الأسلوب بوصفه انزياحا
(ديوان عُمْره الماء لعارف الساعدي مثالا)

المدرس الدكتور
عدنان رحمن حسان
جامعة القادسية- كلية الاداب

الأسلوب بوصفه انزياحا
(ديوان عُمْره الماء لعارف الساعدي مثالا)

Style as a displacement
Diwan omrah al-maa by aref al-saadi is an example

المدرس الدكتور
عدنان رحمن حسان
جامعة القادسية ـ كلية الاداب
Dr. adnan Rahman hassan
adnan.hassan@qu.edu.iq

الخلاصة:
تعد نظرية الانزياح من أجلى مظاهر الاسلوب ، وأكثرها تأشيرا على مواطن الإبداع الشعري ، ما دامت تلك النظرية لا تقصر أشكال الانزياح على الجنبة اللغوية فحسب ، بل هي تعمد الى التنبيه على خرق قواعد العملية الإبداعية برمتها ، وتعد تلك الخروقات تجليات واضحة ومخصوصة للأسلوب ، وهي لأجل ذلك مسايرة للنصوص ومواكبة للعصور ، الامر الذي دعا الى الوقوف على منجز عارف الساعدي الموسوم بـ (عمره الماء) ، فحاولت إدراك خصوصية التوظيف الصوتي والدلالي والتركيبي عنده ، وصولا الى الإبانة عن أسلوبه الخاص ، فظهر الجانب الصوتي مفعما بروح الإيقاع والغنائية ، متطلبا سمعا وقراءة وتفكرا ، بدءا من حروفه الى تراكيبه ، كما أن الاشتغال على الدلالة وخلخلتها واقتناص المدهش من المعاني مثّل سمة الابتكار والجدة ، فضلا عن استثمار الشاعر مرونة التراكيب والروابط النصية للخروج بصياغة مبتكرة .

الكلمات المفتاحية : الاسلوب ، الانزياح ،عمره الماء

التمهيد / في مصطلح الانزياح

توسعت الاتجاهات التي حاولت الوقوف على مظاهر الاسلوب ،الذي تُعنى به الاسلوبية بوصفها علم دراسة الأساليب ، لذا سأقف على توجّه من توجهاتها يعدُّ الأسلوب ضربا من الانزياح عما توفّره القواعد اللسانية التي توصف بأنها ثوابت ومقاييس لصحة النظام .

وما دامت الدلالة اللغوية التي نجدها في الفعل (زاح) تتضمن التنحية والإبعاد ،التي يصاغ منها المصدر الدال على المطاوعة في (انزياح)،

فذلك يعني حمل تلك المعاني على جهة المجاز ، فالمعنى الاول يرتبط بالمحسوس المادي ، في حين نميل بتلك الدلالات عند ربطها بمصطلح (الانزياح)في المعنى الثاني الى الدلالة المعنوية ،لاسيما ما تعلق منها بقواعد التركيب أو الزيادة والنقص وصحة الدلالة وغيرها.

هذه القواعد في أصلها تشكل الموضع الاول (غير المنزاح)،وحين يزيحها مستعمل اللغة ويغير المبدأ الذي قامت عليه يقع الانزياح ،بوصفه تنحية عن ما كانت عليه القاعدة وزحزحة لها ،وهنا تكمن العلاقة بين الجذر اللغوي والمعنى الاصطلاحي ،مع الأخذ بالحسبان أن ذلك الانتقال من الدلالة الحقيقية الى المجازية ، يتحول عند أهل العرف (النقاد والبلاغيين) مرة أخرى الى حقيقة يُصطلح عليها الحقيقة العرفية. وعلى نظير كثير من المصطلحات النقدية التي عرفتها الحداثة العربية ظهر مصطلح الانزياح نتيجة الاطلاع على كتاب (بنية اللغة العربية) لجان كوهن وترجمته ، ليؤشر بذلك على نظرية تقع في إطار التنظير الأسلوبي الذي يهتم بالنص ويعزله عن سياقاته الخارجية .

لقد أثار الوعي بالمصطلح الجديد الباحثين لاستقصاء ملامحه في كتب التراث العربي النقدية ، فكانت هناك محاولات لتأصيله والوقوف على تجلياته والإبانة عن حدوده [١].

ومن جهة أخرى عملت الترجمة لكتب نقدية مختلفة ولبيئات مختلفة أيضا على ظهور كمّ اصطلاحي يتمحور حول الفكرة نفسها ،مما أدى الى ترادف المصطلحات بل وتداخلها ، من مثل التجاور والانحراف والانتهاك واللحن والخرق والعصيان والشناعة والمخالفة وخيبة الانتظار[٢].

هذه الاشكالية المصطلحية لم تسلم منها البيئتان النقديتان الغربية والعربية ،ولذلك نجد الباحثين العرب يحاولون ايجاد فروق دلالية لا تكاد تضيف شيئا كبيرا وفرقا مانعا ، من قبيل الفرق بين الانزياح والانحراف والانتهاك والعدول [٣] ، لكن كثرة استعمال مصطلح الانزياح وشيوعه، هو الذي جعله يتصدر قائمة المصطلحات ، ويمنحه نوعا من الاستقرار في التبني .

وحين نقف على حدود المفهوم نجد من يعرفه بـ(اختلاف التواتر عن المعيار أو المعدل الإحصائي، كالاختلاف المستند الى انتهاك الاعراف القياسية للبنية اللغوية ،سواء كانت تلك البنية صوتية أم معجمية أم دلالية أم نحوية)[٤]، فلا وجود للانزياح من دون معيار يكون هو خرقا له ،لأنه ضرورة إجرائية لا محيد لتعيينه من الوقوف عليها [٥]لذا فشرط وجوده أن يكون تاليا للقاعدة اللغوية أو العرفية.

فإذا كان الانزياح يخلق حالة من التوتر[٦]، ما هي إلّا ردة فعل إزاء التخلي عن السياقات السابقة والثابتة، فهو في هذه الحال (يعكس انزياحا في بعض الميادين الأخرى) [٧]، اذ

يمكن أن نطلق على مظاهر الخروج اللغوية وغير اللغوية انزياحا، وعلى هذا الرأي لا يُحصر الانزياح بالجانب اللغوي فحسب ،بل يلمس في الجوانب الأخرى ،كما هي الحال في توظيف الوزن الشعري بين ما يعرف بالشعر العمودي وشعر التفعيلة أو قصيدة النثر ،وطريقة رسم الأحرف والبياض والتنقيط ومخالفة قواعد الكتابة وغير ذلك مما له غاية يقصدها المؤلف، ودلالة تدعم معاني النصوص وتؤشر على مغزى وفكرة، ليكون كل ملمح تطوري ناتجٍ عن وعي ينال النص، جاز أن نطلق عليه انزياحا.

وقد يصل الأمر الى الانزياحات الأجناسية، إذ يمكن تقسيم علامات التفاعل الأجناسية بين النص والجنس الى (علاقة تحويل أو انزياح أجناسي قوامها خروج النص عن رواسم نموذجه الأجناسي وانتهاكه حدودها وعدوله عن ثوابتها، وذلك بالتهجين أو القلب أو الزحزحة)[٨] .

ولو نظرنا الى الانزياح العام الذي فيه مخالفة للأنظمة اللغوية والسياقات الثقافية لوجدناه وسيلة دالة على الإبداع والفرادة .

المبحث الاول / فاعلية الأداء الصوتي

تهتم نظرية الانزياح في هذا الميدان بالمتغيرات الصوتية التي تهدف الى إحداث أثر على السامع، أو المتغيرات الناتجة عن المزاج أو السلوك التلقائي للمتكلم[٩]، أو هي رصد اختلاف الموازاة بين جانب الصوت والدلالة[١٠]، فضلا عن تتبع التماثلات التركيبية التي ينتجها النظام الصرفي والنحوي بما يفضي الى ايقاع خاص ،فأي تغيير بزيادة أو غيرها أو تشابه نظمي يحصل في الأصوات الحاملة للدلالات ومواقعها، سيؤدي الى انزياح مقصود ترجع فائدته إلى ما يبغيه المتكلم أو المبدع .

فمن المظاهر الصوتية التي يمكن ملاحظتها بشكل بارز في ديوان (عمره الماء) التواتر والتجانس والتوازي، وكل هذه التقنيات متداخلة بشكل لا ينفك بعضها عن بعض ، إذ يمكن عدّ التجانس تواترا صوتيا والتوازي أيضا، لذا ينبغي أن نشير الى أن قضية الفصل بين هذه المصطلحات ما هو الّا سبيل منهجي فحسب .

١- التواتر الصوتي

يعد تشابه الأصوات وتكرارها من الأسس الأسلوبية التي تعمل على تكثيف التماثل في النص الشعري[١١]، وما هذا التماثل الّا زيادة مقصودة ، أي أنها تجاوز الحد والكمية المتعارف عليها لتأدية المعنى، لذا يصبح كل تكرار إضافة لصالح البنية الدلالية ،ودعما للمعنى الذي يلح عليه منشيء الرسالة حاملا غايات نفسية او غيرها تصدرها الذات المبدعة، فضلا عن أنه وسيلة من وسائل الانسجام النصي، شرط أن يكون هادفا غير ثقيل ولا متكلف .

وللتماثل الصوتي مظاهر متعددة تبدأ بالحرف الواحد ثم المقطع ثم المفردة والجملة والتركيب

النصي، وبالنظر الى هذه المجموعة الشعرية نلحظ عدة مظاهر للتردد الصوتي تدل على الأسلوب الشعري الذي يختص به الشاعر عارف الساعدي . ومن أشكال التكرار تكرار الحرف ،متمثلا بظاهرة عرفها الأدب القديم وتسمى التصريع الذي يعني اتفاق صوتي يقع في آخر الشطر الأول مع حرف الروي في نهاية الشطر الثاني من البيت ، ويكون في بداية القصيدة، أما اذا جاء في ثناياها فهو دلالة على قدرة الشاعر [١٢] ووفرة قوافيه هذا من جانب ،ومن جانب آخر يعد هذا المظهر نوعا من التكرار الصوتي غايته الأسمى تدعيم القصيدة بإيقاع موسيقي يضاعف الكثافة الصوتية التي تحققها القافية الموحدة، وقد برز هذا التكرار الأسلوبي عند الشاعر بصورة كبيرة، وكل الذي سأذكره جاء في تضاعيف القصيدة وليس في بدايتها ، مع الأخذ بالحسبان أن الشاعر جاء بتصريع البداية في كل قصائده العمودية ،لذا يمكن أن ننظر له بوصفه ملمحا أسلوبيا بارزا ، وقد يرد في تضاعيف القصيدة الواحدة أكثر من تصريح كقوله [١٣]:

وطني وحزنك عاشقــانِ
يتسللان ويكـــبرانِ
وطــني وحزنك توأمـان
ولدا بخاصرة الزمــانِ
يتفجران وينـــــثران
وبلحظة يتجمعـــانِ

فالتصريع البيّن في الأبيات رفع من موسيقى القصيدة ،ومنحها امتدادا نغميا مدعما بألف المد السابقة لحرف الروي ، ويبدو أن تصريع البيتين الأولين اقتضاه السياق اللغوي السابق، فلابد من الإتيان بصيغة تثنية، لأنه جمع بين الوطن والحزن ليشكلا مثنى وقع مبتدأ، وهو بطبيعة النظام النحوي يقتضي خبرا ،لذلك صرّع الشاعر فأصاب هدفين تركيبيا وإيقاعيا.

