الانزياح في شعر بدر شاكر السياب
(ديوان أُنشودة المطر أُنموذجًا)

د / نُور الدّين زين العَابِدِين متولّي أَحْمَد
مدرس النقد الأدبي والبلاغة بقسم اللُّغة العربية وآدابها
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

المقدمة:

يُعد الانزياح[1] تقنيةً أسلوبيَّةً يعني بها النقد الألسني الحديث؛ فهو من أهم التقنيات التي يمتاز بها الأسلوب الشعري عن غيره من الأساليب، ويمكننا أن نذهب بالقول إلى أن هذا المصطلح له دور مهم في تحديد ماهية الأسلوب؛ إذ يُستخدم مصطلح الانزياح على نطاق واسع اليوم في الدراسات الأسلوبية والبلاغية والنقدية واللسانية العربية لمحاولة إعادة قراءة التراث الأدبي العربي.

ومن الجدير بالذكر أن الدراسات النقدية الحديثة قد ساعدت في كشف جوانب فنية في النصوص القديمة من خلال استجلاء الأفق المفقود فيها عبر نمو الذائقة الفنية المغايرة للقديم منها ؛ مما أدى إلى منحها تجددا وحيوية. ونظرا لتلك الأهمية التي يوليها المحللون والنقاد لتلك التقنية فقد أولاها الباحث عنايته من خلال سبر أغوارها ومحاولة تقصي حقيقتها الفنية ؛ إذ إنها تطل علينا بعُنُقها من قصائد بدر شاكر السياب ومن ثم يمكن قطف ثمارها الدلالية نظرا لأن نصوصه المرئية تتضمن (نصوصا غير مرئية)[2] وتلك النصوص الأخيرة هي التي تترجم لغة الشاعر وتراكيبه وصوره المتنوعة في إنتاجه الأدبي.

ومن الدراسات السابقة التي أعانت الباحث: دراسة بعنوان (الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية) للدكتور أحمد محمد ويس- والدراسة المهمة(بنية اللغة الشعرية) لجان كوهين وكان للدكتور منذر عياشي دراسة بعنوان (الكتابة الثانية وفاتحة المتعة) وللدكتور نعيم اليافي دراسة بعنوان (أطياف الوجه الواحد في النظرية والتطبيق) .

والسبب الذي دفع الباحث لاختيار بدر شاكر السياب عن غيره من الشعراء يرجع إلى مكانة ذلك الشاعر الذي قدم الكثير للشعر العربي الحديث ،وما لا يمكن إغفاله أنه رائد كبير من رواد شعر الحداثة ؛ فقد أصَّل للقصيدة الحديثة ذات التفعيلة وامتطى جوادها في رحاب الإبداع الفني الأدبي مستثمرا تلك الممهدات الحداثية والطاقات المنبعثة -من قرائح شعراء التراث الغربي[3]- التي أضفت على الشعر نوعا من الجدة والتجديد من مثل : الأسطورة والرمز ، وقد كان لذلك أثره فيمن عاصره من الشعراء ولحقه منهم.

ومن الدراسات السابقة التي ساعدت الباحث في الكشف عن شخصية السياب دراسة بعنوان (بدر شاكر السياب -دراسة في حياته وشعره) للدكتور إحسان عباس وكان للأستاذ حسن توفيق دراسة أخرى هي:

(بدر شاكر السياب: أصوات الشاعر المترجم) وكان للدكتور سالم المعوش دراسة (بدر شاكر السياب -أنموذج عصري لم يكتمل).

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أما عن سبب اختيار ديوان (أنشودة المطر) من بين دواوين السياب؛ فذلك مبعثه التدقيق واعادة النظر فيه بُغية العثور على دلالات جديدة وكشف النقاب عن جواهر دلالية في دهاليز الديوان وطرق أبواب العوالم الوجودية للشاعر التي لا شك أن لها ماهياتها وأثرها في شعره؛ فضلا عن أنه أضخم دواوينه لاحتوائها معلولاته الثلاث: حفار القبور ، والأسلحة والأطفال، والموسس العمياء كما يعد هذا الديوان أعظم دواوينه أثراً في إثراء حركة الشعر الحديث.

ولأنني لم أجد دراسة تجمع بين تلك التقنية الأسلوبية بشقيها (الاستعاري والتركيبي) وبين ذلك الشاعر الكبير ؛ فقد عكفتُ عليها بُغية الضرب بسهم في حقل الدراسات النقدية الحديثة.

ولكون المنهج التحليلي من أكثر المناهج التي تتطلب سبر النصوص الأدبية للكشف عن القيم الجمالية بداخلها- فقد أثره الباحث للولوج في تضاعيف تلك النصوص وتحليلها تحليلا ملائما لمعطيات الأسلوبية . ومن هذا المنطلق فإن هذه الدراسة تبحث في التنوع القائم على التكامل فيما بين الدراسات الأسلوبية والدلالية [٤] بُغية إيجاد منطقة وسطى تجتمع عندها وترتكز عليها جُل الدراسات الأدبية واللغوية في آن معا.

وما من شكّ أن الانزياح هو المحور الرئيس الذي تدور حوله الدراسة في كلّ مبحث من مباحثها، وإذا كانت الدراسات الأسلوبية تعدُّه العنصر الأهم والمميز للأسلوب، فهناك من(مزج بين الانزياح والأسلوب ذاته)[٥] اعتمادا على حركية النص القائمة على تغير الدلالات بتغير النظرة إلى اللغة ومفرداتها.

وقد ارتأى الباحث أن تُقسّم الدراسة إلى ثلاثة مباحث تتبعها نتيجة ، والمباحث كما يلي:

المبحث الأول: الإطار النظري للانزياح.

المبحث الثاني: الانزياح الاستعاري.

المبحث الثالث: الانزياح التركيبي.

المبحث الأول: الإطار النظري للانزياح

غنيّ عن البيان أن الانزياح احتل مكانة لا بأس بها بين الظواهر الأسلوبية الحديثة ،كذلك ما لا يمكن التغاضي عنه أو إسقاطه من الدراسات النقدية هو أنه من أهم الظواهر التي تشكل في نظر الدارسين والأسلوبيين – خرقا وانتهاكا للاستخدام العادي للغة أو لنقل مخالفة للإلف الذي تعوده اللغويون ، ولم يدفعهم لذلك الرأي إلا لأنّ الأسلوبيين نظروا إلى اللّغة باعتبارها قائمة على عنصرين أساسيين هما (العادي والإبداعي)[٦] فالأول يتجلى في الجانب التقليدي العادي المتعارف عليه من خلال التراتبية التركيبية المألوفة، والأخير ينطوي على ذلك المستوى الإبداعي الذي يهدف بدوره من خلال كسر القاعدة- إلى إضفاء جماليات اللغة إلى المُنتج الأدبي؛ وهو مستوى يرتبط بالأسلوبية التي تسعى إلى إبراز ما خالف التراكيب المعتادة أو ما نسميه القوالب الجاهزة عبر الاعتماد على المغايرة أسلوبا جماليا.

ويود الباحث أن يلفت الانتباه إلى أن فهم الانزياح يتطلب ثلاثة عناصر هي : (المرسل والشفرة والمستقبل)[٧]، وتلك (الشفرة النصية)[٨] التي يمكن من خلالها بلورة غاية الأديب من إنتاجه الأدبي مع اختلاف التأويلات- وفقا للنص القابل للقراءات المتعددة، وهذا يميط لنا اللثام عن دور الثقافة لدى المتلقي في استيعاب الرموز المتباعدة مكانيا ، والمتقاربة وظيفيا - من وجهة نظر المرسل - في المعنى المراد توصيله للمتلقي. وإنه ما من شكّ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

بل إن الوقوف على هذا المقصد وإنما يأتي التي تجري معرفة تلك الأنظار بعدها تساقط الحجب التي حجبت الأسلوبية.

الانزياح لغة

في هذا المقام من لي بد أن أسلط الضوء على المعنى المعجمي واللغوي الذي نشأ فيه مصطلح (الانزياح) باعتباره المصطلح الذي انتهى إليه جميع دوائر البلاغة المعاصرة الأسلوبية. فقال "النون والزاء والحاء كلمة تدل على بعد" والمعنى الدال على النزح أن ما إنما بمعنى نزح الماء بالدلو ونحوها والبئر حتى نفاد مائها". فقال صاحب القاموس "نزح البئر والدمعة بعد" "فهو نزح نفادا" وقال الأصمعي بعيدة به لعني لا يقال في "نزحت البئر لا يزال ماؤها" "ويشمل المعنى أيضا من النزح فالنازح وقالوا أن الغريب يحمل أن لا يمكن إليه" "ومعنى النزح بمعنى الابتعاد والانتقال إلى خروج الشخص من دياره"

ابتعد عن (الأصل) ... من حالته أصلية بعيدة والنزوح الشيء بعيد" وعليه المعنى أن الانزياح لغة لا يخرج عن كونه خروجا وابتعادا وانتقالا من حالة إلى حالة (البئر) ومن مكان إلى مكان (ماضيا).

الانزياح اصطلاحا

هو "تحرير بمبدأ اللغة الشعرية ويعطيها خصوصيتها وتوجهها" [١٦] وله تأثيرات فنية وجمالية على المتلقي، والمتتبع لمباحث الأسلوبية يدرك أن من أهم هذه المباحث ما يتعلق في رصد انحراف الكلام عن نسقه المألوف بهدف إحداث المفاجأة لدى المتلقي. "هو حدث أسلوبي" لتجاوز معايير الصياغة التي يلجأ إليها... ويحاول المكتوب المصير المختلف الأصالة" وقد ربط د. تعلم المعاني الشعر بالانزياح ولا غنى عنه عند قوله "الشعر هو الانزياح الكامل عن التعبير الطبيعي العادي للغة" ولكنه يعني من ناحية أخرى "الخروج عن أصول اللغة وإعطاء الكلمات أبعادا دلالية لا مألوفة" وهنا يمكننا أن نلحظ الاختلاف المنهجي بين أهل اللغة والبلاغة، فإذا كان أهل اللغة يطالبون الالتزام بالقواعد والحفاظ في صورتها المثالية التي لا تقبل التأويل أو التحليل، فإن أهل البلاغة يعملون على البحث عن مغايرة الدلالات المتعارف عليها باستخدام دلالات جديدة تمد بطاقة أن تكون مغايرة وباعثة على اختراق مألوفية اللغة.

ومن أبرز تعريفات الانزياح كذلك "أنه إما خروج عن الاستعمال المألوف للغة، وإما خروج عن النظام اللغوي نفسه" ومن ثم فهو خرق (للقواعد) المتعارف عليها والانتقال بمعاني الكلمات إلى دلالات جديدة بعدها من حالة جمالية إيحائية عن المفاجأة.

المصطلح عند الغربيين

يعرف (جان كوهين) "الانزياح في الشعر بأنه خطأ مقصود لمقتضيات من ورائه الوقوف على خصوصية الخطاب" ويراه عند (ياكبسون) "انتهاك مقصود لسنن اللغة العادية" وعند (ريفاتير) هو "إيحاء مغاير ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى" ويعلل ذلك بأن "عبقرية اللغة كامنة في أنها تسمح أحيانا بالابتعاد عن الاستعمال المألوف، وإذا كانت لا تقبل أبدا بالفوضى الحقيقية فإنها تقبل بعض التغيير في النظام، وهذا النظام يتطلب جهدا وخاصة جدا" ولم يخالف (تودوروف) كثيرا عن سابقيه معولا على مبدأ الانحراف فيقول عن الانزياح بأنه "يكون خرقا للقواعد حينا ولجوءا إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر" وهنا ينبغي أن نشير إلى

منطق كوهين بأن لامعقولية الشعر هي بمثابة «الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها إذا كان يرغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله أبدا بشكل طبيعي»[٣٢] كما أنه يؤكد من جانب آخر على ضرورة الحفاظ على القيمة الجمالية والفنية للشعر وذلك بعدم الإيغال في تلك اللامعقولية الشعرية عبر الانغماس في الانزياحات.

وارتكازا على ما سبق يرى الباحث أن هذا الخطأ المتعمد وذلك الانتهاك واللحن له مسبباته، فإذا كان الواقع اللغوي وتقلباته المتتابعة له تأثير بيّنٌ في ذلك الانحراف، فإن ثمة مسببات وجودية نابعة من حياة الشاعر ولا يمكن فصلها عن منطلقات إبداعه ومنها التحولات السياسية والاجتماعية المحيطة به التي تلعب دورا كبيرا " إذ مما لاشك فيه أن المجال الاجتماعي يسهم في تشكيل حياتنا النفسية إلى حد بعيد."[٣٣]

وقد تجلت تلك التحولات وانصبت على هجرة داخل الذات قد تُرجمت انزياحيا في لغة النص الشعري، فالشاعر الحداثي يسخّر أدبه لكي يخلق نوعا من التّماس بين الحقيقة الكائنة التي تتمخض عنها تلك الغربة المكانية والنفسية، وبين ما هو متخيل ومأمول في وعي الشاعر وإدراكه الفطري ، فكأنه يأخذ من الواقع ويعطيه في علاقة جدلية متوازية عبر الصور وتلك الومضات الدلالية الخاطفة.

وتبدو تلك الرؤية عند جان كوهين من خلال نظرته للاستعارة ودورها في الانتقال بالمدلولات الشعرية التي يعرفها بالقول: أنها " انتقال من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، انتقالٌ يتحقّق بفضل استدارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى، لأجل العثور عليه في المستوى الثاني"[٣٤] وهذا الانتقال يفسر مقولة الخطأ المتعمد الذي أشرنا إليه سابقا. ومن ثم فهو يقيم نظريته على الانتقال والاستبدال وصولا إلى المعنى المقصود تأويله ودلالاته المرجوّة.

(اللغة)[٣٥] والانزياح:

قد لا نعدو الصواب إن ذهبنا إلى القول بأن اللغة والانزياح صنوان لا يمكن أن يفترقا؛ إذ يعيشان معا في علاقة تكاملية قائمة على تبادل المنفعة ؛ إذ إن اللغة تسهم في تحقيق الانزياح الدلالي عبر تنوعاتها الصرفية والنحوية والتراكيب الأسلوبية المختلفة تاهيك بما تقوم به عبر طرحها بعض المفردات التي لا تواكب العصر ماتحةً إياها في الوقت ذاته إمكانية جديدة للخلق والإنشاء من خلال طاقاتها الهائلة على الاستيعاب والامتصاص والإنتاج، هذا من ناحية ، أما من ناحية فائدة الانزياح بالنسبة للغة فلا يخفى علينا أن الانزياح يفتح آفاقا جديدة وفضاءات رحبة لتوجيه معانٍ هادفة تدور في مخيلة الشاعر تتمخض عن ذلك الاشتباك بين اللغة بمفرداتها وبين إحساس الشاعر وتجربته .

معيارية الانزياح:

اللغة المعيارية هي اللغة الضابطة التي يُقاس عليها الخروج عن مألوف اللغة من عدمه كقولك: رأيتُ أخي، هنا لا يوجد انحراف لأن الدلالة واضحة و(اللغة المعيارية تشكل صفرا)[٣٦] ؛ أي خالية من الخروج عن المألوف سواء على المستوى الصوتي أو الصرفي أو النحوي أو البلاغي أو الخطي أو الدلالي.

أما إذا قلت : "أسدٌ عليّ وفي الحروب نعامة" فهذا فيه تعريض بشخص جبان لا يقوى إلا على الضعفاء ، وهنا حدث الخروج عن المعيار المألوف الصريح في اللغة. ومن

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

شواهد الانزياح ما نجده عند أبي تمام في حديثه عن الدهر ؛ فلم يرض بعض النقاد[٣٧] عن توظيفه (أخدع الدهر) حين قال .

يا دهرُ قَوِّمْ منْ أخْدَعَيْكَ[٣٨] فقَدْ ـــ أضْجَجْتَ هذا الأنامَ منْ خُرُقِكْ[٣٩]

ففي ظاهر الأمر لا توجد -في الطبيعة عند العرب-علاقة بين الدهر والأخدع و"لأن العلاقة بين الوحدتين المكانيتين اللتين تتكون منهما العبارة ليست طبيعية في الحياة والواقع، والعرب كانوا دائما مشدودين إلى الواقع، فهم إذن ينكرون وجود علاقة بين الأخدع والدهر، وإذا وجدت هذه العلاقة فهي علاقة غريبة"[٤٠]. ولكن الباحث له رأيٌ آخر ، فالبيت ينطوي على صورة عميقة الدلالة وتتطلب إمعانا عقليا وبحثا نفسيا ؛ إذ يشبه الشاعر الدهر بالشخص الغضوب المتجهم الذي يصب سخطه وغضبه على من حوله ويبدو ذلك الغضب من الأخدعين اللذين ينتفخان وقت الغضب، ومن ثم فهو يطلب من الدهر أن يرفق بالأنام ؛ لأنهم لا يقوون على تحمُّل ذلك فقد ضجُوا وكلُّوا وملُّوا، فالشاعر يلتمس الرفق من الدهر .

تلك العلاقة التي أطلق عليها د عز الدين إسماعيل اسم العلاقة الغريبة هي بمثابة الصورة الثانية "التي تستمد قوانينها وقواعدها من الضمير الإنساني، أو الأوضاع الاجتماعية التي يعيشها الفرد"[٤١] وهي قابلة للتطور بتطور ذلك الضمير وتلك الأوضاع، وتلك الصورة الثانية هي الخروج عن مألوف البيان النابع من قوانين البنية الثابتة آنذاك ، ومن ثم فهي صورة تمثل انزياحا دلاليا عبر العلاقة الاستعارية التي أقامها الشاعر بين الدهر والأخدعين.

أما عن مستويات الانزياح فهناك ثلاثة مستويات للانزياح كما يراها د/ اليافي وهي (القريب والمتوسط والبعيد)[٤٢] وهو يرى أن هذه المستويات تبدأ من أقرب نقطة إلى الصفر ، وتستمر حتى النهايات المفتوحة أو المغلقة على حد تعبيره. ولكن هذه المستويات يراها الباحث مطاطة وغير قابلة للقياس لأنها ستختلف وفقا لقراءة المتلقي وثقافته وقدرته على التماهي مع النص ، **وبناء عليه** فيجب أن يكون مستوى الانزياح مرتبطا بوعي المتكلمين به من خلال البحث عن المعيار الافتراضي الذي وضعه الشاعر لنصه، لأن الانزياح الذي يمكن التقاطه من ذلك النص يكون نابعا من نفس الشاعر ومفردات تجربته.

التعريف بالشاعر : بدر شاكر (السياب)[٤٣] (١٩٢٦- ١٩٦٤م)

يُعدُّ السياب من أبرز شعراء الوطن العربي في القرن العشرين، كما يعد أحد مؤسسي الشعر الحر في الأدب العربي، وقد وُلِدَ في عام ١٩٢٦[٤٤]في قرية جيكور[٤٥] التي أغرم بها. وأنجب والداه شاكرٌ وكريمة ثلاثةَ أبناءٍ هُم: عبد الله وبدر ومصطفى. تلقى تعليمه الابتدائي في أبي الخصيب ،والإعدادي والثانوي في البصرة، ثم تخرج في مدرسة دار المعلمين العالية ببغداد ١٩٤٨،من قسم اللغة الإنجليزية. اهتم بقضايا الفقراء ورغم أن عائلة الشاعر لم تكن من ذوي العوز "فإنه كان يرى بأم عينه المالكين القلة للأراضي الزراعية والأكثرية الساحقة من الناس الذي يكسبون عيشهم من فلاحة النخيل وقطفه وتصنيعه وإيصاله للمستهلكين...الأمر الذي جعل شاعرنا يحس بهذه الحياة إحساسا مباشرا"[٤٦] وكان ذلك القهر من أسباب انضمامه للحزب الشيوعي. عمل معلما للغة الإنجليزية في مدينة الرمادي مدة قصيرة ثم فُصل من عمله."وفي سنة ١٩٥٢ اضطُر إلى مغادرة بلاده والتوجه إلى إيران فإلى الكويت وذلك عقب (مظاهرات)[٤٧] اشترك

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فيها"[٥٣] ثم عاد في عام ١٩٥٤ إلى بغداد وكان من أشد المؤيدين للانقلاب الذي قاده عبد الكريم قاسم في عام ١٩٥٨[٥٤] ، ومن ثم انتقل إلى العمل في البصرة ١٩٥٩ وانفصل عن الحزب الشيوعي لأنه اكتشف أن هذا الحزب لا يعمل للوطن ولا للقومية العربية بل للاتحاد السوفيتي.

وقد كان من شقاء بدر الذي ورث الضعف الجسماني عن أبيه أن أنفق حياته القصيرة منذ أدرك الحلم إلى أن مات، وهو يبحث عن القلب الذي يحقق بحبه دون أن يجد[٥٥]، وكان افتقاره إلى الوسامة هو الثقل المصمت على القلوب العنيدة التي حاول أن يفتحها[٥٦] ولعل ذلك كان سببا في أن تملكه هواجس الحياة والموت وتتنازعه مشاعر الكفاءة والتشاؤم.

شعره والريادة:

تنقسم حياته الشعرية إلى ثلاث مراحل رئيسية ؛ وسمتْ المرحلة الأولى من حياته الشعرية بأنها فقيرة بثروتها اللغوية واصطبغت بالذاتية المفرطة ، وراح يناجي المرض وحلمه الذي يموت بين يديه.

أما المرحلة الثانية فقد توشحت بالهم الاجتماعي ؛ إذ خرج الشاعر من شرنقة ذاته الفردية إلى التحدث باللسان الجمعي والوعي العام في بلده فأخذ ينادي بالاشتراكية ويتغنى بالمثل العليا التي ستحقق الخلاص القريب ، فقد كانت آلام الناس هي آلامه ومصائب المجتمع هي مصائبه.

وانتقالا إلى المرحلة الثالثة فهي المرحلة الواقعية ومرحلة النضج الفني والتغلغل في رحاب الواقعية بكل تفاصيلها ونسجتها ، وفي تلك المرحلة "علت لفظة (الغد) على لفظة (الموت) ؛ حتى الأشخاص السلبيون أمثال الحفار والمومس كانوا يقفون - في النهاية - متشبثين بالحياة، يرفضون الدخول في عالم الظلمات الحالكة"[٥٧] فراح يبحث عن حلمه وكان يرجو أن تزدهر بلاده وترتقي في سماء الانفتاح وتعود سيرتها الأولى، فهو يتنقل نفسيا من الحاضر الأليم إلى ابتغاء الغائب المزدهر.

