Al-Mukhtar Journal of Social Science 44(1): 310-323, 2026
Doi: https://doi.org/10.54172/d7za9a83

Research Article

Open Access

ظاهرة العدول في الشعر العربي الحديث: قراءة في أسلوبيَّة التَّأويل

محمَّد أحمد محمَّد السنوسي[1]*

الباحث الاول[1]*:
قسم اللغة العربية، جامعة عمر المختار، ليبيا

المستخلص: تهدف هذه الدراسة إلى مقاربة ظاهرة **العــدول** في الشعر العربي الحديث في ضوء **أسلوبية التأويــل**، للكشف عن إسهامها في إنتاج الدلالة من جهة، وتوجيه جماليات التلقي من جهة أخرى. وتنطلق الدراسة من أن العدول إجراءٌ فنيّ يستثمره الشاعر لكسر المألوف وتنشيط انتباه القارئ، بما يدفعه إلى استكشاف المعنى الكامن خلف الانزياح. وتتخذ الدراسة ثلاثة محاور تطبيقية هي :**الالتفات**، و**الحذف**، و**التقديم والتأخير**، مع تحليل نماذج مختارة من الشعر العربي الحديث.

الكلمات المفتاحية: العدول، الشعر الحديث، أسلوبيَّة التأويل.

[1]***Corresponding author:**
Muhammad A. Al-Sanusi,
mohammedahmed@omu.edu.ly
Department of Arabic Language, Omar Al-Mukhtar University

Received:
01-04-2026

Accepted:
15-04-2026

Publish online:
30-04-2026

The Phenomenon of Deviation in Modern Arabic Poetry: A Reading through Interpretive Stylistics

Abstract: This study examines the phenomenon of stylistic deviation in modern Arabic poetry through an interpretive stylistics approach. It explores how deviation contributes to meaning-making and shapes the aesthetics of reception by drawing the reader's attention and prompting interpretive engagement. The analysis focuses on three major devices: shift of address (*iltifāt*), ellipsis (omission), and fronting and postponement (*taqdīm wa-ta'khīr*), using selected poetic examples from modern Arabic poetry.

Keywords: Deviation, Modern Poetry, Stylistics of Interpretation.

The Author(s) 2024. This article is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) , which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium ,provided you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made.

المقدّمة:

الشعر –في جوهره وحقيقته– تجربة لغويَّة ترقى وق التجربة اللغويَّة النَّثريَّة من ناحية، وفوق التجربة اللُّغويَّة التي تُلبي حاجات المتخاطبين في تعبيرهمُ البسيط من ناحية أخرى، ولذلك "فإنَّ شعريَّة اللغة تقتضي خروجها عن العرف النَّثريِّ المعتاد، وكسر قواعد الأداء المألوفة لابتداع وسائلها الخاصَّة في التعبير عمَّا لا يستطيع الشعر تحقيقه من قيمٍ جماليَّة".[1]

والشَّاعر عندما يسعى لبناء عالم خالص لتجربته الشعريَّة، فإنَّه يُعيد صياغة الواقع ويقدم قراءة متفردة له، لذلك نجده كثير التأمُّل في اللغة من أجل إعداد هذه القراءة، "فليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمُّلٌ في اللغة، وفي كل خطوة إعادة خلقٍ لهذه اللغة، وهو ما يتضمن تحطيم الأطر الثَّابتة اللغة وقواعد النحو وقوانين المقال".[2] على أنَّ مجاوزة الشاعر لقواعد اللغة لا تتم بشكلٍ عشوائيٍّ، ولكن هذه المجاوزة منتظمة تلفت انتباه المتلقي، والشعر لا يتخذ من هذه المجاوزة مقصدًا وهدفًا له، ولكنه يُعيد بناء اللغة مرَّة أخرى وفقًا لقوانين جديدة مبتكرة، فالشَّاعر يهدمُ ليبني، ويكسرُ ليجمع من جديد ما كسره، ويعيدُ تركيبه بطريقةٍ أخرى. ونحن عندما نستقبلُ الشعر ونتلقاه نكون مهيئين –بحاسة التذوق– لعمليَّة الهدم والبناء الجديد".[3]

وقبل البدء في الدّراسة لا بد من طرح عدَّة أسئلة منها؛ ما تمثُّلات العدول في الخطاب الشعري الحديث؟ وكيف يُسهمُ الالتفات والحذفُ والتقديم والتأخيرُ في توليد الدلالة وتوجيه التلقي؟ وإلى أيِّ حدٍّ يُتيحُ منظور أسلوبيَّةُ التأويل الكشف عن الوظائف الجماليَّة لهذه الظَّاهرة داخل السياق النَّصِّي؟