أما البيت الثالث فلفظة (ينثران) وقعت سببا للتفجر ، ولا يمكنها أن تسبقه بطبيعة الحال ،لأنه فعل لا يتحقق إلّا بحصول الفعل الأول وهو التفجر ، علما أن كلا اللفظين يصلح أن يقوم بمهمة التصريع، لكن الموقع الدلالي يفرض الترتيب ليستقيم المعنى.

ومثل قوله السابق وقد أورد أكثر من تصريح في النص نفسه [١٤] :

فالمواويل أورثتنا انكســارا
والتفاصيل بعثرتنا غبــارا
يا سماوات هل رأيت الغيـارى
أكلوا قمحنا وصلوا سكارى

فالتصريع هنا عمل على زيادة الإحساس بوقع القوافي، كونها تحمل مفارقة دلالية واضحة واقعة بين (الغيارى / السكارى) ، ولا يبعد أن يكون تعلق الشاعر بالقافية وإحساسه بقيمتها وانشغاله بها ، هو الذي دعاه الى تكرارها في غير موضعها المعتاد فأدت بذلك دورا ارتداديا ، واذا

كان الشاعر هو أعرف الناس وأشعرهم بقوافيه، فليس غريبا أن يكون تصريعه إفراغا لشعوره الذي تحمله القافية ما دامت المظهر الأبرز من الايقاع ،ومحصلة الحالين تكمن في إضافة موسيقى الى النص، وقد يرد التصريح في موقع يؤدي وظيفة التكرار أو التوازي كقوله[١٥]:

هم معتمون وأنت فجرُ

ومقيدون وأنت حرُّ

فالتصريع هنا يهدف الى تعميق الشعور بالتضاد الذي ينتظم البيت الشعري ،وكل ما ذكرناه يحقق بعدا موسيقيا ثم تليه الأبعاد الأخرى دلالية كانت أم نفسية، وهو ايقاع يلائم ثورية قصيدة الشعر ومحاولتها إعادة القيمة الايقاعية للقصيدة العربية ،إنه إنباء بعموديتها وتجذير لها .

أما تماثل المقطع فنلمسه في الأفعال الدالة على زيادة في المعنى الذي تحمله ،كالفعل (لملم) مثلا، ويظهر أن هذه الصيغة من الأفعال شكلت ظاهرة إيقاعية بارزة في البنية الصرفية للأفعال ، وقد وردت في الديوان بكثرة، إذ تكررت اثنتين وعشرين مرة ،خمسة منها بصيغة اسم والباقي بصيغة فعل ،ومن ذلك قوله[١٦]:

نبتوا بأحلام النخيل وجرجروا

قمر الدموع وأوثقوه فطارا

وقوله[١٧]:

ولملموا كل أطفال الصباح فقد

مر الزمان وتاهوا كلهم قبلي

فالأفعال (جرجرَ ولملمَ) وإن كانت مفردة بوصفها لفظا واحدا، إلا أن مقاطعها متكررة حملت معنى يشي بزيادة الفعل ، فالأول يشير الى كثرة الجر وتكراره، وكذلك الثاني يشير الى تعدد الـ (لمّ) ، مع الأخذ بالحسبان أننا لو فككنا المقاطع لما أفادت معنى ، إذ لا معنى لـ (جر) بفتح الراء أو ضمها أو كسرها أو سكونها من دون تضعيفها، ولا معنى لـ (لم) اذا كان القصد منها الجمع وليس أداة الجزم ، لأن الفعلين يحتاجان الى حرف ليتم المعنى، نريد أن نقول هنا إن اللفظ المفرد أعطى تكرارا داخليا رغم إفراده، وهذه مزية تسمح بها اللغة العربية واستثمرها الشاعر لخدمة المعنى والإيقاع.

أما ما ورد بصيغة اسم فقوله[١٨]:

لي ثرثراتُ الصحاري كلما نزفت

روحي سكبت على أثدائها إبلي

(فالثرثرة) كثرة الكلام غير الهادف وكأنها تناظر ذلك التكثير الواقع على الثاء والراء ،فأدى بهما الى أن يتضاعفا ويزدادا ، وتبدو الصيغ جميعها ملازمة لدلالة التكرار والتكثير الأمر الذي يدعو الى عدها صفة أسلوبية متميزة في نصوص الشاعر .

أما تكرار المفردة فالديوان يزخر بها، وليس ببعيد لو قلت إن كل قصيدة تحتوي على عدد من التكرارات ، وهذا يؤشر على وجود الظاهرة الاسلوبية ، فمثلا يقول [١٩]:

ومشى كان خلفه / النهر يمشي / والخطى تزرع الضفاف الغواني

كان يمشي / فتنبت الارض ماء / وحقولا / كأنهن غواني

إن تكرار المشي ما هو إلا فعل يؤكد الاستمرارية والنمو وحركية الحياة ،سواء أكان المقصود من الماشي النهر نفسه أم الفتى أم الشاعر، فهذه التكرارية حملت تلك الدلالات، ويكرر المشي مرة أخرى في القصيدة نفسها بقوله [٢٠]:

دافئا كان صوته / وهو يمشي / ينشر الصيف / من خيوط الأذان

ليكون المشي مصاحبا لدفء الصوت ،وهي دلالة ايجابية توحي بالرضا والطمأنينة ،فضلا عن أن مشي الفتى يدل على نوع الحرية وعدم التقيد وهي بطبيعتها من سمات الحياة الكريمة، لذا يصبح دفء صوت الماشي مفعما بالحياة ومتغنيا بها، وهو في الحال نفسها يدل على الحركة والتجدد ،إنه ايقاع الحياة المتواتر .

وتأكيدا لقولي السابق من أن ظاهرة التكرار تعد أبرز الملامح الاسلوبية عند الشاعر عارف الساعدي ولا تخلو قصيدة من قصائده منها ، سأكتفي بذكر قصيدة (آت) وسأشير الى غيرها من مواضع التكرار في هوامش البحث ، يقول فيها [٢١]:

آت إلي وإن لف السنين كرى

وإن غفا هاجسي في الريح أو عثرا

آت وفي مقلتي فجر وفي شفتي

هذا الذي يغزل الأنهار والشجرا

آت ألمّ عيون الشمس حيث رمت

عيونها وأدارت خدها صعرا

آت لأزرع في أنفاسها مقلا

كي يعلموا أن الشمس الجائعين ترى

تحمل لفظة (آت) دلالة مركزية مهيمنة على القصيدة كلها، حتى أنها احتلت العنوان الذي يتوزع النص ويختزله على وفق توسّع دلالة (آت) ، ولو نظرنا اليها في الأبيات لوجدنا أن اللفظة الأولى تدل على رجوع الشاعر الى ذاته المجبولة على طبائع سامية على الرغم من وجود عوارض زمنية وذاتية ، وهذا الرجوع هو اصطلاح داخلي ، ولا ريب أن هذه الـ (آت) مجازية لأنها دلت على الارتداد وليس الامتداد.

أما اللفظة الثانية فهي المجيء المفعم بعوامل التغيير، فهي الاندفاع الداخلي المرجو ، والاكتناز النفسي الذي يقتضيه طريق التغيير والتحول، في حين أن الثالثة والرابعة حققتا فعل التغيير الكائن في الكشف عما غُيب قسرا أو وُظف قسرا ، ليكون التكرار هذا ليس زيادة في الألفاظ فحسب، بل هو تطور دلالي يخدم نمو النص ويسند المعاني المبتغاة ويحقق غاية لدى الشاعر . وهذا ولم يقتصر التكرار على (آت) بل كُررت (ان) الشرطية وكررت (الشمس) في البيتين الأخيرين ، وتستمر القصيدة في إيراد التكرارات ، فيقول [٢٢]:

آمنـت بالبحر يغفو في أصابعه
ويستفيـق على أحداقه مطـرا
آمنت بالمدن السمراء شـــامخة
نمشي وتورق من أقدامهن قـرى
آمنــت بالوطن المذبوح فوق فمي
آمنت آمنت حتى قيل قد كفــرا

فهذا الإيمان ما هو إلا محمول صدر عن الاندفاع الصادر من المقطع الاول ، إيمان واثق لا يشوبه شك ولا يعروه انحراف ، لذا يصدر الشاعر منه ويلح عليه بشكل تتزاحم فيه الألفاظ من دون تفصيل (آمنت آمنت) ، وهو دليل على شدة توثق المعنى عند الشاعر.

ثم يتجه بعد ذلك لتكرار آخر فيقول [٢٣]:

أنا وإياي من أيقظت جذوتهم
فقد أرقت على أسوارهم قمــرا
أنا وإياي حـــلم أوجله
ومستحيل على الأعناق قد كبـرا
أنا وإياي من أخفى أمانيـه
تحت التراب ثريا في غضون ثرى

إن تكراره (أنا وإياي) يشير الى اعتداد الشاعر بقدرته الفردية في إحداث التحول ،ويظهر أن (إياي) المكررة كسرت أفق التوقع، لأنها أقصت الشخوص التي يفترض تواجدها مع الشاعر شأنها شأن (آت الي) ، ليكون الشاعر وحده مضحيا وقائدا وحاملا لهم الجميع ، ولذلك قال[٢٤]: محمل بالعراقيين من زمن / محمل بالدما والطين والفقرا

والحمل الثاني مع توكيده وتكراره هو اختزال وتوضيح للأول ، فهو ذلك المحمل الجماهيري الزماني والمكاني ، وبين هذه الابيات يكرر الشاعر لفظة (فيروز) يقول [٢٥]:

فيروز أول حزن في طفولته
قد علمته أنين الناي والــسفرا
فيروز خمر بأحزان ملونـة
إذ كلما شم خمر الحزن قد سكرا

ليتخذ من هذا التكرار استذكارا بوصف فيروز مغنية ارتبطت بالذاكرة الشعبية ، فما يثيره غناؤها يقع بين اللذة والشقاء بين الفرح والحزن ، وهكذا تكون القصيدة متخمة بالتكرارات الهادفة أسلوبيا ونفسيا ، وكلها تعد انزياحا قيما يزخر به نص الساعدي .

هذا وقد يتكرر تركيب جملي ،كما في قوله [٢٦]:

فصحتُ خلفك يا مولاي تسمعني
الفجر حط على شباكنا وكـــبا
وصحت خلفك يا مولاي تسمعني
قف فوق كوفاك وامسح خدها التربا

ويظهر أن التكرار هنا يشير الى اللاجدوى، وإن تغير الحدث في الزمان والمكان اذاً هو تكرار لتوثيق فشل الإجابة.

وقوله [٢٧]: ومضى العمر / كل شيء تلاشى / غير أن المكان نفس المكان

ويقول في موضع آخر من القصيدة نفسها[٢٨]:

ومضى العمر كل شيء تلاشى / ويظل المكان نفس المكان

فالفرق بين هذين التركيبين هو في (يظل) فحسب ، ويبدو الهدف من وراء هذا التكرار هو ربط النص بوحدة دلالية ثابتة مع وجود متغيرات تقع بينها، أي بين موضع التكرار لأن البيت المتكرر لم يأتِ مباشرة خلف البيت الأول بل كانت هناك سبعة أبيات تفصلهما .

وخلاصة القول في هذه النقطة إن التكرار أبرز السمات الأسلوبية في نصوص الشاعر ، وقد انزاح انزياحا واعيا ،فكان تقنية ساعدت على رفع شعرية النصوص الإيقاعية والدلالية ، وكشفت خصوصية كتابية عند الشاعر.

٢- التجانس الصوتي

هو تحقيق تماثل صوتي كلي أو جزئي مع حدوث افتراق دلالي[٢٩]، فالقاعدة اللغوية تفترض وجود توافق دلالي مع كل اتفاق صوتي، لكن هذه الوسيلة البلاغية خالفت القاعدة لتؤدي افتراقا دلاليا نابعا من توظيف تماثل الأصوات مع تحقيق فرق دلالي أشر عليه تشابه الأصوات . فالأصل وجود فروق صوتية مقابل فروق دلالية [٣٠]، فاذا انعدم ذلك توحدت الدلالة .

ومن جانب آخر يمكن النظر الى التجانس الصوتي نظرة انزياحية بوصفه تكرارا صوتيا ، وهو بذلك يؤدي زيادة ، وكل زيادة مقصودة انزياح عن أصل عدم الزيادة ، فهو بحسب قول كمال ابو ديب (ظاهرة إبراز للفرق عبر درجات قصوى من التشابه) [٣١]،وبالنظر الى ديوان (عمره الماء) نجد غلبة التماثل الجزئي للأصوات ،إذ ورد في مواطن كثيرة لغايات صوتية ودلالية في الوقت نفسه ،فهو يقول [٣٢]:

دافئا كان صوته / وهو يمشي / ينثر الصيف / من خيوط الأذان / ولهذا تركت صمتي وصوتي / خلف بابي فالصوت صوت ثانٍ .

فالتقارب الصوتي بين (صمتي وصوتي) كبير، إذ لا فرق بينهما إلّا بحرف واحد ، وكلا الصوتين (الميم والواو) مجهوران ، فضلا على ذلك تشابه حركات المفردتين تشابها تاما ، ويبدو أن المصاحبة الدلالية بين المفردتين أو ما يسمى (طباقا) هي التي دعت الى حضور المفردة الثانية ، فالصمت يستدعي الصوت لأنه نقيضه والمعرِّف به ، هذا من جانب ومن آخر يبدو المعنى في الجمع بين الصمت والصوت منفيا أو متروكا غايته تغير الصوت وحده، لأن الصمت حالة ساكنة تفتقر الى التدليل والإبانة فهي الحالة الثابتة والخروج عليها يتحقق بالصوت ، لذا نراه يقصر الأمر بـ (الصوت صوت ثان) فلا يوجد ذكر الصمت ،لأنه حالة يمكن أن نقول عليها سلبية ،وهكذا يكون حضور (الصمت) حضورا شكليا غايته صوتية فحسب . وشبه بذلك قوله في سياق عن امرأة [٣٣]: هي دافئة كالعناق وهي صاخبة مثل هذا العراق، فالتجانس الصوتي بين (العناق والعراق) لا يحتاج الى تدقيق ، وربما لجأ اليه الشاعر لأنه في حال وضع تقنية قصيرة بين الأشطار، فالقصيدة التي ذُكر فيها هذا البيت لا تعتمد على قافية موحدة ،

وسواء أكان وضع التقنية يقتضي ذلك أو أن هذا التوافق جاء عفويا ، فإن الوجهين أديا ملمحا صوتيا موسيقيا لا يؤديه البيت غير المصرّع أو الكلام النثري ، فزخم الإيقاع شكل منبها أسلوبيا ، لا سيما أن القصيدة غير ملتزمة بقافية موحدة. وقد ينتفع المتكلم من تجاور المفردات ليحقق تواليا صوتيا وافتراقا دلاليا ، وهذا يقع بين اسم وفعل او حرف واسم ، ومن ذلك قوله[٣٤]:

فصحنا متى والفتى هكذا

يرمم حربا على حربهِ

فـ(متى والفتى) يحققان تدفقا صوتيا، لكن هذا لا يعني أنهما يفتقران الى دلالة ،بل لكل لفظ دلالته الموضوعة . ومثله قوله[٣٥]:

لا أفق فوقي فالسماء

حزينة والغيم صمتُ

ويبدو أن سعي الشاعر وراء جعل كلامه مكثف صوتيا ،وإن كانت الأصوات تخالف القصد هو الذي أوقعه في مخالفة دلالية ، فالأفق يؤخذ منه الامتداد والناحية وليس الفوقية ،ثم أنه ينفي أن يكون هناك أفق ثم يذكر السماء والغيم ،إلا إذا أُخرج الافق من معناه الحقيقي الى المجازي، ويظهر أن التقارب الصوتي بين المفردتين جعل الشاعر يأتي بكلمة (فوق) من قبيل تداعي المعاني المتجاورة صوتيا .

ومثله وقد لمحنا هدفا إيقاعيا [٣٦]

أنا وإياي من أخفى أمانيه

تحت التراب ثريا في غضون ثرى

فالـ (ثريا والثرى) متضادات من ناحية الدلالية المتعارف عليها من جهة (الارتفاع والانخفاض) ،وهما مثلما هو في بيتين متفقان في البنية الصوتية الا قليلا ، والجدير بالذكر: إن الـ (ثرى) اقتضتها القافية الموحدة وكأنها تحصيل حاصل، لأنه ذكر قبلها (تحت التراب) فأصبحت معلومة عند المتلقي ، وهكذا يصبح الجانب الصوتي فيها فعالا مع انخفاض قيمتها الدلالية ما دام هناك شبه تكرار سبق المفردة ، ولو توقف عند (ثريا) لاستقامت الدلالة ولأدرك القصد.

وقد يؤدي التشابه الصوتي بين المفردات التي تلاحم الكلام وانسجامه كقوله[٣٧]:

أنا صغيرك أقنعني وخذ بيدي

أم أنت بالموت والطوفان مقتنعُ

فالعلاقة بين (أقنعني ومقتنع) علاقة متلازمة ،يكاد يحس بها السامع قبل تمام البيت ، بل تحاول اختبار توقعه للمعنى ،وهو يدخل في المصطلح البلاغي القديم المعروف برد العجز على الصدر ، وعلى الرغم من أن (مقتنع) الواقعة خبرا لمبتدأ وقع في الشطر الثاني من البيت، إلا أن لهذه المفردة ارتدادا الى الشطر الاول ولّده الفعل (أقنع) ، لذلك عملت هذه المتشابهات على خلق تواشج صوتي ودلالي أدى الى أن تكون مفردة القافية منتمية انتماءا وثيقا للبيت الشعري ، وكل المظاهر التي ذكرناها هي ملمح اسلوبي وظفه الشاعر لخدمة

النص الشعري الذي يعتمد على الإيقاع بوصفه فارقا نوعيا .

٣- التوازي

يسعى الشعر الى خلق لون من التنظيم الخاص بوساطة تماثلات تقوم بالرفع من القيمة الشعرية [٣٨]، والتوازي من ضمنها ،إذ يعرفه تامين بـ(سلسلتين متوازيتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي – النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات ايقاعية وصوتية ومعجمية ودلالية) [٣٩]، فرغم اختلاف الأصوات إلا أن الصيغ البنائية الصرفية والنحوية في حين تشابهها يؤدي الى خلق تنغيم داخلي واضح تتخذه الاسلوبية مظهرا من مظاهر تواجدها الصوتي ما دام يشكل خصوصية بنائية في النصوص الادبية ،إنه تماثل هادف يقع في البنية الصرفية والتركيبية ، فمن أوجه ذلك التماثل ما جاء لإبراز موطن تقابلي ،لأنه يعمق الضدية التي يقصدها ، كقوله[٤٠]:

كان الأذان له قميص أخضر
فإذا الأذان له قميص قـانِ

فالمتواليتان المذكورتان متساويتان من الناحية النحوية والصرفية، ولا فرق بينهما إلّا في دلالة الطرف الضدية، وواضح أن اللونين يحملان دلالة متنافرة فالأخضر يرمز للحياة ،والأحمر القاني يرمز للموت ، فالشاعر كسر النسق بتغيير آخر البنية المتوازية وبهذا خلق صيغة مفارقة، وغيّر الحالة في المتوالية الثانية تغييرا جذريا ، ويبدو أن التناقض الكبير الحاصل بين المعنيين (الأخضر – القاني) هو الذي أحدث المفاجأة والصدمة ،وهذا ما يسعى الشعر الى تحقيقه ، فضلا عن ذلك ،إنه يشكل ايقاعا بارزا في نغميته هيأ لوقوع المفارقة الكائنة في التحول الى الضد.

ومثله قوله في موضع آخر[٤١]:

أنا كل هذا الليل من قُبلٍ ومـــن
تعبٍ ومن وحشٍ ومن إنســـانِ
أنا كل هذا الليل كم متهـــجدٍ
صلى بذاكرتي وكم متهتك أغراني

إن البيتين يحملان أكثر من موضع متواز : الأول يفوق الجملة ليشمل بنية أكبر منها، فمن البين أن توازيا وقع في بداية البيتين في (أنا كل هذا الليل)، حتى أن ما بعد هذا المقطع وإن تخالف من ناحية الصوتية إلا أننا يمكن أن نلمس تقديرا نحويا بدلا من الجار والمجرور في (من قبل) وكم الخبرية في (كم متجهد) يكون متوافقا في كلا الموضعين، فيكون (أنا كل هذا الليل قبلا وتهجدا) من دون أن يضر البنية الدلالية للجملة ، وبالنظر الى هذا التوازي الكبير نجده قد ألف إيقاعا صدر من متشابهات صدور الأبيات .

أما التوازي الثاني فنراه في شبه الجملة (من قبل ومن تعب ومن وحش ومن إنسان) ،وهي أيضا بنى متضادة ومتفقة من الناحية النحوية ، ويتفق

التوازي الأول (قبل – تعب) من ناحية صرفية بالنظر الى السواكن والمتحركات، فالتضاد واضح بين (القبل) – بوصفها تحمل دلالة إيحائية للراحة والسكون والطمأنينة – و(التعب) الذي ينافي تلك الدلالات ، والأمر نفسه بين (الوحش) بمعاني التوحش والتغرب والانفراد و(الانسان) بدلالات الأنس والاجتماع والتشارك والألفة.

وتستمر بنية التضاد في التوازي الثالث بين (كم متهجد صلى – كم متهتك أغرى) مع شدة التوافق الصرفي والنحوي والصوتي كذلك ،فعلى الرغم من وجود الطباق بين (متهتك ومتهجد) إلّا أن بينهما تشابها صوتيا بارزا ، وكل هذه التوازيات والتقابلات وما بينهما من تكرارات أثْرت بشكل واضح البينة الموسيقية للنص ، فضلا على ذلك كون التوازي وسيلة لتحقيق الانسجام النصي ،لأن التكرار الحاصل فيه ما هو إلا وسيلة تربط بين أجزاء النص تفوق روابط الجملة وتتعداها، ومثل القول السابق قوله وقد جعل شطري البيت في تساوي ملحوظ [٤٢]:

المواويلُ أورثتنا انكسارا

والتفاصيلُ بعثرتنا غبارا

إن الشطرين متساويان في الترتيب النحوي (الموقعي والإعرابي)، فضلا عن أن(المواويل والتفاصيل) متقاربان صوتيا ،وكذلك بعض الأصوات في المفردات الأخرى، الأمر الذي منح البيت إيقاعية متدفقة ، وهذا التوحد بين جملتي البيت في أغلب مظاهر البنية النصية ينسجم مع الدلالة المقصودة، إذ أن الشطر الثاني المحقق للتوازي نم عن اتفاق معنوي ، فالبعثرة التي قامت بها التفاصيل ، والانكسار من قبل المواويل كلها تشير الى التيه والضياع الداخلي النفسي والخارجي المكاني ، وبذا يحقق التوازي ربطا بين شطري البيت من الناحية الإيقاعية والناحية الدلالية وهنا تكمن فرادة الأسلوب.

ويبدو أن الشاعر كثيرا ما يلح على المظاهر الإيقاعية ، فهي عنده فارق أجناسي وسمة لا تنفك عن جزئيات قصيدة الشعر الأخرى التي دعا اليها ،فلا تكاد قصيدة من قصائده تخلو من التوازي أو المظاهر الإيقاعية الأخرى، وهي سمة اسلوبية صادرة من وعي كتابي وحس شعري.

وتكاد الملامح الإيقاعية السابقة تتكرر في بيته القائل[٤٣]:

روضتُ أسئلتي وجئتُ

وكسرتُ أصنامي وتبتُ

أن هذا الترتيب النحوي أشاع في البيت غنائية لا تخفى حتى على غير المتخصص، فكل بيت يكاد يكون على جزأين: الجزء الاول جملة تامة(روضت أسئلتي)، والثاني الفعل المعطوف (جئت) ،وهكذا في الشطر الثاني من البيت ،وعلى الرغم من وجود التوازي في الجزأين الأولين من الأشطار، إلا أنه عمل على إبراز الجزأين الأخيرين بشكل لافت ما داما قصيرين وكونهما وقعا تصريعا وقافية ، فضلا على أنهما

دالان على حالة جديدة ناسخة لحالة ماضية ، وبذلك يتوحدان إيقاعيا ومعنويا.

ويرد التوازي سعيا وراء تأكيد حالة، وذلك بإثارة الذهن حول المتكرر المتشابه ، كقوله[٤٤]:

وكم منحتِ لهم ثدييك سيدتي

هم وحدهم شبعوا هم وحدهم طفحوا

فلا شك أن الشبع والامتلاء (الطفح) متقارب الدلالة اذا ما كانا متساويين ، وهذا ما يجعلنا نقول إن القصد وراء الإلحاح على التوازي الإيقاعي (النحوي والصرفي والصوتي) يؤدي وظيفة أسلوبية منبهة ،وقد يرد التوازي من جهة تداعي المعاني والنمو النصي ، مثل قوله[٤٥]:

فيحتفل الليل حتى أقاصي السحر

تائها كالدخان / عاريا كالمـطر

فالأحوال تتوالى والتشبيهات تتداعى، رغم أن دلالاتها قد تكون غير واضحة ،فالتيه ربما قصد منه الشاعر الاضطراب والفوضى والحركة العشوائية، أما العري فيحمل معنى الفضح والتشهير والانكشاف ،فبالإمكان جمع المعاني تلك تحت الحقل الدلالي الخاص بـ(الضلال) .

المبحث الثاني / حركية البنية التركيبية

تخضع التراكيب اللغوية الى قواعد تنظيم المفردات على المستوى الافقي (محور التجاور)، وكل مخالفة لا تبيحها تلك القواعد فسوف يعسر على المتلقي فك الشفرة اللغوية والوقوف على المعنى المقصود الذي يحمله التركيب (الجملة) ،ولأجل ذلك نحتاج الى النحو ،كونه (يمدنا بالمعيار الضابط للسلوك اللغوي الجمالي، وعلى أساس ذلك المعيار تكشف مظاهر الخروج على السنن)[٤٦]، ولا يعني هذا الخروج ضربا من الفوضى التي لا تؤدي الى تحصيل معنى ما، بل هو خروج تجيزه تلك القواعد لغايات دلالية ، وهنا يقع الانزياح وهذا هو الميدان الذي يعمل عليه ، فالقول بالانزياح (يفرض أصلا استقر ورسخ في اللغة ،ليكون هو المقياس الذي يتحدد به الانحراف وتعرف به درجته وتنوعه) [٤٧]، لذا ستكون حركة البنية التركيبية كامنة في ما يسمح به النظام النحوي ،ويمكن ملاحظة الانزياحات التركيبية في ديوان الشاعر وقد تمثلت بثلاث نقاط:

١- اختلاف قاعدة الضمير

نعني به طريقة استعمال الضمائر بما يخالف الواقع الذي تعكسه والسياق الذي ترد فيه، لأن الأصل أن يتطابق الضمير مع صاحبه إفراد وتثنية وجمعا، ويتطابق معه تأنيثا وتذكيرا ، فإن لم يحصل التطابق فهذا يعني خرق القاعدة وتحقق الانزياح .وقد يعرف بالالتفات الذي يعني اختراق الحالة الطبيعية في عملية التجاوز بين الجمل بتغيير مساق الكلام من جهة الى أخرى [٤٨]، ومن أمثلة ذلك قوله[٤٩]: عالقٌ فيك فهادن أرقكْ

لا تكنْ طفلا وتخفي قلقكْ

فالأصل أن يقول – سواء اقدِّر المبتدأ بـ(هو أو أنا) – أرقه أو أرقي، والنص يرجّح كون المتكلم هو الشاعر، أي أن يقول (أرقي) مع تغيير في زمن فعل الأمر(هادن) ، ونظرا لتحول الضمير من حالة الى أخرى تغيرت بنية الجملة التي تلي الضمير، فضلا على الإحالة التي تتأسس على الخرق ، ويبدو أن الشاعر لجأ الى ضمير المخاطب وهو يقصد نفسه (المتكلم) لسبب يقع في رغبته في النظر الى الموضوع على وفق الرؤية من الداخل بالمعنى السردي، فالمخاطَب بوصفه آخر يسمح للمتكلم بالتجرد عن ذاته والتوجه الى الذات الاخرى ومحاورتها مجازا في هذا الموضع من الشاهد ، فضلا على ذلك أنه يمنح النص شعرية بارزة، لأنها عملت على إيجاد انزياح تجلى بتغير الضمير الرابط للجمل ،ويقول في موضع آخر [٥٠]:

وطني وحزنكَ شاعران

ملئا جراحي بالأغاني

فقد انزاح الضمير من الغيبة الى الخطاب، والأصل النحوي أو مقام الحال يقتضي أن يقول (وحزنه) عودة على الوطن ، إذ لا يقصد بالكاف نفسه ،لأنه بعد حين يقول (جراحي) بوجود ياء المتكلم ، ويظهر أن الشاعر عندما منح الحزن خطابا بضمير الكاف أراد عزل وتشخيص الحزن بجعله كيانا مستقلا مبالغة منه وتضخيما وأنسنة لصفته ، فضمير المخاطب أبلغ وأكثر تأثيرا من ضمير الغائب، لأنه مصحوب بحضور الأطراف المتكلِّمة . وربما نلمس تعليلا آخر لإيراد ضمير المخاطب بدل الغائب هو السعي لخلق ايهام بأن الحزن للشاعر، وقد رأينا فيما سبق أن الشاعر يلجأ الى إبدال الضمير الغائب بضمير المخاطب ، وبذلك يندمج الوطن مع الشاعر ليشكلا قطبي الشاعرية ما داما متفقين فيما بينهما على سمة شعورية . ايضا نجد تحولا من ضمير الغيبة الى المتكلم ،في قوله [٥١]:

مازال دمع يديه فوق البابِ

وشماً وأسئلة وسرب عتابِ

هو ذا أنا من أول الدنيا ولي

حلم خرافي وفجر كـابِ

إذ قال في البيت الاول (يديه) غائبا وفي البيت الثاني (أنا) متكلما ،رغبة منه في جعل المتلقي لا يشك في أن مظاهر الحزن تلك تتعلق بالشاعر نفسه ، فهذا الانتقال ما هو إلا دفع للاحتمالات التي يوردها ضمير الغيبة ،وبذلك اكتسب صفة بلاغية أدبية نتيجة مطابقة مقتضى الحال .

أما الانتقال من الجمع الى الإفراد ففي قوله [٥٢]:

وبحرُ مفرط وبلا حدودٍ

ونحن المبحرون ولا شـراعُ

غزلتُ العمر خيط منى

شحيحا على أعتابه رقَصَ

الجياعُ

إذ قال (نحن) وبعده قال (عزلتُ) ،لأن السياق الأول كان الهمُّ جماعيا شعبيا ،وعندما انتقل الى نفسه أفردها ليبين تميّزها وسر تفردها ،لكونها تشعر بالقيادة والريادة ،يدعم ذلك قوله(٥٣):

أنا ابن الحاملين الحرب سرا

إذا مروا أراقوها وطاعوا

وإذا كان الشاعر في القول السابق قد انحاز الى تفرده في المكارم والصفات فاستعمل أسلوب الالتفات، فنلاحظ في قول له قد أشار الى تفرده في الأحاسيس ، فهو يقول(٥٤):

وكبرنا وظل فينا سـؤالٌ

ونسينا فماتَ فينا انكســارا

تاركاً فيّ عشبة من ظنونٍ

في عيوني وصفنة من حيارى

فخصوصية الشاعر وروحه المتوثبة ومشاعره التي ينفرد بها عن الآخرين، هي التي دعته الى أن يظهر حاملا ضمير المتكلم، وهو في الوقت نفسه منبه أسلوبي يستثمر مخالفة التوقع ليمنح النص جمالا فنيا .

٢- تغيّر الموقع

تقتضي القاعدة النحوية الترتيب المنطقي المتتابع لجزيئات بناء الجملة الإسمية أو الفعلية أو غيرها، لذا فإن كل مخالفة موضعية تعد تجاوزا على القاعدة، لكنه تجاوز غير معيب ما دام يحقق نقلة دلالية أو حركة معنوية يقصدها المتكلم ، والجدير بالذكر إن التقديم والتأخير يوصف بأنه انزياح سياقي(٥٥)، فهو ينفي المعيار النثري ولا تساوي قيمته الفنية قيمة المجازات ، فهو قريب من الأداء النثري ولا يحدث مفاجأة عميقة أو إدهاشا دلاليا ، لكنه على الرغم من ذلك يشكل أحد مظاهر الانزياح في التركيب .

وعندما نتتبع هذه الظاهرة في الشعر الموزون والمقفى تظهر لنا عقبة هذين الركنين، لأنهما يقتضيان ترتيب الكلام على وفق الكميات الوزنية والترتيب الصوتي ، لذا نحاول هنا تجنب بعض مظاهر هذه العقبات بترك التقديم المرتبط مباشرة بالقافية، لنقتصر على ما نلاحظه منه في حشو البيت ،كقوله(٥٦):

يا شيخ ذاكرتي الأولى ويا أبتي

ويا الذي ضــاق بي تقواه والورعُ

حيث قدم المتعلق (بي) على فاعله (تقواه) لدلالة التخصيص والحصر ، ومثله قوله(٥٧):

مرت سريعا عليّ الناس والتصقوا

في دمعتي وعلانا الموج فانشلعوا

فالمتكلم هنا يدور حوله فعل المرور ، فهو مخصوص به ولا يتجرد عنه ، ولم يكتف بهذه الحالة من تقديم شبه الجملة على المفعول به، بل قدّم الحال (سريعا) على صاحبها (الناس) ، فالتقديمان فيهما حركة وزيادة دلالية تفوق ما يدلان عليه لو رُتِّبا بحسب المنطق النحوي، لأن الشاعر قد شُغل بصفة السرعة فأثارته فقدمها على محلها ،ثم رأى تلك الحركة تدور حوله وتنحصر به فعمل على تغيير مكان الضمير

الدال عليه وتصديره ليحقق تلك الغاية الدلالية والشعرية .

وقد تختلف دلالة التقديم عما سبق لتكون حاملة لمعنى التحبب لذكر المتقدم والتشوق له ،وهي دلالة نفسية محتملَة، كقوله [٥٨]:

وابتكر للنهر فجرا ثملا

وطريقا لم يشابه طرقكْ

فللنهر دلالة عميقة وارتباط وثيق بنفس الشاعر ، وقصائده تؤكد مدى ارتباطه بالريف الذي يعج بالحياة والحركة ، فهو غالبا ما يذكر القرى والهور والقصب وغير ذلك، وهذا ما يدعو الى الميل لهذا الدلالة في التقديم المذكور في البيت.

ويرد التقديم في بعض المواضع حاملا جزئية او عتبة مهيئة لدلالة جديدة او فعل جديد منبثق عن ذلك التقديم ،مثلا قوله[٥٩]:

أيّها الطالع من أحزانهِ

وطنا حلوا وفجرا ثملا

فلو قال :(طلع وطنا حلوا من أحزانه) لأصاب الدلالة برود انفعالي ،ولقلَّ زخم المفارقة المعنوية الصادرة من تقديم شبه الجملة ، ولو تتبعنا المجموعة الشعرية كلها لوجدنا كل قصيدة تحتوي على نوع من أنواع التقديم، لكونه خصيصة اسلوبية أولا وضرورة وزنية ثانيا ، فكل الانزياحات الأسلوبية أدت وظيفة شعرية فرفعت النص من النفعية الاتصالية الى الجمالية المؤثرة .

٣- خلخلة الترابط الجملي

يعمل النحو على ربط الجمل بعضها ببعض بوساطة أدوات العطف، ولا شك (ان أدوات الربط اللغوية تعتبر من بين أهم الأسس التي تحقق الانسجام النصي بوصفها وظيفة للارتباط التركيبي) [٦٠]، فوجود تلك الروابط يعد قاعدة يُبنى عليها الكلام ، فهي أصل والخروج عليها يهدف الى تحقيق غاية ، وقد دُرست الروابط قديما تحت مسمى الفصل والوصل وتناولها عبد القاهر الجرجاني وذكر أصولها وأحوالها [٦١].

فالفصل يعرّف بأنه ترك عطف الجمل على بعض والوصل عطفها [٦٢]، فإذا كان الفصل حالة خارجة على قاعدة الوصل، فهذا يعني ميل الكلام الى التحرر من قيد الروابط ، وقديما أشار أهل البلاغة الى المواضع التي يجوز فيها الفصل –وهذا ما يؤيد ما نذهب اليه من أن الفصل انزياح عن الوصل– وتلك المواضع هي: أن تكون الجملة الثانية تأكيدا للأولى، أو بدلا ،أو عطف بيان ،أو كونها جوابا عن سؤال ،أو أن فيها شبه كمال الانقطاع، أو التوسط بين كمال الاتصال وكمال الانقطاع[٦٣].

وإذا أسلمنا أن هذه المواضع هي جوازات قاعدة الربط ،فإن إلغاء الرابط مع عدم تحقق هذه المظاهر المذكورة تعد خروجا صريحا على نمطية بناء النص، قد يكون هدفه تحقيق غاية أدبية أو شعورية يفرضها الموقف المهيمن على نفسية المبدع ، وبالنظر الى نصوص عارف

الساعدي نجد مواضع كثيرة فيها فصل لا تنطبق عليه المسوغات المذكورة، فمثلا يقول[٦٤]:

وطني وحزنك عاشقان
يتسللان ويكبـران
يتقاسمان حكايتـــي
وعلى نشيدي يرقدان

فهو وصل (يكبران) وفصل (يتقاسمان)، ثم عاد ووصل (وعلى نشيدي) ، ويبدو أن الشاعر أراد أن يتخلص من النمطية التي أدتها واو العطف ورتابتها ، فجملة الفصل محطة يسترجع فيها الشاعر نفسه ويعيد فيها تدفق المعاني بإيقاع جديد .ثم تسمر القصيدة في إيراد مواطن مفصولة وحقها الوصل يقول[٦٥]:

فتســللاه وأيقظا
حرس الدموع وأوثقانـي
كي يدخلا من دمعتي
وبلا مراكب يبــحرانِ
عاثا بأسئلتي وقـد
ركبا على قلق حصــاني
مرا وقد غنيت أغني
ولكن الحصان بلا عنـــان

فمن الواضح أن جملة (عاثا ومرا) غير موصولة ، وهو فيما سبق وصل جملة (ايقظا) ، ويظهر أن الفوضى والاضطراب الذي يصفه الشاعر هو الذي دعاه الى ترك الوصل المرتّب ، فالفوضى في الفعل تقابل فوضى في ترتيب الجمل ، وتتكرر مثل هذه الانزياحات في القصيدة الى نهايتها صادرة مما تشي به القصيدة من حركية في المعنى ، مع الأخذ بالحسبان ما يفرضه الوزن العروضي .

ويقرب من مثالنا السابق قوله[٦٦] :

غنّى ودندن واستراح
بكى شفيفا ثم صلّى

إذ فصل جملة (بكى) ليجعل المتلقي يشعر بمقدار المدة الزمنية التي انفصلت عن التواتر المتمثل بالجمل الفعلية السابقة .

يقول في قصيدة اخرى[٦٧]:

روضت أسئلتـــي وجئت
وكسرت أصنـامي وتبتُ
أحرقت نصـف الليل
فانهدل الصباح وها طلـعتُ

إن فصل جملة (أحرقت) كسر سياق العطف وحقق انزياحا تركيبيا، وإن كان المقتضى أن تأتي الجملة موصولة .

وتكاد الجمل تدل على سرعة الحدث حتى تلغي أي فاصل بينها في قوله [٦٨]:

يا لؤلؤي الصمت آيا صاحبي
تدري بأن البحر طفل ماكرُ
يغري فتتبعه الخطى مجنونة
يمتد تتبعه يني يتكــاثرُ

فجمل الشطر الثاني من البيت الثاني خالية من أي روابط ،بسبب حركة الأفعال وعلاقتها

بعضها ببعض ،فهي متماسكة من ناحية الأثر، لكون كل فعل يتعلق بالأخر علاقة وجود أو سبب بمسبب.

إن لجوء الشاعر الى عدم الربط بين الجمل، هو دليل على محاولة كسر قوالب التنظيم اللغوي، والخروج بشعرية تمس التركيب برمته وتتجاوز حدود الجملة المفردة ، فلم يقتصر هذا الانزياح في الأمثلة التي ذكرناها ،بل يمكن تلمسه في مظاهر التكرار التي زخر بها ديوان الشاعر.

المبحث الثالث : انفتاح الدلالة

لكل كلمة في لسان ما دلالة وضعها مستعمل اللغة ،تلك الدلالة تخصصها وتحصرها عن بقية مواد المعجم اللغوي ،فضلا عن ما يؤديه السياق من دور في تحديد المعنى ،لذا يعد المعنى الأول للمفردة أو الكلمة الذي وضعه مستعمل اللغة اصلا ،وكلما كانت الالفاظ تخالف دلاليا أصول وضعها دخل ما يعرف بالمعنى المجازي الذي يمكن أن نسميه المعنى الثاني ،وفي المساحة التي يُنتقل بها من المعنى الأول الى المعنى الثاني يقع الانزياح بوصفه تغيرا وقع في دلالة المفردة أو التركيب الاصليين .

إن غلبة استعمال هذا الوجه من الانزياح يفضي الى ميزة أجناسية تخص الشعر ،في مقابل انعدامه أو ندرته في النثر ، وقد تتفاضل النصوص بالنظر الى دقة توظيف الانزياح الدلالي وجماله ومناسبته لسياقه، وهو لذلك معيار شعري وأسلوبي ،ومن جهة أخرى تكاد تتفاضل أشكال الانزياح الدلالي فيما بينها ، على الرغم من أنها كلها تحقق انحرافا عن الدلالة الأصل ، وتؤدي الى مخالفة توقع المتلقي مما يجعله يفاجأ ويندهش ، مثلما هي الحال بين الاستعارة والتشبيه ، فضلا عن قرب المجاز من الحقيقة ، وهو ما يؤدي الى إضعاف شعرية النصوص ويقربها من الحقيقة المتواضع عليها ،فتميل الى أن تكون شبه تواصل نفعي .

وبالنظر الى الحداثة الشعرية التي يمثلها عارف الساعدي ،نجد أن قصائده من الوجهة الدلالية تعمل على تفجير اللغة وتحطيمها على وفق صياغة جديدة مفعمة بروح التوليد والبعث الجديد للمعاني ، فحين تقرأ قصيدة من قصائده تلاحظ أن المجازات تتزاحم فيما بينها ،وسنتناول ذلك بالتفصيل.

والجدير بالذكر ايضا إن الحداثة العربية لم تعد تأبه بالمناسبة بين أطراف التشبيه مثلا، أو مناسبة العلاقة بين المستعار له والمستعار منه ، إذ عملت على تكسير علاقات التقارب والإتيان بصياغات جديدة مفعمة بالإيحاء الخفي وربما بالغموض والانغلاق ، لذلك لم تعد الفرضيات النقدية القديمة صالحة للنص الحداثي وإن كان شاعرنا ينتمي في كتابته الشعرية الى تيار(قصيدة الشعر) الذي يحاول إرجاع قيمة القصيدة عن طريق الوزن الخليلي والقافية الموحدة.

ونظرا لبنية القصيدة الحداثية وأسلوبها الثوري لا يحقق التحليل النقدي القديم الإحاطة بالنص

بطريقة استقطاع مواطن الانزياح من سياقه، أي بعزل التشبيهات أو الاستعارات وغيرها ، فهناك وحدة نص وليست وحدة بيت ، فضلا على تشابه المجازات في أغلب الأحيان ليصل الى تبادل الموقع من دون إحداث ثلم في النص ولاسيما بين الاستعارة والمجاز المرسل، وكذلك قرب مواضع المجاز من بعضها البعض، فهناك مجاز يليه مجاز ويتشارك معه ، وسنبين ذلك في قصيدة (قلق) ، وتعمدت أن أذكرها كلها لنرى دور المجازات في تشكيل البنية الشعرية للقصيدة ،يقول فيها[٦٩] *:

عالق فيك فهادن أرقــكْ
لا تكن طفلا وتخفي قلقــكْ
كل شيء فيك حزن جـارح
طردته الناس حتى عشقــكْ
أيها العالق في أشيائـــه
ناسيا من كان أو من لحقـك
التفاصيل التي تجهلـــها
حلم أغراك حتى سرقـــك
وعيون الأبرياء افتضـحت
حاسدات ثالمات ألقـــك
أيها الأبيض في راياتـــه
عد كما أنت وكسّر نـــسقك
حلمهم أن تصمت الآن فلا
تصحب الصمت وتنسى ورقك
وابتكر للنهر فجرا ثمــلا
وطريقا لم يشابه طرقـــك
وافتح الأرض على أبوابها
واذبح الآفاق حتى أفقـــك
أيها الطالع من أحزانــه
وطنا حلوا وفجرا ثمـــلا
وطن يولد من أغنيـــة
داعبتها الريح حتى اكتمـــلا
كلما يشتله أبـــناؤه
كان يخضر فيروى قبـــلا

نلاحظ أن الشاعر من البيت الأول قد أورد دلالة مراوغة مجازية، فالمهادنة لا تقع إلا بين طرفين عاقلين ،ويظهر أنه حاول محاورة أرقه وقلقه فأنسنه وخاطبه بوصفه كيانا مستقلا عنه، لذا يمكن عد هذا الخروج المجازي استعارة مكنية غايتها الأنسنة ، ثم ما لبث أن دخل في بنية تشبيهية طرفها الاول هو نفسه أو ذاك الذي عاد عليه كاف الخطاب ، وطرفها الثاني (الطفل) ،فالشاعر غيب أركان التشبيه الأخرى حتى يشعر المتلقي بأن بنيته مندمجة مع التركيب ومسترسلة في المعنى وكأنها امتداد طبيعي للدلالات ، وسرعان ما يأتي بسياق آخر فيكسره في لفظه (جارح) ،فالحزن لا يمكن وصفه بذلك إذا اعتبرنا أن الجرح الأثر الظاهر للأذى ،نعم إنه سبّب ألما نفسيا لا جسديا، وهذه الطريقة في انحراف الدلالة قد تنضوي تحت المجاز المرسل ،إذ ذكر الفعل وأرد ما وراءه ،أي ذكر الجرح

وأراد الألم ، ولم يكتف بمجازية الجرح بل عاد فخالف الوضع الحقيقي للحزن، فجعله مطرودا من قبل الناس من باب التشخيص الاستعماري، وهو ما سوغ أن يقوم بعشق المتكلم أو المخاطب ، ويبدو أن الشاعر يحاول إكساب الأشياء حياة شعرية متفاعلة فيما بينها وفق مساحة شعورية ينميها عندما تتصل برؤاه ،وتتوحد تحت الموضوع المركزي الذي ظهر بوصفه عنوانا للقصيدة .

ويعود أسلوب التشبيه البليغ في البيت الرابع حاملا مزايا التشبيه الأول في (التفاصيل حلم) ،وتبدو المناسبة بين (التفاصيل المجهولة) بوصفها مشبها و(الحلم المغري) بوصفه مشبه به غير متقاربة لو نظرنا اليها بعين النقد القديم ،لكن بعين الحداثة التي تقبل التأويل وتعدد القراءات يمكن النظر لهذه العلاقة بأنها هادفة ،فما دامت التفاصيل مجهولة فهي في هذه الحال تدعو وتحرك المخيلة التي يَصدر منها الحلم بوصفه نتاج المخيلة الخصبة ، فله الحرية في تشكيل تلك التفاصيل ،وهكذا تبين المناسبة بين الطرفين ، وإذا غادر الشاعر الحلم المغري سرعان ما دعاه حسه الشاعري لكسر النسق مرة أخرى في (سرقك)، إذ لم يقصد الشاعر من هذه اللفظة حقيقتها اللغوية السلبية، بل أراد (غيَّبك) حيث ذكر الفعل وأراد النتيجة من جهة المجاز المرسل ، وهو تغييب ذهني، لأنه فعل قام به الحلم أو التصور.

ويبرز الانزياح في البيت الذي يليه في قوله (ثالمات ألقك) ،إذ يهيئ له بجملة لم تتجاوز أصل الوضع ، فيخرج العدول محدثا تغيرا في مجال التلقي ،وناقلا اللغة من نفعتيها الى أدبيتها ما دام (الثلم) يقع على المحسوسات وليس المعنويات، اما الكناية ففي قوله (أيها الابيض في راياته) ،إذ يدل الأبيض على السلام أو الاستسلام ،لذلك نراه يقول (عُد وكسّر نسقك) إعلانا بمخالفة الوضع السابق والثورة عليه.

ويبدو النص كله عبارة عن حوار داخلي يشكل في مجمله بنية الحلم التي يخوض بها الشاعر، وما قوله (فلا تصحب الصمت وتنسى ورقك) إلّا حوار داخلي يؤديه المبدع وقد حمله دلالات مجازية استعارية في (تصحب) ،وكنائية في تبني (ورقك) ،إو بالإمكان أن نصف (الورق) بأنه مجاز مرسل علاقته المجاورة، فهو ذكر الورق وأراد ما يجاوره وهو الكتابة، وهذا كقولهم:(ركبت البحر).

وتكاد الدلالة تتشتت في قوله : (وابتكر للنهر...) لضعف الرابط بين النهر والفجر من جهة ،والفجر والثمل من جهة أخرى ، فأي نهر يقصده الشاعر ؟ولربما تحول الشاعر من مخاطبة نفسه الى مخاطبة الوطن ، ويكون النهر رمزا للتطبع والاعتياد على وضع يسود فيه الخنوع والاستكانة، لذا يُوجَّه اليه القول بالابتكار، أي ابتداع شيء غير مألوف مسبقا ، أما (الفجر) فمجازيته تكمن في ما يوحي اليه من

بداية جديدة ، في حين ترتبط (الثمالة) بفقدان السيطرة، وهكذا تكون البداية جارفة، هي بنفسها تحدد مسارها وتبتكر طريقها ،ولذا نراه يقول (وطريقا لم يشابه طرقك) ولا شك في أن قوله يشير الى تحول جديد، لكننا لا نعدم أن تحمل (الثمالة) دلالة أوج النشوة ، فكل الاحتمالات ممكنة والنصوص تقبل أكثر من تأويل وقراءة ،وهذا ما يتميز به نص عارف الساعدي ، فضلا عن أن ما يمكن عده مجازا جاز فيه أن يكون استعارة ، فإذا كنا ننظر الى الفجر كإنسان ثمل كانت الاستعارة ، واذا كان الفجر منظورا اليه من جانب دلالة البداية والثمل من النشوة أو فقدان السيطرة كان المجاز المرسل ، وكلاهما انزياح في الدلالات لصالح النص الشعري. ثم ينتقل الشاعر الى استعارتين مكنيتين بوصفهما جزءا من تشكيل الثورة التي يدعو اليها ، كما في (فتح الأرض) و (ذبح الأفاق) وتستمر الاستعارات في الأبيات الثلاثة الأخيرة في (وطن حلو) و وطن (يبنيه ابناؤه) و (يروى قبلا) ،وكلها تدل على انبثاق حياة جديدة لتكون القصيدة برمتها عبارة عن تشكيل مجازي مفعم بالانزياحات الشعرية التي لا تجمعها علاقات يقينية قطعية، بل تبقي باب الاحتمال والتأويل مفتوحا وقابلا للتجدد والتطويع ،ولا ريب أن البنية المجازية للقصيدة تكاد تتوزع على محورين متضادين يمكن تمثيلمهما بمحوري الحزن والفرح ،او الماضي والحاضر ،كل ذلك يشكل أبرز سمات النص الشعري الحداثوي الذي يسعى الى لا نهائية القراءة، فهو نص معطاء.

ولو نظرنا الى قصيدة أخرى تحمل عنوان (قمح الوعد) سنجد العنوان يطل بمجاز ، سواء أكان بالتحديد بوصف الوعد محددا لنوع القمع ،أو بالإسناد بتأويل تشبيه مقلوب ،كما هو مذكور في البيت داخل القصيدة ، فالقمح سبب للحياة ويوحي بالأمل والسعي لهدف سام، فهو يقول(٧٠):

روضتُ أسئلتي وجئتُ
وكسرت أصنامي وتبـتُ
أحرقت نصف الليـل
فانهدل الصباح وها طلعتُ
لا أفق فوقي فالسماء
حزينة والنعيم صـــمتُ
وسنابل القمر الحزين
يلفها عطش ومـــوتُ
من كل هذا قد بدأتُ
ونفضت أزمنتي وقمــتُ
وزرعت قمح الوعد
في الطرق البعيدة وانتظرتُ
كان انتظارا متـعبا
لكن ونخلك ما تعبـــتُ
ونما فكان القمح أخرَ
موعد يأتي وكـــنتُ

كل بيت من القصيدة يحتوي على موضع مجازي أو أكثر، فقوله (روضت اسئلتي) استعارة مكنية صدرت عن رغبة نفسية تهدف الى تهذيب النفس والكف عما تنزع اليه ،في حين كانت (كسرت أصنامي) كناية عن صفة كائنة في التخلي عما تعود عليه القائل من مقدس روحي أو عادة سلبية .

في حين كانت الاستعارتان المكنيتان أيضا (أحرقت الليل وانهدل الصباح) تؤديان معانيا شبه متضادة، فالأولى افادة دلالة الإزالة والإتلاف ومصحوبة بحركة علوية فاعلة، أما الثانية فصدرت لإفادة التجسيم وفيها تتحول الحركة من الأعلى الى الأسفل ،وسرعان ما ينتقل الشاعر الى البيت الذي يليه جامعا بين استعارة وكناية في (السماء حزينة) من قبيل الأنسنة الاستعارية و(الغيم صمت) كناية عن لا بشرى بمطر يسبب الحياة. وينفرد البيت الرابع باستعارة تصريحية حذف فيها المستعار له وبقى المستعار منه(المشبه به) في (القمر) ،ويبدو أن المستعار له يعود على الشاعر أو لنقل المتكلم ، ثم يعود النص الى بنية الاستعارات المكنية فيورد(نفضت أزمنتي) مجسما الأزمنة ودالا على التخلي عن أوضاع سابقة كانت قد علقت بالشاعر كما يعلق الغبار بالثوب، ثم ينظم الأبيات الثلاث الأخيرة تشبيه ومجاز وكناية، الأول في (وزرعت قمع الوعد) من باب التشبيه المقلوب فالأصل (زرعت الوعد قمحا) لكنه قدّم القمح ليتلائم مع الفعل (زرع) ، اما الثاني في (انتظارا متعبا)، وهو من نوع المجاز العقلي إذ حصل تخلخل في عملية الإسناد، فلا يمكن إسناد التعب للانتظار إلا اذا خرجنا به الى المجاز، لان الأصل اللغوي يجعله مسببا لا متعبا في ذاته.

وعلى الرغم من قلة أبيات هذا النص الشعري ،إلا أنها تطفح بالمجازات مشكِّلة بنيته الصورية واللغوية ، ولو نظرنا الى مضمون القصيدة لوجدناها تدل على نوع من التحول الثوري جسدته الانزياحات ما دامت أفضل وسيلة لنقل الانفعال الشعري . ويعد البيت الخامس النقطة الفاصلة بين حالة سابقة أظهرت ملامحها الأبيات الأربعة الأولى ،وحالة لاحقة تحمل مظاهر التغيير تمثلها الأبيات الأخيرة ، وهذا ما انعكس على أوجه المجاز بدءا من (روضت ، وكسرت ، وأحرقت ، وانهدل ، والحزن ، والصمت) ويكاد اغلبها يدل على فعل سلبي ، اما الشق الثاني الذي يصف حالة الانتقال الى وضع جديد فجاءت انزياحاته دالة على التجدد والتفاؤل ولا سيما في (نفضت ، و ما تعبت ، وزرعت ، و نما) ، وهكذا تكون الانزياحات وسيلة لتوليد المعاني وتوسيعها وبعثها من جديد بصوغ جميل يلائم الموضوع ويفتح افاقه ويمنحه شعرية بالغة ومؤثرة .

ونظرا لدور الاستعارة في نصوص عارف الساعدي ، وقدرتها على مد شبكة علاقات

مجازية تشمل النص كله، نورد قصيدة (اللوحة) يقول فيها [٧١]:

سأحاول رسمك ثانية يا وطني / من أقفاص الدمع / ومن أحلام مفخخة/ وأغان مهترئه /سأحاول رسمك / واعذرني يا وطني / إن اللوحة منطفئه / أمسكت الفرشاة وبعثرت الألوان/على كل ترابك / وتعبت تعبت ولكني / لم أبصر لونا يشبه لون عيونك / أو لونا يشبه بعض شبابك /فحنانك يا وطني / إن ملامحك الآن تقود الفرشاة / وترسم فوق خدودك / كل تجاعيد الزمن /أدركني اللون سينفذ / واللوحة لم ترسم طفلا / يضحك يا وطني / وتكاد اللوحة تكتمل /سأسافر في داخلها / وسأسألها كل العمر / ولا أصل / اللوحة هذه الساعة تكتمل /أمسكت اللوحة يا وطني / فتشت الناس عن الناس / وسألت الأشجار عن الأشجار /العمر يضيع بها وتضيع بأقصى اللوحة / زخة أمطار / أربكها اللون المائي فتاهت وانتظرت نهرا لا تشبهه الأنهار/ اللوحة فيها أشياء كثيرة / لكن اللوحة ينقصها وطن / وضريح علي / ومقبرة تتسع الفقراء الباقين . في البداية نجد هيمنة استعارة (الوطن) وأنسنته ، إذ تستمر هذه الصيغة المجازية بالترائي في كل مفاصل النص ، وتعمل على إكساب الجزئيات الأخرى سمة الحياة وفق ما تقتضيه الأنسنة وسنلاحظ ذلك في الأبيات.

تُفتح القصيدة بجملة ايصالية خالية من مظاهر الانزياح بعدها تتوالى مظاهر كسر النسق التقريري بمجازات متعددة تتمثل بـ(أقفاص الدمع ، أحلام مفخخة ، أغان مهترئة) وهي تنضوي تحت بنية الاستعارة المكنية، وكل تلك الاستعارات تجمعها دلالة الموت ، فالأولى تتضمن معنى التقييد والكبت ، والثانية تتضمن استحضار التفجير والقتل، والثالثة تشتمل على البلى والاندثار والقبح ، وهذه المظاهر الدلالية يمكن أن تؤطرها دلالة الموت، ثم يُسند الانطفاء للوحة من باب المجاز العقلي وفق العلاقة المكانية ، وهذا المجاز يشكل امتدادا ونتيجة لما سبق ، فهو يحمل الدلالة الضياع والتيه وتوقف الحياة.

إن الرسم في اللوحة يناظر الفعل خارجها ،وقد يتداخلان ليكونا صيغة شعرية تشبه ما يسمى قصيدة القناع ، لتبيح للشاعر حرية التحرك تحت الرمز الذي يخلقه فيودعه آراءه ورؤاه ،فضلا عن استطاعته محاورته، بعد ذلك يعود الشاعر الى أنسنته الاستعارية التي منحها للوطن فيورد (لون عيونك ، وبعض شبابك ، حنانك ، خدودك ، تجاعيد الزمن) ،وكلها ملامح إنسانية أضيفت على الوطن لتمنحه الحياة وتجعله قابل للتجلي والتجسد ، الى أن يدخل في علاقة مجاورة بإيراد كناية عن غياب الحياة والسعادة في قوله (لم ترسم طفلا يضحك) ،ما دام الطفل هو مستقبلها ونواتها ، ويتبع ذلك

بمجاز في (سأسافر في داخلها) بوصف السفر في العبارة يدخل من باب الحلم ، فإذا كان السفر ترك المكان ،فالحلم ترك الزمان والمكان ذهنا لا حقيقة.

وما يلبث الزمن المادي أن تحول الى منظر متحرك تزدهر فيه ملامح الحياة، لكنها لا تشبه الحياة والأشخاص والشجر الذي يألفه الشاعر، فيصبح في غربة لذلك يضيع عمره ، وتضيع الأمطار وتنتظر (مجازا) شأنها شأن الرسام ، ويصبح الوطن المرسوم غير الوطن الموجود في ذهن الشاعر ،لأن الأول خال من مظاهر الحياة الحقيقة لوجود الأبيات التي أشار لها في مطلع القصيدة ،وعدم وجود لون يجسد ملامح ذاك الوطن ، فضلا عن أنه لم يرسم أشكال الحياة المتجسدة بالطفولة ، وهكذا يكون الرسم دالا على غربة الشاعر ما دامت تجليات الوطن المرسوم تخلو مما يألفه الشاعر ويرتبط به روحيا وفكريا وقيميا ومكانيا، لذا قال (اللوحة ينقصها وطن وضريح علي ومقبرة تسع الفقراء).

إن ما ورد في القصيدة يعد مزجا بين الرسم والحلم والواقع أدِّي بوساطة اللغة الشعرية ذات الدلالات المنزاحة التي تبيح للشاعر الجمع بين الأشياء المختلفة ، كما أدت الاستعارة التي أريد منها أنسنة (الوطن) دورا مهيمنا على النص كله وبقية الاستعارات تتحرك داخل إطارها ، وهذا ما يجعلنا نقول عن هذه القصيدة والقصائد الأخرى إن بنيتها الانزياحية صدرت وبشكل طاغ عن الاستعارة فهي غالبة في كل النصوص وفاعلة في الأداء الشعري، بل هي العتبة الأخيرة في الوصول الى شعرية القصيدة الحداثوية ، كما وجدنا أن التوظيف الدلالي يسمح بتعدد القراءات وتوسع التأويل ، فضلا على اعتماده على عناصر الإيحاء أكثر من إيجاد علاقات متقاربة بين أطراف المجازات ، وقد تزدحم عناصر التخييل محدثة لغة متفجرة وسياقات متشابكة.

الخاتمة

- ظهرت القصيدة الحديثة لاسيما (قصيدة الشعر) التي يمثلها الشاعر عارف الساعدي ، مفعمة بروح الايقاع الشعري وجماله ، محاولة إعادة الهوية العمودية لكن برؤية حديثة، وإعادة ما فقدته القصيدة في جانبها الوزني ،داعمة إياه بالمزيد من أشكال الانزياح الإيقاعي ،لا سيما التواتر والتجانس الصوتي والتوازي ، بوصف هذه المظاهر كلها تمنح النص الشعري تنغيما بارزا يتوافق والحالة الشعورية ، فضلا على كونها أشكالا منزاحة ،تمثل ظواهرها جزءا من أسلوب الشاعر .

- عمد الشاعر في البنية التركيبية لقصائده الى توظيف ما تتيحه قواعد البناء من متغيرات لها قيمة دلالية ونصية ،كما هي الحال في التلاعب بقانون الضمائر وسياقاتها ومسألة موقع المفردة وترابط الجمل.

- يكاد الجانب الدلالي – وهو الموطن الأثير للشاعرية – يطغى بميزات تجعله يرفع من قيمة النص الشعري أكبر من باقي المظاهر ،فهو موطن إجادة الشاعر وسر تميزه وتفرده ، ومما لوحظ في الديوان أن اللغة المجازية تشغل مساحة نصية واسعة ،تشكل التقنية الاستعارية أبرز تجلياتها .

إن الاشكال المجازية عامة التي تزخر بها قصائد الشاعر بشكل بيّن ،عملت على توسيع آفاق الدلالة وتعدد احتمالات المعنى وقبوله أكثر من وجه تأويلي ،وهذا ما يمتاز به النص الشعري الحديث عموما وشعر عارف الساعدي وأسلوبه خصوصا ،كما أن تلك الأشكال تنضوي تحت محاور دلالية أغلبها متضادة تشكل البنية العميقة للقصيدة ، ولذا نجد المجازات منقسمة ومتوزعة على الأقطاب بحسب الدلالة المركزية التي تحملها القصيدة .

الهوامش:

(١)ينظر : الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب :٦١-١١٩.

(٢)ينظر : الاسلوبية الرؤية والتطبيق :١٨١.

(٣)ينظر : الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب:٥١-٨٢.

(٤)بنية اللغة الشعرية :٨٦.

(٥)ينظر : الاسلوب والاسلوبية :٩٨.

(٦)ينظر : في المصطلح النقدي :٤٦.

(٧)الاسلوبية الرؤية والتطبيق :١٨٣.

(٨)معجم السرديات :١٣٥.

(٩)ينظر :الاسلوبية الرؤية والتطبيق:١٠١.

(١٠)ينظر :بنية اللغة الشعرية :٥٢.

(١١)ينظر :اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد :١٢٢.

(١٢)ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها :٣٦٣.

(١٣)عمره الماء :٧١-٧٥.

(١٤)نفسه :٨٢.

(١٥)نفسه :٤١ ،وينظر: ٢٢،٦٥،٩٨ .

(١٦)عمره الماء :١٠٥.وينظر :١٠٩،١٠٥،١٠٣،٦٦،٥١،٤٨،٣٦،٣١،٧ .

(١٧)نفسه :٣٣. وينظر:٨٠،٧٦،٧٣،٨٢،٦٢،٣٣،١١ .

(١٨)نفسه :٣٥. وينظر :١١٥،١٠٠،٩٩،٦٦ .

(١٩)نفسه :١١.

(٢٠)عمره الماء :١٣.

(٢١)عمره الماء :٨٥.

(٢٢)نفسه :٨٥-٨٦ ، وينظر مثله : ٢٤، ٢٩، ٧٦،٦٤ -٧٧، ٧٩ .

(٢٣)عمره الماء :٨٦-٨٧.

(٢٤)نفسه :٨٧.

(٢٥)نفسه :٨٧ .

(٢٦)نفسه : ٢٥.

(٢٧)نفسه :١٣.

(٢٨)عمره الماء :١٤. وينظر :١١، ٦٦ ،٤٧-٥٠ .

(٢٩)ينظر : اسلوبية البناء الشعري :٥٩.

(٣٠)ينظر : علم اللغة العام :١٣٩.

(٣١)ينظر : في الشعرية :١٠٢.

(٣٢)عمره الماء :١٤ ، وينظر :٣٩.

(٣٣)عمره الماء :١٧.

(٣٤)نفسه :٤٦ وينظر :٥٢ ، ٥٤ ، ١٠٧ .

(٣٥)نفسه :٩٨. وينظر :٨٣ .

(٣٦)نفسه :٨٧ ،وينظر :٨٤.

(٣٧)عمره الماء :٨٩ ، وينظر :٩٠ ، ٩٦ ، ١٠٢.

(٣٨)ينظر :اللغة الشعرية :١١٦.

(٣٩)عمره الماء :١١٧.

(٤٠)نفسه :٩٤.

(٤١)نفسه :٩٧ ،وينظر :٢٤ ، ٨٧ ..

(٤٢)عمره الماء :٨٢ ،وينظر البيت الاول من الصفحة نفسها .

(٤٣)عمره الماء :٩٨.

(٤٤)نفسه :٦٠ ، وينظر :١٠٦.

(٤٥)نفسه :٥٦ ، وينظر ٥٧ ،١٠.

(٤٦)التفكير البلاغي عند العرب :٦٠٦.

(٤٧)الاسلوبية منهجا نقديا :٥١.

(٤٨)ينظر : تكوين البلاغة :١٩٤.

(٤٩)عمره الماء :٣٨ ،وينظر :٨٥ ،٨٦ .

(٥٠)نفسه :٧١.

(٥١)عمره الماء :١١١.

(٥٢)نفسه : ١١٢.

(٥٣)نفسه :١١٢ .

(٥٤)نفسه :٨٢ ، وينظر :٩٦.
(٥٥)ينظر : بنية اللغة الشعرية :١١٠.
(٥٦)عمره الماء :٩٠.
(٥٧)نفسه :٩١.
(٥٨)نفسه :٣٩ . وينظر :٢٨، ٢٩، ٣٠ .
(٥٩)نفسه :٣٩ .وينظر : ٦٦، ٧٠، ٨٩ .
(٦٠)اللغة الشعرية :١٦٠.
(٦١)ينظر : دلائل الاعجاز :٢٢٢ فما بعدها .
(٦٢)ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها :٥٤٩.
(٦٣)ينظر :نفسه٥٥٠-٥٥٢.
(٦٤)عمره الماء :٧١.
(٦٥)نفسه :٧٢ .وينظر : ٧٣ ، ٧٤ ، ١١٠ .
(٦٦)عمره الماء:٤٨.
(٦٧)نفسه :٩٨.
(٦٨)نفسه :والصفحة نفسها.
(٦٩)عمره الماء :٣٨-٣٩. ،* القصيدة مكتوبة الى شكل شطر والثاني اسفله وليس بجواره وهكذا كل القصائد وقد كتبناها على هذا الشكل اختصارا للاسطر .
(٧٠)عمره الماء :٩٨.
(٧١)عمره الماء :٦٨-٦٩ .

المصادر والمراجع

- اتجاهات الشعرية الحديثة (الأصول والمقولات) :يوسف اسكندر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،ط١، ٢٠٠٤م
- أسلوبية البناء الشعري دراسة في شعر سامي مهدي : ارشد علي محمد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،ط١ ، ١٩٩٩م.
- الأسلوبية الرؤية والتطبيق : د.يوسف ابو العدوس ، دار المسيرة ،عمان –الاردن ،ط٢ ،٢٠١٠م.
- الأسلوبية منهجا نقديا : محمد عزام ،منشورات وزارة الثقافة ، سوريا – دمشق ،ط١ ، ١٩٨٩م.
- الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ،ط٥ ، ٢٠٠٦م.
- الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب : د.عباس رشيد الددة ،دار الشؤون الثقافية العامة ،العراق –بغداد ،ط١ ، ٢٠٠٩م.
- البلاغة والاسلوبية : هنريش بليث ، ت: محمد العمري ، دراسات سال – الدار البيضاء، ط١ ، ١٩٨٩م.
- بنية اللغة الشعرية : جان كوهن ،ت : محمد اللولي ومحمد العمري ، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب ،ط١ ، ١٩٨٦م.
- التفكير البلاغي عند العرب اسسه وتطوره الى القرن السادس الهجري ،حمادي صمود ،منشورات الجامعة التونسية ،ط١ ، ١٩٨١م.
- تكوين البلاغة ،قراءة جديدة ومنهج مقترح: علي الفرج ، دار المصطفى لإحياء التراث ،ايران –قم ،ط1 (د.ت) .

Conclusion

The theory of displacement is one of the most evident aspects of style, and it is the most indicative of poetic creativity, as long as this theory does not limit the forms of displacement to the linguistic side only, but rather it intends to violate the rules of the creative process as a whole, and these violations are clear and specific manifestations of the style, and they are for This is in line with the texts and keeping pace with the ages, which called for standing on the achievement of Aref Al-Saadi, tagged with (his age of water). From reading and thinking, starting from his letters to his compositions, as working on the significance and its dislocation and amazing seizure of meanings represented the feature of innovation and novelty, as well as investing the poet the flexibility of the compositions and textual links to come out with an innovative formulation.

❖ دلائل الاعجاز :عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني ت٤٧٤ ،قراءة وتعليق :محمود محمد شاكر،مطبعة ودار المدني / مصر ،ط٣ /١٩٩٢ .

❖ علم اللغة العام :فرديناند دي سوسور ، ت: د.يوئيل يوسف عزيز ،مراجعة د.مالك يوسف المطلبي ،دار آفاق عربية ،د.ط ،١٩٨٥م .

❖ عمره الماء : عارف الساعدي ، منشورات الاجتهاد ،دار النخيل/بغداد ،ط١/٢٠٠٩ .

❖ في المصطلح النقدي : احمد مطلوب ، منشورات المجمع العلمي ، بغداد د.ط ،٢٠٠٢م .

❖ اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد :محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،ط١ ، ١٩٩٧م.

❖ معجم السرديات: مجموعة مؤلفين ، إشراف :محمد القاضي ، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين ، ط١ ،٢٠١٠م .

❖ معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : احمد مطلوب ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان ،د.ط ،٢٠٠٧ .

❖ نحو نظرية أسلوبية لسانية : فيلي ساندييرس ،ت :خالد محمود جمعة ، دار الفكر- دمشق ،ط١ ،٢٠٠٣م .

❖ النظرية البنائية في النقد الأدبي : صلاح فضل ، مكتبة الانجلو المصرية ،د.ط ،د.ت .

❖ النقد الأدبي من المحاكاة الى التفكيك : إبراهيم محمود خليل ، دار المسيرة ، عمان – الاردن ، ط١ ، ٢٠٠٣م.