

<https://www.doi.org/10.31918/twejer.2033.15>

(e-ISSN (2617-0752)

p-ISSN (2617-0744



البنى الأسلوبية للظواهر التراكيب العدولية في الشعر العربي المعاصر

عن الكورد وكوردستان

أ.د. أمير رفیق عولا

جامعة سوران - فاكولتي الآداب

amir.awla@soran.edu.iq

م.م. سامان نادر حمد

جامعة سوران - فاكولتي الآداب

Saman.hamad@soran.edu.com

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة التراكيب العدولية في الشعر العربي المعاصر عن الكورد وكوردستان؛ و معالجة تلك البنى النحوية التي تمثل (العدول التركيبي بالتحول الموقعي للعنصر النحوي وحذفه) من خلال إجراءات المنهج الأسلوبي عن طريق استعمال تلك التراكيب فيه، إذ إنّ الظاهرتين لهما حضور قوي في تلك الأشعار التي كتبت عن القضية الكردية دفاعاً عن الشعب الكردي المظلوم.

يتناول هذا البحث ظاهرتي التقديم والتأخير والحذف اللتين تنتجان وظيفة دلالية وأسلوبية كبيرة، والتي تمنح الكلمات الشعرية طاقة تركيبية متجددة. تثير هذه الظواهر الأسلوبية البنية الدلالية وتغنيها بدلالات إضافية مقصودة وقيم فنية لا تلمس في الأداء اللغوي على النمط المعتاد، وفي اللغة المألوفة، وبذلك تكون اللغة وسيلة للإيحاء، وليست أداة لنقل المعاني فحسب.

الكلمات المفتاحية: التراكيب العدولية، التقديم والتأخير، الحذف، البنية، الأسلوبية، الشعر المعاصر، الكورد وكوردستان.

البنى الأسلوبية للظواهر التركيبية العدولية في الشعر العربي المعاصر

عن الكورد وكوردستان

المقدمة:

التركييب العدولية هي عبارة عن الظواهر المتعلقة بطرق تركيب الكلام وأدائه، ويشمل العوارض التي تعتري النمط المعهود في البناء التركيبي من حيث التقديم والتأخير والحذف والزيادة وما إلى ذلك والتي تعدّ من أهم مظاهر العدول التركيبي.

وتعدّ دراسة هذه الظواهر التركيبية لنص ما من أهم الأساليب التي تؤدي إلى فهم معنى النص والغاية التي يبتغي مبدع النص إيصالها إلى ذهن المتلقي؛ لأن العدول التركيبي عموماً يعدّ من الملامح الأسلوبية البارزة في الخطاب الشعري، إذ يقوم على "خرق القوانين المعيارية للنحو بغية تحقيق سمات شعرية جديدة" (سامح عبدالعزيز خلف، ٣٠٠٣م، ٤٦٨).

والمبدع عندما يخرق تلك القوانين المعيارية للغة المألوفة، فإنّه يحقّق سمات شعرية جديدة لا يمكن الحصول عليها في حال تمسكها بالمعايير اللغوية المألوفة، "لأنّ تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على نحو خاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي، على حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين إفراداً وتركيباً من كل ميزة أو جمالية... فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جمالياً بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمراً غير ممكن (فيكون المتلقي) في انتظار دائم لتشكيل جديد" (أحمد ويس، ٢٠٠٥م، ١٢٠).

وعلى هذا فالعدول التركيبي لا يعنى مخالفة قوانين اللغة المعيارية أو نكسارها لبحث عن قوانين بديلة، وإنما يعنى العدول عن الأصل عن طريق خرق القانون باعتناؤه بما يعد استثناءً أو نادراً فيه، كما أنّ مثل هذا العدول لا يعنى عدولاً عن الأفصح إلى الأقل فصاحة، وإنّما يعنى عدولاً عن الأصل نتيجة

لعل بيانية ودلالية يتطلبها تأليف الكلام للحصول على أساليب دلالية غير متاحة بدونه (الرواشدة سامح، ١٩٩٩م: ٥٣).

و هذه الدراسة تحاول الكشف عن الأساليب العدولية التي خالفت قواعد اللغة المعيارية في الشعر العربي المعاصر عن الكرد وكردستان، وتخص بالبحث ظاهرتي (التقديم والتأخير، والحذف) لما لهما من حضور قوي في البنى النحوية لهذا الشعر، وتهدف إلى تلمس بلاغة تلك الظواهر التركيبية وما حملته من مضامين دلالية ونفسية تتعلق بالشاعر ورسالته التي يحملها للتعبير عن وجدانيته وتحفيزاً للمتلقى للتأثير فيه.

فقد خصصنا مباحث التقديم والتأخير والحذف بالدرس والتحليل والتوظيف التركيبي لبيان أساليب الشعراء الذين كتبوا عن الكرد وكردستان، لإبراز البنى الأسلوبية في تراكيب هاتين الظاهرتين، وطرق استعمال الشعراء لهما وانعكاسهما في قصائدهم المعبرة عن معاناة هذا الشعب، عن طريق مبحثين أحدهما بعنوان: العدول التركيبي بالتحول الموقعي وثانيهما بعنوان: العدول التركيبي بالحذف، بعد تمهيد يتناول مفهوم البنية والأسلوب وإجراءاتهما في الدرس اللغوي المعاصر.

وجعلنا قصائد الشعراء المشهورين أمثال (محمد مهدي الجواهري، ومحمود درويش، وبلند الحيدري، وكاظم السماوي) نماذج تحليلية؛ لأنهم أشهر من وقفوا مع القضية الكردية وأبدعوا في وصفها.

التمهيد: البنية والأسلوب، المفهوم والإجراء:

البنية لغة: مأخوذة من بنى، يبنى، بناء، وبنى البناء الشيء بنياً وبنيناً، أقام جداره، فهو نَعيضُ الهدم، والبناء: المَبْنَى، وَالْجَمْعُ أُنْبِيَّةٌ، وَأُنْبِيَّاتٌ جمعُ الْجَمْعِ، وهي مثلُ رَشْوَةٍ ورشاً، كَأَنَّ الْبُنْيَةَ الْهَيْئَةُ الَّتِي يُبْنَى عَلَيْهَا، مِثْلُ الْمَشْيَةِ وَالرَّكْبَةِ، وَالْبُنْيَى، بِالضَّمِّ مَقْصُورٌ، مِثْلُ الْبُنْيَى. يُقَالُ: بُنْيَةٌ وَبُنْيَى وَبُنْيَةٌ وَبُنْيَى، بِكُسْرِ الْبَاءِ مَقْصُورٌ، مِثْلُ جَزِيَةٍ وَجَزَى، وَفُلَانٌ صَحِيحُ الْبُنْيَةِ أَيِ الْفِطْرَةِ (ابن منظور، ١٩٩٣: ٩٤-٩٣/١٤).

فإنّ مصطلح البنية في المعجم العربي يدلّ على معانٍ متقاربة تكاد تحيل على المعاني نفسها وهي البناء والتشييد وضم الأشياء إلى بعض، ويرى العالم اللغوى (أندريه مارتينيه) Andre Martinet، بأنّ الكلمة قد تعني أيضاً الكيفية التي شيد على أساسها هذا البناء أو ذاك، فيقول: "إذا كانت المعاجم خاصة (أو كسفورد) تنص على أن البنية هي كيفية بناء تركيب أو جهاز أو أية مجموعة فإن هذا لا يشير إلى عملية البناء نفسها، ولا إلى المواد التي تتكون منها ولكنه يتعلق بكيفية تجميع وتركيب وتآلف هذه المواد لتكوين الشئ وخلقه لأغراض ووظائف معينة"(لخضر العرابي: ٢٠٠٧/ ٨٥)

فالبنية موضوع منظم، له صورته الخاصة ووحدته الذاتية، إذ تحمل البنية معنى المجموع والكل المؤلف من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه(صلاح فضل: ١٩٩٨/ ١٢١).

ويرى الناقد الأمريكي (قراو راسون J. G. Ranson) جامعاً المفاهيم اللغوية حول البنية: إنّ الأثر الأدبي يتألف من عنصرين: البنية والنسج (Texture)، ويعني بالأول المعنى العام للأثر الأدبي، وهو الرسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذافيرها إلى القارئ، بحيث يمكن التعبير عنها بطرق شتى عبر التعبير المستعمل في الأثر الأدبي المذكور، وأمّا النسج فالمراد به الصدى الصوتي لكلمات الأثر وتتبع المحسنات اللفظية والصور المجازية والمعاني التي توحى إلى العقل بالمدلولات للكلمات المستعملة (عبدالقادر شرشار: ٢٠٠٦/ ٧٧).

وأما البنية اصطلاحاً: فقد ارتبط ظهورها في الدراسات النقدية الحديثة بظهور المنهج البنيوي الذي انتشر على يد العالم السويسري دي سوسير، ومنذ ذلك الحين لم تتلأأ أية ظاهرة معرفية من الاهتمام والدراسة قدر ما ناله مفهوم البنية في القرن الحالي، حيث يستحوذ على اهتمامات الدارسين في مختلف الدراسات نفسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو لغوية أو رياضية وغيرها.

وقيل في تعريفها بأنها "نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى"(عزالدين المعاصرة: ٢٠٠٦/ ٥٤٠)، فكلّ تحول في البنية يؤدي إلى تحول في الدلالة، ويعدّ

تعريف جان بياجيه من أبرز التعاريف التي تناولت مفهوم البنية، إذ يقول عن البنية بأنّها: "عبارة عن نظام تحويلات له قوانينه من حيث أنّه مجموع، وله قوانينه تؤمن ضبطه الذاتي" (جان بياجيه: ١٩٨٥/٨١)، وقد حدد بياجيه من خلال تعريفه خصائص البنية الثلاث:

١- الكلية: وتعني تماسك البنية داخلياً، بحيث تكون كاملة في ذاتها وليست تشكياً لعناصر متفرقة، أي: أن البنية ليست موجودة في الأجزاء.

٢- التحولات: وهي التي تمنح البنية حركة داخلية وتقوم في الوقت نفسه بحفظها وإثرائها دون أن تضطرها إلى الخروج عن حدودها أو الانتماء إلى العناصر الخارجية.

٣- التحكم الذاتي: ويعني أن تكتفي البنية في ذاتها، أي: أنّ البنية كيان عضوي متسق مع نفسه منغلّق عليها مكثف بها، فهي كل متماسك له قوانينه وحركته وطريقة نموه وتغيره، ومن ثم فهي لا تحتاج إلى تماسكه الكامن (جان بياجيه: ١٩٨٥/٨-١٥).

ومن الجدير بالإشارة أنّ دي سوسير لم يستعمل كلمة (بنية)، بل استخدم مفهوم (التنظيم)، لأنه المفهوم الأساس في نظره فكان التجديد بعد اللغة (تنظيماً)، ومن ثم أخذ الألسنيون الذين تابعوا (دي سوسير) بهذا المفهوم، أي عدوا اللغة تنظيماً وأشاروا إلى أنها (شكل) وليست (مادة)، وإنّ وحدات اللغة لا تتحدد إلا في علاقاتها، وهو ما ركز الاهتمام فيما بعد بمصطلح (بنية) التنظيمات اللغوية (مهدي حمد: ٢٠٠٣/٦).

ولأنّ اللغة من وجهة نظر سوسير تؤلف نظاماً بنيوياً متماسكاً؛ فإنّ أي مقارنة للغة مكرسة لتفسير عمل هذا النظام الداخلي أصبحت تعرف بأنّها اللسانيات البنيوية أو المدرسة البنيوية (جان بيوجية (١٩٨٥/٦٣، و زكريا ابراهيم: ٤٧)، وكانت الإشارة إلى مفهوم البنية في منطوق النظرية اللغوية لكونها أحد منطلقاتها الفكرية التي جعلت منها أداة تكشف بها البنيوية عن التنظيم الداخلي لأجزاء النص، وطبيعة علاقاتها وتفاعلاتها (مهدي حمد: ٦).

الأسلوبية:

إن مصطلح الأسلوبية مصطلحٌ كثرت حوله الدراسات، واختلفت فيه الآراء، ويعدّ تحديد مفهومه أمراً بالغ الصعوبة، فقد عرف المصطلح تممداً في مفهومه وتطوراً ملحوظاً في مساره ومراحل تشكيله، لارتباطه بمراجع فكرية متعددة.

وقد ورد مصطلح (الأسلوب) في المعاجم اللغوية عند العرب بمعاني متعددة، إذ "يُقَالُ لِلسَّطَرِ مِنَ النَّحْلِ: أَسْلُوبٌ. وَكُلُّ طَرِيقٍ مَمْتَدٍّ، فَهُوَ أَسْلُوبٌ... وَالْأَسْلُوبُ الطَّرِيقُ، وَالْوَجْهُ، وَالْمَذْهَبُ؛ يُقَالُ: أَنْتُمْ فِي أَسْلُوبٍ سَوْءٍ، وَبُجْمَعُ أَسَالِيبَ. وَالْأَسْلُوبُ: الطَّرِيقُ تَأْخُذُ فِيهِ. وَالْأَسْلُوبُ، بِالضَّمِّ: الْفَنُّ؛ يُقَالُ: أَخَذَ فُلَانٌ فِي أَسَالِيبَ مِنَ الْقَوْلِ أَيَّ أَفَانِينَ مِنْهُ" (ابن منظور، ١٩٩٣: ٤٧٣/١).

