

الانزياح في شعر

نزار قباني

الكتاب: الانزياح في شعر

نزار قباني

الكاتب: محمود عبد المجيد عمر

الطبعة الأولى: 2016

جميع الحقوق محفوظة

الناشر: دار الزمان

للطباعة والنشر والتوزيع

فايبر وواتس آب:

00964 772 4223169

موبايل: 00964 750 3598630

E-mail: zeman005@yahoo.com

E-mail: zeman005@hotmail.com

Website: www.darzaman.net



الإخراج الداخلي: دار الزمان

تصميم الغلاف: م. جمال الأبطح

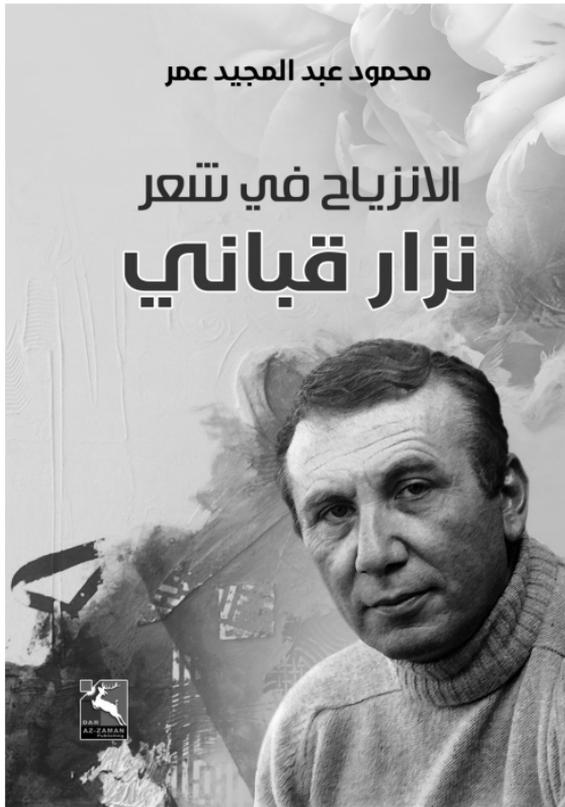
Copy Right © Dar Zaman Publishing

لا يسمح بطباعة هذا الكتاب أو تصويره أو نسخه

إلا بإذن خاص ومسبق من الناشر

All right reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted.

محمود عبد المجيد عمر



الانزياح في شعر
نزار قباني

هذا الكتاب هو بالأساس رسالة مقدمة إلى مجلس كلية التربية،
الأقسام الإنسانية، في جامعة صلاح الدين - أربيل، كجزء من
متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية.

الفهرس

7	المقدمة
13	التمهيد: مفهوم الانزياح ونشأته ومعاييره
33	الفصل الأول: الانزياح الدلالي
35	المبحث الأول: مظاهر الانزياح الدلالي.....
35	أولاً: البساطة والغموض
49	ثانياً: المنافرة (الانزياح الاسنادي)
63	المبحث الثاني: آليات الانزياح
63	أولاً: الاستعارة
76	ثانياً: التشبيه
86	ثالثاً: الكناية
95	الفصل الثاني: الانزياح التركيبي
97	المبحث الأول: التركيب على مستوى الجملة
98	أولاً: التقديم والتأخير
106	ثانياً: الحذف والذكر
121	المبحث الثاني: التركيب على مستوى النص
121	أولاً: الالتفات
134	ثانياً: الاعتراض

142.....	ثالثاً: الألفاظ العامية
149.....	الفصل الثالث: الانزياح الصوتي
151.....	المبحث الأول: انزياح الإيقاع الثابت
151.....	أولاً: الوزن
158.....	ثانياً: القافية
170.....	ثالثاً: الضرورات الشعرية
175.....	المبحث الثاني: انزياح الإيقاع المتحرك
175.....	أولاً: التكرار
190.....	ثانياً: الوقفة الدلالية والوقفة العروضية
201.....	الخاتمة
205.....	المصادر والمراجع

المقدمة

بسم الله والصلاة والسلام على أشرف خلق الله، محمد وعلى آله وصحبه ومن والاه.

أما بعد:

فحب البساطة والحنين إلى عفوية الطفولة، يزدادان لدى الإنسان كلما رأى نفسه مكبلاً بتعقيدات الحياة العصرية، ضَجراً من بلابل العيش تحت وطأة التكنولوجيا وصلافتها، وبين هذا وذاك وجد الباحث ضالته في شعر نزار قباني، حيث البساطة والطفولة تكتسيان بأزهى حلل الشعرية الحديثة، وترضعان من لبان الطبيعة الإنسانية الشاعرة الشفافة، بعيداً عن الضبابية والسديمية، ودون الاستعانة بالطلاسم والأحاجي وسجع الكهان، ليثبت الشاعر بأسلوبه هذا أن الشعرَ شعراً وأن غيرهَ غيره.

ولطالما راود الباحث أن الانزياح موضوع جدير بالدراسة، لمعرفة الآلية التي تمتلكها هذه النظرية وتتمكن بواسطتها من قلب الطاولة على أركان اللغة، لتقيمها من جديد على أسس غير مألوفة، وفي عالم جديد تتفكك فيه الأواصر الأسرية الحميمة بين الدال والمدلول، ولتُعلنَ عن عقود قران جديدة يختار فيها كل دال ما يعشق من مدلولات، وليكون الشاعر حينها عراباً يبارك الزيجة الحديثة، ويشهد بعدها لحظات ولادة القصيدة، لا أن يلعب دور الوصي الذي يرعى مصالح الصفقة ومفاسدها.

ومن هذا المنطلق وجد الانزياح طريقه إلى شعر نزار قباني، فكان مادة خصبة، تتوفر فيها البنى الثلاث، الدلالية والتركيبية والصوتية، على وجه منزاح عن المألوف، حتى باتت كل بنية من بنيات شعره فصلاً من فصول هذا البحث.

وسبق فصول البحث تمهيداً للوقوف على الانزياح لغةً واصطلاحاً، وتحديد مفهومه ونشأته ومعاييره، لمعرفة آلياته ومظاهره، ومستويات عمله، ومن ثم وظيفته على مستوى اللغة الشعرية.

وعالج الفصل الأول الانزياح الدلالي في شعر نزار، مقسماً على مبحثين، انصب الأول على مظاهر الانزياح المتمثلة في البساطة المعلنة في شعره والغموض المقنع بالبساطة، واجتهد الثاني لبيان آليات الانزياح الدلالي من استعارة وتشبيه وكناية، وإثبات نجاعة هذه الآليات في تغيير الدلالة الذي هو استراتيجية الانزياح.

أما الفصل الثاني فقد تصدى للبنية الثانية، وهي البنية التركيبية، وكيفية انزياحها عن بنائها المشيدة منذ قرون غير آبهة بمستوياتها، الأمر الذي جعل من هذا الفصل مبحثين أيضاً، يعنى الأول بالانزياحات التركيبية على مستوى الجملة، ويوجه الثاني عنايته إلى ما يكون على مستوى النص.

فكان المبحث الأول دراسة للانزياح التركيبي على مستوى الجملة، تقديمياً وتأخيراً لعناصرها أو حذفاً وذكراً لأخرى، ووقف المبحث الثاني على ما يعتري التركيب على مستوى النص من انزياحات، كالاتفات والاعتراض وإقحام الألفاظ العامية.

أما البنية الصوتية فكانت من مهام الفصل الثالث الذي توزع على مبحثين، أحدهما للانزياح الصوتي في الإيقاع الثابت (الوزن والقافية)، فضلاً عن الضرورات الشعرية التي تتشكل بموجب منهما. والآخر يجلو الانزياح الصوتي المتولد من الإيقاع المتحرك الذي يبرز في ظاهرة التكرار لمختلف وحدات النص، حرفاً كان أو كلمة أو عبارة، كما يبرز في التعارض القائم بين الوقفتين الدلالية والعروضية اللتين يتطلب كل منهما وقفة خاصة بهما تتنازعان مكانهما لانزياح إحدى الوقفتين عن الموقع الذي تحبذه الأخرى.

وتوصل البحث إلى نتائج كان لا بد من لم شتاتها، وتكثيف القول فيها، لتشكل خاتمة البحث.

ولتعدد محاور البحث وتنوع ميادينه، انعكاس على مصادر البحث ومراجعته، فقد تنوعت بين كتب قديمة وحديثة، ودراسات أدبية ولغوية، وبلاغية وأسلوبية وعروضية، وهذا التنوع الغني هو أحد سببي زهد الباحث عن الكتب التي تتناول شعر نزار بالدراسة، وأما السبب الآخر فهو أن جل الذين قد تناولوا شعر نزار بالدراسة كانوا يسلطون الضوء على ما يقول نزار لا على كيفية ما يقول؛ أي أنها دراسات تعالج الموضوعات في شعره لا طريقة تناوله لها وأسلوبه في معالجتها، الأمر الذي يواجه كل باحث في شعر نزار. والأكثر صعوبة في هذه الدراسة والألصق بعمل الباحث هو تطبيق الانزياح على شعر يتفق غير واحد من النقاد على أنه من السهل الممتع، في حين أن غير واحد من النقاد صرحوا بعدم صلاحية نظرية الانزياح للتطبيق على هذا

النوع من الأشعار⁽¹⁾، فجاء البحث ليثبت العكس تماماً.

واتخذ البحث من الأعمال الشعرية الكاملة الأولى مادة للنص المدروس دون غيرها؛ لأنها تمثل شعره منذ بدايات تجربته الشعرية حتى منتصفها عام 1970، حيث صدر آخر ديوان من دواوين هذا الجزء من الأعمال الكاملة، كما أنها تمثل شعر المرأة في تصنيفها مقابلاً للأعمال السياسية خلا بعض القصائد التي تتسم بالطابع السياسي، وكان اختيار الباحث لشعر المرأة دون غيره، تلبيةً لحاجة الانزياح للشعر الذي يتصف بالتكثيف والإيحاء، كما أن جوانب من الانزياح قد درست في شعر نزار قباني واتخذت من الأعمال السياسية مادة لها*.

وأخيراً لطالما اقترن حلم قبولي في الدراسات العليا، بحلم آخر لا أراه أقل منزلة في قلبي، وهو أن يتفضل الله عليّ بإشراف الأستاذ الجليل الدكتور جليل حسن محمد، فجزاه الله عنا خير جزاء، وأطال عمره ليتفضل به على غيري، فله الشكر على ما أسدى إليّ من العلم، وأنا أحوج ما أحتاج إليه، وهو أجود من وجود به، ومني الامتتان وفاءً لأيامٍ كان يحب فيها إليّ العلم ويزينه في قلبي، ويحثني على تحصيله، فأقول، ولا ينازعني في قولي هذا شك، إن أكثر ما يثلج صدره هو نجاح طالبه، وأرجو من الله أن يوفقني لأكون عند حسن ظنه، ولا أرى الشكر الحقيقي له إلا في ذلك.

(1) مفاهيم شعرية: 118، واللغة والإبداع: 78.

(* ينظر بهذا الشأن: قراءة النص الشعري لغة وتشكيلاً - نزار قباني نموذجاً.

وينهاني عن أن أختم قولي مانع، يحثني لأن أتقدم بالشكر
الجزيل إلى أخي وتوأم روعي السيد مقداد محمد شكر قاسم الذي
جاد علي بما قد لا أجود أنا به عليه، وقته وراحته، فضلاً عن
مكتبته التي كنت أغازلها متى ما أشاء وهو أكثر الناس غيرةً عليها.

الباحث

التمهيد

مفهوم الانزياح ونشأته ومعاييرها

لعله ليس من المفترض ههنا الولوج في تفاصيل ما يتعلق بالانزياح إلا بالقدر الذي يسלט الضوء على مفهومه وما يوضح معالم الطريق أمام الباحث، ولبيان منهج البحث على مدى فصوله ومباحثه.

فالانزياح لغة: هو من الجذر اللغوي (ز، ي، ح) (*)، زاح الشيء يُزَيحُ زَيْحاً وَزُيُوحاً وَزُيُوحاً وَزَيْحَاناً، وانزاح: ذهب تباعد؛ وأزحته وأزاحه غيره... وتقول أَرَحْتُ عَلْتَهُ فَرَاخَتْ، وهي تزيج وفي حديث كعب بن مالك: زاح عني الباطل⁽¹⁾، أي: زال وذهب، وأزاح الأمر: قضاه⁽²⁾. وفي التاج زاح الشيء ... بعد وذهب كانزاح بنفسه، وأزحته أنا وأزاحه غيره⁽³⁾. وأزاح

(*) وقد ذهب بعض الدارسين (ينظر: الانزياح في شعر ذي الرمة: 6) إلى أن الجذر اللغوي للانزياح هو (ن، ز، ح) وهو مذهب تنقصه الدقة؛ لأن الانزياح من باب المطاوعة ووزنه انفعال وتكون النون حرفاً مزيداً، ولو كانت حرفاً أصلياً في الكلمة لكان وزن الانزياح - حسب ذلك المذهب - إفعيلاً وهو ما لا يوجد له في باب تصريف. ولعل ما يوقع في هذا اللبس هو تقارب المحتوى الدلالي للجذرين زَيْحٌ وَنَزَحٌ المتمثل دلالة البعد والذهاب، كذلك زَوْحٌ وَزَحْرَحٌ وكأن كل ما يحوي حرفي (ز، ح) ينتظم في حقل دلالي واحد وهو ما يسميه ابن جني بالاشتقاق الكبير، ينظر: الخصائص: 2 / 134.

(1) صحيح البخاري: 913، (الحديث: 4418)

(2) اللسان: 123.122/7.

(3) تاج العروس: 156/2.

اللَّهُ العَلَلَّ وزاحت علتة وانزاحت. وهذا مما تنزاح به الشكوك عن القلوب⁽¹⁾.

وللانزياح جذر لغوي آخر وهو (ز،و،ح)^(**)، وقد زاح يَزُوح زَوْحاً وَزَوَاحاً، وَزَاحَ الشيءَ - وهو متعد هنا - أزاله، تقول: «زَاحَ الستار»، وَأَزَاحَ يَزِيحُ إِزَاحَةً، وتقول: «أَزَاحَ اللثامَ عن وجهه»: نحاه، وانزَاحَ يَنزَاحُ انزِياحاً، وتقول: «انزَاحَ عن مقعده للضيف»: تتحَّى وتباعد، "انزَاحَ المرض عن فلان": زالَ وانكشف⁽²⁾.

أما الانزياح - اصطلاحاً - Ecart بالفرنسية و Deviation بالإنجليزية^{***}، فقد لا يبتعد كثيراً عن أصله اللغوي ولعل الرابط بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي هو استخدام المصطلح في الحقول العلمية الصرف بمعنى التباعد وتغيير المسار ومسافة الابتعاد الأفقية⁽³⁾، وما

(1) أساس البلاغة: 280.

(**) القياس في صياغة مصدر انفعال من الفعل زاح المعتل العين بالواو (زوح) هو الإنزواح إلا أن الواو تقلب ياءً فيصبح انزياحاً لأن ما قبلها مكسور وبعدها ألف، ينظر: المهذب في علم التصريف: 337-338.

(2) المعجم العربي الأساسي: 592.

*** هذان المصطلحان وغيرهما قد ترجما إلى العربية إلى أكثر من ستين مصطلحاً، لعل أقربها إلى الانزياح هو الانحراف والعدول، ينظر: إشكالية المصطلح، يوسف وغليسي: 217، واستُبعدَ الانحراف لأنه محدود ينبع توجهه من فهم ضيق للأسلوب، ينظر: مفاهيم شعرية: 117، هذا فضلاً عن دلالاته السلبية في بعض الحقول المعرفية كعلمي النفس والاجتماع ولاسيما إذا اقترن بشعر نزار، أما العدول فهو مصطلح مستهلك في الدراسات النحوية والبلاغية القديمة، ينظر: إشكالية المصطلح: 219.

(3) معجم المصطلحات العلمية والفنية: 304.

إلى ذلك من المعاني المادية والدلالات المكانية، إلا أنها غالباً ما تتجاوز ذلك لتتصرف إلى أحوال معنوية أخرى كما في الحديث المذكور آنفاً⁽¹⁾.

ومفهوم الانزياح متصل بمعرفة ما ينقل الكلام من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية وذلك بتصرف «مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها وأشكال تراكيبها بما يخرج من المؤلف»⁽²⁾، بذلك ف«الانزياح اختراق مثالية اللغة والتجرؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المؤلف أو المثالي، أو إلى العدول في مستويي اللغة الصوتي والدلالي عما عليه هذا النسق»⁽³⁾، وإذا كانت اللغة الأدبية عموماً تتخذ الانزياح وسيلة لإضفاء الشعرية على تعبيراتها «فلغة الشاعر هي خروج تلقائي للكلام عن المعيار اللغوي الشائع مطاوعة لحاجات نفسية وجمالية»⁽⁴⁾، فالمؤلف والمثالي والنسق والمعيار كلها مفاهيم لا بد من التعرف عليها قبل معرفة ماهية الخروج عليها أو خرقها، لذا وجد جان كوهين cohen jan في النثر - بوصفه معياراً - مقابلاً للشعر لقياس الإنزياحات الحاصلة فيه، التي يقل - حسبه - وجودها في نثر العالم؛ لأنه أقل اهتماماً بالأغراض الجمالية⁽⁵⁾، وأنه يكتب في

(1) إشكالية المصطلح: 216.

(2) الأسلوب والأسلوبية: 125.124.

(3) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: 15.

(4) إشكالية المصطلح: 219.

(5) بنية اللغة الشعرية: 23.

درجة الصفر على حد تعبير رولان بارت⁽¹⁾ R. Barthes؛ أي التعبير غير المتأسلب (Expression styleless).

ومن الدارسين من يجد في (اللغة الأدبية المتداولة) معياراً للانزياح، وهي اللغة المتعارف عليها والمترجمة في الاستعمال الأدبي، فيما يرى ليو سبتزر Leo. Spitzar⁽²⁾، ولعله يوافق في ذلك مذهب ابن جني الذي يرى أن «المجاز إذا كُثِرَ لِحَقِّ بالحقيقة»⁽³⁾؛ أي «أن المجاز المنبثق عن حقيقة ما يُجَعَلُ بمثابة حقيقة لمجاز لاحق أي أن الانزياح عن الأصل المعياري يُعاملُ - جِراء التداول - معاملة أصل معياري جديد لانزياح آخر لاحق له»⁽⁴⁾. ومما يُصعَّبُ الأخذ بهذا المعيار هو إمكانية فرز ما يعد انزياحاً عما يعد من العناصر الأدبية المتداولة والتي يجب معرفتها بل ضبطها لمعرفة (خيبة الأمل) Disappointment عالتى يسببها الانزياح جِراء خرقه لهذه العناصر «فهذه العناصر كلها - منها ما هو فردي مرتبط بخصائص الأسلوب الذاتي، ومنها ما هو عام يرتبط بالخطاب الأدبي وبقواعد الجنس الأدبي - هي التي تساهم [كذا] في تأسيس أفق الانتظار، وهو النقطة التي يلتقي فيها النص بقارئه فيتم التفاعل بينهما»⁽⁵⁾، وهذه القواعد تكون أكثر صرامة في القصيدة العربية مما يدفع بالمتلقي إلى الخضوع للصوت الجماعي الذي «هو عملية ترتيب غير واعية

(1) ينظر: الكتابة في درجة الصفر.

(2) علم الأسلوب: 191.

(3) الخصائص: 447/2.

(4) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: 225.

(5) النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري: 26.

لعناصر القصيدة العربية في حين أن القصيدة - وهذا هو دورها الحقيقي - هي إعادة تشكيل لهذه العناصر وتجاوز لها قصد خلق عالمها المتمايز»⁽¹⁾.

ويرى بعضهم أن المعيار يكمن في النظام اللغوي الموجود في بنية افتراضية ذهنية تسمى بـ(البنية العميقة) deep structure تقاس عليها الانزياحات التي تظهر في البنية المقابلة لها - حسب نظرية النحو التوليدي والتحويلي - (البنية السطحية) surface structure ويتطور هذا المعيار في ما يسمى بجملة النواة⁽²⁾.

ولعل المعيار الأكثر شيوعاً من بين المعايير التي توضع مقابلة للانزياح هو ما يسمى بـ (اللغة العادية) أو (الاستعمال الشائع) أو لغة الحديث اليومي⁽³⁾، وعند الأخذ بهذا المعيار تسقط عن الدارس مهمة الوقوف على اللغة الجارية في كل العصور والتوفر عليها، وهو إزاء نصوص نزار قباني، لسببين: أحدهما أننا معاصرون له وأنه «بوسعنا أن نتق إلى حد ما في معرفتنا باللغة وحساسيتنا تجاهها وإن كنا نحتاج إلى الاعتماد على وثائق أكثر موضوعية»⁽⁴⁾، والثاني أنه كتب بلغة عصره (لغة الحديث اليومي) وهو يدرك «أن الشاعر

(1) الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب: 37.

(2) ويطلق عليها مصطلحات أخرى مثل الجملة المنتجة أو التوليدية أو البذرة أو الأولية، ينظر: التراكيب التوليدية والتحويلية في شعر الراعي النميري: 3130.

(3) الانزياح في الخطاب النقدي البلاغي عند العرب: 227.226. وينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 130.

(4) علم الأسلوب: 179.

وهو يتعامل مع اللغة باستمرار يستطيع أن يشعر أكثر من غيره باهتزازاتها وتحركاتها وتفاعلاتها اليومية، لهذا فهو مطالب بتفعيل تلك الاهتزازات والتحركات إبداعياً، من خلال لغة شعرية يعطيها هوية العصر، لأن العملية الإبداعية لا يمكن أن تأخذ صفة الإبداع إلا عندما تدخل في صراع مستمر مع اللغة التي يكتب بها»⁽¹⁾.

وتبقى لكل كاتب لغة خاصة يمكن تصورها، ويطلقُ عليها ببير جيرو Pierre Guiraud نسقاً خاصاً، فيقول: «نقول (نسقاً) على اعتبار أن العلاقات هي التي تحدد الكلمات، ونقول (خاصاً) على اعتبار أن شبكة العلاقات هذه خاصة بلغة النص، وهي تختلف، قليلاً أو كثيراً، عن شبكة العلاقات في اللغة العامة. هذه الانزياحات تشكلُ قيماً أسلوبيةً هي مصدر نشوء الآثار الخاصة»⁽²⁾، ويسمي ريفاتير Michaael Riffaterre هذا المعيار بـ (السياق اللغوي) حسب تقسيماته⁽³⁾. ويقترح شكري عياد لهذا المعيار مصطلح (النسق) مبقياً على مصطلح السياق للمعنى العام أي السياق الخارجي وسياق المقام فلا يكون هذا النسق مبنياً على اللغة المعيارية بل يكون نظاماً اطرَدَ عليه النص حتى أصبح القارئ يتوقع عودته⁽⁴⁾، إلا أن هذا المعيار يعد معياراً داخلياً للانزياح، ترصد من خلاله الانزياحات الداخلية التي تُعدُّ مصدراً للشعرية، كما يلغي إشكالية الأخذ بالمعايير

(1) تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني: 251.

(2) الأسلوبية: 129.

(3) معايير تحليل الأسلوب: 56.55.

(4) اللغة والإبداع: 91.

المتعددة على رأي كمال أبو ديب⁽¹⁾، وعلى العكس منه يرى صلاح فضل أن مصطلح القاعدة لا ينبغي استخدامه مع المعيار الداخلي مما يجعل الانزياح الداخلي غير متوافق مع مفهوم الدراسات الأسلوبية، أما المعايير الأخرى فتجلب من خارج النص لمعرفة انزياحاته الخارجية⁽²⁾.

هذا التقسيم يأتي قياساً بالمعيار المنزاح عنه، أما تقسيم الانزياح على أساس ماهية الانزياح الذي هو أكثر التصاقاً بعمل البحث، الذي يظهر في مستويين مختلفين من الانزياح: الأول سياقي، والثاني دلالي، حسب تقسيمات سوسير Ferdinand De Saussure للعلاقات بين العناصر اللغوية، فالسياقي يقع ضمن العلاقات الأفقية paradigmatic، والدلالي ضمن العلاقات الرأسية syntagmatic⁽³⁾. أما السياقي فيتضمن كل ما يتميز به سياق النص الشعري - ولو كمياً - دون غيره من النصوص الأدبية الأخرى، فيشمل الانزياح التركيبي مثل التقديم والتأخير والحذف والذكر والاعتراض والالتفات، كما يشمل الانزياح الصوتي كالوزن والقافية والضرورات الشعرية، والجناس والتوازي والتكرار... الخ.

أما الانزياح الدلالي فهو يتعلق بجوهر المادة اللغوية؛ لأنه يحث مفكك الرسالة لئلا يخضع للقانون اللغوي الذي يستلزم لكل دال مدلولاً معيناً، بل يتجاوز ذلك المدلول ويلجأ إلى تفكيك ثانٍ يُدرج

(1) في الشعرية: 141.

(2) علم الأسلوب: 181.

(3) اللغة والإبداع: 43.

مدلولاً جديداً في عملية التلقي، لأن الاختصار على المعنى الأول (المعنى المعجمي) يجعل الكلمة متنافرة مع أحواتها في سياقها؛ بسبب دلالة المطابقة التي ترتبها الوظيفة العقلية للغة، بينما يستعيد المعنى الثاني الملاءمة المنشودة لجعل الجملة مفهومةً بفضل الدلالة الإيحائية التي تفتضيها الوظيفة الانفعالية، والعلاقة بين الدالتين هي (المشادة الدلالية) التي تتأهب في كلتا الوظيفتين للعراك الدلالي⁽¹⁾، وليست علاقة تنافٍ وتناقض قائمة على موت إحداها وانبعاث الأخرى، بل هي «علاقة تكافؤ وتواجدٍ وتتامٍ، وأن الشعرية تنهض على تفاعل الحمولة الدلالية المعجمية مع الدلالة الحافة والإيحائية المتعددة، فيتوالد عن هذا التفاعل الانزياح بفعل التصدع الكائن في بنية التوقع، ذلك أن احتشاد الدلالات على نحو غير متوقع يؤزّم العلاقات فيما بين المفردات، فيمنح النص منطلقاً مغايراً للمألوف ويتوهج شعرياً»⁽²⁾ وكل ذلك لأن للاستراتيجية الشعرية هدفاً واحداً هو استبدال المعنى⁽³⁾.

ومن هذا المنطلق أشاد جان كوهن بالانزياح الاستبدالي ويرى عماده في الاستعارة، وهو «خرق لقانون اللغة أيّ انزياح لغوي يمكن أن تدعوه البلاغة القديمة (صورة شعرية) هو وحده الذي يزود الشعرية بموضعها الحقيقي»⁽⁴⁾، وقد تكون الاستعارة انزياحاً

(1) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: 298.

(2) نفسه: 297.

(3) بنية اللغة الشعرية: 110.

(4) نفسه: 42.

موضوعياً يؤثر في نسبة محدودة من السياق⁽¹⁾، أو أنها يُقَابَلُ بها بين الشعر والنثر لأن الأول منطلق الاستعارة والثاني منطلق القياس، مما جعل ت.س. إليوت T. S. Eliot يعرف الكوميديا الإلهية بأنها استعارة ممتدة الأطراف⁽²⁾، وهذا لا يعني الخلط بين الانزياح الدلالي والاستعارة، لأنه لا يقتصر على الاستعارة وحدها، وإن كانت تحتل الرقعة الأوسع منه، فجميع الفنون البيانية من المجاز والتشبيه والكناية تقع ضمن الانزياح الدلالي⁽³⁾، كما يتضمن منافرة الإسناد ومنافرة الصفة والإضافة والجمع بين المتناقضات أو الكلمات ذوات الانتماءات المختلفة.

ومن الدارسين من يوسّع من الدراسات التي تنطوي تحت مفهوم الانزياح ليشمل مستويات أخرى على صعيد التصور والموقف الفكري والرؤيا⁽⁴⁾، ومنهم من أوغل في ذلك فدرس الانزياح النفسي في نصوص بعض الشعراء⁽⁵⁾، إلا أن جان كوهن ينكر الأهلية الجمالية التي يدعيها مثل هذا التحليل، إذ ليس له ما يقوله في مسألة خاصة بعالم الشعر، فالاستعارة مثلاً قد تكون علامة لهوسٍ، لكنه ذلك لا يكون مصدر شاعريتها⁽⁶⁾.

(1) علم الأسلوب: 181.

(2) بنية اللغة الشعرية: 108.

(3) الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 109-160.

(4) في الشعرية: 126.

(5) الانزياح الشعري عند المتنبي: 81-122.

(6) بنية اللغة الشعرية: 40.

ومهما كانت المعايير وتنوعت مستويات الانزياح، فإنها؛ أي المعايير، تأتي لقياس مدى انزياح الشعر عنها، بالخرق والانتهاك والخروج (والخطأ المتعمد)⁽¹⁾، غير أن هذه الانتهاكات غير عشوائية، والأخطاء ليست نابعة عن الجهل بالموضوع، «كما أنها لن تُعدَّ عجزاً ولا قصوراً بل استثمار مشروع لإمكانات خارجة عن نطاق التعبير العادي وتفجير لدرجة عليا من الشعر لا يتأتى الوصول إليها بشكل آخر»⁽²⁾. إذن لا بد للشعر من ضوابط، وهذه الضوابط تُعدُّ تقعيدياً للخروج على القواعد؛ أي تقعيدياً للانزياح، أي أن هنالك عتبة لا يمكن تجاوزها وهي درجة انزياح حرجة «بتجاوزها تكف القصيدة عن إنجاز وظيفتها كلفة دالة»⁽³⁾، ويفقد الشعر وظيفته التواصلية ضمن وظائف اللغة الست لرومان ياكوبسون Roman Jakobson، ويدرج في خانة الهلوسة واللامعقول، صحيح أن «الانزياح يكسب الوظيفة الشعرية هيمنتها على سائر وظائف الفعل التواصلية، وبه تغتني الوظيفة الإبلاغية، أو - إن تحرينا الدقة والصواب - تغادر ارتكازاتها الدلالية المعجمية، فتمنح السياق بذخاً دلالياً أو - على نحو أدق وأصوب - إيحائياً، فانبثاق الانزياح في النص يحفز الوظيفة الشعرية على الهيمنة، ويبعث الوظائف الأخرى على التراجع»⁽⁴⁾ لا الانتفاء والتجرد التام منها، كما "تظل لامعقولية القصيدة أساسية

(1) نفسه: 194 .

(2) علم الأسلوب: 183 .

(3) بنية اللغة الشعرية: 179، وينظر: الانزياح في الخطاب النقدي البلاغي عند العرب: 319 .

(4) الانزياح في الخطاب النقدي البلاغي عند العرب: 313 .

ولكنها ليست مجانية. إنها الثمن الذي ينبغي دفعه مقابل وضوح من طبيعة أخرى⁽¹⁾، لذا اشترط جان كوهن وجود لحظتين في الانزياح: لحظة عرض الانزياح ولحظة نفي الانزياح⁽²⁾، فعرض الانزياح طور سلبي يظهر في الشعر الخرق والانتهاك والخطأ والمنافرة، وهو اللحظة التي يتساوى فيها الشعر مع اللامعقول، ثم يأتي الطور الإيجابي، لحظة نفي الانزياح وهي اللحظة التي يفتقر إليها اللامعقول، ليميز الشعر من غيره، وهو لحظة تسويغ الخرق والانتهاك، وتصحيح الخطأ، وتأويل المنافسة القائمة في اللحظة الأولى⁽³⁾.

إن مصطلح الانزياح أو الانحراف حديثٌ قياساً بعمر النقد، إلا أن مفهومه ضاربٌ في القدم، ففي الفكر الغربي قديماً، يعود هذا المفهوم إلى أرسطو الذي يرى، في اللغة الشعرية، أن استخدام الكلمات غير المشاعة ووسائل التعبير التي تبتعد عن كل ما هو شائع من شأنها أن تمنح هذه اللغة طابعاً مميزاً وبعيداً عن الركافة⁽⁴⁾. فالابتعاد عن وسائل التعبير الشائعة وغير المشاعة هو مفهوم الانزياح بعينه⁽⁵⁾، ولا يكاد كلام في الشعر يخلو من هذا المفهوم؛ لأن الانزياح مرتبط بمفهوم الشعرية، والشعرية بالشعر على مبدأ المحايثة، لكون

(1) بنية اللغة الشعرية: 194.

(2) نفسه: 194

(3) الانزياح في الخطاب النقدي البلاغي عند العرب: 15.

(4) فن الشعر، أرسطو: 229.

(5) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 82. وينظر: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: 65، 66.

الشعرية علماً موضوعه الشعر⁽¹⁾؛ كان لا بد من أن يمس كلامُ النقاد مفهومَ الانزياح من بعيد أو قريب، يطلقون عليه مصطلحات تقترب قليلاً أو كثيراً من مصطلح الانزياح، ومن هذه المصطلحات: الإغراب . التغيير . التخيل . الاتساع . الالتفات⁽²⁾ . الإبداع والابتكار والاختراع . العدول . الانحراف . التحريف . الخروج . اللحن⁽³⁾ .

كما يظهر مفهوم الانزياح في تضاعيف كلامهم عن اللفظ والمعنى، ومن ذلك مقولة الجاحظ المشهورة "المعاني مطروحة في الطريق"⁽⁴⁾، فالعبرة ليست في المعاني نفسها بل في طريقة أدائها على غير ما تواضعت عليها اللغة المألوفة. كما يظهر هذا المفهوم في اهتماماتهم بالسبق إلى المعاني المبتكرة، وفي حديثهم عن السرقات الشعرية والضرورات الشعرية، ثم في نظرتهم إلى الإعجاز القرآني ونظرية النظم عند الجرجاني التي تأسست على غرار تلك النظرة، والتي ترى أن في عملية التأليف إجراءات انزياحية كثيرة، من رتبية واختزالية وتوسعية، وظيفية وعلائقية ورمزية⁽⁵⁾، مما يجعل الكلام مؤثراً ومعجزاً.

أما في النقد الغربي الحديث فإن مفهوم الانزياح قد توارد في كل العصور التي تلت أرسطو، حتى جاءت الرومانسية لتثور على القواعد المتمتمة كلها في الأدب عامة والشعر خاصة، وعلى رأسها

(1) بنية اللغة الشعرية: 9.

(2) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: 61-119.

(3) الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 35-62.

(4) الحيوان: 131/3.

(5) الانزياحات الخطابية والبيانية في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني في ضوء المنهج التداولي: 20-99.

وردزورث وكولريدج Wordsworth and Coleridge، اللذان يعملان على جعل اللغة غريبة، وذلك بأن يخلع أحدهما الغرابة على المؤلف ويجعل الآخر المدهش أليفاً، «وكل حركة جاءت بعدهما كانت لها ذات الخطة [كذا]: أن تزيل كل استجابة آلية، أن تروج لتجديد اللغة (ثورة الكلمة)، وأن تسعى إلى إدراك أرهف»⁽¹⁾ ومن هذه الحركات مقولة بوفون (Buffon) الشهيرة: «الأسلوب هو الرجل» التي تؤوّل بالحقيقة التي تُعدُّ الأسلوب انزياحاً⁽²⁾. إلا أن القائل الحقيقي الذي صدرت عنه مقولة الانزياح إنما هو بول فاليري Paul Valery⁽³⁾ الذي يرى أن كل إنتاج من منتجات اللغة يحوي آثاراً أو عناصر مميزة، «فعندما ينحرف الكلام انحرافاً معيناً عن معايير التعبير المباشرة، أي عن أقل طرق التعبير حساسية، وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العلمي الخالص، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة، ونشعر بأننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادراً على التطور والنمو، وهو إذا ما تطور فعلاً واستخدم ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني»⁽⁴⁾، فالإشارة منه واضحة في تفريقه ومقارنته بين النثر (التعبير المباشر) والشعر (الكلام المنحرف)، والأوضح من تلك الإشارة تشبيهه النثر بالمشي والشعر بالرقص⁽⁵⁾،

(1) نظرية الأدب: 319.

(2) بنية اللغة الشعرية: 16.

(3) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 86.

(4) نقلاً عن الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 86.

(5) النقد الأدبي الحديث: 379.

إذ إن كلاً منهما حركاتٌ تستخدمُ فيها الأيدي والأرجلُ إلا أن هذه الحركات وسيلةٌ للوصول إلى هدف معين في المشي وغايةٌ جمالية في الرقص، وكذا النثرُ والشعرُ فكلاهما لغةٌ تستخدم فيها الكلماتُ إلا أن هذه اللغة وسيلةٌ لإيصال بحت في النثر وغاية شعرية في الشعر.

وممن عمق فكرة الانزياح ليو سبترز الذي بدأ «بالعثور على الانزياح في الأسلوب قياساً على الاستعمال الشائع، ثم تقديره واعتباره [كذا] سمة معبرة، ثم الملاءمة بينه وبين روح الأثر الأدبي وطابعه العام. ومن ثم ينتهي إلى استنباط الخصائص الفردية للعبقرية المبدعة ومنها إلى تحديد نزعة عامة من نزعات العصر»⁽¹⁾، فتتبعُ الانزياحات وقياسها بالاستعمال الشائع واستنباط الخصائص الفردية هو تحقيق مفهوم الانزياح على الواقع التطبيقي.

ولم تكن المحاولات الفردية في التنظير للانزياح وحدها التي أسهمت في تأسيس نظرية الانزياح، فقد أعقبت تلك المحاولات تنظيرات شاركت فيها مدارسُ واتجاهاتٌ عديدة تُعدُّ إسهاماتٍ لا تقل أهميةً عن سابقتها، وعلى رأسها السورياليون الذين عمقوا فكرة انحراف اللغة إلى أبعد حد، وذلك برفضهم الاعتقاد بأن اللغة خلقت لتساعد الناس في علاقاتهم بعضهم ببعض، ف«الشعر، لذلك، شيء آخر غير اللغة. إنه الانحراف عن الكلام الإنساني العادي، انحراف تتجاوز فيه الكلمات ويضغط بعضها على البعض الآخر [كذا] في تركيب غير مألوف. فإن كانت اللغة العادية هي الاتصال بين ما يمكن إدراكه وشيء آخر يمكن إدراكه، فإن الشعر هو الاتصال بين

(1) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 88.

ما يمكن إدراكه وما لا يمكن إدراكه»⁽¹⁾، وما دام هو اتصالاً فإنه - أي الشعر - يُبقي على شيء مما في قوانين الخطاب من ضوابط - حسب هذا القول - إلا أن بعض زعماء السريالية يرى أن الشعر «لا يتحقق إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة. هذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب»⁽²⁾.

أما الشكلانيون الروس فقد نادوا بالجدّة والمفاجأة، ف (الكتلة اللغوية المألوفة) أو (الكليشة) لا تسمع بوصفها مدركاً حسيّاً «فالكلمات لا ينتبه إليها ككلمات، ولا تُستخرج بالضبط الدلالة الملائمة لها. إن استجابتنا للغة المبتذلة المختزنة هي (استجابة مختزنة)، ... فنحن لا نتحقق من الكلمات وما ترمز إليه إلا حين توضع معاً بشكل طازج ومدهش. واللغة يجب أن تكون مشوهة (أي أسيرة قالب أسلوبى). وذلك إما بأن تتجه نحو المهجور، أو بدلا من ذلك: البعيد، وأما باتجاه (الفجاجة) - (البربرية) وذلك قبل أن ينتبه القراء إليها»⁽³⁾، ولعل من أبرز المفاهيم تجسيداً لمفهوم الانزياح لدى الشكلانية (المفارقة) التي تم على أساسها التمييز بين لغة شعرية وأخرى معيارية، ولأهميتها في تأريخ الشعرية الشكلانية أعيد طرحها من جديد داخل حلقة براغ اللسانية، ف «بادرَ يان موكاروفسكي John Mokaroevski إلى دراسة لغة الشعر انطلاقاً مما يميزها عن اللغة المعيارية، هذه التي تعتبر [كذا] خلفية ينعكس عليها الانحراف الجمالي في تكوين الشعر، إزاء هذا التمييز

(1) في الشعرية: 139.

(2) بنية اللغة الشعرية: 176.

(3) نظرية الأدب: 319.

يستعمل مصطلح الأمامية Foregrounding^(*) بوصفه مكوناً أساساً في اللغة الشعرية، إذ يوجد مهيمناً في تزامنه مع مكونات أخرى ثانوية، رغم وجوده في أنماط اللغة المعيارية، ألا أنه يمثل في اللغة الشعرية حداً أقصى من التكتيف الجمالي⁽¹⁾.

أما في ظل البنيوية التي ترى أن لكل نوع من الأنواع الأدبية نظاماً بنيوياً خاصاً، فإن «على الناقد أن ينظر في مدى تطابق هذا النص مع النظام أو ما فيه من انحراف، ونوع هذا الانحراف... وعلى أية حال فإن عبقرية المبدع تقاس بمدى ما في نصه من تجاوز لقواعد النص التي يحددها الإرث الأدبي. والعمل الأدبي هو عمل لغوي، واللغة، مادةٌ وشكلاً ونظاماً هي إرث جماعي... وما على المتلقي الذي يسبر أغواره إلا أن يتلمس ذلك الجزء الضئيل من إنتاج الكاتب وهو المتمثل في إضافته الشخصية عن طريق الانزياح والعدول والانحراف عن السنن العامة، بهذا يكون البنيويون قد قلصوا دور المؤلف في إنتاج النص وزادوا من دور المتلقي⁽²⁾، لأنه هو الذي يحكم على الانحرافات الحاصلة في النص بأنها تزيد من تماسك النص أو أنها تبث فيه الخلل والاضطراب.

(*) الأمامية: «وظيفة مهيمنة في القول الشعري تختلف عن الآلية التي تكفي بالتخطيط للواقعية، لأن الأمامية تقوم بانتهاك هذا التخطيط باعتبارها [كذا] مكوناً مهيمناً يتحقق في نظر موكاروفسكي بالتماسك والنظام». ينظر: شعرية القصيدة العربية المعاصرة: 36، وينظر: الانزياح الصوتي الشعري: 51.

(1) شعرية القصيدة العربية المعاصرة: 35.

(2) في النقد والنقد الألسني: 85.

ولعل هذا الدور يتأصلُ عند التفكيكيين انطلاقاً من فكرة (الاختلاف) Defferance تعدد القراءات عندهم، «فالقارئ يستطيع أن يقول أكثر مما استطاع المؤلف... وعلى هذا الأساس تصبح القراءة محايدة للنص إلى أبعد حد، تبحث عن لحظات العمى فيه التي تفككه وتقدمه مرة أخرى»⁽¹⁾ وإيماناً منهم بفكرة الإرجاء، فالمعنى يكون أجلاً، والآجل هو الناتج السلبي أو الإيجابي للفجوات المبتوثة في ثنايا الكلام المكتوب⁽²⁾، أما مفهوم (الغراماتولوجيا) Grammatology علم الكتابة، فإنه يضعُ الكتابة قبل اللغة وتكون اللغة نفسها ناتجة عن النص على خلاف نظرية سوسير⁽³⁾؛ لأن الكتابة «قادرة على تحطيم سياقها لتقرأ ضمن أنظمة سياقات جديدة بوصفها علاقات في خطابات أُخرى»⁽⁴⁾، وعلى خلاف تصورات البنيوية - أيضاً - للنص ومقولة الأنساق البنيوية داخل النص الأدبي، وما فيه من النظام والتشاكل والتماثل بين مختلف مستوياته البنائية، فإن التفكيكية «تشكك بقدرات اللغة على نقل الواقع أو الأفكار نقلاً موضوعياً ويعتقد كرسنوفر بطلر Christopher Bettler أن النص الأدبي، وفق المنظور التفكيكي، يمثل تركيبة لغوية غير متسقة، بل يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل بالكسور والشروخ والفجوات، على نحو يجعل من النص قابلاً لتفسيرات شتى، وتأويلات لا نهاية لها»⁽⁵⁾.

(1) اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث،: 286.

(2) فلسفة النقد التفكيكي: 63.

(3) فلسفة النقد التفكيكي: 86.

(4) استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي: 29.

(5) نفسه: 31.

وعلى الرغم من هذه التنظيرات الشديدة الصلة بمفهوم الانزياح من لدن هذه المدارس، إلا أن الانزياح ولد في كنف الدراسات الأسلوبية، حيث جددت مفهومه من مفهومه في الدراسات البلاغية القديمة كما جددت سائر المفاهيم البلاغية الأخرى؛ لأنها - أي الأسلوبية - البلاغة الحديثة، أو وريثة البلاغة القديمة. ففي هذا الحقل المعرفي نجد «وعياً نظرياً يرى فيه تضائفاً بين الأسلوبية والانزياح على صعيد المفهوم. فالتمرد الذي يشهده عالم الخطاب الأدبي على الضوابط المألوفة، وانحراف مستواه عن قوالب الاستخدام العادي يعصفُ بوظيفته الإبداعية، ويشوشُ إرساليته، فتحدثُ أثراً جمالياً»⁽¹⁾، وهذا الأثر الجمالي والإبداعي لدى المؤلف لا يمكن تقييمه إلا بعرضه على قاعدة الاستعمال اللغوي العادي وهذا ما يدفعنا إلى «موازنة الأسلوب بالانحراف واعتبار [كذا] علمه (علم الانحرافات)»⁽²⁾، أو أن الأسلوب كما قال بيير جيرو: «انزياح يعرف كمياً بالقياس إلى المعيار»⁽³⁾، وهو ما دفع بـ (برونو) Bruno ليجعل الأسلوبية «علماً خاصاً بالشواذات»⁽⁴⁾، لأن «الأسلوبية هي الانزياحات اللغوية والإحصاء علم الانزياحات عامة، فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية»⁽⁵⁾، أما ياكوبسن فقد بنى نظريته في الأسلوب على إسقاط المحور الرأسي على المحور

(1) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: 143 .

(2) علم الأسلوب: 179 .

(3) بنية اللغة الشعرية: 16 .

(4) نحو نظرية أسلوبية لسانية: 36 .

(5) بنية اللغة الشعرية: 16 .

الأفقي⁽¹⁾ فالانزياح سمة أسلوبية خاصة بالشاعر، وإن كان يتوفر عليه كل شاعر في شعره، لأنه ليس كل انزياح ملمحاً أسلوبياً، ولا كل ما لا يحوي انزياحاً يخرج عن كونه تعبيراً متأسلباً⁽²⁾.

وبناء على ما تقدم فإن الانزياح فذلكة لغوية في المستويات الدلالية والتركيبية والصوتية، تملئها الملكة الشعرية لحظة الإبداع، استجابة لسياقات مختلفة، بغية إثارة فضول المتلقي ليقترح عوالم النص، وفضاءاته المكثفة، عبر افتضاض دلالاته الإيحائية مروراً بدلالاته البديهية، فتحدث اللذة المنشودة، ويُسْتَشْعَرُ الجمال المودع فيه، وتتكثف الوظيفة الشعرية التي هي غاية الانزياح.

(1) الأسلوبية والأسلوب: 108.

(2) البلاغة والأسلوبية: 58، وينظر: علم الأسلوب: 186، ومعايير تحليل الأسلوب: 54.

الفصل الأول

الانزياح الدلالي

لما كانت المباشرة والتقريرية خارجتين عن وسائل التعبير الشعري، ولما كان الإيحاء والتكثيف سمتين بارزتين للغة الشعرية، كان لا بد من أن تمسّ هذه اللغة الخاصة صلب النظام اللغوي العام، لتكون بالنتيجة شكلاً خاصاً من أشكال اللغة⁽¹⁾. إذ إنّ العلاقات بين الدال والمدلول علاقات خاصة يفرضها سياق النص الشعري؛ أي أنه لا يمكن لمعرفة طبيعة هذه العلاقات، الاكتفاء بالوقوف على الدلالات المعجمية المعيارية والمألوفة للدوال (المدلول الأول) المبتوثة في النص؛ لأنها واقعة بفعل الانزياح الدلالي تحت زخم دلالي جديد (المدلول الثاني)، يمنعها من النظر إلى دلالاتها المألوفة إلا بمقدار ما يُنمّي المشادة الدلالية بينهما، لتكون الدلالة الأولى أيقونة تفسر الدلالة الثانية وتكون الثانية هي الدلالة المكتشفة بعد أين لتبعث المفاجأة والدهشة المشكلتين للملمح الأسلوبي.

إنّ فكرة المعنى ومعنى المعنى لدى الجرجاني هي تأصيل لهذه العلاقات الجديدة بين دوال النص، وفكرة تحول المدلول الأول إلى دال لمدلول ثانٍ تؤكد أنّ فهم المعنى الأول (المعجمي) للمفردة ضروري لفهم المعنى الثاني (المجازي) الإيحائي؛ لذلك نجد «أن المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ، حتى يكون هنالك اتساعٌ ومجاز، وحتى لإيراد من الألفاظ ظواهرٌ ما وضعت له في اللغة، ولكن يُشار بمعانيها

(1) بنية اللغة الشعرية: 40.

إلى معانٍ أُخرٍ⁽¹⁾. وللمفردة تأثير في السياق كما أنّ للسياق تأثيراً فيها، إذ ترفدها روافدٌ كثيرةٌ دلاليّاً، كرافد اللغة ورافد الاستعمال والتداول، لذلك فإنّنا نراها؛ أي المفردة، قد أُشريت في طيّاتها معاني كثيرةٌ خلال رحلتها الطويلة بتواجدها في سياقات مختلفة⁽²⁾.

إذا كان من السداجة أخذُ المعاني الأولية في النص على ظاهرها وهو ما يولد فجوة حادة بين عناصره اللغوية⁽³⁾، فإنّه من التعسف فرض تفسيرات مجانية على الرموز الشعرية كما تفسر الأحلام والطلاسم من غير ما رابط بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي الذي يؤخذ به على وجه لا تُلغى معه ملاحظة الأصل⁽⁴⁾.

ومن هذا المنطلق تبرز أهمية العلاقات الرأسية الاستبدالية (محور الاختيار) في ظهور الانزياح الدلالي، والاستعارة على وجه التحديد إذ إنّ خيال الشاعر المتوثب هو الذي يستطيع أن يلمّ الشتات، ويختار من بين هذا الكم الكبير من الخيارات اللغوية، ليؤلف بينها في علاقاتها الأفقية التركيبية (محور التأليف)، كما يراها بعضهم، بناءً على أسس من التوازن والتماثل والمشابهة والمغايرة والاختلاف، وأسس من الترادف والتضاد والطباق، فيقوم النص بوظيفته الشعرية لانزياحه عن مساره العادي إلى الوظيفة الجمالية⁽⁵⁾.

(1) دلائل الإعجاز: 265.

(2) الحجاج في القرآن: 72.71.

(3) في الشعرية: 28.

(4) أسرار البلاغة: 362.

(5) الخطيئة والتكفير: 25.

المبحث الأول: مظاهر الانزياح الدلالي

أولاً: الغموض والبساطة

لعل إصرار نزار قباني على ضرورة بقاء الخيط الرابط بين الدلالات الأولية والدلالات الإيحائية، دفع به إلى أن يتخذ موقفاً نقدياً سلبياً من شعراء الحداثة، ويصف شعرهم بالضبابية وفوضى القول⁽¹⁾، وقد عوّض عن حدائثهم بما يسمّى بالحداثة المضادة ليضع الحدائث الأخرى في مأزق⁽²⁾. وللسبب نفسه مثل صلاح فضل بشعر نزار في خانة الأسلوب الحسي من الأساليب التعبيرية مقابلاً للأساليب التجريدية⁽³⁾، ليرى فيه الأسلوب الأقل شأنًا في تصنيفاته⁽⁴⁾.

أمّا على صعيد انزياحاته فقد أدرج بعضهم شعر نزار - للسبب نفسه - في صنف الانزياح القريب الذي لا يبتعد كثيراً عن حدود اللغة فوصفه ب (السهل الممتع)⁽⁵⁾، إلا أنّ هذا الحكم لا ينطبق على أشعار نزار كلها، فهو قد كتب قصائد تتضمن انزياحات متوسطة وبعيدة فضلاً عن القريبة إلا أنّه لم يتجاوز في أي منها الدرجة الحرجة على حد تعبير جان كوهين. لذلك قلما نجد غموضاً في

(1) إشارة إلى قوله: (الأعمال الشعرية الكاملة: 638/2)

شُعْرَاءُ هَذَا الْيَوْمِ جَنَسٌ تَأَلَّتْ
فَالْقَوْلُ قَوْصَى وَالْكَلامُ ضَبَابٌ
يَتَكَلَّمُونَ مَعَ الْفَرَاغِ فَلَا هُمْ
عَجَمٌ إِذَا نَطَقُوا وَلَا أَعْرَابُ

(2) تشكّل الموقف النقدي عند ادونيس ونزار قباني: 226.

(3) أساليب الشعرية المعاصرة: 34.

(4) اتجاهات النقد العرب في قراءة النص الشعري الحديث: 176.

(5) النقد المعاصر وحركة الشعر الحر: 136.134.

شعره على غرار ما نجد في بعض قصائده التي اتخذ الشاعر فيها اتجاهاً شكلياً أوصله «إلى حدود النظم الذي لا يحضر صورة ولا يثير عاطفة بل يتكلم أحياناً بكلمات غير مفهومة كما فعل في قصيدة (خصر)»⁽¹⁾، إذ يقول فيها⁽²⁾:

ضَنَى وَانْهَدَامَ
وَخَصَرَ مَنْامَ
وَمَرَّوْحَةَ لِلهُوَى
لَا تَنَامَ
دَعَانِي وَغَابَ ..
فِيَا لَيْتَ دَامَ
مَدَى لِّلْسِيُوفِ
نَدِيهِ احْتِكَامَ

ولا يمثل هذا الاتجاه - لندرته عند نزار - ملمحاً أسلوبياً؛ لأنه يُؤثِّرُ الوضوح على الغموض في جل قصائده، وإن كانت له قصائد تتبوأ منزلة بين المنزلتين، «أولاهما تخلو من أيما غموض وأخرى يمثلها الغموض المبهم فيكون الغموض ضرورياً في لغة الشعر على نحو يشكل (خاصة داخلية) لا يستغنى عنها، أو ملمحاً لازماً لها ... إن مبعث غموض اللغة هو أنماط الانزياحات التي تصيبيها، والتي تتشكل على نحو تتعسر فيه على المتلقي (نفيها) [كذا] وإعادة

(1) نزار قباني شاعراً وإنساناً: 84.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 236.

الانسجام للكلام»⁽¹⁾ وذلك ما يضعه في منزلة بين الفهم وعدمه⁽²⁾، ولعل قصيدة (القصيدة البحرية)⁽³⁾ خير مثال على ذلك؛ فمن الواضح أنها وصفٌ لعينين زرقاوين يقف الشاعر أمامهما متأملاً فيهما، ولكن حالما يدخل في تأملاته يذب الغموض في مفاصل القصيدة:

فِي مَرَفًا عَيْنَيْكَ الْأَزْرَقَ
 أَمْطَارٌ مِنْ ضَوْءٍ مَسْمُوعٍ
 وَشُمُوسٌ دَائِحَةٌ وَقُلُوعٌ
 تَرَسِمُ رِحْلَتَهَا لِلْمَطْلَقِ

فالشمس الدائخة انزياح يفهم على أنها هي الأضواء المتراقصة في العينين جراء انعكاس الأضواء فيهما، والقلوع التي ترسم رحلتها نحو المطلق تدل على الفضاء الواسع الذي يستشعره الشاعر فيهما، ولكن الشاعر يتعمد الغموض في قوله (أمطار من ضوء مسموع) وقد يفهم منه الدموع، ولكنها دموع من ضوء غير مرئي بل مسموع! وهذا ما يجعل القارئ يتقبل الصورة كما هي مفهومةً وغير مفهومةً في آنٍ واحد وعلى طول القصيدة:

فِي مَرَفًا عَيْنَيْكَ الْأَزْرَقَ
 يَتَسَاقَطُ تَلْجٌ فِي تَمُوزَ
 وَمَرَكَبٌ حُبْلَى بِالْفَيْرُوزِ

(1) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: 317.

(2) بنية اللغة الشعرية: 95.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 477-479.

أَغْرَقَتِ الْبَحْرَ وَلَمْ تَغْرُقْ

فهاتان العينان تحملان من التناقض ما يجعل الثلج يتساقط في تموز، ومن الجمال ما يجعل المراكب فيها ترى وكأنها حبل بالفيروز، وازدحام المراكب قد غطى وجه البحر وأغرقه ولم تغرق المراكب رغم حملها الثقيل، ورغم كل هذه التأملات التي ترهق الشاعر ولكنه يحلم فيها بالإبحار ليصيد الأقمار مع عقود اللؤلؤ والزنبق . وكل في بيئة مختلفة عن الأخرى . في البحر الذي تتكلم فيه الأحجار ليلاً:

فِي مَرْفَأِ عَيْنَيْكَ الْأَزْرَقِ

أَرْكُضُ كَالطُّفْلِ عَلَى الصَّخْرِ

أَسْتَنْشِقُ رَائِحَةَ الْبَحْرِ

وَأَعُودُ كَعَصْفُورٍ مُرْهَقٍ

فِي مَرْفَأِ عَيْنَيْكَ الْأَزْرَقِ

أَحْلُمُ بِالْبَحْرِ وَبِالْبَحَارِ

وَأَصِيدُ مَلَائِينَ الْأَقْمَارِ

وَعُقُودَ اللَّوْلُؤِ وَالزَّنْبِقِ

فِي مَرْفَأِ عَيْنَيْكَ الْأَزْرَقِ

تَتَكَلَّمُ فِي اللَّيْلِ الْأَحْجَارِ

فِي دَفْتَرِ عَيْنَيْكَ الْمُغْلَقِ

مَنْ خَبَأَ آلِفَ الْأَشْعَارِ

إن القارئ الذي يتقبلُ هذا النص يقفُ بعيداً عن التوجه الذي يشكلُ المعنى نقطةً مركزيةً فيه، بل يتشبهُ ببعض النظريات النقدية الحديثة التي «تتأسس على ارتحالات المعنى؛ إذ لم يعد المعنى يشكل نقطةً مركزيةً للحكم، وإنما باتَ المعنى شركةً بين المرسل والمتلقي، من خلال وسيطٍ معرفيٍّ أو ثقافيٍّ يملكهُ القارئُ ويمنحه النص»⁽¹⁾ وهذا الوسيط المعرفي هو الذي يجعل القارئ يتقبل النصوص الخارجة عن المعقول عندما يتعمد الشاعر اختبار أفق توقعاته ليصطدم مع تقاناته التعبيرية الجديدة الخارجة عن المؤلف، وعندما يخلق عالمه العجيب الذي ينطق فيه كلُّ شيء لينوب عن الشاعر في وصف حبيبته⁽²⁾، وكلُّ سوف يصفها بما هو من دواعي الجمال عنده، كما في قصيدته (هي)⁽³⁾:

- وَوَشَوَّسْتَنِي النَّسْمَةُ الْحَافِيَّةُ:

لَمَحَّتْهَا تَعْدُو عَلَى الرَّابِيَةِ

كَأَنْتَ كَأَحْلَى مَا يَكُونُ الصَّبَا

وَشَاحَهَا الشَّبَابُ وَالْعَافِيَةَ

.....

وَنَهْدَهَا فَلَقَّةُ تَفَاحَةَ

وَنَعْرَهَا تَنْفُسُ الرَّابِيَةِ

وَنَمَّتَمَ الْغُرُوبُ: شَاهَدَتْهَا

(1) الإبداع الشعري وكسر المعيار: 15 .

(2) البنية السردية في شعر نزار قباني: 41.40 .

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 239.238 .

تُبَعَثُ النُّجُومَ فِي السَّاقِيَةِ
وَقَالَ عَصْفُورٌ لَنَا عَابِرٌ
فِرَاشُهَا مِنْ وَرَقِ الدَّالِيَةِ
وَبَاحَتِ العَابَةُ: مَرَّتْ هُنَا
وَانْطَلَقَتْ مِنْ هَذِهِ النَّاحِيَةِ
وَقَالَتِ الوَرْدَةُ: كَانَتْ مَعِي
وَقَطَفْتُ غِلَالَتِي القَانِيَةِ
وَاسْتَقَطَرْتُ مِنْ سَائِلِي دَمْعَةً
وَلَوْنَتْ حُلْمَتَهَا النَّامِيَةَ
سَأَلْتُ عَنْهَا الطَّيِّبَ فِي بَيْتِهِ
وَالرِّيْحَ . وَالغَمَامَةَ البَاكِيَةَ
وَالنَّسْعَ، وَالضِّيَاءَ، وَالْمُنْحَنَى
وَاللَّيْلَ، وَالنَّجْمَةَ، وَالرَّاعِيَةَ
حَتَّى إِذَا عُدْتُ إِلَى مَخْدَعِي
مُحَطَّمًا، أَجْرُ أَقْدَامِيَةَ
سَمِعْتُ قَلْبِي مِنْ خِلَالِ الدُّجَى
يَضْحَكُ مِنِّي ضِحْكَةً عَالِيَةً
وَكَانَ .. أَنْ رَأَيْتُهَا تَحْتَبِي
مِنْ جَنْبِي الأَيْسَرِ .. فِي الزَّأْوِيَةِ

إن الطبيعة التي يصفها الشاعر لا تخضع لمعيار الحقيقة؛ لأنَّ «القصيدة هنا ليست التعبير الأمين عن عالم غير عادي، إنما هي التعبير غير العادي عن عالم عادي»⁽¹⁾ وهذا ما يجعل الشعر مغايراً للخرافات وقصص العجائب المروية في «الكيفية التي يصف بها النص الأدبي العالم (مرجعه) ... فالقول بأن النص الأدبي يعود إلى واقع ما وبأن هذا الواقع يمثل مرجعه يعني أننا نقيم بالفعل علاقة صدق بينهما وأنها نخوّل لأنفسنا [كذا] إخضاع الخطاب الأدبي إلى امتحان الحقيقة. أي سلطة الحكم عليه بالصحة وبالخطأ»⁽²⁾ الأمر الذي يجعل هذا النص يستغلُّ على قارئه، إلا إذا فهمنا أن النسمة هي التي تعرف مكان عدو حبيبته لأنها عدت معها وهي التي أعجبت بثغرها لأنه أعبق من عبق النسمة نفسها، وكذا الغروب يصفها بما يجمّلها أيضاً ببعثرتها النجوم في الساقية التي تعكس أضواء النجوم التي تبدو وكأنّها تتبعثر بسبب الأمواج التي تحدثها في الساقية، وعندما يتخذ العصفور عشه من أوراق الأشجار يعرف كيف يصف فراشها بالتي هي الأجل، ثم نسمع وشي الغابة الطفولية بها بأنها تجاوزت الغابة من إحدى نواحيها، ثم تأتي الوردة لتصف لون حلمتها الذي استقطر من سائلها الأحمر، ولم يكتف النص بذلك إذ ترك باب الأوصاف مفتوحاً وإن لم يذكرها لفظاً إلا أنه يفهم من سؤاله عنها الطيب والريح والغمامة .. إلخ، فكل سوف يجيب بأوصاف جميلة مستوحاة من عالمه تماشياً مع سياق النص عموماً.

(1) بنية اللغة الشعرية: 113.

(2) الشعرية: 3534.

إنَّ اعتراف نزار بتأثره بالواقعية اللغوية في النقد الغربي ودعوات إليوت بالتحديد إلى ضرورة الاقتراب من لغة الحديث اليومي⁽¹⁾ هو سبب السهولة في اللغة الشعرية التي عرف بها نزار قباني إلا أن سهولة ألفاظه وبساطة معجمه الشعري لا تعنيان بالضرورة سهولة دلالاته، بفعل الانزياحات الدلالية الطارئة عليهما فقد «جنح إلى التزويق والتراكيب الشعرية التي لا يستطيع فهمها إلا من أخذ نفسه بثقافة شعرية ومرانة على التذوق والتحليل وإن كان رداً نفسه إلى طفولتها فأبرز المدهش والعموي في كثير من القصائد»⁽²⁾ في ديوانه (طفولة نهد) على وجه التحديد، وفي قصيدة (إلى وشاح أحمر)⁽³⁾ على سبيل التمثيل لا الحصر:

سَأَلْتُكَ، كَيْفَ جَمَعْتَ الْجِرَاحَ ؟
فَجَاءَتْ وَشَاحَ
يُعْرَبِدُ . قِنْدِيلَ نَارٍ وَوَهَجٍ ..
بِكَفِّ الرِّيَاحِ
وَيَطْفُؤُ .. وَيَرْسُو .. وَقَدَّ يَسْتَرِيحُ
بِبَعْضِ النُّوَاحِ
.....
إِذَا التَّمَحَّ النَّهْدُ .. نَارَ .. وَحَارَ

(1) تشكّل الموقف النقدي عند ادونيس و نزار قباني: 250.

(2) نزار قباني شاعرا وإنسانا : 81.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 155.154.

وَهَزَّ الْجَنَاحَ
وَحَطَّ عَلَى مَقْعَدِي زَنْبِقٍ
وَعَشِي صُدَاحَ
لِيَجْمَعَ زَهْرًا .. وَيَقْطِفَ فُلاً
وَيَجْنِي أَقَاحَ
وَعِنْدَ الْجَدَائِلِ يَحْصِدُ ظِلًّا
وَعِطْرًا مَبَاحَ

فالاستعارات التي بلغ عددها خمساً وعشرين استعارة في هذه المقطوعة، من شأنها أن تشوش الإرسالية على القارئ العادي، فضلاً عن أن الجراح والنواح غير معروف في المصدر والسبب لديه، وأن جاء معرفين ب (أل)، إلا أن المتمرن على الأساليب الشعرية يعلم أن الشاعر قد علل حمرة الوشاح بتجمع جراح العاشقين عليه، ونواحه نابع من ملامسته لرقبة الفتاة وصدرها من باب إسقاط الشاعر ما في نفسه على المحسوسات، ويعود سبب هذا الابتعاد عن المعنى إلى نظام الترميز لدى الشاعر وليس إلى معاني المفردات نفسها لأن «نزاراً من الشعراء القادرين الذين يرفعون مصادقات التجاوز بين المفردات إلى مرتبة التناغم الفذ الذي يعطي لهذه المصادقات قوة التسديد المحكم إلى جوهر المعنى»⁽¹⁾.

ومن ملامح الانزياح الدلالي استخدام الشاعر الرمز الشعري الذي «يعتمد في بنائه على التجريد بتحويل المادي المحسوس إلى

(1) مختارات من شعر نزار قباني: 17.

الذهني المجرد فهو يتشكل في النص على أساس وجود نوع من العلاقة القائمة بين عناصر حاضرة في النص وأخرى غائبة⁽¹⁾، فالحاضرة هي الرمز والغائبة هي المرموز إليه مما ينطوي عليه الرمز من دلالات، أو ما يضيفه الشاعر من عنده عليه مما قد لا يشتمل عليه الرمز أصلاً، الأمر الذي يتوقف على قوة الشاعر في توجيهه إلى حيث يشاء، كما يفعل نزار برموزه فهو يتخذ من الأشهر رموزاً للفصول التي تنتمي إليها، ومن ثمّ لِمَا توحى به هذه الفصول، فنيسان رمز الحياة والتجدد (الربيع) وتشرين رمز الحزن والبكاء (الخريف)، فيقول في (اليوميّات)⁽²⁾:

أَنَا امْرَأَةٌ - بِدَاخِلِهَا
تَوَقَّفَ نَابِضُ الزَّمَنِ
فَلَا نَوَّارَ أَعْرِفُهُ
وَلَا نَيْسَانَ يَعْرِفُنِي -

ويقول في (كتاب الحب)⁽³⁾:

الْحَزَنُ يَصْهَرُنَا مَعًا وَيُذَيِّبُنَا
مَنْ حَيْثُ لَا أَدْرِي وَلَا تَدْرِينَا
تَلْكَ الدَّمُوعُ الْهَامِيَاتُ أَحْبَهَا
وَأَحَبُّ خَلْفَ سَقُوطِهَا تَشْرِينَا

(1) شعرية الانزياح: 56:

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 586.

(3) نفسه: 756.

وقد يتخذ الشاعر من الشخصيات التاريخية ودلالاتها المكتسبة عبر التأريخ، رموزاً في شعره، فيقول في (قطبي الشامية)⁽¹⁾:

وَأَدْفُنِي . تَحْتَ رَمَادِ يَدَيْكَ

شَهِيدَةً عَشِقَ صُوفِيَهُ ..

أَدْفُنِي ..

حَيْثُ يَشَاءُ الْحُبُّ ..

أَنَا رَابِعَةُ الْعَدْوِيَّةِ ..

فراعبة العدوية معروفة بعشقها الصوفي واستسلامها التام لهذا العشق، فألقى هذه الدلالة بظلالها على الرمز لتتناسب مع سياق القصيدة، ولاسيما الخضوع العاشق للدفن في حيث يشاء الحب. وقد يغير الشاعر من دلالات رموزه المألوفة لتتزاح إلى دلالات جديدة يفرضها السياق، كما في قصيدة (الحب والبترول)⁽²⁾:

مَتَى تَفْهَمَ؟

مَتَى يَا سَيِّدِي تَفْهَمَ؟

بَأَنِّي لَسْتُ وَاحِدَةً كَغَيْرِي مِنْ صَدِيقَاتِكَ

وَلَا فَتَحًا نِسَائِيًّا يُضَافُ إِلَى فُتُوحَاتِكَ

وَلَا رَقَمًا مِنَ الْأَرْقَامِ يَعْبُرُ فِي سَجِلَاتِكَ

مَتَى تَفْهَمَ؟

أَيَا جَمَالًا مِنَ الصَّحْرَاءِ لَمْ يُلْجَمَ

(1) نفسه: 670.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 446، وينظر: 767، و693.

ففي نداء الرجل بـ(يا جملاً) تشبيهه له به، الرجل الذي لا تشبع غرائزه، ويرغب في سبي أكبر عدد من النساء، فجعل من الجمل رمزاً للشهوة والغطرسة في حين أن المعروف عنه أنه رمز الصبر واحتمال الجوع والعطش، وكذلك يفعل بالرموز التاريخية إذ حول عنترة من رمز لاسترداد الحرية إلى رمز لقمع الحريات كقوله في قصيدة (رسالة إلى رجل ما)⁽¹⁾:

لَا تَنْتَقِدْنِي سَيِّدِي
 إِنَّ كَانَ خَطِي سَيِّئًا ..
 فَإِنِّي أَكْتُبُ وَالسِّيَافُ خَلْفَ بَابِي
 وَخَارِجَ الْحَجْرَةِ صَوْتُ الرِّيحِ وَالْكِلَابِ ..
 يَا سَيِّدِي !
 عَنْتَرَةُ الْعَبْسِيِّ خَلْفَ بَابِي
 يَذَّبِحُنِي ..
 إِذَا رَأَى خِطَابِي ..
 يَقْطَعُ رَأْسِي ..
 ثَوْرًا رَأَى الشَّفَافَ مِنْ ثِيَابِي ..

كما أنه اتخذ من الألوان رموزاً في شعره تتغير دلالة كل لون منها حسب السياق الوارد فيه، وإن لم تكن في تعابير منازحة إلا أن دلالاتها تنزاح عن المدلول اللوني الصرف، فيكون للون الأحمر - مثلاً - دلالة الحب في سياق ما، كقوله في قصيدة (على غيمة)⁽²⁾:

(1) نفسه: 577، وينظر: 699.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 99، وينظر: 228.

وَأَنْتِ لِي، مَا الْعِطْرُ لِلوَرْدَةِ
الْحَمْرَاءِ، لَا أَكُونُ إِنْ تَذَهَبِي ..

ثم تتغير دلالته إلى الحقد والكراهية في سياق آخر، كما في قوله
في قصيدة (رسالة إلى رجل حاقد)⁽¹⁾:

لَا تَعْتَذِرْ ..

فَالِإِثْمُ يَحْصِدُ حَاجِبِيكَ
وَحُطُوطُ أَحْمَرِهَا تَصِيحُ بُوَجَّتِيكَ

وليس شرطاً أن يكون الغموض وحده مظهراً من مظاهر الانزياح
كما يرى بعض شعراء الحداثة، فقد استطاع نزار إثبات العكس تماماً،
بإيثاره بساطة اللغة على الغموض في جل أشعاره «محاوفاً أن يجعل من
المشاهد اليومية موضوعات أساسية للشعر ... وهو في ذلك يحاول
تبسيط اللغة وتطويعها لمقتضيات حضارتنا الحالية»⁽²⁾ دون أن تحط
هذه الموضوعات من لغته نحو مهاوي التمحل ودركات الإسفاف فهو
«من أجراً أصحاب الجديد في تخير لغته، وذلك أن له معجماً خاصاً
لم يعفّ فيه عن الكلمة العامية الدارجة، ولا العبارة العامية ألا ترى
أنه أول من سمح للفستان، ونفاضة السكائر، والملابس التحتانية...
وغير ذلك أن تدخل بين كلماته»⁽³⁾، وتراه يتحدث عن (الجورب
المقطوع)⁽⁴⁾ وكأنه يتحدث عن عالم بأسره:

(1) نفسه: 335.

(2) نزار قباني شاعرا وإنسانا: 82.

(3) البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر: 100.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة: 316.

طَائِشَةَ الْمَشْيَةِ .. لَا تَعْصِبِي
تَسْمُنْتِي الطَّعْنَةَ فِي الْجَوْرِبِ
عَفْوًا. وَكَرَّ الْخَيْطُ فِي شَهْقَةٍ
نَادِمَةً .. فِي أَسْفِ مُطْرَبِ
فَالْقَمَرُ الْمَرْسُومُ فِي سُرْعَةٍ
يُرْضِعُنِي مِنْ جُرْحِهِ الْمُنْذَبِ
جَزِيرَةً .. فِي صَدْفَةٍ كَوْنَتْ
فَاعْرَزْ هُنَا الْمَرْسَاةَ يَا مَرْكَبِي
وَيَا فَمَ الْجَوْرِبِ لَا تَنْطَبِقُ
مَوْسِمًا أَكْثَرَ مِنْ طَيْبِ

فاعلة ليست في اختيار الموضوع، ورصانة اللغة الشعرية لا تقف على ما تناوله من موضوعات لأنها مطروحة في الطريق؛ ولكن العبرة في جعل الموضوع قضيةً شعريةً يتبنى الشاعر فيها رؤاه الشعرية بأمانة، فيطرحه كما يراه هو، لا كما الموضوع على حقيقته، فلغة نزار «البيسيطة هي المرآة التي تتعكس عليها ذاته بكل مكوناتها الحسية والشعورية. وعلى الرغم من هذه البساطة فإن لغته كانت قادرة على الإدهاش عبر الانزياحات اللغوية والتشكيلات الدلالية، كما أنها كانت قادرة على مفاجأة القارئ بما لا يتوقع، وتلك هي طبيعة اللغة الشعرية الحقيقية»⁽¹⁾ التي تميز بها نزار عن غيره من شعراء الحداثة.

(1) قراءة النص الشعري لغةً وتشكيلاً: 39.

ثانياً: المنافرة (الانزياح الإسنادي)

يتجلى المظهر الآخر من مظاهر الانزياح لدى نزار في المنافرة، التي هي عدم الملاءمة بين كلمتين بينها علاقة إسناد، تلك الوظيفة النحوية القائمة على «ضم كلمة إلى كلمة على وجه يفيد أن مفهوم أحدهما ثابت لمفهوم الآخر أو منفي عنه»⁽¹⁾. والمنافرة، تعد انزياحاً صارخاً قياساً بالانزياحات التركيبية والصوتية التي تعد انزياحاتها ضعيفة نسبياً⁽²⁾؛ لأنّ نفيها؛ أي المنافرة، يتطلب جهداً ذهنياً أكبر كلما اتسعت الفجوة: مسافة التوتر بين المسند والمسند إليه.

والتناظر لا يتعدى كونه تناظراً إسنادياً بين أركان الجملة الواحدة، اسمية كانت أو فعلية، أو بين الصفة والموصوف، أو بين المضاف والمضاف إليه، إذ تكون العلاقة بين هذه العناصر علاقة انسجام وملاءمة في الكلام العادي والنثر العلمي على وجه التحديد، إلا أن لغة الشعر تتسم بكونها تحقق انسجاماً غير مألوف من قبل؛ لأنها «انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية»⁽³⁾، فيبدو فيها طرفاً الإسناد أول الأمر متنافرين عندما يوضعُ معناهما الحقيقي في الحسبان، كحال الجمل الاسمية في قصيدة (الشقيقتان)⁽⁴⁾ مثلاً:

قَلَمَ الحُمْرَةَ .. أُخْتَاهُ .. فَفِي
شُرْفَاتِ الظَّنِّ، مِيعَادِي مَعَهُ

(1) علم المعاني - دراسة بلاغية لمسائل المعاني: 44.

(2) بنية اللغة الشعرية : 111.

(3) الخطيئة والتكفير: 25.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة: 202.201.

.....
 جَوْرَبِي نَارٌ فَهَلْ أَنْقَذْتَهُ؟
 مِنْ يَدِ مُوشِكَةٍ أَنْ تَقْطَعَهُ

 إِنَّهُ الْأَنَ إِلَى مَوْعِدِنَا
 جَبْهَةً .. بَادِخَةً .. مُرْتَفَعَةً
 وَرِدَاءٌ يَحْصِدُ الشَّمْسَ جَوِيٌّ
 وَقَمٌّ لَوْنُ الْفُصُولِ الْأَرْبَعَةِ
 لَا أَسْمِيَهُ .. وَإِنْ كَانَ اسْمُهُ
 نَقْرَةَ الْعُودِ .. وَيُوحَ الْمَزْرَعَةِ

فأسند (شرفات الظن) إلى المبتدأ (ميعادي) تجسيدياً لقلق الفتاة وظنونها، ما جعل الجورب ناراً، وأسند الخبر (إلى موعدا) إلى اسم إن على تقدير (متجه)، وأسند الجملة الفعلية (يحصد الشمس) خبراً إلى الرداء ليصف لونه الذهبي، وأسند الخبر (نقرة العود ويوح المزرعة) إلى اسم كان (اسمه) ليصف نغمة حروف اسم حبيب المرأة المتحدثة، إذا نُطِقَ به، وكل هذه التفسيرات تأتي لفك التناظر القائم بين المسند والمسند إليه في الجملة «فإن قوة المنافرة تتناسب مع شدة تغيير المعنى الضروري لنفيها؛ أي تتناسب مع المسافة الفاصلة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي»⁽¹⁾، وقد لا يمكن نفي المنافرة القائمة بين المبتدأ والخبر، كما في قوله في قصيدة (رسالة من سيدة حاقدة)⁽²⁾:

(1) بنية اللغة الشعرية: 125.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 335.

لَا تَعْتَذِرُ ..

فَالِإِثْمُ يَحْصِدُ حَاجِبِيكَ
وَخُطُوطُ أَحْمَرِهَا، تَصِيحُ بوجنتيك
وَرِبَاطُكَ الْمَشْدُوهُ يَفْضَحُ
مَنْ لَدَيْكَ .. وَمَا لَدَيْكَ

فخطوط الحمرة من أثر القبلة على وجنة الرجل تصيح فاضحةً إياه، كما يفعل الرباط المشدوه، إلا أن الإثم الذي يحصد الحاجبين مستعص على الفهم! وهو من غريب الإسناد في المقطوعة ولا يمكن القول فيه سوى أن الجبين مقر لسيما المرء فسقاً وطهارةً، وأن الإثم يحصد الحاجبين ليشف عما يُوراري عنه الجبين تماماً. وقد يُحدِّثُ التنافر قلباً للحقائق ويجعلُ النتائج أسباباً كما في قوله⁽¹⁾:

إِعْضَبْ!

فَأَنْتَ رَائِعٌ حَقًّا مَتَى تَتُّورُ

إِعْضَبْ!

فَلَوْلَا الْمَوْجُ مَا تَكَوَّنَتْ بُحُورُ

والحقيقة أن البحور هي التي تكون أسباباً لتكوين الأمواج لا العكس، إلا أن الشاعر ماثل روعة الرجل التائر بروعة البحر المائج، فجعل الثورة مكوناً أساسياً لشخصية الرجل عند المرأة، ومشعرةً إياها بوجوده، كما أن الإحساس بوجود البحر يكاد ينعدم بدون الأمواج وصخبها.

(1) نفسه: 521.

وقد لا تكون المنافرة قائمة بين المبتدأ والخبر في البيت إلا أن مفهوم المخالفة للعبارة يحدث تناقضاً كما في قوله⁽¹⁾:

مُنْذُ أَحْبَبْتُكَ الشُّمُوسُ اسْتَدَارَتْ
وَالسَّمَاوَاتُ صِرْنَ أَنْقَى وَأَرْحَبَ

أي أن الشمس كانت ذات أشكال أخرى قبل أن يحبها، وهو انعكاس لنفسية الشاعر الذي لم يكن يرى الأشياء على طبيعتها قبل حبه لها، وقد يحدث العكس أي أن الشاعر يصبح لا يرى الأشياء على طبيعتها بعد حبه، كقوله⁽²⁾:

أَرْجُوكِ يَا سَيِّدَتِي .. أَنْ تُرْجِعِي
عِلَاقَتِي الْأَوْلَى مَعَ الْأَشْيَاءِ
أَنْ تُرْجِعِي الْأَشْجَارَ مُسْتَقِيمَةً
وَالْأَرْضَ مُسْتَدِيرَةً

فمفهوم المخالفة هنا يعلن أن الأشجار لم تعد مستقيمة والأرض لم تعد مستديرة بعدما كانتا كذلك قبل حبه لها .

ولعل المنافرة تزداد شدة إذا ما زرعا الشاعر بين الفعل والفاعل؛ لكون الفعل يتسم بالحركة والحيوية ولاسيما إذا اسند إلى الجمادات كقوله في قصيدة (مشبوهة الشفتين)⁽³⁾:

مَشْبُوهَةٌ الشَّفَتَيْنِ لَا تَتَنَسَّكِي

(1) نفسه: 696.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 712.

(3) نفسه: 306.

لَنْ يَسْتَرِيحَ الْمَوْعِدُ الْمَكْبُوتُ
وَعَرِيزَةُ الْكِبْرِيَّتِ فِي طُعْيَانِهَا
مَاذَا أَيَّكْظِمُ مَا بِهِ الْكِبْرِيَّتُ
شَفَتَانِ مَعْصِيَتَانِ أَفْصَحَ عَنْهُمَا
مَا دَامَ يَرِشَحُ مِنْهُمَا الْيَاقُوتُ
إِنَّ الشَّفَاهَ الصَّابِرَاتِ أُحِبُّهَا
يَنْهَارُ فَوْقَ عَقِيقِهَا الْجَبْرُوتُ

فاسند الفعل (يستريح) إلى الموعد ليعبر عن شوقه للحظة القبلية الموعودة، وأسند (يكظم) إلى الكبريت الذي هو رمز الشهوة هنا، ويرشح الياقوت كناية عن حمرة الشفتين، وانهيار الجبروت هو لحظة استسلام الفتاة للقبلية بعد تنسُّكها، وكل هذا التشخيص والأنسنة للأشياء والمجردات يأتي عن طريق الانزياحات الإسنادية، وهو سبيل الشعرية للتعبير بطريقتها الخاصة ف«في كل مرة تُظهر فيها الكلمات انحرافاً ما عن التعبير عن الفكر بالطريقة الأكثر مباشرة، أي بالطريقة الأقل معقولة، وفي كل مرة تكشف فيها هذه الانحرافات، لنقل، كشفاً كلياً عالماً من العلاقات متميزاً عن العالم العلمي المحض»⁽¹⁾.

وقد لا يوُلَّدُ إسناد الفعل إلى الفاعل تناقضاً إلا بعد مجيء المفعول به لتخرج الجملة إلى اللامعقول؛ لأنه لا يُتعدى بمثل هذه

(1) في الشعرية: 135.

الأفعال إلى مفاعيل مثلها في الكلام المألوف، فيحدث التنافر عندئذ انزياحاً لا بد له من نفيه لتفيد الجملة معنىً وتستقيم دلالتها، كما في قصيدة (عندما تمطر فيروزاً)⁽¹⁾ مثلاً، التي تكون المفاعيل فيها متنافرة مع أفعالها ابتداءً من العنوان:

لَا تَسْأَلِينِي .. هَلْ أَحِبُّهُمَا ؟
عَيْنَيْكَ، إِنِّي مِنْهُمَا لَهُمَا .
أَسْتَغْفِرُ الْفَيْرُوزَ .. كَيْفَ أَنَا ؟
أَنْسَى الَّذِي بَيْنِي وَبَيْنَهُمَا .

.....

كَمْ جَنَّتْ أَمْسَحَ فِيهِمَا تَعْبِي
كَمْ نَمَتْ .. كَمْ صَلَّيْتُ عِنْدَهُمَا
أَحْشُو جُيُوبِي كُلَّهَا صَدَفًا
وَأَذِيبُ حُرْنِي فِي مِيَاهِهِمَا ..
عَادَ الشِّتَاءُ بِكُلِّ قَسْوَتِهِ
يَمْتَصُّ أَيَّامِي فَأَيْنَ هُمَا ؟

يصطدم القارئ عندما تمطر فيروزاً بدلاً من الأمطار ويعني به الشاعر لحظة تأمله في عيني الحبيبة؛ لأن في ذلك تشبيهاً ضمنياً للعين بالفيروز، لذا يستغفر الفيروز إذا ما نسي ما بينه وبين العينين، ثم يأتي ليمسح ما هو معنوي (تعبي) فيهما، ويذيب ما لا يُذاب

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 399.

(الحزن) في مياهما؛ لأنه يشعر بالراحة فيهما ويسلو بهما حزنه،
ثم يأتي الشتاء ليتمتص أيامه التي تمرُّ وهو في وحشة الشتاء فيشعرُ
بالحنين إليهما .

وقد تتجاوز المنافرة إلى غير ذلك من عناصر الجملة الفعلية،
كما في قصيدة (بيتي)⁽¹⁾:

فِي حُرْجِنَا مَدْرُوزِ شَوْحًا
سَقَفُ مَنْزِلِنَا اخْتَضَى

.....

نَسَجَ التُّلُوجَ عَبَاءَةً

لَبَسَ الزَّوَابِعَ مِعْطَفًا

.....

قَطَعَ الحَصَى فِي أَرْضِهِ

ضَوْءٌ تَجَمَّدَ أَحْرَفًا

.....

يَرْقَى إِلَيْهِ الدَّرَبُ

سَكَرَانَ الخَطَى مُتَعَطِّفًا

في هذه الأبيات يكمن سبب المنافرة في (شوحاً) المنصوب على
نزع الخافض، و(عباءة) التمييز المحوّل عن المفعول والأصل (نسج

(1) نفسه: 288.287.

عباءة الثلوج⁽¹⁾، و(معطفاً . متعطفاً) الحالين و(أحرفاً) التمييز، فيكون الانزياح في كون الحرج مدروراً بالشوح^(*) بدلاً من الخيط، ويظهر المنزل ملتقاً بعباءة بيضاء من تساقط الثلوج، لابساً الزوابع كما يلبس المعطف، وفي أرضه تُرى قطعُ الحصى تتلألاً كأنها أضواءً تجمدت كالحروف من أثر الصقيع القابع عليها، والطريق إلى البيت ملتو كخطوات السكران، ثم يتعطف عليه.

وقد تتجاوز المنافرة ذلك إلى شبه الجملة أيضاً كما في قوله⁽²⁾:

حُبُّكَ تَلْمِيذُ شَيْطَانٍ
يَتَسَلَّى بِالْقَلَمِ الْأَحْمَرَ
يَرَسُمُ أَسْمَاكَ مِنْ ذَهَبٍ
وَنِسَاءً مِنْ قَصَبِ السُّكَّرِ

.....

وَأَمْرَاءَ يَرَسُمُ عَارِيَةً
وَلَهَا تَدْيَانَ مِنَ الْمَرَمَرِ

.....

يَرَسُمُ عُصْفُورًا مِنْ نَارٍ
مُشْتَعِلَ الرَّيِّشِ .. وَلَا يَحْذَرُ

(1) النحو الواجِب: 422/2.

(*) وهو نبات متسلق يظهر كدرز الخيط في النسيج.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 684.683.

.....
يَرَسُمُ بِالوَرْدِ وَبِالْيَاقُوتِ
وَيَتَرَكُ جُرْحًا فِي الدَّفْتَرِ

.....
وَيُخْرِبُشُ فَوْقَ جِدَارِ الشَّمْسِ
وَلَا يَرْتَاحُ وَلَا يَضْجَرُ

فالأسماك من ذهب في ألوانها، والنساء من قصب السكر في حلاوتهن، والثديان من المرمر لكونهما صقيلتين، والعصفور من نار كناية عن إثارة نار الشهوة من قبل حبها وهي لا تحذر عاقبة هذه النار، والرسم بالورد والياقوت دلالة على نوع الأحمر القاني المستخدم في رسومها ليبدو الدفتر وكأنه مجروح من أثر الدماء عليه، وهذا الحب يصنع المستحيل؛ فيصل إلى جدار الشمس ليخربش فوقه.

أما منافرة الصفة فإن نزاراً يختار الصفات بحذر ودقة ليبرز ما يريد من الصور، كما في قصيدة (أكتبي لي)⁽¹⁾:

أَلَيْ أكَتَبِي مَا شِئْتِ .. إِنِّي أَحِبُّهُ
وَأَتْلُوهُ شِعْرًا ذَلِكَ الْأَدَبَ الْحُلُومَا
وَنَمَتَّصُ أَهْدَابِي انْحِنَاءَاتِ رِيَشَةٍ
نَسَائِيَةِ الرَّعْشَاتِ .. نَاعِمَةَ النَّجْوَى

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 27.26.

.....
أَحْنُ إِلَى الْخَطِّ الْمَلِيسِ .. وَرُقْعَةٍ
تَطَايِرُ كَالنَّجْمَاتِ أَحْرَفُهَا النَّشْوَى

.....
تَغَلَّغَتْ فِي بَالِ الْحُرُوفِ مَشَاتِلًا
وَصَوْتًا حَرِيرِيَّ الصَّدَى، وَادِعًا، حُلُوًا

فوصف أدبها بالحلاوة وصور خطها ابتداءً من انحناءات قلمها الموصوفة بأنها نسائية الرعشات، وأنها ناعمة النجوى فيبدو صوتها من خلال الحروف صوتاً كالحرير الناعم صدها على سبيل تراسل الحواس.

وقد ينزاح شعر نزار عن المؤلف في جعل الأسماء صفات كقوله⁽¹⁾:

لَا تَكْشِفِي الْعُنُقَ الْغُلَامَ .. فَلَا
عَاشَتْ جِرَاحُ اللَّوْزِ .. مِنْ بَعْدِي
وقوله⁽²⁾:

الْيَدَانِ الشَّمْعِيَّتَانِ .. يَدَاهَا
وَالفَمُ الطِّفْلُ .. سَكْرٌ وَزَيْبٌ

فوصف العنق بالغلام لما يوحي به الغلام من رشاقة وانتصاب، والفم بالطفل للدلالة على الطراوة والنعومة المستوحاة من صفات

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 257.

(2) نفسه: 440.

الطفل؛ أي لابد هنا من تغيير الدلالة المباشرة في هذه الاسماء الى دلالاتها الموحية لاستقامة المعنى⁽¹⁾.

وقد استطاع نزار أن يظهر المدهش والمفاجئ في إسناد صفات خارجة عن المألوف إلى موصوفاته ليفرض أسلوبه، كما في قصيدة (الحب والبتروول)⁽²⁾:

مَتَى تَفْهَمَ؟

مَتَى يَا سَيِّدِي تَفْهَمَ؟

بَأَنِّي لَسْتُ وَاحِدَةً كَغَيْرِي مِنْ صَدِيقَاتِكَ

وَلَا فَتْحًا نِسَائِيًّا يُضَافُ إِلَى فُتُوحَاتِكَ

وَلَا رَقْمًا مِنَ الْأَرْقَامِ يَعْبُرُ فِي سَجَلَاتِكَ

مَتَى تَفْهَمَ؟

فالمدهش في جعل ما هو من الاستعمال الشائع (الفتوحات الإسلامية) استعمالاً غريباً (فتحاً نسائياً) بقريئة النظر إلى حالي الفتح على أنها حالتا انتصار لدى الفاتح هنا وهناك، ومراعاة للبيئة المشتركة بين المخاطب في القصيدة والفاتح الإسلامي، وتذكرة له بأن أسلافه كانوا في يوم من الأيام يجاهدون في سبيل الله، وهو اليوم لا يهتم سوى الشهوة ليكون وقع الخطاب أثقل على نفسه.

ومما يجعل الانزياح صارخاً، تلاعبُ الشاعر بالألوان حين يكسو الأشياء غير ألوانها وهو «انتهاك لخبرة القارئ ومعرفته وذوقه،

(1) بنية اللغة الشعرية: 109.108.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 445.

ولذلك فإن هناك تغييراً يصيب ذوق القارئ وتقع بينه وبين النص مسافة جمالية لا يستطيع أن يحدد أبعادها ودلالاتها إلا بالقراءة الاستبطانية القائمة على الحوار مع النص⁽¹⁾، وهذا ما يُرى في إسناد صفة اللون إلى المجردات في قوله⁽²⁾:

وَعَبَدَتْ بَقِيَّةَ إِرْهَاقِ
تَحْتَلُّ جَوَانِبَ عَيْنِيهِ
وَالْتَعَبَ الْأَزْرَقَ تَحْتَهُمَا
وَهَطُّوْلَ التَّلَجِّ بِصُدْغَيْهِ

فوصف التعب بالزرقة على سبيل المجاز العقلي، لأن التعب سبب للزرقة تحت العينين، وقد يتجلى الانزياح في إطلاق عكس الصفة على الموصوف فيتجه التعبير نحو الرمز المضلل⁽³⁾، كقوله في قصيدة (عند امرأة)⁽⁴⁾:

وَمِنْ وَرَاءِ بَابِهَا
يَعْوِي شِتَاءٌ مُلْحَدٌ
وَفِي الذَّرَى رَعْدٌ .. وَفِي
أَعْمَاقِ رُوحِي غَيْمَةٌ
تَبْكِي وَتَلَجُّ أَسْوَدٌ

(1) جماليات الأسلوب والتلقي: 108-109.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 423.

(3) الانزياح الشعري عند المتنبي: 202.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة: 170.169.

فالسباق يشتمل على جملة صفات متنافرة مع موصوفاته (شتاء ملحد) للدلالة على قسوته، و(غيمة تبيكي) دلالة عن الحزن، وهو السياق الذي يجعل الثلج أسود انعكاساً لهذه الروح الكئيبة، «واللغة الشعرية هنا خاطئة موضوعياً... لكنها صحيحة ذاتياً، وشعرية الألوان هنا تترك المتلقي نهياً للتأويل، ذلك أن إسناد لون إلى شيء له لون آخر يبدو تحدياً مقصوداً»⁽¹⁾ من لدن الشاعر، محاولاً من خلال التعبير عما لا يمكن التعبير عنه بأساليب غير منزاحة ليقصد من ورائها الإبلاغ والإيحاء معاً، «قد تحقق - بدمجها بين عناصر حسية متنافرة دلاليًا، متألّفة إيحائيًا. وظيفة مزدوجة أو مركبة... لم تعد وظيفة معيارية محضة: أي مقصورة على تحديد هوية الرمز المضاف، ولا شعرية محضة: أي مقصورة على تفجير هوية الرمز المضاف بل هي مزيج من هذه وتلك»⁽²⁾ وهذه أيضاً من أسباب السهولة عند نزار قباني، ومن هذه الصفات أيضاً (لذة حمراء)⁽³⁾ - اعتناق أزرق⁽⁴⁾ - قمري الأخضر⁽⁵⁾ - القمر الأسود⁽⁶⁾ مما يتناسب مع سياقاتها لأنه «طوع الكثير من الصفات المتنافرة دلاليًا مع موصوفاتها، فاعتمد أسلوبه عليها بعد أن صُبِغَتْ بصبغته الخاصة، فأقام شبكة من العلاقات الدلالية بين الكلمات، وأسبغ

-
- (1) الانزياح الشعري عند المتنبي: 202.
(2) الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية: 302.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 69.
(4) نفسه: 100.
(5) نفسه: 374.
(6) الأعمال الشعرية الكاملة: 25.

عليها من الصفات الإنسانية التي جعلت المعاني ومدلولاتها تتوالد بصورة فنية جميلة»⁽¹⁾.

ومن التناظر أيضا ما يكون بين المضاف والمضاف إليه ليبدو مظهراً من مظاهر الانزياح لديه بين الأشكال الأخرى من التناظر في قصيدته (الضفائر السود)⁽²⁾:

وَشَعْرُهَا .. عَلَى يَدَي

شَلَالٍ ضَوْءٍ أَسْوَدٍ ..

.....

وَقَرٌّ .. نَهْرٌ عَتَمَةٌ

عَلَى الرُّخَامِ الأَجْعَدِ

فالتناظر قائم بين شلال وضوء، ومن المفارقة أن تناظراً آخر ينفي انزياح التناظر الأول في البيت، وهو كون الضوء أسوداً تماشياً مع لون الضفائر الأسود، ونهر عتمة كذلك فيه تشبيه للشعر بالنهر لانسيابيته إلا أنه نهر عتمة لفرط سواده.

(1) دلالات الألوان في شعر نزار قباني: 154.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 111.110.

المبحث الثاني: آليات الانزياح

ينزاح الشعر دلاليًا بآليات متعددة، وقد تمخض بعض من هذه الآليات عن رصد شعر نزار، كما يأتي:

أولاً: الاستعارة

ينشأ الانزياح الدلالي من المنافرة الحاصلة بين المسند والمسند إليه، فيتطلب نفيه تجاوزَ الدلالات الحقيقية للدوال إلى دلالات مجازية، و «الاستعارة تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب عن هذه المنافرة. إنَّ الانزياحين متكاملان وذلك لأنهما لا يتحققان في نفس المستوى اللغوي. المنافرة تعتبر [كذا] خرقاً لقانون الكلام. إنها تتحقق على المستوى السياقي، والاستعارة خرق لقانون اللغة. إنها تتحقق في المستوى الاستبدالي. هناك نوع من هيمنة الكلام على اللغة، فاللغة تتحول لكي تعطي للكلام معنى، ويتكون مجموع العملية من زمنين متعاكسين متكاملين»⁽¹⁾. أي الانزياح ونفي الانزياح.

وعندما يتعسر نفي الانزياح يتولد ما يسمّى بالاستعارة العنادية في البلاغة القديمة أو الاستعارة التناظرية المرتبطة بالانحراف الأسلوبي؛ لأنه انزياح عن معيار هو قانون اللغة⁽²⁾، و «الاستعارة شيء خاص واستثنائي في الاستعمال اللغوي. انها انحراف عن النمط الاعتيادي للاستعمال بدلاً من المبدأ الحاضر أبداً في نشاط اللغة الحر»⁽³⁾،

(1) بنية اللغة الشعرية: 109 .

(2) الإبداع الشعري وكسر المعيار: 5349.

(3) آ . ريتشارد: 270.

وعندئذ تُتجز اللغة عملها في إنشاء الصورة الشعرية وأبعادها المجازية؛ لكون الصورة رسماً قوامه الكلمات⁽¹⁾.

على الرغم من التعريفات شبه المتفق عليها للاستعارة، وهي أنها استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي⁽²⁾، فإنها حظيت باهتمام النقد الحديث وإن كانت تسمى منذ القدم بملكة الصور البيانية⁽³⁾، إلا أن النقد العربي القديم وخاصة ما انبثق منه عن عمود الشعر الذي كان يؤثر الوضوح ويرد الاستعارات إذا كثرت وأوغلت في الخيال، وهو ما جُوبه به أبو تمام وثورته الشعرية على عمود الشعر، فإنها - أي الاستعارة - قد ارتبطت ارتباطاً وجودياً بالشعر والشعرية⁽⁴⁾؛ للدور الأساس الذي تلعبه في خلق التناظر الصارخ في اللغة الشعرية، حتى عدَّ الشعر منطلق الاستعارة مقابل النثر الذي هو منطلق القياس، وليعرّف الشعر بأنه استعارة ثابتة ومعمّمة⁽⁵⁾، وعلى الرغم من أنها توصف بأنها انزياح موضعي تؤثر في نسبة محدودة من السياق⁽⁶⁾، إلا أن ذلك لا يمنع الاستعارة من أن تدبّ جذورها في مفاصل النص الشعري كلّ، ولا سيما النصوص الشعرية التي يتخذ

(1) الصورة الشعرية: 22.

(2) علم البيان - دراسة تحليلية لمسائل البيان: 155، وينظر: جواهر البلاغة: 303.

(3) الشعرية والحدائث: 48.

(4) في الشعرية: 129.

(5) بنية اللغة الشعرية: 108.

(6) علم الأسلوب: 181.

الشاعر من موضوعاتها معادلاً موضوعياً لتجربته الشعرية، ولعل قصيدة (هرة)⁽¹⁾ لنزار قباني تدعم هذا الافتراض:

أَكْرَهَهَا .. وَأَشْتَهِي وَصَلَهَا وَإِنِّي أَحِبُّ كُرْهِي لَهَا
أَحِبُّ هَذَا اللُّؤْمَ فِي عَيْنِهَا وَزُورَهَا .. إِنَّ زُورَتْ قَوْلَهَا
وَأَلْمَحُ الكِذْبَةَ فِي ثَغْرِهَا دَائِرَةً .. بِأَسِطَّةٍ ظَلَمَهَا
عَيْنٌ كَعَيْنِ الذَّنْبِ مُحْتَالَةٌ طَافَتْ أَكَاذِيبُ الهَوَى حَوْلَهَا
قَدْ سَكَنَ الشَّيْطَانُ أَحْدَاقَهَا وَأَطْفَاتٌ شَهَوْتَهَا عَقَلَهَا
أَشْكُ فِي شَكِّي .. إِذَا أَقْبَلَتْ بَاكِئَةً شَارِحَةً ذُلَّهَا
فَإِنَّ تَرْفَعَتْ بِهَا .. اسْتَكْبَرَتْ وَجَرَّرَتْ ضَاكِئَةً ذَيْلَهَا
إِنَّ عَانَقْتَنِي .. كَسَرَتْ أَضْلَعِي وَأَفْرَعَتْ عَلَيَّ فَمَيَّ غَلَمَهَا
يُحِبُّهَا حَقْدِي .. وَيَا طَالَمَا وَدِدْتُ إِذْ طَوَّقْتُهَا .. قَتَلَهَا

فالقصيدية غزلية يستبعد سياقها العام أن تكون حديثاً عن هرة حقيقية، على الرغم من أن الشاعر لم يرجح ذلك نهائياً بأن يذكر اللوازم الحسية مما يخص المرأة دون غيرها كذكر النهد والجيد والصدر والحمرة .. الخ - كعادته - مما يجعل القصيدة تتأرجح بين الموضوع ومعادله، فنجد الاستعارة تمتد على طول القصيدة، وتتدخل كآلية ثنائية الاشتغال، فمرة تغري بالإيمان بأن الهرة حقيقية، إذ أنها لم تغلق أبواب نفي الانزياح القائم في ادعاء (القول

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 244.243.

والكذبة - والشهوة - البكاء والضحكة - والاستكبار) للهرة، إذ ليس من المحال أن يعدّ كل ذلك استعارات مكنية تصوّر شعور الشاعر إزاء هرتّه، فضلا عن أن (اللؤم - عين الذئب - وسكون الشيطان فيها - الذيل) قرائن تعزّز هذا الافتراض في كونها صفات ثابتة للقطط عموما، على رغم من أنّ بعضها من نسج الأساطير والعقائد الشعبية التي وفق الشاعر في توظيفها.

ومرّة تخضع الاستعارة للسياق العام الذي يتطلب نفي الانزياحات بألية أخرى مغايرة تماما للآلية الأولى، إذ أن ما كان يعدّ قرائن مانعة من إرادة المعنى الحقيقي في القراءة السابقة، تتحول إلى انزياحات تتطلب نفيًا يتماشى مع السياق المفسّر الذي يؤكد أنّ المراد بالهرة امرأة تشبه الهرة في اللؤم والاحتيال والشيطنة والاستكبار وهو «المسلك الذي يقوم على ملاحظة تجمعات الصور المتمكنة في ضوء الموقف العام للشخصية حيث يرتبط معطى بمعطى يلازمه - على الأغلب - ليشكل معه علاقة أو وحدة عضوية إذا ما استدعي أحد حديها أو حدودها سرعان ما تلبث بقية الحدود أن تستجيب للداعي وتبرز على السطح، ومن الطبيعي أن يؤدي أي تحليل لارتباطات الحدود في مجال الوحدة إلى بيان الأساس النفسي لطبيعة العلاقة ومن ثم الأساس العميق لطبيعة الوساطة الفنية»⁽¹⁾، وهذا الخيط الرابط بين المستعار والمستعار له يستلزم استحضر الصورتين معا (الهرة والمرأة) فيتناوب انبعاثُ الشك ودفعه باليقين بأن المرأة هي المعنية، وتتناوب معه لذة الظفر بالحقيقة بعد كل

(1) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: 282.

انتكاسة يحدثها انحراف القصيدة عن مسارها الموحى بالغزل، فالأشطر الأولى في الأبيات (2 - 4 - 5 - 6) يستدعي استحضر صورة الهرة، إلا أن المتلقي يجابه في الشطر الثاني من الأبيات نفسها بما يلزم نفي ما استحضره أولاً واستبداله بما يمليه السياق العام (صورة المرأة)، ويتجذر هذان المتواليان في النص حتى نجدهما في وحدات البيت الواحد كما في البيت السابع:

فان ترفقتُ بها - استكبرت وجررت ضاحكةً ذيلها
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
 الهرة المرأة الهرة المرأة الهرة

وقد سمى ياوس «تصادم أفق التوقع للقارئ مع أفق النص بالمسافة الجمالية وهي مفهوم يقوم على التعارض بين ما يقدمه النص وما يتوقعه القارئ، فالنص ربما يطابق أو يُخَبِّبُ أو ينقضُ ما يتوقعه القارئ، ولكن النص الذي لا يتطابق مع أفق القارئ قد يمتلك قدرة على تغيير أفق هذا القارئ»⁽¹⁾ الذي يتصادم أكثر من مرة مع أفق هذا النص فيستشعر، بذلك، المسافة الجمالية مع كل تصادم.

أما استعارات نزار عموماً فيسهل فهمها؛ لأنه غالباً ما يقدم سياقها المتصل بها عليها، وتقديم السياق المتصل يسهل فهم الاستعارة كما أثبتت ذلك المقاربات التجريبتطبيقية⁽²⁾. كقوله⁽³⁾:

لِمَنْ صَدْرِي أَنَا يَكْبَرُ ؟

(1) جماليات الأسلوب والتلقي: 93.

(2) فهم الاستعارة في الأدب: 138-139.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 589.

لِمَنْ كَرَزَاتُهُ دَارَتْ ؟

لِمَنْ .. تَفَاحَةٌ أَرْهَرَ ؟

لِمَنْ

لِمَنْ صَحْنَانِ صِينِيَّانِ .. مِنْ صَدْفٍ وَمِنْ جَوْهَرٍ

لِمَنْ ؟ قَدَحَانِ مِنْ ذَهَبٍ

وَلَيْسَ هُنَاكَ مَنْ يَسْكُرُ.

فلو حذف السطر الأول من المقطوعة الشعرية وهو السياق المتصل لصعب فهم استعارات مثل (الكرزة والتفاحة والصحن والقدح).

وقد يستشف السياق من العنوان إذ ليس في المقطوعة الشعرية كلها سياق متصل بفهم الاستعارة كقوله في قصيدة «تعود شعري عليك»⁽¹⁾:

حَبِيبِي أَخَافُ اعْتِيَادَ الْمَرَايَا عَلَيْكَ

وَعِطْرِي، وَزِينَةَ وَجْهِهِ عَلَيْكَ

أَخَافُ اهْتِمَامِي بِشَكْلِ يَدَيْكَ

أَخَافُ اعْتِيَادَ شِفَاهِي ...

مَعَ السَّنَوَاتِ، عَلَى شَفَتَيْكَ

أَخَافُ أَمُوتُ، أَخَافُ أَذُوبُ

كَقِطْعَةٍ شَمِعَ عَلَى سَاعِدَيْكَ ..

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 528.527.

فَكَيْفَ سَتَنْسَى الْحَرِيرَ؟

وَتَنْسَى .. صَلَاةَ الْحَرِيرِ عَلَى رُكْبَتَيْكَ؟

فاستعارة الحرير للشعر وارد، ولكن الحرير في صورة تمثيلية كهذه بأن يصلي على ركبتي الحبيب في جلسة صلاة هي التي تخلخل التوقع لولا صرامة السياق المفهوم من مقتضى العنوان.

وقد يكون السياق معروفاً من أسلوب الشاعر وطريقة تعبيره، ولاسيما عن جسد المرأة، كما في قصيدته (إلى مراهقة)⁽¹⁾:

شَفَتَاكَ الصَّغِيرَتَانِ أَمَامِي

وَضَمِيرِي عَلَيْهِمَا مَصْلُوبٌ

وَتَبَّ الْأَرْبَابِ نَحْوِي .. فَمَالِي

كَجِدَارِ الْجَلِيدِ لَا أَسْتَجِيبُ

كُلَّمَا فَكَّرْتُ يَدَايَ بِقَطْفِ

رَدْنِي الطُّهْرُ عَنْهُمَا .. وَالْحَلِيبُ

فعلى الرغم من أن السياق مبدوء بذكر الشفتين إلا أن لفظة (أرباب) استعارة للنهدين؛ لأنها أقرب من هاتين الأخيرتين أكثر من الشفتين؛ لأوجه الشبه بين الطرفين وهي النعومة والوثبة، فضلاً عن القطف الذي يكون أكثر ما يكون للثمار التي تحدد بشكلها المستدير طريقة التعامل معها باليد، كما هي الحال في النهدي، إلا أن التعامل مع الشفة يكون بالشفة.

(1) نفسه: 439.

وأحياناً يؤخر نزار السياق فيصعب فهم استعاراته أول الأمر،
كما في قصيدة (المدخنة الجميلة)⁽¹⁾:

حَارِقَةَ التَّبَعِ .. اهْدَأِي فَالدُّجَى
مِنْ هَوْلٍ مَا أَحْرَقَتْ إِعْصَارُ
شَوَّهَتْ طُهْرَ الْعَاجِ، شَوَّهَتْهُ
وَعُغَابَ فِي الضَّبَابِ إِسْوَارُ
تَلَكَّ الْأَصَابِيْعُ الَّتِي ضَوَّاتُ
دُنْيَايَ، هَلْ تَمْضِي بِهَا النَّارُ

ف (طهر العاج) قد يكون استعارة للأظافر أو للأسنان، فكلاهما
يكون عرضة للتشوه بفعل دخان السكائر، إلا أنه إلى الأظافر أقرب
على الرغم من أن وجه التشبه بين العاج والأسنان أولى بأن تُؤوَّلَ في
ضوئه الاستعارة، إلا إن (إسوار) يرجح كفة الأظافر، كما أن البيت
الثالث جاء مفصلاً دون عطف كأنه جاء ليفسر البيت الذي قبله.

وفي بعض قصائده يكون العنوان استعارة لا يقصد منها معناها
الأصلي مثل قصائد: (هرة، شمع، حقائب البكاء، وأوعية الصديد)
إلا أن في هذا الأخير لا يفهم المستعار له إلا بعد الانتهاء من قراءة
القصيدة التي يقول فيها⁽²⁾:

« لا .. لا أريد »

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 301.

(2) نفسه: 343.

«المرأة الخمسون .. إنِّي لا أُريدُ»
وَدَفَنْتَ رَأْسَكَ فِي المِحْدَةِ يا بليدٌ ..
وَأَدْرَبْتَ وَجْهَكَ لِلجِدَارِ

.....

حَتَّى هُنَا
حَتَّى عَلَى السَّرْرِ المِقْوَسَةِ الحَدِيدِ
نَحْنُ النِّسَاءُ لَكُمْ عبيدٌ

.....

مَآذَا أُريدُ
لا شيءَ ..
يا سَفَّاحُ . يا قُرْصَانُ . يا قَبْوَ الجَلِيدِ
فَأَنَا وَعَاءٌ لِلصَّديدِ
يا وَيْلَ أَوْعِيَةِ الصَّديدِ
هيَ لَيْسَ تَمَلِكُ أَنْ تُريدَ وَلَا تُريدَ

وفي نهاية القصيدة يظهر المراد بالأوعية (المرأة الزانية) وبالصدید (ما يمني فيهن) وهن مغلوبات على أمرهن لأنهن لا يردن ذلك، ومن هنا تظهر أهمية عتبة العنوان في النقد الحديث ودورها في صميم العملية البنائية «وتنهض بدورها على هذا الأساس بوصفها مدخلا عتباتيا تصطمم به آليات القراءة حال دخولها ميدان الإجراء القرآني، ومفتاحاً مركزياً من مفاتيحها مشرعاً للعمل

دائماً، لما تحتويه من شحنة بنائية وتركيبية وسيميائية وإيقاعية كثيفة ومركزة تغذي طبقات النص الأخرى، وتتحكم على نحو ما في حركيتها ووظائفها وإسهامها المشترك في إنتاج الأنموذج النصي وخطابه»⁽¹⁾.

وهذا الخطاب قد يرتفع بالعنوان لينزاح عن معناه المقالي إلى المعنى المقامي حسب ظروف أداء المقال التي تشتمل على قرائن حالية⁽²⁾ وتسمى في النظرية السياقية بسياق الحال أو سياق الموقف و(الماجرى) وهو جملة العناصر المكونة للحالة الكلامية كشخصية المتكلم والسامع وتكوينها وعلاقة كل ذلك بالسلوك الكلامي الفعلي، والمظاهر اللغوية وغير اللغوية المرتبطة بطرف العملية الكلامية، وما يحيط بذلك من ظروف اجتماعية ونفسية⁽³⁾، ولعل خير مثال على تأثير السياق في مجمل العمليات الاستعارية هو قصيدة (إلى قديسة)⁽⁴⁾:

مَاذَا إِذَنْ تَتَوَقَّعِينَ ؟

يَا بَضْعَةَ امْرَأَةٍ .. أَجِيبِي

مَا الَّذِي تَتَوَقَّعِينَ ؟

إذ أن كل القرائن الحالية تبين أن العنوان استعير - على سبيل التهكم - من البيئة الدينية وهي الراهبة المتبتلة لامرأة مبتذلة تدعي الطهارة، وهذه مفارقة تحلها معرفتنا بالأحداث السابقة لعملية

(1) العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة: 43.

(2) اللغة العربية معناها ومبناها: 339.

(3) محاضرات في علم الدلالة: 225.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة: 435.

الكلام ثم الكلام ثم الاحداث العملية التالية لعلمية الكلام حسب تقسيمات النظرية السلوكية للتفسير الدلالي⁽¹⁾، ويظهر من السطر الأول من القصيدة أن أحداثا حصلت بين الشخصيتين في القصيدة قبل بدء الحوار بينهما وأن الفتاة لم تكن تتوقع من الرجل ما صدر عنه، وهذه الأحداث هي أن الرجل قد تجاسر على تلك الفتاة وأبدى لها رغبته الجنسية إزاءها بأن يتقرب منها ويمد يداً لتطويقها بسبب إثارته غير المتعمدة له بالتدخين مرة والتمدد على السرير والقراءة والتجرد من ملابسها مرة أخرى كما يظهر في قوله⁽²⁾:

أَظَلُّ أَصْطَادُ الذُّبَابِ هُنَا ؟ ..

وَأَنْتَ تُدَخِّنِينَ

أَجْتَرُ كَالْحُشَّاشِ أَحْلَامِي

وَأَنْتِ تُدَخِّنِينَ ..

وَأَنَا .. أَمَامَ سَرِيرِكَ الزَّاهِي ..

كَقَطٍ مُسْتَكِينٍ

مَاتَتْ مَخَالِبُهُ، وَعَزَّتْهُ .. وَهَدَّتْهُ السَّنِينُ

أَنَا لَنْ أَكُونَ - تَأَكَّدِي -

الْقَطُّ الَّذِي تَتَصَوَّرِينَ

قِطًّا مِنْ الْخَشَبِ الْمُجَوِّفِ ..

(1) المعنى وظلال المعنى: 114.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 436.435.

لَا يَحْرُكُهُ الْحَنِينُ ..

يَغْفُو عَلَى الْكُرْسِيِّ إِذْ تَتَجَرَّدِينَ

وَيَرُدُّ عَيْنَيْهِ ..

إِذَا انْحَسَرَتْ قِبَابُ الْيَاسْمِينِ ..

وفي المقطع الثاني يصرح أن هذا الكلام جاء في نهاية الأحداث⁽¹⁾:

تِلْكَ النُّهَائِيَّةُ ..

لَيْسَ تَدَهْشُنِي .. فَمَا لَكَ تَدَهْشِينَ

هَذَا أَنَا

هَذَا الَّذِي عِنْدِي .. فَمَاذَا تَأْمُرِينَ ؟

أَعْصَابِي احْتَرَقَتْ ..

وَأَنْتِ عَلَى سَرِيرِكَ تَقْرَأِينَ (*) ..

أَأَصُومُ عَنْ شَفَتَيْكَ ؟

فَوْقَ رُجُوتِي مَا تَطْلُبِينَ

مَا حِكْمَتِي ؟ مَا طِيبَتِي ؟

هَذَا طَعَامُ الْمَيْتِينَ

مُتَّصِفًا

مَنْ قَالَ ؟ إِنِّي آخِرُ الْمُتَّصِفِينَ

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 437.436.

(*) كذا في الديوان.

أَنَا لَسْتُ يَا قَدِيسْتِي
الرَّبَّ الَّذِي تَتَخَيَّلِينَ

.....

رَجُلٌ أَنَا كَالْآخَرِينَ .

فِيهِ مَزَايَا الْأَنْبِيَاءِ

وَفِيهِ كُفْرُ الْكَافِرِينَ

وواضح أن العنوان ملقٍ بظلاله على استعارات القصيدة كلها بان تكون أكثرها مستوحاة من البيئة الدينية والمنطق الديني ، كاستعارة (قباة الياسمين) للنهد المنحسر، واستعارة (أصوم) عن الشفتين وهو عن الطعام، واستعارة متصوف والرب . وإن لم تكن استعارة بالاصطلاح البلاغي . للرجل الذي لا يثيره الجنس فضلاً عن استعارة المخالب للقدرة الجنسية، إذ كما أن وجود المخالب للقط يجعله يحيى حياة طبيعية يستطيع الافتراض بدلاً من اصطيات الذباب، كذلك يستطيع الرجل بوجود القدرة الجنسية أن يحيى حياته بوصفه رجلاً يستطيع التقرب من المرأة ويرضي غرورها وإلا فسوف يجترّ كالحشاش أحلامه .

وقد لا يظفر القارئ بأي سياق يعينه على فهم الاستعارة في النص فتبقى أبواب التأويل مشرعةً أمام القارئ، إذ يقول في قصيدة (لن تطفئي مجدي)⁽¹⁾:

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 328 .

أَمْرِيضَةَ الْأَفْكَارِ يَا بَى
اللَّيْلُ أَنْ تَسْتَضْعِفِنِي
لَنْ تُطْفِئِي مَجْدِي، عَلَى
قَدَحٍ .. وَضَمَّةٍ يَا سَمِينُ

فالقدح قد يكون استعارة للقبلة وضمة الياسمين استعارة لتطويق الخصر بالذراعين، على اعتبار أن في لفظة (ياسمين) تشبيهاً للفتاة بالوردة، وهما من الشق العذري للحب الذي لا يرضي غرور الرجل الذي يتطلع إلى أكثر من ذلك ليبنى مجده في تجربة الحب هذه.

ثانياً: التشبيه

على الرغم من أن الاستعارة تعتمد التشبيه في الأساس⁽¹⁾، إلا أنها تفوق التشبيه في تشكيلها للصورة الفنية⁽²⁾؛ لأن «المبالغة في الاستعارة أقوى والخيال أشد»⁽³⁾ وأن التشبيه يتصف بالوضوح والإيضاح أحياناً «ويأتي عمق الاستعارة وسطحية التشبيه من أن الحدود بين طرفي التشبيه تبقى منفصلة ويعمل كل طرف منها بذاتية وتفرد، بينما تلغي الاستعارة الحدود وتدمج الأشياء حتى المتنافرة منها في وحدة»⁽⁴⁾ ولم يمنع ذلك الشعراء من الاستعانة

(1) أسرار البلاغة: 55.

(2) الصورة الفنية في النقد الشعري: 93.92.

(3) علم البيان - دراسة تحليلية لمسائل البيان: 158.

(4) الصورة الفنية في النقد الشعري: 93.

بالتشبيه لبناء صورهم على مدى العصور؛ لأنه تقنية شعرية لا تخلو من انزياح، فلو فهمنا سبب تمسك الشعراء بالتشبيه عندما يتخذونه وسيلةً للكشف عن علاقات خفية بين الأشياء، وكذلك «الشاعر المعاصر في محاولته إيجاد علاقات جديدة يجد نفسه أمام الخطوة الأولى خطوة إقامة المقارنة قبل أن يتعداها إلى خطوة الاندماج الظاهر . أدركنا لماذا بقي التشبيه ويبقى . وساطة صورية من وسائط فن الشعر»⁽¹⁾.

وإذا كان التشبيه انزياحاً في حد ذاته فإن الخروج عليه بالإتيان بالتشبيهات الجديدة والغريبة، هو تكثيف لوظيفة الانزياح التي هي إحداث الدهشة والمفاجأة لدى المتلقي بالتباعد بين طرفي التشبيه، فإذا حصل أن «استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب»⁽²⁾، ولعل نزاراً أدرك ذلك فتفنن في تشبيهاته بين الحسي القريب والتخييلي البعيد، ففي قصيدة (صباحك سكر)⁽³⁾ يقول:

إِذَا جِئْتَنِي ذَاتَ يَوْمٍ بِثَوْبٍ
كَعُشْبِ الْبُحَيْرَاتِ .. أَخْضَرَ .. أَخْضَرَ
وَشَعْرُكَ مُلْقَى عَلَى كَتِفَيْكَ

(1) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: 259.

(2) أسرار البلاغة: 130.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 469.

كَبَحْرٍ .. كَأَبْعَادِ لَيْلٍ مُبَعَثَرٍ
وَوَهْدِكَ تَحْتَ ارْتِفَافِ الْقَمِيصِ
شَهِيٍّ .. شَهِيٍّ .. كَطَعْنَةِ خَنْجَرٍ

ففي التشبيه الأول استعان الشاعر بدلالات (عشب البحيرات) لما يوحي به من غضارة ورونق وحيوية أكثر مما يريده من لونه الأخضر، وفي البيت الثاني الذي يضم تشبيهين ضارين في الخيال يشتركان في وجه شبه واحد وهو صورة إلقاء الشعر على الكتفين وفي التموج والتبعثر (كبحر كأبعاد ليل مبعثر) إلا أن الثاني يفجؤنا بوجه شبه خاص وهو السواد الذي يوحي به الليل، وفي الثالث مع حسيته إلا أن لفظتي (شهي شهى) تلبسان على القارئ الأمر في أن وجه الشبه بين النهد والطعنة هو الاشتواء، وأن الشاعر طعن برؤيته بارزاً، ويمكن أخذ الصورة بحسيتها؛ بأن حركة ارتفاف القميص على النهد يوحي بأن القميص فضفاض لا يجسم النهد، بل النهد ينفج القميص فيبدو وكأن الفتاة قد طعنت في ظهرها وبدا رأس الخنجر على صدرها بعدما نفذ في الظهر والصدر واخرقهما .

ومما يتفنن فيه نزار في تشبيهاته، ضبابية وجه الشبه بين طريفي التشبيه، إذ يقول في قصيدة (رسائل لم تكتب لها)⁽¹⁾:

أرسم الحرف
كما يمشي مريض في سبات

.....

(1) نفسه: 322.321.

فَأَنَا أَكْتُبُ كَالسَّكْرَانِ
لَا أُدْرِي اتِّجَاهِي وَحُدُودِي

فالانزياح كائن في تشبيه رسم الحروف بمشي المريض، وطريقة الكتابة بالسكران اللذين لا يعرف عنهما طريقة خاصة في المشي الكتابة، فوجه الشبه لا يفهم مما يحيل عليه الرسم والكتابة مع المشبهين بهما بل مما يوحي به المريض والسكران من تخبط في الفعل وهذيان في القول، فالشبه هو في كيفية الحركة لا في نوعها، والتشبيه على وجه المجاز إذن لا الحقيقية.

ومن التشبيهات ما لا يحتمل هذه الصرامة في التعامل معها «فعلاوة على أن العديد من الصور تقوم (بالكاف) ... فإنها تخضع لتغييرات جذرية لا تقف عند أعتاب (الجامع في الكل) ولا وجه الشبه التام وإنما يتعداها إلى تركيبات أخرى تحسها النفس الإنسانية وتتفاعل قبل أن تفهمها عقلياً»⁽¹⁾، ففي قصيدة (يد)⁽²⁾:

يَدُكَ الَّتِي حَطَّتْ عَلَيَّ كَتَفِي
كَحَمَامَةٍ نَزَلَتْ لِكَيْ تَشْرَبَ
عِنْدِي تُسَاوِي أَلْفَ مَمْلَكَةٍ
يَا لَيْتَهَا تَبْقَى وَلَا تَذْهَبَ
تَلْكَ السَّبِيكَةُ كَيْفَ أَرَفُّنَهَا؟

(1) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: 259.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 428.427.

مَنْ يَرْفُضُ السُّكْنَى عَلَى كَوْكَبٍ
لَهَتْ الْخَيَالُ عَلَى مَلَاَسَتِهَا
وَأَنْهَارَ عِنْدَ سَوَارِهَا الْمُنْذَهَبِ
الشَّمْسُ . نَائِمَةٌ عَلَى كَتْفِي
قَبَلْتُهَا أَلْفًا وَلَمْ أَنْعَبْ
نَهْرٌ حَرِيرِيٌّ . . وَمِرْوَحَةٌ
صَبِيئَةٌ . . وَقَصِيدَةٌ تُكْتَبُ

شبه اليد بالحمامة في صورة تمثيلية فكلتاها نزلتا من علو وحطتا لكي تشربا، الحمامة من بركة ماء واليد من كتف الرجل على وجه المجاز، فضلا عما توحى به الحمامة - لكونها رمزاً للسلام - من بياض ووداعة، ثم يشبهها بالسبيكة ويدخلها الشاعر في صورة مغالطة لنفسها، فبعدما حطت على كتف الرجل وسكنت عليها وأصبحت جزءاً وأصبح الرجل هو الكل بالقياسات النسبية والعقلية يأتي الشطر الثاني ليقرب الصورة رأساً على عقب؛ و«يقطع من رتوبة التلقي محدثاً هذه الصدمة التي يجسدها من خلال المفارقة»⁽¹⁾ التي تجعل من الجزء كلا ومن الكل جزءاً، إذ يشعر الرجل أنه هو الذي يسكن على يدها ويمتد هذا الشعور على مساحة شطر واحد فحسب، ثم يقطع ما قطع به الصورة الأولى بجعل المسكون عليه (الكوكب) ساكناً (الشمس نائمة على كتفي) وعلاقة الشمس بالكوكب تأتي من باب تداعي الصور، والأولى بها تعضيد

(1) الإبداع الشعري وكسر المعيار: 24.

الصور لا تفنيدها ومن ثم ضياعها بين الصور المتلاحقة في تشبيهه اليد بالنهر والمروحة والقصيدة⁽¹⁾، الذي يعد خرقاً للتوقعات وكسراً للرتابة المولدين للانزياح.

وقد تتراكم التشبيهات ويعضد بعضها بعضاً مؤكدةً على وجه الشبه المصرح به ومن ثم ينفرد كل تشبيه بوجه شبه خاص به، كقوله في قصيدة (الدخول إلى هيروشيما)⁽²⁾:

مُبَلَّلٌ . مُبَلَّلٌ
قَلْبِي، كَمَنْدِيلٍ سَفَرٌ
كَطَائِرٍ .. ظَلَّ قُرُوناً ضَائِعاً تَحْتَ الْمَطَرِ
زُجَاجَةٌ .. تَدْفَعُهَا الْأَمْوَاجُ فِي بَحْرِ الْقَدَرِ
سَفِينَةٌ مَثْقُوبَةٌ تَبْحَثُ عَن خَلَاصِهَا،
تَبْحَثُ عَن شَوَاطِئِ لَا تُنْتَظَرُ

فغنصر البلب حاضر في التشبيهات كلها، إلا أن المنديل يوحى بحزن الفراق، والطائر بالضياع والزجاجة بالاستسلام والسفينة بهاجس الغرق والفاء.

أحياناً يتخذ الشاعر من تشبيهاته مفاتيح للدخول إلى عوالم جديدة، وكأن التشبيهات غير مقصودة في ذاتها بقدر ما سيتبعها من صور، من ذلك قوله في قصيدة (مسافرة)⁽¹⁾:

(1) لا تعد هذه استعارات لإمكانية تقدير المشبه (هي نهر حريري، وهي مروحة وهي قصيدة تكتب)، ينظر: علم البيان. دراسة تحليلية لمسائل البيان: 25.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 489.

أَنْتِ لِي رَحْمَةٌ مِنَ اللَّهِ بَيَّضَاءَ
أُحْسُ السَّلَامَ فِي أَعْتَابِكَ
أَنْتِ كُوخُ الْأَحْلَامِ آوِي إِلَيْهِ
أَشْرَبُ الصَّمْتِ فِي حِمِي أَعْشَابِكَ
أَنْتِ شَطُّ أَعْفَتٍ عَلَيْهِ الْهِنَاءَاتُ
وَقَلْعِي حَيْرَانُ فَوْقَ عُبَابِكَ
أَنْتِ حَانُوتُ خَمَرْتِي إِنْ طَغَى الدَّهْرُ
وَجَدْتُ السَّلْوَانَ فِي أَكْوَابِكَ
أَنْتِ كَرَمِي الدَّفِيقُ . . . لَوْ يُعْبَدُ الْكَرَّمُ
عَبَدْتُ النِّيْرَانَ فِي أَعْنَابِكَ

فالرتابة الناشئة عن توالي الضمير (أنت) في خمسة تشبيهات متوالية في تقنية واحدة وهي التشبيه البليغ لجديرة بأن تقلل من شأن هذه التشبيهات إلا أن الشاعر يتفنن في تفصيلات أوجه الشبه بين الطرفين بصور انزياحية مستخدماً التقانات المتاحة الأخرى كمنافرة الإسناد مثلاً (رحمة بيضاء - أشرب الصمت - وأغفت الهنئات - قلعي الحيران - طغى الدهر - السلوان في الأكواب - النيران في الأعناب) وذلك للابتعاد بالصور إلى أبعد ما يمكن عن الرتابة ولخرق معيارية التشبيهات الشكلية للظفر بأكثر مما تظفر به التشبيهات في حال جاءت دون إردافها بتلك الانزياحات «وإن أهم شيء يمكن أن يثيره مثل هذا الانحراف في نفسية القارئ هو وضعه أمام عالم جديد من

(1) نفسه: 63.

العلاقات كانت غائبة عن ذهنه»⁽¹⁾ ومن ثم العود به في كل مرة إلى ما ابتدأ به البيت وهو التشبيه (أنت كذا) من خلال الضمير (كاف) في نهاية القافية الذي يعود على (أنت) المشبه وهو ما يؤكد تواشج الصور التالية لكل تشبيه مع التشبيهات، وأنها تخدم التشبيهات من حيث المنطلق والغاية لتكون منزاحة عن التشبيهات التقليدية.

ومما يلاحظ عند نزار أنه يورد تشبيهات ليس لوجه الشبه فيها أي اعتبار سوى أن دلالات ألفاظ المشبه به الإيجابية والسلبية هي التي تجتلب تلك التشبيهات⁽²⁾:

وَأَنْتِ يَا ذَاتَ الْعُيُونِ الْمُطْفَأَهَ

طَيِّبَةً كَاللُّؤْلُؤِهِ ..

كَالْأَرْزَبِ الْوَدِيعِ

كَالشَّمْعِ .. كَالْأَعَابِ .. كَالرَّبِيعِ

وبإزاء الدلالات الإيجابية للمشبه به، ينطوي النص الآتي على دلالات سلبية له⁽³⁾:

وَكُلُّ مَا قُلْنَا وَمَا نَمَّ نَقْلٍ

وَبَوْحًا فِي جَانِبِ الْمُنْقَلِ

تَسَاقَطَتْ صَرَغِي عَلَى خَاتَمِ

كَاللَّيْلِ، كَالطَّعْنَةِ، كَالْمِنْجَلِ

(1) جماليات الأسلوب والتلقي: 60.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 310.309.

(3) نفسه: 52.

وقد تنزاح تشبيهات نزار بالاستغناء عن جميع أركان التشبيه الصريح والخروج عليه، فيتولد ما يسمى بالتشبيه الضمني «الذي يفهم من المعنى ويتضمنه سياق الكلام»⁽¹⁾ فيشبه الحب في بوحه التلقائي بأسراره بمزارع الدراق التي ليس بوسعها أن تمنع عطرها من الانتشار⁽²⁾:

لِلْحَبِّ رَائِحَةٌ .. وَلَيْسَ بُوْسَعُهَا
أَنَّ لَا تَفُوحَ مَزَارِعُ الدَّرَاقِ

فهذا التحول في سياق الكلام بالخروج عن الحديث عن الحب إلى الحديث عن المزارع هو ما يولد انزياحاً ينفيه التشبيه الناشئ عن رصد العلاقة بين الطرفين، كما الحال في قوله⁽³⁾:

مُخْضِرَةٌ الخُطْوَةَ لَا تَجْفَلِي
هَلْ تَغْضِبُ الوَرْدَةَ كَي تَغْضِبِي؟

فإن سأل سائل: وما علاقة الوردة بالفتاة؟ كان الجواب مضمناً في تشبيه الفتاة بالوردة في رقتها التي لا تدع في نفسها مساحة للغضب المشين المتأفي مع الرقة المفرطة. وقد يلغي العلاقة السببية بينهما تماماً، فيأتي المشبه به ضمناً في سياق مستقل⁽⁴⁾:

هَذَا فَمُّ مُطَيَّبٌ

(1) علم البيان - دراسة تحليلية لمسائل البيان: 124.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 743.

(3) نفسه: 20.

(4) نفسه: 221.

تَبَعُ مِنْهُ الْمَعْرَبُ
قَرَّ صَغِيرًا مِثْلَمَا
يَرَقُدُ طِفْلٌ مُتَعَبٌ
عَاتَبَنِي أَنْعَرَفُ الْوَرْدَةُ
كَيْفَ نَعْتَبُ

ولا تقف تشبيهات نزار الضمنية عند التشبيه المفرد فقد يولد تشبيهات تمثيلية مركبة مزاحة مرتين: مرة بخروج التشبيه عن المؤلف (التشبيه الصريح) وأخرى بتوليد صورة تحتاج إلى إعمال الفكر لتفكيك أجزائها لأنها مركبة، ومقارنة تلك الأجزاء بما يقابلها في صورة المشبه إذ يقول⁽¹⁾:

قِصَّةُ الْعَيْنَيْنِ .. تَسْتَعْبِدُنِي
مَنْ رَأَى الْأَنْجَمَ فِي طُوفَانِهَا

فالعينان وانعكاس الأضواء فيها لصفائها قد شبا بالليل الذي يشهد طوفان أنجمه، فسواد العين غير مذكور يفهم من الليل غير المذكور أيضاً، ويستدل عليه بوجود الأنجم الذي يصور الأضواء المنعكسة غير المذكورة أيضاً، فجملة المحذوفات تكثف الصورة وتنشط ذهن القارئ وتبث الملمح الأسلوبي لدى نزار.

ومن انزياحاته في التشبيه عدم التصريح بالمشبه ليبقى أبواب التأويل مفتوحة كما في قوله في قصيدة (قصيدة الحزن)⁽²⁾:

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 37.

(2) نفسه: 701.

عَلَّمَنِي حُبِّكَ أَنْ أَحْزَنَ
وَأَنَا مُشْتَاقٌ مِنْذُ عُصُورٍ
لَا مَرَأَةَ تَجْعَلُنِي أَحْزَنَ
لَا مَرَأَةَ أَبْكِي فَوْقَ ذِرَاعَيْهَا
مِثْلَ الْعَصْفُورِ
لَا مَرَأَةَ .. تَجْمَعُ أَجْزَائِي
كَشْطَايَا الْبَلُورِ الْمَكْسُورِ

ففي التشبيه الأخير من المقطوعة يمكن تأويل مشبهين مغايرين
اثنين كما يأتي:

- لامرأة تجمع أجزاءي المكسورة كشطايا البلور المكسور، فهو
تشبيه شيء بشيء.

- لامرأة تجمع أجزاءي كما تجمع شطايا البلور المكسور، وهو
تشبيه هيئة بهيئة.

وهذا ما يمنح أسلوبه كسراً لمعايير التشبيه المعروفة على نحو
يكسبه شخصية شعرية خاصة.

ثالثاً: الكناية

تعد الكناية انزياحاً؛ لأن فيها عدولاً عن التصريح بالمعنى المراد
إثباته إلى ذكر ما يلزم من هذا المعنى⁽¹⁾، وتسمى أيضاً التجاوز؛ لأن
الشاعر يتجاوز ذكر الشيء ويذكر ما يتبعه في الصفة وينوب عنه في

(1) الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 154.

الدلالة عليه⁽¹⁾، ولكنها أقل انزياحا من الاستعارة؛ لأن القرينة في الكناية لا تمنع من إرادة المعنى الحقيقي تماماً⁽²⁾، كما أن الكناية ومعها المجاز العقلي تقومان على علاقات التداعي التي «تقوم على التقريب بين صورتين مختلفتين، لكنهما من نظام واحد»⁽³⁾ وبالمقابل فإن الاستعارة والتشبيه يقومان على علاقات التشابه. ويرى الجرجاني أن «المراد بالكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه»⁽⁴⁾.

ومن كنايات نزار ما هو كناية عن موصوف مثل قوله في قصيدة (ثوب النوم الوردية)⁽⁵⁾:

إِذْ أَنْتِ زَهُوٌّ غُرْفَتِي
 الْبَشُوشَةُ الْمُرْحَبَةُ
 تُجَرِّرِينَ الرَّاهِلَ الطَّوِيلَ
 نَشْوَى مُعْجَبَةً
 وَالْأَحْمَرَ الرَّعَادُ . . أَشْهَى
 مِنْ وُرُودِ الْمَادَّبَةِ

(1) العمدة: 313/1.

(2) علم البيان - دراسة تحليلية لمسائل البيان: 226.

(3) السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري: 165.

(4) دلائل الإعجاز: 66.

(5) الأعمال الشعرية الكاملة: 233.232.

وقد كنى عن الشَّعر بالراهل الطويل، وعن الفم بالأحمر الرعاد،
ومنها ما يكون كناية عن صفة⁽¹⁾:

وطلبت أن أختار ماذا تلبسين

أقلي إذن ؟

أقلي أنا تتجملين ؟

ووقفت .. في دوامة الألوان ملتهب الجبين

فملتهب الجبين كناية عن صفات الحيرة والقلق والتوتر والتردد
في الاختيار، وأثر الشاعر الانزياح عن قول ذلك مباشرة؛ لأن الإيحاء
به يكثف الوظيفة الشعرية. إلا أن نزاراً لا يقف عند هذا الحد من
الإيحاء والتكثيف في الكناية، فقد يعشق بين كنايتين عن الصفة
تكون إحداها سبباً للأخرى⁽²⁾:

تعرّي .. وأشطري شفتي

إلى النصفين .. يا موسى بسيناء

ف(اشطري شفتي) كناية عن التعجب والدهشة لأن المتعجب
والمندهب يفتح فمه لحظة الاندهاش، و(موسى بسيناء) كناية عن
صفة الإعجاز التي شطرت البحر إلى نصفين عند موسى، ليقابلها
بصفة الإعجاز في صورة الفتاة العارية التي تشطر شفتي الناظر
إليها إلى النصفين من شدة إعجابه بها وعظيم اندهاشه لمراها .

(1) نفسه: 324 .

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 656 .

وفي قصيدة (22 نيسان) يخلط الشاعر كنايةً بتشبيهٍ ضماني يقوم وجود أحدهما على وجود الآخر يقول⁽¹⁾:

إِنِّي أَعْبُدُ عَيْنَيْكَ .. فَلَا
تُنَبِّئِي اللَّيْلَ بِهَذَا الْخَبَرِ

فهنا تشبيهه ضماني للعينين بالسماء ليلاً في سوادهما، وما يتلألاً فيهما من الأضواء بما يلعب فيها من نجوم، إلا أن الشاعر أثر عبادة العينين دون الليل وهذا ما سيكون مدعاة للغيرة لدى الليل من العينين، فتكون عبارة (لا تنبئي الليل) كناية عن صفة الغيرة.

وقد تتصف الكناية بالغموض النسبي فتسمى إشارة⁽²⁾ ولنزار إشارات لطيفة ودقيقة يفكُ شفرتها ما حول الإشارة من دلالات لا الإشارة نفسها، إذ يقول⁽³⁾:

يَا مَدْفَنَ الثَّلْجِ .. هَلْ غَيْرِي يُرَاحِمُنِي؟
وَهَلْ سَرِيرُ الْهُوَى مَا عَادَ مُنْفَرِداً
جَرِيدَةَ الرَّجْلِ الثَّانِي .. وَمِعْطَفُهُ
وَتَبِعُهُ .. لَمْ يَزَلْ فِي الصَّحْنِ مُتَّقِداً

فمدفن الثلج كناية عن برودة المشاعر، وسرير الهوى كناية عن الممارسة الجنسية، أما الجريدة بدلالاتها المرافقة لها كونها تصدر يومياً، فهي إشارة إلى الإقبال اليومي للرجل الثاني عليها، أما

(1) نفسه: 266.

(2) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع: 351.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 434.

المعطف المنزوع فهو إشارة إلى أنه أصبح يهتك حرمة البيت ويبقى فيه البقاء المرغوب فيه والمطمئن إليه، وتبغه المتقد إشارة إلى لحظة وجوده عندها، فليس بوسعها إنكار وجوده عندها .

ومن غريب كناياته ما جاء في سياق مشحون بالتضارب في قصيدة (شمع)⁽¹⁾:

جِسْمِكَ فِي تَفْتِيحِهِ الْأَرْوَعِ
فَانْغَرَسِي فِي الشَّمْعِ يَا إصْبَعِي

.....
كُلِّي شُمُوساً وَامْضُغِي أَنْجُمًا
لَا تَقْنَعِي، مَنْ أَنْتِ أَنْ تَقْنَعِي

.....
تَنْقَلِي قِطْعَةً صَيْفٍ، عَلَيَّ
وَسَائِدٍ مَمْدُودَةٍ الْأَدْرُعِ

.....
وَالْتَفَتِ اللَّيْلُ بِأَعْصَابِهِ
إِلَى إِزَارٍ . بَعْدُ . لَمْ يُنْزَعِ
أَيْنَ يَدِي . . لَا خَبْرٌ عَنِّي
قَبْلَ سُقُوطِ التَّلْجِ كَأَنَّ مَعِي

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 350.349.

اشتملت القصيدة على متناقضات (شموساً - أنجماً - ليل - صيف - سقوط ثلج) وفي خضم ذلك يختم الشاعر قصيدته بكنايتين الأولى عن ضياع اليد (لا خبر عن يدي) والأخرى عن التعري (سقوط الثلج) والتضارب كائن في احتمال كون اليد قد اختفت في ثانيا جسمها دون إرادة الشاعر بقريئة (فانغرسى) في البيت الأول، أو في أن اليد لم تَضَعْ بالفعل وإنما تخدرت من جراء فقدان الشاعر لإحساسه بيده بسبب ملامسته لجسمها الأبيض والمخدر كالثلج، والتضارب الآخر هو في سقوط الثلج، هل هو كناية عن سقوط الملابس عن جسمها بقريئة (إلى إزار بعد لم ينزع) في البيت الذي قبله، أم أنه كناية عن بياض الجسم الناصع الذي أوهم عريه بسقوط الثلج بقريئة (تفتيحه الأروع) في البيت الأول من القصيدة والنتيجة واحدة في الكنايتين.

ومن الكناية ما يصل إلى درجة الرمز و«هو الذي قَلَّتْ وسائطه، مع خفاء في اللزوم بلا تعريض»⁽¹⁾ أي أن العلاقة بين طريفة الكناية غير واضحة، تعرف من مصاحبات الكلام وسياقه لأن «أصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، ثم استعمل حتى صار الإشارة»⁽²⁾ وهذا ما يجعل أبواب التأويل مشرعة إلى أبعد الحدود مثلما فعل نزار في قصيدته (في المقهى)⁽³⁾:

فِي جَوَارِي اتَّخَذَتْ مَقْعَدَهَا

(1) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: 350.

(2) العمدة: 1 / 306.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 36.

كَوَعَاءِ الْوَرْدِ فِي اطْمَئِنَانِهَا

.....

يَشِبُّ الْفَنَاجَانُ مِنْ لَهْفَتِهِ
فِي يَدِي شَوْقاً إِلَيَّ فَنَجَانِهَا

.....

هِيَ مِنْ فَنَجَانِهَا شَارِبَةٌ
وَأَنَا أَشْرَبُ مِنْ أَجْفَانِهَا
كُلَّمَا حَدَقْتُ فِيهَا ضَحِكْتُ
وَوَعَرَى الثَّلْجُ مِنْ أَسْنَانِهَا
مَنْ أَنَا خَلَّى السُّؤَالَاتِ أَنَا
لَوْحَةً تَبَحُّثُ عَنْ أَلْوَانِهَا
مَوْعِدًا.. سَيِّدَتِي! وَابْتَسَمَتْ
وَأَشَارَتْ لِي إِلَيَّ عُنْوَانِهَا
وَوَطَّلَعَتْ فَلِمَ أَلْمَحَ سَوَى
طَبَعَةِ الْحُمْرَةِ فِي فَنَجَانِهَا

فبتتبع القصيدة يجد القارئ أن الفتاة قد اطمأنت في جلستها، وبدأت بعد قليل تتجاوب بضحكتها مع الشاعر بعد أن شرب ملياً من النظر إلى أجفانها وأحسسها بإعجابه ولهفته إليها، إذ بدأت تسأله عن نفسه، فيجيبها بأنه رجل يبحث عما هو من صلب غريزة الرجل (المرأة) كما تبحث اللوحة عديمة الألوان عن صلب كينونتها

(الألوان)، فيتجرأ ويطلب موعداً، فتعطيه عنواناً «هو العنوان الخالد للمرأة اللعوب»⁽¹⁾ الذي رمزت إليه بطبعة الحمرة، «المفاجأة التي يثيرها النص هي اختراق وتجاوز لما هو متوقع ومنتظر فالمتوقع أو المنتظر لا يثير شيئاً ذا بال في وعي القارئ، بينما تثير العناصر غير المتوقعة وعي القارئ وتستنفزه،... ولذلك أصبحت المفاجأة وصفاً لردود فعل القارئ إزاء المثريات الكامنة في النص»⁽²⁾ والمثير هنا هو هل ظفر الشاعر بعنوان يهتدي به إليها؟ وهل طبعة الحمرة رمز للقبلة أم أنها ترمز إلى أبعد من ذلك حيث دلالات اللون الأحمر وعلاقته بالليالي الحمراء؟ إذ أن المرأة فهمت أن الشاعر عن أي لون يبحث على وجه الخصوص فخصته باللون الأحمر دون غيره، أم أنها كسراً لكل التوقعات، أرادت أن تضع حداً لجرأته ورفعت في وجهه اللون الأحمر إيدانا منها بأنه وقع في المحذور فأوقفته عند حده، وقد ورد اللون الأحمر في ديوان نزار «بدلالات متعددة منها موروثه وأخرى مستحدثة أودعها الشاعر في قاموسه الشعري وخاصة في أشياء المرأة وكذلك إشارات المرور التي استلهم منها الممنوعات»⁽³⁾.

وقد يستلهم نزار الكنايات القديمة ليعيدها في صياغة جديدة لتتزاخ عن قالبها القديم بصور جديدة يضيفها من عنده، كالكناية التي عبر بها ابن أبي ربيعة عن طول الجيد بقوله⁽⁴⁾:

(1) الكيان الشعري عند نزار قباني: 130.

(2) جماليات الأسلوب والتلقي: 87.

(3) دلالات الألوان في شعر نزار قباني: 164.

(4) ديوان عمر بن أبي ربيعة: 227/2.

بَعِيدَةٌ مَهْوَى الْقُرْطِ إِمَّا لِنُوقِلِ أَبُوهَا وَإِمَّا عَبْدٌ شَمْسٍ فَهَاشِمٌ

فقد توفر عليها نزار حيث يقول في (القرط الطموح)⁽¹⁾:

عَلَى أُذُنِي هَذِهِ الْغَانِيَّةُ

تَأْرَجِحُ قُرْطٌ رَفِيعٌ

كَمَا يَضْحَكُ الضُّوءُ فِي الْأَنِيَّةِ

يَمُدُّ يَدَيْهِ .. وَلَا يَسْتَطِيعُ

وُصُولًا .. إِلَى الْكَتْفِ الْعَارِيَّةِ

فالصورة متحركة (تأرجح - يمد يديه) واستعارة مكنية

(يضحك) وإسقاط نفسي على القرط (يمد يديه - ولا يستطيع) كل

ذلك للكناية عن طول الجيد .

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 561 .

الفصل الثاني

الانزياح التركيبي

إنّ من أصداء الإرث السوسيري في توصيفه للغة language وثنائية تقسيمها إلى: اللسان langue والكلام parole أن ينتهج معظم المهتمين بالحقل اللساني التقسيمات الثنائية في توصيفاتهم للعلاقات اللغوية بين العناصر اللغوية في الحدث الكلامي بمختلف مستوياته⁽¹⁾، ولعل أصدقها بنظرية الانزياح هي ثنائية محور الاختيار ومحور التأليف، حيث يمكن تصنيف الانزياحات طبقاً لتأثيرها فيهما، وما ينتج عنهما من الأمراض الكلامية⁽²⁾، فالانزياحات التركيبية "تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات"⁽³⁾، وهي تختلف عن الانزياحات الدلالية التي تتمظهر في محور الاختيار إلا أنه ليس من الممكن الإصرار على الفصل القاطع بينهما⁽⁴⁾؛ لأن ما يجري على أحد المستويين يتطلب إجراءً على المستوى الآخر؛ إذ «ليس الغرض بنظم الكلم، أن توالى ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي

(1) في اللسانيات العامة: 225، وينظر: الشعرية والحدثة: 44.

(2) الاستعارة عند جاكوبسون محورا الانتقاء والتأليف: 53.

(3) علم الأسلوب: 182.

(4) نفسه: 182.

اقتفاه العقل ... ولو فرضنا أن تنخلع من هذه الألفاظ التي هي لغات، دلالتها، لما كان شيء منها أحق بالتقديم من شيء، ولا تصور أن يجبَ فيها ترتيب ولا نظم»⁽¹⁾ إلا أن هذا الترتيب الذي يقتضيه العقل يجابه بتصرف الشاعر - بفعل الانزياح - استجابة للوظيفة الشعرية التي «تخلخل البنيات اللغوية، وهيمنة هذه الوظيفة تعني هيمنة تخلخل البنيات، ... فالوظيفة الشعرية تعبثُ (بانتظام) داخل الخطاب الشعري، إنها تنقل التماثل من مكانه الطبيعي وهو محور الاختيار إلى محور التأليف»⁽²⁾.

وكلما توسعت دائرة التركيب زادت حرية الشاعر في التصرف فيه، فيتعذر التصرف في تركيب الأصوات أو الحروف في الكلمة الواحدة لأنه ناجز قبل إبداع النص، وإن استخدمها قد توارثوها كما هي، أما على صعيد الجملة فالتصرف في تركيبها أقل قيوداً، ولاسيما اللغات المعربة، أما تركيب الجمل في سياق النص عامة فللشاعر الحرية الأكبر في التصرف فيه وعلى غرار ذلك فثمة مستويان من التركيب ينزاح فيهما الشاعر: مستوى تركيب الكلمات في الجملة، ومستوى تركيب الجمل في النص، وهذا لا يمنع وجود انزياحات تركيبية على مستوى النص بالقياس إلى سائر نصوص الشاعر أو النصوص الشعرية الأخرى لغيره من الشعراء⁽³⁾.

(1) دلائل الإعجاز: 49-50.

(2) مفاهيم شعرية: 99.

(3) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 127-128.

المبحث الأول: التركيب على مستوى الجملة

تدور حول مفهوم الجملة إشكالية كبيرة، حالها في ذلك حال جميع المصطلحات اللغوية⁽¹⁾، وهي «عند النحاة مصطلح يدل على وجود علاقة إسنادية بين اسمين أو اسم وفعل، والإسناد هو نسبة إحدى الكلمتين إلى الأخرى، وفسرت النسبة بأنها إيقاع التعلق بين الشئئين، فالجملة عندهم عبارة عن تركيب إسنادي تمت به الفائدة أم لم تتم»⁽²⁾، لذا فإن كمال الإسناد لا يعني تمام المعنى، كما لا يعني ذلك اقتصار الجملة على معنى واحد دون غيره، فالسياقات المختلفة والقرائن المتعددة دورٌ في تحديد معنى الجملة وبيان غرض الناطق بها⁽³⁾.

أما معايير تشكيل الجمل وتوليدها فهي من أهداف الوصف اللغوي للعدد غير المتناهي من الجمل التي يمكن تشكيلها في اللغة الواحدة، وشرح المتتابعات التي تشكل جملاً وتلك التي لا تشكلها، وتوفير وصف للبنية النحوية لكل جملة من الجمل التي تشكلت والتي لم تتشكل بعد، وكل ذلك يقع على عاتق (النظرية التوليدية) التي ترى أن هذا القدر من الجمل الذي تحتويه مجموعة المؤلفات في المكتبة الوطنية هو متن صغير غاية الصغر قياساً بعدد الجمل التي تتيح اللغة الواحدة تشكيلها⁽⁴⁾.

(1) المعنى وظلال المعنى: 302.

(2) المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب: 103.

(3) المعنى وظلال المعنى: 354-307.

(4) تشومسكي والثورة اللغوية: 127.

وبذلك فالتركيب يتيح للمتكلم عامة وللشاعر على وجه الخصوص، إنشاء جمل جديدة غير منجزة من قبل، ولا تخضع لقواعد النحو المستقاة من توصيف تلك الجمل المنجزة حتى الآن؛ أي إنها منزاحة في تركيبها عن سابقتها، وتعد هذه الجمل الجديدةً صحيحةً حسب قواعد النحو التوليدي الذي يحدد تشومسكي موضوعه الحقيقي المتمثل في المعرفة الضمنية التي يمتلكها المتكلم عن لغته، لا في ما تمخض من قواعد عن ذلك المتن الصغير المذكور آنفاً⁽¹⁾.

أولاً: التقديم والتأخير

وهو إعادة ترتيب الكلمات في الجملة الواحدة ترتيباً منزاحاً عن الترتيب المفروض من قبل قواعد اللغة المولدة للجملة ذات الترتيب المألوف التي لا تؤدي إلا غرضها الإبلاغي النفعي المجرد من الإيحاء، فتزاح، بذلك، الجملة عن قواعد المولدة لها لتتسم بالطابع الفني ولتتهض بوظيفتها الإيحائية دون التجرد من وظيفتها الإبلاغية، لأن النص الشعري مهما انتهك تلك القواعد لا بد له من الإبقاء على الحد الأدنى منها لتبقى داخل دائرة النظام اللغوي «إذ المعنى لا يستقيم ولا تحصل منافعه التي هي الدلالات على المقاصد إلا بمراعاة أحكام النحو فيه من الإعراب والترتيب الخاص»⁽²⁾، ويسمى هذا النوع من الانزياح؛ أي التقديم والتأخير بالانزياح الموضوعي وهو «تقنية لسانية، وظاهرة أدائية تعتري الخط الأفقي للتركيب ويتمثل في تحريك العناصر المؤسسة لكيانات التركيب، أي أحد طرفي

(1) نفسه: 127.

(2) أسرار البلاغة: 72.71.

الإسناد وما يتصل بهما من متعلقات وأركان تكميلية من أماكنها الأصلية إلى أماكن جديدة إثر العمل بمبدأ تعاور المواقع والمراتب وتبادلها»⁽¹⁾.

أما نزار فلم يتوان في استثمار هذا النوع من الانزياح وعلى جميع مستوياته، فلغته الشعرية «لغة انزياحية في الغالب ... فالشاعر شكل في شعره خرقاً للاستخدام العادي للغة، وفتح آفاقاً لمجالات يستخدم فيها اللغة استخداماً غير مألوف، ما جعل شعره يتسم بالرصانة والجزالة من جهة، واستحق أن نخلع عليه صفة الانزياحية من جهة أخرى»⁽²⁾.

وإن كان أغلب التقديمات يأتي جزءاً من متطلبات النظم الشعري ولاسيما الوزن منه، إلا إن منها ما لا يخلو من لمسات جمالية ومعانٍ إيحائية ترسم في التركيب بفعل ذلك التقديم، كقوله⁽³⁾:

أَنَا عَنكَ مَا أَخْبَرْتُهُمْ لَكِنَّهُمْ
لَمَحُوكٍ تَغْتَسِلِينَ فِي أَحْدَاقِي
أَنَا عَنكَ مَا كَلَّمْتُهُمْ لَكِنَّهُمْ
قَرَأُوكَ فِي حَبْرِي وَيَفِي أَوْرَاقِي
لِلْحُبِّ رَائِحَةٌ وَلَيْسَ بُوَسْعِهَا
أَنْ لَا تَفُوحَ مَزَارِعُ الدَّرَاقِ

(1) تجليات الدلالة الإيحائية في الخطاب القرآني: 27.

(2) دلالات الألوان في شعر نزار قباني: 161.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 743.

فبتقديم الجار والمجرور (عنك) المتعلق بالفعل (أخبرتهم وكلمتهم) يثبت الفعلين بدل نفيهما، فيكون وكأنَّ الإخبار والكلام عن واحدة أخرى يوارى الشاعر بها عن حبيبته الحقيقية، وهذا ما يجعل العبارتين متماشيتين مع ما بعدهما؛ فشكوك الناس حول هذا الحب لم تبَن عن فراغ؛ أي أن هناك ما لُمَّحَ به ولكن ليس عنها، كما أنَّ هناك إخباراً وكلاماً ولكن ليس للشاعر، بدليل تقديم الضمير أنا على فعله الراجع لضميره ففيه تأكيد للمعنى وتقريره له⁽¹⁾، بأن الأحداق وشتَّ بحبه لها والأشعار شخَّصت حبيبته.

وقد يفيد تقديم الجار والمجرور دلالة التردد في الإقدام على الفعل بعده، كما في قوله في قصيدة (وردة)⁽²⁾:

أَقْبَلْتُ خَادِمَهَا تَهْمَسُ لِي:
هَذِهِ الْوَرْدَةُ مِنْ سَيِّدَتِي
وَرْدَةٌ لَمْ يَشْعُرِ الصَّبْحُ بِهَا
لَا وَلَا أُذُنُ الرَّوَابِي وَعَتِ
فِي إِنَاءِ الْوَرْدِ .. لَنْ أَجْعَلَهَا
إِنِّي غَارِسُهَا فِي رِئْتِي

فالترتيب النحوي لصدر البيت الثالث هو (لن أجعلها في إناء الورد)، «ولكن الشاعر عدل عن هذا الأسلوب الإخباري، الذي لا

(1) دلائل الإعجاز: 138.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 229.228.

يخدم شعرية النص، ويقزم دلالته إلى بعد واحد⁽¹⁾ ولجأ إلى تقديم شبه الجملة (في إناء الورد) على الفعل الذي تعلق به ليفيد دلالة التردد الذي راودَ الشاعرَ أولَ الأمرِ في أن يتعامل مع الورد التي أرسلت إليه معاملة الورد العادية التي توضع . عادة . في إناء الورد لترتوي عروقها من الماء، أم أن منزلتها عنده ستحملة على مَحْمَلٍ آخر، إلا أن الشاعر يقرر بعد برهنة . بدلالة النقطتين بين الفعل ومتملقه . أنه سيضعها في رثته لترتوي من دمه .

وفي قصيدة (قصة خلافاتنا)⁽²⁾ يتكرر الجار والمجرور المتقدم على الفعل الذي يتعلقان به تكراراً لافتاً للنظر حتى بات ملمحاً أسلوبياً في القصيدة كلها :

بِرُعْمٍ .. بِرُعْمٍ خِلَافَاتِنَا

بِرُعْمٍ جَمِيعِ قَرَارَاتِنَا

بَأَنَّ لَا نَعُودَ

بِرُعْمٍ العِدَاءِ .. بِرُعْمٍ الجَفَاءِ ..

بِرُعْمٍ البُرُودِ ..

بِرُعْمٍ انْقِطَاعِ ابْتِسَامَاتِنَا

بِرُعْمٍ انْقِطَاعِ خِطَابَاتِنَا

فَتَمَّةٌ سِرٌّ خَفِيٌّ

(1) من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة «الصقر» لأدونيس: 167 .

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 419 .

يُوَحِّدُ مَا بَيْنَ أَقْدَارِنَا
وَيُدْنِي مَوَاطِنَ أَقْدَامِنَا
وَيُفْنِيكَ فِيَّ

وَيَصْهَرُ نَارَ يَدَيْكَ بِنَارِ يَدَيَّ ..

وهذا التقديم المتكرر يؤكد عمق الخلاف بين الطرفين، وشعورهما بكل ما يوهن هذه العلاقة، ويمهد الطريق للتصريح بما تبقى منها، ولو كان سرّاً خفياً يعيد اللحمة ويبرئ الجراح بينهما، فيشوق القارئ لمعرفة ما هو منتظر في قابل الأبيات، ويتعمد الشاعر تأخير الفعل حتى لا يسلس قياد النص بيد القارئ، بل النص يستدرج القارئ من حيث لا يعلم.

أما التأخير، وهو نتيجة منطقية لكل تقديم، ولكن عندما تُؤخَدُ الكلمة المؤخرة في الحساب يرى أنه تأخير لما حقه التقديم، فإنه يرد في النص لأغراض جمالية وإيحائية تساعد على ترابط النص، كأن يوافق التأخير دلالة الألفاظ، ويتمشى مع تشكيل الصورة التمثيلية فيها، كما في قوله⁽¹⁾:

وَفَرَّ وَرَاءَ رِدَائِكَ قَلْبِي
لِيَلْتَمَّ مِنْكَ الذِّي يُلْتَمُّ

فالفاعل (قلبي) قد تأخر عن الرداء، كما هو في الصورة التي يكون فيها القلب في حالة ملاحقة للرداء، والصورة تتجسد في

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 22.

الكلمات كما تتشكل في الأذهان. وفي قوله في قصيدة (المجد للضفائر الطويلة)⁽¹⁾، يكون التشاكل بين ترتيب الكلمات وتشكل الصورة أكثر وضوحاً:

.. وَكَانَ فِي بَعْدَادَ يَا حَبِيبَتِي، فِي سَالِفِ الزَّمَانِ

خَلِيفَةَ لَهُ ابْنَةٌ جَمِيلَةٌ ..

عِيُونُهَا.

طَيْرَانِ أَخْضِرَانِ .

وَشَعْرُهَا قَصِيدَةٌ طَوِيلَةٌ .

سَعَى لَهَا الْمُلُوكُ وَالْقِيَاصِرَةَ ..

وَقَدَّمُوا مَهْرًا لَهَا ..

قَوَافِلَ الْعَبِيدِ وَالذَّهَبِ

وَقَدَّمُوا تِيْجَانَهُمْ

عَلَى صِحَافٍ مِنْ ذَهَبٍ

وَمِنْ بِلَادِ الْهِنْدِ جَاءَهَا أَمِيرٌ .

وَمِنْ بِلَادِ الصِّينِ جَاءَهَا الْحَرِيرُ .

فصورة الملوك والقياصرة في سعيهم إليها وهم دونها، تظهر من تقديم الجار والمجور (لها) عليهم على العكس من (المهر وتيجانهم) فهما مقدمان على الجار والمجور، ليتجانسا مع دلالة فعلهما (قدموا)، أما قوافل العبيد والذهب فتبدو في صورة قاهرة لهم،

(1) نفسه: 506.

يزجؤون فيها إلى ابنة الخليفة زجاً، فجاءت متأخرة عن (لها)، كما هي الحال في الصورتين الأخيرتين، فتأخر الفاعلين (أمير - الحرير) عن المفعول به (ها) يجسد تبعيتهما لها وسطوتها عليهم. وأما تقديم الجار والمجرور (من بلاد) على فعلين الذين تعلقا بهما، ففيه تأكيد على بُعد المسعى، كما يتمثل فيه ابتداء الرحلة المتجسدة في سياق الجملة وترتيب عناصرها، ليصبح هذا التشكيلات المنزاحة عن أصلها النحوي «منبهاً بصرياً بالإضافة إلى كونها منبهاً لغوياً، وهذا عنصر يحتاج إلى جهد مضاعف من القارئ حتى يستطيع تأويل عنصر اللغة وعنصر الإدهاش الكامن في التشكيل البصري للنص وكأنه لا يقف فقط أمام نص لغوي وإنما يقف أمام نص تشكيلي أيضاً»⁽¹⁾.

ومن غريب انزياحاته التركيبية وضع مبتدأ واحد بين خبرين أحدهما مقدم عليه والآخر مؤخر عنه، كما في قوله⁽²⁾:

أَنْقَطَةُ نُورٍ .. بَيْنَ نَهْدَيْكَ تَرَجُّفُ
صَلِيْبِكَ هَذَا .. زِينَةُ أُمَّ تَصُوفُ .

وللمبتدأ (صليبيك) خبران^(*) (نقطة نور) و(زينة) فهذا التركيب يضع القارئ أمام مفترق طرق عندما يصل إلى المبتدأ، فيحاول تقسيم المبتدأ إلى مبتدئين في ذهنه لملء الفراغ الناشئ عن افتقار أحد

(1) جماليات الأسلوب والتلقي: 150 .

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 226 .

(*) ويجوز أن يكون له خبر واحد فحسب وذلك بعطف أحد الخبرين على الآخر بتقدير أم عاطفة أخرى قبل الخبر (زينة) فتكون الجملة بهذا التقدير (صليبيك هذا نقطة نور أم زينة)، ولكن ما ذهب إليه البحث يخدم الوظيفة الشعرية في النص، فضلاً عن أن عدم تقدير محذوف في الجملة أولى من التقدير.

الخبرين إلى مبتدأ خاص به، وليسدَّ القارئُ بذلك حاجتهُ المعرفيةَ باللغة التي يشعُرُه بالتداخل بين المتوقع (مبتدأ وخبر خاص به) وغير المتوقع (مبتدأ متعدد النسبة) في سياق واحد ويقطع أحدهما الآخر «ولا ينبغي أن يُؤوَّلَ هذا القطع كمبتدأ للتفكيك. وتكمن القيمة الأسلوبية للتناقض في نسق العلاقات الذي يعمل (هذا التناقض نفسه) على إقامته بين عنصرين متصادمين، ولن ينتج أي أثر دون اجتماع هاذين [كذا] العنصرين في متوالية واحدة»⁽¹⁾.

أما بالنسبة للرتب المحفوظة فقد تلاعب نزار بترتيبها ولاسيما في إرجاع الضمائر إلى متأخر عنها بهدف إنماء الفضول لدى المتلقي لمعرفة صاحب الضمير، كقوله⁽²⁾:

إِنِّي رَسُولُ الْحُبِّ .
أَحْمَلُ لِلنِّسَاءِ مُفَاجَاتِي
لَوْ أَنَّتِي بِالْخَمْرِ .. لَمْ أَغْسِلْهُمَا
نَهْدَاكَ .. مَا كَانَا عَلَى قَيْدِ الْحَيَاةِ

فالضمير (هما) في السطر الثالث من المقطوعة، يعود على (نهداك) المتأخر لفظاً ودون الرتبة إذ لم يرد ذكرهما قبل الضمير. وقد يكرر الشاعر الضمير أكثر من مرة مقدماً على صاحب الضمير؛ ليزيد من توق المتلقي لمعرفة صاحب الضمير، كقوله⁽³⁾:

(1) معايير تحليل الأسلوب: 56.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 767، وينظر: 772.

(3) نفسه: 589.

أُرْبِيهَا، وَضَوْءَ الشَّمْسِ أُسْقِيهَا
سَنَابِلَ شَعْرِي الْأَشْقَرِ ..

فكأنَّ السطر الثاني جواب لسؤال ناشئ عن قراءة السطر الأول، وفي ذلك إدهاشٌ للقارئ، وتعليقٌ لذهنه بالمعنى غير المكتمل حتى يأتيه تمام المعنى متمثلاً فيما يشبه الجواب عن السؤال المفترض وهو قوله: (سنابل شعري الأشقر).

ثانياً: الحذف والذكر

إنَّ ما يقتضيه النحو والمنطق اللغوي في الجملة اشتمالها على أركانها كلها لتأدية المعنى المتوخى من إنشائها؛ لكونها كلاماً يحسن السكوت عليه، وبموجب قواعد اللغة التوليدية والتحويلية فالفكرة تطفو على السطح في بنية الجملة التي تنزاح انزياحاً كمياً قياساً بمجمل الكلمات التي تكونها في شكلها الخبري الابتدائي البسيط سواء أكان انزياحاً بالنقصان أم بالزيادة⁽¹⁾.

أما النقص فيكون بغياب دالٍّ من الموقع الذي يفترض أن يكون موجوداً فيه، ولا سيما في الكلام العادي، لذا «فإنَّ مفهوم الحذف أو الغياب يستند إلى مفهوم أساسي آخر هو الانتظار، وإلى الانزياح أو الخروج عن نظام ما، فهو إذن خروج عن العادة «وإخلال» في شكل من الأشكال بتوازن التركيب وذلك الإخلال هو شرط الحركة وداعٍ من دواعي المتعة»⁽²⁾.

(1) الحجاج في القرآن: 243.

(2) جمالية العلاقات النحوية في النص الفني: 60.

والحذف جزء من متطلبات النص الشعري الذي يؤثر التكثيف والإيحاء، اللذين يتميز بهما تركيبه دون سائر النصوص الأدبية الأخرى؛ لأن الحذف يعد «تحولاً في التركيب اللغوي، يثير القارئ، ويحفزه نحو استحضار النص الغائب، أو سد الفراغ، كما أنه يثري النص جمالياً، ويبعده عن التلقي السلبي، فهو أسلوب يعمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاح الخطاب على آفاق غير محدودة؛ إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة، وليس التحديد، فالتحديد يحمل بذور انغلاق النص على نفسه، ولا يبق للقاء فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنص ودلالاته»⁽¹⁾.

ويسمى الحذف ب (الانزياح الاختزالي)؛ لكونه يختزل البنية السطحية في دوال أقل مما يجب أن يتكون منه التركيب حسب القواعد المعيارية، ويسمى أيضاً بالانزياح المركب؛ لأن النقص في المحور الأفقي للتركيب يستدعي نقضاً لعلاقات الغياب لهذا المنقوص مع عناصر المحور العمودي، «وهذا ما تشابهه تمظهرات (علاقات الحضور) و(علاقات الغياب) المتداخلة، بتوازن ما، تداخلاً تتقاطع فيه الإشارة الأفقية والعمودية سواء ضمن الشبكة الكلية للبنيات النصية أم ضمن الوحدة الصغرى = (الصورة) .. ضمن صورة عمودية وأخرى أفقية»⁽²⁾.

(1) من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة «الصقر» لأدونيس: 172.171.

(2) أسرار البياض الشعري: 216.

وبالعود إلى شعر نزار نجد أنه اتخذ من الحذف وسيلة إبداعية
تعمدها للوصول إلى مبتغاه من منحاه الفني، فهو يحذف حروفاً
وكلماتٍ وجمالاً بكاملها وهي مما يقتضيه السياق المألوف، إلا أن
حذفها أبلغ من ذكرها والصمت عن الإفادة بها أزيد للإفادة⁽¹⁾.

فمن حذف الحروف في شعره ما جاء لإقامة الوزن فقط، دون أن
يبعث ذلك الحذف على أي ملمح أسلوبى؛ لكثرة ورودها في النصوص
الأدبية عامة، بات من المألوف عند الاستخدام في الشعر، كحذف
حرف النون في الفعل (يكن) في قوله في قصيدة (ورقة إلى القارئ)⁽²⁾:

سَأَرْتَا حُ .. لَمْ يَكْ مَعْنَى وَجُودِي
فُضُولاً .. وَلَا كَانَ عُمْرِي سُدَى

ومن حذف الحروف في شعره حذف حروف النداء بكثرة، حتي
بات ملمحاً أسلوبياً عنده ولا سيما في مطالع قصائده، كما في
قصيدة (مساء)⁽³⁾:

قَضِي كَسْتَنَائِيَّةَ الْخُصُلَاتِ ..
مَعِي، فِي صَلَاةِ الْمَسَاءِ التَّائِبَةِ

وغالباً ما يكون حذف حرف النداء عندما يكون المنادى صفة
من صفات المنادى المحذوف أصلاً باعتبار حذف الموصوف وإحلال
الصفة محلها، كما في قصيدة (مذعورة الفستان)⁽¹⁾:

(1) دلائل الإعجاز: 146.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 18.

(3) نفسه: 48، وينظر: 42، 69، 167، 172.

مَذْعُورَةَ الصُّسْتَانِ .. لَا تَهْرَبِي
لِي رَأْيُ فَنَانٍ .. وَعَيْنَا نَبِي

.....

مُخْضِرَةَ الْخُطُوبَةِ .. لَا تَجْفَلِي
هَلْ تَعْضَبُ الْوَرْدَةَ .. كَيْ تَعْضَبِي؟

ولعل السبب في هذا الحذف هو أن النداء - في حد ذاته - ليس مقصوداً بقدر ما يكون إبراز الصفة نفسها محل اهتمام الشاعر، ومحطة للآفكار المتلاحقة، وتجديد نفس الشاعر.

أما حذف الكلمات فله دواعٍ عدّة، كأن يتعذّر على الشاعر قول بعض الكلمات فيحذفها ويكتفي بوضع فراغ في مكانها للدلالة على حذفها، كقوله في قصيدة (جميلة بوحيرد)⁽²⁾:

وَجَمِيلَةٌ بَيْنَ بَنَادِقِهِمْ
عُصْفُورٌ فِي وَسَطِ الْأَمْطَارِ
الْجَسَدُ الْخَمْرِيُّ الْأَسْمَرُ
تَنْفُضُهُ لِمَسَاتِ التِّيَّارِ
وَحُرُوقٌ فِي الثَّدْيِ الْأَيْسَرِ
فِي الْحُلْمَةِ .
فِي .. فِي .. يَا لَلْعَارِ ..

(1) نفسه: 19.

(2) نفسه: 453.452.

ومعلوم ما المحذوف بعد حرفي جر (في)، إلا أن ذكره يقدر بكرامة الشاعر؛ لكونها مجاهدة تعذب في سبيل الحرية لبلادها، ولعل حذف هذه الكلمات يضحّم حجم المأساة التي عانتها جميلة وحجم الألم الذي أخرس الشاعر عن ذكرها .
وقد يحذف المفعول به لإثبات معنى الفعل والتأكيد عليه،
وعندها يستوي الفعل المتعدي باللازم⁽¹⁾، كقوله⁽²⁾:

سَمَاءٌ مَدِينَتِي تُمْطِرُ
وَنَفْسِي مِثْلَهَا . تُمْطِرُ
وَنَارِيخِي مَعِي .. طِفْلٌ
نَحِيلُ الْوَجْهِ، لَا يُبْصِرُ
أَنَا حَزْنِي رَمَادِي
كَهَذَا الشَّارِعِ الْمُقْفَرِ
أَنَا نَوْعٌ مِنَ الصُّبَيْرِ ..
لَا يُعْطِي وَلَا يُتَمَرُّ

فالأفعال (تمطر - يبصر - يعطي - ويثمر) كأنها أفعال لازمة لا حاجة بها إلى مفاعيل، وبحذف المفعول يعمّ الفعل كل المفاعيل إطلاقاً، على العكس من ذكره الذي يخصص مفعولاً بعينه ويسدّ أبواب التأويل على القارئ، فيثبّت خياله، والنص الأدبي هو ذلك

(1) جمالية العلاقات النحوية في النص الفني: 67، وينظر: الإتيان في علوم القرآن: 148/3 .

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 615 .

النص الذي يغري القارئ بأن يفهم كما يريد أو كما يسعفه خياله وثقافته، وكلما كان النص أدق في ذكر التفاصيل كان القارئ أكثر تقييداً بالفهم على خط واحد، فاستجابة لذلك يحذف الشاعر المفعول به في قوله⁽¹⁾:

وَقَصَدَتْ دُولَابَ الْمَلَابِسِ
تَقْلَعِينَ .. وَتَرْتَدِينَ
وَطَلَبْتَ أَخْتَارَ مَاذَا تَلْبَسِينَ

فحذف مفعولي (تقلعين، وترتدين) يضع القارئ في حرية الاختيار، ويحوّله لأن يلبسها ويخلع عنها ما يحلو له قميصاً كان أم بنطالاً أم فستاناً وحتى الملابس الداخلية حسب اهتمامات القارئ وميوله، «فإذا كان المبدع يركز على الجانب الفني، فإن القارئ لا بد أن يظهر البعد الجمالي للنص، وذلك من خلال عملية ملء الفراغات الموجودة في النص، وعندما يملأ القارئ هذه الفراغات فإنه يحقق التواصل بينه وبين العمل الفني، وتتصل الفراغات باللامتوقع من خلال تشكيلها عن طريق الحيل الأسلوبية التي يعمد إليها المبدع»⁽²⁾. كما فعل نزار في حذف المفعول الثاني في قوله⁽³⁾:

أَرْجُوكِ يَا سَيِّدَتِي .. أَنْ تُرْجِعِي
عِلَاقَتِي الْأَوْلَى مَعَ الْأَشْيَاءِ
أَنْ تُرْجِعِي الْأَشْجَارَ مُسْتَقِيمَةً ..

(1) نفسه: 324.

(2) جماليات الأسلوب والملتقى: 92، وينظر: القارئ في النص: 129.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 712.

وَالْأَرْضَ مُسْتَدِيرَةً ..

وَالْقَمَحَ .. وَالنُّجُومَ ..

وَالسَّنَابِلَ الصَّفْرَاءَ ..

فالسِّيَاقُ يَفْتَرِضُ مَلءَ الْفَرَاعِغَاتِ بِمَفَاعِيلِ ثَانِيَةِ إِيجَابِيَةِ الْمَعْنَى، بِإِيْحَاءٍ مِنْ السُّطْرِ الثَّالِثِ مِنَ الْمَقْطُوعَةِ، فِي إِرْجَاعِ الْأَشْجَارِ مُسْتَقِيمَةً وَالْأَرْضِ مُسْتَدِيرَةً كَمَا كَانَتْ عَلَى طَبِيعَتِهَا، فَإِنَّ الْقَارِئَ مُحْكُومٌ بِسِّيَاقِ مَا هُوَ مَذْكُورٌ مِنْ مِثْلِيَّاتِ الْكَلِمَةِ الْمَحْذُوفَةِ فِي التَّرْكِيبِ، «وَهَذَا مَا يَحْفِزُ الْقَارِئَ عَلَى مَلءِ الْفَرَاعِغَاتِ بِإِسْقَاطَاتِهِ، فَهُوَ يَنْقَادُ إِلَى الْأَحْدَاثِ وَيُدْفَعُ بِهِ إِلَى تَكْمِلَةِ مَا قَصَدَ إِلَيْهِ مِمَّا لَمْ يُقَلَّ. فَمَا يُقَالُ يَظْهَرُ، فَقَطُّ، عَلَى أَنَّهُ يَتَّخِذُ دَلَالَةً بِوَصْفِهَا مَرْجِعاً لِمَا لَمْ يُقَلَّ، فَالتَّلْمِيْحَاتِ، وَلَيْسَ التَّصْرِيْحَاتِ، هِيَ الَّتِي تَعْطِي شِكْلاً وَوِزْناً لِلْمَعْنَى»⁽¹⁾، فَمَنْ الطَّبِيعِيُّ أَنْ يَكُونَ الْقَمَحَ مَكْتَنِزاً بِالْبَرِّ وَالنُّجُومَ تَتَلَأُلاً فِي مَوَاقِعِهَا فِي السَّمَاءِ، وَالسَّنَابِلَ الصَّفْرَاءَ تَمْتَلئُ بِالْقَمَحِ، وَهَذِهِ الْاِفْتِرَاضَاتُ لَيْسَتْ حَتْمِيَّةً؛ لِأَنَّ عِلَاقَاتَ الْغِيَابِ وَالْحُضُورِ لَدَى الْمُتَلَقِّينَ تَخْتَلِفُ بِاِخْتِلَافِ الثَّقَافَةِ وَالْبِيئَةِ وَالطَّبْعِ وَالْمَيُولِ. أَنَّهَا تَخْتَلِفُ عِنْدَ الْقَارِئِ الْوَاحِدِ خِلَالَ قِرَآءَتِهِ الْمُتَعَدِّدَةِ لِلنَّصِّ الْوَاحِدِ فِي أَوْقَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ⁽²⁾.

وَعِنْدَ نِزَارِ نَوْعِ مِنَ الْحَذْفِ يُسَمَّى بِ(الْاِحْتِبَاكِ)، «وَهُوَ أَنْ يُحْذَفَ مِنَ الْأَوَّلِ مَا أُثْبِتَ نَظِيرُهُ فِي الثَّانِي وَمِنَ الثَّانِي مَا أُثْبِتَ نَظِيرُهُ فِي الْأَوَّلِ»⁽³⁾، كَقَوْلِهِ⁽¹⁾:

(1) الْقَارِئُ فِي النَّصِّ: 134 .

(2) نَفْسُهُ: 103 .

(3) الْإِتْقَانُ فِي عُلُومِ الْقُرْآنِ: 156/3 .

وَكَلَّمَا سَافَرْتُ فِي عَيْنَيْكَ يَا حَبِيبَتِي
أُحِسُّ أَنِّي رَاكِبٌ سُجَّادَةٌ سِحْرِيَّةٌ
فَغَيْمَةٌ وَرْدِيَّةٌ تَرْفَعُنِي
وَبَعْدَهَا .. تَأْتِي الْبِنْفَسَجِيَّةُ
أَدُورُ فِي عَيْنَيْكَ يَا حَبِيبَتِي
أَدُورُ مِثْلَ الْكُرَةِ الْأَرْضِيَّةِ ..

فحذف من البيت الثالث (تأتي) بدلالة وجودها في البيت الرابع، وحذف (ترفعني) من البيت الرابع بدلالة وجوده في البيت الثالث فيكون البيتان بعد إثبات المحذوفين كما يلي:

فَتَأْتِي غَيْمَةٌ وَرْدِيَّةٌ تَرْفَعُنِي

وَبَعْدَهَا .. تَأْتِي الْبِنْفَسَجِيَّةُ تَرْفَعُنِي

والحذف هنا يناسب الصورة؛ حيث الشاعر في سكرة سفره في عيني حبيبته لم يشعر بمجيء الغيمة الوردية فحذف (تأتي) من البيت الثالث، وبعدها شعر بمجيء الغيمة البنفسجية ولكن لم يشعر برفعها له؛ لأن الغيمتين قد تداولتا بسلاسة ورقة دون أن يشعر بذلك، كما أن دوران الأرض لا يُشعرُ به.

أما حذف الجمل فقد يستدل علي ماهيتها بقرائن حذفها في التركيب، كما في قوله في قصيدة: (قصة خلافتنا)⁽²⁾:

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 766.

(2) نفسه: 421.420.

بِرُّعْمٍ خَرِيفٍ عِلَاقَاتِنَا
بِرُّعْمٍ النَّزِيفِ بِأَعْمَاقِنَا
وَإِصْرَارِنَا ..
عَلَى وَضَعٍ حَدٍ لِمَآسَاتِنَا
بِأَيِّ تَمَنٍّ ..
بِرُّعْمٍ جَمِيعِ ادِّعَاءَاتِنَا
بِأَيِّ تَنٍّ ..
وَأَنَّكَ تَنٍّ ..

ونوع الجملة المحذوفة هو جملة فعلية لأن (لن) لا تدخل إلا على الأفعال، ويفتح هذا الحذف مدى واسعاً لتأويل نوع الادعاءات التي صدرت عن الطرفين لحظة الغضب، والحذف هنا يناسب الموقف؛ لأن الغاضب لحظة غضبه لا يتذكر ما يقول وما يدعي، لذلك فهو قد نسي ما قاله لبعضهما وأنه كان محض ادعاء لا يمت إلى الحقيقة بصلة.

وقد يستدل على حذف الجملة بالمقتضى البراغماتي، و«هو مجمل الشروط الموضوعية الحاصلة في الواقع أو المقام خارج الملفوظ، المساعدة على تحقيق العمل الللاقولِي سواء أكان أمراً أم نهياً أم استعطافاً»⁽¹⁾، كما في قول نزار في قصيدة (تذكرة سفر لامرأة أحبها)⁽²⁾:

(1) الحجاج في القرآن: 103 .

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 708 .

أَرْجُوكِ يَا سَيِّدَتِي . أَنْ تَتَرَكِي لُبْنَانَ
أَرْجُوكِ بِاسْمِ الْخُبْزِ .. بِاسْمِ الْمَلْحِ .
أَنْ تُغَادِرِي لُبْنَانَ
فَالْبَحْرُ لَا لُونَ لَهُ ..
وَالشَّكْلُ لَا شَكْلَ لَهُ ..
وَالْمَوْجُ . حَتَّى الْمَوْجِ . لَا يُكَلِّمُ الشَّطَّانَ

فالجمل في الأبيات الثلاثة الأولى إنشائية يردفها الشاعر بثلاثة أبيات أخرى إخبارية، والعلاقة بين الطرفين هي علاقة السبب بالنتيجة، فيكون التغيير الحاصل في لون البحر وانعدام الأشكال والقطيعة القائمة بين الأمواج والشيطان نتيجةً لسبب لم يصرح به في الأبيات الثلاثة الأولى، ولكن نجده في مفهوم الموافقة لها؛ أي ما يفهم من قوله (أرجوك أن تغادري لبنان) بأنها ما زالت في لبنان، فيكون تقدير المحذوف كما يلي:

فالبحر لا لون له
والشكل لا شكل له
والموج . حتى الموج . لا يكلم الشيطان
لأنك ما زلت في لبنان .

ويورد نزار من التراكيب ما يُوهمُ القارئ بوجود محذوف فيه، ألا أن التركيب كامل لا نقص فيه، كما في قوله في قصيدة (رسائل لم تكتب لها)⁽¹⁾:

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 320 .

مَرْقِيهَا .

كُتِبِي الْفَارِغَةَ الْجَوْفَاءَ إِنْ تَسْتَلِمِيهَا ..

وَالْعَيْنِي .. وَالْعَيْنِيهَا

كَأَذْبًا كُنْتُ .. وَحُبِّي لَكَ دَعْوَى أَدْعِيهَا

إِنِّي أَكْتُبُ لِلَّهِ .. فَلَا تَعْتَقِدِي مَا جَاءَ فِيهَا

فَأَنَا . كَاتِبَهَا الْمَهْوُوسَ . لَا أَذْكَرُهُ

مَا جَاءَ فِيهَا .

ويشعر القارئ عندما يقرأ الجملة (فلا تعتقدي ما جاء فيها) بأن الجملة في حاجة إلى محذوف، كأن يكون (فلا تعتقدي ما جاء فيها صحيحاً) على اعتبار أن (تعتقدي) هنا تفيد الظن بالاستعمال الحديث المألوف للكلمة، إلا أن الشاعر يعود بالكلمة إلى معناها الاشتقاقي «بحيث يلقي المعنى الأصلي القديم ظلّه على الكلمة المستعملة بمسماها الحديث المألوف»⁽¹⁾، ويستشف من الفعل (تعتقدي) بعد التمحيص دلالة الاعتقاد لا الظن، ويكون المعنى بذلك (لا تجعلني ما جاء فيها عقيدة راسخة عندك) وهذا الانزياح بالمعنى يبين مدى إحساس الشاعر بالمعاني الأصلية للكلمات واستثمار ذلك في إحداث الدهشة لدى القارئ.

أما الذكر فهو ليس من الانزياح لأنه من شروط إتمام المعنى، إلا إذا ذكر الشيء الذي لا يلتبس المعنى بحذفه، فعندها يكون الذكر

(1) المعنى وظلال المعنى: 190.

لأغراض بلاغية وجمالية تستشف من السياق، كقوله في قصيدة (بيتي)⁽¹⁾ التي يفتخر فيها نزار ببيته ويتبجح بمحاسنه:

وَحُدُودُ بَيْتِي .. غَيْمَةٌ
عَبَّرْتُ ، وَجُنْحٌ رَفْرَفًا ..
حَمَلْتُهُ أَلْفُ فَرَّاشَةٍ
بَيْتِي ، فَلَا مَاتَ الْوَقَا

فالضمير في (حملته) يعني عن ذكر (بيتي) بعده؛ لأنه يعود على متقدم، والأولى حذفه لئلا يعود الضمير إلى متأخر عنه، ولكنه ذكر البيت لتلذذه بذكره واستعذابه إياه⁽²⁾.

وقد يكون الذكر تساوقاً مع المعنى في سياقات النص المختلفة، كما في قصيدة (قصيدة الحزن)⁽³⁾ فيذكر الفعل (علمني) كلما تغير السياق، ولا يذكره عندما تكون الجمل في سياق واحد:

عَلَّمَنِي حُبُّكَ، سَيِّدَتِي، أَسْوَأَ عَادَاتٍ .
عَلَّمَنِي .. أَفْتَحُ فِنْجَانِي
فِي اللَّيْلَةِ ، أَلْفَ الْمَرَّاتِ .
وَأَجْرِبُ طِبَّ الْعَطَّارِينَ .
وَأَطْرُقُ بَابَ الْعَرَافَاتِ .

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 287.

(2) العمدة: 74/2.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 704.701.

ففتح الفنجان وتجريب طبّ العطارين وطرق باب العرافات كلها من سياق واحد وهو اللجوء إلى الاعتقادات الشعبية، فلم يذكر الفعل (علمني) إلا قبل السياق الذي يصب بجملته في مصب واحد، ثم نجده يذكره مرة أخرى عندما ينتقل إلى سياق آخر وهكذا، فيقول:

عَلَّمَنِي أَخْرَجُ مِنْ بَيْتِي ..

لَأَمْشِطَ أَرْصِفَةَ الطَّرُقَاتِ

وَأُطَارِدَ وَجْهَكَ .

فِي الْأَمْطَارِ ..

وَفِي أَضْوَاءِ السِّيَّارَاتِ

.....

عَلَّمَنِي حُبِكَ .

أَنْ أَتَصَرَّفَ كَالصَّبِيَّانِ

أَنْ أَرْسُمَ وَجْهَكَ بِالطَّبَشُورِ

عَلَى الْحَيْطَانِ .

وَعَلَى أَشْرَعَةِ الصَّبِيَّانِ

عَلَى الْأَجْرَاسِ، عَلَى الصُّلْبَانِ

فالخروج من البيت ليلاً وتمشيط الأرصفة ومطاردة وجه الحبيبة في الأمطار كلها يقع ضمن سياق العبثية في التصرف الذي يختلف بدوره عن سياق التصرف الصبباني في المقطوعة اللاحقة في رسم وجه الحبيبة بالطبشور على أي مكان تطوله يد الصبي، فتطلب اختلاف السياقين ذكر الفعل (علمني) في بداية كل سياق.

ومما يدخل ضمن الذكر، مقابلاً للانزياح الاختزالي، ما يسمى بالانزياح التوسعي الذي يعدّ توسعاً في البنية التركيبية النمطية للجملة العربية بما يضاف إلى بنيتها السطحية من وحدات لإثراء دلالتها في بنيتها العميقة، فكل إكثار صائب في الأولى تصحبه تقوية دلالية في الثانية⁽¹⁾. ومن الإضافات إضافة أدوات التوكيد والتكرار والإظهار في مواطن الإضمار، كما في قوله⁽²⁾:

أَدْخَلَنِي حُبُّكَ - سَيِّدَتِي

مُدُنَ الْأَحْزَانِ -

وَأَنَا مِنْ قَبْلِكَ لَمْ أَدْخُلْ ..

مُدُنَ الْأَحْزَانِ ..

لَمْ أَعْرِفْ أَبَدًا ..

أَنَّ الدَّمْعَ هُوَ الْإِنْسَانُ

أَنَّ الْإِنْسَانَ بِلَا حُزْنٍ

ذَكَرَى إِنْسَانَ ..

فذكر (مدن الأحزان) مكرراً حيثُ كان من الممكن إضماره، انزياح توسعي جاء لغرض التهويل، فالشاعر يجد نفسه مهولاً عند دُخُولِهِ مُدُنًا غريبة ولأول مرة، كما أن إضافة أبدأ في التركيب، وتوسيع الجملة الاسمية (الدمعُ الإنسانُ) بالأداة (أَنَّ) وضمير الفصل

(1) الانزياحات الخطابية والبيانية في كتاب دلائل الإعجاز: 51، وينظر: تجليات الدلالة الإيحائية في الخطاب القرآني: 283.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 703.

(هو)، لهو من باب إزالة الشك لدى القارئ، ويتراءى للدارس أن الشاعر مصدوم بهذه الحقيقة التي لم يكن يعرفها إلا لتوه، فكأنه لا يصدقها وإن كان قولها صادراً عنه.

المبحث الثاني: التركيب على مستوى النص

تغيرت النظرة الحديثة إلى النص مع ظهور النظريات اللسانية الحديثة، وهي الآن نظرة كلية شاملة، ترى في النص وحدة كبرى لا تتضمنها وحدة أكبر منها، وهي «تتكون من أجزاء مختلفة تقع على مستوى أفقي من الناحية النحوية، وعلى مستوى عمودي من الناحية الدلالية»⁽¹⁾، فتتضح بعض هذه الأجزاء عن سياق النص الكلي لأغراض شعرية وجمالية يستثمرها الشاعر في نصه، وتعد هذه الانزياحات داخلية، وذلك «عندما تنفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة المسيطرة على النص في جملته»⁽²⁾، ومن هذه الانزياحات الالتفات والاعتراض والألفاظ العامية.

أولاً: الالتفات

هو ضرب من الانزياح التركيبي على مستوى النص لأنه «نقل الكلام من أسلوب إلى آخر ... من المتكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى آخر منها بعد التعبير بالأول»⁽³⁾، فالنص لا يستمر على دأب واحد؛ كسراً للرتابة وخلخلة لبنية التوقعات لدى المتلقي؛ «لذلك وصف (الالتفات) بالعدول، وعداً من صميم الانزياح لشموليته على بنية التباسية تضليلية يشترك في تكريسها كل من المعمار والأسلوب والدلالة، ويتم ذلك كله بلغة شعرية»⁽⁴⁾.

(1) المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب: 141.

(2) علم الأسلوب: 181.

(3) الإتيان في علوم القرآن: 216/3.

(4) شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول: 225.

واتخذت نظرة النقد الحديث إلى الالتفات وجهة أخرى مغايرة لما كان عليه النقد القديم⁽¹⁾، فأضحى «سمة أسلوبية، تعين على تحولات مختلفة في الخطاب ... ولا تفهم هذه التحولات إلا في ضوء السياق اللغوي، الذي يرجع إليه وحده لتحديد طبيعة المعنى المراد؛ إذ إن المعنى قد يتجاوز الكلام المرسوم أمامنا إلى آخر يفهم ضمناً، وهو معنى يتحدد بالقوة الالكلامية»⁽²⁾.

وللضمائر دورٌ بارزٌ في هذا السياق بوصفها وحدات مرجعية لا بد من معرفة ما تحيل عليه، لذا فالانزياح من ضمير إلى آخر يحقق «انعطافة واعية، تمنح النص دفقة دلالية مكثفة، يستدعيها تتابعه السياقي»⁽³⁾.

ولالفتات نزار خصوصيتها؛ لأن متابعة نسق الضمائر في قصائده تبدو سهلة، فأى تغيير لهذا النسق يولد انزياحاً صارخاً قياساً بغيرها من الانزياحات التركيبية، كما في قوله في قصيدة (مع بيروتية)⁽⁴⁾:

تَدْبَحُنِي امْرَأَةٌ مِنْ لُبْنَانَ ..
تُسَاوِي مُلْكَ سُلَيْمَانَ ..
أَهٍ .. يَا حُبِّي اللَّبْنَانِي ..

(1) نفسه: 225.

(2) من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة «الصقر» لأدونيس: 177.176.

(3) الأسلوبية الشعرية: 164.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة: 692.

آه - يَا جُرْحِي اللَّبْنَانِي ..
لَا غَيْرِكَ يَسْكُنُ ذَاكَرْتِي
لَا غَيْرِكَ يَسْكُنُ أَجْفَانِي
قَدْ مَاتَتْ كُلُّ نِسَاءِ الْأَرْضِ ..
وَأَنْتِ بَقِيَتْ بِفُجْجَانِي ..

فإحضار صورة المرأة من الغيبة إلى الخطاب جاء بالتدرج،
بالغيبة التامة في البيت الأول من المقطوعة (امرأة) نكرة، ثم مناداتها
من بعيد (يا)، ثم تقترب أكثر في الضمير (ك) في (غيرك)، إلا أن
البيت الرابع يجسد الحضور التام للمرأة (وأنت بقيت) وبقرينة موت
كل نساء الأرض الذي يجعل التحسس بها أقوى وأشد، لأنها المرأة
الوحيدة في الكون في عين الشاعر.

وقد يتدرج نزار في التفاته من باب حسن التخلص، كما في قوله
في قصيدة (البغي)⁽¹⁾:

هَذِهِ الْمَجْدُورَةُ الْوَجْهَ انْزَوَتْ
كُوبَاءٍ .. كَبَعِيرٍ نَتْنِ

.....

حُفْرٌ فِي وَجْهِهَا مُرْعَبَةٌ
تَرَكَتْهَا عَجَلَاتُ الزَّمَنِ ..

.....

(1) نفسه: 84.83.

فَالْعَصَافِيرُ الَّتِي كَانَتْ هُنَا ..
 تَتَعَدَّى بِالشَّدَا وَالسَّوْسَنِ
 كُلُّهَا طَارَتْ بَعِيداً عِنْدَمَا
 لَمْ يَعُدَّ فِي الْأَرْضِ غَيْرُ الدَّمَنِ ..
 إِنَّهَا الْخَمْسُونَ .. مَاذَا بَعْدَهَا؟
 غَيْرَ أَمْطَارِ الشِّتَاءِ الْمُحْزِنِ
 إِنَّهَا الْخَمْسُونَ .. مَاذَا ظَلَّ لِي
 غَيْرَ هَذَا الْوَحْلِ .. هَذَا الْعَضَنِ
 غَيْرَ هَذِي الْكَأْسِ أَسْتَهْلِكُهَا
 غَيْرَ هَذَا التَّبَعِ يَسْتَهْلِكُنِي

فالتدرج يبدأ من البيت الثالث من المقطوعة التي قد يكون
 الراوي فيه هو الراوي نفسه في البيتين الأول والثاني ويكون الالتفات
 . بذلك - غير متحقق بعد، ونجده في البيت السادس صراحة في
 ضمير المتكلم في (ماذا ظلَّ لي) الذي يعود إلى مجدورة الوجه في
 البيت الأول، وإما أن يكون الراوي في البيت الثالث وما بعدها إلى
 نهاية المقطوعة راوياً واحداً، فيكون الالتفات قد حدث ولكن بنوع من
 الخفاء والتدرج، وما يجعل النص مفتوحاً على الاحتمالين المتعلق
 السياقي للبيت الخامس من المقطوعة بالبيتين اللذين قبله ليظهر
 وكأنه استطراد لهما، ومن جانب آخر بالبيت الذي بعده بسبب تكرار
 جملة (إنها الخمسون) فيهما ولكن مع فارق التضليل في الراوي في
 البيت الخامس والتصريح به في البيت السادس. أياً كان فإن هذا

التدرج - عند ريفاتير - يعد إجراءً أسلوبياً في سياق النص ممهداً لسياق جديد، الممهّد بدوره لإجراء أسلوبى آخر⁽¹⁾ وهو الالتفات في البيت السادس والذي يعد «منبها يستدعي الاستجابة من لدن القارئ أو السامع ويأتي هذا المنبه أو التصرف الأسلوبى خرقاً لما دأب عليه الكلام وتشبع به»⁽²⁾.

وقد يكون الالتفات جزئياً . إن صحّ التعبير . لأن الضمير الملتفت عنه مشتملٌ على الضمير الملتفت إليه، كما في قوله في قصيدة (شرق)⁽³⁾:

وَطَعَامُنَا وَرَقَ الْوُرُودِ . وَمَا
فِي اللَّيْلِ مِنْ نَعْمٍ وَمِنْ عِشْقٍ
أَحْرَقْتَنِي .. وَمَضَيْتِ كَاذِبَةً
قُولِي .. أَتَلْتَدِينِ فِي حَرْقِي؟

.....

يَا تَوْبَتِي .. وَهَوَاكِ يَا كُنِّي
صَعْبٌ بَانَ تَتَجَاهَلِي شَوْقِي

ف نجد أن الضمير (نا) في البيت الأول مشتمل على كلا الضميرين في (أحرقنتي) المتكلم والمخاطب، فالمرجعيات نفسها لم تتغير إلا أن الإحالات تتغير بتغير وظائفها في النص، وهذا الانشقاق

(1) معايير تحليل الأسلوب: 59.

(2) الحجاج في القرآن: 459.458.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 121.120.

في الضمير يتناسب مع سياق النص التي ينتهي بقصة فراق أحد الطرفين وتجاهلهما للآخر.

وقد يكون الأمر على العكس من ذلك تماماً، فيجمع الوثامُ شملَ الغائب بالمتكلم في ضميرٍ واحدٍ ليكون التفاتةً جزئيةً، ولكن هذه المرة بأن يشتمل الضمير الملتفت إليه على الضمير الملتفت عنه، كما في قوله في قصيدة (أزرار)⁽¹⁾:

لي غَرْفَةٌ .. في دُرُوبِ الغَيْمِ عَائِمَةٌ
عَلَى شَرِيْطِ نَدَى تَطْفُو وَتَنْزَلِقُ
مَبْنِيَّةٌ مِنْ غَيِّمَاتٍ مُنْتَفَةٌ
لي صَاحِبَانِ بِهَا .. العَصْفُورُ .. وَالشَّفَقُ
أَمَامَ بَابِي .. نُجَيْمَاتٌ مُكْوَمَةٌ
فَتَسْتَرِيحُ لَدَيْنَا .. ثُمَّ تَنْطَلِقُ .
فَلِلصَّبَاحِ مُرُورٌ تَحْتَ نَافِذَتِي
وَفِي جِوَارِ سَرِيرِي يَرْتَمِي الأُفُقُ

فالضمير (نا) يقتحم النص مرة واحدة فحسب ويختفي؛ لذا نجده مجهول المرجع أول الأمر ثم يتبين أنه صوت جمع المتكلمين الذي يتألف من الشاعر والعصفور والشفق منصهرين في ضمير واحدٍ يشي بحسن الصحبة بينهم، ويعلن اندماجهم في مجموعة واحدة يحسن التعبير عنها بضمير واحد .

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 93.

وكثيراً ما يلتفت نزار في مطالع قصائده من ضمير إلى آخر ليحدث توترا في الوظيفة المرجعية وبالتالي الإفهامية في الأداء الكلامي، ثم بعد حين تتكشف الأوراق وتتراءى أفاق النص المعتمدة، كما في القصائد التي يبدأ فيها الشاعر بمقول القول دون ذكر القائل، وحتى دون ذكر دلائل لغوية مثل (قال وقلت) التي من شأنها أن تضع السياق في مساره الصحيح، كما في قصيدة (ثمن قصائدي)⁽¹⁾:

« لَقَدْ أَحَبَّتْ شَاعِرًا »
 وَتَمَضَّعُ النِّسَاءُ فِي الْمَدِينَةِ الْقَدِيمَةِ ..
 قَصَّتْنَا الْعَظِيمَةَ ..
 وَيَرْفَعُ الرِّجَالُ فِي الْهَوَاءِ
 قَبْضَاتِهِمْ .. وَتُشْحَذُ الْفُؤُوسُ ..
 وَتُقْرَعُ الْكُؤُوسُ بِالْكُؤُوسِ .
 كَأَنَّهَا .. كَأَنَّهَا جَرِيمَةٌ .. بَأَنَّ تُحِبِّي شَاعِرًا ..

ففي هذه المقطوعة جملة ضمائر ينتقل الشاعر بينها لإحداث الدهشة والتوتر الذي يتحلل تدريجياً عند الوصول إلى نهاية المقطوعة، فتبدأ القصيدة بمقولة قول غير معروفة القائل، فيها شخصيتان الفتاة بضمير الغائب والشاعر كشخص ثالث يجري الحديث عنه، ويظهر أن الشاعر قد كثف الدلالة باستعمال الفعل

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 498.

(تمضغ)، ودل به على أن النساء هن صاحبات مقولة القول في مطلع القصيدة، إضافة إلى دلالة تكرارهن لهذا القول؛ لأن المضغ عمل فموي ذو وتيرة رتيبة، فيكون مضغ القصيدة علامة على سردها مراراً وتكراراً. وكثيراً ما يضع نزار التفاتاته في خواتيم قصائده⁽¹⁾ ليترك أثراً في ذهن القارئ حتى بعد فراغه من عملية القراءة، كما في قصيدة (سر)⁽²⁾ على سبيل المثال:

يَا سِرَّهَا .. مَاذَا يَهُمُّ النَّاسَ
لَوْ هُمْ عَرَفُوا ..
لَا .. لَنْ أُرِيقَ كَلِمَةً
عَنْهَا .. فَحُبِّي شَرَفٌ
لَوْ تَمَنَعُونَ النُّورَ عَنْ
عَيْنِي .. لَا أَعْتَرِفُ

فالناس يصبحون هاجساً لدى من يخفي سرا، وكذا الشاعر، فنراه يحاول تغييبهم إلا أنهم يتحولون في نهاية القصيدة إلى واقع يتجسدون فيه في ضمير المخاطب قد يمنعون عنه النور لو لم يعترف. ويبرز الالتفات في نصوص نزار ذات الطابع السري التي تتطوي على الحوار الشعري الذي يعد «نتوءاً أسلوبياً لأنه في أساسه ليس من بنية القصيدة، ولكنه دخيل عليها، وعلى الرغم من ذلك

(1) ينظر على سبيل المثال نفسه: 105، 140، 198، 279.

(2) نفسه: 212.

فاستخدامه داخل بنية القصيدة يضيف عليها توترات واستشرافات جديدة»⁽¹⁾، كالحوار الدائر في قصيدة (مسافرة)⁽²⁾:

جِئْتُهَا نَازِفَ الْجِرَاحِ ، فَقَالَتْ
شَاعِرَ الْحُبِّ وَالْأَنَاشِيدِ مَا بِكَ ؟
ذَلِكَ مِنْدِيلِي الصَّغِيرُ .. فَكَفَّفَ
قَطْرَاتِ الْأَسَى عَلَى أَهْدَابِكَ
.....

مُمْكِنٌ أَنْ نَظَلَ بَعْدُ صَدِيقَيْنِ
تَفَاءَلَ . أَلَمْ تَزَلْ فِي ارْتِيَابِكَ ؟
مَا تَقُولِينَ ؟ كَيْفَ أَحْمَلُ جُرْحِي
بِيَمِينِي .. كَيْفَ احْتِمَالُ اغْتِرَابِكَ ؟
.....

مَسَحَتْ جَبْهَتِي .. بِأَنْمَلِهَا الْخَمْسِ
وَفَكَتْ لِي شَعْرِي الْمُتَشَابِكِ
يَا صَدِيقِي وَشَاعِرِي .. لَا تُمْكِنُ
قَبْضَةَ الْيَأْسِ مِنْ طُمُوحِ شَبَابِكَ
.....

أَنَا دَعْنِي أَسِيرُ .. هَذَا طَرِيقِي

(1) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني: 216.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 64.62.

وَأَمْشِ يَا شَاعِرِي إِلَى مِحْرَابِكُ

بنية النص محكمة رغم هذا التناوب في السرد وتبادل الحوار وتغيير المتكلم والمخاطب لموقعيهما، ففي حال تسنم أحدهما موقع المتكلم اتخذ الآخر موقع المخاطب، وقد ساعد على إحكام هذه البنية عاملان: أحدهما تركيبى صوتي وهو القافية المقيدة التي جعلت من الضمير (ك) فيها يصلح للجنسين بحكم التسكين، والآخر هو التنوع المرجعي للضمير أنا المتكلم «فهو بمثابة العلاقات المتحركة دائماً غير الثابتة مرجعياً أي في علاقتها بالواقع، وهي علاقات موضوعة على ذمة كل من يحوجه المقام التواصلي إلى استخدامها حتى إذا ما استخدمها في خطابه باتت علامات ملأى على شرط ألا تحيل في كل مرة تستخدم فيها إلا على مستخدمها في خطابه الذي ينشئ»⁽¹⁾.

وقد يفضي به بعض التفاتاته إلى التلاعب بالضمائر في سرعة انتقاله من ضمير إلى آخر، كما في قصيدة (شعري سرير من ذهب)⁽²⁾:

شَعْرِي أَنَا قَصِيدَةٌ
حُرُوفُهَا مِنَ الذَّهَبِ
دَاخَتْ عَصَافِيرٌ بِهِ
بِطُولِهِ .. شَعْرِي الذَّهَبِ
فَأَيْنَ مَنْ شَعْرِي لَهُ

(1) الحجاج في القرآن: 109.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 391.390.

أَيِّنَ ذَهَبٍ؟

لِوَاحِدٍ أَحِبَّهُ .. رَبِّيَّتَهُ

هَذَا الطَّوِيلَ الْمُنْسَكِبَ

سَقِيَّتَهُ مِنْ خَفَقَةِ الضَّوِّءِ

وَرَعَشَاتِ اللَّهَبِ ..

خَبَاتٍ تَمُوزُ بِهِ

قَمَحًا .. وَلَوْزًا .. وَعِنَبًا

لَهُ . لَهُ . أَطَلَّتَهُ

جَعَلَّتُهُ بِطُولِ مَدَاتِ الطَّرْبِ

فاللعبة تكمن في الالتفات من ضمير غائب مذكر إلى آخر مثله
ولكن بمرجعيات مختلفة، تحدد فيه هذه المرجعيات على وفق المعنى
المناسب لكل مرجع:

لواحد أحبه ← (الرجل) .. ربِّيَّتَهُ ← (الشَّعْر)

له .. له ← .. (الرجل) .. أَطَلَّتَهُ ← (الشَّعْر) جعلته ←

(الشَّعْر) بطول مدات الطرب

وقد يراوغ الشاعر في تلاعبه بالضمائر ليضيف على صورته
بعدا رمزياً، وعندئذ «تزداد الصور الالتفاتية غموضاً بمقدار نمو
المسافة التضليلية بين القراءة والنص. ويبقى إدراك مغاليتك تلك
الصور مرهوناً بكفاءة المتلقي وليس بأسلوب النص وحده»⁽¹⁾،

(1) شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول: 233.

ويصبح البتُّ في تحديد المرجع غير ممكن؛ لأن المعنى يستقيم مع كلا المرجعين للضمير الواحد على حد سواء، بل إن عدم الالتفات أولى حسب المعيار اللغوي، والالتفات أولى بمقتضى الوظيفة الشعرية، كما في قوله⁽¹⁾:

فِي جَوَارِي اتَّخَذَتْ مَقْعَدَهَا

كَوْعَاءِ الْوَرْدِ فِي اطمَأْنَانِهَا

.....

هِيَ مِنْ فَنَجَانِهَا شَارِبَةٌ

وَأَنَا أَشْرَبُ مِنْ أَجْجَانِهَا

.....

شَارِكِيْنِي قَهْوَةَ الصُّبْحِ .. وَلَا

تَدْفِنِي نَفْسَكَ فِي أَشْجَانِهَا

إِنِّي جَارُكَ يَا سَيِّدَتِي

وَالرُّبَى تَسْأَلُ عَنْ جِيرَانِهَا

فالضمير (ها) في أشجانها قد يعود على (نفسك) أو إلى (القهوة)، فكما أن النفس مَكْمَنُ الأشجان فالقهوة لا تخلو من دلالات الشجن؛ إذ أنها طالما ترتبط بالطقوس التي تتسم بالجد والأسى، كما أنها من الناحية العقائدية يتوقع أن ترتسم فيها معالم ما سيعترض طريق الإنسان مما تتبأ به قارئات الفناجين اللواتي قلما

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 37.

يبتئان بخير؛ تلبية لحاجة المؤمنين بشعوزاتهم؛ لأنهن يعرفن أن ما يدفع بالإنسان إلى اللجوء إلى تلك الاعتقادات هو توجس الشر في المستقبل لا التفاؤل بما سيقبل عليه من خير. ومن جانب آخر فإن القهوة في هذا البيت، لم تكتسب التعريف بإضافتها إلى الصبح إلا بمقدار ما ميّزها عن القهوة الأخرى التي تُشرب في أحيان أخرى عدا الصبح، والفعل (شاركيني) مع دلالة المفاعلة فيها إلا أن المتكلم به يكون قد صرح بأنه قد بدأ بالفعل بمشاركته إياها قهوة الصبح، وذلك بأن اهتم لأمرها، وما هذا الفعل إلا دعوة لها لردّها بالمثل أي أن تهتمّ هي لأمره أيضاً، في حين لا يعني هذا أنه قد شرب من فنجانها قهوتها بالفعل، وليس ذلك المقصود من الأمر كله، فتكون القهوة - بذلك - رمزاً للأشجان يريد الشاعر إخراج الفتاة مما يشغلها فيها، وإشغالها بما يشغله في أمره معها، وليس في هذا التوجه لِي لأعناق النص، ولا تحميلٌ له لما لا يحتمل «فالرمز الموظف بشكل إبداعي في النص الشعري، يضيف إلى صوره وتركيباته وبنيته عمقاً وإشعاعاً إيقاعياً يكتف القول وما وراء القول ويجعله دينامية منفتحة على تنوع الاحتمال»⁽¹⁾. كما أن في النص التفاتات أخرى في نسق أزمنة الأفعال من الماضي (اتخذت) إلى المضارع (أشرب) على حكاية الحال، ثم إلى المستقبل (شاركيني) دون تقديم دلائل لغوية ك (قلت لها: شاركيني قهوة..)، وهو انزياح في نسق الأفعال يكسب النص حركة وفاعلية.

(1) أسرار البياض الشعري: 11.

ثانياً: الاعتراض

هو اختراق بنية النص بوحدة لغوية غريبة عن تركيبه، دخيلة على دلالاته بحيث يستشعر القارئ فيها انقطاعاً عن وتيرة ألفها منذُ مباشرة عملية القراءة، ينظر إليه - أول الأمر - على أنه جزء مقحم في بنية النص يمكن الاستغناء عنه إلا أن الاعتراض «بنية نصية فاعلة لها أثرها الدلالي وقيمتها الفنية فالشاعر لا يأتي به إلا لتحقيق بعد دلالي جديد يعمل على إثراء الدلالة العامة للنص ويساهم [كذا] في توسع فضائه الشعري»⁽¹⁾.

وأقل ما تؤدّيه الجملة المعترضة من وظائف هو تلبية حاجة النص بملء الفراغات التي تلتئم بنيته الصوتية، وهي بنية مهمة ولاسيما مع الشعر الموزون المقفى، كما في قصيدة (مذعورة الفستان)⁽²⁾:

شَارِعْنَا يَمْشِي عَلَى شَوْقِهِ
يَمْشِي عَلَى جُرْحِ هَوَى مُرْعَبٍ

.....

حَرَكْتَ بِالْإِيْقَاعِ أَحْجَارَهُ
فَأَنْدَفَعْتَ فِي عِزَّةِ الْمُؤَكَّبِ

.....

تَمَهَّلِي فِي السَّيْرِ .. هَلْ رَغْبَةٌ

(1) شعرية الانزياح: 220.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 20.19.

ظَلَّتْ بِصَدْرِ الدَّرْبِ لَمْ تَرَّعَبِ؟
هَلْ حَجْرٌ . إِذْ لُحِتِ . لَمْ يَلْتَفَتْ
لَمْ يَنْسَجِمَ . لَمْ يَبْكِ . لَمْ يَطْرَبِ

على الرغم من أداء جملة (إذ لحت) لوظيفتها المنصوص عليها آنفاً، إلا أنه لا يخفى ما فيها من تأكيد للمعنى؛ إن ما حصل للحجر من التفات وانسجام وبكاء وطرب، كان وراءه ما كان وراء رغبة الدرب إجمالاً، وهو الرغبة في الفتاة . إذ لاحت . ثم استشرى ذلك إلى كل وحدات الطريق حتى أصغر وحداته (كل الأحجار) بقريئة (هل) الإنكارية وقريئة التكرير التي تفيد العموم، واختار الشاعر أحجار الطريق دون غيرها لاشتمالها على دلالة القسوة والتحجر فإذا الحجر التفت لرؤيتها وانسجم لإيقاع مشيتها وبكى شوقاً إليها وطرب، فكيف بشاعر شاب؟ لم يتجاوز عمره العشرين^(*).

وقد تبين الجملة الاعتراضية عمق مؤدَى الفعل الموجود بعدها ووقعه، عندما تأتي بياناً لحال المبتدأ الذي اعترضت بينه وبين خبره، كقوله في قصيدة (رسائل لم تكتب لها)⁽¹⁾:

مَرْقِيهَا .

كُتِبِي الْفَارِغَةَ الْجَوْفَاءِ إِنَّ تَسْتَلِمِيهَا ..

وَالْعَيْنِي .. وَالْعَيْنِيهَا

(*) القصيدة هذه من بواكير أعمال الشاعر من ديوانه قالت لي السمراء الذي نشر عام 1944 .

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 320 .

كَاذِبًا كُنْتُ . وَحُبِّي لَكَ دَعْوَى أَدْعِيهَا
إِنِّي أَكْتُبُ لِلَّهِ . . . فَلَا تَعْتَقِدِي مَا جَاءَ فِيهَا
فَأَنَا . كَاتِبَهَا الْمَهْوُوسَ . لَا أَدْكُرُهُ
مَا جَاءَ فِيهَا .

فمما يعمق زيف كتاباته أنه هو كاتبها ولا يذكر ما قال فيها فكيف بآخر، فلو كان قال بدلاً من ذلك فأنا - مرسلها - لا اذكره، لكان تبادر إلى الذهن أنه مرسل لكلام غير فلا عجب من نسيانه إياه. ومن الجمل ما يعترض بنية النص السردي للقصيد ذات الطابع السردى، كما في قصيدة (حبلى)⁽¹⁾:

لَا تَمْتَنِعْ !
هِيَ كَلِمَةٌ عَجَلَى
إِنِّي لِأَشْعُرُ أَنَّي
حُبَلَى !!
وَصَرَخَتْ كَأَلْسُوعِ بِي:

«كلا»!
سَنَمَزِقُ الطِّفْلَا
وَأَرَدْتَ تَطْرُدْنِي
وَأَخَذْتَ تَشْتَمُنِي
لَا شَيْءَ يُدْهِشُنِي

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 341.340.

فَلَقَدْ عَرَفْتُكَ دَائِمًا نَدْلًا -

وَبِعْتَتَ بِالْخَدَامِ يَدْفَعُنِي

فِي وَحْشَةِ الدَّرْبِ

يَا مَنْ زَرَعْتَ العَارَ فِي صَلْبِي

وَكَسَرْتَ لِي قَلْبِي

لِيَقُولَ لِي:

«مَوْلَايَ لَيْسَ هُنَا ..»

مَوْلَاهُ أَلْفٌ هُنَا -

لِكِنَّهُ جَبْنَا

نَمَّا تَأَكَّدُ أَنَّي حُبْلَى

وجملة (يا من زرعت العار في صلبي وكسرت لي قلبي) قد اعترضت مسار السرد بين البعث بالخدام لدفعها وقولهم لها: مولاي ليس هنا، وهي تقنية حكاية يتلاعب فيها الراوي بالإيقاع الزمني خلال ما يسمى بالاستراحة التي يلتجأ فيها إلى الوصف «فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها»⁽¹⁾ ومع هذا الدور للجملة الاعتراضية هنا فإن فيها تأكيداً لأوصاف الرجل المحتال، كما أنها تعد متنفساً لصب نار الحقد والغضب عليه، كما أنها قد تكون تصويراً لحال تلك المرأة ساعة كانت تدفع من قبل

(1) بنية النص السردى: 76.

الخدام وهي تردد كلمات تلك الجملة الاعتراضية مع نفسها بدليل أنها لا تبدو داخلية في حوار مع الخدام؛ لأنه غيب الضمير العائد على الخدام في قولها (مولاهُ ألف هنا)، فلو كانت مخاطبة إياه لكانت تطلب الأمر أن تقول (مولاك ألف هنا).

ومن الجمل الاعتراضية ما يكون استجابة لحاجة مقام المتكلم إليها، كما في قوله في قصيدة (رسالة إلى رجل ما ..)⁽¹⁾:

لا تَنْزَعِجْ ، يَا سَيِّدِي
إِذَا أَنَا كَشَفْتُ عَنْ شُعُورِي ..
فَالرَّجُلُ الشَّرْقِيُّ
لا يَهْتَمُّ بِالشَّعْرِ وَلَا الشُّعُورِ ..
الرَّجُلُ الشَّرْقِيُّ
. وَاعْفِرْ جُرَّاتِي .
لا يَفْهَمُ الْمَرْأَةَ إِلَّا دَاخِلَ السَّرِيرِ .

فكل حديث للمرأة عن الجنس في نظر الرجل الشرقي يُعدُّ وقاحة لا تغتفر فجاءت الجملة المعترضة هنا استجابة لمقام المرأة كونها شرقيةً تخاطبُ شرقياً، كما أنها تذكرة للرجل الشرقي أنه كذلك، وهي تُعدُّ أيضاً تبئيراً⁽²⁾ لوجهة نظر الشاعر التحررية بغرض التأثير في القارئ والترويج لوجهته هذه. ولا ضير من الاعتكاز على معايير حديثة لوصف حالات الانزياح عليها؛ لـ «إن المعيار اللغوي

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 578.

(2) بنية النص السردى: 46.

القديم كان نموذجاً مثالياً في الشواذات التي تعرفها القواعد . وأما معايير الاستعمال الراهنة فتسعى مقابل ما في اللغة من مظاهر التطور إلى إنصاف ما يظهر فيها من ظواهر جديدة⁽¹⁾ كظاهرة البنية السردية مثلاً . من منظور النقد الحديث . وما يظهر فيها من غلبة الطابع الموضوعي ليقبل بالمقابل مما في القصيدة من غنائيتها المفرطة؛ فكلما جنحت القصيدة إلى الطابع السردى لتقليص مسحتها الغنائية كانت آليات البنية السردية لها أكثر بروزاً، كما في قصيدة (إلى تلميذة)⁽²⁾، التي يبتدى فيها الشاعر القصيدة بحوار برقي يتصف بالمباشرة⁽³⁾ ويجعل القصيدة خالية من وظيفتها الشعرية لولا الجملة الاعتراضية فيها :

قُلْ لِي . وَلَوْ كَذِبًا . كَلَامًا نَاعِمًا
 قَدْ كَادَ يَقْتُلُنِي بِكَ التَّمَثَالُ
 مَا زِلْتِ فِي فَنِّ الْمَحَبَّةِ . . طِفْلَةً
 بَيْنِي وَبَيْنَكَ أَبْحُرُّ وَجِبَالَ
 لَمْ تَسْتَطِيعِي . بَعْدُ . أَنْ تَتَفَهَّمِي
 أَنْ الرَّجَالَ جَمِيعَهُمْ أَطْفَالُ

فالجملة الاعتراضية (ولو كذبا) تقلل من المباشرة والتقريرية وتعيد إلى القصيدة تألقها الشعري، وتعيد التوازن بين المشادة

(1) نحو نظرية أسلوبية لسانية: 112 .

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 491 .

(3) البنية السردية في شعر نزار قباني: 130.131 .

الحاصلة في القصيدة بين أسلوبَي المباشرة الموضوعية والغنائية الذاتية. كما تفسر وجهة نظر المخاطب حول نوع الحب الذي يبتغيه وهو الحب المبني على المجاملة التي لا يتقنها المخاطب فيقف كالتمثال الذي يكاد يقتل الفتاة.

ويبرز دور الجملة الاعتراضية أكثر عندما تكون سبباً لتحديد سياق النص بوجه عام، بل إن القصيدة - لولا الجملة الاعتراضية - تفهم على منحنى آخر بعيد كل البعد عن منحاه في القصيدة، كما في قوله في قصيدة (عرفتها)⁽¹⁾:

فِي الْحَجْرَةِ الزَّرْقَاءِ .. أَحْيَا أَنَا
بَعْدَكَ، يَا أُخْتُ، أَصْلِي الرِّيَاشَ
وَأَمْسَحُ الْمَهْدَ الَّذِي لَفْنَا
وَفِيهِ بَرَعَمْنَا الْحَرِيرَ افْتِرَاشَ
لَيْلَاتِ ذَرْدَرْنَا تَشَاوِقَنَا
فَسَاحَ بِالْأَطْيَابِ مِنَّا الْفِرَاشَ
وَتَدْيِكِ الْقُلِيِّ .. كَوْمُ السَّنَا
يُغْمِي عَلَى الْبَيَاضِ مِنْهُ الْقِمَاشَ
.....
وَهَا هُنَا رِسَالَةٌ - نَتْرُكُ الْ
غَالِي بِهَا أُخْفِيهِ عَنْ كُلِّ وَاشَّ

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 40.

أَعَزُّ مَا خَلَفَتْ لِي خُصْلَةً
حَبِيبَةً تَهْتَرُ فَوْقَ الْفِرَاشِ
تَظَلُّ إِمًّا جِئْتُ أَلْتَمُّهَا
تَهْفُو إِلَى مَنَبَّتِهَا فِي ارْتِعَاشِ
شَقْرَاءَ يَا فَرِحَةَ عَشْرِينَنَا
وَنَكْهَةَ الرُّقِّ .. وَهَزَجَ الْفِرَاشِ
شَقْرَاءَ .. يَا يَوْمًا عَلَى الْمُنْحَنِ
طَاشَ بِهِ تَعْرِي وَتَعْرِكِ طَاشَ

.....

قُولِي .. أَلَا يُغْرِيكَ لَوْنُ الدُّنَا
بِالْعُودِ .. فَالطَّيْرُ أَتَتْ لِلْعِشَاشِ

فالجملَة الاعتراضية (يا أخت) في البيت الأول قلبت موازين النص رأساً على عقب؛ فبدونها تبدو القصيدة غزلية بامتياز في سياقها العام، وتأتي هذه الجملة لتشوش الرسالة كلها، حيث لا توجد قرينة واحدة تثبت جنس المخاطب في القصيدة على الإطلاق في حين أن جنس المخاطب أنثى دون شك، ولكنها ظهرت - بفعل الجملة الاعتراضية - بصفتها أختاً للمخاطب وهل يصح أن يتغزل رجلٌ بأخته بهذه الصورة؟ حيث تصوير ثديها الفلّي وطيشُ الشعر للثغر ولثمٌ ما تبقى منها في غرفتها بعد رحيلها، إلا إذا كان الرجل شاذاً في حبه ويعاني أمراضاً نفسية، أو أنه كان يفكر بطريقة كومونستية لا يفرق بين أنثيين في غرائزه نحوهما مهما كانت تلك

الغرائز وأيا كانت تلك الأنثى، وهذا ما لا يقره المنطق الأدبي عند نزار وما ينبو عنه الذوق العام، وبذلك لا يصح إلا أن يكون المخاطب فتاةً أخرى تشتاق إلى صديقة لها قضتا ليلة سحاقيّة في غرفةٍ إحداهما .

ثالثاً: الألفاظ العامية

ورود الألفاظ العامية في النصوص الشعرية التي تكتب باللغة الفصحى يعد انزياحاً داخلياً على مستوى النص، وإن كان بعض هذه الألفاظ يرد في بنية الجملة الواحدة؛ لأن القارئ يستقبل النص على نسق تكون اللغة الفصيحة فيه هي الغالبة حتى تتشعب معرفته اللغوية بهذا النسق، ويبني أفق انتظاره على هذا الأساس، ولكنه عندما «يمضي في قراءة هذه النصوص يصادف بعض الكلمات العامية ويقف إمامها متسائلاً عن سر تغيير الشاعر لنسق اللغة، وهذا التساؤل بحد ذاته يشكل توتراً وإثارة وصدمة؛ لأن ذلك يخالف توقع القارئ»⁽¹⁾.

وهذه إشكالية تعاني منها اللغة العربية؛ فالعرب اليوم يتحدثون بلغة ويكتبون بأخرى، وهذه الازدواجية اللغوية دفعت بنزار إلى أن يعتمد ما سماه «لغةً ثالثة» تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقتها وحكمتها، ورسانتها، ومن اللغة العامية حرارتها، وشجاعته وفتوحاتها الجريئة»⁽²⁾.

(1) جماليات الأسلوب والتلقي: 115 .

(2) قصتي مع الشعر: 119-120 .

وقد عمد الشعراء المعاصرون ومنهم نزار إلى الإفادة من معجم اللغة العامية، «ويبدو أن وراء مثل هذه الإفادة طموحاً من هؤلاء الشعراء لمعالجة قضايا الإنسان وتفصيلات حياته اليومية بما يوحي بأن بعض الكلمات أو الاستخدامات العامية يمكن أن تكون فاعلة ضمن نسيج شعري له لغته الخاصة المكثفة»⁽¹⁾.

ومن هذه الألفاظ العامية ما لا يمكن الاستغناء عنه أو استبداله بألفاظ أخرى فصيحة؛ لأنها لا تعطي الإيحاء الدلالي نفسه؛ لأن مدلول اللفظة العامية حديث ممتزج بإيحائها العصري الحديث، كما في قول نزار في قصيدة (عودة أيلول)⁽²⁾:

تَفَرَّقَ الصَّبِيَّانَ

فِي سَاحَةِ الْبَلَدَةِ

وَصَوَّحَ الْوَزَانَ

وَأَصْفَرَّتِ الْوَرْدَةَ

لَا قَدَّ لَا زُنَّارَ

مُعَطَّرَ الضَّحَكَةِ

تَلَاشَتِ الْأَقْمَارَ

فِي مَوْطِنِ «الدَّبَكَةِ»

(1) جماليات الأسلوب والتلقي: 112.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 274.

فلو استبدلت بـ(الدبكه) أيّة كلمة أخرى فصيحة كالرقص أو ما رادفها لكانت كلها توصيفات للحالة، ولا توحى بما نفهمه من اللفظة العامية نفسها التي اخترقت نسيج اللغة الفصيحة لتحدث انزياحاً نسقياً تردُّمُ صدعِ اللغَةِ فيه القافيةُ التي تكفّلتُ بتخفيف وطأة هذا الانزياح وضمّ اللفظة العامية إلى أخواتها من الفصحى.

وقد نجد العكس من ذلك بأن تقيم اللفظة العامية الوزن، كما في قوله في قصيدة (زيتية العينين)⁽¹⁾:

زَيْتِيَّةَ الْعَيْنَيْنِ .. لَا تُغْلِقِي
يَسْلَمُ هَذَا الشَّفَقُ الْفُسْتُقِي
رَحَلْتَنَا فِي نِصْفِ فَيْرُوزَةٍ
أَعْرَقَتِ الدُّنْيَا وَلَمْ تَعْرَقِ

فالفاعل (يسلم) ليس عامياً في مبناه لكنه عامي في معناه المراد في النص وطريقة توظيفه فيه؛ ففي العامية تستخدم هذه اللفظة للدعاء للشخص بالسلامة ولو أراد الشاعر صوغ هذا المعنى بالفصحى لتطلب الأمر كسراً للوزن؛ لأنه كان يجب عليه أن يقول (ليسلم) أو (ليسلم الله)، لكنه أدرك بذلك المعنى بكل ما تحمله اللفظة العامية من حرارة في الترحم والتودد، كما أنه قد نشط ذهن القارئ وفاجأ أفق انتظاره من جراء الانزياح عن النسق الذي عهدّه لحظة مباشرته للقراءة.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 42.

وقد تبدأ المقطوعة بلفظة عامية إلا أنها لا تشكل نسقاً خاصاً بالنص؛ لأنها سرعان ما تردفها الألفاظ الفصحى فيتلاشى أثرها إلا بمقدار ما أحدثته من انزياح أول الأمر ثم يبدأ النسق الفصيح بالهيمنة عليها، كما في قوله⁽¹⁾:

كِرْمَالُ هَذَا الْوَجْهِ وَالْعَيْنَيْنِ
قَدْ زَارَنَا الرَّبِيعُ هَذَا الْعَامَ مَرَّتَيْنِ
وَوَارَنَا النَّبِيُّ مَرَّتَيْنِ

و(كرمال) لفظة عامية تعني بالفصحى (من أجل) إلا أن الشاعر قد اقتصد بهما في لفظة عامية واحدة، وهو على علم بما لهذه اللفظة من تودد وتلطّف ومنزلة أليقّ بمقام الغزل، وهذا الشاهد يختلف عن سابقتها تماماً من حيث اقتضاء وزن الشعر لستخدام اللفظة العامية، فإن البديل الفصيح (من أجل) متساوٍ في الوزن مع اختيار الشاعر (كرمال)، وهذا يؤكد حميمية اختيار الشاعر للفظة العامية، دونما موجب صارم من موجبات الوزن.

وقد يستخدم الشاعر اللفظة العامية لأنها أكثر مرونة في الاستعمال وأقل تقييداً وتعبيداً من الفصيحة، كما في قصيدة (رفقاً بأعصابي)⁽²⁾:

شَرَّشْتُ ..
فِي لَحْمِي وَأَعْصَابِي ..

(1) نفسه: 763

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 694.693.

وَمَلَكَتَنِي بِذَكَاءِ سِنَجَابِ
شَرَّشَتْ .. فِي صَوْتِي، وَيَفِي لُغَتِي
وَدَفَاتِرِي، وَخِيُوطِ أَتْوَابِي ..
شَرَّشَتْ بِي .. شَمْسًا وَعَافِيَةً
وَكَسَا رَبِيعُكَ كُلَّ أَبْوَابِي ..
شَرَّشَتْ .. حَتَّى فِي عُرُوقِ يَدِي
وَحَوَائِجِي .. وَزُجَاجِ أَكْوَابِي ..
شَرَّشَتْ بِي .. رَعْدًا .. وَصَاعِقَةً
وَسَنَابِلًا، وَكُرُومَ أَعْنَابِ

.....

تَتَسَاقَطُ الْأَمْطَارُ .. مِنْ شَفْتِي ..
وَالْقَمَحُ يَنْبُتُ فَوْقَ أَهْدَابِي ..
شَرَّشَتْ .. حَتَّى الْعَظْمِ .. يَا امْرَأَةً
فَتَوْقَفِي .. رَفَقًا بِأَعْصَابِي ..

فاستخدام اللفظة العامية في النص يحدث ضربين من الانزياح:
انزياح داخلي بتغيير نسق اللغة فيه، وذلك باستخدام اللفظة العامية
(شَرَّشَتْ) التي هي فعل بمعنى (تجدّرت) (*) في الفصحى أكثر من
مرة، وانزياح نسقي في النشاز في تعدية هذا الفعل بواسطة حرف

(*) والشرش في الأساس من السريانية، ومن ثم تسربت إلى العامية، ينظر:
معجم الكنايات العامية الشامية: 190.191.

جر ليس له (الباء) والذي يبدو عامياً في الاستعمال هو الآخر، أو أن يتعدى بدونه أو أن يجعله الشاعر فعلاً لازماً، الأمر الذي يحدث «انقلاباً أو على الأقل تغييراً في مجرى دلالة الكلام أو في نوع عمله اللغوي»⁽¹⁾ وهو ما قد كان يتعذر أو يتعسر مع نظيرتها الفصيحة.

وقد يدخل ضمن هذا النوع من الانزياح استخدام الألفاظ غير العربية الذي يحدث تغييراً في نسق النص اللغوي وهي مفردات يومية الاستعمال من قبل طبقات معينة من المجتمع، «وهي تحتاج في فهمها إلى ضلال معرفية ثقافية حول هذه المفردات، ومن جهة أخرى تمثل هذه المفردات أصواتاً يستحضرها الشاعر على سبيل التناص كأصوات مصاحبة تضاف إلى صوت النص الأصلي وتكسبه العمق التاريخي أو المعرفي أو الحضاري الذي يضيفه الصوت المستحضر إلى الصوت الكائن أساساً (صوت القصيدة)»⁽²⁾.

والأمثلة على هذه الألفاظ كثيرة في شعر نزار^(*) منها أسماء المدن وأسماء شخصيات أجنبية ومنها أدوات يومية وأسماء الأطعمة والمشروبات وما إلى ذلك مما لمتته ثقافة الشاعر الواسعة وحلته وترحاله حول العالم، كما في قوله في قصيدة (نهر الأحزان)⁽³⁾:

هَلْ أَرَحَلُ عَنْكَ .. وَقَصَّتْنَا

(1) الحجاج في القرآن: 450.

(2) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني: 210.

(*) جمعت بروين حبيب هذه الألفاظ بعد ما استقصتها في ديوان نزار، ينظر نفسه: 211.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 405.

أَحَلَى مِنْ عَوْدَةِ نَيْسَانَ
أَحَلَى مِنْ زَهْرَةِ غَارْدِينِيَا
فِي عَتَمَةِ شَعْرِ إِسْبَانِي

فقد وظف الشاعر زهرة الغاردينيا لتوحي بجمالها مرة، وبياضها الناصع مرة أخرى حينما وضعها في هيئة تُبرِّزُ لونها بالدرجة الأولى؛ لأنها غرست في عتمة شعر اسباني توحي بسواده قبل كل شيء. ولعل استخدام هذه الألفاظ يكون من باب الترف اللغوي الذي يتمتع به نزار قباني إلا أنه استطاع أن يطوِّع هذه الألفاظ، مع غرابة جرسها ودلالاتها عن اللغة العربية، لمقتضيات النص الشعري العربي، كما طوِّع النص، أيضاً، ليكون أكثر مرونةً لاحتضان مثل هذه الألفاظ.

الفصل الثالث

الانزياح الصوتي

تحقق اللغة الشعرية انزياحاً على المستوى الصوتي بمعايير الانزياح كلها، وإن كانت صور هذا النوع من الانزياح أقل بروزاً في القصيدة النثر التي تهمل المقومات الصوتية للغة إلا أنها لا تنتفي منها تماماً⁽¹⁾ باعتمادها التقطيع السطري على الأقل، الذي يبدو مقوِّماً صوتياً يبعدها عن النثرية التامة؛ بأن تختل به الموازة الصارمة بين البنيات الصوتية والدلالية التي لا نجدتها إلا في النثر العلمي⁽²⁾، ليكون بذلك؛ أي النثر العلمي، واقعاً في درجة الصفر الصوتية⁽³⁾، وليكون أيضاً، معياراً تقاس به الوقائع الصوتية المميزة للغة الشعرية، ونتيجة لذلك تعرف الانزياحات الصوتية التي تعتري بنية النص الشعري، لتُخرِّجه من سبات النثرية.

فالانزياحات الصوتية تكسب النص الشعري خصوصيته في بنائه الصوتي فتمميّزه عن غيره من النصوص الأدبية فضلاً عن غير الأدبية، وهذه البنية الصوتية ليست وافدة على النص أو مقحمة فيه، متى شاء استغنى النص عنها ليقرأ بمعزلٍ عنها⁽⁴⁾؛ لأن هذه

(1) بنية اللغة الشعرية: 54.

(2) نفسه: 73.70، وينظر الانزياح الصوتي الشعري: 42.

(3) الانزياح الصوتي الشعري: 42.

(4) مفهوم الشعر: 412، وينظر: موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو: 25.

البنية الصوتية المنزاحة تتمثل في الإيقاع الذي يتمتع به النص الشعري، و «بهذا المعنى يصبح الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر، وليس مفروضاً عليه من الخارج، وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية نفسها، تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها، ومن هذه الوسائل الإيقاع والمجاز»⁽¹⁾، فكما أن المجاز ينشأ من العلاقات الدلالية بين الكلمات، فالإيقاع "ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فلا بد أن يستمد الوزن الشعري فاعليتها من أداة صياغتها ذاتها [كذا] أي من اللغة، وليس من مجرد محاكاة فن آخر كالموسيقى»⁽²⁾.

(1) العروض وإيقاع الشعر العربي: 109.

(2) مفهوم الشعر: 375.

المبحث الأول: انزياح الإيقاع الثابت

المقصود من الإيقاع الشعري الثابت هو الإيقاع المتمثل بالبنية العروضية في النص المرتكز على الوزن والقافية، لذا فإن مجاله «سكوني كايح ذو ضوابط عامة تجعل منه سطح البنية المستقر وظاهرها الثابت ... ينبسط على عموم النص، لا يتغير من موقع لآخر ولا يحضر في نص دون غيره»⁽¹⁾.

ووصف هذا النوع من الإيقاع بالثبات لا يعني أنه بمنأى عن الانزياحات الصوتية المتمثلة في الخروج على الأوزان الشعرية أو ما يطرأ على الوزن الواحد من زحافات وعلل وتوزيع القوافي في النص الواحد، واستحداث الأنواع الجديدة منها، والضرائر الشعرية.

أولاً: الوزن

الوزن هو أحد أهم مظاهر الإيقاع الثابت للشعر المنظوم؛ يتجلى في «توزيع المقاطع تبعاً للنبر أو الكم أو النغمة أو مجرد العدد في نموذج منتظم إلى حد ما على مستوى البيت أو البيتين على مستوى تتابع الأبيات»⁽²⁾ والوزن الكمي هو المعتمد في الشعر العربي؛ لأن الخاصية الكمية هي التي تنظم الأصوات في اللغة العربية الخاضعة في الأساس لنظام المقاطع قصراً وطولاً⁽³⁾، وإن كان بعضهم يرى أن إيقاع الشعر العربي قائم على الكم والنبر معاً⁽⁴⁾.

(1) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: 46.

(2) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: 40.

(3) حول وزن الشعر: 81، وينظر: موسيقى الشعر العربي - مشروع دراسة علمية: 104.

(4) معجم مصطلحات العروض والقافية: 318.

ونزار من الشعراء المعاصرين الذين يحتفون بالتراث الشعري العربي وما يشمل عليه من وزن وقافية، ويتهجم على الشعراء الذين يحاولون - باسم الحداثة - تحطيم الأواصر بينهم وبين الشعر العربي القديم، ويرى أن «الخطر الأكبر الذي يحيط بالقصيدة العربية هو أن تقطع جذورها نهائياً مع الأصول الشعرية العربية وتصبح طفلاً بلا نسب»⁽¹⁾، واحتفاظه بالشكل العمودي للقصيدة جعل بعض النقاد يرفضون تصنيفه ضمن قائمة شعراء الحداثة والتجديد؛ لأنه «شديد الصلة بالوزن مع عبثه وتقصيره في بعض الأحيان، يوزع كلماته في السطور ولكنه لا يخذل الوزن، يستجيب لقافيته فلا يجزع طويلاً فيغادرها إلى أخريات»⁽²⁾، وهذا العبث يظهر في انزياحاته الصوتية التي يجدها الشاعر ضرورية في إثراء تجربته الشعرية، ومن هذه الانزياحات خروجه على الأوزان العروضية المعروفة^(*)، كما في القصيدة (إلى وشاح أحمر)⁽³⁾:

سَأَلْتُكَ ، كَيْفَ جَمَعْتَ الْجِرَاحَ ؟
فَجَاءَتْ وَشَاحٌ
يُعَرِّدُ . قِنْدِيلَ نَارٍ وَوَهَجٍ ..
بِكَفِّ الرِّيَّاحِ

(1) ما هو الشعر: 127، وينظر: قصتي مع الشعر: 79.

(2) البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر: 100.

(*) خروج الشاعر على الأوزان العروضية اقتصر على ثلاثة بحور فقط، وهي (المتقارب والسريع والمتدارك).

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 154.

وَيَطْفُو .. وَيَرْسُو .. وَقَدْ يَسْتَرِيحُ

بِبَعْضِ النَّوَاحِ

فالانزياح في هذه القصيدة يظهر في اقتطاع تفعيلتي (فعولن) من الشطر الثاني من كل بيت من أبياتها، وليس من كل شطر تفعيلة واحدة كما الحال في مجزوء المتقارب (ثلاث تفعيلات في كل شطر)⁽¹⁾، ولكن الحال هنا هي أربع تفعيلات في الشطر الأول، وتفعيلتان في الشطر الثاني، بدليل التصريح في البيت الأول والفضاء الكتابي الذي اعتمده الشاعر وتعمده، ليُنَبِّئَ بأن القصيدة عمودية، وهذا ما جعل البيت الواحد من القصيدة وكأنه يقرأ بصوتين مختلفين: صوت ينشد الشطر الأول ثم يعقبه صوت آخر لإنشاد الشطر الثاني كأنه صوت الجوقة التي من شأنها أداء مقاطع قصيرة عند الغناء تطريباً للأسماع، أو أن صوت الشطر الثاني هو صدى لصوت الشطر الأول، تداخل نصفه مع الصوت الأول تداخلاً اتلافياً فيسمع النصف الثاني منه بعد برهة من إصداره.

وقد يمزج الشاعر بين تفعيلات بحرين مختلفين، كوضع تفعيلة (فاعلاتن) في ضرب بحر السريع، وهي تفعيلة لا تمت بصلة إلى تفعيلات بحر السريع بأنماطه كلها⁽²⁾، كما في قصيدة (سمفونية على الرصيف)⁽³⁾:

سِيرِي .. فَصِي سَاقِيكَ نَهْرًا أَغَانِي

(1) فن التقطيع الشعري والقافية: 191.

(2) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: 236.223.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 54.

أَطْرَى مِنَ الْحِجَازِ .. وَالْأَصْبَهَانِي
بُكَاءَ سَمْفُونِيَّةٍ حُلْوَةٍ ..
يَغْزِلُهَا هُنَاكَ قَوْسًا كَمَا نِ
أَنَا هُنَا مُتَابِعٌ نَعْمَةً
قَادِمَةً مِنْ غَابَةِ الْبَيْلَسَانَ

.....

مَدِينَتِي قَدْ ضَيَّعْتَ نَفْسَهَا
وَهَاجَرَتْ مَعَ الْحَرِيرِ الْيَمَانِي

فلو قيد الشاعر القافية في هذه القصيدة لانتظم وزنها ضمن بحر السريع (السريع بضرب مطوي موقوف)؛ أي مستفعلن مستفعلن مفعلات⁽¹⁾، كأن يقول:

بكاء سمفونية حلوة - يغزلها هناك قوسا كمان

لعاد إلى الوزن انسيابه إلا أن إشباع الكسرة في القافية واجب في القصيدة تماشياً مع المطلع، الذي ينتهي بحرف الياء الساكنة، وأبيات أخرى من القصيدة، وهذا ما حول التفعيلة في ضرب الأبيات كلها، وعروض المطلع فقط بسبب التصريع، من (مفعلات) المنتمية إلى تفعيلات البحر السريع إلى (فاعلاتن) الوافدة عليه.

وبحر السريع «بحر متدفق متلاحق المقاطع»⁽²⁾، إلا أن التفعيلة

(1) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: 225. وينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 144.
(2) نفسه: 233.

الأخيرة تحدث انزياحاً صوتياً فتحدث وعكاً في تدفقه وتعثراً في تلاحق مقاطعه، ولعل السبب في ذلك هو انتهاء التفعيلة الأخيرة الوافدة (فاعلاتن) بسبب خفيف في حين أن التفعيلات الخمس الأخرى تنتهي بوند مجموع، و: «الوند أثقل من السبب الخفيف فلذلك حسن الوقوف عليه أكثر من الوقوف على السبب الخفيف»⁽¹⁾، كما أن الجمع بين تفعيلات تختل فيها مواقع الأوتاد من أجزائها؛ أي أن تكون أوتاد خمس تفعيلات من البيت الواحد أطرافاً (مستفعلن وفاعلن) ووند تفعيلة واحدة فقط وسطاً (فاعلاتن)، يسبب انزياحاً إيقاعياً طارئاً على البحر، «وعندئذ يضطرب البحر كله ويختل، لاختلال نسبة الأسباب إلى الأوتاد، لا في الأجزاء من حيث هي أجزاء، بل في مجرى البحر نفسه من أوله إلى آخره»⁽²⁾، ولعل الشاعر لجأ إلى هذا الانزياح الصوتي للاستعانة بالقافية لإدراج الأوصاف التي اختارها لحبيته في القصيدة، مثل: (نهاراً أغاني - قوساً كمان - غابة البيلسان - الحرير اليماني ... الخ)، وتصوير انفعالاته إزاءها، فبحر السريع جواد في هذا الغرض⁽³⁾، في حين أن بعضاً من هذه الأوصاف لا يمكن إدراجها إلا إذا كان الوزن والقافية منزهين عن صورتها المألوفة في هذا البحر.

أما الانزياحات الصوتية بكسر الأوزان على صعيد بعض أبيات القصيدة الواحدة دون سائرهما، فهي واردة في النص المدروس، لم

(1) موسيقى الشعر العربي - مشروع دراسة علمية: 87.

(2) نمط صعب ونمط مخيف: 107.

(3) فن التقطيع الشعري والقافية: 144.

يُعصَمَ منها نزار، ولم يَعِفْ هو عنها، فنجده يتحرر من بعض القيود العروضية التي تعيق الحركة في إطار المعنى المتوخى عنده، والشاهد على ذلك خروجه من عروض إلى أخرى في القصيدة الواحدة*، كقوله في قصيدة (مذعورة الفستان)⁽¹⁾:

نَحْنُ ! دَعِيَ نَحْنُ .. أَيَا وَاحَةً
يَحْلُمُ فِيهَا كُلُّ مُسْتَطَرَبٍ ..
مَرَّرَتْ .. أَمْ نُورًا مَرَّ هُنَا ؟
تَوْلَاكَ وَجْهَ الْأَرْضِ لَمْ يُعْشَبِ

فالعروض في البيت الأول من المقطوعة، مطوية مكسوفة (واحةً = مفعلاً) وفي البيت الثاني مخبولة مكسوفة (رَ هُنَا = فَعْلًا) وبتطويل حركة الرء هنا عند الإنشاد يمكن تفادي الوقوع في هذا النوع من الزحافات أو التقليل من أثرها بمبدأ التعويض⁽²⁾، وفي ذلك نفي لهذا الانزياح الصوتي إذا كان لا بد لكل انزياح نفيه على المستوى الذي قد وقع فيه فيه.

ولعل هذا النوع من الخروج على الوزن لدى الشاعر كان في بدايات تجاربه الشعرية، إذ لم تسلم أية قصيدة من قصائده على

(*) وهذا ما يسميه العروضيون (الإقعاد) ويعدونه عيباً، ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية: 28.26. وينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 149.144.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 21، وينظر: 40 و41 و67 و103 و164.

(2) الشعر العربي - غناؤه، إنشاده، وزنه: 7.

البحر السريع من هذا العيب في الديوانين الأول والثاني، ثم كفَّ عنه بعد ذلك في دواوينه اللاحقة عندما نضجت ذائقته الموسيقية.

أما كسره للأوزان على امتداد دواوينه في النص المدروس على الإطلاق، فنجده في قصائده المنظومة على بحر المتدارك^(*)، إذ لم تسلم قصيدة واحدة من سقطات في الوزن، كما في قصيدة (الكبريت والأصابع)⁽¹⁾ على سبيل المثال:

رَاقَبْتُ نُحُولَ أَصَابِعِهِ
وَدَرَسْتُ تَعَابِيرَ يَدَيْهِ
وَأَحَطْتُ بِأَشْوَاقِي ظَفْرًا
أَثَارَ التَّدْخِينِ عَلَيْهِ

.....

وَالتَّعَبَ الأَزْرَقُ تَحْتَهُمَا
وَهُطُولَ التَّلْجِ بِصُدْغَيْهِ
وَوَقَفْتُ أَمَامَ رُجُولَتِهِ
كَصَغِيرِ ضَيْعِ أَبَوَيْهِ

ففي البيت الأول والثاني نجد تفعيلة الحشو التي قبل الضرب (بيرية) قد تحول إلى (فاعل) السالمة من الخين، وحذف منها (ن) كأن الشاعر قد أراد أن يُجربها على علة القطع الذي يجب معها بعد

(*) هذه النتيجة والتي قبلها تستندان إلى استقراء البحث للقصائد التي نظمت على بحري المديد والسريع في النص المدروس كله.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 423، وينظر: 352 و373 و396 و403.

حذف النون المذكورة تسكينُ ما قبلها (فعلن) وهو ما لم يحصل في التفعيلة المذكورة، والحال نفسها في التفعيلة الأولى من البيت الثالث (والتع)، أما البيت الرابع فقد تحولت فيه تفعيلة الحشو قبل الضرب (يَعْ أَب) إلى (فَعْلُنْ) بأربع حركات متتالية.

ولعل ما يمتاز به هذا البحر من تدفق وصخب⁽¹⁾ هو الذي شوش على الشاعر كيفية تعاطيه إياه بالصورة الصحيحة، أو أنه اتخذ من هذا الصخب وسيلةً لإخفاء تماديه بين الحين والآخر في العبث بهذا الوزن حتى يكون بالصورة التي يريد؛ أي بقطع وتيرة الإيقاع ببعض النشاز الذي يرى فيه مندوحةً عن الرتابة التي يتصف بها هذا البحر المؤلف من (فَعْلُنْ) ثماني مرات.

ثانياً: القافية

تعد القافية الشق الثاني من الإيقاع الثابت لأنها «مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة»⁽²⁾، فضلاً عن هذه الوظيفة الإيقاعية الناشئة عن تبعيتها للوزن في نظام مقاطعه؛ لكونها الوحدة الأخيرة منه⁽³⁾، إلا أن لها قيمة موسيقية خاصة بها إذ إنها تلتزم - فضلاً عن التزامها بحرف الروي - بحروف أخرى كحروف المد عند الإشباع والتأسيس والإرداف⁽⁴⁾؛ لذا فإن "القافية مركز ثقل مهم في

(1) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: 305.

(2) فن التقطيع الشعري والقافية: 215.

(3) موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو: 22.

(4) موسيقى الشعر العربي - مشروع دراسة علمية: 105.104.

البيت ... وارتباط القافية بالوزن يجعلها بمثابة خاتمة الجملة الموسيقية⁽¹⁾، ولما كانت القصيدة العربية الكلاسيكية تعتمد وحدة القافية على امتداد القصيدة، فإن أي تغيير في بنيتها الصوتية من شأنه أن يولد انزياحاً يتفاوت في درجته بمقدار التغير الحاصل فيها، ولهذا الانزياح الإيقاعي وظيفته؛ لأنه جزء من الإيقاع وإن بدا خارجاً عليه، وأن «على الإيقاع أن يتموج بمقدار تموجات الحياة وأن يضطرب بمقدار اضطرابات النفس»⁽²⁾، وإن كان له نظام معين لا بد من الالتزام به «ولكن لا بد (أيضاً) لهذا النظام أن يتميز بالمرونة والتنوع. ومن خلال إمكانيات التنوع يستطيع الشاعر أن يؤكد فكرة أو صورة. وأن يميز صوتاً عن صوت داخل القصيدة»⁽³⁾، كما فعل نزار في قصيدة (البغي)⁽⁴⁾ التي تلتزم وزناً واحداً ونظام الشطرين فقد تغيرت فيها القافية على مسافات منتظمة (كل اثني عشر بيتاً)، ليكون كل تغيير مقطعاً ذا نسق دلالي معين، ويتزامن تغيير القافية في القصيدة مع تغير النسق الدلالي للمقطع، يقول:

عَلَّقَتْ فِي بَابِهَا قَنَدِيْلَهَا
 نَازِفَ الشَّرِّيَّانِ، مَحْمَرَّ الْفَتِيْلَةَ
 فِي زُقَاقِ ضَوَاتٍ أَوْكَارَهُ
 كُلُّ بَيْتٍ فِيهِ .. مَأْسَاءُ طَوِيْلَهُ

(1) مفهوم الشعر: 407.

(2) شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول: 241.

(3) موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو: 25.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة: 80.

عُرف .. ضيقة .. موبوءة
 وعناوين (لماري) و(جميلة)
 وبمقهي الحي .. حاك هرم
 راح يجتر أغانيه القديمة
 وعجوز خلف نرجيلتها
 عمرها أقدم من عمر الرذيلة
 إنها امرأة البيت هنا .
 تشتم الكسلى .. وتسترصي العجولة
 وأمام الباب صعلوك هوى
 تافه الهيئة .. مسلوب الضيعة
 يعرض اللحم على قاضيه .
 متلماً يعرض سمسار خيوله
 ((هذه - جاءت حديثاً سيدي ..
 ناهد ما زال في طور الطفولة))
 ((أو إذا شئت .. فرافق هذه .
 إنها أشهى من الخمر الأصيلة ..))

يبدأ المقطع الأول بوصف بيت البغاء هذا وصفاً عاماً، ثم يؤكد
 الشاعر على برودة المشاعر التي تتصف بها هذه الشريحة من
 المجتمع التي تمارس ما يندى الجبين لسماعه ويزور اللسان من

النطق به، ثم يختم المقطع ببيتين يشيان بالحكمة المرة معلناً عن
انتهائه:

أَيُّ رِقٍّ .. مِثْلَ أُنتَى تَرْتَمِي
تَحْتَ شَارِبِهَا بِأَوْرَاقِ ضَيْلِهِ
قِيَمَةُ الْإِنْسَانِ مَا أَحَقَّرَهَا
زَعْمُوهُ غَايَةً .. وَهُوَ وَسِيلُهُ

فالقافية في هذا المقطع تتكون من مقطعين: أولهما ناشئ من
حرف المد الذي له تأثيره الهارموني اللحين في القافية، والثاني هو
المنتهي بحرف الهاء الساكنة التي تجعل القافية مقيدةً، ليكون تأثيره
إيقاعياً صرفاً⁽¹⁾، كما أن التزام القافية بحرف الهاء، وهو التزام
واجب، قد أكسب القافية ثراءً موسيقياً، وأن صوت الهاء شبيهه
بصوت التتهؤ والتأوه⁽²⁾، كما أنه يحتاج نفخاً عند الوقوف عليه
ساكناً⁽³⁾، وكل ذلك يتناسب مع نفس الشاعر المتأوهة من الحالة
المزرية التي يسترزق منها ميتو الحياء عديمو الرجولة هؤلاء.

وفي المقطع الثاني يجيل الشاعر بصره في أنحاء هذا البيت،
ليصف غرفه وحال المومسات فيها حيث يفوح فيها عطرهن
الرخيص، وبألوانهن التي تفتقر إلى الحياة:

(1) موسيقى الشعر العربي - مشروع دراسة علمية: 131، وينظر: الانزياح
الصوتي الشعري: 48.

(2) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: 239.

(3) المدخل إلى علم الأصوات العربية: 271.

لَوْ تَرَى الرَّدَّةَ فِيهَا اضْطَجَعَتْ
كُلُّ بِنْتٍ كَانَتْ فَتَاحِ الزَّهْرَةِ
نَهْدَهَا مُنْتَظِرٌ جَزَارَهُ
صَابِرٌ حَتَّى يُلَاقِي قَدْرَهُ

.....

وَهُنَاكَ انْفَرَدَتْ وَاحِدَةً
عَظْمًا أَرْخَصُ مِنْ أَنْ أَدْكُرَهُ
حَاجِبٌ بُوَيْغٌ فِي تَخْطِيطِهِ
وَطَلَاءٌ كَجِدَارِ الْمَقْبَرَةِ

ف نجد أن القافية قد تغيرت من المتواتر (يفصل بين ساكنيها متحرك واحد) في المقطع الأول، إلى المتدارك (يفصل بين ساكنيها متحركان) مرة، وإلى المتراكب (يفصل بين ساكنيها ثلاث متحركات) مرة أخرى⁽¹⁾، والفرق واسع بين القافيتين - على الرغم من بقاء هاء الوصل لبقاء حالة التأوه والتحسر لدى الشاعر - لأن المتواتر يتكون من مقطعين متوسطين، بينما يتكون المتراكب هنا من مقطعين متوسطين يتوسطهما مقطعان قصيران⁽²⁾؛ أي أنها فقدت هارمونيتهما بفقدانها حرف المد، ولكنها لم تفقد قيمتها الإيقاعية البارزة لبقاء

(1) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: 343. هذا التنوع في القافية في المقطع الثاني ناشئ عن وجود زحاف الخين وغيابه في ضرب أبيات القصيدة.

(2) هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي: 370.369.

حرف الهاء فيها مقيداً، بل إن إيقاعها ازداد تدفقاً وسرعة لازدياد الحركات فيها. ثم يعلن الشاعر عن انتهاء المقطع الثاني بيتين فيهما شيء من الحكمة:

مَنْ رَاهُنَّ قَوَارِيرَ الْهَوَى
كَنْعَاجٍ بِانْتِظَارِ الْمَجْرَرَةِ
كَمْ صَبَايَا مِثْلَ أَلْوَانِ الضُّحَى
أَفْسَدَتْهُنَّ عَجُوزٌ خَطِرَةٌ

أما المقطع الثالث الذي يبدو في بدايته كقصيدة هجاء، فقد خصه الشاعر بتصوير العجوز التي تدير بيت البغاء هذا، ويأتي تغير القافية فيه استجابة لتغير النسق الدلالي للمقطع:

هَذِهِ الْمَجْدُورَةُ الْوَجْهَ انزَوَتْ
كَوِبَاءٍ - كَبَعِيرٍ نَّتِنِ
أَخْرَجَتْ سَاقًا لَهَا مَعْرُوقَةً
مِثْلَ مَيْتٍ خَارِجٍ مِنْ كَفْنٍ
حُضِرَ فِي وَجْهِهَا مَرْعِبَةٌ
تَرَكَّتْهَا عَجَلَاتُ الزَّمَنِ -
نَهْدَهَا حَبَّةٌ تَيْنٌ نَشَفَتْ
رَحِمَ اللَّهِ زَمَانَ اللَّبَنِ

.....

إِنَّهَا الْخَمْسُونَ - مَاذَا ظَلَّ لِي

غَيْرُ هَذَا الْوَحْلِ - هَذَا الْعَضَنِ
غَيْرُ هَذَا الْكَاسِ اسْتَهْلَكُهَا
غَيْرُ هَذَا التَّبَعِ يَسْتَهْلِكُنِي
غَيْرُ تَأْرِخِ مَدَمِي حَيْثُمَا
سَرْتُ - أَلْقَى ظِلَّهُ يَتَّبِعُنِي

فالقافية تغيرت هذه المرة - فضلاً عن تغير حرف الروي فيها - إلى المتراكب (ثلاث حركات بين ساكنيها)، ثم يعود الشاعر ليختتم، وهذه المرة على لسان المرأة العجوز، المقطع ببيتين من الحكمة، ينضحان بالندم والتحسر والحزن على ما بدر منها من خطايا، ولعل حرف الروي (النون) يتناسب بغنته الشجية مع نبرة الحزن وآهات الندم، وتتجاوب النونات الأخرى في المقطع مع رنين النون في القافية، ولاسيما في البيت الرابع، لتزيد من إيقاع هذا الصوت في المقطع، «ولعل الخصوصية الإيقاعية التي تتشكل بالتحقق الانسيابي لحرف النون تتحكم فيها حالات النفس وإيقاعها المضمّر، الذي يتشكل وفق مراحل تطورها لحظة الإبداع، فتدرج الكلمات الشاعرة في سياق هذا التكون النغمي لتصبح عاملاً رئيساً فاعلاً في البنيات الداخلية للنص الشعري، وموجهاً لدلالاته العميقة ... لتكتسب (اللغة) دلالات أخرى جديدة رامزة يشحن بها النص الشعري، وتضفي عليه نوعاً من الحيوية الفاعلة في سيرورة الزمن، وبهذا التحقق تصبح الأصوات لسان حال الإنسان في التعبير عن مضمّرات النفس»⁽¹⁾، فيقول:

(1) من جماليات إيقاع الشعر العربي: 310

غَيْرُ أَقْدَامِ الْخَطَايَا رَجَعَتْ
تُحْرِقُ الْغُرْفَةَ بِي .. تُحْرِقُنِي ..
غَيْرُ رَبِّ كُنْتُ لَا أَعْرِفُهُ
وَأَرَاهُ الْآنَ لَا يَعْرِفُنِي ..

وفي المقطع الأخير إبراز لصوت المومسات، فتتغير القافية تبعاً
لتغير النسق الدلالي، إذ يقول الشاعر بأسلوب خطابي وعظي أقرب
إلى المباشرة والتقريرية:

يَا نُصُوصَ اللَّحْمِ .. يَا تُجَارَهُ
هَكَذَا لَحْمُ السَّبَايَا يُؤْكَلُ
مُنْذُ أَنْ كَانَ عَلَى الْأَرْضِ الْهَوَى
أَنْتُمْ الدَّنْبُ ... وَنَحْنُ الْحَمَلُ

.....

مَنْ أَنَا ؟ إِحْدَى خَطَايَاكُمْ أَنَا
نَعَجَةٌ فِي دَمِكُمْ تَغْتَسِلُ
أَشْتَهِي الْأُسْرَةَ وَالطِّفْلَ وَأَنْ
يَحْتَوِينِي مِثْلَ غَيْرِي .. مَنَزَلُ

ويضارع تغيير الأسلوب تغيير صوت الراوي ليتناسب مع منطلق
المومس السطحي وطموحاتها الساذجة، ولإتاحة الفرصة لها أيضاً
للتعبير عما يعترئها من شجون وهي مغلوبة على أمرها، ثم يعود
الشاعر ليختم المقطع ببيتين من الحكمة، بصوته هو، لا بصوت
المومس لأن دور الحكيم لا يتناسب معها، فيقول:

تُسَالُ الأُنْتَى إِذَا تَرَنِي - وَكَمْ
مُجْرِمٍ دَامِي الزَّنَا .. لَا يُسَالُ
وَسِرِيرٌ وَاحِدٌ ... ضَمَّهُمَا
تَسْقُطُ البِنْتُ وَيَحْمَى الرَّجُلُ

والملاحظ في القصيدة تنوع الصور والمشاهد والأصوات وكان لا بد من أن يتبعه تنوع من نوع آخر، وهو التنوع في التقفية الذي يتماشى مع المتطلبات الصوتية والدلالية لكل مشهد على حد سواء⁽¹⁾.
وقد يعتمد الشاعر إلى التناوب بين حريفي روي مختلفتين، أحدهما مطلق والآخر مقيد، كما في قصيدة (صديقتي وسجائري)⁽²⁾:

أَحْرِقْنِي أَحْرِقْ بِي بَيْتِي
وَوَصْرَفًا فِيهِ كَمَجْنُونٍ -
فَأَنَا كَامرَأَةٍ .. يَكْفِينِي
أَنَّ أَشْعَرَ أَنَّكَ تَحْمِينِي
أَنَّ أَشْعَرَ أَنَّ هُنَاكَ يَدًا
تَتَسَلَّلُ مِنْ خَلْفِ الْمُقْعَدِّ ..
كَيْ تَمَسَّحَ رَأْسِي .. وَجَبِينِي^(*)

(1) الإيقاع في الشعر العربي، شوقي نموذجاً: 263.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 398.397.

(*) البيت من بحر المتدارك، والكسر الموجود في عجز البيت هو من الشاعر، فهو كثيراً ما يكسر الوزن في هذا البحر كما مر آنفاً في هذا الفصل.

يَتَسَلَّلُ مِنْ خَلْفِ الْمُقْعَدِ
لِتُدَاعِبَ أُذُنِي بِسُكُونِ
وَلِتَتَرَكَّ فِي شَعْرِي الْأَسْوَدِ
عَقْدًا مِنْ زَهْرِ اللَّيْمُونِ

وهذا الجمع بين صوتي المد (حرف المد والروي المشبع) للحنين من جهة، وتناوبهما مع صوتين صامتين ساكنين (الروي المقيد والساكن قبله) ذَوِي طابع توقيعي، فضلاً عن تناوب صوت النون الأغن مع صوت الدال الانفجاري⁽¹⁾ في الروي، يولد انزياحاً صوتياً يشعر بتناوب الإيقاع مع الهارمونية، مما يستفز ذهن المتلقي ويجعله دائم الاستنفار لدوام كسر الإيقاع باللحن واللحن بالإيقاع، كما أن سماع النغمة الثانية يشعر بما يشبه الحنين إلى النغمة الأولى⁽²⁾، فضلاً عن أن استخدام مفتاحين للحن الواحد بالتناوب يضاعف من هذا الحنين⁽³⁾.

ومن الانزياحات الإيقاعية في الإيقاع الثابت ضعف المحتوى الإيقاعي في القافية، وذلك عندما تكون الضمائر رَوِيًّا، في حين أن بعض الضمائر لا يصلح لأن يكون رويًّا أصلاً، وبعضها يجوز أن يكون رويًّا ولكن يفضل أن يلتزم الشاعر مع هذه الضمائر حرفاً آخر، تقوية للقافية⁽⁴⁾ وإثراءً لبنيتها الإيقاعية، ففي قصيدة (سؤال)⁽¹⁾:

(1) المدخل إلى علم الأصوات العربية: 129.120.

(2) موسيقى الشعر العربي - مشروع دراسة علمية: 124.

(3) الانزياح الصوتي الشعري: 49.

(4) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: 319.314.

تَقُولُ : حَبِيبِي إِذَا مَا نَمُوتُ
وَيَدْرَجُ فِي الْأَرْضِ جُثْمَانُنَا
إِلَى أَيِّ شَيْءٍ يَصِيرُ هَوَانًا
أَيَّ لَى كَمَا هِيَ أَجْسَادُنَا ؟
أَيَّتَلَفُ هَذَا الْبَرِيقُ الْعَجِيبُ
كَمَا سَوَّفَ تَتَلَفُ أَعْضَاؤُنَا ؟

.....

وَمَحَبَّاتًا فِي السِّيَاحِ الْعَتِيقِ
تَدُورُ . تَدُورُ .. حِكَايَاتُنَا

فالالتزام ب (نا) المتكلمين حرفاً للروي في القافية على طول القصيدة دون غيره، يضعف من إيقاع القافية، إلا أن الشاعر قد عوض عن هذا الضعف بالالتزام بحركة الضمة قبل الروي، «ولا شك أن التزام حركة بعينها قبل الروي، مما يكسب القافية نغماً وموسيقى»⁽²⁾، ومما يؤكد ضعف القافية هذه أن بنيتها الإيقاعية تتأثر بالبنية الصرفية للكلمة التي تحتويها، فالكلمة التي تحتوي القافية في البيت الأخير من المقطوعة تختلف عن بنية نظيراتها كلها في الأبيات الأخرى، وذلك بأن الساكن الأخير قبل القافية في هذه الكلمة هو حرف مد (حكاياتنا) بينما الساكن نفسه في الكلمات

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 119.117، وينظر: 240.

(2) موسيقى الشعر: 265.

الأخرى يتشكل من حروف صامتة ساكنة (جَمَانَا - أَجْسَادَنَا -
أَعْضَاؤُنَا ...) وهذا التغيير من شأنه أن يؤثر في إيقاع القافية إذا
كانت الألف جزءاً من بنية القافية، بأن تكون تأسيساً للروي أو ردفاً
لها⁽¹⁾، ولكنه أثار في القافية دون أن يكون جزءاً منها .

وعلى العكس من ذلك فإن إضافة قيود معينة على القافية تولد
انزياحاً من نوع آخر يسمى بـ (الانزياحات الإيجابية)⁽²⁾، وهذه
الإضافة هي مما تلتزم بها القافية ويسمىها العروضيون بـ (لزوم ما
لا يلزم) حيث تلتزم القافية - فضلاً عن حرف الروي - بحروف أخرى
وبعض الحركات والأصوات، وهو «مما يضيف على الإيقاع نكهة
موسيقية وتنغيماً حلواً»⁽³⁾، كما فعل نزار في قصيدة (رسالة)⁽⁴⁾،
مثلاً:

وَأَخِيرًا .. أَخَذْتُ مِنْكَ رِسَالَهُ
بَعْدَ عَامٍ لَمْ تَكْتُبِي لِي خِلَالَهُ
عَرَشْتُ وَرْدَةً عَلَى الْهَدَبِ .. لَمَّا
رُحْتُ أَتَلُّو سَطُورَهَا فِي عَجَائِلِهِ

فالشاعر قد التزم في قافية هذه القصيدة بهاء الوصل وحرف
المد في الردف وحركة الحذو (الفتحة)، فضلاً عن حرف الروي،

(1) فن التقطيع الشعري والقافية: 248.243.

(2) علم الأسلوب: 181.

(3) هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي: 373.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة: 139، وينظر: 62 و72 و80.

وعلى العكس من المثال السابق، فإن هذه الإضافات تكسب القافية ثراءً موسيقياً، فيه نوع من إظهار القدرة الإبداعية والصنعة الشعرية لدى الشاعر⁽¹⁾.

ثالثاً: الضرورات الشعرية

تعد الضرورات الشعرية من الانزياح الصوتي على الرغم من أنها «تغيير في البنية أو التركيب أو الإعراب في بعض لغة الشعر مما ينحرف بها عن سنن العربية وقواعدها العامة، وتعود مخالفة النظام اللغوي في الشعر إلى ضرورة الوزن»⁽²⁾؛ لأنها تدفع بالتقصيدة للنهوض بوظيفتها الإيقاعية على حساب بعض الوظائف اللغوية، «وأن الشاعر إذا تجاذبه التزامان، التزام لغوي، وآخر إيقاعي، أخلص الانقياد للإيقاع، وما الضرورة الشعرية إلا صدى لغلبة النظام الإيقاعي على النظام اللغوي في جسد النص»⁽³⁾، وإن أي اصطدام بين التركيب والوزن ينتهي دائماً بغلبة الوزن⁽⁴⁾.

ومن جانب آخر فإن وفاء النص لوظيفته الإيقاعية، يخرج من سبات النثرية ويبعده عن درجته الصفر الإيقاعية وهذا الابتعاد يعد انزياحاً صوتياً إذا أخذ النثر معياراً خارجياً تُترصد في ضوئه انزياحات النص الشعري، لذا جازت الضرورة في الشعر دون النثر.

(1) هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي: 373.

(2) معجم مصطلحات العروض والقافية: 163.

(3) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: 30.

(4) بنية اللغة الشعرية: 58، وينظر: الإيقاع الشعري في النقد العربي: 99.

ومن الضرورات التي لجأ إليها نزار، وفاءً منه لوزن القصيدة،
صرف ما لا ينصرف، كما في قصيدة (أحبك)⁽¹⁾:

وَأَعْرِفُ أَنِّي مُتَعَبٌ يَا صَدِيقَتِي
وَأَعْرِفُ أَنِّي أَهْوَجُ .. أَنَّنِي طِفْلٌ

ف(أهوج) ممنوع من الصرف؛ لأنه صفة على وزن أفعال، فكان
صرفه سبباً لإدراك التوازن الصوتي بين (أهوج) و(متعب) في صدر
البيت الذي يقع في الفضاء الموقعي نفسه الذي يقع فيه (أهوج) من
عجز البيت، كما أكمل به التوازن المتولد قبلهما من جراء التكرار،
فضلاً عن تجاوز الخلل الذي كان سيصيب الوزن لو لم يصرفها، بأن
تتحول تفعيلة الحشو الثالثة (فعولن) إلى (فَعْلُنْ) وهو مما لا يجوز
في بحر الطويل.

وقد تجرُّ الضرورةُ الشاعرَ إلى تخفيف الهمزة وإبدالها ألفاً، كما
في قوله⁽²⁾:

فِي أَبَدٍ . يَبْدَأُ وَلَا يَنْتَهِي
فِي أَلْفٍ دُنْيَا، بَعْدُ، لَمْ تُخَلِّقِ

فقد استبدل الشاعر الألف بالهمزة وسهّل عليه ذلك؛ لأنها
مسبوقة بفتحة، ولأن الألف والهمزة كليهما من مخرج واحد⁽³⁾، ولو
لم يخفف الشاعر الهمزة لوجب رفعها وإظهار الضمة عليها،

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 60، وينظر: 43 و148 و228 و426 و464.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 42.

(3) ضرائر الشعر: 180.

ولتحولت بذلك تفعيلة (مستفعلن) الثانية في حشو صدر البيت إلى (مُسْتَفْعَلُنْ) أي تحريك الرابع الساكن وهو ما لا أصل له في العروض العربي ولا يجوز افترافه .

وصرف ما لا ينصرف وتخفيف الهمزة هما مما له أصل في اللغة؛ لأن الأول يكون حملاً على الأصل في الأسماء وهو الصرف⁽¹⁾، والثاني على اعتبار وحدة المخرج كما أسلفنا، ولكن نزاراً قد تدفع به الضرورة إلى ارتكاب المحذور، كما في قوله⁽²⁾:

تَلَّكَ الْعَيْنَاها ..

أَصْفَى مِنْ مَاءِ الْخُلْجَانِ

تَلَّكَ الشَّفَّتَاهَا ..

أَشْهَى مِنْ زَهْرِ الرُّمَانِ

فعرّف الشاعر (العين - والشفة) نوعين من التعريف: التعريف بـ (أل) ثم التعريف بالإضافة، والمضاف لا تدخله (أل) التعريف⁽³⁾، ولعل الشاعر أراد بهذه الضرورة، فضلاً عن إقامة الوزن، وتقليص العبارتين من (تلك العينان اللتان هما لها) و(تلك الشفتان اللتان هما لها) بكل تفاصيلهما قبل خضوعهما للضرورة، إلى لفظتين فقط؛ لغرض التكتيف في الأداء، ليقترب المبتدآن (تلك) في السطرين بعض الشيء من خيريتهما في السطرين الآخرين، فكلما زاد عدد الألفاظ

(1) الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية: 31.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 705.

(3) النحو الوافي: 432/1.

الأجنبية عنهما بينهما تمدد الوقت الذي تستغرقه قراءة تلك الألفاظ، وذلك من شأنه أن يفوت بعضاً من لذة الضفر بالمعنى الذي يتلاشى بعض أواصره، ويقلل من قيمته الإخبارية لو كانت الجملة على وجهها الصحيح، كما يأتي:

تلك العينان اللتان هما لها

أصفى من ماء الخلجان

تلك الشفتان اللتان هما لها

أشهى من زهر الرمان

ولعل الأكثر حظراً من ذلك دخول (أل) على الجمل، في حين أنها لا تدخل إلا على المفردات، كما في قوله⁽¹⁾:

قَصَائِدِي الْكَتَبْتُهَا بِالضَّوِّءِ وَالْقَطِيفَةَ

لَمْ يَقْبَلُوا اسْتِلامَهَا

يَا زَوْجَةَ الْخَلِيفَةَ

و(أل) هنا هي (أل) العهدية وضعت بدلاً من (التي) وهما متشابهان في الوظيفة مختلفان في الاستخدام، لأن الغرض منهما تعريف المذكور بما يعلمه المخاطب⁽²⁾.

وقد تدعوه الضرورة إلى الإخلال بالتركيب، مما يحول المعنى إلى غير ما يريده الشاعر من عبارته، كما في قوله⁽¹⁾:

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 698.

(2) معاني النحو: 112/1.

يُرْوَعْنِي أَنْ تُصَبِّحِي غَجْرِيَّةً
تَنْوُءُ يَدَاهَا بِالْأَسَاوِرِ وَالْحَلِيِّ

فالشاعر يريد أن يقول في الشطر الثاني: إن الأساور والحلى تثقلان يديها كما تثقلان أيدي الفجريات، وهذا المعنى لا يأتي إلا إذا حول الفعل (تنوء) إلى الأساور وألحق الباء بـ (يदाها)، كقوله تعالى: «ما إن مفاتحه لتنوء بالعصبة أولي القوة»⁽²⁾، ولو كان التركيب كذلك لأخل بالوزن، كما أن التركيب الحالي أخل بالمعنى حتى صار إلى ما لا يتفق مع معنى البيت⁽³⁾، وذلك إذا أخذنا بصرامة المعطيات اللغوية الموروثة والمستخدمة في النصوص الفصيحة، بيد أن إستراتيجية الشعر تختلف - بفعل الانزياح - عن سواها في النصوص التي تؤثر سلامة القواعد اللغوية؛ لذلك فإن الظن لن يذهب بالملتقي إلى غير ما أراداه الشاعر من قوله وأن اعتراه الانزياح.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 503.

(2) القصص: 76.

(3) اللسان: 315/14.

المبحث الثاني: انزياح الإيقاع المتحرك

إن من أولويات الشعر دوام الاحتفاء بالإيقاع بكل تجلياته، احتفاءً يشمل «كل عناصر الفن الشعري من أسلوب تركيبى وخيال تصويرى و صوتى ودلالي، وأن تقوم بين هذه الجوانب علاقات متواشجة تربط الدال بالمدلول والشكل بالمضمون وفق نظام إيقاعى خاص»⁽¹⁾، إلا أن الانزياح الصوتى يتجلى فى الإيقاع المتمثل فى البنية الصوتية التى لا تمت إلى تلكم المظاهر الأخرى غير الصوتية بصلة. ولما كان للشعر إيقاعان صوتيان: ثابت متمثل فى البنية العروضية الثابتة، ومتحرك مجاله «حركى متغير يجسد عمق البنية الخاص ... يغيب فى موقع ويحضر فى آخر، وينسحب من نص ليظهر فى آخر بكثافة أو بندرة»⁽²⁾، كان لا بد من التطرق إلى الإيقاع المتحرك؛ لأنه هو الذى يميز بين آلاف القصائد المتماثلة فى بنياتها الإيقاعية الثابتة، ويكسب كلاً منها إيقاعاً خاصاً لا نجده فى مثيلاتها. ومن مظاهر الإيقاع المتحرك فى شعر نزار التكرار والتعارض بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية.

أولاً: التكرار

التكرار ضمن مفهوم البنية الصوتية عامة، ومن ثم ضمن الدائرة اللغوية على وجه الخصوص، وتحديدأ ضمن اللغة الشعرية، يكون «قانوناً رئيساً من قوانين الإيقاع ومبدأ لنظامه وأحد أعمدته

(1) أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث: 70.

(2) البنية الإيقاعية فى شعر الجواهري: 46.

الأكثر بروزاً»⁽¹⁾، وذلك التزاماً بتعريف اللسانيين للإيقاع بأنه «الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النغمية»⁽²⁾ التي قد تكون صوتاً أو كلمة أو عبارة بكاملها .

والحروف هي صور الأصوات اللغوية وتكرارها بكثرة لافتة للنظر مشروط بالانتظام الفني، «فالشاعر حينما يكرر صوتاً بعينه أو أصواتاً مجتمعة، إنما يريد أن يؤكد حالة إيقاعية أو يبرز منطقة من مناطق النص بنسيج إيقاعي يوفر إمتاعاً لأذان المتلقين»⁽³⁾.

فالحضور المكثف لصوت بعينه في منطقة من مناطق النص دون غيره يولد انزياحاً صوتياً يستشعره المتلقي لأنه يثير انتباهه، كما في قول نزار (القرط الطويل)⁽⁴⁾:

وَشَوْشَةُ الْبِحَرَاتِ .. مَسْمُوعَةٌ
مِنْ مَقْعَدِي، وَضَجَّةُ الْأَنْهَرِ
يَا طَيْبَ شَلَالَيْنِ مِنْ فِضَّةٍ
سَالَا عَلَى مَقَالِعِ الْمَرْمَرِ
كَمْ غَلْغَلَا خَلْفَ دُؤَابَاتِهَا
وَصَوَّخَا فِي الْمِسْكِ وَالْعَنْبَرِ ..

(1) نفسه: 23 .

(2) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث: 63 .

(3) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: 153 .

(4) الأعمال الشعرية الكاملة: 66.65 .

فقد تكرر صوت اللام في البيتين الأخيرين إحدى عشرة مرة ، ست منها ساكنة وهو ما يجعل بروز الصوت أكثر وضوحاً، وهذا الوضوح يتناسب مع الحقل الدلالي لألفاظ المقطع وهي ألفاظ ذات دلالات صوتية (وشوشة - مسموعة - ضجة - صوحاً) أو الألفاظ التي توحى معانيها بأصواتها (البحرات - الأنهر - شلالين - مقالع المرمز)، الأمر الذي جعل المقطوعة تؤدي وظيفتها الصوتية بامتياز، كي تتزاح عن باقي أجزاء القصيدة على المستوى الصوتي، علماً أن صوت اللام يوصف بالانحراف دون سائر الأصوات الأخرى⁽¹⁾.

وقد يمتد تكرار الحروف على طول القصيدة كما في قصيدة (طوق الياسمين)⁽²⁾، حيث تكرر صوت النون مئة مرة ومرة بالنظر إلى التثوين على أنه نون ساكنة، والقصيدة تتألف من خمسين سطرًا شعرياً؛ أي بمعدل صوتي نون للسطر الواحد :

شُكْرًا لَطُوقِ الْيَاسَمِينِ
وَضَحِكْتِ لِي وَظَنَنْتُ أَنَّكَ تَعْرِفِينَ
مَعْنَى سَوَارِ الْيَاسَمِينِ
يَأْتِي بِهِ رَجُلٌ إِلَيْكَ
ظَنَنْتُ أَنَّكَ تُدْرِكِينَ

وَجَلَسْتَ فِي رُكْنٍ رُكْبَيْنِ

(1) المدخل إلى علم الأصوات العربية: 130 .

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 323 .

تَسْرَحِينَ

وَنُقْطِينَ العِطْرَ مِنْ قَارُورَةٍ وَتُدْمِدِينَ

لِحْنًا فَرَنْسِيَّ الرِّينِ

لِحْنًا كَأَيَّامِي حَزِينِ

قَدَمَاكِ فِي الخُفِّ المُقَصَّبِ

جَدَوْلَانِ مِنَ الحَنِينِ

وَقَصَدْتَ دُولَابَ المَلَابِسِ

تَقْلَعِينَ .. وَتَرْتَدِينَ

وَطَلَبْتَ أَنْ أختَارَ مَاذَا تَلْبَسِينَ

أَقْلِي إِذَنْ ؟

أَقْلِي أَنَا تَتَجَمَّلِينَ ؟

وَوَقَفْتُ فِي دَوَامَةِ الأَلْوَانِ مُلْتَهَبَ الجَبِينِ

الأَسْوَدُ المَكشُوفُ مِنْ كَتْفَيْهِ ..

هَلْ تَتَرَدَّدِينَ ؟

لِكِنَّهُ لَوْنٌ حَزِينِ

لَوْنٌ كَأَيَّامِي حَزِينِ

.....

هَذَا المَسَاءُ

بِحَانَةِ صُغْرَى رَأَيْتِكَ تَرْقُصِينَ

تَتَكَسَّرِينَ عَلَى زُنُودِ الْمُعْجَبِينَ تَتَكَسَّرِينَ ..

وَتُدْمَمِينَ

فِي أُذُنِ فَارِسِكِ الْأَمِينِ

.....

وَلَمَحَتْ طَوْقَ الْيَاسَمِينَ

فِي الْأَرْضِ مَكْتُومِ الْأَنْبِيَاءِ

كَالْجُثَّةِ الْبَيْضَاءِ ..

تَدْفَعُهُ جُمُوعُ الرَّاقِصِينَ

وَيَهْمُ فَارِسُكَ الْأَمِينِ بِأَخْذِهِ ..

فَتَمَانَعِينَ ..

وَتُقَهِّهِينَ ..

« لَا شَيْءَ يَسْتَدْعِي انْحِنَاءَكَ ..

ذَلِكَ طَوْقُ الْيَاسَمِينِ .. »

فغنة النون طاغية على القصيدة لتتناسب مع الطابع العام للقصيدة الذي يتسم باحتفائه بالمنحى الصوتي، حيث صوت الضحكة والدمدمة بالألحان ذات الرنين الفرنسي، ثم الرقص الموحى بالألحان الراقصة، ثم التكسر المولد للأصوات، وأخيراً القهقهة المدوية.

وتكرار هذا الصوت أحدث رتابة مملة في القصيدة لولا الانزياحات الصوتية المتنوعة التي تعتري غنة النون بين الفينة والأخرى. ومن هذه الانزياحات استبدال حرفي النون بحرفي الميم في (تدممين) وأراد الشاعر (تدندنين)؛ لأن الدندنة هي أن تسمع من

الإنسان نعمة ولا تفهم ما يقول⁽¹⁾، أما معنى الدمدمة فهو مما لا علاقة له بهذا المقام⁽²⁾، وهذا الانزياح يعترض سيل النونات ويحدث ردة فعل لدى المتلقي ويفيقه من حالة التثويم المغناطيسي الذي أحدثته النون بغنتها وحرف المد في القافية بهارمونيتها وهي تسبق حرف الروي في القوافي كلها⁽³⁾ منها (تدممين) نفسها .

ومن جانب آخر فالشاعر أراد أن يعبر عما سمعه من الفتاة بكل أمانة؛ إذ إن اللحن الذي يردده الإنسان مع نفسه يكون أقرب إلى صوت الميم منه إلى صوت النون، فتكون الدمدمة أدق في التعبير من الدندنة على اعتبار محاكاة الألفاظ لدلالاتها ولاسيما الأفعال المضعفة التي تشتمل على دلالة تكرار الفعل إضافة إلى دلالاتها المعهودة في الأفعال عامة.

ومن الملاحظ في هذه القصيدة، إطراد المقاطع المتعددة والمقصود به «اقتران توظيف الصوت أو الأصوات بمقاطع متعددة مختلفة لا بمقطع واحد»⁽⁴⁾، حتى شمل هذا التعدد القافية أيضاً، فالأبيات كلها تنتهي قافيتها بمقطع (متناهي الطول) باستثناء السطر السادس عشر الذي ينتهي بمقطع (طويل مغلق)، وكلا النوعين من المقاطع قد وظفنا صوت النون الساكنة في نهايتهما إلا أن اختلاف المقطعين يولد انزياحاً صوتياً:

(1) اللسان: 4/ 419.

(2) الدمدمة تعني الغضب، ينظر: اللسان: 4/ 410.

(3) موسيقى الشعر العربي - مشروع دراسة علمية: 128.125.

(4) الإيقاع في شعر نزار قباني: 50.

وَطَلَبْتَ أَنْ أختَارَ مَاذَا تَلْبَسِينَ

أَقْلِي إِذَنْ ؟

أَقْلِي أَنَا تَتَجَمَّلِينَ؟

فتقطع وتيرة الصوت (ين) الموجود في القوايف كلها، بصوت النون المضعف في القافية (إذن)؛ لأنه صوت جامد كائن في آخر الكلمة الموقوف عليها والمتحرك ما قبله، على العكس من الصوت الذي قبله ساكن فإنه لا يضعف⁽¹⁾ كما الحال في القوايف الأخرى.

وبعد هذا الانزياح الصوتي نجد انزياحاً صوتياً آخر، وذلك عندما يتقهقر صوت النون إزاء صوت آخر يبرز في سطرين بكثافة ثم يختفي، وهو حرف اللام في قوله:

وَوَقَّتْ فِي دَوَامَةِ الْأَلْوَانِ مُلْتَهَبَ الْجَبِينِ
الْأَسْوَدَ الْمَكْشُوفَ مِنْ كَتْفَيْهِ .

فنجد أن حرف اللام قد تكرر سبع مرات، في حين أن حرف النون لم يتكرر أكثر من ثلاث مرات فقط، وهذا الانزياح من شأنه أن يكسب النص صفة أمامية القول⁽²⁾.

ومن تكرار الأصوات ما ينشأ من تكرار الصيغ الصرفية التي تتشابه في أنواع المقاطع وأعدادها وتواليها، أو تكرار التراكيب النحوية التي يفرض نظامها وترتيب عناصرها تكراراً أصوات معينة، كما في قول نزار في قصيدة (إلى مصطافة)⁽³⁾:

(1) المدخل إلى علم الأصوات العربية: 268.

(2) الانزياح الصوتي الشعري: 51.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 56.

مَشَاوِيرَ تَمُوزَ عَادَتَ وَعَدْنَا
لِنَنْهَبَ دَالِيَةَ رَاقِدَهُ ..
لِنَسْرِقَ تِينًا مَنِ الْحَقْلِ فِجًا
لِنَنْقِفَ عَصْفُورَةً شَارِدَهُ
لَأُقْرِطَ حَبَاتِ تَوْتِ السِّيَاحِ
وَأُطْعِمَ حَلْمَتَكَ النَّاهِدَهُ

وتشتمل هذه المقطوعة على خمسة تراكيب نحوية متماثلة، مصطفة بصورة متناوبة مع ثلاث صيغ صرفية متماثلة، فنجد أن التركيب النحوي (لنفع - لأفعل) يتقيد في أعجاز الأبيات بالتقابل مع الصيغة الصرفية (الفاعلة)، ويتحرر في صدور الأبيات من أية تقابلات؛ أي أنه يقابل فضاءً مفتوحاً على كل الاحتمالات، فهذا التحرر يشعر بتغيب الإيقاع المكثف المتشكل من خلال ما تقيد به الأعجاز، وهذا التغيب يؤدي وظيفة إيقاعية؛ لأنه انزياح صوتي يشعر المتلقي بافتقاده لإيقاع التقابل في الأعجاز، المتشكل في إيقاع الابتداء بإيقاع تركيب معين (لنفع)، والانتهاؤ بإيقاع صيغة صرفية معينة (فاعلة)، فسماع الإيقاع الأول يولد لدى المتلقي أفق انتظار لتوقع الإيقاع الثاني إلا أنه يصطدم بحرمانه منه ليلتذّب بعودته مجدداً.

ومن تجليات الانزياح الصوتي أيضاً الجنس⁽¹⁾، ولاسيما غير التام منه، حيث أنه يستشعر في الاختلاف الموجود بين بنية الكلمتين

(1) الانزياح الشعري عند المتنبّي: 150.

المتجانستين، وتتعدد أشكال الجناس غير التام عند نزار، فمنه ما يكون بين الفعل ومصدره، كقوله في قصيدة (مسافرة)⁽¹⁾:

إِرْفَعِ الرَّأْسَ، وَالتَّفَتِّ لِي قَلِيلاً
يَا صَغِيرِي، أَكَّابَتْنِي بِأَكْتَابِكْ

فتكرار الحروف (الباء - الكاف - والهمزة) في بقعة صغيرة من البيت الواحد من شأنه أن يلفت النظر إلى شيء من الاضطراب الصوتي. أو أنه قد يجانس بين الاسم والفعل، كما في قوله⁽²⁾:

وَأَذْبَحُ الحَرْفَ عَلَى
تَعْرِي فَلَا يَنْحَرِفُ

فإن تكرار الأصوات في الكلمتين المتجانستين فيه تذكير للمتلقي بالكلمة السابقة بواسطة الكلمة اللاحقة، ليتعلق بذاكرته ويشعره بالمعنى الاشتقاقي للكلمتين.

وقد يجانس الشاعر بين كلمتين بإضافة حرف واحد إلى إحدهما، كقوله في قصيدة (أثواب)⁽³⁾:

إِذِ المَحَدَّاتُ بِالأَشْوَاقِ سَابِحَةٌ
وَنَحْنُ سَكِيرَةٌ جُنَّتْ بِسَكِيرٍ
وقوله من (كتاب الحب)⁽⁴⁾:

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 62، وينظر: 292 و712.

(2) نفسه: 212.

(3) نفسه: 216.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة: 747.

لَكِنَّهُمْ هُنَاكَ يَا حَبِيبَتِي
لَا يَقْبَلُونَ زَائِرًا يَأْتِي بِغَيْرِ امْرَأَةٍ ..
فَهَلْ تَجِئِينَ مَعِي ..
يَا قَمْرِي إِلَى الْقَمَرِ ؟

وقد يحقق الجنس غير التام ما يسمى بـ (آلية الدهشة النغمية) عندما تختلف الكلمتان المتجانستان في حرف واحد، وتتوزع هذه الآلية على ثلاث مراتب إيقاعية متباينة تبعاً لتموقع الحرف المختلف⁽¹⁾، فقد تكون ابتدائية الحرف كما في قوله في قصيدة (إلى رجل)⁽²⁾:

إِرْجِعْ إِلَيَّ .. فَإِنَّ الْأَرْضَ وَأَقْفَةَ
كَأَنَّمَا الْأَرْضُ فَرَّتْ مِنْ ثَوَانِيهَا
إِرْجِعْ .. فَبِعَدِّكَ لَا عِقْدٌ أَعْلَقَهُ
وَلَا لَمَسَتْ عَطُورِي فِي أَوَانِيهَا .

فـ (ثوانيهـا - أوانيهـا) على الرغم من إثرائهما للقافية لاشتراكهما في أكثر من صوت، إلا أن اختلافهما في حرفيهما الأوليين يفوت التماثل التام الرتيب، كما بقي القافية من احتمال الوقوع عيب الإيطاء، ومن هذا النوع من التجنيس ما يأتي في حشو البيت، ليولد تقفية داخلية، كما في قوله في (الحب والبترول)⁽³⁾:

(1) من جماليات إيقاع الشعر العربي: 360.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 721، وينظر أيضاً: 498 و591.

(3) نفسه: 447.

وَيَا مَنْ صَارَتْ الزَّوْجَاتُ بَعْضًا مِنْ هَوَايَاتِكَ
تُكَدِّسُهُنَّ بِالْعَشْرَاتِ فَوْقَ فِرَاشِ لُدَاتِكَ
تُحَنِّطُهُنَّ كَالْحَشْرَاتِ فِي جُدْرَانِ صَالَاتِكَ
مَتَى تَفْهَمُ ؟

فالتجنيس قائم بين (عشرات وحشرات)، إلا أن هذا النوع من الجنس أقل توليداً للدهشة النغمية مما إذا كان تموقع الاختلاف في الأحرف بين الكلمتين المتجانستين في وسط الكلمة (آلية الدهشة بوسطية الحرف)، وذلك «بفضل القرع الناجم عن كل متقابلين (من جهة التجنيس) تستحدث (الآلية) بؤرة تؤثر وسط الكلمتين المتقابلتين والحاصل أنها لم تستحدث بالاختلاف الحرفي وحده، وإنما بازدواجية الائتلاف والاختلاف الصوتيين، حيث يتجلى ما أعتيد أن يستقصى من خلال المتشابهات الصوتية بقرع حرف مختلف يشكل آلية الدهشة النغمية بوسطية الحرف، مما يساعد على خلق إثارة تشبيهية /نغمية»⁽¹⁾، كما في قول نزار في قصيدة (عندة واحدة)⁽²⁾:

هَذَا الْغُلَامُ أَنَا . وَأَنْتِ مَعِي
مَمْدُودَةٌ فِي جَانِبِي . لَحَنًا
لَا . لَيْسَ يُعْقَلُ أَنَّ صُورَتَنَا
هَذِي . وَلَسْنَا مِنْ حَوْتٍ لَسْنَا

(1) من جماليات إيقاع الشعر العربي: 365.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 339، وينظر: 123.

فإن التجنيس بين (لحنا - لسنا) يثري القافية، بينما تقلل القافية - بمبدأ الالتزام المسبق في القوافي - من الشعور بقيمتها الإيقاعية، على العكس من كون الكلمتين المتجانستين في وسط البيت، فإن التزامهما بتشابه حروفها غير لازم مما يزيد من إيقاع المتحرك للبيت، كما في قوله في قصيدة (حلمة)⁽¹⁾:

مَلْمُومَةٌ .. مَضْمُومَةٌ

فِضِيَّةُ السَّرِيرِ ..

ومما يؤكد أن البنية الإيقاعية هي التي لمت شمل الكلمتين المتجانستين (ملمومة - مضمومة)، وليس حاجة المعنى إليهما معاً، قرب محتوَاهما الدلالي؛ إذ الكلمة الثانية لم تضيف كثيراً على دلالة الكلمة الأولى.

أما إذا كان الاختلاف بين الكلمتين المتجانستين في نهايتهما، فإنه "يوهم المتلقي بمجرد تلقيه للتوقيع الثاني (الكلمة الثانية) بأن الترسيمتين متماثلتين، ويأتي ذلك القرع الأولي للحروف الأولى في الكلمة الثانية ثم يفاجأ ذهن بوقع الاختلاف الحرفي في نهايتها، فتتشكل بؤرة المفاجأة في المدارك المتخيلة"⁽²⁾، كما في قوله في قصيدة (كيف كان)⁽³⁾:

فَحَيْثُ رَفَّتْ خُطَانَا

تَفْتَقَّتْ نَجْمَاتَانِ

(1) نفسه: 130، وينظر: 123.

(2) من جماليات إيقاع الشعر العربي: 373.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 204، وينظر: 138.

وَحَيْثُ سَالَ شَدَانَا

تَفْتَحَتْ وَرَدَّتَانِ

فقد أسهم الجناس بين (تفتق - تفتح) في إثراء البيت الثري أصلاً بتموقعات أخرى كالموازنة الصوتية التي جعلت موقع الكلمتين في بداية عجزى البيتين، إلا أن اختلافهما يقلل من صرامة التوازن بين عجزى البيتين، كما قلل اختلاف (رفت - سال) من صرامة التوازن بين صدري البيتين.

أما تكرار العبارات فنجده في ما يسمى بـ(تكرار اللازمة) وهي العبارة التي تتكرر على مسافات مختلفة من أجزاء النص فتحدث بنيتها الصوتية المتماثلة انزياحاً صوتياً يربط المتلقي بما مضى من أجزاء القصيدة ويشده إلى ما سيأتي منها؛ «لأنها تفصل بين الأجزاء وتصل بينها في الوقت نفسه، بمعنى أنها تفصل لإفادة انتهاء مسرودية ذات معنى جزئي وتصل بين المسروديات كلها صوتياً لإكساب النص بناءه المعماري العام»⁽¹⁾.

ونزار شديد الولوج بهذا النوع من التكرار، إلا أن ما يزيد من انزياح اللازمة صوتياً الاختلاف الجزئي في بنيتها الصوتية، كما في قصيدة (لوليتا) التي يعيد فيها الشاعر العبارة (صار عمري خمس عشره) خمس مرات دون تغيير إلا في المقطع الأخير، حيث يقول في قصيدة (لوليتا)⁽²⁾:

(1) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: 79.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 395.392.

صَارَ عُمْرِي خَمْسَ عَشْرَةَ
صِرْتُ أَحْلَى أَلْفَ مَرَّةٍ
صَارَ حُبِّي لَكَ أَكْبَرَ
أَلْفَ مَرَّةٍ ..

.....

صَارَ عُمْرِي خَمْسَ عَشْرَةَ
كُلُّ مَا فِي دَاخِلِي غَنَى وَأَزْهَرَ
كُلُّ شَيْءٍ .. صَارَ أَخْضَرَ

.....

صَارَ عُمْرِي خَمْسَ عَشْرَةَ
صِرْتُ أَجْمَلٌ .
وَسَتَدْعُونِي إِلَى الرَّقْصِ - وَأَقْبَلُ

.....

آه . كَمْ حَاوَلْتُ أَنْ أَظْهَرَ أَكْبَرَ
سَنَةً أَوْ سَنَتَيْنِ ..
آه .. كَمْ ثُرْتُ عَلَى وَجْهِهِ الْمُدَوَّرِ
وَدُوَابَاتِي - وَتَوْبِي الْمَدْرَسِيِّ
وَعَلَى الْحُبِّ .. بِشَكْلِ أَبِي
لَا تُعَامِلْنِي بِشَكْلِ أَبِي

فَلَقَدْ أَصْبَحَ عُمَرِيُّ .. خَمْسَ عَشْرَةَ

وللشاعر غاية في تغيير بنية اللازمة في نهاية القصيدة وهي - فضلاً عن التنويع الصوتي فيها - أن الرجل المخاطب في القصيدة لم يفهم الرسالة المودعة في اللازمة على الرغم من تكرارها مراراً، فلجأت الفتاة إلى زيادة حري في توكيد (اللام - قد) قبل الفعل الماضي (أصبح)، واستبدلته بالفعل الماضي (صار) الذي تكون دلالة الماضي فيه أقوى مما في الفعل (أصبح)، فكأنها تقول: لقد أصبح الآن عمري خمس عشرة، ف(أصبح) في هذا السياق يدل على الحاضر أكثر من دلالتها على الماضي مع كونه فعلاً ماضياً.

أما تغيير اللازمة في قصيدة (نهر الأبحان)⁽¹⁾ فيأتي استجابة لتغير سياقات المقاطع في القصيدة:

أَقُولُ أُحِبُّكَ .. يَا قَمَرِي

أَه - لَوْ كَانَ بِإِمْكَانِي

فَأَنَا لَا أَمْلِكُ فِي الدُّنْيَا

إِلَّا عَيْنَيْكَ وَأَحْزَانِي ..

.....

يَا حُبِّي الْأَوْحَدَ .. لَا تَبْكِي (*)

فَدُمُوعُكَ تَحْفَرُ وَجَدَانِي

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 406.403.

(*) كذا في الديوان

إِنِّي لَا أَمْلِكُ فِي الدُّنْيَا
إِلَّا عَيْنَيْكَ وَأَحْزَانِي

.....

مَادَا أُعْطِيكَ سِوَى قَدْرِ
يَرْقُصُ فِي كَفِّ الشَّيْطَانِ
أَنَا أَلْفُ أُحْبُكِ .. فَأَبْتَعِدِي
عَنِّي عَنْ نَارِي وَدُخَانِي
فَأَنَا لَا أَمْلِكُ فِي الدُّنْيَا
إِلَّا عَيْنَيْكَ .. وَأَحْزَانِي

فالبيت الثاني هو اللازمة التي تكررت في القصيدة ثلاث مرات، مرة في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة الثلاثة، وقد جاءت في المقطعين الأول والثالث مسبوقه بالفاء السببية؛ لأن كلتا اللازمتين جاءتا سببين للبيتين اللذين جاءا قبلهما، وعلى خلاف المقطع الثاني فالجملة قبل اللازمة مقترنة بالفاء السببية فلم تقترن باللازمة نفسها .

ثانياً: الوقفة العروضية والوقفة الدلالية

يتحتم على أي نص شعري - بفعل الإيقاع - نوعان من الوقفات⁽¹⁾: وقفة عروضية يفرضها الإيقاع الثابت الذي يخضع بدوره، «تمام الخضوع، لمقتضيات معينة وقانون فيزيولوجي صارم

(1) الانزياح الشعري عند المتنبى: 155، وينظر: بنية اللغة الشعرية: 56.

وهو قانون النفس⁽¹⁾، وأخرى دلالية تولد الإيقاع المتحرك، وهذا لا يعني أن الوقفتين لا تتفقان أبداً في البيت الواحد، ولكن اتفاقهما يخفّ الإيقاع المتحرك ويجلي الإيقاع الثابت.

فالسلسلة الكلامية تتكون من وحدات مستقلة تفصل بينها وقفات دلالية قد تتعارض مع الوقفات العروضية في النص الشعري، فتقلق استقلالية البيت الشعري وتصدع بنيتها الصوتية المتوازنة، فهذا التعارض «انزياح بالقياس إلى قوانين موازاة الصوت والمعنى السائدة في أي نثر كان»⁽²⁾.

ونزار يتعمد الإتيان بأفانين من التعارض بين الوقفتين ابتداءً من البيت الواحد، فقد يجعل الوقفة في بداية البيت أو في نهايته، أو يزوجها بدايات ونهايات، كما في قوله في (كلمات)⁽³⁾:

وَبِأَنِّي كَنْزٌ .. وَبِأَنِّي
أَجْمَلُ مَا شَاهَدَ مِنْ لُوحَاتٍ
وقوله⁽⁴⁾:

كَدَنْدَنَةِ الْبَدْوِ فَوْقَ سَرِيرٍ
مِنَ الرَّمْلِ، يَنْشِفُ فِيهِ النَّدَا
وقوله⁽¹⁾:

(1) الإيقاع في السجع العربي: 24.

(2) بنية اللغة الشعرية: 69.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 389، وينظر: 355.

(4) نفسه: 17.15، وينظر: 171 و402.

ضِيَعَنِي دَرَبِي .. ضِيَعَنِي
إِسْمِي .. ضِيَعَنِي عُنْوَانِي

ففي البيت الأول كانت الوقفة على (كنز) في الشطر الأول ثم يقرأ ما تبقى من البيت بدون وقفة، أما المثال الثاني، فهو على العكس من المثال الأول يقرأ الشطر الأول منه مع جزء من الشطر الثاني بنفس واحد ثم تأتي الوقفة على (الرملة)، ثم تواصل القراءة حتى نهاية البيت. أما المثال الثالث ففيه وقفتان، تفصل كل واحدة منهما بين تركيبين نحويين مستقلين واقتضى تقسيم البيت إلى شطرين، تقسيم كلمتين من تركيب واحد على الشطرين وهذا ما جعل التركيب منافياً للنحو وليس خطأً نحوياً⁽²⁾؛ وذلك أن القارئ لو امتثل للوقفة العروضية ووقف على كلمة (ضياعي) الثانية لظن أنها تكرار للأولى، وصارت كلمة (اسمي) مبتدأ و وصار (ضياعي) الثالثة خبراً لها ويصير (عنواني) بدلاً من الياء في ضياعي الثالثة، وهو التركيب الذي لا يقصده الشاعر؛ لأن فيها تعقيداً مريباً للفهم، كما أن فصل الجمل عن بعضها بالنقاط ترجح التوجه الأول؛ أي إثارة الوقفة الدلالية على الوقفة العروضية.

وقد يجعل نزار البيت الواحد من غير وقفة، وذلك بأن يجعله كتلة نحوية واحدة، لا يمكن تجزئتها، وهو من النادر في شعره، كما في قوله⁽³⁾:

(1) نفسه: 405، وينظر: 398 و 463 و 493.

(2) بنية اللغة الشعرية: 69.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 79.

أَبُو الطَّغْلِ ذَلِكَ الزَّائِرُ الضَّطُّ الْعَمِيقُ الْعَاهَاتِ وَالتَّشْوِيهِ

فكثرة الإضافات والصفات المعرفة بـ(أل) التي لا تسمح بالوقوف عليها؛ وذلك لاقتضاء (أل) التعريف الوصل بين الكلمة السابقة عليها والكلمة المتصلة بها، فلو وقف المنشد على صفة من الصفات ثم واصل القراءة فيما بعدها لوجب عليه قطع همزة (أل)، وذلك ما لا يرتضيه الوزن، فضلاً عن التدوير، الأمر الذي جعل من البيت سلسلة كلامية ملفوظة بنفس واحد لا يقبل القسمة على اثنين، مما يولد انزياحاً واضحاً، قياساً بسائر الأبيات الأخرى مسبباً دهشة لدى المتلقي الذي ينتظر وقفة على امتداد البيت، فيصدم بغيابها ويخيب أمله.

ومما يدخل ضمن التعارض بين الوقفتين الدلالية والعروضية، التدوير والتضمن، أما التدوير^(*) فإنه اختراق للوقفة بين مصراعين من البيت الواحد وتجاوز لها⁽¹⁾، لذا يعد التدوير انزياحاً إيقاعياً؛ لأنه يمد البيت الشعري وبطيل نغماته، فيسبغ عليه غنائية وليونة⁽²⁾.

ويستساغ التدوير في مجزوء البحور أكثر منه في التام ولاسيما في مجزوء الكامل، كما يستساغ أيضاً في الأوزان التي تنتهي أعاريضها بسبب خفيف⁽³⁾، ومثال مجزوء الكامل قول نزار⁽¹⁾:

(*) وهو أن يشترك شطرا البيت في كلمة واحدة، يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني، معجم مصطلحات العروض والقافية: 56.

(1) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: 81.

(2) قضايا الشعر المعاصر: 112.

(3) نفسه: 116.113.

فِي جُرْحِنَا الْمَدْرُوزِ شَوْ حَا سَقْفُ مَنْزِلِنَا اخْتَفَى

أما العروض التي تنتهي بسبب خفيف مع الجزء، فمثاله قول الشاعر وهو من مجزوء المتقارب⁽²⁾:

وَدَاسَتْ عَلَى أَدْرُعِ الضَّوِّ عِ تَرَقُّصٌ . مِيدَاءَ عَذْبَةٍ

كَضَافِلَةِ الْعِطْرِ .. تَطْوِي الدَّ مَدَى سَحْبَةٍ إِثْرَ سَحْبَةٍ

تَلُوبُ خِلَالَ الْمَصَابِيحِ نَهْرًا .. أَضَاعَ مَصْبَةً

ومثال التدوير في البحور التامة قوله⁽³⁾:

إِخْتَارِي الحُبَّ أَوْ اللّاحُ بَّ فَجَبْنُ أَنْ لَا تَخْتَارِي ..

.....

إِخْتَارِي قَدْرًا بَيْنَ اثْنَيْ نِ فَمَا أَعْنَفَهَا أَقْدَارِي ..

أما التدوير في الأبيات التي تنتهي أعاريضها بوتد مجموع فقوله⁽⁴⁾:

دُوسِي فَمَنْ خَطُوكِ قَدْ زَرَّرَ الـ رَّ صِيْفُ يَا لَلْمَوْسِمِ الطَّيِّبِ

فالبيت من بحر السريع الذي يتألف من (مستفعلن مستفعلن

فاعلن) مرتين وتفعيلة (فاعلن) تنتهي بوتد مجموع، وهذا ما يجعل

هذا التدوير ثقبلاً ومنفراً⁽¹⁾.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 287.

(2) نفسه: 159.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 646.645.

(4) نفسه: 21.

أما التضمين(*) فهو مظهر آخر من مظاهر تعارض الوقفة الدلالية والوقفة العروضية، وهو أشد المظاهر انزياحاً في هذا النوع من التعارض، لذا عد القدماء التضمين عيباً من عيوب الشعر⁽²⁾؛ لأنه يهدد استقلالية البيت الشعري الذي يفترض بتمامه تمام المعنى، بناءً على مفهوم النقد العربي القديم لبنية البيت الشعري.

ولم يخلُ شعر نزار من التضمين، ومن ذلك التضمين بين بيتين متتاليين، كما في قوله⁽³⁾:

وَنَقُولُ فِي سُكْرِ ، مُعَرِّدَةً ، بِأَرْشَقِ مَبَسَمٍ
"يَا شَاعِرِي- لَمْ أَلْقَ فِي الْعِشْرِينَ مَنْ لَمْ يَفْطَمِ"

فالبيت الثاني يتضمن مقولة القول المصرح به في البيت الأول، إذ انزاح مفعول الفعل (تقول) إلى البيت الثاني، فلم يتم المعنى في البيت الأول إلا بورود البيت الثاني، وقد يحدث العكس من ذلك تماماً، وذلك بأن يكون المعنى في البيت الأول تاماً إلا أن البيت الثاني يفتقر معناه إلى البيت الأول، كما لو كان تضميناً معكوساً، كما في قوله في قصيدة (هي)⁽⁴⁾:

سَأَلْتُ عَنْهَا الطَّيِّبَ فِي بَيْتِهِ

(1) قضايا الشعر المعاصر: 114.

(*) وهو ألا يتم معنى البيت إلا بما بعده سواء تم به اللفظ أو لم يتم. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية: 69.

(2) العمدة: 1 / 164.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 71، وينظر: 275.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة: 239.

وَالرَّيْحَ .. وَالْغَمَامَةَ الْبَاكِئَةَ
وَالسَّفْحَ ، وَالضِّيَاءَ ، وَالْمُنْحَنَى
وَاللَّيْلَ ، وَالنَّجْمَةَ ، وَالرَّاعِيَةَ

فكلمات البيت الثاني كلها أسماء معطوفة على اسم في البيت الأول
(الطيب)، في حين أن معنى البيت الأول في غنى عن البيت الثاني.

ويزداد التضمن انزياحاً كلما بعد متم معنى البيت إلى أبيات
لاحقة، فتزداد الرقعة الفاصلة بين البيت غير المكتمل في المعنى
والبيت الذي ينطوي على بقية الدلالة المتعلقة بالبيت السابق، كما
فعل نزار في قصيدة (صباحك سكر)⁽¹⁾:

إِذَا مَرَّ يَوْمٌ . وَلَمْ أَتَذَكَّرْ
بِهِ أَنْ أَقُولَ صَبَاحَكَ سَكْرًا ..
وَرَحَّتْ أَخْطُ كَطِفْلِ صَغِيرٍ
كَلَامًا غَرِيبًا عَلَى وَجْهِ دَقْتَرٍ
فَلَا تَضْجِرِي مِنْ ذُهُولِي وَصَمْتِي
وَلَا تَحْسَبِي أَنْ شَيْئًا تَغَيَّرُ
فَحِينَ أَنَا لَا أَقُولُ أَحِبُّ ..
فَمَعْنَاهُ أَنِّي أَحْبُّكَ أَكْثَرَ ..

(1) نفسه: 470.469.

إِذَا جِئْتَنِي ذَاتَ يَوْمٍ بِثُوبٍ
 كَعُشْبِ الْبُحَيْرَاتِ .. أَخْضَرَ .. أَخْضَرَ
 وَشَعْرِكَ مَلَقَى عَلَى كَتِفِيكَ
 كَبِحْرِ كَأَبْعَادِ لَيْلٍ مُبَعَثَرٍ
 وَنَهْدِكَ تَحْتَ ارْتِفَافِ الْقَمِيصِ
 شَهِيٍّ . شَهِيٍّ . كَطَعْنَةِ خَنْجَرٍ
 وَرَحَّتْ أَعْبُ دُخَانِي بِعُمُقٍ
 وَارْتَشَفُ حَبْرَ دَوَاتِي وَأَسْكُرُ
 فَلَا تَنْتَعِنِي بِمَوْتِ الشُّعُورِ
 وَلَا تَحْسَبِي أَنَّ قَلْبِي تَحَجَّرُ

ففي المقطع الأول جاء جواب (إذا) الشرطية بعد بيتين (فلا
 تضجري)، أما في المقطع الثاني، فقد تأخر جواب الشرط (فلا
 تتعنيني) أكثر من الأول، فجاء بعد أربعة أبيات، ولا شك في أن لهذا
 الانزياح الصوتي دوراً لا ينكر في ترابط أجزاء القصيدة وبناء
 وحدتها العضوية والموضوعية، ولاسيما في هذه القصيدة، كما أنه
 يشد ذهن المتلقي إلى النص ليقرب حضور تمام المعنى، بينما
 يرصف الشاعر صورته وأخيلته، ويصور تمزقه تحت طعنات النهد
 النافج الشهية، بشهقات عميقة يمتلئ بها صدره الجريح، ويشرب
 حبر دواته ليكتب شعراً كله ثمالة.

ومن غريب انزياحات نزار في باب التضمين ما قد يمكن
 تسميته ب(تضمين البياض) إن صح التعبير، وهو أن يكون البيت غير

مكتمل المعنى بنقص في تركيبه ثم لا يأتي الشاعر بما يكمل المعنى ويسد به النقص، لتبقي أبواب التأويل مشرعة أمام المتلقي يختار ما يشاء من المعاني ليسد بها النقص الحاصل في المعنى الذي هو على وشك التشكل في مخيلته، كما في قوله⁽¹⁾:

هَنَاكَ .. بَعْضُ أَحْرَفِ
تَصْحَبِنِي كَمُصْحَفِي ..
أَهْذِهِ جُنَيْتَةٌ ؟
نُورِقُ تَحْتَ مِعْطَفِي
فَفِي الضُّحَى . وَفِي الدُّجَى
وَفِي الْأَصَابِيحِ .. وَفِي ..
مَا صِيحَّةُ الْعَصْفُورِ .. مَا
تَنْهَدَاتُ الْمَعْرَفِ ؟

فالتركيب في البيت الثالث بحاجة إلى اسم مجرور لحرف الجر (في) الذي سد به الشعر حاجة البيت القافية والوزنية معاً، حيث ضاق به الإيقاع وهو في نهاية البيت لا يملك حراكاً إلا ضمن حرفين فقط، حسب قوانين البيت الموزون المقفى، فجاء حرف الجر مع مجروره المحذوف، معطوفاً على أشباه جملة متماثلة في بنيتها التركيبية، التي بدورها تشكل نسقاً يفسر على منواله كل ما سيعطف عليه؛ أي أن يؤول الاسم المحذوف بعد القافية بلفظ من ألفاظ الزمان بقريئة (الضحى - الدجى - الأصابع) وترشح الأصابع جمع

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 145 .

أصبوحة، لفظاً واحداً من ألفاظ الزمان وهو (أماسي) جمع أمسية بإيحاء من اجتماع المتقابلات في البيت:

الدجى ⇔ الضحى الأصابع ⇔ الأماسي

ولا نجد هذا الأخير في البيت الذي يلي البيت الثالث، ومن جانب آخر فإن البيت الثالث يفتقر إلى ما هو أهم، وهو ما تتعلق به أشباه الجمل، فلم يذكر ما الذي يحصل في هذه الأوقات؛ أي وقت الضحى ووقت الدجى ووقت الأصابع، فلا بد من تقدير محذوف آخر، يقدر بالاعتماد على الفاء العاطفة الواقعة في بداية البيت، وهي لعطف مفصل على مجمل وهو ما يسمى (الترتيب الذكري)⁽¹⁾ فإنها جاءت لتفصيل ما ذكر قبلها، وبالعودة إلى ما قبلها نجد الفعل (تورق) الذي لا يتسق مع الأوقات المذكورة في التفصيل؛ أي أن الجنينة لا تورق في الضحى مرة وفي الدجى مرة، بل كان هذا الفعل يتسق مع التفصيل في البيت الثالث لو كان التفصيل يجمع أوقاتاً ملائمة لاخضرار الجنائن، كأن يكون (ففي الربيع وفي الخريف وفي ..)، لذا كان لا بد من الرجوع إلى البيت الأول حيث الفعل (تصحبنى) الذي سيفسر المحذوف في البيت الثالث كما يأتي:

ففي الضحى وفي الدجى وفي الأصابع وفي الأماسي هي معي .
وبذلك يكون في البيت تضمين معكوس، كما مر آنفاً؛ أي أن البيت في حاجة سابقه ليتضح معناه، إضافة إلى تضمين البياض

(1) معاني النحو: 201/3.

الذي يعتمد على ذوق المتلقي الخاص وقدرته على الاهتداء لتأويل ينسجم وطبيعة النص ويتناغم مع المنطق السائد فيه .

وقد يكون المحذوف في تضمين البياض جملة كاملة ولا نجد لها في البيت الذي يأتي بعد البيت المضمن، كما في قوله:

أَقْبَلَتْ خَادِمَهَا تَهَمْسُ لِي:

هَذِهِ الْوَرْدَةُ مِنْ سَيِّدَتِي

.....

أَهِيَ مِنْهَا بَعْدَ تَشْرِيدِ النَّوَى ؟

سَلَّمَ اللَّهُ الْأَصَابِعَ الَّتِي ..

وَرْدَةً سَيِّدَةَ الْوَرْدِ .. أَلَا

قَبْلِي عَنِّي يَدَيَّ مُلْهَمَتِي ..

فمن الملاحظ أن الاسم الموصول في البيت الثاني قد وقع في نهاية المحتوى الإيقاعي للبيت، مما لم يدع المجال لذكر صلة الموصول فيه، حيث أدرك الشاعر الوزن والقافية بما يناسبهما إيقاعياً، وما لا يناسب التركيب دلاليًا، ثم لم يذكر ما يتم به التركيب في البيت الذي يليه مما خلق فجوة دلالية لا بد من ملئها، ولعل أقرب التأويلات لذلك من سياق المعنى هو كالاتي:

سلم الله الأصابع التي أرسلت الوردة إليَّ

مع بقاء أبواب التأويل مفتوحة أمام المتلقي لاحتمالات أخرى .

هذا أهم ما رصدته البحث من الانزياح الصوتي في شعر نزار قباني، وبه يتم البحث في الانزياح في شعره .

الخاتمة

بعد رحلة البحث الطويلة في شعر نزار، ورصد الانزياح فيه،
توصل البحث إلى نتائج يمكن إجمالها في ما يأتي:

تبين أن الانزياح يتبلور في النص الأدبي الذي يستأثر بالإيحاء
والتأثير، فضلاً عن الإبلاغ والتوصيل، وذلك بخروجه عن المألوف في
التعبير الذي لا يأخذ إلا الوظيفة الإيصالية في الحسبان.

وللانزياح معايير كثيرة لقياس مدى الانزياح بعداً وقرباً، وأحياناً،
تخظياً للدرجة الحرجة التي تُخرج الكلام من دائرة اللغة إلى الهلوسة
واللامعقول، ولعل المعيار الأنسب لدراسة الانزياح قياساً به هو ما
يسمى بـ (اللغة العادية) أو لغة الحديث اليومي؛ لأن نزاراً وجد مادته
الخام في هذه اللغة، وهذا ما استقطب لشعره عدداً من القراء والمتلقين
على نحو قلما يجاريه فيه شاعر آخر من الشعراء المعاصرين.

وجد البحث، في شعر نزار، مادة خصبة لدراسة الانزياح في
بنيات الشعر الثلاث: الدلالية والتركيبية والصوتية، على الرغم من
أن شعره يوصف بالسهل الممتنع الذي يرى بعضهم أنه الشعر الذي لا
يتفق مع استراتيجيات هذه النظرية.

السهولة المزعومة في شعر نزار، هي وسيلة لإغراء الجمهور،
والحقيقة هي أن الجمهور يفهم ظاهراً من القول، وتخفى عليهم
خافيات ما تنزاح إليه دلالات الألفاظ من معان لا يستبطنها إلا
المتمرس في الشعر والتمكن من فك مغاليقه، والعارف باستراتيجيات
الشعر التي تهدف، دائماً، إلى تغيير المعاني.

وجد البحث في شعر نزار غموضاً نسبياً، إذ لا ينفك يودع في

نصوصه الخيط الرابط بين الدلالات الأصلية للألفاظ والدلالات التي انزاحت إليها، فقد يدق هذا الخيط في بعض نصوصه فتزداد غموضاً، ولكنه لا يقطعه نهائياً حتى لا يكون شعره عرضة للفلتان الدلالي فلا يبقى لنفسه ولجمهوره سبيلاً إلى فهم رموزه. وهذا الخيط الرابط، في الاستعارة مثلاً، يتمثل في القرينة المفسرة لها، فقلما توجد استعارة في شعر نزار دون قرينة مانعة من التخبط في فهمها، وهو الخيط الرابط نفسه في التشبيه الذي قلما يجهل دارسوا شعره وجه الشبه بين طرفيه، أما الكناية في شعره فهي أكثر آليات الانزياح عنده تغييراً للمعنى بعد الاستعارة، لأن فهم الكناية عند نزار يتوقف على معرفة المتلقي الخاصة بشعره؛ للخصوصية شبه التامة التي تتمتع بها كنياته.

وفي الفصل الثاني توصل البحث إلى أن نزاراً كثير التصرف في التراكيب النحوية، وعلى المستويات كلها، ولاسيما على مستوى الجملة الواحدة، وعلى مستوى النص عموماً. أما على صعيد الجملة فحاول البحث رصد التقديم والتأخير، فوجد أن الشاعر قد استثمر المرونة التي تتصف بها اللغة العربية في هذا الجانب، فأضفى على شعره، بذلك، قدراً كبيراً من الإيحاء على الجملة نفسها دون التقديم والتأخير. كما كثف شعره بالحذف والذكر، فهو ينقص من البنية السطحية لشعره ويزيد عليها، يُغيبُ دوالاً في مواقعها عندما يكون غيابها أبلغ من حضورها، وعلى العكس أيضاً، فهو يذكر دوالاً قد لا يكون التركيب قاصراً عن أداء المعنى بدونها؛ لأغراض جمالية كشف عنها في مواطنها من البحث.

أما الانزياحات في شعره على مستوى النص فقد حظي الالتفات

فيها بالنصيب الأوفر، وقد اتخذ منه مسلكاً لطيفاً للتفنن فيه، بتغيير الضمائر دون إنذار مسبق منه، من غير أن يكون هذا التغيير مدعاةً لتشويش الإرسالية على المتلقي، وهو ما يثبت أنه استثمر هذا الضرب من الانزياح على أتم وجه يخدم تجربته الشعرية.

ثم يأتي الاعتراض بالدرجة الثانية، ليجعل الشاعر من الجملة المعترضة جزءاً لا يتجزأ من النص، وإن عدت هذه الجمل وحدة لغوية مقحمة في النص، إلا أنها قد خدمت نص نزار على وجه مبين ولولاها لعجز النص عن الإيفاء بوظيفته الشعرية المرجوة.

واستعان نزار في شعره بالألفاظ العامية ولم يترفع عنها خشيةً على لغة شعره من الانحدار والضعفة، بل إنه شعّر بحرارة هذه الألفاظ في تأدية معانيها فاستغلها على الوجه الأمثل حتى باتت جزءاً من متطلبات الشعر ذي القاعدة الجماهيرية العريضة.

وأدام الفصل الثالث النظر في البنية الصوتية المتمثلة في البنية الإيقاعية لشعر نزار، فوجدها تحتفي بالإيقاعين الثابت والمتحرك على حد سواء، وذلك بانزياح الثابت منهما عن القواعد الثابتة الصارمة في بنائه، إخلالاً بالوزن وخروجاً على المتفق عليه منه، واستحداثاً لأنماط غير معهودة فيه، كما تصرف في نظام القافية الصارم، تغييراً وتنوعاً وابتداعاً لنماذج غير معروفة منها.

واستقرى البحث أوزان البحور فوجد إيقاع بعضها غير مستقر عند نزار على امتداد النص المدروس كبحر المديد الذي اختل أوزان جميع الأشعار المنظومة على وزنه على الإطلاق. أما بحر السريع فقد استقر إيقاعياً بعدما أنهك نصوص الديوانين الأول والثاني كلها بالخلل الذي يربك وزنها، ومن ثم زال هذا الخلل في دواوينه الأخرى.

وَسَاهُلُ الشاعِرِ هَذَا مَعَ الإيقاعِ الثابتِ لا يُلغِي وِفاءَ المَشهُودِ لَهُ لِلوزنِ، وَخَيْرُ دَلِيلٍ عَلَى ذَلِكَ الضَّرورَاتُ الشَّعْرِيَّةُ الَّتِي التَّجَأَ إِلَيْهَا، وَكُلُّهَا ضَرورَاتٌ تَبِيحُ مَحظُورَاتِ اللُّغَةِ، نَصْرَةٌ مِنْهُ لِلوزنِ لِحَفْظِهِ مِنَ الخَللِ، وَأحياناً مِنَ زَحافِ مَسْتَثْقَلٍ لا يَثْلُمُ الوِزْنَ تَماماً.

أَمَّا الإيقاعُ المَتَحَرِّكُ فِي شَعْرِ نِزارٍ فَقدَ تَعامَلُ مَعَهُ عَلَى نَحْوِ آخَرَ؛ إِذْ لَيْسَ لِهَذَا الإيقاعِ ما يَضِيبُ حَرَكَتَهُ، فَكانَ مِنَ الشاعِرِ أَنْ صَنَعَ لَهُ نَسقاً خَاصاً فِي النِّصِّ يَعتادُ عَلَيْهِ المِتلَقِيُّ ثَمَّ يَنزاحُ عَنهُ لِيَكسِرَ وَتيرَتَهُ وَرِتابَتَهُ. وَيَتَجسَدُ ذَلِكَ فِي النِّصِّ فِي تَكَرُّرِ الأَصواتِ غَيرِ المُنظَمِ وَالموزعِ عَلَى جِزءٍ مِنَ أَجْزائِهِ دُونَ الآخَرَ، كَمَا يَتَجسَدُ فِي الجِناسِ غَيرِ التَّامِ، وَتَكَرُّرِ العِبارَاتِ مَعَ انزِياحِ بَعْضِها عَن بَعْضٍ فِي اِختِلافِ بَعْضِ أَصواتِها لِأَعراضِ فَنِيَّةٍ.

كَمَا يَتَجَلَى الإيقاعُ المَتَحَرِّكُ فِي التَّعاضِضِ الناشِئِ بَينَ الوَقُفتَينِ العَرُوضِيَّةِ وَالدَّلاليَّةِ، وَتَوصِلُ البَحْثُ إِلى أَنَّ الشاعِرَ يَؤَثِّرُ الوَقْفَةَ الدَّلاليَّةَ عَلَى العَرُوضِيَّةِ مَهْمَا طالَ بِها المَعنى أَوْ قَصَرَ، وَغالباً ما يَسْتَعينُ بِعِلاماتِ التَّرقيمِ لِإِظْهارِ الوَقْفَةِ وَذلكَ بَوضَعِ نَقْطَتَينِ عَندَ الوَقْفَةِ الدَّلاليَّةِ أَيَما كانَتِ سِواءَ أَكانَتِ فِي وَسْطِ الشَّطْرِ الأَوَّلِ أَمْ فِي الثَّانِي، وَقدَ لا يَلْتَمِسُ لِعِبارَتِهِ وَقفَةَ عَلَى امْتِدادِ البَيتِ كَلَهُ، أَوْ أَنْ يَرجِئُ الوَقْفَةَ الدَّلاليَّةَ لَمَّا بَعَدَ البَيتَ وَأحياناً لَمَّا بَعَدَ أَبياتٍ مِنَ البَيتِ الَّذِي ابْتَدَأَ فِيهِ المَعنى، ضَمِنَ ما اصْطَلَحَ عَلَيْهِ النِّقادُ بِ(التَّضْمينِ).

وَأخيراً، فَقدَ اسْتَطاعَ نِزارُ قِبانِي بِمُوهبَتِهِ الشَّعْرِيَّةِ أَنْ يَخرِجَ عَلَى ما هُوَ مألُوفٌ فِي اللُّغَةِ عَلَى مَسْتوياتِها كُلِّها لِيشْكَلُ الانزِياحَ مَلْمَحاً أَسْلوبيّاً وَاضِحاً فِي شَعْرِهِ.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب

- الإبداع الشعري وكسر المعيار، بسّام قطّوس، مجلس النشر العلمي، دولة الكويت، الطبعة الأولى، 2005.
- اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، سامي عباينة، عالم الكتب الحديث، اربد - الأردن، الطبعة الثانية، 2010.
- الإلتقان في علوم القرآن، جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، تحقيق: حامد أحمد طاهر البسيوني، دار الفجر للتراث، القاهرة - مصر، دون طبعة، 2006.
- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزبيدي، الدار العربية للكتاب، تونس، دون طبعة، 1984.
- أساس البلاغة، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، دار صادر، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 1992.
- أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 1995.
- استراتيجيات القراءة، التأسيس والإجراء النقدي، بسام قطّوس، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد - الأردن، دون طبعة، 1998.
- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، 1991.
- أسرار البياض الشعري، غالية خوجة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سورية، دون طبعة، 2009.
- الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سوريا، الطبعة الثانية، 2008.
- الأسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، عشتار داود، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، الطبعة الأولى، 2007.

- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، الطبعة الخامسة، 2006.
- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، يوسف وغيلسي، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 2008.
- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة، 1999.
- الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت - لبنان، الطبعة الثانية عشرة، 1983.
- الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب، أحمد مبارك الخطيب، دار الحوار، اللاذقية - سورية، الطبعة الأولى، 2009.
- الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، أحمد محمد ويس، مكتبة اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سورية، 2002.
- الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، عباس رشيد الددة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - العراق، الطبعة الأولى، 2009.
- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 2005.
- الإيقاع في السجع العربي - محاولة تحليل وتحديد، محمود المسعدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996.
- الإيقاع في الشعر العربي - شوقي نموذجاً، محمود عسران، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية - مصر، دون طبعة، 2007.
- الإيقاع في شعر نزار قباني، سمير سحيمي، عالم الكتب الحديث، اربد - الأردن، الطبعة الأولى، 2010.
- البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنريش بليث، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، دون طبعة، 1999.

- البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سورية، 1994.
- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مقdam محمد شكر قاسم، دار دجلة، عمان - الأردن، الطبعة الأولى، 2010.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الأولى، 1986.
- البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، إبراهيم السامرائي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، الإصدار الأول، 2002.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، الطبعة الثالثة، 2000.
- تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي، منشورات مكتبة الحياة، بيروت - لبنان، دون طبعة، دون سنة نشر.
- تجليات الدلالة الإيحائية في الخطاب القرآني في ضوء اللسانيات المعاصرة، سورة التوبة نموذجاً، فخرية غريب قادر، عالم الكتب الحديث، أريد - الأردن، الطبعة الأولى، 2011.
- التراكيب التوليدية التحويلية في شعر الراعي النميري، إسماعيل حميد حمد أمين، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، الطبعة الأولى، 2010.
- تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، حبيب بو هرر، تقديم: هادي نهر، عالم الكتب الحديث، أريد - الأردن، الطبعة الأولى، 2008.
- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، نعيم اليافي، تقديم: محمد جمال طحان، صفحات للدراسة والنشر، سورية - دمشق، الإصدار الأول، 2008.
- تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، بروين حبيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، الطبعة العربية الأولى، 1999.
- جماليات الأسلوب والتلقي، موسى ربايع، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، أريد - الأردن، الطبعة الأولى، 2000.

- جماليات العلاقات النحوية في النص الفني، سلوى النجار، التوزيع للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، دون طبعة، 2010.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، مطبعة السجادة، مصر، الطبعة الثانية عشرة المعدلة مطولة منقحة، 1960.
- الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، عبد الله صولة، دار الفارابي، بيروت - لبنان، الطبعة الثانية، 2007.
- حول وزن الشعر، برويز ناتل خانلري، ترجمة وتعليق ودراسة: محمد محمد يونس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - مصر، الطبعة الأولى، 2003.
- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، الطبعة الثالثة، 1969.
- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة - مصر، طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2006.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية - نظرية وتطبيق، عبد الله الغدامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة السادسة، 2006.
- دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1976.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، الطبعة الثالثة، 1992.
- ديوان عمر ابن أبي ربيعة، تقديم وترتيب وشرح: قدي مايو، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 1997.
- الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، عبد الواسع الحميري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 1999.
- السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، محمد بن يحيى، عالم الكتب الحديث، اريد - الأردن، الطبعة الأولى، 2011.

- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، 1968م.
- الشعرية، تزيفظان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1987.
- شعرية الانزياح - دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية، أميمة عبد السلام الرواشدة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان - الأردن، 2004.
- شعرية الانزياح - دراسة في جماليات العدول، خيرة حمر العين، مؤسسة حمادة للنشر والتوزيع، أربد - الأردن، الطبعة العربية الأولى، 2011.
- شعرية القصيدة العربية المعاصرة - دراسة أسلوية، محمد العياشي كنوني، عالم الكتب الحديث، أربد - الأردن، الطبعة الأولى، 2010.
- الشعرية والحداثة - بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، بشير تاويريت، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق - سوريا، دون طبعة، 2010.
- صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة بن بردزبه، حقق أصوله ووثق نصوصه: طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة الإيمان، المنصورة، دون طبعة، 2003.
- الصورة الشعرية، سيسل - دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر والتوزيع، بغداد، دون طبعة، 1982.
- الصورة الفنية في النقد الشعري - دراسة في النظرية والتطبيق، عبد القادر الرباعي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، الطبعة الأولى، 2009.
- ضرائر الشعر، أبو الحسن علي بن مؤمن بن محمد الحضرمي الإشبيلي المعروف بابن عصفور، وضع حواشيه: خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 1999.
- الضرورة الشعرية - دراسة أسلوية، السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، الطبعة الثالثة، 1983.

- الضرورة الشعرية - دراسة لغوية نقدية، عبد الوهاب محمد علي العدواني، مطبعة التعليم العالي، الموصل - بغداد، دون طبعة، 1990.
- الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب - دراسة، حسين الخمري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، دون طبعة، 2001.
- العروض وإيقاع الشعر العربي - محاولة لإنتاج معرفة علمية، سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دون طبعة، 1993.
- العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، اربد - الأردن، الطبعة الأولى، 2010.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، بيروت - لبنان، دون طبعة، دون سنة نشر.
- علم البيان - دراسة تحليلية لمسائل البيان، بسيوني عبدالفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، الطبعة الثالثة، 2010.
- علم المعاني - دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، الطبعة الثالثة، 2010.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، حقه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت - لبنان، الطبعة الرابعة، 1972.
- فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، بشير تاويرت وسامية راجح، عالم الكتب الحديث، اربد - الأردن، الطبعة الأولى، 2009.
- فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، بيروت - لبنان، الطبعة السادسة مزينة ومنقحة، دون سنة نشر.
- فن الشعر، أرسطو، ترجمة وتعليق: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، الجزيرة، الطبعة الأولى، 1999.
- فهم الاستعارة في الأدب - مقارنة تجريبية تطبيقية، جيراد ستين، تحقيق، محمد احمد محمد، الجزيرة - القاهرة، الطبعة الأولى، 2005.

- في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 1987.
- في اللسانيات العامة، مصطفى غلفان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 2010.
- في النقد والنقد الأسني، إبراهيم خليل، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان - الاردن، دون طبعة، 2002.
- القارئ في النص - مقالات في الجمهور والتأويل، تحرير: سوزان رويين سليمان وإنجي كروسمان، ترجمة: ناظم حسن وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 2007.
- قراءة النص الشعري لغة وتشكيلاً - نزار قباني نموذجاً تطبيقياً، هائل محمد الطالب، دار الينابيع، دمشق، الطبعة الثانية، 2008.
- قصتي مع الشعر، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت - لبنان، الطبعة التاسعة، 2000.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، لبنان - بيروت، الطبعة الرابعة عشرة، 2007.
- الكتابة في درجة الصفر، رولان بارت، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، دار المحبة، دمشق - سوريا، دون طبعة، 2009.
- الكيان الشعري عند نزار قباني، محي الدين صبحي، دار الخيال للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، دون طبعة، 1999.
- لسان العرب، ابن منظور، اعتنى بتصحيحها: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، الطبعة الثالثة، دون سنة نشر.
- اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، عالم الكتب نشر توزيع طباعة، القاهرة - مصر، الطبعة الرابعة 2004.

- اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، شكري محمد عياد، انترناسيونال بريس، الطبعة الأولى، 1988.
- ما هو الشعر، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت - لبنان، الطبعة الثالثة، 2000.
- محاضرات في علم الدلالة، نواري سعودي أبو زيد، عالم الكتب الحديث، اربد - الأردن، الطبعة الأولى، 2011.
- مختارات من شعر نزار قباني، مصطفى طلاس، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، الطبعة الثانية، 2003.
- مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، نعمان بوقره، اربد - الأردن، الطبعة الأولى، 2008.
- المدخل إلى علم أصوات العربية، غانم قدوري الحمد، منشورات المجمع العلمي، بغداد - العراق، 2002.
- المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب - دراسة معجمية، نعمان بوقره، عالم الكتب الحديث، اربد، جدارا للكتاب العالمي، عمان - الأردن، الطبعة الثانية، 2010.
- معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 2007.
- معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفانير، ترجمة وتقديم وتعليقات: حميد لحمداني، منشورات دار النجاح الجديدة، البيضاء، الطبعة الأولى، 1993.
- المعجم العربي الأساسي للناطقين بالعربية ومتعلميها، أحمد العايد وآخرون، تحرير: أحمد مختار عمر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، جامعة الدول العربية، دون طبعة، دون سنة نشر.
- معجم الكنايات العامية الشامية، محمد رضوان الداية، دار الفكر ودار الفكر المعاصر، دمشق - سوريا، الطبعة الأولى، 2002.

- معجم مصطلحات العروض والقافية، محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 1991.
- معجم المصطلحات العلمية والفنية، يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت - لبنان، دون طبعة، دون سنة نشر.
- المعنى وظلال المعنى - أنظمة الدلالة في العربية، محمد محمد يونس علي، دار المدار الإسلامي، لبنان - بيروت، الطبعة الثانية، 2007.
- مفاهيم شعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 1994.
- مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي، جابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم طباعة نشر توزيع، دون طبعة، 1982.
- من جماليات إيقاع الشعر العربي، عبد الرحيم كنوان، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، الرباط - المغرب، الطبعة الأولى، 2002.
- المهذب في علم التصريف، هاشم طه شلاش وآخرون، بيت الحكمة للنشر والترجمة والتوزيع، جامعة بغداد - العراق، 1989.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة السادسة، 1988.
- موسيقى الشعر العربي - مشروع دراسة علمية، شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الثانية، 1978.
- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، سيد البحراوي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، 1991.
- نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي سانديرس، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق - سوريا، الطبعة الأولى، 2003.
- النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة عشرة.
- نزار قباني شاعراً وإنساناً، محي الدين صبحي، دار الخيال للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، الطبعة المحدثّة الأولى، 2000.

- النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، حميد سمير، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق - سورية، دون طبعة، 2005.
- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
- نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، الطبعة الثالثة، 1962.
- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 1982.
- النقد العربي المعاصر وحركة الشعر الحر، أحلام حلّوم، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سوريا، الطبعة الأولى، 2000.
- نمط صعب ونمط مخيف، محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، الطبعة الأولى، 1996.
- هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي - رؤية لسانية حديثة، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، الطبعة الأولى، 2010.

ثانياً: البحوث المنشورة في الدوريات

- آ. ريتشارد، تر: ناصر حلاوي، مجلة كلية الآداب في جامعة البصرة، العدد التاسع، السنة السابعة، 1974.
- الاستعارة عند جاكوبسن - محورا الانتقاء والتأليف، سعيد الغانمي، مجلة الأقلام، العدد الثالث، آذار 1988.
- الانزياح الصوتي الشعري، تامر سلوم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد 13، لسنة 1996.
- تشومسكي والثورة اللغوية، جون سيرل، مجلة الفكر العربي، العددان (9.8)، كانون الثاني - آذار، 1979.

- الشعر العربي - غناؤه - إنشاده - وزنه، محمد مندور، مجلة المجلة، العدد 27، مارس 1959.

- من دلالات الانزياح التركيبي وجمالته في قصيدة «الصقر»، لأدونيس، عبد الباسط محمد الزود، مجلة جامعة دمشق - المجلد 23 - العدد الأول 2007.

ثالثاً - الأطروحات والرسائل الجامعية

- الانزياحات الخطابية والبيانية في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني في ضوء المنهج التداولي، مهاياذ هاشم إبراهيم، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية اللغات، جامعة صلاح الدين أربيل، كانون الأول، 2006.

- الانزياح في شعر ذي الرمة - دراسة أسلوبية، هاذا عباس علي، رسالة ماجستير مقدمة إلى جامعة السليمانية، كلية اللغات، 2005.

- البنية السردية في شعر نزار قباني، انتصار جويد عيدان، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، 2002.

- دلالات الألوان في شعر نزار قباني، أحمد عبد الله محمد حمدان، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية في نابلس - فلسطين، 2008.

