من الانزياح في شعر اللغويين

" بانت سعاد" في إبداع" سعد مصلوح" أنموذجاً

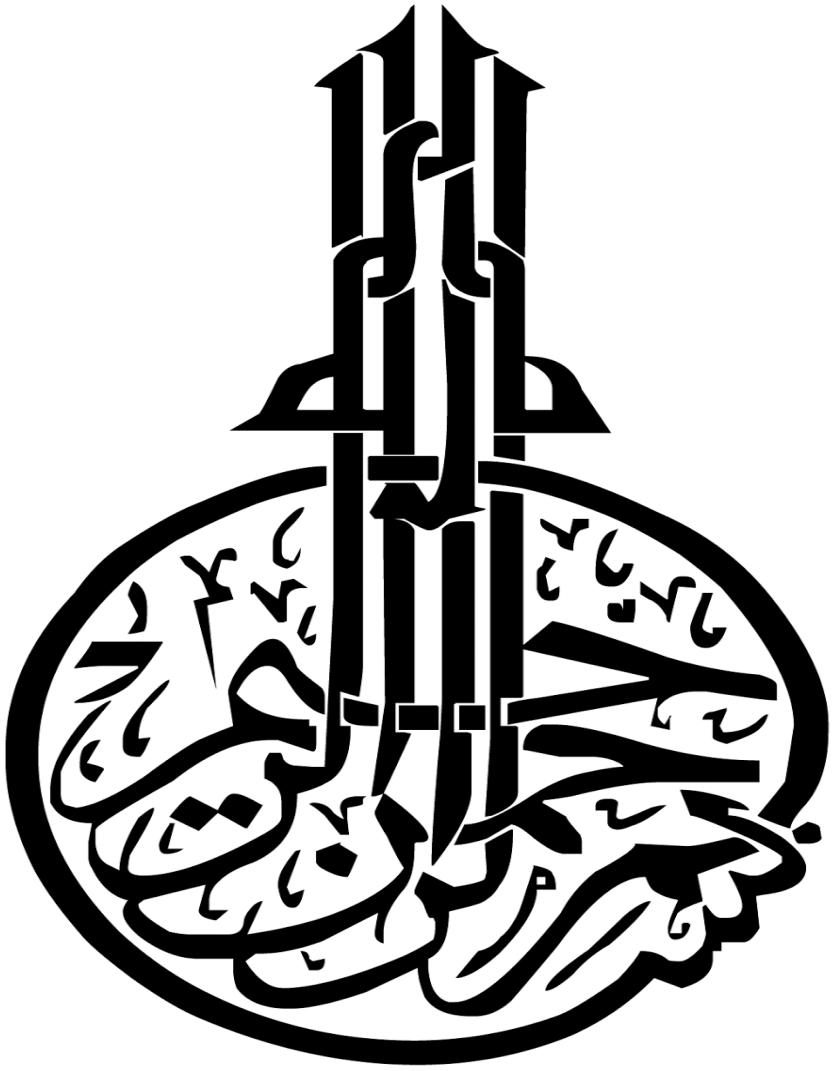
إعداد

د / محمود جلال عبد اللطيف ناصر

مـــدرس الأدب والنـــقـــد

كلية اللغة العربية فرع جامعة الأزهر بالبحـــيرة

١٤٤٢هـ = ٢٠٢٠م



من الانزياح في شعر اللغويين" بانت سعاد" في إبداع" سعد مصلوح" أنموذجًا

د. محمود جلال عبد اللطيف ناصر

مدرس الأدب والنقد بجامعة الأزهر-كلية اللغة العربية بإيتاي البارود

البريد الإلكتروني:

drmahmoudgalal_2016@yahoo.com

الملخص

تقوم فكرة البحث علىٰ رصد الخروقات الجائزة والانحرافات المستساغة- وربما المطلوبة- التي يسلكها الشاعر لخلق أسلوب خاص به، يمكننا من معرفة أبعاده الانفعالية تجاه التجارب المتنوعة، سواء أوقع هذا الانحراف في الصورة، أم في الجملة، أم في الكلمة، أم في الصوت، أم في الموسيقىٰ، أم في الدلالة.

وقد اخترت من بين الشعراء معاصرًا لغويًا، له إسهام كبير في الدرسين اللغوي والأدبي إبداعًا ونقدًا، فتناولت بعضًا من الشق الشعري لهذا النتاج الضخم، وخصصت" بانت سعاد" بالدراسة، لسبب بينته في المقدمة التي أعقبتها بتمهيد تأريخي، يرصد علاقة اللغويين بالشعر، وأبرز معالم نتاجهم الإبداعي قديمًا وحديثًا، ثم جاء المبحث الأول؛ كي يتحدث عن الانزياح في التركيب الذي شمل كل أركانه؛ فانزاح من الجملة الاسمية إلىٰ الفعلية- وخاصة الماضية- ثم جاء الحذف الذي شمل كل مكونات الجملة؛ من مسند، ومسند إليه، ومفعول به، ولأجله، والمتعلق...إلخ، ثم جاء التقديم والتأخير؛ للتخصيص تارة والتغليب والترتيب تارة أخرىٰ، ليختم الحديث بانزياحية الالتفات، الذي جاء في الضمائر والأسلوب والاستدعاء التناصي لأغراض متعددة، لأنتقل من البحث في اللفظ إلىٰ البحث في المعنىٰ، متحدثًا عن أبرز

العدولات التي شكلت معالم الصورة الشعرية من استعارة تكونت من وحدات متضادة، وترشيح قرب بين ركنيها، وتشبيه أرسله مرة وأكده مرات عديدة، ثم كان للمجاز دور في هذا الانزياح، بقرائن سياقية تارة ولفظية تارة أخرىٰ، ثم وقعت الكناية خاتمة هذه الانزياحات التصويرية.

ثم جاء البحث في الإيقاع؛ الذي آثر فيه الشاعر استخدام الوحدات المهموسة في بداية التجربة، ثم المجهورة في وسطها، ثم يوازن بين المجهور والمهموس في الخاتمة؛ ليعود كما بدأ، ويعضدها بانزياحات موسيقية في الوزن بزحافاته، والقافية بصفاتها وحركاتها وحروفها، لتختم تلك المباحث بالحديث عن سلبيات وقوع الانزياح في تلك القصيدة، وهي سلبية واحدة خاضعة لوجهات نظر ورؤىٰ ذوقية، لا تنال في مجملها من القيمة الفنية للقصيدة التي تعد صرخة إنكار لواقع مر.

الكلمات المفتاحية: علاقة، اللغويين، التركيب، الصورة، الإيقاع، السلبيات

From the displacement in the poetry of the linguists "Bant Souad" in the creativity of "Saad Maslouh" as a model

Dr.. Mahmoud Jalal Abdul Latif Nasser
Lecturer of Literature and Criticism at Al-Azhar University - Faculty of Arabic Language, Itay Al-Baroud
Email: drmahmoudgalal_2016@yahoo.com

Abstract

I chose from among the poets a linguistic contemporary، who has a great contribution to the literary and linguistic lessons، creativity and criticism. Their creative product، old and new، then came the first topic; To talk about the displacement of the structure that included all its corners; The noun was shifted from the noun sentence to the verb - especially the past one - then the omission that included all the components of the sentence came; From a predicate، ascribed to it، object، and for its sake، and related ... etc، then the introduction and delay came; For assignment at times and primacy and arrangement at other times، to conclude the conversation with the displacement of attention، which came in pronouns، style، and intercourse for multiple purposes، to move from research in pronunciation to search for meaning، speaking about the most prominent modifications that formed the features of the literary image of a metaphor that consisted of opposing units، and nomination of proximity Between its two pillars، and an analogy that he sent once and confirmed it many times، then the metaphor had a role in this shift، with contextual clues at times and verbal at other times، and then the metonymy took place the conclusion of these pictorial shifts.

Then came the search for rhythm; In which the poet preferred to use the whispered units at the beginning of the experience، then the loudest in the middle of it، then balancing between the loud and the whispered in the conclusion. To return as it began، and to support it with a musical shift in weight with its skis، and the rhyme with

its qualities، movements and letters، to conclude these investigations by talking about the negatives of the occurrence of displacement in that poem، which is one negative subject to tasteful views and visions، which does not undermine the artistic value of the poem، which is a cry of denial of reality Passed.

Keywords: relationship، linguistics، structure، image، rhythm، negatives

المقدمة

الحمد لله الذي خلق الإنسان، وعلمه البيان، وأعلىٰ بمنطقه مراتب الأنام، والصلاة والسلام علىٰ النبي الأمي، الذي علم العلماء والمتفقهين، وأدب الأدباء والمتأدبين، وأرشد الحكماء والعارفين إلىٰ ما فيه خير الدنيا والدين، وعلىٰ آله وصحبه أجمعين، وبعد؛

فإن الشعر حراك وجداني، وفوران عاطفي، يؤرق مضجع المبدع، باحثًا داخل خلجاتها عن مجرىٰ لغوي وقناة لفظية ينساب فيها ويجيء من خلالها، في ألفاظ وتراكيب معدة مسبقًا، من قبل مبدعين سابقين ،رسموا معالمها وقعدوا قوالبها، وطرحوها أمام اللاحقين؛ يختارون منها ما ينسجم وشعورهم ويتصرفون فيما بين يديهم من وحدات أولية اتفاقًا واختلافًا يسهم في خلق أسلوب خاص به، وطريقة تثير في القارئ دوافع استكشافية، ليبحث عن سبب ذكر هذا أو حذف تلك، وعن الدافع من وراء ترك صيغة واستبدال أخرىٰ بها، أو مخالفة العرف التركيبي أو اللغوي.

وقد اخترت من بين الأدباء شاعرًا لغويًا، وناقدًا ألمعيًا، ومترجمًا لوذعيا، تجاوز الثمانين بجسده وفكره، ولم يتعد العشرين بروحه ونشاطه؛ فما يزال ينثر من بذور علمه، ويروي من فيض فكره حاملي لواء العربية في كل ربوع الوطن العربي، وذلك من خلال توجيه البحث الأكاديمي تارة وعقد المجالس والندوات العلمية تارة أخرىٰ، سائرًا علىٰ درب الأوائل في شمولية العلم والمعرفة؛ إذ برع في علوم اللغة؛ فقدم ما يقرب من أربعين دراسة لغوية، وتبحر في ميادين الدرس النقدي؛ فكتب ما يقرب من عشرة كتب، واشرأبت رؤيته إلىٰ معرفة ما عند الآخر؛ فترجم ما يزيد عن عشرة أعمال لكبار النقاد الغربيين والشرقيين، وراجع أربعة أعمال أخرىٰ لكبار المترجمين العرب، كما شارك في

وضع كتب تعليمية أسهمت في النهضة التعليمية لدولة الكويت فيما يربو علىٰ ستة عشر كتابًا، إضافة إلىٰ المقدمات والعروض والتعقيبات للكتب تارة، والأبحاث الأكاديمية تارة أخرىٰ، والأعمال الإبداعية تارة ثالثة، كما أشرف علىٰ عشرات الرسائل داخل مصر وخارجها.

وقد كللت تلك الجهود بمكانة رفيعة داخل عقول وأفئدة رواد الدرس النقدي العربي من المحيط إلىٰ الخليج، فأقيمت المؤتمرات علىٰ شرفه، وانتصبت الجوائز لأجله، فحصل علىٰ: جائزة الشيخ زايد للكتاب، والجائزة الأولىٰ لمجمع اللغة العربية بالقاهرة، وشهادات تقدير من الجمعية الدولية للمترجمين، والجمعية الدولية العربية بالخرطوم(١)، وغيرها كثير وكثير من الآثار والأعمال التي تشعرك بالوقوف أمام عظيم من عظماء العربية أمثال: الأصمعي، والجاحظ، وامتداداتهما.

وهذا ما دفعني إلىٰ إمعان النظر في الشق الشعري من نتاجه، واختيار درة من درره، أوجه شطرها أحد معايير النقد الحداثي؛ محاولًا الوصول إلىٰ فلسفة التصوير تارة، وإلىٰ استراتيجية التركيب تارة أخرىٰ، لا سيما وقد عرفنا أنه لغوي فذّ قبل أن يكون شاعرًا فحلًا.

وقد وقعت بصيرتي قبل بصري علىٰ قصيدة" بانت سعاد"؛ لتفردها بالتجربة الوطنية التي تتسق مع مصطلح الانزياح أكثر من أية تجربة أخرىٰ، وذلك لما اكتنفها من تلميحات كثيرة، عدل بها عن التصريح المسبب للحرج،

(١) – ينظر: موقع الدكتور سعد مصلوح علىٰ شبكة المعلومات الدولية.
http://saadmaslouh.com/

إضافة إلىٰ أنها نص بكر لم يقرأه أحد قبلي قراءة نقدية أكاديمية(١)، ومن ثم جاءت دراستي مصدرة **بمقدمة** استكشافية ومعللة لسبب اختيار الموضوع، ثم **تمهيد** ألقيت فيه النظرة التاريخية علىٰ علاقة اللغويين بالشعر، ثم أعقبته **بالمبحث الأول**: الانزياح التركيبي الذي نظر في أحوال الجملة من حيث الذكر والحذف والتقديم والتأخير والالتفات، ثم كان **المبحث الثاني**" الانزياح التصويري، بآلياته الاستعارية والتشبيهية والمجازية والكنائية، لأنتقل منه إلىٰ **المبحث الثالث**" الانزياح الإيقاعي" الذي تحدثت فيه عن الأصوات والأوزان والقافية، ثم أنهيت تلك الدراسة **بالمبحث الرابع**:" بسلبيات الانزياح في هذه القصيدة" وذيلتها **بخاتمة** بها أهم النتائج والتوصيات التي توصلت إليها، وثبت للمصادر والمراجع وفهرس للموضوعات.

وقد اعتمدت في دراستي هذه علىٰ إحدىٰ تقنيات المنهج الأسلوبي(الانزياح) القائم علىٰ اختراق الاستعمال المألوف للغة، وانتهاك جميع الأساليب المعدة مسبقًا(٢)، وهذا عمل شاق حسبي فيه المحاولة، وأملي من الله التوفيق والسداد.

الباحث

د / محمود جلال عبد اللطيف ناصر

---

(١) – وذلك حسب متابعتي لكل ما هو جديد عن الدكتور سعد، إضافة إلىٰ تواصلي الشخصي معه.

(٢) – ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسد، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة، ص١٦٣.

التمهيد: اللغويون والشعر

قبل الحديث عن علاقة اللغويين بالشعر، تجدر الإشارة إلىٰ **التعريف** بتلك الطائفة التي مثلت قمة النخبة المثقفة في بواكير الحضارة الإسلامية؛ وذلك بفضل ما هيأه الله لها من عقول ثاقبة ومواهب مصقولة، أهلتها لتصدر المشاهد العلمية والمواقف الأدبية في بلاط الخلفاء ورواق الأمراء.

فاللغوي بياء النسب: هو المنتسب لها والمشتغل بها والمميز لجيد الكلام فيها من رديئه وصحيحه من فاسده، حيث: الوحدات الصوتية، والبنىٰ الصرفية، والتراكيب النحوية، ودلالة الألفاظ واستعمال الجذور وإهمالها(١)، كما يهتم بدراسة اللغات التي تُتكلم والتي تُكتب وتَتبُّعِ تاريخها بمساعدة أقدم الوثائق التي تم اكتشافها(٢). وقد عضدت ذلك التعريف بالوصف القاطع من المترجِم واستناد الوصف إلىٰ الأعمال التي خلفها المترجم له

علاقة اللغوي بالإبداع:

إن عظمة الحضارات تقاس بما خلفت من أثر وآثار، وبما رسخت من فكر وشيدت من معمار، ولعل أبرز الجوانب التي شكلت الحضارة العربية الفكرية، هو الجانب الأدبي بشقه الشعري، الذي حفظ للغة قوانينها قبل أن يحفظ لأهلها تاريخهم، ومن ثم كان التماس حتميا بين الحارس والمحروس، بين الدارس والمدروس، بين اللغوي الباحث عن أوجه الصواب في الكلام، والوثيقة التي

---

(١) – ينظر: النقد اللغوي في تهذيب اللغة للأزهري، رسالة مقدمة لنيل درجة التخصص(الماجستير) إعداد الباحث/ حمدي عبد الفتاح بدران، كلية اللغة العربية بالمنصورة جامعة الأزهر، ١٤٢٠هـ= ١٩٩٩م، ص٨.

(٢) – ينظر المدخل إلىٰ علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٤١٧هـ= ١٩٩٧م، ص١١.

هي سنده في كل ما يخرجه من قواعد وقوانين، فيتجاوز مرحلة الاستشهاد علىٰ آرائه وتعضيد قوانينه؛ لينصب نفسه قاضيا بين جهابذته وأساطينه، بفضل ما مكنته طبيعة دراسته من نظر لوجوه الشعر في عصور أصالته من ناحية، وقواعد استقامة اللفظ وصحته من ناحية أخرىٰ، فجاءت أحكامهم -بادئ الأمر- متسمة بالنظرة الفطرية الذوقية والجزئية، المتعصبة لكل ما هو قديم(١)، ثم تعدتها بعد ذلك إلىٰ تأليف كتيبات أو كتب في نقد الشعر، مثل: فحولة الشعر للأصمعي(ت٢١٦هـ)، وطبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي(ت٢٣٢هـ)، والشعر والشعراء لابن قتيبة(ت٢٧٦هـ)، وكلها نظرات انطباعية في بواكير النقد المنهجي، مما حدا بأهل التخصص إلىٰ الانبراء لتصدر المشهد النقدي، وإزاحة

(١) - وإن كنا لا نعدم بعض النظرات العميقة كما الناشئ الأكبر(ابن شرشير ت٢٩٣هـ) الذي نقض علل النحو، وإسهاماته النقدية الكبيرة التي جعلها في منظومات شعرية، وابن جني(ت٣٩٢هـ) مع كافوريات المتنبي،والزمخشري في أساس البلاغة، وكذلك العكبري(ت٦١٦هـ) في شرحه لهذا الديوان، ونظرات أخرىٰ شابها بعض التحامل علىٰ الشعراء مثل ما فعله الآمدي مع المتنبي في قوله:

إنما التهنئاتُ للأكفاءِ ولمن يدني من البعداء

ينظر: النقد المنهجي عند العرب، منهج البحث في اللغة والأدب، محمد مندور، دار نهضة مصر، ١٩٩٦م، ص٨٠، و ١٠٩، ٢٤١، .وينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتىٰ القرن الثامن الهجري، إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، الطبعة الرابعة، ١٤٠٤هـ= ١٩٨٣م، ص٦٣. وينظر: أسس النقد الأدبي عند العرب، أحمد أحمد بدوي، دار نهضة مصر، ١٩٩٦م، ص٤٧٠. وينظر: لسان الميزان، ابن حجر العسقلاني، تحقيق/ عبد الفتاح أبو غدة، دار البشائر الإسلامية، الطبعة الأولىٰ، ٢٠٠٢م، جـ١ ص٤٤٠، وينظر: شرح ديوان المتنبي، العكبري، تحقيق/ مصطفىٰ السقا/ إبراهيم الأبياري/ عبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة – بيروت(د.ت).

صدارة تلك النخبة اللغوية من تزعم تخصص له أهله ومتقنوه، فكان الآمدي(ت٣٧١هـ)- بكتابه الموازنة بين الطائيين- صاحب السبق في نزع تلك الريادة، وتحويل النظرة إلىٰ الشعر من صورته الشكلية إلىٰ دوحته المنهجية؛ فصدره بانسلاخ صريح لهذا الفن(النقد الأدبي) عن أهل اللغة حتىٰ ولو كانوا أساتذته وشيوخه(١).

وقد صاحب نظر اللغويين بالشعر، اشتغالهم به أحيانًا في تجارب قلما يطول أثرها، جاء كثير منها في شكل مقطعات أو قصائد قصيرة(٢)، وكأنه نزال فني، ما أن تطأ أقدامهم أرضه إلا سرعان ما انسحبوا منه علىٰ رجاء عود حميد يوارب له الباب ولا يغلق دونهم.

وباستقراء سريع لقدر كبير من هذا النتاج وجدت أنهم قد طرقوا كل بحور الشعر العربي، وأكثروا في أبحر الكامل والوافر والبسيط في قصائد طولية حينًا(٣) ومقطعات شعرية أحيانا جمة.

---

(١) – ينظر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق/ السيد أحمد صقر، دار المعارف – الطبعة الرابعة [سلسلة ذخائر العرب (٢٥)] مكتبة الخانجي – الطبعة الأولىٰ، ١٩٩٤م، جـ١ ص٤١٤وما بعدها، وينظر: النقد المنهجي عند العرب، ص١٢٠ وما بعدها.

(٢) – وإن كنا لا نعدم بعض التجارب التي طال النفس فيها، كانت تأتينا بين الحين والآخر فيما يجمعه ديوان بين دفتيه، أمثال: ديوان أبي بكر بن دريد، وديوان الثعالبي، وديوان أبي الأسود الدؤلي وديوان الزمخشري وغيرها من الدواوين التي كان الزمان يتحفنا بها بين فينة وأخرىٰ.

(٣) – كما في قصيدة ابن جني التي استهلها بقوله: (البحر الوافر)

وحلو شمائل الأدب ... منيف مراتب الحسب

دارت أغلبها في فلك الحكمة والزهد وعزاء النفس، وذلك مثل قول" الزجاج"(ت٣١١هـ): (البحر الوافر)

قعودي لا يردّ الرزق عني ولا يدنيه إن لم يقض شيّ

قعدت فقد أتاني في قعودي وسرت فعافني والسير ليّ[1]

وهناك كثير من الأغراض الشعرية خاصة عند من اتسموا بغزارة الإنتاج وجمعت أشعارهم بين دفتي ديوان: فمدحوا، وهجوا، ورثوا، وتغزلوا، وتصوفوا، وراسلوا، وألغزوا، إلا أن الطابع الحكمي هو الغالب علىٰ ديباجاتهم الشعرية، التي أمسكت بزمام الخيال، ومنعته التحليق كلما جد الجد وأتيحت الفرصة، لتزكىٰ الهوة الفارقة بين الشاعر السابح في خياله، والعالم المقيد

وابن الأنباري في فريدته المشهورة التي استهلها بقوله: (البحر الوافر)

علو فِي الْحَيَاة وَفِي الْمَمَات ... لحق انت إِحْدَىٰ المعجزات

معجم الأدباء = إرشاد الأريب إلىٰ معرفة الأديب، ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي، تحقيق/ إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولىٰ، ١٤١٤هـ =١٩٩٣م، جـ ٤ ص١٥٩٣وما بعدها. وينظر: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبي، تحقيق/ د. مفيد محمد قمحية، دار الكتب العلمية - بيروت/ لبنان، الطبعة الأولىٰ، ١٤٠٣هـ=١٩٨٣م، جـ٢ ص٤٣٩.

(١) - وذلك يتضح من تلك المقطعات المنسوبة إلىٰ سيبويه (١٨٠هـ) وابن خالويه(ت٣٧٠هـ) وأبي علي الفارسي(ت٣٧٧هـ)، وابن منظور(ت٧١١هـ). ينظر: معجم الأدباء، جـ٥ ص٢١٢٦ جـ١ ص٦٠. وينظر: العقد المذهب في طبقات حملة المذهب، ابن الملقن، تحقيق/ أيمن نصر الأزهري/ سيد مهني، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الأولي، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧ م، ص٢٠٢وينظر: معجم الأدباء، جـ٢ ص٨١٨، وينظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين ابن خلكان، تحقيق/ إحسان عباس، دار صادر – بيروت، الطبعة الثانية، ص ١٩٠٠.

بقوانينه، ليشاكل بإبداعه الشعري الشق السابق من نقده له؛ فلا نقدا جارىٰ الآمدي والجرجاني والقرطاجني، ولا شعرا حاكىٰ أبا تمام والبحتري والمتنبي، وإذا فتحت الحلبة للتباري، نجد الاستعراض اللغوي والتمكن العروضي هما السيف المشهر والرمح المرسل في ميادين القريض، وشعرهم في مجمله " بيّن التكلّف ردىء الصنعة. وكذلك أشعار العلماء، ليس فيها شىء جاء عن إسماح وسهولة، كشعر الأصمعىّ..، وشعر الخليل"(١).

