جامعة الأزهر
كلية الدراسات الإسلامية
والعربية للبنين بدسوق

مجلة الدراية
https://drya.journals.ekb.eg

مجلة الدراية
مجلة علمية محكمة نصف سنوية

الانزياح في شعر الرثاء عند ابن الرومي

دكتور / مختار مختار عبد الحميد دعبس
مدرس الأدب والنقد
بكلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بدسوق
جامعة الأزهر

الانزياح في شعر الرثاء عند ابن الرومي

مختار مختار عبد الحميد دعبس
قسم أدب ونقد، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بدسوق، جامعة الأزهر، مصر.
البريد الالكتروني: mokhtarmokhtar116@gmail.com

الملخص:
الانزياح في شعر الرثاء عند (ابن الرومي) يمثل ظاهرة أسلوبية لها دور حيوي وفاعل في تشكيل الجانب الدلالي للخطاب الإبداعي، إذ يخلق للبنية النصية عالم شعري أثيري عبر تحويل المرجعية الدلالية من الإطار المعجمي والقواعد الوضعية إلى السياق الشعري وعالم الحس والشعور، وهذه الهوة العميقة التي تفجرها المساحة الشاسعة بين الدلالة المعجمية والدلالة السياقية ينتج عنها أبعادا دلالية كثيفة وطاقات تعبيرية هائلة توحي بالشعور ولا تحدده، لتمنح البنية النصية الفرصة لتقول أقصى ما يمكن أن تقوله، وتصل بدلالات وحداتها اللغوية إلى حالة تُمَكِّنها من التعبير عن أعمق مناطق الكثافة الشعورية في التجربة الإبداعية.

الكلمات المفتاحية: انزياح، رثاء، ابن الرومي، أسلوبية، المناهج النقدية الحديثة.

The deviation in the poetry of lamentation according to (Ibn al-Roumi)

mukhtar mukhtar eabd alhamid daebas
Department of Literature and Criticism, Faculty of Islamic and Arabic Studies for Boys, Desouk, Al-Azhar University, Egypt.
E-mail: mokhtarmokhtar116@gmail.com

Abstract:
The deviation in the poetry of lamentation according to (Ibn al-Roumi) represents a stylistic phenomenon that has a vital and active role in shaping the semantic aspect of creative discourse, as it creates for the textual structure an ethereal poetic world by transforming the semantic reference from the lexical framework and positional rules to the poetic context and the world of sense and feeling, and this deep chasm that It is exploded by the vast space between the lexical significance and the contextual significance, resulting in dense semantic dimensions and enormous expressive energies that suggest feeling and do not define it, to give the textual structure the opportunity to say the most it can say, and the semantics of its linguistic units reach a state that enables it to express the deepest areas of emotional intensity in the creative experience.

Keywords: Displacement, lamentation, Ibn al-Roumi, stylistics, modern critical approaches

المقدمة

الحمد الله الذي خلق الإنسان علمه البيان، والصلاة والسلام على رسول الله –صلى الله عليه وسلم–، وعلى آله وصحبه أجمعين. أما بعد:

فإن الانزياح يمثل ظاهرة أسلوبية وخاصية جوهرية متجذرة في صميم العملية الإبداعية؛ لما يضطلع به من دور حيوي وجوهري في تشكيل بناء السياق الشعري، ولما يختزله من طاقات تعبيرية وعناصر إيحائية وأطر جمالية وأبعاد دلالية، قادرة على حمل أبعاد الكثافة الشعورية المتراكمة في أعماق وجدان الشاعر، وإضفاء عناصر التشويق والجاذبية والألق والإثارة على السياق الشعري، والارتقاء به إلى أعلى مراتب الإجادة الفنية والأصالة الشعرية، فالانزياح ظاهرة أسلوبية أدبية شاعرية، قديمة واقعا، حديثة مصطلحا، تأتي استجابة طبيعية لواقع نفسي، ليكون تشكيل السياق الشعري خاضعا في المقام الأول للعوامل النفسية لعوالم الشاعر الداخلية قبل خضوعه للعوامل اللغوية المألوفة والقواعد الفنية التقليدية.

أهمية البحث:

تتأتى أهمية البحث وجدته وطرافته من أنه يمثل محور ارتكاز ومركز التقاء بين القديم والحديث، بين القديم ممثلا في شعر (ابن الرومي) كتجربة شعرية تراثية عتيقة، وبين الحديث ممثلا في الانزياح كظاهرة أسلوبية ومصطلح نقدي اهتمت به الدراسات الأدبية الحديثة، رغبة في المساهمة في تفعيل وتطوير النظريات النقدية الأدبية؛ لتمارس دورها في الكشف عن خفايا النص وأعماق الذات المبدعة.

هدف البحث:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن ملامح ظاهرة الانزياح الأسلوبي بأنواعها –الدلالي والتركيبي والإيقاعي– التي كان لها الدور الفعال والحيوي

في تشكيل بناء تجربة الشاعر وبلورة رؤيته الفكرية، وحمل أبعادها الدلالية والجمالية في آن، فالتفرد الذي يحدثه الانزياح في تشكيل الأسلوب هو في الحقيقة تدشين لأبعاد نفسية خاصة وأغوار روحية مميزة، فالبحث في الانزياح كظاهرة أسلوبية بقدر ما يعني اهتمام الباحث بالكشف عن خصائص الخطاب الشعري وسماته الأسلوبية، فإنه يعني الكشف عن الجوانب العميقة في التجربة الشعرية، ومن ثم الأبعاد النفسية الغائمة والجوانب الوجدانية الغائرة للذات الشاعرة، إذ يلزم من تتبع جماليات الانزياح وشاعريته ودلالاته وفضاءاته اللامحدودة في السياق الشعري الكشف عن جوانب الخصوصية والتفرد في العالم الروحي والنفسي للذات الشاعرة.

سبب اختيار مادة البحث:

جاء اختيار شعر الرثاء عند (ابن الرومي) كنموذج لدراسة ظاهرة الانزياح فيه نابعا من الاعتقاد الجازم بأن الظواهر الأسلوبية ومنها الانزياح تنتج –في أساسها– تعبيرا عن شحنات وجدانية وخصائص نفسية، ومن ثم فإن شعر الرثاء عند (ابن الرومي) –كنموذج– جدير بالكشف عن ملامح هذه الظاهرة الأسلوبية بكل أبعادها في شعره؛ لأن الذات المبدعة في لحظات إبداع قصائد الرثاء تكون تحت تأثير حالة وجدانية تجعلها أصدق شعورا وأعمق كشفا وأشد وضوحا.

الدراسات السابقة:

ثمة مراجع ودراسات كثيرة تناولت الانزياح كإحدى مصطلحات الأسلوبية ومجالا خصبا من مجالات الدراسات النقدية الحديثة منذ ثمانينيات القرن الماضي، إلا أنه ليس ثمة دراسات انزياحية أسلوبية تناولت شعر الرثاء عند (ابن الرومي)، الأمر الذي يتجلى معه جدية الدراسة وأهميتها للمكتبة النقدية.

منهج البحث وخطته:

اعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي الذي يعمل على تناول النصوص الشعرية بالتحليل الدقيق؛ ليكشف عن أبعادها الدلالية وقيمها الجمالية، مع الإفادة في بعض الأحيان من مناهج البحث الأدبي الأخرى.

ويقوم هذا البحث على مقدمة استهلالية، يعقبها مدخل توضيحي لشخصية (ابن الرومي) وأثرها على شعره، وتعريف الانزياح وأثره وأنواعه، ثمَّ ثلاثة مباحث أساسية فرضتها طبيعة الدراسة، يتناول المبحث الأول منها الانزياح التركيبي الذي يتعلّق فيه الانزياح بتنسيق الكلمات واختيار مركزها وموقعها مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه، أما المبحث الثاني فيتناول الانزياح الدلالي الذي يتعلّق فيه الانزياح بجوهر الوحدة اللغوية أو بدلالتها الأصلية والفرعية، ويتناول المبحث الثالث الانزياح الإيقاعي الذي يتعلق بخروج الشاعر عن القواعد الشعرية المتعلّقة بالوزن والقافية والإيقاع الموسيقي عموما، وفيه دراسة لأهم مظاهر الانزياح في الإيقاع الداخلي والخارجي على محورين، يلي هذه المباحث خاتمة لأبرز نتائج الدراسة، وقائمة بأهم المصادر والمراجع.

والله من وراء القصد، وهو الهادي إلى سواء السبيل.

مدخـــل

أولا: تعريف (ابن الرومي) [١]:

اسمه ومولده: ابن الرومي: (٢٢١هـ – ٨٣٥م): هو أبو الحسن علي بن العباس بن جُريج، وقيل جورجيس، أو جرجس، ولد ونشأ في بغداد، من أب رومي وأم فارسية، وكانت ولادته يوم الأربعاء بعد طلوع الفجر لليلتين من رجب سنة إحدى وعشرين ومائتين (٢٢١هـ) من الهجرة، ببغداد في الموضع المعروف بالعقيقة[٢].

شاعريته: (ابن الرومي) شاعر عباسي من الشعراء الفالقين في الشعر العربي، فهو صاحب تجربة شعرية خالدة، ارتسمت فيها شخصيته بكل توجهاتها الفكرية وملامحها الداخلية وعوالمها الروحية، واتسمت في أغلبها بالسهولة اللفظية والابتكار الفني، والصدق الشعوري، كان قد بدأ ينظم الشعر في فترة مبكرة من حياته، وكان أشعر أهل زمانه بعد البحتري، وأكثرهم شعرا وأحسنهم أوصافا، وأوسعهم افتنانا في سائر أجناس الشعر وضروبه وقوافيه، واشتهر بتوليد المعاني، فلا يترك المعنى حتى يستوفيه ويمثله للقارئ تمثيلا[٣].

---

(١) هذا تعريف مقتضب عن شخصية (ابن الرومي) يتناسب مع طبيعة الدراسة وأبعادها، للمزيد ينظر: وفيات الأعيان، ابن خلكان، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار النهضة المصرية– القاهرة، طبعة ١٩٤٨م، ٣/ ٣٤٢، و/ معجم الشعراء، المرزباني، دار إحياء الكتب العربية– القاهرة، طبعة ١٩٦١م، ص٢٨٩، ومن المراجع الحديثة التي تناولت حياة (ابن الرومي) وشعره: ابن الرومي –فنه ونفسيته من خلال شعره–، إيليا الحاوي، مكتبة المدرسة– بيروت، الطبعة الأولى١٩٦٨م، و/ البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، د/ علي علي صبح، مطبعة الأمانة– القاهرة، الطبعة الأولى١٩٧٦م، و/ ابن الرومي الشاعر المجدد، ركان الصفدي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب– وزارة الثقافة– دمشق، الطبعة الأولى٢٠١٢م.

(٢) . ينظر: وفيات الأعيان، ابن خلكان، ٣/ ٣٤٢.

(٣) ينظر: السابق، ٣/ ٣٥٨، و/ الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، دار صادر– بيروت، الطبعة الثانية١٩٩١م، ١٧١/١١.

وقد أثرى (ابن الرومي) المكتبة العربية والتراث الإنساني بديوان ضخم من أضخم الدواوين في الشعر العربي، اتسع ليستوعب أحوال النفس الإنسانية وشواغلها والأغراض الشعرية وعوارضها، إذ تناول فيه ضروب الحياة بكل ما فيها من آمال وآلام وسعادة وشقاء وخمر وندماء ومعازف ونساء، بالإضافة إلى "الأغراض التقليدية التي عرفت في الشعر العربي من مدح وهجاء وغزل ووصف وفخر ورثاء، وغير ذلك من الفنون التي اتسعت لها قريحته الفذة"(١)؛ ليقف شاهدا على عبقريته ونبوغه وسعة أفقه.

حياته ووفاته: عانى (ابن الرومي) كثيرا من الفقر والحرمان، وعاش معدما رغم أنه كان يعيش في مدينة تزخر بألوان الترف وأسباب الثراء (بغداد)، إلا أنه لم يذق فيها من العيش إلا الضيق والبؤس، ولم يلق في حياته إلا العنت والشقاء(٢)؛ لذلك عاش "ناقما على العصر وأبنائه، مضطغنا على الزمن وصروفه، طافح النفس بالمرارة والألم إلى حد لم يعرفه أحد من الشعراء المعاصرين له"(٣).

وكثيرا ما عانى مرارة الفقد والحسرة في حياته، إذ فقد أباه حدثا، وأمه شابا، وأبناءه واحدا تلو الآخر شيخا، واكتملت فصول مأساته بفقد أخاه وزوجه (٤)، وقد أثر ذاك الفقد وتلك المعاناة على نفسه حتى طبعاها بطابع الحزن والألم، وصار البكاء هو اللون السائد في حياته، يبكي شبابه وإخوانه

(١) ديوان ابن الرومي (المقدمة)، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية- بيروت- الطبعة الثانية ٢٠٠٢م، ١/ ١٠.

(٢) ينظر: الوافي بالوفيات، الصفدي، ١٧٢/١١.

(٣) حصاد الهشيم، إبراهيم المازني، المطبعة العصرية- الفجالة- مصر، الطبعة الأولى ١٩٢٤م، ص١٩١.

(٤) ينظر: ابن الرومي، محمود عباس العقاد، دار الهلال- القاهرة- مصر، الطبعة الأولى ١٩٦٩م، ص٩٠.

وأهله وأبنائه ويبكي حظه العاثر، وأبدع مرثيات على مستوى عال من الجودة الفنية والصدق الشعوري، سيطرت على مساحة كبيرة من شعره، حتى استحق أن يلقب بشاعر الرثاء في الشعر العربي على مر عصوره المختلفة، ولما لا، وقد اجتمع على ذاته الفقر والفقد حتى أحالاه إلى كتلة من الحرمان والشقاء والحزن والألم، إذ قطع الفقر أوصال علاقته بمحيطه الخارجي، وقطع الفقد أوصال علاقته بمحيطه الداخلي، فانطوى على نفسه يواسيها وعلى أحزانه يبكيها، فجادت قريحته بأصدق المرثيات، وعزفت أحزانه أروع السيمفونيات المفعمة بالأسى والأسف والحسرة والألم والجراح.

على أن كل هذه الأحداث الجسام –مع غيرها مما لم يتسع المجال لذكره– لم تكن لتترك (ابن الرومي) حتى تطبعه بطابع حاد ولسان سليط جعلاه من أبلغ شعراء عصره هجاء، إن لم يكن أبلغهم، يقول (المرزباني) عن ذلك: "وهو في الهجاء مقدم لا يلحقه فيه أحد من أهل عصره غزارة قول وخبث منطق"(١)، حتى قيل: إنه مات مسموما على يد أحد الوزراء كان قد خشي على نفسه من هجائه، ودفن ببغداد عام (٢٨٣ هـ / ٨٩٦م)، يقول (العقاد) عن سبب وفاته: "أن الوزير (أبا الحسين القاسم بن عبيد الله بن سلمان بن وهب)، وزير الإمام (المعتضد)، كان يخاف من هجوه وفلتات لسانه بالفحش، فدس عليه (ابن فراش)، فأطعمه حلوى مسمومة، وهو في مجلسه، فلما أكلها أحس بالسم، فقال له الوزير: إلى أين تذهب؟ فقال: إلى الموضع الذي بعثتني إليه، فقال له: سلم على والدي، فقال له: ما طريقي إلى النار"(٢).

(١) معجم الشعراء، المرزباني، ص٢٨٩.

(٢) ينظر: ابن الرومي، محمود عباس العقاد، ص٩٠.

ثانيا: تعريف الانزياح:

إذا كان الشعر قائما في الأساس على تجاوز قواعد العقل وحدود المنطق والخروج عن سلطتيهما، فإن شاعرية لغته تتأتى –أحيانا– من تجاوز المعايير اللغوية المألوفة وكسر نمطيتها، لأن المعاني الشعرية ذات الطابع الخيالي لا يستوعبها ولا يقوى على حمل أبعادها سوى ألفاظ ذات فضاءات دلالية غير محدودة، فالعالم الشاعري عالم لا نهائي غير محدود، لا يستوعبه إلا لغة متحررة لا تحدها حدود، لغة فضفاضة قادرة على الانسجام والتفاعل مع العالم الشعري ومعطياته اللامحدودة، فالشعر هو حالة خلق لغوي متفرد وعملية تمثل شاعري حر للكلمات والتراكيب والسياقات، "وما النص إلا تولد عضوي تام لهذه اللغة التي تحتويه في علاقة جدلية أزلية، فهو يصنعها كما أنها تصنعه"(١).

وهذه العملية الأسلوبية هي ما يعرف في مجال النقد الأدبي الحديث بمصطلح (الانزياح) الذي يعد آلية أسلوبية للخروج عن سلطة القواعد اللغوية، ومرجعية جمالية خاصة تؤسس لتكوين وحدات تركيبية مميزة وسياق لغوي متفرد للخطاب الإبداعي الأدبي، فهو "تعبير يخرج عن المألوف في ترتيب تراكيبه وصياغة صوره، خروجا إبداعيا مقصودا، يهدف إلى البناء من خلال الهدم، وإلى المفاجأة ولفت الأنظار من خلال الخلق وترك المألوف، وهو مجموعة من المبادئ والقيم الجمالية التي يسعى لها المبدع في خطابه الأدبي عامة والشعري خاصة؛ لإكساب هذا الخطاب التميز والتفرد والبعد عن الأنماط المعيارية في النصوص الأخرى"(٢).

(١) الصوت القديم الجديد –دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث–، عبد الله محمد الغذّامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٧م، ص٥.

(٢) أسلوبية الانزياح، عبدالله خضر حمد، عالم الكتب الحديث– إربد– الأردن، الطبعة الأولى ٢٠١٣م، ص٩.

وقد اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بمصطلح (الانزياح) بوصفه عنصرا جوهريا في الكشف عن الأبعاد الدلالية والجمالية للسياق الشعري، فالانزياح كمصطلح حديث في مجال الدراسات النقدية، أما كمفهوم ودراسة فإن له مصلحا مرادفا في النقد الأدبي العربي القديم –في النقد اللغوي والبلاغي–، وهو (العدول)[١]، فقد تطرق (ابن جني) إلى مفهوم الانزياح في كتابه (الخصائص) بلفظة (يعدل)، إذ يقول في إطار التعبير عن الحقيقة والمجاز: "إنّما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي الاتّساع، والتّوكيد، والتّشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتّة"[٢]، وقال أيضا: "اعلم أن معظم ذلك إنّما هو الحذف، والزيادة، والتّقديم والتّأخير، والحمل على المعنى والتّحريف"[٣]، فالانزياح عند (ابن جني) تحول أسلوبي يحدث على مستوى الدلالة ومستوى القواعد النّحوية.

أما مفهوم الانزياح عند (عبد القاهر الجرجاني) فهو يحدث على مستوى نظرية النّظم، ونجد هذا في قوله: "إن هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتّمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها مقتضيات النّظم وعنها يحدث وبها يكون"[٤]، واستعمل الجرجاني "لفظة (العدول) مصطلحا في صيغة الماضي(عدل)، والعدول يعني التحول من أسلوب إلى

(١) البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، مكتبة ناشرون– بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٤م، ص٢٦٨– ٢٨٨.

(٢) الخصائص، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، الطبعة الأولى١٩٨٦م، ٢/٤٤٢.

(٣) الخصائص، ابن جني،٢/٣٦٠.

(٤) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تقديم: علي بوزقية، موفم للنشر– الجزائر، الطبعة الأولى ١٩٩١م، ص٢٨٦.

أسلوب بقصد زيادة المعنى والتّحسين"[١].

فالعدول مصلح نقدي عربي قديم نشأ مع نشأة العلوم البلاغية العربية وارتبط بها، واكتسب منها مفهومه ودلالته، وعلى هذا الأساس فإن الادعاءات التي يروجها البعض حول انعدام الدرس الانزياحي في النقد العربي القديم هي مجرد ادعاءات مفتعلة فارغة لا تقوم على أدلة واقعية ولا أسس موضوعية؛ "لأن الدرس الانزياحي في العربية ليس جديدا، وهو نشاط مارسته جميع المعارف التي اتخذت من الخطاب ميداناً لها، وتجلّت ملامحه في الدراسات القرآنية، والدراسات البلاغية، والنقدية، والشروح الشعرية، غير أن هذه التجربة كما قلنا لم تتمكن من تأسيس الانزياح علماً مستقلا"[٢].

وليس الانزياح مجرد وسيلة أسلوبية تحقق الإثارة والمتعة والانتباه والدهشة لدى المتلقي تجاه السياق الشعري فحسب، وإنما هو مؤشر جوهري يظهر القدرات الإبداعية الخلاقة لدي المبدع في استخدام الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة، فقد اتخذ رواد الأسلوبية ولا سيما (ليوسبيتزر) من مفهوم الانزياح "مقياسا لتحديد الخاصة الأسلوبية عموما، ومسبارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها، ثم يتدرج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير وما يسميه بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب"[٣].

فشاعرية الانزياح وجودته تأتي من قابليته للكشف عن حالة فريدة

---

(١) العدول –أسلوب تراثي في نقد الشعر–، مصطفى السعدني، منشأة المعارف– الإسكندرية، د. ت، ص١٢.

(٢)– الانزياح معياراً نقديا، علي نبيل حسنين، مجلة اللغة العربية، نشر المجلس الأعلى للغة العربية– الجزائر، العدد الخامس والعشرون ٢٠١٠م، ص٨٦.

(٣) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب– تونس، الطبعة الأولى ١٩٧٧م، ص١٠٢.

وخاصة في العالم الداخلي للمبدع عايشها وأراد أن يعبر عنها في سياق شعري فريد في تشكيله اللغوي، فقوة ارتباط السياق الشعري بالدلالة النفسية هي التي تمنح الانزياح سمة الشاعرية، وتجعل منه علامة على عبقرية المبدع وإجادته في تشكيل وحداته التركيبية، فيصبح الانزياح مؤشرا دقيقا ومعيارا موضوعيا للكشف عن مدى الشاعرية الخلاقة في النص ومستوى العبقرية الإبداعية لدى المبدع.