يدور البحث حول دراسة أسلوبيَّة التأويل لظاهرة العدول في الشعر الحديث، الذي أصبح أحد الإجراءات الإبداعيَّة التي يحرص عليها المبدعون بوصفها نوعاً من التّواصل مع القارئ أو المتلقي، ولقد تمّ الاعتماد على أداة من أدوات النقد وهي "أسلوبيَّة التأويل"؛ لقدرته على كشف منظور الإبداع، والسّياقات الإنسانيَّة والاجتماعيَّة التي شكّلتْ ذلك المنظور، وبذلك يُصبحُ أداة مساعدة لوضع النّصّ في سياقه الذي أنتجه، فلا يُنظرُ إلى العدول بوصفه زينة شكليَّة، بل بوصفه إجراءً دلاليًّا يُسهمُ في بناء المعنى. وأسلوبيَّة التأويل صورة جديدة من العودة إلى ربط النّصّ بمحيطه الذي نشأ منه. والمميَّز في هذا المنهج أنَّه ليس مدرسة محدّدة المعالم، بل يُمكنُ أن يتبدَّل بتبدُّلِ شخصيَّة النَّاقد وثقافته وتوجُّهاته. فهو مفتوح على التّأويل وعلى مناهج السّيميائيَّات وتحليل الخطاب، ومختلف العلوم الإنسانيَّة المحيطة بالأدب؛ لذلك تمّ اختيار نماذج مختارة من الشعر الحداثي الذي اتخذ من ظاهرة العدول دروبًا لخلق الدلالة، وإشراك القارئ في إنتاج المعنى.

وقد قسَّمتُ البحث إلى مقدمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث، وخاتمة؛ ألقيتُ الضَّوء في المقدمة على أهميَّة الموضوع وأسباب اختياره، والتصور العام لإطار البحث وخطَّته، والمنهج المتبَّع فيه.

جاء المبحث الأول بعنوان: الالتفات بوصفه عدولا ظمائريًّا/ خطابيًّا، ويُعنى المبحث الثَّاني بالحذف وأثرهُ الإيحائي، ويتناول المبحث الثَّالث التقديم والتأخير بوصفه عدولًا تركيبيًّا.

ثمَّ جاءت خاتمة البحث لتوجز أهم النتائج التي توصَّلت إليها من خلال الدراسة، يليها المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث.

ولقد آثرنا في هذه الدّراسة استخدام منهج أسلوبيَّة التأويل المعتمد على الوصف والتحليل إضافة إلى بعض المناهج التي قد تلجئنا إليها طبيعة الدراسة.

استهلال تنظيري:

إنَّ المتتبع لمباحث الأسلوبيَّة يُدرك أنَّ من أهم هذه المباحث ما يتمثلُ في رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي المألوف، أو كما يقول "ج. كوهن": (الانتهاك) الذي يحدثُ في الصياغة والذي يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب، بل وربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته، وما ذلك إلا لأنَّ الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين: الأول: مستواها المثالي في الأداء العادي، والآخر: مستواها الإبداعي الذي يعتمدُ على اختراق هذه المثاليَّة وانتهاكها.[4]

وإذا كان النُّحاةُ واللُّغويُّون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي، فإنَّ البلاغيين ساروا في اتجاهٍ آخر حيثُ أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثاليَّة والعدول عنها في الأداء الفنِّي.

وليس معنى هذا إنكار البلاغيين للمستوى المثالي الذي أقامه النُّحاة واللغويُّون، بل إنَّ ذلك يؤكد إدراكهم لتحققه، بحيثُ جعلوه الخلفيَّة الوهميَّة وراء الصياغة الفنيَّة التي يُمكنُ أن يقيسوا إليها عمليَّة العدول في هذه الصياغة.[5]

ومن هذا المنطلق ستتناول الدراسة الأسلوبيَّة التأويليَّة لظاهرة العدول في الشعر العربي الحديث حتى نستطيع الكشف عند مدى مساهمتها في إبداع الدلالة من ناحية، وفي جماليات التلقي من ناحية أخرى، ومن أبرز هذه الظواهر: الالتفات، والحذف، والتقديم والتأخير.

المبحث الأول: الالتفات بوصفه عدولًا ظمائريًّا/ خطابيًّا

يُعدُّ الالتفات لونًا من إمكانات التركيب اللغوي الذي يستغلُّه الشعراء استغلالاً فنّيًّا في تلوين الأداء الذي يبثُّون من خلاله خطابهمُ الشعري، حيث "تتحوَّرُ اللفظة في موضعها تحوُّرًا غير مألوفٍ يُفرز دلالة فيها كثير ممَّا لا يتوقعهُ المتلقي".[6]

ومفهوم الالتفات –عند البلاغيين– يعني الانتقال من ضميرٍ إلى ضميرٍ آخر، أو "العدول من أسلوبٍ في الكلام إلى أسلوبٍ آخر مخالفٍ للأول"[7]، يقول "ابن الأثير":– "وحقيقته مأخوذةٌ من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يُقبلُ بوجهه تارة كذا وتارة كذا، وكذلك يكونُ هذا النَّوعُ من الكلام خاصَّة لأنَّهُ ينتقل فيه من صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطابٍ حاضرٍ إلى غائبٍ، أو من خطابٍ غائبٍ إلى حاضرٍ، أو من فعل ماضٍ إلى مستقبلٍ، أو من مستقبلٍ إلى ماضٍ أو غير ذلك".[8]

ويُدخل "السكاكي" في الالتفات ظاهرة التجريد على أساس أنَّ "المتكلم عندما يُجردُ من نفسه شخصًا آخر ويخاطبهُ يخرجُ عن المألوف والمتوقع، فيحدثُ بذلك تحولٌ في الصياغة من التكلّم –الذي تهيَّأت له نفس المتلقي– إلى الخطاب أو الغيبة، وذلك كقول "ربيعة بن مقروم":

بانت سعاد فأمسى القلب معمودًا وأخلفتك ابنة الحر المواعيدا
فالتفتَ كما ترى حيث لم يقل وأخلفتني".[9]

وبالنَّظر إلى ظاهرة الالتفات في ضوء علاقة المبدع بالمتلقي نرى أنَّ الأخير يكون الهدف الأول من تحقق هذه الظَّاهرة، يعمدُ إليها الشَّاعر كي يحرص على دوام الاتصال به، والقدرة على التأثير عليه، وهو ما أشار إليه "العلوي" حيثُ يحدد وظيفة الالتفات بما قاله "الزَّمخشري": "وحاصلُ مقالته (الزَّمخشري) هو أنَّ ورود الالتفات في الكلام إنَّما يكونُ إيقاظًا للسامع من الغفلة، وتطريبًا له بنقله من خطاب إلى خطابٍ آخر، فإنَّ السَّامع ربَّما ملَّ من أسلوب فينقله إلى أسلوب آخر تنشيطًا له في الاستماع، واستمالة له في الإصغاء إلى ما يقوله".[10]

ومثالُ ذلك قول الشَّاعر "حسن فتح الباب" في قصيدته "وداعًا .. امرأ القيس":

أحبك .. كل الذين أتوا بعدنا
.. والذيم مضوا فبلنا
قد أحبُّوا وعادوا من التيه خلف الغيوم
فماذا غيابك عنِّي وقد كنتَ مني الحنايا
وكنتِ الصباح على العالمين
وكنت النُّجوم
فأصبحت تنأين مثل السماء ومثل الجحيم
وتستمطرين عليك دموع الضحايا؟
وكيف ألاقيك إن عدت يومًا
ووجهك مهوى السنابك في غير حرب
.. وأرض الخطايا؟
وكيف تعود إليك ثمود

تعود السبايا
يعود العبيد؟
ويمضي امرؤ القيس فوق جواد الغيوم
وحيداً .. وتبكيه .. تبكيك كل النُّجوم
وتنأى السماوات عنه وينأى الجحيم
لماذا نغني
وقد نفذ السهم في مهجتي
أيهذا الأمير النبيل
وأنت الشهيد؟[11]

استدعى الشاعر "امرأ القيس" في عنوان قصيدته، وامرؤُ القيس قيمة سيميوطيقيَّة تُعدُّ نموذجًا للاغتراب بكافة صورة وألوانه؛ إذ طرده أبوه الملك "حُجْر" وهو في سنٍّ مبكرة لمجونه وقوله الشعر في ابنة عمِّه "فاطمة"، فخاض صراعًا نفسيًّا عميقًا بين حبِّه لقول الشعر وبين البُعد عن الأهل والديار، كما احترق بلهيبِ الاغتراب عن العشيرة عندما حمل لواء الدعوة إلى الثَّأر لوالده فخذلتْهُ القبائل وتنكَّرت له[12].

ولقد أراد الشاعر عبر توظيفه لهذا العلم عنوانًا لقصيدته أن يعبر عمَّا يعصفُ بداخله من مشاعر الاغتراب الروحي في الوطن، وقد أشار هذا العنوان من خلال أسلوب النداء المحذوف الأداة ممَّا يُوحي بالانفصال والقرب في آنٍ واحد؛ فالنداء يُوحي بالطَّابع التَّخاطبي من قبل الشَّاعر؛ أي- الانفصال عن الشَّخصيَّة التُّراثيَّة، وحذف أداة النّداء (يا) فيه إشعار بالقرب والحميميَّة التي تربط بينهما، وبذلك يُشيرُ العنوان إلى جدليَّة القرب والانفصال التي قام عليها البناء النَّصّيّ للقصيدة، حيث "يعتمدُ التَّشابه بين الشَّاعر والعلم على كونه منطلقًا واستلهامًا لرمزيَّة العلم المحمَّلة بتاريخها الطَّويل، بينما يحدثُ الاختلاف بوصفه قيمة مائزة أو فارقة تميّز تجربة الشَّاعر المعاصر وتصنعُ لها خصوصيَّتها وتفرّدها الرَّمزيّ"[(13)].

ثمَّ استهلَّ الشاعر القصيدة بمخاطبة المحبوبة -الوطن- من خلال توظيف شخصيَّة امرئ القيس، (فأنا) المتحدث في هذا النَّص ليس (أنا الشاعر) بل (أنا الشخصيَّة التراثيَّة)؛ أي: (أنا الوسيط) الحامل لصوت الشاعر، فالخطاب الشعري المتميز "يضمر أكثر ممَّا يصرح، يُوحي، يأبى أن يفصح عن طاهره أو حقيقته للوهلة الأولى، بل تراهُ يمعن في التخفي والتكتم وراء شعريَّة الكلمات"[14]، حيث وجد الشاعر في شخصيَّة امرئ القيس متنفسًا يبثُّ من خلالها آهات حزنه وغربته، فتحدثت الشخصيَّة التراثيَّة بلسان الشَّاعر المعاصر دون أن يتحدَّث هو بلسانها، فجاء الخطاب محمَّلًا باليأس واللوم، يدور في مجمله حول إدانة المخاطبة -الوطن- لاستشراء الفساد بها، الأمر الذي يباعد بينهما، فاستهلَّ خطابه بكلمة (أحبك) وهي كلمة شديدة الإيحاء تُعلنُ عن إصراره الأبدي على حبه للمحبوبة -الوطن- في الوقت الذي تُعلنُ هي رفضها وتنكرها له، وقد أسهم الشكل الطباعي في تعميق هذه الدلالة، حيث وضع نقاطًا متتالية (..) بعد هذه الكلمة ممَّا يُوحي بالإغراق في حبها

