الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مربـــــاح –ورقلة –

كليـــــــــــــة الآداب و اللغـــــــات

قسم اللغة و الأدب العربي

الالتفات النصي آلياته و وظيفته التواصلية [نماذج من شعر الحداثة]

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي تخصص لسانيات النص

إعداد الطالبة:

– عـائـشة محجوبي

تحت إشراف:

– أ.د.أحمـد بلخضر

السنة الجامعية1436\1437 هـ – 2015 /2016م

{ قالُوا أَجِئْتَنا لِتَلْفِتَنا عَمَّا وَجَدْنا عَلَيْهِ آباءَنا وَتَكُونَ لَكُمَا الْكِبْرِياءُ فِي الْأَرْضِ وَما نَحْنُ لَكُما بِمُؤْمِنِينَ (78). }

سورة يونس الآية (78)

الإهداء

إلى من علمني حب الحرف وحب القلم ...إلى من ظل اسمه فخرا يرافقني ...إلى من كلله الله بالهيبة والوقار وأمده بكل صفات الحلم والحنان من كان ولا يزال نورا يضيء دربي وقدوة لي في كل أمر ...أبي أطال الله في عمره وأدامه تاجا يزين رأسي.

إلى جنتي في هذه الدنيا...إلى من أدين لها بكل ما أنا عليه وما سأكون...إلى أعذب صوت وأرق قلب وأجمل نعمة وهبها الله لي...إلى من اختصرت العالم تحت قدميها وفي نظرة رضى منها... إلى من كان دعاؤها سر نجاحي...أمي روح في جسد ملاك.

إلى من وجدت عندهم الحضن الدافئ والبيت الثاني...إلى من كان لي أكثر من عم وأكثر من معين...إلى الوجه الذي اختصر كل صفات الوقار والحنان...إلى عمي...أبي الثاني...إلى من أرى التفاؤل في عينيها...والسعادة في ضحكتها...إلى القلب الذي كثيرا ما شجعني وأعانني...إلى خالتي...أمي الثانية.

إلى أجمل ما في الدنيا إخوتي رعاهم الله : فاطمة الزهراء، محمد، رميصاء، عبد الله.

إلى أخواتي اللاتي عشت معهنّ أياما حفرت في طيات ذاكرتي: سلمى، لمياء، هدى، نهى...وصفاء أختي وصديقتي وتوأم روحي ورفيقة دربي منذ الصغر.

إلى هدية القدر من به عرفت معنى الحياة ومعنى الفرح أدامه الله فرحة تزين أيامي.

إلى كل عائلة محجوبي صغيرها وكبيرها.

إلى كل زملائي وزميلاتي في الدراسة وكل دفعة السنة الثانية ماستر لسانيات النص.

راجية من المولى عز وجل أن يوفقهم في دينهم ودنياهم.

إلى كل من ساعدني في هذا البحث من قريب أو من بعيد في هذا العمل ولو بكلمة الطيبة

عائشة محجوبي

الشكر

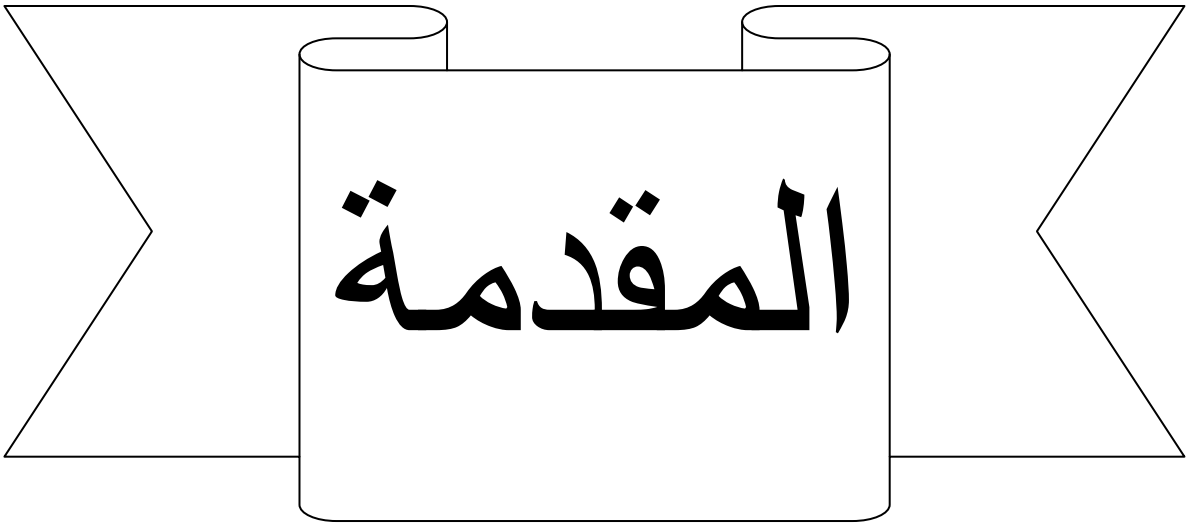
الحمد لله الذي وفقنا ومنحنا القوة والصبر لإتمام هذا العمل .

وبعد يشرفني أن أتقدم بالشكر الجزيل والاحترام الكبير

لأستاذي المشرف الدكتورأحمد بلخضر.

و إلى كل من وقف إلى جانبي وساعدني من قريب أو من بعيد لإنجاز هذا العمل.

وكذا جميع أساتذتي الذين اشرفوا على تكويننا خلال المرحلة الجامعية.


المقدمة

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين نحمده ونشكره كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه ، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وخاتم النبيين محمد بن عبد الله عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم ،أما بعد.

فإنه لا يخفى على أي دارس أو باحث ـ اختار الغوص في بحر اللغة العربية ، التي لا تجتلي مسالكها ولا تنتهي مداخلها ولا تنضب محاسنها ولا تغرب جمالياتها ـ أن التحول الأسلوبي أو ما يعرف بالالتفات، فن من فنون البلاغة العربية،وهو في العموم ترك مخاطبة الغائب إلى مخاطبة الشاهد ،أو ومخاطبة الشاهد إلى مخاطبة الغائب، أو هو الانتقال من معنى إلى معنى آخر .وهذا يدعم كونه أسلوبا لغويا ومحسنا بديعيا، يسهم أيما إسهام في تشكيل العمل الإبداعي ، وهو في الوقت نفسه ؛ نظام تأليفي يفرض نفسه على القارئ،بما يتوفر عليه من تعدد في التراكيب،ولعل هذا ما يسمح للالتفات أن يدرس ضمن نظام الجملة في الدرس البلاغي من جهة ، وضمن نظام النص ككل في الدرس اللساني من جهة أخرى،ذلك لأن اللسانيات الحديثة تهتم باللغة وما تحتويه من ملفوظ ومكتوب.

وإذا كان الفكر البلاغي يركز على الالتفات في جزئه الفكري الجمالي، فإن اللسانيات النصية تنظر إليه في مجرى عملية التواصل كلها،لأنه أسلوب له دلالته ،وعنصر مسهم في تكوين النص، يربط أجزاءه، إما ظاهريا، أو عن طريق المعنى، وذلك من خلال شد المتلقي والتأثير فيه. ولأن اللسانيات النصية علم قائم بذاته يعنى بكل ما يتلفظ به المتكلم ويضعه داخل حيز النص، ارتأينا دراسة أسلوب الالتفات من منظور لساني،ووفق المنظومة النصية الشعرية الحديثة؛ لأن الشاعر فيها يزاوج في نسج نصوصه،بين النمط التوصيلي والجمالي،ليمارس حركة خاصة تتسم بسمات خاصة، فمجرد امتلاك النص بنية خاصة بإنتاج دلالة،يعني امتلاكه لسانيات خاصة به، و هذا الأمر يقوم بتوجيه عملية التلقي نفسها، ولعل

هذا ما يبرز في المفهوم الذي يرى أن النص جهاز تعبيري لساني يعيد توزيع نظام اللغة وفق آليات مختلفة يمثل الالتفات فيها جزءا لا يتجزأ من المنظومة العامة للنص.

إضافة إلى ما سبق ذكره من أسباب ومبررات ، فإنه يمكن أن نلتمس أسبابا موضوعية أخرى لاختيار الالتفات النصي موضوعا للدراسة منها:

1. أهمية الالتفات في تحريك دواليب النص ليعطي النص تماسكا و قوة.
2. سعيا منا إلى الربط بين الالتفات كونه محسنا بديعيا سابقا غايته التأثير، وبين أن النص كذلك يسعى إلى التأثير في المتلقي ، فالدرس اللساني يدرس اللغة أداة للتواصل ،والالتفات أسلوب لغوي غايته التواصل.
3. محاولةً منا إسقاط المعطيات اللسانية على أسلوب الالتفات ودراسة آلياته ووظيفته التواصلية.
4. رغبةً منا في تناول الالتفات في مفهومه اللساني، عوضا عن مفهومه البلاغي، المحصور في إطار الجملة فقط، وما يطرأ عليها من تغيرات، و انصراف من صيغة إلى أخرى، ومن سياق إلى آخر؛ وذلك وفق ما تستوجبه الدراسات النصية الحديثة، وما تهتم به من تتبع للتغييرات التي يحدثها الشاعر في نصه، إلى جانب اهتمامه بالبعد التواصلي و الجمالي لنصه الشعري.

ولتستقيم هذه الدراسة على أصولها كان لزاما علينا أن نربط بين مكوناتها لتصير على النحو الآتي :الالتفات النصي آلياته ووظيفته التواصلية .

واستواء العنوان على هذه الشاكلة يطرح عدة إشكاليات يمكن تجسيدها في التساؤلات الآتية:

ما هو الالتفات النصي؟ كيف تمظهر في نصوص شعر الحداثة؟ وما هو دوره في تماسك النص؟هل استطاع تحقيق الوظيفة التواصلية للنص؟

للإجابة عن هذه التساؤلات، قمنا بصياغة فرضيات أولية للدراسة مع توخي مدى صحتها وهي كالآتي:

1. يمكن للالتفات أن يؤدي الدور نفسه ـ الذي كان يؤديه في تحريك مفاصل الجملة ـ في تحريك مفاصل النص.
2. يمكن لآليات الالتفات النصي أن تجعل منه جزءا من مستلزمات النص.
3. يمكن أن يكون الالتفات النصي أداة من أدوات التواصل.
4. كما يمكن أن يكون مؤثرا من المؤثرات التي يتركها النص في المتلقي.

لكشف اللثام عن الإشكالية والوصول إلى تحقيق الفرضيات المطروحة آنفا، قمنا بوضع خطة مفصلية للموضوع تمثلت في الآتي:

تمهيد، تناولنا فيه الالتفات في منظوره البلاغي ، ثم الأسلوبي ، ثم الدواعي التي سمحت له أن يشغل حيزا في الدرس اللساني النصي. أتبعناه بفصل أول: كان عنوانه آليات الالتفات النصي ؛قمنا بتقسيمها إلى ثلاثة مباحث؛ ففي الأول تناولنا آلية التناص، انقسم إلى مطلبين هما المستوى الإفرادي للتناص والمستوى التركيبي. وفي المبحث الثاني عالجنا فيه آلية التكرار، الذي قسمناه بدوره إلى مطلبين هما تكرار المفردة و تكرار العبارة. أما المبحث الثالث فتناولنا فيه آلية الإيقاع الموسيقي تطلب هو الآخر مطلبين هما الالتفات المقطعي والالتفات من الموزون إلى المنثور.

ويأتي بعده فصل ثان عنوناه ب: وظيفة الالتفات النصي التواصلية.الذي انبثقت منه مباحث ثلاثة؛ ففي المبحث الأول تناولنا الوظيفة التبليغية، وذلك ضمن مطلبين اثنين هما المستوى السطحي والمستوى العميق. وأما المبحث الثاني خصصناه للوظيفة الجمالية استلزمت ثلاثة مطالب هي المستوى الإيقاعي والتركيبي والدلالي.وفي المبحث الثالث تناولنا الوظيفة التأثيرية تضمنت مطلبين هما التأثير الفكري و التأثير الوجداني.

وفي خاتمة هذه الدراسة ذكرنا أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

انطلاقا من هذه الخطة والإشكالية المطروحة سابقا ، توجب علينا اعتماد المنهج اللساني الوصفي منهجا للدراسة، وذلك للكشف عن ماهية الالتفات النصي وإبراز آلياته ودوره في

التماسك النصي من جهة، وتحقيق الوظيفة التواصلية المنوط بها النص عامة من جهة أخرى.

ولا ندعي أننا أول من قام بدراسة موضوع الالتفات في جانبه النصي ، إلا أننا نعتقد انه لا يوجد بحسب اطلاعنا عنوان بهذه الشاكلة .بالرغم من وجود دراسة تقترب اقترابا كبيرا من موضوعنا ، تلك التي قام بها عبد الناصر هلال تحت عنوان: "الالتفات البَصَري قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة"؛ والتي قد تتحد في بعض مفاصلها بموضوعنا ، إلا أنها تبقى مختلفة عن دراستنا من حيث الموضوع ، وكذا الطرح الذي ساد في الدراسة . ولا ننكر أننا استعنا بها في جوانب من البحث.

لتجسيد الخطة والإجابة عن الإشكالية اعترضتنا بعض الصعوبات والتي كانت في حقيقتها دافعا للوصول إلى ما نصبو إليه من أهداف ، يمكن إجمالها في ما يأتي:

1. قلة الدراسات حول الالتفات النصي لجدية الموضوع وكذا شح المصادر والمراجع.
2. صعوبة تحديد آلياته وتشعبها،وتعدد طرائق تطبيقها، في شعر الحداثة، وكذا تحديد وظائفها التواصلية.

ولتذليل هذه الصعوبات قمنا بالاستعانة بمجموعة مصادر، نذكر منها كتاب "الإبهام في شعر الحداثة" لعبد الرحمن محمد لقعود، و"لسانيات الاختلاف" لمحمد فكري الجزار، و"نحو النص" لحسن خمري ، و"نظرية البنائية في النقد العربي الحديث"، لصلاح فضل ، إضافة إلى دواوين شعرية مختلفة من شعر الحداثة.

وأخيرا فهذه محاولة بسيطة لتسليط الضوء على مصطلح بلاغي أمكنه في ما وجدت من خلال بحثي أن يكون مصطلحا لسانيا نصيا، فإن أصبت فما توفيقي إلا بالله وإن أخفقت فمن نفسي وعزائي الوحيد أني أخلصت الجهد والبحث قدر ما استطعت.

ولا يسعني في نهاية المطاف إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي الفاضل(أحمد بلخضر)، الذي أعانني كثيرا، ووجهني كثيرا، وأخذ بيدي لأخطو أولى خطواتي في طريق الدراسة والبحث.

عـــــائشة محجوبي

ورقلة في 2016\05\03

التمهيد

مفاهيم ومصطلحات

التمهيد :

أولا :مفهوم الالتفات:

1 ــ الالتفات في الدرس البلاغي:

وقبل الحديث على الالتفات في جانبه البلاغي يتوجب علينا أن نتعرف عليه في جانبيه اللغوي والاصطلاحي:

أ-**لغة:** إن الالتفات في معاجم اللغة العربية:"لفَت الشيء بفتح الفاء: لَواه على وجهه،وفلانًا عن الشيء: صَرَفَه، ورداءَه على عنقه: عطفه، و الكلام: صرفه إلى العجمة،واللحاء عن الشجر : قشره والريش عل السهم : وضعه غير متلائم كيف اتفق،والشيء رماه إلى جانبه...ويقال لفِت الرجل بكسر الفاء لفتا: حمق ، وعمل بشماله دون يمينه، ... واللفتاء الحولاء ، واللفوت من النساء : الكثيرة التلفت ، وامرأة لها زوج ، ولها ولد من غيره تشتغل به عن الزوج ، و المرأة التي لا تثبت عينها في موضع واحد ، و إنما همها أن تغفل عنها فتغمز غيرك ، والمرأة النمامة والناقة الضجور عند الحلب تلتفت فتعض الحالب..."[1]

و لعل من هذه المعاني المختلفة للالتفات في جانبه اللغوي يمكن أن نستنتج المعنى العام له والمتمثل في التحول والتغير الذي يطرأ على الأشياء.وهذا ما نستشفه في المعنى الاصطلاحي الذي سيأتي في العنصر الموالي :

[1]. ينظر: مادة (لفت) في لسان العرب ، تاج العروس، القاموس المحيط.

ب- اصطلاحا:ويتضح من المفهوم اللغوي للالتفات أنه مصطلح دلالي ، مفاده التحول عن المألوف من القيم و الأوضاع والسلوكيات الإنسانية ، و هو ما أعطاه شرعيَّة كونه كل تحول أسلوبي أو انحراف ـ غير متوقع ـ عن نمط من أنماط اللغة.[1]

وهو في المفهوم الاصطلاحي عند البلاغيين التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة: التكلم أو الخطاب أو الغيبة وهو يعني التحول في الكلام من أسلوب إلى آخر مخالف له ، أو هو الانتقال في الكلام من وضع إلى وضع، أو من حالة إلى أخرى ، كأن ينتقل الكلام من خطاب الحاضر إلى الغائب ومن خطاب الغائب إلى الحاضر، ومن خطاب المتكلم إلى المخاطب...ذلك من صيغ الانتقال التي تعني التحول من صيغة إلى أخرى [2]. وقد عني الالتفات بدراسة الكثير من البلاغيين واللغويين للأثر الجمالي الذي يحدثه في الكلام شعرا كان أو نثرا و اللافت للانتباه أنه على الرغم من تردده في موروثنا البلاغي وكونه ظاهرة بلاغية استوقفت الدارسين زمنا إلا أنه "لقي قدرا غير قليل من الخلط والاضطراب لم يتعرض لمثله ـ فيما نرى ـ مصطلح بلاغي آخر."[3]، إذ لم يتم الاصطلاح عليه بمسماه (الالتفات) إلا عند الأصمعي الذي ذكره دون تقديم تعريف له "فقد روى العسكري فقال: اخبرنا أبو محمد قال: اخبرنا محمد بن يحيى الصولي قال: قال الأصمعي: أتعرف التفاتات جرير؟ قلت لا فما هي؟ قال:

أَتَنسَى إِذْ تُوَاعِدُنَا سُلَيْمَى بِعُودِ بِشَامَةٍ سُقِيَ البِشَامُ.

ألا تراه مقبلا على شعره ثم التفت إلى البشام فدعا له ، وقوله:

طَرَبَ الحَمَامُ بِذِي الأَرَاكِ فَشَاقَنِي لاَزِلْتُ فِي غَلَلٍ وَأَيْكِ نَاظِرٌ.

---

[1] . ينظر: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية ، حسن طبل، دار السلام للطباعة و النشر و التوزيع و الترجمة، الطبعة ط1 2010، ص14

[2] ـ ينظر: الالتفات في البلاغة العربية ونماذج من أسرار بلاغته في القرآن الكريم، د ـ طاهر عبد الرحمن قحطان، مجلة الدراسات الاجتماعية، العدد التاسع عشر يناير 2005جامعة صنعاء، قسم اللغة العربية وآدابها ص165

[3] . المرجع نفسه ص 14

فالتفت إلى الحمام فدعا له"[1]. وهذا مفهوم يختلف عن المفهوم الذي عرف به واستقر عليه فيما بعد، "إذ يكاد مفهوم الالتفات عند الأصمعي ينطبق على ما أسماه المتأخرون بالاستطراد وهو عندهم الانتقال من معنى إلى آخر متصل به ولم يقصد بذكر الأول التوصل إلى ذكر الثاني".[2]

وهو عند أبي طاهر البغدادي، و الحاتمي"أن يكون الشاعر آخذا في معنى فيعدل عنه إلى غيره قبل أن يتم الأول ثم يعود إليه فيتمه، فيكون فيما عدل إليه مبالغة في الأول و زيادة في حسنه"[3]. ثم أورد البغدادي تلك العبارات بعينها في تعريفه للالتفات ثم يقول معلقا على بيت جرير:

"مَتَى كَانَ الخِيَامُ بِذِي طَلُوحٍ سُقِيتِ الغَيْثَ أَيَّتُهَا الخِيَامُ.

و معنى الالتفات فيه أنه اعترض قوله "سقيت الخيام" و لو لم يعترض لم يكن ذلك التفاتا"[4].

وقال عبد الله بن المعتزّ فيه " هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"[5]

وينقل فيه الفخر الرازي في كتابه (نهاية الايجاز في دراية الاعجاز) رأيين مختلفين في تحديد معنى الالتفات أولهما أن يكون مقتصرا على التحول من نوع من أنواع الضمائر إلى آخر، و الثاني يجعله مرادفا لمعنى التذييل[6].

وقد استقر جمهور البلاغيين فيما بعد على أن الالتفات "نقل الكلام من الحكاية إلى الغيبة إلى الخطاب ثلاثتها ينقل كل واحد منها إلى الآخر"، وهذا الزمخشري يقول في قوله تعالى {إياك نعبد} "فإن قلت لم عدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب قلت: هذا يسمى

---

[1] . أبو هلال العسكري ،الصناعتان ،دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع 1989ص 407

[2] . القزويني ،الإيضاح في علوم البلاغة، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، 1971ص 361

[3]. الثعالبي فقه اللغة و أسرار العربية المكتبة العصرية 1999ص 260

[4] . المرجع نفسه ص260

[5]ـ تحرير التحبير ج1 ص123

[6]. ينظر: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية– حسن طبل– المرجع السابق ص23

الالتفات في علم البيان قد يكون من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة ومن الغيبة إلى التكلم"[1]

من خلال التعاريف السابقة يتضح أن الالتفات ينقسم من الناحية العقلية إلى ستة أقسام كلها موجودة في كلام الله عز وجل بشكل لافت دفع الكثير من الدارسين لتبنيه في هذه الظاهرة،وكذا كلام العرب من شعر ونثر مع تفاوت بين الشعر الجاهلي والإسلامي من حيث الكثرة و القلة، هذه الأقسام هي:

الالتفات من ضمير الخطاب إلى ضمير الغيبة والالتفات من الغيبة إلى الخطاب،والالتفات من التكلم إلى الخطاب ومن الخطاب إلى التكلم والالتفات من الغيبة إلى التكلم ومن التكلم إلى الغيبة، ولكل موضع للالتفات سره بل أسراره البلاغية والجمالية التي هي حرية بالدراسة والتأمل وهذا ما دفع الدارسين إلى تبني الالتفات كظاهرة بلاغية دخلت ضمن ألوان المحسنات البديعية الأكثر إلحاحا على البحث والدراسة باعتباره أحد مظاهر العدول التي يحقق فيها الانصراف عن الأصل خدمة للسياقات الفنية وظاهرة أسلوبية تستحق من الاهتمام و العناية الكثير.[2]

وإذا كان الالتفات من الظواهر التعبيرية التي يعنى بها علم الأسلوب في لغة الأدب فلأن هذا راجع إلى أن علم الأسلوب علم حديث يتداخل تداخلا بينا هو وميدان علم البلاغة العربية لالتقائهما من حيث التوجه أو الغاية.[3]

2ـ الالتفات في الدرس الأسلوبي:

مر بنا سابقا أن كثيرا من البلاغيين نظر إلى الالتفات كونه ظاهرة بلاغية تعني في مقتضاها الاعتراض والعدول والتحول الأسلوبي، وهذا جوهر علم الأسلوب في نظر

---

[1] ـ الزمخشري، الكشاف ج1دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1983 ص10

[2] . ينظر: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية –حسن طبل– المرجع السابق ص 23

[3] . ينظر: المرجع نفسه ص37

المعاصرين ، الذين ينطلقون في دراستهم له من ثلاثة مصطلحات جوهرية هي : السياق والاختيار والانزياح .

إن ظاهرة الالتفات في نظر البلاغيين لا تخرج في مجملها عن طرفيها الملتفت عنه والملتفت إليه في سياق الكلام.فالسياق أو النسق في نظر الأسلوبيين أهم معايير علم الأسلوب ، وهنا تلتقي نظرة البلاغيين للالتفات كونه صورة لا تتحقق إلا إذا كانت عدولا عن "شيء حاصل ملتبس به " أو عن "ظاهر سوق الكلام"[1] إذ تتماثل ملامح الالتفات مع مفهوم ريفاتير للأسلوب فعبارة "مخالفة مقتضى الظاهر تتشابه مع مقولة "التضاد البنيوي أو الأثنيني" في تمثيل ميشل ريفاتير لظواهر الأسلوب ، ويعد المتلقي كون التأثير فيه وجذب انتباهه هو الوظيفة الفنية لعلم الأسلوب، وهو كذلك الوظيفة التي يحققها أسلوب الالتفات في نظر البلاغيين[2] وهنا نضيف أن "مخالفة ما يترقبه السامع" شرط جوهري لتحقيق صورة الالتفات بوصفه من الأساليب التي تستثمر القدرات الإبلاغية للغة الفنية.

