وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح
ورقلـــــة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

بنْيَاتُ الأسلوبِ

في ديوان " تغريبة جعفر الطيار" ليوسف وغليسي

مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير

تخصُّص: بلاغة وأسلوبية

إعداد الطالب:
محمد العربي الأسد

إشراف الأستاذ:
الدكتور/ العيد جلُّولي

نوقشت علناً بتاريخ:2010/12/13م

أمام اللجنة المكونة من السادة:

أ. الدكتور: أحمد موساوي { جامعة قاصدي مرباح - ورقلة} ..... رئيساً

الدكتـــــور: العيد جلولي { // // // - // } ..... مشرفاً

الدكتـــــور: مالكية بلقاسم { // // // - // } ..... مناقشاً

الدكتـــــور : زغب أحمد { المركز الجامعي - الوادي } ..... مناقشاً

السنة الجامعية: 2009 / 2010م

الملخَّص:

تشهد الحركة النقدية العربية رواجاً غير مسبوق ــ في تاريخ النقد العربي ــ لمناهج نقدية حديثة، وفدت إلينا من الغرب، يتجلّى هذا الرواج في ذلك التهافت، من طرف الكثير من النقّاد في البلاد العربية، على هذه المناهج محاولين تطبيق آلياتها على النص الإبداعي العربي. يحدث هذا دون مراعاة للأبعاد الفكرية والفلسفية التي يتّكيءُ عليها كلٌّ من المنهج النقدي، والنص الإبداعي.

غير أنّ ثمة مَن يرى أنّ النصَّ الأدبي العربي يحتاج إلى منهج عربي أصيلٍ، لمعالجته ونقده مع الاستعانة بما هو صالح، من هذه المناهج النقدية الغربية الحديثة. وانطلاقاً من هذه النظرة، يبدو أنّ المنهج الأسلوبي يمكن أن يكون أداة صالحة لدراسة النص الأدبي العربي، على اعتبار أنّ الأسلوبية استفادت من الدرس البلاغي والنقدي القديم، واستفادت ـــــ كذلك ـــــ من الدرس اللغوي الحديث.

ورغم علمي المسبق بالصعوبات التي تعترض مسيرة الدراسة، في موضوع يتناول دراسة البنياتِ الأسلوبية لشعرٍ معاصَرٍ، إلاّ أنني آثرتُ مواصلة البحث والتنقيب، في كل أثر؛ من مصادر، ومراجع، ومخطوطات، وغيرها، أراه يقدّم إضافة لهذه الدراسة، حتى أُخرجها على الصورة التي تنال رضا قارئها، وهذا ما أرجوه، أو تُسهم ـــــ على الأقل ـــــ في وضع لبنة، في صرح البحث الأكاديمي، في الدراسات النقدية الأدبية الحديثة. وقد قادني كلٌّ ذلك إلى قراءاتٍ عديدة ومتعدِّدة، في أمهات الكتب ـــــ قديماً وحديثاً ـــــ من بلاغة ونحو وأسلوبية ونقدٍ، وغيرها، منها ما دوّنتُه في قائمة المصادر والمراجع، ومنها ما لم أدوِّنه، وقد أفدتُ منها جميعاً.

وبما أنّ موضوع البحث تحت عنوان "بنيات الأسلوب في ديوان تغريبة جعفر الطيار"، فإنني اخترت المنهج الأسلوبي الوصفي التحليلي، ليكون وسيلة لتطبيق أدواته الإجرائية على النصوص الشعرية، في هذا الديوان.

غير أنّ هذا لا يعني استبعاد المناهج النقدية الأخرى، فكنتُ ألجأُ ــ من حين لآخر ــ إلى بعض المناهج النقدية الأخرى، كالمنهج الإحصائي، أو المنهج الجمالي ــ مثلاً ــ كلّما تطلّبتِ الدراسة ذلك، هذا دون الخروج عن المنهج المختار.

وقد جاءت الدراسة موزَّعة على مدخل وثلاثة فصول وخاتمة، تناولت في المدخل إطلالة نظرية، تلقي الضوء على مفهوم الأسلوبية، كمنهج نقدي حديث. ولمّا كان موضوع الدراسة "بنيات الأسلوب في ديوان تغريبة جعفر الطيار"، فإنّ المقاربة الأسلوبية، تقتضي محاورة النص الشعري، من خلال مستوياته التي شَكلت سماتٍ أسلوبية بارزة، تنتظمها فصول الدراسة الثلاثة:

ففي الفصل الأول، تناولتُ " البِنْية الإيقاعية"، وفيه حرصتُ على استقصاء أهم مظاهر الإيقاع التي كشفتْ عن نفسها كسماتٍ أسلوبية بارزة ومحاورتها، كالوزن العروضي، وإنزياحات التفعيلة، والقافية، والروي، والعناصر المكمِّلة للتشكيل الموسيقي.

أما الفصل الثاني؛ فقد تناولتُ فيه البنية التركيبية؛ من دراسة للجملة الخبرية وأنواعها، إلى دراسة الجملة الإنشائية وأساليبها المختلفة. ثم دراسة البنية التركيبية، من خلال مظاهرها الأسلوبية المختلفة؛ كالتقديم والتأخير، والحذف، والتكرار، وغيرها من المظاهر التي تفصح دراستها عن جماليات النص الشعري، في هذا الديوان.

وفي الفصل الثالث تقصّيْتُ ــ بالوصف والتحليل ــ أبرزَ روافدِ الدلالة العامة للنصّ الشعري، كالمعجم، بحقوله الدلالية المختلفة، والرمز بأشكاله المتعدّدة، وطرق التوسّع اللغوي، والتناص بمظاهره المتنوعة.

أمّا الخاتمة، فكانت المصبَّ الذي حوى أهمّ النتائج المتوصَّل إليها، في هذا البحث المتواضع، وهي النتائج التي تؤكِّد على أن هذا الديوان يمثّل خطاب الأزمة التي عصفت بالجزائر، في نهاية القرن العشرين؛ أكان ذلك بغلبة الإيقاع الحزين المضطرب، أو التراكيب القلقة.

وما تجب الإشارة إليه ـــــ في هذه الدراسة ـــــ أنني اختصرتُ عنوان الديوان موضوع الدراسة، من "ديوان تغريبة جعفر الطيار" إلى "التغريبة"، في كثير من سياقات المتن؛ هذا لكثرة تردُّدِ هذا العنوان، وهو الاسم المختصر الذي يستعمله الشاعر نفسه، عند الحديث عن هذا الديوان.

وبقدر ما كانت رحلة البحث والتنقيب شاقّة، بقدر ما كانت تقابلها لذّة فكِّ بعض شفراتها، وإزالةغموض بعض طلاسمها التي قادتني إلى تدوين بعض نتائجها:

1 ـــــ إنّ ديوان "تغريبة جعفر الطيار" يُعدُّ ـــــ بحقٍّ ـــــ صورة صادقة لخطاب الأزمة التي عصفت بجزائر العقد الأخير، من القرن العشرين، بل يُعدُّ وثيقة تاريخية، لهذه الفترة من تاريخ الجزائر المعاصر.

2 ـــــ تُعدّ "التغريبة" نموذجاً للشعر المعاصر، في الجزائر والعالم العربي، في نهاية القرن العشرين؛ ذلك لِما ميّز هذا شعرها من حمله لقضايا الوطن، يشْدوها نغمٌ شجيٌّ، فاستحقّت القصيدة فيه أن تنال لقبَ "قصيدة القضية والنغم".

3 ـــــ إنّ تنوع روافد "الديوان" الثقافية يعكس غنى ثقافة الشاعر، وثراء مخزونه المعرفي.

4 ـــــ رغم تنوع المخزون الثقافي والمعرفي للشاعر، يظلّ منهلُ القرآن الكريم المعين السلسبيل الذي غرف منه الشاعر، فطــُبع به شعره.

5 ـــــ يمتلك الشاعر قدرة فائقة، على تطويع إيقاعه الشعري الذي يتجلّى فيما استحدثه من تفاعيل، لم يرخّصها العروض الخليلي، أو هي نادرة المجيء في الشعر العربي، ذلك من خلال:

أ ـــــ غلبة التفعيلة السالمة لــ (فاعلن)، وهذا يُعدُّ انزياحاً عروضياً؛ لأنّ الشائع عند العروضيين أنْ ترد (فاعلن) مخبونة (فَعِلن)، أو مشعّثة (فِعْلن)، ولا ترد سالمة.

ب ـــــ التوسُّع في (فاعلن) إلى (فاعلان)، وهذا اجتماع الخبْن مع التذييل، وهو نادر المجيء في الشعر العربي، في هذه التفعيلة.

ج ـــــ تحويل (فَعِلُنْ) إلى (فاعِلُ)، وهذا قبْضٌ؛ أي حذف الخامس الساكن، وهو ما لا يسمح به العروض الخليلي.

د ـــــ تحويل (مستفعلن) إلى (مستفعلُ)، وهذا كفٌّ؛ أي حذف السابع الساكن، وهو لا يقع في هذه التفعيلة.

هـــ ـــــ شيوع القافية المطلقة المجرّدة، وهذا توسُّعٌ عروضيٌّ، لأنّ معظم قوافي الشعر الحر تأتي مقيّدة مردفة.

وفي الأخير، لا أزعم أنني قد أتيتُ على كل شيءٍ، في هذه الدراسة، فذلك كمال، والكمال لا يكون إلاّ لله، سبحانه وتعالى، ولكنني أحسب نفسي قد وضعتُ لبنة في صرح هذا البناء،

وعلى أيِّ باحث آخر أنْ يضيف لبناتٍ أُخر، لاستكمال تشييد هذا البناء. وبعد هذا أرجو أن أكون قد وُفِّقْتُ في هذا البحث، فإنْ كان كذلك، فمن الله، وإنْ كان فيه نقصٌ أو تقصيرٌ، فحسبي أنني سعِيتُ واجتهدتُ.

والله الموفق إلى سبيل الرشاد.

الكلمات المفتاحية:

الأسلوبية، المنهج، البنية، النقد الأدبي، الإيقاع، التركيب، الحقل الدلالي، التناص.

Abstract:

This study focuses on the aesthetic dimensions of the poetic text through the collection of "Youcef Oughlissi" titled: "Taghribet Djaafar At-tayar" basing on its variety of stylistic structures and language behavior. To this end, we opted for the stylistic method, both descriptive and analytical, in order to apply it on the poetic texts contained in the collection in question.

We thought it useful to divide the work into four main parts:

- Introduction: It consists of a definition of stylistic criticism as an approach.
- Three chapters:

1.The first is based on the study of rhythmic form as rhythm, rhyme and sounds...

2.The second contains a study of syntactic structure starting with the declarative sentence and its various types, arriving at different styles of writing without forgetting to mention the stylistic forms such as deletion, duplication, permutation that the study allows to discover the beauty of the poetic text.

3.In the third chapter we focused on studying the semantic structure where we show the semantic derivations such as the encyclopedia with its various lexical fields and its various forms and methods of language deepening.

❖ The conclusion contains the results we have reached, namely:

a. The collection "Taghribet Djaafar At-tayar" is considered as an image that accurately reflects the discourse of crisis that rocked Algeria during the last decade of the twentieth century. More importantly, it is a historical document marking the modern history of Algeria.

b. This collection is also an example of contemporary poetry in Algeria as well as in the Arab world during the late twentieth century, for its support of the major concerns of the Arab nation.

c. The content of the collection in question once again shows the diversity, richness and knowledge of the poet in question.

d. Despite the diversity of cultural content, the fact remains that the poet was highly inspired by the Koran that is what gives specificity to his work.

e. This poet has a special ability that appears in the conception of the realization of poetic rhythm that was not allowed in the prosody of "El-Khalil".

Keywords:

Stylistic, approach, structure, literary criticism, rhythm, composition, semantic field, intertextuality.

Résumé:

Cette étude porte essentiellement sur les dimensions esthétiques du texte poétique à travers le recueil de " Youcef Oughlissi" intitulé : "Taghribet Djaafar At tayar" en se basant sur ses structures stylistiques diverses et son comportement langagier. A cet effet, nous avons opté pour la méthode stylistique à la fois descriptive et analytique afin de l'appliquer sur les textes poétiques contenus dans le recueil en question.

Nous avons jugé utile de scinder ce travail en quatre grandes parties :

- Une introduction : Elle consiste en une définition du concept stylistique, en tant qu'approche critique.

- Trois chapitres :

1.Le premier est basé sur l'étude de la forme rythmique comme le rythme, la rime et les sons…

2.Le deuxième contient une étude sur la structure syntaxique en commençant par la phrase déclarative et ses différents types, arrivant aux différents styles de la rédaction sans oublier de parler des formes stylistiques telles que la suppression, la répétition, la permutation dont l'étude permet de découvrir la beauté du texte poétique.

3.Dans le troisième chapitre nous nous sommes focalisés sur l'étude de la structure sémantique ou nous montrons les dérivations sémantiques telles que l'encyclopédie avec ses champs lexicaux différents et ses diverses formes ainsi que les méthodes d'approfondissement de la langue.

- La conclusion contient les résultats auxquels nous sommes arrivés, à savoir :

  a. Le recueil 'Taghrib djaafar atayar' est considéré comme étant une image qui reflète fidèlement le discours de crise ayant secoué l'Algérie durant la dernière décennie du vingtième siècle. Plus encore, il s'agit d'un document historique marquant l'histoire contemporaine de l'Algérie.

  b. Ce recueil est aussi un exemple de la poésie contemporaine aussi bien en Algérie que dans le monde arabe durant la fin du vingtième siècle, pour sa prise en charge des préoccupations majeures de la nation arabe.

  c. Le contenu du recueil en question montre une fois de plus la diversité et la richesse et le savoir du poète en question.

  d. Malgré la diversité du contenu culturel, il n'en demeure pas moins que le poète sait beaucoup inspiré du Coran ce qui a donné une spécificité à son œuvre.

  e. Ce poète possède une capacité extraordinaire qui apparait dans la conception de la concrétisation du rythme poétique qui n'était pas autorisé dans la prosodie d' « El Khalil ».

Mots Clés:

Stylistique, approche, structure, critique littéraire, rythme, composition, champ sémantique, intertextualité.

بسم الله الرحمن الرحيم

...رَبِّ اشْرَحْ لِى صَدْرِى وَيَسِّرْ لِي أَمْرِى

واحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِى يَفْقَهُواْ قَوْلِى.

سورة طه، الآيات: 25، 26، 27، 28.

إهداء

إلى أبنائي الذين نافسوني في الدراسة . . .

إلى أمهم التي تسعى وتجتهد لإشاعة جوّ الدراسة وطلب العلم . . .

إلى كل من قرأ بحثي . هذا . فأفاد أو نقد . . .

إلى كل هؤلاء جميعاً ، أهدي ثمرة جهدي هذا .

شكر وتقدير

عملاً بقوله ـ صلى الله عليه وسلم ـ : "لا يشكر الله من لا يشكر الناس" . أجد نفسي ملزماً بأن أتقدّم بجزيل الشكر وفائق التقدير، إلى الأستاذ المشرف "الدكتور العيد جلّولي" الذي تكرّم بقبول الإشراف على هذا البحث، وعلى ما أولانيه من رعاية كريمة، خلال كل مراحل إعداد هذا العمل. وقد لا أفشي سراً إن قلتُ: إنّ فكرة البحث مستوحاة من توجيهاته التي كنتُ أتلقاها منه أثناء فترة إختيار موضوع الدراسة.

كما أتقدّم بفائق الشكر والعرفان إلى كل من ساعدني على إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد، وأخص بالذكر أساتذتي الكرام بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة ورقلة، كما لا أنسى زملائي الطلبة على تقديمهم يد العون، بالنصيحة وإحضار المراجع و . . . ،

ولا يفوتني ـ هنا ـ أن أرفع خالص شكري، وعظيم امتناني إلى السادة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على تجشمهم عناء القراءة، والمساهمة في تصويب الخلل وتقويم العمل.

والله من وراء القصد.

المقدّمة:

تشهد الحركة النقدية العربية رواجاً غير مسبوق ــ في تاريخ النقد العربي ــ لمناهج نقدية حديثة، وفدت إلينا من الغرب، يتجلّى هذا الرواج في ذلك التهافت، من طرف الكثير من النقّاد في البلاد العربية، على هذه المناهج محاولين تطبيق آلياتها على النص الإبداعي العربي. يحدث هذا دون مراعاة للأبعاد الفكرية والفلسفية التي يتّكيءُ عليها كلٌّ من المنهج والنص الإبداعي.

غير أنّ ثمة مَن يرى أنّ النصَّ الأدبي العربي يحتاج إلى منهج عربي أصيلٍ، لمعالجته ونقده مع الاستعانة بما هو صالح، من هذه المناهج النقدية الغربية الحديثة. وإنطلاقاً من هذه النظرة، يبدو أنّ المنهج الأسلوبي يمكن أن يكون أداة صالحة لدراسة النص الأدبي العربي، على إعتبار أنّ الأسلوبية استفادت من الدرس البلاغي والنقدي القديم، واستفادت ــ كذلك ــ من الدرس اللغوي الحديث.

ورغم علمي المسبق بالصعوبات التي تعترض مسيرة الدراسة، في موضوع يتناول دراسة البنياتِ الأسلوبية لشعرٍ معاصَرٍ، إلاّ أنني آثرتُ مواصلة البحث والتنقيب، في كل أثر ــ من مصادر، ومراجع، ومخطوطات، وغيرها ــ أراه يقدّم إضافة لهذه الدراسة، حتى أُخرجها على الصورة التي تنال رضا قارئها، وهذا ما أرجوه، أو تُسهم ــ على الأقل ــ في وضع لبنة، في صرح البحث الأكاديمي، في الدراسات النقدية الأدبية الحديثة. وقد قادني كلٌّ ذلك إلى قراءاتٍ عديدة ومتعدِّدة، في أمهات الكتب ــ قديماً وحديثاً ــ من بلاغة ونحو وأسلوبية ونقدٍ، وغيرها، منها ما دوّنتُه في قائمة المصادر

والمراجع، ومنها ما لم أدوِّنه، وقد أفدتُ منها جميعاً.

وخلال رحلة البحث، والقراءات العديدة، حاولتُ أن أتلمّسَ الدراساتِ التي تناولتْ شعرَ "يوسف وغليسي"، أو أحدَ ديوانيْه الشعريين (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) و(تغريبة جعفر الطيار)، فلم أجد إلاّ دراسةً للباحثة "فوزية دندوقة"، بعنوان "الجملة في شعر يوسف وغليسي: دراسة نحوية أسلوبية"، وهي بحثٌ لنيل شهادة الماجستير بجامعة بسكرة، 2004/2003. والحقيقة ــ من وجهة نظري ــ أنّ هذه الدراسة لا تتطابق مع عنوانها، فهي دراسة نحوية أكثر منها أسلوبية، إلاّ ما عرضتْ له الباحثة، في الفصل الثالث الذي حمل عنوان "ظواهر أسلوبية في شعر وغليسي"، وهي لفتاتٌ ــ إن جاز هذا التوصيف ــ لبعض الظواهر الأسلوبية.

كما تجدر الإشارة إلى تلك الترجمة الموجزة التي دوّنها الدكتور "عبد الملك مرتاض"، في كتابه "معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين" عن الشاعر يوسف وغليسي، وممّا قاله عنه: "والذي قد يُلاحَظ من الوجهة النسْجية أننا أمام شاعر يشي بفحولة كامنة مبكرة، وينبئُ بجزالة شعرية واعدة؛ فلغة يوسف وغليسي فخمة عالية وإيقاعه رصين متين"[1].

وبما أنّ موضوع البحث تحت عنوان "بنيات الأسلوب في ديوان تغريبة جعفر الطيار"، فإنني اخترت المنهج الأسلوبي الوصفي التحليلي، ليكون وسيلة لتطبيق أدواته الإجرائية على النصوص الشعرية، في هذا الديوان.

[1] ــ عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة ــ الجزائر، 2007، ص: 594.

غير أنّ هذا لا يعني استبعاد المناهج النقدية الأخرى، فكنتُ ألجأُ ــ من حين لآخر ــ إلى بعض المناهج النقدية الأخرى، كالمنهج الإحصائي، أو المنهج الجمالي ــ مثلاً ــ كلّما تطلّبتِ الدراسة ذلك، هذا دون الخروج عن المنهج المختار.

وقد جاءت الدراسة موزَّعة على مدخل وثلاثة فصول وخاتمة، تناولت في المدخل إطلالة نظرية، تلقي الضوء على مفهوم الأسلوبية، كمنهج نقدي حديث. ولمّا كان موضوع الدراسة "بنيات الأسلوب في ديوان تغريبة جعفر الطيار"، فإنّ المقاربة الأسلوبية، تقتضي محاورة النص الشعري، من خلال مستوياته التي شَكلت سماتٍ أسلوبية بارزة، تنتظمها فصول الدراسة الثلاثة:

ففي الفصل الأول، تناولتُ " البِنْية الإيقاعية"، وفيه حرصتُ على استقصاء أهم مظاهر الإيقاع التي كشفتْ عن نفسها كسماتٍ أسلوبية بارزة ومحاورتها، كالوزن العروضي، وإنزياحات التفعيلة، والقافية، والروي، والعناصر المكمِّلة للتشكيل الموسيقي.

أما الفصل الثاني؛ فقد تناولتُ فيه البنية التركيبية؛ من دراسة للجملة الخبرية وأنواعها، إلى دراسة الجملة الإنشائية وأساليبها المختلفة. ثم دراسة البنية التركيبية، من خلال مظاهرها الأسلوبية المختلفة؛ كالتقديم والتأخير، والحذف، والتكرار، وغيرها من المظاهر التي تفصح دراستها عن جماليات النص الشعري، في هذا الديوان.

وفي الفصل الثالث تقصّيْتُ ــ بالوصف والتحليل ــ أبرزَ روافدِ الدلالة العامة للنصّ الشعري، كالمعجم، بحقوله الدلالية المختلفة، والرمز بأشكاله

المتعدّدة، وطرق التوسّع اللغوي، والتناص بمظاهره المتنوعة.

أمّا الخاتمة، فكانت المصبَّ الذي حوى أهمّ النتائج المتوصَّل إليها، في هذا البحث المتواضع.

وما تجب الإشارة إليه ــ في هذه الدراسة ــ أنني اختصرتُ عنوان الديوان موضوع الدراسة، من "ديوان تغريبة جعفر الطيار" إلى "التغريبة"، في كثير من سياقات المتن؛ هذا لكثرة تردُّدِ هذا العنوان، وهو الاسم المختصر الذي يستعمله الشاعر نفسه، عند الحديث عن هذا الديوان.

وبعد هذا فإنني آملُ أن يسُدَّ عملي هذا نقصاً في هذا النوع من الدراسات، وأن يكون عوناً لغيري من الباحثين فيه مستقبلاً، وحسبي أنني مهّدتُ الطريق لهم، وأخلصت النية في العمل، فإن أصبتُ الهدفَ، فذلك ما أرجوه، وإن قصّرتُ ــ في نظر الآخرين ــ فحسبي أنني اجتهدتُ وسعِيتُ.

وفي الختام، أجدِّدُ خالصَ الشكرِ وفائقَ التقديرِ، للأستاذ المشرف الدكتور "العيد جلّولي" الذي وجدتُ فيه ــ خلال مسيرة هذا البحث ــ الموجِّهَ المرشدَ والناصحَ المخلصَ. كما أتوجّه بشكري للسادة أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل، على تكرّمهم بقراءة البحث، والمساهمة في تصويب خلله، وتقويم زلله، فجازاهم اللهُ ــ جميعاً ــ خيرَ الجزاءِ.

شلغوم العيد في: 2010/02/20م

محمد العربي الأسد .

المدخل

الأسلوبية: المفهوم والمصطلح

1- حول الأسلوب:

جاء في لسان العرب، في مادة "سلب"، يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب: الطريق، والوجه، والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء.. ويجمع أساليب، والأسلوب: الفن، يُقال أخذ فلان في أساليب من القول: أي في أفانين منه.

هذا في اللغة، أما في الإصطلاح، يكفي أن نطَّلع على ما ذهب إليه محمد عبد المطلب، في كتابه "البلاغة والأسلوبية"، فبعد أن عاد إلى تعريف اللغويين العرب القدامى لكلمة "أسلوب"، وإلى اختلافاتهم في ذلك، "فبعضهم يربطه بمفهوم الصياغة كما قال الجاحظ، وبعضهم يربطه بالنظم كما فهموه من عبد القاهر، وبعضهم يبتعد عن هذا وذاك ويصله بما عرفوه من مباحث الأسلوب عند أرسطو"[1]. ثم يضرب مثالاً بما ذهب إليه أحمد الشايب في كتابه "الأسلوب" الذي لم يصل ــ فيه ــ إلى مفهوم واضحٍ محدَّدٍ، "ممّا جعله يقدِّم عدة تعريفاتٍ لا تعريفا واحداً"[2]. ويصل في النهاية إلى مفهوم للأسلوب، تصوّره يتّضح في بعديْن: البعد المادّي الذي ارتبط بمعنى الطريق الممتد، أو السطر من النخيل، ... والبعد الفني

[1] ـ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون ـ بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ـ القاهرة، 1994، ط1، ص: 31.

[2] ـ المصدر نفسه، ص: 108.

الذي ارتبط بمعنى أساليب القول وأفانينه، كأن تقول: سلكتُ أسلوب فلان: أي طريقته وكلامه على أساليب حسنة، ثم يعلِّق على ذلك، بقوله: "ولعل المعنى الاصطلاحي لم يبعد كثيراً عن هدا المفهوم اللغوي، إن لم يطابقه"[3].

أما عند اللغويين الغربيين، فالأمر أكثر تعقيداً، في فهمهم لكلمة "أسلوب"، إذ جاء في كتاب "نحو نظرية أسلوبية لسانية" لصاحبه "ويلي ساندرس" (Willy Sanders)، حيث ذكر ما يقارب ثلاثين (30) تعريفاً للأسلوب، وهذا ما أشار إليه "صلاح فضل" بقوله: "فليس هناك تعريف واحد للأسلوب يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع، ولا نظرية يُجمع عليها الدارسون في تناوله. وقد أدى هذا إلى أن يقدم كثير من الباحثين في مقدمة كتبهم لعلم الأسلوب بعرض مجموعة من التعريفات تصل في بعض الأحيان إلى نيّف وثلاثين تعريفاً"[4]. وقد زاد الاهتمام بدراسة الأسلوب ــ في أوروبا ــ منذ ثورة الدرس اللساني على يدي (دو سوسير f.de saussure) مطلع القرن العشرين، وكان لهذا الاهتمام أن استقل البحث الأسلوبي عن الدرس اللساني، فيما بعد.

2ـ حول الأسلوبية

أ ــ المفهوم والمجال: إذا كان مصطلحُ "الأسلوب" أسبقَ، في الظهور منذ قرون خلت، فإنّ مفهوم "الأسلوبية" قد ارتبط بالدراسات اللغوية منذ نشأتها، بعد الثورة

[3] ـ المصدر السابق، ص: 10.

[4] ـ صلاح فضل، علم الأسلوب ـ مبادئه واجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص: 95..

التي طرأت على الدرس اللساني الحديث، على يد(دو سوسير f.de saussure)، في بداية القرن العشرين، في أوروبا.

ولو حاولنا تقديم مفهوم لــِ "لأسلوبية" بصورة محدَّدة ودقيقة، لما أمكننا ذلك بسهولة، ويسر، هذا ما يشير إليه الباحث "جوزيف ميشال شريم"، في جوابه عن سؤال: ماهي الأسلوبية؟ "وقد يتوهم أحدهم أننا لم نلق جواباً. بل على العكس فقد كانت الأجوبة بالعشرات حتى كدنا أنْ نضيع في خضم هذا البحر الواسع"[5].

وعُرفت دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي بالأسلوبية؛ وهي "علم يهدف الى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكيله وإبراز العلاقات التركيبية لعناصره اللغوية"[6]. ولم يعرف أي حقل معرفي غزارة البحث والدراسة، مثلما عرفته الأسلوبية، الى درجة صار من الصعب حصرها؛ وهذا لاختلاف نظر النقاد والباحثين للدرس الأسلوبي، حتى صارت ــ هناك ــ أسلوبيات، وليس أسلوبية واحدة، وتعدّدت اتجاتها؛ فمنها؛الأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية البنيوية، والأسلوبية الفردية (النفسية)،...

والأسلوبية البنيوية "هي أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعاً الآن ــ وعلى نحو خاص فيما يترجم إلى العربية أو يُكتب فيها عن الأسلوبية الحديثة ــ وهي تعدُّ امتداداً متطوراً لمذهب بايي قي الأسلوبية الوصفية، وكذلك تعدّ امتداداً لآراء دو سوسير"[7].

[5] ـ جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1987، ط2، ص: 7.

[6] – نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج 1، د ت، ص: 239.

[7] ـ أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب ـ القاهرة، د ط، دت، ص: 33.

كما يجدر بنا أن نحدد مجال البحث الأسلوبي الذي يشيراليه الباحث نور الدين السد بقوله: " فإن الأسلوبية تهدف الى دراسة النص كظاهرة لغوية، وكنظام اشاري يتضمن أبعادا دلالية، فهي لاتدرس جانبا فيه دون جانب آخر، وانما تدرس كل مكونات النص من أصغر وحدة لغوية فيه الى أكبر وحدة لغوية فيه، مع محاولة ادراك الأبعاد الدلالية التي تتضمنها السياقات المنزاحة عن مرجعيتها اللسانية".[8] وفي نفس السياق، يحدد الدكتور عبد السلام المسدي مجال البحث الأسلوبي بقوله: "فالأسلوبية تعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة ابلاغ عادي الى أداء تأثير فني"[9]. وهكذا هو الحال عند أقطاب الأسلوبية الغربيين، فإنّ ميدان المباحث الأسلوبية هو اللغة أولا وقبل كل شيء، من أكبر وحدة الى أصغر وحدة، على عكس ما يبحث فيه النقد من مجالات خارج النص الأدبي .

وفي عرف الكتاب والشعراء، أن مزية التفرد والتميز إنما تكمن في الأسلوب وحده ، ومعنى هذا هو التأكيد على الصلة الوثيقة، بين الأسلوب والأدب، وبالتالي بالنقد. ولما كانت الصلة بين الأسلوب والنقد على هذه الصورة، فان الأسلوبية هي أداة التعامل مع الأسلوب، كي نسبر أغواره لاكتشاف مافيه من جمال فني، ومقدرة على التعبير عن الأفكار والأحاسيس؛ أي جماليات النص الأدبي، ومن هنا كانت المباحث الأسلوبية هي وسيلة ادراك هذه الجماليات، بإبعادها اللغوية، والدلالية الأخرى.

[8] -- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب- ج1،ص 18

[9] -- المصدر السابق، ص15.

ب ــ الأسلوبية في الأدب العربي: أما في العالم العربي فلم يبدأ الاهتمام الحقيقي بالدرس الأسلوبي إلاّ في العقود الأخيرة من القرن العشرين، على أيدي نخبة من اللسانيين والنقاد، من أمثال : أحمد الشايب، وأمين الخولي، وشكري عياد، وعبد السلام المسدي، وصلاح فضل، ومحمد الهادي الطرابلسي، وغيرهم كثر.

وتعتبر دعوة "أحمد الشايب" و"أمين الخولي"، في النصف الثاني من القرن العشرين، إلى التجديد في البحث البلاغي العربي بناءً على مفهوم الأسلوب، تعتبر هذه الدعوة بداية الدرس الأسلوبي الحديث، في النقد الأدبي العربي الحديث

والمتفحص لهذه الدراسات، يدرك أنها ربطت بين مفهوم الأسلوب وصلته بالأدب، وهذا ما أشار اليه محمد عبد المطلب بقوله:" فلايمكن لباحث أومتذوق، أوناقد أن يتصور وجود أدب بلا أسلوب؛ مما يؤكد ــ من وجهة نظرنا ــ اتصال البحث الأسلوبي بالأدب، ومن ثم يدعونا ذلك الى القول بأنه ثمة اتصال أكيد بين الأدب والأسلوب في النقد الأدبي"[10].

لقد تأثر النقد العربي الحديث بالنقد الغربي، بل يكاد يكون تابعا له، في بعض الأحيان، كما حاول مواكبة هذه الاتجاهات النقدية االغربية الحديثة، من خلال ترجمة الدراسات النظرية، وقليلاً ما قام بتطبيقها بالصورة السليمة والموضوعية على النصّ العربي.

ونتيجة لهذا التأثر، زاد الاهتمام بالدرس الأسلوبي في النقد العربي كثيرا، ويتجلى ذلك الاهتمام، من خلال الدراسات الأسلوبية في النقد، اذ نجد في أغلب ما كتب هؤلاء النقاد مباحث وفصولا عقدت لعلاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي، مثلما هو

[10] – محمد عبد المطلب،البلاغة والأسلوبية، ص:351.

عند "محمد عبد المطلب"، في كتاب "البلاغة والأسلوبية" وعند "يوسف أبو العدوس" في كتابه "الأسلوبية، الرؤية والتطبيق"، بل هناك من أفرد كتابا خاصا، كالباحث "شكري عياد" في كتابه "اتجاهات البحث الأسلوبي" الذي أشار فيه الى أهم أقطاب الأسلوبية في البلاد العربية ــ وهم كثر، ولهم الصدارة في هذا المجال ــ ومساهماتهم في إرساء معالم الأسلوبية في النقد الأدبي العربي.

ورغم سبق الأسلوبية الغربية، فإنّ بعض الدارسين العرب يذهب إلى القول بأنّ الأسلوبية الغربية ما هي إلاّ امتدادٌ لتلك الجذور والأصول في الموروث العربي، في كتب اللغة والبيان والبلاغة، وفي كتب الإعجاز التي تناولت النصّ القرآني وإعجازه. "والحق ان أوضح جهود القدامى يمكن عدّها اسلوبية تنسجم مع دراسة النصّ العربي الإسلامي يمكن تسميتها بالاسلوبية الاسلامية ولاسيما لدى علماء إعجاز القرآن فقد استعملوا مصطلح (الاسلوب) في بحوثهم حول إعجاز القرآن ويدل لديهم: "على الطرق المختلفة في استعمال اللغة على وجه يقصد به التأثير."[11].

[11] ـ حسن منديل العكيلي، مقال منشور على شبكة النبأ المعلوماتية، ينظر الرابط التالي:
http://www.annabaa.org/nbanews/2009/03/291.htm

الفصل الأول

البنية الإيقاعية

أولاً: الوزن العروضي

تَوطئة:

العروض هو ميزان الشعر، أو هو علم موسيقى الشعر، وذلك لما له من صلة بالموسيقى عامة؛ إذ إن هذه الصلة تتمثل في الجانب الصوتي، حيث إذا كان العروض يقوم على أساس تقسيم البيت الشعري إلى وحدات إيقاعية، ويسميها العروضيون "تفعيلات" وهي مقاطع صوتية مخصوصة، فإن الموسيقى ـ كذلك ـ تقوم على تقسيم الجمل إلى مقاطع، تختلف طولاً وقصراً وفق وحدات صوتية على نسق معين. وهذه الوحدات الصوتية (مقاطع الجمل) في الموسيقى، تقابل التفعيلات في الوزن العروضي، في الشعرالعمودي، أوالتفعيلة المكررة، في السطر الشعري في القصيدة المعاصرة. وما هذه المقاطع الصوتية المخصوصة إلاتمثيل لذلك التساوق بين حروف اللفظة، وبراعة إيقاعها.

وفي البداية يجب التفريق، بين الوزن العروضي والإيقاع الشعري؛ إذ كثيراً ما يتداخل هذان المصطلحان، حيث يكون الإيقاع الشعري هو الوزن العروضي، كما ضبطه الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت: 170هـ)، "فقد استطاع

أن يضبط هذا الإيقاع في تفاعيل وأوزان سمّاها بحورًا"[12]، إذْ " أنَّ أهل العَرُوض مجمعون على أنه لافرق بين صناعة العَرُوض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"[13].

أما الشاعرالمعاصر، فقد ميّز بيْن الوزن والإيقاع، "فالوزن ينحصرفي كمٍّ محدودٍ متساوٍ من التفعيلات، أما الإيقاعُ فمتّسعٌ لإنه إشعاعٌ من الظلال النفسية التي أضافها الشاعر على لغته فيأتي مشرباً بلون الانفعال وبجرس الأصوات وعلاقات الجمل وكمِّ التفعيلات ومخارج الحروف والأساليب اللغوية والبلاغية المتعددة في القصيدة"[14]. ذلك لأنّ الإيقاع يشمل الوزن واللحن (التنغيم الصوتي) وما يحدث بينهما من انسجام، فالوزن العروضي، لايهمه من النظم إلاّ تساوي الوحدات العروضية (التفعيلات) المكوَّنة من الحركات والسكنات، إذ يمكن أن نساوي بين كلمتيْ "**نِيرٌ**" و"**نارٌ**"عروضياً، فكلاهما تعادل تفعيلة (فِعْلُنْ)، ولكن من الصعب أن نساوي بينهما من حيثُ الوقع، فالرّاء في الأولى مرققة وفي الثانية مفخّمة، وكذلك صوت النون، ومن هنا " إنّ الإيقاعَ كيانٌ نصيٌّ معارضٌ للوزن الذي هونظامي، فالإيقاع هو المتغير والوزن هوالثابت"[15]. وقد يكون الإيقاع في غير الشعر، ولكنّه بالشعرألصق.

ولا أزعم أنّني توصّلتُ – في هذه الدراسة - إلى مفهوم واضحٍ محدَّدٍ للإيقاع؛ وذلك "إنّ الإيقاع بوصفه نظاماً، ما يزال يفتقد في طروحات الكثيرمن

[12] -- عبدالرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد ـ دمشق، ط2،1989، ص:44.

[13] -- السيوطي، المزهرفي علوم اللغة وأنواعها، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط2، ج2، 1987، ص: 470.

[14]ـ كاميليا عبدالفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دارالمطبوعات الجامعية- الإسكندرية، 2006، د.ط، ص:624.

[15]-- .محمد صابرعبيد، القضيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،منشورات اتحادالكتاب العرب ـ دمشق 2001ص:23، ينظر الرابط التالي: -http://www.awu-dam.org/book/01/study01/101-m-s/ind-book01 sd001.htm

النقاد إلى الدقة والشمول والتحديد، ويبدوأنه لن يكتسب وضوحاً مرموقاً في القريب العاجل لما يحيط به من غموضٍ مفهومي ناتجٍ عن اختلاف وتباين النظرالنقدي فيه"[16]. وكل ما توصلتْ إليه الدراسة هو تصور مفهومي حول الإيقاع، يساعدعلى دراسة البنية الإيقاعية، في ديوان "تغريبة جعفرالطيار" **ليوسف وغليسي**.

ودراسة البنية الإيقاعية، تعني دراسة الموسيقى بنوعيْها، الدّاخلي والخارجي، أوكما يسميها البعض، موسيقى الإطاروموسيقى الحشو، وما يتّصل بهما من بُنى مكمِّلة للتشكيل الموسيقي؛ كبنية التدوير والتكرار والمزاوجة الموسيقية...

ولمّا كان ديوان" تغريبة جعفر الطّيار" **ليوسف وغليسي**، تتأسّس القصيدة فيه على بنية شعرالتفعيلة، فإنّ دراسة البنية الإيقاعية تشكل أهمَّ سماته الأسلوبية؛ ولذا فإنّنا نتناول ـ في هذا الفصل ـ المباحث التالية:

1 – البحرالشعري:

البحرالشعري، هوذلك التشكيل الزماني للنص الشعري،"والمقصود بالتشكيل الزماني في الشعر هو كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة."[17] من وزن وإيقاع وصورة موسيقية، ولمّا كان البحر الشعري عبارة عن قوالب ناجزة، سارت في إطارها القصيدة التقليدية، حيث أنه "عرف الشعرالعربي القديم الأوزان ولم يحفل بالإيقاع."[18] فإنّ القصيدة الجديدة، التي تتأسس على الإيقاع الذي هوأحدأهم مكوّناتها، قد تجاوزت هذا الإطار الملزم للصورة الكاملة للبحر، في الشعر العمودي

[16]-- المصدر نفسه، ص:18.

[17] - عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية-القاهرة،1994، ط5، ص: 46.

[18] - المرجع نفسه، ص: 46.

ـ من وزن، وقافية، ورويّ ـ إلى فضاءٍ أرحبَ؛ فعدّدت التفعيلات ونوّعت القوافي وذلك أنّ"الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أوالشعورية التي يصدر عنها الشاعر. فالقصيدة في هذا الإعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثةً نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعروالأحاسيس المشتتة"[19].

والشاعر حين يعبّر عن نفسه، يختار ـ من الوحدات الإيقاعية ـ مايراه مناسباً لحالته الشعورية، بل حالاته الشعوريّة المختلفة؛ وهذا ما لاتفي به القصيد القديمة؛ لأنها وحدة موسيقية متكررة، حيث " إنَّ الوزن في شكله الأساسي المجرد هو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص"[20]. في كل مستوياتها؛ الصوتية، والدلالية، والتركيبية، وبهذا يمكن القولُ: إنَّ الإيقاع " يتدخل في العمل الشعري تدخُّلا مباشرا وتفصيلياً ليسهم مع العناصر المكمّلة الأخرى في منح هذا العمل هويته وماهيته الإبداعية"[21].

ووفق هذا المفهوم المعاصر، تتأسَّسُ مجموعة "تغريبة جعفر الطيار" للشاعر **يوسف وغليسي**، التي تتألف من ثمانيَ عشرةَ(18)قصيدةً، منها(14) حرّةً خالصةً؛ تتخذ "التفعيلة" وحدة قياس صوتية – وسألتزم مصطلح الشعر الحر بدل شعر التفعيلة؛ كي لاتتداخل المفاهيم، واستئناساً بما شاع مِن تسميّةٍ على هذا النمط مِن الشعرالذي كانت بدايته أواخر أربعينيات القرن العشرين ـ وثلاث (03) قصائد من الشعر العمودي، وقصيدة واحدة (01) ذات تداخل شكلي (شعر حر + شعر عمودي)، وقد تراوح حجم هذه القصائد بين الطويلة جدّاً، كقصيدة "تجلّيات" إذ بلغ عدد أسطرها (214) سطراً، وقد غلب على أكثرها ما يسمّيه مؤلّفها (قصيدة

[19] - المرجع نفسه، ص:55،56.

[20] -- محمد صابرعبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص:9.

[21] -- المرجع نفسه، ص: 21.

الومْضة) إذ لم تتجاوزقصيدتا "جنون" و"خوف" الخمسة أسطر فقط، وهي ـ والحال هذه ـ أشبه بالتوقيعات، كما يسمِّيها الدكتورعزالدين اسماعيل، "وأنْ نسمي كل مجموعة من السطور لها طبيعة ملتحمة توقيعة sone"[22].

ولاستكناه تمظهرات البِنْية العروضية المتولّدة عن البحور الشعرية المستخدَمة في هذه المجموعة، نبدأ بتصنيفها، من خلال جداول، على النحو التالي:

القصائد العمودية: (جدول رقم 01)

ت	القصيدة	تفعيلتها	بحرها	عدد الأبيات
01	حور ية	مستفعلن/فاعلن	البسيط	07 أبياتٍ
02	إلى أوراسية	مستفعلن/فاعلن	البسيط	06 أبياتٍ
03	خرافة	متفاعلن	الكامل	06 أبياتٍ

القصائد الحرة: (جدول رقم 02)

ت	القصيدة	تفعيلتها	بحرها	عددالأسطر
01	تجليات نبي سقط من الموت سهواً	فاعلن	المتدارك	214سطراً

[22] -- عزالدين اسماعيل، الشعرالعربي المعاصر، ص:89،90.

02	تغريبة جعفر الطيار	متفاعلن	الكامل(شعرحر+عمودي)	154سطراً+07أبياتٍ
03	يسألونك	فاعلن	المتدارك	17 سطراً
04	لا	فاعلن	المتدارك	06 أسطرٍ
05	جنون	فاعلن	المتدارك	05 أسطرٍ
06	خوف	متفاعلن	الكامل	05 أسطرٍ
07	حلول	فعِلن	الخبب	08 أسطرٍ
08	تساؤل	فعولن	المتقارب	07 أسطرٍ
09	لافتة لم يكتبها أحمد مطر	فعِلن	الخبب	07 أسطرٍ
10	غيـــــم	فعولن	المتقارب	06 أسطرٍ
11	إعصار	فعِلن	الخبب	06 أسطرٍ
12	غربــة	فعِلن	الخبب	06 أسطرٍ
13	قدر	متفاعلن	الكامل	06 أسطرٍ
14	مذكرة شاهدالقرن	فاعلن	المتدارك	05 أسطرٍ
15	ســـــلام	فعولن	المتقارب	22 سطراً

ومن خلال قراءة أوّلية لهذين الجدولين، يتضح الإطار الموسيقي الذي تنتظم داخلَه قصائدُ هذه المجموعة، وهو إطار البحور الصافية، ذات النمطية الحرة - في أغلبها- التي تتأسس على تفعيلة واحدة، تتكرر مشكلة إيقاعاً خاصّاً، يتساوق والدفقاتِ الشعوريّة للشاعر، ويمنحه حرية التعبير عن خلجات النفس، تنسجم مع الامتداد الطبيعي لهذه الدفقات الشعورية التي يتولّد عنها تنوعٌ في عدد التفعيلات "وهذا التنوع في عدد التفعيلات يمنح القصيدة طعماً خاصّاً ويبعد القارئ عن الإحساس بالملل الذي يتأتى من رتابة الإيقاع عند تساوي التفعيلات...يضاف إلى ذلك أنّ هذا التنوع يوفر عذوبةً موسيقيةً تتوافق مع الدفقة الشعورية، بشكل ينسجم مع القافية"([23]). وليس معنى هذا أنَّ الإيقاع محصورٌ في تكرار وحدة التفعيلة، أوفي القوافي عند نهايات الأسطر والجمل الشعرية، إنما الإيقاع – وفي الشعر

[23] -- يوسف أبوالعدوس، الأسلوبية :الرؤية والتطبيق، دارالمسيرة-عمّان، ط1، 2007، ص:262.

خاصة – هو "إعادة تنظيم العناصر الصوتية في القصيدة يخلق تكراراً منتظماً لها في الزمن، أي أنه يخلق نظاما صوتياً جديداً أسميناه الإيقاع"[24]. وذلك أنَّ موسيقى الشعر - في نظر الشاعر المعاصر- ينبغي أن تكون انعكاساً للحالات الانفعالية عند الشاعر، وما تقتضيه الدفقة الشعورية.

كما يبيّن الجدولان أنَّ ثمة أربعَ عشرةَ (14) قصيدة اتخذت نمط الشعر الحر الخالص، وأنّ قصيدة واحدة (01)، جرت فيها مواشجة شكلية؛ أي تداخل فيها الشعرُ العمودي مع الشعر الحر، وهي قصيدة "تغريبة جعفرالطّيار"، وقد لاتُعدُّ هذه المواشجة ذات دلالة كبيرة، إذا ما قيست أبياتُها السبعة العمودية بأسطرها البالغ عددُها (154) سطراً، أما حظُّ الشعر العمودي، فلم يتجاوز ثلاثَ قصائدَ، مثلما يشير إليه الجدول الأول.

ومن اللافت للنّظر أنّ الشاعر وظّف بِنْية عروضية، مثّلتها بحورٌ مخصوصة ومعدودة، جعلها إطاراً صوتياً، تتحرك على مساحته قصائدُه، بأنماطِها المختلفةِ، والجدول التالي يوضّح بنيَتها العروضية:

- جدول رقم03

البحر	تفعيلته	عددالقصائد (18)	تواترالتفعيلة	السالمة	نسبتها	المتغيّرة	نسبتها
المتدارك	فاعلن	05	988	622	%62.95	366	%37.04
الخبب	فعِلن	04	95	02	%02.1	93	%97.89
البسيط	مستفعلن فاعلن	02 ٠	52 52	38 19	%73.07 %36.52	14 33	%26.92 %63.46

[24] -- سيدالبحراوي، العروض وإيقاع الشعرالعربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993 ص:101.

المتقارب	فعولن	03	140	104	%74.28	36	%25.71
الكامل	متفاعلن	04	464	194	%41.81	270	%58.18

وبإلقاء نظرةٍ إحصائيةٍ، على قصائد المجموعة الثمانيَ عشرةَ، (يُنظرالجدول رقم03)، يتّضح أنَّ البنْية العروضية المهيمِنة على قصائد المجموعة، هي بِنْيةُ إيقاعِ المتداركِ المُتأسِّس على تفعيلة (فاعِلن) التي تستدعي بُعدًا نغميًا خاصاً، سواء جاءت سالمةً أم مخبونة (فعِلن)، "وينبغي ــ هنا ــ التّنبيه على مسألةٍ مهمّةٍ.فمن الشائع أنَّ تفعيلة المتدارك هي (فاعلن)، بيدَ أنّ ثمّة مَن يسمِّيه (الخبب)، وذلك إذا أصابه الخبن، أي إذا حُذِف الساكن الثاني في (فاعلن) لتصبح (فعِلن) أو إذا أصابه القطع أوالتشعيث ليصبح (فَعْلن)"[25].

وعليه، فإنني سألتزمُ بتسميّةِ مايتأسَّس على هذه التفعيلةِ، بأنّه مِن المتدارك (سالمة أو متغيّرة)، وهي هيمنةٌ مطلقةٌ على كامل قصائد هذه المجموعة الشعرية، ممّا سيؤدي إلى تشكُّل بنياتٍ أسلوبية خاصة، على المستوى الإيقاعي.

ولمّا كان نمط حركية القصيدة الوغليسية، ينهض على أساس العلاقة بين التجربة الشعورية والبحر الشعري، شأنها في ذلك شأن القصيدة الحديثة، " وتخضع القصيدة الحديثة في تحديد نمط حركيتها إلى علاقة البحرالشعري بالتجربة، ونمط التقنية التي يعتمدها البحرفي تشكيل القصيدة"[26]، جاء توظيف **الشاعر** لإيقاع البحور (المتدارك، والكامل، والمتقارب،البسيط) منسجماً مع تجاربه الشعورية، إنْ حدّة عند فورات النفس، أو هدوءًا عند صفائها، "فقد أصبح واضحاً مدى قوّة ارتباط الوزن بالتجربة الشعرية من خلال إلحاح الشعراء على انتخاب بحورٍ أو

[25]-- حسن ناظم، البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ط1، 2002، ص:91.

[26]-- محمد صابرعبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص:31.

أوزانٍ معيّنةٍ تشيع في معظم قصائدهم، وتلك سمة إيقاعية تميّز هذا الشاعر عن ذلك"[27]. وهذه البحور ـ كما نرى ـ ذات تفعيلة واحدة، "تتيح للشاعر حرية كبيرة في تشكيل السطر الشعري ـ وليس البيت ـ والتوقف عندما يرى ذلك ضرورة فنية"[28].

أ ـ ويأتي البحر **المتدارك** بإيقاع (فاعلن، سالمة أو متغيّرة) مهيمناً هيمنةً مطلقة، وهذا بمقارنة مجموع تفعيلات المتدارك والخبب، وهي 1135 تفعيلة - إذْ الخبب صورة من صور المتدارك - إلى مجموع تفعيلات الديوان، وهي 1791 تفعيلة، وبنسبةٍ مئويةٍ، بلغت63.37%.

لكننا نرى أنّ هذه الهيمنة، تستمد مشروعيتها من التحولات الكبرى، في منهج الآداء الشعري نفسه، عند شعراء جيل ما بعد سبعينيات القرن العشرين، "بل الأمر يعكس تحولاً جوهريا في الموقف الشعري نفسه، أعني موقف الشاعر من نفسه، ومن الشعر، ومن الآخرين"[29].

فالشاعر، من جيل النصفِ الثاني من القرن العشرين، كان يتجه بخطابه الشعري إلى قطاعات عريضة من المجتمع، وكان يتوجّب عليه استخدام إيقاعاتٍ، تساعد على الإثارة، والتنبيه. ومن أجل ذلك، جاء توظيفه إيقاع (فعِلن) الجهيرالذي يتواءم وإثارة الآخرين، وينسحب هذا، على إيقاع (فعولن)، الجهيركذلك.

وهذا ما لا ينسجم وزمن الإنكسارات النفسية، في نهاية القرن العشرين، زمن الأزمات متعدِّدة المشارب، زمن عشرية الأزمة الرهيبة التي أدخلت وطن **الشاعر**

[27]د، فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعرعزالدين المناصرة، دارمجدلاوي للنشر والتوزيع-عمّان، ط1، 2006، ص:192،193.

[28] ـ طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف ـ القاهرة، ط2، 1989.

[29]-- عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 372.

في دوّامة الخوف والضياع، في دوّامةٍ جعلت الإنسان غريباً في وطنه؛ الذي يومُه مثلُ ألوفِ الأيامِ ممّا نعدّ، هذا الزمن الذي افتقد الإنسان فيه أبسط مقوِّماته الإنسانية، كما جاء على لسان **الشاعر**:

" زمني في منأى عن كل الأزمانْ..
ما أغربني في وطنٍ لايتشبه بالأوطان...
فاليوم الواحد فيه مثل ألوف الأيام
وإذن ..
كم يلزمني من عمرفي وطني
حتى أصبح إنسان ؟ !"[30]

"ولذلك تسقط من معجمه كلُّ لغة الشعارات، وتنسحب معها كلُّ الإيقاعاتِ الحادة البارزة، لتحلّ محلها لغة الضميرالمعذّب. وهنالك تبدو (فاعلن) أساساً صالحاً لإيقاع خافت النبرة، يستخفي وراء الكلام"[31]. ووعياً من الشاعربرتابة إيقاع (فاعلن) وحدّة إيقاع (فَعِلن)، يعمُد إلى الموازنة بيْن الإيقاعيْن، لإنتاج إيقاع ينسجم مع تجربته الذاتية ذات الطابع التأملي، ليفرغ فيه دفقه الشعوري، تُموِّجُهُ زفراتُ الألم وشهقاتُ الأمل، وهذه الموازنة الإيقاعية تتّضح في المقطع التالي:

1- أخطأتني النبوّةُ في البدْءِ.. عاودني الحلمُ..

ـ أخطأت/نِبْنُبوْ/وَةُ فل/بدءعا/ودنل / حلمُ..

رموزه: /0//0 / /0//0 / ///0 / /0//0 / ///0 / /0/

[30] -- ديوان "تغريبة جعفرالطيار"، يوسف وغليسي، داربهاء الدين-قسنطينة2003، ط2، ، ص 72.

[31] - عزالدين اسماعيل، الشعرالعربي المعاصر، ص:372.

تفعيلته: فاعلن / فاعلن / فعِلن / فاعلن/ فعِلن/ فاعـ

2- ورَّثني والدي خاتَم الأنبياءِ ،،

ورْ / رَثني / والدي / خَاتَمَلْ / أنْبيَاءِ

رُموزه: /0 / ///0 / /0//0 / /0//0 / /0//0 / /

تفعيلته : ـلن / فعِلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فـ

3- وأرسلني كالسرابِ إلى "جهةِ الريحِ"..

وَأرْ / سَلَنِيْ / كَسْسَرَا / بِ إلَىْ / جِهَتِرْ / رِيْح ..

رموزه : /0/ / 0/// / /0//0 / 0/// / 0/// / /0//

تفعيلته : ـعِلن / فَعِلنْ / فاعلن / فعِلنْ / فعِلنْ / فاعِـ

4- أحملُ زنبقةً في يدي .. وكتابي المقدّس؛

أحْـ / مِلْزَنْـ / بقتنْ / في يدي / وكتاْ / بِلْمُقَدْ /دَس

رموزه : /0 / ///0 / ///0 / /0//0 / ///0 / /0//0 / //

تفعيلته : ـلُنْ / فعِلن / فعِلن / فاعلن / فعِلن / فاعلن / فعِـ

5- أرسمه في الدّجى.. ([32]) ⟵ (تجليات نبي سقط من الموت سهوًا)

أرْ / سُمُهُوْ / فِدْدُجَىْ

رموزه : /0 / ///0 / /0//0

تفعيلته : ـلُنْ / فعِلن / فاعلن

[32]-- ديوان"تغريبة جعفرالطيار" ،ص:27.

إنّ أهمَّ ما نلاحظه، في هذه الأسطر الشعرية، من قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهواً"، هو اعتماد الشاعر على الموازنة الإيقاعية لتفعيلة (فاعلن)، إذ تواترت (24) مرّةً، جاءت (12) مرّة سالمة، ومثلها مخبونةً، ووجودهذا العدد من التفعيلات الصحيحة أدّى إلى كسرتسارع إيقاع الخَبْن "لأنّ الخَبْن في حقيقته هوزيادة نسبة المتحركات في التفعيلة قياساً إلى السواكن، والمتحرك مظهرحركي وإيقاعي في الوقت نفسه"[33] ممّا أدّى إلى توازن إيقاعٍ هادئٍ، فرضتْه التجربة الشعورية، لأنّ الشاعرَفي موقفِ تأمّلٍ، لايحتاج إلى إيقاع(فاعلن)الرتيب البطيء، ولا ينسجم مع إيقاع (فعِلن) الحادّ، بل يحتاج إلى إيقاعٍ هادئٍ، جسّده توازن إيقاع التفعيلتيْن معاً مسنداً بتقنية التدوير العروضي، وهذا ما يلائم تجربة الشاعر الذاتية، ذات الطابع التأملي.

ب ـ أمّا البحر**الكامل**، وبإيقاع تفعيلة (متَفاعلن)، يأتي بعد البحر المتدارك، من حيثُ هيمنةُ بنْيته العروضية، إذْ بلغت تفعيلاته 464 تفعيلة، وبنسبة حضور 25.90%. وقد قيل عنه: "يصلح لأكثر الموضوعات الشّعرية، ويمتاز بجرسٍ واضحٍ، ينبعث من هذه الحركات الكثيرة المتلاحقة التي تكاد تنحو به نحو الرّتابة لولا ما يعتورها من كثرة الإضمار"[34]. وهذا البحر في صورته المجرّدة من البحور السريعة، وذلك لغلبة المقاطع القصيرة على المقاطع الطويلة في تفعيلته الصحيحة (متفاعلن) التي تتكوَّن من ثلاثةِ مقاطع قصيرة ومقطعين طويليْن؛ بينما إذا لحقها زحاف الإضمار كسَر تسارع إيقاعها، بتغليبه المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة، إذْ تصير التفعيلةُ مكوّنةً من ثلاثةِ مقاطعَ طويلةٍ ومقطع قصيرٍ فقط، وهذا ما نجده في قصائد الديوان " الكامليّة ". فمن 464 تفعيلة، جاءت 270 منها متغيّرة،

[33]-- محمد صابرعبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص:32.

[34]- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعرالعربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993، ص:109

أي بنسبة 58.18%، يهيمن عليها زحافُ الإضمار هيمنة لافتة، إذْ بلغت زحافاته 215 زحافاً وبنسبة 79.92%.

والشاعر **يوسف وغليسي** اهتمَّ بموسيقى شعره اهتماماً واضحاً، يعبِّرعن وعيه العميق لما لهذا العنصر من أهمية في إكسابِ بِنْية القصيدةِ إيقاعًا متميِّزا، فاستخدم تفعيلاتِ البحور الصافية، وأفاد ممّا تتيحه انزياحاتها العروضية – الزحافات والعلل – من طاقات إيقاعية، جعلها إطاراً ملائماً لتجاربه الشعرية .

وتأتي قصيدة "تغريبة جعفر الطيار" التي أخذ الديوانُ تسميتَه منها، أهمَّ قصيدة تمثّل هذا البحر بـِ 411 تفعيلة، أي بنسبة 88.57%، من مجموع تفعيلاته، تنهض على تقنية الحوار، وتتأسّس ـ عروضياً ـ على البحر الكامل بتفعيلته (متفاعلن) ذات الحركات الكثيرة المتلاحقة، ممّا يفترض إيقاعاً سريعاً، لأنّ الحوار يقتضي مشاركة الآخر بالسؤال والجواب. غير أنّ الشاعر يدرك بوعيٍ أنّ طرفي الحوار ـ جعفر الطيار، والنجاشي ـ بوقارهما الإجتماعي، وكذلك طبيعة المحاورة المتمثلة في طلب اللّجوء، كل ذلك يستلزم حواراً هادئاً، يدفع الشاعر إلى استثمار زحاف الإضمار لكسر إيقاع (متفاعلن) السريع، وذلك "أنّ الزحاف يتّجه دائما نحو تقريب الشعر إلى النثر"[35]. نتج عن ذلك إيقاعٌ هادئٌ ينسجم وطبيعةِ المتحاوريْن. وهذا نموذجٌ من ذلك الحوار الهادئ:

جعفر:

هلاّسمعت بدولتينْ /0//0/0 / ///00

في دولة ياسيدي ؟ /0//0/0 / /0/0/

النجاشي:

[35]ـ علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعرالعربي، ص:90.

أبدا، ولكن .. ربما (..) ///0//0 / /0/0//00

فلعل فيها حاكمينْ ///0//0 / /0/0//00

جعفر:

بل حاكما لوخُيِّرا /0/0//0 / /0/0//0

لاختارحكم العالمينْ /0/0//0 / /0/0//00

النجاشي:

والحكْم فيها ؟ /0/0//0 / /0

جعفر:

بين بينْ ؛ /0//00

للحاكم المختارتعذيبي ونفيي ،، /0/0//0 / /0/0//0 / /0//0/0 / /0

والبقيةـ لوتبقَّى ـ من دمي للآخرينْ .../0//0///0/0/0// /0//0/0//00

النجاشي:

عفوا، فإنك من بلاد "الجبهتين" /0/0//0 / ///0//0 / /0/0//00

جعفر:

آهٍ نعمْ.. أنا من بلادالجبهتينْ... /0/0//0 / ///0//0 / /0/0//00

أنا من بلادٍ قيل تفتح مرتينْ ///0// / /0/0//0 / ///0//00

سفحوا دمائي.. صادروا بلدي الموزَّعَ ///0// / /0/0//0 / ///0//0 / //

في اليساروفي اليمين[36]. /0//0 / ///0//00

[36]ـ الديوان، ص:47،48.

إنّ أهم ما يلفت النظر ـ في هذا المقطع ـ هيمنة زحاف الإضمار على تفعيلة (متفاعلن)، فمن مجموع 35 تفعيلة تشكّلُ البنية العروضية له، وردت 23 تفعيلة مزاحفة زحاف إضمارٍ، وهذا الكمُّ الهائل من زحاف الإضمار أدّى إلى ترجيح كفة عدد المقاطع الطويلة، على المقاطع القصيرة، ممّا يعني كسر الإيقاع السريع لتفعيلة (متفاعلن)، وجعله ينسجم مع موقفِ الحوارِ، وما تقتضيه التجربةُ مِن ثقل زفراتِ الشكوى، وآهات الألم.(للحاكم المختارتعذيبي ونفيي/ والبقية ـ لو تبقى ـ من دمي للآخرين/ آهٍ نعم..أنا من بلادالجبهتين/ سفحوا دمائي..صادروا بلدي الموزَّع َ/ في اليسار وفي اليمين)، لذلك كان إيقاعُ (مثـفاعلن) المضمرة بغلبة المقاطع الطويلة التي تتساوق مع تموّجات النفس المتألمة والذات الشاكية، فكان ذلك الإيقاع َالأنسبَ لهذه التجربة.

ج ـ البحر **المتقارب:** لم يحفل **الشاعر** بإيقاع البحر المتقارب، في مجموعته الشعرية هذه، فمجموع قصائده الثلاثِ (تساؤل، غيم، سلام) هو 35 سطراً شعرياً، تكرّرت على مساحتها تفعيلة (فعولن) 140 مرة، أي بنسبة حضور 7.81%، من مجموع التفعيلات المشكّلة لقصائد الديوان، "وإيقاع هذا البحر متدفّقٌ متلاحقٌ، يحس معه سامعه بالتحدّر والمتابعة وتوالي الوقع"[37]. وهذا الإيقاع المتحدِّر المتلاحق، لاينسجم مع تجارب الشاعر، هذه التجارب التي غلبت عليها قضايا الوطن ومحنُه، فراح يصوغها في إطار نغمِ الألم والأمل، يطبعه شيءٌ من التحدي:

يسألونك عن غابة النخل في وطني
شتتتها الأعاصيرذات اليسار

[37]ـ محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دارالشروق، القاهرو- بيروت، ط1، 1999، ص:86.

وذات اليمين

يسألونك عن "صالح" عن ثمود الجديدة

عن "ناقة الله" يعقرها سيِّد الجاهلين

يسألونك .. كم يسألونك ياصاحبي..

يسألونك.. قل إنني نخلة

تتحدّى الرياح وقيظ السنين[38].

فالشاعر منشغلٌ بالأعاصير التي تعصف بوطنه، فتتشتّتُ أوصالُه يساراً ويميناً،

ومع ذلك فالوطن مجسَّدٌ في الذات الشاعرة، يتحدّى كلّ الأعاصير. وهذه التجارب لا يلائمها إيقاع المتقارب، بتحدّره وتلاحقه.