وغيابها هي عنه في آنٍ واحد، ثمَّ يبثُّ شكواه في جملٍ سريعة متدفقةٍ ساعد على انسيابها وسرعتها (التدوير) في الأسطر الأربعة الأولى ممَّا يُناسب هذا الموقف المضطرم، فيُقارن بين ما كانت عليه في الماضي، وما أصبحت عليه الآن بأسلوبٍ إنشائيٍّ يعكس استنكاره لهذه الأوضاع.

ثمَّ نجدُ الشاعر ينتقلُ من ضمير الخطاب إلى ضمير الحكي والرواية؛ أي: ضمير الغائب "يمضي- تبكيه- عنه"، وهذا الانتقال يؤكدُ صحَّة فهمنا للسياق من أنَّ الصَّوت الذي عبر الشَّاعر به لم يكن صوته، بل صوت الشخصيَّة التراثيَّة المستعار؛ أي: صوت (امرئ القيس).

وقدِ اكتفى هذا الصوت الخارجي بوصفِ رحيل امرئ القيس، كما كرَّر جملة "فأصبحتِ تنأين مثل السماء ومثل الجحيم" –الواردة على لسان امرئ القيس في السطر الثَّامن- مع تعديلٍ في صياغتها حيث صاغها بصيغة الغائب لتعميق الحسِّ الدرامي، فقال: "وتنأى السماوات عنه وينأى الجحيم"، ثمَّ يتوجَّهُ هذا الصوت من الحكي والرواية إلى خطاب امرئ القيس عبر أسلوب النداء المحذوف الأداة الذي يعكسُ النَّبرة الحزينة الحانية، وبذلك يقوم الالتفات بدورٍ بارزٍ في تشكيل السياق النَّصي لهذه القصيدة، حيثُ "يُحرره من هيمنة الصَّوت الواحد تشكيلًا ودلالة، الأمر الذي يجعل الانتقال بين الضَّمائر ليس مجرَّد تحولاتٍ سياقيَّة، بل خصائص دراميَّة تتحاورُ فيها الأصوات".[15]

وكما هو واضحٌ من التَّحليل السابق غدتِ الشخصيَّة التراثيَّة خلفيَّة رمزيَّة معبرة عن مأساة اغتراب الشَّاعر، فالضَّمائر الثلاثة (المخاطب- والغائب- والمتكلم) جميعها تُشيرُ إلى شخصٍ واحدٍ هو الشَّاعر نفسه.

ويشكل الالتفات ظاهرة أسلوبيَّة بارزة في قصيدة "اعترافات العمر الخائب" للشَّاعر "فاروق شوشة":

ها أنا..
في دورة الإعصار أرتدُّ عنيفًا
خائب المسعى أسيفًا،
وانهمار العمر من حولي
خطى مبهورة الأنفاس،
فقاعات لغو زائف
صارت على الوجه أخاديد، وفي القلب حروقًا
سكتت همتك الشمطاء يا نفس،
عرفت الأمر، جربت الذي كان،
تخطَّيت الزوايا والصُّفوفا
والمصلين –وراء الهيكل البالي- وُقوفًا
هذا أوان الفصل،
بوحي، اعترفي،
لا تدعي بعد عزوفًا

واهتكي عنك ستار الرّغبة الحبلى،
قناع الأسفِ الكاذبِ، ذاك المضحك المبكي،
ما عاد يُفيدُ الصَّمت،
كوشفت،
وأترعت من اليأس صنُوفًا
كم تطامنت
وأسرعتِ الخطى عدواً،
وجاوزت حدود الوهم،
شارفت على الأُفُقِ ظلالًا قابعات وطيوفًا
.....
وصحونا حين طار العمر،
نقتات الحصاد المر،
نهتزُّ لمرأى الغد، إذ يفجؤنا عارين،
ننهارُ جراحًا ونزيفًا[16]

ففي بداية المقطع السابق يستخدمُ الشاعر ضمير المفرد المتكلم في حالة من التَّصريح والإفضاء الذاتي، حيث نرى الارتداد قد أخذ طابعًا عارمًا عنيفًا "ها أنا.. في دورة الإعصار أرتدُّ عنيفًا"، ولكنَّنا لا نلبثُ أن نكتشف أنَّ هذا العنف عنفٌ ظاهري، باطنه –بالنسبة للشاعر– السلبيَّة والخمود، فالشاعر عنصرٌ سلبيٌّ في هذه الحركة العارمة التي مصدرها الإعصار الذي يرتدُّ به في دورانه على غير هواه "خائب المسعى أسيفًا"، وإن كنَّا لا ندري على وجه اليقين اتجاه هذا الارتداد، وهل هو صورة من صور العودة إلى الماضي، أم أنه ارتدادٌ من الماضي الذي عاد إليه الشَّاعر في المقطع الأول من القصيدة؟ على أيَّة حال لا يبدو التمييز هنا مهمًّا، فقدِ امتزج الماضي بالحاضر، ووحَّد بينهما الشعور بالخيبة والإحباط.

ولكن هذه الحيويَّة الظَّاهرة التي كست خطَّ "العودة" تمتدُّ إلى بعض الخيوط الأخرى في النَّص، حيث نرى السُّقوط بدوره يأخذ طابعًا أكثر عرامة وهو "الانهمار"، والذي ينهمرُ هنا هو "العمر"، ويؤكد الشَّاعر هذا الطَّابع العارم لتساقط العمر من حوله، حيث يُجسد هذا التَّساقط في صورة الخطى "الخطى المبهورة الأنفاس"، وتستمرُّ الخيوط في التلاحم والتشابك والتفاعل، وتنمو خيوط جديدة تزيد من ثراء النَّص، فخيطُ "العودة" أو الارتداد يمتزجُ بخيط "تساقط" العمر أو انهماره الذي يمتزجُ بدوره بخيط "الخواء"، فانهمار العمر الذي تجسد في "الخطى المبهورة الأنفاس" يساوي في رؤية الشَّاعر "فقاعات لغو زائف"، وتمتزجُ هذه الخيوط بخيط الشيخوخة، فهذه الخطى الفقاعات "صارت على الوجه أخاديد". ولنلاحظ ما في هذه الصور من مفارقاتٍ أليمة بين عرامة الفعل وسلبيَّة حصيلته، فالارتداد العنيف، وانهمار العمر، والخطى المبهورة الأنفاس، كلُّ هذه الصور التي تفيض قوة وعرامة تُعادلُ في النهاية "فقاعات لغو زائف"، و"أخاديد على الوجه".

ثمَّ يلجأ الشاعر إلى التستر وراء ضمرٍ جديدٍ فينتقلُ من ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير المخاطبة المفردة "همتك- عرفت- جربت- تخطيت- بوحي- اعترفي- لا تدعي- اهتكي- عنكِ- كوشفتِ- أترعتِ- تطامنتِ- أسرعتِ- جاوزتِ- شارفتِ)، والضمير يعود إلى نفس الشاعر التي يواجهها في موقف مكاشفةٍ صريحةٍ، فالشاعر في هذا الموقف ينكص عن الاعتراف الصريح ويطلبُ من نفسه أن تحمل عنه هذا العبء، ونجدُ خيطيِ "الخمود" و"الشيخوخة" يمتزجان من جديد من خلال الفعل "سكن" المسند إلى "همتك"، والوصفُ "الشمطاء" الذي جعله الشاعر نعتًا للهمَّة، وبالرَّغم من هذا الخمود فإنَّنا نبرة المواجهة تحتدُّ تدريجيًّا حتى تبلغ حدًّا واضحًا من العلو، الأمر الذي يعكس وجود مقاومة خفيَّة ضدَّ الاعتراف بهذه الحقيقة الأليمة، حقيقة الخيبة والإحباط. ونجد نبرة الأسلوب تتردد ما بين النغمة التقريريَّة الجازمة في "سكنت همتك الشمطاء يا نفس/ عرفت الأمر/ جربت الذي كان/ تخطيت الزوايا والصفوفا"، وبين نغمة الأمر والنهي الحاسمة في "بوحي، اعترفي/ لا تدعي بعد عزوفًا/ واهتكي عنك ستار الرغبة الحبلى"، حيث تبلغ المواجهة ذروة حدتها وارتفاعها لتأخذ بعد ذلك في الهبوط التدريجي عبر مجموعة من الجمل الخبريَّة التقريريَّة الحزينة، فالشاعر يُدركُ أنه وإنِ انسلخ عن نفسه وحاول أن يُواجهها، فإنَّ الأمر لا يعدو أن يكون حيلة يهربُ بها من ثقل الاعتراف المباشر، ولذلك فإنَّنا نجدهُ يلتحمُ بذاته من جديد، فيعدلُ عن ضمير المخاطبة المفرد إلى ضمير جماعة المتكلمين، وبذلك يتبدَّى نوع آخر من أنواع الالتفات في هذه البنية عن طريق الانتقال فجأة من الحديث بصيغة المفرد إلى الجمع، وهكذا نغدو مع أسلوبيْنِ لا أسلوبٍ واحدٍ، حيثُ يقرر في أسىً فاجع:- "وصحونا حين طار العمر، نقتات الحصاد المر/ نهتزُّ لمرأى الغد إذ يفجؤنا عارين/ ننهارُ جراحًا ونزيفًا"، فهل يريد أن يتستَّرَ من جديد وراء هذا الضمير فرارًا من الاعتراف الحاسم بإحباطه الخاص الذي قد يشعرُ به استخدام ضمير المتكلم المفرد، أم أنَّهُ يريد أن يجعل الخيبة والإحباط قدر الجيل كلِّه؟!! إنَّ السياق يحتملُ التأويلينِ، ولا يوجد في هذا المقطع أو القصيدة ما يرجح أحدهما على الآخر.[17]

