*دراسات فی العلوم الإنسانية*
**۳۰(۱)، الربيع ۱۴۴۴/۱۴۰۲/۲۰۲۳، صص ۴۱-۶۶**
**ISSN: 2538-2160**
**http://aijh.modares.ac.ir**
**مقالة محكمة**

# مقاربة شكلانيّة لقصيدة «من قتل الكويت؟» للشّاعرة سعاد الصّبّاح على أساس نظرية جفري ليتش قراءة استكشافيّة لأدبية النصّ

**علي نجفي إيوكي[1*]، مهوش حسن بور[2]، اميرحسين رسول‌نيا[3]**

۱- أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، كاشان، إيران
۲- خريجة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، كاشان، إيران
۳- أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، كاشان، إيران

**الملخّص**

إنّ المدرسة الشكلانية تعدّ من المدارس الّتي ظهرت في مطلع القرن العشرين وكانت تهتمّ في تحليل النّص الأدبي بشكل الأثر رافضة تأثير العوامل الخارجية كالعوامل السياسية والاجتماعية والسيكولوجية و... المدرسة التي مبنيّة أصولها على أساس نظريّة "جفري ليتش" اللسانية التي تأكدت على إبراز كلّ ما هو مألوف في صور غير مألوفة تنحرف عن اللّغة الشائعة وتؤدّي إلى إعجاب المتلقّي ومباغتته. لذلك تقوم هذه الدراسة الوصفية-التحليلية باستجلاء مبادئ هذه المدرسة وميزاتها ثمّ معالجة قصيدة «من قتل الكويت؟» من هذا المنظور وهي من أشهر قصائد للشّاعرة الكويتية "سعاد الصباح". وقد أسفر البحث عن أنّ الشاعرة وظفّت بعض الحروف والأصوات بشكل مكرّر لتزيد من موسيقى نصها؛ لأنّها لاتنسى الطاقة الموجودة في هذه الحروف واستيعابها لتأثير في شكل كلامها وانسجامها؛ فالأصوات الثلاثة «م»، «آ» و«ت» تعدّ من الأصوات كثيرة التردّد في القصيدة؛ لأنّ هذه الحروف تتيح للشاعرة فرصة إظهار الألم والحزن الدفين والتذمّر والمعارضة وتدلّ على شدّة معاناتها أمام الظروف المؤسفة في الكويت. ثم إنّ الشاعرة اجتناباً من الرتابة الشعرية تنحو إلى المتغيّر واللامألوف مما زاد في شعرية النصّ واكتمال معانيها.

**الكلمات المفتاحية:** النقد الشكلاني، الأدبية، الانزياح، جفري ليتش، سعاد الصباح، "من قتل الكويت؟".

---

**الكاتب المسؤول:** E-mail: najafi.ivaki@yahoo.com

Copyright© 2023, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

**١. المقدمة**

هناك مدارس نقدية عديدة تهتمّ بالنص الأدبي من منظور ما؛ بعضها يعالج الأديب والمتلقي والبعض الآخر يكترث للنص الأدبي دون معالجة العوامل الخارجية المؤثّرة في تكوين الأثر الأدبي كالعوامل السياسية والاجتماعية والسيكولوجية. ويمكننا الإشارة إلى أنّ المدرسة الشكلانية ظهرت في مطلع القرن العشرين وكان من أبرز أعلامها شخلوفسكي[1] وتينيانوف[2]. تعتبر هذه المدرسة من إحدى المدارس التي تسعى إلى تحليل الأثر الأدبي كأثر مستقل يتكوّن من عناصر لغوية وشكلية؛ ومبادئ هذه المدرسة تعتبر خروجاً على النظريات التي تركّز على كلّ عامل خارج عن نطاق النص. والشكلانيون في دراساتهم للآثار الأدبية يستفيدون من معطيات علم اللغة اعتقاداً بأنّ علاقات وثيقة بين هذا المكتب وعلم اللغة، فعلى هذه العقليّة يعالجون النصوص الأدبية من منظر لساني.

ومن أهم نظريات الشكلانيين في مجال النقد الأدبي يمكن الإشارة إلى تقنية «واجهة النّص» أو «الأماميّة»[3] الّتي ركّز عليها اللّغوي الشّهير جفرى ليتش[4] في كتابه A Linguistic Guide to "English poetry" : الدليل اللغوي للشعر الإنجليزي. هذه التقنية عند اللغويين تشمل جميع الأساليب الفنية والأدبية التي تنتقل انتباه القارئ من المحتوى إلى أسلوب التعبير عن الموضوع شريطة أن تستعمل هذه الأساليب استعمالاً طريفاً غير مألوف خاصةً يتمّ الحفاظ على العلاقة بين المتلقّي والشاعر. مضافاً إلى ذلك «تعطي واجهة النص أهمية كبيرة لعنصر أو مكون واحد تابع للنص هو أقلّ بروزاً من غيره من العناصر أو المكونات الأخرى، حيث تؤكّد الشكلانية الروسية- وهي مصدر فكرة واجهة النص- على أنّ الأعمال الأدبية خاصةٌ بأصحابها؛ لأنّهم وضعوها واجهة لغوية خاصّة بهم ومن أجل ذلك تبحث واجهة النص كيف كُتِبَ النص الأدبي ولاتركز على المحتوى.» (المفلّح، ٢٠١٨م: ٣٤٤)

على ضوء أهمية تقنية واجهة النص والنقد الشكلاني ودوره في فهم النصوص الأدبية تهدف هذه الدراسة إلى دراسة نقدية لقصيدة «من قتل الكويت؟» على أساس نظرية ليتش اللغوية في النقد الشكلاني وتحاول أن تكشف جماليات النصّ المدروس وتبين ما قالت وكيف قالت الشاعرة في القصيدة التي ألقتها في مهرجان الشعر الدولي الّذي عُقد في القاهرة عام ١٩٩٠م؛ فكشف أهم التقنيات الأدبية التي استفادت صاحبة النصّ لأن تثير انتباه المتلقّي ودراسة أثرها على إلقاء المقصود المراد، ثم التعرّف على أشكال الإنزياحات الموظفة لأن تعطي النصّ حيويةً واستمراريةً وتعددية في المتلقي وتحليلها من متطلّبات هذه الدراسة.

1. Viktor Shklovsky
2 . Yury Tynyanov
3 . Foregrounding
4 . Geoffrey Leech

**١-١. أسئلة البحث**

فالأسئلة المطروحة الّتي نحاول الإجابة عنها هي: ما التقنيات اللغوية التي استخدمتها الشاعرة لتعبير عن المضمون المنشود في أشكال جديدة؟ أي نوع من أنواع الانحراف أكثر توظيفاً في القصيدة المدروسة؟ وترجع ضرورة هذا البحث وأهميته إلى أنّه يقوم بنقد قصيدة تقدم تصويراً سياسياً واضحاً للعالم العربي عامة وللكويت خاصة؛ ثم إن هذا النوع من النقد كان ولايزال ذا مكانة مرموقة في ساحة النقد الأدبي ولايمكن الإغماض عن أهميته.

**١-٢.خلفية البحث**

من أهمّ المقالات والرسالات التي عالجت النصوص الأدبية على أساس نظرية جفري ليتش هي:

١. مقالة «هنجارگريزى در غزليات بيدل دهلوي بر مبناى الگوى ليچ= الإنزياح في غزليات بيدل دهلوي على أساس نظرية ليتش» لمهدي شريفيان ومصطفى مرتضائي (١٣٩٥ش)؛ فالكاتبان في هذا البحث قاما بمعالجة غزليات الشاعر الفارسي بيدل دهلوي من هذا المنظور واستخرجا أشكال العدول في المحورين اللغوي والدلالي واستنتجا بأنّ للانحراف الدلالي مساحة واسعة ومهمّة في مكوّنات شعر الشاعر.

٢. مقالة «بررسى هنجارگريزى معنايى در مثنوى مولانا بر اساس الگوى ليچ= دراسة الانزياح الدلالي في المثنوي للشاعر المولوي على أساس نظرية ليتش» من الخاص ويسى ورحمان مكوندي (١٣٩٦ش)؛ فهذه الدراسة ركّزت على استخراج النماذج الشعرية التي انزاحت عن المألوف الدلالي.

٣. مقالة «بررسى هنجارگريزى نوشتارى در اشعار سميح قاسم بر اساس الگوى ليچ= دراسة الإنزياح الكتابي في أشعار سميح القاسم على أساس نظرية ليج» لبهروز قربان زاده (١٣٩٧ش)؛ فقد سعى هذا المقال إلى معالجة الألوان المتعدّدة من الانزياح الكتابي في شعر الشاعر المذكور محاولاً تبيين أهداف الشاعر لاستخدام هذا الأسلوب على أساس نظرية ليتش.

٤. مقالة «جمالية الملامح الانزياحية في أشعار عزالدين المناصرة على أساس نظرية جفري ليتش» لمصطفى كمالجو وجواد محمّد زاده (١٣٩٨ش)؛ فدارس الباحثان في هذا المقال الأشكال المختلفة للانزياحات الشعرية للشاعر واستنتجا بأنّ المناصرة يرغب في انتهاك قواعد اللغة العادية ويثور عادة على قواعدها حتى يثير دهشة المتلقّي.

٥. مقالة «هنجارگريزى و برجسته‌سازى در سوره طه از ديدگاه ليچ= الانزياح وواجهة النصّ في سورة طه على أساس نظرية ليتش»، لإحسان رسولي، وإبراهيم أناري، وسيد أبوالفضل سجادي وأحمد اميدعلي(١٣٩٨ش)؛ حيث عالج الباحثون الانزياحات المتوافرة في سورة طه مستنتجين أنّها ما وظّفت لزيادة

أدبية النصّ فحسب، بل استفيدت لتقوية المضامين المعنية وتقريرها.

والنظرة اليسيرة إلى هذه الدراسات المذكورة وغير المذكورة خليقة أن تقنعنا بأنّ جميع الدارسين ولو حاولوا في دراساتهم مقاربة هذه النظرية؛ غير أنّهم ما ركّزوا على قصيدة خاصة فبحثوا بحثاً كلياً محاولين أن يقدّموا بعض النماذج الشعرية لأصول هذه النظرية؛ ثم ما انتبهوا إلى شعر سعاد الصباح من هذا المنظور بينما شعرها على درجة عظيمة من الأهمية وتحتاج إلى الدراسة والتحقيق خاصة قصيدتها الشهيرة «من قتل الكويت؟».

