أسلوبية الإنزياح على أساس نظرية جان كوهن في ديوان (جرح أكبر من الجسد) ليحيى السماوي

وعد لفته مطير البهادلي
طالبة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية اللغات والثقافات الدولية، جامعة الأديان والمذاهب، قم، إيران
waadlafta1981@gmail.com
الدكتورة سهام ذاكر سواعدي (الكاتب المسؤول)
أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية اللغات والثقافات الدولية، جامعة الأديان والمذاهب، قم، إيران
szaker2020@yahoo.com

The style of deviance is based on the theory of Jon Cohen in Diwan, "The Greatest Wound of the Body" by Yahya al-Samawi

Waad Laftah Muttair ALbehadili
Master's student, Department of Arabic language, College of International Languages and Cultures, University of Religions and Denominations, Qom, Iran
Dr. Saham Zakir Sawaedi (responsible writer)
Assistant Professor, Department of Arabic language, College of International Languages and Cultures, University of Religions and Denominations, Qom, Iran

الملخص:-

ظاهرة الانزياح هي من الظواهر الهامة و الحديثة في الدراسات الأسلوبية التي تتناول النصوص الأدبية. كان لهذه الظاهرة أشكال و نظريات مختلفة وتعتبر رؤية جان كوهن من أهمّ هذه النظريات. إنّ كوهن يُقسّم الانزياح إلى أربع مستويات: الأول الصوتي، الثاني الصرفي، الثالث الاستبدالي (الدلالي)، و الرابع التركيبي؛ و يحيي السماوي كان من الشعراء الذين يستخدمون فن الانزياح بشكل واسع، جميل و فنّي، و هو كثير الانزياح بالنسبة إلى سائر الشعراء في عالم الأدب العربي المعاصر؛ من ثم قد اختير هذا الشاعر و عُولج أهم نمطي رؤية جان كوهن و أقربها إلى البلاغة العربية في شعره و بخاصة في ديوانه الشعري "جرح أكبر من الجسد"؛ و هما: الانزياح الاستبدالي أي الصور البيانية في علم البلاغة و الانزياح التركيبي الذي يجري خلال التركيب النحويّ للجمل و هو بمعنى خروج العبارات عن قواعدها النحوية المعتادة. إنّ السماوي في هذا الديوان عدل عن الأصل و منح على كلامه، شعرية جان كوهن بحيث قد استخدم الأساليب الأدبية و فنونها المختلفة في مجال الانزياح الاستبدالي كالاستعارة و التشبيه و المفارقة و الرمز؛ ثم في مجال الانزياح التركيبي فقد عدل عن النمط العادي في رصّ الجمل و عباراته بالتقدّيم و التأخّير، و الحذف و التّكرار مما وصلنا إليه أن الانزياح هو مقوم أسلوبي لم يتخذه السماوي غاية يقصدها إنما وسيلة بواسطتها يتأتي له تشكيل خطابه جماليا و من ثم توصيلها. يقوم البحث على المنهج الوصفي والتحليلي على أساس نظرية جان كوهن.

الكلمات المفتاحية: الشعر، يحيي السماوي، جرح أكبر من الجسد، الانزياح البنيوي والاستبدالي، نظرية جان كوهن.

Abstract:-

The phenomenon of deviance is one of the important and recent phenomena in stylistic studies that deal with literary texts. This phenomenon had different forms and theories, and Jon Cohen's vision is one of the most important of these theories. Cohen divides deviance into four levels: the first phonetic, the second morphological, the third substitutive (semantic), and the fourth synthetic ; And Yahya Al-Samawi was one of the poets who used the art of deviance in a wide, beautiful and artistic way, and he is a lot of deviance in relation to all the poets in the world of contemporary Arabic literature.

Then this poet was chosen and the two most important styles of Jon Cohen's vision and the one closest to Arabic rhetoric were treated in his poetry, especially in his poetry collection "A wound greater than the body"; And they are: substitutional deviance, i.e. graphic images in the science of rhetoric, and the structural deviance that takes place during the grammatical structure of sentences, which is in the sense of the departure of phrases from their usual grammatical rules. Al-Samawi, in this collection, changed the original and endowed his words with the poetry of Jon Cohen, so that he used literary methods and their various arts in the field of substitutional deviance, such as metaphor, analogy, paradox, and symbolism. And delay, omission, and repetition. From what we have reached, deviance is a stylistic component that al-Samawi did not take as an end, but as a means by which he can shape his discourse aesthetically and then communicate it. The research is based on the descriptive and analytical approach based on Jon Cohen's theory.

Key words: poetry, Yahya al-Samawi, a wound greater than a body, structural and substitutional deviance, Jon Cohen's theory.

المقدمة:ـ

ظهر مصطلح الأسلوبية في بداية القرن العشرين مع ظهور الدّراسات اللّغوية الحديثة ويعدّ شارل بالي (١٨٦٥-١٩٤٧م) مؤسّس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسية، وخليفة "سوسير" في كرسي علم اللّغة بجامعة "جينيف" والأسلوبية هي تشبه عملية نقدية تريد أن تكتشف الأسس الجمالية التي يقوم عليها الأثر الأدبي. ومن أبرز الأسلوبيات التي ظهرت، أسلوبية الانزياح.

والانزياح يعدّ تفنّنا في الكلام و تصرفا فيه يكسب النّصّ قيمة جمالية و ينبّه إلى أسرار بلاغية كثيرة، و هو من فنون التّواصل بين المبدع و المتلقّي؛ لأنّه يبرز إمكانات المبدع في استعمال الطّاقة التّعبيرية الكامنة في اللّغة، لإيصال رسالته إلى المتلقّي بكلّ ما فيها من القيم الجمالية، فينزاح الأسلوب عن نمط الأداء المألوف المعتاد، ليحقّق ما يريده من أهداف يعجز عن توصيلها التّركيب العادي.

تعريف الانزياح:

بدءا نشير إلى أنّ للانزياح مقابلين اصطلاحين هما (Deviation) و (Deviance)، وهما مترادفان ستعملان بالمعنى نفسه، وإن اجتهد بعض الكتّاب - من مثل ليج Leech - في وضع تمييز فارق بينهما، مؤثرين مصطلح (Deviance) على (Deviation) إلّا أنّ طابع الشيوع لازم (Deviation) في حين انحسر مجال (Deviance) الدّلالي في الإحالة إلى بعض الجمل الشّاذّة التي لا تتماشى مع قواعد النّحو، أي تلك الّتي لها شكل مشوّه، وقد يتعدّى (Deviance) هذا الانحسار قليلا، ليغدو مصطلحا جامعا لأي ملفوظ يكون في حالة عدم توافق مع المعايير النّحوية و الدّلالية أيضا، المتفق عليها في اللغة القياسية[١].

والانزياح هو أحسن ترجمة للمصطلح الفرنسي Ecart، إذ إنّ هذه الكلمة تعني في أصل لغتها "البعد" أيضا. حتى إنّ بعض الباحثين والمترجمين من العرب ترجمها بذلك ولكنّ كلمة البعد لاتقوي على أن تحمل المفهوم الفنّي الذي يقوي الانزياح على حمله. (محمّد ويس، ٢٠٠٥م: ٤٩) والانزياح هو «استعمال المبدع للّغة مفردات و تراكيب و صورا استعمالا يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب و أسر.»[٢].

بعبارة أخرى الانزياح هو «اختراق مثالية اللّغة و التّجرّؤ عليها في الأداء الإبداعي،

بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصّياغة التي عليها النّسق المألوف والمثالي، أو إلى العدول في مستوى اللّغة الصّوتي و الدّلالي عمّا عليه هذا النّسق[٣].

فقد اعتقد جان كوهن[٤] أنّ الانزياح «هو وحده الذي يزوّد الشّعرية بموضوعها الحقيقي.» بيد أنّ هذا الانزياح لا يكون شعريا إلّا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا من غير المعقول: «إنّ الأوّل خطأ شأنه شأن الثّاني، غير أنّ خطأ الأوّل ممكن التّصحيح من حيث إنّ الثّاني يتعذّر التّصحيح معه و ليس هذا التّصحيح إلّا قبول التّأويل بما هو صحيح. وهذا يغدو متعذّرا إن ما تعدّي الانزياح درجة معينة. فالانزياح المفرط كلام غير مقبول مستعص على التّأويل مستحيل التّواصل، و الانزياح لايكون شعريا إلّا لأنّه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية التّصحيح، و ليعيد للكلام انسجامه و وظيفته التّواصلية.»[٥].

فالاستراتيجية الشّعرية تأسيسا على كوهن ذات طورين، أوّلهما سلبي يحيد فيه النّصّ عن سبيل القاعدة المثلي، و يخرق القانون فتنبثق في هذا الطّور المنافرة حيث يعرض الانزياح و الطّور الثّاني إيجابي تفقد فيه المنافرة ميدانها لصالح الملائمة حيث نفي الانزياح الّذي تستعيد فيه اللّغة انسجامها الذي تخلّت عنه في الطّور الأوّل.

أنواع الإنزياح:

هناك أشكال مختلفة للانزياح. من أهمّها ـ فيما يبدو ـ ثلاثة تقسيمات، منها تقسيم جان كوهن ـ الذي قيل عنه المنظّر الأوّل للانزياح – وليج، و عدنان بن ذريل.

أمّا كوهن فيقسّمه إلى:

١- **الانزياح الاستبدالي:** وهو الذي يتعلّق بجوهر الوحدة اللّغوية أو بدلالتها مثل الاستعارة، والمجاز، والكناية، والتّشبيه. أمّا الاستعارة فاسترعت فيه معظم الانتباه، وكان الحظّ الأوفر لها. ومضي شرحها آنفا.

٢- **الانزياح التّركيبي:** ويحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة في ربط الدّوالّ بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التّركيب والفقرة. فكلّ تركيب خرج عن القواعد النّحوية المعتادة وأصولها هو انزياح تركيبي، وهو يتمثّل في التقديم والتّأخير والحذف والإضافة والإنتقال من أسلوب إلى آخر و غيرها.

والواضح أنّ التّقديم و التّأخير وثيق الصّلة بقواعد النّحو حتى إنّ كوهن سمّي الانزياح النّاتج من التّقديم و التّأخير بـ"الانزياح النّحوي" و سمّاه أيضا بـ"القلب"[٦].

خلفية البحث:

كتب عن شعره النقّاد المعاصرون بحوثاً كثيرة وهناك أطاريح جامعية عنه لنيل شهادتَي الماجستير و الدكتوراه و مقالات عديدة في مجلات محكّمة ومواقع ألكترونية، سنذكرها موجزةً، منها فيما يلي:

١. الأساليب الشعرية وتشكيلاتها الفنّية عند يحيى السماوي - د. عصام شرتح (٢٠٠١م).

٢. العشق والإغتراب في شعر يحيى السماوي - د. محمد جاهين بدوي (٢٠١٠م).

٣. توظيف الموتيف في شعر يحيى السماوي - د. رسول بلاوي (٢٠١٢م).

٤. فينومينولوجيا المكان - د. عبدالعزيز غوردو (٢٠١١م).

٥. نشيد الإنشاد لـ "يحيى السماوي - د. عبدالرضا على (٢٠٠٥م).

٦. الشعر العراقي في المنفى (السماوي نموذجاً) - د. فاطمة القرني (٢٠٠٨م).

٧. توظيف التراث التأريخي في شعر يحيي السماوي د. يحيي معروف، بهنام باقري(١٣٩٥ش).

٨. موتيف إستدعاء شخصية أبي ذر الغفاري - د. مرضية آباد، د. رسول بلاوي (١٣٩١).

٩. إستدعاء شخصية الإمام الحسين عليه السلام في شعر يحيي السماوي - د. مرضية آباد، د. رسول بلاوي(١٣٩٢).

١٠. دراسة أسلوبية في شعر يحيي السماوي ديوان نقوش على جذع نخلة نموذجا - د. يحيى معروف، بهنام باقري(١٣٩٠).

الانزياح الاستبدالي في ديوان "جرح أكبر من الجسد" ليحيي السماوي وفقاً لنظرية جان كوهن:

يعدّ الانزياح الدّلالي النّوع الثّاني من الانزياح، و يسمّى كذلك بالانزياح الاستبدالي، و الذي يقوم على الاستعارة بشكل رئيسي حيث يعرفه الأسلوبيين بالقول الآتي: "و تمثّل الاستعارة عماد هذا النّوع من الانزياح، و نعني بها هنا الاستعارة المفردة حصرا، تلك التي تقوم على كلمة واحدة، تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه".(٧)

ومن خلال حديثنا عن النوع الثاني من الانزياح، نلج مباشرة إلى الاستعارة.

الاستعارة:

تعتبر الاستعارة لونًا من ألوان البيان الذي يلقي بظلاله و بسحره على النص الأدبي، وتجدر بنا الإشارة إلى الاستعارة التي تعتبر أجمل ألوان البيان من حيث المعنى والدّلالة وذلك بالخيال الذي يستعمله المبدع في وصفه لشيء ما و يعرف الرمّاني الاستعارة بأنها: "أفضل المجاز وأوّل أبواب البديع وليس في حلي الشّعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها"(٨).

فمن خلال تعريف الحسن الرماني يتضح لنا أنّ: الاستعارة هي كلام غير حقيقي وضع بغية بلوغ مقصد آخر، وليس معنًى ظاهر، و المراد من هذا القول الوعي بالقراءة التي بين السّطور، والتي ينبغي على السّامع أو القارئ فهمها والغرض من ذلك تقوية المعنى و تزيينه، و يوضّح المعنى الذي يدرج في اللّغة بل يفهم و هذا ما أشار إليه الرماني في قوله السّابق. وردت الإستعارة في"اسكنيني" على سبيل التصريح

كوني سَكَناً ليْ / واسْكنيني وطنا (٩)

فيريد الشاعر من حبيبته أن تكون له سكنا يسكن فيها و أن يكون سكن لها تسكن فيه، فشبهها في السكينة بالسكن التي يستقر فيه و تستقر فيه هي أيضا. و في هذا الحديث أمرٌ خارقٌ للعادة، حيث خلق الشّاعر من تعبيره هذا عالما خاصا به، فتجاوز عالم الماديّات وعالم المعنويات ومزج بينهما، فأطلق الجماد و بثّ فيه الحياة و هذا تغيير لسنة الحياة، و هي السكن في حبيبته و التي ستستقرّ و ستغير وظيفتها فقط بقول محبوبته و هذا إن دلّ فإنما يدلّ

على براعته وعلى انفراد قريحته الإبداعية وذائقته الشّعرية، كما أنّ الصّورة التي قدّمها لنا حركيتها تمثّل عدم الاستقرار وتدلّ على حيويّة الشّاعر وانفعالاته التي هي وليدة اللّهفة والاشتياق في عبارة "أطلق سراحك" أيضا استعارة تصريحية حيث الشاعر شبّه نفسه بالسجين الذي يطلق سراح نفسه كحارس سجن.

أطلقِ سَراحَكَ منكَ/ أنتَ أسيرُ نفسكَ قلتُ ليْ/ فاخترْ لخيمتِكَ القصيِّ من البلادِ../ الأرضُ واسعة../ فَدَعْكَ من الوقوفِ على تِلالِ اللامَفَرْ [١٠]

وردت الاستعارة أيضا في: أحلامُ لا أبهى.. قطفتُ ثمارَها/ في الأمنياتِ وفي حقولِ منامي(نفس المصدر: ٩٧)

شبه الشاعر أحلامه بالثمار التي يقطفها من أشجار الأمنيات و في حقول المنام، فيتلذذ بها في قاع أحلامه و يسكن خاطره بها، فاستعار الثمار و لذتها و طيب طعمها و نضوجها لأحلامه التي لاتحققَ لها في أرض الواقع بل يراها ناضجة في الأحلام فقط و يمنّي نفسه بها. وقال أيضا:

خارجاً من كفني/ أصر في الساحاتِ كالملسوعِ/ يا كلَّ الجياعِ اتَّحِدوا/ ولتشحذوا الأسنانَ/ سُلُّوا جوعَكمْ/ ولتقضموا الآلهةَ التمْرَ قَصاصاً[١١]

توجد استعارة مكنية في "سلّوا جوعكم" إذ شبه الشاعر الجوع بالسيوف الشاهرة التي جُردت للإنتقام و رد الحق، لكن حذف المشبه به و هو "السيوف" و أبقي قرينة دالة عليه و هي "استلال السيوف من غمادها" فصنع تعبيرا لإثارة الجياع من خلال هذة الإستعارة و تشجيعهم إلى الثورة و استلام حقوقهم. وردت الاستعارة في بيت آخر:

ربَّ خُسرٍ/ هو عند اللهِ/ فتحُ/ وجمالٍ/ في عيونِ القُبحِ[١٢]

في هذا البيت استعارة مكنية حيث جعل الشّاعر للقبح عيون ينظر بها لكن الشاعر وصف لها جمال بما يكمن فيها من نظرات جميلة، فحذف المشبه و هي الحالة و الهيئة الانسانية وترك قرينة تدّل عليها وهي عيون القبح، فجسّد لنا الشّاعر مشهد النظرات ليبين لنا مدى تفاؤله من التّفكير والأمل الذي ينتابه وهو التّفكير في الواقع المرير الذي يتأمل به ويدعو له حسن العاقبة. وأيضا الاستعارة الآتية:

نظراتك الثلْجُ الذي هُوَ حَارقِي / وضياءٌ مِنْ حَشو المَكَاحلِ يَجْرحُ [١٣]

ففي الشّطر الأول من هذا البيت استعارة مكنيّة، حيث عطّل الشّاعر من دور الثّلج الذي يتّسم بالبرودة و نسب عمل النّار له التي تلتهم و تحرق الأشياء و كل هذا التّغيير و الضّدية سببها نظرات المتغزل بها، ليبثّ لنا الشّاعر مدى تأثره و الحالة الهستيرية التي وصل إليها. لقد ساهمت الاستعارة بنوعيها في تقوية المعنى و إثرائه حيث جسّدت لنا الصّور التي أراد الشّاعر إيصالها، كما هي إبلاغ و تقريب للصّور المحسوسة التي بدورها تُعلِي من شأن النص الأدبي و ترتقي به، على غرار النصوص التي تعدّ ضعيفة و ركيكة لخلوها من طعم الاستعارة.

التشبيه:

إنّ التشبيه لون من ألوان البيان و الذي عرفه القزويني بأنه: "الدّلالة على مشاركة أمرٍ لآخر في المعنى، و المراد بالتّشبيه ها هنا ما لم يكن على وجه الاستعارة التّحقيقية و لا الاستعارة بالكناية ولا التجريد فدخل فيه ما يسمى تشبيها بلاخلاف..."[١٤].

ومن مظاهر التّشبيه في الدّيوان نجد قول الشّاعر:

أفلتْ شموسُ العمرِ إلاّ بضعة/ قد لا ترى أعوامَها أيامي/ أحيَيْتِ عِشقي لا رميمَ عظامي/ وبَعَثْتِني شِعراً نبيَّ غرام[١٥]

شبّه الشاعر العمر بالشموس التي تطلع كل يوم، فحذف أداة الشبه في تشبيه بليغ وأيضاً وجه الشبه و هو الطلوع و الأفول و إتمام الأيام لهذا يصف عمره بالشموس التي تطلع و تمضي مسرعة إلى الأفول لهذا يرى مهلة ليري الأعوام المقبلة وربّما تأفل شمس عمره قبل تمادي الأعوام. فيخاطب حبيبته التي استخلص فيها العمر ويقول لها بأنها كالشمس التي تطلع عليها و تحيي له العش بدلاً من رميم العظام الذي تداركها الزمن و اندثرت تحت التراب من تراكم العمر الذي مضي عليها و هذه الحبيبة بعثته كنبي في سبيل الغرام يقول الشعر و النغم و يحيي به الدنيا و هنا أيضا تشبيه، إذ شبّه نفسه بنبي رسالته الغرام و الشعر، و أيضا جاء في تشبيه آخر:

طحَنتْ رَحى الآهاتِ صدركَ؟/ أنتَ كنتَ رَحاكَ../ إنّ الذنبَ ذنبُكَ...[١٦]

شبّه الشاعر الآهات والتنهيدات وحسراته بالرحى التي تدور وتطحن القمح وتصنع

منه دقيقا تحت أضراسها و تضغمه ضغما، فالمشبه الأهات و المشبه به الرحي و وجه الشبه هو تحمل الضغوط و الغضم، فصنع تشبيه بليغا بحذف الأداة للتشبيه و وجه الشبه و أبقى طرفي التشبيه و هما المشبه و المشبه به؛ للدلالة على شدة ضغوطه النفسية و خلجاناته الروحية و توتره و احتمال همومه في صدره، ثم يتسائل هل هذه الضغوط أنهكتك و طحنت صدرك الرحي، فيستنتج بأن ذاته هي التي قادته إلى الغوط في هذا الحضيض النفسي لهذا يرى الذنب ذبه هو.

كثرت التشبيهات في ديوان الشاعر السماوي، نذكر نموذجا آخرا منها كالتالي:

الصبحُ ليلٌ في الفراتينِ/ فنحن يومُنا ليلانْ !(١٧)

شبّه الشاعر صبح وطنه بالليل، إذ لا إصباح لوطنه بل غمرته الظلمة، فالمشبه هو الصبح و المشبه به هو الليل و صنع الشاعر من هذين الطرفين تشبيها بليغا حيث حذف الأداة و وجه الشبه؛ ليثبت ولوج الليل في صباح وطنه من شدة المعاناة و القسوة التي تعانيها الشعوب و يشير إلى الأمل المفقود و الليل المتتالي إذ يقول في الشطر الثاني بأن لهم ليلين في اليوم و هذا أيضا انزياح دلالي للمعني المألوف و المتعارف عليه.

ثم يقول: سَألتُ الظبيَ عَنْ روحِي وعَنه/ قَالَ: البحْرُ... أَهْواهُ كَثيرا/ فَقلتُ: البحْرُ في قلْبي يصُب(١٨)

في عجز البيت الثّاني تشبيه ضمني حيث شبه الشّاعر القلب بالبحر في أكثر من معنى، فمثلا البحر واسع و كبير و كذلك القلب، فكلاهما يتّسع للخير، كما أن كلا منهما يملك ميزات يشتركان فيها كالإحساس مثلا، فالبحر يكون في اللّيل مظلمًا وكذلك هو القلب يمتلِيء بالأحزان و الكآبة، و يكون مشرقًا عندما يمتلئ بالفرح والسّرور، أمّا بالنسبة للبحر فهو يكون صافٍ في النهار، كما أنّه يُبدي ما لا يُضمر فهو يتقلب تارةً و يثور بأمواجه القويّة، التي تهزّ الشّاطئ و تفزع البحّارة فالبحر تعتريه شوائب لكنّه من منحًى آخر يكن في أحشائه الدرّ واللّؤلؤ والمرجان.

البنية الدلالية ومبدأ التناقض(المفارقة):

ومنها التضاد اللفظي:

تفاحةَ الإثمِ الحَلالِ بِفقهِ أوروكَ الجديدةِ/ حيثُ يغدو العِشقُ خبزاً/ والتهيُّمُ مُعتنقْ[١٩]

وقد استعار الشعراء المعاصرون هذا الجانب من قصة آدمعليه السلام و وردت حكاية أكل التفاحة لدي بعض الشعراء للتعبير عن الحب الشديد الذي يؤدي بصاحبه إلّا أنّ السماوي حوّر هذه القصة و اعتبر أكل التفاح المتمثل في خدود الحبيبة سبب سعادته. و عدّها بأنها مؤدية إلى الإثم الحلال على سبيل المفارقة و جاءت مفارقة التضاد مابين " الإثم" و "الحلال" بما إنهما كلمتين متضادتين و في بيت آخر:

أفشَلتُ نفسي/ بامتحاني في دروسِ البحرِ/ فاخترتُ الغَرَقْ/ لِيكونَ حُبُّكِ ليْ إذا حانَ الردى/ طوقَ النجاةْ[٢٠]

يشبه الشاعر البحر بالمعلم الذي يلقنه الدروس، ربما يحمل هذا التشبيه الوجه المشترك في سعة صدر المعلم على صعوبات التعليم و وسعة البحر أو بما يزخره في أكنانه من لآلئ و يعتبرها كعلم المعلم أو في هدوء البحر و طمأنيته التي تشبه هدوء المعلم و وقاره. لكنه يختار الغرق للنجاة و يجعل للنجاة طوقا؛ ورد هنا التشبيه البليغ حيث شبّه الشاعر النجاة بالطوق الذي يعتنقه و حذف الأداة و وجه الشبه و أبقي طرفي التشبيه و هم المشبه و المشبه به. لكن جرت هنا المفارقة في حالة التشبيه إذ النجاة هو الإنفلات من القيود و الأطواق و التحرّر من الأغلال مادية كانت أو معنوية؛ لكن الشاعر يرى نجاته في تطويقه و حصره من قبل الحبيب، فيري حريته في عبوديته و هذا ما تكشفه لنا المفارقة من ابداع و جمال، إذ تطرق اليه الشاعر أيضا أعلاه حينما يختار الغرق في البحر بعدما إختار الفشل و الرسوب في دروس البحر كي ينجو منه بطوق الحب الذي سيعتنقه حين الغرق و ينجو به.و في مفارقة أخرى:

ولنا فقرٌ ثريٌّ/ أينَ من نعمتِهِ تبرُ الغِنى؟[٢١]

في هذا التّساؤل توظيفٌ لمدح "الفقر الثري" و يتضمّن في داخله تضاد و مفارقة جلية. فتناقضت جميع أنحاء العبارة بين الفقر و الثروة و الفقر و الغني و بصورة عامة في البارادوكس مابين الفقر و الغني الذي لايحتاج الآخرين. فأسند الثروة للمسند اليه و هو الفقر و جعل منه فقرا غنيا و ثريا.

وأيضاً في: في أرضِ دجلةَ/ حيث سُلَّ الطينُ فيها والنخيلُ/ ناطورُها لصٌّ/ وحادي ركْبِها أعمى/ وقاضيها دخيلُ[٢٢].

في هذا المقطع توظيفٌ للمدح "الناطور، حادي الركب و القاضي" و يتضمّن في داخله إدانة للشّعب بعدم استيقاظهم للوعي الفكري و عدم وجود حاكم وطني يقود أمّته و يتّصف بالحنكة و ضبط زمام الأمور بل انعسكت تماما الوظائف لديهم فينطر عليهم اللص و حاديهم أعمي في ضلال و القاضي لا يعرف الحكم و العدل و هذا يدل على انهيار نفسية الشاعر بسبب ظروف بلده المنهارة. و أيضا يقول:

عدتُ المخَضَّبَ بالهدى/ وأنا الذي بعتُ اليقينَ/ لأشتري/ هُبَلاً ولاتْ[٢٣]

في الشطر الأول من البيت يأتي الشاعر بالمفارقة حيث ورد لفظ "المخضب" عادة ما يستخدم مع كلمة "الدم" إذ يحمل التركيب الحاصل منهما معنى سلبياً تقريباً حيث يتخضب و يتلون الجسد بالدم، لكنّه يفاجئ القارئ بلفظ "الهدي" و هو من الألفاظ الإيجابية بعد التخضيب؛ ربّما أراد به صعوبات طريق الحقّ الذي لايسلم من يسلكه الّا من خلال خوضه المعارك الصادمة التي تسبب بقتله و جراحه و تخضبه بالدّم. و في الشطر الثاني يعكس المعنى من خلال دخوله في مفارقة أخرى إنكاراً لمعني الهدي حيث يبيع اليقين ليشتري به طريق الضلال و هو طريق الأصنام "اللّات و العُزّي" و عبادتها، ليتهكم باللذين يتظاهرون بالهدي و الحق لنيلهم إلى مقاصد تخدم مصالحهم كما كانت عبدة الأصنام وسادنيها. ويقول: ها أنا وحديَ في القاعِ/ نديماي/الأسى و اللا أحدْ[٢٤]

إذ يفاجئ الشاعر القارئ بنديميه و هما الأسي و اللاأحد و هذه المفارقة للدلالة على وحدة الشاعر و خوضه في متاهات الوحدة و التفرد في مهمته و رسالته في الحياة. أيضا من نماذج المفارقة في الديوان:

طحَنتْ رَحى الآهاتِ صدرَكَ؟/ أنتَ كنتَ رَحاكَ../ إنّ الذنبَ ذنبُكَ../ فلِمَ اتَّخذتَ إلى أمانيكَ/ الصِّراط المستقيمْ؟[٢٥]

تقوم هذه المفارقة على مخالفة ما يتوقّعه المرء في الموقف الذي يمرّ به، فيفاجأ تماماً بما في ذهنه (سعدية، ٢٠٠٨ م، ٩٢). كثيرا ما نرى مفارقة المفاجأة في ديوان السماوي عندما يصف أوضاع بلده و مافعله اتجاه هذة الأوضاع، هو و أبناء بلدته فيلوم نفسه على اتخاذه الصراط المستقيم و السبيل الصحيح، دلالة على انغمار المجتمع بظلمات الباطل. عندما نقرأ الأسطر الأولى لهذا النموذج نتوقّع أن يصل إلى نتيجة ملائمة مع أعمال الشاعر و تضحياته و نتوقع الملامة في اتخاذه

السبيل الباطل مثلاً و لكن في نهاية العبارات نواجه خلاف ما نتوقّعه. فإنّ اتخاذه الصراط المستقيم هو مايجعله يشعر بالذنب. و هذا النوع يسمى أيضاً بمفارقة المفاجأة إذ القارئ يتفاجئ بما يقرأه. و تأتي مفارقة المخادعة حيث تخدع الذهن في قصيدة "ميراث العاشق السومري":

فأتيتُ جَنَّتك البعيدَةَ / بُعدَ قلبي عن يدي/ وهي القريبةُ/ قُربَ شمسٍ من عيوني/ باحثاً في حقلِ خِدرِكِ/عن قطوفٍ دانياتْ(٢٦)

يتلاعب الشاعر في معاني البعد و القرب في لعبة لخداع الذهن من خلال المفارقات الآتية في البيت فيري جنة الحبيب بعيدة، بعد قلبه عن يده؛ ليدل القارئ على بعدها و صعوبة منالها و إن كانت قريبة، و في قربها يبعدها على القارئ حيث يقول قريبة و لكنه بعد الشمس عن العين، و هنا أيضا إشارة طفيفة لقرب الشمس من خلال أشعتها التي تسبق كل شيء في النظر اليها؛ فإنها رغم بعدها، قريبة جداً، فصنع الشاعر مفارقات جميلة يخدع بها الأذهان للوصول إلى المعنى المراد و هو قرب الحبيبة إلى قلبه في حال بعدها في إنها صعبة المنال.

وردت المفارقة الرومانسية أيضا في الديوان:

يا تُرابًا.. وسَماءً..ونخيلاً.. وفراتينِ../وليلايَ.. ونجوايَ.. ونسرينُ../وسلمى/نِعَمُ الله كثيراتٌ../وبعقُ الوَجَعِ القاتِلِ نُعْمى(٢٧).

استطاب الشّاعر الآهات والأوجاع و تلذّذ بها وكأنّه شيء جميل، فكلّ شخص ذاق الألم لكنّ ألم الشّاعر مخالف للآلام الأخرى، ليدلّ به على مدى الصّبابة التي كبلته، بل و يتغنى بهذا الألم. و يرى الوجع القاتل من النعم التي نزلت عليه لهذا يتقدمها بنعم الله الكثيرات و يرى وجعه هو منقذه، فالذي لايشعر بالالم و الوجع لايعدّ من الأحياء.

الرمز:

إنّ الرمز يقوم على أساس إخراج اللغة من وظيفتها الأولى للتواصل و إدخالها في الوظيفة الإيحائية. هذا ما أشار اليه غنيمي هلال في تعريفه للرمز: الرمز هنا الايحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستمرة التي لا تقوم على أدائها اللغة في دلالتها، فالرمز هو الصلة بين الذات و الاشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح(٢٨).

يقول الشاعر: أخلعُ الثوبَ/ و أرميني من الجُرفِ الى النهرِ../ أراني سندباداً يعبرُ البحرَ/ و إنْ كانَ لصيق القنطرةْ[٢٩]

يوظف الشاعر الرمز الأسطوري و هو السَندباد أو السِّندباد البحري هو شخصية أسطورية من شخصيات ألف ليلة و ليلة و هو بحّار من بغداد. عاش في فترة الخلافة العباسية و يقال أنّ السندباد الحقيقي تاجر بغدادي مقيم في عمان. تعدّ حكاية السندباد البحري واحدة من أشهر حكايات ألف ليلة و ليلة. (عشري زايد، ٢٠٠٣، ١٥٦) تقمّص الشّاعر دور السّندباد و صار هو المغامر و البحّار فيشترك الشّاعر و شخصية السّندباد في المغامرة المتعبة و المعيقات التي تواجهه في رحلته فالشّاعر أرهقته رحلة الحبّة التي يود الوصول إليها و التي يقصد بها الحريّة التي يطمح أن يجد حبيبته عليها فيرفض هذا الواقع المزري، و الذي يأمل من خلال "السندباد البحري" كسر قيود المستعمر، فالشّاعر يشارك تجربته الشّعرية مرتديا زي السّندباد الذي جعله رمزاً، يفصح من خلاله عن نفسيته التي تسودها الآلام و المآسي ونلاحظ ندرة هذا النوع من الرمز في الديوان.

و يوظف الشاعر شخصية السندباد و إن كان لايجيد عبور البحار و خوض المغامرات و الإبحار كالسندباد. و ايضا يوظف رمزا آخرا من تاريخ بلاده:

لا حزنَ بعدَ اليومِ /لا شجَنٌ/ولا جسدٌ عليلُ/الذنبُ ذنبُكَ لا "بثينةَ" يا "جميلُ "[٣٠].

وجميل هو جميل بن معمر المُلقب جميل بثينة، هو جميل بن عبد الله بن مَعْمَر العُذْري القُضاعي و يُكنّى أبا عمرو (ت. ٨٢ هـ/٧٠١ م) شاعر ومن عشاق العرب المشهورين. كان فصيحًا مقدمًا جامعًا للشعر و الرواية. و كان في أول أمره راوياً لشعر هدبة بن خشرم، كما كان كثير عزة راوية جميل فيما بعد. لقب بجميل بثينة لحبّه الشديد لبثينة بنت حيان. فالشاعر يلوم نفسه إذ يرى ذاته هي من تسببت له بالأشجان فلايري ملوماً سوي نفسه. فجعل من عشقه ذنباً يعذل نفسه عليه و أيضاً من الرموز التي كثرت في شعر الشعراء هو رمز الخمرة بما أنها من الرموز الصوفية التي تنقل الأنسان من عالم الواقع إلى عوالم أخرى، لذا يستطاب ذكرها عندهم لكن السماوي ماعاد ينتفع من تلك الدنان و من تلك الخمرة التي كانت تنسيه همومه و أشجانه لذا يعكس الدلالة الرمزية للخمرة و يقول [٣١]:

أمسيتُ لا ليلى ولا سلمى
تُحيي السرورَ وتُوئِدُ الغَمّا
أمّا الدِّنانُ فإنَّ خمرتَها
أمسَتْ تُزيدُ حشاشتي هَمّا

الانزياح التركيبي في ديوان "جرح أكبر من الجسد" ليحيي السماوي وفقا لنظرية جان كوهن:

إنَّ هذا النوع من الانزياح قوامه التّشكيل اللّغوي في الشّعر "و يحدث مثل هذا الانزياح من خلال الربط بين الدّوال ببعضها البعض في العبارة الواحدة، أو في التّركيب والفقرة، ومن المقرر أنّ تركيب العبارة الأدبيّة عامّة والشّعرية منها على نحو خاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلي." [٣٢] ومن مظاهر الانزياح التّركيبي نجد ظاهرة الحذف و ظاهرة التّقديم والتّأخير على مستوى الفعل و الفاعل و: الضمير، في ديوان الشاعر.

الحذف:

نستهلّ حديثنا عن ظاهرة الحذف التي تجلت في الديوان و يعرف بالآتي: "اعلم أنّ الشّاعر يحذِف ما لا يجوز حذفه في الكلام لتقويم الشّعر كما يزيد لتقويمه."[٣٣]

حذف المبتدأ:

يحذف المبتدأ في حديث العرب، لكن بشرط أن يكون مفرد والأحسن حذف الخبر لأنه منه تأتي الجملة، و من تجليات حذف المبتدأ في الديوان نجد الأبيات، حيث يقول الشّاعر:

هي ذي السّماوةُ جنَّتي الأرضِيَّةُ../ النّارُ المُقدَّسةُ.. الرَّخاءُ.. القحْطُ / و الحَربُ.. السَلامْ / و الرَّحْمُ.. والمهدُ.. الطفولةُ والصِّبا / الفقرُ الثريُّ../ العش../ و الوجَعُ المُقدَّسُ../ و البدايةُ والخِتامْ [٣٤]

فأصل الكلام أنه: "هي النار المقدسة، هي الرخاء، هي القحط و..." لكن هنا تم حذف المبتدأ الذي وقع على أساس اسم الإشارة و يدلّ هذا الحذف على أن الشّاعر وقع محل تعظيم للسماوة فكان الشّاعر كله السماوة. و أيضا حذف المبتدأ في الشعر التالي:

الشيءُ و اللاشيءُ في كينونتي / فأنا سَبيئةُ كوثري و ضرامي/ هَذيانُ محمومٍ و حكمةُ عاقِل و جنوحُ ضِلّيل و هَدْيُ إمام[٣٥].

فأصل العبارة «أنا هذيان محموم و أنا حكمة عاقل و أنا جنوحُ ضلّيل و أنا هَدْيُ إمام» لكن حذف الشاعر المبتدأ في الجمل لتشييد بالخبر و لجعل نفسه كله الخبر لذا هو الهذيان نفسه و هو حكمة العاقل و هو الجنوح و هو الهدي نفسه لهذا حذف المبتدأ و أظهر الخبر.

حذف الفاعل:

نجد ظاهرة الحذف للفاعل متجلّية في قصيدته حيث يقول الشّاعر:

تغيّرتْ فصولنا / فأصبحَ الشتاءُ فصلَ الجمرِ/ و الربيعُ فصلَ القحطِ / و الخريفُ لا وقتَ لهُ / و الصيفُ زمهريرْ/ و الإحتلالُ صار يُدعى/ نعمةَ الخلاصِ والتحريرْ[٣٦]

إذ في البيت الأخير تقدير الكلام هو "دعي المحتل الإحتلال نعمة الخلاص" الفاعل هنا محذوف و الفعل مجهول و الفاعل تقديره "المحتل"، كذلك لكونه معروفاً عند الناس و ربّما كراهة به و إمتناعاً عامداً لذكر إسمه و عدم رسميته بعين الشاعر اذ احتل الوطن و سيطر عليه رغما و قسرا على أهله."

حذف حرف النداء:

و نجد هذا النوع متواجد في قصيدة أخرى كنموذج على ذلك:

أبا الأحرار هلّا قمْتَ فينا / فقد عمَّ البلاءُ.. و لا مُعينُ [٣٧]

حذف حرف النّداء و ذلك للضّرورة الشّعرية و هو ما يدلّ على حالة الشّاعر المضطربة ممّا أدّى إلى التّسريع في البوح.و في قصيدة أخرى حذف حرف النداء:

صاحبةَ السيادةِ الخوذةَ / إنّ الأرضَ قد ضاقتْ.../فأينَ نغرسُ البذورْ؟[٣٨].

حذف حرف النداء «يا» وخاطب الشاعر صاحبة الخوذة مباشرة لبيان اضطراره وشدة معاناته حيث يقول ضاقت بنا الأرض فلامكان لنا نغرس به بذورنا لإستمرار الحياة لهذا دخل في الكلام مباشرة.

التقديم والتأخير

يعدّ التقديم والتّأخير عدولاً اتخذه الأدباء والشّعراء كوسيلة تجميل يزينون بها أدبهم وشعرهم، وجمال الدين بن خليفة أحد الشّعراء الذين انتهجوا هذا النهج لما فيه من إبداع

وسحر على نفسية القارئ والمستمع. وعرفه عبد القاهر الجرجاني بأنّه: "باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التّصرف، بعيد الغاية لايزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، و لاتزال ترى شعار يروقك مسمعه و يلطف لديك موقعه، ثم تنظر، فتجد سبب أنْ راقك ولطف عندك، أنه قدّم فيه شيء، وحوّل اللّفظ من مكان إلى مكان." [٣٩] و تتجلّى ظاهرة التّقديم و التّأخير في الدّيوان و قد اخترنا نماذج منه ونبدأ حديثنا عنه بـ:

تقديم الخبر:

فعلامَ الحَرَسُ الجَرّارُ/والأقبيةُ السّريّةُ/الأحْزِمةُ الإسْمنتُ؟/ظِلُّ اللهِ فوق الأرضِ أنتمْ../والوصيّونَ على الواحاتِ والأنهارِ أنتمْ../فلماذا غضِبَتُ هذي الضِّفافُ؟ [٤٠]

والأصل أن نقول: "أنتم ظل الله فوق الأرض " فتقدم الخبر على المبتدأ "أنتم " للدلالة على التعريض الموجود في الشعر واللحن الساخر المر الذي يستخدمه الشاعر للحاكم الطاغي بأن هذه الألقاب لكم و أنتم من وضعها عليكم فلو كنتوا حقا ظل الله في الأرض فلماذا غضبت الأرض و يبست نعماها؟ وأيضا في بيت آخر يقدم الشاعر الخبر على الفعل "كان":

صادقاً كان إمامُ القصرِ في فتواهُ / كُفْرٌ أنْ يُنادي برغيفٍ / طِرٌ أتْخَمَهُ جوعٌ وقهْرٌ../ كلكمْ راعٍ.. وهذي الأرضُ مرعىً../ و الجماهيرُ خِرافُ[٤١]

قدم الشاعر الخبر "صادقا" و الكلام تقديره أن يكون: كان إمام القصر صادقا في فتواه. ليستعجل في لحن السخرية و تكذيب مدعي إمام القصر أي الحاكم في فتواه لهذا قدم الخبر على الجملة.

تقديم شبه الجملة:

لكم البستانُ../ و البيدرُ../ و الأعنابُ../ و النفط../ و للشعبِ الكفافُ !/ كلما بعدَ عجافٍ نهضَتْ تطلبُ عدلاً حاصَرتْها / بمراثيها جديداتٌ عِجافُ [٤٢]

تقدمت شبه الجملة «لكم» على البستان و هو المبتدأ و أيضا «للشعب» تقدمت على الكفاف و أيضا تقدّمت شبه الجملة "بعد عجاف" وتأخّر الفعل "نهضت..." و أيضا قدمت شبه الجملة «بمراثيها» على «جديدات عجاف» هو دلالة على وجود سنين العجاف والحرمان لهذا قدم العجاف والمراثي على باقي الجملة دلالة على عمق المأساة وشدة

الفاجعة لهذا قدمهما بغرض بلاغي.

فهذا الحجم من الانزياح و التقديم يدل على أن الوضع ليس على مايرام والشاعر لايري الأوضاع على مايلزم أن تكون. وأيضا في تقديم شبه الجملة في قصيدة أخرى:

في براري غربةٍ وحشيةٍ / يحمِلُ في صُرَّتِه بين المنافي/ وطنا [٤٣]

قدم الشاعر شبه جملة «في البراري» على الفعل «يحمل...» لبيان شدة ضياعه فيها لأنه وصف نفسه مشردا يحمل وطنه في صرة و يجوب البراري و الصحاري دون مستقر له. قدم الشاعر أيضا هنا شبه الجملة "في بلاد":

في بلادٍ هَزُلَ الأهلونَ فيها / بعدما كانوا سِماناً / وغريبُ الدارِ من بعدِ هُزالٍ/سَمُنا [٤٤].

في هذا التقديم توجّه الشاعر إلى الاهتمام ببلاده ولفت الأنظار بجعله بداية الجملة، حيث يتظلم لأهل بلاده و هزالهم من شدة الجوع.

التكرار

تُعد تقنية التكرار من أكثر العوامل المؤثرة في الإيقاع الداخلي. و الشاعر يكرر ما يثري اهتماماً عنده و يرغب في نقله إلى أذهان ونفوس المخاطبين. « إنّ البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة و مستوى عمقها و ثرائها، و قدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود امكانات النحوية و اللغوية الصرف، لتصبح أداة موسيقية دلالية في آن معاً» [٤٥].

يأتي التكرار في إطار تعزيز التجربة الشعرية ويضفي ضربات إيقاعية مميزة و يؤدي دوراً مهماً في إغناء النص الشعري دلالياً و إيقاعياً. و جائت أنواعه في الديوان كما يلي:

تكرار الكلمة:

من أنواع التكرار الذي لاحظنا عند الشاعر تكرار الكلمة، حيث كرر الشاعر الكلمة نفسها في أكثر من موقع بطريقة زادت في إثراء النص، سواء في الإيقاع أو في الدلالة ضمن الحالة النفسية للتجربة الشعرية. من ذلك قوله:

ربَّنا/ إنّا سَمعْنا/ هاتفاً يهتفُ بالعدلِ الإلهيِّ/ فصَدَّقنا كلامَهْ/ فمَحَضناهُ خُطانا/ و مفاتيحَ بيوتِ المالِ/.../ربَّنا/ قد أظلمَ الصبحُ/ فلا نعرفُ/ هلْ أنَّ ملاكَ العدلِ في القفطانِ؟/ أمْ إبليسُ أخفى في الجلابيبِ/ غُلامَهْ؟/ربَّنا/ فالتمسِ العذرَ لعَينٍ/ لم تعدْ تعرفُ فرقًا/ بين حجّاجٍ وحلاّجٍ/ و تاجٍ وعِمامةْ/ ربَّنا/ هل من علاماتِ القيامةْ[٤٦].

يعدّ تكرار اللفظ من السمات الأسلوبية الواضحة و المهمة التي وظفها الشاعر في نصوصه الشعرية. فتكرار لفظ "واحد" أربع مرات في المقطع أحدث تجانساً صوتياً و إيقاعياً تلذ الأذن بسماعه و يثري بصر المتلقي بانتشاره في فضاء القصيدة. إن ما يحدثه تكرار كلمة "ربنا" في النص الشعري إضافة إلى الوظيفة الموسيقية التي أعطاها تكرار الكلمة لإمتاع الأذن من ترديدها أربع مرات لهذه الكلمة، هو الإحساس بالحالة الشعورية التي يعانيها الشاعر إزاء الوطن. فخرج الشاعر عن التركيب المألوف بما أنه كرّر اللفظ خلاف القاعدة.

تكرار الجمل والعبارات:

يعد هذا النوع من التكرار من أكثر أنواع التكرار في شعر السماوي، بحيث يتخذ الشاعر من المكرر نقطة الإرتكاز في نشر عواطفه وتأكيد فكرة محددة و يعدّ بمثابة مفتاح النص الشعري و يرفع درجة تأثيرها، و من ذلك قوله:

ياطيرَ أبابيلَ أغثنا/ ياطيرَ أبابيلْ../ أبرهةُ الضلّيلُ استَخْلفَ فينا/ ألفَ سليلْ [٤٧]

كرر الشاعر استغاثته في بداية الجملة و في ندائه لطير أبابيل كمنقذ ينقذه و يخلصه من أبرهة الظالم الذي خلّف في أرض الشاعر ألف و ريث له؛ فتكرير المنادي و هو الطير المنقذ من شدة التضجر و التظلم و من عمق الظلم الذي عمّ في بلد الشاعر بسبب وجود الحكام الطغاة.

تكرار البداية

نوع آخر من التكرار الذي لاحظنا وجوده في ديوانه؛ هو تكرار البداية، ويقصد به تكرار اللفظ في بداية كل سطر من أسطر القصيدة ومن ذلك قوله في قصيدة "الحشد الشعبي" الذي يمدحهم فيها:

هم للعراق من الفؤادِ ضلوعُهُ/ و همُ المُغيثُ لحُرَّةٍ ووليدِ/ و هُمُ الهلالُ إذا أطلَّ فليلُهُ/ بُشرى الصباح بمهرجانِ العيد/ و هُمُ الظهيرُ لجاعِلين صدورَهم/ درعاً لِدار هُدىً وسورَ

حدودِ (نفس المصدر: ١٤٩)[٤٨]

لقد كرر الشاعر لفظ "هم" في بداية كل سطر في هذا المقطع. هذا اللفظ المتكرر يخلق إيقاعاً داخلياً و يعمل على ترابط و تلاحم السطور. ويتخذ الشاعر من المكرر نقطة الإرتكاز في نشر عواطفه و تأكيد فكره. و التكرار هنا يؤكد تمسك الشاعر بالهوية و يجسد عشقه للوطن.

التكرار الإشتقاقي:

يعتمد هذا التكرار على جذر ما تكرر من الألفاظ. و طبيعة التكرار الإشتقاقي «هو أن تتولي مفردات لها جذر واحد حتى يكون هذا الإجراء أكثر قدرة على لفت انتباه المتلقي إلى ذلك، كما أن هذا اللون من التكرار يعمل على تركيز الدلالة في ذهن القارئ»[٤٩] من ذلك قوله:

يا التي تختزلُ الأشياءَ والأسماءَ/ حتى أصبحتْ إسْمًا/ لِما ليْس يُسَمّى/ يا تُرابًا.. وسَماءً[٥٠].

فتكرار "الأسماء، إسماً، يسمى" يعود في هذه المواضع إلى جذر واحد و المفردات المكررة الجذر تعمق تلك المفردات في سياقه. و العالقة بين تلك المفردات المكررة الجذر« و س م» تعكس صدى روح حزينة و نفس معذبة و تجربة مليئة بالجراح و الآلام. مما يلفت انتباهنا هنا أن هذه الكلمات تتناقض مع واقع العراق الجريح، بل هي مستقاة من المحيط الذي يعيش فيه. و كذلك الكلمات فهي في حسن نظمها و تآلفها تشكل صوراً فنية و خيالات شعرية قادرة على التأثير في نفوس المتلقي.

النتيجة:ـ

حاولنا رصد بعض ملامح أسلوبية الإنزياح في ديوان "جرح أكبر من الجسد" ووصلنا إلى هذه النتائج:

تقوم نظرية جان كوهن، الناقد الفرنسي، في شعريته على ثنائية "المعيار" و "الإنزياح" و هذا يعدّ الشعر "انزياحاً و عدولاً" عن "المعيار و قانون اللغة".

يستخدم السماوي في مستوى الإنزياح الإستبدالي أو الدلالي، الإستعارة والتشبيه والمفارقة والرمز و كان قد حفل شعره في هذا الديوان بالمفارقة و الرمز و التركيب الإستعاري مقارنة بسائر الصنائع و لرغبته في شحن النفوس من التضادات الموجودة في قضيته الوطنية لذا استخدم كثيرا فن المفارقة و البارادوكس ليعكس مايريده تلقائيا على نفس القارئ و أيضاً رمز بالرموز الأسطورية لبين النهرين كالسندباد و رموز تاريخية أخرى كرمز العشاق المعروفين للتعريض بحبه لوطنه. و هذا مايسمّي بالقناع في الدراسات الأدبية. و أما في مجال المستوى التركيبي أو السياقي فيلجأ إلى التقديم و التأخير ليمنح لشعره الإيقاع و الموسيقي و إلى الحذف بشتي أنواعه لأنّ يعطي لشعره معنى أكثر و أيضا إلى التكرار لأنّ يوحد القصيدة بإتجاه يقصده و يأتي التكرار حيث يقتضيه السياق النفسي و الجمالي لإعطاء انزياح أكثر إلى شعره و إثارة إنتباه المتلقي.

إنّ السماوي باستخدام المستوى الدلالي يريد أن يحقق المعاني بشأن الحياة المأساوية التي يراها وباستعمال المستوى التركيبي يبرهن على الإيقاع الوزني وجمالية شعره تكن في هذا الأمر.

هوامش البحث

(١) رشيد الددة، ٢٠٠٩م: ١٤

(٢) المصدر نفسه:٧

(٣) رشيد الددة، ٢٠٠٩م: ١٥

(4)Cohen Gean

(٥) محمّد ويس، ٢٠٠٥م: ١٠٣

(٦) محمّد ويس، ٢٠٠٥م: ١٢٨-١١١

(٧) محمد ويس، ٢٠٠٥: ١١٢

(٨) القيرواني، لاتا :١١٦

(٩) السماوي، ٢٠٢٢: ٧٩

(١٠) السماوي، ٢٠٢٢: ١٥١

(١١) نفس المصدر: ٣٧

(١٢) السماوي، ٢٠٢٢: ١٤٥

(١٣) نفس المصدر:١٣٤

(١٤) القزويني، لاتا:١٣٦
(١٥) السماوي، ٢٠٢٢: ٩٧
(١٦) (السماوي، ٢٠٢٢: ٤٥)
(١٧) (نفس المصدر: ١٧)
(١٨) (نفس المصدر:٦٧)
(١٩) (السماوي، ٢٠٢٢: ٩)
(٢٠) (السماوي، ٢٠٢٢: ٢٧)
(٢١) (نفس المصدر: ٧٧)
(٢٢) (نفس المصدر:١٠٦)
(٢٣) (نفس المصدر:٣٦)
(٢٤) (السماوي، ٢٠٢٢: ١٣٩)
(٢٥) (نفس المصدر: ٤٥)
(٢٦) (السماوي، ٢٠٢٢: ٣٠)
(٢٧) (نفس المصدر: ١٥٧)
(٢٨) (هلال، ٢٠٠٨: ٢٩٨)
(٢٩) (السماوي، ٢٠٢٢: ١٦٥)
(٣٠) (السماوي، ٢٠٢٢:١٠٩)
(٣١) (السماوي، ٢٠٢٢: ٥٢)
(٣٢) (محمد ويس، ٢٠٠٥:١٢٠)
(٣٣) (السيرافي، لاتا: ٢٠٥)
(٣٤) (السماوي، ٢٠٢٢: ٨٣)
(٣٥) (نفس المصدر: ٨٩)
(٣٦) (السماوي، ٢٠٢٢: ٨٩)
(٣٧) (نفس المصدر: ٢٦)
(٣٨) (نفس المصدر: ٣٣)
(٣٩) (الجرجاني، ١٩٩٨: ١٠٨)
(٤٠) (السماوي، ٢٠٢٢: ١٠)
(٤١) (السماوي، ٢٠٢٢: ١١)
(٤٢) (نفس المصدر: ١٢)
(٤٣) (نفس المصدر: ٧٤)

(٤٤) (نفس المصدر: ٧٢)

(٤٥) (عبيد، ٢٠٠١، ص ١٨٨ - ١٨٧)

(٤٦) (السماوي، ٢٠٢٢: ٣-٧)

(٤٧) (نفس المصدر: ٢٩)

(٤٨) (السماوي، ٢٠٢٢: ١٤٩)

(٤٩) (زروقي، ٢٠١٦: ١١)

(٥٠) (السماوي، ٢٠٢٢: ١٥٧)

قائمة المصادر والمراجع

١. الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة: قرأه و علّق عليه محمود محمّد شاكر. الطّبعة الأولى. جدة: دار المدني. ١٩٩٨م.

٢. رشيد الددة، عبّاس. الانزياح في الخطاب النّقدي و البلاغي عند العرب. الطّبعة الأولى. بغداد: دار الشؤون الثّقافية العامّة، ٢٠٠٩م

٣. زروقي، عبد القاد، أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا، بيروت، دار الفكر، ٢٠١٦.

٤. عبيد، حمد صابر، القصيدة العربية بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.

٥. عشري زايد، على، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر٢٠٠٣.

٦. القزويني، محمد بن عبد الرحمان بن عمر جلال الدين الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، لاتا

٧. القيرواني، ابن رشيق، أبو علي حسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دارالكتب العلمية، لبنان، لاتا.

٨. السعدية، نعيمة، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية، ع ١، بسكرة، ٢٠٠٨

٩. السماوي، يحيى، جرح أكبر من الجسد، دمشق، دار الينابيع، ٢٠٢٢

١٠. السيرافي، أبو سعيد حسن بن عبدالله، شرح كتاب سيبويه، ج ١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، لاتا

١١. ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥.

١٢. هلال محمد، غنيمي النقد الادبي الحديث القاهرة، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر و التوزيع، ٢٠٠٨.