المبحث الثَّاني: الحذف وأثرهُ الإيحائي

إنَّ الإيحاء الذي يهدفُ إليه بناء القصيدة الحديثة يتطلبُ من الشَّاعر ألاَّ يُصرح بكل شيءٍ، بل إنَّه يلجأ أحيانًا إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي ممَّا يثري الإيحاء ويقويه من ناحية، وينشط خيال المتلقي لتأويل هذه الجوانب المضمرة من ناحيةٍ أخرى، وبهذا يحقق الحذف هذا الهدف المزدوج[18]، هذا فضلًا عن فلسفته الكامنة في خلافيَّة الحضور والغياب أو النطق والصمت، فالمباينة بين كلا الطرفين تعمل على استدعاء الغائب للحاضر، كما يستدعي الحاضر الغائب[19]. ولقد كان الحذفُ من الوسائل الإيحائيَّة التي اهتمَّ بها شعرنا العربي القديم ونقدنا العربي على السواء، ووصل نقادنا إلى آراءٍ ذات شأنٍ في هذا المجال، وفطنوا إلى قيمته الإيحائيَّة، وكيف أنه كثيرًا ما يكون أبلغ من الذكر والإفصاح، حتى قال عنه النَّاقد والبلاغيُّ الكبير "عبد القاهر الجرجاني" إنَّهُ: "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من

الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تُبِن"[20]، وعقد له فصلًا طويلًا في كتابه دلائل الإعجاز.

ومن ثمَّ كان طبيعيًّا أن يحتلَّ أسلوب الحذف دوره البارز بين أدوات الإيحاء الشعريَّة في القصيدة العربيَّة الحديثة، بحيثُ لا تكاد قصيدة حديثة تخلو من استخدام هذا الأسلوب على نحوٍ أو آخر.

ومن النماذج الشعريَّة التي استغلَّت القيمة الإيحائيَّة للحذف قصيدة "عاصفة" للشاعرة "ملك عبد العزيز":

يغرقُ الليل في البحر
تنطفئ الأنجم الساهرات
تكبلها السحب الداكنات
وينطفئ الحلم والأغنية
****
يغرق الليل في البحر،
ينهشه الموت
ترتعدُ السحب،
تهدر بالرعب،
في الرجفة العاصفة
وحشة الليل
تبسط سهل الخواء
صحاري الرماد ترامت
سوادًا سوادًا
يلف الصَّوى
والرؤى الراعفة
يصعد الموج للسحب
تلتحم السحب بالموج
يلتهمُ الموج قلب السحاب
تتساقط السحب في البحر
عند التقاء الأفق[21]

واضحٌ أنَّ العالم الذي تعيشه الشاعرة عالم غير منطقي، يستمدُّ أوصاله وروابطه من الواقع النَّفسي للشاعرة، عالم فيه يغرق الليل في البحر، وتبسط وحشة الليل سهل الخواء، والسحب الداكنة تكبل الأنجم الساهرة، وتلتحم بالموج الذي يلتحمُ قلبها ثمَّ تتساقطُ في البحر، وينطفئُ الحلم والأغنية ... إلخ. عالم بعلاقاته

هذه لا يمكن أن يتمَّ إلَّا في الحلم الذي يوازي بحالته هذه العاصفة التي لا تهدر إلَّا في مثل هذه الحالة من حالات الرعب الإنساني.

ولقد رأت الشَّاعرة –محاكاة– لهذه الحالة من التفكك أن تحذف أدوات الرَّبط بين جمل النَّص، فالعالم الذي تشكله في اللغة عالم باطني تتوالى عناصرهُ في توالي الأفعال المضارعة، وتتداخل في تداخلِ جمله.[22]

وفي بعض الأحيان تفرض التجربة على الشاعر أن يحذف جزءًا من عبارته للإيحاء بدلالة معيَّنة، حيث يقول الشَّاعر "أمل دنقل" في قصيدته "سفر الخروج" مصورًا المواجهة بين طرفين: الجنود بأسلحتهم، والمتظاهرين الذين لا يملكون إلاَّ الهتافات:

يرفعون الأناشيد في أوجه الحرس المقترب
يشبكون أيديهم الغضَّة البائسة
لتصير سياجًا يصدُّ الرَّصاص!
الرَّصاص..
الرَّصاص..
وآه..
يغنون "نحنُ فداؤك يا مصر"
"نحنُ فداؤ..."
وتسقط حنجرة مخرسة[23]

لقد أسقط "أمل دنقل" جزءًا من عباراته إلاَّ أنه يمكن للقارئ تحديده وبخاصَّة أن الجزء المبتور ورد ذكره في القصيدة، والشاعر يكرره مبتورًا للإشارة إلى أنَّ الهتاف الثاني لم يستكمل؛ لأنَّ الرَّصاص أخرس الألسنة، وهذه هي الدلالة التي أراد الشَّاعر الإيحاء بها دون أن يؤثر حذف الحرف الأخير من كلمة فداؤك على موسيقى السطر الشعري، فقد تمَّتِ التَّفعيلة (فعْلن) من بحر المتدارك مع انقطاع بنية الكلمة المذكورة، وواكبت –في الوقت نفسه– تأثير الرَّصاص في إخراس الألسنة.

فالحذفُ إذن علامة دالة في بنية النَّص الشعري تحمل مدلولاً يتخيَّله المتلقي من خلال فهمه للتجربة الشعريَّة، وبها يُصبح المتلقي مشاركًا في النَّص، يقرأ فيه ما لم يقرأ، أو يقول ما لم يكن ممكنًا قوله، وعندها تغدو القراءة فعلًا معرفيًّا لا يخلو من الابتكار والتَّجديد.[24]

المبحث الثالث: التقديم والتأخير بوصفه عدولًا تركيبيًّا

لقد حظيَ التقديم والتأخير بعناية كبيرة من قبل النحاة والبلاغيين على حدٍّ سواء، وإنِ اختلفتِ الغاية التي انطلق منها كلُّ فريق، فالنُّحاة يعتنون به للكشف عن الرُّتب المحفوظة الثَّابتة والرُّتَبِ المتغيِّرة في الجملة، وما يجوز أن يتقدَّم على غيره وما لا يجوز، أمَّا البلاغيُّون والأسلوبيُّون فغايتهمُ الكشف عن قيمته الدلاليَّة والفنيَّة في

العمل الأدبي انطلاقًا من مبدأ أساسي هو أنه لا يحدثُ تقديم أو تأخير إلا لغرضٍ بلاغي مقصود، وهو ما عبَّرَ عنه "باسكال" بقوله: "إنَّ الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف، وأنَّ المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة".[25]

ونظرًا لما يمكن أن يُحدثه التقديم والتأخير من ارتباكٍ في ذهن المتلقي، فإنَّه يشترطُ فيه ألا يؤدي تحريك الكلمة أفقيًّا إلى اختلالٍ في التركيب أو غموضٍ في فهم الدلالة، وكي نقترب من عمليَّة التَّقديم والتأخير في التركيب النحوي لا بدَّ أن ننظر إلى "عنصريْنِ قائميْنِ في الصياغة، هما: الثابت والمتغير، ويتمثل الثابت في تواجد أطراف الإسناد وما يتصلُ بها من متعلقات، أمَّا المتغير فيتمثَّلُ في تحريك بعض هذه الأطراف من أماكنها الأصليَّة التي اكتسبتها من نظام اللغة إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل"[26]، فَتَتَقُّلُ الكلمة داخل إطار الجملة لا يؤثر في وظيفتها النَّحْويَّة كالفاعليَّة أو المفعوليَّة أو الإضافيَّة، وإنَّما يؤثرُ في علاقتها الدلاليَّة وقيمتها التأثيريَّة.

ومثالُ ذلك قول "فاروق شوشة" في مفتتح قصيدة بعنوان "تشكيل":

شاخصٌ كالدمى، عالق بالجدار
ظله المرتدي غبطة زائفة
والجبين الذي تقلعُ العاصفة
من ثنايا تجاعيده الزاحفة
ناحل في اصفرار
دمدمت فوقه لحظة كاشفة
فهوى قلبه قشة واجفة
واستدار النهار
لائذًا بالفرار![27]

إنَّ تأخر الفاعل "لحظة" عن فعله "دمدمت" بتوسط الظرف "فوقه" بينهما يعكس –على مستوى التركيب اللفظي– حصارًا حادًّا لذلك الضمير العائد على الجبين ونحوله إلى وضعه في الصياغة بين الفعل "دمدم" –دالًّا على الإطباق– ولحظة الكشف التي تقع فاعلًا على المستوى النحوي والدلالي والتي تدلُّ على الحقيقة التي لا يصمد أمامها زيف.

ومن نماذجه أيضًا قول "لك عبد العزيز" في قصيدتها "مرفأ":

وأذبنا مع النّهر
أشواقنا
ووهبنا البحار الصوادي
سدىً

عذبنا
وامتزجنا بترب الثرى
وبماء المطر
بالسواقي البواكي
بنور القمر
ورقصنا مع الأنجم الدائرة[28]

تُعلق الشاعرة أهميَّة على العنصر المقدَّم، وترغب في إبراز وتأكيد الدلالة التي يحملها، ولذلك فقد قدَّمت الجار والمجرور "مع النَّهر" على المفعول به "أشواقنا" لتبيِّن أنَّ الحبَّ الذي تدعو إليه هو ذلك الحب الشامل الكوني الذي يرحب ليشمل الوجود بكل عناصره وكائناته، وليس ذلك الحب الفردي الأناني، ومن ثمَّ فإنَّ الحبَّ بهذا المفهوم يُصبحُ لونًا من التواصل الحميم بين كل الكائنات، ووسيلة من وسائل الامتزاج والتوحد بين عناصر الوجود، ولذلك فإنها تغدق حبَّها الدافئ الغامر على كل عناصر الوجود، تغدقه على البشر كما تغدقهُ على النهر وكل مظاهر الطبيعة، حتى مع يقينها بأنَّ هذا الحبَّ المعطاء يصادفُ أرضًا خصبة.