ويمكننا الإشارة في هذا المقام إلى أن ريادة مضمار الشعر الحر ومحاولات التحرر من القوالب الموسيقية القديمة ومن القافية الموحدة لا يمكن أن نلصقها بالسياب دون نازك الملائكة[٥٨] والبياتي[٥٩] لأنهم جميعا تشاركوا في هذا المنحى وكان لهم يدٌ طولى في تلك الحركة التحررية الجديدة "وأن أفرادها في حماستهم لهذا الكشف الجديد رأوا وما زالوا يرون - عدا استثناءات قليلة - أن هذا الشكل يصلح دون ما عداه وعاء لجمع التجربة الإنسانية إذا أريد التعبير عنها بالشعر"[٦٠]

آثاره المطبوعة :

تعددت آثار السياب الفنية وتنوعت وفقا لمتطلبات حالته وما كانت تمليه عليه قريحته فكان له "ديوان في جزءين نشرته دار العودة ببيروت سنة ١٩٧١، وجمعت فيه عدة دواوين أو قصائد طويلة صدرت للشاعر في فترات مختلفة: أزهار ذابلة (١٩٤٧)، وأساطير (١٩٥٠)، والمومس العمياء (١٩٥٤)، والأسلحة والأطفال (١٩٥٥)، وحفار القبور، وأنشودة المطر (١٩٦٠)، والمعبد الغريق (١٩٦٢)، ومنزل الأقنان (١٩٦٣)، وشناشيل ابنة الجلبي (١٩٦٤)، وإقبال (١٩٦٥) وهو من أخصب الشعراء، ومن أشدهم فيضاً شعرياً...ومن أغانيهم تعبيراً عن خلجات النفس ونبضات الوجدان"[٦١]

وفاته:
تتسم الحياة لسياب بجد أن سنواته الأخيرة وخاصة (من عام ١٩٦١ إلى ١٩٦٤) كانت صعبة؛ إذ كان المرض يقارع الجسم المتهافت المتداعي ويمكننا أن نقول بالكلمة عاش صراعه كما يجب أن يعيش الشاعر، وكان الصراع بين (الحياة والموت)[٥٧] هو ما يؤرق جنبه ويقض مضجعه. توفي في ٢٤ من ديسمبر من سنة ١٩٦٤ عن عمر ناهز الثامنة والثلاثين ونُقل جثمانه إلى البصرة وعاد إلى قرية (جيكور) ودُفن في مقبرة الحسن البصري في الزبير.

المبحث الثاني: الانزياح (الاستعاري)[٥٨].

بعد التنظير الذي قُدمتْ به لهذه الدراسة فإنه وجب عليَّ أن أعرج إلى الجانب التطبيقي، ولكن في البداية يجدر بي أن أشير في هذا المقام إلى أهمية هذا النوع من الانزياحات الذي أطلق عليه جان كوهين (الانزياح الاستبدالي المبنيّ على الصورة البلاغية).[٥٩] ومما أذهب إليه- وقد يجانبني الصواب- هو أن إطلاق اصطلاح **الانزياح الاستعاري** ليو أقرب إلى ملامسة الجانب التطبيقي لهذا النمط من الانزياحات الذي يتمحور بدوره على الاستعارة التي تُعد رأس البيان، وعلى الرغم من إدراك الباحث أن "جميع أنماط الصورة الفنية/ البيانية بدءا بالتشبيه وانتهاء إلى المجاز العقلي هي انزياحات ولا حاجة للتدليل"[٦٠] فإنه يؤثر تلك التسمية (الاستعارية) لتتناسب مفهوم البلاغة الذي تواضع عليه النقاد الحداثيون؛ **لأن الشاعر ينزاح عن الصور المتعارف عليها إلى صور جديدة غير مألوفة**، فالتجديد ليس بتغيير المصطلحات بل بالإضافة لتوسعة المدارك، ومما يدعم رأيي هذا أن الاستبدال يكون قائما على الاختيار من بين ألفاظ المعجم اللغوي للشاعر كما ذكر د عبد السلام المسدي في تعريفه لمصطلح (الاستبدال)[٦١] ولما كان المصطلح الأخير مرتكزا على الاختيار من بين الألفاظ فإن البيان كذلك قائم على الاختيار من بين تلك الصور التي يألفها الشاعر وتحقق له غايته؛ ولولا خشية التعقيد والمبالغة لأطلقنا عليه انزياح الانزياح؛ لذلك كان الانزياح الاستعاري عند الباحث مقدما على الاستبدالي، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار مقولة كوهين نفسه بأن "الاستعارة هي انزياح استبدالي"[٦٢]، وانطلاقًا مما سبق فإنه إذا كانت معظم الإمكانات النحوية ذات طبيعة اختيارية، تهيء للمبدع- بشكل أو بآخر- أن يقدم المعنى بطرق مختلفة في الوضوح والخفاء، الزيادة والنقصان"[٦٣] فإن الإمكانات البيانية كذلك ذات طبيعة اختيارية؛ فالصور والتراكيب اللغوية تقومان في الأصل على الاختيار ثم التوظيف الفني في النهاية.

ومما من شكٍّ أن الانزياح الاستعاري يحاول إماطة اللثام عن الدلالة الـ(ما ورائية الخفية عن ظاهر القول) ومن ثم يتطلب اجتهادا عقليا ووعيا لغويا من جانب المتلقي؛ وهو يتعلق بشكل مباشر بالصور البيانية عامة وبالاستعارة خاصة لأن الاستعارة هي مجاز (المجاز)[٦٤]؛ إذ يوظف الشاعر الاستعارة لتعميق المعنى من ناحية وإثارة الدلالة من ناحية أخرى، ومن ثم فإنك إن أردت أن تتكشف جمال الشعر فقد وجب عليك أن تشق عن ذلك الانزياح وصولا إلى (معنى المعنى)[٦٥] عن طريق البيان الذي هو "اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير حتى يُفضي السامع إلى حقيقته"[٦٦] إضافة إلى أن تجربة الشاعر الذاتية المؤطرة بالطاقات الإبداعية الخلاقة تُعد

مقياسا لا يمكن إنكاره في انتاج ذلك المعنى الذي يصبو الى نيل مرامه، فالمعنى عند شاعر قد يختلف عند غيره.

وبناءً على ما قد أسلفنا يمكننا الذهاب بالقول إلى أن الانزياح الاستعاري في الشعر الحديث بمثابة المظلة التي تكتسي بها النصوص الأدبية بُغية الانطلاق في آفاق لم تعهدها بيانية اللغة -من قبل- مرتكزة في هذا المضمار على الجانب النفسي لدى الشعراء ومقدرتهم على الإبداع **عبر التلاعب بالصور ومفردات اللغة.**

ولنقدم نموذجا شعريا ينطلق في سماء هذا النمط من الانزياحات، إذ يرتسم الشاعر حالة التوتر والغموض التي تنتاب الإنسان حينا من الدهر فتلقي به في غياهب الاغتراب الذاتي، اقرأ للسياب من قصيدة (المخبر):

في البدء كان يطيفُ بي شبحٌ يُقال له الضمير
أنا منه مثل اللصّ يسمعُ وقع أقدام الخفير
شبحٌ تنفس ثم مات
واللصُّ عاد هو الخفير[٦٧]

وهنا يمكننا أن نتلمس وسائل ذلك الانزياح ؛ إذ تتجلى جمالية السطر الأول في أن الشاعر أقام علاقة بيانية مرتكزا على (الطواف) كوسيط أو لازمة من لوازم المشبه به (الإنسان) فقد أقام علاقة بين طرفين الأول : الإنسان ، والثاني : تجلّى في شيئين هلاميين لا يمكن رؤيتهما ألا وهما (الشبح والضمير) فالشاعر استعار الطواف الذي هو للإنسان (في أداء مناسك الحج وغير ذلك) لغائبيْن لا يمكن التعرف بهما لأنهما خارجان عن الإدراك الحسي للإنسان ، إذن فالشاعر استطاع أن ينزاح من تلك الواقعية البيانية (عبر إيضاح المعنوي بالمادي) إلى عالم من الخيال المحض ، ناهيك بأن الطيف فيه معنى الظل كذلك، وهذا الظل لا يكون إلا للشيء المادي، وذلك الأخير غائب عن الصورة الماثلة أمامنا ،وفي السطر الثالث أضفى الشاعر نوعا من الطرافة والإثارة بأن جعل هذا الشبح يتنفس بعد أن كان يطيف به وكأنه يريد أن يعوض الغياب المادي الجسدي بتكثيفٍ معنوي عبر صفتي الطواف والتنفس ، ولم يلبث هذا الشبح (الضمير) أن يلتقط أنفاسه الأخيرة حتى مات من جهد ذلك الطواف الذي يتطلب طاقة وقوة كبيرة ؛ فكان الموتُ عندما لم يجد في إنسانه رجاءً ولا استجابة أو جدوى. والشاعر هنا لا يريد أن يتوقف كثيرا أمام تلك الحقيقة (الموت) وكأنه يريد أن يظل في عالم آخر خارج عن سياق المدركات الحسية والعقلية، ولا بد أن هناك خطأ جسيما قد بعث الشاعر على ذلك التحول وإيثار الغياب الدائم كما يتضح من السطور السابقة ، ويمكن تعليل ذلك بأن الشاعر كان مستعدا لحدوث ذلك الانزياح بأن جعل ضميره شبحا يجول (حوله) ولم يجعله متمكنا منه لكي لا يأتمر بأمره ولاينتهي بنواهيه، فهو بمثابة إقرار من الشاعر على الاستغناء عما يمكنه أن يصحح له طريقه ولو كان ذلك المُصحح هو الضمير، ولكن هذا الأخير مات في قلب الشاعر ولم يعد له سلطة عليه ولم يبقَ منه سوى شبحه الذي يطوف من حوله ،وهنا دلل الشاعر على معاناة ضميره قبل موت الأخير من خلال ذلك الترتيب بين التنفس والموت بأثر (ثم) حرف العطف الباعث على التراخي(شبحٌ تنفس ثم مات)، وفي النهاية تأتي المفارقة إذ نرى ذلك الاستبدال الوظيفي بأن اللص عاد هو الخفير، وبملاحظتنا للفعل (عاد) نجد أنه ينطوي على حقيقة واقعة ؛

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

في الميادين بل امتد الأمر إلى هؤلاء الأطفال وهنا يقول الشاعر في (الأسئلة والأطفال):

ومن يرتمي فوق صدر الأب
إذا عاد من كدّه المتعب؟!
ومن يؤنس الأم في كل دار
أسىً موجع أن يموت الصغار؟!
أسىً نُقتْ منه الدموع الدموع.[٧٣]

نبدو لنا تجربة الشاعر الشخصية بارزة في طيات النص السابق ولكن بانزياح وجداني عميق؛ إذ استعار حالة تأزمه النفسي من فقدان أمه وسحب تلك الحالة على فقدان أي طفل صغير. فعندما نقرأ السطر الشعري الأخير (أسى نقت منه الدموع الدموع) ، لا بد أن نتذكر أن الشاعر خرم حنان الأم وهو في سن صغيرة وكأنه يصبغ إحساسه الشخصي بفقد أمه ببعض إحساس فقدان الوالدين لابنهما الصغير، وقد ظل الشاعر يلح في السؤال ويناجي أمه ويناديها ويفتش عنها في ذاته لكي تعود ، اقرأ في (أنشودة المطر):

"بعد غدٍ تعود
لا بد ان تعود
وإنْ تهامس الرفاقُ انها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود
تسف من ترابها وتشرب المطر[٧٤]

وهذه الدلالة المركبة القائمة على استحضار إحساس الطفل الغض البريء الذي فقد أمه، في مقابل صورة أخرى معايرة لوالدين فقدا طفلهما لهي دالة على تماهي المشاعر الإنسانية، وإن كان الرد على الطفل من قبل المجيبين لفيه نوع من التعاطف بأن قالوا (بعد غدٍ تعود) ولم يقولوا (غدا) لما في هذا التسويف الزمني من محاولة لاستجداء صبره وطول انتظاره؛ لأن من عادة الأطفال الإلحاح في الطلب ،ثم حاولوا على لسان الشاعر تقصي الصدق بأن قالوا (لا بد أن تعود) دون إلزام على من تقع تلك اللاثنية الحتمية للعودة، وقد كان لجملة (وإن تهامس الرفاق أنها هناك) عظيم الأثر في تجلي تلك الدلالة لما في التهامس من محاولة لإخفاء أمر ما عن المستمع (الطفل).

ومن مشاهد الانزياح كذلك ما نجده في السطر الأخير (تسف من ترابها وتشرب المطر) فقد يبدو لنا من الوهلة الأولى أن المعيار المجازي هنا صفر لأن بطبيعة الحال أن التراب يُسف والمطر (الماء) يُشرب، ولكن الشيء الخفي وراء تلك الصورة هو أن المطر الذي ظل يبحث عنه الشاعر في غير موضع من قصائده – وخاصة مدينة بلا مطر وأنشودة المطر- قد هطل ولكن هيهات هيهات لذلك المطر، فقد حل بالأموات وليس بالأحياء، ناهيك بأن الشاعر أراد أن يقيم علاقة بين أصل الإنسان وهو الطين (التراب والماء) من ناحية وبين الموت من ناحية أخرى فكأن هذا الموت- عند الشاعر- في أصله مصدرا للحياة فأحال الشاعر بوعيه ذلك الإنجاب إلى باطن الأرض بدلا من باطن المرأة لأن الأرض هي المأوى والملاذ بعد الوفاة ، وجعل المرأة (متمثلة في أمه) منبتا لجيلٍ جديد سينمو عاجلا أو آجلا بفعل خليط الماء والتراب ، وكأن تلك الولادة سيشق عن الأرض عبر مرحلتين هما: بطن الأرض ومن بعده بطن الأم، ويرى الباحث أن تلك الصورة الماورائية تبعث على العمق المنطلق من انفعال الشاعر بوفاة أمه وتلك

[illegible] ويصل إلى تلك المرحلة التي ينطلق فيها نحو الحقيقة [illegible] ولا شك أن الموت حقيقة لا تتطلب إقناعاً [illegible]

[illegible] على فكرته [illegible] في الحياة ، وينتظر البعث [illegible] أن يكون [illegible] فيقول في قصيدة (المسيح بعد [illegible]):

[illegible] قطف الإله
[illegible] الطير
[illegible] مع الموسم
[illegible] على كل حفرة
[illegible] بذرة
[illegible] في كل قلب [illegible]
[illegible] الطرق

[illegible] الشاعر [illegible] من معرفة [illegible] فإن كان الشاعر تحدث في النص السابق عن [illegible] الذي سيكون [illegible] جديد [illegible] . فتلك الطين لا شك [illegible] ، إذ استطاع أن يحول من الصورة [illegible] لموت [illegible] ، وبذلك [illegible] هو ومن [illegible] من أبناء شعبه [illegible] ومن ثم سيكون [illegible] من كل إنسان ويستحيل بذرة ثم [illegible] صرت مستقبلا صرت بذرة) فهو المستقبل أو [illegible] . فهو إن كان قد فقد الأمل في [illegible] ويلحظ أنه [illegible] في قوله (كم حياة سأحيا) وذلك الاستفهام [illegible] . وكذلك [illegible] وهنا تتجلى لنا قيمة الخروج عن المألوف في الصور بأن قدم الشاعر [illegible] والمنحرف عن المتعارف عليه بين الشعراء [illegible] في (طبقات النص) متجاوزا الطبقة السطحية بمعول اللغة [illegible] في النهاية إلى جيل من الثائرين .

[illegible] تلك الصورة [illegible] في قلب الشاعر [illegible] ما نجده في [illegible] عبر الانزياح [illegible] على مخالفة الشاعر للمتلازمات اللفظية [illegible] فيقول في قصيدة (حفار القبور):

[illegible] ويطحنون . وإن من بعد الطحين
[illegible] الشيوخ العاجزين
[illegible] وما استباحوا.

[illegible] للبنات فقط وليس للبنين [illegible] بأي ذنب قتلت" فالشاعر هنا جاء بمخالفة صريحة [illegible] لفظة الوأد ودلالتها . ومهما يكن من أمر فإن الشاعر [illegible] لفظة الوأد ويحول [illegible] من البنات إلى البنين والأمهات إمعانا في المساواة في القتل [illegible] الذين لا يرقبون في [illegible] إلا ولا ذمة ولا يرحمون

صغيرا ولا يوقرون كبيرا (**وإن من يئد البنين والأمهات ويستحل دم الشيوخ العاجزين...**) ولعل الشاعر خرج بدلالة اللفظ من التخصيص بجنس البنات إلى التعميم بجنس البنين وهي عادة العرب في الميل إلى جنس الذكور ليكون مظلة تشتمل الإناث كذلك .ثم أخبر عن هؤلاء المعتدين بأنهم (لأحطُّ من زانٍ) وعند التدقيق في تركيب العبارة السابقة نجد أنها قائمة على التأكيد بحرف (ل)دلالة على تمكن الدال التالي(الزاني) من مدلوله السابق (المعتدين)، ثم توظيف كلمة (أحطّ) إمعانا في مهانتهم وإهانتهم ثم حرف الجر(من) كوسيط انتقالي ننتظر بعده لفظة تناسب ذلك الانحطاط ، ولم يجد الشاعر غير لفظة (الزاني) إلا أنه لم يوظفها بشكلها العام المطلق بل إنه نكّرها وعوّض ذلك التنكير بتنوين العوض في (زانٍ) – بسبب حالة الجر -وكأن الشاعر أعد عدته التركيبية بشكل منسق ينزلق على مستوى الكلمة ودلالتها (الزّنى) وكذلك على مستوى الحركة (تنوين الكسر) في (نٍ)في أسفل الكلمة لينزلق إلى سفح الأخلاق الإنسانية بشتى صنوفها وهنا تواشجت العلائق التركيبية لتصب في معين دلالة التحقير التي هدف إليها الشاعر بجلاء . ورغم ما ألمّ بالشاعر من ضيق وما يراه من تضحيات، فإنه لا يزال عريان جوعان شأنه شأن من يعانون ويئنون من طمع الطبقة المترفة التي ترفل في نعيم الغنى فيقول في قصيدة(مدينة بلا مطر):

جياعٌ نحنُ مرتجفون في الظلمة
ونبحثُ عن يدٍ في الليل تُطعمنا، تغطينا [٨٠]

فها هو يلح على المعنى ذاته فيقول في قصيدة(مدينة السندباد) :

جوعان في القبر بلا غذاء
عريان في الثلج بلا رداء [٨١]

وهنا لا بد أن ندلل على قيمة تلك الصورة اللونية التي رسمها السياب بأن جعل اللونين الأبيض والأسود على حدٍ سواء (دلاليا) فمن البدهي أن السواد ضد البياض وتفترق دلالتهما وفقا للسياق (فالضد يُظهر حسنه الضد) أما في هذ ! المقام فكان الأسود (الليل) معادلا للجوع والضياع وكان الأبيض(الثلج) معادلا للبرد والعراء، ومن ثم كانت الدلالة على استواء الأنوار والظلم أو لنقل الموت والحياة عند الشاعر، فكلاهما في نفس الطريق وتلك هي (الصناعة الشعرية) [٨٢] التي اهتم بها النقاد قديما. ويمكننا أن ندلل على القيمة الفنية للانزياح بأن الشاعر **خرج عن تلك الصورة التقليدية التي** تجعل من الموتى سكانا لا يتحركون وأمواتا لا يمورون فلم يرض شاعرنا إلا بأن يكون هؤلاء الأموات في القبور أحياء لهم دور محفوظ سيقومون به في وقت ما في الثورة على الظلم ، ولكنهم في الوقت ذاته يتوسلون كسرة خبز، ومن هنا كانت المساواة التي أرادها الشاعر بين الأحياء والأموات، فهو يسحب حاله على كل شخص في العراق وخارجه يطلب الحرية ويرجو العدل.

ويرى الباحث أن ذلك الانزياح قد حدث بأن جعل الشاعر حياة القبر مرحلة وسطى بين الجوع واللا غذاء في قوله:

جوعان --- في القبر --- بلا غذاء

فالجوع واللاغذاء يتساوقان عند الشاعر ، والقبر هو رمز الموت ، ومن ثم فكل مكونات السطر الشعري باعثة على حياة أبدية مستقرة هادئة بعيدة عن صخب الحياة الدنيا ويكون القبر هو مستقرها ومستودعها.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ذلك المعنى الذي يرومه أن القبر ملاذ أمن على الأقل في ظل المعارك الطاحنة التي يخوضها المعتدون ولا ينجو منها صغير ولا كبير، ويمضي الشاعر في معانقة تجربته الشعرية الماورائية في آن، متذكرا تضحيته من أجل الآخرين، اقرأ في قصيدة (المسيح يعد للصلب):

ها أنا عريان في قبري المظلم
كنت بالأمس الندف كالظل ، كالبرعم
تحت أكفاني الثلج، يخضل زهر الدم
كنت كالظل بين الدجى والنهار
ثم فجرت نفسي كنوزا ،فعريتُها كالثمار
حين قصلت جيبي قماطا وكمي دثار
حين دفأت يوما بلحمي عظام الصغار
حين عريت جرحي، وضمدت جُرحا سواه
حطم السور بيني وبين الإله[٨٣]

ونلحظ في النص السابق ذلك النفس الشعري والشعوري المتدفق بلا توقف ، فمن يقرأ الأسطر السابقة لن يترجم دلالتها القائمة على التضحية إلا عبر السرعة . ولا غرو هنا أن الفعل الماضي هو صاحب الغلبة واليد الطولى في عرض الشاعر ، فهو في تلك الأسطر يستمر في الاحتماء بقبره الذي يعدُّ صنوا للحياة التي لا خير فيها، وبدأ يذكّر ويتذكر بما قدمت يداه من قبل، ويرى الباحث أن الشاعر يحاول أن يذكّر من اتهموه بالذاتية المفرطة-من أصدقائه اللذين اختلف معهم وانفصل عنهم سياسيا واجتماعيا في مرحلة سابقة من حياته-بدوره فهو يسعى إلى تحطيم الأسوار التي تمنع الحرية وتحجب سقوط الأمطار، اقرأ في (مدينة بلا مطر):

وحول ترابها الظمآن من عمد ومن أسوار
سحابٌ كان نولا هذه الأسوار روَّها ![٨٤]

وهنا يتجلى الانفعال الذي ينبع من حالة التوتر في الوقت الذي لا يقوى فيه الشاعر على تقديم أي شيء غير التذكير بما مضى ومحاولة هدم أسوار الخوف واستشراف آفاق المستقبل.

ومن شواهد الانزياح القائم على مخالفة الصورة البيانية المألوفة والنفاذ إلى ما وراءها في قصيدة (رسالة من مقبرة) وكانت تلك القصيدة بمثابة استثارة للحس الوطني عند المجاهدين الجزائريين ولكي يضحوا بالغالي والنفيس من أجل رفعة بلدهم واستقلاله ، فكان يناديهم من مقبرته (حياته الأخرى) قائلا:

من قاع قبري أصيح
حتى تئن القبور
من رجع صوتي وهو رملٌ وريح
من عالم في حفرتي يستريح
مركومةٌ في جانبيه القصور،
وفيه ما في سواه
إلا نبيب الحياة،
حتى الأغاني فيه حتى الزهور

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والشمس إلا أنها لا تدور
والدود نخار بها في ضريح
من عالم في قاع قبري أصيح[٨٥]

بمطالعتنا الأولى الأسطر الشعرية السابقة نلاحظ أنها تركن إلى حقائق ثابتة متجلية في الرغبة في التخلص من الاحتلال الفرنسي الذي أقضّ مضجع الجزائريين، لكن بالتعمق في تفاصيل النص عبر القراءة الثانية سنجد بعض المفاتيح التي يمكننا من خلالها أن نتتبع مقصد الشاعر ودلالته الجديدة التي يريد أن يرسي قواعدها وقوانينها أمام متلقيه، ولنبدأ ببعض الكلمات والجمل المفاتيح أو سيميولوجيا النص[٨٦] مثل ما نجده في (قاع قبري- أصيح- صوتي) و(رمل - ريح مركومة) و(القصور- الأغاني- الزهور) و(الشمس لا تدور- الدود نخار) وبتتبع تلك الكلمات ومواقعها في الأسطر الشعرية سنجد أنها مرتكزات أراد أن يتكيء عليها الشاعر . والسؤال الأول الذي يؤطر لتلك الانزياح كيف يمكن لصوت في قبره أن يصيح ؟! في حين أن القبر هو الملاذ الأخير لجسد المتوفى بعد أن تنفسي حياته . فكيف ومن أين تأتي له تلك القدرة وتلك الحياة الجديدة؟! وهنا يجب أن نشير إلى أن هذا الاتجاه تشبث به العرب القدامى "لأنهم اعتمدوا ضرورة وجود وجه شبه بين طرفي الصورة القابلة للقياس، أن يظل القياس في داخل حدود لا يمكن تجاوزها إذا أريد به دعم فكرة معينة أو انطباع خاص"[٨٧] وهنا ينبغي أن نقول إن القبر هنا رمز انطلاق ينفخ منه الشاعر في بوق الحياة؛ أي أن الصورة هنا لا تقوم على التشبيه بين طرفين أو الاستعارة القائمة على حذف أحد طرفي التشبيه، بل هي صورة جديدة نابعة من إيمان الشاعر بأن من في القبور لهم دور جدّ مهم في رأيه، خاصة إذا كان هذا الدور ملخصا عن الشعور بالظلم في الواقع، والواقع هنا هو الاحتلال الفرنسي للجزائر، والظلم هنا واقع على الشعب الجزائري المكافح

ويمكننا هنا أن نذهب بالقول إلى أن القبر والصياح هما رمزا الموت والحياة على الترتيب. ومن ثم أراد الشاعر أن يخلق بينهما تكاملاً ينبثق من علاقة السبب بالمسبب. فلولا الظلم ما كان الموت ولولا الظلم ما كان البعث مرة أخرى، وكان الظلم هو العامل المشترك الأعلى بين طرفي نقيض (الموت والحياة) وهنا يبدأ الشاعر في توظيف الكلمات المفاتيح التي أشرنا إليها سابقا بأن جعل من رجع الصوت رملا وريحا فما العلاقة بين القبر ورجع الصوت والرمل والريح؟ فقد أقام الشاعر علاقة ماورائية مكانها القبر وفعلها الصوت الثائر الذي يخلع القلوب بفعل الظلم، أما النتيجة فهي ما يحدثه ذلك الصوت الثائر من تحريك الهواء الذي يثير الرمال والأتربة، وما من شك بأن الرياح لا تشتد إلا بعوامل طبيعية قوية تتجلى في تلاطم الأمواج وتقابل رياح شرقية، غربية مرورا بصحراوات وأنهار وصولا إلى المدن وكأن المدينة هي المكان الذي ينبغي أن تصب فيها الريح رمالها، وهذا ما يرجوه الشاعر بأن يكون صوته ومن مثله هو المحرك لتلك الرمال الراكدة لتحدث العاصفة بل الثورة على الظلم.

ونؤكد في هذا السياق أن العلائق المنطقية بين العناصر قد تحللت فكيف يصيح من في القبور، وكيف يتحول الصوت إلى ريح عاصفة؟! ويؤكد الشاعر بأن ذلك لن يحدث إلا إذا تخلص الناس من إله الخوف المخيل إليهم إذا ما أرادوا التحرر كما قال في قصيدة (مرثية الآلهة):

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وما كان معهودا سوى ما نخافه ونرجـــوه أو ما خيّلته الطبّائـــــع[88]

ر كل لمة غرابة واستغراب فيما أشرنا إليه من قول الشاعر (من قاع قبري أصيح عبر تلّ القبور من رجع صوتي) فإن هذه الصورة تنطلق من الرغبة في الثورة وتحريك ما هو راكد في الواقع من ناحية وتحقيق دينامية النص وحيويته من ناحية أخرى وذلك لقوية الانفعال المرتقب، وبناء عليه "فإن الاستغراب والتعجب حركة نفسية إذا اقترنت بحركتها الحيالية قوي انفعالها وتأثيرها"[89] **ذلك هو الانزياح بصورته الجمالية إذ لا نجد مجالا للصورة البيانية التقليدية بل نجد علائق جديدة بين المتباعدات وتجاذبا بين المتنافرات وتلك العلائق لا يقوى عليها إلا من تمرس بها واستطاع أن يعلم تلابيبها لكي (يفهم المتلقي ما يقال)**[90] **ومن ثم تستلب إعجابه وتنتزعه.**

ر الانتقال الى مجموعة أخرى من المفردات نجد (الأغاني والقصور والزهور) والشاعر يدلل بتلك الألفاظ على ما يعيشه الجزائريون من ترف وثراء، ولكنه يرى أن ذلك لا يعدل حريته المسلوبة، فرغم امتلاكه عناصر الحياة ومادياتها فإن شمسه لا تدور وهو يبحث عن الحرية من بعيد أو بدلالات خفية، قاصدا من ذلك استثارة الحس الثوري والوطني لدى القراء ومن سواهم لطلب الحرية لكي تدور الشمس في فلكها وفي غير ذلك فهناك شيء مسلوب والسكوت عنه مرفوض؛ لأنه بمثابة تنازل عن الهوية التي تجذرت في قلب الشاعر ويريدها أن تنسحب على كل العرب ،فلا تكون الهوية إلا (بالخروج مما هو كائن)[91] ومن أجل ذلك وإمعانا في توخي الشاعر اختيار مفرداته التي تزرح تحتها المعاني الخفية والدلالات العميقة نجده لم يتكرّهم بهوانهم بقدر ما عجب لتناهيهم - عبر الومضات[92] البعيدة -إلى حقيقة طبيعية ثابتة في العقل والوجدان وهي أن الموت يحرر أجساد من في القبور، وكأن الشاعر يستحضر الحقيقة تارة ، ويستحضر الرموز تارة أخرى وبين هذا وذاك يريد خلخلة ذلك الواقع الذي تجمدت فيه الشمس وكفت عن الحركة والدوران وهذا ليس بغريب أن تتجمد الشمس وتكف عن الدوران لأن الليل في المدينة المغتصبة سرمديّ لا يأتي بعده نهار وإذا حل النهار فهو لا يقوى على مقاومة الليل وظلامه لأن المدينة تبتلعه ،وقد عبر عن ذلك الشاعر في قصيدة (الشمس العمياء)[93]

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة
والعابرون إلى القرارة مثل أغنية حزينة

وفي القصيدة نفسها:

عمياء كالخفاش في وضح النهار ،هي المدينة
والليل زاد لها عماها
والعابرون[94]

تلك المدينة الرمزية يطويها الظلام ليل نهار فمن أين وكيف ستشع الشمس نورها؟ فهي كالخفاش الأعمى الذي يتخبطه الشيطان من المسّ، ليس هذا فحسب، بل إن الليل زاد من عماها فكأنه (عمى على عمى أو ظلام على ظلام) ذلك الظلام المركب هو الذي حاصره يمنع حركة الشمس وكفها عن الدوران ومن ثم صارت الحياة رتيبة تسير في اتجاه واحد من دون تغيير .

ويستمر السياب في شحذ الهمم من خلال استحضار الرمز الأسطوري[٩٥] وتوضيح موقف هؤلاء **العابرين** الذين يتخذون من الليل ملاذا وسكنا حتى صاروا قطعة من الليل أسود ، فيقول في (رسالة من مقبرة):

وعند بابي يصرخ الأشقياء
اعصر لنا من مقلتيك الضياء
فإننا مظلمون
وعند بابي يصرخ المخبرون
وعرّ هو المرقى إلى الجُلجُلة[٩٦]
والصخرُ يا سيزيفُ ما أثقلَه
سيزيفُ ... إن الصخرة الآخرون[٩٧]

فهو ها هنا يذكّر الجزائريين بأن التصدي للمحتل شيء مرير وأمر عسير ،وصور ذلك بأن المرتقى صعبٌ كما أن الوصول لقمّة الحرية يتطلب بذل الجهد والمزيد من العرق، لأنك لن تبلغ المجد(الحرية) حتى تلعق الصبر (التعب والمشقة والتضحية)، ويحاول أن يلقي في طريقهم قصة سيزيف ذلك البطل الأسطوري الذي حُكم عليه بأن يصعد من أسفل الجبل إلى أعلاه حاملا صخرة ضخمة على ظهره فلم يكد يصل بها إلى النهاية حتى تسقط منه فيعود أدراجه الأولى إلى السفح ويذهب ما فعله سُدى وتذهب محاولاته أدراج الرياح، ومناط الحديث هنا أن الشاعر يريد أن يقول : إن الصلب واجبٌ من أجل نيل الحرية، فلن تنالوها حتى تُصلبوا على الجُلجُلة، واضعين في الاعتبار أن الصَّلب هو رمزٌ لسمو الهدف وإعلاء من قيم الرسالة الإنسانية، ومن ثم فهو هنالك يبحث عن تلك الإرادة[٩٨] في نفوس هؤلاء المظلومين من أفراد الشعب الذين يُعصف بهم دائما وأبدا ، ولعل إلحاحه على ذكر قصة الصلب والسيد المسيح يعود إلى رؤيته الذاتية بأنه رسول يحمل رسالة إلى كل مظلوم لينير طريقه ويهديه وتلك هي رسالة الأنبياء.

ويستمر الشاعر في قوة وعزيمة مصرحا بأن تلك الصخرة هم الآخرون المترفون الذين لا يريدون التغيير ، فمتى تعاون الجميع حُملت الصخرة وفُكّ المصلوب وسقط هنالك المحتلون وأعوانهم مقيدوا الحرية ومقوّضوها.

وهناك نمط آخر من الانزياحات يسمى بانزياح النعوت عن منعوتاتها المألوفة، اقرأ في " أنشودة المطر":

عيناك غابتا نخيل ساعة السَّحَر
أو شُرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر
يرجّه المجذاف وهْناً ساعة السَّحر
كأنما تنبض في غوريهما ،النجوم[٩٩]

إن أول ما يلفت الانتباه في هذه القصيدة هو العنوان وعلاقته بالبداية فعندما نطالع العنوان (أنشودة المطر) يتبادر إلى الذهن من الوهلة الأولى أن هناك نشيدا وغناء وفرحا وسعادة، وبالانتقال إلى لفظة (المطر) نستدل منها على الخصب والنماء والزرع ، ولكن بعد أن نتوغل في طبقات النص ومنعطفاته نلحظ أن العنوان انطوى على انزياح مفارق للحقيقة دعا إليه الشاعر ليجذب المتلقي ويثيره دلاليا، وما يوضح لنا تلك التجربة

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الانعطافية عن قرب، ما نجده بين العنوان (العتبة) والمحتوى في بداية النص الشعري؛ فمما هو متعارف عليه أن العينين غالبا ما توصفان بالجمال والاتساع أو بالألوان، لكن الشاعر هنا يصبغهما بحالته النفسية ؛ وذلك بأن جعلهما غابتي نخيل، فهنا انزاح الشاعر بنعت العين عن منعوتاتها المعهودة، فقد جاءتا في هذا السياق بعيدتين عن صفاتها المألوفة إذ لا توجد علاقة -كما أرى -بين العين وشجر النخيل وقت السحر وهذا النوع من الصور كان يُعرف قديما (بالاستعارة البعيدة)[١٠٠] وهي تلك التي لا يوجد بين طرفي الصورة شبه يُذكر، ولكن في الشعر الحديث (لا حدود لانطلاق اللغة)[١٠١] وصورها من حيث إمكانية عقد مشابهة بين المتباعدات، علاوة على أن لفظة السحر قد أضفت نوعا من الغرابة على المعنى فكيف يمكننا أن نتخيل عيني امرأة كشجر النخيل وقت السحر وهنا يجتمع لونان هما الأسود والأخضر وقد (اذهامّا)[١٠٢]. وهذان اللونان يبعثان على التأمل فيما وراءهما لما يكتنفانهما من غموض، ويستكمل الشاعر رسم صورة العينين كذلك في قوله (أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر) فكيف للعينين أن (ينأى عنهما القمر) وهذا النأي أو الابتعاد قد يكون لأحد سببين أولاهما خشية أن يُفتن القمر بعينيها لذلك آثر الابتعاد، وهنا يكون التشبيه مقلوبا[١٠٣] لأن في الأصل يؤخذ الشبه من الأصل في الطبيعة . أما السبب الآخر الذي أميلُ إليه فيتجلى في إيثار الابتعاد لما في عينيها من غموض بسبب ما تنطوي عليه من حزن ، وقد دل على ذلك الحزن حال الدنيا حولها حين تبتسم عيناها:

عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر

فتوظيف لفظة (حين) يدل على الوقتية الجزئية وكأن الابتسام استثناء وليس حالة دائمة ،فإذا كان القمر ينأى عنها في حالة الحزن فإن الأقمار تتراقص على صفحة النهر وقت السعادة والفرح. وما يمكن أن يقال في هذا المقام أن الشاعر استطاع أن يوحد بين الحبيبة والوطن في آن معا، فهو يأمل في بداية انفتاح وطنه على العالم كما هو الحال عندما يكون السَحر نهاية ليل وبداية نهار جديد ، كما أنه يريد أن يرى أثرَ حركة المجذاف المتتابعة، فها هو ينتظر نهاية السَحَر ورسوَ المجذاف على شط الحرية. وخلاصة القول : فإن الشاعر في هاتين الصورتين استطاع أن يخلق انزياحاً بيانيا غير مألوف تقليديا ولكنه جديدٌ وغض حداثيا.

ويطالعنا الشاعر بتجربته النفسية في فترة اغترابه المكاني والنفسي في الكويت في قصيدة (غريب على الخليج) فيقول:

جلس الغريبُ يسرّح البصر المحيَّر في الخليج
ويهدُّ أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيج
صوت تفجُّر في قرارة نفسي الثكلى، عراق
كالمد يصعد، كالسحابة كالدموع إلى العيون
الريحُ تصرخ بي عراق
والموجُ يعول بي: عراق عراق ليس سوى عراق
البحرُ أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون
والبحرُ دونك يا عراق[١٠٤]

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

إن أول ما يلفت انتباهنا في تلك القصيدة هو مفتاحها أو لنقل عنوانها وعتبتها فالعنوان مركّبٌ من جملة اسمية مبدوءة بلفظة نكرة (غريب) وتلك النكرة تناسب حال الشاعر لتوسعة دلالة الاغتراب على المستويين التركيبي والنفسي، ثم تلاها حرف جر (على) للدلالة على سطحية المكان وترقبه لمجريات الأمور من على ثغر الخليج حيث السفن الرائحات الغاديات. أما تعريف(الخليج) بالألف واللام للدلالة على تمكن المكان منه فهو يعرفه تمام المعرفة من طول المكوث ، ورغم ذلك فهو يشعر بالوحدة واغتراب الذات رغم تلاصُق الحدود العراقية الكويتية، ولكنه وجد في البحر ضالته في البعد، فالبحر يفصل بينهما ورغم ذلك فهو كمن فقد عزيزا لديه وظل يلهث وراءه أو كالذي أصابته لوثةٌ من لوعة الحب والفراق، وقد تجسد ذلك في قرينة الانزياح القائم على أنسنة الطبيعة من خلال مشاركة الطبيعة للشاعر في نداء وطنه فقد تكررت لفظة (عراق) ست مرات في المقطع، كذلك نجد تلك المشاركة في (صراخ الريح والموج يعول) فما هو جدير بالذكر أن الريح لا تصرخ ولكنها تهب، والموج يتلاطم ولا يعول ، وكأن هذا العويل جاء بعد اللطم على صفحة البحر مؤذنا برثاء من فقده الشاعر ألا وهو الوطن ؛ وقد توسع الشاعر في دلالته عبر إقامة نوع من المقابلة الضمنية في قوله :

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق

فمن النظرة الأولى قد يعتقد القارىء أن هناك مقابلة بين أجزاء السطر الأول (أوسع ما يكون – أبعد ما يكون) ولكن بالتمعن والتدقيق لا نجد لتلك المقابلة أثرا ، لأن الشاعر اراد أن يوطيء للبعد النفسي بينه وبين بلده باتساع البحر فقدَّم كلمة (أوسع)رغم أن المنتظر هو (البحر **أقرب** ما يكون – وانت **أبعد** ما تكون) ويستطرد الشاعر مصاحبا إلهامه وشوقه إلى العراق بقوله في القصيدة ذاتها:

شوق يخض دمي إليه كأن كلَّ دمي له اشتهاء

جوع إليه..كجوع كل دم الغريق إلى الهواء

لا غرو أن الشاعر الحديث يضفي إبداعه الشعري على منتوجه ويتجلى لنا ذلك في الجوع إلى الهواء ، فمن المتعارف عليه أن الجوع يكون إلى الطعام والغذاء، أما الهواء فهو يُتنفس ، ولكن الشاعر خرج بدلالة الجوع من دائرتها العامة إلى دلالة أخرى خاصة سحبها على الهواء وهو ما يعرف باسم (تراسل الحواس)[١٠٥] حيث تتداخل وظائف الحواس فيما بينها كمن يقول: أشم صوتك من بعيد.

وذلك الانتقال بالوظائف الحواسية يتضمن انزياحا دلاليا تكسوه الغرابة ويبطنه الإبداع، لكن في نهاية المطاف فإن الشاعر كان يعلم علم اليقين أنه لن يعود من غربته النفسية وإن كُتبت له العودة الجسدية فإنه ستكون على آلة حدباء محمول، فيقول مُعزيا نفسه :

فما لديك سوى الدموع

وسوى انتظارك، دون جدوى، للرياح وللقلوع!

ومن ثم يمكننا أن نطلق على هذه القصيدة(غريب على الخليج) اسما آخر هو قصيدة (غائب بلا عودة).

خلاصة القول في هذا المبحث :

مما سبق يتضح لنا أن الشاعر استطاع أن ينزاح باستعاراته عن وظيفتها المألوفة إلى وظيفة تعبر عن حالته ومزاجه الشعوري. ولا ريبَ في أن ذلك يزيد الكلام حدّةً وبُعد

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تعلق فهو يخالف الدلالات الذهنية المتعارف عليها من تشبيهات واستعارات، فنجده قد لجأ إلى الوعر حينا وإلى القافية تراوح بينهما بين الثابت والمتغير وبين المنطقي واللامنطقي حينا آخر ، مما دفع به في النهاية إلى الانزياح بنائيا بدلالة الصورة عما يعتاده جمهور من الشعراء فإذا كانت الصورة في الأصل هي انزياح عن المألوف فإن الانزياح الذي نعالجه في مواطن عدة عند الصداب هو (انزياح الانزياح) ؛ إذ استطاع الشاعر أن يقيم علاقات بين الخبرات انطلاقا من شعوره ومن تفاصيل تجربته (مازجا بين الذاتية والموضوعية) بغية رسم صورة للواقع الذي يعيشه بريشة فنان مبدع يتقصى الأمل ويرجوه ، حيث ينطوي على نفسه وينحسر ذاته منتقلا من حالة الوعي الاجتماعي الصادم إلى حالة اللاوعي العامول الذي يبحث عنه ويفتش عنه في الحياة الأخرى وتلك الحياة الأخرى هي الموت .