إضافة إلى ذلك تنطبق ظاهرة الالتفات هي ومصطلح الاختيار تمام الانطباق في فكرة مفادها "أن يكون الضمير في المنتقل إليه عائدا في نفس الأمر إلى المنتقل عنه"[3]، حيث سار الأسلوبيون في تحليل ظواهر الأسلوب على منهج المقارنة ، أي مقارنة كل ظاهرة ببديلها المفترض كي تتكشف القيمة الفنية لإيثارها دون هذا البديل، و يمكن القول إن هذا المنهج بعينه هو ما سار عليه البلاغيون في تحليل صور الالتفات الذي كان يعتمد على مقارنة الصورة الالتفاتية بصورة مقدرة ، تعادلها دلاليا أطلقوا عليها أصل الكلام أو مقتضى الكلام، للدلالة على الصورة النمطية التي تتجلى بالقياس إليها، القيمة الفنية لإيثار صورة الالتفات عليها فالظاهرة الأسلوبية، لا تنبثق إلا عن التحولات الاختيارية على مستوى السطح

[1] ينظر: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية –حسن طبل– المرجع السابق ص55

[2] . ينظر: المرجع نفسه ص52

[3] . الزركشي محمد بن بهاد، البرهان في علوم القرآن ، دار الحديث،2006ص 314

ومقارنتها بالبدائل اللغوية المتاحة، وعليه فإن الالتفات ظاهرة أسلوبية، تقوم في الأساس على مبدأ الاختيار[1].

يرى كثير من البلاغيين أمثال بن جني، الالتفات بوصفه انحرافًا عن النمطي من الكلام، كون "الملتفت عنه" في كل صور الالتفات عنصرا لغويا متجسدا في بنية التعبير وهنا نلاحظ أن مدلول " الملتفت عنه" هو عينه مدلول "المعيار" أو القاعدة" لدى الأسلوبيين من أصحاب اتجاه الانزياح، وبعبارة أخرى يمكن القول إنّ الملتفت عنه في نظر البلاغيين هو القاعدة التي ينحرف عنها و يتحدد بناءا عليها أسلوب الالتفات.[2]

ثانيا: مفهوم النص:

للنص تعريفات عديدة في المعاجم و الكتب اللغوية نذكر منها:

أ-**لغة** : جاء في لسان العرب "النص أقصي الشيء وغايته ، ومنه نص الناقة أي استخرج أقصى سيرها ونص الشيء منتهاه"[3]. ويرى محمد الصغير البناني بأن النص"هو المنتهى والاكتمال والقدرة والنضج"[4].

ب- اصطلاحا :جاء في معجم اللسانيات "نسمي نصا مجموع الملفوظات اللغوية التي يمكن إخضاعها للتحليل، فالنص إذا عينة من السلوك اللغوي، الذي يمكن أن يكون مكتوبا أو منطوقا"[5] ، وهو كذلك "نسيج من الكلمات المترابطة بعضها ببعض"[6]، و يأخذ "يلمسلف" كلمة نص في معناها الواسع، فيشير بها إلى"أي ملفوظ منطوقا كان أو مكتوبا، طويلا أو

---

[1] . ينظر: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية- حسن طبل- المرجع السابق ص43

[2] . ينظر المرجع نفسه ص 51\52

[3]. محمد الأخضر الصبيحي ، مدخل الى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف2008،الطبعة الأولى ص16

[4]. المرجع نفسه، ص17

[5]. المرجع نفسه،ص21

[6]. المرجع نفسه ص20

قصيرا جديدا أو قديما"[1]، و تعرف رقية حسن و هاليدي النص في كتابهما بأنه "كلمة تستعمل في علم اللغويات لتشير إلى أي فقرة مكتوبة أو منطوقة مهما كان طولها شريطة أن تكون وحدة متكاملة"[2]؛ يقول سعيد يقطين شارحا لهذا التعريف "النص ليس وحدة نحوية مثل الجملة مثلا أو شبه الجملة كما أن معيار الكم ليس ضروريا ...إذ قد يكون كلمة أو جملة أو عملا أدبيا، وبتعبير أعمق وأوضح النص وحدة دلالية وهذه الوحدة ليست وحدة شكل بل وحدة معنى"[3]. لهذا كان من الأدعى العناية بالنص وِحدَةً للدراسة، بدلا من الجملة التي ظلت ترزخ زمنا طويلا تحت مظلة الدراسات اللغوية. لأن الدراسات اللغوية الدائرة في فلك نحو الجملة لم تعن بالجانب الدلالي عناية كافية، فهي ليست جديرة لحل كل المسائل الوصفية للغة، إذ إن الجملة تقف عاجزة عن الإجابة عنها، إذا ما عدت الوحدة اللغوية الأكبر،هذا ما أدى إلى تجاوز حدود الجملة درسا وتحليلا، يتجاوز حدودها، ويؤدي إلى المطالبة بعلم اللغة النصي فهي ليست مجرد نقلة حجمية من الجملة إلى النص، وإنما هي أيضا نقلة في المنهج وأدواته وإجراءاته وأهدافه[4].

ثالثا: الالتفات النصي:

ولمـا كانت الجملة هي وحدة الخطاب عند البلاغيين قديما، ارتبط الالتفات البلاغي بها،ودرس منها وإليها، بوصفها أساس البنية القائمة على أساسها الشفاهة، وفنا لتشكيل الخطاب، لم يكن من الممكن أن يقترن مصطلح الالتفات بالنص عند القدماء لأن السائد كان على سبيل التلقي شفاهيا ، فالشعر القديم كانت له خصوصية مختلفة، من حيث الإنتاج والتلقي وكانت الجملة ـ فيما رأينا سابقا ـ وحدة الخطاب الأكبر[5]؛ وبالتالي مركز الدرس

---

[1]. محمد الأخضر الصبيحي ، مدخل الى علم النص ومجالات تطبيقه – المرجع السابق ص20

[2]. المرجع نفسه ص20

[3]. المرجع نفسه ص22

[4]. انظر المرجع نفسه ص68

[5]. ينظر: الالتفات البصري قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة ،عبد الناصر هلال، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع القاهرة 2010ص 31

والبحث فيها، لهذا حصر الالتفات في تلك التغيرات الصيغية، والتركيبية والمعنوية التي تطرأ على الجملة.

ومع تطور الدراسات الحديثة ووجود علوم تعنى بالبنية اللسانية والنصية منها،صار من الممكن دراسة الالتفات بوصفه مصطلحا لسانيا، ضمن أساسيات علم اللسان؛ وأصبح من غير الممكن بأي حال من الأحوال إغفال دوره في التماسك النصي، كونه أسلوبا لغويا ولسانيا غايته التأثير في المتلقي، يجري مجرى أدوات الاتساق خاصة الضمائر ـ إحدى عناصر الإحالة ـ التي هي مناط الالتفات من الغيبة إلى الخطاب إلى التكلم[1]، وآلية من آليات معيار الإعلامية؛ الغاية منه كما رأينا، إثارة المتلقي وكسر حاجز التَّوقع لديه، وبالتالي يعد أحد أساليب رفع الإعلامية في النص، وهنا يلتقي مصطلح الالتفات مع اللسانيات النصية، التي تجمع بين معايير لغوية وأدبية ، لبيان جمالية النص ومدى تماسكه وانسجامه. إضافة إلى هذا وذاك فإن "الالتفات متصل بالدلالة التي يحملها النص ، وعندئذ تتآزر البنية اللسانية ويصبح أي تغيير في المستوى اللساني للنص ، والبنية الدلالية المحمولة على كاهل تلك البنية اللسانية، مؤشرا على تغيير في المستوى الدلالي"[2]، ومن هذا التعريف يتضح أن الالتفات ـ في صفته أسلوبا لغويا ـ عنصر مسهم في تماسك النص، وفي صفته اللسانية، مكون من مكوناته ؛ إذ إنه "سيتجلى لنا ـ أكثر ما يتجلى ـ هذا الأفق الجديد، حيث نتجاوز في معالجة هذه الظاهرة وغيرها مستوى الجملة والبيت، خاصة أنها في واقع استخدامها تتجاوز هذا المستوى...ولعل هذا ما يحفزنا لكشف هذا الأفق الجديد"[3]، ليتجاوز مفهوم الالتفات تلك التغيرات والتحولات على مستوى الجملة إلى ما يطرأ من تغيرات على مستوى النص.

---

[1] . ينظر: أثر عناصر الاتساق في تماسك النص دراسة نصية من خلال سورة يوسف، محمود سليمان الهواوشة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستار في النحو و الصرف قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة مؤتة 2008 ص 67

[2] . الرواشدة في الأفق الآدونيسي، دراسة في تحليل الخطاب دار السلام للنشر والتوزيع 2006 الطبعة الأولى ص105

[3] . جميل عبد المجيد، البديع من الدرس البلاغي إلى الدرس اللساني الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998 الطبعة الأولى ص76

من خلال ما تم استعراضه سابقا، يمكن القول إن أي تغير يطرأ على النص،أو أي انحراف عن المعياري في بنيته، أحدث دهشة للقارئ يحقق التفاتا نصيا، كونه أصبح يعنى بالنص كبنية متكاملة، خرج من حقل اشتغاله بالجملة في الدرس البلاغي، ويقول الدكتور عبد الناصر هلال في هذا الصدد : "أعانني تعدد المفهوم البلاغي القديم للالتفات ودلالته اللغوية على صك هذا المصطلح لنؤكد أن المصطلحات البلاغية قابلة للتداول اللساني الحديث وقادرة على احتواء النصوص الجديدة ، فكان الالتفات النصي ملاذا مرحليا لجأت إليه مُقارَبةً أولى لتوضيح ما يطلق عليه بعض الدارسين المحدثين بالتجريب البنائي هكذا كان الالتفات النصي مصطلحا إجرائيا في المفهوم قبل اختياره نرغب به تحديدا أكثر من مركز نصي في السياق ذاته"[1]. إن الالتفات النصي إذًا ؛ هو ما يطرأ على النص من تغيرات وتحولات على مستوى البنية النصية ذاتها، وذلك رغبة من المبدع في إيجاد نص مفتوح متعدد الدلالة يتسم بالعمق والثراء في البنية التركيبية والدلالية على حد سواء ويمتاز بالحركة والحيوية ، يحقق تلك الحركة مجموعة من الآليات .

1ـ آلياته:

إن شعر الحداثة مجال الدراسة المقدمة عبارة عن نصوص تفاعلية قائمة على علائق جدلية و استيعابية تسعى إلى التعارف والتعالق فارضة قراءة تفكيكية وتأويلية لها على اعتبار أن النص الشعري كائن جمعي يسبح في بحر لا نهائي من النصوص أوجدت له ما يعرف بنظريات التداخل النصي ، والتكرار و المزج الإيقاعي[2]. هذه الخصيصة البنائية للنص هي ما جعلت مصطلحات في مجال القراءة النصية "تأخذ شرعية وجودها مثل مصطلح التناص أو تداخل النصوص"[3]، ولأن السياق يعتبر مسارا نصيا فإن العمل الإبداعي

[1] . عبد الناصر هلال الالتفات البصري قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة–المرجع السابق ص33

[2]. ينظر: المرجع نفسه ص34

[3]. المرجع نفسه ص40

يتشكل بأكثر من سياق، وتداخلها يخلق سياقا كليا، هذا السياق الكلي تندمج فيه سياقات فرعية ، ليس على مستوى التأويل الذي يقبل تعددية غير محددة ، ولكن على مستوى ما فرضه النظام الكتابي على القارئ، من تعدد في التركيب، ذلك التعدد الذي فرضه تعدد السياقات نفسها، ممثلة صيرورة دلالية ما، نتجت عن وجود بنيات مختلفة ومتحولة، هي الدافع لتبني مصطلح الالتفات، وسبب إدخاله في مجال التداول اللساني[1]. حيث سيصبح الالتفات النصي مفهومًا لكل تغيير في مسار السياقات البنائية عبر آلية التناص التي يلتفت فيها شاعر الحداثة من بنية تركيبية أنشأها إلى بنية تركيبية تظهر أنها ليست له ثم يعود إلى تركيبه، وهذا يعد عدولاً من هيئة بنائية إلى هيئة بنائية أخرى تعمل على جدل العلاقة بين نصوص عدة .

أو هو تعدد دلالي عبر الالتفات ببنية تركيبية بعينها داخل البنية النصية إلى عدة دلالات وهو ما تحققه آلية التكرار لنكون أمام بنية تكرارية تمثل صيرورة دلالية متجددة.

وهو كذلك تعدد في البنية الإيقاعية للنص لتعدد الدلالات وتغير الحالة الشعورية للمبدع التي تفرض الالتفات من وتيرة إيقاعية إلى وتيرة إيقاعية أخرى، هذا ما تحققه آلية التعدد الإيقاعي.

2ـ وظيفته التواصلية:

تعد هذه الآليات الثلاثة (التناص والتكرار والتغير الإيقاعي) هي الآليات التي يتحقق بها الالتفات النصي، و كما أمكنها تحقيقه أمكنها كذلك أن تحقق الوظيفة التواصلية للنص.

ينصب اهتمام الالتفات النصي بما يحمله من شحنات تبليغية وجمالية ودلالية "على النص إنتاجا وتلقيا، فهو بنية حادة الشحنات زاخرة التأثير في الوجدان"[2]، بعدِّه خروجًا عن المعياري

---

[1] . ينظر : الالتفات البصري قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة– عبد الناصر هلال –المرجع السابق ص 40

[2] . نادر عبد الرحمن محمد الوقفي ، الإبلاغية في الشاهد البلاغي (تحليل و دراسة) رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه قسم اللغة العربية و آدابها جامعة مؤتة 2007 ص 101

يحمل طاقات تبليغية، ويضفي نوعا من الحركة و الحيوية على البنية النصية، فالقارئ لا ينطلق عند تلقي النص من فراغ ، وإنما يستدعي من ذاكرة التخزين ما يعينه على مد جسور التواصل بينه وبين الالتفاتات الحاصلة في البنية النصية، فيسهم في إنتاج دلالاته من خلال التفاعل بين العناصر المتوقعة وغير المتوقعة التي يحققها الالتفات النصي[1]، وتتطلب التغيرات النصية الموسومة بالجدة والغموض عناية بالغة من منتج النص بصفة عامة والشعري منه على وجه الخصوص، بما يحقق مقاصده ويعينه في ذلك آليات الالتفات النصي عبر تحقيق الوظائف التبليغية، والجمالية، والتأثيرية الكفيلة بشد المتلقي وربط ذهنه بأجزاء النص الشعري للوقوف على الطاقات التبليغية ومواطن الجمال والدلالات والإيحاءات الكفيلة بتحقيق النصية للمصطلح.

[1] . ينظر: الإعلامية أبعادها و أثرها في تلقي النص (دراسة تحليلية)، محمد عبد الرحمن إبراهيم ، بحث تكميلي لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية كلية معارف الوحي و العلوم الإنسانية ، الجامعة الإسلامية العالمية . ماليزيا 2007 ص 3

الفصل الأول

الفصل الأول

آليات الالتفات النصي

✓ **المبحث الأول:آلية التناص**

✓ المطلب الأول: المستوى الإفرادي

✓ المطلب الثاني: المستوى التركيبي

✓ **المبحث الثاني:آلية التكرار**

✓ المطلب الثاني: الالتفات عبر المفردة

✓ المطلب الأول: الالتفات عبر التكرار المركب

✓ **المبحث الثالث: آلية تعدد الإيقاع الموسيقي**

✓ المطلب الثاني: الالتفات التفعيلي المقطعي

✓ المطلب الأول: الالتفات المقطعي من الموزون إلى المنثور

الفصل الأول: آليات الالتفات النصي

كنا قد رأينا فيما سبق أن كل انحراف عن المعياري في بنية النص، أحدث دهشة للقارئ حقق التفاتا نصيا، يتجلى هذا الالتفات عبر آليات حاولنا حصرها في أول فصل من المذكرة وتتصدر هذه الآليات آلية التناص والتي سيتم الحديث عنها في المبحث الأول.

المبحث الأول: آلية التناص:

يعد التناص بمفهومه العام الجمع بين نصين أو خطابين تكون الغلبة فيه لأحدهما على الآخر، وترى "جوليا كريستيفا" التناص بوصفه "خاصية إنتاجية لنص يعيد توزيع اللغة عن طريق وظيفته التوصيلية فيصبح النص امتصاصًا لنص آخر أو هو التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى أو هو العلاقة بين خطاب الأنا وخطاب الآخر"[1]، وهو عندها أحد مميزات النص يجسد فكرة "التوالدية النصية" أو "النص التوالدي"،و يندرج التناص حسبها تحت إشكالية "الإنتاجية النصية"[2]...وعلى هذا المبدأ "يكون النص الحداثي الذي يمتاز بحركة تفاعلية خاصة به تسمح بتداخل سياقات مختلفة، يلجأ إليه صاحب النص،ليعد بمثابة خروج عن المعياري والرتابة في النصوص"[3]، لأن صاحب النص بممارسته لهذه الخاصية يحدث نوعا من الدهشة ولفت الانتباه لدى المتلقي من خلال قفزه إلى مستويات نصية مختلفة وهو بهذا يحقق المعنى الأساسي للالتفات مما أمكن عد التناص آلية تخدم الالتفات النصي و توضحه ويتحقق الالتفات أما عن طريق صاحب النص الذي يلتفت بنصه كافة إلى خطاب آخر يظهر أنه ليس خطابه محدثا نوعا من الدهشة و الإثارة في نفس المتلقي أو عن طريق المتلقي فيلتفت في تلقيه للنص إلى النص الذي استدعاه صاحب

---

[1]. تيزيفتان تودوروولف و آخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي) ترجمة أحمد المدني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد العراق 1987 ص 103.

[2] . ينظر: المرجع نفسه ص103

[3] . عبد الناصر هلال ، الالتفات البصري ، قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة – المرجع السابق ص40

النص من خلال مفردة يقتطعها من سياقها ويوظفها حسب ما يخدم نصه محدثا جمالية تميز النص وتعطيه خصيصة الالتفات النصي [1].

و يتجلى الالتفات النصي عبر آلية التناص من خلال مستويين هما: الإفرادي و التركيبي.

المطلب الأول : المستوى الإفرادي:

يتحقق التناص في هذا المستوى عبر مفردة ما، يكون لها شيوع في ذاكرة الجماعة وارتباط بدلالة معينة تمثل المتلقي ، فتقوم هذه المفردة بعملية الالتفات بمجرد أن تبرز في نسيج النص الذي تتواجد فيه آنيا وهي بذلك تقوم بدور كبير في ربط جزئيات النص وتماسكه "فصار كل منهما يستدعي الآخر بشكل فيه الكثير من الآلية ، ولم يكن ذلك لخصيصة داخلية في أي من الطرفين ، و إنما لصيرورة الخطاب و تماسكه الذي ينتمي إليه أمثال تلك الكلمات فربط بين مكونيها ربطا وثيقا"[2]، و يعد الالتفات النصي في هذا المستوى المتحقق عبر مفردة واحدة؛ حركة موسعة تعمل على تهجين النص وبخاصة إذا كان الالتفات إلى نص قرآني، خصصت هذه المعرفة في الخطاب القرآني دون سواه لأنه يحمل من القداسة ما يوضح الالتفات من نص عادي إلى نص أعلى يفرض على النص حركة دلالية "قائمة على اتساع المسافة بين الدوال و مدلولاتها"[3]، من المفردات التي تحقق التفاتا نصيا ومن هنا يتأكد أن "مع الشعر المعاصر تتحول اللغة شيئا فشيئا إلى حقل للتأمل يقود إلى دلالتين تضفيان على النص تماسكا وانفتاحا في آن عبر إيماءة خاطفة وعميقة"[4]،فالحدث اللساني هو "تركيب دلالتين متواليتين في الزمن متطابقتين في الوظيفة وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم ترتيبه لها...فإذن يتحدد

[1] . ينظر: الالتفات البصري قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة – عبد الناصر هلال – المرجع السابق ص 42

[2]. محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة،الأمل للطباعة و النشر، سور الازبكية ، مصر، سبتمبر 1995ص 461

[3] . عبد الناصر هلال ، الالتفات البصري قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة – المرجع السابق ص 44

[4]. محمد بينيس الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاته ،ج3 ، الدار البيضاء دار توبقال للنشر 1985 ص123

الأسلوب بأنه توافق بين عمليتين أي تطابق لجدول الاختيار و التوزيع"[1]، فالكلمة تؤدي دورا كبيرا في عملية القراءة لما تحدثه من التفات متحرك وما تضفيه من أبعاد تفجر طاقة تأملية ومساحات معرفية تستفز مخزون المتلقي وتضفي عليه قيما جمالية ، حيث تخترق مفردة من نص آخر بنية نصية لا تنتمي لها فتثير انتباه المتلقي عبر الانتقال مما هو شعري إلى ما هو ليس شعريا فيلتفت إلى النص المستدعى ويصبح هذا الاختراق أو الالتفات هو ما يعطي للنص تماسكه و لحمته[2].قد ترد المفردة إما مستقلة بذاتها في نص ما، أو قد تتكرر عدة مرات داخل هذا النص أو تكون عبارة عن ألفاظ مختلفة إلا أن تموقعها في هذا النص يكون متباينا

ويمارس هذا المستوى من الالتفات حضورا فاعلا في هذا المقطع من قصيدة "أحمد مطر" الذي يسخر فيها من الجيش العراقي المدفوع غصبا عنه ليجتاح الكويت[3]:

ألم

ذلك الجيش لا ريب في الريب فيه

ارتقى فاستوى و القدم

و طالت يداه

وفجر الاله

و علقه في قماش العلم

و سالت مياه الجباه

و ما كان فيها مياه هل يرى ذلك الجيش دم

[1] . عدنان بن ذريل النص و الأسلوبة بين النظرية و التطبيق ، القاهرة ، دار سعاد الصباح ، 1993 ص 46

[2] . ينظر: الالتفات البصري قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة – عبد الناصر هلال– المرجع السابق ص 44

[3] . أحمد مطر ديوان لافتات (4)لندن ،الطبعة الأولى ص153

يستحضر أحمد مطر النص القرآني من خلال توظيفه لمفردات (ألم، ذلك ، لا ريب) ملتفتا إلى قوله تعالى : ﴿**ألم ذَلِكَ الكِتَابُ لاَ رَيْبَ فِيهِ**﴾[1] مما يلفت القارئ المسلم، الحافظ للقرآن الكريم إلى موضع هذه المفردات منه، ألا وهو سورة البقرة والتي وإن اختلف توظيفها في السياقين نفيا في القرآن الحكيم، وإثباتا في سياق القصيدة، إلا أن المعنى واحد، حيث قامت هذه الألفاظ بدور فاعل في استحضار النص القرآني، مما دفع المتلقي إلى الالتفات إليه في بداية القصيدة ليعود تدريجيا لنص الشاعر، ليجعل من التفاته إليه وسيلة تأتي لتوضيح الصورة، ومدى تساويها مع توظيفه السابق، محدثا اتساقا نصيا ربط أول القصيدة بآخرها حيث عد الرابط الذي ربط أجزاء النص، من خلال تداخل مفردات تحمل من القداسة والخصوصية ما أمكن توسيع الأفق الدلالي للقصيدة وتحقق الالتفات في هذا المستوى من آلية التناص عبر التفات متلقي النص إلى النص الضيف وعودته إلى النص المضيف مرة أخرى محدثا نوعا من الدهشة لديه .

وإذا كان للمفردة الملتفت بها كما سلف، دور في الانسجام الجزئي للنص، فإن للتركيب المؤلف من مجموعة من المفردات المكونة له، دورا أكثرُ بروزًا في ربط معالم النص والتحام أجزاءه بعضها ببعض.

وبمعنى آخر يمكن القول: إذا كان للكلمة تأثيرها في بنية النص وانسجامه في مواقع محدودة منه، فإن للتركيب الجملي الأثر القوي في مواقع كثيرة، ومتنوعة داخل النسيج النصي.

