الانزياح التركيبي في الشعر الفاطمي والزينبي عند الشعراء العراقيين

(1950م-2020م)

م.م. حوراء فريق عبيد الهلالي

أ.د. عبد الأمير مطر الساعدي

ملخص البحث

تُعدُّ اللغة – هي السّمة الإنسانية الفريدة التي لا يمكن مقارنتها بشيء آخر– ومن أهم أدوات المعرفة والتواصل بين أفراد المجتمع في مختلف مجالات الحياة ، كُلا وفق بيئته وثقافته التي تحكمه، والتي تنطوي تحت مسمى اللغة العادية المألوفة المستعملة من قبل الجميع في حياتهم العامة، لمّا كانت كذلك، كان على الشاعر إيجاد لغة مغايرة للغة المستعملة وبعيدة كل البعد عن اللغة اليومية، يعمد فيها عبر نصّه الأدبي إلى إثارة انتباه المتلقي وشدّ ذهنه بالدلالات والايحاءات بلغة منزاحة عن المألوف بعيدة عن الكلمات الشائعة والمبتذلة وعليه، فأن الانزياح هو استعمال للغة بما يخرجها عن المألوف في هيكلها ودلالتها وأشكال تراكيبها، وهو تلاعب في محتويات الجملة الأدبية وإعادة صياغتها وترتيبها وفق الغاية التي يبتغيها الأديب بانزياح دلالي أو تركيبي أو ايقاعي، أما البحث فسيتطرق الى التركيب المنزاح منه.

الكلمات المفتاحية: الانزياح التركيبي، التقديم والتأخير، الحذف والذكر، الالتفات .

المقدمة

الحمدلله الذي لولاه ما جرى قلم ولا تكلم لسان، والصلاة والسلام على محمد وال بيته الكرام، وبعد...

عدَّ كثير من العلماء والدارسين التغير اللغوي الحاصل في المفردات المختارة هو المقياس لدرجة الجودة الشعرية، فكلما بَعُد التغيير وأُغرق في الغرابة كلما زادت جمالية النص وعلَت جودته، وعليه، فإنَّ جودة الشاعر وقوله الشعري تقترن بدرجة انزياحاته المستعملة في نصّه عبر اضافته الجمالية التي ينقل بها تجربته الشعورية إلى المتلقين والتأثير بهم، وهذا ما وجدنا عليه الشعراء العراقيين، إذ أبدعوا في توظيف الانزياح بأنواعه لاسيّما شعراء الحقبة المدروسة الذين كانت نتاجاتهم الأدبية حافلة بأسلوب شعري ولغة شعرية خارجة عن المألوف؛

وعليه، فقد قُسم البحث إلى محاور ثلاثة مسبوق بمدخل بسيط للانزياح التركيبي ومنتهي بخاتمة وقائمة للمصادر والمراجع المعتمدة في البحث.

- **الانزياح التركيبي**

إنَّ الانزياح التركيبي من الأساليب التي عمد إليها الشعراء كثيرًا وفق مبدأ يخرق فيه القانون عن القاعدة النحوية الثابتة، إذ يقوم باستنباط قواعد نحوية جديدة قائمة على أساس الانزياح عن الأصل الثابت وفقاً لمتطلبات السياق والدلالة التي يسعى إيصالها إلى المتلقين، ويعني التركيب ((تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي))[1]، والأصل في الجملة العربية أن تأتي -كما وردت في كتب النحو – ملتزمة بالضوابط والقيود النحوية، إلّا إن الشاعر أحيانًا ينزاح عن أصلها المألوف في القاعدة المعروفة حين يتلاعب في تركيب الجملة ومكوناتها، فيعمل ذلك على تكثيف المعنى في النص – لاسيّما الشعري – لينتج عنه قدرًا عاليًا من التخييل عند المتلقين وشدًّا كبيرًا لانتباههم نحو الكلام المنزاح وجذبهم إليه وفق ما يخدم نصه وحالته الشعورية، ومن تلك الانزياحات التركيبية ما يلي:

أولًا : التقديم والتأخير

ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر المعتمدة في التراكيب المنزاحة عن القاعدة النحوية، وتُعدّ ((خرق لقانون رتبة الوحدات اللغوية؛ خرق ينتج علاقات جديدة، ويفتح آفاقاً واسعة أمام المبدع والمتلقي))[2]، وقد أشار كوهن إلى إنّ الانزياح في أسلوب التقديم والـتأخير هو ما يسمى بـــ (الانزياح النحوي) [3]، مرجحًا السبب في شاعرية المبدع واستعماله لهذا الاسلوب – الذي يبتعد عن الشائع والمتوقع – إنّ غايته الأولى هي القيمة الفنية والبحث عن الفرادة والتّميز في نتاجه الأدبي [4]، كما إنّ الإنتقالة في بنية الجملة عبر إعادة ترتيب مفرداتها وتراكيبها في الجمل بسياق يرتبط اسلوبيًا وفكريًا بالمنشئ ويُبين طريقته في الإنشاء وفق مبدأ التقديم والتأخير، وفي دراسة ما تمَّ جمعه من نصوص وجد أنّ الشعراء قد وظّفوا هذه الظاهرة كثيرًا في أشعارهم؛ لجذب انتباه المتلقين والتأثير بهم عبر بناء فني يتسم بالتلاعب في النسق التركيبي وترتيب النص بإبعاده عن الأصل المألوف، ومما ورد في هذا النحو قول الشاعر الكربلائي الشيخ فاضل الصفار من قصيدة له بعنوان (حال فاطم)[5]: (الكامل)

