الانحراف الأسلوبي (العدول)

في شعر إبراهيم ناجي

(١٨٩٨-١٩٥٣م)

دكتورة/ آمال يوسف سيد يوسف

أستاذ البلاغة والنقد الأدبي المشارك

كلية الآداب – جامعة الطائف

الملخص باللغة العربية

عنوان هذا البحث الانحراف الأسلوبي (العدول) في شعر إبراهيم ناجي ،ويسعى إلى تناول ظاهرة العدول قي شعر إبراهيم ناجي ، وتنقسم الدراسة إلى قسمين:

– القسم التنظيري، ويتناول مفهوم الأسلوب قديماً وحديثاً، وتحديد مجالاته ،ومفهوم مصطلح العدول من حيث أنه لغة جديدة ليست مألوفة، وأن التركيب اللغوي فيه لا يكون كما اعتاد أصحاب اللغة عليه إضافة إلى كسر وانتهاك العلاقة التقليدية بين الدوال والمدلولات.

– والقسم التطبيقي، ويتناول ظواهر الانحراف الأسلوبي (العدول) في شعر إبراهيم ناجي من خلال ثلاثة موضوعات، الموضوع الأول الانحراف الأسلوبي (العدول عن الأصل)، وهذا الموضوع يشمل الانحراف عن أصل الكلام الوضعي لغرض بلاغي، كالاعتماد على المجاز والاستعارة والتمثيل، والانحراف عن النسق النحوي؛ كالالتفات والتقديم والتأخير والحذف والعدول عن استخدام أدوات الربط والموضوع الثاني يتعلق بالسياق الأسلوبي أو النموذج اللغوي المنكسر بعنصر غير متوقع، ويتناول التكرار التقابلي والتكرار النمطي وأزمنة الفعل

– ثم تأتي الخاتمة لتجمل أهم النتائج التي توصل إليها البحث، ثم قائمة بالمصادر والمراجع.

Abstract

The present study aims at tackling the renouncement phenomenon in Ibrahim Nagi's poetry and the study is classified into two parts:

–The theoretical part

It tackles the concept of style, previously and recently, and it determines its domains as well as the implications of the term 'renouncement' out of its being a new language that is not common as well as having its linguistic structure not just as linguists have been accustomed to, in addition to breaking and violating the traditional relationship between the signifier and implications.

–The applied part

It tackles the phenomena of stylistic deviation (renouncement) in Ibrahim Nagi's poetry in three topics;<u>The first topic</u> refers to the stylistic deviation (renouncing from the origin). This topic includes the deviation from the actual speech origin for a rhetorical reason such as depending on a metaphor, an image , a synecdoche as well as deviation from syntactic structure such as turning around, advancing, postponement, omission and renouncement to use linking words, <u>The second topic</u> is relevant to stylistic context or the linguistic module which is interrupted by an unexpected factor. It deals with repetition and contradiction and verbs tenses.

Then the conclusion submits the most important findings of the study and a list of sources and references

.

الفصل التنظيري:

مفهوم الأسلوب:

الأسلوب في اللغة "السطر من النخيل، وكل طريق ممتد، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، والجمع أساليب "(١) والأسلوب في الاصطلاح الأدبي يعني طريقة خاصة في استخدام اللغة، يتميز بها كاتب أو شاعر أو جماعة أدبية، أو حقبة زمنية أو جنس أدبي وهو يميز أديب عن آخر في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام، ويمثل طريقته في إبداع الفكرة وتوليدها وإبرازها في الصورة اللفظية .

وقد ذكر البلاغيون القدامى والمحدثون كلمة الأسلوب – كثيراً – فقد أطلق حازم القرطاجني الأسلوب على أغراض الشعر خاصة ؛ وذلك في قوله: " لما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحدٍ منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد ومسائل منها تقتنى، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات، والنقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ " (٢)

نجد أن حازم القرطاجني يجعل الأسلوب منصباً على الأمور المعنوية ،ويجعله في مقابل النظم الذي ينصب على التأليفات اللفظية . أما ابن خلدون فقد ذكر أن الأسلوب هو " المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي تفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى، الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب، الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن، كما استعمله العرب فيه، الذي هو وظيفة العروض..... إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية، باعتبار

انطباقها على تركيب خاص"(٣)، أما عبد القاهر الجرجاني فقد عرف الأسلوب بأنه " الضرب أو النظم والطريقة فيه"(٤)،حيث جعل النظم شاملاً للألفاظ والمعاني .

ومن تعريفات العلماء الثلاثة نلحظ أن كلاً منهم نظر إلى الأسلوب من زاوية معينة ؛ فهو عند حازم القرطاجني مختص بصورة المعاني، أما عند ابن خلدون مختص بالألفاظ، ولكن مفهوم الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني أشمل ؛ حيث ينسحب على الصورتين اللفظية والمعنوية، من غير انفصال بينهما .

أما في النقد الحديث فإن تعريف الأسلوب يرتبط بنظرية (الإبلاغ أو الإخبار)، حيث لابد لأي عملية تخاطب من مخاطِب ومخاطَب وخطاب (مرسِل ومستقبِل ورسالة)، المرسل هو /

الباث، وهو الطرف الأول في جهاز التخاطب، والمرسل إليه / المستقبل، وهو الطرف الثاني المقابل للمرسل، ويقوم المرسل بعملية التركيب، ويقوم المستقبل بعملية التفكيك، أما الخطاب أو الرسالة فهي العنصر الثالث في جهاز التخاطب، وهو " مجموعة علامات تركبت وانتظمت حسب قوانين اللغة المستعملة وسننها " (٥) .ومهما تعددت تعريفات الأسلوب، إلا أنه يمكن إرجاعها إلى الاعتبارات الثلاثة السابقة .

تعريف الأسلوب باعتبار المخاطب:

يعرف الأسلوب على هذا الاعتبار بأنه " الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه ؛ إذ يعبر تعبيراً كاملاً عن شخصيته، ويعكس أفكاره وصفاته الإنسانية، ويبين كيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها، وطبيعة انفعالاته، وغير ذلك مما يؤكد الذاتية أساساً للأسلوب، حتى إن الأسلوبيين ما يزالون يتناقلون ما ذكره بيفون من أن "الأسلوب هو الإنسان نفسه، أو أن الأسلوب هو الرجل ".(٦)

وقد كان لتلك المقولة أثرها الواضح في كثير ممن جاءوا بعده، مثل: شوبينهاور حينما عرف الأسلوب بكونه ملامح الفكر، وماكس جون الذي بين أن " جوهر الإنسان كامن في لغته وحساسيته "(٧)

ومن الممكن إجمال تعريف الأسلوب باعتبار المخاطب بأنه " البصمة المميزة للمبدع والتي تعكس فكره وشخصيته ومشاعره وصفاته...، أو هو الصورة التي يعكسها النص عن النواحي المختلفة للمبدع"(٨).

تعريف الأسلوب باعتبار المخاطَب:

تتعدد تعريفات الأسلوب باعتبار المخاطب، إلا أنها تلتقي في أمرٍ مشترك، وهو أثر الأسلوب على المتلقي، فقد يكون هذا الأثر إمتاعاً أو إقناعاً، أو شد انتباه أو إثارة خيال، أو أي تأثير على المتلقي، أياً كان نوع هذا التأثير . من هنا يمكن تعريف الأسلوب باعتبار المخاطب بأنه سمات النص التي تترك أثرها على المتلقي – أياً كان نوع هذا الأثر – وقد راعى ريفاتير " جانب التلقي في الاتصال الأدبي " (٩)، فحدد الأسلوب معتمداً على أثر الكلام في المخاطب كما أدخل القارىء في النظرية الأسلوبية (١٠)، وجعل المتلقي امتداداً مشاركاً في التحليل الأسلوبي (١١) . وهكذا تميزت نظرات ريفاتير الأسلوبية بإعطاء المتلقي بعداً ذا أهمية كبيرة، في النظرية الأسلوبية عموماً، وفي التحليل الأسلوبي على وجه الخصوص.(١٢)

وقد ذهب كثير من الباحثين – مثل ريفاتير – إلى أن تحليل الأسلوب يتركز في الصلات بين النص ورد فعل القارىء، فالقارئ قد يعد " عنصراً في النظرية الأسلوبية، أو وسيلة مساعدة في التحليل الأسلوبي، أو هما معاً .(١٣)

– تعريف الأسلوب باعتبار الخطَاب:

يستمد هذا المفهوم أساسياته " من مقومات الظاهرة اللغوية في خصائصها البارزة " (١٤) ويعتمد على فكرة الثنائية اللغوية التي تقسم النظام اللغوي إلى مستويين (١٥) هما المستوى الإخباري (العادي)، والمستوى البلاغي (الإبداعي)، ويمكن أن يعرف الأسلوب – هنا – بأنه "العلامة المميزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب، وتلك السمة إنما هي شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات، ومجموع علائق بعضها ببعض، ومن ذلك كله تتكون البنية النوعية للنص، وهي ذاتها أسلوبه " (١٦)، وأنه " الرسالة التي تحملها العلاقات

الموجودة بين العناصر اللغوية، لا في مستوى الجملة، وإنما في مستوى إطار أوسع منها كالنص والكلام. " (١٧) ثم أتى من وسع دلالة الأسلوب، حيث جعله شاملاً الهيكل الكلي للنص . (١٨)

وقد يعرَّف الأسلوب – هنا – انطلاقاً مما يتوارى خلف الكلمات والجمل من وظائف وإيحاءات ؛ حيث يرى جاكبسون أن" النص الأدبي خطاب تغلبت فيه الوظائف الشعرية للكلام "(١٩)، كما يعرّف بأنه "استعمال خاص للغة، يقوم على استخدام عدد من الإمكانات والاحتمالات المتاحة، والتأكيد عليها في مقابل إمكانات واحتمالات أخرى"(٢٠) ويشير هذا التعريف إلى ما يتميز به الأسلوب الفني من العدول والاختيار، كما يعرف بأنه " النسيج النصي الذي يبوئ الخطاب منزلته الأدبية " (٢١)، وهذا التعريف يشير إلى ما يتميز به النص من ظواهر فنية متمازجة، ترتقي به إلى الدرجة الأدبية .

والتعريفات السابقة المنطلقة من عنصر الخطاب تركز على الظواهر اللغوية المميزة في النص مع الاهتمام بالعلاقات الجزئية والكلية بينها، وما يتصل بكل ذلك من الإيحاءات المختلفة والدلالات المتعددة، وكل ما يكسب النص خصوصية من الناحية الأسلوبية.

ونخلص مما سبق إلى تحديد الأسلوب باعتبار منطلق الخطاب في أنه مجموع الظواهر اللغوية المختارة الموظفة والمشكلة عدولاً، وما يتصل بذلك كله من إيحاءات ودلالات ممتزجاً كل ذلك بشبكة العلاقات داخل النص وخارجه.