ووجه الاختلاف يكمن في أن الالتفات بالمفردة يمثل استدعاء حرا للخطاب الذي تنتمي إليه هذه المفردات، أما فيما يتعلق بالتراكيب "فإننا نكون أمام عملية انتخاب واعية لوحدة خطابية بعينها تقيم مسافة فارقة بينها وبين مجمل الخطاب ، وتلغي في الوقت نفسه هذه

[1] سورة البقرة الآية 1 و 2

المسافة بينها و بين السياق الذي ترد فيه"[1] . إن هذا التفريق الأول و التقارب الثاني يحيلنا إلى ما يعرف بالتناص التركيبي موضوع المطلب الموالي.

المطلب الثاني: المستوى التركيبي:

يتجاوز الالتفات النصي في هذا المستوى مستوى المفردة الى التركيب و الذي يتم بدوره عبر نمطين هما التناص التام و المتحرك.

يجد القارئ نفسه في هذا المستوى، بإزاء نص متحرك يمارس فيه الالتفات النصي حركة جدلية، تعتمد على التواتر والتساؤل، ليصبح أمام نصين في نص واحد، تكون الغلبة فيه لأحدهما على الآخر، مما يكسر الرتابة في البنيتين السطحية والعميقة، ويولد صراعا بين زمنين؛ الزمن النصي والزمن التاريخي، عبر آليات استيعاب توجد علاقات نوعية بين الذات النصية، والذوات المستدعاة من اجل تحقيق انسجام النص. هذا النوع من الانسجام يحدث في البنية الكبرى للنص[2].

وبالنسبة لأول النمطين؛ أي التناص التام، فيستدعي فيه الشاعر النص (دينيا كان أو شعريا، أو أسطوريا، تراثيا) بتمام عباراته دون تفكيك أو تحريف، ليبقى نصا متعاليا له شيوعه ومكانته في وعي المتلقي، يلجأ إليه النص الأصلي ليستمد منه قدرة جديدة على الحركة والتغيير، وكذا اكتساب طاقة تفتح شهية التأويل والتأمل من خلال تمازجه مع النص المستدعى، ليصبحا نصين في جسد نصي واحد. وقد يكسر النص المستدعى الأفق الغنائي للقصيدة أمام تحولات الموضوع[3]، كما هو الحال في قصيدة الموت بينهما لصلاح عبد الصبور حيث يقول فيها:

(صوت عظيم)

---

[1] . محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف (كتابات نقدية) – المرجع السابق ص453

[2] . ينظر: لسانيات الاختلاف (كتابات نقدية) – محمد فكري الجزار – المرجع السابق ص 453

[3] . ينظر: الالتفات البصري قراء في تشكيل القصيدة الجديدة – عبد الناصر هلال – المرجع السابق ص46

و الضحى

و الليل إذا سجى

ما ودعك ربك و ما قلى

و للآخرة خير لك من الأولى

و لسوف يعطيك ربك فترضى[1]

(صوت واهن)

أين ؟

أين عطائي يا رب الكون؟

ها أنا أتعثر بين البابين

ها أنا اسقط في الما بين

قربت فأعطيت

حتى بللت الشفتين بماء التنسيم

وانبت الريحان على الكتفين

ثم منعت

قنا وقد الجفوة في القلب يا حرق العينين

في مللي أتقلب يا ربي

أتلقى كل صباح خنجر ضجري

[1] . سورة الضحى من الآية 1 إلى الآية 5

في صدري مسموم الحدين

(صوت عظيم)

و علم ادم الأسماء كلها

ثم عرضهم على الملائكة فقال

أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين

قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا

إنك أنت العليم الحكيم

قال يا ادم أنبئهم بأسمائهم[1]

(صوت واهن)

لا....لا

لا أجرؤ يا رباه

و كيف أسمي الأسماء

وهل تكرهني يا رب

حتى تنفخ في قصبة جسدي الناحل

ما صنت زمانا من أسماء

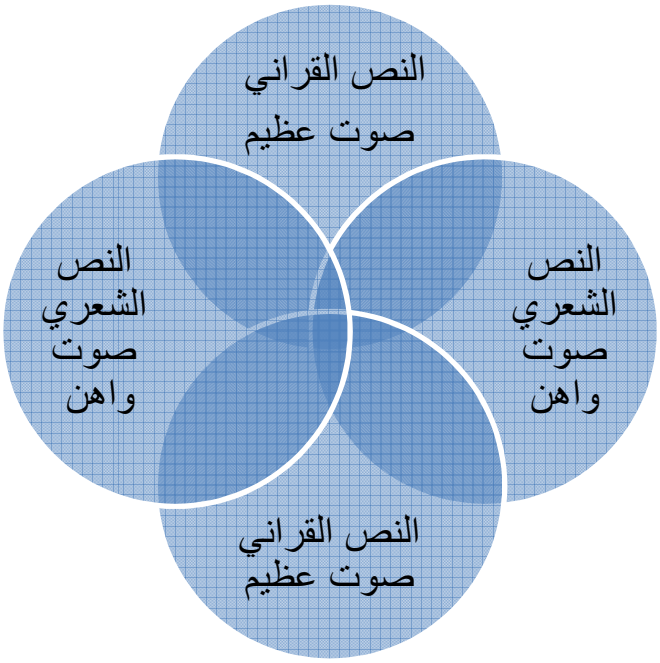
اصرف عني تكليفك يا فياض الآلاء[2]

[1] . سورة البقرة الآية 31 \32 \33

[2] . صلاح عبد الصبور ، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2 1981 ص208_212

نجد أن الالتفات هنا قائم على تحولات النص، والانتقال من النص الضيف المتعالي (النص القرآني) إلى النص الشعري المضيف على شكل حواري، فيلفت ذهن المتلقي إلى دلالات أخرى عبر بنية الالتفات النصي التي يقودها التناص، حيث نلحظ أن سيرورة النصين تسير وفق نمط متواز، تحكمه جدلية الحوار والتي فرضت بدورها على النص تماسكا وحركة يكتنفها الغموض و الجمال في آن واحد، مما احدث رَجَحَانًا بين المقدس والاعتيادي ممثلاً بحلقات متداخلة نستعرضها على الشكل التالي:

1- رسم توضيح لتداخل النصي القرآني والشعري في القصيدة:



وهناك صورة أخرى من الالتفات عبر التناص التركيبي التام تفارق فيه علاقة النص المضيف بالنص الضيف صورة الاستعلاء وكسر الإيقاع الموسيقي كما رأينا في المثال السابق ، وإنما تتجه نحو التحولات الدائرية و التنوع على النص التراثي المحتفظ بتمام تركيبه، ويبرز هذا النمط من الالتفات عندما يدرك الشاعر أن قوة النص الشعري الملتفت إليه تفوق نصه منفردا وتعطيه ما يتطلبه من تماسك ولفت لذهن القارئ بل وشدا له عبر أجزاء النص فتسير حركة البنية النصية في اتجاه تصاعدي يفلت النص فيه من سياقه إلى

سياق النص المستدعى[1].وتمثيلا لذلك نورد قصيدة مابين غزة والخليل ل"أكرم قبس"[2]. حيث قال:

في كل برج من بروج بلادنا قدس مقدسة

نسبح باسمها في كل فجر كالعبيد

فانشر على لهب القصيد

شكوى العبيد إلى العبيد

سبعون عاما و الثرى يقتات جلدك

هل حرروا زيتونة ... شبرا

.... إياك أن تهدأ

فلا تهدأ.

التفت الشاعر إلى نص الشاعر الفلسطيني عبد الكريم الكرمي من خلال استدعائه لقوله

(فَانشُر عَلَى لَهَبِ القَصِيدِ شَكوَى العَبِيدِ إِلَى العَبِيدِ)[3].

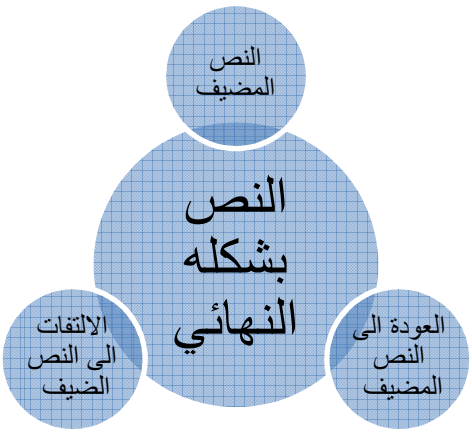
ليسهم في دمج موقفين في موقف واحد وذاتين في ذات واحدة هي الذات التي أوجدت النص الجديد القادر على تفجير ما يختلج في نفس الشاعر جاعلا من ذلك الاستدعاء أداة فاعلة في تكوين النص وبناء لحمته و قوته يظهر ذلك من خلال المخطط التالي:

2-رسم توضيحي لتضافر النصين المضيف والضيف في تشكيل النص بشكله النهائي:

[1] . ينظر: الالتفات البصري قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة – عبد الناصر هلال- المرجع السابق ص50

[2] . ديوان لأجلك غزة جمع و تحقيق د موسى أبو دقة و د كمال النحال ، منشورات منتدى أمجاد الثقافي ، غزة 2009 ص 75

[3] . أبو سلمى (عبد الكريم الكرمي)، الديوان ، الاتحاد العام للكتاب الصحفيين الفلسطينيين ، دار العودة بيروت 1989 ص 21



أما النمط الثاني؛ وهو التناص المحرف، فيستدعي فيه الشاعر نصا آخر عبر خاصية التفكيك و التحريف، يصل فيه إلى مرحلة اكبر في المزاوجة بين نصين لا تظهر في احدهما صفة الغلبة على الآخر، بل يصبهما في قالب واحد ليصبح كل من النص الأصلي والنص المستدعى نصا واحدا[1] ، حدد تماسكه واتساقه هذا النمط من الالتفات النصي ، "لينسج شبكة معقدة من العلاقات بين الدوال ومدلولاتها، ويقوم الشاعر فيه بإجراء تفكيك النص وتحويره محتفظا بجزء منه يحمل خاصية الإشارة إلى خطابه"[2]، هذه الخاصية قد تكون باللفظ أو الأسلوب أو بكليهما، كما هو الحال في قصيدة "أحمد مطر"[3] التي قال فيها:

و الطور

و المخبر المسعور

و الحبل و الساطور

و نحرنا المشنوق و المنحرو

..... و الزور

و الحاكم العور

[1] . ينظر: الالتفات البصري قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة – عبد الناصر هلال – المرجع السابق ص52

[2] . محمد فكري الجزار لسانيات الاختلاف– المرجع السابق ص 455

[3] . أحمد مطر ديوان لافتات (3)ص105_106

و شعبنا المغدور

إن المنايا في بلادي دائرة

جائعة و ضامرة

تبحث عن قشرة روح

عن دم ... عن ادمع

تبحث عن شعور

بالإضافة إلى تأثر احمد مطر الواضح بالأسلوب القرآني، نجده يلتفت إلى سورة الطور من خلال استحضاره للفظة الطور، وكذا أسلوب القسم المتكرر فيها، فاحدث التلاحم والتزاوج بين نصين من حيث الأسلوب القرآني الظاهر على القصيدة ، فاعلية اكبر خلصت الشاعر من سلطة التناص التام ،ومكنته من أن يزيح الموضوع الأصلي للنص الضيف عن بؤرته ويشكل نصه الأصلي على أساسه، مما جعل الالتفات إليه زيادة في تماسك النص. ويمنح هذا النمط الالتفاتي فرصة قرائية وتأويلية أعمق لأن المتناص معه يفقد جزءا من تكوينه وبهذا يتيح مجال التخييل مقترحا المحذوف، هذا المحذوف يختلف باختلاف القراءة ويكون الالتفات ممزوجا بالإيماء في وجود الحرية التي يمنحها المبدع لتلاطم النصين وحديثهما معا ويقول "أحمد مطر"[1] في مقام آخر :

أقسم بالله الصمد

و والد وما ولد

و كل ما في الدين و الدنيا ورد

أن الحرائق التي أكلت هذا البلد

[1] . أحمد مطر ديوان لافتات (3)ص25.

و ما نجا من حر نارها أحد

أشعلها فيل

بعيدان ثقاب من حمار

و بنفط من فهد.

يلفت "أحمد مطر" ذهن القارئ إلى سورتي الإخلاص في قوله تعالى : ﴿**قُلْ هُوَ الله أَحَدْ الله الصَّمَدْ لَمْ يَلِدْ وَ لَمْ يُولَدْ**﴾[1] و قوله تعالى : ﴿**لاَ أُقْسِمُ بِهَذَا البَلَدِ وَ وَالِدٍ وَ مَا وَلَدَ**﴾[2].

يحدث استحضار النص الغائب عبر هذه التراكيب، التفاتا نصيا فيه الكثير من الجمالية والتأثير، فبمجرد استخدام هذه التراكيب فيه، يحدث نوعا من الدهشة في ذهن القارئ وتربطه بالقصيدة، ويربط هو بدوره أولها الذي هو من النص القرآن بما يأتي بعدها من كلام الشاعر نفسه، وهنا أعطى الالتفات تلك النصية للنص، والقائمة على مبدأ التلاحم والتماسك.

كما يمكن للشاعر أن يلتفت إلى نص شعري مثلا؛ فيقوم بتفكيكه وتحويره محتفظا بجزء منه يحمل خاصية الإشارة إليه، فتبرز في هذا المقام قدرة الشاعر من خلال التغيير في كلمات وتركيب النص الملتفت إليه، "ليظهر بمظهر القوي صاحب الإدارة والثقة المطلقة فهو يملك الرغبة القوية التي تمكنه من التعبير عما يجول بخاطره"[3]، بل ويخضع النص الملتفت إليه لها أيضا .

لذلك نستحضر قول "سعد الدين شاهين" في قصيدته (في خاطري وطن و إبريق ماء) [4]:

---

[1] . سورة الإخلاص الآية 1 2 3

[2] . سورة البلد الآية 1

[3] . حاتم عبد الحميد المبحوح ، التناص في ديوان لأجلك غزة، الجامعة الإسلامية بغزة ، رسالة ماجستار في الأدب و النقد 2010 ص 277

[4] . سعد الدين شاهين ، ديوان لأجلك غزة المرجع السابق ص 204

هل غادر الحلفاء من متردم

أم هل على باب المدينة كوموا

صور القبائل يستبد بها العراء

القتل يلزمه الغباء

الآن يستعصي على فَمِي الكلام

اقرأ.....قرأت

اكتب.....كتبت.

إذ يلفت الشاعر هنا ذهن القارئ إلى نص عنترة ابن شداد، وذلك من خلال التفاته إلى قوله:

(هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمِ أَمْ هَلْ عَرَفتَ الدَّارَ بَعْدَ التَّوَهُّمِ)[1].

فاقتطع صدر البيت من سياقه وتركيبه، موظفا إياه في نصه ليخدم عبر هذا الالتفات غرضه للتساؤل عن حال الرؤساء العرب وسكوتهم عما يحصل في فلسطين، وأظهر هذا التفكيك لنص عنترة بن شداد الملتفت إليه، قوة الشاعر على إرضاخ نص ليس نصه ليصبح جزءا لاحما فيه.

يظهر من كل ما تم استعراضه في المطلب سابقا، أن الالتفات عبر آلية التناص يسهم بشكل كبير في تماسك النص وترابطه ،بل ويخلق له آفاقا واسعة ومتجددة تضع متلقي النص أمام جدلية دلالية، تستحضر مجموعة من النصوص المتجسدة في نص واحد، حاولنا التمثيل لكل مستوى من مستويات آلية التناص قدر الإمكان .

[1] ديوان عنترة بن شداد، دار صعب للطباعة و النشر بيروت ط 3، 1980 ص 12

المبحث الثاني: آلية التكرار:

لا نعني بالتكرار هنا التكرار التوكيدي، وإنما التكرار التوليدي الذي يسمح للكاتب بالحركة وفتح آفاق ممتدة، "تغني المعنى وترفعه إلى مرتبة الأصالة"[1]، فهو آلية تعبيرية تمكن المتلقي من الغوص في نفسية صاحب النص؛ "إنه إحدى المرايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم زمنيا عند الذات المبدعة ، يتجمع في بؤرة واحدة ليؤدي أغراضا عديدة"[2]،بالإضافة إلى هذا وذاك فمن شأن التكرار "أن يخلق قدرا كبيرا من الانسجام والتآلف بين عناصر النص ومكوناته ويسمح في الاستمرار في بنائه ، الأمر الذي يجعل من النص وحدة منسجمة ومتسقة"[3].

وإذا كان هذا هو الدور الذي يؤديه التكرار بصفة عامة في النص الأدبي، فهو في شعر الحداثة إضافة إلى ما سبق . يؤدي دور المجدد المعنوي، على الرغم من عدم تغير اللفظ المكرر الذي يقوم بدور ضابط الإيقاع الصوتي المتجدد عادة، وذلك لأن "شعرية الحداثة لا تقوم على الغنائية المفرطة وإنما تتخذ من الدرامية وجهة للتفريغ النفسي،هذه الدرامية الالتفاتية هي التي تدهش القارئ، وتلزمه بالمداورة والدهاء في تدوينه"[4].

ولعل هذه المداورة عند نازك الملائكة تتمثل في "إلحاح الشاعر على جهة هامة في العبارة يعنى بها أكثر من عنايته بسواها"[5]. ويفصل هذه الرؤية عبد الحميد جيدة بقوله "التكرار له دلالات فنية و نفسية يدل على الاهتمام بفكرة ما تشغل بال الشاعر سلبا كان أو

---

[1] . فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، دار الفارس الأردن ، الطبعة الأولى 2004 ص 11

[2] . مجلة علوم اللغة العربية و آدابها ، جامعة الوادي ، مطبعة منصور العدد الرابع ص 9

[3] . شكري الطوانسي ، مستويات البناء الشعري عند محمد ابراهيم أبو سنة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998 ص 143

[4] . نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الثامنة ، 1983 ص277

[5]. المرجع نفسه ص278

إيجابا،خيرا أو شرا جميلا كان أو قبيحا فيستحوذ هذا الاهتمام حواس الشاعر فالتكرار يبرز مدى هيمنة المكرر و قيمته و قدرته"[1].

نفهم مما سبق أن التكرار في شعر الحداثة، يتميز بكونه يهدف بصورة عامة إلى الكشف عن المشاعر الدفينة عند الشاعر، والإبانة عن المعاني والدلالات المنضوية في ثنايا النص الشعري. فيما يشبه البث الإيحائي فهو آلية من آليات الالتفات تنزع إلى إبراز الإيقاع الدرامي في القصيدة، وتسهم في بناء لحمته واتساق عناصره، فيسير كل من النص والجزء المكرر بشكل متواز في طريق البناء الكلي للنص .

وتتحقق هذه الآلية بدورها عبر مستويين هما:الالتفات عبر تكرار المفردة، والالتفات عبر تكرار التراكيب ؛ وهذا ما سوف نتعرف عليه مع المطلبين الآتيين :

المطلب الأول: الالتفات عبر المفردة :

يقوم الالتفات النصي في هذا المستوى، بتحويل النص إلى بنية دلالية معقدة يهدم ذائقة التوقع إلى دهشة المفاجأة، في كل حالة من حالاته، فعلى الرغم من أن التكرار يقوم بعملية التماسك النصي ، إلا أن شعر الحداثة يهدم فكرة التماسك النصي الكلاسيكية، ويعتمد على آليات التماسك الدلالي[2]، وتقوم المفردة بدور الالتفات النصي عن طريق تحولها الدائم في سياق البنية الكلية للنص ،"هذا ما يجعلها متعددة الدلالة في ظل إسنادها و في نفس الوقت تخلق التفاتا عبر خاصية الرؤية التي يشكلها النص في تراكمه و حركته عن طريق التحول الدائم في سياق الإسناد"[3].ولعل هذا التعدد والتحول الدلالي يبرز جليا في قصيدة احمد مطر التي يقول فيها :

مخبر يسكن جنبي

---

[1]. نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ص :278.

[2]. ينظر: الالتفات البصري قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة – عبد الناصر هلال– المرجع السابق ص 59.

[3] . المرجع نفسه ص 56.

مخبر يلهو بجنبي

مخبر يفحص عقلي

مخبر ينبش قلبي

مخبر يدرس جلدي

مخبر يقرأ ثوبي

مخبر يزرع خوفي

مخبر يحصد رعبي

مخبر يرفع بصمات يقيني

مخبر يبحث في عينات ريبي

مخبر خارج أكلي

مخبر داخل شربي

مخبر يرصد بيتي

مخبر يرصد دربي

مخبر في مخبر

من منبعي حتى مصبي

مخلصا ادعوك ربي

لا تعذبهم بذنبي

فإذا أهلكتهم

كيف سأحيا...دون شعبي...؟؟[1]

نلاحظ أن كلمة (مخبر) قد تكررت في معظم اسطر القصيدة مشكلة مفتاحا أساسيا للنص بالرغم من تغير دلالاتها و إسنادها في كل سطر،وذلك لان الكلمة المكررة قد لا تعني ما عنته في وضعها السابق ،لأن التكرار اللفظي عادة لا يعاد بالمعنى ذاته .

وهذا ما وضحه الالتفات عبر مفردة (مخبر)، من أفق دلالي إلى أفق دلالي آخر؛فالمخبر ليس هو عينه في القصيدة ، وإنما هو شخص متغير في كل سطر تم الالتفات به ويبرز ذلك في تنوع وتعدد وظائفه في كل وضعية يبرز فيها هذا المخبر .

شكل هذا النمط من الالتفات قوة تماسكية ربطت كل سطر من اسطر القصيدة بما بعده وما قبله، فصار السابق يؤدي إلى اللاحق واللاحق فيه يدل على السابق، "وكأن اللغة والتشكيل وتركيبة النص أو بنيته الشاملة هي الحقول التي يطلق فيها شاعر الحداثة معول التجريب من اجل إنتاج شعري فيه من الجدة والحداثة قدر ما في الحياة من جدة وحداثة"[2].

المطلب الثاني: الالتفات عبر التكرار المركب:

وهذا مستوى آخر من الالتفات النصي عبر آلية التكرار، يؤدى عبر التكرار المركب فيحدث انتهاكا للمستويين : التعبيري والتركيبي الدلالي، فيلجا إليه الشاعر في الوقت نفسه إلى كسر الرتابة التكوينية للنص، والحالة النفسية التي تسير في اتجاه تلاحم النص، فكلما ازدادت حالة الالتفات ازدادت درامية النص. وتمثيلا لهذا المستوى نستعرض قصيدة "محمود درويش"[3].:

يا أهل لبنان الوداع

---

[1] . أحمد مطر، ديوان لافتات (4)\ المرجع السابق ص183

[2] . عبد الرحمن محمد القعود ، الإبهام في شعر الحداثة ،الكوت ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون ، سلسلة عالم المعرفة 2002م،ط1، ص141

[3] . محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، دار العودة للطباعة و النشر بيروت ، 1994 ص5

حدَّقتُ في كفي

لأبصر ما وراء البحر

تلك وسيلتي لأبصر الأشياء

بحر ثم بحر ثم بحر

من راني عد أكفاني

غطى جرحكم كي يشتري جبلا

يا أهل لبنان

لا وجع في روحي

أكلت من رغيف الغد ما يكفي المسير إلى الجهات

عشاؤكم ليس الأخير

و ليس فينا تراجع

أو تتابع أو تداعي

يا أهل لبنان الوداع

يظهر الالتفات في القصيدة بتكرار عبارة (يا أهل لبنان الوداع)، وذلك تعبيرا منه على حزنه لأنه مجبر على مغادرة لبنان التي يعتبرها وطنه الثاني، فمثل التفاته بهذه العبارة ثلاث مرات في القصيدة، إصرَاره على التَّعبير عن حزنه، وأسهم هذا التكرار في لحمة النص وتماسكه ذلك أنه ربط ذهن القارئ بمحور القصيدة وموضوعها الرئيسي، فكان الالتفات بتكرار العبارة ميزة أعطت النص نصيته من خلال تكوين لحمته.