غير أنّ **الشاعر** ـ من حين لآخرـ ينفّس عن واقعه المكلوم مِن محنِ الوطن الجريح، بشيءٍ من تجاربه العاطفية الذاتية، كوصف الحبيبة بكل ما في الطبيعة من جميل الصفات، وهذه الحبيبة ليس شرطاً أن تكون امرأة، بل هي وطنه: (وطني امرأة وشّحت روحها بالعفافْ...)[39]. ويقول كذلك:

حورية..في جنان الخلد موطنها *** هرّبتُها ناسخا في فيضها وطني "[40]"

والشاعر في تجاربه الذاتية هذه، يتّكيءُ على إيقاع (فعولن) الذي "يصلح لكلّ ما فيه تعداد للصفات وتلذّذ بجرس من الألفاظ وسرد للأحداث في نسقٍ مستمر"[41]. ومثال ذلك قول **الشاعر**:

---

[38]ـ الديوان، ص:62،63.

[39]ـ الديوان، ص:34.

[40]-- المرجع نفسه، ص:58.

[41]-- محمد حماسة عبداللطيف، البناءالعروضي للقصيدة العربية، ص:86.

سلام على زرقة البحرفي ناظريْها..

سلام على مغرب الشمس في المقلتينْ..

سلام على مشرق الليل في شعرها

سلام على مصرع الكرزفي الوجنتينْ

سلام على قمرٍ ساحرٍ

تلني للجبينْ

إلى أن يقول:

سلام على كل ما تحتويه..

سلام على الكون إذ يحتويها

سلام على جنة الخلد في العالمين..[42]

د ـ البحرالبسيط: أما البحر البسيط، وهو من البحور التي يلجأ إليها الشاعر لصوغ تجاربه الذاتية

فيسجّل أدنى نسبة حضور، بقصيدتيْن عموديتيْن مجموع أبياتهما ثلاثَ عشرة بيتاً، تحرّكت على مساحتها 104 تفعيلاتٍ، أي بنسبة حضور 5.8%، إلتزم الشاعر فيهما العروضَ الخليلي، جسدته صورة البسيط التام، بعروضٍ مخبونةٍ وضربٍ مخبونٍ كذلك. وعلى الرغم من شيوع النَّظم على هذا البحر قديماً وحديثاً، "ويرى بعض أهل العروض أن كلا من الكامل والبسيط يحل في المرتبة الثانية في نسبة الشيوع

[42]-- الديوان، ص:75،76.

بعد الطويل"[43]، إلاّ أنّ الشاعر لم يلتفت لإيقاع هذا البحر إلاّ في قصيدتين عموديتين، حوَتا ثلاثَ عشرةَ بيتاً.

2- التفعيلة وانزياحاتها :

إنَّ التفعيلة وإنْ تحرّرت من قيد البيت التقليدي، فإنها أصبحت خاضعة إلى خصوصية التجربة الشعورية، وحساسية الشاعر، تتساوق حركاتها وسكناتها والتموُّجاتِ العاطفية للشاعر؛ إنْ حدّة عند الفورات النفسية، وإنْ هدوءًا في حال صفائها. والقصيدة الوغليسية ـ في مجموعته الشعرية هذه ـ تقوم على بنْية إيقاعية مخصوصة، تتكِئُ على إيقاع التفعيلات: فاعلن (سالمة وخبونة)، متفاعلن، فعولن، مستفعلن.

أ- فاْعِلُنْ: ووفق عمليةٍ إحصائيةٍ، من خلال ما يشير إليه الجدول رقم (03)، تتجلى الهيمنةُ المطلقة لتفعيلة (فاعلن السالمة) حيث تواترت (643) مرة بنسبة بلغت 56.65% من مجموع تفعيلاتها الـ 1135 ، والمتغيّرة 492 وبنسبة 43.34%. وهذه سِمةٌ أسلوبية مُميّزة، إذْ رجحان كفّة التفعيلة السالمة، على المتغيّرة، يُعدُّ إنزياحًا عروضياً؛ لأنّ الشائعَ عندالعروضيّين "قلّما ترد (فاعلن) في الحشو صحيحة، والغالب ورودها مخبونة (فعِلن) أو مشعَّثة (فالِن) "[44]. وأهمُّ التغييرات التي أصابت هذه التفعيلة:

» **فعِلُنْ** = حذف الثاني الساكن.

» **فعْلُنْ** = حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله.

[43]-- غازي يموت، بحورالشعرالعربي: بحورالخليل، دارالفكراللبناني - بيروت، ط2، 1992، ص:64.

[44]-- د.غازي يموت/بحورالشعرالعربي،ط2-دارالفكراللبناني-بيروت1992 ص:214.

» **فاعلانْ** = زيادة ساكن في آخر التفعيلة.

» **فاعلاتُنْ**= زيادة سبب خفيف في آخر التفعيلة.

» **فعِلانْ** = حذف الثاني الساكن، وزيادة ساكن في آخر التفعيلة.

» **فعلاتُنْ** = حذف الثاني الساكن، وزيادة سبب خفيف في آخر التفعيلة.

وهذا جدولٌ توضيحي لتفعيلة (فاعلن) المتغيّرة، وطبيعة التغيير:

جدول رقم(4).

بحرها	تواتر السالمة 643 مرة تواتر المتغيّرة 492 مرة	طبيعة التغيير
المتدارك، البسيط	فَعِلُنْ ///0 (365)	خبْنٌ (زحاف) حذف الثاني الساكن.
	فَعْلُنْ /0/0 (53)	القطع (علّة)
	فاعلانْ /00//0 (55)	تذييل (علّة).
	فعِلانْ ///00 (04)	خبْنٌ(زخاف) + تذييل(علّة).
المتدارك ، البسيط.	فاعلاتنْ /0//0/0(09)	ترفيل(علّة).
	فعِلاتنْ ///0/0 (02)	خبْنٌ(زحاف) + ترفيل(علّة).
	فاعِلُ //0/ (03)	قبض (زحاف). لايسمح به العروض الخليلي.
	فعْلاتن /0/0/0 (01)	قطع (علّة)+ ترفيل(علّة).

يتّضحُ من بيانات هذا الجدول أنّ إنزياحاتِ (**فاعلن**) قد هيمن عليها زحافُ الخبْن بـِ 371 تغييراً، أيْ بنسبة 75.4% من مجموع التغييرات، ومعنى هذا أنّ

الخبْنَ قد عدّل في نوعية المقاطع الصوتية، فتفعيلة (**فاعلن**) ـ في صورتها المجرّدة – تتكوّنُ من ثلاثةِ مقاطعَ صوتيةٍ (مقطعً طويل + مقطع قصير + مقطع طويل)، لكنّ الخبْنَ يُغلّبُ المقاطعَ القصيرةَ، على المقاطع الطويلةِ، إلى (مقطع قصير + مقطع قصير + مقطع طويل) وبذلك يُكسَرُ إيقاعها الرّتيب، لأنَّ "غلبة المقاطع القصيرة تؤدي إلى إيحاءٍ بالحركة السريعة، بخلاف غلبة المقاطع الطويلة"[45]. التي تكُون الحركة فيها بطيئة، أمّا بقية التغييرات الأخرى (121 تغييراً)، فتمثل نسبة 24.59% ، وهي عِللٌ؛ أي أنّها تزيد نسبة السواكن إلى المتحركاتِ. وما يمكن أن نشير إليه، على أنّه إنزياحٌ عن الترخُّص العروضي؛ هو إضافة **الشاعر** لصور تفعيلاتٍ نادرة المجيء في الشعر العربي، منها: (فعِلانْ ///00) إذ لايجتمع الخبْن والتذييل في هذه التفعيلة.

ومن أمثلة إنزياحاتها العروضية الكثيرة والمتعدِّدة (فعِلن، فعْلن، فاعلُ، فعِلان...) ما جاء في قوله:

1_ يسألونك عنّي.. "*"[46]

الرموز ⟸ 0//0/ / 0/0///

التفعيلة: فاعلن / فعِلا تن

2_ قل إني تشبّهت بالنخل؛ ما متّ..

الرموز ⟸ /0/0 / 0//0/ / 0//0/ / 0//0/ / /0/

التفعيلة: فعْلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعِـ

3_ ما ينبغي أن أموتْ

الرموز ⟸ /0 / 0//0/ / 00//0/

[45]-- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعرالعربي، ص:122.

[46]-- * هذا الترقيم ليس من وضع الشاعر، بل وضعته تسهيلاً للدراسة.

التفعيلة: لُنْ / فاعلن / فاعلا نْ

4_ أتسامى كما الروح، فوق الرياح، وفوق الزمان

الرموز ⟸ 0/// / 0//0/ / 0//0/ / 0//0/ / 0/// / 0//0/ / /

التفعيلة: فعِلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فعِلن / فاعلن / فَـ

5_ وفوق المكان، وفوق الحكومةِ والبرلمان،...

الرموز ⟸ 0// / 0//0/ / 0/// / 0//0/ / 0/// / 0//0/ / /

التفعيلة: ــعِلن / فاعلن / فعِلن / فاعلن / فعِلن / فاعلن / فَـ

6_ وسوف أحط من الملكوتْ..[47]

الرموز ⟸ 0// / 0/// / 0/// / 00///

التفعيلة: ــعِلن / فعِلن / فعِلن / **فعِلا نْ**

وما يُلفِتُ النظرَ ـ هنا ـ أنّ الشاعر تصرّفَ في إستثماره لطاقات هذه التفعيلة وما يلحقها من تغيير تصرُّفاً تجاوز حدودَ التّرخيص العروضي، كما تقول نازك الملائكة: "ذلك أنّنا نحوّل (فعِلن) إلى (فاعلُ) وليس في الشعراء مَن يرتكب هذا سواي..."[48]. وهذا ـ إنزياحٌ عروضي آخر ـ وذلك ما نجده عند الشاعر، كما يقول في إحدى ومضاته:

1- تُقسم لي العاصفة الشتويهْ

تقطيعه: تُقْسِمُ / لِلعَاْ / صِفَتُشْ / شَتْوِيْيَهْ

الرموز: //0/ / 0/0/ / 0/// / 0/0/0/

[47] ـ الديوان، ص:40،41.

[48]-- نازك الملائكة، نقلاً عن: محمودفاخوري، موسيقى الشعرالعربي، منشورات جامعة حلب، 1996، ص:212.

تفعيلاته: **فاعِلُ** / فعْلن / فعِلن /فعْلاتن

2- بالرّيح..وبالأمواج..وبالغيم الممطرْ

برْرِيْ / ح وَبِلْ / أمْوَاْ / ج وَبِلْ / غَيْمِلْ / مُمْطِرْ

رموزه: /0/0 / ///0 /0/0 / 0/// /0/0 / 0/0

تفعيلاته: فعْلن / فعِلن / فعْلن / فعِلن/ فعْلن / فعْلن

3- أنَّ الأشجار لفي خسر

أنْنَلْ / أشْجَاْ / رَلْفِيْ / خُسْرِيْ

رموزه: /0/0 /0/0 /0/0 /0/0

تفعيلاته: فعْلن / فعْلن / فعِلن / فعْلن

4- إلاّ مَا آمن بالجذرِ الضاربِ

إلْلا / مَاْ اَاْ / مَنَ بِلْ / جَذْرِضْ / ضَاْ ربِ

رموزه: /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 //0/

تفعيلاته: فعْلن / فعْلن / فعِلن / فعْلن / **فاعِلُ**

5- في الأعماق

فِلْأعْ / مَاْقِيْ

رموزه: /0/0 / 0/0/

تفعيلاته: فعْلن / فعْلن

6- وتواصى باللون الأخضرْ [49]

وَتَوَاْ / صَىْ بِلْ / لوْنِلْ / أخْضَرْ

رموزه: /0/0 /0/0 /0/0 /0///

[49]-- الديوان، ص: 71.

تفعيلاته: فعِلن / فعْلن / فعْلن / فعْلن

وقصيدة "تجلّيات نبيّ سقط من الموت سهواً"ـ هي أهمُّ قصيدة بِـ 876 تفعيلة من مجموع 1135 تفعيلة ـ تتأسّسُ عروضياً على بحر المتدارك بتفعيلته (**فاعلن**) الصحيحة والمخبونة، وهذا البحر في صورته المجردة بحرٌ رتيبٌ هادئٌ حين تكون تفعيلته (فاعلن). ولكسْرِ هذا الإيقاع الرّتيب الممل، لجأ الشاعر إلى زحاف الخبْن، فنتج عن ذلك توازنٌ إيقاعيٌ، يلائم التجربة الذاتية للشاعر.

إنّ خلْخلة البِنْة العروضية لتفعيلة (**فاعلن**)، بهذا الكمِّ من الزحافاتِ والعللِ، أحدث تقارباً بيْن المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة، وأوجد إيقاعاً يرفض حِدّةَ وصخبَ (فعِلن)، ويبتعد عن رتابة وملل (**فاعلن**) إنسجاماً مع ما تستدعيه دفقات النفس، وما تقتضيه التجربة الشعورية من هدوء واستكانة؛ إذ التجربة هي التي تختار وزنها لتشكيل إيقاعها الملائم.

ب ـ مُتَفاعِلُنْ: وتواترت 464 مرّة، بنسبة 25.9% (يُنظر الجدول رقم 3)، وهي ـ من حيث الحضور ـ تأتي ثانية بعد تفعيلة (فاعلن)، وما يلاحظ على هذه التفعيلة، في ديوان "تغريبة جعفر الطيار" غلبةُ التفعيلة المتغيّرة على السالمة، إذْ جاءتْ 194مرّة سالمةً، وبنسبة 41.18%، بينما تواترتْ (270) مرّة متغيِّرة، وبنسبة 58.18%. والجدول التالي يوضّح الإنزياحات العروضية التي أصابت هذه التفعيلة:

جدول رقم (5)

	تواترها 464 مرة	

بحرها	المتغيِّرة وتواترها	طبيعة التغيير
الكامل	مثْفاعلن /0/0//0 (215) متَفاعلانْ ///0/0 0 (16) مثْفاعلان /0/0//0 0 (19) متَفاعلاتن ///0//0/ 0 (04) متْـفاعلاتن /0/0//0/0 (04) متْفا /0/0 (02) متفاعلْ ///0/0 (03) متْـفاعلْ /0/0/0 (06) متْـفاعلُ /0/0// (01)	إضمار(زحاف) إسكان الثاني المتحرّك. تذييل(علّة) زيادة ساكن على ما آخره وتدمجموع إضمار تذييل(علّة). ترفيل(علة)زياة سبب خفيف على ماآخره و.مج.. إضمار ترفيل (زحاف علّة). إضمار حذذ (زحاف علّة). قطع(علّة) حذف السابع الساكن وإسكان ماقبله. إضمار قطع (زحاف علّة) . إضمار+كف، والكف هو حذف السابع الساكن، وهو لايلحق هذه التفعيلة.[50]

وبعملية إحصائية، تتجلّى هيْمنةُ زحافِ الإضمار (مثْفاعلن) على مجموع التغييرات، وبتواترٍ بلغ 215 مرّة، يمثّلُ نسبة 79.62%، ومعنى ذلك، زيادة المقاطع الطويلة مقابل المقاطع القصيرة، للحدِّ من سرعة حركية التفعيلة؛ لتكون إطاراً ليئْية الحوار وطبيعة المحاورة.

وقصيدة "تغريبة جعفرالطيار" أهمّ قصيدةٍ تتأسّسُ على تفعيلة (متفاعلن)، بـ 411 تفعيلةً، من مجموع تفعيلاتها الـ 464؛ أي بنسبةِ تمثيل 88.57%، تنهض على

[50]-- ينظر: غازي يموت، بحورالشعرالعربي، ص:28.

الحوار بين شخصيتين: جعفرالطيار- رضي الله عنه - والنجاشي، وهاتان الشخصيتان بوقارهما ومكانتهما الإجتماعية والسياسية، تستدعيان حواراً هادئاً.

ج- فعولن: أما تواترهذه التفعيلة، فجاء في ثلاثِ قصائدَ قصيرةٍ، بمجموع 35 سطراً شعرياً، تكرّرت على مساحتها 140 تفعيلة ًسالمة ومتغيِّرةً، أي بنسبة 7.81% من مجموع تفعيلات الديوان، وهو ما يعني أنّ تجاربَ الشاعر لم تستدع إيقاعَ (فعولن) ليكون إطاراً لها؛ وذلك لأنّ هذه التفعيلة في صورتها الصحيحة ذات إيقاع مطربٍ، في عنفٍ وشدّةٍ، ذلك أنّ"المتقارب بحرٌ فيه رنّةٌ ونغمةٌ مطربةٌ على شدّةٍ مأنوسةٍ، وهوأصلح للعنف منه للرِّفق"[51]. ولهذا لم يكثر **الشاعر** من القول فيه، إذْ أغلبُ قصائده - في هذا الديوان - تصحُّ تسميتها "قصائد القضية والنغم"؛ لأنّ **الشاعر** استولى الوطن على معظم تجاربه الشعرية، عندما أشعلت الفتن أزماتها بين أبناء الوطن الواحد - في العقد الأخير من القرن العشرين - فكان قضيتَه الأولى، صاغها في إطار إيقاعاتٍ، جمعت بين إيقاع الألم وحزنه، وإيقاع الأمل وانشراحه، ولولا إيقاع هذا النغم الشجي – حتى في حزنه – لمَا دغدغ أحاسيس المتلقي، لذا لم يكن حضور إيقاع (فعولن) الجهير ملائماً لمثل هذه التجارب.

وهذا جدول الإنزياحات العروضية لتفعيلة **"فعولن"**:

جدول رقم(6)

بحرها	تواترها 140 مرة	طبيعة التغيير

[51]-- سليمان البستاني، نقلا عن: غازي يموت، بحورالشعرالعربي، ص:197.

	المتغيِّرة وتواترها	
المتقارب	فعولُ //0/ (19) فعولْ //00 (11) فعو //0 (05) فعْ /0 (01)	قبض (زحاف) خذف الخامس الساكن. قصر(علّة) حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله. حذف (علّة) إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة. البتر (علّة) وهواجتماع الحذف مع القطع.

الفصل الثاني

البنية التركيبية

تَوطئة

الشعرُ بنية عناصرُها متآزرة، ومتضافرة، منها: المعجم، والتركيب، والدلالة، والصوت. وأيّ فصلٍ في دراسة بنية عنصر ما، بمعزل عن باقي العناصر الأخرى المكوِّنة لبنيته الشعرية، يُسيئُ إلى النص الشعري؛ لأنها تناولتْ جزئية بمفردها، وذلك يَعزِلها عن سياقها المُتضامَن.

غير أنّ طبيعة الدراسة الأسلوبية، تقتضي دراسة كلِّ بنيةٍ على حدةٍ، كإجراءٍ منهجيٍ، يُسهِّلُ رصدَ الظاهرة الأسلوبية، من أجل وصفها وتحليلها، مع الوضع في الحسبان أنّ كلَّ البِنْياتِ المدروسة بمعزلٍ عن غيرها من البنيات، تشكّل جميعُها ـ في النهاية ـ بنْية النصِّ الشعري الكلية، لأنّ البحثَ هو ذلك العملُ الواحدُ المتكاملُ المتناسقُ. وقد يتحتّم على المحلل الأسلوبي ـ في حالات معينة ـ أن يفصل بين مستويات البنية الواحدة؛ كالفصل بين المستوى النحوي، والمستوى البلاغي، في دراسة البنية التركيبية؛ وهذا إجراء منهجي، كي نتجاوز وصفَ الجملة الشكليَ ومكوناتها، في نظامها النحوي إلى صورتها الفنية، في مستواها البلاغي، وذلك من خلال رصد المهيمنات النحوية والبلاغية، وإحصائها ثم تأويلها. ومعنى ذلك دراسة تركيب الجملة في مستوييْها؛ النحوي، والبلاغي.

الجملة وبِنْيَتها:

إنّ الحديث عن دراسة البنية التركيبية، في ديوان" تغريبة جعفرالطيار"، يعني دراسة الجملة بكل أشكالها، ومكوّناتها؛ ذلك أنّ التركيب يُعنى بقضايا الجملة، وما يطرأ عليها من تغيير. غير أنّ هذه الدراسة، لاتتناول حدودَ الجملة ومفهومَها، وعلاقة الجملة بالكلام، وبالقول، فهذه قضايا نحوية خالصة، بل تتناول الجملة

كظاهرةٍ تركيبيةٍ، كشفتْ عن سماتٍ أسلوبية، من منظورما توافقَ عليه النحاةُ ـ قديما وحديثا ـ وهذا ما تسعى إليه هذه الدراسة، بكشفها عن البنيات الأسلوبية، في هذه المدوّنة متّخذة الجملة وعناصرها مجالاً للكشف عن هذه السمات الأسلوبية.

والجملة العربية ــ كما يراها النحاة ــ في أبسط صورها: "تتألف من ركنيْن أساسييْن، هما المسند، والمسند إليه، فالمسند إليه هو المتحدَّث عنه ولا يكون إلاّ اسما، والمسند هو المتحدَّث به ويكون فعلا أو اسماً، وهذان الركنان هما عمدة الكلام وما عداهما فضلة"[52].

ويكاد يُجمع النحاة، في تقسيمهم للجملة، على ما تبدأ به من مفردات، فإن بُدئت بفعل سُمِّيت جملة فعلية، وإن بُدئت باسم سميت اسمية، وإن بدئت بظرف فهي ظرفية، أو بأداة شرط فهي شرطية... " فأنواع الجمل عند أبي علي(*) وعبد القاهر والزمخشري أربعة، وعند ابن هشام ثلاثة والشائع عند النحويين أن الجملة نوعان **اسمية وفعلية**"[53]. ويفهم من هذا أنّ الجملة في تعريف النحاة ـ رغم تعددها ـ هي الكلام المركب تركيبا إسنادياً (مسند ومسندإليه) المفيد للمعنى التام الذي يحسن السكوت عليه، وأنّ الجملة العربية تظهر ـ وهذا المتفق عليه ـ في شكل صورتين تبعاً للمسند، فتتكون من (فعل مع اسم) وهي جملة فعلية، أو من(اسم مع اسم) وهي جملة اسمية. وهذا ما يُعرف عند النحاة بـ (الجملة الأصلية) وهي التي تقتصر على ركني الإسناد، وكل التراكيب الأخرى، إنما هي صورٌ للجملة الأصلية، قد يلحقها تغييرٌ بإضافة متمّماتٍ، أوتقديم وتأخير. غير أنّ هذا التغيير جعل بعض النحاة ـ على كثرة تقسيماتهم للجملة العربية ـ يقولون: " إنّ الجملة ثلاثة أنواعٍ : < أ > الجملة الأصلية. وهي التي تقتصر عل ركني الإسناد (أي: على المبتدأ مع خبره، أو

[52]- فاضل صالح السامرائي، معاني النحو،شركة العاتك لصناعة الكتاب ــ القاهرة، ج1،ط2، 2003، ص:14

(*)- أبو علي الفارسي(ت: 377هـ)، صاحب (المقتصد في شرح الإيضاح).

[53]- محمدابراهيم عبادة، الجملة العربية:مكوناتها-أنواعها-تحليلها، مكتبة الآداب-القاهرة، د.ط، د.ت، ص:133

ما يقوم مقام الخبر أو تقتصر على الفعل مع فاعله، أو ما ينوب عن الفعل) < **ب** > الجملة الكبرى؛ وهي ما تتركب من مبتدأ خبره جملة اسمية أو فعلية؛ نحو: الزهرُ رائحته طيبة، أو: الزهرُ طابت رائحتُه. < **جـ** > الجملة الصغرى: وهي الجملة الاسمية أو الفعلية إذا وقعت إحداهما خبراً لمبتدأ"[54]. وهذا التقسيم الأخير، لايخرج ـ في مفهومه العام ـ عن التصنيف الثنائي للجملة العربية؛ حيث الجملة فيه، إما اسمية، أو فعلية، أو اسمية وفعلية؛ وهي التي يكون المبتدأ فيها مفرداً وخبره جملة فعلية؛ وهذه جملة اسمية في عُرف النحاة. "ويُلحق بالجملة المفيدة توابعُ المسند إليه والمُسْنَدِ إنْ وُجدَتْ، فمنها المفاعيل، والأدوات، وما يدل على القيود لأركان الجملة، كالصفات والأحوال والقيود الزمانية والمكانية. ولا تتم جملة مفيدة بأقلَّ من مسْنَدٍ، ومَسْنَدٍ إليه، وإسناد يلاحظ ذهنا بينهما"[55]. وهو التصنيف الذي تتبعه هذه الدراسة كإجراء لدراسة البنية التركيبية في ديوان تغريبة جعفر الطيار.

هذه نظرة النحاة إلى الجملة العربية، أما البلاغيون ـ زيادة على المفهوم النحوي للجملة ـ فهم ينظرون إلى الكلام (الجملة) وما يُحتمَلُ أن يقال فيه، هو مطابقٌ للواقع أو غير مطابق له (صادق أو كاذب)، وهو الخبر، وإما أن لا يحتمل أن يقال فيه ذلك (صادق أو كاذب)، وهو الإنشاء.

"فالجملة ـ عندالبلاغيين ـ تنقسم إلى قسميْن:

القسم الأول: **الجملة الخبرية**، وهي الجملة التي اشتملت على خبر ما، فمضمونها اخبار عن أمر ما، إيجابا أو سلبا. والقصد منها الإعلام بأن الحكم الذي اشتملت عليه له واقع خارج العبارة الكلامية مطابق له.

[54]- عباس حسن، النحو الوافي، دارالمعارف بمصر،ط3،ج1، د ت، ص:16

[55]- عبد الرحمن حبنكة الميداني، البلاغة العربية، دار القلم- دمشق، الدار الشامية - بيروت، ج1، ط1، 1996، ص: 140، 141

القسم الثاني: **الجملة الإنشائية**، وهي الجملة التي لم تشتمل على خبر ما، وإنما أنشأ النطقُ بها حدثا ما، كانشاءِ طلبِ الفعل، إذا قلت لابنك: اسقني، أو قلت له: اجتهد، أو لاتكسل..."[56]

ولم تقتصر نظرة النحاة والبلاغيين إلى الجملة العربية على هذا التصنيف، وهذه التقسيمات، بل تعدوها إلى البحث فيما يصيبها من تغيير في رتب عناصرها اللغوية؛ وهو ما يُعرف بالعدول، أو الإنزياح التركيبي، كالتقيم والتأخير، والحذف، وغير ذلك من الظواهر الأسلوبية الأخرى. وعلى هذا الأساس، فإنّ هذه الدراسة ستتناول الجملة من خلال المباحث التالية:

- الجملة الخبرية
- الجملة الإنشائية
- العدول في البنية التركيبية.

أولاً: الجملة الخبرية

1- الجملة الفعلية:

الجملة الفعلية؛ هي كلُّ جملة بُدئتْ بفعل، وليس كلّ جملة اشتملت على فعل، كما يرى بعض اللغويين المحدثين، " وإن تقدّم الفاعل على الفعل خرج من أن يكون فاعلاً في اللفظ"[57]، لأنّ "الفاعل في عرف النحويين ليس مَن قام بالفعل فقط، وإنما هو كل اسم ذكر بعد الفعل مسندا إليه"[58].

---

[56]- المرجع السابق، ص:166، 167.

[57]- الصيمري، التبصرة والتذكرة، تحقيق: فتحي أحمد مصطفى علي الدين، دارالفكر، دمشق، ط1، ج1، 1982، ص:105

[58]- فوزية دندوقة، الجملة في شعريوسف وغليسي(مخطوط رسالة ماجستر)، جامعة محمدخيضر،بسكرة، 2003 – 2004، ص:69

والجملة الفعلية في ديوان "تغريبة جعفر الطيار" تُهيمن على أكثر من ثلثي مساحة قصائده الشعرية، وتنوَّعت أنماطها، من جملة بسيطة، إلى جملة مركّبة. ومن هذه الأنماط التي تردّدتْ في الديوان:

أ ــ النمط: فعل + فاعل (أو ما ينوب عنه):

وهذا هو التركيب الأساسي للجملة الفعلية، كما تقتضيه القاعدة العامة التي أقرّها جمهور النحويين والتي تنصّ على ضرورة أن يتقدم الفعلُ فاعله، أو ما ينوب عنه؛ لأنهم ـ في ذلك ـ يربطون نوع الجملة بالكلمة المتصدِّرة لها. وهذا التركيب يتكوّن ـ أساسًا ـ من فعلٍ لازمٍ وفاعلٍ، أو من فعلٍ متعدٍّ مبنيٍّ للمجهول ونائب الفاعل، ومن صور هذا النمط:

- جملة **" ينفطرُ الكونُ"**، من قوله:

"تتخطّفُني ومضة من سديم السموات..
تجذبني نحوها قمراً يتدلى على شرفة الكون..
ينفطرُ الكونُ.. يعلن للأرض أنّي (عيسى بن مريم)"[59].

- وكذلك جملة **"يتدلَّى"** في قوله:
"تجذبني نحوها قمرًا يتدلَّى على شرفة الكون"[60]

- وجملة " **ما ارتوت** من ينابيع دمعي"، في قوله:
"يزيد اشتعال المدى،،

[59]- الديوان، ص:27

[60]- الديوان، ص: 27.

وبراكينه ما**ارتوت** من ينابيع دمعي
ومن دمي المستباح"[61].
ومنها أيضا **"هزؤوا برؤاي** وما سألوا.."[62]

وبالرجوع إلى الأفعال **(ينفطرُ، يتدلّى، ارتوتْ، هزؤوا)** الواردة نموذجًا، لأمثلة هذه الصورة، نجدها أفعالاً لازمة؛ والفعل اللازم "مالايصل إلى مفعوله إلابحرفِ جرٍّ نحو (مررت بزيد) أولامفعول له، نحو(قام زيد"[63]. وهذه الأفعال (ينفطر، يتدلّى، ارتوتْ، هزؤوا) إكتفت بمرفوعها؛ أي الفاعل؛ لأنها جملٌ تامة استوفت شروط الإسناد، ويَحسُن السكوت عليها. والفعل (ينفطرُ)، جاء فاعلُه اسمًا ظاهرًا، وهو(الكونُ)، وجاء الفاعل ضميراً ظاهراً في (هزؤوا)، وهو (الواو)، وضميرًا مستترًا، في (يتدلّى، وارتوتْ).

وهذه الأفعال لم تكتف بمرفوعها، أي الضمير المستتر في (**ارتوت، ويتدلى**)، والضمير البارز في (**هزؤوا**)؛ لأنها لم تشكّلْ مع فِعلها معنىً لجملةٍ يحسُنُ السكوت عليها، على الرغم، من كون " الفعل مع فاعله جملة"[64]، كما يقول النحاة، فكانت بحاجة إلى مكمِّلاتٍ؛ وهي ـ هنا ـ الجار والمجرور (برؤاي) في جملة "هزؤوا". وقد يستدعي الموقف المشحون ـ في هذا المقطع ـ بمشاعر الأسى والألم أكثرَ من مكمِّلٍ، ليكون امتدادُ الجملة بهذه المكمّلات متساوقًا مع دفقات نفس الشاعر المضطربة، وهذا ما يفسِّر لجوء الشاعر إلى عدّة مكمّلاتٍ لجملة بسيطة، من فعلٍ وفاعل، كقوله: **"ما ارتوت"** إذ احتاج إلى ثلاثِ مكمِّلاتٍ، هي: (مِن ينابيع دمعي)، وهي الجار والمجرور (مِن ينابيع)، والمضاف إليه الأول (دمع)، والمضاف إليه

[61]- الديوان، ص: 25

[62]- الديوان، ص: 28

[63]- شرح ابن عقيل، تحقيق: ح.الفاخوري، دارالجيل ـ بيروت، د ت، ط1، ج1، ص:418

[64]- فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية..تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمّان، ط2، 2007، ص:25.

الثاني (ي). والجار والمجرور، والمضاف إليه (على شرفة الكون)، في جملة (**يتدلّى**).

ومن صوره، عندما يأتي فعلا متعدِّيًا مبنيًا للمجهول، قوله:

" رُفعْتُ إلى حضرة الخلدِ"[65]

أمّا الفعل (رُفِعَ) فهو فعلٌ متعدٍّ، من الفعل (رَفَعَ)، لايكتفي بمرفوعه، إذ لايصحُّ أنْ نقولَ (رَفعَ)، أو(رَفعْتُ)، ونسكتُ؛ حيثُ نحسُّ بضغط المعنى، يطلب عناصر أخرى في التركيب، ولا يزول هذا الضغط إلاّ بإضافة ما يطلبه المعنى النحوي، وهو المفعول به، كأنْ نقولَ: (رَفعْتُه). ولكنَّ هذا النوعَ، من الأفعال حين يُبنى للمجهول، يكتفي بمرفوعه (أي نائب الفاعل). ولم يلجأ الشاعر إلى هذه الصيغة من الأفعال إلاّ قليلاً، إذْ لم تتجاوز صيغة الفعل المبني للمجهول الثلاثة عشر فعلاً، في كامل الديوان.

ويلجأ الشاعر **يوسف وغليسي** إلى توظيف بنية الفعل اللازم، أو نمط (فعل + فاعل) أو ما ينوب عنه، في شعره، كبنية الفعل المبني للمجهول، كلما شعر بالحاجة إلى مسايرة دفقاته الشعورية المتدافعة المتلاحقة، عند فورات النفس، في حال الإنفعال، أو الاضطراب؛ ذلك لِما يتميّز به هذا النمط التركيبي، من قصر جمله التي تلائم هذه الدفقات الشعورية المتسارعة، كما نلاحظ ذلك، في قوله:

"يسألونك عني:
قل إني **تشبّهتُ** بالنخل، ما **متُّ** ..
ما **ينبغي** أن **أموتْ**
أتسامى كما الروح، فوق الرياح، وفوق الزمان

[65]- الديوان، ص:40.

وفوق المكان، وفوق الحكومة والبرلمان، ...
وسوف أحط من الملكوتْ..
سأعود غداة تزلزل تلك الممالك زلزالها
و "جبال الزبربر" تخرج أثقالها
و**يعود** الحمام إلى شرفات البيوتْ "[66]

ورد في هذا المقطع إثنتا عشر(12) فعلاً، منها سبعة (7) أفعالٍ لازمة، وهي: **(تشبّهتُ، متُّ، ينبغي، أموت، أتسامى، سأعود، يعود)**، مما جعل أغلب الجمل قصيرةً، تتلاءم مع تلاحق الدّفقاتِ الشعورية بانفعالها المتأجّج، واضطرابها البيِّن، تترجمه تلك التراكيب المتمرِّدة العصية: (فوق الحكومة، فوق البرلمان، تزلزل زلزالها، تخرج أثقالها).

وما يسنُدُ هذه القراءة ـ بالرجوع إلى بنيتها الإيقاعية ـ هو اشتمال هذا المقطع، على (42) تفعيلة، من إيقاع المتدارك (فاعلن)، جاء أكثر من نصفها (22) مخبوناً (فعِلن)؛ ومعنى ذلك التسريع في حركية الإيقاع، لتتساوق مع النفَس، من خلال تغليب عدد المقاطع القصيرة، على المقاطع الطويلة. وهذا ما أدّى إلى تلاؤم الإيقاع مع البنية التركيبية.

وقد شاع هذا التركيب (**فعل+فاعل** أو ماينوب عنه)، في قصائد الديوان ــ حتى وإن لم تبلغ نسبة تردُّدِه نسبة الفعل المتعدِّي ــ حيث بلغ عددُ أفعال هذا النمط مائة وثلاثة وستين (163فعلاً)، منها (150 فعلا لازما، و13 فعلا مبنياً للمجهول)، أي بنسبة 40.24%. وهذا ما يبيِّن، أنّ الشاعر يتّكيءُ في كثيرٍ من تراكيبه على بنيةِ الجملِ القصيرة التي غالبًا ما تكتفي بركني الإسناد وبعض المكمِّلات.

ب ــ النمط: (**فعل + فاعل + مفعول به، أو أكثر**)

[66]- الديوان، ص: 40، 41.

أمّا هذا النمط، فيكون الفعل فيه متعدِّياً إلى مفعول واحد، أو أكثر، وقد بلغ عددُ أفعاله 242 فعلاً، أي بنسبة 59.75%، ومعنى هذا أنّ الشاعر يعتمد على بنْية الفعل المتعدّي، في تراكيب جُمله الفعلية، كلّما تطلّبت الجملة الشعرية طول النفَس الشعري، كما نلاحظ ذلك، في قوله:

" شوّهوا نسبي..

سيجوا بالأراجيف ذاكرتي..

أعدموا شجرة الإنتماءْ ..

عقروا خيل "عقبة" والفاتحينَ،،

وأحيوا رميم "كسيلة" و "الكاهنة" ..."[67]

وبتأمُّلِ هذه المقطوعة، نجد أنّ الأفعال **(شوّهَ، سيَّجَ،أعدم، عقرَ، أحيا،)** أفعالاً متعدية،

ويستعين الشاعر ـ في الغالب ـ بمكمّلاتٍ، حينما يستدعي الموقفُ ذلك فتكون الجملة أكثرَ امتدادًا، لتستوعب شحنات العواطف المتأجِّجة؛ لأنّ هذه الجمل ما هي إلاّ قوالب، تُفرغ فيها أفكارٌ ومعانٍ، تفيضُ مشاعرَ وأحاسيسَ. فبقدر ما تكون هذه المعاني والمشاعر كثيفة، تكون بحاجة إلى قوالب أكثرَ إتّساعًا، لاستيعابها.

ولكي تتكشّف ـ لنا ـ السمات الأسلوبية، للجملة الفعلية، في ديوان "تغريبة جعفر الطيار"، علينا أن نتبيّن نسبة تواترها، حيث بلغ عددُ جملها أربعمائة وخمس جملٍ (405)، وتواترت الجملة الاسمية مائة وإثنيْن وسبعين مرةً(172)، ويتّضح من هذا الإحصاء، أنّ نسبة تواتر الجملة الفعلية هي 70.19% أما نسبة تواتر الجملة الاسمية فهي 29.8%. وهذا ما يبيِّن بوضوح هيمنة بنية الجملة الفعلية.

[67]- الديوان، ص:30.

وهذه الهيمنة، توحي بوجود ارتباطٍ نفسيٍّ بين نسبة تردُّدِ الأفعال والشخصية (الأنا الشاعرة)، ويرى بعض الدارسين أنّ زيادة نسبة الأفعال في لغة شخص ما يعني أننا أمام شخصية تتمتع بصفات حركية وعاطفية عالية؛ تتجاوز الموضوعية والعقلانية. هذا ما يجعل (الأنا) الشاعرة ممثّلة لـ (الأنا الجمعي)، تبدو ذاتَ شخصية متقلّبة المزاج، تجمع بين الألم واليأس حينًا، والأمل والتحدّي حينًا آخر، فاسمعه، يقول:

"نهبوا ملك "بلقيس" من بعد ما
أوقفوا هدهدي..
صادروا مصحفي..
لفظوني على شرفة الحلم السندسي، وقالوا
أموي يحن إلى الزمن الهاشمي
فأبقتُ إلى الفلك أبحث عن مرفإ للعزاءْ
يتعاورني اليأس برا وبحرا..
تدثرت بالأمنيات،، تزملت بالمعجزات،،
ولا عاصم من عناءْ"[68]

ويقول أيضا:

"يسألونك عن غابة النخل في وطني
شتَّتتْها الأعاصير ذات اليسار
وذات اليمين
يسألونك عن "صالح" عن "ثمود" الجديدة..

[68]- الديوان، ص:31.

عن "ناقة الله" يعقرها سيد الجاهلين ..

يسألونك .. كم يسألونك يا صاحبي..

يسألونك.. قل إنني نخلة

تتحدى الرياح وقيض السنين."[69]

وإذا كان اعتماد الشاعر على الجملة الفعلية أكثر من اعتماده على الجملة الاسمية؛ ذلك لأنّ الجملة الفعلية لها قوّة التأثيرعلى المتلقي؛ بما تحدثه فيه من حركية ذهنية؛ نتيجة حركة الدلالة الفعلية، بين الماضي والحاضر،وكذلك لقدرتها على استعاب الأحداث التي يعيشها الشاعر، بكل متناقضاتها، كما تشير إليه جملُ المقطعين السابقين، وكما أنها جملة ذات قابلية للنمو والتطور، في النص الشعري، مما يجعلها تساير الحالة النفسية للشاعر. بينما تكون الجملة الاسمية ذات طبيعة سكونية هادئة. ولهذا نجد "أنّ كثيراً من الدراسات المحدثة تؤكد أنّ الفعل هو الأكثر مركزية من باقي أقسام الكلم الأخرى"[70].

وعلى الرغم من تقارب أفعال الزمن الماضي، من أفعال المضارع، في الجملة الفعلية، فإنّ ذلك لايعبِّر عن دلالة الفعل، في زمنيْن مختلفيْن(الماضي، والمضارع)؛ إذ كثيراً ما نجد الشاعر وظّف الفعل الماضي للدلالة عن الحاضر الذي يعبّر عن واقع الشاعر المعيش، كما في قوله:

"شوّهوا نسبي..
سيّجوا بالأراجيف ذاكرتي..
أعدموا شجرة الإنتماء..
عقروا خيل عقبة والفاتحين،،
وأحيوا رميم كُسيْلة والكاهنة...

[69]- الديوان، ص:62،63.

[70]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص: 60.

حين أفصحتُ عن رغبة في البكاء"[71]

فالشاعر لايريد استدعاء الماضي بهذه الصورة البائسة الكئيبة؛ لأنّه يعلم أنّ ماضي أجداده مشرقٌ بالمآثر الخالدة، فهذه الأفعال التدميرية (شوّهوا، سيّجوا، أعدموا، عقروا، أحيوا الرميم)، لم تَحدث في زمن "عقبة" أو زمن كسيلة والكاهنة؛ ذلك الزمن الجميل، إنما حدث كلُّ هذا في زمن الشاعر، وهذه الأفعال جاءت بصيغة الماضي، لكنّ أحداثها دلّتْ على الحاضر، وهو ما يفسِّره الضرف (**حين**)، في السطر الأخير، من المقطع السابق، أي زمن إفصاحي عن رغبة في البكاء. وهكذا كلما اعتصر الشاعر ألماً وحسرةً على حاضره البائس، لجأ الى زمن الماضي؛ لرسم صورة الحاضر الأليم، وهذا بمقابلة ماضي الأمجاد، بحاضر المآسي؛ فيجد الشاعر في هذا الماضي المشرق عزاءه على حاضره الأليم.

2- الجملة الاسمية:

الجملة الاسمية ـ في عرف النحاة ـ هي كل جملة بُدِئت باسم، حتى لو اشتملت هذه الجملة على فعل، كما يرى بعض المحدثين، من أمثال مهدي المخزومي الذي لايرى فرقًا بين الجملتيْن: (طلعَ البدرُ، والبدرُ طلعَ)، فكلاهما ـ في نظره ـ جملة فعلية، " أما الجملة الأولى، فالأمر فيها واضح، وليس لنا فيه خلاف مع القدماء، وأما الجملة الثانية، فاسمية في نظر القدماء، وفعلية في نظرنا"[72]. ومعنى ذلك أنّ اسمية الجملة أو فعليتها، تتعلّق ـ أساسًا ـ بقضية الإسناد وطبيعة المسند فيها، وهم ـ أي المحدثون ـ يأخذون برأي مدرسة الكوفة التي لاترى فرقًا بين الجملتيْن (نجحَ زيدٌ) و(زيدٌ نجحَ)، وتعتبرهما جملتين فعليتين، المسند فيهما واحد هو الفعل (نجحَ).

[71]- الديوان، ص: 30.

[72]- مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي ـ بيروت، ط2، 1986، ص:42.

غير أنّ هذه الدراسة، ستتّبعُ التصنيف الذي يحدِّد اسمية الجملة أو فعليتها، بما تبتدئُ به استئناسًا بما هو شائعٌ، في الدراسات اللغوية، وتتفقّى أنماطها الأكثر شيوعًا، في الديوان، بالوصف والتحليل. وأكثر أنماط الجملة الاسمية تواترًا:

أ (الجملة الاسمية المطلقة):

ويشكّل هذا النمط أكبرَ نسبةِ تردُّدٍ، في هذه المجموعة الشعرية، بصوره المختلفة التي بلغت مائة وسبع عشرة (117) جُملة، توزّعت على الصوّر التالية:

- **الجملة الاسمية البسيطة:(مبتدأ مفرد + خبر مفرد)**

وقد تردّدت هذه الصورة (38 مرّة)، منها خمسة عشرَ(15مرّة)، جاء المبتدأ محذوفًا، ومن صور هذا النمط:

"أنا أنتَ.. وأنتَ أنا"[73]

"حلمي الأزلي احترافُ النبوة"[74]

"وطني امرأة وشحت روحها بالعفاف"[75].

فالجملتان "أنا أنتَ" و"أنتَ أنا" جملتان اسميتان؛ المبتدأ في الأولى (أنا)، والخبر (أنتَ)، والجملة الثانية، المبتدأ فيها (أنتَ)، والخبر (أنا)؛ وهذا النمط من الجمل

[73]- الديوان، ص.67.

[74]- الديوان، ص:27.

[75]- الديوان، ص:34.

المؤلّفة من الضمائر، فأيٌّ منهما يُبتدَ أ به، فهو مبتدأ. وقد يرد أحد ركني هذه الصورة محذوفاً ـ وهو كثير ـ كما في قوله:

"**واقفٌ**.. أستعيدُ بقايا الجراح"[76]، وقوله: "**هائمٌ** في السنين،، والدروب ملغَّمة بالفجائع"[77] إذ قوله: (واقفٌ)، و(هائمٌ)، إخبارٌ عن شيءٍ محذوفٍ، تقديرُه (أنا واقفٌ)، و(أنا هائمٌ).

ويكاد أسلوب الحذف، يقتصر على حذف المبتدإ دون غيره من العناصر الأخرى للجملة؛ حتى غدت هذه الظاهرة سمة أسلوبية بارزة، في الديوان. وقد تعدّدت دلالاتُ حذف المبتدإ، ففي قوله:

" **واقفٌ** .. أستعيد بقايا الجراحْ"

" **واقف**.. أتحسس ذاكرة اليأس ظمأى "

" **واقف** عند سفح السنين الخوالي وحيداً "[78].

اكتفى الشاعر بذكر (واقفٌ) وهو خبر لمبتدإ محذوف؛ تقديره: (**أنا** واقفٌ)، غير أنّه عدلَ عن ذكر المبتدإ (أنا) انسجاماً مع حالته النفسية المحبطة اليائسة، فالشاعر يعيش حالة ضياع وغربة مضاعفة؛ غربة النفس، وغربة الوطن، وهذا ما تسنده دوال (الجراح، اليأس، وحيداً). لذا يكفي ذكر المسند (واقف) ليستدعي المسند إليه (أنا)، فهما شيءٌ واحدٌ، في نظره.

وفي الجملة "حلمي الأزلي احتراف النبوة"، جاء المبتدأ (حلمي) مفرداً مضافاً إلى ياء المتكلم، وكذلك الخبر (احترافُ)، جاء مضافاً.

[76]- الديوان، ص: 25.

[77]- الديوان، ص: 39.

[78]- الديوان، ص:25.

- **الجملة الاسمية المركبة:**

(مبتدأ مفرد + خبر جملة، أو شبه جملة)

أمّا هذه الصورة، فتكرّرت صيغتها ستّا وعشرين مرّة(26)، ومن نماذج ذلك، قوله:

" أنا ذو الجناح كما ستعلم سيدي
الليلُ عمَّر موطني،،
والبردُ لفَّ جوانحي
وأنا هنالك في الضحى
متشبِّث بالنور.. بالشمس المصادر دفؤها
بالدفء في وطني المكبّل بالجليد"[79]

فالجملتان: (الليل عمّر موطني)، و(البرد لفَّ جوانحي)، جملتان اسميتان، الخبر في الأولى جملة فعلية (عمَّر موطني)، وفي الثانية كذلك (لفَّ جوانحي). ويلجأ الشاعر، إلى هذا النمط من الجملة الاسمية، ليضيف إيحاءاتٍ دلالية، للمسند إليه، من خلال الاسناد المركّب ـ أي الجملة ـ للمسند إليه، حيث ما كان الاسناد المفرد ليؤدِّيها بذلك التكثيف الدلالي، وتلك الإيحاءات.

ب ـ الجملة الاسمية المقيّدة :

الجملة الاسمية المقيدة هي كل جملة اسمية دخلت عليها "كان أو إحدى أخواتها":

[79]- الديوان، ص:43.

- **ـــ كان أو إحدى أخواتها + مبتدأ وخبر**

تكررت هذه الصورة من الجملة الاسمية ـ في الديوان ـ ثلاثاً وثلاثين مرة. ودخول **(كان أو إحدى أخواتها)** على الجملة الاسمية، يضيف إليها المعنى الزمني دون الحدث، "والواضح أنّ الجملة الاسمية في اللغة العربية لاتشتمل على معنى الزمن، فهي جملة تصف المسند إليه بالمسند، ولا تشير إلى حدث ولا إلى زمن، فإذا أردنا أن نضيف عنصرا زمنيا طارئاً إلى معنى هذه الجمل، جئنا بالأدوات المنقولة عن الأفعال، وهي الأفعال الناسخة، فأدخلناها على الجملة الاسمية فيصبح وصف المسند إليه بالمسند منظوراً إليه من وجهة نظر زمنية معينة"[80].

وقد عمد الشاعر إلى هذه الأفعال الناسخة استجابة إلى تلك الشحنات العاطفية، والإنفعالات النفسية التي تنتابه حين تحاصره الأزمات، وتعصف بكيانه المحن. لنتأمل قوله:

"كان لي وطن يوم كان "أراغون" يشدو
غناء فتنتصب الأغنيات عيونا لـ"إلزا"..
كان لي وطن يوم كان الحمام يحمِّل " أسماء"
أشواقي الكامنات، وكنت أنا
" الحارث بن حلزة"
كان لي وطن يوم كان، وكنت، وكنا، وكان
"كثير" يعشق "عزة"...
كان لي وطن ضارب في دمي،
راسخ في امتدادات الزمان،،
سامق في السماءْ،،

[80] ـ تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة ـ الدار البيضاء، د ط، 1994، ص: 193.

شامخ كالنخيلْ،،

فارع كالصنوبر والزان والسنديانْ..."[81]

الشاعر في هذا المقطع، لا يريد استدعاء الماضي للذكرى أو العِبرة، أو شيء من هذا، إنما أضاف ـ من وجهة نظري ـ الزمنَ (كان) إلى الجملة الاسمية، ليحدث مقابلة بين زمنيْن؛ حاضر بائس مأزوم، وماض مشرق جميل، زمن شموخ الوطن وعنفوانه. فحذْفُ **(كان)** من قوله: **"كان** لي وطن ضارب في دمي، راسخ في امتدادات الزمان،، سامق في السماء،، شامخ كالنخيل،، فارع كالصنوبر والزان والسنديان..." يختلف معناه كل الإختلاف بإدخال **(كان)** على القول نفسه.

- **ـــ إنّ أو إحدى أخواتها + مبتدأ وخبر:**

ورد هذا النمط من الجملة الاسمية، في سبعة وثلاثين (38) سياقاً، كان للحرفيْن (إنّ) و(إنّ) الحظّ الأوفر في التردّد، في أربعة وعشرين (24) سياقاً. وإذا كان "معنى (إنّ) و(أنّ) التوكيد، فهما لتوكيد اتصاف المسند إليه بالمسند"[82].

ومن أكثر صور هذا النمط تردّداً صورة:

إنّ أو إحدى أخواتها + اسمها + حبرها (جملة فعلية)

تواترت هذه الصورة في ثمانية عشر (18) سياقاً، كقوله:

"يسألونك عنّي..

قل إني نزحتُ إلى طور سنين،،

[81] ـ الديوان' ص: 35' 36.

[82] ـ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج2، ص: 298.

إنِّي تقلدت عرش النبوة في وطن آخر يشتهيني

ويمنحني الوصل في كل حين !

يسألونك عني..

قل **إنِّي تشبهت بالنخل**؛ ما متُّ..

ما ينبغي أن أموتْ !"[83]

في هذا المقطع ثلاثُ جملٍ اسمية دخلت عليها (**إنّ**)، وجاء **خبرها جملة فعلية**، و هذه الجمل هي: (إنّي نزحتُ)، و(إنّي تقلدتُ عرش النبوة)، (إنّي تشبهت بالنخل). وكثيرا ما يلجأ الشاعر إلى هذا التركيب من الجمل التي يكون خبرها جملة؛ فعلية كما في النماذج السابقة، أو اسمية مقيَّدة، كقوله:

".. بربريٌّ، **ولكنّني كنت دوما أحنُّ** إلى زمن الفتح.."[84].

فالجملة "لكنني كنت دوما أحنّ ..." خبرها جملة اسمية مقيّدة، هي:"كنت دوما أحنّ"، وقد تكررت هذه الصورة أربع مرات. وجاء الخبر شبه جملة خمس مراتٍ.

ولمّا كانت وظيفةُ المسندِ وصفَ المسند إليه، معنى هذا أنّ الشاعر اختار أنْ يصف المسند إليه بمركّبٍ، وليس بمفرد؛ ذلك ليضفي على هذا الوصف إيحاءاتٍ دلاليةً متعدِّدة، وهو ما لا يؤديه الوصف المفرد؛ لهذا يلجأ الشاعر كثيراً إلى الخبر المركّب، كان جملة أو شبه جملة.

3- الجملة الاستفهامية :

[83] - الديوان، ص: 40، 41.

[84] - الديوان، ص: 32.

الجملة الاستفهامية جملة اسمية؛ لأنّ أدواتِ الاستفهام اسماءٌ، ما عدا (هل والهمزة، فهما حرفان). وكان حظُّ الجملة الاستفهامية كبيراً، إذ بلغ تواترها (38مرّة)، وحاجة الشاعر للجملة الاستفهامية تفرضها عليه التجربة الشعورية. وسأتناول دراستها، في مبحث "الجملة الإنشائية".

ثانياً: الجملة الإنشائية

النص الشعري ـ كأيِّ كلام آخر ـ ينحصر في أسلوبيْن أساسييْن من التعبير، هما: **الخبر**و**الإنشاء**، فيُوجَّه **الخبر** إلى المخاطَب لإفادته بمضمونه الذي لاعلم له به سابقاً، أو كان يعلمه، لكنه مُبهَمٌ في ذهنه، فيحتاج إلى ما يُزيل ذلك الإبهام بعرضه على صورة واقعه الخارجي، للحكم عليه بالصدق أو الكذب.

أما **الإنشاء** فهو مجرَّدٌ من الواقع الخارجي، حيث يُلقى إلى المخاطَب ليستدعي مطلوبا لم يكن حاصلاً وقتَ الطلبِ، ومن هنا لايمكن الحكم عليه بالصدق أو الكذب.

وهذه المفارقة بين الأسلوبيْن، تبيِّنُ بوضوح اتّصالَ الخبرـ في الغالب ـ بالجانب النفعي للغة، في حين ارتبط الأسلوب الإنشائي بالجانب العاطفي التأثيري لها، مما يضفي على النص الأدبي ـ والشعري خاصة ـ حركية وديناميةً، بنوعيْهِ؛ الخبري والإنشائي. ويقسم البلاغيون الإنشاء إلى قسمين: الإنشاء الطلبي، والإنشاء غير الطلبي.

1-الإنشاء الطلبي:

الإنشاء الطلبي: "وهو الذي يستدعي مطلوباً غير حاصل في اعتقاد المتكلم

وقت الطلب ـ ويكون بخمسة أشياء، **الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء"**[85]. وكان للأسلوب الإنشائي حظٌ وافرٌ، في ديوان **"تغريبة جعفر الطيار"**، ومن هذه الأساليب:

أ ـ الأمر:

لم ينظر البلاغيون إلى أسلوب الأمر، على أنه **فعلُ الأمر**، كما قعَّد له النحاةُ، بل ربطوه بكل صيغ الطلب التي تدل على الأمر، كفعل الأمر، والمضارع المقترن بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر.

وكلُّ هذه الصيغ وردت في الديوان، غير أنّ حضورها، كان متفاوتاً؛ إذْ مِن مجموع ستٍّ وعشرين (26) صيغة أمرية، شكّلتْ صيغة فعل الأمرحضوراً لافتاً بـ (20فعلاً)، واسم فعل الأمر ثلاثة، والمضارع المقترن بلام الأمر (فعلان)، والمصدر النائب عن فعله ورد مرّة واحدة.

❖ **الصيغة الأولى / <u>فعل الأمر:</u>**

توزّعتْ هذه الصيغة على أغلبِ مساحاتِ قصائد الديوان، منها ما جاءت على صورة الحقيقة، ومنها ما خرجت عن حقيقتها إلى صورة المجاز. ومن الصيغ القليلة للأمر الحقيقي، قوله:

"<u>حدِّثني</u> عن أحوالكم..
ونظام حكم بلادكم ؟!"[86]

[85]- السيد احمد الهاشمي، جواهرالبلاغة، دار ابن خلدون ـ الاسكندرية، د.ط، د.ت، ص:62،63

[86]- الديوان، ص:45

إذ نجد جملة (حدِّثني عن أحوالكم) تصدَّرها فعلُ أمرٍ صريحٍ صادرٍ من النجاشي (ملك الحبشة) الذي لجأ إليه جعفر الطيار ـ رضي الله عنه ـ فهو يحمل صفة وجوب التنفيذ بعد الطلب؛ وجاء طلب الملك هذا بعد أنْ سمع منه قوله:

"هاجرْتُ من جسدي الشهيد إليك روحًا
لاجئًا يا أيها الملك السعيد"[87]

فالملك الذي لجأ إليه جعفر الطيار (ض)، يريد أن يعرف المزيد من الأسباب والدوافع التي دفعته لطلب اللجوء، فالطلب جاء على وجه الإستعلاء، ليس له غرض آخر إلاّ تنفيذ الطلب.

وهذه الصورة الأمرية، تكرّرت مرّاتٍ كثيرةً، منها:

"يا عَمْرُو عدْ
ولا ثُمار .."[88]

وقوله أيضا:

"عدْ يا (ابن عاصٍ) رافقتك سلامتي
أنا لا أساوم بالهدايا والجَواري..
يا عَمْروُ عد
ودَعِ الغلام إلى جِواري."[89]

وقال كذلك:

[87]- الديوان، ص:44

[88]- الديوان، ص:51

[89]- الديوان، ص:52

"لا يا فتى

دعْنا من الهذر الملبّد بالسواد !"[90].

وما يمكن ملاحظته، في هذه المقاطع الشعرية التي تمثّل جزءًا من حوار دار بين النجاشي وعَمْرو بن العاص، رضي الله عنه ـ قبل إسلامه ـ الذي جاء في طلب جعفر الطيار (ض) من النجاشي، أنّ فعلي الأمر (**عُدْ، و دَعْ**)، تكرّر الأول ثلاثَ مراتٍ، وتكرر الثاني مرّتيْن، وهذان الفعلان ـ في الحالات المتكررة ـ أدّيا المعنى الحقيقي لهما؛ لأنهما صادران من الأعلى رتبة، ولأنّ الأمر على سبيل الاستعلاء. لذا لا يمكن أن يرتبطا بمعاني أخرى غير المعنى الحقيقي لهما.

أمّا بقية الصيغ الأمرية الأخرى، فقد انزاحت عن استخدام وضعها اللغوي الأصلي، وخرجت إلى المعنى المجازي، فتكثّفت دلالاتها وتعدّدت معانيها، كالأمر في قول **الشاعر**:

ألجأ الآن وحدي إلى "الغار"..

لاأهل .. لاصحب .. إلاّ الحمامة والعنكبوتْ !

غرّبتني الديار التي لا أحب ديارا سواها

ولكنني متعب.. متعب من هواها،،

فيا أيها الحب إسحبْ خلاياك من دميَ

ـ النَّوَّ ـ إسحب .. ودعْني أموتْ ! .."[91]

[90]- الديوان، ص:57

[91]- الديوان، ص:38

على الرغم من تكرار الشاعر للفعل (إسحبْ) مرّتيْن، والذي يفيد التوكيد في طلبه، وبشيءٍ من الحدّة في الطلب، حين وظف الشاعر أسلوب التوكيد اللفظي، بهذا التكرار (اسحب خلاياك.. اسحب..)، غير أنّ قرائن الأحوال والمقامات تنفي ظاهر التركيب اللغوي، كي يؤدّي فعل الأمر غرضه الحقيقي؛ فالشاعر يخاطب شيئاً معنويا (فيا **أيها الحب** اسحب خلاياك من دمي)، أي ما لايعقل، ومعنى هذا أنّ الأمر ـ هنا ـ ليس على سبيل الاستعلاء والإلزام، فعدلت صيغة الأمر عن وضعها اللغوي، إلى معاني مجازية أخرى. ولمّا كان الشاعر يخاطب ما لا يَعقِل، ويطلب شيئاً لا يمكن حصوله، فإنّ طلبه ارتبط بمشاعر **التمني**، وليس بتنفيذ الطلب، كما تشير إليه القرائن الدالة في السياق.

❖ **الصيغة الثانية: الفعل المضارع المقرون بلام الأمر**

وردت هذه الصيغة في قول الشاعر:

فلتصغِ ولتنصت أيا ملك العبادْ

(كافٌ وهاءٌ ثم ياءٌ ثم عينٌ ثم صادْ)

هذي الحروف أردتها

علما يرفرف فوق أصقاع البلادْ ! ..."[92]

❖ **الصيغة الثالثة : اسم فعل الأمر**

الأمر باسم الفعل أبلغ من الأمر بالفعل الذي هو في معناه، "ثم أنّ المصدر هو الحدث المجرد، والفعل هو الحدث المقترن بالزمن، فأنت حين تأمر بالمصدر فقد

[92]ـ الديوان، ص: 50

أمرت بالحدث المجرد، وهو آكد من الفعل لمجيئنا بالحدث وحده "[93]، وهذا قصد إبانة الدوام، بحذف ما هو موضوع للحدث والتجدد، أي (الفعل). ومما جاء على هذه الصيغة، اسم فعل الأمر (**إيه**)، الذي تكرّر ثلاثَ مرّاتٍ في المواضع التالية:

" كان لي وطن ضارب في دمي،
راسخ في امتدادات الزمان،،
سامق في السماءْ،،
شامخ كالنخيلْ،،
فارع كالصنوبر والزان والسنديانْ...
كان لي وطن يوم كانْ !...
.....(*)
إيهِ يا " كانَ " !.."[94]

وقوله كذلك:

"إيهِ يا نجمتي الشاردة:
أنا لا أرتضي
أنْ تهاجر نحوي ـ صباح مساء ـ
ألوف النساء
وتهجرني ـ طيلة العمر ـ امرأة
واحدة"[95] ! ...

[93]- فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، شركة العاتك لصناعة الكتاب ـ القاهرة، ج2، ط2، 2003، ص: 144

[94]- الديوان، ص:36،37

(*) - هذه النقاط ليست من وضع الشاعر، بل هي إشارة لكلام طويل آخر، ارتأيت اختصاره.

وقال أيضا:

" أنا غيلان يا ابن عبد الملك

قد أتيت أعكّر لون الخطبْ !...

أنا حلاق كل ملوك بلادي..

سأفضحكم في الرمال..

سأزرع أسراركم في التُّربْ !

قصب الريح ينمو على شط أسرارهم

مثقلا بالفضائع..

إيهِ لوَ انَّ الرياح تبوح بسرِّ القصبْ !!!"[96]

وإذا كانت لفظة (إيهِ)، اسم فعل أمر بمعنى (امض في حديثك). و"وظيفتها في الجملة طلب الأمر بالإستزادة من الحديث"[97]، فإننا نلاحظ تكرارها ثلاث مرّات في الديوان، كما تشير إليه هذه المقطوعات الشعرية الثلاث، حيث جاءت في نهاية المقطوعة الأولى، وبداية المقطوعة الثانية معبِّرة عن هذا المعنى (المضي في الحديث)، ومؤدّية لوظيفة طلب الأمر بالإستزادة من الحديث. غير أنّها لم تكن كذلك في نهاية المقطوعة الثالثة، حيث (الأنا) الشاعرة، وهي تمثّل (الأنا) الجمعي، تقمّصت شخصية **"غيلان"** ... ومقرونة بدوال (أعكر، أفضح)، وهذا الحديث صادر عن (الأنا الشاعرة)، فهي ــ إذاً ــ في مقام الواقف بتحدٍّ، في وجه الحاكم الطاغية المستبد الذي عاث فسادًا، في هذه البلاد. فـ **(إيهِ)** لاتؤدي معنى طلب

[95]- الديوان، ص:64

[96]- الديوان، ص:33،34.

[97]- يوسف مارون، اللغة والدلالة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – لبنان، د.ط، 2007، ص:78.

الاستزادة من الحديث، في هذا الموضع، بل أدّت معنى التمني، ولذا قرنها الشاعر بـ **(لو)** التي تفيد التمني.

❖ **الصيغة الرابعة: المصدرالنائب عن فعل الأمر**

ولم ترد هذه الصيغة إلاّ مرّة واحدة، في قوله:

"عفوًا أيا ملك البراري..

أولاسبيل إلى التفاوض والحواري؟ !"[98]

وعلى هذا، يكون الشاعر قد وظّف صيغة الأمر، بكل أشكالها مستفيدا من طاقاتها التعبيرية الالمختلفة.

ب -النهي:

"هو طلب الكفِّ عن الفعل على وجه الاستعلاء، وله صيغة واحدة وهي المضا رع مع لا الناهية"[99]. وهذا هو المعنى المباشر لبنية النهي، على الوجه الحقيقي لها.

وقد يخرج النهي إلى الاستعمال المجازي، حين يستدعيه السياق، أوالموقف. والنهي لم ينل الحظَّ الذي نالته الأساليب الإنشائية الطلبية الأخرى، في هذه المجموعة الشعرية، إذ ورد في أربعة مواضع فقط، منها قوله :

" ياسفر البرق في ليل ذاكرتي..

يا حنيني إلى حفنة من خنان !

يا عبير الهوى.. يا رحيق الشفاهِ ..

[98]- الديوان، ص:51.

[99]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص: 10.

ويا شفق الحلم، بالله، لاتغتربْ..

ياربيع الطفولة لاتحتضر ...

أدنُ مني قليلا، أناشدك الله، أدنُ،،

وتوج عيوني بلون الزنابق والأقحوانْ !..."[100]

وما جاء من أسلوب النهي ـ على ندرته ـ إنحرف عن وضعه الأصلي، إلى غرضٍ بلاغيٍ واحدٍ؛ هوالتمني، وهو ما أشارت إليه الأسطر السابقة، في قوله: "لاتغتربْ" و"لاتحتضرْ"، وقد قرنه الشاعر بنداء مكثَّفٍ، يحمل نفس الدلالة.

وقلّة اهتمام الشاعر بأسلوب النهي، فرضه عليه واقعه المأزوم، في غربته النفسية؛ حيث يقول **"ما أغربني في وطنٍ لا يتشبّه بالأوطان"**[101]، وغربة المنفى القسرية: **"غرّبتني الديار التي لا أحب ديارا سواها"**[102]. أواللجوء السياسي، كما كان يرغب الشاعر أنْ يسمي ديوانه[103]. فخطاب الشاعرـ في حقيقة الأمرـ ما هو إلاّ آهات نفسٍ ملتاعة منكسرة، صامدة بين يأس ورجاء.

ج ـ الإستفهام:

الإستفهام: هو طلب العلم بشيءٍ، لم يكن معلوماً من قبل، بإحدى أدواته، وهي: **الهمزة،وهل، وما،ومَن، وومتى، وأيّان، وكيف، وأين، وأنّى، وكم، وأيٌّ.** ويكون الإستفهام بأحد الوجوه الثلاثة:

- ما يُطلب به التصوّرُ والتصديقُ، وأداته "الهمزة" فقط.

---

[100]- الديوان، ص: 37.

[101]- الديوان، ص: 72.

[102]- الديوان، ص: 38.

[103]- ينظر الديوان، ص: 13.

- وما يطلب به التصديقُ فقط، وأداته **"هل"**.

- وما يطلب به التصوّرُ فقط، وهي بقية الأدوات.

وقد يخرج الإستفهام عن معناه الأصلي، إلى معاني أخرى، تستفاد من سياق الكلام.

والاستفهام نال حظه من التوظيف في هذه المجموعة الشعرية، إذ بلغ تواتره (38 مرّة)، تُمثّلها ستُّ أدواتٍ، هي: **ما، مَن، أيّ، الهمزة، هل، أين**. وتأتي الأداة(**ما**) في صدارة أدوات الاستفهام، بتردُّدها (16مرّة)، تارة مضافة إلى (ذا)؛ فتصبح (**ما**ذا؟)، وتارة أخرى منفصلة عنها(**ما؟**).

والاستفهام، كغيره من الأساليب الإنشائية ـ في صورتيْه؛ الحقيقية والمجازية ـ يلجأ إليه الشاعر، ليكون فضاءً رحباً للشحنات العاطفية التي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل، بعيدا عن حقيقة العلم، وصدق الرأي، فيترجم رؤاه، ويحرِّك مخيِّلة المتلقي، ذلك لما تمتلكه أساليبه ـ المجازية خاصة ـ من طاقاتٍ تعبيريةٍ، تمنح الشاعر القدرة على رسم الصورة الفنية، بلغة شعرية حالمة. ومن الصور التي جاءت عليها (**ما**) الاستفهامية، في غير ما وُضعت له أصلا، ما جاء في قوله:

البرقُ ما لاحت به أُقيـــــــــاك * والرعد ما خفقت به ذكـــــراكِ**
والوحي ما أوحى غرامك للفتـــــى * والسحر ما ساحت به عينـــــاك**
ما التين؟ ما الزيتون؟ ما البلد الأميـ * ـن؟ وما الحياة؟ ومن أنا؟ لولاك**[104]

نلاحظ أنّ **الشاعر** كرّرَ (ما؟) أربعَ مرّاتٍ، مستفهما عن التين، والزيتون، والبلد الأمين، والحياة، وهو في هذا كله، لا يريد إيضاحَ الاسم المستفهم عنه، أو بيانَ حقيقته، أو أيَّ شيءٍ آخر؛ لأن هذه الأسماء المستفهَم عنها هي من المدركات

[104]- الديوان، ص:61

العادية في حياة المسلم، وقد أقسم الله بها في سورة (التين)، بل أيُعقل أن يَسأل الإنسانُ غيرَه عن نفسه، **(ومَن أنا؟ لولاكِ)**، وهذا ما يدلُّ أنّ الشاعر أخرج **(ما؟)** عن أصل دلالتها إلى معاني أخرى، يحدِّدها السياق. فظاهر الاستفهام بـ **(ما؟)** في هذه الأبيات يوحي بأن الشاعر يطلب العِلْمَ بحقيقة (التين، الزيتون، البلد الأمين، الحياة)، غير أنّ السياقَ يشير إلى أنّ الشاعر، لايقصد ذلك، بل هو في معرض تبيانِ مكانةِ حبيبته ـ أيّاً كانت هذه الحبيبة، امرأة أو وطناً ـ في نفسه؛ فهي من أقدس المقدسات، بل لامعنى للحياة لولاها. وهذه الأداة **(ما؟)** "وهي في السياق يوميئُ وضعُها فيه إلى ما يشبه الرمز الإشاري لتفجِّر ظلالاً من الإيحاءات الفنية الخاصة"[105]، لتستفزّ ذهن المتلقي ليتفطّنَ لدلالاتِ أخر، في هذه الإيحاءاتِ.

وإذا كان الاستفهام، في وضعه الأصلي، يُخصّصُ لفهم المجهول لدى المتكلم، فإنّ **الشاعر** يوسف وغليسي قد وسّع من وظيفة الاستفهام التعبيرية وفق ما تفرضه معايشته لأحداث الأزمة الرّهيبة التي كان شاهدا فيها على اقتتال أبناء الوطن الواحد، ووِفْقَ رؤيته للأشياء، وإحساسه بها، فتولّدت الدلالاتُ، وأخصبتِ المعاني، كما نجد ذلك في الاستفهام **(مَن** ذا رأى؟) في قوله:

"شجنٌ..شجنْ

بل فتنة نقشت بذاكرة الزّمَنْ

<u>من ذا رأى</u>

قلبين في جوف الوطن؟ !"[106].

فالاستفهام في قوله: **(من** ذا رأى قلبيْن في جوف الوطنْ؟)، لا يُقصد منه معرفة الحقيقة، من هذا السؤال؛ بل بشاعة فظائع هذه الفتنة التي ألمت بوطنه، جعلته يستفهم منكِراً ذلك، بل ومتعجِّباً، "وفي الواقع أنّ استعمال أدوات الاستفهام

[105]- رجاء عيد، فلسفة البلاغة: بين التقنية والتطور، منشأة المعارف ـ الأسكندرية، د.ت، ط2، ص:123

[106]- الديوان، ص:46،47.

في غير ما وُضعت له في اللغة، هو نوع من العدول اللغوي، الذي تبتعد به الصياغة عن دلالتها الحقيقية، إلى دلالة أخرى متولدة عنها ذات وظيفة إنشائية"[107]. وأغلب الاستفهام ـ في الديوان ـ انحراف عن الأصل.

د ـ النداء:

"هو طلب المتكلّم اقبال المخاطَب بواسطة أحد حروف النداء ملفوظاً كان حرف النداء أو ملحوظاً"[108]. وحروف النداء هي: الهمزة، مقصورة وممدودة(أ،آ)، و" أي" مقصورة وممدودة (أي، آي)، و"يا"، و"أيا"، و"هيا"، و"وا".

وقد ورد النداء في خمسين (50) موضعاً من الديوان، جاءت تراكيبه بحرفيْ **"يا"** و**"أيا"** دون غيرها من حروف النداء الأخرى، و تأتي الأداة **(يا)** مهيمنة على بنية النداء في الديوان، إذ تردّدت 38 مرّة، من مجموع (50) تركيبَ نداءٍ، ضِفْ إلى ذلك النداءَ المحذوفَ الأداةِ (04 مرّاتٍ)، ولايُقدّرُ حذفُ حرفِ النداءِ فيه إلاّ بـِ **(يا)**، كما يُجمع النحاة، أما بقية صيغ النداء، وعددها ثمانية (8)، كانت بالأداة **(أيا)**.

ولمّا كانت أحرفُ النداءِ امتداداتٌ صوتية، تسبق المنادَى لاستمالته استماعاً وانتباهاً، جُعِل منها ما يصلح لنداء القريب مثل **(أ)**، وما يصلح لنداء البعيد مثل **(يا، وأيا)**. و**(يا)** قيل أنها مشتركة بين القريب والبعيد، "و**(يا)**: لكل منادى، قريباً كان، أوبعيداً، أو متوسطاً"[109]. غير أنّ حرفَ النداءِ **(يا)** بامتداد صوته الممطوط، يقتضي ـ في وضعه الأصلي ـ بعد المسافة بين المنادِي والمنادَى، ولايصلح لنداء

[107]- محمد صلاح زكي أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، (مخطوط رسالة دكتوراه)، جامعة الأزهر ـ غزة، ص:202

[108]- ابن عقيل، نقلا عن: أحمد محمد فارس، النداء في اللغة والقرآن، دارالفكراللبناني ـ بيروت، ط1، 1989، ص: 78.

[109]- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ج3، ط28، 1993 ص:148.

القريب إلاّ على سبيل المجاز. وما ينطبق عن حرف النداء (**يا**) ينطبق عن (**أيا**)، بل (أيا) جُعلتْ للأكثر بعدًا.

غير أنّ **الشاعر** لم يوظّف من النداء ماجُعِل للقريب، وهما: الهمزة (**أ**)، و(**أي**)، كما اتفق على ذلك اللغويون والبلاغيون، وهذا على الرغم من تراكيب النداء العديدة ـ في الديوان ـ التي تقتضي قربَ المنادِي والمنادَى قربًا حسِّيًا أو معنويًا، كالحوار المباشر بين جعفر الطيار (رضي الله عنه)، والنجاشي (ملك الحبشة)، في قصيدة "**تغريبة جعفر الطيار**"، بل استخدم **الشاعر** أداتيْن، هما (**يا**) و(**أيا**) ـ وهما لنداء البعيد أصلاً ـ لنداء القريب قُرب مكان وزمان؛ فالمنادِي والمنادَى كلٌّ يرى الآخر ويسمعه، وهذا إنحراف عن المعيار والقاعدة، في بِنْيةِ النداءِ، قصَد الشاعر من خلاله إبرازَ لطائف بلاغية وأسلوبية، وتكون مهمة التحليل الأسلوبي مراقبة هذه الإنحرافات، ووصفها ثم تحليلها

والحقيقة أنّ هذا الإنزياح ـ في الديوان ـ عن المعيار اللغوي، في استعمال بنية النداء، تكمن وراءه قيمٌ جمالية، ما كان الكلام ليؤدِّيها لو أُجريَ النداءُ على حقيقته. وحينما يتأمل القارئ الأداتيْن (**يا**) و(**أيا**) التييْن اتّكأت عليهما بنية النداء التي وظّفها **الشاعر** في قصائد مجموعته الشعرية هذه، تتكشّف له تلك السمة الأسلوبية، لهذا الاستخدام، حيث لم يوظّف الشاعر أدوات النداء التي جُعلت للبعيد، في التراكيب الكثيرة، في هذا الديوان ولا مرّة واحدة، رغم أنّ المقام ـ الحوار المباشر بين المنادِي والمنادَى ـ يتطلّب ذلك، كما يشير إليه هذا الحوار بين عمرو بن العاص، ـ رضي الله عنه ـ والنجاشي ملك الحبشة في المقطع التالي:

- عمرو:

" إنا أتينا من بلاد العرب والبربرْ..

جئناك في شأن الفتى جعفرْ

- النجاشي:

ياعمرو عد من حيث جئتَ

ولا تمار ..

- عمرو:

عفوًا أيا ملك البراري..

أو لا سبيل للتفاوض والحوار؟

- النجاشي:

لا..ثمَّ لا..

أبدًا .. ولا .. هذا قراري

أنا سيد الأحباش

لاتلهبْ ذراري...

- عمرو:

هذي الهدايا من نصيبك سيدي.. ⟸ (حرف النداء ـ هنا ـ محذوف).

خذها رجاء ثم نفذ لي اختياري...

- النجاشي:

عد يا (ابن عاصٍ) رافقتك سلامتي

أنا لا أساوم بالهدايا والجواري..

يا عمرو عُدْ

ودَع الغلام إلى جواري."[110]

[110]- الديوان، ص: 51،52.

فالشاعر، وهو يعيش يوميات الرعب والموت، لم يعد يطمئن لأيِّ شيءٍ، ولا يطمع في أيّ شيء جميل؛ لذلك نجد الشاعرَ يتساوى عنده القريب والبعيد. فهذا الواقع الرهيب، اغتال الحياة بكل معانيها، ولم تعد الحياة عند الشاعر إلاّ ذلك الحلم الذي يأوي إليه من حين لآخر، اسمعه، يقول:

"هي ذي الحقيقة سيدي،،
حلمٌ وليس لنا سوى الأحلام
مأوىً من براكين البلاد"[111].

هـ ـ التمني:

"هو طلب الشيء المحبوب الذي لايرجى حصوله

(1) إما لكونه مستحيلا ـ كقوله

ألا **ليت** الشباب يعود يوماً فأخبره بما فعل المشيب

(2) وإما لكونه ممكنا غير مطموع في نيله كقوله تعالى (يا**ليت** لنا مثل ما أوتي قارون)"[112]

وللتمني أداة واحدة أصلية، هي (**ليت**)، وقد تنوب عنها أدوات أخرى قصد إفادة التمني، وهي: هل، لو، لعل.

وقد ورد التمني بـِ (**ليت**)، في أربعة مواضعَ(4)، منها قوله:

" **ياليته** فيها تجلى أو سقطْ"

وقوله:

" يا أنتِ أنت الهوى والطور في سفري ** **ليت** الهوى كان أو يا **ليت** لم أكن"

[111]- الديوان، ص:57.

[112]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص: 80،81.

وقوله: "

" آهٍ لو يهجر العقل رأسي

يسافر في اللا حدودْ..

ليته يفلت الآن مني،

وبعد الحوار

يعودْ "

أمّا التمني بما ينوب عن (ليت)، فقد جاء في موضعٍ واحدٍ، بالأداة (**لو**)، في بداية قوله السابق: آهٍ **لو** يهجر العقل رأسي.

2 ـ الإنشاء غير الطلبي:

الإنشاء غير الطلبي هو: "ما لايستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب"[113]. وله صيغ كثيرة، منها: التعجّب، والقسم، والرجاء... ومن أساليبه التي اتّكأ عليها الشاعر، في ديوانه هذا:

أ ـ التعجب:

التعجُّبُ: هوشعور داخلي، يعبر عن الدهشة والاستغراب لدى الإنسان، حين يستعظم أمراً نادراً ـ سلبا أو إيجابا ـ أو صفة في شيء ما قد خَفِي سببُها. وجاء في لسان العرب، في مادة (**عجب**)، التعجُّب: "أنْ ترى الشيء، يعجبك،تظن أنك لم تر مثله". أما اللغويون فيعرفون التعجب بأنه: " شعورداخلي، تنفعل به النفس، حين تستعظم أمراً نادرا، أو لامثيل له؛ مجهول الحقيقة، أو خفيَّ السبَبِ"[114]. وللتعجب صيغتان:

[113]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص:62.

[114]- عباس حسن، النحو الوافي، ج3،ص:339.

❖ **الصيغة الأولى:** وهي قياسية، ولها صورتان، (ما أفعَلَه)، و(أفعِلْ به).

وجاء التعجب بالصيغة القياسية، في هذه المجموعة الشعرية، في الجملة (**ما اشبهَ الأسفارَ**)، وهي على زنة (**ما افعله**) من قوله:

" ما اشبه الأسفار بالأسفار ياربَّ الحمى
يا وحدة المشكاةِ،،
يا نوراً همى.."[115].

وكذلك وردت هذه الصيغة في جملة (**ما أغربني**)، من قوله:

" زمني في منأى عن كل الأزمانْ..
ما أغربَني في وطنٍ لايتشبه بالأوطانْ.."[116].

❖ **الصيغة الثانية: التعجب السماعي :**

وهي ألفاظ مخصوصة، وأدوات وُضعت أصلاً لغير التعجب، وإنما تدلّ عليه قرائن السياق بالاستعمال المجازي.

وقد وردت في قصائد هذا الديوان ألفاظ وتعابير دالّة على التعجب، منها لفظة (**أتعجّب**) في قوله:

" أتعجب مِن سلطان أحمرْ
عاث فساداً في بلد أخضرْ !
أتقزز منه..
يمارس ـ في الليل ـ الفحشاء..

[115]- الديوان، ص: 50،51

[116]- الديوان، ص: 72

بها يأمرْ..

لكنه، يا وخذي،ينهى

في الصبح عن المنكرْ !..."[117].

وما يمكن ملاحظته، في هذه المقطوعة أنّ الشاعر أسند فعلَ التعجب (أتعجّب) بنداء (يا وخذي) دال على التعجب، في عبارة : (**لكنه، يا وخذي، ينهى في الصبح عن المنكرْ !...**).

كما ورد الاستفهام الدال على الانكار والتعجب، في قوله:

" مَن ذا رأى

قلبيْن في جوف الوطن؟ !"[118].

حيث يستفهم الشاعر منكِراً ذلك، بل ومتعجِّباً،

وكذلك النداء في قوله:

" يا لذاك الفتى..

مثقلاً بالرؤى..

سادرا في السها..

أوقعته الأماني في المنتأى"[119]

ومن التعابير الدالة على التعجب كذلك، عبارة (لله درّكَ)، في قوله:

" لله درك يا فتى..

ذكرتني (العهد الجديد) ملونا ومفصَّلا ومتمَّما..

ما أشبه الأسفار بالأسفار يا ربَّ الحمى.."[120].

---

[117]- الديوان، ص:69.

[118]- الديوان، ص:46،47.

[119]- الديوان، ص:28.

[120]- الديوان، ص: 50.

وبناء على ما تقدّمت دراسته لهذه الأساليب الإنشائية، تتضح قدرة **الشاعر** الفنان في استخداماته لأنساقها التعبيرية التي تُلقي بتأثيرها على مدركات المتلقي، فتحدث حيوية لديه، تدفعه للمشاركة في انتاج الدلالة النصية، وذلك لما تمتلكه هذه الأساليب من طاقات تعبيرية، تفتح فضاء النص على قراءات متعددة.

وهذا ما يجعل هذه الأدوات والأساليب الإنشائية، تولد معانيَ ودلالاتٍ إضافية، تنقل اللغة من وظيفتها النفعية، إلى وظيفة الإبداع بانحرافها عن مواضعتها الأصلية. وهذا الإنحراف ـ في الديوان ـ لايكمن في العدول عن المعيار والقاعدة، نحوية كانت أم بلاغية، بل في قدرة **الشاعر** الحاذق على تطويع استخدام هذه الأساليب، لتترجم أحاسيسه ورؤاه وفق معايشته للأحداث، فتعكس توتُّره الإنفعالي الداخلي، وتُلقي بتأثيرات قيمها الجمالية على المتلقي.

كما أنّ إكثار الشاعر لهذه الأساليب الإنشائية وتنويعها، أوجده هذا الموقف الحواري، وما يثيره من مشاعر القلق والاضطراب لديه، جرّاء معايشته لأزمة وطنه، في العقد الأخير من القرن العشرين، إذ اعتمد الشاعر على الحوار الداخلي، في قصيدته (تجليات نبي سقط من الموت سهوا)، وعلى الحوار الخارجي، في قصيدته (تغريبة جعفر الطيار). وهذه الأساليب المتعدِّدة تتآزر فيما بينها للتعبير عن حركة النفس المتوتّرة، وتترجم تلك المشاعر المتأجِّجة.

وعدول هذه الأساليب الإنشائية عمّا وُضعتْ له أصلاً، يكشف عن قصد الشاعر إلى **إشراك المتلقي** بصورة فعلية، في إنتاج الدلالة من خلال إحداث حركة ذهنية نشطة لديه عندما يكسِرُ الشاعرُ أفق توقّعَ المتلقي بتلك الإنحرافات الأسلوبية، "لأنّ

الأسلوب الفني حين نعايشه نستطيع أن ندرك منه أكثر مما أدرك هؤلاء البلاغيون، ويستطيع غيرنا أن يدرك شيئا سواه"[121].

ثالثا: العدول في البنية التركيبية

تَوطئة:

إنّ تركيب الجملة العربية يقتضي ترتيبًا مخصوصًا لعناصر بنيتها اللغوية، يخضع لمقاييس، وقوانين استنبطها اللغويون من كلام العرب، لتأدية معنى ما؛ لأنّ مصدر أية دلالة ينبع من بنيتها التركيبية، وهذا ما يشير إليه قول السكاكي (تـ 626هـ)، في تعريفه للنحو: "اعلم أنّ علم النحو هو أنْ تنحوَ معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقًا بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب، وقوانين مبنية عليها"[122]. وكلام السكاكي هذا، يبيِّن ـ بوضوح ـ اهتمام النحاة واللغويين بتحديد منازل أجزاء الكلام والتأليف بينها، على الوجه الذي يقتضيه المعنى الذهني؛ وهو الأداء المثالي للغة. أمّا البلاغيون فقد اهتموا بالأداء الفني الذي لايتيسّر للمبدع انجازه الاّ بانتهاك المثالية والعدول عنها،"وهذا العدول يمثل الطاقات الإيحائية في الأسلوب"[123]، ولا يعني هذا الانتهاك أن يصبح الخروج عن نظام اللغة عبثاً، وفوضى كلامية، بل يعني تطويع اللغة لما يخدم الأداء الفني، ويحرص على الفائدة الدلالية.

[121]- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص: 120

[122]- السكاكي، مفتاح العلوم، ص: 75.

[123]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: 270.

وإذا كان النص الأدبي، يكتسب فرادته، وتميّزه، من خلال أسلوبه، فإنّ الأسلوب يكتسب هذا التميُّز، بانحرافه عن الأداء المثالي للغة، وعلى ضوء هذا التصور للأداء المثالي للغة، والإنحراف عنه، ستتناول هذه الدراسة ظواهر العدول التي كشفت عن نفسها، كسمات أسلوبية بارزة، في ديوان "تغريبة جعفر الطيار"، مثل: التقديم والتأخير، والحذف، والتكرار، والأسلوب الإنشائي، وهذه الظواهر (السمات الأسلوبية) التي سجلت حضوراً متكرراً، تكشف براعة الشاعر في كيفية استثماره لطاقات اللغة التعبيرية، لبناء شعرية متفرِّدة، متميِّزة. ومن هذه السمات الأسلوبية:

1-التقديم والتأخير:

إنّ تأدية المعنى ـ في اللغة العربية ـ تحدّده مواقع الكلمات داخل الجملة، فالفعل، والفاعل، والمفعول به، والمبتدأ، والخبر، لها رتبها التي حدّدها لها اللغويون، في بنية الجملة العربية، لكنْ، هذا لايعني عدم تبادل المواقع، بين عناصر الجملة، فقد يلجأ المبدع، إلى العدول عن النمط التركيبي للجملة، لأغراضٍ بلاغية، أو دواعٍ فنية، يقتضيها المقام، ويستدعيها السياق، فيقدّم ما حقّه التأخير، ويؤخّر ما حقه التقديم، كتقديم الخبر عن مبتدئه، والمفعول به عن فاعله، أو متعلّقات الفعل، عن الفعل وفاعله، "والعدول عن هذه الرتب يمثل خروجا عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية"[124].

وتؤدّي صورالتقديم والتأخير المتعدِّدة قيمًا، قد تكون دلالية، أو تأثيرية، أو إيقاعية، أو تتآزر جميعها لتأدية المعنى العام للعبارة، أو النص؛ "أي أنّ تحريك المفردات أفقيًا إلى الأمام أو إلى الخلف له علاقة قوية بغائية الإبداع الفني"[125].

[124]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: 329.

[125]- البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، ص:164.

والمبدع لا يلجأ إلى التقديم والتأخير، للإهتمام بالجملة، أو العناية برتبها، بل يدعوه إلى ذلك ضبط المعنى وتحديد الدلالة.

وظاهرة التقديم والتأخير، أخذت حيِّزًا مهمًّا، في ديوان "تغريبة جعفر الطيار"، ومن أبرز هذه الظواهر:

أ- تقديم الجار والمجرور:

و "الجار والمجرور قيدٌ أو فضلة وحقّه أن يكون بعد المسند والمسند إليه، فإن قدّمته عن مكانه دخل ذلك في باب التقديم والتأخير ولا يكون ذلك إلاّ لسببٍ"[126]. ويُعدُّ تقديم الجار والمجرور- وهو فضلة - من أبرز الظواهر الأسلوبية في الديوان، إذ بلغ تقديمه عن رتبته الأصلية، في الجملة ثمانٍ وثلاثين مرّة(38)، وهذا عددٌ دالٌ على اهتمام الشاعر بهذا الإجراء الأسلوبي الذي يمنحه طاقاتٍ تعبيرية إضافية، لإنتاج الدلالة، عن طريق الاهتمام والتخصيص وغيرهما، ومن نماذج تقديم الجار والمجرور:

- "واقفٌ .. والتضاريس حولي تلوِّح لي

بالتباشير تزرعني"[127].

- "أشهروا **في وجوه اليتامى** سيوفَ البطولة"[128]

[126]- فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية-تأليفها وأقسامها، ص:35.

[127]- الديوان، ص: 26.

[128]- الديوان، ص: 27.

ففي الجملة "بالتباشير تزرعني"، قدّم الشاعر الجار والمجرور (**بالتباشير**) على الفعل والفاعل والمفعول به. أمّا الجار والمجرور " **في وجوه** اليتامى"، في الجملة الثانية، فقُدِّم على المفعول به فقط.

وهذا التقديم للجار والمجرور، جاء لغرض التخصيص والاهتمام بمعاني مقصودة، في هذه التراكيب، "والمعاني المقصودة هي في الحقيقة طاقات تعبيرية جديدة تلحق المعاني الظاهرة فتزيدها تدقيقا وتأكيداً"[129].

والجار والمجرور، من متعلقات الفعل، وتأتي لتكملة الكلام، ذلك أنّنا حين نذكر أحد هذه المتعلقات تكثر الفائدة في الجملة، أمّا إذا قدّمناه (الجار والمجرور) عن رتبته الأصلية ــ كما في النماذج السابقة ــ تكثّفت دلالته، وانتج دلالاتٍ أخرى؛ وهذا نتيجة التركيز على العنصر المقدَّم والإهتمام به.

ب- تقديم الخبر:

تكاد تنحصر صورة تقديم الخبر على المبتدإ، في صورة الخبر شبه جملة (جار ومجرور، أو ظرف). وهذه الصورة وردت بكثرة، في قصائد الديوان. أمّا الخبر المفرد، فلم يتقدم مبتدأه إلاّ نادراً كما في قوله: **"بربريٌ أنا"**[130]، فـ (بربري) خبر مقدَّم للمبتدإ المؤخَّر (أنا)

وأمّا الخبر شبه جملة، فقد شكّل ظاهرة بارزة من مظاهر تقديم الخبر على المبتدإ، ومن نماذجه:

[129]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، د.ط، 1981، ص: 286.

[130]- الديوان، ص:32.

"للحاكم المختار تغذيبي ونفيي"[131]

و "بيني وبينه ألف أخدود وواد"[132].

ففي المثال الأول، جاء الخبر شبه جملة مقدّم (**للحاكم** المختار)، وهو جار ومجرور. أمّا في المثال الثاني، فجاء شبه جملة مكرر (بيني وبينه)، وهو ظرف مكان.

وهذه العناصر (للحاكِم، بيني وبينه، بربريٌ)، لم تكن لتنالَ رتبة التقديم، لولا أنّ الشاعر أراد لفت النظر إليها.

2-الحذف:

الأصل في الكلام الذّكْرُ، غير أنّ الشعراء لجأوا الى أسلوب الحذف ــ منذ القديم ــ لما له من طاقاتٍ إيحائيةٍ متعدِّدة التي تعتمد على التلميح؛ فتضع المتلقي أمام وجوه تفسير عديدة للنص الواحد، مردُّها مبدأ الحضور والغياب الذي يدعو الشاعر إلى عدم التصريح بكل شيء.

ولما كان الحذف أداة فنية، يلحُّ السياقُ على استدعائها، لأغراض بلاغية، أو جمالية؛ فإنّ الشاعر المعاصر جعل منة سمة أسلوبية بارزة، في بناء قصيدته، "بحيث لا تكاد تخلو قصيدة حديثة من استخدام هذا الأسلوب على نحو أو آخر"[133]، وهي السمة التي تطبع ديوان "تغريبة جعفر الطيار". ومن أبرز مظاهر الحذفِ حذفُ الكلمة؛ وأكثر أنماط هذا الحذف:

[131]- الديوان، ص: 48.

[132]- الديوان،ص: 57.

[133]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ص: 190.

أ ـ حذوف الكلمة:

ومن صوره، حذف (**المبتدأ**)، في الجملة الاسمية؛ وهي السمة الغالبة، على ظاهرة الحذف، ويرد هذا كثيرا في اللغة؛ إذ يكتفي المتكلم ـ وبالأخصّ المبدع ـ بالاعتماد على عنصر واحد، هو الخبر، غير أنّ التفكير لايكون إلاّ بجمل "فلا يمكن للعنصر الواحد أن يكون مفيدا بمفرده فلا بدَّ من تقدير اعتماده واسناده إلى عنصر آخر منوى ذهنا هي ما يسميه التحويليون بالبنية العميقة أو التركيب الباطن"[134].

وانطلاقاً من مقولة تودوروف، المتمثّلة في سؤاله: كيف يقودنا النص إلى بناء عالَم تخييلي؟ عمد **الشاعر** إلى تقنية الحذف؛ ليخلق بذلك صورة تخييلية، في ذهن المتلقي، تتيح له قدرات قرائية متعدّدة للنص؛ لأنّ **الشاعر** يكون قد قصد الإبهام ـ بهذا الحذف ـ ليحرِّك ذهن المتلقي، فيدفعه للمشاركة في انتاج الدلالة؛ بالبحث عن عناصر الغياب في النص. ومن نماذج الحذف ما جاء في قوله:

"**واقفٌ**.. أستعيدُ بقايا الجراح"[135]، وقوله: "**هائمٌ** في السنين،، والدروب ملغَّمة بالفجائع"[136] إذ قوله: (واقفٌ)، و(هائمٌ)، إخبارٌ عن شيءٍ محذوفٍ، تقديرُه (أنا واقفٌ)، و(أنا هائمٌ).

ويكاد أسلوب الحذف يقتصر على حذف المبتدإ دون غيره من العناصر الأخرى للجملة؛ حتى غدت هذه الظاهرة سمة أسلوبية بارزة في الديوان. وقد تعدّدت دلالاتُ حذف المبتدإ، ففي قوله:

" **واقفٌ** .. أستعيد بقايا الجراحْ"

[134]- طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في اللغة، الدار الجامعية، الأسكندرية، د.ط، 1998، ص: 200.

[135]- الديوان، ص: 25.

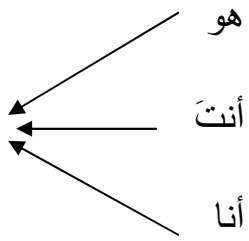
[136]- الديوان، ص: 39.

" واقف.. أتحسس ذاكرة اليأس ظمأى **"**

" واقف عند سفح السنين الخوالي وحيداً **"**[137].

اكتفى الشاعر بذكر (واقفٌ) وهو خبر لمبتدإ محذوف؛ تقديره: (**أنا** واقفٌ)، غير أنّه عدلَ عن ذكر المبتدإ (أنا) انسجاماً مع حالته النفسية المحبطة اليائسة، فـ (الأنا) الشاعرة تعيش حالة ضياع وغربة مضاعفة؛ غربة النفس، وغربة الوطن، وهذا ما تسنده دوال (الجراح، اليأس، وحيداً)، والمتأمل في دلالة السياق ــ في النماذج السابقة ــ يحس كأنّ الشاعر فقد كينونته، تحت وقع مأساة الوطن، حتى كأنّ ذكر نفسه (أنا) لا يفيد، لذا يكفي ذكر المسند (واقف) ليستدعي المسند إليه (أنا)، فهما شيءٌ واحدٌ، في نظره.

ولكي نتبيّنَ الحركة الذهنية التي أحدثها هذا الحذف، نتأمّل الشكل التالي:



فالمتلقي، وهو يقرأ (**واقفٌ**)، تتراءى في مخيِّلته ثلاثَ صورٍ قرائية: (**هو** واقفٌ)، و(**أنتَ** واقفٌ)، و(**أنا** واقفٌ)، قبل أنْ تأتي القرائن السياقية أواللغوية في الجملة (أستعيد بقايا الجراح)؛ لتحدِّدَ العنصر الغائب في النص.

واعتمادا على مبدإ "الأصلية والفرعية في اللغة" فإنّ البنية السطحية ــ بما فيها من حذف ــ تحيلنا على البنية العميقة لاستحضارها في صورتها الأصلية، بالبحث عن عنصر أو عناصر الغياب في النص لجبرها؛ وبذلك تتحقق الفائدة وتستقيم

[137]- الديوان، ص:25.

الدلالة، ويكون للمتلقي دور فيها؛ ذلك أنّ الحذف يلجأ إليه الشاعر لإحداث صدمة فنية أو دلالية لدى المتلقي من خلال هذا الخلل التركيبي؛ لإنّ التأثيرات الشعرية تنبثق من خلال الإنحرافات المتعمَّدة عن القواعد النحوية في ثنايا الخلل التركيبي؛ لهذا يرى بعض الدارسين المحدثين، أنّ البلاغيين لو "اكتفوا ببيان أنّ المسند أو المسند إليه من الممكن أن يوجد أحدهما وكأنه بما فيه من دلالة منبثقة من السياق يحمل في كينونته الطرف الغائب لكان ذلك أجدى من وضع تعقيدات تقول إنه قد يحذف لكذا وكذا. فالفن أشد رحابة من كل قانون، وليس له سوى قانونه نفسه، مادام الفنان يجيد فنه"[138].

ب- حذف الحرف:

اقتصر هذا النوع من الحذف على حذف حرف النداء (يا)، حيث لايقدّر حذف النداء إلاّ بـ (يا)، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، ومنه ما جاء في الحوار الذي دار بين النجاشي وجعفر الطيار (رضي الله عنه)، كقوله:

"يكفي بنيَّ فإنني
أستاء من ذكر الخيانة والخنا"[139]

وقوله:

[138]- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص: 84.

[139]- الديوان، ص: 49.

"هي ذي الحقيقة سيدي.."[140]

ففي العبارة (يكفي بنيَّ) نداءٌ محذوف الأداة؛ إذ التقدير (يكفي **يا** بُنيَّ)، وكذلك تقدير العبارة الثانية هو (هي ذي الحقيقة **يا** سيدي). وفي حذف حرف النداء ـ هنا ـ إيحاءٌ لطيفٌ، وهو كأنّ "النجاشي" يهمس في أُذن مُحدِّثه، وقد أسرَه كلامُه؛ فناداه دون تنبيهٍ بحرف النداء، وفي هذا الحذف ـ كذلك ـ تقريبٌ وملاطفة، من النجاشي إلى جعفر الطيار؛ وفي ذلك إشعاره بالاطمئنان.

وخلاصة القول في ظاهرة الحذف، هو أنّ الشاعر حين يعمد إلى الحذف، فهو يعوِّل على فطنة المتلقي، "وبعث خياله وتنشيط نفسه، حتى يفهم بالقرينة ويدرك باللمحة ويفطن إلى معاني الألفاظ التي طواها التعبير"[141]. وهناك مقصد آخر وراء كل حذف، "هو بعث الفكر وتنشيط الخيال، وإثارة الإنتباه؛ ليقع السامع على مراد الكلام، ويستنبط معناه من القرائن والأحوال"[142]؛ لأنّ خير الكلام ما يستفزُّ الإحساس ويدفع إلى التفكير.

ومن اللطائف الجمالية لظاهرة الحذف ـ في الديوان ـ أنّ المتلقي يجد متعة نفسية حين يستوضح المبهم، ويكشف الأسرار والمعاني الكامنة وراء إيحاءات الإنزياح التركيبي، وعند ذلك يكون ما وقع إدراكه أمكنَ في النفس وأملحَ لها.

3ـ التكرار:

[140]ـ الديوان، ص: 57.

[141]ـ محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب، مكتبة وهبة، القاهرة، ط4، 1996، ص: 153.

[142]ـ السابق، ص: 160.

هو إحدى الوسائل الفنية التي يستعين بها الشاعر، لتصوير تجربته الشعورية، وذلك لما لهذه الوسيلة الفنية، من طاقات تعبيرية شديدة التأثير في المتلقي، بما تُحدثه من حركية في ذهنه، نتيجة إلحاح الشاعر، على لفظة بعينها أو تركيب ما.

ويعدُّ التكرار من الظواهر الأسلوبية التي يتكئُ عليها الشعر المعاصر؛ ذلك لما توفره هذه التقنية من طاقات تعبيرية، تكشف عن مقاصد المبدع، ورؤيته للكون والعالَم من حوله. والتكرار في صوره البسيطة والمركبة، يعتمد على العلاقات التركيبية بين المفردات والجمل، وهذه العلاقات متنوعة لتنوع الأسلوب نفسه، ولذلك يأتي التكرار متنوعًا؛ من تكرار حرف، إلى تكرار كلمة، إلى تكرار جملة أو عبارة.

أ- تكرار "الكلمة":

إنّ لتكرار الكلمة ـ عند يوسف وغليسي، في ديوانه "التغريبة"ـ دورًا هاماً، في تشكيل النص الشعري، من خلال ذلك الإلحاح المتتابع على لفظة ما، قد تعبِّر عن انفعالاتٍ نفسية، أو تكشف عن فكرة متسلّطة على الشاعر؛ لأنّ كل تكرار يحمل في طياته دلالاتٍ نفسية، أو انفعالاتٍ عاطفية، تستدعيها طبيعة السياق الشعري.

ومن نماذج تكرار الكلمة، في الديوان ـ وهو كثير ـ قوله:

"يا أعدل الحكام .. يا ملك الملوك ..
تلك الممالك مالها
لو نصَّبتك أميرها
لأعدْتَ أسراب الحمام إلى وكرها..
وأعدْتَ وصل خليجها بمحيطها

وأعدْتَ حلما خانها..."[143]

في هذا المقطع، كرّرَ الشاعر الفعلَ الماضي**"أعدتَ"**ـ في بداية السطر الشعري ـ ثلاثَ مرّاتٍ متتالية، ليعكسَ حضوره الفاعل، في ذاكرة الشاعر، ويبيّن أساه وحسرته، على ما أصاب وطنه ـ زمن اقتتال أبناء الوطن الواحد، في العشرية الأخيرة من القرن العشرين ـ من تشرُّد أبنائه، وتمزُّق أوصاله، واستبداد حكّامه. ويرى الشاعر أنّ ذلك كلّه، ماكان ليحدثَ لو أنّ هذه الممالك (الأمة) سلّمت أمرَ قيادتها لذلك الحاكم العادل الذي لاوجود له إلاّ في مخيِّلة الشاعر.

وقد يلجأ الشاعر ـ أحيانا ـ إلى تكثيف هذا النوع من التكرار، على مسافاتٍ قصيرة، كما في المقطع التاسع، من قصيدته "تجليات نبي سقط من الموت سهواً":

هائم في السنينْ،،
و**الدروب** ملغّمة بالفجائع
ألموت يزرع **كل الدروبِ**
و**كل الدروب** تؤدي إلى **الموتِ**
تغمرني رجة **الموت** في **كل** حينْ[144]

ففي هذا المقطع، بأسطره الخمسة، ثلاثُ كلماتٍ (**الدروب، الموت، كل**) تكرّرت كل واحدة ثلاثَ مراتٍ، على مسافاتٍ صوتيةٍ متقاربة، وهذا الترديد المكثّف، يوحي بأنّ هذه الكلمات تمثّل مركز الدلالة؛ "الرعب الموت"، في هذا المقطع، أحاطته (أي التكرار) هذه الدوال (ملغّمة، الفجائع، رجّة، هائم...) بظلال

[143]- الديوان، ص:53.

[144]ـ الديوان، ص: 39.

رهيبة، عكست الواقع الحياتي الرهيب للشاعر زمنَ سنين الرعب والموت، كما تشير إليه بداية المقطع (هائم في السنين)؛ أي سنين الرعب والموت والضياع.

ومن أنواع تكرار الكلمة، تكرار صيغ الاستفهام، والنداء، فالاستفهام تواتر في الديوان ثمان وثلاثين مرة، جاء مكرراً في أكثرَ من موضع، كقوله:

" كان لي وطنٌ يوم كانت سراديبه تستضيء

بنوري المقدس..

وكنت أنا الحارث بن سنانْ

فلماذا يضيّعني ـ اليوم ـ قومي؟

لماذا يُصادر نوري؟

لماذا؟ أيا وخذ الشمعدانْ

إيهِ يا "كان"[145]

ومن نماذج تكرار صيغ النداء:

"" ياسفر البرق في ليل ذاكرتي..

يا حنيني إلى حفنة من خنان !

يا عبير الهوى.. يا رحيق الشفاهِ ..

ويا شفق الحلم، بالله، لاتغتربْ..

ياربيع الطفولة لاتحتضر ...

أدنُ مني قليلا، أناشدك الله، أدنُ،،

وتوج عيوني بلون الزنابق والأقحوانْ !...

[145]- الديوان، ص:36،37.

ففي المقطع الأول، تكررت أداة الاستفهام (لماذا؟) ثلاث مرات متتالية، وفي المقطع الثاني، تكررت أداة النداء (يا) خمس مرات متتالية؛ وهو تكرار يرسم في الذهن صور المشاعر الملتهبة، والانفعالات الحادة.

وصيغ الاستفهام والنداء هذه المتكررة بشكل مكثفٍ، تسهم في فتح فضاء الدلالة لدى المتلقي، وهذا من خلال ذلك الوقع المتتالي، فتستدرجه إلى المتابعة ـ قراءة واستماعا ـ لاكمال النص، فيتحرك ذهنه للبحث، عن عناصر الغياب ونواقص التركيب؛ ذلك أنّ ارتباط التكرار بالاستفهام، أو النداء، يتيح إمكانية قرائية متجدِّدة.

وهناك نوع آخر من هذا التكرار(أي تكرار الكلمة)، قد يشمل الديوان كّله، أوأغلب القصائد، كتكراره للضمير (**أنا**)، حيث تكرّر (25مرّة)، منها عشرُ مراتٍ في قصيدة "**تغريبة جعفر الطيار**"، وثماني مراتٍ في "**تجليات نبي سقط من الوت سهواً**"، وسبع مراتٍ في بقية القصائد الأخرى، وكذلك دال (**الوطن**) تكرر خمسًا وعشرين مرة(25)، منها (13مرة) معرّفًا ومنكَّرًا، و(09 مرات) مضافًا إلى ياء المتكلم، و(03 مرات) بصيغة (**موطن**).

وهذا التساوي، في عدد تكرارات الضمير (**أنا**) ودال (**الوطن**)، يبيِّن مدى ارتباط الأنا الشاعرة ـ ممثلة للأنا الجمعي ـ بوطنها، مهما قست الظروف، واشتدّت أعاصير الأزمة. وتكرار الضمير (**أنا**) يعكس صورة لواقع الشاعر، في عالمه المأزوم أسرياً، واجتماعياً، وسياسياً، ذلك لأنّ الضمير "يشكّل ـ على نحو من الأنحاء ـ عالَم الشاعر وحدود رؤيته له، وإدراكه لأبعاده"[146].

[146]- محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص:144.

ب-تكرار "التركيب":

يُعدُّ تكرار التركيب، أو العبارة، من أبرز السمات الأسلوبية التي اتّكأ عليها الشاعر في بناء قصيدته، في ديوانه هذا؛ ذلك لما لهذه الأداة الفنية من طاقاتٍ تعبيرية هائلة؛ إذ أنها تمنح الشاعر القدرة على التنويع في أساليب التعبير، فتدفع الملل الذي قد يصيب المتلقي،جرّاء التركيب النمطي، كما أنها (أي الأداة الفنية) تحفّزه عل المتابعة، من خلال إمكانية التعدّد الدلالي، الذي يفرضه التكرار.

ومن نماذج تكرار العبارة، ما نجده، في قصيدة **"يسألونك"**[147]، وهذا مقطع منها:

"يسألونك عن وجع الورد والياسمين
يسألونك عن غابة النخل في وطني
شتّتَتْها الأعاصير ذات اليسار
وذات اليمين
يسألونك عن "صالح" .. عن "ثمود الجديدة..
عن "ناقة الله" يعقرها سيّد الجاهلين
يسألونك.. كم يسألونك يا صاحبي..
يسألونك.. قل إنني نخلة
تتحدى الرياح وقيظ السنين"

[147]- الديوان، ص: 62،63.

في هذا المقطع، تكررت جملة **"يسألونك"** ستَّ مراتٍ، في تسعة أسطرٍ، وتكررت عشرَ مراتٍ،في القصيدة كلها، بأسطرها السبعة عشرَ، وتعكس هذه الكثافة من التكرار انفعالاتِ الشاعرِ الحادة، من خلال ذلك الإلحاح والتركيز، على تلك الجملة، ما يجعلها مركز ثقل الدلالة، في النص.

ومن نماذج تكرار التركيب، تكرارُ الجملة **"كان لي وطن"**، في قوله:

"كان لى وطن يوم كان "أراغون" يشدو
غناء فتنتصب الأغنيات عيونا لـ"إلزا"..
كان لى وطن يوم كان الحمام يحمِّل " أسماء"
أشواقي الكامنات، وكنت أنا
" الحارث بن حلزة"
كان لى وطن يوم كان، وكنت، وكنا، وكان
"كثير" يعشق "عزة"...
كان لى وطن ضارب في دمي،
راسخ في امتدادات الزمان،،
سامق في السماءْ،،
شامخ كالنخيلْ،،
فارع كالصنوبر والزان والسنديانْ...
كان لى وطنُ يوم كانْ ...
كان لى وطنٌ يوم كانت سراديبه تستضيء
بنوري المقدسْ..
وكنت أنا "الحارث بن سنانْ"..."[148]

[148]- الديوان، ص: 35،36،37.

إنّ تكرار جملة **"كان لي وطن"** ستَّ مراتٍ، في هذا المقطع، وعلى مسافاتٍ متقاربة، في سياق واحد، يعبِّر عن تلك الإنفعالات الحادة التي تجعل المتلقي يحسُّ بتلك المرارة التي كانت تخرج من حلق الشاعر مع كلّ نفَسٍ، عند كل إعادة لهذه الجملة؛ وهذا لِما آل إليه وطنه، من تمزق الأوصال وتشرد وتقاتل أبنائه، فيستدعي الماضي المشرق لهذا الوطن، ليكون عزاءه الأوحد، لهذا الحاضر البائس؛ ممّا يدفعه إلى إعادة تلك الجمل والعبارات التي لجأ إليها ـ نفسياً ـ علّها تخفف من آلام واقعه. ذلك أنّ **"لغة الخطاب الأدبي نظام من الإشارات مشحونة بطاقات دلالية تتجاوز حدود التوصيل المباشر"**[149].

[149] ـ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 56.

الفصل الثالث

البنية الدلالية

تَوطئة:

إنّ مصدر أية دلالة، ينبع من بنيتها التركيبية؛ أي البنيات الصوتية، والصرفية، والنحوية، وهي كامنة فيها؛ ذلك لكون اللفظة المفردة التي لاتتعالق مع غيرها ـ من الألفاظ المكوِّنة للتركيب ـ لاتتعدّى دلالتها المعنى المعجمي، ولايكون لها معنىً واضحٌ إلاّ من خلال تلك العلاقات التركيبية، ذلك لأنّ أية جملة لا تكون ذات معنى إلاّ من خلال مفردات ذات دلالة معجمية، تسندها علاقاتٌ تركيبية (نحوية، صرفية).

وهذه العلاقات ـ في سياق معين ـ هي التي تمنح الجملة دلالة معينة؛ إذ يكفي تغيير بعض مواضع عناصر الجملة ـ مع الحفاظ على نفس العناصر ـ كي تتغيّر دلالتها؛ ومعنى ذلك أنّ الكشف عن هذه العلاقات، هو الكشف عن عناصر المعنى. ومن هنا كانت الجملة هي الإطار العام الذي تتضافر على مستواه الأصوات والكلمات، كي تشكِّل معانيَ واضحةً في السياق العام للنص.

ولمحاورة قصائد الديوان، وسبر أغوارها، سنقف عند أهم المكونات الدلالية؛ كالمعجم الشعري، والرمز، والإنزياح الدلالي، والتناص.

أولاً: المعجم الشعري:

المعجم هو تلك القائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردّد بنسبٍ مختلفة، في نصٍّ ما، وكلما تردّدت بعض هذه الكلمات ذاتها، أو مرادفها، أو تركيبٌ يؤدي معناها، شكّلت حقلاً أو حقولاً دلالية، يتم على إثرها تحديد هوية النص، على اعتبار أنّ لكل خطاب معجمه، وعلى هذا الأساس يكون المعجم هو مركز الدراسات التركيبية، والدلالية، على حدٍّ سواء، ولايمكن تحديد هوية أيٍّ خطابٍ بدون معجمه،

شريطة عدم عزله عن سياقه.

ودراسة المعجم الشعري، في ديوان "تغريبة جعفر الطيار"، تهدف إلى الكشف عن أبعاده الدلالية المقصودة والمفترضة، في السياق العام للنص الشعري، إنطلاقاً من مبدإ، أنّ لكل شاعرٍ معجمه الشعري الذي يتحرك داخله، وينتقي منه مفرداتِه وأساليبَه وصوره، من خلال الحقول الدلالية بكل روافدها، وكذا رصد الرموز الشعرية؛ وهذا يقتضي تصنيف مفردات المعجم حسب حقولها الدلالية، غير أنّ هذا لايعني أننا نتناول كل كلمات النص الشعري، بل نكتفي بالمعجم الذي نعتقد أنه محور الدلالة في هذا النص، أو تلك المدونة؛ لأنّ "هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنّها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها"[150]

1- الحقول الدلالية:

تنوّعت الحقول الدلالية في ديوان "التغريبة" تبعاً لتنوُّع روافد المفردات التي عبَّرت عنها؛ إذ تلتقي جميعها، في التعبير عن المأساة التي عاشتها الجزائر، في العقد الأخير من القرن العشرين، على اعتبار أنّ كلّ قصائد الديوان، أُلّفت بين 1993 و 2000. وأهم هذه الحقول هي:

أ- حقل الوطن:

يمثل حقل الوطن أهم محور في الديوان كله، فهو ركح الأحداث، ومسرح الشخوص؛ إذ محور دواله يمثّل المجرى الذي تصب فيه روافد دوال الحقول الأخرى؛ لتشكل ــ في النهاية ــ مصبَّ الدلالة العامة للديوان.

[150]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص: 58.

وقد ورد دالُّ "الوطن" ومشتقُّه "موطِن" (25) مرة، منها بصورة المفرد (24) مرة، وجمعاً مرّة واحدة. وجاء استعماله بمعناه المجرد؛ أي البلاد التي يرتبط بها الإنسان ماديا ومعنويا ـ يقصد الجزائر ـ في سبعة عشر(17) سياقاً، وجاء بمعناه المجرد في الإطار العام؛ أي دون تحديد هذا الوطن، في ستِّ سياقاتٍ. أمّا استخدام دالِّ "الوطن" بالمعنى المادي؛ أي مكان الإقامة والملجأ؛ وهي البلاد التي يُلجأ إليها، ويُقام بها، ورد في سياقين فقط[151].

وقد تعدّدت مواقعه الإعرابية، فجاء مجروراً بحرف الجرّ في ثمانية مواقع؛ وفي ذلك إحالة على مسرح الأحداث الكثيرة، وجاء اسمَ "كان" سبعَ مرّاتٍ، ومفعولاً به ثلاثَ مرّاتٍ؛ وهذه دلالة على افتقاد هذا "الوطن" لفاعليته، ولمقوِّماته التي لم يبق منها إلاّ صور الماضي المشرق.

أما الوضع التركيبي للفظ "الوطن"، فقد جاء معرفاً بـ "ال" في ثلاث سياقاتٍ، ومعرفاً بالإضافة في أحدَ عشرةَ (11) سياقاً، وجاء نكرة ـ وطنٌ ـ في أحدَ عشرةَ سياقاً آخر. وهذا التنكير لدال "الوطن" بهذا العدد الكبير، له دلالته المحدَّدة لدى الشاعر؛ عندما كان يتألم لما أصاب وطنه مِن تمزّقٍ وتشتُّتٍ:

"سفحوا دمائي.. صادروا بلدي الموزَّعَ
في اليسار وفي اليمينْ !"[152]

حتى كاد هذا الوطن يفقد هويته، فلم يعد جديرا بالتعريف أو التباهي به إلاّ ما استدعته ذاكرة الزمن الجميل:

"كان لي **وطن** يوم كان "أراغون" يشدو
غناء فتنتصب الأغنيات عيونا لـ "إلزا"..

[151]- الديوان، ص: 40، 43.

[152]- الديوان، ص: 48.

كان لي **وطن** يوم كان الحمام يحمِّل "أسماءَ"
أشواقيَ الكامناتِ، وكنت أنا
"الحارث بن حلزّهْ"...
كان لي **وطن** يوم كان، وكنت، وكنا، وكان
"كثيرُ" يعشق "عزه"...
كان لي **وطن** ضارب في دمي،
راسخ في امتداد الزمان،،
سامق في السماءْ،،
شامخ كالنخيل،،
فارع كالصنوبر والزان والسنديانْ...
كان لي **وطنُ** يوم كان ...
كان لي **وطنٌ** يوم كانت سراديبه تستضيء
بنوري المقدسْ.."[153]

فإيرادُ دالِّ "الوطن" منكَّراً، بهذا العدد من المرات، في سياق واحد ـ وهو تكرار ـ يدل على تلك المرارة التي كانت تخرج من حلق الشاعر مع كل إعادة لكلمة "وطن". تمزقت أوصاله، تشرّد أبناؤه، ففقد مقوماتِ تعريفه.

ولقد وظّف الشاعر دوالاً أخرى، في هذا الحقل، كالمرادف "البلاد" الذي ورد واحداً وعشرين (21) مرّة، جاء معرّفاً بـ "ال" في ثماني سياقاتٍ، ومعرفاً بالإضافة في اثنتا عشر سياقاً، ونكرة مخصّصاً بالوصف مرّة واحدة. أما مواقعه الإعرابية؛ فجاء في إحدى عشر سياقاً (11) اسماً مجروراً؛ وهذه دلالة على كثرة الأحداث وتحديد مسرحها، كقوله: "إنّي أتيتكَ من بلاد النار.. ، أنا من بلادِ الجبهتين... ، أنا

[153]ـ الديوان، ص:35،36.

من بلادٍ قيل تفتح مرتين !، ... من براكين البلاد"[154]. وجاء مضافاً إليه في سبع (7) سياقاتٍ، وفي هذا ـ أيضا ـ دلالة الإنتماء وتحديد لهوية البلاد التي كادت أنْ تُفقدَ.

ب ـ حقل الألوان:

لم يكن اهتمام الشاعرـ من حيث الكمّ ـ بحقل الألوان كبيراً؛ إذ لم تتعدَّ مفردات هذا الحقل 34 مفردة، منها (8) مفردات تشير إلى اللون صراحة، و(26) مفردة لدوال يحيل ذكرها على لونٍ من الألوان، كدوال (الدم، الليل، الزرع، ...)، إلاّ أنّ هذه الألوان ـ على قلّتها ـ أو الدوال التي تحيلنا عليها، قد شكّلت خطًّا رئيسيا في المعنى العام للنص، ومردُّ ذلك أنّ "دوال اللون ـ غالبا ـ تؤثر تأثيرا بالغا في خلق فضاء شعري يوازي النص القائم بالفعل، إذ هي تحيل بالضرورة على مدلولات غائبة عن النص، وهذه الإحالة تقتضي التحرك في الفضاء النصي للبحث عنها واستدعائها إلى مجال التلقي ليكتمل للنص وجوده بالفعل وبالقوة على صعيد واحد"[155].

ـ ويأتي اللون الأحمر أولاً بـ (14) مفردة، صُرِّح به مرّة واحدة في قوله:

"أتعجّب من سلطان **أحمرْ**

عاث فسادا في بلد أخضرْ"[156]

[154]- الديوان، ص: 42، 48، 57.

[155]- محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص: 124.

[156]- الديوان، ص: 69.

أمّا الـ (13) مفردة الأخرى فهي لدال (الدّم) الذي يحيلنا على اللون الأحمر عند ذكره؛ ومفردة واحدة لدال (الكرز)، ومن نماذج ذلك، قوله:

"وبراكينه ما ارتوت من ينابيع دمعي

ومن **دمي** المستباح"[157]

وقوله:

"استباحوا **دمي** في الشهور الحرام وما خجلوا.."[158]

وكذلك قوله:

"لفطتني الأحلام في فجٍّ بعيدْ..

وتقيأتني الأرض إذ شربت **دمي** .."[159]

وغلبة اللون الأحمر بدالٍّ (الدم) ـ وليس بالتصريح المباشر ـ يُعطي مؤشراً على طبيعة إدراك الشاعر لعالَمه الداخلي والخارجي؛ إذ الشاعر يعتصر ألماً على ما آل إليه وطنه زمن المحنة الحمراء التي روَّعت النفوس، وأعيَت الفؤوس، وهو كذلك، في عالَمه الخارجي، فحيثما ولّيْتَ وجهك فثمة دمٌ مستباح إلى حدِّ التخمة **"...وتقيأتني الأرض إذ شربت دمي".**

ـ كلُّ ذلك يعكس حالة الكآبة والإحباط لدى الشاعر الذي لم ترَ نفسه إلاّ سواداً، في هذا الواقع المأساوي، وهذا ما يفسر استعانة الشاعر بمفردات اللون الأسود تسع (مرّات)، إمّا بذكره الصريح، أو مرادفه (المكحّل)، أو بدالٍّ يُحيل ذكرُه عليه، مثل (الليل، الظلام، الدجى)، كما في قوله:

---

[157]- الديوان، ص: 25.

[158]- الديوان، ص: 28.

[159]- الديوان، ص: 44.

" **الليل** عمّر موطني،،"[160]

وقوله:

" لايا فتى

دعنا من الهذر الملبد **بالسواد**"[161]

وقوله:

"**الليل** يسكن مقلتيك

حبيبتي

وأنا أخاف من **الظلام**"[162]

فهذه "الأسطر تمثل دفقة شعرية مشحونة بكل معاني اليأس والإحباط، ومن ثم يكون غرس السواد فيها ملائما لطبيعة المعنى"[163]، وبذلك تتضافر دوال اللون الأسود، وإيحاءاته الدلالية، كرافد مهم، في تشكيل المعنى العام للنص تبعاً للتقاليد وأعراف المجتمع؛ إذ أنّ اللون الأسود "ينتمي إلى حقل الأحزان بحكم ارتباطه العرفي، حتى أنّ العرب قد ربطوا بينه وبين الحداد"[164]

وقد ربط الشاعر بين دوال اللون الأسود، ودوال أخرى، تنتمي لنفس الحقل من الناحية المعنوية، كالحزن، والخوف، واليأس؛ ليجعل السوداوية سمة تتحرك على مساحات واسعة من قصائد الديوان.

---

[160]- الديوان، ص: 43.

[161]- الديوان، ص: 57.

[162]- الديوان، ص: 66.

[163]- محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص: 127.

[164]- المرجع السابق، ص: 127.

ـ أما اللون الأخضر، فكان له دوره في توجيه خط الدلالة العامة للنص، إذ غطّت دلالته مساحة واسعة، من مفردات هذا الحقل التي بلغت سبعة وعشرين دالاً، منها حمسة (5) دوال للون الأخضر، وبقية الدوال هي لعناصر من طبيعتها الإخضرار، كالنباتات والأشجار والغابات والحقول؛ إذ مجرّد ذكرها يرتسم اللون الأخضر في الذهن، "وأهمية هذا اللون تتجلى من ارتباطه ـ في الغالب ـ بالأمل والتفاؤل والعطاء المتجدّد والجمال والبهجة"[165].

وقد ورد ذكر دال "اللون الأخضر" بشكل صريح خمس (5) مرّاتٍ[166]. وقد لايذكر اللون صراحة، وإنما يُعمد إلى الموصوفات التي يُعرف لونها عند ذكرها مباشرة، ومن هذه الموصوفات التي وظّفها الشاعر يوسف وغليسي، في "التغريبة"، نجد (الربيع، النخل، الروض، الزرع، الغابة...)

أي أنّ الشاعر ـ رغم واقعه الأحمر الرهيب الذي وشّح حياته بسواد حالك ـ متمسكٌ بالأمل في انفراج مأساته، ومأساة وطنه، بشيءٍ من الصبر، بل والتحدي أحيانا: "يسألونك.. كم يسألونك يا صاحبي.. يسألونك.. قل إنني **نخلة** تتحدى الرياح وقيظ السنين"[167].

ج ـ حقل الموت والرعب:

ـ دال**"الموت":** ورد ذكر كلمة "الموت" بصورها المتعددة عشر (10) مراتٍ، ففي الصورة الأولى جاءت مصدراً صريحاً "الموت"[168]، في أربع سياقاتٍ،

---

[165]- المرجع السابق، ص: 130.

[166]- الديوان، ص: 33،55،69،70،71.

[167]- الديوان، ص: 63.

[168]- الديوان، ص: 29،39.

أمّا الصورة الثانية فجاءت فعلاً مضارعا في سياقيْن، والصورة الثالثة مثّلها الفعل الماضي أربعَ مراتٍ.

كما أنّ الشاعر رفد دالَّ "الموت" بمترادفاته ـ كذلك ـ منها دال"العَقْر"ـ أي الذبح ـ ثلاثَ مرات؛ جاء فعلاً مضارعاً (يعقر) مرتين، وماضيا (عقروا) مرة واحدة. ودال "القتل" تردّد مرتين؛ جاء فعلاً ماضيا مرة وأخرى مضارعاً.

وهناك ـ أيضاً ـ مترادفات أخر تردّدت مرة واحدة، منها: (الفناء، أعدموا، المنون، قتلوا، يقتتلان، نذبح). وعمد الشاعر ـ كذلك ـ إلى ألفاظ أخرى، يُحيل ذكرها على الموت؛ كدالِّ "الدم" الذي ورد في ثلاثة عشر سياقاً.

وهذا الحشد الهائل من دالِّ "الموت" ومترادفاته، وما يُحيل ذكره عليه، بلغ تواتُره أزيد من (34) مرّة، ممّا أضفى على قصائد "التغريبة" مسحة رهيبة حزينة؛ ترتجُّ لها النفوس، وتقشعرُّ لها الأبدان، كما يشير إلى ذلك المقطع التالي:

"هائم في السنينْ،،
والدروب ملغّمة بالفجائع
ألموت يزرع كل الدروبِ
وكل الدروب تؤدي إلى **الموتِ**
تغمرني رجة **الموت** في كل حينْ"[169].

ففي هذا المقطع كرر الشاعر دال "الموت" ثلاثَ مراتٍ، مقروناً بدوال (ملغّمة، الفجائع، رجّة) في مساحة نصّية ضيقة، ممّا يوحي أنّ الموت ـ في وطنه ـ يترصّد الناس بإصرار، في كل مكان وفي كل حين.

[169]ـ نفسه، ص: 39.

ـ دال **"الرعب":** وهو لازمُ "دالّ الموت"، فقد ذُكر لفظه الصريح **"الرعب"** مرة واحدة في قوله:

"أنا جعفر الطيار جئتُ مع

جناح **الرعب**،،

يا ملك الملوك..."[170]

غير أنّ الدولَّ التي يُحيل ذكرُها عليه تواترت 38 مرة. ومن هذه الدوالّ: (الدموع، الجراح، النار، اللهب، الحديد، الفجائع، الفظائع، التعذيب، اليتامى، البراكين، الخراب، الألغام، العواصف، المحن، الفتن، مقبرة، منفى...)، بالإضافة إلى دوال حقل الموت. هذا ماجعل أغلبَ القصائد تتوشّح بهالة من الرهبة والخوف، طبعتها نغمة حزينة باكية، كما في قوله:

["أشهروا في وجوه اليتامى سيوف البطولة !..."
"استباحوا دمي في الشهور الحرام وما خجلوا..
سفحوه على قارعات الطريق.."
" إني أتيتك من بلاد النار..
من وطن الحديد !"][171].

2-*الرمز:*

يحتل الرمز مساحاتٍ واسعةً في الشعر المعاصر، إذ اهتمت الدراسات الحديثة حول الشعر المعاصر بظاهرة الرمز فيه، ولانكاد نجد دراسة حول الشعر

[170] ـ الديوان، ص: 42.

[171] - الديوان، ص: 27، 28، 42،43.

المعاصر، لاتتضمن حيِّزاً عن علاقة الرمز بالشعر حتى غدا أحدَ أهم الروافد الشعرية لدى الشاعر العربي المعاصر، سواء كان هذا الرمز كلمة، أو عبارة، أو شخصية، أو غير ذلك.

ويلجأ الشاعر إلى توظيف الرمز حين يتبدّى له أنّ اللغة عاجزةٌ عن إيصال مراده إلى المتلقي، هذا لِما للرمز من قوة الإيحاء، والقدرة على منح اللغة مساحة أوسع في دلالتها المعجمية، يزيدها قوة في طاقاتها التعبيرية، ما يجعلها على قدر كبير من التمدُّدِ والإنفتاح؛ وهذا ما يجعل "الرمز يرتبط بالدلالة ارتباطا وثيقا إذ إنّ الرمز يتخذ قيمته مما يدل عليه ويوحي به"[172].

وللرمز حضوره المتميِّز، في بنية النص الشعري، في ديوان "التغريبة"، حيث تزدحم الرموز الدينية والتاريخية مشكلة المرجعية الثقافية للنص الشعري، في الديوان.

أ ـ الرمز الديني التاريخي:

هذا النوع من الرموز، يستدعيه الشاعر من الموروث الديني والتاريخي، بوعي أو دون وعي؛ ليمنحه ـ والمتلقي كذلك ـ تحرُّكاً واسعاً في فضاء النص، من خلال إشاراته الرّامزة؛ "لأنّ الموروث قوة لاشعورية مثلما هو قوة شعورية. ومعهما* رفضنا الجانب الشعوري، فإنّ اللاشعوري يظل مغروسا في داخلنا يحركنا ويطبعنا بطابعه"[173].

[172]- ناصر لوحيشي، الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الطليعة، قسنطينة، ط1، 2004، ص: 10.

[173]- عبد الله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006، ص: 12.

*- أرى أنّ (معهما) هي (مهما).

وقد حفلت "التغريبة" برموز دينية وتاريخية كثيرة، استدعتها تجربته الشعورية؛ لأنّ "الرمز مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا"[174]. لذا فهو يلجأ إلى رموز، قد تكون أحداثاً تاريخية، أو شخصيات ذات دلالة معينة، يرى فيها ما يعبِّر عمّا في نفسه، ويكشف معاناته.

هذا ما نجده عند الشاعر يوسف وغليسي، في قصيدته "تغريبة جعفر الطيار" وهو يوظف أحداثاً وشخصياتٍ ـ إسلامية وغير إسلامية ـ تاريخية كرموز، يسقطها على واقعه ومأساة وطنه، ومن هذه الرموز : حادثة الهجرة الأولى (هجرة المسلمين إلى الحبشة)، ومن أبرز الشخصيات المؤثرة فيها: الصحابيان الجليلان جعفر الطيار، رضي الله عنه، وعمرو ابن العاص (قبل إسلامه)، والنجاشي ملك الحبشة. فالشاعر وجد في هذه الحادثة، وهذه الشخصيات رموزاً تصلح إطاراً لواقعه، "حيث تتداخل هذه الرموز وتتّحد من خلال خيط تاريخي أو فني رفيع، وتأخذ معاني متعددة تتكثف بسبب ذلك التركيب والتوليف كأصوات لها دلالات وأبعاد مميزة"[175]، هذه الدلالات والأبعاد يستلُّها الشاعر ـ دون التقيد بالصرامة التاريخية ـ من أعماق التاريخ؛ ليسقطها على الواقع المعاصر في وطنه. إضافة إلى شخصيات أخرى، لم يكن ظهورها بارزاً، لكنّها تُلمح من خلال الحوار بين جعفر الطيار ـ رضي الله عنه ـ وبين النجاشي. وهذه الشخصيات الباهتة لها دلالتها العميقة، في النص الشعري.

وهذه الرموز تحفّز المتلقي إلى الغوص في أعماق النص الشعري معتمداً على الحدس والإسقاط، وبهذا يكون الشاعر ـ انطلاقاً من تجربته الشعورية ـ قد حقق مقصديته، مِن توظيفه للرمز؛ فتكون تلك الرموز ـ في حدّ ذاتها ـ مثيراتٍ لذهن المتلقي، من خلال تلك الإشارات الرامزة؛ فتوظيف الشاعر للرمز"جعفر الطيار"

[174]- عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 172.

[175]- ناصر لوحيشي، الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص، 153.

وربطه بالحدث الأصل (الهجرة الأولى)، يُوحي إلى ذهن المتلقي أن يسألَ، من هو "جعفر الطيار" هذا العصر؟ وإلامَ يرمز؟ و كذلك باقي الرموز الأخرى؟ ومحاولة الإجابة عمّا أثارته هذه الأسئلة، تُعين المتلقيَ على الربط بين هذه الرموز ومرموزاتها؛ فـ"جعفر الطيار" ما هو إلا ذلك المواطن الذي سُلطت عليه كلُّ أنواع الإضطهاد والقمع، وحاصرته أشباح الموت والرعب، من كل جهة، في جزائر العشرية الأخيرة من القرن العشرين، أو كما يصفه الشاعر نفسه بأنه ذلك "المناضل الوطني المخلص الذي يضطهد فيضطر إلى طلب اللجوء السياسي"[176]، فيدفعه هذا الإضطهاد إلى الهجرة إلى بلد يعتقد أنه لا يُظلم فيه أحد، متمسّكاً بأمل زوال هذه المحن، والعودة إلى ديار الوطن:

"سأعود غداةَ تزلزل تلك الممالك زلزالها

وجبال الزبربر تخرج أثقالها

ويعود الحمام إلى شرفات البيوت"[177]

ودافع الهجرة هذا هو ما يشير إليه المقطع التالي:

- النجاشي:

مَن أنت يا هذا المسربل بالشكوك؟

- جعفر:

أن "جعفر الطيار"، جئت مع

الرياح على جناح الرعب،،

يا ملك الملوك...

- النجاشي:

[176]- ينظر الديوان، ص: 17.

[177] - الديوان، ص: 41.

مِن أين جئت؟ وما تريدْ؟

- جعفر:

إني أتيتك من بلاد النار..
من وطن الحديدْ !
شيعت أحلامي وأحبابي.. صبايَ..
وكلَّ ما ملك الفؤاد.. وجئت كالطير
المهاجر أبتغي وطناً جديدْ !

وهذه الشخوص أو المواقف إنما تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة لكي تضفي عليها أهمية خاصة[178]، تنسجم مع موقف الشاعر، في واقعه المعاصر.

فالنجاشي ـ في هذا النص ـ ما هو إلاّ ذلك الحاكم العادل الذي يستجير به كلُّ مظلوم، ويلجأ إليه كل مضطهد، ويحتمي به كل خائف؛ والإشارة ـ هنا ـ إلى حكّام تلك الدول الغربية التي لجأ إليها الكثير من أبناء "بلاد النار ووطن الحديد"، كما يصف ذلك الشاعر في المقطع السابق؛ حيث وجدوا عندهم الملجأ الحصين، والملاذ الآمن.

وأمّا حادثة "الهجرة إلى الحبشة"، فما هي إلا ذلك التهجير، أو الهجرة القسرية التي حدثت لأبناء هذا الوطن أيام مأساته.

لقد أحسنَ الشاعر توظيف إطار الهجرة الأولى، بكل أحداثها وشخصياتها، ليكون إطاراً مناسباً لإسقاطه على واقع الجزائر المعاصر؛ لأنّ من طبيعة النص الشعري "أن يكون خارج اللحظة التي نستهلكه فيها، ولهذا يتعالى على الزمن...

[178] ـ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 175.

وإنْ تقاطع مع نصوص أخرى، فهو يلوِّنها وفق سياقه، ويصبغها برؤيته"[179]. وكأنّ حالَ لسان الشاعر يقول: "ما أشبه اليوم بالبارحة".

وهناك رموز شخوص تاريخية، ذكرها الشاعر عرَضاً، غير أنها ذات تأثير شديد، في دلالة نصها الشعري. من هذه الرموز: "غيلان"؛ وهو غيلان بن مسلم القدريّ الدمشقي (ت 105هـ)، عيّنه "عمر بن عبد العزيز" على بيت مال المسلمين لإقامة العدل. سعى لإحقاق الحق والوقوف في وجه الفساد لآقارب الخليفة "هشام بن عبد الملك"، وصلت به جرأته إلى حدّ بيع ممتلكات أقارب الخليفة، وإيداع عائداتها في بيت مال المسلمين. راح يُشهِّر بالفساد والمفسدين، ما جعل الخليفة "هشام بن عبد الملك" عند توليه الخلافة ينتقم منه، فقطع يديه ورجليه، ومع ذلك لم يتوانَ عن التشهير بالفساد والمفسدين، فقطع لسانه وعلّقه على باب دمشق.

أصبح "غيلانُ" رجلُ المبادئ رمزَ الثبات على المبدإ، وحرصه على إقامة العدل، وإحقاق الحقّ مهما كان جبروت السلطان. ولو أنّ الشاعر ذكر "غيلان" مرّة واحدة، في قوله:

"أنكرتني القبيلة حين تلوّنتُ بالاخضرار..
كفرت بلون اللهب !..
أنا غيلان يا ابن عبد الملك
قد أتيت أعكر لون الخطب !..."[180]

[179] ـ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 56، 57.

[180] ـ الديوان، ص: 33.

إلاّ أنّ رمز "غيلان" قد أثر تأثيراً كبيراً في خطّ الدلالة العامة للنص الشعري، ذلك لِما لهذا الرمز من قوة الإيحاء، واستفزاز المشاعر؛ لأسباب كثيرة، منها: قلة مواقف "غيلان"ـ على مر التاريخ ـ التي هي أشبه بالأساطير، وحاجتنا في عصرنا هذا إلى مثل هذه المواقف، في رفض الظلم والفساد، ومواجهة القمع والاستبداد.

وهناك شخصية أخرى، اشتهرت بالثبات على المبدإ، حتى صارت مضرب الأمثال؛ هي شخصية "**الحلاَّج**"**[181] هذه الشخصية التراثية، لم يرد ذكرها كثيراً إلاّ أنها ألقت بظلال دلالتها في نصها الشعري، شأنها في ذلك شأن شخصية "غيلان".

ب-الرمز اللغوي:

الرمز اللغوي ليس شخصية تراثية، ارتسمت دلالتها في ذاكرة المجتمعات، أو حادثة ما يحفظها التاريخ، إنما الرمز اللغوي كلمة عائمة في خضمِّ معجم المبدع، ينتقيها استجابة للتجربة التي يعيشها؛ ليضفي عليها أبعاداً ودلالاتٍ طلبها الموقف؛ لأنّ المبدع "عند استخدام اللغة في الشعر استخداماً رمزياً لا تكون هناك كلمة هي أصلح من غيرها لكي تكون رمزاً"[182].

ومن هذه الكلمات العائمة التي استُخدمت استخداماً رمزياً لفظة "الحمَام"، حيث تكررتْ في أكثر من سياقٍ. و"الحمام" عندنا، بل في العرف الإنساني رمْزٌ للسلام، شأنها في ذلك شأن غصن الزيتون، لكنّ لفظة (الحمام) تحولت عند الشاعر انسجاماً

[181] *- هو الحسين بن منصور بن محمي' الملقب بالحلاج (ت:309هـ).

[182] ـ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 172.

مع حركة النفس، إلى رمز للناس الأبرياء المسالمين الذين هُجِّروا، وشُرّدوا من ديارهم، زمنَ عشرية مأساة الجزائر، كما يشير إليه قول الشاعر:

"ويعود **الحمام** إلى شرفات البيوت"[183]

وقوله:

"تلك الممالك ما لها
لو نصّبتك أميرها
لأعدت أسراب **الحمام** لوكرها.."[184]

وقوله:

"ورأيتُ أسراب **الحمام** توافدت*** ورأيتني بين الحمائم طائرا"[185]

من اللّافت ــ في هذه السياقات ــ أنّ الأفعال (يعود، أعدتَ، توافدتْ) بحركيتها، أضفتْ على الرمز (الحمام) بعداً نفسياً، يتمثّل في تلميح "الأنا" الشاعرة بما يختلج في النفس من التشوُّق إلى العودة لحضن الوطن، بعد اغتراب قسري.

ومن الألفاظ التي استخدمها الشاعر رمزاً، لفظة (النخلة) بصيغها المختلفة (النخل، النحيل، نخلة)، وفي سياقاتها المتعدّدة. ففي قوله:

"كان لي وطن ضارب في دمي
.....
شامخ كا**لنخيل**،،"[186]

[183] ـ الديوان، ص: 41.

[184] ـ الديوان، ص: 53.

[185] ـ الديوان، ص: 56.

[186] ـ الديوان، ص:36.

وفي قوله:

"وهذا **النخيل** نما في دمي[187]

و قوله:

"يسألونك عن غابة **النخل** في وطني

شتّتتها الأعاصير ذات اليسار

وذات اليمين"[188]

و قوله:

"يسألونك قل إنني **نخلة**

تتحدى الرياح وقيظ السنين"[189]

ففي هذه النماذج، جاء توظيف "النخلة" رمزاً للثبات والصبروالعطاء وقوّة الاحتمال، وهو ما ارتبطت به النخلة في تراثنا القديم. غير أنّ الشاعر أضفى على هذا الرمز بعداً نفسياً آخر؛ يتّضح في ذلك التحدي على مواجهة الشدائد والمحن، لأنّ الرمز يتشكّل ـ أولاً ـ في ذهن الشاعر استجابة لحركة النفس وحاجتها، وهو في الأخير "يرتبط بالوجود الطبيعي برابطة التعاطف؛ فهو يندمج في الأشياء ويضفي عليها مشاعره. وقد قيل في هذا المعنى إنّ الفنان يلوّن الأشياء بدمه"[190].

لقد تحسّستُ ـ في هذه الدراسة ـ الرمز اللغوي الذي تكرّر استخدامه، والذي تعامل معه الشاعر بوعيٍ حركيٍّ، ممّا أضفى عليه فرادة خاصة، ذلك أنّ الرمز كالكائن العضوي، ينمو ويموت، فإنْ كان الرمز مما تعارف الناس على تداوله، فقد

[187] ـ الديوان، ص: 39.

[188] ـ الديوان، ص: 62.

[189] ـ الديوان، ص: 63.

[190] ـ عز الدين اسماعيل، الشعر المعاصر، ص: 109.

تعتريه الشيخوخة ويموت، وإن خالف العرف إلى إشاراتٍ جديدة، فإنه يحيا وينمو بانصرافه من الدلالة العرفية إلى الدلالة النفسية.

ثانياً: انزياح الصورة الشعرية

يرتبط الإنزياح كمصطلح حديث بالصورة الشعرية بمفهومها البلاغي العام؛ التي هي أداة من الأدوات التعبيرية، يستخدمها المبدع في صوغ عمله الأدبي، لتمثيل عوالم نفسيته، ومعاني ارْتُسِمتْ في ذهنه. أو هي "العبارة الخارجية للحالة الداخلية"[191]، وهي الصورة التي تنقل إلينا روحَ المبدع ومزاجَه وفكرَه وكلَّ أحاسيسه نقلاً دقيقاً، في أسلوب "بحيث نقرؤه كأنّا نحادثه، ونسمعه كأنّا نعامله"[192]. ومن وظائف الصورة الأساسية تقديم المعاني الذهنية في صورة حسية، تقربها من الإدراك. وتنبني هذه الصورة على علاقات التشابه وعلاقات التداعي،"وتتسع علاقات التشابه فيما نذهب إليه إلى التشبيه والاستعارة، وتشمل علاقات التداعي الكناية بكل أنواعها وما سماه العرب بالمجاز المرسل والمجاز العقلي"[193].

ومن أدوات الصورة الشعرية التي يعتمد عليها المبدع، في صوغ أدبه؛ التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز المرسل، وهذه كلها تعابير تسمى مجازات، تعني اجتياز حدود الوضع حين تفلت المعاني مما يترسمه المنطق، فلا تبقى مشدودة إلى قوالب لغوية ثابتة. وقد تضافرت هذه العناصر البلاغية المتعدّدة، في تشكيل الصورة الشعرية، في ديوان "التغريبة". وتمثّلت هذه الصورة في شكليْن:

[191]- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية - القاهرة، ط10، 1994. ص: 250.

[192]- المرجع نفسه، ص: 250.

[193]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص: 141.

1-الصورة البلاغية:

> ـ ويأتي **التشبيه** من الصورالبلاغية التي استعان بها الشاعر، لتشكيل خط الدلالة العامة؛ والتي حفلت بها قصائد "التغريبة". وأكثر هذه الصور تواتراً التشبيه البسيط، والتشبيه البليغ، مثل:

"كنتُ وحدي طريح النوى **مثل غصنٍ حقير**

قل إني **تشبّهت بالنخل**

جئتُ كالطير المهاجر..."[194]

وهذه تشبيهات اشتملت على كل أركان التشبيه؛ من مشبه، ومشبه به، ووجه الشبه، وأداة التشبيه التي تنوّعت أدواتها (مثل، تشبّهَ، الكاف)، وهي صور بسيطة قريبة التناول، ليس لكون الشاعر ذكر كلّ الأركان، وإنما لكونه غالباً ما يقرن المشبَّه به بصفاتٍ، تجعل الصورة بارزة، إذ لم يكتفِ بتشبيه نفسه بالغصن، ليفتح مجال احتمالات تعدّد دلالة وجه الشبه. غير أنّ ذكر صفة المشبه به (حقير) حصر الدلالة في الاحتقار، ولم تعد هناك حاجة إلى تخمينٍ، أو إعمال فكر. وكذلك الحال في قوله: **"جئت كالطير المهاجر"**، حيث قرن الشاعر المشبه به بصفة (الهجرة) التي حدّدت سبب المجيء، وحصرت دلالة وجه الشبه في ظروف الهجر القسرية، بينما لو اكتفى الشاعر بالقول: **"جئت كالطير"**، لفتح مجال احتمال تعدّد دلالة وجه الشبه. وهكذا مع أغلب التشبيهات البسيطة، في الديوان.

أمّا التشبيه البليغ فكان أكثر تواتراً، ومنه:

"أنا غيلان يا ابن عبد الملك"[195]

---

[194] ـ الديوان، ص: 29، 41، 43.

و **"أنا حبّة من ألف سنبلة يغالبها الفناء..."**[196]

و **"أنا أنتَ .. وأنتَ أنا !"**[197]

هذه نماذجٌ من التشبيه البليغ الذي تواترت صوره في "التغريبة"، المشبه **"أنا"** أي الذات الشاعرة ممثّلة لِـ"الأنا الجمعي"، أمّا المشبه به فتستدعيه حركية النفس، ويقتضيه الموقف.

ففي قوله: **"أنا غيلان** يا ابن عبد الملك"، المشبه به **"غيلان"**، وغيلان ـ هذا ـ ليس إلاّ ذلك الإنسان الشهم، رمز الثبات على المبدإ، الذي لا يخشى أحداً من أجل إحقاق الحق، وإقامة العدل، حتى لو كان ذلك في مواجهة الحاكم الجائر المتسلّط على رقاب المستضعفين من الناس، بقوة الفتك والبطش. فوجه الشبه ـ هنا ـ ليس صفة، أو بعض الصفات المشتركة بين المشبه والمشبه به، إنما استدعاء رمز ـ بكل ما يوحي به هذا الرمز ـ وإضفاؤه على "الأنا"، وهذه لفتة ذكية، اعتمد الشاعر فيها على رهافة حسه، وأصالة موهبته.

أمّا قوله: **"أنا أنتَ .. وأنتَ أنا"** ففيه جملتان اسميتان، من مبتدإ وخبر؛ المبتدأ في الأولى هو "أنا" والخبر "أنتَ"، أمّا المبتدأ في الثانية فهو "أنتَ" والخبر "أنا". الضمير "أنتَ" ـ هنا ـ يعود على الوطن، ومعنى هذا أنّ الشاعر متوحِّد مع وطنه، كالواقف أمام المرآة، إذ هما شيء واحد، وليس أحدهما يشبه الآخر.

أمّا الصور البلاغية الأخرى، كالاستعارة، والكناية، فقد جاء ورودها مشوباً بشيء من الرمز؛ كقوله: **"الليل عمّر موطني"**، فهي كناية عن إطباق الأزمة بكل محنها وشدائدها على هذا الوطن، غير أنّ الليل في عرف الناس رمز للرهبة

---

[195] ـ الديوان، ص: 33.

[196] ـ الديوان، ص: 46.

[197] ـ الديوان، ص: 67.

والخوف والهموم، كليل امرئ القيس، هذا ما يُضيف لهذه الصورة الكنائية إيحاءات دلالية أخرى.

وكذلك في قول الشاعر: **"إني أتيتك من بلاد النار.. من وطن الحديدْ !"**[198]. كنايتان في "بلاد النار" و"وطن الحديد"، كناية عن اشتداد الصراع وتأجج لهيبه، فلم يعد هناك صوت يعلو على صوت الرصاص، ولا قانون يحكم إلاّ قانون القبضة الحديدية، ويضاف إلى ذلك ما يرمز إليه **(الحديد والنار)** مما هو شائع في العرف العام، من قتل وبطش وسياسة القبضة الحديدية. أما عذوبة العبارة، وشفافية الصورة، فتتجلّى أكثر فيما يصطلح عليه بـ "الانزياح الدلالي":

2- الإنزياح الدلالي:

الإنزياح الدلالي الذي تعنيه الدراسة هو ذلك الذي يفجأ المتلقي، ويكسر توقعه بعد أنْ يحرر المبدع الكلمة من قيدها المعجمي، أو الذي شاع استعماله، لأنّ "كل ماهو في البدء مجازي، يصبح بعد تداوله حقيقة، أي يتحول إلى إمكانية تغيير فهو من المتغيِّرات التي يتحتم على المبدع أنْ يبدّلها لكي يؤسس مجازه الإبداعي الذي يدنو من بلاغة التعبير"[199]. غير أنّ هذا لايعني أننا نهمل الصور البلاغية التقليدية، من تشبيهات واستعارات وكناية، بل سنتعامل مع الصور التي احتوت عنصر المفاجأة الذي يكسر توقع المتلقي. لكنّ الدراسة لاتتقيد بحصر هذه الصور، إنما سأعتمد على انتقاء بعضها التي أراها تمثل نموذجا أسلوبياً طاغياً.

> - ومن صور الإنزياح الدلالي ما جاء في قوله:

---

[198] - الديوان، ص: 42، 43.

[199]- عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 14.

"سلام عل مغرب الشمس في المقلتينْ
سلام على مشرق الليل في شعرها
سلام على مصرع الكرز في الوجنتينْ"[200]

إننا إذا حاولنا تفحُّص العلاقة بين دلالات الألفاظ، في الأسطر السابقة، نجد الشاعر بصدد وصف الحبيبة (امرأةً كانت، أو وطناً)، حيث لجأ إلى الطبيعة مستعيرا منها أجمل ما فيها من رموز الجمال؛ ليُضْفيَها على حبيبته؛ إذْ لها من الليل سواد الشعر، ولها من الكرز حمرة الوجنتين، لكن ليس بهذه البساطة عبّر الشاعر عن هذه الصفات، إذ اختيار لفظة "مشرق" وإضافتها لِـ"الليل" هو اختيار غيرمتوقع، لأنّ المتوقع إضافته للفظة "مشرق" هو لفظ "الشمس" ـ مثلا ـ حيث الإشراق لا يكون إلاّ للشمس، غير أنّ الشاعر صدمنا بلفظ "الليل" غير المتوقع. وكذلك اختياره للتركيب "مصرع الكرز" فالمتوقع هو "حمرة الكرز"، وحتى هذه الحمرة، لا تفي بما يرتبط في ذهن المتلقي من احمرار الوجنتين، الذي لا يكون إلاّ للورد، كأنْ نقول: "سلام على **حمرة الورد** في الوجنتين". غير أنّ التركيب الأصلي (مصرع الكرز) يجعلنا نصطدم بما يبطل توقعنا؛ فتتراءى في أذهاننا صورٌ لعوالم نفسية، وعاطفية حالمة، ذلك لأنّ الصورة الشعرية إنما هي "تعبير إشاريٌ لعوالم يفجِّرها الشاعر أمامنا كلما مررنا بأعيننا أو سمعنا بأذاننا"[201] ومثل هذه التراكيب التي ينتج عنها انزياحٌ دلاليٌ، كثيرة ومتعدِّدة في "التغريبة".

كقوله:

[200]- الديوان، ص:75.

[201]- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص: 237.

" ... وأرشّ البقاع **بعطر** الطفولة" " ... ثم أفقتُ على **عطر** أغنية "[202].

فالألفاظ **"عطر، أغنية، الطفولة"** لا تُشعر المتلقي بأيّ معنى لغوي (معجمي)؛ فـ "العطر" يُشمُّ، و"الأغنية" تُسمع، بل هي تُؤدي معاني بيانية، لأننا لا نشعر بأن هذه الألفاظ لها مدلولاتها المحددة؛ فهي صارت أشبه برموز لها إشارات عديدة، وهذا ما يمنحها إتساعاً دلاليا لمعانيها، ويزيد من وفرة الاحتمالات؛ فتكتسب بذلك زخماً دلالياً؛ ومردُّ ذلك أنّ حركة النفس الباطنة لِـ"الأنا" الشاعرة، ومشاعرها لايمكن حصرها، فهي حركة متجدّدة مع كل نفَسٍ، ومع كل موقفٍ.

وكذلك قوله: "**يسألونك عن وجع الورد والياسمين**"[203].

والشاعر ـ في هذه الحال ـ يعتمد على الموهبة الأصيلة ــ وليس الموهبة المكتسبة ــ في اختياره لتراكيب معيّنة لإنشاء صوره؛ فقوله: "يسألونك عن **وجع الورد والياسمينْ** !"[204]. ترفضه الموهبة المكتسبة؛ لمخالفته السائد في العرف، فالوجع في العرف يكون لِما يؤذي ويؤلم، كالشوك ونحوه. أمّا الموهبة الأصيلة ــ في العالم اللا مرئي للشاعر ــ فهي كل دفقة شعورية، أو انفعال نفسي؛ فيتحول الورد شوكاً، والشوك ورداً انسجاماً مع تموّجات النفس، وفورة العاطفة.

وهذه الصور لا تخضع لعلاقة بلاغية محدّدة ــ كما قنّنها القدامى ــ لأنّ الشاعر المعاصر لا يمكن أن يقف عند تحديد معيّنٍ، أو مقنّنٍ، حيث تنبع الصورة التي يصنعها الإنزياح الدلالي من عوالم نفسية وعاطفية لا متناهية، تطبعها الفرادة والتميّز، في حدود موهبة المبدع.

---

[202] ـ الديوان، ص: 28، 37.

[203] ـ الديوان، ص: 62.

[204] ـ الديوان، ص:

تقوم هذه الإنزياحات الدلالية على اختيار ألفاظ غير متوقعة؛ أو ما يُعرف أسلوبياً بـ "كسر التوقُّع لدى المتلقي"، وشَكّلت سمة أسلوبية طاغية، ميّزت النص الشعري، في ديوان "التغريبة".

3 ـ التوسُّع اللغوي:

إذا كانت الأدوات التعبيرية المختلفة، كالأساليب الإنشائية ، وتغيير رتب عناصر الجملة، والمجاز، تساهم في اتّساع فضاء النص الدلالي، فإنّ الشاعر المعاصر أصبح لا يكتفي بتلك الأدوات البلاغية التقليدية، لنقل أفكاره وأحاسيسه بكل ظلال دلالاتها للمتلقي، كي يتفاعل معها، بل صار يلجأ إلى ابتكار أدواتٍ تعبيريةٍ؛ لتكون رافداً آخر يضيف طاقاتٍ إيحائيةً جديدة لفضاء النص الدلالي، من خلال ظاهرة التوسُّع في اللغة؛ لتكون أكثر استفزازاً لذهن المتلقي. هذا ما نجده موظَّفاً بمهارة، في ديوان "التغريبة"، وتجلت هذه الظاهرة في طرق مختلفة، منها:

أ ـ إخراج المفردة عن وضعها الأصلي:

عمد الشاعر يوسف وغليسي ـ في التغريبة ـ إلى التوسُّع في دلالة الألفاظ؛ بإخراج المفردة عمّا وُضعت له إلى دلالاتٍ أُخَر، تُفهم من السياق.

ومن هذه الألفاظ، مفردة (**إيهِ**)، إذ في الأصل تعني اسم فعل أمر بمعنى (امض في حديثك). و "وظيفتها في الجملة طلب الأمر بالإستزادة من الحديث"[205]، غير أنّ الشاعر أخرجها عن هذا المعنى، في قوله: "**إيهِ لوَ انَّ الرياح تبوح بسرٍّ**

[205]- يوسف مارون، اللغة والدلالة، ص:78.

القصبْ !!!"[206]، فـ (**إيهِ**) ـ هنا ـ لاتؤدي معنى طلب الاستزادة من الحديث، في هذا الموضع، بل أدّت معنى التمني، كما يُفهم من السياق، حيث قرنها الشاعر بـ **(لو)** التي تفيد التمني.

وكذلك نجد الشاعر وظّف مفردة (**هلاّ**)؛ وهي أداة تحضيض، فإنْ دخلت على المضارع كانت للحثّ على الفعل، نحو: "هلاّ تؤمن"، وإنْ دخلت على الماضي كانت للّوم على ترك الفعل، نحو: " هلاّ آمنتَ ". وهي ليست من أدوات الاستفهام المعروفة عند علماء اللغة، إنما وضعها الشاعر موضع الاستفهام، كما يدل على ذلك استعمالها، في الحوار التالي بين جعفر الطيارـ رضي الله عنه ـ والنجاشي في قول الشاعر:

- جعفر:

"هلاّ سمعتَ بدولتينْ

في دولة يا سيدي؟

- النجاشي:

أبدا، ولكن.. ربما (..)

فلعل فيها حاكمينْ

- جعفر:

بل حاكما لو خُيِّرا

لاختار حكم العالمينْ"[207]

[206]- الديوان، ص:34.

[207]- الديوان، ص:47.

و(هلاّ) في هذا الحوار استفهامٌ تعجُّبي، وظّفه الشاعر بوعي تامٍّ، وهذا ما قصده الشاعر علامة الاستفهام في نهاية القول، إذ لم تُجعل (هلاّ) في أصل وضعها للاستفهام، لكنّ الشاعر جعل منها أداة استفهام في قوله السابق.

وكذلك جاء استعمالها دالاً على الاستفهام المتضمّن الرجاء والاشفاق، في قوله:

"هلاَّ استرحتَ، أيا فتى، وأرحتنا

بتلاوة ممَّا تيسر من مزامير المنى؟*..."[208].

وهذا القول، جاء على لسان "النجاشي" بعد أنْ سمع من "جعفر" ـ رضي الله عنه ـ ما آلمه وأضناه، فطلب منه متلطّفاً أنْ يستريحَ ويُريحَه، بتلاوة ما تيسَّر من "مزامير المنى"* . وإن كانت **"هلاّ"** قد دخلت على الفعل الماضي في هذا القول، فهي لا تعني "اللّوم على ترك الفعل"، كما تنصّ على ذلك القاعدة اللغوية، بل يفهم من سياقها الاستفهامُ المقرون بالترجي، فكأنه قال: "ماذا لو استرحتَ وأرحتنا".

وكذلك كلمة **(لعلَّ)** في آخر القول السابق، فهي أدّتْ معنى (ربما)، أو معنى الاستفهام، ولم يوظّفها الشاعر ـ هنا ـ بمعناها الأصلي؛ وهو الترجّي. إذ يُفهم من كلام النجاشي إنكارُه الكاملُ أنْ تكون دولتان في دولة، كما جاء على لسان جعفر الذي يعني الاستفهام، ثم طلب شيئاً من الإيضاح بقوله: "فلعلَّ فيها حاكميْن"، ويبدو أنه يريد فهماً أكثر توضيحاً، يأتي ذلك في قول الشاعر، على لسان جعفر: "بل حاكما لو خُيِّرا لاختار حكم العالمينْ !!!

ومن مواضع إخراج المفردة عن وضعها الأصلي' وضع الفعل المضارع موضع الأمر؛ كقوله:

---

[208] ـ الديوان، ص: 49.

*** ـ المزامير هي مجموعة أناشيد من أسفار العهد القديم. تُنسب إلى داوود الملك (النبي داوود عليه السلام). تحتل مقاما بارزا في صلوات المسيحيين.**

"يكفي بُنيّ فإنني

أستاء من ذكر الخيانة والخنا

يكفي '' فقد جرحتني

وغمرت قلبي بالضنا"[209]

فالفعل **"يكفي"** الذي تكرر مرتين في هذا المقطع ظاهره فعلٌ مضارعٌ' غير أنّ السياق يشير - وبوضوح - إلى أنّ الشاعر جعله في موضع الأمر؛ كأنه قال: **"كُفّ..."**.

ب-الاشتقاق:

جاء في لسان العرب لابن منظور، اشتقاق الشيء: بنيانه من المرتجل، واشتقاق الكلام: الأخذ فيه يميناً وشمالاً. واشتقاق الحرف من الحرف: أخذه منه.

أمّا في الاصطلاح، فقد عُرِّف بعدة تعريفاتٍ، تصبُّ كلها في مقولة: هو انتزاع كلمة من أخرى، بتغيير في بعض أحرفها مع تشابهٍ بينهما في المعنى واتفاق في الأحرف الثابتة. كقولنا: استنوق، واستأسد، من الناقة، والأسد.وهذا ما يعرف عند اللغويين بالاشتقاق الكبير.

والاشتقاق وسيلة لإثراء اللغة بألفاظ جديدة، تعين المبدع على التعبير عمّا ارتسم في ذهنه، من معاني وصورٍ، ما كان للمنجَز اللغوي أنْ يؤدّيها، لولا هذه الوسيلة. وهو ما لجأ إليه الشاعر في بعض المواطن، من قصائد "التغريبة". منها قوله:

[209] - الديوان' ص: 49.

"بربروا لغة الطير والكائناتْ !...[210]؛ حيث جاء بالفعل **"بَرْبَرَ"** مسنَداً إلى واو الجماعة، اشتقه الشاعر من كلمة **"البربر"** وهو اسم يطلق على سكان افريقيا الشمالية ـ قديما ـ من برقة بليبيا إلى المحيط الأطلسي. وجاء هذا الفعل **(بربرَ)** ضمن سياق مجموعة من الأفعال التدميرية: (شوّهوا، أعدموا، عقروا، أنكروا، بربروا، نهبوا، صادروا...)، فيأخذ الفعل دلالة التشويه والإنكار والمصادرة من سياقه، وليس من نسبته إلى البربر.

وكذلك في قوله:

إني رأيتُ بموطن ملكين قاما*** بعد طول تنازع فتحاورا

ملكين يروى أنّ هذا قد "تأبط *** شره"، لكن ذاك " **تشنفرا"**[211]

جاء الفعل **(تشنفرَ)** مشتقاً من **(الشنفرى)**، وهو لقبُ "ثابت بن أوس الأزدي (أوائل القرن السادس الميلادي)، من شعراء الجاهلية الصعاليك، مقروناً بلقب أحد الصعاليك "تأبّط شراً"، ليستمدَّ الفعل **(تشنفرَ)** معناه ممّا اشتُقّ منه، ومن سياقه؛ إذ المعرف على شعراء الصعاليك تمرُّدُهم على النظام القبلي، واحترافهم اللصوصية.

ج ـ النحت:

النحت في اللغة: هو النشر والقطع والبَرْيُ[212]. يقال: نحتَ النجار الخشبَ، إذا براه وهذّب سطوحه. وكل شيءٍ صلبٍ، كالحجارة والجبال، قال تعالى: "وتنحتون من الجبال بيوتا فرهين"[213].

---

[210] ـ الديوان، ص: 30.

[211] ـ الديوان، ص: 55.

[212] ـ ينظر لسان العرب، مادة "ن،ح، ت).

أمّا في الإصطلاح: أخْذ كلمة من كلمتين أو أكثر، بضمِّ بعض أحرفها لإنشاء كلمة جديدة، مع المناسبة بين المأخوذِ والمأخوذِ منه، في اللفظ والمعنى؛ هذا ما نقله السيوطي (ت 911هـ) عن ابن فارس في "فقه اللغة": "العرب تنحت من كلمتين كلمة واحدة؛ وهو جنس من الاختصار؛ وذلك << رجل عبشمي >> منسوب إلى اسميْن، وأنشد الخليل:

أقول لها ودمع العين جارٍ ألم تخرنك **حيْعلة** المنادي

من قوله: << حيَّ عَلَى >>؛ وهذا مذهبنا في أنّ الأشياء الزائدة على ثلاثة أحرف فأكثرها منحوت، مثل قول العرب للرجل الشديد **ضِبَطرٌ** من ضَبَط وضبر..."[214].

والنحت ـ كظاهرة لغوية ـ نادر الاستعمال، وهذا ما يتجلّى في "التغريبة"، حيثُ لم يرد إلاّ مرة واحدة، في قوله:

"إنني **العرْبَريُّ** الشهيد الذي لم يمت

في ربيع الغضب"[215].

فالنحتُ واقعٌ في لفظة "العرْبَريُّ"، وهي مؤلّفة من بعض أحرف لفظتي "العربيّ" و"البربريّ"، وهو إختصارُ للفظتيْن تسهيلاً للنطق والسمع معاً؛ وهذه غاية تركيبية. غير أنّ الشاعر هدفَ ـ فيما أرى ـ إلى غاية دلالية تعني تَوحُّدَ الهوية للجزائري، إذ قوله: "إنني العربري..." أبلغ دلالة للتعبير عن توحّد الهوية مِن القول: "إنني العربي البربري...". فرغم تعدّدِ مكوِّنات هذه الهوية، إلاّ أنها تنصهر فيما بينها، لتشكّل ـ في النهاية ـ هوية واحدة عنوانها "العربريُّ".

---

[213] ـ سورة الشعراء، الآية: 149.

[214] ـ السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ص: 482.

[215] ـ الديوان، ص: 33.

د ـ ألفاظ العامّة:

لم يوظف الشاعر من ألفاظ العامّة إلاّ لفظة واحدة، هي **"وخْذ"** وردت في موضعيْن، الأول في قوله:

"فلماذا يضيِّعني ـ اليوم ـ قومي؟ !

لماذا يُصادر نوري؟ !

لماذ؟ أيا **وخْذ** الشمعدان !..."[216].

والموضع الثاني في قوله:

"أتعجّبُ من سلطانِ أحمرْ

عاث فساداً في بلد أخضرْ !

أتقزّز منه..

يمارس ـ في الليل ـ الفحشاء..

بها يأمرْ..

لكنه، يا **وخْذي**، ينهى

في الصبح عن المنكرْ ! ..."[217]

فكلمة "وخْذ" كلمة عامية، تستعمل ـ كثيراً ـ في الشرق الجزائري تعبيراً عن صدمة ما، كالتحسر، أو التفجّع، أو نحوهما، ولا ترد إلاّ مضافة ـ غالبا إلى ياء المتكلم ـ مسبوقة بنداء، وهو ما التزم به الشاعر في الموضعين السابقيْن. لقد دلّت كلمة "وخْذي" ـ في المقطع السابق ـ على صدمة الشاعر واندهاشه لممارساتِ هذا

[216] ـ الديوان، ص: 37.

[217] ـ الديوان، ص: 69.

الحاكم، وسياسته التي فضحتها تناقضاته الصارخة، بين ما يتظاهر به من نهي عن المنكر، وما يمارسه ـ متستّراً ـ من فحشاء.

وفي ختام هذا المبحث، نخلص إلى أنّ الشاعر عمد إلى التنويع في روافد الدلالة، سواء في طرائق التراكيب المختلفة، أو تعدّد حقول معجمه الشعري، أو توظيف النص الغائب، أو استدعاء الرموز، أو من خلال ظاهرة التوسّع اللغوي. وجاء ذلك إيماناً منه، بأنّ ما يحفظ له حق السبق والتميز الأسلوبي هو استمرار اللغة في التنامي والتجدّد، ولا يمكن لأية لغة الاستمرار في التنامي والتجدد إلاّ بتنويع روافدها، ومشاربها، وما يقع من ابتكارات في الألفاظ والتراكيب.

4 ـ التناص:

توطئة:

إنّ ظاهرة تواصل الفكر الإنساني التي تخضع لمبدإ التأثر والتأثير، تتجلّى في أوضح صورها، فيما يُعرف عند النقاد ـ في عصرنا هذا ـ بظاهرة "التناص"، هذه الظاهرة ليست جديدة على الأدب العربي، إذ عرفها تحت مسمّيات أخرى، كالتضمين، والاقتباس، والسرقات، ذلك "أنّ ظاهرة (تداخل النصوص) هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل"[218]، غير أنّ "التناص" كظاهرة نقدية جديدة، شاعت في الغرب مدّة من الزمن، ثم انتقلت إلى الأدب العربي مع ظواهر أدبية ونقدية أخرى، ولا يهمنا الحديث ـ كثيرا ـ عن تعريفات التناص؛ لإنها عديدة،

[218]- عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993، ص:119.

ومتنوعة، لكن كلها ـ في النهاية ـ تصب في كونه تأثّرُ نصٍّ، بنصٍّ آخر، أي "التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوصٍ مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة"[219]

والتناص أحد أهم المفاتيح الإجرائية لفهم النص الأدبي، واستنطاق بنياته الظاهرة والمضمرة،؛ ذلك لأنّ النص ـ أي نص ـ هو مجموعة من العلاقات والتشابكات الذهنية التي تنصهر في النص الأدبي بطريقة واعية "وتعدّ جميع العلاقات التي تربط تعبيراً بآخر، وبصورة أساسية علاقات تناص"[220] ،على اعتبار أنّ اللغة حاضنة التجربتيْن؛ الإنسانية، والخاصة.

ومن أبرزالظواهر الأسلوبية التي تلفت نظر القارئ، في "التغريبة" هي ظاهرة التناص؛ حيث تزدحم النصوص الغائبة فيه ، بشكل لافتٍ، وكل نص شعري فيه هو: "نصٌّ يتسرَّب إلى داخل نصٍّ آخر، ليجسّد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أم لم يع"[221]. والتناص ـ هنا ـ قد تعدّدت أنواعه، وتنوّعت مصادره؛ منها التناص الديني، والتاريخي، والانساني، وهذا يعكس تشبُّع الشاعر، بمخزون ثقافي ثري.

أ-التناص القرآني:

[219]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص: 121.

[220]- تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين:المبدأ الحواري،ترجمة:فخري صالح،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط2، 1996، ص:122.

[221]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 2006، ص: 288.

يُعدّ التناص القرآني أهم الينابيع الشعرية التي "ترفد هذه التغريبة، لإنّ القرآن الكريم يظل المعين السلسبيل الأعظم الذي تنهل منه دون أن ينضب"[222]. إذ نلحظ تداخل الصياغة القرآنية التي تكاد تسيطر على الديوان سيطرة كاملة

"وطني امرأة وشّحتْ روحها بالعفافْ..
وأنا الملك الآدمي الذي يشتهي
أنْ يموت على صدرها المرمري
خاشعاً يتصدّع من خشية الوجد والإنخطافْ"[223]

إذ السطر الأخير هو امتصاصٌ للآية الكريمة "لو أنزلنا هذا القرءانَ على جبلٍ لرأيته خاشعاً متصدعاً من خشية الله..."[224]، في نصها الغائب **"خاشعا متصدعا من خشية الله"**، وقد حاور الشاعرُ تركيب هذه الآية الكريمة، في بعض عناصرها.

وكذلك قوله:

" فمن سيدل الخطيب على سارق المصحف؟
أو نذبح **صفراء فاقعة اللون** كي نهتدي..."[225]

فيه استدعاءٌ لقوله تعالى: "... قال إنه يقول إنها بقرة **صفراءُ فاقعٌ لونها** تسرُّ الناظرين"[226]، في صفة البقرة ــ صفراءُ فاقعُ لونها ــ التي أمر الله أنْ تُذبح. إذ استحضر الشاعر قصة موسى عليه السلام مع قومه، في شأن قتلهم نفساً منهم، وادّراؤهم فيها، ليقابلها بحادثة مشابهة لها، لكنها حدثت في زمن الشاعر، ألا وهي

[222]- الديوان، ص: 17.

[223]- الديوان، ص: 34،35.

[224]- سورة الحشر،21.

[225]- الديوان، ص: 35.

[226] - سورة البقرة، الآية: 69.

حادثة "سرقة المصحف" الذي هو "الوطن"، حيث تسبّبَ أبناؤه في ضياعه ـ أي الإشارة إلى المأساة التي أصابته ـ ما دفع كلّ فريق أنْ ينفي التهمة عن نفسه، ويلحقها بغيره. وهذا امتصاصٌ خارجي للآية الكريمة "... قال إنه يقول إنها بقرة **صفراءُ فاقعٌ لونها** تسرُّ الناظرين"، فيه استدعاءٌ لإطار القصة القرآنية، ومحاورة لبنية نصها الغائب.

أمّا قوله:

" يسألونك عن صالح.. عن **ثمود** الجديدة..
عن **ناقة الله يعقرها** سيّد الجاهلين .."[227]

فالنص الغائب هو قوله تعالى: **"كذَّبَتْ ثمُودُ بطغْوَاها، إذِ انْبَعَثَ أشْقاها، فقال لهُمْ رسولُ اللهِ ناقةَ اللهِ وسُقْياها، فكذَّبوهُ فعَقَرُوهَا فدَمْدَمَ عليْهِمْ رَبُّهُمْ بذَنْبِهِمْ فسَوَّاها"**[228]. فالشاعر استدعى من هذه الآية الكريمة مضمونها، غير أنه حاور شكلها (أي البناء اللغوي)، فكانت ألفاظ (**ثمود، ناقة الله، يعقرها**) لبناتٍ مستحضرةً من النص الغائب محتفظة بمضمونها؛ حيث أصاب ثمود الجديدة "جزائر عشرية الرعب والموت" ما أصاب ثمود "صالح" من هلاك وخسران؛ لتكذيبهم رسول الله إليهم، وتماديهم في المعاصي والآثام.

إنّ عملية التناص القرآني شكلت سمة أسلوبية طاغية، توزعت على أغلب قصائد "التغريبة". فهناك العديد من النصوص الغائبة، لم تشر إليها الدراسة، ويمكن تلمّسها بالعودة إلى نصوص هذا الديوان.

[227]- الديوان، ص: 62، 63.

[228]- سورة الشمس، الآيات: 11، 12، 13، 14.

ب-التناص الأدبي:

إنّ عملية العودة إلى الماضي واستحضار نصوصه، بكل روافدها، تعدُّ من السماتِ الأسلوبية التي اتّكأ عليها الشاعر، في بناء قصيدته، "ويجب أنْ ندرك أنّ أكثر المبدعين أصالة مَن كان تركيبه الفني ذا طبيعة تراكمية، على معنى أنّ الروافد السابقة قد وجدت فيه مصبًّا صالحاً لاستقبالها"[229]. ومن هذه الروافد المستحضرة النص الأدبي. من ذلك قول الشاعر:

"نقّلت قلبي حيث شئت من النسا*كل النساء خرافة إلاّكِ"[230]**

فهذا البيت ـ والشطر الأول بالأخصِّ ـ امتصاصٌ خارجي، لبيتِ "أبي تمّام" التالي:

نقِّلْ فؤادكَ حيثُ شئتَ من الهوى* فما الحبُّ إلاّ للحبيب الأولِ**

إذ قوله: (**نقّلت قلبي حيث شئت من النسا**) يكاد امتصاصُه يكون متطابقاً مع الشطر الأول، في بيت "أبي تمام" (**نقِّلْ فؤادكَ حيثُ شئتَ من الهوى**)، في لفظه، وتركيبه، ومضمونه، ووزنه، غير أنّ الشاعر يوسف وغليسي قام بمحاورة بعض ألفاظه؛ ففعل الأمر (نقّلْ) في بيت "أبي تمام"، صار فعلاً ماضياً (نقّلتُ) في قول يوسف وغليسي. ولفظ (فؤاد) مع كاف الخطاب، أبدل بمرادفه (قلب) مضافاً إلى ياء المتكلم، ولفظ (الهوى) صار (النساء) اللائي فيهن الهوى.

***ـ أمّا قوله:**

[229] ـ محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص: 162.

[230] ـ الديوان، ص: 61.

"**مَن علّمَ الخودَ ضرباً بالعيونِ** ومن *** يعلّم القلب صدَّ الضرب والوسن؟"[231]

فنصّه الغائب مستوحى من قصيدةٍ عنوانها "سمراءُ مِن قوم عيسى" لأحد الشعراء، حيث يقول:

"سمراءُ مِن قوم عيسى مَن أباح لها
قتْلَ امرئٍ مسلمٍ قاسى بها ولها؟ !!
أردتُ بيْعتها أشكو القتيل لها..
رأيتها تضرب الناقوس قلتُ لها:
مَن علّم الخودَ ضرباً بالنواقيسِ ؟

.....

الشاعر يوسف وغليسي ـ هنا ـ لا يقوم بامتصاص النص الغائب، "**مَن علّم الخودَ ضرباً بالنواقيسِ** ؟" أو محاورته، بل يمارس عملية إجترار لكل مكوِّنات هذا النص، وما نلاحظ من تحوير في النص الحاضر، "**مَن علّمَ الخودَ ضرباً بالعيونِ**..."، يتمثّل في استبدال لفظة (النواقيس) بـ (العيون)، وهو إجراءٌ إقتضته أسبابٌ دينية ومعنوية.

***ـ** وكذلك **قوله:** "أمْ أغني على نغمة "الأوف" و"الميجنهْ" ؟ ! [232]

فيه محاورة لنصٍّ "نزار قباني"، في قصيدته: "يا بيتها في آخر الدنيا" التي يقول في أحد مقاطعها: وبلادُ آبائي مُغمَّسة "بالميجنا" و"الأوف" و"اللّيا"؛ ففي القولَيْن توظيفٌ لألفاظ من التراث الشامي؛ على اعتبار أنّ "الأوف" و"الميجنا" من الأغاني التراثية، في بلاد الشام.

[231] ـ الديوان، ص: 58.

[232] ـ الديوان، ص: 33.

ج ـ الاستلهام التراثي:

إنّ كثرة روافد النص الغائب في الديوان، يعكس ثراء المخزون الثقافي للشاعر يوسف وغليسي، فمن التراث العربي القديم، يستدعي الشاعر أمثالاً وأقوالاً مأثورة، ليعيد بناءها وفق رؤيته وروح عصره، فقوله:

"تبًّا لمنْ

زرع الرياح وما جنى

إلاّ العواصف والمحنْ..."[233]

مستوحى من المثل العربي **" إنْ كنت ريحاً فقد لاقيت إعصاراً"** الذي يُضرب لمن يغترُّ بقوّته حتى يلاقي من هو أدهى منه، وأشدّ قوة، فيجني ثمنَ غروره ورعونته. وهو ـ في وطنه المأزوم ـ يسقطه على الحاكم المستبدّ بالسلطة، المستخفِّ بشعبه؛ في تهوُّرٍ و سوء تدبير لشؤون الناس، فلا يجني ـ نتيجة ذلك التصرف الأحمق ـ إلاّ العواصف والمحن.

وكذلك قوله: **" لستُ في العير أو في النفير أيا سادتي**

فلِمَ يعلنان الحرب عليَّ؟ !..."[234]

و قوله: **" ماكنت في عير الخَنا**

أو في نفير الخائنينْ !..."[235]

---

[233] ـ الديوان، ص: 47.

[234] ـ الديوان، ص: 40.

[235] ـ الديوان، 49،48.

فهما إمتصاص خارجي للمثل العربي القديم " **لا في العير ولا في النفير**"، فالعير ـ في المثل ـ عير قريش التي أقبلت مع أبي سفيان قافلة من الشام. والنفير مَنْ خرج مع عتبة بن ربيعة لاستنقاذها من أيدي المسلمين، فكان ببدر ما كان. فكل من تخلف من الطرفين، قيل فيه هذا القول.

وقد استدعى الشاعر الإطار التراثي القديم لهذا المثل، ليسقطه على واقعه، في هذا الوطن الذي انقسم أبناؤه إلى خصميْن متقاتلين؛ إذ أصبحت الخيانة صفة الجميع، لأنّ الذي ينحاز إلى أيِّ طرفٍ خائنٌ، في نظر الخصم، والذي لا ينحاز إلى أيِّ طرف فهو خائن، في نظر الخصميْن **!**.

ومن التناص التراثي ـ كذلك ـ استحضار الشاعر أسطورة "الحلاّج" ليصنع منها واقعاً جديداً' تطبعه روح عصره' بكل مآسيه وآلامه' ففي قصيدة "حلول" يستوحي الشاعر "يوسف وغليسي" فكرة التوحُّد مع الوطن' من فكرة " الحلول" التي نادى بها الحلاّج' في مقولته الشهيرة **"ما في الجبة إلاّ الله"** مختصرا بذلك مذهبه في الحلول' وهذا ما نجده في قول الشاعر:

" أنا أنتَ .. وأنتَ أنا

أهواك لأني منكَ ''

وأنك مني

روحك حلّتْ في بدني..

أنا حلاّج الزمن..

لكن''

ما قي الجبة

إلاّكَ أيا وطني!.."[236]

غير أنّ الشاعر يحاور "الحلاج" في فكرته هذه بوعي حركي' فيجعل من "الحلول" عند الحلاّج توحُّداً مع الوطن عند يوسف وغليسي' فإنّ قول الحلاّج: "ما في الجبّة إلاّ الله" ' أصبخ عند شاعرنا "ما في الجبة غلاّك ايا وطني".

والشاعر وهو يستحضر هذه النصوص الغائبة ويحاورها، فإنّ قصيدته "تومئ إلى ما يقع خارجها من نصوص وأحداث ومرويات فإنها تفتح ميراثا وجدانيا ومعرفيا مشتركا بين الشاعر والجمهور. وتوقظ الذاكرة الوجدانية والجمالية للمتلقي ليبدأ نشاطه في استقبال القصيدة والتماهي معها"[237].

[236] ـ الديوان' ص: 67.

[237]ـ علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق ـ عمّان، دط، 2002، ص: 83.

الخاتمة

الخاتمة

الحمد لله على مِننه، وعلى ما أتمّ عليّ من نعمه، وأعانني فأكملت هذه الدراسة المتواضعة، على هذه الصورة التي أرجو أن تنال رضا قارئها، وأن تحقّقَ الغرض الذي من أجله سعِيتُ.

وبقدر ما كانت رحلة البحث والتنقيب شاقة، بقدر ما كانت تقابلها لذّة فكِّ بعض شفراتها، وإزالة غموض بعض طلاسمها التي قادتني إلى تدوين بعض نتائجها:

1 ـ إنّ ديوان "تغريبة جعفر الطيار" يُعدُّ ـ بحقٍّ ـ صورة صادقة لخطاب الأزمة التي عصفت بجزائر العقد الأخير، من القرن العشرين، بل يُعدُّ وثيقة تاريخية، لهذه الفترة من تاريخ الجزائر المعاصر.

2 ـ تُعدّ "التغريبة" نموذجاً للشعر المعاصر، في الجزائر والعالم العربي، في نهاية القرن العشرين؛ ذلك لِما ميّز هذا شعرها من حمله لقضايا الوطن، يشْدوها نغمٌ شجيٌّ، فاستحقّت القصيدة فيه أن تنال لقبَ "قصيدة القضية والنغم".

3 ـ إنّ تنوع روافد "الديوان" الثقافية يعكس غنى ثقافة الشاعر، وثراء مخزونه المعرفي.

4 ـ رغم تنوع المخزون الثقافي والمعرفي للشاعر، يظلّ منهلُ القرآن الكريم المعين السلسبيل الذي غرف منه الشاعر، فطُبع به شعره.

5 ـ يمتلك الشاعر قدرة فائقة، على تطويع إيقاعه الشعري الذي يتجلّى فيما استحدثه من تفاعيل، لم يرخّصها العروض الخليلي، أو هي نادرة المجيء في الشعر العربي، ذلك من خلال:

أ ـ غلبة التفعيلة السالمة لـ (فاعلن)، وهذا يُعدُّ انزياحاً عروضياً؛ لأنّ الشائع عند

العروضيين أنْ ترد (فاعلن) مخبونة (فَعِلن)، أو مشعّثة (فِعْلن)، ولا ترد سالمة.

ب ـ التوسُّع في (فاعلن) إلى (فاعلان)، وهذا اجتماع الخبْن مع التذييل، وهو نادر المجيء في الشعر العربي، في هذه التفعيلة.

ج ـ تحويل (فَعِلُنْ) إلى (فاعِلُ)، وهذا قبْضٌ؛ أي حذف الخامس الساكن، وهو ما لا يسمح به العروض الخليلي.

د ـ تحويل (مستفعلن) إلى (مستفعلُ)، وهذا كفٌّ؛ أي حذف السابع الساكن، وهو لا يقع في هذه التفعيلة.

هـ ـ شيوع القافية المطلقة المجرّدة، وهذا توسُّعٌ عروضيٌّ، لأنّ معظم قوافي الشعر الحر تأتي مقيّدة مردفة.

وفي الأخير، لا أزعم أنني قد أتيتُ على كل شيءٍ، في هذه الدراسة، فذلك كمال، والكمال لا يكون إلاّ لله، سبحانه وتعالى، ولكنني أحسب نفسي قد وضعتُ لبنة في صرح هذا البناء، وعلى أيِّ باحث آخر أنْ يضيف لبناتٍ أُخر، لاستكمال تشييد هذا البناء. وبعد هذا أرجو أن أكون قد وُفّقْتُ في هذا البحث، فإنْ كان كذلك، فمن الله، وإنْ كان فيه نقصٌ أو تقصيرٌ، فحسبي أنني سعِيتُ واجتهدتُ.

والله الموفق إلى سبيل الرشاد.

قائمة المصادر والمراجع

1ــ المصادر:

1) ـ يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، در بهاء الدين للنشر والتوزيع ـ قسنطينة، ط2، 2003.

2) ـ القرآ الكريم، على ما يوافق رواية "حفص".

2 ــ المراجع:

1) أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب ـ القاهرة، د ط، د ت.

2) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصريةـ القاهرة، ط10، 1994.

3) أحمد محمد فارس، النداء في اللغة والقرآن، دار الفكر اللبناني ـ بيروت، ط1، 1989.

4) تمام حسان، اللغة العربية: معناها ومبناها، دار الثقافة ـ الدار البيضاء، د ط، 1994.

5) جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت، ط2، 1987.

6) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ط1، 2002.

7) رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطورنمنشأة المعارف ـ الأسكندرية، ط2، د ت.

8) السكاكي، مفتاح العلوم،

9) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة،دار ابن خلدون-الاسكندرية، د ط، دت.

10) سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

11) السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، ط2، ج1+2، 1987.

12) صبري ابراهيم السيد، أصول النغم في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية ـ الاسكندرية، دط، 1993.

13) صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، دار الشروق ـ القاهرة، ط1، 1998.

14) الصميري، التبصرة والتذكرة، تحقيق: فتحي أحمد مصطفى علي الدين، دار الفكر ـ دمشق، ط1، ج1، 1982.

15) طاهر سليمان، ظاهرة الحذف في اللغة، الدار الجامعية ـ الاسكندرية، د ط، 1998.

16) طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف ـ القاهرة، ط2، 1989.

17) فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية: تأليفها، وأقسامها، دار الفكر ـ عمّان، ط2، 2007.

18) عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف بمصر، ط3، ج1+2+3، د ت.

19) عبد الرحمن حبنكة الميداني، دار القلم ـ دمشق، الدار الشامية ـ بيروت، ط1، ج1، 1996.

20) عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد ـ دمشق، ط2، 1989.

21) عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي ـ قديمه وحديثه، دار الشروق ـ عمّان، ط1، 1997.

22) عبد الرضا علي، أصول النغم في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية ـ الاسكندرية، د ط، 1993.

23) عبد الله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ط3، 1992.

24) عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح ـ الكويت، ط2، 1993.

25) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ط6، 2006.

26) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر المكتبة الأكاديمية ـ القاهرة، ط5، 1994.

27) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق ـ عمّان، دط، 2002.

28) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1993.

29) غازي يموت، بحور الشعر العربي: بحور الخليل، دار الفكر اللبناني ـ بيروت، ط2، 1992.

30) فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، شركة العاتك لصناعة الكتاب ـ القاهرة، ط2، ج1، 2003.

31) فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ـ عمّان، ط1، 2003.

32) كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية ـ الاسكندرية، د ط، 2006.

33) محمد ابراهيم عياد، الجملة العربية: مكوّناتها، أنواعها، تحليلها، مكتبة الآداب ـ القاهرة، دط، دت.

34) محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة ـ بيروت، ط1، 1999.

35) محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب ـ القاهرة، دط، 2006.

36) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، 2005. ينظر الرابط التالي: http://www.awu-dam.org/book/01/study01/101-m-s/ind-book01-sd001.htm

37) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون ـ بيوت، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ـ القاهرة، 1994.

38) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1995.

39) محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة: دراسة تطبيقية،

40) محمد فاخوري، موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، دط، 1966.

41) محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب، مكتبة وهبة ـ القاهرة، ط4، 1994.

42) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ط3، 1992.

43) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، دط، 1981.

44) مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، بيروت ـ صيدا، دت، ط28، ج3، 1993.

45) مهدي المخزومي، في النحو العربي(نقد وتوجيه)، دار الرائد العربي ـ بيروت، ط2، 1986.

46) ناصر لوحيشي، الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الطليعة ـ قسنطينة، ط1، 2004.

47) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة ـ الجزائر، ج1، دت.

48) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، دار المسيرة ـ عمّان، ط1، 2007.

49) يوسف مارون، اللغة والدلالة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس ــ لبنان، دط، 2007.

3 – الكتب المترجمة:

1) تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة "فخري صالح"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت، ط2، 1996.

2) جون كوهن، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر)، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب ــ القاهرة، دط، 2000.

4 – الرسائل الجامعية والدوريات:

1) فوزية دندوقة، الجملة في شعر يوسف وغليسي: دراسة نحوية أسلوبية (مخطوط رسالة ماجستير) جامعة "محمد خيضر" ، بسكرة، السنة الجامعية: 2003/ 2004م.

2) محمد صلاح زكي أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي (مخطوط رسالة دكتوراه)، جامعة الأزهر ــ غزة، 1428هـ / 2007م.

3) ــ حسن منديل العكيلي، مقال منشور على شبكة النبأ المعلوماتية، ينظر الرابط التالي:

http://www.annabaa.org/nbanews/2009/03/291.htm

الفهرس

المقدّمة ..... (أ ــ د)

الفصل الأول

55 - 7

أولاً : الوزن العروضي 08

1 ــ البحر الشعري 10

2 ــ التفعيلة وانزياحاتها 24

ثانياً : القافية والرّويّ 35

1 ــ حول مفهوم القافية.....35

2 ــ نمط القافية 36

3 ــ أشكال التقفية 38

4 ــ الرويّ 44

ثالثاً : مكمّلات التشكيل الموسيقي 46

1 ــ التدوير 46

أ ــ نمط التدوير 47

2 ــ التكرار 51

أ ــ تكرار الكلمة 52

ب ــ تكرار الجملة 54

الفصل الثاني

106 -56

توطئة 57

الجملة وبنيتها 57

أولاً: الجملة الخبرية 60

1 ــ الجملة الفعلية 60

2 ــ الجملة الاسمية 68

أ ــ الجملة الاسمية المطلقة 68

ب ــ الجملة الاسمية المقيّدة 73

ج ــ الجملة الاستفهامية 71

ثانياً: الجملة الإنشائية 74

1 ــ الإنشاء الطلبي 74

أ ــ الأمر 75

ب ــ النهي 81

ج ــ الاستفهام 82

د ــ النداء 84

هــ التمني 87

2 ــ الإنشاء غير الطلبي 88

أ ــ التعجب 88

ثالثاً: العدول في البنية التركيبية 92

توطئة 92

1 ــ التقديم والتأخير 93

أ ــ تقديم الجار والمجرور 94

ب ــ تقديم الخبر 95

2 ــ الحذف 96

أ ــ حذف كلمة 96

ب ــ حذف حرف 99

3 ــ التكرار 100

أ ــ تكرار الكلمة 100

ب ــ تكرار التركيب 104

الفصل الثالث

107 ـــــ 145

توطئة 108

أولاً: المعجم الشعري 108

1 ــ الحقول الدلالية 109

أ ــ حقل الوطن 109

ب ــ حقل الألوان 112

ج ــ حقل الموت والرعب 115

2 ــ الرمز 117

أ ــ الرمز الديني التاريخي 117

ب ــ الرمز اللغوي 122

ثانياً: انزياح الصورة الشعرية 124

1 ــ الصورة البلاغية 125

2 ــ الانزياح الدلالي 128

3 ــ التوسّع اللغوي 130

أ ــ إخراج المفردة عن وضعها الأصلي 131

ب ــ الاشتقاق 133

ج ــ النحت 134

د ــ ألفاظ العامّة 136

ثالثاً :التناص 137

توطئة 137

أ ــ التناصّ القرآني 138

ب ــ التناص الأدبي 140

ج ــ التناص التراثي 142

الخاتمة 146

قائمة المصادر والمراجع 148

الفهرس 155