Journal of the College of Education for Humanities
University of Thi-Qar \ ISSN:2707-5672

مجلة كلية التربيـة للعلـوم الانسـانيـة
جامعة ذي قار / الرقم المعياري 2707-5672

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

التّناسق التّركيبي وتحوّلات الدّلالة في شعر أدونيس "دراسة في البنية والتّأويل"

أ. م. د. علي محمد عاصي
جامعة ذي قار/ كلّية التربيّة الأساسيّة
ali.assi@utq.edu.iq

الملخّص

يتناول هذا البحث ظاهرة التّناسق التّركيبي وتحوّلات الدّلالة في شعر أدونيس، بوصفهما آليتينِ متداخلتينِ في تشكيل المعنى الشّعري، فالتّناسق التّركيبي لا يُقصد به الانتظام الثابت أو السّكون النمطي، بل يُفهم بوصفه بنية ديناميكية تشتغل عبر التّرابط المعجمي، والتوازي، والانزياح، والتّكرار، والمفارقة، بما يتيح للنص أن يحتفظ بتماسكه الداخلي، مع انفتاحه على دلالات متعدّدة ومتجدّدة، ومن هنا تتأسّس جدليّة فنية ودلالية بين ما يبدو (ثابتًا) على مستوى البنية، وما يتولد عنه من (تحوّلات) على مستوى الدّلالة.

تخلص الدّراسة إلى أن التّناسق التّركيبي في شعر أدونيس لا يقتصر على تحقيق الانسجام البنيوي، بل يمتد إلى خلق دينامية دلاليّة عبر تحوّلات وانزياحات وخرقات تركيبية تفضي إلى تشكيل معنى شعري معقّد، يعكس التوترات النفسية والفلسفية للنص، كما يُبرز البحث كيف تؤدّي هذه الآليّات إلى إغناء النّص الشّعري وتعمّيق أبعاده التّعبيرية، ممّا يجعل من البنية التّركيبية فضاءً تأويليًا مفتوحًا لا تنفصل فيه البنية عن الطاقة المعنوية الكامنة فيها.

ومن أجل تحقيق أهداف البحث، اعتمدت هذه الدّراسة منهجًا لسانيًا أسلوبيًا يزاوج بين التّحليل التّركيبي والتّأويل الدّلالي بهدف تفكيك البنية التّركيبية للنصوص الشّعرية عبر تحليل نماذج مختارة من شعرأدونيس، وقد توزّع على ثلاثة مباحث رئيسة، هي: (آليّات الاتّساق التّركيبي، وآليّات التغيّير والتحوّل التّركيبي، وآليّات التفكيك والتوتر التّركيبي) .

الكلمات المفتاحيّة: التّناسق التّركيبي، تحوّلات الدلالة، شعر أدونيس.

Journal of the College of Education for Humanities
University of Thi-Qar \ ISSN:2707-5672
مجلة كلية التربيـة للعلـوم الانسـانيـة
جامعة ذي قار / الرقم المعياري 2707-5672
https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

Structural Coherence and Semantic Transformations in Adonis's Poetry "A Study in Structure and Interpretation"

Asst. Prof. Dr. Ali Muhammad Assi Al-Azirjawi
University of Dhi Qar / College of Basic Education
Email: ali.assi@utq.edu.iq

Abstract:

This research addresses the phenomenon of structural consistency and semantic transformations in Adonis's poetry, as two intertwined mechanisms that shape poetic meaning. Structural consistency does not mean fixed regularity or stereotypical staticity, but rather is understood as a dynamic structure that operates through lexical coherence, parallelism, displacement, repetition, and paradox, allowing the text to maintain its internal coherence while remaining open to multiple and evolving meanings. From here, an artistic and semantic dialectic is established between what appears "fixed" at the structural level and the resulting "transformations" at the semantic level .

The study concludes that the structural consistency in Adonis's poetry is not limited to achieving structural harmony, but rather extends to creating semantic dynamism through structural transformations, displacements, and breaches, leading to the formation of a complex poetic meaning that reflects the psychological and philosophical tensions of the text. The study also highlights how these mechanisms enrich the poetic text and deepen its expressive dimensions, making the structural structure an open interpretive space in which the structure is inseparable from its underlying moral energy.

In order to achieve the research objectives, this study adopted a stylistic linguistic approach that combines structural analysis and semantic interpretation with the aim of deconstructing the structural structure of poetic texts through analyzing selected examples of Adonis' poetry. It was distributed over three main topics: (mechanisms of structural consistency, mechanisms of structural change and transformation, and mechanisms of structural deconstruction and tension).

Keywords: structural harmony, semantic transformations, Adonis's poetry.

Journal of the College of Education for Humanities
University of Thi-Qar \ ISSN:2707-5672
مجلة كلية التربيـة للعلـوم الانسـانيـة
جامعة ذي قار / الرقم المعياري 2707-5672
https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

المُقدِمة:

يُعَدّ التّناسق التّركيبي (Syntactic Cohesion) أحد المفاهيم الأساسيّة في اللّسانيات النّصيّة، (Text Linguistics)، وعلم النّحو الوظيفيّ (Functional Syntax)، حيث يشير إلى درجة التّرابط النّحويّ بين عناصر الجملة والنّص، ممّا يؤدّي إلى بناء خطابٍ متماسكٍ من الناحية البنيويّة والدلاليّة، يلعب هذا التّناسق دورًا جوهريًّا في تشكيل المعنى، إذ يُسهم في تحديد العلاقات المعنوية بين الوحدات اللّغويّة المختلفة القائمة داخل النّص والتي تحدّده كنصٍ (Haliday, (1976), p4).

ووفقًا لنظريّة التّماسك النّصي، فإن التّناسق التّركيبي يشمل جميع الآليّات النّحويّة التي تُسهم في ربط عناصر الجمل داخل النّصوص؛ ممّا يسمح بخلق وحدةٍ تركيبيةٍ متماسكةٍ (ينظر: صبحي الفقي، 2000، ج1/ 96).

ويُعتبر شعر أدونيس من أبرز الأنماط الشّعرية التي تميّزت بتجديداتها الإبداعيّة في الشّكل والمضمون، وكان له دورٌ كبيرٌ في تحطيم الأطر التقليديّة للشّعر العربيّ، ومن بين العناصر التي يبرز فيها تميّز شعره هو التّناسق التّركيبي، الذي يُعَدّ أحد أبرز الأدوات التي ساعدت في تشكيل الجماليات الشّعرية والتّجديدات الشّكليّة في قصائده؛ لذلك فان التّركيز على فعالية التّناسق التّركيبي وتجلياته الأسلوبيّة في قصائده الشّعرية لا بدّ أن يستند إلى التّحليل النّحويّ الذي يقوم بتفسير صلة البنية النّحوية للجملة ويقوم بتفسير صلة البنية النّحوية للنّص كلّه بدلالته، ويبحث عن سبب استخدام الشّاعر بنية نحويّة بعينها دون غيرها، وصلة ذلك بما يريد أن يحمله من دلالاته (عبد الهادي زاهر، 1981، ص 227)، وهذا يعني أنّ التّحليل اللّسانيّ للتّراكيب اللّغويّة يقتضي مراعاة السّياق، وما يكمُن فيها من إيحاءاتٍ، فالسّياق إذن يلعب دورَ المؤشرِ الأسلوبيّ (المتولد بفعل انحراف عن السّياق) (ريفاتير، 1993، ص 54)، ومن مجموع هذه الإنحرافات على المستوى التّركيبي تبرز أدبية النّصّ، المتولدة أساسًا من تركيبته اللّغويّة؛ أيّ وليدة ما ينشأ بين هذه العناصر من تناسق، فالطابع الشّعري في كلّ حدثٍ أدبيّ هو بمثابة تفجُّر الطاقات التعبيريّة... المحدّد بسياقٍ معينٍ؛ لأنّها تحدّد انطلاقًا من خصائص تناسق النّصّ بنيويًّا ممّا يجعل الطابع الفني علامة مميزة لنوعية مظهر الكلام داخل سياق الخطاب (عبد السلام المسدي، 1989، ص 46).

وبناءً على ذلك، فإنّ دراسة التّناسق التّراكيبي تفضي إلى الكشف عن البُعد الدّلاليّ للنّص، وما يكمُن في سياقاتها الأسلوبيّة من ثراءٍ دلاليّ وعمقٍ في الرّؤية الشّعرية، انطلاقًا من الجملة بوصفها ((تركيبًا يستمد حضوره من وجوده إلى جانب جملٍ وتراكيبٍ أخرى)) (ابراهيم خليل، 1997، ص 140)، وهذا يعني إنّ دراسة البنى التّركيبيّة يفترض أنْ تتخطى معطيات الجملة الضيقة إلى آفاقٍ أرحبَ تفسح المجال أمام الباحث الأسلوبيّ ليتسنى له الوقوف على تحوّلاتها في سياق النّصوص؛ ذلك ((أنّ وصف الكلام بالوقوف عند الجملة وحدها وصفٌ غير كافٍ، ولا بدّ من الانتقال إلى وحدةٍ أكبر هي النّصّ)) (ابراهيم خليل، 1997، ص 140).

يتّجه اهتمامنا في هذا البحث، إلى دراسة التّناسق التّركيبي في قصائد أدونيس، بهدف الكشف عن الجدليّة العميقة التي تربط بين مفهومي (التّناسق)، و(التحوّلات) في شعر أدونيس، إذ لا يكون التّناسق التّركيبي هنا نقيضًا للتحوّل، بل يكون هو ذاته محركًا لتحوّلات الدلالة، فالشّاعر لا يعتمد على الفوضى اللّغوية، بل يُخضع بنيته لتناسق داخلي خاص، يتيح للنص أن ينفتح على أُفقٍ دلاليّ متحوّلٍ ومتعدّد التأويل.

ومن هذا المنطلق، ينطلق البحث لتحليل آليّات التّناسق التّركيبي في شعر أدونيس، لا من منظور نحوي تقليدي، بل بوصفها أدوات توليد دلالي تعمل على إعادة تشكيل العلاقة بين البنية والمعنى، والتي سنتناولها بالبحث والدّراسة، وفق ثلاثة مباحث رئيسة:

المبحث الأول: آليّات الاتّساق التّركيبي

يُعدّ الاتّساق التّركيبي أحد الرّكائز الأساس في بنية الخطاب الشّعري، ولا سيّما في إطار اللّسانيات النّصية التي تُعنى بدراسة العديد من العناصر اللّغوية التي تُحقّق نصيّة النّص، بالإضافة إلى تميُّزه بدلالة جامعة تُحقّق وَحدته النّصية الكلّية؛ أي: بوصفه ((وحدةً لغويّة مُهيكلةً، تَجمع بين عناصرها علاقاتٍ وروابطَ معينة)) (محمد الأخضر، 2008، ص 80)، وهو ما عبّر عنه

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

روبرت دي بوجراند، وفان دايك بمفهوم "cohesion" (الاتّساق) بوصفه مظهرًا من مظاهر التّلاحم السّطحي الذي يتحقّق عبر أدوات لغويّة متعدّدة، منها التّكرار، والضّمائر، والإحالة، والتّوازي (Robert Beaugrande, (1980), p59-84) .

لكن في المقاربة الأسلوبيّة، ولا سيّما حين نتناول النّص الشّعري الحداثي، فإن الاتّساق التّركيبي لا يُدرس بوصفه انتظامًا شكليًا فقط، بل يُفهم كأداة جماليّة وتوليديّة تُسهم في تشكيل رؤية المعنى عبر إيقاع داخلي وتآزر لغويّ (ينظر: محمد الخطابي، 1991، ص15)، وهنا تظهر أهمية التركيز على آليتين بارزتين في إنتاج الاتّساق التّركيبي، بوصفهما مدخلين للكشف عن جماليات النّسق التّركيبي المنتظم في شعر أدونيس، لا بوصفه انتظامًا جامدًا، بل كأداة لاستيعاب التحوّلات الدّلالية اللاحقة، وهما:

أولاً: التّرابط المعجمي: التّكرار والدّلالة المتماسكة

وهو أحد مظاهر اتّساق النّص الذي يقوم على الرّبط والذي يتحقّق عبر اختيار المفردات عن طريق إحالة عنصر إلى آخر، وهو الرّبط الإحالي الذي يقوم على مستوى المعجم، فيحدث الرّبط بواسطة استمراريّة المعنى بما يعطي النّص صفة النصيّة، حيث تتحرك العناصر المعجمية في اتّجاه بناء الفكرة الأساسيّة للنّص وتكوينه (محمد الشاوش، 2001، ص124)، ومن ثمّ يكون عماد الرّبط المعجمي هو المعجم (المفردات)، وما يقوم بين وحداته من العلاقات، فكلّما ازدادت الوحدتان المعجميتان قربًا في النّص ازداد الإتّساق والإرتباط الذي يحققانه قوة ومتانة (عزة شبل، 2009، ص 105)، وعادةً ما يظهر التّرابط المعجمي عبر اختيار الشّاعر لكلمات تتناغم مع بعضها وتُعزّز معاني النّص وتُفضي إلى انسجامٍ لغويّ يؤدّي إلى خلق انطباع دلالي معين في ذهن القارئ (محمد مفتاح، 1996، ص132).

ويُعدّ التّرابط المعجميّ في شعر أدونيس، جزءًا أساسيًّا من تركيب النّصوص، فهو لا يعتمد فقط على تركيب الجمل والجمل الفرعيّة، بل يعتمد أيضًا على التّشابك الدّلالي بين الكلمات، وهذا التّرابط يمكن أن يكون على نوعين: تناسق وربط مباشر داخل النّصّ بين الجمل والمفردات، وتفاعل هذه المفردات وانسجامها بعضها مع بعضٍ داخل النّصّ، وربط غير مباشر (خفيّ) بين محوريه، وعلاقاته الرّأسية والأفقية (عصام شرتح ،2005، ص116).

ولو أخذنا قصيدة **(الوقت)** نجد أنّ أدونيس يُوظّف الحقول المعجمية ذات الأصل الإشتقاقي الواحد بوصفها أدوات تفجير دلالي، إذ يقول:

هكذا أنتبذ الآكل والأكل وأرتاح إلى كلّ متاه
إنّه التاريخ مذبوح وليس الذبح إلا الفاتحة
واتركوا الذبح والمذبوح والذبح شهودًا
وأغمروني ببقاياه ارسموني
طَلَلا بين الطلول
هكذا اغترف الحكمة من معدنها
صارخًا أهلاً بأنقاضي، أهلا بالأفول
وغدًا يُطفئني الموت ولا أنطفئ (أدونيس ، 1996، ص 16).

يتّضح في هذا المقطع حضورٌ مكثّفٌ لصيغٍ إشتقاقيةٍ تدور حول جذري (أكل)، و(ذبح)، فقد عمد الشّاعر إلى التّنسيق المعجميّ المباشر عبر استخدام الأسماء (الآكل، الأكل، الذّابح، المذبوح، الذّبح) في تتابعٍ مشحون دلاليًا، لتنتج حركة لغويّة متوتّرة تُكرّس رؤية الشّاعر الناقدة لمجتمعٍ يقتات على ذاته.

وبناءً على ذلك، فإنّ هذا الاستخدام يُجسّد ما يُعرف بـ (التّرابط الإشتقاقي)، إذ تتآزر الصيغ المختلفة عبر استحداث لفظٍ من لفظٍ آخر لانتاج معنى جديد يناسب معنى هذا الآخر، ويتحوّل هذا التّماثل إلى عناصر معجمية تؤدّي وظيفة واحدة ضمن وحدة دلالية موسّعة (محمد حسن جبل، 2006، ص133)، وبذلك يتحقّق الانسجام النّصي لا على مستوى النحو فقط، بل على مستوى بنية الحقول المعجمية التي تؤسّس لعلاقات ترابطية عميقة، من هنا، تُبنى دلالة (النبذ)على تضخيم الامتداد الإشتقاقي، فالفعل (انتبذ) لا يُمارَس على (الآكل) وحده، بل على جميع مكونات الفعل وأطواره الزمنية (الفعليّة والمصدريّة)، في دلالة على شموليّة الإقصاء، الذي يتحوّل إلى موقف فكري شامل من منظومة اجتماعية مهيمنة.

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

ومن هنا، نرى أن التّرابط المعجمي في هذا النّص يعكس حالة من التوتّر والصّراع بين الحياة والموت، وبين القوّة والضّعف، وبين الدّمار والأمل، فاستخدام أدونيس للمشتقات مثل: (الآكل، الأكل، الذابح، المذبوح، الذبح) يعزّز بناء الصّورة الرّمزيّة التي تعكس التحوّلات والصّراعات التي يمرّ بها الإنسان في سياق تأريخي مليء بالتّحديات والموت، ومن خلال هذه الكلمات المترابطة، يقدم الشّاعر فلسفة التّدمير والتّجديد التي تمرّ عبر التّدمير الذّاتي والإنساني إلى الخلق الجديد، ممّا يعكس التحرّر من قيود الماضي.

وفي السّياق نفسه نجد في السّطر الأخير (**وغدًا يُطفئني الموت ولا أنطفئ**) أنّ النّص ينفتح على صراع دلالي بين قوّتين متضادتين: الفعل الخارجي (يُطفئني)، ورد الفعل الدّاخلي (ولا أنطفئُ)؛ إذ يتمّ التّعبير عن هذا التّوتر عبر التباين في البنية الصّرفية بين الفعل الرّباعي (أطفأ) والفعل الخماسي (انطفأ)؛ إذ يعبّر الفعل الأول عن القهر الخارجي، فيما يعكس الثاني موقفًا وجوديًا داخليًا متماسكًا؛ إذ إنّ الموت يأخذ شكل القوّة المدمّرة التي تحاول إطفاء الحياة، ولكنّ الشّاعر يتحدّى هذه القوّة ويؤكّد أن (لا أنطفئ)، هذه الصّورة تبرز التوتّر بين (الفناء والبقاء)، وتعكس الاستمراريّة والتّحدي على الرّغم من كلّ الظروف، وهذا ما يظهر من استخدام الشّاعر للفعل (أطفأ)، بصيغته الرّباعية، ثم الفعل (أنطفئُ) بصيغته الخماسية، فالفعل (أطفأ) يتعدى بالألف،

والفعل (أنطفأ) فيه فعل المطاوعة؛ أيّ أنّ الفعل (أطفأ) يستدعي وجود الفاعل من خارجه، والفعل (انطفأ) يختزن الفاعل في داخله، وهذا يعني القوّة في الفعل الثّاني، وهو ما يستند إلى الشّاعر نفسه، والضعف في الفعل الأول، وهو مايستند لغيره، وهذا الاستخدام يشي بالمبالغة في عمليّة الإطفاء التي تأتي من خارجه، فيما يواجه بردّة فعل أقوى يكتب لها الانتصار؛ لأنّ الفعل محكومٌ بفاعلٍ من داخله، وهو مصداق الإرادة والحريّة (إيهاب حمادة،2007، ص100).

وبهذا، فإن التّرابط المعجمي لا يأتي اعتباطيًا، بل يُوظّف لخلقِ تعارضٍ صوتيّ ودلاليّ متكافئ، يعكس صراع الذّات مع قوى الإفناء، ويتجلّى فيه ما يمكن تسميته بـالتحوّل الوظيفي للترابط من دلالي إلى رمزي، ومن رمزي إلى فلسفي.

أما الرّبط غير المباشر (الخفيّ) الذي فيه تجديد في استخدام اللّغة وحرفة في نسيج معنى المعنى، عبر توظيف لفظةٍ ما عنصرًا مكونًا للألفاظ الأخرى داخل المقطع الشّعري، فتكون اللفظة محور المقطع، لا من خلال تكرارها فحسب، بل من خلال دخولها في مقومات كلّ لفظةٍ فيه، مؤدّية بذلك وظيفة العلامة السّيميائية الدالّة، ولبيان ذلك ندرس مقطعًا من قصيدة (**إسماعيل**)، يقول فيها:

بشرٌ تموج حشودهم
طوفان ألسنة، لكلّ عبارة ملك
وكلّ فمٍ قبيلة
وأنا الذي نبذتني كلّ قبيلة (أدونيس ، 1985، ص213).

إنّ لفظة (طوفان) في النّص تشكّل محورًا دلاليًا تتكئ عليه البنية الشّعرية، ليس فقط من حيث تكرار المعنى أو الرمز، وإنّما من حيث تجذّرها في بنية الألفاظ الأخرى التي ترتبط بها اشتراكًا أو توترًا: (بشر، تموج، حشود، ألسنة، قبيلة)، إذ إنّ لفظ (البشر) تشمل مجموعة كبيرة من الأفراد، وهي تنسجم مع (الطوفان) في مقوّم الكثرة، ويتوطد هذا الإنسجام مع إسناد لفظ (تموج) إلى الحشود المرتبطة بالبشر أصلاً؛ لأنّ لفظ (تموج) هو اللفظ المستعار مختصّ بالبحر، أو بما يطوف، وهو من مقومات لفظة (الطوفان) التي تنسج علاقة وشيجة مع (بشر، وحشود، وتموج)، بلحاظ الكثرة والتّحرك اللاواعي واللاإرادي، هذا فيما يتعلق بما تقدم عليها من ألفاظٍ، أما فيما تأخّر عنها، فيلحظ أن (طوفان) أضيفت إلى ألسُنة واستعيرت لها، فالعلاقة واضحة بينهما، إذ إنّها أكسبت الألسنة دلالتها على مستوى الكثرة، وفي الألسنة مجاز مرسل يدلّ على الحشود التي تنسجم ـ كما تقدم ـ مع الطوفان، والألسنة هي التي تنتج العبارات، والعبارات تنتج الملوك (لكلّ عبارة ملك)، فنحن أمام طوفان من العبارات والملوك، وهذا ما يظهر التشتت بأوضح صوره التي ترسم على شكل (وكل فمٍ قبيلة)؛ لأنّ الفم هو اللّسان، واللّسان عبارات، وللعبارات ملوك، والقبيلة هنا ليست قبيلة عاديّة، إنّها قبيلة من ملوك، فهذه الصّورة تعكس الواقع المأزوم لمجتمعه، والذي أسهمت لفظة (طوفان) في تصويره عبر علاقاتها مع الألفاظ المجاورة، وهذا ما يسميه ياكوبسون بـ (المحور الاختياري للوظيفة الشاعرية) (Jacobson, (1963), p220)؛ أيّ أنّها تشكّل مركزًا تتحرّك نحوه أو منه باقي الكلمات، مانحة القصيدة توترًا بنائيًا يحقّق الاستمرارية والانسجام في آنٍ معًا، في هذا النّمط من التّرابط، لا يكون الرّبط ظاهريًا، بل تتحوّل الكلمة إلى بؤرةٍ سيميائيةٍ تستدعي

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

معانيها إلى داخل كلّ كلمة محيطة بها، وتعيد تشكيل العلاقات داخل البنية النصية، وفق نسقٍ استعاري عميقٍ يتعدى الدّلالة المباشرة.

ويقول في القصيدة نفسها:

إسماعيل يطفو
صحراء من كتبٍ
تموت... (أدونيس، 1985 ، ص214).

في هذا المقطع، تتحوّل الكلمة (يموت) إلى محرّك دلالي خفي ينظم باقي الألفاظ، وتتّضح محوريتها عبر دخولها في تشكيل دلالة الألفاظ المجاورة، فقد جاءت لفظة (يطفو) على صيغة المضارع، وهي المسند، والمسند إليه هو إسماعِيل، وإذا كان بمعنى الجثة، أو ما تضاءل وزنه فطفا، فهي إشارة إلى توهينه عبر وصفه بالجثة أولاً، أو نعته بالخفة ثانيًا، وإسماعيل يطفو كصحراء، ومن لوازمها إنّها تمتدّ أفقيًّا، وتنعدم فيها الحياة، ماينسجم مع واقع إسماعيل الذي لايمثل أيّة قيمة فيما هو عليه، ومع (يطفو) بما تحمل من إشارة إلى الجثة التي يكتمل وجهها في لفظة (يموت)، ويتقاطع محمول إسماعيل مع لفظة (الكتب) التي تختزنه، وبهذا تتّضح الدّلالة الكبرى للمقطع، والتي تتّضح من خلال الشّكل الآتي:

- **إسماعيل يطفو ⇦ (إسماعيل يموت)، الذي يطفو هو الجسم الذي لاحياة فيه، أو ماخفّ وزنه.**
- **الصحراء ⇦ (تمثل الموت ؛لأنّها تمتد أفقيًا، وليس لها جذور عميقة وذلك بدلالة (يطفو).**
- **من الكتب ⇦ (الكتب الميته) ، صحراء من كتب تموت.**

وبذلك، تجلّت قيمة اللّفظة (تموت) في هذه العبارة، ودلالتها ومحوريتها في إرتباط ألفاظ العبارة بها؛ لأنّها دخلت مكونًا لمعنى جميع ألفاظ المقطع.

نخلص من ذلك، أنّ التّرابط المعجمي يمكن أن يكون جزءًا من التّناسق التّركيبي في شعر أدونيس، حيث يُسهم بشكلٍ كبيرٍ في بناء المعنى عبر تعدّد مستويات التّرابط بين المباشر (الإشتقاق) وغير المباشر (المجاورة السّياقية)، إضافة إلى تحوّل الكلمات المحورية إلى أدوات تشكيل دلالي داخلي، تؤسس لسيميائية شعرية كثيفة، ويُضاف إلى هذا التّوازن التّركيبي ليعزز التّوترات والرّمزيات التي يخلقها الشّاعر.

ثانيًا: التّوازي التّركيبي: التّماثل والدّلالة التّكرارية

يُعد التّوازي التّركيبي من أبرز أدوات الاتّساق في النّصوص، حيث يُحدث توازُنًا بصريًا وسمعيًا في آنٍ، عبر تكرار بنية نحويّة معينة داخل النّص، ممّا يخلق إيقاعًا متناغمًا ويُسهم في تناسقه الدّاخلي، لكن هذا التّناسق التّركيبي للتوازي، لا يعني التّكرار اللّفظي فحسب، بل إلى الطريقة التي يحافظ فيها النّص على تجانسه عبر خلق توازن دقيق بين الشّكل والمعنى؛ لأنّ ((بنية الشّعر هي بنية التّوازي المستمر)) (جوليا كريستيفا،1997 ص106)، وهو ما يكسب الأبيات ترابطًا وانسجامًا وتنوعًا في الأشكال والدّلالات الصّوتية والنّحويّة والمعجميّة لتحقّق تناغمًا بين الأبيات والأشطر بعيدًا عن الرّتابة والقوالب الجوفاء؛ ((فالوحدات اللّغويّة التي تتواتر حرفيًّا في اللّغة الشّعرية تختلف في دلالتها الخاصّة رغم اتّحادها في معنىً واحدٍ)) (جميلة معتوق، 2019، ص89)، وبهذا فإنّ جاكوبسون قد احتوى هذه النظرة لمفهوم التّوازي في إطار نبذ النظرة التّقليديّة للنّحو متوجهًا بها إلى التّراكيب (جاكوبسون، 1981، ص 103).

وفي سياق الكشف عن آليّات التّناسق التّركيبي في شعر أدونيس، يبرز التوازي التّركيبي بوصفه تقنية أسلوبية تُسهم في إرساء بنية تكرارية تولّد دلالات متصاعدة، كما نلمسه بوضوح في مقطع من قصيدة **(أغاني مهيار الدمشقي)**، إذ يقول:

ها أنا أتسلق أصعد فوق صباح بلادي
فوق أنقاضها وذراها
ها أنا أتخلى من ثقل الموت فيها
ها أنا أتغرب عنها
لأراها.. (أدونيس، 1970 ، ص134).

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

يتشكّل هذا المقطع ضمن بنية تركيبيّة تكراريّة ثابتة تتجسد في الصّيغة: **(ها أنا + فعل مضارع)**، حيث تتكرّر الصّيغة في ثلاث وحدات تركيبيّة متوازيّة:

- **ها أنا أتسلق**
- **ها أنا أتخلى**
- **ها أنا أتغرب**

ويمثل هذا التّوازي عنصرًا جوهريًا في تشكيل التّناسق التّركيبي للنص، إذ يقوم بتوحيد البنية النّحوية عبر الأفعال المضارعة المتتابعة، ممّا يخلق إيقاعًا خطابيًا منتظمًا ويؤطر تحوّل الذّات الشّاعرة عبر مراحل زمنية ونفسية متصاعدة، وفي تسلسل دلالي منطقي بيّن، وهو كالآتي :

- **أتسلق/ أصعد ⇦ حركة تصاعدية نحو الأفق.**
- **أتخلى ⇦ تخلص من شيء ثقيل (الموت/الماضي).**
- **أتغرب ⇦ الانفصال والابتعاد من أجل رؤية أو استكشاف جديد.**

فالتّسلق هو البداية المنطقيّة لمن يريد الصّعود آملاً في التّخلص، وهذا الأخير يؤدّي بالذّات إلى التّغرب عن البلاد من خلال الإبتعاد (المكاني)، فكلّ فعلٍ يعكس تحوّلاً في تجربة الشّاعر، لكن التّركيب المتكرّر يحافظ على التّناسق الدّاخلي للنّص؛ بل هو أداة تنظيم دلالي، تُسهم في ما يمكن أن نطلق عليه (التّدرج الدّلالي) (عادل نذير، 2001، ص 159)؛ كما تسهم بلا شكّ في نمو النّص عند المتلقي، فدلالة النّص المذكور تتصاعد شيئًا فشيئًا عبر توالي هذه الأفعال ـ على الهيئة المبينة آنفًا ـ الأمر الذي يُسهم في إنتاج نسقٍ من أنساق التّوتر الدّلالي لا سيّما والأفعال تبدو كأنّها تتدرج في موضوعٍ واحدٍ ؛ فالملتقي يشدّ للطبيعة الدّلالية لهذه الأفعال إلى الحدّ الذي يدمن فيه أنّ كلّ ما سيأتي يكون على هذه الشّاكلة، غير أن أدونيس يفاجئ المتلقي بكسر هذا النسق التّكراري من خلال السّطر الأخير: (لأراها)، فهذا التركيب الجديد، الذي لم يُفتتح بصيغة (ها أنا)، يُشكّل نقطة انفصالٍ بنيويٍ ودلالي، ويُقوّض استمرارية التّوازي السّطري السّابقة كما أنّ صيغة الفعل (لأراها) في صيغة المضارع المسبوق بـ (لام التعليل) تُوجّه التأويل نحو الغاية المتواريّة خلف كلّ الحركات السّابقة، وهي (الرؤية)، فصيغة الفعل (لأراها) لا تُكمّل السّلسلة السّابقة، بل تُعيد توجيهها وتأويلها بأثر رجعي، لتكشف أنّ الصّعود، والتّخلي، والاغتراب، ليست سوى مسالك تمهّد لرؤية متعالية، ربما رؤية الوطن، أو الذات، أو المعنى ذاته.

وهكذا، فإن بنية التّوازي التّركيبي في هذا النّص لا تؤدّي دورًا إيقاعيًا فقط، بل تضطلع بوظيفة تأويلية تكشف عن حركة الذّات الشّاعرة بين الانخراط والفقد والانعتاق، قبل أنْ تبلغ ذروتها في فعل الرؤية.

بهذا المعنى، يكشف التوازي التّركيبي في شعر أدونيس عن عمق البنية التّركيبية بوصفها منظومة دلالية قائمة على الإيقاع والمعنى معًا، الأمر الذي يرسّخ حضور التّناسق التّركيبي بوصفه آلية فاعلة في بناء البنية الشّعرية وتحفيز تأويلها.

وقد يلعب التّكرار دورًا كبيرًا في إظهار التّوازي التّركيبي؛ إذ يتجلّى عبر تكرار عناصر البناء التّركيبي الموحد والمتوالي في النّص، ومن ذلك قول أدونيس في قصيدة (**مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف**)، إذ يقول:

كلّ ماءٍ وجه يافا
كلّ جرحٍ وجه يافا
والملايين التي تصرخ: كلا وجه يافا
والدّم النازف من خاصرة العالم يافا
سمّني قيسًا وسَمّ الأرض ليلى
باسْم يافا (أدونيس، 1996، ص 251)

يقوم هذا المقطع على بنية تكراريّة تركيبية منتظمة تُؤسّس لتوازي تركيبي واضح، عبر تماثل الجمل الاسمية في بنيتها النّحوية؛ إذ يتشكّل النّص من جُملين متوازيّتين تركيبيًا، ومبنية وفق النّسق الآتي: (كلّ + مضاف إليه + وجه + مضاف إليه "يافا")، كما في:

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

- **كلّ ماءٍ وجه يافا**
- **كلّ جرحٍ وجه يافا**

وعلى الرّغم من أنّ هذا النّمط المتكرّر يخلق توازنًا شكليًا على مستوى الجملة، ويُؤسّس لوحدة إيقاعية وتكوينية تمنح النّص إيقاعًا داخليًا متواترًا، وهو ما يُسهم في ترسيخ الصّورة المركزيّة (وجه يافا) ضمن بنية القصيدة، فهو ليس تكرارًا اعتباطيًا، بل يؤدّي وظيفة تصعيديّة؛ إذ يُحيل كلّ تركيب إلى درجة أعلى من التحوّل الدلالي؛ فالانتقال من ماء الوجه (الصّفاء، الحياة)، إلى جرح الوجه (الألم، الانتهاك)، ثم إلى صرخة الملايين، فإلى الدّم النازف، يوحي بتصاعد الألم والاحتجاج، ممّا يُكسب النّص بُعدًا إيقاعيًا ودلاليًا متناميًا، عبر التّوازي التّركيبي، تتحوّل (يافا) إلى بؤرة دلاليّة، فتصبح الجمل المتوازيّة تشبه التّراتيل أو الشّعارات الثّورية، ما يُضفي على النص طابعًا تذكّريًا (collective memory) يحفّز الذاكرة الجمعية تجاه (يافا) كرمز للهويّة والجرح الجمعي.

أضف إلى ذلك، إنّ التّوازي هنا لا يتوقف عند التّماثل التّركيبي بل يتطوّر تدريجيًا نحو الإنزياح البنيوي والدّلالي، ممّا يُحقّق تماسكًا داخليًا من جهة، وحيوية تعبيريّة من جهةٍ أخرى، ففي السّطر الثّالث: (**والملايين التي تصرخ: كلا وجه يافا**)، فمن خلال الجملة الفعليّة: (تصرخ)، تتحوّل البنية السّاكنة الوصفيّة إلى بنية ديناميكيّة احتجاجيّة، فالتّوازي هنا لم يُعدّ محض تماثل تركيبي، بل تطوّر دلالي يعبّر عن تفاعل الجمع (الملايين) مع رمز (يافا)، وفي السّطر الأخير (**والدّم النازف من خاصرة العالم يافا**) يتخلّى عن البنية التقليدية للتوازي السّابق، لكنّه يبقي على المكوّن التكراري (يافا)، ممّا يُحدث توازيًا داخليًا خفيًا مع ما سبق، وهنا ينتقل التّوازي إلى مستوى التّماثل الدّلالي في الارتباط بموضوعة (يافا)، وتحوّل المدينة إلى علامة مركزيّة تُنتجها الجملة الشّعرية المتوازية.

ومن هنا يمكن القول: إنّ النّص حقّق ما يمكن تسميته بـ (التمفصل النظمي) (ينظر: محمد حماسة، 1990، ص 125)، حيث يتواشج البُعد التّركيبي مع بُنية الرّمز، فتغدو (يافا) أيقونةً تتكرّر بصور متعدّدة، تتكثّف حولها الرّؤية، ويُعاد تشكيلها عبر البنى المتوازيّة، ممّا يمنح القصيدة تماسكًا جماليًا ودلاليًا رفيعًا، ومن ثم فإنّ هذا النّص يمثّل نموذجًا فنيًا رفيعًا لاستخدام التّوازي التّركيبي بوصفه أكثر من مجرد تكرار تركيبي، بل بوصفه آلية لإنتاج تناسق داخلي وتكثيف دلالي، تُظهر مدى قدرة الشّاعر على التّحكم بالبنية لتوجيه الإيقاع والمعنى معًا.

ومن أشكال التّوازي التّركيبي ما يسمى بـ (الازدواج التّركيبي)؛ إذ يُعدّ شكلاً من اشكاله لكنّه يتجاوز مجرد التّشابه البنيويّ ليخلق تناظرًا دلاليًا ونحويًا، قد يكون في صورة تقابل، أو تناقض، وغالبًا ما يُستخدم لإبراز المفارقة أو لخلق نوع من التوتّر المعنويّ (عصام شرتح، 2005 ص165).

ويُعدّ الازدواج التّركيبي مظهرًا من مظاهر التّناسق اللّغويّ، وبالأخصّ التّناسق التّركيبيّ؛ لأنّه يقوم على تكرار بُنى تركيبية متوازيّة في صيغةٍ مزدوجةٍ، ويُسهم هذا النّوع من الازدواج في خلق فاعليّة لغويّة وإيقاعيّة وتصويريّة خاصّة في النّصّ الشّعريّ، عن طريق التّوازي والتّقابل بين الجمل والمفردات من جهة، والازدواج والتّفاعل بين الحروف، أو الأصوات من جهة ثانية (عصام شرتح، 2005 ص165)؛ لذا عدّه جاكوبسون مبدأ ((يؤسّس الوظيفة الشّعرية للّغة)) (جاكوبسون،1990، ص230)، ولا سيّما إنّه يُسهم في اتّساق الخطاب الشّعريّ عبر ما يُهيئه من استمراريّة بنية شكليّة في سطور شعريّة متعدّدة تُبنى على مستوى تركيبيّ يوفر ـ للعناصر التي تمتلئ بها حقول تلك البنية ـ علاقات صريحة، أو ضمنيّة على المستوى الدّلاليّ لها (المصدر السابق، ص230).

وللكشفِ عن صياغة هذا النمط، نقف عند نصّ لأدونيس الذي نقتطف منه الأبيات الآتية:

المرأة التي تستقبلك في سريرها
شجرة ملأى بأعشاش الرّغبة
المرأة التي تستقبلها في سريرك
طائر مهاجر (أدونيس ، 1985، ص 133).

إنّ بنية التّوازي التّركيبي لهذا المقطع تعتمد على أسلوبيّة الازدواج التّركيبي، في عبارة: (**المرأة التي تستقبلك في سريرها**)، وعبارة (**المرأة التي تستقبلها في سريرك**)، اللتان تُشكلان دليلاً مزدوجًا يستتبع تجانسًا صوتيًا وتناغمًا إيقاعيًا بين الضميرين

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

(هاء) الغياب، و(كاف) الخطاب، في ظلّ متواليات اسميّةٍ، تمضي في الظاهر على نسقٍ واحدٍ ؛ فقد شكّلت هاتان العبارتان تركيبًا متناسقًا على مستوى النّصّ؛ لأنهما تمثّلان الأساس الثنائي في الرّبط بين الجملتين المتوازيتين تركيبيًا، وهذا الازدواج يُسهم في ربط الجمل، ومن ثمَّ في تماسك النّصّ.

[المراة التي تستقبلك في سريرها)] ⇔ انت المُستقبّل (بفتح الباء) .
[المراة التي تستقبلها في سريرك)] ⇔ انت المُستقبِل (بكسر الباء).

هذا التّماثل يمثل صورةً من صور التّوازي التّركيبي والازدواج، إذ إنّه يخلق إيقاعًا خافتًا متسقًا، يوحي بالثّبات أولًا، ثم ينسف هذا الثبات دلاليًا، فتكراره لعبارتي (المرأة التي تستقبلك في سريرها)، و (المرأة التي تستقبلها في سريرك) يستغني في الجمل المتوازيّة عن العطف، ومن ثم ولّد جملاً متناسقة ومترابطة بعلاقات نحويّة جديدة، ومرتبطة أيضًا بالجذر اللّغويّ للعبارة نفسها، كما أنّ طريقة التّركيب أدّى إلى التّضاد في المعاني وليس في الألفاظ؛ لأنّها تكاد تكون نفسها في كلا السّطرين، لكن من خلال التّمعُن في النّص يتضح التّضاد المعنوي، وكما يلي:

- **المرأة الأولى:** شجرة ملأى بأعشاش الرّغبة ⇦ صفة الثبوت؛ لأنّ الأعشاش تعني الاستقرار، وهو مقوّم من مقوماتها.
- **المرأة الثّانية:** طائر مهاجر ⇦ يدلّ على الحركة وعدم الاستقرار.

وهنا يتولّد تقابل رمزي بين "الثبات والاحتواء" (الشّجرة)، مقابل "الحركة والانفلات" (الطائر)، ممّا يعمق التّناقض النفسي والمعنويّ في العلاقات، وهو ما يعكس فهمًا مركّبًا للعلاقة بين الرّجل والمرأة في شعر أدونيس.

ومن هنا يمكن القول: أن الألفاظ المتقاربة، بل المشتركة دلاليًا، في هذا النّصّ تحوّلت بفعل التّركيب إلى ثنائي ضدي من حيث المعنى، وفق بناء ثنائيّ (ازدواجي) أراد الشّاعر من خلاله إظهار قيمة المرأة، وتبيّن ذلك بسلسلة من المفردات، التي تحمل معنى الحبّ والحنان، كما في (سرير، أعشاش، رغبة)؛ وبذلك يتّضح أنّ الازدواج التّركيبي في هذا النّص ليس فقط في التّناسق الشّكلي (التّركيب النّحويّ والصّوتيّ)، بل في التوتّر الدّلاليّ.

وقد لجأ الشّاعر إلى هذا الأسلوب مرارًا وهذا ما يتبيّن في قصيدة (**الوقت**)؛ إذ يقول:

خطانا خيطُ قتلٍ
أترى قتلكَ من ربكِ آتٍ؟
أم ترى ربّكَ من قتلِك آتٍ؟
ضيعَّته الأحجيةْ فانحنى قوسًا من الرّعبِ على أيامه المنحنية
لي أخٌ ضاع أبٌ جُنَّ وأطفالي ماتوا
من أرجّي؟
هل أضم الباب؟
هل أشكو إلى سجادةٍ؟.. (أدونيس ، 1985، ص 84).

يتجلّى في هذا النّص انقلاب العلاقات النّحوية والمنطقية، ضمن بنية تتّسم بدرجة عالية من التّناسق التركيبي، وخصوصًا على مستوى التّوازي والازدواج، فضلاً عن الانزياح والتهشيم الدّلالي، يفتتح أدونيس نصّه ببداية شديدة الكثافة (**خطانا خيطُ قتلٍ**)، حيث تتحوّل حركة المشي – بما تمثله من امتداد للحياة - إلى خيطٍ متصل بفعل القتل، والخيط يدلّ على التّتابع والاستمرار، بينما القتل لايفهم بالضرورة فعلاً ماديًا، بل هو صورة للموت (الرمزي/ القيمي/ الرّوحي)؛ فالمسير في العالم عند أدونيس، مسار نحو التّهلكة، لا من منطلق التشاؤم، بل انطلاقًا من رؤية فلسفية قائمة على القلق الوجودي.

ثم يأتي الازدواج التّركيبي ليُثير التوتّر الفلسفيّ حيث استعمل الألفاظ نفسها في كلا السّطرين، ولكن طريقة التّركيب اختلفت في السّطر الثاني، ففتح عن ذلك تضادًا في المعنى المنتج:

- **أترى قتلك من ربك آتٍ؟ ⇦ إنّك المقتول وربّك القاتل.**
- **أم ترى ربّك من قتلك آتٍ ⇦ إنّك القاتل وربّك المقتول.**

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

فهنا نرى أدونيس يعكس موقع الفاعل والمفعول والجار والمجرور، فيبني سؤالًا ينطوي على شكٍّ وجودي، فيه توتر فلسفي بين القدر والإرادة، بين الإلهي والبشري، والانزياح هنا لا يغيّر الشّكل فقط، بل يطرح معضلة معرفية:

- هل الله سبب الموت؟
- أم أنّ الموت يخلق فكرة الله في الوعي؟

وهذه الثّنائية الضّدية، يمكن وصفها بأنّها ضمنية، وقد وظّفها الشّاعر في خدمة هدفه الذي يعلنه دائمًا في محاكمة الموروث، بكلّ مايحمل من إيديوولوجيا، أو غيرها، تمهيدًا لاعادة تشكيل حتى المعتقدات، وفي هذا الخضم تسقط كلّ المحرمات أمام محاكمته للتأريخ (إيهاب حمادة،2007، ص108).

وقد أسهم الازدواج التّركيبي الذي يقوم على البنية النّحويّة نفسها تقريبًا مع تبادل في عناصر الجملة وإعادة توزيع المعنى، ممّا يحقّق درجة عالية من التّناسق الصّوتي والتّركيبي والدّلالي في آنٍ واحدٍ، إذ يُولّد توازيًا يُخفي جدلاً دلاليًّا، ويعمّق التوتّر.

نخلص في هذا المبحث، إلى أنّ آليّات الاتّساق التّركيبي في شعر أدونيس تمثّل ركيزة جوهرية في تشكيل المعنى الشّعري؛ حيث لا تُسهم فقط في تماسك البنة النحويّة للجملة، بل في خلق نسقٍ داخلي متفاعلٍ بين المستويين (البنيوي والدلالي)، فالتّرابط المعجمي والتّوازي التركيبي لا ينتجان نظامًا مغلقًا، بل يُمهدان لانفتاح النص على قراءات تأويلية متعددة، حيث يغدو الاتّساق ذاته مدخلًا أساسًا لإعادة قراءة المعنى واستكشاف أبعاده الكامنة.

المبحث الثّاني: آليّات التّغيير والتحوّل التّركيبي

إذا كان الاتّساق التّركيبي يُنتج تماسكًا بنيويًا داخل النص، ويهتم فيه بالوسائل اللّغوية (الشّكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برُمَّت (ينظر: محمد الخطابي، 1991، ص 5)، فإنّ آليّات التغيير والتحوّل التّركيبي تعمل على كسر هذا النسق الداخلي وإعادة تشكيله وفق رؤية متحرّكة، لا تركن إلى الثبات البنيوي، وتأكيدًا على ذلك ترى البنيوية أنّ كلّ نصٍ يحتوي ضمنيًا على نشاط داخلي يجعل من كلّ عنصرٍ فيه عنصرًا بانيًا لغيره، ومبنيًا في الوقت ذاته؛ ولهذا فإن النظام الذي يقوم عليه بناء النص يسمح لكثير من العناصر بالتحوّل داخل النص من حال إلى حال (ينظر : إبراهيم محمود، 2003، ص 96)، هذا التحوّل لا يُفهم بوصفه اضطرابًا شكليًا، بل هو عاملاً دافعًا لظهور أفكار جديدة، بسبب هذه التحوّيلات الداخلية لعناصر البنية التي يُعاد عبرها إنتاج المعنى (ينظر: بياجيه، 1980، ص 13).

وسنركّز في هذا المبحث على دراسة ثلاث ظواهر في ضوء التفاعل الجدلي بين البنية والتحوّل، وبين اللّغة والمعنى، وكما يلي:

أولاً: التحوّل التّركيبي: تبديل مكونات الجملة وتحوّل الدّلالة

التحوّل التّركيبي (Syntactic Transformation)، وهو ما يمكن تسميته بـ(التّناسق المتحوّل)، أو (التّنوع داخل الوحدة النّصيّة)، وهو أكثر نضجًا وتعقيدًا من التّكرار أو التّوازي الثابت، بل وهو أكثر من كونه اتّساقًا سطحيًا فقط؛ لأنّه يُضفي على النّص حيويّة ومرونة في الرّبط بين المعاني والأفكار، أما عن علاقته بالتّناسق التّركيبي؛ فالتّناسق التّركيبي لا يُشترط فيه الرّتابة، أو التّماثل التامّ؛ بل قد يتحقّق عبر حركة داخليّة من التحوّل المنتظم؛ أيّ أنّ البنى تتغيّر ولكن تُبقي على خيطٍ تركيبيّ أو دلاليّ يشدّ النّص بعضه ببعضٍ (ينظر: محمد خطابي، 1991، ص88).

ويُعدّ التحوّل التّركيبي جزءًا أساسيًّا من نصوص أدونيس، بوصفه أداةً مركزيّة في توليد التّناسق التّركيبي داخل البنية الشّعرية الأدونيسيّة، ومن ذلك قصيدة (**الحجر**)؛ إذ يقول:

الجدار يصير دمعًا والدمع ضحكًا
النهار يكتهل حنينًا إلى المـــوت
كلّ شيءٍ يسافر تحت راية البراعم
براعم النشور والقبر

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

القش والمطر
الزرع والحصاد
كلّ شيءٍ زهر أسود
الحوانيت غيوم حبلى بالبرق
الشّوارع قامات يكسوها الحلم
الحلم طائر مليء المخالب يعيش في سقف الأيام
رمح يخرق الفارس والدرع
يجلس فوق الغنيمة ويشرب النجيع كالخمر
نجيع اللؤلؤ والكتائيب
الحروف المقدسة وأسرار الموائد والكراسي (أدونيس، 1996، ص 3/ 69-70).

يعتمد أدونيس في هذا المقطع الشّعري على تفكيك البنية النّحوية التقليدية وإعادة تركيبها وفق منطق شعري خاص، يؤسّس فيه لما يمكن أن يُطلق عليه تناسقًا تحويليًا تتبدل فيه وظائف المكونات التّركيبية ودلالاتها عبر تقنيات الانزياح والتراكب والتجاور المتضاد، وفي هذا السّياق، تُنتَج شبكة من التحوّلات التّركيبية المتعاقبة التي لا تُعطّل النظام اللّغوي، بل تعيد توازنه على نحو غير مألوف، فتُشكّل من خلاله بنية دلالية متماسكة في انزياحها.

ففي مطلع القصيدة يُحدِث الشّاعر تحوّلاً نوعيًّا في بنية الجملة الإسنادية في قوله: (**الجدار يصير دمعًا، والدمع ضحكًا**)، نلحظ هنا انتقال (الجدار) من كونه شيئًا صلبًا ساكنًا إلى (دمع)، أيّ إلى كيان سائل عاطفي، و(الدّمع)، رمز الحزن، يتحوّل إلى (ضحك)، وهو نقيض دلالي مباشر.

هذا التحوّل الثلاثي (من الجدار إلى الدّمع إلى الضحك) يشكّل مسارًا لتفكيك الحدود الدّلالية بين الثّبات والتّدفق، وبين الألم والفرح، ليؤسّس منطقًا شعريًا بديلًا يقوم على تبادل الصّفات وتحويل الوظائف، وفي السّطر الثاني: (**النهار يكتهل حنينًا إلى الموت**)، نرى أدونيس يسند "الاكتهال" (الشيخوخة) إلى النهار، بما يحمله من ضوء وبداية، وهذا يُعد انزياحًا دلاليًا وزمنيًا.، فالنهار، الذي عادةً ما يُرتبط بالحياة والنماء، (يكتهل) ويشتاق للموت، وهذا عكس المسار الطبيعي للزمن، حيث يُنتظر من الكهولة أن تتحسّر على الشّباب لا العكس.

هذا التركيب يُمارس تفكيكًا لزمنية الحياة، بحيث يصبح النهار صورة لوجود متعب، يتحوّل فيه الزمن إلى عبءٍ، وليس إلى وعد بالحياة، وعبر هذا التحوّل التّركيبي تتكوّن صورة متماسكة داخليًا عن دورة زمنية مقلوبة، تُجسد التعب والانكسار لا النهوض والانبعاث.

وفي الأسطر الشّعري اللاحقة: (**كلّ شيء يسافر تحت راية البراعم/ براعم النشور والقبر/ القش والمطر/ الزرع والحصاد**)، فإنها تمثّل نموذجًا واضحًا لما يمكن تسميته التّناسق التّحويلي المتوالي، حيث تتراكم الثنائيات (النشور/ القبر، القش/ المطر، الزرع/ الحصاد) وفق نمط بنائي يتجاوز التناظر البلاغي البسيط، إلى إنتاج سلسلة من الأزواج التّحويلية التي تُذيب الفواصل بين الحياة والموت، اليابس والرطب، البذر والحصاد؛ فكل زوج يحوي داخله نقضًا دلاليًا مقصودًا، لكنّه يُنسج ضمن نسيج كليٍّ يوحي بكُلية دورية ووجودية تشدّ المفارقات إلى مركزٍ دلاليّ واحدٍ.

ولو تمعّنا النّظر في قوله: (**الحوانيت غيوم حبلى بالبرق / الشوارع قامات يكسوها الحلم**)، نجد أنّ (الحوانيت) تتحوّل إلى (غيوم)، أي من كائنات أرضية استهلاكية إلى كائنات سماوية مشحونة، و(الشّوارع) تتحوّل إلى (قامات)؛ أيّ إلى كائنات إنسانيّة شامخة، ويضاف إليها (الحلم) كغطاء، في استعارة تركيبية مركبة، هذا الانزياح يحوّل البيئة الحضرية اليومية إلى مشهد كوني مشبع بالرّمزية، حيث تتماهى الأشياء بالإنسان وتتلبّس الكينونات بعضها ببعضٍ.

كما نرصد في السّطر العاشر تحوّل التركيبات الجزئية إلى رموز دلاليّة كلّية: (**الحلم طائر مليء المخالب يعيش في سقف الأيام**)، فالتّركيب يحوّل (الحلم) إلى (طائر) هجومي (مخالب)، ويضعه في (سقف الأيام)؛ أيّ في قمة الزّمن، في فضاء يتعالى

Journal of the College of Education for Humanities
University of Thi-Qar \ ISSN:2707-5672
مجلة كلية التربيـة للعلـوم الانسـانيـة
جامعة ذي قار / الرقم المعياري 2707-5672
https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

على الواقع، و(الطائر) لم يُعدّ رمزًا للحرية بل للهجوم، والحلم يتحوّل إلى قوة مفترسة، ما يشير إلى تحوّل في نظرة الذات إلى الأمل: من الحلم كرجاء إلى الحلم كتهديد.

كلّ هذه التحوّلات لا تُنتج تشظي المعنى بقدر ما تُنتج تناسقًا تأويليًّا داخليًّا، يتأسّس على منطق التبادل الرّمزي والتّراكم التّركيبي، ففي كلّ مرّة يُغيّر أدونيس الوظيفة النحوية أو يُعيد ترتيب العلاقة الإسنادية، فإنه يُطلق دلالة جديدة ترتبط بسياقها التحويلي، ما يجعل البنية التّركيبية ذات وظيفة تأويلية بامتياز.

وهكذا، فإن التحوّل التّركيبي في هذا النّص ليس تقنية جمالية فحسب، بل آليّة بنائية تُسهم في خلق التّناسق الدّاخلي للنص الشّعري، عبر كسر العلاقات السّاكنة بين الأشياء، وإعادة صهرها في سياق تأويلي متحوّل، يُجسّد رؤية الشّاعر إلى العالم بوصفه فضاءً للقلق، والتحوّل، والانفلات من الثّبات.

ونلحظ هذا التحوّل التّركيبي في ثنائية الماضي والمضارع عبر آليّة التناوب الزّمني وتشكيل المعنى في المقطع الآتي:

ماكان كان
حضر وبدو- معجم لخرافة
(جنح الغراب إلى البياض /فلانة
كتبت طفولتها رقيم هوى وأرّخه فلان
بيتا لاسماعيل – حقل دم)/ أقول
أعطيتُ عصري للغبار ، دخلتُ في رحم الأفول
طيفا لتاريخ يجيء ،- أكاد أسمع خطوه:
ياصورة ستجيئ، يا لغتي وحبي
إن كنت واحدة ، فبأسمك – باسم هاجسك الكثير ، أنا أنا ،-
وأنا سواي (كأن اسماعيل يخلع نفسه من نفسه)
غسق وتبتهج الطبيعة بالغسقْ
ودمي نشيدٌ للغسق،-
بحرٌ يموج إلي مشتعلا يكرر موجه.. (أدونيس ، 1985، ص239).

يمثّل التحوّل التّركيبي في هذا المقطع من شعر أدونيس آليّة مركزيّة لإعادة إنتاج الزّمن الشّعري؛ وذلك عبر تنويع صيغ الأفعال بين الماضي والمضارع، بطريقة لا تعكس مجرّد تنقّل سردي بين زمنين، بل تكشف عن بنية تركيبية متحوّلة تنزاح عن التتابع المنطقي للأزمنة نحو تداخل دلالي يؤسّس لمعنى يتجاوز الزمن المرجعي، ويدخل في نطاق الزّمن التأويلي الذي تُعيد فيه اللّغة تشكيل العلاقة بين الذات والواقع.

فالمتأمل لسياق النّص يلحظ توظيفًا مكثفًا ومتناوبًا لصيغتي الماضي والمضارع ، فالفعل الماضي (كان، حضر، منح، كتبتْ، أرّخ، اعطيتُ، دخلتُ، كنتِ)، والمضارع (أقول، يجيء، أكاد ، أسمع، ستجيء، يخلع، تبتهج، يموج، يكرر) بوصفه تحوّلاً تركيبيًا زمنيًا يعكس تحوّلاً في مركز الخطاب نفسه، فالشّاعر لا يستعرض الوقائع وفق تراتبية زمنية، بل يُعيد توزيعها داخل بنية تركيبية تسعى إلى تفكيك العلاقة بين الزّمن والهوية.

إنّ معاينة السّياق تكشف عن تحوّل زمن الصّيغة الصّرفية إلى الزّمن النّحويّ، فمن يراقب تواتر استخدام الفعلين في النّص، يستوقفه دلالة توزيعهما توزيعًا منطلقًا من بعدٍ دلاليّ يختزن مقارنة بين زمنين يمثلان : (زمن الذات الشّاعرة/ المنتجة للمعنى)، و(زمن الآخر/ الواقع المأزوم)، على إنّ هذين الزمنين يحملان بُعدًا دلاليًا آخرَ، يقود إلى قراءة الواقع والمأمول، فصيغة المضارع تمثل الشّاعر بما تحمل من بشرى بالآتي، فهو بذلك قطب الزمن؛ لأنّه يشدّ الحاضر والمستقبل إليه، بل يحملهما وفق رؤيته، وما يمثل مجتمعه صيغة الماضي التي تقترن دائمًا بما يشدّها إلى المأزوم، وبذلك فالآخر هو الهامشي الذي يدخل في ماكان، لافي مايكون إلا وفق تخلّيه عن محموله السّلبي، فالمضارع هنا ليس زمنًا صرفيًا فقط، بل بنية إسنادية تشير إلى الفعل المستمر والانفتاح على التحوّل، ما يُضفي عليه بُعدًا تأويليًا مغايرًا.

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

وإذا كانت عبارة (**ما كان كان**) توحي بإغلاق زمني نهائي، فإنّ الحضور الكثيف لصيغة المضارع في بقية المقطع، كما في: (يجيء، أكاد، أسمع، ستجيء، يخلع، تبتهج، يموج، يكرر)، يُؤسس لزمن بديل يشتغل وفق منطق الاستباق لا الاسترجاع. إننا لا نقرأ ماضيًا ينعكس في الحاضر، بل حاضرًا يُعاد تأويل الماضي من خلاله.

هذا التحوّل التّركيبي الزمني يخلق بنية شعرية متماسكة في انزياحها، إذ أن تداخل الأزمنة لا يُنتج تشتّتًا دلاليًا، بل يُنتج تناسقًا ديناميكيًا يُعيد ترتيب المعنى داخل فضاء شعري يسعى إلى تخليق واقع بديل. يظهر ذلك في التّوازي بين:

(أعطيتُ عصري للغبار، دخلتُ في رحم الأفول
طيفًا لتاريخ يجيء – أكاد أسمع خطوه) (أدونيس ، 1985، ص239).

هنا، ينهض التحوّل التّركيبي عبر انزياح في العلاقة بين الأزمنة: الماضي (أعطيتُ، دخلتُ) يُؤسّس لمجيء آتٍ (يجيء، أسمع)، فتُعاد كتابة الزمن عبر تفعيل فني للمضارع بوصفه فاعلًا مؤولاً ومغيّرًا. فـ (يجيء) لا يعني فقط (سيأتي)، بل يعني أن التاريخ يُعاد إنتاجه وفق وعي جديد.

أما التحوّل الأبرز في البناء التّركيبي، فيتمثل في لحظة الانصهار بين الشّاعر والآخر، حيث يقول: (**أنا أنا، وأنا سواي (كأن إسماعيل يخلع نفسه من نفسه)** ، إن الجملة الاعتراضية (كأن إسماعيل يخلع نفسه من نفسه) تمثل ذروة التحوّل في الهوية، فالتركيب الاسمي المعتمد على التكرار (أنا أنا) يتنافر مباشرة مع التحوّل (وأنا سواي) بما يُنتج توترًا تركيبيًا يُعاد حلّه في المشهد الختامي الذي يسند إلى إسماعيل فعل (الخلع) من ذاته، وهذا الخلع لا يتم وفق منطق واقعي، بل وفق منطق التحوّل التّركيبي التأويلي، فإسماعيل – بوصفه صورة للذات الجمعية أو العربية – يتحوّل إلى (آخر) عبر تفكيك ذاته القديمة، وهنا يتلاقى هذا التحوّل التّركيبي مع مقاطع سابقة:

غسق، وتبتهج الطبيعة بالغسق
ودمي نشيدٌ للغسق
بحرٌ يموج إليّ مشتعلاً، يكرّر موجه

الزّمن الغسقي الذي يشير إلى نهاية اليوم لا يعني النهاية هنا، بل يشير إلى لحظة تحوّل، فالطبيعة تبتهج بالغسق، والدّم يصبح نشيدًا له، وتتكرّر الصّورة التّركيبية في بنية موازية: البحر الذي (يموج مشتعلاً)، ثم (يكرّر موجه)، ما يُنتج حركة دورية متسقة داخل المعنى الشّعري، تعكس فكرة التحوّل والاستمرار.

واللافت إن الشّاعر عندما يصل إلى مراده، ويصبح الأمل متحققًا، يتداخل لديه الماضي والمضارع كأنّهما زمنٌ واحدٌ، فتتلاشى بينهما الحدود تمامًا كما تلاشت بينه وبين الآخر، وهذا مردّه إلى التّناسق والإنسجام الذي يحصل بينهما في أثناء تحقيق الهدف والمبتغى، ويظهر هذا جليًّا في قوله:

مدثرًا بدمي أجيء – تقودني
حممٌ ويهديني بريق
هيّأت بيتي لابن رشد
وكتبتُ للطائي أن يأتي
سنعلن آية الأحشاء. (أدونيس ، 1985، ص235).

فهنا، نلحظ تداخلاً واعيًا بين الماضي (هيأتُ، كتبتُ) والمضارع المستقبلي (سنعلن)، ممّا يعكس انصهار الأزمنة داخل وظيفة إنشائية واحدة، حيث يُعاد بناء المعنى عبر توافق وظيفي بين الصيغتين، لتصبح اللغة وسيطًا لبناء الوجود لا مجرّد أداة توصيفية، فالماضي ذاب في المضارع ولم تعد للصيغتين دلالة زمنية، بقدر ما أصبح لهما دلالة الإنعتاق.

في ضوء ما سبق، يتبيّن أن التحوّل التّركيبي في شعر أدونيس – كما يتجلّى في هذا النّص – لا يعمل على كسر البنية اللّغوية بقدر ما يُعيد إنتاج التّناسق الدّاخلي للنص عبر توتر الأزمنة. فالتناوب بين الماضي والمضارع ليس تحوّلاً صرفيًا، بل هو فعل دلالي عميق، يُعبّر عن صراع بين الواقع والممكن، وبين الهوية والانعتاق، وبين الثبات والتحوّل. ومن ثَم، فإن التّناسق التّركيبي

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

هنا يتحقّق عبر التوازن بين الانزياح البنيوي والرؤية التّأويلية للزمن، بما يجعل من شعر أدونيس فضاءً مفتوحًا للتأويل، لا تُحدّه علاقات النّحو التقليدية، بل تتخلّقه ديناميات التحوّل ذاتها.

ثانيًا: الانزياح التّركيبي: وتفكيك البنية التقليدية

يُعدّ الانزياح التّركيبي من أبرز الظواهر اللّغويّة التي أثارت اهتمام الدّارسين في إطار اللّسانيات الأسلوبيّة، لما له من دورٍ محوري في تشكيل البنية الإبداعية للنصوص الأدبية، فالانزياح، بوصفه خروجًا عن المألوف في بناء التّراكيب، يُفهم لسانيًا باعتباره انحرافًا مقصودًا عن القواعد التّركيبية السّائدة، يهدف إلى إعادة توزيع الوظائف النّحويّة والصّياغات التّركيبيّة على نحوٍ يولد دلالات جديدة (أحمد محمد ويس، 2005، ص 120)، وبقدر ما تنزاح اللّغة عن الشّائع والمألوف تحقّق قدرًا من الشّعرية بحسب رأي كوهن (ينظر : كوهن، 1986، ص182).

ومن منظور أسلوبي، يمثل الانزياح التّركيبي أداة فنية تمنح النّص خصوصيته الجمالية؛ إذ يكسر النمطية اللّغوية، ويفتح أفقًا رحبًا أمام تعدّد المعنى وتوتر البنية النّصية، ولا يقتصر أثره على الجانب الجمالي فحسب، بل يمتد ليعكس رؤية الشّاعر تجاه العالم ولغته، متجليًا في اختيار بنى تركيبية مفارِقة للمتوقع، بما يخلق مسافة بين النّص والقارئ، تحثّه على التأمل وإعادة القراءة (ينظر: يسرى سكراف، 2000 ص16).

وبذلك يتّضح أن التّناسق التّركيبي للانزياح ليس مجرد مظهرٍ لغويّ، بل هو استراتيجية معرفيّة تعيد تعريف العلاقات بين الكلمات والمعاني، بحيث تصبح اللّغة أكثر كثافةً، وأبعد عن الاستهلاك المباشر، إنّه نوع من الهندسة اللّغوية التي تهدف إلى خلق دهشة وتوتر دلالي، مع الحفاظ على منطق داخلي يجعل النّص حيًّا وقابلاً للتأويل (ينظر: كوهن ، (د.ت) ، ص 281).

ويتجلّى الانزياح في شعر أدونيس بوصفه نسقًا للنظام التّركيبي. فهو يستخدم تراكيب مفكّكة، أو مترابطة بشكلٍ غير مألوف، تقود القارئ إلى حالة من اللااستقرار الدّلالي، حيث يتحوّل التّركيب ذاته إلى استعارة تركيبية تنقل المعنى من ثباته إلى تأويله.

وللكشف عن تقنية الانزياح التّركيبي وأثره في تناسق النّص نقف عند مقطع من قصيدة (**رؤيا**)، لنكشف عن مدى خروجه عن البنية النّحوية المألوفة، وكيف يُسهم ذلك في خلق دلالات شعريّة جديدة متناسقة، إذ يقول:

ألمحُ بينَ الكُتُبِ الذّليلهْ
في القبةِ الصفّراء
مدينَةً مثقوبةً تطيرْ
ألمحُ جدرانًا مِنَ الحريرْ
ونجمةً قتيلهْ
تسبح في قارورة خضراء
المح تمثالاً من الدموع
من خَزَفِ الأشلاءْ والرّكوع
في حضرةِ الأميرْ (ادونيس ، 1971، ص 246).

يفتتح النّص بتفكيك البنية النّحويّة عبر التقديم والتأخير فالأصل التّركيبي لجملة (**ألمحُ بينَ الكُتُبِ الذّليلهْ**) وفقًا للتركيب النّحوي التّقليدي هو: (ألمح الكتب الذّليلة بين الأوراق)؛ لكنّ الشّاعر اختار تقديم الظرف (بين الكتب الذّليلة)؛ ليؤخر الفعل (ألمحُ) دلاليًا، ممّا يجعل القارئ يركّز أولًا على المشهد البصريّ قبل أن يعرف الفعل، ممّا يخلق نوعًا من المفاجأة والانتظار، ثم يستمر في تفكيك الجملة في السّطر الثاني (**في القبة الصفراء**)؛ إذ جاءت الجملة منفصلة وكأنها جملة مستقلة، رغم أنّها من المفترض أن تكون مكملة لما قبلها، ممّا يجعل التّركيب أكثر انسيابية وغموضًا.

كما نلحظ في النّص كسر العلاقة المنطقية بين المسند والمسند إليه (**مدينَةً مثقوبةً تطيرْ**)، فالتّركيب الطبيعي يكون: (مدينة مثقوبة قائمة)، لكنّ أدونيس استبدل الفعل المتوقّع (تقوم/تنهض) بالفعل (تطير)، ممّا يكسر علاقة المعنى المتوقعة بين المدينة

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

والثبات، ويفتح النّص على أفقٍ سرياليٍّ يتجاوز المعنى الواقعي، هذا الانزياح يوحي بتآكل المدينة، وتحوّلها من كيانٍ ماديّ إلى كيانٍ متحركٍ، كأنّها باتتْ وهمًا أو حلمًا هشًّا.

فضلاً عن ذلك نجد تفكيك البنية الإسنادية عبر إهمال الرّوابط النّحوية في المقطع الشعري: (**ألمحُ تمثالاً من الدموع / من خزف الأشلاء والركوع / في حضرة الأمير**)؛ إذ إنّ هذا المقطع يعيد ترتيب عناصر الجملة الإسنادية بشكلٍ غير مألوف، فالجملة المتوقعة ستكون: (ألمح تمثالًا من الدموع مصنوعًا من خزف الأشلاء)، لكنّ الشّاعر حذف الرابط بين (الدّموع) و(الخزف)، ممّا يجعل الدّموع كأنّها تتحوّل إلى مادة صلبة، ومن ثم يعمق الشّعور بالمأساة، أما وضع (الرّكوع) ضمن التّركيب، فقد أضفى بعدًا سياسيًّا ودينيًّا على الصّورة؛ إذ يبدو الرّكوع رمزًا للخضوع والاستبداد.

وممّا استوقفنا في هذ النّص الجمع بين المتناقضات داخل تركيبٍ واحدٍ، فالشّاعر وصف (الكتب) بصفةٍ لا يجمعها جامع في الظاهر (الذّليلة) حيث أن كلمة (ذليلة) محمول إشاري يحيل على الضّعف والإهانة، في حين أن الموصوف، وهو (الكتب)، مناقض للصفة من حيث احالته وهذا ما يعكسه النّصّ في الظاهر لكن التّقنية الانزياحية العميقة تعطينا معنى آخرَ وهو فقدان القيمة للموصوف؛ لكونه لم يحدث ذلك الأثر الفاعل لإنقاذ الإنسان من الجهل والضّياع، وقد جاءت (الصّفة) على صيغة الصّفة المشبَّهة والتي تدلّ على ثبوت الذلّ في الموصوف والمبالغة فيه، وهذا الموقف ناتج من الإضطراب والقلق النّفسي لدى الذّات الذي يدلّ على حدّة المعاناة والاغتراب الكبير عن الواقع الموضوعي وهذا مردّه إلى طبيعة العلاقة الجدليّة القائمة بين بنيتين: البنية الاجتماعيّة العامة، والبنية النّفسية للشّاعر، وهذه العلاقة قائمة على التنافر والصِدام، أو التوتر الذي يؤدّي إلى اغتراب الذّات الشّاعر وتشظيها وتمزقها.

هذا الموقف الإنزياحي والتّعامل غير المألوف مع النّص الأدبي ينكشف أثره في السّطر الشّعري الثاني: (**القبة الصفراء**)، وهي صورة من صور الموت والاندثار؛ إذ المعروف أنّ القبّة هي زرقاء للدّلالة على الصّفاء والاطمئنان والارتياح النّفسيّ، ولكنّ تلوينها الأصفر يدلّ على رمزيّة الموت والخوف والرّعب؛ هذا الموت الذي جاء توصيفه في السّطر الشّعري الثالث: (**مدينَةٌ مثقوبةٌ تطيرُ**)، فمعروف أنّ المدينة دالة تشير إلى التحضر والمدنية وتوصيف الوطن بالمدينة المثقوبة يعدّ إنزياحًا أيضًا على المستوى البلاغي حيث يدلل هذا التّوصيف على مأساة هذا الوطن وهو يعاني من التمزّيق .

ثم تنعطف الذّات إلى صورة إنزياحيّة مغايرة تمامًا لما هو مألوف أيضًا في السّطر الخامس: (**ونجمةٌ قتيلةٌ تسبحُ في قارورة خضراء**)؛ إذ إنّ النجمة كيانٌ سماويٌّ مضيءٌ، لكنّ الشّاعر يصفها بأنّها (قتيلة)، ممّا يخلق مفارقة دلاليّة عبر الجمع بين النّور والموت، ثم تأتي تكملة السّطر(**تسبح في قارورة**)، ممّا يعمق الانزياح، إذ لا يمكن لنجمة أن تسبح، ولا يمكن أن توجد داخل قارورة، ممّا يجعل المعنى ينفتح على دلالات رمزيّة متعدّدة.

وهكذا، نرى أنّ أدونيس يوظّف الإنزياح التّركيبي لخلق فجوات داخل النّص لا تضعف المعنى بل توسّعه عبر تفكيك العلاقات المألوفة بين الأشياء، ليخلق معاني جديدة غير نمطية، فضلاً عن إعطاء اللّغة طاقة تعبيريّة مكثّفة، حيث تصبح كلّ كلمة محملة بتوتر شعريّ ودلاليّ، إضافة إلى كسر التوقعات اللّغوية، ممّا يجبر القارئ على التفاعل مع النّص بعمقٍ وتأويله بطرقٍ متعددةٍ.

وفي نصٍّ آخرَ مليء بالحركة التّركيبية التي تخرق الترتيب النّحوي التّقليدي، ما يُبرز الانزياح التّركيبي بوصفه أداة شعريّة وجماليّة واعية في بناء النّص، إذ يقول في قصيدة (**قربان**):

في كهوف العذاب العتيق
حيث كنت أحب الإله
أحب نساء القصور
حيث عشنا ـ أنا والجنون الصديق
ضعت بين الشهور
فعبرت المفازة
وتركت ورائي الطريق (ادونيس ، 1971، ص 239).

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

نلحظ أنّ النّص ينفتح بشكلٍ غير مكتملٍ نحويًّا، في قوله: (**في كهوف العذاب العتيق**)، فالجملة مكونة من جار ومجرور دون فعلٍ واضحٍ، ما يخلق فراغًا تركيبيًا مقصودًا، فالمتلقي ينتظر ما يتعلّق بـ (في كهوف...)، لكن أدونيس لا يصرّح، بل يترك العبارة معلّقة، وهذا أحد أشكال الانزياح بالحذف، كما يتجلّى الانزياح التّركيبي بوضوح في السّطرين الثّاني والثّالث: (**كنت أحبّ الإله/ أحبّ نساء القصور**)؛ إذ يعتمد الشّاعر على سلسلة من التّحويرات التّركيبية التي تخرق النّسق النّحوي المألوف، فتحدث خلخلة مقصودة في بنية الجملة، يظهر ذلك من خلال القطع المفاجئ بين (أحب الإله) و(أحب نساء القصور)، حيث ينعدم الرابط التّركيبي الظاهر، فالتركيب المعتاد أن يكون: (كنت أحبّ الإله ونساء القصور)، إذ فصل بين المحبوبين بجملة شعريّة، ممّا أحدث فجوة تركيبية تُعبّر عن التّوتر الدّاخلي بين الرّوح والجسد.

ويتنامى الإنزياح عبر استعمال الضّمير المنفصل (أنا) ونعته بالجنون (الصّديق) بطريقة تقطع التّرابط النّحوي التقليدي، ممّا يُحدث تداخلًا بين الذات والجنون الصّديق، كأنّهما كيانٌ واحدٌ يعيش التجربة ذاتها، بدلاً من أن يكون الجنون مجرد تابع.

ويتواصل هذا الإنزياح مع استخدام الحذف الدّلالي في (ضعت بين الشّهور)؛ إذ يغفل الشّاعر بيان كيفية الضّياع أو أسبابه، ممّا يفتح النّص على احتمالاتٍ متعددةٍ، ويعمّق الإحساس بالتيه الزّمني، أما في السطرين الأخيرين: (**فعبرت المفازة / وتركت ورائي الطريق**)، فيأتي الإسقاط السّياقي ليعزز شعور الانفصال والانعتاق، عبر ترك التفاصيل معلّقة وغير مكتملة.

ورغم كثافة الانزياح التّركيبي، لا يبدو النّص مفكّكًا؛ بل يحقّق نوعًا من التّناسق الداخلي عبر وحدة التّجربة الشّعورية التي تجمع بين الألم، والضّياع، والرّغبة في الخلاص؛ تتّحد العناصر التّركيبية المتوترة في نسيج دلالي وإيقاعي واحد، حيث يصبح الانزياح نفسه هو القاعدة الجديدة للنص، ووسيلته في إعادة تشكيل العالم الشعري بما يتلاءم مع رؤيته الحداثية للوجود واللغة. وهكذا، يؤدّي الانزياح التّركيبي دورًا مركزيًا في تحقيق تناسق النّص، لا من خلال الخضوع للقواعد التقليدية، بل عبر خلق منطق داخلي متوتر ومتماسك في آنٍ معًا.

ثالثًا: التّراكم التّركيبي: تكثيف البنية وترسيخ الإيقاع الشّعوري

هو تتابع الجمل أو العبارات بطريقة تراكمية تضيف طبقات من المعنى، ممّا يخلق إيقاعًا دلاليًا مكثفًا، ولا شكّ في أنّ ظاهرة التّراكم التّركيبي من الظواهر الأسلوبية المهمة التي دخلت أتون التجارب الشّعرية المعاصرة، سواء أكانت هذه التجارب تنضوي تحت ما يسمى بـ(قصيدة التفعيلة)، أم قصيدة العمود، أم قصيدة النثر الشّعرية بدوافع إبداعية تفرضها طبيعة التجربة، ومتغيراتها الأسلوبية، ومستجداتها الرؤيوية، والملاحظ أن هذه التقنية قد لفتت عناية الكثير من الباحثين العرب، والأجانب، نظرًا إلى أثرها الفاعل في تعميق الموقف، وإثارة المتلقي، بما تملكه من قوة ضاغطة على الموقف، أو الرؤية التي يريد المبدع إظهارها وتعميقها في آنٍ، للتأثير بالمتلقي (عصام شرتح، 2020، ص28).

ويُعدّ التّراكم التّركيبي- عند شعراء الحداثة- تقنيّة فنية تؤدّي دورًا مهمًا في تحفيز النّصوص الشّعرية، إذا ما استطاع الشّاعر الخروج بها من دائرة النمطية والاستهلاك إلى دائرة الشّعرية والإيحاء؛ وهذا يتطلب مهارة في خلق النّسق الشّعري المغاير، ضمن ما أسميناه (التّراكم)؛ فالشّاعر الحاذق يستطيع أنْ يخرج من دائرة التّراكم بخاصية إبداعيّة جديدة تستثير الحساسيّة الشّعرية، واللّذة الشّعوريّة لدى المتلقي عبر النّسق التّصويري البارع والصّورة المبتكرة (المصدر السابق ، ص39).

وقد استخدم أدونيس هذه التّقنية لإبراز التّوترات الشّعوريّة والفكريّة، وغالبًا ما يتّخذ شكلَ تكديس الجمل المتواليّة التي تحمل دلالاتٍ متقاربةً أو متناقضة، ما يخلق إحساسًا بالتّصعيد أو الإنفجار الدّلاليّ.

وللكشف عن تقنية التّراكم التّركيبي وأثره في تناسق النّص في شعر أدونيس، نقف عند قصيدة (**اليوم لي لغتي**)؛ إذ يقول:

هدمتُ مملكتي
هدمت عرشي وساحاتي وأروقتي
ورحتُ أبحثُ محمولاً على رئتي
أعلّم البحر أمطاري وأمنحُه
ناري ومجمرتي
وأكتب الزّمنَ الآتي على شفتي؛

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

...
واليوم لي لغتي
ولي تخومي ولي أرضي ولي سِمَتي
ولي شعوبي تعذّبني بحيرتِها
وتَسْتضيءُ بأنقاضي وأجنحتي (ادونيس، 1970، ص 206).

يتجلّى التّراكم التّركيبي في هذا النّص عبر تكرار البنى الفعليّة المتشابهة، وتوالي الجمل التي تتّخذ شكلاً متراكبًا عبر أفعال متلاحقة: (**هدمتُ مملكتي/ هدمتُ عرشي وساحاتي وأروقتي/ ورحت أبحث...**)؛ إذ نرى تراكمًا في الأفعال: (هدمتُ، هدمتُ، رحت أبحث)، ممّا يوحي بزخم نفسي داخلي وتحوّل جوهري في الذّات الشاعرة، تكرار الأفعال لا يُعيد نفس الحدث بل يوسّعه ويعمّقه، وهذا من جوهر التّراكم التّركيبي.

فضلاً عن ذلك، نجد أيضًا التّراكم على مستوى الصّور الشّعرية، إذ إنّ الشّاعر لا يكتفي بصورة واحدة، بل ينتقل من صورة إلى أخرى بتدرج تصاعديّ: (**أعلّم البحر أمطاري/ وأمنحه ناري ومجمرتي/ وأكتب الزمن الآتي على شفتي**)، فالصّور هنا تتكاثر وتتوالد: (البحر، الأمطار، النار، المجمر، الزّمن، الشّفاه)؛ كلّها تخلق مشهدًا متراكبًا يتّسع مع كلّ سطرٍ، وهو ما يجعل القارئ متلهفًا للصور ويتأمل دلالاتها المتشابكة.

كما نجد في النص تقنية التّراكم على مستوى المعنى والدّلالة فالقصيدة تبدأ بالهدم (الذّات الهادمة لعالمها الخاص)، ثم تتحوّل إلى عملية خلقٍ جديدةٍ: من (هدمتُ)، إلى (أعلّم)، إلى (أكتب)، إلى (لي لغتي/ لي تخومي/ لي أرضي...)، هذا الانتقال يمثّل تراكمًا دلاليًا يبدأ من الفقد إلى الامتلاك، من التفكك إلى التكوين، ومن الضّياع إلى التّشكل.

ولو تمعّنا في النّص أكثر نجد أنّ التّناسق التّركيبي التّراكمي عبر البنية التّكراريّة، في الأسطر الأخيرة؛ إذ إنّ التّكرار ليس حرفيًا فحسب، بل يتخذ شكلَ تكرارٍ بنائي يرسّخ المعنى: (ولي لغتي/ ولي تخومي/ ولي أرضي/ ولي سمتي)، هذا التّكرار المتتالي يخلق نغمة تصاعديّة ويعكس تراكمًا شعوريًا يعيد بناء الهويّة المهدومة، ومن ثم يعكس تناسق التراكيب شكلا ومضمونًا.

وهكذا، نرى أن هذا النّص يمثّل نموذجًا عالي التّركيز من التّراكم التّركيبي على المستويات النّحوية والدّلالية والصورية، كلّ شطر، يضيف لبنة جديدة إلى البناء النّصي، ليكوّن في النّهاية لوحة متكاملة من التحوّل الوجودي والنهضة الذّاتية.

ونقف عند نصٍ آخر من نصوص ادونيس يعكس بوضوح التّراكم التّركيبي، حيث يقوم على تكرار بُنى تركيبيّة متشابهة تتراكم دلاليًا وصوتيًا لتكثيف المعنى؛ إذ يقول في قصيدة (**رؤيا**):

هربت مدينتنا
و الرفض لؤلؤة مكسرة
ترسو بقاياها على سفني
و الرفض حطاب يعيش على
وجهي - يلملمني ويشعلني
و الرفض أبعاد تشتتني
فأرى دمي وأرى وراء دمي
موتي يحاورني ويتبعني (ادونيس، 1996، ص248).

فالمتأمل في النّصّ يلاحظ أنّه يقوم على تكرار وتراكم الصّور والأفكار التي تتطور بشكلٍ تدريجي، ممّا يعزّز الإيقاع الدّاخلي للنّص ويعمّق دلالته، تبدأ القصيدة بفعل الهروب، ممّا يخلق إحساسًا بالحركة، ثم يتكرّر (الرّفض) كعنصرٍ جوهري يعيد تشكيل العالم داخل النّص؛ إذ تكرّر ثلاث مرّات في بداية الجمل، وهو ليس مجرد تكرار لفظيّ، بل هو تراكمٌ دلاليٌّ، حيث يتحوّل (الرّفض) في كلّ مرةٍ إلى كيانٍ جديدٍ:

- **(والرّفض لؤلؤة مكسرة) ⇦ رفض هشّ، مبعثر.**
- **(والرّفض حطاب يعيش على وجهي) ⇦ رفض نشط، يحوّل الشّاعر إلى وقود.**

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

- **(والرّفض أبعاد تشتتني) ⇦ رفض يُمزّق الذات ويجعلها مبعثرة.**

نلاحظ أنّ الشّاعر يبني تراكمًا تدريجيًا، حيث يتحوّل الرّفض من جماد ساكن ومحطم (اللؤلؤة المكسرة) إلى كائنٍ نشطٍ وملتهبٍ (الحطّاب الذي يشعل الشّاعر)، ثم إلى شيءٍ مطلقٍ (أبعاد تشتتني).

أما من ناحية التّراكم التّصويري والإنزياح الدّلالي، فنجد كلّ صورةٍ بعد (الرّفض) تأخذ طابعًا أكثر عمقًا وتجريدًا، وهذا التدرّج يُظهر حركة تصاعديّة حيث يبدأ النّص بصورةٍ ملموسةٍ وينتهي بتجريدٍ مطلقٍ.

- **(اللؤلؤة المكسرة) ⇦ صورة حسيّة ملموسة ترمز إلى قيمة مفقودة.**
- **(حطاب يشعلني) ⇦ صورة مجازيّة قوية، تحوّل الذات إلى مصدر احتراق دائم.**
- **(أبعاد تشتتني) ⇦ صورة تجريديّة تشير إلى فقدان الوحدة الداخلية.**

أضف إلى ذلك أن الأفعال المستخدمة في النّص تشير إلى تصاعد الحدث، من فعل (ترسو) إلى (يلملمني)، و(يشعلني)، ثم (تشتتني)، وأخيرًا نصل إلى ذروة الفعل في السّطرين الأخيرين (**فأرى دمي وأرى وراء دمي / موتي يحاورني ويتبعني**)؛ إذ يبدأ بـ رؤية الدّم، ثم رؤية الموت خلف الدّم، ثم يتحوّل الموت إلى كائنٍ نشطٍ يحاور الشّاعر ويتبعه.

وهكذا، نجد أنّ النّص يجمع بين التّراكم التّركيبي والتّكرار الدّلالي، حيث يتطوّر (الرّفض) من كيانٍ جامدٍ إلى قوةٍ مستهلكةٍ، ثم إلى عنصرٍ مبدّدٍ للذات، ومن ثم أسهم التّراكم التّركيبي في خلق تصاعد درامي يقود القارئ إلى إدراك حتمية الفناء التي تلاحق الشّاعر.

وفي مثال آخر تتجلّى فيه تقنية التّراكم التّركيبي قصيدة (**جسد**)، يقول فيها:

ظاهري منتثر لا أملك منه شيئًا
وباطني مستعر لا أجد له فيئًا
وفي لحظة واحدة،
أتنشّف أتندّى
أتباعَد أتقارب
أتراجع أَهجم
وأتخشّع وأختلّ
وثمة ما يحول بيني وبيني (أدونيس، 1996، ص91).

لو حاولنا تفحص الأثر الذي يحدثه التّراكم التّركيبي في مطلع القصيدة: (**ظاهري منتثر لا أملك منه شيئًا / وباطني مستعر لا أجد له فيئًا**)؛ نجد أنّ هذا المطلع يتشكّل من جملتين متوازيتين بنيويًا: كلتاهما تتبع نمطًا ثنائيًا: [مبتدأ (ظاهري/ باطني) + خبر (منتثر/ مستعر) + جملة منفية (لا أملك/ لا أجد)]، وهذا التوازي التّركيبي يُحدث تراكمًا دلاليًا داخليًا بين قطبي الذات (الظاهر والباطن)، ويفتح ثنائية الانقسام الذاتي بوصفها المهاد الشعوري لبقية النص، كما نلحظ في (ظاهري منتثر) صورة للتمزق الخارجي، في مقابل (باطني مستعر) التي تقدم احتراقًا داخليًا. التّراكم هنا ليس تكرارًا بل تصعيدٌ جدليٌّ للتناقض الداخلي، يُغذّيه النفي المتكرر (لا أملك/ لا أجد) الذي يعمّق شعور العجز والانفصال عن الذات، ثم تتشكّل بعد مطلع القصيدة ذروة التّراكم التّركيبي في السّطور التالية:

وفي لحظة واحدة،
أتنشّف أتندّى
أتباعَد أتقارب
أتراجع أَهجم
وأتخشّع وأختلّ

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

حيث تتوالى الأفعال في تسلسل متسارع، ضمن ثنائيات تضادية (نشّف/ندّى، تباعد/تقارب، تراجع/هجوم، تخشّع/اختلال)، ممّا أدّى إلى تكثيف البنية الشعورية عبرالتواتر السريع للأفعال والذي خلق إيقاعًا داخليًا نابضًا بالتقلّب، وكأن الذات تتحرك داخل بركان من الانفعالات المتعاكسة: (فعل + نقيضه)، هذا النمط يكرر نفسه عبر أربعة أزواج:

- (أتنشّف / أتندّى) ⇦ الجفاف/الارتواء .
- (أتباعَد / أتقارب) ⇦ المسافة/الاقتراب.
- (أتراجع / أهجم) ⇦ الانسحاب/الاقتحام.
- (أتخشّع / أختلّ) ⇦ التقوى/الانهيار .

هذه التّقابلات تؤدّي دورًا أسلوبيًا مزدوجًا، فهي من جهة تكشف حدّة التقلّب الشعوري والانشطار الداخلي، ومن جهة أخرى تولّد إيقاعًا داخليًا تصادميًا يعكس اضطراب الحالة النفسية، كما أن تنوّع الأفعال بين الحسيّ (أتندّى)، والحركيّ (أهجم)، والانفعاليّ (أتخشّع، أختلّ)، يضخّ مزيدًا من التكثيف في صورة الوعي الممزّق.

ثم يبلغ التّراكم التّركيبي ذروته في السّطر الأخير: **(وثمّة ما يحول بيني وبيني)**؛ إذ تلخّص الجملة مجمل التّراكم السّابق في صورة لغويّة محمّلة بالتّكثيف الدّلالي؛ فالفعل (يحول) يختتم سلسلة الأفعال المتتابعة، ليحيل إلى النتيجة التراكمية النهائية، وهي انقسام الذات.

وبذلك، نرى أنّ الوظيفة الأسلوبيّة للتراكم التّركيبي شكّلت تناسقًا أسلوبيًا لافتًا من عبر التّراكم التّركيبي الذي أسهم في خلق إيقاعٍ داخلي قائم على التضادّ والتّسارع، دون الحاجة إلى نظام عروض تقليدي، فضلاً عن.تكثيف التوتر الدلالي عبر تقابل الأفعال المتضادة والذي يعكس توترًا وجوديًا يعانيه المتكلم، ويتمّ تصعيده بآلية التّراكم.

نخلص في هذا المبحث إلى أنّ آليّات التّغيير والتحوّل التّركيبي في شعر أدونيس لا تخرق البنية لذاتها، بل من أجل إعادة توجيه المعنى وإزاحة مركز الخطاب، فبين التحوّل، والانزياح، والتّراكم، تتشكّل دينامية لغويّة وشعوريّة تجعل التّركيب الشّعري ذاته في حالة حركة دائمة، ويصبح فعل الكتابة نوعًا من التحوّل المستمر للذات واللّغة والرّؤية.

المبحث الثّالث: آليّات التّفكيك والتوتّر التّركيبي

بينما تُنتج آليّات الاتّساق والتغيير نسقًا شعريًا يتحرك بين الانسجام والتوليد، تأتي آليّات التفكيك والتوتّر التّركيبي لتنسف فكرة (الانسجام) ذاتها من جذورها، بوصفها نماذج تعبيرية تقوم على التحطيم الواعي للبنية التركيبية، وتبحث عن توتر النسب والعلاقات وتعايش الاضداد والمتناقضات، بل هي تقوم على توظيف التفكيك كأستراتيجية للكشف عن التشابكات الدلالية والفضاءات المجازية للنص والبحث عن الفواصل الوهمية او الخيوط الشبحية بين التوترات او المتناقضات (محمد شوقي، 2011، ص 124)، فكلّما تعارضت الدّلالات وتضادت المواقف داخل البنية التّركيبية للجملة أو داخل العلاقة بين الجمل، نشأ توتر تعبيري يؤسّس لبنية فنية مشحونة بالدّينامية والصّراع الدّلالي (ينظر: صلاح فضل، 1998، ص 175-178).

هذا النمط الشعري يتّجه نحو اللاتمركز، والتفكك البنيوي، والمفارقة التّركيبية، وهذا ما يعكسه شعر أدونيس لحظة التوتر القصوى بين الذات واللغة، وهنا تظهر أهمية التركيز على آليتين بارزتين من آليّات التفكيك والتوتّر التّركيبي، وهما:

أولا: التهشيم التّركيبي: تفكيك الجملة وتشظيها

التّهشيم التّركيبي هو تقنية لغويّة تهدف إلى تفكيك البنية التّقليدية للجمل والتّركيبات اللّغوية واستبدالها بتركيبات مبتورة أو مجتزأة، يهدف هذا الأسلوب إلى خلق نصوص مفتوحة على التّأويل، حيث يُشرك القارئ في إعادة بناء المعنى عبر التّشظي اللّغويّ (ينظر: محمد خطابي، 1991، ص 127).

ويُعتبر التّهشيم التّركيبي في شعر أدونيس ليس مجرد تقنية لغويّة، بل هو أسلوب يُسهم في بناء النّص وتوسيع معانيه عبر تفكيك البنية النّحويّة التّقليديّة وإعادة تشكيلها، ومن ثمّ يُمكن خلق نصٍّ شعريّ متماسكٍ يُعزز من التفاعل مع القارئ ويُغني من دلالاته.

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

ومن نصوص أدونيس التي اخترناها في هذا الصّدد مقطع من قصيدة (**ليس نجمًا**)؛ إذ يقول فيه:

ليس نجمًا ليس إيحاءَ نبيّ
ليس وجهًا خاشعًا للقمرِ
هُوَذا يأتي كرمحٍ (...)
غازيًا أرض الحروفْ
نازفًا يرفع للشمس نزيفهْ;
هُوَذا يلبس عُرْيَ الحجَرِ
ويصلّي للكهوفْ
هوذا يحتضنُ الأرض الخفيفَهْ (ادونيس، 1970، ص144).

يعد هذا النص تجليًا واضحًا لتقنية التهشيم التّركيبي في شعر أدونيس؛ إذ يتميّز النّص بتفكيك البنية النّحوية والدّلالية، وبنزع الصّفاء والتّرابط المتوقَّع في الجمل الشّعرية، وخلق توتر لغوي ودلالي يُحيل القارئ إلى تأويلات مفتوحة وغامضة.

يفتتح النص بسلسلة من النفي المتتابع والتفكيك التعريفي: (**ليس نجمًا ليس إيحاءَ نبيّ / ليس وجهًا خاشعًا للقمرِ**)، الذي لا يقدّم تعريفًا إيجابيًا، بل يفكّك احتمالات التعريف، ممّا يوحي بتشظيً في الهوية، إضافة إلى التعليق الدّلالي الذي يجعل المعنى يراوح في فراغ لغوي، بسبب تعداد النافي الذي أدّى إلى تخلخل البنية التّركيبية وكسر السّرد المألوف للتوصيف الشّعري.

ولدى معاينة النّص معاينة دقيقة نلحظ المقاطع الناقصة والتّقطيع التّركيبي، ففي السّطر الأول: (هُوَذا يأتي كرمحٍ ...)؛ إذ إنّ وجود الفراغ أو الحذف بين الأقواس يُعد تهشيمًا واضحًا للبنية، كأنّما الشّاعر يتعمد ترك ثغرة في النسيج النّصي ليؤسّس حالة من: (الغياب الدّلالي، الانتقال من القول إلى الصّمت، الحفر في المجهول)، وهذا يؤكّد أنّ النّص لا يريد الاكتمال، بل يريد إثارة المعنى عبر التهشيم والتفكيك.

وممّا نلحظه أيضًا تراكم صور سرياليّة غير منسجمة منطقيًا، ففي السّطر الأول: (**غازيًا أرض الحروف**) تشبيه مجازي مُركب، يُحيل إلى اللّغة أو النّص، لكن مجيء الغازي إليها يؤسّس لعنف رمزي تجاه بنية اللّغة ذاتها، أما في السطر الخامس: (**نازفًا يرفع للشمس نزيفه**) صورة تهشيمية تحيل إلى: تصعيد الألم، وكسر التّرابط الواقعي؛ لأنّ (الشّمس لا تتلقى النزف، والنزف لا يُرفع)، كما نجد في الأسطر الأخيرة تفكيك الثنائيات واستبدال المعهود بالغريب:

- **يلبس عريَ الحجر** ⇦ اللباس عادة ستر، و(عري الحجر) استعارة مكثّفة تهشم العلاقة المنطقية بين الفاعل والمفعول به.
- **يصلّي للكهوف** ⇦ (الصلاة للكهوف) بدلًا من المعبود، تمثّل تهشيمًا دينيًا وأسطوريًا.
- **يحتضن الأرض الخفيفة** ⇦ (الأرض الخفيفة) تنسف تصور الأرض كمكان للثقل والاستقرار.

وهكذا، نرى أنّ هذا النّص من شعر أدونيس يُجسّد ذروة استخدام التهشيم التّركيبي من خلال:

- النفي المتكرر الذي يهدم التعريفات.
- الفراغ البنيوي في قلب الجملة.
- الصّور السّريالية التي تُفكك علاقات اللغة التقليدية.

هذا كلّه يعمل على إزاحة مركز المعنى نحوّ الأطراف، في محاولة لتوليد خطاب شعري متوتّر، مفكّك، لكنّه مشحون بالطّاقة الرّمزية والتأملية، يتكامل مع مشروع أدونيس الشّعري الذي يسعى إلى تحطيم اللّغة القديمة، وبناء شعرٍ ينتمي إلى رؤيا جديدة للعالم.

ولو نظرنا إلى قصيدة أخرى من قصائد أدونيس نجد أنّ التّهشيم التّركيبي لا يُعدّ مجرد كسر لنسق الجملة التّقليدية، بل هو تفكيك مقصود يستبطن بُعدًا فلسفيًا وجوديًا، كما في قصيدة (**أغاني مهيار**)؛ إذ يقول فيها:

أصرخ بعد السكون الذي لا يغامر فيه الكلام
أصرخ: من منكم يراني؟
يا بقايا بلا قامة

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

يا بقايا تموت تحت هذا السكوت (ادونيس، 1970، ص101).

يتبيّن من قراءة النّص أنّ كلّ جملةٍ تكتفي بجزءٍ من المعنى، تاركةً مساحةً للفراغ البنائي والدّلالي، ما يولّد توترًا نصّيًا بين الملفوظ واللاملفوظ، ولو تمعّنا في السّطر الأول (**أصرخ بعد السّكون الذي لا يغامر فيه الكلام**)، نجد أنّه ينطوي على إنزياحٍ دلالي، وتشظٍ تركيبي خصوصًا في قوله: (**السّكون الذي لا يغامر فيه الكلام**)، إذ إنّه يدمج بين ضدّين في وحدة مفارقة (السكون والكلام)، والمغامرة صفة معنويّة أُسندت للكلام، ما يخرجه من حيّزه الاعتيادي نحو إسناد مجازي مركّب؛ هذا التركيب الملتبس يشكّل حالة من التّهشيم الدّلالي للعلاقات المعتادة، وفي السّطر الثاني: (**أصرخ: من منكم يراني؟**)، يظهر فيها الانقطاع التّركيبي بين الفعل والفاعل والمفعول، فالفعل (أصرخ) جاء متبوعًا بفاصلة، قبل أن يُفاجئ القارئ باستفهام لا يستجيب نحويًا للفعل الأول، وهذا يخلق فجوة تركيبية تُمثّل انعدام الصّدى للصوت، وهو تجسيد للإغتراب الوجودي.

وفي الأسطر الندائية: (**يا بقايا بلا قامة**)، (**يا بقايا تموت تحت هذا السّكوت**)، نجد أنّها تستدعي عناصر وجوديّة ممزقة: (بقايا)، (بلا قامة)، (تموت)، (سكوت)؛ إذ تُمارس هذه المفردات وظيفتها عبر تهشيم المعنى الكلّي للّذات؛ حيث (البقايا) ليست فقط ذاتًا متشظيّة، بل كناية عن انحلال المعنى نفسه، ورغم التّهشيم الظاهري، ثمّة تناسق بنيوي خفي يتحقق عبر:

- تكرار الفعل (أصرخ)، الذي يُحدث إيقاعًا مأساويًا متصاعدًا.
- بنية النداء (يا بقايا...) المكررة، والتي تُوحد فضاء التلقي وتخلق توازيًا تركيبيًا.
- سلسلة من الثنائيات الضدية (الصّوت/ الصّمت، الحياة/ الموت، النداء/ التجاهل) تتكرّر، وتمنح النّص اتّساقًا داخليًا قائمًا على التّوتر.

إذن، التّهشيم التّركيبي هنا ليس خللاً في البناء، بل إستراتيجية بنائية جمالية تستعين بها الذات لتفجير اللغة، بغية تعرية المعنى التقليدي، والتأسيس لخطاب شعري مشظّى يعبّر عن الذّات في أقصى حالات انكسارها وتمرّدها.

ثانيًا: المفارقة التّركيبية: تصادم البنى والتّوتر الدّلالي

تُعدّ المفارقة، بوصفها ظاهرةً أسلوبيةً وبلاغيةً، من أبرز التقنيات الفنية التي تُسهم في إثراء النص الأدبي وتعميق دلالاته، وهي لا تقتصر على التناقض الظاهري بين المعنى الحرفي والمقصود، بل تتجلّى في مستويات متعددة من البنية النصية، لعلّ أبرزها المفارقة التّركيبية؛ إذ تتشكّل هذه المفارقة عبر توظيف بنى لغويّة ونحويّة تخرج عن المألوف والمعياري، لخلق توتر دلالي يُفضي إلى معانٍ جديدةٍ وغير متوقعة، فمن جهة تعين المبدع على الإنفلات من دائرة المباشرة والبساطة، والدّخول في آفاق الضبابيّة الجماليّة والشّفافيّة البعيدة (سامح الرّواشدة، 1995، ص3788)، ومن جهة أخرى فإنّها ((علامة منتجة لعدد غير محدود من العلامات التي لم تفلح في إكتساب مدلول ثابت، أو مدلولات مناقضة للآخر، لكنّها تُستخدم فقط بديلاً مستديمًا لدالّ بدلاً من دالٍ آخر بحيث يبقى البعد بين الدّوال قائمًا)) (خالد سليمان،1991، ص 60)، إنّ دراسة هذه الظاهرة من منظور لساني أسلوبي تتيح لنا الكشف عن الآليّات اللّغوية التي يعتمدها الشّاعر في بناء مفارقته، وكيف تُسهم هذه الآليّات في تشكيل الرؤية الفنية والدلالية للنص.

ويُعتبر الشّاعر أدونيس أحد أبرز رواد قصيدة النثر في الشّعر العربي الحديث، وتجربته الشّعرية غنية بالتحوّلات والتجديد، فشعره تميّز بالجرأة في كسر القوالب التقليدية، والبحث عن أشكال تعبيرية جديدة تتناسب مع رؤيته الفلسفية والجمالية.

ومن النّصوص التي حاولت تحقيق التّناسق عبر (المفارقة التّركيبية)، قصيدة (**بابل**) التي تّتسم بالتّضاد داخل التّراكيب؛ أيّ بين سمتين متضادتين من التّركيب نفسه، كما يظهر من المقطع الشعري:

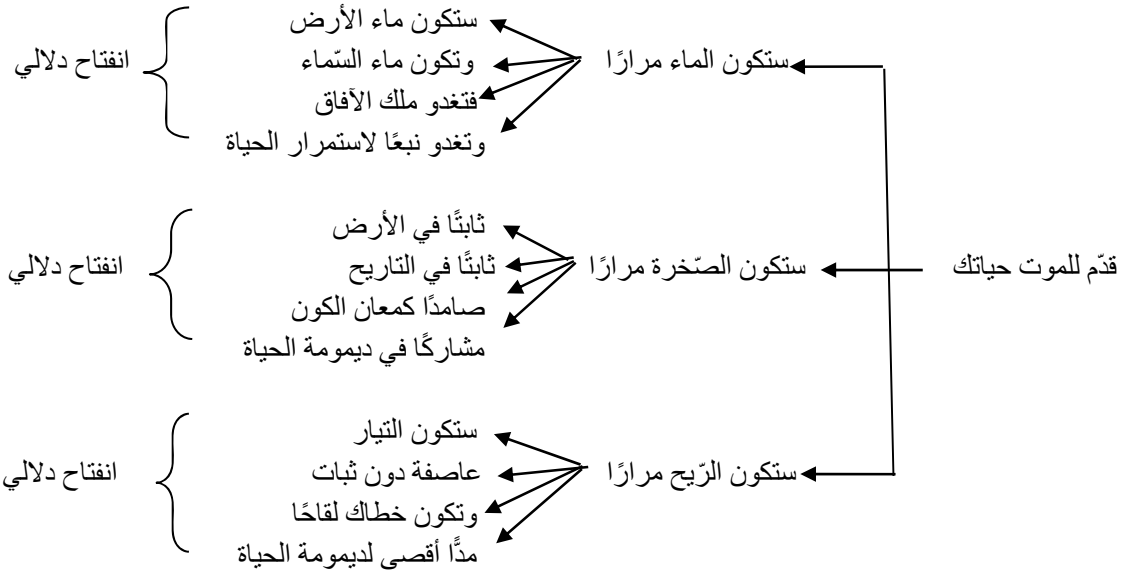
وقدم للموت حياتك وابدًا ـ لاتنتظر العنقاء،
تكون خطاك لقاحًا : ستكون الماء مرارًا
ومرارًا سوف تكون الصخر
ومرارًا سوف تكون الرّيح،
وتغدو

Journal of the College of Education for Humanities
University of Thi-Qar \ ISSN:2707-5672
مجلة كلية التربيـة للعلـوم الانسـانيـة
جامعة ذي قار / الرقم المعياري 2707-5672
https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

ملك الآفاق، وتغدو
ملك العربات الضّوئية (أدونيس، 1996، ص358).

المتأمل في هذا النّصّ يلحظ أنّ أدونيس يقيم بناء هذه القصيدة على مفارقة تركيبيّة ضخمة، قائمة على التّضاد والتّوازي في الصّياغة والوزن والدّلالة، طرفها الأول (الموت)، بكلّ ما يرمز إليه من معاني الثّبات والرّكود والعدم، وطرفها الثّاني (الحياة) بكلّ ما ترمز إليه من معاني الحركة، والتحوّل والتّغيير، وقد كان منطق المفارقة، وإبراز التّناقض هو الذي يحكم بناء القصيدة برمَّته، حيث دعم الشّاعر هذه المفارقة الكبرى، التي قام عليها بناء القصيدة كلّه، بمجموعة من المفارقات الجزئيّة، ووضع طرفي المفارقة الأساسيّة في علاقة صراعية إيجابية، قائمة على التّضاد والتّوازي؛ إذ يتفاعلان في إطارها ويتحاوران، ومن خلال تفاعلهما وحوارهما المستمر ينمو بناء القصيدة، ويتطّور، وتتوالد صورها ورموزها ومفارقاتها التّركيبية.

وقد رفد الشّـاعر المفارقة الأساسيّة بمجموعة من المفارقات الجزئية، التـي تعمّق ملامـحه وتبرزها، كالمفارقـة بين (الماء ⇔ الصّخر)، (الصّخر⇔ الرّيح)، (الموت ⇔ الحياة)، (الأرض ⇔ الآفاق)، (الظّلمة ⇔ العربات الضّوئيّة)؛ لتثير الحركة بين الوحدات النّصّية التي ستقوم بالإنتاج الذّاتي للدّلالة على النّحو التّالي:



وبناءً على ماسبق، نجد أنّ عنصري المفارقة والتّضاد لعبا دورًا بارزًا في تناسق البنى التّركيبية، وفي الكشف عن رؤيا الشّاعر، بعد أن دخل إلى حلم اليقظة في حالة انقطاع تامّ لتخيّل الكون والإحساس العميق بحركة أبديّة، ليلج اللحظات الثابتة الواحدة تلو الأخرى، ويشهد الاحتفال الكوني (لزواج السّماء من الأرض)؛ لاستمرار البقاء وديمومة الحياة، فالشّاعر يرى أنّ الإنسان هو سرّ الحياة الأبدية (كالماء) في دورته المتحركة بين السّماء والأرض، و(كالصّخرة) رمز الثّبات في الأرض والتّاريخ، وأحد معالم الكون الدّائمة عبر الأزمان، وتتسامى الرّؤيا؛ إذ يتوحّد الإنسان بحركة الرّيح العاصفة لتكون خطاه لقاحًا لحياة الإنسان، إذن، هو محور الحياة، هو ملك الآفاق، وهو القادر على الارتقاء ليقود العربات الضّوئية (أسيمة درويش، 1992، ص 264).

وهكذا، تتوالد التّقابلات والصّيغ وتتوالد التّوازيات، ويتشّبع التّداعي إلى أقصى حدوده الممكنة؛ ليؤدّي إلى صراع الأضداد عبر حركة الحياة / الموت/ الحياة؛ لتقدّم القصيدة نفسها كفنًا أسمى للارتقاء الإنساني، وقد أسهم التّضاد مع التّوازي في تنامي الحركة، لتصبح أكثر تبلورًا واكتمالاً وفاعليّة في التّعبير.

وممّا لا شكّ فيه أنَّ خصيصة التّضاد والتّوازي في الشّعر تكسبه صفتين متضافرتين هما: (الانسجام والتنوّع في الوقت نفسه) (جاكوبسون، 1988، ص 106)، وهذا الانسجام نجده في شعر أدونيس؛ إذ تتضافر فيه مجموعة من الثنائيات، القائمة على التّضاد والتّوازي، فتكسبه خصيصة النّمو والتّفاعل، التي تؤسّس التنامي والانسجام الحركيّ في مجمله، وهذا ما يؤكّده

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

رومان جاكبسون في معرض حديثه عن التّضاد والتّوازي بقوله: ((إنّ ترتيب التّوازي يسند إلى كلّ مشابهة وإلى كلّ تباين وزنًا خاصًا، إننا نرى مباشرة العلاقة بين الشّكل الخارجيّ والدّلالة)) (جاكوبسون، 1988، ص 106).

وفي نصٍ آخر مقتطع من قصيدة (**هذا هو اسمي**) تتشكّل مفارقة تركيبية، تنشأ عن التناقض داخل التّركيب الواحد، ممّا يؤدّي إلى تنامي الحركة ونشوء توتُّر دائم، يحقّق للنصّ تفاعله وقوّة تأثيره، وعمق تعبيره، كما يظهر من قول أدونيس :

هذيت كي احسن الموت اصطفيت النّهدين بين تقاليدي
هل جلدكِ السقوط هل الفخذان جرح ملأته التأم
العالم هل انت مقلع الليل في جلدي ؟ فأسي مسنونةٌ
صرت نبعًا آخرًا ، ضفّتي تفيضُ ذراعاك اغترافٌ قوسٌ حلمتكِ
وجهي صخب طائر تقاسمه الصّوت اسالني أجب ...
تكلّم جفرٌ رصدتني خيوله انطفأ الهمس، أعندي أعندكِ الآن
مايهمس؟ نارٌ ملجومةٌ سفنٌ تجنحُ بحرٌ مروضٌ
فتح النّوارس عينيه اغلقي نسي الفتحة في
ريشة المشعث ماءٌ وشرارٌ لو كان لو عرف الرّعد لو
الرّعد في يديّ... (أدونيس ، 1996، ص234).

إنّ نظرةً متأنيّةً للسياقات النّصّية تؤكّد هيمنة الدّلالات المتناقضة؛ إذ يقوم النّصّ على إحداث سلسلة متوالية من التّراكيب المتناقضة تعمق الإحساس بالمفارقة وقد بلغت ذروتها عبر موضعة التناقضات والمتنافرات في سياقات يوحي معظمها بحركية فاعلة، تطبع النّصّ بروح المغامرة الدّلالية التي تنمّ عن حضور واضح تتحرك نحو الايحاء، حيث تطلع التجربة بوصفها عنصرًا قارًا بدور اللّغة لتفجير الكثافة التي شكلتها وبلورتها عبر التّشفير الدّلالي ليبلغ ذروته في السّياقات (نار ملجومة) و(بحر مروض)؛ إذ تبدو المفارقة التّركيبية عنيفة إلى حدّ قلب المفاهيم المتعارف عليها، فهاتان الصّورتان المؤسستان على التّضاد تقوم بين حدّي كلّ منهما علاقة ضدّية، علاقة يرفضها المنطق والتّصور، ومن ثم يفترض أن تولد التّساؤل والتّمرد وعدم القبول.

ولو حلّلنا كلاً منهما لوجدنا في التّركيبين عنصر شراكة ناتج عن الشّراكة بين الكلمتين (ملجومة، ومروّض)،.فالكلمتان تتصلان بالخيل والفروسيّة، وكأنّ الصّورة الأولى تستحضر فرسًا ناريّة يفترض أن تشبّ وتنطلق؛ ولكنّها هنا ملجومة، فالمفارقة تقوم على التّضاد الذي يقوم بين مايمثل منتهى الحريّة وحركة الانطلاق، وبين اللّجم الذي يعدم ذلك (أسيمة درويش، 1992، ص267)، وفي التّركيب الثّاني (بحر مروّض)، فالمفارقة تقوم على علاقة التّضاد بين الحدين: (بحر ومروّض)، فالبحر هو مثال الحريّة، والوحشيّة، والجموح وما من يدّ قادرة على التأثير في حركته وهياجه؛ إذ بنا هنا نراه مروضًا، فالشّاعر في ذروة انفعاله بالهزيمة يسوق الصّور المستحيلة، الصّور التي تستفز العقل وتحرض السّؤال وتستفز الرّفض وتخلق إثارة انفعاليّة في الصياغة.

وهكذا، نرى أنَّ أدونيس قد خلق تناسقًا تركيبيًا بالإعتماد على مبدأ التّناقض أو التّعارض (المفارقة) بأسلوبٍ إنزياحيٍّ شعريٍّ واضحٍ، اعتمد فيه على عنصر المفاجأة والتّأثير والإدهاش، وهذا ما تبدّى لنا في إسناد الصّفة لموصوف لا تقبله، أو تتماشى معه من ناحية العرف الاجتماعيّ والصّياغة المألوفة.

نخلص في هذا المبحث إلى أنّ آليّات التفكيك والتوتّر التّركيبي في شعر أدونيس تشتغل على تأسيس نصّ لا يكتمل، فهو يُصاغ من الحذف، والفجوات، والانقلابات الدّاخلية، وتُسهم هذه الآليّات في نقل اللّغة الشّعرية من وظيفة التوصيل إلى وظيفة التوتير البنيوي والدّلالي، حيث تتحوّل البنية التّركيبية ذاتها إلى سؤال مفتوح، بدل أن تنغلق في جواب شعري نهائي.

الخاتمة:

في ختام هذه الدّراسة، يتجلّى بوضوح أن التّناسق التّركيبي في شعر أدونيس ليس مجرد تنميق لغويّ أو التزام شكلي، بل هو فعل خلّاق، يعيد بناء النّص الشّعري على أسسٍ جديدة تستجيب لمتطلبات الرؤية الحداثية، حيث لا يأتي هذا التّناسق محاكاةً لأطر تقليدية، بل ينطلق من رؤية تجريبية تستند إلى تفكيك اللغة وإعادة تركيبها على نحوٍ يواكب تحوّلات الفكر والواقع، عبر توظيف أدوات لغوية متعددة، استطاع أدونيس أن يخلق نصًا مفتوحًا متعدّد الدلالات، ولعلّ هذا ما يجعل تجربته الشّعرية مادة

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

خصبة لمقاربات نقدية مستمرة، ما يفتح الباب أمام دراسات لاحقة لاستكشاف الأبعاد التّناسقية الأخرى، كالتّناسق الدلالي والتّناسق الإيقاعي، بوصفها مكملات للبنية التّركيبية الكلّية.

وقد أسفر البحث عن نتائج تلتصق بالعمليات البحثيّة وكما يلي:

1- اتّضح أنّ التّرابط المعجمي يمكن أن يكون جزءًا من التّناسق التّركيبي في شعر أدونيس، حيث يُسهم بشكلٍ كبيرٍ في بناء المعنى عبر الرّبط بين الكلمات بشكلٍ دلاليّ، ويُضاف إلى هذا التّوازن التّركيبي ليعزز التوترات والرّمزيات التي يخلقها الشّاعر.

2- تبيّن أنّ التوازي التّركيبي عند أدونيس لا يخدم الإيقاع فقط، بل يُستخدم كأداة للكشف، والتّراكم، والانفجار الدّلالي، وهو نظام يشتغل ضمن الفوضى الظاهريّة للنّص النثري، ويمنحه عمقًا إيقاعيًا خفيًا، كما تبيّن أن الإزدواج التّركيبي في نصوص أدونيس قد أسهم في التّناسق والترابط النّحوي الذي أغنى عن ظاهرة العطف المتتابعة، فضلاً عن فاعليّة النّصّ وتماسكه بشكلٍ عامٍ.

3- تبيّن أن التحوّل التّركيبي لا يعني فوضى لُغويّة، بل هو تنويع موجه، يتحقّق فيه التّناسق عبر توازن التحوّل داخل السياق العام للنصّ.

4- تبيّن أن أدونيس يوظّف الانزياح التّركيبي لخلق فجوات داخل النّص، لا تضعف المعنى بل توسّعه عبر تفكيك العلاقات المألوفة بين الأشياء، ليخلق معاني جديدة غير نمطية، فضلاً عن إعطاء اللّغة طاقة تعبيريّة مكثّفة، حيث تصبح كلّ كلمة محملة بتوتر شعريّ ودلاليّ، إضافة إلى كسر التوقعات اللّغوية، ممّا يجبر القارئ على التفاعل مع النصّ بعمق وتأويله بطرق متعدّدة.

5- أظهرت الدّراسة أن التّراكم التّركيبي يُعد من الآليّات الأساسية التي يعتمدها أدونيس لبناء التّناسق الداخلي في نصّه الشّعري، حيث تتتابع الجمل والعبارات دون فصل قاطع بينها، ممّا يولّد تدفقًا لغويًا متسارعًا يشبه النسيج المتواصل، هذا التّراكم لا يؤدّي إلى التشتت، بل يُسهم في تكثيف الإيقاع الداخلي وتعميق البنية الدلالية للنص، محققًا نوعًا من الوحدة النصية القائمة على الحركة المستمرة والتوالد الدلالي.

6- تبيّن أنّ التهشيم التّركيبي في شعر أدونيس ليس مجرد تقنية لغويّة، بل هو أسلوب يُسهم في بناء النص وتوسيع معانيه، عبر تفكيك البنية التقليدية وإعادة تشكيلها، ومن ثمّ يُمكن خلق نص شعري متماسك يُعزز من التفاعل مع القارئ ويُغني من دلالاته.

7- كشفت الدراسة عن توظيف أدونيس للمفارقة التّركيبية بوصفها وسيلة لتحقيق تناسق داخلي متوتر؛ إذ يعمل على الجمع بين عناصر تركيبية متضادة أو متناقضة ضمن بنية واحدة، هذه التقنية لا تخل بتماسك النص، بل ترفده بطاقة دلالية مزدوجة تعزز من ديناميكية التلقي، حيث يقود التوتر التّركيبي إلى خلق نصّ مفتوحٍ يُحفّز القارئ على استكشاف مستويات متعددة من المعنى.

المصادر والمراجع:

1- أدونيس (علي أحمد سعيد) :
- (1996)، **الأعمال الشّعرية**، ط1، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.
- (1970)، **أغاني مهيار الدمشقي**، ط2، بيروت: منشورات مواقف، مطبعة حايك.
- (1996)، **هذا هو اسمي**، ط1، دمشق: دار المدى.
- (1985)، **كتاب الحصار**، ط1، بيروت: دار الآداب.

2- الأسدي، سامر فاضل،(2009)، **"البنيوية وما بعدها النشأة والتقبل"**، أطروحة دكتوراه، جامعة بابل.

3- بياجيه، جان، (1980)، **البنيوية**، ط2، ترجمة: عارف منيمنه، وبشير أوبري، بيروت: منشورات عويدات.

4- جاكوبسون، رومان :
- (1990)، **أفكار وآراء في السانيات والاداب**، ط1، ترجمة: فالح صدام الإمارة، مراجعة مرتضى باقر، دار بغداد: الشؤون الثقافية العامة، سلسلة المائة كتاب ـ الثانية.
- (1988)، **قضايا الشّعرية**، ط1، ترجمة: محمد الولي، المغرب: دار توبقال للنشر.

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v15i3

5- جبل، محمد حسن (2006)، **علم الاشتقاق نظريًا وتطبيقيًا**، ط1، القاهرة: مكتبة الاداب.
6- جوليا كريستيفا، (1997)، **علم النص**، ط2، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، المغرب: دار توبقال.
7- الحساني، عادل نذير،(2001)، **"الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس"**، رسالة ماجستير، كلية الآداب - جامعة القادسية.
8- حمادة، ايهاب عروة (2007)، **كتاب الحصار دراسة بنيوية تكوينية**، رسالة اعدت لنيل شهادة دبلوم في الدراسات العليا ، الجامعة اللبنانية.
9- حماسة ، محمد عبد اللطيف، (1990)، **الجملة في الشعر العربي**، ط1، القاهرة: مكتبة الخانجي.
10- خطابي، محمد، (1991)، **لسانيات النص مدخل الي انسجام الخطاب**، بيروت: المركز الثقافي العربي.
11- خليل، ابراهيم :
- (1997)، **الأسلوبيّة ونظرية النّصّ**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- (2003)، **النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك**، ط1، عمان: دار المسيرة، عمان.

12- درويش، أسيمة (1992)، **مسار التحوّلات قراءة في شعر أدونيس**، ط1، بيروت: دار الاداب.
13- الرّواشدة، سامح، (1995)، **"المفارقة في شعر أمل دنقل"** ، مجلة دراسات، الأردن ، مجلد 22 ،عدد6.
14- ريفاتير، ميكائيل (1993)، **معايير تحليل الأسلوب**، ط1، ترجمة: حميد الحمداني، الدار البضاء: منشورات دراسات.
15- الزين ، محمد شوقي، (2011)، **جاك دريدا: ما الان؟ الحدث، التفكيك، الخطاب**، ط1، بيروت: دار الفارابي.
16- الشاوش، محمد، (2001)، **أصول تحليل الخطاب**، ط1، تونس: المؤسسة العربية للتوزيع .
17- شبل، عزة، (2009)، **علم لغة النص (النظرية والتطبيق)**، ط1، بيروت: مكتبة الآداب.
18- شرتح، عصام:
- (2005)، **ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل**، دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب.
- (2020)، **فاعلية التّراكم وشعريتها في بنية القصائد الحداثية**، مجلة الكلمة العدد 153، شهر يناير.

19- عبد الهادي، زاهر، (1981)، **"بنية القصيدة"**، مجلة كلّية الآداب، جامعة صنعاء، العدد3.
20- فضل، صلاح، (1998)، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، ط1، القاهرة: دار الشروق.
21- كوهين ، جان :
- (1986)، **بنية اللغة الشّعرية**، ط1، ترجمة : محمد الولي، المغرب: دار توبقال.
- (د.ت)، **النظرية الشّعرية**، ترجمة : محمد الولي ، ومحمد العمري، المغرب: توبقال للنشر.

22- محمد ويس، أحمد، (2005)، **الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية**، ط1، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات.
23- المسدي، عبد السلام (1989)، **النّقد والحداثة**، ط2، الرياض: منشورات دار أمية .
24- معتوق، جميلة، (2019)، **"تقنية التوازي التّركيبي في مولدية الثغري"**، مجلة دراسات، المجلد، 8، العدد1.
25- مفتاح، محمد، (1996)، **التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية**، ط1، المغرب: المركز الثقافي العربي.
26- Beaugrande, Robert-Alain de. (1981) **Introduction to Text Linguistics**, London: Longman.
27- Halliday, M. A. K., & Hasan, Ruqaiya, (1976), **Cohesion in English,** Longman, London.
28- Jacobson, (1963), **Essays in General Linguistics**, Editions de Minuit, Paris.