وهناك نمط آخر من الالتفات عبر التكرار، تأتي فيه البنيات النصية قائمة على الانحراف والتجاوز بتكرار الصيغة لا العبارة بتمام حروفها، ويحدث هذا النوع من الالتفات عندما يكون النص طويل البنية[1]. كما هو الحال في قصيدة (مديح الظل) ل"محمود دروش"[2]. التي أتت على شكل ديوان لطولها فتميزت بالحركة والتلاحم لتكرار الصيغ فيها والمقاطع والعبارات حيث يقول:

قلنا لبيروت القصيدة كلها

قلنا لمنتصف النهارف

بيروت قلعتنا

بيروت دمعتنا

و مفتاحا لهذا البحر كنا نقطة التكوين

بيروت قصتنا

بيروت غصتنا

و بيروت اختبار الله جربناك

بيروت صورتنا

بيروت سورتنا

بيروت لا

ظهري أمام البحر أسوار أو... لا...؟

[1] . ينظر: الالتفات البَصري قراء في تشكيل القصيدة الجديدة – عبد الناصر هلال – المرجع السابق، ص 61

[2] . محمود درويش ، الديوان ، ص8_20

قد اخسر الدنيا

قد اخسر الكلمات

لكني أقول الآن لا

هي آخر الطلقات لا

هي ما تبقى من هواء الأرض

هي ما تبقى من نسيج الروح لا

بيروت لا

بيروت فجرا

يطلق البحر الرصاص على النوافذ

ففتح العصفور أغنية مبكرة

بيروت ظهرا

يستمر الفجر منذ الفجر

بيروت عصرا

تكثر الحشرات

بيروت ليلا

لا ظلام اشد من هذا الظلام

تردد هذا المقطع تسع مرات في القصيدة، وتفاوت تكرار باقي المقاطع فيها، وهذا راجع كما أسلفنا الذكر لطولها، فكان الالتفات بتكرار هذه المقاطع أداة لاحمة للنص ربطت ذهن

القارئ بموضوعها، فاحدث الالتفات تشعبا زمنيا ومكانيا، وجدلية بين عناصر القصيدة عبر وحدات نصية معينة هي عبارة عن "مكون بنائي من مكونات الدلالة النصية تتشكل من مجموعة جمل دلالية، يتجلى من خلالها النص على شكل حشد من الومضات المتناوبة تأتي لتضيء الواقع بشكل دوري، وتكشف التناقضات التي تعمل في صلبه ثم تغور من جديد في صلبها"[1]، هذا بالنسبة إلى كامل القصيدة إلا أننا نلاحظ كذلك في هذا المقطع من القصيدة نوعين من الالتفات، الالتفات المقطعي الذي سبق الحديث عنه، والالتفات الصيغي الذي يظهر من خلال التغير الدلالي لكلمة بيروت، واستخدامها في عدة صيغ فكان استعمالها زمكانيا ومعنويا، لما تعنيه بيروت لدى الشاعر من قيم تجلت في هذه الصيغ مما فتح تشعبا دلاليا أسهم في تماسك النص، وربط أجزاءه من جهة وذهن القارئ بهذه الأجزاء من جهة أخرى، لما تحمله من أفكار محددة ومتغيرة في آن واحد صانعا جدلية قرائية تشد القارئ، وتدهشه عبر جمالية هذا الالتفات المتجلي عبر آلية التكرار.

المبحث الثالث: آلية تعدد الإيقاع الموسيقي:

يقوم الشاعر فيه بانتهاك النظام الخليلي القائم على وحدة البحر، الذي يحتوي على تفعيلات بعينها تتكرر في القصيدة كلها، فيلتفت داخل نصه إلى عدة تفعيلات تنتمي إلى بحور مختلفة، وإلى نظام تفعيلي آخر يكون به البنية الكلية للنص، فتصبح البنية الإيقاعية قائمة على التلون التفعيلي والالتفات من بحر شعري إلى آخر دون حدود فاصلة، أي أن هذا النوع من الالتفات يخرق الحواجز الفاصلة بين الانتساب الإيقاعي للتفعيلة المتعارف عليه في حدود البحور الشعرية العمودية، و بين واقع الانتقال الشعوري من دفقة شعورية إلى أخرى وفق ما يتطلبه الموقف الذي يحيط بصاحب النص."و هنا تتجلى فكرة الالتفات الذي يكشف رغبة المبدع في الخروج من أسر البنية الأحادية التي تكبل الانطلاق النفسي والشعوري أمام وعي جديد بالحرية والرغبة في تحقيق الذات المتطلعة إلى الحركة وهي

[1] . عبد الناصر هلال،الالتفات البصري قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة – المرجع السابق ص 62

تمارس انفلاتا عن نظام وحدة التفعيلة، وسلطة النص وآلياته المعيارية المعهودة"[1]، هذا الوعي والرغبة في الإبداع، يتطلبان البحث عن مجال إبداعي يوازي حجم الرغبة في الخروج عن المألوف، "فبدأ الشعراء في البحث عن تجارب جديدة أكثر حرية لتنشئ نصا موازيا للجنون الإبداعي، هذه العملية أفضت إلى خلخلة آليات التلقي،هذا ما يحدث نشوة التلقي،فإذا صدمنا الشعر وفاجأنا، عنى هذا أنه نقلنا من جماليات ألفناها إلى جماليات غريبة عنا، أي نقلنا من أفق توقعات مألوفة إلى أفق جديد على الذائقة و القارئ..."[2]. إضافة إلى هذا كله فإن "الالتفات الإيقاعي يكسر هذا التوقع الذي ظل يرزح تحت وطأته النص الشعري زمنا طويلا، فالشكل الموسيقي الاعتيادي الذي ترتبت عليه الذائقة يتألف من نغمة واحدة ومنضبطة تتردد على امتداد القصيدة بدون تنوع يذكر و هذا بدوره يحرم المتلقي من متعة مشاركة الشاعر في اكتشاف شكله الموسيقي و إبداعه أولا بأول"[3] .

وقد تعددت صور الالتفات الموسيقي في القصيدة ، فتجسدت في أنماط تعبيرية بعينها كما هو في الأنماط الآتية:

المطلب الأول: الالتفات التفعيلي المقطعي:

ويراد به الانتقال من مقطع . ينتمي إلى بحر شعري بعينه . إلى مقطع آخر يعود إلى بحر آخر ، و هكذا يتم التنوع و التلون المقطعي داخل القصيدة الحديثة متعددة المظاهر والمواضيع الواصل بين فقراتها الرئيسية ذلك الالتفات التفعيلي ، وبهذه الشاكلة تساهم هذه المقاطع في بناء النص الشعري "يناط به ـ في المزج المقطعي ـ وظيفة استيعابية لظاهرة التنوع الإيقاعي ، فهو المسؤول عن تنظيم التنوع الإيقاعي من تفعيلة إلى أخرى ، فالنص باعتباره مصطلحا بنائيا ينسق هذا التنوع في بنية إيقاعية واحدة وإن اختلفت تفاصيلها

[1] . عبد الناصر هلال ، الالتفات البصري قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة– المرجع السابق ، ص63

[2]. د عبد الرحمن محمد القعود ، الإبهام في شعر الحداثة ، ص131

[3] . عبد الناصر هلال ، الالتفات البصري قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة – المرجع السابق ص 76

وملامحها ، فإنها تنسجم في كلية بنائية بفعل النص"[1]، لذلك فإن الالتفات التفعيلي يسهم بطريقة أو بأخرى في تماسك النص و انسجامه .

ومن أمثلة الالتفات التفعيلي القائم على التحول المقطعي قصيدة عادل عزت التي تتبني من ثلاثة مقاطع لكل مقطع عنوان يميزه فتتمازج هذه المقاطع مشكلة النص الشعري في بنيته الكلية :

1. الشتات المقدس:

طقوس الليل في الصحراء يبدأها نحيب الماء في الآبار

و الومضات تبزغ تختفي

كعيون أسراب تهاجر في البحار

هناك أرض تخطف الأرواح تبعثها

هناك برحلة الأنهار

أرواح في هذا الشتات[2]

اعتمد الشاعر في هذا المقطع على إيقاعية بحر الهجز (مفاعيلن\\0\0\0):

طقوس لليل فصصحراء يبدأها نحيب لماء فلأابار

\0\\ 0\0 \ \0\0\0 \\0\0\0\\0\0\0\\ \0\0\0\ \0\0\0\\

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

حيث تمتاز تفعيلة الهجز، بالحركة والسرعة عبر تلاحق النغمات من الحركية إلى السكونية يشبه تماما حالة الشتات والضياع التي يعيشها الشاعر، فهو يشبه حاله بحال شخص ضائع

[1] . محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف– المرجع السابق ، ص 47

[2] . عادل عزت ، ثلاث قصائد، مجلة إبداع العدد 12، السنة الخامسة ، ديسمبر 1987 ص 35

في صحراء بلا ماء يتبع السراب أين ما كان لهذا فإن توظيف تفعيلة الهجز هو الأنسب للتعبير عن الإيقاع الدرامي لهذا المقطع.

و في المقطع الثاني يلتفت الشاعر إلى إيقاع آخر عبر تفعيلة أخرى تختلف في بنيتها الإيقاعية عن التفعيلة الأولى حيث يقول:

2. أشواق الزاهد الشرقي:

شطحات اللؤلؤ المأسور في النور

و لون غسقي يتوارى

إلى أن تلاشى الكل فيما تناهى

آه لكن وصولي مستحيل

إنها الأهوال لا ترضى لقد ولى زمان الزاهدين[1].

حيث التفت الشاعر في هذا المقطع إلى تفعيلة الرمل:

شطحات للؤلؤ لمأسور فننور

\ 0\0\\0\ 0\0\\0\ 0\0\\\

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

يكشف الالتفات إلى تفعيلة الرمل، التي تعتبر أسرع إيقاعا من تفعيلة الهجز تلك الخبايا الدفينة التي تختلج نفسية الشاعر، من أشواق تتصارع داخله بين كونه زاهدا وبين ما يراه وما يحيط به وكأن زمانه ولى فالتفاتته إلى تفعيلة الرمل أكثر ملائمة للبنية الإيقاعية للمقطع الثاني الذي يعج بتلك التضاربات و الأشواق.

[1]. عادل عزت ، ثلاث قصائد – المرجع السابق، ص 40

ثم يلتفت إلى تفعيلة أخرى في ثالث المقاطع حيث يقول:

3. وطني:

شذا في ليالي القرى لو تحركه الريح

يمضي إلى امرأة تشبهني

و تأبى إلى قلبها يتسلل طيفي كرؤيا

كسنبلة تتغير تبعا للون احتراقي

آه يا وطني[1]

حيث يلتفت الشاعر إلى بحر (الطويل فعولن \\0\0):

شذن في ليال لقرى لو تحرركهرريح

\ 0\0\\ \0\\ 0\0\\ 0\0\\ 0\0\\

فعولن فعولن فعولن فعول فعولن

بالتأمل في تفعيلات المقاطع الثلاثة، نجد أن ذلك الالتفات من تفعيلة إلى أخرى قد أحدث تقلبا موسيقيا موازيا للتقلبات النفسية التي عايشها الشاعر وطرحها في نصه مما ربط هذه المقاطع بعضها ببعض، لأنها تجسيد لتلك الرؤية المتضاربة التي تختلج نفسية الشاعر،هذه الرؤية التي أوجبت تعدد الإيقاعية الموسيقية للنص، هي ما أحدث تلك الدهشة التي يفرضها شعر الحداثة على القارئ. لذلك يمكن القول أن "الالتفات التفعيلي ليس مجرد إمكانية نظرية ارتآها البعض في طبيعة التفعيلة العروضية، وجدت عندهم تطبيقها

[1] . عادل عزت ، ثلاث قصائد – المرجع السابق ص 46

الإبداعي،وإنما هي حتمية دلالية و ضرورة تشكيلية نبعت من الممارسة أكثر من كونها فرضت من قبل الفكر النظري"[1].

وهناك بنية إيقاعية تعتمد على الالتفات من غير فصل بين مقاطع النص الشعري بعاوين فرعية ، فيكون الالتفات بين التفاعيل بطريقة عفوية وسلسة، لا يحدد الشاعر فيها مواضع الالتفات مما يزيد من جمالية وتأثير النص الشعري، ويكون ذلك استجابة لحركة الذات وفعلها القادر على اختراق النمط التراكمي والتتابعي[2]. كما في قصيدة حديث العشب "لعبد الحكم العلامي"[3]:

الماء لي

ولك اصطياد العشب في هذا الخلاء

ستكون عيني قاربا و يداي مجدافين

فاضرب خيامك قرب مائي

وادع الرواحل أن تتيخ

هذه الطلول عفية

ورسومها نقية

شجر التذكر فارغ

لا بأس أنت على قدر

كنت أقوم بهذي البيد

[1] . محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف – المرجع السابق ص 55

[2]. ينظر: الالتفات البصري ، قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة – عبد الناصر هلال– المرجع السابق ص66

[3] . عبد الحكم العلامي ، ديوان لا وقت يبقى ، دار نجد القاهرة، سنة 1997 ص5453

أطلق خيلي

أورد في بائدة النبع دلائي

ثم أعود لأهل الحي

بصافي الماء.

تبدأ البنية النصية متشكلة عبر تفعيلة الكامل (متفاعلن0\\0\\\):

ولك صطياد لعشب في هاذلخلاء.

0\\0\\\ 0\\0\0\ 0\\0\0\ 0\\0\\\ \

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ثم ينتقل الشاعر في المقطع الثاني . الذي التفت فيه من البنية الحوارية إلى البنية السردية . إلى تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن 0\\0\) المتحولة إلى (فعلن 0\\\) و (فعلن 0\0\):

كنت أقوم بهاذ لبيد

0\\\0 0\\\\ 0\0\ 0\0\ \

فاعلن فعلن فعلن

عندما كان الشاعر يصف الديار ويحاكي القصيدة القديمة في موضوعها، ويكسر بنيتها في آن واحد، مقيما حوارا بينه و بين ذات مجهولة احتاج إلى تفعيلة يمكن لها أن تجسد هذه النغمة الحوارية كإيقاع تفعيلة الكامل التي ارتآها الأنسب ـ وهي كذلك ـ لاحتواء هذه الدفقة الشعورية والأنفاس المتعالية في التعبير عن واقعه عن طريق المجاز والحوار، ولما قل هذا الوصف وانتهى الحوار لتتغير وتيرته السردية التفت الشاعر إلى تفعيلة أخف

إيقاعا،فكانت تفعيلة المتدارك كافية لاحتواء ما تبقى من أنفاسه المتهاوية في النزول إلى واقعه الجديد الذي وضع فيه لمساته الأخيرة.

المطلب الثاني: الالتفات المقطعي من الموزون إلى المنثور:

يعد هذا النمط خطوة أكثر تطورا في اتجاه التمرد على النسق الإيقاعي . كما رأينا سابقا. إذ يتم فيه الالتفات من مقطع موزون، إلى مقطع آخر خال من أي وزن ، فيلجأ إليه الشاعر "لكسر رتابة التدفق المنتظم الذي تمارسه اللغة في علاقتها مع الدفقات الشعورية والنفسية عند المبدع"[1]، فيلتفت إلى بنية أكثر حركية وسلاسة، إذ لا يفرض النثر ما يفرضه الشعر من قيود على المبدع في التعبير، "ويبدو أن عدم الانتظام أو عدم الاستقرار على شكل كتابي محدد هو أكثر استراتيجيات قصيدة النثر انسجاما مع استراتيجية الحداثة نفسها التي ترفض التشكل عبر إطار فكرة اللحظة"[2]، لهذا فإن الالتفات من الموزون إلى النثر لا يأتي هكذا بمحض الصدفة أو بما اقتضته اللحظة، وإنما هو شكل تعبيري إبداعي يخرج فيه الشاعر عن كل القيود التي فككتها الحداثة الشعرية.

ومن أمثلة الالتفات المقطعي من الموزون إلى المنثور الذي شاه في بنية القصيدة الحديثة قصيدة الشاعرة فدوى طوقان التي استخدمت فيها التعبير النثري بجوار التعبير الموزون

حيث تقول:

في صحف القدس اليومية

أرمي عيني

أقرأ أخبارا كالأخبار

[1]. محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف \ المرجع السابق ص43

[2] . المرجع نفسه ص 44

<بيت لحم : فوجئ المزارعون في خربة ساكاريا بمجموعة من الجرّافات خرجت من مستعمرة كفر عصيون و شرعت في قلع المزروعات في أراضِي تلك البلدة!>

أقرأ شكوى مرفوعة

لوزير الحرب

<إبراهيم عطا الله من خربة سكاريا شمال كفر عصيون : قضاء بيت لحم ، الموضوع : مصادرة أراض زراعية تخصني ، أحيطكم علما ....>

ذات الأخبار

لا شيء جديد في الأخبار

لا شيء مثير في الأخبار[1]

نلاحظ أن التركيب الإيقاعي لهذه القصيدة ينبني على التدفق عبر استخدام البنية الموزونة مقطعيا، من خلال الاتكاء على تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن \0\\0) المتحول إلى (فعلن\\\0) و (فعلن \0\0):

ذاتل أخبار لا شيء جديدن فلأخبار

\ 0\0\ 0\0\ 0\\\ 0\0\ \0\0\ 0\0\

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

نلاحظ أن الإيقاع في المقطعين الأول والأخير يمتاز بالسرعة الملائمة للوتيرة السردية من خلال بنية قصيرة ومركزة، تومئ ولا تفرط في البوح فالشاعرة تسرد أحداثا متكررة بشكل يومي في حياتها ، تكرر هذه الأحداث استلزم من الأمر بما كان الاختصار في الألفاظ وعمق الدلالة في آن ، فجسدت هذه السرعة تفعيلة المتدارك بشكل جيد.

[1]. فدوى طوفان ، على قمة الدنيا وحيدا، الديوان، بيروت، 1973م ص21

ثم ينتهك النص طبيعة الامتداد النغمي الذي حققته تفعيلة المتدارك في المقطعين الثاني والرابع، عن طريق الالتفات إلى عبارات إخبارية منثورة مأخوذة من مقال صحفي لا تنطوي تحت أي نظام، فنقلت خاصية البناء الإخباري القارئ من مستوى إلى مستوى آخر من حيث المتعة والدهشة .

هذا الالتفات البنائي إيقاعيا يؤسس لالتفات دلالي بين المقاطع، عن طريق اختلاف البناء الإيقاعي، المتحقق من مغايرة الشخصية المتحولة عن الحالة التي كانت عليها في المقطع السابق له، وهنا تتبني وحدة وانسجام النص الكلي.[1]

وفي نهاية هذا الفصل؛ نستطيع القول إن الشاعر قد استطاع أن يحقق في نصه معطيات جمالية، تحتاج إلى تفجر وإعادة بحث، فطور أداءه اللغوي وطور من شكله واتساقه،وبالتالي أصبح القارئ أمام كتلة معقدة ومتداخلة، يؤدي الالتفات فيه إما عن طريق آلية التناص عبر الالتفات إلى نصوص أخرى تقوي النص الأصلي وتبني لحمته، أو عن طريق الالتفات بالتكرار قصد خلق دلالات وآفاق جديدة تسهم بدورها في اتساق النص، أو عن طريق الالتفات الإيقاعي مقطعيا والتفعيلي النثري الذي يشد القارئ ويربطه بأجزاء النص، دورا مهما في إثراء النص؛ وعليه فإن آليات الالتفات النصي، التي توضحه وتبرز وظيفته، هي بدورها آليات تسهم في تماسك النص بل وتعطي للنص نصيته، فالالتفات النصي إذا ليس مجرد مصطلح تم تبنيه وفق ما عناه في البلاغة فقط، ولكنه كذلك عنصر فاعل في بناء النص وتكوين لحمته واتساقه.

[1]. ينظر: لسانيات الاختلاف – محمد فكري الجزار– المرجع السابق ص45

الفصل الثاني

الفصل الثـــــانـي

الفصل الثاني: وظيفة الالتفات النصي التواصلية :

يعتبر التواصل أهم مقصد من مقاصد اللغة به تتم و لأجله وجدت، وفي هذا يرى رومان جاكبسون أنها "كل حدث لغوي يتضمن رسالة وأربعة عناصر مرتبطة بها، هي المرسل والمتلقي ومحتوى الرسالة والشفرة المستعملة فيها"[1].

واللغة في الدراسات اللسانية الحديثة وثيقة الصلة بالنص "إذ يقوم النص بعملية اختيار داخل اللغة ذاتها "محور الاختيار"، ومن هنا يمكن النظر إلى النص باعتباره عينة من المؤسسة اللغوية، إذ يعرض مستوياتها التعبيرية، وصيغ تطورها، وبنياتها التركيبية والدلالية،وهذه وظيفة لغوية بحتة، حيث ينتج النص نظامه اللغوي الخاص، ويعمل على تحويله وإعادة تشغيله"[2]. و من هنا نخلص إلى أن النص تتابع لغوي من الجمل والتراكيب يحكمها قانون السبك والحبك، إلا أن اللسانيات النصية لا تعتبر هذا التتابع الكلامي نصا إذا ماخلا من التواصل فالنصوص وحدات تواصلية تتحقق لغويا، إذ إنه "دون الوظيفة التواصلية لا يتكون نص"[3]،و يندرج تحت الوظيفة التواصلية ثلاث وظائف أساسية تعطي النص نصيته ،اختيرت هذه الوظائف لتكون مباحث الفصل الثاني للمذكرة وهي تباعا: الوظيفة التبليغية والوظيفة الجمالية والوظيفة التأثيرية.

[1]ـ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي الحديث، دار الشروق مصر القاهرة، 1998 الطبعة الأولى ص 204

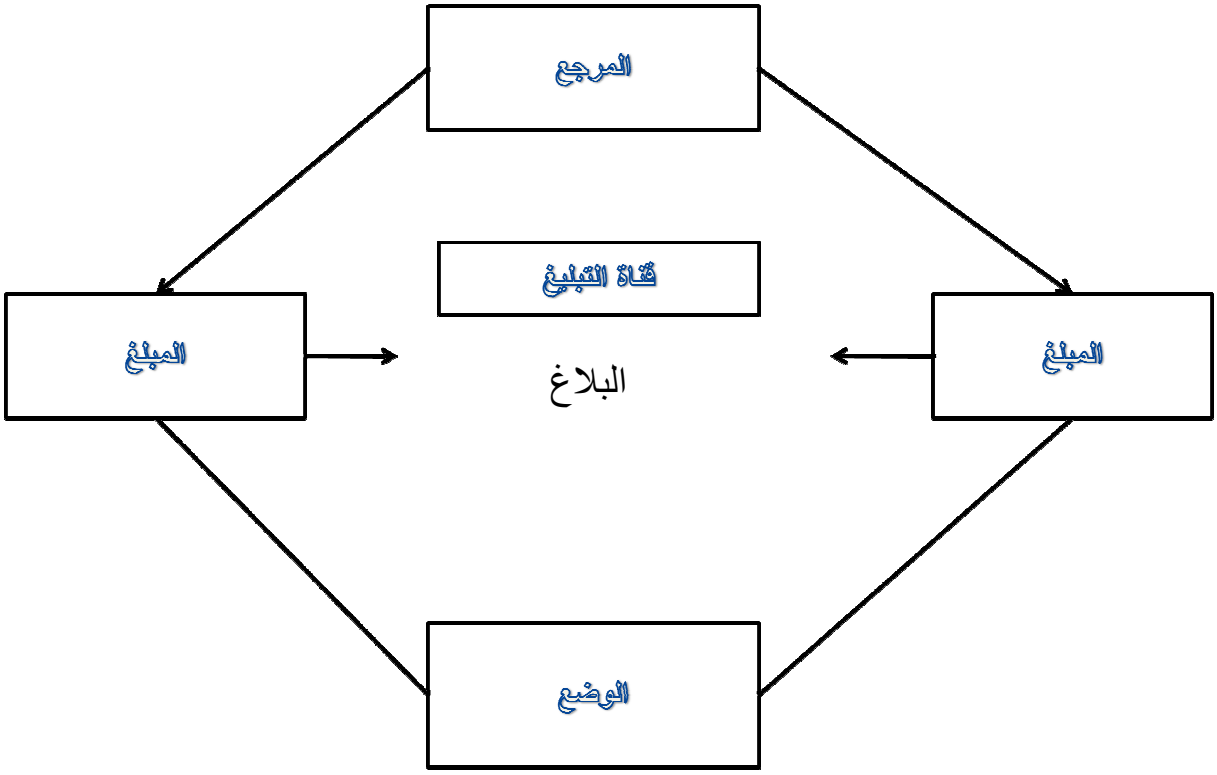
[2]ـ حسن خمري، نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال) الدار البيضاء للعلوم ناشرون، 2007 الطبعة الأولى ص68

[3]ـ حميري عبد الواسع، الخطاب والنص، المفهوم ، العلاقة، السلطة،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 2008 الطبعة الأولى ص66

المبحث الأول: الوظيفة التبليغية:

تعد الوظيفة التبليغية أهم وظيفة للغة، إذ يتم من خلالها تبليغ مقاصد الإنسان إلى متلقيه، وهي بذلك المقصد الأساسي الذي من أجله وجدت (اللغة) ، وتبرز هذه الوظيفة جليا في دورة الخطاب ، وما يلحقها من عناصر أخرى كالقناة و الشفرة و غيرها مما لا تتم العملية التبليغية إلا به، وأشار إلى هذه العملية التبليغية اللساني "رومان جاكبسون" الذي وضحها على النحو الآتي:

[1]



بالإضافة إلى هذا المخطط " قام جاكبسون بإسناد وظيفة إلى كل عنصر من عناصر دورة الخطاب، فخصص منشئ النص بالوظيفة التعبيرية ، ومتلقيه بالوظيفة التبليغية، والوضع

[1]. ينظر: محاضرات في نظرية النص، حمزة قريرة، سنة أولى ماستر، م 4، وظائف اللغة، ص13

بالاصطلاحية ...الخ و اعتبر الوظيفة التبليغية أهم الوظائف النصية لأن التبليغ هو الماهية الأولى للغة" [1].

