شعرية الانزياح في قصيدة (أغاني أفريقيا) للشاعر محمد الفيتوري

د. يسن إبراهيم بشير علي

الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل

البريد الإلكتروني: *yiali@kfu.edu.sa*

(قدم للنشر في ١١/ ٠١/ ١٤٤٢هـ؛ وقبل للنشر في ٠٢/ ٠٣/ ١٤٤٢هـ؛ ونشر في ٠١/ ٠١/ ١٤٤٣هـ)

المستخلص: تأتي أهمية هذه الدراسة من كونها تدرس شعرية الانزياح، في واحدٍ من النصوص التي تمثّل بواكير تجربة الشاعر محمّد الفيتوري. فقد هدفت الدراسة إلىٰ الكشف عن القيمة الفنّية لقصيدة (أغاني أفريقيا) التي حملت عنوان أوّل ديوانٍ أصدره الفيتوري في العام ١٩٥٥م، فعملت الدراسة علىٰ تحليل الظواهر الأسلوبية المُهيْمنة في ثلاثة من مستويات الانزياح الأسلوبي في القصيدة، وهي: الانزياح الاستبدالي، والانزياح التركيبي، والانزياح الصوتي. وتوظِّف الدراسة المقاربة الإنشائية التي تمكِّن الباحث من رصد الوقائع اللغوية التي يتوجّه الخطاب الشعري المدروس بموجبها وجهةً فنّيةً جماليةً. وقد أظهرت الدراسة أن النص المدروس حوىٰ تقنيات أسلوبية عديدة أسهمت في إثراء شعريته، وفي حمل رؤية الشاعر الرافضة للاستعمار وممارساته ضد الشعوب الأفريقية. ففي مستوىٰ الانزياح الاستبدالي كانت أكثر التقنيات حضوراً، الصورة الاستعارية والصورة الكنائية. وفي المستوىٰ التركيبي، يبرز أسلوب الاستفهام وأسلوب التكرار الذي حوىٰ النداء والنفي والضمائر. وفي المستوىٰ الصوتي، كانت الظاهرتان الصوتيتان المهيمنتان هما إيقاع الأصوات، وإيقاع القافية. هذه التقنيات الأسلوبية مثّلت بوتقةً مثاليةً انصهرت فيها بنية النص الدلالية في بنيته الفنية، فبقدر ما كانت هذه التقنيات الأسلوبية أدوات فنّية أَثْرتْ شعرية النص هي كذلك جاءت حاملةً لرؤية الرفض في القصيدة.

الكلمات المفتاحية: الفيتوري، الانزياح، أغاني أفريقيا، الاستبدالي، التركيبي، الصوتي.

***

The poetic of deviation in the poem of African songs by the poet Mohammed Al-Fitouri

Dr. Yasin Ibrahim Bashir Ali

Associate Professor, Department of Arabic Language, College of Arts, King Faisal University
Email: *aasindi@uqu.edu.sa*

(Received 30/08/2020; accepted 19/10/2020; Published 09/08/2021)

Abstract: The importance of this study comes from the study of stylistic deviation, in one of the texts that represents the early experience of Muhammad al-Fitouri. The study aimed to reveal the artistic value of the poem (Songs of Africa) that carried the title of the first Diwan issued by Al-Fitouri in the year 1955, so the study analyzed the stylistic phenomena dominated in three levels of stylistic deviation in the poem, namely: substitution deviation, synthesis deviation, and phonetic deviation. The study uses the poetic approach that enables the researcher to monitor the linguistic facts under which the studied poetic discourse directs an artistic and aesthetic point of view. The study appeared that the text, which studied, contained many stylistic techniques that contributed to enriching his poetry and in carrying the poet's vision of colonialism and his practices against the African peoples. At the level of substitution deviation, the present techniques were the metaphor and the metonymy image. At the structural level, it emerges the interrogative style and the repetition style that includes appeal, negation, and pronouns. At the vocal level, the two predominant phonemic phenomena were the rhythm of sounds, and the rhythm of rhyme. These stylistic techniques represented an ideal melting pot in which the semantic text structure melted into its artistic structure. As far as these stylistic techniques were artistic tools that enriched the poetry of the text, they also came to bear the rejection of the poem.

Key words: Al-Fitouri, deviation, songs of Africa, substitution, structural, vocal.

❊ ❊ ❊

المقدِّمة

تدور هذه الدراسة حول شعرية الانزياح في قصيدة (أغاني أفريقيا)، هذه القصيدة التي وردت في أوّل ديوان صدر لمحمّد مفتاح الفيتوري[1] في العام ١٩٥٥م، وحملت عنوانه، وهو ديوانٌ كان له ما بعده، قدّم من خلاله الشاعر نفسه إلىٰ المتلقّي العربي، وفرض نفسه في خريطة الشعر الحديث، فقد جاء هذا الديوان يمثل صوت أفريقيا الغائب في الشعر العربي. فالأدب العربي ينتمي جزءٌ كبير منه إلىٰ أفريقيا، ويقع الجزء الآخر بالقرب منها، لكنه لا يلتفت إليها ولا إلىٰ قضاياها إلا لماماً، ولا ينفعل بهمومها، ولا يتفاعل مع آمالها وآلامها إلا نادراً، حتىٰ جاء الفيتوري وأوجد هذا الصوت المتفرّد في ديوان الشعر العربي. فاختيار هذا العنوان لهذه القصيدة لم يكن اختياراً اعتباطياً، فهو يمثل عتبةً شارحةً وعلامةً دالّةً علىٰ النص، مثلما يمثل النص علامةً دالةً علىٰ الديوان. لهذا جاء اختيار هذا النص لدراسته دراسة فنّية تعالج الانزياح الأسلوبي فيه بوصفه نصاً مستقلاً ومكتمل البنية أوّلاً، وبوصفه ممثّلاً لديوان (أغاني أفريقيا) الذي يعبّر عن مرحلةٍ مبكّرةٍ من مراحل تجربة الفيتوري ثانياً.

وتكمن أهمية البحث في اهتمامه بدراسة البنية الفنّية لهذه القصيدة، ممثّلة في أبرز الانزياحات الأسلوبية التي أسهمت في تشكيلها، ذلك أنّ ما يميّز هذه القصيدة ليس موضوعها المختلف الذي وجد قدراً من الاهتمام به من الدارسين ضمن نصوص الديوان الأُخرىٰ، وإنما كذلك بنيتها اللغوية التي تجسّدت في الانزياحات الأسلوبية التي بنىٰ عليها الشاعر هذا النص. فتتكفل الدراسة بمعالجة ثلاثة من مستويات الانزياح فيها، هي: الانزياح الاستبدالي، والانزياح التركيبي، والانزياح

الصوتي، وذلك من خلال الوقوف عند أبرز الظواهر الأسلوبية التي مثّلت حضوراً لافتاً بوصفها ظواهر مهيمنة ضمن هذه المستويات الانزياحية الثلاثة، حيث تعمل علىٰ تحليلها ووصفها، واستكشاف دورها في شعرية النص، وتوصيل رؤية الشاعر. فغاية الدراسة إذن البحث في الكيفية التي صِيغ بها النص صياغة جمالية عمادها بنية اللغة الشعرية وسماتها الفنّية وخصائصها الأسلوبية المجرّدة، والكشف عن الدلالة في النص بعدِّها أثراً من آثار البنية الفنية فيه.

وقد وظّفت الدراسة المقاربة الإنشائية (الشعرية) التي تمكِّن الباحث من تناول الخصائص التي يتميّز بها الخطاب الشعري، تناولاً ملموساً قابلاً للتأييد والدحض، فالشعرية هنا إذن موضوع ومنهج، بمعنىٰ أن الدراسة تبحث في شعرية الانزياحات الأسلوبية في القصيدة باستخدام إجراءات المقاربة الإنشائية.

أما الدراسات السابقة، فلا شك أن شعر الفيتوري حظيَ بقدر معقول من الاهتمام به والبحث فيه، لكن الباحث لم يعثر علىٰ دراسةٍ أُفردت لمعالجة شعرية الانزياح في قصيدة (أغاني أفريقيا)، فأغلب الدراسات التي بحثت مدونة الفيتوري اهتمت بمعالجة موضوعات شعره، بوصفه صوتاً مغايراً في الشعر العربي، مثل قضية الزنوجة والوطنية والغربة والحب والتراث وما إلىٰ ذلك. وهنالك القليل من الدراسات التي اهتمت بالبنية الفنّية والأسلوبية، وتتماسّ مع هذه الدراسة، نستعرض أهمّها.

دراسة بعنوان (ديوان أغاني أفريقيا: دراسة أسلوبية)، إعداد زينب المنصوري، تقدّمت بها الباحثة لمتطلبات الحصول علىٰ درجة الماجستير في جامعة الحاج خضر، الجزائر، عام ٢٠١٠م. وهي دراسة حوت مقدمة نظرية طويلة، واتخذت مدونتها من

نصوص الديوان كله، وهو ما جار علىٰ التعمّق في تحليل الظواهر الأسلوبية، فاختلفت عنها هذه الدراسة في كونها تختصّ بنصٍّ واحدٍ تعالج فيه شعرية الانزياح من خلال الوقوف عند أكثر التقنيات الأسلوبية هيمنةً في النصّ، فاختلفت وفقًا لذلك طرائق التحليل والمعالجة والنتائج.

دراسة بعنوان (الصورة الشعرية في شعر محمد الفيتوري: دراسة بلاغية)، للباحث بلال صالح رجب، قُدمت لاستكمال متطلبات الحصول علىٰ درجة الماجستير من جامعة الأقصىٰ في غزة، عام ٢٠١٧م – ٢٠١٨م. وهي كما نلاحظ دراسة بلاغية في شعر الفيتوري، اعتمد الباحث فيها علىٰ المنهج الوصفي التحليلي، فاختلفت عنها هذه الدراسة في طبيعة الإشكالية والمدونة المدروسة التي استندت إلىٰ نصٍّ واحدٍ، وفي المنهج، وتبعًا لذلك اختلفت عنها في النتائج.

أوّلاً: مفهوم الانزياح:

يدور مفهوم الانزياح علىٰ خرق قانون الاستعمال في اللغة بهدف تحويلها إلىٰ ظاهرة فنّية، ولهذا يعدُّ «شذوذاً عن القاعدة، ومخالفة للقياس في البلاغة»[٢]. فقد ظل جان كوهين يؤكّد علىٰ وجود ثابتٍ في لغة جميع الشعراء، يتمثل في الانزياح الذي تقوم عليه لغة الخطاب الشعري، فجاء تعريفه للانزياح في الشعر بأنه «خطأٌ متعمّدٌ يُستهدف من ورائه الوقوف علىٰ تصحيحه الخاص»[٣]. وعبارة (خطأٌ متعمّدٌ) التي وردت في هذا التعريف، لا تعني العدم، وإنما تعني إزاحة البناء المثالي للغة لغرض تقتضيه طبيعة الشعر الذي لا ينقض البناء إلا ليعيده علىٰ أسسٍ جديدةٍ، فينبثق عن هذه الإعادة منتوج صافٍ[٤]. ذلك أنه إذا كان لكلّ لغةٍ نظامها القاموسي المختزن في ذاكرة مستعمليها والذي تستعين به في أداء وظيفتها التواصلية، فإن الانزياح يعمل علىٰ

خرق هذا النظام حتىٰ تخرج علىٰ حدّ الاستعمال السائد إلىٰ مستوىٰ جديد لغرض فنّي ينتج عنه أسلوب لغوي ذو طبيعة خاصة ومؤثّرة، هو أسلوب الخطاب الشعري، «ولهذا كان الشاعر مُلزمًا بخرق اللغة إذا أراد أن يُبرِز وجه العالم المؤثِّر الذي يخلق فينا ظهوره ذلك الشكل البالغ الأريحية الأستيطيقية التي سمّاها فاليري بالافتتان»[٥]. هذا الخرق لنظام اللغة هو الذي يكسب اللغة جِدةً تبتعد بها عن الرتابة والاعتياد؛ لتكون بذلك أقدر علىٰ التأثير في المتلقّي، وأقدر علىٰ حمل رؤية المنشئ، لهذا قال ت. س. إليوت: «جدّة الشعر لا ترتكز علىٰ العواطف التي يعبِّر عنها، بل ترتكز علىٰ قدرته علىٰ هزِّ الوعي السائد بواسطة أبنية جديدة تحطّم النظم التقليدية»[٦].

وقد تحدّث كوهين عن أنواع مختلفة من الانزياحات، يمكن بشكل عام إدراجها تحت صنفيْن كبيريْن هما: الانزياح السياقي والانزياح الاستبدالي، استناداً إلىٰ ثنائية اللغة والكلام التي قال بها عالم اللسانيات فرديناند دو سوسير. فالانزياح السياقي يقوم علىٰ مفهوم الكلام بوصف هذا الانزياح منافرةً تحدث فيما هو مكتوب أو مقول أو فيما هو حاضر، ومن صوره في الكلام الحذف والنفي والتكرار والاستفهام والتقديم والتأخير. أما الانزياح الاستبدالي فيُميَّز بالاستناد إلىٰ مفهوم اللغة عند سوسير بوصفها الذخيرة اللغوية، وهذا الانزياح حدث في هذه الذخيرة الذهنية، أي فيما هو غائب يستبدل به الحاضر[٧]. هذا ما نجده في قول كوهين: «الاستعارة إذا كانت صورة فإنها لا تنتمي إلىٰ نفس الأنماط الأخرىٰ كالقافية والحذف أو النعت الزائد والتقديم والتأخير. كل هذه الصور هي في حقيقة أمرها انزياحات سياقية، بينما الاستعارة هي انزياح استبدالي»[٨]. لكن الانزياح أيًا كان نوعه ينبغي ألا يتجاوز الدرجة الحرجة التي تحول دون تحقيق القصيدة لإنجاز وظيفتها

بوصفها لغةً دالةً[٩].

ثانياً: الانزياح الاستبدالي:

يقع الانزياح الاستبدالي في مستوىٰ اللغة حين يستبدل مُنشئ النص باللفظة أو العبارة أخرىٰ غير معتادة ولا متوقعة بغرض التعبير عن موقفٍ معيّنٍ، فتُحدث خرقاً في النسق الأسلوبي الذي وردت فيه، تنزاح به الدلالة عن وجهتها المعتادة، ويكتسب به الأسلوب بُعده الفنّي المستهدف؛ ذلك أنّ الشعر فنٌّ وإبداعٌ داخل النظام اللغوي الذي يوفِّر لمستخدمه خيارات وبدائل يبني بحسن استغلاله لها نصوصه الشعرية. ويعود ذلك إلىٰ طبيعة قانون الاستعمال الذي يُحيل فيه الدالُّ مستعمِلَ اللغة منذ اللحظة الأولىٰ علىٰ مدلولٍ مستقرٍّ في ذهنه، فيتفاجأ بالتغيير أو إن شئت فقل بالصناعة التي أحدثها الشاعر في هذا القانون عن طريق الاستبدال، فيدخل المتلقِّي في مغامرةٍ جديدةٍ للكشف عن الأبعاد الدلالية الجديدة المتشكّلة، مستفيداً من الإمكانات التأويلية التي يوفِّرها البناء الجديد للغة النص الشعري. وقد فَطن عبد القاهر الجرجاني إلىٰ الطبيعة العلائقية التي يتشكّل منها الكلام الفنّي، حيث ربط بعضها بحسن استخدام الألفاظ، وبعضها الآخر بالنظم، يقول: «اعلم أنّ الكلام الفصيح ينقسم إلىٰ قسمين: قسمٌ تُعزىٰ فيه المزيّة والحسن إلىٰ اللفظ، وقسم يُعزىٰ ذلك فيه إلىٰ النظم. فالقسم الأول: الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن علىٰ حدِّ الاستعارة، وكل ما كان فيه علىٰ الجملة مجازٌ واتّساعٌ وعدولٌ باللفظ عن الظاهر»[١٠]. وقد اهتم جان كوهين بالانزياح الاستبدالي اهتماما بالغاً، وعمل علىٰ توضيحه، وهو الذي يقول: «إذا كانت العلاقة هي المشابهة نكون بصدد الاستعارة، وإذا كانت المجاورة نكون بصدد الكناية، وإذا كانت العلاقة هي الجزئية والكلية نكون بصدد المجاز

المرسل»[١١]. وأعطاه مزيةً لم يعطها غيره من الانزياحات، جاعلاً من «الانزياحات السياقية ثانوية إذا ما قُورنت بالانزياح الاستبدالي»[١٢]. وعند معاينة قصيدة (أغاني أفريقيا) نجد أن أبرز أنماط الصُّور الفنية المتشكِّلة من الانزياح الاستبدالي هي: الصورة الاستعارية، والصورة الكنائية.

أ- الصورة الاستعارية:

تعدّ الصورة الاستعارية ألصق الأشكال التعبيرية ببنية اللغة الشعرية، وأدّلها علىٰ نبوغ المبدع وقدرته في الابتكار، وأكثرها قدرة علىٰ إفساح المجال أمام الذات المؤوِّلة. لذلك عدّها لونجينس Longinus (أحد مصادر الرفعة الأسلوبية)[١٣]، حيث تتجسّد فيها عبقرية الشاعر الذي يبدعها حيةً تتخلّق فيها الكلمات، وتأخذ شكلها الجديد الذي تكون به «عاملاً رئيساً في الحفز والحثّ...ومصدراً للترادف وتعدد المعنىٰ، ومتنفساً للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادّة»[١٤]؛ ونسبةً لأهمية الاستعارة في البناء الشعري والأدبي، وجدت اهتماماً بالغاً في الدراسات البلاغية والنقدية في القديم والحديث، فقامت نظريات عديدة تدور حولها، تدرس بنيتها الفنية، وكيفية اشتغالها في النصوص والخطابات الإبداعية، من تلك النظريات، النظرية التشبيهية، والنظرية الاستبدالية، والنظرية السياقية، والنظرية التفاعلية، وغيرها.

وقد كان للاستعارة كثافةٌ واضحةٌ في قصيدة (أغاني أفريقيا)، وأدّت دوراً مهماً في إثراء بنيتها الأسلوبية، مشكِّلة للغتها الانزياحية، وحاملةً لرؤية الشاعر. وبعملية إحصائية بسيطة نجد أن الصُّور الاستعارية في هذا النص تُربي علىٰ خمس وعشرين صورة، وهو عدد ليس قليلاً في نصٍّ واحدٍ. فمن تلك الصور الاستعارية في النصّ، قول الفيتوري:

إِنَنِي مَزَّقتُ أَكْفَانَ الدُّجَىٰ
إِنَنِي هَدَّمتُ جُدْرَانَ الوَهَنْ
لَمْ أَعُدْ مَقْبَرَةً تَحكِي البِلَىٰ
لَمْ أَعُد سَاقِيَةً تَبْكِي الدِمَنْ
لَمْ أَعدْ عَبدَ قُيُودِي
لَم أَعدْ عَبداً لِمَاضٍ قَد هَرِم..
عَبدَ وَثَنْ[١٥]

ففي هذا المقطع الشعري بنىٰ الفيتوري تشكيلاً استعارياً يعبّر عن الحالة الانفعالية والشعورية التي كانت تسيطر عليه، جرّاء اقتراب الإنسان الأفريقي من فجر الخلاص من الاستعمار الذي بدأت تباشيره تلوح في الأفق. فقد انزاحت في هذا التشكيل الاستعاري الكلماتُ عن مقتضاها الاصطلاحي إلىٰ دلالاتٍ جديدةٍ تعبّر عن جبروت الإنسان وقدرته علىٰ الفعل حين يثق في نفسه ويؤمن بذاته الفاعلة. فهنا في هذه البنىٰ الاستعارية نجد للدجىٰ أكفاناً، وللوهن جدراناً، وللمقبرة لساناً تحكي به، وللساقية بكاءً، وللماضي حياة يشيب فيها ويهرم. وهكذا تتولّد تشكيلات استعارية دالّة أقامها الشاعر علىٰ خاصية التشخيص الذي هو «إضفاء الأوصاف والخواص الإنسانية علىٰ الأشياء والمفاهيم التجريدية»[١٦]؛ ليجعل من هذه الجمادات والمعنويات كائنات إنسانية قابلة للتمزيق والتهديم والإفناء وسواها من المفردات الدالة علىٰ الثورة والغضب والرفض، ففي إفنائها وإبعادها تعبيدٌ للطريق أمام الذات الأفريقية للتحرُّر من الإحساس بالضعف وهوان النفس التي طالما استمرأت الخضوع، واستسلمت للاضطهاد وذلِّ الاستعمار. فالذات الأفريقية التي يتحدّث

الفيتوري بلسانها تُظهر من خلال هذا التشكيل الاستعاري الحادّ رفضها الحاسم لماضي العجز والخوَر، وانعدام الإرادة والخنوع للمستعمر. ويعزّز هذه الرؤية في هذه الصور الاستعارية تضافرها مع أساليب التوكيد والنفي التي لا شك أسهمت في إثراء النص جمالياً، وعضّدت بنية الرفض فيه.

وتتوالىٰ الانزياحات من خلال البنىٰ الاستعارية التي تستثمر طاقات اللغة في تشييد النص علىٰ أسس جمالية فذّة يتحرر فيها من الرتابة والتقليد، ويمارس دوره في بثِّ الوعي والأمل، فاللغة لا تخذل الشاعر، ولا تتخلَّف عن رفده بالأدوات والآليّات التي يعبّر بها عن نزعاته الفلسفية، ورؤاه الواقعية، إذ هي «كنز الشاعر وثروته، وهي جنّيته الملهمة، في يدها مصدر شاعريته ووحيْه، فكلما ازدادت صلته بها وتحسسه لها، كشفت عن أسرارها المذهلة، وفتحت له كنوزها الدفينة»[١٧]. يقول الفيتوري:

يَا أَخِي فِي كُلِّ أَرضٍ عَرِيْت مَن ضِيَاها
وَتَغَطّت بِدُجَاها..
يَا أَخِي فِي كُلِّ أَرضٍ وَجَمَت شَفَتَاها
وَاكْفَهَرّت مُقْلَتَاهَا
قُم.. تَحَرَّر مِن تَوابِيتِ الأَسَىٰ
لَستَ أُعجُوبَتَها.. أو مُومِيَاها
اِنْطَلِق فَوْق ضُحَاهَا أو مَسَاها
يَا أَخِي قَد أَصْبَح الشَّعبُ إلَهـاً[١٨]

فنلاحظ هنا أنّ الفيتوري ما يزال يواصل إبداعه الفنّي من خلال بنية النص اللغوية التي شكَّلت صورها الاستعارية الحية، خارجةً من عمق المأساة، صورٌ

أنتجتها اللحظة الثورية الرافضة للاضطهاد والظلم الذي غطىٰ بظلامه علىٰ كل ضياء، المشرئبة لمعانقة فجر التحرر والاستقلال، في مثل هذه الظروف لابد أن تأتي الصور علىٰ شاكلة هذا الواقع الجدلي الملتبس، المعلّق بين فضاءين، فضاء الاستعمار وقهره، وفضاء الحرية وبهائه، تأتي صور: الأرض المتعرِّية من ضياها، المتغطِّية بدجاها، وجمت شفتاها، اكفهرّت مقلتاها، توابيت الأسىٰ، أصبح الشعب إلها.