### ٢. نظرية جفري ليتش

إنّ جفري ليتش يعدّ من الباحثين الشكلانيين واللغويين الذين اهتموا بعلاقة وثيقة بين النقد واللغة حيث يعتقد أنّ تقديم «البلاغة الوصفية» هو أحسن خدمة قدّمها اللغويون حول البحوث الأدبية؛ فيسعى إلى اقتراح تصميم كلّي للنقاش حول لغة النصوص الأدبية وعرض إطار إرجاعي يرتبط بالقضايا اللغوية المطروحة في تحليل الشعر محاولاً استخدام قوانين علم اللغة كوسيلة للبيان النقدي في الدراسات الأدبية ذاهباً إلى أنّ علم اللغة تساعد على التمييز بين اللغة الأدبية واللغة العادية. على أساس هذه العقلية قسّمت بنية اللغة إلى القسمين: العادي والإبداعي أو الفني؛ ففي النمط العادي يستخدم صاحب النصّ الاستراتجيات التقليدية، غير أنه في النمط الإبداعي يبحث عن عالم جديد ما وراء القيود الأدبية؛ ثمّ الإمامية والتميّز تقع على المستويات الثلاثة وهي علم الدلالة، والشّكل والتحقيق الصوري. (Leech، ١٩٦٩م: ٣٦-٣٨)

وفي اهتمامه بقضية مستويات اللّغة لتقسيم أنواع واجهة النص مع الاهتمام برفض الطريقة التقليدية لتشريح اللغة، أكّد ليتش على المحورين: الصورة والمعنى، ولتحقّق ما نوي في هذه العملية مال إلى نموذج «هاليداي»[1] اللغويّ الإنجليزي الّذي ساهم في مجال اللّسانيات حيث يضمّ ثلاثة المستويات: الموضوعيّة والشكل والمعنى. ثمّ سعى إلى تقسيم أنواع واجهة النص على أساس هذه المستويات الثلاثة.

في تعريف آخر؛ يرى ليتش هناك لغتان: اللغة اليومية (العادية) واللغة الشعرية (الأدبية)؛ ففي اللغة الشعرية تحقق «الإمامية» أو «واجهة النص» أو «التميّز» في أعلى مستوى ممكن من القوة وتمكّن اللّغة الشعرية من تقديم المعنى بصورة أكثر تداخلاً وتعقيداً لاتسمح به اللغة اليومية. ومن الضروري القول بأنّ الأديب يجب عليه الانتباه إلى مبدأين هامين خلال توظيف تقنية واجهة النص: البعد الجمالي أولاً والتواصل اللّغوي ثانياً. وبناء على هذين المبدأين، إذا وُظّفت واجهة النص بشكل مكرّر اتباعي أو تعيق العلاقة بين القارئ والراوي، فيفقد دورها الأساسي للإبداع الأدبي (المفلّح، ٢٠١٨م: ٣٤٢-٣٤١). إنّه يؤكّد على أنّ

1. Michael Alexander Kirkwood Halliday

واجهة النص هي أن تجعل شيئاً ما- من الصور والكلمات- بارزاً ويكون هدفها في الأدب قطع أساليب التواصل اليومي والتركيز على اللغة والأسلوب، لذلك تدفع التواصل ليكون خلفية للنص (شفيعى كدكنى، ١٣٨١ش: ٨١).

على ضوء هذه المسألة «يستعمل مصطلح واجهة النص في الأسلوبية والدراسات الأدبية ويعدّ في تلك الدراسات استراتيجية لغوية تلفت انتباه القارئ إلى التحوّل عن معرفة ما قيل إلى كيفية قول ما قيل.» (المفلّح، ٢٠١٨م: ٣٣٩) وتدخل تحت هذا المصطلح مجموعة من العناصر الأسلوبية من الانزياحات الأسلوبية والموسيقية والصوتية والمظاهر اللغوية الدلالية والأساليب البلاغية التي تحدث في المفردات والتركيب؛ كالمجاز والصور والتقديم والتأخير والتعريف والتنكير والتكرار والغموض وخروج الخبر على خلاف مقتضى الظاهر وخروج أنواع الإنشاء عن معانيها الأصلية.(المصدر نفسه: ٣٤٢).

ومثل هذه العبارات تذكّرنا بكلام عبدالقاهر الجرجاني القائل: «...أنّ الألفاظ لاتتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة، ولا من حيث هي كَلِمٌ مفردة، وأنّ الفضيلة وخلافها في ملائمة اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك مما لا تعلّق له بصريح اللفظ. (الجرجاني، ١٩٩٢م: ٤٦) فالتوضيح أنّ صحّة الإعراب والصحّة النحوية ولو أنّها مقصودة ومطلوبة، ولكنّ معرفة أحكام النحو ليست نهاية المطاف، بل ينبغي على الشاعر أو الكاتب أن يختار الأسلوب النحوي المناسب للسياق أو المقام والموقف؛ فقد يستدعي السياق تقديماً أو تاخيراً أو حذفاً أو تعريفاً أو تنكيراً أو غير ذلك؛ لهذا ينبغي على المبدع أن يتصرف بقواعد النحو وفق مقتضيات النحو شرطَ أن يحافظ على صحة الإعراب وما يقتضيه نظام اللغة، وهذا التصرف في قواعد النحو واختيار الأسلوب التركيبي هو مجال يتمايز فيه المبدعون.(عتيق، ٢٠١٢: ٤٥-٤٦)

على أية حال فليتش يقوم بالشرح والوصف للموضوعات البلاغية التقليدية و«يذهب إلى أنّ واجهة النّص تتمّ عادة بطريقتين: الانحراف أو الانزياح والتوازن.» (صفوي، ١٣٨٣ش: ٤٠؛ شميسا، ١٣٧٨ش: ١٦٣). ويرى أنّ اللّغة بواسطة هاتين الطريقتين تختلف عن الاستعمال العادي وتجتذب الاهتمام اعتقاداً بأنّ إضافة قواعد إلى قواعد اللغة المعيارية والخروج عن القواعد السائدة في اللغة المعلوفة تنتهي إلى التوازن والانحراف. (Leech، ١٩٦٩م: ٣٦-٣٨) ولايفوتنا القول بأنّ الانحراف في نموذج ليتش ينقسم إلى ثمانية أقسام: المعجمى، الصوتي، النحوي، الكتابي، الدلالي، الأسلوبي، وتوظيف التوازن بأنواعه: التوازن الصوتي، النحوي والمعجمي يتيح لنا الازدياد من القواعد المألوفة (شميسا، ١٣٧٨ش: ١٦٣).

### ٣. دراسة النصّ

إنّ قصيدة "من قتل الكويت؟" هي من ديوان «برقيات عاجلة إلى وطني» صُدر لأوّل مرّة عام ١٩٩٠م

وتعتبر من القصائد المؤثرة المهمّة الّتي قدمت فيها الشاعرة سعاد الصباح صورة واقعيّة للكويت ومن خلالها أرادت إذكاء روح التمرد والثورة الوطنيّة عبر توظيف التقانات اللغوية العديدة؛ والطريف أنّ الشاعرة التي اشتهرت في الأدب العربي المعاصر كالأدبية المغتربة التي تعاني من أنواع مختلفة من الاغتراب بما في ذلك الاغتراب الاجتماعي والسياسي والعاطفي والمكاني (نعمتي قزوينى ومهدوي بيلەرود، ١٣٩٩: ١٢٦) قد اختارت عنوانا تحفيزياً للنصّ ذا طاقة تعبيرية؛ إذ أنّه يلفت انتباه المتلقي ويدفعه على قراءة النص الشعري بأكمله حتى يعثر على قاتل الكويت وأسباب قتله. ولمكانتها المرموقة في ساحة الشعر العربي المعاصر تُعالج هنا من رؤية شكلانية وعلى أساس محاور التقانات والاستراتجيات التي طرحها ليتش وهي التوازن والتكرار والانحراف. وهذه الثلاثة حسب الترتيب تشتمل على التوازن الصوتي، التوازن اللغوي والتوازن النحوى، تكرار الكلمة وتكرار الجملة، الانحراف الدلالي، الانحراف المعجمي، الانحراف النحوي والانحراف الكتابي.

### ٣-١. الشكلانية وتقنية التوازن

إنّ جفري ليتش في نظريّاته حول واجهة النّص يعتبر تقنيّة التّوازن والتكرار من تقانات «زيادة الانتظام في اللّغة الشّعرية» (صفوى، ١٣٨٣ش، ج١: ٥٥). وهذا الانتظام يغيّر ماهيّة الأثر من النّثر إلى النّظم وتظهر قدرة الشّاعر على توظيف القدرات اللّغوية. (روحانى وعنايتى قاديكلايى، ١٣٨٣ش: ٦٧) اللّافت أنّ ليتش يؤكّد على دوره في واجهة النّص ويذهب إلى أنّ التوازن له علاقات بأمور نحو القبول عند المتلقيين والتأثير فيهم والتّأكيد البلاغي. (Leech، ١٩٦٩م: ٦٧) إنّ لزيادة الانتظام عند ليتش قسمين: التّكرار والتوازن. وعلى الأديب أن يأتي بهذا النّوع من أنواع واجهة النّص بصورة فنيّة حتّى يزيد على جماليّة الأثر الأدبي.

#### ٣-١-١. التوازن الصوتي

إنّ للأصوات ملامح وخصائص متميزة من همس أو جهر، وشدة أو رخاوة، واستعلاء وغير ذلك من الصفات التى تحدد الحالة التى يكون عليها الصوت عند النطق به. وتتوزع حروف الهجاء العربية بين الهمس والجهر على النحو التالى: (ا) الأصوات المهموسة: ثلاثة عشر صوتًا؛ هى: "ء، ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه".(ب) الأصوات المجهورة: وتضم خمسة عشر صوتًا، هى باقى أصوات العربية بعد استبعاد الأصوات المهموسة: "ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ى". (mohameddawood.com)

فالذي يهمنا هنا هي أنّ تقنية التّوازن الصّوتي تدلّ على تكرار الأصوات والحروف على مستوى النّص في نموذج ليتش. هذه التقنية وثيقة الصّلة بإيقاع النّص والموسيقى. على سبيل المثال إنّ الصباح اهتمت بتقنية

التوازن الصوتي وأكثرت من استعمال حرف «باء» (١٠٣مرّة) في النصّ؛ والباء يعدّ من الأصوات الانفجارية المجهورة الشديدة سواء أكانت في القافية أو في النص بأكمله. «يقال لصوت حرف ما إنَّه شديد، إذا كان النفَّس معه ينحبس عند مخرجه. وذلك بضغط الأعضاء الّتي تحدثه على بعضها. حتّى إذا انفصلت فجأة حدث الصوت كأنّه انفجار، كما في انفراج الشّفتين الفجائي في صوت الباء.» (عباس، ١٩٩٨م: ٤٨) فهي تبوح بمعاناتها جهراً عن طريق تكرار صوت الباء وذلك من خلال إعلان المأساة العربية الكويتية التي لمتعرف غير الخراب والتحطيم في أرجاء البلد. جاء التوازن الصوتي في هذا الحرف على الشكل التالي:

من قتل الكويتْ؟/ ينفجرُ السّؤالُ في عقلي، وفي قلبي . ./ كنهرٍ من لهبْ/ كيف تموتُ وردةٌ بلاسببْ؟/ كيف تموت نخلةٌ بلاسببْ؟/ هل أعجميٌّ يا تُرى قاتلُها؟./ أم عربيٌّ جاء من أرض العَرَبْ؟ (الصباح، ٢٠٠٥م: ٧١)

كذلك نرى تكرار حرف «اللام» المجهور (٢٤٥ مرّة) في هذا المقطع كأنّ الشاعرة تحاول أن تقول لهم: عليكم بالتماسك بوطنكم وقيمه والتكيف والتوافق؛ لأنّ صوت اللام «يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق» (عباس، ١٩٩٨م: ٧٨) فالشاعرة حينما توظّف هذا الصوت تهدف إلى ازدياد مطاوعتهم ومرونتهم أمام أقوالها. تزيد سعاد على قواعد اللغة المتعارفة عند توظيف تقنية التكرار في حرف اللّام فهو صاحب صوت مجهور خرج من معناه المألوف واستخدم حالة التذمّر والاعتراض على الطغاة:

هذا الّذي قد قتل الكويتْ . ./ يا سادتي:/ لمياتٍ من غياهبِ المجهول/ فهو امتدادٌ مرعبٌ لفكرِ كربلاءْ . ./ وعنفِ كربلاءْ/ ومقتلِ الحسين مغدوراً على رمال كربلاءْ . ./ قاتلُها من منتجاتِ أرضنا / كالقمح، والشعير، والبُقُول . . / قاتلُها، ليس سوى مغامرٍ/ سطا على عباءة الرسولْ . . (الصباح، ٢٠٠٥م: ٧٥).

وراء اختيار حرف «الميم» (١٣٧ مرّة) واستخدامه للروي هدف؛ فهذا الاستعمال يوحي بالحزن الدفين في أعماق نفس الكويتيين ولعلّ صفة هذا الصوت تؤكد هذه الحقيقة؛ لأنّ «طريقة النطق به تتراوح بين انضمام الشفتين وانفجارهما وكأنّه يوحي بعملية الكتمان والبوح» (بدوي، ٢٠٠٠م: ٧٢). بعبارة أخرى، المقطع التالي من القصيدة يخضع للقافية الموحدة المقيدة «مْ» كأساس لتشكيل القافية وبيان حزن الشاعرة وتذمّرها أمام الظروف السائدة في الكويت:

من قتل الكويتْ؟./ من حكمَ النخيلَ بالإعدامْ؟./ والقمرَ الأخضرَ بالإعدامْ؟./ والكحلَ في عين الخليجيات بالإعدام؟./ من قتل الكويتْ؟./ لم يسقطِ القاتلُ من سحابةٍ/ ولا أتى من عالم الأحلامْ./ أما اشتركنا كلّنا في كَورَسِ النظامْ/ أما هتفنا كلُّنا لسيد النظامْ؟/ أما مسحنا دائما بشِعرنا . . ونثرِنا . . / أحذيةَ

الحكامْ؟. / (الصباح، ٢٠٠٥م: ٧٣).

هذا وإنّ الصباح اكترثت بصوت «النون» (١٨٦ مرّة) في بنية نصّها؛ فـ«النون» و«الميم» حرفان مجهوران أنفويان يعبران عن عدم رضاء الشاعرة وآلامها الدفينة. والقراءة الفاحصة تشهد على أنّ الصباح وظّفت التوازن الصوتي لتزيد من قواعد النص الإيقاعية المألوفة فجاءت بصوت «آ» (٢٠٣ مرّات) لتعبير عمّا يجيش في صدرها من أحاسيس كالحزن والتوجع؛ لأنّ عدد المدّ يزداد مع زيادة انفعال الشاعرة وآلامها. تظهر هذه التقنية في المقطع الخامس من القصيدة حيث نقرأ:

وإنّما جاء إلى الوجودِ من أرحامنا . ./ من وجهنا الشاحبِ . . من عاهاتَنا . ./ مِن مكْرنا . . وغدْرنا . . وحبِّنا لذاتِنا . ./ وعُقدةِ السّلطة في دمائنا . ./ هذا الّذي قد قتل الكويتْ . . / ليس بلا سُلالة . ./ فإنّه من دَمنا ولَحمنا/ وإنّه خلاصةٌ لكلِّ سيئاتنا . ./ هذا الّذي قد قتلَ الكويتْ . ./ لمياتِ من فراغْ . . / وإنّما نحنُ صنعناهُ على مقياسِنا . . (الصباح، ٢٠٠٥م: ٧٦).

النّص الشعري التالي يطالعنا بالتوازن الصوتي الآخر؛ فالشّاعرة استعملت الهمزة لأنّ الهمزة تعدّ من الحروف الحلقية المجهورة التي «تناسب الإيقاع الصاخب» (عبدالغني المصري والباكر البزازى، ٢٠٠٢م: ٥١) وجاءت بالهمزة الاستفهامية التقريرية ستّ مرّات لتعلن غضبها عن الظروف المؤسفة السّائرة في وطنها إثر عدم استحقاق مواطنيها:

ولا أتى من عالم الأحلامْ./ أما اشتركنا كلُّنا في كَورَسِ النظام/ أما هتفنا كلُّنا لسيد النظامْ؟/ أما مسحنا دائماً بشِعرنا . . ونثرنا . . / أحذيةَ الحكّامْ؟. / ألم نحمّل دائماً أخطاءَهمْ؟. / بأعذبِ الكلامْ . . / وأكذبِ الكلامْ . . / ألم نَسِرْ في موكب الحجّاج كالأغنامْ؟. (الصباح، ٢٠٠٥م: ٧٣-٧٤).

دراسة القصيدة تدلّ على أنّ الشّاعرة جاءت بصوت الحاء (٥٠ مرّة)؛ لأنّ «صوت الحاء هو أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته.» (عباس، ١٩٩٨م: ١٨٠) فسعاد الصباح قامت بالتوظيف المكرر لهذا الصوت للتعبير عمّا يختلج في نفسها من العواطف الصّادقة أمام الكويت. واستخدمته الشّاعرة لدعوة النّاس إلى المكافحة والمقاومة دعوة كامنة؛ لأنّه يعدّ من «الحروف المهموسة والرّقيقة» (محمّد قدور، ٢٠٠١م: ٢٥٠) فبهذه العمليّة تريد تحريك المواطنيين ودعوتهم بصورة خفيّة غيرمعلنة:

من حطّم الكويتْ؟. / حطَّمها . . تلك الدّكاكينُ الّتي تبيعُنا الوحدة والقوميَّة./ حطّمَها عصرٌ من التّلوث الخُلُقي، والتفسُّخ القومي. ./ .../ حطّمها الغرورُ والجنونُ، والأنظمةُ الفرديّةْ . ./ وألفُ ألفُ حاكمٍ بأمره../ استبدل القرآن بالنازيّة (الصباح، ٢٠٠٥م: ٨٠).

**٣-١-٢.التوازن اللّغوي**

التّوازن اللغوي يشتمل على عدّة تقنيات كالجناس والسجع والموازنه وتضمين المزدوج و... وله أثر واضح في جمالية النص وإنقاذه من رتابة اللّغة المعيارية. استخدمت سعاد الصبّاح الكلمات المسجّعة في القافية فتضفي على إيقاع القصيدة وموسيقاها إلى جانب زيادة التماسّك من الموسيقى الدّاخلية للنّص. فنرى استخدام السّجع في كلمات القافية:

السّجع المتوازي نحو: البيضاء/ الزّرقاء، الأحياء/ أسماء، إعدام/ أحلام/ أغنام، كلام/ نظام، بقول/ رسول، أشباح/ سفّاح/ أرواح، شتات/ عاهات، قوميّة/ أميّة/ فرديّة/ نازيّة/ دوديّة/ الشرعيّة/ ثلجيّة/ قضيّة/ حريّة، الثعبان/ الطغيان/ الشيطان/ الأوثان، سبب/ عرب/ لهب، المصادفة/ الصيارفة/ خائفة/ العاصفة، عمياء/ سوداء، الأولاد/ سندباد/ الجلّاد.

والسجع المطرّف نحو: نظام/ حكّام، خراب/ أعراب، مجهول/ بقول، مأساة/ طغاة، جهاد/جلّاد.

ذلك إنّ تقنية التوازن اللغوي إضافة على دورها في إيقاع النص «تعدّ من فنون مشافهة الجمهور وإقناعهم واستمالتهم.» (حميدي الحميداوي، ٢٠١١م: ٥٨) فالشّاعرة تقصد الإقناع المخاطبين بأنّ أنفسهم مجرمون وذنب قتل الكويت على عاتقهم. مضافاً إلى ذلك؛ إنّ التوازن المتوافر في لغات النصّ تدعونا إلى الاعتقاد بأنّ رسالة صاحبة النص واضحة تمام الوضوح ومنسجمة تمام الانسجام وهي لايمكن الحصول على انبعاث الكويت وحياتها الجديدة إلّا بعد الانسجام والاتحاد والتماسك الداخلي.

**٣-١-٣. التوازن النحوي**

المقصود من التوازن النحوي هو تكرار الخصائص النحوية لجملة ما في الجملات التي تلاحقها ولهذه التقنية عند ليتش «طابع جمالي وتأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية.» (مفتاح، ١٩٨٥م: ٢٦) فيكرّر سياق «من + الفعل الماضي + مفعول‌به» في أسطر نحو: «من قتل الكويت»، «من حطّم الكويت» و«من سرق التاريخ والجغرافيا» وسياق «من + فعل ماضي+ موصوف + النعت الأول + النعت الثانى» في جملتي: «من ذبح الحمامة الجميلة الزرقاء» و«من قتل القصيدة الشفافة الزرقاء» ثمّ يشاهَد توظيف أسلوب «من + الفعل الماضي + مفعول + جار و مجرور» في القصيدة في عبارات نحو: «من سرق الكويت من ذاكرة الأولاد» و«من حكم النخيل بالإعدام» و«من ذبح البحر من الوريد للوريد» و«من أرسل الأطفال للمجهول» والطّريقة هذه تؤدّي إلى تكرار خصائص الجملة الأولى في الجمل اللاحقة ولها تاثير محوريّ في التّماسك الإيقاعي في القصيدة.

هي تلجأ إلى الاستفهام الانكاري والتوازن النحوي في جملتي «كيف تموت وردة بلاسبب؟» و«كيف تموت نخلة بلاسبب؟» تعبيراً عن فورة حزنها وغضبها وازدياداً من انسجام القصيدة. ثمّ التوازن النحوي ظهر

في القصيدة حينما تكرر الصباح خصائص أسلوب «كلّ + ضمير + الفعل الماضي+ الجار والمجرور» ثلاث مرّات في الأسطر الشعرية: «فكلّنا شارك فى جريمة القتل» و«كلّنا شارك في صناعة الشيطان» و«كلّنا صفق للطغاة والطّغيان» فالتقنية هذه تزيد من تماسك النّص الإيقاعي إلى جانب تأكيد على دور الكويتيين في المصائب التي مرّت بوطنهم.