وبما أن الوظيفة التبليغية، يختص بها متلقي النص دون منشئه ، فإن حديثنا هنا سيكون حول نوعين من التبليغ؛ تبليغ يتم على المستوى السطحي للغة، وآخر يتم على المستوى العميق لها.

المطلب الأول: المستوى الأفقي:

نريد بالمستوى الأفقي وصول محتوى الرسالة الملتفت فيها بآلية من آليات الالتفات النصي، وما يمكن فهمه من محتوى القصيدة السطحي دون الحاجة إلى التوغل أو التعمق في معانيها.

أ- آلية التناص:

تناولنا في الدراسة سابقا أن الالتفات النصي عبر آلية التناص، يتحقق عبر مستويين (إفرادي و تركيبي) يقتضي توظيف دلالات النص الغائب، ليعبر بها الشاعر عما يجري في واقعه، وذلك من أجل إثراء الموضوع ومفاجأة القارئ عبر نقله من مستوى تعبيري إلى مستوى تعبيري آخر يوضح كلاهما قصد الشاعر ومبتغاه.

يقوم الالتفات عبر آلية التناص . باعتباره نوعا إبداعيا . بوظيفة تبليغية، "يظل فيها النص مفتوحا على نصوص أخرى، مما يجعله في اتصال مع ملفوظات وتراكيب متداخلة، في إطار اجتماعي يستند عليه النص الشعري، فيقوم الشاعر بالالتفات إلى تلك المعارف المشتركة بينه وبين المتلقي، وتوظيفها ليبلغ فكرته، وبهذا يقوي الالتفات النصي من الوظيفة التبليغية التي تحيي في المتلقي صورة النص القديم في قالب شعري جديد يمتاز بالحيوية

[1]. حمزة قريرة ، محاضرات في نظرية النص، وظائف اللغة ص13

والسيرورة"[1]، وبتعبير آخر، فإن الوظيفة التبليغية للتناص توجب الشاعر على توظيف دلالات النص الغائب، ليعبر بها عما يجري في واقعه لتصل إلى المتلقي أيا كان، للموروث الثقافي المشترك بينه وبين الشاعر، لذلك فإن الوظيفة التبليغية من الوظائف الفاعلة للالتفات عبر آلية التناص، لما يقوم به الشاعر من التفات إلى نصوص سابقة تعزز نصه الشعري وتوضحه.[2]

وتمثيلا لذلك نستعرض هذه الأسطر من قصيدة (غزة في القلب) ل"جهاد الأحمدية"[3]:

عين على رجل

تجاوز عامه الستين

يبحث عن عصاه

لكي يفر من الحريق

و يومئذ أين المفر

لا مفر إلى الأبد.

جاء التفات الشاعر إلى القرآن الكريم مثيرا للمتلقي و حافزا له على الانتباه حيث يروي الشاعر جزءا من الفواجع التي ابتليت بها غزة، لإيضاح أثرها في قلوب و عيون القراء، فدار الحديث عن هذا الشيخ الذي تجاوز عمره الستين يبحث عن عصاه لتساعده على الهروب من الحريق . هذا مشهد رآه فصوره .، ملتفتا إلى قوله تعالى ﴿ **يَقُولُ الإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ المَفَرُ**﴾[4]. فجاء الالتفات إلى هذه الآية الكريمة لأجل تقوية المعنى المراد و هو إظهار مدى

[1]. الزاوي سارة ، جماليات التناص في شعر عقاب بلخير، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستار، فرع أدب جزائري حديث ، جامعة محمد بوضياف ، المسيلة ، 2007\2008ص91

[2] . المرجع نفسه، ص93

[3] . جهاد الأحمدية، غزة في القلب ، ديوان لأجلك غزة ،– المرجع السابق ص113

[4]. سورة القيامة الآية 10

بشاعة الحرب في غزة، وليرتفع كذلك بمستوى التبليغ، إلى مستوى أعلى للتأثير في المتلقي حيث اجتمعت الطاقات التبليغية للالتفات إلى القرآن الكريم، والحالة الشعورية التي عبر الشاعر عنها من دون إيحاءات أو دلالات عميقة، ليفهمها المتلقي أيا كان مادام يعايش القضية الفلسطينية، بل وتحرك داخله موجة عارمة من الأحاسيس والانتماء، حيث حقق الالتفات إلى الخطاب القرآني، خصوصيةً قلصت من حيز التأويل، وكسرت أفق التوقع في الآن نفسه؛ فحقق الالتفات النصي هنا الوظيفة التبليغية للقصيدة، حيث أدت عباراتها المعنى المراد دونما تأويل ليستطيع أي قارئ مهما كانت مؤهلاته العلمية وثقافته، فهم ما يريد الشاعر تبليغه، لأنه استطاع أن يصف الحاضر بالعودة إلى النص الغائب الحاضر، في أذهان المتلقين وهو الخطاب القرآني ، فهذه الالتفاتة من الشاعر عممت الفهم والإدراك على مستوى أفقي كبير من القراء والمتلقين ، دون أن يحتاج إلى وسائل إقناع أخرى مما يلجأ إليه كثير من الشعراء في الربط بين أجزاء الحديث الذي يوجهونه إلى المتلقين.

وفي موضع آخر من الديوان يقول الشاعر "غازي طليمات" في قصيدته (لا يلام الذئب) [1]:

هل يلام الذئب في عدوانه ...لا لا يلام فهو ذئب لا يمام

والحراب الحمر في أسنانه... لم يكن يوما مناقير حمام

وشرار الجمر في أجفانه ... لم يخضب بدم الحناء أو برق الغمام

بل بنسف من حشاشات و أوداج حمل

لا تسله ما أكل واسأل المأكول لا الأكل عن رعيانه

لم ألقوه صريعا بين أنياب الذئاب.

التفت الشاعر في هذه الأسطر إلى قصيدة أمتي للشاعر "عمر أبو ريشة" التي يقول فيها:

[1] . غازي طليمات ، لا يلام الذئب ، ديوان لأجلك غزة – المرجع السابق ص356

هَلْ يُلَامُ الذِّئْبُ فِي عُدْوَانِهِ إِنْ يَكُ الرَّاعِي عَدُوَّ الغَنَم [1].

حيث نجده استبدل صيغة الاستفهام بصيغة النفي (لا يلام الذئب) لتفجير الدلالات التي يموج بها النص وإظهارها على السطح، فالذئب فعلا لا يلام في افتراسه لضحاياه، لأنها غريزة فيه، إن لم تجد تلك الضحايا من يحميها، وهذا مدعاة تساؤله هل يلام الذئب في ممارسة غريزته التي جُبل بل وخُلق عليها، و هذه قراءة سطحية حققها الالتفات النصي من خلال استحضار نص شعري آخر مواز للنص الأصلي في المضمون .

إلا أن الالتفات النصي هنا مال إلى تكثيف اللغة في القصيدة مفجرا دلالات كثيرة تزخر بالصور الفنية، ومحققا قراءة سطحية كما رأينا و قراءة عميقة في الآن نفسه سنقوم بالتفصيل فيها في المطلب الموالي.

أ- **آلية التكرار:**

يؤدي التكرار بوصفه آلية من آليات الالتفات وظيفة تبليغية، يهدف الباث من خلاله إلى إيصال قصد ما للمتلقي، وهذا يعني أنه لم يعد يؤدي وظيفة بسيطة كما كان ينظر إليه فيما سبق، وإنما أصبح في منظور المتأخرين يؤدي وظيفة تبليغية، تتطلب من واضعه براعة و قدرة فائقة على طي الأفكار، ثم إعادة نشرها من جديد على نحو لا يظهر فيه التكرار مضطربا أو مقتصدا، بل يأتي مسترسلا ومتناغما ومنتشرا ضمن مناحي الخطاب بعامة والشعري منه بخاصة وشعر الحداثة على وجه الخصوص.[2]

وبعبارة أخرى يمكن القول إن التكرار أصبح آلية فعالة يمكن لها أن توصل فكرة ما تشكل بؤرة اهتمام شاعر الحداثة، فيعمد إلى ترديدها خلال أسطر القصيدة، بغية نقلها ونشرها على اكبر حيز من القصيدة ، لأنه في تكراره للفظة أو لعبارة ما "يوحي بسيطرة

[1] . سامي الدهان ، الشعراء الأعلام في سوريا ، دار الأنوار بيروت لبنان، 1996 الطبعة الأولى، ص 360

[2]. ينظر: التكرار في شعر محمود درويش ، فهد ناصر عاشور، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الأردن 2003 ، الطبعة الأولى ، ص46

العنصر المكرر على تفكيره"[1] ، هذا الإلحاح على عنصر بعينه هو ما يشد المتلقي ويربط ذهنه بما يستحوذ على كيان الشاعر؛ ليصبح بإمكانه الولوج في عالمه والعيش معه في تفاصيل تجربته الشعورية التي تطفو على سطح العمل الإبداعي.

من هنا يتأتى الدور التبليغي السطحي أو الأفقي للتكرار الذي لا يحتاج الى إمعان نظر أو تعدد قراءات لفهمه "مما يجعل ذلك التكرار مفتاحا في بعض الأحيان لفهم القصيدة"[2]. فتكرار الفكرة المسيطرة على صاحب النص كفيل بتوضيح المعنى المراد للمتلقي أيا كانت منزلته.

و تمثيلا لذلك نستعرض هذه الأسطر للشاعر "محمود درويش"[3]:

و لكنها وطني

من الصعب أن تجدوا فارقا واحدا

بين حقول الذرة

و بين تجاعيد كفي

و لكنها وطني

لا فوارق بين المساء الذي يسكن الذاكرة

و بين المساء الذي يسكن الكرملا

و لكنها وطني

[1] . فيصل الحولي، التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة ، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا لنيل شهادة الماجستير ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة 2011 ص73

[2]. صالح أبو إصبع ،الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ،وزارة الثقافة الفلسطينية ،ص 338

[3] . محمود درويش، ديوان سرحان يشرب القهوة ، ج2 رياض الريس للأدب و النشر بيروت لبنان، 2005،الطبعة الأولى، ص102\109

يظهر الشاعر مشتاقا لوطنه من خلال التفاته إلى عبارة (لكنها وطني) ليوصل رسالته للمتلقي العادي مفادها أن انتماءه لوطنه القدس فطري، على الرغم من أنه اجبر على الابتعاد عنه، ويصرح في الآن نفسه أنه لا فرق بينه وبين أي مكان آخر، لكن حبه لوطنه هو الذي يميز الحيز المكاني عنده ، فحقق الالتفات عبر تكرار عبارة (لكنها وطني) الوظيفة التبليغية المنوطة به، بل واستطاع أن يبلغ مقصد الشاعر دون الحاجة إلى الشرح والإقناع فحب الوطن، والحنين له لا يحتاج تبريرا، بل هو غريزة شعورية تكبر داخل المرء، فربط تكرار العبارة ذهن المتلقي بفكرة اشتياق الشاعر لوطنه، وهذه قراءة سطحية حققها الالتفات النصي، يمكن لأي متلق مهما كانت مؤهلاته و درجة فهمه للشعر . ولو كانت بسيطة . فهم ما يريد الشاعر تبليغه.

وفي موضع آخر يقول "عز الدين ميهوبي"[1]:

أيها الطالع مني

ليتني مثلك

عصفورا يغني

ليت لي أرضا و أشجارا و شمسا

ليت لي قلبا إذا أخطأت يأسى

ليت لي بحرا و شطانا و مرسى

ليت لي في جنة الفردوس قدسا.

نجد أن الشاعر يلتفت بأسلوب التمني عبر تكراره للناسخ (ليت) خلال أسطر القصيدة وفي كل سطر يتمنى أمرا كل هدفه منه أن يقترب من القدس و يراها جنة الله على الأرض

[1] . عز الدين ميهوبي، ديوان قرابين لميلاد الفجر ، قصيدة صحو 4 نوفمبر 2002 ص27

وهذا ما وضحه الالتفات النصي في هذه القصيدة فتمنيه الاقتراب من القدس أمر لا يحتاج من القارئ المحب والمتآزر مع القضية الفلسطينية إمعانا أو تعدد قراءات.

فحقق الالتفات النصي الوظيفة التبليغية على المستوى السطحي للقصيدة، ليمكن القارئ أيا كان من فهم ما يصبو إليه الشاعر وأمانيه ورغباته دون حاجة منه للشرح وحشد وسائل الإقناع.

المطلب الثاني المستوى العمودي:

ليس المراد بالتبليغ العمودي الغوص في معاني و دلالات الالتفات النصي فقط، إنما البحث عن تلك القراءة التأويلية التي يحققها، والتي لا يمكن لأي متلق أن يفهمها لأن فحوى الخطاب قد يكون في كثير من الأحيان عكس ما تقوله عباراته ، لذلك فإن المتلقي المستهدف في التبليغ العمودي هو ذلك المتلقي العمدة كما أسماه "ريفاتير" أو العارف بخبايا الشعر و المتخصص فيه ، و لنا في الشعر القديم خير مثال على ذلك ، و هو ما قام به "المتنبي" من مدح "لكافور الإخشيدي"، والذي وجده النقاد ذما في حقيقة الأمر إلا أن كافور الإخشيدي طرب و فرح لذلك الهجاء لأنه لم يفهمه حيث قال:

"ويُغْنِيكَ عَمَّا يُنْسَبُ النَّاسُ أَنَّهُ إِلَيْكَ تَنَاهَى المَكْرُمَاتُ وَتُنْسَبُ"[1].

حيث يظهر من أول قراءة للبيت أن "المتنبي" يمدح "كافورا" حيث يقول "لعبد أسود أنك أصل في المكارم، فإليك انتهت المكارم وإليك تنسب، إلا أن هذا المعنى لا ينسجم مع المتخيل الذي يمثله المتنبي وشرّاحه، إذ كيف تنسب المكارم إلى هذا العبد الأسود الذي حقه أن يضرب بالعصا، ولذا كان لابد من قلب المدح إلى هجاء وهو واقع الأمر والقصد الخفي الذي يتناسب مع المتخيل الجماعي لصورة الأسود في هذه الثقافة، ومن هنا كان إجماع

[1] . الدكتور نادر كاظم، تمثيليات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مملكة البحرين ،2004 الطبعة الأولى ص 497

الشرّاح على أن القصد من هذا الإشعار بأن لا أصل له يصلح أن ينسب إليه، وعلى هذا فإذا كانت استجابة المتنبي النسقية، قد تمثلت في التكفير عن مدح كافور بهجائه، فإن استجابات شراحه قد تمثلت في تنوير قصد المتنبي وكشف مقاصده المضمرة في كافورياته المدحية، وذلك بقلب المدح هجاءا والجد إلى الاستهزاء...كونها بنيت ملتبسة على نحو يحمل المديح والهجاء..." [1]

وهذه قراءات في المستوى العميق للكلام لا يفهمه إلا أولوا الصناعة والمعرفة بالشعر العربي، لذلك نريد بالتبليغ العمودي مدى وصول فحوى الرسالة الملتفت فيها بإحدى آليات الالتفات النصي إلى متلق بعينه.

كنا قد تتبعنا في المطلب السابق الالتفات عبر آليتي التناص و التكرار والوظيفة التبليغية له على المستوى السطحي . إما للدلالات والطاقات التبليغية التي يحققها النص الغائب، أو إيضاح الفكرة و المقصد الذي يرمي إليها الشاعر من خلال التكرار. والآن يمكننا أن نتتبع عن طريق هاتين الآليتين الوظيفة التبليغية التي تحققانها على المستوى العميق للدلالات والإيحاءات التي يوفرها التناص والتكرار على حد سواء .

أ- آلية التناص:

إن التناص ليس مجرد استدعاء لنصوص يمكن لها أن تدعم كلام منشئ النص، أو أن تعزز من موقفه فقط بل هو كذلك وسيلة تدفع القارئ للغوص في دلالات وإيحاءات هذا الالتفات و تشده لمعان أعمق لا يمكن لها أن تظهر على السطح، كأن منشئ النص يمارس نوعا من الحوار مع متلقيه، ويدفعه للغوص في منابع النص الملتفت إليه من جهة وإعادة قراءته من جديد في السياق الذي وظفه في نصه من جهة أخرى [2].

[1]. الدكتور نادر كاظم، تمثيليات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط – المرجع السابق ص 497

[2]. ينظر: جماليات التناص في شعر عقاب بلخير– الزاوي سارة، – المرجع السابق ص 88

وكما يمكن لصاحب النص كذلك أن يلتفت إلى نص آخر له مكانته التاريخية والأدبية والدينية عند المتلقي فيعمد إلى الإيجاز وتقديم الإيحاءات الدالة على النص الملتفت إليه[1] ، يمكنه كذلك أن يشد القارئ بعيدا عن الشكل ليغوص به في مستوى المعاني والأفكار التي يحملها الالتفات إلى نصوص أخرى تحقق المستوى العميق للوظيفة التبليغية.

وعودة منا إلى قصيدة "غازي طليمات" (لا يلام الذئب) [2]

هل يلام الذئب في عدوانه

لا لا يلام

....

...

....

و اسأل المأكول لا الآكل عن ريعيانه

لم ألقوه صريعا بين أنياب الذئاب.

كنا قد تطرقنا للقراءة السطحية التي حققها الالتفات النصي، إلا أنه حقق في الوقت نفسه قراءة تأويلية على المستوى العميق للقصيدة، حيث جاء التفاته إلى قصيدة عمر أبو ريشة لإثراء دلالات نصه وإبراز عمقه في السياق ، فالذئب في القصيدة ليس إلا العدو الصهيوني؛ استعمله الشاعر ليستحضر صورة الذئب الحقيقي وهو ينقض على فريسته بلا رحمة وما يحمله من صفات شنيعة تقشعر لها الأبدان "أسنان تقطر دما الحم، الجمر" واستعماله لصيغة الاستفهام (هل يلام الذئب؟) ليس إلا تهكما منه على من يسكت على

[1] . ينظر: جماليات التناص في شعر عقاب بلخير– الزاوي سارة، – المرجع السابق ص86

[2] . ديوان لأجلك غزة – المرجع السابق ص356

فعله الشنيع ممن ادعوا العروبة والإسلام بل في حقيقة الأمر هم الأجدر بالملامة لسكوتهم عن الحق.

ونجد أن الالتفات النصي من خلال استحضار دلالات النص الغائب حقق الوظيفة التبليغية في مستواها العميق، ففهم ما يرمي إليه الشاعر يحتاج إمعان نظر وتدقيقا في القراءة، لا يمكن لأي متلق فهمه، فهو يريد متلق بعينه يكون على دراية بدلالات النص الغائب قصد التأثير فيه وحشد معارفه التي يشترك فيها معه.

ونجد "أحمد مطر" كذلك متأثرا بالأسلوب القرآني مرتبطا بدلالاته، فالتفت إليه في هذه الأسطر من قصيدته (تبت يدا أبي لهب) [1]:

قرأت في القرآن...﴿**تبت يدا أبي لهب**﴾

فأعلنت وسائل الإذعان

أن السكوت من ذهب

أحببت فقري و لم أزل أتلو:

﴿**وتب ما أغنى عنه ماله و ما كسب**﴾

فصودرت حنجرتي... بجرم قلة الأدب

وصودر القرآن لأنه ....حرضني على الشغب!.

إن التفات الشاعر إلى قوله تعالى:﴿**تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ مَا أَغْنَى عَنْهُ مَالُهُ و مَا كَسَبَ**﴾[2].ليس التفاتا المراد منه تقريب المعنى وإيضاحه كما رأينا سابقا، بل هو على العكس تماما، حيث التفت الشاعر إلى الآيتين الكريمتين تشبيها منه للحكام العرب ب"أبي لهب"

[1]. أحمد مطر ، ديوان لافتات(1) ، الكويت1984 ، الطبعة الأولى ص11

[2]. سورة المسد الآية 1\2

الذي تمادى في محاربة الإسلام والنبي صلى الله عليه وسلم رغم القرابة بينهما، نفس الشيء بالنسبة للحكام في نظر الشاعر الذين أصبحوا الآن يحاربون الإسلام والمسلمين، رغم انتمائهم لهم شأنهم في ذلك شأن "أبي لهب"، وهو لم يذكر الحكام صراحة ولم يصرح بشبههم ب"أبي لهب"، ولعله لا يقصد "أبا لهب" عينه إنما التفت إليه ليكون ستارا يخفي دلالات وإيحاءات أعمق مما هو ظاهر، فالشاعر لا يريد أن يقول إنه عوقب فعليا لقراءته القرآن الكريم أو أنه فعلا قد جرد من أحقيته له ، بل أن يوصل رسالة . من خلال التفاته إلى النص القرآني . مفادها أنه مهما طال بهم الحال، سيكون مصيرهم التباب أو الهلاك لأن القرآن الكريم قد أقر عقابا لكل من حذا حذو أبي لهب .

فحقق الالتفات النصي هنا عن طريق آلية التناص، الوظيفة التبليغية المنوطة به، إلا أن فهم ما حققه هذا الالتفات يستوجب تعمقا وتدبرا في دلالات وإيحاءات النص الغائب المتمثل في الخطاب القرآني، حيث أجبر القارئ إن صح التعبير عل التعمق في دلالات النص الغائب، والدلالات التي أصح يحملها في سياق النص الذي وظف فيه، وشده في آن واحد من خلال التفاته إلى عقاب أقره الله عز وجل على عبد تمادى في محاربة الإسلام ليصبح كل من جارى أبا لهب في فعلته مساويا له في العقاب.

ب- آلية التكرار:

إن كثيرا من التكرار في الشعر الحديث يأتي به الشاعر بصفة قد تبدو للبعض بسيطة ولكنها في حقيقة الأمر آلية التفاتية، يبلغ بها الشاعر مقصدا قد لا يفهم في كثير من الأحيان، إلا في مستواه العميق لأن التكرار الذي نعنيه؛ هو ذلك الذي يأتي في القصيدة الواحدة بدلالات مختلفة ومتنوعة، أي تلك المعاني المنضوية تحت ثنايا التكرار، الذي يوظفه الشاعر ليلفت به ذهن القارئ إلى معان عميقة لا يفهمها عامة القراء والمتلقين.

وقد يكون هذا النوع من التكرار، هو ما يمثل قيمته الفنية النابعة من كثافة الحالة الشعورية لشاعر الحداثة، الذي يهيئ السياق النفسي المناسب لها من خلال تكرار عنصر

بعينه، يمكن هذا العنصر الظاهر في النص الشعري المتلقي من التوصل إلى المستوى الباطن[1]؛ و عليه فإن التكرار "يعد الممثل للبنية العميقة التي تحكم المعنى في مختلف ألوان البديع"[2].وإذا شئنا التمثيل لذلك من الشعر الحديث موضوع الدراسة نورد قول "أدونيس"[3]:

يا امرأة الرفض بلا يقين

يا امرأة القبول

يا امرأة الضوضاء و الذهول

يا امرأة مليئة العروق بالغابات و الذهول

يا دمشق.

شكل النداء والمنادى في عبارة (يا امرأة) الالتفات النصي عبر آلية التكرار حيث التفت الشاعر بأسلوب النداء في كل سطر ليعبر عن رؤية جديدة، وموقف مغاير لما سبقه وما سيلحقه، حاملا في طياته تصورا متجددا للمكرر (المرأة) بحيث جذب المتلقي إلى بؤرة اهتمام الشاعر، والفكرة المسيطرة عليه وهي صورة المرأة الرمز التي تمثل في حقيقتها صورة دمشق و ما تعج به من متناقضات، فحقق الالتفات النصي الوظيفة التبليغية المنوطة به،إلا أن قراءة واحدة لا تكفي لفهم القصيدة لأن الالتفات عبر آلية التكرار حمل شحنات عاطفية ودلالات دفينة لا يمكن لأي متلق استيعابها، فالمرأة الرمز تحمل الرفض والقبول والغابات التي تعج بالوحوش والوحول ، كل هذه المتناقضات تحيل ذهن القارئ إلى انهيار الأخلاق،وانحطاط الفكر، فكانت الوظيفة التبليغية التي حققها الالتفات عبر التكرار ما هي إلا ثورة الشاعر على الواقع الرديء في دمشق، التي يحبها و يعشقها.

---

[1] . ينظر: التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة– فيصل الحولي – المرجع السابق ص75

[2] .محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، جامعة ميتشيقان، أمريكا، 1998ص 109

[3] .أدونيس ، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة ، بيروت ،1988 الطبعة الأولى ص470

ويجد أسلوب النداء تلك الثورة على الواقع بشكل فيه الكثير من الآلية كذلك في قصيدة "عبد الوهاب البياتي" العرب اللاجئون[1]، التي يقول فيها:

يا من رأى أحفاد عدنان على الصليب مسمرين

يا من رآهم يشحذون

يا من رآهم يذرعون

ليل المنافي في المحطات بلا عيون

تحت القبعات ... يبكون

يذبلون

ويهرمون

يا من يدق الباب

نحن اللاجئون.

إن المنادى في كل أسطر القصيدة، ليس شخصا بعينه، حيث إن الشاعر قد التفت بأسلوب النداء بشكل موسع داخل نصه، فالمنادى ليس نفسه، بل هو عبارة عن رؤية متجددة تمثل تخاذل العرب وحكامهم حيال حال اللاجئين، وما يقاسونه من مصاعب تحت مرآهم دون أن يحركوا ساكنا، فالشاعر من خلال مناداتهم وإعلامهم . بشيء هم على دراية به يستهزئ بهم ويمدهم في خذلانهم كمن يرى ولا يرى.

فحقق التكرار كونه آلية من آليات الالتفات النصي وظيفته التبليغية على مستواها العميق لأن فهم ما يرمي إليه الشاعر في هذه الأسطر في حاجة إلى تعدد قراءات و إمعان نظر.

[1] . عبد الوهاب البياتي ، الديوان ج1،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت 1998م ص18

المبحث الثاني : الوظيفة الجمالية :

إن الوظيفة الجمالية هي ذلك الحسن الذي يحدث جراء اجتماع وائتلاف مجموعة من العناصر المكونة للنص الشعري، يجب أن تكون هذه العناصر محط إجماع بين عناصر المجتمع الناطق بتلك اللغة، وبخاصة أهل الصناعة اللغوية والتأليف الكلامي منهم، على اعتبار أن "الوظيفة الجمالية يمكن النظر إليها بوصفها وظيفة اجتماعية مخصوصة وصيغة من صيغ المعرفة و تحول الواقع "[1]، ولكن الذي يوحد بين اللغات أن هناك تعبيرا نثريا وآخر أدبيا، هذا الأخير هو الذي يعنينا في بحثنا عن الوظيفة الجمالية التي تؤديها اللغة في الشعر العربي الحديث، أو بالأحرى في شعر التفعيلة عن طريق الالتفات النصي وسيكون بحثنا عن هذه الجمالية التي يؤديها الالتفات النصي عبر ثلاثة مستويات هي المستوى الإيقاعي والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي[2].

المطلب الأول :المستوى الإيقاعي:

أ- آلية التكرار:

ويحقق الالتفات عبر آلية التكرار وظيفة جمالية، على المستوى الإيقاعي تتجلى في استغلال فضاء القصيدة من ناحية الشكل و التوزيع و المعنى،لأن "التكرار ظاهرة موسيقية ومعنوية في آن واحد، فهو ظاهرة موسيقية عندما تتردد الكلمة أو البيت على شكل اللازمة الموسيقية، أو التقسيم الأساسي الذي يعاد ليخلق جوا نغميا ممتعا..."[3] فهو قائم على التكرار الإيقاعي الناتج عن تكرار كلمات وعبارات يتخيرها الشاعر تخيرا موسيقيا لتؤدي المعنى المراد في النص الشعري الحديث.

---

[1] . حسن خمري ، نظرية النص – المرجع السابق ص71

[2]. انظر المرجع نفسه ص 71

[3]. دكتور صالح أبو إصبع ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة،– المرجع السابق ، ص338

ويمكن أن نوضح لذلك من خلال استعراض هذه الأسطر من قصيدة "محمود درويش" [1] التي يقول فيها:

منفاي فلاحون معتقلون في لغة الكآبة

منفاي سجانون منفيون في صوتي و في نغم الربابة

منفاي أعياد محنطة .... و شمس في الكتابة.

ضبط الالتفات عبر تكرار كلمة (منفاي) الإيقاع الموسيقي للقصيدة، فبالإضافة إلى أن الشاعر "يفلسف رؤيته للمنفى على نحو مختلف في كل مرة، معتمدا على التكرار كنقطة تتجمع فيها المعاني المختلفة وتتكثف تدريجيا"[2]، فإنه حقق الغنائية الشعرية والوظيفة الإيقاعية التي تميزه من خلال ضبط الإيقاع في بدايات الأسطر.

كما أن تكرار القافية حمل دلالات متجددة من الحزن والسخط، وحقق في الآن نفسه الجمالية الإيقاعية في المستوى الداخلي للقصيدة، فحزنه متجدد مع تكرر القافية وهنا تكمن جماليتها.

ب- آلية التغير الإيقاعي:

كنا قد رأينا سابقا أن شاعر الحداثة قرر الخروج عن قيود البنية الأحادية والبحور الخليلية، وسعى إلى المزاوجة في قصيدة التفعيلة التي تعتبر خروجا عن المعياري بنفسها،بين البحور التي حددها أطرا قابلة لحمل تجربته النفسية والفنية على حد سواء،فكانت التفعيلات التي تتسم بالتوسع وطول الحركة ملائمة لوتيرة بنائية وحالة نفسية معينة، الشيء نفسه بالنسبة للبحور التي تتسم بالسرعة وقصر الحركة، هذا التمايز والانتقال من مستوى

[1]. محمود درويش الديوان ص 80

[2]. فهد ناصر عاشور التكرار في شعر محمود درويش- المرجع السابق ص23

موسيقي إلى مستوى آخر في نفس البنية الشعرية هو ما يحدث تلك الجمالية و النشوة في التلقي.[1]وتمثيلا لذلك نستعرض هذه الأسطر من قصيدة "البياتي"[2]:

قمر عراقي على الأشجار يمسح خده

و يدق بابا بعد باب دون جدوى

كان أمير القمر

فوق جواد النار في سهوب اسبانيا

يحمل في خاتمه أولاده السبعة

لما مر بجنينة مسكونة بالسحر.

يمارس الالتفات عبر تغير الإيقاع الموسيقي حضورا فاعلا في مقطعي القصيدة :

قمرن عراقيين عللأشجار يمسح خدده

0\0\\\ 0\\0\0\ 0\\0\0\ 0\\0\\\

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

فالمقطع الأول يستقل دلاليا بتصوير حالة البؤس والشقاء، التي يعيشها الشعب العراقي،وهو تصوير يمتزج بمشاعر الشفقة والحزن والشوق، التي تختلج نفسية الشاعر البعيد عن وطنه العراق، فكانت تفعيلات الكامل (متفاعلن0\\0\\\) المتحول إلى (متفاعلن 0\\0\0\) كما رأينا في التقطيع سابقا، الأنسب لتجسيد هذه الحالة الشعورية، لملاءمته أجواء الحزن التي يشعر بها الشاعر إزاء وطنه الكائن تحت وطأة الاستبداد والظلم السياسي.

[1]. ينظر الفصل الأول ص43

[2]. عبد الوهاب البياتي ، الديوان ج 1ص231

ثم تغيرت الوتيرة من البطء إلى السرعة عبر تفعيلة الرجز (مستفعلن \0\0\\0) المتحول إلى (مستعلن\0\\0):

كان أمير لقمري

0\\\0\ 0\\\0\

مستعلن مستعلن

حيث أسهم في تغيير البنية الإيقاعية ارتفاع الوتيرة السردية، والتفات الشاعر لأسطورة أمير القمر ومزجها مع واقعه، جسدت هذه الحركة تفعيلة الرجز؛ إذ يحقق الالتفات من تفعيلة إلى أخرى جمالية إيقاعية تدهش القارئ وتشده بمقاطع النص، فكان هذا الالتفات من الإيقاع البطيء إلى الإيقاع السريع أكثر ملاءمةً للطابع الغنائي، وتأثيرًا على نفسية القارئ حتى لا يشعر بالملل وهو يستمع إلى القصيدة، لتقوده تلك الالتفاتات الإيقاعية إلى عالم جمالي يوازي عالم المبدع بل وتمنحه الفرصة لمشاركته في إنتاجية العمل الإبداعي[1].

المطلب الثاني: المستوى التركيبي:

أ- آلية التناص:

يعد الالتفات عبر آلية التناص من الوسائل الفنية التي يوظفها الشاعر، ليلتفت إلى "تراثه الحضاري وإعادة بعثه من جديد قصد إغناء النص الشعري، بمختلف الإشارات المعرفية الموجبة التي تنقل القارئ إلى النص الملتفت إليه، وتعيده إلى النص الأصلي محدثا دهشة في نفسية المتلقي، وجماليات كتابية تستعرضها المعرفة الخلفية للنص الملتفت إليه والذي يرفع من مستوى اللغة، وما يستخدمه من فنيات جمالية تُكوِّن النص المتناص فتخرج

[1]. ينظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، مسعود وقاد، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه قسم اللغة العربية و آدابها . جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011ص243

اللغة الشعرية عن المألوف وتدهش القارئ"[1]، ذلك لأن "التناص ليس مجرد لعبة لغوية مجانية، وإنما له جماليات عدة ينهض بها في مجال النصوص الأدبية"[2]، ومن هذه الجماليات ما يظهر في التركيب من إضافات لغوية تزيد التركيب والمعنى رونقا، ومن أمثلة ذلك ما سنتعرف عليه في الأسطر الآتية من قصيدة "إبراهيم سعد"[3] التي يقول فيها:

حزنا على أعراب هذا العصر.

من رجفت قلوبهم بيوم الزلزلة.

فأتو على قمصانهم بدم كذب.

إن الالتفات النصي هنا يظهر في قوله "فأتو بقمصانهم بدم كذب" فهذه الصورة مأخوذة أو بالأحرى مستعارة من قوله تعالى ﴿**وَ جَاؤُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ**﴾[4].

وظف الشاعر النص القرآني في التفاتة منه إلى تشابه حالة، أو وضعية العربي بإخوة يوسف، مع فارق الموقف أو السياق، فموقف إخوة يوسف يختلف عنه في موقف العرب في القضية الفلسطينية، إلا أن الأمر الجامع بينهما هو الكذب تزييف الحقيقة، ولعل هذا ما أكسب هذا التعبير الشعري تركيبا جماليا، حيث استطاع الشاعر أن يربط موقفا حاضرا بموقف غائب، مدون في الخطاب القرآني وذلك في صورة حسية ومؤثرة في نفوس كل غيور على أمته العربية.

إذ رسم لنا الشاعر "إبراهيم سعد" بهذا الالتفات النصي التاريخي، لوحة فنية جمالية لمجموعة من الأفراد المنتمين إلى العرب، وهم يحملون قمصانهم الملطخة بدماء الحرب الوهمية، التي خاضوها في أذهانهم، من أجل تحرير فلسطين ليقرب لنا هذا الموقف أو

---

[1]. الزاوي سارة،جمالية التناص في شعر عقاب بلخير– المرجع السابق ص 168

[2]. جمال مباركي التناص و جمالياته في الشعر المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية 2003، ص 309

[3]. ابراهيم سعد ، ديوان لأجلك غزة – المرجع السابق ص64

[4]. سورة يوسف الآية 18

المشهد، استعار من القرآن الكريم المشهد المماثل لإخوة يوسف وهم يحملون قميصه الملطخ بالدم الكذب. وهنا تبرز جمالية الالتفات النصي للوقائع التركيبية داخل النص الشعري.

ب- آلية التكرار:

بالإضافة لكون الالتفات النصي عبر آلية التكرار يؤدي دورا هاما في تماسك النص وتحقيق مستويات دلالية عميقة يدل عليها التكرار الجزئي من القصيدة فهو يحمل شحنات نفسية وخبايا عاطفية منطوية تحت الالتفات إلى دلالات متغيرة من شأنه أن يؤدي دورا جماليا من خلال التراكيب التي يحدثها في النص الشعري.ويمكن التمثيل لذلك من خلال هذه الأسطر من قصيدة "البياتي"[1] التي يقول فيها:

لن ينام الحق في جرح بلادي

لن ينام الحق

لن ينام الحق في صدري وإن نامت جفون

لن ينام الحق

لن ينام الحق.

إن تكرار الجمل المنفية التي احتوت عليها الأسطر الخمسة الشعرية، مع تغاير في دلالات هذه الجمل في حذف بعض منها لدلالة سياق الجمل عليها ، أضفى على هذه المقطوعة طابعا جماليا جسدته الصورة البنائية، التي صاحبت هذه الجمل المنفية الرافضة لفعل النوم المجازي المستعار للفظة الحق في كل جملة منفية، الأمر الذي قد يجعلنا نصف هذه المقطوعة الشعرية على أنها لوحة فنية رسمتها جمل من تكرار أداة النفي (لن) وفعل المضارعة (ينام) و الفاعل (الحق) الذي لن ينام.

[1]. عبد الوهاب البياتي، الديوان ص76

المطلب الثالث:المستوى الدلالي:

يحقق الالتفات النصي على المستوى الدلالي جماليات ايحائية ونفسية تظهر بشكل جلي من خلال آلياته .

أ- آلية التناص:

يحقق التناص بوصفه آلية من آليات الالتفات النصي، جماليات دلالية لما يقوم به من عملية إبداعية تنتج دلالات وإيحاءات جديدة تقوم على أنقاض النص الغائب، فالمبدع عندما يقوم بالالتفات إلى نصوص أخرى لا يكون غرضه إعادة كتابتها على نحو صامت وإنما يستحضر النصوص ليلقي عليها كثافة وجدانية جديدة تجعل النص الحاضر منفتحا على امتداد زاخر بالإيحاءات، فينتج دلالات جديدة للنص الحاضر من خلال إعادة بعث النص القديم فيه[1].

ويفتح الالتفات بالتناص أيضا آفاقا جديدة تجعل من هذا " النص ملتقى لأكثر من زمن وأكثر من حدث وأكثر من دلالة، فيصبح النص غنيا حافلا بالدلالات و المعاني..."[2]حيث يعزل النص الملتفت إليه عن سياقه الأصلي ويعيد بعثه من جديد بدلالة مختلفة تخدم سياق النص المتشكل في صورته الحالية. وعليه فإن الالتفات يحقق جماليات دلالية تتمثل في "جماليات الكتابة التي تسيطر عليها المعرفة الخلفية التي يستند عليها النص ،وفيما يستخدمه من إيحاءات دلالية ترفع مستوى اللغة لتعطيها قيمة جديدة تخرجها عن المألوف إلى شاعرية اللغة التي تعد في صميم الأدب"[3].

وتمثيلا لذلك نستعرض هذه الأسطر من قصيدة شعبان سليم حيث يقول فيها :

---

[1]. ينظر: جماليات التناص في شعر عقاب بلخير – الزاوي سارة – المرجع السابق ص91

[2] . ياسر ذيب أبو شعيرة ، شعر عبد المنعم الرفاعي دراسة فنية، دار جليس الزمان للطباعة والنشر، القاهرة ،2001ص 86

[3] . سارة الزاوي جماليات التناص في شعر عقاب بلخير – المرجع السابق– ص90

فهزي جذوع نخيلك

كي يتساقط

موت الجهات[1]

أعاد الشاعر بعث دلالات ما حدث مع مريم البتول يوم مخاضها من خلال التفاته لقوله تعالى ﴿**وَ هُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النخلة تساقط عليك رطبا جنيا**﴾[2]. حيث استجمعت قواها وناضلت لتحقق المهمة المقدسة التي أكرمها الله عز وجل بها ، دلالة هذا الالتفات أعطت القصيدة رونقا وقوة في الإيحاء فقدسية مريم تشبه قدسية القدس عند الشاعر وهو يوجه فعل الأمر (هزي) المقترن بفاء الأمر لغزة ويأمرها بالانتفاض كما فعلت مريم يوم النخلة،فتضافرت دلالات النص القرآني الغائب مع دلالات النص الحاضر لتقدم النص في شكله النهائي الجمالي.

قام بدر شاكر السياب كذلك بالالتفات إلى نفس الآية من سورة مريم في محاولة منه اختراق المنظومة القرآنية و توسيع مدلولاتها ، وتضافرت في قصيدته آليتا التناص والتكرار ليكون المعنى أقوى من حيث الدلالة والتركيب فيقول:

أما هززت الغصون

فما تساقط غير الردى

حجار

حجار و ما من ثمار

و حتى العيون

[1]. شعبان سليم، ديوان لأجلك غزة– المرجع السابق– ص 233

[2]. سورة مريم الآية 25

حجار

وحتى الهواء الرطيب

حجار

يندبه بعض الدم

حجار نداءي

وصخر فمي

و رجلاي ريح تجوب القفار[1].

نلاحظ أن قول الشاعر (أما هززت الغصون) فيه التفاتة لقوله تعالى في سورة مريه ﴿**هُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ**﴾[2]. حيث وظفها في نصه بصورة مضادة للدلالة القرآنية التي عنت في أصلها حياة جديدة لمريم البتول و ميلاد سيدنا عيسى عليه السلام ، فعزل النص القرآني عن سياقه و تركيبه موظفا إياه في نصه بدلالة مغايرة كما هو الحال في مفردة (تساقط) التي حملت دلالة التبشير بالخير والاطمئنان في السياق القرآني، ووظفها الشاعر في نصه بمعنى السقوط والألم فأصبحت الرطب حجارة تتساقط ؛فأضفى هذا التغير الدلالي والتركيبي على النص جمالية دلالية ، هذا من جهة التناص ، أما من جهة أخرى نجد أن هذا الالتفات بقي حاضرا خلال أسطر القصيدة من خلال استبدال الشاعر (رطبا جنيا) بمفردة (حجار) وهو تكرار جاء بفعل التفاته للآية الكريمة وما أحدثته على نفسيته ، فبالرغم من أنها وظفت في كل مرة مع مدلول مختلف (الردى حجار والعيون حجار والهواء حجار...) إلا أنها في مجملها حملت دلالة عقم هذه الحياة التي يعيشها.

[1]. بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية كاملة، دار العودة بيروت، 2004 ص125

[2] . سورة مريم الآية25

هذا يقودنا إلى أن التكرار بوصفه آلية من آليات الالتفات النصي يحمل جمالية دلالية بدوره تكسب النص الشعري جمالية وقوة في المعنى.

ب- آلية التكرار:

يعتبر الالتفات النصي عبر آلية التكرار في شعر الحداثة، وسيلة من سائل التجديد في الدلالات والإيحاءات لما يحمله من شحنات دلالية متجددة، في كل موقع من مواقع التكرار حيث رأينا سابقا أن التكرار يحقق تلك الوظيفة التبليغية والوظيفة الجمالية، على حد سواء في المستوى الظاهر للكلام، إلا أنه بالإضافة إلى هذا يحقق تلك الجمالية على مستوى الباطن فهو "حقل تتراكم فيه المعاني والدلالات... يهدف للكشف عن مقصد التكرار المتمثل في بنية الدال و ما قصد إليه في بنية المدلول"[1] .

لذلك فدلالات التكرار في الدراسات النقدية الحديثة منقسمة إلى اتجاهين أولهما يتمثل في دراسة دلالته بوصفها دلالة تشير إلى المعنى المعجمي، وثانيهما يتمثل في دراسة هذه الدلالة بوصفها دلالة ضمن بنية تكرارية واردة في بنية لغوية تقيم علاقة بنائية ضمن دالاتها[2]. ولذلك قام فايز القرعان بتقسيم دلالات التكرار إلى نوعين :"دلالات استدعائية ودلالات سياقية تنبثق من كل واحدة منهما دلالات جديدة، ويتحقق من الدلالات الاستدعائية دلالات وجدانية تعبر عن الحالة النفسية"[3] كالالتفات بكلمة أو عبارة تعبر عن مشاعر الحزن أو الحب أو الاشتياق أو الغربة داخل القصيدة محققة جماليات دلالية هي في حقيقتها وسيلة من وسائل تقوية المعنى و تبليغه بشكل فيه الكثير من الآلية للمتلقي .

---

[1] فيصل حسان الحولي التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير جامعة مؤتة قسم اللغة العربية وآدابها 2011 ص69

[2]. ينظر: المرجع نفسه ص70

[3]. فايز القرعان، تقنيات الخطاب البلاغي و الرؤية الشعرية،عالم الكتب الحديث أربد الأردن ، 2004 الطبعة الأولى ص177

وتمثيلا لذلك نستعرض هذه الأسطر التالية من قصيدة "عبد الوهاب البياتي"[1]:

يا أيها الليل الطويل

هذا صياح الديك من أعماق قارتنا يبشر بالصباح

يا أيها الليل الطويل

أبدا جبال الموت يحجبها الضباب.

نلاحظ أن الشاعر قد التفت بعبارة (يا أيها الليل الطويل)، عبر تكرارها مرتين لتحمل دلالات استدعائية لمشاعر مختلطة ومتناقضة لديه، حيث تستدعي هذه العبارة دلالات الحزن والأمل في آن واحد، إذ أن أسلوب النداء هيمن بحركته الإيحائية على البنية العميقة للنص، من خلال حشد مجموعة دلالات تظهر أنها متناقضة، لكنها اجتمعت في البنية الالتفاتية التي حققتها آلية التكرار، فأكسب هذا التناقض المعنى قوة ورونقا وزاد في الوقت نفسه من تأثيرية النص محققا الوظيفة الجمالية المنوطة به.

هذا فيما يتعلق بالدلالات الاستدعائية، أما الدلالات السياقية فتكون نتاج ترابطات بين دالات البنية التكرارية من ناحية، وبين دالات السياق من ناحية أخرى؛ منها دلالة الخصوص والعموم: كأن يوظف الشاعر بنية تكرارية تحمل دلالات خاصة لديه نابعة من تجربته الخاصة ثم يلتفت بها لتحمل دلالات عامة نابعة من التجربة الإنسانية في العموم،وقد يحصل العكس في بعض الأحيان[2].

من ذلك ما نجده في هذه الأسطر من قصيدة "محمود درويش"[3] التي يقول فيها:

الرمادي اعتراف و شبابيك

[1]. عبد الوهاب البياتي ، الديوان ،ص307

[2]. ينظر: تقنيات الخطاب البلاغي و الرؤية الشعرية – فايز القرعان– المرجع السابق ص177

[3]. محمود درويش الأعمال الشعرية الكاملة قصيدة الرمادي ص263

نساء و صعاليك

الرمادي هو البحر الذي دخن حلمي زبدا

الرمادي هو الشعر الذي أجر جرحي بلدا

الرمادي هو البحر

هو الشعر

هو الزهر

هو الطير

هو الليل

هو الفجر

الرمادي هو السائر و القادم

و الحلم الذي قرره الشاعر و الحاكم

منذ اتحدا

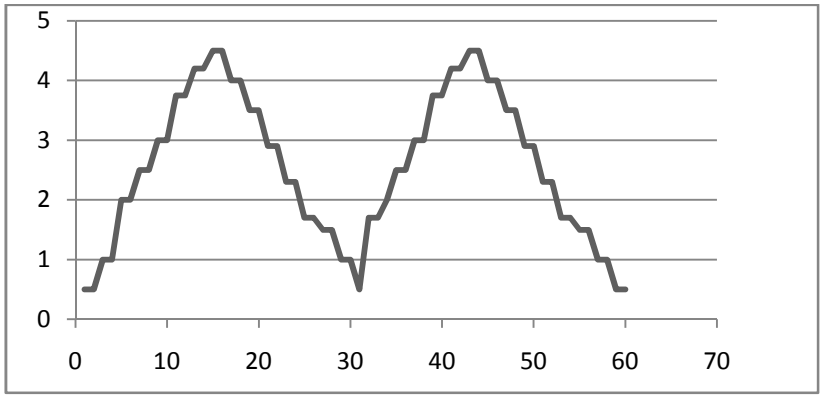
لست أعمى لأرى

لست أعمى ..لأرى.