ويجنح كثير منهم إلىٰ الاستعانة بالصيغ الخاصة التي قل تداولها في الشعر العربي؛ وذلك مثل استعانة" أبي الأسود الدؤلي"(ت ٦٩هـ) بصيغة المبالغة من لجَّ، والوصف من خدب في قوله:

(البحر الطويل)

وأهوجَ مِلجاجٍ تصاممتُ قِيلَه أن أسمعَه وما بسمعي من باسِ

ولو شئتُ ما أعرضت حتىٰ أصبتُهُ علىٰ أنفه خَدْباءَ تعضِلُ بالآس(٢)

---

(١) – الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣هـ، جـ١ ص٧١.

(٢) – وتتضح الملكة الاستعراضية في حديث أبي الأسود عن نفسه واستعانته بجذور ندر استعمالها تحتاج إلىٰ معاجم للكشف عن معانيها مثل:(تبوخ– مرشاس) واستعانة محمد بن المكرَّم(ت ٧١١هـ جمع بين كتاب صحاح الجوهري والمحكم لابن سيده وكتاب الأزهري، فجاء في سبعة وعشرين مجلداً وسماه لسان العرب) باسم المرة من غلط" مغلطة" والتي قل استعمالها في الشعر العربي." ديوان أبي الأسود الدؤلي، صنعة أبي سعيد السكري، تحقيق/ الشيخ محمد حسن آل ياسين، دار ومكتبة الهلال، الطبعة الثانية، ١٤١٨هـ= ١٩٩٨م، ص٤٠، ٦٣. وخدباء تعني قوية وشديدة وواسعة . ينظر لسان العرب، جـ١ ص٣٤٥. وينظر: أعيان العصر وأعوان النصر، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، تحقيق الدكتور/ علي أبو زيد، الدكتور/ نبيل أبو عشمة، الدكتور/ محمد موعد، الدكتور/ محمود سالم محمد، قدم له/ مازن عبد القادر المبارك، دار الفكر

وقد اصطبغ شعرهم بثقافتهم اللغوية مثل المجانسة الصرفية التي صنعها" ابن دريد"(ت٣٢١هـ) بين المقصور والممدود من الكلمات:

(مجزوء الكامل)

لا تركنن إلىٰ الهوىٰ واذكر مفارقة الهواء
يومًا تصير إلىٰ الثرىٰ ويفوز غيرك بالثراء
كم من صغير في رجا بئر لمنقطع الرجاء
غطىٰ عليه بالصفا أهل المودة والصفاء(١)

ويكثر في شعرهم نبرة الاعتداد بالنفس، والاعتزاز بالذات والافتخار بها، وذلك مثل قول" الزمخشري"(ت٥٣٨هـ):

(البحر الطويل)

تمنوا علىٰ الله ابن أنثىٰ كهيئتي مطلًّا علىٰ هام العلا والمناقب(٢)

ونسافر عبر الزمن إلىٰ الحياة الحديثة والمعاصرة، لنلقي الضوء علىٰ بعض معالم رواد تلك المدرسة الشعرية التي أسهمت في الحركة الأدبية الحديثة

المعاصر، بيروت – لبنان، دار الفكر، دمشق – سوريا، الطبعة الأولىٰ، ١٤١٨هـ= ١٩٩٨م، جـ٢٧٠– ٢٧٥.

(١) – ديوان شعر الإمام أبي بكر بن دريد الأزدي، اعتنىٰ بجمعه وتهذيبه وتحقيقة/ السيد محمد بدر الدين العلوي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر– القاهرة، ١٣٦٥هـ= ١٩٤٦م، ص٢٩. وينظر: ديوان الثعالبي، تحقيق/ محمود عبد الله الحاجر، الطبعة الأولىٰ، ١٩٩٠م، ص٩.

(٢) –وأبو الأسود الدؤلي في حديثه مع زياد واعتداده بنفسه أمامه. ديوان جار الله الزمخشري، دار صادر– بيروت، الطبعة الأولىٰ، ١٤٢٩هـ= ٢٠٠٨م، ص٤٣. وديوان أبي الأسود، ص٦٣.

والمعاصرة، فكان من روادها شعراء ونقاد أفذاذ[١] حاولوا بما امتلكوه من موهبة مثقفة أن يسايروا ركب الحركة الشعرية في طورها المحافظ حينا، والمجدد حينا آخر، بنتاج طالت دفقاته، كما عند" ناصيف اليازجي[٢](ت١٣٢٤هـ)في شعره، والجارم(ت١٩٤٩م) في ديوانه الذي ربا علىٰ ستمائة صفحة مسطرة بأكثر من عشرين بيتًا في الصفحة الواحدة[٣]، والدكتور عبد الغفار هلال[٤] (ت٢٠٢٠)الذي تجاوزت دواوينه عشرة دواوين[٥].

(١) – أمثال الشيخ محمود شاكر في أعماله:" القوس العذراء، دار المدني، جدة " و" المتنبي، رسالة في الطريق إلىٰ ثقافتنا، شركة القدس للنشر والتوزيع "و" قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، مطبعة المدني– دار المدني(د.ت)" وغيرها من الأعمال، والدكتور سعد مصلوح في كتبه" في النص الأدبي: دراسات أسلوبية إحصائية، ط ٣، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٢" و" في النقد اللساني: دراسات ومثاقفات في مسائل الخلاف، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٤م "و" وحازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ط ٢، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠١٤م " وغيرها من الأعمال النقدية.

(٢) – وهو من الشعراء اللغويين في العصر الحديث له كتب منها (مجمع البحرين) مقامات، و (فصل الخطاب)، في قواعد اللغة العربية، و (الجوهر الفرد) في فن الصرف، و(نار القرىٰ في شرح جوف الفرا) في النحو، و(مختارات اللغة)، توفي سنة ١٨٧١م..ينظر: الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشر، أيار / مايو ٢٠٠٢ م، جـ٧ ص٣٥٠. وينظر: ديوان الشيخ ناصيف اليازجي، صححه الشيخ إبراهيم اليازجي، المطبعة الشرقية– الحدث– لبنان، ١٩٠٤م.

(٣) – ينظر: ديوان علي الجارم، مؤسسة هنداوي،(د. ت)

(٤) – أستاذ أصول اللغة المتفرغ والعميد الأسبق لكلية اللغة العربية بالقاهرة وعضو مجمع البحوث الإسلامية.

(٥) – ينظر: صفحة محبي الدكتور عبد الغفار هلال علىٰ شبكة التواصل الاجتماعي فيس بوك، بتاريخ ٤ أبريل ٢٠١٣م.

وحينًا آخر تقعد بهم الملكة إلىٰ الاكتفاء ببضع قصائد تلقىٰ في مناسبات متباينة، لا يتكلف أصحابها عناء جمعها بين دفتي كتاب[١]، علىٰ غرار مقطعات الأوائل من" سيبويه" و" أبي علي الفارسي" و"ابن جني وغيرهم كثير.

وباستقراء عدد من هذه الأعمال الإبداعية وجدت أكثر من نزل ميادين الشعر قد ألزم نفسه حركته الحداثية، رغم سمته الأصولي الذي انطبعت به دراسته الأكاديمية؛ فعنونوا الدواوين كما عنون غيرهم من الشعراء؛ فوجدنا" اعصفي يا رياح وقصائد أخرىٰ"[٢] لشيخ العربية محمود شاكر(ت١٩٩٧م)، و" سنابل العمر"[٣] و" حوار مع النيل"[٤] للدكتور محمد حماسة[٥]، و" أجنحة البحيرة"[٦] و" أغنية علىٰ شواطئ الضياء"[٧]للدكتور أمين سالم(ت٢٠١٦م)[٨] و" قراءة في عيني حبيبتي"[٩] " للدكتور شعبان صلاح[١٠]، و" خطوات علىٰ الأعراف" لشيخ العربية الجليل الدكتور سعد مصلوح حفظه الله!

---

(١) – هذا ما لمسته من خلال التلمذة لعدد كبير منهم داخل جامعة الأزهر وغيرها من الجامعات.

(٢) – تحقيق فهر شاكر– عادل سليمان، الطبعة الأولىٰ، دار المدني ٢٠٠٢م.

(٣) – دار غريب ٢٠٠٥م.

(٤) – دار غريب ٢٠٠٠م

(٥) – أستاذ متفرغ بقسم علم اللغة في كلية دار العلوم جامعة القاهرة.

(٦) – دار الأندلس، ١٤٣٢هـ= ٢٠١٣م.

(٧) – دار الأندلس، ١٤٣٢هـ= ٢٠١٣م)

(٨) – الرئيس الأسبق لقسم اللغويات بكلية اللغة العربية بالمنوفية. ينظر: شعر أمين سالم دراسة موضوعية وفنية، هاني جمعة القرضاوي، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر– كلية اللغة العربية بالمنوفية، ٢٠١٧م، ص٥، ٦.

(٩) – دار مرجان القاهر(د. ت)

(١٠) – أستاذ بقسم علم اللغة في كلية دار العلوم جامعة القاهرة.

وقد حاولوا من خلال تلك المجاراة الجمع بين الأصالة والمعاصرة؛ وذلك من خلال اختيار عناوين قصائدهم، مثل:" رسالة إلىٰ أبي أيوب الأنصاري"، والتي جاءت علىٰ نسق شعر التفعيلة، استهلها بنداء يوحي بالقرب المعنوي بين المنادِي والمنادىٰ:

أبا أيوب:

شهيد الحق والإصرار في وقت تجسد فيه

للإصرار معناه

نشيد الثأر حين الثأر لم يك كلمة تلقىٰ بلا معنىٰ

ولا مضمون(١)

وعلىٰ نقيض القدماء امتد النفس الشعري بهم حتىٰ ابتلعت القصيدة الواحدة ديوانا كاملًا؛ كما في" حوار مع النيل" للدكتور حماسة، وقصائد كثيرة للجارم تقارب مئة بيت، مثل:" مصر"، و" رثاء سعاد"(٢).

وقد زاحم شعر المناسبات غيره من الأغراض؛ فكان حاضرًا بقوة في كل دواوين هؤلاء الشعراء، مثل:" الجلوس الملكي" في تولي فاروق حكم مصر عام ١٩٣٨م و" قصائد في المجمع" و" بين يدي سعد" لعلي الجارم(٣)، و" بين الخليج والنيل" التي قالها حماسة بمناسبة إنهاء إعارته في الكويت(٤).

ولست بصدد الحديث عن أسلوبية ذلك النتاج الهادر الممتد عبر عصور الثقافة العربية، ولكن حسبي أن أكون مرشدًا إلىٰ حقل بكر قلما ارتاده دارسو

---

(١) – قراءة في عيني حبيبتي، ص٤٩.

(٢) – ينظر ديوان علي الجارم، ص٢٣، ٣٧.

(٣) – ديوان الجارم، ص١٤٧، ١٥٨، ٣٦٦.

(٤) – ينظر: سنابل العمر، ص١٨١.

الأدب العربي، وإلىٰ مدرسة من الممكن أن تكون قد اختطت لنفسها بعض المعالم، التي يُعوَّز في إظهارها إمعان نظر، وثقابة بصيرة، لا يمكن أن يحويها ذلك التمهيد الذي ألج به إلىٰ إظهار معلم أسلوبي في قصيدة رائد من روادهم المعاصرين، تصدَّرُ بها تلك الدراسة علىٰ النحو الآتي:

بانت سعادُ

١-أَنْكرتُ شمسَكِ يا بلادي كَلْمَىٰ تَوَشَّحُ بالسَّوادِ
٢-آتونَ يومَ شعاعها ذَهبٌ يَسيلُ علىٰ الوِهَادِ
٣-سَيْناءِ عيسىٰ والكَلي ـمِ وطِيْبَةٍ ذاتِ العِمَادِ
٤-تَمْضي علىٰ مَتْنِ القُرُو نِ ظَعينةُ والدهرُ حادي
٥-ولمجْدِها تَعْنُو علىٰ الـ آفاقِ أعناقُ العِبادِ
٦-أنكرتُ نِيْلَكِ مُقْشَعِرْ رَ الفيضِ مسلوبَ القِيَادِ
٧-أنكرتُ شَعبَك عاصبَ الـ عينينِ مَصْفودَ الأيادي
٨-أنكرتُ نظرةَ طِفلِك الـ مقهورِ خابيةَ الرَّمادِ
٩-وتَحرَّقَ العذراءِ للـ عُشِّ المُسيَّجِ بالوِدَادِ
١٠-وتوكَّأَ الفَانِي علىٰ عُكَّازةِ الزمنِ المُعَادي
١١-يا مَوْطنًا هو مَعْدِنُ الـ أسرارِ جادتكَ الغَوادي
١٢-أنّىٰ يَلَذُّ لقامِعي أحرارِه طَعْمُ الرُّقَادِ؟!
١٣-والنَّاهِسون لُحومَ أهْـ ـليهمْ بألسنةٍ حِدادِ
١٤-البَائِعون جَماجِمَ الشْـ شُهداءِ في حَلَقِ المَزادِ
١٥-لمْ يَكْفِهِمْ سَلَبُ الحِما لِ فقايَضُوهمْ بالقُرادِ
١٦شَدُّوا الرَّغيفَ إلىٰ الهِرا وَةِ والصُّدورَ إلىٰ الزِّنادِ
١٧-باعوا السَّنابلَ بالقنا بلِ والمقامعِ والعَتَادِ

١٨-فعَتا الجَلاوِزَةُ الغِلا ظُ فأنطقوا صمتَ الجماد
١٩وسَقَوا بِشَوْبِ حمِيمِها الـ غْساقِ أكْبادًا صَوادي
٢٠-مَعْبودُهمْ طاغوتُ أرْ ضِ اللهِ والسَّبعِ الشِّدادِ
٢١-فإذا أهَلَّ فطَلْعةُ الـ قَمرِ المُطِلِّ علىٰ البَوادي
٢٢-وإذا اسْتَذَلَّ فكلُهمْ جَرْوٌ تَحفَّزَ للطِّرادِ
٢٣-وإذا اسْتَهلَّ فدونَه قُسُّ بنُ ساعِدةَ الإيادي
٢٤-وكأن رَجْعَ نُهَاقِه للقومِ حَمْحَمَةُ الجَوَادِ
٢٥نَفَقَتْ بِهِمْ سُوحُ النِّفا قِ فلَيْسَ تشْكُو من نَفَادِ
٢٦-وإذا الضَّمائرُ سِلْعةٌ تُزْجَىٰ إلىٰ سُوقِ الكَسادِ
٢٧-قدْ هتَّكُوا حُرُمَ الكلا مِ ودَنَّسوا شَرَفَ المِدادِ
٢٨-وعلىٰ الموائدِ دُونَهمْ في الخَضْمِ أسْرابُ الجَرَادِ
٢٩-تَعَبَ البِذَارِ تَنكَّبُوا وتَكَأْكَأوا عند الحَصادِ
٣٠يا مِصْرُ حبُكِ في التَّرَح حُلِ مُوْرِدي والعِشقُ زادي
٣١-الميمُ مبتدأُ الهوىٰ ولِراءِ رُجْعَاها مَعَادي
٣٢-والصَّادُ مَوْصولٌ بها صَبْرُ الغريبِ علىٰ البِعَادِ
٣٣-"لَيْلايَ" كُنْتِ، وكُنْتُهُ "قَيْسَ" الحلول والاتحادِ
٣٤-مجنونُ عِشقِكِ شاعرٌ صَبٌّ يَهيمُ بكلِّ وادي
٣٥-يَسْتشرفُ الأيْفاعَ بِال أشْعارِ مُسْتَلَبَ الرَّشَادِ

٣٦-رَدَّتْ إليه- علىٰ الكَرا هَةِ- عَقْلَهُ الكُرَبُ العَوادي

٣٧-فأفاق مَسْبوهًا سَخِيـ نَ العَيْنِ مَقْروحَ الفؤادِ

٣٨-جُرْحُ الكَرامةِ- يا حَبيـ بةُ- لا يُرَمُّ علىٰ فسادِ

٣٩- فتَمَرَّدي!! لله ما أحْلَىٰ مُعَاندَةَ العِنادِ!!

٤٠-لا تَحْفَلي بالزُّخْرُفِ الـ خَدَّاعِ والإفكِ المُعَادي

٤١-زَيْفُ الخِضَابِ يَنِمُّ بالـ عِلَلِ الكَوامِنِ والبَوادي

٤٢- هُبِّي لهمْ، واسْتَنْبِتي بِجُفُونهمْ حسَكَ السُّهَادِ

٤٣- واسْتَنْجِزي قُرْبًا لُبَيْـ لتَهُ المَنُوطَةَ بالتّنادي

٤٤- وترقَّبي مِيْلادَكِ الـ موعودِ في عُرْسِ الحِدَادِ

٤٥يا مِصْرُ حَسْبُكِ في الهوىٰ قَبْضُ المَشُوقِ علىٰ القَتَادِ

٤٦- ولِرَجعةِ الزمنِ الجَميـ ـلِ وسَجْعةِ الطّيْرِ البَوادي

٤٧"مِصرُالتي في خاطري" " أقسمتُ باسْمِكِ يا بِلادي"

٤٨-بانتْ سُعادُ وقلبُكَ الـ مَتْبولُ تُيِّمَ في سُعادِ

٤٩- أَسْمَعتَ إذْ نَادَيْتِها كُلُّ الحَياةِ لِمَن تُنَادي[1]

تحريرًا في/ ٥/ ٤/ ٢٠٠٩م

(١)خطوات علىٰ الأعراف، سعد عبد العزيز مصلوح، دار البشير، الطبعة الأولىٰ، ١٤٣٨هـ= ٢٠١٧م. ص٢٢

المبحث الأول: الانزياح التركيبي

وهو الخاص بالنظام العام للغة، لفهم خبايا النص الأدبي، ومعرفة مناطق الخروج عن ذلك النظام، فهو" وحده القادر علىٰ خرق قوانين اللغة ومعاييرها بعناية فائقة لتكون للقصيدة بذلك بنية شمولية تتجاوز بها ظواهر لغوية عديدة"(١).

وذلك للإفصاح عن تصورات ومواقف للكاتب في تجربته الوليدة، التي يعمد فيها إلىٰ انتقاء ألفاظه بعناية ودقة؛ فيختار ما يناسب مقصده من كلمات في تراكيب أسلوبية خاصة، وإن كان استعمالها شائعًا وجائزًا عند مقعدي اللغة، إلا أن لهذه اللغة أصلاً وفرعـًا أباح الواضع الجنوح إليه؛ لتغطية كل الجوانب القصدية من المبدع أو المتكلم.

وتكمن أهم الوقفات التركيبية في عدة مستويات على النحو الآتي:

أولاً: انزياحية تكوين الجملة(٢): الجملة هي السياج الثاني للأصوات، وبها يتحقق التواصل الكتابي والشفهي، وذلك لعدم خلوها من معنىٰ يرمي إليه المنشئ، بقسميها الاسمي والفعلي(٣).

---

(١) - الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ص١١١، نقلا عن الانزياح التركيبي والدلالي في ديوان محمد جربوعة، سامية شكال(رسالة ماجستير) جامعة محمد خيضر بسكرة- الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، ١٤٣٧هـ= ٢٠١٦م، ص ١٩.

(٢) - آثرت البدء بالتكوين(الجملة)، لأتدرج منه إلىٰ الوحدات الأخرىٰ من: التفات وحذف وتقديم وتأخير، وأدمجت الصوت مع الإيقاع لاشتراكهما في الأثر الموسيقي.

(٣) - ينظر: الجملة العربية والمعنىٰ: فاضل صالح السامرائي، دار الفكر- ناشرون، عمان- الأردن، الطبعة الأولىٰ، ٢٠٠٧م، ص٧.

وقد اعتمد الشاعر في بناء تجربته عليهما معًا بنسب متفاوتة تتضح من الجدول الآتي:

الجمل الاسمية	الجمل الفعلية
هو معدن الأسرار	أنكرت شمسك
الناهسون لحوم أهليهم	توشح بالسواد
معبودهم طاغوت	تمضي
وكأن رجع نهاقه	أنكرت نيلك
وعلىٰ الموائد دونهم في الخضم	أنكرت شعبك
أسراب	أنكرت نظرة
حبك موردي	تحرق العذراء
العشق زادي	وتوكأ الفاني
الميم مبتدأ الهوىٰ	جادتك الغوادي
ولراء رجعاها معادي	قايضوهم
مجنون عشقك شاعر	شدوا الرغيف
جرح الكرامة	باعوا السنابل
زيف الخضاب	عتا الجلاوزة
حسبك في الهوىٰ قبض	أنطقوا صمت
ولرجعة الزمن....	وسقوا بشوب...أكبادًا
كل الحياة	نفقت بهم سوح
قلبك المتبول	هتكوا حرم

	دنسوا شرف
	يستشرف الأيفاع
	لم يكفهم سلب
	إذا أهل
	إذا استذل
	إذا استهل
	ردت إليه... عقلَه الكربُ
	فأفاق
	فتمردي
	هبي لهم
	واستنجزي
	وترقبي
	بانت سعاد
	تنادي
	أسمعت
	ناديتها
	تُيم

ونستنتج من ذلك الجدول عدة أمور، منها:

التفوق العددي للجملة الفعلية على حساب الجملة الاسمية التي جاءت برصيد سبع عشرة جملة، بينما وقعت الفعلية برصيد أربع وثلاثين جملة، أفادت التجدد الذي تجسد في حديثه عن عشقه لبلده، الذي هو كائن في شغاف قلبه، ومتمكنٌ من سويداء فؤاده، وهو أمر لا يزيد وينقص، ولا يقبل ثم يتولى؛ بل هو

دائم وثابت، رغم تلك المبالغات، لكنها مبالغات عاشق صادق في عشقه، ومن ثم تحول الحب إلىٰ غاية في البيت رقم ثلاثين" حبك موردي"، والعشق مأكل" والعشق زادي"، والحروف إلىٰ درجات حب في البيت الثاني والثلاثين؛ فـ" الميم مبتدأ الهوىٰ" والراء ميعاد" ولراء رجعاها معادي" والصاد صاد الصبر" والصاد موصول بها صبر الغريب".

وقد وقعت الماضية في المركز الأول برصيد خمس وعشرين جملة، بينما تلتها الأفعال المضارعة برصيد خمسة أفعال، ثم الأمر برصيد أربعة أفعال، لتتنوع أنماط انزياح الجملة الفعلية التي نستهلها **بالانزياح الوظيفي**: فالجملة الفعلية قائمة علىٰ وظيفة لغوية مؤداها التجدد والاستمرار إذا لم يصحبها قرينة تنزاح به عن هذه الوظيفة، وهذا النوع أغلب ما جبلت عليه الأفعال في تلك القصيدة؛ كقوله:" شدوا الرغيف- باعوا السنابل- عتا الجلاوزة..إلخ".

إلا أنها قد انزاحت عن ذلك الأصل لتفيد التوكيد التجددي، وذلك بمصاحبة قرائن مثل: السين،- قد- القسم- ضمير الفصل وغيرها[1]، وذلك مثل قوله:

قد هتكوا حرم الكلا م ودنسوا شرف المداد

فالأفعال تفيد التجدد والاستمرار، إلا أنها أفادت التوكيد الأقرب إلىٰ الثبوت منه إلىٰ التجدد، لتخرج من وظيفتها التجديدية، وتنزاح بها إلىٰ وظيفة توكيدية، تفيد ثبوت الفعل وتحققه عند هؤلاء الناس، واستقراره في أفعالهم.

---

(١) – ينظر: القواعد التطبيقية في اللغة العربية، الدكتور نديم حسين دعكور، مؤسسة بحسون للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٨ م، ص٣٨٤.