وإذا أردنا تعريفاً دقيقاً للأسلوب، شاملاً لعناصر عملية الاتصال الثلاثة، فإن الأسلوب يعني " جملة الصيغ اللغوية التي تعمل عملها في إثراء القول وتكثيف الخطاب، وما يستتبع ذلك من بسط لذات المتكلم، وكشف عن سرائره، وبيان لتأثيره على السامع ."(٢٢)

أما علماء اللغة الغربيون، فقد وضعوا عدة تعريفات للأسلوب، منها ما ذكره شارل بالي والأسلوب عند شارل بالي "يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفياً في المستمع"(٢٣) وما ذكره أمادو ألونسو من أنه " الطريقة التي يتكون منها العمل الأدبي في جملته، وعناصره التفصيلية، وهي أنماط المتعة الجمالية الناجمة عنها . " (٢٤)، أما رولان

بارت فقد رأى أن الأسلوب هو لغة تتميز بالاكتفاء الذاتي، وتغرس جذورها في أسطورية المؤلف"(٢٥)

والنص الشعري – في حقيقته – مكون من بنى لغوية، وبقدر ما يؤلف الشاعر بينها بخصوصية متفردة، بقدر ما يمتلك ناصية الجمال الفني، والسمو في إبداعه الأدبي. والعمل الأدبي – في الغالب – تظهر جمالياته من خلال نظام التركيب لدى المبدع، وينصب اهتمام التحليل الأسلوبي قي المستوى التركيبي على الروابط النحوية بين الدوال اللغوية، بغية التوصل إلى الدلالة السياقية ؛ فالدوال اللغوية وإن كان لها دلالتها المعجمية الخاصة، فإن ائتلاف هذه الدوال ينشأ عنه معانٍ جديدة .

وإذا كان هذا الائتلاف عاماً لدى كل المتكلمين باللغة، حينما يلتزمون بقواعدها، فإنه يكون ذا خصوصية وتعمد من قبل المبدع / الشاعر خاصة، ذلك أنه يلتزم بتراكيب خاصة ليبين عن تجربته الذاتية، والتي اقتضت أن يتخذ ترتيباً معيناً لمفرداته اللغوية .

واختلاف اللغة الشعرية عن لغة الخطاب العادي، يجعلنا نقف أمام ثنائية المثالي والمنحرف في الأسلوب اللغوي، فإذا كان أولهما يعني صرامة الالتزام بالعناصر التقعيدية التي تتفق عليها الجماعة اللغوية، بحيث تمثل تلك القواعد معياراً تقاس به عناصر الصحة والخطأ في استخدام اللغة، فإن الثاني منهما يشير إلى حركية اللغة وتزحزحها، بعيداً عن تلك المعايير.

وهنا يدخل الشاعر في مواجهة من نوعٍ ما، مع القواعد والقانون العام للغة التي ينتمي إليها فإما أن يرضخ لحتميتها، وإما أن يطوع اللغة بمفرداتها وتراكيبها وأعرافها للمنتج الأدبي الذي يمارسه ،وهنا يدخل الإنتاج الأدبي في حيز الحرية المتاحة للأدباء في التعامل الخاص مع اللغة فيخالف منها ما يشاء ويلتزم منها بما يشاء، ولكن هذه المخالفة تخضع لنظام معين، من قبل الشاعر.

ولكل لغة قانونها الخاص، وأعرافها الخاصة التي تنظم سبل التعامل نعها، ولكن نجد – أيضاً – فيها بعدا عن تلك الصرامة المتضمنة في قواعدها، وتتيح للشاعر بعضاً من السبل التي تقضي على تلك الصرامة ؛ ففي اللغة العربية نلمح هذه الصرامة فيما يعرف بالرتب

المحفوظة كما نلمح – أيضاً– فيها شيئاً من المرونة فيما يعرف بالرتب غير المحفوظة ؛ إيماناً بقدرة مثل هذه الرتب غير المحفوظة على توصيل الرسالة في صورة أبلغ من قرينتها / الرتب المحفوظة .

ولاشك أن هذا التوصيل يستدعي من الشاعر تعاملاً خاصاً مع اللغة، من ابرز سماته الانحراف، الذي هو قانون الأسلوبية، ووسيلتها في التعامل مع النص الأدبي باعتباره بنية لغوية وتبرز قضية الانحراف عن اللغة المعيارية بصورة جلية في المستوى التركيبي ؛ الذي يقوم على العلاقات النحوية التي تربط بين وحدات التراكيب اللغوية ؛ لأن النحو مجموعة من القواعد التي تنظم العلاقات الترابطية بين مكونات الجمل، ومن ثم يميز بين أسلوب وآخر، من خلال الأنماط التركيبية المستخدمة، والتي تهدف إلى جعل اللغة ذات وظيفة جمالية، تلفت الذهن إلى بنيتها الداخلية، المكتفية بنفسها، بعيداً عن أية ظواهر غير لفظية وتطبيق المنهج الأسلوبي على النص الشعري، لا يكون كتطبيق القوانين الدقيقة التي يصوغها علماء الطبيعة، فإن ذلك مستحيل.

ولا يمكن تحقيقه ؛ لأن كل ظاهرة أدبية تفرض منهاجاً خاصاً بها، لذلك فإن المنهج الأسلوبي لا يخلو من المرونة التي تتكيف مع النص الشعري، فلابد من وجود صلات بين النص والبنى الخارجية الأخرى التي ينبغي ألا تغيب عنا بعيداً أثناء التحليل ودون أن تستهوينا لذاتها، فتبعدنا عن أدبية النص وعناصره الجمالية.

مفهوم العدول:

العدول أسلوب رفيع من القول، يخرج فيه منشئ الكلام عن النمط المألوف إلى نمط غير مألوف، لدواعٍ بلاغية ومعنوية ولتحقيق سمة جمالية وإبداعية في الكلام، يساعد عليه ما يتمتع به النظام النحوي للغة العربية، من مرونة وخيارات وبدائل، وهو مجاوزة السنن المألوفة بين المتكلمين، لتحقيق سمة جمالية وإبداعية في الكلام، أو لغاية معنوية، يقصدها المتكلم، وهو بهذا المفهوم يضفي على الكلام خصائص ومزايا لم تكن لو كان الكلام على النمط المعتاد.

إن أهم صفات الأسلوب الأدبي عموماً والشعري على وجه الخصوص أنه يتميز بنوعٍ من العدول عما هو مألوف في اللغة، مما يكسر النسق الثابت والنظام الرتيب ؛ وذلك عن طريق استغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة. (٢٦)

والأسلوبيون ينظرون إلى اللغة على مستويين ؛ الأول (النمط التعبيري) المتعارف عليه، الذي يؤدي الوظيفة الإخبارية للكلام، وهذا المستوى هو ما يطلق عليه البلاغيون (أصل الكلام).والثاني (النمط الإبداعي) ؛ الذي يقوم على تجاوز المستوى الأول، والعدول عنه، إلى التعبير الفني وإلى هذا المستوى تتجه عناية البلاغيين والأسلوبيين .(٢٧)

ومصطلح العدول لم يأتِ لوصف ظاهرة واحدة، ينعكس فيها كسر النظام اللغوي السائد وإنما تعدى ذلك، ليصف منهجاً أو أسلوباً عند شاعر من الشعراء، الذين خرجوا على المذاهب المألوفة، وتجاوزوا معايير عمود الشعر ومذهب العرب في القول.

وقد وردت في الموروث البلاغي والنقدي مصطلحات أخرى كثيرة، تشير إلي عناية القدماء ومراعاتهم لطرق الشعراء في تشكيل نسيجهم الشعري، ومن أهم هذه المصطلحات مصطلح الغرابة ومصطلح التغيير، وهذا المصطلح يستخدم ليدل على الخرق والتجاوز لما هو مألوف في استخدام اللغة .

وقد أشار حازم إلى تفضيل الشعر مادام متضمناً الغرابة، وهذا " يؤكد على الأثر النفسي الذي يكمن في هذه الغرابة، يقول حازم " فأفضل الشعر ما قامت غرابته، وأردأ الشعر ما كان خالياً من الغرابة"(٢٨)

ومن المصطلحات التي ظهرت في التراث النقدي والبلاغي – كذلك– مصطلح التغيير وقد تكرر هذا المصطلح عند الفلاسفة المسلمين بشكل يؤكد التفات القدماء إلى مخالفة الشعراء لما جرت العادة على استخدامه ؛ مثال ذلك قول ابن رشد " والقول إنما يكون مختلفاً أي مغيراً عن القول الحقيقي، من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار وبالأسماء الغريبة وبغير ذلك من أنواع التغيير، وقد يستدل على أن القول الشعري هو التغيير، أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعراً، أو قولاً شعراً، ووجد له فضل الشعر ؛ مثال ذلك قول الشاعر:

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

وعلق ابن رشد على هذين البيتين قائلاً: إنما صار شعراً أنه استعمل قوله (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا) و (سالت بأعناق المطي الأباطح)، بدلاً من قوله: تحدثنا ومشينا وكذلك استعمال شاعر آخر (بعيدة مهوى القرط) بدلاً من قوله: طويلة العنق .

من هنا فإن ابن رشد ميز بين ما هو شعري، وما هو غير شعري إذا كان غريباً. كما بين ابن رشد أهم الطرق التي تحدث من خلالها التغييرات ؛ وذلك مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير، وتغيير القول عن الإيجاب إلى السلب، وعن السلب إلى الإيجاب ومعظم الصور التي ذكرها ابن رشد للتغيير ما هي إلا الصور التي يركز عليها الأسلوبيون في معاينتهم لظواهر العدول.

وقد أطلق ابن جني على العدول (الانحراف) (٢٩)، كما يقترب هذا المفهوم من قول البلاغيين (خلاف مقتضى الظاهر) أو (تلقي المخاطب بغير ما يترقب).

وقد أشار الجاحظ في (البيان والتبيين) إلى مستويي اللغة / المستوى العادي في الاستعمال والمستوى الفني في الاستعمال الخاص، ويقترب المستوى الأول بطبقة العامة، وغرضه إفهام الحاجة، أما المستوى الثاني فغرضه البيان البليغ، ويتميز هذا المستوى بمبدأ اختيار اللفظ، وينفرد بالتجويد والتماس الألفاظ وتخيرها. (٣٠)

والعدول ظاهرة من الظواهر الدالة على مرونة اللغة العربية، وإتاحة نظامها النحوي لأصحابها إمكانيات متعددة، وبدائل متنوعة من الأساليب، وطرق التعبير، مما يجعل المتكلم يعدل عن أسلوب إلى آخر، على غير مقتضى الظاهر، تلويناً للكلام، وتشويقاً للسامع وجذب انتباهه إلى كلمة في النص، يرى أنها بؤرة الحديث وأساس الكلام، فيؤدي بذلك العدول معاني ودلالات لم يكن لها أن تظهر لو أن العبارة جاءت وفق الأصل المقتضي.

والعدول أسلوب لا يقع على أسراره ولطائفه إلا من أوتي حظاً من الفهم والدربة، في تدبر كلام العرب وأساليبهم ،في التعبير، وللعدول دلالات معنوية وجمالية في المستويات

اللغوية القائمة في بنيتها التكوينية، وثمة صور كثيرة وأنواع متعددة للعدول، كما أن له مقامات مختلفة، ومستويات لغوية متباينة .

وفي النقد العربي أطلق النقاد على هذه الظاهرة الأسلوبية أسماء مختلفة، توحي باللا مألوف، وتصف التجاوز والتخطي، فقد سماه البعض بالانحراف، وأكد الكثير منهم أهمية هذا العنصر في قراءة النص الشعري، وربطه بعضهم بالمجاز والاستعارة، وتجاوز البعض في ذلك ؛ حيث ربطوه بالغموض والحذف والتقديم والتأخير والمجاز بصوره المتعددة، في حين رأى بعض الدارسين الغربيين أن لغة الشعر انحراف كلها.

