إضاءات نقدية (فصلية محكمة)
السنة التاسعة – العدد السادس والثلاثون – شتاء ١٣٩٨ش /كانون الأول ٢٠١٩م
صص ١٣٦ ـ ١١١

# جمالية الملامح الانزياحية فى أشعار عزّالدّين المناصرة على أساس نظرية جيفرى ليتش

**مصطفى كمالجو (الكاتب المسؤول)***
**جواد محمّدزاده****

## الملخّص

إنّ الانزياح ظاهرة من الظواهر الهامة فى الدارسات الأسلوبية التى تهتم بلسان النص الأدبى على أنّه لغة مضادة لما هو معتاد ومن هنا سعى هذا البحث إلى دراسة هذه الظاهرة على ضوء المنهج الوصفى – التحليلى، فى شعر عزّالدّين المناصرة الذى رغب فى انتهاك قواعد اللغة العادية وثار على قيودها. يهدف هذا البحث إلى الكشف عن جماليات الانزياح واستجلاء أبعاده لدى هذا الشاعر الذى حفل شعره بهذه التقنية الفنية مما تدلّ النتائج على أنّ الانزياح الدلالى كان من الملامح الأكثر حضوراً لديه، حيث قد تمكّن الشاعر من أن يحقّق علاقة بعيدة ملهمة بين الدّال والمدلول من خلال أسلوب المفارقة وتراسل الحواس. أمّا تجلّيات الانزياح فى المستوى النحوى فتتبدّى فى التقديم والتأخير والاعتراض وفى المستوى الإيقاعى كان الحضور المكثّف للمزج بين التفعيلات واستخدام التكرار الصوتى أمّا فى المستوى الكتابى فلجأ الشاعر إلى تفتيت الألفاظ واستخدام السطور المتساقطة والبياضات المنقّطة. وفى المستوى الأسلوبى، لجأ الشاعر إلى استخدام الألفاظ العامّية وميلاد ألفاظ جديدة بواسطة التصرف فى بنية الكلمة. إنّ الغرض الجمالى العام لكلّ من هذه التجليات هو إثارة الدهشة والمفاجأة لدى المتلقّى إلا أنّ الغرض الخاص فهو يختلف باختلاف السّياق الذى ترد هذه الظاهرة فيه.

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

*. أستاذ مساعد فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة مازندران، بابلسر، إيران
kamaljoo@umz.ac.ir
**. دكتوراه فى اللغة العربية وآدابها بجامعة مازندران، بابلسر، إيران
jvdmohammadzadeh@gmail.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٧/١١/٢٥ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/٤/١٢ش

**المقدمة**

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

**أسئلة البحث**

١- ما تجليّات الانزياح إيقاعيًا وتركيبيًا ودلاليًا وكتابيا وأسلوبيا فى النص الشعرى

المناصرى وأيها أكثر انتشارًا فى قصائده؟

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

٣- ما وظائف الانزياح الجمالية فى أشعاره؟

## فرضيات البحث

- كان المزج بين التفعيلات واستخدام القوافى المتجاوبة ظاهرة من أهم الظواهر المنزاحة فى المستوى الإيقاعى كما أنّ التفتيت والاستعانة بالسطور المتساقطة والبياضات المنقّطة ملامح أسلوبية فى نمط الكتابة. فى المستوى التركيبى نرى أنّ للاعتراض والتقديم حضوراً مكثّفاً فى أشعار الشاعر إلا أنّ الانزياح الدلالى بما فيه من المفارقات وتجاوبات الحواس كان أكثر ملامح الانزياح انتشارًا فى قصائده.
- الاستعانة بأنماطٍ مختلفة من الانزياحات عند المناصرة جعلت النص الشعرى المناصرى أن يكون فضاءً مفتوحًا يحمل مختلف الدلالات والتأويلات.
- للانزياح أغراض جمالية متعددة إلا أنّ المفاجأة وإثارة الدهشة للمتلقّى 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 لعزّ الدين المناصرة هناك دراسات تجدر الإشارة إليها، منها:

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

مقالة «معنا آفرينى در شعر با استفاده از هنجارگريزى زبانى) بررسى موردى:

عزالدين مناصره، شاعر معاصر فلسطينى» للكاتبين: على سليمى و رضا كيانى، نشرت هذه المقالة فى مجلّة "پژوهشنامه نقد ادب عربى" العدد ٢، الربيع والصيف ١٣٩٠هـ.ش. لقد أشار الباحثان فى المقالة إلى أهمية الانزياح فى الشعر وما له من تأثير فى فهم الشعر كما أشارا إلى أن الشاعر وظّف الانزياح بأسلوب قد يدخل فى شعره الغرابة وصعوبة الفهم.

مقالة «عز الدين المناصرة شاعر الحبّ والمقاومة» للكاتبين: حسين كيانى، وفضل الله ميرقادرى. تمّ نشر هذه المقالة فى مجلّة "لسان المبين"، الخريف ١٣٩٠هـ.ش، العدد ٥. وصل الكاتبان بعد رصد مظاهر المقاومة فى أشعار الشاعر إلى أنّه قد ألّف بين الحب والمقاومة، فهو يتأرجح بين الحب والسيف، ويجمع بين الحداثة والمقاومة الشعرية.

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

رسالة ماجستير عنوانها: «بنية النّصّ فى شعر عزّ الدّين المناصرة، ديوان "لا أثق بطائر الوقواق" أنموذجًا»، إعداد الطالب محمّد يونس حسين عمرو، نوقشت هذه الرسالة عام ٢٠١٧م، فى جامعة الخليل بكلية الدراسات العليا. تأتى لبيان تلك الجوانب الإبداعية، ولإبراز خصوصية الظّواهر الفنّية، وتجاوبها مع الفكر والمضمون، ولكشف قدرة الشاعر على توظيف أدواته التعبيرية.

