

أسلوبية الانحراف الشعري في رواية
السفينة

د. اسراء حسين جابر

كلية الاداب / قسم اللغة العربية

مدخل:

إذا كانت الرواية تتعدد من خلال لغتها ، فان التحليل والنقد ينصبان على تلك اللغة ((هذا النظام الاشاري بكل دلالاته للوصول إلى المدلول ، أي المشار إليه إلى المشير الذي خلق إشارات الرامز الذي أنتج رمزه))^(١) .

وبما ان ((تصوير الرواية للعالم يتجسد بصيغ فنية وكيفيات تعبيرية تتجلى بوساطة اللغة))^(٢) ، فان الحضور الشعري في لغة السياق الروائي يعد صيغة فنية وترسيمة لغوية لها دلالاتها الخاصة .

ولا يخفى ان هناك العديد من الآراء التي ينتابها كثير من الصرامة والتزمت التي تحاول تغييب الشعرية عن الأجناس الأدبية وتحصر وجودها في الشعر فقط وهي آراء أجد من الأفضل تجاوزها إلى آراء تحمل شيئاً من المرونة .

ولعل " كوهن " قد التفت في كتابه (بنية اللغة الشعرية) إلى التوظيف الشعري في الأنواع الأدبية فوقف عند الرواية ليتحقق من توظيفها لما هو شعري فانتهى إلى ان هناك ((وقائع مقنعة لهذا الصدد ف (هيكو) نفسه يظل محتفظاً بنفس المعيار الكمي للجنس في حالتي الكتابة نثراً أو الكتابة شعراً))^(٣) .

وفي هذا الرأي تأكيد بنية الحضور الشعري في الرواية فضلاً عن تركيزه على عدم المغالاة لدرجة طمس معالم النوع الأدبي ويحاول ان يبين الكيفيات المحققة للذال والمدلول بوصفها ركائز للشعرية فضلاً عن تأكيده لمبدأ الانحراف والانزياح أو الخروج عن المؤلف في بنية اللغة أو الأسلوب وهي ركائز ومبادئ قد تتمثل في لغة أي جنس أدبي غير الشعر ، لاسيما إذا ما عرفت القوانين التي تتحكم بالتواصل اللغوي التي من شأنها ان تسمح بانجاز الشعرية^(٤) وهذا ما يجعلنا نقول : ان الشعرية لا يمكن ان تتحدد بجنس دون غيره فهي تدخل في كافة الأجناس ولكن بحدود معينة وفقاً لقوانين ذلك الجنس الأدبي .

اما " جنبييت " فيقول : ((ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص ، أي مجموع الخصائص العامة المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة ونذكر من بين هذه الأنواع : أصناف الخطابات أو صيغ التعبير والأجناس الأدبية))^(٥) ، وكما هو واضح فانه يحدد الشعرية ويجعل منها عنصراً مهماً ينطلق من الأجناس الأدبية كافة وهذا ما أكده " تودروف " وكثير من النقاد الذين اهتموا بموضوعة الشعرية والأجناس الأدبية ، حتى لنجد " باختين " الذي أنكر في البدء ان تكون هناك شعرية في الأجناس النثرية لاسيما الرواية إلا انه سرعان ما تحولت قناعته وهذا ما يظهر في دراسته لأعمال " دستويفسكي " موضحاً شعرية نصوصه ، فقد درس الأبعاد اللغوية وما وراء اللغة متعمقاً في دلالات النص وما خلف النص^(٦) .

وعليه يمكن القول : ان الرواية تعد جنساً جامعاً لأكثر من جنس أدبي وهذا بدوره يحقق انحرافاً سياقياً فضلاً عن ذلك فان السياق الروائي بإمكانه استثمار المعطيات الانحرافية التي تجعله يمتاز بالشعرية ، اذ ان من الأساسيات المهمة للشعرية هو الانحراف أو الانزياح أو العدول ، فما يصاحب النص من تغير في التركيب أو السياق أو أي تصرف في المعطى النحوي أو الصرفي يؤدي إلى انحراف في المعنى سواء من حيث توسيعه أو تكثيفه أو إضماره . فضلاً عن ذلك لا يمكن ان نتجاوز الأبعاد التي يمكن ان يفيد منها القارئ لاسيما عندما يتضمن النص كثافة اشارية وعلامات رمزية ومرجعية لافتة للانتباه بحيث تتسلط على توجهات المعاني المثارة لتحفز على وظيفة التلقي لدى القارئ وتحمله وتتجاوز به مرحلة تدبير المعاني الظاهرة ، إلى التمتع بالكشف الدلالي والتأويلي ، وهذا بلا شك جزء من الدخول إلى رحاب الشعرية ضمن الرواية ، أي ان الانحراف الشعري داخل الرواية يمنح النص بعداً تأويلياً ويجعل المتلقي يتحرك بذهنه في اتجاهات عدة ليصل إلى المعاني التي يثيرها السياق .

ولا يخفى فان بعض الروائيين قد استغلوا أساليب الشعر وموسيقاه في منهجهم اللغوي جاعلين منه عنصراً من عناصر الانفتاح . إذ أعطوا للحبكة القصصية مزيداً من الأبعاد فقد أطالوا فعل الصدفة وحددوا طبيعة الشخصيات أكثر من إتيانهم بمضمون القصة من خلاله ومنهم (جبرا إبراهيم جبرا) الذي امتازت رواياته بالشعرية المتدفقة لاسيما في وصفه وسرده الوصفي والسرد الحامل لرؤية الشخصيات الداخلية . وشعرية اللغة عند جبرا لها خصوصيتها وتقديرها ، فهو يحاول من خلال تلك اللغة المجسدة للانحراف ، أن يكشف عن خبايا النص ومكونات الشخص هو يجعل الكلمة وسيلة لتصوير أشياء لها أبعاداً تختلف عما هي عليه في ظاهر النص أو إنها تحمل أبعاد دلالية أعمق ، ولكي نكون أكثر دقة اخترنا رواية (السفينة) بوصفها أنموذجاً للانحراف الشعري ؛ اذ تتلاقح فيها تيارات مختلفة جاءت من تأثره بالشعر وكتابته له فضلاً عن ترجماته المختلفة فبرزت الفنون البلاغية من تشبيه واستعارة إلى جانب توظيفه الطبيعة والرمز الديني والثقافي وذلك ضمن انحرافية واضحة للسياق فتجسد في التركيب

والدلالة والصوت وهي تيارات امتزجت بلغة الرواية فعادت محملة بنكهة فيها شيء من التجديد بالقياس الى كتاب الرواية من قبله ، أي انه حمل أسلوباً فارق فيه أسراب الروائيين الامر الذي جعله في مصاف المجددين في الأسلوب الروائي .

ولعل في هذه المزية ما يحفز على البحث في هذا الأسلوب واستجلاء خصائصه وسماته . وعليه لم أجد أفضل من المنهج الأسلوبي لكشف هذه الخصائص اللغوية القائمة على الانحراف والمؤدية للشعرية والانحراف عن المؤثرات الفنية والنفسية لهذا السياق .

تبنى المنهج الأسلوبي ((البحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب الاعتيادي ، أو الأدبي خصائصه التعبيرية ، والشعرية ، فتميزه عن غيره وتتعدى مهمة تحديد الظاهرة ، إلى دراستها بمنهجية علمية لغوية وتعدّ الأسلوب ظاهرة لغوية في الأساس تدرّسها ضمن نصوصها ((^(٧) . فهي تمكن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكاً نقدياً مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات ووظائف ، وهي بهذا تحاول أن تحدد هوية الأسلوب وتخصّصه من حيث انتماؤه إلى النظام اللغوي والجمالي .

وبما ان العمل الأدبي غايته الإبلاغ والإثارة ، فان النظرية الأدبية تعكف على دراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها النص الأدبي عن سياقه الإخباري إلى تقديمه لوظائف تأثيرية وجمالية وتصب في السؤال عما يجعل ((الخطاب الأدبي الفني المزودج الوظيفة والغاية يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ المحتوى الدلالي ويسلط مع ذلك على المستقبل تأثيراً ضاعطاً به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالاً ما ((^(٨) .

والتأثير يرتبط بالتأليف النصي الذي يراعي فيه الكاتب الاختيار والعزل والتوزيع ، أي انتقاء ما يناسب من صيغ بلاغية وفنية وتوزيعه على نحو يخرج الكلمات من حيادها وينتشلها من اللغة المعيارية (الكتابة في درجة الصفر) التي تتسم بها اغلب الكتابات النثرية ذات المنحى التقريري إلى خطاب أدبي يحمل المعايير الجمالية ويسهم في خلق نص تميز بسطوته .

لذا سنعرض في بحثنا هذا أهم المتغيرات الأسلوبية القائمة على الانحراف الشعري ضمن رواية السفينة وهذا بدوره جعلنا نقسم هذه الدراسة إلى ثلاثة أقسام :-

١- مستوى الأداء الصوتي .

٢- مستوى التحولات التعبيرية وخصوصية الرؤية .

٣- المستوى الدلالي

مستوى الأداء الصوتي

إذا علمنا ان الانحراف الشعري ضمن رواية السفينة يتكون من وحدات كلامية ينبغي من خلالها الروائي الوصول إلى عمق الدلالة فإننا لا يمكن ان ننكر الجانب الصوتي فيها ودوره في إنعاش القارئ .

وبما ان الانبثاق اللساني للنص يمثل ((سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي ان يفعلها المرسل اليه))^(٩) ، فان ذلك التفعيل لا يتم إلا بعد ان تصله الأفكار والانفعالات والرغبات بوساطة نسق عرفي من الرموز الصوتية المولودة توليداً ارادياً .

فلو اقتربنا من قول (ابن سنان) في ان الكلام هو ((الصوت الواقع على بعض الوجوه))^(١٠) لأيقنا ان لا وجود لملفوظ لساني من غير صوت .

وهنا لابد من التساؤل إذا كان كل ملفوظ لساني له خصائصه الصوتية فكيف الحال مع سياقات شعرية قائمة على الانحراف التركيبي والدلالي ؟

وقد أشار العديد من العلماء إلى أن (علم الأصوات) هو أساس كل دراسة لغوية سواء أكانت الدراسة نظرية أم علمية فضلاً عن تأكيدهم أن الدراسة اللغوية تعتمد اعتماداً كلياً على دراسة الأصوات ولا بد لأي لغة متطرفة أن تعتمد على قواعد صوتية وأنماط تنغيمية موثوق بها ومنهم العالم (هنري مويث) و (فيرث)^(١١) .

وهنا لا بد من القول أن المستوى الصوتي يحفل بخصوصية لاسيما ضمن السياقات الشعرية في رواية السفينة فقد توفر فيها إيقاع يدعم شعرية اللغة إذ تكررت الصيغ التي لها وقع على السمع فضلاً عن الموسيقى الشعرية للسياق التي منحته بعداً صوتياً مميزاً ، ولعل هذا يذكرنا بقول الناقد (جورج ديهامل) : ((ان موسيقى الأسلوب شرط لازم لسيطرته على النفوس . نعم ان الروائي الحق هو الذي يعرف قبل كل شيء بعض أسرار الحياة لكنه أيضاً رجل - يلجأ في التعبير عما يعلم إلى موسيقى لفظية يستخدمها بطبيعته فيتميز بها كإمارة خفية لخصائص نفسه))^(١٢) .

ولعل أولى هذه المظاهر الصوتية التكرار الذي يمثل ظاهرة أسلوبية واضحة اذ حاول جبرا ان يبرز ظاهرة تكرار الكلمات وتكرار للوزن وهي تتوافر لتحقيق ظاهرة صوتية تميز أسلوب الكاتب عن غيره وتميز الرواية عن غيرها .

ففي النص الآتي مثلا : ((ان أكسفورد أضافت إلى كبرها كبراً ، والى أنفتها أنفة ، ولكنها في الوقت نفسه كبرياء تذوب في الخجل ، وتتلاشى عندما يستثار همها . لقد كانت كمن يجاري عابري السبيل ثم يوقفهم عطشى على بابه . ولا يتنمرون للعطش غريب ! العطش يذكرني دائماً

بلمى . حتى اسمها يحرك أغوار العطش في . وقد كان حبنا عطشاً وبقي في جفاف العطش .
تنتفخ من شرب الماء ولا تروي : عطش الهي ، تفحكك رغم ذلك كله في زمرة المتصوفين))^(١٣)
.

نلاحظ التكرار على مستوى الجنس (كبيرها كبيراً) و (أنفتها أنفة) فضلاً عن تكرار لفظة
(العطش) إذ حاول بفعله ان يركز على مواقف معينة أثارت في نفسه الشجون والحنين إلى
حبيبته . إلى جانب ذلك أسهم التكرار في تكوين إيقاع له اثر في نفس المتلقي .
ونقرأ في موضع آخر : ((الكل يعلم انه يكذب ، اكذب عليك وتكذب علي والشاطر من
يجعل أكذوبته أروع ، أو افضع ، أو افتك أو أنفه - حسبما تقتضيه الظروف - والظروف مواتية
لخمسين نوعاً من الكذب هذا يقول انه يؤمن بالحرية : انه يكذب انه يهيب لك زنانة وذاك يقول
انه يؤمن بالشعب : انه يكذب، راجع حسابه في المصرف بعد مدة ، انظر إلى البيت الذي ابتناه
في هذه الأثناء . إلى قناني العطر التي تراكمت على منضدة زوجته أو خليلته . وكلما انقلب
الأحوال ظهرت فئة جديدة من الكذابين والصادقين ، في الألف ، ضائع متحسف ، ساذج ،
حائر ، بائر ، لا يفهم ماذا إلا يتقدم في الحياة .. ليكون ما يكون لقد سئمت ، زهقت ، خرقت ...
))^(١٤) .

لنلاحظ وفي نص واحد تكرار من نوع آخر فهو إلى جانب تكراره لكلمة الكذب التي يريد بها
التركيز على زيف المجتمع وانحطاطه . فهو يكرر الصيغ الصرفية التي ساهمت في تلوين
الإيقاع فنجده يكرر (أروع ، افضع ، افتك ، أنفه) وهو وزن افعال إلى جانب تكرار لوزن اسم
الفاعل (ضائع ، ساذج ، حائر ، بائر) وتكراره للأفعال الماضية (سئمت ، زهقت ، فررت)
ومواضع أخرى كثيرة أضفت على الإيقاع بسرعة في مقابل بطف السياق مما منح النص تموجات
موسيقية ، ليس هذا فحسب فقد كان ضمير المخاطب المتوغل في السياق له اثر في جذب
السامع والمتلقي لان من أهم مكونات الإيقاع النثري هي ((عناصر تركيبية لغوية أولاً والنبرة أو
التموجات الموسيقية بين شدة وضعف ثانياً وعناصر تتعلق بدرجة النغمة ثالثاً))^(١٥) .
فكانت هذه الموجات الموسيقية والنبرة المتغيرة اسلوباً واضحاً للكاتب ارتأى من خلاله
التخلص من الإيقاع المستمر الذي يضفي الملل لرتابته فقد لجأ إلى توزيع النبر بين اللين والشدة
والبطء والسرعة ولم يأت ذلك إلا من الانحراف .

ونطالع أيضاً : ((في هذا المجال المنغم الموزع بين أجواق كأجواق المسرح الإغريقي ،
أرى الحياة ، أرى حياتي ، أرى ارضي ، أرى بلادي ، أرى ما أنجزت وما حققت فيه وأخيراً ما

انا وأنت إلا هباء بين هذه الأنعام ، هباء في سديم الكون ، هباء لا يعني شيئاً ويعني كل شيء ((^(١٦) .

إذ يكرر هنا الفعل (أرى) الذي يتكرر ضمن جمل قصيرة يتسارع في الإيقاع بين تواترها إلى ان يصل إلى الضميرين (انا وأنت) هنا يتباطأ الإيقاع المتسارع الذي قبله ، وعليه فان الكاتب يحاول ان يحقق موازنة على مستوى الصوت وموازنة على مستوى المعنى . فهناك رغبة وأمل في العودة وهناك واقع مهشم مناقض .

وفي موضع اخر نقرأ : ((انا ، ان كانت لدي عاطفة حقيقية ، فهي عاطفة دينية صوفية ان شئت عواطفية تتحرك بموسيقى الكنيسة فالألحان التي تتصاعد أليمة جريحة من حناجر المرتلين ، ألحان الأرغن لها دور في السقوف الشاهقة ، وهذه الإشارات الضارعة كاشفة إلى الله ورب الأرباب وملكوت السماء وحمل الله كامل خطايا العالم - هذه كلها تغمرني بأحاسيس كالهستريا فانا أريد ان أتمزق عندها - أتمزق فرحاً وطرباً واسبى وحرناً ، لان الجمال حزين - أجمل ما في الحياة حزين كبلادي ، والملائكة التي تحمل كؤوساً تملؤها من الدم القاطر من يدي المسيح المصلوب جميلة - جمال مقدس ضارع ، خاشع ، ناصع الشفتين ، واسع الحدقتين وكله مضمخ بالدموع))^(١٧) .

فنلاحظ في هذا النص تعبيرات تتتاب صوت المتكلم من هبوط إلى صعود والعكس وذلك في محاولة لبيان مشاعر الغضب والنفي والإثبات والتهمك والاستغراب هذا التداخل الصوتي جاء بفعل توافق النسج فالنص يبدأ في مسار صوتي هابط يصبح متسرع إلى ان يصل السياق المتضمن للأحوال المتكررة (فرحاً ، ضرباً ، واسبى ، وحرناً) حيث يتسارع الإيقاع ويزداد في الصعود ليؤكد شدة انفعال الشخصية ويعاد البطئ ومن ثم يتسارع بفعل تكرار عبارات (ضارع ، خاشع ، ناصع ، واسع ...)) إذ يحاول من خلال هذا التناوب الصوتي بين البطء والسرعة ، الهبوط والصعود ان يحقق للقارئ صورة سمعية يتفاعل معها ويندمج مع حقيقة تلك المشاعر المتداخلة .

وعليه كان جبراً يشدد في نسج البنية الصوتية للسياقات الشعرية ويدقق في أحكام عباراتها الموسيقية وضبط سياقاتها النغمية أي ان الأسلوبية الصوتية لهذه السياقات تقوم على خطوط ثابتة .

مستوى التحولات التعبيرية وخصوصية الرؤية

يسعى هذا الجزء من الدراسة إلى رصد وتحديد الأنماط التركيبية والتعبيرية التي تتبع من تكرار أو توارد ظاهرة لغوية ضمن السياق القائم على الانحراف الشعري داخل رواية (السفينة) فضلاً عن توضيح أثرها في إظهار الدلالة وتميزها .

لذا سوف نركز على أهم الملامح الأسلوبية والتعبيرية التي تتعلق بالألفاظ والأدوات والأفعال التي تمثل وحدات ومؤشرات تعبيرية تكتسب أهميتها من خلال ورودها ضمن سياقات معينة وبفعل انتقائها واختيارها وتكرارها على وفق صياغات معينة لها دلالاتها الخاصة ؛ أي ان هذه الوحدات الأسلوبية تدخل في علاقات مع ما يسبقها وما يلحقها لتؤسس خصوصية السياق وعليه تظهر خصوصية الرؤية . وهذا ما أكده " الجرجاني " إذ ركز على أهمية ((تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض))^(١٨) ليتحقق انتظام السياق وتترتب دلالاته .

فالسرد بما فيه من تقنيات يتضمن صياغات تمتاز بوحدة متجاوزة تتم فصل عن طريق ((سلسلة من عمليات الإدراج التي تنتمي إلى مجالات وظيفية متباينة))^(١٩) إذ ترتبط وحداتها بعلاقات تكون على أثرها سياقات متميزة .

لذا سنحاول هنا استبطان المستوى التعبيري ودوره في تمثيل الشعرية انطلاقاً من النص .

- فعلى مستوى تعالقات الجملة السردية وتوجهات الرؤية النفسية وجدنا ان الانحراف الشعري ضمن سياقات جبرا اعتمد سياقات تعبيرية قائمة على ترابط مجموعة من الجمل ذات الخصائص التركيبية المتأنية من فريدة الاختيار والتوزيع لجزئيات النص .

ومن خلال الانحراف الشعري داخل رواية السفينة نعاين ميل جبرا الواضح نحو الصياغات المطولة ، إذ نجده ينغمس في إيراد الجمل المركبة ذات الارتباط الدلالي المرافق للرؤية النفسية وتحولاتها داخل هذه السياقات ، إذ نجده يتكئ في تشييد لغته الشعرية على الجمل الاسمية الوصفية والفعلية ذات التركيب الممتد وهي جمل أسهمت في استيعاب التدفق النفسي والانفعالي المتغير الذي انتاب الشخصيات وإسناد القيم الجمالية في النص .

فعلى سبيل المثال نقرأ : ((هكذا يمنا نحو الشمس الغاربة ، تنزلق انزلاقاً إلى عرض البحر ، لتحترق ألواناً تمازجت المياه والسماء في احمرارها واصفرارها ، وصوب عتمة باهتة علفت بها بقايا من نور يومض ويخمد ، تتنفس في ثناياها الأنغام تنفس الروح في الأشياء الحية . هكذا يكون الدخول إلى الجنة ؟ الرطوبة ، العتمة ، السقوف الشاهقة العتيقة ، والتراتيل

البيزنطية من أجواق حناجرها تصدح كأبواق يوم القيامة . الامتداد ، العلو ، الفراغ ، الظلام ، الأشعة - ويتلوى خلالها سحب النحور ويخالط الرائحة الطيبة عبق من دخان شموع مئات الشموع ...))^(٢٠) .

فكما هو واضح نجد الكاتب يناوب بين الجمل الاسمية والفعلية ذات الامتداد الدلالي إذ يستغل الإمكانات التي تسهم في إطالة الجملة وذلك بفعل الربط الذي يعد ((عنصراً مهماً من عناصر النظرية النحوية وعاملاً لا يقل أهمية في علم المعاني لفهم المعنى وانتظام الألفاظ))^(٢١) .

فيستخدم أدوات العطف التي تسهم في تولد التراكيب واستطالة الجمل ضمن السياق السردي والوصفي على نحو يوحى بالتنامي الفكري والتصاعد الانفعالي . فقد أسهم حرف العطف (الواو) (و صوب ، ويخمد ، والتراتيل ..) في تشكيل تعالقات نصية جمعت بين التنبير الداخلي والخارجي للشخصية ، فالراوي هنا يجمع بين رصده لحركات الشخصية الظاهرة ومشاعرها الداخلية وهذه التحولات جاءت بصيغ متواشجة جسدت مرونة في حركية السياق وكشفت مضامينه النفسية المتمثلة في رغبة العودة إلى الوراء حيث نسائم الذكريات بما فيها من فرح وأمل . فضلاً عن ذلك يستعين بالنعوت التي تولد معاني جديدة وتساعد على توليد جمل أخرى مترابطة فتجد (الشمس الغارية) (السقوف الشاهقة العتيقة) (التراتيل البيزنطية) ... هذا الإسناد الوصفي الذي تكرر في نصوصه الشعرية على نحو لافت للانتباه إذ منح السياق ميزة شعرية انحرفت عن مسار لغة الرواية .

- إلى جانب ذلك يبرز الانحراف واضحاً على المستوى التركيبي من خلال أسلوب تقديم ما حقه التأخير وهو صياغة مهمة تظهر من خلالها موهبة الأديب وقدرته على التمكن من اللغة ووضعها في الموضع الذي تستحقه ، إذ ان اللغة لا تقف عند الكلمة المجردة انما في انتظام تلك الكلمات في مجموعات واختلاف معانيها تبعاً للعبارة التي ترد فيها وتبعاً لموضعها داخل الجملة ، فاللغة العربية تتمتع بقدر واف من الحرية داخل إطار الجملة فلا يحدها موضع معين^(٢٢) .

وقد حظيت ظاهرة (التقديم والتأخير) عند " عبد القاهر الجرجاني " باهتمام واسع لاسيما في كتابه (دلائل الإعجاز) مبيناً المزايا الأسلوبية والعلل البلاغية التي من اجلها يأتي التقديم والتأخير ، ((باب كثير الفوائد جمَّ المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه ويفضي لك إلى لطيفه لا تزال ترى شعراً يروقك سمعه ، ولطف عندك ، أن قدّم في شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان))^(٢٣) وقد اخرج هذه الظاهرة عن دائرة العناية والاهتمام إلى البحث في الأسباب التي استدعت هذه العناية والاهتمام إذ يقول : ((قد وقع في ظنون الناس

انه يكفي ان يقال انه قدم للعناية ولأن ذكره أهم من غير ان يذكر من اين تلك العناية وبم كان أهم ((^(٢٤)).

فقد أضفت هذه الظاهرة ، على اللغة العربية مرونة ومقدرة حركية على عناصرها مما زاد من اهتمام الأدباء والمنشئين في التقنن في التعبير عن المعاني والدلالات التي تدور في نفوسهم وذلك بحسب مقتضيات الحال والصورة التي يراد ان يخرج الكلام بها ، إذ ان تقديم الوحدات اللغوية أو تأخيرها لا يعني تغير مواقعها فحسب بل تظهر بهذه الباب مزية الكلام الذي يعلو به أسلوب على أسلوب^(٢٥) فضلاً عما يؤديه من تغير في السياق الأصلي للتركيب النحوي للجمل القائمة على الانحراف الشعري ويشحن السياقات الجديدة بالدلالات الحديثة والمعاني المختلفة .

وقد اتضح ذلك جلياً في المستوى التركيبي للغة جبرا فعلى سبيل المثال لا الحصر نقراً : ((في الحياة غصات كثيرة فيها الموت وفيها المرض وفيها الخيبة بالأبناء ، وفيها الخيبة بالآباء فيها الشمس التي تحرق القفا والبرد الذي يشل الأصابع . فيها الموت والقتل . وخيانة الصديق ولكننا نتحملها ان شراً وان خيراً نتحملها ما دمننا لا نستطيع الانتحار فلا بد من تحملها أو لابد من الادعاء بالجلد والبطولة في تحملها ولكن العضة الكبرى هي هذا الذي يعجز عنه التحديد . هي ان تقع في هوى صاحبه بين يديك ، ولا تنالها))^(٢٦) .

يظهر بفعل التقديم والتأخير القيمة الصوتية للانحراف الشعري فكما هو واضح يتجلى تقديم الخبر على المبتدأ أو تكراره إذ يحمل هذا السياق الأسلوبى دلالة ايحائية واضحة وهو الخيبة واليأس والإحباط والعجز ، إذ يحاول بفعل تقديم الجار والمجرور (فيها) العائد على (الحياة) ان يحقق انحرافاً واضحاً تتأكد من خلاله أهمية المتقدم وتوجيهه عناية القارئ له وإثارة نوازعه النفسية إزاء ما يختلج الشخصية من هواجس واحباطات . وتتواتر هذه الصيغة الأسلوبية في اغلب المواضع الممثلة للغة الشعرية ضمن السرد الوصفي .

فنتالع : ((من النافذة رأيت البحر يهبط في خط مقعر هائل ، ثم ينفتح ويتعاضم ليصدم السفينة بثقله كله ، راشقاً زبده الفائر على الزجاج ...))^(٢٧) .

فهنا قدم الجار والمجرور (من النافذة) لأنها تمثل مكان العتبة وهي تسمية أطلقها " باختين " ضمن دراسته لأعمال (دستوفسكي)^(٢٨) ، إذ تمثل النافذة العتبة الحد الفاصل بين عالمين مختلفين كشفت بفعل تقدمها الزمن المتأزم والمشحون بالتوتر والقلق والاضطراب .

- فضلاً عن ذلك نجد تحولات على المستوى التركيبي تتضمن اكتساب ((البناء الفعلي الاتجاه الزمني المناسب من خلال النظم))^(٢٩) .

وهذا ما يؤكد الجرجاني في قوله : ((اعلم ان معاني الكلم معان لا تتصور إلا فيما بين الشئيين))^(٣٠) ، إذ يتحقق اختلاف بين الزمن الصرفي والزمن النحوي وذلك بفعل تباين انتظام الفعل في السياق ، إذ ان الزمن الصرفي ما يدل عليه الفعل بطبيعة بنائه اللغوي اما النحوي فيلعب للسياق فيه دوراً لأنه - السياق - يمثل ((القرينة الكبرى التي تحدد المعنى الزمني في استخدام الأفعال))^(٣١) .

وتشمل لغة جبرا الشعرية أنظمة إبلاغ لسانية ذات طابع فعلي يشكل نسبة لا بأس بها داخل أروقة الرواية ولكن بدلالات سياقية مختلفة ، إذ نجد خرقاً في الدلالة الوضعية للفعل وهذا بلا شك يحقق عدولاً على مستوى الصياغة التركيبية . وتفضي القراءة إلى وجود البناء الفعلي المضارع ذي الدلالة الآنية والمستقبلية إذ نجد دلالاته ضمن السياق الشعري تتحول إلى دلالة ماضوية لذا سنقف عند بعضها لنكشف عن الانحراف والانزياح جراء الافراع الزمني للفعل .

فلو تتبعنا الأفعال الواردة في النص الآتي مثلاً : ((قبل سنين كثيرة كتبت شيئاً عن أجراس الذاكرة وهي تجلجل في كهوف جوفية صامتة صمت الزمن السحيق الذي يلف تاريخ الإنسان ، هذا التاريخ الصارخ الهادر ، صمت مليء بالذكرى والرؤى))^(٣٢) .

فالفعلان (يجلجل ، يلف) مضارعان على خلاف ما يدور في ذهن الشخصية وجسدت شعورها إزاء حدث مضى فتولدت على أثرها تلك الإحساسات الآنية فاتخذت الأفعال هنا دلالة الماضي المستمر داخل السياق وذلك بفعل الظرف (قبل سنين) والفعل الماضي (كتب) وعليه يحقق الإفرار الدلالي .

وتسهم الأفعال الناقصة في إفرار الفعل المضارع من دلالاته كما في النص الآتي : ((كان الصباح في عنفوانه ، وحركة الركاب في الباخرة على أشدها كأن الشمس الحارة تطلق طاقاتهم الكامنة ، يركضون ويضحكون ويصرخون ، ويلعبون ..))^(٣٣) .

هذا التوالي في إيراد الأفعال المضارعة اكتسب دلالة المضي من خلال الفعل الناقص (كان) الذي قلب زمن الحدث إلى دلالة ماضية .

ويتجسد الإفرار بفعل نفي الحدث وقلب دلالة الزمن الماضي ، إذ ترد قرائن لفظية سياقية تتمثل في دخول (لم) على الفعل المضارع التي تقلب زمنه إلى الماضي .

فنتطالع على سبيل المثال : ((لم ينصفق الباب المجاور لم يبق في جوفي ما أخشى عليه الاندلاق . ولم يبق في رأسي دم يحفظ لي الاتزان ..))^(٣٤) .

وعلى شاكلة هذه الصياغة كثير وهي صياغة حققت انتهاكاً دلاليّاً لدلالة الأفعال المضارعة (ينطلق ، يبق ، يحفظ ..) وحولت دلالاته إلى الزمن الماضي .

المستوى الدلالي

قبل الولوج في تحليل لغة جبرا الشعرية على المستوى الدلالي لابد من وقفة إزاء رأي الجرجاني وطروحاته التي حاولنا الإفادة منها في تحليل الأسلوب إذ يقول : ((الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وضرب آخر لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ ، ولكن بذلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم نجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكتابة والتمثيل))^(٣٥) . وفي هذا تأكيد المعنى ومعنى المعنى وهو ما أطلق عليه (القرطاجني) (المعاني الثواني) أي ان هناك معنى ظاهراً نصل اليه من غير واسطة وهناك معنى خفي نصل إليه من خلال المعنى الظاهر . أي ان المعنى الظاهر يمثل مرجعاً للمعنى الثاني أي يجب ان يكون هناك وجه يجمع بينهما^(٣٦) .

ويتنوع المستوى الدلالي في استخدام الرمز والتشبيه والاستعارة في نصوص (جبرا) الشعرية وذلك تبعاً لتنوع الرؤية الجمالية ومصادر الموضوع وأساليب التعبير ، أي انه ينوع في معانيه الأسلوبية في التوظيف الدلالي .

فمثلاً نجده يفيد من الطبيعة في وصف شخصياته وسبر أغوارها الداخلية وهي صيغة رمزية ميزته عن غيره من الكتاب الروائيين وهذا جزء من رؤيته الرومانسية ، وجزء من محاولته لتعميق الدلالة ففي السطور الأولى وضمن رؤية الشخصية (عصام السلطان) في أثناء أبحاره مع مجموعة من الأشخاص هاربا من حبيبته (لمى) يستهل السياق بوصفه لتلك الرحلة ((البحر جسر الخلاص ، البحر الطري الناعم ، الأشيب العطوف ، وقد عاد البحر اليوم إلى العفوان : لطم موجة إيقاع عنيف للعصارة التي تقذف في وجه السماء بالزهر والشفاه العريضة والأذرع كالشراك اللذيذة ، البحر خلاص جديد ، على الغرب ! إلى جزر العقيق ! إلى الشاطئ الذي انبتقت عليه ربة الحب من زيد البحر ونفتت النسيم ، ولمى الباكية إلا بعض الليالي الغادرة بأهلها من اجلي ، الضاحكة ، الراكضة على عيني ، لمى ستكون أيضا هنا))^(٣٧) .

ان هذا البحر احد معجزات الطبيعة التي ينهل منها الرومانسيون صورهم الشعرية ، تجد جبرا يفيد منه لاستكمال صورته الشعرية فقد استعار للبحر صفات - (جسر الخلاص) (الطري

(الناعم) (الأشيب) (العطوف) وهي صفات حاول من خلالها ان يكشف عن مضامين الرواية .

ففي العبارة الأولى يشبه البحر بالرجل المسن التعب السائر بهدوء - الباعث على الأمان وهذا مسار الرواية التي تتبين بعودة الشخصية إلى ماضيها اذ يقف من خلال الاسترجاع على الأسباب التي حملته إلى هذه المرحلة وبعد السطور الأولى يصف البحر بالعنفوان إذ تتلاطم الأمواج إلى ان تصل إلى الشراك اللذيذ وهو تحول في مسار الوصف يعكس التحول الذي يصيب مسار الأحداث ويزيد من تواترها داخل الرواية اذ نلاحظ ارتفاع صخب الصراع بين الشخصيات وظهور بعض النوازع النفسية والسياسية والأيدولوجية الدقيقة في داخل كل شخصية من شعور بالذنب ورغبة في تحقيق ما هو مكبوت لتصل إلى ذروتها .

ويظهر الانحراف على المستوى الدلالي من خلال توظيف الكاتب للرمز الديني والثقافي ضمن سياقه الوصفي الذي يمتاز باندماجه بالسرد وهذه التداخلات هي مضامين لغوية منحت الرواية انتعاشاً واضحاً ومنحتها مقاومة للظاهرة الواقعية ، اذ تظهر المرويات وهي تتناغم ومسار الوصف ففي الجزء الذي يخص شخصية (وديع عساف) يصف الراوي المعبد في المقدس : ((انا وفايز ننحشر بين الجموع لان الميلاد الجديد كالقيامة بعد الموت معاني تشدنا لهذا الليل الماطر المغرور ، لهذه الأناشيد الكورسية القديمة لهذه الأرض التي نحت صخرها مغاور وصوامع وجوامع ، معلنة ديمومة المدينة عبر الحقب الطوال . لعل في باطن الصخر ناراً ترفض ان تخدم في البعض منا . فهناك نار قد تهبط على الواحد منا منذ الصغر فلا يترك آثاراً كجروح المسيح في اليدين والقدمين ، ولكنها تحط في القلب لتبقى مضطربة فيه إلى الأبد ، كما في باطن الصخر ، ربما انصهر لها الجسد فلا يبقى منه إلا ذلك العود الصامد))^(٣٨) .

يستلهم الكاتب رمزه الديني ويدمج دلالاته مع وصف الشخصية وعرض رؤاها الذاتية ، اذ خلق تآلفاً بين وجوه الرؤيا وجعلها تتوافق مع عناصر الحياة من حول الشخصية ، فقد حمل هذا الرمز دلالة الموت المؤدي إلى الحياة أو دلالة الانبعاث بعد الموت .

إلى جانب ذلك نجد (جبرا) يضمن نصوصه الشعرية الرموز الثقافية كما في النص الآتي : ((عن كل أمل تخلوا ، أيها الداخلون هنا ! هذا ما كتب على بوابة الجحيم ، كما يروي دانتي ، والناس يجدون التخلي عن الأمل أمراً عسيراً فتدخل أفواههم الجحيم وهم يبكون ويزعقون لأنهم تخلوا عن الأمل - أو لان الأمل تخلى عنهم . ولكنني ما عدت آبه لذلك فقد كنت من (الداخلين هنا) عرفت الجحيم طويلاً وعرضاً ... وإذا خرج المرء من الجحيم ؟ يعيش المرء كابوساً متواصل ، وإذا الله يسبغ عليه من نعمته فيرى فجأة على غرار دانتي الفردوس))^(٣٩) .

هنا يفيد (جبرا) من الكوميديا الإلهية لدانتي متخذاً منها معادلاً موضوعياً لكوامن شخصيته ومصيره في بلاده المحتملة فقد أراد ان يأخذنا إلى دلالة أعمق مما هي في الظاهر وان

يقول ان هذا العالم هو الجحيم ونحن نجوبه كأننا مسافرون مع ما لدينا من قدرة ومن ثم يؤكد ان الإنسان يبقى خاضعاً للعدل الإلهي المثيب المعاقب . فشخصيته عاشت عصراً مضطرباً عاصفاً ومحترقاً لذا حاول الكاتب ان يخلق لغة متناغمة مع ذلك الرمز ليغوص في جوانب من آلامه وآلام شخصيته لذا حاول ان يصور جحيمه الذي لا خلاص منه ، إلا بالاهتداء إلى الفيض الإلهي والحب الإنساني .

يظهر كذلك على المستوى الدلالي الصياغة التشبيهية التي شكلت آلية من آليات الكتابة لدى (جبرا) اذ اتخذت موقعاً بارزاً ضمن لغته الشعرية والتشبيه والاستعارة يشكلان عنصراً أساسياً من عناصر التصوير البياني والعمود الأساسي في المفهوم الجمالي لدى الكاتب ، فلو توقفنا إزاء النص الآتي مثلاً ((البحر العطوف لقد زجر وعريد ونزا نزو عملاق محروم ، همد ، أرعبنا بضع ساعات ، لئلا نستخف به ..))^(٤٠) .

نجد ان هذا النص اعتمد فيه (جبرا) (الاستعارة التشخيصية) التي تتمثل في ((خلع الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية . هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانية تشمل المواد والظواهر والانفعالات))^(٤١) . فقد أضاف الكاتب على (البحر) صفات إنسانية محاولاً بث الحياة فيه فالبحر (زمجر ، عريد ، تراطم ، همد ...) فقد منح البحر الحركة محاولاً بهذه الصورة أن يخلق جواً من المشاركة بين شخصياته وتلك الكيانات ليوضح عمق المشاعر .

فضلاً عن ذلك نجد نسبة كبيرة من الاستعارة التجسيدية لما لها من قدرة على تشوير الموجودات وإمدادها بالقدرة على الفعل والحركة وقد كان هذا جزءاً من قصيدة الكاتب التي سعى إلى بلوغها في غالبية سياقاته الشعرية ضمن الرواية .

فكما سنرى فان التجسد يكب جل طاقته في تحليق صورة تحمل قيماً توصيفية تقرب إلى الثبوت في علائق دلالية واضحة إلى حد ما .

وقد بدا ذلك واضحاً في عدة نصوص نذكر منها ((الصمت الباهر ، صمت افراح عنيقة))^(٤٢) ، ((يدارون ما استطاعوا في معاناة الخطة الجحيمة))^(٤٣) ، ((هذه الإشارات الضارعة الخاشعة إلى الله ورب الأرباب))^(٤٤) ، ((أمواج الصراخ والضحك والبكاء))^(٤٥) ، ((الألفاظ الحارقة نفسها نبضت في نقمة من الشفقة واللوعة))^(٤٦) .

فنلاحظ كل من (الصمت ، اللحظة ، والإشارات والصراخ والألفاظ) حملت جملاً توصيفية أعطت السياق بعداً دلالياً عكست جوانب نفسية مريرة ومضطربة .

ويستقطب الكاتب البنية التصويرية القائمة على التشبيه ((انه صمت داخلي أشبه بليل كوني لا نجد رحابة ، صمت مفعم هائل ..))^(٤٧) . فهو يشبه الصمت بالليل الكوني ليدلل على

عمق وفخامة بأسه وفقدان الأمل في العودة إلى بلاده ويأسه من عدم القدرة على فعل شيء ما يحدث من حوله .

ونقرأ : ((كأن البحر لراكبيه ممحاة هائلة تمحو اثبت أنواع الحبر بل حتى الصورة المحفورة حفر الجروح))^(٤٨) .

يحاول الكاتب من خلال هذه الصورة التشبيهية التي يشبه البحر فيها بأنه ممحاة هائلة ان يجعل القارئ يحس ويرى ما في مخيلة كل من الشخصيات المأزومة .

فكما هو واضح في هذه النصوص وسواها ، أن الكاتب ضمن لغة روايته باللغة الشعرية ليعكس جوانب نفسية لشخصياته ومن ثم بذاته المضطربة إزاء بلده وأهله و محبيه فجاءت لغته حاملة لشحنات من التوتر العاطفي والانفعالي التي منحت النصوص بعداً جمالية .

الخاتمة:

ان مشروعية كل دراسة تنطلق من تساؤلات تحاول مسيرة البحث تحديدها على نحو ما وحين يقف البحث على (أسلوبية الانحراف الشعري) التي كان من شأنها ان تقوم بوصف المعالم اللغوية المختلفة ودراستها ضمن الوصف والسردي الوصفي المتحقق داخل السياق الروائي وصولاً إلى مكانها الجمالية وذلك ضمن رواية السفينة لـ (جبرا إبراهيم جبرا) التي شكلت أنموذجاً للغة الشعرية ذات المضمون الفكري والنسقي لذا كشفت الدراسة الأسلوبية سمات الكاتب التأليفية وخصائصه ، فكان أهم ما توصل إليه البحث من نتائج يتمثل في الآتي :-

- لاحظ البحث على مستوى التحولات التعبيرية بما فيها من بنى تركيبية وترميزات بيانية انها ذات تأثير واضح في مسار الرواية لاسيما النفسية والتعبيرية والزمانية فقد لاحظنا الإطالة في الجمل الوصفية والجمل ذات الارتباط الدلالي .

ومن ابرز الانحرافات على مستوى الصياغة - اعتماده التقديم والتأخير لاسيما في الجمل الاسمية .

اما من حيث أهمية الفعل في مسار السرد لاسيما في استبدال الدلالة المتحولة وجد البحث ان هناك أفعال مرتبطة بلحظة التأليف السردية وهي أفعال جاءت اغلبها ذات دلالة زمنية ماضوية لارتباط السياق الشعري بالذكريات والتأملات والأمسيات الضائعة .

- اما على مستوى الدلالي فقد رصد البحث أهم المهيمنات الأسلوبية التي حققت انحرافاً على مستوى السياق وعلى مستوى اللفظ حيث تمثلت في كل من استلهاط الطبيعة في التعبير عن الكوامن البيئية والاستعانة بالرموز الدينية والرموز الثقافية في تأكيد بعض الأفكار متخذاً منها

معادلاً موضوعياً ورمزياً لواقعه ، فضلاً عن ملاحظة الهيمنة الواضحة للصياغة التشبيهية بما فيها الاستعارة التشخيصية والتجسيدية والتشبيه .

- أما على مستوى الصوت فقد أغرقت سياقات الكاتب ذات الانحراف الشعري على مستوى الصوت وذلك بفعل التكرار في الألفاظ والتكرار بالصياغة الصرفية والتكرار في الأفعال - فضلاً عن اعتماده الموسيقى الشعرية المعتمدة - والإيقاع ليكتسب سمة أسلوبية تميزه عن غيره .

الهوامش

١. تكوين الرواية العربية ، محمد الخطيب ، وزارة الثقافة - دمشق ، ١٩٩٠م : ١٩٢ .
٢. أسلوبية القص في روايات غائب طعمة فرمان ، إسرائ حسين ، أطروحة مطبوعة على الحاسوب ، كلية الآداب - الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠٥م : ١١ .
٣. بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة : محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال - المغرب ، ١٩٨٦م : ١١٧ .
٤. ينظر م . ن : ٩ .
٥. مدخل لجامع النص ، جيرار جنيت ، ترجمة : عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، دار توبقال للنشر : ١٨ .
٦. ينظر شعرية دستوفسكي ، ميخائيل باختين ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي ، الدار البيضاء ، دار توبقال ، ١٩٨٦م : ٢٦٥ .
٧. الأسلوبية ، عدنان بن ذريل ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع ٢٥ ، ١٩٨٢م : ٢٤٩ .
٨. الأسلوبية والأسلوب ، د. عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب - بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٢م : ٣٦٠ .
٩. م . ن : ٥٩ .
١٠. م . ن : ١٤٤ .
١١. القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ، امبرتو ايكو ، ترجمة : أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء ، ١٩٩٦ ، ص ٦٤ .
١٢. سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، تحقيق : عبد المتعال الصعيدي ، ١٩٨٣م : ٤٢ .

13. J.IP. Firth paper in linsuistic . P. 8-9 .

١٤. فن القصة ، د. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة - بيروت (د. ت) : ١١٦ .
١٥. السفينة : ٢٦ .
١٦. م . ن : ١٢٦ .
١٧. في نقد النثر وأساليبه ، إعداد وترجمة : د. عصام الخطيب و د. توفيق عزيز ، الموسوعة الصغيرة (٢١٨) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ، ١٩٨٦ : ٩١ .

١٨. دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق : السيد محمد سيد رضا ، دار المعرفة للطباعة والنشر - بيروت ، ١٩٨١م : مدخل ق .
١٩. التحليل البنيوي للسرد ، رولان بارت ، ترجمة : حسن بحرأوي وآخرون ، مجلة آفاق المغربية ، ٨٤ ، ١٩٨٨م : ٢٥ .
٢٠. السفينة : دار سين للكتاب - بغداد ، ط٤ ، ١٩٨٩م : ٤٨ .
٢١. الربط الذي في النص العربي ، فالح العجمي ، مجلة أبحاث اليرموك ، سلسلة الآداب واللغويات ، المجلد الثاني عشر ، ١٤ ، ١٩٩٤م : ٢٥٣ .
٢٢. ينظر : من أسرار اللغة ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط٥ ، ١٩٧٥م : ٢٩٨ .
٢٣. دلائل الإعجاز : ١٠٦ .
٢٤. دلائل الإعجاز : ١٠٨ .
٢٥. ينظر قضايا الحداثة عند عبد القاهر ، محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونغمان - القاهرة ، ١٩٩٥ : ٨ .
٢٦. السفينة : ٨ .
٢٧. م . ن : ١٥٢ .
٢٨. ينظر قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي ، ميخائيل باختين ، ترجمة : د.جميل نصيف التكريتي ، مراجعة حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، ١٩٨٦م : ٢٤٩-٢٥٠ .
٢٩. قواعد النحو العربي في ضوء النظم ، د. سناء حميد البياتي ، دار وائل للنشر ، ط١ ، ٢٠٠٣م : ٨٦ .
٣٠. دلائل الإعجاز : ٤٠٥ .
٣١. الزمن الصرفي والنحوي في اللغة العربية ، فاضل مصطفى الساقى ، مجلة الضاد ، ج٣ ، ١٩٩٠ : ١٣٧ .
٣٢. السفينة : ٧٩ .
٣٣. م . ن : ١٢٠ .
٣٤. م . ن : ١٥٠ .
٣٥. دلائل الإعجاز : ٣٦٢ .
٣٦. ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، أبو الحسن حازم بن محمد القرطاجني ، تحقيق : احمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية - تونس ، ١٩٦٦م : ٢٣ .
٣٧. السفينة : ٥ .

- .٣٨ م . ن : ٤٩ .
- .٣٩ م . ن : ٣٨ .
- .٤٠ السفينة : ١٥٣ .
- .٤١ التصوير الفني في القرآن ، سيد قطب ، دار المعارف - القاهرة ، ١٩٦٣ م : ٦٤ .
- .٤٢ السفينة : ٧٩ .
- .٤٣ م . ن : ١٤٤ - ١٤٥ .
- .٤٤ م . ن : ٧٠ .
- .٤٥ م . ن : ٥٥ .
- .٤٦ م . ن : ٥٦ .
- .٤٧ م . ن : ٥٢ .
- .٤٨ م . ن : ٢٠ .