نجد الشاعر في القصيدة يلتفت بمفردة (الرمادي) في هذه الأسطر، لتحقق دلالات مختلفة تتدرج من العموم إلى الخصوص، بشكل تنازلي ثم تعود لتحمل دلالة العموم فالرمادي عنده "يفصل رؤية الشاعر لهذا اللون وما يعنيه وفق فلسفته الخاصة وكأنها حملت على عاتقها ما يقوم به المقطع حين يحمل أحد المعاني الفرعية لمعنى العنوان، ومثلت

الكلمة المكررة مركزا تلتقي فيه كل المعاني التي تزيد كل مرة في التعريف بالاسم المكرر"[1] حيث حملت مفردة الرمادي دلالات عامة له في التجربة الإنسانية وما يحمله من غموض وتشويش وحالة مختلطة من السخط والضياع ثم يتدرج ليصل إلى دلالة هذا اللون في تجربة الشاعر الخاصة فأصبح اللون عنده كل فشل وخيبة أمل صادفها الشاعر في حياته،ثم يعود ليفلسف هذا اللون بتكرار الضمير هو العائد عليه و كأن الحياة عنده تجردت من كل ألوانها لتحمل هذا اللون فقط .يمكن التمثيل لهذا التغير الدلالي في القصيدة بالمنحنى البياني التالي:

3-منحنى بياني لتوضيح تغير دلالة التكرار في القصيدة من العموم إلى الخصوص:



حيث نلاحظ تصاعد الوتيرة الدلالية لتشمل دلالة العموم ثم تعود للتنازل حتى تصل إلى دلالة الخصوص.

ت- آلية التغير الإيقاعي:

كنا قد رأينا سابقا أن الالتفات عبر تغير البنية الإيقاعية في شعر الحداثة يكون لتغير في وتيرة الخطاب أو الدلالة وهذا يشكل جمالية دلالية تضاف للقصيدة حيث أن "الإيقاع هو

[1] . فهد ناصر عاشور التكرار في شعر محمود درويش- المرجع السابق ص 23

المعنى لأن اللغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي"[1]،فالفكرة المسيطرة على الشاعر تلعب دورا كبيرا في صنع الإيقاع الدلالي للقصيدة الذي يميز النص الشعري عن غيره وذلك نتاج "طبيعة و فاعلية القيم الرمزية التي تحويها المفردات المكونة لنسيج القصيدة "[2]، ويعتمد إيقاع الفكرة على التوازن والترادف حيث يستهل الشاعر قصيدته بتفعيلة تناسب حالة شعورية بعينها ثم يلتفت إلى تفعيلة أخرى تجسد تلك التناقضات والتغير في الحالات الشعورية التي يعيشها شاعر الحداثة.تمثيلا لذلك نستعرض الأسطر الآتية من قصيدة "البياتي"[3]:

لتحترق نوافذ المدينة

ولتذبل الحروف و الأوراق

فأنت بحار بلا سفينة

و أنت منفي بلا مدينة

يا صوت جبل مزقت راياته الهزيمة

يا عالما عاث به التجار والساسة

يا قصائد الطفولة اليتيمة.

يستهل الشاعر هذه الأسطر بإيقاع خفيف، جسدته تفعيلة (مفاعلن) المنبثقة عن (مفاعيلن) بعد دخول القبض عليها التي تتماشى والحركة الدلالية الحادة التي تجسدها الأفعال المضارعة المجزومة المقترنة بلام الأمر؛ (لتحترق لتذبل). تمثل هذه الأفعال مشاعر الإحباط واليأس والسخط على واقع الشاعر الذي يأبى أن يتغير، فأوصلت تفعيلة الهجز هذه الدلالات بصورة فنية و جمالية هيمنت على نفسية المتلقي :

[1] . سليمان الأحمد، الإيقاع و دلالته في الشعر ، مجلة المنهل العدد 183 سنة 1995 السعودية ص32

[2] . محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية اتحاد الكتاب العرب 2001 ص53

[3] . عبد الوهاب البياتي ، الديوان ج 1 ، ص417

لتحترق نوافذل مدينة

0\0\\ 0\\0\\ 0\\0\\

مفاعلن مفاعلن فعولن

ثم يلتفت الشاعر إلى تفعيلة الرجز بعد تراخي وتيرة التوتر، بسبب عودة الحركة الدلالية إلى الهدوء، والالتفات من المركبات الفعلية إلى الاسمية (أنت بحار) (أنت منفي) حيث نجد أن الشاعر قد التفت من زحمة المشاعر وصخبها، إلى هدوء العقل فأثر هذا التغير الدلالي في نفسية الشاعر. في نفسية المتلقي محدثا جمالية عبر تغيرات الدلالة والالتفات من تفعيلة إلى أخرى:

فأنت بححارن بلا سفينه

0\0\\ 0\\0\0\ 0\\0\\

متفعلن مستفعلن فعولن

حقق الالتفات الإيقاعي من تفعيلة إلى أخرى . لتزاحم الأفكار والتغير الدلالي في نفسية الشاعر. جماليات دلالية سمحت للمتلقي الغوص في نفسية الشاعر والانتقال من حالة شعورية إلى أخرى، ومشاركته في صنع العملية الإبداعية، من خلال إنجاز هرم دلالي يزخم بتجدد المعاني وكثافتها. ويقول "عز الدين ميهوبي" [1] في مقام آخر:

الدم الحيران في صمت يموت

و دموع الطفل من عبء تنام

و شفاه الطفل أزهار و توت

ما الذي يبقى...حكايات الخيام

[1]. عز الدين ميهوبي، الديوان قصيدة صحو 4 نوفمبر 2002 ص30

فرح ينأى و أعمار تفوت

يا نبي الحب في صدري وصية

إن مت أحيا في أحلامي الندية

يظهر الالتفات التفعيلي المقطعي بشكل جلي في القصيدة، خاصة من ناحية الشكل حيث اعتمد الشاعر في المقطع الأول نظام الأسطر، وفي المقطع الثاني اعتمد نظام البيت الكلاسيكي، فأسهم هذا الالتفات في رفع المستوى الدلالي والدرامي في القصيدة، حيث نلاحظ أن الشاعر قد استعمل وتيرة سردية تزخر بالأساليب الوصفية ليعبر عن حالة يعيشها في حياته اليومية وفي مجتمعه ، ثم التفت لأسلوب النداء في شكل عروضي خاطبا نبي الحب عما يتمناه ويرجوه ليتحسن هذا الواقع المرير الذي يعيشه.

فحقق هذا النمط الشعري جماليات دلالية وشحنات عاطفية متداخلة سمح لها أن تطفو على السطح الالتفات المقطعي من تفعيلة إلى أخرى.

المبحث الثالث: الوظيفة التأثيرية:

تنطلق هذه الوظيفة بصفة عامة "من فكرة مفادها أننا نتكلم عامة بقصد التأثير..."[1]حيث أنها حسب جاكبسون "هي التي تطبع النص الأدبي الواعي بأهدافه والممتثل لقواعد الإبداع والتي عن طريقها يحاول النص أن يحرك قارئه أو يغوص في أعماقه"[2]، وذلك من خلال إثارته عبر استعمال الشاعر آليات ووسائل لغوية تستفز المتلقي ،حيث تتمحور هذه الوظيفة في "جلب القارئ و الاستيلاء على عواطفه و سلب إعجابه واستفزازه ،هذه الفكرة قريبة فكرة

[1]. حسن خمري نظرية النص – المرجع السابق ص 70

[2]. المرجع نفسه ص 70

سحر الكلمة..."[1]،ولا تتأتى هذه الإثارة في نص إلا بقدرته على إثارة الفتنة واستفزاز القارئ عن طريق إتاحة فضاء مشترك يكون موطن التقاء بين النص وقارئه ،وذلك شريطة أن يتوفر لهذا الأمر خلفية دلالية مشتركة بين الباث والمتلقي [2].

ويحقق الالتفات النصي عبر آلياته (التناص والتكرار والايقاع)الوظيفة التأثيرية، من خلال إثارة دهشة المتلقي عبر تغير المستويات التعبيرية والدلالية والجمالية، وتمارس في الوقت نفسه "طقوسا و إجراءات تبرمج قراءته من خلال جو سحري أسهمت في صياغته القراءات المتعاقبة القارئ عليه"[3]. والجمالية التي تحققها آليات الالتفات النصي نفسها.

ولأن النص يستفز القارئ . قصد الإقناع وتوصيل الفكرة على مستوى العقل أو قصد تحريك عواطفه ومشاعره للتأثير فيه . قمنا بدراسة الوظيفة التأثيرية للالتفات النصي عبر مستويين هما مستوى فكري ومستوى وجداني وقمنا باختيار آلية التناص لتمثل المستوى الفكري وآلية التكرار لتمثل المستوى الوجداني.

المطلب الأول : المستوى الفكري:

أ- آلية التناص:

يعد الالتفات عبر آلية التناص، حسب طه عبد الرحمن من الحجج الجاهزة، فهو كفيل بالتأثير في المتلقي للموروث الثقافي المشترك بينه وبين النصوص التي يقوم منشئ النص باستدعائها فهو:"ظاهرة يعرض فيها المحاور شواهد من أقوال الغير مثل النقل والتضمين والاقتباس، و هذا الصنف يكون أقرب للتفارق أكثر منه للتعالق مع ما يعتقده الآخرون إذ يذكره المرسِل لإظهار إنفراده بتكوين الخطاب"[4] فيوظفه الشاعر قصد التأثير في المتلقي

[1]. حسن خمري نظرية النص – المرجع السابق ص70

[2]. المرجع نفسه ص 71

[3]. المرجع نفسه ص71

[4]. عبد الهادي ظافر، استراتيجيات الخطاب دار الكتاب العربية المتحدة ،سور الازبكية،2004 ص537

حسب السياق المناسب لتلك النصوص الملتفت إليها فإما أن يوظف لتدعيم الفكرة المطروحة، أو لمخالفتها ومفارقتها؛ و هنا تظهر براعة منشئ النص ليحقق كفاءة تداولية تكسب كلامه درجة أعلى من الخطاب العادي [1] .

وتمنح آلية التناص منشئ النص سلطة تأثيرية وبخاصة إذا ما كان هذا النص يحمل من القدسية ما كان كالقرآن الكريم ، فهو كفيل بالتأثير في ذهن القارئ وإقناعه بما يرمي إليه مباشرة حيث "تسهم هذه الآلية في رفع ذات المرسل إلى درجة أعلى وبالتالي منحها قوة سلطوية بالخطاب عند التلفظ بخطاب ذي بعد سلطوي في أصله ، عندها يتبوأ المرسل بخطابه مكانا عليا ويستمد ذلك من سلطة الخطاب المنقول على لسانه فقط"[2]، وبالتالي يحقق قوة تأثيرية يتضافر في تكوينها اجتماع الطاقات الدلالية للنص الأصلي والنص الملتفت إليه. ومن ذلك ما قام به الشاعر "أحمد مطر"[3] في هذه الأسطر الموالية:

و العصر

إن الإنسان لفي خسر

في هذا العصر

فإذا الصبح تنفس

أذَّن في الطرقات نباح كلاب القصر

قبل أذان الفجر

و انغلقت أبواب يتامى

[1] . عبد الهادي ظافر، استراتيجيات الخطاب ص537.

[2] . المرجع نفسه ص537.

[3] . أحمد مطر، ديوان لافتات (1)ص127.

وانفتحت أبواب القبر

ففي السطرين الأولين نجد الشاعر قد التفت إلى نص قرآني . تمثل في الآية الأولى من سورة العصر التي تبدأ بالقسم في قوله تعالى ﴿**وَ العَصْر إِنَّ الإِنْسَانَ لَفِي خُسْر**﴾[1]. للفت انتباه المتلقي وتنبيهه إلى أهمية ما سيكون بعد هذا القسم، ليشده إلى فكرة مفادها أن الشعوب قد أصبحت منصاعة ذليلة تقتل بعضها بعضا لدرجة الخسران، وما يمكن فهمه من خلال هذا الالتفات أن الشاعر عمد إلى توظيف نص الآية في توضيح حالة الإنسان السيئة التي يعيشها في هذا العصر، فالعصر في الآية غير العصر الذي يريده الشاعر.

وأثر التفات الشاعر إلى هذا القسم بالذات . الذي عظمه الله تعالى في كتابه العزيز . في المتلقي مخاطبا عقله ليستطيع تمييز الخطأ من الصواب والعبث من الحقيقة الواقعية ، التي ربما غفل عنها الكثيرون . ليخرجه من حيز اللامبالاة إلى حيز المسؤولية ،وذلك من خلال تقريبه صورة الواقع له ودفعه إلى إمعان النظر و إعمال العقل.

وبهذا فالشاعر قد رام من خلال التفاته إلى الخطاب القرآني رفع الحجاب عن العبثية والفوضى التي تعاني منها المجتمعات الإنسانية . وهو يوظف الطاقات الفنية والدلالية لأسلوب القسم . ليحقق بذلك الوظيفة التأثيرية للالتفات النصي عبر آلية التناص. وبهذه الكيفية يمكن التماس الوظيفة التأثيرية للالتفات النصي في نماذج شعرية حديثة يلجأ أصحابها إلى الاستعانة بالنص القرآني قصد الاستحواذ على عقل المتلقي وإدراكه الفكري .

و يلتفت الشاعر "مريد برغوثي"[2] كذلك إلى الخطاب القرآني التفاتا محرفا لا يستدعي فيه النص القرآني بتمام عباراته ولكن يستحضر ذلك الأثر الذي يتركه في المتلقي حيث يقول:

بريء هو الذئب من دمعة فوقكم صغاري

[1]. سورة العصر الآية 1

[2]. البرغوثي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1999 الطبعة الأولى ص561

وإحراق ناري

و تهيج روحي في كل المنابذ من كل دار

إلى كل دار

بريء هو الذئب فلتحملوا للذئاب اعتذاري

ما أكل الذئب يوسف يوما ولكن يوسف ليس الذي يحتمي بالفرار.

حيث التفت الشاعر إلى قصة يوسف عليه السلام، فلم يخالف مضمون القصة في براءة الذئب من دم نبي الله يوسف، لأن القتل والوحشية من صنع الإنسان لا الحيوان، ولم يلتفت إليها الشاعر لإعادة بعثها و لتأثير في مشاعر المتلقي فقط، وإنما ليقابلها بحادثة معاصرة وازتها في الفجاعة والبشاعة، هذه الحادثة هي اغتيال (ناجي علي)[1] فاستغنى عن ذكر تفاصيلها بذكر قصة الذئب الذي اتهم ظلما وبهتانا، وحمل التفاته إلى النص القرآني طاقات تأثيرية على ذهن المتلقي تدفعه إلى التفكير في هوية القاتل الحقيقي ومن أبى إلا أن يسعى فسادا في الأرض فإخوة يوسف كثر والذئاب لا يمكن لها أن تؤذي بتلك البشاعة،والقاتل ليس إلا أناسا يظهرون المحبة ويضمرون الكراهية. فحقق الالتفات النصي عن طريق التناص الوظيفة التأثيرية لدفعها المتلقي إلى إعمال ذهنه قصد المقارنة بين الحادثتين من جهة، وفك ملابسات الثانية على أنقاض الأولى من جهة أخرى.

وكما تتبعنا الوظيفة التأثيرية للتناص بوصفه آلية التفاتية يمكن كذلك للتكرار الذي يعتبر بدوره آلية من آليات الالتفات النصي أن يحقق نفس الوظيفة التأثيرية على ذهن المتلقي سنتتبع ذلك من خلال ما سيأتي.

[1]- ينظر؛ التناص في الشعر العربي الحديث، حصة عبد الله سعيد البادي، البرغوثي انموذجا ، دار كنوز المعرفة للتوزيع والنشر، المملكة الأردنية عمان ، 2009، الطبعة الأولى، ص145

ب- آلية التكرار:

ويمكن للالتفات عن طريق التكرار الأسلوبي أن يؤدي الوظيفة التأثيرية في عقل المتلقي،فيخاطب عقله ويوجهه في كثير من الأحيان إلى فهم معين وإدراك مخصوص ،أو يلفت انتباهه إلى أمر مهم يشغل فكره ويؤرق ذهنه[1]،و ذلك بترديد الشاعر أسلوبا بعينه كالنداء والاستفهام والتمني وغيرها، فيكون الأسلوب متجدد التأثير في كل سطر من أسطر شعر الحداثة، يحمل ذهن المتلقي من فكرة إلى أخرى بل من رؤية إلى غيرها ،فيفتح له بذلك آفاقا جديدة للتفكير وقناعة تزداد كلما استمر هذا التكرار . ومن ذلك ما قاله "عز الدين ميهوبي"[2] في الأسطر الآتية من قصيدته التي عنونها ب صحو:

ربما تصحو الضمائر

ربما تطلع شمس الحب

من عمق المقابر

ربما يزهر ورد الحب

من نبض المحابر

ربما يصدح طير الحب من فوق المنابر

ربما يسمعني الآتون من كل الجهات

ربما يسمعني الآخر

[1] . ينظر: استراتيجيات المحاججة في الخطاب السياسي، أنور الجمعاوي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، مايو 2013 ص38

[2] . عز الدين ميهوبي ، الديوان قصيدة صحو ص 28

بدا حضور أسلوب الاستفهام مكثفا في القصيدة حيث التفت الشاعر به في معظم الأسطر،فحمل التكرار الشكلي له تجددا في المضمون وتجددا في المعاني المصاحبة لكلمة (ربما) حيث عنت في السطر الأول معنى الاستهزاء بضمائر الناس التي رغم كل ما حصل لم تصح، وفي السطر الثاني حمل معنى الأمل بأن يعود ذلك العالم الطفولي المثالي الذي ظل زمنا يحلم به، كأن تطلع شمس الحب من ظلمة القتل والمقابر، وأن يزهر الورد وتعود للأسماع صوت العصافير، ثم يعود إلى المستحيل في نظره وهو أن يسمع الناس بعضهم،وهو في ذلك يخاطب عقول المتلقين على ما يدور في الواقع، فهو تكرار غير نمطي ومتجدد الدلالة لا يؤدي للملل، هذا من جهة أما من جهة أخرى، شكل الاستفهام في كلمة(ربما) الالتفات النصي عبر آلية التَّكرار حيث التفت الشاعر بأسلوب الاستفهام في كل سطر ليعبر عن رؤية جديدة، تشمل الأمل و الاستهزاء والسخط ليكوِّن رؤية مغايرة لما سبقها وما سيلحقها، حاملا في طياته تصورا متجددا للمكرر، بحيث جذب المتلقي إلى بؤرة اهتمام الشاعر، والفكرة المسيطرة عليه و هي صورة الصحو التي تمثل في حقيقتها الآمال المتجذرة في ذهنه ، فحقق الالتفات النصي وظيفته التأثيرية في جانبها الفكري ؛ إلا أن قراءة واحدة لا تكفي لفهم القصيدة لأن الالتفات عبر آلية التكرار يحمل شحنات دلالية لا يمكن لأي متلق استيعابها مما ترك المجال له مفتوحا في التأويل و إعمال ذهنه و النظر بإمعان فيما يمكن تغييره لوضع أفضل.

المطلب الثاني: المستوى الوجداني:

أ- آلية التناص:

بالإضافة إلى أن التناص يحقق وظيفة تأثيرية في المتلقي على المستوى الفكري، يمكنه كذلك أن يؤثر عليه على المستوى الوجداني؛و في موضع آخر من ديوان غزة في القلب

نجد الشاعر "فاروق جويدة"[1] في قصيدته (شهداؤنا) يلتفت إلى النص القرآني التفاتا يحمل شحنات من العاطفة تنفذ إلى وجدان كل عربي مسلم غيور على عرضه وأرضه يقول:

يا أيها المتشرذمون

سنخلص الموتى من الأحياء

والله إنا قادمون

و لا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا

بل أحياء عند ربهم يرزقون

أراد الشاعر من خلال التفاته لقوله تعالى ﴿**وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللهِ أَمْوَاتاً بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ**﴾[2] أن يخاطب وجدان المتلقي ويبث فيها روح العزيمة والذود بالأرواح و الأنفس في سبيل القضية الفلسطينية، فالحياة الحقيقية في الشهادة، والموتُ الفعلي في العيش بمذلة وهوان، تحت وطأة الظلم، وأحيا في الوقت نفسه مشاعر ميتة في نفوس المتلقين من خلال استحضاره لجزاء وعد الله تعالى به عباده الذين ينتفضون في سبيله ويموتون في كل زمان ومكان حتى يرث الله الأرض ومن عليها . مما أضاف قوة حجاجية و طاقة تأثيرية تمكن متلقي هذا النص من أن يتفاعل مع الشاعر، خاصة و أنه وصف المتخاذلين عن الانتفاضة في سبيل تحرير البلاد والعباد بالمتشرذمين الذين لا فرق بينهم وبين الموتى، لان الموتى الحقيقيون أحياء عند ربهم ،والموتى الأحياء أذلاء في أوطانهم،وهذا هو العار بعينه الذي ركز عليه الشاعر في التأثير على وجدان المتلقي العربي المسلم .

[1] . ديوان لأجلك غزة – المرجع السابق ص376

[2]. سورة آل عمران الآية 169

ويقول الشاعر "عبد الرحمن عمارة"[1] في موضع آخر من نفس الديوان:

فيا نار الأسى...

في وطني....في شعبي....في دمي

يا نار كوني بلسما يهب الشفاء

وبرعما يلد الندى

التفت الشاعر إلى قوله تعالى ﴿**قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيم**﴾ وذلك لحزنه وشدة ألمه بل واكتواء فؤاده على ما حصل من حرائق في غزة أكلت أجسام الأبرياء،فخاطب النار مستجديا إياها أن تكون بلسما وشفاء على أهله كما كانت بردا وسلاما على سيدنا إبراهيم، لكن عبثا لا أحد يسمع و الكل يشارك في الجريمة، فحرك هذا الالتفات إلى قصة سيدنا إبراهيم مشاعر المتلقين لأن الشاعر مثلهم لم يستطع أن يحرك ساكنا إلا أن يدعو بالمستحيل في حزن وألم ويخاطب النار علها تسمعه في حين لم يسمع نداء المستغيثين أحد، فدفع المتلقي إلى أن يحس بذلك الحزن الموجع على ما حصل وما هو حاصل، مما حقق الوظيفة التأثيرية للالتفات في وجدان كل متلق يتألم لما يعانيه إخوته في غزة.