هذه التقنية تظهر في بعض العبارات نحو: «ومرسلون ما لهم رسالة . . / وأنبياءٌ ما لهم قضية .. » و«وأصبحت أحرفنا من خشب . . / وأصبحت أفكارنا من خشب» فتضفي على إيقاع القصيدة وموسيقاها إلى جانب زيادة التماسك من الموسيقى الدّاخلية للنص وإرسال رسالة الشّاعرة إلى المتلقي في صور غيرمألوفة.

كرّرت تقنية التوازن النحوي وأسلوب «أ + ما + الفعل الماضي + ضمير«نا» ثلاث مرّات وأسلوب «أ + لم + الفعل المضارع» مرّتين لتعبر عن شعورها بأسلوب استفهامي يحمل دلالة التقرير فهي تريد من المخاطب أن يقرّ بدوره في انحطاط الوطن.

... أما اشتركنا كلّنا في كورس النظام/ أما هَتَفنا كلُّنا لسيّد النظام؟/ أما مسحنا دائماً بشعرنا . . ونثرنا . ./ أحذيةَ الحكام؟./ ألم نحمّل دائماً أخطاءهم؟./ بأعذب الكلام . ./ وأكذب الكلام . ./ ألم نسر في موكب الحجّاج كالأغنام؟. (الصباح، ٢٠٠٥م: ٧٣-٧٤).

إنّ الشاعرة اهتمت بالتوازن النحوي في المقطع التاسع حينما جاءت بأسلوب حرف «الجرّ (من)+ مجرور + موصوف + صفة» مرّتين لتأكيد على العوامل التي أفضت إلى مصائب الكويت نتيجة لتكرار هذا الأسلوب واستخدام تقنية تكرار البدايات التي ظهرت في تكرار الجار والمجرور «في زمن» في بداية المقاطع الثلاثة:

مَن قتل الكويت؟/ في زمن القتلِ الجماعي الّذي نعيشُه/ لاتوجد المصادفة . ./ في زمن السّادية العمياء . ./ والفاشية السّوداء . ./ واللّصوصِ، والحكّام . . والتّجار . . والصّيارفة . . / في زمن صارت به شعوبنا/ أرانباً مذعورة وخائفة/ لابيتَ للإنسان كي يسكنَهُ / إلّا بقلبِ العاصفة (الصباح، ٢٠٠٥م: ٨٢).

ويتّضح من المقطع الآخر للقصيدة أنّ التوازن النحوي بين جملتي «ستبعثُ الكويتُ من رمادها / وتبدأ الرّحلة من أوّلها» وتكرار أسلوب «فعل + الفاعل+ حرف الجر(من)+ مجرور» زاد على تماسك النص وقوّة المعاني إلى جانب التأكيد على مفهوم انبعاث الكويت ووجوب تحققها.

### ٣-٢ الشكلانية وتقنية التكرار

إنّ التكرار عند ليتش هو أن يعيد الأديب أو الكاتب نفس المفردات والجمل والعبارات الّتي قد جاءت بها

في الأسطر الشعرية السابقة اعتقاداً بأنّ التكرار يزيد على القواعد المألوفه للّغة ويُبعدها عن اللّغة المعتادة (leech، ١٩٦٩م: ٧٧). إنّ تقنية التكرار عند اللغويين الشكلانيين تودّي إلى انسجام الموسيقى وانتظام لغة الشّعر وتحسّن قدرة الشّاعر على إنتاج الدلالات الطريفة والجميلة. فيدرس التكرار عند الشكلانيين عادة على مستوى الكلمة والجملة. فالبحث الحالي يتبع هذا المنهج في دراسته للنصّ.

**٣-٢-١. تكرار الكلمة**

إنّ سعاد الصباح تعبّر عن أحاسيسها الصادقة أمام وطنها وتستعمل ٥٩ فعلاً ماضياً دالةً على الزّمن الفائت وثبوت الخراب والتّحطيم في البلد. فتكرار الأفعال يدلّ على شدّة ثقل هذه الحالة المؤسفة في نفسيّة الشّاعرة؛ لأنّ الأفعال أثقل من الأسماء على حدّ رأي "سيبويه": «واعلم أنّ بعض الكلام أثقل من بعض، فالأفعال أثقل من الأسماء» (سيبويه، ١٩٨٨م، ج١: ٢٠). من قَتَل الكويت؟/ من ذبَحَ الحمامةَ الجميلةَ البيضاء؟/ من قتل القصيدة الشفّافة الزرقاء؟/ مَن سرق الكويت، مِن ذاكرة الأولاد،/ والياقوتَ مِن خواتم النساء/ من سَرَق التاريخ والجغرافيا. ./ واغتصب الزمان، والمكان، / والحياة والأحياء؟/ واقتلع الشُّعوبَ من مكانها/ وغيّر الوجوهَ، والعيونَ، والأسماء (الصباح، ٢٠٠٥م: ٧٢).

والاستفهام بـ «من» وتكرار هذه الكلمة يفيد قلق الشاعر من الظروف السائدة في وطنها ومشاركة المواطنين في تحطيم الكويت. خاصّة أنّ الشّاعرة جاءت بأداة «هل» بصحبة «أم» في القصيدة لـ«تعبير عن الحيرة والشّك» (عباس، ١٩٩٨م: ٤٨) والحالة النفسيّة التي سلّطت على نفسها إثر تهديم بلدها؛ لأنّ «أداة "هل" فيها إلحاح وتكريس للمعنى المعبّر عن الحالة النفسيّة» (حسن أرديني، ٢٠١١م: ٢٣٧) فالشّاعرة تريد بيان تجربتها المؤلمة وإلحاح عليها عبر استخدام هذه التقنيّة وتصرّ على البحث عن المذنب أو العامل الّذي سبّب في مصائب الكويت:

هل أعجمي يا ترى قاتلها/ أم عربيّ جاء من أرض العرب...من قتلَ الكويت؟/ هل نزعةٌ ساديةٌ فينا إلى الخراب؟ / أم شهوةُ الأعرابِ كي يفترسوا الأعراب؟؟ (الصباح، ٢٠٠٥م: ٧٢-٧١).

يكرر فعل «كفى» إنّ ما يحدثه تكرار هذا الفعل في النص الشعري، إضافة على الوظيفة الموسيقية التي أعطاها تكرار الكلمة، هو الإحساس بالحالة الشعورية التي تعانيها الشاعرة إزاء جرائم مواطنيها وأعمالهم السيئة.

من قتل الكويت؟./كفى . .كفى . . نتّهم القضاء و القدَر . ./ بقتلها . . ونلعنُ الأشباح . ./كفى . .كفى . . نجلس فوق قبرها/ نمزّقُ الثياب . . أو نستحضر الأرواح/كفى . .كفى . . نهربُ من ذنوبنا . ./ أليس في أحضاننا . ./ ترعرع السفّاح؟./ من قتل الكويت؟./ من ذبح البحر من الوريد للوريد/ من أرسل الأطفال للمجهولِ . ./ والنّساء للشّتات؟. / لا أحد يجرؤ أن يهربَ من وحشيّةِ الماساة . . ./ إنّ دم

الكويت منثور على ثيابنا . ./ أليست الشّعوبُ أيضاً تصنعُ الطغاة؟. (المصدر نفسُه: ٧٧-٧٨).

فقد كررت «كفى» للتعبير عن حجم الغضب والمأساة الّتي تعيشها الشّاعرة إثر عدم كفاءة النّاس الكويتيين واستخدام علامة (..) بعد الفعل يدلّ على كلّ أعمال الكويتيين الشنيعة التي سبّبت انهدام الكويت. والشاعرة لاتريد إعلان هذه الأعمال لأنّها تكرهها كرهاً شديداً فتنصرف عن ذكرها وتكتفي بعلامة (...).

وظهر التكرار على مستوى الكلمة؛ فتكرر اسم «كربلاء» مرّتين للدلالة على تعظيم قضية الكويت إلى جانب تعظيم قضية كربلاء: «فهو امتدادٌ مرعب لفكر كربلاء../ وعنف كربلاء/ ومقتل الحسين مغدوراً على رمال كربلاء..» ثمّ نلاحظ أنّ الشاعرة استعملت لفظة القتل في ثلاثة مواضع (قاتل، مقتل، قتَل) فاستعمال هذه اللفظة بهذا الشكل يدلّ على فكرة أو شعور تلحّ الشاعرة عليها وتهيمن على تفكيرها. فتصف بهذا الأسلوب حدّة الأوضاع المؤسفة السائدة في الكويت.

**٣-٢-٢. تكرار الجملة**

تبدأ الصباح قصيدتها بأسلوب الاستفهام و الجملة الاستفهامية «من قتل الكويت؟» ثمّ تكرر هذه الجملة ٨ مرّات في قصيدتها وتبحث عن المتهاون أو المقصّر؛ كأنّها تطرح السّؤال لتسترعى انتباه المخاطب؛ لأنّ المتلقي حينما يسمع أو يواجه الاستفهام يرغب في الإجابة عنه ويتوق إلى قراءة النص بأكمله حتّى يصل إلى الجواب. مضافاً إلى ذلك جاءت الشاعرة بعبارة «من قتل الكويت؟» لتعبير عن المأساة التي تعيشها هي والمواطنون.

كما نرى يتكوّن المقطع الأول من القصيدة من سبعة أسطر شعرية؛ خمسة سطور منها استفهامية لاتأتي حقيقية في القصيدة إذ ترد للتعبير عن أغراض مجازية مختلفة نحو إظهار الحزن والتحسّر على الأوضاع المؤسفة السائرة في وطنها. بعبارة أخرى؛ يغلب على الاستفهام في نصّ سعاد الصباح أن يخرج إلى أغراض مجازية تكون للتحريض وتحفيز المخاطب ليثور بوجه عوامل خراب الكويت.

وقد برزت تقنية التكرار على مستوى الجملة في المقطع الخامس من القصيدة؛ فهي قامت بتوظيف عبارة «لمياتِ من فراغ» مرّتين و«هذا الّذي قد قتل الكويت» ثلاث مرّات؛ إنّ هذا التكرار يمثّل محوراً أساساً في نصّها وتعكس كثافة الشّعور في نفسها. إضافة إلى هذا نرى أنّ هذا النوع من التكرار يؤكّد على تعريف الصباح بالعدوّ الدّاخلي وصحّة هذه المعرفة وكأنّها تريد أن تقول: إنّني أعرفه حقّ المعرفة. فتكرار جملتي «هذا الّذي قد قتل الكويت» و«لمياتِ من فراغ» في بداية المقطع ونهايته يدلّ على مدى سيطرة هاتين عبارتين على أجواء المقطع حيث يثير انتباه القارىء لتعريف على العامل الّذي يلعب دوراً رئيساً في مصائب الوطن؛ لأنّ «تكرار العبارة لايأتي لغاية صوتية أو إيقاعية بالدرجة الأولى بقدر مايعكس الأهمية الّتي يوليها الشّاعر

لمضمون العبارة لأجل إيصال الفكرة وإطالة لحظة شعورية معينة.» (الزبيدي وعباس حميد، ٢٠١٥م: ٢٦٤) والرّسالة الّتي تريد صاحبة النّص إيصالها إلى القارئ وعقدت أملاً عليها واردة في عبارتها المكرّرة «حيّ على الجهاد»؛ إذ أنّ الحريّة الواقعية في رأيها تكمن في الجهاد والثورة، ولاسبيل إلى إزاحة اللّيل المخيّم على الكويت إلّا بالفداء والشهادة، فلابدّ للكويتيّ المقتول سياسيّاً واجتماعياً من الثّأر:

ستبعثُ الكويتُ مِن رمادها . .كطائرِ الفينيق/ وتبدأ الرّحلة من أوّلها. ./ ويرفعُ القلوعَ سندباد/ وينبتُ العشبُ على دفاترِ الأولاد/ وتصرُخُ الأمواج في الخليج:/ حيّ علَى الجهاد . ./ حيّ علَى الجهاد .. (الصباح، ٢٠٠٥م: ٨٣).

### ٣-٣. الشكلانيّة وتقنية الانحراف

إنّ الانحراف «إمّا خروج على الاستعمال المألوف للغة، وإما خروج على النظام اللغوي نفسه.» (ابوالعدوس، ٢٠٠٧م: ١٨٠) وله درجات ومستويات مختلفة ومتعددة باختلاف النصوص والبيئات والموضوعات والزمن وهذه العوامل تخصّ الأديب؛ أمّا المتلقون فهم يتفاوتون في فهمهم لدرجات الانحراف وذلك تحت وقع أمور منها: العمر، الجنس، والتحصيل العلمي والمستوى الثقافي والاجتماعي والجانب الفكري (المصدر نفسه: ١٩٣). والشّكلانيون يعتقدون أنّ وظيفة الفنان هي الانحراف وكسر المألوف ومخالفة النظام المعتاد (شفيعي كدكني، ١٣٩١ش: ٩٥). فالأدب في رأيهم يجدّد نفسه بمساعدة الانحراف عندما تصبح الأشكال السائدة مألوفة جدّاً (برتنز، ١٣٨٢ش: ٧٣). والشعر عندهم يعتبر الخروج على اللغة المعيارية وإيجاد الغرابة إلى جانب المفاجأة وخلق الجمال (خليلي، ١٣٨٠ش: ٩). على هذا الأساس فالانحراف يدلّ على أنّ توظيف الأدوات والأساليب الّتي توظيفها تساعد الأديب أن يخلص الكلام عن المعيارية والنمطية ويزيد من درجة الانحراف عن المعيارية. وهذه التقنية عند أصحاب الشكلانية تشتمل على الانحراف الدلالي، والمعجمي، والنحوي والكتابي.

#### ٣-٣-١.الانحراف الدلالي

إنّ جفري ليتش ذهب إلى أنّ الأدباء يقومون باستخدام الانحراف الدلالي في آثارهم أكثر من أنواعه الأخرى؛ وحينما نتحدّث عن الانحراف نقصد به الانحراف الدّلالي (leech، ١٩٦٩م: ٧٥). واللّغويون يعتبرون مستوى المعنى والدّلالة أكثر مرونة واستعمالاً في واجهة النص (صفوى، ١٣٨٣ش: ج١: صص٥٢-٥١)؛ فدراسة النصّ الشّعري تدعونا إلى الاعتقاد بأنّ سعاد الصّباح تميل إلى الصّورة التّشبيهيّة وتنحرف عن المستعمل عندما شبّهت «انفجار السّؤال في قلب الشّاعرة وعقلها بنهرٍ من لهب» لأنّ التّشبيه «وسيلةٌ من وسائل التعبير يلجأ إليها الشّاعر ليزيد المعنى وضوحاً ويحرّك الأذهان» (كاظم، ١٩٩٧م: ١٤

– ١٥) فالصّباح استخدمت هذه التّقنية لبيان شدّة حرقة الألم والحزن أمام خراب وطنها بياناً واضحاً.

قامت الصباح بتوظيف الانحراف المعنوي في النص حينما شبّهت القاتل بمنتجات الأرض «قاتلُها من منتجات أرضنا/ كالقمح، والشعير، والبقول. .»؛ فقد تجاوزت حدود العلاقة الشّكلية والجزئية بين المشبه (القاتل) والمشبهبه (منتجات الأرض) ولم يقف مدلول كلماتها عند المعنى الحرفي لها وإنّما تجاوز ذلك إلى الإيحاء فارتبط تشبيهها للقاتل بالشّعور السّائد والمسيطر على الشاعرة. فهي بتشبيهها تكشف عن حقيقة الموقف الشعوري أو الفني الّذي عاناها أثناء الإبداع وترسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق الربط بين طرفي التشبيه (فينيش، ٢٠٠٠م: ٦٨).

والمتلقي أمام استعارة تبعية في جملة «من قتل الكويت؟»؛ إذ أنّ الشّاعرة وظّفت فعل «قَتَل» لدلالة على الضربة الشديدة توظيفاً مجازياً استعارياً. ثمّ استخدمت كلمة «قتل» للكويت؛ لأنّ القتل لفظ عام لموت الإنسان بطريقة غير طبيعيّة والشّاعرة تريد أنّ العوامل الطبيعية ما أدّت إلى تدمير الكويت. هي تتذكّر الأيّام الجميلة المنصرمة لوطنها فاستعارت كلمة «وردة» للإشارة إلى حيوية الكويت ونضارتها وجمالها السّابق على سبيل الاستعارة التصريحيّة. ثمّ استخدمت كلمة «نخلة» استخداماً استعارياً انزياحياً باعتبارها رمزاً من رموز الطبيعة لتعبّر من خلالها عن فكرتها الوطنية؛ لأنّ هذا الرّمز كان ومايزال عنواناً لهوية سكّان المنطقة العربية (العماري، ٢٠١١م: ٢٤٩). ويدلّ على التجذّر والإصالة في الأرض العربية ويوحي إلى الوطن والأرض.

ولعلّ المتمعّن في النّص يجد أنّ الشّاعرة قامت بالانزياح حينما وظّفت تقنية الاستعارة والتجسيم في عبارة «اغتصب الزمان»؛ كأنّ الزّمان جسم اغتصبه أحد. ثمّ أسندت فعل «سرق» إلى تاريخ الوطن وجغرافياه وشبّهتهما بشيء ثمين؛ لأنّه لايسرق شيئا إلّا إذا كان ثميناً. إنّ الابتعاد عن اللّغة المأنوسة والمعنى المألوف في عبارة «اقتلع الشعوب» نوع آخر من الانزياح؛ لأنّ الاقتلاع يستعمل لقطع جذور الأشجار القوية العظيمة، لكنّها أسندت هذه الكلمة إلى الشعوب لبيان قوّتهم والمبالغة في صعوبة القلع والتحطيم. ثمّ استعيرت الافتراس للإيذاء الشديد في عبارة «شهوة الأعراب كي يفترسوا الأعراب» على أساس استعارة تبعية. على ضوء هذا التّفسير يمكننا القول بأنّ ما جاء من التراكيب الانزياحيّة ويبعد النص الشعريّ عن درجة الصفر في الكتابة.

ومن الخصائص الشّكلية الأخرى في القصيدة هي أنّها حينما نسمع كلمة «النّهر» يرسم عادةً في أذهاننا «الماء»؛ لكنّها تخرج عن هذه الحالة الشّائعة حيث تقول: «نهرٍ من لهب» بناءً على تقنية المفارقة؛ لأنّ النّهر لايجتمع عادة مع اللّهب في مكان واحد.على أيّة حال حاولت الشّاعرة لتمكين الكلام الشّعري وتقريره في ذهن المتلقّي بواسطة التّحرّر من سلطة المعجم القديم وباتت أكثر جرأة في استخدام المجاز

والاستعارة وتركيب التعبير من كلمتين غير مؤتلفتين كقتل الكويت، انفجار السؤال، اجتماع النّهر واللّهب، موت الوردة، موت النّخلة و...

ثم لايمكن الإغماض عن الانحراف الدلالي الّذي وقع في عبارة «الكتابة الأمية» حيث كلمة «كتابة» تدلّ على معرفة الكتابة، لكنّ كلمة «الأميّة» جاءت للدّلالة على عدم معرفة الكتابة والقراءة ومن اجتماع الكلمتين حدث التناقض الظّاهري «الّذي يُعدّ وجهاً من وجوه المفارقة وعاملاً إيجابياً من عوامل بناء القصيدة» (شبانه، ۲۰۰۲: ۵۲). والتقنيّة هذه برزت في عبارات أخرى؛ نحو «الأنظمة الفردية»، «مرسلون ما لهم رسالة» و«أنبياء ما لهم قضية»: فاستخدام تقنية المفارقة في القصيدة تنبئ عن شدّة التناقضات الموجودة في المجتمع الّتي تصارعها ذات الشاعرة والنّاس الكويتيين. ثم جنحت إلى انزياح آخر وهو السكنى في قلب العاصفة: «لابيتَ للإنسان كي يسكنه / إلّا بقلبِ العاصفة» مما يؤدّي إلى مفاجاة المتلقّي بهذا التناقض الظّاهري. مضافاً إلى ذلك فتشبيه الكويتيين بالأرانب المذعورة نوع من الانحراف الدلالي.

إنّ من ينعم النّظر في القصيدة يجد الشّاعرة تنحرف انحرافاً معنوياً عند توظيف الرّموز العديدة؛ إذ أنّ «الحمامة البيضاء» رمز للحريّة والسّلام، و«الياقوت» رمز للحبّ والوفاء، واللّون الأبيض واللّون الأزرق رمز«النقاء والسّلام» (محمود خليل، ۲۰۰۷م: ۱۰۸). فاستعمال هذه الرّموز يدلّ على الأوضاع المعتزّة الغابرة من ناحيّة ونوستالجيا الشّاعرة إلى العهد الزّاهي السّابق من ناحية أخرى. كما نرى أنّ كلمة «القصيدة» غير مستفادة في معناها الحقيقي فربّما تكون بمعنى المرأة لأنّ «المرأة قصيدة والقصيدة إمرأة، المرأة أنوثة وأمومة؛ أنوثة بالجسد وأمومة بإنجاب الأطفال والقصيدة أنوثة وأمومة؛ أنوثة باللّغة وأمومة بإنجاب المعاني.» (حيدوش، ۲۰۰۱م: ۱۷۴). والمرأة في هذه القصيدة تدلّ على الوطن.

لعلّ المتمعّن في القصيدة يجد شكلاً آخر للانحراف الدلالي إذ تحوّل الفكر إلى الزائدة الدودية، وأصبح الحرف والفكر خشبياً، والشفاه ثلجياً؛ فهذه العبارات المتوافرة في النص الشعري خير شاهد على أنّ الكويت قتيل أصحاب خفيف العقل وصغير الحُلم الّذين اعتادوا على الغرور والجنون غير مهتمّين بالوحدة العربيّة وقوميّتها حيث تعرّضوا للاضطهاد من جانب الحاكم الدكتاتور الّذي كمّم الأفواه واستبدل القرآن بالنازيّة ومضغ القانون بدبّابته وأكل الشرعيّة بأوامره الجديدة؛ والحال لايتجرأ أحدٌ أن يحول دون عمله الوسخ.

**۳-۳-۲. الانحراف المعجمي**

المقصود من الانحراف المعجمي هو أن يأتي الشاعر بالتراكيب الإضافية والوصفية الجديدة الّتي تختص بأسلوبه الخاصّ فى الأدب، يكسر بها النظام المألوف ويقلّل من سرعة فهم المتلقي. فالدراسة تحكي أنّ القصيدة المدروسة مكونة من الانزياحات والانحرافات المعجمية؛ مثلاً في النّموذج الشّعرى «من حكم النخيل بالإعدام؟/ والقمر الأخضر بالإعدام؟/ والكحل في عين الخليجيات بالإعدام» نحن أمام انحراف

معجمي؛ لأنّ القمر لونه أخضر ويحكم عليه وعلى النخيل والكحل بالإعدام؛ يغدو القمر الأخضر «علامة سيميائيّة بصرية قائمة على الخداع البصري؛ لأنّ المعرفة الأولية للقارئ لايمكن لها أن تستقبل هذا السياق المنتهك دون أن تحاول العثور على الدّلالة الجديدة المتولّدة عن هذا الوصف» (ربابعة، ٢٠١١م: ١٠٦).

والملاحظة الأخرى هي ظهور الانحراف اللّغوي في تركيب «دم الكويت» في «لا أحد يجرؤ أن يهرب من وحشية المأساة.../ إنّ دم الكويت منثور على ثيابنا../ أليست الشعوبُ أيضاً تصنع الطغاة؟.» فخرج المضاف مع المضاف إليه عن المألوف؛ فالمعروف أنّ مضاف الدّم يكون للإنسان أو للموجود الحيّ وليس للكويت؛ فالمضاف إليه لايتصاحب معجميّاً مع المضاف، حيث ساعد على إنتاج الدّلالات الإيحائيّة القويّة.

استخدمت الشاعرة الانحراف المعجمي في تعبير «السّادية العمياء»؛ حينما قال «في زمن القتل الجماعي الّذي نعيشه/ لا توجد المصادقة/ في زمن السّادية العمياء/ والفاشيّة السوداء» فصفة العمياء لاترتبط حقيقة بموصوف السّادية. واستخدام كلمة «السّادية» يحكي عن شدّة الأوضاع المؤسفة السائدة في الوطن الكويتي؛ لأنّ السّادية يطلق على مرض نفسي يتميز بنمط شديد من السلوك الوحشي، واحتقار الآخرين والعدوانية؛ (http://www.sayidaty). فالشّاعرة قد وظّفت هذه الكلمة لدلالة على شدّة سيطرة الحكّام والرّؤساء المتعسّفين على النّاس الكويتيين واحتقارهم وإيذائهم لهم. ثم توظيف تعبير «الفاشية السوداء» جاء على أساس تقنيّة الانحراف اللغوي و«تراسل الحواس» أو «الحس المتزامن»؛ لأنّ الفاشيّة مفهوم عقلي وانتزاعي ولايمكن أن تكون ملوّنة! فالشّاعرة رغبت عن استعمال اللّغة المألوفة إلى التراكيب الانزياحيّة التي هي أكثر كثافة في الدّلالة.

**٣-٣-٣. الانحراف النحوي**

يحدث الانحراف النحوي عن طريق إنشاء العلاقات النحوية الجديدة بين الدوال في الجمل والعبارات؛ بعبارة أخرى؛ إنّ الأديب يقوم بالخروج على القواعد النحوية المألوفة ويكسرها. وفيما يتعلق بجماليّة النّص المدروس نرى أنّ الشّاعرة قد قامت بالانحراف النحوي في استخدام الجملة النّدائية المصدرة بأداة «يا» قائلة: «هذا الذي قد قتل الكويت/ يا سادتي:/ لم يأت من غياهب المجهول/ فهو امتداد مرعب لفكر كربلاء/ وعنف كربلاء» فقد تدلّ في هذا السّياق على معنى الإعجاب بأفكار السّادة ولقد وجدت الشاعرة هؤلاء السّادة يعتقدون أنّ عامل تحطيم البلد عامل خارجي أجنبي ليس من سلالتهم؛ بعبارة أخرى؛ أداة النّداء في هذه القصيدة أفادت معنى الصراخ والعويل وجاءت للزجر واللوم؛ فالشّاعرة استخدمتها في موطن الفجيعة والصراخ.

وجدير بالذكر أنّ «الحذف» من التقانات المستخدمة التي سببت في الانحراف النحوي في النص ولها أثر ظاهر في شكل النّص؛ تأوي الشّاعرة إلى الحذف للابتعاد عن إطالة تؤدّي إلى فساد جمالية الأسلوب وحذفت

فعلَي «سرق» و«اغتصب» من جملتي «والياقوت من خواتم النساء» و«والحياة والأحياء» في «من سرق الكويت، من ذاكرة الأولاد، والياقوت من خواتم النساء/ من سرق التاريخ والجغرافيا../ واغتصب الزمان، والمكان، والحياة والأحياء؟» «لتضفي على نصّها صفة الإيحاء والغموض الّتي تثير المتلقي وتشدّ انتباهه» (الزيدي المياحي، ٢٠١١م: ١٩٠). وجاءت بحرف العطف لإشراك المسندإليه الياقوت/ الحياة / الأحياء في حكم الجملة السابقة.

**٣-٣-٤. الانحراف الكتابي**

الانحراف الكتابي هو أن يأتي الشاعر بأساليب جديدة في كتابة نصّه حيث تسترعى العيون وتجذب المتلقي وتدهشه وتحقق لنصّه الشعري قدراً من الإبداع. فيما يتعلق بالنصّ المدروس يمكن القول بأنّ الانحراف الكتابي زاد على أدبيّة النّص حيث أُستخدمت نهاية الجمل علامتا النقطة والاستفهام الّتي تبدأ بالكلمة الاستفهامية، كأنّ الشّاعرة تريد أن تقول: إنّ جواب الاستفهام معلوم والاستفهام هذا ليس استفهاماً حقيقياً بل يكون للتقرير. ومن هذه الجمل الاستفهامية الأدبية يمكن الإشارة إلى «من قتل الكويت؟.»، «كيف تموت وردة بلاسبب؟.»، «كيف تموت وردة بلاسبب؟.»، «من حطّم الكويت؟.»، «هل أعجميٌّ يا ترى قاتلُها؟.» «أم عربيّ جاء من أرض العَرَب؟.»، «من ذبح الحمامة الجميلة البيضاء؟.»، «من قتل القصيدة الشّفافة الزرقاء؟.»، «من حكم النخيل بالإعدام؟.» «ألم نحمّل دائماً أخطائهم؟.»، «ألم نسِر في موكب الحجاج كالأغنام؟.» و... فالاستفهامات المتكررة -مع توظيف ثماني وعشرين علامة السؤال (؟)- ركيزة متميزة للكشف عن نفسية المتكلمة وهواجسها الاجتماعية والسياسية حيث تدفعنا إلى الاعتقاد بأنها قلقلة إلى حد كثير ولا يكون في وسعها النأي عن الحياة السياسيّة للكويت وهي في نصوصه الشعريّة تسمعنا صرختها الموجعة من صراعها في سبيل الوطن.

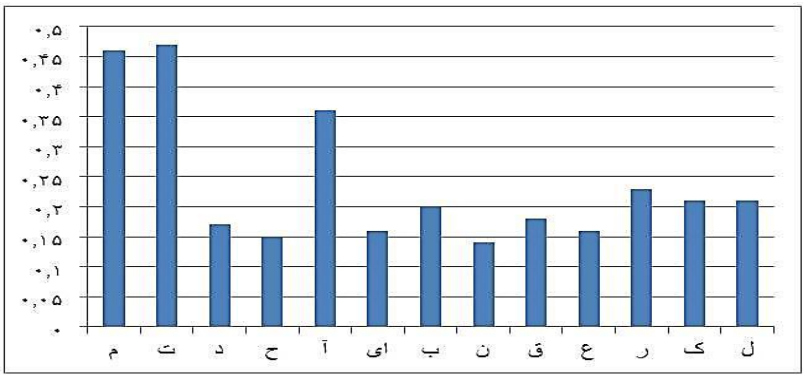
هذا وإنّ الشّاعرة وظّفت نقطتين متتابعتين في قصيدتها من غير مرّة نحو: «ينفجرُ السؤال في عقلي وفي قلبي..»، «من سرق التاريخ والجغرافيا..»، «بأعذب الكلام..»، «وأكذب الكلام..» و... ومثل هذه النقاط تعبر عن أشياء محذوفة لم يستطع التّشكيل اللّغوي وحده الإفصاح عنها؛ «فالفراغات تدعو القارىء الجادّ إلى أن يقوم بتعبئتها بحسب ثقافته وخبرته وبمساعدة السياق نفسه، ولذلك تحتاج هذه النصوص إلى التأويل، ويفضي التأويل إلى الاختلاف الذي يفضي إلى التعدّد؛ فتتعدد القراءات باختلاف معتقدات القرّاء وعاداتهم وأساليبهم ولغاتهم، ويظلّ النصّ الثري قابلاً لقراءات جديدة في كل زمان ومكان ... والنصّ الشعري الثريّ يستدعي ويتطلب قارئاً معاصراً جديداً لاستنطاق خباياه وكنوزه» (موسى، ٢٠١٠: ١٩٥). و«كأنّ الشّاعر عندما يستخدم هذه العلامة يتوقف برهة للتّأمّل أو لأن يترك الفراغات لتقدير المتلقي وتأويله» (ربابعة، ٢٠١١م: ٤٩). فجاء نصّ سعاد الصباح الشعري نصّاً مفتوحاً على التأويل لم تتكلّم فيه

الشاعرة كل الكلام بل دعت الكويتيين بهذه التّقنية إلى التأمل في أوضاع وطنهم وإلى المحاولة لتغيير الظروف الشنيعة الّتي سادت على مجتمعهم علماً بأنّ دلالة الحضور تستدعي دلالة الغياب.

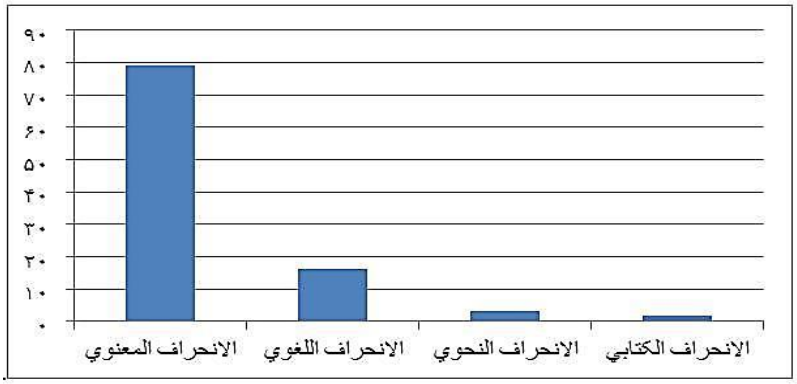
**٤- النتيجة**

١. استئناساً بما أسلف ذكره فسعاد الصباح في خطابها الاستفزازي ظهرت شديدة التعلّق بالكويت، متأثرة بما حلّ بالوطن من المصائب والآلام التي أدّت إلى تحطيم عزته السابقة؛ فتحاول الشاعرة البحث عن تقديم حلّ للمشاكل بإذكاء روح التمرد والثورة الوطنيّة حتى يكف الكويتيّ عن التهاون والاستكانة إلى أن يسودها الأمن والعزة والرخاء، معبرةً عن هذا المضمون المعنيّ باستخدام مختلف التقانات الأدبية كالانزياح، والمفارقة، والتناص الديني والأسطوري، والاسترجاع الفني، والأنسنة، والاستفهام، والمونولوج والديالوج، والتشبية والاستعارة الجديدة المنزاحة و... مع براعة خاصة وقدرة فنّية جلية مكّنها هذا التركيز على الأدبيّة، والتحرّر من سلطة المعجم القديم والتراث وأكثر جرأة في استخدام المجاز والاستعارة والتركيب من كلمتين غير مؤتلفتين؛ فالأدبية المتجلية في النص الشعري مطلوبة في النقد الشكلاني إلى حدٍ كثير.

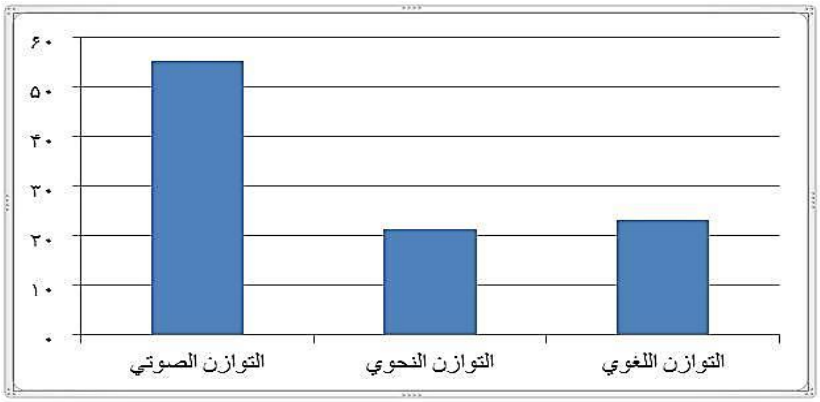
٢. والدراسة الشكلانية للقصيدة تدعونا إلى الاعتقاد بأنّ الشاعرة وظّفت بعض الحروف والأصوات بشكل مكرّر لتزيد من موسيقى نصها؛ كأنّها لاتنسى الطاقة الموجودة في هذه الحروف واستيعابها لتأثير في شكل كلامها وانسجامه. كما يبين هذا الرسم البياني التالي الأصوات الثلاثة: حيث «م»، «آ» و«ت» تعدّ من الأصوات كثيرة التردّد في القصيدة؛ لأنّ هذه الحروف الثلاثة تتيح للشاعرة فرصة إظهار الألم والحزن الدفين والتذمّر والاعتراض وتدلّ على شدّة معاناتها أمام الأوضاع المؤسفة في الكويت. والنسبة المئوية جاءت في المنحني على الشكل التالي:



٣. وإنّ ما يمكن أن نستنبطه من النص المدروس هو أنّ المقارنة بين النماذج المستخدمة لتقنية الانحراف ترشدنا إلى أنّ الانحراف المعنوي يعدّ من أكثر أنواع الانحراف تردّداً؛ وُظّف هذا النوع من الانحراف ٤٩ مرّة تعادل ٧٩/٠٣ بالمئة ثم تأتي بالانحراف اللغوي ١٦/١٢ والانحراف النحوي ٣/٢٢ و الانحراف الكتابي ١/٦١ بالمئة كما هو واضح في المنحني:




٤. وأخيراً وظّفت الشاعرة مجموعة متنوعة من التقنيات الأمامية أو واجهة النصّ لخلق المعنى المقصود منها الأشكال المتعددة من التوازن حيث يمكننا القول بأنّ التوازن الصوتي هو أكثر أنواع التوازن تردّداً وحضوراً في النصّ، ثمّ يليه التوازن اللغوي والنحوي، حيث يستنبط أنّ الشاعرة تعرف دور التوازن في الازدياد من القواعد المألوفة وموسيقى القصيدة وشكلها والتأثير في المتلقي وانفعاله. والمنحني الأخير يأتي توضيحاً لهذه المسألة:



## ٥-المصادر والمراجع


[١] ابوالعدوس، يوسف، (٢٠٠٧م)، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، عمان: دارالمسيرة.

[٢] بدوي، عبده، (٢٠٠٠م)، **دراسات في النص الشعري عصر صدر الإسلام وبني أمية**، مصر: دار قباء.

[٣] برتنز، يوهانس ويليام، (١٣٨٢هـ.ش)، **نظريه ادبى**، برگردان: فرزان سجودى، تهران: آهنگ ديگر.

[٤] الجرجاني، عبد القاهر، (١٩٩٢م)، **دلائل الإعجاز**، مصر: مطبعة المدني.

[٥] حسن أرديني، صالح محمد، (٢٠١١م)، «شعرية السّؤال في شعر جميل بثينة دراسة في الأدوات»، **مجلة الأبحاث كلية التربية الأساسية**، المجلد ١٠.

[٦] حميدي الحميداوي، خالد كاظم، (٢٠١١م)، **أساليب البديع في نهج البلاغة**، دراسة في الوظائف الدلالية والجمالية، جامعة الكوفة: كلية الآداب.

[٧] حيدوش، أحمد، (٢٠٠١م)، **شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار القباني**، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب.

[٨] خليلى جهانتيغ، مريم، (١٣٨٠هـ.ش)، **سيب باغ جان**، تهران: انتشارات سخن.

[٩] ربابعة، موسى، (٢٠١١)، **آليات التأويل السيميائي**، الكويت: آفاق للنشر والتوزيع.

[١٠] روحانى، مسعود و عنايتى قاديكلايى، محمد، (١٣٨٨)، «بررسى هنجارگريزى در شعر شفيعى كدكنى»، **گوهر گويا**، العدد ٣، صص ٩٠-٦٣.

[١١] الزبيدي، صالح مهدي وعباس حميد، نصرالله، (٢٠١٥م)، «التكرار وأنماطه في شعر عبدالعزيز المقالح»، **مجلة الديالي**، العدد ٩٧، صص ٢٦٤-٢٨١.

[١٢] الزيدي المياحي، جبار أهليل زغير محمّد، (٢٠١١)، **أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة**، جامعة بابل: كلية التربية.

[١٣] سيبويه، (١٩٨٨م)، **الكتاب، المجلّد الأول**، قاهره: مكتبة الخانجي، دار الرفاعي.

[١٤] شبانة، ناصر، (٢٠٠٢م)، **المفارقة في الشعر العربي الحديث** (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

[١٥] شفيعى كدكنى، محمدرضا، (١٣٨١)، **موسيقى شعر**، تهران: آگه.

[١٦] ـ، (١٣٩١)، **رستاخيز كلمات، درس گفتارهايى دربارۀ نظريه ادبى صورتگرايان روس**، تهران: سخن.

[١٧] شميسا، سيروس، (١٣٧٨)، **نقد ادبي**، تهران: فردوس.

[١٨] الصباح، سعاد، (٢٠٠٥)، **برقيات عاجلة إلى وطني**،كويت: دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع.
[١٩] صحراگرد، رحمان و صدري، ميرمسعود، (١٣٩١)، «بررسی زبانشناختی تشخص آوايی در اشعار حافظ و شكسپير در چارچوب سبك‌شناسی صورتگرای ليچ»، **نامه‌ي نقد، مجموعه مقالات دومين همايش ملی نقد ادبی با رويكرد نشانه‌شناسی ادبيات**، تهران: خانه‌ی كتاب، صص ٣٦١ -٣٩٢.
[٢٠] صفوي، كورش، (١٣٨٣)، **از زبانشناسی به ادبيات**، تهران: چشمه.
[٢١] عباس، حسن، (١٩٩٨)، **خصائص الحروف**، اتّحاد الكتاب العرب: دمشق.
[٢٢] عبدالغني المصري، محمّد، الباكر البزازي، مجد محمّد، (٢٠٠٢)، **تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق**، د.م: الوراد للنشر والتوزيع.
[٢٣] عتيق، عمر عبد الهادي، (٢٠١٢)، **علم البلاغة بين الإصالة والمعاصرة**، الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع.
[٢٤] العماري، الطيب، (٢٠١١)، «النخلة في البيئة الصحراوية قيمة اقتصادية ورمزية وسوسيوثقافية»، **مجلة الواحات للبحوث والدراسات**، العدد١٥، صص٢٣٨-٢٤٩.
[٢٥] فينيش، كمال، (٢٠٠٠)، **البناء الفني في شعر الجزائري المعاصر**، قسطنطنية: جامعة منتوري، كلية الآداب.
[٢٦] كاظم، أسماء، (١٩٩٧)، **الصورة التشبيهية في شعر بدر شاكر السياب**، بغداد: د.ن.
[٢٧] محمّد قدور، أحمد، (٢٠٠١)، **اللسانيات وآفاق الدّرس اللغوي**، بيروت- لبنان: دارالفكر المعاصر.
[٢٨] محمودخليل، إبراهيم، (٢٠٠٧م)، **النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك**، بيروت: دارالمسيرة للنشر والتوزيع.
[٢٩] مفتاح، محمد، (١٩٨٥م)، **تحليل الخطاب الشعري، استراتجيّة التناص**، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر.
[٣٠] المفلّح، عبدالله بن محمّد، (٢٠١٨م)، **التفكير واللغة والتفاعل النصّي**، عمّان: مركز الكتّاب الأكاديمي.
[٣١] موسى، خليل، (٢٠١٠م)، **آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر**، دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.
[٣٢] نعمتي قزويني، معصومه، وزينب مهدوي پيله رود، (١٣٩٩)، «تجليات الاغتراب وبواعثه في شعر

غادة السمعان»، **دراسات في العلوم الإنسانية**، العدد ٢٧ (٤)، صص ١٢٣-١٤٤.
[33] Leach, G.N., (1969). *A Linguistic Guide to English Poetry*. New York: Longman.
[34] www. annaharkw.com
[35] http://www.sayidaty.net/node/1. 6970
[36] http://www.mohameddawood.com/view.aspx?ID=1874&topic

**References**

[1] Abu Al-Adous, Youssef, (2007). *Stylistic Vision and Application*. Amman: Dar Al-Masirah.
[2] Badawi, Abdo, (2000). *Studies in the Poetic Text of the Early Islam and Umayyad Era*. Egypt: Dar Qubaa.
[3] Bertens, Johannes William, (2003). *Literary Theory*. Translated by Farzan Sojoudi, Tehran: Ahang Deger.
[4] Al-Jarjani, Abdul Qahir, (1992). *Dalai al-Ijaz*. Egypt: Madani Press.
[5] Khalili Jahantag, Maryam, (2001). *Seib Bagh-e Jan*, Tehran: Sokhn Publications.
[6] Hasan Ardini, Saleh Muhammad, (2011). 'The Poetic Question in Jamil Buthaina's Poetry: A Study in Tools', *Journal of Research, College of Basic Education*, Vol. 10.
[7] Hamidi Al-Hamidawi, Khaled Kazem, Al-Badi, (2011). *Techniques in Nahj Al-Balagha, A Study of Semantic and Aesthetic Functions*, University of Kufa: College of Arts.
[8] Haidush, Ahmed, (2001). *The Poetry of Women and the Femininity of the Poem, Reading in the Poetry of Nizar Al-Qabbani*. Damascus: The Arab Writers Union.
[9] Rabaa'a, Moussa, (2001). *Mechanisms of Semiotic Interpretation*. Kuwait: Horizons for Publishing and Distribution.
[10] Rouhani, Masoud and Enayati Qadeklayi, Muhammad, (2009). 'Examining Deviance from the Norm in the Poetry of Shafiei Kadkani', *Gohar Goya*, No. 3, Pp. 63-90.
[11] Al-Zubaidi, Saleh Mahdi and Abbas Hamid, Nasrallah, "Repetition and its Patterns in Abdulaziz Al-Maqaleh's Poetry", Diyala Magazine, No. 97, pp. 264-281, 2015.
[12] Al-Zaidi Al-Mayahi, Jabbar Ahleil Zughayer Muhammad, (2011). *The Stylistics of Language according to Nazik Al-Malaika*. University of Babylon: College of Education.
[13] Sibawayh, (1988). *The Book*. 1st Edition, Cairo: Al-Khanji Library, Dar Al-Rifai.

[14] Shabana, Nasser, (2002). *Irony in Modern Arabic Poetry* (Amal Danqul, Saadi Yusuf, Mahmoud Darwish, for example), Beirut: Al-Arabaya Foundation for Studies and Publishing.
[15] Shafi'i Kadakani, Muhammad Reza, (2000). *Musical Poetry*, Tehran: AHH.
[16] ----------,(2012). *The Resurrection of Words, A Lecture on the Literray Theory of Russia Formalists*. Tehran: Sokhn.
[17] Shamisa, Sirous, (1999). *Literary Criticism*. Tehran: Firdous.
[18] Al-Sabah, Souad, (2005). *Urgent telegrams to My Homeland*. Kuwait: Souad Al-Sabah Publishing and Distribution.
[19] Sahragard, Rahman and Sadry, Mirmasoud, (2012).'A Linguistic Study of Phonetic Identification in the Poems of Hafez and Shakespeare in the Framework of Leach's Stylistics' in *Criticism Letters*, a collection of articles for 2nd national conference on literary criticism with a semiotic approach, Pp. 361-392.
[20] Safavi, Kurush, (2004). *From Linguistic to Literature*. Tehran: Cheshmeh.
[21] Abbas, Hassan, (1998*). Characteristics of the Letters*. Damascus: The Union of Arab Writers.
[22] Abdel-Ghani Al-Masri, Muhammad, Al-Baker Al-Bazzazi, Majd Muhammad, (2002). *An Analysis of Literary Text between Theory and Practice*. Damascus: Al-Ward Publishing and Distribution.
[23] Al-Ammari, Al-Tayeb, (2011). 'The palm tree in the desert environment is an economic, symbolic and socio-cultural value,*' Al-Wahat Journal for Research and Studies*, No. 15, Pp. 238-249.
[24] Atiq, Omar Abd al-Hadi, (2012). *The Science of Rhetoric between Originality and Modernity*. Jordan: Dar Osama Lelanshar and Towizai.
[25] Fenech, Kamal, (2000). *The Artistic Structure in Contemporary Algerian Poetry*. Constantinople: Mentouri University, Faculty of Arts.
[26] Kazem, Asmaa, (1997). *The Simile in the poetry of Badr Shaker Al-Sayyab*. Baghdad.
[27] Mohammad Qadour, Ahmed, (2001). *Linguistics and Horizons of the Language Lesson*. Beirut-Lebanon: Dar al-Fekr al-Madam.
[28] Mahmoud Khalil, Ibrahim, (2007). *Modern Literary Criticism from Simulation to Deconstruction*. Beirut: Al Masirah Publishing and Distribution.

[29] Miftah, Muhammad, (1985). *Poetic Discourse Analysis, The Intertextuality Strategy*. Beirut: Al-Tanweer Printing and Publishing.
[30] Al-Mufleh, Abdullah bin Muhammad, (2018). *Thinking, Language and Textual Interaction*. Amman: The Academic Writers Center.
[31] Moussa, Khalil, (2010). *Aliat al-Qa'an in Modern Arabic Poetry*. Damascus: Al-Hiyat al-Aaa'e al-Syuriy and Books.
[32] Nemati Qazvini, Masoumeh, and Zainab Mahdavi Pilehroud, (2019). 'Manifestations of anxiety and confusion in the poetry of Ghada Al-Sama'an', Studies in Humanities, No. 27 (4), Pp. 123-144.
[33] Leach, G.N., (1969). *A Linguistic Guide to English Poetry*, New York: Longman.
[34] www. annaharkw.com
[35] http://www.sayidaty.net/node/1. 6970
[36] http://www.mohameddawood.com/view.aspx?ID=1874&topic

# A Formalist Criticism of Souad al-Sabah's Poem *Who Killed Kuwait?* Based on the Model of Jeffrey Leach: A Review to Discover the Literary Text

**Ali Najafi Ivaki[1]*, Mahvash Hassanpour, Amir Hussein Rasoolnia**

1.Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Kashan, Iran.
2. PhD Student in Arabic Language and Literature, University of Kashan, Iran.
3. Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Kashan, Iran.

**Abstract**

Formalism is one of the critical schools of the 20th century, in which, critics concentrate on the structure and form of a literary text without taking into account any extra-textual factors like political, social, psychological etc, The school was founded based on the model of, Jeffery Leach, a linguist who emphasizes on presenting the familiar forms to unfamiliar ones, arguing that de-familiarization of language would lead to astonishment and amazement of the audience. Resorting to a descriptive-analytical method while reviewing the principles of the formalism school, the present research tries to investigate the poetry "who killed Kuwait" by contemporary Kuwaiti poet, Souad al-Sabah at two general and specific levels based on the linguistic model of Jeffrey Leach. The findings reveal that the poet has repeated some consonants and vowels in the composition of the poem to intensify the rhythm and express her latent grief and complaint to unfortunate circumstances of her country, Kuwait; as if she is aware of the effect of consonant and vowel on speech form and its coherence. Furthermore, the poet has applied de-familiarization to avoid automation of the poetry and it has been much influential on poetic aspect of the text and on completion of its meaning.

***Keywords*:** Formalist Criticism; Jeffrey Leach; Souad Al-Sabah; *Who Killed Kuwait?* Literature; De-familiarization.

*Corresponding Author's E-mail: najafi.ivaki@yahoo.com

# نقد فرمالیستی سروده‌ی «من قتل الکویت؟» سعاد الصباح بر اساس الگوی جفری لیچ خوانشی برای کشف ادبیّت متن

**علی نجفی ایوکی[1*]، مهوش حسن پور[2]، امیرحسین رسول نیا[3]**

۱-دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران
۲-دانش‌آموخته دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران
۳-دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران

**چکیده**

فرمالیسم یکی از مکتب‌های نقدی قرن بیستم است که در تحلیل متن ادبی، به شکل اثر ادبی توجه دارد و از عوامل برون‌متنی همچون عوامل سیاسی، اجتماعی، روانشناسی و ... رویگردان است؛ اصول مکتب فرمالیسم، بر اساس الگوی جفری لیچِ زبانشناس استوار شده که بر ارائه صورت‌های آشنا به حالت ناآشنا تاکید داشته است؛ با این استدلال که با بیگانه‌سازیِ زبان رایج، فراهم کننده زمینه شگفتی و غافلگیری مخاطب است. این جستار با اتخاذ روش توصیفی-تحلیلی ضمن مرور اصول مکتب فرمالیسم، می‌کوشد با استفاده از بسامدسنجی و روش تحقیق نقدی-زبانی، سروده «من قتل الکویت؟» اثر شاعر معاصر کویتی سعاد الصباح را براساس الگوی زبانشناسی جفری لیچ مورد ارزیابی قرار دهد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که شاعر اصوات و حروفی مانند «م»، «آ» و «ت» را در بافت سروده تکرار کرده است تا هم موسیقی شعر خود را افزایش دهد و هم بتواند در قالب تکرار به بیان اندوه پنهان خود بپردازد و اعتراض خود را نسبت به شرایط اسفبار کشورش کویت اظهار دارد؛ گویی شاعر از گنجایش حروف و اصوات برای تأثیر در شکل کلام و انسجام آن آگاه است. شاعر به منظور پرهیز از خودکارشدگی شعری، به بیگانه-سازی و ناآشناگویی روی آورده و همین امر بر شعریت متن آن بسیار تاثیرگذار بوده است.

**کلید واژگان:** نقد فرمالیستی، جفری لیچ، سعاد الصباح، "من قتل الکویت؟"، ادبیّت، آشنایی‌زدایی.

*نویسنده مسئول Email: najafi.ivaki@yahoo.com