مجلة الباحث
موقع المجلة: https://journals.uokerbala.edu.iq/index.php/bjh/

التّشكيل اللّغوي وتفاعل البنى النصيّة في شعر أنسي الحاج "مقاربة لسانيّة أسلوبيّة"

أ. م. د. علي محمد عاصي الازيرجاوي
جامعة ذي قار/ كلّية التربيّة الأساسيّة
Email: ali.assi@utq.edu.iq

التخصص العام للبحث: اللغة العربية وآدابها	التخصص الدقيق للبحث: علم اللغة/ اللّسانيات

معلومات الورقة البحثية

تاريخ الاستلام 2025/9/9
تاريخ القبول 2025/10/14
تاريخ النشر 2025/11/20

الكلمات الرئيسية:

التّشكيل اللّغوي، البنى النصّية، اللّسانيات الأسلوبية، أنسي الحاج.

المستخلص :

يسعى هذا البحث إلى دراسة التّشكيل اللّغوي وتفاعل البنى النصيّة في نصوص أنسي الحاج، بوصفها نموذجًا مميّزًا لقصيدة النّثر العربية، وقد ركّزت الدّراسة على رصد آليّات التفاعل بين المستويات الصّوتية والتّركيبية والدّلالية في إنتاج الدّلالة الشّعرية، مبيّنةً كيف تتجاوز قصائد الحاج حدود التراكم اللغوي لتبني نظامًا متكاملًا تتداخل فيه الإيقاعات الداخلية والمفارقات والصّور والرّموز مع البنية السّردية، بما يضفي على النصّ بُعدًا دراميًا وشعوريًا متجدّدًا.

وتوصّلت الدّراسة إلى أنّ تجربة أنسي الحاج تنهض على تفجير طاقات اللّغة في أصواتها وتراكيبها ودلالاتها، وأنّ التشكيل اللّغوي في نصوصه لا يقوم على بعدٍ أحادي، بل يتأسّس على جدلية التفاعل بين المستويات الثلاثة، منتجًا بنية شعرية متماسكة يتداخل فيها الإيقاع الدّاخلي مع الانزياح التّركيبي والتّشابك الدّلالي، ومن ثمّ تكتسب قصائده خصوصيتها في المشهد الشّعري العربي الحديث، عن طريق تأسيس وعي شعري جديد يحرّر اللغة من أنساقها الثابتة ويعيد ابتكارها بما يتلاءم مع التجربة الإنسانية المعاصرة.

وقد اعتمد البحث منهجًا تحليليًا وصفيًا يستند إلى أدوات اللّسانيات الحديثة في إطار أسلوبي يتيح مقاربة مستويات الخطاب الشعري عند الحاج، بما يتّسم به من كثافة لغويّة وانزياحات لغوية، جعلت نصوصه فضاءً للتجريب وحقلاً للكشف عن طاقات اللّغة الشّعرية في بناء الدلالة وتوليدها.

المقدّمة:

يُشير مصطلح التّشكيل اللّغوي (Linguistic Shaping) إلى جملة العمليات التي يقوم بها الشّاعر على المادة اللّغوية الخام، من أجل إنتاج بناء شعري متميز، لتحقيق وحدة متماسكة مترابطة، وهو يتجاوز مجرد استعمال اللّغة إلى إعادة توليدها داخل النصّ عبر آليّات الانزياح والتكثيف والخلخلة والتراكيب غير النمطية، ويُعدّ هذا المفهوم امتدادًا لرؤية الشّعر الحديث بوصفه فعلاً لغويًّا ينزع نحو الخصوصية والتفرّد (ينظر: رينيه ويليك، آوستن وآرين، 1972، ص 25).

ويستند مفهوم البنى النصّية (Textual Structures)، إلى استراتيجيّة العلاقات التي تشخّص هويات البنى إظهارًا لوظائفها المائزة المسؤولة عن فرادة التّشكيل، وتتقصّى وجوه الانتظام البنائي اعتمادًا على المنظومة النصيّة

التي تتوقّف دلالة كلّ بنية فيها على موقعها من السّياق الكلّي (عبد الله العنبر، 2018، ص184)، وعن طريق هذه البنى داخل النصّ يمكن تكوين القضية الشّمولية التي يتضمنها النصّ؛ إذ إنّ الوظيفة الدّلالية للبنى النصّية هي تنظيم المعلومة المعقدة للغاية داخل النصّ عبر عمليات الاختصارات للمعلومة الدّلالية، فهي عملية إعادة بناء شكلي للنص، وهذه البنية الكبرى للنص تعين مستعمل اللّغة على معرفة موضوع الحديث القائم أمامه بحيث يستنبط الموضوع عن طريق النصّ المحبوك تحقيقًا للوحدة الدّلالية الكبرى (فان دايك، 2005، ص86).

وقد ميّز النقّاد بين اللّغة بوصفها وسيلة للتواصل، واللّغة في الشّعر بوصفها غاية جمالية في ذاتها، لذلك عرّف (جاكوبسون) الشّعر، بأنّه اللّغة موظّفة جماليًا (ينظر: جاكوبسون، 1988، ص13)؛ لأنّ الشّاعر يعي العالم جماليًا ويعبّر عن هذا الوعي تعبيرًا جماليًا، ومن هنا كان الشّعر بنية لغويّة معرفيّة جماليّة واللّغة الشّعريّة غاية فنية بقدر ما هي وسيلة تؤدي معنى وتخلق فنًّا (ينظر: وهب رومية، 1996، ص 25-26).

من هذا نعرف أنّ أساس الشّعر هو اللّغة، وإبداع الشّاعر وتميّزه يكمُن في لغته الشّعريّة، فبها تقاس قوّة شعره من ضعفها؛ ولذا كان على الشّاعر أن يختار ألفاظه بعنايةٍ ودقّةٍ، يُحمّلها سحرًا ويشحنها إحساسًا ويملؤها إيحاءً، لا أنْ تكون جوفاء فارغة، فشعريّة النصّ تتحقّق عندما نشعر بالكلمةِ ككلمةٍ، لابديلاً لشيءٍ، أو تفجيرًا لانفعالٍ عندما لا تقتصر الكلمات بتركيبها ودلالتها، على كونها علامات مطابقة للحقيقة، بل تكتسب وزنها الخاص وقيمتها الخاصة (ينظر: جاكوبسون، 1988، ص19).

وهكذا، اقترنت الحداثة الشّعريّة عند النقاد الحداثيين باللّغة، فقد عدّوا الحداثة الشّعريّة تساؤلاً جذريًا، يستكشف اللّغة الشّعريّة ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة على صعيد الممارسة الكتابية، وابتكار طرائق للتعبير تكون في مستوى هذا التّساؤل، وشرط هذا كلّه الصّدور عن نظرة شخصيّة فريدة للإنسان والكون (ينظر: سامر فاضل، 2005، ص 296).

أمّا شعراء قصيدة النّثر فانّهم ينظرون إلى اللّغة الشّعريّة بوصفها، أداة خلق وإبداع، وليس أداة تعبير، فالكلمات في الشّعر تعبّر عن معانٍ أكثر من معانيها الحرفيّة، وإنّ وظيفتها أوسع وأعمق، فهي توحي وتشير أكثر ممّا تعبر، وقد أكّد (أدونيس) ذلك، عندما أخذ يبلور مفهومًا حول لغة الشّعر، يمكن عدّه مفهومًا عامًا للجماعة كلّها، وذلك في مقالته (محاولة في تعريف الشّعر الحديث)، ويرى (أدونيس) فيها، أن الشّاعر هو من يخلق أشياء العالم بطريقة جديدة، وأن لغة الشّعر يجب أن تكون لغة كشف وتساؤل، فالشّعر الحديث هو، بمعنى ما، فنّ جعل اللّغة تقول مالم تتعلّم أن تقوله، خلاف اللّغة في الشّعر العربي القديم، التي تقوم على التعبير، بمعنى أنها لغة تكتفي من الواقع ومن العالم بأن تمسّهما مسًّا عابرًا رفيقًا، وهذا ما يجهد الشّعر الحديث في أن يستبدل بلغة التعبير لغة الخلق (أدونيس، 1959، ص 85).

ومن هنا نعرف أن لغة الشّعر الحديث لغة حيويّة جدليّة تسعى إلى الخلق والإيحاء، وتمتزج بمقومات الشّعر الآخر، كالإيقاع وغيره لتتمظهر رؤى وإحساسًا، فضلاً عن السّحر الذي ينبعث منها حاملاً نفس الشّاعر ووجدانه .

ويُعدّ أنسي الحاج (1937–2014) أحد أبرز رواد قصيدة النثر في الشّعر العربي الحديث؛ إذ شكّل بشعره تحوّلاً جوهريًا في بنية الخطاب الشّعري، سواء من حيث اللّغة، أو التّشكيل، أو البنية الأسلوبيّة، وقد أسهمت لغته الكثيفة المنفلتة من القواعد التقليدية في بلورة نمط تعبيري جديد يتجاوز البلاغة المعهودة، ليؤسّس خطابًا شعريًا حداثيًا ينهل من روح التّفكيك والانزياح والتّجريب.

وانطلاقًا ممّا تقدّم، جاء هذا البحث بعنوان: **(التّشكيل اللّغوي وتفاعل البنى النصّية في شعر أنسي الحاج "مقاربة لسانية أسلوبية")**؛ للكشف عن طبيعة التّشكيل اللّغوي في شعر أنسي الحاج، عبر تتبع تفاعل البنى النصّية المختلفة في إنتاج الدلالة، فالقصيدة عند الحاج ليست وعاءً جاهزًا للمعنى، بل فضاءٌ مفتوحًا لإعادة تشكيله عبر آليّات أسلوبية متنوعة، وقد اعتمدت الدراسة مقاربة لسانيّة أسلوبيّة تجمع بين الإطار النّظري والتّحليل التّطبيقي، متتبّعة مستويات النصّ الشّعري من صوته إلى تركيبه و دلالاته، للكشف عن الدّور الذي تؤدّيه هذه الآليّات في توليد المعنى الشّعري وتكثيفه.

وسيسعى البحث إلى تبيّن هذه الأبعاد الأسلوبيّة عبر أربعة مباحث رئيسة، يتناول كلٌّ منها آليّة من آليّات التّشكيل اللّغوي والدّلالي، بما يتيح مقاربة لجوهر التجربة الشّعرية عند أنسي الحاج.

المبحث الأول: الإيقاع الدّاخلي وتشكيل البنية الشّعرية

يحتلّ الإيقاع (Rhythm) موقعًا مركزيًّا في بنية الخطاب الشّعري الحداثي؛ إذ لم يُعد ينحصر في الوزن العروضي التّقليدي؛ بل بات يُقرأ بوصفه ظاهرة لغويّة – دلاليّة تتأسّس على انتظام داخلي يتشكّل من عناصر النصّ ذاته، ومن هنا جاء الاهتمام بمفهوم الإيقاع الدّاخلي الذي يتجلّى في البنية الشّعرية عبر التّكرار الصّوتي،

والتّوازي التّركيبي، والتّنغيم، وتوزيع الحقول المعجمية، ممّا يضفي على النصّ الشّعري وحدة عضوية وتماسكًا شعوريًّا (أدونيس، 1969، ص76).

وعلى المستوى النّظري، يرى النقد الأسلوبي أنّ الإيقاع الدّاخلي لا يُقاس فقط بمؤشرات موسيقيّة أو عدديّة، بل يُقاس بمدى انسجام العلاقات بين المستويات اللّغوية، فقد حدّد أدونيس في مجلة شعر الإيقاع الجديد واعتبره يختلف عن الإيقاع القديم والذي يفرض على القصيدة من الخارج، فإيقاع قصيدة النثر إيقاع متنوع، ويتجلّى في التّوازي التّكرار والنبرة والصّوت وحروف المدّ وتجاوز الحروف وغيرها (أدونيس، 1969، ص76)، وما تنتجه من أثر إيحائي يتجاوز البنية الظاهرة إلى البنية العميقة للنص فالقصيدة الحديثة – وخاصة قصيدة النثر – تنقل مركز الثقل من النظام الخارجي (العروض) إلى النّظام الدّاخلي الذي ينبع من تفاعل اللّغة ذاتها، وهو ما يجعل الإيقاع مكوّنًا بنيويًا لا يمكن فصله عن الدّلالة (ينظر: محمد كنوني، 1997، ص22).

وفي هذا الإطار، يبرز شعر أنسي الحاج بوصفه نموذجًا لقصيدة النثر العربيّة التي طوّرت مفهوم الإيقاع الدّاخلي وأعادت صياغته؛ فقصائده تقوم على توتر لغويّ متصاعد، حيث تتوالد العلاقات الصّوتية والتّكرارية لتبني إيقاعًا خاصًّا يمنح النصّ حركيته وديناميكيته؛ فالإيقاع هنا ليس مجرد خلفية موسيقيّة، بل عنصر بنائي يتشكّل في صميم البنية النصّية ، ويتحوّل إلى طاقة دلالية فاعلة (ينظر: يمنى العيد، 1985، ص105).

من هنا، يسعى هذا المبحث إلى دراسة الإيقاع الدّاخلي وتشكيل البنية الشّعرية في نصوص أنسي الحاج عن طريق محورين أساسيين:

أولاً: البنية التّكرارية وتكثيف الإيقاع والدّلالة (من الصّوت إلى التّركيب)

يشكّل التّكرار أحد المرتكزات الجوهرية في البنية الصّوتية للشعر الحديث، لا بوصفه زخرفًا لفظيًا أو تكرارًا نمطيًا، بل بوصفه آلية تركيبية ذات وظيفة إيقاعية دلاليّة تتجاوز حدود اللفظ لتشتبك مع بنية الانفعال، وتُسهم في تكوين نَسَقٍ صوتيّ داخليّ يُعيد إنتاج التجربة الشّعرية على مستوى الحِسّ والنَفَس والوجدان، فضلاً عن أنّه يؤدي إلى تماسك النصّ، ويولد إيقاعًا موسيقيًّا منسجمًا (عزالدين السيد، 1987، ص 57 – 58).

وفي هذا السّياق، يتجلّى شعر أنسي الحاج بوصفه ميدانًا خصبًا لدراسة أثر التّكرار الصّوتي وانعكاساته التّركيبية والدّلالية؛ إذ يتحوّل التّكرار في خطابه الشّعري إلى طقس لغوي شعائري، يتدرّج من الفونيم إلى الكلمة فالعبارة، ليبلغ حدّ الانفجار المعنوي والتّركيبي في سياق يعجّ بالقلق، والرغبة، والتمزق الوجودي عن قصديّة واعية بوصف الإيقاع في قصيدة النّثر نمطًا داخليًا يموج مع البنيات الدّالة لكي يكون بديلاً أو معوضًا عن النّمط الإيقاعي التقليدي، وهو تطور فنيّ في إنتاج القصيدة الحديثة مكونة وجودها النّوعي الخاص، فالقصيدة على رأي (ليفي شتراوس) ((بناء يضمّ بذاته تنوعاته التي نسجت وفق مستويات لغويّة مختلفة، وأن تحليل القصيدة يتمّ بمقاربة التنوعات وكشف مستويات النصّ اللّغوية المختلفة الواحدة بعد الآخر)) (ينظر: قاسم البريسم، 2000، ص 83)، والمستوى الصّوتي واحد من أهم المستويات التي يمكنها تحقيق ذلك على بوصفها ((تمثل من دون شكّ المفتاح لشفرة النصّ الشّعري وفضائه الشّعري خاصة أن الخطاب الشّعري قائم على الصّوت وطبيعة تراكماته في النصّ)) (المصدر السابق، ص 85).

ومن هنا، فإن هذه الدراسة تستند إلى مقاربة لسانيّة أسلوبيّة تنظر في التّكرار بوصفه ظاهرة تتفاعل فيها البنى النصّية (الصّوتية، والمعجمية، والتّركيبية)، بما يفضي إلى إنتاج إيقاع داخلي مركّب يتواشج مع الانفعال الشّعوري، ويسهم في بلورة الدّلالة العميقة للنص، ويتّضح هذا بجلاء في قصيدة أنسي الحاج (**الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع**)، حيث يشكّل التّكرار بنية مهيمنة تتجاوز الوظيفة الإيقاعية إلى تأسيس نسقٍ تعبيري طقسي يعبّر عن علاقة الذات بالمحبوبة؛ إذ يقول فيها:

1. **أُقسِمُ أنْ أكون لُعبتكِ ومغلوبكِ**
2. **أُقسِمُ أن أنسى قصائدي لأحفظكِ**
3. **أُقسِمُ أن أركض وراء حبّي وأُقسم أنّه سيظلّ يسبقني**
4. **أُقسِمُ أن أنطفىء لسعادتكِ كنجوم النهار**
5. **أُقسِمُ أنْ أسْكُن دموعي في يدكِ**
6. **أُقسِمُ أن أكون المسافة بين كلمتَي أُحبّكِ أحبّكِ**
7. **أُقسِمُ أن أرميَ جسدي إلى الأبد لأُسودِ ضجركِ**
8. **أُقسِمُ أن أرميَ جسدي إلى الأبد لأُسودِ ضجركِ**
9. **أُقسِمُ أنْ أكون بابَ سجنكِ المفتوح على الوفاء بوعود الليل**
10. **أُقسِمُ أنْ تكون غرفةُ انتظاريَ الغَيْرة ودخوليَ الطاعةَ وإقامتي الذوبان**

11 .أُقسِمُ أنْ أكون فريسة ظلّكِ
12 .أُقسِمُ أنْ أظلّ أشتهي أنْ أكون كتابًا مفتوحًا على ركبتيكِ
13 .أُقسِمُ أنْ أكون انقسام العالم بينكِ وبينكِ لأكون وحْدَتَه فيكِ
14 .أُقسِمُ أنْ أُناديَكِ فتلتفت السعادة
15 .أُقسِمُ أنْ أحمل بلاديَ في حُبّكِ وأنْ أحمل العالم في بلادي
16 .أُقسِمُ أنْ أحبّكِ دون أن أعرف كم أُحبّكِ
17 .أُقسِمُ أن أمشي إلى جانبي وأُقاسمكِ هذا الصديقَ الوحيد
18 .أُقسِمُ أنْ يطير عمري كالنّحل من قفير صوتكِ
19 .أُقسِمُ أن أنزل من برق شَعْرِكِ مطرًا على السهول
20 .أُقسِمُ كُلّما عثرتُ على قلبي بين السّطور أن أهتف:وَجَدْتُكِ! وَجَدْتُكِ!
21 .أُقسِمُ أن أنحني من قمم آسيا لأعبدكِ كثيرًا (أنسي الحاج، 1994، ص47-48)

يبرز في هذا المقطع من شعر أنسي الحاج توظيف مهيمن للتكرار، الذي لا يُعد مجرد أداة صوتية أو إيقاعية، بل يشكّل بنية أسلوبية ودلالية مركبة، تتدرّج من تكرار الحرف إلى تكرار الكلمة وصولاً إلى تكرار الجملة أو التّركيب النّحوي الكامل، لتؤسس نسيجًا لغويًا مشحونًا بالانفعال العاطفي والانجذاب الطقوسي إلى (المحبوبة/ الرّسولة).

1- التّكرار الصّوتي: طاقة الإيقاع الدّاخلي

كشفت القراءة الإحصائية عن هيمنة ثلاثة أصوات أساسية في نصّ أنسي الحاج؛ إذ تبيّن أنّ حرف الهمزة هو المهيمن بمعدّل (86) تكرارًا، يليه حرف النون (مع احتساب التنوين) بعدد (58) تكرارًا، ثم حرف السّين بعدد (40) تكرارًا، هذه النسب لا تعكس مجرد تكرار آلي للأصوات، بل تؤسس لبنية إيقاعية–دلالية متشابكة تتّصل بعمق التجربة الشّعرية للنّص.