هي صورٌ تستحِثُّ المتلقّي علىٰ النهوض وتفجير ما بداخله من طاقات، ليتسلّم زمام المبادرة، ويسهم في صناعة مصيره وقَدَره بيده، ليختم هذا المقطع المشكّل استعارياً بهذه الصورة الجامحة التي تعدُّها البلاغة العربية تشبيهاً بليغاً، (أصبح الشعب إلها)، وهي صورة ربما يرىٰ فيها البعض تجاوزاً، بيد أنها تعبّر في سياقها عن مضاء العزيمة، وقوة الإرادة غير المحدودة لدىٰ الشعوب حين تؤمن بذاتها، وتثق في مقدراتها. هكذا تأتي هذه الصور الاستعارية معبّرة عن الوعي بالواقع الذي يعمل الشاعر علىٰ امتلاكه وتشكيله جمالياً، ومن ثم تكشف الصُّور المشكّلة عن ملامحه، وتحمل في ذات الوقت رؤية المبدع في تفاعله فنياً مع هذا الواقع، وفي سعيْه إلىٰ تغييره نحو الممكن والأفضل، لتكون الصورة الاستعارية بذلك «وحدة من وحدات الرفض التي يوجهها الشاعر/ المبدع صوب الواقع، والحياة والكون، في ما تحمله هذه الأوساط من معطيات سلبية، تقف حائلاً دون تحقيق الإنسان لكينونته، أو الشعور بإنسانيته»[١٩].

ب- الصورة الكنائية:

هي إحدىٰ أساليب التعبير وطرقه المهمّة التي تقوم علىٰ فكرة العدول والانزياح بالمعنىٰ عن وجهته المعتادة إلىٰ وجهةٍ جديدةٍ مقصودةٍ؛ لغرض بلاغي جمالي، ويستهدف منشئ الكناية من وراء ذلك بناءَ لغته علىٰ الإيحاء والإيماء بدلاً من

التصريح والمباشرة، يقول عبد القاهر الجرجاني في تعريفه للكناية: «أن يريد المتكلم إثبات معنىٰ من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلىٰ معنىٰ هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه»[٢٠]. وقد شكّلت الكناية حضوراً لافتاً في قصيدة (أغاني أفريقيا)، وأسهمت في بنائها الفنّي وفي إنتاج الدلالة، فانظر إلىٰ هذا المقطع الذي يقوم في أغلبه علىٰ الصورة الكنائية:

إنْ نَكُنْ سِرْنَا عَلَىٰ الشَّوكِ سِنِينَا
وَلَقِينَا مِنْ أَذَاهُ مَا لَقِينَا
إنْ يَكُن سَخَّرَنَا جَلاّدنا
فَبَنَيْنَا لِأَمَانِينَا سُجُونَا
وَرَفَعْنَاه عَلَىٰ أَعْنَاقَنَا
وَلَثَمْنَا قَدَمَيهِ خَاشِعِينَا
وَمَلأْنَا كَأْسَه مِنْ دَمِنا
فَتَسَاقَانَا جِرَاحًا وَأَنِينَا
فَلَقَد ثُرنَا عَلَىٰ أَنْفُسَنا
وَمَحَوْنَا وَصْمَةَ الذُّلَةَ فِينَا[٢١]

فنلتقي بجملة من الصور الكنائية التي تزدحم في هذا المقطع من القصيدة، تتضافر مع الصور الاستعارية، مشكِّلةً لوحة فنية حافلة بالجمال. فقد قام التشكيل الكنائي هنا علىٰ استحضار حالة الذلِّ والقهر التي حاقَتْ بالشعوب الأفريقية في ظلِّ الاستعمار، مصوِّراً لطعم المرارة ولهيب الألم الذي تمرّغت فيه هذه الشعوب التي انتدب الشاعر نفسه للحديث بلسانها، فالصور الكنائية: سرنا علىٰ الشوك، لقينا من

أذاه، سخّرنا جلادنا، رفعناه علىٰ أعنقنا، لثمنا قدميه. كلها تمتح من معجم لغوي هو معجم الذلِّ والهوان، وهو يعبِّر بهذه اللغة الفنّية الواصفة عن مرحلةٍ كان سَمْتُها العجز والضعف، ويؤكّد ذلك قوله في خاتمة المقطع: فلقد ثُرنا علىٰ أنفسنا، ومحوْنا وصمة الذلّة فينا. الذي بناه الشاعر علىٰ الاستعارة، فيُظهر من لغته الإبداعية شحنة الرفض التي تمثلت في الثورة علىٰ الذات وتحريرها من الخوف أولاً، ثم الثورة علىٰ المستعمر الذي كان الرضوخ له بمثابة وصمة عار يتم محوها والتخلّص منها.

هكذا ينسج الشاعر البنية الكنائية في النص علىٰ جدلية الاستغلال والاستقلال، أو إن شئت فقل جدلية الألم والأمل، ويتيح بذلك فرصة للمتلقي ليشاركه في استنتاج الدلالة، فها هو ليل الاستغلال الطويل يكاد ينجلي، ويتم توديعه ليحلّ محلّه فجر الحرية والاستقلال، فإذا اتّسم ماضي أفريقيا بظلام القهر والذل، فقد أزِف ذلك الواقع وانفتحت كُوّة ضوءٍ علىٰ الأمل في مستقبلٍ زاهرٍ يبنيه الإنسان الأفريقي بنفسه بعد الغوص عميقًا في ذاته والثورة عليها وعلىٰ المستعمر، وذلك بتحرير النفس من براثن الرهبة والخوف الذي ظلّ رديفها ردحًا من الزمن، وتحرير الأرض برفض الاستعمار القادم من وراء البحار. وهكذا تتوالىٰ الصور الكنائية في النصّ وتتوالد: نحنُ أهرقنا عليها دمنا، شققناها بحاراً ورُبىٰ، ركزنا فوقها أعلامنا.

وهي صور تستند إلىٰ قاموس ثوري يعبّر عن عمق الانتماء إلىٰ الأرض الأفريقية، التي كانت دومًا عزيزةً علىٰ إنسانها، بل هي أغلىٰ ما يملكه في هذا الوجود، (وهي أغلىٰ ثروة من ولدي). هكذا أدّت الصورة الكنائية دوراً مهمًّا في بنية النص، ومثّلت أداةً فنّية غنية بانزياحاتها الأسلوبية التي استثمرها الشاعر في توصيل رؤيته الرافضة لحالة استلاب الإنسان، وحالة اغتصاب الأرض والتاريخ والمستقبل.

هكذا إذن مثّل الانزياح الاستبدالي حضوراً كبيراً في بنية النص الفنية من خلال الصُّور الاستعارية والصُّور الكنائية، مع ندرة في التشبيه وانعدام المجاز المرسل، فقد استند النص إلىٰ هاتيْن التقنيتيْن الأسلوبيتين – الاستعارة والكناية – في تشكيل شعريته الساحرة، ورؤيته المتمرّدة الرافضة.

ثالثًا: الانزياح التركيبي:

يقع الانزياح التركيبي في مستوىٰ الكلام حسب التمييز السوسيري بين اللغة والكلام، وهو يمثل نوعًا من أنواع الانزياح السياقي، ويبرز من خلال أوجهٍ عديدةٍ ينتظم فيها الكلام علىٰ طرائق أسلوبية غير مألوفة تخالف تركيب الكلام وترتيبه المعهود لدواع جمالية، إذ ليست اللغة الشعرية شيئًا سوىٰ الانحراف «عن قواعد قانون الكلام»[٢٢]. وغالبًا ما يحدث هذا النوع من الانزياح في البناء اللغوي والنحوي حين يعمل علىٰ تكثيفه أو إعادة تنظيمه لغرض فنّي ودلالي، لذلك اهتم النقاد كثيراً بتوضيح العلاقة بين المظاهر البنائية للغة والإبداع الأدبي، يقول كوهين: «إن عالِمَ اللغة شأنه شأن الشاعر قد أدركا معًا طاقة النحو المُشعْرنة»[٢٣]. وقد اعتنىٰ ياكوبسون كثيراً بدراسة أثر البنيات النحوية في تعضيد الوظيفة الشعرية في النصوص الأدبية، حيث خصّ هذه المسألة بمقاليْن في كتابه قضايا الشعرية، ونقل عن الشاعر بودلير قوله: «إن النحو، النحو القاحل نفسه يصبح شيئًا شبيهًا بسحرٍ إيحائي»[٢٤] في النصوص الشعرية. وكان يعتبر كلّ تركيب لساني صورة شعرية طالما يُسهم في شعرية النص الأدبي، فمثلما هنالك الصورة المجازية التي لا يعوزها الاعتراف بها من النقّاد، هنالك أيضًا الصورة النحوية، والصورة الصوتية[٢٥]. لكن ياكوبسون كان يشتكي من تجاهل النقّاد وعلماء اللغة دراسة هذه العلاقة بين النحو والشعر، فلم يولوها

الاهتمام الذي تستحقه، بالرغم من انتباه الشعراء والأدباء عموماً لهذا المورد واستفادتهم منه، يقول: «نادراً ما تعرّف النقّاد على المنابع الشعرية المستترة في البنية الصرفية والتركيبية للغة، أو باختصار على شعر النحو ومنتوجه الأدبي، أي نحو الشعر، كما أنّ علماء اللغة كادوا يهملونها نهائياً. أما الكتّاب المبدعون، فعلى العكس من ذلك تمكّنوا في الغالب من أن يستخلصوا منها فوائد جمة»[٢٦]. وعند معاينة قصيدة (أغاني أفريقيا)، نجد أنّ بنيتها اللغوية احتوت على الكثير من الانزياحات التركيبية التي شكّلت مظهراً أسلوبياً دالًّا فيها، من ذلك:

أ- الاستفهام:

الاستفهام كما عرّفه البلاغيون هو: «طلبُ حصول صورة الشيء بأدوات مخصوصة. وبعبارة عصرية واضحة: هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل»[٢٧]. هذا فيما يخص الاستفهام الحقيقي، حيث السؤال عن شيء يجهله السائل وينتظر جواباً عن سؤاله. ويتمّ ذلك بإحدى أدوات الاستفهام التي حددها البلاغيون، لكنّ أدوات الاستفهام «قد تؤدّي معاني أخرى غير السؤال، وهذه المعاني تُفهم من سياق الكلام ومن قرائن الأحوال»[٢٨]. وهذا يعني أن الاستخدام المجازي لأدوات الاستفهام حسب الموقف والسياق، يخرجها من مقتضاها الطبيعي إلى حيث تكون انزياحاً أسلوبياً يحقق الدلالات الجديدة المقصودة. ويعدُّ الاستفهام أحد الأساليب المهمة التي قام عليها نصّ (أغاني أفريقيا)، وقد ورد في النص بأداة الاستفهام (هل) في موضع، وبـ(كيف) في مواضع كثيرة من القصيدة، جاء ذلك في قول الشاعر:

أَنَا أَدْعُوكَ..
فَهَلْ تَعْرِفُنِي؟

وفي قوله:

كَيْفَ يَسْتَعْبِدُ أَرْضِي أَبْيَضٌ

كَيْفَ يَسْتَعبِدُ أمْسِي وَغَدِي؟

كَيْفَ يَخْبُو عُمُرِي فِي سِجْنِه

وَجِدَارُ السِّجْنِ مِنْ صُنْعِ يَدِي[٢٩]

في الفقرة الأولىٰ جاء الاستفهام وسط جملة من عبارات النداء المكرر في بداية النص، متخذةً صيغةً واحدة، هي (يا أخي، يا أخـًا)، فجاء الاستفهام بالأداة (هل)، وهي حرفٌ «لا يُسأل بها إلا عن مضمون الجملة، أي عن الإسناد الحاصل في الجملة»[٣٠] بغرض التصديق. أما في المقطع الثاني فقد جاء الاستفهام بالأداة (كيف) التي هي اسمٌ يُسأل بها عن الحال عادةً. والاستفهام أحد أساليب الإنشاء أو الطلب، يكتسب قيمته من قدرته علىٰ إثارة الأسئلة التي تدلّ علىٰ القلق الإنساني، وهو قلقٌ خلّاق يعدُّ في ذاته قيمةً إبداعيةً ومعرفيةً عظيمة، ذلك أن إثارة الأسئلة لا شك تحرّك الوعي للتفكير فيها، والبحث عن أجوبة لها، غير أن الاستفهام في هذا المقطع الشعري الأخير لا يكتفي بطرح الأسئلة، وإنما هو كذلك يُحيل علىٰ دلالةٍ جديدةٍ تُفهم من سياق الكلام، وهي دلالة الاستنكار المطلق من الحال التي رضيَ بها وعاشها الإنسان الأفريقي في ظلّ الاستعمار، فكيف به يقبل باغتصاب المستعمِر القادم من وراء البحار لأرضه، ومصادرة ماضيه وحاضره ومستقبله، وكيف به يرضىٰ بانقضاء عمره في معتقله الخاص، أو معتقله العام في قارته أفريقيا التي تحوّلت بفعل الاستعمار إلىٰ سجن كبير لإنسانها الذي أسهم هو الآخر في تشييد هذا السجن بعدم رفضه هذا الواقع القاسي، بل يشارك في صناعته وديمومته، إن الاستفهام هنا دعوة

للاستنكار، ودعوة للتأمّل في هذه الحال، والسعي إلىٰ الخروج من هذا المأزق الإنساني؛ برفضه والثورة عليه.

