

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة التاسعة - العدد السادس والثلاثون - شتاء ١٣٩٨ش / كانون الأول ٢٠١٩م

صص ١٣٦ - ١١١

## جمالية الملامح الانزياحية في أشعار عزّالدين المناصرة على أساس نظرية جيفرى ليتش

مصطفى كمالجو (الكاتب المسؤول)\*

جواد محمدزاده\*\*

### الملخص

إنّ الانزياح ظاهرة من الظواهر الهامة في الدراسات الأسلوبية التي تهتم بلسان النص الأدبي على أنّه لغة مضادة لما هو معتاد ومن هنا سعى هذا البحث إلى دراسة هذه الظاهرة على ضوء المنهج الوصفي - التحليلي، في شعر عزّالدين المناصرة الذي رغب في انتهاك قواعد اللغة العادية وثار على قيودها. يهدف هذا البحث إلى الكشف عن جماليات الانزياح واستجلاء أبعاده لدى هذا الشاعر الذي حفل شعره بهذه التقنية الفنية مما تدلّ النتائج على أنّ الانزياح الدلالي كان من الملامح الأكثر حضوراً لديه، حيث قد تمكّن الشاعر من أن يحقّق علاقة بعيدة ملهمة بين الدال والمدلول من خلال أسلوب المفارقة وتراسل الحواس. أمّا تجليات الانزياح في المستوى النحوي فتبتدئ في التقديم والتأخير والاعتراض وفي المستوى الإيقاعي كان الحضور المكثف للمزج بين التفعيلات واستخدام التكرار الصوتي أمّا في المستوى الكتابي فلجأ الشاعر إلى تفتيت الألفاظ واستخدام السطور المتساقطة والبياضات المنقطة. وفي المستوى الأسلوبي، لجأ الشاعر إلى استخدام الألفاظ العامية وميلاد ألفاظ جديدة بواسطة التصرف في بنية الكلمة. إنّ الغرض الجمالي العام لكلّ من هذه التجليات هو إثارة الدهشة والمفاجأة لدى المتلقّي إلا أنّ الغرض الخاص فهو يختلف باختلاف السياق الذي ترد هذه الظاهرة فيه.

الكلمات الدلالية: عزّالدين المناصرة، الانزياح، مزج التفعيلات، المفارقة، الألفاظ العامية.

\*. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة مازندران، بابلسر، إيران  
kamaljoo@umz.ac.ir

\*\* دكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة مازندران، بابلسر، إيران  
jvdmohammadzadeh@gmail.com

تاريخ القبول: ١٣٩٨/٤/١٢ش

تاريخ الاستلام: ١٣٩٧/١١/٢٥ش

## المقدمة

إنّ القصيدة العربية الجديدة خرجت عن إطار العربية القديمة، حيث نرى أنّ الشاعر المعاصر استعان كثيراً ما بالتنغيم دون التزام نظام ثابت فهذا الأمر ليس في الموسيقى فقط وإنما في جميع المستويات التركيبية والصرفية والكتابية والمعنوية، وأصبح أهم خاصية في اللغة الشعرية المعاصرة هو خروجها عن المألوف، حيث يبتعد بالنص عن المباشرة الباردة التي تتجلى في التعبير المألوف وهذه الصفة العدولية أهم ما يميز اللغة الشعرية عن غيرها، «فاللغة الشعرية ليست غريبة عن الاستعمال الجيد فحسب، بل هي ضده لأنّ جوهرها يتمثل في انتهاك قواعد اللغة.» (فضل، ١٩٩٢م: ٦٤) لذلك اهتمت معظم الدراسات الأسلوبية الحديثة بظاهرة الانزياح في النصّ الأدبي؛ لأنه يمثل في الواقع عندهم أسلوب النصّ الذي يتميز به عن غيره من النصوص الأخرى، والانزياح يعنى «خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال، رؤيةً ولغةً وصياغةً وتركيباً.» (اليافى، ١٩٩٥م: ٢) ومن الجدير ذكره أنّ الانزياح تقنية فنيّة يستخدمها الشعراء للتعبير عن تجاربهم الشعورية فهو ليس محصوراً بشعراء عصر معين إلا أننا نريد أن ندرس هذه الظاهرة في القصيدة العربية الجديدة ومن هنا يهدف هذا البحث إلى دراسة ظاهرة الانزياح في شعر عز الدين المناصرة تناولاً أسلوبياً لذلك اتجه البحث في الإطارين: الأول وهو الإطار النظرى الذي ندرس فيه مصطلح الانزياح وتحدث فيه عن رؤية جيفرى ليتش مما سلط الضوء فيه على مفهومه عنده وبيان أشكاله وأنواعه، أمّا الإطار الثانى فهو عبارة عن التطبيق العلمى لما سبقت الإشارة إليه في الإطار الأول؛ حيث يتم البحث في النص الشعري المناصرى؛ للكشف عن أسرار ما قال به الشاعر في قصائده من تعابير لامألوفة. إنّما هذا البحث سلط الضوء ليس على ما يقول الشاعر بل على كيفية ما يقول؛ أى أنه دراسة لا تعالج الموضوعات في شعره بل طريقة تناوله لها وأسلوبه في معالجتها.

## أسئلة البحث

١- ما تجليات الانزياح إيقاعياً وتركيبياً ودلالياً وكتابياً وأسلوبياً في النص الشعري

المناصرى وأيها أكثر انتشاراً في قصائده؟

٢- كيف استطاعت ظاهرة الانزياح أن تكشف لنا العمق الفنى والدلالى للغة الشعرية عند عزّالدين المناصرة؟

٣- ما وظائف الانزياح الجمالية في أشعاره؟

### فرضيات البحث

- كان المزج بين التفعيلات واستخدام القوافى المتجاوبة ظاهرة من أهم الظواهر المزاحة فى المستوى الإيقاعى كما أنّ التفتيت والاستعانة بالسطور المتساقطة والبياضات المنقطة ملامح أسلوبية فى نمط الكتابة. فى المستوى التركيبى نرى أنّ للاعتراض والتقديم حضوراً مكثفاً فى أشعار الشاعر إلا أنّ الانزياح الدلالى بما فيه من المفارقات وتجاوبات الحواس كان أكثر ملامح الانزياح انتشاراً فى قصائده.

- الاستعانة بأنماط مختلفة من الانزياحات عند المناصرة جعلت النص الشعرى المناصرى أن يكون فضاءً مفتوحاً يحمل مختلف الدلالات والتأويلات.

- للانزياح أغراض جمالية متعددة إلا أنّ المفاجأة وإثارة الدهشة للمتلقى تعدّ من الأغراض العامّة فى النص الشعرى المناصرى أمّا الأغراض الرئيسة فهى تعود إلى السياق، حيث تختلف باختلاف المواقف التى ترد فيه.

### خلفية البحث

بالنسبة لعزّالدين المناصرة هناك دراسات تجدر الإشارة إليها، منها:

مقالة «رموز المحتلين فى شعر عز الدين المناصرة» للكتاب: محسن سيفى، وروح الله صيادى نژاد، وفرحناز شريعت، نشرت هذه المقالة فى مجلّة "النقد الأدبى المعاصر" العدد ١١، الحريف ١٣٩٥هـ.ش. تسلّط هذه المقالة الضوء على الرموز التى وظفها هذا الشاعر الفلسطينى المشردّ بديلا عن شخوص المحتلين و يقوم بالكشف عنها.

مقالة «معنا آفرينى در شعر با استفاده از هنجارگرى زبانى» بررسى موردى:

عزالدين مناصره، شاعر معاصر فلسطيني» للكاتبين: على سليمي ورضا كياني، نشرت هذه المقالة في مجلة "بژوهشنامه نقد ادب عربي" العدد ٢، الربيع والصيف ١٣٩٠هـ.ش. لقد أشار الباحثان في المقالة إلى أهمية الانزياح في الشعر وما له من تأثير في فهم الشعر كما أشارا إلى أن الشاعر وظّف الانزياح بأسلوب قد يدخل في شعره الغرابة وصعوبة الفهم.

مقالة «عز الدين المناصرة شاعر الحبّ والمقاومة» للكاتبين: حسين كياني، وفضل الله ميرقادري. تمّ نشر هذه المقالة في مجلة "لسان المبين"، الخريف ١٣٩٠هـ.ش، العدد ٥. وصل الكاتبان بعد رصد مظاهر المقاومة في أشعار الشاعر إلى أنه قد أُلّف بين الحب والمقاومة، فهو يتأرجح بين الحب والسيّف، ويجمع بين الحدائث والمقاومة الشعرية.