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

## مفهوم الانزياح

إنّ هذا المصطلح قد عرف بالفرنسية على أنّه (Ecart) وبالإنجليزية (Deviation) وقد اختلفت تسميات هذا المصطلح بالنقد الغربى، وذلک باختلاف النقاد الذين تعاملوا معه ومن هذه المصطلحات حسب تصنيف عبد السلام المسدى:

| المصطلح | الانزياح | الانحراف | الانتهاک | خرق السنن | الفضيحة |
|---|---|---|---|---|---|
| مستعملُه | فاليرى | 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 وذلک بتصرف «مستعمل اللغة فى هياكل دلالاتها وأشكال تراكيبها بما يخرج من المألوف» (المسّدى، ٢٠٠٦م: ١٢٤– ١٢٥)، بذلک فـ«الانزياح اختراق مثالية اللغة والتجرّؤ عليها فى الأداء الإبداعى، بحيث يفضى هذا الاختراق إلى انتهاک الصياغة التى عليها النسق المألوف أو المثالى، أو إلى العدول فى مستويى اللغة الصوتى والدلالى عمل عليه هذا النسق.» (رشيد الددة، ٢٠٠٩م: ١٥)

## الانزياح فى رؤية جيفرى ليتش[1]

يصف جيفرى ليتش، وهو لغوى إنجليزى، الانزياح بأنّه نتيجة للتوازن أو القَوعدة (إضافة قواعد إلى قواعد اللغة القياسية) والانحراف (خروج عن القواعد السائدة فى اللغة المألوفة) (Leech, 1969: 36-38) ويعتقد أنّ الانزياح مقبولٌ إذا لم يخلّ عملية التخاطب ولا يمسّ بإيصال الرسالة إلى المتلقّى. (صفوى، ١٣٧٣ش: ٤٣) فى رؤية ليتش، إنّ الانحراف يرتبط ارتباطًا مباشرًا مع القواعد السائدة فى مألوف اللغة؛ لهذا السبب، قبل أن يشير إلى أنواع الانزياحات، قام بدراسة بنية اللغة وقسّمها إلى النمط العادى والفنّى أو الإبداعى. فى النمط العادى، يستخدم منشئ الأثر الإمكانيات التقليدية إلا أنّه فى النمط الفنّى (الإبداعى) يبحث عن عالم جديد ما وراء القيود الأدبية ويعتقد أنّ التميز يقع على المستويات الثلاثة أى: علم الدلالة، والشّكل، والتحقق الصورى.

1. Leech , G. N.

(Leech, 1969: 36-38) فبالتالى، وفقاً لنظرية التّميز، قسّم الانزياح على ثمانية أقسام: المعجمية (الخروج عن طرق صنع الكلمات فى اللغة المعيارية وخلق المفردات الجديدة) النحويــة (الإخلال فى ترتيب قواعد اللغة) الدلاليــة (انتهاك الخصائص الدلالية التى تحكم على اســتخدام المفردات فى اللغة القياســية) والإيقاعية (خــروج عن القوانين الســائدة فى علم العروض) الزمنية (استخدام الأشــكال التى كانت شائعة فى اللغة)، الأسلوبية (خروج عن النســق 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 حضورًا وانتشارًا فى أشعار عز الدين المناصرة الذى حفل شعره بها ومنها: الانزياح الإيقاعى، والكتابى، والتركيبى (النحوى)، والأسلوبى، والدلالى.

## الانزياح الإيقاعى

والمــراد بالانزياح الإيقاعى يعنى «خروج الشــاعر عن القواعد الشــعرية المتعّلقة بالوزن والقافية والإيقاع عمومًا فيطرح لنا ما يسمى"بالانزياح الصوتى أو الإيقاعى".» (أبوالعدوس، ٢٠٠٧م: ١٨٧) فيكون الانزياح عن القاعدة المتمّثلة فى الصور العروضية الصحيحــة التى نصّ عليها العروضيون، وذلک باللجــوء إلى الصور العروضية المزاحة والمتغيرات وهذه المتغيرات يمكن أن نقســمها قسمين: قسما عرفه الشعر العربى القديم، ونصّ عليها علم العروض، وقســما ثانيا استحدثه الشعراء العرب المعاصرون مع حركة الشعر الحر خاصة، وإذا كان القسم الأول انتهاكًا للشكل النظرى لصور بحر من البحور الشعرية، فإن القسم الثانى يعتبر تماديا فى الخرق والانتهاک، وذلک من أجل خلق لغة أدبية تختلف عما سواها بفضل نسقها الشعرى المتفرّد. (قاسى، ٢٠٠٨م: ٤٠) سنعمد إلى تجلية الانزياحات الصوتية فى البناء الشــعرى عند عزالدين المناصرة من خلال دراسة العناصر الصوتية المســاهمة فى بنائه، حيث كان المزج بين التفعيلات من أكثر الظواهر المنزاحة عن المعيار العروضى فى المستوى الخارجى، كما أنّه 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 التلقّى، إذ يقول: «إذا كانت ظاهرة المزج بين الوزن ومجزوءاته تواصلاً، من ناحية، مع إمكانيات الأشكال السابقة، ومن ناحية أخرى خروجاً واضحاً على الشّكل التقليدى، ولكن فى حدود لا تصدم ذوق المعاصرين السمعى الذى تربّى لمئات السنوات على الاستمتاع بموسيقى الشكل التقليدى، فإنّ الظاهرة الثانية، وهى المزج بين أكثر من وزن فى القصيدة الواحدة تبتعد بنا أكثر عن الشكل التقليدى وعن الذوق السمعى التقليدى.» (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 بحوراً متعددة يتم الانتقال بينها بطريقة مفاجئة كما نجد فى هذا المقطع الذى يمزج بين الرمل والكامل:

**الإِذَاعَاتُ تُحَارِبْ**: (فَاعِلاتُنْ / فَعِلَاتُنْ)
**أَيهَا المُهْرُ العَنِيدْ**: (فَاعِلاتُنْ / فَاعِلاتْ)
**قُلْ لَنَا مَاذَا تُرِيدْ**: (فَاعِلاتُنْ / فَاعِلاتْ)
**فَسِّرْ لَنَا هَذِى المَصَائِبْ**: (مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْ)
**هَلْ تَخَلَّيتَ عَنِ الحَرْبِ وَرُوحُ النَّاسِ فِى الْأَنْفِ تُحَارِبْ**: (فَاعِلُنْ / مُتْفَعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَعِلُنْ / مُتْ ...