المبحث الثالث: الانزياح التركيبي

يقصد بهذا النمط من الانزياحات الخروج عما تعوده الشعراء من نظام مألوف في النظام اللغوي للعمل والخروج على قواعد علم النحو[107] التي تواضع عليها القدامى وأي أنه يلاعب باللغة عبر " اللعب في محتويات الجملة ، وإعادة ترتيب ألفاظها المنقولة بمعقوليها الأصلية سعيا وراء إحراز الدلالة المطاوبة ، تلك الدلالة التي تستدعي أن تحتل كل كلمة في الجملة دورا في تقصة المراد ، لا باستيفاء هذه الكلمات شروط البناء فحسب ، وإنما بتفاعلها في هذا البناء ، فتستقر حيث تتطلب المعنى وتستدعي الدلالة"[108] الهادفة للابداع ، ومن أنماطه المتعارف عليها: التقديم والتأخير ، والحذف لعلة دلالية بلاغية بغية إيثار التخمين لدى المتلقي بحثا عن المشاركة الفاعلة في إنتاج تلك الدلالة . ومنه الحذف مقابل الإضافة مثل :حذف كلمات ليحل محلها التنقيط بهدف الإيماء إلى عدم الانتهاء أو السكوت عن أمر ما لدواع مختلفة يعلمها الشاعر نفسه

من الجدير بالذكر أن للتركيب الهيكلي في القصيدة نوعين : أفقي ورأسي، ويرى الباحث أن الشاعر يمكنه أن ينتقل من التركيب الأفقي القائم على الجملة الواحدة بركنيها (المسند والمسند إليه) أومتد إلى التركيب الرأسي ليشمل بنية القصيدة عبر تراكم عدة جمل متتالية بواسطة الروابط اللغوية المتنوعة أو توظيف الالتفات البلاغي[109] بين الأسطر الشعرية باعتبار تلك الوسائط اللغوية أبنات أصيلة في بناء النص وتكون جزءا من دلالته بشكل عام ؛ ومن ثم يؤمن الباحث بأن ثمة نوعين من التركيب :" أما الأول فيتمثل في تركيب الأصوات أو الحروف في الكلمة، وهي عملية منجزة قبل إبداع النص، بينما يتمثل النوع الثاني في تركيب الجمل بعضها ببعض لتتشكل في الأخير بنية النص الكلي."[110]

ومن هذا المنطلق فإن الالتفات ينزاح به الشاعر عبر الضمائر المختلفة (كضمائر الخطاب والغيبة) لإثارة الذهن باللامتوقع وذلك "باعتبارها كيانات نحوية وعلائقية خالصة"[111] لها دور جوهري لا يقل تأثيرا عن الأسماء والأفعال والحروف في بنية النص. وعندما هناك انتقال من ضمير إلى ضمير داخل السطر الشعري الواحد أو الأسطر المتتالية لغرض بلاغي ودلالة يقصدها الشاعر فإنه يندرج تحت الانزياح التركيبي الهادف لجمالية النص، فضلا عن أن كل ذلك يصب في نهاية المطاف في معين (توسعة الدلالة)[112] والحفر في طبقاتها لتجاوز السطحي منها؛ علما بأن السطحية تهين مناط الشعر الحديث بمنعطفاته وتعرجاته اللفظية. وقد وظف السياب الالتفات من أجل استحسار الدلالة البعيدة عن عين القارىء للارتكان إليها كمعيار جديد يمكن

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الخروج عنه في غير موضع من شعره. ومن الشواهد على ذلك ما نجده في قصيدة (المبغى):

بغداد مبغىً كبير
لواحظ المغنية
كساعة تتلك في الجدار
في غرفة الجلوس في محطة القطار
يا جثة على الثرى مستلقيه
الدود فيها موجة من اللهيب والحرير [١١٣]

يستحضر الشاعر في النص السابق صورة بغداد التي ألت بفعل أحداثها الجسام من فساد واختلال مختلف الأنماط إلى مرتع للرذيلة فقد صارت مبغى كبيرا يؤمه الداعرون والداعرات؛ ولنلحظ هنا تقنية الالتفات التي عول عليها الشاعر من غير ضمير يذكر.. في السطرين الأول والثاني، فهو لم يلتفت من مخاطب إلى غائب أو من غائب إلى مخاطب ، ولكنه التفت نفسيا من بغداد -التي شُوِّهت وصارت حانة كبيرة ، إلى تلك المغنية ولواحظها التي لا تستقر أبدا على حال كحال المنتظرين في محطة القطار ، وكأن بغداد والمغنية في حالة ترقب لشيء منتظر فقد يكون الانتظار رغبة في التطهير بنوعيه المكاني لبغداد من قبضة المحتلين ، والتطهير المعنوي لتلك المغنية من الإقامة في مرتع الخمور واللهو والبعد عن الفضيلة، ولا ننسى دور لفظة (تتلك) التي كان لها عظيم الأثر في استحضار صورة الساعة وصوتها وهي ثابتة مرتكنة إلى الجدار، وكذلك استحضار المغنية وعينيها ودلالة ذلك كله الترقب ويستمر الشاعر عبر الخيط الشعوري الساخط على الواقع بكل مفرداته فها هو يلتفت من جديد ولكن هذه المرة مكانيا إلى تلك الجثة الملقاة على الأرض كغيرها من الجثث على الثرى ولا تحد من بكرمها بالدفن ليواريها الثرى، في تلك الحالة يتوجه الشاعر بخطابه إلى الغائب بعد أن كان يخاطب الجثة مباشرة بحرف النداء (يا) وجدناه يتحول بخطابه عن الجثة ولكن بلسان الغائب بقوله(الدود فيها) ولعل ذلك الانتقال الضمائري سببه توسعة دائرة الخبر وتعظيم شأن المخاطب (الجثة) بعد ان علم أن الخطاب مع الميت لا يُجدي (يا جثة ملقاه) ، فانتقل بالضمير من الحاضر جسديا الغائب روحيا وهو (الشهيد) إلى ضمير الغائب (فيها) لعله يجد من يستمع إلى أنات الشاعر وصراخه ، ولكن تحوله هذا صار سدى من دون جدوى لأنه لا أحد من البشر استجاب لمناداته، إلا الدود الذي كان أكثر حنانا وشفقة من الناس ، ولكن هذا الدود ليس بدود الموتى في القبور ولكنه من نوع آخر فقد جاء لنجدة ذلك الشهيد قبل أن يباع لحمه في أسواق المدينة كما جاء في (المسيح بعد الصلب):

ما تبتغون ! لحمُه المقدد
يُباع في مدينة الخطاه
مدينة الحبال والدماء والصخور
مدينة الرصاص والصخور [١١٤]

يرى الباحث أن الشاعر مازال يؤثر حياة القبر على الحياة الدنيا بكل مفرداتها حتى إنه جعل الدود مغايرا للإلف . ولعلنا نجد الشاعر يكرم تلك الجثة بأن جعل لها دودا مغايرا وهو الدود الذي يصنع الحرير بأوراق التوت (دود القزّ) فكأن الشاعر جعل من ذلك

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تشبيه الملقى على الثرى في طرقات بغداد رمزا لأوراق التوت التي سقطت عن المدينة بعد أن كانت تلك الأوراق (الشهداء) تحفظ عليها ماء وجهها وينافحون عنها وهم عراة الصدور ، وبعد أن سقطوا انكشفت عورة المدينة التي صارت ملاذا آمنا لكل طالب متعة ومن ثم جاء الدود ليمارس في تلك الجثث صنعته بأن يجعلها مصدرا للهيب والحرير في آن معا، وقد كان لكلمة (موجة) دورها الدلالي في تجسيد معنى الهبّة والمفاجأة.

يا جثةً على الثرى مستلقيه
الدود فيها موجةٌ من اللهيب والحرير

ومن ناقلة القول، فقد جعل شاعرنا من النكرة في (جثة) رمزا ينسحب على كل شهيد وقع على أرض العراق، وقد وازن الشاعر بأن ناسب نحويا وصرفيا ودلاليا بين (جثة) و(موجة) ودلالة ذلك أن لكل جثةٍ موجةٌ متمخضة عنها وكأنها موجة ثورية ملتهبة ستلقي بكرُاتها في الميادين شتى.

وإذا كان ضجيج هذه الجثة قد همد فإن ضجيج بغداد سيظل ثائرا إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها ، فيا هو يتحرر من الالتفات الضمائري والنفسي إلى المباشرة من دون إثارة او تخمين فيقول في قصيدة (المومس العمياء):

مات الضجيج، وأنت، بعدُ، على انتظارك للزناة
تتحصنين فتسمعين
رنين أقفال الحديد . يموت في سأم، صداه يقول:
الباب أوصِدَ، ذلك ليلٌ مرّ...
فلتنظري سواه[115]

فالشاعر يتوجه إلى المومس العمياء/ بغداد التي ستظل قبلةً الزناة/ الغزاة كما كانت قديما ، فإن كان قد سرها زمن فقد ساءتها أزمان، وكما أصر الشاعر على المباشرة في المعنى فقد أثر كذلك إنهاء قصيدته بذلك الصوت الموغل في المستقبل مستشرفا إياه بصوت (الألف) الدال على الاختراق والبعد (صداه- سواه) وكأن الشاعر يعلم علم اليقين بأن ثورات العراق لن تُقتلع منها جذور الطامعين ولن تُجتث البتّة ما دامت القبور هي مصدر الثورة وليست الحياة الدنيا ، وهذا هو المعنى الجديد الذي يتتبع أثرَه الشاعرُ باحثًا عن معايير جديدة يقيم عليها شاعريته بعيدا عن المعاني المألوفة وتلك هي مهمة النقد الحديث الذي "صار فرعا من فروع علم الأسلوب، ومهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة"[116] تناسب ما يطرأ على اللغة من تغيرات، وفي ذلك يقول السياب مؤكدا سناد رأيه في أن الحياة مبعثها القبور فيقول **ملتفتا** إلى الغائب في قصيدة (رؤيا في عام ١٩٥٦):

من جحور تلفظ الأشلاء ،هل جاء المعادْ؟
أهو بعثٌ أهو موتٌ، أهو نار أم رماد؟
أيها الصقر الإلهي الغريب
أيها المنقضُّ من أولمب في صمت المساء
رافعا روحي لأطباق السماء
رافعا روحي- (غينميدا)[117] جريحا
سالبا عيني- (تموزا)[118] مسيحا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أيها الصقر الإلهي ترفق
إن روحي تتمزق
إنها عادت هشيما يوم أن أمسيت ريحا[١١٩]

إن ما يهمنا في النص السابق هو ذلك الانتقال من الغائب إلى المتكلم ثم إلى المخاطب؛ فمن الغائب حديث الشاعر عن الحال التي آلت إليه بلاده من اضطراب وتقاتل (أهو بعثٌ أهو موت أهو نار أم رماد) ثم وجدناه ملتفتا إلى الصقر مخاطبا إياه (أيها الصقر الإلهي الغريب- أيها المنقضُ) ورمزية الصقر هنا تتجلي في السرعة والخطف والانقضاض فكأن روح الشاعر معلقة في السماء وقت المساء ولنتصور ذلك الإحساس عندما يُختطف الإنسان مساءً ويُنطلق به إلى عنان السماء من دون أن يعرف أهله له وجهةً أو طريقا، وذلك الخطف يتطلب خلاصا ، ومن ثم فإنه يعود مرة أخرى ملتفتا إلى الصقر الإلهي الذي بيده الفكاك والتحرر ويطلب منه مستجديا أن يرفق به وبحاله (إن روحي تتمزق) وهذا الانتقال بين ضميري المخاطب إلى المتكلم فيه من ملائمة القوة ومناسبتها ما بين الإله والعبد؛ فقد جعل الشاعر للصقر صفة الترفق لأنه إله، وجعل لنفسه وروحه صفة التمزق لأنه إنسان، ومن هذا المنطلق كان الالتفات أو لنقُل الانزياح الضمائري ما بين المخاطب (أيها الصقر) والمتكلم (إن روحي) لفيه من الدلالة على تشتت الشاعر في فلاة الحياة وقد ضلت به السُبُل بعد أن صارت روحه هشيما بفعل ذلك الصقر الإلهي الغريب ونود الإشارة في هذا المقام إلى دلالة تلك الأسئلة التي طرحها الشاعر لعله يجد من يجيب عنها، ومن ثم يهدأ خاطره:

من جحور تلفظ الأشلاء ،هل جاء المعادْ؟
أهو بعثٌ أهو موتٌ، أهو نار أم رماد؟

وليس من شك أن تكرار الأسئلة بالصيغة ذاتها يكشف عن تلك اللهفة وذلك التوتر المتغلغل في أعماق الشاعر ورغبته الملحة في الوصول إلى إجابة، فالشاعر استطاع أن يقدّم الأسئلة لإثارة ذلك (التوليد الحواري)[١٢٠] بينه وبين متلقيه منتظرا الإجابة في النهاية ولكن هيهات هيهات فقد بعُد الطالب، والمطلوب، فلم يجد مراده بل كان مآله أن صار هشيما دونما إشارة إلى كلمة واحدة من ألفاظ الجنة؛ فقد ساوى بين البعث والموت والنار في طرح السؤال وعندما خرج منها إلى الحرف (أم) الدال على التسوية نجده قد ساوى بين النار والرماد وتلك هي جدوى الحياة عند الشاعر تلك الحياة التي فارقها **ضمائريا** بأن استبعد الحديث بلغة المتكلم في السطر الأخير مصرحا بالغائب رغم أنه يتحدث عن روحه(إنها عادت هشيما) وكأنه أثر الغياب (رغم الحضور) إذ لم يعد الأمر مهمّا بعد أن استوت عنده الأنوار والظلم، ولا يصدر مثل هذا الإحساس من قِبَل الشاعر إلا إذا أحس بأنه يفتقد كينونته وذاته ولا يجد خيوطا يتشبث بها إلا خيوط الاغتراب والذاتية[١٢١] والإغراق في المتخيل وصولا إلى الإيهام وتصديقه والتماهي معه. وغني عن البيان أن ذلك الإيهام قد ينتج عنه "ابتكار عوالم تخيلية وتحقق مصداقية قد تكون أقوى من الواقع"[١٢٢] ذلك الواقع الذي دأب الشاعر على الهروب منه .

وبانتقالنا إلى تركيب الجملة في شعر السياب؛ فجدير بالذكر أن الجملة العربية تتألف من (مسند ومسند إليه) ففي الجملة الاسمية يوجد (المبتدأ والخبر) وفي الجملة الفعلية (الفعل والفاعل) ومن ثم فإن وحدات الكلام قائمة على التجاور والترتيب ، لكن الشاعر يذهب أحيانا إلى مخالفة ذلك الترتيب مقدما وحدات كلامه تارةً ويؤخرها تارة أخرى،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والتأخير بوظيفة خطيرة تتجلى في " إشاعة فوضى منظمة- إن صح ... بين ارتباطات تلك الوحدات"[١٢٣] الكلامية المنتظمة في السياق. وإنه لحري بنا ... أن نشير إلى أن التقديم والتأخير (واسع التصرف بعيد الغاية)[١٢٤] ويجب ... بشكل واع لكي نتعكس دلالته الجمالية على النص الشعري.

... لعنوان القصيدة السطر لحظنا أن الشاعر يؤثر البدء بأشباه الجمل وخاصة ... والمجرور ، وقد تردد هذا النمط في غير قصيدة ولعل الدلالة المستترة وراء ذلك ... الوصل تتمحض عن محاولة الشاعر الولوج مباشرة في أمور جد مهمة لديه ... قصرا وتحديدا ووضوحا ،لذلك كان يؤثر ذلك النمط، اقرأ في قصيدة (العودة ...)

على جواد الحلم الأشهب
تحت شمس المشرق الأخضر
في صيف جيكور الثري
سريتُ أطوي دربي الثاني[١٢٥]

... في النص السابق أن الشاعر يؤثر التقنية السردية بأن يستطرد في التقديم ... وقصيدته بشكل واضح ، وبالنظر إلى تركيب الجملة الشعرية في المقطع ... نجد أن شبه الجملة لها الغلبة، فالسطر الأول: (على جواد الحلم الأشهب) يتألف ... + اسم مجرور + مضاف إليه + نعت)وفي السطر الثاني (تحت شمس ... الأخضر) قد استأنف الشاعر حديثه واستهله كذلك بشبه الجملة (الظرف + ... إليه (مضاف) + مضاف إليه ثانٍ + نعت) على الترتيب، وحتى الآن لم يطالعنا ... (بالحدث- الفعل) فيستطرد في السطر الثالث على نفس المنوال التركيبي بأن بدأ ... الجملة المنوع بالمضاف إليه والنعت (في صيف جيكور الثري) وفي النهاية ... (الجملة الفعلية)[١٢٧] الموضّحة (أسريتُ) المكوّنة من الفعل الماضي (سرى) ... ضمير بناء المتكلم ، وقد جاءت جملة (أسريتُ) متأخرة لتناسب حالة الإسراء ، فكما ... الإسراء ليلاً مع إسدال صفحة النهار ورفع ستار الليل، فهكذا راعى الشاعر بين ... الجملة المتأخرة(أسريتُ) وبداية الإسراء ليلا، ويعد هذا النوع من الجمل من ... المعنى دلاليا.

ومن الشواهد الدالة على هذا النمط ما نراه في قصيدة (يوم الطغاة الأخير) :

(إلى الملتقى) وانطوى الموعدُ
وفرّ الغدُ
في الشاطئ القريب[١٢٨]

... هو الشاعر قد استهل سطره الشعري بشبه الجملة (إلى الملتقى) الجار والمجرور ، ... البحث عن المبتدأ فلا نجده ، وهنا يكون المبتدأ قائما على التقدير لا الظهور ، وهذا ... يعد من باب إشراك المتلقي في تقدير المحذوف وكأن الشاعر يريد قارئا واعيا ... بما سكت عنه ، وقد ترك الشاعر مسافة مكانية بعد جملة (إلى الملتقى) ليقدّر فيها ... ما يشاء، وهو فضاء دلالي يؤثره الشاعر في غير موضع من قصائده ، ويمكننا ... المبتدأ المؤخر هنا (إلى الملتقى - موعدنا) .

... التصريح بأن السياب مولعٌ بهذا النمط التركيبي من الجمل ويجد فيه ضالته ... ، لنقرأ هذا الشاهد في قصيدة (حفار القبور):

في زهوة الشفق الملون حيثُ يحترق النهار
في عودة الرُعيان أشباحا يظللها الغبار
في ساعة الشوق الكئيب إلى شواطئ كالضباب
وإلى أكفٍّ مخلصاتٍ
وإلى أغانٍ مبهماتٍ هائماتٍ في شعاب
أنأى من الأصداء تغشاها نجومٌ ساهمات
في ساعة الشفق الملون، كان إنسانٌ يثور [١٢٩]

فقد قدم الشاعر مجموعة من الأخبار المتكئة على الجار والمجرور كما رأينا وبالبحث عن المبتدأ أو الجملة الموضحة لذلك الكم من أشباه الجمل وجدناه في السطر الخير (كان إنسان يثور) ويرى الباحث أن دلالة ذلك التأخير مرده إلى محاولة الشاعر استحضار كل العوامل التي تحث الناس على الثورة من خلال تلك الصور التي رسمها الشاعر للناس المتعبين الكادحين الذين بدا عليهم الهلاك والإعياء، فجعل الشاعر كل ذلك مقدمة لإيراد ما ابتغاه من مسببات الثورة ،ومن ثم فالشاعر لم يشأ أن يبدأ بالنتيجة (الثورة) في بداية النص لأن تلك الثورة تكون نهاية وليست بداية ، وتكون نتيجة وليست سببا ، فهي ردة فعل وليست فعلا في كل الأحوال. وهذا لا شك يعد انحرافا تركيبيا " يلغي التركيز على (التجاور) بين عناصر النص (وهي صفة الخطاب العادي)ويحل محلها خاصة (التوازن) التي تنقل النص من مضمونه المعنوي إلى طاقته (الإيقاعية)" [١٣٠] وإيحاءاته الإبداعية التي تبعث التساؤلات والإثارة الأسلوبية في منعطفات النص الشعري كما رأيناها في الشواهد السابقة.

ويبدو أن الشاعر لا يكتفي فقط بتقديم الجار والمجرور وتأخير ما يفسره ويتعلق به كما عرضنا، لكنه يسحب هذا التأخير كذلك على الجملة الفعلية؛ إذ يُصدِّر جملته بالفعل ثم يرجيء الفاعل حتى نلتقطه من بين مفرداته التالية ، وذلك في غير موضع فيقول في قصيدة (يوم الطغاة الأخير):

نرى الشمس تنأى وراء التلال
وبين الظلال
وقد رفَّ ، مثل الجناح الكسير-
على كومةٍ من حطام القيود
على عالم باندٍ لن يعود-
سناها الأخير. [١٣١]

وبمطالعة النص السابق يمكننا أن نلمح مجموعة من المشاهد الوصفية أو الصور الطبيعية التي التقطها الشاعر بعدسته الفنية، فنحن هنا أمام نص شعري لا يتألف من تركيبات لغوية فحسب، بل أمام لوحة فنية يمكن رؤيتها من بين طيات الجمل ، فقد أقام الشاعر سطره الشعري الأول على التراتبية التركيبية المألوفة للجملة الفعلية تامة الأركان المرتكزة على (الفعل +الفاعل (المستتر)+ المفعول به) (نرى+ (نحن)+ الشمس) وبالانتقال إلى الجملة الفعلية الثانية في السطر الثالث نجد أنه باعد بين الفعل(رفَّ) وفاعله، ولا شك أن للجملة الاعتراضية (**على كومةٍ من حطام القيود على عالم باندٍ لن يعود**) دورها الدلالي في تلك المباعدة فالاعتراض دل على رفضه للحطام والقيود في ذلك العالم الباند، فهو يعترض تركيبيا ولكنه يستحضر في الوقت ذاته ما

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يوزع كلماته منجلبا في تلك الجملة أدق الذكر ، وإذا بحثنا عن الفاعل فسنصل إلى السطر الرابع عشر بالنقطة وهو (سناها) والضمير التابعي للجملة الفعلية كالتالي : وقد رف ... هذا الأخير - مثل الجناح الكسير - على كومة من حطام القيود على عالم باند أن يعود ... وبغة الناشر ، دلالتها هنا أن الشاعر قد أراد أن يكون سنا الشمس هو الكاشف لتلك الصورة التي رسمها بعد أن تماهت عناصرها واندرجت ألوانها خلف الأفق ، لأنه من المتعارف عليه أن الأعمال الفنية القيمة قد يتوارى لأصحابها عدم كشف تفاصيلها إلا بعد بنائهم فيؤثرون افتتاحها وعرضها للجمهور بعد الاكتمال، ومن ثم كان(سنا الشمس) كذلك بمثابة المنار الذي يراع عن عمل فني جديد ، ومن الجدير بالذكر في هذا السياق أن تذكير إيثار الشاعر للفظة (سنا) عن غيرها من المفردات فلم يقل: (مسوء أو نور) لأن سنا الشمس ينطوي على الحدة والتركيز والامتداد معا في آن عبر تلك التوشيحة الصوتية الرقيقة المنطلقة في ربوع الصورة، كما كان لصوت السين المهموس وصوت الألف المواصل في الفضاء دلالة الرقة والنواعل؛ وتلك هي طبيعة الأعمال الفنية التي تتطلب الدقة والتركيز والتوسع.

ومن النماذج التي اقتربت فيها المسافة وقلّ التباعد بين الحدث (الفعل) وفاعله ما نجده في قصيدة (في المغرب العربي):

ودنٍ يطوف من جذي
مع المد
هتافٌ يملأ الشطآن: يا وديانُنا ثوري
ويا هذا الدم الباقي على الأجيال
يا إرثُ الجماهير
نشطْ الآن واسحق هذه الأغلال[١٣٢]

لقد باعد الشاعر بين الفعل (يطوف) في السطر الأول ثم جاء بفاعله في السطر الثالث في كلمة (هتافٌ).

ومما يمكن التقاطه كذلك من شعر السياب كثرة أدوات(حروف) النداء؛ فتكرار الأداة يدل على الحاح العاطفة على الشاعر، ومعلوم أن النداء تصاحبه قيمة أسلوبية تثير الإحساس من خلال بحث الشاعر الدائم عما يُذهب عنه قلقه الوجودي، من الملاحظ في تراكيب السياب المتباعدة بين حرف النداء وجملة جواب الطلب (محتوى النداء أو مضمون النداء)[١٣٣] كما في النص السابق (يا هذا – يا إرث) ثم جاء بجملة المضمون في السطر التالي (تشطْ) ودلالة ذلك التكثيف هو حشد هؤلاء الذين يناديهم لتحقيق الاستجابة؛ فكأنه يحشد كل من يرى فيه النصرة لكي يوازره بُغية الوصول إلى هدف سام ، فيطلب منهم التنشطي وأن يكونوا على أهبة الاستعداد ليكونوا كالبركان من أجل التحرر وسحق تلك الأغلال.

وتجد النمط ذاته في قصيدة (رؤيا في عام ١٩٥٦):

أيها الصقرُ الإلهي الغريب
أيها المنقضُ من أولمب في صمت المساء
رافعا روحي لأطباق السماء
رافعا روحي- (غينميدا) جريحا
صالبا عينيّ- (تموزا) مسيحا

أيها الصقرُ الإلهي ترفق
إنَّ روحي تتمزق
إنها عادت هشيما يوم أن أمسيت ريحا[١٣٤]

بمطالعة النص السابق نجد أن الشاعر بدأ بجملة ندائية طلبية (أيها الصقر الإلهي الغريب) وبالبحث عن جملة المحتوى نجدها في السطر السابع في جملة (إن روحي تتمزق) ولعل هذا التمزق يناسب الحال الذي تردد في الأسطر السابقة في كلمات (رافعا – صالبا- جريحا) فلا شك أن من نتيجة الرفع والصلب هو الجرح وفي نهاية العذاب يكون التمزق الجسدي الذي دل عليه ذلك التمزق الروحي .

ومن ذلك النوع ما نجده في قصيدة (مدينة بلا مطر):

فيا من صدرُها الأفق الكبير وثديُها الغيمة
سمعت نشجنا ورأيت كيف نموت، فاسقينا[١٣٥]

فقد أرجأ الشاعر جملة المحتوى إلى نهاية السطر الثاني (فاسقينا) ، وذلك التأخير يتضمن معنى الصبر ، فهو يعمل بمقولة : والضيق فُرجةٌ كحلّ العقال. ولعلنا نلحظ أن توتر الشاعر قد بدا في توظيفه فاء العطف الدالة على السرعة مع جملة محتوى النداء البعيدة عن المنادى، فهو يلتمس السرعة لكنه لا يتوقع الإجابة ومن أجل ذلك اثر تأخيرها مصطرا غير باغ .

وافرا في قصيدة (إلى جميلة بوحيرد)[١٣٦]:

يا أختنا، يا أمّ أطفالنا
يا سقف أعمالنا
يا ذروة تعلو لأبطالنا
ما حزّ سوط البغي في ساعديك
إلا وفي غيبوبة الأنبياء
أحسست أن السوط ، أن الدماء
أن الدجى أن الضحايا ..هباء
من أجل طفلٍ ضاحكته السماء.[١٣٧]

فقد باعد الشاعر بين حرف النداء والمنادى من ناحية (يا أختنا – يا سقف أعمالنا – يا ذروة تعلو) وبين جملة مضمون النداء من ناحية أخرى، والتقدير هو (يا أختنا ما حزّ سوط البغي في ساعديك إلا وفي ...) والسبب في تلك المباعدة هو إظهار بجلاء قيمة تلك المناضلة الشجاعة التي نافحت عن قضايا بلدها بشجاعة ومروءة، وكأن الشاعر يرى أن واجبه تجاهها أن يعدد مناقبها ويبرز مكانتها وقيمتها فهي أم لكل الأطفال وهي السقف الذي يحتمون به ، وهي كذلك ذروة الأعمال ومناطها فلا عمل بعدها ولا مناضل مثلها.

ولننتقل إلى عنصر آخر من عناصر الانزياح التركيبي وهو **(الحذف)**[١٣٨] ؛ إذ يعد الحذف من السمات الأسلوبية في شعر السياب ويوظفه محاولة منه لتعليق مراده انتظارا لمشاركة متلقي نصه من ناحية أو لفجيعته مما يراه بعينيه فيؤثر الحذف والتنقيط من ناحية أخرى . وأرى أن الرأي الثاني هو الأقوى وفقا لطبيعة السياب وبواعثه النفسية، ويعرف الحذف كذلك بالمسكوت عنه أو النص الصامت، وأحيانا يمزج الشاعر بين الحذف والتنقيط، كما نجده في قصيدة (الأسلحة والأطفال):

لك الويلُ من تاجر أشام

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

من خلص في مسيل الدم
من خافق أن ما يشتريه
يبرء الطوى والردى عن بنيه-
يجز يوارون فيها بنيه!
حديد عتيق
رصاص
حديد..
حديد عتيق لموت جديد
يستطرد متسائلا ومجيبا في الوقت ذاته ، فيقول:
ممن كل هذا الحديد؟
لقيد سيطوي كل معصم
ورصد على خطمة أو وريد
وقفل على الباب دون العبيد
ممن كل هذا الرصاص؟
حديد
رصاص
رصاص
رصاص!

(حديد...)[١٣٩]

قد وظف الشاعر الحذف في الأسطر الشعرية السابقة في غير موضع في ألفاظ (الحديد - الرصاص) فقد جاءت كلمة (رصاص...ص) بهذا الشكل المتضمن النقاط المتتالية يناسب انطلاق الطلقات في توالٍ مستمر، كما أنه يتعجب من كمّ الأسلحة التي لا تصيب إلا الأطفال ، ويستطرد سائلا منعجبا لمن ذلك الحديد؟! وبدأ يفصّل القول ويبين وفقا لرؤيته بأنه للاعتقال وغلق أبواب السجون وكبت الحريات من قبل المحتلين وقد كان لتقنية الحذف هذه وإضافة التنقيط فيه من الدلالة على استمرار الشاعر في طرح الأسئلة وعدم الحصول عليه رغم معرفته الإجابة، فهو يمزج بين السؤال والإجابة في أسلوب شعري سردي مفعم بالإثارة والثورة، ولنلحظ في المقطع السابق في الأسطر الخمسة الأخيرة أن لفظة (حديد) ثابتة راسخة في مكانها من السطرين الشعريين الأول والأخير مستقرة في بدايتهما وذلك يتناسب وطبيعة تلك المادة وثقلها وكأنه يرتكز عليها ويتخذها محورا للانطلاق، في حين أنه قد ذكر ألفاظ الرصاص الثلاثة وجعل كل كلمة منطلقة بعيدة عن أختها في سطر شعري منفصل ، وذلك الحال يناسب انطلاق الرصاص من فوهة السلاح، فكان التنقيط والحذف والتطريف مناسبا لما يدور في قلب الشاعر وخلده ويتسق مع رؤيته

ومن شواهد الحذف والتنقيط ما نجده كذلك في قصيدة (أنشودة المطر):

وعند ان كنا صغارا كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر
وكل عام - حين يعشب الثرى- نجوع

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع
مطر...
مطر
مطر[١٤٠]

يبني الشاعر المقطع السابق على مفارقة قدرية، فكيف يجوع أهل العراق في الوقت الذي يعشب فيه الثرى ويسقط المطر؟ وقد رسخ الشاعر تلك المفارقة بأن كل أعوام العراق متشابهة فالجوع دائما وأبدا هو الصديق والرفيق، لكن الشاعر رغم ذلك لم يزل يهمس في أذن السماء لكي تسقط المطر ولكنه مطر من نوع آخر يمكن أن نطلق عليه (مطر الحرية) لكي يعود الخير لأهله، وقد دلل على تلك الرغبة بأن جعل الكلمات الثلاث الأخيرة في رسم رأسي من أعلى لأسفل يناسب حالة سقوط المطر المنتظر، وفي الوقت ذاته نقط شاعرنا بعد كلمة (مطر) الأولى بثلاث نقاط أفقية (مطر ...) وكان هذا السكون الكائن في تلك النقاط يعبر به الشاعر عن فيض من الأحزان المختلجة في صدره، ولكن سرعان ما عاد سيرته الأولى ولم يُبِن غضبه وشكواه لغرض ما في نفسه، وليس أمامه سوى الدعاء، ولنقرأ في قصيدة (مدينة بلا مطر):

وفي غرفات عشتار
تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار
ويرتفع الدعاء، كأن كل حناجر القصب
من المستنقعات تصيح،

لاهثةً من التعب[١٤١]

وهنا قد وصل الشاعر إلى مرحلة التعب والإعياء، فبعد أن كانت كل الحناجر تصيح وتدعو وترجو أن يُسد رمقها من خير بلدها، صارت تُعبَة لا تقوى على الاستمرار، وكان للتطريف دوره في السطر الأخير دالا على التعب، فمما هو غني عن البيان أن النشاط يكون أوفر في بداية أي عمل إن كان صلاةً أو دعاء، وعند الانتهاء يكون التعب والإعياء وبالنظر إلى البناء التركيبي للسطر الشعري الأخير نجد أن هذا النشاط تناسب وبداية السطر الثالث(يرتفع الدعاء) والسطر الرابع (تصيح) ولكن الدعاء والصياح لم يستمرا طويلا فكانت النتيجة (اللهث من التعب) خاصة بعد الإلحاح وغياب المردود والنتيجة، ومن ثم كان التطريف مناسبا في هذا السياق.

ومن شواهد الحذف اللغوي التركيبي في قصيدة (المبْغَى):

ونحنُ في بغداد؟ من طين
يعجنه الخزَّافُ تمثالا
دنيا كأحلام المجانين
ونحنُ ألوانٌ على لُجّها المرتجّ أشلاءً وأوصالا[١٤٢]

بمطالعتنا للنص السابق يمكننا أن نلتقط المواضع التي اتكأ عليها الشاعر في الحذف، فقد حذف الشاعرُ المبتدأ ضمير المتكلم (نحن) من جملة (من طين) واكتفى بمتعلق محذوف الخبر لدلالة الضمير الأول عليه في جملة (ونحن في بغداد) ، كذلك وجدنا حذف الخبر بعد لفظة (نحن) الأولى وتقدير السطر الشعري:

ونحن كائنون في بغداد؟ ونحن كائنون من طين

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

[illegible]

[illegible] في السطر الشعري الأول انطوى على محذوفات ثلاثة هي كالتالي: خبر كلمة (بعداد) في النصف الأول من السطر الشعري، ثم تقدير محذوفين متتاليين :المبتدأ وخبره (بعداد كالجنين) في النصف الثاني وأحل علامة الاستفهام بعد كلمة (بعداد) أيضا [illegible] الغاب عن البنية العميقة التي أرادها الشاعر بعيدا عن البنية التركيبية السطحية هذا يحتم علي تقديرنا (للأنماط غير المنطوقة)[١٤٢] فكأنه أراد بذلك الاستفهام تقدير:

، فهل يجوز هذا في بغداد ؟) فيه لا يتعجب بل يسأل سؤالا حقيقيا

ومن البطلي ان الدلالة الحقيقية ، المباشرة للاستفهام تنطوي على عدم المعرفة مطلقا، أما التعجب فيدل على معرفة مختزنة سابقة على وقت التعجب في ذهن الشاعر، لذلك اثر الاستفهام ليناسب ذلك التحول الذي اصاب انسان بغداد وصار تمثالا يعجنه الخزاف من

[illegible]

[illegible] فإن الشاعر يسأل عن بغداد وحدها فإن العراق كله يسأل أبناءه الصغار عن كينونته من حيث كونه بلدا عريقا ذا حضارة ،اقرأ في قصيدة (سرير رمس[١٤٤] في بابل):

عراق العراق يسأل الصغار في قراه

ما القمح؟ ما الثمر؟

ما الحياة ما المجهول ؟ ما الإله؟ ما البشر؟[١٤٥]

فكأن العراق لا يعرف شيئا عن نفسه شأنه شأن الذي يرد إلى أرذل العمر يعدما اداه النسيان، ولذلك حال الغائب او المغيب بسبب تردي الأحوال من حوله ، فكأن الشاعر والعراق يشعر عان مرارة الكأس نفسها.

وعودا على بدء المقطع الأول يمكننا ان نرى أن الشاعر لم يكتف بتلك المحذوفات لكنه يوزع مرة ثانية بأن حذف المبتدا من السطر الثالث واكتفى بالخبر ومتعلقه (دنيا كأحلام المجانين) ، التقدير (هذه دنيا أو هي دنيا) ونلحظ أن الشاعر لم يكتف بحذف المبتدا بل خرج من أسلوب التركيبي ليعرج إلى الصورة والخيال ليتحقق له مراده بعدم كمال الدنيا ، فإذا كان قد انتقص من قدر الدنيا بأن حذف عنها مبتدأها ،فيها هو يزيدها حقارة وتدنيا حين شبهها بأحلام المجانين، ولذلك يعد من انواع المحال لأن أحلام المجانين قد لا تتحقق، وبعدئذ ثم عطف التركيب النحوي بتركيب بياني ليؤكد الاستبعاد وذلك -لا شك- قدح في العقلية ومثاليا ويأتي السطر الرابع الذي يحقق الاستقرار المعرفي عند الشاعر، فنجد أن يوزع بين حذف الخبر تارة في السطر الأول ، ثم حذف المبتدأ تارة أخرى في السطر الثالث ، نجد أن الجملة استقرت في قاعدة النص بقوله(ونحنُ الوان) لتكتمل الصورة التي بدأ في رسمها من السطر الأول وقد تشكلت واتضحت ملامحها على سطح الحياة في السطر الاخير ، ويمكنني أن اذهب بالقول إلى أن هذا الاستقرار التركيبي القائم على تكرار في الجملة الاسمية المبتدأ والخبر ، لفيه الإجابة عن سؤال الشاعر المقدر في السطر الأول(هل نحن في بغداد؟) ولكنه لا يلبث أن يستقر تركيبيا حتى تضطرب حالته النفسية مرة أخرى وذلك بتوظيف الفاظ (الوان – لحمها – المرتج- أشلاء – أوصال) ومما هو معلوم لدينا أن اللون على الماء لا يستقر بل يذهب جُفاء، فضلا عن أن هذا الموج (الماء) مرتجّ ، والارتجاج فيه عدم الاستقرار في ذاته، ليس هذا فحسب بل أكد الشاعر ذلك التخبط بالفاظ الأشلاء والأوصال الدالة على التمزق ، ومهما يكن من أمر فإن الشاعر غير مستقر ويبحث عن ملاذ لنفسي آمن لكنه لا يجده ، فإذا استقرت جملته تركيبيا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

[illegible] الصورة الأخيرة معبرة عن أبعاد الشاعر النفسية والاجتماعية معا

واسعانا في دلالة [illegible] في أصائل الشاعر الفرا في قصيدة أحد الفقراء :

كفان قاسيتان جائعتان كالذئب الصغير
وفم كشيق في جدار
فستوحد بين الصخور الصم من الفقراء دار
عند المساء، ومقلتان تحدقان ، بلا بريق
وبلا دموع ، في الفضاء.
هو ذا المساء

يكشف لنا المقطع السابق علاقة متوازية بين الحذف ودلالته من ناحية وبين الصور وبنائها المختلفة من ناحية أخرى ، أما من ناحية الصورة فإن المقطع السابق يكشف عن فنان يرسم بريشته الطبيعة ما يشاء من صور تعبر عن خلجات نفسه فهو يصور حال الجائع الذي استحالت به الى ذئب صغير يبحث عن فريسة تسد رمقه وتشبع ثورة بطنه من الجوع ، وهذا الفم الذي صار كالشق بين الصخور الممزقة يعمل نهمه ليس الذي صار الفراغ يعبر عن في وقت المساء، وكأن كل شيء قد ذبل فيه الصوت عدا من الكفين مرورا بالفم ، صمت لا أثر للحياة بين الشاعر بين الناس لا نرى فيهما تحركا ولا بريقا في مقلتي الطفل ! لأمل قريب ، ولكن ذلك الأمل في المساء وما أوسع الفضاء هذا من ناحية الصور ، أما من ناحية التركيب وما طرأ عليه من حذف فإن الشاعر استهل المقطع بين الأول والثاني بحصر من دون معتمدا (كفان قاسيتان) (فم كشيق) والتقدير للسطر الأول (هاتان كفان) ، التقدير للسطر الثاني (و هذا فم) ومن المرجح أن يكون هذا الحذف متعمدا لا نسيانا لحرف الطعام وانقطاعه عن الأفواه ، ولكنه في السطر الأخير أقر بحذفه (لفعل لشكا عندما قال (هو ذا المساء) فابتدأ وأخبر بشكل صريح وكأنه توصل الى حقيقة مفادها أن الجوع والحرمان وضيق ذات اليد كلها أشياء منتظرة ومرتقبة في ذلك المساء، وقد أسكت الشاعر تلك الحقيقة بصوت النهمرة الساكن المفعم بالانقطاع والنهاية وفقدان الأمل

ومهما يكن من أمر فإن هذا الانحراف وتلك العلاقة بين الجوع والصخور وانتشار علاقة تلازمية في وقت القحط وكثيرا ما يلجأ بعض الجوعى الى تلك الأحجار ويربطها على بطونهم أملا في التحسن ، وإن حملوا الكلها فهيهات هيهات أن تُصنع أو تنسيها لهب وبناء عليه فهو ينتظر حلك الموتى في مساء طويل ليقتات عليها شأنه شأن غيره من أهل بلدته ومن ثم فالتشبيه والاستعارة يلعبان دورا حد مهم في هذا النص فلهما من الفاعلية ما يؤدي الى الارتقاء بالنص الشعري إلى قمة القصصية الدرامية المتماهية مع الواقع الاجتماعي السوداوي في شكل درامي هادف إلى استحضار ذلك المشهد أمام حسي المتلقي.

ومن هنا نرى أن ذلك التوشح المتوازي النفسي بين التركيبي والبياني قد رهنا من منبع واحد الا وهو حال الشاعر الجائع الذي دعا ربه أن يهلك الأحياء مادام الفناء مصيرهم ، يقول في القصيدة نفسها :

يا ربّ ما دام الفناء

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

و عذبة الأحياء، فلم يهنكوا هذا المساء!
موت من ظمأ وجوع.[١٤٧]

ة معنى الحذف في السطر الأخير فلم يذكر حرف التعليل المتبوع بأنَّ ، والتقدير (أني صموت) ودلالة الحذف في هذا المقام لأنه يخاطب رب العزة الذي لا يطلب بعد تعرض الأسباب، انطلاقا من قوله تعالى" **وإذا سألك عبادي عني فإني قريبٌ** بيب دعوة الداع إذا دعان فليستجيبوا لي وليؤمنوا بي لعلهم يرشدون"[١٤٨] فآثر شاعر الولوج إلى النتيجة مباشرة من دون وسائط لغوية بينه وبين ربه، لكنه في الوقت ذه اختتم السطر الثاني بعلامة التعجب(!) تلك العلامة قد أضافها لعلة ما ، وقد كانت ك الإضافة بمثابة المقابل النفسي لحذف (لأنني) ، فوظف الشاعر علامة التعجب بصوت فلسفي حتمي وجودي متمخض عن قناعته بأن الحياة لا جدوى منها ولا فائدة، وفي النهاية فالموت هو المآل . وهنا نقول إن الشاعر حذف(إنني)وأضاف علامة التعجب (!) لأنه لا يملك شيئا آخر ليقدمه وكل ما قدمه هو تعجبه من صروف الزمان وتقلباته، وتلك الصروف هي التي دفعته إلى البحث عن حياته في موت الآخرين، لذلك قد صدق عندما عبر عن خيبته وحسرته وفقدان الأمل في تلك الحياة متخذا من نفسه رمزا ينسحب على كل إنسان صار ذنبا لأخيه الإنسان بقوله :

واخيبتاه! ألن أعيش بغير موت الآخرين؟[١٤٩]

وقد كانت تلك العلاقات غير الإنسانية هي سر شقاء الشاعر وقلقه الوجودي السرمدي.

خلاصة القول في هذا المبحث :

استطاع السياب أن يوظف معجمه اللغوي وينتقي منه ما يشاء لخدمة هدفه الشعري، فهو يهوى الإبداع ويبتعد عن التقليد، فتمكّن مُعوّلا على انزياحاته التركيبية من التفات وتغيير وتأخير وحذف وغيرها مما قد أشرنا إليه آنفا، تمكن من أن يؤلف بين العناصر اللغوية المتناثرة ويصنع منها عِقْدا دلاليا جديدا - سيظل هو صاحبه- بِدُرَر من ألفاظه يعقد إياه بشعور صادق خلع عليه بعضا من العلائق التي لم تكن لتأتلف لولا بواعثه النفسية، ومن ثم استطاع أن يعيد ترتيب تلك العناصر والجزئيات من جديد في قالب إيقاعي يغلب عليه التلقائية الشعورية من ناحية والقَصْدية الجمالية من ناحية أخرى حتى صارت لوحته بكل عناصرها في النهاية صورة تشع منها الطاقات الإبداعية التي تميزه عن غيره من الشعراء ؛ ولذلك استطاع أن ينفذ إلى ماوراء المرئي مسخرا ذاته المقهورة وحساسه بالضياع. وبقلب جريء وعقل واع ولغة راقية تمكن من كسر قيود الواقع وعد إلى أعوار الحياة البعيدة التي توجته في النهاية ريادة الشعر الحر .

نتيجة البحث:

من خلال مطالعتنا لديوان أنشودة المطر يمكننا أن نصل إلى نتيجة مفادها أن السياب اختار طريقا شعريا لذاته واختار التفرد رفيقا والإبداع صديقا ، فكما فرضت عليه الحياة شقاءها وحزنها أن ينتقل مضطرا من العراق إلى إيران والكويت وغيرها فقد أخذ شعرُه يحلق في سماء الشعر العربي عبر انزياحه عن مألوف الشعر استعاريا (بيانيا) وتركيبيا (سياقيا) في غير موضع بين دفتيْ ديوانه، وقد ساعد على ذلك الانزياح تعدد موضوعات شعره ما بين اجتماعية وسياسية، تلك الموضوعات والقضايا التي أفرزها مجتمعه العربي بشكل عام ووطنه الأصلي العراق بشكل خاص. ولا غروَ أن السياب استطاع أن يمزج بين تجربته الشعرية والشعورية وبين واقعه المرير فكأن الشاعر

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والجواب ضروري لا يستطيع أن يعرفها جواباً عقل العصر إن ما ملكت موهبة السياب الشعرية حتى سخرج الأدب العربي بذلك النبع الفياض من واقعه وما يعبر به عن ذاته وعالمه وكل شيء بعده هو الشهم والموضوع الأول له في أثناء ملامسته لها وعندما كان سخرج عليه فكانت هذه الشخص التي يعيشها مبعثاً على رفضه في الانزياح مثلها من الشعر أو وقف عند ذلك الشخص . وكذلك الانزياح أيضاً يستوقف شعره ، كما هو ملاحظ عليه ، ومن ناقلة الشعر يستطيع أن يسترح بل ذلك الشعور لم تؤثر أفكارها في حياته بعد وفكره بعضها وتراجع عنه بعد معاناته فيها

وهي هذا المقام يحسن أن نذكر أن شعراء عصر دعوت بشاعرها إلى إشارة الخروج عن المألوف بهاء وتراثيها واستشراف أن يرفرف في سماء الحد الشعري فارقاً لعبوء الحاجز والانحسار والقيد الذي ليس أن يكون عليه لأنه شاعر متميز على نفسه أكثر من شعوبه على مجتمعه وعصبته ، وهي ذلك العناصر شعوره النفسي وحالة القلق الوجودي والقهر الشعري والبيئة الحربي العربي الذي كان يعانيه طوال الوقت بذلك مكونات النفسية والاجتماعية التي كان لها عظيم الأثر في بث روح الشاعرية والانتباه بالحديد والتميز في رحاب الواقع الحادي ليصنع عليه حاسته تجربته العظيمة فيصير الحادي والمحلي سر شعره الخصائص . ويتعرض في قالب واحد هو وعي الشاعر هروباً من تلك النفسية والتراجيديا التي أحبت الصالحين الباحثين عن التحرر من القيود بأشكالها كلها، فكان حر التجربة بتلقائية وعفويتها عن مخاوف الحياة وتقاليدها لأنه لم يبل من تلك الكلمات لا الشعراء والشعراء، فكان الخروج عن المألوف هدفاً يسعى إليه ويستطيع كل ركب وصولاً إليه وقد كان الانزياح بشتى معراج الشاعر ومساره النفسي الصعبي في رحاب الشعر، وقد أسهم بعلاقة إلى جانب الظواهر الشعرية الأخرى ، في تحقيق خصائص وعي التغيير عن الشعرية الشعورية بجمالية فائقة.

وحسبنا نقول أن ما يحسب للسياب وصوله إلى تلك المكانة المرموقة بجده واجتهاده والتفاته على هذه هذا التيار المتجدد رغم قصر حياته التي أبت أن تتخطى الأربعين، ويحسن أن نكون حتى يقين بأن قصة شاعرنا لم تنته، فمازالت الدراسات تتفحص شعره وتتمحصه لأن الكلمة الأخيرة في شعره وأسلوبه مازالت منتظرة ومترقبة .

والله ولي التوفيق.

الهوامش

من المصطلحات التي اعتلى بها النقاد القدامى: (الإبداع والابتداع والابتكار والاختراع والعدول والتغيير والانحراف والتحريف والخروج واللحن) **وهي مصطلحات لا تخرج عن** طروحات الحداثي المتأصل في القديم عبر المصطلحات آنفة الذكر ، **ناهيك بأنها** في النهاية لا تخرج عن كونها خروجا عن المألوف في اللغة والتركيب والدلالة ، أو يمكننا الذهاب بالقول إلى أنها مغايرة للمصطلح وموضحة .ولعل العدول والانحراف هما الأقرب دلالة لمصطلح الانزياح. وغاية البيان من هذا القول هو أن المصطلحات السابقة كانت تهدف إلى المغايرة والانحراف عن التقاليد التي اهتدى بها القدامى وارتكنوا إليها ، ونظرا لأن **الخروج** عن المألوف لم يكن بالأمر الهين آنذاك فقد عدوا ذلك ضعفا وخواء قريحة ، **فنظروا إليه** على أنه استهلال ثارة ، وسرقة واجتراء تارة أخرى، ولعل قضية التناص والسرقات خير دليل على ذلك القول.

وقد كان للدكتور **نعيم اليافي** رأيٌ في مصطلح العدول من حيث علاقته بالانزياح وتفضيله المصطلح الأخير بأن قال: "من المعروف أن النقد العربي القديم استعمل مصطلح العدول...وقد عدنا عنه لأنه لا يحمل ما يحمل الانزياح من فضاء دلالي أبعد وأوسع، إلا إذا ضمنّاه دلالته، حمّلناه ما يحتمل وما لا يحتمل وأعدنا إليه الحياة من جديد" **انظر للدكتور نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد في النظرية والتطبيق- دراسات نقدية.منشورات اتحاد الكتاب العرب.دمشق، ١٩٩٢،ص٩١**

عرض الدكتور منذر عياشي رأيه في الانزياح وعلاقته باللسانيات ، إذ ترى اللسانيات أن الأدب شكل "يخلق قوانينه وينزاح عنها ولذا فهو يبدو بنية من وراء بنية، ونصا من خلف نص" ويستطرد قائلا إن " كلّ نص مرئي يحتوي على نص= غير مرئي ،فتارة يفصح عن نفسه بالأول فيقول ما نقرأ، وتارة يفصح عن نفسه بالثاني فيقول غير ما نقرأ، وتارة ثالثة بالاثنين معا، وهذا مما يفسر انزياح النص عن قوانينه" **د منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي في (بيروت والدار البيضاء) ط١، ١٩٩٨، ص ١٧٤**

يقول الشاعر حسن توفيق في مقدمة دراسته عن السياب إن "دراسة مدى تأثُّر السياب بغيره قضية جديرة بالاهتمام بعيدا عن أحاديث السياب نفسه، لأن تأثراته يجب أن نقترب منها بشيء من الحذر فلا نغفلها تماما ولا نصدقها تماما" وتلك الدراسة تتضمن مختارات من قصائده وترجماته لأشعار ستة عشر شاعراً أجنبياً ، وهي تحت عنوان: **بدر شاكر السياب: أصوات الشاعر المترجم، منشورات وزارة الثقافة والفنون، قطر، ٢٠١٢.**

ويرى الباحث أن إشارة أ/ حسن توفيق إلى ترجمات السياب عن الشعراء الغربيين لم تكن لغرض إبداعي محض يهدف إليه شاعرنا. ولو أنه ترجم عملا كاملا لأحد الشعرا الكبار لإليوت أو لوركا لكان أفضل لكنه لم يفعل، واكتفى بأن ترك في مدوّنة ترجماته قصيدة واحدة لكل واحد منهم وفي هذا المقام لا بد أن نشير إلى أن السياب قد دافع عن اختياراته تلك قائلا:" إنني اخترتها لمجرد أنها قصائد جيدة وذات محتوى إنساني بغض النظر عن هوية كاتبها" انظر كتاب **كنتُ شيوعيا : بدر شاكر السياب، أعدها للنشر وليد خالد أحمد حسن، منشورات الجمل، بغداد، ط١، ٢٠٠٧ ص٢٤.**

علم الدلالة "هو ذلك العلم الذي يعني بدراسة المعنى سواء على مستوى المفردة أم على مستوى التركيب ، وما يتعلق بهذا المعنى من قضايا لغوية ،أي أنه يدرس اللغة من حيث دلالتها ومن حيث إنها أداة للتعبير عما يجول بالخاطر .وهو فرع من فروع علم اللغة ، ويعتبر من أحدث الدراسات اللغوية على وجه العموم" انظر : **دراسات في الدلالة والمعجم، د رجب عبد الجواد إبراهيم ، دار غريب ، القاهرة، ط ٢٠٠١ ، ص١١**

تحدث بيير جيرو عن علاقة الانزياح بالأسلوب قائلا " إن الأسلوب انزياح لساني... وإن الانزياح اللساني يتناسب مع بعض الانحراف عن القاعدة" ص٨٤ وفي موضع آخر يقول رابطا بين الانزياحات والإحصاء " إن الأسلوب انزياح بالنسبة إلى القواعد -(طبقا لفاليري)- ... وإن الإحصاء هو العلم الذي يدرس الانزياحات" **راجع بيير جيرو : الأسلوبية ، ترجمة د منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا ، ط٢، ١٩٩٤،ص١٣٤**

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

[٦] د محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، لونجمان، مصر، ط١، ١٩٩٤، ص٢٦٨

[٧] وضع عالم اللغة رومان ياكوبسون نظريته للتوصيل اللغوي بناء على المخطط التالي:

السياق

الرسالة

المرسل ---------- الاتصال ---------- المستقبل

الشفرة (السنن)

وفي حديثه عن الرسالة تحدث ياكبسون قائلا إنها" تقتضي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالا يسمح لهما بالتواصل والحفاظ عليه " راجع مقالات رومان ياكبسون ضمن كتاب : **قضايا الشعرية ترجمة: د محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال، الدار البيضاء،ط١، ١٩٨٨، ص٢٧**

[٨] وكان للدكتور الغذامي رأي في تلك الشعرة وقدرتها على حماية النص بأن قال "(الشعرة) مهمة جدا في ابتكار النص أولا ثم حمايته من الذوبان في السياق. والشعرة هي خصوصية النص وروح تميزه" **د عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، (بيروت- لبنان ، الدار البيضاء- المغرب)، ط٦، ٢٠٠٦، ص١٣**

[٩] ابن فارس: مقاييس اللغة (نزح) : تحقيق : د عبد السلام هارون، دار الفكر، القاهرة، ١٩٧٢، ٤١٨/٥

[١٠] ابن منظور : لسان العرب (نزح) دار صادر ، بيروت، ط٤، ٢٠٠٥، ١٣/ ٢٣١

[١١] الفيروزآبادي: القاموس المحيط (نزح): تحقيق:مكتب تحقيق التراث بمؤسسة الرسالة، بيروت،ط٨، ١٤٢٦هـ ٢٠٠٥م

[١٢] الجوهري : الصحاح في اللغة (نزح): تحقيق د أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين ، بيروت،ط٤، ١٩٩٠

[١٣] مرتضى الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق، د علي هلالي، دار الهداية، الكويت، ١٩٦٦، ١٧١/٧

[١٤] د أحمد مختار عمر وفريق عمل : معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨، ص٢١٩١

[١٥] لجنة من المحققين: المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية في القاهرة، دار الشروق، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤، ص٩١٣. وانظر معجم الرائد لجبران مسعود: دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٧، ١٩٩٢، ص٨٠١

[١٦] موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٣ م، ص٤٣

[١٧] د سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني بيروت - دار سوشبرس الدار البيضاء ط١ ١٩٨٥، ص٦٦-٦٧ . جاء ذلك في معرض حديثه عن مصطلحي الانحراف والتحريف النصي و(الشكلي) والمضموني.

[١٨] د نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد، ص٩٤

[١٩] محمد الهادي بوطارن وآخرون، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقا من التراث العربي ومن الدراسات الحديثة، دار الكتاب الحديث، ط ١، القاهرة، ١٤٢٨هـ ٢٠٠٨ م، ص١٥٦

[٢٠] لا يمكننا في هذا السياق أن نغفل مقولة الجاحظ في النظرة الأحادية التي ينتهجها النحويون والرواة وهو ما يمكننا أن نطلق عليه **التجزيئية النقدية** فيقول في ذلك : "لم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الأشعار إلا= كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل" **انظر البيان والتبيين- تحقيق د عبد السلام هارون ،مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط٧- ١٩٩٨-٢٤/٤.**

وإن كان ثمة أمر في هذا المقام فإنه ينبني على التكامل وليس التناقض لأن " النصوص تمثل أبنية بالغة التعقيد، لا يمكن أن تفهم فهما مناسبا بالرجوع إلى عوامل مفردة فقط مثل: وسائل

ترجمة شعوي، والوظيفة الانفعالية" راجع لسانيات النص (عرض تأسيسي) فريسثين بيتمان،ترجمة د سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة،ط١، ٢٠٠٩، ص١٧
د. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار المسيرة، الأردن، ط ١، ٢٠٠٧،
ص٨٤

وقد اتضح أن تلك القواعد قد تطورت وأصبحت ملامحها ومعالمها فيما يسمى بنظرية عمود الشعر العربي في النقد العربي القديم ، أو وصف من يحافظ على معايير عمود الشعر بـ شاعر محافظ ومنهم مروان بن أبي حفصة(١٨٢هـ) وعلي بن الجهم(ت ٢٤٩هـ) البحتري(ت٢٨٥هـ) وغيرهم، وعدوا من خرج عن تلك المعايير شعراء محدثين ومنهم أبو نواس(ت ١٩٩هـ) ومسلم بن الوليد(ت ٢٠٨هـ) وأبو تمام (ت٢٣١هـ). وقد كانت الموازنة بين أبي تمام والبحتري لهي خير دليل على ذلك. وقد صرح الآمدي (ت٣٧١هـ) في موازنته بأن البحتري شاعر مطبوع وما فارق عمود الشعر ، في حين قال عن أبي تمام بأنه سلك مسلك مسلم بن الوليد وأخذ جميع وأفرط وأسرف وزال عن المنهج المعروف ..وبناء عليه فإن الانزياح هنا يظل بعده بشكل جلي عبر الخروج عن تلك المعايير وقد ارتأى د محمد مريسي الحارثي "بأن عمود الشعر مرحلة متطورة لصياغة وعي نقدي عربي جديد، قادر على تحريك النص الشعري باستثمار طاقاته المكتنزة" راجع كتاب عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، نادي مكة الأدبي ،ط١، ١٤١٧، ١٩٩٦، ص ٣٤ ويتفق الباحث والرأي الأخير للدكتور الحارثي من حيث أن عمود الشعر ولّد الطاقة الحركية النقدية المعايرة لنهجه وبدا من جيبها التحدث عن آفاق جديدة في رحاب الفن الشعري الإبداعي.

جان كوهين ولد في ١٩١٩ وتوفي في ١٩٩٤، وهو من أوائل المنظرين لنظرية الانزياح التي عالجت تلك القضية في كتابه(بنية اللغة الشعرية) كما أنه تناول في ذات الكتاب قضية التحول بين الشعر والنثر

جان كوهين :بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال ،الدار البيضاء، ط٢، ٢٠١٤، ص١٩٤ وتود الإشارة إلى أن هناك ترجمة أخرى لذات الكتاب تحت عنوان: بناء لغة الشعر، ترجمة د أحمد درويش، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٠، وعن جماليات الانزياح تحدث كوهين عن ضرورة تحديد مجال لها لأنها- وفقا لترجمة درويش- "الفطنة شديدة الاتساع ينبغي تخصيصها بأن نقول : لماذا أنواع من المجاوزة جمالية وأنواع أخرى لا تعد كذلك" ص٢٣ ويبدو لنا أن د درويش قد اثر مصطلح (المجاوزة)في ترجمته للكتاب في حين اثر مترجما (بنية اللغة الشعرية) مصطلح (الانزياح) والأخير هو المتطابق لعنوان دراستي.

ياكبسون :عالم لغوي روسي (١٨٩٦- ١٩٨٢) من رواد المدرسة الشكلية الروسية، وله جهد وفير في نظرية التوصيل اللغوي ،وقد كان أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين وذلك لجهوده الرائدة في تطوير البنية اللغوية وتحليلها.
د عبد الله العدامي: الخطيئة والتكفير، ص٢٥

تزفيتان تودورف هو ناقد فرنسي بلغاري الأصل ولد في عام ١٩٣٩ وعاش في فرنسا منذ عام ١٩٦٣، وقد كتب عن الثقافة والفلسفة والنظرية الأدبية وقد اشتغل على المبدأ الحواري واهتم بمسألة الشكل والمضمون وموضوع الشعرية والرمز والقيمة في الأدب، ومن أهم أعماله في الأدب والدلالة - مفهوم الأدب، الشعرية- الأجناس الأدبية وغيرها.
د عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ،تونس،ط٣، ١٩٨٢، ص١٠٢
تزفيتان تودورف: الأدب والدلالة، ترجمة د محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٦، ص١٠٢

يعد الناقد الأمريكي ميشال ريفاتير من أبرز الباحثين في الدراسات الأسلوبية الحديثة ، وأهم ما يميز أسلوبيته أستنادها إلى مفهوم الانزياح عبر السياق وهو من أشد المؤيدين للدور الفاعل للمتلقي أو القارىء الأعلى الذي يجب أن يكون على وعي وإدراك وثقافة لكي يستجيب ويتفاعل مع النص عبر تلك المفاجآت التي يجدها في الرسالة التي أنشأها الشاعر، ومن أهم

دراسته في هذا المجال (معايير تحليل الأسلوب).

تودوروف: الأدب والدلالة، ص ١٠٣-١٠٤. وفي ذلك الفقرة على الاختيار من بين الأنماط والصيغ التي تعبر شاعرا عن شعوره في باب الانزياح ودلالته يقول كمال بوملحم "إن الشعر لم يعد في العالم يعبر ما هو في المعجمي، وكلما كانت اللغطة أكثر نبرة ازدادت قدرتها في ان تلتقط من تجربة اللغط" انظر كمال بوملحم: قضايا في النقد الأدبي، ترجمة د. عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩، ص٨٣-٨٤.

جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص١٢٩.

د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨١، ص١٤٧.

جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص ٢٠٦. يرى كوهين أن فقدان المعنى في المستوى الأول يحدث عبر (المنافرة) التي يعتبرها خرقا لقانون الكلام، ويرى أن إيجاد المعنى في المستوى الثاني يحدث عبر (الاستعارة) التي يعتبرها خرقا لقانون اللغة. ودلالة المستوى الثاني (الاستعارة) تنفي الانزياح عن المستوى الأول (المنافرة). يمكن مراجعة ص ١٠٩-١١٠.

في "أسواق يعبر بها كل قوم عن أغراضهم" ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، قدم له د. محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب المصرية، ١٩٥٢، ٣٣/١، وعرفها د. تمام حسان بأنها " وعاء للتجارب الشعرية والعادات والتقاليد والعقائد التي تتوارثها الأجيال وإيديا بعد الآخر" انظر مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، المغرب، ١٩٨٦، ص٩.

يربط جان كوهين بين الأسلوب والانزياح ربطا مباشرا، مفرقا في الوقت ذاته بين النثر والشعر من حيث نوع الكلام العادي (النثر) والخروج عنه أي (الشعر) فيقول:" ويمكن أن نتحسس الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يحتمل فيه الانزياح إلى أقصى درجة" بنية اللغة الشعرية ص٢٣-٢٤.

قال ابن الأثير مقارنا بين توظيف كلمة (الأحدع) بين الصمّة بن عبد الله (ت٩٥هـ) وإياس نسام (ت٢٣١هـ) بأن قال " لفظة الأحدع قابلها وردت في بيتين من الشعر، وهي في أحدهما حسنة رائقة، وفي الآخر ثقيلة مستكرهة كقول الصمّة بن عبد الله من شعراء الحماسة

تلفت نحو الحي حتى وجدتني ... وجعت من الإصغاء ليتا وأخدعا

الا ترى انه وجد لهذه اللفظة في بيت أبي نسام من الثقل على السمع والكراهة في النفس أضعاف ما وجد لها من بيت الصمة بن عبد الله من الروح والخفة والإيناس والبهجة، وليس سبب ذلك إلا أنها جاءت موجزة في أحدهما مثناة في الآخر، وكانت حسنة في حالة الإفراد مستكرهة في حالة التثنية، وإلا فاللفظة واحدة وإنما اختلاف صيغتها فعل بها ما ترى" انظر المثل السائر لابن الأثير: تحقيق وتعليق، د. أحمد الحوفي – د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣، ١/ ٢٩٦. ونود الإشارة إلى أن عبد القاهر الجرجاني قد أشار إلى هذين البيتين في دلائل الإعجاز: تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط٣، ١٤١٣هـ ١٩٩٢، ص٤٢.

الثنيت: صفحة العنق تحت القرط والجمع الثنايا. والأخدعان: عرقان في جانبي العنق قد خفيا ويطنا، والأخادع الجمع. انظر لسان العرب لابن منظور (خدع)

الخرق: الخاء والراء والقاف أصل واحد، وهو مزق الشيء، وإلى ذلك يرجع فروعه. فيقال خرقت الأرض، أي جبتها واخترقت الريح الأرض، إذا جابتها..والخرق نقيض الرفق، كالذي يفعله المتخرق..والخرقاء المرأة التي لا تحسن عملا. انظر مقاييس اللغة (خرق).

د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٤، ص١٧٧. والآن سنقدم مثالا آخر وقع فيه الزياح على المستوى الصرفي والدلالي، قال المتنبي

فسيفُ ألم يراسمي غير محتشم ... والسيف أحسن فعلا منه باللمم

ابعد بعدت بياضا لا بياض لك ... لأنت أسود في عيني من الظلم

من الملعارف عليه أنه لا يجوز لاسم التفضيل أن يكون من اللون (أسود من- أبيض من)، ولكن المتنبي اخترق القواعد الصرفية وجعل سواد الشعر أفضل من الليل، (وذلك فيه شذوذ)

[illegible] ذكر أبو العلاء في معجز أحمد فقد فضل المتنبي اللون الأسود على الليل رغم أنهما يشتركان تحت الرؤية اللونية ذاتها، ولكنه عاد مرة أخرى إلى القاعدة الحسية القائمة على تفضيل الأسود و (الشباب) على الأبيض (المشيب- المصيف - الذي أحبه) من هنا، فهذا الانزياح إبان عن حالة نفسية سيئة أحاطت بالشاعر ولعل الدلالة هنا وظفت بطريقة الذهاب والمجيء أو المقبول والمرفوض منها في آن ، فمن عادة العرب الترحيب بالصيف أينما حل ونزلنا أهلا، ولكن المتنبي كره هذا الصيف وبمثالية بالإيحاء لأن يوافي - من الناحية النظرية - بموت الشاعر ونهايته البيتان السابقان من ديوان المتنبي بشرح أبي العلاء التبريزي : تحقيق: د عبد المجيد دياب،دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢، ١/١٢٩، ١٣٠

** د. عز الدين إسماعيل الأسس الجمالية في النقد العربي، ص١٧٧-١٧٨

** د. يوسف البقاعي أطياف الوجه الواحد ص ٩٦-٩٨

** السباب لغويا يعني البلح أو البسر الأخضر وقد يكون السبب في إطلاق هذا اللقب أن جده كان يزرع النخيل

اختلف الباحثون حول سنة المولد ما بين ١٩٢٥ أو ١٩٢٦ . ومهما يكن من أمر فإن التاريخ لن يغير شيئا من قيمته الفنية وأثره في الشعر العربي لأن المهم هو انتاج الشاعر وأثره الفني الباقي

سماها الجدول الأطي باللغة الكردية وكان جؤها الشاعري وطبيعتها الخلابة من أهم ملهمات الشاعر منذ البداية حتى أخريات حياته وهناك مدينتان أخريان هما (بكوت بازل وبصيع) " وقد كانت العلاقات بين جيكور وبكوت بازل عدائية وحين ندرس مواقع هذه القرى الثلاث في شعر بدر نجد أن (بكوت بازل) المسبب المتقدم - ممحوة مطموسة المعالم، ونجد " بصيع " باهتة تتضاءل أمام الألاء "جيكور" التي كانت منزلا أحد السياب لأمه، ففيها نشأت أمه"كريمة "، وإليها كانت تزيد حتى أدركتها الوفاة"د إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ،دار الثقافة بيروت،ط٤، ١٩٧٨،ص١٨

د سالم المعوش بدر شاكر السياب (أنموذج عصري لم يكتمل)مؤسسة بحسون ، بيروت لبنان ،ط١، ٢٠٠٦، ص١٤

أشار السياب إلى تلك الواقعة بعد انضمامه للحزب الشيوعي قائلا "في صباح يوم تشريني من عام ١٩٥٢ ، حدثت مظاهرات جماهيرية ، وكان من نتيجتها إحراق مركز شرطة باب الشيخ وقتل عدد من الأشخاص، وقد لعبت أنا دورا بارزا في تلك المظاهرات" الكلر كتاب كتبت شيوعيا ، ص ١٢

د حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل بيروت ، ط١، ١٩٨٦ .. ص٦٣٧

هي ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ وتعرف أيضا بحركة أو انقلاب ١٩٥٨، التي أطاحت بالنظام الملكي العراقي ؛ حيث كان الملك فيصل الثاني ملكاً على العراق، وقد اختلف المؤرخون في تقييم نظام الحكم الملكي كما اختلفوا في تسمية الحركة ما بين الانقلاب والثورة.

كانت الراعية (هويله) أو (هالة) هي أول امرأة خفق لها قلبه وأحبها، ثم التجأ بالشيخ (وفيقة) التي كانت تسكن على مقربة من بيته لكن لم يسعده حظه في الزواج منها، وفي دار المعلمين العالية في بغداد وقع في حب جديد اسمها (لبيبة أو لباب) التي كانت تكبره بسبع سنوات وكان يرى فيها حنان الأم ورقتها وأحب زميلة له حبا من طرف واحد أيضا وكان حبا أفلاطونيا جاوز الحد وهي الأقحوانة وهو الاسم الآخر للأديبة (نيزي الأسير) ثم تعرف بـ(ليلى) المسرحية ولم تكمل معه كالعادة وتزوجت من شخص آخر كان ثريا وتعرف على الشاعرة(اليمامة عباس عمارة) أطلق عليها الإسبراطورة وهي أكثر من تأثيرا في حياته في دار المعلمين العليا، وقع في حبها وكانت من أخلص صديقاته وشاء حظه أن يلتقي موسى عيساء اسمها (سليمة) فاكتشف من خلالها عالم الليل والبغاء واكتشف أسرارا غريبة وأعطانا صورة مماثلة لما كانت تعانيه هذه الطبقة ، فكانت قصيدته الرائعة (الموعس العمياء) التي صور فيها الواقع الاجتماعي آنذاك وواقع المرأة بصورة خاصة وظلت زوجته أقبال هي الصورة الوحيدة للمرأة ووجد أنه ينبغي أن يخلص لها . د سالم

المعوش: بدر شاكر السياب أنموذج عصري لم يكتمل، ص٢٨-٥٣ بتصرف.

[٥١] د إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص٢٥-٢٦

[٥٢] يرى د **إحسان عباس** أن "الوحدة الكاملة تجلت بينه وبين العراق في قصيدة " أنشودة المطر " فكانت فاتحة المرحلة الثالثة، مرحلة التعرف إلى حقيقة ما يعانيه دون أن يزج به سياق الكفاح في مختلف أقطار العالم" **راجع كتاب بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ص٢٤٤- ٢٤٥**

[٥٣] نازك صادق الملائكة (١٩٢٣-٢٠٠٧) شاعرة عراقية يعتقد الكثيرون أنها هي أول من كتبت الشعر الحر في عام ١٩٤٧ ويعتبر البعض قصيدتها المسماة الكوليرا من أوائل الشعر الحر في الأدب العربي.

[٥٤] عبد الوهاب البياتي (١٩٢٦ - ١٩٩٩) شاعر عراقي من رواد الشعر الحر مع السياب ونازك الملائكة، مارس الصحافة واعتُقل بسبب مواقفه الوطنية شأنه شأن شاعرنا. وهناك شبه كبير بين شعره وشعر بدر شاكر.

[٥٥] وعن حقيقة تلك الريادة فإن د إحسان عباس قال "ولعل نازك أول من شمل هذا الكشف بالإيمان العميق والوعي النقدي الدقيق في مقدمة ديوان (شظايا ورماد ١٩٤٩) ويبدو أن هذه المقدمة هي التي أوجدت للتيار الشعري الجديد مسوغاته الفكرية" **د إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للفنون والثقافة، الكويت فبراير ١٩٧٨، ص ١٥، وقد أكد ذلك بقوله** " للسياب قصيدة واحدة نظمها قبل عام ١٩٤٨ – قصيدة (هل كان حبا) - يزعم فيها أنه اهتدى إلى شكل جديد، ولكنها قصيدة لم تنشق عن الشكل القديم إلا انشقاقا جزئيا طفيفا، لا يوحي لأحد من الناس بالجدة، بينما أصدرت نازك (عام ١٩٤٩) ديوانا يجري أكثره على هذا الشكل الجديد،وفيه محاولات عامدة لابتكارات وتنويعات في داخل هذا الشكل نفسه"**راجع كتاب بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ص١٣٥.**

[٥٦] د حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث ص٦٣٨.
أما آثاره المخطوطة فهي : زنبر العاصفة (شعر)، قلب أسيا (ملحمة شعرية)، القيامة الصغرى (ملحمة شعرية). من شعر ناظم حكمت (تراجم)، ، مقالات مترجمة عن الإنجليزية منها السياسية والأدبية ومقالات وردود نشرها في مجلة الآداب.

[٥٧] وهنا تبقى كلمة . فإذا كان الشاعر الأستاذ أحمد عبد المعطي حجازي قد تحدث عن علاقة الموت بالشاعر أمل دنقل بأنها صراع بين متكافئين؛ فإن علاقة السياب بالموت بمثابة صراع الأنداد؛ لأنه كان يصارع الأمرّين (المرض والغربة).

[٥٨] "الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وأريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به" كقولك : عليٌ يزأر- أو جاء الأسد ، **انظر السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق د عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٠، ص٤٧٧ وعرفها عبد القاهر بقوله :** اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختُصّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية" **فالاستعارة عن الجرجاني انتقال دلالة لفظ وصفته إلى غيره .انظر أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمود شاكر، دار المدني ، جدة، ط١، ١٩٩١، ص٣٠**

[٥٩] سمي بهذا الاسم لحدوث تغيير واستبدال فيما هو متعارف عليه بين طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به) فما هو غائب يستبدل به الحاضر، وذلك الأخذ والنقل والاستبدال هو أصل الاستعارة القائمة على الغياب والحضور بين طرفي التشبيه. في هذا المقام لا بد أن نشير إلى أن كوهين قد بنى نظريته الانزياحية على **الصورة البلاغية** وذلك بأنها "خرقٌ لقانون من قوانين اللغة" زد على ذلك أن الاستعارة عنده "**هي غاية الصورة**". راجع:بنية اللغة الشعرية ص٦ - ص٢٠٥ على الترتيب.

[٦٠] د نعيم اليافي : أطياف الوجه الواحد، ص ٩٥

[٦١] الاستبدال "هو مصطلح يدخل في عملية الكلام ذاتها، ويقصد به مجموعة الألفاظ التي يمكن لمتكلم أن يأتي بأحد منها في كل نقطة من نقاط سلسلة الكلام ومجموعة تلك الألفاظ القائمة في

المعجمي للمتكلم والتي لها طواعية الاستبدال = فيما بينها وتقوم بينها علاقات من قابلية التبادل تسمى العلاقات الاستبدالية ولذلك أطلق عليه محور الاختيار" **د عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ، ص١٣٨-١٣٩**

[illegible] كوهين :بنية اللغة الشعرية، ص١١٠

[illegible] محمد عبد المطلب: النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، مجلة فصول، المجلد الخامس، [illegible] الأول، ١٩٨٤، ص٣٢

[illegible] قد [illegible] حتى في باب الفرق بين الحقيقة والمجاز "وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة [illegible] ثلاثة، وهي: الاتساع والتوكيد والتشبيه. فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتّة" **انظر** [illegible] ص، ٤٤٢/٢ وعن المجاز ودوره في تجاوب الحواس وتشاركاتها في بعث عاطفة [illegible] شاعر ومراده، عرض كوهين قائلا إن " المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات (هو) [illegible] استعارة القائمة على تجاوب الحواس أو المشابهة الانفعالية" بنية اللغة الشعرية ص١٧٠

[illegible] وقد ذكر عبد القاهر الجرجاني في تعليقه على المعنى ومعنى المعنى – قوله ونعني [illegible] بالمعنى " المفهوم من ظاهر اللفظ... وبمعنى المعنى :أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك [illegible] المعنى إلى معنى آخر..." **انظر دلائل الإعجاز: تحقيق محمود محمد= شاكر ص٢٦٣**. كما [illegible] تجلياً ذلك في أسرار البلاغة بقوله" ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له [illegible] والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس [illegible] أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف". **ص١٣٩** وقوله في القضية ذاتها " هذا الضرب من [illegible] المعنى، كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه [illegible] حتى تستأنف عليه ، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه . ولا كل خاطر [illegible] له في الوصول إليه" **عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، ص١٤١**

[illegible] الجاحظ :البيان والتبيين،٧٦/١

[illegible] شاكر السياب ديوان أنشودة المطر. دار مكتبة الحياة ، بيروت، ط ١٩٦٩، ص٢٩

[illegible] لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، دار المريخ للنشر، الرياض ط ١٤٠٩هـ [illegible] ص١٠٤

[illegible] الديوان :ص٢٠٩

[illegible] إن منطق الاستفهام يحمل في تجربة السياب الشعرية طابع التفلسف الموجع الذي يعكس [illegible] أزمة الذات وعجزها عن أن تقنع بواقع ممكن أو تتناسى مثالاً بعيداً مطموحاً إليه" **انظر د ستار جبار رزيج : الوطن في نتاجات الرمق الأخير في شعر السياب (إقبال والليل أنموذجا) مجلة القادسية في الآداب والطوم التربوية، جامعة المثنى. العراق، مج٨-ع٤، ٢٠٠٩،ص٦٨**

[illegible] يرى جيرار جينيت أن العنوان " مجموعة من الدلائل اللسانية ،يمكنها أن تثبت في بداية [illegible] النص من أجل تعيينه .والإشارة إلى مضمونه الإجمالي" انظر : **عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص،ترجمة عبد الحق بلعابد الدار العر بية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٨. ص٦٦** . وكذلك هو "مفتاح تقني يحس به السيميولوجي نبض النص، وتجاعيده [illegible] ورسالته البنيوية، وتضاريسه التركيبيه على مستوييه الدلالي والرمزي" **انظر السيميولوجيا والعنوان ، د جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج ٢٥، ع٣، ١٩٩٧، ص٩٦**

[illegible] د عالي سرحان القرشي: تحولات النقد وحركية النص، النادي الأدبي، حائل، السعودية، [illegible] ط١، ٢٠٠٩، ص٣٠٣

[illegible] الديوان :ص٢٣٣

[illegible] الديوان ص ١٤٣

[illegible] إيليا حاوي :أعلام الشعر العربي الحديث، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر [illegible] والتوزيع، ط١، ١٩٧٠ص٩

[illegible] الديوان، ص١٢٩

[illegible] في هذا الإطار تناول الأستاذ أدونيس قضية النقد والناقد وقضية الابتكار والإبداع قائلا بأن [illegible] النقد أكثر من قراءة : ليس تفسيرا للنص أو تأويلا وحسب، إنه معرفة أو هو ابتكار معرفة [illegible] جديدة، انطلاقا من النص واستنادا إليه ، انطلاقا مما هو ومما قبله، والنقد في ذلك امتحان

للنص كل هو طبقة وأبعاد ولذلك من خلال ما" ويقول:"لو هو على العكس "الإبداع" نموذج بلغة لغة أخرى" اقرأ لأدونيس: خواطر في النقد، مجلة فصول المجلد ٩، ع(٣-٤)، فبراير/شباط، ١٩٩١، ص١٦٠

ولم نكن على ذلك القول فإن وظيفة الناقد الحاذق هي العمل في تلك العلاقات للكشف عن الدلالات الخفية التي لم يسبق الكشف عنها، وإلا لم يكن يقدم إلا من قبل المتلقي

٢٣ الديوان ص ٢٠

٢٤ سورة التكوير الآيتين ٩،٨ "وكانوا يعقلون بناتهم أحياء لخصلتين: إحداهما كانوا يقولون إن الملائكة بنات الله، فألحقوا البنات به. الثانية إما مخافة الحاجة والإملاق، وإما خوفا من السبي والاسترقاق" انظر تفسير الطبري سورة التكوير.

٢٧ الديوان ص ١٥٧

٢٨ الديوان، ص ٢٣٣

٢٩ تصدى محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣٢هـ) في طبقات فحول الشعراء لهذه القضية بقوله: "وللشعر صناعة، وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان" طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، جدة، د.ت، ص٥. ولم يكن ابن سلام وحده الذي كان له ذلك الرأي فقد ذهب إلى الرأي نفسه الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) قائلا "إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير" انظر كتاب الحيوان، تحقيق: د. عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦، ٣/١٣٢

٣٠ الديوان ص ١٣٦

٣١ الديوان ص ١٥٩

٣٢ الديوان ص ٧١

٣٣ علم يدرس أنساق العلامات والأدلة والرموز، سواء أكانت طبيعية أم صناعية ومن رواده فرديناند دي سوسير وشارل ساندرز بيرس ومن أسهموا فيها أمبرتو إيكو ورولان بارت وقد أطلق البعض على تلك الرموز اسم العلاماتية "وإن العلاماتية إذ تحدد نفسها بوصفها علما عاما للعلامات" انظر العلاماتية وعلم النص (نصوص مترجمة) د. منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٤، ص٤٢

٣٤ د. صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، رقم ١٦٤ ص٧٣ ويقول د. صلاح فضل معلقا على أهمية فتح آفاق للقياس من دون حدود "ومن الطبيعي في جميع الحالات أن تتم الأقيسة بقدر ما تجد ضرورة لذلك ولا يطول توسيعها شيء"، وهذا ما يمكن للباحث أن يطلق عليه العلاقة المحددة الرحبة الدلالة.

٣٥ الديوان ص ٣٦

٣٦ حازم القرطاجني منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص٧١

لقد كان أبو تمام سابقا لعصره عندما كان يسأل عن أشعاره وأنها صعبة على الفهم وتخالف ما تعودته العرب وفي ذلك سأله أحدهم (لماذا تقول ما لا يفهم) فكان رده المنطقي البارع (ولم لا تفهم ما يقال) فاستطاع هنالك أن يحيل عدم الفهم من المرسل إلى المتلقي. وتعد هذه النظرية هي الباب الذي فتحه أبو تمام لنظرية التلقي وكان بها متقدما على من سواه من أقرانه راجع القضية عند الصولي في كتاب أخبار أبي تمام، حققه: د. محمد عبده عزام وآخرون، قدم له أ. أحمد أمين، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠م، ص٧٢

٣٧ تعرض الأستاذ علي أحمد سعيد (أدونيس) لموضوع الهوية ومعناها بقوله "فالهوية معنى لا صورة له، أو هي بشكل أدق - معنى في صورة متحركة دائما... إنها تتجلى في (الاتجاه نحو) لا في (العودة إلى)...وهي أمام الإنسان أكثر مما هي وراءه...وإرادة خلق وتغيير أو لنقل الهوية أيضا إبداع" راجع كتاب الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب)، لأدونيس، دار الساقي، بيروت لبنان، ط٧، ١٩٩٤، ص٤٧

٣٨ يتحدث تودوروف عن تلك الوصفات التي تفسر النصوص الغامضة غير دلالتها الصريحة قائلا

ذلك " إن الومضات مثلها مثل أي نص غامض، قد لاقت تفسيرات باطنية عديدة، جعلت كل شيء واضحا، فكل عنصر من عناصر النص،أو كل عنصر له إشكالية على الأقل يجري تمثله بأخر مأخود من رواية مختلفة مأخوذ من الرمزية الشاملة" **تزفتيان تودورف: مفهوم الأدب (ودراسات أخرى) : ترجمة عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ٢٠٠٢، ص١٣٣ . وتعليقا على رأي تودورف وانطلاقا منه فيمكنني الإشارة إلى أن تلك الرمزية قد تجلت في القبر الذي اتخذه السياب مطيةً وقد غلف به جل قصائده للبحث في عمائها عن جدوى الحياة ومن أجل استخراج تلك التفسيرات الباطنية العديدة .**

[٩٢] صدرت تلك القصيدة في بغداد في عام ١٩٤٥ / ١٩٤٦، ثم أعيد طبعها ضمن ديوان أنشودة المطر ١٩٦٠، وهي تتناول قصة فتاة اتهم والدها بالسرقة فقتل فأرادت أن تهرب من سوء ما فعله أبوها لكي لا تؤاخذ بجريرته وفعلته، فحاولت الهرب من ذلك العار ولكنها وقعت في عار آخر وطأة وهو احتلال العراق حيث استباح المحتلون جسدها وظلت ترتزق من البغاء لمدة عشرين سنة وفي نهاية المطاف أصابها العمى ولم يعد يرغب فيها أحد، ورغم ذلك ظلت تنتظر تحريض في الصغى على ضوء مصباح تشتري زيته . وهي قصيدة ساخرة واقعية تكسوها الميثولوجيا تتخذ من تلك الموميس رمزا يسحب على فتيات كثيرات لم يجدن ما يسترن به عوراتهن وهن في بلدهن، وقد اتخذ السياب من تلك الموميس رمزا اجتماعيا يدافع بها عن حقوق غيرها فاختلط في تلك القصيدة الواقع بالخيال ، الأبيض بالأسود لتخرج القصيدة بتلك الصورة وإن قد غلب عليها الرموز الأسطورية المقحمة كما أرى- في توالٍ غير مبرر من مثل: أوديب وجوكست وابو الهول وأفروديت وفاوست

[٩٣] الديوان ص ١٧٤

[٩٤] " تعد الأسطورة "حكاية شعبية مقدسة لشعب أو قبيلة بدائية متوارثة ولها صلة بالإيمان والعقائد الدينية كما أنها تعبر عن واقع ثقافي لمعتقدات الشعوب البدائية وعن الموت والحياة... ولكن لا تعد الأساطير تاريخا يعتمد عليه لأنها مرويات خرافية من صنع الخيال لكنها لتشرح معنى الحياة والوجود" **اقرأ للدكتور عبد الله الشاهر: مقال ماهية الأسطورة وطبيعتها، مجلة الموقف الأدبي اتحاد لكتاب العرب ، سوريا، العدد ٥١٧، أيار ٢٠١٤ص١٨**

[٩٥] جلجل جَلْجَلَة الصوت المختلط أو صوت الجرس وصوت الرعد ويقال بأن الجُلْجُلة: موضع في القدس يدعي المسيحيون أن السيّد المسيح صُلب عنده ويُسمّى كذلك جبل الجُلْجُلة (جلجل- المعجم الوسيط)

[٩٦] الديوان ص٧٣

[٩٧] تلك الإرادة عول عليها أبو القاسم الشابي كثيرا في أشعاره حاضا الناس على الثورة والانطلاق في سماء الحرية :

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلي ولابد للقيد أن ينكسر
ومن لا يحب صعود الجبال يعش أبد الدهر بين الحفر

أبو القاسم الشابي : ديوان أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٧٠، ص٢٤٠-٢٤١

[٩٨] الديوان ص ١٤٢

[٩٩] يمكن العودة إلى بيت أبي تمام (يا دهر قوّم من أخدعيك...)وتعليق ابن الأثير عليه في المبحث الأول تحت عنوان: معيارية الانزياح.

[١٠٠] وعن تلك اللاحدودية للغة ومدى إمكانيتها لمطاوعة الأغراض والسياقات التي تنطلق منها وإليها تحدث د بدوي طبانة قائلا عن اللغة " يجب أن تكون مطاوعة وأن تكون صالحة لتقرير جميع الآراء وتستطيع أن تثبت المعاني والأفكار كما تستطيع أن تثبت أضدادها بالأدلة الخطابية وبوسائل البلاغة الخلابة" **راجع د بدوي طبانة في كتابه: النقد الأدبي عند اليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، ط٢، ١٩٦٩، ، ص٣٠،** وبناء عليه وبما أن اللغة هي ناسخة النص الأدبي بواسطة الشاعر أو الأديب فإن ذلك النص عبر لغته كما يرى رولان بارت يحاول تغيير مسار لغته ومكوناته أن يكون له شخصيته المتفردة و"يحاول أن يضع نفسه بالضبط وراء

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

حدود الرأي السائد.. النص دوما بدعة وخروج عن حدود الآراء السائدة" **انظر رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال ،الدار البيضاء، المغرب،ط٣، ١٩٩٧،ص٦١**

[١٠٢] الأدْهَمُ: الأسْود، وادْهامّ الزَّرْعُ: عَلاه السواد رِيّاً..وفي التنزيل العزيز: مُدْهامَّتان أي سوداوان من شدة الخضرة من الري. انظر لسان العرب ـ الدهمة

[١٠٣] يكون في الغالب إيهام بأن المشبه به أتمّ من المشبه في وجه الشبه وهو أن يكون الأمر بالعكس كقول محمد بن وهيب:

(وبدا الصباح كأن غرّته ... وجهُ الخليفة حين يُمتدح)

راجع للخطيب القزويني :الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٩٨، ص٢٢٦

[١٠٤] الديوان : ص٩

[١٠٥] يطلق عليها كذلك الصورة المتراسلة ، وفي هذا النمط من الصور تتداخل صفات الحواس فيما بينها لإقامة تواشجات نفسية بين عناصر الصورة عبر وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى. ومنها قول الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة (كائنات مملكة الليل):

هذه مدينة عطشى إلى الحب
أشمُّ عطرها كأنه مواء قطة
أرى رقدتها في اللؤلؤ المنثور
في حدائق الديجور.

أحمد عبد المعطى حجازي : الأعمال الشعرية الكاملة، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣، صـ٤٦٤.

[١٠٦] إن المزج بين الذاتية والموضوعية نهو مطلب مهم عند بعض الشعراء وغير ضروري عند البعض الآخر إذ يرى البعض أن الانفصال بين داخل الإنسان وخارجه صار سببا من أسباب قلقه وتوتره " ولكن الشاعر ما يزال إلى اليوم يسعى إلى توحيد الداخل والخارج وهو في توتره وانفعاله وإبداعه يوحد بين الذاتي والموضوعي، وهما في الشعر الحق متحدان بل هما واحد" انظر **مقال أحمد زياد محبك : السياب بين الذاتية والموضوعية ،مجلة الموقف الأدبي ،اتحاد الكتاب العرب ، سوريا، العدد ٥١٦، نيسان ٢٠١٤، ص ١٥٧ـ١٥٨**

[١٠٧] وفي تلك القضية تحدث **عبد القاهر الجرجاني** عن نظرية النظم وأهمية التجاور قائلا "اعلم أنْ ليس "النظمُ إلا أن تضع كلامك الوضعَ الذي يقتضيه "علمُ النحو"، وتعملَ على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجتْ فلا تزيغ عنها، وتحفظُ الرُّسومَ التي رُسمتْ لك، فلا تُخلّ بشيءٍ منها **دلائل الإعجاز ص٨١**

[١٠٨] د مختار عطية: التقديم والتأخير, ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ٢٠٠٥، ص ٥٩

[١٠٩] ذكر ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) تعريفه في باب محاسن الكلام قائلا "وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر. قال الله جلّ ثناؤه: إِحَتَّى إِذَا كُنتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ} سورة يونس ٢٢ **انظر كتاب البديع لعبد الله بن المعتز، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠، ص ١٥٢-١٥٣** وقد أطلق عليها **أسامة بن منقذ** (ت ٥٨٤هـ) في كتابه **(البديع في نقد الشعر)** اسم الانصراف، بقوله "اعلم أن باب الانصراف هو أن يرجع من الخبر إلى الخطاب، أو من الخطاب إلى الخبر"= **تحقيق د أحمد بدوي وآخرون، وزارة الثقافة، مصر، د.ت، ص٢٠٠** وقد وسع ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) من دائرة الالتفات وأضاف إلى قسمي الرجوع من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة قسما ثالثا هو التغيير والانتقال من صيغة إلى صيغة أخرى لفائدة بلاغية بقوله " الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر والإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي" **راجع المثل السائر لابن الأثير: ٢/ ١٦٧- ١٨٤**

[١٠٧] د أحمد محمد ويس الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت، لبنان،ط١، ١٤٢٦-٢٠٠٥، ص١٢٦-١٢٧

[١٠٨] لا بد هنا أن نشير الى أن ياكبسون تحدث في فصل (شعر النحو ونحو الشعر) عن الدور الجوهري الذي تلعبه كل أنواع الضمائر في النسيج النحوي للشعر، جاعلا لها استقلالية وخصوصية في البناء الشعري **انظر قضايا الشعرية: رومان ياكبسون ص ٧٣.**

[١٠٩] عرض د صلاح فضل هذه القضية تحت عنوان الانحراف وكسر نظام اللغة قائلا " والانحراف هنا ليس هو خطأ مقصود للوصول الى التصحيح " ويستطرد " يجمع النقاد المعاصرون على أن أهم العناصر الخاصة بالقول الجمالي هو أنه يكسر نظام الإمكانات اللغوية الذي يهدف الى نقل المعاني العادية ،ويهدف هذا الكسر بالذات إلى زيادة الدلالات الممكنة " **يرجع د صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨، ص ٢٥٠-٢٥١.**

وبالاطلاع على كلام د صلاح فضل يمكننا الذهاب بالقول الى أن تلك العملية تستدعي هدما وبناء وذلك البناء لا بد أن تتوازى معه طاقة إبداعية يمكن من خلالها أن يستعيض القارىء عما فقده من الهدم الأول بإبداع جديد، لأن القارىء دوما يحتاج إلى المبرر ، فأجمل بالإبداع أن يرد

[١١٠] الديوان ص١٢٢

[١١١] الديوان ص١٣٩

[١١٢] الديوان ص٢٠١

[١١٣] د لطفي عبد البديع التركيب اللغوي للأدب ص ١٢٣-١٢٤

[١١٤] عبسيا " هو قمر تكوكب المشتري وأكبر قمر في النظام الشمسي. يتم مداره حول المشتري في ما يقرب من سبعة أيام وله أسطورة قديمة ؛ فهو راع يوناني شاب، وقع (زيوس)كبير آلهة جبل الأولمب الإغريقي في حبه، فأرسل صقرا اختطفه وصار به إليه ومن ثم احتل تلك المكانة العالية "كما تعتبر بعض الديانات الجبل مصدرا للينابيع المائية ويعتبره البعض الآخر مكانا للأرواح.وفي الميثولوجيا اليونانية يسكن (زيوس) جبل الأولمب وفي التراث العبري يعتبر الجبل رمز اللقاء بين السماء والأرض وأحيط بالأسرار الغامضة" **انظر حسن نعمة، موسوعة ميثولوجيا واساطير الشعوب القديمة،دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٤، ص٣٧**

[١١٥] تموز معناه الابن (المحلص) الثار وهو اله الخصب والزرع والنماء في حضارة بلاد الرافدين، وكانت عشتار زوجته ، وهي اله الجنس والحب والإخصاب . وقد اختفى تموز لفترة من الزمن يقال ستة اشهر ، وقد جفت الأرض وأصابها الجدب وبعودته عادت الحياة واخضرت الأرض، تلك القصة تدور حول معنى قصة إزيس وأوروريس في مصر.

[١١٦] الديوان ص١٠٥-١٠٦

[١١٧] "التوليد الحواري: منهج سقراطي يوظف لاستخلاص الأفكار عبر سلسلة استفهامات لاستدراج المخاطب الى البحث عن الحقائق". **انظر د سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ٢٣٤**

[١١٨] في معرض حديثهما عن الانحراف المعرفي المُستقى من الظلم والابتعاد عن مصادر الحقيقة، قال مولفا (دليل الناقد الأدبي) إن "بنية الذات تقوم على التشبث النرجسي بالمتخيل.. حيث يبني الفرد لنفسه ذاتا مثالية يتماهى معها" **انظر د سعد البازغي د ميغان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٢، ص٤٥**

[١١٩] د سعيد علوش : معجم المصطلحات العربية المعاصرة ، ص ٢٣٦

[١٢٠] د حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي (بيروت والدار البيضاء) ، ط١، ١٩٩٤،ص١٢١

[١٢١] تلك الغاية البعيدة يمكنني أن أراها بعين الحداثة الكائنة في الشعر الحديث الهادفة في النهاية إلى إثارة القارىء شريطة أن يُحسن التصرف فيما هو مقدم إليه عبر القراءة الواعية ،وقد

تحدث الجرجاني في فصل التقديم والتأخير موضحا الفائدة منه قائلا "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيدُ الغاية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعة، ويُفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شِعراً يروقك مسمَعُه، ويلطُف لديك موقعُه، ثم تنظرُ فتجدُ سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدِّم فيه شيءٌ، وحُوِّل اللفظُ عن مكانٍ إلى مكان" **عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص١٠٦.**

[١٢٥] علاقة الشاعر بقريته جيكور علاقة قوية لم يستطع أن ينساها بعدما غادرها إلى بغداد وعن تلك العلاقة قال د إحسان عباس« وأما السياب فإنه لم يستطع أن ينسجم مع بغداد لأنها عجزت أن تمحو صورة جيكور أو تطمسها في نفسه (الأسباب متعددة) فالصراع بين جيكور وبغداد، جعل الصدمة مزمنة، حتى حين رجع السياب إلى جيكور ووجدها قد تغيرت لم يستطع أن يحب بغداد أو أن يأنس إلى بيئتها، وظل يحلم أن جيكور لا بد أن تبعث من خلال ذاته » **إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ٩٤-٩٥.**

[١٢٦] الديوان ص ٩٩

[١٢٧] يمكننا أن نطلق على تلك الجملة (جملة المبتدأ) تجوّزا رغم معرفتنا بأن المبتدأ لا يكون جملة، كما قال د عبده الراجحي: "وإذا رأيت مبتدأ على هيئة جملة فهي ليست مبتدأ باعتبارها جملة ، بل باعتبارها كلمة واحدة ، أو - كما يقول النحاة - باعتبارها جملة محكية، مثلا : (لا إله الا الله) (خبر) ما يقول المؤمن " **د عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط٢، ١٩٩٨،ص٨٥** ،ويضيف **جان كوهين**" فالجملة كل منطوق نحوي، غير أن هذا الكل عضوي أي أنه يقبل التحليل إلى وحدات أصغر أي إلى فواصل ومجموعات تركيبية وكلمات"**راجع بنية اللغة الشعرية ص٦٢.**

[١٢٨] الديوان ص٥٩

[١٢٩] الديوان ص٢١٦

[١٣٠] د عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير ، ص٢٥

[١٣١] الديوان ص٥٩-٦٠

[١٣٢] الديوان ص٧٧

[١٣٣] يطلق بعض الدارسين على جملة جواب الطلب الندائية اسما مغايرا هو : محتوى النداء ، ومن ثم " تتكون جملة النداء من عناصر هي: اداة النداء والمنادى، ومحتوى النداء (مضمون النداء) " وهذا المضمون قد يكون جملة أمرية أو جملة تعليلية أو جملة نهي إلخ . **راجع بنية الجملة الطلبية ودلالتها في السور المدنية، دكتور بلقاسم دفة منشورات مخبر الأبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب جامعة محمد خيضر، الجزائر ٢٠٠٨، ص١٦٩**

[١٣٤] الديوان ص١٠٥-١٠٦

[١٣٥] الديوان ص١٥٨

[١٣٦] جميلة بوحيرد مناضلة جزائرية ولدت في عام ١٩٣٥، أحبت العمل النضالي منذ الصغر،وهي من المناضلات اللاتي ساهمن بشكل مباشر في الثورة الجزائرية ضد الفرنسيين، في منتصف القرن الماضي. وقد تعرضت للعنف والتعذيب غير مرة وقد حكم عليها بالإعدام وتم تخفيف الحكم بعد أن تدخلت المنظمات الدولية وصار سجنا مدى الحياة، وبعد تحرير الجزائر ١٩٦٢، قد أطلق سراحها.

[١٣٧] الديوان ص٦٧

[١٣٨] قال عنه عبدالقاهر الجرجاني مشبها إياه بالسحر عارضا فوائده "هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسِّحر؛ فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن" **انظر دلائل الإعجاز، تحقيق ، محمود شاكر ،ص١٤١**

[١٣٩] الديوان ص٢٢٦-٢٢٧

[١٤٠] الديوان ص١٤٦

[١٤١] الديوان ص١٥٥

[١٤٢] الديوان ص١٢٣

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تحدث د طاهر حمودة عن البنية العميقة و البنية السطحية قاصدا بالأولى تلك التي تُفهم من الكلام بشكل تراكمي و أن تم الحذف من البنية السطحية التركيبية للجملة وقال" إن فهمنا من العبارات الموجزة يعتمد على تقديرنا لألفاظ غير منطوقة في لغة الحديث،أو غير مدونة فيما نقرؤه، ومن ثم فلا مجال لإنكار هذه الظاهرة جملة، على الرغم من إمكان وقوع الخلاف في بعض تفصيلاتها عند تقدير المحذوفات" **د طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف الدرس اللغوي، الدار الجامعية ، الإسكندرية، ١٩٩٨ ، ص١٩**

٣ سيربروس اسم الكلب الذي يحرس مملكة الموت في الأساطير اليونانية .

الديوان ص١٥٢

الديوان ص٢٠٤

الديوان ص٢٠٧

سورة البقرة: ١٨٦

الديوان ص٢٠٩

المصادر والمراجع

أولا : المصادر

ابن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح نصر الله- ت ٦٣٧ هـ):

المثل السائر ، تح د أحمد الحوفي، د بدوي طبانة ،دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣.

أحمد عبد المعطى حجازي :

الأعمال الشعرية الكاملة، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣.

د أحمد مختار عمر:

معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨.

أسامة بن منقذ (أبو المظفر موید الدولة مجد الدين أسامة بن مرشد بن علي - ت ٥٨٤هـ):

(البديع في نقد الشعر) حققه د أحمد بدوي وآخرون، وزارة الثقافة، مصر، د.ت.

بدر شاكر السياب:

ديوان أنشودة المطر ،دار مكتبة الحياة ، بيروت، ط ١٩٦٩.

الجاحظ : (عمرو بن بحر بن محبوب الكناني -ت ٢٥٥هـ):

البيان والتبيين- تحقيق د عبد السلام هارون ،مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط٧- ١٩٩٨.

الحيوان ،تحقيق، د عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦.

جبران مسعود :

المعجم الرائد: دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٧، ١٩٩٢.

ابن جني: (أبو الفتح عثمان -ت ٣٩٢هـ):

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٩- الخصائص، تح محمد علي النجار، تقديم د محمد أبو الفضل إبراهيم،دار الكتب المصرية ١٩٥٢.

- **الجوهري : (أبو نصر إسماعيل بن حماد ت ٣٩٣هـ):**

١٠- الصّحاح في اللّغة: تح د أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين ، بيروت،ط٤، ١٩٩٠.

- **حازم القرطاجاني : (أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم القرطاجني – ت٦٨٤هـ) :**

١١- منهاج البلغاء تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط٢، ١٩٨١.

- **الزّبيدي :(محمد بن محمد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض –ت ١٢٠٥هـ):**

١٢- تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق، د علي هلالي، دار الهداية، الكويت، ١٩٦٦

- **د سعيد علوش:**

١٣- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني بيروت – دار سوشيرس الدار البيضاء، ط١ ١٩٨٥.

- **السكاكي: (يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي ،أبو يعقوب – ت٦٢٦هـ):**

١٤- مفتاح العلوم، تحقيق د عبد الحميد هنداوي،دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٠.

- **ابن سلام :(محمد ا بن عبد الله بن سالم الجمحي أبو عبد الله البصري- ت٢٣٢هـ):**

١٥- طبقات فحول الشعراء، تحقيق، محمود شاكر ، دار المدني ، جدة، د.ت.

- **الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى بن عبد الله -- ت٣٣٥هـ):**

١٦- أخبار أبي تمام، حققه:د محمد عبده عزام وآخرون، دار الأفاق، بيروت ،ط٣، ١٩٨٠م

- **عبد القاهر الجرجاني : (أبو بكر بن عبد القاهر بن عبد الرحمن ت ٤٧١هـ)**

١٧- أسرار البلاغة :تحقيق محمود شاكر، دار المدني ، جدة، ط١، ١٩٩١.

١٨- دلائل الإعجاز: تحقيق محمود شاكر، دار المدني، جدة، ط٣، ١٤١٣هـ ١٩٩٢.

- **ابن فارس: (أحمد بن فارس بن زكريا ، أبو الحسين – ت٣٩٥هـ):**

١٩- مقاييس اللغة : تحقيق : د عبد السلام هارون، دار الفكر، القاهرة، ١٩٧٢.

- **الفيروزآبادي: (مجد الدين محمد بن يعقوب- ت ٨١٧هـ):**

- القاموس المحيط :تحقيق مكتب تحقيق التراث بمؤسسة الرسالة، بيروت،ط٨، ٢٠٠٥م

- **ابو القاسم الشابي :**

٢٠- ديوان اغاني الحياة، الدار التونسية للنشر ، تونس، ١٩٧٠.

- **القزويني(جلال الدين القزويني الشافعي، المعروف بخطيب دمشق ت ٧٣٩هـ):**

٢١- الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٩٨.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لجنة من المحققين:

- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، دار الشروق، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤

المفضل (المفضل بن محمد بن عبد المسعد الجعفي الكوفي، أبو الطيب، ت ١٧٨هـ):

- المفضليات (شرح أبي العلاء المعري)، تح: د. عبد المعين الملوحي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٩

ابن المعتز (أبو العباس عبد الله بن محمد، ت ٢٩٦هـ):

- كتاب البديع، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٠هـ، ١٩٩٠

ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم المصري، ت ٧١١هـ):

- لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٤، ٢٠٠٥

ثانيا: المراجع

المراجع العربية:

د. احسان عباس:

٣٠- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للفنون والثقافة، الكويت فبراير ١٩٧٨

٣١- بدر شاكر السياب (دراسة في حياته وشعره)، دار الثقافة بيروت لبنان، ط٤، ١٩٧٨

- د. احمد محمد ويس:

٣٢- الإيقاع من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥

- اديونيس (علي احمد سعيد):

٣٣- الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب)، دار الساقي، بيروت، ط٧، ١٩٩٤

- انيا حاوي:

٣٤- أعلام الشعر العربي الحديث، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر، ط١، ١٩٧٠

- بدر شاكر السياب:

٣٥- مكتبة نبيو يورك: أعده للنشر وليد خالد أحمد حسن، منشورات الجمل، بغداد، ط١، ٢٠٠٧

- د. بديوي طبانة:

٣٦- النقد الأدبي عند اليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٩

- د. بلقاسم دفة:

٣٧- بنية الجملة الطلبية ودلالتها في السور المدنية، منشورات مخبر الأبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب جامعة محمد خيضر، الجزائر، ٢٠٠٨

- د. تمام حسان:

٣٨- مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، المغرب، ١٩٨٦

- حسن توفيق :

٣٥-بدر شاكر السياب: أصوات الشاعر المترجم، وزارة الثقافة والفنون، قطر، ٢٠١٢.

- د حسن ناظم:

٣٦-مفاهيم الشعرية ،المركز الثقافي العربي (بيروت والدار البيضاء) ، ط١، ١٩٩٤.

- حسن نعمة:

٣٧-موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة،دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٤.

- د حنا الفاخوري:

٣٨-الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت ، ط١، ١٩٨٦ .

- د رجب عبد الجواد إبراهيم:

٣٩-دراسات في الدلالة والمعجم، ، دار غريب ، القاهرة، ط ٢٠٠١ .

- د سالم المعوش:

٤٠-بدر شاكر السياب (أنموذج عصري لم يكتمل) مؤسسة بحسون، بيروت،ط١، ٢٠٠٦.

- د سعد البازغي ـ د ميغان الرويلي:

٤١-دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء ، ط٣، ٢٠٠٢.

- د صلاح فضل:

٤٢-بلاغة الخطاب وعلم النص،المجلس الوطني للفنون والأداب، الكويت ،١٩٩٢.

٤٣-نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.

- د طاهر سليمان حمودة:

٤٤-ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية ، الإسكندرية، ١٩٩٨.

- د عالي سرحان القرشي:

٤٥-تحولات النقد وحركية النص، النادي الأدبي، حائل، السعودية، ط١، ٢٠٠٩.

- د عبد السلام المسدي:

٤٦-الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ،تونس،ط٣، ١٩٨٢.

- د عبد الله الغذامي:

٤٧-الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، (بيروت ، والدار البيضاء)، ط٦، ٢٠٠٦.

- د عبده الراجحي:

٤٨-التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط٢، ١٩٩٨.

- د عز الدين إسماعيل:

٤٩-الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٤.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

- د نظمي عبد البديع:
٤٩- الشعر العربي نشأته، دار المريخ للنشر، الرياض ط ١٤٠٩هـ ١٩٨٩
- د محمد عبد المطلب:
٥٠- البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، لونجمان، مصر، ط ١، ١٩٩٤
- د محمد مرسي الحارثي:
٥١- عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، نادي مكة الأدبي، ط١، ١٤١٧، ١٩٩٦
- د محمد الهادي بوطارن:
٥٢- المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية،دار الكتاب الحديث، القاهرة، ٢٠٠٨
- د مختار عطية:
٥٣- القديم والمأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٥
- د مصطفى سويف:
٥٥- الأسس النفسية للإبداع الفني - في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨١
- د منذر عياشي:
٥٦- العلامتية وعلم النص المركز الثقافي العربي (بيروت والدار البيضاء)، ط١، ٢٠٠٤
٥٧- الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي (بيروت والدار البيضاء)ط١، ١٩٩٨
- د موسى سامح ربابعة:
٥٨- الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٣ م.
- د نعيم اليافي:
٥٩- أطياف الوجه الواحد في النظرية والتطبيق منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق ١٩٩٧.
- د يوسف أبو العدوس:
٦٠- الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار المسيرة، الأردن، ط ١، ٢٠٠٧.

ب- المراجع المترجمة:

- بيير جيرو :
٦١- الأسلوبية ، ترجمة د منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا ، ط٢، ١٩٩٤.
- تزفتيان تودورف :
٦٢- الأدب والدلالة، ترجمة د محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٦.
٦٣- مفهوم الأدب (ودراسات أخرى)، ترجمة عبونكاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٢
- جان كوهين (لكتابه ترجمتان) :

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٦٤- بناء لغة الشعر، ترجمة د أحمد درويش، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.

٦٥- بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري،دار توبقال،الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٤

- جيرار جينيت:

٦٦- من حصيلة النص إلى المناص،ترجمة عبدالحق بلعابد،الدار العربية للعلوم،بيروت،ط١، ٢٠٠٨

- رولان بارت:

٦٧- درس السيميولوجيا، ترجمة، د.عبد السلام بنعبد العالي،دار توبقال ،الدار البيضاء،ط٣، ١٩٩٧

- رومان ياكبسون:

٦٨- قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال،الدار البيضاء،ط١، ١٩٨٨

- ك.ك. رونغن :

٦٩- قضايا في النقد الأدبي، ترجمة د عبد الجبار المطلبي ،دار الشؤون الثقافية، بغداد ط١، ١٩٨٩

- كريستين أدمتسيك:

٧٠- لسانيات النص، ترجمة د سعيد بحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩.

ثالثا: الدوريات

- أحمد زياد محبك :

٧١- السياب بين الذاتية والموضوعية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب سوريا، ع٥١٦، نيسان ٢٠١٤

- أدونيس :

٧٢- خواطر في النقد ، مجلة فصول، المجلد ٩، العددان (٣-٤) ، فبراير/ شباط ، ١٩٩١

- د جميل حمداوي:

٧٣- السيميولوجيا والعنوان، مجلة عالم الفكر، الكويت، م٢٥ ، ع٣، ١٩٩٧.

- د ستار جبار رزيج :

٧٤- الوطن في انتاجات الرمق الأخير في شعر السياب (الفلال والليل أنموذجا) مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، كلية التربية، جامعة المثنى، العراق، مج ٨ - ع ٤ ، ٢٠٠٩.

- عبد الله الشاهر:

٧٥- ماهية الأسطورة وطبيعتها، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب،سوريا ،ع٥١٢، أيار ٢٠١٤

- د محمد عبد المطلب:

٧٦- النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤.