Journal of Arabic Language and Literature (JALSL) • Vol 2, Issue 2 (2023) • P: 70 - 49
https://journals.ajsrp.com/index.php/jalsl
ISSN: 2790-7317 (Online) • ISSN: 2790-7309 (Print)

The stylistic shift in diwan/poetical work (Al-Kademon Al-Kodor)

Mrs. Nouf Yahya Mehzri*[1], Prof. Hanan Abdullah Al-Ghamdi[1]

[1] College of Languages and Translation | University of Jeddah | KSA

Received:
17/11/2022

Revised:
27/11/2022

Accepted:
18/12/2022

Published:
30/06/2023

* Corresponding author:
alotus2010@hotmail.com

Citation: Mehzri, N. Y., & Al-Ghamdi, H. A. (2023). The stylistic shift in diwan/poetical work (Al-Kademon Al-Kodor). *Journal of Arabic Language Sciences and Literature, 2(2),* 49 – 70.
https://doi.org/10.26389/AJSRP.N171122

2023 © AISRP • Arab Institute of Sciences & Research Publishing (AISRP), Palestine, all rights reserved.

• **Open Access**

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license

Abstract: This article aims to study the poetry of Salim Abdel Al-Qader (Al-Kademon Al-Kodor) in a stylistic manner through the shift theme, which expresses the change of speech from its ideal format for rhetorical purposes and benefits. The study was divided into a preface and three chapters; we dealt with conceptual approaches in the preface, then presented the rhythmic shift in the first chapter, the syntactic in the second chapter, and the semantic in the third chapter, according to a descriptive and analytical approach to poetic styles. We concluded that Abdul Al-Qadir resorted to multiple forms of shifts that revealed the features of his poetry, its richness as a stylistic feature full of connotations, and the poet's tendency to imitate the ancients. Therefore, we recommend in the study tracing the poet's skill to reveal the psychological influences that refined his experience, and we draw attention to studying his poetry from the perspective of prison literature, considering it a prominent feature in his poetic experience.

Keywords: Salim Abdel Al-Qader - shift - rhythm – poetic meters.

الانزياح في ديوان (القادمون الخضر) لسليم عبد القادر

أ. نوف يحيى محزري*[1]، الأستاذ الدكتور / حنان عبد الله الغامدي[1]

[1] كلية اللغات والترجمة | جامعة جدة | المملكة العربية السعودية

المستخلص: تهدف هذه المقالة إلى دراسة ديوان سليم عبدالقادر (القادمون الخضر) دراسة أسلوبية من خلال محور الانزياح الذي يعبر عن انحراف الكلام عن نسقه المثالي لغايات وفوائد بلاغية؛ وقد قسمنا الدراسة إلى تمهيد وثلاثة فصول، تناولنا في التمهيد مقاربات مفهومية، ثم عرضنا للانزياح الإيقاعي في الأول، وللتركيبي في الثاني، وللدلالي في الثالث، وفق منهج وصفي تحليلي للأساليب الشعرية، وخلصنا إلى أن عبدالقادر لجأ إلى صور متعددة من الانزياحات التي كشفت عن معالم شاعريته، وعن ثرائها كملمح أسلوبي مترع بالدلالات، وعن ميل الشاعر إلى محاكاة القدماء؛ لذا نوصي في الدراسة بتتبع نتاج الشاعر للكشف عن المؤثرات النفسية التي صقلت تجربته، كما نوجه العناية إلى دراسة شعره من منظور أدب السجون بعدّه ملمحاً بارزاً في تجربته الشعرية.

الكلمات المفتاحية: سليم عبد القادر- الانزياح- الإيقاع- البحور الشعرية.

المقدمة

الحمد لله الذي اختصَّ العربيَّةَ بكِتابه، وأبهر أهل الفصحى ببلاغتهِ وبيانه، والصلاةُ وأتمُّ السلام على حبيبنا محمدٍ، وعلى آله وصحبهِ أجمعين. وبعد: فيعدُّ سليم عبد القادر – رحمه الله- رائدًا في فن الأنشودة للأطفال، فهو أديبٌ وشاعرٌ مِعطاء، سخَّر قلمه لنشر القيم الإسلامية وغرسِ الأخلاقِ الفاضلة، وتركَ لنا نتاجًا أدبيًّا جديرًا بالبحث والدراسة، وتخلَّدت أشعارهُ الغنائيَّة في مُهَجِ الصغارِ والكِبار على حدٍّ سَواء؛ ولأجل ذلك تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على أسلوبية الانزياح في ديوانه الأول (القادمون الخضر).

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في إهمال الدراسات النقدية لإنتاج الشاعر سليم عبد القادر الذي تنوعت مجالات الإبداع في شعره، ولم يعرفه النقد الأدبي إلا كاتبًا غنائيًّا للأطفال على الرغم من تنوع تجربته الشعرية؛ لذا سنسعى في البحث إلى الإجابة عن عدد من التساؤلات:

- ما أبرز الظواهر الانزياحية في ديوان (القادمون الخضر) لسليم عبد القادر؟
- كيف وظف الشاعر سياقات الانزياح في الديوان؟
- ما الأثر البلاغي لأساليب الانزياح في شعر سليم عبدالقادر؟
- كيف تطورت الدلالة في صور الانزياح عند الشاعر ؟

فرضيات الدراسة:

1. للانزياح دور في تكثيف الدلالات والمعاني التي يسعى الشاعر إلى إيصالها في شعره
2. تعدد المواضع والسياقات التي وُظف فيها الانزياح.
3. تنوع أساليب الانزياح وتعددها في الأعمال الشعرية.
4. دور الانزياح في إثراء النصوص الشعرية ومضاعفة أثرها في النفوس.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى تتبُّعِ الانزياحات الأسلوبية في ديوان (القادمون الخضر) لسليم عبد القادر؛ للوقوف على معالم التجربة الشعرية وفق ما جاء فيه من أبيات وقصائد شعرية، واستجلاء الرؤية الفنية المسيطرة على شعره، والكشف من خلالها عن أسلوب الشاعر، مِن خلال ثلاثةِ مستويات رئيسة، وهِي:

- الانزياح الإيقاعي، والتركيبي، والدلالي.

أهمية البحث:

1. قلة الدراسات التي دارت حول شعر سليم عبد القادر، وهذا الأمر مدعاةٌ لإجراء دراساتٍ حوله.
2. الكشف عن جمالية توظيف الانزياح في الأعمال الشعرية لسليم عبد القادر.
3. ما يحمله إرث الشاعر من قيمة أدبية كبيرة، لا سيما أن الشاعر من أبرز الشعراء الذين كتبوا في أدب الأطفال، فهو رائد من رواد الإنشاد للشعر الغنائي فيه، ويمتلك نتاجًا شعريًّا حفيًا بالدراسة والتحليل.

الدراسات السابقة:

وقفنا على دراستين لهما صلة بالنتاج الشعري الخاص بالشاعر، وهما:

1. دراسة شروق عبد الرزاق الوافي المقدمة لنيل درجة الماجستير في جامعة الملك عبد العزيز بكلية الآداب والعلوم الإنسانية عام 2017م، وكانت بعنوان: النص الشعري في أدب الأطفال عند سليم عبد القادر: قضاياه وخصائصه الفنية.
2. دراسة إبراهيم محمد عبد الرحمن أبو طالب، وهي دراسة منشورة في مجلة الدراسات الاجتماعية التابعة لجامعة العلوم والتكنولوجيا عام 2019م، وكانت بعنوان: الشعر الغنائي الموجه للأطفال: قراءة في أنشودة (الطفل والبحر) لسليم عبد القادر.

أما هذه الدراسة فتختلف عنهما في كونها تتبع الانزياحات الأسلوبية في القصيدة الشعرية لسليم عبد القادر في ديوانه (القادمون الخضر)، بعيدًا عن أدب الأطفال والشعر الغنائي، من أجل الوقوف على معالم شاعريته.

حدود البحث:

ديوان (القادمون الخضر) لسليم عبد القادر، تقديم: محمد الحسناوي، القدس: مكتبة بيت المقدس.

منهج البحث:

سنعتمد في دراسة الانزياح في الأبيات والقصائد الشعرية في ديوان (القادمون الخضر) لسليم عبد القادر على المنهج الوصفي.

الهيكل العام للبحث:

المقدمة، وتحتوي على أسباب اختيار الموضوع، ومشكلة البحث، وفروضه، وأهدافه، وأهميته، بالإضافة إلى الدراسات السابقة، ومنهج البحث وحدوده. وقد جاءت خطة البحث على النحو الآتي:

التمهيد: وفيه مقاربات عرفنا فيها بالشاعر، وديوانه، ومفهوم الانزياح الأسلوبي.

الفصل الأول: الانزياح الإيقاعي، وفيه: الأوزان الشعرية والقوافي، والوقفات الدلالية والعروضية، والتدوير، والتكرار، والجناس، والترصيع.

الفصل الثاني: الانزياح التركيبي، وفيه: الانزياح الطلبي (الاستفهام، والنداء)، والالتفات، والجملة الاعتراضية.

الفصل الثالث: الانزياح الدلالي، وفيه: دلالة العنوان، والغلاف، والصورة الشعرية.

الخاتمة، وتتناول أبرز النتائج والتوصيات.

التمهيد: مقاربات مفهومية

أولًا: التعريف بالشاعر:

هو سليم عبد القادر زنجير، ولد في حلب عام 1954م، ونشأ وترعرع فيها، وتعلَّم وعلَّم، فدرس الهندسة المدنية بجامعة حلب، حتى صار مهندسًا، ثم اتجه بعد ذلك إلى العمل في مجال الأدب. لمع اسمه مبكرًا في عالم الشعر الغنائي، وصدرت له مجموعات شعرية متعددة، كما كتب الرواية، وسطَّر النثر. فنجد له بالإضافة إلى هذا الديوان ديوانًا آخر بعنوان (نعيم الروح). وُصف بأنه رائد الأدب الإسلامي في فن الأنشودة، فقد سخَّر موهبته في سبيل إنتاج أدبٍ راقٍ وهادف للأطفال، فكانت قناة سنا الفضائية نتاج جهده ودأبه؛ إذ كانت الأناشيد فيها كلها من قريضِه. [1]

(1) سليم عبد القادر زنجير. أديبًا ومفكرًا وإنسانًا، عامر البوسلامة، شبكة الألوكة، https://www.alukah.net/culture/0/55890/

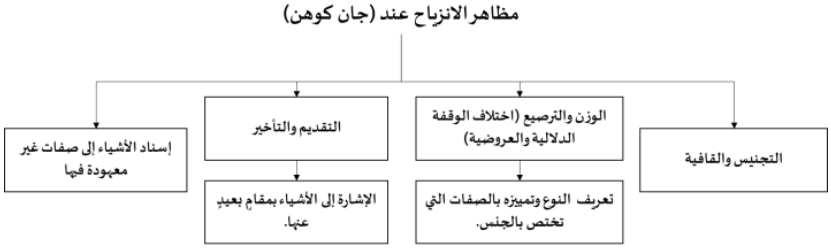
قضى فترة من حياته في أحد سجون الرأي في سوريا، في الفترة (1979/8-1980/5)، ولكنه استطاع الهروب منه، ثم الهجرة إلى أحد البلدان، وهكذا بقي مغتربًا عن بلاده حتى توفي في مدينة الرياض عام 2013م، عن عمرٍ يناهز الستين عامًا، بعد صراعٍ طويل مع المرض.

ثانيًا: التعريف بديوان (القادمون الخضر) لسليم عبد القادر

يعد ديوان (القادمون الخضر) الديوان الشعري الأول لسليم عبد القادر، ويسير عرضه في نسقٍ تاريخي؛ حيث قُسِّم أربعةَ أقسام، هي الفترات التي نُظمت فيه، ولكل فترةٍ خصائصها وسماتها التي تفردتْ بها عن بقية الفترات. فالفترة الأولى (1979/8-1980/5) نظم الشاعر أشعاره فيها وهو حبيس أحد السجون، فغلب على شعره إظهار معاناته في السجن ومناجاته لربّه. أمَّا الفترة الثانية (1980/6-1980/12) فتمثِّل فترةَ ما بعد خروج الشاعر من السجن، وهجرته إلى إحدى الدول؛ حيث يصور الشاعر في هذه الفترة اغترابه وحزنه على حال الأُمَّة الإسلامية. أمَّا الفترة الثالثة (1982/8) فلم ينظم الشاعر فيها إلا قصيدتين، هما: شريد، والظروف، وهما قصيدتان تجسدان حيرة الشاعر وضياعه. أمَّا الفترة الرابعة والأخيرة في هذا الديوان (1986/1- 1986/8) فهي الأكثر غزارةً بالشِّعر، وفيها تنكشف الحيرة عن الشاعر، فينتقل شعره إلى مستوى جديد، فبعد أن كان شعره تصويرًا للمعاناة والحزن على حال الأمَّة، أصبح شعرهُ موجِّهًا للأمَّة، مخاطبًا الطُّغاة، داعيًا إلى الإصلاح والتغيير.

ثالثًا: الانزياح الأسلوبي

يُشكل الانزياح أحد أهم مباحث الدرس الأسلوبي[2]، فهو يتمثل في "رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي المألوف"، وعن طريقه يتم الوقوف على طبيعة الأسلوب. إنَّ اللغةَ عند الأسلوبيين تتجسد في مستويين اثنين، هما: المستوى المثالي في الأداء العادي، والمستوى الإبداعي الذي ينزاح عن المثالية اللغوية. [3] إنَّ الشعر يمثل عند (جان كوهن) انزياحًا عن المعيار اللغوي، "فكل صورةٍ تخرق قاعدةً من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، إلا أن هذا الانزياح لا يكون شعريًّا إلا إذا كان محكومًا بقانونٍ يجعله مختلفًا عن غير المعقول"[4]، لكنَّ ذلك لا يعني أن اللغة الشعرية بمرمتها تنزاح عن النظام اللغوي وتخالفه، بل إنَّ (جان كوهن) نفسه يشير إلى أنَّ الانزياح "يخرق قانون اللغة في اللحظة الأولى، وما كان لهذا الانزياح أن يكون شعريًّا لو أنه وقف عند هذا الحد، إنه لا يعد شعريًّا إلا لأنه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح، وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية"[5]. فاللغة الشعرية إذًا تتوسط بين اللغة الخالية من الانزياح (المستوى المثالي في الأداء العادي)، واللغة غير المعقولة (المستوى الإبداعي الذي ينزاح عن المثالية اللغوية). [6] ويعرض (جان كوهن) لعددٍ من مظاهر الانزياح، نذكر بعضها في الشكل الآتي [7]:



(2) ينظر: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، عباس رشيد الددة، ص5.

(3) يُنظر: البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، 268.

(4) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، 6.

(5) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(6) يُنظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(7) يُنظر: المرجع السابق، 7.

شكل (1): مظاهر الانزياح عند جان كوهن

وصنف نعيم اليافي معالم الانزياح في ثلاثة مستويات رئيسة، وهي: الانزياح الإيقاعي، والتركيبي، والدلالي. وجاءت هذه المعالم على النحو الآتي[8]:

جدول (1): معالم الانزياح الأسلوبي

الانزياح الإيقاعي	ومن صوره: 1. "الانحراف في الموازاة بين موسيقى الأداة وتوزيع المفردات، بحيث يخضع هذا التوزيع لأسلوب الصياغة الموسيقية وليس العكس. 2. الانحراف فيما يسمى بالنغمة النشاز التي تخرج على الإيقاع الأصيل في تماثله وتناغمه وتوافقه. 3. إيقاع الصمت الذي يمكن أن نتخيله في انقطاع اللحن في أثناء عرض الفيلم السينمائي، فهذا الانقطاع أو الصمت جزء من بنية اللحن وسيرورته موظف لغاية، ومثله في ذلك في القطع المفاجئ، أو النص الغائب في ميدان القصيدة. فحين يقول الشاعر: (من أنت يا...؟ من أنت) يكون القطع أو الفراغ صمتًا موسيقيًّا ودلاليًّا وجزءًا محسوبًا من اللحن ومن البنية معًا".
الانزياح التركيبي	من ضروبه: "انزياح الصفات عن موصوفاتها، وانزياح التضايف أو الإسناد، وانزياح التركيب، وانزياح التقديم والتأخير في نهايات الجمل، وانزياح حروف المعاني بتضمن بعضها معاني بعض، وانزياح الوقف، وانزياح النحو بتكسير قواعده أو تجاوزها أو عدم الالتفات إليها، وانزياح التناقض أو التضاد... إلخ وكلها أنماط لغوية تنحرف عن وضعها الطبيعي في مستوى التوزيع لتخضع إلى وضع آخر شعري يمليه مستوى الاختيار أو مستوى التوظيف".
الانزياح الدلالي	ويكون "ما بين الصوت والمعنى، أو المحمول والوسيلة، أو الدال والمدلول، وجميعها مصطلحات ذات مفهوم واحد يشير في جملة ما يشير إلى عدم التطابق بين الحدين، فأحدهما ثابت هو (اللفظ، الدال...)، وثانيهما معوّم طافٍ هو الدلالة، وغالبًا ما يأتي سوء الفهم على صعيد التخاطب من هذا التباين بين الحدين المتقابلين، وما لم نلتفت إليه وهو صلب العملية في الشعرية/ الأدبية فلن ندرك أسس (اللعبة الاستراتيجية) لبنية النص الإبداعي المنطوق".

وبسبب صعوبة تحديد معياريَّة اختيار النصوص لدراسة الانزياح عليها، فإن (جان كوهن) يشترط في النص الشعري أمرين، هما:

"أن يكون محصورًا بما فيه الكفاية حتى لا يثبط عن البحث، وواسعًا بالقدر الذي يسمح بالاستقراء"، فالحصر الأول يقتصر على القصائد المنظومة، والحصر الآخر في اقتصار الدراسة على شعر يمثل فئة بعينها. ووضع هذه الاشتراطات إنما كان لتحقيق الانسجام.[9] فلا بد إذًا قبل الخوض في إجراء الدراسة من تحديد الموضوع بدقة، وتحديد المستويات محل الدراسة (كالصوتي والدلالي وغيرهما)، ثم بعد ذلك تحديد المنهجية. هذا ويؤكد (جان كوهن) أهمية المقارنة في الدراسة بين الشعر والنثر، فهي تمثل المنهج المتبع في مثل هذه الدراسات، فمن خلال عقدها يبرز الانزياح ويظهر تأثيره عيانًا.[10] ونعتقد أنه يعني بذلك إعادة اللغة الشعرية إلى أصلها في اللغة العادية، ثم المقارنة بينهما؛ لبيان أثر الانزياح في الارتقاء باللغة. ومن خلال ما سبق إيراده عن أصول الانزياح عند (جان كوهن) نستطيع أن نُعرف الانزياح بأنه "استعمال المبدع للغةِ مفرداتٍ وتراكيبَ وصورًا، استعمالًا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث تؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع، وقوَّةِ جذبٍ وأسر"[11]، فالانزياح هو الحاجز الذي يفصل بين اللغة الفنية وغير الفنية. وقد قسَّم (جان كوهن) الانزياح قسمين: انزياح استبدالي، وهو ما يتعلق بجوهر المادة اللغوية (البنية العميقة)، وانزياح تركيبي، وهو ما يتعلق بتركيب المادة اللغوية في السياق الذي ترد فيه (البنية السطحية).[12]

(8)الانزياح والدلالة، نعيم اليافي، مجلة الفيصل، عدد 226، 31-28.

(9) يُنظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، 13.

(10) يُنظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، 15.

(11) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، 7.

(12) يُنظر: المرجع السابق، 111.

أمَّا معيار الانزياح، فقد أشرنا سابقاً إلى صعوبة الإلمام به، ويرجع ذلك إلى كوننا نتحدث عن الانزياح، الذي يمثل خروجًا على المعيار اللغوي، فكيف نستطيع وضع معيارٍ له؟[13] لقد حاول النقاد وضع هذا المعيار، ولعل أبرز محاولاتهم تتمثل في المقارنة بين اللغة العادية واللغة الأدبية، ولكن هذه المحاولةَ لم تسلم من النقد، الذي بُني على صعوبة تحديد النمط العادي في التعبير، فالنمط العادي يُقاس بالاستعمال، والاستعمال في ذاته أمر نسبي، من ثم عدم إمكانية اتخاذه كمقياس موضوعي صحيح.[14] وهناك من النقادِ مَن يتخذ "النثر العلمي معيارًا للانزياح، والنثر العلمي– هنا- مندرج تحت ما أطلق عليه رولان بارت اسم (الدرجة الصفر) [15]، ومِن المعايير أيضًا ما يتعلق بنظرة تشومسكي إلى الجمل من حيث تشكلها من بنيتين: بنية سطحية، وبنية عميقة، فهذا المعيار يعين على فهم بعض التراكيب التي تحتمل أكثر من معنى.[16] وثمة معيارٌ أخير وهو المعيار الإحصائي، فقد عدَّه بعض النقاد مقياسًا موضوعيًّا لتحديد مواضع الانزياح، فالإحصاء "نافع في تعيين الانزياح الذي يأتي على شكل تكرار غير عادي لسمة لغوية ما، ربما لا تكون في حال انفرادها مختلفة اختلافًا قويًّا عن نمط اللغة المعيارية، ولكن تكرارها هو الذي يمكن أن يؤدي بها إلى أن تكون انزياحًا"[17].