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

نشـــاط السّـــامع، أو التغلّب على رتابة الوزن أو للتعبير عن انعطاف فى مشـــاعره، أو للتوســـل بمثير جديد يصافح أذن السّامع. إنّ هناك خاصية ثانية تتميز بها معظم قصائد الشاعر – إن لم نقل جميعها – هى أنّها مقسّمة إلى مقاطع يستقلّ كل مقطع منها ببحر كما نجد فى هذا النموذج من قصيدة «قِفَا .. نَبكِ»:

**يا سَاكِنَاً سِقْطَ اللَّوَى: (مُتْفَاعِلُنْ، مُتْفَاعِلُنْ)**
**قَدْ ضَاعَ رَسْمُ المَنْزِلِ: (مُتْفَاعِلُنْ، مُتْفَاعِلُنْ)**
**بَينَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ: (مُتْفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلُنْ)**

* * *

**مُقِيمٌ هُنَا أَشْرَبُ الخَمْرَ فِى حَانَةٍ: (فَعُولُنْ، فَعُولُنْ، فَعُولُنْ، فَعُولُنْ/ فَعُو)**
**قُرْبَ رَأسِ المُجَيمِرِ كُلَّ مَسَاءْ: (لُنْ/ فَعُولُنْ، فَعُولُ/ فَعُولُ/ فَعُولْ)**

* * *

**ضَاعَ مُلْكِى: (فَاعِلَاتُنْ)**
**فِى دُرَى رَأْسِ المُجَيمِرْ (فَاعِلَاتُنْ، فَاعِلَاتُنْ)**

كمـــا نلاحظ أنّ المقطع الأوّل جاء على الكامل والثّانى على المتقارب والثالث على الرّمل «ولا شك أن طبيعة التفعيلات النغميّة يضفى حركية متميّزة على نصوص عزّالدين المناصرة بتنوعها وفاعليتها المُستمدة من تباين المواقف الذاتية» (بهلول، ٢٠١٦م: ١٠٩) «فالصورة الموســيقية 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 ســواه، وذلك وفقا لنوع التدفقات والتموجات الموســيقية التى تموج بها نفسه فى حالته الشعورية.» (فيدوح، ١٩٩٨م: ٤٦٨)

أمّا من ناحية استخدام القوافى فندرك أنّه استخدم أشكالاً 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 تشــبه الأنواع الســابقة من القوافى التى تُخْتم بها الأبيات ولاتســتخدم 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 انزياحا عن الشعر القديم. لننظر إلى هذه القافية لدى الشاعر المناصرة فى قصيدته (قاع العالم) على تفعيلة (كامل) حيث يقول:

**زَمَنٌ مَقلُوبٌ، كَالْبَحْرِ الْمَقْلُوبْ**
**يا عَرَقَ الْعَالَمْ، يا حَقْلَ اللَّيمُونْ**
**يا إثمَ الْعَالَمْ، يا بَحْرِى الْمَوجُوعْ**
**اِخْلَعْ عَنْكْ لِحَافَ التُّوتْ**

والملاحظ أنّ مكان القافية فى هذا المقطع ليس مألوفاً بل هو مضاد 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 ووسط السطر الشعرى فشكّلت نوعا من القافية المتجاوبة، وفى النموذج الثانى تتردد كلمة "العالم" فى وسط السطر الشعرى الثانى والثالث مشكلةً أيضا نوعاً من القافية المتجاوبة.

أمّا 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 حداثة أيها السيد":

**لِنَفْتَرِضْ، لِنَفْتَرِضْ، لِنَفْتَرِضْ**
**مَثَلاً، مَثَلاً، مَثَلاً**
**أَنَّ مِزَاجَ السَّيدْ**
**كَانَ مُعْتَكِراً فِى ذَلكَ الصَّبَاحْ**
**لِنَفْتَرِضْ**
**بأَنَّهُ ... أَعَادَنِى مِنَ الْمَطَارْ، بِتُهمَةِ الوَقَارْ**
**لِنَفْتَرِضْ**
**أَنَّنِى مَازَحْتُهُ، بِنُكْتَةٍ مَلْغُومَةٍ**

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

## الانزياح الكتابى

«يعدُّ تنظيم الشكل الكتابى للشعر من أهم تجليات النص الشعرى» (محسنى وكيانى، ٢٠١٣م: ٩١) لأنّ «تنظيم الكتابة الشعرية يسمح برصد جملة من قوانين العلاقة بين النسبة الشعرية واللغة العامة، فالشكل الخطى لايمثل أسلوباً ولا نظاماً تعبيرياً فى أى لغة طبيعية، أما الحال فى النص الشعرى، فإنَّه على العكسِ من ذلك، إذ إنَّ الترتيب الكتابى للنص يأخذ أهميته الخاصة وهو مايصطلح عليه الانزياح الكتابى» (إبراهيم محمّد، ٢٠١٤م: ١٠٦) فهو «عبارة عن كسر نظام كتابة المألوف» (المصدر نفسه: ٩٩)، للانزياح الكتابى أشكال مختلفة منها:

### - تفتيت الكلمة أو تشذيرها

من النماذج التى استخدمها المناصرة أسلوب التفتيت أو ظاهرة التقطيع الكتابى،

ونعنى به «تقطيع كلمة أو مجموعة كلمات إلى أجزاء متعددة داخل القصيدة، فهو عدول بصرى فى 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 الصيّاغى والتحرير البصرى والتشكيل الحرفى، وجزءا 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 حداثة أيهَا السَّيد":

**مَاذَا كَانَ سَيحْدُثُ، يا تُرَى**
**لَوْ أَنَّ امْرَأَةً ... مَثَلاً،**
**لَوْ أَنَّ قَصِيدَةً جَدِيدَةً ... مَثَلاً،**
**هَبَطَتَا فِى لَيلَةِ الْمَجْزَرَةْ**
**عَلَى فِلادِيمِيرْ ... مَا ... يا ... كُو ... فْسْكِى**

من خلال هذا النموذج يظهر لنا أنّ الشاعر بتقطيع كلمة "مایاکوفسکی" أبدع 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 المتلقّى ومفاجأته، يسهم فى صنع الجانب الشعرى من البعد البصرى للنص.

**- البياضات المنقّطة**

يعدّ البياض عنصراً من عناصر النص البصرى لإنتاج الدلالة؛ لأن البياض فى هذا الإطار هو لغة تتكلم وتثير القارئ للبحث فى دلالة ذلک 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

تتشكّل الدلالة، إذ إنّ هذا البياض «هو الذى يشير إلى أنّ النص قد قام بتغييب بعض العناصـر التى يجب أن تربط بين أجزائها، ومن ثمّ، فهو الذى يصل بين مفاصل النص.» (حسـنى، ٢٠١٣م: ٢٧) إنّ المتأمّل فى شـعر المناصرة يلاحظ أنّه وظّف هذه التقنية فى قصائـد كثيرة، بحيث لايمكننا أن نحصرها فى مجموعة دون الأخرى، فتفصل بين عناصر التركيـب بهذه النقاط باعتبارها مظهراً من مظاهر الحذف والإيجاز تترك للقارئ حرية التأويل. ومن أمثلة هذه الظاهرة الأسلوبية، ما نلحظه فى قصيدته "رذاذ اللغة":

**قَالَتْ لِي: يكْفِي كَذِباً يا هَذَا، وَادْخُل فِي الجُملَةِ،**
**دُونَ مُقَدَّمَةٍ، وَبَهَارٍ، وَتَوَابِلْ**
**وَدَخَلْتُ حَدِيقَتَهَا كَرَذَاذٍ، قَالَتْ:**
**أَ ... وَ ... لَسْتَ القَائِلْ:**
... ... ... ... ... ... ...

