتمنى بقائها واستمرارها ولأنه يريد من القارئ التنبه على أهمية الحفاظ عليها.

ثم تحدثت عن تقديم التمييز على جملته وهو قليل الشيوع في شعره ودلالته التي توصلت لها هي إن الشاعر عندما يحفل بالتمييز، ويقدمه، يريد في حقيقة الأمر إلغاء أثره من التركيب ومنحه استقلالية تبعده عن النص والعالم معا.

ثم تحدثت في المبحث الثاني من هذا الفصل عن التقديم والتأخير في الجملة الاسمية، ولحظت أن التقديم الذي في دواوينه هو تقديم للخبر في حال كونه ظرفا؛ لأن محمود حسن إسماعيل مسكون بهاجس المكان. ووجدت نمطا آخر وهو تقديم الخبر على المبتدأ في سياق الاستفهام –لم أجد له إلا مثالا واحدًا– ودلالته أن الشاعر ينكر ذاته التي تلفها العزة لأنه لا يجد صدى لتلك العزة إلا بالماضي وبالنسب بينما الواقع شيء مناقض تمامًا.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتناولت في المبحث الثالث من هذا الفصل التقديم والتأخير في المتعلقات فلحظت أن أغلبها جاء للدلالة على المكان؛ إذ كانت من نمط جار ومجرور وضمير يعود على كلمات من مثل: الأرض، والمشرق ، وبغداد، والقدس، ومصر. فالشاعر من خلال هذا التقديم للمتعلقات يطرح لنا في دواوينه أزمة الأرض وارتباطه بهـــا، فيغدو المكان أولا في فكره وقلبه وفي تراكيب لغة النص.

أما الفصل الثاني فقد ناقش الحذف وناقش دوره في إبراز شعرية الخطاب؛ إذ يتكئ الشاعر على هذا النمط بوصفه قادرا على إثراء الدلالة وجعل القارئ مشاركًا فيها، وقد تناولت في المبحث الأول منه حذف الحرف ووجدت دلالات عديدة ففي حذف حرف النداء وجدت أن محمود حسن إسماعيل استثمره لينتج به دلالة التحبب، والرغبة في الوصول إلى ذكر المنادى مباشرة، لتأكيد علو قدره وعظمته وقربه النفسي منه؛ لهذا نجده يأنف من استخدام الأداة فيحذفها لإحساسه بثقلها، فهو يتلذذ بذكر المنادى وينساب سعادة غامرة عند التلفظ به فلا ينشغل بغيره ، وأما دلالة حذف حرف الاستفهام فهي تنطوي على رغبته في تأكيد السياق الجملي ليخلص منها السخرية والتهكم بالإنسان العربي؛ لغياب فهمه وإدراكه لما يدور حوله في هذا العالم، وأما حذف حرف العطف فقد لحظت تكرره في سياقات تعاقبت فيها الجمل التي تنتج سلسلة من الأحداث، والدلالة العامة لهذا الحذف

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هي رغبته في جعل هذه الأحداث تتدافع معاً، وكأنه يرسم صورة تدفق الأفعال مع بعضها دفعة واحدة.

وتناولت في المبحث الثاني من هذا الفصل حذف المفردات فيحذف محمود حسن إسماعيل المبتدأ من الجملة الاسمية؛ لافتراضه معرفة المتلقي بما يريد قوله وللتركيز على الغائب ليكون بؤرة يدور حولها المتلقي، ويحاول اكتشافها من خلال البحث عنها بين دوال النص وتراكيبه ويحذف الفاعل ودلالة هذا الحذف هي التعظيم وأما الدلالة الثانية التي رصدتها فهي التركيز على الحدث وعلى أهميته ورغبة الشاعر في حدوثه ووقوعه، فهو الأمنية التي يريدها رؤيتها، ويحذف الخبر ودلالة هذا الحذف التي تتردد كثيرا في شعره رغبته في تركيز الاهتمام على المذكور وتيقنه من مقدرة القارئ على رسم أفق توقع لا تخيب في استحضار الغائب فيحذف الخبر؛ ليصب الاهتمام على المبتدأ، ويحذف المفعول به؛ لأن استحضاره يثير فيه الألم والحزن، ويحذف الحال ليمنح المتلقي حركة بين أحشاء صور النص، فيستحضر منها انفعالاته، ويمنحها للسياق فيصبح بذلك جزءاً من حركة المعنى، ويحذف الظرف ليتيح للمتلقي أن يشارك في إنتاج الدلالة، وذلك من خلال تحديد دلالة التعميم أو الشمول التي توسع أفق التوقع لديه.

وفي المبحث الثالث تناولت دلالات حذف الجمل فمحمود حسن إسماعيل يلجأ أحيانا إلى حذف الفعل وفاعله من التركيب، وهذا النوع من حذف الفعل

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفاعله؛ أي الجملة الفعلية يتكرر شعره رغبة منه في حفظ الإيقاع من رتابة التكرار، فيستعيظ عنه بواو العطف بدلاً من تكرار الفعل، وتحذف جملة جواب الشرط فيسعى الشاعر من خلال حذفها إلى استنزاف اهتمام السامع وتحدي توقعاته.

أما الفصل الثالث فقد حاول أن يتمثل أثر بنية الضمائر في توجيه الخطاب من خلال الاعتماد على تقنية الالتفات اللتي تتيح للغة مراوغة ذهن المتلقي بمرجع واحد تتباين ضمائره، ما يحدث له صداما عنيفا بين ما ينبغي للضمير أن يكون عليه وبين ما تقوله أسلوبية الخطاب، وقد تناولته في مستويين مستوى الضمائر ومستوى المطابقة العددية.

وفي مستوى الضمائر تحدثت عن دلالات خمسة أنساق ، هي:

1) الانتقال من الغيبة إلى الخطاب.

2) الانتقال من الخطاب إلى الغيبة.

3) الانتقال من الغيبة إلى التكلم.

4) الانتقال من التكلم إلى الغياب.

5) الانتقال من التكلم إلى الخطاب.

فأما دلالات النسق الأول التي وجدتها رغبة الشاعر في تأكيد علو شأن الغائب واستحضاره من خلال خطابه، وهذه الدلالة ترد وتتكرر عند حضور لفظ (الله)؛ ومحاولة الشاعر أن يستنهض الغائب من خلال هذا التحول إلى خطابه،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتنبيهه عله يستجيب ويستيقظ من سباته وتنبيه السامع على خطر هذا الغائب؛ إذ لا يخاطبه بحد ذاته لكن هذا الخطاب للغائب يحمل تقريعا للسامع.

وأما دلالة النسق الثاني تركزت في أن الشاعر من خلال هذا الخطاب يوجه عتابا ما، و يطلب ممن يخاطبه التنبه فيأتي التحول إلى الغياب رغبة منه في بيان حال هذا الذي خاطبه، وتجسيد معاناته، ورسم حدود الأزمة والخطر الذي يهدده والذي يدفعه إلى ندائه ومخاطبته.

أما دلالة النسق الثالث هي رغبة الشاعر في استحضار الدال الغائب؛ بتفعيل حضوره بضمير التكلم؛ لأنه يريد تفعيل دوره في النص. فيتحدث (هو) عن (أناه) بلسان حاله منزاحا عن وصفه بضمير الغياب.

أما دلالة النسق الرابع فحملت دلالة القلق والخوف من اليأس، وهي دلالات تأزم تسكن نفسه وقد كشف عنها بتحول ضمير (الأنا) الحاضر المتكلم إلى ضمير الغائب؛ وذلك لأنه متوجس اتجاه ذاته خائف من فقدانها بعد أن أكسبها الحضور قوة وفاعلية.

أما دلالة النسق الخامس تمثلت في الخوف والتوجس والقلق على الذات المتكلمة التي يحس أنها مهددة بالخطر فيلجأ إلى خطابها مطالبًا إياها القيام بفعل يزيل عنها الخطر الذي قد يداهمها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي مستوى المطابقة العددية فقد وجدت من استقرائي لشعر محمود حسن إسماعيل أنه يستخدم ثلاثة أنساق هي:

1) خطاب المفرد إلى الجمع

2) خطاب الجمع إلى المفرد

3) خطاب المفرد إلى المثنى

وقد كان أكثر هذه الأنساق تكرارًا هو النسق الأول وحمل دلالة الرغبة في إدماج (الأنا) مع الجماعة وإشراكها مع الآخرين، ثم جاء النسق الثاني ليحمل رغبة محمود إسماعيل في تأطير الوطن أو المكان بشيء من الخصوصية ومنحه معاني تنبع من ذاته التي تعشق الأرض وتقدسها.