وأحيانًا أخرىٰ تدخل السين والتاء الطلبيتين علىٰ الأمر؛ لتحوله من وظيفته الاستعلائية إلىٰ وظيفة أقل منه دونية كما في البيت الثالث والأربعين:" واستنجزي قربًا" وهو ما يتناسب مع مقام الضعف، الذي خيم بأسبابه علىٰ أركان الدولة، ومن ثم كان الأمر هنا فعلا لا يقبل من الضعيف، وإنما الالتماس الملح والمكرر مرة بعد مرة؛ حتي يتحقق المراد، الذي عضده بتصغير المطلب(ليلىٰ- ليبلته)، لينفي عن الطالب صفة الطمع والجشع.

ومن صور الانزياح الوظيفي- أيضًا- دخول أداة النفي علىٰ الفعل؛ لتحول الجملة من الاستمرار التجددي إلىٰ نفي ذلك الاستمرار، بل نفي الفعل نفسه، كما في البيت الخامس عشر:" لم يكفهم سلب الجمال"؛ ليصور لنا طمع هؤلاء الناس الذين لم يقنعوا ولم يشبعوا بالاستحلاب المتجدد لضرع الأمة؛ بل عمدوا إلىٰ استبدال الأصل تعجيلًا بعظم المسروق، وهو نفي يفيد التوبيخ لمن جبلت شراهته علىٰ مخالفة العقل؛ لأن في بيع الأصل انقطاعًا للفرع المتجدد والمستمر، ومن ثم قال:" فقايضوهم بالقراد"، والقراد كما نعلم لا لحم فيه ولاعظم.

ومن الانزياح الوظيفي إلىٰ **الانزياح الزمني**: فالفعل الماضي وحدة لغوية، تدل علىٰ حدث في الزمن الماضي، لكن تنثني عنه هذه الدلالة إذا سبق بعرف سياقي أو حرف استقبالي كما في" إذا" التي دخلت عليه في أكثر من موضع، كما في الأبيات(الحادي والثاني والثالث والعشرين):" فإذا أهل- فإذا استهل- فإذا استذل"، وهو ما يمكن أن نطلق عليه الانزياح الزمني للفعل بقرينة سياقية أو لغوية تؤدي إلىٰ معنىٰ قصد إليه المتكلم، وهو- هنا- الوصف المتحرك للحاكم في قوله وفعله وصمته.

وننتهي أخيرًا **بالانزياح السياقي**: الذي يتدخل فيه السياق لتغيير وظائف الأفعال؛ ففي البيت الأول:" توشح بالسواد" فعل مضارع حذفت منه التاء جوازًا في أوله، وهو مضارع لفظًا ماض معنويًا تقديره: أنكرت شمسك توشحت بالسواد، وقد جاء بصيغة المضارع ليفيد استمرار الغمة وتجددها، فهي قد وقعت وواقعة وستقع، ويجوز تأويل الانزياح علىٰ العكس بقرينة سياقية؛ وذلك يكون في الفعل" أنكرت" الماضي لفظًا والمضارع معنويًا بقرينة تتوشح، أي: أُنكرُ شمسك كلمىٰ تتوشح، وذلك لغرض معنوي هو الخوف والقلق علىٰ شمس تلك البلد.

وإذا كانت الجملة الاسمية وضعت أصلًا لتفيد ثبوت الشيء، إلا أنها قد تنزاح عن هذا الأصل لتفيد الاستمرار، وذلك لوجود قرائن؛ كالمدح، والذم، والحكمة(١)، أو السخرية والهجاء.

فأما السخرية، فمتجسدة في بيته العشرين:" معبودهم طاغوت"؛ فثبوته كامن في عقول المنتفعين، ممقوت زائل في خواطر المظلومين، فهو لم يقصد الثبوت، وإنما قصد الاستمرار، وقرع الخصوم بسهام الهجاء اللاذع والسخرية المريرة، ومن ثم ختم موضع الحديث عنه بجملة اسمية تزيد من رسم الصورة الهجائية قائلًا:

وكأن رجع نهاقه للقوم حمحمة الجواد

وأكثر تلك التحولات الوظيفية للجملة الاسمية ورد في مقام الهجاء، وذلك مثل قوله مبتدئا بمتعلقات المسند:

وعلىٰ الموائد دونهم في الخضم أسراب الجراد

---

(١) – ينظر: علم المعاني، ص٤٨.

فهذا أمر ليس ثابتًا؛ بل مستمر ومتجدد بقرينة هجائية، صورت ما عليه هؤلاء القوم من تجدد للنهم والسلب اللذين لا يتوقفان إلا إذا توقف كسح الجراد.

وقد ينزاح الشاعر عن أصل الوضع السياقي للجملة فيحولها من الفعلية إلىٰ الاسمية، مثل البيت الثالث عشر:" والناهسون لحوم أهليهم"، ولم يقل وينهسون لحوم أهليهم؛ ليحولها إلىٰ وصف شديد اللصوق بهم، ويفيد المغايرة السياقية؛ فقامع الحرية ليس هو ناهس اللحوم، وكأنها أدوار موزعة في حلقة الجثوم الشاملة علىٰ أركان الأمة.

وأما الحكمة فتتضح من خلال حديثه عن علاج الداء أو وصف الدواء؛ فبعد أن قال في بيته الأربعين:" لا تحفلي بالزخرف الخداع" أردفه بقوله:" زيف الخضاب ينم بالعلل"، ولم يقل ينم زيف الخضاب بالعلل؛ لينقلها من الفعلية إلىٰ الاسمية ليؤكد المعنىٰ ويفيد ثبوته، ويحوله من دعوىٰ إلىٰ حقيقة ينبغي التسليم بصحتها، ولم تخرج قرينة الحكمة عن الغرض الوطني وتنزاح به عن الثبوت إلىٰ التجدد والاستمرار لكون المسند هنا جملة وليس مفردًا[1]، لتتحول البوصلة من البحث فيما هو مرصود إلىٰ البحث عمن هو محذوف.

ثانيًا: الحذف: من التقنيات الانزياحية التي لا تخرج عن كونها نوعًا من المنبهات التي توقظ المتلقي، فقيمته عندهم تنبع من أنه يثير الانتباه، ويلفت

---

(١) - ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، محمد بن عبد الرحمن بن عمر، جلال الدين القزويني، تحقيق/ محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل- بيروت، جـ٢ ص١١٣.

النظر، ويبعث علىٰ التفكير فيما حذف؛ لكونه أبلغ في حذفه من ذكره، فتحدث عملية إشراك للمتلقي في الرسالة الموجهة إليه(١).

" ويستمد الحذف أهميته من حيث إنه لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه وتجعله يتخيل ما هو مقصود،... ومن خصائص العربية أن فيها أنماطًا متعددة من الحذف؛ فهي لا تكتفي بالاستكثار منه بل تنوعه أيضًا حتىٰ لو قال قائل إن العربية هي لغة الحذف ما كان عليه من ذلك بأس"(٢).

ومن صور الحذف في قصيدة بانت سعاد:

أ-حذف المسند إليه: فالأصل في الكلام أن يذكر المسند إليه، ولا ينبغي العدول عن ذلك الأصل إلا إذا كانت هناك قرينة في الكلام ترجح الحذف(٣)، ومن صور المسند إليه الذي خذف في هذه القصيدة: الفاعل أو نائبه، كقوله: جرح الكرامة لا يرم، والتقدير لايرمه أحد، والحذف هنا دليل علىٰ رغبة الشاعر في إصلاح ما اعوج، وجبر ما كسر، بعيدًا عمن يأتي علىٰ يديه ذلك الإصلاح من أبناء الوطن، وفيه إشارة ضمنية لاتفاق غير معلن، علىٰ أن التطهير مقدم علىٰ الإصلاح حتىٰ يكون إجراء العملية ذا جدوىٰ تزيد من فرص نجاحها.

ويأتي الحذف تارة أخرىٰ لتعظيم مكانة الفاعل؛ كما في قوله:" تمضي علىٰ متن القرون ظعينة" أي: تمضي الشمس ظعينة، فمكانة الشمس وأثرها

---

(١) – ينظر: الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، د فتح الله أحمد سليمان، تقديم الدكتور/ طه وادي، مكتبة الآداب، ١٤٢٥هـ= ٢٠٠٤م، ص١٣٨.

(٢) – الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص١٣٧. وينظر: كتاب الألفاظ والأساليب مجمع اللغة العربية، القاهرة ١٩٧٧م، ص٢٣٢

(٣) – ينظر: علم المعاني، عبد العزيز عتيق، ص١٣٢.

المسبب للوجود البشري لا يمكن- بأي حال من الأحوال- أن يحتويها هودج فوق ناقلة تسير عبر الزمن، ومن ثم حذف اسمها(إظهارًا وإضمارًا)؛ ترفعًا عن ذكرها في مقام حكم الغدر عليها بقلة الحيلة والاستسلام بما فرضته الظروف، رغم ما في كلمة ظعينة من رفعة حالية، لم تتناسب مع رفعة كونية، كمن يتقلد خاتمًا في رأسه.

وحذف الفاعل من أكثر أنواع حذف المسند إليه في هذه القصيدة، ولا يتسع المقام للوقوف عند كل موضع، ولكن تكفي الإشارة هنا إلىٰ أبرز تلك المواضع:" تشكو من نفاد- يهيم بكل واد- يستشرف الأيفاع- أفاق مسبوهًا...إلخ"(١).

ب- حذف المسند: المسند كالمسند إليه؛ الأصل فيهما الذكر، ولا يعرض عنه إلا لقرينة ولغرض أراده المتكلم من وراء ذلك الحذف(٢).

ومن صور المسند الذي حذف في هذه القصيدة، حذف الخبر، في البيت الحادي والعشرين:" فطلعة القمر المطل علىٰ البوادي"، وتقدير الكلام المحذوف: فطلعة القمر المطل علىٰ البوادي طلعته، وعكس التشبيه هنا شأنه أن يضيف إلىٰ الصورة شيئًا من العبث احترز منه الشاعر بحذف الخبر، وهذا ما أكسب التصوير قوة وجمالًا أبعده عن ذكر ما لا فائدة في ذكره، ومنه قوله:" كل الحياة لمن تنادي" أي: مستحقة أو مكفولة لمن تناديه، وقد حذف الخبر هنا؛ لأنه معروف ومعلوم ولا ضرورة لذكره، مما أكسب الأسلوب جمالاً وقوة.

(١) - ينظر: الأبيات: ٢٥-٣٤-٣٥-٣٧.

(٢) - ينظر: علم المعاني ص١٣٤.

ومن حذف الخبر إلىٰ حذف الفعل إذا دل عليه دليل، والدليل قد يكون لفظيًا، وقد يكون سياقيًا، فمثال الأول:" وتحرق العذراء- وتوكأ الفاني" في البيتين التاسع والعاشر، فالدلالة اللفظية قائمة علىٰ العطف علىٰ الجملة السابقة التي ذكر فيها الفعل" أنكرت"، ولكثرة تكرار ذلك الفعل في مطلع القصيدة، لجأ الشاعر إلىٰ حذفه والاستعاضة عنه بحرف العطف؛ طلبًا للاختصار وعدم ذكرما توارد تواتره أربع مرات قبل ذلك، والحذف في هذين الموضعين ليس في دلالة الجمل السابقة عليه فحسب؛ وإنما لدلالة المفعول به عليه أيضًا؛ فتحرق العذراء المحرومة وتوكأ الفاني المريض مفعولات منكرات أيضًا.

ومثال الثاني" شدوا الرغيف إلىٰ الهراوة والصدور إلىٰ الزناد"؛ فإذا كان الشد يناسب الرغيف، فإنه بطبيعة الحال لا يناسب الصدور، ومع ذلك فإن المفعول به معروف سياقيـًا تقديره" دفعوا"، والشد قد يكون فعلًا مستساغًا لهذه الجملة لولا الانزياح التعبيري المجسم للصورة المهينة لما عليه تلك الثلة مع الناس؛ إذ كان من الأولىٰ بهم أن يسحبوا السلاح إلىٰ صدورهم، لكنهم تركوا السلاح معززًا مكرمًا وسحبوا إليه صدور الناس إذلالًا وتحقيرًا.

ومن حذف الفعل إلىٰ حذف الموصوف: وقد جاء قليلا وإن وقع كثيرا في كلام العرب ، ومنه قوله- في بيته الثالث-: "سيناء عيسىٰ والكليم" أي: وموسىٰ الكليم، وقد حذف الموصوف هنا لأن الصفة لازمة للموصوف، لا تتعداه إلىٰ غيره؛ فإذا ذكر الكليم كان موسىٰ وإذا ذكر موسىٰ كان الكليم، وهذا تشريف لموسىٰ عليه السلام دون غيره من الأنبياء(١).

(١) - ينظر: الأساس في التفسير سعيد حوىٰ، دار السلام القاهرة الطبعة السادسة، ١٤٢٤هـ جـ٢ صـ١٢٣٧.

وننتقل من حذف الموصوف إلىٰ حذف الصفة: وهو من أقل أنواع الحذف في القصيدة؛ فحذف الصفة وإقامة الموصوف مقامها أقل وجودًا من حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه، ولا يكاد يقع في الكلام إلا نادرًا(١).

ومثاله في شعر الدكتور:" سيناء عيسىٰ والكليم وطيبة ذات العماد"

وهو اقتباس قرآني أخذ بحذف تقديره العماد العالية أو المعروفة، وحذفت الصفة لدلالة الموصوف عليها؛ فالعماد فيها من الرفعة ما هو معروف، ولعل في هذا التناص الديني ما يبعد الشاعر عن غرضه لما هو مستقر في العقل المسلم من ذم الموصوف والصفة" إرم ذات العماد" لعتوها عن أمر ربها، لأختم به الحديث عن المسند إلىٰ البحث عن أهم أنواع الحذف معنا.

جـ- حذف المفعول به: وهو من أكثر أنواع الحذف لطائف وأمسها حاجة(٢)، وقد وقع في أكثر من موضع اتحد فيه الغرض العام من الحذف، وهو إفادة العموم، كقوله في بيته الثاني والعشرين:" وإذا استذل فكلهم جرو" فأصل الكلام قبل الحذف: وإذا استذل الناس فكلهم جرو، لا تجد منهم من ينكر، لا تجد منهم من ينزه نفسه ويبتعد بها عن مستنقع الذلة والمهانة؛ فالكل يلهث وراء تلبية أوامره وتنفيذ فرماناته، كجرو صيد أطلق له صاحبه الإشارات لمطاردة صيد أكثر ما يقال في حقه أنه حاول التغريد بعيدًا عن السرب، فدون عقل لبىٰ ودون كرامة نفذ.

---

(١) – ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيرت، ١٤٢٠هـ، جـ٢ ص٩٦.

(٢) – ينظر: أساليب بلاغية، الفصاحة – البلاغة – المعاني، أحمد مطلوب/ أحمد الناصري/ الصيادي الرفاعي، وكالة المطبوعات – الكويت، الطبعة الأولىٰ، ١٩٨٠م، ص١٦٦.

وقل مثل ذلك في قوله:" وإذا استهل فدونه"، أي: وإذا استهل كلامه، أيّ كلام: مفيد وغير مفيد، فهو مستساغ عند هؤلاء القوم الذين جبلت فطرتهم علىٰ النفاق، فجعلوه في منزلة تفوق منزلة خطيب العرب" قس بن ساعدة الإيادي".

ومثل هذا الحذف أيضًا في بيته الأخير:" أسمعت إذ ناديتها" أي: أسمعت الناس، وحذف المفعول للتعميم أي: كل الموجودات: بشر، وحجر، وماء، وشجر، والتي لا يسعها في الجمع كل حروف العطف التي اجتهد في تغييبها داخل هذه القصيدة.

د- حذف الحرف: ويقع علىٰ ضربين: حروف معنىٰ، وحرف من الكلمة نفسها(١)، فمن الأول حذف حروف العطف، الذي جاء كثيرًا في هذه القصيدة لوجود دليل عليه، مثل قوله في بيته السابع:" مصفود الأيادي"، فحذفت الواو لدلالة السياق عليه من ناحية، ولاتحاد الوصف في موصوف واحد من ناحية أخرىٰ؛ فلو ذكرت الواو فربما أفادت أن هناك طائفة عاصبة لعينيها وطائفة أخرىٰ مصفودة الأيادي، فلما حذفت الواو أفادت المعنيين في موصوف واحد وصورة واحدة نفت المغايرة.

ومن الثاني قوله:" توشح" فأصل الكلام تتوشح وهو حذف لأحد المثلين تخفيفًا واستثقالًا للجمع بين تائين(٢)، ومن ثم ندر وقوعه في هذه القصيدة.

---

(١) – ينظر: أمالي ابن الشجري، ضياء الدين بن الشجري، تحقيق/ الدكتور: محمود الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولىٰ ١٤١٣هـ= ١٩٩١ جـ٢ صـ١٢٨.

(٢) – ينظر: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، أبو بكر الأنباري، تحقيق/ عبد السلام هارون، دار المعارف، الطبعة الخامسة، ص١٤٣.

هـ- حذف جملة: وأنماط حذف الجملة متعددة في العربية[1]، جاء منها في قصيدتنا حذف الأسئلة التي دل عليها دليل؛ كقولهم:" والناهسون لحوم أهليهم، البائعون جماجم الشهداء" والتقدير بعدها: أنىٰ يلد لهم- أيضًا- طعم الرقاد؟

وقد حذف هذا السؤال الإنكاري للدلالة عليه من ناحية، وللإيجاز من ناحية أخرىٰ، وهو ما استدعاه التدرج في الوصف من قمع، ثم نهس ثم بيع، وإذا ثبت في الأول فمن باب أولىٰ ثبوته في الأخير.

ويزاحم حذفَ السؤال حذفُ جواب القسم في بيته السابع والأربعين:" أقسمت باسمك يا بلادي"؛ لتوسيع مجالات الفعل، وعدم حصره داخل بوتقة واحدة من ناحية، وإشراك المتلقي معه في حرية اختياره للمقسم عليه من ناحية أخرىٰ.

و- حذف المفعول لأجله: وذلك مثل ما قاله في بيته التاسع:" وتحرق العذراء للعش" والتقدير: وتحرق العذراء شوقًا للعش، وقد حذف لدلالة السياق الموضوعي عليه؛ فما التحرق للشيء إلا إلىٰ شوق له، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرىٰ رعاية الخبيئة النفسية للعذراء مطلوبة لا طالبة، حتىٰ ولو كان حقًا لها، ومن ثم حذف الشوق الذي هو من مسببات الرغبة للشيء.

ي-وهناك حذف للجار والمجرور في هذه القصيدة قصد من ورائه الإيجاز، وذلك بذكر مسببه، مثل: بيته السابع والعشرين الذي قال فيه:" قد هتكوا حرم الكلام"، والتقدير بخطبهم، لأن الخطبة نتيجة ومسببة عن الكلام، و" دنسوا شرف المداد" والتقدير: بكتبهم؛ لأن الكتب نتيجة ومسببة عن المداد، ومن ثم حذف المتعلق؛ لدلالة السياق عليه من ناحية، وازدرائه من ناحية أخرىٰ.

---

(١) - ينظر: علوم البلاغة(البيان المعاني البديع)، أحمد المراغي، ص١٨٦(د.ت)

وفيما يلي عرض ببليوجرافي يرصد لنا خريطة الحذف في هذه القصيدة:

الحذف	نوعه
توشح	حرف(تتوشح)
ذات العماد	صفة(العالية)
والكليم	موصوف(موسىٰ)
تمضي	مسند إليه(الشمس)
حادي	// // (حاديها)
وتحرق	مسند(أنكرت)
للعش المسيج	مفعول لأجله(شوقًا)
وتوكأ	مسند(أنكرت)
والناهسون	جملة(أنىٰ يلد لهم طعم الرقاد؟)
لم يكفهم سلب الجمال	جملة(فماذا فعلوا؟)
والصدور	مسند(ودفعوا)
باعوا	حرف (وباعوا)
السبع الشداد	مسند إليه(وطاغوت السبع)
أهل	مفعول به(المجلس)
استذل	مفعول به(الضعفاء)
استهل	مفعول به(الحديث)
فطلعة القمر	مسند(المطل علىٰ البوادي طلعته)
فدونه قس	صفة(الخطيب)
هتكوا	جار ومجرور(بقولهم)
دنسوا	حرف(وقد)

دنسوا	جار وجرور(بفعلهم)
وعلىٰ الموائد	مسند
ولراء رجعاها	مسند
كنته	مسند
فتمردي	جار ومجرور(عليه)
كل الحياة	المسند(مستحقة- مكفولة)
مصر التي في خاطري	جار وجرور(وفي فمي)[1]
أقسمت باسمك يا بلادي	فعل(فاشهدي)[2] والمقسوم عليه

ومن خلال استقراء الجدول السابق، اتضح لي أن الانزياح بالحذف قد شمل كل أركان الجملة، بقسيمها الاسمية والفعلية علىٰ تفاوت بينهما؛ جاء حذف المسند إليه في مقدمة تلك الانزياحات، وكان الممثل الأول والوحيد في هذه القصيده حذف الفاعل أو نائبه؛ رغبة في التعميم من ناحية، والبعد عن التكرار من ناحية أخرىٰ، ثم تبعه حذف الحروف التي انقسمت إلىٰ حروف معني، وكان العطف هو الممثل الأول والأخير لها، ثم حروف مبنىٰ وهو لم يتعد حرفًا واحدًا في كلمة واحد، ثم تبعهما حذف المسند الذي تنوع بين حذف للخبر احترازاً من العبث، ثم حذف للفعل لوجود دليل عليه لفظيًا كان أم سياقيًا، ثم حذف المفعول إفادة للعموم، ثم جاء في المركز الرابع حذف الصفة أكثر من حذف الموصوف خروجًا عن القاعدة العامة التي تقول: إن حذف الصفة أقل وجودًا من حذف الموصوف الذي لم يسجل حضوره إلا بمثال واحد، وقع به

(١) - ديوان رامي، أحمد رامي، دار الشروق الطبعة الأولىٰ، ١٤٢٠هـ= ٢٠٠٠م، ص٢١٧.

(٢)- وهو نشيد غناه الراحل محمد عبد الوهاب عام ١٩٥٣م.

ذيل القائمة بعد حذف الجملة، وخاصة الاستفهامية التي دل عليها دليل، وقد تبع حذفَ الصفة حذفُ المفعول لأجله؛ لدلالة السياق الشعري عليه، ثم كان حذف الجار والمجرور؛ لوجود دليل معنوي أو لفظي؛ كما في قوله: هتكوا حرم الكلام بقولهم، ودنسوا شرف المداد بكتبهم.

وبهذه الإحصاء أسدل الستار عن أكثر التقنيات التركيبية أهمية في هذا المبحث الانزياحي، لننتقل بعدها إلىٰ تقنية أخرىٰ من تقنيات الانزياح التركيبي.

ثالثًا: انزياحية التقديم والتأخير:

يقتضي الترتيب التركيبي للجملة موافقة مقتضىٰ الظاهر، وإخراج الكلام مخالفًا لذلك الترتيب هو طريق للفصحاء، يُسلك كثيرًا بتنزيل نوع مكان نوع باعتبار من الاعتبارات(١).

فللجملة العربية نظام مثالي في ترتيبها، ليس مقدسا حتىٰ لا يجوز المساس به؛ بل ثمة تغيرات تطرأ أحيانا علىٰ طريقة الترتيب بحيث يقدم عنصر أو يؤخر لنكتة معنوية، لا تنكسر معها القاعدة.

وقد تنوع الترتيب التركيبي في هذه القصيدة بين أركان الجملة كلها لأغراض نذكر منها ما يلي:

أ-التخصيص: الذي تمثل في: تقديم الجار والمجرور علىٰ الفعل، في أكثر من موطن في هذه القصيدة؛ لإظهار المكانة والرفعة، كما في بيته الخامس:" ولمجدها تعنو"، فعلو المكانة القسري لا يرتبط بواقعها الحالي؛ بل بتاريخها المجيد، الذي ترك رصيدًا يكفيها للافتخار علىٰ أهل المعالي والرفعة، فأصل الكلام: تعنو لمجدها، لكنه انزاح عن هذا الأصل؛ كي لا يتوهم أحد أن العلو

(١)- ينظر: مفتاح العلوم، السكاكي، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه/ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، الطبعة الثانية ١٤٠٧هـ= ١٩٨٧، صـ٢٣٨.

القسري فوق رقاب الناس مرتبط بالمجد القديم وبالحاضر المرير، فكان التخصيص بالمجد دون غيره عن طريق التقديم والتأخير.

وزيادة في هذه الرفعة استطرد في هذه التقنية قائلًا بعدها:" علىٰ الآفاق أعناق العباد" والأصل: أعناق العباد علىٰ الآفاق، وذلك لقصر الافتخار علىٰ أهل العلو والرفعة دون غيرهم، وهو أوقع من الافتخار علىٰ من هم دونهم من الشعوب الأخرىٰ، وفي جمع الآفاق ما يوحي بتعدد نواحي الرفعة والتقدم، وفي الجار والمجرور السابقين، ما يدل علىٰ الرفعة والعلو، بالاستعانة بـ" علىٰ" الفوقية دون غيرها من حروف الجر، وهو ما يتناسب مع مقام محبوبته المحروسة، ومن ثم غاير تلك اللبنة الانزياحية في مقام آخر، وهو افتخار العبيد بأسيادهم، فجاء بلفظة دونية تشبع رغبة المنافق من ناحية، وتوافق غرض الشاعر من السخرية من ناحية أخرىٰ، وذلك يتضح من تقديم شبه الجملة علىٰ المبتدأ في بيته الثالث والعشرين:" فدونه قس بن ساعدة"، وهو ادعاء مستحيل لجأ إليه الشاعر؛ زيادة في توبيخهم والسخرية منهم؛ إذ لم يساويه به أو يقاربه منه فصاحة، بل جعله في مرتبة أدنىٰ منه وهو الذي شهد له رسول الله.

ومن صور التوبيخ تقديم الجار والمجرور في بيته الثاني عشر:" يلد لقامعي أحراره طعم الرقاد" فالأصل أن يقال: يلد طعم الرقاد لقامعي أحراره، لتخصيصهم بالسؤال الإنكاري دون غيرهم ممن شاركوا التخريب في هذه البلاد، وذلك مما يستصحب القمع من ممارسات تعجز الفطرة الإنسانية عن التعايش معها، وهذا دليل علىٰ موت القلوب وخلو الضمائر من وازع ديني أو وطني.

وهنا أيضًا استطراد موضوعي لعملية تقديم وتأخير الجار والمجرور في مواطن القمع والتنكيل، وهذا واضح من تقديمه له في بيته التاسع عشر:" وسقوا بشوب حميمها أكبادًا".

وأحيانًا أخرىٰ يأتي التخصيص في تقديمه؛ ليظهر شدة الطمع، كما في بيته الثامن والعشرين:" وعلىٰ الموائد دونهم.. أسراب الجراد"، فهي سلسلة من المجرورات المتقدمة علىٰ المبتدأ، فأصل الكلام: أسراب الجراد علىٰ الموائد دونهم في الخضم، وقد جنح إلىٰ هذا الترتيب دون غيره ليخصص عملية الحصد بالموائد دون ميادين أخرىٰ؛ مثل: العلم، والعمل، والجد، والكفاح، فلا ترىٰ منهم جهدًا إلا علىٰ مائدة الطعام، ثم يضيف إلىٰ هذا التخصيص صفة أخرىٰ إلىٰ هؤلاء القوم، وهي التخاذل والطمع، فقدم المفعول به في البيت التالي:" تعب البذار تنكبوا"، وحذفه عند الحصاد فقال:" وتكأكوا عند الحصاد"، إيذانًا بانتهاء المعمول الذي كان يقتضي الجهد والمشقة، وانفراد الفاعل بالميدان يحصد كما شاء، ولأن عملية الحصاد قائمة علىٰ العدل والمساواة في توزيع الخيرات، فالكل يأخذ ولا يوجد محروم، أما عند الزرع والعمل كان من الواجب علىٰ الجميع المشاركة في تلك العملية، ولما تخاذل هؤلاء، خص التخاذل بالعمل دون الحصاد؛ لأن التخاذل في الحصاد مندوحة علىٰ غرار قول الشنفرىٰ:

وَإِن مُدَّتِ الأَيدي إِلىٰ الزادِ لَم أَكنُ بِأَعجَلِهِم إِذ أَجشَعُ القَومِ أَعجَلُ (١)

ب- وقد كان للتغليب نصيب في أغراض التقديم والتأخير في بيته الثالث:" سيناء عيسىٰ والكليم"؛ فالترتيب الزمني يقتضي جعل" موسىٰ"- عليه السلام- أولًا، ثم" عيسىٰ" ثانيًا، لكنه عكس فقدمه علىٰ" موسىٰ" تقديمًا نظر فيه إلىٰ

(١) – ديوان الشنفرىٰ، جمعه وحققه/ إيميل بديع يعقوب، دار الكتاب العرب- بيرت، الطبعة الثانية، ١٤١٧هـ= ١٩٩٦م، ص٥٩.

غلبة الأتباع في محل النزول؛ فمسيحيو مصر أكثر بكثير من يهودييها، ومن ثم راعىٰ الشاعر حال المخاطب، فقدم" عيسىٰ" لكثرة أتباعه المسيحيين في مصر علىٰ موسىٰ لقلتهم، كما أن سيناء ربما تمثل لعيسىٰ- في رحلته المباركة- أكثر بكثير مما تمثله لموسىٰ في نجاته من فرعون؛ فهي عند الأول موطن استقرار مؤقتي، وعند الثاني أرض تيه وابتلاء.

جـ- وهناك تقديم أبجدي في ترتيب حروف الكلمة؛ فكلمة مصر تبدأ بالميم ثم الصاد ثم الراء، لكن الشاعر عدل عن هذا الترتيب في قوله:

الميم مبتدأ الهوىٰ ولراء رجعاها معادي
والصاد موصول بها صبر الغريب علىٰ البعاد

وذلك لمراعاة التناسب مع كل وحدة من الوحدات الموضوعية؛ فالميم- علاوة علىٰ أنها أول حرف في الكلمة- هي مبتدأ الكلام، ولِما في صوت الراء من تكرار جاء بها مناسبة لمقام العودة والرجوع، ولمّا كانت هذه العملية تحتاج إلىٰ صبر كي تتحقق، جاء بالصاد خاتمة لتلك الوحدات النفسية.

وقد تعددت مواطن ذلك اللون في قصيدتنا وهذا واضح من الجدول الآتي:

النص	نوع التقديم والتأخير
أنكرت شمسك يا بلادي	تأخير النداء
سيناء عيسىٰ والكليم	تقديم زمني
تمضي علىٰ متن القرون ظعينة	تقديم الجار والمجرور
ولمجدها تعنو	تقديم الجار والمجرور علىٰ الفعل
علىٰ الآفاق أعناق	// // // // الفاعل
لقامعي أحراره	// // // // //

بشوب حميمها أكبادًا	// // // // المفعول
فدونه قس	// شبه الجملة علىٰ المبتدأ
نفقت بهم سوح	// الجار والمجرور علىٰ الفاعل
وعلىٰ الموائد دونهم أسراب	// // // علىٰ المبتدأ
تعب البذار تنكبوا	// المفعول به علىٰ الفعل
في الترحل موردي	// الجار والمجرور علىٰ الخبر
ولراء رجعاها معادي	// شبه الجملة علىٰ المبتدأ
ليلاي كنت	// خبر كان عليها وعلىٰ اسمها
عقله الكرب	// المفعول به علىٰ الفاعل
جرح الكرامة يا حبيبة	تأخير النداء
بجفونهم حسك	تقديم الجار والمجرور علىٰ المفعول
حسبك في الهوىٰ قبض	// // // // الخبر
ولرجعة الزمن...مصر	تقديم شبه الجملة علىٰ المبتدأ

والغالب في هذه الببليوجرافيا هو تقديم الجار والمجرور، إما علىٰ المبتدأ أو الخبر أو الفعل أو الفاعل أو المفعول، تقديما تخصيصيا للدلالة، ثم تبعهما تأخير النداء الذي من حقه تصدر الكلام؛ لانشغال الشاعر بالمضمون عن الوسيلة، بسبب هول الفاجعة التي ألمت ببلده؛ من غياب شمس، وأنين جرح، ثم تنوعت أيقونات التقديم وقلت؛ بين تقديم للظرف علىٰ الفعل وتقديم المفعول علىٰ الفاعل وخبر كان علىٰ اسمها .. إلخ.

رابعًا: انزياحية الالتفات:

وهو من الدوائر الأسلوبية القائمة علىٰ تحويل بوصلة الكلام من جهة إلىٰ أخرىٰ، وتغيير طريقة التعبير من أسلوب إلىٰ آخر؛ لمخالفة المتوقع من القول

لدي القارئ أو السامع، فيؤدي إلىٰ حالة من التيقظ الذهني والنشاط العقلي، ويبعد عن المتلقي ما قد يصيبه من ملل نتيجة السير علىٰ نمط واحد من أنماط التعبير(١)، لتتنوع في قصيدتنا علىٰ النحو الآتي:

أ-التفات الضمائر: استهل الشاعر دفقاته بضمير التكلم "أنكرت"، ثم عدل عنه إلىٰ ضمير الغائب المستتر في بيته الرابع" تمضي"، ثم عاد مرة أخرىٰ إلىٰ المتكلم" أنكرت"؛ وفي هذا دليل علىٰ الحيرة التي انتابته بسبب المفارقة الواضحة بين ماضيها المشرق وحاضرها الموشح بالسواد، وكأنها مقارنات تأملية بين ما كانت وما هي كائنة عليه.

وشبيه بهذا، انتقاله من الخطاب "ياموطنا هومعدن الأسرار" إلىٰ الغيبة "أنىٰ يلد لقامعي أحراره"، ويستساغ هذا الالتفات في مراعاة شاعرنا للمقام؛ فلما كان حديثه ثناء ودعاء للوطن كان الخطاب أنسب له، ولما جاء الحديث عن قمع أحراره غيب ضمير الوطن مع ما غيب من أبنائه قمعا وظلما.

ب- التفات الصيغ: وذلك من اسم الفاعل الىٰ اسم المفعول؛ كما في بيته السابع: "عاصب العينين مصفود" فجاء بصيغة اسم الفاعل مع عصب العينين؛ لتشير إلىٰ سهولة الانقياد وتمام التسليم دون مقاومة، وكأنه عصب عينيه بنفسه، أما التقييد، ففيه مشقة حتىٰ ولو كان برضا وطواعية؛ لانعدام قبول صورة تقييد النفس بالنفس، ومن ثم ناسب المقام استدعاء اسم الفاعل أولا والالتفات عنه ثانيا.

ومن صوره أيضًا، الالتفات من الاسم إلىٰ المصدر مراعاة للترتيب الانفعالي وذلك في ألفاظ" الشمس، النيل، الشعب، النظرة" لينتقل إلىٰ المصدر

(١) - ينظر: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص٢٢٢- ٢٢٣.

"تحرق، توكأ"؛ لأن الشعور بالمآسي مع الأسماء السابقة هو شعور جمعي، سرعان ما تخف حدة وطأته علىٰ النفس حينما تشعر بإشراك المجموع لها، أما العذراء التي لم تتزوج والشيخ الذي خارت قواه، فمأساتهما فردية لا يشاركهما فيهما أحد، ومن ثم عدل من الاسم الىٰ المصدر ليناسب التدرج الانفعالي نحو الانكار والرفض (١).

ومن التفات الأسماء مع المصادر إلىٰ التفات الأسماء مع الأفعال: إذ عدل الشاعر- في أكثر من موضع- عن الجمل الفعلية إلىٰ الاسمية، ومن الاسمية إلىٰ الفعلية، أبرزها: الانتقال من الفعلية التي ختمها ببيته التاسع عشر:" وسقوا بشوب.."، ليبدأ الاسميه في البيت التالي:" معبودهم طاغوت.."، وهو انزياح تناسب والمقام العام للقصيدة؛ ففي حديثه عن أفعال السلب والقمع والتنكيل بكل من سولت له نفسه الرفض، جاء بجمل فعلية أفادت التجدد، الذي يطل برأسه بين الحين والآخر باختلاف الأزمنة وتواتر الأجيال.

أما في حديثه عن الحاكم، فجاء بالجملة الاسمية التي تفيد الثبوت والجثوم علىٰ صدر هذه المحروسة، رغم تبدل الأجيال وتعاقب القامعين، ولما عدل من الحديث عن الطاغوت إلىٰ الحديث عن المنافقين وأفعالهم، انزاح إلىٰ الجملة الفعلية مرة أخرىٰ في بيته الخامس والعشرين:" نفقت بهم سوح.."؛ ليفيد التجدد الذي لا يُحرم فيه زمن من هذه الطائفة النفعية، التي لا يهمها إلا المصلحة الشخصية علىٰ حساب المصلحة العامة، ليكون لكل صورة هدف، ولكل تركيب غاية في هذا الانتقال بين الطاغوت الثابت وأدواته المتجددة(٢).

جـ- الالتفات الأسلوبي: المتمثل في الانتقال من الخبر إلىٰ الإنشاء، كان

---

(١) - وهذا يتضح من البيت الأول إلىٰ العاشر.

(٢) - ينظر: أساليب بلاغية، ص١٤٣.

أبرز تلك المواضع الانزياحية، هو ذلك التقاطع السردي بين الحديث عن أفعال المنافقين السالف ذكرهم في المثال السابق، والتوجه نحو العشق المباح مع حبيبته المحروسة، من خلال الانتقال الأسلوبي بين قوله:" تعب البذار تنكبوا.." في البيت التاسع والعشرين، وقوله:" يا مصر.."؛ وذلك لتأكيد أفعال المنافقين وسوقها علىٰ جهة الإخبار والقطع بصحتها، وفي جانب الغزل تاقت نفسه إلىٰ ذكر المحبوبة، فلجأ إلىٰ نداء لا يطمع معه في إجابة؛ وإنما نداء خرج به عن معناه الأصلي إلىٰ معنىٰ آخر غرضي، قصد من ورائه التذكير بالحب والعشق اللذين سيطرا علىٰ كل كيانه، ومن ثم لجأ إلىٰ حرف النداء" يا" دون غيره؛ ليفيد التأكيد[1] علىٰ حبه والتنبيه علىٰ عشقه، الذي جيش له كل أدواته الأسلوبية، التي ختمها بالتفاتات نصية عدل إليها دون غيرها من النصوص.

د- الالتفات التناصي: وهو النوع الذي ختم الشاعر قصيدته به، وذلك واضح بين قوله: مصر التي في خاطري أنكرت شمسك يا بلادي"، وبين قوله:" بانت سعاد" في بيته الثامن والأربعين، يجمع فيها بين قرب المقام وبعد المنال؛ فهي وإن كانت قريبة من خاطره، إلا أنها بعيدة عن آماله وأحلامه التي رآها من خلالهما، جامعًا من خلالهما بين أصالة التراث ووطنية المعاصرة.

وبعد، فقد وقع الانزياح في التكوين اللغوي للقصيدة، متمثلًا في عدول الشاعر إلىٰ الجمل الفعلية أكثر من الجمل الاسمية؛ ليخرج بها عن وظيفتها تارة، وعن زمنها تارة أخرىٰ، أعقبه الحذف الذي شغل كل أركان التركيب، الذي صدر بحذف المسند إليه، وذيل بحذف الجار والمجرور حذفًا يدل علىٰ قدرة المبدع علىٰ اختيار ما يذكر وما يخفي بما يتناسب وغرضه من الذكر أو الحذف،

(١) - ينظر: البلاغة العربية، جـ١ ص٢٤٣.

ثم عضده بانزياحية التقديم والتأخير؛ للتخصيص تارة، والتغليب والترتيب تارة أخرى، ليختم الحديث بانزياحية الالتفات، الذي وقع في الضمائر والصيغ والأسلوب والاستدعاء التناصي لأغراض متعددة.

المبحث الثاني: الانزياح التصويري

تعد الصورة الشعرية من أهم مكونات الخلق الإبداعي؛ لإناطتها بنقل انفعال الشاعر بتجربته الشعورية وأفكاره الوجدانية، كما أنها وسيلة من وسائل استخدامه للغة علىٰ نحو يضمن به انتقال مشاعره إلينا بأسلوب مؤثر، وهي- في الحقيقة- أداته نحو الانطلاق إلىٰ عوالمه الخاصة، لتستقر داخل أركان العملية الإبداعية(١).

ولا تتقوقع داخل اللفظ وحده ولا المعنىٰ وحده؛ بل في العلاقة بين الكلم والنظم، فبهما يقع التفاضل في الصورة الناتجة عن النظم، وتأخذ من الفضل علىٰ قدر درجة التنسيق في التركيب وحسن التأليف فيه، وتلبية الكلمة لمكانها(٢).

وذلك التنسيق والتأليف لا يخرج عن تقنيات الصورة من استعارة وتشبيه وكناية ومجاز، يجنح المبدع فيه إلىٰ الانزياح عن ذلك التنسيق والتأليف المتعارف عليه، ليشكل خرقًا جديدًا يسهم في تكوين أسلوب خاص به؛ يعتمد علىٰ تلك التقنيات الاستعارية والمجازية والكنائية، التي لا تعدو أن تكون نوعا من الانزياح الذي غاير المعنىٰ الأصلي الذي وضع له(٣).

وهذا المفهوم الواسع للانزياح قد أنزاح عنه في دراسة بعض الصور التقليدية المتعارف عليها منذ القدم؛ لأن الغاية من الدراسة هي البحث عن

---

(١) - ينظر: الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ص٧٩، (د.ت)

(٢) - ينظر: الصورة الأدبية تاريخ ونقد، د/ علي علي صبح، دار إحياء الكتب العربية، ص٨٨، (د.ت)

(٣) - ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس(أستاذ البلاغة جامعة اليرموك)، الطبعة الأولىٰ دار المسيرة، ١٤٢٧هـ= ٢٠٠٧م، ص١٩٢.

عدول الشاعر عن تلك الصورة التقليدية باللفظ أو بالمعنىٰ أو بالسياق، فالصورة لا تأخذ سمت الانزياحية إلا إذا كانت ملفتة، ويتحقق هذا الالتفات من خلال استقراء الموروث النقدي عند العرب وقلب الصورة التي يرمي الشاعر من ورائها إلىٰ تجديد ما بين يديه من صور يكون البلىٰ قد داخلها، فلم تعد تجذب المتلقي، أو من خلال التباعد بين الشيئين، والاعتماد علىٰ غير المألوف، الذي يحدث في النفس العجب والأريحية، وذلك أن موضع الاستحسان، ومكمن الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح، هو الإتيان بما لم يفطن إليه أحد من قبل، علىٰ نحو ما نسميه السهل الممتنع، بما يحقق صورة عجيبة بمكونات تقليدية(١).

وهذا ما أحاول إظهاره، من خلال الجنوح إلىٰ الانزياح بمفهومه الدقيق تارة، ومفهومه الواسع تارة أخرىٰ، وذلك عبر التقنيات التصويرية الآتية:

أ-الاستعارة: الاستعارة بمفهومها الواسع تقنية انزياحية محضة؛ لأن جوهرها: أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف، تدل الشواهد علىٰ أنه اختص به حين وضع، ثم يعدل الشاعر عنه ويستعمله في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلًا غير لازم، فيكون هناك كالعارية(٢).

---

(١) -- ينظر: نقد الشعر قدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب- قسطنطينية، الطبعة الأولىٰ،١٣٠٢هـ، ص٣٩ وما بعدها، وينظر: الرد علىٰ منظري انزياحية الأسلوب، رؤية نقدية، محمد هادي مرادي ومجيد قاسمي، مجلة إضاءات نقدية، السنة الثانية، العدد الخامس، ٢٠١٢م، ص١١٥-١١٦.

(٢) - أسرار البلاغة في علم البيان(بتصرف قليل)، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق/ عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولىٰ، ١٤٢٢هـ= ٢٠٠١م، ص٣١.

وجوهر البحث قائم علىٰ الإجابة عن الأسئلة الضمنية المتمثلة في: كيف عدل؟ لماذا عدل؟ هل وفق في عدوله أو لم يوفق؟

وقد وقعت الاستعارة في هذه القصيدة أولىٰ هذه التقنيات الانزياحية التصويرية، وذلك برصيد ثمان وعشرين استعارة، كان لها حضور بارز من أول بيت من القصيدة، وذلك حين قال:

أنكرت شمسك يا بلادي كلمىٰ توشح بالسواد

ففي الشطرين استعارتان: في كل شطر واحدة، وكل واحدة متوافقة مع نفسها، مختلفة مع قرينتها في الوحدات التكوينية؛ فالبلاد وشمسها في الأولىٰ توافقها المكانة والمنزلة، بجامع واحد هو النصاعة والرفعة، والثانية" كَلْمىٰ" التي تناسبها المرأة، بجامع الحزن في كل، وقد استعار الثانية- بمكوناتها- إلىٰ الأولىٰ- بمكوناتها- بوحدات تضادية مثل: شمس يا بلادي- توشح بالسواد، لكن يزول هذا التضاد من خلال اكتمال السياق التصويري، الذي شبه فيه الشمس وانحسارها بالمرأة وحزنها، وقد جرت العادة علىٰ وضع الشمس- في نصاعتها وعلوها وشرفها- وضع المشبه به أو المستعار منه مع أي ركن من أركان الصورة، كما في قول المتنبي:

(البحر الكامل)

كبرت حول ديارهم لما بدت منها الشموس وليس فيها المشرق[1]

لكن الشاعر هنا عدل ووضعها وضع المشبه أو المستعار له؛ فجعلها أصلًا تشبه- في انحسارها وانكسار شعاعها- المرأة الجريحة- في حزنها المكنون وبثها المكلوم؛ ليشير إلىٰ أن أصل مكانة تلك البلد هي النصاعة والرفعة والإشراق،

(١) - ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٤٠٣هـ= ١٩٨٣م، ص٢٩.

وليس الانحسار والانحطاط، اللذين هما حالة طارئة حتما ستنتهي حينما يزول عنها أسباب الجراح والعذاب.

وزيادة في استحضار الأصل عدل عن اسمها العربي(الشمس) إلىٰ اسمها الفرعوني في البيت الثاني(آتون)[1]؛ لينقلنا في ردهة زمنية قصيرة إلىٰ عالمه الافتراضي المقدس؛ للمقابلة بين ما كان وما هو كائن.

وقد زاد من انزياحية تلك الصورة الشعرية، حين رشحها بما يلائم المستعار منه، فجعلها امرأة تتشح بالسواد، وفي عدوله إلىٰ الاتشاح دون غيره من الألفاظ دلالة علىٰ معنيين: الأول: هو إعلان الحداد علىٰ انحسار مجد غاب عنها وغابت عنه، والثاني: العزلة والوقار اللذان تسربلت بهما في حزنها قبل فرحها؛ لأن التوشيح من وظائفه الشكلية إتمام الزينة وإحكام الوقار الخارجي حتىٰ في أحلك الظروف، وفي هذا دليل علىٰ أصالة المكانة وعزة المنزلة اللتين لا تصدآن بشوائب الفساد.

ويمعن في انزياحيته أكثر حين يقول:

تمضي علىٰ متن القرو ن ظعينة والدهر حادي

فاستعارة الإبل للزمن استعارة غريبة إذا جردت من سياقها التصويري؛ إذ لا توجد مناسبة ظاهرة أو خفية بين الإبل والزمن، ولا بين الشمس والمضي، لكن باتساق الوحدات التصويرية دلت علىٰ طول العمر وبعد الزمن، وكان من الممكن العدول عن تلك الصورة؛ من خلال العمد إلىٰ بعض الألفاظ التي قد تتناسب ووحدات الصورة، ولتكن مثلاً: " تمضي علىٰ متن السحائب"، لكنه

---

(١) – ينظر: الشرق الأدنىٰ القديم في مصر والعراق، عبد العزيز صالح، مكتبة دار الزمان، ص٣٢٩.

جعل للقرون ظهورًا تمتطيها الشمس، وترتحل فوقها حيث رحلت، وتحل معها حيث حلت، ففيه ما يدل علىٰ تغير الأحوال، بتبدل الزمن الذي سمته التغير وعدم الثبات.

ويبدو أن الترشيح آلية دائمة الحضور في تصويره؛ وذلك حين وصف تلك المحمولة بالظعينة، وهو وصف خاص بالإبل حاملة كانت أو محمولًا عليها، وزاد من ذلك الترشيح باستعارة أخرىٰ، تعين علىٰ إقرار الصورة وتمكنها في مخيلة القارئ؛ وذلك من خلال اجتماع الثلاثي المتنقل(الحامل- المحمول- الحادي) مما يوحي باستلاب الإرادة في كل ما يحدث؛ فلم تخفت شمسها طواعية منها، أو إجراء طبعيًا أملته حكمة القدر؛ وإنما كانت أمورًا متعمدة وخارجة عن إرادتها لكونها محمولة ومقادة.

وفي لفظة ظعينة دلالة تضاف إلىٰ انزياحيته عن لفظة السحائب إلىٰ الزمن؛ فهي علىٰ الإبل عروس مختطف، وعلىٰ السحائب صاحبة سلطان نافذ، وهذا مخالف لما رُسّخ في الصورة.

ويزداد ذلك التباعد حين يقول:

أنكرت نظرة طفلك الـ ـمقهور خابية الرماد

إذ إن هناك تباعدًا بين المستعار منه والمستعار له في الوظيفة الاصطلاحية؛ فالنظرة من وظيفتها إظهار المخفي وإبرازه، لكنها تقدم استقالتها لتتحد مع ذلك المخفي في الوظيفة، وتتخفىٰ معه، وهذا التباعد الوظيفي قد جسده ذلك التباعد التصويري بين ركني الاستعارة في ذلك المثال، وأزكاه عدوله إلىٰ لفظة" خابية" دون غيرها -مثل تحت الرماد-؛ لأن التخفي مطلب من مطالب الخوف، ونتيجة من نتائجه، وهو المعنىٰ السياقي المتمم لذلك التصوير الذي لا تستطيعه أية لفظة أخرىٰ، هذا من ناحية، ولما في تشبيه الطفل بكائن ضعيف يعيش بين

حيوانات مفترسة، لا يتقيها إلا برماد يخفي أقل أنواع الاعتراض والتمرد، وهو النظرة المستنكرة لذلك الواقع المرير من ناحية أخرىٰ.

وشاعرنا لغوي نحرير يتخير لفظه بدقة، فعدل عن لفظة التراب إلىٰ لفظة الرماد؛ لما لها من إيحاء يزيد من قتامة صورة ذلك الطفل وواقعه المرير، وهذا ما تؤديه لفظة الرماد دون التراب؛ لأن معناه ما تخلف من احتراق المواد[1]، فنظرته تختفي تحت أنقاض دمار حل، وحرائق استوت وانقضت.

وقد يجنح ذلك اللغوي إلىٰ قلب استعارته قائلًا:

وتوكأ الفاني علىٰ عكازة الزمن المعادي

إذ شبه الزمن(الأصل) بالشيخ الهرم(الفرع)، والأولىٰ تشبيه الشيخ في كبره بالزمن في قدمه؛ للإشارة إلىٰ أنها عكازة قديمة هشة، ومع ذلك فهي مخادعة؛ فالعكازة شأنها المساعدة، لكنها مساعدة محفوفة بأخطار كثيرة، لأن صاحبها يتصف بالمعاداة لذلك الفاني، فتشبيه الزمن في قدمه بعجوز في هيئته قوي في سطوته، يعطي المساعدة لمن يشاء ويسلبها وقت ما شاء.

وقد استعان في رسم تلك الصورة المقلوبة بوحدات تضادية- معنوية كانت أم لفظية-؛ فقابل بين المساعدة والإعانة، وبين المعاداة والتسلط؛ ليبتعد بالاستعارة عن وضعها المعروف ويزيد من رسم صورة ذلك الزمن المعادي للبلاد والعباد.

وفي كلمة عكاز، انزياح تصويري آخر؛ فبدلًا من أن يجعله يستند علىٰ الزمن نفسه، جعله يستند علىٰ عكازته التي لا تسعف جريحًا ولا تداوي مكلومًا، وهي

---

(١) - ينظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، (إبراهيم مصطفىٰ / أحمد الزيات / حامد عبد القادر / محمد النجار) دار الدعوة، باب الراء، جـ١ ص٣٧٢.

وسيلة تنقلية، سرعان ما تنتهي وظيفتها بعد إجهاد المتوكئ عليها، وهو المعنىٰ الذي لا يحققه الاستناد إلىٰ الزمن؛ لما فيه من الإيحاء بالطمأنينة والراحة بعد قضاء حياة حافلة بالمتاعب والمشقات وهذا منأىٰ مراد شاعرنا.

وحينًا آخر ينتقل الشاعر من قلب الصورة إلىٰ مخالفة المتعارف عليه بين الشعراء وذلك حين يقول:

وتحرق العذراء للـ عش المسيج بالوداد

فتشبيه الود بالسبيل، أو جعله نسيجًا بدلاً من سياج، متداول بكثرة عن تشبيهه بغيرهما؛ وذلك مثل قول" ابن نباتة المصري"(ت٧٦٨هـ):

(البحر الطويل)

رَجا شافع نسج المودّة بيننا ولا خيرَ في ودّ يكون بشافع[1]

أما التسييج والوداد، فهما معنيان متضادان في أصلهما الوظيفي؛ لأن في التسييج منعًا، وفي الوداد وصل يناسبه السبيل أو النسج، وقد انزاح عنهما ليتناسب والحالة الشعورية لتلك العذراء، التي لا تريد إلا الانطواء مع الذات الآخر داخل عش تحيطه القلاقل وتهدده، فسيّجته للمحافظة عليه تارة، وإطفاء لوعة الشوق وحرقة الجوىٰ تارة أخرىٰ، وهذا أنسب إلىٰ السياج منه إلىٰ الطريق أو النسيج.

ومن التباعد بين المستعار له والمستعار منه إلىٰ التصرف في الاستعارة، وذلك ظاهر في قوله:

والناهسون لحوم أهـ ليهم بألسنة حداد

(١) – ديوان ابن نباتة المصري، دار إحياء التراث العربي، بيروت– لبنان، ص٣١٨.

فقد جرىٰ العرف الديني علىٰ استعمال لفظة الأكل في مثل هذا التصوير دون النهس، كما في قول الله تعالىٰ:﴿أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ﴾"(١)، وكذلك العرف الشعري(٢)، فانزاح الشاعر عن الأكل إلىٰ النهس(٣)؛ ليزيد من بشاعة صورة بعض الناس الذين تمكنت منهم تلك الخصلة السيئة من ناحية، وتجسيد صورة الأكل، الذي يشبه نهش الفريسة حية من ناحية ثانية، وتمتع القوم بما يفعلون من ناحية ثالثة، ومن ثم عضد تلك الصورة بالتعبير باسم الفاعل عنها؛ ليدل علىٰ تمكن الصفة واستمراريتها في هؤلاء الناس؛ فالغيبة ديدنهم والنميمة موردهم.

وزاد من قتامة الصورة، انزياحيته إلىٰ الإضافة التخصيصية والبيانية(٤) لبيان انحطاط أخلاق تلك الفئة؛ فنهس لحم العدىٰ ليس في قاموسهم العدائي؛ وإنما النهس مقتصر علىٰ الخلان والأهل، مخالفين بذلك أقل درجات الإنسانية

---

(١) – سورة الحجرات من الآية١٢ .

(٢) – كما في قول أبي نواس:

(البحر الكامل)

إِن كُنتُ قَد قُلتُ الَّذي زَعَموا فَأَكَلتُ أَكلَةَ جُنَّةٍ لَحمي

ديوان أبي نواس، دار صادر– بيروت، ص٥٦٤.

(٣) – هو أخذ الطعام بمقدم الأسنان. ينظر: المعجم الوسيط، باب النون، جـ٢ ص٩٥٨.

(٤) – الإضافة البيانية تكون علىٰ تقدير" من" وضابطها أن يكون المضاف إليه جنسًا من المضاف، والتخصيصية تكون علىٰ تقدير اللام، أي: والناهسون لحمومًا لأهليهم. ينظر: جامع الدروس العربية، مصطفىٰ الغلاييني، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، الطبعة الثامنة والعشرون، ١٤١٤هـ= ١٩٩٣م، جـ٣ ص٢٠٦. وينظر: أوضح المسالك، ابن هشام، تحقيق/ يوسف البقاعي، دار الفكر، جـ٣ ص٧٣.

والفطرة البشرية التي تميل إلىٰ التودد للقريب، وتوجيه انفراط العداوة إلىٰ كل من هو بعيد معاد.

ومن صور التباعد التصويري بين المستعار منه والمستعار له قوله:

فعتا الجلاوزة الغلا ظ فأنطقوا صمت الجماد

وقد تمثل الانزياح في خرق قانون الاقتضاء الإسنادي في الاستعارة؛ لأن الجملة المثالية تقوم علىٰ ملاءمة المسند(أنطقوا) للمسند إليه(الصمت) والمستعار له(الصمت) والمستعار منه(الكائن الحي).

فالانزياح هنا لا يحصل إلا إذا نظرنا إلىٰ المفردات بمعانيها المادية؛ أي:

أنطقوا(صوت)

صمت(سكون)

الصمت(جماد)

الكائن الحي(حيوان)

فتكون عندئذ متنافرة في هذه المرحلة، ثم تستعيد تلك المنافرة الانزياحية أجزاء المرحلة الثانية، التي تتداخل فيها الصورة؛ لأجل إعادة الجملة إلىٰ المعيارية ونفي الانزياح، وإحداث ملاءمة دلالية؛ حيث يتم العبور من المعنىٰ المتعارف عليه، إلىٰ معنىٰ آخر له علاقة به، فـ(أنطقوا) (تجبروا) (صمت) (الضعف) فهذا كله كناية عن التجبر والتسلط علىٰ الضعفاء والمقهورين دون وازع من شفقة أو رحمة[1].

(١) – نظرت في تلك المعالجة إلىٰ: الرد علىٰ منظري الانزياح ،ص١٠٨.

ومن التباعد بين ركني الاستعارة إلىٰ الإتيان بما لم يفطن إليه أحد من قبل[1]، وذلك مثل قوله داعيا إلىٰ الإصلاح ومعرضًا به:

جرح الكرامة يا حبيـ بة لا يرم علىٰ فساد

فاستعارة الكرامة للكائن الحي أمر ندر وجوده في القرائح القديمة والحديثة؛ فقد جرت العادة علىٰ تشبيه الكرامة بالمستقر الذي يطمع المتنافسون في الوصول إليه؛ فهي عند ابن زمرك(٧٩٥هـ) ثياب وقار ورفعة:

(البحر الكامل)

ألبستهم ثوب الكرامة ضافيـًا وأرحتَ من كدٍّ ومن إرهاقِ[2]

وعند محمد عبد المطلب(ت١٣٥٠هـ) دار شرف وعزة:

(البحر الوافر)

جفا دار البلاء وساكنيها إلىٰ دار الكرامة والهبات[3]

أما شاعرنا فجعلها كائنا حيا، ثم حذفه وجاء بلازم من لوازمه وهو الجرح؛ ليدل علىٰ أن انهيار الكرامة قد تجاوز الشكل المحسوس وتعداه إلىٰ النفسي المكنون، وقد زاد من عدوله، حين وصف المعالجة بالإرمام الذي هو من مستلزمات شفاء العظام لا الجروح؛ ليدل علىٰ تغورها الذي وصل بعمقه إلىٰ العظم وربما كسره.

---

(١) – الرد علىٰ منظري الانزياح ص١١٤،

(٢) – ديوان ابن زمرك الأندلسي، تحقيق/ محمد توفيق النيفر، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولىٰ، ١٩٩٧م، ص٤٤٧.

(٣) – ديوان عبد المطلب، شرح وتوضيح/ إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي، القسم الأدبي بدار الكتب المصرية، الطبعة الأولىٰ، ص٤٤.

وقد استعان في رسم الصورة بوحدات تضادية في الملفوظ تارة :(جرح- يرم) و(كرامة- فساد)، والمفهوم تارة أخرىٰ(جرح(إهانة)- كرامة) و(يرم(يصلح)- فساد)؛ ليعضد فلسفة النهي في البيت، التي لا تقبل الجمع بين المتضادين في عمل واحد، ويبرهن علىٰ أن فلسفة التضاد غلفت جل صوره الاستعارية من بداية القصيدة إلىٰ نهايتها، لننتقل إلىٰ الحديث بعد ذلك عن الوجه الآخر للصورة في العنصر الآتي.

ب- **الانزياح التشبيهي**: التشبيه: هو عملية تقريبية تقتضي ضربًا من الاشتراك بين شيئين في صفة من الصفات(١).

وقد وقعت هذه الأداة الانزياحية ثاني أنواع الانزياح برصيد يقرب من تسعة تشبيهات في هذه القصيدة، حاول فيها تقريب الصورة من المتلقي بعدولها عن أصل وضعها اللغوي لتأخذ معنىٰ جديدا يحمل بين طياته مزيدًا من التقارب؛ وذلك مثل قوله في ذم النفاق والمنافقين:

وكأن رجع نهاقه للقوم حمحمة(٢) الجواد

فالمقام مقام هجاء وذم، وقد جرت العادة العرفية وصف الحمحمة- التي تختص بمن هو أحق في التمثل بالمدح- برجع النهاق- الذي يختص بمن هو منوط بالتمثل بالذم-، وهذا هو ديدن التشبيه والغرض منه؛ لأن فلسفة التشبيه

---

(١) - ينظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه/ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ص٩٩

(٢) - وصَوتُ الْفَرَسِ دونَ الصَّهيل، ويخرج عند طلب العلف أو رؤية صاحبه. ينظر: لسان العرب، ابن منظور، دار صادر – بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤١٤هـ، فصل الحاء المهملة، جـ١٢، ص١٦١.

قائمة علىٰ تشبيه الشيء بما هو أكبر منه وأعظم، لضرب من المبالغة أو المقاربة مدحًا كان أو ذما أو إيضاحًا(١)، ولكن الشاعر لجأ هنا إلىٰ قلب الصورة مبالغة في ذم القائل والسامع والمسموع؛ فصوته لم يبعد- في نظرهم- عن حمحمة الجواد، ونهاق- في نظر المبدع- يستدعيه الإنكار والضجر؛ فجعل النهاق أصلًا ثم عدل عنه إلىٰ شيء يفترض أنه الأفضل، لكن المفاجأة جعلته يشبهه بصوت الفرس أثناء الطعام، وقد قلب التشبيه ليعكس للقارئ صورة زعيمهم في عيونهم، ومن ثم اعترض ركني التشبيه بالجار والمجرور(للقوم)؛ لتخصيص تلك الصورة بهؤلاء القوم دون غيرهم، وقد عدل إلىٰ أداة التشبيه" كأن" مقدمًا إياها، مما يوحي بالاهتمام بها(٢) القائم علىٰ السخرية لمخالفة التشبيه للحقيقة التي يعرفها الناس عن الناطق والمنطوق.

ومن ثم عدل عن تأكيدية التشبيه القائمة علىٰ ادعاءات أن المشبه هو عين المشبه به إلىٰ إرساليته القائمة علىٰ خلوه من التأكيد(٣)؛ لإنكاره ذلك الادعاء التشبيهي المنافي لصدق الحال، لاجئًا إلىٰ إجمال التشبيه دون تفصيله؛ وحذف وجه الشبه لإنكار تلك المفارقة التشبيهية من أساس(٤).

وإذا أمعنا النظر في الوحدات التشبيهية، نجده قد عدل عن ألفاظ يتبادر إلىٰ الذهن أنها الأولىٰ، مثل: رجع(صوت)، وحمحمة(صهيل)؛ لأن النهاق علىٰ ما فيه من إنكار، إلا أنه يحمل صفة الجرأة في البوح والإفصاح، وهذا مناف للسامع

---

(١) – ينظر: علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٠٥هـ= ١٩٨٢م، ص١١٩.

(٢) – ينظر: السابق، ص٧٩.

(٣) – ينظر: المنهاج الواضح للبلاغة، حامد عوني، المكتبة الأزهرية للتراث، جـ٣ ص١٦٧.

(٤) – ينظر: السابق، جـ١ ص٦٦.

والمسمِع؛ فللسامع زيادة في نفاقه وللمسمع بيان في أن الصورة التي هو عليها صورة كاذبة غير حقيقية(١).

وقد تمثل هذا الانزياح أكثر في عدوله إلىٰ تأكيدية التشبيه في الأبيات السابقة(من العشرين إلىٰ الثالث والعشرين)، وإرساله في هذا البيت؛ فشبه القائل بالطاغوت(معبودهم طاغوت)، وهلته مثل هلة القمر(فإذا أهل فطلعة القمر)، وشبههم في جبنهم وخوفهم بالكلب(فكلهم جرو)؛ لأن المقام مقام ذم وهجاء استدعىٰ من الشاعر تأكيد التشبيه وإجماله.

ومثله- أيضًا- حديثه عن شمس بلاده التي أضاءت بشعاعها كل ربوع الكنانة، من شمالها(سيناء) إلىٰ جنوبها(طيبة):

آتون يوم شعاعها ذهب يسيل علىٰ الوهاد

فشبه الشعاع النازل من تلك الشمس، بالذهب الذي يسيل أو ينزل علىٰ الأرض، حاذفًا الأداة؛ لتأكيد الدعوىٰ، ومجملاً التشبيه بحذف وجه الشبه الذي لا يحتاج إلىٰ تفصيل أو ذكر؛ لمعرفته من قبل العامة والخاصة، وقد استعان بوقفات انزياحية شملت ركني الصورة؛ فالشعاع من مستلزمات الشمس، والصفرة والبريق من مستلزمات الذهب وهذان المستلزمان هما الأحق بركني التشبيه، ولكنه عدل في الأول إلىٰ المستلزم(الشعاع)، وأبقىٰ في الثاني علىٰ

---

(١) - وربما عدل عن الصهيل إلىٰ لفظة الحمحمة، لما فيها من إرعاب الخصوم وتخويفهم؛ لأنها صوت يصدر مصاحبًا للطعام، وهو المعنىٰ الذي راق الشعراء في حديثهم عنها في مقام التخويف وذلك مثل قول أحمد محرم:

للخيل حمحمة تراع لهولها صيد الفوارس والعتاق الفرح

ديوان مجد الإسلام، أحمد محرم، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢م، ص٦٠.

الأصل وهو(الذهب)؛ ليقوي من حجته من ناحية، ويعلو من مكانة صاحبة المقام الرفيع(البلاد) من ناحية أخرىٰ، فانزاح بلفظة الشعاع عن الضوء؛ ليناسب التعبير بالسيلان مع الذهب من ناحية، ولأن الشعاع هو مظن الضرر عند كثير من الناس، أتىٰ به– هنا– لينفي ضررها، بل وجودها كله خير من ناحية أخرىٰ، وقد انزاح– أيضًا– إلىٰ لفظة "الوهاد" دون غيرها من الألفاظ التي تؤدي المعنىٰ ويزيد؛ مثل الجبال، فهي في شكلها ونزول الشعاع عليها أنصع وآكد في التعبير عن الصورة التي يريد أن يرسمها عن تلك الشمس وشعاعها، وذلك لأن من معاني الوهاد الأرض المطمئنة(١)، وفيه إشارة إلىٰ طيب المعدن فهي ليست أرضًا وعرة ولا متجبلة.

جـ: انزياحية المجاز المرسل: ثالث التقنيات التصويرية للانزياح في هذه القصيدة، وتكمن القيمة الانزياحية فيه من خلال تعريفه؛ إذ هو استعمال كلمة في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة، مع قرينة لفظية أو حالية مانعة من إرادة المعنىٰ الأصلي(٢).

فاستعمال الكلمة في غير معناها انزياح عن الوضع الأصلي إلىٰ معنىٰ جديد، وليس هذا فحسب بل قصدية الانزياح هي جوهر تلك العملية، وذلك من خلال قرينة مانعة من إرادة المعنىٰ الأصلي، أستهله بالحديث عن قوله:

تمضي علىٰ متن القرو ن ظعينة والدهر حادي

---

(١) – وهي جمع مفرده وهد.ينظر: البارع في اللغة، أبو علي القالي، تحقيق/ هشام الطعان، مكتبة النهضة بغداد– دار الحضارة العربية بيروت، الطبعة الأولىٰ، ١٩٧٥م، ص١٤١.

(٢) – علوم البلاغة (البديع والمعاني والبيان) د/ محمد أحمد قاسم د/ محي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس– لبنان، ط١ ٢٠٠٣م، ص٢١٥.

فالمجاز يكمن في قوله "ظعينة" لأن الظعينة معناها الحامل، أو المحمول فيه (الهودج)، وتستخدم باسم المرأة من باب المجاز[1]، ومن هنا نرىٰ أن الشاعر قد عبر بالمحل وأراد الحال، لعلاقة المحلية، فأطلق المحل أو الإبل وأراد من تجلس فيه، وقد عدل عنها للتعبير بمكانها؛ للدلالة علىٰ عظم مكانتها- مكسورة كانت أو مجبورة- فهي عزيزة تحمل، وشريفة يذلل لها حاديها الهودج فمكانها عال ومنزلتها رفيعة.

ومن المحلية إلىٰ الجزئية في قوله متحدثا عن مجدها وعراقتها:

ولمجدها تعنو علىٰ الآفاق أعناق العباد

فحضارتها العريقة ومكانتها الخالدة، تجعل المنتسبين إليها يفاخرون الثريا ويتطاولون بالتباهي أمام الأمم، وقد عبر بالعنق- وهو جزء من الجسد- وأراد الجسد كله، لعلاقة الجزئية؛ لأن العنق أو الرقبة هو من أشرف أعضاء الجسد، وإليه التفاخر بالطول والشرف كما في الحديث الشريف" المؤذنون أطول الناس أعناقا يوم القيامة"[2]، وهذا كناية عن الطول الكلي للجسد، وإلا أدىٰ إلىٰ عكس الوظيفة المكلف بها(التشريف)، وأدىٰ وظيفة عكسية وهي السخرية خلافا للمعنىٰ المراد، والتعبير بالعنق فيه من البلاغة والإيجاز الشيء الكثير، بالإضافة إلىٰ إفادة معنىٰ الحرية التي تنافي مقام العبودية، التي جاء الحديث عنها في البيتين

(١) - ينظر: لسان العرب، جـ١٣ ص٢٧١.

(٢) - المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلىٰ رسول الله صلىٰ الله عليه وسلم (صحيح مسلم)، حديث رقم(٣٨٧) بَابُ: فَضْلِ الْأَذَانِ وَهَرَبِ الشَّيْطَانِ عِنْدَ سَمَاعِهِ، تحقيق/ محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي- بيروت، ، جـ١ ص٢٩٠.

التاليين لهذا البيت، ومن ثم قصد إلىٰ هذا الانزياح قصدا، والقرينة هنا حالية تفهم من السياق؛ لقربها من الأفهام.