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

**زَعَمَتِ الكَذَّابَةْ، بِنتُ الكَذَّابَةْ، بِنتُ الكَذَّابَةْ**
**أَنَّنِي غَيرُ قَادِرٍ عَلَى مُوَاجَهَةِ الفَاسِدِينْ**
**صَرَخَتْ فِي وَجْهِي قَائِلَةً: يا هَذَا، يا هَذَا**
**أَلَسْتَ أَنْتَ القَائِلْ: .....!!!**

بالتأمل فى هذا المقطع الشـعرى نجد أنّ الشاعر صوّر للمتلقّى امرأة كذابة تزعم أنّه لا يسـتطيع 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 السوال فى المقطع بل حذفه الشاعر وجعل البياض المنقّط بدله ليثير انتباه المتلقّى ويسايره فى معرفة اللاقول المحذوف وهذا ما يدفع بالمتلقى لهذا الشكل من التعبير أن يجتهد فى فک مغاليق هذا الصمت.

**- السطر المتساقط**

إنّ نمطاً آخر من أنماط الانزياح الكتابى الذى استخدمه المناصرة فى قصائده هو السطر المتساقط ونعنى به « السطر الذى يتخذ شكلاً متقاطراً على فضاءِ الصَّفحة الشعرية وذلک بصورة عمودية من الأعلى إلى الأسفل ويقدم هذا السَّطر الشعرى مثيرات وحوافِز تشُدُّ عين المتلقى باتجاه هيأتها التى تحدث نوعاً من الصدمة التى تكسر أفق توقعه وتحمله على مُساءَلةِ هذا النوع من أشكالِ الكتابة والوقوف على أهم ايحاءاتها فى النص الشعرى» (إبراهيم محمّد، ٢٠١م: ١٠٧-١٠٨) إذا تصفّحنا قصائد المناصرة نرى أنّه لجأ إلى بناء السّطر الشعرى على نحو متساقط؛ مثل قوله فى قصيدة "بين الصفا والمروة":

**وَهَا أَنَا مُعَلَّقٌ عَلَى هَوَاءٍ فَاسِدٍ**
**عَلَى ذِرَاعِ سَرْوَةْ**
**وَهَا**
**أَنَا**
**أَسْعَى**
**مِنَ**
**الصَّفَا**
**إلى المَروَةْ**

هذا الشكل من الكتابة الشعرية لا يؤثر فى السامع بقدر ما يؤثر فى القارئ؛ لأن «إيجاد هذا النوع من الكتابة موجه إلى القارئ دون السامع، إذ لم يعد الأداء الشعرى مقتصراً على حاسة السمع، بل تعداها إلى الإمتاع البصرى مكرساً بذلک عدوى الفنون التشكيلية.» (السّعدنى، لاتا: ١٤٢) فبالتالى إنّ الخطاب الشعرى لدى المناصرة يوفّر

للمتلقّى متعتين هما: متعة الأذن ومتعة العين وهذا خلاف ما كان يوفره الشكل السابق (الشكل العمودى) الذى التزم بعداً واحداً هو البعد السماعى.

## الانزياح التركيبى (النحوى)

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

### - التقديم والتأخير

يعد التقديم والتأخير من أهم الميزات الأسلوبية، وليس ذلک لكون تقدم شيء بعينه عن شيء آخر بل للدور الدلالى والجمالى الذى يلعبه هذا الخرق من تقديم وتأخير لهذا فإنّ التقديم والتأخير فى الجملة العربية من المباحث الهامة التى حظيت بعناية كبيرة من قبل النّحاة والبلاغيين، فالتقديم والتأخير فى المنظور النّحوى «هما اللذان يخرقان عرف الجملة العربية ويشوش ترتيبها ويثير انتباه المحلّل.» (السّد، ٢٠٠٧م: ١٧٥) النقطة التى يجب الانتباه إليها هى أنّ طبيعة الشعر أحياناً قد تسهل هذه المهمة إلى حدٍّ كبير؛ لأنّ التركيب فى الشعر ليس كما هو فى النثر، وذلک لأنّ الشعر يخضع لعوامل أخرى تتعلق بالوزن والموسيقى الداخلية ونحوهما مما لا يسمح بحرية حركة تنقل عناصر الجمل كما لو كانت فى تركيب نثرى عادى، ويقول عباس حسن فى التقديم الجائز: «بغير نظر لما تقتضيه الأوزان الشعرية أحياناً من وجوب التقديم والتأخير لمراعاة الوزن وحده والمحافظة عليه، فلو لم نراع الوزن الشعرى لجاز الأمران كما فى النثر أيضاً.» (حسن، لاتا، ج١: ٤٩٢) كثيراً ما نرى أنّ المناصرة لجأ إلى التقديم والتأخير ومن مظاهر التقديم

والتأخير فى الجملة الاسمية، تقديم الخبر على المبتدأ، مثل قوله فى قصيدة "لسبب عاطفى إغريقى":

**مُعْتَمَّةٌ أَحْلَامُنَا**

**مَنْ يَمْنَحُ الغَرِيبَ فِى تَرْحَالِهِ تَأْشِيرَةَ الدُّخُولْ**

لا شك أنّ المعنى سيكون مفهوماً بذات الدرجة لو قال الشاعر (أحلامنا معتمّة)، فالخبر الذى يريد الشاعر إيصاله للمتلقى سيصل بكلا التركيبين، ولكن الغرض ليس مجرد إيصال هذا الخبر إلى المتلقّى فحسب، ولكن الشاعر أراد استخدام الخبر كأساس للتأثير والتحذير والتنبيه إلى خطورة الأمر؛ لذلك لجأ إلى تقديم الخبر؛ لأنّه (التعتيم) هو الغرض المتعمد بالذكر وقد يمكن أن يسأل القارئ أنّ الوزن الشعرى اقتضى بهذا التقديم؛ لأنّ كل تقديم فى الشعر لا يكون دائماً لغرض يتعلّق بالمعنى بل يتعلّق لغرض يتعلّق بالبنية الشكلية أو بموسيقى الكلام إلا أنّ هذا الكلام يرفض إذا دققنا النظر فى التفعيلة التى اختار الشاعر؛ لأنّه لو قال "أحلامنا معتمّة" لما اختلّ رتابة الوزن؛ وبإمكاننا أن نؤخر هذا التقديم دون أن يؤدّى البيت من الخلل فى الوزن فالبحر الذى اختاره فى هذا البيت هو الكامل "مُتفَاعِلُن" فهذا يعنى أنّ تفعيلة "أحلامنا" لا تختلف مع تفعيلة "معتمّةٌ" وكلاهما (متفاعلن) يساوى من حيث الوزن. ومن مظاهر التقديم والتأخير فى الجملة الفعلية، تقديم **الفاعل** على **الفعل** مثل قوله فى قصيدة "الأفعى":

**الأَفْعَى لا تُخْلِى جُحْراً إلّا بِالفَأْسْ**

**الأَفْعَى لا تَرْحَلُ بِالمُوسِيقَى**

**الأَفْعَى لا تَرْحَلُ**

**إلّا إِنْ قَطَعَ الرَّأْسْ**

كما نلاحظ أنّ المناصرة استخدم "الأفعى" عنواناً لقصيدته وهى رمز للإسرائيليين الذين غصبوا أرض فلسطين ولطخوها بسمومهم وقسوتهم وكما أنّ سمّ الأفاعى يضرّ بالذين تنهشهم كذلك الإسرائيليون يضرّون بفلسطينيين بمكرهم 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 تخلى الأفعى/ لا ترحل الأفعى،

فبهـذا التغيير فى ترتيب عناصر الجملة أعطى الشـاعر دلالة خاصة على القصيدة، مما أحدث أثرا جماليا متميزا لدى المتلقى.

**- الاعتراض**

هـو اختراق بنيـة النص بوحدة لغويـة غريبة عن تركيبه أو كمـا يعرفه أبو هلال العسـكرى بقوله: «الاعتراض كلام فى كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمه.» (العسـكرى، ٢٠٠٦م: ٣٦٠) وينقله حسـن طبل عن الحاتمى هو «أن يكون الشاعر آخذا فى معنى، فيعدل عنه إلى غيره قبل أن يتم الأول، ثم يعود فيتممه فيكون فيما عدل إليه مبالغة فى الأول، وزيادة فى حسـنه.» (طبل، ١٩٩٨م: ١٨) ومن جماليات الاعتراض «هى إمتاع المتلقى وجذب انتباهه بتلك النتوءات أو التحولات التى لا يتوقعها فى نسـق التعبير؛ لأن الكلام إذا نقل من أسـلوب إلى أسـلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسـلوب واحد.» (المصدر نفسـه: ٢٦) ويمكن أن يكـون فى أى مكان من الجملة بين متلازمين، كالمبتدأ والخبر، أو الشـرط وجوابه، أو الصفة وموصوفها، أو الفعل وفاعله ومفعوله. كان عز الدين المناصرة من الشعراء الذين أكثروا فى اسـتخدام هذه التقنية، ولا نرى قصيـدة إلا وفيها نمط من أنماط الاعتراض وهى جـزء لا يتجزأ من النص المناصرى وإن عدّت هذه الجمل وحدة لغوية زائدة فى النـص؛ إلا أنّها قد خدمت نـص المناصرة على وجه مبين، حيث تواترها جعلها ملمحًا أسلوبيا 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:

**مَرْمَرَتْنِى – آهِ يا أُمِّى– الوُعُودْ**
**وَصَهِيلُ الخُطَبَاءْ**
**حَطَّمَتْنِى سَنَةَ بَعْدَ سَنَةْ**

غالبـاً ما نرى أنّ الاعتراض بين الفعل وفاعله يكثر بالجار والمجرور مثل قوله فى قصيدة "توقيعات":

قَالَ الرَّاوِى: يا سَادَةَ هَذِى الْأَنحَاءْ
لَولا الغِيرَةْ ... لَولا الغِيرَةْ
مَا حَبَلَتْ – فِى هَذَا اللَّيلِ – أَمِيرَةْ

فى هذا البيت نجد الاعتراض فى الشطر الثالث، قد جاء بحرف الجر والمجرور، (فى هـذا الليـل) معترضاً بين "حبلت" وفاعلها "أميرة" و لهـذا التعبير المعترض دور دلالى فضلا عن دوره الجمالى، حيث أشـار إلـى ليل من الليالى الخاصة. وردت اعتراضات أخرى مختلفة منها ما فصل بين معطوفين، ومن ذلک قوله فى قصيدة "بين الصفا والمروة":

مَرَّتِ الأَيامُ والْأَشهُرُ – قُولِى – وَالسِّنُونْ
أَكَلَتکَ الغُمَّةُ الصَّفرَاءُ يا طِفلِى الْحَزِينْ

كمـا نلاحظ أنّ فعل الأمر "قولى" جاء معترضاً بين المعطوف "السـنون" والمعطوف عليه "الأشـهر" ليـدلّ على أنّ الأمر لا يتعلق بالأيام والأشـهر فقـط، بل تجاوزعنهما إلى السـنون، وهذا الاعتراض يزيد من شـدة الهموم، ذلک أن الهموم والأحزان كانت ولاتزال معه وهو يعيش مع الحزن سنة بعد سنة.

## الانزياح الأسلوبى

هذا النمط من الانزياح هو استخدام اللون الحوارى من اللغة فى الشعر والذى إذا اسـتفيد دقيقاً وصحيحاً يؤدّى إلى غناء اللغة وأيضاً يسبب التواد فى الشعر ويمكن أن ندرس من الجهات المختلفة قيمة الانزياح الأسـلوبى : ١- التغيير فى فضاء الشعر ٢- التغيير فى موسـيقى الشـعر ٣- ايجاد التواد فى فضاء الشعر. (صفوى، ١٣٧٣ش: ٥٣) إنّ ورود ألفـاظ عامّية فى النصوص الشـعرية التى تكتب باللغة الفصحى يعدّ انزياحاً داخلياً على مسـتوى النّص والقارئ «عندما يمضى فـى قراءة هذه النصوص يصادف بعض الكلمات العامّية ويقف أمامها متسـائلاً عن سـرّ تغيير الشاعر لنسق اللغة، وهذا التساؤل بحدّ ذاته يشكّل توتراً وإثارة وصدمة؛ لأنّ ذلک يخالف توقع القارئ.» (ربابعة، ٢٠٠٠م: ١١٥) اسـتعان الشـاعر بهذا الانزياح فى الكثير من قصائده ومع هذه التقنية استطاع أن يخلق فى شعره فضاء حارًا وجاءت النماذج منه فيما يلى :

**قَالَتْ – وَهُوَ يناوِشُهَا – عَنْ بُعْدٍ – طُزْ**
**فِي المِشمِش قَابِلْنِي**

والملاحظ أنّ الشاعر أتى بكلمة "طُز" التى لا يكون لها أصل عربى وهى كلمة يغلب عليها طابع السخرية أو الاستهجان، أو التهكّم ولأصلها عدّة روايات: «قيل: هى كلمة صوتية، تستخدم للتهكّم والاحتقار يدانيها بالعربية الطنز: السخرية. ويقال: وهو الأرجح أنّ أصل الكلمة تركى، من كلمة (Tuz) وتعنى الملح ثمّ أخذت طابع التهكّم العام.» (https://www.almaany.com) على أية حال، لو استبدلت بـ"طز" أية كلمة أخرى فصيحة لكانت كلها توصيفات للحالة، ولا توحى بما نفهمه من اللفظة العامية نفسها التى اخترقت نسيج اللغة الفصيحة لتحدث انزياحاً نسقياً. (عمر، ۱۹۹۸م: ۸۷) وقد يبدأ المقطع بلفظة عامّية إلا أنّها لا تشكّل نسقًا خاصًا بالنص؛ لأنّها تعقبها بالسرعة الألفاظ الفصحى؛ ببيان آخر، إذا سمع المتلقّى اللفظة فى البداية يظنّ أنّ المقطع الشعرى يسرد على طابع لهجى ثمّ يهيمن عليه النسق الفصيح مثل قوله فى قصيدة "مقهى ريش":

**رَشْرَشْرَتِ النَّجْمَةُ أَمْطَارًا حَمرَاءْ**
**زَهْرَةُ حَنُّون بَرِّيةْ**
**الصَّنْدَلُ مَثَلًا، وَالأَبْنُوسُ السُّودَانى**
**مَوزُونٌ فِي دَبْكَتِهَا لِظَرِيفِ الطُّولْ**

"رشرشرت" لفظة عامية تعنى بالفصحى "تقاطرت" «ورشت العينُ والسماءُ ترُشّ رَشًّا ورَشاشًا والرّش: المطر القليل وترشرش الماءُ: سال» (ابن منظور، لاتا، مادة رشش) وهى كلمة دخلتها زيادة فى البنية أى كان أصلها: رشرش إلا أنّ الشاعر أضاف الراء فى بنية الكلمة ليحوّلها إلى العامّية فهو بهذا الشكل حدث ضرباً من الانزياح الداخلى بتغيير نسق اللغة فيه وإذا دققنا النظر نرى أنّه جاء فى الشطر الرابع نمطًا آخر من اللفظة العامّية ألا وهى كلمة "دبكة" وقد يستخدم الشاعر اللفظة العامية؛ لأنّها أكثر مرونة فى الاستعمال بمعنى آخر لو استبدلت بـ"الدبكة" أية كلمة أخرى فصيحة كالرّقص أو ما رادفها لما خطر ببال القارئ ما بهذه اللفظة من تلطف. (عمر، ۱۹۹۸م: ۸۷) إذا تصفّحنا ديوان الشاعر فنرى أنّه لم يكتف بهذا القدر من استخدام

الألفاظ العامية بل لجأ فى كثير من

الأحيان إلى استخدام الأبيات الشعرية كلها عامية من مثل ذلک قوله فى قصيدة "ملاحظات قبل الرّحيل":

...أَنَا زِى مَا كُونْ عَسْكَرى سَكْرَانْ
مَاسْكْ، مِدْفَعْ، سَعْرَانْ
أَضْرِبْ فِى الْفَاضِى وَفِى المَلْيانْ
يا نَاسْ فِين السّكَةْ

لعلّ الغاية التى من أجلها استخدم الشاعر اللغة الدارجة أو الألفاظ العامية وسيلة للإيحاء والتعبير هى الإيحاء بمكنونات نفسه، والتفاعل مع ما حوله وهو يحس أنّ اللفظة العامية تستطيع أن تعبّر عن خلجانات الشاعر وأحاسيسه أفضل بكثير من الألفاظ الفصحى بالإضافة إلى أنّه بهذا الطريق فاجأ المتلقّى وأحدث نوعاً من الانزياح.

## الانزياح الدّلالى

وهو يعنى الخروج من المعنى الأصلى للكلمة إلى معنًى ثانٍ يحدده السياق فيكون للفظ مدلولان: أوّله قريب ظاهر ليس هو المقصود وثانيه نصل إليه من خلال الكلمات اللاحقة والسابقة. «الانزياح الدلالى 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 لذلک – الدلالات المألوفة للألفاظ لتحلّ مكانها دلالات جديدة غير معهودة يسعى إليها المتكلم.» (النورى الخرشة، ٢٠٠٨م: ٣٧) بما أنّ للانزياح الدلالى مظاهر متعددة إلا أننا سنتناول المظاهر التى أكثر المناصرة فى استخدامها ومنها: المفارقة والتنافر وتراسل الحواس.

## المفارقة والتنافر اللونى

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

بشكلٍ استخدامها فى الكلام يؤدّى إلى العدول والانحراف.» (وهبه وكامل،١٩٨٤: ص٣٧٦) بما أنّ المفارقة تحدث فى الكلام نوعا من المفاجأة فهى تشبه بالاستعارة وخصوصا 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 آفاقا 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 بالتراكيب اللونية المنزاحة عن نمط التعبير بالمألوف، فهو يسعى إلى تقديم دوال لونية بتوظيف جديد غير معهود ولا مألوف من قبل، ومن ذلک قوله:

**المَطَرُ شَدِيدٌ جِدّاً فِى المَنْفَى الرّابِعْ والغَيمُ القَاتِمْ**
**يملأُ دَربِى**
**وَالثَّلْجُ الأسْوَدُ فِى الطُّرُقَاتِ الصَّيفِيةْ**
**وَالمَطَرُ الحُزنُ عَلَى وَجهِى السَّاهِمِ شَديدٌ يشْبِهُ تِلک الأيامَ ألا تَذكرْ**

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 يعتمل داخل الشاعر من حزن وألم وهو يمثل شذوذا يكشف اختيار الشاعر ما يلائم تجربته ورؤيته السوداوية القاتمة. من المقاطع الشعرية التى تكلّم الشاعر فيها عن التنافر اللونى:

فِى هَذَا الصَّبَاحِ المُبكر جِدًّاً
زُرْتُ الأَمْوَاتَ الأَحْياءْ
الجَبَلُ الأَزْرَقْ
كبُحَيرَةِ السَّمَاءِ الخَضْرَاءْ

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

## الاشتباك الحواسى

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

يفْتَحُ طَاقَاتٍ فِى الجَهَةِ الشَّرْقِيةْ
المَاءُ السَّمْحُ بِضَحْكتِهِ البَيضَاءْ

كما هو معلوم أنّ التراسل واضح فى الشطر الثانى ففيه يصف "الضحكة" – التى هى من مدركات حاسّة السمع– بأنّها بيضاء – وهى صفة من صفات ما يدرک بحاسة

البصر فيضفى عليه صفة من صفات مدركات حاسة البصر كما أنّ المناصرة فى هذا المقطع لجأ إلى التشخيص وهو يعكس من خلالها نفسيته البهجة على نحو ما نرى فى قوله "الماء يضحک ضحکة بيضاء" فالضحکة البيضاء مرتبطة دلاليةً بحالة الفرح كما أنّ الماء السمح (الماء العذب الصافى السلس) مرتبط دلاليا بالنمو والتطور والحياة فقد استعار هنا الشاعر صفة الضحک التى هى سمة من سمات الإنسان وألصقه بالماء، فيكون بذلک قد ذكر المشبه وهو الماء وحذف المشبه به وهو الإنسان ولكنه ترک دلالة عليه وهو الضحک، فهذه الصورة الاستعارية زادت البيت جمالا فجعل كل من يقرأ يتأمل فى الطريقة التى كتب بها هذا البيت. ومن مثل ذلک أيضاً قول الشاعر:

**أَنَا الغَارِقُ فِى نَرجِسِ المَلُوحَةْ**
**فِى هَمسَاتِ الرِّيحْ، والنَّمِيمَةِ البَيضَاءْ**

فالعلاقة بين النعت والمنعوت علاقة بعيدة وغريبة؛ إذ النميمة التى هنا بمعنى "الصوت الخفى، الهمس" ومن مدركات حاسّة السمع- بيضاء – وهى صفة من صفات ما يدرک بحاسة البصر فيضفى على السّمع حاسّة البصر (النميمة البيضاء) سمعى – 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 أن التشكيل اللغوى الذى وردت فيه يوحى بذلک، 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 وهى زهرة عربية بالدرجة الأولى، مما تعطى هذه المفردات هدوءاً خاصاً فى جسد النص والأمر الآخر الذى يؤكد على هذا الهدوء، التركيب النحوى الدال على قصر المسند على المسند إليه ومبالغته؛ لأنّ الشاعر جاء بالخبر "الغارق" معرفاً بـ"الـ" التعريف وهو مضاد لما هو مألوف فى المعيار النحوى.

## النتائج

بعد أن عالجنا شعر عز الدين المناصرة، ورصدنا أنماط الانزياح فيه توصّل البحث

إلى نتائج يمكن إجمالها فى ما يأتى:

بالنسبة للانزياح الإيقاعى تبين لنا أنّ المزج بين التفعيلات كان من أكثر الملامح الانزياحية فى الموسيقى الخارجية، حيث يعدّ هذا الأمر خروجاً واضحاً ليس على الشّكل التقليدى فحسب، بل على الشعر الذى ينبنى على التفعيلة أيضًا والغرض الرئيس من هذا الخروج تجديد نشاط السّامع، أو التغلّب على رتابة الوزن أو للتعبير عن انعطاف فى مشاعره، أو للتوسل بمثير جديد يصافح أذن السّامع. من ناحية استخدام القوافى تبين لنا أنّه أكثر فى استخدام القوافى المتداخلة وهى قافية داخلية لا تشبه الأنواع السابقة من القوافى التى تُخْتم بها الأبيات ولاتستخدم لحبس الصوت فى نهاية البيت الشعرى والغرض الجمالى من هذه القافية يعود إلى تغيير الأصوات وتفتيتها فى ثنايا النص الشعرى. أمّا فى الإيقاع الداخلى فالحضور المكثّف يعود إلى نوع من التكرار نجده فيما يسمّى بـ"تكرار اللازمة" وهى اللفظة أو العبارة التى تكرر على مسافات مختلفة من أجزاء النص فتحدث بنيتها الصوتية المتماثلة انزياحاً صوتياً يربط المتلقّى بما مضى من أجزاء القصيدة ويشدّه إلى ما سيأتى منها. أمّا بالنسبة للانزياح الكتابى فاستنتجنا أنّه استعان بأشكال مختلفة من الكتابة إلا أنّ ثلاثة منها كان لها أكثر حضورًا فى أشعاره وهى: البياضات المنقّطة، وتفتيت الكلمات والسطور المتساقطة؛حيث إنّ الغرض الجمالى لهذه الأنماط من الكتابة بالإضافة إلى إثارة الدهشة لدى المتلقّى ومفاجأته، الإسهام فى صنع الجانب الشعرى من البعد البصرى للنص. أمّا بالنسبة للانزياح التركيبى فاستنتجنا أنّ التقديم والتأخير قد حظى فى أشعاره بالنصيب الأوفر وهو صورة تركيبية منزاحة عن قواعد الصحة النّحوية ومن خلال هذا الانزياح تعددت صور عناصر الإسناد فى قصيدة عز الدين المناصرة فنتجت عن ذلک أنماط متنوعة من الجمل ولاحظنا أنّ المقدّم لا يرد اعتباطاً فى نظم الشعر وإنّما يكون عملاً مقصوداً به غرض إلا أنّ الغرض الرئيس يرجع إلى توكيد المقدّم والاهتمام به. ثمّ يأتى الاعتراض بالدرجة الثانية؛ فقد اهتمّ الشاعر بهذه التقنية، حيث أصبحت جزءاً لا يتجزّأ من النص المناصرى والغرض الجمالى لاستخدام هذا النمط من الانزياح بالإضافة إلى إثارة الدهشة للمتلقّى، يرجع إلى دوره الدلالى والمعترض – اسماً كان أم جملة – لم يكن

حضوره مهملاً بل زاد فى النص معنى التأكيد وأدّى إلى إزالة الإبهام والغموض. و على مستوى الانزياح الدلالى خلصنا إلى أنّ المفارقة وتراسل الحواس كانتا من أهمّ الملامح الانزياحية تواتراً فى أشعاره مما أدّى استخدام مثل هذه الانزياحات إلى إكساب شعره بعدا إيحائيا، فهو أبدع صوراً مخالفة للمألوف ولجأ إلى المفارقة اللونية قاصداً من وراءها المفاجأة وإعطاء معنى جديد للنص أمّا تراسل الحواس فهو من الملامح الانزياحية الأخرى التى يعتمد عليها الشاعر فى بناء صوره فتبين لنا أنّ الصورة البصرية شكلت مساحة واسعة فى ديوانه. فى المستوى الأسلوبى، لجأ الشاعر إلى استخدام الألفاظ العامّية وميلاد ألفاظ جديدة بواسطة التصرف فى بنية الكلمة وهو لم يكتف بهذا القدر من الانزياح الداخلى بل قال مقطوعة شعرية تحتوى كلها بألفاظ عامية والغرض من ذلک بالإضافة إلى إثارة الدهشة لدى المتلقّى، الشعور بحرارة هذه الألفاظ فى تأدية معانيها.

## المصادر والمراجع


إبراهيم محمد، إسراء. (٢٠١٤م). «سيميائية الشكل الكتابى وأثره فى تكوين الصورة البصرية (شعر محمود درويش أنموذجًا)». 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. عمّان: دار المسيرة.

البحراوى، سيد. (٢٠٠٦م). موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو. جامعة القاهرة: كلّية الآداب.

بنيس، محمّد. (١٩٩٠م). الشعر العربى الحديث، بنياته وإبدالاته. ج١. المغرب: دار توبقال للنشر.

بن محمّد، عامر. (٢٠١٦م). الخطاب الشعرى العربى المعاصر من التشكيل السمعى إلى التشكيل البصرى، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه فى النقد العربى المعاصر. الجزائر: جامعة الجيلالى بونعامة.

بهلول، خديجة. (٢٠١٦م)؛ جمالية الانزياح الأسلوبى فى شعر السيّاب، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير فى اللغة والأدب العربى. الجزائر: جامعة الجيلالى اليابس.

حسن، عباس. (لاتا). النحو الوافى. الطبعة الثالثة. مصر: دار المعارف.

حسنى، عبد الغنى. (٢٠١٣م). حداثة 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

أنموذجاً، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير فى اللغة العربية تخصص الأدب والنقد والبلاغة. غزّة: الجامعة الإسلامية.

ربابعة، موسى. (۲۰۰۰م). جماليات الأسلوب والتلقّى. الطبعة الأولى. أربد – الأردن: مؤسسة الحمادة للدارسات الجامعية والنشر والتوزيع.

رزقة، يوسف. (۲۰۰۲م). «مقاربة أسلوبية لشعر عزالدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجاً)». مجلة الجامعة الإسلامية .المجلد العاشر. العدد الثانى. صص ۳۳۳- ۳۹۰

رشيد الددة، عباس. (۲۰۰۹م). الانزياح فى الخطاب النقدى والبلاغى، الطبعة الأولى. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامّة.

السد، نور الدين. (۲۰۰۷م). الأسلوبية وتحليل الخطاب. الأردن: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع.

السعدنى، مصطفى. (لاتا). البنيات الأسلوبية فى لغة الشعر العربى الحديث. الإسكندرية: منشأة المعارف.

صفوى، كوروش. (۱۳۷۳ هـ ش). از زبان شناسى به ادبيات. تهران: انتشارات چشمه.

طبل، حسن. (۱۹۹۸م). أسلوب الالتفات فى البلاغة القرآنية. القاهرة: دار الفكر العربى.

عبد الوهاب، فاطمة محمد محمود. (لاتا). فى البنية الإيقاعية فى القصيدة العربية لحديثة (قراءة فى نصوص موريتانية). الجزائر: دار المعارف.

العسكرى، أبوهلال. (۲۰۰٦م). كتاب الصناعتين. تحقيق على محمد البجاوى. محمد أبو الفضل إبراهيم. الطبعة الأولى. بيروت: المكتبة العصرية.

عشرى زائد، على. (۲۰۰۲م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. الطبعة الرابعة. القاهرة: مكتبة ابن سينا.

عمر، محمود عبد المجيد. (۱۹۹۸م). الانزياح فى شعر نزار قبانى، رسالة ماجستير. أربيل: جامعة صلاح الدين.

فضل، صلاح. (۱۹۹۲م). بلاغة الخطاب وعلم النص. الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب.

فيدوح، عبد القادر. (۱۹۹۸م). الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى. الطبعة الأولى. الأردن: دار صفاء للنشر.

قاسى، صبيرة. (۲۰۰۸م). بنية الإيقاع فى الشعر المعاصر النظرية والتطبيق، صلاح عبد الصبور نموذجا. الطبعة الأولى. القاهرة: مكتبة الآداب.

قطوس، بسام و موسى ربابعه. (۱۹۹٤م). الاستعارة التنافرية، نماذج من الشعر الحديث. لامك: مؤسسة للبحوث والدراسات.

كوهن، جان. (۱۹۹٦م). بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولى و محمد العمرى. الطبعة الأولى. المغرب:

دار توبقال للنشر.
محسنى، على اكبر ، كيانى رضا. (٢٠١٣م). «الانزياح الكتابى فى الشعر العربى المعاصر (دراسة ونقد)». مجلة دراسات فى اللّغة 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، عزّالدّين. (٢٠١٤م). الأعمال الشعرية الكاملة. الجزء الأول. دمشق: منشورات مجلّة اتحاد الكتاب.
منير، وليد. (١٩٩٧م). «التجريب فى القصيدة المعاصرة». مجلة الفصول. المجلّد ١٦. العدد ١.
النورى الخرشة، أحمد غالب. (٢٠٠٨م). أسلوبية الانزياح فى النص القرآنى، رسالة الماجستير. الأردن: جامة 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 الكتّاب العربى.
المراجع الأجنبية
Leech, G. N. (١٩٦٩). A Linguistic Guide to English Poetry. New York: Longman
الاقتباسات من الإنترنت
https://www.almaany.com/answers/٣٣٢٩٢٣/سبتمبر ١٥، ٢٠١٤

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی