الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

جماليات الانزياح في شعر صلاح عبد الصبور ديوان "الناس في بلادي" أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه نظام (ل.م.د)
في تخصص البلاغة والأسلوبية

إعداد الطالب:
- قدور بن مريسي

إشراف:
أ.د.قدوسي نور الدين

لجنة المناقشة:

اسم الأستاذ ولقبه	الرتبة	الجامعة	الصفة
لطفي عبد الكريم	أ محاضرأ	جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان	رئيسا
نور الدين قدوسي	أ محاضر أ	جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان	مشرفا ومقررا
وهيبة بن حدو	أ ت عالي	جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان	عضوا مناقشا
مصطفى منصوري	أ ت عالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
خديجة عبد الرحيم	أ محاضر	المركزالجامعي مغنية	عضوا مناقشا

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

إهداء

إلى اللذيْن اكتحلت عيناهما بالتراب, قبل أن يَرَيا غراسهما قد اكتمل .

والديّ طيّب الله ثراهُما .

إلى كل معلم علّمنا.... وإلى كل متعلم تعلّمنا منه.

إلى زوجتي رفيقة دربي، التي بعثت في نفسي الأمل ...

وأضاءت عتماتي .

إلى أولادي الأعزاء .

إلى كل من أسهم في لبنات هذا البحث .

قدور بن مريسي

الفهرس

مقدمة..... أ

المدخل

الانزياح وإشكالية تعدد المصطلح 01
- الانزياح لغة واصطلاحا 01
- الانزياح وإشكالية ضبط المصطلح 02
- مستويات الانزياح 03
- الانزياح عند العرب والنقاد الغربيين 06
- الانزياح عند العرب القدامي 06
- الانزياح عند المنظرين العرب المحدثين 08
- الانزياح عند النقاد الغربيين 10

الفصل الأول: الانزياح التركيبي

المبحث الأول: التركيب الجملي 14
المطلب الأول: الانزياح النحوي 14
المطلب الثاني: التقديم والتأخير 20
المطلب الثالث: الحذف 24
المطلب الرابع: الاعتراض 36
المبحث الثاني: التركيب النصي 39
المطلب الاول: الألفاظ العامية..... 39

المطلب الثاني: النثرية والتقريرية..... 46
المطلب الثالث: التكرار 49

الفصل الثاني: الانزياح الدلالي

المبحث الأول: المجازات 59
المطلب الأول: الاستعارة 59
المطلب الثاني: الكناية 65
المطلب الثالث: التشبيه 69
المبحث الثاني: وسائل الانزياح الدلالي..... 79
المطلب الأول: رمزية اللون 79
المطلب الثاني: الرمـز والشخصيات الخيالية 102
المطلب الثالث: تراسل الحواس..... 112

الفصل الثالث: الانزياح الصوتي (القافوي والعروضي)

المبحث الأول: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر..... 118
المطلب الأول الايقاع من القاعدة إلى الانزياح.....118
المطلب الثاني: أنواع الوقفات والتدوير في الشعر العربي المعاصر ...121
المبحث الثاني: القافية في الشعر العربي المعاصر 126
المطلب الأول: نظام القافية وتحولاته.....126
المطلب الثاني تمظهرات قصائد صلاح عبد الصبور 128
المبحث الثالث: الانزياح العروضي والصوتي في القصائد المختارة . 132
المطلب الأول: الانزياح العروضي والصوتي في:..... 132
1- قصيدة "الناس في بلادي" من الرجز.....132
2- قصيدة "الشهيد" من الرجز 141

المطلب الثاني: الانزياح العروضي والصوتي في قصائد:
1- قصيدة "المُلك لك" من المتقارب.....147
2- قصيدة "هَجَم التتار" من الكامل.....154
4– قصيدة "لحـــــن" من الرمل.....163
خاتمة.....171
قائمة المصادر والمراجع.....176
الملاحق:
حادثة دنشواي.....194
ملف خاص عن الشاعر صلاح عبد الصبور.....195
قالوا عن صلاح عبد الصبور 198
ترجمة مصطلحات نقدية غربية.....200

مقدمة

قام النقد العربي قديما على التفاضل الفني البلاغي والأسلوبي بين الابداعات الأدبية، والفرز ما بين التكلف والصنعة والأسلوب المتميز الذي يتجاوز صاحبه السنن المعروفة والمعتادة في التعبير، وبخاصة النص الشعري آنذاك.

يعتمد الدرس الأسلوبي حديثا في تحليله للخطاب على نظرية الانزياح نظريا أو تطبيقياً ، بل لا يكاد يخلو مؤلف من الإشارة اليها مع تفاوت في تقدير دورها في هذا المنهج، ويشكل الانزياح مع الاختيار مكونات الأسلوب، فتتمدد الدلالة التعيينية إلى الدلالة الإيحائية . ومن هنا يتعاظم دور العملية التأويلية ليكون الانزياح تركيبيا ودلاليا وصوتيا.

في الانزياح الأسلوبي لا يهمنا ماذا قال الكاتب ولكن يهمنا كيف قال للوصول إلى معانقة بنائه التركيبي و جوهره الدلالي, وايقاعه الصوتي وإبراز كيفية تأثيره في المتلقي المتذوق ودفعه للتفاعل معه.

لكن **هل تستوعب فكرة الانزياح الظاهرة الأدبية برمتها؟ بمعنى هل الانزياح المرصود شامل لكل جوانب الإبداع الأدبي ؟**

يسعي البحث للإجابة عن هذا السؤال من خلال دراسة ديوان الناس في بلادي للشاعر صلاح عبد الصبور ، كما يحاول الإجابة عن السؤال الكبير :**هل كل خرق للغة يعد انزياحا ؟ وهل كل انزياح يعد أسلوبا؟**

وقد أخذ هذا البحث بعين الاعتبار ما سبق دراسته في مجال البحث الأسلوبي تنظيرا وتطبيقا. ومن ذلك نذكر جملة من الكتب، منها:**الإيقاع ودلالاته في شعر صلاح عبد الصبور** لأحمد عادل عمار,و**ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر صلاح عبد الصبور**, مخطوط مقدم لنيل شهادة الماجيستير لجمال حضري, و**البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر قراءة في شعر صلاح عبد الصبور** لصبيرة ملوك , و**الانزياح في الشعر العربي المعاصر** لندية حفيز, وقد جاءت هذه الدراسة لتحاول تشخيص بعض الإشكالات الملقاة على عاتقها، التي تبحث في ماهية الانزياح أو إلى أي مدى تحققت الانزياحات

الأسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور ,**وماهي أهم الظواهر الانزياحية التي تتوظف كأوراق جمالية في شعره ؟ وما هي الأبعاد الانزياحية الأسلوبية في شعره؟ وكيف انعكست تلك الظواهر على شعره من الناحية الجمالية والتأثيرية؟**

اخترت الانزياح في شعر **صلاح عبد الصبور** لأنه لم يكتب الشعر الحر عن عجز أو قصور عن امتلاك الشعر التقليدي، بل إنه يكتبه عن موقف خاص، وفهما لطبيعة الشعر، وفي ديوان "**الناس في بلادي**" بعض القصائد التي اتخذت القصيدة العمودية مع بعض التجديد الذي يتعلق بالقافية ,وقد كان لديه قلق فني خاص حوله من الشعر التقليدي إلى الشعر الحر، ويعد رائدا من رواد الحركة الشعرية الجديدة، وقد وضع- إلى جانب شعراء آخرين- في الوطن العربي- حدا للمساءلة التي كانت مطروحة، وقد قام بتأصيل القصيدة الجديدة. وبالتالي كان خير من مثّل هذا الاتجاه التجديدي في مصر آنذاك، كما خطا بالمسرح الشعري أول خطوة حقيقية على درب النضج والتكامل بعد تلك الخطوة الأولى التي بدأها **أحمد شوقي**.

وحين اخترت **جماليات الانزياح في شعر صلاح عبد الصبور (ديوان الناس في بلادي)أنموذجا،** موضوعا للبحث,كنت على حسبان لما يعترضني من مشكلات ,قد تصل إلى حد المعضلات خصوصا في الجانب التطبيقي "الصوتي والإيقاعي" ,وقد اتبعت المنهج الوصفي التحليلي التفكيكي, لأنه الأقدر على وصف الظاهرة وصفا دقيقا ورصدها وتفسير جميع الظواهر المحيطة بها، ثم قمت بتفكيك مكونات (عناصر الانزياح) وهي مصطلحات بلاغية حديثه وتراثية، ثم عملية إحصاء ونقد لها والخروج بمفاهيم واضحة.

يتكون "**ديوان الناس في بلادي**" من أربع وعشرين قصيدة بينها العمودية, وغالبية الديوان قصائد حرة,

ومن أجل الاجابة عما وضعت من إشكالات وطرح أسئلة ارتأيت تقسيم بحثي إلى ثلاثة فصول, مهدت لها **بمدخل** بسطت فيه اشكالية تعدد مصطلح الانزياح عند المنظرين العرب والغربيين, ومحاولة ضبطه,ثم مستوياته التركيبية والدلالية والصوتية.

خصصت **الفصل الأول** للبحث في المستوى التركيبي لديوان "الناس في بلادي", فتحدثت عن الانزياح النحو,ي من تقديم ,وتأخير ,وحذف ,واعتراض على مستوى الجملة ,وكذا على مستوى التركيب النصي من مفردات عامية وبعض قصائد **شاعرنا** من حيث النثرية والتقريرية وتراسل الحواس .

أما **الفصل الثاني** فكان قوامه مبحثين يرتكز أولهما على حضور اللون في القصيدة العربية ,وفي ديوان الناس في بلادي والتكرار ,وأما المبحث الثاني فقد تضمن الرمز والتراث الشعبي ,وهما معطيان جماليان قابلان للتأويلات والانزياحات، والمبحث الثاني شمل الكائنات الخرافية التي سادت الخيال العربي القديم مثل السعلاة والغول والجن، استعملها ليعبّر بها عن تصورات غريبة وعجيبة، تثير العجائبي, والخارق وتعبر عن الوحشية والغدر.

جاء **الفصل الثالث** مخصصا للبحث في المستوى الصوتي والإيقاعي, لعينة من قصائد الديوان المذكور، فقد رصدت هذه الانزياحات وقد تجسدت على مستوى التفعيلة والوزن ,كما تجسدت على مستوى القافية أو الإيقاع بشكل خاص ، اخترت خمس قصائد من ديوان "الناس في بلادي", وبحثت عن جماليات الإيقاع الشعري لدى صلاح عبد الصبور.

أنهيت البحث بملاحق جمعت فيها بعض ما كُتب عن الشاعر , ورأي النقاد فيه والشعراء الذين عايشوه عن قرب، كما سلطت الضوء على حادثة "**دنشواي**" التي تضمنتها قصيدة "**شنق زهران**".
كما ذيلت البحث بترجمة لبعض مصطلحات الانزياح عند المنظرين الغربيين المحدثين, لأنها مفاتيح النقد الأدبي المعاصر.

وفي الأخير أعبر عن شكري إلى كل من أسهم في إنجاز هذا البحث من بعيد أو قريب أو مدّ لي يد العون في مراحل تشكله, ولي كامل الشرف أن يحظى هذا البحث بتوجيهات أستاذي المشرف الدكتور الفاضل "**نور الدين قدوسي**" الذي كان لإشرافه وآرائه السديدة ,وقراءته الفاحصة,وصبره عليّ كان له أثر بالغ في تقويمه وتحسينه، فله خالص الشكر ووافر التقدير.

تلمسان في 2023/09/14

مدخل

مدخل

الانزياح في الإطار النظري

الانزياح وإشكالية تعدد المصطلح

- الانزياح لغة واصطلاحا
- الانزياح وإشكالية ضبط المصطلح
- مستويات الانزياح

الانزياح عند العرب والنقاد الغربيين

- الانزياح عند العرب القدامي
- الانزياح عند العرب المحدثين
- الانزياح عند النقاد الغربيين

الانزياح وإشكالية تعدد المصطلح

الانزياح لغة واصطلاحا

لغة: الانزياح لفظة مشتقة من الفعل نزح ، وقد ورد في معجم مقاييس اللغة أن (النون والزاي والحاء) كلمة تدل على البعد ، نَزَحت الدّارُ نُزُوحًا: بَعُدت ومنه بلد نَازِح ، ويقال نَزَحت البئرُ: استقيتْ ماؤها كله ، وبئر نزوح أي قليلة الماء ومنه آبار نزحٌ[1].

وقد وردت في معجم لسان العرب في ماده (نَزَحَ) أنها: قولنا نزح الشيء ينزَحُ نزحًا ونُزُوحًا: بَعُدَ، ونَزَحت الدَّار فهي تَنْزح نُزُوحًا، إذا بَعُدت (...) يقال نزحنا البئر استقينا ماءها كله فهي النزوح ،إذن حسب ما ورد في المعاجم العربية هو البعد والابتعاد والقلة.[2]

اصطلاحا:

الانزياح: العدول، الانحراف هي مسميات تكاد تكون لمصطلح واحد يعني الخروج عن المألوف، وقد تباينت تعاريف هذا المصطلح لدى النقاد وتقاطعت أيضا ,فهو من مشمولات علم البلاغة ، ووجه من وجوه البلاغة والبلاغة الجديدة.

اهتمت الدراسات النقدية والأدبية الحديثة بظاهرة "الانزياح" باعتباره قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية، وبوصفه – أيضا- حدثا لغويا في تشكيل الكلام وصياغته، والانزياح هو خروج الكلام عن نسقه المثالي المألوف، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم، أو جاء عفو الخاطر؛ لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة.

وبداية لا بد من الإشارة إلى أن الانزياح أو ما يسميه بعض النقاد والباحثين بالعدول أو الانحراف يعد أهم ما قامت عليه الأسلوبية من أركان، حتى لقد عَده نفرُ من أهل الاختصاص كل شيء فيها، وعرفوها فيما عرفوها بأنها: "علم الانزياحات".[3]

---

[1] معجم مقاييس اللغة لابن فارس ، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون ، الجزء الخامس. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ص 418.

[2] ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، لبنان مج10، ط6، 1997، ص614.

[3] ينظر كوهن جون بنية اللغة الشعرية، ترجمه محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1,1986، ص16.

الانزياح وإشكالية ضبط المصطلح

يعد تحديد المصطلح وضبطه أمرا في مجال البحث العلمي، إذ إن مفاتيح العلوم ومصطلحاتها، ولعل الأمر اللافت للانتباه هو أن مصطلح الانزياح أحد المصطلحات غير المستقرة في مفهومها، وذلك لتعدد تسمياته، واختلاف الباحثين اللغويين من حيث ضبط مفهومه، يتساءل الدكتور" **أحمد محمد ويس** "عن مشكلة المصطلح التي غدت تصدم الناقد الأدبي المختص له بل القارئ العادي، ويعزو الدكتور "محمد ويس" ذلك إلى دواع تختلف من عصر إلى آخر، ونمو الفكر وتطوره، ثم اتساع رقعه المعارف، واكتشاف حقائق جديدة.... كل ذلك من دواعي انبثاق مصطلحات جديدة.[1]

ويؤكد هذه الحقيقة التي لا يختلف فيها أهل العلم، ولكن الخلاف يكمن عندهم في قبول هذا المصطلح أو رفضه، يقول الدكتور "**محمد ويس**:" ويضيف متسائلا: إلى متى يكون المصطلح جديرا بالقبول؟ ويرى الدكتور "**أحمد مبارك الخطيب**" أن: هيمنة الثقافة الغربية على آلية عمل المصطلحات الحديثة، إحدى المشكلات التي تنتصب في وجه المصطلح العربي لهذا المصطلح أو ذاك، حين يندفع الباحثون واللغويون والمترجمون والنقاد، سعيا وراء البديل العربي لهذا المصطلح, وهنا تظهر جوانب المشكلة بوضوح: فيسود الخلاف على منهجيه محددة، وتتحكم الفردية والاجتهاد الشخصي، ويغيب التنسيق العربي، وتتعدد مصادر المصطلح الجديد انطلاقا من النفوذ الثقافي الغربي لدى كل قطر ".[2]

وإذا عدنا إلى "سيبويه "في الكتاب لوجدناه قد استعمل مصطلح "العدول" وافرد له بابا سماه هذا باب ما جاء معدولا عن حده من المؤنث كما جاء المذكر معدولا عن حده.[3]

وأعطى أمثله كثيرة عن ذلك منها قول الشاعر:

لحقتْ حلاَقُ بهم على أكسَائهمْ

ضَرْبُ الرقَاب لا يهمُ المغنمُ

فحلاق: معدول على الحالقة، وإنما يريد بذلك المنية لأنها تحلق...[4]

---

[1] د. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية مجد، ط1 2005، بيروت، ص29.

[2] د. أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب، ص30.

[3] أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر، سيبويه، الكتاب، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبه الخانجي د/ ط، القاهرة، ص270.

[4] المصدر نفسه، ص270

مستويات الانزياح

هناك ثلاثة مستويات رئيسية من الانزياح، فأما النوع الأول فهو يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة اللغوية، مما سماه "كوهن "بالانزياح الاستبدالي"[1]. وأما النوع الآخر فهو ما يتعلق فيه الانزياح بتركيب الكلمات مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه، وهو ما يسمى بالانزياح التركيبي، أما خروج الشاعر عن القواعد الشعرية المتعلقة بالوزن والقافية والإيقاع عموما فيسمى الانزياح الصوتي أو الإيقاعي، إلى أن الكثير من الباحثين قد تحدث عن أنواع الانزياح حتى أوصلها إلى خمسة عشر انزياحا، ولكن المشهور منها هذه الأنواع الثلاثة.[2]

1- المستوى الاستبدالي:

وتمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، ونعني بها هنا الاستعارة المفردة حصرا، تلك التي تقدم على كلمة واحدة، "تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه"، وهي ما نجده في بيت "فاليري" الذي أورده "جون كوهن" ,هذا السطح الهادئ الذي تمشى فيه الحمائم "[3]، إذ أن" السطح "في سياق القصيدة يعني البحر، أما الحمائم فتعني السفن"، ولو أن البيت كتب بالبحر والسفن لما كانت فيه أية شاعرية، فالواقعة الشعرية إنما بدأت منذ أن دعي البحر سطحا، ودعيت البواخر حمائم ويمثل هذا عند كوهن خرقا لقانون اللغة، أي انزياحا لغويا يمكن ان ندعوه كما تدعوه البلاغة "صورة بلاغية" وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي[4]، ولكن لم يصرح "كوهن "هاهنا بالاستعارة تصريحا واضحا، فإنه في موضع آخر يعزو لها كل فضل للشعر، وتراه يقول: إن المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات، هو الاستعارة أما الاستعارة هذه فهي عنده غاية الصورة.[5]

2- المستوى التركيبي:

المبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن، ومن شأن هذا إذ إن يجعل ملتقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل

[1] جان كوهن بنية اللغة الشعرية صفحة 205

[2] ينظر يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 187

[3] ينظر أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص112

[4] المصدر نفسه ص 112

[5] المصدر نفسه ص 112

جديد، لقد وعى النقاد العرب الفرق بين لغة الفن واللغة النمطية... فإن ما نتوخاه هنا الدلالة على أنهم بحثوا في المسالة من جوانب أخرى، وأداروا النقاش حول أسبقية اللغة العادية على اللغة الفنية، إدراكا لطبيعة اللغة العربية وخصائصها، وتأكيدا لانزياحاتها عن الأصل، انطلاقا من وعيهم العميق لدوافع الإبداع في اللغة الشعرية.

لقد عالج نقادنا القدامى في هذا الصدد قضية اللفظ والتركيب، ورأوا أن القيمة الفنية للفظ لا تكون إلا من خلال التركيب، وسواء كانت اللغة توقيفا أم اصطلاحا فان دلالة اللفظ تكون قد تحددت واستقرت، وهذا يعني أن التركيب يأتي في مرحلة لاحقة لأنه الأحدث، مما يقوي الاعتقاد بحداثة التركيب ولحاقه باللفظ,فعبد القاهر الجرجاني: "يرى إذ لا قيمة للفظة في ذاتها ولا تفاضل في ذلك ما دامت الألفاظ واحدة في معناها عند الجميع، وإنما الفضل هو للمرحلة التي تليها، أي مرحلة التركيب، ومن هذا المنطلق رفض النقاد أن تكون ألفاظ القرآن هي مصدر إعجازه، فقد صرح "المراكشي" في شرح المصباح أن "جهة إعجازه ليست مفردات ألفاظه، وإلا لكانت قبل نزوله معجزة"[1]، وقال "الفخر الرازي" إن النبي –صلى الله عليه وسلم– تحدى العرب بفصاحة القرآن، ولو كانت عائدة إلى الألفاظ لكان قد تحداهم بالموجود عندهم في الماضي والحاضر "[2]، لأن اللغة في مفرداتها كانت سابقة، وان نظم القرآن ومستواه الفني جاء لاحقا، وهي ملاحظة تقوم كما نرى على إيمان كامل بتقديم المستوى العادي من اللغة واسبقيه على اللغة الفنية.

المستوى الإيقاعي:

الإيقاع ليس وزنا وقافية تسمى الموسيقى الخارجية ، بل تعداه إلى طبيعة التركيب اللغوي للقصيدة (التقابل، التكرار، التوازي، اللازمة ..) أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية. و قد تقارب مفهومه مع مفهوم الوزن الشعري، غير أن الإيقاع شمل الوزن ، فهو وحدة النعمة تتكرر على نحو ما. في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر... أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت"[3] ويلعب الإيقاع دورا في تفجير اللغة ... و يشترك مع الموسيقى التي

[1] ينظر: الإتقان في علوم القرآن للسيوطي، تحق : محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974. ج4، ص13.

[2] الفخر الرازي: نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز، مطبعة الآداب والمؤيد، القاهرة، 1317هـ، ص13.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة مصر، 1997،ص435.

تصدرها التفعيلة، تلك القوة الضابطة التي توشك أن تنتظم حركة النفس و تسمى الإيقاع... وهي قبْلية ويقدرها لها أن تتحكم في المعاناة الشعرية، أي أنها هي التي تفجر طاقات الشاعراللغوية، فيضفى على وزن قصيدته أو على مستوى تفعيلاتها قيمة جمالية طاغية، فالإيقاع ليس قالبا جاهزا، إنما أداة طبيعة في يد الشاعر يوظفها كيف شاء، حسب نفسيته و خوالجه، فهو خاصية أساسية في بناء النص الشعرى، يكتسي وظيفة جمالية في تآزره مع باقي الخصائص الشعرية في النص. فالإيقاع بهذا صورة من صور انزياح الخطاب الشعري.

أ– الوزن : يتألف الشعر عن العرب من كلمات تنتظم بشكل خاص ، وفقا لتعاقب الحركة والسكون ، مما يصنع للشعر وزنه المتميز وإيقاعه المستقل ويوظف الشاعر الحداثي تفعيلات البحر الواحد على نحو حر لا يتقيد فيه بعدد محدد منها في الشطر ولا بنظام، أو ينوع بين تفعيلات أبحر عدة ضمن القصيدة أو المقطع، بل حتى السطر الواحد ، وذلك بغية تجسيد الموقف الشعوري المتنوع وحركة التجربة المتحولة.

وقد يخرج الوزن عن حكم العروض، بما يحدث انزياحاً يمس تكوين القصيدة، ويعرف بها عن مألوف الاستعمال: فالانزياح في الوزن هو أدوات تطرأ على البحور الشعرية، فتقلل من صرامته، وهذا ماسنحاول تبيانه في تتبعنا لمظاهر الانزياح الصوتي في الوزن من خلال **ديوان الناس في بلادى** .

ب– القافية:

في الشعر الحداثي تأسست قافية متحولة قد تظهر متناوبة من مقطع إلى آخر، أو مشوشة تمامًا لاتلتزم بأي ترتيب، ويُلجأ غالبًا إلى القافية الداخلية لتدعيم انسجام الإيقاع الدلالي للنص، وقد تكون كلمة ما من كلمات اللغة يستدعيها السياق المعنوي والموسيقي، بحسب ما تقتضيه النغمة الموسيقية ، فتكون هي الكلمة التي ترتاح لها النفس للوقوف عليها، ويجوز للشاعر ألا يأتي بأي قافية، أو يأتي بأي عدد يريده دون التزام بتكرارها أكثر من مرة .

ونسعى في بحثنا إلى تجلية مظاهرالانزياح في القافية ، بتحرر الشاعر منها و التنويع في استخدامها في الشكلين العمودي والحر، وقد تجسدت في أشكال مختلفة منزاحة عن المألوف.

الانزياح عند العرب والنقاد الغربيين

الانزياح عند العرب القدامى

إن ملامح ظاهرة الانزياح في التراث العربي قد وجدت في فترة مبكرة، فترة ما قبل الفكر النقدي واللغوي، ذلك أن العرب في الجاهلية اهتموا بالشعر وتفننوا فيه، فأدركوا أن للشعر لغة خاصة تختلف عن لغة الخطاب اليومي العادي، وتسمو عليه، يقول أحمد ويس: ليس يعدم أن من يروم اكتفيت عن جذور لفكره الانزياح عند العرب أن يلتقط غير قليل من تلك البذور، يلتقطها في فترة لم تكن فيها بوادر الفكر النقدي قد بانت بعد، ولعل أهم ما يمكن أن يذكر في هذا الشأن أن العرب منذ جاهليتهم قد أدركوا بذوق فطري أن للشعر لغة خاصة. تختلف عن لغة الحديث، لغة يشبه أن تكون من عالم آخر، حتى خيل إليهم أن للشاعر رئيا من الجن يلقي الشعر إليه، ومن الإشارات المبكرة التي يمكن أن تتأول وتسلك ضمن هذا الإدراك المبكرة لفكره الانزياح قول **حسان بن ثابت**:

لا أسرقُ الشعراءَ مَا نَطقوا بل لا يوافقُ شعرهُم شعْري[1]

فهذا شعر خالف فيه قائله المألوف عند الشعراء ,بل حتى غير المألوف عندهم وانزاح عنه"[2].

والمتتبع للدراسات الأسلوبية يجد أن الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين: الأول: مستواها المثالي في الأداء العادي، والثاني في مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها".[3]

وإذا كانت مخالفة القاعدة في النشر مستقبحة لأنها لا ضرورة لها، فإن اللغة الشعرية لا تعرف هذا التحديد، وما يقوله الشعراء هو شأن إبداعي لا يجوز للنحاة تخطئته، وإنما عليهم أن يلتمسوا له وجوها من التأويل، هذا الرأي كان قد نادى به (**الخليل بن أحمد الفراهيدي**)، وهو رأي لافت للنظر بسبب قدمه وأسبقيته في الوصول إلى هذا الكشف الجريء، إذ يقول: "الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنى شاؤوا، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتقعيده، ومن

[1] حسان بن ثابت الأنصاري، الديوان، شرحه وقدم له عبدا علي مهنا، ط 2، بيروت، دار الكتب العلمية، 1994، ص106.

[2] د. ويس أحمد محمد، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب. 2002. ص 11 و 13

[3] عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، ط1، مكتبه لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، 1994. ص 268

مقصوره، وقصر ممدوده.... ويحتج بهم ولا يحتج عليهم"[1]، لقد كان الشعر عندهم يقرب من العلم، وهو تيار سائد لا سيما في القرن الثالث والرابع الهجري، كانوا يسايرون الفكرة "**كالناشئ الأكبر**" في الشعر، الذي لاحظ حصول عيب في هذا البيت كالزيغ "[2]، إذ ربط هذا العيب بما قاله" أبو حيان التوحيدي ": فليس الزيغ عيبا في تركيب البيت وإنما انزياحا نحويا، يحدد معنى المصطلح استنتاجا من نقل الكلام" **أبي حيان التوحيدي** "في فضل النحويين على المنطقيين، إذ قال: قال أبو سعيد: معاني النحو منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته، وبين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير وتوخي الصواب في ذلك، وتجنب الخطأ عن ذلك، وان زاغ شيء عن هذا النعت فإنه لا يخلو من أن يكون سائغا بالاستعمال النادر والتأويل البعيد، أو مردودا لخروجه عن عاده القوم الجارية على فطرتهم"[3]

ولعل "**أبي نواس**" يعبر وينتقل بنا من درجة الصفر في الكتابة إلى الآفاق المحررة التي تعبر عن الانزياح بمفهومه الحالي:

غيرَ أني قائلُ ما أتـــــــاني. من ظنوني مكذُب للعيــان

آخذ نفسي بتأليفِ شيءٍ. واحدٍ في اللفظ شتى المعانِي

قائمُ في الوهم، حتى إذا ما. رُمتهُ رمتُ مُعمَّى المكـــان

وكأني تابعُ حســـنَ شيئٍ من أمامي ليسَ بالمستبانِ[4]

وما ذهب إليه **الجاحظ** (ت 255هـ) في اعتبار الشعر صناعة ونوعا من الصياغة التصويرية التي يحسن فيها النسج الجديد والتخير الفريد بقوله:" المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ فاصل وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ، 1996. ص 143

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المنار، مصر. 1372هـ، د. ط. ب، ص367.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، فتح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، 1978. ص 127

[4] ديوان أبي نواس برواية الصولي تح, د,بهجت عبد الغفور الحديثي, هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث, دار الكتب الوطنية,ط1,2010,ص148..

صحة الطبع وجودة السبك ،فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، ، وجنس من التصوير "[1] ، فالجاحظ يرى أن المزية في أحكام المعاني هو توظيفها بما يحقق دوراإجماليا من خلال مقدارها على تجاوز الكلام الاعتيادي والإنتاج إلى تعابير جديدة غير مألوفة ، وهذا يعود إلى اعتقاد العرب بأن الشعر إلهام روحي وإخراج عن العادة من مخالفة للكلام الشائع "[2].

وقد اهتم "الجاحظ "بالتفريق بين مستويين في اللغة ، المستوى العادي المألوف في الاستعمال والمستوى الفني الخاص ، ويرتبط المستوى الأول بطبقة العامة ، وغرضه إنهام الحاجة، أما المستوى الثاني فغرضه الإبانة البليغة ، ويتميز هذا الأخير بمبدأ تخير اللفظ"[3]، لأنه موجه إلى طبقة مخصوصة ، وما البلاغة إذ ذلك إلا تخير اللفظ في حسن الإفهام[4]. والكلام البليغ هو الوجه المنزاح في اللغة بما يتوفر عليه من خصائص تعدل به عن الاستعمال المألوف، وشكل من أشكال الانزياح من خلال صورها التي تخرج عن النمط إلى نماذج فنية متصرف فيها بما يوصل المعنى في أحسن صورة من اللفظ.

الانزياح عند المنظرين العرب المحدثين

بث الانزياح في البلاغة العربية القديمة روح التجديد التي كان يفتقدها الشعر الحديث، غير أن البلاغة من الثوابت المقدسة ، وقواعدها لا تغير كما تغير القواعد النحوية ، فتجرأ الشعراء ونشروا قيود القواعد لخدمة الصورة المبدعة.

ظهرت بوادر الحداثة وركائز الانزياح قبل النكبة بقصيدتين تاريخيتين "**هل كان حبا**" للسياب ، و"**الكوليرا**" لنازك الملائكة (1947)

[1] الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق ، عبد السلام هارون ، 7 1. مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، ط 02. جزء 03. 965. صفحة 131 و 132.

[2] ينظر ، محمد احمد ويس ، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2022 ، صفحة 46.

[3] ينظر عبد السلام المسدي ، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ ، حوليات الجامعة التونسية ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، تونس ، العدد 13.976. صفحة 157.

[4] ينظر ، الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ط 07. مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، .1998 ج1. صفحة 114.

تبلورت الركائز وازدادت نضجا مع أنشودة "المطر" للسياب 1954 حتى صار يعرف بالحداثة أنها تغيير ورؤية جديدة للعالم ، ونفي كل ما هو قديم ، وتصدّ غاضب للحضارة المتقدمة التي تزيد العالم العربي عجزا في تحديد مفاهيمه النقدية والثقافية.

إذا اتجهنا إلى الدراسات العربية التي تناولت مفهوم الانزياح بالدرس والتحليل فإننا سنجد أسماء كثيرة منها "**عبد الله صولة**" الذي قدم بحثا بعنوان " فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة" ، وكذلك محمد العمري في كتابه "تحليل الخطاب الشعري" ، يذكر العمري: " أن الانزياح ليكون شعريا ينبغي أن يتبع إمكانات كثيرة لتأويل النص وتعدديته، وهذه الفاعلية بارزة في تفاعل الدلالة والصوت.... إن الانزياح عند نالسي مطلب في ذاته ، بل هو سبيل لانفتاح النص وتعدديته"[1].

والانزياح عند "**عز الدين إسماعيل**" هو الالتفات ، فينطلق من الحالة النفسية ليجدد الانزياح مدعيا بأنه صيغة انفعالية غريبة عن اللغة العربية ، وظاهرة الورع بمفردات جديدة مفضلا الالتفات على الانزياح الذي هو في رأيه نوع من نقل الشيء من مكانه نفسيا، يبقى تحديد المصطلح غامضا مع أنه يقرب دلاليا من التوسع والتفسح والعدول.[2]

وقد حدد "**عبد السلام المسدي**" مجاري استعمال كل من لفظي الانزياح والعدول في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" وقد استعمل فيه لفظة "الانزياح" ثم عدل عنه فيما بعد إلى مصطلح العدول ذلك لأنه عندما استعمل مصطلح الانزياح فترجمه للمفهوم الأجنبيL'ecartأول مرة كان يقصد إلى إبراز سمة الجدّة من حيث هو منظور إجرائي طارئ على سنن التأليف في اللغة العربية، ثم جاء مصطلح العدول إحياءً لمصطلح بلاغي تراثي لم يعد يجد ,المصطلح الفرنسي écart صعب الترجمة لعدم استقراره في متصور، لذلك لم يرض به كثير من رواد الألسنية والأسلوبية ، فوضعوا المصطلحات بديلة عنه ، تقول الدكتورة **نديّة حفيز**: " موقف المسدي موقف التابع لطريقة "كوهن" مع إضافة جديدة وهي الأمثلة المتداولة عند النقاد القدامى واللغويين محاولا أن يبدي العلاقات المخفية بين الكلمات"[3].

[1] نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث ، ج 01 ، ص 194.

[2] نديّة حفيز ، الانزياح في الشعر العربي المعاصر ، دارهومة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2013 ، ص 35

[3] نديّة حفيز، الانزياح في الشعر العربي المعاصر، ص 43.

أما "**عبد الملك مرتاض**" فيقول:" إن هذه المصطلحات ما هي إلا مترادفات لمفهوم واحد وهي لا ترقى دلالاتها الأدبية والجمالية وحتى المعرفية إلى مستوى الاستعمال المتداول بين النقاد السيميائيين... فمصطلح الانزياح ربما يظل الأيسر بين الناس ، وهو الأسلم لغويا ومعرفيا"[1]، وفي كل هذه المصطلحات ما يدل على انحراف المتكلم أو الكاتب عن المألوف المتداول في الاستعمال الأسلوبي إلى شيء آخر.

الانزياح عند النقاد الغربيين

الشعر في رأي "**كوهن**" :الشعر نفي ,إنه نقيض النثر، إنه سالب تماما لأنه لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها "[2]، وتكون الإعادة في المستوى الأعلى ويكون آخر"[3]، حتى يتواجد الشعر في الانزياح الأقصى، تسكن اللغة الشعرية بين قطبين متقابلين ، فالأول هو قطب اللغة العلمية الصحيحة والقطب الثاني هو قطب اللغة غير المعقولة لا معنى لها.

ويعتبر "**كوهن**" اللغة الشعرية خطأ لانزياحها عن المعيار إذا انزاحت اللغة العادية عن المعيار فيمكن تصحيحها، وليكون الانزياح شعريا، فمن الشرط أن يكون محكوما بقانون يبعده عن غير المعقول ، غير أنه خطأه يتعذر معه التصحيح إلا قابل للتأويل بما أن صحيح، وهذا يصبح متعذرا لو أن الانزياح تعدى درجة معينة ، فالانزياح المفرط يجعل منه كلام غير معقول صعب التأويل، ولقد شبه "**كوينتيليان** "(ت 290م) الخلاف بين اللغة الأدبية واللغة النمطية بالخلاف بين جسد متحرك تبدو الحياة من خلاله ، وجسد ساكن غير معبّر عن شيء من الحياة "[4]، وعلى هذا النحو أشار "تودوروف ",يقول الدكتور أحمد محمد ويس- إلى أن نظرية من أكثر النظريات انتشارا- وهي تعود في الحقيقة إلى كوينتيليان- على الأقل- أرادت أن تجد في الصورة خرقا لقاعدة من القواعد اللسانية" وتلك هي نظرية (البعد) التي اكتشفها "جان كوهن" في كتابه بنية اللغة الشعرية "[5]، أما كوهن فيقول في سياق حديثه عن

[1] عبد المالك مرتاض، مفاهيم سيمائية بمصطلحات بلاغية، مجلة سيميائيات ، جامعة وهران الجزائر ، 2006 ، ع 02 ، ص5.

[2] نديه حفيز ، الانزياح في الشعر العربي المعاصر ، ص 54

[3] المصدر نفسه ، ص 54

[4] د. أحمد محمد ويس. الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 82

[5] المصدر نفسه، ص82و83.

الصور: إن البلاغة قد اعتبرتها منذ القديم "طرقاً في الكلام بعيدة عن الطرق التي تعتبر طبيعية وعادية، أي اعتبرتها انزياحات لغوية "[1].

ومما له أن يسلك في تاريخ الانزياح أيضا مقولة "**بوفون**" (1707-1788) الشهيرة التي تقول: "إن الأسلوب هو **الرجل**"[2]. فقد أولت العبارة هذه لتسير في هذا الاتجاه الذي يعتبر انزياحا"[3]، بل إن" جورج مونان "يرى أن مقولة الانزياح آتية مباشرة من "**بوفون** "بفضل مقولته التي تطورت حتى أن غدت نظرية في الأسلوب"[4]، ويؤكد د.أحمد محمد ويس أن مقولة "بوفون "قد اقتطعت من سياقها الذي وردت فيه أول مرة، وعدلت، وحملت من المعاني أكثر مما تدل عليه في ذلك السياق ، بيد أن ثمة معنى، يقول الدكتور لها ينبغي أن يماري فيه وهو "أن الأسلوب سمة شخصية في استعمال اللغة لا يمكن تكرارها. وهو معنى لا يزال بعض الناس يعبر عنه بقوله: "إن الأسلوب كبصمات الأصابع لا يصطنع ولا يزيف"[5].

والشعرية عند فاليري "Valery" تتجلى في كل مرة تظهر فيها الكلمات انحرافا ما عن التعبير عن الفكرة بالطريقة الأكثر مباشرة، أي كلما تنحو إلى اللا مباشرة، حتى تشكل بالانحرافات عالما من العلاقات متمايزا عن العالم العملي المحض ، وانطلاقا من العملية الإبداعية فإن "فاليري Valery" يضع الكاتب نقيضا للغوي ,لأن اللغوي في رأيه مراقب، ومفسر للإحصاءات ، في حين يصنع الكاتب الانحرافات "

شاعت عبارات فاليري Valery التي تقرر أن الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما، وقد شاركه النقاد بضرورة معرفة الدّارس للقاعدة حتى تمكن من معرفة الانحرافات التي تنتج عنها. [6]

---

[1] المصدر نفسه، ص83.

[2] انظر أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص 85

[3] المصدر نفسه ، ص 85

[4] المصدر نفسه ، ص 85

[5] ينظر كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط1,1987. ص 135.

[6] ينظر محمد درابسة، مفاهيم في الشعرية ، دراسات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، إربد، إربد، الأردن، مكتبه المتنبي ، الدمام، المملكة العربية السعودية، ط 2003. ص 118

ويبدو أن فكرة الانزياح متأصلة في كتابة فاليري Valery النقدية، فهو بمعرض مقارنته بين الشعر والنثر، يرى في تشبيه النثر بالمشي، والشعر بالرقص تشبيها خصبا جميلا لا يعرف تشبيها أصح ولا أدق وأشمل منه ، فإذا كان المشي وسيلة تقود إلى غاية ، فإن الرقص هو الوسيلة والغاية معا

وإذا كان الرقص يستخدم نفس الأرجل والأعضاء التي يستخدمها المشي ، فإن الخلاف بينهما هو في الطريقة التي يتم كل واحد منهما بها، وكذلك الشأن في الشعر ، فهو إذ يستعمل نفس الكلمات التي يستعملها النثر فإنما يمتاز من النثر بأنه يتناول الألفاظ على نحو من التركيب والتوجيه يخالف ما يتناوله النثر منها في أغلب الأحيان، وأخيرا فإن المشي كالنثر في أن صاحبه يسلك أقصر الطرق وأقومها وأقلها عوجا ومنعطفات ليصل إلى بغيته التي يرجوها ، دون تريث ولا تذبذب، ولكن الرقص بخلاف ذلك لا يحلو إلا إذا أكثر القائم به من الروحات والغدوات.

وأفرط في اللف والدوران ، وأمعن في الجيئة والذهاب ، حتى يصح القول بأن الخط المستقيم هو سبيل الماشي والناثر، والخط المنحرف هو سبيل الراقص والشاعر"[1]، يقول فاليري:" إن الشعر لغة داخل اللغة ، ونظام لغوي جديد ينبني على أنقاض من القديم ، وبه يتشكل نمط من الدلالة جديد ، وسبيل ذلك هو اللامعقولية، إذ إنها هي الطريقة الحتمية التي ينبغي للشاعر أن يعبرها إذا ما كان يرغب في أن يحمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله بالطرق العادية أبدا...."[2]

[1] د. أحمد محمد ويس. الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 87

[2] المصدر نفسه، ص 87

الفصل الأول:

الانـــزيــاح التركيبي

المبحث الأول: التركيب الجملي

المطلب الأول: الانزياح النحوي والصرفي

المطلب الثاني: التقديم والتأخير

المطلب الثالث: الحذف

المطلب الرابع: الاعتراض

المبحث الثاني: التركيب النصي

المطلب الاول: الألفاظ العامية

المطلب الثاني: النثرية والتقريرية

المطلب الثالث: التكرار

المبحث الأول: التركيب الجملي

المطلب الأول: التركيب النحوي والصرفي

1- الانزياح من حيث البنية الإفرادية:

أ- في النوع:[1]

التأنيث : ورد التأنيث في شعر صلاح عبد الصبور بشكل لافت للنظر وترتبط دلالته بالسياقات التي جاء فيها وهي:

قصيدة "هجم التتار" : **والطبلةُ الجوفاءُ والخطوُ الذليلُ بلا التفاتْ / الصمُّ والسُعلاتُ والظلماء تقعِي في الكهوفْ.**

قصيدة "السلام ": **ومَشتْ إلى النفسِ الملاَلَهْ**

قصيدة "عيد ميلاد" : **النورُ عملاقُ يزلزلُ هَدْأتي ويهدُّ أمْني**

قصيدة" رسالة إلى صديقة": **في هدأة السُّكونِ / هَنَاءَةُ الفُؤادِ للمَكْرُوبْ.**

قصيدة "ذكريات ": **وكانتِ السّمَاءُ بَحرة تموجُ بالحنانْ.**

قصيدة" أغنية ولاء" : **أليسَ لي في المجلسِ السنَّي حبْوَةُ التبيعْ.**

فإن لطفتَ هلْ إليَّ رنوةُ الحنانْ.

قصيدة "نام في سلام ": لكي يزيد في هناءة ابتسامة الصبي.

قصيدة "أناشيد غرام ": وأنت يا حبيبتي اسقيتني خمره

في كأسةٍ مُدوَّره.

وفي كل ما ترنو له العين ذكرةُ

ممزوجةُ أقدارُنا في كأسةٍ تعُبُّها معًا.

[1] محمد العبد، اللغة والابداع دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرةا الطبعة الثانية، 2007الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي,القاهرةص91وما بعدها.

قصيدة "مرتفع أبدا": **برفقة نبيلة من ذلك النجاح في سحبةٍ صغيرة من طرفك المعقود.**

قصيدة ". . . سأقتلك": **العالم الذي يصبِّحُ الأطفالَ نَوْرةَ الأمل /بنُغْيةِ الحنان والدُمَى وبالقُبَلْ / وحين يظمأون يشربون نهلةً من حُبْ.**

قصيدة الشهيد[1] : **وبذرة السَّنَا أزرارُ سُترتِهْ.**

في العدد:[2]

ب–التثنية:

وردت التثنية كمظهر من مظاهر الانزياح في تشكيل **البنيةالنحوية** عند الشاعر وقد تم إحصائها في الأسطر التالية:

قصيدة "رحلة في الليل": **يكفيهما من الشرابِ حُسْوتا منقارْ**

ومن بيادر الغلال حبتانْ

قصيدة : "الناس في بلادي: **وطيبون حين يملكون قبضتيْ نُقودْ**

قصيدة "سوناتا ": **ونرخي الستارَ وفيروزتان تموجان في وجهكِ المستهامْ.**

قصيدة "الحزن ": **قلْ ساعة أو ساعتين قل عشرة أو عشرتين.**

قصيدة "رسالة إلى صديقة ": **وطرقتين فوق بابنا.... موزعُ البريدْ**

قصيدة "أغنية ولاء": **ومَسْنَدَين تبكي عليهما جلبتُ من سوق الرقيقِ قينتينْ**

قطره من كرم الجنان جفنتين

قصيدة "أناشيد غرام" : **ثم تركتُ فوقَ خَدَّيهَا نجمتينْ**

واحمَرَّ خدّها وتمتمتْ بكلمتيْن حُلوتينْ

وحين عادَ صَاحبايَ غانمينْ

[1] ديوان صلاح عبد الصبور ، ص98.

[2] محمد العبد ، اللغة والإبداع، ص93.

قصيدة "سأقتلك ": **وكانَ حينما يعودُ ينقرُ الودادَ في فؤادي..**

حَبتينْ...حَبتينْ

وفي الأصيل، كان يَهْدِلُ اللقاءُ غُنْوتينْ

ج- دلالة هذه الظواهر:[1]

يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة: . . . "سأقتلك:"[2]

وفوقَ معطَف السحاب يدْرجُ القمرْ.

وتزدهي النجُومُ كالزهرْ.

وفي بلادِ الشمسِ تُورقُ الحياة

سنابلاً ذهبْ.

هذه الوقفة ليس فيها موافقة للقافية ولكن دلالته قوية حين يتم التركيز الإجباري على اللفظ المنزاح فيه، فمع إمكانية مجيئي التركيب على الإضافة بدل البدلية (التبعية) إلا أن المدلول سيتغير ، في الإضافة سنابل الذهب يكون التركيز على السنابل ذات اللون الذهبي، ولكن في تركيب التبعية سنابلاً ذهبْ، يكون التركيز على الذهب الذي صار سنابلا، وقوة الدلالة مختلفة جدا (من أجل هذا التركيز ارتكب انزياح : صرف الممنوع من الصرف والوقف على النون).

صرف الممنوع من الصرف وقد أدى غالبا إلى تنكير الكلمات، فأنتج زيادة في التعتيم الدلالي داخل السياقات الواردة فيها.

منع المصروف من الصرف : ويمكن أن توحي سياقيا بالامتداد والحفاظ على حركة الأحداث في مستوى صوتي واحد.

تقدير الفتحة إلى المضارع الناقص : فتذهب الفتحة، ويبقى الفعل مشبعا بحركة المد الطويلة ، ففي قوله:[3]

[1] المرجع نفسه, ص91وما بعدها.

[2] ديوان صلاح عبد الصبور ، ص95.

[3] ديوان صلاح عبد الصبور ص 81

قد آن للغريبِ أن يؤوبَ.

للمركبِ الجانحِ أن يَرسُو على شطٍ قريبْ

للجدول النابض أن يُفضي إلى نهرٍ رحيبْ

ومدُّ حركة هذه الأفعال بعد تقدير الفتحة، يسهم في التركيز على بنياتها وامتصاص دلالتها واستيعاب ما أمكن من استيعابها.

فكلما طال الأمد تمكن الانتباه من متابعة دلالة البِنْياتِ.

دلالة التأنيث : هو إضفاء صفات الرقة والليونة على ما يتم تأليفه،

وكذلك إحداث التأثير بإشارة العاطفة بلغت الانتباه عن طريق هذه التقنية.

عدم تأنيث العدد للمعدود وإذا كان هذا الانزياح واردا في سياق التكرار والرقابة والمعاناة منه فإن هذا الانزياح محاولة لكسر طوقه والتحرر من أسره.

دلالة التثنية[1]: (**انزياح في المطابقة**) : قد تكون دلالته على العدد ولكنها تنصرف إلى معناها العامي، أي إلى عدم التحديد كما تكون الدلالة على ميل إلى المشاركة والجمع، وبعد عن الفردية والعزلة, يخاطب الشاعرالمثنى حيث لا يقصد خطاب المثنى, ولا حتى مخاطبا معينا, وإنما يجري في ذلك مجرى القدماء..1.

ويرى د. صلاح فضل أن الدلالة الوظيفية لهذه الظواهر (التثنية والتأنيث) هو تسرب مستوى اللهجة الدارجة إلى نسيج التعبير بما يسبغه عليه من نثرية في اتجاه التعبير الدرامي..[2]

القيمة الأسلوبية للمثنى:

يدخل المثنى في المقولة الصرفية المعروفة باسم مقولة العدد، ولا يدل كثرة الاستخدام اللغوي في شعر صلاح عبد الصبور دائما على الاثنين دلالة إخبارية مجردة محددة، ولكنه يتضح ذلك في حالات غير قليلة نسبيا.

الأولى دلالة المثنى على أكثر من واحد دلالة مطلقة.

[1] الهادي الطرابلسي خصائص الأسلوب في الشوقيات ,المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية,1981,ص426.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعريةالمعاصرة، ص 61.

الثانية قد يحمل المثنى قيمة أسلوبية بارزة، تعبر عن الرغبة في المشاركة والنفور من التوحد يقول : في قصيدة أغنية ولاء.[1]

من النوع الأول قوله:

صنعتُ لك عرشاً من الحرير . . . . .. مخْملي

نَجرتُه من صَنْدَل

ومُسندينْ لتتكي عليهمَا

ولُجةُ من الرخام ,صخرُهَا ألماس

جلبتُ من سُوق الرقيق قَينتينْ

قطرتُ من كرْم الجنان جَفنتينْ

والكأسُ من بللور

ولا شك أن صلاح عبد الصبور قد عمد إلى استخدام صيغة المثنى على هذا النحو في بعض الأحيان باستخدامها في العامية نحو التي ينصرف فيها المثنى ، أحيانا إلى الدلالة على ما زاد عن واحد زيادة دون التقيد بدلاله المثنى المالوفه في العربية ، وقد نرى ذلك في قوله:[2]

يطيب لي في آخر المساء أن أقول كلمتين.

ويقول أيضا[3] : **في قصيدة سأقتلك**

وكان حين مايعودُ ينقرُ الودادَ من فؤادي...

حَبتينْ...حَبتينْ

فحَبةٌ لجوعه، وحبةُ تذكارْ

[1] ديوان صلاح عبد الصبور ص101

[2] ديوان صلاح عبد الصبور ص101

[3] ديوان صلاح عبد الصبور ص 94 و 95.

القيمة الأسلوبية للتصغير:

كثيرا ما يستعاض عن (أمور قيم التصغير) بكله (التصغير) مؤنثها حتى في لغة الحديث ذاته، وفي ضوء ذلك، فإنه تسهل علينا ملاحظه تردد الألفاظ المصغرة والشبه إليها، والحق أن التصغير في شعر صلاح عبد الصبور لم يستعمل في أغراضه المألوفة كالتدليل والتلميح والتقليل والتعظيم وإفادة قرب الزمان أو تقليله وإفادة صغر الحجم لأن هذه الأغراض في ذاتها تعبر عن تعدد القيم للتصغير.

ولا يتجلى دور التصغير في شعر صلاح عبد الصبور في التعبير عن تلك الأغراض بقدر ما يتجلى في اختياره إياه على نظيره غير المصغر، وهذا الاختيار دليل على تمتع الشاعر بحس لغوي مرهف والإيثار دليل تمتعه بحس لغوي واع. يقول[1] في قصيدة "الرحلة":

الصبحُ يدرجُ في طفولته والليلُ يحبُو حبوَ منهـــــــزِم

والبدرُ لمْلَمَ فوق قريتنــا أستارَ أوبتـــــــــه ولم أنمِ.

ونجيمةٌ تغفو بنافذتي لحظتْ شرُودِي لحظَ مبتسمِ.

ويقول كذلك في قصيدة:"أناشيد غرام " 4

وقلت يا أختي تقبلي السلام

ثم تركت فوق خَدها نجمتينْ.

فهو يستخدم المصغر (نجيمة) من نجمة بقصد التعبير من تولي الليل ونجومه الظاهرة.

يرتبط بظاهرة التصغير في شعر صلاح عبد الصبور تردد الوصف بكلمة (صغير) ومؤنثها كالبستان الصغير، والفراش الصغير، والفرش الصغير، والمسيح الصغير، والأذن الصغيرة.

وقد تخرج هذه الكلمات عن مألوف استخدامها في التعبير عن الحجم أو الاتساع أو الصغر في مقابل الكثير من التعبير عن الضعف في مقابل الشدة، ومن ذلك (كليمة) حيث يقول[2] : في قصيدة"نام في سلام".

لم تقل كليمةً ,امرأةُ غريبه

[1] ديوان صلاح عبد الصبور ص 44 4 ديوان صلاح عبد الصبور ص75.

[2] ديوان صلاح عبد الصبور ص 85 و 86.

لكنها من قومنا, في قلبها كنوزْ

وصيغة التصغير معروفة منذ القدم، وهي تستعمل لأغراض مختلفة: فقد تكون للتحبب أو التحقير، بحسب السياق والمقام، الشاعر هنا يختصر قصة الحب الطويلةإلى قصة قصيرة يرويها المحب لصديقته بعد أن يفترق الحبيبان، وكأنه مجرد حلم مضى وانقضى، ويلخصها في قصة عش صغير فيه طائر صغير مع ألفة وفرخه الصغير، وإذا بنسر كبير ينقضّ على العش، يقول في قصيدة: "رحلة في الليل""مقطع أغنية صغيرة".[1]

إليكِ يا صديقتي أغنيةً صغيرة /

عن طائر صغيرْ في عشه واحدهُ الزغيبْ / وإلفُهُ الحبيب / يكفيهما من الشراب حسوتا منقارْ / ومن بيادر الغِلال حبتانْ / وفى ظلام الليلِ يعقدُ الجناح صُرة من الحنان على وحيده الزغيبْ / ذات مساء، حط من عَالي السماء أجدلُ منهومْ / ليشربَ الدماءْ / ويعلك الأشلاء والذماءْ / وحار طائري الصغير برهة، ثم انتفض... معذرة، صديقتى....حكايتى حزينةُ الختامْ.

المطلب الثاني: التقديم والتأخير

تحفل اللغة العربية بأسلوب التقديم والتأخير وتقدم للشاعر فرصا كثيرة لانزياحات بين أجزاء الجملة دون أن يغير ذلك كثيرا من دلالاتها فان كان نمط الجملة في اللغة العربية مكونه من الفعل يليه الفاعل ثم المفعول ,فان ثم امكانية واضحة لتقديم الفاعل أو المفعول أو كليهما على الفعل وهو ما أشار إليه "**سيبويه**(ت180هـ).

كان "سيبويه" أول من نبه على أهمية التقديم والتأخير حين أعطى تفسيرا أوليا لهذه الظاهرة قائلا كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم وهم ببيانه أغنى وان كان جميعا يهمانهم ويعنيانهم ".[2]

فالتقديم إذا يكون انطلاقا من أهمية المقدم وهذا تعليل النحوي وهو لا يشير إلى الجانب الفني.

ونقل عن أبي علي على قول ابن جني ما سماه شجاعة العربية:

[1] ديوان صلاح عبد الصبور ص 8 و 9.

[2] أبو عبيده معمر بن المثنى ,مجاز القرآن, تحقيق محمد فؤاد سركين ط2. مكتبه الخانجي ودار الفكر بالقاهرة 1970 ج1/ 12و 19.

إن تقديم المفعول على الفاعل قسم برأسه كما أن تقديم المفعول لما استمر وكثر كان هو الأصل وتأخير الفاعل كأنه أيضا الأصل.[1]

يفهم من هذا القول أن" ابن جني" وجد في تقديم المفعول به وتأخير الفاعل تواطأ كبيرا إلى درجة ينعدم فيها أي إنزياح ولما كان هذا بهذه الكثرة فقد انعدم أي بعد جمالي لديه... ولكن "ابن جني" طور هذا المفهوم فيما بعد فرأى أن تقديم المفعول به وتأخير الفاعل إنما يكون لغرض وهو الاهتمام بالمتقدم وهذا الرأي سبقه إليه "سيبويه" غير أن ابن جني فصَّله ووضحَه بقوله :إن أصل وضع المفعول أن يكون فضلة وبعد الفاعل كضرب زيد عمرا فإن عناهم ذكر مفعول قدموه على الفاعل فقالوا

ضرب عمرا زيد ثم قال: فان ازدادت عنايتهم به قدموه على الفعل الناصبة ,فقالوا عمرا ضرب زيد فإن تظاهره العناية به عقدوه على أنه رب الجملة وتجاوزوا به حد كونه فضلة, فقالوا عمرو ضرب زيد فجاءوا به مجيئا ينافي كونه فضلة, ثم زادوا على هذه الرتبة فقالوا عمرو ضربه زيد فحذفوا ضميره ونوَنُوهُ ولم ينصبوا على ظاهر أمره رغبة به عن صورة الفضلة ..[2]

ويقسِّم" عبد القاهر الجرجاني" التقديم إلى قسمين:

الأول تقديم يقال أنه على نية التأخير ويعني به كل ما يتقدم ويظل على حكمه الذي عليه كما في الخبر إذا قدم على المبتدإ والمفعول عندما يتقدم على الفاعل.

والآخر تقديم يراد به نقل الشيء عن حكم إلى حكم, وجعله في باب غير بابه فإذا قلبت تركيب ضربت زيدا صار زيد مرفوعا بالابتداء بعد أن كان مفعولا به.[3]

وعلى الرغم من أن في التقديم والتأخير دوافع وأهدافا يعول عليها المنشئ سواء اقصد أم لم يقصد, فهما لا يصلحان في كل موقف ,فقد يؤديان إلى غموض المعنى وثقل التركيب والتكلف ولذا نرى البلاغيين وهم يتحدثون عن شروط فصاحة الكلام يرفضون التقديم الذي يؤدي إلى اختلال نظم الكلام وهو ما

[1] ابن جني الخصائص 1/295و298.

[2] ابن جني ,المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها, تحقيق علي النجدي ناصف ورفيقه ,ط المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية القاهرة 1386 1 /ص6.

[3] د أحمد فتح الله احمد سليمان الأسلوبية مدخل نظري دراسة تطبيقية دار الآفاق العربية القاهرة,ط1, 2008 ,ص203.

يطلقون عليه لفظ التعقد إلا يكون الكلام ظاهر الدلالة على المراد به[1]؛ والكتب البلاغية تمتلئ بالشواهد المتوارثة الدالة على هذا التعقيد اللفظي.

أفرد "جون كوهين "في كتابه "بنية اللغة الشعرية" بحثا خاصا أسماه: ترتيب الكلمات وهو مصطلح يعادل التقديم والتأخير... وصرح أن موضوع دراسته سيكون العناصر الحيوية الصرفية أو التركيبية وأعلى منذ البداية أن النقاد اللغويين لم يستطيعوا النفاذ إلى ما في البنية الصرفية والنحوية من شاعرية وإنما الكتاب المبدعون هم الذين حصلوا على فوائد جمة منها فيقول: نادرا ما تعرف النقاد على المنابع الشعرية المستثمرة في البنية الصرفية والتركيبية وأضاف كما أن علماء اللغة كادوا يهملونها نهائيا أما الكتاب المبدعون ,فإن العكس من ذلك ,تمكنوا من أن يستخلصوا منها فوائد جمة.[2]

التقديم والتأخير في شعر صلاح عبد الصبور :

ورد التقديم والتأخير في شعر صلاح عبد الصبور في الكثير من المواضع وهذا يدل على مدى ثراء هذا الجانب.

تقديم الفاعل على الفعل :

يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة "الحزن": [3]

حزنُ تمددَ في المدينهْ

كاللّص في جوفِ السكينهْ

كالأفعوانِ بلا فحيحْ

الحزنُ قد قهرَ القلاعَ وسبى الكنوزْ

وأقام ، حكاماً طغاهْ

الحزنُ قد سمل العيونْ

[1] المرجع نفسه ص 204.

[2] د احمد مبارك الخطيب الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ط1, 2009 ص 242.

[3] ديوان صلاح عبد الصبور، ص32.

الحزنُ قد عقَدَ الجباهْ

ليقيم حكاماً طغاهْ

والحزنُ يولدُ في الْمساء لأنه حزنٌ ضريرْ

فثمة تقديم للفاعل "الحزن" في كل جملة ، وذلك لأن الشاعر ضاق ذرعا بهذا الحزن المخيّم ، فهو يتطير منه ، وكأنه لا يزول من الخاطر .

يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة "لحن "[1]

جَارتي مدّتْ من الشرفةِ حبلاً من نغمْ

تقدّم الفاعل "جارتي" على الفعل "مدّت" للإهتمام والعناية هنا .

ويقول في قصيدة "رسالة إلى صديقة" [2]

بياضُ ثوبه يَكَادُ يخطف الأبصارْ

وقال لي – وصوتُه العَمِيقُ كالنّغمْ –

يا صاح: أنت تابعي

في هذا المقطع قدّم الشاعر اسم "كاد" على كاد وأخواتها وحقه أن يقول :

"يكاد بياضُ ثوبه يخطف الأبصار" والغرض هو التشويق والاهتمام

وفي قصيدة "شنق زهران" [3]

يقول صلاح عبد الصبور :

وُضع النِطع على السكّة والغيلانُ جَاءُوا

وأتى السيّافُ مسرورٌ ، وأعداءُ الحياهْ

[1] المرجع نفسه، ص64.

[2] المرجع نفسه، ص80

[3] ديوان صلاح عبد الصبور، ص21.

صَنَعوا الموتَ لأحباب الحياهْ

وتدَلى رأسُ زهرانَ الوديعْ

حيث قدم الفاعل "الغيلان" على الفعل "جاء" وهذا للتهويل والتشاؤم .

وفي القصيدة نفسها يقدم الفاعل على الفعل حين يقول: [1]

قريتي من يومها لم تأتدِمْ إلا الدموعْ

قريتي من يومهَا تأوِي إلى الركنِ الصديعْ

قريتي من يومهَا تخشى الحياة

قدّم الفاعل "قريتي" على الفعل تأتدم والفعل "تأوي" و "تخشى" ، وهذا لإبراز مأساة قريته، ولتمكين وتبليغ الخبر إلى ذهن السامع .

أما في قصيدة "هجم التتار" فيقول: [2]

وأكفُ جندي تَدقُ على الخشبْ

لحنَ السّغَبْ

والبوق ينْسِلُ في انبهار

والأرضُ حارقةٌ، كأن النارَ في قرصٍ تُدارْ

والأفْقُ مختنق الغبارْ ،

حيث قدّم الأكف على الفعل "تدق" وقدم البوق على الفعل "ينسل" وهذا بغرض التهويل وتعظيم الأمر.

المطلب الثالث: الحذف

قضية الحذف من القضايا الهامة التي عالجتها البحوث النحوية والبلاغية والأسلوبية بوصفها انحرافاً عن التعبير العادي ويستمد الحذف أهميته من كونه لا يورد المنتظر من الألفاظ ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة توقظ ذهنه وتجعله يفكر في ما هو مقصود فالحذف – إذن — خروج عن النمط الشائع في التعبير أو هو خرق للسنن اللغوية ، ومن هنا تكمن قيمته وتأثيره. فالحذف كما هو معروف أبلغ من الذكر في

[1] ديوان صلاح عبد الصبور، ص22.

[2] ديوان صلاح عبد الصبور، ص14.

موضعه ، لأنك لا تستطيع أن تذكر في موضع حذف كي لا يصير الكلام غثا ولا غناء فيه، تعافه النفس وتأباه وكثيرا ما نجد الحذف وقد وضع مكانه عدة نقاط متجاورة في الكلام للإيحاء بهذه الدلالة التي تخصب المعنى وتغنيه ، لا سيما عندما تسمح لتيار الوعي بالتدفق.[1]

فانعدام الحذف يعني الوضوح الكامل للغة وهذا الوضوح لا يخدمها في إثرائها لأنه سيبدل الكثافة التي تعطيها عمقا وتقترب من الشفافية التي تبسطها، يقول محمد عبد المطلب الحذف: ويأتي سياق حذف عن احتفاء البلاغيين بإشارية اللغة على معنى أن الصياغة الأدبية يجب أن تبتعد عن الوضوح الكامل لأن مثل هذا الوضوح في الخطاب الأدبي يبعده عن كثافته ويعود به إلى الشفافية مما يعني احتمالية للعبثية الصياغية ,ومن هنا يكفي أن تشحن الصياغة بمؤشرات مقالية أو حالية تسمح بغياب بعض الدوال المعبرة عنها ,وقد أطلق البلاغيون على هذا السياق تسمية دقيقة هي (الاحتراز عن العبث بناء على الظاهر) والظاهر يعني هذا الاكتفاء بالقرينة الدالة , إذ هي أهم الخطاب الأدبي من الدال) نفسه، حيث يكون ظهوره في الخطاب إسقاطا للأدبية بالوقوف في هوة العبثية.[2]

شروط الحذف:

1- أن لا يؤدي الحذف إلى الجهل بالمقصود، فيشترط أن يوجد دليل يدل على المحذوف، وقد يعبر عنه بالقرائن الدالة.

2- أن لا يكون المحذوف مؤكدا للمذكور، إذ الحذف مناف للتأكيد. والدليل الدال على المحذوف:

- إما أن يكون من قرائن المقال الموجودة في السياق أو في السياق.
- وإما أن يكون من قرائن الحال.
- وإما أن يكون من المفاهيم الفكرية والاقتضاءات العقلية، واللوازم الذهنية.[3]

[1] بلاغة الحذف في التراكيب القرآنية ص42و43

[2] محمد عبد المطلب البلاغة العربية قراءة أخرى مكتبة لبنان ناشرون بيروت ط1 1997 ص 217.

[3] دلائل الإعجاز الجرجاني عبد القاهر تعليق محمود محمد شاكر دت القاهرة مكتبة الخانجي ص149.

ومما اعتيد فيه أن يجيء خبراً قد بُني على مبتدأ محذوف، قولُهم بعد أن يذكروا الرجل: فتى من صفته كذا، وأغرُّ من صفته كيت وكيت[1]، وقال "أحمد درويش" في سر جمال هذا اللون، «هو أنّنا حين نحذف المبتدأ من العبارة، إنما ندعي أن ذلك المبتدأ حي في ذهن المخاطب، ومعلوم، ولسنا بحاجة إلى أن نورده مرة أخرى وإنّما يكفي أن ننطق بالصفة التي نريد إسنادها له على جهة الخبرية، حيث نجدها تتجه إليه وتلتصق به.[2]

حذف المسند إليه (المبتدأ) :

المسند إليه أحد ركني الجملة، بل هو الركن الأعظم لأنه الذات المتحدث عنها، والمسند كالوصف له، والذات أقوى في الثبوت من الوصف. وإذا كانت الإفادة تفتقر إلى كليهما فإن افتقارها وحاجتها إلى الدال منهما على الذات الثابتة أشد في الحاجة عند قصد الإفادة من الدال على الوصف العارض.[3]

ولقد حذف العرب المبتدأ من كلامهم حيثما رأوا ذلك مناسبا للمعنى الذي يرمون إليه ,وكان ذلك وفق قواعد وأصول بينها النحاة فيما بعد استنباطا من كلام العرب فحددوا مواضع الحذف , وبينوا أسبابه البيانية ووضعوا لها قواعدا وحدودا لا ينبغي تجاوزها فكانت مواضع الحذف الجوازية ومواضع الحذف الوجوبية.[4]

وحذف المسند إليه يتوقف على أمرين أحدهما: وجود قرينة تدل عليه عند حذفه ، والأمر الآخر وجود المرجح للحذف على الذكر. فالأمر الأول وهو وجود القرينة الدالة على المسند إليه عند حذفه مرجعه إلى علم النحو، وأما الأمر الثاني وهو المرجح لحذفه على ذكره فمرده إلى البلاغة، ومعنى ذلك أن دواع بلاغية ترجح حذفه وفيما يأتي أهمها"[5] ليكتمل الكلام عن المسند إليه.

أولها: الاحتراز من العبث ما لا ضرورة لذكره ,وذلك يكسب الكلام قوة وجمالا وذكر المسند إليه في الحقيقة ليس عبثا لأنه ركن الإسناد ولكن المراد بالاحتراز من العبث أن ما قامت عليه القرينة ظهر عند

[1] أحمد درويش دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث دت دار غريب للطباعة والنشر القاهرة ص 172.

[2] عبد الرحمن حسين حبنكة الميداني, البلاغة العربية أساسها وعلومها وفلولها دار العلم دمشق الدار الشامية، بيروت، ط1, 1996، ص43.

[3] علم المعاني عبد العزيز عتيق دار النهضة العربية بيروت (د ط) ص132.

[4] د، حسين مصطفى غوانمة، بلاغة الحذف في التراكيب القرآنية، عمان دار مكتبة الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص60.

[5] المرجع السابق عبد العزيز عتيق علم المعاني ص 133 وما بعدها.

المخاطب يعد ذكره عبثا من حيث أنه يقلل قيمة العبارة بلاغيا ويكثر حذفه لهذا الغرض في المواطن الجوازية لحذفه.

ثانيها: ضيق المقام عن إطالة الكلام إما للتوجه, وإما لخوف فوات الفرصة ,فمن التوجع قول الشاعر عمر بن أبي ربيعة:

قال لي: **كيفَ أنتَ؟ قلتُ: عليلْ سهرُ دائمُ وحزنُ طويلْ**

ومن أمثلة حذف المبتدأ لضيق المقام من خوف فوات الفرصة قولك عند رؤية نار تنبعث فجأة من منزل مجاور: حريق. تريد: هذه حريق.

ثالثها: يسير الإنكار عند الحاجة إلى الإنكار، فقد نجد مواقف يصرح فيها المتكلم بذكر شيء ثم تدعوه اعتبارات خاصة إلى إنكارها، مثال ذلك أن يذكر شخص .

رابعها: تعجيل المسرة بالمسند، كأن يلوح شخص بكأس فاز بها في مسابقة قائلا: جائزتي. يريد: هذه جائزتي, وبعد أن تعرضنا لمواطن حذف المبتدأ ودواعيه البلاغية نتوقف عند حذفه في ديوان صلاح عبد الصبور الناس في بلادي.

يقول في قصيدة الوافد الجديد [1]

زَوْرَقِي جَانِحٌ كَسِير وَشِرَاعِيٍّ بِهِ خُرُوق
زَوْرَقِي مَال وَانْكَسَرَ غَامَ فِي اَلْمَاءِ نِصْفَهُ

ويقول في قصيدة أطلال:[2]

أطلالٌ ....أطلالْ
يمشي بها النسيانْ

والتقدير في الموضع هو زورقي "هي الأطلال" ويأتي الحذف هنا للتنبيه ولفت الانظار بغرض التعظيم وإضافة المهابة على الوصف وفي الموضع الثاني للتهوين والتحقير من الشأن.

[1] ديوان صلاح عبد الصبور دار العودة بيروت ص46.

[2] المصدر نفسه ص50.

وفي قصيدة "لحن"[1] يقول:

جَارَتِي مَدَّتْ مِنْ اَلشُّرْفَةِ حَبْلاً مِنْ نَغَمْ
نَغَمٍ قَاسٍ رَتِيبٍ اَلضَّرْبِ مَنْزُوفُ اَلْقَرَارْ
نَغَم كَالنَّارِ
نَغَم يُقْلِعُ مِنْ قَلْبِي اَلسَّكِينَهْ
نَغَم يُورِقُ فِي رُوحِي أَدْغَالاً حَزِينَهْ

والتقدير في هذه المواضع هي جارتي هو "نغم", وحذفه جاء بغرض التعظيم وإنزال الموصوف منزله كبيرة.

وفي قصيدة "أغنية حب"[2] يقول:

وَجْهُ حَبِيبَتِي خَيْمَةٌ مِنْ نُورْ
شِعْرِ حبيبي حَقْلِ مِنْ حِنْطَهْ
خَدا حبَيبِي فلْقَتَا رمَانْ

والتقدير في هذه المواضع "هو وجه" "هو شعر" "هما خدا" وقد صور الشاعر شكل وجمال محبوبته وجهها شعرها خداها ...

ويأتي حذف المسند إليه في الغزل بغرض التعظيم وإنزال المحبوبة منزلة كبيره فالمسند هو: وجهها ... خداها ...شعرها ...ويأتي بغرض تدليل المحبوبة هنا.

وفي قصيدة "رسالة إلى صديقة"[3] يقول:

صديقتي
عِمِي صَبَاحًا، إِنْ أَتَاكَ فِي اَلصَّبَاحْ
هَذَا اَلْخِطَابِ مِنْ صَدِيقِكِ اَلْمُحَطَّم اَلْمَرِيضِ

[1] المصدر نفسه ص64.
[2] المصدر نفسه ص 67
[3] ديوان صلاح عبد الصبور ص78

والتقدير في هذا الموضوع "يا صديقتي" أليس ثم تداعي لأداة النداء فهي قريبة منه بحيث لا يحتاج إلى أداة نداء والدليل أنه يقول ويكرر ذلك:[1]

صديقتي إني مريض

وساعدي مكسور

وفي قصيدة "مرتفع أبدا"[2]

يقول صلاح عبد الصبور عن علم مصر عندما رُفع على مبنى البحرية "ببورسعيد في يونيو سنة 1956.

يَا عِلْمِي ، يَا علم اَلْحُرِّيَّه.

فِدَاءُ تِلْكَ اَللَّحْظَةِ اَلْمَجِيدَةِ اَلثَّرِيَّه

والتقدير " أنا فداء" ودلالة الحذف للتفخيم والتعظيم في الفخر.

كما حذف الفاعل في قوله:

لترتفع لترتفع أيها المجيد ويعني به العلم والتقدير "لترتفع انت" وذلك كما قلنا لأنه ليس في حاجة إلى ذلك لأن العلم معروف ولقد استمد اسمه من الجبل المرتفع.

وفي قصيدة "سأقتلك" يقول صلاح عبد الصبور:[3]

اَلشَّمْس فِي بِلَادِ اَلشَّمْسِ بَهْجَةُ اَلنَّظَرْ

وَفَوْقَ مِعْطَف اَلسَّحَابِ يُدْرِجُ اَلْقَمَرْ

وتزدهي النجُومُ كالزهرْ

والتقدير "هي الشمس" ويأتي بغرض التعظيم وإنزال الموصوف منزلة كبيرة وبيان أن الشمس ليست بحاجة إلى إشهار أو تعريف,فإ ذا قلنا: وهل يخفى القمر؟,فمن باب أولى نقول: وهل تخفى الشمس؟

[1] ديوان صلاح عبد الصبور ص82.

[2] ديوان صلاح عبد الصبور دار العودة بيروت ص88

[3] ديوان صلاح عبد الصبور دار العودة بيروت ص95

وفي قصيدة " الشهيد" يحذف صلاح عبد الصبور المسند والمسند إليه. ويكتفي بالمفعول المطلق حيث يقول:[1]

يا عجبًا كلَّ مساءٍ مع المضرّج الشهيدْ

كأنّ منديلَ الشفِقْ

دَمُهُ

والتقدير" وأعجب عجبا" ... وتدل على الاستعطاف والتعزية.

كما حذف الفعل والفاعل في الجملة المعطوفة حيث يقول في قصيدة "أغنية ولاء":[2]

وقد دفنتُ في الخيالِ قلبيَ الوديعْ

وجسْميَ الصريعْ

والتقدير "ودفنت جسْميَ الصريعْ " رغم أن القلب محله الجسم.

تكشف القصيدة أيضا عن خاصة من خصائص الكتابة البصرية لدى الشاعر وهي الحدث اذ ان البياض في جوهره الاصلي سكوت الباث عن اجزاء من خطابه كالذي يرفع قلمه يكن عني الكتابة فيدع وجه الصفحة بياضات والبياض قريب من الحذف الاعرابي بسبب مساهمه السياق في الإشارة إلى ماهية الغائب حذفا كان أو بياضا.

كما نجد **صلاح** عبد الصبور يستخدم أسلوب التنقيط في قصائده ,ومن ذلك قصيدة أطلال حيث يقول:

أطلال..... أطلال

يمشي بها النّسيَانْ

في كفِّهِ أكفانْ

لِكل ذكرى قبرْ

وبينها قبري..

[1] ديوان صلاح عبد الصبور دار العودة بيروت ص98.

[2] ديوان صلاح عبد الصبور دار العودة بيروت ص103

أطلال.... أطلال

ناحت له صلوات

واسترحمت عَبَرَات

وتصدّتْ النزواتْ

في ثوبها الشِعرِي

أطلال ...أطلال

كما يقول في قصيده "شنق زهران":

... وثَوَى في جبهه الارض الضياءْ

ومشى الحزن إلى الأكواخ تنينٌ له الف ذراعْ

كلُ دهليز ذراعْ

من أذان الظهر حتى الليل... يا الله

ويقول:

ذات يوم[1]...

مرّ زهران بظهر السوق يوما

واشترى شالاً مُنمنمْ

ومشى يختالُ عجبَا ، مثل تركي مُعَمَّمْ

ويجيل الطرف .... ما أحلى الشبابْ

عندما يصنع حُبَا

عندما يجهد أن يصطاد قلبَا

«ومن المفترض أن تكون النقطة والنقطتان والثلاثة نقاط والأربعة مؤشر على الصمت وانقطاع الكلام ، وانحباس تدفق الشعور» .[2]

[1] ديوان صلاح عبد الصبور، ص19 و20.

[2] درويش أسيمة ، مسار التحولات ، قراءة في شعر أدونيس ، دار الآداب والفنون، ط1، بيروت، 1992، ص220.

«ليس ترك فراغ اعتباطا ,وإنما هو محاولة الشاعر فيتخلى عن هذه التجربة من بعد ولا يكثر منها ، لا يندرج ترك فراغ في عيوب الإلقاء والتكلم ، ولا يعتبر عياً ، والعيّ عيبٌ من عيوب الكلام وهو التوقف المطلق على الكلام والعجز عن المواصلة فيه ، أما هنا فالفراغ هو محاولة انزياحية لجلب اهتمام السامع بالسكوت قصير المدى ... ظهور البياض .... يعني استمرارية القول الشعري واستمرارية الفيض والكتابة، ولكن بالحبر السرّي المفرغ من اللون»[1].

«صمت الكلام في السطور الجوفاء التي ترسل على الكلام الأضواء يمثل عامل تشظٍ لمخيلة القارئ ، ولفاعلية المشاركة في التأليف ، فالبياض أو الفراغ الذي تركه الشاعر هنا له حضور في اللغة ضمن تراكيب الجمل على صور الحذف والإيجاز ، وبالتالي فنحن نشهد فيه نزوعا إلى تقليل اللفظ وصولا إلى لحظة غياب (اللفظ) عند الخطاب ، فذلك البياض ليس اعتباطا ، وإنما هو شحنة دلالية صامتة تخفي خطاباً دفينا ، وبموجب ذلك يتحول الصمت إلى خطاب بليغ»[2].

ويقول في نفس قصيدة "شنق زهران"

ويجيل الطرف ويهتف ما أحلى الشبابْ

فقد حذف كلامًا كثيرا ومنه حذف الفعل ويهتف "في نفسه" ما أحلى الشباب، فالتعجب انتقال سواء أكان داخلي هذا الانفعال أو خارجي.

كما يقول في القصيدة نفسها :

كل هذه المحن الصماء في نصف نهار

فقد حذف الفعل الماضي، والأصل: كل هذه المحن الصماء حدثت في نصف نهار.

و على الصدغ حمامة.. أو وُشِمت، والأصل وعلى الصدغ (رُسمت) حمامة، وقد حذف الفعل للدلالة عليه من خلال السياق.

[1] ينظر: محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، ج2، نظرية وأنساق ، المركز الثقافي العربي ، المغرب، ط1، 2010، ص246.

[2] يوسف رحايمي ، الصمت معطى تداولي خفيا في الخطاب ، العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، ع د ، 2018، ص283.

وفي قصيدة "رحلة في الليل":[1]

إلى اللقاء وافترقنا – " تلتقي مساء غد

حذف الفعل "قلت" و"أردفت".

والأصل: نلتقي مساء غد

(إن قلتُ لصاحبي انتشيت قال كيف ؟)

بمعنى كيف انتشيت.

الرّخ مات مات – لاتُدَعْ – فالشاه مايزال

أي ما يزال لم يمتْ.

يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة "الحزن":[2]

حزنُ طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيمْ

حزن صموتْ

والتقدير هو حزن طويل كالطريق من الجحيم وإلى الجحيمْ.

هو حزن صموتْ

هو حزن تمددَ في المدينه

هو كاللص في جوف السكينه.

في قصيدة هجم التتار يقول صلاح عبد الصبور:[3]

الرايةُ السوداءُ وقافلةُ الجرحى وقافلة مواتْ

فحذف الضمير لضيق المقام والأصل : هذه الراية وهذه قافلة الجرحى وهذه قافلة موات.

[1] ديوان صلاح عبد الصبور ص 8، 11، 13.

[2] الديوان، ص38

[3] الديوان، ص14.

كما حذف الظرف في القصيدة نفسها للسبب نفسه يقول :

الليل والأسلاك والحرس المدجج بالحديد والأصل هناك الليل، وهناك الأسلاك،وهناك الحرس المدجج بالجديد.

كما نلاحظ إهمال واو العطف في الجمل المشتملة على الكلمة المكررة، على نحو يظهر التوالي المفاجئ السريع لجزئيات المشهد في قوله:[1]

الأنفُ يَهمِلُ في انكسارْ

العينُ تدمعُ في انكسارْ

وفي آخر القصيدة "**هجم التتار**"، يقول:[2]

سنجوسُ بين بيوتنا الدكناء إن طلع النهارْ ونشيد ما هَدَم التتارْ ....

فهذا السكوت يدل على أن التتار قد هدم المدينة و هدم نفسيات أهل المدينة، فالهدم لا يمكن وصفه ولا عده لبشاعته وهوله.

وفي قصيدة "**المُلك لك**":[3]

صباي البعيدْ
أحنُ إليه ، لألعابه و التقدير هو صباي البعيدْ
وقد يحلمُون بقصرٍ مشيدْ
وبابٍ حديدْ
وحوريةٍ بجوار السريرْ
ومائدة فوقها ألفُ صحن___
دجاجُ وبطُ و خبزُ كثيرْ
والتقدير وقد يحلمون بباب حديد
وقد يحلمون بحورية بجوار السرير.
وقد يحلمون بمائدةٍ فيها ألفُ صحن_
وفوقها دجاجُ وفوقها بطُ وفوقها خبزُ كثير

[1] الديوان، ص15.

[2] الديوان، ص 17.

[3] الديوان، ص58.

وقد حذف حرف التقليل + الفعل لأن العطف يدل عليه.

الحذف في العناوين (عناوين قصائد الديوان)

الرقم	عنوان القصيدة	ص	نوع الحذف	
01	الناس في بلادي	29	المسند إليه (المبتدأ)	هؤلاء (الناس في بلادي)
02	شنق زهران			هذا شنق زهران
03	أبي			هذا أبي
04	السلام	33		هذا السلام
05	الحزن	36	المسند (الفاعل)	هذا الحزن
06	عيد الميلاد 1954	40	المسند إليه (المبتدأ)	هذا عيد الميلاد 54
07	سوناتا	42		هذه سوناتا
08	الرحلة	44		هذه الرحلة
09	الوافد الجديد	46		هذا الوافد الجديد
10	الإله الصغير	47		هذا الإله الصغير
11	الأطلال	50		هذه الأطلال
12	ذكريات	54		هذه ذكريات
13	الملك لك	57		هذا الملك لك
14	لحن	64		هذا لحن
15	أغنية حب	67		هذه أغنية حب
16	أناشيد غرام	70		هذه أناشيد غرام
17	رسالةإلى صديقة	78		هذه رسالة إلى صديقة
18	نام في سلام	83		نام (هو) في سلام
19	مرتفع أبدا	88		(أنت) مرتفع ابدا
20	سأقتلك	92		(أنا) سأقتلك
21	الشهد	98		(هو) الشهيد
22	أغنية ولاء	101		(هذه) أغنية ولاء
23	هجم التتار			
24	رحلة في الليل			(هذه) رحلة في الليل

المطلب الرابع: الاعتراض

يقصد بالاعتراض إيراد كلام بين عنصرين متلازمين كالاعتراض بين المسند والمسند إليه ,أو بين الفعل والفاعل أو بين النعت والمنعوت أو بين القول ومقوله... وقد أطلق البلاغيون على هذا الفن عده مصطلحات منها إصابة مقدار والتتميم والاحتراز وأول من تعرض له **الجاحظ** (ت255هـ) وأسماء إصابة المقدار ثم جاء بعده **ابن المعتز** ت296 هـ الذي قسم محاسن الكلام إلى ثلاثة عشرة قسما جعل الاعتراض هو المحسن الثاني ويعني عنده اعتراض كلام في كلام لم يتم معناه و يأتي **قدام ابن جعفر** (ت337هـ) ويطلق على هذا الاعتراض مصطلحا آخر هو التتميم.

أما **أبو هلال العسكري** (ت 395 هـ) فيرى أنه يعني اعتراض كلام في كلام لم يتم ثم العودة لإتمامه.[1]

ويوضح **ابن رشيق القيرواني** (ت 463 هـ)كيفية حدوث الاعتراض الذي يسميه البعض كما يقوله هو الاستدراك ,إذ يكون الشاعر آخذا في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول.[2]

وقد ورد الاعتراض في ديوان صلاح عبد الصبور الناس في بلادي في عده مواضع منها:

أولا: الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية

– الاعتراض بين الفعل والفاعل بالجار والمجرور والمضاف اليه:

يقول في قصيدة **شنق زهران** 3

وثوى في جبهةِ الأرضِ الضياءْ

ومشى الحزنُ إلى الأكواخ تنينٌ له ألف ذراعْ

كل دهليز ذراعْ

فالجملة الاعتراضية في جبهة الأرض تركز على مكان ثواء الضياء والضياء دائما مكانه الفضاء والسماء فكيف يثوي إلى الأرض؟

الاعتراض بين الفعل والفاعل من جهة والمفعول به بالجار والمجرور

يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة "رحلة في الليل"[3]

[1] أبو هلال العسكري كتاب الصناعتين تحقيق مفيد قميحة دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط 1 , 1981 ,ص441 .

[2] ابن رشيق القيرواني ,العمدة في صناعة الشعر ونقده تحقيق مفيد قميح دار الكتب العلمية, بيروت لبنان ط ,1988 ص 275.

[3] ديوان صلاح عبد الصبور الناس في بلادي ص8 و09.

إِلَيْكَ يَا صَدِيقَتِي أُغْنِية صَغِيرَةً
عَنْ طَائِرٍ صَغِيرٍ
فِي عُشِّهِ وَاحِدَهُ اَلْزَغيبْ
وَإلفهُ اَلْحَبِيبْ
يَكْفِيهِمَا مِنْ اَلشَّرَابِ حَسْوتَا مِنْقَارْ
وَمِنْ بيادِرِ اَلْغِلَال حَبَّتَانْ
وَفِي ظَلَامِ اَللَّيْلِ يَعْقِدُ اَلْجَنَاحُ صُرَّة اَلْحَنَانْ
عَلَى وَحَيْدِهِ اَلزِّغِيبْ
ذَات مَسَاءٍ حَط مِنْ عَالِي اَلسَّمَاءِ أَجَدَلٌ مَنْهُومْ
لِيَشْرَب اَلدِّمَاءْ
وَيَعْلَك اَلْأَشْلَاءَ وَالذِّمَاءْ.

فالاعتراض من الشراب هدفه تحديد ما يكفي الطائر حبا وشرابا قبل كمية هذا الشراب ومكان هذا الحب من بيادر الغلال وكذلك الاعتراض بين الفعل والفاعل بالجار والمجرور والمضاف إليه من عالي السماء والهدف هو التحديد المكاني لهذا الأجدل المنهوم.

حيث يقول في قصيدة "الناس في بلادي"[1]

وفي مساءٍ واهنِ الأصداءْ جاءَهُ عَزْريل
يحمل بين أصبعيه دفترا صغيرْ

فالاعتراض هنا بين أصبعيه يريد به التركيز على التحديد المكاني للدفتر مناسبة كلمة تغيير هذا الاعتراض يقول في قصيدة "السلام"[2]

وَمَشَتْ إِلَى اَلنَّفْسِ اَلْمَلَالَهْ، وَالنُّعَاسُ إِلَى اَلْعُيُونْ
وَامْتَدَّتْ اَلْأَقْدَامُ تَلْتَمِسُ اَلطَّرِيقَ إِلَى اَلْبُيُوتْ

فالجملة الاعتراضية إلى النفس كذلك تركز على أن الملل اشد واقعا على الانسان حينما تتسلل إلى النفس لأن النفس هي جوهر الإنسان فثمة تحديد لمكان الملالة .

[1] ديوان صلاح عبد الصبور الناس في بلادي ص 31
[2] ديوان صلاح عبد الصبور الناس في بلادي ص 34

ويقول في قصيدة "الحزن"[1]

وَغَمَسَتُ فِي مَاءِ اَلْقَنَاعَةِ خُبْزَ أَيَّامِي اَلْكِفَافْ

وَرَجَعَتُ بَعْدَ اَلظُّهْرِ فِي جَيْبِي قُرُوشْ

فالجملة الاعتراضية في (ماء القناعة) تحدد أين غمس الشاعر مجازا خبز أيامه وهذا ما زاد الصورة وضوحا وانزياحا.

يقول في قصيدة "أغنيه ولاء"[2]

صنعتُ لكِ

عرشاً من الحرير... مخملي

نجرته من صندلٍ

جلبتُ من سوق الرقيقِ قينتينْ

فالجملة الاعتراضيه (لك) جار ومجرور ومن سوق الرقيق تبرز وتحدد المكان كما تسهم في اكتمال المعنى.

وفي قصيده أبي يقول:[3]

نامَ في الميدانِ مشجوجَ الجبينْ

وأتى نعيُ أبي هذا الصباحْ

وتسلَلَ من ضياءِ الشمسِ موعدْ

والاعتراض في الميدان و من ضياء الشمس يفيد اقتصار الشهادة على ميدان المعركة وليس في مكان آخر والهدف هو التوكيد ,وأن الاعتراض في المثال الثاني يبين مصدر هذا الموعد والشمس هي الحرية والتحرر وهي البشارة.

ثانيا : الاعتراض في الجملة الاسمية

ويأتي الاعتراض بالجار والمجرور في هذه الحالة بهدف التركيز على المكان في بلادي، يقول صلاح عبد الصبور[4] في قصيدة " الناس في بلادي ".

---

[1] ديوان صلاح عبد الصبور الناس في بلادي ص 36

[2] ديوان صلاح عبد الصبور الناس في بلادي ص 101

[3] ديوان صلاح عبد الصبور الناس في بلادي ص 23

[4] صلاح عبد الصبور الناس في بلادي ص 29.

الناسُ في بلادِي جَارِحُونَ كالصقورْ

غِناؤهُم كرَجفَةِ الشِتَاء في ذُؤابةِ المطرْ

الاعتراض بين المبتدإ والخبر بأداة النداء والمنادى حيث يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة اناشيد غرام:[1]

لَحنُ الخِتامِ (يا حبيبتي) هُو السّلامُ والدُّعاءْ

وان تكوني لي... إلى الابدْ

في الاعتراض يا حبيبتي جاء للفت الانتباه لأنه يستحضر المنادى ويخصه بالمعنى دون غيره.

وفي قصيدة عيد الميلاد سنة 1954 يقول صلاح عبد الصبور:[2]

الكأْسُ في كفي نجيمهْ. تَلِدُ الخرافاتِ العَجيبهْ

والاعتراض في كفي بين المبتدأ والخبر بالجار والمجرور جاء لتحديد المكان مكان الكأْس، الكأْس في الكف تختلف عن الكأس في الجوف وعن الكأس على الطاولة.

يقول صلاح عبد الصبور في قصيده سأقتلك[3]

اَلشَّمْس فِي بِلَادِي بَهْجَةُ اَلنَّظَرْ

وَفَوْقَ مِعْطَفِ اَلسَّحَابِ يدْرُجُ اَلْقَمَرْ

وتزدهي النُّجومُ كالزهر

ويأتي الاعتراف (في بلادي) للتركيز على المكان دون أي مكان آخر وهذا تمييز من الشاعر للشمس في بلاده عن بلدان أخرى وقد يقصد بها الحرية والبذل في سبيلها من أرواح.

المبحث الثاني: التركيب النصي

المطلب الأول : الألفاظ العامية

الشعر انزياح عن اللغة العادية ، وعند عبد الصبور انزياح نحو اللغة العادية ، فهو انزياح عكسي عن عرف اللغة الشعرية ، بدأ صلاح عبد الصبور يلتقط العادي من الحياة ، ليصنع منه فنا عظيما ، وقد اختار الشاعر هذا النهج التعبيري تماشيا مع مفهومه للشعر ، فهو يقول : "أمّا تصوري الخاص

[1] المصدر نفسه ص 77

[2] المصدر نفسه ص 41

[3] المصدر نفسه ص 95.

للشعر فهو أبسط ألوان التصورات ، فالشعر هو صوت إنسان يتكلم ، مستعينا بمختلف القيم والأدوات الفنية ..."[1].

فالتأثر باللغة العامية يعتبر ظاهرة من ظواهر الشعر الحديث ، وقد يعود استخدام الشاعر لهذه الظاهرة إلى محاولته توصيل رسالته إلى القارئ ، بشفرة الشارع البسيطة والواقعية ، وبالتالي لم تعد لغة الكتب المحنطة والقواميس هي لغة الخطاب عند الشاعر"ت س إليوت – T.S. ELIOT"

ما يتماشى مع نزعتهم , لقد انتهى "**إليوت**" إلى صياغة قانونه المعروف الذي ينهى على "أن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعادا كبيرا عن اللغة العادية التي نستعملها ونسمعها "[2]، وهذا لا يعني أنْ يصبح كلاما ككلام الناس ، ومطابقا مطابقة تامة لواقعهم .

لم يكتف "عبد الصبور" باستعمال الألفاظ العامية ، بل وظف الحكايات الشعبية في بنية قصائده ، مما أعطاها نكهة خاصة ، فالإستهلال الشعبي"كان يا مكان" يتكرر كثيرا في شعره ، ويصبح بمثابة المحطة واللاّزمة عند الشاعر الذي يتفنن في أسلوب القص والحكي الشعبي ، وهذا ما نلمسه في نصوصه الكثيرة التي تتنامى داخليا وتتنوع لتتشابك خيوطها ، لتصب في نهاية القصيدة أو في الذروة التي تعتبر المرآة الكاشفة و المكثفة لكل أحداث وجزئيات القصة الشعرية .

"إن الشعر لا يقلد لغة الناس و أصواتهم لأنها لغة نثرية ، ولكنه يقترب من روح الحياة ، ونبض القلوب وحركة الواقع ليعيد خلق ذلك فنيا ، الشعر ليس كلاما عاديا ، أو حديثا يوميا بل يدفع لغة الكلام إلى الشعر ، ولغة الشعر تأخذ من لغة النثر العادي وأسلوب الحديث اليومي ، وإن كانت تزيدها تنظيما وتركيزا وإجادةً وإرهافا "[3].

لقد حاول روّاد الشعر الحر أن يجددوا الشعر من خلال تجديد لغته ، وأرادوا أن يجددوا لغته ويُغْنُوها من خلال احتكاكهم بالحياة الجديدة .

لقد رأوا أن اللغة التقليدية جامدة وعاجزة عن مواكبة حركة الحياة فثاروا عليها .

ووجدوا أن القاموس الشعري قد أصبح مجرد ألفاظ ميتة تحمل معاني محددة مكررة لا تمت إلى حياتهم بصلة ، ومن ثم كان لابد من تجديد اللغة على ضوء تجربة جديدة ، وفهم جديد للحياة .

---

[1] تجربتي في الشعر ، صلاح عبد الصبور ، مجلة فصول ، م2 ، ع1 ، 1981م ، ص 16 و 17 .

[2] اللغة والإبداع الأدبي ، د.محمد العبد ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، مصر ، ط1، ص121.

[3] قضايا الشعر الجديد ، محمد النويهي ، دار الفكر ، مكتبة الخانجي ، 1971م ، ص 40 .

"ولقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغة ، وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة أو منهجا جديدا من التعامل مع اللغة"[1].

وعلى هذا الأساس قامت ثورة "**نازك**"على اللغة التقليدية التي جمدت بفعل التكرار ، وبليت بكثرة الاستعمال حتى فقدت معناها وتأثيرها وعلاقتها بالحياة.

"إن اللغة العربية في نظر "نازك"فقدت إيحاءها وقوتها التي تتمتع بها من قبل بعد أن ابتليت بأجيال عملت على تحنيطها وصنع ألفاظ جاهزة وزعوها على الشعراء والكتاب[2]".

فلم يعد الشعراء يتجاوزون هذه المفردات في استعمالات مخصوصة وخارج العلاقات المرسومة حتى أصبح الشعر مجرد صناعة وكلمات تستعمل في هذا الغرض أو ذاك ، فلكل موضوع مفرداته المخصوصة التي تحدد شعريته الشعر العربي الحر ، وحاولوا التخلص منه ، إيمانا منهم أن اللغة كائن حي كما ترى "نازك" ، يحيا ويتطور ، قد يصاب بالفقر والموت ، إذا لم يجد المناخ المناسب للحياة والنمو .

لقد أطلق "**صلاح عبد الصبور**" على هذه الدعوة اللغوية مسمّى "**الجسارة اللغوية** "مؤيدًا عدم مساس هذه الجسارة بطبيعة الفن الشعري ، ومؤيدًا في الوقت نفسه تفجر هذه الكلمات المألوفة وغير الشاعرية في ظن الكثيرين ، بالدلالات والإيحاءات والقدرة على التصوير إذا ما وضعت في مكانها المناسب[3]".

ويصف "صلاح عبد الصبور" هذه المرحلة من مراحل التجديد الشعري قائلا :"إن الشعر لا قاموس له وأن الشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعري منذ أمد ليس بقريب "[4].

وكان استخدام صلاح عبد الصبور لهذه الكلمات مثار حملة عنيفة عليه ، وفي رأي"د.**شوقي ضيف**" "إن أصحابها كانوا محقين لسبب مهم ليس في استخدامها ولكن طريقة هذا الاستخدام ، ذلك أنها استخدمت كما هي في اللغة اليومية دون أن يضفي عليها أي بريق خيالي من شأنه أن ينقلها من استخدامها اليومي العادي إلى استخدام شعري رائع"[5].

---

[1] الشعر العربي المعاصر ، عز الدين إسماعيل، ص74 .

[2] ديوان نازك الملائكة ، مج 2 ، ص12

[3] صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، دار العودة ، بيروت ، 1998م ، مج2 ، ص 131 و 133 .

[4] صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، ص91 و 92 .

[5] مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1987م ، ص107 .

ولكن هذه النظرة هي ذاتها التي انزاح عنها "عبد الصبور" حين استخدم لغة الحياة اليومية إذ "لم تعد هناك موضوعات شعرية وغير شعرية ، بل إن الموضوعات السقيمة قادرة أحيانا أن تعبر عن الحقيقة المطلقة ، وتحمل مدلولا واضح النبرات"[1].

لقد تجاوز الشاعر الفصل بين عالم اللغة الشعرية ، وعالم اللغة العادية في الوقت الذي اعتبر فيه "إن لغة الحياة اليومية استكشاف جديد لمقدرات اللغة لم يتم استغلاله ، وعاد بالشعر إلى سرّ حيويته وهو الاقتراب من لغة الكلام التي ينطق بها أبناء الأمة "[2].

يقول "صلاح عبد الصبور ": "حين توقفت عند الشاعر "**ت س إليوت** "في مطلع الشباب لم تستوقفني أفكاره أول الأمر، بقدر ما استوقفتني "**جسارته اللغوية**" ، فقد كنا-نحن-ناشئة الشعراء – نحرص على أن تكون لغتنا منتقاة منضدة ، تخلو من أي كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج ، كنا قد خرجنا من عباءة المدرسة **الرومانتيكية** العربية بموسيقاها الرقيقة ، وقاموسها اللغوي المنتقى الذي تتناثر فيه الألفاظ ذوات الدلالات المجنحة ، والإيقاع الناعم ، وكنا قبل ذلك أسرى للتقليد الشعري العربي الذي يؤثر أن تكون للشعر لغته الخاصة، المجاوزة للغة الحياة ، و البعيدة عنها في بعض الأحيان ...ليست المشكلة إذن باستعمال الألفاظ العامية لتطعم القصيدة شعبية كما حلا لبعض ممن يكتبون الشعر ولكنها المقدرة على التصرف في اللغة بمستوياتها المزعومة المختلفة كأنها كنز خاص ، فنحن على حق حين نلتقط الكلمة الميتة من القاموس ما دمنا نستطيع أن نعطيها دلالة واضحة ، ونحن على حق حين نلتقط الكلمة من أفواه السابلة ، ما دمنا نستطيع أن ندخل بها في سياق شعري جديد"[3].

لقد تأثر "عبد الصبور"بهذه السّمة الجديدة في عهد مبكر ، وقد أعلن عن هذا التأثر في قصائده الأولى ، مثل (شنق زهران) ، حين حاول رسم صورة صادقة لهذه الشخصية في ملبسها وطابعها .

كما اختار لها كلمات بسيطة ، واضحة ، وأخرى قريبة من الوجدان الشعبي ، ليرسم بها صورة صادقة لشخصية زهران ، تلك الشخصية الريفية البسيطة ، ويكشف عن طباعها النفسية وملامحها الإنسانية

[1] محمد رحومة ، مسرح صلاح عبد الصبور ، دراسة فنية ، دار الشؤون الثقافية العامة ص119 .

[2] محمد رحومة ، مسرح صلاح عبد الصبور ، دراسة فنية ، دار ص 119 .

[3] انظر حياتي في الشعر ، ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت م3 ، 1988ص165و166و167 .

والتي تمثل ملامح الشخصية المصرية الأصلية ، فتطالعنا كلمات(مولّد – على الصدغ – حمامة – أبو زيد سلامة – الوشم – الشّال – معمم) حيث يقول (ص 18 و 20)[1]:

كَانَ زَهْرَانُ غُلَامًا

أُمُّهُ سَمْرَاء وَالْأَبُ مولّدْ

وَبِعَيْنَيْهِ وَسَامَهْ

وَعَلَى اَلصُّدْغِ حَمَّامَهْ

وَعَلَى اَلزَّنْدِ أَبُو زَيْدٍ سَلَامَهْ

مُمْسِكًا سَيْفًا ، وَتَحْتَ اَلْوَشْمِ نَبْشٌ كَالْكِتَابَهْ

اِسْم قَرْيَتِهِ " دِنْشوَاي "

مَرَّ زَهْرَانُ بِظَهْرِ اَلسُّوقِ يَوْمًا

وَاشْتَرَى شَالاً مُنَمْنَمْ

وَمَشَى يَخْتَالُ عُجْبًا ، مِثْلُ تُرْكِيٍّ مُعَمَّمْ

وَيُجِيلُ اَلطَّرَفَ . . . مَا أَحْلَى اَلشَّبَابْ

عِنْدَمَا يَصْنَعُ حُبًّا

عِنْدما يَجهد أنْ يَصْطادَ قلباً

لقد حاول "عبد الصبور"أن يتجه بلغته الشعرية إلى اللغة اليومية كما قلنا ، وراح يكسبها دلالات حيّة تعبر بجلاء عن المشهد الذي يتعرض له ، وقد أراد من ذلك أن يمد جسراً بين العامّة ، ويتمظهر ذلك بشكل جلي مثلا في قصيدة "الحـــزن "....[2].

يَا صَاحِبِي ، إِنِّي حَزِينْ

طَلَعَ اَلصَّبَاحُ ، فَمَا اِبْتَسَمَتُ ، وَلَمْ يُنِرْ وَجْهِي اَلصَّبَاحْ

وَخَرَجَتُ مِنْ جَوْفِ اَلْمَدِينَةِ أَطْلُبُ اَلرِّزْقَ اَلْمُتَاحْ

وَغَمَسَتُ فِي مَاءِ اَلْقَنَاعَةِ خُبْزَ أَيَّامِي اَلْكَفَافْ

وَرَجَعَتُ بَعْدَ اَلظُّهْرِ فِي جَيْبِي قُرُوشْ

[1] صلاح عبد الصبور ، الديوان ص 18 و 20 .

[2] ديـــــوان صلاح عبد الصبورص36 .

فَشَرِبَتُ شَايًا فِي اَلطَّرِيقْ
وَرَتَقَتُ نعْلِي
وَلَعِبْتُ بِالنَّرْدِ اَلْمُوَزَّعِ بَيْنَ كفِّي وَالصَّدِيقْ
قل سَاعَةً أَوْ سَاعَتَيْنْ
قل عَشَرَة أَوْ عَشَرْتِينْ.

القصيدة بسيطة في لغتها ، عميقة في دلالاتها ، حاول فيها عبد الصبور التحرر من اللغة التقليدية إلى استعمال بعض الألفاظ الشائعة في لغة التخاطب اليومي ، فعبد الصبور بدأ يلتقط العادي من الحياة ، ليصنع منه فنا عظيما ، فالقصيدة طعمت بأشياء في المفهوم الشعبي كـ (الخبز ، القروش ، النعل...) لكنها معبرة في المجال الفني والواقعي .

وقد اختار الشاعر هذا المنهج التعبيري تماشيا مع مفهومه للشعر ، فهو يقول : "أما تصوري الخاص للشعر فهو أبسط ألوان التصورات ، فالشعر هو صوت إنسان يتكلم ، مستعينا بمختلف القيم والأدوات الفنية ... "[1].

حين ينتزع "صلاح عبد الصبور" الكلمة من دورها العملي اليومي ليجعلها ملتقى لإشراقات فكره، يكون قد أقام فيها صراعا بين مادتها الأصلية وطبيعتها الفنية ، وهذا التحول ، وهذا الصراع هما المقصود بلغة الشاعر الخاصة .

أما في قصيدة "**المُلك لك**" فإنه يصور لنا البساطة ، حيث المصطبة وحفنة الأصدقاء الأشقياء الذين يفترشون ظهر المصطبة ، وصورة أمه وهي تحكي له حكايات الآخرة ، وصورتها حينما كانت تخاف عليه من طنين نحلة، فتهتف قائلة "باسم النبي" وكلها كلمات بسيطة واضحة تزخر بالإيحاء وقوة التعبير ، ممّا يريد أن ينقله من مشاعر وأحاسيس اتجاه أصحابه في القرية وطموحاتهم الساذجة المحدودة ، التي تعكس طبيعة الحياة الريفية حيث يقول:[2]

صِبَايَ اَلْبَعِيدْ
أَحِنُّ إِلَيْهِ ، لِأَلْعَابِهِ
لِأَوْقَاتِهِ اَلْحُلْوَةِ اَلسَّامِرَهْ

[1] سعيد بن زرقة ، الحداثة في الشعر العربي ص91 .
[2] صلاح عبد الصبور ، الديوان ص 58 و 59.

حَنِينِي غَرِيبٌ . . .
إِلَى صُحْبَتِي
إِلَى إِخْوَتِي
إِلَى حَفْنَةِ اَلْأَشْقِيَاءِ اَلظهُور يَنَامُونَ ظُهْرًا عَلَى اَلْمِصْطَبَهْ
وَقَدْ يَحْلُمُونَ بِقَصْرٍ مَشيد
وَبَابِ حَدِيدٍ
وَحُورِيَّةٍ فِي جِوَارِ اَلسَّرِيرِ
وَمَائِدَةُ فَوْقِهَا أَلْفُ صَحْنٍ
دَجَاجٍ وَبَطُ وَخَبْزُ كَثِيرْ
إِلَى أُمِّي اَلْبَرَّةِ اَلطَّاهِرَه
تُخَوِّفُنِي نقْمَةَ اَلْآخِرَهْ
وَنَار اَلْعَذَابْ
وَمَا قَدْ أَعَدُّوهُ لِلْكَافِرِينْ
وَلِلسَّارِقِينَ ، وَلِلأَعِبِينْ
وَتَهْتِف إِنَّ عَثَرَتْ رِجْلَيْهْ
وَإِنَّ أَرْمَدَ اَلصَّيْفُ أَجْفَانَيهْ
وَإِن طنّت نَحْلَةٌ حَوْليه
بِاسْمِ اَلنَّبِيِّ

المطلب الثاني: النثرية والتقريرية

نزل صلاح عبد الصبور بالشعر العربي من عليائه، وأدخل فيه ألفاظا وتعبيرات كأن التعبير الشفوي يمجها والذوق العام السائر آنذاك ينكر شعريتها، وينسبها إلى عالم النثر والحياة اليومية للعامة ، فجاءت بعض قصائد ديوانه الأول (**الناس في بلادي**) رقيقة لغويا في صيغتها النحوية والتركيبية، ويلجأ إلى التعبير المباشر، حتى تخلو القصيدة من الصور والاستعارات ما عدا التشبيه البسيط ، وهو يفعل ذلك يوعي، فهو يقلل من منسوب الشعرية للوصول بالقصيدة إلى اللغة العادية والبشرية التي تبتعد وتنأى عن البلاغة كأنه يتبنى شعار الرومانسيين (خذ البلاغة واقطع رقبتها..),وتعزف عن الفصاحة، ويستعين بالتعبير التقريري المباشر وهذا يعد انحداراً في الشعرية العربية، وهدما للجدار الفاصل ما بين ما هو شعري و ما هو نثري بحكم قراءات صلاح عبد الصبور واطلاعه على آداب الأمم الغربية خصوصا شعر"**اليوت**"يقول صلاح فضل كانت النثرية هي التهمة الأولى التي طاردت صلاح عبد الصبور ولم يكن ذلك عبثا تجاه نمط من الشعرية يبطل النمط الغنائي الخطابي السابق عليه، ويضع اللغة مواضع جمالية لم يسبق أن ألفها التركيب النحوي المتداول في الشعر....فوضْعُ لغة الحياة اليومية هو أنسب الأوضاع جماليا لتخليق التوتر بين مستويات التعبير الشعرى، و أول مظاهر النثرية هنا هو الاستحواذ على بنية الترسل وتشعيره.[1]

يعرّف الدكتور **عادل ضرغام** التقريرية فيقول : ...ولما كان تفضيل هذا المصطلح دون غيره من المصطلحات التي يمكن أن تكون وثيقة الصلة بهذا المنحى باستخدام اللغة مثل الحقيقة في مقابل المجاز أولغة الحياة اليومية في مقابل لغة القاموس الشعرى، ويضيف قائلاً: هي انكسار النموذج اللغوي الرومانسي، الذي كان يمثل معجما شعريا ، وكان سائدا قبل ذلك، وانكسار هذا النموذج لا يعني بالضرورة أن هذا النسق قد تلاشى تماماً ، وإنما لم يعد له مكان الصدارة أو البؤرة ، على أقلام الشعراء ، وإنما يطل في بعض القصائد ، لكي يشير إلى نمط قديم كان له وجود سابق.[2]

في ديوان "**الناس في بلادي**" نجد ذلك النسق واضحا في قصائد مثلا "سوناتا، والرحلة، وعيد الميلاد، والإله الصغير"، حيث نجد فيها عدم استخدام الاستعارات البعيدة التي لا تحتاج إلى كدّ الذهن، و إعمال الفكر، و نجد فيها ميْلا إلى الوضوح الدلالي، واستعمال السرد الشعري، لأنه وثيق الصلة بالنثر، كما أن صلاح عبد الصبور قد استخدم تقنيات المسرح، كما نجد في سياق اللغة التقريرية وجودا جليا وواضحا للأخبار والوصف المرتبطين بنسق تقريري، كما يغلب عليها ضمير الغائب بوصفه ضميرا ساردا في النص الشعري الذي يدل على الذاتية، يسمى صوت

[1] صلاح فضل أساليب الشعرية العربية ط1. دار الآداب، بيروت، 1995، ص 86 .

[2] عادل ضرغام في تحليل النص الشعرى ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2009،ص118 وما بعدها.

الأنا الساردة،ويوضح عادل ضرغام جزئية هامة وهي أن قصيدة اليومي و المعيشي التي يمكن أن تشير إلى لغة الحياة اليومية، ويمكن أن تشير إلى جزئية واحدة من جزئيات التقرير، ولكنها لا تعبر عن الظاهرة بشكلها العام[1].

بعض قصائد صلاح عبد الصبور هوجمت بشراسة عندما نشرت في الخمسينيات لأول مرة ، وكان محور الهجوم هو التفاهة والسوقية مثل قصيدة الحزن التي يقول فيها:[2]

يا صاحبي، إني حزين

طلع الصباحُ، فما ابتسمت، ولم ينر وجهي الصباحْ

وخرجتُ من جوف المدينة أطلب الرزق المتاحْ

وغمستُ في ماء القناعة خبز أيامي الكفافْ

ورجعتُ بعد الظهر في جيبي قروشْ

فشربتُ شاياً في الطريقْ

ورتقتُ نعلي

ولعبتُ بالنرد الموزع بين كفي والصديقْ

فشرب الشاي ,ورتق النعل, ولعب النرد أحداث تافهة ، لا تستحق أن يتوقف عندها الشاعر، يقول النقاد، لأن اللغة في رأيهم التي صيغت بها لغة سوقية، يقول **عبد الرحمن فهمي**:

لكن فات هؤلاء المنتقدين أن التفاهة والسوقية هنا مقصودتان فينا ، فاختيار شرب الشاي، ورتق النعل ،ولعب النرد من بين مئات الأحداث التي ربما كانت أهم منها بكثير، اختيار متعمد ليحقق التمازج بين لونين من الرؤية الفنية : هما الرؤية القصصية والرؤية الدرامية، فالمقطع محصور بين طلع الصباح ف .... ما ابتسمت) وفي آخر المقطع تناقض درامي آخر مع الحركة (وضحكت من ....دموع...) فالمقطع محصور بين بداية درامية ونهايةدرامية، والأحداث بينهما يحكيها الشاعر في سرد متتابع جذاب باستعمال حروف العطف، كل هذه الأحداث تحيل إلى مطلع القصيدة "إني حزين"[3] وفي قصيدة "شنق زهران"[4]

[1] المرجع نفسه عادل ضرغام، ص121.

[2] ديوان صلاح عبد الصبور، ص 36.

[3] عبد الرحمن فهمي، الرواية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول ع1، 01 أكتوبر 1981، ص51 وما بعدها.

[4] ديوان صلاح عبد الصبور، ص 19,18.

كان زهران غلاما

أمه سمراء، والأبُ مولّدْ

وبعينيه وسامهْ

وعلى الصدغ حمامهْ

وعلى الزند أبو زيد سلامهْ

ممسكا سيفا، وتحت الوشم نبش كالكتابهْ

اسم قرية

(دنشواي)

يقدم لنا نموذج لفلاح ريفي، فهناك الكلمات السائدة والمتداولة بين أبناء القرية. الأجواء القروية يسردها علينا صلاح في أسلوب تقريري خبري، لا يلتفت فيه إلى الاستعارة، ما عدا بعض التشبيهات البسيطة، وقد كشف لنا عن بعض الصور مثل الحمامة على الصدغ ، وصورة أبي زيد سلامة الهلالي، والإشارة إلى الوشم على الذراع، ووسامة العيون ... وكذلك قصيدة " **أبي**.. يمكن القول أن التوجه الخاص الذي يعتمد على نسق الأخبار من خلال رصد الواقع المعيشي أو تمثيله, قد أضعفت اللغة الشعرية وجعلها تعتمد على التقريري والبسيط و والواضح.

معجـــم الحيـــاة اليوميـــة :

التركيب أو الوحدة المعجمية	النموذج	الديوان
رائحة الصديد	هجم التتار	الناس في بلادي
الثبات والنبات	رحلة في الليل	الناس في بلادي
كان يا مكان	شنق زهران	الناس في بلادي
وعلى الصدغ حمامه وعلى الزند	شنق زهران	الناس في بلادي
أبو زيد سلامة	// //	الناس في بلادي
قل ساعة أو ساعتين	الحزن	الناس في بلادي
أو منية حمقاء	الحزن	الناس في بلادي
صخرها ألماس	أغنية ولاء	الناس في بلادي
حبتين حبتين	... سأقتلك	الناس في بلادي

المطلب الثالث: التكرار

1- ظاهرة التكرار:

ظاهرة التكرار من الظواهر التعبيرية التي تعامل معها الشعراء, ووظفوها للإنتاج الدلالة وحققوا بها نوعاً من الإيقاع الذي يؤكد طبيعة الشعرية في صياغتهم وقد اهتم النقاد القدامى العرب بهذه الظاهرة ورصدوا أشكالها التعبيرية تحت مسميات كثيرة بعضها يتصل بالتكرار الشكلي وبغضها يتصل بالتكرار الداخلي أو العميق وراو أنّ هذا النمط التعبيري له ناتج دلالي قد يكون تأسيساً وقد يكون توكيد تبعا للسياق الذي يرد فيه والشكل الذي جاء عليه, وقد ظل هذا الاهتمام منوطا بالتكرار في دائرة الجزئية, على معنى رصده عندما يأتي في الجملة أو الجملتين , ولم يكن هناك اهتمام به على مستوى النص الأدبي , ففضلا عند الاهتمام به على مستوى الإنتاج الأدبي في جملته, لكن هذا لا ينفي وجود إشارات هنا أوهناك ترصد ظاهرة تكرارية في دائرة الإنتاج الكلي , من مثل ملاحظة ابن سنان لخفاجي الذي رأى أنّ لبعض الشعراء ميلا خاصا إلى بعض التعبيرات التي يؤثرون إيرادها في أشعارهم , حتى لا تخلو بعض قصائدهم منها , وربما كانت هذه الألفاظ مختارة تقع في موقعها, حتى يسهل الأمر في إعادتها وتكريرها , وربما كانت على خلاف ذلك.

وقد كان أبو الحسن مهيار بن مرزوية ممن غرم بلفظة (**طين وطينة**) , فما وجدت له قصيدة تخلو من ذلك إلا اليسير . حتى وضع هذه اللفظة تارة في غير موضعها, ومستعارة بما لا يليق بها , وأقرها في بعض الأماكن , ووافق بينها وبين ما ألفت معها, وذلك موجود في شعره لمن يتتبعه.[1]

وقد لحظ أبو الفتح بن جني على أبي الطيب المتنبي تكراره (ذا, ذي) كثيراً, فرد عليه أبو الطيب بقوله: إنّ هذا الشعر لم يعمل كله في وقت واحدٍ, فقال له: إلا أن المادة واحدة.[2]

2- التكرار:

تعدد التكرار في قصائد هذا الديوان بحيث يصعب حصرها ، ولكن يمكن رصد أهمها وأوسعها انتشارا وهي:

تكرار الكلمة: ومن أمثلته تكرار كلمة (حياه) في قصيدة شنق زهران.[3]

---

[1] ابن سنان لخفاجي , سر صناعة الفصاحة, شرح وتصحيح عبد المتعال ألسعيدي صبيح بمصر – 1979 ص97.

[2] المرجع نفسه ص 97.

[3] الديوان، ص21 و22.

وأتى السيّافُ مسرورٌ ، وأعداءُ الحياهْ
صنعوا الموتَ لأحباب الحياهْ
وتدلى رأس زهرانَ الوديعْ
قريتي من يومها لم تأتدِمْ إلا الدموعْ
قريتي من يومها تأوِي إلى الركنِ الصديعْ
قريتي من يومها تخشى الحياهْ
كان زهران صديقا للحياهْ
مات زهران وعيناه حياهْ
فلماذا قريتي تخشى الحياهْ... ؟

كلمة "الحياة" تلعب دورا كبيرا في القصيدة ، لتكون كالنغمة الأساسية التي تصور المشهد بكامله ، وتعبر عن جو القصيدة العام، وقد تكررت كلمة ا"لحياة" في الأسطر التسعة السابقة ست مرات ، وهي لا تلعب هنا دورها أساسيا من مجرد التكرار العددي ، وإنما تقوم بدور المقابل للحالة الشعورية المسيطرة، فالخوف هنا ليس خوفا من الموت ، كما تقتضي الطبيعة الإنسانية، وإنما هو خوف من الحياة ولذلك يرتكز الشاعر على كلمته المكررة للحث على البقاء والترغيب في الحياة ونفي الخوف منها.

وقد عبّر الشاعر عن ذلك بوسائل بلاغية مختلفة:

المقابلة بين أعداء الحياه وأحباب الحياة,

التعلق بالحياة وأسبابها وأن تسلط الموت ، ويبدو ذلك في عبارة: (**مات زهران وعيناه حياه**) فزهران هنا هو الرمز الذي يجسد معاني الصراع ضد الموت.

الاستنكار والتوبيخ في عبارة: (فلماذا قريتي تخشى الحياه؟)

التكرار الاستهلالي: ويسمى تكرار البداية ونجد هذا النمط من التكرار مثلا في قصيدة "لحن" يقول صلاح عبد الصبور:[1]

جَارَتِي مَدَّتْ مِنْ اَلشُّرْفَةِ حَبْلاً مِنْ نَغَمْ
نَغَمٍ قَاسٍ رَتِيبٍ اَلضَّرْبِ مَنْزُوفُ اَلْقَرَارْ
نَغَم كَالنَّارِ

[1] الديوان، ص64.

نَغَم يُقْلِعُ مِنْ قَلْبِي اَلسَّكِينَهْ

نَغَم يُورِقُ فِي رُوحِي أَدْغَالاً حَزِينَهْ

تتكرر مفردة "نغم" في الأسطر الخمسة الأولى من القصيدة خمس مرات في صيغة النكرة تتلوها صفات ك "قاس" كالنار ، يقلع ، يورق ، وتمتزج من خلال تكرار المدركات وتتجاوب الإحساسات ، فيغدو المسموع مرئيا والمرء مسموعا ، والمحسوس معنويا والمعنوي حسيا ، ويلح الشاعر على تكرار مفردة "نغم" ليجعلها وعاء لأحزانه.

التكرار النغمي: يكرر فيه صلاح عبد الصبور ، إيقاعا نغميا، وفي مثل هذا الموقع تكون وظيفة التكرار موسيقية أكثر منها دلالية ومن أمثلته قصيدة "شنق زهران" حيث يقول:[1]

شبّ زهران قويا ونقيا

يطأُ الأَرضُ خفيفا وأليفا

تكرار كلمتي "نقيا" "وأليفا" يجعلنا نحس أنهما تكراران نغميان لكلمتي "قويا" و"خفيفا" والتكرار هنا يؤدي وظيفة موسيقية.

التكرار المقطعي:

يعتمد هذا النمط على تكرار مقطع في القصيدة، حيث يعمد الشاعر الى افتتاح قصيدته بمقطع يختتمها به أيضا ، وبذلك تبدو القصيدة مغلقه البناء ، ويتجلى هذا النمط في قصيدة: "**الإله الصغير** " حيث يقول:[2]

كان لي يوما إله وملاذي كان بيتهْ

قال لي إن طريقَ الوردِ وعرٌ فارتقيتهْ

وتلفت ورائي وورائي ما وجدتهْ

ثم أصغيتُ لصوتِ الريح تبكي فبكيتهْ

ويختتم الشاعر قصيدته بنفس المقطع الذي افتتحها به (كان لي يوما اله وملاذي كان بيته)

كما وظف صلاح عبد الصبور التكرار بالنسبة للتراكيب، حيث يتصرف فيه فلا يغدوا تكرارا نمطيا جامدا ، وإنما يتنوع من موضع لآخر مشحونا في كل موضع بإيحاءات جديده ففي قصيدة "أبي" التي

[1] الديوان ، ص19

[2] المصدر نفسه، ص47.

تمثل موت الأب محورها الشعور الأساسي الذي تدور حوله كل المكونات النفسية والشعورية الأخرى ، يكرر الشاعر العبارة التي تجسد هذا المحور وأتى نعي أبي خمس مرات ، متصرفا في صورة التكرار في كل مرة من المرات الخمس ، فهو يفتتح القصيدة بهذين البيتين حيث يقول:[1]

وأتى نعيُ أبي هذا الصباحْ

نام في الميدان مشجوجَ الجبينْ

ويختتم القصيدة بنفس البيتين بعد أن يحذف عبارة " هذا الصباح" من السطر الشعري الأول ، ثم يكررها في منتصف القصيدة ، وتتكرر عبارة " وأتى نعي أبي" وحدها مرتين أخريين ، وتتكرر حولها بعض العبارات الأخرى المرتبطة بها شعوري مثل " وبأقدام تجر الأحذية، وتدق الأرض في وقع منفر، طرقوا الباب" التي يكررها الشاعر بدورها عدة مرات ، مع بعض التصرف في تشكيلها ، ومثل عبارة" مطر يهمي وبرق وضباب" ... تتكرر هذه التراكيب بصوره مختلفة، تتوالى وتتوازي ، وتتقاطع ، وتتعانق ، ويتولد من تكرارها المتنوع إحساس ثقيل بالحزن.

3- أنواع التكرار:

تكرار الحرف: يعد تكرار الحرف من بين أبسط أنواع التكرار واقلها أهمية في الدلالة, وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع في محاولة منه لمحاكاة الحدث, الذي يتناوله وربما جاء للشاعر عفواً دون قصد[2].

تكرار الكلمة: يمتلك تكرار الكلمة في النص أثراً عظيما في موسقته, إذ تكون القيمة السمعية لهذا التكرار أكثر من قيمة تكرار الحرف الواحد في الكلمة, ويكون هذا التكرار ناتجا عن أهمية هذه وأثرها في إيصال المعنى, حيث تأتي مرة للتأكيد أو التحريض ولكشف اللبس, فضلا عن ما تقوم به من إيقاع صوتي داخل النص الشعري ((وهذا النوع من أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعا بين أشكاله المختلفة[3]، وتكرار الكلمات يمنح النص امتدادا وتناميا في الصور والأحداث ,لذلك يعد نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النص.[4]

[1] الديوان، ص23.

[2] لغة الشعر العراقي المعاصر عمران خضير حميد الكبيسي ص 144

[3] التكرار في شعر محمود درويش فهد ناصرا عاشور المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط 1, 2004 ص60.

[4] حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر حسن الغرفي المغرب إفريقيا الشرق 2001 ص 84.

تكرار التراكيب: تكرار التراكيب أو الجملة يعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الجمل المكررة , بوصفه مفتاحاً لفهم المضمون العام الذي يتوخاه المتكلم , فضلا عما تحققه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه , ويحتاج تكرار التراكيب إلى مهارة ودقة, بحيث يعرف الشاعر أين يضعه, فيجيء في مكانه اللائق, وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة الشعرية التي تبعث الحياة في الكلمات.

((وتكرار العبارة في المقطع الواحد من أساليب العرب قديما, على نحو ما تقرأ في قصيدة (**المهلهل**) إذ يكرر جملة (على أن ليس عدلا من كليب) أكثر من عشرين مرة , وكانت هذه العبارة صدرا كل بيت غير إن المحدثين آثروا تكرار (البداية والنهاية) أو تكرار اللازمة على تكرار البيت الواحد[1].

((والتكرار ظاهرة صوتية تميزت بها القصيدة الحرة, وهو إلحاح على جهة معينة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عناية بسواها, وكذلك يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمامه بها[2]

((وللتكرار دلالة نفسية حيث يفرغ الشاعر حاجته ومشاعره المكبوتة ليعيد التوازن إلى حالته الطبيعية))[3]

فوجوده في الشعر لا يبعث الملل والنفور في النفس, بل هو طبيعي يرتبط ارتباطا وثيقا ببناء القصيدة حتى أصبحت بعض التكرارات تأخذ شكل(اللازمة) وهي مظهر من مظاهر الموسيقى وتقنياتها المعروفة.

ولا يخفى ما للتكرار من مزايا فنية عديدة سواء من حيث تأثيره في المعنى أم من حيث تأثيره في الموسيقى الشعرية فضلا على الدلالة النفسية التي يستطيع أن يضفيها على القصيدة إلى جانب أثره في تقوية النغم, ((فالشاعر المعاصر حاول قدر الإمكان تجاوز الحدود التقليدية للوزن والقافية , متجها نحو التكرار وسيلة لأغناها والتجديد فيها, فالإيقاع الصرفي الذي يخلقه تكرار جرس الحروف والكلمات تظهر القيمة الفكرية والنفسية التي يعبر عنها من خلال العناية بتكرار لفظة معينة أو مقطع معين))[4]

((ذلك أن أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية, يستطيع أن يُغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه

[1] أنظر: قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة ص 233

[2] لغة الشعر العراقي المعاصر عمران خضير حميد الكبيسي إشراف سهير الفلماوي وكالة المطبوعات للتوزيع والنشر , الكويت ط 1 1982 ص 182.

[3] قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة أنظر الفصل الثالث ص 242 وبعدها ط 3، 1967.

[4] التكرير بين المثير والتاثير , عز الدين علي السيد , بيروت عالم الكتب , ط2 , 1978 , ص 84 .

في موقعه, وإلا فليس أيسر من إن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة , التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة[1].

4- دلالة التكرار : هذا الصنف من التكرار أبسط الأصناف جميعاً, وهو الأصل في كل تكرار تقريباً , وإليه قصد القدماء بمطلق لفظ (التكرار) الذي استعملوه.

وقد مثل له البديعيون بتكرار « **فبأي ألاء ربكما تكذبان**»[2] في سورة الرحمن . والغرض العام من هذا الصنف هو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة . فالشاعر ((**مالك بن الريب**)) وهو يُحتضر في مدينته (مرو) على مبعدة من أهله في ((الغضى)) يحس بالحنين إلى دياره وذويه فيكرر لفظ ((الغضى)) حتى بلغ ما كرره خمس مرات في بيتين

فَلَيْتَ اَلْغَضَى لَمْ يَقْطَعْ اَلرَّكْبُ عَرْضَهُ

وَلَيْتَ اَلْغَضى مَا شَى اَلركَابَ لَيَاليَا .

لَقَدْ كَانَ فِي أَهْلِ اَلْغَضَى لَوْ دَنَا اَلْغَضَى

مَزَار وَلَكِنَّ اَلْغَضَى لَيْسَ دَانِيا .

إن إلحاح الشاعر على كلمة((الغضى)) تدل على حرقة الحنين التي تعصف بقلبه ساعة الموت[3].

التكرار في شعر صلاح عبد الصبور: يمكننا أن نرصد عدة أنماط من التكرار في ديوان ((الناس في بلادي)) ولعل أبسط أنواع التكرار هو تكرار كلمة واحدة خلال القصيدة أو جزء منها مثل قصيدة أغنية حب.[4]

وَجْهُ حُبَيْبِي خَيْمَةُ نُورْ

شَعْرُ حُبَيْبِي حَقْلُ حِنْطَهْ

خَدا حُبَيْبِي فِلْقَتَا رُمَّانْ

جيدُ حُبَيْبِيٍّ مَقْلَعُ مِنْ اَلرخَام

نَهْدا حبيبِي طَائِرَانِ تَوْأَمَانِ أَزْغِبَانْ

---

[1] نازك الملائكة , قضايا الشعر المعاصر , منشورات مكتبة النهضة الطبعة3 , 1967 الفصل الثالث ص 243 وما بعدها .

[2] سورة الرحمن آية 42

[3] أنظر قضايا الشعر العربي المعاصر نازك الملائكة ص 247

[4] ديوان صلاح عبد الصبور دار العودة بيروت ط1 1982 ص 67 و 69

حِضْنُ حُبَيْبِي وَاحَةً مِنْ اَلْكُرُومِ وَالْعُطُورْ
اَلْكَنْزُ وَالْجَنَّةُ وَالسَّلَامُ

وأيضا في نفس القصيدة يقول :

سيدتي، إليك قلبي، و أغفر لي أبيض كاللؤلؤه
وطيّب كاللؤلؤه
ولامعٌ كاللؤلؤه

إذ يكرر الشاعر كلمة (حبيبي) التي تعد بمثابة المركز الذي يدور حوله الشعر في الجزء الأول من القصيدة , كما يكرر كلمة (اللؤلؤ) في المقطع الأخير منها, أو في قصيدة (شنق زهران) إذ يكرر كلمة (قريتي) ثلاث مرات في بداية الأسطر ويقصد بذلك التأكيد على المعنى , إذ يقول ص 22

قريتي من يومها لم تَأتَدِمْ إلاَّ الدُّموعْ
قريتي من يومها تأوي إلى الرُّكْنِ الصديعْ
قريتي من يومها تخشى الحياهْ

وفي قصيدة **" اَلْمُلكُ لَك "** التي جعلها صلاح عبد الصبور عنواناً لأحدى قصائده, فيكررها ثلاث مرات, حيث يقول في المقطع الأخير.[1]

أ واحدتي .. المساءُ السعيدُ
وَطَيْفُكَ يُبْهِجنِي بِالْحَيَاهْ
فَأَحْبُو إِلَى ذِكْرَيَاتِ اَلشَّبَابْ
عَرَفَتُ بِهِ فَوْرَةَ اَلْأَقْوِيَاءْ
بِقَلْبِي ، فَأَضْحَتْ حَيَاتِي لَهِيبْ
وَقَالَتْ لِي اَلْأَرْضُ (اَلْملكُ لَك)
تَمُوتُ اَلظِّلَالُ وَيَحْيَا اَلْوَهَجْ
اَلْملكُ لَك
اَلْملكُ لَك

[1] ديوان صلاح عبد الصبور ، ص61، 62، 63.

اَلْملكُ لَك

فَيَا صَيْحَة لَمْ يَقُلْهَا نَبِيُ

ولا ساحرٌ همَجي الصنجْ

ولكنها في مسارِي الدماءْ

ومن نبضةِ الأذرعِ القادرهْ

أواحدتي وعرفت القلمْ

كتبتُ به أحرفاً شاعرهْ

ليعرف إخوتي الأصفياءْ

نشيدُ البناءْ

الملك لك...

ثم يختتم القصيدة في نهاية المقطع الأخير كالآتي:

و أفرح يا فتنتي بالحياهْ

بالأرضِ بالملك " اَلْملكُ لَك "

كما رصدنا أيضا التكرار في قصيدة (...سأقتلك) وما بعدها

سأقتلك من قبل أن تقتلني

من قبلِ أنْ تغوصَ في دمي

أغوصُ في دمك

وليس بيننا سِوى السلاح

وليحكم السلاح بيننا

أقسمتُ، وجهكَ الجديبُ سوفَ يصبحُ الثمنْ

من أجلهِ سأقتلكْ

لأجل ثأرهِ أغوصُ في دَمِكْ

.....

نُريدُ، بِئسَ ما تريدْ

لَكنني سأقتلكْ

من قبل أن تقتلني أغوصُ في دمكْ[1]

هذا التكرار (سأقتلك) و(أغوص في دمك) يعبر عن كراهية للجندي الغاصب الذي يواجهه في المعركة. وقد أدى هذا التكرار هنا الدور المنوط به , ودلك بالتركيز على المعنى الذي أراده الشاعر .

[1] ديوان صلاح عبد الصبور , دار العودة بيروت ط1 ,1982 ص 92، 95، 97.

الفصل الثاني:

الانـــــزياح الدلالي

المبحث الأول: المجازات

المطلب الأول: الاستعارة

المطلب الثاني : الكناية

المطلب الثالث: التشبيه

المبحث الثاني: وسائل الانزياح الدلالي

المطلب الأول: رمزية اللون

المطلب الثاني: الرمز والأسطورة

المطلب الثالث: تراسل الحواس

المبحث الأول: المجازات

المطلب الأول: الاستعارة

الاستعارة هي نتيجة غياب أحد أطراف التشبيه من خلال اللفظ المستعار والسياق تتولد الدلالة الاستعارية والاستعارة أكثر قدرة على الإيحاء و التأثير من هنا ظهر ما يعرف بنظرية القول الاستعاري عند البلاغيين .[1]

كما تعد الاستعارة عماد الصورة البيانية فهي التي تكشف العلاقات بين الأشياء وتقارب بين المتباعدات، فالنظام الاستعاري العام يكشف على الدوام علاقات جديدة بين الأشياء، ويدأب الشاعر على الكشف والتغيير من تصور الشعراء قبلها هذه العلاقات.[2]

يرى بعض النقاد أن استعارة البيت مجرد شكل من الأشكال البلاغية، بل هي الشكل البلاغي[3]، وانطلاقا من هذه الرؤية كان التركيز على الاستعارة يحتل المقام الأول دون أي منافسه من التشبيه أو الكناية أو المجاز المرسل ويعتبر "**ريتشارد**"أهم القائلين بمركزية الاستعارة وتهميش الأشكال البلاغية الأخرى.

إذا كان إيقاع اللغة الشعرية يعتمد على التلميح دون التصريح، وعلى حرية التأويل وتعدديته، فإن القدرة الإيحائية للاستعارة تجعلها قادرة على الاستجابة لهذه المطالب مثل الإقناع والتأثير، تؤهلها لأن تكون في ذروة السلم البلاغي ولا يبعد عن هذا الاتجاه تسمية البلاغة المقتصرة التي أطلقها بعضهم على الاتجاه البنيوي في التحليل البلاغي للخطاب بسبب تركيزها واقتصارها على الاستعارة باعتبارها بؤرة المجاز.[4]

فقد صارت الاستعارة أصلا والتشبيه يتحرك في إطارها دون أن يكون اهلا للوصول إلى مستواها، وعلى الطرف النقيض كان النقد العربي القديم في بدايته يؤثر التشبيه على الاستعارة ذلك أن النقاد العرب كانوا يميلون إلى الوضوح في الصورة الشعرية وهو ما ينسجم مع التشبيه.

---

[1] د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 151.

[2] د. مصطفى ناصر، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ط3، بيروت، لبنان 1983, ص147.

[3] المرجع السابق، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص181.

[4] المرجع نفسه، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص159.

ويبتعد نسبيا عن الاستعارة، بعدها بدأت مرحلة جديدة مع "عبد القاهر الجرجاني" الذي أولى الاستعارة أهمية كبيرة يدفعه إلى ذلك الانقلاب الاستعاري الذي أحدثه أبو تمام وقد نقل عبد القاهر في بحوثه الاستعارة إلى المقدمة وفضّلها على التشبيه.[1]

فالصورة الاستعارية عند صلاح عبد الصبور فإنها تتكون من أطراف حسية مشحونة بمشاعر إنسانية تتجلى فيها عبقرية الشاعر الإبداعية في الكشف عن العلاقات الخفية بين الأشياء، من خلال الرؤية الخاصة التي أفرزتها تجاربه الشعورية.[2]

وثوى في جبهة الأرض الضياء ومشى الحزن إلى الأكواخ تبينُ له الف ذراعْ

كلُّ دهليز ذراعْ

من آذانِ الظّهرِ حتى الليل..... يا الله.

في نصف نهارْ.

كل هذه المحنُ الصمّاءُ في نصف نهارْ

مذ تَدلَى رأسُ زهرانَ الوديعْ.

الضياء الذي هو مصدر الحياة يذبل ويتولى وكأنه ميت مسجّى على الأرض، فقد تفاعل الحزن المخوف مع الضياء وهما نقيضان لا يجتمعان.

فالحزن غمر الحياة, وقتل كل إحساس بوجودها، وغمرت ظلمته النور، فطمستا يتفاعل الحزن مع ذلك الوحش وهو التنين، فيكتسب كلا منهما شيئا من الآخر يعطي له شيئا من صفاته فيعتصر الفؤاد ألما وخوفا مروعا ليخلق صورة جديدة، يشكل فيها الخوف والحزن مخلوقا واحدا مخوفا، وكذلك بالنسبة الاستعارية المحن الصماء في الكوارث المدمرة العمياء نأخذ من الأفاعي الصماء تلك الصفة المخوفة، لخلق إحساس لدى المتلقي بخطورة تلك المحن وارتباطها في الأذهان بتلك الأنواع القاتلة من الأفاعي السامة، وتكتسب الصورة الاستعارية من مزج الأشياء المتباعدة قوة عاطفية جديدة تصور أحاسيس الشاعر وانفعالاته تصويرا يكشف أبعاد التجربة والانفعالات التي رافقتها.[3]

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة تح هـ .ريتر ، استانبول ، طبعة وزارة المعارف، ط2، 1979، ص41.

[2] ديوان صلاح عبد الصبور، ص18.

[3] د. عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري والتجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية، ص84.

أما في قصيدة "**أناشيد غرام**" يتخذ من القمر والنسيم صاحبين تجمع بينهما أواصر المحبة والصداقة، ويجعل منهما رسولي محبة إلى محبوبته التي يدور بينه وبينها حوار يكشف عن مدى تعاطفهما معه ومشاركتهما الشاعر في عواطفه نحو محبوبته، أما المساء فيشارك الشاعر قلقه في انتظار عودة القمر والنسيم بالجواب يقول صلاح عبد الصبور:[1]

تنفست عند أذن في الغرفة الموسيقى

فلمْلمَتْ كفايَ ثوبِي وانطلقتُ في حفيفٍ

مع النَغمْ

مع النَغمْ

مع النَغمْ

أما أخي زميلُ غُرْبتي، المساءْ

فقد غفا بجانبي ينتظرُ الجوابْ

وحين عاد صاحِبَايَ غانمينْ

عانقته ونمت في أحضانه الرحيبهْ

حبيبتي أتضحكين؟... إنما هي أحلام.

ما أجمل الأحلام

لمثلنا لمن يَمُرُهم شجى الأيام.

يقول أيضا في مطلع القصيدة"**أناشيد غرام**":[2]

يا أملاً تبسمَا

يازهراً تبرعمَا

يا رشفةً على ضَمَا

يا طائرا مُغَرِدا مرنمَا

ما حَطّ حتى حَوّمَا.

[1] ديوان صلاح عبد الصبور 76.

[2] المصدر نفسه ص 70.

ونجد هنا استعارة تصريحية جميلة غنائية، حيث أنْسَنَ الأمل وجعله كائنا حيا يبتسم، فحذفه وجاء بشيء من لوازمه وهو الابتسام وفي قصيدة"حزن" يشخص لنا صلاح عبد الصبور الحزن بالمخلوق الضرير و بالشيخ الذي يتمدد في المدينة كاللص تارة و كالأفعوان تارة أخرى، بل هو عدو يقهرُ كل قلاع النفس ويقيم حكام الطغاة عليها، يقول الشاعر:[1]

أتى المساءْ

في غرفتي دَلَفَ المساءْ

وَالْحُزْنُ يُولدُ فِي اَلْمَسَاءْ . . . لِأَنَّهُ حُزْنٌ ضَرِيرْ

حُزْنٌ طَوِيلْ

كَالطَّرِيقِ مِنْ اَلْجَحِيمِ إِلَى اَلْجَحِيمِ

حُزْن صَمُوتْ

وَالصَّمْتُ لَا يَعْنِي اَلرِّضَاء بِأَنَّ أَمْنِيَّةً تَمُوتْ

حُزْنٌ تَمَدّدَ فِي اَلْمَدِينَةِ

كَاللِّصِ فِي جَوْفِ اَلسَّكِينَةِ

كَالْأُفْعوَانِ بِلَا فَحِيحْ

اَلْحُزْنُ قَدْ قَهَرَ اَلْقِلَاعَ جَمِيعَهَا وَسَبَى اَلْكُنُوزْ

وَأَقَامَ حُكَّامًا طُغَاةْ

اَلْحُزْنُ قَدْ سَمِلَ اَلْعُيُونْ

اَلْحُزْنَ قَدْ عَقَدَ اَلْجِبَاهْ

لِيُقِيمَ حُكَّامًا طُغَاةْ

[1] ديوان صلاح عبد الصبور ص37.

ونجد"صلاح عبد الصبور" في قصيدة"**رحلة في الليل**" يستعير كلمة ثغاء وصوت الأغنام ليصف بها هؤلاء الذين يبقون في الطريق يضحكون ويثرثرون ويصيحون حيث يقول:[1]

ويضحكون ضحكة بلا تخومْ

ويقفر الطريقُ من ثغاء هؤلاءْ.

ويقول في قصيدة"**هجم التتار**"[2]

ومزاحُ مخمورينَ من جندِ التتارْ

يتلمظون الانتصارْ

وكأن الانتصار فاكهة أو شيء يؤكل فقد شبهه بها وحذفها، ثم أتى بشيء من لوازمها أكل, وهو للتأكيد.

كما يشخص الهزيمة في هيئة كائن حي نعتنقه، ويقول في نفس القصيدة "هجم التتار".[3]

وأنا اعتنقتُ هزيمتي

والصمُ والسعلاةُ والظلماء تقعي في الكهوفْ

حيث جسدها في كائن حي يقعي فحذف المشبه به وجاء بشيء من لوازمه.

وفي قصيدة "**أبي**" يقول :[4]

وأتى نعيُ أبي هذا الصباحْ
نام في الميدان مشجوج الجبينْ
حوله الذؤبانُ تَعوي والرياحْ

حيث أنْسَنَ النعيَ وجَعَلهُ يأتي مثل أي كائن حي، الذؤبان تعوي ولكن الرياح لا تعوي فقد استعار الشاعر هذا الفعل مشبها الرياح بالذئاب، فحذف المشبه به الذئاب وجاء بشيء من لوازمه وهو العواء.

[1] ديوان صلاح عبد الصبور، ص8.
[2] ديوان صلاح عبد الصبور، ص16.
[3] ديوان صلاح عبد الصبور، ص16.
[4] ديوان صلاح عبد الصبور، ص23.

ونجد في قصيدة "الناس في بلادي" استعارة مكنية في قوله:[1]

بِسِرِ حرفيْ (كن) بِسِرِ لفظ (كان)

وفي الجحيم دُحْرِجَتْ روحُ فلانْ

يا أيها الإله....

كم أنت قاسٍ موحشٌ يا أيها الإله.

حيث شبه روح فلان بالبرميل أو أي شيء يدحرج فحذف المشبه به وجاء بشيء من صفاته وهذا يدل على هوان روح الميت بفعل الفقر والجوع.

كما يؤنْسنُ "صلاح عبد الصبور" الملالة والنعاسَ إلى العيون حيث يقول: [2]

ومشت إلى النفس الملالة والنعاسُ إلى العيونْ

وفي قصيدة "**الرحلة**" كذلك، فالصبح لا يدرج على الحقيقة كما يدرج الطفل والليل لا يحبو، فقد استعار الدرج والحبو من الكائن الحي الذي هو الصبي يقول:[3]

الصبحُ يدرُجُ في طفولته

والليلُ يحبُو حبوَ منهزم.

والبدرُ لمْلمَ فوق قريتنا

أستار أوبته ,ولم أنم.

وفي"**ذكريات 54**" يطل المساء المظلم من كوّة الجدار، حيث جسّده في كائن حي على وجهه علامات الارتياب والوجل يقول:[4]

ذات مساءٍ مظلمٍ كأنه سردابْ

أطلّ من كَوى الجدارِ وجْهُهُ المرتابْ.

وأوّل ما يظهر من هذا الكائن هو الوجه

---

[1] ديوان صلاح عبد الصبور، ص31.

[2] ديوان صلاح عبد الصبور، ص34.

[3] ديوان صلاح عبد الصبور، ص44.

[4] ديوان صلاح عبد الصبور، ص54.

كما استعار كلمة حفنة وأطلقها على أصدقائه والتي هي مقدار قبضة اليد، فنقلنا من المادي إلى الحسي المعنوي حيث يقول:

حنيني غريب إلى صحبتي إلى إخوتي.

إلى حفنةِ الأشقياء الظهورْ ينامون ظهرا على المصطَبهْ

وقد يحملونَ بقصرٍ مَشيدٍ

وبابٍ حديدٍ

المطب الثاني: الكناية

لا يمكن إدراك الكناية بالطريقة المباشرة التي تدرك بها الاستعارة ، بل قد تمر أن يلحظها القارئ ، وفي بعض الأحيان تأتي الكناية فيما وراء الصورة الاستعارية نفسها.

يجيء حديث الجاحظ عن الكناية في مواضع عديدة منها قوله: ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء، فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل، والكناية في موضع الكناية...[1]

وقوله: "....ومن البصر بالحجة والمعرفة بمواضع الفرصة أن تدع الإفصاح بها إلى الكناية، إذا كان الإفصاح أوعر طريقة.[2]

فالكناية تختصر التعبير وتكثفه، فهي صفة حاضرة وصفة غائبة ، فمثلا: جبان الكلب قول فيه وهي جبنُ الكلب ، وصفة غائبة وهي الكرم فالكناية هي أن تذكر صفة وتريد غيرها والطرفان حاضران.

وقد حدد "**عبد القادر الجرجاني**" الكناية في قوله: أن يريد المتكلم إثبات معنى، فلا يذكره باللفظ أو الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو ثانيه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه.[3]

وللكناية قيمة فنية في تجسيد المعاني، فهي تملك تأثيرا جماليا وفنيا. ولكن لا يمكن إدراكها بالطريقة المباشرة، لها أثر في رسوخ الفكرة في ذهن المتلقي، لما للصورة الحسية من أثر أقوى، فالتعبير الكناني يجسم

[1] الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق محمد عبد السلام هارون ، مصر ، القاهرة ، ج3، ط3، ص39.

[2] الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق محمد عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت، ج1، ص88.

[3] عبد القادر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ، تحقيق وشرح محمد محمود شاكر ، مكتبةالخانجي ، القاهرة ، 1984، ص105.

المعاني والمجردات ، ويبرزها بصورة مادية حسية كالتعبير المجازي، هذا التجسيم للمعاني أدعى لتأكيدها ورسوخها في النفس، كما هو معلوم من استئناس النفس بالمحسوس.[1]

وبواسطة الكناية يستطيع الشاعر الابتعاد عن المباشرة والتقريرية في التعبير والدلالة ، مما ينعكس بدوره على العمل من خلال تصوير الأفكار والمواعظ ، إلى جانب تجديد المجرد.[2]

الكناية في شعر صلاح عبد الصبور: يقول في قصيدة"**شنق زهران**":[3]

.... وَثَوَى في جبهةِ الأرضِ الضياءْ
ومشى الحزن إلى الأكواخ تنين له ألف ذراعْ
كل دهليز ذراعْ.
كان ياما كان أن زُفت لزهرانَ جميلهْ
كان ياما كان أن انجب زهرانُ غلامًا .. وغلامَا
كان ياما كان أن مرتْ لياليه الطويلهْ
ونمت في قلب زهران شجيرهْ
سَاقُها سَوداء من طين الحياهْ
فَرعُها أَحمر كالنّار التي تحرقُ حقلا
عندمَا مرّ بظهرِ السُوق يومَا.

شبه صلاح المرحلة الخطيرة من حياة زهران بشجيرة نبتت في قلب زهران (البطل)، هذه الشجيرة (ساقها سوداء) وهي كناية عن مدى القبح الذي تمثله، فالساق عادة تكون خضراء نضرة، من (طين الحياة) كنايةأنها بشرية الصنع ترابية، (فرعها أحمر) كناية عن مدى الفعل الشنيع الذي وصلت إليه تلك الأحداث.

[1] د. شفيع السيد، التعبير البياني ، رؤية بلاغية نقدية ، دار الفكر العربي ، مصر ، ط2 ، 1982 ، ص 133.
[2] أحمد عبد الرحمن، صورة الوطن في شعر نزار قباني، رسالة دكتوراه، كليةالآداب في ***، ج، القاهرة 2002، ص219.
[3] ديوان صلاح عبد الصبور ، ص19.

يقول صلاح عبد الصبور:[1]

ورأى النّارَ التي تحرقُ حقلاَ

ورأى النّارَ التي تصرعُ طفلاَ.

كناية عن المآسي والموت والقتل الذي تعرض له الأهالي من أبناء قريته على يد الإنجليز، فالحقل والطفل هما مصر الحياة ، وقد أصبحت تحت رحمة النيران التي تلتهما.

يقول صلاح عبد الصبور:[2]

وُضِعَ النِطْعُ على السّكة والغيلانُ جاءُوا

وأَتى السّياف "مَسْرُور" وأعداءُ الحياهْ

صنعوا الموت لأحباب الحياهْ

وتدلى رأسُ زهرانَ الوديعْ.

استعمل صلاح عبد الصبور كلمة الغيلان كناية عن قبح الانجليز وعن وحشيتهم بعد أن أهلكوا الزرع والضّرع، كما كنى عنهم بأعداء الحياة، بينما الأهالي العزل لا يطلبون سوى العيش في سلام، فكنى عنهم بأحباب الحياة لأنهم مسالمون.

يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة "**الناس في بلادي**":[3]

الناسُ في بلادي جارحُون كالصقورْ

غناؤُهم كرجفةِ الشّتاء في ذُؤابةِ الشّجرْ

وضَحِكُهُم يئزُ كاللهيب في الحطبْ

خطاهُمُ تريدُ أن تسوخَ في الترابْ

ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأونْ

لكنهم بشرْ

[1] ديوان صلاح عبد الصبور، ص21

[2] ديوان صلاح عبد الصبور ص21

[3] ديوان صلاح عبد الصبور ص29

خطاهم ثقيلة، تسوخ في التراب (تدخل في التراب) كناية عن الكسل الذي يحيط بهم، وذلك نراهم غير قادرين على تحريك خطاهم بصورة تبعث عن الحيوية والنشاط.[1]

وفي قصيدة: "**هجم التتار**" يكنّي عن مدى الذل والهوان الذي لحق بالجنود المنهزمين المنكسرين أمام التتار (والجند أيديهم مدلاة إلى أقرب القدم) كأنهم قردة حيث يقول:[2]

والجندُ أيديهم مدلاةٌ إلى قربِ القدمْ

والأمهاتُ هربنَ خلف الربوة الدكناءِ من هوْلِ الحريقِ

أو هول أنقاضِ الشقوقْ.

وفي نفس القصيدة يبشر "صلاح عبد الصبور" باستمرار المقاومة رغم مرارة الهزيمة، والحرب سجال، (سنهتف في الضحى بدم التتار) بعد تفقد ما طالته أيادي التتار (تتار العصر)، بيوتنا سنجوس بين بيوتنا الدكناء، إن طلع النهار)، والبيوت الدكناء أي الشديدة السواد وهذه كناية عن الدمار الذي لحقها والأحزان التي عَشت فيها بعد رحيل أصحابها، يقول صلاح عبد الصبور:[3]

وأنا وكل رفاقنا يا أم حين ذوى النهارْ

بالحقدِ أقسمنا سنهتفُ في الضحَى بدمِ التتارْ

أماهُ! قولي للصغارْ.

أيا صغار...

سنجوس بين بيوتنا الدكناء

طلعَ النهارْ

ونُشيّدُ ما هَدَمَ التتارْ...

[1] ديوان صلاح عبد الصبور، اصوات العصر مجله فصول، ع1، م2، ص26.

[2] ديوان صلاح عبد الصبور ص15.

[3] ديوان صلاح عبد الصبور ص 17

ويرسم لنا "صلاح عبد الصبور "صورة حسية جميلة من خلال وصفه لِعَلَمِ مصر أوأي علم عند الوقوف لتحيته، حين يقول في قصيدة "مرتفع أبدا":[1]

تَرِفُّ في الهواءْ

كوجهكَ النبيلِ، يا علمْ

ومنْ بياضِ المقلتينْ، حين تشخصَانِ للسماءْ.

فقد كنى عن النظر إلى العلم في علو الشاهق (ببياض المقلتين) وهي صورة حسية زادت الصورة وضوحا، رسمت حركة العيون الشاخصةإلى السماء.

وتتوالى الكنايات في ديوان صلاح عبد الصبور حين يقول في قصيدة "أبي":[2]

مطرُ يهمِي وضبابٌ وبردُ

ورعودٌ قاصفهْ

قطةٌ تصرخُ من هولِ المطرْ

وكلابٌ تتعاوَى

فجملة "مطر يهمي"كناية عن شدة الصبّ والانهمارِ في ذلك اليوم الماطر، وبردِهِ القارسِ.

المطلب الثالث: التشبيه

يعد التشبيه وسيلة هامة من وسائل التعبير عند العرب، فهم يلجؤون إليه إذا أرادوا إجلاء المعاني، وتوضيحيها، وتثبيتها في الأفهام، ذكر **الجاحظ** أن الشعراء والبلغاء يشبهون الإنسان بالقمر والشمس والغيث والبحر، وبالأسد والسيف، وبالحيّة والنجم، ولا يخرجون بهذه المعاني إلى حد الإنسان، وإذا ذموا قالوا: هو الكلب وهو الخنزير، والقرد والحمار، وهو الثور، وهو التيس، وهو الذئب، وهو العقرب، وهو الجمل....[3]

وينبه الجاحظ، إلى أمر مهم وهو أن الغاية من التشبيه ليس مساواة المشبه بالمشبه به في كل صفاته..... وإنما نقصد أنهما يشتركان معا في صفة أو صفات معينة.

[1] ديوان صلاح عبد الصبور ص 89

[2] ديوان صلاح عبد الصبور ص 24

[3] الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مصر، القاهره، ج1 ، ص211.

يقول "**المبرد**": والتشبيه جار كثير في كلام العرب حتى لو قال قائل:إنه أكثر كلامهم لم يبعد[1].وقد اتخذ النقاد القدماء من التشبيه مقياسا للمفاضلة بين الشعراء في الجودة والحسن... وتسلم السبق فيه لمن وصف فأجاد، وشبه فقارب... ولم تكن تحفل بالإبداع والاستعارة.[2]

يرى البلاغيون المتأخرون أن شرط التشبيه وجود طرفين وأداة ووجه شبه، فإذا حذف أحد الطرفين تحول التشبيه إلى استعارة، وإذا عد معظم البلاغيين القدماء، التشبيه هو الأصل.... وإذا كان التشبيه وسيلة فنية عرفها العرب منذ القدم، فإن الشعر تعامل معه بحرفية ومهنية عالية، تخلع عليه عدة صفات فنية، منها إحداث عملية التصوير والابتكار بين طرفي التشبيه.

ويحتل التشبيه مكانة واضحة في ديوان صلاح عبد الصبور: "**الناس في بلادي**"، حيث يقول في قصيدة "**رسالة إلى صديقه**":

هل من مزيدٍ، يا حياة..، يا محنتي! هل من مزيد
خطابكِ الرقيقُ كالقميصِ بين مقلتيْ يعقوبْ
أنفاسُ عيسى تصنعُ الحياةَ في الترابْ
الساقُ للكسيحْ
العينُ للضريرْ
هناءة الفؤادِ للمكروبْ

يعتمد الشاعر صلاح عبد الصبور على صورة تشبيهية، لا تقوم على أساس رصد التشابه الحسي بين العناصر المكونة للصورة، وإنما ترصد الصلاة الروحية الخفية بين الطرفين، فرسالة هذه الصديقة قد فعلت فعل معجزات الأنبياء –عليهم السلام– كقميص يوسف –عليه السلام– الذي بعثه إلى والده فارتدّ بصيرا، وكقدرة عيسى عليه السلام على شفاء المرضى وبعث الموتى، ويمكن التشابه في مدى التأثير الخارق بهذه الرسالة، وقد وفق صلاح عبد الصبور في الإيحاء بكل هذه المعاني، من خلال هذه الصورة

[1] أبو العباس محمد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، المكتبةالتجاريه، القاهره، ج1، ص69.

[2] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل، إبراهيم وعلي البجاوي، داراحياء الكتب العربية، ص32.

التشبيهية، التي تتميز بقدرتها الإيحائية، وتضافرت مع بقية الصور في التعبير عن أحاسيس الشاعر ومكوناته، ومن ذلك تصوير معاناته لحظة الإيداع في قصيدة رحلة في الليل، حين يقول:[1]

في آخر المساءِ يمتلي الوسادُ بالورقْ

كوجهِ فأرٍ ميتٍ طلاسمٌ الخطوطْ

وينضحُ الجبينُ بالعرقْ

ويلتوِي الدخانُ أخطبوطْ

فالتشبيه هنا يوحي في هذه الصورة بمدى النفور، ومدى معاناة الشاعر كأن القصيدة تولد ولادة قيصرية، والتشبيه هنا يوحي بالغرابة والابتكار فقد قيل عن الفرزدق قوله: لقلعُ ضرسٍ أهون علي من كتابة بيت من الشعر.

وفي قصيدة "الناس في بلادي"[2]، وهي واسطة العقد فيقول فيها:

الناسُ في بلادِي جارحُون كالصقورْ

غناؤهمْ كرجفة الشتاء في ذؤابة الشجرْ

وضَحِكُهم يئزُ كلهيب في الحطبْ

ففي الصورة الأولى تشبيه مبتذل بين الإنسان الجارح والصقر، إذ ليس ثمة تشابه محسوس بين غناء الناس وبين رشفة الشتاء في ذؤابة الشجر، وإنما هو الأثر النفسي الخفي.... أما الصورة الأخيرة فعلى الرغم من أنها تبدأ من علاقات حسية قائمة على أساس سمعي بين عنصري التشبيه فإنها لا تلبث أن تتجاوز هذه العلاقات المحسوسة بين الضحك وأزيز اللهيب في الحطب في آفاق نفسية أكثر عمقا ورحابة، كذلك الضحك الظاهري يختزن وراءه ثورة كامنة، وغضبا خبيثا..... وهكذا ينجح الشاعر في توظيف تلك الصور التشبيهية القائمة على أساس علاقات حسية بين عناصرها توظيفا فنيا للإيحاءب الأبعاد النفسية والشعورية للرؤية الشعرية.

ففي قصيدة "**رسالة إلى صديقة** "السالفة الذكر، وفي سياق يتحدث فيه صلاح عبد الصبور عن زيارة الشيخ **محي الدين** له في المنام.

[1] ديوان صلاح عبد الصبور، ص10

[2] المصدر نفسه، ص 29.

يُرجنا الشاعر من صفاء هذه الروحانية بصورتين تشبيهيتين حِسِيَتيْن حين يقول:[1]

بالأمس زارني، ووجهُهُ السمينُ يستديرُ مثل دينارٍ ذَهبْ

ومقلتاهُ حُلوتان.... جرّتَان من عَسَلْ.

عميقتان بالسرورْ.

وهذان التشبيهان يبعدانها عن الشفافية والروحانية، التي يريد الشاعر أن يحدثنا عنها في زيارة الشيخ محي الدين له في المنام ومن النماذج التي تقف عند حدود رصد التشابه الحسي دون أن نلمح وراء ذلك أية أبعاد نفسيه أو شعورية، يقول في قصيدة ذكريات:[2]

وفجأة لاحت له أميرة مؤتزرهْ

بيضاءُ مثل لؤلؤ وحلوة كسكرهْ

مدّتْ ذراعيْ فضةٍ تلقاهُ في تحنانْ

وكومَتَ في ثغرها النضِير قبلةَ الحنانْ

ومن التشبيهات التي لاكتها الألسنة، نجده يقول في قصيدة! أغنية حب:[3]

وجه حبيبي خيمةٌ من نورْ

شعرُ حبيبي حقلُ حنطهْ

خدا حبيبي فلقتَا رمانْ

جيدُ حبيبي مقلعُ من الرخامْ

حيث يرى الشاعر في وجه محبوبته (خيمة من نور)، فالخيمة مكان مغلق توحي بالحفظ، الحماية، فهي إذا ليست خيمة عادية، وإذا كانت الخيمة المعروفة مغلقة ومعتمة، وتخفي ما بداخلها، فإن خيمة النور كاشفة وموضحة، وتشبيه الوجه بها يمنح الوجه مزيدا من الألِق والنور والبهاء، فهي خيمة خاصة مختلفة، نسيجها النور، والنور في حقيقته بهاء، وجمال وحياة، وهو تألق وسطوع، ثم يستمد الشاعر من الطبيعة حقل الحنطة ليشبه به شعر الحبيبة، وحقل الحنطة يدل بدايةً على اللون الأصفر وهو يوحي بشقرة شعر

[1] ديوان صلاح عبد الصبور ص80.

[2] المصدر نفسه ، ص55.

[3] ديوان صلاح عبد الصبور، ص67.

الحبيبة، ويدل حقل الحنطة على الخير، والخصب، والنماء، ثم شبه خديها بفلقتي الرمان في اللون الأمر الزاهي، الشكل المستدير. ولا ننسى ما يثيره الرمان و لونه في النفس من شهوة وتشوق للتذوق، وما فيها أيضا من دلالة على الخير والخصب، أو ما في الخدين من صحة وعافية، وقد شبه **ابن الرومي** الدموع على خد المرأة بالجلنار وهو زهر الرمان فقال:[1]

كأن الدمُوعَ على خدهَا. بقيةُ طلٍّ على جُلنارٍ

ثم شبه الشاعر جمال عنق محبوبته بنعومة الرخام ولمعانه في عنقها، وهو أملس وناعم أبيض متألق وهي صفات مستحبة في العنق.

كما عبر عن سحر المحبوبة، وجعلها أجمل من الطبيعة، ويستخدم البستان ليدل على البهجةوالسعادة والحب في نفس القصيدة (أغنية حب) يقول:[2]

حُضني حَبيبي واحةٌ من الكروم والعطورْ.

فالكروم تمنح لذة العنب المعتقة، ومتعة الخمرة، وهي لذات حسية، والعطور تنفحها الزهور، وهي دليل الجمال والإحساس بالشم، ثم يرفع الشاعر هذه المتع الحسية بقيم روحية معنوية، ففي القرب من الحبيبة السلام والأمان يقول:[3]

الكنزُ والجنةُ والسلامُ والأمانْ

قربُ حَبيبي.

وفي مقطع آخر تغنى الشاعر بجسد محبوبته، في إشارة موجزة سريعة، وخص بالذكر نهديها، ليثير خيال المتلقي، فهما طائران توأمان أزغبان على سبيل التشبيه البليغ، للدلالة على الاتساق البديع بينهما، فكل نهد هو كالآخر تماما، وتوحي صفة أزغبين بالنعومة واللطف، وصورة الطائرين التوأمين الأزغبين مستمدة من الطبيعة الحية المتحركة، وتبعث في التشبيه الحياة، وتناسب التكوين الجسدي والنفسي للمرأة.

[1] الموسوعة الشاملة، يتيمة الدهر لأبي منصور الثعالبي النيسابوري، 1/89 www.islamport.com

[2] ديوان صلاح عبد الصبور، ص67

[3] المصدر نفسه، ص67

وفي موضع آخر جعل الشاعر حب المرأة كعصفور ينقر في بيدر يقول في قصيدة **أناشيد غرام**:[1]

حبكِ

عصفورٌ ينقرُ في بيدرْ

قلبي بَيْدرْ

والبيدرُ دليلُ الخصب والخير الوفير، ويهب لها قلبه للحبيبة ويمنحها القلب ليكون بيدرا لها تنقر فيه.

وعلى ذكر النقر تحضرني قصيدة للشاعر المصري **عزت الطيري** يشبه فيها النهدين بالحمام وبالأسيرين، حلمتيهما ينقران الحرير، حرير القميص يقول في قصيدة: " [2].

للحَمَام الذي يتصدرُ مائدةَ الصدرِ

للأسيريْن يمتشقانِ جنُونهمَا

ويَشِقّان ثم يضيئانِ حولهمَا

ينقران الحريرَ ويلتقطانِ الدِمَا....

وفي قصيدة "**الناس في بلادي**" يجمع الشاعر في مستهل قصيدته بين مجموعة من الصور التشبيهية التي يقدم بعضها على أساس العلاقات العادية المألوفة، وبعضها الآخر على أساس علاقات أكثر خفاء وعمقا، ولكن هذه الصور تتفاعل فيما بينها لتكون صورة كلية، تقبل في إطارها اعتماد بعض العلاقات السطحية المألوفة أساسا لتشكيل الصورة التشبيهية، يقول صلاح عبد الصبور:[3]

الناسُ في بلادِي جَارِحُونَ كالصقورْ

غِناؤهُم كرَجفَةِ الشِتَاء في ذُؤابةِ المطرْ

وضَحِكُهُمْ يئزُ كاللهيبِ في الحطبْ

فالصورة الأولى تقدم على أساس تشابه مبتذل بين الإنسان الجارح والصقر، على حين تقوم الصورة الثانية على أساس نفسي غير محدود، إذ ليس ثمة تتشابه محسوس بين غناء الناس وبين رجفة الشتاء في دؤابة الشجر، فصوت غنائهم نشاز، وإنما الأثر النفسي الخفي، أما الصورة الأخيرة، فعلى الرغم من أنها تبدأ من علاقات حسية قائمة على أساس السمع بين عنصري التشبيه، فإنها تتجاوز هذه العلاقات

[1] المصدر نفسه، ص72.

[2] مجلة العربي، العدد 513، أغسطس 2001، قصيدة، لعزت الطيري، ص125.

[3] ديوان صلاح عبد الصبور، ص72

المحسوسة بين الضحك وأزيز اللهب في الحطب إلى آفاق نفسية أكثر عمقا ورحابة، كذلك الضحك الظاهري يختزن وراءه ثورة كامنة وغضبا خفيا، وهكذا يوظف الشاعر تلك الصور التشبيهية.

أما في قصيدة "**أناشيد غرام**"، يتخذ من القمر والنسيم صاحبين تجمع بينهما أواصر المحبة والصداقة، ويجعل منهما رسولي محبة إلى محبوبته التي يدور بينه وبينها حوار يكشف عن مدى تعاطفهما معه، ومشاركتهما الشاعر في عواطفه نحو محبوبته، أما المساء فيشارك الشاعر قلقه في انتظار عودة القمر والنسيم بالجواب.

يقول صلاح عبد الصبور:[1]

تَنَفسّت عِندئذ في الغرفةِ الموسيقى
فلمْلمَتْ كفايَ ثوبِي وانطلقتُ في حفيفٍ
مع النَعمْ
مع النَعمْ
مع النَعمْ
أما أخِي، زميلُ غُربتي، المساءْ
فقد غَفَا بجانبي ينتظرُ الجوابْ
وحينَ عادَ صاحبَايَ غانمينْ
عانقتهُ ونمتُ في أحضانه الرحيبهْ
حبيبتي أتضحكين؟ إنها أحلام
ما أجملَ الأحلامْ
لمِثلِنَا، لمن يمرُهُم شَجَى الأيَامْ.

وفي قصيدة "ذكريات" يقول صلاح عبد الصبور: [2]

ذات مَساء مظلِم كأنّه سردابْ
أطلَّ من كَوَى الجدارِ وجهُهُ المرتابْ.

[1] ديوان صلاح عبد الصبور ، ص76 و 77.
[2] ديوان صلاح عبد الصبور، ص29

والريحُ حولَ كوخه قارِصَة مُدَمْدَمَهْ
والرّعدُ قاصِف الصدى، مدينةٌ مُنهَدِمهْ
والبَرْقُ في السّمَاءِ أهِلّة أهلّهْ
والأفقُ غابةٌ كثيفةُ النّبَاتِ مُشْعلهْ
فلمْ يجِد لَهُ إلى الخلاصِ من سَبيلْ
ومات في مَسْجِنه، في كوخِه الذليلْ.

ولكنه بعد عام ، تدب فيه الحياة فيهب مرة أخرى ليطل من كوى الذاكرة ، ولكنه في هذه المرة يترك دون عناية، فينال منه الجوع والظمأ ويموت ميتة الشهداء .

وفي قصيدة "**حزن**"[1] يشخص لنا صلاح عبد الصبور الحُزن بالمخلوق الضرير، وبالشيخ الذي يتمدد في المدينة ، كاللص تارة، وكالأفعوان تارة أخرى، بل هو عدو يقهر كل قلاع النفس ، ويقيم حكاما طغاة عليها، يقول: [2]

وأتى المساءْ
في غرفتي دَلَفَ المساءْ
والحزْنُ يُولَدُ في المساءِ لأنه حُزْنٌ ضريرْ
حزنٌ طويلٌ كالطريق مِنَ الجَحِيمِ إلى الجَحِيمِ
حزن صَمُوتْ
والصمتُ لا يعني الرّضاءَ بأنّ أمنيةً تموتْ
حزنٌ تمدّدَ في المدينه
كاللّصِ في جَوْفِ السّكينه
كالأُفعُوان بِلا فحيحْ
والحُزْنُ قد قَهَرَ القِلاعَ جَمِيعهَا وسَبى الكُنوزْ
وأقَامَ حكامًا طغاهْ

[1] ديوان صلاح عبد الصبور ، ص54.
[2] ديوان صلاح عبد الصبور ، ص37، 38.

الحُزنُ قد شَمَلَ العيونْ

الحُزنُ قد عَقَدَ الجباهْ

لِيُقيمَ حُكّامًا طغاهْ.

أما في قصيدة "**شنق زهران** " فقد شبه الحزن بتنين له ألف ذراع، ويشبه حجاب محبوبته : زهيرة التي كانت تلبسه بالنار ، وقد استفاد من العنصر اللوني ليكشف ذلك، أما الشق الثاني فقد جاء التشبيه ليوضح مدى الشبه بين النار من حيث اشتعالها وتفاعلها ومدى ثورتها وبين القبلة التي تمثل تلك الرغبة العارمة التي يرغب زهران وحبيبته في حصولها بينهما، كما شبه زهران عند اعتماره العمامة كأنه تركي لتقريب الصورة للمتلقي ، كما شبه الشاعر تلك المرحلة الخطيرة من حياة زهران بشجيرة نبتت في قلب زهران البطل للدلالة على عمق وتجذر هذه الأحداث الجسام في حياته ، كونها بشرية الصنع (فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا) واستعمل الشاعر حرف التشبيه الكاف (ك) ليقرب به خلاله صورة المشهد للمتلقي ، يقول صلاح عبد الصبور: في قصيدة "**شنق زهران**"[1].

...وثوىَ في جبهةِ الأرضِ الضياءْ

ومشى الحزنُ إلى الأكواخ تنينٌ له ألف ذراعْ

كلُ دهليزٍ ذراعْ

ونمت في قلبِ زهرانَ ، زهيرهْ

ساقُها خَضراءُ مِن مَاء الحياهْ

تاجها أحمرُ كالنّارِ التي تصنعُ قُبلهْ

وَمَتى يَخْتالُ عجْبَا، مثل تركِي معمّمْ

ونمتْ في قلبِ زهرانَ شجيرهْ

ساقُها سَوداءُ ، من طينِ الحياهْ

فرعُها أحمرُ كالنّارِ التي تحرقُ حقلاَ

وفي قصيدة "أبي" يقول صلاح عبد الصبور :

لم يبدُو الموت في منزلنا

[1] ديوان صلاح عبد الصبور، ص18 و19 و 20.

قدراً لا يخطئُ

وأبي يُثني ذراعهْ

كهرقل

طرقوا البابَ علينَا

وأتى نعيُ أبي حينَ وَدّعْتُ أبي

من زمان

كان دمْعِي غائراً في مُقْلتي

إننا الأغرابُ في القفر الكبيرْ

إننا ضِقنا وضَاقَت روحَنا

القطيع....

غَابَ رَاعِيه ، وطالتْ رحلتهُ

وهو في بيداء لا ظِل بهَا

بالأقدام تجرُّ الأحذيهْ

وتدُقُ الأرضَ في وقعٍ منفّر

فقد شبّه الشاعر قوة الأب بهرقل العظيم ، حين يثني ذراعه ثم يعلو بي إلى جبهته، كما يشبه الأقدام التي تجر الأحذية وبأرجلها تدق الأرض كما شبه وداع أبيه بالدمع الغائر في المقلتين وهذا من شدة الحزن والكمد.

المبحث الثاني: وسائل الانزياح الدلالي

المطلب الأول: رمزيـــة اللّـــون

إن اللّون موضوع معقد ، وهو جزء من خبرات الإنسان الإدراكية والطبيعية للعالم المرئي ، واللون لا يؤثر في قدرة الإنسان على التمييز فقط ، بل إنه يغير المزاج والأحاسيس ، وإن الألوان من أكثر الأشياء جمالا، وخصوبة في حياة البشر، فبها أثرى الإنسان حياته وأضفى عليها من بديع الجمال وبهائه ما لا يحده واصف أو يحيط به خيال .

فالألوان ليست خطوطا أو مساحات شكلية خيالية من دلالات جمالية , وتعبيرية ورمزيـــة وفي بعض الأحيان تزيينية، بل هي صورة تعبر عن موضوعات الحياة وانفعالات الفنان بها والتدقيق في الآثار الأدبية يرشدنا إلى أن استخدام الألوان في هـــذه الآثار ليس صدفة وليـــس لتنميق الكلام فحسب ، بل له ارتباط وثيق بجميع المستويات البنيوية ، والبلاغية والتعبيرية للنص الأدبـــي .

ولا بد لنا من الإشارة بأن النظر إلى دلالة الألوان بكونها متغيرة بتغير المؤثرات النفسية والمقاييس الذوقية يدلنا على عدم ثبات كثير من الأحكام الصادرة عن دلالتها ، لأن بعض الدلالات تتغير بتغير الظروف ، والزمان ، وتأثير اللون قد يتغير بتغير الحالة النفسية للشخص الواحد .

تخضع الألوان في الشعر بصورة عامة لدلالات متعددة ، تعبر عن رؤية الشاعر وموضوع النص الشعري ، فتتيح للقارئ مجالا للتأمل والتأويل ، وقد تتسع الدلالة التي يقدمها اللون ، بخاصة إذا جاء في النص بصورة غير معهودة في المعجم العادي للمتلقي ، يوصل رسالة أو حالة أو موقف معين ، ويبدو في عنوان القصيدة العربية المعاصرة أن الشاعر مولع بتلوين الأشياء التي لا لون لها ، بل كثيرا ما كان ينزع عن الشيء لونه الحقيقي ليمنحه لونا مغايرا ، وهذا يعني أن لهذا الانزياح مجالين وهما : تلوين المعنويات ، والتراسل اللوني .

يحيل فضاء اللّون وتجلياته في المجال الحيوي الشعري على مرجعه التشكيلي وسيلتهم إشارة التدليل الجمالي فيه من المخزون المرجعي أولا ، ثم ما يلبث أن ينفتح على مجاله اللساني الجديد لتأخذ الدلالة السميائية وضعها المختلف عن حدود المرجعية الدلالية للون ، إذ "إن كل المعطيات الموصوفة في

النموذج اللساني يمكن أن تتحول إلى كوّة نطل من خلالها على الأنساق غير اللسانية ، فالقوانين التي تتحكم في اشتغال الأنساق الأخرى مبنية وفق قوانين اللسان"[1].

وعلى هذا الأساس انطلاقا من هذه الرؤية "ما عادت القصيدة اليوم ، تصنع نهرها الخاص من لغة نضاحة بالشجن أو البهجة أو التأمل ، إنها مفتوحة الآن على أفق مزحوم بالأجناس والفنون وأنماط التعبير[2]" ، حتمت عليها تطوير أسلوبيتها التعبيرية وإنضاج رؤيتها الجمالية ، فضلا على تعميق خطابها وشحنه بقيم تعبيرية جديدة ، ويمعن اللّون إمعانا سافرا في التدخل والتمثل والتأثير والتعبير والمشاركة حتى يبلغ قلب الجوهر الشعري ، مسهما في تشكيل لغته وصوره ، وبناء أنموذجه، فضلا على امتزاجه باللغة الشعرية ، واشتغاله على توجيه حيويتها بطاقاتها السيميائية المكونة في بؤرة اللغة .

"ثم استنطاق اللحظة الشعرية التي ينجز فيها اللّون سيميائيته داخل كينونة اللغة ، هو ما يقودنا إلى إدراك القوة الشعرية التي يتمخض عنها اللّون في صياغة التشكيل ، ومن ثم نلمس المستوى الذي يتشكل فيه من دلالة الصفة بطابعها البلاغي المجرد إلى فاعلية العلامة بطابعها السيميائي المركب"[3].

حضور اللون في القصيدة العربية المعاصرة :

"يحمل اللون قدرا كبيرا من العناصر الجمالية ، وإضاءات دالة تعطي أبعادا فنية في العمل الأدبي على وجه الخصوص ، بل إن المفردة اللونية قد تخلق لغة خاصة في النص الشعري لما لها من مدلولات وأسرار"[4].

ثم إن الشاعر المعاصر يهدف إلى أن تكون قصيدته إبداعًا بكرًا ، "رؤية شديدة التفرد والخصوصية للوجود ، فهو شديد الحرص على أن ينظر إلى العالم من زاوية لم يسبق إليها أحد من قبل ، وأن يعالج

[1] مجموعة مؤلفين : سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل "قراءات في قصائد من بلاد النرجس" دار مجدلاوي ، عمان – الأردن ، ط1 ، 2010 م ، ص 96 .

[2] سعيد بنكراد : السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط2 ، 2005م ، ص113 .

[3] علي جعفر العلاق : الدلالة المرئية "قراءات في شعرية القصيدة الحديثة" درا الشروق ، عمان ، ط1، 2003م ، ص 157 و 158 .

[4] ظاهر محمد هزاع الزواهرة ، اللون ودلالته في الشعر العربي الأردني نموذجا، دارالحامد، عمان، ط1 ، 2008م ، ص13 و 18 .

هذه الرؤية الخاصة بطريقة فنية متفردة تفتح أفق توقع المتلقي على جوانب وأبعاد خفية لم يكن ليدركها لو لم يفتح الشاعر عينيه عليها ، وتجعله يحس أن هذا العالم الغريب الذي تقدمه القصيدة إنما هو إبداع الشاعر وابتكاره"[1].

"ولا يخفى علينا الجوانب السيكولوجية للون ، وتمايز الناس في اختيار الألوان التي يفضلونها بحكم موقف ما ، فمن لا يحب الألوان حياته خالية من السعادة والبهجة ، ومن يحب اللون الأزرق متفائل أو بزرقة البحر أو السماء في يوم اقترن بيوم طيب ... وهكذا"[2].

ولهذا كان للألوان دورها في بناء القصيدة العربية المعاصرة ، وانسجاماتها الجميلة في تكوينها ، إذ تتوسع القصيدة وتمتد إلى ما بعد محيطات الألوان وحدودها ، بل إن النص الشعري العربي المعاصر تأثث بالألوان وفق الرسم حيث "تشهد القصيدة الحديثة احتفالا بجماليات اللون في كل اتجاه وعبر كل المستويات"[3].

"وتمثل الألوان بإيحاءاتها المختلفة عنصرا بارزا في تشكيل الصورة الشعرية ، في الشعر الحر ، ولكن وظيفة الألوان لم تكن وظيفة تشكيلية بحتة ، بل كانت وظيفة إيحائية نفسية وتجاوزت فيها الألوان دلالتها المعجمية إلى دلالات شعورية نفسية ، وذلك بعد أن تم التفاعل بين عالم التجربة الشعرية الباطني ، وبين معاني الألوان الوضعية في ذات الشاعر ، ليصبح التوظيف بعد ذلك تجسيدا يؤلف بين العالمين أو تكثيفا للواقع ، فيتحول اللّون معه إلى رمز لأحاسيس الشاعر الداخلية ، كما يصبح اللّون من خلال هذا التفاعل ، عضوا حيا في وحدة النص ... ممتزجا امتزاجا عضويا بالتجربة العامة في القصيدة بوجه عام ... والصورة بوجه خاص"[4].

"ومن ثم يصبح للأوان ارتباط وثيق برؤية الشاعر الشاملة ، تخلف دلالاتها وإيحاءاتها تبعا لطبيعة المرحلة التي تمرُّ بها هذه الرؤية"[5].

---

[1] علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ، ط4 ، 2004م ، ص20 و 21 .

[2] إبتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم ، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط1 ، 2010م، ص69 .

[3] سيميولوجيا الألوان وحساسية التعبير الشعري ص138 .

[4] د.يوسف حسن نوفل ، الصورة الشعرية واستحياء الألوان ، دار الاتحاد العربي للطباعة ، ط1 ، 1985م ، ص23 .

[5] محمد فتحي عبد العليم السيد أبو العطا ، الحركة النقدية حول شعر صلاح عبد الصبور الغنائي والمسرحي ، رسالة دكتوراه ، جامعة القاهرة .

"إن حاسة الإبصار تلعب الدور الأول في إمدادنا بالصور ، ونشير هنا إلى أن الدراسات الحديثة حول التلفزيون – الذي يخاطب العين والأذن– والراديو – الذي يخاطب الأذن فحسب — قد دلت على أن نسبة ما نستمد من المعلومات عن طريق الإبصار تبلغ تسعين بالمائة ، أما العين والأذن فتمداننا بثمان وتسعين في المائة ، وتبقى درجتان لبقية الحواس"[1].

وعلى الرغم من أن الشعر الحر لم يغفل استخدام مدركات الحواس الأخرى كعناصر لها أهميتها في تشكيل الصورة ، إلا أن اتكاءه على حاسة البصر في التقاط عناصر صوره سمة بارزة فيه .

وهكذا نجد أكثر الألوان التي وظفها الشعر الحر سواء كانت مفردة أو مركبة ، هي على الترتيب الآتي:الأسود ، الأبيض ، الأخضر ، الأحمر ، أمّا أقل الألوان ورودا : الأصفر ، الأزرق ، والوردي.

اللّـــون الأســـــود :

"اللّون الأسود هو اللّون الأكثر هيمنة على حياة البشر ، والأكثر تدخلًا في مصائرهم منذ أقدم الأزمنة ، وفي معظم الثقافات على مرِّ العصور أيضا ، والأكثر تشكيلا لتقاليدهم وحساسية لتعاملهم مع الأشياء في الحياة ، والأوسع استجابة لخوفهم وأحزانهم ومعاناتهم والتفاهم حول ذواتهم"[2].

"ارتبط اللّون الأسود في الأغلب عند العرب بدلالة التشاؤم ، والحزن ، والفراق ، والألم ، وكما وردت له ألفاظ عدّة تجمع على أنه لون معاكس للجمال ، وكان للتعالي في اللون الأسود درجات : أسود وأسحم ثم جون وفاحم ، ثم حالك ثم حلكوك وحالك وسحكوك ، ثم خذاري ودجوجي ثم غرْبيب وغدافي"[3].

يأتي اللّون الأسود في الشعر العربي المعاصر من حيث الكثافة في مرتبة متقدمة ، جعلته يغطي مساحة واسعة في قصائد الشعراء ، ويعود ذلك إلى الحالة السوداوية التي عاشها الإنسان العربي في سلسلة متتالية من النكبات والهزائم والموت والحداد ، عاملا بارزا لانتقال حركة الواقع المسود على

[1] د.محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، مكتبة الدراسات الأدبية ، القاهرة ، 1981 ، ص30 .

[2] جواد فاتن عبد الجبار ، اللون لعبة سيميائية ، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري ، عمان–الأردن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ص44 .

[3] أبو منصور الثعالبي ، فقه اللغة (الباب الثالث عشر في ضروب من الألوان والآثار) — د.جمال طلبة ، دار الكتب العلمية ، بيروت– لبنان ، 2001م ، ص118 وما بعدها .

دلالات الشعراء وأقوالهم ،كما يدل اللّون الأسود على دلالات أكثر وأعمق ممّا هو موروث عند الناس"[1].

ولقد اختلف الشعراء في إعطاء دلالة للّون الأسود ، وبذلك اختلف مدلول هذا اللّون من شاعر إلى آخر كل حسب الموضوع الذي يعالجه "إذ اللّون لا يستقر على حالة واحدة ، لو أخذنا مثلا 'اللّون الأسود' لوجدناه في الحقيقة إلى أمور مختلفة أي أنه يتغير وفق الظروف المكانية والزمانية"[2].

"أما من المنظور النفسي ، فاللّون الأسود يرمز إلى الحزن ، وهذا شيء متعارف عليه عند معظم المجتمعات كما قلنا سالفا ، ويحمل إحساسا بالوحشة والكآبة ، والهم ، والغم ، وحسنا لا يعني الكآبة والحزن لأن به ترتاح النفوس ، وتلجأ إليه من عناد الكدّ والتعب والإرهاق الذي يصاحبها في النهار ، وتسكن فيه بعد يوم مليء بالنشاط والحركة"[3].

"وقد استخدم "صلاح عبد الصبور" هذا اللون في قصائده ، ووظفه بشكل فاعل ،كما في قصيدته "رحلة في الليل" التي يتفاعل فيها مع اللون الأسود بوصفه لونا مركزيا وجوهريا ، ضمن إطار الفضاء الجمالي للّون الذي يحيل على فضاء إنساني اغترابي"[4].

يقول صلاح عبد الصبور في القصيدة المذكورة: [5]

الليلُ يا صديقتِي ينفضُني بلا ضميرْ
ويطلقُ الظنونَ في فراشي الصغيرْ
ويثقلُ الفؤاد بالسوادْ
ورحلةُ الضياعِ في بحر الحدادْ
فحين يقبل المساءُ، يقفر الطريقُ، والظلام محنة الغريبْ.

[1] مجموعة مؤلفين سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2009م، ص98 و99.
[2] ظاهر محمد هزاء الزواهرة المرجع السابق ص94 .
[3] نجاح عبد الرحمان المرارقة، اللون ودلالته في القرآن الكريم ، ماجيستير (مخطوطة)، جامعة مؤتة الكرك-الأردن، 2010م، ص48
[4] أنظر ، سيميولوجيا الألوان وحساسية التعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور ، د.حنانبومالي ، مجلة الأثر ، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة ، ع23 ، ديسمبر 2015 ، ص140 و 150 .
[5] ديوان صلاح عبد الصبور، ص7.

"يحمل هذا المقطع عنوان 'بحر الحداد' الذي يكشف عن الحالة النفسية المرتبطة بحالة الضياع ، وهي تخضع للظرف الزمني الليل ، المرتبط بحالة الضياع في بحر الحداد ، والأمر المهم في هذا المقطع هو تلبث اللّون الأسود الذي يثقل كاهل الشاعر وفؤاده من جهة ، ويفاجئ القارئ ويجعله مسدودا إلى عالم الداخل من جهة أخرى ، ولكن هذا السواد ما يلبث أن يحمل دلالة أخرى في القصيدة نفسها، حين يقرن الشاعر بين العيون واللون الأسود ، على النحو الذي ينشئ صراعا دراميا في الصورة اللّونية بين واقع اللون الجمالي في العينين ، وإسهامه في التذكير بالجراح التي يعانيها الشاعر ورغبته في التغيير والتبديل والاغتراب والسأم بالملل الذي يجعل الاستمتاع بجمالية اللون في العينين مقترنا بالمأساة ومرهونا بالتجربة المرّة التي يعيشها الشاعر"[1].

حين يقول في قصيدة رحلة الليل: [2]

الله ما أحلَى عيونَ العاشقينَ حين يَبْسمونْ

ويقسمـــــــونْ

بحرْمَـــةِ الشجـــــونْ

وبالليالي المثقلاتِ وانتفاضة الحنينْ

وبالسّوادِ في العيـونْ

العهـدُ لـن يهـــونْ

"وعلى ذكر العيون نجد الشاعر ينتقل باللّون الأسود إلى معنى مغاير ، إلى معنى الجاذبيـــة والجمال ، حيث يقول الشاعر في قصيدة 'رسالة إلى صديقة' [3]:

ومقلتـاه حلوتـــان جرتـــان مـن عســـل

ويصف "الدكتور حسن يوسف نوفل" قائلا: اللّون الأسود أكثر الألوان شيوعا عند شاعرنا ، ونجد من المهم الوقوف عند استعمالات أخرى تقترب من الأسود مثل استعانته باللون الرمادي ، ويدخل في هذا النمط أوصاف السُّمرة (الناس في بلادي) [4]".

---

[1] سيميولوجيا الألوان وحساسية التعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص140و 150.

[2] المرجع نفسه، ص12و 13.

[3] ديوان صلاح عبد الصبور، ص80.

[4] انظر ، يوسف نوفل ، الصورة الشعرية والرمز اللوني ، دار المعارف 1119 ،كورنيش النيل – القاهرة ج ، م ، ع ، ص139 .

"ويذهب عبد الصبور بعد هذا إلى القيمة السلبية للون الأسود ليضع صورته اللونية استنادا إلى رؤيا اللون الأسود المرتبطة أحيانا بالموت: يقول في قصيدة 'هجم التتار' الديوان [1].

هَجَـــمَ التتـــــارْ

ورموا مدينتا العريقة بالدمارْ

رجعت كتائبنا ممزقةً ، وقد حمي النهار

الراية السوداء

والجرحى وقافلة موات

والطبلةُ الجوفاء، والخطوُ الذليل بلا التفاتْ.

إن الصورة الاستعارية التي أنْسنَت الراية السوداء وجعلت بموجبها حامية للنهار كما يفعل الجنود الذين يذودون عن حمى الوطن (وقد حمي النهار الراية السوداء) ، وإنما تحيل على السوداوية والمأساة ، والحزن ، والموت الذي لحق المدينة جرّاء هجوم التتار عليها كما تتناسب صوريا مع الجزء الموالي لها ، والذي يشيع فيه السواد الرمزي المقترن بالدوال السلبية المهيمنة على الصورة (قافلة موات ، الطبلة الجوفاء ، الخطوُ الذليل ...).

والحقيقة : أن اللّون المقصود في المنجز الشعري لعبد الصبور مرتبط غالبا بالحداد والحزن والموت ، وذلك يدل في أغلب قصائده على الألم ، وعلى الخوف من المجهول وهو الأمر الذي جعله يصيغ كل شيء بلون السواد حتى الجن في العالم الغيبي ، وإن كان لا يراهم[2]، يقول في قصيدة "الأطلال"[3]

أطـــلال ... أطـــــلال

والجـن فيهـا ســـودْ

لهـم فحيـحُ السُّـودْ

يثبُـون في الأسحـــارْ

وثبًـــا على صـــدرِي

[1] أنظر ، د.حنان بومالي ، سيميولوجيا الألوان وحساسية التعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور ص141.

[2] المرجع نفسه ص141 .

[3] ديوان صلاح عبد الصبور، ص.50

وهنا يستوحي دلالة الراية السوداء إشارة تعبيرية عن الموت على السواحل ، وعن التشاؤم كما يستعين بالصوت إيقاعا حزينا ، إذ يختلف صدى الطبول الجوفاء عن صدى إيقاع النصر ، ويتصل بذلك معنى السواد والحزن .

يقول صلاح عبد الصبور: [1]

ويثقل الفؤاد بالسوادْ

على سوادِ ظِلِي الأسير

وقد ينتقل باللّون الأسود إلى معنى مغاير حيث السكون والهدوء في رحلة الشاعر إلى المعنى، حيث يقول [2]:

في هدأةِ المساءِ، والظلامُ خيمةٌ سوداءْ

والليل عند صلاح عبد الصبور وثيق الارتباط بالحزن ، فغنى قصيدة 'الحزن

نجد الحزن

يولدُ المساءُ لأنه حزينٌ ضريرْ" [3]

ويمكن تلمس ذلك ، يقول "د.حسن يوسف نوفل" – ذلك في قصائده : "رحلة في الليل" ، و "هجَمَ التتار" ، "الشهيد" و "أنا" و"الملك لك"و "الناس في بلادي" .

"ولعل سيطرة اللّون الأسود تدل على عمق الألم والحزن والظلام وتعطي مؤشرا أوليا على الطبيعة إدراك الشاعر لعالمه ، فيربط السواد بالزمن ، وهو انعكاس للحالة النفسية التي يعيشها الإنسان من خلال ربط الألفاظ بالزمن ، : السوداء ... ويكون للون أثره في تشكيل النص ، ويختلط الزمان بالمكان، ليخرج لنا دالا على هموم تكاد تحمل لونا مشابها لليالي السوداء"[4].

"كما أن الليل عند صلاح عبد الصبور يرد موحيا بالوحشة والرهبة ، كما أن النور يرد مشعًّا بمعانٍ روحية صافية ، أو بمعان ذات حركة وجيشان ، ولا يرد الليل بمعنى السرد والإخفاء ، كما أنه لا يرد

[1] ديوان صلاح عبد الصبور، ص7.

[2] ديوان صلاح عبد الصبور، ص102.

[3] أنظر د.حنان بومالي ، سيميولوجيا ... ص141و142 .

[4] ظاهر محمد هزاع الزواهرة ... ص102 .

بمعنى المسرة والائتناس ، فكأن السواد في الليل نابع –عن شاعرنا– من موقف لا يتعداه لا يريم عنه ، وهو تطوير الحزن إلى التأقلم وهو منهجه المعلن"[1].

اللّـــون الأبيـــض :

يرمز هذا اللّون إلى الطهارة والعفة والنصر ، كما يرمز إلى الاستسلام والموت ، لأنه محبب "يبعث الأمل والتفاؤل والصفاء والتسامح ، ويدل على النقاء ، كما يبعث على الود والمحبة على الرغم من أنّ هذا اللّون يحمل غالبا الدلالات الإيحائية ، إلا أنه يحمل في الوقت نفسه معنى يقود إلى التشاؤم والاقتراب من الخروج من الدنيا "[2].

أما في القرآن الكريم فقد تعددت الدلالات اللونية للون الأبيض ، حيث ورد في عدة مواضع نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : قوله تعالى في سورة مريم الآية الرابعة «قال رب إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا»[3] وقوله عز وجل في سورة آل عمران «الذين ابيضت وجوههم ففي رحمة الله هم فيه خالدون»[4]

وكذلك قوله «**ونزع يده فإذا هي بيضاء للناظرين**» [5].

فبياض وجوه المؤمنين وأيديهم هنا تدل على الإيمان والصفاء والعمل الصالح في الدنيا والآخرة والطاعة ، فجاء هذا اللّون الأبيض ليدل على الفلاح والفوز بالجنة ، ومن جهة أخرى يدل على الخوف والأسى وتجلى ذلك في قصة يوسف عليه السلام في قوله تعالى: «وتولى عنهم وقال يا أسفي على يوسف وابْيَضَّتْ عيناه من الحزن فهو كظيم»[6].

ابيضت عيناه من شدة البكاء على فراق ابنه وحزنه عليه ، فكانت دلالة الأبيض هنا هي الحزن والفراق .

---

[1] أنظر حسن يوسف نوفل ، الصورة الشعرية والرمز اللوني ص141و142 .

[2] ظاهر محمد هزاع الزواهرة ، اللون ودلالته في الشعر الأردني نموذجا ، دار الحامد للنشر والتوزيع ، عمان– الأردن ، ط1، 2008م، ص77 .

[3] القرآن الكريم ، سورة مريم الآية 04 .

[4] القرآن الكريم ، سورة آل عمران الآية 107 .

[5] القرآن الكريم ، سورة الأعراف الآية 108 .

[6] القرآن الكريم ، سورة يوسف الآية 84.

كما ورد في المعاجم العربية الكثير من الألفاظ الدالة على اللّون الأبيض وذلك في قولهم "أبيض ثم يقق ثم لهق ثم واضح ثم ناصح ثم هِجان وخالص"[1] ، وذلك للتعريف بدرجات البياض وصفاته ومنه "رجل أزهر ، وامرأة رعبوبة ، شعر أشمط ، وفرس أشهب ، وبعير أهيس ، وثور لهق ، وكبش أملح ، وثوب أبيض ، وفضة يقق ... "[2].

وقد كثر حضور هذا اللّون (الأبيض) في الشعر العربي ، واقترن كثيرا بجمال المرأة ، وجلال الرجل، ورهافة السيوف والدروع ، وتدور في سياق الشرف والرفعة ، وكل معاني الخير ، فإذا قالت العرب : فلان أبيض ، فالمعنى نقاء العِرض من الدنس والعيوب ، ومن ذلك قول "حسان بن ثابت الأنصاري ":

بيضُ الوجوهِ كريمةٌ أحسابهمْ شُم الأنوفِ في الطرازِ الأولِ[3]

ويقول: "الكُميت بن زيد الأسدي" :

ولمّا رأيتُ النّسرَ عزّ ابن دأيةٍ وعشّشَ في وكْريهِ جاشَت لهُ نفسي[4]

"لقد ارتبط الشؤم بالبياض حين ارتبط بلون الكفن وهو أبيض وان كان ذلك فإن دلالة اللّون الأبيض تختلف حسب السياق الشعري ، كما تختلف هذه الدلالات من شاعر إلى آخر ، ومن حدث إلى آخر ، فالحالة النفسية تعطي دلالة مغايرة لاستخدام اللّون ، والفترة الزمانية تحدد أيضا استخداما مغايرا".

ومن هنا فقد تباين توظيف "صلاح عبد الصبور" للّون الأبيض من قصيدة إلى أخرى ، إذ منح هذا اللّون لعديد من الدلالات ، على أن الدلالة الغالبة هي معنى الصفاء والنقاء ، كما في قوله في قصيدة "السلام":[5]

---

[1] نصرة محمد حمود شحادة ، اللون ودلالاته في شعر البحتري ، ماجيستير (مخطوطة) ، جامعة الخليل، الأردن، ص 33.

[2] أنظر أبو منصور الثعالبي ، فقه اللغة (الباب الثالث عشر في ضروب من الألوان والآثار) ، تحقيق د.جمال طلبة ، دار الكتب العلمية ، بيروت– لبنان ، 2001م ص112 وما بعدها .

[3] ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، سرحه وكتب هوامشه وقدم له الأستاذ عبد علي مهنا ، دار الكتب العلمية ، بيروت– لبنان ، ط2 ، 1994م ، ص184 .

[4] ديوان الكميت بن زيد الأسدي ، جمع وشرح وتحقيق د.محمد نبيل طريفي ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 2000م ، ص235.

[5] الديوان، ص33.

وعلى محياهُ القسيم سماحَةَ الحزنِ الصّمُوتْ
والبسمةُ البيضاءُ تهمُرُ فوق خديه محبهْ
لكَ ، لِي، لمن داسُوهُ في درب الزحامْ
ألقي السلامْ
وصَفَا محياهُ ، وأغفتْ بين جفنيهِ غمامهْ
بيضاء شَاحِبةٌ يطل بعمقها نجما سوادْ
والنورَ ، والسعداءُ ، من حولي ، وقافلةُ البيوت
لكنه ألقى السلام.

"أول ما يقف عليه دارس الصورة اللّونية عند صلاح عبد الصبور ، أنه لا يستخدم هذا اللّون على بياض المرأة كما هو الحال عند نزار قباني ، مثلا ، وهذا ما يؤكد اشتغال الشاعر بقضايا التناقض ، واتخاذه الألوان مدخلا لبيان هذا التناقض"[1].

ولهذا نجد معظم استخدامات اللّون الأبيض لديه يشير إلى أحد حدّين متناقضين هما : الخير والطهارة والنقاء والاستقامة والبناء والعطاء والوضوح والروحانية ضد ما يقابل ذلك من : الشر والدنس والزيف والخِسة والعوَج والهدم .

وتكثر الطهارة في مجال الوطنية ، حيث الشهادة والطهر ، حيث العلم ، حيث يقول في قصيدة "مرتفع أبدًا"[2] .

ترِفُ في الهـــواءْ
كوجهكَ النبيل ، يا علمْ
ومن بياضِ المقلتينْ، حين تشخصَان للسماءْ
لتضحك السماءُ لكْ
سحابةٌ سخيةٌ تُظللكْ
والقمرُ الزاهِي يُقبِلُكْ

[1] أنظر ، يوسف حسن نوفل ، الصورة الشعرية ودلالة الرمز اللوني ص142 .
[2] ديوان صلاح عبد الصبور، ص89

وفي قصيدة "نام في سلام" وهو يرثي صديقه الطيار "محمد نبيل الباجوري" الذي استشهد في رمال غزة في سبتمبر 1955 يقول :[1]

وكان في طرف المدَى نوّارةُ الحقولْ

بيضاءُ مثل قلبيْنَا ، وقلبه ، وقلبِ ميتين آخرينْ

من قومنا المجاهدين الطيبين

من قومنا الذين باركوا الحياهْ

ويناسب هذا المجال اللؤلؤ بما يشعه من بياض حيث يقول في "أغنية حب":[2]

سيدتي ، إليك قلبي ، واغفري لي ، أبيضُ كاللؤلؤهْ

وطيّبُ كاللؤلؤهْ

ولامعٍ كاللؤلؤهْ

هديةُ الفقيرْ

وقد ترينَهُ يزيّن عشّكِ الصغيرْ...

اللّــون الأحمـــر :

وتأتي الحمرة رابع لون عند شاعرنا بما فيها استخدام الشقرة ، والياقوت ، والدم ، والشفق والخمر، والورد ، فيصرف اللّون الأحمر للجمال والنضارة ، وبخاصة في وصف الخدين بما يتبع ذلك من خجل أو جملة من الانفعالات ، يقول صلاح عبد الصبور في "أغنية حب":

خدّا حبيبي فلقتـا رمـانْ

ويقول في "أناشيد غرام "

والخَصْلَةُ ظِلِّي من وهج الخدّينْ

والشفتيــنْ

خط شفقيُ عانقَ خطّا

واحمرَّ خدُّها وتمتمتْ بكلمتينْ ، حلوتينْ:

الشكر لكْ

[1] ديوان صلاح عبد الصبور، ص87

[2] ديوان صلاح عبد الصبور، ص69

أما الشقرة وصفا للفارس ، فهي تنتقل بالشاعر إلى إيحاء هذا اللون التراثي المقرون بالفرس ودوره في الإنقاذ ، والمضي للمستقبل بعد التحرر من الماضي ، إذ يميل إيحاء استخدام هذا اللّون في المثال القادم إلى استشراف آفاق المستقبل المغيب، في قوله في قصيدة "لحن".[1]

وانتظار الفارس الأشقر في الليل الأخير

إذ يقدم الفارس الأشقر ليحررها من وحدتها وسآمتها في القلعة ، التي هي رمز الأسر والتحصن ، إذ يقول:

أُلقيتْ في رجْلَيَ الأصفادُ مذ كنت صبيّا

أنت في القلعة تغفينَ على فَرشِ الحرير

وتذودين عن النفس السآمهْ

بالمرايا واللآلي والعطور

ويؤمن الفارس الأشقر بمبدأ تفاؤلي تخدم به القصيدة هو :

عِبْءُ أن يُولدَ في العتمةِ مصباحُ وحيد ...

اللّون الأصفر :

يقترب اللّون الأصفر من البياض ويمثل الضوء ويرمز إلى الشمس ، كما يرمز إلى الذهب ، ومن ثم الشيء النفيس ، ويعد اللّون الأشقر مزيج من لونين الحمرة والبياض ، أو يأخذ من الأحمر والأصفر وهذا النوع قليل الاستخدام لدى الشعراء لأنه يعتبر لدى الكثيرين هو الصفار ، ومن ثم فإن اللّون الأصفر هو الذي حضي بالنصيب الأوفر في مفردات وتراكيب الشعراء لما له من دلالات وإيحاءات .

ولقد وررد ذكر اللّون الأصفر في القرآن الكريم في أربع مرات ، إحداها عن لون بقرة بني إسرائيل (البقرة 69) ، والثلاثة الأخرى في صف لون النبات (المرسلات 33، الحديد 20، الروم 15) وكان للّون الأصفر في هذه السياقات المختلفة دلالات مختلفة أيضا ، إذ يعني التضحية كالبقرة الصفراء ، ويعني الخداع ، ويعني المرض ، ويعني الزيف "إلا أنه ينفرد بمهمة دلالية لا يبتعد عنها ، وهي إنتاج الزيف والخداع" .

[1] أنظر ، حسن يوسف نوفل ، الصورة الشعرية والرمز اللوني ص145 و146 .

وإذا كـان اللّـون الأصفـر يرتبط بهذه الدلالات ، فإن اللّون الذهبي يختلف عنه كثيرا ، حيث يرتبط بدلالات البهـجة والزهـو والجمـال والحيـاة ، وخاصـة إذا تعانـق مع اللّون الفضي[1]، ومثـال ذلك يقـول صلاح عبد الصبور في قصيدة "الناس في بلادي"[2] :

يا أيها الإله !!

الشمسُ مجتلاك والهلال مفرقُ الجبينْ

وهذه الجبالُ الراسيات عرشكَ المكينْ

وأنت نافذُ القضاء أيها الإلهْ

بَنَى فلانُ ، واعتلى ، وشيَّد القلاعْ

وأربعون غرفة قد مُلِئتْ بالذهَب اللّماعْ

ونلمـح معانـي السمـو والرفعـة والقداسـة في هـذا اللّون ، حيـث يقول صلاح عبد الصبور :"وقد يستعمل الشاعر الذهبي اللماع للرفعة والسمو تارة للتشهير أو السلام"، قصيدة "الملك لك"[3]

ومن بابها الذهبيَ الضياءْ

يضيئُ الدُّجى بانهمارِ النّجومْ

يُنوّر في وجنتيها السلامُ ...

ومـا جـاء في قصيـدة "سوناتـا" إذ جعل الذهـب الأصفـر مـن الثيـاب التي تلبسـه صبيته ، فتتميز عن الأخريات ، وهو بهذا يحمل دلالة اللمعان والتميز والتفرد.

وطوقتُ جيدكِ بالياسمين ومسحـتُ كفيـكِ بالعنبـرِ [4]

وثوبك خيط من الموسلين وخيـطُ من الذهـبِ الأصفـرِ

ونُرخي الستارَ وفيروزتـان تموجانِ في وجهك المستهـــام

[1] أنظر ، حسن يوسف نوفل ... ص 147 .

[2] الديوان، ص30.

[3] الديوان ص 63 .

[4] المصدر نفسه ص 42.

ويقول أيضا في قصيدته "ذكريات"

وفجـأة لاحـتْ لي أميـرةُ مؤتـزرهْ – بيضاءُ مثل لؤلؤ ، وحلوة كسُكّـــرهْ

مدّت ذراعيَ فضةِ تلقاه في تحْنان – وكوّمـت في ثغـرها النضيـر قبلـهْ الحنانْ

وهنـاك مجـال صوفي وروحـي يوحـي باقتباسـات قرآنيـة مثلمـا يقـول فـي قصيـدة "رسالـة إلى صديقة":

بياضُ ثوبهِ يكادُ يخطفُ الأبصارْ

وفي قصيدة السلام" يقول :

وصفا محيّاهُ ، وأغفتْ بين جفنيه غمامهْ

بيضاءَ شاحبةُ يُطل بعمقها نجما سوادْ

اللّـون الأخضـر :

ويأتـي في مرتبة أقـل من الألـوان الأخـرى في ديـوان 'النـاس في بـلادي' ، وهـو من أكثـر الألـوان وضوحا واستقرارًا في دلالته .

وللّـون الأخضـر روحانيـة خاصـة "فاللّون الأخضر هـو أحب الألـوان إلى البشـر لأنـه لـون الحقـول والغابـات والحدائـق ، ومـا مـن النـاس إلا ويحـب أن تزيـد المساحـات الخضـراء بـدلا مـن الرمـال والصحـاري"[1].

وربما يكون له تأثير نفسي مريح للنظر لبرودته "فاللون الأخضر لون متفائل مريح للناظرين لا يصيب مشاهده بالكآبة والضيق ، وإنما يضفي عليه راحة وجمالا ... " .

ولأن اللّون الأخضـر لـون الحيـاة والخلـود ولـون الخيـر فهـو لـون البعث والتجدد ، وهي دلالات يحملها في الفكر الإنساني .

يأتي اللّـون الأخضـر رابـع الألـوان عنـد شاعرنا ، كلها من التعبيرات غير المباشرة ، إذ تؤدي وظيفة في صورة فنية يقوم فيها الإيحاء والرمز بالإضاءة والتكثيف .

[1] أنظر ، حسن يوسف نوفل ص 142 و 143 .

يأتي اللّون الأخضر للخصوبة والتجدد والأمل في العطاء ، كما رأينا في وصف العلم في "مرتفع أبدا" وهي عند رفع العلم المصري ببور سعيد (العلم الأخضر):

لينسجوا أيامهم خضراء

ترِفُّ في الهواءْ

وكما سنرى في وصف الساق بالخضرة في قصيدة "شنق زهران" :

ونمتْ في قلب زهرانَ ، زهيرهْ

ساقُها خضراءُ من ماء الحياهْ

اللّون المركب :

يقوم بناء الصورة اللّونية عند "صلاح عبد الصبور" على نظرة تركيبية تعتمد التكثيف والتناهي حتى تمتد الصورة ويمتد معها التعبير الفني – تبعا لتناهي الصورة – موصولا متحركا ويندرج – تبعا لذلك – أن نلتقي بالصورة الجزئية ، تلك التي تعتمد المجاز والتشبيه أساسا لبنائها .

"واهتمامه بالشكل يعود – كما يقرر – إلى اهتمامه بفن التصوير ، واهتمامه بالشعر وإيمانه بوجود 'الذروة الشعرية' التي تقود كل أبيات القصيدة وتسهم في تجليتها وتنويرها ، لذا يرى القصيدة تشكيلا مندمجا أتم الاندماج"[1].

وممّا جعل التصوير عند صلاح عبد الصبور ناميا تستدعي فيه حركة المعنى حركة في التعبير اجتماع الفكر والشعور في تجربته ، ودوران شعره قضايا الإنسان ومشاكله ، ينبع – كما يعبر – من اتخاذ الشاعر "موقفا سلوكيا وحياتي من هذه القضايا وتطور مواقفه من الذاتية غلى الموضوعية "[2]، "حتى ليحدثنا عن فهمه الباكر لرحلة المعنى إلى الشاعر ثم فهمه المتطور لرحلة الشاعر إلى المعنى"[3] .

[1] الصورة الشعرية والرمز اللوني ، د.يوسف حسن نوفل ، دار المعارف 1111 ، كورنيش النيل – القاهرة ، ج، ع، ص115.

[2] المرجع نفسه ص 115 .

[3] المرجع نفسه ص 115 .

ازدواجية الأسود والأحمر:

ترتبط ازدواجية اللّون الأسود واللّون الأحمر من إيحاء تراثي طالما ألح على امتزاج هذين اللونين حيث الكميت التي تطلق الخمر كما تطلق الكمتتة على الخيل والإبل وغيرها .

لكنا لا نقف على هذا الإيحاء من الرمز اللّوني عند الشاعر إزاء هذين اللونين ، كما قال العرب : الأحمران للّحم والخمر ، ولم يقصد الشاعر هذا أو ذاك ، بل دار حول قضيتي الحياة والموت، والحرية والقهر .

وفي المجال الأول نرى استشهاد "زهران" في المجموعة 'الناس في بلادي

أما ازدواجية الأسود والأخضر : فتوحي بتناقضات عديدة ، لأنها تناقض الموت والحياة والحداثة والقِدم أو الضعف والقوة ، والوعي واللاوعي ، أو الحاضر والغائب .

غير أن الشاعر لا يغيب عن باله إيحاء القوة والخصوبة من معنى سواد الأرض ، كما تحدثنا عن ازدواجية الأسود والأحمر ، فلقد كانت ساق "زهيرة" الطرية خضراء لبنة ضعيفة تسقى من ماء الحياة ، فقد كان "زهران" أول عهده قبل أن يتجلد ، كما كان حبه كذلك في أول عهده رومانسيا فقد كان غلاما وسيما ، يطأ الأرض خفيفا وأليفا ، وكان ضاحكا ولوعا بالغناء ، لذا كان حبه أخضر رهيفا ، أما بعد أن شبَّ عن الطوق وعركته الأيام والسنون ، فتزوج وأنجب غلاما وغلاما ومرت عليه السنون ، حينئذ حولت الساق الضعيفة (الخضراء) إلى ساق امتصت غذاءها من الطين الأسود وهكذا كانت الخضرة بداية صغيرة ضعيفة ، وصار السواد قوة ونضجا وغذاءً ، وقد ترتب على ذلك تطور لون الحمرة ، طور من حمرة الخجل والحب الرومانسي الريفي (ص119) إلى حمرة الثورة والاحتراق الفعلي احتراق دنشواي (شنق زهران– الناس في بلادي) .

ودلالة هذين اللونين على التصور .

فالحمرة هنا حب وانفعال وجداني ، لكنه يتحول إلى شيء آخر :

ونَمَتْ في قلبِ زهرانَ ، زهيرهْ
ساقُها خَضراءُ مِن مَاء الحياهْ
فرعُها أحمرُ كالنّارِ التي تحرقُ حقلاَ

فالزهيرة صارت شجيرة ، نمو جسدي ونفسي لزهران بمشاعره ، وقضاياه ، وحمرة الحب الرومانسي الريفي الخجول أول الأمر تحولت في نهايته إلى حمرة نار الثأر والانتقام من المستعمر الانجليزي الذي أحرق دنشواي فأحرق قلب زهران ، واجتمع – بطريق غير مباشر – الأسود والأحمر مرة أخرى :

وُضع النِطعُ على السكةِ والغيلانُ جاءوا
وأتي السيافُ "مسرور" وأعداء الحياةْ
صنعوا الموت لأحباب الحياةُ وتدلى رأسُ زهرانَ الوديعْ

هكذا أدت ازدواجية السواد والبياض إلى اجتماع الحقد والحب ، الحرب والسلام ، الخير والشر ، الموت والحياة ، في ركب التضاد الحزين .

كما نجد الوئام في قصيدة (الإله الصغير الناس في بلادي)

حين أبصرت إلهي أسمر الجبهة وردي

إزدواجية اللون الأبيض على نسق تواتر ثنائيات الأسود مع غيره:

أما ازدواجية اللّونين الأبيض والأحمر فهي مقابلة تتعدى مجرد الحياة والموت ، وتتعدى إيحاء (الموت الأحمر) عند العرب إلى المقابلة بين حاضر وغائب ، بين ملموس وغير ملموس ، بين منزلة عالية كمنزلة الشهيد أو العلم (الراية) ، منزلة لا ينطبق عليها إلا البياض نقاءٍ وطهارة ، ومنزلة أرضية توصف بحمرة الجرح ، أو حمرة الورد ، أو حمرة الغروب ، وتتعدد تبعا لذلك دلالات الإيحاء .

في مجال الاستشهاد نجد قصيدة "نام في سلام" وهي عن صديقه الشهيد الذي استشهد في سبتمبر 1955 "الناس في بلادي"[1]

وكان في وجه السما سحابةُ من الشفقْ
حمراء مثل دَمْ
وكان في طرف المدى نوارةُ الحقولْ
بيضاءُ، مثل قَلْبِنَا وقَلْبهِ، وقَلْبِ ميتيْنِ آخريْنْ.

[1] ديوان صلاح عبد الصبور، ص87 و88.

وفي قصيدة "مرتفع أبدا" نجد الصورة نفسها تكاد تتكرر بنصها ، وقد كانت مناسبتها قريبة من مناسبة القصيدة السابقة، إذ كانت بمناسبة رفع العلم المصري على مبنى الحرية ببور سعيد سنة 1957 ومنها قوله "الناس في بلادي"[1]

تَرِفُ في الهـواءْ
كوجهكِ النبيلِ يا علمْ
ومن بياضِ المقلتينْ حين تشخصَانِ للسّمَا
.....
هلالُكَ الوسيمُ يا علمْ
.....
وخفقكَ النبيلُ
وَرِقّةِ الوشاحْ
وما اكتوينا في سبيلِ أن ترِفّ يا علمْ
ليستريح على وُسَادِ الشمسِ خدُك الرقيقْ
.....
والقمر الزاهي يَقبَلُكْ
والشفق المخضوب بالدماء يغْسلكْ

والحق أن صلاح عبد الصبور قد استغل هذا اللون ، فأبدعت ريشته به مزاوجات مجازية أروع إبداع وأكثر طرافة ، ويتجلى هذا بوضوح في المزاوجة "الديباجة الخضراء" في قوله :

لينسجوا أيامهم ديباجة خضراء
ترِفُّ في الهواءْ
كوجهكَ النبيل ... يا علم [2]

[1] ديوان صلاح عبد الصبور، ص89 و90.

[2] مصطفى الضبع ، استراتيجية المكان ، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي ، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية ، عدد 79 ، القاهرة ، أكتوبر 1988م ، ص132 .

فهو يرسم النغم باللّون ، أو بعبارة أخرى : يجعلنا نسمعه بالعين ويلاحظ الباحث في شعر "صلاح عبد الصبور" أن أكثر الألوان تواردا في شعره هما الأخضر والأبيض ، من دلالاته العامة "النقاوة والطهارة والسذاجة والبراءة والرقة والتواضع"[1] ولكن هذه الدلالات تمتلك خصوصيتها وفقا للموصوف في كل مزاوجة ، مثل (البسمة البيضاء) ، أي لا رياء فيها و(الأفراح البيضاء) أي الخالصة التي لا تشوبها شائبة ، و(الرقة البيضاء) ، أي الطاهرة العفيفة التي تبعث التفاؤل والأمل و(الكلام الأبيض)، و(الألفاظ البيض)أي التي تنشر في النفس الطمأنينة والسلام وراحة البال، يقول في قصيدة "سأقتلك" :

ورقةً بيضاءَ كالأزهار في الخميل

ورحمةً زهراءْ

كقلبِ أمهاتنا

كفرحة بِعِيدنا

كالقطنِ حين يستنيرُ لوزه جنى ... [2]

ومن دلالة اللون الأبيض أيضا :

وكان في طرف المدَى نوارة الحقولْ

بيضاءُ ، مثل قلبينا ، وقلبه ، وقلبُ ميتين آخرينْ

من قومِنا المجاهدين الطيبينْ[3]

وبعد هاتين القصيدتين نلتقي بقصيدة من موضوعها في الديوان عنوانها الصريح **'الشهيد'** وتدور في الفلك نفسه :

يا عجبًا كلَّ مساءٍ مَوعِدي مع المضرّج الشهيدْ

كأنّ منديلَ الشفِقْ

دمُـــهْ

كأن مَدْرَجَ الهلالِ كفّه ومعصمُهْ

---

[1] الديوان ص21 .

[2] الطاهر مكي ، الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته ، الطبعة الأولى ، دار المعارف بمصر ، 1980م ، ص78 .

[3] المرجع السابق نفسه ص127 و 128 .

.....

وبدرةُ السنَا أزرارُ سترتهْ

كأنه مسافرُ على جواد الليلِ مَشرقا ومغربَا

كلّ مساءٍ بلا مِلالْ

.....

لكنما ديك الصباح صاح في الأفق

لِنَفتـــــرقْ

حتى ينهي القصيدة هذا الإنهاء الشاعري الأبيض المحمر:

كلّ مساءٍ ينزلُ الشهيد في مدينتهْ

يبثها أشواق قلبِه البريءْ

وأمس مرَّ ثم حيَّا وجهُهُ الوضيءْ

هنيهةً وماجَ ثوبهُ على استدارة اللأفقْ

فوق ربى المدينة الفِسَاحْ

وانطفأت جراحُه في صدرها الجريءْ

ونوَّر المساءَ بالجراحْ

كأنه صباحْ ...

ويعترف "الدكتور حسن يوسف نوفل" بأهمية إيراد النصوص السابقة رغم الإطالة لكي نرى لوحة ألوانها :الأبيض و الأحمر ، لأن المجال مجال الاستشهاد ورمز الشهيد ، البياض النقي ، وطريقه حمرة الدم ، فهي جملة استدعاءات تضافرت معها الحركة التي كانت واضحة فيما بين أيدينا من نصوصها ، وقد وجدنا يقول الدكتور يوسف حسن نوفل :ألوان البياض من أشياء ولا تخلو قائمة الألوان في شعر صلاح عبد الصبور من اللون الأسود ، يقول :

الليلُ يا صديقتِي ينفضُني بلا ضميرْ

ويطلقُ الظنونَ في فراشي الصغيرْ

ويثقلُ الفؤاد بالسوادْ

ورحلةُ الضياعِ في بحر الحدادْ ... [1].

والحقيقة أن دلالة اللّون الأسود تأتي من سلب اللّون الأبيض ، وهو امتصاص الألوان وهو نقيض الأبيض في كل خصائصه ... وعد رمزا "للحزن والموت والألم والخوف من المجهول والعدمية والفناء"[2].

ومن دلالته على الحزن قوله :

بحرمةِ الشجونْ

وبالليالي المثقلات ، وانتفاضة الحنينْ

وبالسوادِ في العيونْ

العهدُ لن يهونْ ... [3]

ومن ناحية أخرى تقابلنا صفات الألوان ودرجاتها في مزاوجات عدَّة .

وتكاد تتساوى صفات الشحوب والدكنة مع الصفات المقابلة لها ، فمن النوع الأول (الغمامة الشاحبة) ، و(اليأس القاتم).

ومن النوع الثاني (الرحمة الزهراء) ، (النور الرائق).

وإذا كان شعرنا العربي قد استغل تلك الدلالات الرمزية للألوان ، واعتمد عليهما في إبداع الأعمى التطيلي ، وابن زيدون ، و(الحق الأبيض) عند البهاء زهير و(النعمة البيضاء) عند أبي تمام و(الأماني البيض).

ونجد في شعر"صلاح عبد الصبور"مزاوجات لونية ، تتجلى قيمتها الأسلوبية في جعل لغته الشعرية لغة رمزية موحية ، لا سيما إذا وضعت الصفة اللونية مع اسم غير متوقع في مزاوجة واحدة .

وعدم التوقع هنا يعني ضم الصفة إلى موصوف لم تألف اللغة وصفها ، ولا يشترط في هذا الموصوف كونه حسيّا ، أو مجردا ، فكلاهما وارد في شعر صلاح عبد الصبور .

[1] صلاح عبد الصبور (الديوان السابق ص9).

[2] أحمد مختار عمر السايف ص195.

[3] الديوان ص91 .

يقــول الشاعـــر :

أهلُ بلادِي يصنعُونَ الحبْ / كلامُهُمْ أنغامْ / ولغوُهُمْ بسَّامْ /

عليكُم السلام / لأن من ذُرَى بلادِنا ترقرقَ السلامْ / وفاضَ من بطاحها محبةً خضراء مثل نبتةِ الحقــولْ ... [1].

حين تكتسب المحبة لونا يرمز إلى ما تتمتع به من خصوبة وبكرة ونماء وتجدد .

أما اللّون الأبيض ، فإن دلالته العامة هي الصفاء والطهارة والسلام ، وكانت الدلالة تمتلك خصوصية وفقا للموصوف في كل مزاوجة ، مثل (البسمة البيضاء) ، أي التي لا رياء فيها و(الأفراح البيضاء) ، أي الخالصة لا تشوبها شائبة ، و(الألفاظ البيض) ، أي التي تنشر السلام والطمأنينة في النفس .

أما اللّون الأسود ، فغالبا ما اقترن وجوده مع معاني الحزن والظلمة التي عبّر عنها الشاعر في ثنايا دواوينه ، لما يرمز إليه هذا اللون من وحشة وظلمة وبؤس .

وقد جاءت في قصائد متعددة منها : رحلة في الليل ، والشهيد ، والملك لك ، وذلك المساء .

وتناول اللّون عند الشاعر مرتبط بموقفه من الناس والمجتمع ، ومرتبط بموقفه من الحب حيث الغزل الهروبي الذي ارتبط بالسأم والاغتراب عنده ، واتصال .

التركيب النعتي للألوان :

التركيب	النموذج	الديوان
الغمامة الشاحبة	السلام	الناس في بلادي
المحبة الخضراء	... سأقتلك	الناس في بلادي
البسمة البيضاء	الحزن	الناس في بلادي
الأفراح البيضاء	الحزن	الناس في بلادي
الرقة البيضاء	... سأقتلك	الناس في بلادي
الرحمة الزهراء	... سأقتلك	الناس في بلادي

[1] صلاح عبد الصبور ، ديوان الناس في بلادي ، ص96 .

فاللّـون الأخضـر قـد يلـوّن المحبـة ، والأبيـض قـد يلوّن البسمة والأفراح والرقة ، والأزهر قد يلوّن الرحمـة ... "فالخضـرة في الشعـر المعاصـر غالبـا ما تجمدت عند البراءة والشفافية والأصل الآمن في كـل شـيء ، في الصـوت والضـوء والشعـر والأرض والمشاعـر والأشيـاء ، وليس شيـوع الخضـرة مرتبطا بشعراء القرية دون المدينة ، فهو رمز شائع في الشعر المعاصر عموما"[1].

المطلب الثاني: الرمـز والشخصيات الخيالية:

"الرمز بعض لغة القصيدة الشعرية الحديثة ، وهو اصطلاح يعطي لشيء منظور ليعطي للعقل صورة التماثل لشيء غير مرئي ، ولكنه يفهـم على أساس التداعي بيـن هذيـن الشيئيـن .

وإذا كان الرمز يتجلى في الشعر بشكل أساسي (فهو يظهر كمصطلح في المنطق ، في الرياضيات في نظرية المعرفة ، في علم الدلالات وعلـم الإشـارات ، كما أن له أيضا تاريخا طويلا في عوالم الطقـوس والفنـون الجميلـة والشعـر ...).

"العنصـر المشترك في كـل هـذه الاستعمـالات الدارجة ربمـا كـان ذلك الشـيء الذي ينوب عنـه أو يمثـل شيئـا آخـــر"[2] .

غير أن الرمز يتميز في الشعـر عنـه في سائـر هـذه المجـالات بخاصيـة غائيـة معينة ، أي بكونه غاية في ذاته ، وليس مجرد دلالة محددة على شيء ، أو إشارة صامتة إلى شيء ، لأنه لو كان دلالة لصـار رمـزا علميـا ، ولـو كـان إشـارة لصـار رمـزا لغويـا ، ومـا هكـذا الرمـز في الشعـر ، لأن الرمز الشعـري يتفجـر تفجـرا آنيًا يولد في ولادة العمل الشعري ذاتـه ، فليس هو دلالة يتخطاها المتلقي إلى مـا تـدل عليه وليس هو إشارة يعبرها المتلقي إلى المشـار إليه ، وليس هو كذلك فكرا مسبقا يقصـد إليه الفنان لكي يصوغـه في بنـاء رمزي معين ، إنما هو بنية عضوية متنامية تنهض على رؤية جماليـة ، وتقـوم على عديـد

[1] ينظر ، مصطفى السعدني ، التغريب في الشعر العربي المعاصر ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ص 91 .

[2] رينيه ويليك و أوستين وارن ، نظرية الأدب ، تعريب د.عادل سلامة أستاذ الأدب الانجليزي ، جامعة عين شمس ، دار المريخ للنشر ، الرياض – المملكة العربية السعودية ، 1992 م ، ص 242 و 243.

من القوانين الذاتية التي تحكم اندفاعها وتمامها ، ولا يتخطاها المتلقي إلى ما وراءها من متحقق دلالي إلا ليعود إليها .[1]

وقد يفجر الرمز قضية ما ، وقد يثير إحساسا بمشكل وجودي ، أو مشكل حضاري ولكنه لا يفعل ذلك من خلال الدلالة عليه ، أو الإشارة إليه ، وإنما يفعله من خلال تشكيل جمالي معادل، أي أنه يشكل موقفا جماليا معينا ، ويرمز إلى موقف وجودي معين ، أو موقف حضاري معين ، وبذلك تختفي الدلالة على أو التعبيرعنه ، ليحل محلهما الموقف المعادل للموقف ...أي الموقف الجمالي المعادل للموقف التاريخي .

"وقد يتضح الفرق بين الوضعيتين من تأمل الرمز الجمالي كمعطى قابل لعديد من التأويلات بينما هو في جوهره واحد لم يتعدد ... فإذا جسّد الشاعر – مثلا – من الطوفان رمزا للطغيان في قصيدة ما ، فقد تتوارد على هذا الرمز تأويلات تبتعد به عن الرمز للطغيان إلى الرمز لعديد من الأشياء المغايرة ، ربما تكون قريبة من الطغيان ، ولكنها ليست هو على التخصيص فإذا انتفت الدلالة المحددة في الرمز على شيء معين بالذات ، فذلك هو الرمز الشعري ، أما إذا تحددت الدلالة في الرمز فجسدت مدلولا معينا بالذات ، فذلك هو الرمز العلمي"[2] .

الرمز الأسطوري :

"تعتبر الأسطورة من أهم الرموز الشعرية الحديثة والمعاصرة ، فمنذ بدء رحلة الأحياء والبحث للشعر العربي تم التطوير بالإشارات الأسطورية ، التي عرفت طريقها إلى الشعر العربي مع مدارس المهجر والرومانسية والديوان ، ثم التطور النوعي مع "أبولو" التي عرفت فيه الأسطورة بداية الغزو الحقيقي لشعرنا الحديث لكنها لم تخرج عن نطاق الإشارات المتعددة داخل النص الشعري واستمر هذا الوضع الإشاري للأسطورة حتى حدوث تلك القفزة التطويرية للقصيدة العربية على يد شعراء المدرسة الواقعية ، صاحبة النزعة التحررية ، واعتماد السطر الشعري"[3] .

[1] أنظر ، د.محمد أحمد العزب ، وظيفة الرمز والأسطورة وغيرهما في الشعر الحديث ، مقال ، مجلة الفيصل العدد 83 ، شباط فبراير 1984م ، ص54 .

[2] أنظر ، مقال د.محمد احمد العزب ، وظيفة الرمز والأسطورة وغيرهما في الشعر الحديث ، مجلة الفيصل الشعرية ، ص54 .

[3] هاني إسماعيل أبو رطيبة ، الرمز والأسطورة في الخطاب الشعري السياسي ، دار دحلة للنشر والتوزيع، عمان ، ط1، 2015م .

والأسطورة – كما يقول **هارمن بروخ** – "هي سذاجة البداية ، هي لغة الكلمات الأولى ، والرموز البدائية ، وعلى كل عصر أن يكتشفها بنفسه من جديد ، إنها نظرة لا تقوم على العقل ، بل هي نظرة مباشرة إلى العالم ، هي اللمحة الأصيلة للنظرة الأولى ، إنها العالم بأسره في صورة واحدة لا تتجزأ"[1].

"فالأسطورة توأم الشعر، وحين يعود الشاعر المعاصر إليها فكأنما عاد بالشعر إلى تربته الأصلية "[2].

"إن استعمال الأسطورة انزياح حاد عن لغة الاستعمال وتجاوز للغة نفسها من خلال شحنة من التداعيات التي تتضمنها الأسطورة ، وتجاوز للحياة اليومية بعلاقاتها الرتيبة وتراتبها المميت ذلك أن للأسطورة منطقا يختلف عن المنطق الذي يعتمد على استمداد الخيال الطليق ولا يخضع للعقل وإن كان لا يجافيه"[3] .

يقول "**ريتشاردز**" في كتابه **'رأي كولردج في الخيال'** : "إن الأساطير العظيمة ليست أوهاما ، بل هي منطوق النفس الإنسانية كلها ، وهي من ثم لا يحيط بها التأمل ، ولا تأتي على كل ما فيها وهي ليست متعة أو معاذا للهرب ، حتى يتطلبها من يتطلبها للراحة والفرار من حقائق الحياة القاسية، ولكنها هي تلك الحقائق القاسية نفسها معروضة ممثلة ، هي الإدراك الرمزي لتلك الحقائق ، ومحاولة خلق الانسجام فيما بينها وتقبلها بالرضى ...ومن خلال تلك الأساطير تستجمع إرادتنا ، وتتوحد قوانا ، وينضبط نمونا ، ومن خلالها أيضا يتزن كياننا المضطرب ، ويلتئم وجودنا المشعث ، وبهذه الأساطير يطمئن التناقض، وينسجم النشاز في الأشياء [4]".

ويقول الدكتور "**محمد أحمد العزب**" :"والأسطورة في الشعر ليست زخرفا تراثيا ، وإنما هي فعالية فنية، وهي فعالية فنية لأن الشاعر يتكئ عليها في تجسيد همومه الروحية والحياتية بما لها من جاذبية خاصة ، وقدرة على تهديم حواجز الزمن بأضلاعه المثلثة :الماضي والحاضر والمستقبل وبما لها كذلك من أثر في إشاعة الإحساس العميق بأن الشاعر يقف في منتصف الحوار بين ما هو شيئيٌّ وما هو تجريدي ، وبين ما هو ثابت وما هو متحول ، وبين ما هو ذاتي وما هو

[1] أنظر ، ضرورة الفن ، أرنست فيشر، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية للكتاب ، مكتبة الأسرة ، 1988م ص 131 و 132.

[2] رجاء عيد ، لغة الشعر ص 295 .

[3] رجاء عيد ، لغة الشعر ص296 .

[4] النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ستانلي هايمن ، ص209 .

موضوعي ، وبين ما هو وعي وما هو حلم ، وبين ما هو إنساني وما هو كوني... ويضيف الدكتور "محمد أحمد العزب" قائلا :"يُخشى مع الأسطورة في الشعر أن ينفصل الحلم عن الواقع بلا عودة ، وأن يستحيل العمل الشعري إلى إحالات مستمرة على تراث الأساطير ، ولكن هذه الخشية تنحل إلى لاشيء مع وجود الشاعر الكبير ، الذي يعرف كيف يجدل الواقع في الحلم والتاريخي في الخرافي ، والخاص في العام ، وبدون هذه العبقرية الشعرية الخارقة يمكن أن تستحيل الأسطورة في الشعر إلى مجرد جملة معترضة، أو إلى حكاية ناتئة في بنية العمل الشعري بلا تلاحم عضوي في نسيج السياق "[1].

وأهم شخصية تراثية خيالية وظفها "صلاح عبد الصبور" مطلقا هي صورة' **السندباد** '، وتميز هذا التوظيف باستغلال الجانب الخيالي والجانب الرمزي في قصة هذا المغامر الخيالي وبعض الرموز اتخذت اتجاها معاكسا بإعطائها بُعْدًا أسطوريا كما في الرمز التاريخي أو الرمز الديني الصوفي .

استغل "صلاح عبد الصبور" رموز التراث المختلفة سعيًا إلى استكمال جوانب التجربة الشعرية من خلال إثراء دوالها "إن الرمز يجعل الشعر يعود إلى فطرته الأولى ، أي أنه لا يظهر الأشياء بصورتها المحسوسة بل يعمل على بث موجات من المشاعر تدفع القارئ إلى أن يحس بأن هناك عالما آخر يتكون خلف هذا العالم المرئي"[2].

'السندباد' من الشخصيات التي لاقت حضورا كبيرا لدى قراء الليالي ، خاصة مع تعدد رحلاته ، ونجاحه الدائم في تخطي الصعاب والقفار ، والعودة المؤزرة بعد ترحال طويل ، وتمتلك الشخصية سمات تشويقية وجذب وفيرة ، نظرا لطرافة مغامراتها وبساطتها ، ويمثل السندباد رمز الشجاعة والتحدي والأمل المتجدد ، الذي لا ينقطع مطلقا إلا ويعاود الظهور بقوة العناية الإلهية التي تساعده ، وتلك العناية الإلهية هي ما يحتاج إليه القارئ الشعبي البسيط ، ليتخلص ممّا يعانيه من قهر وألم ، لذلك فهو قريب من القارئ العادي ، والمبدع الذي أكثر من استخدام شخصية السندباد ، وحوَّلها إلى صورة شعرية رمزية ، تحمل فكره ووجهة نظره السياسية ، فهل يا ترى استخدم

[1] أنظر ، مقال وظيفة الرمز والأسطورة وغيرها في الشعر الحديث ، مجلة الفيصل السعودية ص55 .

[2] رجاء عيد ، لغة الشعر ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1985م ، ص106 .

الشاعر المعاصر صورة السندباد بوصفها رمزا مباشرا للجرأة والتحدي وتجدد الأمل ، أم استخدم شاعريته في التغيير والتبديل وفق ما يرمز إليه زمانه ومكانه .

فالرمز إذن كلمة بدلالات عائمة أو 'علامات حرة' بتعبير الغذامي "لأنها لا تأخذ خطا ثابتا بل يستطيع الشاعر بواسطة سياقه الخاص أن يبدل من خطها الرامز المعروف لتكتسب دلالات جديدة يفرضها احتضان المبنى للمعنى"[1].

وبعض الرموز مكتنز بالدلالات رغم احتلابه من قبل كثير من الشعراء المعاصرين واستراتيجية صلاح عبد الصبور في ذلك هي "توظيف أقنعة الأسطورة ، والقصص الديني والشعبي ، حيث يعمد إلى استخراج **التيمة** في الأسطورة ويعيد عرضها على تجربته الخاصة بغية إكساب هذه التجربة بُعدها الموضوعي قائلا بأن ذلك المنهج يتصل بما فهمه منذ مطلع حياته الشعرية من نظرية الموروث الأدبي لِـ (إليوت**ELIOT**)" [2]

وقد نوع الشاعر رموزه ، فمنها الرمز الإنساني ومنها الرمز التراثي ، ومنها الرمز الحديث ، غير أن أهم الرموز والأساطير التي تمددت ظلالها في شعره 'التتار' و'السندباد' و'الهجرة' أو بتعبيره هو 'الرحلة' .

ولتكن البداية بِـ'السندباد' ، يعد الشاعر "صلاح عبد الصبور" من أوائل من وظّف صورة السندباد ، فلقد تميز شعره بالحضور السندبادي الكثيف في تعبيره عن الوضع السياسي ، فالسندباد عنده معادل موضوعي للحياة السياسية المبهمة في مصر ما بعد الثورة .

وسندباد عبد الصبور يغاير تلك الصورة التراثية لسندباد الليالي ، فلم يعد السندباد رمزا للتحدي والجرأة وتجدد الأمل ، ولم يصبح الشخصية المناهضة للركون والاستسلام ، لقد أسلمه عبد الصبور إلى العصر الحديث حيث الحالة السياسية المبهمة ، التي تدفع إلى الحيرة والقلق بالرغم من حالة النشوة الحادثة بفعل الثورة المصرية في تلك الفترة ، والتي كانت توشي بأمل جديد.

[1] المرجع نفسه ص97 .

[2] أنظر ، هاني إسماعيل أبو رطيبة ، الرمز والأسطورة في الخطاب الشعري السياسي ، عمان ، دار دجلة للنشر والتوزيع ، 2016م ، ط1 ، ص332 و 333 .

يظهر السندباد في قصيدة 'رحلة في الليل' لصلاح عبد الصبور ليعبر عن حالة القلق والريبة الشديدة ، فجو القصيدة واسمها يوحي بتلك الحالة فـ 'رحلة في الليل' يقوم بها السندباد من أجل العودة بالصباح / الحرية الذي ينشر البهجة والدفء في كل مكان ، ولأن السندباد الشاعر قبل التحدي والارتحال فسرعان ما يعود مع انبلاج ضوء الصباح ، وكأنه يقول إن الأمل مازال قائما ، ولكنه يتطلب الجهد والعرق والمثابرة .

ولكنه يصدم عندما يكتشف زيف هذا الصباح المبهر ، الذي لا يساعد على الحياة مع هؤلاء المتواكلين (أبناء وطنه وجيله) ، فهم لا يريدون سوى السندباد المخلص الذي يأتي لينتشلهم من حالهم ، وهم يمكثون ينتظرونه متنعمين بالخمر والنساء ، وهذا أقصى ما يقدرون فعله في الحياة، **ولهذا فالليل باقٍ ، وفي الصباح سيرحل منكسرًا.**

وفي الصباحِ يعقدُ النّدْمانُ مجلس الندمْ

ليسمعوا حكاية الضياعِ في بحر العدمْ

السندبـــاد :

لا تَحْكِ للرفيقِ عن مخاطرِ الطريق

.....

الندامـى :

هذا محالُ سندبادُ، أن نجُوبَ في البِلاد !

إنَّا هنا نضاجعُ النساءْ

ونغــرسُ الكـــــرومْ

ونعصرُ النبيذَ للشتاءْ

ونقرأ (الكتابَ) في الصباحِ والمساءْ

وحينما تعودُ نعْدو نحو مجلس النّـــدَمْ

تحكي لنا حكاية الضياع في بحر العدم

لقد امتزج في رمز السندباد الواقع والأسطورة ، واقع المعاناة وأسطورة القدرة الهائلة على مواجهة الصعاب ، وقد عمد الشاعر إلى احتلاب رمزه بكل ما يدوره من إيحاءات توق السندباد "إلى

الفرجة وسماع الأخبار ففيهما أول السبل إلى المعرفة واكتشاف العلم والدخول في أعماق الإنسان وصلاته بالدنيا مجتمعا وطبيعة وصراعا للذات مع الظاهر منها أمام الآخرين"[1].

كما استحضر الشاعر من هذا الرمز إيحاء الرحلة والعودة منها محملا عناء وذكريات ، ستروى في المجالس على الندمان والأصحاب وقبل ذلك الإيحاء بحب المغامرة والرفض للواقع الراكد ، وفي هذا الاستدعاء لجوانب الرمز الإيحائية المختلفة مكانة في بناء دلالة النص "فقد أظهر – من خلاله – غربة بعض أبناء العصر الحديث في تطلعاتهم ، وانشغال الآخرين وسلبيتهم التي تكتفي بالفرجة والتسلية دون غطاء حقيقي"[2].

التتار : ستظل كلمة التتار ترمز إلى الوحشية والقسوة والبربرية المفرطة في التعامل الإنساني وستظل تشير في شعرنا العربي إلى قسوة المستعمر وجبروته ، وبعضهم يميل إلى إطلاق اللفظة على حكامنا المتجبرين ، التي تتشابه أفعالهم وقسوتهم مع شعوبهم مع فضائع التتار التاريخية .

"والتتار من أهم رموز صلاح عبد الصبور فقد اتخذ من تاريخ هذا المدمر ممرا إلى قضايا أمته الحاضرة وما عانته من تتار هذا العصر ، وبتماشيه مع استراتيجيته في استغلال هذه الرموز حيث لا يلتزم الخطوط الأساسية فيها ، ولكن حركاتها وإيحاءاتها معتنيا باتجاه رموزه وإسقاطها دون العناية بالتفاصيل الدقيقة"[3].

وهو ما يظهر مثلا في قصيدة "**هجم التتار**" حين يجدد صورتهم من خلال "الظلمة البلهاء" و"رائحة الصديد" و "مزاح مخمورين منهم" "وحركات أكفهم وهي تمتد نحو اللحم في نهم كريه(3)"، ويمتد خيط هذا الرمز دلاليا في الكثير من قصائده خاصة وقد ارتبط بحقبة طويلة من آثار الهزيمة والنكبة التي أصابت العرب وطفحت حزنا وكآبة في شعر عبد الصبور .

يوظف صلاح عبد الصبور صورة التتار وهجومهم على الدولة العباسية ليرمز به إلى وحشية العدوان الثلاثي ، الذي هاجم مصر عقب تأميم قناة السويس ، وقتل وخرب ودمّر مدن القناة (ص ...) [4] .

[1] فايز الداية ، جماليات الأسلوب، ص 218.

[2] فايز الداية ، جماليات الأسلوب، ص 218.

[3] أحمد كمال زكي ، دراسات في النقد الأدبي ، دار الأندلس ، ص228 .

[4] أحمد كمال زكي ، دراسات في النقد الأدبي ، دار الأندلس ، ص233 .

هَجَـــمَ التتـــــارْ

ورموا مدينتا العريقة بالدمارْ

رجعت كتائبنا ممزقةً ، وقد حمي النهارْ

الراية السوداءْ

والجرحَى وقافلـةُ مَـوات

وحشية تشبه وحشية التتار استعملها جنود العدوان الثلاثي ، خراب ودمار وقتلى هنا وهناك .

والأمهاتُ هربنَ خلف الربوة الدكناءِ من هوْلِ الحريقِ

أو هول انقاضِ الشقوقْ

أو نظرة التَتَر المحملقة الكريهة في الوجوهْ

أو كفّهم تمتد نحو اللحم في نهم كريهْ

زَحَـفَ الدمـارُ والانكسـارْ

وا بلدتـي ! هَجَـمَ التتـارْ .

أسطـورة المـوت والانبعـاث :

الأوبة والكشف عن حياة جديدة :

استعمل الشاعر صلاح عبد الصبور ثنائيـة المـوت والانبعـاث ، ولـم يصرح بذلك ، ولـم يـدعُ إلى هـذا الرمز بشكـل لافت ، وقد استعمله بتنويعات مختلفة ، وتضمينات متباينة في دواوينه .

واحتفـاء الشاعـر برمز الخصـب أو أسطورة المـوت والانبعـاث لم تكن اعتباطية ، بل جاء استثمارا لبنياتـه وأسراره ، ففي قصيدة 'الميـلاد الثانـي' يتطلـع إلى ميـلاد قـد يشكـل فرصـة الاحتفـاء في فجـر جديـد ليحتفـل بميلادهـا ، قاصـدا تراتبيـة الحيـاة بداية من الميلاد ثم الصبا ثم الشباب إلى الشيخوخـة ثـم الرحيـل .[1]

في الفجرِ يا صديقتِي تولدُ نفسي من جديدْ

كُـلّ صبـاحٍ أحتفـي بعيدهـَـا السعيـــدْ

[1] الديوان، ص 12 .

ولـم يكـن هـذا الاحتفـاء ليـدوم طويـلا ، فنبرة الحـزن تظل ترافقـه ، ويصوّر الحزن مقرونا بأسطورة الموت والانبعـاث، ليعكـس الحالـة أو مشهـد العالـم العربي القابع في سباتـه ، وحزنـه على هذه الحالــة، آمـلا في نهضتــه.

حزنـي ثقيـل فـادح هـذا المساءْ[1]
كأنه عذاب مصفدين في السعيرْ
حزنـي غريــب الأبويـنْ
مـا مخضتـه بطـنْ
أَراهُ فجأة إذ يمتد وسط ضحكتي
مُكتمل الخلقة ، موفور البدنْ
كأنه استيقظ من تحت الرّكامْ
بَعدَ سُباتٍ في الدهورْ

لكن في قصيدة "الملك لك" ، يسترجع ذكرى الرجل القوي ، الذي استبقته الأرض ، ولـم يكـن ليفقـد قوتـه لكـن موتـه شكـل إعـادة بعـث روح الشاعـر ، ونفخـت في تجربته الشعرية روحـا جديـدة ، فـأدرك أنـه أكبـر ممـا يتصـور يقول في قصيدة "الملك لك"[2].

يومَ كانَ قويًا تضجُ الحياةُ بشريانِه ، ويفوحُ العرقْ
لو الأرضُ لم تزدرِده إليها ، أكان الحديدُ عليه يدقْ ...؟
ومـن موتِـهِ انبثقـتْ صَحْوَتِـي
وأدركـتُ يـا فتنتـي أنّنَـــا
كبارْ على الأرضِ لا تحتهَا
كهــذا الرجــلْ!
أسطـورة التنيــن :

[1] المصدر نفسه ص12

[2] الديوان ، صلاح عبد الصبور ص61 .

تصور أسطورة التنين ذلك الكائن الخرافي الذي يقذف النار ، ويحرق باللهب ، فهو يعكس القوة والمعروف بغروره هو ، وما يحاول الشاعر تصويره في قصيدة 'شنق زهران [1].

إنّـهُ تِنيـنٌ يـزرعُ الرعـبَ في الأرجـاءْ
وثَـوَى فـي جبهـةِ الأرضِ الضيـــاءْ
ومشى الحزن إلى الأكواخ
تنينٌ له ألف ذراعْ
كلُ دهليزٍ ذراعْ
من آذانِ الظهرِ حتى الليل... يا الله
مذ تدلـي رأسُ زهـرانَ الوديـعْ

أسطورة السعلاة والغول والجن :

الغـول والسعـلاة كائنـات خرافيـة سـادت في المخيـال العربـي القديـم ، فهـي مثـل الجـن لا ترى، وتسكـن الكهـوف والفيافي ، تُتصور في صورة بشعة ، ولا تخرج على الناس فردانا ، وهي تشبـه الجـن، والسعـلاة منهـا هي أخطـر أنـواع الجـن وتسمى بهذه المسميات ، كونها لا تظهر إلا في الفيافي والظـلام وهـي كائنـات مرعبـة.

وهـو مـا يحـاول صلاح عبد الصبور تصويره عن حالة النكبة والحطام أو الخراب الذي عمّ المدينة بعد العـدوان الثلاثـي ، ففي قصيـدة 'هجـم التتار'[2] وهي تصور ما حدث للبلاد العربية بعـد غـزو التتـار ليعكـس مـا حـدث بعـد العـدوان .

والصمُ والسُعلاةُ والظلماء تقعي في الكهوف
أترى بكيت لأن قريتنا حطام ؟

أمّـا الجـن فيحمـل المخيـال الشعبـي عنهـم تصـورات غريبـة عجيبـة ، تدهـش وتخيـف وتحكـي عنهـم قصصـا غريبـة تبتغـي الإدهـاش ، تثير العجابي والخارق ، ويعـرف عنهـم أنهـم سـود ويأتـون فـي

[1] الديوان ، صلاح عبد الصبور ص18 .
[2] الديوان ، صلاح عبد الصبور ص16 .

الأسحـار ولهـم قـدرات خارقـة ، وهـذا مـا عبّر عنه صلاح عبد الصبور في قصيـدة 'الأطلال[1]، حيث ربط بين جو الأطلال وهي الأرض الخراب والجن التي يسكنونها .[2]

أطـــلالٌ ... أطـــــلالٌ

والجـنُ فيهـا ســـودُ

لهـم فحيـحُ السُّـودْ

يثبُـون في الأسحـــارْ

أمّـا أسطـورة الغـول فهـي وليـدة الميتولوجيـا العربيـة ، وقد استعملها صلاح عبد الصبور في أكثر من سياق ، ليُعَبّر عن الوحشية والغدر ، وقد تجسد ذلك في قصيـدة 'شنق زهران[3].

وُضع النِطع على السكّة والغيلانُ جَاءوا

وأتى السيّافُ مسرورٌ ، وأعداءُ الحياهْ

المطلب الثالث: تراسل الحواس

مفهوم التراسل:

أ– لغة:"الترسل من الرّسلِ في الأمور والمنطق كالتمهل والتوقير والتثبت، وجمع الرسالة الرسائل، والإرسال والتوجيه وقد أرسل إليه، والاسم الرسالة والرسول والرّسيل"[4].

"إذ لا يخرج المعنى اللغوي عن إطار التوجيه والإرسال، وهو أبلغ وأدق من التبادل الذي يعرف على أنه من "أبدل الشيء وبدله اتخذ منه بدلا ،أبدلتُ الشيء بغيره وتبديل شيء تغييره وإن لم يأت ببدل ، مستبدل الشيء بغيره وتبدله به إذا أخذه من مكانه ،والمبادلة التبادل والأصل في التبديل تغيير الشيء عن حاله"[5]، أي أن يكون شيئا ما مكان شيء اخر.

---

[1] المصدر نفسه ص51 .

[2] عبد الملك مرتاض ، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، 1989م ، ص26 .

[3] الديوان، ص21.

[4] ينظر ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر بيروت، ط 2008,6. ص 153

[5] ينظر المرجع نفسه، ج2، ص38 مادة (بدل)

يقول تعالى: (إن الذين كفروا بآياتنا سوف نصليهم نارا كلما نضجت جلودهم بدلناهم جلودا غيرها ليذوقوا العذاب إن الله كان عزيزا حكيما) الآية56 من سورة النساء ، فهذه الآية عبرت عن مدلولي التبادل والتراسل: التبادل في قوله تعالى **بدلناهم جلودا غيرها،** والتراسل في قوله تعالى **ليذوقوا العذاب،** آثر التعبير القرآني إعطاء حاسة الذوق للعذاب ، بينما الحاسة الأصلية لإدراكه هي اللمس ، حيث أن حس الذائق أقوى من الحاسة الأصلية لإدراك العذاب.... "[1]

ب- اصطلاحا:

وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حسية أخرى ، فتعطي المسموعات ألوانا، والمشمومات أنغاما.... أي استثمار حاستين أو أكثر من خلال ذكر حاسة واحدة"[2].

وهو في حقيقته استخدام مجازي ، فوصف الصوت بالحلو مثلا يمكن اعتبار استعارة مكنية لا يوجد علاقة مشابهة فيها بين المشبه به والمشبه ، وإنما تشترك في العلاقة أو الأثر النفسي ، أو بمعنى آخر فتراسل الحواس يعني التوسع في نقل الألفاظ من مجالات استعمالها إلى مجالات أخرى جديدة....، فتبادل أدوارها الإدراكية، فينفتح بعضها على الآخر ويكتسب منه بعض معطياته"[3]

ويرجع تراسل الحواس كذلك إلى إبداع الشاعر في خلق صور جديدة من خلال دمجه للحواس الإنسانية المختلفة، "أحيانا تعدل الحواس عن وظائفها المألوفة وتتجه نحو وظائف جديدة لا ترتبط بما كان لها من وظيفة في السابق، كل ذلك بهدف الانزياح عن اللغة الأصل، بحيث تعدل عن بنيتها الرئيسية في اللغة"[4].

كما يعد التراسل إبداعا من نتائج القوة الخالقة: لأن الاتجاه إلى دراسة يعني الاتجاه إلى روح الشعر.وقد يعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة وتصبح العملية الشعرية

[1] ينظر نشوي صبري المتولي السيد ، تراسل الحواس في البلاغة العربية، مقال ضمن حولية كلية اللغة العربية،إتاي البارود ، جامعة الأزهر, مصر, مج 04. ع 32. ص 3928.

[2] ينظر أحمد فتحي رمضان ، بلاغه تراسل الحواس في القرآن ، نماذج تطبيقية، مقال ضمن مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية ، العراق ، مج ,14، 2007,ص2.

[3] ينظر نشوي صبري المتولي السيد ، تراسل الحواس في البلاغة العربية ، مرجع سابق، ص 3929-3930.

[4] الخطيب علي عز الدين، الحواس الخمس في قصص لطفية الديلمي ، دراسة تحليلية لأدوار الحواس في بناء العالم القصصي ، مجلة كلية التربية ، ع9، كلية واسط ، العراق، 2010، ص159.

عندئذ منتزعة من مجموع من الحواس، بصرية أو سمعية أو ذوقيه أو تسميه أو لمسية وغيرهما مما يتصل بالحواس.

وقد ظهرت بوادر تطور هذه الظاهرة في الشعر العباسي ، إذ يشار إلى أن "**بشار بن برد** " أول من استخدم حاسة السمع في فهم حقيقة الجمال وخفايا الوجود في بيتيه الآتيين:[1]

يا قَومِ أُذني لِبَعضِ الحَيِّ عاشِقَةٌ

وَالأُذنُ تَعشَقُ قَبلَ العَينِ أَحيانا

قالوا بِمَن لا تَرى تَهذي فَقُلتُ لَهُم

الأُذنُ كَالعَينِ تُؤتي القَلبَ ما كانا

الصورة السمعية:

يمثل السمع جانبا قويا لا تقل أهمية عن حاسة البصر في مد الذهن بالصور والأخيلة، فالطبيعة حافلة بالأصوات التي يتعايش معها الشعر ، ويلائم بينها وبين تجربته ، لأن الطبيعة بكل ما تنطوي عليه من أشياء وجزئيات هي المصدر الأساس لإمداد الشاعر بمكونات الصورة.

يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة "هجم التتار":[2]

أماهُ إننا لن نبيدْ
هذا – بسمعي– صاحبُ من أهل شارعنا العتيدْ
وسُعال مهزوم قعيدْ
وفمُ يهمهمُ من بعيد بالوعيدْ
وأنا وكل رفاقنا، يا أمُ حين ذوى النهارْ
بالحقد أقسمنا... سنهتف فى الضحى بدم التتارْ
أماه قولي للصغار أيا صغارْ
سنجوس بين بيوتنا الدكناء إن طلع النهارْ
ونُشيد ماهدم التتارْ...

[1] ديوان بشار بن برد,قدمه وشرحه صلاح الدين الهواري,ج 4,دار ومكتبة الهلال, بيروت,1998,ص183.
[2] ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة، بيروت ، ص 16 و 17.

هذه نبرة غضب ضد المحتل الغاصب من أفواه مرضى ومقعدين وأطفال صغار ، ورغبات الطفل وأفكاره ونواياه لها قوى التحقق الفعلي ، بمجرد بروزها إلى حيز الوعي، يكفي أن يرغب حتى تتحقق هذه الرغبة آنيا.

وفي القصيدة نفسها هجم التتار يقول:[1]

والبوق ينسل في انبهارْ
والأرض حارقة، كان النار في قرص تدارْ
والأفْقُ مختنقُ الغبارْ

فتراسل الحواس والمدركات ومزج المتناقضات وغير ذلك من وسائل التشكيل الحداثية التي لعبت بالعلاقات المألوفة بين الأشياء فهي شديدة الشيوع مثل الأفق مختنق الغبار

كما نجد في قصيدة "**لحن**"[2]

جارتي مدت من الشرفة حَبلا من نغمْ
نغمُ قاس رتيبُ الضرب منزوفُ القرارْ
نغم كالنار
نغم يقلعُ من قلبي السكينهْ
نغم يُورق في رُوحي أدغالا حزينهْ

فالنغم هنا قاس وحارق ومورق وهذه في الحقيقة ليست وظائفه وقد صنع منها الشاعر صورا وأخيلة من خلال دمجه لهذه الحواس.

وفي قصيدة"السلام" نجد الحياة تموت في العينين يقول:[3]

ويسعلُ، والحياةُ تموتُ في عينيه، إنسانُ يموتْ
وعلى محياه القسيم سماحة الحزن الصوتْ
والبسمة البيضاءُ تنهمرُ فوق خديه محبهْ

[1] ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة، بيروت ، ص 14
[2] ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة، بيروت ، ص 64.
[3] ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة، بيروت ، ص 33

وقصة "**الأجدل المنهوم**" الذي ينقض من أعالي السماء ليغتال الطائر الصغير وألفه الحبيب، دون سبب يدعو إلى ذلك إلا قانون الغاب ، فهذه القصة أصبحت معادلا موضوعيا لمشاعر الذات وموقفها اتجاه الكون ومفارقاته المدهشة ، وانعكاس ذلك على واقع ما يحدث في هذا العالم من مجازر وتصفيات جسدية أو القتل على الهوية كما يقال.

يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة "رحلة في الليل"[1]

إليك يا صديقتي أغنية صغيرهْ
عن طائر غريبْ
في عُشه واحدُه الزغيبْ
و إلفهُ الحبيبْ
يكفيهما من الشراب حُسوتا منقارْ
و من بيادر الغلال حبتانْ
و في ظلام الليل يعقد الجناحُ صُرةً من الحنانْ
على وَحيده الزغيبْ
ذات مساء, حط من عالي السماء...أجدلُ منهومْ
ليشربَ الدماءْ

[1] ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة، بيروت ، ص 33

الفصل الثالث

الانزياح الصوتي (القافوي والعروضي)

المبحث الأول: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر

المطلب الأول: الايقاع من القاعدة إلى الانزياح

المطلب الثاني: أنواع الوقفات والتدوير في الشعر العربي المعاصر

المبحث الثاني: القافية في الشعر العربي المعاصر

المطلب الأول نظام القافية وتحولاته

المطلب الثاني تمظهرات قصائد صلاح عبد الصبور

المبحث الثالث: الانزياح الايقاعي والعروض في قصائد

1- قصيدة "المُلك لك" من المتقارب

2- قصيدة "هَجَم التتار" من الكامل

3- قصيدة "الناس في بلادي" من الرجز

4- قصيدة "لحـــــن" من الرمل

5- قصيدة "الشهيد" من الرجز

المبحث الأول: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر

المطلب الأول: الايقاع من القاعدة إلى الانزياح

الإيقاع مصطلح نادر في الشعرية العربية القديمة، ومع ذلك فإن أثره واضح في تحليلهم للبنية العروضية في الشعر، فابن طباطبا يقول: وللشعر الموزون إيقاع يضرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعهُ ومعقولهُ من الكدر، ثم قبوله له واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ كأن إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه.[1]

"**السجلماسي**" يعرض علاقة الشعر بالوزن في" المنزع البديع" بقوله الشعر هو المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي"[2] ,ويعلق "محمد بنيس :" في إبدالاته على التعريفين معتبرا أن تعريف ابن طباطبا أشمل من تعريف "**السجلماسي**" لأنه ربطه بحسن التركيب واعتدال الأجزاء مع أن التعريفين كليهما يربطان الإيقاع بالوزن فلا ينفك عنه. [3]

فمن علاقة الإيقاع بالوزن يرى **الهادي الطرابلسي**:" إن الأوزان العروضية التي وضعها الخليل في العربية مثلا ليست في أصلها مجردة لإيقاعات محققة لإمكانات في الإيقاع غير متناهية فكان الأوزان متولدة من الإيقاع باعتباره طاقة أوسع وأشمل، فهو يمثل الكل والوزن يمثل الجزء.

وذلك عندما نص شعراء الموشح على وجوب أن تكون الخرجة عامية, ومع أن هذه الحرية الواسعة التي تبلغ حد الفوضى، نجد قيودا صارمة في كل موشحة، ونجد أنها تتخلص من رقابة النظام الموسيقي للقصيدة العربية التقليدية لتقع في رقابة أشد ثقلا وأكثر إرهاقا للشاعر على السواء. [4]

إن شعراء المهجر قد حاولوا التجديد في عروض الشعر العربي، وذلك بخلخلة نظام الوزن ووحدة القافية، لكن الباحثين في هذه التجربة خلصوا إلى أن محاولاتهم لم تكن إلا داخل إطار العروض وليس خارجه

[1] محمد بنيس،، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، المغرب ط1، 1989. ص172 و137.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق الحاجري وزغلول سلام فاصل القاهرة، 1956، ص21.

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية,ص 137.

[4] أنس داود، التجديد في شعر المهجر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص30 و31.

فمع هذه الحرية في تنويع القافية وتوزيع التفاعيل وهي حرية تخضع لنظام ملحوظ يلتزمه الشاعر... شهادة تجديد نوع من الاجتهاد في ظل القواعد والأصول العامة المتوارثة بل هو اجتهاد مسبوق إليه من شعراء الموشحات... ورغم ذلك فقد طويت صفحة هؤلاء أيضا, واستمر النظام العروضي القديم سائرا لم تزحزحه هذه الحركة فظلت السيادة للعروض كما وضعه الخليل ,والتي تحرك في إطارها فقراء المهجر فلم يجددوا فيها وحركوا القافية، ونوعوا فيها على النحو الذي دشنه العباسيون قبلهم وطوره الوشّاحون الأندلسيون. [1]

لكن حركة المهجريين التي لم تنطلق من فراغ من حيث التجربة، لم تنطلق من فراغ أيضا من حيث الحاجة، فكبار نقاد العصر الحديث من العرب كانوا يرون ضرورة التجديد في عروض الشعر العربي، فقد كان العقاد لا يرتاب في أن يجري التغيير يوما على القيود الصناعية المفروض على المبدع في الشعر العربي لأن " أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسخ لأغراض شاعر تفتحت مغاليق نفسه وقرأ الشعرالغربي فرأى كيف تَرْحُبُ أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية, فيودعونها ما لاقدرة لشاعر عربي على وضعه في غير قالب النثر"2.

أما علاقة الإيقاع والموسيقى فإن مرجعه عند "الطرابلسي" هو كون الموسيقى من مصطلحات علم الموسيقى لا علوم اللغة ولا علم العروض، أما "الإيقاع فهو النظام الذي تقوم عليه الوحدات الموسيقية ولذلك أصبح الواحد منهما يحيل على الآخر"[2] هذا التصور المبني على محورية الوزن أو الإيقاع – عند الفلاسفة – أو الموسيقى في الشعر والذي يتولد عنه مفهوم التناسب يقود إلى اعتباره محققا للذة الشعرية، وعنصر التوقع الناتج عن الانتظام والتكرار ووحدة القافية يصبح معيار التلقي والحكم بالجودة أو الرداءة، إضافة إلى الانسجامات الصوتية وطرق التعبير الصوتي"[3]. فلما نزع الشاعر الحديث إلى كسر

[1] المرجع نفسه، ص355.

[2] محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995. ص 55.

[3] أحمد بزون قصيدة العربية الإطار النظري، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1996. ص132.

هذا الانتظام والتناسب جد في طلب إيقاع بديل "فمن الخطأ التصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم، كذلك من الخطأ القول بأنهما يشكلان الشعر كله".[1]

التجديد في إيقاع الشعر:

لقد كانت محاولات الأندلسيين في الخروج على نظام القصيدة التقليدية أوضح وأرسخ من خلال المخمسات والمسمط والمزدوجات ,وهو في أغلبه تصرف في القافية، لكن نقاد الشعر كابن رشيق رأوه استهانة بالشعر ,وابتعد عنه فحول الشعر حين اعتبروه مظهر ضعف ووهن في ملكة اللغة والشعر، وفضلوا التزام القافية، فلما جاء الموشح على شكل القصيدة العربية القديمة، ذلك لأن ناظميه خرجوا فيه عن الأوزان العربية، لكن هذا الانزياح الصارخ الذي أدى إلى اضطراب الوزن واختلال الموسيقى لم تحتضنه لغة مكافئة ,فقد جاءت المعاني ساذجة يغلب عليها الضعف ,خاصة عندما تختلط الفصحى بالعامية,فقد كان العقاد لا يرتاب في أن يجري التغيير يوما على القيودالصناعية المفروضة على المبدع في الشعر العربي لأن"أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغاليق نفسه و قرأ الشعر الغربي، فرأى كيف تُرحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية، فيودعها ما لا قدره لشاعر عربي على وضعه في غير قالب النثر ".[2]

ويعلق د "**زغلول سلام**"على رأيه قائلا: وخلاصة ما يريده العقاد أن الوزن ضرورة شعرية لأنه موسيقى بنائه الفني، أما القافية على هذه الصورة الرتيبة ,فهي بقايا الشعر البدائي والفن البدائي الذي لا يحتمل سوى بعض المعاني الغنائية المحدودة، ولا يتسع للموضوعات المفصلة المطولة".[3]

[1] المرجع نفسه صفحة 131.

[2] محمد زغلول سلام، النقد العربي الحديث، مكتبه الأنجلو المصرية، القاهرة، 1964، ص230.

[3] المرجع نفسه صفحة 232.

المطلب الثاني: أنواع الوقفات والتدوير في الشعر العربي المعاصر

الوقفة المركبية والدلالية: هذا القانون الثالث نقيض السابق، فالوقفة الوزنية هي الناقصة فيما الوقفة المركبية والدلالية ماثلة في البيت"[1]، يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة: ...سأقتلك[2]

...سأقتلكْ

من قبل أن تقتلني سأقتلكْ

من قبل أن تغوص في دمي

أغوص في دمكْ

إن الوقفة المركبية والدلالية واضحتان في هذه الأسطر, أما غياب الوقفة الوزنية فيتجلى من خلال التقطيع العروضي الآتي:

س1: //0//0

س2: /0//0/0. /0//0/0. //0//0

مستفعلن. مستفعلن. متفعل

س3: /0//0/0. //0//0. //0

مستفعلن. متفعلن. متف

س4: //0 //0 //0

علن. متفعــلن

لدينا هنا صورة عروضية ناقصة في نهاية السطر الشعري الثالث، والجزء الناقص منها نجده بداية السطر الثاني، وعليه يمكن القول أن هناك تنازعا بين السطرين الشعريين على الصورة العروضية (متف/علن).

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، ص125.

[2] ديوان صلاح عبد الصبور، صفحة 92.

الوقفة التامة قليلة عند صلاح عبد الصبور في ديوانه الناس في بلادي، ومن هنا نستنتج أن الشاعر لا يحرص على ظاهرة التدوير العروضي بقدر حرصه على التعالق التركيبي والدلالي بين الأسطر الشعرية وبذلك شيوع ظاهرة التضمين".[1]

س5: /0//0/ .0/0//0/ .0/0//0/

فاعلا تن. فاعلاتن. فاعلن

الوقفة الوزنية: يكون السطر الشعري تاما وزنيا ولكنه ناقص مركبيا ودلاليا"[2]، وهذا يعني أن بإمكان القصيدة أن تتخلى عن استقلال البيت".[3]

ومن النماذج التي يتوفر عليها هذا النوع من الوقفة قوله:[4]

وحين ينشر الجناحْ

يقول خافقي: رأيتهُ

إن التقطيع العروضي لأسطر هذا النموذج يحيلنا على الصور العروضية التالية:

س1: //0//0. //0//0

متفعلن. متفعلن

س2: //0//0. //0//0. //0

متفعلن. متفعلن فعــو

في هذا النموذج يستقل كل سطر شعري بصوره العروضية، لكننا نلاحظ انتفاء الاستقلال من ناحية التركيب والدلالية حيث نجد السطرين الشعريين يربطهما علاقة تركيبية ودلالية على النحو التالي:

[1] أحمد درويش، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، القاهرة، مصر، 2000 ص 87 ترجمةكتاب جون كوهين.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، ص123.

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، ص123.

[4] ديوان صلاح عبد الصبور، ص 99.

الجملة المتشكلة للسطر الأول نحتاج للجملة المتشكلة للسطر الثاني (تضمين) كي تزيل عن الغموض والابهام فلا يكتمل معنى الأولى إلا بالجملة الثانية.

الوقفة التامة:

وهي قليلة في شعر صلاح عبد الصبور باعتباره من أخص خصائص القصيدة القديمة، والمثال الشعري الآتي يسمح لنا بمعاينة البيت الشعري المركب من وزن وتركيب ودلالة:

الحزنُ يقلقُ والتجملُ يودعُ. والدمعُ بينهما عصيٌّ طيعُ[1].

إن هذا البيت مكتمل من جميع النواحي، فمن ناحية التركيب نلاحظ أنه تام العناصر، ومن ناحية الدلالة لا نحس أن هناك فراغا دلاليا يحوجنا إلى التطلع إلى البيت الموالي لاستيفائه وملئه، أما من ناحية الوزن فالبيت قد ضم الصور العروضية الكاملة كوزن الكامل:

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن.

وحتى إذا كان هناك نوع من التنازع فإنه لا يحدث بين الأبيات، وإنما داخل البيت الواحد (بين الشطرين)، والبيت الشعري الآتي يوضح ذلك، قال علي محمود طه المهندس:

أنتركهُم يغصبون العروبَ ةَ مجدَ الأبوة والسؤددا[2]

إن التنازع في هذا البيت واقع بين نهاية الشطر الأول, وبداية الشطر الثاني، حيث أن الصورة العروضية الأخيرة من الشطر الأول (فعولن = //0/0)، والصورة الأولى من الشطر الثاني (فعولن = //0/0)، تتجاذبان كلمة واحدة (العروبة) الأمر الذي يجعل البيت متصلا،، وهذا الاتصال هو ما يدعى بـ:"**التدوير**".

[1] ناصف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، مج2، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص373.

[2] د. سمير سرحان و د. محمد عناني، أجمل ما كتب شاعر الجندول علي محمود طه، القراءة للجميع، 1997.مكتبة الأسرة. مصر، ص11.

إن الاستقرار المشار إليه آنفا هو ما يدعوه "محمد بنيس" بعنصر الوقفة، حيث أشار إلى أن الوقفة عنصر مركزي لها وضعية المهيمن على العناصر الأخرى في البيت القديم. [1]

ومن نماذج الوقفة التامة في شعر صلاح عبد الصبور " قصيدة **الشهيد**"[2]:

وحين يوغل المساءُ، أهتفُ اسمهُ الحبيبْ

أدعوهُ أن يخف لي من أفْقه الرحيبْ

ومن قصيدة : شنق زهران[3]

قريتي من يومها لم تأتدم إلا الدموعْ

قريتي من يومها تأوي إلى الركن الصديعْ

قريتي من يومها تخشى الحياهْ

في هذين النموذجين يمكن تحديد تمام الوقفة من خلال التالي:

أ- من الناحية التركيبية، يحوي كلا النموذجين جملا تامة العناصر ومنفصلتين تركيبيا.

ب- ومن حيث الدلالة، تستقل كل جملة من الجمل في النموذجين بمعناها.

ج- ومن حيث الوزن لا نجد ظاهرة **التدوير**، مما يجعل كل سطر متعدي مكتملا وزنيا.

س1: //0//0. //0//0. //0//0. //0//0

متَفعلن. متَفعلن. متفعلن متفعلن

س2: /0//0/0. //0// 0//0/0. //00

مستفعلن. متفعلن. مستفعلن. فعولْ

س3: /0/0//0. /0/0//0. /0/0//0. /0//0

فاعلاتن. فاعلاتن. فاعلاتن. فاعلن

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث,بنياته وإ بدالاتها التقليدية,ج الأول ص138.

[2] ديوان صلاح عبد الصبور ص99.

[3] ديوان صلاح عبد الصبور ص22.

س4: /0//0/0. /0//0/0. /0//0/0. /0//0

فاعلاتن. فاعلاتن. فاعلاتن. فاعلن

التدوير: يعني انشطار الكلمة بين شطري البيت في القصيدة التقليدية، أما في الشعر الحديث فيتم تدوير التفعيلة في سطرين متتاليين أو تدوير شطر تقليدي من الأوزان الممزوجة، أو تدوير مقطع أو بعض المقاطع، أو تدوير كل مقاطع القصيدة، أي النص الشعري كاملا بوصفه جملة طويلة واحدة.

"ويأتي التدوير لأغراض جمالية دلالية في النص، بحيث يوزع مضمون السياق بشكل يثير الانتباه إلى محتوياته الفكرية والنفسية، بفصلها عن بعضها بعض، وإبرازها على حدة.

"كما يحرر الوحدة النغمية من قيد القافية و والروي الموحد في صورتهما التقليدية، ومن نشاز البتر، ويوفر لها العفوية والبساطة تأثرا بالقصيدة البدائية في الجانب الفلسفي والجمالي، فضلا على أن التدوير هو نتيجة اقتضتها تجربة ذات طبيعة درامية تقوم على المفارقة والتناقض الإيقاعي بين صورتين يمثلان الحلم والواقع، والوهم والحقيقة، الموت والحياة, كما يستوعب التدوير فنيات الحوار(الديالوغ) والمناجات (المونولوغ) والتداعي والقصة."[1]

عارضت " نازك الملائكة" بشدة التدوير في القصيدة العربية الحديثة، ونظمت للتدليل على ذلك مثالا شعريا على تفعيلة "الكامل" "متفاعلن"، لكنها رأت بعد ذلك أن التدوير قد أصبح بعد عام 1968 قاعدة تحتذي نموذجا يتبع لدى أغلب الشعراء المحدثين وتراجعت عن ذلك في عام 1978"[1، 2] لتقترح حلا وسطا يكون فيه التدوير تقسيما لمقاطع تنتهي بوقفات وقواف، تسمح بأخذ النفس الشعري وتجميع الدلالات السياقية، واستئناف التركيز، ونجحت هذه المحاولة في القصائد ذات السياق المدور القصير الذي تتقارب قوافيه.

1إبراهيم رماني,الغموض في الشعر العربي الحديث,الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب,2003ص277و278.

[1]2مجلة اقلام العراقية، عدد سبعة نيسان 1978. أو مجلة الفصول السنة واحد ليبيا، 1972. ص156.

المبحث الثاني: القافية في الشعر العربي المعاصر

المطلب الأول: نظام القافية وتحولاته

احتفل العرب قديما بالقافية، ويبدو هذا جليا في تعاريفهم للشعر، يقول "**قدامة بن جعفر**":" كلام موزون مقفى يدل على معنى"[1]، ويذهب "ابن سينا "مؤكدا على أهمية القافية وضرورة وجودها إلى القول بأنه:" لا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى"[2].

وبعد أن حطمت الحداثة بنية الوزن والبيت، جاءت ضرورة كسر عمود القافية، إذ أن القافية تشكل وقفه دلالية، نحوية، إيقاعية تحد من نهاية البيت ومن تدفقه الدلالي, وتحوله التركيبي وحريته الموسيقية، وفي ظل الممارسة الطقسية للشعر التقليدي غدت القافية في كثير من الأشعار وظيفة تكرارية تفرضها قوانين العروض، وقد تأتي حشوا غريبا، وتقتل طاقة شعرية كاملة استهلكت في حدود مغلقة ومعادلات إيقاعية جاهزة.

وبتحطيم قاعدة القافية، أُلغيت الوظائف التنظيمية التوضيحية في إطار الثابت المكتمل، ليؤسس بدلها قاعدة لقافية متحولة، قد يظهر متناوبة أو بين مقطع إلى آخر، أو مشوشة تماما لا تلتزم بأي ترتيب، ويلجأ غالبا إلى القافية الداخلية لتدعيم انسجام الإيقاع الدلالي للنص، "ولا يمكن أن نجد قانونا محددا يحكم نظام القافية في الشعر العربي المعاصر، على الرغم من محاولات بعض الباحثين"[3] الوصول إلى مثل ذلك القانون والاطمئنان إليه، في القافية في هذا الشعر لا تخضع – على غرار العناصر الشعرية الأخرى– لنسق قبلي، وإنما يحكمها جو القصيدة الداخلي وإيقاعها الذي لا يكشف عن نفسه إلا بعد أن تكتمل القصيدة عملا إبداعيا متفردا.

وإذا نظرنا في أمر القافية عند عبد الصبور وجدناها ذات انساق مختلفة ضمن القصيدة الواحدة، مما يجعل من القافية كائنا متحولا باستمرار. التي اعتبرت عند القدماء من العيوب في الشعر، وهذا الحرص يبرره

[1] قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مطبعه السعادة، القاهرة، 1963. ص 2.

[2] ألفت كمال الروبي، نظريه شعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، طبعه 01. بيروت، 1983. ص 258.

[3] انظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، ص 140 وما يليها.

بناء القصيدة العربية المعاصرة، وهو البناء الذي قام على أنقاض القصيدة التقليدية المستقلة أبياتها بعضها عن بعض.

إن قانوني الوقفة الثاني والثالث (القانون الثاني خصوصا) يجعلان علاقة الأسطر الشعرية فيما بينها علاقة دينامية، تنشأ حين يجد القارئ نفسه منقسما بين أمرين، فهو إما أن يراعي الوقفة التي يتطلبها التركيب الذي قد ينتهي بنهاية السطر الشعري أو يتجاوزه، وإما أن يراعي الوقفة الوزنية.

فالقارئ في هذه الحالة واقع بين أمرين يستحيل التوفيق بينهما " فالتضمين بمعناه الدقيق ليس إلا حالة خاصة للصراع بين البحر الشعري والتركيب يمكن أن يلاحظ في كل الأبيات"[1]. كما يقول **جون كوهين:**

واعتمادا على القوانين الخاصة بالوقفة يمكن وضع الجدول التالي: [2]

مجالات الوقفة / نوع الوقفة	الوزن	الدلالة	التركيب
1ـ وقفة تامة	+	+	+
2 ـ وقفة وزنية	+	–	–
3 ـ وقفة مركبية دلالية	–	+	+

[1] أحمد درويش ترجمة، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، اللغة العليا، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، طبعه 04. القاهرة، مصر،، 2000، ص83.

[2] تمت الاستعانة ببنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر لصبيرة ملوك، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2009، ص60 وما بعدها.

المطلب الثاني: تمظهرات قصائد صلاح عبد الصبور

تمظهرات قصائد صلاح عبد الصبور في ديوان "الناس في بلادي" بالنسبة لأوزانها كما يلي :[1]

الرقم	القصائد التامة	وزنها	الرقم	القصائد التامة	وزنها
01	رحلة في الليل	رجز	12	الإله الصغير	رمل
02	هجم التتار	كامل	13	ذكريات	رجز
03	شنق زهران	رمل	14	الملك لك	متقارب
04	أبي	رمل	15	لحن	رمل
05	الناس في بلادي	رجز	16	أغنية حب	رجز
06	السلام	كامل	17	رسالة إلى صديقة	رجز
07	الحزن	كامل	18	نام في سلام	رجز
08	عيد الميلاد لسنة 1954	كامل	19	مرتفع أبدا	رجز
09	سوناتا	كامل	20	سأقتلك	رجز
10	الرحلة	كامل	21	أغنية ولاء	رجز
11	الوافد الجديد	خفيف	22	الشهيد	رجز

أما القصائد المتنوعة الأوزان فهي:

1-: "أناشيد غرام" وتنقسم إلى خمسة مقاطع وثلاثة أوزان مرتبة كالآتي: 1- رجز 2- خبب 3- طويل. 4- رجز. 5- رجز .

القصائد المتداخلة الأوزان:

1-"الأطلال" وتجمع بين وزني الخبب والكامل.

من خلال ملاحظة الجدول تبرز لنا القصائد التامة ,وتتفوق على القصائد المتنوعة والمتداخلة، إذ تهيمن عليها وبالتالي فإن هناك10 قصائد متأسسة على وزن الرجز تامة الوزن، وقصيدة 01 متنوعة الوزن ليبلغ مجموعها 11 قصيدة.

[1] أنسام محمد راشدا,لماء وتشضيات الجمر شعر صلاح عبد الصبور, دراسة أ سلوبية,دار ومكتبة عدنان, بغداد,2014ط1, ص36وما بعدها.

وانتظمت قصائد الكامل، وتأسست على 05 قصائد وقصيدة واحدة متنوعة الوزن، ليبلغ مجموعها 06 ستة قصائد.

تليها قصائد الرمل وتأسست عليها 04 قصائد.

بينما قصائد المتقارب فتأسست عليها 02 قصيدتان تامتان.

أما قصائد الخفيف فتأسست عليها 01 قصيدة واحدة.

وأخيرا الخبب فتأسست عليه قصيدتان الأولى متنوعة الأوزان والثانية متداخلة الأوزان.

الرجز وزن مهيمن في الكتابة الشعرية عند صلاح عبد الصبور الذي استغل الصورة العروضية لهذا البحر استغلالا فيه من الحرية الشيء الكثير.

ولتوضيح ذلك نسوق النماذج الشعرية التالية:

نموذج 01 من قصيدة الشهيد ص98.

يا عجبًا كل مساء موعدي مع المضرّج الشهيدْ

كأن منديلَ الشفق

دَمُهْ

من التقطيع العروضي للسطرين من هذا النموذج نحصل على الصور التالية:

/0// 0//0// 0///0/ 0///0/ 0///0/

مستعلن مستعلن مستفعلن متفعلن فعولُ

وهنا تطالعنا الصور المتغيرة (متفعلن = مستفعلن = (/0//0/0) وهي صور متغيرة من الدرجة الأولى.

ومتفعلن = (مستفعلن=/0//0/0)، ففي هذا النموذج مثال حي على تجاوز القاعدة =(مستفعلن=/0//0/0).

غير أن نسبة الصور الممثلة للقاعدة – قياسا إلى ظهور الإنزياحات – تعتبر نسبة ضئيلة جدا.

عدد القوافي المردوفة في القصائد المختارة:

القافية **المردوفة** هي التي يسبق صورتها رويّها ألف أو ياء أو واو سواكن...[1]، وهذا الردف هو الذي عنيت به المقاطع الصوتية واقتصرت عليه تقريبا من ضمن حروف القافية الأخرى

الرقم	القصيدة	عدد قوافيها	القوافي المردوفة	النسبة المئوية
01	هجم التتار	49	45	% 92.04
02	الملك لك	95	46	% 48.40
03	الشهيد	35	11	% 31.40
04	الناس في بلادي	44	34	% 77.20
05	لحن	36	20	% 55.55

وكل قوافي هذه القصائد مفيدة ، يقول الخطيب التبريزي: "إن القوافي تسع ، ثلاث مقيدة وست مطلقة، فالمقيد ما كان غير موصول ، والمطلق ما كان موصولا ، ثم المقيد على ثلاثة أضرب : مقيد ، مجرد، ومقيد بردف، ومقيد بتأسيس ....[2]

فالمقيد المجرد كقول **عمر بن قميئة:**

يا رُبّ من يُبغضُ ، أذوادَنا * رُحنُ على بَغضَائه واغتَدَينَ.

التفعيلة المقحمة وعلة الحشو:

يعمد الشاعر في حشو بيته الشعري إلى إقحام تفعيلة هي غير التي نظم عليها البيت أو القصيدة، بحيث يؤدي عدم الوقوف عليها إلى الخروج إلى وزن مختلف أو إلى اضطراب في الوزن، وهذه التفعيلة تتخذ في الشعر المعاصر شكلين:

تفعيلة مشتقة من التفعيلة الأصلية بعلة من علل النقص والزيادة نسميها علة الحشو

تفعيلة مقحمة، غير مشتقة من التفعيلة الأصلية أو يبدو اشتقاقها من بعيد نسميها التفعيلة المقحمة.

[1] ينظر: الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله، التأثر مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط3، 1994، ص153.

[2] المرجع نفسه، ص 146.

يقول د.**عبد الغني حسني** في كتابه **الإيقاع وحدود الانزياح** : "النوع الأول نجده عند صلاح عبد الصبور في هذا النموذج من قصيدة رحلة في الليل، ص98".

مازلت حيا! فرحتي! مازلتُ والكلامُ والسبابُ والسعالُ وشاطئ البحار ما يزال يقذف الأصداف واللَّآلْ

وهما بيتان رجزيان تم إقحام (فعو) المشتقة من (مستفعلن) بالجذذ والخبن في حشو ثانيهما على الشكل التالي:

مازلت حي/ين فـرحـــتي/ ما زلــت ولـ/كلام

0// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مستفعلن مستفعلن. مستفعلن فعو

وشاطئ لـ/ بحـار ما /يزال يـق/ذف ل/أصداف وال/لّآلْ

00// 0//0/0/ 0// 0//0// 0//0// 0//0//

متفعلن متفعلن متفعلن فعو مستفعلن فعولْ

أما التفعيلة المقحمة غير المشتقة من التفعيلة الأصلية فمنها يقول الدكتور : " عبد الغني حسني أن صاحب كتاب "موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع" الأستاذ الدكتور شعبان صلاح، قد وقف حائرا أمام ظاهرة لم يجد لها تفسيرا في الشعر المعاصر، إلا أن تكون خطا عروضيا شنيعا يقع فيه بعض الشعراء، فهو يقول مثلا : ولست أدري ماذا يمكن أن يطرح من تفسير لقول صلاح عبد الصبور في قصيدة رسالة إلى صديقة هي:

وجسمُه مُغلل إلى فراشه الصغيرْ

بالجراح والآلام قلبه كسيرْ

ومات شيخنا العجوزُ في عام الوباء

وصَدّيقيني حين ماتَ فاحَ ريحُ طيبْ

فمن الواضح أن هذه الأبيات الرجزية التي حيرت الشاعر تضم كلها علة حشو (فعو) بحيث تنتظم تفعيلاتها كما يلي:

1) وجسمهو/ مغللل./ إلى / فراشه صـ/ ـصغير

00// 0//0// 0// 0//0// .0//0//

متفعلن /متفعلن./ فعو /متفعلن./ فعولْ

2) وبلجرا/ح ول/الام قل/بهو كسيرْ

00//0// .0//0// .0// 0//0//

متفعلن فعو متفعلن متفعلان

3) ومات شي/خن لعجو/ زفي/ عام الوباء

00//0/0/ 0// 0//0// 0//0//

متفعلن متفعلن فعو مستفعلان

4) وصددقي/بي حين ما/ت فا/ ح ريح طيب

00//0// .0// .0//0/0/ .0//0//

متفعلن. مستفعلن. فعو. متفعلان

هذا دليل واضح يقول الدكتور : "**شعبان صلاح**"، على تفشي الخطأ العروضي في أشعار الشعراء الجدد.

ويواصل الدكتور شعبان صالح قائلا (وأهون من اعتبار هذا الأمر خطأً عروضيا أن يتوهم الباحث مزج الشاعر بين تشكيلات إيقاعية مختلفة وارتكابه لزحافات جديدة.

مثال: الناس في بلادي جارحون كالصقور، على أن تحول لـ (مستفعلن) الرجزية إلى مفاعلن الهزجية على الشكل التالي:

أناس في/ بلادي جا/رحون كص/صقورْ

00// .0//0// .0/0/0// 0//0/0/

مستفعلن مفاعيلن. متفعلن فعولْ

المبحث الثالث: الانزياح الصوتي والعروضي في القصائد المختارة:

المطلب الأول: الانزياح الصوتي والعروضي في قصيدتي:"الناس في بلادي" و"الشهيد" من الرجز

1- قصيدة "الناس في بلادي" من الرجز:

نظام القافية في قصيدة: "الناس في بلادي"[1]

– قور – مطر – حطب – راب – أون – بشر – × – قدر – مصطفى – مصطفى – × – مون – ياه – × – جون – قون – كون – كون – ياه – لاه – بين – كين – لاه – لا ع – ماع – ريل – غير – صاه – كان – لان – لاه – لاه – مصطفى – راب – × – ديم – ديم – كان – جوع – ليل – مصطفى – تول – × – جوع –

القافية المتتالية كثيرة و متقاربة وتطلع بمهمة الربط بين أجزاء السطور الشعرية.

المطلع. قافيتان متتاليتان (الراء) بعد سطرين شعريين

[1] العلامة (×) تدل على أن السطر الشعري خالٍ من التقفية.

السطر 3 } قافيتان متتاليتان (الباء)
السطر 4

السطر 9. } قافيتان متتاليتان (الفاء)
السطر 10

السطر 16 } ثلاث 3 قواف متتاليتان (النون)
السطر 17
السطر 18

السطر 19. } قافيتان متتاليتان (الهاء)
السطر 20.

السطر 21. } قافيتان متتاليتان (النون)
السطر 22.

السطر 24. } قافيتان متتاليتان (العين)
السطر 25

السطر 29. } قافيتان متتاليتان (النون)
السطر 30

السطر 31 } قافيتان متتاليتان (الهاء)
السطر 32

السطر 36 } قافيتان متتاليتان (الميم)
السطر 37.

الأسطر 38 و39 و40 و 41 و 42 و 43 و 44 (غياب التتالي) نلاحظ أن القصيدة تكاد تحافظ على التناحي في القوافي ففي المطلع الذي يذكرنا بظاهرة معروفه في الشعر العمودي ألا وهي ظاهرة

التصريع التي تحقق للقصيدة منذ البداية نغما إيقاعيا واضحا خاصة إذا كان الروي المعتمدة صوتا مجهورا مثل ما نراه في هذه القصيدة (الراء) .

يمكننا انطلاقا مما هو موضح، إبداء الملاحظات الأتية:

إن نظام القافية هنا يتراوح بين التتالي والتناوب، وقد حافظت القصيدة على تتابع القوافي ست مرات.

أربع قواف متتالية (رويها النون وهذا النوع من القافية يشكل اللحن الأساس في القصيدة)

- قافيتان متتاليتان (الروي الراء)
- قافيتان متتاليتان (الروي الباء)
- قافيتان متتاليتان (الروي الهاء)
- قافيتان متتاليتان (الروي النون)
- قافيتان متتاليتان (الروي العين)
- قافيتان متتاليتان (الروي الفاء)

كلمة "مصطفى" وردت قافية ثلاث مرات وهذا النوع من القافية يسميه "بنيس" بالقوافي المتواطئة[1]، وهذا يعني أن القصيدة تعتمد اعتمادا على نظام اعتبره العروض العربي واجدا من عيوب القافية ونعني به الإيطاء[2].

كلمة "الإله" وردت أربع مرات في القصيدة.

الأصوات الواقعة رويا في القصيدة هي: الراء الساكنة، الباء، النون، الهاء (الساكنة) وحركة، وحركة الروي هنا تبيّن أن القصيدة قد حاولت الحفاظ على التوازن بين الحركة والسكون، لكن معظم الحركات جاءت ساكنة أي قافية مقيدة، ما عدا في حرف الروي الفاء الذي لحقته ألف مقصورة مما جعله القافية مطلقة.

كما أن صلاح عبد الصبور قد نوّع من حروف الروي كما يلي:

الراء، الباء، النون، الهاء، العين، اللام، الميم.

[1] انظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،، ج3، ص148.

[2] الايطاء هو ان تتكرر الكلمة في نهاية البيت الشعري بلفظها ومعناها قبل سبعه أبيات.

واستعمل صلاح عبد الصبور الروي الساكن، ليس في هذه القصيدة فحسب بل في أغلب قصائد المجموعة الشعرية المشكلة للديوان، وربما يقصد الشاعر تجاوز الاختلاف الذي يكون أحيانا بين روي آخر في حركة الإعراب.

الأصوات	النون	الهاء	الراء	الفاء	العين	اللام	الباء	الميم	المج	النسبة المئوية لصوت النون
العدد	12	07	06	04	04	03	03	02	41	26.82

يمكن أن نستخلص من الجدول أعلاه ملاحظات عدة أهمها:

1- القافية الأكثر استعمالا عند صلاح عبد الصبور في قصيدة "الناس في بلادي" هي تلك المعتمدة على أصوات النون والهاء والراء وهي أصوات مجهورة باستثناء الهاء فهي مهموسة.

2- النسبة الأكبر من القوافي مقيدة (ساكنة الروي) وهذا ينسجم مع ميل الشعر العربي المعاصر إلى التحرر من القيود التي تحد من قدرته على الابداع.

البناء القافوي للقصيدة: المطلع/ النهاية

تعتبر القافية في الشعر العمودي ضابط الإيقاع... وعليها تقف عناصر الشعر الأخرى، وتجري في مستقرها موسيقة الشاعر"[1]، وذلك باعتمادها ثابتا ايقاعيا يتتالى في نهاية الأبيات، بيد أن الشعر العربي المعاصر ثار على ذلك التتالي باعتباره باعثا على الرقابة، إضافة إلى كونه عاملا يحد من الإبداع الشعري فهامش الحرية مختزل إلى حد كبير"[2] في هذه الحالة.

لنرى إلى أي حد حافظ البناء القافوي عند صلاح عبد الصبور على هذا التتالي أو ينفر منه وسنركز على القافية في المطلع والنهاية.

فالقوافي التي أشرنا إليها تتوزع رويها مجموعة من الأصوات هي: الراء، الباء، الفاء، النون، الهاء، العين، الميم، فهذه كلها أصوات مجهورة باستثناء الهاء، وبالتالي فالأصوات المهيمنة هي الأصوات المجهورة.

[1] عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ص 359.

[2] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية تر: مبارك حنون، محمد الولي ومحمد اوراغ، دار توبقال للنشر، طبعه 01. المغرب، 1996 ص 208.

ونظام التتالي القافوي المشار إليه يتأرجح بين عتبتين دنيا وعليا، أما العتبة الدنيا فيمثلها التكرار مرة واحدة (فنكون إزاء قافيتين متتاليتين)، وأما العتبة العليا فتكون بورود ثلاث قواف متتابعة، غير أننا لا نصادف سوى نموذج واحد يلامس العتبة العليا، وهو النموذج المشار إليه في السطور 16 و 17 و18، في حين نلاحظ غلبة للنماذج التي تمثل العتبة الدنيا، وهذا الحرص على عدم امتداد التتالي يعكس الحرص على البعد عن الرقابة التي تتولد على تكرار قافية واحدة، وتكون الرقابة أوضح كلما استطالت هندسة التتابع القافوي الموحد.

لقد حرص الشاعر على تجاوز ما استقر من القوانين الضابطة للإيقاع (إيقاع القصيدة) والاعتماد على الصور العروضية المتغيرة، وقد تميزت القافية بالتنوع والتحول المستمر، كما تجاوز الشاعر الوقفة التامة المميزة للقصيدة القديمة إلى أنواع أخرى تحقق للقصيدة التدفق والانسياب.

البنيات العروضية الفرعية:

الدرس العروضي يطرح جملة من الانزياحات المقررة في بحر "الرجز".

إن في عدد التفعيلات أو في بنياتها خاصة الواقعة منها.

فعدد أسطر قصيدة "الناس في بلادي" (44) سطرا.

وباعتبار المقارنة بين السطر والشطر في البيت العمودي، فإن الأخير مكرر لأجزائه أن تكون ثلاثة في حالة البيت التام، يمكن أن نلاحظ أن الكثير من الأسطر جاءت منزاحة من حيث:

مثال:

السطر (25) جاء بخمس تفعيلات

وأربعــو	ن عرفتن	قد ملئت	بالذهبل	لـمماع
مفاعلن	مفاعلـن	مفتعلـــن	مفتعلـن	فعلـــن
0//0//	0//0//	0///0/	0///0/	00/0/

السطر 19

ماغايت لـ	لإنسان من	أتعابــه	ما غاية لـ	حياه
0//0/0/	/0//0/0 0	/0///0	/0///0	0//
مستفعلن	مستفعلـــــن	مستفعل	مستفعلـن	فعـلْ

السطر 21: جاء بأربع

الشمس مجـ	تلاك والـ	هلال مفـ	رق لـجبينْ
0//0/0/	0//0//	0//0//	0//0//
مستــفعــلــن	مفاعـلن	مفاعـلـن	مفـاعلــن

السطر7: جاء كذلك بأربع تفاعلات

وطييبو	ن حين يمـ	لكون قبـ	ضتتي نقــود
0//0//	0//0//	0//0//	0//0//
فاعلن	مفـاعـلــن	مفـاعلـن	مفــاعلـــن

السطر 6:

مثال:1 لكـنـهـم	بشر
//0//0	0//
مفاعـلـن	فعلْ

السطر 8

مثال: ومؤمنو	ن بالقدر
//0//0	//0//0
مفاعلن	مفاعـلن

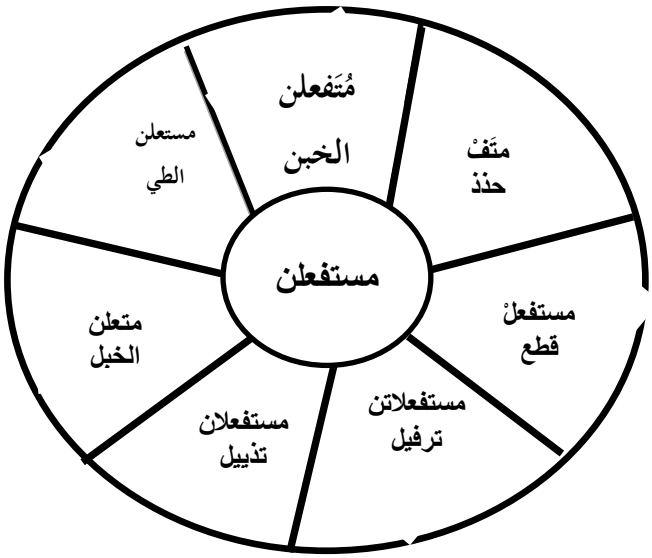
السطر 16: جاء بتفعيلة واحدة 01

ويطــرقـون

0//0//

مفاعـلن

شكل رقم (01) البنيات العروضية الفرعية "الناس في بلادي"



في النموذج المدروس الذي يتضمن 44 سطرا شعريا، ومن خلال الأمثلة، وردت أجزاء قليلة نوعا ما ببنيتها العروضية الأصلية مستفعلن من مجموع الأجزاء وبقية الأجزاء هي أجزاء فرعية تعرضت لما يمكن تسميته انزياحا في كمية المقاطع التي أوردها الخليل بن أحمد.

فمن التغييرات التي تلحق مستفعلن استخدم صلاح عبد الصبور مفاعلن، ولكن هذا الانزياح الذي سمح به القليل تجاوزه الشاعر إلى انزياح على مستوى بنية الجزء في حشو السطر ولكنها مست أضربه، حيث يتكون البيت من خمسة أجزاء عروضية مستفعلن وضربه فعلن أو فعل وقد استعمله في كثير من النماذج. هذا الانزياح الحاصل في عدد وبنية الأجزاء في حشو الأسطر وأضربها نتج عنه انعدام الأسطر التي يمكن اعتبارها صحيحة سواء من حيث البنية أو من حيث العدد.

المقاطع من حيث الطول والقصر في قصيدة "الناس في بلادي"

		مجموع المقاطع	مقطع قصير		مقطع متوسط		مقطع طويل		مقطع مفتوح		مقطع مغلق	
البحر الرجز	النموذج		عدد	%	عدد	%	عدد	%	عدد	%	عدد	%
	الناس في بلادي	598	291	48.66	153	25.58	154	25.75	414	69.23	482	80.60

يبلغ المقطع القصير حده الأقصى في (س25) يدي 20 مقطعا، والمقطع المتوسط كحده الأقصى في (س33) بـ: 15 مقطعا.

س25: و 40 غرفه قد ملئت بالذهب اللمّاع.

س33: بالأمس زرت قريتي، قد مات عمي مصطفى.

ويتباعد المقطعان في أقصى حد في (س25) حين يكون المقطع المتوسط في عدد 13 والقصير في 06.

وأقصى حد لتلاقيهما يتموضع في السطر 6 والسطر 20 حيث يتساويان في عدد المقاطع

عدد المقاطع القصير 03 وعدد المقاطع المتوسطة كذلك 03 في (السطر 6).

عدد المقاطع القصيرة 02 وعدد المقاطع المتوسطة كذلك 02 في (السطر 20).

س20: يا أيها الإله!!

وفي السطر3: يتساوى المقطع القصير مع المقطع المتوسط ب 07 مقاطع لكل منهما.

وفي السطر 29 يتساوى المقطعان ب 05 مقاطع لكل منهما.

س3: وضِحْكُهُم يئزُ كاللهيب في الحطبْ.

س 29: بسرْ حرفيْ "كن" بسرْ لفظ "كانْ".

البناء الصوتي لقصيدة :"الناس في بلادي":

في هذا النموذج يهيمن النون رويا فيرد في 12 مرة ويليه الهاء بـ 7 سبعة قوافي.

الدلالة الذاتية : النون تدل على الأنين والضعف

المقطع الأول: يرد النون في سطر واحد: يشجأون، فالمحور الدلالي للمقطع هو صفات الناس في بلاد الشاعر، كيف يعيشون يومياتهم المليئة بالتناقضات كبقيه البشر، رغم ذلك فهم طيبون.

المقطع الثاني : وردت النون رويا في الألفاظ التالية : ينشجون، يطرقون، السكون، السكون، الجبين، المكين، كان، فلان، فالأفعال ينشجون ويطرقون تتساوق دلاليا مع العمل الجماعي والفعل الجماعي بحكم ربط الألفة والقرابة والمستوى الاجتماعي الواحد، فكلهم فقراء، بسطاء، مؤمنون، مثل العم مصطفى المجرب الحكيم الذي خبر الحياة، وها هو يجلس عند باب القرية يحكي لهم حكايات دامية، تجعلهم يبكون بصوت خافت ثم يحجمون عن التعليق ويتأملون في واقعهم وفي هذه الحياة، فالشيخ يتساوق دلاليا مع تأثر الرجال وهو تنفيس عن الحزن، وهو مقبول شرعا عكس النحيب وشق الجيوب، هذا الرجل العم مصطفى كان يحدثهم عن تجاربه في الحياة، فهو حكيم القرية، وهو يمثل الراوي والذاكرة الحية لهذه القرية المنسية.

المقطع الثالث: المقطع الثالث ورد رويا في الألفاظ التالية: اللَّبِن، كان.

المحور الدلالي للمقطع : هو شكل بناء أكواخ القرية الطوبية المبنية باللَّبِن، توحي بالفاقة والعوز، فهي لا تحمي من حر أو قر، عندما مات العم مصطفى كانوا منشغلين بما يسد رمقهم ويوفر لهم عيشهم، فالسنة جدباء والعام أقشر، ولهذا لم يذكروا كيف مات العم مصطفى ,ولا كيف قُبضت روحه، مستسلمين للقضاء والقدر، ولا راد لقضاء الله وقدره.

البناء الصوتي لقصيدة : "لحن"

الأسطر 38 و 37 للقصيدة تنتهي ب 18 حرفا روي منها الراء 13 مرة تتكرر منها (القرار، النار، صحارى، الحرير، العطور، الأخير، القمر، أميرا، الأمير، النهار، سكر، غبار، فاذكري) ثم تليها الهمزة بـ أربع مرات (مساء، التعساء، فضاء، الأصدقاء).

دلالة السياق : المعنى العام للقصيدة هو التحرر والتغيير، وبين الواقع والحلم مسافات للمعاناة والمكابرة، يقف الشاعر منها في وصف المكابدين والتعساء، الراء تارة تعكس دلالتها وتارة أخرى تنحسر ظلالها، ففي لفظ القرار حيث يتكرر الراء مرتين تنعكس دلالة الراء في شيوع المعنى وتمكنه في اللفظ، ففيه دلالة الاستمرار والتكرار، وفي لفظ صحارى تلقي الراء بظل الشيوع على اللفظ، فالإقفار والوحشة والتية كلها ظلال يحملها اللفظ... فالراء أسهم دلاليا في تكثيف طرفي المفارقة وأوصلها إلى قمة الاحتدام، فالذكرى ينبغي أن تظل حية في هذا الكائن الذي لا يملك حشوة فم، فكيف لا يتذكر الإنسان الوديع!؟ الذي يمر على الدنيا خفيفا كالنسيم، قد تكون الراء مطرا وقد تكون حجرا.

الانفتاح والانغلاق:

في السطر 24 يبلغ المقطع المفتوح حده الأقصى 13 مقطعا.

س24: بَني فلان واعْتلى وشيّد القلاعْ.

في حين ان المقطع المغلق عدده 02 مقطعان في السطر المذكور.

أما تساوي المقاطع فكان في السطر 06 بـ: 03 مقاطع لكل نوع.

س6: لكنهم بَشَرْ.

ويتقارب المقطعان في السطر 03 بفارق مقطع واحد، حيث عدد المقاطع المفتوحة 06 والمقاطع المغلقة 07.

س3: وضِحْكُهُم يئزُ كاللهيب في الحطبْ.

2- قصيدة "الشهيد" من الرجز

× - شفق- دمه- معصمه- معطفه- ×- ملال- ×- زال- بيب- حيب- قلبي- واري- سريري- ×- باح-منطقا-أنت-×-جئت-الأفق-ترق-×-ناح-رأيته-رأيت-مدينته-البريء-الوضيء- الأفق- ساح- الجريء- راح- باح.

القافية وهيمنة الأصوات في قصيدة:"الشهيد"

الأصوات	الهاء	الحاء	القاف	التاء	الهمزة	الراء	الباء	اللام	مج	النسبة
العدد	10	06	04	04	03	02	02	/	31	%18.66

1- القوافي الأكثر استعمالا في هذه القصيدة "**الشهيد**" : هي تلك المعتمدة على أصوات الهاء والحاء والقاف، بنفس العدد من الأصوات، فهي قصيدة متنوعة القوافي بإمتياز ومتنوعة الأصوات كذلك، فالهاء حرف مهموس والحاء حرف حنجري، فهذا الصوت رقيق وضعيف لا يتميز بالغلظة والخشونة وهذا يناسب المقام الجنائزي الذي يفرض الصمت أو على الأقل الهمس في حضرة الشهيد، بينما القاف حرف شديد مجهور يناسب المدى الذي يرسمه الشهيد لأمته ووطنه مثل الأفق، الشفق.

2- مجمل القوافي مقيدة (ساكنة الروي) وهذا ينسجم مع السكون الجنائزي المسيطر على أجواء القصيدة ما عدا السطر 37، 13، 14، 15،26,20,19,18,17.

بحر الرجز: لو ستة أجزاء سباعية[1]، وله أربعة أعاريض وخمسه أضرب:

عروض1: مستفعلن مستفعلن مستفعلن. مستفعلن مستفعلن مستفعلن مفعولن

عروض2: مستفعلن مستفعلن مستفعلن. مستفعلن (مجزوءة صحيحة)

عروض3: مستفعلن مستفعلن مستفعلن. (مشطورة)

[1] الإشارة (×) تدل على أن السطر الشعري خال من القافية.

عروض4: مستفعلن مستفعلن (منهوكة)

فالانزياحات المسموح بها هي:

تنويع في الضرب: مفعولن

التجزيء: إنقاص جزء من كل شطر (أربعة أجزاء بدل ستة)

التشطير: إنقاص ثلاثه أجزاء فيبقى البيت شطرا بثلاثة أجزاء

الإنهاك: إنقاص جزء آخر من الشطر فيبقى جزءان صحيحان

يبرز النموذج المختار من بحر الرجز ان صلاح عبد الصبور انزاح في اغلب الأسطر عن عدد التفعيلات المسموح بها فمن مجموع 35 سطرا شعريا هو عدد أسطر القصيدة نجد:

ذلك في البنيات العروضية الفرعية.

البناء القافوي في قصيدة "الشهيد":

ندرس ظاهرة التتالي في القوافي (تتالي القوافي المتماثلة) لنرى إلى أي حد يحافظ البناء القافوي عند صلاح عبد الصبور على هذا التتالي أو ينفر منه في قصيدة الشهيد لنرصد الحد الأقصى المسموح به في تتالي القوافي:

- س4 : س5 س6 ← ثلاث 3 قواف متتاليتان (الروي الهاء)
- س11 س12 ← قافيتان متتاليتان (الروي الباء)
- س14 س15 ← قافيتان متتاليتان (الروي الراء)

س34
س35 } قافيتان متتاليتان (الروي الحاء)

ونظام التتالي القافوي المشار إليه يتأرجح بين عتبتين دنيا وعليا، أما العتبة الدنيا فيمثلها التكرار مرة واحدة (فنكون ازاء قافيتين متتاليتين)، وأما العتبة العليا فتكون بورود ثلاث قواف متتابعة، غير أننا لا نصادف سوى نموذج واحد يلامس العتبة العليا وهو النموذج المدون أعلاه، في حين نلاحظ غلبة للنماذج التي تمثل العتبة الدنيا، وهذا الحرص على عدم امتداد التتالي يعكس الحرص على البعد عن الرتابة التي تتولد عن تكرار قافية واحده، وتكون الرتابة أوضح كل ما استطالت هندسة التتابع القافوي الموحد.

وما نستنتجه بشان بنية السطر الشعري عند صلاح عبد الصبور في هذه القصيدة هو أن الشاعر حريص على تجاوز ما استقر من القوانين الضابطة للإيقاع، وذلك من خلال تنويع القافية وتحولها المستمر، وهذا ما حقق للقصيدة التوافق والانسياب.

البنيات العروضية الفرعية:

نلاحظ أن كثيرا من الأسطر جاءت منزاحة من مجموع عدد أسطر القصيدة 35، فالشطر في البيت الشعري مقرر لأجزائه أن تكون ثلاثة في حاله البيت التام، نلاحظ ذلك من خلال هذه النماذج من الأسطر.

مثال:

س17: وكيف لي	وجرحـه	في وجهه	مصباح	
0//0//	//0//0	//0/0/	0/0/	
متفعلن	متفعلن	مستفعلن	فعْلن	
س33: وانطفأت	جراحـه	في صدرهل		جريء
/0///0	//0//	/0//0/0	00//	
مستعلن	متفعل	مستفعلن	فعلْ	

انزاح الشاعر عن النموذج الخليلي وذلك بإنقاص جزئين فجاء بأربعة بدل ستة في السطر 17 والسطر 33.

مثال:

س25: وحين ينْـــشر الجناحْ

0//0// | 0//0//

متفعلن | متفعلـــن

انزاح بإنقاص جزء من الشطر وأبقى على جزئين وهذا يسمى إنهاك

مثال:

س15: ويتتكـــي | جنـــبي على | سريري

0//0// | 0//0/0/ | 0/0//

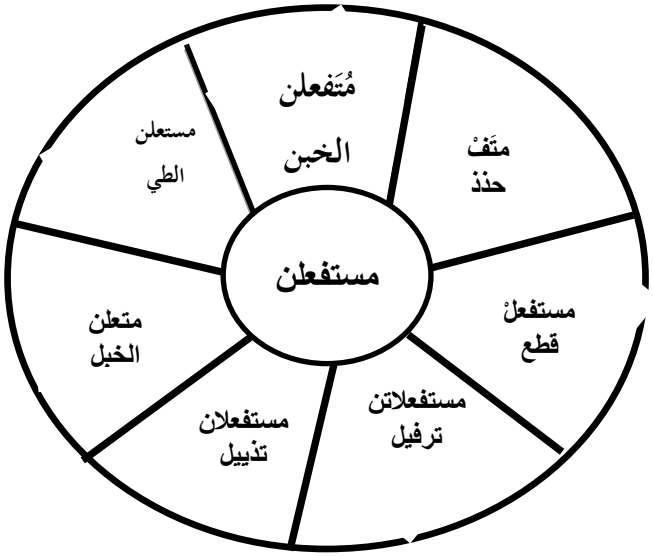
متفعلـــن | مستفـعلـــن | فعولـن

هذا السطر جاء بثلاثة أجزاء، وهذا ما يسمى بالتشطير في القصيدة العمودية.

لم يكتف الشاعر بهذه الانزياحات على مستوى بنية الجزء في حشو السطر ولكنها مست أضربه وهو انزياح آخر عن قواعد الخليل.

هذا الانزياح الحاصل في عدد وبنية الأجزاء في حشو الأسطر وأضربها نتج عنه انعدام الأسطر التي يمكن اعتبارها صحيحة سواء من حيث البنية أو من حيث العدد.

شكل رقم (01) البنيات العروضية الفرعية "الشهيد":



البناء الصوتي لقصيدة "الشهيد"

المقطع الأول : يرد الهاء في الألفاظ التالية: دمُه، معصمُه، معطفُه، سترتُه، رأيتُه، أنفاسُه.

المحور الدلالي : للمقطع هو الصمت المهيمن على المشهد، فالهاء حرف مهموس يتساوق دلاليا مع جلالة الموقف الذي يسيطر عليه المشهد الجنائزي، والحزن الذي يخيم على الرفاق، فالجرح في مقلهم وفي قلوبهم، فالدم دم الشهيد الذي يطرز الشفق ويروي الأرض الطاهرة، وهناك نوعان من الشفق، فهناك الشفق الأحمر الذي يرمز للدماء، وهناك بعد الشفق الأحمر شفق أبيض يظهر بعد اختفاء الشفق الأحمر، ويشبه بياض كفه ومعصمه، فكل شيء من هذا الشهيد يلمع بالنور، بل تستمد منه الأفلاك والنجوم الضوء والوميض والبهاء، فكل قطرة من دم الشهيد تضيء ما بين السماء والأرض، والشهيد في ديننا الإسلامي يدفن في ثيابه ولا يغسل، ولا يكفن بل يدفن في ثيابه، وهذا ما جعل الألفاظ :معصمه, معطفه, سترته, تتساوق مع الموقف، فدماء الشهداء تضيء على الوطن كما يضيئ البدر, والبدر هو اكتمال النور,"هم سُرج الأرض بل نجوم السماء كما قال الشاعر محمد العيد آل خليفة.

المقطع الثاني : يرد الهاء في سطر واحد، في لفظة:

مدينته، فكل مساء ينزل الشهيد في مدينته، فهذا يتساوق مع الحياة التي يعيشها الشهيد عند ربه، فهو حي يرزق وروحه ترفرف في أجواء وطنه في الذرى والمعالي والسمو، فهو الذي أنار الدروب المظلمة بفضل تضحيته وهو الذي صنع من المساء الذي يوحي بالأفول, صباحا ينبئ بانتصار النور على الديجور.

وهذا الاستثناء له مغزاه العميق ، إنه يرمز إلى أن روح الشهيد بلغت درجة من السمو والطهارة بحيث ترك هذا السمو والطهارة آثاره على جسد الشهيد وعلى دمه ، بل وحتى على ما يرتديه من لباس.

لباس الشهيد أضحى لباسا متجسدا أي تجري عليه أحكام الجسد الذي يضم تلك الروح الطاهرة .

فجسد الشهيد ولباسه اكتسب الشرف من طهر روحه وعلو فكره وسمو تضحيته وتلك دلالة أخرى على دلالة الشهيد في المفهوم الإسلامي.

هي التي تحرس الوطن، وهو الذي بدد الظلام، وبشرنا بقدوم الصباح، حينما استشهد، متسربلا بالدماء ومثخنا بالجراح.

المقاطع من حيث القصر والطول في قصيدة **الشهيد** من بحر الرجز

		مجموع المقاطع	مقطع قصير		مقطع متوسط		مقطع طويل		مقطع مفتوح		مقطع مغلق	
البحر	**النموذج**		ع	%	ع	%	ع	%	ع	%	ع	%
الوافر	**لحن**	431	219	50.81	103	23.89	109	25.29	328	76.10	103	23.89

يبلغ المقطع القصير حده الأقصى في السطر (7) ب 14 مقطعا.

كأنه مسافرُ على جواد الليل مشرقا ومغربا.

والمقطع المتوسط حده الأقصى في السطر (س5) و في (س6).

كأن ظلمةُ المساء معْطفُهْ

وبَدْرَةُ السّنا أزرَارُ سْترَتِهْ

ويتباعد المقطعان في أقصى حد في.(س7) حين يكون المقطع القصير في عدد 14 المتوسط في 4.

وأقصى حد لتلاقيهما يتموضع في الكثير من الأسطر.

مثال في السطر 12 والسطر 18 و (س23)

في السطر 12 ب 6 مقاطع لكل نوع.

في السطر 18 ب 3 مقاطع لكل نوع.

في السطر 23 ب 2 مقطعين لكل نوع.

الانفتاح والانغلاق:

في السطر 7 يبلغ المقطع المفتوح حده الأقصى ب 19 مقطعا.

يليه الشطر 1 حيث يبلغ المقطع المفتوح حده ب 14 مقطعا.

في حين يبلغ التباعد بين المقطع المفتوح والمقطع المغلق في السطر 31 حيث ان المقطع المفتوح حده 17 مقطعا أما المقطع المغلق فحده 3 مقاطع.

يقول "مصطفى السعدني" في كتابه "البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث"، إن (السكون) آخر القافية ذو عائد دلالي ضروري، وهو محصلة تفاعل أجزاء النص جميعها، وبالتالي فإنه لا يسبب أي إبهام وبمعنى آخر، فإنه لا يشعر بأي محاولة لتغميض الدلالة ، وإنما على العكس فهو مبعث استرخاء دلالي، وتصريح بها، فضلا عن كونه مبرزا قيمة القافية ونوع البناء الفونيمى لها في النص، وبذلك فإن من

ذهب إلى أن تسكين القوافي وسيلة ، إيحانية من شأنها إرباك الدلالة والعمل على تغييبها وإبهامها قد وقع في الخلط بين فائدة الحركة من عدمها .[1]

وإنما ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تنضاف إلى غيرها و هي لا تظهر وظيفتها الحقيقية، إلا في علاقتها بالمعنى.[2]

فالقافية، إذن عامل مستقل يتواجد حالما يتطلبه السياق (سياق النص).

المطلب الثاني: الانزياح الصوتي والعروضي في قصائد :

1- قصيدة "المُلك لك" من المتقارب:

نلتقي – عيد – × – ديد – فتنتي – × – ماء — تاء – × – × – بين – لين – × – السآم – × – تام – عيد – × – سامره – × – صحبتي – إخوتي – × – شيد – ديد – رير – × – ثير – طاهرة – آخره – ذاب – رين – بين – رجليه – اجفانيهْ – حوْليه – النبي – × – البشر – القدر – × – × – × – × – النبي – عيد – جائره – × – أمي – × – ياء – × – × – ريق — النبي– – × – × ريق – حيق – ديد – × – العرق – يدق – صحوتي – × – × – × – عيد –ياه – × – ياء – × – الملك لك – × – الملك لك – الملك لك – الملك لك — يقلها نبي – ماء –قادره – × شاعره – ياء – ناء – الملك لك – خير – غرفتي – ريب – ماء – ياء – × – لام × – × – × – × – الملك لك.

القافية وهيمنة الأصوات في قصيدة "المِلْك لك".

الأصوات	الراء	الهمزة	الدال	الهاء	الكاف	الباء	القاف	التاء	الميم	النون	الياء	مج	النسبة
العدد	09	09	07	06	06	05	05	05	04	04	03	63	%35

1- القوافي الأكثر استعمالا في قصيدة "الملك لك" هي تلك المعتمدة على الرّاء والهمزة والدّال بعدد متساوٍ، فالراء صوت مجهور مكرر، فإن وجوده في اللفظ يزيده إيحاءً بالحركة ودلالة على الحدوث، أما صوت الهمزة فهو صوت

[1] أنسام محمد راشد ,الماء وتشضيات الجمر, ص 81.

[2] المرجع نفسه، ص81 وما بعدها

مهموس، وصوت الدال مجهور وفي نطقه يلتقي طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ومقدم اللثة، يناسب أجواء القصيدة (البوح والتذكار).

2- جل القوافي مقيدة (ساكنة الروي).

قصيدة الملك لك على وزن المتقارب: له ثمانية أجزاء خماسية " فعولن " بعروضين اثنين وستة أضرب موزعه عليهما، وتنتج عنهما الاستعمالات التالية:[1]

1- فعولن فعولن فعولن فعولن. فعولن فعولن فعولن فعولن

فعولن فعولن فعولن فعولن. فعولن فعولن فعولن فعول

فعولن فعولن فعولن فعولن. فعولن فعولن فعولن فعل

فعولن فعولن فعولن فعولن. فعولن فعولن فعولن فـع

2- فعولن فعولن فعل. فعولن فعولن فعل.

فعولن فعولن فعل. فعولن فعولن فع.

الانزياحات العروضية في قصيدة المُلك لك:

من حيث عدد التفعيلات يسمح الدرس العروضي في الشعر العمودي بأن ينزل عدد الأجزاء إلى ستة فيكون الحدان إما ستة أجزاء أو ثمانية للبيت الواحد ويلاحظ أن الدرس العروضي يطرح استعمالين مجزوءين من ستة استعمالات.

فالانزياح من حيث عدد الأجزاء أضيف في المجزوء منه في التام، والنموذج المدروس يبرز انزياحا تاما عن العدد المقرر للأجزاء في السطر الواحد إذا تمت المقارنة بين السطر والبيت العمودي، فمن أصل 99 سطرا هي أسطر القصيدة، التزم الشاعر الاستعمال التام من حيث عدد الأجزاء في ستة أسطر فقط هي: س13 و س23 وس47.

[1] ابن جني، كتاب العروض، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف، دار السلام لطباعة والنشر والترجمة، مصر، طبعة 1. 2007. ص103-107.

س13:

لماذا	إذن يا	صديقي	بنوو	رعينيـ	ك فيض	سرورن وحبْ
0/0//	0/0//	0/0//	/0//	0/0//	0/0//	0/0// 0//
فعولن	فعولن	فعولن	فعول	فعولن	فعولن	فعولن فعو

س23:

إلى حفـ	نة الأشـ	قياء ظـ	ظهور	ينامو	ن ظهرن	على المص	طبه
0/0//	0/0//	0/0//	/0//	0/0//	0/0//	0/0//	0//
فعولن	فعولن	فعولن	فعول	فعولن	فعولن	فعولن	فعو

نلاحظ دخول الحذف على التفعيلة فعولن ونعني سقوط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة

س47:

وأرعـ	دُ إن مسـ	ـس قلـ بـ	ـي رجعُ	فجائـ	عه لحر	رة لجا	ئره
فعول	فعولن	فعول	فعول	فعول	فعولن	فعولن	فعل
/0//	0/0//	/0//	/0//	/0//	0/0//	0/0//	0//

وكل ذلك يبرز ميل الشاعر إلى التوازن في استعمال عدد الأجزاء، خصوصا المشطورة والمنهوكة

مثال: عن المتقارب والأجزاء المشطورة.

س74: وقالت لـي لأر ض الملـ ك لك

0/0//	0/0//	0/0//	0//
فعولن	فعولن	فعولن	فعو

س94: ينوو ر فـي وجـ نتيهس سلام

0/0//	0/0//	0/0//	00//
فعولن	فعولن	فعولن	فعولْ

الأجزاء المنهوكة :

س12: وقد تس | ألين

0/0// | 00//

فعولن | فعولْ

س20: حنيني | غريبْ

0/0// | 00//

فعولن | فعولْ

س68: صبايَ لـ | بعيد

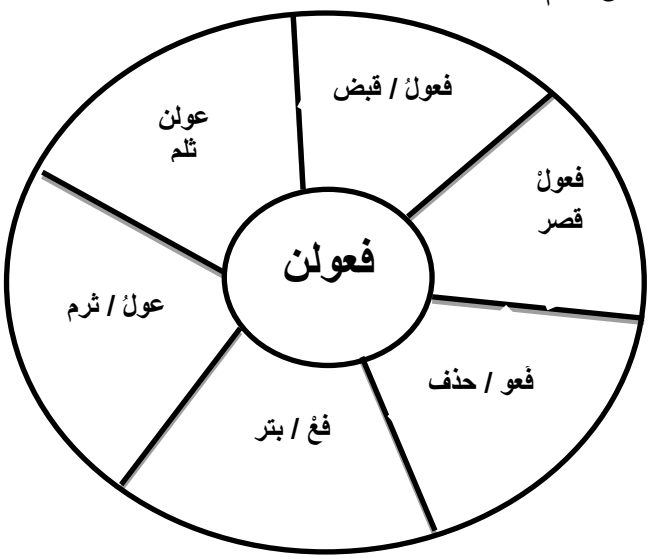
0/0// | 00//

فعولـــن | فعولْ

وبهذا يمثل الانزياح نسبة كبيره، فقد انزاح الشاعر بنسبة 96.55% عن النموذج التقليدي للبحر المتقارب وتفعيلاته.

بنية البحر المتقارب: يتعرض مقياس هذا البحر فعولن إلى ستة تغييرات في بنيته يجملها الشكل التالي:

الشكل رقم (03) البنيات العروضية الفرعية:[1]



[1] تمت الاستعانة بمخطوط بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير ظاهرة الانزياح في شعر صلاح عبد الصبور لجمال حضري، جامعة الجزائر، 1999 / 2000. (الجداول ودراسة المقاطع).

فالبنية الأصلية تتفرع عنها ست بنى جديدة هي مجموع الانزياحات المسموح بها في هذا المستوى، أما النموذج المدروس فأسطره 99 تعطي 364 جزءً تمثل الأجزاء التي استخدمها الشاعر ببنيتها الأصلية 200 جزء بنسبة 45.05 من مجموع الأجزاء، وبالإمكان إذا اعتبار النسبة الأولى دليلا على ميل الشاعر إلى المحافظة على البنية المقررة للبحر.

أما النسبة التي انزاح فيها عن البنية الأصلية فتشمل البنى الفرعية سمحت للدرس العروضي بالانزياح فيها عن البنية الأصلية والبنيات هي:

فعولن وعددها 58 جزء فعول وعددها 46 جزء.

فعل وعددها 49 جزء فعلن وعددها 07 جزء.

فعل وعددها 02 جزء.

ومجموعها 162 جزء ولم يبق من البنى التي انزاحت عن البنية الأصلية إلا بنيتان خارج البنى المقررة وهما: فعلان وفعولان ,ووردت كل واحدة منهما مرة واحدة بنسبة 0.54 من مجموع الأجزاء وتمثل بالنسبة إلى الأجزاء المنزاحة عن البنية الأصلية ما نسبته 1.21%.

وهذه النتائج تبرز بوضوح أن البنى التي استخدمها الشاعر كانت التي قررها الدرس العروضي، فحافظ على البنى الأصلية فيما يزيد عن نصف عدد أجزاء القصيدة، وحتى في استخدام البناء الفرعية التزم التزاما شبه كامل بالبنى الفرعية التي سمح الدرس العروضي بالانزياح فيها عن البنية الأصلية وتكاد نسبة البنى المنزاحة كليا عن البنية الأصلية لا تمثل شيئا والشاعر أميل إذا إلى المحافظة منه إلى الانزياح، وهذه الملاحظة تنطبق على الأضرب في نهاية أسطر القصيدة.

البناء الصوتي لقصيدة : "المُلك لك"

لا قيمة للصوت إذا تم عزله عن سياقاته الوارد فيها، وهذا الأمر جزء من قضية كبيرة شغلت القدماء والمحدثين وهي علاقة الصوت بالمعنى، فقد أثارها "الخليل""وابن جني" من بعده في كتابه "الخصائص"، يقول فيما يخص علاقة الصوت بالمعنى : "فأما باب مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع ونهج متقلب عند

عارفيه مأمُوم, وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها، فيعدلون بها ويحتذونها عليها وذلك أكثر ما نقدره وأضعاف ما نستشعره".[1]

أ- الصوت باعتباره رويا:

لا يمكن استنتاج هيمنة حرف روي دون آخر في هذا النموذج فقوافيه الأربعة تتنوع إلى 28 حرف روي لا تفصل بين نسب حضورها فوارق كبيرة، ويأتي حرف الهمزة في المقدمة بتسع مرات (الدماء، الشتاء، الكبرياء، الأقوياء ، الدماء، الأصفياء، البناء، السماء، الضياء)، ووراء الدال بـ: 8 مرات

سنتناول حرف الهمزة

الدلالة الذاتية للهمزة تدل على الجوفية وما هو وعاء للمعنى وتدل على الصفة غالبا.

المقطع الأول : يرد حرف الهمزة رويا في الألفاظ التالية:

الدماء ، الشتاء ، المعنى العام للمقطع رواية الماضي، استحضارً للمعاناة التي عاشها المحب يعرضها على محبوبته ,ومن مشاهد المعاناة: الجوع والضمأ والبرد، ومعاناة البرد في ليالي الشتاء من ألصق الصور، صور البؤس التي تلحق المعوزين...

المقطع الخامس: يرد حرف الهمزة وحيدا في السطر 51 في لفظة (الكبرياء)، هنا يتسق مدلول الحرف مع سياقه فالهمزة تضفي الصفة على الموصوف، وبما أن المقطع الصوتي الذي يسبق الهمزة مفتوح / 0، فالصفة فيها امتداد سابغ، كما أن حضور الهمزة يضفي الجوفية على المعنى فالكبرياء مركوزة في النفس الموصوفة ثابتة متأصلة، ولكن السطر أو سياق المعنى فيه ينزاح عن هذه الدلالة، في الكبرياء الذي – عادة – يتمظهر شموخ الأنف واهتزاز الصدر وثبات الرجل، يبدو في السياق جوفيا باطنيا مستورا لأن الأيام لم تسمح للموصوف أن يعيش بكبريائه، فهو محطم مستغل مقهور، ولذلك بقيت الكبرياء ومضات من العين لا أكثر بدلا أن تكون حالة بادية ظاهرة تراها كل عين.

المقطع السادس: ترد الهمزة رويا في الأقوياء، الدماء، الأصفياء، البناء، في هذه الألفاظ تشع الهمزة بدلالتها الذاتية عليها وتلتقي مع دلالة السياق أيضا فالأقوياء وصف يلحق الفورة، فورة الشباب والدماء في السطر 81 صفة للصيحة التي لم يقلها نبي ، إنها صيحة في مسار حياته كالدماء السارية في عروقه، والأصفياء، صفة للأخوة، فالهمزة تلقي بكل دلالتها الذاتية على اللفظ في تناسق تام مع دلالة السطر، وفي لفظ البناء دلالة على الظرفية، فالبناء هو ظرف الإنشاد والحداء والإنشاد لا يكونان إلا في زمن العمل والبناء.

كما وردت الهمزة رويا في الألفاظ التالية: (السماء والضياء) وقد تساوقت مع دلالة الموقف في إرادته وصف النور وإشراق النفس، وهي ترى ضياءالسماء تعكسه الأنجم الزاهرات، و حالة السماء تعكس نفسية الإنسان بما توحيه إليه سلبا أو إيجابا كما قال الشاعر إيليا أبو ماضي.[2]

[1] ديوان صلاح عبد الصبور، صفحه 47.

[2] ديوان ابي ماضي، دار العوده، بيروت (د ت) (د ط)، تصدير الكتاب سامي الدهان، صفحه 83.

قال السماءُ كئيبةٌ وتجهَمَا

قلت ابتسم يكفي التجهمُ في السَّمَا

المقطع :

		مجموع المقاطع	مقطع قصير		مقطع متوسط		مقطع طويل		مقطع مفتوح		مقطع مغلق	
البحر	**النموذج**		عدد	%	عدد	%	عدد	%	عدد	%	عدد	%
المتقارب	**الملك لك**	989	4.12	41.65	529	45.48	48	4.85	605	61.17	384	38.82

بحر المتقارب.

تشتمل الأسطر 99 للقصيدة المدروسة على 989 مقطعا بمعدل 9.98% أي حوالي 10 مقاطع للسطر الواحد، ويلاحظ للوهلة الأولى أن كمية المقاطع تقترب من الحد الأدنى للكمية في شطر بيت الشعر العربي وهو 7 مقاطع وتبتعد كثيرا عن الحد الأقصى وهو 19 مقطعا وبالنظر إلى الأسطر يمكن ملاحظه انزياح هام عن الحدين المقررين وذلك في 33 سطرا يمثل 33.33% من الأسطر على النحو التالي:

انزاح الشاعر عن الحد الأدنى لكمية المقاطع بمقطعين:

- بثلاثة مقاطع في ستة أسطر.
- خمسه مقاطع في خمسة عشر سطرا .
- ستة مقاطع في ثلاثة أسطر.

وانزاح الشاعر عن الحد الأقصى لكمية المقاطع ب:

- 21 مقطعا في سطر واحد.
- 22 مقطعا في ثلاثة أسطر.
- 23 مقطعا في سطر واحد.
- 24 مقطعا في سطر واحد

مع ملاحظة أن كمية المقاطع كانت متساوية ب 11 مقطعا في 59 سطرا من مجموع 99 سطرا مما يعكس غالبية فيما يقرب ثلثي القصيدة كما أن الانزياح كان لصالح كمية أقرب من الحد الأدنى منها إلى الحد الأقصى.

حافظ الشاعر على ما أطرد في شعر العرب, تفوق المقطع المتوسط على القصير، وباعتبار كمية المقاطع تنحو إلى الحد الأدنى، كما لوحظ في العنصر السابق، فإن التوازن بين نوعي المقاطع مفقود وسيطرة المقطع المتوسط واضحة.

2- قصيدة "هجم التتار":

نظام القافية:

تار-هار-هار-وات-فات-الخشب- السغب-انبهار-دار-بار-ريق-سار-سار-بار-القدم-دم-ريق-قوق-X-X-سار- تار-عيد-ديد-ديد-تار-صار-عيد-مال-وال-سيم-ديم-X-بين-فون-فيف-هوف-X-X-عود-بيد - تيد-عيد-عيد-هار-تار-غار-غار-هار-تار.

هذه القصيدة تختلف من ناحية الشكل الفني عن القصيدة العربية التقليدية ذات الشطرين إذ أنها مقسمة إلى عدة مقاطع, ويشمل كل مقطع على عدة أسطر. وهي تجري على وزن واحد (المتقارب) والشاعر هنا استعاض عن وحدة البيت بوحدة التفعيلة واختلاف كميا من سطر إلى آخر، فهناك سطر يشمل على أربع تفعيلات وهناك سطر يشمل تفعيلة واحدة.

والأبيات هنا مقفاة، ولكنها لا تلزم في ذلك قافية واحدة بل عدة قواف.

فتأتي أحيانا بسطرين على قافية واحدة، ثم بسطرين على قافيتين مغايرتين للقافية السابقة، ثم تأتي بسطر على قافية السطر الأخير، ثم تردفه بسطر آخر على قافية السطر الذي قبله، ومن ثم فتبدو التقفية على هذا النحو متبادلة وقد تغير هذا النهج في بعض المقاطع الأخرى، وتجعل لكل سطرين قافية واحده، ثم يغيرها بعد ذلك.

س1
س2 ثلاث قواف متتالية (الروي حرف الراء)
س3

س4 قافيتان متتاليتان (الروي حرف التاء)
س5

س6 قافيتان متتاليتان (الروي حرف الباء)
س7

س8.
س9 ثلاث متتاليتان (الروي حرف الراء)
س10

س12. أربع قواف متتالية (الروي حرف الراء)
س13
س14
س15

س16 قافيتان متتاليتان (الروي حرف الميم)
س17

س20. قافيتان متتاليتان (الروي حرف الهاء)
س21

س22. قافيتان متتاليتان (الروي حرف الراء)
س23

س24.
س25 ثلاث قواف متتالية (الروي حرف الدال)
س26

س27. قافيتان متتاليتان (الروي حرف الراء)
س28

س30. قافيتان متتاليتان (الروي حرف اللام)
س31

س32.
س33 ثلاث قواف متتالية (الروي حرف الميم)
س34

س35. قافيتان متتاليتان (الروي حرف النون)
س36

س37. قافيتان متتاليتان (الروي حرف الفاء)
س38

س40.
س41
س42 خمس قواف متتالية (الروي حرف الدال)
س43
س44

س45.
س46
س47 ست قواف متتالية (الروي حرف الراء)
س48
س49
س50

القافية وهيمنة الأصوات:في قصيدة هجم التتار.

إن البحث في قافية القصيدة " هجم التتار " ينتهي بنا إلى نتيجة مؤداها أن أصواتا معينة تتردد أكثر من غيرها كأصوات روي الأمر الذي يجعل تلك الأصوات مهيمنة أكثر من غيرها على مستوى القوافي.

الأصوات	الراء	الدال	الميم	القاف	الباء	التاء	الغاء	اللام	الهاء	النون	النسبة المئوية
العدد	20	09	05	03	02	02	02	02	02	02	لصوت الراء40,83

نلاحظ ما يلي:

1- القوافي الأكثر استعمالالا في هذه القصيدة هي تلك المعتمدة على أصوات الراء والدال وهي أصوات مجهورة، وهذا يعني أن الراء هي النغمة الرئيسية في القصيدة.

2- كل القوافي مقيدة (ساكنة الروي) وهذا ينسجم مع السكون المسيطر على أجواء القصيدة.

بحر الكامل: قصيدة "هجم التتار".

قصيدة "**هجم التتار**" من البحر الكامل، وله ستة أجزاء سباعية: متفاعلن، وله ثلاثة أعاريض وتسعة أضرب ولا يوجد بحر غيره له مثل هذا العدد والاستعمالات هي:

1- متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلاتن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلن

2- متفاعلن متفاعلن فعلن متفاعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن متفاعلن فعلن متفاعلن متفاعلن فعلن

3- متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان

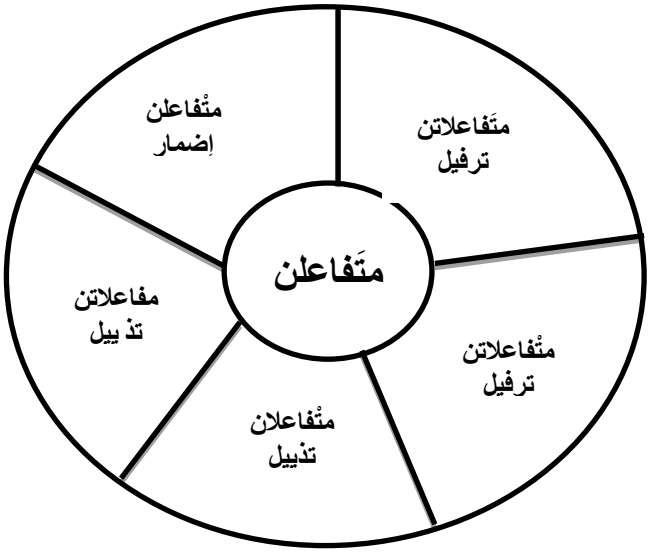
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلاتن

يسمح الدرس العروضي بأن يتعرض عدد التفعيلات إلى التجزيء فقط, فينقص جزء من كل شطر وذلك في أربعة استعمالات من أصل تسعة وبذلك فإن عدد أجزاء البيت هي إما ستة أجزاء أو أربعة، وإذا تمت المقارنة بين بيت الشعر العمودي وسطر الشعر الحر فيتضح من خلال النموذج المدروس أن الشاعر لم يحتفظ بالعدد الكامل للأجزاء في أي سطر منها وأقصى حد استعمله هو 5 أجزاء مرة في السطر 18، ولكنه التزم بشكل لافت للنظر بالاستعمال بتجزيء أي بعدد أربعة أجزاء في السطر في 22 سطرا من القصيدة، ولكن عمد إلى التشطير وهو انزياح عن الاستعمال العروضي في 5 أسطر حين استعمل نصف عدد الأجزاء (3 أجزاء) في الأسطر 2، 6، 27، 38، 43، كما عمد إلى استعمال الانهاك وهو انزياح آخر في 18 سطرا التزم فيها جزئين فقط في كل واحد منها وهو انزياح ثالث عن عروض الخليل، ولكنه استعمل جزءا واحدا في السطر أيضا وذلك في أسطر هي: 1، 7، 47 وكل ذلك يبرز ميل الشاعر إلى التوازن في استعمال عدد الأجزاء، إذ استعمل المجزوء (4 أجزاء) في 44.89% من أسطر القصيدة، بينما مختلف الانزياحات التي تم إيرادها تمثل مجتمعة نسبة 55.10%، وحتى ضمن هذه النسبة فإن استعماله للمنظور في 5 أسطر والمنهوك في 18 سطرا يرفع ميله إلى المحافظة والانزياح المبني على سابقه إلى 23 سطر من أصل 27 سطرا تمثل مجمل انزياحه، فيما يخص عدد الأجزاء مما يعني أن الانزياح عنده يكاد يكون محافظا بنسبة 85.18% ولا يمثل الانزياح الكامل إلا 14.81% وذلك في أربعة أسطر من أصل 27 سطرا.

الشكل رقم: (04) البنية العروضية الفرعية



ومجموعة هذه التغييرات يعطي 16 بنية جديدة تمثل انزياحات عن البنية الأصلية "متفاعلن" وهي انزياحات مسموح بها.

يقدم النموذج المدروس في أسطر 47 مائة وسبعة وأربعين جزء منها 41 بقيت على أصل البنية أي "متفاعلن"، بينما انزاح الشاعر إلى بنى فرعية في 106 جزء أي ما نسبته 72.10% من الأجزاء، أما من حيث نوع هذه البنيات فيتضح أن الشاعر قد استعمل ست بنيات فرعية من أصل 16 وهي:

- مفتعلن: مرة واحده في س17
- متفاعلاتن : مرة واحدة في س22
- مفاعلان: مرتين في س26، 47
- مستفعلان: في 16 سطرا
- متفاعلان: في 26 سطرا
- مستفعلن: في 60 سطرا

وأوضح ميل الشاعر إلى المحافظة على ما درج عليه الاستعمال الجاري لدى الشعراء العرب، حيث تمثل بنيتا متفاعلن مستفعلن ترد أحيانا بشكل أوسع من بنية متفاعلن "[1]، وهو ما تؤكده نسبة 60 استعمالا

[1] ابراهيم انيس موسيقى الشعر، ص74 و81.

لبنية مستفعلن 41 لبنية متفاعلن وهذا طبعا فيما يخص الحشو، أما ما يخص الأضرب أي الأجزاء التي تنتهي بها الأسطر فالدرس العروضي يعطي ستة أضرب هي: متفاعلن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن، فعلن، متفاعلاتن، متفاعلان، يستعمل الشاعر ثلاثة منها هي: متفاعلان في 25 سطرا.

- متفاعلن: في سطرين.
- متفاعلاتن: في سطر واحد.

فالشاعر التزم في أضربه البنيات المقررة في 28 سطرا من أصل 49 أي ما نسبته 57.14 .% بينما انزاح فيما نسبته 42.85% من الأسطر حين استعمل البنيات التالية:

- مستفعلان في سطرين.
- مفاعلاتن في سطرين.

فعلى مستوى الضرب أنهى الشاعر أسطره منزاحا عن البنيات المقررة في 21 منها :

فالسطر وصف لمشهد واحد هو تدلي الأيدي إلى الأقدام، فالدلالة الوصفية المتجهة إلى لحظة سكونية استغنت عن حركة المقاطع القصيرة لأنها أحوج إلى تسجيل صورة منها إلى تسجيل عرض حركات.

أما حين يتحقق الحد الأقصى من التلاقي في (س6): فإن الدلالة تكافئ بين الحركة والوصف، الفعل والسكون، التغير والاستمرار، حركة الكف التي تدق، ورتابة المشهد المتعاود المتكرر، فالحركة المتعاودة أشبه ما تكون بمشهد ثابت ولكنه رغم ذلك فعل وحركة، فازدواج الدلالة متقاطع مع الازدواج المقطعي المتكافئ.

البناء الصوتي لقصيدة "هجم التتار":

في هذا النموذج يهيمن الراء رويا فيرد 20 مرة، ويليه الدال رويا بتسعه قوافي.

الدلالة الذاتية : الراء تدل على الملكة وعلى شيوع الوصف

الدلالة السياقية:

المقطع الأول : يرد الراء في الألفاظ التالية: (التتار، الدمار، النهار، انبهار، تدار، الغبار،، انكسار)

المحو الدلالي للمقطع هو: مشهد الهزيمة وأثر الخراب الذي حل بالمدينة وأهلها، وكيف كان الدمار مهولا، فالخراب يعوي في أزقه المدينة التي قد تكون بورسعيد المصرية أو بغداد في العهد العباسي، أو بغداد في حرب الخليج الثانية على يد تتار العصر (الأمريكان) أو سراييفو أو .... فكلمة التتار تلقي بظلالها في التاريخ، فالتتار كالجراد المنتشر لا

يتركون شيئا في طريقهم إلا ودمروه ، ففعل هجم يدل على الشمول والعموم والشيوع، هجوم على كل شيء، ولفظ الدمار أيضا يوحي بشمول الخراب وتَمَلُّكِه المدينة، وفي لفظ (النهار) يتسق الراء مع دلالة اللفظ، لأن النهار يجلي الحقيقة بعد طلوع الشمس، فالهزيمة مؤكدة من خلال الفلول الممزقة، فانكسار الخيل هي انكسار القوة والعزيمة مصداقا لقوله تعالى: (**وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم**)[1].

وانكسار الأنف هو انكسار العزة والكرامة والأنفة، وانكسار العين هو جرح العواطف والمشاعر، فهي الندوب التي لا تلتئم... الهزيمة كانت على الأرض والعرض.

المقطع الثاني : ورد رويا في الألفاظ التالية التتار، الانتصار، فالتتار لا ينتشون بنصر إلا إذا وقفوا فيه على خرائب بعد عمران ,وعلى موت بعد الحياة ,فهم (يتلمظون الانتصار) كأنه فاكهة شهية.

المقطع الثالث : يرد الراء في الألفاظ التالية : النهار، التتار، الصغار, فذوى النهار يوحي بالانكفاء والانكماش تبعا لوقع الهزيمة، والنهار بعد أن كان مسبوقا بـ (ذوى) يسبق هذه المرة بـ: (سنجوس)، و(طلع) دلالة على أن المعركة لم تنتهي متساوقة مع شعار الخطاب المصري الشهير : "خسرنا المعركة ولم نخسر الحرب"، فالنهار الذي كان شاهدا على العزيمة ، سيكون شاهدا على نشوة الانتقام, والأيام دُوَل.

الانفتاح والانغلاق:

(في السطر 44) المقطع المفتوح حده الأقصى ب 15 مقطعا.

(س44) وأنا – وكل رفاقنا – يا أم حين ذوى النهار.[2]

(س15) والأذن يلسعها الغبار.[3]

(س18) والأمهات هربن من خلف الربوة الدكناء من هول الحريق.[4]

أما أقصى حد للتباعد ففي (س44) – السابق – بـ: 15 مقطعا مفتوحا و4 مقاطع مغلقة، في حين يكون أقصى حد التلاقي. (س40) بـ: 4 مقاطع لكل نوع (س40): أماه أنا لن نبيدْ[5]

[1] الآية 60 من سوره الانفال.

[2] ديوان صلاح عبد الصبور ص 18.

[3] ديوان صلاح عبد الصبور ص 15.

[4] ديوان صلاح عبد الصبور ص 15.

[5] ديوان صلاح عبد الصبور ص 16.

المقاطع من حيث الطول والقصر في قصيدة هجم التتار:

		مجموع المقاطع	مقطع قصير		مقطع متوسط		مقطع طويل		مقطع مفتوح		مقطع مغلق	
البحر الكامل	النموذج		عدد	%	عدد	%	عدد	%	عدد	%	عدد	%
	هجم التتار	653	278	42.57	329	50.38	46	7.04	374	57.27	279	42.72

يبلغ المقطع القصير حده الأقصى في (س3) ب 12 مقطعا، والمقطع المتوسط حده الأقصى في (س18) ب 13 مقطعا.

س3: رجعت كتائبنا ممزقه وقد حمي النهار

س18: والأمهات هربن خلف الربوة الدكناء من هول الحريق.

ويتباعد المقطعان في أقصى حد في (س16) حين يكون المقطع المتوسط في عدد 12 والقصير في 3.

وأقصى حد لتلاقيهما يتموضع في (السطر 6) بسبعه مقاطع لكل نوع.

س16: والجند أيديهم مدلاة إلى قرب القدم.

س6: وأكف جندي تدق على الخشب.

حتى يبلغ المقطع القصير أقصى تردد له في (س3) ويكون ذلك متقاطعا مع الدلالة التي تتكثف فيها الحركة من خلال "حمي" و"رجعت" مع تصاعد نبرة الانتماء الساخر من خلال "كتائبنا" التي تناظرها مظهر الهزيمة القصوى من خلال "ممزقة"، هذه الحركية الكثيفة للمقطع القصير ناظرتها دلالة مركزة على فعلي الحركة المنصوص عليهما.

س3: رجعت كتائبنا ممزقة وقد حمي النهار.

في (السطر 18) يبلغ المقطع المتوسط حده الأقصى، وفي (السطر 16) يبلغ التباعد حده الأقصى كذلك، فيكون عدد المقاطع المتوسطة 12 مقطعا وعدد المقاطع القصيرة 3.

إن نص "هجم التتار " مثلا ينتظم في النوع (التكراري القافوي) الأول والمسمى التكرار الثنائي مثال:[1]

[1] ديوان صلاح عد الصبور، ص75

والجنُ أيديهم مدلاةُ إلى قرب القدمْ
قمصانهم محنيةُ مصبوغةُ بنثار دمْ
والأمهاتُ هربنَ خلفَ الربوةَ الدكناء من هول الحريقْ
أو هول أنقاض الشقوقْ

3- قصيدة "لحن" من بحر الرمل:

نظام القافية:

نغم – رار – نار – كينه – زينه – ميق – ميق – فينه – × – صبيا – صبيا – رير – سآمه – طور – خير – × – × – قمر – ساء – ديدا – ميرا – مير – هار – عاما – سكر – ساء – ضاء – ريد – × – قاء – ×– فم – نسم – حمامه – ريد — حيد.

القافية وهيمنة الأصوات في قصيدة "لحن"

الأصوات	الراء	الميم	الهمزة	الدال	النون	القاف	الياء	/	/	/	/	مج	النسبة
العدد	10	06	04	04	03	02	02	/	/	/	/	31	31%

1- القوافي الأكثر استعمالا في قصيدة "لحن" هي تلك المعتمدة على صوت الراء والميم والهمزة، وهذا يعني أن الراء هي النغمة الرئيسة في القصيدة.

2- كل القوافي مقيدة (ساكنة الروي) ما عدا السطر 19 فهي مطلقة :" آه لا تقسمي على حبي بوجه القمرِ".

يمكننا انطلاقا مما هو موضح اعلاه ابداع الملاحظات الآتية:

- إن نظام القافية هنا يتراوح بين التتالي والتناوب، وقد حافظت القصيدة على تتابع القوافي سبع مرات.
- قافيتان متتاليتان الروي الراء.
- قافيتان متتاليتان (الروي النون).
- قافيتان متتاليتان (الروي القاف).-
- قافيتان متتاليتان(الروي الصاد)
- قافيتان متتاليتان (الروي الياء).
- -قافيتان متتاليتان (الروي الراء).

- ثلاث قواف متتالية (الروي الراء).

كلمة "عميق" وردت مرتين، كما وردت كلمة "صبا" مرتين ووردت كلمة أمير مرتين.

الأصوات الواقعة رويا في القصيدة هي (الراء الساكنة)، (النون الموصولة بالهاء)، (الهمزة الساكنة)، (الميم الساكنة)، (الدال الساكنة)، وغلبت على القصيدة القافية المقيدة.

تطلع القوافي المتقاربة بمهمه الربط بين أجزاء المقطع، فإن الربط بين المقاطع تقوم به القوافي المتباعدة

بحر "الرمل"[1] له ستة أجزاء كلها سباعية، مركب كل جزء منها من سببين خفيفين بينهما وقد*** مجموع وهي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن. فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وله عروضان وسته أضرب موزعه على عروضيه

فالعروض الأولى: محذوفه "فاعلن" ولها ثلاثة أضرب:

- الأول صحيح: فاعلاتن.
- الثاني مقصور: فاعلان.
- الثالث محذوف مثلما: فاعلن.

والعروض الثانية: مجزوءة صحيحة "فاعلاتن" ولها ثلاثة أضرب:

- الأول مجزوء مسبغ فاعلاتان.
- الثاني مجزوء صحيح مثلها فاعلاتن.
- الثالث مجزوء محذوف: فاعلن.

ومجموع الاستعمالات هي:

1- فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلان

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

[1] ديوان صلاح عبد الصبور ص64و65 و66.

2- فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلتان

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

فالدرس العروضي يطرح كما هو جملة من الانزياحات المقررة إما في عدد التفعيلات أو في بنيتها خاصة الواقعة منها.

وصلاح عبد الصبور الذي استخدم مقياس الرمل "فاعلاتن" له انزياحاته الخاصة والتي تبرزها الدراسة المجراة على قصيدة "لحن" ص 64 من ديوان صلاح عبد الصبور وعدد أسطرها 37 سطرا، تتكون القصيدة من 122 جزءا موزعة على 37 سطرا بمعدل 3.29 تفعيله لكل سطر وباعتبار المقارنة بين السطر والشطر في البيت العمودي فإن الأخير مقرر لأجزائه أن تكون ثلاثة في حالة البيت التام أو اثنتان في حالة البيت المجزوء وباستقراء الأسطر 37 قصيدة "لحن" يمكن أن نلاحظ 59.45% من الأسطر جاءت منزاحة من حيث عدد الأجزاء عن العدد المقررين وهو إما 3 أو 2 وذلك كما يلي:[1]

مثال:

السطر 30: فاذكري

0//0/

فاعلن

19 سطرا جاءت بأربع تفعيلات.

مثال: السطر: 23

سأُوريكِ العَجَب المعْجِبَ في شمسِ النهارْ

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

[1] ديوان صلاح عبد الصبور، ص 64.

السطر: 5

نغـمٌ يو رقُ في رو حيَ أدغـالاً حزيـنـهْ

0/ 0/0/// 0/0/// 0/0/// 0/0///

فعلاتن فعـلاتـن فــعلاتـــن فعلاتن فا

سطر واحد جاء بخمس تفعيلات.

مثال السطر الخامس:

نغـمٌ يو / رقُ في رو / حيَ أدغالاً / حزيـنـهْ

0/0/// 0/0/// 0/0/// 0/0///

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

في حين جاءت 40.54 من الأسطر ملتزمة أحد الحدين المقررين كما يلي:

ستة أسطر جاءت بتفعيلتين مثل سطر البيت المجزوء

مثال:

السطر: جـارتـي لسْـت أميـرن

0/0/// 0/0//0/

فا علاتن فعلاتن

وتسعه أسطر جاءت بثلاث تفعيلات مثل السطر البيت التام

مثال:

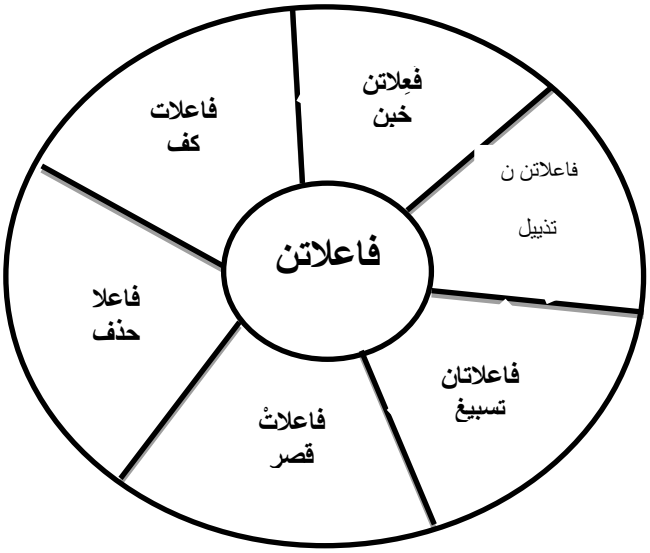
السطر

ويمكن اعتبار ذلك انزياحا –من زاوية أخرى– ارتكبه الشاعر إذ شطر البيت فكان بثلاث تفعيلات وأنهكه من خلال الأسطر ذات التفعيلتين.

وبذلك يكون انزياح الشاعر عن الدرس العروضي انزياحا مطلقا وليس بالحاسم، مما يدعم الملاحظة التي تترسخ شيئا فشيئا حول إمكانية اعتبار صلاح عبد الصبور من الشعراء المحافظين ضمن التيار الشعر الحر.

بقيت إشارة إلى الانزياح الذي قرره الدرس العروضي على بنية المقياس "فاعلاتن" وخاصة عروضه وضربه، ويمكن عرضها من خلال هذا الشكل.

الشكل رقم (05) البنيات العروضية الفرعية



فالانزياح عن البنية الأصلية ممكن من خلال ستة بنيات فرعية هي:

فاعلن، فعلن، مفعولن، فاعلان، فعلان.

والنموذج المدروس يوضح أن الشاعر أبقى من 122 جزءً هي مجموع أجزاء القصيدة على 49 بنية على أصلها على "فاعلاتن" ولكنه انزاح عن هذه البنية إلى بنيات فرعية بما سمح به الدرس العروضي وذلك على النحو الاتي: التزم البنيات الفرعية المقررة 27 مره من مجموع 122 جزءا بما يمثل نسبة 22.13% من الأجزاء وتوضيح ذلك هو:

- فاعلاتن : 9 أجزاء - فعلاتن:7 أجزاء - فاعلن: 5 أجزاء

– فعلن: 3 أجزاء – فعلن 2 جزءان – مفعولن: جزء واحد ولكنه انزاح عن البنية الأصلية إلى بنيات فرعية لا أصل لها في الرمل وذلك في 48 جزء وهي:

– فعلاتن ب: 47 جزء.

– فعلان ب: جزأين.

– فعلات ب: جزء واحد.

هذا الانزياح نسبته 40.98% من مجموع الأجزاء، ويمكن اعتبار الشاعر منزاحا عن البنية الأصلية فيما نسبته 63.11% بينما لزم البنية الأصلية بما نسبته 36.89% من الأجزاء.

ولكن هذا الالتزام إذا أضيفت له نسبة الأجزاء المنزاح عنها انزياحا مقررا في الدرس العروضي ترتفع نسبة الالتزام في البنية العروضية إلى 59.02% من مجموع الأجزاء، وبالتالي يمكن اعتبار الشاعر أميل إلى استخدام ما تقرر من بنيات عروضية مقررة منه إلى البنيات خارج البحر وتفعيلته القياسية، أما ما يخص بنيات الضرب فقد انتهت الأسطر 37 للقصيدة بسبعه أضرب هي: فاعلان، فاعلاتن، فعلان، فاعلاتن، فاعلن، فعلان، فعلن، وكما سنوضح في الجدول فقد التزم الشاعر بثلاث استعمالات من الأضرب من ستة وهي: فاعلان وفاعلان وفاعلن بما مجموعه 20 ضربا من أصل 37 ضربا بنسبة 54.05% من الأضرب ولكنه انزاح عن الاستعمال المقرر من خلال استخدامه أربع بنيات أخرى هي: فعلاتن وفعلان وفعلن وفعلان بما نسبته 45.95% من الأضرب.

المقاطع:

		مجموع المقاطع	مقطع قصير		مقطع متوسط		مقطع طويل		مقطع مفتوح		مقطع مغلق	
البحر	النموذج		عدد	%	عدد	%	عدد	%	عدد	%	عدد	%
الوافر	لحن	467	176	37.68	272	58.24	19	4.06	280	61.67	187	40.04

تشمل قصيدة "لحن" 467 مقطعا عن موزعة على 37 سطرا بمعدل 12.62 مقطعا للسطر الواحد، وهو ما يوحي بتوازن في كمية المقاطع حيث ان 13 مقطعا في الوسط بين 7 مقاطع كحد ادنى 19 مقطعا كحد أقصى.

وباستقراء الأسطر يلاحظ ان الشاعر التزم كمية المقاطع الواقعة بين الحدين المقررين، وذلك فيما نسبته 89.18% من الأسطر ونزاح عن الكميه المقررة فيما نسبته 10.81 كما يلي:

أورد الشاعر سطرا واحدا بمقطعين وهو السطر 17.

أورد الشاعر سطرا واحدا بثلاثة مقاطع وهو السطر 31 وسطرين في كل واحد منهما 6 مقاطع وهم السطر 3 والسطر 18 هذا ويمكن ملاحظة إيراد الشاعر سطرين في حدهما الأدنى من كمية المقاطع وهو 7 مقاطع، هما السطران 16و 33، كما أورد الشاعر 17 سطرا في كل واحد منهما 15 مقطعا فإذا أضفت إليها 3 أسطر ورد بها 16 مقطعا لكل منهما ثم إدراك الحد الذي حافظ فيه الشاعر على كمية مقاطع متواترة في 20 سطرا بما يمثل نسبة 54.05% من مجموع الأسطر، وهي الملاحظات التي تسمح بتسجيل التزام الشاعر شبه التام بما درجه عليه الشعر العربي من كمية المقاطع في الشطر الواحد لبيت الشعر العمودي، والمطرد في شعر العرب هو ان يزيد عدد المقاطع المتوسطة على المقاطع القصيرة، وفي الشطر الواحد يتراوح عدد المقاطع المتوسطة بين عشرة وخمسه مقاطع، أما المقاطع القصيرة فلا تتجاوز إلا تسعة، إلا نادرا ولا تقل عن مقطعين إلا في بحر المتدارك، حيث يمكن أن تكون كل المقاطع متوسطة.

خاتمة

خاتمة:

سلك صلاح عبد الصبور عدة مسالك تركيبية مثل التقديم والتأخير وتوالي الجمل الفعلية والاسمية ,فأسهم التقديم والتأخير في إجراز مقصدية الشاعر ،كما ساير في التقديم والتأخير الحاجة الشعرية الملحة من تناسب الإيقاع ومواكبة مقتضى الحال.

جاءت الجمل الفعلية على شكل سرد حكائي لفت انتباه القارئ ، ووضعته في سياق قصصي مشوق.

كما اعتنى الشاعر بالمنافرات الاسنادية حتى شكلت لديه سمة أسلوبية بارزة .

على مستوى الإيقاع غلبت حركة التكرار على القالب العام لقصائد الديوان ، فقد أدى الإيحاء دلالةإيحائية ذات طاقة تعبيرية عالية ، شكلت الحالة الشعورية المتأزمة للشاعر وقد سعى إلى إبرازها للسامع.

1- لقد صعب حصر مصطلح الانزياح لعدم وجود معجم موحد في الألسنة ,وإحصاء المصطلحات العلمية المعربة يتيح فرصة التفاهم بشكل دقيق ونقل المصطلحات بالترجمة وتوحيدها وتعميمها.

2- الانزياح مصطلح جديد يدمج ضمن قاموس المصطلحات الحديثة ، مع اليقين أن المعنى الذي يدل عليه هذا المصطلح موجود عند فقهاء اللغة العربية وأئمتها ، وقد حللوه من خلال الاستعارة والالتفات و...و ، وكان عندهم المعيار اللغوي الثابت ألا وهو النحو.

3- الانحراف والعدول مصطلحين قريبين مفهوما واستعمالا من مصطلح الانزياح لكونهما يقدمان معنى مشتركا متمثلا في الخروج عن المألوف الإبداع الأدبي، والعدول يعد المصطلح الأنسب في النقد العربي القديم للمقابلة بينه وبين الانزياح باعتباره مصطلح غربي

4-إن مصطلح الانزياح حديث النشأة, فالظاهرة التي يدل عليها ليست بجديدة ,فالانزياح لصيق بكل الخطابات المجازية, بما في ذلك الخطاب القرآني, وقد اهتم علماء العربية بهذه الظاهرة, لكن عبروا عنها بمصطلحات أخرى.

5- للانزياح دور جمالي يسهم فيلفت انتباه المتلقي, ومن ثمة التأثير فيه, وتوصيل الرسالة التي يريدها الخطاب,وهو يكاد يكون الحد الفاصل بين الخطاب الفني وغيره من الخطابات الأخرى,وهذا ما تقول به الشعرية الحديثة.

6-يمثل الانزياح التركيبي أبرز تجاوز وخروج عن المألوف عند الشاعر صلاح عبد الصبور,ذلك أن الانزياح على مستوى التركيب يمثل أوضح صور الانزياح, فالشاعر قد كسر من خلاله الرتابة التي توجبها اللغة وقواعدها الصارمة, وبذلك حقق غايات جمالية جعلت قصائده مفتوحة على التأويلات وغنية بالدلالات.

7-على ذكر الدلالات,فقد شكلت التجاوزات الدلالية في -شعره-أنساقا فنية لافتة انطوت على بؤر إيحائية وجمالية عالية القيم.

8- يحدد الانزياح حسب عناصر منها: وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد كالمستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به ، والمستوى الكامل الذي لم يعبر عنه ، والذي بحث القارئ إلى اكتشافه من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص.

9- لقد اهتم صلاح عبد الصبور في ديوان "**الناس في بلادي**" اهتماما كبيرا باللغة سواء على مستوى المفردة ، أو على مستوى التركيب ، فشحن مفردات معجمه بطاقات إيحائية بالغه الثراء ، وقد كانت النثرية هي التهمة الأولى التي طاردت صلاح عبد الصبور ولم يكن ذلك عبثا تجاه نمط من الشعرية يبطل النمط الغنائي الخطابي السابق عليه ، ويضع اللغة مواضع جمالية لم يسبق أن ألفها التركيب المتداول في الشعر وتحديدا لغة الحياة اليومية.

10- قصائد صلاح عبد الصبور ذات غنائية كبيرة وطابع إنساني خاص فشعره يساير الحياة ، لأن الحياة حركة وإبداع وقلق ، فشعره يقاوم الحزن والموت ويتحداهما بأسلحة مأخوذة من الحياة نفسها.

11- يلتبس الحزن في شعر صلاح عبد الصبور "الناس في بلادي" بأشكال كثيرة ، ويقترن الحزن بالليل في العديد من قصائد الديوان ، والليل هو مبعث حزن الشاعر وموعد رحلة ضياعه ,وهذا الانزياح نفسي خالص على غرار الفضائل الأخرى مثل الحب والحقيقة والصدق والحرية والعدالة ، وهذه الانزياحات النفسية الفنية

تنص في بعض الأحيان إلى تبني اعتماد الغموض والإبهام معا ,بينما تبدو بعض أشعاره في الديوان في أحايين أخرى على جانب من السطحية والتقريرية والمباشرة.

12- تحتل الانزياحات الإيقاعية في شعر صلاح عبد الصبور مرتبة ثانية من الأهمية في تحديث القصيدة العربية ، بعد مسالة اللغة الشعرية التي تعيد عنده أساس هذه الحداثة إلى جانب حرصه على الأوزان التي خضعت لها انزياحاته الإيقاعية ، فلم تخرج عن إطار العروض العربي بأوزانه وقوافيه وزحافاته وعلله.

13- حاول صلاح عبد الصبور في هذا الديوان تجريب بعض القوالب الموسيقية العربية ، كقالب السوناتا الذي كتب عليه قصيدة تحمل نفس العنوان سوناتا.

14- أقام صلاح عبد الصبور شعره على فكرة السطر ، فتارة يتكون من تفعيلة واحدة ، أو من تفعيلتين أو أكثر ، فقد أصبح السطر بديلا لمصطلح البيت باعتبار هذا الأخير لا يستجيب للتطور الإيقاعي الذي شهدته القصيدة المعاصرة.

15- نخلص إلى أن الإيقاع في شعره هي أن مفهوم الإيقاع في الرؤية الشعرية المعاصرة يختلف كثيرا عنه في الرؤية التقليدية ، فقد تأكد لدينا أن الإيقاع حقا أوسع من العروض ، لكن هذا لا يعني أن الإيقاع في الشعر العربي المعاصر لا تربطه علاقة بالإيقاع في القصيدة العربية الكلاسيكية ، فأساس هذا الإيقاع العروض العربي قد تعرض لكثير من التطور والتحول والانزياح.

16- اعتمد صلاح عبد الصبور على ثلاثة بحور في الشعر العربي من الرجز والكامل والرمل ، وهي تشيع بصفة عامة في الشعر العربي المعاصر ، نظرا لما توفره هذه البحور من إمكانات إيقاعية هائلة ، أما القافية فهي تظهر وتختفي ، تتماثل وتتغير... فقد كسرت الرتابة والأحادية المميزة للشعر العمودي ، وهي عند صلاح عبد الصبور- في الغالب- ظلت محافظة على مبدأ تتالي القوافي المتشابهة في بداية القصائد.

17- بنى صلاح عبد الصبور قصائده على عشرة بحور هي الأكثر استعمالا ودورانا بين الشعراء قديما وحديثا، وقد أفاد من معطيات العروض التقليدية والحديثة ، فتبدي لنا التداخل أي تداخل بحرا شعريا في بحر آخر، وهذا ما نسميه القصائد المتنوعة الأوزان

18- لوحظ أن ثمة علاقة بين تنوع الحالة النفسية وتقلبها ، وتنوع الأصوات الموسيقية ، وقد ظهر ذلك بجلاء في طول المقاطع الشعرية والأسطر الشعرية كذلك ، إذ كلما أشتد الانفعال ، وتغيرات الحالة النفسية في المقطع بدت الأبيات متشكلة بأكبر عدد ممكن من التفعيلات ، فيطول السطر ويطول المقطع الشعري ، وتلون ذلك بكثرة الزحافات.

19- يعتبر شعر صلاح عبد الصبور وثيقة لتمجيد مجموعة من الفضائل, فقد كانت قضايا الحب والحقيقة والصدق والحرية والعدالة تمثل القاسم المشترك بين أشعاره الغنائية والمسرحية على السواء ، حيث أن أشعاره قد تبدو مغلفة بمجموعة من الانزياحات الفنية التي تفضي في بعض الأحيان إلى تبني الغموض والإبهام ، بينما تبدو بعض أشعاره في أحايين أخرى على جانب من السطحية والتقريرية والمباشرة.

20- كانت تجربه صلاح عبد الصبور الإيقاعية قد تميزت بقدر من الخصوصية ، وهذه الخصوصية داخل إطار التنوع الذي عرفته حركة التجديد في الشعر الحديث ، فقد ظل يتصرف بأشكال مختلفة في القواعد الخليلية دون أن يتجاوز ذلك الى تفويض أسسها العتيدة.

21-دافع صلاح عبد الصبور عن الغموض في الشعر لأنه رأى في ذلك رد فعل عن الوضوح الزائد في الشعر العربي القديم...لكنه يرفض الغموض غير الكاشف أو غير الموحي,فهو يميز بين غموض شفاف وآ خرمعتم, وهذا ما نطرحه بخصوص حدود الانزياح.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1) القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.
2) ابن جني ,المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها, تحقيق علي النجدي ناصف ورفيقه ,ط المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية القاهرة 1386هـ..
3) ابن رشيق القيرواني ,العمدة في صناعة الشعر ونقده تحقيق مفيد قميح دار الكتب العلمية, بيروت لبنان ط ,1988.
4) أبو العباس محمد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، المكتبةالتجاريه، القاهره، ج1.
5) ابو عبيده معمر بن المثنى مجاز القران تحقيق محمد فؤاد سركين ط2. مكتبه الخانجي ودار الفكر بالقاهره 1970.
6) ابو هلال العسكري كتاب الصناعتين تحقيق مفيد قميحة دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط 1 , 1981.
7) أحمد جابر عصفور رؤياحكيم محزون، قراءات في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب،، ط1، 2018.
8) أحمد درويش دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث دت دار غريب للطباعة والنشر القاهرة.
9) احمد فتح الله احمد سليمان الأسلوبية مدخل نظري دراسة تطبيقية دار الآفاق العربية القاهرة,ط1, 2008.
10) احمد مبارك الخطيب الانزياح الشعري عند المتنبي قراءه في التراث النقدي عند العرب دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ط1، 2009 .
11) التكرار في شعر محمود درويش فهد ناصرا عاشور المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط 1, 2004.
12) الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون طبعة 07. مكتبة الخانجي ، القاهره فاصلة مصر ج1،.1998.
13) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل، إبراهيم وعلي البجاوي، دارإحياء الكتب العربية.
14) الهادي الطرابلسي خصائص الأسلوب في الشوقيات، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981.

15) أنسام محمد راشدا,لماء وتشضيات الجمر شعر صلاح عبد الصبور, دراسة أ سلوبية,دار ومكتبة عدنان, بغداد,2014ط1.

16) بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1994.

17) حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر حسن الغرفي المغرب إفريقيا الشرق 2001

18) حسين مصطفى غوانمة، بلاغة الحذف في التراكيب القرآنية، عمان دار مكتبة الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2015.

19) درويش أسيمة ، مسار التحولات ، قراءة في شعر أدونيس ، دار الآداب والفنون، ط1، بيروت، 1992.

20) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة د. ت، 1993.

21) صلاح فضل أساليب الشعرية العربية ط1. دار الآداب، بيروت، 1995.

22) صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع164,1992، الكويت

23) عبد العزيز عتيق ، علم المعاني دار النهضة العربية بيروت (د ط).

24) عبد القادر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق وشرح محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1984.

25) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، استانبول ، طبعة وزارة المعارف، ط2، 1979.

26) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهر الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي ، القاهره، ط3، د. ت.

27) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مطبعة السعادة، القاهرة، 1963.

28) محمد احمد ويس ، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2022 .

29) محمد العبد، اللغة والابداع دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهره ط1، 1989

30) محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الادبي المعاصر، دار الشروق، 1994.

31) محمد عبد المطلب البلاغة العربية قراءة أخرى مكتبة لبنان ناشرون بيروت ط1 1997.

32) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة مصر، 1997.

33) محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، ج2، نظرية وأنساق ، المركز الثقافي العربي ، المغرب، ط1، 2010.

34) مديحه عامر قيم فنية وجماليه في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984, د.ت.
35) نديّة حفيز ، الانزياح في الشعر العربي المعاصر ، دارهومة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2013.
36) نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث ، ج 01.
37) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2007.

المراجع:

1) إبتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم ، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط1 ، 2010م.
2) أبو بكر إبراهيم لقوشة ,نزعه الحزن في شعر صلاح عبد الصبور.
3) الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق ، عبد السلام هارون ، 7 1. مطبعة مصطفى البابي الحلبي فاصلة مصر ، ط2. جزء 03. 965.
4) الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله، التأثر مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط3، 1994.
5) أنس داود، التجديد في شعر المهجر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967
6) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984.
7) جواد فاتن عبد الجبار ، اللون لعبة سيميائية ، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري ، عمان– الأردن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.
8) حسين العرفي، مقامات شعرية مقالات الشعر العربي المعاصر دار دجلة الأردن ط1، 2012.
9) رؤيا حكيم محزون، قراءات في شعر صلاح عبد الصبور، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1، 2017.
10) سعيد بن زرقة ، الحداثة في الشعر العربي، دار هومة للنشر، الجزائر، 2014.
11) سعد عيسى ، حوار مع قضايا الشعر المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة، 1985.
12) سمير سرحان و د. محمد عناني، أجمل ما كتب شاعر الجندول علي محمود طه، القراءة للجميع، 1997.مكتبة الأسرة. مصر
13) شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر د م ج، الجزائر، 1985.

14) شفيع السيد، التعبير البياني ، رؤية بلاغية نقدية ، دار الفكر العربي ، مصر ، ط2، 1982.
15) ظاهر محمد هزاع الزواهرة ، اللون ودلالته في الشعر العربي الأردني نموذجا، دارالحامد، عمان، ط1 ، 2008م
16) عادل ضرغام في تحليل النص الشعرى ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2009
17) عادل ضرغام في تحليل النص الشعرى ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2009
18) عبد الرحمن حسين حبنكة الميداني البلاغة العربية أساسها وعلومها وفلولها دار العلم دمشق الدار الشامية، بيروت، ط1 1996.
19) عبد المالك مرتاض، مفاهيم سيمائية بمصطلحات بلاغية، مجلة سيميائيات ، جامعة وهران الجزائر ، 2006
20) عبد المنعم الحفني- معنى الوجودية- مكتبه مدبولي، ط2، دون تاريخ.
21) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري والتجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية.
22) عز الدين إسماعيل الأدب وفنونه دار الفكر العربي، القاهرة، ط1،1973.
23) علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ، ط4 ، 2004م.
24) فاضل ثامر، معالم ادبنا المعاصر، منشورات وزاره الاعلام العراقيه، العراق، 1975.
25) قراءه جديدة لشاعرنا القديم صلاح عبد الصبور مطابع اقرأ، بيروت، لبنان، 1968.
26) قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة، منشورات مكتب النهضة ، بغداد، ط2، 1957.
27) مجموعة مؤلفين : سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل "قراءات في قصائد من بلاد النرجس" دار مجدلاوي، عمان – الأردن ، ط1 ، 2010 م.
28) محمد بنيس،، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، المغرب ط1، 1989.
29) محمد زغلول سلام، النقد العربي الحديث، مكتبه الأنجلو المصرية، القاهرة، 1964
30) مصطفى الضبع ، استراتيجية المكان ، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي ، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية ، عدد 79 ، القاهرة ، أكتوبر 1988م
31) مصطفى ناصر، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ط3، بيروت، لبنان 1983.

32) ناصف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، مج2، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981.
33) هاني إسماعيل أبو رطيبة ، الرمز والأسطورة في الخطاب الشعري السياسي ، دار دحلة للنشر والتوزيع، عمان ، ط1، 2015م .
34) يوسف نور عوض ، نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الامين ، مصر ، طبعة 1 ، .1994.

الدواوين:

1) أبو نواس برواية الصولي تح, د,بهجت عبد الغفور الحديثي, هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث, دار الكتب الوطنية,ط1 ,2010.
2) أبي ماضي، دار العودة، بيروت (د ت) (د ط)، تصدير الكتاب سامي الدهان، دار العودة، بيروت.
3) الكميت بن زيد الأسدي ، جمع وشرح وتحقيق د.محمد نبيل طريفي ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 2000م.
4) بشار بن برد,قدمه وشرحه صلاح الدين الهواري,ج 4,دار ومكتبة الهلال, بيروت,1998.
5) حسان بن ثابت الأنصاري، الديوان، شرحه وقدم له عبدا علي مهنا، ط 2، بيروت، دار الكتب العلمية، 1994.
6) ديوان صلاح عبد الصبور دار العودة بيروت، 1981.
7) ديوان نازك الملائكة ، مج 2، دار العودة، بيروت، 1997.
8) صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، مج2، دار العودة ، بيروت ، 1982م .

الكتب المترجمة:

1) تزفيتان تودوروف ، الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت.
2) جون بول سارتر، ما الأدب،- تر. د محمد غنيمي هلال دار نهضة مصر للطباعة والنشر دون تاريخ
3) جون بول سارتر، ما الأدب،- تر. د محمد غنيمي هلال دار نهضة مصر للطباعة والنشر دون تاريخ.
4) رينيه ويليك و أوستين وارن ، نظرية الأدب ، تعريب د.عادل سلامة أستاذ الأدب الانجليزي ، جامعة عين شمس ، دار المريخ للنشر ، الرياض - المملكة العربية السعودية ، 1992 م.

5) ضرورة الفن ، أرنست فيشر، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية للكتاب ، مكتبة الأسرة ، 1988م

6) كوهن جون بنية اللغة الشعرية، ترجمه محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1,1986.

الرسائل:

1) أحمد عبد الرحمن، صورة الوطن في شعر نزار قباني، رسالة دكتوراه، كليةالآداب، ج، القاهرة 2002.

2) نجاح عبد الرحمان المرارقة، اللون ودلالته في القرآن الكريم ، ماجيستير (مخطوطة)، جامعة مؤتة الكرك-الأردن، 2010م

3) نصرة محمد حمود شحادة ، اللون ودلالاته في شعر البحتري ، ماجيستير (مخطوطة) ، جامعة الخليل، الأردن.2013.

المجلات:

1) أحمد فتحي رمضان ، بلاغه تراسل الحواس في القرآن ، نماذج تطبيقية، مقال ضمن مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية ، العراق ، مج ,14، 2007

2) أحمد فتحي رمضان ، بلاغه تراسل الحواس في القرآن ، نماذج تطبيقية، مقال ضمن مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية ، العراق ، مج 14، ع1، 2004.

3) الخطيب علي عز الدين، الحواس الخمس في قصص لطفية الديلمي ، دراسة تحليلية لأدوار الحواس في بناء العالم القصصي ، مجلة كلية التربية ، ع9، كلية واسط ، العراق، 2010

4) الخطيب علي عز الدين، الحواس الخمس في قصص لطفية ديلمي ، دراسة تحليلية لأدوار الحواس في بناء العالم القصصي ، مجلة كلية التربية ، ع9، كلية واسط ، العراق، 2010.

5) ديوان صلاح عبد الصبور، أصوات العصر مجله فصول، ع1، م2.

6) سيميولوجيا الألوان وحساسية التعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور ، د.حنانبومالي ، مجلة الأثر ، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة ، ع23 ، ديسمبر 2015.

7) عبد الرحمن فهمي، الرواية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول ع1، 01 أكتوبر 1981

8) عبد الرحمن فهمي، الرواية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول ع1، 01 أكتوبر 1981.

9) عبد السلام المسدي ، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ ، حوليات

الجامعة التونسية ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، تونس فاصلة العدد ع 13 .1996.

10) علي مصطفى عشا، جوانب من المقاربات النفسية لنماذج من الشعر الجاهلي، مجله اتحاد الجامعات العربية للاداب، مج4، ع1، 2007م.

11) مجلة العربي، العدد 513، أغسطس 2001، قصيدة، لعزت الطيري.

12) محمد أحمد العزب ، وظيفة الرمز والأسطورة وغيرهما في الشعر الحديث ، مقال ، مجلة الفيصل العدد 83، شباط فبراير 1984م

13) نشوى صبري المتولي السيد ، تراسل الحواس في البلاغة العربية، مقال ضمن حوليه كلية اللغة العربية، اتلي البارود ، مج 04. ع 32.

14) يوسف رحايمي ، الصمت معطى تداولي خفي في الخطاب ، العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة ، ع د ، 2018.

المواقع:

1) الموسوعة الشاملة، يتيمة الدهر لأبي منصور الثعالبي النيسابوري، www.islamport.com

2) الموسوعة الشاملة، يتيمة الدهر لأبي منصور الثعالبي النيسابوري، 1/89 www.islamport.com

3) د,حسن غريب، ناقد مصري,عضو اتحاد الكتاب في مصر منصة. MAKALcloud.com

4) موقع إيلاف عبد الصبور شاعر الألم.elaph. com

5) موقع إيلاف عبد الصبور شاعر الألم.elaph.cccom

المعاجم:

1) ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر، بيروت ، لبنان مج08، ط6.

2) ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، لبنان مج10، ط6، 1997.

3) معجم مقاييس اللغة لابن فارس ، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون ، الجزء الخامس. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع .

الملاحق

ملحق (01):

مدارات صلاح عبد الصبور:

صلاح عبد الصبور والماركسية:

ظهرت الماركسية عند النقاد- أولا- في تنظيراتهم التي من خلالها حاولوا الدعوة إلى خلق نقد اجتماعي في الأدب العربي، وقد تتلخص هذه القضايا التي أثاروها في هذين السؤالين: هل الأديب حر في أن يلتزم بقضايا أو مشاكل مجتمعه؟ وما هو نوع هذا الالتزام، وتلك الحرية؟ ثم ما هو مفهوم الثقافة عندهم، أي طبيعة العمل الأدبي ووظيفته وقيمته عندهم؟

أدى موقف هؤلاء النقاد المعاصرين في مصر من أمثال "**عبد الرحمن الخميسي**" "**محمود العالم** "و**محمد مفيد الشوباشي وأحمد محمد تليمة** "من حرية الأديب والتزامه إلى تحديد موقفهم من قضية" الفن للفن "وعلى الرغم من أنهم لم ينأوا عما اعترف به أغلب النقاد الماركسيين من أن حتى (ما يسمى بالأدب الخالص هو بدوره انعكاس معين للطبقة التي تعلنه").[1]

يرى "**عبد الرحمن الخميسي**": "أن دعوة الفن للفن تنادي بتسخير الفن في تخدير الإنسان عن حماية الحياة من العمل من أجل تطويرها إلى الأحسن وأنها تقوم بتوظيف الفن في امتصاص تفاؤل الإنسان ونشف اعتماده على الواقع والإلقاء به في دوامات الخيال وتعطيل إرادته على الازدهار".[2]

يقول صلاح عبد الصبور: "التقيت في أوائل الشباب بالفكر الماركسي، واعتقدت مع كثير من أبناء جيلي أن الماركسية هي شباب العالم، ففي مجتمع طبقي كمصر قبل ثورة يوليو وفي ظل لعبة برلمانية يفسدها تدخل القصر الملكي والاستعمار، يفكر المرء في الحلول الثورية للمجتمع ومشاكله وقد قادني الاقتراب من الفكر الماركسي إلى تغيير نظرتي للأدب والفن، فهم ليسا نشاطا إنسانيا رفيعا فحسب، بل

[1] انظر شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر د م ج، الجزائر، 1985، ص 45.
[2] المرجع نفسه، ص 45 و 46.

هما صورة فوقية للبناء الأساسي للمجتمع، ولهما رسالة اجتماعية عاجله، لا تستهدف التطهير الأخلاقي للإنسان ولكنها تستهدف تغيير المجتمع ونقض أسس المجتمع القديم".[1]

انجذب طالب قسم اللغة العربية إلى "**يوتوبيا الماركسية**"، وتزايد هذا الانجذاب بعد تخرجه وانغماسه في معترك الحياة العملية... ومن الواضح من اقتراب صلاح من الطبيعة الوفدية تزامن والتخلي عن الرومانسية التي ضل الفتى الشاعر منطويا عليها كالحب الأول... وشيئا فشيئا أخذ صلاح يقترب من الواقعية الاشتراكية التي كانت المذهب الأدبي الملازم للماركسية في ذلك الزمان، وأن يكتب في مداها قصائد أمثال "الناس في بلادي" "والملك لك ""وشنق زهران "وغيرها من ديوان الناس في بلادي[2] وقصائد أخرى تكشف ألفاظها كالسلام, وسأقتلك, والرفاق , في قصيدة" لحن "عن دين الشاعر للمعجم السياسي الماركسي، إذ ترتبط قضية التحرير الوطني التي تتمحور حول قصائد (سأقتلك ،وهجم التتار ،ومرتفع أبدا) بقضية تغيير بنية المجتمع وتتربص علاقاتها إلى سلب الناس عرقهم وجهدهم.

صلاح عبد الصبور والوجودية:

وقد قسم د."**شكري عياد**" وجودية صلاح عبد الصبور إلى مرحلتين: الأولى وجودية متفائلة في" أحلام الفارس القديم "والثانية وجودية متشائمة في "**ليلي والمجنون**"...وصلت قمتها السوداء في مسرحية "مسافر ليل".[3]

وكان استبدال الوجودية بالماركسية، استبدالا ترك أثره على شعر صلاح، وأتاح للبذور الكامنة المنضوية على سمتي (الليل) و (الحرية)) فضلا على التوحد الذي هو الوجه الآخر من (التفرد)، الاندفاع والبروز، وذلك في المدى الذي تأصلت فيه رؤية إنسانية للعالم ، وقد ظلت هذه الرؤية تتدعم بالتحولات الإيجابية التي كانت تتراكم في الدوائر الإبداعية الماركسية ، أقصد إلى الدوائر التي شهدت منذ الاربعينات انقلاب "برخت" على المسرح الأرسطي ، وتأسيسه مسرحا مغايرا فاصلا هو المسرح الملحمي الذي يقوم على (التغريب) لا (التسطيح).[4]

---

[1] رؤيا حكيم محزون، جابر عصفور قراءات في شعر صلاح عبد الصبور، ص123.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص24 و 25.

[3] ينظر موقع إيلاف عبد الصبور شاعر الألم.elaph.cccom

[4] رؤيا حكيم محزون، قراءات في شعر صلاح عبد الصبور، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1,2017، ص94.

لقد تغلغلت الوجودية في شعره وحياته ومسرحه مع المزج أحيانا بنمط صوفي حيث يصور الإنسان المعاصر في قلقه الوجودي ، والمتمعن في شعره يلمس ميلا واضحا نحو الفلسفة الوجودية ، وأفكارها وطروحاتها ، فقد بدأ وجوديا وقضى مرحلة من حياته ماديا ,وانتهى شاعرا صوفيا برزت في شعره ألفاظ الحزن والقلق والضياع التي تعد من المواضع الوجودية العامة ، وللشاعر عدد من القصائد التي حملت الحزن عنوانا لها ، وأعماله اقرب إلى المأساة ، فهو لم يصافح الأمل في أعماله إلا قليلا إذا هو شاعر متألم.

يعد صلاح عبد الصبور واحدا من الشعراء المتأثرين بالوجودية، ويرى عبد الصبور أن الوجود هو المعطى الأول من جانب الله تعالى للبشرية مشيرا إلى اهتمام الإنسان بذاته اهتماما كبيرا.

ومن بين المذاهب الأدبية المعاصرة المهتمة بقضية الالتزام في الأدب، نجد الوجودية وهي تمثل نظرية الفرد المطلقة[1]، وطابعها العام هو الطابع الإنساني الفردي[2]، فضلا على أنها تحلت بالنزعة التشاؤمية التي حاول سارتر نفيها بقوله ليست فلسفة تنمو متشائمة ، لأنها تضع مصير الإنسان بين يديه ومن ثم فهي أكثر الفلسفة تفاؤلا[3]، غير أن سر هذا التشاؤم- فيما يبدو- يعود إلى ما ظهر من كتابات "**كامي**" وغيره من كتاب الوجودية العابثين التشاؤميين الذين آثروا الاندفاع في الاتجاه الانطوائي مفضلين اليأس على الأمل أو الوحدة على الاختلاط بالناس.

ومن أهم الخصائص التي تتميز بها الوجودية في الأدب نظرتها إلى الكلمة على أنها في النثر غيرها في الشعر ، فقد فرق **سارتر** بين عمل الشاعر وعمل الناقد, وبين كيف أن عمل الشاعر لا يشبه عمل الناقد إلا في حركه اليد ورسم الحروف.[4]

وتستهدف الوجودية الإنسان وأصالته مؤكدة سابقا وجود الإنسان على ماهيته وتجعله مركز عنايتها وأثرت على الآداب العالمية خاصة الأدب العربي وأدباءه وشعراءه.

وقد ظهرت بواكير الوجودية في الوطن العربي انعكاسا للواقع الغربي، وذلك من ظهور إصلاحات دينية وما رافق عصر النهضة من اضطرابات فكرية واجتماعية ومروره بالثورة الصناعية إلى حروب عالمية

---

[1] عز الدين إسماعيل الأدب وفنونه دار الفكر العربي، القاهرة، ط1,1973، ص62.

[2] انظر شايف عكاشة، اتجاهات نقد المعاصر في مصر، ديوان م. ج، الجزائر، 1985، ص16و17.

[3] عبد المنعم الحفني- معنى الوجودية- مكتبه مدبولي، ط2، دون تاريخ، ص47.

[4] جون بول سارتر، ما الأدب،- تر. د محمد غنيمي هلال دار نهضة مصر للطباعة والنشر دون تاريخ، ص20.

طاحنة، نسفت كل المبادئ والقيم وهزت البنيات، وظهرت بالمقابل ظروف انبثقت الوجودية من رحمها في الوطن العربي تمثلت في الاستعمار جعلت المثقفين العرب- بوجه عام- يشعرون بالمرارة والخيبة والإحباط، فراحوا يعبرون عما يجيش في دواخلهم، ويتماهون مع رموز الحداثة الغربيين شكلا ومضمونا.

تأثر "صلاح عبد الصبور" في اتجاهه الوجودي بأستاذه أبي العلاء المعري الذي يعتبره أعظم شاعر عربي ، وقد تأثر في مسرحه الشعري بأستاذه "**ت. س إليوت**"، والذي كان اكتشاف صلاح عبد الصبور له بمثابة الكنز الذي جعله لا يخشى المغامرة في الشكل ولا الجسارة في اللغة ولا التنويع في الموسيقى ولا اللجوء إلى الأساطير والأقنعة والنهل من كافة العالم.[1]

لما حطّ صلاح عبد الصبور رحاله على أرض الوجودية، بدأت مرحلة أخرى مليئة بالقلق والسؤال والتي تجلت في ديواني: أقول لكم ,وأحلام الفارس القديم,و كتاب حياتي في الشعر , وليلى والمجنون، وقد ساهم في تعرفه على مفردات هذه الفلسفة **بدر الدين** وهو الصديق الذي ساهم بشكل كبير في تشكيل ثقافة "صلاح عبد الصبور الفلسفية والشعرية أيضا".[2]

ثلاثية الحزن والاغتراب والموت:

نجد في الشعر العربي المعاصر بصمات التأثيرات الغربية واضحة خاصة في قضية الاغتراب ويقال كذلك إن النزعة الحزينة في شعرنا المعاصر ليست إلا نوعا من التأثير بأحزان الشاعر الأوروبي الحديث الذي عاين طغيان الحضارة المادية على الروح الغربية خاصة في القرن العشرين ولا يمكننا في الحقيقة أن ننكر التأثير المباشر وغير المباشر لشعر (**ت. س إليوت**) وهو يشم قمة الموجة الناعية لإنسان هذا العصر في الرغبة في الحياة يدفع إليها السأم فالحياة والموت ليسا إلا وجهتين لتجربة واحدة هي تجربه السأم، السأم، هو الحقيقة، في ضوئه نستطيع أن ندرك معنى الحياة والموت على السواء.[3]

ويعتبر شعراء مدرسة الواقعية الحديثة أمثال" **البياتي**" "و**سعدي يوسف**" في العراق وصلاح عبد الصبور و**أحمد عبد المعطي حجازي** في مصر، و**محمد الفيتوري** في السودان ، و**محمد الماغوط** في سوريا وغيرهم ، يعتبرون جميعا صورا بارزة في العصر الحديث تشهد على اغتراب الإنسان العربي الذي هدته

[1] ينظر موقع ايلاف ، صلاح عبد الصبور، شاعر الالم

[2] الموقع نفسه,صلاح عبد الصبور شاعر الألم.

[3] عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهر الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ص27، ط3، د. ت.

الكوارث والنكسات ، ونال منه القهر بأنواعه منال عظيما والشاعر صلاح عبد الصبور نحس في شعره ملامح النزعة **الاليوتية** كما سبق ذكره، في احساسه بالغربة والقلق والسأم الذي عانى منه الإنسان الأوروبي في مجتمع المدنية الصناعية فسأم "إليوت "من الناحية المادية في هذا العالم أو الأرض الخراب قد يكون من العوامل التي أثرت في صلاح عبد الصبور وعمقت فيه ذلك الاتجاه إلى السأم والاغتراب الذي ينشره كثيرا في شعره

إن الاغتراب عنده ليس اغترابا مرضيا ولكنه علاقه جدلية تقدم على استخدام الأقنعة والرموز الصوفية من اجل إبداع الواقع ، من أجل التلوين والتمكين للكشف على حقيقة الواقع.

يشير د. "**أبوبكر إبراهيم لقوشة**" في كتابه" نزعه الحزن في شعر صلاح عبد الصبور" إلى أن اغتراب الإنسان لا يكون بالضرورة اغترابا مكانيا بمعنى أن يرحل الإنسان من مكانه الذي يعيش فيه ، وهذا يتبع اغتراب اجتماعي بمعنى البعد عن الصحاب والأهل والعشيرة إلى مكان آخر تنعدم فيه هذه الألفة ، ولكن هناك اغترابا آخر من نوع خاص ، قد يتفرد به الفلاسفة والمفكرون فقط.[1]

وصلاح عبد الصبور شاعر مثقف صاحب ثقافة واسعة كثير الإطلاع ، وله فلسفته الخاصة التي عاش بها وسخر شعره وقلمه من أجلها، وقد أفاق مذهولا من هول التناقض بين واقعه المثالي كما نسجته مخيلته ، والواقع الكائن بالفعل كما تقتضيه وتفرضه ظروف الشاعر وظروف عصره.

رفض كل ما أحاطه من مظاهر سياسية واجتماعية وثقافية، وصار يبحث عن وسائل إصلاح المجتمع وفق تصوراته: "لست شاعرا حزينا لكني شاعر متألم، ذلك لأن الكون لا يعجبني ولأني أحمل بين جوانحي، كما قال (**شيلي**)، الشهوة لإصلاح العالم، إن شهوة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر، لأن كل منهما يرى النقص، فلا يحاول أن يخدع نفسه ويجعل دأبه أن يبشر بها.[2]

ويعتبر صلاح من الشعراء المعاصرين الذين أولوا اهتماما كبيرا لقضية الموت في أشعارهم لما تمثله من نقطة تحول خطيرة في مسار الإنسانية، لكن صلاح عبد الصبور لا يقصد الموت المتعارف عليه ولم يكن يقصده لأنه ما كان ليخشاه بل إن صلاحا ليدعوه طالبا الخلاص به من واقعه الذي هو أقسى من

[1] د. أبو بكر لقوشة، نزعه الحزن في شعر صلاح عبد الصبور، ص30.

[2] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة د. ت، 1993، ص135و 136.

الموت فكان تمسكه بلفظة الموت وسيلة من وسائل الردع والشبيه للنفس البشرية لحقيقة دافعها الذي تعيشه- ما أسلفنا- وتوعيتها بمصيرها الصائرة إليه ,فالموت في كثير من نماذج شعره وخاصة قصيدة" رحلة في الليل "ضمن ديوان "الناس في بلادي" هو مرادف قوي للواقع الاجتماعي والسياسي وقوانينهما الجبرية التي تسلب الشاعر (الإنسان) حقه في أن يعيش في أمان ودعة وحرية وسلام.

وفي قصيدة "**المُلك لك**" يطرح من خلالها تساؤلات عن مصير الإنسان الذي يعيش منطلق في الوجود حالما محبا في لحظة من اللحظات يفقد إلى الأبد حيويته ونشاطه وصورته الإنسانية، ويتحول إلى جثة هامدة، أو إلى جيفة تتحلل في باطن الأرض داخل حفرة موحشة لا خلاص له منها ولا مهرب.

ترى "**مديحة عامر**" أن فكرة الموت في شعره تشكل محورا من أهم محاوره كما هي محور من محاور الوجود الإنساني والبشري وجزء من معادلته التي تدور في حلقة الحب- الحرية- الكلمة- الموت. وأننا لو تأملنا نتاجه الشعري كله عبر الدواوين الستة لوجدنا هذا الحس كثير الإطلال علينا حتى في القصائد التي لا تتحدث عن الموت أو القصائد التي تموج بإحساس الحياة كقصائد الحب مثلا نجد كلمة الموت تطل علينا من مكان غائر في قلب الشعر.[1]

إن الصورة في الشعر ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقف مع الحياة، وأن أي صورة داخل العمل الفني تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة مع تحمله وتؤديه الصورة الأخرى المجاورة لها وأن من مجموع هذه الصور تتألف الصورة الكلية التي تنتهي إليها القصيدة ومعنى هذا أن التجربة الشعرية التي يقع تحت تأثيرها الشاعر والتي يصدر فيها عن عمل فني ليست إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صوره جزئية.[2]

وفي هذا الصدد يقول الدكتور "**علي مصطفى عشا** "مستندا إلى التحليل النفسي: وكان للتحليل النفسي الفضل في الكشف عن الطبيعة المتوترة للعمل الفني، والعلاقة بين الروح والعالم الموضوع، بين الحقائق والأحلام، وإذا كان الفن هربا وعوده إلى الواقع معا، فان الفنان لا يصنع الواقع تماما، فمفارقته للواقع

[1] د. مديحه عامر قيم فنية وجماليه في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984, د.ت، ص 251.

[2] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الادبي المعاصر، دار الشروق، 1994، ص 298.

أقل درجه وأصالة من مفارقة العصابي وتغدو الأفعال الإنسانية لدى – **فرويد**– لها معنى، فالكلمات ليست أصواتا تلفظ أو خطوطا ترسم، وإنما الحكمة رسم وتجسيد ودلالة.[1]

إن المتأمل لمعاني الموت ورمز دلالته المباشرة وغير المباشرة في النصوص الشعرية يجد أن الشاعر عاش أياما جعلته يشعر بالاغتراب النفس, فأصبحت الحياة عنده بمثابة السجن بسبب الصراعات التي واجهها في حياته، فجاءت سورة الموت مهيمنة على شعره بصورة واضحة ,سواء كان باللفظ الصريح الذي ورد في أعماله الشعرية أو بالمعنى المعبر عن هذه الصورة من خلال توافر المفردات الدالة على الموت مثل : (عزرائيل، دفن، جثث، اللون الرمادي، الظلام، المساء، نعش، عزاء، نعي، كفن، قبر).

فالألم النفسي تنتج عنه غربة شعورية وهذه الغربة تؤكد اختلاجات نفسية وتتحول إلى أحلام يقظة ترسم صورة الموت.

لقد استطاع الاعتماد في بعض مرثياته على الحكاية الشعرية في تقديم المحتوى النفسي له وتحتل في العنصر القصصي الذي يعتمد على التركيز ونمو الحدث بطريقه بسيطة.

بالإضافة إلى أنها تبتعد بالأسلوب عن التقريرية والمباشرة، وبمواصفات وأفكاره.[2]

المرأة في شعر صلاح عبد الصبور:

لم يتحدث شاعرنا إلى المرأة باعتبارها رغبة يستشعر وجودها بالحس الجسدي أو الجنسي، كما أنه لم يتعامل معها كرمز من رموز الصفاء والتقاء مفترضا بها صفات وسمات قد استقاها من المثال والخيال" فهو يراها كما هي في مجتمعه ,تحمل كل صفات الفتاة المعاصرة إنسانية مساوية له في الإنسانية والإدراك وفهم طبيعة الأمور ,والأشياء, وعارفة بالعصر ,ومشاكله ويطلب أن تسير معه وتدرك ظروفه ومعاناته، وهو حين يصورها أيضا لا يرسم تمثالا يروقه وإنما يصورها كما هي في حقيقتها وواقعها, يرسم صورتها ويتسلل إلى أعماقها فتبدو الحبيبة إنسانية الواقع والتنفس والحياة".[3]

---

[1] انظر جوانب من المقاربات النفسية لنماذج من الشعر الجاهلي: علي مصطفى عشا، مجله اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج4، ع1، 2007م، ص72 و 73.

[2] فاضل ثامر، معالم أدبنا المعاصر، منشورات وزارة الإعلام العراقية, العراق، 1975، ص351.

[3] د. مديحة عامر، قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور، ص114.

لقد كانت نظرته للمرأة نظرة متفردة، نظرة متفتحة عصرية إذ كان يراها صديقة ورفيقة ,نداً في الحياة وهو لم يقلد الأجداد (..... ولم تحتويه رومانسية جيل الشعراء الذين عاصرهم في شبابه وقرأ لهم.. وإنما عبر عن رؤيته حرا مستقلا")[1]، عبر عن موقف من المرأة غير تقليدي، ممكن أن يعد جديدا ومختلفا ومتميزا، فهو يضع المرأة في قلب العالم، ويواجه معها مشكلات الحياة والمجتمع ويناديها، صديقتي، ويُحَمّلهَا هموم العصر ويحس معها بمشكلاته، وبالإضافة إلى ذلك كله يتجنب الإثارة الحسية، أو تحريك الغرائز، ويميل إلى العفة مع تغنيه بالجمال، وإحساسه بها.

لقد أخفق الشاعر في حبه وزواجه الأول، لكن لم ينتج عن هذا الإخفاق ردة فعل سلبية تجاه المرأة، ولم يبتعد عنها، وإنما بقي محبا للمرأة، يرى فيها الخلاص من عناء الحياة وفساد المجتمع وفق رؤيته وعلى نحو ما عبر عن ذلك في شعره, وقد ظهر هذا من خلال تمجيده الحب، ودعوة المرأة إلى مشاركته هموم الحياة, لقد أبدع الشاعر حين تحدث عن المواصفات الجمالية الداخلية للمرأة وتفنن في وصفها من رقة ولطف ونعومة وحنو، كما مزج بين الجمال الداخلي للمرأة والجمال الخارجي ناحتا لنا تمثالا أنثويا للجمال يكاد يكون متكاملا في تفصيلاته.

مزج بين الحب والحزن مزجا فنيا فاصلا ,فأنتج شعرا رقيقا عذبا ينضح بالعاطفة وينم ذلك عن شدة حساسية الشاعر, كما أنه لم يكتب عن المرأة بما يخص الحب وحده، وإنما تحدث عن اغترابها الروحي، وعن إحساسها بالاغتراب النفسي في ظل واقع فاسد مادي لا يرى فيها غير جسدها، وتقمص شخصيتها، وتحدث بلسانها عن فقد للرجل ومعاناتها في ظل غياب الشريك وقد نادى في كثير من قصائده صراحة بأن الحب هو الخلاص... ويعشق صلاح عبد الصبور مرة أخرى ويتزوج ويكتب لزواجه النجاح والسعادة ويرزق بابنتين من زوجته الثانية.

صلاح عبد الصبور والمدينة :

يرى د. "**عز الدين إسماعيل**" أن مصدر اهتمام شعراء العرب في العصر الحديث بموضوع المدينة هو أن الدافع إليه دافع خارجي جاء نتيجة لتأثر الشعراء المعاصرين بنماذج من الشعر الغربي، قصيدة الأرض الخراب "**لإليوت** "على وجه الخصوص، بما يشيع فيها من نقمة على وجه الحضارة الحديثة وما أحدثته

[1] قراءة جديدة لشاعرنا القديم صلاح عبد الصبور مطابع اقرأ، بيروت، لبنان، 1968، ص89.

من تمزق للنفس الإنسانية والعلاقات الإنسانية التي تربط بين الناس وقد ظهر هذا التأثر مبكرا منذ أوائل حركة التجديد الأخيرة (راجع قصيدة "المَلْكُ لك" في ديوانه الناس في بلادي) ثم شاع، واستفاض بين الشعراء سواء منهم من قرأ "**إليوت** "ومن لم يقرأه.[1]

ولذلك يمكن اعتبار شعر المدينة في العصر الحديث في كثير من نماذجه شكلا من أشكال الصراع ما بين الأصالة والمعاصرة النازعة نحو المدنية في نصوص صلاح عبد الصبور تنوع تحت وطأة القبح والشرارة والقسوة، حيث عانى فيها الشاعر القهر والجوع والعري والعطش والوحدة- قرية الشاعر- على النقيض من ذلك فقد شهدت صباه, حيث كان بها اللعب والصحبة الطيبة والأحلام الوردية البسيطة الساذجة، فقد كان يرى في ارتداده إلى الماضي مغزى عميقا في اللاوعي محاولا إيقاف حركة الزمن والتشبث بالماضي والحنين إليه زمانا ومكانا فاصلا, لكن هذا لم يبق له وجود إلا في الذاكرة الحكمية للشاعر.

لقد أدرك صلاح عبد الصبور أن الفرار المبهم من المدينة إلى القرية لم يعد له مغزى تدمير، لقد أدرك أنه صار مع مرور الزمن جزءا من حياة المدينة، وان إنكارهم لها لن يلغيها وأنه من واجبه أن يعيد النظر في انفعالاته الحادة بها، يقول د." **أحمد جابر عصفور**": ظل في كل أحواله ومراحله المتقلبة (شاعر المدينة)، المدينة المتعددة الطبقات والأجناس التي يتجاوز المصنع والمعبد والمسجد والسجن الذي تكتمل بحضوره ملامح مدنية العالم الثالث الذي انتسب إليه صلاح عبد الصبور وظل لقائه بها حجةُ ومبكاةُ.[2]

فقد عدل الشاعر عن موقفه الغامض والمناهض للمدنية ووصل إلى حاله من التوحد مع مدنيته وتعاطف معها في ضرورة التغيير والحلم في مجاوزة الواقع المتداعي للمدينة بعد أن شهدت ميلاد الثورات في القاهرة وبغداد والجزائر وغيرها من مدن العالم العربي ,ومن ثم أصبحت المدينة نقطة الانطلاق السياسي بعد أن كانت سجن الحريات أصبح للمدينة مغزى جديد بالنسبة لحياة الشاعر الذي ينشد الحرية حيث لا فن دون حرية.

يقول د **العبد محمد**:"إن التداخل بين الفن (ومنه الشعر طبعا) والإيديولوجيا لا يعني- بأي حال من الأحوال- محو الخصائص التي تميز إحداهما عن الآخر. فالفن بما فيه من تشكيلات جمالية-يبقى محتفظا ومستعليا بخصوصيته,وإن عكس مفاهيم عقائدية وإيديولوجية, والفنان الواعي هو الذي لا يضحي

[1] د. أبو بكر إبراهيم لقوشة ,نزعه الحزن في شعر صلاح عبد الصبور، ص149.

[2] أحمد جابر عصفور ,رؤيا حكيم محزون، قراءات في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب،، ط1,2018، ص223.

بجماليات فنه لحساب قضايا سياسية,بل يدرك أن العلاقة الجدلية بين الفن والإيديولوجيا تعني إثراء كل منهما للآخر."[1]

يقول **ريني ويليك أوستن وارين:** "إن الشعر لايتقيد بإيديولوجيا معينة أو ينحصر في واقع اجتماعي محدد, فالشاعر قد يعبر عن حلمه أو هروبه من الواقعي إلى المثالي, أو يعبر عن معاناة الآخرين, وكثيرا ما يختفي الفنان وراء قناع أو يقف ضد ذاته ويصور الحياة التي يريد الفرار منها, هذا بالإضافة إلى أن الشاعر لا يتأثر بمجتمعه مثلما يتأثره غيره , فالشاعر يتأثر كشاعر والرسام كرسام وهكذا".[2]

[1] محمد العبد، اللغة والإبداع دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ط1، 1989, ص139-140.

[2] ريني ويليك, أوستن وارين,ترجمة, صبحي م , حسان الخطيب, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, الطبعة الثانية,1981,ص81.

ملحق (02)

حادثـــة دنشـــواي

دنشواي كما تقول الموسوعة العربية الميسرة "بلدة في مصر السفلى بمحافظة المنوفية من أعمال مركز تلا، وقع بها حادث مهم في يوم الأربعاء 13جوان 1906 ، عندما قدم خمسة من الضباط الإنجليز إلى دنشواي لصيد الحمام ، فأصيب برصاصهم بعض الآهلين ، ومن ثم هوجم الضباط فأصيب بعضهم ومات أحدهم ، ثار المعتمد البريطاني "لورد كرومر" وعقدت محاكمة خاصة لمحاكمة المصريين فقضت بإعدام أربعة من الأهالي وجلد وحبس ثمانية منهم ، ونفذ الإعدام والجلد في دنشواي علنا ، كان في ذلك الحكم وتنفيذه ما أثار الرأي العام .

ما لم تذكره الموسوعة أن رصاص الإنجليز الذين قدموا لصيد الحمام تساقط على جرن القمح الذي جمع فيه الفلاحون محصولهم فأحرقه ، وأن الضابط الإنجليزي الذي مات ، مات بضربة شمس أصابته ، وهو يلوذ بالفرار من غضب الفلاحين بعد أن رأوا محصول عام من التعب والعناء يحترق في لحظات ، وأن الحادثة وما أعقبها كانت مادة لحملة ضارية على الاستعمار وجنوده ومعتمده قام بها الزعيم الوطني الشاب مصطفى كامل في مصر وأوروبا انتهت بإخراج "**كرومر**" من مصر .

1- فاروق شوشة ، مقال شنق زهران : البداية الحقيقية لقصيدة الشعر الجديد في مصر ، مجلة العربي الكويتية ، العدد 510، مايو2001 ، ص 168 و 170 .

ملحـــق (03):

ورد في مجلة ' نقـد ' اللبنانيـة العـدد الثاني لشهري أفريـل / نيسـان 2007 ملف خـاص حول الشاعـر "**صـلاح عبـد الصبـور**" , حيـث قـال عنـه بعـض من كتبوا في العدد أنـه ظلم ولـم يعـط حقـه عنـد النقـاد والمثقفيـن العـرب .

رئيسـا التحريـر "**زينب عساف وماهر شرف الدين**" كتبا المقال الافتتاحي للمجلة التي تعنى بنقد الشعـر ، وتحت عنـوان " أمـا بعـد " قـالا :"كـان في شعـر صلاح عبد الصبور جميع المقومـات التي تبقيـه خـارج دائرة التكريس , في العـام الذي رحـل فيه صلاح عبد الصبور كان بعض جيلنـا لم يولـد وبعضه الآخـر بالكـاد تعلـم النطـق , هـذه ليسـت بدايـة مرافعـة للدفـاع عن جهلنـا بهذا الشاعر , فقد قرأنا أحـد مجايليه (السيّاب) كما لـم نقرأ شاعـرا حديثا .

في الواقع كـان في شعر صلاح عبد الصبور جميع المقومـات التي تبقيـه خـارج دائـرة التكريـس".

أمـا أسباب بقائـه خـارج تلك الدائرة فهي عنـد "عساف وشرف الدين" ثلاثـة رئيسيـة أحدهما يذكرنـا بمـا قالـه الراحـل "محمد مندور" عـن قصيـدة ' أخـي ' "لميخائيـل نعيمـة" من أنهـا "شعر مهمـوس" مقابـل الشعـر الخطابـي الضـاج , والسبـب الأول هـو :"غياب القضية في شعره في زمن القضايـا الكبـرى" وثانيهـا :"صوتـه الخفيـض في زمـن الجهيـر القومـي والإيديولوجـي" أما الثالـث فهـو : "ابتعـاده مختـارا عن جلبـة الريـادة وتسجيـل النقـاط حـول أسبقيـة كتابـة شعـر التفعيلة وإلى ما هنالك من 'فتوحات' لا تزال تأخذ نصيبها هذه الأيام" .

وأضـاف "إلى ذلك يمكننـا تسجيـل سبـب إضافـي غالبـا مـا يـردده الذيـن عرفـوا "عبد الصبور" معرفـة شخصيـة وهو مسألـة إقامة العلاقـات التي كـان عبد الصبور زاهـدا فيهـا" .

وجـــاء في المقـال الذي بـدا ردا على آراء في الشاعـر المصـري الراحـل وكذلك بـدا تعليقـــا في وجهات نظر وردت في المجلة نفسها " بقاء عبد الصبور خارج دائرة التكريس كان يجدر به أن يكون سببا للعودة المتكررةإلى شعره".

لكن هـذا لـم يحصـل وقـد لفتنـا أحد النقاد من الذين اعتذروا عن عـدم المشاركة في هـذا العـدد حين قـال :"أصبـح من الماضي" وتعليقا على هـذا قالا : "بالفعل صلاح عبد الصبور بعيد أكثر من كونه غائبا ثمة عائق في المسافة في علاقاتنا مع هـذا الشاعـر لا عائـق الزمن ، كان عبـد الصبـور جريئـا في خفـوت صوتـه وخفـوت بلاغتـه وخفوت إيقاعـه هذه الجـرأة المضـادة التي لـم تفهـم إلا فيمـا بعـد هي التي نسجـت قماش شعره بإبرة النثر (والعكس ليس صحيحا) وهي التي جعلـت اليومي والعـادي قضيـة وإن من البـاب الخلفي ، وقـالا في حماسـة واضحـة "كان صلاح عبد الصبور شاعـر أنـا منكفئة وأنـا خائبـة وأنا مكتوبة بصيغة اليومي لذلك رفضت الأمـة أن يكون شاعرهـا" وحمل العـدد موضوعـات أولهـا للشاعـر والناقـد الصحافـي اللبنانـي " عبده وازن " بعنوان ' شاعـر المستقبـل المجهـول ' جـاء فيـه أن عبد الصبور "شاعـر الوجـود مثلمـا هـو شاعـر الحيـاة وشاعـر العدم مثلمـا هـو شاعـر العالـم , شاعـر الهمـــوم الماورائيـــة والهمـوم اليوميـة,شاعـر الحـزن والليـل، شاعـر الإيمـــان والخيبـــة شاعـــر,العزلـة والتأمـل شاعـر الحـب واليـأس والسـأم".

وكتـب الناقـد العراقـي "علي المنـاع" موضوعـا بعنـوان ' النســق القناعــي ' فـي قصيـــدة (الظل والصليـب) قـال فيـه أن أسلوبـه تميـز عن باقـي شعـراء الحداثـة الذيـن أتـوا من بعـده "الذيـن واكبـوه ... تميـز بالإضافـة إلى عزوفـه عـن استعمـال أي فخامـة لغويـة وركونـه إلى لغـة بسيطـة مباشـرة تحمـل في أعماقهـا عمقـا دلاليـا بأسلوب السخريـة مما كان يـدور حولـه ". أمـا موضـوع 'غنائيـة الموت وقراءتـه في الوجـود' فقـد كتبـه الشاعـر والناقـد اللبنانـي "محمد علي شمس الدين" وقـال فيـه : " كـان عبد الصبـور بين رواد الشعـر العربي الحديـث شاعـرا خاصـا وعلى حـدة صاحـب فيـض وهـدوء وتأمـل وجـودي عميـق وساخـر ، تترقـرق بين يديه اللغـة وتترقرق لتخـدم فيضـه الداخلي المتأمـل والمتألـم ، فتأتي اللغة والصورة والمثل والحكايـة بين يديـه لتخـدم

الحـال الشعـري ولا يعبـأ كثيـرا بالاستقامـة العروضيـة الدائمـــة والمنضبطـة للقصائـد ، فغالبـا مـا كـان يكسـر العروض أو يدخل عروضـا في آخر ووزنـا في آخر من أجل تقديـم الحـال الشعري مفضلا إياه على المقـال الشعري .

وكتـب الناقـد والشاعـر اللبناني "عمـر شلبي" 'ملهـاة الحيـاة في مأسـاة الحـلاج' فتنـاول مسرحيـة عبـد الصبور وكتـب الباحـث والناقـد المصـري "يسري عبـد النبي عبـد الله" موضوعـا بعنـوان 'نحو حصر ببلوغرافي علمي وسليم' خلص فيه إلى القول : "أن ما بقي من صلاح عبد الصبور كان أعظم وأكثر من أن تـذروه الريـاح" .

أمـا الشاعـر والناقـد اللبناني "شوقي بزيـع" فحمـل موضوعــه عنوانــا هــو ' تضييقــا للمسافـة بين الشعر والنثر ' وفيه قـال : "وإذا كـان من الصعـب أن نضـع عبـد الصبور في خانـة الفئة ... التي نالـت في حياتها ما تستحق من تقدير فمن الصعـب بالمقابـل أن نضعه في خانـة الفئة الثانية التي تعرضت إلى الغبـن والتجاهـل الكامليـن .

إنـه يقـع على الأرجـح في منزلـة بين المنزلتيـن مـع تأكيـد إضافي إنـه أحـد الشعـراء القلائـل الذين لا نمـل مـن إعـادة قراءتهـم والذيـن لـم يضمـر حضورهـم بفعـل الزمن كمـا هـو الحــال مـع كثيرين غيـره ..." .

وفـي العـدد شهـــادات بعنـوان "صلاح عبـد الصبـور في عيـون الشعـراء الشباب" كما حمـل منتخبـات من شعـر الشاعـر .

ملحق (03):

قالوا عن صلاح عبد الصبور :

صلاح عبد الصبور شاعر رائد بكل معنى الكلمة لأنه استطاع حقا أن يساهم مساهمة كبرى في تطوير الشعر العربي في قصيدة صلاح عبد الصبور من حيث لغته الشعرية قصيدة جديدة حقا سواء فيما يتصل بتركيباته أو صوره أو طريقه في بناء القصيدة أو موضوعاته، وصلاح عبد الصبور استطاع أن ينشأ هذه اللغة الجديدة مستخدما في ذلك كل وسائله وامكاناته الثقافية.

واستخدم صلاح التراث القديم، وتراث الشعر الشعبي المصري واستخدم كذلك حتى تراث الصوفيين، والتراث الكتب المقدسة، وبالتحديد لغة التوراة والإنجيل، إلى جانب استفادته من ثقافته الإنجليزية.[1]

لقد كان صلاح عبد الصبور واحدا من القلائل في شعرنا المعاصر الذين تميزوا بنجاحهم في حل المعادلة الصعبة بين الشعر والفكر، فاستطاع باقتدار أن يحول الفكرة العظيم إلى شعر عظيم متجاوزا مزلقين يقع فيهما الكثير من شعرنا، وأول المزلقين أن يطغى الفكر على الشعر فيتحول العمل الشعري إلى أفكار ونظريات منظومة تفتقر إلى نبض الشعري وحرارته وقدرته الخارقة على التأخير والاستحواذ وثانيهما أن يفقد الشعر بعده الفكري فيتحول إلى تنغيمات موسيقية لعواطف مسطحة لعمل لها ولا أبعاد.[2].

كان صلاح عبد الصبور أحب الشعراء المصريين إلى نفسي أقرب إلى طبيعتي فقد اقتربت من عالمه كشاعر ولا أنزال ولا أنكر أنني تأثرت بشاعريته وهو في نظري رائد بارز من رواد حركة الشعر العربي الحديث ومن أهم إنجازاته مسرحة الشعر الذي يمثل إضافة رائعة في المسرح الشعري في الأدب العربي.[3]

كانت النثرية هي التهمة الأولى التي طارت صلاح عبد الصبور ولم يكن ذلك عبثا تجاه نمط من الشعرية يبطل النمط الغنائي الخطابي السابق عليه ويضع اللغة مواضع جمالية لم يسبق أن ألفها التركيب العربي المتداول في الشعر... فوضع لغة الحياة اليومية هو الأنسب الأوضاع جماليا لتخليق التوتر بين مستويات التعبير الشعري فطالما كانت الرسالة هي التقسيم النثري للشعر في الكتابة العربية وهي محكومة بلون من البروتوكول التعبيري المتمثل في المطلع و العرض والختام وطريقة العرض يصلها بشرايين اللغة الحية.

---

[1] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984، ص260.

[2] د. حسين الغرفي، مقامات شعرية مقالات الشعر العربي المعاصر دار دجلة الأردن ط1، 2012، ص180.

[3] صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة دار الآداب بيروت، ط1 1995، ص86.

صلاح عبد الصبور أفضل مئة شاعر عالميا:

صلاح عبد الصبور... شاعر متميز من أهم رواد الشعر العربي، كتب القصيدة والمسرحية الشعرية، كما أنه فتح بابا جديدا في مسيرة الشعر العربي، فقد كان واحدا ممن خرجوا من عباءة القصيدة الكلاسيكية ليحفر مسارا جديدا في نهر الشعر.[1]

[1] د,حسن غريب، ناقد مصري,عضو اتحاد الكتاب في مصر منصة. MAKALcloud.com

ملحق (05):

تعدد مصطلح الانزياح عند المنظرين الغربيين المحدثين: [1]

الانزياح	L'ecart	لفاليري
التجاوز	Labus	لفاليري
الانحراف	La déviation	لسبيترز
الاختلال	Ladistorsion	لويليك ودارين
الإطاحة	La subversion	لباتيار
المخالفة	L’infraction	ليتيري
الشناعة	le scandale	لبارت
الانتهاك	le viol	لكوهين
خرق السنن	La violation desNormes	لتودوروف
اللحن	L’incorrection	لتودوروف
العصيان	La Transgression	لا راغون
التحريف	L’alteraction	لجماعة مو

[1] عبد السلام لمسدي ، الأسلوب والأسلوبية ، دار سعاد الصباح ، القاهرة، ط2، 1993، ص 100 و101..

ملخص البحث:

يتضمن هذا البحث الموسوم بـ جماليات الانزياح في شعر صلاح عبد الصبور ، ديوان "الناس في بلادي أنموذجا"،تأصيلا لمفهوم الانزياح وإشكالية تعدد المصطلح، وهي مشكلة من المشكلات النقدية ، كما تضمن البحث مستويات الانزياح من خلال تكسير وخرق قواعد اللغة المتعارف ، لخدمة الصورة المبدعة ، وكيف بث الانزياح في البلاغة العربية القديمة روح التجديد ، عن طريق الشعراء المجددين ومنهم صلاح عبد الصبور. إن مجمل ما قاله **'جون كوهين'** وغيره من المعاصرين الغربيين عن اللغة الشعرية وبنيتها وجدناه متأصل في أمات كتب فقهاء اللغة والبلاغة العربيتين عندنا ،مثل: الانحراف ،الانزياح، العدول..لقد رصدنا هذه الانزياحات في المستويات التركيبية والدلالية والصوتية في الديوان المذكور ، والتي جعلت النص الشعري يسبح في مجرات من الدلالات والمعاني ، وحولته من رسالة لفظية إلى أثر فني ذي بعد جمالي يخلب الألباب ، ويستولي على الأحاسيس.

الكلمات المفتاحية: تعدد المصطلح ، الانزياح ، الانحراف ،العدول، الانزياح التركيبي ، الدلالي ، الصوتي.

Research Summary:

This research, tagged "Aesthetics of Displacement in the Poetry of **Salah Abdel Sabour**," includes the collection "People in My Country as a Model.", in order to establish the concept of displacement and the problem of the multiplicity of the term, which is one of the critical problems, the research also included levels of displacement by breaking and violating the rules of the common language, to serve the creative image,how did the shift in ancient Arabic rhetoric spread the spirit of renewal, through innovative poets, including **Salah Abdel Sabour**.

We found all of what **John Cohen** and other Western contemporaries said about poetic language and its structure rooted in the most important books of our Arabic language and rhetoric jurists, such as: deviation, displacement, reversal...

We have observed these shifts in the structural, semantic, and phonetic levels in the aforementioned collection, which made the poetic text swim in galaxies of connotations and meanings, and transformed it from a verbal message into an artistic effect with an aesthetic dimension that captivates the mind and seizes the feelings.

Keywords: Term multiplicity, shift, deviation, variation, syntactic, semantic, phonetic shift

Résumé

Cette recherche intitulée (l'esthétique de l'écart dans la poésie de Salah Abdessabor, notamment son recueil « les gens dans mon pays », imposer la notion et ses concepts. C'était l'une des questions littéraires dans cette étude. En outre nous chercher à dévoiler les niveaux de l'écart vis-à-vis le constructivisme, qui reconstruit les règles critique pour objectif de créer un portrait créatif, et précisant comment l'écart a pu renforcer la rhétorique arabe classique, à travers des voix poétiques dont Salah Abdessabor faisant partie.

Ce que disaient le Critique John Cohen et ses homologues chercheurs contemporains, concernant la langue poétique et ses constructions langagières, nous l'avons trouvés dans plusieurs écrits des philologues arabes anciens. A titre d'exemple nous pouvons citer les termes suivants : déviation, écart et aversion.

Ainsi, nous avons détecté ce genre de déviation dans le recueil à plusieurs niveaux, à citer le niveau linguistique, sémantique et phonologique, ce que pousse le texte poétique à plonger dans des univers de sens, dépassant ainsi la vision littéraire vers une vision artistique fascinant les lecteurs par des aspects esthétiques.

Mots-clés : notions, écart, déviation, aversion, écart constructive