الحواشي:

[1]. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبيَّة، قراءة في الشعر والقص والمسرح، مؤسسة مختار للنَّشر والتوزيع، القاهرة، 1987م، ص82.
[2]. جان كوهن، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم د. أحمد درويش، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1993م، ص21.
[3]. محمَّد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990م، ص22.
[4]. محمَّد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبيَّة، ط1، الشركة المصريَّة العالميَّة للنشر، لونجمان، القاهرة، 1994م، ص268.
[5]. محمَّد عبد المطلب، المصد السابق، ص269.
[6]. محمَّد عبد المطلب، جدليَّة الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ط1، الشركة المصريَّة العالميَّة للنَّشر– لوجمان القاهرة، 1995م، ص188.
[7]. يحيى العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، القاهرة، 1914م، 132/2.
[8]. ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشَّاعر، تحقيق: محمَّد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحلبي وأولاده، القاهرة، 1939م، 4/2.
[9]. السكاكي، مفتاح العلوم، ط2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة، 1990م، ص112.
[10]. يحيى العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، 2/ 123.
[11]. حسن فتح الباب، الأعمال الشعريَّة الكاملة، ديوان "وردة كنت في النيل خبأتها"، الهيأة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، 1998م، 1/ 602، 603.
[12]. أبا الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار الكتب المصريَّة، القاهرة، 1936م، 77/9.
[13]. عبدالنَّاصر حسن، سيميوطيقيا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النَّهضة العربيَّة، القاهرة، 2002م، ص51، 52.
[14]. رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، القاهرة، ع2، 1996م، ص96.
[15]. محمَّد فكري الجزَّار، لسانيَّات الاختلاف، الهيأة العامَّة لقصورِ الثَّقافة، القاهرة، 1995م، ص119.
[16]. فاروق شوشة، الأعمال الشعريَّة الكاملة، ديوان "في انتظار ما لا يجيء"، الهيأة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، 2002م، 347/1– 349.
[17]. علي عشري زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998م، ص 172، 173.
[18]. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيَّة الحديثة، ص55.
[19]. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبيَّة في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف، الإسكندريَّة، 1987م، ص139.
[20]. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمَّد شاكر، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1989م، ص146.
[21]. ملك عبد العزيز، الأعمال الشعريَّة الكاملة، ديوان "أغنيات الليل"، الهيأة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، 2010م، ص 465، 466.

[22]. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبيَّة في لغة الشعر الحديث، ص202، 203.

[23]. أمل دنقل، الأعمال الشعريَّة الكاملة، ديوان "العهد الآتي"، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2005م، ص294، 295.

[24]. سامح الرواشدة، إشكاليَّة التلقي والتأويل– دراسة في الشعر العربي المعاصر، منشورات أمانة عمان الكبرى، 2001م، ص109.

[25]. عبد الحكيم راضي، نظريَّة اللغة في النَّقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980م، ص213.

[26]. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبيَّة، ص333.

[27]. فاروق شوشة، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان "هئت لك"، 2/ 158.

[28]. ملك عبد العزيز، الأعمال الشعريَّة الكاملة، ديوان "أغنيات الليل"، ص432.

مصادر ومراجع البحث

أولًا- المصادر:

1- أمل دنقل، الأعمال الشعريَّة الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2005م.

2- حسن فتح الباب، الأعمال الشعريَّة الكاملة، الهيأة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، 1998م.

3- فاروق شوشة، الأعمال الشعريَّة الكاملة، الهيأة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، 2008م.

4- ملك عبد العزيز، الأعمال الشعريَّة الكاملة، الهيأة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، 2010م.

ثانيًا- المراجع:

أ- المراجع العربيَّة:

1- أبا الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار الكتب المصريَّة، القاهرة، 1936م.

2- سامح الرواشدة، إشكاليَّة التلقي والتأويل– دراسة في الشعر العربي المعاصر، منشورات أمانة عمان الكبرى، 2001م.

3- السكاكي، مفتاح العلوم، ط2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة، 1990م.

4- صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبيَّة، قراءة في الشعر والقص والمسرح، مؤسسة مختار للنَّشر والتوزيع، القاهرة، 1987م.

5- ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشَّاعر، تحقيق: محمَّد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحلبي وأولاده، القاهرة، 1939م.

6- عبد الحكيم راضي، نظريَّة اللغة في النَّقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980م.

7- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمَّد شاكر، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1989م.

8- عن بناء القصيدة العربيَّة الحديثة، ط5، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008م.

9- علي عشري زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998م.

10- عبدالنَّاصر حسن محمد، سيميوطيقيا العنوان في شعر عبدالوهَّاب البياتي، دار النهضة العربيَّة، القاهرة، 2002م.

11- محمد عبدالمطّلب: البلاغة والأسلوبيَّة، ط1، الشركة المصريَّة العالميَّة للنشر، لونجمان، القاهرة، 1994م.

– جدليَّة الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ط1، الشركة المصريَّة العالميَّة للنَّشر– لوجمان القاهرة، 1995م.

12- محمَّد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيأة العامَّة لقصورِ الثَّقافة، القاهرة، 1995م.

13- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبيَّة في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف، الإسكندريَّة، 1987م.

14- يحيى العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، القاهرة، 1914م،

ب- المراجع المترجمة:

1- جان كوهن، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم د. أحمد درويش، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1993م.

ثالثًا: الدَّوريَّات:

1- رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، القاهرة، ع2، 1996م.