

فاعلية الانزياح التركيبي في تشكيل الدلالة

مقاربة لقصيدة أقوال جديدة عن حرب البسوس لأمل دنقل

The Effectiveness of Syntactic Deviation in Meaning Construction
An Approach to Amal Dunqul's Poem *New Sayings on the War of al-Basus*

شهيرة برباري

Chahira Barbari

جامعة محمد خيضر - بسكرة (الجزائر)، chahira.barbari@univ-biskra.dz

تاريخ النشر: 2026/05/31

تاريخ القبول: 2026/05/15

تاريخ الاستلام: 2025/07/17

الملخص: يمثل الانزياح التركيبي أحد أبرز الآليات الأسلوبية التي يوظفها الشاعر المعاصر لكسر النظام اللغوي المألوف، لا بوصفه انحرافا تركيبيا فحسب، بل بعدّه وسيلة لتوليد الدلالة وتكثيفها، بما يتيح للشاعر توسيع الطاقة الإيحائية للغة وتجاوز حدود الدلالة المباشرة؛ وتبعا لذلك تأتي أهمية هذه الدراسة التي تحاول مقاربة قصيدة (أقوال جديدة عن حرب البسوس) 'لأمل دنقل' بوصفها نصا ثريا بالانزياح استجابة للحدثة الشكلية؛ إذ تقوم بنيتها على خرق تركيبي يحاول فضح الخطاب الرسمي وإعادة قراءته من منظور رؤيوي مغاير؛ بالتركيز على تحليل ثلاثة من أبرز مظاهر الانزياح التركيبي في القصيدة وهي: التقديم والتأخير، والحذف، والتكرار، لما تؤدّيه من وظائف أسلوبية ودلالية تسهم في تشكيل الرؤية الشعرية، وتعتمد الدراسة المنهج الأسلوبية بوصفه منهجا يربط بين البنية اللغوية ووظيفتها الدلالية والجمالية؛ إذ يتيح الكشف عن أنماط الانزياح التركيبي، ورصد أثرها في تشكيل الدلالة، وإبراز ما تمنحه من طاقة إيحائية ورؤيوية للنص، كما تهدف إلى تتبع البنية التركيبية في القصيدة بغية الوقوف على كيفية تحويل الانزياح إلى آلية لإنتاج المعنى وإعادة تشييد الموقف السياسي داخل النص. **كلمات مفتاحية:** الأسلوبية، الانزياح التركيبي، الدلالة، أمل دنقل، الشعر.

Abstract

Syntactic deviation constitutes one of the most prominent stylistic mechanisms employed by the contemporary poet to disrupt conventional linguistic structures not merely as a syntactic irregularity, but as a means of generating and intensifying meaning, thereby allowing the poet to expand the suggestive potential of language and transcend the limits of direct denotation. Within this framework, the significance of the present study emerges in its examination of Amal Dunqul's poem "New Sayings on the War of al-Basūs" as a text richly structured around syntactic deviation in response to formal modernity. The poem's architecture relies on deliberate structural disruption aimed at exposing official discourse and reinterpreting an alternative visionary perspective.

The study focuses on analyzing three of the poem's most salient forms of syntactic deviation—fronting and delaying, ellipsis, and repetition—given their stylistic and semantic functions in shaping the poem's vision. It adopts the stylistic method as its primary analytical framework, which links linguistic structure to semantic and aesthetic function, enabling the identification of patterns of syntactic deviation, the assessment of their impact on meaning formation, and the illustration of their contribution to the poem's suggestive and visionary power. Furthermore, the study seeks to trace the poem's syntactic structure to demonstrate how syntactic deviation operates as a mechanism for meaning production and for reconstructing the poem's political stance within its textual fabric.

Keywords: Stylistics, Syntactic Deviation, Semantics, Amal Dunqul, Poetry.

المؤلف المرسل: شهيرة برباري، الإيميل: chahiramj@gmail.com

1. مقدمة:

تركز الدراسات النقدية والأدبية الحديثة على عنصر الاستخدام اللغوي في النص الأدبي عامة، وفي النص الشعري خاصة، ويتجلى مثل هذا التركيز في الدراسات الأسلوبية وغيرها من الدراسات التي تتعامل مع النص الشعري على أنه لغة مستخدمة بطريقة مغايرة للمألوف والمعتاد، لتؤدي وظائفها الفنية والجمالية، فإذا كانت اللسانيات قد أقرت أن لكل دال مدلول، فإن الأدب يخرق هذا القانون فيجعل للدال إمكانية تعدد مدلولاته، وهو ما عبر عنه الأسلوبيون بالانزياح.

ويشكل الانزياح التركيبي أبرز أنواع الانزياح في النقد الأسلوبي الحديث، بوصفه انحرافا مقصودا عن التراكيب اللغوية المعيارية، يكسر أفق التوقع ويفتح المجال أمام التأويلات؛ إذ يسهم في تفكيك البنية التقليدية للغة الشعرية، لصالح تكثيف المعنى وتعميق التجربة الجمالية للنص.

وتمثل قصيدته (أقوال جديدة عن حرب البسوس) نموذجا لتجربة إبداعية استغلت توظيف الانزياحات التركيبية بوصفها بنى دلالية فاعلة، تستدعي قراءة تحليلية تتجاوز البنية السطحية للتركيب إلى البنية الأسلوبية والرمزية للنص، ويحاول هذا البحث الإجابة عن إشكالية مدى فاعلية الانزياح التركيبي في تشكيل الدلالة داخل قصيدة "أقوال جديدة عن حرب البسوس" لأمل دنقل، وهي إشكالية مركبة تطرح أسئلة عدة أهمها:

- ما أشكال الانزياح التركيبي التي اعتمدها الشاعر في القصيدة؟

- كيف أسهمت تلك الأشكال في توليد الدلالة وتكثيفها؟

- ما العلاقة بين الخرق التركيبي والمضامين السياسية والرمزية في القصيدة؟

كما يسعى البحث من خلال ذلك إلى تحقيق الأهداف الآتية:

- تحليل مظاهر الانزياح التركيبي في قصيدة "أقوال جديدة عن حرب البسوس".

- الكشف عن آليات تشكيل الدلالة من خلال تفكيك البنية التركيبية.

- إبراز وعي الشاعر بوظيفة الانزياح التركيبي في بناء اللغة الشعرية وأثرها الدلالي.

انطلاقا من فرضيات أهمها:

- أن الانزياح التركيبي يشكل آلية فاعلة في بناء المعنى داخل النص الشعري.
- أن الخروج عن النظام التركيبي المألوف ليس كسرا شكليا للغة المعيارية، بل ينطوي على رؤية شعرية وإيديولوجية تنبني على وعي وإدراك الشاعر.

2. مفهوم الانزياح:

اهتمت الدراسات الأسلوبية بظاهرة الانزياح باعتباره قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية، والانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وذلك من خلال استخدام العناصر اللغوية التي تكشف عن استعمال غير مألوف في التعامل مع اللغة؛ إذ يغدو النص نصا يرنو إلى اللاعقلانية واللامألوف واللاعادي، بشحن الخطاب بطاقات أسلوبية جمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي (السد، د ت، صفحة 179، ج1)؛ فالانزياح يمثل المستوى الإبداعي للغة، باعتباره تقنية أسلوبية يعتمد عليها كل مبدع كأساس لتشكيل الصورة الفنية، لأنه مرتبط مباشرة بعملية خرق القاعدة في اللغة الطبيعية ليس عن طريق تبديل الدلالات المعجمية للكلمات لكن وفق طريقة خلط نظام اللغة؛ وذلك بخلق علائق جديدة بين أجزاء الصورة. (مزغنة، 2004/2005م، صفحة 40)

ويرى بعض النقاد الأسلوبيين أن الانزياح من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري عن غيره، لأنه عنصر يميز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصيتها وتوجهها وتألقها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية؛ فقد أعطى خرق القواعد التركيبية والدلالية ميلادا للشعر (مرتاض، 2005، صفحة 58)، وذلك بما له من تأثير جمالي وبعد إيحائي، ولما له من أثر في النص الشعري؛ فالكتابة الفنية تتطلب من المبدع أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسه لمتابعة القراءة (عياد، 1988، صفحة 81)، ويتحقق له ذلك بالانزياح الذي يمكن عده الأسلوب ذاته، فقد عرف 'ريفاتير' (Michel Riffaterre) الأسلوب بكونه: "انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، وهو خروج عن القواعد اللغوية، واللجوء إلى ما ندر من الصيغ" (السد، د ت، صفحة 181)، وعرفه 'ليو سبيزر' (Leo Spitzer) بقوله: "الأسلوب انزياح فردي بالقياس إلى القاعدة" (السد، د ت، صفحة 189)؛ إذ تفرض طبيعة الاستعمال اللغوي في النص الشعري تفاعلا بنيويا ووظيفيا تتزاح بموجبه الألفاظ عن المعاني الوضعية، بحسب طبيعة التشكيل اللغوي للنص.

ويبدو أن هذا المصطلح قد شاع وانتشر بين الباحثين العرب المعاصرين، عن طريق الترجمة والاطلاع على الدراسات الغربية الحديثة؛ حيث عرف بالفرنسية على أنه (Ecart)، وبالإنجليزية (Deviation)، وقد اختلفت

تسميات هذا المصطلح في النقد الغربي، وذلك باختلاف النقاد الذين تعاملوا معه؛ فقد عده 'بول فاليري' (Paul Valéry) تجاوزاً، و'رولان بارت' (Roland Barthes) فضيحة، و'تودوروف' (T. Todorov) شذوذاً. (ربابعة، 2003، صفحة 40)

وإذا كان النقاد الغربيون قد أطلقوا على هذه الظاهرة الأسلوبية مسميات مختلفة توحي باللامألوف وتصف التجاوز والتخطي، فإن الباحثين العرب قد كشفوا عن تعدد المفاهيم التي تصف هذه الظاهرة؛ حيث ربطه بعضهم بالمجاز والاستعارة، وتجاوز بعضهم ذلك وربطه بالغموض والحذف والتقديم والتأخير، والمجاز بصورة المتعددة، في حين رأى بعض الدارسين أن لغة الشعر كلها انزياح (ربابعة، 2003، صفحة 44)، ولكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد بل تعددت المسميات بشكل كبير، وإن كانت في معظمها تشير إلى وصف ظاهرة واحدة؛ فقد سمي بالعدول وهو اسم مأخوذ من التراث البلاغي والنقدي العربي، وقد حرص بعض الباحثين على هذه التسمية وجعلوها معادلة للمصطلح الغربي (المسدي، 1977، صفحة 158)، وقد ظهرت مصطلحات أخرى كثيرة وصفت الظاهرة من أهمها: التشويش، الابتعاد، الخروج، الخرق، التشويه، النشاز، الاتساع، المجاوزة... (ربابعة، 2003، صفحة 45)، وقد كشفت هذه المصطلحات والمفاهيم عن وعي النقاد بأساليب الشعر المتجاوز لأنماط الاستخدام اللغوي المألوف، كما أظهرت استيعابهم لصور كثيرة من صور الانزياح التي تميز الكلام الشعري عن العادي.

وتظهر أهمية الانزياح في "خلق إمكانيات جديدة للتعبير، والكشف عن علاقات لغوية جديدة تصطدم مع ما يتربى عليه الذوق، وما تأسس في معرفة الإنسان الأولية، وإن الجديد الغريب الذي تعكسه هذه الظاهرة ما هو إلا ترسيخ للشعرية التي تنير من خلال دلالتها الكامنة والمشحونة أثراً كبيراً في نفس المتلقي" (ربابعة، 2003، صفحة 58)، كما أنه يجسد قدرة المبدع في استخدام اللغة وتقجير طاقاتها التعبيرية، وتوسيع دلالاتها، وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن شائعة في الاستعمال؛ فالمبدع يعتمد إلى الانتقال من الممكن إلى غير الممكن عن طريق استخدامه الخاص للغة، ويدرس الانزياح في المقاربات النصية وفق مستويات عدة كالتصويري، والدلالي، والتركيبي الذي اخترناه موضوعاً لمقاربتنا هذه.

والانزياح التركيبي يمس البناء النحوي للتركيب، وذلك بمخالفة القواعد في ترتيب وذكر عناصر الجمل، ما يحقق التناظر والخرق وعدم الاتساق بمرجعية قوانين اللغة، فهو يعني خروج النص الشعري عن نظام الجملة المعيارية إلى تركيب خاص يحدث توتراً دلالياً وجمالياً ويتجسد الانزياح في هذا المستوى في ثلاث آليات أو ظواهر هي: الحذف، التكرار، والتقديم والتأخير.

3. الانزياح التركيبي وتمركزه في القصيدة:

1.3. الحذف: إن الحذف ظاهرة لغوية تشترك فيها جميع اللغات، حيث يميل الناطقون إلى حذف العناصر المكررة في الكلام، وإلى حذف ما يتمكن السامع من فهمه اعتماداً على القرائن المصاحبة.

وقد لقيت هذه الظاهرة عناية كبيرة لدى العلماء قديماً وحديثاً، ويعرفه 'عبد القاهر الجرجاني' (ت471هـ) بقوله: "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تتطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين" (الجرجاني، 2009، صفحة 106)، ومثلما نال الحذف اهتمام القدماء من علماء العرب، اهتم به المحدثون من المنشغلين بالدراسات اللغوية؛ حيث عرفه 'روبرت دي بوغران' (R.Debaugron) بقوله: "الحذف هو استبعاد العبارات السطحية، التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن، أو أن يوسع أو يعدل بواسطة العبارات الناقصة" (ديبوغران، 1998، صفحة 30)؛ إنه يضم معنى الاستبعاد والإسقاط.

أما عن المعنى اللغوي؛ فالحذف هو الإسقاط والقطع، فحذف الشيء قطعه من طرفه (منظور، د ت، صفحة 40، ج9)، تخفيفاً وتركاً للإطالة إلا أنه لا بد من وجود قرينة؛ إذ لا يجوز الحذف في الكلام إلا بتوفر قرينة دالة على المحذوف كالاستلزام وسبق الذكر، حيث يلجأ الكاتب أو المتحدث إلى حذف الجزء الممكن إدراكه وتقديره من الكلام في السياق، دون أن يسبب ذلك خللاً نحوياً أو دلالياً في الجملة، وإذا تتبعنا مواطن الحذف سنجد أسراراً ثلاثة اقتضت هذا الحذف وهي: الإيجاز، الاحتراز عن العبث، والحث على إعمال الفكر وإثارة الحس (زموط، 1992، صفحة 114)؛ وهذا ما اتبعه 'أمل دنقل' في قصيدته (أقوال جديدة عن حرب البسوس)، حيث يصبح للقارئ دور فعال في ملء الفراغ البنيوي الذي أحدثه الحذف، فالحذف ليس مجرد إحداث فراغ في التركيب، بل هو إيجاز لغوي غايته تكثيف العبارة وانفتاح دلالاتها من خلال إثارة المتلقي وإشراكه في تشكيل تلك الدلالات.

والحذف بمنظوره العام يدور حول ثلاثة مستويات هي: حذف جزء من الجملة (مفردة)، وحذف جملة (تركيب)، وحذف أكثر من جملة (أكثر من تركيب).

أ- حذف جزء من الجملة (مفردة): وهو أن تحذف أحد أجزاء الجملة (المسند أو المسند إليه أو المفعول به) على أن يدل على هذا الحذف، قرينة مقالية أو سياقية (جني، د ت، صفحة 360، ج2)، ويدخل في هذا النطاق حذف الكلمة سواء كانت اسماً أم فعلاً، ومن أمثلة هذا اللون من الحذف في القصيدة نجد قول الشاعر:

لا تصالح،

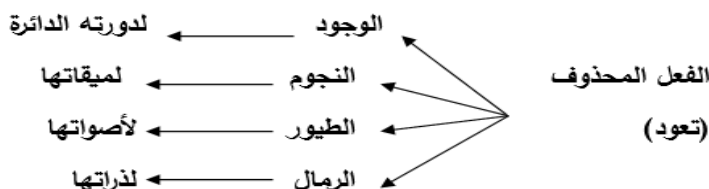
إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة:

النجوم لـ .. ميقاتها

والطيور .. لأصواتها

والرمال .. لذراتها (دنقل، 1985، صفحة 405)

حذف الشاعر الفعل (تعود) وفق قرينة مقالية قبلية؛ حيث ذكر الفعل في سياق الكلام، وقد يكون سبب هذا الحذف هو استثارة القارئ وحثه على فهم النص وملء فراغاته، ليدرك بذلك أن لا سبيل للصلح إلا بعودة النجوم لميقاتها، والطيور لأصواتها، والرمال لذراتها، لتعود الطبيعة لدورتها، ويعود الزمن المنطوي، فتتهض الأمة من ذكريات الخراب، يبدو ذلك كآلآتي:



لقد فتح الحذف فضاء توقع للقارئ أكد له فكرة استحالة عودة الطبيعة لدورتها من خلال استحالة تكرار الفعل (تعود) الذي عوض بالنقاط الدالة على الصمت، الذي منح الوزن الشعري طاقة خفية أحدثها التكرار الخفي؛ وتشكلت معه دلالة فقدان الطبيعة لنظامها.

كما نجد مثالا آخر لهذا اللون من الحذف في أقوال اليمامة، في قول الشاعر:

كونوا: إلى أن تعود السموات زرقاء،

والصحراء بتولا..

تسير عليها النجوم محملة بسلال الورود

... .. (دنقل، 1985، صفحة 412)

حذف الشاعر هنا المفعول المطلق (سييرا) بقرينة مقالبة قبلية، حيث ذكر الفعل (تسير) في السياق، وأراد الشاعر على لسان اليمامة أن يطلب من الناس أن يكونوا أناسا ويعلنوا الحرب على العدو، وإلى أن يعود كل شيء إلى طبيعته، فترجع السماء زرقاء والصحراء بتولا، والنجوم تسير محملة بسلال الورود؛ فوسع بذلك المعنى من خلال الصورة الشعرية حين جعل الفعل متصلا بالسياق المجازي الذي شحن التركيب بطاقة دلالية منفتحة.

ويقول الشاعر في موضع آخر على لسان اليمامة:

أسائل:

من للصغار الذين يطيرون - كالنحل - فوق التلال؟

ومن للعذارى اللواتي جعلن القلوب:

قوارير تحفظ رائحة البرتقال؟ (دنقل، 1985، صفحة 415)

وهنا حذف الفعل المضارع (أسائل) بقرينة مقالبة قبلية، حيث تعدد اليمامة كل من حرم من أبيها: الصغار، العذارى... الذين أصبحوا أيتاما بموته، وتقدير الكلام:

أسائل: من للصغار الذين يطيرون - كالنحل - فوق التلال؟

وأسائل: ومن للعذارى اللواتي جعلن القلوب:

قوارير تحفظ رائحة البرتقال؟

حقق هذا الحذف الإيجاز، وأبرز انفعال الشاعر من خلال صوت (اليمامة) بالحزن والفقد، فالحذف هنا ترجمة لذلك الإحساس الذي يوحى بالفراغ الشعوري والصمت دلالة كشف عنها الحذف تركيبا، وفي الوقت ذاته منح الحذف النص دلالة الغياب والصمت الذي يطبع وجدان الأمة المهزومة.

ب- حذف الجملة:

تحذف الجملة كاملة، إذا وجدنا في الموقف اللغوي إبانة عن ذلك، إذا كان المتلقي واعيا بتقديره للجملة المحذوفة، حيث يجب أن يكون له من الشروط ما يكفي ليتمكن من فك شفرة النص والربط بين عناصره (بنيس،

2001، صفحة 165، ج3)، مما يضيف على النص عنصر التشويق والمتعة والإيحاء الذي يمكن القارئ من المشاركة في بناء المعنى، وتوليد دلالات تتجاوز الصياغة المباشرة.

يقول الشاعر:

كيف ترجو غدا.. لوليد بنام.

كيف تحلم أو تتغنى بمستقبل لغلام (دنقل، 1985، صفحة 401)

فهنا حذفت جملة فعلية مكونة من (فعل وفاعل ومفعول به) تقديرها (يملأه السلام)، وذلك بوجود قرينة مقالبة ذات مرجعية قبلية، حين يقول الشاعر:

لا تصالح،

ولو قيل ما قيل من كلمات السلام. (دنقل، 1985، صفحة 400)

حيث يجد القارئ نفسه أمام نص يحتاج لمن يفهمه ويدرك خباياه، فقد حذفت جملة (يملأه السلام) ليثبت الشاعر أن السلام غائب إذا كانت المصالحة مبنية على التنازل عن الحقوق، وإن السلام بعيد المرام إذا كان ثمنه الأرض، فالحذف يؤكد غياب السلام بضياح الأرض، كما عبر عن الخواء من الطمأنينة حين جاء الحذف في وسط التركيب ليترك بياضا دلاليا يعبر عن خواء الوعود.

ناهيك عن استثارة الحس الفني لدى المتلقي، الذي إذا وصل إلى المعنى المراد يكون أرسخ في ذهنه ونفسه، لأنه وصل إليه معتمدا على نفسه، وفي هذا إشارة إلى مشاركة المتلقي في كتابة النص من خلال ما يبثه فيه من إيحاءات وأبعاد دلالية جديدة.

أما عن الحذف المخبر عنه، فقد كان له حضور في هذه القصيدة، ومن أبرز أمثلته قول الشاعر -على لسان اليمامة-:

والصدر! حتى متى يتحمل أن يحبس القلب..

قلبي الذي يشبه الطائر الدموي الشريد؟

... ..

هي الشمس تلك التي تطلع الآن؟

أم أنها -عين القتيل- التي تتأمل شاخصة (دنقل، 1985، صفحة 411)

إن هذا البياض المنقط يفتح النص على التأويلات، وقد يكون تأويل هذا الحذف على أنه تساؤل، وذلك وفق قرينة مقالية بعدية؛ فاليمامة تبحث عن أبيها وتتساءل هل الشمس التي تطلع الآن، أم أنها عين القتيل، فيكون التقدير:

متى نرى شمس أبي؟

هي الشمس التي تطلع الآن؟

أم أنها -عين القتيل- التي تتأمل شاخصة.

تساؤل محذوف يوحي بشعور الضياع، وحذف السؤال يدل على التردد بين الأمل وغيابه، ويخلق هذا التردد لدى المتلقي حرية ملء الفراغ بأسئلة شتى: (أين أبي؟ متى يعود؟ هل أراه؟ هل هناك أمل؟)؛ وبذلك يمنح الحذف مساحة انتظار وإحساس بعدم اكتمال المعنى، ونجد هذا اللون من الحذف في قول الشاعر:

حرمته يد الغدر:

من كلمات أبيها

من ارتداء الثياب الجديدة؟

من أن يكون لها ذات يوم أخ (دنقل، 1985، صفحة 398)

حذفت جملة مكونة من (فعل وفاعل ومفعول به)، بوجود قرينة مقالية قبلية (ذكر الفعل والفاعل في الجملة الأولى)، وتقدير الكلام:

حرمته يد الغدر:

من كلمات أبيها

حرمته يد الغدر، من ارتداء الثياب الجديدة؟

حرمته يد الغدر، من أن يكون لها ذات يوم أخ!

ويمكن القول إن الجملة الفعلية (حرمته يد الغدر) تكررت دلاليا دون التلفظ بها؛ ويعبر الحذف وعدم التلفظ هنا عن الإيقاع المنقطع الذي يمنح القارئ شعورا بترسيخ الفاجعة واستمرار الحرمان، فكل سطر يضيف ألما دون حاجة

للتكرار، إنه ليس نقصا في البنية التركيبية، بل فائض طاقة دلالية يثري القصيدة ويجعلها أعمق من مجرد خطاب مباشر.

ج- حذف أكثر من جملة:

نحذف أكثر من جملة من الكلام -في اللغة- تجنباً للإطالة وجنوحاً للاختصار، وأمام هذا النوع تصبح عملية القراءة إعادة لبناء النص تبعا لتصور القارئ، الذي يعمل على ملء هذه الفراغات، وبهذا يأخذ النص أبعادا جديدة لم تكن مقروءة من قبل (الفقي، 2000، صفحة 216، ج2)، فيصبح القارئ مؤلفا للنص، ويصبح إنتاج النص إبداعا مستمرا وإنتاجا جماعيا، ومن أمثلته في قصيدتنا قول الشاعر:

لا تصالح،

ولو توجوك بتاج الإمارة.

إن عرشك: سيف

وسيفك: زيف (دنقل، 1985، صفحة 400)

وهنا نجد حذفاً لأكثر من جملة، والقرينة مقالبة قبلية، يدركها القارئ من سياق الكلام، فالتقدير هو:

لا تصالح،

ولو توجوك بتاج الإمارة.

كيف تخطو على جثة أبيك...؟

كيف تصير المليك..

على أوجه البهجة المستعارة (دنقل، 1985، صفحة 399)

فالشاعر وعلى لسان "كليب"، يذكره أن لا سبيل للمصالحة، وإن توجوه مليكا، لأن هذا الملك زيف وخداع، إلا أنه حذف هذا التساؤل عن الملك مقابل أخيه لأنه قد ذكره قبل ذلك ويمكن للمتلقي أن يدركه من سياق الكلام، فثمن هذه الإمارة هو أن ينسى ثأره، ويخطو على جثة أخيه ليصل إلى التاج.

مقطع كامل من التساؤل والاعتراض، يرسخ الإدانة الأخلاقية والشعور بالعار الذي لا يحتاج إلى تذكير، فقد ترك الحذف التأويل مفتوحا لدلالات: الخيانة، والخديعة، والرضوخ والاستسلام والتنازل.

ويمثل هذا الحذف طاقة شعرية لافتة للشاعر الذي يتيح للقارئ إعادة صياغة وتركيب الجمل المحذوفة، ليشارك في إطلاق حكم الإدانة، وفي موضع آخر لجأ الشاعر إلى أيضا إلى حذف أكثر من جملة، حين يقول:

كل شيء تحطم في نزوة فاجرة.

والذي اغتالني: ليس ربا.. (دنقل، 1985، صفحة 406)

وهنا حذف مقطعا كاملا، قد تم ذكره سابقا، فالقرينة مقالية قبلية، وذلك في قوله:

كل شيء تحطم في لحظة عابرة:

الصبا - بهجة الأهل- صوت الحصان- التعرف بالضيف- همهمة القلب حين يرى- برعما ينوي في الحديقة- الصلاة لكي ينزل المطر الموسمي- مراوغة القلب حين يرى طائر الموت (دنقل، 1985، صفحة 405)

يثير هذا النوع من الحذف خيال القارئ، الذي يبحث عن المعنى الغائب ويحاول ملء الفراغ الدلالي الذي يتجاوز الجملة الواحدة ويشارك في كتابة النص، والحذف في هذا النموذج تجسيد فني لفقدان السلام والأمان، والصمت الطويل تكثيف لتلك الدلالات ويفتحها على الاحتمالات.

حيث وفي لحظة عابرة، فقد كل المظاهر والمناظر التي ألفها، فقد بهجة الأهل وهمهمة القلب، فقد صوت الحصان، ثم يعود الشاعر من جديد ليصف هذه اللحظة العابرة بالنزوة الفاجرة، التي تحطم فيها كل شيء، هذه اللحظة الظالمة التي وقفت أمام القدر محاولة تغييره، إلا أنه حذف ما فقدته أو ما تحطم في هذه اللحظة لأنه قد ذكره سابقا (دلالة على تحطمه وعدم الضرورة للتذكير به).

إن الحذف ظاهرة لغوية أسلوبية، ترقى بالنص وتوسع فضاءه الدلالي، وتظهر قدرة القارئ على فك شفرات هذا النص، وتأويل ثغراته وسدها بما يلائم النص ويخدم معناه، وفي قصيدة أمل دنقل، كان الحذف أكثر مظاهر هذا الانزياح التركيبي وضوحًا، بحيث تحول معه القول الشعري إلى صمت دال.

2.3. التكرار:

التكرار لغة من كرّ ويكر، كرا: "الكر: الرجوع، ومصدره كر عليه، يكر كرورا، وتكرارا: عطف.. وكر الشيء، وكرره: أعاده مرة بعد مرة، وكررت عليه الحديث... رددته عليه، والكر: الرجوع على الشيء ومنه التكرار". (منظور، د ت، صفحة 135، ج5)

ويعد التكرار من الظواهر اللغوية التي نجدها في الألفاظ والتراكيب والمعاني، لتحقيق البلاغة في التعبير والتأكيد في الكلام، والجمال للأداء اللغوي، ودلالة أيضا على العناية بالشيء الذي كرر فيه الكلام (ياقوت، 1995، صفحة 449)، كما يحمل التكرار معاني البعث وتجديد الخلق بعد الفناء، كأن يذكر المتكلم عدة جمل متتالية، وبعد فترة يكاد المستمع أن يصل إلى نسيان ما قيل أول الكلام، فنجد المتكلم يعود ليكرر بعض ما قاله، أولا ليذكر المستمع، ويبعث الجملة ويجدها بعد أن كادت تنسى (الفقي، 2000، صفحة 18)

وهكذا تتزاح الرؤية للتكرار عن الشكلية والتسطح لتدخل صلب البناء الشعري، رابطة إياه بما سبق من نتاج الشاعر (عاشور، 2004، صفحة 11)، أي أن علاقة التكرار تشمل الإحالة القبلية أو السابقة بالرجوع إلى ما سبق ذكره في النص بتكراره مرة أخرى.

ومع أن التكرار ظاهرة معروفة في الشعر العربي منذ الجاهلية إلا أنه أخذ منحى جديدا، وصار يمثل ظاهرة في القصيدة الحرة؛ إذ بوسعه أن يثري معنى القصيدة ويرفعها لمرتبة الأصالة، بذلك يتميز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر القديم بكونه يهدف بصورة عامة إلى استكشاف المشاعر الدفينة، ولاستكشاف الدلالات الداخلية فيما يشبه البحث الإيحائي، وإذا كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي (عيد، د ت، صفحة 138).

ولتكرار بواعث عدة نحاول إبرازها فيما يأتي: (عاشور، 2004، صفحة 131)

- الطبيعة الإنسانية: يعد التكرار ظاهرة كونية، يقع الإنسان تحت تأثيرها لأنه جزء من إيقاع هذا الكون الذي يقوم مظهره على نمط من التكرار.

- اللغة: تلعب اللغة دورا بارزا في إحداث التكرار وفي التوطئة له، ذلك أن طبيعتها التركيبية قائمة على نمطية منه، فالتكرار والتماثل للأمر لازم في لغة البشر.

- الأثر النفسي: يعد الباعث النفسي من أهم العوامل المسببة للتكرار، وهو الأكثر ظهورا بين غيره من العوامل لأن اللغة مرآة الفكر، وما يعتل في الوجدان، تعين على أن يظهر ما شغل به الإنسان مكررا في كلامه.

- القصد: قد يكون الشاعر نفسه سببا في إحداث التكرار، إذا قصد ذلك عمدا فيما يكرره، ويستدعي ذلك وعيا تاما بكل الحالات السابقة للمعنى المكرر، كما يتطلب قدرة لغوية فائقة وذاكرة شعرية فذة.

مهما اختلفت أسباب التكرار وبواعثه، يبقى أحد النقاط المركزية التي يقوم عليها البناء الشعري، فهو الوسيلة التي تربط بين عناصر النص وأجزائه.

أ- إعادة عنصر معجمي (تكرار لفظ): أبسط ألوان التكرار، وهو تكرار الكلمة الواحدة، وهو لون شائع في الشعر، وهذا نوع من التكرار بإعادة اللفظ، يعطي منتج النص قدرة على خلق صورة لغوية جيدة، لأن أحد العنصرين المكررين قد يسهل فهم الآخر (ديبوغراند، 1998، صفحة 306)، إلا أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الصلة بالمحور الدلالي العام للنص.

وقد أدرك 'أمل دنقل' في القصيدة التي بين أيدينا أهمية هذا اللون من التكرار ودوره في بناء النص الإبداعي في هيكله الشكلي وجانبه الدلالي، ومن أبرز النماذج التي تؤكد ذلك تكراره لبعض الكلمات في القصيدة أهمها: (السيف - كليب - الدم) كررها الشاعر من بداية القصيدة إلى نهايتها، فكانت بمثابة حلقات ربط بين أجزاء القصيدة؛ فقد كرر "دنقل" كلمة: السيف (15 مرة) لفظا، (3مرات) معنى حين يقول: (الحسام، أسلحة، سلاح قديم)، وكانت تأكيدا للمعنى وتجديدا له عبر النص كله، حيث يحمل السيف دلالة مزدوجة فهو سبيل الحرية وأداة الثأر وضمان الكرامة، إنه رمز للشموخ العربي ورمز للعرش والقوة، ومن جهة أخرى سبب للموت وأداة للقتل، وهو شاهد على الجرم المرتكب في حق الضحية المخدوعة.

أما الكلمة الثانية التي لقيت نصيبا بارزا، وكانت كلمة بؤرة ساهمت في لحمة النص وانسجامة هي: (كليب) اسم الضحية، كاتب الوصية، ذكره الشاعر بلفظه (ثلاث مرات)، وبأجزائه (خمسة عشر مرة) حين يقول: ساقى (مرتين)، يدي (مرتين)، ردائي، أحضائي، رأس، القلب (ثلاث مرات)، لحيته، العمامة، عينه (مرتين)، ضلعين،

أما بصفاته فقد ورد (30مرة)، في قوله: بصورة الملك (أربع مرات)، في هيئة الأخ (خمس مرات)، والأب (ثلاثة عشر مرة)، والفارس (مرتين)، النبيل، الماهر، الشهيد، القتيل، الأمير، الحكم.

أما بأفعاله فقد تكرر (اثنتين وعشرين مرة) من بينها: كنت (خمس مرات)، أغفر، عدت، أثبت، تحاملت، رأيت، غازيا، أتسلسل، أحوم، أمد، أطأ، ثقبنتي، احتملت، يتشكى...؛ إذن قد احتلت هذه الكلمة موقعا مهما في القصيدة، كيف لا وهي تحمل عبء من توحى إليهم وهم الشعوب العربية في علاقتها بالأرض، لأن الشاعر يرى في كليب رمزا للأرض العربية السليبية مما دفعه إلى تكرار اسمه، فهو يريد أن يستثير القارئ ويحرك ما بنفسه من مشاعر، ويذكره بقيمة الأرض، فهي الوطن، وهي المأمن، وهي الذكريات فكيف ننساها أو نتناساها، وكيف نتركها مغتصبة تحت رحمة العدو، فكلية كليب تحمل دلالة مركزية قوية في القصيدة وهذا ما جعله يتخذها محورا دالا.

أما الكلمة الثالثة فهي: الدم التي تكررت (سبعة عشر مرة)؛ إذ اختزل الشاعر كل معاني اليأس والشقاء والظلم وجمعها في كلمة "الدم" فالدّم صار وساما وشارة على صدر القاتل، والدم هنا رمز للشعب الضحية ورمز للأرض السليبية والكرامة المتسربة بين ثنايا السنين، وفي تكرارها تأكيد على دلالة: لا نهاية للدم إلا بعودة الحقوق لأصحابها.

لقد أضفت هذه الكلمات بما تحمله من دلالات قيمة جمالية للنص، شكلت فيه جانبا من الإيحاء فكانت بؤرا وعناصر هيكلية خدمت النص في بنيته التركيبية والإيقاعية، وأعانت على توليد المعنى وتكثيفه، وزادت عمق مضمونه تذكيرا وتأكيدا، كما أبرزت وعي الإبداعي لدى الشاعر بدور التكرار في بيان موقفه.

ب- **تكرار العبارة:** نظر إليه البلاغيون القدماء على أنه عيب بلاغي، لا فائدة ترجى منه في إضافة شيء للمعنى، مغفلين الأثر النفسي العميق الساكن في نفس الشاعر، والذي يدفعه أحيانا لمثل هذا الأسلوب، أما في القصيدة الحديثة فقد اختلف الأمر إلى حد بعيد، فأصبح تكرار العبارة مظهرا أساسيا في هيكل القصيدة ومرآة تعكس ثقافة الشاعر وإضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور (عاشر، 2004، صفحة 100)، ومن نماذج التكرار في القصيدة نجد.

في تكرار عبارة: "لا تصالح" التي تكررت (20مرة)، وذلك تأكيدا للمعنى وتعميقا له، فالشاعر يرفض الصلح بجميع أشكاله، يرفض المساومة ويرفض التطبيع، فقد سعى "دنقل" بكل الحجج المنطقية القوية للوقوف ضد هذه

المعاهدة الظالمة، كما أراد إقناع القارئ بضرورة التمسك بالقضية، وسعى لبث روح القتال والجهاد في النفوس، من خلال قراءته الواعية للواقع السياسي، استطاع أن يكون مقتعاً، وتعتبر هذه العبارة مفتاح القصيدة ومركزها الضوئي، فهي البؤرة الأساسية التي يدور حولها مضمون القصيدة لذلك كانت لازمة في القصيدة، تكررت عبر مقاطعها، ويمكن تمثيل ذلك كما يأتي:

رفض المغريات المادية	- ولو منحوك الذهب - ولو توجوك بتاج الإمارة	لا تصالح - العبارة المحور-
رفض المساومة بالمقابل	- ولو قيل دم .. بدم - ولو قيل رأس .. برأس	
رفض كل المبررات والحجج	- ولو حذرتك النجوم - ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ	

ويعد تكرار مثل هذه العبارة عنصراً أساسياً في بناء القصيدة، حيث يعدد الشاعر رفضه لكل المساومات وكل المبررات مهما كانت فرفض المغريات المادية من 'ذهب وحكم'، ورفض المساومة بالمقابل 'الرأس، الدم'، ورفض كيد الكائدين وحججهم الواهية، فلا سبيل للصلح إلا بعودة القتل حياً، أي عودة الأرض لأصحابها، وقد أسهم تكرار هذه العبارة في رسم أفكار القصيدة وتوجيه القارئ وتنبيهه على الفكرة التي سيطرت على الشاعر في القصيدة، مما أسهم في زيادة التكتيف الدلالي؛ فقد أسهم تكرار هذه العبارة في ترسيخ الموقف الرفض وتأكيده في وعي المتلقي فقد جعلت العبارة أشبه بقسم شعري متكرر يقطع كل احتمالات التراجع، فيعود القارئ كلما تكررت (لا تصالح) إلى بؤرة النص ومركز دلالته، كما شكلت العبارة المكررة لازمة موسيقية أدت إلى اتساق النص وتناسق مقاطعه، ومنحته طاقة وجدانية عالية.

وبذلك يمكن القول إن التكرار أصبح مظهراً أساسياً في لغة الشعر المعاصر، كونه يكسب النص ثراءً دلالياً وأبعاداً جمالية ورتابة في الإيقاع؛ ما يمنع اتسام التكرار بالآلية أو الاعتباطية.

أما العبارة الثانية التي تخللت مراثي اليمامة كررها الشاعر (ست مرات)، مما أضفى بعدا دراميا للقصيدة، ففي قول اليمامة: **خصومة قلبي مع الله...**، فهي تسائل الله وتسأله، كيف يرضى بالظلم وهو العادل، كيف يرضى بالموت غدرا، وسؤالها هنا ليس بغرض الاستفسار، إنما بغرض التقرب إلى الله لاستعطافه؛ حين ترجوه لإعادة الحق لأصحابه، ومحاسبة القاتل، فقد أضفت هذه العبارة بعدا دراميا مفهما بالتساؤل والعتاب المقدس، حين حملت دلالة الالتجاء إلى الله فهو خير نصير، ليصبح تكرارها اعترافا بلوعة الفقد ورغبة صادقة في استرجاع الحق

أما العبارة الثالثة، فهي قول الشاعر على لسان "كليب": **سيقولون**، حيث تكررت (ثلاث مرات)، وكان فعل القول هنا مرتبطا بأكاذيب الآخر، بحجج العدو ومبرراته، هذه المبررات التي يسعى بها لإقناع أخيه سالم بضرورة الصلح، وعدم جدوى الحرب لأنهم أبناء عم، وهنا أكد كليب بأنها مبررات وحجج واهية فضحت أسلوب الخصم في محاولة إقناع الأخ بقبول الصلح، فهم لم يراعوا حق العمومة فيمن هلك، ولذلك أكد لأخيه على رفض الصلح والاستمرار في الحرب إلى أن يستجيب العدم، وقد أضفى بعدا جدليا للنص: طرفه الأول (كليب) الراض للصلح، والثاني (العدو) بحججه الكاذبة.

إن هذا التكرار يسلط الضوء على نقطة ويحاول إبرازها وتكثيفها، ففي كل مرة تكرر فيها جملة (سيقولون)، تبدأ فقرة جديدة تعرض مبررا وحجة جديدة من تزييف الحقائق.

ج- تكرار المقطع كاملا (أكثر من جملة): يعد المقطع أكبر أجزاء القصيدة الحديثة، لهذا فهو أكبر الأجزاء المتكررة حجما، وما يعيننا هنا هو تكرار المقطع نفسه بوصفه البنية المكتملة التي يفترض أن تستعمل على معنى فرعي مكتمل أيضا، وأهم ما يميز هذا اللون من التكرار هو ثقافة الشعور المتراكم زمنيا لشدة إلحاحها على الشاعر، ليصيغ معناها على نحو تبدو فيه الصورة جديدة. (عاشور، 2004، صفحة 125)

إلا أنه لم يكن واردا في القصيدة إذ لم يكرر "دنقل" مقطعا كاملا تكرارا لفظيا بل لجأ إلى تكرار المقطع تكرارا معنويا، بتكراره لصورة قتل كليب؛ وخير نموذج لذلك قول الشاعر:

كان يمشي معي..

ثم صافحني..

ثم سار قليلا..

ولكنه في الغصون اختبأ !

فجأة:

ثقبتي قشعريرة بين ضلعين

واهتز قلبي كفقاعة.. وانفثا (دنقل، 1985، صفحة 404)

ثم يكرر الصورة من جديد في قوله:

والذي اغتالني: ليس ربا..

ليقتلني: بمشيئته

ليس أنبل مني.. ليقتلني بسكينته

ليس أمهر مني.. ليقتلني باستدارته الماكرة (دنقل، 1985، صفحة 406)

وهنا أكد الشاعر على لسان كليب أنه قتل غدرا، كان ابن عمه يمشي معه، ثم صافحه، ثم سار قليلا خلف ظهره، وطعنه، وهو المضمون ذاته الذي أكد في الصورة الثانية، فعدوه لم يواجهه ولم ينازله، وقد كان في تكراره لهذه الصورة تأكيدا للقارئ على أن الضحية قتل غدرا وأنه يرفض الموت غدرا.

وهو تكرر يدل على عمق الوجد وملازمته لصاحبه دون نقص أو خفوت، والتكرار المعنوي له دور في التكتيف الدلالي ففي كل مرة تتكرر فيها الصورة، يضيف الشاعر بعدا دلاليا جديدا، فيصبح رمزا يسهم في تكتيف الشعور بالفجعية، وشنن القارئ بانفعال الضحية، كما يفضح الجريمة من جوانب متعددة.

كما يجد الشاعر صورة أخرى وهي حال اليمامة التي حرمت من أبيها، وهي لا تزال زهرة في سنوات الصبا، وذلك في قوله على لسانها:

والصدر! حتى متى يتحمل أن يحبس القلب

قلبي الذي يشبه الطائر الدموي الشريد؟ (دنقل، 1985، صفحة 410)

ثم تبعث المشهد من جديد، وتكرر الصورة ذاتها في قولها:

قلبي الصغير كفسقة الحزن.. لكنه في الموازين

أثقل من كفة الموت (دنقل، 1985، صفحة 418)

حيث تؤكد على أن صدرها لا يستطيع تحمل هذا القلب الجريح، هذا القلب الذي رغم صغره إلا إنه في الموازين أثقل من كفة الموت، بسبب حزنها على أبيها الذي اختطفته يد الغدر منها.

والتكرار هنا يمثل لحظة انكشاف عواطف لم يعد الشاعر قادراً على كبتها، أما من الناحية الفنية فله دور في التوليد الدلالي، فكلما تكررت الصورة أضافت للنص دلالات جديدة؛ فمرة يفضح الغدر، ومرة يشكو الله، وأخرى يلعن العجز، إضافة إلى البعد الإيقاعي والنفسي، أين يتحول التكرار إلى مرآة للشعور المتراكم الذي يدفع القارئ للتأمل، وإعادة تشكيل التجربة الشعرية.

3.3. التقديم والتأخير:

يقول 'عبد القاهر الجرجاني': "باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فنجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم شيئاً وحول اللفظ من مكان إلى مكان" (الجرجاني، 2009، صفحة 85)، واللغة العربية أكثر لغات العالم قدرة على قبول تراكيب جديدة، فهي ذات طبيعة مرنة في تأليف جملها وتركيب مفرداتها، قابلة للتجديد في ترتيب مواضعها مع الحفاظ على وظائفها، ووراء كل تقديم غرض يتعلق بمعنى الجملة فبه يقرب المعنى العميق والدلالة البعيدة، وذلك بوضع إحدى مفردات الجملة في صدارة انتباه المتلقي.

وقد كان للتقديم والتأخير نصيب في القصيدة التي بين أيدينا، وسنحاول استقصاء بعض النماذج التي تحمل دلالات تخدم النص، أهمها قول الشاعر:

أن سيفان سيفك..

صوتان صوتك (دنقل، 1985، صفحة 395)

والأصل في الجملة هنا أن يسبق المبتدأ خبره، إلا أن الشاعر قدم الخبر (خبر إن) وأخر المبتدأ (اسم إن)، لأنه أراد التركيز على كلمتي: 'صوتان' و'سيفان'، وذلك لغاية مقصودة قد يكون سبب ذلك التقديم هنا أن وسيفك وسيف أخيك، وإنما هما سيف واحد لأنهما لحظة الجد يصبحان كذلك، الشيء نفسه بالنسبة لصوتين، فصوته وصوت أخيه كأنهما صوت واحد، لأن كلمتهما واحدة فكيف له أن ينسى تأره أو يتناساه، وفيه تنبيه إلى ازدواجية القوة

(سيفك وسيف أخيك) وتعدد القول (صوته وصوت أخيه)، وإن كانت الدلالة الظاهرة هي تأكيد وحدة الدم والمصير، فهي كذلك تمثل تمهيدا لتناقض مأساوي؛ فهذه الوحدة المبدئية انتهت بالخيانة، ويقول في موضع آخر:

لا تصالح..

ولو حرمتك الرقاد

صرخات الندامة

وتذكر..

(إذا لأن قلبك للنسوة

اللابسات السواد ولأطفالهن

الذين تخاصمهم الابتسامة)

أن بنت أخيك "اليمامة"

زهرة تتسربل في سنوات

الصبا

بثياب الحداد (دنقل، 1985، صفحة 397)

نلاحظ في هذا المثال أنه قدم المفعول به 'الرقاد' على الفاعل (صرخات الندامة)، وتقديم المفعول به على الفاعل غرضه التأكيد والتخصيص، إذ أراد كليب أن يحذر أخاه من الصلح، وإن حرمه ذلك نومه وراحته، فكان التقديم هنا اهتماما بشأن المقدم، إذ خصص كليب (الرقاد) دون غيره من ضرورات الحياة ولوازمها، وهو رمز للراحة النفسية التي لو خسرها عليه ألا يركن لطلبهم، وأكد عليه ألا يصالح وإن لأن قلبه للنسوة اللابسات السواد، ولأطفالهن الذين تخاصمهم الابتسامة وعليه أن يتذكر بنت أخيه اليمامة التي حرمتها يد الغدر من أبيها.

إن التقديم والتأخير يمثل من الناحية البنائية خلخلة في الترتيب، تضيف دفقة للدلالات التي تصبح أكثر فاعلية نتيجة الاستخدام غير المتوقع للمفردات، تسمح بتوجيه الانتباه إلى المقصود.

كما نجد نموذجا آخر للتقديم والتأخير في قول الشاعر:

إن الجروح يظهرها الكي

والسيف يصقله الكير

والخبز ينضجه الوهج (دنقل، 1985، صفحة 411)

وهنا قدم المفعول به في الجمل الثلاث وهو (الجروح، السيف، الخبز)، على كل من الفعل والفاعل معا على التوالي: (يطهرها الكي، يصقله الكير، ينضجه الوهج)، وسبب التقديم هنا هو تأكيد دلالة مركزية وهي ضرورة احتمال الحرب وإن أثقلت القلب، فالجروح لا يطهرها إلا الكي، والسيف لا يصقله إلا الكير، والخبز لا ينضجه إلا الوهج، كذلك الأرض لا تردها إلا الحرب رغم مرارتها، ففي كل ذلك إعلاء من شأن التضحية وتقديس للألم.

أما في قول الشاعر:

خصومة قلبي مع الله

هذا الكمال الذي خلق الله هيئته،

فكسا العظم باللحم،

ها هو جسمنا -يعود له- دون رأس (دنقل، 1985، صفحة 420)

فقد جاءت الحال في البيت الأخير متقدمة على عاملها، حيث يظهر هذا التقديم عناية الشاعر بهذه الحال، فقد كلمة الجسم بما تحمله من دلالة عدم الحياة لأنه أراد أن يلفت النظر إلى حالة كليب، الذي عاد إلى الله جسما مشوها، فاقدا لكل معاني الحياة، لذلك قدم الشاعر هذه الكلمة على بقية التركيب، كما أن صورة الجسد دون رأس ترمز إلى صورة الشعب دون كرامة، والقبيلة دون سيد.

نخلص مما سبق إلى أن التقديم والتأخير واد من أودية البلاغة؛ إذ يعد من أهم الأساليب التي طالما تنباهى العرب بتمكنهم منها، وبقدرتهم على تشكيل التراكيب بأنماط مختلفة، تثبت تمكنهم من ناصية اللغة.

إن التقديم والتأخير إذن ظاهرة تطبع الأداء اللغوي في الشعر خاصة، لأنه يسمح للشاعر بإعادة تشكيل اللغة وفق ترتيب مغاير للمألوف، وهذا ما اعتمده 'دنقل' في قصيدته فنجح بذلك في إيصال رسالته إلى لمتلقي والتأثير فيه، والذي بدوره مكنته هذه الظاهرة من ولوج عالم النص عن طريق باب مفتوح على تعدد القراءة والدلالة في شقيها التركيبي والجمالي فمن خلال إعادة ترتيب العبارات والتراكيب يعيد معها بناء المعنى وإنتاج الدلالات؛ حيث يصل بذلك إلى غاية تحقيق سمات شعرية جديدة تعجز عنها اللغة في حال تمسكها بأبعادها المعيارية.

4. خاتمة:

إن الصورة الفنية تقوم أساساً على عملية الانزياح؛ هذه العملية التي ترقى باللغة من مستواها الطبيعي إلى مستواها الفني، مما تتيح للنص من فعالية تسمح بانفتاحه على دلالات متعددة، وعلى اعتبار الانزياح من الملامح الأسلوبية المهمة التي تبرز شعرية النص، فقد وظفه الشاعر 'أمل دنقل' في قصيدته.

ف نجد القصيدة حافلة بالمستوى التركيبي للانزياح؛ هذا الملمح الأسلوبي الذي يمثل نقطة تلاق تقبع بين الأسلوبية والشعرية لأن الانزياح التركيبي من حذف، وتكرار، وتقديم وتأخير هو القادر على خرق قوانين اللغة ومعاييرها بعناية فائقة، لتكون القصيدة بنية شمولية تتجادلها ظواهر لغوية عديدة، اتخذ منها الشاعر تقنيات أسلوبية أحسن توظيفها فجعلها تأتلف مع نسيج العمل الإبداعي، بل وتزيده شعرية، فكانت أسلوباً متميزاً ينبع من رؤية الشاعر للموضوع ومن تجربته الشعرية وتعبيره عن موقف وجودي وتاريخي فالقصيدة تأسست على رفض جذري لمصالحة العدو، والانزياح فيها ليس زينة شكلية بل ضرورة لتصوير اختلال المعايير (الحق، العدالة، الوفاء)، من خلال اختلال اللغة وانزياحها الذي يعبر كذلك عن اضطراب الضمير الجمعي من خلال صورة (كليب، اليمامة، سالم)، هكذا تصل المواقف والرؤى إلى القارئ، الذي يشارك بواسطة استجلائه ملامح الجمالية والشعرية عن طريق هذه التقنيات في العملية الإبداعية، بل يكتب النص من جديد.

المراجع:

1. الجرجاني، عبد القاهر، (2009)، دلائل الإعجاز، القاهرة، مصر، مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع.
5. السد، نور الدين، (د ت)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، بوزريعة، الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر.
6. الفقي، صبحي إبراهيم، (2000)، علم اللغة النصي "بين النظرية والتطبيق على السور المكية"، القاهرة، مصر، دار قباء للنشر.
7. المسدي، عبد السلام، (1977)، الأسلوبية والأسلوب "تحو بديل ألسني في نقد الأدب"، تونس، تونس، الدار العربية للكتاب.
8. بنيس، محمد، (2001)، الشعر العربي الحديث "بنياته وإبدالاتها"، الدار البيضاء، المغرب، دار تويقال للنشر.
9. جني، ابن (د ت)، الخصائص، تحقيق: علي النجار، بيروت، لبنان، المكتبة العلمية.
10. دنقل، أمل، (1985)، ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس، بيروت، لبنان، دار العودة.

11. ديبوغراند، روبرت، (1998)، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، عالم الكتب.
12. رابعة، محمد موسى، (2003)، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، الأردن، عمان، الأردن، دار الكندي.
13. زموط، عبد الستار حسين، (1992)، سمات التراكيب "دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني"، القاهرة، مصر، مطبعة الحسين الإسلامية.
14. عاشور، فهد ناصر، (2004)، التكرار في شعر محمود درويش، عمان، الأردن، دار فارس للنشر والتوزيع.
15. عياد، شكري محمد (1988)، اللغة والإبداع "مبادئ علم الأسلوب العربي"، القاهرة، مصر، أنترناشيونال برس.
16. عيد، رجاء (د ت)، لغة الشعر "قراءة في الشعر العربي المعاصر"، القاهرة، مصر، منشأة المعارف.
17. مرتاض، عبد الجليل، (2005)، الظاهر والمخفي "طروحات جدلية في الإبداع والتلقي"، بن عكنون، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية.
18. مزغنة، حفيظة، (2004/2005)، الصورة الفنية في شعر عز الدين ميهوبي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، بسكرة، جامعة محمد خيضر.
19. منظور، ابن (د ت)، لسان العرب، بيروت، لبنان، دار صادر.
20. ياقوت، محمود سليمان، (1995)، علم الجمال اللغوي، القاهرة، مصر، دار المعرفة الجامعية.