أما الفصل الرابع تناول بنية الاعتراض التي تشكل فاصلا منيعا بين عناصر الاسناد في التركيب، فيظل المتلقي إزائها مرتابا يتوجه نحو النص بحذر كي لا تضل رؤاه في التركيب، وتتوه توقعاته؛ إذ يصتدم مع بنية الاعتراض، لكنه ما يلبث أن يستعيد وعيه بعدما يعود الخطاب لاكمال عناصره ، وقد تناولت هذا الفصل في مبحثين الاعتراض بجملة وتحدثت فيه عن دلالة الاعتراض بالجملة الفعلية في صيغة الدعاء الذي حمل أحلامه وأمنياته التي يريدها، وكذلك تحدثت عن دلالة الجملة الفعلية الاعتراضية بين الفعل وجملة مقول القول وهي وصف الحدث ووضع المتلقي أمام مشهد تصويري يشده لمعرفة التركيب، واستجلاء دلالاته.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن ثم تحدثت عن الاعتراض بالجملة الاسمية ودلالته التي وجدتها هي توضيح وتأكيد المعنى؛ إذ إنه يستغل الانزياح بالاعتراض؛ لتعميق دلالاته وتوجيهها لتصب في أفق الدلالة العامة.

وتحدثت في المبحث الثاني من هذا الفصل عن الاعتراض بكلمة ووجدت أن دلالته العامة تتمثل في تخصيص الدلالات وحصرها وتفسير المراد منها؛ إذ إنه يحدث انزياحا محدودًا في الفترة الزمنية لقصره وسرعة اكمال عناصر التركيب، فهو بهذا يختلف عن الاعتراض بالجملة ؛ لأن الجملة تحدث انزياحا عميقا يستمر زمنا إذ إنه يحدث فجوة طويلة ملحوظة، مع ذلك فإن أثره في الدلالة يكون قويًا؛ لأن هذه الكلمة تحدد المجرى العام الذي تنصب عليه الدلالات العامة.

وأسأل الله التوفيق

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قائمة المصادر والمراجع

1. ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، 1900.

2. الأزهري، خالد بن عبد الله: **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ومعه كتاب عدة السالك إلى تحقيق أوضح المسالك وهو الشرح الكبير من ثلاثة شروح**، تأليف:محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت. 2000.

3. أدونيس، **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، 1978.

4. الأزهري، محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن عبد الله، **شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح**، تحقيق:محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت،

5. إسماعيل، عز الدين،

   - **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، 1986.
   - **الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** ، دار العودة، بيروت، ط8، 2007.

6. إسماعيل، محمود حسن، **الأعمال الكاملة للشاعر**، دار سعاد الصباح، القاهرة ،1993.

7. أنيس، إبراهيم، **من أسرار اللغة**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،ط6، 1987.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

8. بحيرى، سعيد حسن، **علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات**، مكتبة لبنان، بيروت، 1997.

9. بركات، وائل، **مفهومات في بنية النص**، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 1986.

10. توفيق، مجدي أحمد، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1993.

11. التنوخي، محمد، **معجم علوم العربية** ، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت ، 2003.

12. الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الأعجاز**، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، السعودية، ط3، 1992.

13. الجزار، محمد فكري، **لسانيات الاختلاف الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة**، ايتراك للنشر والتوزيع، مصر .ط2، 2001.

14. جمال الدين، مصطفى، **البحث النحوي عند الأصوليين**، دار الرشيد، بغداد، 1980.

15. ابن جني، أبو الفتح بن عثمان، **الخصائص** ، تحقيق:عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، 1986.

16. جوا رنة، أحمد محمود، **التقديم و التأخير في الجملة العربية في السور المكية**، المركز القومي للنشر، اربد، 2009.

17. جيرو، بيير، **الأسلوبية** : ترجمة : منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط 2، 2008.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

18. حمدان، ابتسام احمد، **الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني دراسة دلالية تطبيقية معنوية**، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1992.

19. حمودة، طاهر سليمان، **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي** ، الدار الجامعية للطباعة و النشر والتوزيع ، الإسكندرية، 1982.

20. خصاونه، رندة فؤاد، **الجملة المعترضة في القران الكريم مواضعها ودلالاتها**، المركز القومي للنشر، اربد، 2008.

21. داود، عشتار، **الأسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل**، دار مجدلاوي، عمان، 2007.

22. الراجحي، عبده، **النحو العربي والدرس الحديث بحث في المنهج**، دار النهضة العربية، بيروت، 1979.

23. راضي، عبد الحكيم، **نظرية اللغة في النقد العربي** ، مكتبة الخانجي ، مصر، 1980.

24. ربابعة، موسى،

- **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، جامعة الكويت، 2003.
- **جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية** ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر والتوزيع ، اربد ، 2000.

25. الرواشدة، أميمة، **شعرية الانزياح دراسة في تجربة علي شمس الدين الشعرية** ، أمانة عمان، عمان ، 2005.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

26. الزناد، الأزهر، **نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصا**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.

27. السامرائي، صالح، **معاني النحو**، دار الفكر، عمان، ط3، 2008.

28. سعيد ،عبد الستار عبد اللطيف أحمد، **مباحث في اللغة العربية**، منشورات الجامعية المفتوحة، ليبيا، ط3، 1996 .

29. السكاكي، **مفتاح العلوم**، ضبطه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط2 ، 1987.

30. سيبويه، **الكتاب**، تح: عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977.

31. صادق، رمضان، **شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

32. عبد اللطيف، محمد حماسة، **لغة الشعرية دراسة الضرورة الشعرية** ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

33. عبد المطلب، محمد،

- **البلاغة و الأسلوبية** ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1994..
- **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، الشركة المصرية للنشر لونجمان، القاهرة، 1950.

34. عبيد، محمد صابر، **عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة**، دار مجدلاوي، عمان، 2007.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

35. العمري، محمد، **تحليل الخطاب الشعري**، دار العالمية للكتاب، المغرب- الدار البيضاء، 1910.

36. عياد، شكري محمد،

- **إتجاهات البحث الأسلوبي**، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1985.
- **اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي**، انترناشونال، 1988.

37. العين، خيرة حمر، **شعرية الانزياح :دراسة في جماليات العدول**، مؤسسة حمادة ، الأردن، 2001.

38. عياشي، منذر، **مقالات في الأسلوبية**، احاد الكتاب العرب، دمشق ، 1990.

39. فضل، صلاح،

- **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996.
- **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1980.

40. فليح، أحمد، **في الأدوات النحوية**، المركز القومي للنشر، اربد، 2001.

41. الفهري، عبد القادر الفاسي، **اللسانيات واللغة العربية نماذج تركيبية ودلالية**، دار توبقال للنشر، بغداد، 1982.

42. ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تح: أحمد محمد شاكر ، دار المعارف، مصر ، 1969.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

43. القرعان، فايز عارف، **في بلاغة الضمير و التكرار دراسات في النص العذري** ، عالم الكتب الحديث ، اربد، 2009.

44. القزويني، الخطيب، **الإيضاح في علوم البلاغة** ، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1985.

45. كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية** ، ترجمة : محمد الوالي وحمد العمري ، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

46. المبارك، مازن، **نحو وعي لغوي**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1985.

47. المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، **المقتضب**، تح: محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، بيروت، 1963.

48. المخزومي، مهدي، **في النحو العربي نقد وتوجيه**، بيروت، دار الرائد العربي، ط2، 1986.

49. أبو مراد، فتحي "محمد رفيق"، **شعر أمل ونقل دراسة أسلوبية**، عالم الكتب الحديث، اربد، 2003.

50. المسدي، عبد السلام، **الأسلوبية و الأسلوب** ، دار العربية للكتاب، تونس ،ط 2، 1982.

51. مطلوب، أحمد، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها** ، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1683.

52. ابن المعتز، عبد الله، **كتاب البديع**، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس عليه: اغناطيوس كرَاتشقوفسكي، منشورات دار الحكمة، دمشق، 1900.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

53. أبو المكارم، علي ، **مقومات الجملة العربية**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2007.

54. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد، **لسان العرب**، دار صادر بيروت، 1968 .

55. الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة، **البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها بهيكل جديد من طريف وتليد**، دار القلم، دمشق، 1996.

56.

57. ناصف، مصطفى، **دراسات في الأدب العربي**، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981.

58. ناظم، حسن، **مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003.

59. ابن هشام، محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن عبد الله، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة المدني، القاهرة، 1960.

60. ويس، أحمد محمد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية** ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت، 2005.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرسائل الجامعية

1. القرم، توفيق محمود، **الانزياح الأسلوبي في شعر السياب** ، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك _اربد ، 2007.
2. الدهام، سالم عايد، **الانزياح الأسلوبي في شعر فدوى طوقان**. رسالة ماجستير، جامعة اليرموك– اربد، 2008.
3. أبو حميدة، محمد صلاح، **القضايا البلاغية والأسلوبية في مفتاح الساكي**، رسالة دكتوراه، القاهرة، 1996: 136.

الدوريات

1. إبراهيم، عبد الله، المركزية الغربية والمصطلح النقدي إشكالية الخطاب والنص بحث في الأصول والانزياح الدلالي دراسات إسلامية وتراثية ، الاجتهاد، ع47–48، 2000
2. الشنطي، محمد صالح، **رؤية لموروثنا النقدي** ، مجلة النادي الأدبي ع 2 ، ماي 1988.
3. المجيد، محمد حسن علي، **ظاهرة التكرار في شعر شاذل طاقة**، أقلام، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد ع11، تشرين الثاني ، 1983.
4. الهاشمي، علوي، **أفكار أولية حول بنائية النص الشعري**، مجلة شؤون أدبية السنة الخامسة ، ع 16، الشارقة ربيع 1991: 8.
5. ويس، أحمد محمد، **الانزياح وتعدد المصطلح** ،عالم الفكر، بيروت، ع3، مج25، 1997.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

Abstract

The aim of this study is to identify the phenomena of structural deviations in Mahmoud Hassan Ismail's poetry which contributed to the production of hinted implications in his work. To do such a task, the researcher have read and analyzed the poetic text to detect the nature of the employment of these structural deviations to generate new indications which related to the poet's vision and his understanding and employment to Arabic.

The researcher has made a great effort in order to investigate the effects and implications of structural deviations in Mahmoud Hassan Ismail's poetry, by counting the frequencies of such a phenomenon in a sample of his poetry with a total number of (2400) sentences. The study has found out that Mahmoud Ismail managed each time to provide vision and embodies his feelings in the way, which deemed to be most able to influence the recipient. Indeed these structural deviations have a great effect on the recipients as they pay the attention of recipients to those deviations in order to get the deep meanings.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Moreover this study ‹in addition to counting the frequencies of structural deviations, tries to analyze and categorize those deviations .And it also investigates the role of these structural deviations in the context in which they occur and their deep implications.

The study follows the following methodology in analyzing the structural deviations: Identify each type of structural deviation and find the frequencies of each type. Then‹ the effects and implications of those structural deviations in the cohesion of poetic text are highlighted.

This thesis consists in addition to preface of an introduction‹ four chapters and then a conclusion. The first chapter addresses the first type structural deviations which is fronting and delaying. The second chapter tackles the second type of structural deviations which is elision . Furthermore, chapter three sheds the light upon the different types of structural deviation in Mahmoud Hassan Ismail's poetry .Finally, chapter four represents the last type of structural deviations in Mahmoud Hassan Ismail's poetry which is the objections.

Key Words: Structural Deviations, Fronting and Delaying, Elision‹ Poetry

© Arabic Digital Library - Yarmouk University