كما وصفت ظاهرة الانحراف بالانزياح، وكان ذلك شكلاً من أشكال التخلص من مصطلح الانحراف، لما لهذه الكلمة من ظلال سلبية . وقد ذهب جل النقاد الأسلوبيين، وعلى رأسهم الناقد (جون كوهن)إلى كشف ملامح الاختلاف بين الأساليب بدءاً بمدى انحراف الكاتب عن النمط المألوف والطقوس المتداولة في الكتابة في سياق نصوصهم الإبداعية ؛ إذ " الأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار المألوف ..... إنه انزياح بالنسبة للمعيار إنه خطأ، لكنه خطأ غير مقصود، ومحمود تنزع النفس إليه مادام يحمل جمالاً فنياً"(٣١)

والانزياح في المفهوم الأسلوبي هو قدرة المبدع على انتهاك واختراق المتداول المألوف سواء أكان هذا الاختراق صوتياً أم صرفياً أم نحوياً أم معجمياً أم دلالياً، ومن ثم يحقق النص انزياحاً بالنسبة إلى معيار متواضع عليه، لذا تبقى اللغة الإبداعية هي التي تسمح بهذه الخلخلات اللغوية ضمن النصوص، مما يحولها من النفعية البلاغية، إلى الفنية الجمالية.

وهذا كله يكون وفقا لأفكار وتداعيات خاصة، في إطار مواقف محددة، تمليها طبيعة الموضوعات المتداولة ؛ حيث " أنه من غير المجدي حصر الكلام في تكرار جمل جاهزة كل واحد يستعمل اللغة لأجل التعبير عن فكرة خاصة، في لحظة معينة، ويستلزم ذلك حرية الكلام " (٣٢)، واستقلالية الخوض منه وبه، بارتياح في رحاب لغة معينة أدبية تجعل الجمالية والتأثير غايتيها .

وللانحراف الأسلوبي أثرٌ كبير في الدراسات النقدية ؛ إذ أن رصد ظواهر الانحراف الأسلوبي يساعد الناقد على قراءة النص قراءة استنباطية تعتمد على العلاقات بين بنى النص داخل العمل الأدبي، وما لذلك من دلالات وإيحائية، وكما كان لظاهرة الانحراف الأسلوبي أثرٌ على الدراسات النقدية، وعلى الأديب، فإن لها أثراً على المتلقي ؛ لأن كسر رتابة النظام اللغوي يشحن المتلقي بطاقة انفعالية، حين يصطدم فجأة بما لا يتوقع، وما لم يتربى عليه ذوقه.

الفصل التطبيقي:

ظواهر (العدول) في شعر إبراهيم ناجي

المبحث الأول:

الانحراف الأسلوبي (العدول عن الأصل اللغوي)

ويتمثل ذلك العدول في ظواهر شتى في مجال الاستخدام الأدبي في شعر إبراهيم ناجي وإذا كان الشاعر لا يفكر – عادة – في اللغة والنحو عندما يعبر عن تجربته الشعرية، إلا أن ما يقوله لا يخرج عن الإطار الذي حددته القواعد، إلا في حالات قليلة، وقد استطاع البلاغيون أن يجدوا لها مسوغات، حتى تكون اللغة ذات طبيعة تواصلية، وتستطيع التأثير في السامع، وتلبي لديه حاجات فنية وجمالية، إلا أن ما يتيحه البلاغيون لمنشئ الأدب لا يصل في حالاته إلى درجة تحطيم القواعد التي وضعها اللغويون، وإنما يتيحون ما يضمن للظاهرة الأدبية النمو، في حدود ما تجيزه القواعد أصلاً، والذي لا يتعدى استخدام بعض الكلمات، بعيداً عن دلالاتها المألوفة كما في المجاز، أو التصرف في ترتيب الكلمات بصورة تخالف النسق المألوف، كما هو الحال في التقديم والتأخير، أو التركيز على الصيغ المقابلة، التي من شأنها كسر تسلسل الكلام، ومنعه من الجريان على وتيرة واحدة، كما يبدو في استعمال

التضاد، ومن شأن هذه الوسائل جميعاً التحول على الصعيد الأسلوبي، إلى منبهات تثير المتلقي، وتخلق لديه قدرة على تمثل القيم الفنية التي ينطوي عليها الأثر الأدبي.

أولاً: الانحراف عن أصل الكلام الوضعي لغرض بلاغي

(١) المجـاز:

تقر الدراسات الأسلوبية بازدواجية الخطاب في الناتج الكلامي الصادر من مستعمل اللغة فكثيراً ما يجد نفسه أمام طائفة من المفردات، يمكن لكل واحدة أن تؤدي المعنى المطلوب وعندما يريد المنشئ أن يخرج معناه من التصور إلى الواقع يختار واحدة من الألفاظ، يسوق بها معناه، حينئذٍ تنعزل سائر الألفاظ المتشابهة، ثم تأتي مرحلة النظم، لتستقر الكلمة المختارة في سياق يقر به النحو، وترتب وفق ترتيب المعاني في نفس صاحبها، على الصورة التي حددها عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم، وهكذا تتشكل لبنات القول، حتى تتم صورته الكلية، وهي صورة لا تخرج عن كونها خطاباً عادياً، يؤدي غرضاً نفعياً، أو رسالة يريد المبدع تبليغها إلى المتلقي.

أما الأدباء فإنهم لا يسيرون على هذا النمط، الذي سبق في تعاملهم مع اللغة، وإنما يعمدون إلى خلخلة الأنظمة الثابتة للغة، فيختارون من المفردات ما يحتمل طاقات تأثيرية واسعة ومن ثم تحميل دلالات إضافية، لينتج عن ذلك خللاً في العلاقات اللغوية الراسخة، ذلك لأن الألفاظ في أثناء ذلك تلبس دلالات جديدة ن لتؤصل علاقات لم تكن مألوفة من قبل، وهذا عمل مقصود، يتوخى منه الأديب زيادة الطاقات الإيحائية للألفاظ، وتوسيع حقولها الدلالية لتستوعب دقائق التجارب التي يغبر عنها، من أجل ذلك كان المجاز، وما يتيحه من إمكانات تساعد على تجاوز ما هو مألوف في المجال الدلالي، من أهم الوسائل المثيرة، التي تنطوي على منبهات أسلوبية، تمكن الأديب من ترك بصماته الشخصية على اللغة.

لقد عرّف البلاغيون المجاز اللغوي بأنه " الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له"(٣٣) وأنه " الكلمة المستعملة في معنى معناها " (٣٤)، وبمقتضى المجاز تبدو مؤشرات

الأسلوب مركزة في مستويين للدلالة: الأول ما يعرف بدلالة المطابقة، وهو ما يفهم من اللفظ الذي انتقل من مجاله الحقيقي ، إلى مجال مجازي، والثاني دلالة اللفظ على شيء أخرجه المتكلم عن معناه، بغية حمل السامع على التأثر به، مما يشكل على مستوى الأسلوب انحرافاً عن الوضع، يتوقف قبوله على مدى استجابة المتلقي لمثل هذا الضرب من العدول.

وقد استعمل إبراهيم ناجي أسلوب المجاز في شواهد لا تحصى من شعره، وعمد إلى التركيز على مفردات بعينها، أجراها مجرى المجاز اللغوي؛ كما في قوله:

ما احتفاظي بعهودً لم تصنها وإلام الأسر والدنيا لديَّ(٣٥)

في البيت السابق نجد أن المفردات يمكن أن تخضع لعملية الاستبدال، بمعنى أنها مختارة من مجموعات لفظية، حل المذكور منها محل المعزول، إلا أن قوله (تصنها) فيه عدول مجازي عن الأصل، لا يمكن رده إلى الاستبدال ؛ لأن نسبة الصون للعهود انحراف عن النمط التركيبي الأصيل للغة، فالصوت وفق ما وضع له في الأصل المعجمي يعني "حفظ ووقى" (٣٦)، والشاعر – هنا – عدل عن هذا المعنى، فخرج عن الأصل، حيث نسب الصون للعهود، والصون والاحتفاظ يكون للأشياء المادية، التي تقبل ذلك، والعهود معنى مجرد، لا يجري عليه هذا الحكم ، ولكن الشاعر انحرف بذلك عن الأصل المعجمي، باستعماله الاحتفاظ والصون للعهود استعمالاً مجازياً.

وقوله:

يقظةٌ طاحت بأحلام الكَرَى وتولى الليـلُ والليلُ صديقْ(٣٧)

نسب الشاعر الفعل (طاح) إلى يقظة، وهذا عدول عن النمط التركيبي لأصل اللغة، فـ(طاح) معناه "سقط أو ذهب به" (٣٨)، إلا أن الشاعر عدل عن هذا المعنى ؛لأن اليقظة لا يمكن أن يصدر منها فعل (طاح)، فاليقظة من الأحلام، قد أطاحت بأحلام الكرى، أي أحلام الخيالات التي تشبه النوم.

وقوله:

قـدرٌ أراد شقـاءنا لا أنت شئتَ ولا أنـا(٣٩)

نسب الشاعر الفعل (أراد) إلى قدر، وبذلك خرج عن المعنى المعجمي لكلمة (أراد)، التي تعني "شاء إلى القدر " (٤٠)، وبذلك انحرف عن النمط التركيبي لمعنى الكلمة، فالإرادة لا تصدر عن الدهر، وإنما عن عاقل، وفي إسناد الشاعر الفعل (أراد) للدهر عدول عن المعنى المعجمي لها.

وقد استخدم الشاعر كلمات (الشموس – الأقمار– الشهب– الكواكب– النور – المصابيح)وغيرها مما يلبي عنده حاجات فنية لا تنحصر، وجرى في استعمالها على جهة المجاز وفق علاقة المشابهة التي تبرز في قوله:

والصقرُ تاجُك، تاج فرعون الذي جعل الشموسَ الزهرَ في كفيكِ (٤١)

والمجـــدُ تاجُـــكِ والسهى لكِ موطنٌوالشهبُ والأقمارُ في نعليكِ

فأراد بالشموس – هنا– أهل العلم، والعلاقة قائمة على المشابهة، وبقرينة السياق، الذي يمنع من إرادة المعنى الحقيقي.

ويقول في سياق الرثاء:

حمُلوا على الأعواد فناً خالداً وارحمتاه لكوكبٍ محمولِ (٤٢)

ويقول:

كان فراشاً حائراً في الدنى في نورها أو نارها يرتمي(٤٣)

ويقول:

وأولو الشعر المصابيح التي حطمتهن رياحُ الصحراءْ(٤٤)

جاءت الكلمات (كوكب– نور – المصابيح) جميعها في سياق الرثاء في شعر إبراهيم ناجي، ولها مؤشر واضح، يتحدد بكون كل من خُص بهذا الشعر من الشعراء، الذين رأى أنهم كانوا في حياتهم كواكب أو نوراً أو مصابيح، وقد بعثوا النور والضياء في حياة الناس، ومن الطبيعي إذا ما طوت يد الموت حياة هؤلاء، أفل ضوءهم، وتبدد سناهم، وقد وجد الشاعر في مثل هذه الألفاظ ما يؤدي غرضاً للتعبير عن هذا المعنى .

وهنا تتجلى خاصية أسلوبه، والتي تتمثل في التركيز على هذا النمط من المفردات والعدول بها عن وضعها المألوف، غير أن الانحراف الأسلوبي الذي يشير إليه المجاز عامة لا يعد خروجاً سافراً على الأصل، أو ما هو مستقر، وإنما يصدر عما يعتقده المتكلم بها، لذا " فهو لا يعدو كونه اعتقاداً أسطورياً، من أجل ذلك قد يكون المجاز سابقاً للحقيقة، أو أنه أصل والحقيقة فرع " (٤٥)، ولاسيما أن الحقيقة اللغوية ما هي إلا قيود أضفتها المعجمات على الكلمات فطوقتها في إسار محدود، ومن شأن المجاز إطلاق اللغة من قيدها، لتعود طليقة في فضاء رحب يلائم طبيعتها الخارجة على التحديد، والشاعر الذي يستخدم أسلوب المجاز يبعث الكلمات من جديد، ليعيدها إلى طبيعتها الحرة، أي قبل أن تعيد المعجمات استعمالها، فيصبح المجاز– بهذا المعنى – عدولاً إلى الأصل، أو هو الأصل، والاستعمال الحقيقي للغة جاء في مرحلة تالية، وبهذا المعنى يكون المجاز سابقاً للحقيقة، كما يرى الأسلوبيون .