ومن الجزئية إلىٰ السببية؛ فحين يتوجه بالدعاء إلىٰ وطنه بالسقيا التي تنبت الزرع، يقول:

يا موطنا هو معدن الـ أسرار جادتك الغوادي

فالغوادي هي السحائب المحملة بالمطر، وطلب الجود يكون بالمطر لا بالسحاب، لكن السحب هي سبب ذلك المطر الذي ينبت الزرع ويدر الضرع، وقد عبر به علىٰ سنة السابقين من ناحية، كقول ابن الرومي(ت٢٨٣هـ):

(البحر البسيط)

وقد تردت علىٰ سربال بهجتها فرعا غذَتْه الغوادي فهو فينان[1]

وابن المعتز(ت٢٩٦هـ) حين قال:

(البحر الطويل)

سَقَتهُ الغَوادي وَالسَواري قِطارَها فَجَنَّ كَما شاءَ النَباتُ وَنَوَّرا[2]

ومن ناحية أخرىٰ إعلاء للسبب علىٰ المسبب؛ لاستمراريته وعدم انقطاعه، ومن ناحية ثالثة، للمقابلة المعنوية بين أسرار السماء (الماء) وبين أسرار الارض(الخيرات)، والتقريب بين النعم السماوية والنعم الأرضية التي حبىٰ الله بها تلك البلاد.

وفي خضم حديثه عن الآفات الاجتماعية التي لحقت بالمجتمع المصري، يزهو المجاز المرسل في تعبيره حين يقول:

---

(١) – ديوان ابن الرومي، شرح الأستاذ/ أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية– بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤٢٣هـ= ٢٠٠٢م، ص٣٧٢.

(٢) – ديوان ابن المعتز، دار صادر– بيروت، ص١٩٨.

والناهسون لحوم أهـ ليهم بألسنة حداد

فالنهس هو الأكل بمقدم الأسنان- علىٰ نحو مابينت قبل ذلك- وهو مصطلح مناسب للحم، وهذا جيد، لكن الانزياح باللسان عن الأسنان جاء انزياحا وظيفيا؛ استبدل بآلة التقطيع آلة أخرىٰ تتناسب مع المراد من المعنىٰ المجازي للاستعارة في صدر البيت، فهو مجاز مرسل علاقته الآلية؛ حيث أطلق الآلة وأراد مخرجاتها، وهو الكلام الصادر عن هؤلاء القوم، وقد عدل عن الفعل إلىٰ آلة آداء الفعل؛ زجرا للسبب، وتعيينا لموطن الداء، بقرينة سياقية أنتقل منها إلىٰ تقنية أخرىٰ تقرب المراد المحذوف بذكر لازم من لوازمه لا قرينة من قرائنه.

د: انزياحية الكناية: القائمة علىٰ ترك التصريح بذكر الشيء إلىٰ ذكر ما يلزمه، إذ لم تأتِ الصفة مُصرَّحًا بذِكْرها، مكشوفًا عن وجهها، ولكن مدلولاً عليها بغيرها؛ ليُنتقل من المذكور إلىٰ المتروك(١).

ويتجلىٰ ذلك النوع في قوله:

شدوا الرغيف إلىٰ الهرا وة والصدور إلىٰ الزناد

وهي كناية عن صفة الظلم، فعدل عن أصل ذلك الوضع، ليعرض بأفعال هؤلاء القوم؛ فإلصاق الرغيف بالعصا ذل واستعباد، وتصدير الزناد إلىٰ الصدور تخويف لمن يخالف أو يخرج عن المنصوص، وفي الكناية عن تلك المعاني تعبير أوقع في نفس السامع والمتلقي من التصريح الذي لا يتجاوز الآذان؛ لأن إعمال الفكر لفهم المقصود فتح لموصدات الانفعال، ليتمكن المعنىٰ فضل تمكن في عقل القارئ وقلبه، وقد استعان بعدة تقابلات لفظية وحد فيها المسند(

(١) - ينظر: دلائل الإعجاز في علم المعاني. عبد القاهر الجرجاني، تحقيق/ ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية- الدار النموذجية، الطبعة الأولىٰ، ص٤٠ .

شدوا)؛ مثل:" الرغيف- الهراوة- الصدور- الزناد"، وتلك المقابلات قربت الكناية، وساعدت في إدراكها مباشرة.

وإلىٰ الظلم والاستعباد، يضيف صفة الطمع والشراهة التي قال عنها:

وعلىٰ الموائد دونهم في الخضم أسراب الجراد

ففي هذا البيت كناية عن صفة اللصوصية، التي عدل عنها وذكر مستلزما من مستلزماتها؛ وهي كثرة الطعام التي فاقت أسراب الجراد التي لا تبقي ولا تذر، وقد عدل عن لفظة الأكل إلىٰ لفظة الخضم؛ لما فيها من الرسم الكاريكاتوري لصورتهم أثناء الطعام؛ فالخضم هو الأكل بجميع الفم والأضراس(١).

وهناك من البهائم ما هو أفتك من الجراد في عملية الأكل، لكن عدول الشاعر عنها يوحي بكثرتهم الكبيرة التي تشبه كثرة الجراد، وهذا ما يؤدي إلىٰ عظم المروق وكثرته، وهذه الكناية علىٰ وضوحها إلا أنها مرت بعدة مراحل يحتاج القارئ فهمها لإدراكها؛ فكثرة الخضم تستدعي كثرة الطعام، وكثرة الطعام تستدعي كثرة المطعمين، وكثرة المطعمين تستدعي كثرة السلب.

ومن الكناية عن صفات الظالمين إلىٰ الكناية عن صفات المظلومين، والتعريض بالذات المبدعة التي يقول عنها:

فأفاق مسبوها سخيـ ـن العين مقروح الفؤاد

فقد اجتمعت كنايات عدة، أو إن شئت فهي كنايات لمكنىٰ واحد؛ فسخين العين كناية عن كثرة البكاء، ومقروح الفؤاد كناية عن الألم، وهما كناية عن الحزن الذي لحق بالذات الشاعرة، وقد وقعت هذه الكناية واصلة عقد بين بيتين ارتفعت بأولهما الروح المتفائلة بارتداد العقل، وانخفضت بثانيهما لتعمق الجرح، وهي كناية بعيدة عن متناول عقل القارئ والمتلقي للمرة الأولىٰ؛ لأن

(١) - المعجم الوسيط، باب الخاء، جـ١ ص٢٤٢.

سخونة العين لا بد أن تمر بمراحل؛ أولها وجود الأحزان، وثانيها تواتر تلك الأحزان، وثالثها استدعاء البكاء، ورابعها سخونة العين الناتجة عن ذلك البكاء، وقرح الفؤاد يستلزمه داء، والداء ينتج عنه قرحة، والقرحة تخلق آلاما، والألم يترك حزنا في النفوس، وقد عدل عن لفظة الجرح إلىٰ لفظة القرح؛ تذكيرا للداء الذي تعددت مسبباته داخل قلب شاعرنا، فخلق حزنا تعددت أيضًا مسبباته خارج ذاته المتأثرة.

وبعد، فقد تنوعت أدوات الانزياح التصويري في قصيدتنا؛ بين استعارة غلفت بوحدات تضادية أبرزت المعنىٰ، وترشيح دائم الحضور أذاب صلابة التباعد بين ركني الصورة، التي جاءت مقلوبة حينًا، ومخالفة للعرف الإبداعي حينًا آخر، أعقبها تشبيه تلاعب بأركانه؛ فأرسله مرة، وأكده مرات أخرىٰ، ثم انزاح بالمجاز اللغوي عن أصل الوضع بقرائن لفظية تارة، وسياقية تارة أخرىٰ، مستندًا إلىٰ علاقات معنوية بين اللفظ الحاضر واللفظ الغائب، ليختمها بالكناية التي استحوذت الصفة علىٰ النصيب الأكبر منها، كي ينتقل البحث من المعنىٰ إلىٰ البحث في التركيب من خلال المبحث الآتي.

المبحث الثالث: الانزياح الإيقاعي

وهو من المكونات المهمة للتجربة في اللغة العربية؛ لما يتميز به من بعد ترنيمي يضيف إلىٰ الأبعاد الأخرىٰ دلالة معينة، وهو- عندي- كل أثر يحدثه الحرف أو المقطع أو الكلمة أو التفعيلة أو البحر(الوزن).

وهو من المصطلحات التي تصعب في التعريف، لذا يعتمد في إدراكه علىٰ المتلقي، ولا يدرك إلا فرديًا وشخصيًا، من خلال اللحظة الآنية؛ فما يدركه المتلقي(أ) غير ما يدركه المتلقي(ب)، بل إن الشخص الواحد لا يدرك عادة في النص نفسه ذات الظواهر الإيقاعية في قراءتين مختلفتين ثنوة بعد سلاف، ومرجع ذلك، أن القراءة ترتبط باللحظات التي نقرأ فيها، وبالأشخاص وحساسيتهم وثقافتهم وتأويلاتهم(١).

وقد تنوعت عناصر انزياحية الإيقاع في هذه القصيدة علىٰ النحو الآتي:

أولًا: انزياحية الصوت: النظام الصوتي أحد الأنظمة المعقدة؛ إذ يخضع لعملية ضبط من قبل أعضاء الفم، ليتحول إلىٰ رمز مفهوم يتصل مع آخر؛ لتكوين كلمة ذات مدلول خاص، تتصل هي الأخرىٰ بغيرها، فتكون جملة ذات معنىٰ ورسالة محددة(٢).

---

(١) – ينظر: الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية علىٰ دواوين(فاروق شوشة- إبراهيم أبو سنة- حسن طلب- رفعت سلام)، محمد علوان سالمان، دار العلم والإيمان- كفر الشيخ مصر، الطبعة الأولىٰ، ٢٠٠٨م ص٢٤- ٢٧. وينظر:موسيقىٰ الشعر العربي، شكري عياد، دار المعرفة، ص٦٢.

(٢) – ينظر: أثر الانسجام الصوتي في البنية اللغوية في القرآن الكريم، فدوىٰ محمد حسان(رسالة دكتوراه)، جامعة أم درمان- كلية الدراسات العليا- قسم الدراسات النحوية واللغوية- السودان، ص٣.

وإذا أمعنا النظر في القصيدة، نراها مقسمة فضائيًا علىٰ صفحات الديوان إلىٰ خمسة مواطن، وموضوعيًا إلىٰ: عنوان، ومقدمة، وخمس فكر موضوعية وخاتمة، كان للحرف دور بارز لتشكيل التناغم السياقي لهذه القصيدة.

فإذا تأملنا العنوان، وجدناه قد مثل لوحة انعكاسية لكثير من التيارات الانفعالية الداخلية لدىٰ الشاعر؛ إذ انزاح مقتطعًا للمعنىٰ العام منه قوالب صوتية متضادة بين ما هو كائن خارج ذات المبدع، وبين ما هو متربع في خلجاتها الشاعرة، مما كون عملية شد وجذب بين الحقيقة والأمل، فابتدأها بباء اللصوق والقرب، منثنيًا إلىٰ ألف البعاد والنأي، مردفًا بنون الظهور والوضوح للمحبوبة، ليعقب بتاء الحبس وعين التقييد له داخل أسوار الغربة، لتتسرب مع السين من بينهما أحلام الوصال، التي قطعتها ألف البعاد وأوصدت دونها دال

وإذا انتقلنا إلىٰ المقدمة، نراه قد وصل بمجموع الأبيات إلىٰ خمسة أبيات توطيئية، بث فيها آهات الحزن علىٰ ما هو كائن في الحاضر، وما كان في الماضي، من قداسة وشرف يستطيل بهما أهلها علىٰ جميع الناس، فيجيش جل حروف الهجاء؛ لتكوين وحداته الإيقاعية والموضوعية والعاطفية؛ فيستهلك من حروف الهجاء عشرين حرفًا بنسب متفاوتة، بلغ أقلها تكرارًا حرفًا واحداً، وأكثرها أربعة وعشرين، تتضح من الببليوجرافيا الآتية لحروف المقدمة:

---

(١) - ينظر: المعجم الاشتقاقي المؤصل لألفاظ القرآن الكريم، الأستاذ الدكتور/ محمد حسن حسن جبل، مكتبة الآداب، الطبعة الأولىٰ، ٢٠١٠م، ص٢٦- ٣٠. وينظر: التحليل اللغوي ومهاراته، صابر عبد المنعم محمد، دار الوطن، ٢٠١٩م، ص١٢٤- ١٢٧.

الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد
الهمزة	٣	ب	٤	ت	٨	ث	٧
ج	١	ح	٢	د	٨	ذ	٢
ر	٣	س	٥	ش	٣	ض	١
ط	١	ظ	١	ع	١١	ف	٢
ق	٣	ك	٤	ل	١٥	م	٨
ن	٨	ه	٥	و	١١	ي	١٢

وقد جاءت تلك الوحدات الصوتية متناسبة مع المعنىٰ العام للمقدمة، القائم علىٰ الرفض القولي والوظيفي لما آلت إليه حال البلاد، وتحولها من الريادة إلىٰ التبعية الزمنية، فكان استخدام الحروف الانطلاقية(١) هو المسيطر علىٰ المقطوعة من أولها إلىٰ آخرها، برصيد خمسة عشر حرفًا، تُكرر ما يقرب من مئة وثلاث مرات في خمسة أبيات فقط، وهي: الثاء، والحاء، والذال، والراء، والسين، والشين، والظاء، والعين، والفاء، واللام، والميم، والنون، والهاء، والواو، والياء، أراد من ورائها إطلاق العنان لشحناته المكبوتة للبوح بما تريده، والتصريح بما هو مكتوم داخلها، من رفض معلن مبتعد عن الصراخ المحبوس داخل ذاته، ومن ثم عدل عن الأصوات الانفجارية(٢)، التي من شأنها أن تحدث نوعًا من الضجر والفزع مما عليه وطنه، لذا جاءت أقل بكثير مما هو متوقع أن يكون في تلك المقدمة الوطنية، وذلك برصيد تسعة حروف تكررت ما يقرب من

(١) – ينظر: أصوات اللغة، عبد الرحمن أيوب، مطبعة الكيلاني، الطبعة الثانية، ١٩٦٨م، ص١٨٦ – ١٨٧.

(٢) – ينظر: علم الأصوات، كمال بشر، دار غريب، ٢٠٠٠م، ص٢٤٧ – ٢٩٤.

ثلاث وأربعين مرة، ثم عضدها بالإكثار من الحروف المهموسة[1] في الأصوات الانفجارية والانطلاقية، برصيد اثني عشر حرفًا هي: الهمزة، والتاء، والجيم، والقاف، والكاف، والطاء، والفاء، والثاء، والسين، والشين، والحاء، والهاء، لتنتصف مع الحروف المجهورة[2] لتحدث نوعًا من التوازن الإيقاعي، يضفي علىٰ المقدمة صبغة هادئة، تسير نحو الرفض المتدرج؛ ليتيح الفرصة لعاطفته أن تتطور في المراحل التالية للمقدمة؛ مراعاة للتسلسل الإيقاعي من ناحية، ومزيجًا من تقديم الحكمة علىٰ العاطفة[3] من ناحية أخرىٰ.

وإذا انتقلنا إلىٰ الفكرة الأولىٰ من القصيدة، نراها تتحدث عن مزاوجة سياسية واجتماعية في الأبيات الخمسة التالية، ينكر فيها سياسات القمع والخصخصة التي نهجتها الحكومات السابقة، والتي لم تعد علىٰ الشعب إلا بالخراب المادي والأخلاقي، فيستهلك كل حروف الهجاء، إلا حرفًا واحدًا؛ وهو حرف الثاء المهموسة[4].

---

(١) - والمجموعة في قوله:" حثه شخص فسكت" أو" ستشحثك خصفة". ينظر: سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني، دار الكتب العلمية بيروت-لبنان، الطبعة الأولي ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م، جـ١ ص٧٥.

(٢) - ينظر السابق الصفحة نفسها.

(٣) - ينظر: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، محمود السعران، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٢٧، وينظر: أسرار العربية، أبو البركات كمال الدين الأنباري، دار الأرقم بن أبي الأرقم، الطبعة الأولىٰ، ١٤٢٠هـ= ١٩٩٩ مص٢٨٨- ٢٩٠.

(٤) - ينظر: سر صناعة الإعراب، جـ ١ ص١٨٣.

وبيان استخدام تلك الحروف يوضحه الجدول الآتي:

الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد
الهمزة	١٨	ب	١٧	ت	١٠	ج	٨	ح	٦
خ	١	د	٢٦	ذ	١	ر	١٨	ز	٥
س	٩	ش	٥	ص	٥	ض	٢	ط	٤
ظ	٢	ع	٢١	غ	٤	ف	١١	ق	١٦
ك	١١	ل	٥٨	م	٢٨	ن	٢٢	ه	١٢
و	٣٠	ي	٢٢						

فمن خلال استقراء الجدول السابق، يتضح لي انتقال الشاعر من المقدمة الهادئة، إلىٰ الانفجار والجهر بما هو مكنون في صدره، في شجاعة لغوية تحاكي جل مواطن الفساد الاجتماعي والسياسي وأثرهما علىٰ الوطن أرضًا وشعبًا، ومن ثم لجأ- في إطلاق زفراته والبوح بمكنوناته- إلىٰ الحروف الانفجارية والانطلاقية المجهورتين، فكرر حروفهما بنسبة تخطت كل الحدود، فجاء علىٰ رأسها: الهمزة، واللام، والواو، والراء، والنون، والياء، والعين، ولما سقط أحد الحروف من تكوين تلك الوحدات الصوتية، كان حرف الثاء هو الساقط الوحيد من بينها، وهو حرف مهموس لم يتناسب مع مقام الجهر والصياح من المعايب التي أرقت سمعه وبصره، واستنفرت ملكته للعدول عن هدوئه الحذر في مطلع قصيدته، لينتقل من طور العالم بتاريخ وطنه، إلىٰ طور الشاعر بآلام شعبه.

ونلاحظ في الفكرة الثانية[1] سياسيتها المحضة، التي تتحدث عن طغمة جاثمة ومنتفعة من السلطة، بسبب نفاقها وتملقها للحاكم، واستنزافها لثروات الشعب، وهضمها لأموال لم تشارك في كسبها، بل وصموا بالنفاق والتخاذل والإسفاف، الأمر الذي جعل الشاعر يسير علىٰ الإيقاع الصوتي نفسه الذي كون الفكرة السابقة وهو ما يتضح من خلال الجدول الآتي:

(١) – وذلك من البيت الحادي عشر إلىٰ البيت التاسع والعشرين.

الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد
الهمزة	١٢	ب	٨	ت	٨	ج	٤	ح	٥
خ	١	د	٢٠	ذ	٤	ر	٩	ز	١
س	١١	ش	٣	ص	١	ض	٣	ط	٣
ع	١٠	غ	٩	ف	٩	ق	٨	ك	٨
ل	٣١	م	١٦	ن	١٣	ه	١٠	و	٢٢
ي	ة								

ويستمر في استطراداته الصوتية في الفكرة الثالثة[١]، التي يتحدث فيها عن حبه لبلده الذي ملك عليه كل كيانه، فيزيد من الحروف المتروكة حرفين مجهورين، هما: الذال، والضاد، وحرفًا واحدًا مهموسًا، هو الطاء، ويتضح ذلك من خلال استقراء الجدول الآتي:

الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد
الهمزة	٧	ب	١٢	ت	٨	ج	٢	ح	٥
خ	١	د	١٢	ر	١٥	ز	١	س	٥
ش	٦	ص	٥	ع	١٣	غ	١	ف	٦
ق	٦	ك	٧	ل	٣٠	م	١٢	ن	٦
ه	٩	و	١٥	ي	١٩				

فاستخدام الحروف المجهورة واضح، من خلال تكراره الكبير لأكثر من حرف انفجاري، وهو: اللام، والياء، والراء، والواو، والعين، والباء، والدال، وكان أقل الحروف تكرارًا صاحب صفة انفجارية[٢].

(١) – من البيت الثلاثين إلىٰ الثامن والثلاثين.

(٢) – وهما هنا حرفا الزاي والغين.

ولعله مؤشر إلىٰ نوع من التهدئة الانفعالية التي كان يجب أن تكون حاضرة بقوة في هذه الفكرة العاطفية، التي يمزج فيها بين ذاته وذات محبوبته، وذلك بتناص عقدي(١)، ولا ضير في ذلك؛ فإن الحب استحسان روحاني وامتزاج نفساني فيه تتمازج صفات النفوس، فإذا حلت هذه النفوس في الأجسام، بقيت كل واحدة منها تحمل صفات من الأخرىٰ(٢)، كنوع من المشاكلة العاطفية.

وديدن الحب هو التصافي في الكلام، والهمس في أذن المحبوب، لكن شاعرنا آثر البوح والصراخ بهذا الحب، وكأنه اعتراف معلن ومسموع يطرق آذان الدنيا كلها، لأنه حب يخالف المتعارف عليه في دنيا العشق والهيام، فهو لبلد وليس لامرأة، حب لوطن عام، وليس لدوحة خاصة، ومن ثم كان الصراخ بهذه الوحدات الصوتية الانفجارية أمرا محمودا في معرض الغزل الوطني.

ووسط هذا التيار العشقي يقطع شاعرنا تدفقاته العاطفية ويحولها إلىٰ الإرشاد والنصيحة(٣) الواجبة من الشاعر تجاه المجموع البشري، مما استدعىٰ الإكثار من الحروف المجهورة، كما يتضح أيضا من الجدول الآتي:

الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد
الهمزة	٢	ب	١٢	ت	١٢	ج	٣	ح	٦
خ	٣	د	١٣	ر	٨	ز	٣	س	٦
ض	١	ط	١	ع	٨	ف	٨	ق	٢
ك	٥	ل	٢٨	م	١٣	ن	٩	ه	٦
و	١١	ي	١٨						

(١) – وذلك واضح في قوله:" ليلاي كنت وكنته قيس الحلول والاتحاد"

(٢) – ينظر: فلسفة الحب والاخلاق عند ابن حزم، حامد أحمد الدباس، الطبعة الأولىٰ الجامعة الأردنية١٩٩٣، دار الإبداع عمان الأردن، صـ١٦٨.

(٣) – وذلك في الأبيات من التاسع والثلاثين إلىٰ الربع والأربعين

ليزيد عدد الحروف المجهورة إلىٰ ستة حروف، ويرفع عدد الحروف المهموسة المهملة إلىٰ ثلاثة حروف، علىٰ رأسها الثاء التي تكاد تختفي من القصيدة بعد أن كانت حرفان في الفقرة السابقة، لتطغىٰ الحروف المجهورة علىٰ هذا السياق الصوتي- كما في الفكرتين السابقتين-، لتكون اللام والياء والدال والميم هم الأكثر ورودا بين تلك الحروف، وذلك يرجع إلىٰ طبيعة الفكرة القائمة في مقدمتها علىٰ النداء الاعتراضي لمحبوبته، والمصحوب بدفقات إرشادية للخلاص مما ابتليت به البلاد، وهذا يستوجب رفع الصوت بالنصيحة؛ كي تصل إلىٰ كل الناس، وكأنها صرخة اعتراضية وهتاف نفسي، توجه به الشاعر إلىٰ حبيبته، مستعينا بالأسلوب الطلبي؛ متمثلًا في النهي حينا، والأمر أحيانا أخرىٰ، وقد أقحم تلك الومضة الثورية وسط ترنيمته الوالهة بحب وطنه؛ ليعود مرة أخرىٰ إلىٰ تلك الترنيمة الغزلية[1] بكل مكوناتها الصوتية دون زيادة أو نقصان وهذا واضح من جدول الحروف الآتي:

الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد
الهمزة	١	ب	٥	ت	٣	ج	٣	ح	١
خ	١	د	٣	ر	٥	ز	١	س	٤
ش	١	ص	٢	ض	١	ط	٢	ع	٣
ف	٢	ق	٤	ك	٢	ل	١٢	م	٧
ن	١	ه	١	و	٥	ي	١٠		

وكأن النصائح التي توسطت تلك الدوحة الغزلية هي انفعال اعتراضي، غلب فيه صوت العقل علىٰ صوت الحب، ليهمس في أذن محبوبته بإرشادات عقلية، هدأت معها حدة انفعاله، ليعود مرة أخرىٰ إلىٰ الانفجار العشقي، مستعينا

(١) - وذلك في الأبيات: الخامس والأربعين إلىٰ السابع والأربعين.