القلبُ ما ذاقَ السُّرورَ وَلاَ انتَشـــــى والحُزنُ ظِـــــلٌّ في حَياتي

للبَضْعةِ الزّهــراء طَـــالَـــتْ عَـــرَّشـــــا

حَسْرَتِـــــــي لجنينهـــــا وأنينهـــــا سقـــمـــي

فـــشـــا

أول ما يجذب انتباه المتلقي لنص الشاعر في الأبيات المذكورة أسلوب التقديم والتأخير الحاصل في تقديم الجار والمجرور على الفعل المتعلّق به، إذ نلاحظ الاختراق النحوي من صدر البيت الثاني لما تلاعب في تركيب الجملة بتقديمه شبه الجملة من الجار والمجرور (للبضعة الزهراء) وتأخير الفعل عن موضعه الحقيقي في الجملة، وهذا ما كان متجليًا أيضًا في عجزه للبيت نفسه حين قدّم (لجنينها وأنينها) وهو شبه الجملة المقدم على الفعل (فشا) والفاعل (سقمي)، ويمكن توضيح ذلك عبر المخطط الآتي :

التركيب الأصلي المألوف		التركيب المنزاح
طالت حسرتي للبضعة الزهراء	...	للبضعة الزهراء طالت حسرتي
فشا سقمي لجنينها وانينها	...	لجنينها وانينها سقمي فشا

أحدث الشاعر انزياحات تركيبية كثيرة، خلخل فيها النظام المُعتاد لتركيب الجملة في العربية بتقديم وتأخير مناسب في نصّه؛ معبرًا عن انفعاله وحالته الحزينة لذكر البضعة الطاهرة (عليها السلام) وما حدث لها بعد وفاة والدها المصطفى (صلى الله عليه واله وسلم) من ظلم وجور وألم مستمر حتى وفاتها، فضلًا عما ذُكر فإنّ الذي حدث من تلاعب وانزياح في تركيب الجملة العربية دليل على مقدرة الشاعر في امتزاج المعنى بإيقاعه وتفننه فيه، مما يشير أيضًا إلى تمكنه فنيًا، واستطاعته التأثير بمن يتلقى نصه، ولفت الانتباه الى أهمية الحادثة التي أراد أن يسلط الضوء عليها عبر الايحاءات التكثيفية القائمة في التقديم والتأخير؛ لشد انتباه المتلقي لما تحمله هذه الانزياحات من حمولات تكثيفية ودلالات ايحائية تشكل بؤرة النص الذي يقوم عليه.

ومن الشعراء الذين وظفوا الانزياح التركيبي في قصائدهم، الشاعر عودة ضاحي التميمي في قصيدة له عنوانها (نخلة الله)، قال فيها[6]:

(الكامل)

الـــــصَّـــبرُ فـــي محـــرابِـــهـــــا يـــتـــعـــــــبـــــدُ ولحلمِها

الـــدَّامي خـشـــوعًـــــا يسجـدُ

هـــــي زينبٌ عـــــــدلُ المـــــروءةِ كُـــلّـــــهـــــا ونســـــاءُ كـــــلّ الأرضِ

منهـــــا تُـــرفـــــــدُ

تَسْعـــى الجبالُ إلـــى مـــوائـــدِ ولعـــــزّهـــــا كـــــلّ

حِـلْـمـهـــــــا القـــصـــائـــدِ تُـنـــشـــدُ

تبكـــي بحـــــارُ الماءِ فـــــي ومـــــــواقـــــــدُ

أجـــفـــانِـــهـــــا الـــدُّنـــيـــا بهـــا

تـــــتـــــوقـــــــدُ

هـــي صبرُ مـــن في الكـــونِ حتى فـــي كـــــلّ جـــــرحٍ

انّها صـــبْرهـــــا يتهـجـــدُ

...

فـــيـــهـــا خـــــصـــــالُ ...

الأنبـيـــاءِ تـــجـــمّـــعـــتْ من نبعِـهـــا الصّافـــــي المكـــارمُ

تـــوردُ

إنّ المتأمل للبنية التركيبية في النص الشعري السابق يجده قائمًا على أساس الخلخلة التركيبية للسياق العام، إذ الاساس في التركيب الأصلي للجملة العربية هي: (المبتدأ + الخبر + مكملات الجملة)، اما التركيب المنزاح الذي ورد في النص فقد قدّم مكملات الجملة قبل خبر المبتدأ ، وفق الجدول الآتي :

التركيب الأصلي	**التركيب المُنزاح**
المبتدأ + الخبر (جملة فعلية) + المكملات	**المبتدأ + المتعلقات + الخبر(جملة فعلية)**
الصَّبرُ يتعبدُ في محرابِها	الصَّبرُ في محرابِها يتعبدُ
نساءُ كلُّ الأرضِ ترفدُ منها	ونساءُ كلُّ الأرضِ منها ترفدُ
كلُّ القصائدِ تنشدُ لعزِها	ولعزِها كلّ القصائدِ تنشدُ
مواقدُ الدُّنيا تتوقدُ بها	مواقدُ الدُّنيا بها تتوقدُ
صبرُها يتهجدُ في كلِّ جرحٍ	في كلِّ جرحٍ صبرُها يتهجدُ
خصالُ الأنبياءِ فيها تجمعتْ	فيها خصالُ الأنبياءِ تجمعتْ
المكارمُ توردُ من نبعِها الصَّافي	من نبعِها الصَّافي المكارمُ توردُ

نجد الشاعر قد بنى نصّه وفق بناء نحوي جديد قائم على الانزياح ومخالف للقاعدة النحوية، محاولًا الربط بين النظام اللغوي والتكوين النفسي والثقافي وطريقة تعامله مع اللغة بما يخدم نصّه وايصال فكرته والمقصد الدلالي المبتغى ودوره في تحقيق التأثير في نفس المتلقي [7] ، ووجد – بخرقه للنظام النحوي المألوف – ما فيه خدمة لدلالة نصه وتعميقها ، فأراد أنْ يشوّق المتلقي إلى ما يخبر به عن المبتدأ، فضلًا عن رغبته في اختيار طريقة أنسب للتناغم الصوتي وما فيه من وزن وقافية، وبذلك فقد عمل الخرق النحوي على تحقق شعرية النص وزيادة جماليته، كما ارتقى بذائقة الشاعر الفنية.

ومما ذُكِر في ذكرى وفاة السيدة زينب (عليها السلام) في الجانب نفسه، ما قاله الشاعر النجفي محمد سعيد المنصوري [8] : (الكامل)

اليَوم يومٌ حُزنُه ماتَتْ به أُمُّ المصائبِ "زينبُ"

لا يَذهبُ ممّا جَرى في الغاضِريّة تَلهَبُ

ماتتْ ونارُ الوجدِ بينَ ضُلوعِها ...

... ثاوٍ وكلٌّ

بالدِّماءِ مُخَضّبُ

رأتِ الأحِبَّةَ والحسين رأتِ الرؤوس، وخَصْمها يَتقلّبُ

بجَنْبهم

فوقَ الصعيدِ جُسومُهمْ وعلى القنا

ظهر جليًّا استعمال أسلوب التقديم والتأخير في النص المتقدم، والذي هيّمن على جمل الأبيات الشعرية عِبرَ خرق كثير من تراكيبها النحوية، ومخالفة بنيتها المعلومة بغية التأثير في المتلقين، وجذب انتباههم، وإثارة انفعالهم، بوساطة طريقة تبادل الرتب المكانية لبعض من الكلمات، كما غلب على النص السابق طابع الخلخلة النحوية – الانزياح التركيبي – وقد ظهر ذلك الانزياح متجسدًا من البيت الأول حين أخّر الشاعر، الفاعل (زينبُ) عن موقعه الحقيقي في الجملة وقدّمَ الصفة عليه وهي (أم المصائب)؛ وحمل بهذا التلاعب النحوي ما تحمله عبارة (أُمّ المصائب) من معنى، فأراد أن يُشير إلى المصائب التي مرت بها السيدة العظيمة وما حملته من مصاعب وآلام حتى يوم وفاتها، ثم يتطرّق في الأبيات التاليات إلى القضية الحسينية وعاشورائها الحزين وما أحدثه ذلك اليوم من ذهول للجميع ولاسيّما المقربين من الإمام الحسين (عليه السلام) فكيف بأخته زينب (عليها السلام)؟!، التي يصور حالها الشاعر ذلك اليوم حين رأت الأجساد ملطخة بالدماء على أرض كربلاء.

وتظهر قوة المشهد العظيم في البيت الأخير المذكور من القصيدة حين قدّم فيه الشاعر الخبر من شبه الجملة الظرفية (فوق الصعيد) على المبتدأ (جسومهم)، ثم قدّم متعلق الجملة (على القنا) على الفعل والفاعل والمفعول

(رأتْ الرؤوسَ) وكأنه يريد تأخير صورة الاجساد وهي مرمية فوق الصعيد – أرض كربلاء – كما أراد تأخير صورة الرؤوس المحمولة على القنا؛ لصعوبة الموقف وبشاعة الصورة وهي ترى أهلها وأخوتها أجسادًا ملطخين بدمائهم الزكية على الثرى مقطوعي الرؤوس، وقد مثّل الانزياح التركيبي في النص حالة شعرية وشعورية، كما حمل قصدية واعية اثارت حالة الترقب عند المتلقي بمعرفة ماذا بعد هذا التخلخل التركيبي النحوي والمكاني للصور المتأخرة المتمثلة بـــــــــ (الأجساد والرؤوس)؛ لتوقد جذوة المشاعر وتلهفها في معرفة ماذا بعد التقديم والخروج عن القواعد اللغوية التركيبية؟!

وبذا، فقد انعكست قيمة أسلوب التقديم والتأخير متمثلة في ((شحن النص بطاقة انفعالية تعكس دواخل الشاعر وتسبغ على البيت صبغة وجدانية بالغة الأثر))[9]، وهذا ما بدا جليًّا في النص السابق، فمشاعر الأديب كانت واضحة في نظمه للأبيات وحرارة اللوعة ظاهرة وتأثيره في المتلقين حاصل حتما، ناهيك عن تمكنه من مراعاة البنية الايقاعية للنص أيضا.

ثانيا: الالتفات

يعد الالتفات من فنون البلاغة العربية وأساليب الانزياح المعروفة عند الشعراء، التي يقوم بها المبدع حين يتنقل داخل النص الواحد من أسلوب إلى آخر ثم ينصرف عنه إلى أسلوب جديد، كالتحول من أسلوب المتكلم إلى المخاطب إلى الغائب [10]، وفق ما بيّنه الرازي في كتابه حين قال: ((انه العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو العكس))[11]، وهذا ما أكده المبرد أيضًا بقوله: ((والعرب تترك مخاطبة الغائب إلى مخاطبة الشاهد ومخاطبة الشاهد إلى مخاطبة الغائب))[12]، وبذا فإنّ الأديب لا يأتي برتابة واحدة ونمط ثابت في سياقه للنص، عليه، أن يخرج عن المألوف بكسر المتوقع من قِبل المتلقي ولا يُفهم إلا في إطار النص لا على مستوى مفردة واحدة؛ لأنهما مجموعة من التحولات التي تُلاحظ في سياق لغوي واحد، كل ذلك يعكس جمال اللغة الشعرية المتجسدة في الإبداع اللغوي والتلاعب بالألفاظ قصد المتعة الفنية وبيان القدرة الإبداعية، فضلًا عن تنشيط أُذن المتلقي وشد ذهنه بهذا التلاعب واللفظ الملتبس في الأسلوب الفني المستعمل من قبل الشاعر.

وتجدر الإشارة إلى إنّ اسلوب الالتفات يأتي بأنواع مختلفة، فمنه ما يكون في الضمائر، ومنه ما يحصل في صيغ الأفعال وأزمنتها، ومنه ما يحدث في العدد وتحوله من مفرد إلى مثنى وإلى جمع [13]، وعليه، فقد وجدت هذه الظاهرة – أسلوب الالتفات بأنواعه – متجلية عند الشعراء العراقيين خصوصًا في قصائدهم التي

نُظمت في السيدتين (عليهما السلام)، ومن ذلك ما ورد في قصيدة (سيدة النساء) للشاعر النجفي المعاصر (السيد مدين الموسوي) إذ قال فيها[14] :

أرى على بوابة السماءْ

ملائكًا تهبطُ للأرضِ على حياءْ

تُلامسُ التّراب في حفيفِها وتفرشُ الضياءْ

أسمعُ في موكبِها همهمةُ الوحي وصوتًا يُشبه البُكاءْ

...

سيدةُ النّساء

بوابةُ الجنةِ يوم يُوضع الميزان للجزاءْ

...

فلتفخرُ النساء .. بأنّ فيها أصبحتْ فاطمة الزهراءْ

يحقق أسلوب الالتفات في النصوص الشعرية دلالات جديدة، واسعة التعبير وكبيرة في تأويل النص مما لو سار على نمط واحد وبرتابة معتادة [15]، وقد أحدث الأسلوب ذاته تلك الدلالات عبر استعمال الشاعر (مدين الموسوي) له، وتلاعبه بالضمائر المستترة متنقلًا بين المتكلم والغائب في نص واحد، فيبدأ بضمير المتكلم المستتر (أنا) للفعل (أرى) لينتقل إلى ضمير الغائب (هي) في تهبط للأرض ... تلامس التراب، ثم يعود للمتكلم (اسمعُ) ، فيعدل إلى ضمير الغائب للمفردة المؤنثة (هي) مشيرًا إلى سيدة النساء (عليها السلام) التي كُتبت لأجلها القصيدة، ثم يختم بمخاطبة النساء جميعا ليفخروا بها.

أرى ، اسمع (المتكلم)

تهبط ، تلامس، تفرش ، سيدة النساء ، تفخر (الغائب)

يلاحظ أنَّ الشاعر قد عدل في الضمائر المستعملة من أسلوب المتكلم إلى الغائب عائدًا من جديد إلى المتكلم ثم الغائب، فتحول في داخل نصه رغبة في تطرية أُذن المتلقي وشدّه نحو نصّه بصورة تفاعلية عبر الانزياح التركيبي الذي حاول وفقه دِقة الدلالة واكتشافها من قبل السامعين، فضلًا عمّا ذُكر فإذا عدنا إلى النص من جديد

نجده يحمل أجمل المعاني وأسمى العبارات عن السيدة الزهراء (عليها السلام) وبيان عظمتها مفتخرًا بها أمام العالم بأسره.

ومن ذلك أيضًا ما قاله الشاعر (السّيد عباس الفحام) في قصيدة رثاء للحوراء زينب (عليها السلام) جاء فيها[16] : (الخفيف)

عـــلّمـــيـــنـــا إنّـــا بَـــنـــوكِ ... دُمْـــنـــا فِـــي
الصّـــغـــار ... ولائِـــكـــم
يا أبـــنـــةَ الأنبيـــاء عـــفـــوكِ ... زُخـــارُ
إنـــي ... قادنـــي الحُبُّ نَحْـوكـــم
مَنْ ترانِـــي أكـــون سيدتي هـــاكِ ... والـــثـــارُ
خَبِرينَا عَنْ الطُفوفِ عَنْ السّبطِ ... اعـــتـــذاري عَـــسى يُـفـيد
اعـــتـــذارُ
عَـــنْ الأهـــلِ أيـــنَ حَـلّـوا
وسَارُوا

استهلَّ الشاعر قصيدته وفي بيته الأول منها بالضمير المتصل (نا) المستعمل للجماعة المتكلمين بالفعل (علّمينا) والضمير المتصل (كم) المستعمل للجماعة المخاطبين بالفعل (ولائكم)؛ رغبةً في شدِّ المتلقين وتعظيم الخطاب، ثم يعود إلى مخاطبة ونداء المفردة المؤنثة في عبارة (يا أبنة الأنبياء) إشارة إلى السيدة زينب (عليها السلام)، ثم يعدل بضمير المتكلم (إني) والضمير المستتر (أنا) بالأفعال (قادني) ، (تراني) ، (أكون) ، (اعتذاري) ، ثم يعود إلى الجماعة المخاطبة بالفعل (خبرينا) والجماعة الغائب بربط الضمير (واو الجماعة) بالفعل في (حلّوا) و(ساروا).

إنّ التلاعب الحاصل في بنية وتركيب النّص عبر أسلوب الالتفات المتغير في الضمائر المتنوعة جعل المتلقي في حالة شديدة من الانتباه لما يقوله الشاعر مما جعله متفاعل بصورة أكبر مع النص مما لو جاء على وتيرة واحدة.

وللشاعر النجفي جواد شُبّر أبيات ورد فيها أسلوب الالتفات أيضًا، خصّها في ذكر العقيلة زينب (عليها السلام) جاء فيها [17]: (الكامل)

ما جفَّ دمعُ المستهامِ المغرمِ بعدَ الوقوفِ ضحًى بتلك الأرسمِ

دارٌ عفتْ آثارها وقضتْ على اطلالها أيدي القضاءِ المُبرمِ

...

آل النَّبيِّ المُصطفى من مدحِهم وردي وفيهم لا يزال ترنمي

وإلى العقيلةِ زينب الكبرى ابنة الـــ الكرارِ حيدر بالولايةِ انتمي

هي ربةُ القدرِ الرَّفيع ربيبةُ الـــــ ـــخدرِ المَنيع وعصمةُ المُستعصمِ

تدور الأبيات حول ذكر النبي المصطفى وآله بصورة عامة والسيدة زينب على وجه الخصوص، وقد ظهر الالتفات متجليًا فيها عبر التنقل من زمن فعلي معين إلى آخر كما وُجِد في النص، إذ بدأ الشاعر بالفعل الماضي المتمثل في (جفَّ، ضحّى، عفتْ، قضتْ) ثم انتقل إلى الفعل المضارع المتمثل في (يزال، ترنمي، انتمي)، ومن المؤكد إنّ العدول في زمن الفعل لم يأتِ اعتباطًا في نظم الشاعر وإنما جاء لغايات دلالية، فنلاحظ إنه ذكر الديار والأطلال وهي حتمًا من الماضي فليس له مطلقًا أن يستعمل معها الفعل المضارع الذي يشير إلى الحاضر أو المستقبل، أما عند تحوله إلى المضارع فكان على دراية وتمكن من قوله، إذ يصف مدحه للنبي وآله (عليهم السلام) أي يتكلم عن فعل وقت حدوث التكلم وهذا لا يحصل إلّا في الفعل المضارع الذي انتقل إليه، فالصّيغ الماضية السابقة تمحورت دلالتها حول فقدان الرسوم التي محتها يد الظلم تجاوزًا وحقدًا على آل بيت النبي، ثم عدل عن تلك الصيغ إلى المضارع؛ ليصور حالة المحبين لهم رغم محاولات الأعداء طمس ديارهم ورسومهم إلا إن ذكرى آل البيت (عليهم السلام) تبقى وتتجدد في قلوب الموالين لهم؛ فإنهم المورد الثر الذي نستقي منه الأخلاق القيّمة والعقيدة السليمة في الحياة وبعد الممات.

وأيضًا ما قاله الخطيب الشيخ (محمد سعيد المنصوري) في قصيدة له عن الحوراء زينب (عليها السلام)[18]: (البسيط)

لمْ أنسَ زينبَ بعدَ الخدرِ حاسرةً تُبْدي النياحـــــةَ ألحانًا فألْحانـــــا

مَسْجُورةَ القلبِ إلاّ أنَّ أعينَها كالمعصراتِ تَصُبُّ الدَّمعَ عِقْيانا

تدْعو أباها أميرَ المؤمنينَ ألا يا والدي حَكمتْ فِينا رَعايانا

وغابَ عنّا المُحامي والكفيلُ فمَنْ يَحْمِي حِمَانا ومَنْ يُؤوي يتامانا

...

قُمْ يا عليُّ فما هذا القُعودُ وما عهدي تغُضّ على الاقذاءِ أجْفانا

عجّل لعلّك من أسرٍ أضَرَّ بِنا تفُكّنا أو تَولى دفنَ قَتْلانا

في الأبيات السابقات تستوقف المتلقي ظاهرة الالتفات العددي الذي يكمن بصورة جلية في المفردات الآتية:

(المفرد) = لم أنس زينب، تبدي النياحة، تدعو، أمير المؤمنين، غاب، المحامي، الكفيل، قم يا علي، عجّل.

(الجمع) = المعصرات، عقيانا، رعايانا، حمانا، يتامانا، أجفانا، قتلانا.

الملاحظ انّ الشاعر جمع بين الإفراد والجمع في نصّه الشعري، معبرًا باللفظ المفرد عن حال السيدة زينب (عليها السلام) وهي تدعو أباها أمير المؤمنين في الذود عنها ومن معها بعد مقتل أخيها الحسين وكافلها أبي الفضل العباس (عليهما السلام)، فأراد المبدع بلفظه المفرد التركيز على شخص الحوراء زينب وبيان موقفها الحقيقي وما حلّ بها بعد واقعة الطف الأليمة، أما أسلوب الجمع فنلاحظ انه ورد مع بيان الآثار التي أحدثها الأعداء من بكاء للعيون وتشريد للأيتام وتمثيل بالقتلى، وكأنه أراد أن يُبيّن هول المواقف الحاصلة في

ذلك الوقت وشدّتها التي يصعب على امرأة أن تتحملها مع الارامل والأيتام، إلا انّ زينب جسدت أجلّ مواقف البطولة والقوة شامخة أمام الأعداء.

فضلًا عمّا ذُكر في عدول الشاعر من مفرد إلى جمع، فنجد إنه قد تنقل في أزمنة الأفعال أيضًا من ماضٍ إلى مضارع، مبتدئًا بالفعل (أنسَ) وهو فعل ماض مجزوم بالأداة (لم) ثم يتحول إلى مضارع في الأفعال (تُبدي ، تصبّ ، تدعو)، ليعدل إلى الماضي من جديد بالفعل (غابَ) والمضارع (يحمي)، ثم ينزاح عن الماضي والمضارع إلى الامر بالفعلين (قمْ، عجّلْ) ليأتي بعدها بالمضارع المتمثل بالأفعال (تفك، تغضّ، تولى)، إن هذا التنقل في أزمنة الفعل وتحولها من زمن لآخر لم يكن للتوسع في أسلوب الكلام من قِبل الشاعر ولا لبيان القدرة اللغوية فحسب انما كان لغايات دلالية متنوعة خادمة للنص، ولاعتقاده الجازم بأهمية أسلوب الالتفات وما يحدثه في نفس المتلقي من تأثير إيجابي تجاه النص وتأويله .

إنَّ هذا التنقل هو تنقل لصور مشهدية لواقعة الطف مجسدة حالة نفسية متحولة لدى السيدة زينب (عليها السلام)، فهو تنقل من تصوير حالة الفقد والوجد على مصارع أهل البيت (عليهم السلام) إلى صورة أخرى عكست حالة العتاب لأبيها أمير المؤمنين (عليه السلام) طالبة منه أنْ يتولَ الأمور بنفسه بعدما فقدت المعين والكافل لأسرتها والتفكير بهم، ثم تغادر ما تشعر به من نفس حزينة ماضية على صراعها إلى موقف جديد يتطلب منها النهوض بحماية ما تبقى من رحلهم لتنتقل إلى تولي زمام الأمور بنفسها؛ لمواصلة المسير وطوي مرحلة زمنية أصبحت من الماضي إلى مرحلة جديدة.

ثالثا : الذكر والحذف

تُعْرف الجملة في اللغة العربية بوجود أركانها كاملة سواء أسمية كانت – (مبتدأ وخبر) – أو فعلية – (فعل وفاعل وتكملة للجملة)–؛ لتقوية المعنى المذكور وإيضاح الكلام وبيانه، والأصل في الكلام الذكر وهذا ما أشار اليه النحويون في كتبهم، وأبانوا بأنه لا يحذف من الجملة شيء إلا بدليل يقتضيه المعنى، أو تقتضيه الصناعة النحوية بدلالة القرينة اللفظية أو المقامية[19]، فالحذف لا يكون إلا لضرورة يوجبها معنى النص وليس اجتهادًا للتأويل، غير إنّ الأديب يعمد في بعض نصوصه إلى إخفاء جزء من هذه الأركان لغرض بلاغي؛ ورغبة منه في زيادة تشويق المتلقي، فضلًا عن كثافة المعنى.

إنّ هذا الانزياح في تركيب الجملة – لاسيّما الحذف – يكوّن تحولًا لغويًا في تركيب الجملة مما يحرّض القارئ على استحضار النص المفقود وملء الفراغ المفتعل من المبدع، كما إنّ هذا النوع من الانزياح يجعل

النص منفتحًا للتأويل وتعدد الدلالة مما يحمل القارئ على مشاركته الفعلية في إنتاج النص [20]، وبذا يتحول القارئ من مُستقبِل للنصوص إلى عنصر فعّال، محلل ومؤول للمفقود من كلمات وجمل في النص المقروء، فأصبح مشاركًا في إنتاج النص، كوّن القصيدة الحديثة أصبحت بحاجة إلى تحريك ذهن المتلقي بصورة أعمق لفك الشفرة العالقة فيها، وما يأتي ذلك إلا من شخص متفاعل ومندمج مع النص الذي هو بإزاء قراءته، وهنا أصبح القارئ فاعل في النص بعد إن كان مجرد متلقي، وعليه فهم ما يدور في وعي الأديب ونفسيته وقت كتابة النص الإبداعي ، فقد يحذف أشياء لا تُرى محذوفة في كلامنا المعتاد، وربما يتحقق الحذف عندما تتحقق الغرابة والمفاجأة في النص، وهذا يؤدي إلى تحقق جمال فني معين[21]، فبالحذف – كما ذكر الجرجاني– تكون الصورة أبلغ من الذكر والصمت بها أزيد للإفادة[22]، وبه يؤدى إلى عدول في النسق التعبيري خارج عن الاستعمال المألوف والذي يبدو فيه الخلل واضحًا في الكلام ولا يمكن تجاوزه إلا بتقدير العنصر المحذوف واستحضارها في ذهن القارئ [23]، ومن نماذج الذكر والحذف في الشعر العراقي لاسيما ما قيل في السيدتين العظيمتين (عليهما السلام) نظم الشاعر المعاصر عباس المدرسي في قصيدة له برثاء فاطمة سيدة نساء العالمين (عليها السلام) قال فيها [24]:

دَعِ العَينَ تهمي لا تَسلْ عن مُصابِها فقدْ مرمرَ الحُزنُ الطويلُ فُؤاديا

يقولُ رسولَ الله : عادتْ وديعَتي ولكنَّهَا عَادَتْ ولَيْسَتْ كمَا هِيَا

مُكَسَّرةَ الأضلاعِ مقهُورةَ الجَوى مُقرَّحةَ الاجفانِ حُمْرًا مآقِيّا

في نصّه المُتقدم لجأ الشاعر إلى حذف بعض الكلمات وتقديرها فهمًا من سياق الكلام، فحذف المفعول به للفعل (تهمي) الذي يمكن تقديره بـــ (الدمع)، لتصبح العبارة تهمي دمعًا، إلّا انّ المبدع ولشدة الموقف المُصوّر من قبله ترك الفعل جائلًا دون محدد له، فالمصاب جليل بذكر الزهراء فاطمة (عليها السلام) التي لا نُبكيها دمعًا فحسب بل دمًا أيضًا، كما حذف الفعل والفاعل في بداية الشطر الأول من البيت الثالث الذي يُقدر بـــ

فعل وفاعل متمثل بـــ (عادتْ) للمفعول به (مُكسرةَ الأضلاع)، وما يدل على تقديرنا للفعل المذكور وجود الفعل ذاته في البيت السابق له.

تجسد إبداع الشاعر في الأبيات السابقة باستعماله أسلوب الحذف الذي وظّفه في مكانه المناسب من القصيدة، فلم يأتِ حذفه اعتباطًا وإنما نابعٌ عن ادراك حقيقي لقواعد اللغة، فجاء الحذف أبلغ من الذكر؛ لعِظم الموقف وحرارة العاطفة التي عجزت عن التعبير تجاه مصاب الزهراء فاطمة (عليها السلام)، فضلا عن أن الحذف يعطي للمتلقي مساحة من التفكير أوسع مما يجده في الذكر؛ لان في الاخير يكون تحديد المراد واضحًا؛ بينما الحذف فيتعدد التأويل فيه باتساع ثقافة المتلقي وجسامة الحدث.

وأيضًا، قول الخطيب الشيخ (محمد سعيد المنصوري) قصيدة يورد فيها معا الذكر والحذف، فيقول [25]: (الطويل)

سلامٌ على الحوراء ما بَقيَ الدَّهرُ وما سَطعَتْ شمسٌ وما أشرقَ البَدرُ

سلامٌ على القلبِ الكبيرِ وصَبره جحافلُ لا يَقوى على عدّها حصرُ

جحافلُ جـــــاءتْ كربلا وعـــــــــينُهـــــــــا ترى ما جَرى ممّا يذوبُ له الصخرُ

لقد أبصرتْ جِسمَ الحسينِ مُبضّعًا فجاءَتْ بصبرٍ دونَ مفهومِه الصَّبرُ

رأتْه ونادتْ يا بنَ أُمّي ووالدي لك القتلُ مكتوبٌ ولي كُتبَ الأسرُ

القارئ المتمعن في الأبيات يجد الشاعر أعاد ذكر لفظة (سلامٌ) في البيت الثاني بعد أن ذكرها مطلع البيت الأول، وفي ذلك إشارة واضحة على عمق المحبة والتبجيل الصادران منه تجاه السيدة زينب (عليها السلام)، إذ لم يكتفِ بسلام واحد لها وإنما كرره لعله يصل إلى صاحبة المقام الكبير، ثم يسترسل بنظمه ويقول [26]: (الطويل)

أخـــــي إنّ فـــي قـلبـي أسىً لا أُطـيـقُـــــه وقد ضاقَ ذَرعًا عن تحمّلِه الصَّدرُ

أخـــي إن سَـــرى جسمي فقلْبي بكربلا مُـــقـيـمٌ إلـى أن ينتهـــي مـنِّي العُـمْـــرُ

أخـــي كـــــلُّ رُزءٍ غـــيـرُ رُزئـــكَ هَـــيّـــنٌ وما بسِواهُ اشـتـدّ واعـصَوصَـبَ الأمـرُ

أخـــي بعـــدكَ الأيّـــامُ عـــادتْ لـيـالـيًـا عـــليَّ فـــلا صُـبحٌ هـنـــاكَ و لاعَـــصْـــرُ

أخي أنتَ تَـــدري مـــا لأُخـتـك راحـــةٌ وذلك مِـــن يـــومٍ راعـــــهـــــا الشِّـمْـــــــرُ

أخي أنتَ عن جَدّي وأُمي وعن أبي وعـــن حَـسَـنٍ لي سَلْوةٌ وبك اليُسْرُ

للوهلة الأولى فإن قراءة النص الشعري أعلاه تُشير إلى تكرار لفظة (أخي) ست مرات متواليات مطلع كل بيت مذكور؛ للتنبيه تجاه ما حلّ بها بعد يوم عاشوراء الأليم واستنجادها بأخيها الحسين (عليه السلام) بعدما فقدته، إلا أننا – وبالقراءة المتمعنة – نجد شيئًا ما حُذِف مع المكرر من لفظة (أخي) ألا وهو حرف النداء (الياء)؛ وتشير كثير من كتب النحو والبلاغة إلى هذا الأمر، في إن ياء النداء تأتي لنداء البعيد، والحسين (عليه السلام) أقرب المقربين إلى قلب السيدة زينب (عليها السلام)، فأبدع الشاعر في نظمه ودقة اختياره ولم يأتِ بياء النداء التي تبعد المخاطب عن المنادى فحذفها؛ لتخفيف الكلام وعدم ثقله، فضلًا عن محاولة الشاعر اختصار المسافة فيها والاشارة إلى القرب بينهما، القرب الذي لم يكُ مقصورا على المسافة المكانية المتمثلة بالنداء فحسب بل بالأفكار والمشاعر ووحدة الهدف والمشروع الذي سارا من أجله أيضًا.

- **الخاتمة:**

نتوصل - بحمد الله تعالى وفضله - إلى ما يأتي:

- عمد الشاعر العراقي الحديث والناظم في السيدتين العظيمتين الزهراء والحوراء الى الانزياح التركيبي الخارق للقانون النحوي بظواهره المتعددة، فأضفى على نصه قيمة فنية وجمالية زادت من تفاعل المتلقي وشدّه نحو النص بصورة كبيرة.
- إن ظاهرة التقديم والتأخير احتلت النسبة الأكبر في الحضور من بين الأساليب الاخرى، فقد استطاع الشاعر بقدرته على اللغة والنحو والتمكن فيهما، وتلاعبه بالنسق التركيبي وترتيب النص بإبعاده عن الأصل المألوف أن يميز كتابته بغرابته التركيبية التي لا تغيب عن القارئ الحذق فزاد من جمالية نصه وتأثيره.
- أبعد الشاعر الحديث – في فترة الدراسة المحددة – نفسه عن الرتابة باتخاذه أسلوب الالتفات المنزاح، متنقلا بين الضمائر المتغايرة والأفعال المختلفة، مما أعطى قلمه مساحة من الحرية وعدم التقييد بنمط معين على مدار النص، خدمة له وزيادة لدلالته.
- عمد شاعر حقبة الدراسة إلى مبدأ الحذف وعدم الإفصاح؛ رغبة منه في شدة الانتباه والتركيز على ما تم حذفه وترك حيّزا من الحرية للتأويل وملء فراغات النص من قبل المتلقي وبذا حوله من قارئ مستقبل إلى منتج للعملية الإبداعية .

الهوامش:

[1]() الأسلوبية وتحليل الخطاب ، نور الدين الأسد : 1 / 168.

[2]() عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، د. مسعود بودوخة:83.

[3]() ينظر: بنية اللغة الشعرية : 179.

[4]() ينظر : الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، د. احمد محمد ويس : 125.

[5]() عيون الرثاء في فاطمة الزهراء : 333.

[6]() ديوان بيارق لا تنحني ، عودة ضاحي التميمي : 31.

[7]() ينظر: معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير :6 ، والأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، د.فتح الله أحمد سليمان :203.

[8]() زينب الكبرى من المهد الى اللحد : 338.

([9]) خصائص الأسلوب في شعر البحتري، وسن عبد المنعم، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد،2008م :215.

[10]() ينظر: الاتقان في علوم القران، السيوطي : 253/3.

[11]() نهاية الايجاز في دراية الاعجاز ، الرازي: 112.

[12]() الكامل في اللغة والادب ، المبرد : 369/1.

[13]() ينظر : المثل السائر: 179/2.

[14]() فاطمة الزهراء في ديوان الشعر العربي : 402-403.

[15]() ينظر : ظاهرة الالتفات في نماذج من شعر الكميت بن زيد الاسدي (60-126ه)، د. سالم مرعي الهدروسي، مجلة قراءات للبحوث والدراسات الأدبية والنقدية واللغوية ، العدد 06/ جوان 2016 : 34.

[16]() مستدرك شعراء الغري :1/ 306.

[17]() أدب الطف شعراء الحسين عليه السلام :167.

[18]() زينب الكبرى من المهد الى اللحد :275.

[19]() ينظر : الجملة العربية تأليفها واقسامها، فاضل صالح السامرائي : 75.

[20]() ينظر : من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس ، د عبد الباسط محمد الزيود، مجلة جامعة دمشق/ المجلد 23، العدد الأول، 2007م : 171- 172.

[21]() ينظر : الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية : 125.

[22]() ينظر : دلائل الاعجاز ، الجرجاني : 146.

[23]() ينظر : البلاغة والاسلوبية ، محمد صلاح زكي أبو حميدة : 117.

[24]() ينظر : منتديات يا حسين www.yahosein.com، 2006/6/23م، موقع القصائد الولائية kasaed.net، 2010/4/24م.

[25]() زينب الكبرى من المهد الى اللحد : 274.

[26]() م. ن: 274.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

أولا: الكتب المطبوعة

1- الاتقان في علوم القران، الحافظ جلال الدين السيوطي أبي الفضل عبد الرحمن بن ابي بكر الخضيري المصري الشافعي ت(911هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، اصدارات وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف، المملكة العربية السعودية

2- أدب الطف شعراء الحسين عليه السلام جواد شبر، ط1، دار المرتضى للطباعة والنشر والتوزيع، 1988م

3- الاسلوبية (الرؤية والتطبيق)، د. يوسف أبو العدوس،ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع،1427هـ -2007م.
4- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، د.فتح الله احمد سليمان، تقديم: د. طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1425هـ - 2004م.
5- الاسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، نور الدين الأسد ، دار هومة ، الجزائر، 2010م.
6- الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، د. احمد محمد ويس، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1426ه -2005م.
7- بنية اللغة الشعرية جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري،ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،1986م.
8- البيان والتبين ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط7، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1418هـ - 1998م.
9- الجملة العربية تأليفها واقسامها، د.فاضل صالح السامرائي، ط2، دار الفكر، 1427هـ -2007م

10- دلائل الاعجاز ، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي ت (474هـ)، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة
11- زينب الكبرى من المهد الى اللحد السيد محمد كاظم القزويني، حققه وعلق عليه ولده السيد مصطفى القزويني، دار المرتضى، بيروت

12- عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، د. مسعود بودوخة، عالم الكتب الحديث، الجزائر.
13- عيون الرثاء في فاطمة الزهراء منتخب كتاب الفاطميات لسماحة الشيخ علي حيدر المؤيد، انتخاب وضبط وشرح: الشيخ قيس بهجت العطار، ط1، منشورات دليل ما .
14- فاطمة الزهراء في ديوان الشعر العربي ، تأليف: قسم الدراسات الإسلامية – مؤسسة الزهراء، ط1، مؤسسة البعثة، بيروت، 1418ه -1997م.
15- الكامل في اللغة والادب ، لابي العباس محمد بن يزيد المبرد، عارضه بأصوله وعلق عليه : محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1417ه -1997م
16- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الاثير، قدمه وعلق عليه: د.احمد الحوفي، و د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.
17- مستدرك شعراء الغري كاظم عبود الفتلاوي، ط1، دار الأضواء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،2002م.

18- معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير ترجمة تقديم وتعليقات، د. حميد الحمداني، ط1، دار النجدة الجديدة– البيضاء، 1993م.

19- من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس ، د عبد الباسط محمد الزيود، مجلة جامعة دمشق/ المجلد 23، العدد الأول، 2007م : 171– 172.

20- نهاية الايجاز في دراية الاعجاز ، فخر الدين محمد بن عمر الرازي ت(606هـ)، مطبعة الآداب، القاهرة،1317هـ.

ثانيا: الرسائل والاطاريح:

- خصائص الأسلوب في شعر البحتري، وسن عبد المنعم، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد،2008م :215.

ثالثا: البحوث والدوريات:

- ظاهرة الالتفات في نماذج من شعر الكميت بن زيد الاسدي (126–60ه)، د. سالم مرعي الهدروسي، مجلة قراءات للبحوث والدراسات الأدبية والنقدية واللغوية ، العدد 06/ جوان 2016 : 34.
- منتديات يا حسين www.yahosein.com، 2006/6/23م، موقع القصائد الولائية kasaed.net، 2010/4/24م.
-