ب- آلية التكرار:

كما رأينا فيما سبق الأثر الفكري الذي يتركه التكرار في المتلقي، فانه في الوقت نفسه يمارس التأثير على الوجدان بطرقة تستهدف نفسية المتلقي، وذلك من خلال إلحاح الشاعر على جهة بعينها في القصيدة[2]، تترجم نفسيته و مشاعره فيتفاعل هو ومتلقي النص، ويتأثر بمشاعره الحزينة أو المفرحة أو الساخطة ...الخ،التي يترجمها الالتفات عبر آلية التكرار

[1] . ديوان لأجلك غزة- المرجع السابق ص313

[2]. ينظر: قضايا الشعر المعاصر- نازك الملائكة- المرجع السابق ص260

ليصبح المتلقي أمام ثورة من المشاعر تحرك نفسيته و تكشف خباياه ،فهو لا يندرج في باب "الترف الكلامي، بل هو تكرار يقوي حجته في كل مرة يتلفظ بها، و ذلك بالرغم من أن الألفاظ هي، هي لم تتغير، ولكن المتغير المصاحب هو الأثر التداولي الذي يريد تحقيقه..."[1]. حيث أن مقدرة آلية التكرار التعبيرية و التأثيرية مرتبطة بالحالة الشعورية للمبدع قبل ارتباطها بالجوانب الإيقاعية و البنائية للنص ،فهو يؤثر في المتلقي دونما تكلف عن طريق مقوماته التعبيرية و قدراته التأثيرية وفاعليته الأسلوبية[2]. و يعبر في الوقت نفسه عن الحالة الشعورية للمبدع ،إذ يترجم أحاسيسه و مشاعره بنمط يخلو من الرتابة و يعج بالحيوية و التغير و"يستفز اللاشعور في الذات المبدعة الكامن في تلك العناصر المكررة"[3] فتتجلى البنية التكرارية في النص كقوة تأثيرية يتفاعل معها المتلقي و يلتقي بها مع المبدع؛فالشاعر عندما يعمد لآلية التكرار فإنه "يجعله تكرارا متألقا إيقاعيا، ومعنويا،وبنائيا يمتلك القدرة التأثيرية في وجدان المتلقي"[4].بالإضافة إلى هذا و ذاك فإن "الشاعر العربي استعمل أشكالا كثيرة من المقابلة والتكرار، ليس من أجل الموسيقى والشكل الجمالي فقط،ولكن في الوقت نفسه من أجل أن يضمن تتابع الأبيات و " يزيد من شدة إحساس المتلقي بالحالة الشعورية للذات المبدعة"[5] .وتمثيلا لذلك نستعرض هذه الأبيات من قصيدة "محمود درويش"[6]:

سيولدون

تحت الشجر

---

[1] . عبد الهادي ظافر، استراتيجيات الخطاب\ المرجع السابق ص493

[2]. ينظر: بنية التكرار في شعر أدونيس، د محمد مصطفى الكلاب، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد الثالث و العشرون العدد الأول ، كلية الآداب قسم اللغة العربية غزة ، فلسطين ،يناير 2015 ص70

[3] . المرجع نفسه ص72

[4] . المرجع نفسه ص 93

[5]. دمحمد مصطفى الكلاب. بنية التكرار في شعر أدونيس – المرجع السابق ص83

[6]. محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص436

وسيولدون

تحت المطر

و سيولدون

من الحجر

و سيولدون

من الشظايا

و سيولدون و يكبرون و يقتلون و يولدون و يولدون و يولدون...

نلاحظ أن الالتفات النصي يمارس حضورا فاعلا في أسطر القصيدة ،من خلال تكرار الشاعر للفعل المضارع (يولدون)، رغبة منه في تأكيد استمرارية الشعب الفلسطيني رغم القتل و القمع و التنكيل "و التكرار هنا يعمل على تكثيف معنى الولادة ، حتى بدت أنها ستكون من كل شيء ذكره الشاعر و لم يذكره، لهذا ترك النهاية مفتوحة بقوله يولدون ويولدون ويولدون..."[1]. وبهذا يكون الشاعر قد التفت بفعل الولادة إلى أشخاص و أجيال متجددة ستأتي، بنبرة المتيقن مما أعطى للوظيفة التأثيرية قوتها في نفسية المتلقي؛ حيث قام بتحفيزه وطمأنته أن القضية الفلسطينية لن تنتهي، و أن الشعب الفلسطيني ليس أشخاصا بعينهم ،بل هم تاريخ أمة و مستقبلها.و يقوم في الآن نفسه ببعث رسالة إلى المستعمر الصهيوني مفادها: أنه مهما قتل وسفك واستأصل سيأتي من ينتصر لوطنه ولشعبه ويقتلع جذوره من الأرض ؛وبهذا يمكن القول أن هذا الالتفات التكراري فجر طاقات تأويلية وإيحائية يمكنها أن تسهم في شحن المشاعر والأحاسيس الكامنة في نفسية المتلقي . خاصة لما تحمله القضية الفلسطينية من قدسية ومكانة في ذات الشاعر و المتلقي العربي المسلم . بحيث استطاعت أن تلامس وجدانه، وتحرك داخله ، بذلك الأمل وذلك اليقين الذي يؤمن بأن

[1] . فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش– المرجع السابق، ص91

القضية الفلسطينية لم تمت يوما ، و لن تموت؛ بل هي متجددة تعاد ولادتها مع ميلاد كل طفل فلسطيني جديد .

واستطاع الشاعر بهذا الالتفات الجمالي أن ينقل المتلقي إلى حالته الشعورية المفعمة بالأمل و الإصرار وهنا مناط الوظيفة التأثيرية على المستوى الوجداني له.

ومن المقاطع التي يبرز فيها التأثير الوجداني للتكرار نورد قول الشاعر "سميح القاسم"[1] الذي يقول فيه :

أطلع في الأمطار

أطلع في البرق الأزرق

في النسمة في الإعصار

أطلع من جرح فتحته قذيفة في صدر جدار

أطلع من عطش الآبار

أطلع من قنطرة صامدة

في وجه الريح

من لحمك....أطلع

من رعبك.....أطلع

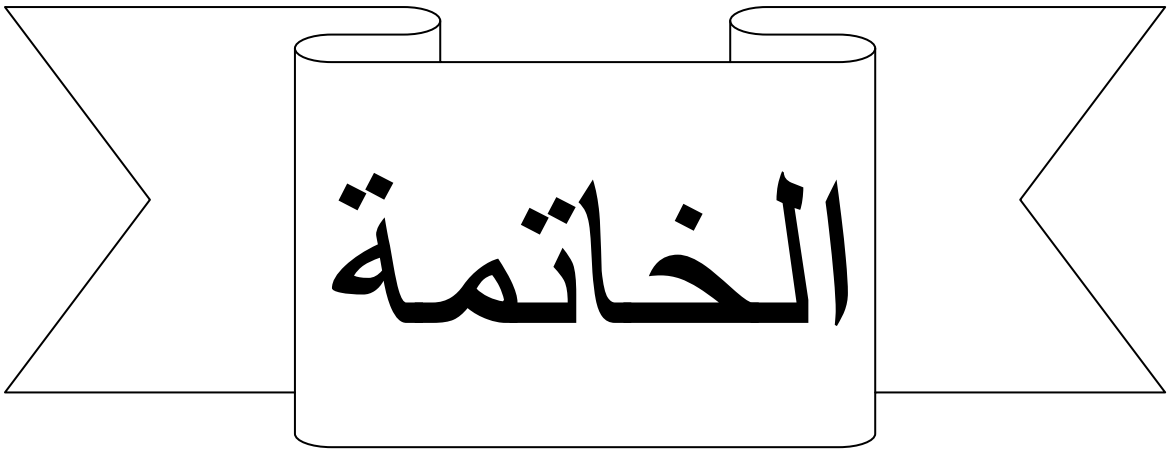
فبأي إله بهد اليوم تلوذ؟

حيث التفت الشاعر بالفعل المضارع (أطلع) في معظم أسطر القصيدة ، وفي كل مرة حمل معنى يدعم ما قبله، ويقوي دلالاته وطاقاته التأثيرية ، فهو بهذا الالتفات يحفز المتلقي

[1]. سميح القاسم، الديوان دار العودة ، بيروت الطبعة الأولى ،1987ص413

ويبث فيه روح العزيمة و المقاومة في نفسه، وفي نفس الوقت يصر على انتماءه لكل شبر في أرض بلاده (فلسطين) ويبث رسالة للمستعمر الصهيوني أنه سيكون كالكابوس له يطلع من حيث يدري ولا يدري ولن ينقذه منه أحد، فحقق الالتفات النصي الوظيفة التأثيرية على وجدان المتلقي حيث دفعته آلية التكرار إلى التفاعل مع الشاعر و الإحساس بما يرمي إليه.

وفي نهاية هذا الفصل نستطيع القول إن الالتفات النصي حقق الوظائف التواصلية المنوطة منه عبر آلياته، وقد تبين لنا هذا من خلال ما وقفنا عليه من نماذج شعرية بينت كلا من الدور التبليغي والجمالي والتأثيري الذي حققه الالتفات النصي.


الخاتمة

الخاتمة:

في ختام هذه الدراسة يمكن لنا الإشارة إلى أن اللسانيات النصية حقل واسع الدراسة،يمكن للدارس ان يطبقه على كل ما انجز من نصوص نثرية كانت أم شعرية .

كما يمكن لنا ان نعيد لذهن القارئ ـ من خلال ما تقدم ـ الدور الإبلاغي الذي ارتبط بالالتفات في الفكر البلاغي العربي القديم ، وكذا بالدور الانسجامي والتواصلي الجديد في المفهوم النقدي اللساني الحديث ؛ وقد تبين لنا من دراسة وتحليل النصوص الشعرية الحديثة، أن الالتفات بآلياته الثلاث يمثل الحزام الرابط بين حلقات النص، يشد عناصره ويربط أجزاءه بعضها ببعض.كما يمكن القول ـ بعد تناولنا لكثير من النماذج التطبيقية ـ أن التغيرات التي تطرأ على البنية الشكلية والدلالية للنص هي التي اصطلح على تسميتها التفاتا نصيا ، وأننا بعد دراستها وتحليلها أسفرت لنا عن النتائج الآتية :

1-ان الالتفات ليس مجرد مصطلح تم تبنيه وفق ما نظر إليه أهل البلاغة، وإنما هو عنصر فاعل في بناء النص، وأداة فاعلة في تحقيق الوظيفة التواصلية التي يصبو إليها منشئ النص الشعري، وبخاصة إذا ما كان هذا الأخير يتسم بالوحدة والتشظي في وحدته الموضوعية والبنائية.

2- كما يمكن له أن يؤدي الدور التأثيري في المتلقي، المبني على الأسس التركيبية والجمالية للأسلوب .

3-ان الالتفات النصي يمكن أن يلتمس عبر آليات ثلاث هي: التناص والتكرار والتغير في الإيقاع الموسيقي.

4-ان التناص بوصفه تغيير في بنية النص و التفاتا من نص إلى آخر يمكن أي يؤدي الوظيفة التماسكية داخل النسيج النصي .

5-كما يمكن له ان يؤدي كلا من الوظيفة التبليغية والجمالية والتأثيرية وما تحققه هذه الوظائف من تواصل.

6-ان التكرار ليس فقط أداة لاحمة في أجزاء النص ،يسهم في اتساقه، بل هو كذلك آلية من آليات الالتفات النصي يسهم في تجديد الدلالات و المعاني داخل القصيدة الواحدة .

7-كما يمكن له كذلك أن يؤدي الوظيفة التواصلية وما يتبعها من وظائف تبليغية وجمالية وتأثيرية.

8-أن التغير الإيقاعي في مقاطع القصيدة ينجم عن تغير الدلالات والوتيرة السردية في شكل منسجم داخل البنية النصية ، مما جاز عده آلية من آليات الالتفات النصي.

9-بإمكانه كذلك تأدية الوظيفة الجمالية بوصفها من متطلبات الوظيفة التواصلية.

تَوصلنا إلى هذه النتائج بعد تتبعنا لهذه الظاهرة في عدة نماذج من شعر الحداثة، أعانتنا على الإجابة عن إشكالية البحث، وإثبات مدى صحة الفرضيات التي قمنا بصياغتها في بدايته، هذا لأن الالتفات النصي جزء – كما توخينا – من مستلزمات النص بصفة عامة،والشعري منه بصفة خاصة، وشعر الحداثة منه على وجه الخصوص، لما له من طاقات تبليغية وجمالية وتأثيرية.

ويحتاج هذا المصطلح إلى أبحاث أخرى تنطلق من مداخل لسانية ونقدية مختلفة، لا تقتصر على منهج دون الآخر، لأن تأسيس هذه الظاهرة لسانيا كان من منطلقات بلاغية وأسلوبية،ليكون ركيزة ـ لها قيمتها ـ لدراسات أخرى في الساحة اللسانية، لأن الالتفات النصي أولا وأخيرا قيمة فنية تواصلية تسهم في البناء الكلي للنص، شأنه في ذلك شأن فروع اللسانيات النصية، لا يقل قيمة عن غيره مما يكسب النصوص جمالية وآلية في التعبير لكونه يحتوي آليات هي: التناص، والتكرار، والتغير الإيقاعي والتي تعتبر بدورها تقنيات شعرية مما لا يقوم شعر الحداثة إلا بها.

بالإضافة إلى هذا وذاك فإنه قد فتح الباب واسعا للدراسات اللسانية لتبني دراسة مصطلحات بلاغية,قصد تبيين دورها اللساني في بنية النص وجمالياته الأسلوبية. انطلاقا من كون النص.

امتدادا موسعا للجملة، أو هو عبارة عن جمل متتالية متآخية تنتهي في الأخير إلى هيكل واحد هو النص .

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أدعو الله تعالى أن يتقبل عملي هذا بقبول حسن وأن يجعله نافعا لي ولغيري ممن اتخذ طريق البحث والعلم سبيلا من الدارسين والباحثين، إنه كان بعباده خبيرا.

والله ولي التوفيق.

قائمة المصادر
و المراجع

قائمة المصادر و المراجـــع

1- القرآن الكريـــــــــم.

2- أبو هلال العسكري ،الصناعتان ،دار الكتب العلمية للنشر و التوزيع، 1989.

3- أحمد مطر ، ديوان لافتات(1) ، الكويت1984، الطبعة الأولى.

4- أحمد مطر ديوان لافتات (4) ، لندن 1984، الطبعة الأولى.

5- أدونيس ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة، بيروت،1988، الطبعة الأولى .

6- أنور الجمعاوي، استراتيجيات المحاججة في الخطاب السياسي،المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، مايو2013 .

7- بدر شاكر السياب ، الديوان ، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة ،بيروت، 2005.

8- تيزيفتان تردورولف و آخرون،في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي) ترجمة أحمد المدني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد العراق 1987.

9- الثعالبي فقه اللغة و أسرار العربية ، المكتبة العصرية،1999.

10- جمال مباركي التناص و جمالياته في الشعر المعاصر ،رابطة الإبداع الثقافية،2003 .

11- جميل عبد المجيد، البديع من الدرس البلاغي إلى الدرس اللساني الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998 .

12- حاتم عبد الحميد المبحوح ، التناص في ديوان لأجلك غزة، الجامعة الإسلامية بغزة ، رسالة ماجستار في الأدب و النقد 2010 .

13- حسن خمري، نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال) الدار البيضاء للعلوم ناشرون،2007 الطبعة الأولى.

14- حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية ، دار السلام للطباعة و النشر و التوزيع و الترجمة، الطبعة الأولى، 2010.

15- حمد بينيس الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاته ،ج3 الدار البيضاء دار توبقال للنشر 1985.

16- حميري عبد الواسع، الخطاب والنص، المفهوم ، العلاقة، السلطة،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 2008.

17- د محمد مصطفى الكلاب. بنية التكرار في شعر أدونيس، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد الثالث و العشرون العدد الأول ، كلية الآداب قسم اللغة العربية غزة ، فلسطين ، 2015 .

18- ديوان أبي سلمى (عبد الكريم الكرمي) ، الاتحاد العام للكناب الصحفيين الفلسطينيين ، دار العودة بيروت، 1989 .

19- ديوان عنترة بن شداد ،الطبعة الثالثة، دار صعب للطباعة و النشر بيروت 1980 .

20- ديوان لأجلك غزة جمع و تحقيق د موسى أبو دقة و د كمال النحال ، منشورات منتدى أمجاد الثقافي ، غزة ،2009 .

21- الرواشدة في الأفق الآدونيسي، دراسة في تحليل الخطاب دار السلام للنشر والتوزيع 2006، الطبعة الأولى.

22-الزاوي سارة ، جماليات التناص في شعر عقاب بلخير، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستار، فرع أدب جزائري حديث ، جامعة محمد بوضياف ، المسيلة ، 2007\2008.

23-الزركشي محمد بن بهاد، البرهان في علوم القرآن ، دار الحديث،2006.

24- سامي الدهان ، الشعراء الأعلام في سوريا ، دار الأنوار بيروت لبنان ،1996 الطبعة الثانية.

25- سليمان الأحمد، الإيقاع و دلالته في الشعر ، مجلة المنهل العدد 183 سنة 1995 السعودية .

26- سميح القاسم، الديوان ،دار العودة ، بيروت ،1987 الطبعة الأولى .

27- شكري الطوانسي ، مستويات البناء الشعري عند محمد ابراهيم أبو سنة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998.

28- صالح أبو إصبع ،الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ،وزارة الثقافة الفلسطينية .

29- صلاح عبد الصبور ، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1981.

30- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي الحديث، دار الشروق مصر القاهرة، 1998 الطبعة الأولى.

31-عادل عزت ، ثلاث قصائد، مجلة إبداع العدد 12، السنة الخامسة ، ديسمبر 1987.

32- عبد الحكم العلامي ، لا وقت يبقى ، القاهرة دار نجد ، سنة 1997.

33 -عبد الرحمن محمد القعود ، الإبهام في شعر الحداثة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون ، سلسلة عالم المعرفة ،الكويت مارس 2002.

34- عبد الناصر هلال ، الالتفات البصري قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع القاهرة 2010.

35- عبد الهادي ظافر، استراتيجيات الخطاب دار الكتاب العربية المتحدة ،سور الازبكية،2004 .

36- عبد الوهاب البياتي ، الديوان ج 1،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت 1998.

37- عدنان بن ذريل النص و الأسلوبة بين النظرية و التطبيق ، القاهرة ، دار سعاد الصباح ، 1993.

38- عز الدين ميهوبي، ديوان قرابين لميلاد الفجر ، قصيدة صحو 4 نوفمبر 2002.

39- فايز القرعان، تقنيات الخطاب البلاغي و الرؤية الشعرية،عالم الكتب الحديث أربد الأردن ، 2004 الطبعة الأولى.

40- فدوى طوفان ، على قمة الدنيا وحيدا ، بيروت ،1973.

41- فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، دار الفارس الأردن ، 2004 الطبعة الأولى.

42- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الأردن، 2003 الطبعة الأولى.

43- فولفاج هانييه مان وديتر فيهفرخ، ترجمة الدكتور سعيد حسن البحيري ،مدخل الى علم اللغة النصي،الشركة المصرية العالمية للنشر/ مكتبة ناشرون ، 1997 ،الطبعة الأولى.

44- فيصل الحولي، التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة ، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا لنيل شهادة الماجستير ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة 2011.

45- القزويني ،الإيضاح في علوم البلاغة دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع, 1971

46- مادة(لفت) في لسان العرب ، تاج العروس، القاموس المحيط

47- مجلة علوم اللغة العربية و آدابها ، جامعة الوادي ، مطبعة منصور العدد الرابع

48- محمد الأخضر الصبيحي ، مدخل الى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف ،الدار البيضاء، 2008 ،الطبعة الأولى

49- محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ،اتحاد الكتاب العرب ،2001

50- محمد عبد الرحمن ابراهيم الإعلامية أبعاده و أثرها في تلقي النص (دراسة تحليلية) بحث تكميلي لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية كلية معارف الوحي و العلوم الأنسانية ، الجامعة الإسلامية العالمية . ماليزيا 2007

51- محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، جامعة ميتشيغان،امريكا، 1998

52- محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة،الأمل للطباعة و النشر، سور الازبكية ، مصر، سبتمبر 1995، الطبعة الأولى

53- محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، دار العودة للطباعة و النشر بيروت ، 1994

54) محمود درويش، ديوان سرحان يشرب القهوة ، ج2 رياض الريس للأدب و النشر، بيروت لبنان ،2005م،الطبعة الأولى

55- محمود سليمان الهواوشة، أثر عناصر الاتساق في تماسك النص دراسة نصية من خلال سورة يوسف رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستار في النحو و الصرف قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة مؤتة 2008

56- مسعود وقاد ، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه قسم اللغة العربية و آدابها . جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011

57- نادر عبد الرحمن محمد الوقفي ، الإبلاغية في الشاهد البلاغي (تحليل و دراسة) رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه قسم اللغة العربية و آدابها جامعة مؤتة 2007

58- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الثامنة ، 1983، الطبعة الأولى

59- ياسر ذيب أبو شعيرة ، شعر عبد المنعم الرفاعي دراسة فنية، دار جليس الزمان للطباعة و النشر ، القاهرة 2001، الطبعة الأولى

الملخص

تتناول هذه الدراسة الالتفات في مفهومه اللساني ، عوضا عن مفهومه البلاغي المحصور في إطار الجملة فقط وما يطرأ عليها من تغيرات ، وانصراف من صيغة إلى أخرى، و من سياق إلى أخر. وذلك وفق ما تستوجبه الدراسات النصية الحديثة ، وما تهتم به من تتبع للتغيرات، التي يحدثها الشاعر في نصه، مما يوجب وجود الالتفات النصي، الذي يعنى بالبنية الكلية للنص، عنايته بالجملة في إطاره البلاغي القديم . وبعبارة أخرى فان الالتفات النصي ينجم جراء الحركة البنائية للنص، عبر التداخلات والتحولات التي يحتويها ، والتي بدورها تساهم في صناعة وتحقيق وظائفه التواصلية.

Cette étude traite ce qu'on appelle « el'iltifat » dans le sens linguistique, au lieu de son définition rhétorique confiné seulement dans le cadre de la phrase et tous ces modifications apportés, en passant d'une formule à une autre, et d'un contexte à un autre.

Et cela comme requis par les études textuels modernes, et ce qui l'intéresse de la suite des changements faite par le poète dans son texte ce qu'il doit exister le textuel « iltifat » qui signifie la structure totale du texte, soignant de la phrase dans son cadre d'ancien rhétorique.

D'autre terme, le textuel « iltifat » est un résultat en raison du mouvement constructivisme du texte à travers des interactions et des transformations qu'il contient qui à ses tour contribuent à la création et à la réalisation de ses fonctions de communication.

This study examines the **iltifat** in its lingual concept instead of its rhetorical concept, which is trapped about the sentence and its changes from format to another and from a context to another, as required by the modern textual studies and what it cares about tracking the changes caused by the poet in his/ her text which requires the existence of the script **iltifat** that cares about the overall structure of the text as well as its care about the sentence in its old rhetorical structure. In other words, the script **iltifat** is resulted by the Constructivism movement of the text throw what did the text contain from intersections and transformations which are as well contributed in making and achieving the communicative functions of the script **iltifat**.

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعـــــــات

الاهداء .....
التشكرات .....
المقدمة ..... أ- د
التمهيد : 8
أولا :مفهوم الالتفات: 8
1 ــ الالتفات في الدرس البلاغي: 8
2ـ الالتفات في الدرس الأسلوبي: 11
ثانيا:مفهوم النص: 13
ثالثا: الالتفات النصي: 14
1ـ آلياته: 16
2ـ وظيفته التواصلية: 17
الفصل الأول: آليات الالتفات النصي 21-50
المبحث الأول: آلية التناص: 21
المطلب الأول : المستوى الإفرادي: 22
المطلب الثاني: المستوى التركيبي: 25
المبحث الثاني: آلية التكرار: 34
المطلب الأول: الالتفات عبر المفردة : 35
المطلب الثاني: الالتفات عبر التكرار المركب: 37
المبحث الثالث: آلية تعدد الإيقاع الموسيقي: 41
المطلب الأول: الالتفات التفعيلي المقطعي: 42
المطلب الثاني: الالتفات المقطعي من الموزون إلى النثري: 48
الفصل الثاني: وظيفة الالتفات النصي التواصلية : 53-95
المبحث الأول: الوظيفة التبليغية: 54
المطلب الأول: المستوى الأفقي: 55
أ- آلية التناص 55
ب- آلية التكرار 58
المطلب الثاني المستوى العمودي: 61
أ- آلية التناص 62

ب- آلية التكرار 65
المبحث الثاني : الوظيفة الجمالية : 68
المطلب الأول :المستوى الإيقاعي: 68
أ- آلية التكرار 68
ب- آلية التغير الإيقاعي 69
المطلب الثاني: المستوى التركيبي: 71
أ- آلية التناص 72
ب- آلية التكرار 73
المطلب الثالث:المستوى الدلالي:..... 74
أ- آلية التناص 74
ب- آلية التكرار 77
ت- آلية التغير الإيقاعي 81
المبحث الثالث: الوظيفة التأثيرية: 83
المطلب الأول : المستوى الفكري:..... 84
أ- آلية التناص 85
ب- آلية التكرار 88
المطلب الثاني: المستوى الوجداني:..... 89
أ- آلية التناص 90
ب- آلية التكرار 92
الخاتمة:..... 97
قائمة المصادر و المراجع 101-106
الملخص..... 107
الفهـرس 109-110