وعلى هذا يتضح أن الانزياح هو التمرد على القواعد المألوفة والخروج عن الحدود المثالية للغة، ومن ثَمَّ الخضوع لنظام اختياري في طريقة تنسيق العمل الفني الإبداعي، تتحول فيه اللغة من مجرد وسيلة للتواصل، إلى غاية في ذاتها؛ لتخلق أجواء شاعرية، وتحقق طاقات جمالية للسياق الشعري، وتضفي عليه عناصر الجدة والطرافة والابتكار، وتكسبه الإثارة والجاذبية والفاعلية، وتمنحه الخصوصية والكثافة والإيحاء، وتفصح عن قدرات المبدع وعبقريته الخلاقة في استثمار الطاقات التعبيرية الخلاقة الكامنة في اللغة؛ لإنتاج عمل فني غاية في التفرد والتمييز والشاعرية "فالسمة الرئيسية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هي سمتها التحريفية؛ أي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له"(١).

فالانزياح هو الظاهرة الأسلوبية الأقدر على حمل الشحنات الوجدانية الخاصة والتعبير عن العالم النفسي للذات الشاعرة، فهو في جوهره يمثل طريقة تعبيرية خاصة تحمل انفعالات وجدانية خاصة، ومؤشرا حيويا لحركة العاطفة المتذبذبة وحدودها المتغيرة، فالانزياح هو تحول في الأسلوب يعكس حالة خاصة لنفسية الشاعر ووجدانه، إذ إن مهمة الانزياح الأسلوبي

(١) اللغة المعيارية واللغة الشعرية، يان موكاروفسكي، ترجمة: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٤م، ص.٤٠.

الأساسية تكمن في حمل أبعاد التراكمات الشعورية والقيم الوجدانية لا غير.

أما أنواع الانزياح في الخطاب الإبداعي، فإن هناك ثلاثة أنواع رئيسية من الانزياح ترد في تشكيل الخطاب الإبداعي، أما النّوع الأول منها فهو ما يتعلّق فيه الانزياح بتنسيق الكلمات واختيار مركزها وموقعها مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه، وهو ما يسمى (بالانزياح التركيبي)، وأما النوع الثاني فهو ما يكون فيه الانزياح متعلّقًا بجوهر الوحدة اللغوية أو بدلالتها الأصلية والفرعية، وهو ما سماه (جان كوهن) (بالانزياح الاستبدالي)[1]، أو ما يسمى (الانزياح الدلالي)، أما خروج الشاعر عن القواعد الشعرية المتعلّقة بالوزن والقافية والإيقاع الموسيقي عموما فيطرح لنا ما يسمى بـ(الانزياح الصوتي أو الإيقاعي)، إلاّ أن الكثير من الباحثين قد تحدث عن أنواع الانزياح حتى أوصلها إلى خمسة عشر انزياحا، ولكن المشهور منها هذه الأنواع الثلاثة [2].

(١) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، و/ محمد العمري، دار توبقال للنشر– المغرب، الطبعة الأولى ١٩٨٦م، ص٢٠٥.

(٢)– ينظر: الأسلوبية –الرؤية والتطبيق–، يوسف أبو العدوس، دار الميسرة– عمان– الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٧م، ص١٨٧.

المبحث الأول: الانزياح التركيبي

لا شك في أن التجارب الإبداعية قد تتقاطع في سياقها التركيبي في حين أنها لا تتقاطع في أبعادها الدلالية وأغوارها النفسية، الأمر الذي يُحتم على المبدع اللجوء إلى تراكيب خاصة وأبنية متفردة تتوافق مع أبعاد عالمه النفسي وتعبر عنه، وهذه العملية تسمى (الانزياح التركيبي).

والانزياح التركيبي في تشكيل البناء الشعري هو خروج صياغة الجملة عن نسقها المعهود وإعادة إنتاجها في نسق فني خاص يتوافق مع الرؤية الشعرية ويعبر عن الحالة الشعورية للمبدع، فالانزياح التركيبي هو خاصية أسلوبية تتيح للسياق الشعري أن يخلق أبنيته اللغوية ويعيد تركيبها بما يتوافق مع الرؤية التي يقدمها، ويتماهى مع الحالة الشعورية التي يعايشها، فتأتي أبنيته اللغوية محملة بإمكانات تعبيرية فائقة وطاقات إيحائية كثيفة، تكشف عن الأبعاد الدلالية للسياق الفني، وتفصح عن الأغوار النفسية للذات الشاعرة، فالمبدع "يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، فهو يعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة"(١).

فالتنسيق الخاص للوحدات اللغوية داخل البنية التركيبية في الخطاب الشعري يمنحها أبعادا دلالية خاصة، فلا يمكن الوقوف على أبعاد الدلالة في السياق الشعري بمجرد الرجوع إلى معاني الوحدات اللغوية في المعاجم الوضعية فحسب دون النظر إلى كيفية تركيبها وترتيبها وما يضاف إليها من أدوات، إذ لا يكتمل الكشف عن العنصر الدلالي إلا "من خلال رصد الجملة طولاً وقصراً، وترتيب أجزائها، أو تقديم بعضها على بعض أو من

(١) الانحراف مصطلحاً نقدياً، موسى سامح ربابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات- الأردن، المجلد العاشر، العدد الرابع ١٩٩٥م، ص١٥٤.

خلال رصد الأدوات المساعدة التي يستعين بها المبدع كأدوات العطف والجر، وأدوات الربط والاستثناء، والنفي والاستفهام ذلك أن حجم الجملة وترتيبها والربط بين عناصرها هو الذي يُكون في النهاية التركيب الدلالي للقطعة الأدبية"[١].

وفيما يلي ستحاول الدراسة رصد بعض ملامح الانزياح التركيبي التي شكلت ظواهر فنية تُخْرِج السياق الشعري من نمطيته وتقليديته وتمنحه الجاذبية والشاعرية في قصيدة الرثاء عند (ابن الرومي).

١- التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير ظاهرة انزياحية تقوم على مخالفة القاعدة النحوية في ترتيب الوحدات اللغوية داخل البناء التركيبي للسياق الشعري لغاية دلالية، فالتقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية تحرر الكلمة من ثباتها الموضعي والمعجمي وحدودها المعنوية وقيودها اللغوية؛ لتخضع لترتيب خاص يجعلها تلتحم بالسياق الشعري وتنسجم مع البعد الدلالي، وتصير جزءا لا يتجزأ من تجربة إنسانية تستمد منها طاقات تعبيرية إضافية وإمكانات إيحائية كثيفة؛ لتعبر عن أبعاد التجربة أصدق وأدق تعبير، إذ تكون "العلاقة بين عناصر اللغة والسياق علاقة تعانق وتكامل وتداخل وتناظر وتكافؤ، فلا وجود لسياق من دون عنصر لغويّ، ولا قيمة دلالية للعنصر اللغويّ خارج السياق"[٢].

فالتقديم والتأخير كعملية انزياح أسلوبي في سياق العمل الأدبي يقصد به خروج ترتيب العناصر التركيبية في البنية النصية عن النمط التعبيري

(١) البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، مكتبة ناشرون- بيروت- لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٤م، ص٢٠٧.

(٢) السياق اللغوي وفعل المكونات الصرفية والنحوية، مها خير بك ناصر، مجلة المجلس الأعلى للغة العربية- طرابلس، العدد الثالث والعشرون ٢٠٠٩م، ص٦٤.

المألوف وانتهاك حدود القواعد التقليدية، وخضوعها لواقع التجربة الشعورية للمبدع؛ من أجل نقل مركز المرجعية الدلالية من الحدود المعجمية الضيقة إلى فضاء السياق الإبداعي الواسع.

فالمبدع في تشكيل بنيته النصية يتعمد نقل الكلمة من مركزها النمطي، ليخرجها بذلك من حدود الدلالة التي وضعت لها في الأساس، ويمنحها الكثافة الإيحائية والتعدد الدلالي، وهو ما عبر عنه الأسلوبيون بمصطلح الاتساع(١)، كما يتضح ذلك من استقراء قصائد الدراسة، ومن نماذجه قصيدة (بائية) يرثي فيها الشاعر فراق أحبابه، إذ يقول فيها من (الكامل):

المـــــوتُ دون تفَـــــرُّقِ الأحبابِوعذابُ نأيهمُ أشـــــدُّ عذابِ

لم تُبْلَ مذ خُلقتْ نفـوسُ ذوي الهوىيَوْماً بِمِثْلِ تَرَحُّـــلٍ وَذَهَابِ(٢)

فالشاعر خالف الترتيب الأصلي لبناء الجملة في القواعد التقليدية، حيث قدم الظرف ومتعلقه (مذ خُلقتْ)، وأخر ما حقه التقديم لأنه الفاعل (نفوسُ ذوي الهوى)، ليتمكن من التعبير عن أثر إحساس الفقد على ذوي النفوس الشاعرة ويوحي بأبعاده، ويفتح السياق على آفاق تأويلية متعددة.

فتقديم وحدة لغوية على أخرى حقها التقديم يعني إنتاج حالة من الفوضى في تنسيق العلاقات اللغوية والوحدات التركيبية تؤدي إلى توتر دلالي وفوضى خلاقة تضفي هالة من التشويق والإثارة والجاذبية والجمال على السياق الشعري، فالعملية الانزياحية التي يقوم بها المبدع على مستوى من المستويات اللغوية بتحريك موقع الوحدة اللغوية تُحَرِّك وعي المتلقي

(١) ينظر: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب– تونس، الطبعة الأولى ١٩٨٤م، ص٨٧.

(٢) ديوان ابن الرومي، ٢/ ٩٥.

وتنشط ذهنه وتفتح أمامه فضاءات تأويلية وأبعاد دلالية تثري السياق الشعري وتزوده بعناصر الكثافة والإيحاء، "لأن شعرية النص تنشأ من خلال كسر النمط الشائع من التركيب لتوغل في الاتساع، فتأتلف تراكيب جديدة منزاحة لتشكل عالما لا تقع على مرجعه الذي نقل النص عنه، فيتجلى أمامك كيانا مفردا يدهشك بتجليه، وبما توحي به عناصره في النص"(١).

فالقصيدة الشعرية ما هي إلا تنسيق خاص للوحدات اللغوية ينشأ عنه تشكيل تراكيب مميزة أو أنماط لغوية غير مألوفة تجسد تجربة خاصة ونشاطا وجدانيا متفردا، فالاختيار أو التنسيق في التجربة الشعرية لا يأتي عشوائيا، وإنما يأتي وليد قناعة بالدور الحيوي والخلاق للكلمة وتمركزها في السياق الشعري، فالكلمة هي التي تنتج التجربة بل وتخلقها، وتعبر عن خصوصيتها وتفردها، فالكلمة هي الوسيلة التي يشكل بها المبدع فلسفته في الحياة، ورؤيته للكون، وموقفه من الوجود الإنساني، كما يبدو من قصيدة للشاعر يرثي بها (يحيى بن عمر بن يحيى) من نسل آل البيت، إذ يقول فيها مخاطبا جمهور المسلمين، من (الطويل):

أَمَامَكَ فَانْظُرْ أيَّ نَـهْجَيْكَ تَنْهَجُ؟ طَرِيْقَانِ شَتَّى: مُسْتَقِيْمٌ وَأَعْوَجُ(٢)

فالشاعر اعتمد على خاصية (التقديم والتأخير) –كانزياح أسلوبي–، حيث قدم الظرف (أمامك) على الفعل (فانظر)؛ حتى يعبر عن خصوصية في الحالة الوجدانية والموقف الوجودي، ويتمكن من نقل مشاعر الحدة والصرامة للمتلقي، وحثه على الإسراع في تحديد وجهته التي يحرص كل الحرص أن تكون إلى الأمام لتنقله إلى طريق الخير والفلاح.

فاختيار موقع الكلمة يمثل دورا حيويا في عملية إنتاج الخطاب

(١) أسلوبية الانزياح، عبدالله خضر حمد، ص١١١.

(٢) ديوان ابن الرومي، ١/ ٣٠٦.

الإبداعي لا يقل أهمية عن اختيارها وانتقائها من بين المفردات، لأن عملية نقل الكلمة من موقعها المُعَد لها سلفا إلى موقع خاص بها في السياق الشعري هو في الأساس خروج بها عن حدود دلالاتها إلى حيز دلالي أبعد وأعمق، وفضاء معرفي أوسع وأشمل، ومن هنا يتضح أن "كل مستوى من مستويات العمل الفني يصبح تحولاً كلياً للمستوى الدلالي، وتصبح العملية النقدية في جوهرها عملية اكتناه للعلاقات المتشابكة والتفاعلات التي تنشأ من اختيار مركز معين من النص، عملية بلورة للبنى المتعددة لمستويات النص وكشف لقدرة كل منها على تجسيد البنى الأخرى فيه وتجسيد بنية الدلالة الإنسانية النابعة من مركز معين"(١).

فالترتيب الخاص للوحدات اللغوية داخل البنية النصية وما يضاف إليها من أدوات تعبيرية هو المرجعية المركزية التي يُستند إليها في تفسير أبعاد الدلالة داخل العمل الفني، ودلالة الكلمة في بنية السياق الشعري لا تتضح إلا من خلال تعين موقعها في الجملة، فمن التمركز المتميز تكتسب الكلمة دورا حيويا في تماسك السياق، ودلالات إضافية على معناها المعجمي تقربها أكثر إلى عالم الشاعرية، وتزيد من وظيفتها الانفعالية وفاعليتها التواصلية، "لأنّ الكلمة تفتقر في بنائها المستقل إلى مثل هذه الدلالات، ولا يعرف معناها إلا بعد اتساقها في الجملة"(٢).

وينزاح الشاعر في تشكيل بنائه الشعري عن قواعد المعيارية، ليأتي تنسيقها وفق التداعي الشعوري في قصيدته (الدالية) في رثاء ابنه، إذ يقول فيها من (الطويل):

(١) نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر، كمال أبو ديب، مجلة مواقف، العدد الثاني والثلاثون ١٩٧٨م، ص١١٩.

(٢) السياق اللغوي وفعل المكونات الصرفية والنحوية، مها خير بك ناصر، ص٧٣.

على حينَ شمْتُ الخيْرَ من لَمَحَاتِهِوآنَسْتُ من أفْعاله آيةَ الرُّشدِ[1]

فالشاعر لم يكتف بالخروج على الترتيب الأصلي لبناء الجملة في القواعد التقليدية، وتجاوز تماثلها مع جارتها في البنية النصية، إذ خالف القياس فقدم متعلق المفعول (من أفْعاله) على المفعول (آيةَ الرُّشدِ)، وخالف قاعدة التماثل والتوازي في بناء الجملة في السياق الشعري الواحد، فلم يرتب الوحدات على غرار ترتيبها التقليدي في الشطر الأول من البيت الشعري، لتكون البنية النصية في النهاية خاضعة لقواعد الإحساس والشعور، وبذلك تتحقق شاعرية النص بما يسمى: "إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف"[2].

فقد استثمر الشاعر ظاهرة الانزياح عبر خاصية التقديم والتأخير في تنسيق وحدات بنيته النصية؛ ليوحي بأبعاد شعورية عميقة، تتمثل في الكشف عن العاطفة الأبوية المتأججة في وجدانه التي تدفعه إلى النظر لما وراء سلوك ابنه من بشائر خير وسمات نفسية راقية، ولا يلتفت للسلوك الخارجي –ذاته– إلا بقدر دلالته على هذه السمات النفسية الراقية.

وتتأتى شاعرية الانزياح في أسلوب التقديم والتأخير من قدرته على خلق نوع من الغموض الفني في كشف أبعاد الدلالة، مما يستدعي من المتلقي القيام بتكرار النظر وعصف الذهن للوقوف على أبعاده، فالانزياح قد يخلق حالة من الغموض الموحي الشفاف على مستوى الصياغة تحقق للمتلقي متعة جمالية وثراء فكري، فالمتلقي في محاولة تفسير هذا الانزياح اللغوي وفك طلاسمه يجد نفسه قد أعمل ذهنه ونشط مخيلته؛ ليعيد إنتاج

(١) ديوان ابن الرومي، ١/ ٤٠٠.

(٢) قضايا الشعرية، رومان جاك بسون، ترجمة: محمد الولي، و/ مبارك حنون، دار توبقال للنشر– المغرب، الطبعة الأولى ١٩٨٨م، ص٧.

السياق وفق أجواء شاعرية ونفسية قد يتماثل فيها مع عوالم المبدع وأسراره الداخلية، مما يكسب النص نوعا من الثراء الدلالي والكثافة الشعورية، ويحقق للمتلقي المتعة الجمالية والثراء الفكري، "وهذا ما يحفّز المتلقي لمتابعة التغيرات المختلفة في النصوص بتسليط الضوء على كشف الغموض ورصد أدواته في بناء دلالات جديدة تخرج بها النصوص عن المألوف"(١).

على أن الغموض المقصود في العملية الانزياحية ليس هو الغموض الذي لا يؤدي إلى ضياع المعنى وفساده، وإنما الغموض الفني الشفاف الذي يخلق حالة من التشويق والإثارة والجاذبية في نفس المتلقي ووجدانه، تسترعي انتباهه، وتستدعي تركيزه، وتحمله على خوض محاولات جادة، للوقوف على الأبعاد الدلالية والجمالية للسياق الشعري.

فالتركيب اللغوي في تشكيل بناء العمل الفني في خاصية التقديم والتأخير لا يكون خاضعا للقواعد النحوية كما في صياغة الإنتاج العلمي، وإنما يكون خاضعا للواقع النفسي وأغواره العميقة والرؤية الشعرية وأبعادها الدلالية، فالتركيب اللغوي في العمل الفني لا ينفصل عن السياق الدلالي؛ لأن الذات المبدعة "تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس"(٢).

(١) شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، سعاد بولحواش، جامعة الحاج لخضر- باتنه- الجزائر، ٢٠١٣م، ص٦٢.

(٢) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني بجدة- السعودية، الطبعة الثالثة ١٩٩٢م، ص٩٧.

٢- الحذف:

الحذف -كظاهرة فنية- هو إسقاط متعمد لأحد عناصر التركيب اللغوي الرئيسية في البنية النصية للخطاب الإبداعي؛ لدواع دلالية وفنية تستنبط من السياق، فالحذف -بوصفه انزياحا عن المستوى التعبيري المألوف- يُعد أسلوبا بلاغيا ذو طاقات تعبيرية كثيفة وإمكانات إيحائية هائلة، يقول (الجرجاني) عنها في معرض حديثه عن الحذف: "والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبن"(١).

وقد كان اعتماد (ابن الرومي) على ظاهرة الحذف في تشكيل بنية قصائده الرثائية نادرا، لأن الحذف لا يتوافق مع حاجة الذات الراثية للبوح والإفضاء بمشاعر الفقد والأسى، إلا أنه كان له دور في تشكيل خطابه، كما يظهر من قصيدته (الرائية) التي يرثي فيها خاله، إذ يقول من (الطويل):

فَتَىً كَانَ يَهـدي الجودُ قصدَ سبيلِهوَحَاشَاهُ مِنْ أَسْـــرَارِهِ وَبِدَارِهِ
فَتَىً كَانَ لَا يَطْوِي عَلَى الغَدْرِ كَشْحَهولا تســـــأمُ الأيامُ يومَ فَخارِهِ
فَتَىً كَانَ كالعــذراء في ظل خدرهاوكالأسد الرئبال في ظل دارِهِ (٢)

فالشاعر أقام بناءه الشعري على حذف المسند إليه (هو)؛ ليثير المتلقي بشيء من الغموض الفني الذي يحدث فجوة تبعث قي نفسه رغبة في تعيين المسند إليه وكشف أسرار الحذف، ويوحى بمدى عظمة المرثي في وجدان الشاعر، وكأنه وحده هو الجدير بهذه الصفات، فلا حاجة إلى الإشارة إليه أو تعينه.

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص١٤٦.
(٢) ديوان ابن الرومي، ٢/ ١٦٠.

والحذف على هذا الأساس يمثل أسلوبا انزياحيا عن طريق مخالفة قواعد البناء التركيبي بإخفاء جزء من البنية النصية بغية إثارة المتلقي وتحفيزه للقيام بمهمة البحث عن المفقود، ومن ثَمَّ فتح فضاء الخطاب الشعري على آفاق دلالية غير محدودة؛ "إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة، وليس التحديد، فالتحديد يحمل بذور انغلاق النص على نفسه، ولا يبقى للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنص ودلالاته"(١).

وكذلك كان الحذف حاضرا في تشكيل بنية قصيدته (الدالية المشهورة) في رثاء ابنه، ليمنح البنية التركيبية خصوصية وتفردا، ويضفي أجواء نفسية خاصة، إذ يقول فيها من (الطويل):

محمَّدُ ما شيْءٌ تُوُهِّمَ سَلْوَةًلقلبيَ إلا زاد قلبي من الوجدِ(٢)

فالشاعر أقام بناءه الشعري على حذف أداة النداء قبل المنادى، رغم أن السياق يطلبه ويستدعيه، ليوحي بمدى اقتراب المنادى من نفسه ووجدانه، فلا يحتاج للنداء ليحضر؛ لأنه حاضر في وجدانه، ولكن النداء هنا للحصول على مزيد من استشعار القرب، فهذا ليس مجرد حذف للاختصار وإنما هو عملية بتر فني يقوم بها المبدع عمدا على مستوى التركيب تدعيما للدلالة وإثارة عناصر الغرابة والدهشة، مما يفرض حالة من الحيرة والتساؤل على وجدان المتلقي تحمله على الغوص في أعماق البنية العميقة للسياق الشعري، من أجل البحث والتنقيب عن المحذوف، والعثور على ما يسد الفجوة، فيحصل عليه بعد طلب وتشوق، مما يدخل المتلقي في حالة من اليقظة الذهنية يكون معها أقدر على الإحاطة بأبعاد الدلالة وتثبيتها وتأكيدها، "فالحذف يثير في نفس المتلقي نوعا من المفاجأة والغرابة

(١) دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته، عبد الباسط محمد الزيود، مجلة جامعة دمشق، المجلد الثالث والعشرون، العدد الأول ٢٠٠٧م، ص١٧٢.

(٢) ديوان ابن الرومي، ١/ ٤٠٠.

تلفت انتباه القارئ وتستدعيه لاكتشاف العناصر المحذوفة وكذلك دواعي الحذف ومسبباته"[١].

فالحذف كانزياح أسلوبي لا يعد مجرد تغير في البناء التركيبي على غير المألوف فحسب، وإنما هو محاولة أسلوبية جادة لإنتاج صيغ تركيبية تملك من الجدة والطرافة ما يؤهلها لإضفاء قيم إيحائية وكثافة دلالية وأجواء شاعرية على السياق الإبداعي.

٣- الالتفات:

الالتفات ظاهرة انزياحية تقوم على مخالفة قاعدة التماثل في توجيه الخطاب الإبداعي، مخالفة تؤدي إلى اصطدام بين أجزاء البنية التركيبية، مما يثير المتلقي ويحفزه لمتابعة القراءة، وموصلة البحث عن أبعاد الدلالة، فهو خاصية تعبيرية يعتمد بناؤها على الانزياح الأسلوبي من مستوى إلى آخر، قصد إثارة المتلقي وتنشيطه، وإثراء الدلالة وتعميقها، "لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد"[٢].

على أن الالتفات قد يحدث في البنية التركيبية بتحول اتجاه الخطاب من مستوى إلى آخر، وليس بتحول أجزاء البنية النصية بين التكلم والخطاب والغيبة فحسب -كما هو شائع-، إذ قد يقع الالتفات في البنية التركيبية بين النهي والأمر مثلا، كما في قصيدة ابن الرومي (النونية) التي يقول فيها من (الكامل):

لَا تُنكِرَنَّ مِنْ المَصَـــائِبِ مَا أَتَىحَتَّى كَأَنَّكَ كُنْـــتَ مِنْهَا آمِنَا

(١) شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، سعاد بولحواش، ص١٦٠.

(٢) الكشاف، الزمخشري، دار المعرفة- بيروت، طبعة ٢٠٠٩م، ١٠/١، نقلا عن: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، حسن طبل، دار الفكر العربي- القاهرة، طبعة ١٩٩٨م، ص٢٦.

أَنْكِرْهُ إِنْكَارَ امْـــــرِئٍ عَرَفَ الرَّدَىوَرَأَى النُّفُوْسَ بِأَنْ يَمُتْنَ رَهَائِنَا(١)

فالشاعر أقام البنية التركيبية لخطابه الشعري على خاصية الالتفات بالتحول بين الأساليب المتضادة، وهو أدعى للإثارة، حيث تحول من أسلوب النهي المؤكد بالنون الثقيلة، في قوله: (لَا تُنكِرَنَّ)، إلى أسلوب الأمر في قوله: (أَنْكِرْهُ)، ليوحي بأبعاد رؤيته العميقة، ويحمل المتلقي على ألا يجزع جزع الرافض لقضاء الله وقدره، ولكنه يحزن على الفقد الحزن البشري الطبيعي، فيكون إنكاره إنكار حزن على المفقود وليس إنكارا عقائديا.

فالأصل في تشكيل البنية التركيبية للخطاب الشعري أن تأتي على مستوى أسلوبي واحد من الأمر أو النهي، ولكن الشاعر قد ينزاح عن ذلك ليثير المتلقي ويحفزه على استيعاب أبعاد المعنى ويعمقه في وجدانه، إذ إن الانتقال المفاجئ بين أسلوبين متضادين كفيل بخلخلة المتلقي وإثارته، خلخلة أسلوبية تدفعه لاستيعاب أبعاده الدلالية وترصد منحنياتها.

أما الوجه الشائع للالتفات بالتحول بين الضمائر فله حضور مؤثر على مستوى البنية التركيبية في قصائد الرثاء في تجربة (ابن الرومي) الشعرية، إذ يوحي بأبعاد العالم النفسي للشاعر، كما يظهر في قصيدته (الدالية المشهورة) في رثاء ابنه، إذ يقول فيها من (الطويل):

طَـوَاهُ الرَّدَى عنِّي فأضـحَى مَزَارُهُبعيداً عـــلى قُـــرْب قريباً على بُعْدِ
لقد أَنْجَــزَتْ فِيه المنــايا وعيدَهاوأَخْلَفَـــــتِ الآمالُ ما كان من وعْدِ
ألامُ لما أُبْــدي عليـك من الأسىوإني لأخفي منه أضعاف ما أُبْدي(٢)

فالشاعر أقام البنية التركيبية لخطابه الشعري على خاصية الالتفات بالتحول بين الضمائر، حيث تحول من ضمير الغائب في قوله: (طواه) في

(١) ديوان ابن الرومي، ٣/ ٤٨٨.

(٢) ديوان ابن الرومي، ١/ ٤٠٠.

البيت الأول، و(فيه) في البيت الثاني، إلى ضمير الخطاب في قوله: (عليك) في البيت الثالث، ليوحي بأبعاد عالمه الداخلي، ويؤكد أنه رغم إيمانه العميق بقضاء الله وقدره وتسليمه لإرادة الله، ويقينه أن ابنه لم يعد له وجود في العالم الخارجي، إلا أنه لا يزال يشعر بوجوده في داخله، فهو مفقود في العالم الخارجي، موجود في العالم الداخلي (حيٌّ في وجدانه)، فضلا عن الإيحاء بالانتقال من جو نفسي خاص –قد يشترك فيه مع غيره– إلى جو نفسي أخص وأقسى وأعمق، "إذ إن المعنى قد يتجاوز الكلام المرسوم أمامنا إلى آخر يفهم ضمناً، وهو معنى يتحدد بالقوة اللاكلامية"(١).

فالالتفات من ضمير إلى آخر ليس مجرد حيلة فنية تحقق التشويق والإثارة فحسب، وإنما هو –مع ذاك– وسيلة فنية ثرية تساهم بفاعلية في الكشف عن الأبعاد الشعورية للمبدع والجوانب الدلالية للسياق الشعري، فما يحدث من "انحراف للنسق ليس من قبيل التطرية والترويح عن المتلقي وإنما ينحصر الأمر في بيان معنى على قدر كبير من الرهافة والخفاء لا يلتفت إليه إلا متلق حاذق متمرس بأساليب اللغة وأنماط التعبير، قادر على قراءة الوجه الغائب للنص من خلال وجهه الحاضر"(٢).

وكذلك يأتي الالتفات كانزياح أسلوبي على مستوى البنية السطحية، ليكشف عن أبعاد وجودية متجذرة ووجدانية عميقة في قصيدة للشاعر يرثي فيها خالته، إذ يقول من (الطويل):

ألاَ ليْسَـــــــتْ الدنْيَا بدار فلاحٍ<u>بِعَيْنيْكَ</u> صرعَاها مساءَ صباح
<u>لنا</u> من كلا العصرين ساقٍ كلاهُمايَدُورُ فيسقيـــنا بَكَأسِ ذُبَاحِ

(١) دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته، عبد الباسط محمد الزيود، ص١٧٦.

(٢) جماليات الالتفات، عز الدين إسماعيل، مقال ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا، النادي الأدبي الثقافي بجدة– السعودية، طبعة ١٩٩٠م، ص٩٠٤.

أُرانِي وأُمّي بعــد فِقْــدانَ أُخْتِهَاوإنْ كنتُ في رَفْهٍ بها وَصَلاَح
كَفَرْخ قطــاةِ الدَّوّ بانَ جَنَــاحُهَافبانَ إلى حِصْنٍ بِغَيْرِ جَنَاحِ[1]

فالشاعر أقام البنية التركيبية لخطابه الشعري على خاصية (الالتفات)، حيث تحول من ضمير الخطاب في قوله: (بعينيكَ)، إلى ضمير المتكلم بصيغة الجمع في قوله: (لنا) إلى ضمير المتكلم بصيغة المفرد في قوله: (كنتُ)، ليوحي بأبعاد عالمه الشعوري، فالاضطراب والتغيير الذي يطرأ على المستوى التركيبي للبنية النصية يوحي بوجود اضطراب في العالم النفسي للشاعر.

فالالتفات الحاصل في بنية الخطاب –خاصة الخطاب إلى الذات– هو انزياح أسلوبي يمثل حوارا داخليا يوحي بمدى عمق المشاعر المضطربة والأحاسيس المتضاربة والمعاني العميقة والأفكار الغامضة التي تتصارع تصارعا داخليا، مما يضطرها إلى أن تلجأ في النهاية إلى وسيلة فنية تساهم في تجسيدها، ومن ثَمَّ جمع شتات محتواها وتماسكه وترابطه؛ لأن هذا الحوار في أساسه يمثل تقابلا وتلاحما بين أجزاء الذات الشاعرة المنقسمة، إذ إن الشاعر في سياقه لا يخاطب آخرين ولا يتَمَثَّل حوارا خارجيا، "وإنما يتحاور مع داخله، فشعره ذاته في معاناتها وتوفزاتها، وحتى لو توجه ظاهريا إلى الخارج ومخاطبة الآخر باستخدام ضمائر المخاطبة وأدواتها، فهو لا يعنيها بصورتها المباشرة، فهذه المخاطبة تكون متجاوزة دلالتها النحوية، لتتحول إلى ما يشبه تجسيدا لانشطار الذات إلى ذاتين"[2]، فالالتفات يمثل انزياحا أسلوبيا يجسد أبعاد الخلخلة الشعورية والتمزق النفسي والاضطراب الوجداني في أعماق الذات المكلومة بالفقد.

---

(١) ديوان ابن الرومي، ١/ ٣٤٠.

(٢) القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد، رجاء عيد، مجلة فصول– الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٥م، ص١٧٣.

٤- التوكيد:

التوكيد قد يأتي في البنية التركيبة على أنه أسلوب تعبيري عادي حينما يقتضيه المقام وحال المخاطب، أما أن يظهر التوكيد على سطح السياق الشعري دون أن يقتضيه الواقع الخارجي فإنه في هذه الحالة يمثل حيلة تعبيرية انزياحية على مستوى البناء التركيبي تضفي على السياق الشعري أبعادا دلالية وقيما إيحائية بما تُضِيْفُه من أدوات أسلوبية على البناء التركيبي تعبر عن الواقع الشعوري للمبدع، وتؤكد الجانب الدلالي وتقويه، وتعزز الترابط والتلاحم بين أجزاء البنية النصية، تلاحما ينشأ من تماسك الأبعاد الدلالية الخارجية للبنية النصية بالأبعاد النفسية الداخلية للذات الشاعرة، كما يبدو من قصيدته (البائية) التي يرثي بها الشباب، إذ يقول فيها من (البسيط):

إن الشباب لمَألــوفٌ لصُحْبَتِهِتلك القديـــــمة مَبْكـــــيٌّ إذا ذَهَبَا

والشيب مُسْتَوْحَشٌ منه لغربتهوالشيْءُ مستوحشٌ منه إذا اغْتَرَبَا(١)

فالشاعر أقام سطح بناءه التركيبي على أعمدة أدوات التوكيد (إن، واسمية الجملة، واللام) مخالفا بذلك مقتضى حال المخاطب الذي لا ينكر أن الشباب مألوف لصحبته، ولم يخالف البناء مقتضى الحال الخارجي فحسب، وإنما خالف أيضا- قاعدة التماثل مع البيت الثاني، الذي جاء خاليا من أي أدوات التوكيد؛ ليفصح عن خصوصية مكانة صحبة الشباب وتفردها في وجدانه.

والشاعر حينما يلجأ إلى إضافة أدوات التوكيد على عناصر البنية التركيبية التقليدية المألوفة فإنما يفعل ذلك ليفاجئ المتلقي بصورة تعبيرية

(١) ديوان ابن الرومي، ١/ ٢٣٣.

مثيرة تفوق الواقع البنائي، لتساهم في تهيئته ذهنيا ووجدانيا لاستيعاب معنى جوهري فائق في واقع التجربة الإنسانية، يرغب المبدع في الاهتمام به وإعلاء شأنه وتثبيته في وجدانه ووجدان المتلقي، كما يبدو من قصيدته (الدالية) التي يرثي بها الأمير (محمد بن عبد الله بن طاهر)، إذ يقول فيها من (البسيط):

إن المنِيَّةَ لا تُبْــقي على أحَدِولا تهابُ أخَـــا عـــزٍّ ولا حَشَدِ

هذا الأميرُ أَتَتْهُ وهْو في كَنَفٍكاللَّيْل من عُدَدٍ ما شئْتَ أو عَدَدِ(١)

فالشاعر أقام بناءه التركيبي على أدوات التوكيد (إن، واسمية الجملة، والنفي) مخالفا بذلك مقتضى حال المخاطب الذي لا ينكر إن المنِيَّةَ لا تُبْقي على أحَدِ، ليفصح بذلك عن بُعْدٍ شعوري قابع في وجدانه، فالشاعر على مستوى من المستويات الوجدانية العميقة لم يكن يتخيل أن يفارق الأمير الحياة، لمكانته وعزته وعظمته وعلو شأنه، وبذلك يكون قد انزاح عن مراعاة حال المخاطب إلى الحالة الشعورية للمبدع.

فالبناء التركيبي للسياق الشعري بتجاوزه المألوف وخروجه على مقتضى الحال في توظيفه لأدوات التوكيد في البنية النصية لا يكون خاضعا للقواعد النحوية المحددة وقوانين الواقع اللغوي التقليدي، وإنما خاضع خضوعا كليا لقوانين الواقع النفسي الداخلي ومقتضيات الرؤية الشعرية العميقة للمبدع، فالبناء التركيبي لا ينفصل بحال من الأحول عن السياق الدلالي والرؤية العميقة للعمل الفني، "فالإتيان باستخدامات لغوية جديدة يعني أن هناك بعداً فنياً يكمن وراء مثل هذه الاستخدامات التي تتجاوز حدود ما هو مألوف"(٢).

---

(١) ديوان ابن الرومي، ١/ ٤٠٥.

(٢) الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، موسى سامح ربابعة، دار الكندي- الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، ص٥١.

٥- التضاد البنيوي:

يمثل الجمع بين المعنيين المتضادين (الطباق) [١] أو المتقابلين (المقابلة) [٢] في سياق شعري واحد انزياحا أسلوبيا مثيرا على مستوى البنية التركيبية بخروجه عن المألوف في النظم، وذلك لأن الشاعر في تشكيل بنيته النصية على التضاد "يركز على تحطيم العلاقات الدلالية الواقعية والمألوفة من خلال المقابلة والتضاد بغية تأسيس بلاغته ولغته الخاصة"[٣].

وتتأتى الإثارة والشاعرية في التضاد البنيوي من قدرته على حمل أبعاد الكثافة الدلالية في البنية النصية، حيث يعمد الشاعر في تشكيل بنيته إلى جمع المعاني المتضادة في كيان شعري واحد "يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمدا منه بعض خصائصه ومضيفا عليه بعض سماته؛ تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل"[٤]، فهو جمع بين متضادين يقوم على باعث نفسي وداعٍ وجداني لدى الشاعر، وخاصة في القصيدة الرثائية، إذ يقوم مقام التداعي الشعوري وتحولاته قبل الفقد وبعده.

وقد استثمر الشاعر خاصية (الطباق) كعنصر حيوي من العناصر الانزياحية التي تساهم بفاعلية في تشكيل البناء الدلالي في القصيدة،

---

(١) الطباق: هو الجمع بين الشي وضده في كلام أو في بيت شعر، علم البديع، بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار- القاهرة، الطبعة الثالثة ٢٠١٣م، ١٣٨.

(٢) المقابلة: هي أن يُؤتى بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثمَّ بما يقابلها على الترتيب...". الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٥م، ١ / ٣٥٣.

(٣) - جماليات الانزياح، آسيا تغليسيا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها- كلية الآداب واللغات- جامعة الوادي- الجزائر، العدد السادس ٠١-١٢-٢٠١٤م، ص٨٤.

(٤) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا- القاهرة، الطبعة الرابعة ٢٠٠٢م، ص٨٠.

وتضفي عليها مزيدا من الدلالات الكثيفة الموحية؛ لخلق حالة من التضاد البنيوي تؤدي دورا بالغ الأهمية في الكشف عن أبعاد رؤية الشاعر وتفصيلات عالمه الوجداني الشائك، كما يبدو من قصيدته (الثائية) التي يرثي فيها الشباب، إذ يقول فيها من (الكامل):

أصبحتُ في الدنيا أروح وأغتديوإخالني في غَيْر أرضي أحرثُ(١)

فالشاعر اعتمد في تشكيل سياقه الشعري على عنصر (الطباق) بين فعلين متضادين (أروح- وأغتدي)؛ ليكشف عما في وجدانه من تمزق وتناقض وحيرة واغتراب، فالطباق هنا ليس مجرد وسيلة فنية لإضفاء نوع من الإثارة والطرافة على السياق الشعري فحسب، وإنما يؤدي وظيفة حيوية في إنتاج الدلالة، إذ يكشف عن أجواء العالم النفسي للشاعر ويوحي بأبعاده الداخلية العميقة، ويثري السياق الشعري "ويقوي تصوير الحركة والتوتر فيه، ويزيد جوانبه تدقيقاً"(٢).

وكذلك من النماذج التي يقوم فيها عنصر (الطباق) -كانزياح تركيبي- بدور فاعل في تشكيل بنائها، وإنتاج دلالتها العميقة، قصيدته (الدالية) في رثاء ابنه، إذ يقول فيها من (الطويل):

ألامُ لما أُبْدي عليك من الأسىوإني لأخفي منه أضعاف ما أُبْدي(٣)

فالشاعر اعتمد في تشكيل سياقه الشعري على عنصر (الطباق) بين فعلين متضادين (أخفي- أبدي)؛ ليكشف عن الهُوَّة العميقة بين ما يمور في عالمه الوجداني من حزن وأسى، وبين ما يظهر منه ويلام عليه في العالم الخارجي، فوظيفة التضاد لا تتوقف عند الإثارة، "بل تتعداها إلى غايات

(١) ديوان ابن الرومي، ١/ ٢٨٠.

(٢) خصائص الأسلوب، محمد هادي الطرابلسي، المطبعة الرسمية التونسية، الطبعة الأولى ١٩٨١م، ص١١٣.

(٣) ديوان ابن الرومي، ١/ ٣٤.

أسمى، فلا بد أن يكون هناك معنى لطيف ومغزى دقيق وراء جمع الضدين في إطار واحد، وإلا كان هذا الجمع ضربا من الهذيان"[١]، فالطباق يعكس ما في وجدان الشاعر من اضطرابات عميقة، ناتجة عن تناقض واقعه الخارجي مع عالمه الداخلي.

وكذلك تأتي (المقابلة) كعنصر انزياحي حيوي من العناصر التي تساهم بفاعلية في إنتاج دلالة السياق الشعري في القصيدة الرثائية لدى الشاعر، وتدعيم معناها، وإضفاء التلاحم والتماسك على أجزائها المتناثرة، كما يبدو من قصيدته (الفائية) التي يرثي فيها الشباب، إذ يقول من (الكامل):

ذهب الشباب فبان ما لا يرتجىوأتى المشيب فجاء ما لا يصرف[٢]

فالشاعر يقيم تشكيل بنائه الشعري على التضاد عن طريق المقابلة بين المعاني: (الذهاب- والشباب وما فيه من قوة وصحبة- والفراق- واستحالة العودة) في الشطر الأول من البيت، وبين(الإتيان- والمشيب وما فيه من ضعف وغربة- والمجيء- واستحالة الفراق) في الشطر الثاني؛ ليكشف عن عالمه الوجداني المتناقض، فضلا عما في بنية التوازي الصوتي من خلق حالة من التناغم الموسيقي والانسجام النصي وتدعيم المعنى وتثبيته، وجذب المتلقي وإثارته، فعنصر (المقابلة) يساهم بفاعلية في إظهار جانب من جوانب التجربة الشعورية العميقة، ويضفي مزيدا من الجدة والطرافة والإثارة على السياق الشعري، ويحقق له التماسك والترابط، إذ "تسهم هذه العلاقات في ترتيب الأفكار، وتنظيم أجزاء النص على نحو يكون معهُ

(١) علم البديع، بسيوني عبد الفتاح فيود، ١٣٩.

(٢) ديوان ابن الرومي، ١/ ٤٠٠.

الّنص كلاً موّحداً منتظماً تنظيماً منطقّياً"[١].

ويعتمد الشاعر على عنصر (المقابلة) في تقديم موقفه الوجداني المتناقض، وحالته النفسية المضطربة، في قصيدته (الدالية المشهورة) في رثاء ابنه، إذ يقول فيها من (الطويل):

طَوَاهُ الرَّدَى عنِّي فأضحَى مَزَارُهُبعيداً على قُرْب قريباً على بُعْدِ[٢]

فالشاعر يقيم بناءه الشعري على المقابلة بين (البعد والقرب)، وبين (القرب والبعد)، وهكذا فإن عنصر (المقابلة) يؤدي دوراً حيوياً في إضفاء الإثارة، إذ خلق جوا مشحونا بالتضاد والموسيقى الصاخبة، مما ساهم في الكشف عن اضطراب وجدان الشاعر وتمزّقه النفسي بين الأضداد، وعدم الانسجام والتوافق مع عالمه الواقعي، وذلك بتصوير عالمين متضادين كل التضاد، فالبعد في العالم الخارجي زاد من القرب في العالم الداخلي المتمثل في (وجدان الشاعر)، والعكس، فربط تنسيق الوحدات اللغوية والتراكيب الفنية بتجربة الشاعر وواقعه النفسي يمنحها النبض والحيوية والديمومة والتطور، إذ "لا تتم لها ديمومتها وحيويتها من دون المواءمة والانسجام بينها وبين الإحساس عند الشاعر، فتتولد صور لغوية متفردة يشتقها الشاعر من تجربته وإحساساته الخاصة، يغاير بها ما هو مألوف، مُظْهِرا أصالته وعبقريته، غير خاضع لأية نظرة تصده عن هذه الغاية الفنية وتعوقه عن الوصول إليها"[٣].

وعلى هذا يكون الشاعر قد انزاح بالسياق الشعري عن المألوف في

---

(١) الانسجام النصي وأدواته، الطيب العزالي قواوة، مجلة المخبر– جامعة محمد خيضر– الجزائر، العدد الثامن٢٠١٢م، ص٧٩.

(٢) ديوان ابن الرومي، ١/ ٤٠٠.

(٣) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي– بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٤م، ص٧٩.

التعبير، وجاء به متضادا؛ ليشاكل ما في وجدانه من مشاعر متناقضة وأحاسيس متضاربة بين حاله قبل الفقد وبعده، مما يحقق له الإثارة والعمق والأصالة والفاعلية والتأثير والشاعرية؛ لانسجامه مع الحالة النفسية والرؤية الشعرية، فالشاعرية في تركيب البنية النصية المتضادة تأتي من "مسافة التوتر في لغة التضاد، والتي تجمع أشكال المغايرة والتمايز التقابليين بين الأشياء في اللغة وفي الوجود"(١).

٦- الأساليب الإنشائية:

الأساليب الإنشائية قد تمثل عنصرا انزياحيا في تشكيل البنية التركيبية للسياق الشعري، حينما تخرج عن وظيفتها التعبيرية في طلب الحصول على شي معين على حسب الأداة إلى أساليب خبرية بديلة عن العرض والتقرير والشرح والتفصيل، وهو ما يُفهم من السياق وقرائن الأحوال، فالدلالة الجديدة للأساليب الإنشائية المنزاحة في السياق الشعري لا يمكن كشفها بمعزل عن البنية التركيبية.

ومن أكثر الأساليب الإنشائية التي تحدث انزياحا أسلوبيا على مستوى البناء التركيبي في السياق الشعري أسلوب الاستفهام بخروجه -كأسلوب إنشائي- عن دلالته الأصلية التي وضع لها؛ ليؤثر على العنصر الدلالي في البنية التركيبية ككل، لينزاح من الإنشائية إلى الخبرية.

فالاستفهام -في أغلب الأحيان- في قصائد الرثاء عند (ابن الرومي) يخرج من طبيعته كأسلوب إنشائي من الأساليب التي "يطلب بها المتكلم من السامع أن يعلمه بما لم يكن معلوما عنده"(٢)؛ إلى أسلوب خبري كاشف عن

(١) في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٧م، ص٤٥.

(٢) في التحليل اللغوي، خليل أحمد عمايرة، مكتبة المنار- الزرقاء - الأردن، الطبعة الأولى ١٩٨٧م، ص ٢١٦.

جوانب دلالية عميقة وأبعاد شعورية كثيفة في العالم النفسي للشاعر إذ إن "التجربة الشعرية التي يشكلها الشاعر خلال الاستفهام تجربة نامية، لأنها تشكل أمامنا؛ فروح الاستفهام تمكن الشاعر من تقديم تجربة أكثر عمقا وشمولا، حيث يرينا نفسه في حيرته ونزوعها نحو التعرف على الحقيقة، أو الانتهاء إلى ما تريد"(١)، ومن نماذجه في شعر (ابن الرومي) قصيدته التي يرثي فيها البصرة وأهلها، فيقول من (الخفيف):

ذادَ عن مُقْلِـــــتي لذيذَ المنامِشُغلها عنهُ بالدموعِ السجامِ
أيُّ نومٍ من بعد ما حل بالبصْـرَةِ من تلـكمُ الهنـاتِ العظام
أيُّ نومٍ من بعد ما انتهك الزّنْـجُ جـــــهاراً محـارمَ الإسلام
أين ضوضـاءُ ذلك الخلقِ فيهاأين أســـواقُها ذواتُ الزِّحام
أين فُلْكٌ فيـــــــها وفُلْكٌ إليهامُنشـآتٌ في البحر كالأعلام
أين تلك القصـورُ والدورُ فيهاأين ذاكَ البنيانُ ذو الإحكام(٢)

فهذه الاستفهامات المتكررة تخرج دلالتها الأصلية السطحية في طلب الاستفهام عن الشيء إلى دلالة شعورية أعمق، إذ توحي بالحسرة والحيرة والدهشة والرفض والإنكار، وتكشف عن أحاسيس الأسى العميق والفقد المتجذر في وجدان الشاعر، فالاستفهامات هنا تمثل أسلوبا انزياحيا يوحي بأبعاد العالم النفسي بديلا عن أسلوب العرض والتقرير الذي يتنافى مع الشاعرية.

فقد استطاعت الأساليب الاستفهامية بما تملك من طاقات تعبيرية من حمل أبعاد انفعالات الشاعر وانطباعاته الوجدانية تجاه هذه المحنة العصيبة

(١) أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، حسني عبدالجليل، دار الثقافة- القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٠م، ص٣.
(٢) ديوان ابن الرومي، ٣/ ٣٣٨.

على وجدان الأمة، فقد تحولت أدوات الاستفهام في السياق إلى وحدات تركيبية ذات وظيفة انفعالية، "غايتها هي أن تعبر عن عواطف معينة يعانيها الشاعر وأن تثير فينا عواطف مماثلة"(١).

وكذلك يعتمد الشاعر في تشكيل بنيته النصية على أسلوب التمني كانزياح تركيبي يخرج من دلالته الأصلية إلى دلالة خبرية، كما في قصيدته (الرائية) في رثاء الشباب، التي يقول فيها من (المنسرح):

ليت شباب الفتى يدوم لهما عاش أو ينقضي مع الوطر(٢)

فدلالة أسلوب التمني هنا ليس على حقيقته، لاستحالة أن يتمنى الشاعر بقاء الشباب حتى نهاية العمر، لأنه يعلم أن ذلك مستحيل، وإلا كان ذلك ضربا من الهذيان، وإنما انزاح أسلوب التمني من دلالته الأصلية؛ ليكشف عن منزلة الشباب في أعماق الشاعر، ويوحي بأحاسيس الأسى والحسرة على الشباب المفقود وأيامه النضرات، فالانزياحات الأسلوبية هي التي تكشف عن مناطق العمق والكثافة في السياق الشعري، وبالأحرى الأبعاد النفسية الخاصة والعوالم الروحية المتفردة للتجربة الشعرية.

وكثيرا ما يتضافر الاستفهام مع النداء في سياق شعري؛ ليجسدا انفعال الشاعر، ويكشفا عن أبعاد شعورية عميقة في قصائده الرثائية، إذ إن تعدد الظواهر الانزياحية في تشكيل السياق الشعري دليل على هيمنة الوظيفة الانفعالية التأثيرية على الوظيفة الإخبارية التثقيفية، وبالأحرى فهو دليل عبقرية شاعرية، كما يظهر من تشكيل السياق الشعري لقصيدته (البائية) في رثاء الشباب، إذ يقول فيها من (الوافر):

فيا أسفَا ويا جزعَا عليهويا حَــزَنَا إلى يومِ الحسابِ

(١) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، و/ محمد العمري، ص١٩٥.

(٢) ديوان ابن الرومي، ١/ ٢٣١.

أأُفجعُ بالشباب ولا أُعزَّىلقد غَفَل المُعزِّي عن مُصابي[١]

فالشاعر اعتمد في تشكيل سياقه على النداءات المتكررة والاستفهام؛ ليوحي بأبعاد شعورية عميقة، ويكشف عن أسفه وجزعه وحزنه على فقد الشباب، مستثمرا ما يبعثه ترديد النداءات والاستفهامات في داخله من راحة نفسية، حيث إن الذات الشاعرة تصل في حالة الشعور العميق بالفقد إلى رغبة لا إرادية في ترديد ألفاظ ذات مقاطع صوتية طويلة متكررة؛ لإفراغ شحنات سلبية ناتجة عن الإحساس بالضيق والمرارة من تراكم مشاعر الفقد.

ومن القصائد الرثائية التي تضافرت الأساليب الإنشائية (الاستفهام والنداء) –أيضا– في تشكيل بنيتها بدلالتها الانزياحية التي خرجت عن معناها الحقيقي؛ لتفيض ثراء وإثارة على السياق الشعري، قصيدة (بائية) يندب فيها شبابه، إذ يقول في مطلعها من (الخفيف):

يا شبــابي! وأين مني شبابي؟آذنتني حِبالُهُ بانقــضابِ

لـهف نفسي على نعيمي ولـهويتحت أفنانِهِ اللِّدانِ الرِّطابِ[٢]

فالشاعر يبدأ تشكيل قصيدته متكئا على أسلوبي (النداء والاستفهام) المنزاحين عن دلالتهما الأصلية؛ ليكونا وسيلة الشاعر للدخول إلى عالمه النفسي، ومن ثَمَّ الإفضاء بمشاعر الحسرة والأسى، فتضافر أسلوبي (النداء والاستفهام) المنزاحين عن دلالتهما في السياق الشعري يكشف عن عمق الشعور بالحسرة والأسى على الشباب، فالأساليب الإنشائية المنزاحة تقوم بدور حيوي في الكشف عن الأبعاد العميقة والغامضة في التجربة الشعرية، "نتيجة لإمكانات هذا الأساليب من ناحية، وقدرة الشاعر على استخدامها

(١) ديوان ابن الرومي، ١/ ١٦٦.

(٢) السابق، ١/ ٢٣٢.

استخداما فنيا، وتوظيفها في السياق توظيفا جيدا من ناحية أخرى"[١].

فالأساليب الإنشائية تمثل عنصرا حيويا وفعالا في إنتاج الانزياح الدلالي والتحول الأسلوبي على مستوى البنية التركيبية؛ لما تملكه من قدرة فائقة على إضفاء أبعاد دلالية وكثافة شعورية على عناصر البنية التركيبية، فالأساليب الإنشائية "أوفر أساليب الكلام معنى، وأوسعها تصرفاً، وأكثرها في مواقف الانفعال وروداً؛ لذا ترى أساليبه تتوالى في مواطن التأثير وتهييج الشعور للاستمالة والإقناع"[٢].

وعلى هذه الأسس يتضح للدراسة أن الانزياح التركيبي يمثل وسيلة أسلوبية تفصح عن القدرات الإبداعية الخلاقة للشاعر وتكشف عن مدى عبقريته في استثمار إمكانات اللغة وتفجير طاقتها الدلالية في تشكيل بنية نصية متفردة، وتنسيقها تنسيقا فنيا يتناسب مع رؤية الخطاب الشعري، ويعبر عن أبعاده الدلالية العميقة، إذ عن طريق التنسيق الفني والكيفية المتفردة في التركيب تتجاوز الوحدة اللغوية –ومن ثَمَّ البنية التركيبية– أبعادها الدلالية المحدودة إلى أداة فنية ثرية يوظفها الشاعر للتعبير عن رؤيته وأبعاد عالمه النفسي، فالانزياح يعطي السيادة للحالة الشعورية للمبدع على القواعد المألوفة؛ لتكون حركة العالم النفسي الداخلي هي المحرك الجوهري والضابط الرئيسي لتنسيق البناء اللغوي للسياق الشعري الخارجي.

(١) أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، د/ حسني عبد الجليل، ص ٣، بتصرف.

(٢) اللغة الإبداعية –دراسة أسلوبية–، يوسف الكوفحي، مكتبة عالم الكتب الحديثة– إربد– الأردن، الطبعة الأولى ٢٠١١م، ص١٥٦.

المبحث الثاني: الانزياح الدلالي

يلجأ الشاعر –مدفوعا بموهبته الإبداعية وحسه الشاعري– إلى استثمار العناصر البلاغية –تشبيه واستعارة وكناية ومجاز– في تشكيل بنية خطابه الإبداعي؛ ليفتح السياق الشعري على فضاء دلالي أوسع وأحدث أمام المتلقي، فتتجاوز الوحدات اللغوية نطاقها الدلالي وما وضعت له في أصلها المعجمي إلي دلالة خاصة لم توضع لها في الأساس، لتعبر في أجواء جمالية مثيرة وعوالم شاعرية خاصة عن حالة شعورية فريدة يعايشها المبدع، وهو ما يسمى في الدراسات النقدية الحديثة بـ(الانزياح الدلالي): ويقصد به عملية التحول الدلالي التي ترتبط بجوهر الوحدة اللغوية أو بدلالتها الأصلية والفرعية، مثل: التّشبيه والاستعارة والكناية والمجاز.

وليس المقصود في هذه الجزئية من الدراسة دراسة العناصر البلاغية –استعارة وتشبيه ومجاز وكناية– كوحدات لغوية معزولة عن السياق الإبداعي، وإنما دراستها كانزياح أسلوبي ومقاربة تفاعلية مع الخطاب الإبداعي تثير آفاقا تأويلية وتضفي أجواء خيالية، وتكشف عن ملامح وجود الذات الشاعرة وأبعاد عالمها النفسي ورؤيتها للعالم والوجود الإنساني.

فالصور البلاغية في جوهرها قائمة على الانزياح، إذ تمثل في موضعها من البنية النصية عملية إجراء عدولي عن المعنى الحقيقي، يستعين بها المتكلم في خطابه لكي "يعبر عن حالات لا يمكن له أن يفهمها أو يجسدها بدون الصورة، ولهذا تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من حقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة

الإنسانية"[١]، فتصبح تجربة جمالية لها أهميتها في العملية الإبداعية من خلال المقام الجمالي، وموقف المبدع والمتلقي أثناء حالات من الصفاء الإبداعي.

وفيما يلي ستحاول الدراسة رصد بعض ملامح الانزياح الاستبدالي التي شكلت ظواهر فنية تُخْرِج السياق الشعري من نمطيته وتقليديته، وتضفي عليه مظاهر الحركية والحيوية، وتمنحه الجاذبية والشاعرية في قصيدة الرثاء في شعر (ابن الرومي).

١ – التشبيه:

يمثل التشبيه وسيلة انزياحية جوهرية في تشكيل التجربة الشعرية؛ لما يمنحه للمفردات اللغوية من توسع دلالي داخل محيط السياق الشعري، ولما له من دور حيوي في إنتاج عناصر التفرد والإثارة والجاذبية في العمل الإبداعي، لأنه يعكس أصالة الشاعر وطاقاته الإبداعية الخلاقة التي يستثمرها في تخطي محدودية اللغة ونمطيتها إلى خلق تشكيل فني مفعم بالحركة والحيوية، قادر على تحقيق المتعة الجمالية والإثارة الفنية للمتلقي؛ لذلك "احتل التشبيه مكانة كبيرة، وشغل حيزاً واسعا في الدراسات الأدبية، والبلاغية، والنقدية، منذ القدم، حتى وقتنا الحاضر، فهو الأساس الذي يعتمد عليه في تقييم موهبة الشاعر، وكشف أصالته وسبر أغواره الشعورية، وقدرته على التوغل بحسه الممتد في قلب الطبيعة، وارتياد عالم الإنسان بكل معاناته وطموحاته وأشواقه"[٢].

---

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي– بيروت– لبنان، الطبعة الثالثة ١٩٩٢م، ص٣٨٣.

(٢)– ظواهر من العدول الأسلوبي –التشبيه أنموذجا–، ميس خليل أبو زيادة، مجلة جامعة الأقصى، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد الحادي والعشرون، العدد الأول ٢٠١٧م، ص٢.

وقد كان التشبيه عنصرا انزياحيا جوهريا في تشكيل السياق الشعري لقصائد الرثاء في شعر (ابن الرومي)، بما منحه للوحدات اللغوية من كثافة دلالية وإمكانات تعبيرية وأجواء حركية، كما يظهر من دوره الفاعل في قصيدته (الميمية) التي يرثي فيها (البصرة)، إذ يقول فيها من (الخفيف):

لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْـكِ أيَّتُها البَصْـرةُ لهــفاً كمثل لفحِ الضِّرام [١]

فالشاعر في تشكيل سياقه الشعري انزاح بالوحدة اللغوية (اللهف) من دلالتها الأصلية (الحزن والحسرة على المفقود) عبر خاصية التشبيه إلى دلالة فرعية أوسع وأرحب هي: حرقة القلب وتآكله، حيث شبه الشاعر لهفه على حال (البصرة) بلفح النار شديدة الاشتعال، ليوحي بأبعاد مأساته ومدى عمق أثر الحزن والحسرة على قلبه ووجدانه.

وكثيرا ما يستثمر الشاعر فاعلية (التشبيه) في تشكيل بنية قصائده الرثائية؛ ليوسع الدائرة الدلالية لمدلول كلمة (الفقد) التي هي صلب القصيدة الرثائية ومحورها، ليوحي بعمق مأساته، كما في قصيدته (الحائية) التي يرثي فيها خالته، إذ يقول من (الطويل):

ألاَ ليْسَـــــــتْ الدنْيَا بدار فلاحِبِعَيْنيْكَ صرعَاها مساءَ صباح
لنا من كلا العصرين ساقٍ كلاهُمايَدُورُ فيسقيــنا بَكَأسِ ذُبَاحِ
أُرانِي وأُمّي بعـــــد فِقْدانِ أُخْتِهَاوإنْ كنتُ في رَفْهٍ بها وَصَلاَح
كَفَرْخِ قطـــــاةِ الدَّوّ بانَ جَنَاحُهَافباتَ إلى حِصْنٍ بِغَيْرِ جَنَاحِ[٢]

(١) ديوان ابن الرومي، ٣/ ٣٣٨.

(٢) السابق، ١/ ٣٤٠، القَطَاةُ: واحدة القَطَا، سمي بذلك لثِقَل مَشيْه، وهو نوعٌ من اليمام يُؤْثِرُ الحياةَ في الصحراء ويتَّخذ أُفحوصَه في الأَرض، ويطير جماعاتٍ، ويقطع مسافاتٍ شاسعة، ينظر: لسان العرب، مادة (قطا).

فالشاعر استثمر الانزياح الدلالي عبر خاصية (التشبيه) ليمنح السياق الشعري أجواء تصويرية وحركية تساهم في خلق آفاق دلالية مثيرة وأبعاد إيحائية كثيفة على وحداته البنائية، حيث شبه حالة بقائه وأمه في الدنيا بعد فقدهما خالته وإن كان في صلاح من الحال، بحال صغير طائر القطاة في الصحراء يعيش في حصنه فاقدا جناحه الذي كان سبيله في الحياة، إذ يعتمد عليه في قطع المسافات الشاسعة طيرا بحثا عن قوته، فلم يعد له حاجة إلى الحصن ولا إلى الحياة بعد فقد جناحه، مما عمق أبعاد الشعور بمأساة الفقد في السياق الشعري.

وتتأتى شاعرية الانزياح الدلالي هنا من دقة التفاصيل في مكونات الصورة التشبيهية وقدرتها على تجسيد الإحساس العميق بالفقد، فطائر القطاة طائر حساس سريع الانفعال والتأثر، بطيء المشي، يعيش في حصن في الصحراء ولكنها لا زاد فيها ولا ماء، فهو في حاجة بالغة إلى جناحيه ليقطع مسافات شاسعة للحصول على مقومات الحياة، ففقدهما يعني فقد الأمل في الحياة لكائن شديد الحساسية والتأثر، فالتشبيه هنا مَثَّل وسيلة انزياحية جسدت إحساس الشاعر العميق بالفقد، وحققت للسياق الشعري الثراء الدلالي.

وكذلك في قصيدته (الدالية المشهورة) في رثاء ابنه، يستثمر الشاعر الانزياح الدلالي عبر خاصية (التشبيه)، ليوحي بالأبعاد الداخلية للإحساس بالفقد، إذ يقول فيها من (الطويل):

وأولادُنا مثْلُ الجَوارحِ أيُّهافقدْناه كان الفاجِـعَ البَيِّنَ الفقدِ
لكلِّ مكانٌ لا يَسُـدُّ اخْتلالَهُمكانُ أخيه في جَزُوعٍ ولا جَلدِ[1]

(١) ديوان ابن الرومي، ١/ ٤٠٠.

فالشاعر اعتمد في تشكيل بنائه الشعري على صور شعرية واقعية محسوسة لا خيال فيها ولا حركية، ولكن تأتي شاعريتها من قدرتها على التعبير عن الواقع النفسي، وتجسيد أبعاد إحساس الفقد بدقة وحيوية، حيث شبه فقده أحد أبنائه بفقد الجسم لأحد جوارحه، فلا يمكن لجارحه أن تقوم مقام الأخرى، فضلا عما يسببه الفقد للجوارح الباقية من تداعٍ وألم ومعاناة.

وقد يكون التشبيه وسيلة انزياحية حيوية للشاعر في الجمع بين المتناقضات في سياق شعري واحد يفيض بالأبعاد الدلالية والكثافة الإيحائية والإثارة الفنية، كما يظهر من قصيدته (الرائية) التي يرثي فيها خاله، إذ يقول من (الطويل):

فَتَىً كَانَ كالعــذراء في ظل خدرهاوكالأسد الرئبال في ظل دارِهِ (١)

فالشاعر لم ينفذ إلى المعاني التي يريد التعبير عنها مباشرة، وهي الحياء والشجاعة؛ لما بينهما من تناقض ظاهر، وإنما اعتمد على الانزياح الدلالي والانتقال الممهد من العذراء إلى الحياء، ومن الأسد الرئبال إلى الرجل الشجاع المترصد، ليوحي بأبعاد رؤيته ولا يحددها، ويترك للمتلقي مهمة التقاط الخيط الدقيق الذي يربط ما بين الوحدات اللغوية والدلالات المنزاحة إليها في السياق الشعري، مما يرغم المتلقي على القيام بقراءة عميقة للسياق الشعري تتجاوز القراءة السطحية؛ للوقوف على أبعاده الدلالية العميقة، فالمرثي حَيِيٌّ خافض الجناح مع أبناء قومه، شجاع مترصد مع أعدائه.

فقد اهتم الشاعر من خلال تشكيل البناء الشعري عن طريق الانزياح الدلالي عبر خاصية التشبيه على إظهار الأثر النفسي الذي تتركه هذه

(١) السابق، ٢/ ١٦٠.

الصورة التي تعتمد في تأسيسها على "عنصرين متضادين في الظاهر، يجمع بينهما اتفاق يكشف عنه المتلقي عند التأمل والنظر"(١)، مما يساهم في إظهار جانب من جوانب التجربة الشعورية العميقة، ويحقق للسياق الشعري الجدة والطرافة والإثارة، فاعتماد تشكيل القصيدة على المفارقة التصويرية، أضفى عليها مزيدا من العمق الدلالي والثراء الإيحائي، والتواصل الجيد مع المتلقي.

ومن هنا يتضح أن التشبيه تقنية شعرية أصيلة تحتوي على ما يجعلها جديرة بأن تُوصف بكونها عملية أسلوبية انزياحية، إذ تعتمد على الجمع بين شيئين يختلفان في صفات كثيرة ويتفقان في صفة وحدة، مما يلزم المتلقي إلى إعمال ذهنه لالتقاط هذه الصفة اتفقا فيها، من أجل الوصول إلى مراد الشاعر، فالشاعر بدلا عن أن يعطي المتلقي الوصف المراد من أول وهله، فإنه يلزمه البحث والتنقيب وإعمال الذهن، مما يضفي على العمل الإثارة والجاذبية ويمنحه الإيحاء والشاعرية والتواصل الفعال مع المتلقي، "لأن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، والمزية أولى"(٢).

٢ – الاستعارة:

الاستعارة تمثل عنصرا انزياحيا جوهريا في تشكيل السياقات الشعرية، لأنه "يخرج اللفظة من دلالتها الحرفية إلى دلالات أعمق وأوسع حتى تغدو اللفظة حزمة من المعاني، وتستطيع الاستعارة حمل رؤية الشاعر وهمومه

(١) تكوين الخطاب النفسي في النقد العربي القديم، د/ حسن البنداري، مكتبة الأنجلو المصرية– القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٢م، ص ١٣٣.

(٢) – ظواهر من العدول الأسلوبي –التشبيه أنموذجا–، ميس خليل أبو زيادة، ص١٩.

النفسية، وتتعدى ذلك إلى خرق المألوف والخروج عليه، فتكون أسلوبا يستثير القارئ ويدفعه إلى البحث عن تلك المعاني التي تقف وراء النص"[١].

فالاستعارة بانزياحها بدلالة الوحدات اللغوية من دلالتها الأصلية إلى دلالة أخرى تخلق حالة من النشاط الذهني والصراع النفسي تخترق فيه الذات المتلقية حدود وعيها في محاولة للوقوف على أبعاد دلالة البنية وحدود العالم النفسي للذات المبدعة، كما يبدو من تشكيل البنية النصية لقصائد الرثاء في تجربة (ابن الرومي) الشعرية، حينما يقول في قصيدة (رثائية) يرثي فيها الشباب، من (الكامل):

سقيا لأيامٍ خلـتْ إذ لم أقلسقيا لأيامٍ خلــت وعصورِ

أيامَ يرعاني الشباب ممتَّعاً في روضة من لهوه وغدير[٢]

فالشاعر أقام تشكيل البناء النصي على الإنزياح عبر خاصية الاستعارة؛ حيث انزاحت أبعاد الدلالة من معناها المعجمي الحقيقي، لتدخل في دائرة دلالية خيالية، إذ شَخَّص الشباب ونسب إليه خاصية الرعاية وهي من لوازم الإنسان، ليوحي بعمق العلاقة بينه وبين الشباب وأثره على وجدانه، وتأتي شاعرية الانزياح الاستعاري هنا من الصدام الحاصل بين المتلقي والدلالة الجديدة للوحدة اللغوية (الشباب) في السياق الشعري، مما يوقظ وعيه ويحفزه لالتقاط الأبعاد الشعورية والانفعالية المقصودة من وراء انزياح البنية النصية.

وفي قصيدته الدالية المشهورة في رثاء ابنه (محمد) الأوسط، يوظف الشاعر الانزياح الدلالي، لينسب إلى الموت سلوكا عدوانيا هو من صفات

(١) بنائية اللغة الشعرية، محمد خليل الخلايلة، عالم الكتب– الأردن، الطبعة الأولى٢٠٠٤م، ص١٤٥.
(٢) ديوان ابن الرومي، ١٦٥/٢.

الأشرار من البشر، إذ يقول من (الطويل:

تَوَخَّى حِمَامُ الموتِ أوْسَطَ صبْيَتيفلله كيفَ اخْتار وَاسطَةَ العِقْد [1]

فالشاعر استثمر الاستعارة في نقل مشاعر التبرم والغضب من الإحساس بالاضطهاد والتنكيل وتعمد الإيذاء الواقع عليه من الموت، حينما نسب إليه خاصية من خواص البشر وهي خاصية الاختيار، وكأن الشاعر يعاني صراعا وجوديا خياليا مع شخص عدواني هو في الحقيقة (الموت)، والاستعارة هنا هي تمثيل لما يدور في عالم الشاعر الداخلي من صراع مرير مع الفقد (الموت).

ويستثمر الشاعر الانزياح الدلالي عبر خاصية (الاستعارة)؛ ليفتح الفضاء الدلالي على آفاق واسعة من الخيال في قصيدة يرثي بها الأمير (محمد بن عبد الله بن طاهر)، إذ يقول فيها من (الكامل):

بَاتَ الأَمِيْرُ وَبَاتَ بَدْرُ سَمَائِنَاهَذا يُودِّعُـــنا وَهَـــــذَا يُكْسَفُ

قَمَرٌ رَأَى قَمَـراً يَجُـوْدُ بِنَفْسِهِفَبَـــكَى عَلَيْهِ بِعَبْـــــرَةٍ لَا تَذرِفُ

لَهَفِي لِفَقْـدِ مُحَمَّدٍ مِنْ هَالِكٍوَلِمِثْلِهِ يَتَلَهَّـــــــــفُ المُتَلَهِّفُ

فَتَكَتْ بِهِ الأَيَّـامُ وَهْيَ عَلِيْمَةٌأَنْ سَوْفَ تُتْلِفُ مِنْهُ مَا لَا تُخْلِفُ[2]

فالشاعر استثمر الانزياح الدلالي في تشكيل البنية النصية بنقل لفظة (قمر) الثانية من دلالتها الأصلية التي وضعت له في الأساس إلى معنى سياقي يفهم من توجهات البنية النصية للخطاب الشعري، وهو الدلالة على شخصية المرثي، مع نقل (قمر) الأولى –أيضا– من حدود دلالتها وتشخيصها بنسبة البكاء إليه وهو من لوازم الإنسان؛ ليجسد معنى مجردا وهو منزلة المرثي في نفسه ووجدانه في صورة محسوسة قريبة من مخيلة

(١) السابق، ١/ ٤٠٠.

(٢) السابق، ٤١٧/٢.

المتلقي، وهي صورة (القمر)، ويوحي بأبعاد دلالية متعددة، كعلو قدره وعظم منزلته وأثره على الوجود، فهو قمر يضيء الوجود في أوقات العتمات والأزمات، ولا مثيل له في عظمته، ولا يخلفه أحد في مكانه ومكانته، فالوجود تأثر بفقده حتى القمر بكى عليه بلا دموع.

على أن هذه الفجوة الحاصلة من التداخل الدلالي للوحدات اللغوية بين معناها الأصلي ومعناها السياقي تخلق حالة من الغموض الفني الذي يثير المتلقي ويشعره بأجواء شاعرية، فشاعرية الانزياح الدلالي في (الاستعارة) تتأتى من الغموض الذي يلعب دورا مهما في توليد المعنى الاستعاري، "لأنّ خلق الغموض يعني خلق الانزياح"(١)، فالاستعارة تقوم على الإبهام والغموض والتنافر في تحديد وجه الشبه، فتبدو الصورة المقصودة غائمة نوعا ما، مما يفتح الباب على مصراعيه أمام عنصر الإيحاء من جانب المتلقي، ويسمح له بالإبحار في عالم من الخيال، ومن ثم يتحقق للسياق الشعري الإثارة الجمالية والكثافة الدلالية.

٣- الكناية:

تُعّد الكناية أحد الأساليب البلاغية التي تلتقي مع ظاهرة الانزياح الأسلوبي في التحول من المعنى الأصلي إلى معنى فرعي يقتضيه السياق، مع إضفاء طاقات إيحائية على الخطاب الإبداعي، فالتعبير الكنائي في أي عمل أدبي يقوم على الإيحاء، حينما تنتقل الدلالة من الإيماء والتلميح إلى الإشارة والتصريح؛ لأن هناك "أولا المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية ثم يصل القارئ أو السامع إلى معنى المعنى أي الدلالة المتصلة وهي الأعمق

(١) شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، سعاد بولحواش، ص٧٦.

والأبعد غورا فيما يتصل بسياق التجربة الشعورية والموقف"[١].

فالكناية في اصطلاح البلاغيين كما يعرفها (أبو هلال العسكري) هي: "أن يريد المتكلم الدلالة على معنى، فيترك اللفظ الدال عليه الخاص به، ويأتي بلفظ هو ردفه وتابع له، فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده"[٢]، ويعرفها الجرجاني على أنَّها إرادة "المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه"[٣].

وقد استثمر الشاعر أسلوب الانزياح الكنائي في تشكيل البنية النصية لقصائد الرثاء في تجربته الشعرية للتعبير عن أبعاد رؤيته وتجسيد انفعالاته وأحاسيسه، كما يظهر من قصيدته (الرائية) التي يرثي فيها خاله، إذ يقول من (الطويل):

فَتَىً كَانَ لَا يَطْوِي عَلَى الغَدْرِ كَشْحَهولا تسـأمُ الأيامُ يومَ فَخارِهِ [٤]

فالشاعر أقام بناءه الشعري على الانزياح الدلالي عبر الأسلوب الكنائي، حيث ينتقل المتلقي من المعنى الظاهر على سطح البنية إلى معنى مستتر خلفها أدق وأعمق، فجملة (لَا يَطْوِي عَلَى الغَدْرِ كَشْحَه) كناية عن سلامة النية وطيب السريرة، وجملة (ولا تسأمُ الأيامُ يومَ فَخارِهِ) كناية عن حب الناس وتباهيهم بحسبه ونسبه وتفاخرهم بأفعاله وخصاله، وعليه، "فلا يمكن أن يكتمل المشهد الجمالي القائم على تقنية الكناية إلا باستحضار

(١) جماليات الأسلوب، فايز الداية، دار الفكر المعاصر– بيروت– لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٠م، ص١٤١.

(٢) الصناعتين، العسكري، تحقيق: علي البجاوي، دار إحياء الكتب– القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٥٢م، ص٣٦٠.

(٣) دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص٥٢.

(٤) ديوان ابن الرومي، ٢/ ١٦٠.

المعنى بمستوييه الغيابي والحضوري، أي بمستوييه الحقيقي والمجازي"[١].

وكذلك استثمر الشاعر الكناية كعنصر انزياحي فاعل في تشكيل بنيته النصية في قصيدة يرثي بها (يحيى بن عمر بن يحيى) من نسل آل البيت، إذ يقول فيها من (الطويل):

ألا إنما ناح الحمائمُ بعدماثَوَيْتَ وكانت قبل ذلك تَهْزَجُ[٢]

فالشاعر انزاح بدلالة (نواح الحمام) عبر خاصية الكناية إلى دلالة انفعالية عميقة تفهم من السياق، وهي الدلالة على الحزن وألم الفراق، ليوحي بعمق حزنه وأساه، فالحزن على الفراق طغى على وجدان الشاعر وجاوز حدوده، فانتقل منه إلى صوت الحمام الذي استبدل أهازيجه بالنواح، كناية عن مدى عمق الأثر الذي أحدثه فقدان المرثي في النفوس حتى تجاوزها ليشمل الطير الذي تأسى وحزن لهذا الفقد، فالتعبير الكنائي هنا كان الأنسب والأبلغ في تجسيد المعنى، فالطريقة الخفية التي تنتقل بها الدلالة من المعنى السطحي إلى المعنى العميق في الكناية هي ذات الطريقة التي انتقل بها طابع الحزن من وجدان الشاعر إلى صوت الحمام.

وكذلك من نماذج التعبير الانزياحي عبر أسلوب الكناية الذي يمنح الوحدات دلالات أوسع وأرحب في شعر (ابن الرومي) قصيدته التي يرثي فيها البصرة وأهلها، فيقول من (الخفيف):

لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكِ يا معدن الخيــرات لهْــــفاً يُعضُّني إبهامي [٣]

فالشاعر أقام تشكيل البناء النصي على الإنزياح عبر خاصية

(١) القيمة العدولية في الصورة الكنائية، نور الدين قدوسي، مجلة دراسات أدبية–مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية– الجزائر، العدد التاسع عشر ٢٠١٦م، ص١٢.

(٢) ديوان ابن الرومي، ١/ ٣٠٦.

(٣) السابق، ٣/ ٣٣٨.

الكناية؛ حيث انزاحت أبعاد الدلالة من معناها المعجمي الحقيقي، إلى معنى فرعي يدعم المعنى الأصلي ويقويه، فتجاوزت الحسرة حدودها الداخلية، لتمارس دورا خارجيا يظهر في تعبيره: (يُعضُّني إبهامي)، كناية عن إحساس الحسرة والندم الذي ينتقل إليه ذهن المتلقي بعد عملية تفاعلية مع النص، تمنح المتلقي قدرة على تخيل أبعاده الشعورية، وتدعم وظيفته التأثيرية.

فشاعرية الانزياح الكنائي في السياق الشعري تأتي من أنها تمنح المتلقي دورا حيويا في إنتاج الإبعاد الدلالية، إذ يستثمر طاقاته الإبداعية في الانتقال من المعنى السطحي الظاهر إلى المعنى العميق الخفي، مما يزيد من الفاعلية التواصلية بين النص والمتلقي، "فحركة المعنى داخل النص الشعري التي يحققها الأسلوب تعمل على تحريك انفعال القارئ، فيتحدد إقباله على النص بما يضمن تقبله لمضامينه الفكرية والمعرفية، ويكون الأسلوب في هذه الحالة قادرا على أن يُخيل للمتلقي حال صاحبه"(١).

فالجمال الفني في التعبير الكنائي يتأتى في الأساس من الإثارة والتشويق الناتجين عن تتبع عملية الانتقال من المعنى الحقيقي التصويري الطافي على سطح البنية الشعرية إلى معنى أجل وأعمق يلزم عنه، ويعبر بدقة عن الواقع النفسي والعالم الروحي للذات الشاعرة، فيكون المعنى بذلك أكثر علوقا وأشد ثباتا في ذهن المتلقي؛ لأنه حصل عليه بعد إثارة وتشويق، "فالشعرية تتحقق انطلاقا من الفجوة الفعلية العميقة، وهي البنية اللغوية الكلية التي يتم فيها الانتقال الحاد (العدول) من كون إلى كون، هذا الانتقال

(١) التفكير الأسلوبي –رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث–، سامي عبابنة، عالم الكتب الحديث– إربد، وجدارا للكتاب العالمي– عمّان، الطبعة الثانية ٢٠١٠م، ص٢٦٤.

هو الذي يخلف مسافة التوتر الشاسعة بين الكونين، وفعل الخلق هو الذي يولد الشعرية"[١].

٤ – المجاز:

يمثل المجاز عملية انزياحية جوهرية في تشكيل الخطاب الشعري، فإذا كان الانزياح يعني كسر نمطية اللغة والخروج بها من دائرة المألوف، فإن المجاز يقوم في جوهره على الخروج باللغة عن دلالتها المألوفة، بنقل الوحدة اللغوية من دلالتها الأصلية إلى دلالة أخرى قريبة منها مع وجود قرينه مانعة من إرادة المعنى الأصلي؛ لتمثل نمطا تعبيريا مبتكرا يعبر عن دلالة شعورية خاصة في التجربة الشعرية، ولذلك فقد تناولته الدراسات الأسلوبية بوصفه "انحرفا في الاستخدام العادي للغة، سواء أكان ذلك عن طريق استعمال اللغة في غير ما وضعت له، أو اسنادها إلى ما لا ينبغي أن تستند إليه في النظام المألوف للغة"[٢].

وقد عرفه (أبو هلال العسكري) بأنه: "نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون لشرح معنى أو تأكيداً للمبالغة فيه"[٣]، ومن نماذج المجاز في شعر الرثاء (ابن الرومي) قصيدة (ميمية) يرثي فيها أمه، إذ يقول من (الطويل):

فقدتُ رضاعاً من سُرورٍ عهدتُهاتُعلِّلُنيه فانقضى غيـــرَ مستتمْ

رضاعُ بناتِ القلـــبِ بان بِبَيْنِهاحَمِيداً وما كُلُّ الرَّضاعِ رضاعُ فمْ [٤]

فالشاعر أقام بناءه الشعري على الانزياح الدلالي عبر خاصية

(١) في الشعرية، كمال أبو ذيب، مؤسسة الأبحاث العربية– بيروت– لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٧م، ص٥٨.

(٢) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق– القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص٢٤٨.

(٣) الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص٢٦٨.

(٤) ديوان ابن الرومي، ٣/ ٢٨٨.

المجاز، حيث عبر بلفظ (الرضاع) وأرد به (الحنان)، لاستحالة أن يفتقد الشاعر الرضاع، لأنه فقد أمه وهو في مرحلة الشباب، وإنما هو تعبير مجازي يجسد النزوع الوجداني إلى الحنان والإحساس العميق بافتقاد الأم، فعملية الرضاع تختزل علاقة إنسانية مفعمة بالدفء والحنان والرعاية والأمان.

وقد أنتج التعبير الانزياحي المجازي هنا غموضا فنيا شفافا على العنصر الدلالي في السياق الشعري، حمل الشاعر أن يدفع الإبهام بقوله: (رضاعُ بناتِ القلبِ)، مما يزيد من شاعرية العمل الفني ويدعم فاعليته التواصلية، إذ يحصل المتلقي على المعنى المراد من السياق بعد تشويق وإثارة، فالانزياح يخلق حالة من التقنية الجمالية والغموض الشعري، تثير المتلقي وتنشط خياله وتجبره على التفاعل الجاد مع السياق الشعري؛ لفك طلاسمه والوقوف على مدلولاته الخفية وانفعالاته الخاصة المستترة وراء الظواهر الانزياحية.

وكثيرا ما يرد الانزياح المجازي في تشكيل قصائد (ابن الرومي) الرثائية؛ للتعبير عن المبالغة في الشعور بالحزن، والإيحاء بالأبعاد النفسية لإحساس الفقد، كما في نموذج آخر من القصيدة السابقة، يقول فيه:

فقدناكِ فاسْوَدَّتْ عليكِ قلوبُناوحُقَّتْ بأن تسودَّ وابيضَّتْ اللِّمَمْ[1]

فالشاعر استثمر التعبير المجازي في إضفاء عناصر الإثارة والشاعرية على السياق الشعري، حيث عبر بلفظ (القلوب) وأرد به (الثياب)، أو (السواد) وأراد (الحزن)، لاستحالة أن يقصد سواد القلوب لأنها صفة مذمومة، ليوحي من وراء المجاز بمعان كثيرة منها: مدى عمق أثر

(١) السابق، ٣/ ٢٨٨.

الإحساس بالحزن، وخصوصية حالة الشعور بالفقد، ومدى قبح الحياة في ناظريه وانقطاع استمتاعه بها ومتعته فيها، وتأتي شاعرية المجاز كانزياح دلالي هنا من أنه جمع بين معنيين في سياق تعبيري واحد بأقل الألفاظ: حزن القلوب وسواد الثياب، ليتآزرا في دعم البعد لدلالي من الوجهتين الداخلية والخارجية.

ومن النماذج التي استثمر فيها (ابن الرومي) المجاز كعنصر انزياحي للتعبير عن المبالغة في الشعور بالحزن قصيدة (بائية) يرثي فيها الشاعر فراق أحبابه، إذ يقول فيها من (الكامل):

المـــــوتُ دون تفَــرُّقِ الأحـــبابِ وعذابُ نأيهمُ أشـــــدُّ عذابِ
لم تُبْلَ مذ خُلقتْ نفوسُ ذوي الهوى يَوْماً بِمِثْلِ تَرَحُّـــــلٍ وَذَهَابِ
بانوا بلُبِّكَ رائحيـــــــن وخَلَّـــــفوالك دمعةً موصولةَ التَّسكابِ(١)

فالشاعر أقام بناءه الشعري على الانزياح الدلالي عبر خاصية المجاز، حيث عبر بلفظ (دمعة) وأرد به (العين) الفاعلة، لاستحالة أن تقوم الدمعة بالبكاء؛ ليوحي بأبعاد معاناته الشعورية، ويصور دوام الحزن واستمراه وتجذره في وجدانه، وكأن العين من الحزن الدائم تحولت إلى دمعة متواصلة لا انقطاع لها، فالتعبير المجازي أكسب السياق الشعري دلالات كثيفة موحية لم تكن تتاح له لو أن الشاعر التزم حدود التعبير الحقيقي المألوف.

فالألوان البلاغية كوحدات لغوية ليست مستقلة استقلالا تاما في ذاتها من حيث الدلالة، إنما تتلاقى مع الأسلوب الإبداعي، فتأخذ منه وتعطيه في آن، إذ إنها في جوهرها تمثل وحدات لغوية منزاحة عن أصلها الوضعي "وصورا خطابية مندرجة ضمن السياق النصي العام منفعلة بحيثياته، فاعلة

(١) ديوان ابن الرومي، ٢/ ٩٥.

في بنيته الاستدلالية العامة والمجردة، وليست بنى منغلقة على ذاتها، فهي لا تجد معناها أو حتى وجودها إلا بفضل مجموع النص المرتبط بموقف معين"[١].

وعلى هذه الأسس يتضح للدراسة أن شاعرية الانزياح الدلالي ومظاهر الاستحسان والجمال الفني في الألوان البلاغية البيانية (التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز) تتأتى من قدرتها على منح السياق الشعري الجاذبية والإثارة النابعين من خرقها لنمطية الأداء اللغوي وتمردها على نمطية النظام التعبيري المألوف، والخروج بالوحدات اللغوية عن الدلالة الوضعية الأصلية إلى دلالة أخرى لم توضع لها، وهو ما يضفي على السياق الشعري أجواء خيالية وشاعرية تمنح الوحدات اللغوية الكثافة الدلالية.

(١) البلاغة وأنواع الخطاب، محمد مشبال، دار رؤية– القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠١٧م، ص٣٨٩.

المبحث الثالث: الانزياح الإيقاعي

الانزياح الإيقاعي هو توظيف خاص لإيقاعات صوتية متفردة في تشكيل البنية النصية، يتوافق مع الرؤية الشعرية ويعبر عن الحالة الشعورية للمبدع، فالشعر -كجنس إبداعي- يستمد خصوصيته وتفرده من إيقاعه الموسيقي؛ لأن العلاقة بينهما علاقة عضوية أصيلة، إذ إن "الشعر في صياغته الفنية يتكون من عدة تفعيلات تمثل وحدات موسيقية تكسب القصيدة نغما آثرا ومؤثرا، وحين تفقد القصيدة سحر هذا النغم ينقطع ذلك الخيط الفني الدقيق الذي يجذب المتلقي إلى سماع الشعر"(١)، فالشعر في أساسه وأصل نشأته يتفرد بأنه موسيقى ونغم وإنشاد.

والبناء الموسيقي في العمل الشعري هو عملية "توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات محددة بالتساوي، أو بالتناسب لإحداث الانسجام، وعلى مسافات غير منتظمة أحيانا لتجنب الرتابة"(٢)، ويعرف الإيقاع الموسيقى من وجهة فنية أخرى، تظهر مدى فاعليته الانزياحية وقدراته على توجيه الدلالة وتدعيمها، وتتوافق أكثر مع الوجهة التي تسلكها الدراسة في تحليل النصوص، على أنه "تنظيم وترتيب لفيض من الأصوات والمعاني والأحرف والكلمات، يستطيع أن يمنح النص تكثيفاً معنوياً، وعمقاً دلالياً، وتأثيراً نفسياً وخيالياً فعالاً في المتلقي"(٣).

فالبناء الموسيقى مكون رئيس من مكونات القصيدة الشعرية، وخاصية

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص ١٦٧.

(٢) في مفهوم الإيقاع، محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية- تونس، العدد الثاني والثلاثون ١٩٩١م، ص٢١، بتصرف.

(٣) لغة الشعر العربي الحديث -مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية-، السعيد الورقي، دار المعارف- القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٨٣م ص١٩٢.

انزياحية لازمة يتميز بها هذا الجنس الإبداعي عن بقية الأجناس الأدبية، فهو "عنصر أساسي من عناصر الشعر وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، وهو بالإضافة إلى هذا فارق من الفوارق التي تميز الشعر عن النثر"(١).

وتهدف الدراسة في هذا المبحث إلى رصد أهم ملامح الانزياح في البناء الموسيقي ومن ثَمَّ الكشف عن أبعاده الدلالية ودوره في تجسيد الجوانب الشعورية والعالم النفسي للشاعر (ابن الرومي)، وستؤطر الدراسة هذه الملامح والمظاهر في محورين كالتالي:

(١) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع– القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٣م، ص١٧.

المحو الأول: الموسيقى الخارجية

الإيقاع الموسيقى الخارجي المتمثل في الأوزان والقوافي ذو أثر جوهري في بلورة الإطار الجمالي والبعد الدلالي للسياق الشعري، إذ تتضافر عناصر البنية الخارجية للإيقاع الموسيقي في إحداث تأثير خفي في وجدان المتلقي يهيئه نفسيا لاستيعاب الأبعاد الشعورية التي يحملها السياق، مما يسهل من مهمة المبدع في توصيل رؤيته عبر هذه الخاصية التي يتفرد بها الخطاب الشعري عن الخطاب النثري، وهو ما يعد انزياحا أسلوبيا إيقاعيا.

وقبل البدء في توصيف الملامح الانزياحية للبناء الموسيقى الخارجي للقصيدة الرثائية لدى الشاعر (ابن الرومي) كان حتما على البحث أن يبدأ بدراسة إحصائية لأوزان وقوافي قصائده الرثائية، على النسق التالي:

م	البحر	القصائد	الأبيات	المئوية	الروي	القصائد	الأبيات	المئوية
١	الطويل	١٢	٣٩٧	%٢٨,١٧	الميم	٥	٣٠٣	%٢١,٥
٢	البسيط	١٠	٢٦٥	%١٨,٨	الراء	٦	٢٦١	%١٨,٥٢
٣	الكامل	٩	٢٥٣	%١٧,٩٥	الباء	٨	٢٦٠	%١٨,٤٥
٤	المنسرح	٤	١٩٧	%١٣,٩٨	النون	٤	٢٣٨	%١٦,٨٩
٥	الوافر	١	١٧٤	%١٢,٣٤	الجيم	١	١١١	%١٥,٦٣
٦	الخفيف	٣	١١٦	%٨,٢٣	الدال	٦	٨٩	%٦,٣١
٧	السريع	٢	٧	%٠,٤٩	اللام	١	٤٤	%٣,١٢
٨	—	—	—	—	الياء	٢	٣٩	%٢,٧٦
٩	—	—	—	—	التاء	٢	٣١	%٢,٢
١٠	—	—	—	—	الفاء	٢	١٧	%١,٢
١١	—	—	—	—	العين	٢	٧	%٠,٤٩
١٢	—	—	—	-	الهمزة	١	٥	%٠,٣٥
١٣	—	—	—	—	الحاء	١	٤	%٠,٢٨
ج	٧	٤١	١٤٠٩	%١٠٠	١٣	٤١	١٤٠٩	%١٠٠

أهم النتائج التي رصدتها الدراسة الإحصائية:

بلغ عدد قصائد الدراسة (واحدا وأربعين) (٤١) قصيدة، جاءت جميعها على النظام الموسيقي العمودي كما هو الحال في الشعر العربي القديم، وجاءت **القافية** موحدة في قصائد الدراسة جميعها كما هو الحال في الشعر العربي القديم –أيضا–، وبالنظر الدقيق في هذه الدراسة يتضح أن القصائد دارت في فلك (**سبعة بحور**) شعرية فحسب من بين بحور الشعر العربي الستة عشر، وأن ترتيب هذه البحور من حيث نسبة ورودها والنظم على إيقاعها كالتالي:

جاء وزن بحر (**الطويل**) أولا في الترتيب بـ(ثلاثمائة وثلاثة) (٣٠٣) أبيات، على اثنتي عشرة (١٢) قصيدة، بنسبة بلغت (٢٨,١٧%)، وجاء وزن بحر (**البسيط**) ثانيا في الترتيب بـ(مائتين وخمس وستين) (٢٦٥) بيتا، على عشر قصائد (١٠)، بنسبة بلغت (١٨,٨%)، وجاء وزن بحر (**الكامل**) ثالثا في الترتيب بـ(مائتين وثلاث وخمسين) (٢٥٣) بيتا، على تسع قصائد (٩)، بنسبة بلغت (١٧,٩٥%)، وجاء وزن بحر (**المنسرح**) رابعا في الترتيب بـ(مائة وسبع وتسعين) (١٩٧) بيتا، على أربع قصائد (٤)، بنسبة بلغت (١٣,٩٨%)، وجاء وزن بحر (**الوافر**) خامسا في الترتيب بـ(مائة وأربع وسبعين) (١٧٤) بيتا، على قصيدة واحدة، بنسبة بلغت (١٢,٣٤%)، وجاء وزن بحر (**الخفيف**) سادسا في الترتيب بـ(مائة وستة عشر) (١١٦) بيتا، على ثلا قصائد (٣)، واحدة منهما في صورته المجزوءة، بنسبة بلغت (٨,٢٣%)، وجاء وزن بحر (**السريع**) أخيرا في الترتيب بـ(سبعة) (٧) أبيات، على قصيدتين (٢)، بنسبة بلغت (٠,٤٩%).

أما القافية، فقد جاء روي حرف (**الميم**) أولا في الترتيب بـ(ثلاثمائة وثلاثة) (٣٠٣) أبيات، على خمس (٥) قصائد، بنسبة بلغت (٢١,٥%)، وجاء روي حرف (**الراء**) ثانيا في الترتيب بـ(مائتين وواحد وستين) (٢٦١) بيتا، على ست قصائد (٦)، بنسبة بلغت (١٨,٥٢%)، وجاء روي حرف

(**الباء**) ثالثا في الترتيب بـ(مائتين وستين) (٢٦٠) بيتا، على ثمان قصائد (٨)، بنسبة بلغت (١٨,٤٥%)، وجاء روي حرف (**النون**) رابعا في الترتيب بـ(مائتين وثمانية وثلاثين) (٢٣٨) بيتا، على أربع قصائد (٨)، بنسبة بلغت (١٦,٨٩%)، وجاء روي حرف (**الجيم**) خامسا في الترتيب بـ(مائة وأحد عشر) (١١١) بيتا، في قصيدة واحدة، بنسبة بلغت (١٥,٦٣%)، وجاء روي حرف (**الدال**) سادسا في الترتيب بـ(بتسعة وثمانين) (٨٩) بيتا، على ست قصائد (٦)، بنسبة بلغت (٦,٣١%)، تلاهما حروف الياء والتاء والفاء والعين والهمزة والحاء رويا بنسب طفيفة متفاوتة كما هو موضح بالجدول أعلاه.

على أن هذه العناصر الإيقاعية لم تكن مجرد إطار جمالي للسياق الشعري، وإنما انزاحت عن وظيفتها الجمالية؛ لتؤدي دورا جوهريا في تدعيم الدلالة وتعميقها وحمل أبعادها، وهذا ما ستكشف عنه الدراسة.

أولا: الوزن والبناء الشعري:

يعد الوزن الإيقاعي في التجربة الشعرية الغنائية –التي يتغنى فيها الشاعر بآلامه– أحد أهم العناصر الموسيقية التي تساهم بفاعلية في تشكيل الدلالة وحمل أبعادها، فحينما يسيطر على وجدان الشاعر الشعور بالحسرة والإحساس بالفقد فإنه –غالبا– ما يختار بحر (الطويل) أو (البسيط)، إذ إن هذين البحرين وجميع بحور دائرة (المختلف) –(الطويل والمديد والبسيط)– من أطول البحور وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق [(١)]، فضلا عما يتميز به البحران من طول التفاعيل وتموجها، مما يتيح للشاعر حرية الحركة الإيقاعية وطول النفس الشعري، كما يتضح من قصائد الدراسة التي جاءت

(١) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر– بيروت، الطبعة الثانية١٩٧٠م، ١/ ٣٦٢ ، وموسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبد الدايم، ص١٦.

على إيقاع بحر (الطويل)، إذ يقول منه الشاعر في مطلع قصيدة يرثي فيها أمه:

أفيضا دماً إنَّ الـــــرزايا لها قِيَمْفليس كثيـراً أن تَجُـــــــــودَا لها بِدمْ
ولا تستريحا من بُكـــاء إلى كرىًفلا حمـــــد ما لم تُسعداني على السأمْ
ويا لذة العيشِ التي كنتُ أرتضيتقطَّعَ ما بيني وبينـــــــــــــكِ فانصرمْ
رُميتُ بخطـــــــبٍ لا يقومُ لمثلهِشرَوْرَى ولا رَضْوَى ولا الهَضْبُ من خيمْ[1]

فالشاعر اعتمد الإيقاع الموسيقي لبحر (الطويل) في تشكيل بنيته النصية والتعبير عن أبعاد مأساته؛ لأنه يتميز ببنية عروضية وإيقاعية طويلة، وهذا ما يدعم نسبة شيوعه في قصائد الرثاء في شعر (ابن الرومي)، ويفسر أفضليته وأحقيته على غيره من بحور الشعر العربي في الإفضاء بمشاعر الفقد، إذ يعد أطول بحور الشعر من حيث إيقاعه الموسيقي، وبذلك فهو يعطى إمكانيات كبيرة للسرد والبسط[2]، فضلا عن أن فيه بهاء وقوة[3].

وكذلك فإن بحر (البسيط) فيه توتر أعمق من غيره من البحور، لورود النواة (///٥) فيه[4]، فهو يملك إمكانات إيقاعية قادرة على الكشف عن مدى عمق الشعور بالحزن والأسى والحسرة والمرارة والإحساس بالضياع والتمزق والتشرد، كما يتضح من قصائد الدراسة التي جاءت على إيقاع هذا البحر، إذ يقول الشاعر في قصيدة يرثي فيها شبابه:

---

(١) ديوان ابن الرومي، ٣/ ٢٨٨.

(٢) ينظر: العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية- القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص٣٩.

(٣) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية- تونس، الطبعة الأولى ١٩٦٦م، ص٢٦٩.

(٤) ينظر: البنية الإيقاعية في الشعر العربي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين- بيروت- لبنان، الطبعة الأولى ١٩٧٤م، ص٣٤٥.

أمسى الشبابُ رداءً عنـك مستلباولن يدومَ على العصرَين ما اعْتقبا
أعزِزْ عليَّ بأن أضحـتْ مناسبُهْبُدِّلـــــــنَ فيــه وفي أيامهِ نُدَبا
سَقياً لأزمانَ لم استسقِ من أسفٍلمَّا تولّى ولا بكَّيـــت ما ذهبا
أيام أستقبلُ المنظـــــورَ مبتهجاًولا أَحـــنُّ إلى المذكور مكتئبا
للَّه درُّك من عهدٍ ومـــــــن زمنٍلا يَبْعُدا بَعُـدا بالرغم أو قَرُبا[١]

فالشاعر في قصيدته يبدأ خطابه الشعري الذي يعد صرخات ألم وزفرات أسى على فقد الشباب، معتمدا على إيقاع وزن (بحر البسيط)، لتجسيد إحساسه الوجداني وانفعاله النفسي، إذ إن بحر البسيط يتناسب مع أحاسيس الفقد والحنين والشجن وحالات الحزن الرفيع والانكسار المتعالي[٢]، وهي أجواء تلتقي مع أجواء القصيدة الرثائية.

أما بحرا (الكامل) و(الوافر) فإنهما يصلحان مع الترجيع والنواح، ويتفقان مع حالات الوجع والانكسار"[٣]، إذ يعكسان حالة القلق والتوتر والضجر في وجدان الشاعر، لأنهما بحران ذوا توتر موسيقي داخلي[٤] ناتج عن التغيير المستمر لمسار التفعيلة فيه، إذ تتغير بين (مُتَفَاعِلُنْ، ومُتْفَاعِلن) في (الكامل)، وتتغير بين (مُفَاعَلَتُن–مفاعَلْتُنْ) في (الوافر)، كما يتضح ذلك من استقراء قصائد الدراسة، ومن نماذجه قصيدة (بائية) يرثي فيها الشاعر فراق أحبابه، إذ يقول:

الموتُ دون تفَـــرُّقِ الأحبابِوعذابُ نأيهمُ أشـــــدُّ عذابِ
لم تُبْلَ مذ خُلقتْ نفـوسُ ذويالهوى يوماً بمثل ترحُّلٍ وذَهابِ
بانوا بلُبِّكَ رائحيـــن وخَلَّـــفوالك دمعةً موصـــولةَ التَّسكابِ

(١) ديوان ابن الرومي، ١/ ٢٣٣.
(٢) ينظر: دراسات في النص الشعري، عبده بدوي، دار قباء– القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٧م، ص٣٠، ١١٦.
(٣) ينظر: السابق، ص٢٣٤.
(٤) ينظر: البنية الإيقاعية في الشعر العربي، كمال أبو ديب ص٣٤٤.

فسقاهُمُ نوءُ السّماك بما سَقواخدَّيكَ بالعبرات صـوبَ سحابِ[١]

فالشاعر أدرك بفطنته وحسه الموسيقي المرهف قدرة هذا البحر الموسيقية على الإيحاء بأبعاد تجربته الوجدانية العميقة، فاستثمر الموسيقى القلقة المتوترة الناتجة من توتر تفعيلات بحر الكامل وتغيرها، وإطلاق الروي بالكسر، وما ينتجه من نغم موسيقي ذي إيقاع قوي رنان؛ ليجسد شعور القلق الوجداني العميق وما يصاحبه من توتر واضطراب ملازمين لنفسيته، ويشيع أجواء الحزن والكآبة اللتين تسيطران على عالمه النفسي، فبحر (الكامل) يتناسب مع الرثاء والموضوعات الوجدانية[٢].

وكذلك يستثمر الشاعر الإيقاع الصوتي السلس لموسيقى بَحْر (المُنْسَرِحِ) الذي سُمِّيَ بالمنسرح لانسراحه وسهولته على اللِّسَانِ"[٣]، في دعم الجانب الدلالي لقصيدته في رثاء الشباب، التي يقول فيها:

دابر أوطـاره إلى الذِّكَرِوفاقـــدُ العين تابع الأثرِ
مآرب فاته المتـاع بهاإلّا افتقـــاد العهود بالذِّكَرِ
إذا تعاطتْ منـالهنّ يديأعـــجزْنَ إلا تناوشَ الفِكَرِ
سقياً لأيامٍ لـم أقل أسفاًسقـياً ولم أبكِ عهد مُدّكرِ
سقياً ورعياً لعيشةٍ أُنُفٍأصبحتُ من عهدها بمفتقر[٤]

فالشاعر اعتمد في إنتاج الدلالة وتجسيد أبعاد تجربته على الإيقاع الصوتي المنبعث من موسيقى بحر (المنسرح)، وإيقاع صوت حرف (الراء)

(١) ديوان ابن الرومي، ٢/ ٩٥.

(٢) ينظر: نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، دار المطبعة العصرية- تونس، الطبعة الأولى ١٩٧٨م، ص٢٧٤.

(٣) العمدة، ابن رشيق، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل- بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٨١م، ١٣٦/١.

(٤) ديوان ابن الرومي، ١/ ٢٣١.

وما فيه من الرقة والنضارة[١]؛ ليوحي بأجواء مفعمة بمشاعر الأسى الشفيف واللوعة الحارقة والحنين الجارف لعهد الشباب وأيامه النضرات، فكل "عمل أدبي فني –هو قبل كل شيء– سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى"[٢].

وقد جاءت مراثي (ابن الرومي) على الصورة التامة للبحور، إلا قصيدة واحدة جاءت على مجزوء بحر الخفيف[٣]؛ وذلك لأن ما في الصورة المجزوءة من إيقاع صوتي راقص، لسرعة مجيء القافية بإيقاعها الصاخب، لا يتناسب مع الجو النفسي العام في قصائد الرثاء، فضلا عن حاجة المبدع لطول الأبنية؛ التي تتناسب مع حاجته للإفضاء بمشاعره المكبوتة، والتنفيس عن أحاسيس الحزن والألم، وتفريغ الشحنات السلبية الناتجة عن معاناة الفقد، وهو ما يؤكد تعمد الشاعر توظيف موسيقى البحور كانزياح أسلوبي إيقاعي.

ثانيا: القافية والبناء الشعري:

القافية في القصيدة الرثائية عند (ابن الرومي) لا يقل دورها عن دور الوزن العروضي في تجسيد الحالة الشعورية والأبعاد النفسية، "فالقافية ليست مجرد محسن صوتي يكسب القصيدة سمة عروضية خاصة تستهدف التطريب وتحقيق الاستجابة الآنية القائمة على تماس العواطف، إنما تتجاوز ذلك إلى إنجاز وظيفة دلالية"[٤].

---

(١) ينظر: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، هدى الطحناوي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية– مجلة جامعة دمشق، المجلد الثلاثون، العدد الأول والثاني ٢٠١٤م ص٨٩.

(٢) نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة ١٩٨٧م، ص١٦٥.

(٣) القصيدة مطلعها: كلُّ نفسٍ لِمَوْقِتِليسَ حيٍّ بِمُفْلِتِ، ديوان ابن الرومي، ١/ ٢٦٠.

(٤) القصيدة العربية المعاصرة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب– دمشق– سوريا، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ص٩٢.

فقد ساهمت القافية كذلك في إنتاج انزياح إيقاعي بأداء دور حيوي فاعل في السياق عن طريق الانسجام الناتج من وظيفتها الإيقاعية وخصائصها الجمالية وأبعادها الدلالية، وهو ما يحقق لها الدخول في دائرة المكونات الأساسية للقصيدة الغنائية بوصفها عنصرا رئيسا فاعلا في انتاج دلالة السياق الشعري، "فقوافي الشعر كبحوره يجود بعضها في موضع ويفضله غيره في موضع آخر"(١)، كما يتضح من قصائد الدراسة، إذ يمثل روي (الميم) انزياحا) إيقاعيا في قصيدة يرثي فيها الشاعر البصرة وأهلها، فيقول من (الخفيف):

ذادَ عن مُقْلِـــــتي لذيذَ المنامِشُغلها عنهُ بالدموعِ السجامِ
أيُّ نومٍ من بعد ما حل بالبصْـرَةِ من تلكمُ الهنــاتِ العظام
أيُّ نومٍ من بعد ما انتهك الزّنْـجُ جـهاراً محـــارمَ الإسلام
إنَّ هذا من الأمـــــــورِ لأمْرٌكاد ألا يقـــومَ في الأوهام(٢)

فالشاعر في قصيدته يستثمر الإيقاع الصوتي لروي (الميم) الذي يجسد الانهيار بعد التماسك، إذ يحصل النطق به "بانطباق الشفتين على بعضهما بعضا في ضمة متأنية وانفتاحهما عند خروج النفس"(٣)؛ ليوحي بأبعاد المأساة ويجسد مشاعر الضيق والمرارة بعد حادث غزو الزنوج للبصرة وانتهاك محارمها، مستثمرا إطلاق الروي بالكسر، ليجسد حزنه وانكساره، ويؤكد هذه الإيحاءات والدلالات ويدعمها ما عرفت به الميم في التراث العربي من التعبير عن الضيق (٤).

وكذلك تمثل قافية (الدال) –خاصة المطلقة بالكسر– وسيلة إيقاعية

(١) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ص٣٢٦.
(٢) ديوان ابن الرومي، ٣/ ٣٣٨.
(٣) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م، ص٧٢.
(٤) ينظر: دراسات في النص الشعري، عبده بدوي، ص٣٠، ١٥٨.

توحي للذات الشاعرة بأحاسيس الصمود والتحدي والثبات، كما يظهر في قصيدته (الدالية المشهورة) في رثاء ابنه، إذ يقول فيها من (الطويل):

بكاؤكُما يشْفي وإن كان لا يُجْديفجُـــودا فقد أوْدَى نَظيركُمُا عندي

بُنَيَّ الذي أهْـــــدَتْهُ كَفَّايَ للثَّرَىفَيَا عِـزَّةَ المُهْدَى ويا حَسْرةَ المُهدِي

لقَد قلَّ بين المهْد واللَّحْد لُبْثُهُ فلمينْسَ عهْدَ المهْد إذ ضُمَّ في اللَّحْدِ(١)

فالقافية هنا أخذت نسقا صوتيا انزياحيا، إذ إن تكرار حرف الدال بهذا الكم في القافية وفي أغلب الوحدات اللغوية على مستوى البنية النصية لم يأت مصادفة ولا عشوائيا في السياق الشعري، وإنما قصده الناظم؛ ليوحي للذات الشاعرة بأحاسيس الصمود والتحدي والثبات أمام هذا الفيض الهائل من أحاسيس الفقد، ومعاناة الوجد، ولوعة الحرمان، وأسى الفراق، وآلام الحنين للمفقود، "فالحروف العربية قبل أن تنتمي إلى القطاع اللغوي تنتمي أصلاً إلى القطاع الصوتي"(٢)، الذي يحمل الأحاسيس والمشاعر عبر فاعلية صدى الأصوات إلى أعماق الذات.

فإصرار الشاعر على تكرار الإيقاع الموسيقي لصوت حرف (الدال) يعكس حاجته النفسية والوجدانية لما يقوم به من وظيفة نفسية، إذ إن "هدف الشاعر في إبداعه هو تنظيم تجربته، وبالتالي إعادة الاتزان للأنا"(٣).

وعلى هذه الأسس يتأكد للدراسة أن عناصر البناء الموسيقي الخارجية قد تمثل عملية انزياح أسلوبي إيقاعي، إذ تخرج عن مهمتها كإطار جمالي للبنية النصية؛ لتتضافر وتتآزر مع بقية العناصر الفنية للمساهمة في تجسيد الجانب الدلالي للقصيدة.

---

(١) ديوان ابن الرومي، ١/ ٤٠٠.

(٢) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص٢٩.

(٣) الأسس النفسية للإبداع الفني، مصطفى سويف، دار المعارف- القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٥١م، ص٢٩٠.

المحور الثاني: الموسيقى الداخلية

براعة الشاعر ورهافة حسه الموسيقي لا تقاس بدقة اختياره لأوزانه وقوافيه فحسب، بل وبدقة اتساق الكلمات وتنسيقها بطريقة مخصوصة، بحيث تحدث جرسا موسيقيا ونغما تطريبيا تألفه الأذن، فالقيم الجمالية الصوتية تتبع في الأساس من الدقة في توزيع الألفاظ والكلمات في وحدات تركيبية ذات إيقاع صوتي متناغم، وهو ما يسمى بالموسيقى الداخلية، "وجلّ أشكالها انزياحات صوتية تخرق معيار اللغة الطّبيعية"(١).

فالموسيقى الداخلية هي الأخرى تشكل عنصرا انزياحيا في التجربة الشعرية، فطبيعة تشكيل الموسيقى الداخلية تساهم بشكل حيوي وفعال في خلق خصوصية وطابع مميزين للبنية النصية للخطاب الشعري، خاصة وأن التجربة الشعرية الرثائية أكثر حرصا على استكناه رمزية الأصوات وخصائصها الإيقاعية والجمالية والدلالية من غيرها، فالبناء الموسيقي الداخلي فيها ليس مجرد عنصر جمالي فحسب، بل وسيلة فنية كثيفة الدلالة والإيحاء، وأداة تعبيرية ثرية يستكمل بها الشاعر "ما لا تستطيع معاني الألفاظ أن تؤديه من الأحاسيس والمشاعر"(٢).

وقد وظف الشاعر (ابن الرومي) عناصر الموسيقى الداخلية؛ لما فيها من تماثل صوتي وتدفق إيقاعي، لتكون وسيلة انزياحية للربط بين المستوى الصوتي والعنصر الدلالي للسياق الشعري، ليضفي عليه ثراء إيقاعيا يعمِّقُ من أبعاده الدلالية، ويبرز عناصره الجمالية، وظهر ذلك في العناصر التالية:

---

(١) حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغرفي، أفريقيا الشرق- الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ص١٤٩.

(٢) جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي، سعيد عكاشة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية- مجلة جسور المعرفة- الجزائر، العدد السادس٢٠١٦م، ص٤١.

١- التصريع:

التصريع عنصر حيوي من عناصر الموسيقى الداخلية يكسب السياق الشعري خاصية انزياحية أسلوبية على المستوى الإيقاعي، ويقصد به في العملية الشعرية: أن يجعل الشاعر العروض والضرب متشابهين في الوزن والروي في البيت الأول من القصيدة(١)، وقد اعتمد الشاعر على (التصريع) -كعنصر موسيقي داخلي مثير- بشكل لافت في تشكيل أغلب قصائده الرثائية، للتعبير عن أبعاد عالمه الشعوري، كما يظهر من قصيدته (الرائية) التي يرثي فيها خاله، إذ يقول من (الطويل):

حليفُ سُهادٍ ليلُهُ كنهارِهِيبيتُ شِعارُ الهمِّ دونَ شعارِهِ(٢)

فالشاعر في تجسيد أحاسيسه والتعبير عن موقفه الوجداني اعتمد على التصريع بشكل لافت؛ لتوجيه دفة الإيقاع وإضفاء طابع مميز عليه، حيث جاء الحرف الأخير في الشطر الأول مماثلا لحرف الروي في الشطر الثاني من مطلع القصيدة، مستثمرا الإيقاع الموسيقي لروي **(الراء)** وقدراته على التعبير عن القلق والاضطراب خاصة إذا كان مكسورا(٣)؛ لخصائصه الصوتية في الحركة والتكرار(٤)، مع إيقاع (هاء) الوصل المكسورة، ليكون التصريع بما يحمله من دلالة شعورية كثيفة بوابة يدخل منها المتلقي إلى عالم القصيدة.

فالشاعر يلجأ إلى التصريع في مطلع القصيدة؛ لما يضفيه من أجواء

(١) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان، الطبعة الأولى١٩٩١م، ص١٩٣.

(٢) ديوان ابن الرومي، ٢/ ١٦٠.

(٣) ينظر: الخصائص، ابن جني، ص٢/١٦٤.

(٤) ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص٩٢.

شاعرية على بنية الخطاب، فبنية التصريع تمثل خاصية أسلوبية تكسب السياق الشعري بعدا موسيقيا داخليا يعزز البعد الجمالي ويساهم في تعميق البعد الدلالي، ويزيد من شاعرية البنية التركيبية وخصوصية الخطاب الشعري، "فكلما كان الشعر مشتملا عليه كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر"(١).

٢- الجناس:

الجناس لما فيه من تماثل صوتي وتدفق إيقاعي يمثل عنصرا انزياحيا إيقاعيا حيويا في تشكيل البنية النصية، ووسيلة فنية ثرية يوظفها الشعراء للربط بين المستوى الصوتي والعنصر الدلالي للسياق الشعري، ليضفي عليه ثراء إيقاعيا يعمِّقُ من أبعاده الدلالية، كما يظهر من قصيدة (ابن الرومي) (الهمزية) في رثاء زوجه، إذ يقول فيها من الوافر:

إن الأسى والبكاءَ قِدْماًأمرانِ كالداء والدواءِ(٢)

فالشاعر استثمر خاصية (الجناس) الحاصلة بين الوحدتين اللغويتين (الداء والدواء) المتماثلتين في الإيقاع والمتضادتين في الدلالة والمتجاورتين في التركيب في الشطر الثاني من البيت والمتلازمتين في الواقع؛ ليوحي بمدى عمق التلازم بين الأسى والبكاء وفاعلية البكاء في الراحة النفسية التي هي كفاعلية الدواء في الراحة العضوية، وبذلك يتحول دور الجناس في السياق الشعري من مجرد وظيفة تزيينية جمالية إلى وظيفة تعبيرية دلالية.

ويستثمر الشاعر ظاهرة الانزياح عبر بنية الجناس في تشكيل سياق شعري يتآزر فيه الإطار الإيقاعي الجمالي مع البعد الدلالي الشعوري في

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية- القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٧٩م، ص٩٠.

(٢) ديوان ابن الرومي، ١/ ٣٤.

خلق أجواء شاعرية في قصيدته التي يرثي بها الأمير (محمد بن عبد الله بن طاهر)، إذ يقول فيها من (الكامل):

لَهَفِي لِفَقْـدِ مُحَمَّدٍ مِنْ هَالِكٍوَلِمِثْلِهِ يَتَلَهَّـــــــفُ المُتَلَهِّفُ

فَتَكَتْ بِهِ الأَيَّـامُ وَهْيَ عَلِيْمَةٌأَنْ سَوْفَ تُتْلِفُ مِنْهُ مَا لَا تُخْلِفُ[١]

فالشاعر يعتمد في تشكيل بنيته النصية على خاصية (الجناس) الواقعة بين الوحدتين اللغويتين المتماثلتين في الإيقاع المتضادتين في الدلالة والمتجاورتين في التركيب في الشطر الثاني من البيت الثاني (تُتْلِفُ – تُخْلِفُ)، والتي تمثل للسياق ظاهرة أسلوبية انزياحية تثري الدلالة وتنميها، وتعزز من جمالية السياق الشعري وتعمقها.

وتتأتى جمالية الجناس وشاعريته في السياق الشعري السابق من التأرجح بين التآلف والتخالف، وقدرته على التفاعل الحيوي مع البنية النصية بالجمع بين الدلالات المختلفة (المتضادة) في إطار صوتي موسيقي مؤتلف (متماثل)، تأرجحا وتفاعلا ينتج عنهما إثارة المتلقي شعوريا وفكريا، مما يدفعه إلى القيام بعملية تأويلية دقيقة تجاه البنية النصية؛ للوقوف على أبعادها الدلالية العميقة، "وبذلك تتحقق الوظيفة الدلالية التي لا تنفصل في الحقيقة عن الوظيفة الجمالية"[٢].

٣- التصدير:

يمثل التصدير أو رد العجز على الصدر وسيلة انزياح إيقاعي تستهوي الشعراء، خاصة في القصائد التي يتغنون فيها بآلامهم، ويعبرون عن ذواتهم المكلومة، ويقصد به في السياق الشعري "أن يكون أحد اللفظين

(١) ديوان ابن الرومي، ٤١٧/٢.

(٢) جمالية التجنيس في تشكيل المعاني الشعرية، فريدة زرقين، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية- الجزائر، العدد الأول ٢٠٠٦م، ص٤١.

في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني"[1]، وهو كثير الورود في تشكيل البنية النصية لشعر الرثاء عند ابن الرومي بصورة ملفتة إلى الحد الذي يجعله يكررها في القصيدة الواحدة أكثر من مرة، كما يظهر من تشكيل بنية قصيدته (النونية) في رثاء ابنه (هبة الله) التي سيطر إيقاع (التصدير) على معظم أبياتها، إذ يقول فيها من (الكامل):

يَا هَلْ يُخلَّدُ منظـــرٌ حَسَنٌلممتَّـــــــع أو مَخْبرٌ حسنُ
أَمْ هَلْ يَطِيْـــبُ لمقـلةٍ وَسنٌفيقـــرُّ فيـــها ذلك الوسنُ
أَمْ هَلْ يُبَـــتُّ لذاهـــبٍ قَرَنٌيوماً فيُـــوصَـــل ذلك القَرَنُ
كم مِنَّةٍ للدهْـــــــرِ كدَّرهالم تصـفُ منـــه ولا له المِننُ
فمتى أراك بصـــــرفِهِ زِيَناًفهِيَ الزخـارفُ مـــنه لا الزِّينُ
أبُنَـيّ إن أحـزنْ عَلَيْكَ فَلِيفي أن فقـــدتُك ساعةً حزنُ
تَاللَّهِ لَا تَنْفَـــكَّ لِـــي شَجَناًيَمْضِي الزَّمَانُ وَأَنْتَ لِي شَجَنُ
مَا أَصْبَحَتْ دُنْيَايَ لِي وَطَناًبَلْ حَيْثُ دَارُكَ عِـنْديَ الوَطَنُ
يَا حَسْـرَتا فَارَقْتَنِـــي فَنناًغَضّاً وَلَمْ يُثْمِـــرْ لِيَ الفَنَنُ [2].

فالشاعر استثمر الانزياح الإيقاعي الذي يوفره (التصدير) في تشكيل بنية سياقه الشعري؛ لما ينتجه من إيقاع موسيقي صاخب يحفز الذات الشاعرة ويعينها على التغلب على أحاسيس الحزن والفقد، ويساهم في شفاء ذاته المكلومة، ويحقق التماسك النصي، ويعمق الأبعاد الدلالية، ويكشف

(١) ينظر: إيضاح التلخيص، الخطيب القزويني، شرح: محمد خفاجي، الشركة العالمية للكتاب– بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٩م، ص٥٤٣، و/ معجم المصطلحات البلاغية، أحمد مطلوب، الدار العربية للموسوعات– بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م، ص٢/ ٢٢٨.

(٢) ديوان ابن الرومي، ٣/ ٤٣٣.

عن مكامن الكثافة الشعورية في التجربة.

فظاهرة (التصدير) بجانب أنها تقوم بوظيفة جمالية تتمثل في إنتاج إيقاع صوتي مثير يجذب المتلقي ويحفزه على تتبع أبعاد السياق، فإنها في الآن ذاته تؤدي وظيفة دلالية تتمثل في إنتاج إطار خارجي يحافظ على ترابط البنية النصية وتلاحمها، وتماسك الوحدات اللغوية وتناميها داخل البناء التركيبي، فلا شك في أن هذه الكلمات المستخدمة في الخاصية الإيقاعية تحمل دلالات شعورية كثيفة، يرغب الشاعر في نقل أبعادها إلى وجدان المتلقي ويعمق إحساسه بها.

٤- التضمين:

إذا كان تمام الوحدة الدلالية للبيت الشعري مع تمام الوحدة الموسيقية جزء من الشاعرية، فإن ترابط الدلالة بين البيتين قد يكون قمة الشاعرية، إذ يمثل كسر نمطية استقلال البيت الشعري خاصية انزياحية على المستوى الإيقاعي تثير المتلقي وتشحذ ذهنه وتثير مخيلته، وهو ما يسمى عروضيا بـ (التضمين)، ويقصد به: "تمام وزن البيت قبل تمام المعنى"[(١)]، ومن نماذجه في قصائد الرثاء في شعر ابن الرومي)، قصيدة يرثي فيها أحبابه، إذ يقول من (الطويل):

ولما رأيتُ الدهرَ يـؤذنُ صرفُهُبتفــريق ما بيني وبين الحــبائبِ

رجعت إلى نفسي فوطنتُها على ركوب جميل الصبر عند النوائبِ[(٢)].

فالشاعر اعتمد على ظاهرة (التضمين) في تشكيل بنية خطابه الشعري، حيث جاءت (لما الحينية) -التي تقتضي جوابا- في بيت، وجاء

(١) كتاب القوافي، التنوخي، تحقيق: محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، الطبعة ١٩٧٥م، ص٢٠٢.

(٢) ديوان ابن الرومي، ١/ ٢٤٥.

جوابها في البيت التالي، فالتضمين وإن كان كسرا لقاعدة موسيقية أصيلة إلا أنه لا يعد خللا ولا عيبا في البنية النصية، وإنما يمثل ظاهرة انزياحية أسلوبية تساهم بدور حيوي في تعزيز البنية الدلالية ضمن سياقها في النص الشعري، ويظهر دورها الحيوي في منح الحرية الإبداعية للشاعر في الكشف عن أبعاد عالمه النفسي بكل جوانبه وتفصيلاته في بنية تركيبية متماسكة ومتلاحمة، "إذ إن الوقوف على القافية يحدث خلخلة في المعنى، وقد ساعد هذا الأسلوب الشاعر على أن يكوِّن بناء متلاحما يصبح فيه كل بيت من الأبيات لبنة من اللبنات التي تشكل وحدة المعنى الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه"(١).

ومن نماذج ظاهرة (التضمين) التي تتجلى فيها شاعرية الانزياح وفاعليته كخاصية انزياحية في تشكيل البنية النصية –أيضا– قصيته (البائية) في رثاء الشباب، إذ يقول مخاطبا الشيب، من (الوافر):

وَأَنْتَ وَإِنْ فَتَكْتَ بِحُبِّ نَفْسِيوَصَاحِبِ لَذْتِي دُوْنَ الصِّحَابِ

فَقَدْ أَعْتَبْتَنِي وَأَمَتَّ حِـقْدِيبِحَثِّك خَلْفَه عَجِـلاً رِكَابِي (٢).

فالشاعر اعتمد في تشكيل بنية خطابه الشعري على ظاهرة (التضمين)، حيث جاءت (إن الشرطية) وفعلها في بيت، وجاء جوابها في البيت التالي، فظاهرة التضمين هنا تعكس أبعادا دلالية عميقة، إذ تمثل إطارا شعريا متماسكا تحتضن بنيته النصية منطقة كثافة شعورية بين وحدتين موسيقيتين مستقلتين إيقاعيا متلاحمتين دلاليا، مما يثير شغف المتلقي ويحفز ذهنه لاستيعاب أبعادها وأغوارها.

فالتضمين أسلوب انزياحي يؤثره الشاعر أحيانا في تشكيل خطابه

(١) ظاهرة التضمين العروضي –دراسة في المفهوم والوظيفة–، موسى سامح ربابعة، كلية الآداب– مجلة جامعة الملك سعود– الرياض– المملكة العربية السعودية، المجلد الثامن، العدد الأول ١٩٩٦م، ص٨٧.

(٢) ديوان ابن الرومي، ١/ ١٦٦.

الشعري، لأنه يراه أكثر شاعرية من ناحية كسر نمطية الأداء ومخالفة توقع المتلقي في تمام البنية التركيبية والدلالية مع تمام الوحدة الموسيقية، وأكثر فاعلية من ناحية إتاحة الحرية للكشف عن أبعاد رؤيته، فقد تتجاوز تفصيلات الرؤية حدود البيت الشعري، فتهدم استقلاليته وتمتد لتلتحم بالبنية الإيقاعية والتركيبية للبيت التالي، وهو ما يعد خروجا على قاعدة نمطية مألوفة تعزيزا للمستوى الدلالي للخطاب الشعري.

٥- التوازي:

التوازي أو حسن التقسيم عنصر انزياح موسيقي حيوي في تشكيل البناء الشعري، ووسيلة من الوسائل الفنية الثرية التي وظفها الشاعر في إثراء تجربته الشعرية وتعميق أبعادها الدلالية، إذ تعامل معه بجدية في ظل اهتمامه بالإيقاع الصوتي للألفاظ اللغوية في التعبير عن أبعاد التجربة الشعرية، معتمدا على تناسق الكلمات والقوافي الداخلية والوحدات الصرفية المتقابلة داخل السياق الشعري، فالتوازي يقصد به في العملية الشعرية: مراعاة الإيقاع الصوتي في تنسيق الوحدات اللغوية وإنتاج السياقات والتراكيب، وهو مظهر من مظاهر الاتساق الإيقاعي، ويقصد بالجمل المتوازية: "الجمل التي يقوم الشاعر بتقطيعها تقطيعا متساويا بحيث تتفق في البناء اللغوي اتفاقا تاما، سواء اتفقت هذه الجمل في الدلالة أم لم تتفق، فالمهم هو التطابق التام في البناء اللغوي للجمل المتوازية"(١).

فالتوازي بإيقاعه الصوتي المتميز ومعالمه الواضحة، مع أداء وظيفته الجمالية يمثل انزياحا إيقاعيا، إذ يؤدي دورا دلاليا في الكشف عن العالم الداخلي للشاعر، كما يظهر من السياق الشعري لقصيدته (النونية) في رثاء من يسميه (المحمود)، التي يتوغل التوازي الإيقاعي في أجزاء بنيتها التركيبية، ليستوعب أغلب أجزاء القصيدة ويتجاوز إطاره الجمالي، ليمثل

(١) المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب –دراسة معجمية–، نعمان بوقرة، جدارا للكتاب العالمي– عمان– الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م، ص١٠٢.

بؤرا دلالية ذات طاقات إيحائية وكثافة شعورية، إذ يشمل التوازي خمسة أبيات متفرقة موزعة على أجزاء القصيدة، يقول فيها من (الكامل):

مات الذي كان النصيحَ مساتراًمـــات الذي كان النصير مُعالِنا
مات الذي نـالَ العُـــلا متناولاًمن بعدِ ما نـــــال العُلا متطامِنا
مات الذي فتَـح الفتوحَ مُلايناًلا عاجـــــزاً عن فتحِهن مُخاشنا
مات الذي رأب الثأَى مُتـعالياًعن أن يصادف ضارباً أو طاعِنا
مات الذي أحيا النفوسَ بيُمنهوأمات منها للملــوك ضغائنا(١)

فالشّاعر يعمد إلى خلق حالة من الانزياح الإيقاعي عبر تشكيل بنية نصية تتماثل فيها البدايات في الشطر الأول من كلِّ بيت، ويتوازى فيها الوحدات التركيبية في شطري البيت الأول مع شطري البيت الثاني مع الشطر الأول من البيت الثالث مع مثيله في الرابع والخامس، مما يساهم إنتاج إيقاع صوتي يشارك بفاعلية في بلورة البعد الدلالي وتنميته وتعميقه، فهي ليست مجرد بنية شكلية ذات وظيفة جمالية فحسب، وإنما تساهم في إنتاج الدلالة وتماسكها وتعميقها وتناميها، "فبِنية التوازي النّاتجة عن تماثل افتتاحية الأبيات لا تعني البعد الشكلي، وإنّما تُعمق البعد المعنوي وذلك من خلال تصاعد بنية التوازي وتناميها"(٢).

على أن تكرار الوحدة اللغوية (مات الذي) في بداية الأبيات ليس مجرد إثارة إيقاعية فارغة، وإنما يمثل مركزا إشعاعيا يتداخل مع بقية عناصر بناء القصيدة؛ ليساهم في إنتاج حالة من التماسك والتدفق والترابط والتنامي في جوانبها الدلالية، إذ يمثل التوازي إطارا جماليا تتراص فيه الأبعاد الدلالية لصورة المرثي وصفاته وأمجاده ومكانته في وجدان الشاعر

(١) ديوان ابن الرومي، ٣/ ٤٩٠.

(٢) قراءة النّص الشّعري الجاهلي، موسى سامح ربابعة، دار الكندي- إربد- الأردن، الطبعة الأولى 8١٩٩م، ص١٣٢.

ومخيلته، فكل مكونات القصيدة خاضعة في الأساس لعنصر الموسيقى، فدور التوازي الصوتي في السياق الشعري لا يتوقف على إضفاء طابع جمالي فحسب، وإنما يتخطاه إلى المشاركة الفعالة في إنتاج الدلالة وخلق حالة من التماسك النصي، فبنية التوازي "لها دور كبير في تماسك النص الشعر، وفي توجيه بعض الدلالات والمعاني الجزئية والكلية"(١).

فهذا الانزياح الصوتي الناتج عن خاصية التكرار الموسيقي في افتتاحية الأبيات له أبعاد دلالية عميقة بجانب وظيفته الجمالية الظاهرة، إذ ينزاح تركيز المتلقي من الجانب الصوتي المثير الذي يخلقه تناغم الإيقاع الموسيقي المتماثل، إلى التركيز على الجانب الدلالي المتتابع في عمق وتنامٍ، فيدفع هذا التماثل الصوتي المتكرر الذات المتلقية إلى البحث في أعماق البنية النصية عما إذا كان هذا التماثل عشوائيا أم له أبعاد دلالية تعمقه وتدعم وجوده في البنية النصية، مما يعزز من الوظيفة التواصلية بين المتلقي والخطاب الإبداعي.

٦- التكرار:

التكرار يمثل ظاهرة إيقاعية انزياحية تكسر حدة الرتابة وتنتج أجواء شاعرية، بما يضفيه على السياق الشعري من إثارة وتفرد يجذبان المتلقي ويثيران مخيلته ووجدانه، إذ يشكّل إيقاعا موسيقيا متميزا يؤدي دورا دلاليا بتمركزه المميز في موقعه من السياق الشعري، فالبنية الشعرية في جوهرها تتميز بأنها "بنية ذات طبيعة تكرارية حين تنظّم في نسق لغوي"(٢).

ويعتمد الشاعر على الانزياح الإيقاعي عبر خاصية التكرار الفني

(١) فاعلية التوازي التركيبي –مقاربة في أسلوبية التركيب الشعري–، سليم بوزيدي، مجلة العلوم الإنسانية– جامعة منتوري قسنطينة– الجزائر، العدد الثاني والأربعون ٢٠١٤م، ص٢٤٢.

(٢) الشعر العربي الحديث –البنية والرؤية–، سعاد عبد الوهاب، دار جرير– عمان– الأردن، الطبعة الأولى ٢٠١١م، ص١٥٠.

وما ينتجه من إيقاع صوتي جذاب في رسم لوحة فنية وسيمفونية إيقاعية تمتزج فيها أحاسيس الفقد والحسرة بلواعج العشق والفراق حينما يرثي معشوقته المغنية الجميلة (بستان) في قصيدته الرائية الرائعة، إذ يقول فيها من (المنسرح):

بُسْتَانُ يَا حَسْــرَتَا عَلَى زَهَرٍفِيْك مِنْ اللهْوِ بَلْ عَلَى ثَمَرِ
بُسْتَانُ لهفي لحسن وجهك والإحسان صارا معاً إلى العَفرِ
بُسْتَانُ أضــحى الفؤاد من وَلهٍيا نزهة السمع منه والبصرِ
بُسْتَانُ ما منــك لامرئٍ عوضٌمن البســاتين لا ولا البشرِ
بُسْتَانُ أسقيــتِ من مدامعنا الدمع وأعقبتِ عُقبةَ المطر(١)

فهذا التكرار الملحوظ في تشكيل للبنية النصية يكشف عن شعور نفسي عميق بالأسى على المفقودة، ورغبة وجدانية ملحة في الاقتراب منها، وقد ساهم التكرار من ناحية أخرى في الإيحاء بمدى سيطرة المحبوبة على فكر الشاعر ووجدانه، "فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى"(٢).

فالشاعر يتعامل مع التكرار على أنه وسيلة فنية انزياحية تتخطى مجرد وجودها اللغوي (السطحي)؛ لتكون أداة الشاعر لإبراز إحساسه الذاتي، وتأكيد شعوره الوجداني، والإيحاء بأبعاد تجربته العميقة، كما يظهر في قصيدته (الدالية المشهورة) في رثاء ابنه، إذ يقول فيها من (الطويل):

وظلَّ على الأيْدي تَساقط نَفْسُهويذوِي كما يذوي القَضِيبُ من الرَّنْدِ
فَيَالكِ من نَفْــس تَسَاقَط أنْفُساًتساقــط درٍّ من نِظَــام بلا عقدِ(٣)

(١) ديوان ابن الرومي، ١/ ١٤.
(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص ٥٨.
(٣) ديوان ابن الرومي، ١/ ٤٠٠.

فالشاعر اعتمد في تشكيل بنيته النصية على تكرار لفظة (تساقط) التي تمثل منطقة الكثافة الشعورية، وبؤرة تصويرية تجسد استمرار الهدم المتواصل في وجدان الشاعر، إذ توحي بالتدرج في الذوبان والتلاشي والانهيار، والهبوط المستمر من الأعلى إلى الأسفل، فصورة تساقط الابن في العالم الخارجي يقابلها سقوط داخلي متكرر للأب داخليا.

فالشاعر استثمر خاصية التكرار في النموذجين السابقين؛ للكشف عن أبعاد عالمه الداخلي من خلال البنية النصية للعمل الإبداعي، بمعنى أن اللاشعور الداخلي للذات الشاعرة يصر على الظهور على سطح السياق الشعري من خلال وحدات لغوية متكررة، إذ قد يعمد الشاعر إلى إعادة وحدات لغوية وتراكيب فنية؛ تخفيفا عن نفسه المكلومة، وتطبيبا لروحه المهمومة، وإشباعا لرغباته المكبوتة، فالعملية الإبداعية في الأساس نتاج لحظة انفعالية لاشعورية يُفرغ فيها المبدع شحناته السالبة، ويشبع رغباته اللاشعورية المكبوتة قصد الحصول على الراحة النفسية والإشباع العاطفي.

٧- التدوير:

عنصر (التدوير) من العناصر الموسيقية الداخلية التي تمثل انزياحا إيقاعيا بما يمثله من رفض للحدود التي يفرضها العروض على البنية الشّعرية، وما يمنحه للسياق من انسيابية وتدفق، وهو عنصر موسيقي موروث، يقصد به في الإطار الموسيقي القديم والتقليدي اتصال شطري البيت إنشاديا واشتراكهما في كلمة واحدة، وهو يدل على تواصل موسيقى البيت وامتدادها [(١)]، ومن نماذجه في شعر (ابن الرومي) قصيدته التي يرثي فيها البصرة وأهلها، فيقول من (الخفيف):

أيُّ نومٍ من بَعْـدِ مَا حَلَّ بِالبَصْـرَةِ من تلــكمُ الهناتِ العظام

(١) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي، رشيد عبد الرحمن العبيدي، مطبعة جامعة بغداد- العراق، الطبعة الأولى ١٩٨٦م، ص٩١.

لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْـكِ أيَّتُها البَصْـ ـرةُ لهــفاً كمثل لفحِ الضِّرام
لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكِ يا معدن الخيــرات لهْــفاً يُعضُّني إبهامي
لَهْفَ نَفْسِي يا قُبَّـــــةَ الإســلام لهــفاً يطولُ منه غرامي
لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكِ يا فُرضةَ البلــدانِ لهفاً يبْقى على الأعوام(١)

فالشاعر اعتمد على تقنية التدوير في بناء قصيدته بشكل لافت حتى سيطر على أغلب أبيات القصيدة؛ ليجسد حالة التوحد الروحي والتلاحم الوجداني والارتباط النفسي القوي بمدينة البصرة، وفاعلية التدوير وتجسيده للتداخل القوي للعلاقة بين الشاعر والمكان الخالد، على أن فاعلية التدوير وتجسيده للتوحد والتلاحم بين الشاعر والمكان الحضاري لا تتولد من الالتحام الشكلي للكلمات فحسب، بل ومن استمرار النطق بالبيت الشعري دون وقفة موسيقية، مما ينتج تواصلا موسيقيا وتدفقا شعوريا وانسيابية في الأداء الإيقاعي تساهم بفاعلية في تجسيد ذلك الانصهار والذوبان والتداخل بين الذات الشاعرة والبقعة المكانية الخالدة.

فالتدوير في القصائد الرثائية لدى الشاعر ليس مجرد حلية شكلية ولا يقع عشوائيا ولا اضطرارا، بل يمثل أداة تعبيرية ثرية، ووسيلة فنية إيحائية من الوسائل الأساسية في إتمام عملية البناء الشعري، إذ يمنح الشاعر قدرا كبيرا من الحرية في التعبير عن انفعالاته العاطفية ومكنوناته الوجدانية، ويمنح السياق الشعري نوعا من الانسياب والتدفق الموسيقي، فالتدوير "ظاهرة إيقاعية إنشادية تشكلت داخل البناء الشعري بوصفها عنصرا دلاليا في عملية الإبداع لدى الشاعر العربي، وليست وجهة شكلية خارجية"(٢).

(١) ديوان ابن الرومي، ٣/ ٣٣٨.

(٢) ينظر: التدوير في الشعر –دراسة في النحو والمعني والإيقاع–، أحمد كشك، مطبعة المدينة– القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٩م، ص٥، بتصرف.

وعلى هذه الأسس يتضح للدراسة أن الشعر فن إيقاعي وعنصر الموسيقى فيه يمثل انزياحا جوهريا يساهم بفاعلية في تدعيم وتعميق بنائه الدلالي، وخاصة في القصيدة (الغنائية) التي يتغنى فيها الشاعر بآلامه وآماله، ويصور فيها حالاته الشعورية ومكنوناته النفسية ويعبر عن مواقفه الوجدانية، إذ يمثل فيها وسيلة تعبيرية انزياحية كثيفة الدلالة والإيحاء، وعنصرا دلاليا فعالا ينهض مع غيره من الأدوات الفنية بحمل أبعاد التجربة الشعرية، ويساهم في توصيل مدلولاتها العميقة إلى وجدان المتلقي.

الخاتمـــة

لقد عني هذا البحث بدراسة (الانزياح في شعر الرثاء (ابن الرومي)، واستطاعت الدراسة من خلال تتبع مظاهره أن تستنبط نتائج متعددة توزعت على مباحث الدراسة، نشير إلى أبرزها:

– الانزياح التركيبي يمثل وسيلة أسلوبية تفصح عن القدرات الإبداعية الخلاقة للشاعر وتكشف عن مدى عبقريته في استثمار إمكانات اللغة وتفجير طاقتها الدلالية في تشكيل بنية نصية متفردة، وتنسيقها تنسيقا فنيا يتناسب مع رؤية الخطاب الشعري، ويعبر عن أبعاده الدلالية العميقة، إذ عن طريق التنسيق الفني والكيفية المتفردة في التركيب تتجاوز الوحدة اللغوية أبعادها الدلالية المحدودة إلى أداة فنية ثرية يوظفها الشاعر للتعبير عن رؤيته وأبعاد عالمه النفسي.

– شاعرية الانزياح الدلالي ومظاهر الاستحسان والجمال الفني في الألوان البلاغية البيانية (التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز) تتأتى من قدرتها على منح السياق الشعري الجاذبية والإثارة النابعين من خرقها لنمطية الأداء اللغوي وتمردها على نمطية النظام التعبيري المألوف، والخروج بالوحدات اللغوية عن الدلالة الوضعية الأصلية إلى دلالة أخرى لم توضع لها، وهو ما يضفي على السياق الشعري أجواء خيالية وشاعرية تمنح الوحدات اللغوية الكثافة الدلالية.

– الشعر فن إيقاعي وعنصر الموسيقى فيه يمثل انزياحا جوهريا يساهم بفاعلية في تدعيم وتعميق بنائه الدلالي، وخاصة في القصيدة (الغنائية) التي يتغنى فيها الشاعر بآلامه وآماله، ويصور فيها حالاته الشعورية ومكنوناته النفسية ويعبر عن مواقفه الوجدانية، إذ يمثل فيها وسيلة تعبيرية انزياحية كثيفة الدلالة والإيحاء، وعنصرا دلاليا فعالا ينهض مع غيره من الأدوات الفنية بحمل أبعاد التجربة الشعرية، ويساهم في توصيل

مدلولاتها العميقة إلى وجدان المتلقي.

– فالانزياح كظاهرة أسلوبية له دور حيوي وفاعل في تشكيل الجانب الدلالي للخطاب الإبداعي، إذ يخلق للبنية النصية عالما شعريا أثيريا عبر تحويل المرجعية الدلالية من الإطار المعجمي والقواعد الوضعية إلى السياق الشعري وعالم الحس والشعور، وهذه الهوة العميقة التي تفجرها المساحة الشاسعة بين الدلالة المعجمية والدلالة السياقية ينتج عنها أبعادا دلالية كثيفة وطاقات تعبيرية هائلة توحي بالشعور ولا تحدده، لتمنح البنية النصية الفرصة لتقول أقصى ما يمكن أن تقوله، وتصل بدلالات وحداتها اللغوية إلى حالة تمكنها من التعبير عن أعمق مناطق الكثافة الشعورية في التجربة الإبداعية.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمراجع:

١. أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب- تونس، ط١ ١٩٨٤م.

٢. أساليب الاستفهام في الشعر، حسني عبد الجليل، دار الثقافة- القاهرة، ط١ ١٩٩٠م.

٣. الأسس النفسية للإبداع الفني، مصطفى سويف، دار المعارف . القاهرة، ط١ ١٩٥١م.

٤. أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، حسن طبل، دار الفكر العربي- القاهرة، ط ١٩٩٨م.

٥. أسلوبية الانزياح، عبد الله خضر حمد، عالم الكتب الحديث- إربد- الأردن، ط١ ٢٠١٣م.

٦. الأسلوبية، موسى سامح ربابعة، دار الكندي- إربد- الأردن، ط١ ٢٠٠٣م.

٧. الأسلوبية والأسلوب، المسدي عبد السلام، الدار العربية للكتاب- تونس، ط١ ١٩٧٧م.

٨. الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١ ١٩٨٥م.

٩. البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، مكتبة ناشرون- بيروت- لبنان، ط١ ١٩٩٤م.

١٠. البلاغة وأنواع الخطاب، محمد مشبال، دار رؤية- القاهرة، ط١ ٢٠١٧م.

١١. بنائية اللغة الشعرية، محمد خليل الخلايلة، عالم الكتب الحديث- الأردن، ط١ ٢٠٠٤م.

١٢. البنية الإيقاعية في الشعر العربي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين- بيروت- لبنان، ط١ ١٩٧٤م.
١٣. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، و/ محمد العمري، دار توبقال للنشر- المغرب، ط١ ١٩٨٦م.
١٤. التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف- الإسكندرية، ط١٩٨٧م.
١٥. التفكير الأسلوبي -رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث-، سامي عبابنة، عالم الكتب الحديث- إربد، وجدارا للكتاب العالمي- عمّان، ط٢ ٢٠١٠م.
١٦. تكوين الخطاب النفسي في النقد العربي القديم، حسن البنداري، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة، ط١ ١٩٩٢م.
١٧. جماليات الأسلوب، فايز الداية، دار الفكر المعاصر- بيروت- لبنان، ط١ ١٩٩٠م.
١٨. حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغرفي، أفريقيا الشرق- الدار البيضاء- المغرب، ط١ ٢٠٠١م.
١٩. خصائص الأسلوب، محمد هادي الطرابلسي، المطبعة الرسمية التونسية، ط١ ١٩٨١م.
٢٠. الخصائص، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، ط١ ١٩٨٦م.
٢١. خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ط١ ٢٠٠٨م.
٢٢. دراسات في النص الشعري، عبده بدوي، مكتبة الشباب- القاهرة، ط١ ١٩٩٨م.

٢٣. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني بجدة- السعودية، ط٣ ١٩٩٢م.
٢٤. ديوان ابن الرومي، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية- بيروت- ط٢ ٢٠٠٢م.
٢٥. الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية- القاهرة، ط١ ١٩٥٢م.
٢٦. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي- بيروت- لبنان، ط٣ ١٩٩٢م.
٢٧. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط١ ١٩٩٤م.
٢٨. العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية- القاهرة، ط١ ١٩٩٨م.
٢٩. علم البديع، بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار- القاهرة، ط٣ ٢٠١٣م.
٣٠. العمدة، ابن رشيق، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل- بيروت، ط٥ ١٩٨١م.
٣١. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ابن سينا- القاهرة، ط٤ ٢٠٠٢م.
٣٢. في التحليل اللغوي، خليل أحمد عمايرة، مكتبة المنار - الزرقاء - الأردن، ط١ ١٩٨٧م.
٣٣. في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت- لبنان، ط١ ١٩٨٧م.
٣٤. قراءة جديدة لتراثنا، مجموعة كتاب، النادي الأدبي الثقافي بجدة- السعودية، ط١٩٩٠م

٣٥. القصيدة العربية المعاصرة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب- دمشق- سوريا، ط١ ٢٠٠١م.
٣٦. قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ترجمة: محمد الولي، و/ مبارك حنون، دار توبقال للنشر- المغرب، ط١ ١٩٨٨م.
٣٧. اللغة الإبداعية، يوسف الكوفحي، مكتبة عالم الكتب الحديثة- إربد- الأردن، ط١ ٢٠١١م.
٣٨. لغة الشعر العربي الحديث، السعيد الورقي، دار المعارف- القاهرة، ط٣ ١٩٨٣م.
٣٩. المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت- الكويت، ط٢ ١٩٨٩م.
٤٠. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية- تونس، ط١ ١٩٦٦م.
٤١. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة، ط٢ ١٩٥٢م.
٤٢. موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، ط١ ١٩٩٣م.
٤٣. نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١٩٨٧م.
٤٤. نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، المطبعة العصرية- تونس، ط١ ١٩٧٨م.
٤٥. نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق- القاهرة، ط١ ١٩٩٨م.

ثالثا: الدوريات:

١. الانحراف مصطلحاً نقدياً، موسى سامح ربابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات- الأردن، المجلد العاشر، العدد الرابع ١٩٩٥م.
٢. الانسجام النصي وأدواته، الطيب العزالي قواوة، مجلة المخبر- جامعة محمد خيضر- الجزائر، العدد الثامن٢٠١٢م.
٣. الانزياح معياراً نقديا، علي نبيل حسنين، مجلة اللغة العربية، ناشر المجلس الأعلى للغة العربية- الجزائر، العدد الخامس والعشرون٢٠١٠م.
٤. الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، هدى الطحناوي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية- مجلة جامعة دمشق، المجلد الثلاثون، العدد الأول والثاني٢٠١٤م.
٥. جماليات الانزياح، آسيا تغليسيا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها- كلية الآداب واللغات- جامعة الوادي- الجزائر، العدد السادس ٠١-١٢-٢٠١٤م.
٦. جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي، سعيد عكاشة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية- مجلة جسور المعرفة- الجزائر، العدد السادس٢٠١٦م.
٧. جمالية التجنيس في تشكيل المعاني الشعرية، فريدة زرقين، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية- الجزائر، العدد الأول ٢٠٠٦م.
٨. دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته، عبد الباسط محمد الزيود، مجلة جامعة دمشق، المجلد الثالث والعشرون، العدد الأول ٢٠٠٧م.

٩. السياق اللغوي وفعل المكونات الصرفية والنحوية، مها خير بك ناصر، مجلة المجلس الأعلى للغة العربية- طرابلس، العدد الثالث والعشرون ٢٠٠٩م.
١٠. شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، سعاد بولحواش، جامعة الحاج لخضر- باتنه- الجزائر، ٢٠١٣م.
١١. ظواهر من العدول الأسلوبي -التشبيه أنموذجا-، ميس خليل أبو زيادة، مجلة جامعة الأقصى، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد الحادي والعشرون، العدد الأول ٢٠١٧م.
١٢. في مفهوم الإيقاع، محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية- تونس، العدد الثاني والثلاثون ١٩٩١م.
١٣. القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد، رجاء عيد، مجلة فصول- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٥م.
١٤. القيمة العدولية في الصورة الكنائية، نور الدين قدوسي، مجلة دراسات أدبية-مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية- الجزائر، العدد التاسع عشر ٢٠١٦م.
١٥. اللغة المعيارية واللغة الشعرية، يان موكاروفسكي، ترجمة: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٤م.
١٦. نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر، كمال أبو ديب، مجلة مواقف، العدد الثاني والثلاثون ١٩٧٨م.

فهرس الموضوعات

م	اسم الموضوع	رقم الصفحة
١	ملخص البحث	١٠٤٣
٢	المقدمة	١٠٤٥
٤	أولا: تعريف (ابن الرومي)	١٠٤٨
٥	ثانيا: تعريف الانزياح	١٠٥١
٦	المبحث الأول: الانزياح التركيبي	١٠٥٦
٧	التقديم والتأخير	١٠٥٧
٨	الحذف	١٠٦٣
٩	الالتفات	١٠٦٥
١٠	التوكيد	١٠٦٩
١١	التضاد البنيوي	١٠٧١
١٢	الأساليب الإنشائية	١٠٧٥
١٣	المبحث الثاني: الانزياح الدلالي	١٠٨٠
١٤	التشبيه	١٠٨١
١٥	الاستعارة	١٠٨٥
١٦	الكناية	١٠٨٨
١٧	المجاز	١٠٩٢
١٨	المبحث الثالث: الانزياح الإيقاعي	١٠٩٦
١٩	المحو الأول: الموسيقى الخارجية	١٠٩٨
٢٠	المحور الثاني: الموسيقى الداخلية	١١٠٧
٢١	الخاتمـة	١١٢١
٢٢	المصادر والمراجع	١١٢٣
٢٣	فهرس الموضوعات	١٠٢٩