ب- التكرار:

التكرار عنصر تركيبي وإيقاعي في آنٍ معًا، وقد أخذ الاهتمام بدراسته يزداد في الشعر الحديث، بوصفه تقنية فنية مهمّة تُسهم في تشكيل التجربة وإبرازها. فهذا الأسلوب ليس جديداً في الشعر، لكنه أخذ في العصر الحديث يستهوي الشعراء كثيراً خاصة شعراء التجربة الحرّة، وهو ما لفت أنظار النقاد والدارسين الذين اهتموا به دراسةً وتحليلاً، ولعلّ من أوائل الذين اهتموا بدراسة ظاهرة التكرار في الشعر العربي الحديث نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر، إذ تقول (من المؤكّد أنّ الاتجاه نحو هذا الأسلوب التعبيري ما زال في اطراد بحيث يصح أن نرقبه ونقف منه موقفًا يقظًا... ذلك أنّ أسلوب التكرار يحتوي علىٰ كل ما يتضمنه أي أسلوبٍ آخر من إمكانات تعبيرية)[٣١]. وحين ننظر في قصيدة (أغاني أفريقيا)، نلاحظ التكرار ينتظم النص من أوّله إلىٰ آخره، فيشكِّل بهذا الانتظام ظاهرةً أسلوبيةً بارزةً فيه، خاصة تكرار الصيغ الأسلوبية والتعبيرية، من ذلك:

١ - تكرار النداء:

إذا كنا سنستهلُّ مناقشتنا لمظاهر التكرار في هذه القصيدة بدراسة أسلوب النداء، فما ذاك - في تقديرنا - إلا لهيمنته ولدلالته في الكشف عن رؤية الشاعر بصورة أكثر وضوحًا من غيره. فمن الصيغ التي دأب الشاعر علىٰ تكرارها صيغة (يا أخي)، التي جاءت في صدر النص، وفي حشْوه. ففي بداية القصيدة يقول الفيتوري:

يَا أَخِي فِي الشَّرْقِ، فِي كُلِّ سَكَنْ

يَا أَخِي فِي الأَرْضِ، فِي كُلِّ وَطَنْ
أَنَا أَدْعُوكَ..
فَهَلْ تَعْرِفُنِي؟
يَا أَخـًا أَعْرَفُه.. رُغْمَ المِحَنْ[٣٢]

وفي المقطع الثالث من القصيدة، جاءت صيغة النداء مكرّرةً علىٰ النحو التالي:

يَا أَخِي فِي كُلِّ أَرضٍ عَرِيْت مَن ضِيَاها
وَتَغَطّت بِدُجَاها..
يَا أَخِي فِي كُلِّ أَرضٍ وَجَمَت شَفَتَاها
وَاكْفَهَرّت مُقْلَتَاهَا
يَا أَخِي قَد أَصْبَح الشَّعبُ إلَهـًا[٣٣]

هذا التكرار لصيغ النداء لا شك يعني في ذاته الشيء الكثير، فضلاً عن قيمته الفنية حين ننظر إليه في سياقه التفاعلي مع البنيات الأخرىٰ، ذلك أن «تكرار لفظةٍ ما أو عبارةٍ ما، يوحي بشكل أوّلي بسيطرة هذا العنصر المكرر، وإلحاحه علىٰ فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظةٍ لأخرىٰ»[٣٤]. فالإلحاح لا يخلو من بعدٍ نفسيٍّ يدفع الشاعر دفعـًا لتكرار صيغةٍ معيّنة كما هو الحال في هذا المقطع الذي يكرر هذه الصيغة بصورة تدلّ علىٰ المبالغة في تأكيدها. ولا شك أنَّ تكرار الفيتوري لهذه الصيغة يدلّ علىٰ وعيٍ إنسانيٍّ يدفعه إلىٰ محاولة إشراك الآخر في مأساته، فهو تارة يوسع من أمداء النداء ليشمل الإنسانية في كل أرض، ومرة أخرىٰ يحصره في أبناء الشعوب المضطهدة، لكنه في كلتا الحالتيْن نراه يستخدم صيغة واحدةً هي (يا أخي) وهي صيغة تعزز الرباط الإنساني الذي يجمع البشرية علىٰ صعيدٍ

واحدٍ، وهو رباط الأُخوّة الإنسانية، وتوحي بعدم انقطاع الأمل في إنسانية الإنسان بالرغم من مظاهر الظلم والقهر التي تضرب الشعوب المستعمَرة، خاصة الشعوب في الشرق وفي أفريقيا. فكلمة (أخي) تقرّب المسافة أكثر بين المنادِي والمنادَىٰ، كما أنها تشعر الطرف الآخر بالود والحميمية التي تجعله ينتبه لهذا الصوت القادم من عمق المأساة، فينفعل به، أو يتعاطف معه.

لكن التكرار بوصفه ظاهرة أسلوبية، وعلامة دالة علىٰ شعرية النص يقدّم الكثير للنص وطرائق تحليله حين ننظر إليه في السياق الذي ورد فيه، من خلال تفاعله مع البنيات التركيبية الأخرىٰ من جهة، ومع مكونات النص المجازية والصوتية من جهة أخرىٰ. فهذه البنيات يمكن أن يعتبر كل واحدٍ منها «عاملاً شعرياً يعمل بطريقته الخاصة ولحسابه الخاص، غير أنها إذا كانت جميعاً تنتج نفس الأثر الجمالي، وتكوِّن كلها مُدّخراً من الوسائل المستعملة في نوعٍ أدبي معيّنٍ، فمن حقّنا إذّاك أن نفترض أن لها طبيعة متشابهة»[٣٥]. فصيغة النداء المكررة هنا جاءت كما نلاحظ في سياق بنية فنية متفاعلة ومتضافرة في أبعادها المجازية والصوتية؛ لتحقيق الثراء الجمالي من خلال الصوت والإيقاع اللذيْن وفّرتهما القافية الموحدة، والمفردات ذات الجرس الموسيقي الذي يقوم علىٰ متقابلات جعلته يدقّق الصورة من خلال الصوت (عَرِيَتْ، تَغَطّتْ، وَجَمَتْ، اكفهرَت)، فضلاً عما أضفته الصُّور المجازية من غنىٰ فنّي ودلالي في تجاوبها مع الصور الصوتية والتركيبية في نقل الوجه البائس لأفريقيا، وفي تصوير الطموح الوثّاب لإنسانها، الذي أخذ يستنهض ذاته، ويستدعي عوامل القوة والإرادة في داخله. ليشكّل تكرار صيغة النداء بهذا الحضور سمْتاً جمالياً أخّاذاً، وبعداً دلالياً بيِّناً في تجسيده لنزعة التحدّي ورؤية الرفض في النص.

٢- تكرار النفي:

مثّلت أدوات النفي حضوراً مهمّاً في البنية اللغوية لنصّ أغاني أفريقيا، وما ذلك إلا لأن هذا النّص يقوم في محتواه علىٰ الرفض الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنفي، ذلك أن جوهر الرفض في النفي لا في القبول والتسليم، ففلسفة الرفض هي فلسفة النفي بامتياز، وهي في جوهرها «ليست إرادة سالبة، فهي لا تنطلق من تناقضٍ يُعارض دون أدلّةٍ، ويُثير جدالاتٍ فارغةً وغامضةً. وهي لا تتهرّب منهجياً من كلِّ قاعدةٍ. إنها خلافاً لذلك كله وفيةٌ للقواعد داخل منظومة القواعد»[٣٦]. لذلك يتساءل هيدجر: «هل هناك شهادة أقوىٰ تأثيراً من السلب؟ فلابد أن يؤلّف هذا السلب جزءاً متكاملاً من ماهية الفكر الإنساني»[٣٧]. ويجب أن نفرّق هنا بين السلب بمعنىٰ الرفض، وبين الإرادة السالبة، فهما يقفان علىٰ طرفيْ نقيض، ويؤديان معنيين متناقضين، فإذا كان السلب (الرفض) رديف التحدّي والمواجهة، فإن الإرادة السالبة تكون في الانهزام والهروب. وجاء النفي في قصيدة (أغاني أفريقيا) في أكثر من موضع، فقد جاء بـ(ليس) في قوله (لستَ أعجوبتها أو مومياها)، وبـ(لا) في قوله (وأفريقيتي لي لا للأجنبي المعتدي). لكن النفي جاء متواتراً في مواضع أخرىٰ من القصيدة ومثّل بتكراره فيها ملمحاً أسلوبياً بارزاً، يقول الفيتوري:

لَمْ أَعُدْ مَقْبَرَةً تَحكِي البِلَىٰ
لَمْ أَعُد سَاقِيَةً تَبْكِي الدِمَنْ
لَمْ أَعدْ عَبدَ قُيُودِي
لَم أَعدْ عَبداً لِمَاضٍ قَد هَرِم..
عَبدَ وَثَنْ[٣٨]

نلاحظ أن النفي في هذا المقطع جاء مقترنـًا بـأداة النفـي (لـم)، مرتبطةً بالفعـل المضارع (أعد) المجزوم بهذه الأداة، وهـي أداة تفيـد وقـوع النفـي في الـزمن الماضـي المنقطع، وهذا يعني أن الشاعر هنا يعبّر بها عن زمن ماضٍ ومرحلة سابقةٍ لـم يعـد لهـا وجود، أو هكذا يُقرأ! بعد أن تجاوزها الإنسان الأفريقي في دأْبه نحو التحرُّر مـن قيـود الضعف وحالة الانهزام، اللذيْن لازماه ردحـًا من الزمن، مستخدمـًا مفردات وعبارات تشفُّ عن معاني الخراب والفناء والموت، مقبرةً تحكي البِلىٰ، ساقيةً تبكي الـدِمن، عبد قيودي، عبداً لماضٍ قد هرِم، عبد وثنْ. من هنا يكتسب تكـرار النفـي قيمتـه حـين يرفض الشاعر هذا الماضي، مُصوِّبـًا وجهته نحو المستقبل، ذلك أنّ الرفض لا يكـون من أجل الرفض فحسب، وإنما من أجل البحث عن بديل أفضل. وقد جاء هذا النفي في المقطـع مرتبطـًا بمتواليـات لسـانية تقـوم علىٰ نسـقٍ مكـررٍ، مشـكّلاً بهـذا التكـرار للمتواليات سمةً أسلوبيةً بائنة، واكتسـب علىٰ إثره الـنص حركـةً وحيويـةً، دالًّا علىٰ الإصرار والحرص علىٰ التغيير.