وهكذا نصل إلى أن الانزياح وانطلاقًا من كونه قائمًا على التغيير والمفاجأة، فإنه "من البديهي أن يعجز معيار واحد فحسب في تعيينه دائمًا، ومِن ثم فلا مناص من أن تتعاون مختلف المعايير في ذلك، حسبما تقتضيه تركيبة النص وملابساته".[18] هذا، ولا بد أن نشير إلى تعدد المصطلحات التي تُطلق على الانزياح، فمنها الانحراف، ومنها العدول. أيضًا لا بد أن نشير إلى أنّ الانزياح تاريخيًّا له جذور عميقة في البلاغة العربية[19]، ويتجلى ذلك في أحد مباحثها الأصيلة وهو مبحث (العدول).[20]

المبحث الأول: الانزياح الإيقاعي

أولًا: الانزياح في الأوزان الشعرية والقوافي

تسير الأبيات الشعرية في هذا الديوان على نسقِ الشعر العمودي الخليلي، فكل قصيدةٍ تتخذ بحرًا شعريًّا معينًا تسير عليه وتلتزم به في جميع أبياتها، ويكمن الانزياح فيها في دخول الزحافاتِ والعِلل[21] عليها، فدخول هذه الزحافات والعِلل يُحدث تغييرًا في النَّغم وخروجًا على الإيقاع الأصيلِ للبحر، الأمر الذي يزيد الموسيقى الشعرية تنوعًا وتدفُّقًا، ويكثِّف الدلالاتِ التي يسعى الشاعر إلى تضمينها في شِعرهِ. وقبل الشروع في عرض نماذج لهذا الانزياحِ لا بد مِن عمل استقراءٍ إحصائي لجميع الأشعار المتضمنةِ في الديوان، ومعرفة البحور الشعرية التي نُظمت عليها، وبيان النسبة المئوية لورودِ كل بحرٍ شعريّ. وفي الجدول الآتي بيان ذلك:

(13) يُنظر: المرجع السابق، 129.

(14) يُنظر: المرجع السابق، 131.

(15) يُنظر: بنية اللغة الشعرية، 49، 92، 187.

(16) يُنظر: المرجع السابق، 147-147.

(17) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، 148، بتصرف.

(18) المرجع السابق، 151، بتصرف.

(19) ينظر: الانزياح في شعر غازي القصيبي: الرؤية والتشكيل، حنان السيد، مجلة الأندلس، مج4، ع16، ص79.

(20) يُنظر: المرجع السابق، 164.

(21) "الزحاف: هو تغيير بالحذف أو التسكين، يدخل على الحرف الثاني من السبب الخفيف أو السبب الثقيل، ولا يُلتزم. والعِلة: تغيير بالزيادة أو النقصان، يدخل على الأسباب والأوتاد في العَروض والضرب، وتُلتزم في جميع أبيات القصيدة". الشافي في العروض والقوافي، هاشم صالح منَّاع، 234-237.

جدول (2): استقراء إحصائي عَروضي لديوان القادمون الخضر

البحر	البحر من حيث الأجزاء	مسميات الأبيات[22]			النسبة المئوية
		نتفة	قطعة	قصيدة	
الخفيف	تام	-	1	8	15.25%
السريع	تام	-	-	4	6.78%
الرجز	تام	-	-	1	1.69%
	مجزوء	1	1	4	10.17%
الرمل	تام	-	-	4	6.78%
	مجزوء	-	-	2	3.39%
الوافر	تام	-	1	1	3.39%
	مجزوء	-	-	1	1.69%
البسيط	تام	-	2	5	11.86%
الكامل	تام	-	-	3	5.08%
	مجزوء	-	-	5	8.47%
	أحذ	-	-	1	1.69%
المتقارب	تام	-	-	5	8.47%
الطويل	تام	2	2	2	10.17%
المتدارك	تام	-	-	2	3.39%
المجتث	مجزوء	-	-	1	1.69%
المجموع		59			100%

يُلاحظ في الجدول السابق أن الشاعر قد نظم قصائده على أحدَ عشر بحرًا من بحور الشعر العربي، تنوعت ما بين البحور المنظومة في صورتها التامة والمجزوءة. هذا وقد غلب على الشاعر النظمُ على عددٍ مِن البحور بعينها، تمثل النسبة الأكبر من الديوان، وهي: الخفيف والكامل، ثم الرجز والبسيط، فالطويل والرمل، فالمتقارب. وما عدا ذلك من بحورٍ لا تمثل إلا نسبة ضئيلة منه، وهي: السريع، ثم الوافر، فالمتدارك، وأخيرًا المجتث.

وسنعرض لنموذج من قصائد الديوان، وهي قصيدة (مناجاة أسير)، لإحصاء ما فيها من بيانات عَروضية، وقد أُختيرت هذه القصيدة دون غيرها من القصائد لأسباب متعددة، من بينها: أن هذه القصيدة معتدلة في عدد أبياتها، فليست بالطويلة ولا القصيرة، ولأنها منظومة على بحر المتقارب، وهذا البحر يكثر دخول الزحاف والعِلل على تفعيلاته، ويتميز بسرعة الإيقاع وتدفقه.

فقد نُظمت هذه القصيدة على بحر (المتقارب)، في صورته التَّامَّة، والذي مفتاحه:

عن المتقاربِ قال الخليلُ = فعولن فعولن فعولن فعولُ

وفي الجدول الآتي رصدٌ لعددٍ من الظواهر والبياناتِ العَروضية في القصيدة:

جدول (3): الظواهر والبيانات العروضية في قصيدة (مناجاة أسير)

الأبيات	الحركات	السكنات	المقاطع الطويلة	المقاطع القصيرة	التفعيلات السالمة من الزحافات والعلل	التفعيلات التي دخل عليها زحاف أو عِلة	مجموع التفعيلات
24	599	306	306	269	114	78	192

وفي الجدول الآتي رصدٌ للزحاف والعِلل التي دخلت عليها:

(22) هذا تقسيم الأبيات من حيث العدد، انظر: الشافي في العروض والقوافي، هاشم صالح مناع، 31.

جدول (4): الزحاف والعِلل في قصيدة (مناجاة أسير)

الزحافات	العلل
دخل القبض على (فعولن)، فأصبحت (فعولُ) في ثمانيةٍ وسبعين تفعيلة، من أصل مائة واثنين وتسعين تفعيلة.	دخل الحذف على تفعيلة (فعولن) في عروض البيت التاسع عشر، فأصبحت (فعُلْ).

يقول الشاعر في مطلع القصيدة: [بحر المتقارب التام]

أتيتُك أعلن ذلي وفقري = وأسفح فوق رياضك زهري

أتيتُك أعلن ذلِّي وفقري = وأسفح فوق رياضك زهري[23]

يُلاحظ في هذا البيت دخول زحاف (القبض) على تفعيلة (فعولن) خمس مرات، فأصبحت (فعولُ)، ونتيجةَ ذلك كان عدد المقاطع الطويلة أحد عشر مقطعًا، أما القصيرة فكانت ثلاث عشرة مقطعًا؛ أي أن المقاطع القصيرة فاقت الطويلة في عددها، الأمر الذي لا يُوجد في الصورة الأصلية لتفعيلات هذا البحر.[24] بينما كان عدد الحركات أربعة وعشرين حركة، وقلَّ عدد السكنات إلى إحدى عشرة سكنة، فالانزياح أسهم في تدفق الإيقاع، وجعله أسرع مما كان عليه. الأمر الذي يتناسب مع مطلع القصيدة، والذي كان بدايةً لمناجاة الشاعر الأسير لربّه، الأمر الذي جعل الحركات أكثر عددًا من السكنات، والمقاطع القصيرة أكثر عددًا من الطويلة، ففاتحةُ المناجاةِ تصدر عن قلب كسير عجِل، يرجو ربه الفرج عاجلًا لا آجلًا.

أمَّا القافية فقد تنوعت في الديوان تنوعًا كبيرًا، فكثير من القصائد كانت تسير وفق نظام المقطوعات، فإلى جانبِ اختلاف القافية بين قصيدة وأخرى، تنوعت كذلك في القصيدة الواحدة؛ حيث وُجد عددٌ من القصائد التي قُسمت إلى مقاطع، ولكل مقطعٍ قافيةٌ فريدة، الأمرُ الذي يخالف علم القوافي[25]. ومِن هذه القصائد التي شهِدت تنوعًا كبيرًا في القافيةِ قصيدة (محنة)[26] ، والتي نُظمت على مجزوء الكامل، ووقعت في خمسةٍ وستين بيتًا، وهي أطول قصائد الديوان على الإطلاق؛ حيث قُسمت هذه القصيدةُ إلى أربعةِ مقاطع، على النحوِ الآتي:

جدول(5): صورالقافية في قصيدة (محنة)

المقطع	مطلع المقطع	القافية[27]	حرف الروي[28]
1	السجنُ جناتٌ ونارُ= وأنا المغامرُ والغِمارُ	مارُ	الراءُ المضمومة
2	الرعبُ والسجنُ الغشومُ = سجنانِ حولي والهمومُ	مومُ	الميم المضمومة
3	أتظلُّ كاساتُ المنونِ = في السجنِ مِن حقِّ السجينِ	جينِ	النون المكسورة
4	عثر الجوادُ فلا تلوموا = فأقلُّ مِن لومٍ كلومُ	لُومُ	الميم المضمومة

(23) ديوان (القادمون الخر) لسليم عبد القادر،24.

(24) إن بحر المتقارب التام يتكون من (24) حرفًا متحركًا، و(16) حرفًا ساكنًا. وباستقراء المقاطع القصيرة والطويلة فيه يتبين لنا أن البيت الواحد منه يحتوي على ستة عشر مقطعًا طويلًا، وثمانية مقاطع قصيرة؛ أي أن المقاطع الطويلة تفوق في عددها المقاطع القصيرة في هذا البحر.

(25) "إنَّ البيت الأول في القصيدة يتحكم في بقية القصيدة من حيث الوزن والقافية، فإذا بدأ الشاعر بقافية النون مثلًا، تحتم عليه أن تكون أبيات القصيدة كلها على الحرف نفسه" الشافي في العَروض والقوافي، هاشم صالح منَّاع، 248.

(26) الديوان، 30.

(27) القافية "هي آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"، ينظر: الشافي في العروض والقوافي، هاشم صالح مناع، 247.

(28) حرف الروي هو "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه، فيقال قصيدة ميمية أو همزية"، ينظر: الشافي في العروض والقوافي، هاشم صالح مناع، 248.

والشاعر ختم المقاطع التي تلت المقطع الأول ببيتٍ تسير قافيته على نمط قافية المقطع الأول؛ حيث يحاكي بذلك الموشح الأندلسي، ليزيد الإيقاع تنوُّعًا وتدفُّقًا. ومثالُ ذلك: المقطع الثاني من قصيدة (محنة)، حيث ختمه الشاعرُ بقوله:

لكنَّه.. هيَّا إلى التحليقِ وابتدأَ اختبارُ

ثانيًا: الوقفات الدلالية والعَروضية

إنَّ النَّظمَ يمثِّل أحد مقوِّمات العمليَّة الشِّعريَّة، وهو يُشكِّلُ العلاقةَ الوطيدةَ بين الصوت والمعنى، فهو بنيةٌ صوتيَّة دلاليَّة. [29] ويتميَّز النَّظم عن النَّثرِ في كونهِ بعد نهايةِ كل بيتٍ تعود القصيدةُ إلى أول السَّطر، وكل بيتٍ ينفصل عن الذي بعده ببياضٍ يمتد مِن آخر حرف إلى نهاية الصفحة. والبياض عند جان كوهن يعني علامةً طباعية للوقفةِ أو السكوت، وهي علامةٌ بالغةُ الأهميَّة في الشِّعر. [30] وفي هذا المبحث سنعرض نماذج للوقفات الدِّلالية والعَروضيةِ في بعض القصائد المختارة للدِّراسة، من حيث كونها – الوقفات الدِّلالية والعَروضية- تُشكِّل مظهرًا مِن مظاهر الانزياح عن اللغة العاديَّة في حالتها المثاليَّة، فاللغةُ تعمل على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي، وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة (النقط والفواصل)، بينما يعمل النظم (الوزن والترصيع) على خرق هذا الترابط، من خلال التضمين بمعناه الواسع: اختلاف الوقفة الدلالية والنَّظمية. [31]

يقول الشاعرِ في قصيدة (دعوة)[32]: [بحر الخفيف التام]

نَجِّها، إنها طلائع يأسٍ = كالحٍ، في متاهةِ الآهاتِ

فقد أُضيفت بين الشطرينِ وقفةٌ عَروضيَّة، تدلُّ على امتلاءِ الوزن وانتهاءِ الشَّطر، وعليهِ فليسَ لها قيمةٌ دلاليَّة، بل تقتصر فقط على الفصلِ بين "وحدتين شديدتي التعالق"، هما الموصوف (يأس) والصِّفة (كالح). بينما نجدُ في مطلعِ الشطر الأول وقفتين دلاليَّتين، الأولى: الجملة الفعلية (نَجِّها)، والأخرى: الجملةُ الاسمية التوكيدية (إنَّها طلائعُ يأسٍ)، ثم بعد ذلك تأتي الوقفة العَروضية لتفصل بين الموصوف والصفة (يأس كالح)، وبعد ذلك تُستكمل الدلالة في الشطر الثاني، الذي ينتهي بوقفة دلالية وقعت جملةً اسمية تقدم فيها الجار والمجرور على المبتدأ (في متاهة الآهاتِ)، وشكَّلتْ في الوقتِ عينه وقفةً عَروضيةً خُتِمَ البيت بها دِلالةً وعَروضًا.

ثالثًا: التدوير

إن التدوير صورة من صور الوقفات، لكنه لا يفصل بين وحدتين، بل يفصل الوحدة الواحدة إلى جزأين، فيكون جزءٌ منها في عروض الشطر الأول، وجزؤها الآخر في صدر الشطر الثاني.

يقول الشاعر في قصيدة (طُهر)[33]: [بحر الخفيف التام]

لم يكنْ بيننا رسولٌ سوى الشَّو = قِ وفيهِ ما في اللظى والهجيرِ

فالتدوير الذي وقع في كلمة (الشوق) ليس سببهُ حاجة عَروضية مجردة من الدلالات، وإن كان في حد ذاته انزياحاً، بل له دلالةٌ جميلة، تعزز مِن وقعِ الانزياح عليه، فعدم وجود رسولٍ فعلي، جعل من الشوق الصلة الوحيدة التي تربط بينهم، وهي صلةٌ قوية، تتلاقى بها الأرواح، فكان الفصل الذي وقع في كلمة الشوق معززاً لمعناه، من حيث هو مؤلم وقاسٍ على النفس.

(29) يُنظر: بنية اللغة الشعرية، 54.

(30) يُنظر: المرجع السابق، 55.

(31) المرجع السابق، 7. بتصرف

(32) الديوان، 82.

(33) الديوان، 99.

ويقول في قصيدة (تماثيل الجليد)[34]: [بحر الخفيف التام]

ليتهمْ يرجعونَ مِن معبدِ الوهْ = مِ فقدْ خبَّ بالنهارِ الغروبُ

أما التدوير هنا في كلمة (الوهم)، فهو أيضاً ليس لحاجةٍ عَروضية مجردةٍ من الدلالات، فالوهم رقيقٌ وهش، لا يقود إلى حق، فكأنه من فرط رقته وهشاشته، وقع الفصل في مُفردته، فجاءت بهذه الهيئة.

رابعًا: التكرار

لا يُعد التكرار ترفًا لغويًّا، أو إضافةً لا قيمةَ لها، بل له دلالاتٌ عميقة، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بحالة الشاعرِ الشعورية، وما يسعى إلى إيصاله من مضامينَ من خلال شعرهِ. ومِن صور التكرار: تكرار الحروف، الذي تجلَّى في قصيدة (وداع)[35] ، التي يقول الشاعر فيها: [بحر الكامل المجزوء]

هل تسمعون توجعي = وتنهد الدنيا معي
يا راحلين عن الحياة وساكنين بأضلعي
يا شاغلين خواطري في هدأتي وتضرعي
يا مشرقين على ابتساماتي العِذاب وأدمعي
أنتم حديث جوانحي في خلوتي أو مجمعي
أنتم أرق من الجداول في الربيعِ المُمرعِ
وأجل من وصف الخيال العبقري المبدعِ
يا طائرين إلى جنان الخلد أجمل موضعِ
أتراكم أسرعتمُ؟ أم أنني لم أسرعِ؟!
ما ضركم لو ضمني معكم لقاءُ مودعِ؟!
فيقال لي: هيا إلى دار الخلود أو ارجعِ
كم قلت صبرًا للفؤادِ على المصاب المفجعِ
لكن صبري متعبٌ ومدامعي لم تنفعِ
سأظل أبكي بعدكم كالعاشق المتلوعِ
وأحبكم حتى وأنتم ترقصون لمصرعي
يا راحلين وساكنين بقلبي المتصدعِ

إن الانزياح الصوتي والإيقاع التكراري يتمثل في تكرار صوت حرف العين، ففي هذه القصيدةِ العينية المكسورة، نجد أن حرف (العين) في حشوِ القصيدة قد تكرر 13 مرة، فضلاً عن تكراره رويًّا 16 مرة، فالعين حرفٌ جهوريّ، "يتشكل صوته في الحنجرة باهتزاز الوترين الصوتيين اهتزازًا منتظمًا"[36]، فهو يتناغم مع رغبة الشاعر في البوح ومخاطبة أحبائه النائين عنه، وتصوير مدى عمق حزنهِ وتلوُّعه. إنَّ الوقعَ القوي لهذا الحرف يُجسِّد هولَ الموقف الذي عاشه الشاعر، فكما أنَّ صوته يتشكل عن طريق الاهتزاز، فإنَّ مشاعر الشاعر في هذه القصيدة تهتزُّ وتضطرب ما بين الحزنِ العميق على الفراق، والرغبة في اللقاء، والشوق إلى دار الخلود.

(34) الديوان، 28.

(35) الديوان، 36.

(36) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، 48، بتصرف.

خامسًا: الجناس والترصيع

يُشير (جان كوهن) إلى أنَّ اللغةَ تسعى إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطةِ الاختلاف الفونيمي (الصوتي)، فيعمل التجنيس والقافية على عرقلة هذا الاختلاف، وذلك بإشاعة التجانس الصوتي وتقويته. [37] إنَّ التجنيس يُشكِّل انحرافًا في الموازاة بين موسيقى الأداء وتوزيع المفردات، بحيث يخضع هذا التوزيع لأسلوب الصياغة الموسيقية وليس العكس. ويُعرف الجناس على أنه "تشابه لفظين نطقًا واختلافهما معنى"[38]

ويقول الشاعر في قطعة (سُبْحة)[39]: [بحر الطويل]

وهبتُكَ أحبابي وأهلي ورغبتي = وبعتُكَ أنفاسِي ونفسِي ومالِيَا

حيث تشكل الجناس الناقص بين (أنفاسي) و(نفسي)، فالأولى تعني النَّفسَ مِن شهيقٍ وزفير، والأخرى تعني النفسَ الإنسانية. ويتجلى في هذا الجناس الانزياح الصوتي من خلال تكثيف التجانس الصوتي.

ومن أمثلة الجناس أيضاً قوله في قصيدة (القادمون الخضر)[40]: [بحر الخفيف التام]

يملؤون الوجود حباً وحرباً = ويجوبونه بخُضر الثيابِ

فهنا جناسٌ بديع وقع بين مفردتي الحب والحرب، وبينهما تضاد لطيف، فالحب يقود إلى السلام، بينما الحرب تخلف وراءها الضحايا والخسائر.

وقوله في قصيدة (مجاهد)[41]: [بحر البسيط التام]

وقد بلوتُ لياليها وأنهرها = فتًى، وحزتُ لآلِيها من الصَّدَفِ

ويتشكَّل الجناس هنا بين (لياليها) و(لآليها)، فالأولى مفردها الليل، والثانية مفردها اللؤلؤ.

وقوله في مطلع قصيدة (إرهاق)[42]: [بحر الرمل التام]

مرهقٌ أبحث عن بعضِ الأمانِ = في رحابِ الأرضِ مجروحَ الأماني

حيث تشكَّل الجناس بين (الأمانِ) و(الأماني)، فالأولى من الأمْن، والثانية من التمني.

أمَّا الترصيع، فمِن نماذجه قولُ الشاعر في مطلع قصيدة (بكائية)[43]: [بحر الطويل]

سأبكيك طول العُمر يا جنةَ العمرِ = بقلبٍ سخي الدمعِ أحمرَ كالجمرِ

فقد اتَّبعت العروضُ (العمر) الضربَ (كالجمر) في الزيادة، فجاءت على وزن (مفاعيلن)، وهذه التفعيلة لا تجيء في بحر الطويل إلا ضربًا.

ومن أمثلة الترصيع أيضاً قوله في قصيدة (وداع)[44]: [بحر الكامل المجزوء]

هل تسمعون توجعي = وتنهد الدنيا معي

فكان الترصيع هنا بين كلمة (توجعي) في عَروض الشطر الأول، وكلمة (معي) في ضرب الشطر الثاني.

وقوله في قصيدة (الحصار)[45]: [بحر البسيط التام]

هذا الحصارُ الرهيبُ المتعبُ القاسي = حتامَ يضرب في جنبيَّ كالفاسِ؟!

---

(37) يُنظر: بنية اللغة الشعرية، 7.

(38) علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، محمد أحمد قاسم ومحيي الدين ديب، 114.

(39) الديوان،51.

(40) الديوان، 47.

(41) الديوان، 43.

(42) الديوان، 80.

(43) الديوان،34.

(44) الديوان، 36.

(45) الديوان، 86.

فقد جاءت العروض (القاسي) على وزن (فعْلن) كما الضرب (كالفاسِ)، وهي في بحر البسيط لا تكون إلا (فعِلن).

ويقول في مطلع قصيدة (مواجهة)[46]: [بحر الوافر التام]

خجلتُ لطولِ ما عاهدتُ ربي = على التقوى وما جددتُ توبي

فقد جاء الترصيع بين العَروض (ربي)، والضرب (توبي).

وتكمن جمالية الترصيع في كونه يُزين مطلعَ القصيدة، فكأنه عِقدٌ من الجواهر تُرصَّع به، فيكون جاذباً للقارئ بما فيه من وقعٍ لطيف، ونغمٍ رائق، وأثرٍ جميل في النفس.

المبحث الثاني: الانزياح التركيبي

كان الانزياح التركيبي في الديوان ثريًّا، ولذلك سنقف عند عددٍ من الانزياحات التركيبية، على سبيل إثبات الظاهرة، لا حصرها.

أولًا: الانزياح الطلبي (الاستفهام، والنداء)

إن الإنشاء الطلبي هو "ما يستدعي مطلوبًا غير حاصل وقت الطلب، ويكون خاصة في الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء"[47]، وستعرض الدراسة لمظهرين من مظاهر الانزياح الطلبي، هما: الاستفهام، والنداء؛ لما كان لهما من توظيفٍ لافتٍ في التركيب اللغوي للديوان.

إنَّ الاستفهام "طلب العِلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل"[48]، وقد يخرج الاستفهام عن معانيهِ الأصليةِ إلى معانٍ مجازية، تُفهم من السِّياق والقرائن، فيُشكل هذا الخروج انزياحًا يرفع من بلاغة النص، ويكثف من دلالاته. يقول في قصيدة (مناجاة أسير)[49]: [بحر المتقارب التام]

جمالك أي جمالٍ عجيبٍ = تذوب به مهجتي! أي سحرِ!

جلالكَ أيُّ جلالٍ مهيبٍ = يبارك خيري ويُلجم شرّي

فالشاعر يُناجي الله تعالى وهو في أسره؛ أملًا في دنوِّ الفرج وتذوقِ عاقبة الصَّبر، ويتحدث عن جمال الله تعالى وجلاله، موظِّفًا أداة الاستفهام (أيّ) مرتين في البيت الأول ومرة في البيت الثاني، توظيفًا انزاح بها عن معناها الأصلي إلى معنى مجازي هو التعجب؛ أي التعجب من جمال الله تعالى وجلاله، فجمال الله تعالى يُذيب مهجته كأنه سِحر، وجلاله ذو هيبةٍ تتجلى في مباركةِ الخير وإلجامِ الشَّر. فهو انزياح زاد المعنى ثراءً ووقعاً، وأضاف له أبعاداً جميلة، فما كان للشاعر إيصال معنى التعجب بهذه الكثافة لولا توظيف أداة الاستفهام (أي)، والانزياح بمعناها الأصلي إلى آفاقٍ أخرى أرحب وأوسع.

أمَّا النِّداء، فهو "طلب الإقبال أو تنبيه المنادى وحمله على الالتفات بأحد حروف النداء"[50]، وقد زخر به الديوان، وكان مؤديًا لأغراضٍ مجازيةٍ متعددة في ثنايا قصائده وأبياته، تنزاح عن المعاني الأصلية للنداء. يقول سليم عبد القادر في قصيدة (بكائية)[51] التي رثى بها أخاه: [بحر الطويل]

سأبكيكَ يا جرحًا يمور بمهجتي = أموتُ ولا يشفى وأزهدُ بالعذرِ

---

(46) الديوان، 96.

(47) علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، محمد أحمد قاسم ومحيي الدين ديب، 282.

(48) المرجع السابق، 293.

(49) الديوان،24.

(50) المرجع السابق، 306.

(51) الديوان، 34.

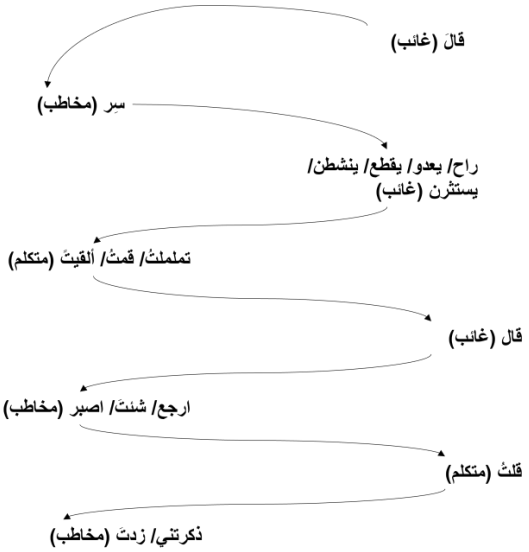
لقد وظَّف الشاعر أداة النداء (يا)، التي يُنادى بها للبعيد، لكنها هنا دالةٌ على مناداة القريب، فالشاعر يُخاطب أخاه المتوفى، واصفًا إياه بالجرح العميق، فهو يمور في مهجته، ولا يشفى حتى بالموت. والغرض من هذا معنى مجازي هو التحسر والتوجع على وفاةِ أخيه ورحيله عنه. فالانزياح يتجلى في استخدام أداة النداء (يا) للقريب في مخاطبة أخيه برغم بُعده عنه، وفي الانزياح عن المعنى الأصلي للنداء إلى معنى مجازي هو التحسر والتوجع.

ثانيًا: الالتفات

يعرف الالتفات بأنه "عدول الشخص عن النظر في اتجاهه الأصلي، وتحويله البصر إلى اتجاهٍ ثانٍ مغاير للأول، بطريقةٍ مفاجئة"، فهو "يقوم بتلوين الخطاب بالانتقال بالأسلوب من صيغةٍ إلى صيغة أخرى من صِيغ الخطاب، أو الغيبة، أو المتكلم" ومنه قول سليم عبد القادر في قصيدة (زائر)[52]: [بحر الخفيف التام]

قال لي: سِرْ، وراحَ يعدو أمامي = في دروبٍ من السَّنا والظلامِ
يُقطع البِيد والنجودَ سعيدًا = بخُطًى كالأصيلِ حُمرٌ دوامِ
وإذا اليأسُ والفضولُ والحُبُّ ينشَطنَ بقلبي ويستثرنَ اهتمامي
فتململتُ ثم قمتُ وألقيتُ = إليهِ طوعًا وكَرهًا زِمامي
قال: فارجع إن شئتَ إن طريقي = شائكٌ أو فاصبر على أحكامي
قلت: ذكرتني بصاحب موسى = يا صديقي فزدتَ فيكَ هُيامي

حيث راوح الشاعر بين ضمائر الغائب والمخاطب والمتكلم، وبيان ذلك في الشكل الآتي:



شكل (2): رسم توضيحي للالتفات في قصيدة (زائر)

إذ استهل الأبيات بضمير الغائب (قالَ)، ثم انتقل إلى ضمير المخاطب مِن خلال قولهِ: سِرْ، ثم انتقل إلى ضمير الغائب بقوله (راحَ، يعدو، يُقطع، ينشطنَ، يستثرنَ)، ثم انتقل إلى ضمير المتكلم بقوله: (تململتُ، قمتُ، ألقيتُ)، ثم انتقل إلى ضمير الغائب بقوله: (قال)، ثم انتقل إلى ضمير المخاطب بقوله: (ارجِعْ، شئتَ، اصبِر)، وعاد مِن بعدها إلى ضمير المتكلم بقوله: (قلتُ)، ومِن ثمَّ توقف عند ضمير الغائب بقوله: (ذكرتني، زدتَ).

ومن أمثلة الالتفات أيضًا قول الشاعر في قصيدة (غريب)[53]: [بحر المتقارب التام]

أأنتِ التي علَّمتْ أهلها = بأنْ يطلبوني لكي يصلبوني
وقدْ كنتُ في دربهمْ واحةً = أبلُّ صداهم بماءٍ معينِ

(52) الديوان، 60.

(53) الديوان، 46.

وروضًا زكيًّا قريب الثمارِ = فما أزمعوا غير أنْ يحرقوني

ونايًا فتيَّ اللحونِ فجاؤوا = بأبواقِ فسقٍ لكي يُخرسوني

وشمسًا تُضيءُ الدروبَ ولكنْ = أرادوا – وهيهاتَ- أنْ يُطفئوني

حيث راوح بين الأفعال الماضية والمضارعة، وبيان ذلك في الشكل الآتي:

شكل (3): رسم توضيحي للالتفات في قصيدة (غريب)

إنَّ الالتفات إذًا يؤدي غرض الانزياح في مفاجأة المتلقي وإثارة دهشته، من خلال الانتقال غير المألوف بين الصيغ المختلفة.

ثالثًا: الجمل الاعتراضية

يقول الشاعر في قصيدة (مجاهد)[54] متحدثًا عن الموت: [بحر البسيط التام]

وما أُبالي بهِ – حتَّى أحاذرهُ- = فخشيةُ الموت عندي أبردُ الطُّرَفِ

فالانزياح هنا لاح من خلال اعتراض الجملة (حتى أحاذره) بين الجملة المنفية (وما أبالي به) وبين الجملة السببية (فخشية الموت عندي أبرد الطرفِ).

ويقول في قصيدة (غريب)[55] متحدثاً عن نفسه وكيد الأعداء له: [بحر المتقارب التام]

وشمساً تُضيء الدروب ولكن = أرادوا – وهيهاتَ- أنْ يطفئوني

فالانزياح هنا لاح من خلال اعتراض (هيهات) بين الجملة الفعلية (أرادوا) وبين الجملة (أن يطفئوني) والتي كانت في محل نصب مفعول به.

ويقول في قطعة (الأمن)[56]: [بحر الطويل]

ومِن شدة الأمن اللذيذِ ترى الفتى = - وقد نام حرًّا- قام وهْوَ أسيرُ

فالانزياح هنا لاح من خلال اعتراض الجملة (وقد نام حرًّا) بين الجملة الفعلية المكونة من الفعل والفاعل (ترى الفتى)، وبين جملة (قام وهو أسير) والتي وقعت في محل نصب مفعول به.

ويقول في قصيدة (نظرة)[57]: [بحر الكامل التام]

(54) الديوان، 43.

(55) الديوان، 46.

(56) الديوان، 57.

(57) الديوان، 95.

فإذا به – فيما يرونَ- هياكلٌ = منخورةُ تُغري وأفقٌ أسودُ

فالانزياح هنا لاح من خلال اعتراض الجملة (فيما يرون) بين (إذا به) و (هياكلٌ).

ويقول في قصيدة (طُهر)[58]: [بحر الخفيف التام]

ما تريدين – ويحكِ- اليوم مني! = من صِباكِ المُدلَّهِ المسعورِ

فالانزياح هنا يتجلى في اعتراض التنبيه (ويحك) بين الجملة الاستفهامية (ما تريدين) وتتمتها الظرفية (اليوم مني).

فالجملة المعترضة هنا هي (ويحك) الدالة على التنبيه.

ويقول في القصيدة عينها:

أنا – يا أختُ- لستُ أهدِر عمري = وشبابي لم يدرِ معنى الفتورِ

فالانزياح يتجلى في اعتراض جملة النداء (يا أخت) بين الضمير (أنا) والجملة الإنشائية (لست أهدر عمري).

ويقول فيها أيضاً:

تُمطر القلبَ تُخضب الروح – إمَّا = تَعِبَ المرءُ- بالحنانِ الوفيرِ

فالانزياح لاح في اعتراض جملة (إمَّا تعب المرءُ) بين الجملة الفعلية (تُخضب الروح) وشبه الجملة (بالحنان الوفير).

فجمالية الجمل الاعتراضية تكمن في استثارة مزيدٍ من المعاني والأفكار، ولها أغراضٌ عديدة، التنبيه أبرزها.

المبحث الثالث: الانزياح الدلالي

يتعلَّق هذا الانزياح بجوهر المادة اللغوية، التي تُشكِّل الاستعارة عمادًا له.[59] إنَّ الديوان محلَّ الدراسةِ غني بالصور الرمزية والاستعارية، الأمر الذي يحفز القارئ على البحث عن معانيها الكامنة.

أولًا: عتبة العنوان:

إنَّ عنوان الديوان هو أول ما يُلتفت إليه قبل قراءته والاطلاع عليه، ولأجل ذلك يلزم الوقوف عليه، وبيان الانزياح فيه. يمثل العنوان (القادمون الخضر) تركيبًا لغويًّا انزياحيًّا، فهو يتشكَّل من صورتين: صورة (القادمون) وصورة (الخضر)، فكيف يكون القادمون خضرًا؟ إن (القادمون) دلالةٌ على جمعٍ من البشَر في حالةِ قُدومٍ ومجيء من مكانٍ ما، و(الخضر) رمزيةٌ لونيَّة تشير إلى اللون الأخضر، فما العلاقة بين هؤلاء القادمين واللون الأخضر؟ إن هذا العنوان يشكل انزياحًا عن المنطق، فلا يمكن للإنسان أن يكون في ذاته أخضرَ اللون، فثمَّة دلالةٌ عميقة في هذا التركيب، ولا بد من كشفها وفك شفرتها. إن اللون الأخضر يحمل دلالاتٍ دينية متعددة، فقد ذُكر في القرآن الكريم غير مرة، من بينها قوله تعالى: {أُولَٰئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا}[60]، فهذه الآية تعود على ما قبلها {إن الذين يعملون الصالحات إنا لا نضيع أجر من أحسن عملًا*}[61]، فقد وصف الله أهلَ الجنة الذين كانوا يعملون الصالحات في الدنيا بأنهم يلبسون ثيابًا خضراء اللون، واللون الأخضر عند ابن عاشور هو " أعْدَلُ الألْوانِ، وأنْفَعُها عِنْدَ البَصَرِ، وكانَ مِن شِعارِ المُلُوك"[62]، فهو يمثل لونَ

(58) الديوان، 99.

(59) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن.

(60) سورة الكهف: الآية 31.

(61) سورة الكهف: الآية 30.

(62) تفسير التحرير والتنوير، ابن عاشور، 15/ 312.

الصالحين من الناس. وفي قصيدة (القادمون الخضر)[63] التي تحمل عنوان الديوان عينه، يقول الشاعر: [بحر الخفيف التام]

إنهم يطلعون من كل أفقٍ = كل وجهٍ منهم كوجه الشهابِ
بجسومٍ فوق الهضاب صلابٍ = وقلوبٍ تحوم فوق السحابِ
يملؤون الوجود حبًّا وحربًا = ويجوبونه بخُضر الثيابِ
يتحدون الجور بالسيف، والموت بأقدام، والهوى بالكتابِ
إنهم قادمون، أحنى من الطير وأضرى من الليوث الغضابِ

فهؤلاء القادمون يرتدون ثيابًا خضراء، وهذه كنايةٌ عن صلاحهم وتقواهم، وقوله: "أحنى من الطير وأضرى من الليوث الغضاب" فيه تقاطع مع الآية الكريمة التي وصف الله فيها المؤمنين بقوله: {أشداء على الكفارِ رحماءُ بينهم}[64]، فهؤلاء الصالحون رحماء بين أقرانهم من المسلمين وأحنى عليهم من حنيَّة الطير، أما على الكفار المعتدين فهم أشداء وأضرى من الليوث الغاضبة. كما توجد دلالةٌ مشابهةٌ لما ترمي إليه الآية الكريمة السابقة في قوله: "يملؤون الوجود حبًّا وحربًا". وللتأكيد على هذا التفسير للدلالة ستُعقد مقارنةٌ بين دلالة العنوان ودلالة غلاف الديوان، فهما – العنوان والغلاف- يحملان سماتٍ مشتركة بلا شك.

ثانيًا: دلالة غلاف الديوان

ليس من الضرورة أن يكون الغلاف مرتبطًا بالشاعر ومضمون ديوانه، فهو يعود إلى دار النشر ، لكن غلاف ديوان (القادمون الخضر) خدم موضوع الانزياح في هذا الديوان بشكل لافت وبارز؛ فالغلافَ يتشكل من الألوان: الأسود والأخضر والزهري، ويحوي في خلفيته سلسلةٍ جبليةٍ سوداء، أمامها قضبان خضراء، تخرج منها أيادٍ خضراء، تصارع في سبيل الحرية، والعنوان كُتب باللون الأخضر. إن دلالةَ الغلاف تتطابق مع الرؤية الدلالية للعنوان، بل تتطابق مع فكرة الديوان كله، فهؤلاء القادمون "يطلعون من أفقٍ" وهذا يتناسب مع مشهد السلاسل الجبلية السوداء، فكأنهم سيطلعون منها، وهم أيضًا "يتحدون الجور" والصعوبات والمفاسد التي ألقت بظلامها على حياتهم، وهذا يتناسب مع مشهد القضبان والأيادي الخضراء، فمهما تعرضوا للجور المتمثِّل في الأسر وغيره، فسوف يتحدونه ويقاومونه حتى ينتصروا عليه وينالوا الحرية. أما منظر الشمس الساطعة في خلفية الديوان، فيتناسب مع وصف هؤلاء القادمين بأن "كل وجهٍ منهم كوجه الشهاب"، فهم قادمون لإحداث التغيير والسمو بالأمَّة الإسلامية، والانتصار على الجور والبغي. أمَّا اللون الزهري في الخلفية، فنجده باعثًا على الأمان والطمأنينة، ويوحي بقرب بزوغ فجر جديد، تعيش فيه الأمة أبهى أيامها. ولعل وقوعَ اسم الشاعر في أعلى هذا الغلاف، بالجانب المشرق منه، فيه دلالةٌ تعزز إيمانه ويقينه بوقوع هذا.

(63) الديوان، 47.

سورة الفتح: الآية 29.(64)

شكل (4): صورة لغلاف الديوان

ثالثًا: الصورة الشعرية

يقول سليم عبد القادر في قصيدة (شريد)[65]: [بحر الرمل التام]

هاربٌ يرهبني الناس ودربي مثل قلبي صار مفروشًا حِرابا

لم أرَ (المُطعِمَ) في الأرجاء، فالمُطعَمُ أمسى والمروءاتِ يبابا

و(النجاشيُّ) طواه الدهرُ، كم أسأل عنه، دون أنْ ألقى جوابا

تتركَّز الصورة الأولى للانزياح في هذين البيتين في رمزية (الحِراب)، فالحِراب ذو رمزيةٍ حربيَّة، والشاعر في موقف هروبٍ من بلاده التي تجبر فيها الظلم وعثا الإرهاب، إن دربَه– كما يصفه- مفروشٌ بالحِراب، فيصعب عليه الهروب بسلاسة؛ إذْ عليه تحرّي أماكن هذه الحِراب كيلا تُصيبه. ويكمن الانزياح في صورته القصوى في إسقاط الشاعر لهذا الموقف المهيب على قلبه، فقلبهُ يعاني من الحال التي وصلت إليها بلاده، والتي أرغمته على الهروب والهجرة، فكما أن هذا الدربَ مفروش بتلك القطع الحديدية المدبَّبة، فإن القلب جريح يعتصره الألم، وكأنه مفروشٌ بالحِراب سلفًا. أمَّا الصورة الأخرى للانزياح فتتمثَّل في استدعاء شخصيتين من التاريخ الإسلامي، هما: المطعم بن عدي، الذي "أجار الرسول بعد أن صدَّه أهل الطائف ودخل مكة بجواره وهو مشركٌ آنذاك"، والنجاشي ملك الحبشة الذي "آوى المهاجرين المسلمين الفارين بدينهم وأنفسهم من مشركي مكة وحماهم برغم نصرانيته". فالشاعر يلمّح إلى اندثار المروءة، وانقطاع روابط الأخوة بين المسلمين، بينما يعج التاريخ الإسلامي بشخصياتٍ تفانت في تقديم يد العون للمسلمين، برغم اختلاف المسقط والعِرق والدين.

ويقول في قصيدة (الظروف)[66]: [بحر الرمل التام]

يا ظروفي تتوالين كما = شئتِ عمرًا مفرحًا أو مؤلما

أو كؤوسًا جمةً مترعةً = تارةً شهدًا وطَورًا علقما

أو ربيعًا يتغنى جذلًا = أو خريفًا يتلوَّى سَقَما

يخاطب الشاعر في هذه الأبيات شيئًا معنويًا، وهي الظروف التي ألمَّت به، فيشخصها، ويُظهر لها مدى شقائه بسببها، فهذه الظروف متقلبةٌ للغاية، فتارةً تكون مفرحةً وتارة مؤلمة، وقد تكون كؤوسًا مملوءةً بالعسل الحُلو تارةً،

(65) الديوان، 65.

(66) الديوان، 67.

وتارةً مملوءةً بالعلقم المر، وقد تكون كذلك ربيعًا مزهِرًا، أو خريفًا تتساقط أوراقه، فيبدو بذلك سقيمًا. إنَّ هذا الخطاب المتدفق بالصور الشعرية مع الظروف وسيلةُ الشاعر للكشف عن عِظم تأثره بها. فالانزياح هنا يتركَّز في تشخيص الظروف، والمجازية في مخاطبتها، بالإضافة إلى الصور الاستعارية التي غدقت بها الأبيات، مثل: صورة فصل الخريف وأوراقه المتساقطة، فقد استعار الشاعر لفصل الخريف الإصابة بالسّقام والتلوّي من شدة الألم، لقرينةٍ هي الشحوب والتساقط، فكما أن الإنسان عندما يمرض يشحب وجهه ويسقط من شدة تعبه، فإن فصل الخريف تصاب أوراقه بالشحوب ثم تتساقط. كذلك الأمر بالنسبة إلى فصل الربيع، فقد استعار الشاعر له التغني والجذَل، وهي صفات إنسانية، فكأنه يشبه فصل الربيع في ازدهاره وحيويته بالإنسان الصحي الذي لا يشكو من سقم، لقرينةٍ هي النشاط والحيوية.

ويقول الشاعر في قصيدة (الشوكة)[67]: [بحر المتقارب التام]

لماذا تخافونني؟ لست أدري = فليس لديَّ قصورٌ وجُندُ
لماذا تفورون غيظًا عليَّ = وليس لديَّ سعادٌ وهِندُ
ولا المالُ يرقص بين يديَّ = وإن كان ما عندكمْ لا يُعَدُّ
ولا الخمرُ، عفتُ الخمورَ لكم = صُنوفًا بأوصالكم تستبدُّ

يتساءلُ الشاعر في مطلع القصيدة عن سبب خوفِ أعدائه منه، باستفهامٍ استنكاري، فهو كما يقول خالي الجيبين، وعاري اليدين، فليس لديه قصورٌ فارهة، ولا جنودٌ يحمونه من بطش المعتدين. ويتساءل أخرى عن غيظ الأعداء وغيرتهم، فهو ليس زهير بن أبي سلمى الذي أحبَّ سعاد وضمَّنها مطلع بردته (بانت سعاد)، وليس الحطيئة الذي أحب هندًا ونظم فيها الكثير من القصائد (ألا حبذا هند وأرض بها هند)، وهو كذلك لا يملك مالًا وفيرًا، بل إن الذي يملكه العُداةُ غير قابلٍ للعدِّ مِن غزارته، وهو لا يشرب الخمر ولا يستعذبها، فقد تركها لهم بكل أصنافها لتعبث بأوصالهم وتستبد. فالشاعر قد استحضر عددًا من الرموز الأدبية في هذه الأبيات، وهو أيضًا يسبغ على المال صفةَ الرقص، وهي صفة لا تتعلق بالجمادات، فيجعل المال يرقص إشارةً إلى ترف بعض فاحشي الثراء عندما ينفقون أموالهم دون مبالاة، فتبدو الأموال وهم ينفقونها وكأنها ترقص؛ فرحًا لمفارقتهم. ونجد مثل هذا التشخيص أيضًا في قوله: " ولا الخمرُ، عفتُ الخمورَ لكم صُنوفًا بأوصالكم تستبدُّ"، فقد استعار للخمر صفة الاستبداد، وهي صفة إنسانية، وقرينة ذلك أن الإنسان إذا استبد أراد القضاء على مَن حوله، كذلك الخمر عندما تسري في عروق أولئك الأعداء، فهي عما قريبٍ ستفتك بهم؛ لما لها من أضرار صحية كبيرة.

ويقول الشاعر في قصيدة (إفادة)[68]: [بحر المتدارك التام]

يا دنيا أمركِ يؤلمني = يؤلمني حتى يضحكني
غانيةٌ، حسناء، لعوبٌ = وعجوز تهزأ بالزمنِ
في عينيكِ بريق جمالٍ = ممزوج بلهيب المحنِ
أسرارك لا تُمنح طوعًا = لا تُمنح إلا بالفتنِ!
كم حُرٍّ مرَّ عليك، فلم = يظفر – إذْ ولَّى – بالكفنِ!
كم نذلٍ أرضيتِ مُناهُ = فتخايل بطرًا بالمِنَنِ!
هل أكره أم أهواكِ أنا؟! = لا أدري، أمرك حيرني!
مأساتكِ أفظع ملهاةٍ = تضحكني حتى توجعني!

(67) الديوان، 73.

(68) الديوان، 91.

تتمثَّل صورة الانزياح الأولى في هذه الأبيات في الصورة الاستعارية التشخيصية، فالشاعر يُشخص الدنيا ويخاطبها، خطابًا قائمًا على التساؤل والتعجب والتضاد. أمَّا الصورة الثانية للانزياح فتتمثَّل في الصور الاستعارية المكثَّفة، فالدنيا أنثى غانية حسناء لعوب، وقرينة ذلك التذبذب والمراوغة والجمال الذي تتصف به الغواني، وهي في الموقف عينه عجوز شمطاء تضحك وتهزأ بالزمن، لقرينةٍ هي القسوة والجفاء والاستهزاء، وهذه صورة تضادية جمعت ما بين فُتُوّةِ الدنيا وجمالها، وكِبرها في السنِّ وقبحها. فالدنيا في آنٍ واحد تكتسي ثوب الحُسن والجمال، وتخفي خلف هذا الكساء الجذَّاب والبرَّاق تذبذبها ومراوغتها وشماتتها لكي تُوقع به. فالشاعر شخَّص الدنيا وكأنها امرأةٌ ذات شخصيةٍ سوداوية، لها أكثر من قناعٍ وهيئة. ولا يكتفي الشاعر بذلك، بل يعرض صورةً تضاديَّةً أخرى للدنيا، تتمثل في أنَّ الدنيا ذات عينين برَّاقتين جميلتين، ولكن هذا البريق الجميل يتمازج بلهيبِ المِحن، فالمِحن في وقعها الشديد على النفوس مثل النار إذا اشتعَلتْ واضطرمتْ في الحقول. والدنيا في هذا الموقف تدفن أسرار النجاة، ولا تُفشيها إلا بعد زرع الفتنة. إنَّ هذه الصور الاستعارية المكثَّفة للدنيا أضافت غرابةً وتنوعًا كبيرينِ للصورة الشِّعرية. يبدأ الشاعر بعد وصفه العجيب للدنيا في طرح تساؤلاتهِ، فهو مِن تلك الصور التضادية في حيرةٍ وارتياب: هل يكره الدنيا أم يهواها؟ يوظف في البيت الأخير مصطلحين فلسفيين، هما: المأساة والملهاة، فكأنه بتوظيفهما يختصر كل ما أورده في الأبيات السابقة من شعوره تجاه الدنيا، فالدنيا - في صورتها التضاديَّة القصوى - مأساتها ملهاة، وملهاتها مأساة. إنَّ هذا التضاد يُلقي بآثاره على نفسية الشاعر، فيتقلَّب على إثرها بين الضحك والبكاء.

ويقول الشاعر في قصيدة (همسة)[69] التي يوجه فيها خطابه إلى امرأةٍ تعزُّ عليه: [بحر الكامل الأحذ]

لا تخطري أو يخجل الشجرُ = لا تزدهي أو تخجل الصورُ

لا تهمسي ما ثَمَّ مِن وترٍ = إلا تمنى صوتَكِ الوترُ

لا تبسمي ما ثَمَّ مِن دُررٍ = إلا تمنت ثغركِ الدررُ

إن لاحَ منكِ سناً يهيمُ بهِ = قلب الجمادِ ويسكر النَّظرُ

يا جنةَ الدينا وفتنتها = لا تطلعي أو يستحي القمرُ

لا تعجبي ما ثَمَّ مِن وَطَرٍ = إلا تمنى قربك الوَطَرُ

الأرض لولا أنتِ مقفرةٌ = لا الزهر يُخصبها ولا المطرُ

يقوم الانزياح في هذه الأبيات على الصور الاستعارية القائمة على التشخيص الذي يقوم على منح الشيء المادي المحسوس صفةً يختص بها الأحياء، فليس من الطبيعي أنْ يخجل الشجر والصور، وأن يتمنى الوتَر والدرر والوطر، وأن يستحي القمر.. ولكن الحالة الشعورية للشاعر دعته إلى الأسلوب الانزياحي التشخيصي، فهو يريد أن يوصل إلى هذه المرأة التي يُخاطبها مدى حبه لها، فلم يجد أفضل من تشخيص الجمادات واستنطاقها سبيلاً إلى ذلك. ولو أنه أفضى بمشاعره وهي مجردةٌ من أي انزياح، لم يكن ذلك ليجعلها تلامس القلوب بالقدر العميق والكثيف الذي حقَّقه الانزياح. إنَّ الشاعر أيضاً يُسقط على المرأةِ المخاطَبة صفاتٍ خارقة، فقد جعلها سبباً لاخضرار الأرض وازدهارها، ووصفها بأنها جنة الدنيا وفتنتها، وبأنها شمسٌ يستحي القمرُ أوان طلوعها.. إن هذا الإسقاط الانزياحي يكثف الدلالات ويصبغها بصبغةٍ بديعيةٍ رائقة، تحفز الخيال، تأسر القلوب، وتدهش العقول، وهذا هو جوهر الانزياح. واللافت هنا أنَّ الشاعر قد لا يقصد امرأةً بعينها، بل إنه قد يعني وطنه وأرضه بهذا الغزل البديع.

وفي الصور الشعرية السابقة نلاحظ توظيف الشاعر لعدد من الرموز في شِعره، تنوعت بين رموز أدبية، و دينية، و تاريخية، ومثل هذا التوظيف ملمحاً بارزاً في أسلوبه وفي الجدول الآتي استعراض لمزيدٍ من الرموز الأدبية والدينية والتاريخية، التي ذكرها الشاعر في الديوان:

(69) الديوان، 97.

جدول (6): بيان الرموز الأدبية والتاريخية والدينية في ديوان (القادمون الخضر).

الأبيات	الرمزية
"إنني ربكم الأعلى" يمارسها مَن لم يقلها باللسانِ "إنني ربكم الأعلى" فمَن يستطيع الكفر بالرب الجبانِ	رمزية الطاغية فرعون، عندما أدعى أنه الرب، يقول تعالى في سورة النازعات على لسان فرعون: {فَحَشَرَ فَنَادَى*فَقَالَ أَنَا رَبُّكُمُ الْأَعْلَى *}[70]
أبحث عن كهف أعيش فيه بعض الأمنِ أغمضُ فيه ليلة على الهدوء جفني ألتقط الأنفاس والرعبُ بعيدٌ عني فإني أحس أني مرهق وأني.. قد بلغ الإجهاد كل ما أراد منّي	رمزية الكهف التي تماثل رمزية الغار الذي لجأ إليه محمد – صلى الله عليه وسلم- وأبو بكر الصديق – رضي الله عنه-، عندما احتميا من المشركين فيه. يقول الله تعالى في هذه القصة: {إِلَّا تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ *}[71]
قال: فارجع إن شئتَ إن طريقي شائكُ أو فاصبر على أحكامي قلت: ذكرتني بصاحب موسى يا صديقي فزدتَ فيكَ هُيامي	رمزية موسى عليه السلام والتلميح لقصته مع الخضر، والمذكورة في سورة الكهف: {قَالَ لَهُ موسى هَل أَتَّبِعُكَ عَلَى أَن تُعَلِّمَنِ مِمّا عُلِّمتَ رُشدًا * قالَ إِنَّكَ لَن تَستَطيعَ مَعِيَ صَبرًا * وَكَيفَ تَصبِرُ عَلى ما لَم تُحِط بِهِ خُبرًا * قالَ سَتَجِدُني إِن شاءَ اللَّهُ صابِرًا وَلا أَعصي لَكَ أَمرًا * قالَ فَإِنِ اتَّبَعتَني فَلا تَسأَلني عَن شَيءٍ حَتّى أُحدِثَ لَكَ مِنهُ ذِكرًا*}[72]
فلو كان للخنساءِ مثلُك راحلٌ ما بكتِ الخنساءُ يوماً على صخرِ	رمزية الخنساء- رضي الله عنها-، وهي شاعرة مخضرمة، فقدت أخاها صخراً، فرثته رثاء مرًّا.
إذا رمضان أقبل قلتُ: هذا لموسم توبةٍ وهدب وقربُ وفي عرفاتَ عاماً بعد عامٍ أتوب غداةَ أصمت أو أُلبي	رمزية المواسم الإسلامية: شهر رمضان، ويوم عرفات.
أيرضى أبونا البرُّ آدمُ أن يُرى له ولدٌ من مسّهِ يأنفُ القِردُ؟!	رمزية نبي الله آدم عليه السلام.
الظلمُ في الدنيا قديم والقهر صاحبه الحميمُ قابيلُ أعلنهُ، ونمرودٌ، وفرعون اللئيمُ يتوالدون كما الذئاب، ويُورث الطبعُ اللئيمُ	رمزية قابيل عندما هم بقتل هابيل، وكذلك فرعون والنمرود من حيث كونهم طغاةً مارقين.
سرُّ هذي الحياة سِفرٌ فريدٌ خالدُ الذكرِ محكمُ الآياتِ	رمزية الكتب المقدسة.
ملائكةٌ وحدائق ساحرة ومصاحف تهدي الجموعا	رمزية الملائكة والمصاحف.
خجلتُ إلام أبقى والمعاصي كموج البحر في دفعٍ وجذبِ	رمزية (موج البحر) عند امرئ القيس في قوله: وليل كموج البحر أرخى سدوله = علي بأنواع الهموم ليبتلي

(70) سورة النازعات: 23-24.

(71) سورة التوبة، 40.

(72) سورة الكهف، 66-70.

الأبيات	الرمزية
عساكر السلطان تُخزي النظر مرَّ فأشجاني بذكرى عُمَرْ كان له من عدله حارسٌ يدرأ عنه في الظلام الخطرْ	رمزية (عمر بن الخطاب) رضي الله عنه، فهو رمز للعدل.

الخاتمة

جاءت هذه الدراسة الموسومة بـ(الانزياح في ديوان القادمون الخضر لسليم عبد القادر دراسة أسلوبية) لتقف على ظاهرة الانزياح ، بعدّها ملمحاً أسلوبياً مهماً، يكشف عن شِعرية الشاعر، وقد خلصت - بفضل الله- إلى النتائج الآتية:

- لجأ سليم عبد القادر إلى الانزياح في صورته الإيقاعية الداخلية والخارجية.
- كان الانزياح الدلالي في الديوان قائمًا على الممازجة بين الصورة الشعرية وتعالق الرموز الأدبية والتاريخية والدينية، كما برز تناصُّ عددٍ من الأبيات مع القرآن الكريم.
- كان لعنوان الديوان دورٌ بارزٌ في توجيه الرؤية داخله ، فهو عتبة انزياحية مثلت نقطة جذب رئيسة إلى مضامين الديوان وفضائه الشعري.
- تضمنت انزياحاتُ الصورة الشعرية في ديوان (القادمون الخضر) توظيفًا للرموز التاريخية والدينية والأدبية.
- وظفت الجمل التركيبية بصورة بلاغية وأسهمت مع الوقفات الدلالية والعروضية في توظيف الانزياحات الأسلوبية في ديوان (القادمون الخضر).
- برز الانزياح الإيقاعي الخارجي في الديوان من خلال مستوى العَروض (البحر الشعري، والقافية، والزحافات والعلل) بصورة أسهمت في تعميق الشاعرية.
- أسهم الالتفات في مفاجأة المتلقي وإثارة دهشته، من خلال الانتقال غير المألوف بين الصيغ المختلفة في ديوان (القادمون الخضر).
- كان لتكرار الحروف دلالات عميقة في ديوان (القادمون الخضر)، فقد كثَّفت الدلالة ، وعمقت من المعاني التي يرمي إليه الشاعر، كما انعكست خصائص الحروف المكررة على هذه الدلالات، فدعمتها وكثفتها.
- نظم الشاعر نصوصه الشعرية في الديوان على أحد عشر بحرًا من بحور الشعر العربي، تنوعت ما بين البحور المنظومة في صورتها التامة والمجزوءة.
- كان بحر الخفيف التام أكثر البحور الشعرية نظمًا من قبل الشاعر، بنسبة تُقدر بـ 15.25%، ويرجع ذلك إلى سلاسة هذا البحر، وسهولة النظم عليه، لا سيما أن الشاعر ما زال في بداياته الشعرية -عند كتابة الديوان-
- أكثر الشاعر من النظم على عدد من البحور المهملة: مثل السريع، والمجتث، والرجز، والمتدارك، ثم مع تطور تجربته الشعرية قل نظمه عليها في القصائد الأخيرة من الديوان.
- خرج الانزياح في ديوان (القادمون الخضر) إلى دلالاتٍ مختلفة، أدت إلى إثراء التجربة الشعرية عند سليم عبد القادر.
- اتسم أسلوب الشاعر سليم عبد القادر بالنظم على منوال القدماء، وفق ما تقتضيه تجربة الشعراء الإحيائيين في بداية عصر النهضة، ولم يعنى بتضمين الفلسفة و المصطلحات المعقدة في شعره.

التوصيات:

- دراسة ديوان (القادمون الخضر) لسليم عبد القادر دراسة نفسية.

- استقصاء التجربة الشعرية عند سليم عبد القادر.
- الوقوف على معالم أدب السجون والغربة في ديوان (القادمون الخضر) لسليم عبد القادر.

المصادر:

- عبد القادر، سليم. ديوان القادمون الخضر. تقديم: محمد الحسناوي، القدس: مكتبة بيت المقدس.

المراجع:

- الددة، عباس رشيد. (2009م) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- ديب، محيي الدين. قاسم، محمد أحمد. (2003م) علوم البلاغة "البديع والبيان والمعاني". الطبعة الأولى. طرابلس- لبنان: المؤسسة الحديثة للكتاب.
- السيد، حنان بنت أحمد عبد الله فقيه. (2019) الانزياح في شعر غازي القصيبي: الرؤية والتشكيل. جامعة حسيبة بن بو علي الشنف، مجلة الأندلس، المجلد 4، العدد 16
- شبكة الألوكة، https://www.alukah.net/culture/0/55890/
- عاشور، محمد الطاهر. (1984م) تفسير التحرير والتنوير. تونس: الدار التونسية للنشر.
- عباس، حسن. (1998م) خصائص الحروف العربية ومعانيها. منشورات اتحاد الكتَّاب العرب.
- عبد المطلب، محمد. (1994م) البلاغة والأسلوبية. الطبعة الأولى. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون. الجيزة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان.
- كوهن، جان. (1986م) بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. الطبعة الأولى. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- مناع، هاشم صالح. (1989م) الشافي في العَروض والقوافي. الطبعة الثانية. بيروت: دار الفكر العربي، دار الوسام.
- ويس، أحمد محمد. (2005م) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- اليافي، نعيم. (1995) الانزياح والدلالة. مجلة الفيصل، عدد 226.