ولا يتخذ المجاز في شعر إبراهيم ناجي صورة واحدة، بل يترجح بين مستويات عدة، ويمكن أن نقف على جانب من مجازاته الجزئية في علاقاتها الجزئية، في علاقاتها المرسلة، وهذا الأسلوب يدل على مدى الانحراف الذي بلغه أسلوبه في التعبير عن تجاربه، بصورة تنم عن عدوله عن النسق الموضوع للكلام، فمن مجازاته الجزئية قوله:

يا غازياً يضرب القلب وهو حصنُ مُحَطَّمْ (٤٦)

أطلق الشاعر لفظة (القلب) وأراد نفسه، وبذلك يخرج الكلمة من دلالتها الموضعية، إلى معنى آخر، وهو الجسم.

وقوله:

وحنيني لك يكوي أعظمي والثواني جمرات في دمي (٤٧)

فقد أطلق الشاعر لفظة (الأعظم)، وأراد الجسم، وأطلق لفظة (الثواني)، وأراد الزمن فكل من الأعظم مختصة في الأصل بالدلالة على جزء من كل، غير أن الشاعر – هنا – أراد بها كامل الجسد، والثواني مختصة بالدلالة على جزء من كل، غير أن الشاعر أراد بها الزمن الذي يؤرقه لبعد الحبيب عنه، وفي ذلك انحراف عن الأصل.

وقوله:

تسمعُ الشعرَ وشعري منكَ لكْ وبإلهامك أبدعتُالرويّ (٤٨)

فالروي هو الحرف الذي يلزم تكرره في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وتنسب إليه القصيدة فالروي جزء من كل، فقد أطلق الروي، وأراد الشعر الذي يكتبه.

وقوله:

فهلا وقفتم دونها تمنحونها أكفاً كماء المزن تمطرها خيراً(٤٩)

فقد أطلق الجزء (الأكف)، وأراد الرجال الأقوياء . وهو بهذا الأسلوب يخرج الكلمة من دلالتها الوضعية، إلى معنى آخر يلامس بها كامل الشيء الموصوف، مما يدل

على تحول هذا الضرب من المجاز، إلى سمة فيه أسهمت في إطلاق لغته من المحدود إلى اللا محدود.

(٢) التمثيل:

وقد وجد إبراهيم ناجي في أسلوب التمثيل ما يلبي نزوعه إلى المطلق في مجال استخدامه للغة والتمثيل كالمجاز، يعبر عن انحراف أسلوبي عن الأصل، وكان التمثيل أداة طيعة بيده، ليمتد إلى أقصى ما تحتمله الكلمة من دلالات، والتشبيه التمثيلي خاصة يختلف عن سائر التشبيهات بكون وجه الشبه فيه منتزعاً من أشياء متعددة، إذ هو من هذه الناحية مجال لشحن الكلام بدلالات واسعة، تجعل المعنى على غاية من التشعب والامتداد . ومن ضروب تشبيهاته التمثيلية قوله:

هذه الكعبة كنّا طائفيها والمصلِّين صباحاً ومساءَ(٥٠)

كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف باللهِ رجعنا غربـاءَ

فالحال التي يجسدها التشبيه التمثيلي – هنا– قائمة على تمثيل صورة بصورة ؛ إذ يصور تعلقه بدار الأحبة، ومكانته في نفسه، بالكعبة التي يطوف حولها الطائفون، ويصلون بها صباحاً ومساءً فالسجود والعبادة للحسن، كسجود المصلين (الطائفين بالكعبة)، فهذه الكعبة هي دار أحلامه وموطن حبه، تلقاه اليوم في جمود وعبوس، وتنكره كأن لم يكن بينه وبينها سابق ألفة وغابر مودة، وهي التي كانت من قبل تهش للقائه، وتبش وتسعد برؤيته وتضئ .على أن استخدام الكعبة المشرفة رمزاً في مثل هذه المواطن، غير مقبول ، فهذه الأماكن – بالطبع – لا تسمو إلى منزلة الكعبة ولا تكاد، والأمر كذلك في التعبير بالعبادة والسجود.

وقوله:

يا فؤادي رحم اللهُ الهوى ، كان صرحاً من خيالٍ فهوى(٥١)

اسقني واشربْ على أطلالِهِ وارو عني طالما الدمع روى

يصور الشاعر الحب الذي ضاع بالصرح، ولكن هذا الصرح كان من خيالٍ، وقد هوى ولم يبق منه سوى بقايا أطلال، يبكي عليها الشاعر، وفي هذا التمثيل خلاصة لفلسفة الشاعر في شعره فهو من الشعراء الذين يرون أن أجمل ما في الحياة هو الهوى والحب، ولكن الحياة مهما كانت طويلة وسعيدة، فهي مهددة بالفناء أو الموت، وكذلك فإن الحب مهما كان جميلاً فهو يتعرض للمصير نفسه في النهاية، ومن هنا تولد الحزن، الذي يتسلل إلى كل نفس حساسة في هذه الدنيا فالحياة وكل جميل فيها ينتظران نهاية واحدة، هي الزوال والتلاشي، وقد جسد التشبيه التمثيلي في مقدمة قصيدة الأطلال للشاعر هذا الشعور وتلك الفلسفة.

وقوله:

طالعتنا في طلعةٍ لم تزنها "كالفتيل " الحقير في (الفانوس) (٥٢)

كذليل الأبقار إذ ربطوه وتراهم بخرقةٍ عصَّبوه

فإذا ما عصاهم و ضربوه وتمشَّى على غناء "الألوس"

يصور الشاعر حال المهجو – الذي وصفه بالأعمى البغيض زوج حسناء – في ذله وهوانه أولاً بالفتيل الحقير في الفانوس، ثم بحال ذليل الأبقار الذي قيدوه وعصبوه وأمعنوا في إذلاله فتارة يضربونه، وتارة أخرى يجعلونه يتمشى على غناء الألوس.

وقوله:

لست أنساك وقد أغريتني بفمٍ عذب المناداة رقيقْ (٥٣)

ويدٍ تمتد نحوي كيدٍمن خلال الموج مُدَتْ لغريقْ

فقد صور حاله مع الحبيب الذي يفتقده ولكنه يتذكره – دائماً – ولا ينساه ، وكأنه غريق أوشك على الغرق ويمد الحبيب يده لينتشله وينقذه من الغرق.

وقوله:

وحامت على الأفق الحزين كواسرُ إذا ظفرت لا ترحم الحسن والزهرا(٥٤)

تحطُ كما حط العقابُ من الذرى وتلتهم الأفنانَ والزغبَ والوكراَ

يصور الشاعر المخاطر التي أحاطت بالبلاد وداهمتها بالطيور الجارحة كالعقاب، وأخذت تأكل الأخضر واليابس، وتقضي على خيراتها .

وهكذا نجد أن الشاعر من خلال المجاز استطاع الانتقال من المستوى النفعي المحدود، إلى المستوى الفني الجمالي الواسع، ومن خلال التمثيل أن يوسع مدى دلالة الكلمات، مما هيأ له التخلص من التحديدات المفرطة، المفروضة عليها.

ثانيـاً: الانحراف (العدول) عن النسق النحوي:

إن اللغة في نسقها المثالي " ما هي إلا ثمرة ترابط بين ما يقول به النحاة، وما يقول به اللغويون " (٥٥)، ولهذا كان كسر نمطية هذا الوفاق علامة أسلوبية، تدل على مقدار انحراف الشاعر عن الأصل.

وقد عمد إبراهيم ناجي إلى كسر النسق اللغوي المألوف، معتمداً على إمكانات بلاغية كثيرة؛ كالالتفات والتقديم والتأخير والحذف والعدول في استخدام أدوات الربط.

(١) الالتفات:

الالتفات لغة هو من "التفت إلى الشيء، صرف وجهه إليه " (٥٦)، والاسم يحمل دعوة الالتفات والتنبيه، واصطلاحا عند جمهور البلاغيين التعبير عن معنى، بطريقة من الطرق الثلاثة (التكلم – الخطاب – الغيبة) بعد التعبير عنه، بطريق آخر منه، أو بعبارة أخرى هو الانتقال بالأسلوب من صيغة التكلم أو الخطاب أو الغيبة، إلى صيغة أخرى من الصيغ. وشرطه: أن يكون الضمير في المنتقل إليه، عائداً في نفس الأمر، إلى الملتفت عنه وأن يكون التعبير الثاني على خلاف ما يقتضيه الظاهر ويترقبه السامع.

وقد عرَّف قدامه بن جعفر الالتفات بقوله " هو أن يكون المتكلم آخذاً في معنى، فيعترضه إما شك فيه، أو ظن أن راداً يرده عليه أو سائلاً يسأله عن سببه، فيلتفت إليه بعد فراغه منه"(٥٧)، ولكن عند البلاغيين تجاوز الالتفات حد الاعتراض إلى أبواب لا تنحصر ؛ فذكر ابن المعتز أنه يقترن "بانصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار"(٥٨)، ويؤكد المبرد ذلك في تعليقه على قول الشاعر:

وأمتعني على العشا بوليدة فأبت بخير منك يا هودُ حامدا

فقال: كان يتحدث عنه، ثم أقبل عليه يخاطبه، وترك تلك، والعرب تترك مخاطبة الغائب إلى مخاطبة الشاهد إلى مخاطبة المتكلم، ومن مخاطبة الشاهد إلى مخاطبة الغائب"(٥٩)

وقد أكثر إبراهيم ناجي من الالتفات في شعره، وذلك لتنويع مستويات الخطاب والتأثير في السامع، فنراه يترك مخاطبة المفرد المتكلم إلى مخاطبة المفرد المخاطب في قوله:

يا قاسيَ البعـد كيف تبتعـدُ إني غريبُ الديار منفردُ (٦٠)

إن خانني اليومُ فيك قلتُ غدا وأين مني ومن لقاك غدُ

ومن خطاب المفرد الشاهد إلى خطاب المفرد الغائب في قوله:

يا رامي السهم يدري أين موضعه مني وبعلم ما داريت من ألمِ (٦١)

لا يخدعنَّكَ منهـا وهيصـامتةٌ صمت القبور فراغُ الموتِ والعدمِ

فيم انتقامك من قلب عصفت به لم يبقَ من موضـع فيـه لمنتقمِ

وقوله:

يا دار هندٍ إن أذنتِ تكلَّمي يا دارها عيشي لهندٍ واسلمي (٦٢)

وقوله:

أنتما فرقدان، وهو جدير بالذي ناله وأنتِ جديرهْ(٦٣)

ومن خطاب المفرد الغائب إلى خطاب المفرد الشاهد في قوله:

يا حبها ما أنت ما هذا الذي مع الغريب وألف الأضدادا(٦٤)

ومن خطاب المفرد إلى خطاب الجمع في قوله:

ولو أن الألى أنقذتَ جاءوا يؤدون القديم من الجميل (٦٥)

ولو أن الألى علمتَ جاءوا يؤدون القليل من القليل

وقوله:

اذكري ذاك المساءَ كيف كنا سعداءَ (٦٦)

ومما لا شك فيه أن هذه الأضرب من الالتفات تسهم في تلوين الخطاب، وتقطع جريان الكلام على جهة أخرى من الخطاب، توخياً للتأثير في السامع، ودفع السأم عنه، وإبراهيم ناجي لا يسير في أسلوب الالتفات في شعره على نحو ما جرى عليه السابقون فحسب، وإنما نجده يعمد – أحياناً– إلى مجانبة الطرائق المألوفة في الالتفات ؛ مثل الالتفات عن مخاطبة الجمع، إلى مخاطبة المفرد، كما في قوله:

لا القوم راحوا بأخبارٍ ولا جاءوا ولا لقلبك عن ليلاك أنباءُ (٦٧)

ويرى النحاة في مثل هذه الحال "أنه لا يجوز للمتكلم إذا بدأ بضمير الجمع أن يأتي بعده بما هو دال على المفرد ؛ لأن ذلك لا يزيل الإبهام عن الكلام "(٦٨)؛ إلا أن البلاغيين" يحملون هذا النمط من العدول على المجاز، على اعتباره وسيلة فنية، وإن تطابق النسق إلا أنها تحقق نوعاً من التوازن في الكلام."(٦٩)

(٢) التقديم والتأخير:

أباحت اللغة العربية للشاعر أن يقدم، وأن يؤخر بين ترتيب دوالها، واضعاً نصب عينيه الدلالة المحوطة بأمرين ؛ إحداهما الوظيفة التوصيلية للغة، وثانيهما الجمالية التعبيرية، التي من شأنها أن تستأثر بحواس المتلقي، وتجعله مشدوداً للنص، الذي يقرأه .

ويخضع التركيب من حيث ترتيب كلماته إلى نمط يتبع حركة الإعراب، الذي من شأنه ضبط المعاني، وترتيبها، الذي أقره النحو، كأن يكون حق المسند إليه التقدم، ولا مقتضى للعدول عن تقديمه إلا لأغراض حددتها القواعد، ومن هنا يكون من حق المبتدأ التقدم على الخبر،والفعل على الفاعل، والموصوف على الصفة، إلا أن مجالات الاستخدام الأدبي للغة كثيراً ما تخترق هذا النظام ؛ لأغراض نفسية وإبلاغية ؛ كالتشوق والتفاؤل والتلذذ. (٧٠)

وقد جرى إبراهيم ناجي في صور من شعره على الابتداء بالخبر ؛ وذلك في مثل قوله:

قمري أنت ليس لي منك بدُّ في اعتكار السحائب السّوداءِ (٧١)

وهذا الاستخدام يستدعي بيان الأصل، الذي يفترضه النحو في صورته المثالية المألوفة المتحققة في قولنا (أنت قمري) و (ليس بد لي)، غير أن الشاعر عدل عن ذلك ليخص المحبوبة بالغزل .

وقوله:

وطني أنتَ ولكني طريدُ أبَديُّ النفي في عالم بؤسي! (٧٢)

ومن صور التقديم عنده تجاهل رتبة الفعل، ليأتي به عقب المفعول، لغرض التخصيص كما في قوله:

البحر أسأله ويسألني ما فيه من ريٍّ لظامئهِ (٧٣)

كما نجده يقدم المفعول به على الفاعل في مثل قوله:

صافحتني من نواحيك يدٌ تمسح الدمعة عن جفن الغريب (٧٤)

وتلقّاني رشاشٌ كالبكا وهديرٌ مثلُ موصول النحيبِ

ويكثر من تقديم الجار والمجرور ؛ كما في قوله:

ومن الشوقِ رسولٌ بيننا ونديمٌ قدَّم الكأس لنا ... (٧٥)

ومن تقديم الظرف في قوله:

وعندك كل ما أظمأ وردَالقلبُ لهفانا (٧٦)

وعندك كل ما أدمى وزادالجرح إثخانا

وعندك كل ما أحيا وشدَّد عزمه الواهي

وبلغ من إكثاره من هذا النمط إلى درجة الضغط على صيغ بعينها، مثل تكراره (لك...) في قوله:

لك حسن نوّار الخميـ ـلة طُلَّ صبحاً فابتسم (٧٧)

لك نضرةُ الفجر الجميـ ـل على الذوائب والقممْ

لك طلعةُ البرءِ المرجَّـ ـى بعد مستعصي السقمْ

لك كـل ما أوفى على قـــدر النهـــاية واستتمْ

ومن الواضح أن التقديم والتأخير في صوره المختلفة كان غرضه عند إبراهيم ناجي التخصيص وهو غرض إبلاغي، يسر له الانحراف عن النسق النحوي ؛ " الذي يقتضي ترتيب الكلام على حسب الموقع الإعرابي، كتقديم ما حقه التقدم بالرتبة، وتأخير ما يتوجب تأخيره وفق المنطق الذي يوجب تقديم العلة على المعلول، والعلم على العالمية، والواحد على الاثنين والتقدم بالشرف، والتقدم بالمكان، والتقدم بالزمان " (٧٨)، وهذه أشبه بالقيود التي يحاول الشاعر تخطيها في سبيل إيجاد لغة تواصلية، تشكل في واقع الأمر انحرافاً عن النسق بمستوييه النحوي والمنطقي.

(٣) الحذف:

تتميز لغة الشعر بالتقطير والتكثيف الذي يبرز بصورة واضحة في الشعر العمودي وارتكازه على البث الشعري المحدود بعدد معين من الوحدات الوزنية، وباعتباره وحدة دلالية تكاد تكون منغلقة على نفسها، ولذا كانت حاجة النص الشعري إلى بنية الحذف التي تجسد هذا التكثيف، من خلال إغضاء الطرف عما هو زائد أو مستطرد، أو ما لا يضيف جديداً للمعنى الشعري، الذي لا يصيبه أدنى خلل بسبب عمليات الحذف والتكثيف، بل إنها لتتضمن فيضاً من الدلالة، لا يستطيعه ذكر تلك المحذوفات من بنية البيت أو النص.

إن طي العامل يفترض وجود أصل له صورة الكلام، فإذا ما عمد المنشئ إلى حذفه بقيت صورته ماثلة في الذهن، لاعتبارات تستدعيها الوظيفة الإعرابية، ويكون الحذف لعلل كثيرة ؛ منها معرفة السامع به، وضيق المقام عن ذكره، وقد اعتمد إبراهيم ناجي على الحذف في مواضع كثيرة من شعره، وأبرزها قوله:

إذا أنا في هواك أضعت روحي فلست أضيعُ فيك دمي هباءَ(٧٩)

فقد جاء الحذف – هنا– بعد إذا ؛ لأن صورة الحذف المألوفة بعد إذا تستوجب تقدير فعل محذوف، يفسره المذكور، والتقدير (إذا أضعت أنا في هواك أضعت ...)، وهو انحراف بالغ عن الأصل، ينطوي على منبه أسلوبي.

وقوله:

يشهدُ الليلُ عليه والنهارْ والشهيدُ المتواري في الضلوعْ (٨٠)

جاء الحذف – هنا – في قوله والنهار والشهيد، والتقدير (ويشهد النهار ويشهد الشهيد ...) فإذا قيل هذا حذف مفسر على اعتباره ذكر الفعل يشهد في صدر البيت، قلنا: إن من شأن المفسر أن يتأخر عن المحذوف في المحل.

ومن ضروب حذفه الفعل وذكره ما ينوب عنه قوله:

مهلاً نديمي! كيف ينسى حبها من ينشد السلوى على ذكراها(٨١)

فالمحذوف في سياق الأمر الدال عليه المصدر المذكور، وهو (تمهل) وحذفه قد أدى إلى التخفيف من حدة توالي الأفعال في البيت.

ومن ذلك – أيضاً– قوله:

عجباً لقلبٍ هيض منكَ جناحُهُ وجرى به نصلُ الندامةِ يذبحُ(٨٢)

ورد الحذف في قوله (عجباً) ،والتقدير أتعجب عجباً، وربما دل الحذف – هنا – على الرغبة في اختزال الكلام وإيجازه، ومما يؤكد دلالة التخفيف حذفه المفعول في آخر البيت، في قوله (يذبح) ،فقد حذف مفعول الفعل (يذبح)، المتعدي، لإفادة العموم، وجاء الحذف– أيضاً – رعاية للوزن الشعري، باعتباره في نهاية البيت.

كما ورد حذف المبتدأ في مواضع متعددة ؛ في مثل قوله:

سهدٌعلى سهدٍ وذكـ ـرى فوق ذكرى تزدحمْ (٨٣)

وقوله:

نشوةٌ لم تطل! صحا القلبُ منها مثلَ ما كان أو أشد عناءَ (٨٤)

وقوله:

قبسٌ أضاء العالمين كما تضئ لهمذُكاءْ (٨٥)

وقوله:

صرحٌ من الأدب الصميم له على الدنيا البقاءْ (٨٦)

وقوله:

يقظةٌ طاحت بأحلام الكَرَى وتولّى الليلُ، واللَّيْلُ صّدِيقْ (٨٧)

وقد جاء تصدير البيت بالمسند وحذف المبتدأ ؛ ليبادر المتلقي بالمراد، وليؤكد على الوصف المرتبط بالمحذوف دون غيره، وهذه الشواهد تعد عدولاً عن النسق ؛ لأن الأصل أن تذكر الكلمة في موضعها، فإذا ما حذفت دل ذلك على انحراف.

(٤) العدول في أدوات الربط:

تتميز أدوات الربط بإمكانات أسلوبية واسعة ؛ لأنها تؤدي دوراً معنوياً، بالإضافة لوظيفتها النحوية المتعلقة بالربط بين الكلمات والجمل، ولا تقتصر أدوات الربط على أحرف العطف ؛ " وإنما شملت أحرف الجر – أيضاً– ؛ لأن لها من المعاني ما يزيد على وظيفتها النحوية " (٨٨)

وحروف الربط عامة لا تكتسب وجودها من الدلالة المعجمية المحددة لها، وإنما قد يؤدي بعضها معاني بعضها الآخر، وهو ما يعرف بتشريب الحرف معنى حرف غيره، وذلك مثل احتمال (الباء)معنى (في)، وغيرها من الشواهد الدالة على الافتنان في استخدام تلك الأدوات وكان استخدام إبراهيم ناجي لأدوات الربط تترجح بين المحافظة على وظائفها المعنوية، والعدول عن تلك الوظائف.

يقول إبراهيم ناجي:

كم غادة بين الصبا والشبابْ تأنّق الصانع في صنعها (٨٩)

وهذا الشاهد يشف عن بلاغة النسق ؛ حيث روعي في حرف العطف (و) الترتيب بين المتعاطفات على حسب التقدم، إذ الصبا يكون أولاً، ثم يكون الشباب.

ويقول:

أَذِنَ اللهُ به بعد النوى فثَوينا واسترحنا وأمِنّا! (٩٠)

فالثواء من ثوى أي أقام واستقر، والذي يأتي بعده الراحة، والراحة تبعث الأمن، وهكذا تتوالى الكلمات على حسب النسق العقلي .

غير أن إبراهيم ناجي لا يحفل – في كثير من الأحيان – بالترتيب الذي يفيده حرف العطف فنراه يعمد إلى العدول عن النسق في قوله:

وأنا حبٌ وقلبٌ دمٌ وفراشٌ حائرٌ منكَ دنا (٩١)

فلا وجه للترتيب بين (حبٌ وقلبٌ ودمٌ وفراشٌ).

