حوليات آداب عين شمس (عدد خاص 2020)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)

الالتفات النَصّي في الشِّعر الكويتي

عبدالله علي جابر الكريبي المري*

قسم اللغة العربية وآدابها/ كلية الاداب/ جامعة عين شمس/ مصر
aaj7272@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2018/07/24
تاريخ قبول البحث: 2018/08/21
تاريخ النشر: 2020/03/30

المستخلص:

إن أهمية استعمال الالتفات النصِّي وتوظيفه تتجسد في قدرة الشعراء على خلق المشاهد الإبداعية من خلال مقاطع شعرية تضمنت أفكارها التفاتات اقتباسية أو تضمينية ارتقت بالنص لما بعد المرحلة أو المناسبة، فصار النص الشعري المتضمن للالتفات قادرًا على إغناء عواطف المتلقين وإنارة عقولهم وهزِّ مشاعرهم أيضًا.

وتمت دراسة الالتفاتات النصية في نماذج من قصائد الشعراء الكويتيين وفق الآليات الخمس الآتية:

آلية الالتفات النصي عبر التناص إما وفق الالتفات النصي الاقتباسي أو الالتفات النصي التضميني.

آلية الالتفات النصي عبر التكرار

آلية الالتفات النصي عبر الإيقاع والموسيقى.

آلية الالتفات النصي عبر اللغات الأجنبية.

آلية الالتفات النصي المشهدي عبر الارتداد.

والمنهج الذي استخدمته في هذا البحث هو المنهج الوصفي التحليلي.

ومن أبرز النتائج أن الالتفات النصي حقق فائدة تتجلى في زيادة قوة النص الشعري وتماسكه، وبث الحركة والحيوية فيه، والقدرة على الحجاج والإقناع، ورفع المعنى إلى مستوى الأصالة، وجعل فكرة النص أكثر صدقًا وموضوعيةً.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2020.

مقدمة

إن قدرة الشعراء على خلق التلاحم بين النص الحاضر والنصوص الغائبة في النص الشعري الواحد، وإيجاد التلاحم بين النصوص جميعها ضمن سياق نصي واحد، تعد أبرز وجوه التماسك النصي وأكثرها عصفًا بذهن المتلقين الذين يتابعون مواضع الربط والقواسم المشتركة بين النصين- الحاضر والغائب- "فهنا يكون للالتفات دور كبير في خلق ذلك التماسك بين الجمل عن طريق تلك التنقلات بين الجمل، وهذا يجعلنا نتبنى مصطلح الالتفات، وندخله مجال التناول النقدي، وننقله من حقل مجال اشتغاله الجملة في الدرس البلاغي إلى حقل آخر مجال اشتغاله النص"[1].

ويعد الالتفات النصّي من الدراسات الحديثة التي ظهرت على يد الباحث عبدالناصر هلال في كتابه "الالتفات النصي من الإطار البلاغي إلى التداول النقدي" والذي أسماه في طبعة لاحقة "الالتفات البصري من النص إلى الخطاب: قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة" وقد انكبَّ فيه على دراسة المنجز الشعري الراهن من خلال قصيدة النثر العربية عند بعض الشعراء المعاصرين.

وتجدر الإشارة إلى أن اللغويين العرب والنحاة الذين تعرّضوا لدراسة أسلوب الالتفات في كتبهم اللغوية والنحوية لم يتطرقوا إلى الأنماط الدقيقة للالتفات وأشكاله التي وقف عليها علم اللغة الحديث وبيّنها، وقد أوضح الباحث عدنان خليفات في دراسته "أسلوب الالتفات في القرآن الكريم وجهود أشهر اللغويين والنحاة في دراسته" السمات والخصائص التي تميز بها حضور أسلوب الالتفات في كتبهم، وهي على النحو الآتي:

- "**أولاً:** لم يذكر أحدٌ منْ اللغويين أو النحاة الالتفات باسمه في أي من كتبهم، وكانوا يطلقون عليه الرجوع أو التحويل أو الترك، ولم يكونوا يحددونه، أو يُعرّفونه كما هو الحال عند البلاغيين.
- **ثانيًا:** لم يتعمّقْ أي من اللغويين أو النحاة في دراسة الالتفات في كتبهم، وإنّما كان حديثهم عنه إشاراتٍ مجملة ولمحاتٍ قصيرة، وكانت دراستهم أو تعرضهم له تبعًا لدراستهم اللغوية أو النحوية، أو لتوجيه القراءات في الآيات الكريمة التي يتعرضون لها في أبحاثهم.
- **ثالثًا:** أغلب النحاة واللغويين لم يذكروا إلا نوعين من أنواع الالتفات في كتبهم؛ وهما الالتفات من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة"[2].

وفي هذا البحث سنقوم بتطبيق آليات الالتفات النصي على نماذج من الشعر العربي الفصيح في دولة الكويت، والوقوف على مدى قدرة شعراء الكويت وشاعراتها في توظيف أسلوب الالتفات النصي بما يخدم جمالية النص والعناية بذوق المتلقي على حد سواء، والدور المهم في تحقيق التماسك الدلالي في النصوص الشعرية، وهذه الآليات هي:

- آلية الالتفات عبر التناص.
- آلية الالتفات عبر التكرار.
- آلية الالتفات عبر الإيقاع والموسيقى.
- آلية الالتفات عبر اللغات الأجنبية.
- آلية الالتفات المشهدي عبر الارتداد.

وفيما يأتي تطبيق هذه الآليات بالترتيب على النحو الآتي:

أولاً: آلية الالتفات عبر التناص

يعد التناص مصطلحًا نقديًّا حديثًا وافدًا من الغرب، فرض حضوره في مجمل الدراسات الغربية والعربية منها، وهو حديث الوفادة على المشرق العربي، ولقد اختلفت النظريات والمفاهيم والتفسيرات حوله باختلاف التيارات الفكرية والمدارس النقدية أساسًا في الغرب[3]. وقد ميّز اللغويون العرب بين أشكال مختلفة للتناص، وأشاروا إلى مصطلحات موازية للوظيفة نفسها، لكنها أكثر تخصيصًا، ومن ذلك التضمين والاقتباس، فاختلط المفهومان ببعضهما عند كثير منهم، مثل ابن الأثير، بينما جعل آخرون الاقتباس خاصًّا

بالتضمين من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، بينما التضمين فهو مقتصر على الأخذ من النصوص الأدبية والتراثية، سواء أكانت شعرًا أم نثرًا، ومن أصحاب هذا الرأي، الجرجاني والقزويني[4].

والتناص "يقتضي الرجوع إلى الوراء، ثم الأخذ بما يتناسب والنصوص الجديدة، وهذا يتطلب الحفظ والفهم والاطلاع على النصوص الأدبية السابقة"[5].

أما عن علاقة الشبه بين الالتفات النصي ومصطلح التناص، فإنها قائمة على التوازي والتكامل؛ حيث يعد التناص أهم آليات الالتفات النصي، ويتشابهان في أن كلًّا منهما "يعتمد على انتهاك البنى المغلقة الأحادية، وتتجادل معه، فيترك نسقًا ويعتنق آخر، إنها حركة تبدل وتغير ونشوء"[6]. وقد اعتمد معظم النقاد مصطلح التناص، بينما استبدل محمد بنيس مصطلح (التناص) بمصطلحات جديدة منها مصطلح (التداخل النصي) في كتابيه: "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" و"حداثة السؤال"؛ وهذا ما ذهب إليه حسن محمَّد حمَّاد في كتابه "تداخل النصوص في الرواية العربية"[7].

ومن هنا، فإن الالتفات عبر أسلوب التناص يتم وفق معيارين اثنين:

الأول: الالتفات النصي الاقتباسي.

الثاني: الالتفات النصي التضميني.

وبيانهما في الشعر العربي الفصيح في الكويت على النحو الآتي:

الأول: الالتفات النصي الاقتباسي

يختص الالتفات النصي الاقتباسي بالنصوص الدينية دون الأدبية، فعندما يكون التناص مع القرآن الكريم، أو مع الأحاديث النبوية، يسمى اقتباسًا، ولكن أن يكون مع النصوص الأدبية من شعر وغيره، فيسمى تضمينًا، ويكون الالتفات النصي الاقتباسي في مستويين اثنين، وهما: الالتفات النصي في المستوى التركيبي، والالتفات النصي في مستوى المفردة الواحدة، وبيانهما فيما يأتي:

أ. **الالتفات النصي في المستوى التركيبي:**

يتحقق الالتفات النصي في هذا المستوى حين لا يكون الجزء اللغوي المستدعى مقتصرًا على مفردة واحدة فقط، إنما يكون باستدعاء تركيب كامل حرفيًّا أو بمعناه، ويكون الالتفات في هذا المستوى بالانتقال من النص الحاضر إلى النص الغائب؛ أي من النص الإبداعي إلى النص المستدعى، مما يوجد علاقة حركية تقوم على التواتر والتوالد لكسر انغلاق البنية والدلالة ورتابتهما. ومن أنماط هذا المستوى:

1-الالتفات النصي الاقتباسي عبر التناص التام:

وحدّه أن يقتبس الشاعر نصًّا دينيًّا بحرفيته دون تغيير فيه، فيضمنه في شعره بتوظيف دلالي يناسب فكرة النص الشعري. ومن أبرز أمثلة أسلوب الالتفات النصي عبر التناص التام في الشعر العربي في الكويت ما نظمه الشاعر يعقوب الرشيد:

ركعتُ هُنالِكَ في خِشيَتِي "وَرَبُّكَ يَعلَمُ مَا في الصُّدُور"[8]

تحقق الالتفات التام في الشطر الثاني من البيت، حيث اقتبس الشاعر الآية القرآنية "**وَرَبُّكَ يَعْلَمُ مَا فِي الصُّدُورِ**"[9] فالتفت من النص الحاضر إلى النص الديني القديم، ليحدّث المتلقي بما يختزن في نفسه من مشاعر تجاه محبوبته، مع اختلاف التوظيف بين النص القرآني عما تم توظيفه في سياق النص الشعري؛ فالشاعر تعامل مع النص القرآني بما يلائم نصه الحاضر، "وليس يخفى على أحد أن الكاتب الأكثر جدة وأصالة وشمولية ووعيًا، هو الأكثر قدرة على إدارة عناصر موضوعه، أو تشكيل نصه المحدد بموضوعه مهما كانت طبيعته؛ حيث تتحدد معالم شخصيته الفكرية والأدبية، بقدر إحاطته بموضوعه، وتبدو شبحية، أو غير مستقرة، هلامية، لا ظل لها، بقدر جزئية حضورها وضحالتها"[10]. إضافة إلى أن الشاعر استفاد من الآية القرآنية الموافقة لوزن بحر المتقارب.

ومن أمثلة هذا الالتفات أيضًا، ما نظمه الشاعر عبدالله سنان محمد في قصيدته (فطرة الله)؛ إذ التفت إلى آية قرآنية واستدعاها بنصّها في بيتٍ شعريٍّ كامل جعله ختامًا لقصيدته، فقال:

كلُّ نفسٍ لم تكن تمـ ـلكُ شيئًا في يديها
(فِطرةُ اللهِ التي قدْ فطرَ الناسَ عليها)[11]

وهذا البيت اقتباس تام من قوله تعالى في سورة الروم: **{فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا (فِطْرَةَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا) لا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لا يَعْلَمُونَ}**[12]. بيد أن الشاعر أضاف حرف التحقيق (قد) لإقامة الوزن الشعري وإيجاد التوازن بين الشطرين. ونلاحظ في المثال نفسه عناية الشاعر باللغة أيضًا، حيث إنه جعل البيت الأول تمهيدًا مناسبًا للبيت التالي، وذلك في قوله (كلُّ نفسٍ) فهي توحي لنا بأن الشاعر استدعى هذه الجملة من قوله تعالى: **{كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ المَوْتِ}**[13]، فكان توظيفه لمطلع الآية ممهدًا للالتفات النصي الاقتباسي اللاحق، وملائمًا له من حيث الدلالة، ومظهرًا قداسة الاقتباس القرآني وحسن توظيفه في النص الشعري.

ومن الالتفات نفسه ما نظمه الشاعر أحمد العدواني في قصيدته (معزتنا العجفاء) بما نصُّه:

مِعزَتُنا العجفاءْ
طاحونةٌ شهواءْ
شرهةُ الأضراس والأمعاءْ
ما شبعتْ يومًا
ولن تشبعَ آخر الأيامْ
من موائد الطعامْ
روحُ الجراد في ضميرها المسعورْ
"لا تُبقي ولا تذرْ"[14]

التفت الشاعر في السطر الأخير إلى نص الآية القرآنية في قوله تعالى: **{وما أدراكَ ما سَقَرْ، لا تُبقي ولا تَذَرْ}**[15]. فجاء توظيفه الآية الكريمة في اقتباسه متوافقًا مع دلالة النص الشعري منذ بدايته؛ حيث إن التفات الشاعر إلى الآية القرآنية في ختام المقطع جاء ملائمًا لما سبقه من معنى، وتأكيدًا لفكرة النص الرئيسة؛ حيث يشير الشاعر إلى المعزة التي تأكل ولا تشبع، فشبهها بالطاحونة، ثم بالجراد، فجاءت النتيجة بأنها مثل نار سقر[16]، لا تبقي ولا تذر.

والتفت بعض الشعراء الكويتيين إلى التركيب القرآني المكوَّن من ثلاثة مقاطع مفردة، كما في قول الشاعر يعقوب الرشيد في قصيدته "فلسطين":

ذكِّري التاريخ وليكتب لنا صفحة النور بإخضاع عِدانا
قد أتوا (مِن كُلِّ فجٍّ) مُوغِلٍ بالضغينات لأمجاد حِمانا[17]

اقتبس الشاعر الكلمة المفردة (فَجٍّ) من القرآن الكريم: **{وَأَذِّنْ فِي النَّاسِ بِالحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالاً وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيْقٍ}**[18]. التفت الشاعر – نصيًّا– من الكلام الشعري لاقتباس مفردات من النص القرآني، فالذين يأتون من كل فجٍّ في النص الشعري يختلف هدفهم كُليَّةً عن الآية الكريمة، فالحُجَّاج أتوا تلبية لله عز وجل، وامتثالاً لأوامره، بينما جاء القوم الآخرون تلبية لأطماعهم وأحقادهم لمجد الكويت الشامخ العريق الزاهي، الحُجاج يحدوهم الرغبة في الثواب والطاعة، والغزاة تحدوهم الأنانية والسيطرة على الآخرين.

كما اتكأ الشاعر في هذا المثال على الدلالة المقلوبة؛ حيث إن الدلالة الأساسية التي جاءت بها الآية القرآنية إيجابية في فكرتها ومضمونها، تفيد وفود الحُجَّاج إلى مكة المكرمة لأداء مناسك الحجِّ، فهم يأتون من كل مكانٍ ليقيموا هذه الشعيرة المهمة. لكن الشاعر جعل التوظيف في السياق السلبي، فاستعمل نص الآية للإشارة إلى الأعداء الذين يأتون من كل فجٍّ موغلٍ بالضغائن للعرب وأمجادهم. وبما أن اقتباس الشاعر خدم الفكرة العامة للنص الشعري فإن توظيفه بالدلالة

المقلوبة لا يعد مأخذًا عليه، بل جاء لزيادة انتباه المتلقين والتركيز في النص الشعري خدمة لفكرة قومية جليلة هي القضية الفلسطينية، وربطها بالأحداث العصيبة التي مرّت بالكويت إبَّان الغزو الغاشم عليها.

كما التفت بعض الشعراء الكويتيين إلى اقتباس تركيب قرآني مؤلف من مقطعين مفردين، كما في قول الشاعر أحمد مشاري العدواني في قصيدته (شطحات في الطريق) ومنها:

صلَّيتُ لمَّا أمطرتْ أنوارها
ما أروعَ الصَّلواتِ للأنوار
ووقفتُ بالوادِ المُقدَّسِ ساعَةً
وأخذتُ عنْ نَفحاتِهِ أشعاري[19]

تتجه فكرة البيتين نحو الرؤية الغيبية لوحي الشعر، مما دفع الشاعر العدواني إلى الالتفات إلى حادثة دينية مرتبطة بمعجزة النبي موسى – عليه السلام – الذي اتَّبَعَ كلمات الله تعالى في الوادي المقدَّس، كما ورد في الآية الكريمة: **{إِذْ نَادَاهُ رَبُّهُ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوَى}**[20]، وقوله تعالى في سورة طه: **{إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى}**[21].

استعمل الشاعر أسلوبية لغوية دقيقة الدلالة في هذا المثال؛ حيث إنه أحال بالضمير المتصل الهاء في (نفحاتهِ) إلى الوادي المقدَّس، غير أن هذه النفحات ليس كأي نفحات أخرى، إنما هي مرتبطة بتجلي الله سبحانه وتعالى في هذا الموضع، فتكون النفحات إلهية، وكأن الضمير المتصل يحمل إحالة مقامية إلى خارج السياق النصي، بأن تكون إلى لفظ الجلالة الله سبحانه وتعالى، وفي كلتا الحالتين فإن المعنى قائم وواضح الدلالة لارتباطه بالحادثة الدينية المشهورة الخاصة بهذا الوادي دون غيره.

ومن أسلوب الالتفات النصي إلى التركيب المؤلف من مقطعين لغويين، ما نظمه الشاعر يعقوب الرشيد:

خَفقةُ الآمالِ في الليلِ الغَريق دَقّةُ الأنهَارِ في (الفَجِّ العَميق)[22]

يختلف التوظيف بين (الفجِّ العميق) في هذا البيت، مع (فجٍّ عميق) في النص القرآني في الآية الكريمة **{وعلى كُلِّ ضَامِرٍ يَأتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ}**[23]؛ حيث اختلف المعنى باختلاف حرف الجر السابق، ففي النص الديني جاء (من كلِّ فجٍّ عميق) مع ما تحمله من توكيد إلى جمع فجاج الأرض، وفي النص الشعري (في الفجّ العميق) دون تحديد هوية الفجّ ومكانه، والاكتفاء بجعله منكرًا عن المعرفة.

2- الالتفات النصي الاقتباسي عبر خاصيتي التفكيك والتحريف:

المقصود بخاصية التفكيك والتحريف أن يلتفت الشعراء في قصائدهم إلى بعض مفردات النصوص الدينية، فيشيرون إلى النص غائب المقتبس باستدعاء بعض الألفاظ الرئيسة منه ودمجها مع النص الإبداعي لتحقيق فكرة ما. "وفي هذا النمط تكون فكرة التلاقح والتزاوج أكثر فاعلية؛ لأن الشاعر يتخلص من سلطة النص التام المستدعى الذي يفرض حركة يكون أمامها الشاعر محددًا بالاتجاهات، لكن الحرية تجعل البدائل اللغوية أكثر اتساعًا، فالشاعر يجعل اللغة تمارس عملية معقدة تسعى إلى أن تزيح الموضوع عن بؤرته، وتنسج من خلاله شبكة معقدة من العلاقات"[24]، ومن أبرز الأمثلة على هذا النمط ما نظمه الشاعر الكويتي يعقوب الرشيد:

وَمَنِيْرُ حَبْلُها في جِيْدِها خَلْفَهُ حَمَّالةٌ لِلْحَطَبِ[25]

التفت الشاعر الرشيد في هذا البيت إلى مفردات قرآنية متنوعة، وهي: (حَبْلُهَا، جِيْدِهَا، حَمَّالةَ لِلْحَطَبِ)، وجميعها مستدعاةٌ من النص القرآني في سورة المسد: **{تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ، مَا أَغْنَى عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ، وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ، فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِنْ مَسَدٍ}**[26]؛ إذ فكَّكَ الشاعر مفردات النص القرآني في السورة المقتبس منها، ثم أعاد تشكيلها وتوظيفها ضمن النص الأدبي بما يخدم فكرة نصه.

نظم الشاعر الرشيد قصيدته في مناسبة الانتصار العربي في حرب أكتوبر، فاستدعى شخصية سياسية في مطلع بيته بقوله (مئير) إشارة إلى (جولدا مائير)[27] فشبَّهها بامرأة أبي لهب؛ إذ اشتركتا في مفهوم الأذى، فاتفقتا في طبيعة العقوبة.

ويعد نص الشاعر قريبًا من النص الملتفت إليه؛ إذ قام الشاعر بتحويل نصه الإبداعي وفق اقتباس تحويلي تعديلي من النص المستدعى، واستطاع توظيفه بما يتناسب مع بيئته والمعطيات العسكرية القومية، والواقع المعاش.

ومن الالتفات نفسه قوله أيضًا في موضع آخر:

أهلُ الخليجِ فما تَراخَتْ خَيلُهمْ لمَّا التقى الجَمعَانِ في المَيدَانِ
صَالوا ونُورُ الحَقِّ في عَزَمَاتِهِمْ حَتَّى أَبَادوا صَولَةَ البُهْتَانِ[28]

التفت الشاعر إلى قوله تعالى في الآية القرآنية: **{يَوْمَ الْتَقَى الْجَمْعَانِ}**[29] فوظَّف الصورة نفسها من خلال الإشارة إلى التقاء الطرفين، فاستعار اللفظ القرآني ليسبغه على الواقع الحالي، ولم يستعمل الشاعر الاسم الدال على ظرف الزمان الدقيق (يوم) بل استعمل أداة الشرط (لمَّا) التي تحمل معنى الظرفية بتقدير (حين) لتعلقها بالفعل الماضي (التقى)، فكان النص القرآني أدق في التحديد الزمني، بينما جعله الشاعر غير محصور في يوم واحد، بل على أيام غير محددة وفي مواجهات متنوعة، ويظهر هذا الاستعمال قدرة الشاعر الأسلوبية في إصابة دقة المعنى؛ حيث إنه لم يجعل بطولة أهل الخليج محصورة في واقعة واحدة أو في يوم واحد، إنما في كل المواجهات الماضية، وهو أبلغ في إسباغ صفات المدح والفخر عليهم.

وقد يكون الالتفات النصي الاقتباسي عبر خاصيتي التفكيك والتحريف متعلقًا بحادثة تاريخية ذات طابع ديني، ومن ذلك قول الشاعرة سعاد الصباح:

هذا الذي قدْ قتَلَ الكُويتَ
يا سَادَتِي
لمْ يَأتِ مِنْ غَياهِبِ المَجهولِ
فهوَ امتدادٌ مُرعِبٌ لِفكْرِ كَرْبَلاءْ
ومَقتَلِ الحُسَينِ مَعْدُورًا على رمَالِ كَرْبَلاءْ
قاتِلُهَا مِنْ مُنتَجَاتِ أَرْضِنَا[30]

تقصد بذلك أن القاتل عربيٌّ في كلتا الحالين، فالتفتت الشاعرة من الحاضر الأليم الذي عاشته إبان الغزو العراقي للكويت عام 1990م، فاستذكرت الامتداد المرعب لهذا الفكر الإجرامي، مستدعية حادثة مقتل الإمام الحسين ابن علي – رضي الله عنه– في موضع مدينة كربلاء العراقية.

ويحقق هذا الأسلوب الالتفاتي فائدة تتجلى في زيادة قوة النص الشعري بتوظيف الأحداث الدينية الخالدة المؤثرة بقصد المقارنة والقياس.

ب. الالتفات النصي في مستوى المفردة

يتحقق التناص في هذا المستوى "عبر مفردة ما اكتسبت شيوعًا واستقرارًا في ذاكرة الوعي الجمعي، وأصبحت هذه المفردة تختزل معرفة وترتبط بدلالة معينة، في الوقت نفسه تقوم هذه المفردة بعملية الالتفات؛ حيث ينصرف النص في لحظة الاصطدام بهذه المفردة عن جسده إلى جسد آخر، ويقصد به النص الغائب الحاضر في آن"[31]. ومن أبرز الأمثلة على هذا النمط من الالتفات ما نظمه الشاعر يعقوب الرشيد:

إنِّي أَبَحتُ إلى القَريضِ مَشَاعري يُهدي إليهمُ ما تبثُّ خَواطري
فاصْدَعْ بِحَقٍّ، يا فُؤادي، إنَّهمْ ذُكِرَتْ مَكَارمُهُمْ بِكُلِّ مَنَابرِ[32]

تحقق الالتفات بالمفردة في قوله: (فاصدَعْ) فاقتبسها الشاعر من النص القرآني في قوله تعالى: **{فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ}**[33]؛ حيث يؤكد هذا الالتفات دور الشاعر في الإفصاح عن شاعريته، دون السكوت عنها.

وتتمثل العناية الأسلوبية لدى الشاعر في حسن توظيفه المفردة المقتبسة ضمن النص الشعري بما يتوافق والتركيب الذي وردت فيه في النص المستدعى؛ حيث إن مكان المفردة (فاصدع) في الآية القرآنية اقترنت بقوله (بما تؤمر)، وفي النص الشعري اقترنت بقوله (بحقٍّ)، وكلا التابعين (بما تؤمر، بحقٍّ) يفيدان الدلالة نفسها وهي الدالة على القول الحق، ولهذا فإن الشاعر لم يكتفِ باستدعاء المفردة والالتفات إليها نصيًّا، إنما التفت إلى سياقها الإيجابي أيضًا، وحاكاه في نصه الشعري الجديد.

تجدر الإشارة هنا إلى الدور المهم للنص السابق أو الغائب أو المقتبس منه في إيضاح النص الشعري الحاضر ودعم فكرة الشاعرة، وهذا يعني أن للزمن دوره في ذلك، ولابد في هذه الحالة من الوقوف عند الزمن، و"تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[34] .

ومن الأمثلة على الالتفات النصي عبر المفردة الواحدة، ما نظمه الشاعر سالم الرميضي في قصيدته (نبضات إيمانية) قوله:

الحَمْدُ للمُتَكَرِّمِ المِفْضَالِ الوَاحِدِ الصّمَدِ الكَرِيمِ العَالِي[35]

التفت الشاعر إلى مفردات قرآنية خاصة، مِنْ أظهرها (الصَّمد) وهي الصِّفة التي خصّ الله – سبحانه وتعالى – نفسه بها في سورة الإخلاص **{اللهُ الصَّمَدُ}**[36]. ومن شأن هذه المفردة أن تزيد من جزالة الأسلوب المدحي في مطلع القصيدة؛ حيث يشدد الشاعر على الالتفات إلى انتقاء الألفاظ التي وصف الله سبحانه وتعالى بها نفسه، مما يزيد في بلاغة النص الشعري، ويلقى القبول من المتلقين لمناسبة اللفظ للممدوح جل وعلا شأنه.

ومن مثل هذا التوظيف في سياق الابتهال الديني وإظهار الطاعة لله سبحانه وتعالى، ما نظمه الشاعر عبدالرزاق محمَّد العدساني:

هُوَ الأوَّلُ البَاقِي العَزِيْزُ بِمَا قَضَى قَوِيٌّ مَتِيْنٌ مَاجِدٌ وغَيُورُ
هُوَ القَابِضُ المُحْيِي المُمِيْتُ مُؤَخِّرٌ كَبِيْرٌ بَدِيْعٌ بِالأنَامِ بَصِيْرُ[37]

اتكأ الشاعر العدساني على توظيف المفردة الواحدة مقتبسًا إيَّاها من أسماء الله الحسنى، فرتّبها مع بعضها البعض لتحقيق غاية التماسك النصي في النص الشعري، إضافة إلى تحقيق التماسك الدلالي من خلال انتقاء الأسماء المتوائمة مع بعضها في الوزن الصرفي لإقامة وزن بحر الطويل، وتقديم بيتٍ شعريٍّ منسجمٍ ذي معنًى دلالي خاصٍّ به.

وخارج إطار توظيف المفردة في الابتهالات الدينية، فقد التفت بعض الشعراء الكويتيين إلى المفردة القرآنية فوظَّفوها في سياقات واقعية مختلفة، كما في قول الشاعرة سعاد الصباح في السياق السياسي:

وَأبْكِي...وَأجْزَعُ...خَوفًا عَلَيْكَ
مِنَ الفِتْنَةِ المُرَّةِ الطّاغِيَةْ
فَمَأسَاةُ لُبْنَانَ لَمّا تَزَلْ
تَلُوحُ بِألْوَانِهَا القَانِيَةْ
فَإيَّاكَ...إيَّاكَ...أنْ يَخْدَعُوكَ
وَأنْ يَدْفَعُوكَ إلى الهَاوِيَةْ[38]

التفتت الشاعرة نصيًّا إلى بعض المفردات القرآنية، خصوصًا في قفلة السطر الشعري أو كلمة قافيته، وذلك في موضعين اثنين؛ الأولى (الطاغية) التي فيها التفات إلى الآية الكريمة في قوله تعالى: **{فَأمَّا ثَمُودُ فَأُهْلِكُوا بِالطَّاغِيَةِ}**[39]. والثانية: (الهاوية) التي التفتت الشاعرة بها إلى الآية الكريمة في قوله تعالى: **{فَأُمُّهُ هَاوِيَةٌ}**[40].

جاء الالتفات بالكلمة المفردة في موضعه المناسب لتعلق فكرة النص بالأحداث الأليمة في لبنان، وهو يتطلب بعض مفردات الوعيد في النص القرآني الخالد، مما يزيد من جزالة النص ومتانته وتقبُّله أيضًا.

ومن الالتفات النصي نفسه في السياق الوجداني، ما نظمه الشاعر فهد العسكر:

والكَأسُ في يُمناىَ تنظرني شَزْرًا فأشربُها على حَذَرْ
وأرَقتُها كرهًا على جَزَعٍ فوقَ الرِّمالِ وبتُّ في سَقَرْ[41]

التفت الشاعر إلى مفردة خاصة بالقرآن الكريم، وهي (سَقَرْ) حيث اقتبسها الشاعر من الآية الكريمة في قوله تعالى: {وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرْ}[42]، وجاء توظيفها لزيادة قوة المعنى وإضافة الكناية عن شدة الحر، ومعنى كلمة سقر في اللغة: "سَقَرْ: اسمٌ من أسماء جَهنَّم"[43]. فالشاعر لا يعني بقوله: (بِتُّ في سَقَرْ) أنه استقر في جهنم، بل إنَّه جاء بالمعنى الكنائي في صفة المفردة، وخصوصيتها التي تعني الحر الشديد.

ومن شأن هذه النمط من الالتفات النصي بالمفردة الواحدة أن يحقق حركة في النص بشكل أوسع وأعمق؛ حيث إنه يتسم بالحريَّة والتحرر من قيد النص الشعري ورتابة دلالاته الحديثة.

الثاني: الالتفات النصي التضميني

الالتفات النصي التضميني يرتبط باستدعاء شيء من النصوص الأدبية نثرًا أو شعرًا، وتضمينها في النص الإبداعي الجديد، ولهذا الأسلوب أربعة أنماط متنوعة، وبيانها فيما يأتي:

1- الالتفات النصِّي التضميني التَّام:

حَدُّ هذا الأسلوب الالتفاتي أن يضمِّن الشاعر بيتًا شعريًّا كاملاً من شعر غيره، فيضع البيت المضمَّن بين قوسين هلاليين للإشارة إلى أن البيت مضمَّن من شعر غيره، وليس من شعره، فمن ذلك قول الشاعر يعقوب الرشيد:

يا مُرْهِبًا جَمعَ العِدَا بِثَبَاتِهِ ومُدَوِّخَ الشُّدَّادَ وَالعُمَلاءَ
(للهِ صَدرِكَ مَا أَشَدَّ ضُلُوعَهُ في شِدَّةٍ وَأَرَقَّهُنَّ رَخَاءَ)[44]

يستعمل الشاعر أسلوب حصر النص المضمّن بين قوسين هلاليين حذرًا على اختلاط شعره بشعر غيره، وتنبيهًا للمتلقين إن كانوا يجهلون صاحب البيت المضمَّن، فيضمَنُ الشاعر بذلك عدم وقوعه في السرقة الأدبية، فينفي هذه التهمة عن نفسه بهذا الأسلوب.

التفت الشاعر من النَّصِّ الحاضر في البيت الأول إلى نص غائب للشاعر محمد مهدي الجواهري في رثاء الرئيس الراحل جمال عبدالناصر.

ومن الالتفات النصي عبر التناص التام ما نظمه الشاعر صقر الشبيب في قصيدته (يقولون)؛ حيث يقول في بدايتها:

فإن فاضَ دمعُ العينِ منّي كآبةً (فليسَ لعينٍ لم يفضْ ماؤها عذرُ)[45]

ثم يقول في القصيدة نفسها في ختامها:

إذا زمجروا عند اللقا قالت العدا (كذا فليجلَّ الخطبُ وليفدح الأمرُ) [46]

والشاعر في هذا الالتفات التضميني التفت إلى بيت شعرٍ لأبي تمام الطائي، وهو:

كذا فليجلَّ الخطبُ وليفدح الأمرُ فليسَ لعينٍ لم يفضْ ماؤها عذرُ[47]

ضمّن الشاعر الشبيب الشطرين في قصيدة واحدة لكن في موضعين مختلفين، فاستفاد من المعنى المستقل في كل شطر منهما، خصوصًا بالتصريع القائم بين عروض البيت وضربه، فصلحا ليكون كل منهما شطرًا ثانيًا في قصيدة الشبيب، فجاء استعماله أشبه بالتخميس لو أنه جعل التضمين في بيتين لاحقين.

ومن صور الالتفات النصي أيضًا أن يضمِّن الشاعر شطرًا واحدًا في نصه، من غير أن ينسب هذا الشطر إلى قائله، مكتفيًا بحصره ضمن الأقواس التي خصها بالشعر المضمن، ومن أمثلة ذلك قوله:

(إنِّي أبحتُ إلى القريضِ مَشَاعِرِي) لأرُدَّ بَعْضَ مَكَارمٍ ورِفَادِ[48]

ومن ذلك أيضًا قوله مضمنًا شطرًا شعريًا:

مَا إنْ عَرَفْنَا فِي الحَيَاةِ مَذَلَّةً (وَالدَّهْرُ يَعْرِفُ مَا أجَلَّ عِدَانَا)[49]

فالشاعر الرشيد يحاكي المعنى الذي ذهب إليه البيت الأصلي المُضَمَّن، ويُجاري النَّصَّ الشعريَّ الغائب في شكله ومضمونه.

وفي أحيان أخرى يلتفت الشعراء من النص الأصلي إلى نص شعري غائب بتضمين معنى البيت وبعض ألفاظه مما يستدعي حضور البيت الغائب في ذهن المتلقين، ومن أمثلة ذلك عند الشاعر يعقوب الرشيد قوله:

لَكِ فِي القُلوبِ مَنازلُ تُزري بآلافِ القُصُور[50]

فهو يضمن المعنى الذي طرقه الشاعر المتنبي:

لكِ يا مَنازلُ في القُلوبِ مَنازلُ أقفرتِ أنْتِ وَهُنَّ مِنكِ أواهِلُ[51]

إلا أن الشاعر الرشيد أخرج أداة النداء والمنادى من تضمينه، في دلالة منه على القرب والاتصال واللحمة بين الشاعر وهذه المنازل، بينما يراها المتنبي بعيدة فيخاطبها بالأداة المخصصة لذلك، فكان هذا التضمين من أجمل ما يمكن أن يستخدمه الشاعر.

وفي مثال آخر عند الشاعر عثمان بن سند الوائلي الكويتي يلتفت الشاعر في قصيدته الفخرية الحماسية إلى الشعر الجاهلي القديم، وكأن روح معلَّقة عمرو بن كلثوم تنبعث مجدَّدًا في حماسيَّة ابن سند، بل إنَّ الشاعر استعار المعنى والصياغة من ابن كلثوم، فتشابه النصَّان في شكليهما من حيث الوزن والقافية وبعض الألفاظ، ومن حيث المعنى في أبيات كثيرة، ومن ذلك قول ابن سند:

وَمَا إنْ سَامَنَا الأمْرَاءُ خَسْفًا فإنْ رَامُوا بِنَا خَسْفًا عَصَيْنَا[52]

يُوافق الشاعرَ عمرو بن كلثوم في قوله:

إذَا مَا المَلْكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفًا أبَيْنَا أنْ نُقِرَّ الذُّلَّ فِيْنَا[53]

ويُشَطِّر في قوله:

وَرِثْنَاهُنَّ عَنْ آبَاءِ صِدْقٍ نَضَوهَا قبْلَ مَا نَحْنُ اِنْتَضَيْنَا[54]

قولَ ابنِ كلثوم:

وَرِثْنَاهُنَّ عَنْ آبَاءِ صِدْقٍ وَنُورِثُهَا إذَا مُتْنَا بَنِيْنَا[55]

التفت الشاعر في قصيدته إلى أسلوب الشاعر عمرو بن كلثوم في معلقته النونية المشهورة، لما وجد فيها من معاني الفخر ما يلائم موضوعه، ويتناسب وغرضه الشعري، فنلاحظ كيف أن النص الغائب أصبح جزءًا من النص الحاضر ومؤثرًا فيه، فلم يكن تضمينه اعتباطيًّا في المتن الشعري، وإنما تم توظيفه في خدمة الفكرة العامة للقصيدة.

2- الالتفات النَّصِّي التضميني عبر خاصيتي التفكيك والتحريف

يكون هذا الأسلوب الالتفاتي حين يوظف الشاعر معنًى مطروقًا من قبل أحد الشعراء السابقين أو المعاصرين له، فيفكك الشاعر ألفاظ النص المستدعى ويحرِّف بعض مفرداته، ويعيد تشكيلها وصياغتها في قالب شعري جديد مع الحفاظ على المعنى نفسه قدر الإمكان، ومن ذلك ما نجده عند الشاعر عبدالله سنان محمد في قوله: **فللموتِ كأسٌ ليسَ فيها لذاذةٌ ستشربُها يومًا بغير مزاج**[56]

وهو التفات إلى قول الشاعرة الخنساء في رثاء أخيها صخر:

فاذهبْ ولا تبعدْ وكلُّ معمِّرٍ سيذوقُ كأسَ منيةٍ بتنكُّدِ[57]

يبدو التفات الشاعر إلى قول الخنساء واضحًا، وهذا الالتفات النصي حاصل في تحريف بعض المفردات واستعمال المرادفات بدلاً عنها، وذلك على النحو الآتي: (كأس الموت= كأس المنيَّة)، (ستشربها= سيذوق)، (بغير مزاج= بتنكّدٍ).

ومن ذلك ما نظمه الشاعر عبدالمحسن الطبطبائي في قصيدته (اسجد لمولاك):

هذا هوَ اللهُ يا مَنْ كُنتَ تجهلهُ فاسجدْ لمولاكَ ربِّ العزَّةِ الباري[58]

التفت الشاعر إلى قول الشاعر الفرزدق الذي نظم قصيدته الميمية مدافعًا عن الإمام زين العابدين علي بن الحسين بن علي – رضي الله عنه– موجهًا إيَّاها للخليفة الأموي هشام بن عبدالملك، فقال فيها:

هَذَا اِبْنُ فاطِمَةٍ، إنْ كُنْتَ جَاهِلَهُ بِجَدّهِ أنْبِيَاءُ اللهِ قدْ خُتِمُوا[59]

اتكأ الشاعر على توظيف الجملة الشعرية في المعنى نفسه، بيد أنه لجأ إلى أسلوب التحريف مع الحفاظ على المعنى، وذلك على النحو الآتي: (إن كنتَ= يا مَن كنتَ)، (تجهلهُ= جاهلهُ).

يلاحظ اعتماد الشاعرين على اجترار المعاني المطروقة وإعادة توظيفها مجددًا في نصوص شعرية إبداعية، بيد أنهما لم يستطيعا إخفاء ملامح النص الشعري المستدعى، فظلت روح البيت الغائب حاضرة في البيت الجديد، ولعل هذا النمط الالتفاتي يحمل إيجابًا في جانب وسلبًا في جانب آخر، فأما الإيجاب فيتحقق في اتساع التراث الشعري لدى الشاعر وقدرته على إعادة توظيف النصوص القديمة وإحيائها مجددًا وفق ما يقتضيه واقعه الخاص، وأما السلب فيأتي من الشك في قدرة الشاعر على توليد جُملٍ شعرية جديدة خاصة به، لذلك فإنه يلجأ إلى الجُمل الشعرية المشهورة.

3- الالتفات النَّصِّي التضميني في الاستهلال الشعري:

يحدث هذا الأسلوب من الالتفات النَّصِّي حين يستهلُّ الشاعر قصيدته ببيت شعر لشاعر سواه، ثم ينسج قصيدته على منوال هذا البيت المستدعى، ويمكن تسمية هذا النمط (الالتفات المعكوس)؛ حيث إن الأصل في الالتفات أن يلتفت الشاعر من نصه الإبداعي إلى النص المستدعى.

ومن أبرز أمثلة الالتفات التضميني في الاستهلال الشعري ما نظمه الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين في قصيدته (يا صبر الليل) ومطلعها:

يا صبرُ الليلُ متى غَدُهُ أقضاءُ العُمْرِ يُحدِّدُهُ؟[60]

وقوله أيضًا في قصيدة (لو تدري) ومطلعها:

يا ليلُ الصبُّ متى غدهُ ومتى يطويكَ تَجَلُّدُهُ؟[61]

وهو بذلك استهل قصيدته بالتفات نصِّي إلى قول الشاعر الحصري القيرواني في مطلع قصيدته المشهورة:

يا ليلُ الصَّبُّ متى غَدُهُ أقيامُ الساعةِ مَوعِدُهُ؟

اعتمد الشاعر البابطين على البنية النحوية الفريدة التي استعملها الحصري القيرواني في مطلع قصيدته، وهي: (أداة النداء+ الاسم المنادى+ المبتدأ)، وأكمل الشطر نفسه بصيغة الاستفهام عينها التي استعملها الحصري، وهي: (متى غدهُ). وسار الشاعر البابطين على ذلك في الشطر الثاني أيضًا، فتارة استعمل همزة الاستفهام (أقضاءُ) موافقًا الحصري، وأخرى استعمل أداة الاستفهام (متى) مكررة عن الشطر الأول رغبة من الشاعر في تأكيد السؤال والتنويه على أهميته بالنسبة له.

ومنه أيضًا قول الشاعر يعقوب الرشيد مضمِّنًا مطلع قصيدة لمعاصره الشاعر الكويتي فهد العسكر، فيقول الرشيد:

كُفِّي المَلامَ وداعِبيني اللهُ أعلَمُ باليَقِين[62]

والنص الخلفي الغائب لهذا البيت يكمن في مطلع قصيدة فهد العسكر التي يقول فيها:

كُفِّي المَلامَ وعَلِّليني فالشَّكُّ أودَى باليَقين[63]

التفت الشاعر الرشيد منذ مطلع القصيدة إلى نص قصيدة فهد العسكر، مما لا يدع مجالاً للشك بأنه يسير على نهجها، ويبني عليها، خصوصًا مع شهرة قصيدة العسكر في تلك الفترة، ولهذا الالتفات فائدتان اثنتان:

- **الأولى:** إعلامية، لما لاقته قصيدة العسكر من انتشار واسع آنذاك، فجاء الشاعر الرشيد بقصيدة على هواها لتلقى آذانًا صاغية.
- **الثانية:** أن صيغة الأمر التي بدأ بها الشاعران تلفت انتباه المتلقين، لطبيعة الإنسان الذي ينجذب لصيغة الأمر أكثر من الصيغ الإنشائية الأخرى.

3- الالتفات التضميني التصاعدي:

حدُّ هذا الأسلوب أن يلتفت الشاعر ضمن النص الواحد التفاتين إلى نصَّين تراثيين مختلفين يدمجهما بالنص الأصلي، فيصبح النص الواحد مزيجًا من ثلاثة نصوص، واحد حاضر واثنان غائبان، وقد يوحي هذا الالتفات بالانفصال والاضطراب، خصوصًا أن "النص الجديد يلتهم النص القديم، ويتحول به إلى مكان لغوي آخر ينذر بقراءة تلتهم هي الأخرى جديد النص المتحول لتتحول به بدورها وهكذا دواليك"[64]. ومن الأمثلة على هذا الأسلوب الالتفاتي ما نظمته الشاعرة سعاد الصباح في قولها:

إنَّ أمِّي الغَرَّاء فاطمةُ الزهراءُ
وأختي العظيمةُ الخنساءُ
وأبي يَعْرُبُ الذي باركَ الأرض
وقامتْ في ظلِّهِ الأنبياءُ
وأخِي قاهِرُ الغُزَاةِ الصَّليبيينَ
يا لَيتَ تنطِقُ الأشلاءُ
وديِاري مَبرُورةٌ بالضَّحايا
ولَدَاتِيَ الأبطالُ الشُّهَداءُ
هَؤلاء الكِرامُ قومي، فقُولوا:
مَنْ هُم قومُكمْ؟ .. وَمِنْ أين جاؤوا[65]

يلاحظ على النص منذ مطلعه التفات الشاعرة من منطقة زمنية وشخصية تراثية إلى أخرى، بدءًا بالتراث الديني المتمثل بفاطمة الزهراء، ثم إلى التراث الشعري المتمثل بالشاعرة الخنساء، ثم إلى تاريخ النسب العربي المتمثل بيعرب بن قحطان.. ومن هذه الحقب الزمنية الغائبة بشخوصها تلتفت الشاعرة إلى واقعها الحاضر، فوظفت هذه الشخصيات بوصفها قناعًا تعبِّر من خلاله عن أبعاد تجربتها الذاتية بين الاستنكار والدهشة والرفض.

كما وظَّفت الشاعرة الرمز في السياق فاستعانت بالشخصيات الدينية لإحكام بنية القصيدة وتعميق دلالاتها لتصبح الشخصية التراثية وحدة حية ذات إسهام فاعلٍ في التشكيل الجمالي للنص. وحقق هذا الالتفات غايتين اثنتين، هما:

- ربط الشعر بالواقع.
- توظيف الشخصيات لإبراز معاني الشجاعة والشهامة، وحفز المتلقين للاقتداء بها.

ومن أمثلة الالتفات التصاعدي القريب ما نظمه الشاعر صقر الشبيب في قصيدته (من أعمى إلى عُميان) التي عبّر فيه عن حزنه من معاناة الأسر نتيجة العمى، فقال فيها:

أللأعمى بمحْياهُ سرورُ ... وهل يا صقرُ فيه له حبور؟
فقلتُ لهم عمى العميان أسرٌ ... وهل في الأسر يبتهجُ الأسيرُ؟
فقالوا العميُ أكثرهم سمانٌ ... وهل سِمَنٌ بلا أنسٍ يصيرُ؟
فقلت لهم سِمان العمي ماتت ... مشاعرهم فليس لهم شعورُ
وموت مشاعر العميان دربٌ ... عليه لهم مسرّتهم تسيرُ
ألم يسلم من السِّمن المعرّي ... وبشّارٌ ومثلهما يسيرُ

ذكرتهما فيا عينيَّ سيلا دماءً ضمنها ماءٌ غزيرُ
هما أخواي قد سلفا وإني ومقتهما وما لهما نظيرُ

ثم يقول:

يمزِّقني انحطاطُ العُمي حُزنًا وكلُّهمُ على العليا قديرُ

ثم يقول:

لهوميروس في اليونان فضلٌ يفاخرُ منهم فيه الفَخورُ
وطه قد بنى مجدًا رفيعًا له بين الورى شأنٌ خطيرُ
وفي هذين أسوة كلِّ أعمى لبيبٍ قلبُهُ قلبٌ كبيرُ
عليكم معشرَ العُميان أن لا يمسَّكمُ عن العليا فُتورُ[66]

بدأ الشاعر قصيدته بحوار بين جماعة المخاطبين والمتكلم الذي هو الشاعر، ثم يلتفت الشاعر في البيت السادس إلى الشاعرين المعرّي وبشَّار بن برد، وكلاهما من الشعراء العُميان، فيترك الشاعر الغرض الرئيس للقصيدة، ويلتفت إلى تذكرهما في البيتين السابع والثامن، ثم إنه يعود ويلتفت في القصيدة نفسها لاحقًا إلى جماعة العميان، ويذكرهم بأشهر الشخصيات التي تركت أثرًا في العالم على الرغم من عماها، ومنهم هوميروس والكاتب طه حسين.

تعددت التفاتات الشاعر في القصيدة، وتنقل بين أفكارٍ متنوعة، يجمعها قاسم مشترك يعود إلى عنوان القصيدة وهدفها، وهو العمى والعميان، فجاءت التفاتاته مناسبة لفكرة النص وملائمة لجوهر الموضع.

ويلاحظ من الالتفات التضميني التصاعدي أن استعماله جاء لخدمة فكرة النص الرئيسة، واتخاذها وسيلة للحِجَاج والإقناع؛ حيث يريد الشاعر من خلال الالتفاتات المتكررة أن يستحضر براهين تاريخية وتراثية تؤكد فكرته ونظريته.

ثانيًا: آلية الالتفات النصي عبر التكرار:

يكون هذا الأسلوب الالتفاتي بالتكرار متعلقًا بالمفردة حينًا، وبالتركيب أخرى، ويختلف التكرار التركيبي والتوليدي عن التكرار التوكيدي، فالأخير مقيدٌ في كثير من حالاته، بينما يفتح التكرار التوليدي آفاقًا عدة. ولهذه الآلية صور في الشعر الكويتي، وهي على النحو الآتي:

1- الالتفات عبر تكرار المفردة:

يمكن أن يسمى هذا النمط التفاتًا مستمرًا؛ لأنه يقوم على التكرار اللفظي المفرد المتغير في علاقته الإسنادية وحركة بنائه الدلالي، فيكون لكل مفردة مكررة وظيفة خاصة تؤديها في السياقين النحوي والدلالي، ومن أمثلة هذا النمط قول الشاعر رجا القحطاني: **(محمَّدٌ)**

أشهرُ الأسماءِ أكرمها
(محمَّدٌ)
أعمقُ الرحماتِ أعظمها
(محمَّدٌ)
أنفعُ الخيراتِ أطعمها[67]

كرر الشاعر مفردة الاسم العلم النبيِّ (محمد) عليه الصلاة والسلام، فحمل الاسم طاقات جديدة في كل مرة ورد فيها مكرورًا؛ حيث إن "الكلمة المكررة لا تعني نفس ما عنته في المرة الأولى، وذلك راجع إلى حقيقة أنها تكرار، ولا تقع حادثة مرتين؛ لأنها على وجه الدقة قد وقعت مرة بالفعل"[68].

وجاء التفات الشاعر إلى تكرار المفردة في هذا المثال تأكيدًا على بعض صفات ممدوحه، وهي صفات متعددة ليس من السهل أن تجتمع في شخصية واحدة، فكان تكرار اسم العلم تأكيدًا على اجتماعها في شخصه عليه الصلاة والسلام. وقد أثّر هذا الالتفات النصي في بنية النص وتركيبته في مستويي التماسك النصي

والتماسك الدلالي؛ حيث لم نلحظ التشظي أو الانفجار في بنية النص، بل حافظ الشاعر على الفكرة العامة للنص الشعري، واستعمل أسلوب التكرار ليعطيه قوة إضافية في الأسلوب وتماسك أطراف نصه الذي يتسم بالإطالة.

كما اتكأت الشاعرة سعاد الصباح على تكرار المفردة الواحدة للربط الدلالي بين الالتفاتات النصية المتعددة في النص الشعري الواحد:

هذا الذي قد قتلَ الكويت
يا سادتي
لم يأتِ من غياهبِ المَجهول
فهو امتداد مرعب لِفكر كَربلاء
ومقتل الحسينِ معذوراً على رمالِ كَربلاء[69]

وردت مفردة (كربلاء) مكررة مرتين في موضعين متتاليين، ففي الأول تعلقت المفردة بالفكر والعاطفة الجياشة المرتبطة بحادثة القتل. وفي الثاني أشارت الشاعرة إلى الموضع الذي قُتل فيه الحسين بن علي – رضي الله عنه– وتجدر الإشارة إلى أن مفردة (كربلاء) لم يرد ذكرها في التراث العربي قبل الإسلام، وهذا يعني بأن استشهاد الحسين في كربلاء يمثل نقطة تحول مهمة في التاريخ الفكري، ومن هنا يرى كثير من الباحثين أن التشيع كعقيدة ومذهب تبلّور في هذه الفترة، وكانت كربلاء منطلقاً له، كما أن كربلاء احتلّت مكانة خاصة في الأدب على مر العصور اللاحقة لصدر الإسلام، وحتى اليوم، فصار رثاء الحسين والحزن عليه مرتبطًا بذكرى هذه المدينة.

وقد رسمت الشاعرة سعاد الصباح في هذا المقطع مشهداً كربلائياً مطوَّرًا، تلتفت فيه من اغتيال الكويت إلى اغتيال الحسين، فأدى هذا الالتفات إلى تقليص المباشرة، من أجل إحداث التأثير الجمالي والعاطفي؛ إذ استطاعت أن تفرق بين نوعين من التوظيف للكلمة، الأول: المادي اليومي المباشر للألفاظ. والثاني: العاطفي الانفعالي للفظة بعد الدلالة العاطفية.

ونستطيع القول: إن تكرار المفردة والتفات الشعراء إليها بعد ذكرها في المرة الأولى يزيد النص تماسكًا في بنيته العامة، إضافة إلى التماسك الدلالي الذي يربط بين الكلمة المكررة وفكرة النص الرئيسة.

2- الالتفات عبر التكرار المركب:

يؤدي هذا الأسلوب إلى تنامي النص وفتح دلالاته، ويلجأ الشاعر إلى هذا النمط لكسر الرتابة التكوينية للنص في المستوى التعبيري التركيبي، فكلما زاد حضور الالتفات زادت درامية النص المستدعي، إضافة إلى حدوث التشبع الزماني أو المكاني في النص. ومن الأمثلة على تكرار التركيب المؤلَّف من مقطعين، ما نظمه الشاعر سالم عباس خدادة في قصيدته (مرارةُ كل الدُّنى في فَمي) التي قالها في رثاء ابنه، ومطلعها:

بُنَيَّ حَبيبيَ ماذا أقولُ؟ وقلبي شَظَايا وعَقلي ذهُولُ[70]

ثم يقول بعد بيتين اثنين:

بُنَيَّ حَبيبيَ فخرَ الأماني وبعضُ الأماني لديكَ خيولُ[71]

ثم يقول لاحقًا في ختام القصيدة نفسها:

بُنَيَّ حَبيبيَ هلْ مِن لقاءٍ؟ أمَ أنَّ الرَّدى حاجزٌ مُستحيلُ؟[72]

كرَّر الشاعر تركيب (بُنَيَّ حَبيبي) ثلاث مرات في القصيدة، كان أوَّلها في مطلع القصيدة، ثم عاد الشاعر والتفت إلى التركيب نفسه بعد بيتين، ثم أعاد الالتفات إليه في نهاية القصيدة، لتأكيد مدى حبه وتعلقه بابنه المتوفي؛ إذ توفي عنه صغيرًا في ريعان شبابه، فظلَّ الشاعر يستذكر حادثة وفاة ابنه بألم وحرقة الأب المكلوم.

يشعر المتلقي بروح أسلوب النداء في التركيب المكرور؛ إذ وظفه الشاعر توظيفًا مناسبًا لغرض القصيدة، ومعبّرًا عن فكرة الفقد والحنين. ومن الأمثلة على تكرار التركيب المؤلف من ثلاثة مقاطع، ما نظمته الشاعرة سعاد الصباح:

ستبعثُ الكويت من رمادِها.. كطائرِ الفينيق
وتبدأ الرحلةُ من أوَّلها..
ويرفع القُلوع سِندبادْ
وينبت العشب على دفاترِ الأولادْ
وتصرخ الأمواج في الخليج
حَيَّ على الجهاد..
حَيَّ على الجهاد..[73]

التفتت الشاعرة في هذه الأبيات إلى شعار المسلمين في الأذان: (حيَّ على الفلاح)، واستفادت من كلمة مشابهة لها وهي (الجهاد) مستعملة بذلك بعض الفنون البديعية كالجناس؛ حيث نرى فيها جناسًا ناقصًا، وهذا الأمر يتداعى معنى الفلاح، والذي يعقب الجهاد.

إن استعمال أسلوب التكرار في السياق الشعري بما فيه من إيحاءات نفسية يشدد على فكرة القصيدة الرئيسة وموضوعها الأساسي، كما أن أسلوب التكرار المقطعي يأتي لإغناء التعبير ورفع المعنى إلى مستوى الأصالة.

ثالثًا: آلية الالتفات النصي عبر الإيقاع والموسيقى

من المتعارف عليه أن القصيدة العمودية تقوم على وحدة الوزن والقافية ؛ حيث يتقيد الشعراء ببحر محدد منها للحفاظ على وحدة الموسيقى الخارجية للنص الشعري من بدايته إلى نهايته، غير أن التفاتًا نصيًّا يحصل حين يلتفت الشعراء من وزن إلى آخر في النص الشعري نفسه، مما يوحي برغبة الشاعر الملتفت بالتحرر من قيد سلطة الوزن والخروج من أسر البنية الأحادية القائمة على رتابة الوحدة الموسيقية. ومن أنماط هذه الالتفات:

- **الالتفات التفعيلي المقطعي:**

يكون هذا الالتفات في مستوى المقاطع الشعرية أو الكتلة النصية الصغرى في قصيدة التفعيلة؛ حيث يلتفت الشاعر من وزن أو نمط تفعيلة سار عليها في مقطع شعري ضمن الكتلة النصية الكبرى إلى وزن آخر في مقطع لاحق ضمن الكتلة النصية الكبرى نفسها، ويسمى هذا النمط من الالتفات تحولاً مقطعيًّا، ومن أبرز أمثلته عند الشاعر أحمد مشاري العدواني في قصيدته (حديث آدم الجديد)، قوله:

والآن عدتُ أغرسُ البذورْ
في حديقةٍ للنورْ
على أديمِ تربةٍ عذراءْ
ترنَّمتْ فيها أشعةُ البدورْ
أغنيةً خضراءْ
لها لدى تراتيلِ السَّماواتِ نَسَبْ
تَهتفُ بالعَرَبْ:
أثيروها مُدجَّجةَ السِّلاح

تَهابُ صيالَها هُوْجُ الرياح

يُدافعُ عن ثراها فتَى المَنايا
ويُقدِمُ والرِّماحُ على الجرَاح

ويَزهُو بالتَّأدُّلِ صَاحِبُوهُ

كَمَا زَهَتِ الدَّجاجَةُ بالجَنَاح[74]

التفت الشاعر العدواني في قصيدته التفاتًا مقطعيًّا موسيقيًّا، فبدأ قصيدته بنمط شعر التفعيلة القائم على الأسطر الشعرية القصيرة المتتالية، ثم التفت إلى نمط القصيدة العمودية القائمة على وحدة الشطرين، على وزن بحر الرمل وتفعيلاته (مفاعلتن مفاعلتن فعول). وإن هذا الالتفات أعطى النص الشعري روحًا غنائية خاصة بعثت الحيوية فيه، وأشركت المتلقي في التغني النغمي بالانتقال من مقطع التفعيلة إلى مقطع الوزن العمودي.

ومن ذلك للشاعر نفسه أيضًا في قصيدة (الطريق) في مطلعها:

مَتَى نُفِيقُ يا تُرَى
مِنْ سَكْرَةٍ طالَتْ بِنَا
وزَيَّفَتْ مَنَاظِرَ الحَيَاةِ عندَنا
مَتَى نُفِيْقُ مِنْ خمارِ سَكْرَةٍ أسْطُورَةٍ
يَدعُونَها الطَّرِيقْ..[75]

التفت الشاعر من النمط التقليدي الموزون للقصيدة العمودية القائمة على وحدة الشطرين، وذلك في البيت الأول، إلى مقطع من شعر التفعيلة في ثلاثة سطور شعرية قصيرة متتالية؛ فجاء البيت الأول من مجزوء بحر الرجز بالتفعيلات الآتية: (مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ- مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ)، ثم تابع الشاعر في المقطع اللاحق محافظًا على التفعيلة نفسها دون التقيد بنمطية بحر الرجز، فاستعمل تفعيلة (مُتَفْعِلُنْ- مُسْتَفْعِلُنْ)، فلم يخرج عن الوزن، لكنه خرج عن الإيقاع الموسيقي.

- **الالتفات التفعيلي السطري:**

يقوم هذا النمط من الالتفات على التحول من تفعيلة إلى وزن تفعيلة أخرى في مستوى السطر الشعري الواحد، أو في مستوى التناوب السطري، كأن يأتي الشاعر بسطر شعري من وزن محدد، ثم يقوم بتغيير الإيقاع الموسيقي في السطر اللاحق له بإيقاع موسيقيٍّ مختلف عن السابق به، ويكون الالتفات التفعيلي السطري دلاليًّا ولفظيًّا، كما في قول الشاعرة سعاد الصباح:

فاعلاتنْ فاعلاتنْ فاعلاتْ
رَمَلٌ في رَمَلٍ في رَمَلِ
رَجَزٌ في رَجَزٍ في رَجَزِ
خَبَبٌ في خَبَبٍ في خَبَبِ
إنها معركة الوزن..
فمن يرفع عن أعناقنا سيفَ الرنين؟
يا زمان الوشي.. والترصيع.. والتشطير..
والتربيع.. والتخميس..
والصَّنَّاع.. والمحترفينْ..[76]

نلاحظ رفض الشاعرة فكرة القيد الموسيقي الذي يفرضه الوزن في الشعر عمومًا، فوظفت هذا الرفض شعرًا بأسلوب الالتفات النصي؛ إذ التفتت من مسمى بحر الرمل وتفعيلاته إلى مسمى بحر الرجز إلى مسمى بحر الخبب وهو نفسه بحر المتدارك، ثم صرّحت بأنها معركة الوزن، فناشدتْ منقذًا يرفع سيف الوزن الموسيقي عن أعناق الشعراء ليصير النص حرًّا طليقًا.

ومن أظهر أنماط هذا الأسلوب الالتفاتي ما نظمه الشاعر أحمد مشاري العدواني في قصيدته (صدى الأمس) في مطلعها:

ألآنَ، لا قبلٌ ولا بَعدُ
ألآنَ، نَهرٌ مَا لهُ حَدٌّ
يَجري بزَورق أحلامي وأنغامي
ويَرفعُ الرَّايةَ البَيضاءَ قدَّامي
ومَوجُهُ؟ إنَّ مَوجَ الآن مُضطربٌ
للعَيش والمَوتِ فيهِ قِصَّةٌ عَجَبُ[77]

بدأ الشاعر قصيدته ببيت مؤلف من شطرين متتاليين من بحر السريع بتفعيلاته الآتية: (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ)، ثم التفت إلى بحر البسيط في الأبيات اللاحقة وتفعيلات هذا البحر: (مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعلنْ)، وإن البحرين المستعملين في هذه القصيدة بعيدان عن بعضهما من حيث طول التفعيلات وأثرها الإيقاعي، حتى وإن تشابها في تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) فيظل الإيقاع الموسيقي في كل منهما بعيدًا عن إيقاع الآخر.

ومن هنا يلاحظ أن هذا الالتفات الإيقاعي يشبه الموجات الداخلية في النص الشعري، فالشاعر يجعل من نصه متموجًا في المستوى الموسيقي، وهو أسلوب يؤدي إلى القلق في إيقاع النص؛ حيث يتحرك الإيقاع هبوطًا وصعودًا على امتداد المقطع الشعري، ويسمى هذا النمط امتزاجًا تفعيليًّا، ومن إيجابياته أنه يحرر النص من الرتابة الموسيقية، ويبعث فيه روح الحيوية والحركة المستمرة.

وهذا النوع من الالتفات الإيقاعي الموسيقي أثَّر في المتلقين فكسرَ التوقع الإيقاعي السماعي النموذجي الذي اعتاد المتلقون عليه في النصوص الشعرية، وهو الإيقاع الذي "يتألف من نغمة واحدة منضبطة، تتردد على امتداد القصيدة بدون تنوع يذكر، وهذا بدوره يحرم المتلقي من متعة مشاركة الشاعر في اكتشاف شكله الموسيقي وإبداعه أولاً بأول... ولا يترك للقارئ بعد ذلك شيئًا ذا بال فيما يتصل بالجانب الموسيقي"[78].

رابعًا: آلية الالتفات النصِّي عبر اللغات الأجنبية:

وهو من أنماط الالتفات في المستوى الأدائي، ويتحقق حين يلتفت الشعراء من استخدام اللغة العربية الفصيحة في النص الشعري، إلى لغة أجنبية في النص نفسه، ويساهم هذا الأسلوب في كسر توقع القارئ أيضًا كما حصل في الالتفات الموسيقي، ولاستعمال هذا الأسلوب سمات لغوية خاصة وأخرى دلالية، فأما اللغوية فمنها:

- توحيد حركة البوح الإنساني.
- كشف حالة التقارب بين وسائل الأداء الإنساني.

وأما الدلالية فمنها:

- تأكيد التوحُّد مع الآخر مهما اختلفت الهويات أو الوعي به والاختلاف معه.

ومن أبرز الأمثلة على هذه الآلية فيما يتعلق بالالتفات من اللغة العربية الفصيحة إلى اللغات الأجنبية، استدعاء بعض الشعراء الكويتيين مفردات أجنبية وتوظيفها في النص الشعري العربي، ومن ذلك ما نظمه الشاعر محمود شوقي الأيوبي:

التفت الأيُّوبيُّ إلى اللغة الأجنبية حين استدعى كلمة (مَرْدَكَا) وهي كلمة إندونيسيَّة تعني حُرِّيَّة، واستعملها الشاعر لما تحمله من جزالة وأثر لا يقلُّ عن أثر نظيرتها في اللغة العربيَّة، إضافة إلى دورها في إضفاء مزيدٍ من الواقعيَّة على النص، ووضع المتلقِّين في قلب الحدث، وشد انتباه السامعين إلى النداءات التي صدحت بها حناجر الأحرار إبَّان إعلان ثورتهم.

سَتَحْيَا حُرَّةً رَغْمَ الأعَادِي وَحَقَّ لَهَا بِأنْ تَردَ النَّعِيْمَا
تُنَادِي "مَرْدَكَا" صَوتًا يُدَوِّي بِدُنْيَا النَّاسِ هَدَّارًا فَخِيْمَا[79]

وفي النص يعود بنا الشاعر إلى بدايات انطلاق الثورة الإندونيسيَّة في مواجهة الاحتلال الهولندي؛ إذ شهدت الثورة هتافات الأحرار في الميادين والساحات، وارتفاع أصواتهم بنداءات الحرِّيَّة وطلب الاستقلال. فكسرت هتافاتهم حاجز الخوف من المحتل وشحنت أرواحهم بالوطنيَّة الثوريَّة، وغدوا غير آبهين بآلة القمع العسكريَّة.

وفي القصيدة نفسها دعا الشاعر الأيوبيُّ الهولنديِّينَ المُحتلِّينَ إلى الانسحاب والتراجع إلى بلادهم التي قدموا منها، فهي أحقُّ بالإصلاحات التي يدَّعون القيام بها في مُدن إندونيسيا، وبخاصَّةٍ أنَّ بلادهم قد ذاقت سموم الحرب العالميَّة الثانية، وأصبحت محتاجة إلى الإصلاح أكثر من سواها، فقال:

أفِرْدَوْسًا تُعَبِّدُهُ هُولَنْدَا وَتِلْكَ الحَرْبُ غَدَّتْهَا السَّمُومَا؟

"فَنِيْذِرْلاَنْدَ" أوْلَى أنْ تُرَاعَى لِتُصْلِحَ مَا وَهَى وَلِتَسْتَقِيْمَا[80]

نلاحظ تركيز الشاعر الأيوبيِّ على الالتفات النصّي إلى المفردات الأجنبيَّة بنطقها الحقيقي في لغتها الأصل، من دون أن يلجأ إلى تعريبها باللفظ الذي عُرفت به في اللغة العربيَّة، فكلمة (نيذرلاند) وتكتب "Netherlands"، والاسم المعرَّب لها (هولندا) في اللغة الأجنبية الأصل، فمزج الشاعر بهذا الالتفات بين اللغتين العربيَّة والأجنبية في قالب أدبيٍّ واحد؛ إذ رأى في الشعر غايةً أسمى من التركيز على لغة واحدة، بل إنَّ الهدف والمضمون والغرض أهمُّ من العناية بتهذيب الشكل بما يتوافق مع اللغة الفصيحة.

يدلُّ الالتفات إلى اللغات الأجنبية على سعة اطلاع الشعراء على ثقافة الآخر الغربيِّ، إضافة إلى تحليه بثقافة السلام والتعايش، إضافة إلى ما يحدثه الالتفات من حيوية وحركة في النص الشعري العربي، ويجعل فكرته أكثر صدقًا وموضوعية.

خامسًا: آلية الالتفات المشهدي عبر الارتداد:

جاءت هذه الآلية نتيجة البحث عن أدوات جديدة لإعادة تشكيل البنية الشعرية وفق رؤية مركبة جديدة يمتزج فيها النفسي والشعوري والفكري[81] والشكلي أيضًا، ويعد هذا النمط من الالتفات خارج إطار الأدوات الشعرية التي ألفها المتلقي في النص الشعري وترتيبه النمطي المتعارف عليه، ويمكن تقسيم هذه الآلية إلى أسلوبين اثنين، وهما:

1- الالتفات المشهدي عبر الارتداد الزمني

لم يألف الشعر العربي هذه التقنية؛ لأنها ارتبطت بالسرد؛ حيث تعني قطع التسلسل الزمني للأحداث والعودة إلى اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي[82]. وقد يكون الالتفات المشهدي عبر الارتداد الزمني القريب ذي المكان المختلف، فيلتفت الشاعر من حديثٍ وحدثٍ إلى آخر لا علاقة له بالأول لا زمانًا ولا مكانًا، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة (تأملات ذاتية) للشاعر أحمد مشاري العدواني، وتتضمن القصيدة ثلاثة مقاطع، الأول قائم على نمط قصيدة التفعيلة، ومطلعه:

أيامنا تموتْ..
كالحشراتِ في خيوط العنكبوتْ
أيامُنا تموتْ[83]

ثم يبدأ المقطع الثاني بقوله:

ونركبُ الطائرهْ إلى منازل السَّلَفْ
والمرأة العاقرهْ نخطبُ عندها الخلفْ
والقمم الثائرهْ
ملعونةٌ كافِرَهْ[84]

أما المقطع الثالث والأخير فيبدأه بقوله:

سَألتُ حَفَّارَ القُبُورْ: هَلْ ثَمَّ في يَديكَ جَوهَرَهْ
قال: أنا مُؤَبِّنُ العُصُورْ وما لَدَيَّ غيرُ المقبَرَهْ

قلتُ: وَمَنْ يثُورْ،
على زَمَانِهِ المَكسُورْ؟
قال: نَجِيءُ بالمُنْكَرْ،
في زَمَنٍ دَولَتُهُ
عَمَامَةٌ وعَسْكَرْ[85]

يتجسد أسلوب الالتفات في المقاطع الثلاثة في مستويات عدّة، أولها الالتفات المشهدي عبر الارتداد الزمني؛ حيث ينتقل الشاعر في المقطع الأول من الزمن الثابت الموحي بالجمود من خلال مفردات الموت بالفعل المباشر (تموت) والكنائي الخاص بموت الحشرات العالقة في خيوط العنكبوت. وتميز هذا المقطع بأسلوب شعر التفعيلة القائم على السطور الشعرية القصيرة المتتالية، وتشابه حرف الروي في بعض نهاياتها.

ومن هذا الزمن الثابت ينتقل الشاعر إلى الزمن القائم على الحركة الذي يتجسد في حركة الطائرة المعبرة عن الانتقال السريع في الزمن إلى الخلف، ويتميز هذا المقطع بأن الشاعر نظمه بحسب نظام الشطرين في القصيدة العمودية.

وفي المقطع الثالث يلتفت الشاعر إلى الزمن الوسيط بين الثبات والحركة، وبين ثنائية الموت والحياة، فيجري حوارًا بين الوسيط البشري في الانتقال من مرحلة الحياة إلى مرحلة الموت، وهو حفّار القبور، ليكون هذا الحفّار هو صاحب التساؤلات والأجوبة في آنٍ معًا لتوضيح فكرة النص الأساسية.

ومن شأن هذا النمط من الالتفات كسر الترتيب الزمني من خلال استدعاء أفق معرفي آخر بقصد تسليط الضوء على حدث ما من أجل إحداث المفارقة الدلالية[86].

ويتضح أن أسلوب الالتفات عبر التردد الزمني في المثال السابق تجسّد في تنقل الشاعر بين زمن الثبات إلى زمن الحركة، ثم إلى الزمن الوسيط بينهما، ويكون زمن حركة خاص بالمشافهة التي قام الحوار عليها. ويساهم هذا الأسلوب في ترتيب الدلالة في النص الشعري، إضافة إلى أن تنافر الزمنين يخلق حيوية في القراءة الشعرية يتذوقها المتلقي ويشعر بها، فيطرد السأم عنه الذي كان ليحصل لو استمرت القصيدة ضمن الزمن الواحد بهذا الطول.

ومن مظاهر هذا الأسلوب الالتفاتي أنه يحقق جدلاً نفسيًّا إزاء الجدل البنائي، فالشاعر يقوم بتنوير المتلقي في مشهد جديد ملتحم بالمشهد الرئيس للنص الشعري، فيكسر بالتفاته التصاعد الزمني، وينتقل بالمتلقي إلى زمن جديد.

2- الالتفات البصري الشكلي في الجسد النصّي:

هو التفات شكليٌّ يلجأ بعض الشعراء فيه إلى التحرر من الشكل التقليدي في بناء القصيدة العربية، وبعثرة صلابة الجسد النصي لإبداع بناء نصي جديد مغاير في شكله الخارجي للمألوف والمعتاد، ويعد هذا الأسلوب من أوضح مظاهر الالتفات البصري الذي يعد دراسة حديثة ظهرت مؤخرًا في مؤلفات الدكتور عبدالناصر هلال.

وتركز هذه النظرية الجديدة على الانفلات من محدودية البناء النصي، بالالتفات من نسقٍ شكليٍّ إلى نسقٍ آخر مخالف له، مما يلفت انتباه المتلقي، ويشد بصره نحو تركيبة النص الخارجية في بنيته العامة، أو في مستوى الصفحة بتعبير أدق، إضافة إلى ضرورة وجود تعدد دلالي خاص بالشكل الجديد الذي يطرحه الشاعر، وإلا لكان المسوّغ الخاص بالخروج عن الطريقة التقليدية محصورًا في جانبين بعيدين عن الدلالة، الأول بصريٌّ خاص بالمتلقي، والثاني تسويقيٌّ خاص بالشاعر.

ومن أبرز الأمثلة على هذا النمط، ديوان الشعر الذي عنوانه (مُنتظر الصَّحراء) للشاعر الكويتي سعد بن تقل العجمي، الذي لم يلتزم الشاعر فيه بالترتيب المتعارف عليه في نظام الشطرين في القصيدة العمودية، ومن ذلك:

كُلُّ السُّؤالات..
ماتتْ!
قبلَ أنْ تَصِلا
يا طورَ سِيناءَ..
هلْ ما زلتَ مُشتَعِلا؟
تاهَتْ..
خُطَى الغَيمِ
صَحْرائي: كعَادَتِها
ظمْأى!
أيرْوي صَدَاها الحُبُّ إنْ هَطَلا؟[87]

نلاحظ أن مفردات هذا المقطع الشعري موزونة على بحر البسيط، وتفعيلاته: (مُستفعلن فاعلن مُستفعلن فعلن)، وحقُّ هذا البحر أن يكون في نظام الشطرين في الكتابة الشعرية، أي يجب أن يكون المقطع السابق منظومًا في بيتين شعريين ضمن أربعة أشطار على النحو الآتي:

كلُّ السُّؤالاتِ ماتتْ قبلَ أنْ تَصِلا يا طورَ سِيناءَ هلْ مازلتَ مُشتعلا؟
تاهَتْ خُطَى الغَيمِ صَحْرائي كعَادَتِها ظَمْأى أيَرْوي صَدَاها الحُبُّ إنْ هَطَلا؟[88]

حيث لا يأخذ البيتان مساحة تتجاوز ربع الصفحة بهذا التنسيق، بينما امتدا في ديوان (منتظر الصحراء) على صفحة كاملة، وهكذا سارت جميع قصائد الديوان. ولعل الشاعر يلجأ إلى الالتفات البصريِّ الشكلي لتحقيق غايتين اثنتين:

- **الأولى:** إثبات حرية الشاعر في نظم مفرداته وكسر قيد التوقع لدى المتلقين والتحرر من أسر القواعد النظمية السائدة.
- **الثانية:** الرغبة بامتداد القصيدة على مساحة أوسع من صفحات الديوان، مما يحقق زيادة في عدد الصفحات، ويلجأ لهذا الأسلوب – غالبًا – المقلُّون في نظم الشعر، لزيادة حجم ديوانهم الشعري.

ويعد الالتفات المشهدي الذي لمحناه في البيتين السابقين تقنية حديثة في كتابة الأبيات الشعرية، "وهذه التقنية لم يألفها الشعر العربي؛ لأنها ارتبطت بالسرد؛ حيث تعني: قطع التسلسل الزمني للأحداث والعودة إلى اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي"[89]. فيكون هذا الالتفات مزجًا بين موقفين متباينين شكلاً ودلالة، تجمعهما روح المعنى في نقطة دلالية محددة.

Abstract

Textual Attention in Kuwaiti Poetry

By Abdullah Ali Jaber Al-Kuraibi Al-Marri

The importance of the use of scriptural attention and its use is reflected in the ability of poets to create creative scenes through passages of poetry that included their thoughts and interpretations of the text, or the inclusion of the text after the stage or occasion, became the poetic text included to be able to enrich the emotions of the recipients .and lighting their minds and shake their feelings as .well

The textual observations were examined in samples of the poems :of the Kuwaiti poets according to the following five mechanisms

The mechanism of scriptual attention through symmetry either in- .accordance with the quotations script or the script

-The mechanism of scriptural attention through repetition.

-Mechanism of verbal attention through rhythm and music .

-Mechanism of verbal attention across foreign languages.

-The mechanism of verbal observation by echo .

The methodology used in this research is the descriptive analytical .approach

One of the most prominent results is that the scriptural attentiveness achieved an advantage manifested in increasing the strength and cohesion of the poetic text, transmitting the movement and vitality in it, the ability of pilgrims and persuasion, raising the meaning to the level of originality, and making the text more truthful .and objective

الهوامش والمراجع

[1] – عبد الناصر هلال، **الالتفات النصي من الإطار البلاغي إلى التداول النقدي**، كلية الآداب، جامعة حلوان، الجزء الأول، يناير 2007م. ص 2.

[2] – عدنان عبدالكريم خليفات، **أسلوب الالتفات في القرآن الكريم وجهود أشهر اللغويين والنحاة في دراسته**، كُلّية المعلّمين بمحافظة جدّة، جامعة الملك عبدالعزيز، المملكة العربية السعودية، ص 8.

[3] – عبدالمنعم سليمان، **مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر**، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس– فلسطين، 2005م، ص 11.

[4] – محمد بن سعد العدين القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ط4، دار إحياء العلوم، بيروت، 1998م، ص 381؛ علي بن محمد الجرجاني، **التعريفات**، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1405هـ ، ص 94.

[5] – عبدالمنعم سليمان، **مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر**، ص 14.

[6] – عبد الناصر هلال، **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب: قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة**، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، 2010م، ص 55.

[7] – عبد الملك مرتاض، **بنية الخطاب الشعري**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م، ص 175.

[8]– يعقوب عبدالعزيز الرشيد، ديوان **دروب العمر**، ط1، بيروت، 1980م، ص 95.

[9]– **المائدة: 7.**

[10]– إبراهيم محمود، **صدع النص وارتحالات المعنى**، ط1، مركز الإنماء الحضاري، 2000م، ص 26.

[11] – عبدالله سنان محمد، **ديوان نفحات الخليج**، ط1، الكويت، مطبعة حكومة الكويت، 1964م.ج2، ص 28.

[12] – **الروم:** 30.

13 – آل عمران: 185.

[14] – أحمد مشاري العدواني، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط1، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 1996م، ص 54.

[15] – **المدثر:** 27– 28.

[16] – سقر: من أسماء نار جهنم.

[17]– يعقوب عبدالعزيز الرشيد، ديوان **سواقي الحب**، ط1، بيروت، 1974م، ص 55.

[18]– **الحج:** 27.

19 – أحمد مشاري العدواني، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 63.

[20] – **النازعات:** 16.

[21] – **طه:** 12.

[22] – يعقوب الرشيد، **رفيف الجراح**، ط1، دار الأخطل الصغير، بيروت، 1997م، ص 159.

[23]– **الحج:** 27.

[24] – عبدالناصر هلال، **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب**، ص 63.

[25]- يعقوب الرشيد، ديوان **سواقي الحب**، ص 72.

[26]– **المسد:** 5.

[27] – جولدا مائير (3 مايو 1898 – 8 ديسمبر 1978م). تقلّدت منصب رئيسة وزراء حكومة الاحتلال الإسرائيلي، وقد تعرّضت حكومتها للنّزاعات الداخلية وأثارت الجدل والتساؤلات في مقدرة حكومتها على القيادة بعد الهجوم العربي المباغت وغير المُتوقع في حرب أكتوبر، والذي أخذ الإسرائيليين على حين غرّة في 6 أكتوبر 1973م. تعرّضت جولدا مائير لضغوط داخلية نتيجة الأحداث التي سلفت فقامت بتقديم استقالتها وعقبها في رئاسة الوزراء إسحاق رابين. توفيت جولدا مائير في 8 ديسمبر 1978م ودفنت في مدينة القدس.

[28] – يعقوب عبدالعزيز الرشيد، ديوان **غنَّيتُ في ألمي**، ط1، بيروت، 1991م، ص 107.

[29] – **سورة الأنفال**، الآية 41.

[30] – سعاد الصباح، **برقيات عاجلة إلى وطني**، ط5، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، 1997م، ص 11.

[31] – عبدالناصر هلال، **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب**، ص 56؛ محمد فكري الجزار، **لسانيات الاختلاف**، القاهرة، ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع، 2001م، 309.

[32]– يعقوب عبدالعزيز الرشيد، ديوان **رفيف الجراح**، ص 38.

[33]– **الحجر:** 94.

[34] – جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلّي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م، ص 47.

[35] – مناف الكفري، **أنوار الإسلام في الشعر العربي في الكويت: نصوص شعرية**، مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية، الكويت، 2016م. م1، ص 34.

[36] – **الإخلاص:** 2.

[37] – عبدالرزاق محمّد العدساني، **ديوان العدساني**، ط1، الكويت، مطابع الخط، 1989م. ص 21.

[38] – سعاد الصباح، **ديوان إليك يا ولدي**، ط4، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، 1994م. ص 78.

[39] – **الحاقّة:** 5.

[40] – **القارعة:** 9.

[41] – عبدالله زكريا الأنصاري، **فهد العسكر: حياته وشعره**، ط4، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، 1979م.ص 186.

[42] – **المدَّثر**: 27– 28.

[43] – ابن منظور، **لسان العرب**، ط3، دار صادر، بيروت، 2003م. مادة (سقر).

[44] – يعقوب الرشيد، **غنيت في ألمي**، ص 116.

[45] – أحمد البشر الرومي ، **ديوان صقر الشبيب**، أعدَّها وأضاف إليها وقدَّم لها: يعقوب الغنيم، ط2، مؤسَّسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2008م. ، ص 312.

[46] – **ديوان صقر الشبيب**، ص 315.

[47] – المرزباني، **الموشح**، تحقيق: علي محمد البجـــاوي، دار النهضـــة، مصـــر، 1965م، ص 466.

[48] – يعقوب الرشيد، **رفيف الجراح**، ص 100. اكتفى الشاعر بوضع الشطر المضمن ضمن علامتي التنصيص، في إشارة منه إلى أنه ليس صاحب البيت.

[49] – يعقوب الرشيد، **رفيف الجراح**، ص 52. اكتفى الشاعر بوضع الشطر المضمن ضمن علامتي التنصيص، في إشارة منه إلى أنه ليس صاحب البيت.

[50] – يعقوب الرشيد، **غنيت في ألمي**، ص 68.

[51]– أبو الطيب المتنبي، **ديوان أبي الطيب المتنبي**، ط1، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983م، ص 305.

[52] – عثمان بن سند، **مطالع السُّعود بطيب أخبار الوالي داود**، ط1، تحقيق: عماد عبد السلام رؤوف، بيروت: الدار العربيَّة للموسوعات، 2010م، ص90.

53 – الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات العشر، لا ط، بيروت: دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، 1981، ص 224.

[54] – عثمان بن سند، **مطالع السُّعود بطيب أخبار الوالي داود**، ص90.

55 – الحسين بن أحمد الزوزني، **شرح المعلّقات العشر**، ص 220.

[56] – عبدالله سنان محمد، **ديوان نفحات الخليج**، ج2، ص 13.

[57] – **ديوان الخنساء**، دار أكرم للطباعة والنشر، دمشق، د. ت، ص 39.

[58] – عبدالمحسن الطبطبائي، **ديوان على شاطئ الذكريات**، ط1، الكويت، 1998م. ص 150.

[59] – **ديوان الفرزدق**، د.ط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1984م، م2، ص 178.

[60] – عبدالعزيز سعود البابطين، **ديوان مسافر في القفار**، ط3، مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية، الكويت، 2014م، ص 17.

[61] – عبدالعزيز سعود البابطين، **ديوان مسافر في القفار**، ط3، مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية، الكويت، 2014م.ص 15.

[62] – يعقوب الرشيد، **غنيت في ألمي**، ص 227.

63 – عبدالله زكريَّا الأنصاري، **فهد العسكر**: حياته وشعره، ط4، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، 1979م، ص 139.

[64] – عبدالناصر هلال، **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب**، ص 68؛ نقلاً عن: رولان بارت، **لذة النص**، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، 1998م، ص 9.

[65] – سعاد الصباح، **ديوان في البدء كانت الأنثى**، ط6، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، 1997م، ص 28.

[66] – **ديوان صقر الشبيب**، ص 349– 350.

[67] – مناف الكفري، **أنوار الإسلام في الشعر العربي في الكويت: نصوص شعرية**، م1، ص 326.

[68] – تيري ايجلتون، **مقدمة في نظرية الأدب**، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1991م، ص 143.

[69] – سعاد الصباح، **برقيات عاجلة إلى وطني**، ط5، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، 1997م.ص 11.

[70] – سالم عباس خداده، **ديوان رثاء القمر**، ط1، الكويت، 2016م، ص 19.

[71] – سالم عباس خداده، **ديوان رثاء القمر**، ص 19.

[72] – سالم عباس خداده، **ديوان رثاء القمر**، ص 22.
[73] – سعاد الصباح، **برقيات عاجلة إلى وطني**، ص 83.
[74] – أحمد مشاري العدواني، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط1، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 1996م، ص 272– 273.
[75] – أحمد مشاري العدواني، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 270.
[76] – سعاد الصباح، **ديوان فتافيت امرأة**، ط 10، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، 2000م. ص 160.
[77] – أحمد مشاري العدواني، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 75.
[78] – علي عشري زايد، **في بناء القصيدة العربية الحديثة**، القاهرة، 1993م، ص 187– 188.
[79] – محمود شوقي الأيُّوبي، **ألحان الثورة**، ص 329. [بيَّن الشاعرُ معنى كلمة (مَرْدَكًا) في حاشية قصيدته نفسها].
[80] – محمود شوقي الأيُّوبي، **ألحان الثورة**، ط1، الكويت، 1969م.ص 329.
[81] – عبدالناصر هلال، **الالتفات النصي من الإطار البلاغي إلى التداول النقدي**،.ص 23.
[82] _ عبدالناصر هلال، **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب**، ص 107، نقلاً عن: علي عشري زايد، **في بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص 25–26.
[83] – أحمد مشاري العدواني، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 12.
[84] – أحمد مشاري العدواني، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 12.
[85] – أحمد مشاري العدواني، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 13.
86 – عبدالناصر هلال، **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب**، ص 108.
[87] – سعد بن ثقل العجمي، **ديوان منتظر الصحراء**، ط1، الكويت، 2015م ص 9.
[88] – سعد بن ثقل العجمي، **ديوان منتظر الصحراء**، ص 9.
[89] – علي عشري زايد، **في بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص 34– 35.