بالفونيمات الانفجارية وعلىٰ رأسها حرف اللام الذي تكرر أكثر من اثنتي عشرة مرة في هذه المقطوعة الصغيرة، والياء التي تكررت عشر مرات، والميم سبع مرات، ثم يصل إلىٰ خاتمة القصيدة، التي بدت أكثر هدوءا[1] من أي موضع آخر، علىٰ نحو ما يظهر في الجدول الآتي:

الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد
أ	٢	ب	٣	ت	٦	ح	١	د	٤
ذ	١	س	٣	ع	٣	ف	١	ق	١
ك	٢	ل	٦	م	٤	ن	٤	ه	١
و	٢	ي	٥						

إذ شارك حرف الثاء حرف اللام في صدارة الحروف المكررة، وكأنه إيذان بانتهاء الصرخات، والرسو علىٰ شاطئ النهاية لهذه التجربة التي بدأت هادئة وانتهت شبه هادئة، ليعود كما بدأ ويخرج كما دخل، ويحوَل الحديث عن الصوت إلىٰ الحديث عن الموسيقىٰ علىٰ النحو الآتي.

ثانيًا: انزياحية الموسيقى: إن الموسيقىٰ هي من أهم عناصر التكوين الشعري؛ فـ" الكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهًا عجيبًا وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعًا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو حلقاتها عن مقاييس الأخرىٰ... فهو كالعقد المنظوم تتخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما شكلًا خاصًا وحجمًا خاصًا ولونًا خاصًا، فإذا اختلفت في شيء من هذا أصبحت نابية غير منسجمة مع نظام هذا العقد"[2].

---

(١) – في البيتين الأخيرين.

(٢) – موسيقىٰ الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م، ص١١.

وهي نمط لا غنىٰ عنه في الشعر ذوقًا وقاعدة؛" إذ إن موسيقىٰ الشعر من أرق الصور الموسيقية للكلام، ونظامها لا يمكن الخروج عنه حتىٰ يأتي في نظام من التراكيب منسجم الأجزاء"(١).

وقد تجسدت المواطن الانزياحية لموسيقى القصيدة في عدة أمور منها:

أ-انزياحه عن البحر العروضي للقصيدة، والتي اختار مقدمة مطلعها عنوانًا لها، مما يوحي- من الوهلة الأولىٰ- للقارئ أنها معارضة وليس اقتباسًا، ولكن سرعان ما ينزوي هذا الإيحاء مع دقات الموسقىٰ الأولىٰ لمجزوء الكامل، وقد عدل عن البسيط الذي هو أكثر بحور الشعر تميزًا عن غيره، نظرًا لموسيقاه الهادئة السيالة، وإيقاعه الواضح رغم النبرة الضعيفة في مقطعه الأخير(٢)، إلىٰ ما يقابله شهرة وغرضًا وآداء يتناسب مع السياق العام للمعنىٰ؛ فإذا كان همّ كعب قد انصب علىٰ التخفي عن أعين الناس حتىٰ يلاقي النبي الكريم، فإن هذا ما يحققه الهدوء والبعد عن الجلبة والصياح حتىٰ لا يفتضح أمره ويتكشف ستره، ومن ثم ناسب ذلك الركون إلىٰ بحر البسيط، أما حينما تحمل القصيدة صرخة، فإن ذلك يستدعي الجلبة والصياح والنداء؛ لاستنهاض الهمم، وهذا ما ناسب بحر الكامل من ناحية الشهرة والغرض؛ فإذا كان الأول هو من أكثر البحور في شعر القدماء، فإن الثاني هو الأعم في شعر المعاصرين(٣).

---

(١) - فن الإلقاء، طه عبد الفتاح، مكتبة الفيصلية، ص٢٠٥،(د.ت).

(٢) - ينظر: موسيقىٰ الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، د/ شكري عياد، دار المعرفة، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م، ص٩٢.

(٣) - ينظر: المرشد، ص٣٧٠.

كما أنه" أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقىٰ، يجعله إن أريد به الجد فخمًا جليلًا مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به إلىٰ الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقًا أو خفيفًا شهوانيًا، وهو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أريد به جد أم هزل، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم علىٰ السامع مع المعنىٰ والعواطف والصور حتىٰ لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال"(١).

لكن ذلك الانزياح إلىٰ الجلبة والعدول إلىٰ هذه الدندنة جعل الشاعر أقل تأثيرًا في بعض المواضع من القصيدة، وخاصة مواضع النصح والإرشاد والاستناد إلىٰ الحكمة في تعقل الأمور، للبحث عن خلاص؛ وذلك لأن الشعراء المتفلسفين- أو المتعمقين في الحكمة وما إلىٰ ذلك من ضروب التأمل- قلّ أن يصيبوا فيه أو ينجحوا؛ ذلك بأن الحكمة والتأمل- مهما كانت مناسبتهما- يحتاجان إلىٰ هدوء وتؤدة، وفي النظم- خاصة- يحتاجان لأن يكون نغم الوزن شيئًا منزويًا يصل إلىٰ الذهن من غير جلبة ولا تشويش"(٢).

وهذا ما يفسر لنا كثيرًا من الأبيات التي تحمل النادرة أو الحكمة، ومع ذلك لا تهزنا ولا تصل إلىٰ مكمن شعورنا؛ وذلك مثل قوله:

جرح الكرامة- يا حبيـ بة- لا يرم علىٰ فساد

فهو وإن كان قد تناص عكسيًا مع أكثر اللفظ والمعنىٰ في قول البحتري:

---

(١) - ينظر: السابق، ص٣٠٢- ٣٠٣.

(٢) - السابق، ص٣٠٣.

إِذا ما الجُرحُ رُمَّ عَلىٰ فَسادٍ تَبَيَّنَ فيهِ تَفريطُ الطَبيبِ (١)

إلا أن البحتري كان أكثر توفيقًا في اختياره لحكمته وزنًا، أوصلها فيه إلىٰ القلوب والعقول؛ فبحر الوافر من أقرب البحور إلىٰ أساليب الخطابة، ويصلح جدًا للنوادر(٢).

ويترتب علىٰ انزياحية الوزن تلك، انزياحيته من البحور المختلفة التفعيلة- كما جاءت قصيدة كعب في بحرها الطويل المكون من فعولن مفاعيلن أربعًا في كل شطر- إلىٰ البحور المتفقة التفاعيل أو الموحدة كما في بحر الكامل، الذي تكررت فيه متفاعلن ثلاث مرات في التام، واثنتين في المجزوء في كل شطر؛ وذلك لإحداث نوع من الطلاقة والانسيابية التي تتفق مع الغرض العام للقصيدة، فكأنه أبىٰ أن يعترض تلك الصرخات تحول نغمي من تفعيلة إلىٰ أخرىٰ، يقلل حدة آهاته ويبطئ سرعة دفقاته؛ فاختلاف أجزاء الوحدة الموسيقية في البحور لا يسمح لها بالانسيابية التي تتوفر مع ذوات التفعيلة الواحدة؛ لبساطة وحدتها الموسيقية وسهولة جريانها علىٰ اللسان والأذن(٣).

وهذا أنسب إلىٰ مداعبة عواطف البسطاء، واستمالة آذان العامة، لتقبل تجربته الجمعية المحافظة، فهو لا يكتب لنفسه، ولا لمتفلسف متربع في قصر

---

(١) - ديوان البحتري،عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه/ حسن كامل الصيرفي، الطبعة الثالثة، دار المعارف، ص١٠٠.

(٢) - ينظر: المرشد، ص٤٠٧. ومثله قوله:

زيف الخضاب ينم بالـ علل الكوامن والبوادي

(٣) - ينظر: العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه، دكتور/ محمود علي السمان، دار المعارف، ١٩٨٣م، ص٨٦.

سحائبي؛ بل يكتب لشعب معصوب، وطفل مقهور، وعذراء متحرقة، وكهل فان.

ب- الزحفات والعلل: خلت القصيدة من الزحافات إلا ما كثر وجوده واستحسن في هذا البحر، مثل: الإضمار القائم علىٰ تسكين الثاني المتحرك في التفعيلة وتحويلها من متفاعلن إلىٰ مستفعلن، ولا يخفىٰ علينا الخفة التي طرأت علىٰ موسيقىٰ البيت، الذي جاء أغلب تفعيلاته علىٰ ذلك الإضمار؛ وذلك لأن استبدال السببين الخفيفين بالسبب الثقيل والخفيف أخف علىٰ الآذان وأطرب للخلجات؛ فأعدل الشعر ما يكون بناؤه علىٰ متحركين بينهما ساكن ينقلونه إلىٰ مستفعلن(١).

وقد سوغ تسكين الثاني هنا غرضان؛ الأول: إيقاعي، وهو كثرة الحركات التي حسن معها تسكين الثاني(٢)، وأما الغرض الثاني: فلمناسبة المعنىٰ العام للقصيدة؛ تخفيفًا من حدة الأسلوب الهجائي، وإحداث نوع من الطرب، تُغلف فيه الوحدات الشعورية النازعة إلىٰ الأسلوب الخطابي، وكأنها عملية قبض وبسط تخللت التفعلية، وقسمت الدفقات الشعورية.

ولما كان اختيار الشاعر منصبًا علىٰ قصار البحور في تكوين التجربة الوطنية، اختار النمط المرفل، القائم علىٰ زيادة سبب خفيف في آخر التفعيلة، ولا يستخدم

---

(١) – ينظر: الجامع في العروض والقوافي، أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، حققه وقدم له/ الدكتور: زهير غازي زاهد، والأستاذ: هلال ناجي، دار الجيل- بيروت، الطبعة الأولىٰ، ١٤١٦هـ= ١٩٩٦م، ص٨٦.ص٥٣.

(٢) – ينظر: السابق، ص٢٠٢.

ذلك النوع إلا مع البحور المجزوءة، وكأنه عوض عما حذف(١)، كنوع من المسافة المباحة التي استساغها الشاعر في ختم بيته بعد تمام الرصيد الموسيقي، وقد أسكن فيه كلًا من الروي وخروجه علىٰ نحو ما سأبين في موسيقىٰ القافية.

جـ- من الظواهر الانزياحية لموسيقىٰ الوزن التدوير: وهو اشتراك الشطرين في كلمة واحدة(٢)، اشتراكًا كثر اضطراده في هذه القصيدة؛ إذ لم يسلم من تلك النكتة الموسيقية سوىٰ ثمانية عشر بيتًا، بينما جاء ما تبقىٰ مدورًا.

وهو من الوحدات الموسيقية التي أضفت علىٰ التجربة والبناء الفني ثوبًا دلاليًا، وجمالًا انزياحيًا يتيح للقارئ الوقوف علىٰ الوحدات الموسيقية لا التركيبية؛ مما يثري الإيقاع وينوع الموسيقىٰ(٣)؛ لأنه نوع من الربط الموسيقي والدلالي بين شطري البيت، يعززه التأكيد علىٰ الكلمة التي وقع فيها التدوير، ولعلها إشارة ضمنية إلىٰ أكثر الوحدات الانفاعالية داخل البيت، وهذا واضح من خلال استقراء تلك الأبيات المدورة واستخراج الكلمات التي وقع فيها التدوير، مثل: كلمة" الكليم" الواقعة في منتصف الشطرين، شطر في سيناء وشطر في طيبة، وكلمة" مقشعر" المتوسطة بين الشطرين؛ تأكيدًا علىٰ أن الإنكار منصب عليها دون غيرها، وقوله:" في الترحل"، إشارة إلىٰ الحالة التي لازمت الشاعر منذ عشرات السنين، وتنقله بين البلاد بعيدًا عن محبوبته.

---

(١) - ينظر: المنهل الصافي علىٰ فاتح العروض والقوافي، نور الدين السالمي العماني، وزارة التراث القومي والثقافة- سلطنة عمان، الطبعة الثانية، ١٤١٣هـ= ١٩٩٣م، ص٥١.

(٢) - ينظر: أهدىٰ سبيل إلىٰ علمي الخليل، محمود مصطفىٰ، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الطبعة الأولىٰ، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢مص٨٧.

(٣) - عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، الطبعة الرابعة، مكتبة ابن سينا. ١٤٢٢هـ= ٢٠٠٢م، ص١٨٤.

وأرجح أن يكون وقوع التدوير في هذه القصيدة قد جاء دون قصد؛ فبعد استقرائي للمنجز الشعري لهذا النمط الموسيقي في كتب العروض، تبين لي أن التدوير لم تخل منه مقطوعة من مجزوء الكامل، ولعل السر في ذلك يكمن في قصر النفس الموسيقي، وعدم استيعاب الشطر الواحد للدفقات الانفعالية المعدة، وربما أزيد فأقول: إن أكثر وقوع التدوير يكون في الأبحر المجزوءة(١).

خاصة إذا كان العروض ينتهي بـ" ال" التعريفية، مثل قوله:" عاصب الـ عينين" وقوله:" ينم بالـ علل".

أما من الناحية الموسيقية؛ فإن التدوير شأنه قطع الكلمة وتجزئتها إلىٰ نصفين، وهو أمر لا تقبله الأذن ويستقبحه الذوق الموسيقي، وخاصة إذا كان العروض مختومًا بوتد مجموع، فيزداد الثقل، ويعضده كون الحرف الموقوف عليه صلدًا مثل" ال" التعريفية(٢)، لذلك جنح شاعرنا إلىٰ تدويرات موقوف عليها بحروف مد أو لين تزيد الخفة وتقوي الترابط بين الشطرين؛ مثل قوله:" الكليـ م" و" الجما ل" والهرا وة"، ومن ثم تحولت تلك الصلادة مع المجزوءات، إلىٰ انسيابية ورقة وموسيقية وعذوبة، يكاد يصير بهما الشطران شطرًا واحدًا.

د- انزياحية القافية: القافية هي قلب النغم الموسيقي في البيت الشعري، والعناية بها أمر يشغل المبدع عند صياغة تجربته الانفعالية، وذلك راجع إلىٰ طبيعة تكوينها التعددي، الذي يُلتزم به أو بأغلبه في كل بيت من أبيات القصيدة، ؛ فعلىٰ قدر الأصوات المكررة تتم موسيقىٰ الشعر وتكتمل(٣).

---

(١) – ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين– لبنان، ص١٠٤.

(٢) – ينظر: السابق، ص١٠٤، ص١١٥

(٣) – ينظر: موسيقىٰ الشعر، ص٢٤٤.

وهي ركن مهم في موسيقية الشعر؛ لأنها تحدث رنينًا وتثير في النفس أنغامًا وأصداء، وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر(١)، وتتكون في مجملها من اثني عشر مصطلحًا- خلافًا للصفات العامة لها- ستة مصطلحات للحروف وستة للحركات، ولم يقل أحد من منظري العروض بوجوب التزامهم جميعًا أو أكثرهم في القصيدة العربية، لكن أقل ما يمكن أن يراعىٰ التزامه هو الروي، وأكثره ما اقتدر الشاعر عليه(٢).

ولعل تلك التعددية في الحروف والحركات قد أعطت مسافة انزياحية للمبدع، يعدل فيها عن حرف إلىٰ غيره، ومن التزام بحركة من عدمه، وهو الأمر الواضح بين يدي في قصيدة" بانت سعاد".

وأولىٰ الوحدات الانزياحية في قافية القصيدة تكمن في صفة القافية، فإذا كانت العرب قد بدأت التخلص من عبء القافية الموحدة منذ عصور بعيدة(٣)، فإن شاعرنا قد جنح نحو القافية الموحدة وابتعد عن المنوعة؛ وذلك لما في الموحدة من قوة موسيقية ودلالية؛ إذ تنتصب شامخة وتبني جدارًا متينًا يصعب علىٰ المعنىٰ أن يتخطاه، ومن ثم تغني المبدع عن التماس هيكل معقد يربط أجزاء القصيدة ببعضها(٤).

---

(١) - ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص١٩٢، بتصرف قليل.

(٢) - ينظر: موسيقىٰ الشعر، ص٢٤٥.

(٣) - فنشأ الموشح والبند وفنون الشعر الشعبي، ودرجت الأغاني التي تستعمل أكثر من قافية واحدة، وفي عصرنا هذا شاعت الرباعيات والثنائيات وخطط القوافي المعقدة، ومضىٰ ذلك حتىٰ العقود المنصرمة. ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص١٨٨.

(٤) - ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص٥٩، ص٢٤٤.

وهناك سبب تقني يرجع إلىٰ خلفية الشاعر المحافظة علىٰ البناء الموسيقي القديم للغة، وهو الأمر الذي استدعىٰ به عنوانًا تراثيًا لقصيدته، ومن ثم فإن الخروج عن الإطار القديم للقافية يصعب تحققه في قافية قصيدتنا هذه، التي بدأناها بصفة القافية، كي أنتقل إلىٰ ثاني الوحدات الانزياحية في تلك القافية، وهي روي القصيدة: فإذا أقررنا أن كل حروف الهجاء صالحة أن تكون رويًا للقصائد، فإننا نقر أيضًا أن هناك حروفًا تقع بكثرة، وحروفًا متوسطة الشيوع وحروفًا قليلة الشيوع وحروفًا نادرة الشيوع(١).

وقد احتفظ شاعرنا بتراثيته؛ فانزاح نحو الحروف كثيرة الشيوع وعلىٰ رأسها الدال، وهناك سببان في ذلك: سبب يرجع إلىٰ طبيعة اللغة العربية؛ فالدال تجيء في أواخر كلمات العربية بكثرة، مع أن شيوعها في اللغة عامة ليس بكثير، بل ربما قلّ عن العين والفاء مثلاً، ومع هذا فإن مجيء الدال رويًا يزيد كثيرًا عن مجيء العين والفاء؛ لأن العبرة في القافية بآخر حروف الكلمة(٢).

وأما السبب الآخر فراجع إلىٰ طبيعة صوت الدال، وهو صوت مجهور، يتناسب مع الصرخة والنداء الموجهين إلىٰ الوطن شعبًا ومكانًا.

ومن انزياحية الروي، إلىٰ انزياحية حركة الوصل المكسورة المناسبة لرقة الدال، وانطلاق قافيتها، وابتعادها عن التقييد الذي يكبل الصرخة ويعيق التعويض عن المحذوف، وخاصة إذا كان القالب من البحور القصار، فيستغل الشاعر كل حركة جديدة؛ كي يبث فيها أبعادًا تكوينية للتجربة، وخاصة هذين البعدين: الموسيقي، والعاطفي؛ لنفاد الترف الإيقاعي من البيت القصير، إضافة

(١) – ينظر: موسيقىٰ الشعر، ص٢٤٦.

(٢) – ينظر: موسيقىٰ الشعر، ص٢٤٦.

إلىٰ أن رقة الدال مع كسر حركتها يعطي نوعًا من الكسرة النفسية، والأنة الانفعالية المصاحبة للجلبة والصراخ من هول ما وصلت إليه البلاد.

ومن الحركة البعدية- متمثلة في الوصل- إلىٰ الحركة القبلية للروي متمثلة في حركتين؛ الأولىٰ: طويلة(ألف مد، أو واو مد، أو ياء مد)، والثانية قصيرة(فتحة أو كسرة أو ضمة)(١).

وقد انزاح الشاعر عن الثانية إلىٰ الأولىٰ؛ استغلالًا للفراغ الموسيقي، وملئه بأكبر قدر من الطاقة الإيحائية؛ لأن حرف المد يساوي في زمن نطقه حرفًا وحركة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرىٰ، فإن الحرف أوضح في السمع من الحركة؛" فالقصيدة التي يسبق رويها بحرف مد معين مراعىٰ في كل الأبيات، تعادل في أثرها السمعي تلك التي روعي فيها التزام الحركة القصيرة قبل الروي، وكذلك الحرف الذي قبل هذه الحركة"(٢)، وكأنه أراد قرع آذان المستمعين بخاتمة ترنمية موسيقية.

هذا من ناحية الانزياح من الحركة إلىٰ الحرف، وهناك بعد آخر يرجح انزياحيته للحرف بعيدًا عن الحركة، وهو موافقة العرف العروضي؛ حيث فرق الشعراء بين القافية المطلقة والمقيدة، وفرق معهم أهل العروض؛ فرأو أن التزام الحركة القصيرة قبل الروي في القافية المقيدة حسن جميل، وعابوا علىٰ من لم يراع هذا من الشعراء وجعلوا الالتزام بالمد دون الحركة أقرب إلىٰ الكمال(٣).

---

(١) – ينظر: موسيقىٰ الشعر، ص٢٦٣.

(٢) – موسيقىٰ الشعر، ص٢٦٧.

(٣) – موسيقىٰ الشعر، ص٢٦٥.

وهناك انزياح آخر، يكمن في اختيار الردف بالألف دون كل من الواو أو الياء، ملتزما بها كل أبيات القصيدة؛ وذلك لأن الألف- ومقطعها الانفتاحي- تتناسب وأساليب النداء، التي افتتح وتوسط وختم بها قصيدته علىٰ النحو الآتي:

أنكـــرت شمســـك يـــا بـــلادي كلمـــــىٰ توشـــــح بالســـــواد

يـــا موطنـــا هـــو معـــدن ال أســـــرار جادتـــك الغـــوادي

يـــا مصـــر حبـــك في التـــرح ل مـــــوردي والعشـــــق زادي

أســـــــمعت إذ ناديتهـــــــا كـــل الحيـــاة لمـــن تنـــادي

وقد التزم بها طوال القصيدة؛ فـ" ألف المد هي الوحيدة بين الحركات التي إذا جاءت قبل الروي التزمت في كل الأبيات، لأنها أوضح كل الحركات في السمع"(١)، وهو ما ناسب الوضوح الذي يرنو إليه الشاعر، بمخاطبته كل أطياف المجتمع مثقفة وغير مثقفة.

وبعد، فقد آثر شاعرنا استخدام الوحدات المهموسة في بداية تجربته؛ ليلج بمهاد هادئ إلىٰ قلبها الذي أطلق فيه سهام البوح وطلقات الحرقة نحو موطنه، مستعينًا بوحدات انفجارية أسمعت الدنيا كلها أنين القلب ورعدة الفؤاد، ومن ثم كان حرف اللام الانفجاري أكثر الوحدات الصوتية حضورًا في هذه القصيدة، وأقلها حضورًا حرف الثاء المهموس، وكأن تلك القصيدة صرخة عاشق اختطفت منه معشوقته، ثم ختمها بوحدات فونيمية تشاطرت إلىٰ مجهورة ومهموسة إيذانًا بموعد الرحيل وقفل التجربة، التي غلفها بجملة من الانزياحات الموسيقية التي تمثلت في الوزن بزحافه وتدويره، والقافية بصفتها ورويها وحركاتها.

(١) – موسيقىٰ الشعر، ص٢٦٣.

المبحث الرابع: سلبيات الانزياح في قصيدة بانت سعاد

إن الانزياح ظاهرة أسلوبية، يعدل فيها المبدع عن استخدام إلىٰ آخر، قد يوفق في هذا العدول- خدمة لشحناته الانفعالية- وقد لا يوفق، وقد يكون هذا العدول بقصد أو من دون قصد؛ وذلك لأن اللغة العربية ذات مدارك متشعبة، يصعب علىٰ المختص الإحاطة بكل شعبها، ومن ثم تقع الهنات التي تخضع في مجملها لوجهات نظر نستهلها بالآتي:

كثرة الالتفاتات: مما يشعرك بالهوة الفاصلة بين البيت والذي يليه، وهذا يتضح من أول وهلة في مطلع القصيدة؛ ففي خضم حديثه بضمير المتكلم- في البيت الأول" أنكرت شمسك"- يعدل عنه- في البيت الثاني- إلىٰ الغائب" آتون يوم شعاعها"، دون توطئة وسابق تمهيد يهيئ لهذا الانتقال المتسرع، الذي لم يمنح للشاعر فرصته في مزيد من البوح مع محبوبته الجريحة.

وتزداد تلك النبوّة في الأبيات الثلاثة التي يقول فيها:

يا موطنا هو معدن الـ أسرار جادتك الغوادي
أنىٰ يلد لقامعي أحراره طعم الرقاد؟
والناهسون لحوم أهـ ليهم بألسنة حداد

ففي البيت الأول أسلوب إنشائي تخاطبي، يوجه الحديث فيه إلىٰ بلده وموطنه، وذلك بدلالة حرف النداء وكاف الخطاب، ثم يتحول عنه دون سابق إنذار إلىٰ الأسلوب الإنشائي الغائبي، بدلالة الاستفهام الإنكاري، وهاء الغائب في " أحراره"، وكان من الأجدر الاستمرار في خطابه مع وطنه، وإلا مهد لذلك الانتقال ببيت أو بيتين علىٰ الأقل؛ ثم تزيد الهوة اتساعًا بنقل الإنشاء إلىٰ الخبر بطريقة استئنافية، حول فيها المشهد تماما من الحديث عن فئة الحكام إلىٰ الحديث عن فئة المعاونين لهم، من المنافقين وأذنابهم؛ فلم يكمل الحديث عن

الطغاة في البيت السابق، ولم يعرفنا بهم وبانفعالاته تجاههم، فكيف يتسنىٰ الانتقال إلىٰ غيرهم مباشرة؟

وأعود لأقول: كان من الأولىٰ لشاعرنا أن يمهد لانتقالاته، التي تشعرك بسقوط أبيات بين النقلة وأختها، ولعل أفضل تمثل لذلك الانتقال، يكمن في الأبيات التي تلت البيت الثالث، وكلها في خضم الحديث عن" الناهسون"، مرة بالوصف، ومرة بالإخبار عن حالهم، ومدىٰ ما وصلوا إليه من فساد شمل جوانب المال والقوة في البلاد.

ويبدو أن تلك الآفة الالتفاتية لم تبرح مكانها في أركان التجربة؛ فتتراسل وظائف حروف العطف في غير أماكنها بصورة يدركها الذوق بنظرته الأولىٰ قبل الثانية، حتىٰ ولو أجازتها القاعدة النحوية، وهذا واضح من قوله:

باعوا السنابل بالقنا بل والمقامعِ والعتاد
فعتا الجلاوزة الغلا ظ فأنطقوا صمت الجماد
وسقوا بشوب حميمها الـ ـغساق أكبادًا صوادي

فالفاء يجوز أن تكون عاطفة ويجوز أن تكون سببية، وفي مكانها هنا عاطفة وهذا جائز، لكنها إذا وضعت مع البيت الثالث كانت سببية وهذا أجمل بها، وكأن لسان الحال يقول: وكيف أنطقوا صمت الجماد؟

فيكون الرد: فسقوا بشوب حميمها...

وتنقل الواو العاطفة إلىٰ البيت السابق لها، لتكون خاتمة الإخبار عن أوصاف هؤلاء المفسدين، معطوفة علىٰ ما قبلها في هذه الفقرة، وهذا الترتيب هو الذي أراه أنسب للتركيب في هذه الفقرة، وإن كانت هناك مسوغات تقبلها أذواق وترفضها أخرىٰ.

وهناك التفاتات في غير موضعها يعوزها المكان المناسب لها، ويعيبها الإقحام وسط انهمار من التيار السردي المتحدث عن صفات المنافقين، وهذا واضح من خلال الوضع المكاني للبيت الذي يقول فيه:

وإذا الضمائر سلعة تزجىٰ إلىٰ سوق الكساد

فلا يخفىٰ علىٰ قارئي الشعر ومتذوقيه ما في البيت من معنىٰ الحكمة المجردة، التي تساق في أغلب الأحيان تمهيدًا للحديث أو ختامًا تدليليًا علىٰ ما قيل، أما وضعه وسط هجاء تلك الفئة من خلال الإخبار عن أفعالهم وصفاتهم، لا محل له من المعنىٰ العام، وربما لو صدرت به تلك الفقرة لكان في موضع أحسن، وكأنه شعار عضدته الأوصاف المتتابعة.

وبعد، فهذه بعض الفسيفساء السلبية التي تخضع في مجملها لوجهات نظر، قد يكون الصواب حالفني في تبيانها وقد أكون قد جانبته، مما لا ينقص من قدر هذه القصيدة فنيًا ولا موضوعيًا، لأختم بها تلك الرحلة البحثية مذيلًا إياها بجملة من النتائج والتوصيات علىٰ النحو الآتي:

الخاتمة

فبعد تلك السياحة البحثية، خلصت الدراسة إلىٰ جملة من النتائج والتوصيات التي أختمها بها، مستهلًا إياها بأهم النتائج علىٰ النحو الآتي:

١- دار قدر كبير من أشعار اللغويين القدماء في قالب مقطعات، استحوذت الحكمة علىٰ النصيب الأكبر فيه، ظهر من خلالها البراعة اللغوية والتصرف في الصيغ والأساليب.

٢- حرص الشعراء اللغويون المعاصرون علىٰ جمع نتاجهم بين دفتي ديوان، يستوعب مطولات إبداعية يقفون بها علىٰ النقيض من شيوخهم القدماء، ملزمين أنفسهم بالحركة الحداثية في ثوبها الحر في جل دواوينهم.

٣- تباينت فلسفة الشعر عند اللغويين القدامىٰ عنها عند المعاصرين؛ إذ هي عند الأوائل عرض وزينة اكتملت به شخصيتهم الثقافية ومن ثم كثر عندهم النتف والمقطعات التي لم يسمح فيها بطول النفس الشعري، بينما هي موهبة وأساس قبل التخصص الأكاديمي عند المعاصرين ومن ثم انتشرت في دواوينهم المطولات التي تحاكي النفس الشعري المطبوع عند من انقطعوا لهذا الفن دون غيره.

٤- أسهم الانزياح في بلورة مكونات التجربة الوطنية، التي حرص الشاعر فيها علىٰ انتقاء ألفاظه وأساليبه وصوره بعناية فائقة تجنبه الوقوع في شرك التصريح التصادمي لا سيما وإن ذيلها بتاريخ إبداعها، فوقع الانزياح في الصورة والتركيب والموسيقىٰ.

٥- شمل الانزياح كل عناصر التكوين اللغوي لهذه القصيدة؛ تمثل ذلك في في عدوله إلىٰ الجمل الفعلية أكثر من الجمل الاسمية ليخرج بها عن وظيفتها تارة وعن زمنها تارة أخرىٰ، أعقبه الحذف الذي وقع في كل أركان التركيب الذي

صدر بحذف المسند إليه وذيل بحذف الجار والمجرور حذفًا يدل علىٰ قدرة شاعرنا في اختيار ما يذكر وما يخفي بما يتناسب وغرضه من الذكر أو الحذف، ثم عضده بانزياحية التقديم والتأخير للتخصيص تارة والتغليب والترتيب تارة أخرىٰ، ليختم الحديث بانزياحية الالتفات الذي وقع في الضمائر والصيغ والأسلوب والاستدعاء التناصي لأغراض متعددة.

٦- تنوعت أدوات الانزياح التصويري بين استعارة اشتملت علىٰ وحدات تضادية أبرزت المعنىٰ، وترشيح ظاهر الحضور ضيق الهوة بين ركني الصورة التي جاءت مقلوبة حينًا ومخالفة للعرف الإبداعي حينًا آخر، أردفها التشبيه الذي أرسله مرة وأكده مرات أخرىٰ، ثم انزاح بالمجاز اللغوي عن أصل الوضع بقرائن لفظية تارة وسياقية تارة أخرىٰ، مستندًا إلىٰ علاقات معنوية بين اللفظ الحاضر واللفظ الغائب، ليختمها بالكناية التي استحوذت الصفة علىٰ النصيب الأكبر منها.

٧- كما جنح الشاعر إلىٰ استخدام الأصوات المهموسة في بداية تجربته ممهدًا بها لغرضه الذي أطلق فيه سهام البوح وطلقات الحرقة، مستعينًا بوحدات انفجارية أسمعت الدنيا كلها أنين القلب ورعدة الفؤاد، ومن ثم كان حرف اللام الانفجاري أكثر الوحدات الصوتية حضورًا في هذه القصيدة، وحرف الثاء المهموس أقلها تواجدًا.

٨- ركن الشاعر إلىٰ موسيقىٰ مجزوء الكامل دون غيرها، لما فيها من الجلبة التي تزيد في إشراك المجموع البشري معه في معاناته من ناحية، ولكثرة إضماراته التي تحدث خفة إيقاعية تطرب الأذن وتسعد الخلجات من ناحية أخرىٰ.

٩- انزاح شاعرنا إلىٰ القافية بصفات ومكونات منتقاة؛ فاختار الموحدة لتزيد الإيقاع قوة موسيقية يصعب ما سواها مع ذلك البحر، ومن ثم عقدها بصوت الدال المكسور والمجهور ليعضد تلك الأنة الموسيقية المذيلة التي أتاحت مسافة تنغيمية تعوض ما اجتزئ من موسيقاه.

١٠-أدت كثرة الالتفاتات في هذه القصيدة إلىٰ إشعار المتلقي بسقوط أبيات بين الفكرة والأخرىٰ، الأمر الذي قد يعرضها لفقد وحدتها العضوية.

التوصيات:

خرجت الدراسة بعدد من التوصيات الموجهة إلىٰ دارسي الأدب العربي نجملها في العنصرين الآتيين:

١- توجيه البوصلة البحثية شطر ذلك الحقل البكر(شعر اللغويين) لاكتشاف أسراره واستخراج كوامنه، والنظر في مدىٰ تحقق المطلب النقدي عندهم في منجزاتهم الشعرية من عدمه.

٢- العمل علىٰ استيعاب الجوانب الإبداعية في هذا الديوان داخل معالجات أكاديمية متعددة، لما اشتمل عليه من تنوع في الاتجاهات الفنية والموضوعية، من: شعر رومانسي، ووطني، واجتماعي.

ثبت المصادر والمراجع

أولًا: القرآن الكريم:

ثانيًا: الرسائل العلمية:

١) أثر الانسجام الصوتي في البنية اللغوية في القرآن الكريم، فدوىٰ محمد حسان(رسالة دكتوراه)، جامعة أم درمان- كلية الدراسات العليا- قسم الدراسات النحوية واللغوية- السودان.

٢) شعر أمين سالم دراسة موضوعية وفنية، هاني جمعة القرضاوي،(رسالة ماجستير)، جامعة الأزهر- كلية اللغة العربية بالزقازيق، ٢٠١٧م.

٣) الانزياح التركيبي والدلالي في ديوان محمد جربوعة، سامية شكال(رسالة ماجستير) جامعة محمد خيضر بسكرة- الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، ١٤٣٧هـ= ٢٠١٦م.

٤) النقد اللغوي في تهذيب اللغة للأزهري، رسالة مقدمة لنيل درجة التخصص (الماجستير) إعداد الباحث/ حمدي عبد الفتاح بدران، كلية اللغة العربية بالمنصورة جامعة الأزهر، ١٤٢٠هـ= ١٩٩٩م.

ثالثًا: المصادر والمراجع:

١) أجنحة البحيرة، أمين سالم، دار الأندلس، ١٤٣٢هـ= ٢٠١٣م.

٢) الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي (د.ت).

٣) الأساس في التفسير سعيد حوىٰ، دار السلام القاهرة الطبعة السادسة، ١٤٢٤هـ، جـ٢ صـ١٢٣٧.

٤) أساليب بلاغية، الفصاحة - البلاغة – المعاني، أحمد مطلوب/ أحمد الناصري/ الصيادي الرفاعي، وكالة المطبوعات – الكويت، الطبعة الأولىٰ، ١٩٨٠م.

٥) أسرار العربية، أبو البركات كمال الدين الأنباري، دار الأرقم بن أبي الأرقم، الطبعة الأولىٰ، ١٤٢٠هـ= ١٩٩٩م.

٦) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه/ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة(د،ت).

٧) أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق/ عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولىٰ، ١٤٢٢هـ= ٢٠٠١م.

٨) أسس النقد الأدبي عند العرب، أحمد أحمد بدوي، نهضة مصر، ١٩٩٦م.

٩) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسد، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة(د.ت).

١٠) الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس(أستاذ البلاغة جامعة اليرموك)، الطبعة الأولىٰ دار المسيرة، ١٤٢٧هـ= ٢٠٠٧م.

١١) الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، د فتح الله أحمد سليمان، تقديم الدكتور/ طه وادي، مكتبة الآداب، ١٤٢٥هـ= ٢٠٠٤م.

١٢) أصوات اللغة، عبد الرحمن أيوب، مطبعة الكيلاني، الطبعة الثانية، ١٩٦٨م.

١٣) اعصفي يا رياح وقصائد أخرىٰ، محمود شاكر، تحقيق فهر شاكر- عادل سليمان، دار المدني، الطبعة الأولىٰ ٢٠٠٢م.

١٤) الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشر، أيار / مايو ٢٠٠٢ م.

١٥) أعيان العصر وأعوان النصر، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، تحقيق الدكتور/ علي أبو زيد، الدكتور/ نبيل أبو عشمة، الدكتور/ محمد موعد، الدكتور/ محمود سالم محمد، قدم له/ مازن عبد القادر المبارك، دار الفكر

المعاصر، بيروت – لبنان، دار الفكر، دمشق – سوريا، الطبعة الأولىٰ، ١٤١٨هـ= ١٩٩٨م.

١٦) أغنية علىٰ شواطئ الضياء، أمين سالم دار الأندلس، ١٤٣٢هـ= ٢٠١٣م.

١٧) أمالي ابن الشجري، ضياء الدين بن الشجري، تحقيق/ الدكتور: محمود الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولىٰ ١٤١٣هـ= ١٩٩١م.

١٨) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

١٩) أهدىٰ سبيل إلىٰ علمي الخليل، محمود مصطفىٰ، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الطبعة الأولىٰ، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م.

٢٠) أوضح المسالك، ابن هشام، تحقيق/ يوسف البقاعي، دار الفكر.

٢١) الإيضاح في علوم البلاغة، محمد بن عبد الرحمن بن عمر، جلال الدين القزويني، تحقيق/ محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل– بيروت.

٢٢) الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية علىٰ دواوين(فاروق شوشة– إبراهيم أبو سنة– حسن طلب– رفعت سلام)، محمد علوان سالمان، دار العلم والإيمان– كفر الشيخ مصر، الطبعة الأولىٰ، ٢٠٠٨م.

٢٣) البارع في اللغة، أبو علي القالي، تحقيق/ هشام الطعان، مكتبة النهضة بغداد– دار الحضارة العربية بيروت، الطبعة الأولىٰ، ١٩٧٥م.

٢٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتىٰ القرن الثامن الهجري، إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، الطبعة الرابعة، ١٤٠٤هـ= ١٩٨٣م.

٢٥) جامع الدروس العربية، مصطفىٰ الغلاييني، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، الطبعة الثامنة والعشرون، ١٤١٤هـ= ١٩٩٣م.

٢٦) الجامع في العروض والقوافي، أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، حققه وقدم له/ الدكتور: زهير غازي زاهد، والأستاذ: هلال ناجي، دار الجيل- بيروت، الطبعة الأولىٰ، ١٤١٦هـ= ١٩٩٦م.

٢٧) الجملة العربية والمعنىٰ: فاضل صالح السامرائي، دار الفكر- ناشرون، عمان- الأردن، الطبعة الأولىٰ، ٢٠٠٧م.

٢٨) حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، د/ سعد مصلوح، ط ٢، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠١٤م.

٢٩) حوار مع النيل، محمد حماسة، دار غريب ٢٠٠٠م.

٣٠) خطوات علىٰ الأعراف، سعد عبد العزيز مصلوح، دار البشير، الطبعة الأولىٰ، ١٤٣٨هـ= ٢٠١٧م.

٣١) دلائل الإعجاز في علم المعاني. عبد القاهر الجرجاني، تحقيق/ ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية- الدار النموذجية، الطبعة الأولىٰ(د.ت).

٣٢) ديوان أبي الأسود الدؤلي، صنعة أبي سعيد السكري، تحقيق/ الشيخ محمد حسن آل ياسين، دار ومكتبة الهلال، الطبعة الثانية، ١٤١٨هـ= ١٩٩٨م.

٣٣) ديوان البحتري، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه/ حسن كامل الصيرفي، الطبعة الثالثة، دار المعارف.

٣٤) ديوان الثعالبي، تحقيق/ محمود عبد الله الحاجر، الطبعة الأولىٰ، ١٩٩٠م.

٣٥) ديوان جار الله الزمخشري، دار صادر- بيروت، الطبعة الأولىٰ، ١٤٢٩هـ= ٢٠٠٨م.

٣٦) ديوان رامي، دار الشروق الطبعة الأولىٰ، ١٤٢٠هـ= ٢٠٠٠م.

٣٧) ديوان ابن الرومي، شرح الأستاذ/ أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية- بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤٢٣هـ= ٢٠٠٢م.

٣٨) ديوان ابن زمرك الأندلسي، تحقيق/ محمد توفيق النيفر، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولىٰ، ١٩٩٧م.

٣٩) ديوان شعر الإمام أبي بكر بن دريد الأزدي، اعتنىٰ بجمعه وتهذيبه وتحقيقة/ السيد محمد بدر الدين العلوي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة، ١٣٦٥هـ= ١٩٤٦م.

٤٠) ديوان الشنفرىٰ، جمعه وحققه/ إيميل بديع يعقوب، دار الكتاب العرب- بيرت، الطبعة الثانية، ١٤١٧هـ= ١٩٩٦م.

٤١) ديوان الشيخ ناصيف اليازجي، صححه الشيخ إبراهيم اليازجي، المطبعة الشرقية- الحدث- لبنان، ١٩٠٤م.

٤٢) ديوان عبد المطلب، شرح وتوضيح/ إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي، القسم الأدبي بدار الكتب المصرية، الطبعة الأولىٰ.

٤٣) ديوان علي الجارم، مؤسسة هنداوي(د. ت).

٤٤) ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٤٠٣هـ= ١٩٨٣م.

٤٥) ديوان مجد الإسلام، أحمد محرم، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢م.

٤٦) ديوان ابن المعتز، دار صادر- بيروت

٤٧) ديوان ابن نباتة المصري، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان.

٤٨) سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، الطبعة الأولي ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م.

٤٩) سنابل العمر، محمد حماسة، دار غريب ٢٠٠٥م.

٥٠) شرح ديوان المتنبي، العكبري، تحقيق/ مصطفىٰ السقا/ إبراهيم الأبياري/ عبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة – بيروت(د.ت).

٥١) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، أبو بكر الأنباري، تحقيق/ عبد السلام هارون، دار المعارف، الطبعة الخامسة.

٥٢) الشرق الأدنىٰ القديم في مصر والعراق، عبد العزيز صالح، مكتبة دار الزمان.

٥٣) الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣هـ.

٥٤) الصورة الأدبية تاريخ ونقد، د/ علي صبح، دار إحياء الكتب العربية (د.ت).

٥٥) العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه، دكتور/ محمود علي السمان، دار المعارف، ١٩٨٣م.

٥٦) العقد المذهب في طبقات حملة المذهب، ابن الملقن، تحقيق/ أيمن نصر الأزهري/ سيد مهني، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الأولي، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧ م.

٥٧) علم الأصوات، كمال بشر، دار غريب، ٢٠٠٠م.

٥٨) علم البيان، عبد العزيز عتيقو دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٠٥هـ = ١٩٨٢.

٥٩) علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، محمود السعران، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٧م.

٦٠) علوم البلاغة (البديع والمعاني والبيان) د/ محمد أحمد قاسم د/ محي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، ط١ ٢٠٠٣م.

٦١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، الطبعة الرابعة، مكتبة ابن سينا. ١٤٢٢هـ= ٢٠٠٢م.

٦٢) فلسفة الحب والاخلاق عند ابن حزم، حامد أحمد الدباس، الطبعة الأولىٰ الجامعة الأردنية١٩٩٣، دار الإبداع عمان الأردن.

٦٣) فن الإلقاء، طه عبد الفتاح، مكتبة الفيصلية. (د.ت).

٦٤) في النص الأدبي: دراسات أسلوبية إحصائية، ط ٣، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٢.

٦٥) في النقد اللساني: دراسات ومثاقفات في مسائل الخلاف، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٤م.

٦٦) قراءة في عيني حبيبتي، شعبان صلاح، دار مرجان.

٦٧) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين- لبنان.

٦٨) قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني- دار المدني(د.ت).

٦٩) القواعد التطبيقية في اللغة العربية، الدكتور نديم حسين دعكور، مؤسسة بحسون للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٨م.

٧٠) القوس العذراء، محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.

٧١) كتاب الألفاظ والأساليب مجمع اللغة العربية، القاهرة ١٩٧٧م.

٧٢) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر – بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤١٤هـ.

٧٣) لسان الميزان، ابن حجر العسقلاني، تحقيق/عبد الفتاح أبو غدة، دار البشائر الإسلامية، الطبعة الأولىٰ، ٢٠٠٢م.

٧٤) المتنبي، رسالة في الطريق إلىٰ ثقافتنا محمود شاكر، شركة القدس للنشر والتوزيع.

٧٥) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيرت، ١٤٢٠هـ.

٧٦) المدخل إلىٰ علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٤١٧هـ= ١٩٩٧م.

٧٧) المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، الطبعة الثانية، ١٤٠٩هـ= ١٩٨٩م.

٧٨) المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلىٰ رسول الله صلىٰ الله عليه وسلم (صحيح مسلم)، تحقيق/ محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي- بيروت.

٧٩) معجم الأدباء = إرشاد الأريب إلىٰ معرفة الأديب، ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي، تحقيق/ إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولىٰ، ١٤١٤هـ =١٩٩٣م.

٨٠) المعجم الاشتقاقي المؤصل لألفاظ القرآن الكريم، الأستاذ الدكتور/ محمد حسن حسن جبل، مكتبة الآداب، الطبعة الأولىٰ، ٢٠١٠م.

٨١) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، (إبراهيم مصطفىٰ / أحمد الزيات / حامد عبد القادر / محمد النجار) دار الدعوة،.

٨٢) مفتاح العلوم، السكاكي، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه/ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، الطبعة الثانية ١٤٠٧هـ= ١٩٨٧ .

٨٣) المنهاج الواضح للبلاغة، حامد عوني، المكتبة الأزهرية للتراث.

٨٤) المنهل الصافي علىٰ فاتح العروض والقوافي، نور الدين السالمي العماني، وزارة التراث القومي والثقافة- سلطنة عمان، الطبعة الثانية، ١٤١٣هـ= ١٩٩٣م.

٨٥) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق/ السيد أحمد صقر، دار المعارف - الطبعة الرابعة مكتبة الخانجي - الطبعة الأولىٰ، ١٩٩٤م.

٨٦) موسيقىٰ الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م.

٨٧) موسيقىٰ الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، د/ شكري عياد، دار المعرفة، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م.

٨٨) نقد الشعر قدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب- قسطنطينية، الطبعة الأولىٰ،١٣٠٢هـ.

٨٩) النقد المنهجي عند العرب، منهج البحث في اللغة والأدب، محمد مندور، دار نهضة مصر، ١٩٩٦م.

٩٠) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين ابن خلكان، تحقيق/ إحسان عباس، دار صادر – بيروت، الطبعة الثانية.

٩١) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور الثعالبي، تحقيق/ د. مفيد محمد قمحية، دار الكتب العلمية – بيروت/ لبنان، الطبعة الأولىٰ، ١٤٠٣هـ=١٩٨٣م.

رابعًا: الدوريات:

١) الرد علىٰ منظري انزياحية الأسلوب، رؤية نقدية، محمد هادي مرادي ومجيد قاسمي، مجلة إضاءات نقدية، السنة الثانية، العدد الخامس، ٢٠١٢م.

خامسًا: المواقع الإلكترونية:

١) صفحة محبي الدكتور عبد الغفار هلال علىٰ شبكة التواصل الاجتماعي فيس بوك، بتاريخ ٤ أبريل ٢٠١٣م.

٢) موقع الدكتور سعد مصلوح . http://saadmaslouh.com/