وكذلك يخرج حرف العطف (أو) عن مجال التردد والترجيح بين أمرين في قوله:

انظر إلى شتى معاني الجمالْ منبثة في الأرض أو في السماءْ (٩٢)

وتحمل (أو) على معنى (الواو)، وفي ذلك عدول ظاهر.

أما عدوله بحروف الجر، فنجد ذلك في مثل قوله:

دنوت إليَّ مستمعا فبُحتُ، وفرطَ ما بُحْتُ(٩٣)

فقوله (دنوت إلي) الأصل (دنوت مني) ، فعدل من (منيإلى (إلي)

وقوله:

عصفتْ علينا غيرَ راحمةٍ لنايا صفوة الأحباب ، أيّ رياحِ ! (٩٤)

في قوله (راحمةٍ لنا) أي (غير راحمة بنا)، فعدل من بنا إلى لنا .

وقوله:

ويا دار من أهوى عليكِ تحية على أكرم الذكرى على أشرف العهدِ (٩٥)

ففي قوله (عليك تحية) الأصل (إليك تحية)، وعدل من (إلى) إلى (على).

إن العدول في حروف العطف من جهة التبادل في وظائفها المعنوية تقره البلاغة، لما لهذا الأسلوب من إثراء للكلام، وما ينطوي عليه من سمات أسلوبية.

المبحث الثاني

الانحراف (العدول) في السياق الأسلوبي

لقد كان تأثير الانحرافات السابقة يكاد ينحصر في المواضع التي انطوت عليها، ولذا كان لابد من الوقوف على ظواهر أسلوبية ذات تأثير شامل، ليس على مستوى التركيب فحسب وإنما على مستوى السياق ؛ ليكمل النظر إلى السمات الأسلوبية عند إبراهيم ناجي، في صورتها الواسعة .

(١) التكرار التقابلي وأثره في السياق:

لقد كانت فكرة السياق حاضرة في أذهان البلاغيين، وتجلى ذلك في بعض أقوالهم ؛ مثل قولهم (لكل مقام مقال)، و(مراعاة مقتضى الحال)، فمناسبة القول للمقام " تشف عن علاقة القول بالزمان الذي يجري فيه، وارتباطه بالحال فيه مراعاة للمكان " (٩٦)، وكأنهم أرادوا أن يُؤدَى الكلام الأدبي وفق إطار الزمان والمكان، ليعظم أثره في النفوس، لما ينجم عن ذلك من أهمية تخصيص الأسلوب، ومطابقة الحال التي يكون عليها المتلقي، ومراعاة لخصوصيته ومكانته وهذه المطابقة لا تحصل إلا في تحديد زماني ومكاني، ومن هنا

برزت مسألة السياق، التي تميز القول من جهة خواصه الأسلوبية المتغيرة وفقاً لتغير الأمكنة والأزمنة.

على أن فكرة السياق لم تعد متصلة بالتوالي اللغوي أو التداعي الذي تأتي بموجبه الكلمات في أنساق، تقتصر على تلوين المعاني التي تتضمنها العبارة، وفقاً للحالات التي يكون عليها المخاطب، ذلك لأن الإيحاءات الجديدة التي يكسبها القول نتيجة ذلك سرعان ما تصير مألوفة لدى المتلقي، " فيخسر الخطاب جل طاقاته التأثيرية، وإنما اتصلت فكرة السياق الأسلوبي بالنماذج اللغوية المنكسرة، بعناصر غير متوقعة " (٩٧)

ومثل تلك الانكسارات لا تتحقق فيما يؤديه المبدع من وسائل أسلوبية مفردة، على مستوى العبارة، وإنما تتحقق على مستوى السياق، من هنا أصبحت ظواهر التكرار من أهم الوسائل الأسلوبي تأثيراً ؛ لقدرتها على إجراء منبهات ذات قيمة فنية على مستوى الخطاب الأدبي.

ونعني – هنا – التكرار القائم على التقابل والتضاد، وقد برزت التقابلات بصورة ظاهرة عند إبراهيم ناجي، في عدد من القصائد ؛ ومن ذلك قصيدة الحياة (٩٨) ، فقد بدأ الشاعر بالتضاد بين (حل ومضى) فقال:

جلستُ يوماً حين حلَّ المساء وقد مضى يومي بلا مؤنسِ

وسرعان ما تحول التضاد في هذه القصيدة إلى تضاد شامل، قامت عليه علاقات لغوية مختلفة تمثلت في البيت الثالث بين (طيب وباطل) في قوله:

أرقبه ! يا كَدّ هذا الرقيبْ في طَيّب الكون وفي باطله

وفي البيت الخامس بين (الجهل والعلم و(الليل والنهار) في قوله:

سيّان ما أجهل أو أعلم من غامض الليل ولغز النهارْ

وفي البيت الثامن بين (الرشد والضلال) في قوله:

أنشدُ في رائـع أنوارها رشداً فما أغنـم إلا الضلالْ!

وفي البيت العاشر بين (اليقظة والمنام) في قوله:

فصاح بي صائحُها هاتفاً كأنما يوقظـني من منامْ

وفي البيت الثاني عشر بين الجذوة والرماد في قوله:

وكل ما تبصـرهُ من سنا يهزأ بالجـذوة خلف الرمادْ!

وفي البيت الخامس عشر بين (الأرض والسماء) في قوله:

انظر إلى شتى معاني الجمالْ منبثة في الأرض أو في السـماءْ

وفي البيت الرابع والعشرين بين (الليل والصباح) في قوله:

قد أقبل الليـلُ فحيِّ الجلد في رجـلٍ يدأب منذ الصباحْ

وهذه الطباقات المتكررة مزدوجة التأثير، فهي على مستوى العبارات تمثل تخالفاً وتضاداً بين معنيين متناقضين، مثل أن يناقض الحل المضي، والطيب والباطل، والجهل والعلم، والليل والنهار، والرشد والضلال، واليقظة والمنام، والجذوة والرماد، والأرض والسماء، والليل والصباح، وهذا النوع من التضاد يخرق مبدأ التماثل، والذي تمضي بموجبه المعاني، على وجه التشابه والتوافق والانسجام، ومن جهة أخرى فإنها ذات تأثير شامل في السياق الأسلوبي للقصيدة عامة، على اعتبار أن الطباقات المتكررة تقابل علاقات متماثلة في عموم القصيدة لتشكل تضاداً أوسع، وبذلك يمكن تمييز نسقين من العلاقات في مثل هذه القصيدة ؛ أحدهما يقوم على المعاني المتضادة، والآخر يقوم على المعاني المتوافقة، الذي جاء في سائر أبيات القصيدة وعلى هذا الأساس حدث على مستوى البنية تضاد آخر بين البنى المتضادة والبنى المتشابهة ليتردد النص بين تضاد وتوافق، فيستقر أخيراً في صورة تضاد شامل، يظهر في كل مرة يرد عليه بصورة مختلفة، وهذا هو المقصود بالانكسار الذي

يجعل النص مترجحاً بين تضاد وتماثل، فيتلون السياق في آخر الأمر بألوان مختلفة من المعاني، وهيئات متعددة من الدلالات .

وفي قصيدة الميعاد (٩٩) يتخذ التضاد بالصورة نفسها التي لاحظناها في القصيدة السابقة، إذ ينعقد الطباق منذ مفتتحها بين (عدت وأخلفت) في قوله:

إن عُـدتَ أو أخلفتَ لم نعدِأنا إلف روحك آخر الأبـدِ

ثم يحدث طباق في البيت التالي بين (موارد – لم أرد) في قوله:

ظمأٌ على ظمأٍ على ظمأٍ ومـواردٌ كثرُ ولم أردِ

وفي البيت الثالث بين (الظلام والنهار) في قوله:

مر الظـلامُ وأنت لي شجنٌ وأتى النهـارُ وأنتَ في خلدي

وبين (مباهجه ومتاعبه) في البيت الثامن في قوله:

قبرٌ مباهجُه بلا عـددٍ لفتي متاعبـُهُ بلا عـددِ

وبين اليوم والغد في البيت التاسع في قوله:

من يومـه يوم بلا أملُ وغـدٌ بلا سلوى وبعد غـدِ

وبين (غلته وتشف) في البيت الرابع عشر في قوله:

وطليح أسفـارٍ وعلّتـه قتالة لم تشـفَ في بلـدِ!

وبين (وعدتِ ولم نعدِ) في البيت السادس عشر في قوله:

يا ظالمي! عيـناك كم وعدت قلـبي إذا شفتـاك لم نعـدِ

وعلى هذا النحو تمضي القصيدة مترجحة بين نسقين ؛ الأول ينطوي على علاقات ضدية والثاني يشتمل على علاقات متوافقة، تتضاد مع النسق الآخر، مما يحدث انكسارات متوالية في الخطاب، بحيث يمضي وفق جهة من التضاد تارة، ثم يرتد على التوافق، وبعد ذلك يعود إلى التضاد ليتشكل في النهاية تكرار تقابلي، على مستوى البنية، من شأنه أن يؤثر تأثيرا بالغاً في السياق الأسلوبي، الذي يحمل بين طياته علاقات تميز مستخدم اللغة.

(٢) التكرار النمطي وأثره في السياق:

والتكرار النمطي في شعر إبراهيم ناجي باب متسع، وله صور متعددة، تبدو تارة في تكرار مفردات بعينها في البيت الواحد، أو في عموم القصيدة، وتبدو تارة أخرى في التركيز على عبارات معينة يرددها في أبيات متتالية، تقوية لجانب الإنشاد، فمن جهة تكرار الألفاظ لا نكاد نجد قصيدة تخلو من هذه الظاهرة ؛ فمن تكرار اللفظ في بيت واحد قوله:

ظمأٌ على ظمإٍ على ظمإٍ وموارِدٌ كثرُ ولم أردِ(١٠٠)

فقد كرر الشاعر لفظة (ظمأ) ثلاث مرات في الشطر الأول .

وقوله:

آهِ من ميَّة آهٍ ثم آه وحبيبٍ عزَّني اليوم لقاه!(١٠١)

كرر الشاعر (آه) ثلاث مرات في الشطر الأول، وكررها في القصيدة ست مرات، والقصيدة عنوانها– أيضاً – (آه).

وقوله:

عُدنا وعدتِ وعادتْ إن الحظوظَ أرادتْ (١٠٢)

فقد كرر الفعل عاد ثلاث مرات في الشطر الأول بإسناده للضمائر (نا– تِ – تْ).

وعلى مستوى القصيدة يكرر (تعالوا) في قوله:

تعالوا نشيّد مصنعاً رب مصنعٍ يدر على صُناعنا المَغْنَمَ الوفرَا(١٠٣)

تعالوا نشيّد ملجأ، رب ملجأ يضم حطامَ البؤسِ والأوجهَ الصفرا

تعالوا لنمحو الجهلَ والعللَ التي أحاطتْ بنا كالسيل تغمرُنا غمرا

تعالوا فقد حانتْ أمورٌ عظيمةٌ فلا كان منا غافلٌ يصم العصرا

تعالوا نقل للصعبْ للصعبِ أهلاً فإنناشبابٌ ألفنا الصعبَ والمطلبَ الوعرا

كما كرر كلمة (رب) مرتين في حشو الأبيات.

وقوله:

لك حُسن نوّار الخمـ ـيلةِ طُلَّ صبحاً فابتسم (١٠٤)

لك نضرة الفجر الجميـ ـل على الذوائبِ والقممْ

لك طلعة البرءِ المرجَّـ ـى بعد مستعصي السقمْ

لك كل ما أوفى على قدر النهـــايــة واستتمْ

أما تكرار العبارات فقد ظهر في قصائد كثيرة، وعلى سبيل المثال قوله:

ما الذي نصنع بالعيش إذا ما صحا القلبُ وغفا؟(١٠٥)

ما الذي نصنع بالعيش إذا ما السبيلان عليه اختلفا؟

ما الذي نصنع بالعيش إذا صار تذكاراً فأمسى أسفا؟

وقوله:

وعندك كل ما أظمأ ورد القلبُ لهفانا (١٠٦)

وعندك كل ما أدمى وزاد الجرح إثخانا

وعندك كل ما أحيا وشدَّد عزمه الواهي

وهذا النمط من التكرار قليل التأثير في السياق الأسلوبي ؛ لأنه متصل بغايات إنشادية، وهذا هو السبب وراء طول معظم قصائد إبراهيم ناجي.

وهناك نمط تكراري يتصل بالحروف، وهو ما يدخل في باب المعاظلة ؛ وذلك في مثل قول الشاعر:

مستلهماً منك معاني الخلود فكل تاجٍ في العلى منك لكْ (١٠٧)

في قوله (في العلى منك لك) ؛ وذلك بتوالي توالي (في ومن وللام) .

وقوله:

تسمعُ الشعرَ وشعري منك لكْ وبإلهامك أبدعتُ الروي (١٠٨)

في قوله (منك لك وبإلهامك) بتوالي من واللام والباء.

وقوله:

فمنا لها ! كل بنا جية رسول مؤتمنْ (١٠٩)

في قوله (فمنا لها) بتوالي منّا و لها .

وقوله:

فيا أملي النائي إذا كنتُ مذنباً فقد تبتُ عن ذنبي إليكَ بآلامي! (١١٠)

بتكرار (عن وإلى والباء). فتعاقب الحروف يصيب العبارة بثقل، وهذا الثقل كرهه البلاغيون "فقد عاب ابن الأثير ما وقع في شعر المتنبي من تكرار الحروف... ووصفه بأنه من الثقيل " (١١١)

(٣) أزمنـة الأفعال:

إن استخدام الصيغ الفعلية بأزمنة مختلفة ضربٌ من التضاد ؛ الذي يحدث انكساراً، يؤثر في السياق على نحو واضح، على اعتبار أن دلالة الزمن الماضي مضادة لدلالة الحاضر، ومن الطبيعي أن تختلف المعاني باختلاف الأزمنة ؛ لأن الحدث لا يتحول إلى الفعلية إلا إذا

اقترن بزمن ومعلوم أن استخدام الأفعال بصور متباينة من حيث الزمن يحدث تضاداً فيما بين الأفعال ذاتها ،وبينها وبين الاسم لكونه حدثاً مرتبطاً بزمن، في حين أن الاسم حدث مجرد من الزمن .

وبالنظر في ديوان إبراهيم ناجي نجد أنه يميل بوضوح إلى التحول من صيغة إلى أخرى كأن يبدأ بفعل أمر، ثم يتحول إلى الماضي فالمضارع؛ في مثل قوله:

قلْ للبخيل إذا ما عزَّ مشرعهُ يا مانع الماء عني كيف تمنعهُ (١١٢)

أو يبدأ بالأمر ثم المضارع، ثم يتحول إلى الأمر في مثل قوله:

وارض عنهـا ! وإذا لم ترض فاغفر لي الهـديهْ(١١٣)

ومن المضارع إلى الأمر في قوله:

إن تروا أدمعي فلا تزجرونيودعـوني إني أحبُ الدموعا (١١٤)

ومن الماضي إلى المضارع في قوله:

أدميت قلبـك في تقرّبهِ والقلبُ إن يخلص يَهُنْ دَمُهُ (١١٥)

ومن الأمر إلى الماضي في قوله:

فاذهبْ كما ذهب النهارُ مضى قد شيَّعته مدامعُ الشفقِ (١١٦)

ومن الأمر إلى المضارع في قوله:

فاعذر إلى يوم نفيك به حقَّ النبوغ ونذكرُ المجدَا (١١٧)

ومن الماضي إلى المضارع إلى الأمر في قوله:

رفرف القلبُ بجني كالذبيحُوأنا أهتف: يا قلب اتَّئِدْ (١١٨)

ومن الماضي إلى الأمر في قوله:

حانَ حرماني فدعني يا حبيبي هذه الجنة ليستْ من نصيبي (١١٩)

ومن المضارع إلى الماضي في قوله:

تسمعُ الشعرَ وشعري منكَ لكْ وبإلهامك أبدعتُ الروي (١٢٠)

ومن المعلوم أن التحول من صيغة إلى صيغة في الخطاب من شأنه أن يمنع الكلام من الجريان على وتيرة واحدة، لذا فإنه ينطوي على منبهات أسلوبية، ذات تأثير واسع في السياق من جهة ومن جهة ثانية فإن التباين في استخدام الأفعال ينطوي على نوعٍ من التضاد على مستوى الخطاب لأن التعبير بالماضي مضاد للتعبير بالحاضر، وكذلك صيغ الأمر تختلف عن صيغ المضارع والماضي من جهة زمن الحدث . ويقع تضاد آخر – أيضاً– بين الصيغ الاسمية والفعلية ؛ لأن الاسم غير الفعل، ولهذا كان التنوع في استخدام الأفعال، والتباين الحاصل من اجتماع الأفعال والأسماء في نصٍ ما مؤشراً أسلوبياً مهماً .

كما تظهر علامات الأسلوب في مجال آخر ؛كالتركيز على الأفعال أو الأسماء ؛ لأن التوسع في استخدام الأفعال في النص يكسبه حركية وسرعة بالغة، لأن الفعل هو مبعث الحركة في العبارة في حين يفيد شيوع الأسماء في نصٍ ما الثبوت والوصف والتأمل ؛ لأن الفعل حدث متصل بزمن أما الاسم فهو حدث منعزل عن الزمان.

وبالنظر في ديوان إبراهيم ناجي نجد أنه – أحياناً– يكثر من استخدام الصيغ الاسمية على حساب الفعلية ؛كما في قوله في قصيدة صلاة الحب (١٢١):

وأنت رضىً وتقبيـــل وأنـــت ضنى وحـــرمـــان

وفي عينيـــك تقتـيلُ وفي البسمـــات غفـــرانُ

وأنـت تهلُّلُ الفجرِ وبسمتُـهُ عـــلى الأفـــقِ

وحينـــاً أنَّهُ النهـــر وحزن الشمسِ في الغسقِ

وأنت حـرارة الشـمسِ وأنت هنـــاءةُ الظـــلِّ

وأنت تجـاربُ الأمـسِ وأنـت بـراءة الطفـــلِ

وأنت الخـير مجتـمعاً وعـندك عرشُــهُ الأسمى

حنـانُك نضـرة الدنيـا وقـــربَّـك نعمـــــة الله!

سـناك صـلاة أحلامي وهـذا الركـنُ محـــرابي

فـلا قلبـي مـن الأرض ولا جسـدي من الطـينِ!

في الأبيات العشرة السابقة لم يستخدم الشاعر فعلاً واحداً، وإنما نسج الكلام من الأسماء والحروف فقط، وهذا مؤشر مهم، مؤداه أن النص استغرق في الثبات والوصف والتأمل من جهة، ومن جهة أخرى فقد وقع تضاد عندما عاد في سائر أبيات القصيدة البالغة ثلاثين بيتاً إلى استخدام الأسماء والأفعال بصورة طبيعية، وهذا يحدث تنوعاً على مستوى السياق، ويوحي بعلامات أسلوبية خاصة.

الخاتمة

قامت الدراسة على رصد ألوان التعبير المتميزة في شعر إبراهيم ناجي، القائمة على التنويعات اللفظية، وترتيب الكلمات ضمن أنساق خاصة، وما نتج عن ذلك من قيم شكلية كان لها أثرها في السياق الأسلوبي، ريمكن لنا أن نركز على بعض النتائج التي تبين أهم ملامح الأسلوب عند إبراهيم ناجي:

– جرى إبراهيم ناجي في أسلوبه الشعري على طرائق الأقدمين، مستفيداً من إمكانات بلاغية واسعة، موظفاً طاقاتها المختلفة في سياقات متباينة، مما يدل على نظمه على منوال النماذج الشعرية السابقة، وفي الوقت نفسه الانحراف باللغة .قليلاً أو كثيراً، مما أسهم في إظهار بصماته الخاصة عليها .

– بدا شعر إبراهيم ناجي متواصلاً مع التاريخ الشعري أكثر من تواصله مع واقعه المعاصر حيث لم يُشغَل بما كان يشغل به معاصروه من الشعراء خصوصاً فيما يتصل بالأسلوب الشعري مما يدل على أنه كان بعيداً عن المؤثرات الجديدة، التي أصابت القصيدة في العصر الحديث ؛ كان من أبرزها التجديد في لغة الشعر وشكله ومضمونه ، إلا ما نجده من التنويع في القافية في بعض قصائده.

– كان إبراهيم ناجي أقرب ما يكون إلى الالتزام بما اتفق عليه من الجهة البلاغية خصوصاً فعدوله عن الأصول لا يأتي بمعزل عن البلاغة، والأمثلة القليلة التي تسجل لنا انحرافه عن القواعد قليلة، كما أنها تأتي مسوغة في كثير من الأحيان، ولم تكن متعمدة، فالغالب على الأسلوب – عنده – التمسك بالقيم الفنية السابقة، والإعراض عما هو مستحدث .

– إن السمات الأسلوبية الدالة على تفرده ظهرت بوضوح في بعض الموضوعات ؛ كالرثاء والغزل والهجاء والقصائد الوطنية، بينما لم تدل انحرافاته الأسلوبية في الموضوعات الأخرى على قضايا ذات شأن.

– إن التكرار اللفظي النمطي في شعر إبراهيم ناجي، الذي كان السبب الرئيس قي إطالة بعض قصائده يدل على ميله إلى الإيقاع أكثر من انحيازه إلى تجليات الشاعرية ؛ لأن التكرار قد ينافي لحظات التوهج الشعري، التي تشتعل – عادة – في زمن غير متطاول وتتجلى في كلمات ليست كثيرة، فالشعر فن زماني في الأصل، لا تتحدد جودته بالإطالة مثل أن تتحدد بالتميز والتوهج والإيجاز.

الهوامش:

(١) انظر ابن منظور، لسان العرب، ٢٢٥/٧، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م

(٢)حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، ٣٦٤، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١م

(٣) ابن خلدون، المقدمة، ٥٧٠، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤٠٨هـ

(٤)عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمود شاكر، ٤٦٩، مكتبة الخانجي ومطبعة المدني، القاهرة، ١٤٠٤هـ

(٥) انظر / عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ١٣٣، الدار العربية للكتاب، تونس ،ط٣، ١٩٨٢م

(٦)انظر / د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ١٠٧– ١٠٨، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م

(٧) انظر د/ عبد السلام المسدي ،المرجع السابق، ٦٠–٦٣،، د/ فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ٩، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م، وانظر أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مطبعة السعادة، القاهرة، ط٧، ١٣٩٦هـ ١٩٧٦م

(٨) انظر: د/ عبد السلام المسدي، المرجع السابق ،٦٣

(٩) انظر:نفسه، الصفحة نفسها

(١٠)انظر: برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب والبلاغة: البلاغة علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاب الرب، ٩٦، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة ط١، ١٩٩١م

(١١) انظر: عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ٧٩

(١٢) انظر: برند شبلنر، المرجع السابق ،٩١–٩٦

(١٣) انظر: المرجع السابق، ٩٥

(١٤)وقد ظهر أثر ذلك في النقد في ظهور ما يعرف بنظرية القاريء في النص، وتقوم على التركيز على عملية تعامل القاريء مع النص، انظر: د/ محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، ٣٨، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٩م

(١٥) انظر / برند شبلنر، المرجع السابق، ٩٢

(١٦) انظر: عبد السلام المسدي ،المرجع السابق، ٨٥

(١٧) انظر د/ فتح الله سليمان، المرجع السابق ،الصفحة نفسها .

(١٨) انظر: عبد السلام المسدي، المرجع السابق ،٨٦

(١٩) المرجع السابق، ٨٧

(٢٠) نفسه ،٨٨

(٢١) انظر عبد السلام المسدي ،المرجع السابق ١٦٧و/ إبراهيم خليل النص الأدبي: تحليله وبناؤه، مدخل إجرائي ،٢٢٩، دار الكرمل، عمّان، ط١، ١٩٩٥م

(٢٢) د/ سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، مكتبة الدراسات الأسلوبية، ٣٣/١، دار البحوث العلمية، مطبعة حسان، القاهرة، ط١، ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م

(٢٣) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ٨٦، مؤسسة مختار، ١٩٩٢م

(٢٤) السابق، الصفحة نفسها

(٢٥) السابق، الصفحة نفسها

(٢٦) د. ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ،٢٤٤، دار القلم العربي، الطبعة الأولى ، سوريا، حلب، ١٤١٨هـ – ١٩٩٧م،

(٢٧) د/ محمد عبد المطلب، المرجع السابق، ١٠٣–١٠٤

(٢٨) حازم القرطاجني ، المصدر السابق ،٣٦٤،

(٢٩) ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ٣/ ٢٦٧، دار الكتاب العربي، بيروت، دار الكتب المصرية ١٣٧٦هـ– ١٩٥٧م

(٣٠) عبد السلام المسدي، مقال بعنوان المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين، ١٥٨ ١٩٧٦م السابق، ٢٦٨

(٣١) المرجع السابق، الصفحة نفسها

(٣٢) نفسه، الصفحة نفسها

(٣٣) انظر: ابن الأثير، المثل السائر، تح أحمد الحوفي وبدوي طبانة ٢/ ٧١،، القاهرة، ١٣٥٦م

(٣٤) انظر: السكاكي (مفتاح العلوم)، ١٥٣بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٧٢م ،

(٣٥)إبراهيم ناجي (ديوانه)، ١٣٧، دار العودة، بيروت ،١٩٨٨م

(٣٦) انظر ابن منظور، المصدر السابق ،مادة صون .

(٣٧) إبراهيم ناجي، المصدر السابق، ٣٥

(٣٨) انظر ابن منظور، المصدر السابق ، مادة طاح

(٣٩) إبراهيم ناجي، المصدر السابق، ٢١٠

(٤٠) انظر ابن منظور، المصدر السابق ، مادة أراد

(٤١) إبراهيم ناجي، المرجع السابق، ٣٢٦

(٤٢) المصدر السابق ، ٣٢٧

(٤٣) نفسه، ١٧٥

(٤٤) نفسه، ١٧٩

(٤٥)محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ،٨١، ط١، بيروت، ١٩٩٣م

(٤٦) إبراهيم ناجي، الديوان، ٣٧

(٤٧) المصدر السابق، ١٣٦

(٤٨) نفسه ،١٣

(٤٩) نفسه ، ٢٠٥

(٥٠) نفسه، ١٣

(٥١) نفسه ،١٣٢

(٥٢) نفسه ،٦٧– ٦٨

(٥٣) نفسه ، ١٣٣

(٥٤) نفسه ، ٢٠٥

(٥٥) محمد عبد المطلب، المرجع السابق ،٢٦٩

(٥٦) انظر ابن منظور، المصدر السابق ، مادة لفت

(٥٧) انظر: قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تح كمال مصطفى بشر ،٥٣، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٣٦م

(٥٨) انظر: ابن المعتز، البديع، تح كراتشوفسكي، ٥٨، ط دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٢م

(٥٩)المبرد، الكامل، تح محمد أبو الفضل إبراهيم ،٢/ ٢٣، طبع دار نهضة مصر، د–ت.

(٦٠) إبراهيم ناجي، المصدر السابق، ١٤٩

(٦١) المصدر السابق ،١٥٧

(٦٢) نفسه،٢٩٧

(٦٣) نفسه ا ،٣١٥

(٦٤) نفسه ،١٦٨

(٦٥) نفسه ،١٨١

(٦٦) نفسه ،١٤٨

(٦٧) نفسه ،١٦٤

(٦٨) التنوخي، الأقصى القريب، ٤٦، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٣٢٧هـ

(٦٩) محمد عبد المطلب المرجع السابق، ٢٨٥

(٧٠) المرجع السابق،، ٢٧٢

(٧١)ا إبراهيم ناجي، ا لمصدر السابق، ٢٧٠

(٧٢) المصدر السابق ،١٥

(٧٣) نفسه ،٢٧٧

(٧٤) نفسه ،٢٩٦

(٧٥) نفسه ،١٣٥

(٧٦) نفسه ،٧٢

(٧٧) نفسه ،٤٦

(٧٨)العلوي، الطراز، تح محمد عبد السلام شاهين، ٢٢/١، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٥م

(٧٩) إبراهيم ناجي، المصدر السابق ،١٤٦

(٨٠) المصدر السابق ،١١

(٨١) نفسه ،١٤٤

(٨٢) نفسه ،١٠٧

(٨٣) نفسه ،٤٦

(٨٤) نفسه ،٥٢

(٨٥) نفسه ،٦٥

(٨٦) نفسه ،٦٦

(٨٧) نفسه ،٣٥

(٨٨) ابن الأثير، المصدر السابق، ٢/ ١٨٣

(٨٩)) إبراهيم ناجي، المصدر السابق ،٢١

(٩٠) المصدر السابق ،٦١

(٩١) نفسه ،١٣٤

(٩٢) نفسه،٢١

(٩٣) نفسه ،٧٢

(٩٤) نفسه ،٨٤

(٩٥) نفسه ،١٢٢

(٩٦)) انظر: محمد عبد المطلب ،المرجع السابق ،٣٠٨

(٩٧) انظر: صلاح فضل، المرجع السابق ١٩٣

(٩٨) إبراهيم ناجي، المصدر السابق، ٢٠

(٩٩)المصدر السابق، ٣١

(١٠٠) نفسه، الصفحة نفسها

(١٠١) نفسه ،٢٩٣

(١٠٢) نفسه ،٢٨١

(١٠٣) نفسه ،٢٠٥

(١٠٤) نفسه ،٤٦

(١٠٥) نفسه ،٢٥٦

(١٠٦) نفسه ،٧٢

(١٠٧) نفسه ،٣٠٣

(١٠٨) نفسه ،١١

(١٠٩) نفسه ،٣١٦

(١١٠) نفسه ،٥٤

(١١١) ابن الأثير، المصدر السابق، ٤١٠/١

(١١٢) إبراهيم ناجي، المصدر السابق ،٤٥

(١١٣) المصدر السابق ،٧

(١١٤) ا نفسه ،٨٠

(١١٥) ا نفسه ،٢٩

(١١٦)نفسه ،٦٤

(١١٧) نفسه، الصفحة نفسها

(١١٨) نفسه ،١٣

(١١٩) السابق ،٣٤

(١٢٠) السابق ،١١

(١٢١) السابق، ٧٢

المصادر والمراجع

(١)د. ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، دار القلم العربي الطبعة الأولى ، سوريا، حلب، ١٤١٨هـ – ١٩٩٧م

(٢)إبراهيم خليل، النص الأدبي: تحليله وبناؤه، مدخل إجرائي ، دار الكرمل، عمّان، ط١، ١٩٩٥م

(٣) إبراهيم ناجي (ديوانه)، دار العودة، بيروت ،١٩٨٨م

(٤) ابن الأثير، (المثل السائر)، تح أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، القاهرة، ١٣٥٦م

(٥)أحمد درويش، (دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث) مكتبة الزهراء ١٩٩٥م

(٦)أحمد الشايب (الأسلوب) ط٦، القاهرة، مكتبة النهضة، ١٩٦٦م

(٧) الباقلاني (إعجاز القرآن) تح: السيد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٣م

(٨)برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب والبلاغة: البلاغة علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاب الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة ط١، ١٩٩١م

(٩)التنوخي، (الأقصى القريب)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٣٢٧هـ

(١٠)ابن جني، (الخصائص)، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، دار الكتب

(١١)حازم القرطاجني، (منهاج البلغاء) تح: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، ١٩٦٦م

(١٢)الحصري (زهر الآداب وثمر الألباب) القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ١٣٧٢م

(١٣)ابن خلدون (المقدمة) ط١ دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٣م

(١٤)ابن رشيق القزويني، (العمدة) تح: محمد قرقزان، ط١، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨م

(١٥)الزمخشري (الكشاف) القاهرة، المكتبة التجارية، ١٩٥٤م

(١٦)سعد مصلوح، (الأسلوب دراسة لغوية إحصائية)، مكتبة الدراسات الأسلوبية، ٣٣/١، دار البحوث العلمية، مطبعة حسان، القاهرة، ط١، ١٤٠٠، ١٩٨٠م

(١٧)السكاكي (مفتاح العلوم)، ١٥٣بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٧٢م ،

(١٨)شوقي ضيف ، (تجديد النحو)، دار المعارف، القاهرة، د–ت

(١٩)صلاح فضل، (علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته)، مؤسسة مختار، ١٩٩٢م

(٢٠) صلاح فضل ،مناهج النقد المعاصر ،دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م

(٢١)عبد الحكيم راضي، (نظرية اللغة في النقد العربي القديم) القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٠م

(٢٢) عبد السلام المسدي، (الأسلوب والأسلوبية)، تونس ، ١٩٧٧م

(٢٣)عبد القاهر الجرجاني، (دلائل الإعجاز)، تح: محمود شاكر، نشر مكتبة الخانجي مصر

(٢٤)العلوي، (الطراز)، تح محمد عبد السلام شاهين ، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٥م

(٢٥)علي عبد الخالق، (الشعر العماني مقوماته واتجاهاته) القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٤م

(٢٦)د/ فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م ،

(٢٧)ابن قتيبة (تأويل مشكل القرآن) تح: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٤م

(٢٨)قدامه بن جعفر، (نقد الشعر)، تح كمال مصطفى بشر، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٣٦م،

(٢٩)لطفي عبد البديع (التركيب اللغوي للأدب) القاهرة، مكتبة النهضة، ١٩٥٣م

(٣٠)المبرد، (الكامل)، تح محمد أبو الفضل إبراهيم ، طبع دار نهضة مصر، د–ت.

(٣١)د/ محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٩م

(٣٢)محمد عبد المطلب، (البلاغة والأسلوبية)،ط١، بيروت، ١٩٩٣م

(٣٣)مصطفى ناصف (نظرية المعنى في النقد العربي)، القاهرة، ١٩٨٥م

(٣٤)ابن المعتز، (البديع)، تح كراتشوفسكي، ط دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٢م

(٣٥)ابن منظور، لسان العرب، ٢٢٥/٧، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م

(٣٦)أبو هلال العسكري (الصناعتين) تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى البابي الحلبي، د– ت

(٣٧)يحيى بن حمزة العلوي ٠ (الطراز) تح: محمد عبد السلام شاهين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٥م.