ولو توقفنا عند الهمزة، بصفتها صوتًا لغويًا انفجاريًّا حنجريًّا شديدًا (ينظر: رمضان عبد التواب، 1985، ص56)، فهي من الأصوات المجهورة الصائتة؛ ولذلك تثقلُ على لسانِ المتلفظ بها (ينظر: الفراهيدي، 1980، ص1/ 52، و سيبويه، 1980، ص 4/432-433، وابن جني، 1954، ص1/60-61)؛ إذ تتطلب انحباس الهواء ثم إطلاقه فجأة، ما ينتج أثرًا سمعيًّا قويًّا يقطع تواصل السّلسلة الكلامية (ينظر: القيسي، 1984، ص 108، وسلمان العاني، 1983، ص 95)، هذا الأثر يبرز بوضوح في التّكرار الافتتاحي لعبارة **(أُقسِمُ)**، التي تشكّل لازمة صوتية– دلالية تفتتح معظم الأسطر الشّعرية، بشكل تراتبي، الأمر الذي يكثف حضوره الصّوتي الإيقاعيّ.

وتزداد هذه الكثافة عندما تتبع هذا الفعل جملة مصدريّة متكوّنة من (أنْ) والفعل المضارع مسند إلى المتكلم المفرد، وهذا الإسناد ينجر عنه حضور الهمزة في بداية الفعل لينتج تراكم صوتيّ للهمزة في مساحة مكانية متقاربة (همزة الفعل أقسم، وهمزة أنْ المصدريّة، وهمزة الفعل المضارع)، وفي أحيان أخرى تتراكم أكثر من ثلاث همزات.

ومن الناحية الدّلالية، فإنّ هذا التّكرار اللافت يحقّق وظيفتين: توكيد فعل العهد والالتزام؛ إذ يتحوّل القسم إلى لحظة خطابية فاصلة تعلن عن التزام الشّاعر وارتباطه العاطفي/ القيمي بالموضوع، وإحداث القطيعة الشّعورية؛ إذ إنّ كلّ همزة في مستهل الجملة تُعيد ضبط النبرة، لتجعل القارئ في حالة ترقّب دائم، وكأنّ النصّ يبرم سلسلة من العهود المتتابعة.

أما صوت (النّون) فهو من (الأصوات المائعة) (قاسم البريسم، 2000، ص 47)، وهذه صفة فيزياويّة في صوت النّون؛ ممّا يعني أن تجمّعه في النصّ خلق إيقاعًا داخليًا متماوجًا امتاز بالأنسياب والامتداد الصّوتي، ممّا يمنح النصّ تدفقًا لحنيًّا متصلاً بسبب ميوعته، والحقّ أن غنّة النّون وذلاقته هي التي اعطته هذه الطبيعة المائعة، والذّات الشّاعرة أكثرت من هذا الصّوت؛ لأنّه يعمل على تليّين حدّة الهمزات، فتخلق توازنًا بين الصّرامة والأنسياب، إضافة الى بناء خيط صوتي رابط بين الجمل، بما يعكس استمرارية العاطفة وثبات القسم، فضلاً عن ذلك فان الدلالة الرّمزية للنون هنا تتمثل في الألفة والاحتضان العاطفي؛ إذ تتحوّل إلى ما يشبه الجسر الذي يصل بين مقاطع الحزم الصّوتي.

الى جانب هذين الصّوتين نلمح صوت السّين الذي تكرر40 مرّة ، وهو صوت أسناني لثوي رخو مهموس (إبراهيم أنيس، (د.ت)، ص67)، ويُعدُّ من الأصوات الصّفيريّة (بسام بركة، 1988، ص120)، و (الإستمراريّة) (احمد مختار، 1976، ص270)، فضلاً عن كونه من الأصوات الشّديدة الوضوح في السّمع (بسام بركة، 1988، ص120)، وهذه صفات تمنح النصّ ملمسًا سمعيًّا ليّنًا، يشيع جوًّا من الهمس والأنسياب، كما في الألفاظ: (السّكون،

السّعادة، المسافة، السّهول، السّطور، أسكن ...)؛ إذ إنّه يضيف بعدًا حسيًّا رقيقًا يوازن خشونة القاف وصرامة الهمزة.

وعلى مستوى الدّلالة، يسهم السّين في ترسيخ جوّ الحميمية السرّية؛ إذ يقترن في السّياق الشّعري بصور الانغماس العاطفي والانصهار الوجداني بينما الهمزة تعني جانب الالتزام الصّارم.

وعن طريق تفاعل الأصوات المهيمنة، تتشكّل في النصّ جدلية صوتية متوازنة بين: القوة والحزم (الهمزة)، والتواصل والاستمرارية (النون)، والعطف والحميمية (السّين)، هذه الجدلية الصّوتية توازي البنية الدّلالية للنص، الذي يتأرجح بين إيقاع القسم الحادّ (سلطة الالتزام)، وبين تدفق الحميمية (دفء العلاقة العاطفية)، بذلك، يصبح الإيقاع الصّوتي مرآة للتجربة الشّعورية التي يصوغها أنسي الحاج علاقة قائمة على التوتر الخلّاق بين الالتزام الصارم والانغماس العاطفي العميق.

2- التّكرار اللّفظي: نسق القسم والتّوكيد

يتكئ النصّ على لازمة لفظية مركزية هي (أقسم) التي تتكرّر في مطالع الأسطر، لتتحوّل إلى بؤرة إيقاعية ودلالية، فهي لا تعمل كعنصر زخرفي، بل كآليّة إنشائيّة تؤسّس لعقد (لغوي – وجداني) يربط الشّاعر بالمحبوبة، وتفضي هذه اللازمة إلى دلالات تداولية متشعبة، منها:

- التّوسل والرّجاء عبر خطاب القسم،
- إعادة بناء هوية الذّات عبر الاعتراف المتكرر،
- تراكم المعاني عبر إعادة صياغة العهد في كلّ مرّة.

فضلاً عن ذلك، نجد في النصّ تكرار ما يسمّيه الأسلوبيون (التّكرار التّوكيدي)، وهو تكرار يهدف إلى تعزيز المعنى ورفع درجة الشّحنة الانفعاليّة في نقطة معينة من النصّ (ينظر: محمد عبد المطلب، 1994، ص2)، ففي السّطر السّادس يقول: (**أُقسِمُ أن أكون المسافة بين كلمتَي أُحبّكِ أحبّكِ**)؛ إذ إنّ تكرار لفظة (أحبك) يضاعف شحنة العاطفة، وكأن النطق بالمرة الأولى لا يكفي للتعبير عن المكنون الوجداني، فضلاً عن كسر نمطية السّياق السّابق عبر تصعيد فجائي في الإقرار العاطفي، ممّا يخلق إيقاعًا مضاعفًا في لحظة ذروة انفعالية.

وفي السّطر الثالث عشر (**أُقسِمُ أنْ أكون انقسام العالم بينكِ وبينكِ لأكون وحْدَتَه فيكِ**)، نلحظ تكرار كلمتين مرتبطتين بعلاقة ظرفية مكانية/ ذهنية، وهذا يخلق دائرة مغلقة دلاليًا، حيث لا يوجد بين سوى الآخر نفسه، فيحيل على الذات المكرّرة في الآخر؛ ما يعكس مركزيّة المحبوب وانحصار العالم فيه.

وفي السّطر العشرين (**أُقسِمُ كُلّما عثرتُ على قلبي بين السّطور أن أهتف: وَجَدْتُكِ! وَجَدْتُكِ!**) نجد تكرار فعلي + ضمير المخاطب (**وَجَدْتُكِ! وَجَدْتُكِ!**)، وهذا التّكرار الصّوتي يشتغل في حقل الأداء الصّوتي المسرحي، وكأن الشّاعر يهتف جهرًا وسط صمت؛ ما يكثّف لحظة الاكتشاف وكأنّها حدث متجدّد في كلّ نطق، إضافة إلى خلق إحساس بالصّدمة المتكررة؛ إذ كلّ مرّة يجد الآخر فيها يكون الاكتشاف جديدًا ومزلزلاً.

وبذلك يتجاوز التّكرار اللفظي حدود التّنغيم إلى بناء المعنى والانفعال، بما يحوّله إلى آلية لتكثيف الشّعور وإبراز مركزية المحبوبة.

3- التّكرار التّركيبي: بناء الطقس الشّعري

على مستوى التّركيب، يتمركز النصّ حول البنية الثابتة الآتية: (أقسمُ أن + فعل مضارع + مفعول به أو مكمل تركيبي)، تتكرّر هذه البنية في كل بيت تقريبًا، مع تغييرات طفيفة في الرّتبة أو التوسيع، ما يُفضي إلى نوع من التّوازي التّركيبي البنيوي، الذي يخلق انسجامًا شكليًا يُحاكي الإنشاد الجماعي أو التّراتيل الدّينية.

لكن هذا التّكرار لا يكرّر المعنى بل يوسّعه ويكثّفه:

- (**أُقسم أن أنسى قصائدي لأحفظكِ**) ← استبدال الكتابة بالحبّ، وإضفاء الطابع القُرْباني على فعل الإبداع.
- (**أقسم أن أكون المسافة بين كلمتي أحبكِ أحبكِ**) ← اشتغال رمزي عميق على اللّغة بوصفها مجالاً للصمت والامتلاء.
- (**أقسم أن أنحني من قمم آسيا لأعبدكِ كثيرًا**) ← توليف جغرافي/ روحي يصعّد الحضور الأنثوي إلى مرتبة الميتافيزيقي.

هنا يُنتج التّكرار التّركيبي بنية دائرية ذات طابع احتفالي، لكنّه احتفال بالمحو، بالتّلاشي، بالخضوع، ويتحوّل القسم الشّعري إلى طقس لغويّ فيه اختزال للوجود في العبارة، والذّات في الآخر.

فضلاً عن ذلك، إنّ هذا التّكرار لا يصوغ فقط إيقاع النصّ، بل يعبّر عن حالة وجدانية مركّبة، حيث يتحوّل القسم المتتالي إلى ضرب من الانصهار الوجودي للذات داخل لحظة العشق؛ إذ يُقسِم الشّاعر أن يتماهى مع المحبوبة حتى في أشدّ تجلياتها ألمًا أو تكرارًا أو نفورًا:

-أقسم أن أكون المسافة بين كلمتي أحبكِ أحبكِ
-أقسم أن أرمي جسدي إلى الأبد لأسود ضجركِ
-أقسم أن أكون فريسة ظلّكِ

وهكذا، يغدو التّكرار التّركيبي في شعر أنسي الحاج أكثر من مجرد آليّة لغويّة؛ إذ يتحول عبر التّشكيل اللّغوي إلى نسقٍ انفعالي شعري مكثّف، تتجسّد فيه كلّ عبارة كأنّها وحدة ضغط نفسي، عن طريق تفاعل البنى النصّية، تتحوّل القصيدة إلى فضاء اعتراف داخلي، حيث تتجلّى بنية التّكرار لا بوصفها إعادة للقول، بل بوصفها استعادة متواصلة للذات، ومحاولة لإثبات حضورها في سياق شعري يتّسم بالغموض والانسياب، فيذيب الفاعل في مساحات العشق والولاء المطلق.

ثانيًا: التّوازي الصّوتي وتشكيل البنية الشّعرية

يُعدّ التّوازي بوصفه مستوى من مستويات الايقاع في الشّعر على وجه العموم، وفي قصيدة النثر على وجه الخصوص عنصرًا مهمًّا من العناصر البنائية في النصّ الشّعري؛ لما يقدّمه من فاعلية ايقاعيّة ودلاليّة بشكلٍ يغني لغة الشّعر؛ لأنّه أصبح ((بديلاً لسانيًا حلّ محلّ المفاهيم التي تختزل كلّ اشكال التّوازي والتّناظر)) (Delas Daniel,1973,p:73)، وكلّما كان التّوازي الذي نريده ((واضحًا في تكوينه ونغمته، تولّد عنه توازٍ قوي بين الكلمات والمعاني وأقوى أنواعه ما ينجم عن الصّور والاستخدامات المجازية، حيث يتم إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء، أو عن طريق التّقابل حيث يكون التّضاد هو وجه اتّفاق الكلمة صوتيًا، أو معادلتها لأخرى بلا ريبٍ لونًا من الاتفاق الدّلالي مهما كان المستوى الذي يتمّ عليه التّحليل اللّغوي)) (صلاح فضل، 1978، ص391).

ويُشكّل التّوازي التّركيبي في شعر أنسي الحاج تجليًا مركزيًا لوعي لغويّ مغاير ينأى بنفسه عن انتظام القول المألوف، ويؤسّس لوظيفة أسلوبيّة تقوم على تمفصل البنية التّكرارية في شكلها التّركيبي، بوصفها أداة بنائية تتحرّك بين الثّبات والتّجاوز، فلا يُقصد بالتّوازي هنا مجرد التّكرار الآلي لبنية لغويّة محدّدة، بل هو انتظام داخلي لوحدات تركيبية متوازية شكلاً، متغايرة دلالة، تخلق أثرًا إيقاعيًا ومعنويًا مزدوجًا في آنٍ معًا، وهو ما عرّفه ياكوبسون بقوله: ((ما يتشكّل من علاقات أصلية بين الوحدات المتكرّرة المرتّبة في متشابهات وتباينات ترينا العلاقة بين الشّكل الخارجي والدّلالة)) (جاكوبسون، 1988، ص106).

لذلك، فإن دراسة التّوازي التّركيبي في شعر أنسي الحاج لا يمكن أن تتمّ بمعزلٍ عن بُعده الإيقاعيّ، والدّلاليّ، والتفكيكيّ، بل ينبغي ربطه بكونه تجليًا لأسلوب التّوتر النصّي، وتحقيقًا لتناسق المعنى داخل كسر البنية، وهو ما يجعل هذا التّوازي حاملاً لعلامات شعريّة تفكّك المألوف، وتعيد بناء اللّغة من داخل انكساراتها، ومن ذلك، قصيدة **(حان للثعلب العاشق)** :

بعدما عرفتُ حقائق العالم فكرهتها وأحببتها
تركتُ الشمس تغيب
وأطفأتُ في غرفتي
أطفأتُ وقلتُ: أُحبّك
أجابوا: أُحبّك !
وأغمضتُ عيني فوجدتك
لأنّي كُلّما أغمضتُ عينيّ
رأيتُ السعادة .
...
أيكون حُبّي لك واحدًا؟
أتمجّد بك ألتجئ إليك
يا امرأة الأعمار المديدة
يا امرأة الثمرات والمعونات
يا امرأة الأحراج والبحار
يا امرأة العينين المُرسِلَتَين إلى الأشياء نعمتها
يا امرأة الشفتين المُغرورقتين بالدموع...

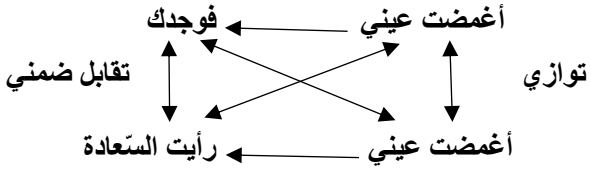
يتجلّى في هذا النصّ التّوازي الصّوتي كآليّة تشكيليّة ذات بعدٍ دلاليّ، تعكس اتّساق التّجربة الشّعورية وتكثيفها عبر صوتيّات تتكرّر وتتماهى، ما يجعل الصّوت حاملاً للمعنى الشّعري ومحرّكًا لتأويلاته العميقة.

وأوّل ما يطالعنا به الشّاعر في هذه القصيدة التّوازي والتّقابل الصّوتي بين الصّور، وهذا ما تجلّى - لنا بداية- في ثنائية العنوان، التي تتجسّد عبر مكوّنين بنيويين (غدر الثعلب/ وفاء العاشق)، وتتجاوز هذه الثنائية بنية العنوان لتنتشر في النصّ كلّه عبر ثنائيات ضديّة: (الغدر/ الوفاء)، و(الحبّ/ الكره)، (الحلم/ الحقيقة) و(الضوء/ الظّلام)، (اليأس/ الأمل).

وفيما يخصّ التّوازي والتّقابل الصّوتي القائم على الجناس القريب (أغمضتُ/ رأيتُ) الذي يربط بين فعل إغلاق العينين وولادة الرّؤية الدّاخلية (رؤية السّعادة) في قوله:

وأغمضتُ عيني فوجدتك
لأنّي كُلّما أغمضتُ عينيّ
رأيتُ السّعادة.

فحرفا التّعليل (الفاء، والام) وأداة الشّرط غير الجازمة (كلّما) نسّقت صوتيًا بين جمل هذه المقطوعة بصورة ملفتة عن طريق جملة (أغمضت عينيّ) الأولى والثانية، وما دخل عليهما من حرفي التعليل وأداة الشّرط، وهنا نجد أنفسنا أمام صورتين متقابلتين:



هذا التّكرار يُحدث تناظرًا إيقاعيًّا ويعمل بوصفه محرّكًا شعوريًا دائريًا: كلّما أُغلقت العين/ انفتحت الرّؤية الباطنية؛ والنّتيجة فهو يغمض عينيه ليجد حبيبته التي وجد فيها معنى السّعادة الحقيقية؛ لأنّه إذا أغمض عينيه لايرى سواها، فيعي عندئذٍ طعم السّعادة الحقيقية التي لم تؤمنها له حقائق هذا العالم الذي وجد فيه اليأس والقنوط؛ وتلك أسمى حدود الجمال، وهكذا يتّسق الخطاب عن طريق التّوازي الصّوتي بين المفردات، عن طريق كسر النّمط المنطقيّ، بالجمع بين الأضداد عند تشكيل الصّورة في مثل قوله:

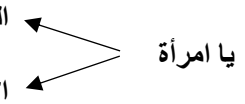
بعدما عرفتُ حقائق العالم فكرهتها وأحببتها
وقوله:

لأنّي كُلّما أغمضتُ عينيّ
رأيتُ السعادة.

نلحظ في النصّين السّابقين أنّ الشّاعر قد جمع بين الأضداد التّالية: (كرهتها /احببتها)، و(اغمضت/ رأيت)، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يُسجل النصّ انتقالاً إلى ما يشبه التراتيل، عبر تكرار النداء:
(يا امرأة...)، حيث تتوالى التّراكيب مع مفردات من الطبيعة: (الأعمار/ الثمرات / الأحراج / البحار)، ممّا يكرّس التّوازي التّركيبي والصّوتي في آنٍ معًا، ويُعمّق التّصوير الرّمزي للأنثى كمطلق كوني.

يا امرأة الثّمرات والمعونات
يا امرأة الأحراج والبحار

فقد اعتمد التّوازي في هذه النصّ على أساس تركيبي صوتي هو: **(حرف نداء + منادى+ مضاف اليه +حرف عطف+ اسم معطوف)**.



وإذا حاولنا أن نجد ما يُسهم في إنسجام النصّ عن طريق أطراف التّوازي المشار إليها آنفًا، ومن خلال البنية التّركيبية الموحدة، فإنّ ذلك سوف يتأتّى لنا عبر العناصر التي تشغل تلك البنية، فنحن أمام ثلاثة عناصر(مضاف ومضاف إليه ومعطوف)، الأول منها متطابق (= يا إمراة)، والثّاني والثّالث مختلف فتساوت المتواليات تركيبيًا؛ ممّا أدّى إلى خلق توازٍ نحويّ وصوتي، واستند التّماثل على التّكرار، وذلك من أجل دعم المعنى، ووحدة النصّ، فتكرّر حرف العطف (الواو) من أجل الرّبط بين المتواليات وتماسكها.

أما في قوله:
يا إمرأة العينين المُرسِلَتَين إلى الأشياء
يا إمرأة الشّفتين المُغرورقتين بالدّموع...

فقد إرتكزت على أساس تركيبيّ مكوّن من: **(حرف نداء+ منادى+ مضاف اليه+ صفة + حرف جر+ اسم مجرور).**

يا امرأة ← **العينين المُرسِلَتَين إلى الأشياء**
يا امرأة ← **الشّفتين المُغرورقتين بالدموع...**

اعتمد التّوازي في الوحدتين السّابقتين على أساس تركيبي؛ فتساوت المتواليات تركيبيًا ممّا أدّى إلى خلق توازٍ نحويّ وصوتي، واعتمد على التّقابل اللطيف بين (العينين المرسلتين) وبين (الشفتين المغرورقتين)، فهذه المتواليات تتماثل في مواقع متقابلة في علاقتها بالمتوالية (يا إمرأة)، كما تتماثل في مواقع متوازنة؛ إذ إنّ هذه المتواليات متوازنة بأدائها الوظائف النّحوية نفسها.

وبهذا، يتّضح أنّ أنسي الحاج، عبر تنسيقه الدقيق بين المتوازيات والمتضادات، يحفّز المتلقي إلى تفعيل طاقته التأويلية في ادراك شبكة العلاقات النصّية، وفي تتبُّع احتمالات الدّلالة الهاربة بين هذه المتضادات، بغية اصطياد ما يتراءى لـه منها في البنى التّصويرية، وبما تخلقه من فجوات وتوتّرات بين عناصرها، ممّا يؤّدي إلى إيقاظ الذاكرة الوجدانية للمتلقي، ليبدأ نشاطه في استقبال القصيدة والتماهي معها (عصام شرتح، 2005، ص114).

كما أنّ اللافت في هذا المقطع من الوجهة التقنية في التعبير اللّغوي تكوين مجموعة من المتواليات الصّوتية، الكفيلة في السّياق الشّعريّ، بتحقيق درجة قصوى من التّوازي الإيقاعيّ، وهذا ماتجلّى لنا عن طريق تكرار الضّمير المتصل (التاء) في نهاية الفعل الماضي، كما في قوله: (عرفتُ ، كرهتُ ، احببتُ ، تركتُ، أطفأتُ ، أطفأتُ ، قلتُ ، أغمضت، وجدتُ، أغمضتُ، رأيتُ)، هذا التّكرار للفعل في صيغة المتكلم المفرد (التّاء السّاكنة/ المتحركة) يولّد إيقاعًا نحويًا – صوتيًا متناظرًا يعكس وضوحًا داخليًا في البنية النّفسية للذات.

ومن النّاحية الفونولوجية، يشكّل حرف (التاء) المتكرّر في كلّ الأفعال قافية صامتة موحّدة، تنتظم في نهاية كل سطر، بما يشبه (حركة إيقاع داخلي مستتر)، تعمل على تثبيت النغمة الشّعورية للتجربة الذاتية بالإضافة إلى تكرار حرف النّداء (الياء) في المقطع الثاني، وسيرورته مع نمط الإضافة في قوله: **(يا امرأة الأعمار، يا امرأة الثمرات، يا امرأة الاحراج ، يا امرأة العينين، يا امرأة الشفتين)**، وحروف الجرّ التي التصقَ بها ضمير المخاطب (الكاف): **(حُبّي لك/ أتمجّد بك/ وألتجئ إليك)**،

وهكذا، نرى أنّ النصّ يتجلّى فيه التّوازي الصّوتي كآليّة تشكيلية ذات بُعدٍ دلاليّ، تعكس سباكة البنى النصيّة واتّساق التجربة الشّعورية وتكثيفها عبر صوتيّات تتكرّر وتتماهى، ما يجعل الصّوت حاملاً للمعنى الشّعري ومحرّكًا لتأويلاته العميقة، ومن هنا يراكم أنسي الحاج عددًا كبيرًا من المتوازيات والمتواليات الصّوتية، بغية خلق إيقاع انفعاليّ محكم بين الكلمات، وفي الكلمات نفسها، وبذلك يتحقّق التفاعل بين التّشكيل اللّغوي والبنى النصّية عبر شبكة متفاعلة من الأصوات والتّراكيب والحقول المعجمية.

وقد يصل الشّاعر إلى التّوازي عبر التّناظر الايقاعي الذي لا يقتصر على تحقيق الانسجام الموسيقي، بل يتعدّاه ليُنتج أثرًا شعوريًا مكثّفًا ويُسهم في إعادة تشكيل الدّلالة، ونستطيع أن نلمس ذلك في قوله :

تعالَوا
المملكة مفتوحة
أسرابُ الحساسين عند باب المملكة تُسْرع للتحيّة
على بُعْد قُبلة تقفون من الباب
الكنوزُ وحيدة
الأرضُ وحيدة
الحياةُ وحيدة
تعالَوا
كلّلوا رؤوسكم بذَهَب الدخول
وأحرقوا وراءكم
أحرقوا وراءكم
أحرقوا العالَمَ بشمس العودة.. (أنسي الحاج، 1994، ص 51- 52).

يتجلّى التّشكيل اللّغوي في هذه القصيدة عبر آلية التّوازي الصّوتي بوصفها محفّزًا إيقاعيًا ودلاليًا، يمنح النصّ إيقاعًا داخليًا غير خاضع للعروض التقليدي، بل ينبثق من تقابلات صوتية مقصودة ترتكز على التّكرار والتنغيم.

تقوم القصيدة على التّوازي بين المقاطع، لا من جهة التّناظر البنيوي فقط؛ بل عبر نغم داخلي يتأسّس على التّكرار والتّماثل: (**الكنوز وحيدة / الأرض وحيدة / الحياة وحيدة**)؛ إذ يتجلّى التّوازي الصّوتي عبر التّماثل النّغمي في الكلمة الأخيرة (وحيدة)، ما يولد صدىً شعريًا يعمق الإحساس بالفراغ، ويُهيئ القارئ للانفجار الإنشادي في (أحرقوا)، وبذلك نجد أن التّوازي الصّوتي هنا لا يؤدي وظيفة جمالية فحسب، بل يسهم في خلق الإيحاء الشّعوري عبر مستويات:

1- **يكثّف الإحساس بالفراغ، بالعزلة، وبالهجران.**
2- **الإلحاح والاحتدام:** التّكرار الإيقاعي للجمل والعبارات يعكس شدة الخطاب ويشحذ ذهن المتلقي.
3- **التحول من السّكون إلى الفعل**: تبدأ القصيدة بدعوة هادئة (تعالوا)، وتنتهي بصرخة حارقة (أحرقوا العالَم)، وهذا الانتقال تُنسجه الإيقاعات الصّوتية الدّاخلية تدريجيًا.
4- **إعادة تشكيل المعنى عبر التّوازي:** يصبح الفعل (أحرقوا) غير مرتبط بالتّدمير، بل بالخلاص، وكأنّ صوت النار الذي تخلقه البنية الصّوتية يحمل دلالة التّطهير والانبعاث.

ثم يتحوّل الإيقاع من التّكرار إلى التصعيد: (**أحرقوا وراءكم / أحرقوا وراءكم / أحرقوا العالَم بشمس العودة**) عبر فعل الأمر المتكرر (أحرقوا وراءكم) مرتين (توكيد إيقاعي وشعوري)، ثم يصل الى ذروة دلالية (أحرقوا العالَم بشمس العودة)، والحرق هنا ليس تدميرًا بل رمز للبعث والانبعاث من جديد عبر (شمس العودة)، وهذا النمط من التّوازي درسه (جاكوبسون) وعالج فيه قضية الانسجام الإيقاعي والدّلالي التي تخدم رسالة القصيدة، فذهب إلى ((أن أنساق التّوازيات في الفنّ اللفظي تخبرنا بشكلٍ مباشر عن الفكرة التي تتكون لدى المتكلم عن التّماثلات النّحوية)) (جاكوبسون، 1988، ص67).

وبناءً على ماسبق، فإنّ التّوازي في هذا النصّ ليس تقنية تجميلية فحسب، بل هو محرّك تشكيليّ لغويّ، عبر تكرار النداء، وتوازي الجمل الاسمية، وتكرار الأوامر الثلاثية (احرقوا) التي تُضخِّم العمل وتحوّله من فعل فردي إلى فعلٍ جماعي مؤثّر، فالشّاعر هنا يحوّل اللّغة إلى طقس جماعي يُعيد صوغ العالم، من فتحٍ يبدو ترحيبيًّا، إلى فعلٍ ثوريّ/ تطهيريّ هو (حرقُ الماضي) ولحظة (شمس العودة)، وهكذا، تتفاعل البنى النصّيّة (صوتية/ نحوية/ دلالية/ خطابية)؛ ممّا يجعل من التّوازي آلية إنتاجٍ دلاليّ وتحوّليّ، لا مجرّد نمط بل (بنية فاعلة).

نخلص في هذا المبحث إلى أنّ الإيقاع الدّاخلي في شعر أنسي الحاج ليس مجرد زخرف صوتي، بل آليّة بنائيّة تولِّد المعنى وتكثّف التجربة، حيث تتواشج الإيقاعات مع الحقول الدّلالية لتخلق شعريّة متفرّدة، يتحقّق فيها المعنى من صدى الصّوت، وتتكثّف الرّؤية من تواتر النغمة، ما يؤدي إلى تفاعل البنى النصّية داخل التّشكيل اللّغوي في النصّ، غير أنّ هذا الإيقاع، رغم طاقته الدّلالية، لا يعمل بمعزل عن آليّات أخرى، بل يتضافر مع الانزياحات الدّلالية التي تدفع اللّغة إلى تجاوز مرجعيتها المباشرة، وهو ما سيكون محور المبحث التالي.

المبحث الثّاني: الانزياح الدّلالي وإعادة تشكيل المعنى

يمثّل الانزياح الدّلالي (Semantic Deviation) من أهم آليّات التّشكيل الأسلوبيّ والألسنيّ التي تسهم في كسر أفق التّلقي التّقليدي للنص؛ إذ يتجلّى عن طريق خرق المألوف اللّغويّ والانزياح عن نسق الاستعمال العادي للغة، وإعادة ترتيبها على نحو يُحدث خلخلة في التّوقع القرائي (سعد مصلوح، 2002، ص43)، بمعنى اِستعمال اللّغة اِستعمالاً يخرج بها عمّا هو مألوف ليثبت ذاتيّته، ومن هنا يبدو واضحًا إنّ قانون الإنزياح يتوقّف على الأسلوب وطريقة إستخدام اللّغة فالأسلوب يتحدّد ((بانحرافيته عن الإستعمال أو العرف اللّغوي وعند كلّ أديب خلّاق لا بدّ أن نكشف وجود انحراف أسلوبي فردي)) (جان كوهين، 1987، ص44)، وإذا اِنحرف الأسلوب من أجل فنية اِستخدام اللّغة المتجاوزة للمعيار، فإن الإنزياح في هذه الحالة يعدّ من أهم الظواهر التي ينماز بها الأسلوب الشّعري عن غيره؛ لأنّه عنصرٌ يميز اللّغة الشّعريّة ويمنحها خصوصيتها وتوهجها وألقها، وتجعلها لغة خاصّة تختلف عن اللّغة العاديّة (مسعود بودوخة، 2011، ص 43).

ومن أبرز آليّات هذا الانزياح في شعر أنسي الحاج المفارقة والصّورة التّعبيرية؛ فالمفارقة تمثل ضربًا من الانزياح القائم على المفاجأة الدّلالية الناتجة عن المزج بين المتنافرات وصهرها في كيانٍ واحدٍ يعانق فيه الشيء نقيضه، فيتفاعلان في سياق دلالي يطبعه التنافر تعبيرًا عن حالات الواقع المتناقض، وتجسيدًا لما يعتمل في نفس الشّاعر من أحاسيس غامضة ومشاعر متضادة (محمد ولد عابدين، 2000، ص140)، أما الصّورة التعبيرية، فإنها تشكّل انزياحًا عن البنية الوصفية المباشرة عبر التّضاد اللّغوي بين طرفي التّشبيه أو عناصر الصّورة المجسّدة

ليعبّر عن حدّة التكثيف الدّلالي الذي يحرّك الدّلالات ويحفّز مداليلها وحركتها النصّية (عصام شرتح، 2014، ص17).

وبهذا يلتقي الطرفان – المفارقة والصّورة التعبيرية – في وظيفة جوهريّة، هي إنتاج دلالات شعريّة مغايرة، تُسهم في تشكيل نسقٍ الخطابٍ وفي بلورة الرّؤية الشّعرية الخاصّة، ومن ثمّ فإن دراسة هذه الظاهرة من منظور لسانيّ أسلوبيّ تتيح الوقوف على دينامية العلاقة بين البنية اللّغوية والانفعال الشّعري، وتكشف كيف يتحوّل الانزياح الدّلالي إلى أداة فنية لإعادة تشكيل المعنى وإثراء التّجربة الجمالية للنص.

ومن هذا المنطلق، يسعى هذا المبحث إلى الكشف عن آليّات الانزياح الدّلالي في قصائد أنسي الحاج، عبر تحليل نماذج نصيّة تتجسد فيها المفارقة والصّورة التعبيرية بوصفهما استراتيجيتين بلاغيتين تسهمان في إعادة تشكيل الدّلالة وتوليد أفق جمالي جديد.

أولا: المفارقة الشّعرية ودورها في خلخلة أفق التّوقع

تُعدّ المفارقة (Paradox)، بوصفها ظاهرةً أسلوبيةً وبلاغيةً، من أبرز التّقنيات الفنية التي تُسهم في إثراء النصّ الأدبي وتعميق دلالاته، وهي لا تقتصر على التّناقض الظاهري بين المعنى الحرفي والمقصود، بل تتجلّى في مستويات متعدّدة من البنية النصّية، لعلّ أبرزها المفارقة اللّغوية، تتشكّل هذه المفارقة عبر توظيف بنى لغويّة ونحويّة تخرج عن المألوف والمعياري، لخلق توتر دلالي يُفضي إلى معانٍ جديدةٍ وغير متوقعة، وبذلك نرى أنّ المفارقة اللّغوية تعتمد فاعلية الانزياح، وكلّما ازدادت درجة الانزياح حدّة كانت المفارقة أشدّ عمقًا وأكثر فاعليةً في تكثيف الدّلالات وتعميق معطياتها الإيحائية، عبر انفجار النصّ إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة في حركة مطلقة من المعاني اللانهائية والتي تنتشر فوق النصّ متجاوزة كلّ الحواجز(عبد القادر عبو، 2007، ص125)، فمن جهة تعين المبدع على الإنفلات من دائرة المباشرة والبساطة، والدّخول في آفاق الضبابيّة الجماليّة والشّفافيّة البعيدة (سامح الرواشدة، 1995، ص 3788)، ومن جهة أخرى فإنّها ((علامة منتجة لعددٍ غير محدودٍ من العلامات التي لم تُفلح في إكتساب مدلول ثابت، أو مدلولات مناقضة للآخر، لكنّها تُستخدم فقط بديلاً مستديمًا لدالّ بدلاً من دالٍ آخر بحيث يبقى البعد بين الدّوال قائمًا)) (خالد سليمان، 1991، ص60)، إنّ دراسة هذه الظاهرة من منظور لسانيّ أسلوبيّ تتيح لنا الكشف عن الآليّات اللّغوية التي يعتمدها الشّاعر في بناء مفارقته، وكيف تُسهم هذه الآليّات في تشكيل الرّؤية الفنية والدّلالية للنص.

وسنحاول في هذا المحور استكشاف تجلّيات المفارقة الدّلالية في شعر أنسي الحاج، وتحليل آلياتها اللّغوية والأسلوبيّة التي تُسهم في بناء هذه المفارقة، عبر النّصوص المشحونة بالمفارقة اللّغوية التي تعتمد فاعلية الانزياح، ومن ذلك قصيدة **(لو كنت مكاني)** التي تّتسم بالثنائيات الضدية داخل التّراكيب، أي بين سمتين متضادتين من التّركيب نفسه، كما يظهر من المقطع الشّعري:

لو كنت مكاني
يتكلّمون يتكلّمون
ويتكلّمون
يسكتون يسكتون
اواه ! أرجوكم ! تكلّموا ...
كلامهم كان يجب أن يريح
ولا يريح
سكوتهم كان إذا يجب أن يريح
ولا يريح!
وتفترض أن بين كلامهم وسكوتهم
استراحة
تُريح حقًا،
تتوقف لتكتشف
أن هذا الملجأ هو أيضًا
مقصوف بكلامك أنت الذي لا جواب عنه
وبسكوتك أنت الذي لا سؤال عنه !
لو كنت مكاني
لعرفت أن تتصرّف كي تتخلّص
وهو هذا ما يقهرني

فأنا كنت أريد
وأنا أنا
أن أكون أنت (أنسي الحاج ، 1963، ص 13).

تتجلّى المفارقة التّركيبية في هذا النصّ عن طريق التّقابل الحادّ بين فعلي الكلام والصّمت؛ إذ يتمنى المتكلم أن يصمت الآخرون حين يتكلمون، وأن يتكلموا حين يصمتون، فالبنية النّحوية للجمل هنا لا تتحرك في سياق تتابعي أفقي، بل في بنية دائرية مُغلقة تعيد إنتاج التّناقض، ما يخلق توتّرًا داخليًا على مستوى الملفوظ، فـ (الكلام) لا يؤدي وظيفته الطبيعية (الإستراحة)، و(الصّمت) لا يمنح الطمأنينة، ممّا يقلب الوظائف التّداولية المتوقعة ويضع المتكلّم في عزلة لغويّة ونفسيّة.

وتظهر هذه البنية المتوترة عن طريق المفردة المفتاحية (استراحة)، التي تُسند في العادة إلى مفارقة (التعب)، لكنّها هنا لا تُقابل مفردةً مقابِلةً، بل تَحمل في بنيتها الضمنية نقيضها الدّاخلي، وكأنّها تستبطن (التّعب) ذاته، وهذه المفارقة القائمة على التّوتر الدّلالي الكامن في البنية التّركيبية تُبرز الطابع التّفكيكي للنص؛ إذ يفكّك المعنى الظاهري بإحالته إلى نقيضه.

كما تتعزّز هذه الاستراتيجية الأسلوبية عبر بنية التّوازي اللّساني، سواء على مستوى الجملة تكرار (يتكلمون) و(يصمتون) أو على مستوى المقاطع، حيث يُعاد توزيع الثّنائيات في تشكيل نحوي متوازٍ، يقيم معادلة تركيبية بين (حبّذا لو يصمتون) و(حبّذا لو يتكلّمون)، في نوع من المقابلة التّوليدية التي تُعيد تعريف المسافة بين الذات والآخر، لا من حيث المعنى فحسب، بل من حيث البناء الأسلوبيّ أيضًا (ينظر: رانة نزال، 2010، ص34).

إنّ أهم ما يميّز البنية المفارقة في هذا السّياق هو قدرتها على كسر النّسق اللّغوي السّائد، عبر توظيف النفي التبادلي والتقابل المضاعف، كما في قول الشاعر: **(كان يجب أن يُريح، فلم يُرح)**، فهنا تشتغل الجملة ليس على خط أفقي بل على مستوى عمودي يتضمن الإيجاب ثم النفي، ما يخلق انزياحًا تركيبيًا يُزعزع دلالة الملفوظ ويحوّله إلى مساحة تأويلية مفتوحة.

ويبلغ هذا التّوتر ذروته في صورة (الملجأ)، التي تفترض، في أعراف اللّغة، معنى الأمان، غير أنّها تُفجّر دلاليًا حين تُقابل بصورة (مقصوف)، فيغدو (الملجأ) ذاته مكانًا للخطر، وهذا الانزياح التّركيبي ليس مجرد انزياح معجميّ أو دلاليّ، بل هو اشتغال على قلب الوظيفة الدّلالية داخل البنية الأسلوبيّة، وتحويل اللّغة إلى مجال للتناقض البنيوي المقصود (عصام شرتح، 2005، ص 88).

كما يُلاحظ أنّ النصّ يتحرك ضمن توازيين متضادين:

- **التّوازي الدّلالي الإيجابي الذي يتحقق عن طريق التّكرار وتنامي المفردات (كلامهم)، (صمتهم).**
- **والتّوازي التّضادي القائم على النفي والإبطال (يُريح – لا يُريح، كان يجب – لم يكن).**

وفي ختام النصّ، تنقلب البنية على نفسها، فيتحوّل التّوازي إلى انفصام، ويُستثمر أسلوب التمنّي بصيغة (لو) ليؤسّس نسقًا احتماليًا قائمًا على ما لم يكن، أو على ما لا يمكن أن يكون، وهذه الأمنية المضمرة تتكثّف في عنوان النصّ: **(لو كنت مكاني)**، وهو عنوان يُراكم الدلالة ويوجهها نحو قطيعة لغوية ونفسية عميقة بين (الأنا والآخر)، بين اللّغة ولغتها المضادة.

وهكذا، فإنّ المفارقة اللّغوية في نصّ أنسي الحاج لا تقتصر على بنية لغويّة معكوسة أو تقابل تقليدي، بل تتجسّد في حركة النصّ الكلّية التي تنبني على:

- **تضاد داخلي في العبارة،**
- **وتحطيم آليّات الانسجام النّحوي والدّلالي،**
- **وتكثيف المفردات ذات التوجّه الانفعالي المتوتر،**

ما يجعل من النصّ وحدة أسلوبية متماسكة ذات توتّر دائم، تنفتح على تعددية في القراءة، وتحفّز القارئ على تأويل المفارقة لا بوصفها ناتجًا بل بوصفها بنية نصيّة كبرى.

ولو نظرنا إلى نصٍ آخرَ من نصوص أنسي الحاج نجد أن تقنية المفارقة لها مجال أوسع، وربّما يعود ذلك إلى طبيعة الشّاعر التي تكون الغلبة فيها للاشعور، حيث اللّغة تتشكل دفقات من الخلق غير محدّدة، يقول:

أرخيتني، ياقشة البحر، لم ترخيني، لافرق
أغرق فهذا هو. أغرق او أحلّق او أنام. لاوجهة
لا وجهة !أسرطن العافية، اهتك الستر عن غد السرطان

حرية!. (أنسي الحاج، 1994، ص 112).

تتكشّف المفارقة التّركيبية في هذا النصّ عبر التوتر الناجم عن انعدام الانسجام بين الوحدات اللّغوية، وتشكيلها لعلاقات تراكبية غير منطقية تُعبّر عن موقف وجودي مضطرب إزاء الواقع، وتظهر الذات الشّاعرة ممزّقة في علاقاتها مع العالم، فاقدة لوحدة الموقف، يغلب عليها التناقض الدّاخلي والانكسار المعرفي (يوسف حامد، 1980، ص 108).

انطلق النصّ عبر أداة الاستفهام التي تفتتح البنية بتعليق دلالي واستبطانٍ للشكّ؛ إذ لا يُطرح الاستفهام من أجل الجواب، بل من أجل الكشف عن هشاشة المنظومة التداولية وانهيار وظائف اللّغة التقريرية، فالفعل التالي للاستفهام (**أرخيتني، يا قشة البحر**) لا يملك قدرة إنجازية حقيقية، لأن فاعله (قشة البحر) كيان هشّ رمزًا ودلالةً، مستنزف الإمكانية ومُفرغ من القدرة، وهنا تنشأ أولى بؤر المفارقة، حيث يُستدعى كائن عديم الفاعلية بوصفه منقذًا، فيغدو الرجاء عبثًا، وتُقام المفارقة على مفصل من التناقض البنيوي بين البنية الإنشائية وبنية المضمون.

تتنامى المفارقة اللّغوية في هذا النصّ عبر تفريغ أفعال الرّجاء من مفعولها، وتفكيك البنية الإنقاذية الكامنة في الخطاب، فكلّ عناصر الفعل الشّعري تحيل إلى تآكل الأمل الإنقاذ المفترض، المشكوك بحدوثه، يستحيل إلى تأكيد على اللاجدوى، ولا يعود الاستفهام سوى واجهة لفراغ داخلي، أما (قشة البحر)، فتكثيف رمزي للهشاشة التي يتوسل بها الشاعر، وهو ما يُشكّل مفارقة رمزية تعبّر عن حالة من الانهيار النفسي والإدراكي وتضعنا أمام فسحة من الاحتمالات تفيد في مجموعها أنّ يأسًا يشلّ فاعلية الشّاعر ويكبح جماحها (يوسف حامد، 1980، ص 108).

وفي الانتقال التّركيبي نحو الجملة: (**أغرق فهذا هو**)، تظهر البنية المفارقة في أشدّ تمظهراتها؛ إذ يتحوّل (الفعل) إلى فعل هادم، يتجاوز فكرة النجاة إلى التماهي مع الفناء، فالغرق هنا ليس مجازًا بل رغبة ضمنية، موقف عدمي يستبطنه النصّ عبر اختيار الفعل المضادّ لفكرة الخلاص، وتتمظهر المفارقة في انسحاب الأفعال من دلالاتها الأصلية، وانزلاقها نحو ضديدها: (أحلّق)، (أنام)؛ أفعال تومئ للحياة والحركة والانعتاق، لكنّها في سياق النّفي المكرّر: (**لا وجهة، لا وجهة**)، تنسف معناها وتغدو دالّة على التيه والعدم.

وهذا النّفي المكرّر والمركّب ليس بنية نحويّة فقط، بل هو ضرب من الهندسة البصريّة للعبارة، فتموضع (لا) في نهاية السّطر يفتح أفق النفي إلى مالا نهاية، ويمنح النصّ طاقة انزياحية بصريّة ودلاليّة، تقوّض الاستقرار المعنوي وتضع القارئ أمام لا يقين لغوي ووجودي، هذه البنية لا تكتفي بالمفارقة التّركيبية بين الأفعال، بل تتّسع لتصبح مفارقة بنيوية على مستوى هندسة القول الشّعري.

ويتكامل هذا التّشكيل مع دلالات ثقافية أعمق؛ إذ تتحوّل المفارقة إلى علامة على الاغتراب بين الذّات والمجتمع، بين الفرد وسلطة المعنى، فالشّاعر يتموضع خارج النّظام الرّمزي المُهيمن، ولا يقدّم نفسه كذات مندمجة، بل كذات مأزومة، مفكّكة، محكومة بالرّفض والقلق، والمجتمع، بوصفه سلطة قسريّة، يُقابل بذات متمرّدة تعجز عن تحقيق مصالحة معه، ولا تنشد سوى الفكاك منه أو التّواري خلف نفي شامل.

إنّ المفارقة هنا، وفق المنظور اللّسانيّ الأسلوبيّ، ليست مجرّد نسقٍ تعبيريّ؛ بل هي آلية تفاعليّة تُحدث اهتزازًا في بنية المعنى، عن طريق:

- **كسر العلاقات المنطقية بين الجمل،**
- **تقويض الفعل الإنجازي،**
- **هندسة سطرية تنفي الانسجام الإيقاعي والدلالي،**
- **تراكب النفي على الفعل حتى يتقوّض المعنى من أساسه.**

ويترتب على هذه البنية المفارقة تحوّل النصّ إلى حقل توتر دائم، تُعاد فيه صياغة العلاقة بين اللّغة والواقع، بين الذات والآخر، على نحو تصادمي، لا تصالحي؛ إذ تغيب المصالحة المحتملة، ويتكثّف الانفعال بوصفه هزّة نفسيّة يتجلّى فيها التّناقض كهويّة للذّات.

وهكذا، يتموضع النصّ داخل شبكة من المفارقات التّركيبية المتناسلة، حيث تتشكّل المعاني لا من الإحالة المباشرة، بل من الفجوة بين ما يُقال وما يُنقض، بين اللفظ وسياقه، بين النّحو والتأويل، وهي شبكة تُعيد تعريف البنية النصّية ككل، وتمنحها طاقتها التأويلية والانفعالية الكبرى (يوسف حامد، 1980، ص 110).

ثانيًا: الصّورة التعبيريّة في السّياق التّداولي

تُعدّ الصّورة التعبيرية في الشّعر الحديث أحد عناصر التّشكيل الشّعري الرّئيسة في تكوين المعنى الشّعري؛ إذ لم تُعد مجرّد وسيلة للتزيين أو التّشخيص، كما هو الحال في البلاغة التّقليدية، بل غدت بنية توليدية تنتج المعنى وتُعيد تشكيل الواقع عن طريق اللّغة، وهذا ما اصطلح عليه ((معنى المعنى)) (عز الدين، 2013، ص 112).

وفي هذا السّياق، يتّخذ شعر أنسي الحاج من الصّورة أداة مركزية للتعبير عن التّوتر الوجودي، والقلق المعرفي، والانفلات من نماذج التعبير المألوفة، وتُقارب هذه الدّراسة بنية الصّورة التّعبيرية عبر مستويين أساسيين: (الصّورة التّشبيهية، والصّورة الاستعارية)، بوصفهما أبرز آليتين لتوليد المجاز في شعر أنسي الحاج، بما يتوافق مع المنظور اللّسانيّ الأسلوبيّ الذي يُعنى بكيفية إنتاج الدّلالة عن طريق التّشكيل التصويري داخل البنية النصّية.

1- الصّورة التّشبيهية بوصفها تقنية أسلوبيّة لفتح أفق الدّلالة

اختلفت النظرة المعاصرة للتشبيه على أساس أنّ الصّورة في الشّعر المعاصر قد جنحت إلى الاتساع والتعقيد، كما أنّها اعتمدت على الذّهنية؛ لذلك فالتّشبيه وفق هذه النظرة يقيم تماثلاً في الإدراك الدّاخلي لحركة الأشياء، وانفعال الشّاعر بها، ولم يجد الشّاعر في تكوين صورته الشّعرية الخاصّة بدًّا من أن يعقد الصّلات بين الأشياء وفقًا لنظرته الذاتية للموجودات وانفعاله بها (بشرى موسى، 2008، ص121)، فالتّشبيه في شعر أنسي الحاج لا يقوم على التماثل الصّوري، بل على الانزياح والتّكثيف والاقتران الغريب، ما يجعل الصّورة أداة لاكتشاف ما هو غير مرئي في الأشياء.

ومن النّصوص التي تُجسّد التّشكيل اللّغوي القائم على إعادة صياغة أداة التّشبيه، قصيدة (**متى صدق الكاذب**)، حيث تتولّد عبرها صورٌ تشبيهيةٌ تتأسّس على التّشبيه البليغ لتُنتج مشابَهة دلالية واضحة بين طرفين صريحين هما: (ذات الشّاعر/ الحبيبة)، هذا التّشكيل لا يقف عند حدود البلاغة التقليدية، بل يخلق انزياحًا لغويًّا يجعل من الصّورة التشبيهية آليّةً لتكثيف التجربة الوجدانية، وفي سياق النصّ، تدخل هذه الصّور في شبكة من تفاعل البنى النصّية، فهي من جهة تغذّي البنية الدّلالية التي تكشف عن رحلة المعاناة والإحباط التي يعيشها الشّاعر، ومن جهة أخرى تتداخل مع البنية السّردية لتمنح مسار التجربة بعدًا حكائيًا داخليًا، كما تُسهم في تشكيل الإيقاع النفسي للنص؛ إذ يقول:

عيناكِ جمرتانِ وأنا الشتاء
دمعتانِ وأنا الدمعُ
الخرافُ والغزلانُ والحمامُ وأنا الذِّئبُ
أعليتُ رايتي لتفلحها الرياحُ،
وكدهرٍ تنظُرُ عيناي إليكِ
فقدْ سمعتُ في عينيكِ عذابي ينامُ، وسأحبكِ لأنّكِ
الضَّبابُ المهاجرُ،
وأنا الرِّيحُ وراءَ الضبابْ...
أحبيني، ولا تنكسري، فستقعينَ في قلبي
واسمعيني:
جسدي يقرعُ كالأجراسْ (أنسي الحاج، 1994، ص 57-58).

يُبنى التّصوير الشّعري في هذا النصّ على تراكم مشبّهات متداخلة، تنتمي إلى حقول حسّية ودلاليّة محمّلة بطاقات دلاليّة متعارضة (الجمر/ الشّتاء، الذّئب/ الحمام، الدّمع/ الجسد، الضّباب/الرّيح)، ويُعاد تركيب العلاقة بين هذه العناصر في ضوء رؤية وجدانية مُشبعة بالتّوتر والحرمان والانفصال، وهنا تبرز الوظيفة الإجرائية للتشبيه في شعر أنسي الحاج بوصفه تقنية لفتح أفق الصّورة لا لغلقها؛ إذ لا يُقصَد بالتشبيه تشييد تماثل بسيط، بل خلق تشاكل شعوريّ داخل اختلاف جوهري.

ويتجلّى التّشكيل اللّغوي عبر:

1- **التّناظر التّركيبي:** عبر الجمل ذات البنية التّناظرية، والتي يُستعمل فيها رابط صريح (كاف التّشبيه) أو يُلغى لتكون العلاقة الاستعارية قريبة، لكنّها تظلّ محافظة على طابعها التّشبيهي في الأصل (**عيناكِ جمرتانِ وأنا الشتاء**).
2- **التّحوّل في موقع المشبَّه والمشبَّه به:** حيث ينتقل التّشبيه بين موقع الذات (الشاعر) والآخر (الحبيبة)، ما يكرّس ازدواجية البؤرة الشّعورية، ويفتح المجال أمام تداخل (الأنا والآخر)، كأنّهما يتبادلان الأدوار في صورةٍ دائرية.
3- **المعجم التّصويري:** تُهيمن ألفاظ محمّلة بطاقات دلالية متعارضة (الجمر/ الشّتاء، الذّئب/ الحمام، الدّمع/ الجسد، الضباب/ الريح).

كما يتّضح أنّ النصّ يقوم على تفاعل داخلي بين وحداته، حيث تُمارس التّشبيهات في النصّ وظيفة التّكثيف الدّلالي والانزياح التعبيري، فهي لا تُبرز مظهرًا واحدًا من الشّبه، بل تولّد طبقات شعوريّة كامنة:

- **الجمر/الشّتاء:** علاقة (حر/ برد) لا تشير إلى تناقض مادي، بل إلى استدعاء ضمني للدّفء العاطفي المفقود، واستبطان للحرمان.
- **الخراف والحمام/ الذئب:** صورة تعكس انقسام الذّات بين الافتراس والرّقة، بين التّهديد والرّغبة في الاحتواء.
- **الرّيح/ الضّباب المهاجر:** الحبيبة تتحوّل إلى كيان متحرّك، مراوغ، بينما الشّاعر (الرّيح) يلاحقها بعبثية، ممّا يُعمّق من تمثّل اللايقين الوجودي.

وهنا تظهر تقنيّة التّشبيه بوصفها قناة لنقل اللاوعي الشّعري، أي إنّها تمكّن الشّاعر من التّعبيرعن مكنوناته النفسية بلغة الإزاحة، فالجمع بين هذه المشبهات المتضادة يخلق صورة شعريّة مركبة، تُبرز التّوتر الدّلالي بين الشّاعر والمحبوبة، وتُشير إلى علاقة تتّسم بالصّراع أو التّناقض، ولكنّها في الوقت نفسه علاقة حيوية وديناميكية، فالشّاعر هنا لا يصف فحسب، بل يُنشئ عالمًا دلاليًا خاصًّا به، يعتمد على التّضاد لخلق معنى أعمق وأكثر إيحاءً؛ إذ إنّ هذا التشبيه يفتح أفق الصّورة عن طريق تجاوز الوصف المباشر، والانتقال إلى مستوى رمزي يُحفز القارئ على التأويل، ويُشركه في بناء المعنى الكامن وراء هذه الثنائية المتضادة، وهنا تظهر تقنيّة التشبيه بوصفها قناة لنقل اللاوعي الشّعري، أي إنّها تمكّن الشّاعر من التعبير عن مكنوناته النفسية بلغة الإزاحة، فالذّات تقول ما لا تقوله عبر التّحايل التّركيبي (عز الدين إسماعيل، 1974، ص94).

وإذا ما دقّقنا في الأفق الدّلالي لهذه الصّور وجدنا أن عبارة (**جسدي يقرع كالأجراس**)، يُستثمرفيها التّشبيه لا كصورة ساكنة، بل كصورةٍ ديناميكيةٍ صوتيةٍ، حيث يُحمّل الجسد صوتًا ورنينًا وإيقاعًا داخليًا، بما يعكس ذروة الانفعال العاطفي، وهنا يُمارس التشبيه وظيفة إيقاعية عبر استحضار صورة (صوتيّة/ جسديّة) تحتشد فيها أحاسيس الألم والرّغبة والانتظار؛ إذ تُحيلنا هذه البنية إلى ما يسميه رومان جاكوبسون بـ (الوظيفة الشّعرية للغة)، التي تُركّز على البنية ذاتها حيث يصبح التشبيه أداة لبناء الإيقاع المعنوي لا الخارجي فحسب (ينظر: جاكوبسون: 1988، ص 13و 35).

وفي ضوء نظريّة الأنماط النّموذجية، تُستمد علاقات التّشابه هنا من مفهوم (المشابهة العائلية)، التي تتيح النظر إلى المقولات بطريقة مرنة جدًا، تمكّن من الإبقاء على المقولة مفتوحة أمام موضوعات ممكنة (عبد الاله سليم، 2001، ص139-140)، ممّا يسمح بظهور صورٍ مداخلة، فمرّة يكون فيها المشبه (ذات الشاعر)، وفي مرّة أخرى يكون المشبه (الحبيبة)، في ديناميكية تداولية تعكس بنية الذّات وتحوّلاتها، ويمكننا رصد أوجه التّشابه والاختلاف بين الطرفين، حيث تُستعاد الذّات المبدعة بشكلٍ صريحٍ، إما عن طريق التّمثيل المباشر، أو عن طريق الانعكاس المجازي في صورة الآخر، وكما يأتي:

محور الذّات (الشّاعر):

المشبّه	المشبّه به	وجه الشبه
أنا	الشتاء	البرودة/الحاجة للدفء
أنا	الذئب	التوحّش/الافتراس كقناع للرغبة
أنا	الدمع	الهشاشة والانكسار
أنا	الريح خلف الضباب	المطاردة والانجذاب المجهول
أنا	الدهر	الانتظار/العبور الزمني
جسدي	الأجراس	الاضطراب/ شدة الحنين
عذابي	ينام	الحرمان

محور الآخر (الحبيبة):

المشبّه	المشبّه به	وجه الشبه
عيناك	جمرتان	الجاذبية/الإحراق اللذيذ
عيناك	دمعتان	الرقة والانفعال
أنتِ	الحمام والغزلان	السلم والضعف والجمال
أنتِ	الضباب المهاجر	الهروب/الانفلات

من هنا يتّضح، أنّ الصّورة التّشبيهية عند أنسي الحاج في هذا النصّ ليست مغلقة على علاقات تقابليّة ثابتة، بل آليّة مركزيّة في التّشكيل اللّغوي، فهي تخلق توتّرًا دلاليًا قائمًا على الانزياح والتّقابل؛ إذ يغدو التّشبيه أداة لتفكيك

الكينونة وإعادة إنتاجها في فضاء شعري حديث، حيث تتقاطع ثنائية الأنا/ الآخر، (الرّغبة والخوف، المطارة والانجذاب، الدفء والحرمان)، في نسيج دلالي متماسك.

ومن صور التّشبيه الأخرى التي يرصدها البحث في نصوص أنسي الحاج التّشبيه الذي يعتمد الصّورة، التي تتوزّع داخل النصّ؛ إذ يلتقط الشّاعر من مخزونه النفسيّ، والمعرفي صورًا، فيلصقها، جامعًا إيّاها في إطار القصيدة الواحدة، ضمن مبنى النصّ، ومن بين النّصوص الشّعرية التي تشتغل على إنتاج هذه الآلية من التّشكيل التّشبيهي، نصّ قصيدة: **(هوية)**؛ إذ يقول فيها:

يجب أن أبكي، كيف نسيتُ أنّ الدّموع تعكّر المرايا؟
المرآة غابة لكنِ الدّمعةُ فدائيّ. فلأسمعَ
جـلَبتكِ أيّتها الرّفيقـة! فلأرفع لواءك حتّى تتقطّع أوتار كتفـي!
تمطر فوق البحر
لم يعد في العالم دمعة.. (أنسي الحاج 1994، ص20).

حين نقترب من البنية الشّعرية في هذا النصّ لأنسي الحاج، لا يمكننا فصل الصّور التشبيهية عن معماره الكلّي، فالصّورة عنده ليست تشكيلًا زخرفيًا معزولًا، بل عضوٌ فاعلٌ في جسد النصّ، يسهم في إنتاج الدلالة وتحريك البنية الشعورية من الداخل. وفي هذا الإطار، تندرج الصّورة التشبيهية في قوله: **(كيف نسيت أن الدموع تعكّر المرايا؟)**، وهي صورة شديدة التكثيف، تتجاوز بعدها التشبيهي لتُمارس وظيفة رمزية وانفعالية في آن معًا، فمن الناحية التكوينية، يُشَبّه الشاعر (المرآة) بـ (البحيرة) بجامع (الصفاء) بوصفه وجه الشبه، ويُسند إليها فاعلية (التعكّر) بفعل الدموع، لا بسبب خارجي كما في الطبيعة (كالحصى أو الطين)، بل بفعل داخليّ وجدانيّ (الدمع/الخطيئة/الندم)؛ وهنا تتشكّل صورة مقلوبة للمرآة لا تعكس الجمال، بل تعكس انكسار الذات، ويغدو الدمع عاملًا من عوامل الانتهاك الرّمزي للصورة النمطية عن المرآة بوصفها أداة لتأكيد الهوية البصرية، فإذا بها تتعكّر، وتتكسّر، ومن منظور لساني، تُبنى الصّورة على نسق تشبيهي ضمنيّ يستبطن التّوازي بين عنصرين من مستويين مختلفين:

- **المرآة = البحيرة (كلاهما سطح صافٍ يعكس).**
- **الدمع = مسبب الاضطراب (كما في البحيرة حين يُقذف فيها حجر).**

إلا إنّ الانزياح الأسلوبي هنا يتمثل في أن المُعكِّر ليس خارجيًا، بل ينبع من الذات الشاعرة، وهذا ما يمنح الصّورة بُعدًا دلاليًا جديدًا: الدموع بوصفها طقسًا شعائريًا لتشويش الرؤية، لا لتوضيحها، وفي السياق الأسلوبي الدلالي، تتأسّس العلاقة بين هذه الصّور على ثنائية: (الصفاء/التعكّر)، التي تُمثّل في المعنى العميق ثنائية (الحقيقة/الذات)، فالمرآة لا تكشف الحقيقة، بل تشوّهها، بسبب دموع الداخل، لا أفعال الخارج، وهنا تنكشف الصّورة عن بُعدها الوجودي؛ فهي تقول إن الذات، حين تواجه المرآة، لا ترى وجهها، بل ترى آلامها.

وهكذا، نرى أن الصّورة التشبيهية عند أنسي لا تُبنى من أجل (تمثيل الخارج)، بل من أجل (اختراق الداخل)، ولهذا تكون المرآة عنده غابةً، ويكون البكاء فعلاً فدائيًا، فتشبيه (الدمعة فدائي) يُكثف دلالات التضحية، فهي ليست مجرد سائل، بل هي كيان فاعل، مُحمل بشحنة دلالية قوية تُشير إلى فعل مقاومة، هذا التكثيف يُسهم في إثراء الصّورة الشّعرية، ويُحفز القارئ على التأويل، ويُشركه في بناء المعنى، وهكذا تتحوّل الصّورة من وحدة مغلقة إلى شبكة صور ترتبط فيما بينها بعلاقات داخلية (تجانس دلالي، انفعال مشترك، وحدة في المعجم)، فالصّورة التشبيهية (الدموع/ تعكير المرآة) لا تستقلّ بذاتها، بل تُعيد تشكيل خريطة الألم، كما تتكامل مع صورة المرآة بوصفها غابة (أي فضاء كثيف، متشابك، لا مرئي بوضوح)، والدمعة فيها تمثّل فدائيًا رمزيًا، أي قوّة احتجاج صامتة، نحن إذن أمام بنية رمزية ممتدة:

المرآة ← الغابة ← الانعكاس ← التضحية
- **الدمع ← الخطيئة ← الفداء ← العذاب**
- **الجلبة ← الكشف ← الانهيار ← التطهير**

من هنا يتّضح أنّ أنسي الحاج لا يوظّف التشبيه بوصفه تقنية وصفية، بل بوصفه تقنية انزياحية انفعالية، تسهم في بناء النصّ من داخله، وتمنحه طاقته شعورية ورمزية، فتتحوّل الصّورة التشبيهية إلى أكثر من أداة بلاغية؛ إنّها جزء من آلية كبرى لتوليد المعنى عبر تضافر البنى النصّية وتفاعلها.

2 - الصّورة الاستعارية كتقنية تفكيك وإعادة بناء المعنى

تتجلّى الصّورة الاستعارية بوصفها نواة أسلوبيّة تقوم على تفكيك البنية الإدراكية للعالم وإعادة بنائها في ضوء علاقة إيحائية تستند إلى الخيال، لا إلى المنطق. فالاستعارة، باعتبارها فعلًا لغويًا تداوليًا، تُعيد تنظيم العلاقات بين الأشياء عبر استدعاء غير المألوف من الصّلات، ممّا يُفضي إلى إنتاج صور تستند إلى التّوتر الدّلالي والانزياح

عن النسق المرجعي، ولهذا قِيل عن الصّورة: إنّها إدراك حسيّ ولكنّه إدراك ينفذ إلى باطن الأشياء (نصرت عبد الرحمن، 1979، ص197).

وتعمل الاستعارة بوصفها تقنية تشخيص وتجسيد؛ إذ تُحيل المعنى المجرد إلى تشكيل حسّي نابض، دون الحاجة إلى أدوات التشبيه الظاهرة (مجدي وهبة، 1984، ص315)، وهذا الانتقال لا يتمّ إلاّ عبر تواطؤ مكونات ثلاث: (الوعي النفسي، التجربة الشّعورية، والآلية اللّغوية)؛ إنها ليست محاكاة، بل إعادة تأليف للعالم، حيث تتشابك الحركة الفكرية بالحركة الشّعورية لتنتج طاقة تعبيرية عالية تُحدث توترًا إيقاعيًا داخل اللّغة (مجدي وهبة، 1984، ص188).

وعليه، فإنّ الاستعارة في قصيدة النثر لا تُعَدّ مجرّد ترفٍ بلاغي، بل تمثّل تشكيلاً لغويًّا جوهريًّا يُعيد إنتاج المعنى عبر استثمار التوتّر بين طرفيها في بناء صورة شعرية متجدّدة، وهذا التّشكيل لا يقف عند حدود البنية الاستعارية، بل ينفتح على شبكة من تفاعل البنى النصّية؛ إذ تتداخل البنية التصويرية مع البنية الشعورية والسّردية لتجعل من الاستعارة فعلاً وجوديًا يعيد صياغة الذات ويعيد تشكيل العالم في ضوء حدوسها الدّاخلية.

وعلى ضوء ذلك، يمكن أن نفهم كيف مارس الشاعر أنسي الحاج التّشكيل اللّغوي في صياغة الصّورة في قصيدة **(الرأس المقطوع)**، حيث انبثقت هذه الصياغة من خصائصه الذاتية المتوغلة في نسيج اللّغة، فأعادت تشكيلها بما ينسجم مع شعوره الدّاخلي المتأرجح بين المحسوس والمتخيَّل، وهذا التّشكيل لا يظلّ معزولاً في بعده البلاغي، بل ينخرط في شبكة من تفاعل البنى النصّية؛ إذ تتضافر البنية التصويرية مع البنية الشعورية والرّمزية لتمنح الصّورة طاقتها الإيحائية وقدرتها على تمثيل التجربة الوجودية للشاعر، فيقول:

تنزل المِقْصلةُ حاملةً اريجهَا
حولَ القاعدةِ زنّارُ صِبيةٍ يَعُدّ الجُنون
بيتي مرتفعٌ كالجسدِ
الفقرُ يتنفّسُ
الأمواجُ الغاضبةُ على الصُّخورِ مُغتصبة.
الفقرُ يتسلّقُ،
مِنْ يَدي يشرب
يقطفُ دُخانا يسمعُ باخرةً يحطّ خمرةً شقراءَ في جيبه
ككل طائرٍ عجوزٍ يشُقّ الجوّ، عارٍ على ظِلالهِ المُحتدِمة.
يرفعُ البيضَ والزّبيب ، يبرُدُ كالتّوت
أنا الطّاغية ؟
يَنصلبُ على الزّجاج كالعاصفة
مِنْ يدي يشْرَبُ الفقرُ، حظ الآخرين (أنسي الحاج، 1994، ص81-82).

يُمارس أنسي الحاج في هذا النصّ نوعًا من (التحوّل الدّلالي الجذري) عبر استعارات متتابعة تجعل من (الفقر) بنية حيويّة لا مفهومًا اجتماعيًا ساكنًا، وإعادة بنائه في هيئة تخييلية تنطوي على أنسنة مكثّفة يتحوّل الفقر من حالة مجردة إلى كائن حيّ (يتنفس، يتسلق، يشرب، يقطف)، وهي أفعال ذات طاقة دلالية عالية، تُفعل البنية الحسية داخل السياق الشّعري وتحوّل المجرد إلى ملموس (يوسف الكوفحي ، 2011، ص119)، وتزرع في الكلمات والصّور حركةً ونشاطًا لآليّة التّفكير التي ستقود إلى إنفعال شديد يجعل من النصّ المنجز كائنًا ينطق (يوسف الكوفحي، 2011، ص119).

إذن، الصّورة الاستعارية هنا ليست زخرفًا بل تُمارس فعلاً إدراكيًا ومعرفيًا، حيث تُفكّك الحدود التقليدية بين الذات والعالم، بين الموضوع والمحمول، وتعيد ترتيب العلاقات الدّلالية عبر شبكة من الانزياحات اللفظية، فـ (الفقر) يتماهى مع الكائن الحيّ ويُدرَك بوصفه فاعلاً، ممّا يوسّع أفق الإدراك ويحمّله بحمولة وجدانية كثيفة، فتصوير الفقر على شاكلة إنسان هو تصوير مجازي، لكنّه ينطوي على دلالة إجتماعية تخفي في طياتها حالة الفقر والعوز في المجتمع، ولهذا نرى الشّاعر، في مطلع النصّ الشّعريّ يصوّر بيته مرتفعًا كأنّه الجسدٌ، وعن طريق هذا الجسد جعل الفقر يتّخذ نافذة منه للتنفس، وهو تصوير ابتكرته عبقريته مستعينة بلغةٍ معينةٍ تقوم على أفعال واسماء ذات دلالات متحركة وحيوية، والجدول الآتي يكشفُ علاقة هذه الأفعال والأسماء :

يشرب من يدي
يقطف دخانا
يسمع باخرة
يخط حمرة شقراء في جيبه
يشق الجوّ ككلّ طائر عجوز
يرفع البيض والزبيب
يبرد كالتوت

الأمواج الغاضبة ← تغتصب على الصخور
الأنا الطّاغية ← ينصلب على

نلحظ أنّ الاستعارة تمتد في النصّ وتكوّن بنية مركّبة تشبه الاستعارة التتابعية أو الممتدة، حيث يتمركز (الفقر) كموصوف مركزي يعاد توصيفه عبر سلسلة من الصّور الإيحائية المترابطة، هذه الصّور لا تكتفي بتكثيف المعنى، بل تعمل على تعرية الواقع الاجتماعي؛ إذ يصبح الجسد (الجسد الفردي/ المنزلي) موطنًا للفقر ونافذة لتنفسه، في بناء مقلوب يعكس اضطرابًا اجتماعيًا ونفسيًا.

إنّ توظيف الشاعر لأفعال عالية التوتر مثل: (ينصَلب)، (يَشرب)، (يَقطف)، مقرونة بأسماء ذات ثقل تصويري كـ (الخمرة الشقراء)، و(الطائر العجوز)، يشيّد طاقة تخييلية تستند إلى تلاقي العناصر الحسية والنفسية واللّغوية، منتجة بنية استعارية ذات إيقاع داخلي يكشف عن توتر حادّ في التجربة.

أضف إلى ذلك، أنّ الأسلوب هنا يقوم على كسر البنية النّحوية التقليدية عن طريق الجمل الاسمية والفعلية المتتابعة، المتراكمة دلاليًا، التي تنمو أفقيًا دون روابط تفسيرية منطقية، ممّا يولّد تراكمًا استعاريًا يعزز من فكرة الانزياح؛ إذ يقول: (**يرفعُ البيضَ والزّبيب، يبرُدُ كالتّوت، أنا الطّاغية؟، يَنصِلبُ على الزّجاج كالعاصفة..**)، نلاحظ هنا:

- **الانزياح التّركيبي**، عن طريق تغييب أدوات الربط والتفسير.
- **القطع النحوي والانقطاع السياقي**، مما يُحدث صدمة معرفية تُجبر القارئ على إعادة تأويل البنية.
- **تراكب الوظائف:** الفقر هو الفاعل الظاهر في كل الجمل تقريبًا، وهو ما يمنح النصّ امتدادًا استعاريًا موحدًا.

وهكذا، نرى أنّ الصّورة الاستعارية في هذا المقطع من شعر أنسي الحاج لا تُبنى بجملة واحدة، بل تُنظّم في شبكة من الجمل، ما يجعل النصّ برمّته وحدة استعارية كبرى لا تكتفي بإنتاج المجاز، بل تؤسس لـ:

- **تفكيك المنظور التقليدي للواقع (الفقر) عبر منحه فعالية وجودية.**
- **إعادة بناء المشهد اللّغوي على نحو انزياحي يقطع مع التقريرية.**
- **خلق نصٍّ شعري قائم على الاستعارة الممتدة، بوصفها وحدة أسلوبية/دلالية/نفسية.**

وبهذا المعنى، لا تكون الاستعارة أداة لتزيين القول، بل هي آليّة من آليّات التّشكيل اللّغوي لزعزعة النّسق الواقعي وتفكيكه وإعادة إنتاجه ضمن مشهد لغوي جديد، تتقاطع فيه ثنائيات المألوف والمنفّر، الواقعي والمتخيَّل، الحضور والغياب، وعبر هذا التّشكيل، تتحرّر الدّلالة من ثباتها القاموسي لتنفتح على فضاء تعبيري يؤنسن المفاهيم ويشيّئ الذات، وهنا يتجلّى دور تفاعل البنى النصّية؛ إذ تنخرط البنية الاستعارية في نسيج من البنى الشعورية والرّمزية والإيقاعية، لتنسجم مع أفق قصيدة النثر بوصفها فضاءً مفتوحًا لتجريب الصّورة وخلخلة اللّغة (ينظر: ماجد السامرائي ، 1995، ص 274).

ويبرز دور العلامة أو الإشارة في اِنتهاك منطق الواقع وتفجير رتابته وآليته بما يحقّق للصورة منطقها الخاصّ ويحفّزها على إمكانية التّعبير عن ذاتها التّشكيليّة عدّة سمات، كالإيحائية والإنفعالية والتّخييل والحسيّة والسّياقيّة (سعد الدين كليب، 1997 ص71)، ولهذا يتطلب فهم القيم المعرفيّة والجماليّة للإستعارات، وبحث العلاقات والإشارات التي تخرج بها من حدودها اللّغوية والجماليّة إلى آفاقها المعرفية والفلسفية الرحبة (عبد الفتاح يوسف، 2010 ، ص188)، ويمكن ملاحظة ذلك في توظيف الشّاعر أنسي الحاج للتركيب الإستعاري في بنائها النصّي في قوله :

كان الفجرُ روحُ الليل
والعمر سهمًا مسمومًا
ولمّا انقشع الجبين وتطهّر السّهم

تحطّمت الدنيا
ورانَ الهدوءُ أيامًا
وعاد الجحيم
بلا فجرٍ ولا مساء بل بدوام ذاته المتعاظمة
وبلا قوسٍ ولا سهمٍ
بل بعينيّ تحدقان في الرّعبِ تحديق ولد عجوز.
وبين الدهر والدهر
كانت تقطع عليّ اِشتعال رأسي
نشوةُ أمجدها ولا أملكها
وهربٌ سائر على قدري(أنسي الحاج ، 1960، ص91).

نلحظ في هذا المقطع، تفكيكًا جذريًا للبنية المرجعية للغة: فـ (الفجر) لم يُعد زمنًا بل (روح الليل)، و(العمر) لم يُعد مسارًا زمنيًا بل (سهمًا مسمومًا)، ما يشي بإعادة تشكيل الزمان والكينونة في بُعدٍ استعاريّ يشحن المفردات بطبقات دلاليّة متشابكة؛ إذ إنّ هذه الصّور تُعيد ترميز مفردات الزّمن والموت والبعث، فـ (انقشاع الجبين)، و(تطهّر السهم) يشير إلى لحظة انعتاق أو موت مجازي، يليها (تحطّم الدنيا) كدلالة على نهاية نسق وجودي وبداية أخرى.

وتحمل عبارة (**ران الهدوء أيامًا**) ثقلًا دلاليًا مستمدًا من بعدها القرآني: ﴿**كَلَّا بَلْ رَانَ عَلَى قُلُوبِهِمْ**﴾ [المطففين: 14]؛ إذ يُستثمر فيها الفعل (ران) بمعناه التراكمي القاتم، ليمنح (الهدوء) طابعًا وجوديًا خانقًا ومُطبقًا، لا هدوءًا مطمئنًا، ويؤسّس عن طريقها لبنية تشخيصية تُعبّر عن سكون أشبه بالموت، أو زمنٍ خارج الزمن.

أما عبارة (عاد الجحيم/ بلا فجرٍ ولا مساء) في تُفكّك ثنائية الزّمن التقليدي (بدايات/ نهايات)؛ لتحيلنا إلى زمنٍ سرمديّ متجاوز للقياس الدنيوي، جحيم متعاظم في ذاته، لا يُقاس بالحركة بل بالثبات الكثيف المتوتر.

وفي قوله: (**بل بعينيّ تحدقان في الرّعبِ تحديق ولد عجوز**)، نلحظ استعارة تجمع بين أطراف متناقضة: (ولد) و(عجوز)، وهي انزياح دلالية تشي بانكسار البنية الزمنية للجسد أمام الفزع، حيث تتحوّل البراءة الطفوليّة إلى شيخوخة لحظوية تحت وقع الرؤية الكاشفة، بما يُذكّر بالآية الكريمة: ﴿**فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ**﴾ [ق: 22]، فالفزع أعاد تشكيل هوية الكائن، وحوّل (العين) من عضوٍ حسيّ إلى بؤرة وجودية تترصّد الرّعب.

وفي قوله: (**كانت تقطع عليّ اشتعال رأسي**) نجد إحالة أخرى إلى البعد القرآنيّ عن طريق مفردة (اشتعل) في ﴿**واشتعل الرأس شيبًا**﴾ [مريم: 4]، وهي استعارة تُجسد احتدام التّجربة الذّاتية على مستوى (الرّأس/العقل)، وتدلّ على ذروة التّوتر النفسيّ والذهنيّ، وتتصاعد دلالتها في سياق مفارق: (**نشوةٌ أمجدها ولا أملكها / وهربٌ سائر على قدري**)، فالشاعر يمجّد لحظة النشوة؛ ولكنّه مسلوبٌ منها، محكومٌ بقدرٍ لا فكاك منه، فيتحوّل الحبّ ذاته إلى مفارقة وجوديّة بين التوق والحرمان.

وهكذا، نرى أنّ الصّورة الاستعاريّة في شعر أنسي الحاج لا تُختزَل في كونها شكلاً تعبيريًا زخرفيًا، بل تُمارس دورها كأداة وجوديّة ومعرفية تنهض على التّشكيل اللّغوي القائم على تفكيك النّسق التقليدي للّغة وإعادة بنائه من جديد، في مسار ينقل القارئ من المحسوس إلى المجرّد، ومن الواقع إلى الرّؤيا، وعبر هذا التّشكيل، تتحوّل الاستعارة إلى حركة دلالية دينامية تتقاطع فيها المستويات النفسية والفكرية واللّغوية، فتتولّد عنها بنية شعرية معقّدة تستدعي قراءة تأويلية متعدّدة الأبعاد، وهنا يتجلّى أثر تفاعل البنى النصّية؛ إذ تدخل الاستعارة في شبكة من التداخل بين البنية الشّعورية والرّمزية والإيقاعية، فتُنتج دلالتها من فرط انزياحها، وتقيم معناها في توترها الدائم بين الغياب والحضور، بين الإشارة والسّكوت، بين المحو والتجلّي.

نخلص في هذا المبحث إلى أنّ الانزياح الشّعري عند أنسي الحاج يتجلّى عبر المفارقة والصّورة التعبيرية في سياقها التداولي، حيث يُمارس التّشكيل اللّغوي دوره في إعادة صياغة العلاقات بين الدوال لتوليد أفق دلالي جديد، وتتداخل في هذا التّشكيل الحركة الفكرية مع الحركة النفسية والحركة اللّغوية، لتنشأ شبكة من تفاعل البنى النصّية التي تفعّل مكوّنات النصّ على المستويات الإيقاعية والدّلالية والرّمزية، ومن هذا التفاعل تتولّد حركة انزياحية دينامية تُعيد تشكيل العالم الشّعري وتكثيف دلالاته.

المبحث الثالث: الرّمز وتكثيف المعنى الشّعري

يُعدّ الرّمز من أبرز آليّات التعبير الفني في الشّعر الحديث، وقد بات يشكّل بعدًا دلاليًا مركزيًّا في الممارسة الشّعرية التي تسعى إلى تجاوز المباشرة والتقريرية نحو خلق أفقٍ تأويلي مفتوح، ويمثّل التكثيف الدلالي، عن طريق الإشارات المضمرة، أسلوبًا في توجيه اللّغة نحوّ الحجب أكثر من الكشف، والتلميح أكثر من التّصريح، بما

يتيح للمتلقي فضاءً واسعًا لتأويل المعنى وتأويل التأويل ذاته، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيءٍ لا يوجد له معادل لفظي فهو بديل عن شيءٍ يصعب أو يستحيل تناوله لذاته (مصطفى ناصف، 1983، ص 153).

فثمّة مساحة دلاليّة مسكوتٌ عنها لا يمكن الكشف عنها إلاّ بعد إعمال الذّهن بغية الوصول إلى البنية العميقة التي يشكّلها النسيج اللّغوي للنص، بوصفها مجموعة من الصّور المتناقلة يطغى فيها المجاز على الحقيقة والتلميح على التصريح، والمعاني الرّمزية فيها صور تباين الحقيقة؛ ولكنّها قد تعكس شيئًا عن طريقه، إنّها أشباح محسوسة تستعصي على التعبير الصّريح (ينظر: إسماعيل أرسلان ، (د. ت)، ص106).

فالرّمز إذن، ليس وسيلة فنية فحسب، بل هو منهل خصب من مناهل الشّعرية وأداة للتعبير عن حالات نفسية بوصفه ((رؤيا تستكنه أسرار الوجود وحدس يصهر الذّات بالموضوع ، فيكون الأداة التّعبيرية للادراك والتّعبير عن التّجارب الذّاتية أو الطبيعية والموضوعية)) (موسى صرداوي،1984، ص181).

ويمثّل شعر أنسي الحاج نموذجًا طليعيًا لتحوّلات الخطاب الشّعري الحديث، لا سيّما في انزياحه عن الأساليب التعبيرية التقليدية وانخراطه في أفقٍ رمزيٍّ كثيف تتداخل فيه العلامة اللّغوية مع البنية التأويلية، فقد استطاع أنسي الحاج، عبر قصيدته النثرية، أن يُعيد بناء الوظيفة الشّعرية للّغة بوصفها أداة خلق لا نقل، وأفقًا إيحائيًّا مفتوحًا لا يحدّه مرجعٍ أو معنى ثابت، وفي هذا الإطار، يُغدو الرّمز في شعره ليس مجرد إحالة إلى دلالة أخرى، بل بنية مركّبة متكثّفة، تنطوي على تعدّد في الطبقات الدّلالية وتوليد مستمر للمعنى عبر إشارات مضمرة، تعمق المعنى وتحرز أكبر قدر من الادهاش والتاثير وتجسد لجماليات التّشكيل الشّعري (يوسفي سوهيلة ، 2017، ص15).

ومع أنّ نصوص أنسي الحاج تزخر بالرموز الشّعرية، إلا أنّ هذا المبحث سيقتصر على تحليل شاهدين شعريين من زاوية التّشكيل اللّغوي الذي يفعّل البنية الرّمزية ويكثّف الدلالة عبر أنماط التشفير والتلميح، وعن طريق الآليّات اللسانية والأسلوبية التي تعيد صياغة الخطاب الشّعري في نسق تعبيري مركّب، وسيركّز التحليل على الكيفية التي يدخل بها الرّمز في شبكة من تفاعل البنى النصّية، حيث تتداخل البنية الرّمزية مع البنية الدّلالية والإيقاعية والفكرية لتشكّل في ما بينها وحدة متكاملة تؤثر في الفكرة العامة للنص، وتوضح طبيعة العلاقة بين الرّمز وإنتاج الدلالة، وسيتم ذلك وفق محورين:

أولا: الرّمز الفني بوصفه شفيرة ثقافية

يُعدُّ الرّمز الفني من أبرز الأدوات التّعبيرية التي ينطوي عليها الخطاب الجمالي في مختلف أشكاله؛ إذ يتجاوز دوره كوسيلة إيحائية إلى كونه شفيرة ثقافية مشحونة بالمعرفة الجمعية والتجربة الحضارية، والرّمز الفني ينطلق من محاكاة الواقع، ثم يتجاوزه لإنشاد علاقات جديدة مرتبطة بعالم الشّاعر، وفي هذه المرحلة يصبح الشّعر أكثر صفاء وتجريدًا؛ لأنّه يقدّم صورًا حسية توحي بما هو معنوي، فيتجاوز الواقع المادي إلى عالم الفكر والتجريد (CHARLES,1971.p6)، ولنا في قصيدة (**الرسولة بشعرها الطويل**)، مثالٌ لتوظيف هذا النوع من الرّموز الشّعرية؛ إذ إنّ الشّاعر يقدّم الرّمز بطريقة تضفي على الصّورة ثراءً إيحائيًا؛ لأن العلاقة بين الرّمز والمرموز إليه تستدعي عمل آليّات التّأويل بدرجة ما من ناحية؛ ولأنّ المرموز إليه في تلك العلاقة مسكوت عنه من ناحية أخرى؛ إذ يقول فيها:

يا حبيبتي، أنتِ عصفورةٌ بيضاءُ، وأنا عصفورٌ أبيض
أنتِ عصفورةٌ زرقاءُ، وأنا عصفورٌ أزرق
أنتِ عصفورةٌ المعونةِ
عصفورة حنانِ العينينِ حينَ تنظُرانِ إلى السّجين.
فليكونوا نسورًا في رؤوس الجبال، ووحوشًا في السّهولِ والأدويةِ.
وليطوّقوا أعناقهم بالرّعْدِ وخُصُورهم بالزّوابعِ
وتَرَكتُهُم، فكيفَ أبقى مَعَهُم
وحبيبتي لا تعرِفُ أنْ تجمَعَ غير شَملِ الينابيعْ؟(أنسي الحاج، 1994، ص36-37)

يتجلّى في هذا الشّاهد الشّعري أنّ أنسي الحاج يشغّل منظومة رمزية معقّدة ترتكز على استدعاء عناصر الطبيعة الحيّة، ولا سيّما الطيور، بصفتها أدوات توليد دلالي تستبطن رؤيته الوجودية، فـ (العصفور) يحضر في النصّ لا بوصفه كائنًا واقعيًا، بل كعلامة لغويّة تتقاطع فيها دلالة الضعف والرّهافة من جهة، وإيحاءات الانعتاق والحرية من جهة أخرى، بينما يتجسّد (النسر) بوصفه الرّمز المناقض، الحامل لمعاني السّطوة والقوة والسّيطرة.

ويمتد الرّمز إلى عناصر طبيعية أخرى تمثل بنية فضائية وسمعية موحية، مثل: (**السّهول، الأودية، رؤوس الجبال، الرّعد، الزّوابع، الحطب، الغابة، الينابيع**)، وتشير هذه البنية المعجمية إلى حقل دلالي طبيعي مشبع

بالتحوّلات الانفعالية، ممّا يعكس تواشجًا عميقًا بين العالم الخارجي ومكونات الذّات الشّعرية، بحيث تتلبّس اللّغة بالطبيعة، ويُعاد إنتاجها دلاليًا بوصفها صورة عن العالم الدّاخلي.

إنّ تكرار لفظة عصفور بصيغها المختلفة، وتوزيعها بين الذّات (أنا) والآخر الأنثوي (الحبيبة)، لا يُعبّر عن تماثل فني فحسب، بل يؤسّس ما يمكن وصفه بـ (التّوازي الرّمزي البنيوي)، وهو شكل أسلوبي يُستثمر لخلق وحدة وجدانية تحقّق انصهارًا بين الكينونتين في إطار رمزي شفّاف، وعلى هذا تنبثق الدّلالة من طبيعة التّشكيل اللّغوي بقدر ما ينبثق التّشكيل اللّغويّ من طبيعة الدلالة التي يريد الشّاعر إيصالها بإسقاط نبضه على لغته التعبيرية؛ لتنطق بالصّلة الوشيجة بين التّشكيل اللّغوي والدلالة الشّعرية (عصام شرتح، 2017، ص3).

وإذا نظرنا إلى الألوان المصاحبة للعصفور (الأبيض – الأزرق)، فإننا بإزاء ترميز دلالي يستند إلى معجم الألوان بوظيفته النفسية– الرّمزية: فـ (الأبيض) يحيل إلى الصّفاء، والبراءة، والنقاء الأول، و(الأزرق) إلى الامتداد الرّوحي، والحلم، والانخطاف في فضاءات لا مرئية.

هذا التّوازي اللوني لا يهدف إلى التشبيه الزُّخرفي، بل يمثّل نسقًا تفكيكيًا لثنائية الذّات والعالم؛ إذ تُدرج الحبيبة في فضاء غير واقعي يطهر التّجربة من القسوة الخارجية، ويعيد بناءها ضمن تصور خلاصي.

وفي موضع آخر من النصّ، تتنامى هذه الرّمزية الحنونة باتجاه التّكثيف الدّلالي: (**عصفورة المعونة، عصفورة حنان العينين حين تنظرانِ إلى السّجين)**، هذه الصّورة الاستعارية تُبنى وفق علاقات إحالية وإسنادية غير مألوفة؛ إذ تتحوّل الحبيبة إلى كائنٍ رمزيّ يحمل صفات فريدة، فـ (**العصفورة**) هنا ليست كائنًا لطيفًا فحسب، بل كائن يُبصِرُ الضعف ويحنو عليه، تراه وتُخلّصه، و(السّجين) ليس شخصًا محدّدًا، بل حالة وجودية يُسقِطها الشّاعر على ذاته أو على البشرية المعذّبة، وهو ما يدفعنا إلى قراءة النّص بوصفه تمثيلاً شعريًا لعلاقة (الحنان/ القوة، الرحمة/ العنف).

ثم، ينتقل النّص إلى صورة تقابليّة شديدة الحدّة، حيث يُقابل رموزَ البراءة والحبّ برموز القوة والتوحّش:

فليكونوا نسورًا في رؤوس الجبال، ووحوشًا في السّهول والأودية،
وليطوّقوا أعناقهم بالرعد، وخصورهم بالزّوابع.

تُنتج هذه الصّورة حقلًا دلاليًا قهريًا مملوءًا بالعنف الرّمزي، ويتكوّن من رموز محمّلة بدلالة السيطرة والانفجار:

- **(النّسور):** رمز السّيادة والهيمنة،
- **(الوحوش):** رمز العدوانيّة واللا إنسانيّة،
- **(الرّعد والزوابع):** ظواهر صوتية وطقسية ترمز إلى القلق والخراب والانفعال العنيف.

نحن إذًا، بإزاء تقابل أسلوبيّ ثنائي يُعيد تشكيل خريطة التوتر بين العالمين: (عالم الصفاء/الينابيع مقابل عالم القوة/الرعد)، وقد لجأ الشاعر إلى هذه المفارقة الرّمزية ليكشف عن بنية أسلوبيّة قائمة على التقابل المتوتر، الذي يتكرر في شعر أنسي بوصفه استراتيجية تفكيكية للواقع.

وفي لحظة ذروة شعوريّة وانعطاف دلاليّ، يقول الشّاعر:

تركتهم، فكيف أبقى معهم،
وحبيبتي لا تعرف أن تجمع غير شمل الينابيع؟.

هذه العبارة تمثّل قيمة شعريّة عالية في الاقتصاد اللّغوي والتّكثيف الرّمزي، فهي ترتكّز على انزياح في البنية النّحوية **(وحبيبتي لا تعرف أن تجمع غير شمل الينابيع)**، حيث يسند فعل الجمع إلى (الينابيع)، وهي ليست مما يُجمَع عادةً، بل تتدفّق وتتوزّع، فهو تكثيف يعيد إنتاج الحبيبة ككائنٍ قادرٍ على تأليف العناصر النقية، بما يشبه (الفعل الكوني/الأمومي الأول).

وهكذا تتحوّل الينابيع إلى رمز أصيل للحبّ المتجدّد، والطّهارة الوجودية، والإبداع الحيّ، في مقابل رموز النار والوحشية، ممّا يعكس خيار الشّاعر بالانسحاب من جماعة العنف إلى فردانية الصّفاء.

نخلص من هذا إلى أن الرّمز في هذا النّص يتجاوز وظيفته التجميلية أو الإيحائية، ليصبح بنية معرفية مشفّرة تعبّر عن موقف أنطولوجي من العالم، فالقصيدة لا تنسج مشاهد خارجية، بل تستبطن صراعًا وجوديًا بين قوة الداخل ورعب الخارج، بين الذات المرهفة وجماعة العنف، وتُفعّل الأسلوبية اللسانية هذا البناء عبر:

- **الانزياح المعجمي (العصفور/النسر، المعونة/السجين).**
- **الاختيار السياقي والدلالي للألوان**

- **التّوازي التّركيبي المحمّل بالتقابل الدلالي**
- **الإضمار الرّمزي واستراتيجية الحذف**
- **الاقتصاد اللّغوي والتكثيف المعنوي**

وكلّ ذلك يعكس مقدرة أنسي الحاج على تشكيل خطاب شعري رمزي مشبع بالتّوتر، والإيماء، والتلميح، متجاوزًا خطية البيان الشّعري نحو أفقٍ دلاليّ مفتوحٍ، يمكن تأويله وجوديًا، نفسيًا، وحتّى سياسيًا.

ثانيا: الرّمز الأسطورة كبنية معرفية عميقة

تفرض الأسطورة مفهومًا طقسيًا لايقوم على التلاؤم الحسيّ، وإنّما يتأسّس في قلب المفارق الحدسيّ، ومعنى هذا أن تعريف الأسطورة يتجاوز معناها إلى بنيتها؛ لأنّها نتاج تشكيل بدائي قذفت به المخيلة البدائيّة للانسان، وهو مايزال يعتقد في تأويلاته؛ لذلك عدّت الاسطورة ذلك الشّكل من الفن الكلامي الذي يتناول العالم الذي يخلقه الانسان وليس العالم الذي يتأمله (إيمان النّاصر، (د.ت)، ص131).

ويختلف هذا الضّرب من المجاز الشّعري عن سواه من حيث تركيبه اللّغوي فهو قلّما يستكمل عناصره بلفظة واحدة أو لفظتين، بل يتطلب نسيجًا متكاملاً من الألفاظ التي تبني عناصر الصّورة الشّعريّة في مناخها الأسطوريّ الذي يستعيد بناء خوارق المخيلة الشّعبيّة التراثيّة بناءً دراميًا حديث الأسلوب والمضمون والأبعاد الشّعريّة الكامنة خلفها (الريحاني، 1988، ص 141).

وكان أنسي الحاج من أبرز الذين وظّفوا الأساطير في الشّعر، ففي قصيدته (**ماضي الأيّام الآتيّة**) نجد الشّخصية الأسطورية حاضرة في شعره بوصفها بنية رمزية توليدية؛ إذ يقول:

يعودُ تاريخي إلى إيلَ وبعلْ
طبعوني في جلجامش وتربيتُ في أوغاريتْ
صورُ، صيدونُ، بيبلوسُ
زارتْ معي اليونانْ
وزخرفني الفرسُ، واشترى العبرانيونَ
مقاطع من إنتاجي
بسّطني المصرّيونَ في تصوير الكائنات الحيّة
وامتزجتْ بي عشتروتُ عنْ طريقِ الكُحلِ
وسكنتُ قريبًا منَ النّهرِ
ذبحتني الآلهةُ وذبحتُها
وَحَمَلْتُ جدّتي الصّغيرةَ هاربًا
فقالتْ لي الأدويّة: ليتك تقبرني
ولمّا فعلتُ.. ولدتُ ومتُّ في بيروتْ (الحاج، أنسي،1994ص 124-125).

يُبنى النّص على ما يمكن تسميته بـ(التكثيف الرّمزي المتناصّ مع المخزون الأسطوري–الميثولوجي) (ينظر: محمد عبد الرحمن، 2022، ص2)؛ إذ تتحوّل الشخصيات (إيل، بعل، جلجامش، عشتروت...) إلى علامات لسانية مشبعة بوظيفة تاريخية وجدانية، تتجاوز الإشارة إلى الإيحاء بالكيان الحضاري المركّب الذي يتماهى فيه الشّاعر مع جغرافيا الأسطورة وزمنها، يتجلّى ذلك في قوله:

يعود تاريخي إلى إيل وبعل
طبعوني في جلجامش
وتربيت في أوغاريت

نرى أن هذا المقطع يتأسّس على تراكم إيحائي لتاريخ الذات عبر الشّخصيات الأسطورية:

- **(إيل) و(بعل):** آلهة كنعانية ترتبط بالخلق والخصوبة والعدالة.
- **(جلجامش):** رمز السلطة الباحثة عن الخلود.
- **(أوغاريت):** مدينة النشوء الأبجدي والأسطوري.

إذ تتحوّل الذات الشّاعرة إلى نتاج حضاري، مخلوق رمزي لهذه القوى الأسطورية، وهنا تتجلّى الذات الشّعرية كامتداد ميثولوجي للحضارات، لا مجرد فرد معاصر، بل سليل المعنى الكوني.

كما يتجلّى المكان بوصفه ذاكرة رمزية عبر الأمكنة (صور، صيدون، بيبلوس/ زارت معي اليونان/ وزخرفني الفرس)، نلحظ هنا أن الأمكنة تتحوّل إلى كائنات فاعلة تشاركه الترحال والتاريخ، فالمدن ليست مسميات

جغرافية بل أصوات حضارية تعيد رسم خارطة الذات، فتتحوّل أسماء الأماكن إلى علامات ثقافية شعورية داخل النسيج المعجمي.

- **زارت معي (اليونان)** = إسناد الفعل (زارت) إلى الأمكنة ←◄ انزياح (حركي/ زمني) يعكس تفاعلاً حيًّا بين الذّات والفضاء.
- **زخرفني (الفرس)** = تمثيل الجسد/ الهوية بوصفه منتجًا ثقافيًا.

ثم ينتقل النصّ إلى صورةٍ رمزيّةٍ أخرى بالغة التوتر والجمال، عبر تمفصل الرّمز الأنثوي في (عشتروت)، في عبارة: **(وامتزجت بي عشتروت عن طريق الكحل)**؛ إذ تتبنى الصّورة الرّمزية على التحام أنثوي رمزي بين الشّاعر والآلهة (عشتروت)، آلهة الحبّ والجمال والخصوبة، إضافة إلى الامتزاج (عن طريق الكحل) وهو انزياح حسيّ بصريّ يربط الجمال بالإلهام، والانتماء بالتزيّن.

فـ (عشتروت) هنا، ليست فقط رمزًا للأنوثة المقدّسة، بل قناة مرور الشّاعر إلى عمق الميثولوجيا، ووسيط تماهيه مع سرّ الخلق والتكوين، والكحل علامة محلية، جمالية، أنثوية، وهذا الدمج يكرّس جمالية المفارقة الرّمزية: الآلهة تدخل الذات من فتحة التجمّل الظاهري، لكنها تزرع فيها المعنى الخالد.

ومع تنامي النصّ يصل إلى ذروة البناء الرّمزي للقصيدة عبر جدلية القتل والانبعاث، يتجلّى ذلك في المقطع الأخير؛ إذ يقول:

ذبحتني الآلهة وذبحتُها
وحملتُ جدتي الصغيرة هاربًا
فقالت لي الأودية: ليتك تقبرني
ولمّا فعلتُ.. ولدتُ ومتُّ في بيروت

ولو تفحصنا النصّ نجد أن الأسلوب هنا يستثمر الأسطورة الكبرى – الأسطورة الفينيقية لإنتاج خطاب رمزي مركّب، ففي قوله: **(ذبحتني الآلهة وذبحتُها)** نجد إنّها مفارقة دموية تختصر علاقة الشّاعر مع المرجعية العليا: الخضوع/التمرّد، التلقي/الخلق، وقوله: **(وحملتُ جدتي الصغيرة هاربًا)** قد تكون رمزًا للماضي البريء، للحنين، أو لفكرة الأم الكبرى المضمَرة في الذات ، و(الأودية) تخاطبه، وتتمنّى الموت، وكأنه يؤسّس لتطهير كوني قبل النشوء الجديد، والانبعاث يتم في (بيروت) مدينة الموت والولادة، المدينة– الرّمز، مدينة العنقاء الفينيقية التي تُبعث من رمادها.

وهكذا، نرى أنّ أنسي الحاج يقدّم في هذا النصّ مثالاً متقدّمًا على رمزية الأسطورة، حيث لا تُستدعى بوصفها حكايات جامدة، بل تُفعَّل عبر التّشكيل اللّغوي الذي يحوّلها إلى نظام رمزي يجسّد أعماق الذّات ويفكّك تشظّي الانتماء، ويعيد ترتيب العلاقة بين الزّمان والمكان والشّعور، وعن طريق تفاعل البنى النصّية تتجاوز بيروت في ختام النصّ كونها مجرد مدينة، لتغدو مركزًا كونيًا للانبعاث الرّمزي، يتكثّف فيه البعد الأسطوري بالدّلالة الشّعرية.

نخلص في هذا المبحث إلى أنّ الرّمز عند أنسي الحاج لا يقوم بوظيفة زخرفيّة أسلوبيّة، بل يتجسّد كآليّة للتشكيل اللّغوي تُسهم في تكثيف الدلالة وتوسيع أفقها، عبر انفتاحها على الإيحاء الفني واستدعاء المخزون الأسطوري، وعن طريق تفاعل البنى النصّية يتحوّل الرّمز إلى وسيلة لإعادة صياغة التجربة الشّعرية بلغة تتجاوز حدود الظاهر، وتنفتح على فضاء الدّلالات العميقة والمتعدّدة.

المبحث الرابع: البنية السّردية وآليّات إنتاج الدّلالة

تُعد **دراسة علم السّرد (Narratology)** فرعًا نظريًا مهمًا من ميادين النقد البنيويّ والسّيميائيّ، يهتمّ بتحليل بنيات السّرد وقواعد إنتاجه وكيفية اشتغالها داخل النّصوص وتأثيرها في استقبال المتلقي، وقد صيغ مصطلح (narratologie) في الأوساط الأوروبية المعاصرة على يد (تزفيتان تودوروف)، بينما امتدّ السّيل النظري للسّرد ليأخذ من تراث البنيوية ونظرتها إلى البُنَى العامة للنص منصّة صلبة للعمل التّحليلي، ولا يتوقف علم السّرد نفسه في النّصوص القصصية التقليدية فحسب، بل يتعدّاها ليشمل أشكالاً أدبية أخرى تُوظّف عناصر السّرد بدرجات وطرق مختلفة؛ ومن ثمّ صارت الدّراسات السّردية مصدرًا نظريًا وإجرائيًا ثريًا للنقاد، سواء في تحليل النثر أو الشّعر، لا سيمّا في نصوص الحداثة وما بعدها حيث انفتحت البنى النصّية على تلاقح بين الأجناس وتقنيات سردية تُمكّن الشاعر من توسيع أفق القصيدة نحو إمكاناتٍ حكيّة جديدة تعزّز التكوّن الدّلالي للنص وتحرّك لذّة القراءة عند المتلقي (سلام مهدي، 2011.، ص202).

إنّ هذا التّداخل بين الأجناس الأدبيّة، هو نتاج لطبيعة النضج الفني للشاعر، وقدرته على تمثّل أدواته، وتوظيفها بشكلٍ جديدٍ، ممّا حتّم عليه الإشتغال بمثل هذه التقانة والتوجه نحوها فـ ((تغلغل السّرد في بنية القصيدة الحديثة، يُعد من الأسس الدّالة على حداثتها، وهو ما يؤمن التّخلص من دكتاتورية صوت الشّاعر، كما تجده في

الشّعر الغنائي المحض)) (فهد فرحان ، 2002ص 29)، فقد نسفت النزعة الحداثوية الحواجز التقليدية بين الأجناس الأدبية، وممّا تشتمل عليه من معايير وقواعد صارمة، فاذا كان (النثري/ السّرد) قد استوعب تقنيات الشّعر بوصفة بنية لسانية فاعلة، فليس هناك ما بمنع الشّعري بايقاعاته ومجازاته من أن يتوسل بتقنيات نثرية (سردية) في بناء شعريته الجمالية الخاصة، في الوقت الذي لا يفقد فيه هويته، حينما يستخدم تقنيات محدّدة لنوع من أنواع أخرى (عبد الناصر هلال، 2006، ص32).

في ضوء ذلك، يسعى هذا المبحث إلى توظيف أدوات التحليل السّردي في مقاربة القصيدة الشّعرية، لا لاختزالها إلى سردٍ مجرّدٍ، بل للكشف عن آليّات التّشكيل اللّغوي التي تسهم في بناء البنية السّردية، وكيفية تنظيم الأحداث والصّور وإنتاج المعنى البنيوي والدّلالي، وسنركّز هنا على آليتين مركزيتين تشكّلان محرّكًا أساسيًّا في تكوين الدّلالة النصّية داخل نصوص أنسي الحاج:

أولا: البنية السّردية القائمة على التّداعي والحوار الدّاخلي

يُعَدّ الحوار من أهم آليّات البنية السّردية الحداثية؛ إذ يكسر أحادية الغنائية ويمنح النصّ طابعه الدّرامي عبر تعدّد الأصوات، ويتوزع على شكلين: الحوار الدّاخلي (المونولوج) الذي يكشف صراع الذّات مع ذاتها، والحوار الخارجي (الديالوج) القائم على التبادل بين الأصوات (عبد الكريم قذيفة، 2007، ص43)، وقد جمع أنسي الحاج بين هذين الشّكلين، غير أن المونولوج يحتل مساحة لافتة، كما في نصه **(حوار)**، حيث يتجلّى السّرد التأملي الذاتي عبر ثنائية صوتية داخلية، تجعل النصّ مشهدًا دراميًا قائمًا على التداعي الشّعوري والتناوب بين الأنا وصداها الدّاخلي؛ إذ يقول:

قولي: بماذا تفكرين؟
أفكر في شمسكَ الّتي لا تُنيرني يا عاشقي
قولي: بماذا تُفكّرين؟
أفكر فيكَ، كيف تستطيع أنْ تصبر على برودة قلبي
قولي: بماذا تُفكّرين؟
أفكْر يا عاشقي في جبروتك، كيف أنّك تُحبُني ولا أُحبّك.
قُلْ: بماذا تُفكّر
أفكّر كيف كنتُ، وأحزن من أجلكِ يا حبيبتي
أفكّر في شمسي الّتي أذابتكِ، وفي جَلَدي الّذي خضّعكِ، أفكّر في حُبّي الّذي ركّعكِ، ثمّ مَلّكِ يا حبيبتي.
أفكّرُ في المراثي يا حبيبتي.
أفكّرُ في القتل. (أنسي الحاج، 1960، ص62).

تتأسّس قصيدة أنسي الحاج على بنية سردية مركبة تقوم على التداعي والحوار الدّاخلي، حيث تناوب صوتان مختلفان، أحدهما ظاهر (المحبوبة)، والآخر هو (الشّاعر) الذي يبدو بوصفه مخاطِبًا، لكنه في الحقيقة يُجسّد صوتًا داخليًا من ذات المتكلمة نفسها، هذه المراوحة الحوارية لا تقوم على تبادل فعلي بين شخصيتين خارجيتين، بل هي تفجّر للداخل النفسي عبر جدلية التداعي بين الرغبة والنفور، وبين التماهي والرفض .

فضلاً عن ذلك إن النصّ يستند إلى تكرار مركزي هو: **(قُل لي: بماذا تفكرين؟)**، وهذا التّكرار يشكّل عتبة خطابية تُعيد فتح الحكاية في كل مرة، وتُضمر حضور (الآخر)، بوصفه صورة مقلوبة للذات، أي أن الحبيب هنا لا يتكلم حقًا، بل يُستدعى بوصفه صدى لصوت المتكلمة نفسها، وبذلك يتحوّل التّكرار إلى علامة لسانيّة أسلوبية تكشف عن رغبة الذات في الفحص، وكأنها تعيد اختبار مشاعرها، وتقيس مقدار البرودة والرفض.

كما أن تكرار الجملة الفعلية (أفكر...) في مطلع المقاطع ينهض بوظيفة إيقاعية ودلالية في آنٍ معًا، فهو يرسم خطًا سرديًا متصاعدًا، لكنّه محكوم بالتداعي والانقطاع؛ إذ ينقطع التفكير دومًا عند مفارقة أو سؤال، فلا يكتمل السّرد في شكل خطي، حيث تنشطر الذات إلى (مرسِل/متكلم) من جهة (عندما تصف مشاعرها: (أفكر في شمسك... أفكر في جبروتك)، و(متلقي) من جهة أخرى (عندما تستنطق ذاتها عبر الآخر المستدعى: قل لي بماذا تفكرين)، هذا الانقسام يُنتج خطابًا داخليًا مركبًا، يتجاوز البوح الغنائي ليقترب من دراما نفسية مشحونة.

ولو تمعنا النظر أكثر نجد أنّ النصّ ينتقل من صورة إلى أخرى دون تسلسل منطقي صارم من (**الشمس التي لا تنير**) إلى (برودة القلب)، إلى (جبروت العاشق)، وصولاً إلى المفارقة المؤلمة (**تحبني ولا أحبك**)، هذه الصّور ليست وقائع مرتّبة، بل شذرات شعوريّة، أقرب إلى ما يسميه النقد النفسي بـ (تيار الوعي الوجداني)، حيث تتدافع الخواطر والانفعالات في زمن داخلي لا خطي، وبهذا يغدو السّرد الشّعري تجسيدًا للانقسام الوجداني أكثر منه رواية لأحداث (Dowling, David, 1991, p46).

وتبلغ البنية السّردية ذروتها حين ينكسر النسق التّكراري القائم بين السؤال والجواب؛ إذ ينتقل في نهاياته إلى تحوّل نوعي في البنية السّردية فبعد أن ظلّ صوت (المحبوبة/المتكلمة) هو المهيمن في المقاطع الأولى، نجد أنّ النصّ يعكس المعادلة فجأة، ليظهر صوت (العاشق) ذاته في صيغة أمر معكوس: **(قُل: بماذا تفكر)**، هذه اللحظة المفصلية تكسر إيقاع التّكرار السابق **(قولي: بماذا تفكرين؟)**، لتفتح مجالاً لبوح آخر يتجاوز الاستنطاق ويدخل في فضاء اعتراف داخلي.

إنّ الانتقال من صوت الأنثى المفكِّرة إلى صوت العاشق المقرّ يشكّل توسعة في البنية السّردية؛ إذ يتضح أن النصّ لم يكن سوى مونولوج متقابل، يتوزّع بين طرفين من الذات الواحدة: (ذاتٍ مستفزّة بالأسئلة، وذاتٍ أخرى تجيب وتبرّر وتسترسل في التداعي)، وبذلك يتضاعف التمسرح الدّاخلي، لتغدو القصيدة أشبه بمشهد درامي يقطعه تبدّل الأدوار الصوتية، وفي المقطع الأخير، تنبثق التداعيات على نحو أكثر كثافة ودرامية:

-(أفكر كيف كنتُ، وأحزن من أجلكِ...): هنا يتحوّل التفكير إلى استرجاع، وإلى وعي بالفقد والزمن الضائع، بما يكشف عن نزعة رثائية داخلية.

- (أفكر في شمسي التي أذابتك، وفي جلدي الذي خضعك، أفكر في حبي الذي ركعك، ثم ملكك يا حبيبتي): يتصاعد النصّ إلى مستوى صراع جسدي - روحي، حيث يمتزج فعل الحب بالهيمنة والخضوع والتمليك، هذه الأفعال المتوالية (أذابتك/ خضعك/ ركعك/ ملكك) تكشف عن سرد داخلي محكوم بعلاقة سلطة وجسد، وليست مجرد علاقة وجدانيّة متبادلة.

- (أفكر في المراثي يا حبيبتي، أفكر في القتل): الذّروة التي ينتهي إليها النصّ، حيث ينفتح التّداعي على أفقٍ موتي، يجعل من السّرد الدّاخلي مسارًا تراجيديًا مغلقًا، فالذّات، بعد سلسلة من الاستبطانات، لا تجد سوى المراثي والموت كخاتمة لعلاقتها بالآخر.

من هذا المنظور، فإن البنية السّردية التي بدأت بتكرار استجوابي رتيب **(قولي: بماذا تفكرين؟)** تنتهي بانفجار عاطفي وجودي **(أفكر في القتل)**، هذا التحوّل يُبرز وظيفة التداعي بوصفه آلية للكشف التدريجي عن اللاشعور العاطفي، من الانفصال والبرودة إلى الذوبان والخضوع، ثم إلى الرثاء والفناء.

وعلى الصّعيد اللّسانيّ- الأسلوبيّ، نلاحظ أنّ النصّ يستخدم التّكرار الفعلي (أفكر) كخيط سردي متواتر، لكنّه يتطوّر من كونه علامة على التفكير المُجتزأ والمرتبك، إلى كونه علامة على الانهيار النفسيّ والوجوديّ، وهكذا تتحوّل الجملة الفعلية القصيرة إلى بؤرة إيقاعية تقود السّرد من بدايته حتى نهايته المأساوية.

إنّ هذا الختام يثبّت حقيقة أنّ الحوار هنا ليس سوى حوار داخلي متشظٍ، تمارس فيه الذات انقسامها عبر أصوات مستدعاة، فيتوالى التداعي حتى لحظة الانفجار الأخير، ومن ثم، يمكن القول إن البنية السّردية في هذه القصيدة لا تكتفي بتمثيل صراع (الحبّ/ الرفض)، بل تتعداها إلى تمثيل مأزق وجودي شامل، يختزل تجربة الإنسان أمام الحبّ والسّلطة والموت.

ومن هذا المنظور، فإنّ الحوار يُمارس وظيفة مزدوجة:

1- **جماليّة:** عبر خلق توتر صوتيّ داخليّ يجذب القارئ لملاحقة الدّلالات.
2- **دلاليّة:** إذ يكشف عن طبيعة العلاقة بين (الذّات والآخر)، بما يحيل إلى صراع داخلي بين (الانقياد، والممانعة).

وهكذا، نرى أنّ قصيدة (حوار) لأنسي الحاج تكشف عن بنية سرديّة عميقة تقوم على التّداعي والتشظّي والانقطاع، حيث يُعاد إنتاج الدّلالة عبر التّشكيل اللّغوي الذي يفعّل الحوار الدّاخلي المستبطن، ويحوّل النصّ إلى فضاءٍ لتفكيك الهويّة العاطفية، وعبر تفاعل البنى النصّية تتداخل الأصوات الشّعرية لتفجّر في كلّ مقطع توترًا جديدًا، فتغدو المتكلمة ذاتها مرآة لانقسامها الشّعوري وتحوّلاتها الدّاخلية

ثانيًا: البنية السّردية القائمة على تنظيم الأحداث والصّور

تُعد البنية السّردية القائمة على تنظيم الأحداث والصّور إحدى الرّكائز في شعر أنسي الحاج،؛ إذ تمنح القصيدة إيقاعًا دراميًا يتنامى عبر مشاهد متتابعة، وكلّها تساهم في البناء النصّي (محمد عروس، 2016، ص153)، ففي قصيدة **(رجولة)** مثلاً، تنتظم الصّور في مسارٍ تصعيدي يبدأ من لحظة الانكسار الفردي، ثم يتوسع إلى فضاء رمزي يعكس صراع الذّات مع قيم القوّة والضّعف، وبهذا التتابع لا يُقدَّم الحدث بوصفه حكاية خطية، بل كلوحةٍ مشهديةٍ تتجاور فيها الانفعالات والصّور، فيغدو السّرد الشّعري وسيلةً لتكثيف الدّلالة وتوليدها عبر اللّغة ذاتها؛ إذ يقول:

لا تديري ظهرك وتسيري ، فتسيرُ على أعقابكِ لهفتي.

أبقي واقفةً أمامي، أو أقعدي هنا على ركبتي
إذا ولّي وجهكِ عني،
أحسّك تندثرين رويدًا ... رويدًا،
كما في الهواء والجو يضمحل الباز
وهكذا أبكي.
وأنا لا أودُّ أن أمزجَ دمعيَ بغيرِ وجهكِ.
هل ترديننني أشربُ من إختفائكِ نوري
كما يفعل القمر – بالشّمس ويبتهجُ؟ (أنسي الحاج، 1958، ص27).

يتأسّس النصّ على سرديّة وجدانية تتشكّل من مواجهة مباشرة بين (الأنا) الشّاعرة و(الأنت) المخاطبة، حيث يتحوّل الخطاب الشّعري إلى مشهدٍ دراميّ متنامٍ، لا يتأسّس على حبكةٍ تقليديةٍ بقدر ما يتأسّس على تصعيد انفعالي يتدرج من المنع والتحذير إلى الاستجداء، ثم إلى الإحساس بالفقد فالانهيار العاطفي، وصولاً إلى الرّمز الكوني؛ إذ إنّ هذا التنامي يشكّل ما يمكن أن نطلق عليه (بنية سردية داخلية)، تنظم الأحداث العاطفية بوصفها مشاهد متعاقبة تحاكي حركة السّرد، ولكن بوسائل شعرية خالصة.

ومن النّاحية اللّسانية، تتّضح في النصّ كثافة الصّيغ الإنشائية، ولا سيّما أفعال النهي والطلب: (**لا تديري، أبقي، أقعدي**)، وهي أفعال ذات وظيفة تنظيمية داخل السّرد؛ لأنّها تُنشئ حواريّة توتريّة بين المخاطِب والمخاطَب، وتعكس صراعًا بين (إرادة التمسك وهاجس الفقد)، هذه الصّيغ الإنشائية ليست مجرد أدوات خطابية، بل هي آليّات سردية تُحرّك الأحداث من طور إلى آخر. وإلى جانب ذلك، يعمل التّكرار التّركيبي (**رويدًا... رويدًا**) على تكثيف الإحساس بالزّوال التدريجي، حيث يتحوّل الزّمن من آنٍ حاضر إلى انمحاء متدرّج، ممّا يضفي على السّرد بُعدًا إيقاعيًا مُتزامنًا مع تصاعد الانفعال.

كما تبرز الصّور الشّعرية بوصفها وحدات سرديّة قائمة بذاتها؛ إذ لا يقتصر دورها على الزّخرفة البلاغيّة، بل تؤدّي وظيفة بنائية في تنظيم المشهد، فصورة الانمحاء (**تندثرين.. كما يضمحل الباز**) تقدم حدثًا بصريًا سرديًا، فيما صورة الامتصاص (**أشرب من اختفائك نوري**) تُدخل القارئ في مستوى رمزي يجعل الفعل العاطفي مشابهًا للفعل الكوني بين القمر والشمس، هذا التحوّل من المحسوس إلى الكوني يُعيد تنظيم السّرد وفق نسق تصعيدي، من الجسد والحضور الفيزيائي، إلى العاطفة والانفعال، ثم إلى البنية الكونية الرّمزية.

إن النصّ يشتغل على ثنائية الحضور والغياب، فيحوّلها إلى محور سردي يوجّه حركة الأحداث، من حضور المرأة أمام الشّاعر، إلى غيابها التدريجي، وصولاً إلى ذوبانها في صورة كونية، وهذا التوتر بين الحضور والغياب لا يُبنى سرديًا عبر وقائع خارجية، بل عبر اللّغة ذاتها، التي تتحوّل إلى أداة تنظيم للأحداث الدّاخلية، ولعلّ ذلك ما يمنح النصّ فرادته، فهو لا يروي قصة، بل ينتج سرديّة وجدانية تُنظم عبر التّكرار، والإنشاء، والتحوّلات الزمنية، والتّوازي بين الفعل الفردي (البكاء- الرّجاء) والفعل الكوني (القمر- الشّمس).

وهكذا، يكشف النصّ عن طريقة أنسي الحاج في توظيف البنية السّردية بوصفها أداة تشكيل لغويّ، حيث تُدمج الأحداث العاطفية في شبكة من الصّور الرّمزية، لتغدو التجربة الشّخصية جزءًا من مشهد كوني، وهذا التداخل بين اللّغة والسّرد، بين الفردي والشمسي- القَمري، يبرهن على أن شعر أنسي الحاج لا يتوقف عند البنية الغنائية، بل يتجاوزها إلى بنية سرديّة- شعريّة تفاعليّة، تجعل اللّغة نفسها حاملة للحدث ومسرحًا للتوتر الدّلالي.

نخلص في هذا المبحث، إلى أنّ البنية السّردية في قصيدة النثر عند أنسي الحاج لا تُقدَّم بوصفها حكيًّا تقليديًّا للأحداث، بل تتجلّى كآليّة للتشكيل اللّغوي ذات طابع درامي داخلي يقوم على الحوار والتّداعي وتشظّي الأصوات، إلى جانب تنظيم الأحداث والصّور، وعن طريق تفاعل البنى النصّية تتداخل السّردية مع الإيقاع والرّمز والانزياح لتكوّن معًا ملامح تجربة شعرية حداثية متكاملة تتخطّى الحدود التقليدية للقصيدة.

الخاتمة والنتائج:

بعد استكمال مقاربة قصائد أنسي الحاج النثرية في ضوء المنهج اللّسانيّ الأسلوبيّ، أمكن استخلاص جملة من النتائج التي تكشف عن آليّات التّشكيل اللّغويّ في نصوصه، وتوضّح كيف تتحوّل اللّغة من مجرد وسيط للتعبير إلى أداة لإعادة بناء العالم الشّعري على أسس جديدة، كما بيّن التحليل أنّ هذا التحوّل لا يتحقّق إلاّ عبر تفاعل البنى النصّية، حيث تتشابك المستويات الإيقاعية والدّلالية والرّمزية لتُنتج تجربة شعريّة جديدة:

1- اتّضح أنّ البنية التّكرارية تمثل آليّة إيقاعيّة ودلاليّة في آنٍ واحدٍ؛ إذ لا تقتصر وظيفتها على إحداث إيقاع داخلي متوتر، بل تتجاوز ذلك إلى تكثيف المعنى وتوليد الانفعال، بحيث يغدو الصّوت وحدة مشحونة بطاقة دلاليّة.

2- كما أنّ التّوازي الإيقاعي أسهم في بناء بنية شعوريّة متماسكة، بوصفه عنصرًا بنائيًا ذا فاعلية تناغمية يخلق التوازن والثبات في النصّ بحيث أصبح التّوازي قناتًا واصلة بين البنية النصّية والعمق الدّلالي له؛ لأنّه يقوم على توالي المنظومات اللّسانية المتواشجة مع الجانب الشّعوري للتجربة.

3- استطاع أنسي الحاج التعامل مع تقنية المفارقة والقدرة على توظيف الكلمة آو العبارة بحيث فرز لنا المعنى وضدّه على اعتبار أنّ الشاعر يعي أهمية المفارقة وضرورة ظهورها عبر قانون التّضاد؛ ليتحقق التوصيل الأمثل لتعدّد الدّلالات ، ولكي يبقى النصّ حيًا على الدوام عن طريق جوهرية هذه التقنية التي تفتح النصّ على إمكانات متعددة للقراءة والتأويل، بما يجعل المعنى في حالة انشطار دائم.

4- تبيّن أنّ بنية الصّورة التعبيرية (التشبيهية والاستعارية) لم تكن مجرد زخرفة بلاغية، بل أداة أسلوبية لفتح أفق الدلالة وإعادة بناء العلاقة بين الذات والعالم، حيث تتحوّل الاستعارة إلى وسيلة تفكيك وإعادة تركيب للمعنى؛ إذ غالبًا ما تتوارى الدلالة خلف الصّور التّعبيريّة التي تتحدد عناصرها بشكّل الإنزياح وطبيعة التخييل وحسن التّشكيل البلاغي، وهو ما يبرز طبيعة العلاقة بين المرئي والمتخيل في السّياق التّعبيري.

5- كما شكّل الرّمز بُعدًا تكثيفيًا فاعلاً في إنتاج الدلالة، عبر انفتاحه على طبقات ثقافية وأسطورية متعدّدة، جعلت من القصيدة مساحة تأويل لا نهائية، وهكذا، تتداخل في شعر أنسي الحاج آليّات التصوير والترميز لتُنتج نصًا شعريًا يتأسّس على الانزياح والتفكيك وإعادة البناء، ما يجعل التّشكيل الدلالي فيه تعبيرًا عن تجربة جمالية وفكرية متجاوزة.

6- كشفت هذا الدراسة أن البنية السّردية في قصيدة النثر عند أنسي الحاج لا تتجلّى بوصفها حكيًا تقليديًا للأحداث، بل تتّخذ طابعًا دراميًا داخليًا، يقوم على الحوار والتداعي النفسي، فضلاً عن تنظيم الأحداث والصّور، وبهذا تصبح البنية السّردية جزءًا من البنية الكلّية للنص، تتقاطع مع الإيقاع والرّمز والانزياح لتشكّل معًا ملامح تجربة شعريّة حداثية متكاملة.

المصار والمراجع:

1. **القرآن الكريم**
2. ابن جني، (1954)، ***"سر صناعة الإعراب"***، ط1، تحقيق: مصطفى السقا و آخرون، مصر، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.
3. أدونيس (علي أحمد سعيد):
   - (1959)، ***"محاولة في تعريف الشّعر الحديث"***، مجلة شعر ، عدد 11.
   - (1960) ***"في قصيدة النثر"*** ، مجلة شعر، العدد 14.
4. أرسلان إسماعيل (د.ت)، ***"الرّمزية في الادب والفن"***، مكتبة القاهرة الحديثة ، دار الحمامي للطباعة.
5. الأسدي، سامر،(2005)***"مفاهيم حداثة الشّعر العربي في القرن العشرين"***، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بابل
6. إسماعيل، عز الدين:
   - (1974)، ***"التفسير النفسي للادب"***، ط4، بيروت، دار العودة.
   - (2013)، ***"الادب وفنونه، دراسة ونقد"***، ط9، القاهرة، دار الفكر العربي.
7. أنيس، إبراهيم ،(د. ت)، ***"الأصوات اللّغوية"***، مصر، القاهرة، مطبعة نهضة.
8. بركة، بسام (1988)، ***"علم الأصوات العام"***، لبنان، مركز الإنماء القومي.
9. البريسم، قاسم، (2000)، ***"منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشّعري"***، ط1، لبنان، دار الكنوز الأدبية.
10. بودوخة، مسعود (2011)، ***"الأسلوبيّة وخصائص اللّغة الشّعريّة"***، ط1، الاردن، عالم الكتب الحديث.
11. جابر، يوسف حامد (1980)، ***"قضايا الإبداع في قصيدة النّثر"***، ط1، دمشق دار الحصاد للنشر والتوزيع.
12. جاكوبسون، (1988) ***"قضايا الشّعرية"***، ترجمة، محمد الولي، ومبارك حنون ، المغرب، دار توبقال.
13. الحاج، أنسي:
   - (1994)، ***الرّسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع***، ط2، بيروت، دار الجديد.

- (1994)، ***الرأس المقطوعة***، ط3، بيروت، دار الجديد، .
- (1994)، ***ماذا صنعت بالذهب ،ماذا فعلت بالوردة***، ط2، بيروت، دار الجديد.
- (1963)، ***لن***، ط1، بيروت، دار الجديد .
- (1958)، ***رجولة***، مجلة شعر، بيروت دار مجلة الشّعر ،السنة2، عدد5.
- (1960) ***حوار***، مجلة شعر، بيروت، دار مجلة الشّعر، السنة4، عدد16.

14. الرّواشدة، سامح (1995)، ***"المفارقة في شعر أمل دنقل"***، الأردن ، مجلة دراسات، مجلد 22 ، عدد6.
15. رومية، وهب ، (1996)، ***"شعرنا القديم والنّقد الجديد"***، ط1، الكويت ، دار البحوث العلمية.
16. الريحاني، أمين (1988)، ***"مدارج المجاز في نماذج من الشّعر العربي المعاصر"*** ، مجلة الاداب العدد 11و 12.
17. رينيه ويليك، آوستن وآرين(1972)، ***"نظرية الادب"***، تعريب: محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي.
18. السامرائي، ماجد (1995)، ***"تجليات الحداثة ، قراءة في الابداع العربي المعاصر"***، ط1 ، دمشق ، مطبعة الأهالي.
19. سليم، عبد الإله (2001) ***"بنيات المشابهة في اللّغة العربية "*** ، ط1، الدار البيضاء، دار توبقال.
20. سليمان، خالد (1991)، ***"نظريّة المفارقة"***، مجلة أبحاث اليرموك ،مجلد 9 ، عدد2 .
21. سيبويه،(1977)، ***"الكتاب"***، ط1، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مصر، مكتبة الخانجي.
22. السيد، عزالدين علي، (1987)، ***"التكرير بين المثير والتأثير"***، ط1، مصر، عام الكتب.
23. شرتح، عصام :
    - (2005)، ***"ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل"***، دمشق ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب.
    - (2014)، ***"حداثوية الحداثة"***، عمان ،الأردن،.دار غيداء للنشر والتوزيع.
    - (2017)، ***"التّوازي في القصيدة المعاصرة"***، مجلة الكلمة العدد 119 مارس.
24. صالح، بشرى موسى (2008)، ***"المفكرة النقدية"***، ط1، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة.
25. صرداوي، موسى (1984)، ***"حديث مع خليل حاوي"***، بيروت، مجلة الآداب ، عدد7.
26. العاني، سلمان حسن، (1983)، ***"التّشكيل الصوتي في اللّغة العربية"***، ط1، جدة، النادي الثقافي.
27. عبد التواب، رمضـان، (1985)، ***"المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي"***، ط2،القاهرة، مكتبة الخانجي.
28. عبد الرحمن ، محمد يونس (2022) ***"مداخل نظرية في الأسـطورة وأهميتها وتوظيفها في الخطاب الشّعري"***، مجلة جامعة ابن رشد في هولندا، العدد48. ديسمبر.
29. عبد المطلب، محمد (1994)، ***"البلاغة والأسلوبية"***، ط1، بيروت – لبنان، مكتبة لبنان، ناشرون
30. عبو، عبد القادر(2007)، ***"فلسفة الجمال في فضاء الشّعرية العربية*** المعاصرة"، ط1، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.
31. عروس، محمد (2016)، ***"البنية السّردية في النصّ الشّعري مداخل الاجناس الأدبية"***، مجلة إشكالات في اللّغة والادب، العدد 10، ديسمبر.
32. عمر ، أحمد مختار (1976)، ***"دراسة الصوت اللّغوي"***، ط1، القاهرة، عالم الكتب.
33. العنبر، عبد الله (2018)، ***"النظريات البنائية بين النموذج والتحولات النصّية"***، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 45، العدد 2.
34. العيد، يمنى (1985)، ***"في معرفة النصّ"***، ط3، بيروت، منشورات دار الآفاق .
35. فان دايك (2005)، ***"علم النصّ"***، ط2 ترجمة: سعيد بحيري، مصر، دار القاهرة.
36. الفراهيدي، الخليل بن أحمد (1980) ***"العين"***، تحقيق : مهدي المخزومي، العراق، دار الرشيد للنشر.
37. فرحان، فهد محسن (2002)، ***"الحداثة في شعر البريكان"*** مجلة الأقلام، عدد3.
38. فضل، صلاح (1978)، ***"النظرية البنائية في النقد العربي"***، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.
39. قذيفة، عبد الكريم (2007)، ***"مرايا الظل"***، الجزائر، منشورات و زارة الثقافة .
40. القيســي، مكي بن أبي طالب (1984)، ***"الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة"***، ط2، تحقيق: أحمد حسن فرحان، الأردن، دار عمّار .
41. كليب، سـعد الدين (1997)، ***"وعـي الحـداثـة"***، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
42. الكنوني، محمد (1997)، ***"اللّغة الشّعرية – دراسة في شعر حميد سعيد"***، بغداد، دار الشؤون الثقافية.

43. الكوفحي، يوسف محمد (2011)، ***"اللّغة الابداعية لأعمال جبران خليل جبران"***، ط1، الاردن ، علم الكتب الحديثة.
44. محمد ولد عابدين، (2000)، ***"الشّعر المعاصر في موريتانيا (دراسة أسلوبيّة)"***، رسالة (ماجستير)، جامعة الموصل.
45. مصلوح، سعد (2002)، ***"مبادئ الأسلوب"***، مصر، عالم الكتب.
46. الموسوي، سلام مهدي (2011)، ***"تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدي"***، اطروحة دكتوراه، جامعة البصرة.
47. الناصر، إيمان (د.ت)، ***"قصيدة النّثر العربيّة التغاير والاختلاف"***، مؤسسة الانتشار العربي، دار الشروق.
48. ناصيف، مصطفى (1983)، ***"الصّورة الأدبية"***، ط3، بيروت، دار الاندلس.
49. نزال، رانه (2010)، ***أنسي الحاج وقصيدة النّثر***، بيرت، دار الفكر اللبنانية .
50. نصرت، عبد الرحمن (1979)، ***"في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقدية حديثة"***، عمان ، مكتبة الأقصى.
51. هلال، عبد الناصر (2006)، ***"آليّات السّرد في الشّعر العربي المعاصر"***، ط1، دمشق، مركز الحضارة العربية.
52. وهبة، مجدي (1984)، ***"معجم مصطلحات الأدب"***، ط2، بيروت ، مكتبة لبنان .
53. يوسف، عبد الفتاح أحمد (2010)، ***"لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة"***، ط1 ، الجزائر ، منشورات الاختلاف.
54. يوسفي سوهيلة (2017)، ***"الرّمز ودلالته في الشّعر العربي المعاصر"***، أطروحة دكتوراه، الجزائر، جامعة الجيلالي.
55. Charles Chadwick, ***Symbolism*** , (1971), Methuen et coltd, London.
56. Delas Daniel,(1973***), Linguistique et Poétique, "Langue et Langage"***, Paris, Larousse université.
57. Dowling ،David (1991) ***Mrs Dalloway: Mapping Streams of Consciousness***. Twayne Publishers.

Linguistic Formation and the Interaction of Textual Structures in the Poetry of Ansi al-Hajj
"A Linguistic Stylistic Approach"

Asst. Prof. Dr. Ali Muhammad Assi Al-Azirjawi
University of Dhi Qar / College of Basic Education
Email: ali.assi@utq.edu.iq

Abstract:

This research seeks to examine linguistic formation and the interaction of textual structures in the texts of Ansi al-Hajj, as a distinctive model of Arabic prose poetry. The study focuses on observing the mechanisms of interaction between phonetic, syntactic, and semantic levels in the production of poetic meaning, demonstrating how al-Hajj's poems transcend the limits of linguistic accumulation to construct an integrated system in which internal rhythms, paradoxes, images, and symbols intertwine with the narrative structure, thus imbuing the text with a renewed dramatic and emotional dimension.

The study concluded that Ansi al-Hajj's experience is based on unleashing the potential of language in its sounds, structures, and connotations. The linguistic formation in his texts is not based on a single dimension, but rather on the dialectic of interaction between the three levels, producing a cohesive poetic structure in which internal rhythm intertwines with structural shifts and semantic intertwining. His poems thus acquire their uniqueness within the modern Arabic poetic landscape, through the establishment of a new poetic awareness that liberates language from its fixed patterns and reinvents it in a way that is compatible with contemporary human experience.

The study adopted an analytical and descriptive approach based on the tools of modern linguistics within a stylistic framework that enables an approach to the levels of al-Hajj's poetic discourse, characterized by linguistic density and linguistic shifts. These shifts have made his texts a space for experimentation and a field for revealing the potential of poetic language in constructing and generating meaning.

Keywords: linguistic formation, textual structures, stylistic linguistics, Unsi al-Hajj.