مقالة «الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة» للكاتب: إبراهيم منصور الياسين. تمّ نشر هذه المقالة في مجلة مجلة جامعة دمشق العدد الثالث + الرابع، عام ٢٠١٠م. تروم هذه المقالة مقارنة ظاهرة توظيف الموروث في تجربة عز الدين المناصرة الشعرية، وبيان دورها في خدمة تلك التجربة، وإضاءة جوانبها من الناحيتين النظرية والتطبيقية.

رسالة ماجستير عنوانها: «بنية النصّ في شعر عزّ الدين المناصرة، ديوان "لا أثق بطائر الوقواق" أمّوذجاً»، إعداد الطالب محمّد يونس حسين عمرو، نوقشت هذه الرسالة عام ٢٠١٧م، في جامعة الخليل بكلية الدراسات العليا. تأتي لبيان تلك الجوانب الإبداعية، ولإبراز خصوصية الظواهر الفنّية، وتجاوبها مع الفكر والمضمون، ولتكشف قدرة الشاعر على توظيف أدواته التعبيرية.

ولا يفوتنا أيضاً دراسة «مقاربة أسلوبية لشعر عزالدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجاً)» للباحث يوسف رزقة. نشرت في مجلة الجامعة الإسلامية، العدد الثاني، عام ٢٠٠٢م. تحاول الدراسة الكشف عن دور المثيرات الأسلوبية في بناء شعرية النص. والحقيقة أنّ هذه الظاهرة (ملامح الانزياح على أساس نظرية جيفري ليتش) لم تدرس في شعر عزّ الدين المناصرة - على حدّ ما نعلم - ومن هنا حاول البحث أن يكشف عنها، ويستجلي أبعادها.

## مفهوم الانزياح

إنّ هذا المصطلح قد عرف بالفرنسية على أنه (Ecart) وبالإنجليزية (Deviation) وقد اختلفت تسميات هذا المصطلح بالنقد الغربي، وذلك باختلاف النقاد الذين تعاملوا معه ومن هذه المصطلحات حسب تصنيف عبد السلام المسدي:

المصطلح	الانزياح	الانحراف	الانتهاك	خرق السنن	الفضيحة
مستعمله	فاليري	سبيتزر	كوهين	تودوروف	بارت

وهذه المصطلحات جميعها دوالّ لمدلول واحد، حيث أطلق عليها عدنان بن ذريل: "عائلة الانزياح" فمفهوم الانزياح متصل بمعرفة ما ينقل الكلام من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية وذلك بتصريف «مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها وأشكال تراكيبها بما يخرج من المألوف» (المسدي، ٢٠٠٦م: ١٢٤-١٢٥)، بذلك ف«الانزياح اختراق مثالية اللغة والتجرؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف أو المثالي، أو إلى العدول في مستوى اللغة الصوتي والدلالي عمل عليه هذا النسق.» (رشيد الددة، ٢٠٠٩م: ١٥)

## الانزياح في رؤية جيفرى ليتش<sup>١</sup>

يصف جيفرى ليتش، وهو لغوي إنجليزي، الانزياح بأنه نتيجة للتوازن أو القوعدة (إضافة قواعد إلى قواعد اللغة القياسية) والانحراف (خروج عن القواعد السائدة في اللغة المألوفة) (Leech, 1969: 36-38) ويعتقد أنّ الانزياح مقبولٌ إذا لم يخلّ عملية التخاطب ولا يمسّ بإيصال الرسالة إلى المتلقّي. (صفوى، ١٣٧٣ش: ٤٣) في رؤية ليتش، إنّ الانحراف يرتبط ارتباطاً مباشراً مع القواعد السائدة في مألوف اللغة؛ لهذا السبب، قبل أن يشير إلى أنواع الانزياحات، قام بدراسة بنية اللغة وقسمها إلى النمط العادي والفني أو الإبداعي. في النمط العادي، يستخدم منشئ الأثر الإمكانات التقليدية إلا أنّه في النمط الفني (الإبداعي) يبحث عن عالم جديد ما وراء القيود الأدبية ويعتقد أنّ التمييز يقع على المستويات الثلاثة أي: علم الدلالة، والشكل، والتحقق الصوري.

1. Leech, G. N.

(Leech, 1969: 36-38) فبالتالى، وفقاً لنظرية التّمييز، قسّم الانزياح على ثمانية أقسام: المعجمية (الخروج عن طرق صنع الكلمات فى اللغة المعيارية وخلق المفردات الجديدة) النحوية (الإخلال فى ترتيب قواعد اللغة) الدلالية (انتهاك الخصائص الدلالية التى تحكم على استخدام المفردات فى اللغة القياسية) والإيقاعية (خروج عن القوانين السائدة فى علم العروض) الزمنية (استخدام الأشكال التى كانت شائعة فى اللغة)، الأسلوبية (خروج عن النسق الحاكم فى اللغة إلى نوع حوارى منها) والكتابية (كسر نظام كتابة المألوف (. (صفوى، ١٣٧٣ش: ٤٠-٤٣) أما فى هذا البحث، فدرسنا الملامح الانزياحية التى لها أكثر حضوراً وانتشاراً فى أشعار عز الدين المناصرة الذى حفل شعره بها ومنها: الانزياح الإيقاعى، والكتابى، والتركيبى (النحوى)، والأسلوبى، والدلالى.

### الانزياح الإيقاعى

والمراد بالانزياح الإيقاعى يعنى «خروج الشاعر عن القواعد الشعرية المتعلّقة بالوزن والقافية والإيقاع عموماً فيطرح لنا ما يسمى "بالانزياح الصوتى أو الإيقاعى".» (أبوالعدوس، ٢٠٠٧م: ١٨٧) فيكون الانزياح عن القاعدة المتمثلة فى الصور العروضية الصحيحة التى نصّ عليها العروضيون، وذلك باللجوء إلى الصور العروضية المزاحة والمتغيرات وهذه المتغيرات يمكن أن نقسمها قسمين: قسما عرفه الشعر العربى القديم، ونصّ عليها علم العروض، وقسما ثانيا استحدثه الشعراء العرب المعاصرون مع حركة الشعر الحر خاصة، وإذا كان القسم الأول انتهاكاً للشكل النظرى لصور بحر من البحور الشعرية، فإن القسم الثانى يعتبر تمادياً فى الخرق والانتهاك، وذلك من أجل خلق لغة أدبية تختلف عما سواها بفضل نسقها الشعرى المتفرد. (قاسى، ٢٠٠٨م: ٤٠) سنعمد إلى تجلية الانزياحات الصوتية فى البناء الشعرى عند عز الدين المناصرة من خلال دراسة العناصر الصوتية المساهمة فى بنائه، حيث كان المزج بين التفعيلات من أكثر الظواهر المزاحة عن المعيار العروضى فى المستوى الخارجى، كما أنه استعان فى هذا المستوى بالقوافى المتداخلة ليعبّر عمّا يجيش فى قلبه من خلجانات وأحاسيس.

## المزج بين التفعيلات

قد جرّب بعض الشعراء المعاصرين قضية المزج بين البحور ورأوا أنّ هذه التقنية تساعدهم للتخلص من الإيقاع الواحد وهو ما سيوضحه سيد البحراوى رابطاً إياه بجانب التلقّي، إذ يقول: «إذا كانت ظاهرة المزج بين الوزن ومجزوءاته تواصلًا، من ناحية، مع إمكانيات الأشكال السابقة، ومن ناحية أخرى خروجاً واضحاً على الشكل التقليدي، ولكن في حدود لا تصدم ذوق المعاصرين السمعى الذى تربّى لمئات السنوات على الاستمتاع بموسيقى الشكل التقليدي، فإنّ الظاهرة الثانية، وهى المزج بين أكثر من وزن فى القصيدة الواحدة تبعد بنا أكثر عن الشكل التقليدي وعن الذوق السمعى التقليدي». (البحراوى، ٢٠٠٦م: ١١٢) فإذا تصفّحنا ديوان المناصرة فإننا نجد هذا الأسلوب فى المزج بين البحور شائعاً فى ديوانه، حيث عثرنا له على نماذج كثيرة فى إحدى قصائده؛ إذ يضمّ المقطع الواحد عنده فى كثير من الأحيان بحرين أو مجوراً متعددة يتم الانتقال بينها بطريقة مفاجئة كما نجد فى هذا المقطع الذى يمزج بين الرمل والكامل:

الإذَاعَاتُ تُحَارِبُ: (فَاعِلَاتُنْ / فَعِلَاتُنْ)

أَيُّهَا الْمُهْرُ الْعَيْنِيْدُ: (فَاعِلَاتُنْ / فَاعِلَاتُ)

قُلْ لَنَا مَاذَا تُرِيدُ: (فَاعِلَاتُنْ / فَاعِلَاتُ)

فَسِّرْ لَنَا هَذِي الْمَصَائِبُ: (مُتَّفَاعِلُنْ / مُتَّفَاعِلُنْ / مُتْ)

هَلْ تَخَلَّيْتِ عَنِ الْحَرْبِ وَرَوْحِ النَّاسِ فِي الْأَنْفِ تُحَارِبُ: (فَاعِلُنْ / مُتَّفَاعِلُنْ / مُتَّفَاعِلُنْ /

مُتَّفَاعِلُنْ / مُتَّفَاعِلُنْ / مُتْ ...

فقد جاءت الأبيات الثلاثة الأولى على الرّمل مع زحاف الخبن (حذف الثانى الساكن) وعلّة القصر (وهو حذف ثانى السبب الخفيف وتسكين ما قبله) وبقية الأبيات على الكامل إلا أنه فى هذا البحر التزم بزحاف الإضمار (تسكين الثانى المتحرّك) والخزل (اجتماع الإضمار والطفى). لجأ المناصرة إلى مثل هذه الانزياحات ليرينا أنه لا يكون مضطراً للتقيد بالصور القديمة للبحور، بل إنّ فى مقدوره، أن يدخل من التغيير ما يقدّم معه صوراً جديدة لهذه الأوزان فبذلك تخلى عن القيم الموسيقية فى أدائه لتجديد

نشاط السّامع، أو التغلّب على رتابة الوزن أو للتعبير عن انعطاف في مشاعره، أو للتوسل بمثير جديد يصاح أذن السّامع. إنّ هناك خاصية ثانية تتميز بها معظم قصائد الشاعر - إن لم نقل جميعها - هي أنّها مقسّمة إلى مقاطع مستقلّ كل مقطع منها ببحر كما نجد في هذا النموذج من قصيدة «قفا .. نَبِكِ»:

يا ساكناً سَقَطَ اللَّوى: (مُتَفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلُنْ)

قَدْ ضَاعَ رَسْمُ الْمَنْزِلِ: (مُتَفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلُنْ)

بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلِ: (مُتَفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلُنْ)

\*\*\*

مُقِيمٌ هُنَا أَشْرَبُ الحَمْرِ فِي حانَةٍ: (فَعُولُنْ، فَعُولُنْ، فَعُولُنْ، فَعُولُنْ / فَعُولُنْ / فَعُولُنْ)  
قُرْبَ رَأْسِ المَجِيمِرِ كُلِّ مَسَاءٍ: (لُنْ / فَعُولُنْ، فَعُولُنْ / فَعُولُنْ / فَعُولُنْ)

\*\*\*

ضَاعَ مُلْكِي: (فَاعِلَاتُنْ)

فِي دُرَى رَأْسِ المَجِيمِرِ (فَاعِلَاتُنْ، فَاعِلَاتُنْ)

كما نلاحظ أنّ المقطع الأوّل جاء على الكامل والثّاني على المتقارب والثالث على الرّمل «ولا شك أن طبيعة التفعيلات النغمية يضيفى حركية متميزة على نصوص عزّالدين المناصرة بتنوعها وفعاليتها المستمدة من تباين المواقف الذاتية» (بهلول، ٢٠١٦م: ١٠٩) «الصورة الموسيقية فى تدفقاتها الانفعالية مرتبطة بمدى الحركات النفسية التى تمر بها الذات المبدعة، ومن ثمة يكون انتهاء الجملة الشعرية خاضعا لانفعالات الشاعر والذى لا يمكن لأحد أن يحدده سواه، وذلك وفقا لنوع التدفقات والتموجات الموسيقية التى تروج بها نفسه فى حالته الشعورية.» (فيدوح، ١٩٩٨م: ٤٦٨)

أمّا من ناحية استخدام القوافى فنذكر أنّه استخدم أشكالاّ مختلفة منها فى قصائده، إلا أنّ القوافى المتداخلة كانت أكثرها انتشاراً ورواجاً لدى الشاعر فهى تعنى «وجود قواف فى بدايات أو أواسط أو نهايات الأبيات طبقا لمقتضيات البناء الإيقاعى» (عبد الوهاب، لاتا: ١٤٠)، وهى «قافية داخلية لا تشبه الأنواع السابقة من القوافى التى تُختم بها الأبيات ولا تستخدم لحبس الصوت فى نهاية البيت الشعرى وإنما يتم توزيعها

على جسد القصيدة» (الحنفى، ٢٠٠٦م: ٢٢٨)، حيث يتغير مكان القافية، إذ ترد أول مرة فى نهاية السطر، ثم تتكرر فى بداية السطر الثانى، أو فى وسط السطر أو نهاية السطر الثانى، وهو ما يعد انزياحاً عن الشعر القديم. لننظر إلى هذه القافية لدى الشاعر المناصرة فى قصيدته (قاع العالم) على تفعيلة (كامل) حيث يقول:

زَمَنْ مَقْلُوبٌ، كَالْبَحْرِ الْمَقْلُوبِ  
يا عَرَقَ الْعَالَمِ، يا حَقْلَ اللَّيْمُونِ  
يا إِثْمَ الْعَالَمِ، يا بَحْرَى الْمَوْجُوعِ  
إِخْلَعْ عَنْكَ لِحَافَ التُّوتِ

والملاحظ أنّ مكان القافية فى هذا المقطع ليس مألوفاً بل هو مصاد لما هو معتاد فى الشعر القديم الذى حدد للقافية إطارها المكانى فى نهايات أبيات القصيدة فنلاحظ فى الشطر الأول كلمة "مقلوب" وقد وردت فى نهاية وسط السطر الشعرى فشكّلت نوعاً من القافية المتجاوبة، وفى النموذج الثانى تتردد كلمة "العالم" فى وسط السطر الشعرى الثانى والثالث مشكّلةً أيضاً نوعاً من القافية المتجاوبة.

أما فى المستوى الداخلى فدرسنا الانزياحات الصوتية من خلال محور التكرار، وهو الغالب عند عزالدين المناصرة مما نراه ذلك عينة أسلوبية فى قصائده إلا أنّ التكرار اللفظى كان من أكثر أنواعه انتشاراً ومن مثل ذلك قوله فى قصيدة "هل بقيت فى المدينة حدائة أيها السيد":

لِنَفْتَرِضْ، لِنَفْتَرِضْ، لِنَفْتَرِضْ  
مَثَلًا، مَثَلًا، مَثَلًا  
أَنَّ مِزَاجَ السَّيِّدِ  
كَانَ مُعْتَكِرًا فِي ذَلِكَ الصَّبَاحِ  
لِنَفْتَرِضْ  
بِأَنَّهُ ... أَعَادَنِي مِنَ الْمَطَارِ، بِتُهْمَةِ الْوَقَارِ  
لِنَفْتَرِضْ  
أَنْنِي مَا زَحْتُهُ، بِنُكْتَةٍ مَلْغُومَةٍ

كما هو معلوم أنّ الشاعر لجأ إلى نوع من التكرار نجده فيما يسمّى بـ "تكرار اللازمة" وهي اللفظة أو العبارة (لنفترض هنا تحديداً) التي تكرر على مسافات مختلفة من أجزاء النص فتحدث بنيتها الصوتية المتماثلة انزياحاً صوتياً يربط المتلقّي بما مضى من أجزاء القصيدة ويشدّه إلى ما سيأتي منها؛ «لأنّها تفصل بين الأجزاء وتصل بينها في الوقت نفسه، بمعنى أنّها تفصل لإفادة انتهاء مسرودية ذات معنى جزئي وتصل بين المسروديات كلّها صوتياً لإكساب النص بناء المعامري العام.» (المساوي، ١٩٩٤م: ٧٩) وإذا دققنا النظر في هذا المقطع نرى أنّه استخدم أنماطاً أخرى من الانزياح الإيقاعي وهي استخدام القافية المتجاوبة والمزج بين التفعيلات. أمّا القافية المتجاوبة فراها في الشطر السادس، حيث أتى بالقافيتين "المطار .. الوقار" وقد وردت في نهاية ووسط الشطر الشعري، فشكلت نوعاً من القافية المتجاوبة؛ كما أنّه استعان بالمزج بين التفعيلات في الشطر الأخير مما نرى أنّه مزج بين تفعيلة "مُتَفَعِّلُنْ" و"فاعلاتن" واللجوء بمثل هذا الخروج يدلّ على الخروج من صوت إلى صوت آخر بالإضافة إلى أنّه استثار إحساس المتلقّي وشدّ انتباهه بالنسبة إلى النصّ.

### الانزياح الكتابي

«يعدُّ تنظيم الشكل الكتابي للشعر من أهمّ تجليات النصّ الشعري» (محسني وكياني، ٢٠١٣م: ٩١) لأنّ «تنظيم الكتابة الشعرية يسمح برصد جملة من قوانين العلاقة بين النسبة الشعرية واللغة العامة، فالشكل الخطّي لا يمثل أسلوباً ولا نظاماً تعبيرياً في أي لغة طبيعية، أما الحال في النصّ الشعري، فإنّه على العكس من ذلك، إذ إنّ الترتيب الكتابي للنصّ يأخذ أهميته الخاصة وهو ما يصطلح عليه الانزياح الكتابي» (إبراهيم محمّد، ٢٠١٤م: ١٠٦) فهو «عبارة عن كسر نظام كتابة المؤلف» (المصدر نفسه: ٩٩)، للانزياح الكتابي أشكال مختلفة منها:

#### - تفتيت الكلمة أو تشذيرها

من النماذج التي استخدمها المناصرة أسلوب التفتيت أو ظاهرة التقطيع الكتابي،

ونعنى به «تقطيع كلمة أو مجموعة كلمات إلى أجزاء متعددة داخل القصيدة، فهو عدول بصرى في طريقة الرسم الكتابى العادى للمفردات الشعرية، تعبيراً عن البعد النفسى لدلالة المفردة المقطعة فى القصيدة.» (محسنى وكيانى، ٢٠١٣م: ٩١) فكلّ ما يخرق المألوف، يثير الدهشة ويكشف عن عملية إبداعية تجسد قدراتها التأثيرية فى المتلقى، لذلك تعد ظاهرة «التفتيت أو التشذير أو بعثرة الكلمات على الصفحة من أبرز مظاهر التشكيل الذى يميز القصيدة الجديدة، وشكلاً من أشكال التجديد الصيغى والتحرير البصرى والتشكيل الحرفى، وجزءاً من الثورة اللغوية.» (منير، ١٩٩٧م: ١٧٩) استخدم الشاعر أسلوب التفتيت أو ظاهرة التقطيع فى عدّة مواضع، وقد عثرنا عليها فى قصيدة "هل بقيت فى المدينة حدّاتة أيها السّيد":

مَاذَا كَانَ سَيَحْدُثُ، يَا تُرَى  
لَوْ أَنَّ امْرَأَةً ... مَثَلًا،  
لَوْ أَنَّ قَصِيدَةً جَدِيدَةً ... مَثَلًا،  
هَبَطْنَا فِي لَيْلَةِ الْمُجْزَرَةِ  
عَلَى فِلَادِيمِيرٍ ... مَا ... يَا ... كُو ... فُسْكِي

من خلال هذا النموذج يظهر لنا أنّ الشاعر بتقطيع كلمة "ماياكوفسكى" أبداع لوحة تعبيرية جديدة خرجت عن معايير شكل الكتابة الاعتيادية فى صياغة الفضاء البصرى للقصيدة؛ حيث إنّ هذا النمط من الكتابة بالإضافة إلى إثارة الدهشة لدى المتلقى ومفاجأته، يسهم فى صنع الجانب الشعرى من البعد البصرى للنص.

#### - البياضات المنقطّة

يعدّ البياض عنصراً من عناصر النص البصرى لإنتاج الدلالة؛ لأنّ البياض فى هذا الإطار هو لغة تتكلم وتثير القارئ للبحث فى دلالة ذلك الصّمت الناطق، (بن محمد، ٢٠١٦م: ١٦٨) وكأنّه الكلام الذى يقوله الكاتب، حيث إن مساحة البياض هى «إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصرى مع السمعى فى بناء إيقاع النص.» (بنيس، ١٩٩٠م: ١٢٧) إنّ البياض هو الذى يتيح للقارئ الربط بين أجزاء النص حتّى

تشكّل الدلالة، إذ إنّ هذا البياض «هو الذى يشير إلى أنّ النص قد قام بتغييب بعض العناصر التى يجب أن تربط بين أجزائها، ومن ثمّ، فهو الذى يصل بين مفاصل النص.» (حسنى، ٢٠١٣م: ٢٧) إنّ المتأمل فى شعر المناصرة يلاحظ أنّه وظّف هذه التقنية فى قصائد كثيرة، بحيث لا يمكننا أن نحصرها فى مجموعة دون الأخرى، فتفصل بين عناصر التركيب بهذه النقاط باعتبارها مظهراً من مظاهر الحذف والإيجاز تترك للقارئ حرية التأويل. ومن أمثلة هذه الظاهرة الأسلوبية، ما نلاحظه فى قصيدته "رذاذ اللغة":

قَالَتْ لِي: يَكْفِي كَذِباً يَا هَذَا، وَادْخُلْ فِي الْجُمْلَةِ،  
 دُونَ مُقَدِّمَةٍ، وَبَهَارٍ، وَتَوَائِلٍ  
 وَدَخَلْتُ حَدِيثَهَا كَرْدَاذًا، قَالَتْ:  
 أ ... وَ ... لَسْتُ الْقَائِلُ:

... ..

كما هو معلوم إنّ الشاعر من خلال هذا المقطع قد أخفى جزءاً من الكلام (مفعول القائل تحديداً) معوضاً إياه بالبياض المنقطّة، حيث «إنّ الشاعر بتوظيفه هذه التقنية التى تجمع فى هذا الشكل الكتابى يجعلنا أمام نصين: نص مغلق بالكتابة، ونص مفتوح بالبياض» (بن محمد، ٢٠١٦م: ١٧٠) وبالتالى فالشاعر عن طريق هذا التشكيل يبدو أنه يهتمّ بالقارئ وكأنه يريد أن يلفت انتباهه إلى النص مما يؤدّى هذا النوع من البياض إلى إثارة دهشته. ومثل هذا النمط من الكتابة نراه فى قصيدة "لا تغازلوا الأشجار حتى نعود" حيث قال:

زَعَمَتِ الْكَذَّابَةُ، بِنْتُ الْكَذَّابَةِ، بِنْتُ الْكَذَّابَةِ  
 أَنْبَى غَيْرُ قَادِرٍ عَلَى مُوَاجَهَةِ الْفَاسِدِينَ  
 صَرَخْتُ فِي وَجْهِ قَائِلَةٍ: يَا هَذَا، يَا هَذَا  
 أَلَسْتَ أَنْتَ الْقَائِلُ: .....!!!

بالتأمل فى هذا المقطع الشعرى نجد أنّ الشاعر صوّر للمتلقّى امرأة كذابة تزعم أنّه لا يستطيع أن يواجه المفسدين، حيث تصرخ على وجهه وتخاطبه دون احترام وتقدير مما نرى مثل هذه الإهانة فى استخدام أسلوب النداء "يا هذا" وتسأله بأسلوب تقريرى

إلا أننا لا نجد نص السؤال في المقطع بل حذفه الشاعر وجعل البياض المنقّط بدله ليثير انتباه المتلقّي ويسايره في معرفة اللاقول المحذوف وهذا ما يدفع بالمتلقى لهذا الشكل من التعبير أن يجتهد في فك مغاليق هذا الصمت.

#### - السطر المتساقط

إنّ نمطاً آخر من أنماط الانزياح الكتابي الذي استخدمه المناصرة في قصائده هو السطر المتساقط ونعني به «السطر الذي يتخذ شكلاً متقاطراً على فضاء الصّفحة الشعرية وذلك بصورة عمودية من الأعلى إلى الأسفل ويقدم هذا السّطر الشعري مثيرات وحوافز تشدّ عين المتلقى باتجاه هيأتها التي تحدث نوعاً من الصدمة التي تكسر أفق توقّعه وتحمله على مُساءلة هذا النوع من أشكال الكتابة والوقوف على أهمّ ايجاءاتها في النص الشعري» (إبراهيم محمّد، ٢٠١م: ١٠٧-١٠٨) إذا تصفّحنا قصائد المناصرة نرى أنّه لجأ إلى بناء السّطر الشعري على نحو متساقط؛ مثل قوله في قصيدة "بين الصفا والمروة":

وَهَا أَنَا مُعَلَّقٌ عَلَى هَوَاءٍ فَاسِدٍ  
عَلَى ذِرَاعِ سَرْوَةٍ  
وَهَا  
أَنَا  
أَسْعَى  
مِنْ  
الصَّفَا  
إِلَى المَرَوَةِ

هذا الشكل من الكتابة الشعرية لا يؤثر في السامع بقدر ما يؤثر في القارئ؛ لأن «إيجاد هذا النوع من الكتابة موجه إلى القارئ دون السامع، إذ لم يعد الأداء الشعري مقتصرًا على حاسة السمع، بل تعداها إلى الإمتاع البصري مكرسًا بذلك عدوى الفنون التشكيلية.» (السعدني، لاتا: ١٤٢) فبالتالي إنّ الخطاب الشعري لدى المناصرة يوفّر

للمتلقي متعتين هما: متعة الأذن ومتعة العين وهذا خلاف ما كان يوفره الشكل السابق (الشكل العمودي) الذي التزم بعداً واحداً هو البعد السماعي.

### الانزياح التركيبي (النحوي)

قال جان كوهن: إن النحو هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة فبمجرد ما يتحقق الانزياح، بدرجة معينة، عن قواعد ترتيب وتطابق الكلمات تذوب الجملة وتتلاشى قابلية الفهم ويرى بأن العلاقة بين الألفاظ تعينها مواقعها الخاصة أكثر مما تعينها حركتها الإعرابية وقد نرى بأن نظام الكلمات تنزل المحدد قبل المحدد والمسند إليه قبل الفعل، والفعل قبل الفضلة (المكملة) وأى انحراف عن هذه القاعدة يسمّى القلب. (كوهن، ١٩٩٦م: ١٨٠) للانزياح التركيبي أشكال مختلفة إلا أنّ أكثرها انتشاراً في ديوان عز الدين المناصرة هي التقديم والتأخير والاعتراض.

### - التقديم والتأخير

يعد التقديم والتأخير من أهم الميزات الأسلوبية، وليس ذلك لكون تقدم شيء بعينه عن شيء آخر بل للدور الدلالي والجمالي الذي يلعبه هذا الخرق من تقديم وتأخير لهذا فإن التقديم والتأخير في الجملة العربية من المباحث الهامة التي حظيت بعناية كبيرة من قبل النحاة والبلاغيين، فالتقديم والتأخير في المنظور النحوي «هما اللذان يخرقان عرف الجملة العربية ويشوش ترتيبها ويثير انتباه المحلل». (السّد، ٢٠٠٧م: ١٧٥) النقطة التي يجب الانتباه إليها هي أنّ طبيعة الشعر أحياناً قد تسهل هذه المهمة إلى حدّ كبير؛ لأنّ التركيب في الشعر ليس كما هو في النثر، وذلك لأنّ الشعر يخضع لعوامل أخرى تتعلق بالوزن والموسيقى الداخلية ونحوهما مما لا يسمح بحرية حركة تنقل عناصر الجمل كما لو كانت في تركيب نثرى عادي، ويقول عباس حسن في التقديم الجائز: «بغير نظر لما تقتضيه الأوزان الشعرية أحياناً من وجوب التقديم والتأخير لمراعاة الوزن وحده والمحافظة عليه، فلو لم نراع الوزن الشعري لجاز الأمران كما في النثر أيضاً.» (حسن، لاتا، ج ١: ٤٩٢) كثيراً ما نرى أنّ المناصرة لجأ إلى التقديم والتأخير ومن مظاهر التقديم

والتأخير في الجملة الاسمية، تقديم الخبر على المبتدأ، مثل قوله في قصيدة "لسبب عاطفي إغريقي":

مُعْتَمَّةٌ أَحْلَامُنَا

مَنْ يَمْنَحُ الْغَرِيبَ فِي تَرْحَالِهِ تَأْشِيرَةَ الدُّخُولِ

لا شك أن المعنى سيكون مفهوماً بذات الدرجة لو قال الشاعر (أحلامنا معتممة)، فالخبر الذي يريد الشاعر إيصاله للمتلقى سيصل بكلا التركيبين، ولكن الغرض ليس مجرد إيصال هذا الخبر إلى المتلقى فحسب، ولكن الشاعر أراد استخدام الخبر كأساس للتأثير والتحذير والتنبيه إلى خطورة الأمر؛ لذلك لجأ إلى تقديم الخبر؛ لأنه (التعظيم) هو الغرض المتعمد بالذكر وقد يمكن أن يسأل القارئ أن الوزن الشعري اقتضى بهذا التقديم؛ لأن كل تقديم في الشعر لا يكون دائماً لغرض يتعلّق بالمعنى بل يتعلّق لغرض يتعلّق بالبنية الشكلية أو بموسيقى الكلام إلا أن هذا الكلام يفرض إذا دققنا النظر في التفعيلة التي اختار الشاعر؛ لأنه لو قال "أحلامنا معتممة" لما اختلّ رتابة الوزن؛ وبإمكاننا أن نؤخر هذا التقديم دون أن يؤدّي البيت من الحلل في الوزن فالبحر الذي اختاره في هذا البيت هو الكامل "مُتَفَاعِلُنْ" فهذا يعني أن تفعيلة "أحلامنا" لا تختلف مع تفعيلة "معتممة" وكلاهما (متفاعِلن) يساوي من حيث الوزن. ومن مظاهر التقديم والتأخير في الجملة الفعلية، تقديم الفاعل على الفعل مثل قوله في قصيدة "الأفعى":

الْأَفْعَى لَا تُخْلِى جُحْرًا إِلَّا بِالْفَأْسِ

الْأَفْعَى لَا تَرْحَلُ بِالمُوسِيقَى

الْأَفْعَى لَا تَرْحَلُ

إِلَّا إِنْ قَطَعَ الرَّأْسُ

كما نلاحظ أن المناصرة استخدم "الأفعى" عنواناً لقصيدته وهي رمز للإسرائيليين الذين غصبوا أرض فلسطين ولطخوها بسمومهم وقسوتهم وكما أن سمّ الأفاعى يضرّ بالذين تنهشهم كذلك الإسرائيليون يضرّون بفلسطينيين بكرهم وظلمهم، لذا يريد الشاعر من أبناء شعبه أن يواجهوا الإسرائيليين بالقوّة الصارمة ولإلقاء هذا المفهوم قدّم الفاعل (الأفعى) على الفعل. فأصل الكلام أن يقول: لا تخلي الأفعى / لا ترحل الأفعى،

فهذا التغيير فى ترتيب عناصر الجملة أعطى الشاعر دلالة خاصة على القصيدة، مما أحدث أثراً جمالياً متميزاً لدى المتلقى.

### – الاعتراض

هو اختراق بنية النص بوحدة لغوية غريبة عن تركيبه أو كما يعرفه أبو هلال العسكري بقوله: «الاعتراض كلام فى كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمه.» (العسكري، ٢٠٠٦م: ٣٦٠) وينقله حسن طبل عن الحاتمي هو «أن يكون الشاعر آخذاً فى معنى، فيعدل عنه إلى غيره قبل أن يتم الأول، ثم يعود فيتممه فيكون فيما عدل إليه مبالغة فى الأول، وزيادة فى حسنه.» (طبل، ١٩٩٨م: ١٨) ومن جماليات الاعتراض «هى إمتناع المتلقى وجذب انتباهه بتلك التتواءات أو التحولات التى لا يتوقعها فى نسق التعبير؛ لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجراءاته على أسلوب واحد.» (المصدر نفسه: ٢٦) ويمكن أن يكون فى أى مكان من الجملة بين متلازمين، كالمبتدأ والخبر، أو الشرط وجوابه، أو الصفة وموصوفها، أو الفعل وفاعله ومفعوله. كان عز الدين المناصرة من الشعراء الذين أكثروا فى استخدام هذه التقنية، ولا نرى قصيدة إلا وفيها نمط من أنماط الاعتراض وهى جزء لا يتجزأ من النص المناصرى وإن عدت هذه الجمل وحدة لغوية زائدة فى النص؛ إلا أنها قد خدمت نص المناصرة على وجه مبين، حيث تواترها جعلها ملمحاً أسلوبياً لدى الشاعر. من أشكال الاعتراض الشائعة لدى عز الدين المناصرة اعتراض فى الجملة الفعلية، منها اعتراض الكلام بين الفعل والفاعل كما أتى به فى قصيدة "بين الصفا والمروة"، حيث قال:

مَرَّمَرْتَنِي - آه يَا أُمِّي - الْوُعُودُ  
وَصَهْبِلُ الْخُطْبَاءِ  
حَطَّمْتَنِي سَنَةً بَعْدَ سَنَةٍ

غالباً ما نرى أنّ الاعتراض بين الفعل وفاعله يكثُر بالجوار والمجرور مثل قوله فى

قصيدة "توقيعات":

قَالَ الرَّاوي: يَا سَادَةَ هَذِي الْأَنْحَاءِ  
لَوْلَا الْغَيْرَةُ ... لَوْلَا الْغَيْرَةُ  
مَا حَبَلْتُ - فِي هَذَا اللَّيْلِ - أَمِيرَةً

في هذا البيت نجد الاعتراض في الشطر الثالث، قد جاء بحرف الجر والمجرور، (في هذا الليل) معترضاً بين "حبلت" وفاعلها "أميرة" ولهذا التعبير المعترض دور دلالي فضلا عن دوره الجمالي، حيث أشار إلى ليل من الليالي الخاصة. وردت اعتراضات أخرى مختلفة منها ما فصل بين معطوفين، ومن ذلك قوله في قصيدة "بين الصفا والمروة":

مَرَّتِ الْأَيَّامُ وَالْأَشْهُرُ - قَوْلِي - وَالسَّنُونُ  
أَكَلْتِكَ الْغُمَّةُ الصَّفْرَاءُ يَا طِفْلِي الْحَزِينُ

كما نلاحظ أنّ فعل الأمر "قولي" جاء معترضاً بين المعطوف "السنون" والمعطوف عليه "الأشهر" ليدلّ على أنّ الأمر لا يتعلق بالأيام والأشهر فقط، بل تجاوز عنهما إلى السنون، وهذا الاعتراض يزيد من شدة الهموم، ذلك أن الهموم والأحزان كانت ولا تزال معه وهو يعيش مع الحزن سنة بعد سنة.

### الانزياح الأسلوبى

هذا النمط من الانزياح هو استخدام اللون الحوارى من اللغة فى الشعر والذى إذا استفيد دقيقا وصحيحا يؤدى إلى غناء اللغة وأيضاً يسبب التواد فى الشعر ويمكن أن ندرس من الجهات المختلفة قيمة الانزياح الأسلوبى : ١- التغيير فى فضاء الشعر ٢- التغيير فى موسيقى الشعر ٣- ايجاد التواد فى فضاء الشعر. (صفوى، ١٣٧٣ش: ٥٣) إنّ ورود ألفاظ عامية فى النصوص الشعرية التى تكتب باللغة الفصحى يعدّ انزياحاً داخلياً على مستوى النصّ والقارئ «عندما يمضى فى قراءة هذه النصوص يصادف بعض الكلمات العامية ويقف أمامها متسائلاً عن سرّ تغيير الشاعر لنسق اللغة، وهذا التساؤل بحدّ ذاته يشكّل توتراً وإثارة وصدمة؛ لأنّ ذلك يخالف توقع القارئ.» (رابعة، ٢٠٠٠م: ١١٥) استعان الشاعر بهذا الانزياح فى الكثير من قصائده ومع هذه التقنية استطاع أن يخلق فى شعره فضاء حاراً وجاءت النماذج منه فيما يلى :

قَالَتْ - وَهُوَ يَنَّاوِشُهَا - عَن بُعْدٍ - طُرُ

فِي الْمِشْمِشِ قَابِلُنِي

والملاحظ أنّ الشاعر أتى بكلمة "طرُ" التي لا يكون لها أصل عربي وهي كلمة يغلب عليها طابع السخرية أو الاستهجان، أو التهكم ولأصلها عدّة روايات: «قيل: هي كلمة صوتية، تستخدم للتهكم والاحتقار يدانها بالعربية الطنز: السخرية. ويقال: وهو الأرجح أنّ أصل الكلمة تركي، من كلمة (Tuz) وتعنى الملح ثم أخذت طابع التهكم العام.» (https://www.almaany.com) على أية حال، لو استبدلت بـ"طرُ" أية كلمة أخرى فصيحة لكانت كلها توصيفات للحالة، ولا توحى بما نفهمه من اللفظة العامية نفسها التي اخترقت نسيج اللغة الفصيحة لتحدث انزياحاً نسياً. (عمر، ١٩٩٨م: ٨٧) وقد يبدأ المقطع بلفظة عامية إلا أنّها لا تشكّل نسقاً خاصاً بالنص؛ لأنّها تعقبها بالسرعة الألفاظ الفصحى؛ ببيان آخر، إذا سمع المتلقّي اللفظة في البداية يظنّ أنّ المقطع الشعري يسرد على طابع لهجي ثم يهيمن عليه النسق الفصيح مثل قوله في قصيدة "مقهى ريش":

رَشْرَشَرَتِ النَّجْمَةُ أَمْطَارًا حَمْرَاءَ

زَهْرَةَ حَنُونِ بَرِيَّةِ

الصَّنْدَلُ مَثَلًا، وَالْأَبْنُوسُ السُّودَانِي

مَوْزُونٌ فِي دَبْكَتِهَا لِظَرْفِ الطُّولِ

"رشرشرت" لفظة عامية تعنى بالفصحى "تقاطرت" «ورشت العين والسماء تُرُشُّ رَشًّا وَرَشَاشًا وَالرَّشُّ: المطر القليل وترش رش الماء: سال» (ابن منظور، لاتا، مادة رشش) وهي كلمة دخلتها زيادة في البنية أي كان أصلها: رشرش إلا أنّ الشاعر أضاف الراء في بنية الكلمة ليحوّلها إلى العامية فهو بهذا الشكل حدث ضرباً من الانزياح الداخلي بتغيير نسق اللغة فيه وإذا دققنا النظر نرى أنّه جاء في الشطر الرابع نمطاً آخر من اللفظة العامية ألا وهي كلمة "دبكة" وقد يستخدم الشاعر اللفظة العامية؛ لأنّها أكثر مرونة في الاستعمال بمعنى آخر لو استبدلت بـ"الدبكة" أية كلمة أخرى فصيحة كالرقص أو ما رادفها لما خطر ببال القارئ ما بهذه اللفظة من تल्पف. (عمر، ١٩٩٨م: ٨٧) إذا تصفّحنا ديوان الشاعر فنرى أنّه لم يكتف بهذا القدر من استخدام

الألفاظ العامية بل لجأ في كثير من الأحيان إلى استخدام الأبيات الشعرية كلها عامية من مثل ذلك قوله في قصيدة "ملاحظات قبل الرّحيل":

...أنا زى ما كُونُ عَسْكَرى سَكْرَانُ  
مَا سَكُ، مِدْفَعُ، سَعْرَانُ  
أَضْرِبُ فِي الْفَاضِي وَفِي الْمِلْيَانُ  
يا نَاسُ فِيِنِ السَّكَّةُ

لعلّ الغاية التي من أجلها استخدم الشاعر اللغة الدارجة أو الألفاظ العامية وسيلة للإيجاء والتعبير هي الإيجاء بمكونات نفسه، والتفاعل مع ما حوله وهو يحس أنّ اللفظة العامية تستطيع أن تعبّر عن خلجاناات الشاعر وأحاسيسه أفضل بكثير من الألفاظ الفصحى بالإضافة إلى أنّه بهذا الطريق فاجأ المتلقّي وأحدث نوعاً من الانزياح.

### الانزياح الدلالي

وهو يعنى الخروج من المعنى الأصلي للكلمة إلى معنى ثانٍ يحدده السياق فيكون لفظ مدلولان: أوّله قريب ظاهر ليس هو المقصود وثانيه نصل إليه من خلال الكلمات اللاحقة والسابقة. «الانزياح الدلالي يعنى الانتقال من المعنى الأساسى أو المعجمى للفظة إلى المعنى السياقى الذى تأخذه الكلمة حينما توضع فى سياق معين يحدّد معنى الجملة بأكملها، حيث تنزاح الدوال عن مدلولاتها فتختفى - نتيجة لذلك - الدلالات المألوفة للألفاظ لتحلّ مكانها دلالات جديدة غير معهودة يسعى إليها المتكلم.» (النورى الخرشة، ٢٠٠٨م: ٣٧) بما أنّ للانزياح الدلالي مظاهر متعددة إلا أننا سنتناول المظاهر التى أكثر المناصرة فى استخدامها ومنها: المفارقة والتنافر وتراسل الحواس.

### المفارقة والتنافر اللونى

وهى تكتيك فنى يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض والمفارقة هى «التناقض فى المعنيين المتناقضين فى الكلام

بشكل استخدامها فى الكلام يؤدّى إلى العدول والانحراف.» (وهبه وكامل، ١٩٨٤: ص ٣٧٦) بما أنّ المفارقة تحدث فى الكلام نوعاً من المفاجأة فهى تشبه بالاستعارة وخصوصاً ما أطلق عليه الاستعارة التنافرية اللونية التى «هى عبارة عن صورة بلاغية تقوم على الجمع بين شيئين متنافرين لا تجمع بينهما علاقة منطقية» (قطوس وربابعة، ١٩٩٤م: ٤٧) وبذا يكون هذا النوع من الاستعارة، وهى بالفعل قدرة فائقة لدى الشاعر أن يأتى بها، خاصة إذا كانت العلاقة بين الصفة والموصوف فى حالة من التجلى ولا يشوبها الخفاء «فالشاعر يمتلك جرأة فى المزج بين المتنافرات بصورة مدهشة تدعو إلى التساؤل والتأمل، وتفتح آفاقاً غنية من التفسيرات التى تأخذ القارئ إلى عوالم جديدة لم يسبق له أن وقف أمام سحرها المدهش.» (المصدر نفسه) كثيراً ما نرى أنّ المناصرة يقوم بالإبداع ويأتى بالتركيب اللونية المنزاحة عن نمط التعبير بالمألوف، فهو يسعى إلى تقديم دوال لونية بتوظيف جديد غير معهود ولا مألوف من قبل، ومن ذلك قوله:

المَطْرُ شَدِيدٌ جِدًّا فِي الْمَنَى الرَّابِعِ وَالغَيْمُ الْقَاتِمُ  
يَمَلَأُ دَرَبِي

وَالثَّلْجُ الْأَسْوَدُ فِي الطَّرْقَاتِ الصَّيْفِيَّةِ

وَالْمَطْرُ الْحَزْنُ عَلَى وَجْهِ السَّاهِمِ شَدِيدٌ يَشْبَهُ تِلْكَ الْأَيَّامَ أَلَا تَذَكَّرُ

فكيف يكون الثلج أسود؟! وكيف يكون فى الصيف؟! وكيف يملأ الغيم الطرقات؟! إنها أسئلة تكشف البعد المجازى للصورة الملونة بالسواد، سواد المنفى، وضياع الوطن. (رزقة، ٢٠٠٢م: ٣٧١) إن الصفات المألوفة التى يمكن أن يمنحها المعجم للثلج ربما تكمن فى البياض والنقاء والبرودة والصفاء، غير أننا نلاحظ أنّ الشاعر هنا أضفى على الثلج صفة جديدة دون أن يراعى التناسب بين المستعار والمستعار له؛ لأن مقولة الثلج الأسود خروج على الاستخدام المألوف للغة. ما جمالية هذه المفارقة؟ إنّ هذا التعبير (الثلج الأسود) انعكاس لما يعتدل داخل الشاعر من حزن وألم وهو يمثل شذوذاً يكشف اختيار الشاعر ما يلائم تجربته ورؤيته السوداء القائمة. من المقاطع الشعرية التى تكلم الشاعر فيها عن التنافر اللوني:

فِي هَذَا الصَّبَاحِ المُبَكِّرِ جَدًّا  
زُرْتُ الأَمْوَاتَ الأَحْيَاءَ  
الجَبَلُ الأَزْرَقُ  
كِبْحِيرَةَ السَّمَاءِ الخَضْرَاءِ

الملاحظ أنّ ما يفاجئ القارئ في هذا التركيب لون السّماء الخضراء وهذا أمر مستحدث؛ لأنّ السّماء غالباً ما توصف باللون الأزرق لصفاءها أمّا أن توصف باللون الأخضر ففيه انزياح دلالي يدلّ على البعث والأمل بالمستقبل الزاهر لدى الشاعر حيث بإمكاننا أن نرى هذا الأمل من خلال التركيب المفارقة "الأموات الأحياء" فهذا يعنى أنّ الذين جاهدوا وماتوا لأجل استقرار الأمن فماتوا ظاهراً ونفى عنهم الموت الحقيقي بقوله "الأحياء" أي: إنهم وإن كانوا أموات الأجسام فهم أحياء الأرواح.

#### الاشتباك الحواسي

وهو وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية التي عنى بها الرمزيون، وهو يعنى «وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطى للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألواناً، والطعوم عطوراً..» (عشرى زايد، ٢٠٠٢م: ٧٨) إنّ هذه التقنية بوصفها تقنية منزاخة عن المعيار اللغوي قد شاعت في ديوان المناصرة حيث وجدنا الكثير من القصائد التي تتزاحم فيها الصور القائمة على تراسل الحواس. ومن النماذج الواضحة للاعتماد بشكل أساسي على هذه الوسيلة من وسائل التصوير الشعري قول الشاعر في قصيدته "وكان الصّيفُ موعِدنا":

يَفْتَحُ طَاقَاتٍ فِي الجَهَةِ الشَّرْقِيَّةِ  
المَاءُ السَّمْحُ بِضَحْكَتِهِ البِيضَاءِ

كما هو معلوم أنّ التراسل واضح في الشطر الثاني ففيه يصف "الضحكة" - التي هي من مدركات حاسة السمع - بأنّها بيضاء - وهي صفة من صفات ما يدرك بحاسة

البصر فيضفى عليه صفة من صفات مدركات حاسة البصر كما أنّ المناصرة في هذا المقطع لجأ إلى التشخيص وهو يعكس من خلالها نفسيته البهجة على نحو ما نرى في قوله "الماء يضحك ضحكة بيضاء" فالضحكة البيضاء مرتبطة دلاليةً بمجالة الفرح كما أنّ الماء السّمح (الماء العذب الصافي السلس) مرتبط دلالياً بالنمو والتطور والحياة فقد استعار هنا الشاعر صفة الضحك التي هي سمة من سمات الإنسان وأصقه بالماء، فيكون بذلك قد ذكر المشبه وهو الماء وحذف المشبه به وهو الإنسان ولكنه ترك دلالة عليه وهو الضحك، فهذه الصورة الاستعارية زادت البيت جمالا فجعل كل من يقرأ يتأمل في الطريقة التي كتب بها هذا البيت. ومن مثل ذلك أيضاً قول الشاعر:

أَنَا الْغَارِقُ فِي نَرْجِسِ الْمَلُوحَةِ  
فِي هَمَسَاتِ الرِّيحِ، وَالنَّمِيمَةِ الْبِيضَاءِ

فالعلاقة بين النعت والمنعوت علاقة بعيدة وغريبة؛ إذ النميمة التي هنا بمعنى "الصوت الخفي، الهمس" ومن مدركات حاسة السمع - بيضاء - وهي صفة من صفات ما يدرك بحاسة البصر فيضفى على السّمح حاسة البصر (النميمة البيضاء) سمى - بصرى فلماذا أطلق صفة "البيضاء" على "النميمة"؟ إنّ اللون الأبيض يمثّل الصفاء والنقاوة، استعمله الشاعر ليمنح صورته المرئية تأثيرها فالأبيض هنا دال على جمال النميمة، ولا سيما أنّ التشكيل اللغوي الذي وردت فيه يوحى بذلك، لأنّ الشاعر أتى بالمفردات الموحية على الجمال منها: نرجس الملوحة وهمسات الريح حيث إنّ نرجس الملوحة نبت من الرياحين لها زهرة بيضاء، ذات رائحة جميلة وهي زهرة عريضة بالدرجة الأولى، مما تعطى هذه المفردات هدوءاً خاصاً في جسد النص والأمر الآخر الذي يؤكد على هذا الهدوء، التركيب النحوي الدال على قصر المسند على المسند إليه ومبالغته؛ لأنّ الشاعر جاء بالخبر "الغارق" معرّفاً بـ"ال" التعريف وهو مضاد لما هو مألوف في المعيار النحوي.

## النتائج

بعد أن عالجتنا شعر عز الدين المناصرة، ورصدنا أنماط الانزياح فيه توصلّ البحث

إلى نتائج يمكن إجمالها في ما يأتي:

بالنسبة للانزياح الإيقاعي تبين لنا أنّ المزج بين التفعيلات كان من أكثر الملامح الانزياحية في الموسيقى الخارجية، حيث يعدّ هذا الأمر خروجاً واضحاً ليس على الشكل التقليدي فحسب، بل على الشعر الذي يبنى على التفعيلة أيضاً والغرض الرئيس من هذا الخروج تجديد نشاط السّامع، أو التغلّب على رتابة الوزن أو للتعبير عن انعطاف في مشاعره، أو للتوسل بمتير جديد يصاح أذن السّامع. من ناحية استخدام القوافي تبين لنا أنّه أكثر في استخدام القوافي المتداخلة وهي قافية داخلية لا تشبه الأنواع السابقة من القوافي التي تُختم بها الأبيات ولا تستخدم لحبس الصوت في نهاية البيت الشعري والغرض الجمالي من هذه القافية يعود إلى تغيير الأصوات وتفتيتها في ثنايا النص الشعري. أمّا في الإيقاع الداخلي فالحضور المكثّف يعود إلى نوع من التكرار نجده فيما يسمّى بـ "تكرار اللازمة" وهي اللفظة أو العبارة التي تكرر على مسافات مختلفة من أجزاء النص فتحدث بنيتها الصوتية المتماثلة انزياحاً صوتياً يربط المتلقّي بما مضى من أجزاء القصيدة ويشدّه إلى ما سيأتي منها. أمّا بالنسبة للانزياح الكتابي فاستنتجنا أنّه استعان بأشكال مختلفة من الكتابة إلا أنّ ثلاثة منها كان لها أكثر حضوراً في أشعاره وهي: البياض المنقّطة، وتفتيت الكلمات والسطور المتساقطة؛ حيث إنّ الغرض الجمالي لهذه الأنماط من الكتابة بالإضافة إلى إثارة الدهشة لدى المتلقّي ومفاجأته، الإسهام في صنع الجانب الشعري من البعد البصري للنص. أمّا بالنسبة للانزياح التركيبي فاستنتجنا أنّ التقديم والتأخير قد حظى في أشعاره بالنصيب الأوفر وهو صورة تركيبية منزاخة عن قواعد الصّحة النحوية ومن خلال هذا الانزياح تعددت صور عناصر الإسناد في قصيدة عز الدين المناصرة فنتجت عن ذلك أنماط متنوعة من الجمل ولاحظنا أنّ المقدّم لا يرد اعتباراً في نظم الشعر وإنّما يكون عملاً مقصوداً به غرض إلا أنّ الغرض الرئيس يرجع إلى توكيد المقدّم والاهتمام به. ثمّ يأتي الاعتراض بالدرجة الثانية؛ فقد اهتمّ الشاعر بهذه التقنية، حيث أصبحت جزءاً لا يتجزأ من النص المناصري والغرض الجمالي لاستخدام هذا النمط من الانزياح بالإضافة إلى إثارة الدهشة للمتلقّي، يرجع إلى دوره الدلالي والمعتز - اسماً كان أم جملة - لم يكن

حضوره مهملاً بل زاد في النص معنى التأكيد وأدى إلى إزالة الإبهام والغموض. وعلى مستوى الانزياح الدلالي خلصنا إلى أن المفارقة وتراسل الحواس كانتا من أهمّ الملامح الانزياحية تواتراً في أشعاره مما أدى استخدام مثل هذه الانزياحات إلى إكساب شعره بعداً إيحائياً، فهو أبداع صوراً مخالفة للمألوف ولجأ إلى المفارقة اللونية قاصداً من وراءها المفاجأة وإعطاء معنى جديد للنص أمّا تراسل الحواس فهو من الملامح الانزياحية الأخرى التي يعتمد عليها الشاعر في بناء صورته فتبين لنا أن الصورة البصرية شكلت مساحة واسعة في ديوانه. في المستوى الأسلوبى، لجأ الشاعر إلى استخدام الألفاظ العامية وميلاد ألفاظ جديدة بواسطة التصرف في بنية الكلمة وهو لم يكتف بهذا القدر من الانزياح الداخلى بل قال مقطوعة شعرية تحتوى كلها بألفاظ عامية والغرض من ذلك بالإضافة إلى إثارة الدهشة لدى المتلقى، الشعور بحرارة هذه الألفاظ في تأدية معانيها.

## المصادر والمراجع

- إبراهيم محمد، إسراء. (٢٠١٤م). «سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية (شعر محمود درويش أنموذجاً)». مجلة ديالى. العدد الثالث والستون. صص ٩٨ - ١٢٤
- ابن منظور، محمد بن مكرم. (لاتا). لسان العرب. بيروت: دار صادر.
- أبو العدوس، يوسف. (٢٠٠٧م). الأسلوبية، الرؤية والتطبيق. الطبعة الأولى. عمان: دار المسيرة.
- البحراوى، سيد. (٢٠٠٦م). موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو. جامعة القاهرة: كلية الآداب.
- بنيس، محمد. (١٩٩٠م). الشعر العربى الحديث، بنياته وإبدالاته. ج ١. المغرب: دار تونقال للنشر.
- بن محمد، عامر. (٢٠١٦م). الخطاب الشعري العربى المعاصر من التشكيل السمعى إلى التشكيل البصرى، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه فى النقد العربى المعاصر. الجزائر: جامعة الجليلى بونعامة.
- بهلول، خديجة. (٢٠١٦م): جمالية الانزياح الأسلوبى فى شعر السيّاب، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير فى اللغة والأدب العربى. الجزائر: جامعة الجليلى اليباس.
- حسن، عباس. (لاتا). النحو الوافى. الطبعة الثالثة. مصر: دار المعارف.
- حسنى، عبد الغنى. (٢٠١٣م). حدائة التواصل، الرؤية الرؤية الشعرية عند نزار قبانى، دراسة فى الإيقاع واللغة الشعرية. بيروت: دار الكتب العلمية.
- الحنفى، معاذ محمد عبد الهادى. (٢٠٠٦م): البنية الإيقاعية فى الشعر الفلسطينى المعاصر شعر الأسرى

- أ نموذجاً، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية تخصص الأدب والنقد والبلاغة. غزة: الجامعة الإسلامية.
- ربابعة، موسى. (٢٠٠٠م). جماليات الأسلوب والتلقّي. الطبعة الأولى. أربد - الأردن: مؤسسة الحمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع.
- رزقة، يوسف. (٢٠٠٢م). «مقاربة أسلوبية لشعر عزالدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجاً)». مجلة الجامعة الإسلامية. المجلد العاشر. العدد الثاني. ص ٣٣٣ - ٣٩٠
- رشيد الددة، عباس. (٢٠٠٩م). الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغى، الطبعة الأولى. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- السد، نور الدين. (٢٠٠٧م). الأسلوبية وتحليل الخطاب. الأردن: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع.
- السعدنى، مصطفى. (لاتا). البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربى الحديث. الإسكندرية: منشأة المعارف.
- صفوى، كوروش. (١٣٧٣ هـ.ش). از زبان شناسى به ادبيات. تهران: انتشارات چشمه.
- طبل، حسن. (١٩٩٨م). أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية. القاهرة: دار الفكر العربى.
- عبد الوهاب، فاطمة محمد محمود. (لاتا). في البنية الإيقاعية فى القصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية). الجزائر: دار المعارف.
- العسكرى، أبوهلال. (٢٠٠٦م). كتاب الصناعتين. تحقيق على محمد البجاوى. محمد أبو الفضل إبراهيم. الطبعة الأولى. بيروت: المكتبة العصرية.
- عشرى زائد، على. (٢٠٠٢م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. الطبعة الرابعة. القاهرة: مكتبة ابن سينا.
- عمر، محمود عبد المجيد. (١٩٩٨م). الانزياح في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير. أربيل: جامعة صلاح الدين.
- فضل، صلاح. (١٩٩٢م). بلاغة الخطاب وعلم النص. الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب.
- فيدوح، عبد القادر. (١٩٩٨م). الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى. الطبعة الأولى. الأردن: دار صفاء للنشر.
- قاسى، صبيرة. (٢٠٠٨م). بنية الإيقاع فى الشعر المعاصر النظرية والتطبيق، صلاح عبد الصبور نموذجاً. الطبعة الأولى. القاهرة: مكتبة الآداب.
- قطوس، بسام و موسى ربابعة. (١٩٩٤م). الاستعارة التنافرية، نماذج من الشعر الحديث. لامك: مؤسسة للبحوث والدراسات.
- كوهن، جان. (١٩٩٦م). بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولى و محمد العمرى. الطبعة الأولى. المغرب:

دار توفيق للنشر.

محسنى، على اكبر، كيانى رضا. (٢٠١٣م). «الانزياح الكتابى فى الشعر العربى المعاصر (دراسة ونقد)». مجلة دراسات فى اللغة العربية وآدابها. فصلية محكّمة. العدد الثانى عشر. صص ٨٥ - ١١٠ المساوى، عبدالسلام. (١٩٩٤م). البنيات الدالة فى شعر أمل دنقل. دمشق: مطبعة اتحاد الكتاب العرب.

المسدّى، عبدالسلام. (٢٠٠٦م). الأسلوبية والأسلوب. الطبعة الثانية. تونس: الدار العربية للكتاب. المناصرة، عزّالدين. (٢٠١٤م). الأعمال الشعرية الكاملة. الجزء الأول. دمشق: منشورات مجلّة اتحاد الكتاب.

منير، وليد. (١٩٩٧م). «التجريب فى القصيدة المعاصرة». مجلة الفصول. المجلد ١٦. العدد ١. النورى الخرشنة، أحمد غالب. (٢٠٠٨م). أسلوبية الانزياح فى النص القرآنى، رسالة الماجستير. الأردن: جامعة مؤتة.

وهبة، مجدى والمهندس، كامل. (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب. الطبعة الثانية. لبنان: مكتبة بيروت.

اليافى، نعيم. (١٩٩٥م). أطياف الوجه الواحد. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العربى.

المراجع الأجنبية

A Linguistic Guide to English Poetry. New. (١٩٦٩). Leech, G. N

York: Longman

الاقتباسات من الإنترنت

٢٠١٤ / ٣٣٢٩٢٣/https://www.almaany.com/answers /سبتمبر ١٥، ٢٠١٤