كما أن المصطلح عرّف عند العلماء العرب المتقدمين بأنّه: "طرق أداء المعنى في نسق مختلف بحيث يكون لكل مقام مقال" (محمد عبد المطلب: ١٩٩٤/١٢)، وهذا ما أُستشفّ من قول ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)، عندما يقول: "فالخطيب من العرب، إذا ارتجل كلاماً في نكاح، أو حمالة، أو تحضيض، أو صلح، أو ما أشبه ذلك- لم يأت به من واد واحد، بل يفتنّ: فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرّر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعميين، ويشير إلى الشيء ويكني عن الشيء" (ابن قتيبة: ١٧/٢٠٠٧)، وقيل في تعريفه أيضاً، أنّه: "هو الطرق والمذاهب وأودية الكلام المختلفة" (الخطابي: ١٩٦٨/٤٢)، وأمّا ابن خلدون (ت ٨٠٨هـ)، فيرى بأنّ الأسلوب هو: المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه الكلام، وأنّ لكلّ فن أساليب تختصّ به ولا تصلح لغيره، كما يرى أيضاً: أن المقامات مختلفة ولكلّ مقام أسلوب يخصّه (ابن خلدون: ٤٨٩-٤٩٠).

ومن خلال التمعن فيما يراه ابن خلدون نستطيع أن نستشفّ المفهوم الاصطلاحي الحديث للأسلوبية، وبهذا يمكن القول إنّ رؤيته للمصطلح هي أدق وأوضح ما نجده لدى النقاد العرب المتقدمين.

وأما في التراث الغربي فمصطلح الأسلوبية الذي شاع في اللغة العربية ترجمةً لكلمة (Stylistics)، لم يظهر ولم تتوضَّح معالمه إلا بعد جهود العالم السويسري (دي سوسير ت ١٩١٦م)، ومن تابعه من تلاميذه وغيرهم من الباحثين الذين رأوا أنَّ اللغة خلق إنساني ونظام تحمل الأفكار وبالتالي تعطي قيمة تعبيرية متجددة للأسلوب (عبد السلام المسدي: ١٩_٢٠).

وقد عرّف علم الأسلوب أو الأسلوبية عند الغربيين بتعاريف عدة، فكلّ نظر إليه بوجهته الخاصة، يرى شارل بالي أنَّ الأسلوبية هي التي تدرس: "وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي تدرس تعبير وقائع الحساسية المعبرة عنها لغوياً، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية" (منذر عياشي: ٣١/٢٠٠٢)، كما أنَّها قد عرّف عند ريفاتير بأنّها: "علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميّزة، التي بها يستطيع المؤلف (الباث) مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ (المتقبّل) والتي بها يستطيع أيضاً أن يفرضَ على المتقبّل وجهة نظره في الفهم والإدراك" (عبد السلام المسدي: ٤٩).

ومن هنا يمكننا القول إنّ هذا الاختلاف و الجدل الدائر حول المصطلح دليل على وجوده وتفرّده في الدراسات النقدية، وإنّ التطور الذي شهده المصطلح والتغيرات اللازمة لحدوده هي تعبير عن حياة هذا العلم وأثره في العمل الأدبي، فالأسلوبية "ساحرة ظنّ البعض أنّها ماتت، تاريخها إذن هو تاريخ تغيراتها" (يوسف و غليسي: ١٨٠/٢٠٠٨).

علاقة البنية بالأسلوب:

بما أنّ مصطلح البنية ارتبط ظهورها في الدراسات النقدية الحديثة بظهور المنهج البنيوي، وأنّ الأسلوبية الحديثة نشأت مستندة إلى نشأة علم اللغة الحديث وتطوره وهي ليست سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية، يمكننا القول إنّ المصطلحين لا يمكن الفصل بينهما، فالاتجاه البنيوي يدرس اللغة بوصفها نظاماً من التركيب والاستبدال، وهي "السمة المميزة للدراسة الأسلوبية التي تبدأ من العمل الأدبي نفسه، ومن الكلمات والطريقة التي ترتبط بها في القطعة الكتابية الخاصة" (غراهام هوف: ٤٩/١٩٨٥).

وإنّ البنية الأدبية ما هي إلا بنية لغوية، والأسلوبية "كلّ إبراز وتأكيد سواء كان تعبيرياً أو عاطفياً أو جمالياً يضاف إلى المعلومات التي تنقلها البنية اللغوية دون تأثير في معناها" (صلاح فضل: ١٩٩٨/١١٠-١١١).

فالأسلوبية وصف للبنى التي يتوفر عليها النص الشعري، وصف يكشف عن طرائق القول، فهي تكشف عن الخصائص الناتجة عن تلك الطرائق، إنّها وصف يشمل المناحي الجمالية (حسن ناظم: ٢٠٠٢/٣٠).

وعلى هذا، فإنّ مجال العمل في الأسلوبية يتوجه نحو (البنية)، لذلك فهي "تُعنى أساساً بالكيان اللغوي للأثر الأدبي، فعملها يبدأ من لغة النص وينتهي إليها" (فتح الله أحمد سليمان: ٢٠٠٤/٣٦)، ولا ريب أن بنية النصّ الأدبي في الدراسة الأسلوبية تعني عدم الفصل بين الشكل والمعنى وأنّ التحليل الأسلوبي يقوم على أساس البنية النحوية ووظيفتها الإبلالية (فتح الله أحمد سليمان: ٢٠٠٤/٣٢، ومهدي حمد: ٢٠٠٣/١١).

إذن، الأسلوبية تكشف من خلال تحليل البنى اللسانية، عن البنى المتميزة، التي هي البنى الأسلوبية، إذ تضيف هذه الأخيرة على النص القيم الفنية والجمالية، والسمات الفريدة التي تكون في الوقت نفسه بمثابة الباعث على التحليل الأسلوبي (حسن ناظم: ٢٠٠٢/٣٠).

وأخيراً يمكننا القول: إنّ هناك علاقة وثيقة بين (البنية) و (الأسلوبية)، إذ البنية عبارة عن شكل ونظام اللغة وتراكيبها، والأسلوبية تدرس هذا النظام وتحلل علاقات بعض أجزائه ببعض.

المبحث الأول: العدول التركيبي بالتحول الموقعي:

إنّ ظاهرة التقديم بين عناصر تمثل واحداً من أبرز مظاهر العدول التركيبي وتعدّ عاملاً مهماً في إثراء اللغة الشعرية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري، إذ تقوم بوظيفة جمالية باعتبارها ملمحاً أسلوبياً خاصاً تحقق

غرضاً نفسياً ودلالياً، تتم عن طريق كسر العلاقات المألوفة في الجملة بين المسند والمُسند إليه، لتضعها في سياق جديد وعلاقة متميزة وأكثر حيوية.

تتطلب قوانين الكلام تنسيقاً معيناً للوحدات الكلامية، إذ الأصل في صياغة الجملة في اللغة العربية أن يتقدم الفعل على الاسم، والفاعل على المفعول به، والمبتدأ على الخبر... لكن قد تدعو الحاجة الجمالية إلى العدول عن هذا الترتيب، بحيث يعمد المبدع إلى تحريك الكلمات عن مواقعها الأصلية إلى مواقع أخرى جديدة، فيقدم ما حقه التأخير كالمفعول به أو الخبر، ويؤخر ما استحق التقديم كالفعل أو الفاعل أو المبتدأ، ويكون ذلك لغرض يقتضيه السياق لتحقيق أغراض جمالية وفنية في النص يودّ الشاعر أو المبدع تحقيقه.

فالتقديم والتأخير تغيير للبنى الرئيسة للتركيب بعدول عن الأصل بهدف تحقيق غرض في نفس المتكلم؛ لأنّ الكلمات تَقْتَفِي في نظمها آثار المعاني، ويكون ترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النَّفس (الجرجاني، ١٩٩٢: ٥٦)، ولا ريب أنّ هذا الأسلوب لا يكون له قيمة فنيّة "إلا إذا وظّفه الشاعر أو الأديب في تجسيد أغراض فنيّة خاصة، لا تتأدّى بغير ذلك الأسلوب" (حسن طبل، ٢٠٠٤: ١٢٣)، وهذا ما نستشفه من قول الشيخ عبدالقاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) في وصفه للتقديم والتأخير، إذ يقول: هو "باب كثير الفوائد، جَمُّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويُفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروّك مسمّعه، ويلطّف لديك موقعه، ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك أن قدّم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان" (الجرجاني، ١٩٩٢: ٩٦)، ويقول الزركشي (ت ٧٩٤هـ) في وصفه أيضاً: "هو أحد أساليب البلاغة فإنهم أتوا به دلالة على تمكنهم في الفصاحة وملكتهم في الكلام وانقياده لهم وله في القلوب أحسن موقع وأعذب مذاق" (الزركشي، ١٩٥٧: ٣/٢٣٣).

وقد التفت كثير من النحاة والبلاغيين العرب إلى ما يعترى التركييب اللغوية من تقديم وتأخير، ونبهوا إلى أثره الدلالي، فقد ذكر سيبويه ملامح بلاغية ناجمة عنه في مواضع في كتابه ورأى بأن من أهم أغراض التقديم والتأخير العناية والاهتمام، حيث يقول: "كانهم إنما يقدّمون الذي بيانه أهمّ لهم، وهم ببيانه أغنى، وإن كانا جميعاً يُهمّانهم ويغنيانهم" (سيبويه، ١٩٦٦م: ٣٤/١)، وهذا البيان

البلاغي وأمثاله عن (التقديم والتأخير) في كتاب سيبويه قد اتخذ أساساً لدراسة الموضوع المذكور لدى العلماء الذين جاؤوا من بعده، ليبقى هو السابق إلى وضع كثير من الإشارات التي تشكّل معظم (أبواب علم المعاني)، ومن أجل هذا أعد مسهماً إسهاماً فاعلاً في وضع العلم المشار إليه (عبد القادر حسين، ١٩٩٨: ١٣١).

أمّا الجرجاني، فقد عنى عناية خاصة بظاهرة (التقديم والتأخير)، وقد أفرد به بالبحث والتدبير، وقد وقف موقفاً معارضاً لمن سبقوه من النحاة لحرصهم فائدة التقديم والتأخير بالعناية والاهتمام بالمقدّم، وقال: " وقد وقع في ظنون الناس أنّه يكفي أن يقال: إنه قُدِّمَ للعناية؛ ولأنّ ذكره أهمُّ من غير أن يُذكر من أين كانت تلك العناية؟ وبمّ كان أهمُّ؟ ولتخيّلهم ذلك قد صغر أمر التقديم والتأخير في نفوسهم، وهونوا الخطب فيه حتّى إنّك لترى أكثرهم يرى تتبّعهُ والنظر فيه ضرباً من التكلف، ولم تر ظناً أزرى على صاحبه من هذا وشبهه" (الجرجاني، ١٩٩٢: ٩٨)، إلّا أنّ هذا لا يعني أنّ النحاة لم يهتموا بهذه الظاهرة الاهتمام اللازم، والحق أنّهم لم يكونوا بمنأى عن استخلاص فوائد دلالية في أحاديثهم عن التقديم والتأخير في الجملة الفعلية والجملة الاسمية، بحيث يعود الفضل إليهم في تفكّر البلاغيين في استشفاف الأغراض البلاغية لهذه الظاهرة في مباحث (علم المعاني) المتصل صلة وثيقة بـ (علم النحو)، ولا يخفى أنّ الجرجاني قد انتفع من آراء سابقه من النحاة، وأضاف وجدّد من عنده أموراً أخرى، فوصل بالموضوع نحو التكامل، فكأنّ الصرح قد اكتمل على يديه في المزج بين الصورة النحوية والأغراض البلاغية في معالجة التقديم والتأخير وغيرها من الظواهر، وكذلك الحال لدى من جاء بعده، فقد أولوا الظاهرة المذكورة ما تستحقّه من العناية، ووقفوا على تحليلها، وبيان أسرارها الدقيقة (السكاكي، ١٩٨٧: ٣٨٦، ابن الأثير، ١٩٩٥: ٣٥/٢، المؤيد بالله، ٢٠٠٢: ٢٣٤)، بحيث يمكننا القول: إنّ النحاة قد أرسوا القواعد، ووضعوا الأطر، ومهدّوا السبل للبلاغيين الذين خصّوا ظاهرة التقديم والتأخير بالبحث المتأنّي الدقيق، وأفردوا لها عنواناً.

إذاً، إنّ التقديم والتأخير هو من باب الاتساع والعدول عن أصل الكلام وذلك لدواع عدة؛ كالأهمية والعناية والتعظيم والتهويل والتشويق إلى المتأخر، أو

لمراعاة الفواصل والمعنى، فيكون التقديم ضرباً من التوسع في الكلام (عبدالعزیز عتیق، ۲۰۰۶م: ۱۰۷-۱۱۰، وفاضل صالح السامرائی، ۲۰۰۹: ۳۷-۵۰)، وإذا عدنا إلى الشعر المعاصر لوجدنا أنَّ هذه السمة الأسلوبية واردة كثيراً وواقعة في جمل مختلفة، حيث ظهرت بشكل جليّ في أعمال الشعراء، مما حقّق لها قيمة فنية لا تنكر، فمن خلال رصد تلك الظاهرة في النص الشعري المعاصر عن الكورد وكوردستان، توصل الدراسة إلى تحديد الأنواع الآتية من التقديم والتأخير: _

أولاً: التقديم في الجملة الاسمية:

تتألف بنية الجملة الاسمية من ركنين أساسيين هما المسند والمسند إليه، أي: من مخبر عنه (مبتدأ)، ومن (خبر) يأتي بعده تكمن فيه الفائدة (جمال الدين الأندلسي، ۱۹۹۰: ۱/۲۶۷، والوقاد، ۲۰۰۰: ۱/۱۸۹)، "وهما ما لا يَغْنَى واحدٌ منهما عن الآخر، ولا يَجِد المتكلِّم منه بدأ" (سيبويه، ۱۹۶۶م: ۱/۲۳).

والأصل في هذا النوع من الجملة أن يتقدم المسند (المبتدأ) على المسند إليه (الخبر)؛ لأنَّ المبتدأ هو المحكوم عليه، والخبر هو المحكوم به عليه، ومن هنا وجب أن يبتدأ في الجملة الاسمية بالمبتدأ ثمّ يتلوه الخبر، كما أنَّ المبتدأ قد سمي بهذا الاسم؛ لأنه مجرد من المعاني اللفظية، وأمّا الخبر فإنّه كان وصفاً في المعنى للمبتدأ المتقدم، فبذلك استحق الخبر التأخير بتلك الصفة، وذلك لأنّه بمثابة الصفة للموصوف.

ولكن في بعض الحالات قد يتغير موقع الخبر في الجملة، فيعدل عن ترتيبه، ويتبادل موقعه مع المبتدأ ويحلّ محله في ابتداء الكلام به، ويكون ذلك إمّا وجوباً، أو جوازاً، أمّا الوجوب فإجراء اضطراري يجعل من الخبر أن يتصدّر، وذلك إذا كان المبتدأ نكرة ليس لها مسوّغ في الابتداء، والخبر ظرف أو جار ومجرور، أو إذا كان الخبر محصوراً على المبتدأ، أو كان المبتدأ مشتملاً على ضمير يعود على جزء من الخبر، وغير ذلك من الأسباب التي ذكرها النحاة (رضي الدين الأسترآبادي، ۲۰۰۷: ۱/۱۵۹)، والدراسة هذه لا تركز على هذه الحالة؛ لأنّها - كما ذكرنا- إجراء اضطراري، يجعل من الخبر أن يتقدم من غير أن يحدث معنى إضافياً بسبب التحوّل في التركيب، بل تركز على (التقديم الجائز) الذي يلجأ إليه

المتكلم لإثبات معنى لا يمكن بيانها إلا بالتحويل، وتكون (الرتبة) غير محفوظة بحيث يجوز أن يحكم الاستعمال بورود عكسها (تمام حسّان، ١٩٩٣: ٩٤/١-٩٥).

وورود هذا النوع من (التقديم) كثير في الشعر العربي المعاصر عن الكرد وكردستان منها ما وقع في قول الجواهري وهو يحاول أن ينصح السلطات العراقية والشعب الكردي بأن يتحدوا ويلتحموا صفوفهم في قصيدته (يوم الشمال... يوم السلام)، إذ يقول:

أعلى أمانيّ التحام صفوفه ونقاء وحدته أعزُّ طلابي

(الجواهري، ٢٠٠١م: ٩٣٤)

نجد الجواهري في كثير من قصائده على الرغم من المواقف المتغيرة يسلك نهجاً لا يتغير عنده وهو النصح للمتلقي في آخر القصيدة، ويبدو في هذا النص أن الشاعر يريد أن يفصح عن مشاعره تجاه الحكومة العراقية آنذاك والشعب الكردي، فيوجه إليهم نصحه لهم ولا يتوانى عن ذلك.

وقد وقع في قوله (ونقاء وحدته أعزُّ طلابي) تقديم للخبر على المبتدأ، والترتيب في الأصل هو (وأعزُّ طلابي نقاء وحدته)، ومع أن تقديم الخبر جاء منسجماً مع ما يحتاج إليه قافية القصيدة التي هي اسم مفرد منته بحرف الباء، إلا أن الجواهري أراد بتقديمه بعداً دلاليّاً آخر جعل المتلقي يشاركه في رسالته، فلجأ إلى استخدام بنية أسلوبية غير مألوفة لإفادة التخصيص والعناية بالمقدم، فكان الشاعر يريد أن يقول: إنّه على الرغم من المطالب الكثيرة التي يتناها الإنسان أن يحصل عليها، إلا أن أعز مطالبه هو صفاء وحدة الشعب العراقي، فلا مطالب لدي إلا ذلك الصفاء والنقاء بين مكونات الشعب العراقي الواحد.

وقد وقع تقديم الخبر الجار والمجرور على المبتدأ في قول محمود درويش وهو يصف ما حل بالفرد الكردي في ظل سلطة الحكومة العراقية، إذ يقول:

في أرض كردستان
حيث الرعب يسهر والحرائق
الموت للعمال إن قالوا :
لنا ثمن العذاب
الموت للزراع إن قالوا :
لنا ثمر التراب
الموت للأطفال إن قالوا :
لنا نور الكتاب
الموت للأكراد إن قالوا :
لنا حق التنفس في الحياة

(يوسف زيدان، ٢٠١٦: ٩٦-٩٧، حيدر الحيدري: ٢٠١٣/٢٦-٢٧)

فقد عبّر الشاعر عن معاناة الشعب الكردي باستخدامه وتكراره لظاهرة التقديم والتأخير أكثر من مرة، إذ قدّم شبه الجملة الجار والمجرور المركب من (لام) الملك وضمير المتكلمين الواقع خيراً على المبتدآت المضافة (ثمن العذاب، ثمر التراب، نور الكتاب، حق التنفس) ليبين عدم استطاعة عمال الكورد من مطالبة حقوقهم للظلم الواقع عليهم نتيجة الاستبداد، وتقديم الشبه الجملة (لنا) المكررة خمس مرات، من دون الاستغناء عنه عن طريق العطف، يبين هول تلك المعاناة التي رآها عمال الكورد.

فهذه التراكيب العدولية تبين ما يحصل للشعب الكردي الذي هو لم يعط له حق العيش، إذ حرم من ثمن الأعمال، وتثمر الزراعة والتعلم وحتى النفس في

الحياة قد حرم منه، فكأنَّ الموت بسبب مطالبة حق الحياة أصبح من نصيب الكورد، فإذا طالب بها حكم عليه بالموت.

والأصل في (المبتدأ) في هذا النوع من التركيب أن يتقدَّم على الخبر؛ لأنَّه معرفة والفائدة لا تحصل بالإخبار عمَّا لا يعرف، سواء كان هذا الخبر مفرداً، أو شبه الجملة؛ وهذا هو الذي ينبغي أن يكون عليه الكلام؛ لأنَّه محكوم عليه، ولا بدَّ من وجوده قبل الحكم، إلا أنَّ النحاة جَوَّزوا العدول عن هذا الأصل بتقديم (شبه الجملة) على المبتدأ المعرفة لأغراض بلاغية، ولحاجة في نفس المتكلِّم تتحقَّق بذلك التقديم (أمير المصيفي، ٢٠١٠: ٣٢٩).

وفي تقديم الجار والمجرور هذا إظهار للمعاناة التي تكبدها الفرد الكردي في الحياة بيد السلطة العراقية، ولجوء الشاعر إلى استخدام بنية أسلوبية بتقديم شبه الجملة على المبتدأ، يريد من المتلقي أن يشاركه في رسالته التي هي الدفاع عن القضية الكردية، فبالتحول في ترتيب عناصر الجملة قد أعطى الشاعر دلالة خاصة على القصيدة، ممَّا أحدث أثراً جمالياً متميَّزاً لدى المتلقي، لذلك تكررت حالات التقديم والتأخير للمبتدأ والخبر في المقطوعة هذه.

ثانياً: التقديم في الجملة الاسمية المنسوخة:

هناك كلمات تسبق الجملة الاسمية فتتسخ وتزيل حكم المبتدأ والخبر وتغيَّر إعرابهما، وتسمى بالنواسخ وهي إمَّا نواسخ فعلية كـ(كان وأخواتها)، أو حرفية كـ(إنَّ وأخواتها)، يقول سيبويه: "الاسم أولُ أحواله الابتداء وإنما يدخل الناصب والرافع، سوى الابتداء والجارُّ على المبتدأ" (سيبويه، ١٩٦٦م: ٢٣/١-٢٤).

أمَّا (كان وأخواتها) فهي من نواسخ الابتداء التي تدخل على الجملة الاسمية، فتتسخ وتزيل حكم المبتدأ والخبر وتغيَّر إعرابهما، فترفع المبتدأ وتنصب الخبر (المرادي، ٢٠٠٨م: ٤٩٢/١)، ويقول سيبويه (ت ١٨٠هـ) مؤكِّداً أنَّ الخبر في جملة (كان وأخواتها) كالخبر في الجملة الاسمية: "وممَّا يكون بمنزلة الابتداء قولك: (كانَ عبدُ الله منطلقاً)، و(لَيْتَ زيذاً منطلقاً)؛ لأنَّ هذا يَحْتَاجُ إلى ما بعده كاحتياج المبتدأ إلى ما بعده" (سيبويه، ١٩٦٦م: ٢٣/١).

وكما هي الحال في تقديم (الخبر) على المبتدأ، فإنّ تقديم الخبر في الجملة الاسمية المنسوخة بـ(كان) وأخواتها على اسمها كثير وشائع، وهو جائز (ابن جني، ١٩٨٥ م: ٨٧-٨٨)، وقد ورد تقديم خبر كان على اسمها في الشعر المعاصر عن الكرد في مواضع، وذلك لغرض من الأغراض البلاغية التي يريد المتكلم الإفصاح عنه، ويلفت انتباه المخاطب إليه، ومن ذلك ما وقع في قول بلند الحيدري في قصيدته (لكي لا ننسى)، عندما يقول:

ما زلت أراود بيتاً كان لنا

كان يمد ذراعيه على وهج في فجر

سيجيء به وعدٌ أو حلمٌ

كان لبيتي شباكان صغيران

أذكر أنهما كانا أصغر من عيني إنسان

(بلند الحيدري، ١٩٩٢: ٧٦٩)

إذ نجد بلند قد عدل عن البنية المألوفة ولجأ إلى استخدام بنية أسلوبية عدولية للتعبير عن حالته الوجدانية واشتياقه لبيته الصغير الذي لا يستطيع نسيانه، ففي قوله (كان لبيتي شباكان صغيران) تقديم للجار والمجرور (لبيتي) الواقع خبراً مقدّماً لـ(كان)، على اسمها المؤخّر (شباكان صغيران)، للعناية والاهتمام ببيته الذي يريد أن يصفه بأوصاف يغاير البيوت العادية.

وقد فضّل بلند الحيدري هذه البنية الأسلوبية على البناء الأصلي، لأنّه مع المحافظة على القواعد النحوية العامة الجائزة، استطاع بمهارته اللغوية بواسطة هذا التقديم بيان شعوره، فقدّم البيت الذي لطالما يراود ذاكرته وسجل في حياته ليجعل المتلقي أن يشاركه في رسالته ويركز معه أحاديث حياته، ولو عبّر الشاعر عن حالته على وفق النمط المعهود في ترتيب الجملة الاسمية المنسوخة، وقال:

(كان شباكان صغيران لبيتي)، لزال الأثر الشعري في التركيب وتحول إلى سرد الأحداث لا غير.

ويبدو أن التقديم في الجملة الاسمية المنسوخة كان مستخدماً بكثرة لدى الشعراء المعاصرين ليصفوا به جمال كوردستان، ويعبروا به عن المعاناة التي تجسمها الشعب الكوردي، لذلك نجد الشاعر محمود درويش هو الآخر يستخدم هذا النوع من التقديم عندما يريد أن يصف صديقه سليم بركات ويبين استثنائية سفره، إذ يقول:

ليس مسافراً هذا المسافر، كيفما اتَّفَقَ..

الشمال هو الجنوب، الشرق غَرْبٌ

في السراب. ولا حقائب للرياح

(محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت: ٥٤٣)

نجد أن النص قد بني على عدول تركيبي وقع في بداية المقطوعة في قوله (ليس مسافراً هذا المسافر، كيفما اتَّفَقَ..)، إذ قدّم الشاعر خبر ليس المفرد (مسافراً) على اسمه (هذا المسافر)، مخالفاً بذلك القاعدة المعيارية لمثل هذا التركيب، ولو جاء التركيب على القاعدة الأصلية لكان (ليس هذا المسافر مسافراً، كيفما اتَّفَقَ)، ولم يكن لجوء الشاعر إلى استخدام التقديم والتأخير لأسباب جمالية زخرفية، بل لجأ إلى هذا العدول التركيبي لغاية دلالية فرضت سيطرتها على مشاعره، و"التمكن الخبر في ذهن السامع؛ لأنّ في المبتدأ تشويقاً إليه"(الخطيب القزويني، ١٩٩٨م: ٥٦).

فالشاعر يتطرق إلى استثنائية سفر (سليم بركات)، ليبين أن سفره لا يشبه الأسفار العادية وإنه مهما سافر فإنّه باق في بلده، لأنّ البلد بأكمله له، لذلك يؤكد على عدم اختلاف الجهات والأماكن عنده، لأنّه ليس لسليم بركات إلا الريح، فهو لا يهتم بتفاصيل يفرسها المكان أو الطبيعة من حوله، فلا يختلف: الريح في الشمال والجنوب ولا في الشرق والغرب، وعلى هذا الأساس جاء تقديم الخبر

ليعبّر عن حالة بركات، الأمر الذي أعطى الخبر اهتماماً أكبر من المبتدأ ليصبح التقديم تعبيراً للحالة الدلالة الشعورية تتمحور حوله.

وأما (إنّ) وأخواتها فهي نواسخ حرفية وتسمّى بـ(الأحرف المشبهة بالفعل) (رضي الدين الأسترآبادي، ٢٠٠٧م: ٣٤٦/٤)، تدخل على المبتدأ والخبر فتتصبب المبتدأ ويصير اسمها وترفع الخبر ويصير خبرها، وهي: (إنّ وأنّ وكأنّ ولكنّ وليت ولعلّ) (ابن جني، ١٩٨٥م: ٩٢)، وقد ذكر سيبويه (ت ١٨٠هـ) منزلة هذه الحروف قياساً بالأفعال الناقصة بقوله: "وكذلك هذه الحروف منزلتها من الأفعال، وهي: (أنّ وإنّ ولكن وليت ولعلّ وكأنّ)، وذلك قولك: (إنّ زيداً منطلقاً)، و(إنّ عمرأ مسافراً)، و(إنّ زيداً أخوك)، وكذلك أخواتها، وزعم الخليل: أنّها عملت عملين: الرفع والنصب، كما عملت (كان): الرفع والنصب حين قلت: (كان أخاك زيداً)" (سيبويه، ١٩٦٦م: ١٣١/٢).

وتعدّ الجملة الخبرية التي تبدأ بـ(إنّ) أو إحدى أخواتها بمنزلة الابتداء في مثل: (ليت زيداً منطلقاً)، لـ"أن هذا يحتاج إلى ما بعده كاحتياج المبتدأ إلى ما بعده" (سيبويه، ١٩٦٦م: ٢٣/١)، كما تضيف هذه الكلمات إلى الجملة الاسمية أو إلى علاقة الخبر بالمبتدأ دلالات أخرى، تتغير من كلمة إلى أخرى.

ويجوز تقديم خبر(إنّ) وأخواتها على اسمها إذا كان الخبر ظرفاً، أو جاراً ومجروراً، كما أشار إلى ذلك ابن جني: "وأخبار (إنّ)، وأخواتها، كأخبار المبتدأ من المفرد والجملة والظرف، ولا يجوز تقديم أخبارها على أسمائها إلا أن يكون الخبر ظرفاً، أو حرف جرّ، تقول: (إنّ في الدار زيداً)، و(لعلّ عندك عمرأ)" (ابن جني، ١٩٨٥م: ٩٣).

وقد لجأ الشعراء المعاصرون للتعبير عن حالتهم الوجدانية والإفصاح عن شعورهم تجاه القضية الكردية إلى استخدام تقديم خبر (إنّ) على اسمها، كما ظهر ذلك في أشعار بلند الحيدري، وذلك في قوله:

باحة بيتي كانت لا تعدو فُرجة

راحة طفل

إني سرت تعثرت بظلي

ولقد علمني ابني

أن حدود الدنيا في بيتي دون مكان

علمني أن أعرف نفسي في قطرة طل

علمني أن لبيتي دربا يمتد لألفي بستان

أن لبيتي باباً

يتهدج عبر سؤالٍ وسؤال

وطول ليالٍ وليال

(بلند الحيدري، ١٩٩٢: ٧٧٠)

تقوم هذه المقطوعة على بنيات أسلوبية غير مألوفة، إذ نجد الشاعر الحيدري يستخدم ظاهرة التقديم والتأخير، فقد وقع في المقطوعة تقديمان لخبر (إنّ) على اسمها في قوله (علمني أن لبيتي درباً يمتد لألفي بستان... أن لبيتي باباً)، إذ تقدّم في السطرين الجار والمجرور (لبيتي) الواقع خبراً لـ(إنّ) على اسميها (درباً وباباً)، للاهتمام بالخبر ولإفادة التخصيص، ليقول الشاعر: إنّ اتساع الدرب وترك الباب مشرعاً ليدخله القاصي والداني أمناً مطمئناً صفة خاصة اتسمت بها بيوتنا في كردستان عموماً وفي حلبجة خصوصاً قبل القصف، إذ إنّ بيت الشاعر في مدينة حلبجة قبل القصف رغم صغر حجمه كان دربه يتسع لألفي بستان وكان باب البيت مشرعاً دائماً ليدخله القاصي والداني، وقد أراد الحيدري بتقديم الخبر أن يحرك ذهن السامع ويشاركه فيما يريد الإفصاح عنه، فيجعل من الخبر نقطة

الارتكاز التي يتفجر منها المعنى، ولإظهار بيته للقاريء بجعله مقدماً كي يكون أول من يصل إلى ذهنه.

ثالثاً: التقديم في الجملة الفعلية:

إنَّ الرتبة المألوفة في الجملة الفعلية، هي أن يأتي الفعل فالفاعل فالمفعول به في الجملة المتعدّي الفعل، وإذا اجتمعت المفاعيل في تركيب واحد، يتقدّم المفعول المطلق، ثم المفعول به الذي يتعدى إليه العامل بنفسه، ثم الذي يتعدى إليه بواسطة الحرف، ثم المفعول فيه: الزماني ثم المكان، ثم المفعول له ثم المفعول معه (محمد بن علي الصبان، ٢٠٠٢م: ٢٠٧/٢).

وهذا يدلّ على أنّ لكلّ عنصر من تلك العناصر موقعه المحدد في ترتيب الجملة، إلّا أنّه قد يعدل عنصر عن ترتيبه، فيقدّم المؤخّر في الرتبة على المتقدّم للمرونة في النظام التركيبي في اللغة العربية المتميزة بحرية النظم، ويكون له دور كبير في اختلاف المعنى وتعدّده مع بقاءه مُحافَظَة على معناها النحوي (د. أمير المصيفي، ٢٠١٠م: ٣٥٩)، وقد رأينا في الشعر المعاصر عن الكرد وكردستان وجوهاً من هذا (التقديم) في الجملة الفعلية، على النحو الآتي:

أ_ تقديم المفعول به على الفاعل:

أشرنا إلى أنّ الترتيب المعتاد في الجملة الفعلية هو أن يلي الفاعل الفعل ثم يأتي المفعول به في الجملة المتعدّي الفعل، ولكن قد يتقدم المفعول به على الفاعل، ويتبادل موقعه معه، وذلك في مواضع رصدت في الجملة الفعلية، وحكم عليها بالوجوب والجواز، ولأنّ الوجوب حالة اضطرارية، مثل: أن يتصل الفعل بضمير المفعول (ابن عقيل، ١٩٨٥م: ٤٧/٢)، فلا يدخل في مجال دراستنا التي تركز على الاستشفافات الدلالية من التحولات الموقعية التي يلجأ إليها المتكلم البليغ، إذ هي شأن التقديم الجائز.

لذلك اخترنا نماذج تحليلية من هذا النوع، وقد يتقدّم المفعول به على الفاعل جوازاً حين يكون "ذكره أهمُّ والعناية به أتم، وكان الغرض معرفة وقوع الفعل

على مَنْ وقع عليه، لا وقوعه ممّن وقع منه، كما إذا خرج رجل على السّلطان، وعاث في البلاد، وكثر منه الأذى فقتل، وأردت أن تخبر بقتله، فتقول: (قتل الخارجي فلان) بتقديم الخارجي، إذ ليس للنّاس فائدة أن يعرفوا قاتله، وإنّما الذي يريدون علمه هو وقوع القتل به ليخلصوا من شرّه" (القزويني، ١٩٩٨م: ١١٣-١١٤).

فالأصل تقديم الفاعل على المفعول به، ولكن حركة الذهن الداخلية قد تستدعي الخروج عن هذا الأصل، لأهداف إبداعية ودلالية متوخاة من التحول الموقعي، كالاختصاص أو كون المقدم (المفعول به)، يمثّل نقطة الارتكاز التي يتفجر منها المعنى ويمثّل بؤرة الحديث (محمد عبد المطلب، ١٩٩٧م: ٢٣٦)، ومن جماليات هذا الأسلوب العدولي قول الجواهري الذي أراد بيان شعوره للمتلقى وكيف كان يحلم بإحلال السلام وإشراق شمس كردستان، إذ يقول موظفاً لظاهرة التقديم والتأخير بتقديم المفعول به على الفاعل:

وتساقّت الدّم والدموع... أخوةً ألفتّهما نخباً من الأنخاب

(كفاح الجواهري ورواء الجصاني، ٢٠١٢م: ٥٧٥)

إذ إن الشاعر فصل بين الفعل وفاعله (أخوة) بالمفعول به (الدّم والدموع) للنعاية والاهتمام بالمقدّم، ومما لا ريب فيه أنّ هذا العدول التركيبي يكشف في مضمونه عن تجربة شعورية عاشها الشاعر تمثلت بالحلم الذي هيمن على مشاعره وهو إحلال السلام في ربوع كردستان وإقرار الحقوق القومية للشعب الكردي في العراق

ومن المعلوم أنّ هذه الانزياحات لها تأثير عميق في ذهن المتلقي بمشاركته وتمتعّه بتركيب شعره سيما عند تمكنه من فهم آلية هذه الانحرافات وفائدتها في إثراء النص.

ب- تقديم الظرف على الفاعل:

وقد يتقدّم (الظرف) على الفاعل بوصفه فضلة في التراكيب الكلامية، وقد قيل في (الفضلات): إنّها: تتمتع أحياناً بشيء من الحرية وأهمية الارتباط بالتراكيب، فإنّ المفعول المطلق، والمفعول فيه، والمفعول لأجله، وشبه الجملة الجار والمجرور، أو الظرف وما يتبعه تغيّر مواقعها في التراكيب على وفق مناسبات القول وحاجاته، ومقتضى الكلام العربي الفصيح (ريـمــــون طحان، ١٩٨١، ٧٨)، ومن تقديم (الظرف) على الفاعل ما وقع في قول كاظم السماوي في وصفه لفاجعة (حلبجة الشهيدة)، إذ يقول:

ترحل الليلة... النجوم إلى الأرض

تمطر البرق، والألق الأزرق.. عاصفة الموت

رماد ضباب

شفق أحمر .. وميض وصمت

حلبجة نائمة... ضفائرها ذهب

فمها قرمزي

يذاها من العاج.

(كاظم السماوي، ١٩٩٩م: ٦٧)

نجد في هذا النص أنّ أكثر تراكيبه غير مألوفة لسوقها باستعمال المجاز: (ترحل الليلة، تمطر البرق، عاصفة الموت، حلبجة نائمة ..) ولجوء الشاعر إلى استخدام هذه التراكيب إنّما هو للكشف عن دلالات نفسية تنبعث عن الواقع الأليم ليجسد الموت في كل ما هو موجود في فضاء حلبجة الشهيدة.

ومن البنيات الأسلوبية التي استعملها الشاعر أيضاً تبياناً للحالة التي تمرّ بها حلبجة هو العدول التركيبي المتمثل بالتقديم والتأخير في البيت الأول من القصيدة الواقع في قوله: (ترحل الليلة... النجوم إلى الأرض)، إذ يقوم الشاعر بالتقانة

جميلة مقدماً المفعول به (الليلة) على الفاعل (النجوم)، للعناية بالمقدّم وجعل المفعول به نقطة الارتكاز التي يتفجر منها المعنى، ليتلائم الموقف مع الفاجعة التي هزّت ضمير الإنسان الحي، فعندما ترحل النجوم يتوقع بزوغ وإشراق فجر جديد مليء بالمحبة إلا أن ليلة حلبجة كانت تحضر لفجرها عاصفة الموت لينتزع من أبنائها كل حلم وأمل، فلتنبّيت تلك الليلة المميّنة في ذهن القاريّ بأنّها ليلة غير عادية تنبئ إلى موت حلبجة قدّمها على الفاعل.

ومن هنا يمكن القول: إن البنية الأسلوبية المتمثلة بالعدول التركيبي تقديماً وتأخيراً ضمن القصيدة تتناسب مع ما يضمّره النص من حالة نفسية عاشها الشاعر وتأثر بها فأثرت في اللغة المألوفة أو السبل المعهودة في ترتيب الكلام وتأليفه.

ج_ تقديم الجار والمجرور على المتعلق به:

يكثر تقديم الجار والمجرور على عناصر الجملة الفعلية، حيث يتقدّم (الجار والمجرور) المتعلّقان بالفعل عليه لغرض الحصر والتخصيص، وإفادة قصره عليهما، وهو أكثر الأغراض دوراناً (د. السامرائي فاضل، ٢٠٠٣م: ١٠٥/٣)، كما أنّه على الرغم من أنّ النحاة قد عدّوا الفعل والفاعل كجزأي كلمة واحدة، وكان الأصل عندهم أن يلي الفاعل الفعل من غير فاصل (ابن عقيل، ١٩٨٥م: ٤٧/٢)، إلا أنّ (الجار والمجرور) يفصل بين الفعل وفاعله، كما يفصل بين الفعل ومفعوله، وهذه الظاهرة العدولية كثيرة الورد في الشعر المعاصر عن الكرد وكردستان، مفادها أغراض دلالية كالعناية والاهتمام بالمقدّم. ومن هذا النوع من التقديم ما وقع في قول محمود درويش:

باللغة انتصرت على الهويّة

قلّت للكرديّ، باللغة انتقمت

من الغياب

فقال : لن أمضي إلى الصحراء

قُلْتُ ولا أنا...

ونظرْتُ نحو الريح

- عَمْتُ مساء

- عمت مساء!

(محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت: ٥٤٣)

يريد الشاعر من خلال هذه المقطوعة أن يشير إلى لغة سليم بركات وتمكنه من اللغة العربية وكيف إنّه بها انتصر وانتقم من أعداء شعبه، فيعرض حواراً لـ(سليم بركات) مع كردي آخر يخبره فيه (بركات) بأنه باللغة انتقم من الغياب، فيرد الكردي عليه بأنه لن يمضي إلى الصحراء-وهي رمز العروبة فيقصد بأنه لن يصبح عربياً، فيقول (بركات) ولا أنا، ثم ينظر نحو الريح موضع منفاه، وينهيان الحوار بعبارة (عمت مساء).

وقد وقع في النصّ تقديمان للجار والمجرور على الفعل، إذ تقدّم الجار والمجرور (باللغة) على فعل (انتصرت) في السطر الأول من النصّ، ثم ورد في السطر التالي الجار والمجرور نفسه مقدماً على فعل (انتقمت)، للعناية والاهتمام باللغة العربية المكتسبة من لدن الشاعر الكردي سليم بركات، فهي جعلته أن ينتصر على أعدائه وينتقم من الغياب وينقل بها مسالة الشعب الكردي إلى العرب ويشاركهم بها ويلاته وآلامه، فجعلها محل الارتكاز، إذ وضّح الشاعر من خلال تقديم اللغة المتقنة إعطاء القصيدة دلالة خاصة أحدثت أثراً جمالياً متميزاً لدى القارئ، لأنّ العرض غير المتوقع للبنى اللغوية يحقق مفاجأة للمتلقّي تستدعي انتباهه وتثير إعجابه.

وقد مثّلت (اللغة) المحور الدلالي من المقطوعة وبَيّن الشاعر من خلال تقديمها على الفعلين: انتصرت على الهويّة، وانتقمت من الغياب، اختيار الهجرة الطوعية نحو اللغة ملاذاً وملجأ، ليؤكد بأنّها كانت مصدر الحياة والسلاح الوحيد الذي يستطيع أن يدافع به سليم بركات عن أرضه وأهله.

وقد فصل الجار والمجرور بين الفعل وفاعله في قصيدة (يا بنت مُرخصة الدماء) للكاظم السماوي، إذ يقول:

وتطير من فزَعِ حلومِ رجالها

وتجرُ اذيال الخنوع... وتسلم

(كاظم السماوي، ١٩٩٩م: ٤٦)

ويتبيّن من عنوان القصيدة أنّ الشاعر يريد أن يصور كردستان وما يمر به الشعب الكردي أدق تصوير، إذ يخاطب كردستان بقوله (يا بنت مُرخصة الدماء)، ليصوّر أنّ الشعب الكردي شعب مليء بالتضحيات، ودماء أبنائه رخيصة ليدافع بها عن أرضه وكيانه وحرّيته، وقد استهل قصيدته بالاستقهام الدال على معنى التجمع والتمجيد (من أي جُرْح من جروحك ألنّم ... وبأي نارٍ من كفاحك أفسّم)، لينبّه إلى ما سيكون في بقية أبيات القصيدة من حرارة وإثارة في النفس.

وقد استخدم السماوي للتعبير عن حالته الوجدانية والفاجرة أو المأساة التي مرّ بها كردستان ظواهر تركيبية مختلفة ومنها ظاهرة التقديم والتأخير، إذ قدّم في السطر المذكور من القصيدة (وتطير من فزَعِ حلومِ رجالها) الجار والمجرور (من فزَعِ) على الفاعل (حلوم) للعناية والاهتمام به، وقد خالف الشاعر في تشكيله الفني لهذا النص القاعدة المعيارية وعمل على خرق المألوف في العلاقات اللغوية، للإفصاح عن مشاعره ولفت انتباه المتلقي ليركّز عن طغيان الفزع على هذا الشعب المظلوم الذي طارت حلومه بسببه، فلجوء الشاعر إلى هذا التقديم يكشف شدة هذا الفزع وبشاعته مما يجعل من الأحلام أن تطير، ويثير القارئ ويحفز ذهنه ليشارك أحاسيس الشاعر ومعاناته.

المبحث الثاني: العدول التركيبي بالحذف:

بعدّ الحذف من الظواهر الأسلوبية التي تعكس جمالاً على النص الشعري، ويلجأ إليها الشاعر من أجل توضيح دلالات إيحائية يرمي إليها، فهو من الوسائل الشعرية البارزة التي تعين المبدع في إثراء نصّه أدبياً، وتقوم هذه الوسيلة على

حذّف أحد عناصر البناء اللغوي أو أكثر، لذا قيل في تعريفه بأنّه: هو "إسقاط جزء الكلام أو كلّهِ لدليل" (الزركشي، ١٩٥٧: ١٠٢/٣)، "ويكون بحذف شيء من العبارة لا يخلّ بالفهم، عند وجود ما يدلّ على المحذوف من قرينة لفظية، أو معنوية" (هادي نهر، ٢٠٠٤م: ١٣٥)، لأنّ الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضرورتها أن يكون في الكلام دليل على المحذوف، فإن لم يكن هناك ما يدل على المحذوف فإنه لغو من الحديث لا يجوز بوجه ولا سبب (ابن الأثير، ١٩٩٥م: ٧٧)، "فكلّ ما كان معلوماً في القول جارياً عند الناس، فحذفه جائز لعلم المخاطب به" (المرادي، ٢٠٠٨م، ٢٥٤/٢).

والحذف يكون في الغالب لقصد الإيجاز والاختصار، وهو كثير في العربية وقد توسعت العرب فيه توسعاً كبيراً وأكثر منه حتّى صار من سننها (سيبويه، ١٩٦٦م، ٢٢٤/١ وابن فارس، ١٩٩٧م: ١٥٦)، فهو أسلوب من أساليب العرب في كلامها وفنّ من الفخامة، والمكانة، والروعة، ووجه من أوجه البلاغة العربية في تراكيب الكلام، وقيمة من قيم النظم (هادي نهر، ٢٠٠٤م، ١٣٥)، ويعدّ واحداً من الأساليب التي تلعب دوراً أسلوبياً بارزاً في العمل الأدبي لأنّ بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبية بغيابها أكثر من حضورها، وهذا ما نستشفه من قول الشيخ عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، عندما يقول: "هو بابٌ دقيقٌ المسلك لطيفُ المأخذ عجبُ الأمر شبيه بالسّحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذّك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأنتم ما تكون بياناً إذا لم تُبين" (الجرجاني، ١٩٩٢، ١٢١).

فالجرجاني (ت ٤٧١هـ)، يرى أنّ الحذف أفصح وأنتم بلاغة وفنية من الذكر، وأكثر فاعلية في الخطاب، لأنّ الذكر "يضعف من ردود فعل المتلقي إزاء الخطاب بخلاف الحذف فإنّه يأتي مخالفاً لعملية التوقع، مما يثير ذات المتلقي، ويجعل حضوره أكثر فاعلية" (محمد عبد المطلب، ١٩٩٧م: ٢١٦).

إنّ يعدّ الحذف تحولا في التركيب اللغوي وعدولاً عن الأصل في التأليف، يلجأ إليه المتكلّم لغايات أسلوبية جمالية إفصاحية، يثير القارئ ويحفزه نحو استحضار النصّ الغائب، أو سدّ الفراغ، كما أنّه يثري النصّ جمالياً، ويبعده عن التلقّي السلبي (عبد الله خضر حمد، ٢٠١٨م: ٤٣).

والحذف في الشعر المعاصر كثير جداً، يشمل جميع أجزاء الكلام، ويمكن تصنيف (الحذوف) الواردة في الشعر المعاصر عن الكرد وكوردستان في دوائر: التركيب الاسمي، والتركيب الفعلي، اسماً وفِعلاً وحرفاً، على النحو الآتي:

١_ حذف المبتدأ:

الأصل في المبتدأ الذكر إلا أنه قد يحذف لقيام قرينة جوازاً، كقول المستهل: (الهلالُ، والله) (رضي الدين الأسترآبادي، ٢٠٠٧: ٢٤١/١)، وقد قال سيبويه (ت ١٨٠هـ) في باب سمّاه (هذا باب يكون المبتدأ مضمراً ويكون المبني عليه مظهراً): "وذلك أنك رأيت صورة شخص فصار آية لك على معرفة الشخص فقلت: (عبد الله وربي) كأنك قلت: (ذاك عبد الله)، أو (هذا عبد الله)، أو سمعت صوتاً، فعرفت صاحب الصوت فصار آية لك على معرفته فقلت: (زيد وربي)، أو مسست جسداً، أو شممت ريحاً فقلت: زيد، أو المسك، أو ذقت طعاماً فقلت: العسل" (سيبويه، ١٩٦٦م: ١٣٠/٢).

ومما جاء من حذف المبتدأ في الشعر المعاصر عن الكورد وكوردستان، ما وقع في قول الجواهري في قصيدته (يوم الشمال يوم السلام) إذ يقول:

يعيا الجحيمُ بأن يسعّر أمة فإذا هي اختلف فعود ثقاب

(كفاح الجواهري ورواء الجصاني، ٢٠١٢م: ٥٨٠)

قد وقع حذف المبتدأ بعد فاء الجزاء في الشطر الثاني من البيت، والتقدير: (فإذا هي اختلفت فالأمة عود ثقاب)، ومع أنّ وجود فاء الجزاء الداخلة على الخبر يعدّ من القرائن المحسنة لحذف المبتدأ (ابن مالك، ١٩٩٠م: ٢٨٧/١)، إلا أنّ الاستغناء عنه يعدّ عدولاً في مستوى التركيب يعطي الخطاب قوة وهيبة يثير في النفوس ويجعل المتلقي أن يكون أكثر حضوراً ومستعداً نفسياً لتقبل مضمون الخطاب، ولأنّ السياق الدلالي عبارة عن نصح الشاعر للشعب الكردي بالابتعاد عن الخلافات بينها، قد أسرع الشاعر في عرضه هذا بالجوء إلى حذف أحد أركان الجملة المستشف في سياق التركيب لذكره قبل حرف الجزاء، وإعادته لا تلبس على المتلقي شيئاً من المعنى، لتصل الرسالة إلى المتلقي بأسرع وقت ممكن ويجعل الغرض وهو نصيحته للشعب الكردي بأن يتحدوا ويعتصموا بحبل المحبة وجعل التركيز على التفرق والاختلاف عن طريق الكناية عنه بعود الثقاب

من أوليات ما يصل إلى ذهن المتلقي ليكون محل التركيز لديه، ليشارك معه ويتفاعل بخطابه.

ويبدو أنّ الجواهري قد أكثر في استعمال حذف المبتدأ في وصفه لكوردستان وشعبه، إذ ورد حذف المبتدأ أيضاً في قصيدته (كرستان يا موطن الأبطال)، وتحديداً في قوله:

شعبُ دعائمه الجماجم والدم تتحطم الدنيا ولا يتحطم

(كفاح الجواهري ورواء الجصاني، ٢٠١٢م: ٥٨٥)

إذ حذف الشاعر المبتدأ في مطلع البيت (شعبُ دعائمه الجماجم والدم)، ومن المؤكد أنّ المحذوف هنا (الشعب الكردي) الذي دارت القصيدة حوله من أول البيت، وقد لجأ الشاعر إلى التغيير في البنية التركيبية باستخدامه أسلوب الحذف لإثارة ذهن المتلقي إذ إنّ الحذف أوقع إلى النفوس من الذكر، كما أنّ الحذف هنا قد انسجم مع الصفات الإيجابية التي يتحلى بها الشعب الكردي، وكأنّ الشاعر يقول بما أنّ البيت يدلّ على النضال والشجاعة فهو عائد إلى الشعب الكوردي دون أن أكرّر ذكره لأنّ الصفات هذه مختصة بهذا الشعب لا غير، ومن جانب آخر يمكن القول إنّ الموصوف في القصيدة معروف ومبين من أول البيت لا يحتاج مع هذه المعرفة أن يكرّر ذكره لأنّ تكرار الكلام من غير ضرورة مفسد للمعنى ومملّ لدى المتلقي.

٢_ حذف الخبر:

إنّ الأصل في الخبر هو الذّكر، ولكن قد يحذف إذا دلّ دليل عليه، إذ "لا يجوز الحذف حتى يكون المحذوف معلوماً بما يدلّ عليه من متقدّم خبر أو مشاهدة حال" (المرادي، ٢٠٠٨م: ٨١/٢).

وقد لجأ الشعراء المعاصرون في وصفهم للكورد وكردستان إلى حذف الخبر لتزداد قصيدتهم إحياء ويوصلوا المعنى إلى الذهن بإيجاز، ومن ذلك ما فعله بلند الحيدري في وصفه لبيته الكئيب في قريته حلبجة، إذ يقول:

يقال: إنّ بيتنا كئيب

وكلّ ما في بيتنا

وكلّ من في بيتنا... غريب

حتى صدى أصواتنا... غريب

(بلند الحيدري، ١٩٩٢م : ٧٧٥)

عمد الشاعر في المقطوعة هذه إلى الحذف وشطب جزء رئيسي من التركيب وهو الخبر في قوله (وكلّ ما في بيتنا) إذ لم يكتمل التركيب، استغناء بالتركيب السابق ذكره لينصبّ التركيز على البيت وكل ما فيه تأكيداً لما قيل، وقد لجأ الحيدري إلى استخدام الحذف قصداً، وتوقف عن الكلام فجأة للإيماء بدلالات يستحضرها المتلقي يسوقه إليه الفهم الكلي، وكان الشاعر يستطيع أن يقول (وكلّ ما في بيتنا كئيب) إلا أنّه باستعماله أسلوب الحذف خصّص بيته وبيوت كردستان وما فيه بالكآبة دون غيره، وقد نسب الشاعر الكآبة إلى بيته ليكون شاملاً وطنه كردستان، إذ إنّ التعبير بالبيت عن الوطن يدلّ على الحب لهذا الوطن ولا شكّ في أنّ البيت محبوب لدى الإنسان لأنّه مأواه، فإذا كان كئيباً وكل ما فيه كئيب، تعمّ الكآبة إلى الوطن جمعاء، فالبيت جزء من الوطن الذي يعيش فيه الكورد الكئيب بسبب والويلات والظلم الذي تلقاه منذ القديم.

ومن الحذف نفسه ما وقع في شعر كاظم السماوي في قصيدته
(كردستان...وردة النار...وردة الحلم)، إذ يقول واصفاً كردستان:

كردستان...كردستان

يا دمك الزاكي

زنابقُ حمراء

يا الأم الحزينة..شعرك الفضّي تاج الكبرياء

وانت ((بيت الكورد))..سيدة الزمان

لك الينابيع..السهول الخضر..شاهقة الجبال

ولك السماء..غلائلٌ زرقٌ توشحها النجوم

(كاظم السماوي، ١٩٩٩م: ٣٠)

ففي قوله (لك الينابيع..السهول الخضر..شاهقة الجبال)، و(ولك السماء..غلائلٌ زرقٌ توشحها النجوم) قام الشاعر بذكر الخبر المقدم (لك) في بداية السطرين الأولين، إلا أنه حذفه بعد الاستهلال به، لدلالة السياق عليه، فالحديث في المقطوعة يدور حول كردستان وجمالها، فأراد الشاعر أن يوصل هذه المعاني الجميلة إلى ذهن المخاطب بإيجاز وبأسرع وقت ممكن، وقد انسجم الحذف مع صفات الجمال لكردستان التي أثّرت على الشاعر، إذ إنّ الحذف عكس رغبة الشاعر الشديدة في العيش في كردستان ورؤية ينابيعه وعشقه لهذا الوطن الحزين، كما يمكن أن يقال: إنّ الشاعر لم يظهر المحذوف تجنباً لأشكال التكرار المملة.

٣ _ حذف الفعل ومتعلقاته:

يعدّ الفعل من أقوى العوامل اللفظية، إذ إنّ الأسماء ترفع وتنصب به؛ لذلك عمد النحاة إلى تقدير فعل إذا لم يجدوا في التركيب أثراً ظاهراً له، كما أنّ حذفه لوجود قرينة دالة عليه ظاهرة من ظواهر اللغة العربية يلجأ الشاعر إليها لأسباب دلالية يقتضيها السياق (د. هشام فالح، ٢٠١٦م: ٨٦).

وقد استخدم الشعراء المعاصرون حذف الفعل للتعبير عن حالتهم الوجدانية تجاه القضية الكردية ووصفهم لكردستان والحالة التي يمر بها الشعب الكردي، ومن ذلك ما وقع في بداية قصيدة بلند الحيدري (لكي لا ننسى)، إذ يقول:

ما زلت وإن غبشت ذاكرتي

ما زلت وإن أطفأها الهرمُ

گۆفاری توێژم / بهرگی ٣ / ژماره ٣ / پاییزی ٢٠٢٠

ما زلت وإن جف على طرفي عيني قذى ودم

ما زلت أراود بيتاً كان لنا

كان يمد ذراعيه على وهج في فجر

(بلند الحيدري، ١٩٩٢م: ٧٦٩)

بدأ بلند الحيدري قصيدته بحذف الجملة الفعلية في ثلاثة أسطر متتالية، فالتقدير في السطر الأول (ما زلت أراود بيتاً كان لنا وإن غبشت ذاكرتي) وكذلك في السطرين التاليين، وعلى الرغم من أن الشاعر قد لجأ إلى التغيير في البنية التركيبية بحذف تركيب كامل (أراود بيتاً كان لنا) للتعبير عن المأساة التي مرّت بها مدينته حلبجة، إنّه حذف الفعل في ثلاثة أسطر متتالية في بداية القصيدة ثمّ ذكره في السطر الرابع وكان الأصل أن يذكر الفعل في السطر الأول ثمّ يتركه ويحذفه لأسباب دلالية سياقية، لذا يمكن القول أنّ في المقطوعة خرق للقاعدة النحوية واللغة المألوفة بطريقتين، إذ إنّ من شروط الحذف أن يكون في المذكور دلالة على المحذوف إما لفظية أو سياقية، وعادة ما تكون الدلالة ظاهرة ومبينة قبل وقوع الحذف.

وقد لجأ الشاعر إلى التغيير في البنى الأسلوبية وعدولها عن الأصل المألوف لأغراض أسلوبية دلالية كالتركيز على المحذوف وجعل المتلقي أن يكون في انتظار دائم لمعرفة ما هو محذوف فيشتق لذكره وبذلك تكون الرسالة أكثر وقعاً في نفس المخاطب وتجعله أن يشعر بحالة الشاعر وأسفه تجاه بيته المتروك ويفهم حقيقة المأساة التي مرّت بها مدينته حلبجة.

وجاء الترتيب في القصيدة على الشكل التالي: غبشت ذاكرتي، أطفأها الهرم، جف على طرفي عيني قذى ودم، وفي الترتيب هذا تدريج لمراحل الحياة، إذ إنّ الذاكرة قد تغيب الإنسان في أي مرحلة من مراحل الحياة ولكنّ الضعف في الذاكرة لا يحدث إلا بتقدم العمر عادة، ولا يجفّ قذى ودم على العين إلا في مرحلة الشيخوخة، فكأنّ الشاعر يقول: إنني كنت وما زلت أراود بيتي في مدينتي حلبجة ولم أستطع أن أنساها لحظة في حياتي كلها، وفي هذا بيان لحب الشاعر لبيته ومدينته وطنه الذي دائماً يراود ذاكرته فلا يستطيع نسيانه.

وكأنّ حذف الفعل بهذه الطريقة قد صدر عن الشاعر بلند الحيدري قصداً ووعياً به، وما يؤكد ذلك قوله في القصيدة نفسها، إذ يذكر بلند (الفعل) في ثلاثة أسطر متتالية ثمّ يحذفه على عكس ما أخذناه، إذ يقول:

ولقد علّمني ابني

أنّ حدود الدنيا في بيتي دون مكان

علّمني أن أعرف نفسي في قطرة طلّ

علمني أنّ لبيتي درباً يمتدّ لألفي بستان

أنّ لبيتي باباً

يتهدج عبر سؤال وسؤال

وطوال ليال وليال

(بلند الحيدري، ١٩٩٢م: ٧٦٩)

وقد وقع حذف الفعل في قوله (أنّ لبيتي باباً) والتقدير (علمني أنّ لبيتي باباً)، وهذا الحذف جاء على عكس ما قد أخذناه آنفاً، إذ إنّ الشاعر قد ذكر الفعل في ثلاثة أسطر متتالية في بداية القصيدة ثمّ لجأ إلى الحذف ليفيد التغيير في البنية التركيبية غرض الإيجاز، ويثبت قوة الشاعر في صوغ التراكيب واستعمالها لإثارة ذهن المتلقي وجعله أن يتفاعل مع خطابه.

٤ _ حذف الفاعل:

لقد اختلف النحاة في حذف الفاعل إلا أن الرأي الأرجح أن الفاعل عمدة ولا يجوز الاستغناء عنه البتة وإنّ وقع حذف الفاعل على الظاهر في شيء إنّما حملوه على الإضمار الذي يدلّ عليه المذكور والمُظهِرُ، وقد يلجأ الشاعر إلى حذف الفاعل عن قصد ويسمى هذا النوع من الحذف حذف المخبر عنه، وهو حذف يأتي مبنياً على وعي الشاعر، إذ إنّ الشاعر يكون واعياً به فيلجأ إليه قصداً لأغراض

دلالية وأسلوبية يقتضيها السياق(د. السامرائي فاضل ، ٢٠٠٩م: ٨٠-٨١، أحمد مداس، ٢٠٠٩م: ٢٥٦)، ومن هذا النوع من الحذف ما وقع في قول الجواهري في قصيدته (يوم الشمال... يوم السلام)، إذ يقول:

طيفٌ تحَدَّرَ سَلْسَلاً ومظنَّتِي أَنَّ الطيُوفَ تَعْنُ لِمَحِّ سَرَابِ
 حلمتُ به سودُ اللَّيالي حَقْبَةً هي شرٌّ ما زرعْتُ يَدُ الأحْقَابِ
 ثَقُلَ الرصاصُ ويُذْهِمُها وَجِيفُها بِشُؤَاطِ نارٍ، أو بسوطِ عذابِ
 حلمتُ به... وأبى عليها مثُلما حلم المشيبُ برجعةٍ لشبابِ
 حتى إذا بَلَغَ المدى أشواطَه ملآنَ من رهقٍ ومن أوصابِ
 (الجواهري، ٢٠٠١م: ٩٢٧)

نجد أن الشاعر قد استغنى عن ذكر الفاعل وترك مكانه فارغاً واضعاً بعض النقاط فيه والتقدير (حلمت به سود الليالي وأبى عليها مثُلما) وكان الشاعر قد توقف عن الكلام بعد ذكر الفعل (حلمت به) فجأة، مما أتاح للمتلقي أن يعالج هذا الحذف وجعله أن يبحث عنه بشيء من التفحص والتحليل، فيضفي على الصورة عدّة احتمالات معتمداً على السياق، لذلك يمكن القول: إنّ الشاعر بواسطة عدوله عن التركيب المعتاد استطاع أن يثير ذات المتلقي ويحثه على التأمل والتفكير فيما حذف، فحصل بذلك تجاوب المخاطب مع الخطاب، كما يمكن القول أنّه لجأ إلى حذف الفاعل لإتمام البيت وزناً أو تجنباً لأشكال للتكرار.

٥ _ حذف المفعول به:

يقع حذف المفعول به في اللغة العربية كثيراً (الأسترآبادي رضي الدين ، ٢٠٠٧: ٣٠٩/١)، لأنه فضلة يمكن الاستغناء عنه إن لم يضّر، فإن ضرر لم يجر حذفه (ابن عقيل، ١٩٨٥م: ١٢٠/٢)، ويكون حذفه على نوعين: "أحدهما: أن يحذف لفظاً، ويراد معنى وتقديراً، والثاني: أن يجعل بعد (الحذف) نسياً منسياً،

كأنَّ فعله من جنس الأفعال غير المتعدّية، كما ينسى الفاعل عند بناء الفعل للمفعول به "جار الله الزمخشري، ١٩٩٣م: ٧٩)، كما أنَّ حذفه يكون لأغراض منها لفظية كتناسب الفواصل، والإيجاز، أو معنوية كالتعميم والتعظيم والتحقير، وللعلم به أو الجهل به، أو لعدم تعلُّق الكلام بذكره، وغيرها من الأسباب التي يحكمها السياق(هادي نهر، ٢٠٠٤م: ١٤٥)، وقد جاء حذف المفعول به في الشعر المعاصر عن الكورد وكوردستان، من ذلك ما ورد في قول محمود درويش، إذ يقول:

ونقول بعد الآن ... فلتحيا العروبة

مرّي إذن في أرض كردستان

مرّي يا عروبة !

هذا حصاد الصيف هلا تبصرين؟

لن تبصري

إن كنت من ثقب المدافع تنظري

(يوسف زيدان، ٢٠١٦، ٩٧-٩٨)

في هذه المقطوعة نجد أن الشاعر خرق البنية التركيبية بالاعتماد على حذف أحد عناصرها وهو المفعول به في سطرين من المقطوعة، فوقع الحذف في البداية في قوله (هذا حصاد الصيف هلا تبصرين؟) والتقدير (هلا تبصرين الحصاد)، وفي السطر التالي قد أجاب الشاعر عن السؤال المطروح بنفسه باستخدام حذف المفعول به مرة أخرى، فقال (لن تبصري) دون ذكر ما تبقى من الجملة وهو المفعول به لإفادة العموم، إذ إنَّ الشاعر قد أطلق فعل الإبصار ولم يحدد ما يقع عليه البصر ليشمل الصفة -وهي عدم الإبصار- الحكومة العراقية أو العروبة عموماً، فهو لاء لا يبصرون شيئاً لا الدم ولا الضحايا ولا قتل الأطفال ولا غير ذلك، لذا لم يخصّصه بشيء معين بل ترك المجال واسعاً ليشمل جميع المظالم الواقعة من العرب، وتاركاً المجال للمتلقي ليفهمه بأن العروبة أصبحت كذا لا تبصر أي شيء لأنها تنتظر من ثقب المدافع.

وقد ورد حذف المفعول به في شعر كاظم السماوي أيضاً في قصيدته (کردستان وردة الدم...وردة الجمر)، إذ يقول:

قالوا بأنك قد عزمْتَ قطيعة تالله كم كذبوا عليك وأوهموا

ولأننا أدري لمن ولأية تتعمد الوهم الغبي ومن همو؟

فلفد سُقينا ما سُقيت ولم نزلْ كالطود لا نشكو ولا نتبرمُ

(كاظم السماوي، ١٩٩٤م: ٤٢١)

أراد السماوي أن يظهر حسن نيّة شعبه العربي للشعب الكوردي، فقام بتبرئة شعبه المضطهد من ظلم الأنظمة الطاغية، وليبيان ذلك لجأ إلى جمع شعبه مع الشعب الكوردي تحت خيمة واحدة، فلم يفرق بين أبناء مدينة (حلبجة) و(البصرة الصامدة) وثور الانتفاضة الشعبانية، وللتعبير عن هذه الحالة قد لجأ الشاعر إلى حذف أحد عناصر الجملة وهو المفعول به في البيت الأخير من المقطوعة الواقع في قوله (لا نشكو ولا نتبرمُ)، الذي يمكن أن يقدر بقولنا (لا نشكو شيئاً ولا نتبرم شيئاً).

إذ خرق السماوي النمط التركيبي المألوف بالجوء إلى حذف المفعول به من أجل إفادة العموم؛ ليقول من خلاله: إنّ الشعوب المظلومة كالجبال لا تهتز ولا تشكو من شيء ولا تسأم، ولو ذكر الشاعر المحذوف لضيق الواسع واقتصر على صفة واحدة يقع عليها فعل الفاعل، وهي لا تلي بشعبه والشعب الكوردي لأنهما تحملوا كل أنواع من المشقة، ولا ريب أنّه من القواعد المعروفة أنّ حذف المعمول يؤذنُ بعموم العامل، كما أنّ السماوي باستعماله الحذف استطاع أن يترك للمتلقى فسحة يستنتج من خلالها ما يمكن أن يقصده الشاعر، ويمكن القول إنّ وقف عن الكلام في نهاية البيت ولم يأت بذكر المفعول به محافظة على الوزن وفاصلة الشعر التي تنتهي بحرف الميم.

٦_ حذف التمييز:

يجوز حذف التمييز إذا كان في السياق ما يدلّ عليه، أو كان غرض المتكلم إبهام المخاطب (جلال الدين السيوطي: ٣٤٥/٢)، كما أشار إلى ذلك ابن جني بقوله: "وقد حذف المميّز، وذلك إذا غُلم من الحال (حكم ما) كان يعلم منها به، وذلك قولك: (عندي عشرون)، و(اشتريت ثلاثين)، و(ملكيت خمسة وأربعين)، فإن لم يُعلم المراد لزم التمييز

إذا قصد المتكلم الإبانة، فإن لم يُرد ذلك وأراد الإلغاز وحذف جانب البيان لم يوجب على نفسه ذكر التمييز، وهذا إنما يصلحه ويفسده غرض المتكلم وعليه مدار الكلام" (ابن جني، ٢٠٠٦م: ٣٧٨/٢).

وقد ورد حذف التمييز في الشعر المعاصر عن الكورد، كما في قول الجواهري في قصيدته (کردستان یا موطن الأبطال):

ستون راحت في النفوس تقسم تعطي عطاء الأكرمين وتحرم

(الجواهري، ١٩٩٨م: ٥٠٥)

نجد أن الشاعر قد ذكر العدد في صدر البيت، ثم وقف عن ذكر المعدود وهو التمييز، ليفاجيء القارئ والمتلقي، وعلى الرغم من القول إنَّ مرد هذا الحذف هو اختصار الكلام وتجنب الثقل فيه للمحافظة على طول البيت وقصره؛ فإنَّ المتلقي يعرف بسهولة أنَّ الشاعر يقصد سنوات عمر البارزاني التي مرت إلا أنَّ الشاعر استطاع بواسطة استخدامه لحذف التمييز أن يحرك ذهن المتلقي ويترك أثراً في نفسه، ليكون مركّزاً على كثرة العدد في النضال ووفرته.

٧_ حذف حرف النداء:

حذف حرف النداء جائز في اللغة إلا في مواضع ذكرها النحاة (ابن مالك، ٢٠٠٠م: ١٢٩٠/٣)، ومن ذلك عدم جواز حذفه مع النكرة والمبهم، إذ يعدّ حذفه فيهما من الشذوذ في النثر، ومن (الضرورة) في الشعر؛ لأنَّ الأصل فيهما النداء (بـأيّ)، نحو: يا أيُّها الرجل، ويا أيُّها الرجل (سيبويه، ١٩٦٦: ٢٣٠/٢، المرادي، ٢٠٠٨م: ٢٣٣/٤)، وهذا ما نستشفه من قول سيبويه (ت ١٨٠هـ)، عندما يقول: في باب سمّاه: (هذا باب الحروف التي ينبه بها المدعو): "وإن شئت حذفتهن كلهنّ استغناء كقولك: (حار بن كعب)، وذلك أنه جعلهم بمنزلة من هو مقبل عليه بحضرته يخاطبه، ولا يحسن أن تقول: هذا، ولا رجل، وأنت تريد: يا هذا، ويا رجل، ولا يجوز ذلك في المبهم؛ لأنَّ الحرف الذي ينبه به لزم المبهم كأنّه صار بدلاً من (أيّ)، حين حذفته فلم تقل: يا أيُّها الرجل، ولا يا أيُّها، ولكنك تقول: إن

شئت من لا يزال محسناً افعل كذا وكذا؛ لأنه لا يكون وصفاً لـ(أي)، وقد يجوز حذف (يا) من النكرة في الشعر" (سيبويه، ١٩٦٦: ٢/٢٣٠).

وبعد حذف حرف النداء من الظواهر الأسلوبية التي يمكن حدوثها لأغراض دلالية كالتخفيف، أو السرعة في الإجابة، أو للشعور بقرب المنادى وغير ذلك من الأغراض، وقد قال الزمخشري في حذف حرف النداء الواقع في قوله تعالى: يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا ، "حذف منه حرف النداء لأنه منادى قريب مفاطن للحديث وفيه تقريب له وتلطيف لمحلّه" (الزمخشري جار الله ، ١٩٨٦م: ٢/٤٦١).

وقد وقع حذف حرف النداء في قصيدة (کردستان وردة الدم...وردة الجمر)، للكاظم السماوي، إذ يقول:

مجدتِ کردستانُ شهْدُكِ علقمُ

للفاتحين، ونجمُ ليلكِ أسحُمُ

(كاظم السماوي، ١٩٩٠م: ٤٧)

نجد أن الشاعر قد ذكر لفظة (کردستان) بحذف حرف النداء معها، ليبرز بذلك لفظة کردستان ويقوي به معناها وينحصر فيها الاهتمام، وقد ترك الحذف أثراً نفسياً لدى المتلقي جعل منه أن يشعر بمدى قرب کردستان إلى قلب الشاعر وتعقل الشاعر بها وبجمالها.

نتائج البحث:

١- عني البحث بالكشف عن موضوع من الشعر لم يخصّه الباحثون بالدرس الأسلوبى والتركيبي، إذ إنّ هناك شعراء معاصرين منصفين وقفوا مع الكورد وقضية الشعب الكوردي العادلة، فوصفوا المأساة التي مر بها الشعب الكوردي بقصائد فنية رائعة، كان لا بد من إظهار الجوانب الأسلوبية والبيانية فيها.

٢- يمكن التعبير عن معنى واحد وأدائه بأساليب عديدة، وطرائق مختلفة ومتنوعة، بوضعها في تراكيب نحوية دقيقة، عن طريق العدول عن اللغة المألوفة بالتحول الموقعي للتراكيب، أو حذف بعض العناصر التراكيبية وذكر بعضها الآخر، وغير ذلك، وهذا ما لاحظناه في الشعر العربي المعاصر عن الكورد وكوردستان.

٣- ظهر للبحث أنّ استخدام الشعراء لتلك الظواهر بأنواعها المختلفة واللجوء إليها، لم يكن للميزة الفنية والأسلوبية فحسب، وإمّا كان ضرورة المرحلة والحياة السياسية في العراق، فإنّهم عن طريق العدول عن اللغة المألوفة المفهومة بسهولة إلى بنى تركيبية غير مألوفة للتعبير عن معاناة الشعب، تفادوا عن خطورة السلطات الغدّارة وظلمهم.

٤- تعدّ دراسة التراكيب العدولية للنص من أهم الأساليب لإثراء معنى النص؛ لأنّها عبارة عن العدول عن النمط المألوف إلى نمط الشعرية، ممّا يؤدي إلى تحقيق سمات شعرية جديدة لا يمكن الحصول عليها في حال تمسكها بالمعايير اللغوية المألوفة، وهذا ما جعل الشعراء المعاصرين أن يلجأوا إلى استخدامها ليعبروا بها عن المعاناة التي تجسّمها الفرد الكوردي.

٥- الكلمات تتّقفى في نظمها آثار المعاني، ويكون ترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فالعدول التركيبي بالتحول الموقعي تقدماً وتأخيراً، إمّا هو بهدف تحقيق غرض في نفس المتكلّم؛ وتجسيد أغراض فنيّة خاصة، لا تتأدّى بغير ذلك الأسلوب. وكان الشعراء قد لجأوا إلى هذا العدول التركيبي فنرى الشاعر محمود درويش في قصائده عن الكورد وكوردستان يكرّر ظاهرة التقديم في مقطوعة واحدة أكثر من مرة، كما وقع ذلك فيما ذكرناه في تقديم الخبر على المبتدأ وتقديم الجار مجوّزاً تويّزاً/ بهرگی ٣ / ژماره ٣ / پاییزی ٢٠٢٠

والمجورور على متعلقاته، ليعبر بها عن المعاناة التي كان يتكبدها الفرد الكوردي في الحياة في ظل حكم سلطات عراقية ويصور ما حلّ به بالشعب الكوردي من ظلم وجور.

٧- الحذف أفصح وأتمّ بلاغة وفنية من الذكر، وأكثر فاعلية في الخطاب، لأنه يزداد ردود المتلقي إزاء الخطاب ويثره ويحفزه نحو استحضار النص الغائب، أو سدّ الفراغ، فاستطاع الشعراء أن يكسروا القاعدة الثابتة للغة فيحذفون بوعي ما لا يجوز حذفه البتة كحذف الفاعل، أي: لجأ هؤلاء الشعراء إلى هذا الحذف قصداً لأغراض دلالية وأسلوبية يقتضيها السياق، كما فعل ذلك الجواهري عندما استغنى عن ذكر الفاعل في قصيدته (يوم الشمال... يوم السلام) ليتيح للمتلقي أن يعالج هذا الحذف ويجعله أن يبحث عنه بشيء من التفحص والتحليل، فيضفي على الصورة عدّة احتمالات معتمداً على السياق وليحصل بذلك تجاوب المخاطب مع الخطاب.

٩- قد كثر استخدام حذف (يا) النداء مع لفظ (کردستان) في أشعار الشاعر كاظم السماوي، حتى إنّه يمكن القول إنّ الشاعر لم يذكر هذا اللفظ في محل النداء إلا وقد حذف حرف النداء، فأصبح هذا الأمر ملمحاً أسلوبياً في البناء التركيبي الندائي في الشعر العربي المعاصر.

المصادر والمراجع:

- ابن الأثير: أبي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الموصلي (ت: ٦٣٧هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية - بيروت، (١٩٩٥م).
- □ ابن جني: أبو الفتح عثمان بن جني (ت: ٣٩٢هـ): الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب- بيروت، (٢٠٠٦م).
- □ ابن جني: أبو الفتح عثمان بن جني (ت: ٣٩٢هـ): اللمع في العربية، تحقيق: حامد المؤمن، مكتبة النهضة العلمية- بيروت، ط٢ (١٤٠٥هـ-١٩٨٥م).
- □ ابن عقيل: بهاء الدين عبد الله بن عبد الرحمن بن عبد الله بن عقيل القرشي الهاشمي العقيلي الهمداني المصري (ت: ٧٦٩هـ): شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر- دمشق، (١٩٨٥م).
- □ ابن فارس: أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي اللغوي (ت: ٣٩٥هـ): الصحاح في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، الناشر: محمد علي بيضون، ط١، (١٤١٨هـ-١٩٩٧م).
- □ ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن: تحقيق: ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية - بيروت، ط٢، (٢٠٠٧م).
- □ ابن مالك: الإمام أبو عبد الله جمال الدين محمد بن عبد الله بن محمد الطائي الجبائي الشافعي (ت: ٦٧٢هـ): شرح الكافية الشافية، تحقيق: علي محمد معوض، وعادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية- بيروت، ط١، (١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م).

- □ ابن منظور الأنصاري: محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي (ت: ٧١١هـ)، لسان العرب: دار صادر - بيروت، ط٣، (١٤١٤ هـ).
- □ ابن هشام الأنصاري: أبو محمد بن عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله (ت: ٧٦١هـ): أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع-بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت).
- □ أحمد محمد ويس: الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط١، (٢٠٠٥م).
- □ أحمد مداس: لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط٢، (١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م).
- □ أمير رفيق عولا المصيفي: ظاهرة العدول النحوي في أحاديث الجامع الصحيح للبخاري، دراسة تحليلية، أطروحة دكتوراه، بإشراف: أ.د. عبدالوهاب محمد علي العدوانى، كلية الآداب، جامعة الموصل، (١٤٣١هـ - ٢٠١٠م).
- □ تمام حسّان: البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، عالم الكتب- القاهرة، ط١، (١٤١٣هـ - ١٩٩٣م).
- □ جار الله الزمخشري: أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، (ت: ٥٣٨هـ): الكشف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي - بيروت، ط٣، (١٤٠٧هـ).
- □ جار الله الزمخشري: أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد (ت: ٥٣٨هـ): المفصل في صنعة الإعراب، المحقق: د. علي بو ملحم، مكتبة الهلال - بيروت، ط١، (١٩٩٣م).

- □ جان بياجيه: النبوية: ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، عوידات للنشر والطباعة - بيروت، ط٤، (١٩٨٥م).
- □ الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الأصل (ت: ٤٧١هـ)، دلائل الإعجاز في علم المعاني: تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة - دار المدني بجدة، ط٣، (١٤١٣هـ - ١٩٩٢م).
- □ جمال الدين محمد بن عبد الله بن عبد الله الطائي الجياني الأندلسي (ت: ٦٧٢هـ): شرح التسهيل، تحقيق: د. عبد الرحمن السيد، ود. محمد البدوي المختون، القاهرة-مصر، ط١، (١٤١٠هـ-١٩٩٠م).
- □ الجواهري: محمد مهدي الجواهري (ت: ١٩٩٧م)، الأعمال الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر - بغداد، ط٢، (٢٠٠١م).
- □ الجواهري: محمد مهدي الجواهري (ت: ١٩٩٧م)، الجواهري في عيون من أشعاره، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط٤، (١٩٩٨م).
- □ حسن طبل: علم المعاني في الموروث البلاغي - تأصيل وتقييم-، مكتبة الإيمان بالمنصورة-مصر، ط٢، (١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م).
- □ حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، المركز الثقافي العربي- دار البيضاء- المغرب، ط١، (٢٠٠٢م).
- □ حيدر الحيدري: الكورد وكوردستان في الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة والنشر الكردية- بغداد، (٢٠١٣م).
- □ الحيدري: بلند الحيدري (ت: ١٩٩٦م)، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح - القاهرة، ط١، (١٩٩٢م).

- □ الخطابي حمد بن محمد (ت ٣٨٨هـ)، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله وزغلول سلام، دار المعارف - القاهرة، (١٩٦٨م).
- □ الخطيب القزويني: محمد بن عبالرحمن بن عمر، جلال الدين القزيني (ت: ٧٣٩هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: الشيخ بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم- بيروت، (١٤١٩هـ - ١٩٩٨م).
- □ رضي الدين محمد بن الحسن الأسترآبادي (ت: ٦٨٨هـ): شرح كافية ابن الحاجب، تحقيق: د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية- بيروت، (١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م).
- □ ريمون طحان: الألسنية العربية، دار الكتب اللبناي- بيروت، ط٢، (١٩٨١).
- □ الزركشي: أبو عبد الله محمد بن بهادر بن عبد الله (ت: ٧٤٩هـ): البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة - بيروت، (١٣٧٦هـ - ١٩٥٧م).
- □ زكريا ابراهيم: مشكلة البنية أو أضواء على (البنية): دار مصر للطباعة، الفالجة، ط١، (د.ت).
- □ سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر - الأردن، ط١، (١٩٩٩م).
- □ سامح عبدالعزيز خلف: قصيدة إسماعيل لأدونيس صور من الانزياح التركيبي وجمالياته مجلة دراسات الجامعة الأردنية - عمادة البحث العلمي- الأردن، (٢٠٠٣م).

- □ السكاكي: يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي الخوارزمي الحنفي أبو يعقوب (ت: ٦٢٦هـ): مفتاح العلوم، ضبطه وكتبه هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط٢، (١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م).
- □ السماوي: كاظم السماوي (ت: ٢٠١٠م)، كردستان وردة النار... وردة الحلم، مطبعة أوفسيت صفوة- سليمانية، (١٩٩٩م).
- □ سناء حميد البياتي: قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار وائل- عمان- الأردن، ط١، (٢٠٠٣م).
- □ سيبويه: أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر المشهور (ت: ١٨٠هـ)، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل - بيروت، ط١، (١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م).
- □ السيوطي: جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (ت: ٩١١هـ): همع الهوامع شرح جمع الجوامع، تحقيق: الدكتور: عبد الحميد هنداي، المكتبة التوفيقية- القاهرة، (د.ت).
- □ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق - القاهرة، ط١، (١٤١٩هـ - ١٩٩٨م).
- □ صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط١ (١٤١٩هـ - ١٩٩٨م).
- □ عبدالرحمن ابن خلدون: المقدمة، دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت).
- □ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب: الدار العربية للكتاب - تونس، ط٣، (د.ت).

- □ عبدالعزيز عتيق، علم البيان، دار الآفاق العربية- القاهرة، ط١، (١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م).
- □ عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي، دار غريب للطباعة والنشر- القاهرة، ط١، (١٩٩٨م).
- □ عبدالقادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النصّ، منشورات اتحاد كتاب العرب – دمشق، د.ب (٢٠٠٦م).
- □ عبدالله خضر حمد: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الأكاديميون- عمان- الأردن، ط١، (١٤٣٩هـ-٢٠١٨م).
- □ عز الدين المعاصرة: علم الشعرية (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي- عمان، ط١، (٢٠٠٦م).
- □ غراهام هوف: الأسلوب والاسلوبية: ترجمة: كاظم سعد الدين، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ١٩٨٥م.
- □ فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر- عمان- الأردن، ط٣، (١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م).
- □ فاضل صالح السامرائي: معاني النحو: الدكتور، شركة العاتك للطبع والنشر والتوزيع- القاهرة، ط٢، (١٤٢٣هـ-٢٠٠٣م).
- □ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب – القاهرة، (د.ب)، (١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م).
- □ كاظم السماوي (ت٢٠١٠م): الأعمال الشعرية (١٩٥٠-١٩٩٣)، دار الرازي للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت- لبنان، ط١، (١٩٩٤م).

- □ كاظم السماوي (ت ٢٠١٠م): كردستان وردة النار.. وردة الحلم، مطبعة أفسيت الصفوة- السليمانية، (د.ط)، (١٩٩٩م).
- □ كفاح محمد الجواهري ورواء جود الجصاني: الجواهري قصائد... وتأريخ... ومواقف، مؤسسة سندباد للطباعة والفنون- دمشق، ط ١، (٢٠١٢م).
- □ لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة ، دار الغرب النشر والتوزيع، الجزائر، ط ١ (٢٠٠٧م).
- □ المؤيد بالله: يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، الحسيني العلوي الطالبي الملقب (ت: ٧٤٥هـ): الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العنصرية – بيروت، ط ١، (١٤٢٣هـ).
- □ محمد بن علي الصبان أبو العرفان(ت: ١٢٠٦هـ): حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمود بن الجميل، مكتبة الصفا- القاهرة، ط ١، (١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م).
- □ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية: مكتبة ناشرون – بيروت، ط ١، (١٩٩٤م).
- □ المرادي: أبو محمد بدر الدين حسن بن قاسم بن عبد الله بن علي المصري المالكي (ت: ٧٤٩هـ): توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تحقيق: عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، ط ١، (١٤٢٨هـ - ٢٠٠٨م).
- □ محمود درويش، الأعمال الكاملة، اعداد: علي مولا، منتدى مكتبة الأسكندرية-مصر، (د.ط)، (د.ت).
- □ منذر عيّاشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط ١، (٢٠٠٢م).

- □ مهدي حمد مصطفى عبد الله آل سيد علي العاني: البنية الأسلوبية في التراكيب النحوية، رسالة دكتوراه، جامعة بغداد - كلية الاداب - قسم اللغة العربية: إشراف: الدكتور هدى محمد صالح الحديثي، (١٤٢٤هـ - الثاني ٢٠٠٣م).
- □ هادي نهر: التراكيب اللغوية، دار اليازوري العلمية- عمان، الأردن، الطبعة العربية، (٢٠٠٤م).
- □ هشام فالح حامد: التأويل النحوي في تفسير الدرّ المصون للسّمين الحلبي، دار أمل الجديدة للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق، ط١، (٢٠١٦م).
- □ الوقاد: خالد بن عبد الله بن أبي بكر بن محمد الجرجاوي الأزهرى، زين الدين المصري، وكان يعرف (ت: ٩٠٥هـ): شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، دار الكتب العلمية -بيروت-لبنان، ط١، (١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م).
- □ يوسف زيدان، شجون عربية، نون للنشر والتوزيع- الجيزة- مصر، ط١، (٢٠١٦م).
- □ يوسف وجليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الدار العربية للعلوم - بيروت، الجزائر، ط١، (٢٠٠٨م).

Abstract:

This research aims to specify an important aspect of the stylistic lesson, which is the study of hostile structures in contemporary Arab poetry about Kurds and Kurdistan, to highlight the treatments of those grammatical structures that represent (syntactic modification through the site transformation of the grammatical elements and their deletion) in contemporary Arab poetry about the Kurds and Kurdistan, and study it through the stylistic method procedures by using those structures in it, so the two phenomena have a strong presence in those poems that have been written On the Kurdish issue, in defense of the oppressed Kurdish people.

This research deals with the presentation, delay and deletion phenomena that produce a significant semantic and stylistic function, which gives poetic words renewable synthetic energy, and enriches these stylistic phenomena and additional structure and enriches them with additional intended intentions and technical values that are not intended in linguistic performance on the usual pattern, and the familiar language, language is a means of suggestion, It is not only a tool for conveying meanings.

Key words: hostile structures, presentation and delay, deletion, structure, stylistic, contemporary poetry, Kurds and Kurdistan.

پوخته:

ئەم تۆيۈنلەش ھەم ھەمىيە دىيارىكىردى لايەنكى گىرگى لە وانەى شىوانگەرى دەدات، كە برىتتە لە لىكۆلەنە ھەم لىكۆلەنەى كە لە ياسا جىگىرەكان لايانداه لە ھۆنراوھى عەرەبى ھاوچەرخ كە بەسەر كورد و كوردستان و تراوھ، بۆ ئەوھى چارەسەرەكانى دارشتنە بنجىنەيەكانى رىزمان لە رىگەى ئەو (لىكۆلەنەى كە لە ياسا جىگىرەكان لايانداه بەھۆى گواستەوھى شوپىنى ووشەكان وسرىنە و لىكۆلەنەى لە نىو رستەدا) لە ھۆنراوھى عەرەبى ھاوچەرخ كە بەسەر كورد و كوردستان و تراوھ ئاشكرا دەست نىشانىكات، و ھەم پەيوەستى بىكات بە ھەم كارھىنانىكى شىوھەگەرى لە رىگەى بەكارھىنانى ئەم لىكۆلەنە تىپىدا، چونكە ئەم دوو دىاردەيە بەشئوھەكى زۆر كارىگەر بەكارھاتون لەم ھۆنراوانەدا كە دەربارەى كىشە و گىروگرفتەكانى ھاوالتى كوردى و ھەم بەرگىرەك لەم نەتەوھ سەم لىكراوھ و تراوھ.

بۆيە لەم تۆيۈنلەش ھەم ھەمىيەدا ھەردوك دىاردەى جىگۆركى بىكىردى و شەكان (پىشختن و بەپاش خستىن) وسرىنە و ھەم لىكۆلەنەى لە نىو رستەدا باسكراون، كە ئەركى ھىمايى (داللى) و شىوھەگەرى گىرنگىان ھەم، كە جگە لە مانا ئاسايىيەكەى خۆيان ھىزىكى رىكخستنى نوئى وگەورە دەدەن بە ووشەكانى ھۆنراوھ، و ئەم دىاردە شىوھەگەرىيە بنجىنە داللىەكان دەولەمەند دەكەن و داللى نوئى و ھەم بەست لىكۆلەنە دەدەن بە ووشەكان كە بەردەست نابىن بە ياسا جىگىر بوھەكانى رىزماندا و ھەم بەش زمان دەبىتە ھۆيەك بۆ سروسكردن نەك تەنھا كواستەوھى ماناكان.

ووشە كلىلەكان: لىكۆلەنە لە ياسا جىگىرە لادراوھەكان، پىشختن و بەپاش خستىن، سىرىنە و لىكۆلەنە، بنجىنە، شىوھەگەرى، ھۆنراوھى ھاوچەرخ، كورد و كوردستان.



Twejer is a quarterly journal of humanities,
published by the faculty of Arts at Soran University

Concessionaire: Prof. Dr. Qais Kakl Tawfiq
Editor: Assist. Prof. Dr. Sirwan Jabar Amin (Zand)

Authors:

Assist. Prof. Dr. Amanj Ahmed Hamadamin
Assist. Prof. Dr. Majid Khezr Ahmed
Assist. Prof. Dr. Amir Rafiq Awla
Assist. Prof. Dr. shaimaa najim safar
Dr. Nahro Zagros
Dr. Sherzad Saeed Sedeeq
Dr. Amanj Ahmed Mustafa

Counselors (advisers):

Prof. Dr. Azad Naqshbandi
Prof. Dr. Salah Al-Haidari
Prof. Dr. Qais Kakl Tawfiq
Prof. Dr. Kamaran Hussein Salay
Assist. Prof. Dr. Sadeq Kareem Yahya
Assist. Prof. Dr. Yadgar Rasool Hamdamin
Assist. Prof. Dr. Sherzad Shafee (Barzani)

Proofreading

Assist. Prof. Dr. Abdulla bayram Dr. Dler Sadiq Kanabi

Address: Kurdistan- Hawler- Soran- Delizian Camps

Email address: twejer@soran.edu.iq

Phone no.: 0662588727