٣- تكرار الضمائر:

تؤدي الضمائر دوراً مهمـًا في بنية الخطاب، وهي تعدّ أداة ربطٍ سياقيةٍ مهمـةٍ بـين الكلمات والجمل، تسهم بدور فعّال في بناء النسيج اللغوي للنص، وتمكّن اللغـة مـن أداء وظيفتها في تشكيل المعنىٰ، وفي إزاحته من مستوىٰ إلىٰ آخر، وقـد عـدّ ياكوبسـون الضمائر أداةً أساسيةً من أدوات اللغة الشعرية، منبهـًا علىٰ الدور الذي تلعبه في تشـييد البنية الهندسية للنصوص الشعرية، يقول: «يعود الدور الجوهري الذي تلعبه كل أنواع الضمائر في النسيج النحوي للشعر إلىٰ كون الضمائر، خلافـًا لكـل الأسـماء المسـتقلة الأخرىٰ، كيانات نحوية وعلاقية خالصة... ولقد قُورنت عـدة مـرات علاقـة الضـمائر

مع الكلمات غير الضمائرية بعلاقة الكائنات الهندسية مع الكائنات الفيزيقية»[٣٩]، وهو ما يعني زيادةً في صنعة الكلام يكتسب علىٰ إثرها بعداً جماليـًا وأثراً إيحائيـًا. وتمثّل الضمائر بمختلف أنواعها، متصلةً ومنفصلةً، ظاهرةً ومستترةً، حضوراً مكثّفـًا في بنية قصيدة (أغاني أفريقيـًا)، وهو ما شكّل سمةً أسلوبيةً فارقةً فيها. ونقف هنا علىٰ الضمائر التي شكّلت ملمحـًا أسلوبيـًا دالاً علىٰ شعرية النّص. فحين ننظر في هذه القصيدة نلاحظ أن أكثر ما يلفت انتباهنا فيه تردّد ضمير المتكلِّم المنفصل (أنا)، علىٰ امتداد النص، (أنا أدعوك، فهل تعرفني؟، أنا حيٌّ خالدٌ رغم الردىٰ، أنا حرٌّ رغم قضبان الزمن)، وهكذا. لكن أكثر ما يبدو لافتـًا للنظر هو تفاعل هذا الضمير مع الضمائر الأخرىٰ من جهة، خاصة ضمير المتكلّم المتصل (ي)، ومع بقية مفردات النص بشكل عام، كما في المقطع التالي:

أَنَا زنجِيٌّ.!
وَأفرِيقِيتِي لِي لَا لِلأَجْنَبِي المُعْتَدِي
أَنَا فَلَّاحٌ وَلِي أرْضِي..
التي شَرِبَت تُربَتُها مِنْ جَسَدِي
أَنَا إنْسَانٌ وَلِي حُرِّيَّتِي
وَهْيَ أغْلَىٰ ثَروَة مِن وَلَدِي
أَنَا حُرٌّ مُسْتقلُّ البَلَدِ
وَسَأبقَىٰ مُستَقِلَّ البَلَدِ[٤٠]

هكذا شكّلت الضمائر شبكة علائقية في نسيج النص اللغوي، خاصة ضمير المتكلم متصلاً ومنفصلاً، وهو ما أسهم بقسطٍ وافرٍ في ترابط النص المدروس،

وحقق وظائف ودلالات مقصودة فيه. فهذا المقطع رغم قِصره النسبي ورد فيه ضمير المتكلّم المنفصل (أنا) أربع مرات، وضمير المتكلّم المتصل (ي) سبع مرّات، وهذا أمر مفهوم «حيث يغلب استعمال الضمائر المتصلة في العربية أكثر من استعمال الضمائر المنفصلة»[٤١]، لكن المهمّ هو أنّ الضميريْن هنا يشتغل أحدهما مع الآخر، ويعملان في تناسقٍ عجيبٍ ضمن أنظمة الخطاب في القصيدة، ويخدمان فكرة التكامل والترابط فيه، إذ هما يعودان علىٰ ذاتٍ واحدةٍ هي الذات المتكلِّمة، وهي ذات الشاعر، الذي يتحدث بلسانه ولسان شعبه الأفريقي معًا.

ولا شك أنّ استخدام الشاعر لهذيْن الضميريْن بكثافة في هذا المقطع الممثِّل للنص، يدلّ دلالة واضحةً علىٰ طغيان الجانب الذاتي، والعمل علىٰ إثبات الهوية والانتماء إلىٰ عالَم الزنوجة والأرض الأفريقية، خاصةً حين ننظر إليه في ضوء المعجم اللغوي الذي ورد في سياقه، وهو معجم يعجُّ بمفرداتٍ من شاكلة (زنجي، أفريقي، أجنبي، معتدي، فلاح، أرض، تربة، إنسان، حرية، حرّ، ثروة، مستقلّ، البلد)، الأمر الذي يدلّل علىٰ نزعة المقاومة والتحدّي، ويعزّز رؤية الرفض في النص.

هكذا إذن جاء الانزياح التركيبي بارزاً في قصيدة (أغاني أفريقيا)، من خلال الحضور المُلفت لبعض الأساليب التركيبية، مثل الاستفهام والتكرار، وليس وقوفنا عند هذين الانزياحين التركيبيين دون سواهما إلا لكونهما مثّلا ظاهرتين مهيمنتين في النص، وأسهما بقسطٍ وافرٍ في إثراء لغته الشعرية، وإبراز دلالته.

رابعًا: الانزياح الصوتي:

يقسِّم جان كوهين مستويات تحليل اللغة في النص الشعري إلىٰ مستويْن، مستوىٰ صوتي ومستوىٰ دلالي، بواسطة هذيْن المستويين يتميّز الخطاب الشعري عن

النثري، بحسب ما يتوافر فيهما من سمات خاصة. واُعتُبرت خصائص المستوىٰ الصوتي في الخطاب الشعري أكثر تقنيناً من خصائص المستوىٰ الدلالي، وهو ما جعل المتلقّي ينظر إليه بوصفه المعيار الذي يتم به تحديد القول الشعري وتمييزه عن غيره «ولكون هذه الخصائص قد صارت اليوم مقننة بصرامة ومرئية بشكلٍ مباشر فما فتئت تكون في نظر الجمهور مقياساً للشعر»[٤٢]. لهذا وجدت الوسائل والخصائص التصويتية يوماً ما حظاً من الحضور والتوظيف في تمييز الخطاب الشعري ما لم تجده الوسائل البلاغية ذاتها علىٰ الرغم من أهميتها، فكلمة «شعرية قد عنت زمناً طويلاً معايير نظم الشعر، ونظم الشعر وحده»[٤٣]. الأمر الذي يجعل من النظم «انزياحاً مقنناً، وقانوناً للانحراف بالقياس إلىٰ المعيار الصوتي في اللغة المستعملة»[٤٤]. وعلىٰ الرغم من أنّ هذيْن المستوييْن الصوتي والدلالي يتميزان باستقلال أحدهما عن الآخر، وكلّ واحدٍ منهما منفرداً يمكن أن يسهم في تحقيق فنّية النصوص الشعرية، إلا أن استعمالهما معاً بتوحيد إمكانياتهما يدلُّ علىٰ الأعمال التي يلتصق بها في أذهاننا اسم الشعر التصاقاً مباشراً، وينتجان معاً ما يمكن تسميته بالشعر الكامل[٤٥]. وبالنظر في قصيدة (أغاني أفريقيا) نجد أنّ أهمّ ظاهرتيْن صوتيتيْن إيقاعيتيْن أسهمتا في إثراء فنّية هذا النص، هما: إيقاع الأصوات وإيقاع القافية.

فالإيقاع ضربٌ من ضروب الانزياح الأسلوبي الذي تتحوّل بوساطته اللغة من مستواها العادي إلىٰ مستوىٰ جديد ذي بُعدٍ تأثيري تكتسب به صفة الجمالي، وتنتسب به إلىٰ الخطاب الشعري. فهو في اللغة «من إيقاع اللحن، والغناء، وهو أن يوقِّع الألحان ويبينها»[٤٦]. أما في الاصطلاح فبالرغم من تعدد دلالات الإيقاع إلا أن أبرز ما يميز هذا المصطلح هو عملية التواتر والرجوع بشكل منتظم إلىٰ الظاهرة

الصوتية التي تخلق التجانس والانسجام بين أجزاء النص، حيث «يعدُّ الإيقاع في دلالته السائدة تكراراً وعودةً مضبوطةً لظاهرةٍ علىٰ غرار إيقاع الفصول، وفي الأدب يشير إلىٰ تنظيم نبْري وعروضي في الجملة، وإلىٰ مرحلةٍ زمنية سابقة، ويدلُّ علىٰ شكلٍ متميِّز وصُورٍ متناسبة وجاهزة عبر تصوُّرٍ يخضعُ لتغيُّر الطرق، فهو يعارض المسوّدة التي تشير إلىٰ شكلٍ ثابتٍ»[٤٧]. وكون الإيقاع يعارض فكرة الثبات، هذا يعني أنه متجددٌ ومتغيّرٌ، يتخلّق داخل النص، فلا يجري علىٰ صيغةٍ واحدةٍ إلىٰ نهاية النص، كما هو الحال بالنسبة للوزن الذي قامت عليه القصيدة التقليدية بوصفه بنية ثابتة تُفرض علىٰ النص من الخارج، ذلك أنّ «القصيدة القديمة قائمة علىٰ الوزن السهل المحدد، المفروض من الخارج، بينما تقوم القصيدة الحديثة علىٰ الإيقاع، والإيقاع نابعٌ من الداخل»[٤٨]، هذا ما جعل البعض يذهب إلىٰ أن الوزن يتعارض مع الإيقاع «تعارضاً جذرياً أيدلوجياً؛ لأن الأوزان محافظة في حين أن الإيقاع تقدُّمي»[٤٩].

والعناصر المكوّنة للإيقاع في الشعر عديدة، حيث يضمُّ «إلىٰ مداره ضروبٌ من البديع والتكرار والقافية الداخلية وحروف المدّ والهمس والجهر»[٥٠]، وغيرها من العناصر الأخرىٰ كالتوازي والنبر، إلا أنه حين ننظر في نصٍّ معيّن، فالغالب أن يكون هنالك عنصر واحد أو عناصر محددة هي التي تؤلّف إيقاعه وتهيمن عليه، فليس بالضرورة أن تتوفّر كل العناصر حتىٰ يحدث الإيقاع. هذا ما بدا لنا في هذه القصيدة التي برزت فيها ظاهرتان إيقاعيتان هما: إيقاع الأصوات، وإيقاع القافية.

أ- إيقاع الأصوات:

تعدُّ الأصوات عنصراً مهماً من العناصر المكوّنة للإيقاع، كما يعدُّ إيقاع الأصوات مصدراً مهمّاً من مصادر الشعرية التي يلجأ إليها الشاعر لبناء صوره

الصوتية التي تترجِم ما تضطرب به نفسه من مشاعر وأحاسيس، ذلك أن نظامية الإيقاع تأبىٰ التنافر، وتعمل علىٰ تنسيق الأصوات وضبطها وفق نظام دقيقٍ مدركٍ ومحسوسٍ، هذا من جهة، ومن جهة أخرىٰ فإن هذه النظامية تأتي لتُضفي علىٰ النص مسحةً إيحائيةً نستطيع من خلالها الربط بين ما تقوله الأصوات وبين ما نفهمه منها، ولعلّ هذا ما أشار إليه بوب Pope في مقولته التي وجهها للشعراء واستشهد بها ياكوبسون: «يجب علىٰ الصوت أن يبدو صدىٰ للمعنىٰ»[٥١]. الأمر الذي يجعل من صيغة الشاعر الفرنسي فاليري في وصفه للقصيدة بعدِّها «ذلك التردّد الممتدّ بين الصوت والمعنىٰ، أكثر واقعية وعلمية من كلِّ أشكال النزعة الانعزالية الصوتية»[٥٢]. وليس المقصود هنا بطبيعة الحال الصوت المفرد، وإنما الصوت في نسقٍ محددٍ، وفي سياقٍ محددٍ، حتىٰ تظهر المؤثِّرات الصوتية في دلالات النص ومعانيه، تلك المؤثِّرات التي «تحكمها مجموعة معايير، منها: المستوىٰ الأدائي للصوت، ومستوىٰ المعايشة للنص، والحالات السيكولوجية لمنتج النص ومتلقيه، وعصر النص وبيئته، وطبيعة الواقع الذي أُنتج فيه النص ومدىٰ اقترابه من الواقع أو ابتعاده عنه، كل هذه المعايير وغيرها تؤثِّر إلىٰ حدٍّ كبير في العلاقة الحميمة بين الصوت ومؤثراته الدلالية»[٥٣]. فالعلاقة بين التشكيل الصوتي والبعد الدلالي في النص الشعري لم تعد اليوم علاقة مُنكرة، فقد نالت قدراً كبيراً من الاهتمام، وحَظِيت بقدرٍ وافرٍ من الدراسات في الأدبين الغربي والعربي، فليس الشعر كما يقول ياكوبسون: «هو المجال الوحيد الذي تخلِّف فيه رمزية الأصوات آثارها، وإنما هو المنطقة التي تتحوّل فيها العلاقة بين الصوت والمعنىٰ من علاقة خفيّة إلىٰ علاقة جليّة»[٥٤].

وبعملية إحصائية نجريها علىٰ هذه القصيدة نجد أن الأصوات المجهورة فيها

تمثل ما نسبته (٨, ٥٨٪)، بينما تمثل الأصوات المهموسة (٢, ٤١٪)، وعلىٰ الرغم من أن بعض الدارسين يرىٰ أن الكثرة «الغالبة من الأصوات اللغوية في كلِّ كلام مجهورة»[٥٥]، إلا أن ذلك لا ينفي دلالة زيادة الأصوات المجهورة وانتظامها في النص المدروس، وهو انتظامٌ يمنح النص طاقةً في تشكيل هندسته الصوتية الإيقاعية، فالأصوات المجهورة تتوافق «مع الصيحات العالية حيث تحاول الذات الجهر بصوتها للتعبير عن القيود والحصار والضياع الذي يلحق بها»[٥٦]، ذلك أن الأصوات المجهورة «أوضح في السمع من الأصوات المهموسة»[٥٧]. والجهر ومحاولة رفع الصوت لا شك أمورٌ تستدعيها الحالة السيكولوجية للشاعر، فالفيتوري حين كتب هذا النص كانت تتملّكه حالة شعورية خاصة، حالة يمكن أن يُقال عنها: إنها حالة أزمة، فرضها الواقع الذي كانت تعيشه الشعوب الأفريقية، فثمة استعمار، وثمة استغلال، وثمة قيود وحصار، وهو ما جعل الشاعر يجهر بصوته عالياً رفضاً لهذا الواقع، خاصة حين نقرأ هذه الظاهرة الإيقاعية الصوتية في سياق ظواهر لغوية أخرىٰ مثل ظاهرة النداء المتكرر الذي وقفنا عنده في دراستنا لظاهرة التكرار.

ويؤكِّد هذا الاستنتاج كثرة استخدام الشاعر لأصوات اللين أو ما يعرف بالصوائت Vowels، بنوعيْها القصيرة والطويلة في النص، «وأصوات اللين في اللغة العربية هي ما اصطلح القدماء علىٰ تسميته بالحركات من فتحةٍ وكسرةٍ وضمةٍ، وكذلك ما أسموه بألف المدّ، وواو المد»[٥٨]. بالإضافة إلىٰ ياء المدّ. فكثرة استخدامها يدلّ علىٰ الرغبة في إيصال الصوت ناصعاً من غير همس أو اضطراب، «فأصوات اللين تسمع من مسافةٍ عندها تُخفىٰ الأصوات الساكنة، أو يُخطأ في تمييزها»[٥٩]. علىٰ أن من بين أصوات اللين ما شكّل حضوراً مهيمناً في النص، فقد مثّلت ألف المدِّ ما نسبته (٥, ٧٠٪)، من

الصوائت الطويلة، ومثّلت الفتحة ما نسبته (٨ , ٦٦٪) من جملة الصوائت القصيرة، بينما مثّلت ياء المدّ ما نسبته (٢٥٪) من الصوائت الطويلة، والكسرة ما نسبته (٣ , ٢٠٪) من الصوائت القصيرة، ومثّلت واو المدِّ ما نسبته (٥ , ٤٪) من الصوائت الطويلة، والضمة ما نسبته (٩ , ١٢٪) من الصوائت القصيرة في النص. ولا شك أن كثرة استخدام الفتحة وألف المدِّ لم يكن اعتباطاً، فهي لا تنفصل عن حالة الغضب والثورة التي أنتجت لغة النص وتراكيبه وإيقاعاته، فحين يتعلّق الأمر بعملية التوصيل والاحتجاج عن طريق رفع الصوت تختار التجربة أفضل الأدوات الفنّية التي تمكنها من الإبداع، لذا اختارت تجربة الفيتوري من بين أصوات اللين أكثرها وضوحاً، فليست «كل أصوات اللين ذات نسبة واحدة في الوضوح السمعي، بل منها الأوضح. فأصوات اللين المتّسعة أوضح من الضيّقة، أي أن الفتحة أوضح من الضمّة والكسرة»[٦٠]. فإذا أضفنا إلىٰ كل ذلك ظاهرة صوتية أخرىٰ لا تنفصل عن محاولة إبراز عملية التصويت، ارتبطت هذه الظاهرة بالصوامت المجهورة، نكون بذلك أدركنا الكيفية التي تمّ بها بناء الهندسة الصوتية للنص الرافض، هذه العملية تتمثّل في بروز حروف النون واللام والميم بشكل لافتٍ في النص، حيث بلغت نسبتها (٥ , ٤٤٪) من جملة الأصوات الصامتة المجهورة (النون ٩ , ١٨٪، اللام ٦ , ١٥٪، الميم ١٠٪). وهي لا شك نسبة عالية جداً لثلاثة أصوات من بين خمسة عشر صوتاً، هو عدد الأصوات الصامتة المجهورة. ولعل تفسير هذه الظاهرة يرجع إلىٰ طبيعة هذه الأصوات المذكورة، فمن النتائج التي حققها الدارسون المحدثون لعلم الأصوات «أن اللام والميم والنون أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً، وأقربها إلىٰ طبيعة أصوات اللين. ولذا يميل بعضهم إلىٰ تسميتها (أشباه أصوات اللين). ومن الممكن أن تعدّ حلقة

وسطىٰ بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين»[٦١]. إذن ورود هذه الأصوات بهذا التواتر والتكرار المنتظم في النص هدفه بناء هندسة صوتية تحقق التأثير الجمالي في النص، من خلال تنسيق النظام الصوتي الذي يدلُّ علىٰ الحالة المزاجية التي أُبدع النص في سياقها حيث الانفعال والثورة والغضب، والإيحاء بدلالات تعبّر عن رؤية المبدع في رفضه للواقع المتجسِّد، وهو ما يؤكّد «علىٰ أن نوع الصوت هو العنصر الذي يعالجه الكاتب ويستغله»[٦٢].

ب- إيقاع القافية:

القافية ضربٌ من ضروب الانزياح الصوتي في الخطاب الشعري، تؤدِّي دوراً مهماً في إثراء موسيقىٰ القصيدة، تقليديةً كانت أم حديثة، وسمّيت القافية قافية «لأنها تقفو البيت، وفي الصحاح لأن بعضها يتبع أثر بعض»[٦٣]. وقد جعلها الخليل بن أحمد في «الساكنيْن اللذيْن في آخر البيت مع ما بينهما، حرفاً كان أو أكثر، ومع الحركة التي قبل الساكن الأول»[٦٤]. أي أنها تشمل آخر حرف متحرّك قبل ساكنيْن في نهاية البيت. والقافية في اللغات الأوربية «هي تكرار أصوات متشابهة أو متماثلة في فتراتٍ منتظمةٍ، وغالباً ما تكون في أواخر الأبيات الشعرية...أو داخل البيت من الشعر»[٦٥].

وتعدُّ القافية عنصراً مهمّاً من عناصر الإيقاع، بل جعلها البعض «علامة الإيقاع»[٦٦] في الخطاب الشعري، من خلالها يجري ضبطه وتنظيمه حركةً وتوقُّفاً، وهو تنظيم يؤدِّي إلىٰ الانسجام والاتِّساق الذي لا يمكن الاستغناء عنه من الوجهة الجمالية، فضلاً عما تؤدِّيه من دور دلالي في هذا الخطاب الشعري. لذا يرىٰ النقاد أن القافية ظاهرة فنية تؤدي ثلاث وظائف في الخطاب الشعري، هي: الوظيفة الموسيقية، باعتبارها ترداد أو شبه ترداد للأصوات. والوظيفة العروضية التي تنبئ بنهاية البيت

الشعري، وتنظيم أنساق المقطوعات الشعرية. والوظيفة الدلالية، باعتبار أن للقافية معنىٰ. وهي بالتالي عنصرٌ أساسي في قوام العمل الشعري[٦٧]. وفي سياق دراسته للتوازي عدَّ ياكوبسون القافية حالةً خاصةً مكثفةً لهذا التوازي، وشدد علىٰ أهمية الوظيفة الدلالية للقافية، «فالقافية تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها»[٦٨]. وظل يتساءل عما يسميه بالتجاور الدلالي للكلمات المكوِّنة لقافية القصيدة «فهل هنالك تجاور دلالي وتشابه مكوِّن لصورة بين الوحدات المعجمية في القافية؟»[٦٩]. وإذا لم ينجح الشاعر أو تجنّب القوافي النحوية أو الدلالية، فهنالك أمامه كما يرىٰ جيرار هوبكنس «- عنصران في جمال القافية بالنسبة إلىٰ الذهن، وهما تشابه الأصوات أو تماثلهما، واختلاف المعاني أو تباينهما -. ومهما كانت العلاقة بين الصوت والمعنىٰ في مختلف تقنيات القافية، فإن الدائرتين متشابكتان بالضرورة»[٧٠]. فأيُّ توازٍ صوتيٍّ يخلق توازيًا في الدلالة، وبهذا تراعي القافية الدلالية مبدأ التوازي الذي يحتفل بفكرة التجاوب بين تشابه الأصوات وتشابه المعاني.

وبالنظر في النص المدروس (أغاني أفريقيا) نجد أنّ الشاعر بناه وفق خمسة مقاطع شعرية، كلّ مقطع استقلّ بقافية مختلفة، وهو ما أدّىٰ إلىٰ تنوّع القافية وتعدد الأصوات فيها، خاصة صوت الرويِّ الذي يعدُّ أهم أصوات القافية، فالمقطع الأوّل قام علىٰ رويِّ النون الساكنة، والمقطع الثاني قام علىٰ رويِّ النون الموصولة بألف المدّ والمسبوقة بياء المدّ، والمقطع الثالث قام علىٰ رويِّ الهاء الموصولة بألف المدّ والمسبوقة بألف الردفّ، والمقطع الرابع بُني علىٰ روّي الدال الموصولة بالكسرة التي تلحق بها ياء عند الإشباع، والمقطع الخامس بناه الشاعر علىٰ رويِّ النون الموصولة بألف المدِّ. هذا التعدد في القافية مطلوب لذاته عند شعراء التجربة الحرة؛

لأنه يسهم بقدر كبير في إثراء موسيقىٰ النص، فقد اكتشف الشعراء ذلك منذ أن زاد اهتمامهم بموسيقىٰ النصّ مع ظهور التيار الرمزي، فالشاعر الفرنسي فيرلين الذي يجعل مبدأه الموسيقىٰ قبل كلّ شيء، كان يرىٰ وهو بصدد الحديث عن القافية «أن تكرار صوتٍ واحدٍ تكراراً لا يني، هو في الواقع مصدر ضعف للموسيقىٰ»[٧١]. لذلك حين ظهرت القصيدة الحرة في الشعر العربي تخلّت عن وحدة القافية، لكنها لم تتخلّ عنها بوصفها ركنًا مهمًا من أركان الموسيقىٰ، وعلامة من علامات الشعرية، تلعب دوراً مهمًا «في الإفصاح عن معالم النص، وفي تثبيت معالم الإيقاع وجعله أكثر إيحاءً وظلالاً»[٧٢]. والملاحظة الجديرة بالانتباه هنا هي أن قوافي أربعة مقاطع من القصيدة جاء حرف رويِّها موصولاً بصوائت طويلة، ثلاثة من هذه الأربعة تلحقها ألف مدٍّ، والرابع ياء مدٍّ. وقد عرفنا في دراستنا لإيقاع الأصوات أن الصوائت القصيرة والطويلة أكثر وضوحًا من الصوامت، وأن الفتحة وألف المدّ أكثر وضوحًا من الكسرة والضمة وما يشابههما من مدود، بوصفها صوت لين متّسع. وهذا البناء للقافية لا شك ينسجم مع طبيعة الهندسة الصوتية التي بنىٰ عليها الشاعر قصيدته، حيث التتابع المنتظم للصوائت في النص سواءً أكان ذلك في حشو النص أو في قافيته، وهو تتابعٌ أنتج هندسة صوتية تقوم علىٰ فكرة الإبراز والوضوح والنبرة العالية لإيصال صوت الثورة والاحتجاج للمتلقّي.

أما حين ننظر في الكلمات التي تتأسس عليها القافية في هذا النص نجد في كثيرٍ منها تجاوراً دلاليًا لا يخفىٰ علىٰ القارئ، ففي المقطع الأول نلتقي في القافية بكلمات من شاكلة (سكنْ، وطنْ المحنْ، الوهن، الدمن، وثنْ، الدُّجىٰ، البلىٰ، الردىٰ)، وفي المقطع الثاني نلتقي بكلمات من شاكلة (جائعينا، بائسينا، الساقطينا، خاشعينا، أنينا)،

وفي المقطع الثالث نلتقي بـ (كَراها، صداها، ضياها، دُجاها، شفتاها، مقلتاها)، وفي المقطع الرابع نلتقي بـ (السيِّد، المضطهد، المعتدِ، البلدِ)، وفي المقطع الخامس نلتقي بـ(كَفَنا، دَمَنا، عَظْمنا،)، وهكذا. فحين ندقّق النظر في هذه الكلمات في ذاتها أو في سياقها تظهر لنا ظلال وإيحاءات دلالية بينها سواءً كان ذلك عن طريق المماثلة أو المغايرة، أو بينها وبين السياق الذي وردت فيه بحيث لا يكتمل المعنىٰ إلا بوجودها، فيظهر «ما يمكن تسميته بملامح الكلمات»[٣٣]،أو ما أسماه ياكوبسون بالتجاور الدلالي كما ذكرنا آنفًا، ما يعني أن الصوت في القافية لا يعمل بمعزل عن الدلالة، وأن إيراد الكلمات علىٰ هذه الشاكلة يدلُّ علىٰ أن بناء القافية لا يقوم علىٰ مجرد حشوٍ للكلمات أو وضع حروف وحركات بغرض التصويت فحسب، علىٰ الرغم من أهمية التصويت، وإنما كذلك ثمّة استهداف للوظيفة التنسيقية الضابطة للإيقاع، والوظيفة الدلالية، كما يدلّ علىٰ انتماء القافية إلىٰ السياق العام للقصيدة، وأنها لا تفرض فرضًا من الخارج علىٰ النص، وإنما تتخلّق داخله، وتبدعها الحاجة الإيقاعية والدلالية.

هكذا جاء الانزياح الصوتي في نص (أغاني أفريقيا)، مَحدِّداً من محدِّدات شعريته وجماله، ومظهراً من مظاهره تميّزه الأسلوبي، مثّل إيقاع الأصوات وإيقاع القافية فيه حضوراً مهيمنًا، فقد أدّيا دوراً جوهريًا في تشييد هندسته الصوتية، وتوصيل الدلالة الكامنة فيه.

* * *

الخاتمة

نهضت هذه الدراسة بمعالجة شعرية الانزياح في قصيدة (أغاني أفريقيا) للشاعر محمد مفتاح الفيتوري، ناظرةً إلىٰ لغة النص وأساليبه الفنية، حيث درست ثلاثة من مستويات الانزياح الأسلوبي في النص، فتوصّلت إلىٰ النتائج التالية:

- علىٰ صعيد الانزياح الاستبدالي فإن قصيدة (أغاني أفريقيا) اعتمدت في بنيتها الأسلوبية علىٰ الصورة الاستعارية والصورة الكنائية. فقد بنىٰ الفيتوري تشكيلاً استعاريًا يستثمر طاقات اللغة في تشييد النص علىٰ أسس جمالية يتحرر فيها من الرتابة والتقليد، ويدلُّ علىٰ وعي الشاعر بالواقع الذي عمل الشاعر علىٰ امتلاكه وتشكيله جماليًا. وكذلك الحال بالنسبة للصورة الكنائية التي جاءت في النص تمثّل أداة فنّية غنية بانزياحاتها الأسلوبية التي تستند إلىٰ قاموس لغوي يعبّر عن عمق الانتماء إلىٰ الأرض الأفريقية، وتحمل رؤية الشاعر الرافضة لحالة استلاب الإنسان، وحالة اغتصاب الأرض والتاريخ والمستقبل.
- في مستوىٰ الانزياح التركيبي فإنّ نص (أغاني أفريقيا) احتوىٰ في بنيته اللغوية علىٰ الكثير من الانزياحات التركيبية التي شكّلت ملمحًا أسلوبيًا دالًّا، أهمها مما وقفت عليه الدراسة: الاستفهام الذي جاء بالأداة (كيف) التي يُسأل بها عن الحال عادةً، فقد جاء هذا الاستفهام في النّص لا يكتفي بطرح الأسئلة، وإنما يُحيل علىٰ دلالة مجازية تتمثّل في الاستنكار المُطلق للحال التي رضيَ بها وعاشها الأفريقي في ظلّ الاستعمار. والتكرار خاصة تكرار صيغة النداء (يا أخي) التي مثّلت سمْتًا جماليًا أخّاذاً، وبُعداً دلاليًا بيِّنًا في تفعيل أواصر الأخوّة الإنسانية، وتجسيد نزعة

التحدّي ورؤية الرفض. وتكرار النفي الذي جاء مرتبطًا بمتواليات لسانية تقوم علىٰ نسقٍ مكررٍ، مشكّلاً بهذا التكرار سمةً أسلوبيةً بائنة، اكتسب علىٰ إثرها النص حركةً وحيويةً. وتكرار الضمائر التي كان أكثرها تردداً في النصّ ضمير المتكلم المنفصل (أنا) وضمير المتكلّم المتصل (ي) اللذان أسهما في إبراز جمال النص وإظهار فنّيته.

- أما في مستوىٰ الانزياح الصوتي فإن أهمّ ظاهرتين صوتيتين برزتا في النص المدروس، وأسهمتا في إثراء شعريته، هما: إيقاع الأصوات، وإيقاع القافية. أما إيقاع الأصوات فقد اتضح من الدراسة أن الشاعر لجأ إلىٰ بناء هندسةٍ صوتيةٍ تستند إلىٰ إبراز عملية التصويت، فأكثر مِن استخدام حروف الجهر، والصوائت القصيرة والطويلة، خاصة الفتحة وألف المدّ بوصفهما أصوات لين متّسعة، كما أنه أكثر من استعمال أشباه أصوات اللين، الميم واللام والنون. أما في إيقاع القافية فقد تنوّعت القافية وتعددت الأصوات في روّيها فجاءت معظم هذه الأصوات موصولةً بالمدّ. وكلّ ذلك هدفه الإبراز والوضوح والنبرة العالية التي تستدعيها حالة الغضب والثورة والشعور بالقهر.

***

الهوامش والتعليقات

(١) محمّد مفتاح الفيتوري شاعر سوداني، وُلد بمدينة الجنينة في غرب السودان في ثلاثينيات القرن العشرين، وهاجرت به أسرته صغيراً إلىٰ مصر، واستقرّت في الإسكندرية. درس بالمعاهد الدينية والأزهر الشريف. تداخلت عدد من المؤثرات في حياة الفيتوري، وأثّرت في تجربته الشعرية، من أهمّها: الهوية والانتماء، والمؤثّر الصوفي، وتعدد الروافد الثقافية. أصدر ما يُربي علىٰ العشرين ديوان شعر، وثلاث مسرحيات شعرية. عمل في الصحافة والسلك الدبلوماسي. انظر: نجيب صالح، محمد الفيتوري والمرايا الدائرية، ط١، الدار العربية للموسات، ١٩٨٤م، (ص٧) وما بعدها.

(٢) سعيد علوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط١، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ٢٠١٩م، (ص٢٣٧).

(٣) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦م، (ص١٩٤).

(٤) نفسه، نفس الصفحة.

(٥) نفسه، (ص٢١٥).

(٦) ت. س. إليوت، فائدة النقد، ترجمة: يوسف نور عوض، بيروت، دار القلم، ط١، ١٩٨٢م، (ص٨).

(٧) انظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، ١٩٩٤م، (ص١١٩).

(٨) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، (ص١١٠).

(٩) انظر: نفس المرجع، (ص١٧٨).

(١٠) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، ط٣، مطبعة المدني، جدة، ١٩٩٣م، (ص٤٢٩-٤٣٠).

(١١) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، (ص١٠٩).

(١٢) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، (ص١١٩).

(١٣) يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٧م، (ص٥٦).

(١٤) نفس المرجع، (ص٧).

(١٥) محمد مفتاح الفيتوري، أغاني أفريقيا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٧م، (ص٣٣).

(١٦) يوسف بكار، قضايا في النقد والشعر، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤م، (ص٣٥).

(١٧) نازك الملائكة، الشاعر واللغة، مجلة الآداب البيروتية، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٧١م، (ص٨١).

(١٨) محمد مفتاح الفيتوري، أغاني أفريقيا، (ص٣٥).

(١٩) سالم محمد ذنون علي العكيدي، جماليات الرفض في الشعر العربي: مقاربة تأويلية في شعر أبي تمام، ط١، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٤م، (ص٣٠٠).

(٢٠) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (ص٦٦).

(٢١) محمد مفتاح الفيتوري، أغاني أفريقيا، (ص٣٥).

(٢٢) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، (ص١٠٥).

(٢٣) نفس المرجع، (ص١٧٥).

(٢٤) رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، مبارك حنوز، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م، (ص٨٠).

(٢٥) نفس المرجع، (ص٦٦، ٨٠).

(٢٦) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، (ص١٧٥).

(٢٧) عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢م، (ص١٦٠).

(٢٨) نفس المرجع، (ص١٦٧).

(٢٩) محمد مفتاح الفيتوري، أغاني أفريقيا، (ص٣٣).

(٣٠) عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، (ص١٦٣).

(٣١) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط٣، منشورات مكتبة النهضة، ١٩٦٧م، (ص٢٣٠).

(٣٢) محمد مفتاح الفيتوري، أغاني أفريقيا، (ص٣٤).

(٣٣) محمد مفتاح الفيتوري، أغاني أفريقيا، (ص٣٥).

(٣٤) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٤، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢م، (ص٥٨).

(٣٥) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، (ص٤٨).

(٣٦) غاستون باشلار، فلسفة الرفض: مبحث فلسفي في العقل العلمي الجديد، ترجمة خليل أحمد خليل، ط١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٥م، (ص١٥٣).

(٣٧) مارتن هيدجر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، ترجمة: فؤاد كامل ومحمود رجب، ط٢، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م، (ص١١٦).

(٣٨) محمد مفتاح الفيتوري، أغاني أفريقيا، (ص٣٢).

(٣٩) رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، (ص٧٣).

(٤٠) محمد مفتاح الفيتوري، أغاني أفريقيا، (ص٣٦).

(٤١) محمد خضر عريف، الوظائف الخطابية للضمائر العربية مع دراسة مقارنة لنظام الضمائر في كلٍّ من العربية والإنجليزية، سلسلة بحوث اللغة العربية وآدابها، جامعة أم القرىٰ، ١٤٠٩هـ، (ص٢٣).

(٤٢) نفس المرجع، (ص١١).

(٤٣) نفس المرجع، نفس الصفحة.

(٤٤) نفس المرجع، (ص١٦).

(٤٥) نفس المرجع، (ص١٢).

(٤٦) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، د.ت، مادة: (مادة وقع).

(٤٧) سعيد علوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، (ص٥٥٧).

(٤٨) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م، (ص٤٤).

(٤٩) سعيد علوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، (ص ٥٥٨).

(٥٠) هدىٰ الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة: بنية التكرار عند البياتي نموذجـًا، مجلة جامعة دمشق، مج٣٠، عدد ١، ٢٠١٤م، (ص٨٩-١٢٢).

(٥١) رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، (ص٥٤).

(٥٢) نفس المرجع، (ص٤٦).

(٥٣) مراد عبد الرحمن مبروك، جماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري بين الثبات والتغيّر، ط١، دار النشر للجامعات القاهرة، ٢٠١٠م، (ص٨).

(٥٤) رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، (ص٥٤).

(٥٥) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥م، (ص٢١).

(٥٦) مراد عبد الرحمن مبروك، جماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري بين الثبات والتغيّر، (ص١٩٢).

(٥٧) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، (ص٢٧).

(٥٨) نفس المرجع، (ص٢٨).

(٥٩) نفس المرجع، (ص٢٧).

(٦٠) نفس المرجع، نفس الصفحة.

(٦١) نفس المرجع، نفس الصفحة.

(٦٢) رينيه وليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، ١٩٩٢م، (ص٢١٤).

(٦٣) ابن منظور، لسان العرب: مادة (قفا).

(٦٤) جمال الدين الأسنوي، نهاية الراغب في شرح عروض بن الحاجب، ط١، تحقيق: شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٩م، (ص٣٤١).

(٦٥) مجدي وهبة وكمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م، (ص٢٨٣).

(٦٦) جبور عبد النور، المعجم الأدبي،١٩٨٤م، (ص٤٤).

(٦٧) انظر: رينيه وليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، (ص٢١٦).

(٦٨) رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، (ص٤٦).

(٦٩) نفس المرجع، نفس الصفحة.

(٧٠) نفس المرجع، (ص٤٧).

(٧١) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، (ص٧٣).

(٧٢) هاني علي سعيد محمد، شعر محمد محمد الشهاوي: دراسة أسلوبية، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩م، (ص٧٠).

(٧٣) رينيه وليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، (ص٢١٩).

***

قائمة المصادر والمراجع

- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، د.ت.
- أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٧م.
- إسماعيل، عز الدين، الشعر في إطار العصر الثوري، ط٢، لبنان، بيروت، دار الحداثة، ١٩٨٥م.
- الأسنوي، جمال الدين، نهاية الراغب في شرح عروض بن الحاجب، ط١، تحقيق: شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٩م.
- أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥م.
- باشلار، غاستون، فلسفة الرفض، ترجمة خليل أحمد خليل، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٥م.
- بكار يوسف، قضايا في النقد والشعر، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤م.
- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، ط٣، مطبعة المدني، جدة، ١٩٩٣م.
- زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٤، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- صالح، نجيب، الفيتوري والمرايا الدائرية، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م.
- الصحناوي، هدئ، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة: بنية التكرار عند البياتي نموذجاً، مجلة جامعة دمشق، مج٣٠، عدد ١، ٢٠١٤م، ص ٨٩ - ١٢٢.
- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ط١، دار الكتاب اللبناني، ج١، بيروت، ١٩٧١م.
- عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م.

- عريف، محمد خضر، الوظائف الخطابية للضمائر العربية مع دراسة مقارنة لنظام الضمائر في كلٍّ من العربية والإنجليزية، سلسلة بحوث اللغة العربية وآدابها، جامعة أم القرىٰ، ١٤٠٩هـ.
- العكيدي، سالم محمد ذنون علي، جماليات الرفض في الشعر العربي: مقاربة تأويلية في شعر أبي تمام، ط١، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٤م.
- علوش، سعيد، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط١، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ٢٠١٩م.
- الفيتوري، محمد مفتاح، أغاني أفريقيا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٧م.
- قلقيلة، عبده عبد العزيز، البلاغة الاصطلاحية، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢م.
- كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦م.
- مبروك، مراد عبد الرحمن، جماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري بين الثبات والتغيّر، ط١، دار النشر للجامعات القاهرة، ٢٠١٠م.
- محمد، هاني علي سعيد، شعر محمد محمد الشهاوي: دراسة أسلوبية، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩م.
- الملائكة، نازك، الشاعر واللغة، مجلة الآداب البيروتية، العدد ١٠، أكتوبر ١٩٧١م، ص٨١.
- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ط٣، منشورات مكتبة النهضة، ١٩٦٧م.
- ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، ١٩٩٤م.
- هيدجر، مارتن، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، ترجمة: فؤاد كامل ومحمود رجب، ط٢، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م.
- وليك، رينيه ووارن، أوستن، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، ١٩٩٢م.
- وهبة، مجدي والمهندس، كمال، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م.

- وهبة، مُراد، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧م.
- ياسين، نضال إبراهيم، آليات الرفض في شعر أحمد مطر، مجلة أبحث البصرة (العلوم الإنسانية)، مج٣٢، عدد١، ٢٠٠٨م.
- ياكوبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، مبارك حنوز، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م.

***

List of Sources and References

- Abdel Nour, Jabour, the Literary Dictionary, Second edition, Dar Al-Alam Al-Malayn, Beirut, 1984.
- Abu Al-Adous, Yusef, Metaphor in Modern Literary Criticism: The Cognitive and Aesthetic Dimensions, Ed 1, Al-Ahlia Publishing and Distribution, Amman, Jordan, 1997.
- AL- Malaikah, Nazik, Issues of Contemporary Poetry, Ed 1, Al-Nahda Library Publications, 1967.
- AL- Malaikah, Nazik, the Poet and the Language, The Beirut Journal of Arts, Issue 10, October 1971, p.81.
- Al-Akidi, Salem Muhammad Thanoun Ali, The Aesthetics of Rejection in Arabic Poetry: An Interpretive Approach to the Poetry of Abi Tammam, Ed 1, Majdalawi House for Publishing and Distribution, Amman, Jordan, 2014.
- Al-Asnawi, Jamal al-Din, Nihayat al-Ragheb to explain Ibn al-Hajeb's performances, Ed 1, edited by: Shaaban Salah, Dar Al-Jeel, Beirut, 1989.
- Al-Fitouri, Muhammad Moftah, Songs of Africa, publications of the Library of Dar Al-Hayat, Beirut, 1967.
- Al-Jarjani, Abdul-Qaher, Dalilat Al-Miracle, edited by Mahmoud Shaker, Ed 3, Al-Madani Press, Jeddah, 1993.
- Alloush, Saeed, Dictionary of Contemporary Literary Criticism Terms, Ed 1, New United Book House, Beirut, 2019.
- Al-Sehnaoui, Hoda, the Inner Rhythm in the Contemporary Poem: The Structure of Repetition in Al-Bayati as a Model, Damascus University Journal, Volume 30, Issue 1, 2014: pp. 89-122.
- Anis, Ibrahim, Linguistic Voices, Ed 5, the Anglo-Egyptian Library, 1975.
- Arif, Muhammad Khader, the Rhetorical Functions of Arabic Pronouns with a Comparative Study of the System of Pronouns in both Arabic and English, Arabic Language and Literature Research Series, Umm Al-Qura University, 1409.
- Bakkar Youssef, Issues in Criticism and Poetry, Dar Al-Andalus for Printing and Publishing, Beirut, 1984.
- Bashlar, Gaston, Philosophy of Rejection, translated by Khalil Ahmad Khalil, Dar Al Hadithah for Printing, Publishing and Distribution, Beirut, 1985.
- Cohen, Jean, The Structure of the Poetic Language, translated by: Muhammad Al-Wali and Muhammad Al-Omari, Ed 1, Toubkal Publishing House, Casablanca, Morocco, 1986.
- Heidegger, Martin, what is philosophy? What is metaphysics? Helderlin and the essence of poetry, translated by: Fouad Kamel and Mahmoud Ragab, Ed 2, Dar Al Thaqafa for Printing and Publishing, Cairo, 1974.
- Ibn Manzoor, Lisan al-Arab, Dar al-Maarif, edited by: Abdullah Ali Al-Kabeer and others, without date.
- Ismail, Ezz El-Din, Poetry in the Context of the Revolutionary Era, Ed 2, Lebanon, Beirut, Dar Al-Hadithah, 1985.

- Jacobson, Roman, Issues of Poetry, translated by: Muhammad Al-Wali, Mubarak Hanooz, 1st Edition, Toubkal Publishing House, Casablanca, Morocco, 1988.
- Lake, Reneh and Warren, Austin, Literature Theory, Arabization of Adel Salama, Mars Publishing House, Riyadh, Saudi Arabia, 1992.
- Mubrook, Murad Abdel-Rahman, The Aesthetics of Rhythmic Acoustic Engineering in the Poetic Text between Stability and Change, Ed 1, Cairo University Press, 2010.
- Muhammad, Hani Ali Said, The Poetry of Muhammad Muhammad al-Shahawi: A Stylistic Study, Ed 1, The General Authority for Cultural Palaces, Cairo, 2009.
- Nazem, Hassan, Concepts of Poetry: A Comparative Study of Origins, Methodology and Concepts, Ed 1, Arab Cultural Center, Beirut, and Casablanca, 1994.
- Qalqila, Abdo Abdel Aziz, Idiomatic Rhetoric, Ed 3, House of Arab Thought, Cairo, 1992.
- Saleh, Najeeb, Al-Fitouri and the Round Mirrors, Arab House of Encyclopedias, Beirut, Lebanon, 1984.
- Saliba, Jamil, the Philosophical Dictionary, Ed 1, Lebanese Book House, C1, Beirut, 1971.
- Wehba, Majdy and Al-Mohandes, Kamal, Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature, Ed 2, Lebanon Library, Beirut, 1984.
- Wehba, Murad, the Philosophical Dictionary, Quba Modern House for Printing, Publishing and Distribution, Cairo, 2007.
- Yassin, Nidal Ibrahim, The Mechanisms of Rejection in the Poetry of Ahmad Matar, Research Journal of Basra (Human Sciences), Volume 32, Issue 1, 2008.
- Zayed, Ali Ashry, on the construction of the modern Arabic poem, Ed 4, Ibn Sina Library for Printing, Publishing and Distribution, Cairo, 2002.

❊ ❊ ❊