الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي –

كلية الآداب و اللغات و العلوم الإنسانية

قسم اللغة و الأدب العربي

شعرية الانزياح في القصيدة الجزائرية المعاصرة- 1980 – 2010–

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل م د في الأدب العربي

تخصص البلاغة العربية و شعرية الخطاب.

إعداد الطالبة

بركاني كلثوم

إشراف الأستاذ الدكتور :

بلقاسم دكدوك

أعضاء لجنة المناقشة :

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د ـ سكينة قدور	أستاذة التعليم العالي	جامعة أم البواقي	رئيسا
أ.د ـ بلقاسم دكدوك	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	مشرفا و مقررا
أ.د ـ فاتح حمبلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
أ.د ـ عبد السلام صحراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة منتوري قسنطينة	عضوا مناقشا
د ـ أحمد كامش	أستاذ محاضر ـ أ ـ	جامعة منتوري قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 1438 هـ 1439 هـ / 2016 م – 2017 م.



شكر وعرفان

الشكر لله -سبحانه و تعالى- أولا و أخيرا الذي منّ عليّ و أعانني على إنهاء الأطروحة على هذه الصورة.

كما أشكر الأستاذ الفاضل العشرف "بلقاسم دكدوك" على مجهوداته الجبّارة التي بذلها معي ،و توجيهاته السديدة و نصائحه القيّمة التي أفادني بها حتى ترى هذه الأطروحة النّور على هذا الشكل.

كما لا أنسى كل الأساتذة الأفاضل .

مقدمـــــة:

الحمد لله والصلاة و السلام على أشرف خلق الله سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم،ومن سار على دربه إلى يوم الدين و بعد:

تعتبر القصيدة . مجموعة من الجماليات، و هي حصيلة معاناة صادقة،نابعة من تجارب تختلف من شاعر إلى آخر؛ فهي ليست مجموعة من الألفاظ و الحروف تتجاوز اعتباطا، بل إن الحرف الذي يستخدمه الشاعر يكون قد مر في ذهنه مرات و بذلك يقع في النفس الموقع الحسن و مثله الكلمة ، التي أظهرت للوجود قصيدة هي محصلة صراع داخلي و خارجي على السواء ،قد بلغت المتلقي في صورتها النهائية معبرة مؤثرة.

ونجد الإنسان يواجه في حياته الكثيرمن المواقف التي تتضمن خبرات تهدد استقراره نتيجة لظروف سياسية واجتماعية معينة.

و الاتجاه للشعر بداية حقيقية لانعتاق المبدع و اللغة معا من الخوف الآني المحيط بهما فالأديب أو الشاعر – خصوصا – ضوء كاشف ، ووعي مبصر ونغم ساحر و سلطان قوي على القلوب و العقول ، فهو الزاد الخالص للمجتمع يهديه أو يحرفه أو يهذبه ، فهو حامل لواء الخير و العدل و الجمال .

و لهذا فهو راية المجتمع المرفوعة و رسول من رسل الحياة و قبس من قبسات النبوة .

فالشاعر الحق هو الذي تجبره الحياة على أن يقحم نفسه في التجربة و حب المغامرة والتقصي حول بعض القضايا خاصة إذا كانت تمس الجانب الإنساني فالإنسان يسعى منذ أن وجد على هذه الأرض بكل قواه و طاقاته من أجل الوصول إلى هدفه المتمثل في حياة أفضل .

و مما لا شك فيه أن ما يميز الشعراء عن بعضهم البعض الجانب الفني أو الجمالي: صورة ولغة و أسلوبا و فكرة وخيالا ... و هذا الجانب يتخذ أطرا معينة ، و أساليب محددة ، تتفاوت من شاعر إلى آخر .

و غاية الدارس أو الباحث ، الكشف عن هذه الجماليات التي يتضمنها النص ، و قد استعملها الشاعر لتقريب النص ، و التأثير على المتلقي ، من جهة و إحداث المغايرة و التميز عن نصوصه السابقة أو نصوص غيره من أبناء جيله أو سابقيه من الشعراء من جهة أخرى .

فمن خلال هذا الشاعر الرسول يتحقق الأدب الحق بالكلمة الطيبة كما انبثقت من نبعها الأول .

و يعد الأدب العربي بصفة عامة و الجزائري بصفة خاصة ، أدبا زاخرا بطاقاته و إبداعاته منذ العصر القديم إلى عصرنا الحاضر ، خاصة من الجانب الشعري باعتباره حيزا كان الجزائريون يتنفسون من خلاله و يفرغون أفكارهم و آراءهم داخله .

و قد توزعت علوم العربية في رحاب الشعر عامة ، و القصيدة الجزائرية خاصة وتعددت فنونها ، و تشعبت فروعها و تنوعت موضوعاتها، و لا يسع الباحث إلا أن يقصد إلى موضوع يستنبط أصوله ، و يستظهر مكنونه و يستكشف أسراره و يستبين قيمته و جماله .

و من الموضوعات التي لفتت انتباهي ، و جذبت اهتمامي ، و شغلت فكري موضوع " **الانزياح** " الذي يقصد به خروج المبدع عن النسق المثالي المألوف للغة ليحقق من خلال ذلك وظائف أسلوبية و جمالية تحدث تأثيرا خالصا في المتلقي فهو أسلوب من أساليب صياغة الكلام، و تقنية من تقنيات اللغة ، و مظهر من مظاهر الإبداع البياني في القصيدة الجزائرية المعاصرة ، دفعني إلى اختياره مادة للبحث و الدراسة أمور عدة أهمها :

أولا : تعد ظاهرة الانزياح من أكثر الظواهر الأسلوبية ترددا و أوسعها انتشارا في النص الشعري – **الجزائري** – و مع ذلك فإنها لم تظفر – فيما أعلم – بدراسة مستقلة تحاول رصد صورها ، و استجلاء ما تشعه في تلك القصيدة من قيم و أسرار .

ثانيا : أورد البلاغيون كثيرا من صور تلك الظاهرة في النص الشعري ، غير أن إيرادهم لتلك الصورة لم يكف – في الغالب الأعم – من أجل تحليلها و الوقوف على دورها التعبيري وأثرها الجمالي في السياقات التي وردت فيها ، بل إما من أجل التمثيل بها لتلك الظاهرة ، أو لمحاولة ربطها بنظائرها من تراكيب الفصحاء من العرب .

ثالثا: الرغبة في الوقوف على صور هذه الظاهرة و أبعادها الدلالية و الجمالية و التعبير الشعري، فالانزياح ظاهرة بلاغية تبرز وجها من وجوه الإبداع الشعري ، و تدل على ما وهب الشاعر الجزائري اللغة العربية من إمكانيات متعددة ، و قدرات فائقة في التصرف والتعبير والتعدد في الدلالات .

رابعا : نقص الدراسات حول الشعر الجزائري المعاصر ، إذ نجده في كثير من الأحيان خارج مجال الرؤية النقدية ، فعند تصفح أي كتاب نقدي عن تجربة الشعر العربي المعاصر لا نكاد نجد ذكراً لشاعر جزائري ، أو تطبيقا على نص شعري جزائري ، وخذ على سبيل المثال كتاب "**صلاح فضل**" * **أساليب الشعرية المعاصرة** * ، و كأن لا شاعر في الجزائر يستحق أن تذكر تجربته ضمن الأساليب التي رصدها ، مما حدا بـــ " **نور الدين درويش** " في تقديم ديوانه * **مسافات** * أن يعلن صرخته " لماذا لا يغامر نقادنا ولماذا لا يكتشفون ... أليس في الجزائر شاعر يستأهل ذلك " .

و تعد دراسة ظاهرة الانزياح عن الأصل المثالي للغة ركيزة أساسية من ركائز الدراسات الحديثة في تناولها للنصوص الشعرية ، و الكشف عن التحولات المختلفة للبنى التركيبية في توترها الدائم بين البنية السطحية و الإبداعية، و البنية العميقة المثالية ، فأسلوب الانزياح إنتاج إبداعي ملازم دائما للخطاب الأدبي ، بوصفه يحتوي على ركيزتين أساسيتين:

الأولى : الخروج عن البنية المثالية الأصلية ، و تجاوز مستوى الخطاب العادي المألوف.
الثانية : القيمة الجمالية التي تقف وراء البنى الإبداعية ، و تدعم تأثيرها في المتلقي ، و من هنا تأتي أهمية هذه الدراسة التي تحاول الوقوف على أبرز صور الانزياح في النص الشعري و بيان جماليتها ، و دورها الدلالي و البلاغي في التعبير الشعري ، عن طريق تحليل البنية اللغوية تحليلا عميقا يبين تحولات البنية في كل صورة من صور الانزياح ، و يكشف عن المفارقة بين دلالة البنية السطحية الظاهرة و دلالات البنية العميقة ، و لذلك كان لابد من التعامل مع الأمثلة و الشواهد المدروسة على أساس من ثنائية " **القاعدة و الاستعمال** " و "

الحضور و الغياب " مع الاحتفاظ بالقاعدة، و السماح للانزياح بالتحرك داخل النص ؛ لأن الطاقة الإبداعية تتحرك بشكل مكثف بالانزياح .

و من ثم كانت حوافز امتطاء صهوة السفر في رحاب الانزياح في الشعر الجزائري بالبحث الموسوم بـــ " **شعرية الانزياح في القصيدة الجزائرية المعاصرة (1980 – 2010)**" للإجابة عن أسئلة تؤسس متنه ، نذكر منها :

هل باستطاعة القصيدة التغلغل في اللغة الانزياحية وتبيان معالمها الجمالية في ضوء الكتابة المعاصرة؟

- ✓ **ما هو مفهوم الانزياح و كيف تعاملت الثقافة العربية النقدية و كذلك الغربية مع مصطلحاته المختلفة و المتعددة ؟**
- ✓ **ما مدى إسهام التوظيف الانزياحي في إضفاء الشعرية على النصوص ؟**
- ✓ **كيف كان حضور الانزياح لدى الشعراء الجزائريين ؟**
- ✓ **ما هي مظاهر و تجليات القصيدة الجزائرية المعاصرة ؟**
- ✓ **هل أسهمت القصيدة الجزائرية في تخليق جينات جديدة للكتابة الإبداعية ؟**
- ✓ **لماذا يلجأ الشاعر المعاصر إلى اغناء نصه الشعري بالعناصر الانزياحية ؟**
- ✓ **هل حققت القصيدة الجزائرية تطورا في أبعادها الدلالية و التركيبية ، و كذا الإيقاعية أم لا ؟**

سنستخدم لمناقشة هذه الإشكالية بأسئلتها المتفرعة المنهج التارخي الوصفي التحليلي،وكدا المنهج الاستقصائي، الذي يرصد لنا ظاهرة الانزياح، و يزيل غوامضها، و يظهر محاسنها ، وصولا غلى فهم بلاغة النص الشعري ؛ و هو منهج يعتمد القراءة الأفقية و القراءة العمودية ، وبالتالي فمنهجية البحث منهجية منفتحة على منجزات المناهج المعاصرة.

و قد أفادت الدراسة من جملة المصادر و المراجع ؛ نذكر منها الدواوين الجزائرية مثل : " **مدار الماء** " ، " **مراثي الماء** " ، **يقين المتاهة** " لعبد الحميد شكيل ، " **الشفاعات** " لعاشور

بوكلوة ، " **شجر الكلام** " لربيعة جلطي ، " **زهرة الدنيا** " لعاشور فني ،" **اللعنة و الغفران** " لعز الدين ميهوبي ، " **إرهاصات** " و" **الكتابة بالنار**" لعثمان لوصيف "**البذرة و اللهب** " لنور الدين درويش ، " **تغريبة جعفر الطيار** " و " **أوجاع صفصافة في موسم الإعصار** " ليوسف وغليسي ، و غيرهم .

و نذكر أيضا أمهات كتب التفسير :

- "**الكشاف**" للزمخشري

كما أفادت من الدراسات البلاغية الحديثة ، مثل :

- ❖ دراسة محمد عبد المطلب " **البلاغة العربية قراءة أخرى** "
- ❖ أسامة البحيري " **تحولات البنية في البلاغة العربية** "
- ❖ محمد ويس " **الانزياح المنظور الدراسات الأسلوبية** "

ومن خلال الاسترسال في ذكر هذه الأعمال ، فإن الدراسة انتظمت في هيكل تنظيمي قائم على مقدمة ، أربعة فصول، وخاتمة ، و هي :

الفصل الأول:مفاهيم نظرية واشكاليات معرفية:

مقسم إلى ثلاث مباحث؛ **المبحث الأول:** تناولت فيه الأجهزة المفاهيمية للشعرية ، و الوقوف عند رهانات لغة زئبقية تأبى أن تستقر في نموذج أحادي ، أين تحتمي بلعتها الداخلية هي و تقيم احتفالا لكيمياء الشعور .

أما **المبحث الثاني:** فتناولت فيه مفهوم الانزياح عند المحدثين ، لكونه مصطلحا قد شاع في الدراسات الحديثة ، ثم عرضت لمفهومه عند المتقدمين ، و هي إشكالية تغوص جذورها في التاريخ ، و لا تزال تطرح إلى يومنا هذا ، فتطرقت إلى جملة من المصطلحات التي عبرت عن مفهوم الانزياح ، كما تناولت فيه وظيفة الانزياح و معياره و صوره ، و مستوياته .

ونجد **المبحث الثالث** الموسوم بـــ" **القصيدة الجزائرية** " ، و هو رصد للتحول الفني للقصيدة العربية في الجزائر من خلال الاقتراب من الراهن الشاعري الجزائري ، الذي يختزن حالات التهجين النصي لمقولة الكتابة الشعرية ، حيث أمطنا اللثام عن ملامح الكتابة و تحولاتها في ظل التجارب الاستعمارية التي استدعتنا للتموقع داخلها والإصغاء إلى عزفها الخفي و قد جرى الانشغال على أهم الفترات التي مست الشعر الجزائري، وخربت بنية المألوف .

و في **الفصل الثاني:الانزياح الدلالي في الشعر الجزائري المعاصر:**

الذي تناولت فيه أبرز صور **الانزياح الدلالي** في النص الشعري ، و هي الانزياح المجازي و الانزياح الاستعاري و الانزياح التشبيهي والكنائي ، و الانزياح المعجمي .

أما **الفصل الثالث:الانزياح التركيبي في الشعر الجزائري المعاصر:**

فقد تناولت فيه **الانزياح التركيبي** في القصيدة الجزائرية ،و قسمته إلى قسمين : القسم الأول: عرضت فيه الالتفات و ثلاث صور من صور الانزياح وهي : الانزياح في الضمائر الانزياح في العدد ، و الانزياح في صيغ الأفعال ، و القسم الثاني : شرحت فيه التقديم و التأخير وقسمته أيضا إلى ثلاث صور من صور الانزياح التي تمثلت في أسلوب التقديم و التأخير و هي : مخالفة الترتيب المكاني ، و مخالفة الترتيب الزماني ، و مخالفة الترتيب التشريفي، و كذا تناولت الانزياح في أبنية الأسماء و الأفعال ، و الانزياح في الجنس " المذكر و المؤنث".

و في **الفصل الرابع:الانزياح الايقاعي في الشعرالجزائري المعاصر:**

تناولت الانزياح الإيقاعي في النص الشعري الجزائري ، حيث نمضي إلى احترافية الوزن و القافية و خلخلة التفعيلات التي تكرسها البحور الشعرية ، كما عرضتُ فيه التغيرات الانزياحات و التي تنزاح عنها التفعيلات بمختلف أشكالها .

ثم انتهت الدراسة **بخاتمة** أجملتُ فيها أبرز النتائج التي خلصتُ إليها من خلال معايشتي لمختلف أطوار البحث ، و من ثم خُتمت بقائمة المصادر و المراجع التي أفادت منها .

و يتكرر القول إن البحث مغامرة ، و مغامرة هذه الدراسة مغامرتان ، إحداهما البدء بمطاردة فكرة هاربة حتى عند أصحابها ، و الاتصال بمجال يقبع تحت سلطة المفارقة المفهومية والأخرى اختيار فترة تقارب النصف قرن ، يجعل الجهد مشتتا ، و كثيرا ما يجانب العمق ويلتصق بالسطحية ، لكنها " متعة التعلم " التي قررها أرسطو ، و لذة الامتطاء التي حدَّثنا بها بارت .

و أخيرا ، فإنني لا أدعي لنفسي إيفاء الموضوع حقه ، و لا الوصول به إلى مرتبة الكمال كما لا أستطيع القول إنني تناولتُ كل صور الانزياح التي التزمتُ دراسة أنواعها ، فذلكما أمران لا يمكن إدعاؤهما مهما كانت الإمكانات ،فالتقصير و النقص هما شعور كل من يقصد دراسة بحث علمي .

وإن كان في هذا البحث الكثير من النواقص فعزائي أنني أرسم مع غيري طريقا تأسيسيا في الأدب الجزائري المعاصر ، ليس من باب الجهوية الضيقة أو القطرية المقيتة ، و إنما من باب الاهتمام بالنص الشعري الجزائري الذي هو رافدٌ من روافد الشعر العربي .

لذا دين عليي أن أقدم أسفي عن كل خطأ جاء سهوًا،واعتذاري عن كل قصور جانب الصواب عسى أن تكون الشفاعة هيب أجر الإجتهاد ، فتلك طبيعة البشر ، إذ الكمال لله وحده ، إذ يقول الشاعر :

وما أبرئ نفسي إنني بشر أسهو و أخطئ ما لم يحمني قَدَرٌ

و لن ترى عذرا أولى بذي زَلَلٍ من أن يقول مُقِرا إنني بشرٌ.

و لا سبيل إلى الختام قبل حمد لله الذي [خَلَقَ الّإنْسَانَ*عَلَمَهُ البَيَانَ*] .

ثم شكرا جزيلا لأصحاب الخلق و الفعل الجميل من قسم الآداب و اللغة العربية ،و أصدق الوفاء و أجزل الثناء لمن أحاط البحث بالتصويبات و الملاحظات الأستاذ المشرف الدكتور "**بلقاسم دكدوك** " جزاه الله كل خير و منحه أتم العطاء .

- و الله ولي التوفيق و به نستعين -

" **بركاني كلثوم** "

أم البواقي : في 05 سبتمبر 2015.

الفصل الأول:

مفاهيم نظرية و إشكاليات معرفية.

المبحث الأول :

الشعرية في إطارها النظري

نسترشد بما جاء عن الدكتور "صلاح فضل " كخطوة أولية للتحاور مع الميكانيزمات الشعرية في الأقاصي ،النجوم "....مازلت أذكر عبارة للناقد الأسلوبي و الشاعر الإسباني الكبير د اماسو ألونسو –رفيق لو ركا –يتمثل فيها الشعر عص فورا وديعا إن شددت عليه قبضتك الدراسية أرهقت روحه ،وحولته إلى جثة لا يغنيك تشريحها في معرفة سّر رشاقتها ،وهي ترف من حولك .علينا إذا أن نمسك هذا العصفور بحنو شديد،أن نسمح له بالتفلت من أصابعنا ،و إذا كان لنا أن نحبسه في منهج فليكن قفصا واسعا يتركه يتنفس ويتحرك "[1].

وتلك –لاشك –محاولة تجريبية للسكن في العالم شعريا ،و الارتماء في دوائره الحلزونية أين يتمدد الجسد الشعري ، ويستعيد ذكرى اللقاء ،بغية التمكين من تأثيث فظاءات القصيدة "**ومع كل لقاء في مملكة الكتابة تتواصل رحلة التيه و الغربة و اليتم** "[2] على هذا الفضاء الجمالي / الشعري تزرع القصيدة الجزائرية تنظيراتها على ضفافها و تخومها ، و تنفرد بفوضاها الممكنة ،مستندة إلى جغرافيا خفية مؤسسة على بنى و تجاوزات ،بيد أن اللافت للانتباه هو تموقع الشعرية على خارطة الانزياح ، وتناسل هذا الأخير مع القصيدة في لحظة نادرة تعكس عطاء الشاعر عبر اللغة غيابات القصيدة ليشرح العالم و يحطه أمام الأنظار ، ويعلن عن علم ثان يفرض التكثيف و حداثة السياق التصويري و التوحد المدهش بين اللغة و التشكيل .

وبالارتداء السريع لمجلة شعر، يمكننا القول إنها تخليص الكتابة من المكتوب /المؤسسة القاعدة ومن التقعيدية والمرجعية ،لذلك أكدت على تشويش النظام و النسق من أجل تأسيس مقاربة جديدة ... وأكدت أن الشعر لا ينفي في الشعر ولا الصرامة الجمالية الملازمة لكتابة الشعر وإنما ينفي القاعدة و النمطية .

مما لا شك فيه أن محاولة تشكيل شعرية بديلة ، يقتضي اقتحام ال غرف السريّ لبيت الكينونة اللغوية ،حين تتمرد المفردة على المكوث في التخوم الآمنة لتنتهك تابوهات المغلق وتنصهر

[1] - صلاح فضل :أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الأدب بيروت ،1995،ص 38

[2]-عثمان لوصيف : المتغابي ، دار هومة ، الجزائر ، 1999 ، ص 103 .

على تنوعات الأثر ، لتنجب تجليات اللامستقر في النص الجديد –وفق هذا الوعي – فتفرض الرجفة الشعرية للقصيدة الجزائرية المعاصرة الخروج "من محدودية التجنيس وتحترف باللغة والمعنى صرامة الواقع منه خلال التبصر و الإحاطة الشمولية معرفيا و حسب بقاموس اللحظة و نظامه التشفيري القائم على على أنسقة اللغة"[1] _لإحداث فعالياتها الجمالية من خلال :

أ –**تفعيل أقصى الطاقات الشعرية الممكنة .**

ب –**إبراز الاختلاف الدلالي .**

هذا البوح الرشح يحيلنا على علائقية تمسرح التناقضات و تجمع الأضداد ، و الواقع أن القصيدة الجزائرية المعاصرة –لا في شكلها فحسب بل في جوهرها –مؤسسة على وحدة الأضداد : نثر و شعر ، حرية وصرامة فوضوية هدامة و فن منتظم ،من هنا يمكن تناقضها الداخلي و مفارقاتها العميقة ، و الخطرة و الخصبة و من هنا يمكن توترها الدائم و حيرتها هذه الألاعيب ذات الهاجس الحداثي تؤدي –بلا شك –إلى شعرية الانزياح في القصيدة .

تعد إشكالية المصطلح من الإشكالات التي تواجه الباحث أثناء اعتزاله رحلة البحث عن الأسرار الكامنة وراء تلك الجمالية التي تتميز بها بعض النصوص الإبداعية التي تتعدد في الأجناس الخطابية، و تأتي الشعرية في طليعة المصطلحات الجديدة التي احتلت مكانة شغل بها النقاد والمعاصرين ، و هي من المصطلحات " الأكثر زئبقية و أشدها اعتياصا" [2] إذن فما هي الشعرية.

[1] - صلاح فضل :أساليب الشعرية المعاصرة ،ص 39.

[2] – يوسف وغليسي: الشعريات و السرديات، دار أقطاب الفكر، الجزائر، 2006، ص 09.

أولا : مفهوم الشعرية:

1 ـ في اللغة : جاء في مادة *شعر* في لسان العرب بمعنى "علم وبيت شعري أي بيت علمي أو شعري الأمر والشعر به . أعلمه إياه"[1].

كما نجد أن لفظ الشعرية ينحدر من مادة ش،ع، ر حيث يقول :

" شعر : شعر به أي علم ، وليت شعري، أي ليت علمي حاضر أو مح يط بما صنع ، وأشعر الأمر أي أعلمه إياه ، واستشعر خشية الله أي أجعله شعار قبلك ، و شعرت لفلان أي قلت له شعرا "[2].

وجاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس، السين والعين والراء، أصلان معرفان يدل أحدهما على الثبات، و الآخر على علم والعلم والجمع أشعارا، ورج ل أشعر أي طويل شعر الرأس والجسد، وشعرت بالشيء إذا أعلمته وفطنه له[3].

و جاء في التنزيل قوله تعالى: "وما يشعركم أنها إذا جاءت لا تؤمنون" ، أي ما يدريكم وما يعلمكم.

وجاء في لسان العرب لابن منظور أن الشعر كلام العرب، وهو منظوم القول: وقال الأزهري " الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها"[4].

وله أهمية قصوى في فهم القرآن الكريم ، لهذا قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:" إن لمن الشعر لحكمة فإن ألبس عليكم شيء من القرآن فالتمسوه من الشعر فإنه عربي"[5].

فمفهوم الشعر لغة يدور حول العلم و الدراية بنظم القريض ، و هذا العلم يشمل معرفة قواعد اللغة و تقنياتها لإحداث الأثر لدى القارئ.

فالشعرية في معناها اللغوي هي : الإحساس و العلم و الشعور بالشيء .

---

[1]-ابن منظور لسان العرب،دار صادر بيروت ،لبنان ،ط 1 ،1997م.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مج15،دار صادر بيروت،ط3.،2004 ، ص88،89 .

[3]- ابن فارس " مقاييس اللغة " ت ح : عبد السلام مارون دار الجيل، بيروت ، د.ط ،د.ت ، ص 193 - 194 .

[4]–المرجع نفسه، ص 545.

[5]– المصدر نفسه، ص555.

2- في الاصطلاح :

مهما قيل عن الشعر يظل الحديث مقتضبا «فمن البدء كان الشعر هو المخرج الأول للإنسان في بحثه عن التعالي والسمو عبر تخليص الذات من كل أنواع السيطرة، فهو مكان تجميع المتناقضات وزمان تداخلها، حيث الحيرة والضياع الحياة والموت، الألم واللذة، الغربة والفناء؛ تتراءى شفافة كشهادة أبدية تتخطى العالم العياني لتعيد تنظيمه من جديد وفق رؤيا تهدم الأشياء وتغيبها بعد أن ترتسم في بؤرة الشاعر».[1]

فالشعر أشبه بمغامرة يجب خوضها بجرأة وشجاعة «إذ يعتبر من أكثر المسائل حيوية وجذبا لكل مهتم بالأدب وأصنافه على مر العصور، كما أنها تأخذ حيزا هاما من فكر ووقت الشاعر والناقد والمتلقي على حد سواء...»[2].

يثير الشعر فينا إحساسا عجيبا؛ فيغرينا بالتفاعل إلى حد الاندماج فيه، إذ يمنح الكلمة إحساسا والرمز لغة، والصورة إيحاء؛ أنه يتحدى قدراتنا الفكرية وخبرتنا الحياتية، فقبل أن نمتلك منه شفافيته وعذوبة معانيه، يجردنا من كل ما نملك ليصبح السلطان الوحيد، والغريم الذي نسعد بمواجهته لنعرف الكثير عن قواه الخفية؛ فنرغب في كشف الأطر الفنية التي تغلف قوالبه وتحتوي مضامينه.

إن الشعرية أحد المناهج الحداثية التي حاولت أن تجابه عالم الشعر لسبر أغواره وإدراك الانفعال الذي يزرعه الشاعر بين أسطره الشعرية.

لا شك أن هناك أسباب ودوافع قوية دعت إلى «نشوء نظريات الشعرية؛ فمن بينها عدم كفاية البلاغة من جهة، ومنطق النقود الحدسية الانطباعية غير الموضوعية من جهة أخرى في ظن النقاد المتأخرين» .[3]

---

[1]- علي آيت أوشان :السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1421هـ- 2000م، ص133..

[2]- أيمن اللبدي :الشعرية والشاعرية، دار الشروق، عمان، ط1 ، 2006 ، ص07.

[3] -المرجع نفسه، ص19.

لذلك كانت الرغبة ملحة لإبداع نهج حديثة؛ نستقرئ بها النص الشعري تبعا لتحولات العصر،"فالشعرية في طليعة المصطلحات الجديدة التي تبوأت مقاما أثيرا من « ، لتحولات العصر اهتمامات الخطاب النقدي المعاصر، حتى غدا كل فيها سهلا ممتنعا، وأضحت الشعرية من أشكل المصطلحات، وأكثرها زئبقية وأشدها اعتياصا، بل انغلق مفهومها وضاق بما كانت معه " .[1]

في خضم هذه التطورات ظهرت الشعرية إلى الوجود " فقد ولدت في مطلع النهضة اللسانية الحديثة مع الفكر البنيوي في طوره الشكلاني، فاتسعت ضفاف الشعرية (...) وهو ما جعل كثيرا من النقاد البنيويين وعلماء اللسانيات يعترفون بأحقية السيميائية وفضلها عليها " [2].

إن التشابك بين المفاهيم الحداثية ساهم في التهافت على كائن اصطلاحي جديد يدعى" الشعرية " وهو ما يفضي بنا الحال إلى التساؤل عن مفهومه وكيف تعامل النقاد معه إنه– في واقع الحال -لمن العبث بمكان أن تبحث عن مفهوم ناجز وتصور واضح لهذا الحد الاصطلاحي (بصيغة المصدر الصناعي) في تراثنا العربي القديم، وما دام الأمر وافد من الثقافة الأوروبية، حيث تسعى الشعرية إلى أن تكون بديلا مكافئا للمصطلح الفرنسي (Poétique) أو الإنجليزي (Poétics) ... " [3].

يبدو أن الاختلاف " بدأ من تعريب المصطلح" الشعرية– "إن صح القول -فالكلمة الأجنبية تم نقلها إلى العربية أولا ترجمة مباشرة قبل أن يتم إخضاعها لمقتضيات علم المصطلحات (Terminologie) ، وبذلك قد حصل عدد من الترجمات التي أصر كثير من مستخدميها النقاد الإبقاء عليها ترجمة واصطلاحا أيضا ... " [4].

---

[1]– يوسف وغليسي :إشكالية المصطلح في الخطاب العقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون ط1،2008، ص**270** .

[2] – يوسف وغليسي :إشكالية المصطلح في الخطاب العقدي العربي الجديد،ص 272.

[3]– المرجع نفسه، ص272.

[4]– أيمن اللبدي :الشعرية والشاعرية، ص**20** .

ومفتاح أي مصطلح هو معرفة ماهيته وطبيعته، " إذ يمثل مفهوم الشعرية حصيلة تاريخ من البحث عن التحديد والتعريف، وعن اكتساب صفات الدقة والعلمية ما أمكن في الثقافات والشعرية الحديثة بالخصوص التي سعت إلى إضاءة ممارستها النصية وإبراز الخصيصات النوعية لآثارها الأدبية.[1] هو ما أعان بشكل كبير في " انتشار واتساع مصطلح– الشعرية -يتجاوز معالجة الشعر وعرض قواعده وتناول نصوصه ليلتبس بمباحث البلاغة والأسلوبية قديما واللسانيات والدلائلية حديثا " [2] فهل ممكن " لفهم الشعرية أن تنطلق من صورة عامة، وبطبيعة الحال مبسطة إلى حد ما عن الدراسات الأدبية، وليس من الضروري مع ذلك أن نصف التيارات والمدارس الموجودة "[3].

وبذلك جاءت الشعرية " فوضعت حدا للتوازي القائم(...) بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية،لا تسعى إلى تسمية المعنى؛ بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ولكنها هذه العلوم؛ التي هي علم النفس وعلم الاجتماع، ...الخ . تبحث هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب" مجردة "و" باطنية "في الآن نفسه " .[4]

يدعونا" تودوروف (T.Todorov) إلى التساؤل عن أداء الشعرية " فالعمل الأدبي ليس في حد ذاته هو موضوعها، وما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي،وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة؛ ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي؛ أي الأدبية "[5].

يجب التنويه مع " استمرار تداول هذه التصورات جميعا (...) يتقدم ذلك التحديد الذي يجعل الشعرية نظرية عامة للأدب؛ تتناول وفق التصنيفات التي تنشئها،والعناصر الأساسية التي تحتاجها

---

[1]– يوسف ناوري :الشعر الحديث في المغرب العربي، ج**1** ، دار توبقال للنشر، ط1 ،2006 ، ص**27** .

[2]– المرجع نفسه، ص28.

[3]– تودوروف تزفيطان :الشعرية، تر :شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط 2، 1999،ص20.

[4]– الرجع نفسه،ص23.

[5]– المرجع نفسه، ص23.

من أجل ذلك، ولأن الآثار الأدبية تتأسس باللغة، فلتيح للشعرية مدى مفتوح تهيأ بالدرس اللساني الذي ساعدها على بناء نموذجا وتحقيق مجالها الإجرامي، سواء تسمى نصا أو أثرا أدبيا " [1].

بهذا " ليست المراوحة بين النظرية والممارسة غير الشعرية في اعتبارها نظرية– نقدا -تنطلق من جدل النقد مع الممارسة لاستكشاف ما تكون به القصيدة نصا فرديا وخطابا في التاريخ والسياق الجماعي للشعر والثقافة ومنهما (...) وفي المعنى يتحدد مفهوم الشعرية إجرائيا بالانطلاق من تصور مسبق عن مفهوم" الشعر "كما تفهمه الممارسات الشعرية ذاتها (...) وهي التي لم تستقر على تعريف واحد للشعر ولا لممارسة، حتى وإن اختارت بعضها اللغة كمدخل أول للتمييز بين استعمال عام، وآخر نوعي يختص بالشعر، وبه تتميز ممارسته (...) ولعل هذا ما هيأ للدراسة الأدبية بعامة تعدد مواقع المعالجة "تاريخا ونصا وتلقيا وللشعرية بالخصوص –في اعتبارها للشعر– أن تكون تلك الممارسة النظرية المفتوحة والقابل ذكرها بأن تكون حمال أوجه في يد البلاغيين والأسلوبيين واللسانيين والدلائليين كيفما اختلفت وتنوعت مجالات عملهم نثرا أو شعرا خطابا سرديا أو نصا شعريا " [2].

فالشعرية " تحديدا لا تضع هذه المفاهيم المجردة في العمل النوعي، وإنما تضعها في صلب الخطاب الأدبي "[3] ولذلك إذا رجعنا إلى " كلمة "Poétique " وجدنا دلالتها الممحصة أصلا لمفاهيم الصنع والابتداع والابتكار؛ أخذت تتطور وتضيف متخذة من (صناعة الشعر) مجالها الاستعمالي المحدود[4]".

---

[1]– يوسف تاوريريت :الشعر الحديث في المغرب العربي، ج1 ، ص28 .

[2]– تودوروف تزفيطان :الشعرية، تر :شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص 26–27.

[3] – المرجع نفسه، ص26 .

[4]– يوسف وغليسي :إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص272 .

ثانيا:الشعر عند المحدثين الغرب :

وبما أن الشعرية مصطلح متذبذب يأبى أن يتسم بمفهوم يتصف بالأحادية بل ويرمى شظاياه في كل المعادلات

نجد" جون كوهين" يقدم مفهوم الشعرية على أنه " علم موضوعه الشعر" [1]أي أن الشعرية تدرس الشعر، و تركز عليه من باب أن الشعر جنس من اللغة و أن الشعرية هي أسلوبية ذلك الجنس.

و هكذا يتضح أن الشعرية التي نادى بها "كوهين " هي شعرية أسلوبية تقوم على منطق الانزياح ،انزياح لغوي يمس ثلاثة مستويات كبرى المستوى التركيبي و الصور الدلالية مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي و الدلالي في الحكم على شعرية النصوص ولأن التركيب الجديد للكلمة وفي ضوء علاقات جديدة هو الذي حول الشعرية و النص الشعري إلى إشعاع دلالي مكثف [2]

و بخلاف "جون كوهين" فموضوع الشعرية يتجاوز عند الآخرين الشعر إلى الفن الأدبي ككل منهم "تودوروف"الذي أبى ذلك في كتابه "الشعرية"، حيث رأى أنه "ليست العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا النوع الذي هو الخطاب الأدبي [3]، ولهذا فإن الشعرية عند تودوروف تستفيد و تستثمر كل العو الم المتعلقة بالأدب ، فمجالها اللغة الأدبية الفنية التي تجعل من الأدب أدبا جماليا يتميز عن الكلام العادي ،وهي تهتم بالبحث في الخصائص العامة للأدب بوصفه نظاما رمزيا[4] وفي هذا السياق الذي يلح أن الشعرية علم عام يشمل كل السمات السياقية ،يطغى على سطح هذا المعطي طرح "رومان جاكسون" القائل بأن

---

[1]- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية ،ترجمة محمد الوالي و محمد العمري ،دار توبقال الدار البيضاء ،ط 1 ،1986 ،ص 7

[2]- بشير تاوريريت :الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية ،إربد الأردن للنشر والتوزيع ،ط1 2010،ص312_314.

[3]- ترجمة تز فيتان تودوروف :الشعرية ،ترجمة سكري المبغوت و رجاء سلامة ،دار توبقال ،الدار البيضاء المغرب ،1996م ،ص23.

[4]- محمود و راسية :مفاهيم في الشعرية ،ص27.

الشعرية هي الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية و في الشعر بوجه خاص[1]،أي أن المصطلح الشعرية عند "جاكبسون "لا يخرج عن نطاق اللغة في ظل التبليغ . تحدث"جاكبسون" عن موضوع الشعرية الذي هو ؛تمايز الفن اللغوي و اختلافه عن غيره من الفنون الأخرى ،وهذا ما يجعل الشعرية مؤهلة لموضوع الصدارة في الدراسات الأدبية فالشعرية تبحث في إشكاليات البناء اللغوي[2] .

ثالثا:الشعرية عند المحدثين :

إن سر الشعرية على حد قول "أدونيس"هو أن تظل دائما كلاما ضد كلام ،لتقدر أن تسمي العالم و أشيائه أسماء جديدة أي تراها في الضوء جديد.

اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده ،وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره [3] مقاربة "كمال أبوديب" للشعرية كانت من خلال مفهوم العلائقية والكلية و التحول وتتجلى بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة (مسافة التوتر) فالشعرية خصيصة علائقية أي أنها تجسيد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات .

إن ما يخلق فجوة عند "أبوديب" هو الخروج بالكلمات من معانيها القاموسية والجمع بين المتناقضات، أي هي الغياب الذي يخلقه النص الشع ري بعيدا عن المرجع الإنساني لرؤية الأشياء .والملاحظ على دراسته أن تعامل المصطلح مع النصوص الشعرية قد يبقى محددا بالمبادئ النظرية التي يتحدث عنها ،كما أنها لا تختص بالشعرية العربية ،بل هي بحث في الشعرية عموما إلى جانب "أبوديب"يؤسسه " صلاح فضل" مفهومه للشعرية ركحا على الدرس السيميولوجي حيث يقول "إذا كانت السميولوجيا كما يقول_إيكو_ في مفارقته الطريقة هي العلم الذي يدرس كل ما يمكن استخدامه من أجل الكذب على أساس اعتمادها على فكرة العلامة

[1]-عز الدين المناصرة :علم الشعريات ،دار مجدلاوي ،عمان ،2006،ص284.
[2]- بشير تاوريت :الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية ،ص300.
[3]- أدو نيس:الشعرية العربية ،دار الأدب ،بيروت ،ط1، 1985م،ص78.

المكونة بين الدال البديل لأي شيء آخر. فإنها بذلك مهيأة لأن تختبر درجات الصدق الفني في الأعمال الأدبية وهو ما نعنيه بالشعرية [1] .

والشعرية في منظور"صلاح فضل"لا تكتفي بالحديث الصوتي ،وإنما تتجاوزه إلى الحدث الدلالي عبر ما يسميه بتشابه المتجاوزات المفترض هي شعرية تستند إلى "دهشة المفاجأة بدرجاتها التي تذهب من البروز الحاد للعناصر اللافتة التي لم تستخدم من قبل في كسر واضح للتقاليد وانحراف ظاهر عن السنن القارة إلى هذه الدربة الهادئة المفاجأة التي يتبلور عند الانتهاء من القراءة في شعور مبهم"[2] .

كما سعى "حسن ناظم"إلى مقاربة مفهوم الشعرية في النقد العربي ، وقام بحصر النصوص التي وردت فيها لفظة الشعرية انطلاقا من التراث العربي القديم ويرى بأنها " علم الأدب بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي "[3].

رابعا:بعض مفاهيم الشعرية :

إن تحديد الشعرية في النقد الأدبي أمر يستلزم الوعي برؤيتين إحداهما تأريخية والأخرى مقاربة ، لذلك سنحاول في هذا المدخل الاقتصار على أبرز مفاهيم الشعرية التي تخدم عرضنا المنهجي في هذه الدراسة من خلال ثلاثة تصورات هي :شعرية النظم والشعرية الشكلانية والشعرية البنوية .

1-شعرية النظم :

من بين أبلغ المفاهيم و النظريات في الشعرية العربية نظرية النظم التي ما انفكت تثبت جدارتها و أصالتها كلما ضرب علم اللغة و النقد الأدبي في التطور بهم .

ويفيد القول أن النظم يشكل نظرية في المتن الجرجاني ، إنه يتجاوز حدود الاصطلاح الذي كان سائدا منذ القرن الثاني الهجري في بيئة النحاة على وجه الخصوص ، ليتحول إلى عمل

---

[1]-صلاح فضل :شفرات النص ،دراسة سميولوجية في شعرية النص والقصدية،دار الأدب ،بيروت ،ط 1،1995م،ص55.

[2]-المرجع نفسه ،ص86.

[3]-حسن ناظم :المفاهيم الشعرية ،ص83.

منهجي مدروس ومنظم بقدر ما يتوخى دراسة البلاغة في ضوء جديد يقوم على دعامة من النحو وأحكامه ، يتوخى أيضا توسيع أفق النحو وتطويع أدواته حتى يستقري مواطن الحسن في اللغة،شعرية كانت أو غير شعرية دون أن يقتصر في ذلك على بيان العلاقة البنيوية بين أجزاء الجملة الواحدة ، بل يمتد إلى دراسة العلاقة القائمة بين الجملة و الجملة داخل نفس الخطاب .وبوسعنا تمثيل هذا المنهج بالعودة إلى دلائل الإعجاز،حيث ينصّ الجرجاني قائلا "فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا وخطأه إن كان خطأ إلى النظم ، ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه في حقه ، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه واستعمل في غير ما ينبغي له فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده ، أو وصف بميزة و فضل فيه إلا ووجدته في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه"[1].

نستفيد من هذا النص أن النظم في جوهره هو النحو في أحكامه ن وليس المقصود بالنحو الوقوف عند حدود الحكم بالصحة و الفساد مما يعتبر من لوازم الكلام ، و لكن المقصود أيضا هو مراعاة (صورة المعنى) في الكلام أي مراعاة العلاقة بين أجزاء الكلام التي يمكن من خلالها أن نتبين ما النظم من مزية أو فضل ،وذلك بدرجات متباينة في الفهم والتأويل ، ولو كان المقصود بأحكام النحو الاكتفاء عند الحكم بالقواعد النحوية فحسب لكان البدوي الذي لم يسمع بالنحو قط ولم يعرف المبتدأ و الخبر و شيئا مما يذكرونه لا يتأتى له نظم كلام و إنا لنراه يأتي في كلامه بنظم لا يحسنه المتقدم في عمل النحو .[2]

من هنا يتعين إذن ؛ أن نظرية النظم تستند إلى النحو بوصفه أساسا علميا على أن يفهم هذا النحو أنه يتحرك بين حدين متلازمين :

[1]- محمد العياشي كنوني :قصيدة العربية المعاصرة ، دراسة أسلوبية ، أربد ، الأردن ، ط 1 ، 2010 ، ص 23.
[2]- محمد العياشي كنوني : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ،2010، ص 24.

- **حد معياري :** يحكم بالصحة و الخطأ بناء على قواعد علمية مضبوطة تجد نموذجها المفضل في اللغة بدلالتها الوضعية التي يتقلص فيها العدول أو يكاد إلى درجة الصفر مثل (زيد منطلق) و (خرج عمرو) ...الخ .
- **حد وصفي :** ينطلق من الحد الأول ليتجاوزه إلى تعليل المزية التي تجد نموذجها المفضل في اللغة بدلالاتها المجازية المتمثلة في ظواهر من قبيل الاستعارة و الكناية والتمثيل والتقديم التأخير و الفصل و الوصل إلى غير ذالك من ما نجده في لغة الشعر و لغة الإعجاز القرآني .

عن طريق هذا التصور حاول عبد القاهر ردم الهوة الفاصلة بين النحو والبلاغة يجعلهما أساسا واحدا لقيام الشعرية أو ما يسمى بعلم الأدب ، و بهذا ارتكز النقد على منهج لغوي رصين هو منهج النحو الذي لا يقف عند حدود الحكم بالصحة و الفساد ، بل يمتد في البحث عن العلاقات التي تقيمها اللغة بين الكلمات وإلى إجلاء معانيها ، وكشف غامضها وبذلك اتسع أفق النحو وغنيت مادته دخل فيه كل ما يراعى في النظم من تقديم وتأخير وما إليه من أسباب الجودة وعدمها مما استقر عليه العرف فيما بعد يجعلها من علم المعاني ، و من ثم فإن الأساس عنده هو النحو ، على أن يشمل النحو على المعاني و أن يتجاوز القواعد النحوية إلى الجودة الفنية . و إذا كان الإلمام بهذا منهج اللغوي من شأنه أن يفضي إلى الحديث عن السياق الجمالي لنظرية النظم بكل مظاهره الشعرية،فإن الدافع إلى ذلك هو السياق المعرفي – النهضوي–بكل شروطه التاريخية التي استدعت قيام هذه النظرية بدافع إحساس الجرجاني بضرورة إحياء اللغة بوصفها تشكل محور النشاط الفكري الذي يرتق ي في ظله الإنسان من مرتبة الجماد إلى مرتبة الحي الناطق . لذلك كانت الحاجة ماسة إلى منهج كفيل بتحليل لغة المعرفة تحليلا يتم بمقتضاه الكشف عن معاني المعارف التي تكمن وراء المباني.[1].

[1]- محمد أبو موسى : مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني ، مكتبة وهبة – القاهرة -1998، ص 53.

و المراد بتلك المعاني الروابط النظمية التي تعبر عنها ، ومن ثم كانت أهميتها ومالها من صدارة على الألفاظ .[1] بهذا قاوم الجرجاني تيار اللفظية ، وحدد موقفه من البديع متجاوزا ثنائية اللفظ و المعنى إلى القول بالنظم الذي هو (صورة المعنى) في الكلام .وما دام الأمر يتعلق بالصورة التي يتخذها المعنى في الكلام بفعل تأليف اللغة على نحو خاص ومتميز ، فإن اللفظ أصبح ممثلا للمعنى أكثر مما يدل عليه تبعا للموقف البنيوي الذي يقضي بأن " **الألفاظ خدم المعاني** " و"**أن المعاني هي المالكة سياستها** "[2] وهو موقف يفضي إلى القول : إن علاقة الدال بالمدلول لم تعد علاقة ثنائية بين قطبين هما اللفظ والمعنى وإنما صارت علاقة تمثل قائم على التلاحم الحميمي بينهما ضمن وحدة عضوية دالة هي النظم لدرجة أن ما نسبقه على الألفاظ من صفات ليس مرده إلى تلك الألفاظ من حيث هي أصوات و أجراس حروف ، بل مرجعه إلى المعاني التي تقع في القلب و العقل وهذا هو المقصود بالتمثل الذي عبر عنه الجرجاني في غير ما وضع من الأسرار والدلائل و لخصه قائلا :" فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا ، ثم يجعل الثناء عليه من اللفظ فيقول : حلو رشيق وحسن أنيق وعذب سائغ وخلوب رائع ، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده [3] .

في ضوء هذا المثول المعرفي إذن ، بلور الجرجاني نظرية النظم التي ينبغي لبيان شعريتها أو ما لها من مثول جمالي مراعاة مبدأين متلازمين هما : **مبدأ النظم ومبدأ المزية .**

1-1-مبدأ النظم :

لما كان النظم هو الصورة التي بمقتضاها ينبثق المعنى من الجهة التي هي أصح بتأديته فإن أساس قيام تلك الصورة هو مبدأ النظام الذي لا يعني مجرد ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق [4] . إنما يعني وصف الكلام وفق علاق ة يصبح في ظلها النظم طريقة مخصوصة في

---

[1]- المرجع السابق، ص 54.

[2]- الإمام عبد القاهر الجرجاني :أسرار البلاغة في علم البيان ، ت ، السيد محمد رشيد رضا ، دار المطبوعات العربية د.ت، ص 5.

[3]- محمد الولي : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي ، ص 67 .

[4] - المرجع نفسه ، ص 67 ، 68 .

نسق الكلم بعضه على بعض بمقتضى عن معنى . ولبيان هذا المبدأ يستثمر الجرجاني مجموعة من المصطلحات التي لا تختلف إلا في نسب ورودها بالقياس إلى بعضها داخل المتن ، لأنها تنص مجتمعة على توخي صورة المعنى في الكلام من هذه المصطلحات : النسج و الصياغة والبناء و النسق و النضد و التأليف و التركيب والترتيب و الاتفاق و الاتساق و النقش و الصيغ و الوشي والتجبير و التفويف ، إلى غير ذلك مما يستوجب ضرورة التأنق في الكلام بحذق صناعة من قبل فاعله الذي ينبغي له أن يستعان عليه بالفكر و الرؤية [1] . ولأهمية هذه المصطلحات فإن بعضا منها يرد بشكل متواتر في نفس السياق كما في قوله مثلا : " وكذلك كان عندهم نظير للنسج والتأليف والصياغة و الوشي و التجبير و ما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها ببعض .. "[2] .

فمفهوم الاختيار ينبني على أساس العلاقة القائمة بين اللغة و فاعل الكلام ، هذا الأخير الذي يتحول بمقتضى هذه العلاقة إلى مبدع حاذق ما دامت أحوال اللغة ترجع إلى أمر يقع من الجزء في فؤاده ، و فضل يقتدحه العقل من زناده . بهذا التصور الذي يبنى على أساس مفهومين مرتبطين هما : الاختيار و الموقع حدد الجرجاني مبدأ النظام الذي لا يقتصر على العلاقة الأفقية بين أجزاء الجمة الواحدة ، وإنما يتمثل في العلاقة العمودية بين أجزاء الخطاب – و عن طريق مبدأ النظام يتحقق مبدأ المزية ، لأن شعرية الألفاظ أو مزيتها إنما تنبثق مما يدل عليه النظام أو ما يترتب عليه من أثر .

1-2- مبدأ المزية :

مثلما ينبني مبدأ النظام على أساس العلاقة بين اللغة و فاعل الكلام ، يتم مبدأ المزية وفق العلاقة القائمة بين الكلام باعتباره انجازا نصيا ، و المتلقي بوصفه طرفا فاعلا يمتلك من الإدراك ما يؤهله لتقدير صورة المعنى بالتدرج عبر قيم المدلول الشعورية من هنا ، نتبين أن مفهوم المزية يلتقي بمفهوم الشعرية في جانب أساسي وهو أنه إذا كان مجال الشعرية على حد

[1]- محمد العياشي كنوني : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، ص 31 .

[2] -المرجع نفسه ، ص 31 .

تعبير" تودوروف " هو الأدب بوصفه بنية مجردة تفترض على مستوى الانجاز الأسلوبي الوعي بمجموعة من الخصائص الداخلية التي يتفرد بها كل نص على حدة "[1]. فان مجال المزية هو النظم بوصفه آلية مجردة تقتضي ضرورة توخي معاني النحو في معاني الكلم ، إلا أن إدراك هذه الآلية لا يتم إلا على صعيد النصوص نفسها للوقوف على أوجه التشابه و الاختلاف بين النماذج و الأنماط الخطابية لهذا نصّ الجرجاني على ضرورة تعين مبدأ المزية في النص لأن النصوص إنما تتفاوت قيمها الشعرية و تتفاضل بالقياس إلى بعضها بناء على هذا المبدأ يقول : "وأنه كما يفضل هناك النظم النظم ، و التأليف التأليف والنسج النسج و الصياغة الصياغة ثم يعظم الفضل، و تكثر المزية حتى يفوق الشيء نظيره والمجانس له درجات كثيرة،و حتى تتفاوت القيم التفاوت الشديد،كذلك يفضل بعض الكلام بعضا ، و يتقدم منه الشيء الشيء، ثم يزداد من فضله ذلك ويرتقي منزلة فوق منزلة "[2] .

بهذا أسهم الجرجاني في إحياء اللغة العربية بوصفها لغة الإعجاز القرآني الذي لا يمكن لأحد أن يدرك شيئا منه إذا فقد القدرة على معرفة أسرار نظمه.

2- الشعرية الشكلانية :

يرجع الفضل في تأسيس الشعرية الحديثة إلى جماعة الشكلانيين الروس ، وإذا كان الاهتمام باللسانيات هو الهدف الوجه لأبحاث الشكلانيين الروس ، فان الحافز الأساسي هو الارتباط بطلائع الاتجاه المستقبلي الجديد الذي دعا إلى تبني لغة ما بعد العقلي في الشعر ، أي الدال الخالص الذي لا يرفض المعنى إلا ليعمق الإحساس به من خلال ما تمتلكه لغة الشعر من قيم صوتية هي على درجة قصوى من التأثير الجمالي ، ذلك بأن اللغة الشعرية على حد تعبير "جاكبسون " تتجه في الحد الأقصى نحو الكلمة الصوتية و بتعبير أدق (...) نحو الكلمة الرخيمة نحو القول ما بعد العقلي [3].

---

[1]- محمد الولي : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي ، ص 68 .

[2]- المرجع نفسه، ص 69 .

[3]- صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط 3، 1985 ، ص 345 .

و لأن فهم الشعرية الشكلانية يفترض الإلمام بشروطها التاريخية ، لابد من الإشارة إلى أن تطور الدرس اللساني الذي نص على مبدأ المحايثة في دراسة اللغة هو الذي أدى بالشكلانيين الروس إلى القيام بدراسات وصفية تستبعد البحث خارج نسيج النص الشعري وذلك كرد فعل ضد تقهقر الدراسات الأكاديمية التي حصرها "لوتمان " في اتجاهات ثلاثة :

1 ــ اتجاه الرمزيين الذين لم يكلفوا أنفسهم عناء التكّيف مع مقولة تحول الفكرة إلى بنية واعتبروا النص مجرد رمز خارجي لما استتر في النفس من خواطر و أفكار.

2 ــ واتجاه ذوي العلاقة بالفلسفة الألمانية الكلاسيكية الذين كانوا يرون في الثقافة حركة للروح و ليس مجموعة من النصوص .

3 ــ اتجاه علماء الاجتماع الذين كانوا يفسرون النص بما يحيط به ، وليس بكيفية بنائه فهدفنا الوحيد هو الوعي النظري و التاريخي بالوقائع التي تخص الفن الأدبي بما هو كذلك ، وبهذا يتحدد أن ما يقصد بالشعرية لدى الشكلانيين هو علم الأدب الذي موضوعه ليس الأدب و إنما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا .

ويرجع أثر الشكلانيين في الدرس النقدي إلى اتسام أعمالهم بطابع علمي جاد أدى إلى الكشف عن فاعلية الخصائص النوعية و تفاعلها داخل النصوص الأدبية لهذا السبب شكلت المفارقة القائمة بين اللغة الشعرية واللغة العادية في المرحلة الأولى ، منطلق تصوراتهم التي ستؤدي في مرحلة لاحقة إلى إدراج التاريخ ضمن مسلسل عملية الإدراك الشعري ، عند حديثهم عن تطور الوقائع الأدبية ، كما أن مفهوم التماثل الذي صاغه جاكبسون يلخص كل ما راكمته الشعرية الشكلانية من تصورات كان لها أكبر الأثر في الشعرية البنيوية .ومن أبرز المفاهيم التي تلخص مجمل التصورات الشكلانية ما يلي :

2-1- المفارقة :

تبعا للتقاطع الحاصل بين الشعرية و اللسانيات ، قد شكلت المفارقة بين اللغة الشعرية واللغة العادية منطلقا أساسا لتحديد تصورات الشكلانيين إزاء العديد من قض ايا الإبداع الأدبي والشعري على وجه الخصوص ، وقد ظهر ذلك في أول منشور جامعي لدى جاكبسون الذي طرح بمفردات لسانية أسس هذه المفارقة بناء على الغاية التي يستعمل المتكلم من أجلها في كل حالة خاصة التمثيلات اللسانية ، فإذا استعملها لغاية عملية صرفة من الاتصال فـإن الأمر يتعلق بنسق اللغة العملية ليس للتمثيلات الألسنية فيه أي قيمة مستقلة ، وهي ليست إلا وسيلة اتصال إلا أنه بإمكاننا التفكير في أنساق أخرى تتراجع فيها الغاية العملية إلى موقع خلفي و تحظى التمثيلات الألسنية بقيمة مستقلة ، و الشعر نموذج مفضل لهذه الأنساق بصورة يمكن معها إقامة نوع من التعادل بين الشعرية والقيمة المستقلة [1] .ومن هنا تعيين "لشلوفيسكي " أن اللغة الشعرية ذاتية الغاية ، لأنها تجد غايتها في ذاتها بينما اللغة العادية مغايرة الغائية ما دامت تجد غايتها خارجها [2].

ونظرا لأهمية هذه المفارقة في تاريخ الشعرية الشكلانية ، فقد أعيد طرحها من جديد داخل حلقة براغ اللسانيات (**اللغة المعيارية و اللغة الشعرية**).

ولأن اللغة الشعرية أسمى صور التعبير الانفعالية ، فقد اكتست أهمية بالغة في ظل هذه المفارقة التي تقتضي بأن :

- اللغة الشعرية حصيلة علاقة شرطية حميمية بين الشعر و اللغة ،ما دام لا يمكننا تصور ماهية الشعر إلا من خلال ماهية اللغة ، الأمر الذي أدى إلى اعتبار اللغة الشعرية بناء يتحقق بفعل الوحدة القائمة بين مجمل العناصر أو المكونات .
- اللغة الشعرية حصيلة تفاعل حي و مثمر بين مجموعة من الأنساق التي يمتلك أحدها دورا مهيمنا في ظل تفاعله مع بقية الأنساق المجاورة .

---

[1] - محمد العياشي كنوني : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة أسلوبية ، عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن ط1، 2010 ، ص 35 .

[2] -المرجع نفسه ، ص 35 .

هذا الفهم للغة الشعرية لدى الشكلانيين ناتج عن تصورهم لمفهوم الشكل الذي يتحدد من الاستخدام الخاص و المتميز لمكونات العمل الأدبي ، بوصفه وحدة ديناميكية ملموسة لها معنى في ذاتها بعيدا عن كل عنصر إضافي أو ارتباط متبادل [1] . وقد ساعد ذلك على اكتشاف مفهوم النسق .

ولبيان ذلك ، لابد من الإشارة بإيجاز إلى تصور الشكلانيين لمكونين بارزين هما : **الصورة والإيقاع** .

أ – **الصورة الشعرية :** في مقال له تحت عنوان (**الفن كنسق**) و الذي اعتبر بمثابة ميثاق للجماعة، عمد شلوفسكي بناء على موقفه القائل : " إن الإدراك الفني هو ذلك الإدراك الذي نتحقق فيه من الشكل ... " [2] إلى إدراج الصورة ضمن المنظومة العامة للأنساق الشعرية ويرجع ذلك إلى أمرين :

أولا : أن الصورة تقترن بالذاكرة الشعرية أيما اقتران ، و ذلك في ظل ما ينعم به الشعر من وحدة عضوية فكلما ازددنا اقتناعا في حقبة شعرية ما بأن هذه الصورة أو تلك من ابتكار شاعر معين ، إلا واكتشفنا بأن هذا الشاعر إنما استعارها من شعراء سابقين عليه مما يعني أن الصور معطيات ونحن نتذكر الصور في الشعر أكثر مما نستعملها في التفكير . نفهم من هذا التصور أن الصورة نسق وظيفي يكشف عن نزوع الشعر إلى الدوام في الذاكرة الإنسانية وهو الأمر الذي لا يتأتى للصورة إلا بفعل تفاعلها مع الإيقاع بوصفه نسقا مهيمنا يختزل كل سمات التكرار ، وعن طريق هذا التفاعل تكون الصورة على علاقة عضوية بلحمة اللغة الشعرية .

ثانيا : أن الصورة تقترن بمبدأ الإغراب أو الإدراك باعتبار وظيفتها في تخصيب الإحساس الشعري ، و تحديد آلية الإدراك الفني ، يقول شلوفسكي : لقد اعتبر الفن وسيلة لتحطيم آلية الإدراك للذاتية ، وهكذا فالصورة لا تعمل من أجل أن يسهل علينا فهم معناها بل تعمل على خلق إدراك متميز للشيء خلق رؤيته و ليس التعرف عليه [3] . و تحقق الصورة هذا المبدأ

---

[1] -محمد العياشي كنوني : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، ص 36 .

[2] - المرجع نفسه ، ص 37 .

[3] - محمد الولي : الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي ، ص 98 .

(**الإغراب**) لأنها لا تقتصر على حدود الوصف الحسي بقدر ما تتصل بالرؤية المجردة التي تعمق الإحساس بالواقع أو العالم عبر الصراع الذي يمارسه الشاعر على اللغة لهذا استخلص شلوفسكي أن ما يفرق اللغة الشعرية عن اللغة النثرية ليس هو الصورة أو الرمز ، و إنما الإدراك المتميز لبناء اللغة الشعرية ، ذلك الإدراك الذي ينشأ من تفاعل الصورة مع مجمل الأنساق الشعرية ، يقول : "إن الصورة الشعرية هي إحدى الوسائل التي تصلح لخلق بناء مدرك نستطيع التحقق منه في ماهيته و لكنها ليست أكثر من ذلك ..."[1]

ب – الإيقاع الشعري :

بينما كان الرمزيون يلحون على البحث عن حد واضح بين الشعر و النثر ،استبعد الشكلانيون هذا التصور عند اعتبارهم الإيقاع مكونا مهيمنا يقوم بتمتين الروابط النظمية داخل لغة الشعر وتعتبر دراسة أو–بريك O'BRIK (**الإيقاع و التركيب**) الأساس وراء قيام هذا التصور الجديد ، إذ أبرزت هذه الدراسة مدى الارتباط الوثيق بين الإيقاع و التركيب ، ذلك الارتباط الذي يجعل اللغة الشعرية لا تخضع فقط لقوانين التركيب ولكن تخضع أيضا لقوانين التركيب الإيقاعي ، لأن قوانين التركيب تعتني بضرورات إيقاعية (...) وتعايش قوانين فاعلين في نفس الكلمات يشكل الخصوصية المميزة للغة الشعرية [2] .

ويستدعي هذا التعايش بين الإيقاع و التركيب في رأي " بريك " ضرورة التميز الحاصل بين الحركة وحاصل الحركة ، من هنا نتبين أن الإيقاع أكثر ارتباطا بالتركيب الشعري ، مما يعني أن الإيقاع ليس له وجود سابق على اللغة الشعرية ، ما دام بيت الشعر هو الذي يولد الإيقاع وليس العكس.

ويستدعي هذا الأمر إعادة النظر في مجموعة من الأنساق الإيقاعية مثل الوزن و القافية باعتبار وظيفتها العضوية داخل لحمة اللغة الشعرية ، فالقافية ليست حلية صوتية في البيت الشعري ولكنها عامل منظم للوزن ، وتعمل أيضا على تقسيم الخطاب إلى أبيات بوصفها تحدد نهاية كل

[1] - المرجع نفسه ، ص 99 .
[2] -المرجع نفسه ، ص 99 .

بيت شعري ، انطلاقا من هذا التصور لم يعد الإيقاع مجرد ملحق خارجي بقدر ما أصبح مكونا مهيمنا تحتكم إليه جميع مكونات اللغة الشعرية .

2-2- التطور الأدبي :

يتعين أن تطور فاعلية الإدراك الجمالي ليس ناتجا عن توسيع موضوعات الدراسة ، و إنما عن تطور مفهوم الشكل الأدبي . فشكل العمل الأدبي لا يتم الإحساس به في ذاته بوصفه واقعة معزولة ، بل في إطار علاقته بأعمال أخرى .

حيث حل مفهوم التطور الأدبي محل مفهوم ذاتية الغائية ، إذ لا يتم إدراك الأدب إلا في إطار تاريخي وثقافي بوصفه سلسلة بتطور عبر الانقطاعات ، وهذا ما أكد "إيخنباوم" قائلا : "الواقعة الأدبية و المرحة الأدبية مفهومان مركبان و متغيران بقدر ما هي متغيرة العلاقات بين العناصر المؤلفة للأدب كذلك وظائفها " [1] .

لهذا السبب رأى "جاكبسون" في مقالة له تحت عنوان (**ما الشعر ؟**) أن مفهوم الشعر غير ثابت ومتغير باستمرار من مرحلة إلى أخرى لدرجة أنه يستعصي علينا تحديد الإجراءات الشعرية النمطية ، ويرجع عدم وجود حد ثابت للشعر حسب "جاكبسون" إلى التحول الحاصل في مفهوم القيمة المهيمنة من حقبة إلى أخرى ، ذلك بأن القيمة المهيمنة هي جماع المعايير الجمالية المهيمنة التي تكسب الأثر الأدبي نوعيته بوصفها عنصرا بؤريا يحكم ويحدد العناصر الأخرى كما يتضمن تلاحم البنية ، وإذا لم نحاول تحديد هذا العنصر في إطار حقبة معينة أو اتجاه فني معين لا يمكن للشعر أن يفهم أو يحاكم باعتباره شعرا [2].

هكذا يتضح أن التطور الأدبي ليس أكثر من تعويض قائم في الأنساق، لكنه تعويض تمتلك في ظله عناصر الشكل وظيفة جديدة ، تفضي بأن كل نسق يحتوي على ماضيه ومستقبله.

---

[1]- محمد العياشي كنوني :شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، ص 40 .

[2] - المرجع نفسه ، ص40 .

2-3- الوظيفة الشعرية :

من أبلغ المفاهيم التي تقع في مركز اهتمام الشعرية الشكلانية ، مفهوم الوظيفة الشعرية الذي له أكبر الأثر في الشعرية الحديثة خصوصا الشعرية البنيوية ، وللاقتراب أكثر من مفهوم الوظيفة الشعرية ، لابد من معالجتها في ضوء مبدأين متلازمين هما : **مبدأ الهيمنة و مبدأ التماثل** .

أولا : الهيمنة :

وهو مبدأ القيمة المهيمنة الذي يقتضي ضرورة تجاوز الاتجاهين الأحادي (الفن للفن) والعددي (الدراسات التاريخية و النفسية و الاجتماعية). وقد عمد " جاكبسون" إلى بيان أهمية الوظيفة الشعرية في الفن الشعري بشكل خاص بعد تحديده لوظائف اللغة انطلاقا من نموذج تواصلي يتشكل في ستة عناصر كل عنصر يستدعي وظيفة تبرز مع التركيز عليه و تتراجع مع التركيز على غيره ، فالوظيفة الشعرية ليست هي الوظيفة الوحيدة للفن اللغوي ، و إنما هي الوظيفة المهيمنة و الحاسمة في حين لا تلاعب في الأنشطة اللغوية الأخرى إلا دورا مساعدا أو ثانويا [1] .هكذا يبدو "جاكبسون"على وعي تام بالعلاقة بين الشعر و الوظيفة الشعرية ، فالنشرات الإشهارية مثلا تتطلب التوظيف الشعري للغة من أجل أن تترسخ في ذاكرة المستهلكين المحتملين ولكن الذي يلعب دورا حاسما في بنية الرسالة هو محتواها المتمثل في الحث على الشراء [2] .

وسيكون الهدف من الشعرية ، باعتبارها فرعا من اللسانيات يتولى معالجة الوظيفة الشعرية في علاقتها بمختلف وظائف اللغة ، هو إبراز ما تفرزه الوظيفة الشعرية من سمات تمثل الخاصية الجوهرية للمبدأ القائم عل التماثل .

[1]- صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص 361 .
[2] -المرجع نفسه ، ص 362 .

ثانيا : التماثل :

بإمكاننا تعريف الشعر بوصفه علاقة قائمة بين فاعل الكلام و الوظيفة الشعرية للغة حيث نجد بأن التماثل يتجسد في لغة الشعر بشكل مكثف وشامل على اعتبار أن الوظيفة الشعرية تستقطب الاهتمام بجميع تجليات هذه اللغة من إيقاعية و صوتية و دلالية ، ويتم ذلك بفعل العلاقة القامة بين الشاعر و اللغة .

نجد لدى جاكبسون في مقالة له تحت عنوان **(مظهران للغة ونمطان من الحبسة)** حيث تم إبراز طبيعة الأسلوب الأدبي في ضوء وظيفتين هما : الاستعارة والكناية ، فبعد أن بين جاكبسون أن الإنسان يولد مزود بملكتين : ملكة الاختيار و ملكة التعويض التي تفرز العلاقات الاستعارة القائمة على أساس المشابهة similarité و ملكة التأليف و الربط القائمة على أساس المجاورة contiguïté ، وأن اختلال إحدى الملكتين يؤدي إلى اختلال إحدى وظيفتي اللغة **(الاستعارة و الكناية)** [1] .

وبما أن التماثل لا يتحقق على صعيد اللغة إلا عبر تأليف متواليات متوازية ، فإنه قد تجسد في شعرية جاكبسون من خلال مفهوم التوازي الذي عالج المؤلف في ضوءه مجموعة من النصوص تنتمي إلى أنماط أدبية من لغات مختلفة ، وذلك في مقالتين أساسيتين هما (شعر النحو ونحو الشعر 1960) وَ (التوازي النحوي 1966) كما اهتم بالتأثير الدلالي للتوازيات [2] ، حيث بين أنه بوسع القارء الذي يمتلك قدرا معينا من الإحساس الشعري أن يدرك غريزيا الأثر الشعري و الحمولة الدلالية لهذه المقتضيات النحوية .

و يستدعي مفهوم التوازي في نظر جاكبسون ضرورة تجاوز الحدود الضيقة للجملة لدراسة الخطاب في بنائه التام الذي يراعى العلاقة الرابطة بين سلسلة من الجمل المتوازية .

ونلفي ما يسميه "جاكبسون" بـ " الأبيات المفردة " ؛ أي نفس الظواهر التي تتطلب كلها تحليلا منهجيا وضروريا من أجل فهم و تأويل مختلف الأساليب النحوية في الشعر إضافة إلى ما

[1] - محمد العياشي كنوني : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، ص 47 .

[2] - محمد الولي : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي ، ص 132 .

ذكره" د.دولاس" من أن" جاكبسون" في دراسة للتوازي قد أبدى عدم الاهتمام بالبعد الجمالي ،إذ اكتفى بالقول إن التوازي من أهم الأنساق التي تؤلف النسيج الشعري دون أن يهدف إلى إبراز جمالية القصيدة [1] .

3-الشعرية البنيوية :

أشرنا سابقا إلى أن تطور الدرس اللساني ، خصوصا عبر حلقة براغ اللغوية ، قد كان له أثر كبير في الشعرية البنيوية التي أخذت على عاتقها الاكتفاء بالنص الأدبي بوصفه تجسيدا لبنية هي بمثابة كل عضو مركب من علاقات قائمة بين مختلف الدوال المجاورة ضمن نفس النظام اللساني ، ولعل شرط توفر الوحدة العضوية هو ما يحدد مصطلح البنية حسب ما يظهر من قول (كلود ليفي ستراوس) "إن البنية ذات طابع عضوي لأن العناصر المكونة لها تقتضي أن يكون تغيير أي عنصر مفضيا بذاته إلى تغيير بقية العناصر " [2] .

هكذا يتحدد أن الشعرية البنيوية ناتجة عن نزوع علمي في مقاربة الخصائص الداخلية التي تفرزها بنية النص الأدبي ، ذلك بأنه ليس الأثر الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية ؛ فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب المتميز الذي هو الخطاب الأدبي ، وفق هذا التصور الذي يعتبر الشعرية تهتم بالأدب الممكن لا بالأدب الكائن شكلت الشعرية في نظر "بارت" علما للأدب يهتم بشروط المحتوى ، لأن موضوعه ليس المعاني المتمثلة وإنما المعنى الفارغ الذي يدعمها جميعا [3] .

و لتلخيص الحديث عن الشعرية البنيوية ، سنتولى الإشارة إلى ثلاث مقاربات هامة وهي:

- مقاربة بنيوية – لسانية خالصة يلخصها مفهوم الازدواج عند س.ر.ليفن .
- مقاربة بنيوية – بلاغية يلخصها مفهوم الانزياح خصوصا عند ج.كوهن .
- مقاربة بنيوية – أسلوبية يلخصها مفهوم السياق لدى م. ريفاتير .

---

[1]- المرجع السابق، ص 132، 133 .

[2] - محمد العياشي كنوني : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، ص 51 .

[3]- المرجع نفسه، ص 51 .

3-1- الازدواج :

تتبني فرضية" ليفن على اعتبار أن الشعر يتسم خلافا للنثر بالوحدة المتميزة لبنيته اللغوية تلك الوحدة الناتجة بفعل بنية الازدواج _coupling_ عن التلاحم بين الشكل و المحتوى.

ذلك بأن الازدواج علاقة تكرار بين دليلين متماثلين أو أكثر ، لكن شريطة أن تقوم في مواقع متماثلة ، من هنا اكتسب الموقع أهمية بالغة لدى "ليفن" الذي يرى أن العامل الحاسم في تحديده هو " إمكان الاختيار " ، وبهذا لا يعتبر أي موضع ضمن السلسة اللغوية موقعا و إنما نستطيع تحديد الموقع باعتباره موضعا معينا ضمن السلسة الكلامية مكانا يمكن أن نضع فيه بديلا آخر [1] .

ونظرا لأهمية الموقع في إبراز التماثلات المزدوجة ، يميز بين نمطين من التماثل :

- ✓ النمط الأول عبارة عن تماثل موقعي يتم في ضوءه تحديد الصيغ المتماثلة في علاقتها بالسياق اللغوي ، أي حسب معيار الموقع .
- ✓ النمط الثاني عبارة عن تماثل طبيعي ، إما دلالي أو صوتي أو كلاهما معا ، يتم بمقتضاه تحديد الصيغ المتمثلة في علاقتها بعامل خارج ،لغوي وفق ما ينص عليه مفهوم (الفكر الغفل) لدى "هيلمسليف"[2] .

ويحظى النمط الثاني باهتمام " ليفن "، لأن التماثلات الطبيعية تتعايش وطبيعة تأليف اللغة الشعرية التي يتم فيها إسقاط صيغ لغوية متماثلة على مواقع متماثلة وبنفس الطريقة تحتل "طويل وأسمر وأنيق " مواقع متقابلة في طويل وأسمر وأنيق هو الرجل (...) ففي هذه الأمثلة يوجد موقع حاضر ن ظريا في التكرار الضمني للكلم ة الرئيسية للمغير المكمل، أما المواقع المتوازية فتتشكل حينما تتزاوج الأطراف التي تحتل في تركيبها مواقع متوازية.

[1]- صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، ص 55 .

[2] - المرجع نفسه، ص 55 .

بعد هذا ينتبه " ليفن " إلى حقيقة وجود التماثل الطبيعي (الصوتي أو الدلالي) في كل شعر خصوصا في القصائد الغنائية القصيرة، فالتماثل الطبيعي يخضع بالضرورة لمقتضيات شعرية أبرزها الوزن و القافية، فإن البنية المحصلة تكون هي أيضا بالغة الأهمية في وحدة القصيدة .[1]

3-2-الانزياح :

يشكل محور الانزياح محورا هاما وبارزا في مجال الدراسات الأدبية على اختلاف توجهاتها في مقاربة اللغة الشعرية، من منطلق وظيفي يهدف إلى الفرق الدلالي الحاصل بينها وبين اللغة الطبيعية التي نجد نموذجها المفضل في لغة العلم بوصفها قاعدة الانزياح.

وإذا كان الانزياح يتحقق في الشعر على جميع المستويات اللغوية ، فإن تأويله لا يكون إلا دلاليا ما دام الأمر يتعلق بتحول دلالي أو بتدرج في قيم المدلول ، مما يؤدي إلى تراجع الوظيفة المرجعية أمام بروز الوظيفة الشعرية دون أن يعني ذلك أن لغة الشعر مجانية ولا تواصل يرجى من ورائها ، لأنها تتواصل بشكل أعمق بعد تحقيق أكبر قدر من التأثير الناتج عن الكثافة الجمالية ، خصوصا وأن لغة الشعر تسعى باستمرار إلى تكثيف علاماتها اللغوية .[2] مما يعني أن الدال الشعري يمثل المدلول أكثر مما يدل عليه ، حيث تبرز الدلالة الإيحائية على حساب الدلالة المطابقة أو الوضعية .

من هنا يتضح إذن؛ أن الانزياح خاصية ملازمة للشعر الذي يسعى باستمرار إلى اكتشاف ما تختزنه اللغة من طاقات بديلة تشرع الرؤيا على حدود الممكن والمحتمل، ولهذا السبب استخلص" جيرار جينيت "أن الذي ينبغي أن يوصف بالانزياح ليس هو لغة النثر التي تعتمد على الكلمات المتفرقة وتعزل الدال عن المدلول، بينما الشعر (ضد النثر) واختزال الانزياح: إنه نفي ورفض لهذا الانزياح، فالشعر هو وهم اللغة وحلمها الضروري.[3]

---

[1]- المرجع السابق،ص 66.

[2] - جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري ،ص 102.

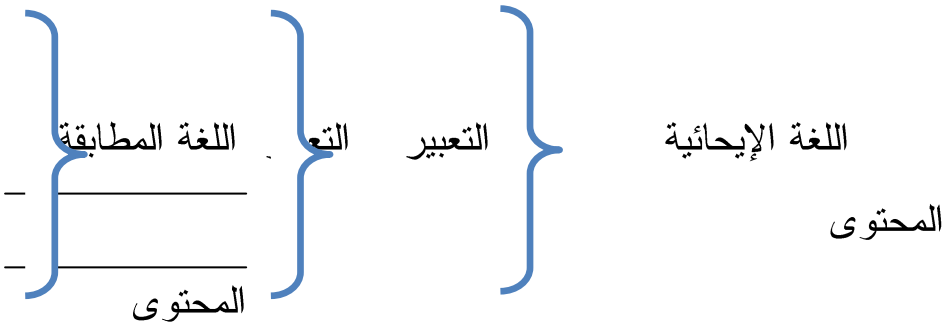
[3] - المرجع نفسه، ص 102.

وبما أن الانزياح يقتضي الحديث عن الدلالة الإيحائية، فهذا يفترض حسب "د.دولاس" و"ج.فيلوليه" أن النص الشعري ينطوي على مسلمتين متلازمتين هما:

أ –أن النص يخضع لقوانين اللغة الطبيعية.

ب– أن النص يشكل في ذاته لغة جديدة بقدر ما يخلق أشياء يقيم بينها علاقات معينة.

هذا يعني أن النص الشعري بمجرد ما ينتهك المسلمة الأولى التي تقتصر على المعنى الحرفي أو الدلالة المطابقة إلا ويخلق في ظل المسلمة الثانية لغة جديدة وبديلة ترشح الدلالة الإيحائية وباستعارة مصطلحات"هيلمسليف"الذي يرى أن اللغة بطبيعتها تتكون من مستويين هما: التعبير و المحتوى، ذهب "دولاس" و "فيلوليه"، إلى أن الدال الشعري يتكون من مستويي التعبير والمحتوى في اللغة الطبيعية، ليدل على مدلول ثاني يتجاوز حدود اللغة المطابقة، وقد اختزلا ذلك في الشكل الآتي:



وفي هذا الإطار تجدر الإشارة إلى " جان كوهن" في كتابه " بنية اللغة الشعرية " حيث عمد إلى عرض مفهومه للانزياح بناء على موقفه القاضي ، بأن الشعرية علم موضوعه الشعر وهو موقف ينبني على الثنائيات البنيوية التي تنبثق من ثنائية محورية هي (المعيار / الانزياح) استقاها من الأسلوبية التي حاولت في فرنسا ملأ الفراغ الذي تركته البلاغة التقليدية في الأوساط الأكاديمية [1] ، والهدف الكامن وراء هذه الثنائية هو إبراز المفارقة على صعيد

[1] - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، 61.

الأسلوب بين بنيتين لغويتين هما : بنية اللغة الشعرية التي أحاطها بقدر كبير من العناية بوصفها تستثمر الحد الأقصى من الانزياح ، في مقابل بنية لغة النثر العلمي التي يتراجع أو يكاد فيها الانزياح إلى درجة الصفر ، يقول كوهن يمكن أن نشخص ظاهرة الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين : القطب النثري الخالي من الانزياح والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة ، و بين القطبين يتوزع مختلف أنماط اللغة المستعملة فعليا فقرب القطب الأقصى تقع القصيدة ، وقرب القطب الآخر تقع لغة العلماء حيث لا يكون الانزياح منعدما و إنما يدنو من الصفر ، [1]من هنا يتبين أن الفرق بين الشعر و النثر كمّي أكثر مما هو نوعي ، مما يعني إمكانية قياس الفرق في درجة الشاعرية بناء على مؤشرات عديدة يقدمها الإحصاء الأسلوبي ، وهذا يتبن من اختبار كوهن لتسعة من الشعراء ينتمون إلى ثلاث مراحل من الشعر الفرنسي .

ولأن الانزياح هو الذي يحدد الواقعة الأسلوبية في نظر كوهن ، فهذا لا يعني أنه هدف نهائي للغة الشعر ، التي ينبغي لها أن تحافظ على مبرر وجودها المتمثل أصلا في عقد التواصل القائم بينها و بين المتلقي ، ذلك بأن الانزياح ليس سوى خطوة أولى تشكل فيها هذه اللغة الشعرية مصدر منافرة بالنسبة للمتلقي ، لكن ينبغي لهذه اللغة أن تضمر إمكانيات إعادة بنائها في خطوة ثانية يتم بمقتضاها نفي هذا الانزياح و تصحيحه ، و هو أمر ي تأتى للمتلقي بعد إعمال الفكر لوصل العلاقة القائمة بين المدلول الأول و المدلول الثاني ، وفي هذا الصدد يقول كوهن : " إن الشعر شأنه شأن النثر خطاب يوجهه المؤلف إلى قرائه ، لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل و لكي تكون القصيدة قصيدة ، ينبغي لها أن تكون مفهومة من طرف من توجه إليه " [2] .

وإذا كان هذا الرأي قد تم في إطار انتقاد المؤلف للشعر السريالي الذي يرتمي (أو يكاد) في أحضان اللامعقول ، فلابد من الإشارة إلى أنه يشكل نقصا في نظرة "كوهن" الذي اقتصر في

---

[1] - جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 104.

[2] -المرجع نفسه، ص 105.

تمسك الانزياح على تصور بلاغي ،مهما كان جديدا بالقياس إلى البلاغة التقليدي ، إلا أنه لم يخرج هو الآخر عن التقليد الذي لا يعتبر الانزياح إلا في ضوء مقاربة تركيبية أي في ظل وحدات إسنا دية تراعي العلاقة المجازية بين المسند و المسند إليه لهذا السبب وقف "كوهن" عاجزا أمام ترشح به لغة الشعر السريالي في غموض لا يقتصر على وحدات شعرية محددة بقدر ما يشمل النص ككل ، ولو عالج ذلك من خلال الإحصاء الأسلوبي لتوصل إلى نتائج هامة بل و مخالفة في بعض الأحيان لما قد لأفرزه ولعل هذا النقص الذي يعتو نظرية الانزياح عند "جان كوهن" هو الذي جعل "ريفاتير" يقترح مفهوما بديلا هو السياق الأسلوبي .

3-3-السياق:

إذا كان "ريفاتير" لم يخرج عن حدود الانزياح في تحديد الظاهرة الأسلوبية، إلا أنه قد عالجه في ضوء جديد يفترض استبدال مفهوم المعيار اللساني بمفهوم السياق الأسلوبي الذي تفرزه بنية النص اللغوي، هو الذي يسرعفنا في التوصل إلى أسباب افتقار بعض الوحدات اللسانية إلى أثرها الأسلوبي في موقع سياقي ما، بينما تتحول إلى إجراء أسلوبي في موقع آخر بفعل التضاد الناتج عن الانقطاع داخل السياق.

وتكمن القيمة الأسلوبية لهذه الإجراءات في عام لين : الأول يقترن بحدة المفاجأة التي تخلقها لدى المتلقي ،فكلما كانت غير متوقعة إلا وكان وقعها أشد ، و بالمقابل يؤدي تواترها في نص ما إلى فقدان فاعليتها الأسلوبية في التأثير في المتلقي [1]، الثاني يقترن بالنسق الأسلوبي الذي يقتضي من القارئ مراعاة العلاقات البنيوية أثناء القيام بعملة التأويل ، لاسيما و أن القيمة الأسلوبية للتضاد تكمن في نسق العلاقات القائمة بين العنصرين المتضادين ينبغي التفريق مع " ريفاتير" بين نوعين من السياق هما : **السياق الأصغر و السياق الأكبر** .

أما السياق الأصغر microcontesete، فهو العنصر المتوقع غير الموسوم الذي يتحدد التضاد بالقياس إليه ، و ذلك عند دخول المضاد الذي يشكل العنصر الموسوم غير متوقع

[1] - محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، ص 60.

والمجموعة المركبةفي جماليتها من (السياق – التضاد) هي التي تكون الإجراء الأسلوبي ، فما هي الخصائص الأساسية للسياق الأصغر ؟

1 – له وظيفة بنيوية بوصفه قطبا ضمن مجموعة ثنائية بتقابل طرفاها الواحد مع الآخر وبالتالي:

2 – ليس له أي أثر دون القطب الآخر.

3– أنه محدود في الفضاء بهذا القطب [1] من هنا نستشف الوعي البنيوي بأن السياق الأصغر هو القطب الأول **(أ)** ضمن مركب ثنائي يشكل العنصر المضاد قطبه الثاني **(ب)** و بالنسبة للسياق الأكبر يقول" ريفاتير" : "السياق الأكبر جزء من الرسالة الأدبية يسبق الإجراء الأسلوبي و يتموضع خارجه [2] .معنى ذلك أن السياق الأكبر يتكون من الوحدات النصية غير الموسومة التي تسبق السياق الأصغر دون أن تكون جزءا ملازما ويتمثل السياق الأكبر في نمطين يحددهما"ريفاتير" كالآتي:

1 – **السياق ⟵ إجراء أسلوبي ⟵السياق**، ما يميز هذا النمط هو العودة بعد الإجراء الأسلوبي إلى النموذج السياقي الذي مهد له. المثل الأكثر شيوعا لهذا النمط هو إدراج كلمة في السياق غريبة عن السنن المستعملة (....)

2 – **السياق⟵إجراء أسلوبي**، يشكل نقطة انطلاق سياق جديد إجراء أسلوبي. فالإجراء الأسلوبي يولد سلسلة من الإجراءات الأسلوبية من النوع نفسه.

خامسا:منطلق التجربة الشعرية:

شكلت الثورة أحد المنطلقات الأساسية في كتابة الشعر الجزائري؛ فمن الصعب إيجاد نصوص خالية من مضامين لا تحمل الطابع الثوري، تتغنى بأمجاد وبطولات أبناء الجزائر إذ يعتبر الشعر سجلا أمينا لتاريخها الطويل.

[1] - المرجع نفسه ، ص 61 .
[2] - المرجع نفسه ، ص 61 .

بعد حصول الجزائر على استقلالها حدث شبه انقطاع في الساحة الأدبية؛ وكأن أدباءها وشعراءها انتهت مهمتهم النضالية وتحقق هدفهم وحلمهم الأبدي في حصولهم على حريتهم التي حملوها في أيديهم وانصرفوا إلى شؤون الحياة يجابهون متغيراتها تاركين وراءهم نصوصهم المفرغة التي تحتاج إلى مداد أفكارهم وزبدة تجاربهم.

بيد أن الحياة تقتضي الحركة والتجدد؛ فاستمر جيل ما بعد الاستقلال يغترف من الشعر العربي منابعه الفياضة :فشغف بمعرفة التغير الذي مس" عمود الشعر "إلى ما اصطلح عليه بـ"العمود المطور"، أو" الشعر المنطلق "أو" الشعر الحديث"، أو" شعر التفعيلة "أو" الشعر الحر"، وكلها أسماء لفكر حداثي، يفرض على الشاعر المعاصر التمثل لمتطلبات عصره فعليه أن يتأثر ويؤثر في الكون بما ينضح في إنائه الشعري.

إن قراءة جادة للمتن الشعري في السبعينيات؛ تثبت " أنه لم يخرج من رحم التراث الشعري الذي سبقه، ولم توفر له محاولات" أبي القاسم سعد الله "و"أبي القاسم خمار "و"محمد صالح باوية"، إلا الإطار الأولي لتجاوز عقبة الشكل، وشجعتهم على الإبداع في هذا القالب الفني وما عدا ذلك كان المشرق العربي قبلتهم في الأنموذج الفني، والمعسكر الاشتراكي قبلة بعضهم في الأنموذج الفكري ". [1]

إن التشجيع على الإبداع كفيل بصنع الطاقة لاستمرار ومواصلة المشوار الفني: على الرغم من الصعوبات والعراقيل التي واجهت الحركة الشعرية : " فقد شهدت تطورا ملموسا من حيث كثرة ممثليها، أو المستوى الفني لنماذجها الجديدة، إذ احتلت الصدارة في الصحف والمجلات منافسة بذلك نماذج الشعر العمودي، وفضلا عن كثرة الأمسيات الأدبية التي يلقي فيها صحاب الشعر نتاجاتهم، مما ساعد على تنامي جمهور هذا الشعر ".[2]

لا بد لأي مشروع أدبي أو فني أن يكون له مناصريه؛ لذا أسهمت المنابر في تطوير حركة الكتابة " فكانت تمثل أصوات شعراء السبعينيات آنذاك– كما أنهم لم يتساووا كلهم في لحظوظ -ومن هذه

---

[1]– أحمد يوسف :يتم النص والجينالوجية الضائعة، تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، 2003، ص75.

[2]– شلتاغ عبود شراد :حركة الشعر الحر في الجزائر، الشركة الوطنية للكتاب، الجزائر، **1985** ، ص **8** .

المنابر الملحقات الثقافية مثل" :المجاهد الثقافي"، والذي كان يصدر أسبوعيا؛ حيث كان فيه" أبو القاسم سعد الله "و"محمد مصايف" و"عبد الله ركيبي "و"أبو العيد دودو "وهؤلاء كانوا من النقاد الأوائل الذين تابعوا الحركة الأدبية في الجزائر إلى جانب" عبد الله مرتاض " .[1]

شكلت الثورة بؤرة مركزية في النصوص الشعرية الحرة ، فالشاعر الجزائري يدرك أن الثورة لم تتوقف، وأن مراحل الكفاح لم تنته بعد؛ ما دام هناك فقراء مظلمون، وهناك شعوب مقهورة في فلسطين وفيتنام، ...ومناطق أخرى، فلا بد من اتخاذ خنادق جديدة للنضال من أجل الوقوف بجانب القوى الثوري ومؤزارتها، ومن هنا نستطيع أن نفهم سر تعلق الشعراء بالنماذج الثورية في العالم ."[2]

فالحديث عن الثورة في القصائد؛ ارتبط بالتغني عن حب الوطن" الجزائر"، والذي ضحى أبناؤه بالنفس والنفيس من أجل الظفر بحريته التي حرم منها لفترة طويلة " ولذلك يعتبر الجزائريون نموذجا رائعا للكفاح والنضال ضد المحتل؛ الذي أراد طمس معالم وطنهم المقدس ودمجه في كيان غريب عنهم ... " [3].

اتصف شعراء هذه المرحلة– السبعينيات–بالتطلع والطموح " الذي كان أكبر من واقعهم الفكري والفني على السواء .فالقدر الذي كانوا يشعرون فيه بأنهم ولدوا بلا آباء يفتخرون بالانتساب الشعري إليهم، كما كانوا محظوظين كل الحظ في أنهم فتحوا عيونهم في زمن تطلعوا فيه إلى وطن تشرق شمس الحرية عليه، أضف إلى الاشتراكية والتقدمية (...) فلم يكونوا يشعرون بأن ما يبدعونه يمثل هذه التطلعات، فبدا عليهم الحزن وتلون شعريتهم بلغة منتكسة في الرومانسية، أو أنها لم تبرح إطار الواقعية النقدية التي نلفيها في شعر" عبد العالي رزاقي "و"أحمد حمدي" .[4]

---

[1]– أحمد يوسف :يتم النص والجينالوجية الضائعة، تأملات في الشعر الجزائري المختلف، ص**78** .

[2]– شلتاغ عبود شراد :حركة الشعر الحر في الجزائر، ص**84** –85.

[3]– المرجع نفسه، ص99.

[4]– أحمد يوسف :يتم النص والجينالوجية الضائعة" تأملات في الشعر الجزائري المختلف"، ص **78**.

فالطبيعة التي تتمتع بها الجزائر؛ طبيعة خلابة ومتنوعة المظاهر فقد سحرت الألباب وألهمت خيال الشعراء في كتابة شعر ينم على تعلق قلوب أبنائها بالأرض الطاهرة بدماء الشهداء الأبرار؛ دون إغفال الحديث عن واقعهم المعيش، وما واكبه من تطورات؛ وبما أن البلاد في طور البناء والتشييد وإعادة هيكلة مؤسساتها الإدارية، وإنشاء أطرها الاقتصادية والاجتماعية؛ التي تحاول إثبات كيانها الجزائري في ظل استقلالها وتحررها من الضغوط الاستعمارية التي حرمتها أمدا بعيدا من التمتع بخيراتها وطاقاتها البشرية، ولذلك كان يحس الشاعر الجزائري بحاجة قوية إلى شكل جديد يعبر عن هذا التطور، الذي حدث بعد أن تفتحت الأذهان والعقول؛ فالمجتمع دوما يحتاج إلى التغيير من أجل الاستمرار ومواكبة ركب الحضارة.

وسم الشعر الجزائري في السبعينيات بـ"الشعر المختلف " كما أنها صفة مجردة من أي تبعة فلسفية مسبقة أو انتماء فكري ضيق[1] ،" فقد انصرف هذا الشعر إلى الجانب الفكري الثوري بعيدا عن الاهتمام بالجانب الفني، " كما كانت القصيدة الجزائرية في أغلبها تابعة لأختها المشرقية نابعة منها ومستلهمة الخصب والنماء من فنها " ، إذ إن الشعراء الجزائريون نسجوا على منوال شعر "عبد الوهاب البياتي" و"صلاح عبد الصبور "و"نزار قباني ..."وغيرهم من الشعراء الذين تأثروا بهم.

كما جسد شعر هذه الفترة " فكرة الانقطاع بين الأجيال في الجزائر ضمن المتون الشعرية ذاتها وهي سبب من بين الأسباب المؤشرة على ظاهرة اليتم والجينالوجية الضائعة " .

[1]– أحمد يوسف :يتم النص والجينالوجية الضائعة" تأملات في الشعر الجزائري المختلف"، ص 14.

المبحث الثاني:

الانزياح و إشكالية ضبط المصطلح

أولا: الانزياح وحدود المفهوم:

1. في اللغة:

جاء في "اللسان [1]:" نزح: نزح الشيء ينزح نزحا ونزوحا : **بعد**، وشيء نزحٌ ونزوح" نازِح : أنشد ثعلب : **إن المذلة منزل نزح ***عن دار قومك، فاتركي شتمي.**

ونزحت الدار فهي تنزح نزوحا إذا **بعدت** وقوم منازيح ، قال ابن سيده وقول أبي ذؤيب:

وصرح الموت عن غلب كأم * جرب ، يدافعها الساقي، منازيح.**

إنما هو جمع منزاح ، وهي التي تأتي إلى الماء عن بعد ، ونزح به وأنزحه وبلد نازح ووصل نازح: **بعيد**، وفي حديث سطيح : عبد المسيح جاء من بلد نزيح أي **بعيد**، فعيل بمعنى فاعل.

ونزح البئر ينزِحها وينزَحها نزحا وأنزحها، إذا استقى ما فيها حتى ينفذ؛ وقيل :حتى يقلّ ماؤها.

ونزحت البئر و نكزت تنزح نزحا ونزوحا، فهي نازح ونزوح، ونزوح، نفذ ماؤها؛ قال الليث: والصواب عندنا نزحت البئر إذا استقي ماؤها .وفي الحديث :أنه نزل الحديبية وهي نزح ونزحتها. لازم و متعد ،ومنه حديث ابن المسبب قال لقادة :ارحل عني فلقد نزحتني أي أنفذت ما عندي وفي رواية نزفتني.

الجوهري: وبئر نزوح قليلة الماء، وركايا نزوح والنزح، بالتحريك البئر التي نزح أكثر مائها؛ قال الراجز **:لا يستقي في النزح المضفوف *** إلا مدارات الغروب الجوف.**

وجمع النّزح أنزاح ، وجمع النّزوح نزح .وماء لا ينزِح ولا ينزَح أي لا ينفذ .وأنزح القوم :نزحت مياه آبارهم.

والنزح :الماء الكدر.

وقد نزح بفلان إذا **بعد** عن دياره غيبة بعيدة ؛ وأنشد الأصمعي:

ومن ينزح به، لابد يوما * يجيء به نعي أو بشير** .وأنت بمنتزح من كذا أي **يبعد منه؛**

قال ابن هرمة يرثي ابنه **:فأنت من الغوائل، حين ترمى *** ومن ذم الرجال،بمنتزاح".**

---

[1]– أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري"لسان العرب."دار صادر للطباعة والنشر،ط4 .

وهو ما جاء في مفهوم الانزياح لغة في معجم " **لسان العرب** " " **لابن منظور** " وما يمكننا ملاحظته أن المفهوم اللغوي للانزياح قد شمل انزياحا دلاليا في حد ذاته، فقد دل على معنى**"البعد"** وعلى معنى " **النّفاذ** " أي البئر التي ينفذ ماؤها أو يقل وعلى معنى " **الماء الكدر** " بلفظ "النّزح" وقد ارتأينا لعرض المفهوم اللغوي للانزياح من خلال معجم آخر وهو " **معجم اللغة العربية المعاصرة** " " **لأحمد مختار عمر** " بغية تقصي فوارق أو زيادات في مفهوم أو معنى الانزياح لغة .

وقد جاء في المفهوم اللغوي للانزياح في " معجم اللغة العربية المعاصرة "ما يلي "نزح/ نزح إلى /نزح عن ينزح وينزح، نزحا ونزوحا فهو نازح والمفعول منزوح ." نزح البئر ونحوها: فرغّها قل ماؤها أو نفذ" نزحت الدموع عن عيني"، نزح الشخص عن دياره : أبعده عنها" نزحهم قهرا" . نزح الشخص عن أرضه :بعد عنها السكان النازحون عن ديارهم،نزح إلى العاصمة : انتقل سافر "نزح من الريف إلى المدينة .... [1]».

نستنتج أن معنى الانزياح لغة في " **معجم اللغة العربية المعاصرة** " قد انزاح أيضا للتعبير عن معان متباينة ، منها ما اشترك فيها مع " اللّسان "" لابن منظور "ومنها ما اختلف فيه فأضاف معنى آخر إذا اشتراكا في التعبير على معنى " البعد " وعلى معنى " البئر الفارغة التي نفذ ماؤها" ، لكن اشتمل على معنى إضافي وهو " **الانتقال** " فالانزياح هو انتقال من مكان إلى مكان وفي اللغة هو انتقال من معنى إلى معنى آخر، فالعرب القدامى استعملوا لفظ الانتقال بدلا من لفظ الانزياح أكثر شيء في المجال اللغوي ولكن رغم ذلك فإننا لا ننفي أيضا استعمالهم مصطلح الانزياح ولكن ذلك كان نادرا نوعا ما.

2. *في الاصطلاح:*

لقد بحثنا جاهدين في مختلف أشتات الكتب ومختلف الدوريات والمجلات على المفهوم الاصطلاحي للانزياح الدلالي فكان لنا أن وجدناه في كتاب " **تحليل النص الشعري**" ، وعليه فالانزياح الدلالي

[1]– أحمد مختار عمر: .معجم اللغة العربية المعاصرة. عالم الكتب ، نشر ، توزيع ، طباعة ط 1، 1429هـ/2008م. ص3.

إذن هو «طابع يلتوي بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات ، ويلد منها بالمزج والتركيب والحذف والإضمار دلالات فنية ثانوية هي بمنطلق الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات اللّغوية الوضعية[1]».

فالانزياح الدلالي إذن صورة منحرفة لأنها تنحرف بالدلالة الوضعية والمتداولة للكلمات إلى دلالة ثانوية لكنها الأحق والأمثل للشعر . وهذا الانحراف بالدلالة لا يحصل من فراغ وإنما نتيجة انحراف لغوي من مزج في التراكيب بالحذف والإضمار والتقديم والتأخير، وغيرها من الاعتداءات اللغوية التي تؤدي إلى انحرافات دلالية فيحدث **الانزياح الدلالي.**

وقد تبرز لنا تعاريف أخرى للانزياح الدلالي نستنتجها من أهميته ومنها:

"أن استمرارية ديناميكية التشكيل الإبلاغي ترفع درجة نشاطه الدلالي وتنوع حركية الانزياحية بإيجاد إمكانيات أدائية خصبة تشتمل على ظواهر بلاغية وفنية تثري الجانب الإبداعي والخلاق في كيان السلوك اللغوي ولاسيما النتاجات الأدبية ، ففي هذه الأخيرة يمثل الانزياح الدلالي الصورة الفعالة والعميقة في توفير الطاقة وخلق قيم تعبيرية بليغة، ونظرا لامتلاكه هذه القوة التأثيرية والإيحائية أصبح مركز الجاذبية لكل ما تسمح به طاقته الاستيعابية من إفرازات الوجود والتداول لتغطية كمية كبيرة من المضامين الواقعية بمختلف مناحيها الاجتماعية والفكرية والأدبية التي تنصاع لإيعازات العقل عبر نماذج استنطاقية متباينة ، وفي مقدمتها النماذج الأدبية وفيها يتم كشف جمال الانزياح الدلالي بتفكيك الشفرات والعلاقات الداخلية "،[2] وعلى هذا أطلقت عليه تسميات عدة في الدراسات الحديثة منها <<السيمياء التضمينية والتحويل المجازي للشفرة والتعبير المجازي والإسناد المجازي والتحولات المجازية .... إلى جانب مصطلح المجاز».

فما نستنتجه مما سبق أن الانزياح إذن يخلق آثار بلاغية سواء كانت على مستوى الاستعمال الاتصالي اليومي أم على مستوى النصوص الأدبية ؛ إذ تتضمن هذه الآثار نسقا مزدوجا من الدوال والمدلولات ، تؤدي الدوال الأولى مدلولات أولية مباشرة وهي الدلالة التصريحة المفهومة من

---

[1]– نقلا :لخوش جار الله حسين.البحث الدلالي في كتاب سيبويه.دار دجلة ، ناشرون وموزعون، ط1 2007م المكتبة الأردنية، ص:395.

[2]– بتصرف :لخوش جار الله حسين:.البحث الدلالي في كتاب سيبويه.ص: 394.

ظاهر التراكيب ، وبدورها تحيل إلى مدلولات ثانوية غير مباشرة وهي الدلالة الإيحائية والتي تكون موضع حصول الانزياح الدلالي، والذي بدوره يميز أيضا بين عارف للشعر ومستصاغ للفن، فينحو نحو تأويل وتفسير هذه الدلالة الإيحائية ، وبين إنسان عادي بسيط يكتفي بمجريات اللغة البسيطة.

ثانيا: الانزياح وإشكالية ضبط المصطلح:

ليس ثمة من يجادل في أن معرفة المصطلح مفتاح من أهم مفاتيح العلم – أي علم– فالغوص العميق في أبحار أي علم من العلوم يتطلب الإحاطة بكل و مصطلحاته، فمن شأن ذلك أن يساعدنا على سهولة فهمه وتحري مختلف الدراسات التي أقيمت حوله بمختلف المصطلحات وكذا الشأن كذلك بالنسبة لموضوع رسالتنا **" شعرية الانزياح في القصيدة الجزائرية"**

لقد تعددت مسميات الظاهرة الانزياحية بصفة عامة في حقل الدراسات اللغوية والأسلوبية والأدبية في العصر الحديث ، وقد سبقه ذلك تعدد في الدراسات القديمة فقد استعمل الانزياح قديما بمصطلحات عديدة منها :**الانتقال الاتساع ، الشجاعة ، لضرورة .....** وكل تناوله بحسب نظرته واتجاهه وثقافته في التراث العربي.

أما فيما يخص المبحث الذي نحن بصدد بحثه ودراسته وهو **الانزياح وإشكالية ضبط المصطلح،** فسنتناول من خلاله مسميات الظاهرة التي تناولها الكتاب واللغويون في العصر الحديث ومن بينها:

الانحراف ، العدول ، الاختيار، الانزياح.

- ***الانحراف : (La deviation)[1]***

لقد انقسم القائلون بالانحراف إلى قسمين :فمنهم من رأى أن الانحراف يكون على المستوى البنيوي والنحوي للجملة ؛ أي أنه التغيير بناء الجملة ومكوناتها ، ومن مظاهر هذا التغيير تقديم بعض ألفاظ الجملة على بعض ، لغرض تحقيق غاية الأديب التي يرمي إليها من خلال نصه، "و لا تزال الشكوك تثار حول إمكانية تحديد نظام للإبداع يكون في مستوى متطلبات العلم ، ويرقى في

[1]–أحمد محمد ويس. الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ،مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض ،ط1 ،2003،،ص:31.

الوقت نفسه إلى مستوى معايير الفن ، ونحن نسمع في أحيان كثيرة تأكيدات باستحالة الجمع بين نظام مؤسس علميا وبين إلهام المبدع وخياله المتوثب"[1] بمعنى أن هناك لغة معيارية وتقابلها لغة شعرية أو انحرافية ، قد تغير الثانية في مقومات الأولى وعناصرها " فاللغة الشعرية ليست نوعا من اللغة المعيارية ، وإن كان هذا لا يعني إنكار الارتباط الوثيق بينهما ، الذي يتمثل في حقيقة أن اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المعتمد للمكونات اللغوية للعمل، أو –بعبارة أخرى – الانتهاك المعتمد لقانون اللغة المعيارية".

ونستنتج مما سبق أن فكرة **" الانحراف "** قد ثارت حول الرّتب النحوية التي تمدنا بالبعد الجمالي في تركيب الكلام،وقد أكد قسم آخر على ضرورة الانحراف في الرتب النحوية كقاعدة للانحراف بالمعنى إلى معان راقية تعلو عما ألف بين الكتاب والأدباء وبقية المتلقين من معان متداولة ومألوفة ومنه " لاستكشاف ما تهيئه الأنماط والتراكيب من قيم تعبيرية ويكون ذلك بواسطة المتابعة والملاحظة للمفردة والجملة وكيفية استخدام حروف الربط ودلالات الأصوات اللغوية ومن خلال ذلك كله يمكن رصد مفارق تؤدي في كثير من الأحيان إلى الإيماء بدلالات معينة أو الإيحاء بها "[2] وما هذه الدلالات والإيحاءات إلا غاية الأديب أو الشاعر التي يسعى إليها من خلال الانحراف الذي يشمل المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية ؛ بمعنى أن الوحدات اللّغوية ضمن تركيب معين تلعب دورا مزدوجا ، وذلك باعتبارها عناصر في النظام الأسلوبي والدلالي من جهة أخرى.

وزبدة القول أن الانحراف **(La deviation)** يهدف إلى توافق تركيب الجملة مع المعنى المراد بغية تحقيق التواصل بين المرسل والمستقبل أو بين المبدع والمتلقي ، وليس كما يظنه البعض أنه جورا على نظام اللغة ، بل إن هذا الانحراف " يمكن أن يمثل .... نظاما وإن لم يكن موافقا لسنن النحاة في رتبهم المحفوظة .... وكيف أنه يتيح لنا تحديد المدى والكيفية التي تتضح من خلالها لغة الشاعر بما فيها من سمات انحرافية " [3]. فالانحراف الدلالي إذن يحدث كنتاج لانحراف لغوي لا

---

[1]–نقلا :مختار عطية ، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية..ص:55

[2]– نقلا :أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ص: 55.

[3]– نقلا :المرجع السابق ص: 56.

يعد تماديا أو جورا على القوانين النحوية وإنما تمهيدا لما يعرف بالانحراف الدلالي الذي يعد من سمات الأدب والشعر.

- **العدول:**

وهو رصد انحراف الكلام عن نسقه المألوف ، أو هو **" الانتهاك "** الحادث في الصياغة بمعنى أن العدول هو الخروج عن النمط التقليدي لبناء الجملة ، أو خروجا عن اللغة النفعية المعيارية إلى اللغة الإبداعية ،فالعدول لا يكون ذا قيمة ومغزى إلا إذا احتمل الوجه الذي يجيء عليه بعد العدول إمكان وجود وجه آخر لترتيب الكلام ، لكن المبدع في عمله الأدبي ينحى عما هو أصلي إلى استخدام الفرع لزيادة معنى ، وتحقيق دلالة " فأي تغير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغير الدلالة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر"[1] وذلك على أساس أن هذا النظام التركيبي الأصلي للجملة يمثل "الخلفية الوهمية وراء الصياغة الفنية والتي يمكن أن يقيسوا إليها عملية العدول في هذه الصياغة"[2] ، وتكون من دوافع المبدع للعدول؛ الرغبة في خلق صورة فنية متميزة، تكون بمثابة منبهات دلالية تستقطب إليها اهتمام المتلقين أو السامعين.

ويشمل العدول جميع العناصر اللغوية المكونة للنتاج الأدبي ، بمعنى أنه يشمل الحرف والكلمة والجملة ، ما يؤدي بالضرورة إلى عدول في المعنى والدلالة "حيث يمثل ذلك سمة إبداعية في الخروج عن النمط المألوف في الاستعمال" [3]فالخروج عن المألوف يشمل جميع عناصر التركيبة اللغوية وبعناصرها كافة ؛ من حرف ، وأداة، واسم ، وفعل ، وجملة وعبارة ، ونص.... ، فكل عدول يشمل هذه المكونات يؤدي إلى عدول دلالي يخالف ما ألف من الكلام.

- **الاختيار:**

لقد ورد مصطلح الاختيار في كثير من المؤلفات الأدبية والأسلوبية بخاصة في العصر الحديث واعتمده كثير من المؤلفين والدارسين في أبحاثهم ومنشوراتهم العلمية.

---

[1]–ينظر: مختار عطية ، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية..ص:57.

[2]–ينظر: مختار عطية ، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية..ص:133.

[3]– المرجع السابق ص:134.

ويرتبط مفهوم الاختيار ارتباطا وثيقا بالمؤلف أو المبدع ، فمن المعروف أن هذا الخير يكون على قرابة كبيرة بإمكانات هائلة تتيحها اللغة ، وله أن ينتقي منها أكثر مواءمة لمقاصده وأكثرها مواءمة للسياق وبنية العمل الفني في مجمله ، حتى يبلغ مستوى فني وجمالي يمتاز من غيره من الكلام الجاري الذي لا يقصد إلى شيء من التأثير والجمال ، وكل ذلك لغاية أكبر بكثير من – حقيقة من بلوغ المستوى الفني – هي نقل الدلالة والمعنى المبتغى وفي هذا الصدد ما قاله الدكتور **"سعد مصلوح"**: "ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين"[1]، ولكن مع أننا قلنا بالاختيار فإن هذا لا يعني أن كل اختيار سيكون اختيارا موفقا بحيث يكون اختيار فني ودلالي إذ انه يوجد نوعان من الاختيار؛ أولهما نفعي محكوم بالموقف والمقام، وثانيهما غير نفعي تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخاصة.

ولذا فإن الاختيار محكوم بمستويين أولهما :أن يتم الإتيان به من المخزون في مستواه الإخباري الذي يقدم الصياغة النفعية في عفوية تختلف فيه الدلالات من لفظة لأخرى ....الثاني:يأتي الاختيار في المستوى الإبداعي الذي يخضع للمقاصد الواعية للمبدع.[2]

لكننا نخالف هذا القول فيما ذهب إليه فلربما كان الاختيار الواعي هو ما يقدم في الصياغة النفعية التي لا تكون عفوية ، وإنما نابعة عن وعي وإرادة.

بينما يكون الاختيار في المستوى الإبداعي عفوي ولا ننفي عنه صفة الوعي ، لأنه ذلك الوعي الفني الخلاق للمعاني والدلالات ، فالمبدع لا يبدع إلا لأنه مضطر ، لكنه ذلك الاضطرار الحر فالذات هي التي تلح على الكتابة ، ومنه هي التي تبدع أيضا،ولهذا قال" **شكري عياد**" : "**.... إن** المعنى الأدبي ينشأ من حالة القلق ، وبينما يولد الشكل الأدبي والإيقاعات والجمل والكلمات من حالة القلق أيضا تظل المعاني حائرة غير محدودة إلى أن تسكن – ولو لم تطمئن كل الاطمئنان–

---

[1]– المرجع السابق ص: 106.

[2]– مختار عطية ، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية..ص:106.

في هيكلها اللغوي المحسوس ومعنى ذلك أن عملية الاختيار في النص الأدبي ، على وجه الخصوص ، هي في الوقت نفسه عملية خلق للمعنى>> [1].

فالمبدع قبل اختيار الوحدات اللغوية ، يكون على اطلاع بمجاله الدلالي الذي سيبحر فيه بخياله وشعوره ووجدانه وعلى دراية كافية بما سيحمل نصه من معاني ، وهذه المعاني هي التي تفرض عليه اختياراته فإذا لم تبلغ هذه الاختيارات اللغوية ما بنفس المبدع فلا حاجة له بها ، ذلك أنها " ليست صنيعا يؤتى بها للتزيين والتحسين ، وإنما هي جوهرية في لغة الشاعر لا تحقق المادة الشعرية إلا بها ، فاللغة الشعرية من خلق الشاعر وليست من قبيل المعاني الثانوية التي تطرأ على المعاني الأول أو – من قبيل – الأفكار التي تهبط على الألفاظ كما تهبط الروح إلى الجسد "[2] ، بل إن هذا الرأي وارد عند" عبد القاهر الجرجاني" فهو يقول :" إن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق"[3] .

وعليه فإذا كان الاختيار مقصودا وواعيا على المستوى الإبداعي، فإن هذا ينافي العملية الإبداعية التي دار حولها اختلاف حول ما إذا كانت جبرية لا شعورية أم هي اختيارية ؟

ولكن في سياق حديثنا عن الاختيار – دائما – فلا بد من ائتلاف الاختيار اللغوي مع معناه ومدلوله حتى يضمن أكثر فعالية من الإيصال والاتصال ، بمعنى أننا نقصد أنه من الضروري أن تتحد العلاقة بين الشكل والمحتوى أو اللفظ والمعنى سواء أكان في اختيار واع ، أو اختيار غير واعي يأتي عفويا آليا....

فالاختيار هو اختيار في الأول للمعاني المراد تحميلها، ثم اختيار للإمكانات اللغوية التي في إمكانها حمل هذه المعاني المراد تحميلها للمتلقي.

---

[1]– أحمد محمد ويس. الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. ص73.

[2]– المرجع السابق ص73.

[3]– المرجع السابق ص73.

لقد تعمدنا في هذا المبحث والذي هو بعنوان **" الانزياح وإشكالية ضبط المصطلح "** أن نجعل مصطلح الانزياح آخر المصطلحات المختارة للتحليل والمناقشة ، ولنا غرض في ذلك وهو أن ما سبقه من مصطلحات كانت في نظرنا مرادفات لمصطلح الانزياح، تبعده أو تقربه في بعض المفاهيم بدرجات بسيطة لكنها لا تشكل عائقا كبيرا، يؤدي إلى اضطراب المفاهيم في اتجاهات عديدة ومختلفة فكلها تصب في اللغة والأسلوب والمعاني، وتوجد العديد من المصطلحات – على اعتبار أنها مرادفات للانزياح – لكننا ارتأينا أن نختار منها **" الانحراف" " العدول" "الاختيار"** على أساس أنها من أكثر المصطلحات شيوعا واستخداما من قبل اللغويين والأسلوبيين في كتاباتهم.

ومفهوم الانزياح :**(L'écart)** الذي نحن فيه الآن ؛ مفهوم تجاذبته – كما سبق و ذكرنا – مصطلحات وأوصاف كثيرة ، وإن دلّ ذلك على شيء ،فإنما يدل على أهمية الانزياح في حقول الدراسات الأدبية والأسلوبية ، بما يحققه من فنية وجمال سواء على المستوى اللغوي أو المستوى الدلالي.

فالانزياح هو خلق للمعاني بخلق سابق لها ، وهو خلق أساليب وتراكيب هي ليست بالجديدة التي لا توجد في عرف اللغويين أكانوا أدبيين لغويين أم من عامة الناس ، فما هذه الأساليب والتراكيب إلا من عرف الناس واستعمالاتهم، لكن رغم ذلك يبقى الأخير مختلف بين بني البشر والاختلاف الأكبر يكمن فيما ينقله الناس من معاني ودلالات.

أما في المجال الأدبي واللغوي فقد جالت حول مصطلح الانزياح ومفهومه انتقادات كثيرة كل ناقشه حسب ثقافته واتجاهاته ، وأهم هذه الانتقادات تتمثل في صعوبة تحديد النمط العادي في التعبير حتى تحدد درجات الانزياح.

ولا يمكننا في أن نطيل الحديث عن الانزياح في هذا المبحث ، على اعتبار أن الحديث عنه كثير وكثير فالانزياح هو ما يمثل موضوع الرسالة ككل.

- **نقد المصطلحات:**

إننا من خلال دراستنا للمصطلحات السابقة يمكننا أن نجري عملية مقابلة بسيطة بينهم.

فكلا من الانحراف والعدول لهما نقطة انطلاق واحدة حتى يؤديان المعنى الفني، وتتمثل نقطة انطلاقهما في العدول والانحراف عن القاعدة اللغوية المعتادة والمتداولة إلى قاعدة لغوية منحرفة، لكنها محافظة على صحتها النحوية وهذا حتى تبنى وحدة النص بمكونات تركيبية تعج بالتكرار والتراكيب الإيقاعية والأساليب المتنوعة التي تساعد على التعبير الحقيقي لمختلف المشاعر والنفسيات فكنتيجة انه من خلال : "الانحراف أو العدول عن التركيب المألوف إلى ترتيب آخر يتميز بقدرته على إبراز الدلالة ..."[1] ، وبذلك تتحقق المعاني.

أما فيما يخص الاختيار والانزياح ، فإننا في حديثنا عن الاختيار قلنا أنه ما يتيحه غنى اللغة وإمكانياتها، وكذا عرفها من حيث أن الانزياح أمر يزيد على الاختيار من هذا المتاح إلى "درجة ما من التسلط عليه ودفعه بعيدا عن مساره الطبيعي ". [2]

فالاختيار يوجد في حديثنا وفي لغتنا الجارية ، لكنه لا يكون على سمة مميزة كما لو كان في اللغة الفنية، في حين أن الانزياح يخص فقط اللغة الفنية ، ولو لم يكن كذلك لما عرف على أنه الخروج على الطرق المتعارفة في التعبير ، ولذلك لا يقدم عليه إلا من كان أدبيا متمكنا.

كما أن الاختيار مرتبط بالقائل أو المبدع، وقلما يتجاوب ويشعر به المتلقي إلا أنه يرتاح لما تلقاه ولعل ذلك يرجع إلى أن المبدع عندما يختار فهو مريد للكتابة ويختار على مستويات عدة من مستويات اللغة ، وهو ما يتنافى وحقيقة الإبداع، في حين أن الانزياح يصدر عن المبدع بصورة عفوية إذا انطلق في التعبير ، ولكن المتلقي يشعر به شعورا قويا في جميع الأحوال [3].

ولعل أقرب مصطلح للانزياح مصطلح الانحراف ، وعلى هذا فقد أقام" **شكري عياد** "تقابلا بين الاختيار والانزياح سماه " الانحراف " –لا تعارض أو تضادا – من أكثر من وجه فالاختيار محدود

---

[1]–مختار عطية ، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية..ص:56.

[2]– محمد ويس. الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. ص: 78.

[3]– ينظر : المرجع السابق ص: 79.

بالإمكانيات المتعارفة للغة والتي تصنف عند النحويين تحت أسماء " **المطّرد** " و **"الغالب"** و " **الكثير** " في حين أن الانحراف يبتعد عن طرق التعبير المعتادة الشائعة وربما اقترب من **" القليل"** وحتى **" الشاذ** ".

وبهذا تعددت مصطلحات الظاهرة الانزياحية، ولكن بالرغم من ذلك فإنه لم تتأثر الدراسات الأدبية والأسلوبية ، فقد كان مجرد اختلاف في قضية الاصطلاح، ولم يتعد ذلك إلى المفهوم والمنهج.

- **مصطلحات أخرى:**

تلك هي أهم ثلاثة مصطلحات تعبر عن المفهوم الذي نحن فيه، فأما ما عداها مما مر ذكره فلا يرقى إلى مستوى هذه الثلاثة .إن ما عداها يتباين في مدى قربه من المفهوم ولكنها جميعا لها منه نصيب.

1ــ الإزاحـــــــة :

فمن تلك المصطلحات التي لها بمفهوم الانزياح صلة قريبة أو بعيدة مصطلح الإزاحة"Desplacement"هو في أصله مفهوم نفساني يعتبر في نظرية" فرويد" أحد آليات الدفاع فحين يخفق الفرد في إشباع دافع أصلي أو يخفق في تحقيقه يضطر إلى استبدال شيء آخر به، فيتحقق له بذلك بعض الرضا و الإشباع .و مثل هذا التعديل أو التحويل يدعى " الإزاحة. "[1]

و يبدو أن هذا المصطلح قد انتقل من مجال علم النفس إلى مجال النقد، فقد ذكر " جراهام" هو أن" نورثروب فراي " يرى " أن كل الأدب التخييلي أساطير مزاحة عن معناها الأصلي أي أنها تحوي نماذج بدائية أسطورية كامنة – ربما – لا يكون الكاتب و معظم قرائه على علم بها[2] " ويقول عنه أيضا: أنه"فتح الطريق لرأيه بأن الأدب كله أسطورة مزاحة عن موضعها، أي أنه ليس محاكاة للتجربة، –و من ثم فهو– ليس مشدودا إلى الواقعية أو قابلية التصديق[3]." وورد عنه " ويمزات وبروكس "قول" ريتشاردز ":"إن النظرية التقليدية تجعل الاستعارة تبدو فحسب

[1]ـ جون كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ص203 .
[2]ـ جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، ص66.
[3]ـ محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، ص 81.

إزاحة للكلمات و تبديلا لها"[1] . "و ذكرت"آن جفرسون "أن الشكلانيين يعتقدون، كما بين"تنيانوف "بأنه " لا يمكن فهم اللغة .....على أنها تطوير مبرمج للتقليد، و إنما باعتبارها إزاحة هائلة للتقاليد".[2]

قد ورد المصطلح عند "عز الدين إسماعيل" وتردد عند" كمال أبو ديب." وهناك من جعل ترجمة المصطلح الأجنبي بـــ"**الانزياح**. "

2ــ الكسر ــ كسر المألوف ــ كسر البناء ،التكسير ، انكسار النمط :

وهي كلمات تنتمي إلى جذر لغوي واحد، وقد كثر ورودها في كتب النقد، إذ وردت عند كوهن في قوله:" إن الشعر يكسر بطريقته الخاصة قوانين الخطاب "[3].

ووردت عند المسدي بصيغة" كسر المألوف" و أما "كسر البناء" فيعد مصطلحا مبكرا بالقياس إلى غيره، إذ انه ورد عند "محمد مندور" في "النقد المنهجي عند العرب " [4]، فإنه بعد أن ساق عددا من الشواهد الشعرية القديمة التي تنطوي على بعض الانزياحات قال: "فهذه كلها أمثلة لما يسمونه اليوم في علم الأساليب بـــ" كسر البناء " Rupture de Syntaxe " وهو عبارة عن الخروج على قواعد اللغة التماسا لجمال الأداء وروعته " [5] ثم ورد المصطلح مرة أخرى في كتابه" في الأدب و النقد " في قوله: " ولقد تميز من الغرب كتاب بما في أسلوبهم من نتوء لا يعدو أن يكون خروجا على الدارج من الاستعمالات و التراكيب و هذا النفر يطلق على الطريقة التي يبنون بها عباراتهم " كسر البناء " [6]، ويقول: " فالروماتنيكية قد تخرج باللفظ عن معناه الاصطلاحي إلى معناه الاشتقاقي أو العكس ، و هي قد تكسر بناء الجملة لتوليد تأثير خاص في

---

[1]- المرجع نفسه ، ص83.

[2]- المرجع نفسه، ص83 .

[3]- جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية، ص176.

[4]- و هو أطروحة نال بها الدكتوراه من جامعة القاهرة عام 1943 و قدمها تحت عنوان "تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري ".

[5]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص63.

[6]- المرجع نفسه ، ص64.

نفس القارئ أو إثارة شعور معين أو تصحيح موسيقى الجملة أو تنوعها " [1].ورد عند "صلاح فضل" مصطلح "كسر النظام " مقترنا بـــ : " الانحراف " .

وأخيرا فإن "انكسار النمط" مصطلح ورد عند "عبد الله الغذامي". وهو شأن موسيقي يقول في بيانه:إن " الإيقاع إذا ثبت على نمط واحد –فإنه – يتحول حينئذ إلى (رتابة) تميت حس النص وتوقعه في خدر قد يزمن فيموت به النص ،ولذلك فإن التصنع دائما ما يكشف عن نفسه بالتزامه للنمط و الثبات عليه. و الضحية في ذلك دائما هو النص. و من هنا تأتي أهمية "كسر النمط و الخروج منه إلى بدائل أخرى تشير إلى قدرة المنشئ ومهارته وطبعه. كما أنها تنقذ النص من الدخول في سبات فني مهلك " .[2]

3 ــ الانتهـــــاك :

هذا مصطلح يجمل من الشبهات ما لا يستطيع مصطلح آخر أن يجمله، ويتضح من كلام "لإيفانكوس " أن " الانتهاك " أعظم من الانحراف ؛ إذ يقول:فإن اللغة الأدبية عند كوهن "ليست انحرافا فقط، وإنما هي– على نحو – خاص انتهاك (أو خرق) " [3]، وهو يشرح الانحرافات السلبية بأنها " تلك التي تتضمن أشكالا لا تنتهك أو تعتدى على قاعدة من القواعد ". [4]

و على الرغم مما يحمله هذا المصطلح من شبهات فإن له من الاستعمال نصيب ليس بالهين. وهو يرد عند "أدونيس" مفسرا بأنه :تدنيس المقدسات، إذ يقول: "إن الانتهاك؛ أي تدنيس المقدسات هو ما يجذبنا في شعرهما – يعني امرأ القيس وعمر بن أبي ربيعة –والعلة في هذا الجذب أننا لا شعوريا نحارب كل ما يحول دون تفتح الإنسان "[5].ويقول أيضا عن "أبي محجن الثقفي":إنه يمكن أن يعد" بين الشعراء الأول الذين أعطوا للتمرد متجسدا في انتهاك المحرم ،بعدا

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 64.
[2]- عبد الله الغذامي، الخطيئة و التفكير، ص 314 و 315 .
[3]- أحمد محمد ويس، الانزياح ، ص60.
[4]- المرجع نفسه ، ص60 .
[5]- المرجع نفسه، ص60 .

وجوديا " [1] .وتتشابع "خالدة سعيد " فيما بعد نهج "أدونيس"ــ وإن على نحو أقل حدة ــ فتتحدث عن "انزياح حقل المقدس" .

والانتهاك وارد في سياقات لا يختلف فيها عن الانزياح أو العدول أو الانحراف و على ذلك قول" ويلك ووادين:" إن أكثر روائع الفن العظيم تنتهك مقاييس علم النفس سواء أكانت تعاصره أو تتلوه. فهي تعمل في مواقف بعيدة عن الاحتمال "[2]

وهناك من جمع بين الانتهاك و بين العدول أو الانحراف. وإذا كان لنا أن نفهم من الأخيرين معنى فنيا فهل نفهم من الانتهاك شيئا من ذلك؟ ! ..... يلوح لي أنه مصطلح غير جدير بأي معنى فني. والنقد الأدبي في غنى عن مثله,ولئن تساهل بعض من النقاد والباحثين في إدخاله لفتهم [3] متأثرين ف ذلك بما يقرؤونه من كتب أجنبية فينبغي ألا يأخذ هذا التساهل مداه . ويبدو أن المبدع الحق لا يمكنه أن يحقق فئة من وراء انتهاكه للمحرم و المقدس، لأن مثل هذا يحرف الفن عن مجال الإمتاع إلى غاية هي الإيذاء بعينه. وليس ثمة اتفاق بين فن وإيذاء ، فإن اختار الفنان انتهاك المحرم فهو بالضرورة قد اختار النأي بنفسه عن الفن .

4 ــ الخـــــرق :

وما يقال عن الانتهاك يقال عن الخرق أيضا، ولقد ورد في قول " لكوهن" مفسرا بالانزياح: " فالواقعة الشعرية إنما تبتدئ انطلاقا من اللحظة التي دعي فيها البحر سطحا ودعيت فيها البواخر حمائم، فهناك خرق لقانون اللغة أي انزياح لغوي "[4].

وورد عند "أدونيس" أن " الشعر خرق مستمر للقواعد و المقاييس"[5]، وكذا عند "محمد مفتاح" في قوله " إن الشعر يقوم على خرق العادة المعرفية و التعبيرية " [6].

---

[1]- أدونيس، الثابت و المتحول، الأصول، دار العودة، بيروت ،ط3 ، 1970 ، ص216 .

[2]- المرجع نفسه ، ص216 .

[3]- أحمد محمد ويس، الانزياح، ص61

[4]- تر : جان كوهين ،بنية اللغة الشعرية ،ص 42

[5]- أدونيس، زمن الشعر، ط2، دار العودة ، بيروت، 1987 ، ص312 .

[6]- محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص65، وكذا يستعمله في كتابه تحليل الكتاب الشعري و استراتيجية التناص ، دار التنوير،بيروت ط1 1985،ص40 .

ووردت الكلمة معطوفة على كلمة الانحراف في قول "موكاروفسكي ": " إن السمة الرئيسية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هي سمتها التحريفية، أي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له " [1]. وقد مر بنا نص " لمطاع صفدي " يذكر فيه كلا من "الجنون" و"الابتكار " و الفعلين " يخترق" و "يكسر " و " الانزياح " [2] وورد " الخرق" مرادفا للتجاوز عند" نجيب العوفي" .

وأخيرا فقد ورد المصطلح أيضا عند "المسدي"، و "يمنى العيد " و "توفيق الزيدي " و "زينب الأعرج" و"فريد الـــــزاهي" .

5 ــ الغرابة ــ التغريب ــ الغريب ــ الإغراب :

وهذه أيضا مصطلحات تنتمي إلى جذر لغوي واحد، وهي قد ترد في كتب النقد والأسلوبية، ولها من الدلالات ما يقترب بها من مفهوم الانزياح .

ولعل التغريب " Defamiliarization " هو أقواها صلة بالانزياح. ونستدل على هذا من تعريف"جفرسون" له بأنه " مضاد لما هو معتاد" [3]. وهو تعريف أوردته في سياق حديثها عن الشكلانية الروسية. ولكن التغريب ورد على نحو خاص عند " شكلوفسكي" أحد أعمدة الشكلانية. وهو ما يؤكده "إيفانكوس " في مقاربة له بين مفهوم "اللاآلية " ومفهوم " التغريب ".فأما مفهوم اللاآلية فقد قدمه " بوتويلو " ." في مجال نظري لا يبتعد كثيرا عن مجال الانحراف "[4]. وأما " التغريب " فقد كان أحد المظاهر الأولى لنظرية اللاآلية عند "شكلوفسكي" 1920 . وقد ورد التغريب قرين" الفرق" و " الانحراف " في قول "ديفيدروبي" عن النقاد الجدد : "إنهم لم يعيروا اهتماما كبيرا لمبادئ الفرق أو التغريب أو الانحراف التي أعطاها الشكلانيون وخلفاؤهم وزنا كبيرا" [5] .وورد المصطلح مرة عند "الغذامي" في صيغة مركبة هي " تغريب المـــألوف " .

---

[1]- أحمد محمد ويس ،الانزياح، ص62 .
[2]- المرجع نفسه ، ص62 .
[3]- أحمد محمد ويس، الانزياح ،ص63 .
[4]- المرجع نفسه ، ص63 .
[5]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص45 .

أما الغرابة فقد وردت قرينة للانزياح في كتاب " المدخل إلى التحليل الألسني للشعر" إذ يقول المؤلفان:"إن " الغرابة "– ومن ثم – " الانزياح " ليست أكثر أهمية في الشعر من التزام عمود التقاليد الشعرية "[1] . فكأن من شأن الغرابة أن تولد ما يولده الانزياح. ويقول س داي لويس : " إن الغرابة و الجرأة و الخصب هي نقطة القوة والشيطان المسيطر في الشعر المعاصر "[2] .

وأما الغريب فإنه نتاج لعملية الانزياح، وهذا ما يمكن أن يستفاد من مقاربة " لشكري عياد" ويبقى الإغراب أخيرا، وقد ذكره " فهد عكام " في مقال له عنوانه " نظرية أبي تمام في الفن الشعري : سحر الإغراب " [3] ويؤدي فعل الإغراب مؤدى الانزياح .

6 ـ الأصـــــــالـــــــــة :

ظهر هذا اللفظ أول مرة في الفرنسية في سنة 1699، وفي الانجليزية سنة 1742، وكان معناه حينئذ القدرة الفنية التي تظهر في الملاحظة المباشرة للطبيعة خارج النماذج التقليدية، ثم استعمل في القدرة على الاختراع الشعري، و"خلق" كائنات فوق الطبيعة من عمل " العبقري "[4].

وورد لفظ الأصالة مرادفا للانزياح في قول" شاروبتسكي" : " ففي بيئة مثل بيئتنا تكون الغلبة عادة للأصالة، فيتنافس الأدباء حتى يقدموا لنا لغة قشيبة، وفاصلا –أي انزياحا – لا تتوقعه إطلاقا " [5] .وورد أيضا مرادفا للانحراف في قوله :" هناك رغبة تدخل في المصادر الذاتية للانحراف منذ العهد الرومانسي، وتؤكد الميزة الفردية للتجربة الشخصية مما يعزلها ويضفي عليها روعة الأصالة متجاوزة في ذلك كل " حقيقة " عامة مشتركة "[6] .

ووردت الأصالة مقابلة للاتباعية في قول " هاري ليفن " :" والأصالة التي تقع في الطرف المقابل للاتباعية، قد أفصحت عن نفسها مرارا من خلال رفض الاستكانة للظروف والفرضيات

---

[1]ـ قوله" إن الشعر يعرف دائما استخدامه الخاص للغة، بمعنى " الفرق " عند اللغة العادية " أقول : أظنه أراد بمعنى الانزياح أو الانحراف فلم يوفق في هذا الموضع. و لكنك تراه في الصفحة التالية يقول عن اللغة الشعري : إنه " يمكن تعريفها على انها انحراف عما يسمى " اللغة الشعرية ".

[2]ـ يلاحظ أن العبارة تجعل الغرابة قبل الانزياح ـوهذا غير دقيق فيما نرى، إذ الانزياح هو الذي من شأنه أن يولد الغرابة فهو سابق عليها، وهي نتيجة له .

[3]ـ أحمد محمد ويس ، الانزياح، ص63 .

[4]ـ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص87 .

[5]ـ أحمد محمد ويس ، الانزياح ، ص66 .

[6]ـ المرجع نفسه، ص66.

المسبقة التي يتعلق بها الجمهور " [1]. وهو يجعلها نقيضا للتقليد وميزة للعبقرية، فإذا كانت العبقرية تتميز بالأصالة. فإن التقليد ما تتميز عنه الأصالة ومثل هذا نلقاه عند "عادل العوا" ،إذ يقيم تعارضا بين " الأصالة و التقليد "، ويجعل الأصالة قرينة النبوغ والعبقرية ،فيقول :" بيد أن الأصالة و النبوغ لا يمثلان فيما عرفنا، ولا فيما نعرف بالتقليد. كما أنهما لا يظهران فيما عملنا ولا فيما نعمل بسائق التكرار و الاعتياد. وإنما المسألة في نظرنا مسألة تقويم يصطفي من الأفكار والأعمال ما يتصف منها بالأصالة ويتميز بالعبقرية، ويتحلى بالنبوغ وبإبداع النبوغ. ونحن لا نلقى هذه الصفات جلية فيما ألفنا من آراء وأفعال "[2].

وعلى هذا النحو يعرفها" محمد العابد الجابري" بأنها " اللاتقليد " [3]. وأما " جبور النور " فيعرفها بأنها " فرادة أو ابتكار، أسلوبا ومضمونا. أوتنكبا عن المناهج المطروقة، و الآراء الشائعة والعبارة الرائجة و الصور المألوفة....." [4].

والأصالة عند " عبد العزيز الأهواني ": " لا تتم إلا إذا توافر لها عنصران : أولهما عمق إحساس الشاعر، وثانيهما استقلاله وتميزه في التعبير عن هذا العمق. والحق –أنهما – وجهان لشيء واحد "[5]، وعلى ذلك فليست الأصالة إذا إلا المنبع الذي منه ينبع الانزياح،أو هي الأرض التي منها تنبت الانزياحات .

7 ــ المفارقـــــــة :

وهذا المصطلح هو ترجمة لمصطلحين اثنين:أولهما"Paradox" والآخر"Lrony " وهو قديم جدا، إذ إنه وارد في " جمهورية أفلاطون " على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط ، وهي طريقة معينة في المحاورة تعني عند أرسطو الاستخدام المراوغ للغة

[1]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص82 .
[2]- المرجع نفسه، ص 82 .
[3]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب ، دار سعاد الصباح، القاهرة ،ط1، 1993 ، ص102 .
[4]- المرجع نفسه، ص 102 .
[5]- عبد العزيز الاهواني : ابن سناء الملك ومشكلة العقم و الابتكار في الشعر، ص77 .

وهي عنده شكل من أشكال البلاغة، ويندرج تحتها المدح في صيغة الذم والذم في صيغة المدح[1].

ويبدو أن المفارقة نشأت في أجواء فلسفية يونانية، ويتأكد هذا إذا علمنا أن الكلمة "Paradox" يونانية الأصل تتألف من مقطعين: من البادئة " Para" وتعني المخالف أو الضد، ومن الجذر"Doxa" يعني الرأي، فيكون معنى الكلمة: ما يضاد الرأي الشائع وقد جاء في معجم المصطلحات العربية أن المفارقة في الفلسفة هي" إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات " [2]. أما في المعجم الأدبي، فإن المفارقة تعني رأيا غريبا مفاجئا يعبر عن رغبة صاحبه في الظهور وذلك بمخالفة موقف الآخرين وصدهم فيما يسلمون به "[3].

وهكذا فلعل من الممكن أن نستنتج من هذه الأقوال أن الصلة وشيجة بين المفارقة وبين الانزياح فكلاهما يعني ابتعادا عن المألوف، ثم إنهما ينتميان من حيث اللغة إلى حقل دلالي واحد. فإذا رمنا مزيدا من التحديد فإننا سنجده فيما نقله المسدي من أن " رينيه ويلك وأوستن وارين " : "ربطا مفهوم الأسلوب بمجموع المفارقات التي نلاحظها بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة. وهي مفارقات تنطوي على انحرافات و مجازفات، بها يحصل الانطباع الجمالي "[4] ، وسنجده أيضا فيما ذكره " سعد مصلوح " من حديث عن" رؤية للأسلوب ترى فيه مفارقة Departure أو انحرافا Deviation عن نموذج آخر من القول "[5] .

وعلى الرغم من أن المفارقة في هذا النص لا تعني تماما ما تعنيه Paradox أوLrony إذ إن معناها هو الانحراف و الانزياح [6] ، فإن مجرد ذكرها إلى جانب الانحراف يحمل دلالة ما، وهي هذه المقاربة في الحقل الدلالي ، فضلا عن المقاربة في الحقل الفني والأسلوبي .

---

[1]- المرجع السابق، ص77 .
[2]- الباقي نعيم،الانزياح و الدلالة، جريدة الأسبوع الأدبي، ع401، 16 أفريل 1990 ص 5 .
[3]- المرجع نفسه، ص6 .
[4]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص105 .
[5]- المرجع نفسه، ص 105 .
[6]- أحمد محمد ويس، الانزياح، ص67.

فإذا مضينا في هذا السبيل وجدنا"نصرت عبد الرحمن " يؤكد أن " الخروج على قواعد المنطق محمود في الأدب، ولذا حمد النقاد الشكليون المفارقة، والتناقض، والتوتر وعدوها من علام الشعر الجيد "[1] ، وإذا كانت الثلاثة هذه خروجا على المنطق فهل الخروج إلا انزياح..؟..

على أن "نصرت عبد الرحمن " يضع المفارقة ترجمة لـــ Lrony و التناقض لـــ Paradox ويشرح ما تفيده المفارقة عند الغربيين بأنها " التعبير عن موقف ما على غير ما يستلزمه ذلك الموقف، كأن نقول للمسيء تهكما :أحسنت !، أو نقول للمخطئ : يا للبراعة ! وتعني المفارقة أيضا حدوث ما لا يتوقع.."[2] أما التناقض فهو " أن يكون في العبارة تعارض ظاهري، ولكنهما بعد تفتيشها تظهر متسقة: فعندما تقول لسائق مندفع تمهل لأصل مبكرا، يحسب سامعك أنك قد وقعت في تناقض حقيقي، فالبكور في الوصول يتطلب سرعة السير لا التمهل، ولكنه إذا فتش العبارة وجد أن السرعة تقود إلى المعاطب وأية معطبة تؤدي إلى تأخير الوصول "[3].

وقد ترجم " كمال أبو ديب " مصطلح Paradox بـــ " المفارقة الضدية " [4]، وسواء علينا أترجمناها بالمفارقة أم بالتناقض أم بالتضاد ، فإن ما ينبغي تأكيده هو أن صلة هذا المفهوم بمفهوم الانزياح لا تحتاج إلى كبير تأمل. ولكن الذي ينبغي ألا يفوتنا هو أن نشير إلى أن هذا المصطلح قد ارتبط في النقد الحديث باسم "كلينث بروكس"، فإذا ذكرت المفارقة لاح في الذهن اسمه فورا، "وبروكس" هذا هو من أصحاب النقد الجديد في أمريكا، وقد وصف" شكري عياد " المفارقة بأنها " لا تنحصر في وصف ما عليه الشعر. بل تقرر ما به يكون الشعر شعرا، أي هما تقدم لمن يقبلها معيارا للحكم بجودة الشعر أو رداءته "[5] ويقول" بروكس" نفسه : " قليل منا من هم على استعداد كي يتقبلوا القول بأن لغة الشعر هي لغة التناقض، فالتناقض لغة الح ذلقة، صلب لماع لماح، ويكاد أن لا يكون لغة النفس.....ولكن ثمة معنى يكون فيه التناقض بارئة من

[1]- المرجع السابق، ص 67 .
[2]- المرجع نفسه، ص 67 .
[3]- المرجع نفسه، ص 68 .
[4]- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، 1987، ص102 .
[5]- المرجع نفسه ، ص102 .

كل أثر من آثار التناقض، أما الحقيقة التي ينطق بها الشاعر فيبدو أنه لا يتوصل إليها إلا عن طريق التناقض "[1] .

بيد أن المفارقة ليست أمرا خاصا بالشعر كما قد يفهم من كلام " بروكس" الآنف وإنما هي أيضا واردة في غيره من الكلام. وقد أوردت " نبيلة إبراهيم " نموذجا نثريا للمفارقة نصا من"حصاد الهشيم " للمازني يقول فيه: " بيتي على حدود الأبدية لو كان للأبدية حدود وليس هو بيتي وإن كنت ساكنه. ما أعرف لي شبر أرض في هذه الكرة. ولقد كانت لي قصور، ولكن في الآخرة بعت بعضها والبعض مرهون بحينه من الضياع. ووقعت معلقا بين الحياتين. كما سكنت على تخوم العالمين " [2] .

ثالثا :ملامح الانزياح في التراث العربي:

1-التفرقة بين ثنائية الشعر والنثر:

انتهى كثير من الأسلوبين إلى أن الانزياح هو أهم ما يميز الشعر من الكلام العادي – بل هناك من رأى أن الشعر هو الانزياح ذاته أمثال جون كوهين– أو من النثر على العموم بحيث صح عندهم اتخاذ هذا النثر معيارا عاما و خارجيا للانزياح في الشعر ويرتبط هذا التمييز بين الفنيين بالتفرقة بين مستويين للغة العادي والبلاغي ، ففن النثر أقرب إلى المستوى الإفهامي ، والشعر أبعد عن هذا المستوى ...ونروم الآن نلتمس ما عند العرب مما يصب في هذا الاتجاه.

وطبعا فقد بدأ إدراكهم للتمايز بين الشعر والنثر ذوقيا بسيطا غير معلل حالهم في ذلك حال كل بداية... ويبدو أن فكرة السبق إلى المعاني المبتكرة والحذو على غير مثال قد سيطرت على أذهان كثير من الشعراء أمثال"جميل بن معمر، وجرير ...، ويمكن أن يعبر عن هذا–السبق والحذو على غير مثال - بلفظ الإبداع أو الابتداع أو الخلق أو ما إلى ذلك ، مما يؤدي إلى فكرة الانزياح ، وقد أفصح" أبو إسحاق الصابي" ت "384 هـــ" ،عما يحب من الشعر فقال في شعر له:

أحب الشعر يبتدع ابتداعا وأكره منه مبتذلًا مشاعا

---

[1]- المرجع السابق، ص 102.

[2]- أحمد محمد ويس، الانزياح، ص69 .

ولي رأي غيور في المعاني فما آتي إلا افتراعـــا[1]

هذه بعض ملامح فكرة الانزياح عند غير النقاد العرب القدماء بشكل وجيز جدا، وذلك لاقتران الشعر بالابتداع والخروج عن المشاع ، وهذا هو عين الانزياح الذي ينتج عن الشاعر، فهو - كما يقال - أول ناقد لعمله ، أو أول متلق له ، لأن النقد عملية ملازمة للنص الأدبي والإنتاج الفني عامة ذلك أن العملية الإنشائية عملية اختيار من بين إمكانات عديدة وقد انتبه الشعراء قبل غيرهم إلى طبيعة الشعر القائمة على المفارقة فهو من جهة جهد لغوي فردي ملموس ، وهو من جهة أخرى عمل خارق في بنيته وأثره ، ومن هنا تحدثوا عنه من الزاويتين : زاوية الغرابة التي تلحقه بالأعمال الخارقة للقوة الخارقة،وزاوية الصناعة التي تجعله نتاج كفاءة وجهد ومعاناة،وبرغم ما يلاحظ من مفارقة بين القول بالإلهام الشيطاني والقول بالصناعة في بادئ الأمر، فإن تقصي جوانب الموضوع يكشف عن ارتباط المفهومين، ولذلك فلا ينبغي الاعتقاد بأن ما يهم البلاغي، هو ما يترتب عن القول بالصناعة والمعاناة ما دام يبحث في الأثر اللغوي الملموس، فالقول بالإلهام وجه آخر للعملة نفسها ، لقد تغذى هو الآخر من ملاحظة وجه الغرابة في التجربة الشعرية إنه وعي أولي بالطبيعة الإشكالية للشعر التي ستحاول البلاغة فيما بعد ترجمتها بمفهومين يشكلان وجهين لعملة واحدة: الغرابة و الانزياح.[2]

والآن لنا عودة إلى فكرة التمييز بين الشعر والنثر ، وهي مما يمكن أن نتخذه أساسا لفكرة الانزياح الشاعر من شعر يشعر شعرا فهو شاعر ، والشعر - :« كأحسن ما يكون الأساس - ، فقد قال ابن وهب المصدر ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره ، وإذا كان إنما استحق اسم الشاعر لما ذكرنا ، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر ، وإن أتى بكلام موزون مقفى ؛ معنى هذا أن للشاعر فردية شعورية لا تكون لدى غيره ، ومن ثم فإن ما يصدر عن هذه الفردية هو بالضرورة فردي وكفى .ذا إدراكا لجوهر الانزياح.[3]

---

[1]– أحمد محمد ويس : الانزياح في التراث النقدي و البلاغي ، ص: 12.

[2]– محمد العمري : البلاغة العربية ، أصولها وامتداداتها ، ص:46–47.

[3]– أحمد محمد ويس : الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ، ص:54.

وأود هنا الوقوف عند قول "أبي إسحاق الصابي "في حديثه عن الشعر والنثر حيث يقول:" إن طريق الإحسان في منثور الكلام ، يخالف طريق الإحسان في منظومه ، لأن أفخر الترسل هو ما وضح معناه فأعطاك غرضه في أول وهلة سماعه ، وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطيك غرضه إلا بعد مماطلة وغوض منك عليه [1].».

انطلاقا من القول يتضح أن" الصابي "يرتكز على فكرة الغموض ويجعلها الفيصل بين الشعر والنثر ، ويعلل ذلك بضيق في الوزن.

وقد يقال فما صلة هذا بالانزياح...؟ وهنا يمكن القول بأنّ إدراك" الصابي "لأهمية الغموض في الشعر يتضمن على نحو ما إدراكه لأهمية الانزياح : لأن ما يحدثه الغموض في المتلقي قريب مما يحدثه الانزياح ، وربما كان لهذا الاستنتاج دعائم من حديث" الصابي "نفسه ؛ فقد ربط حديثه عن الغموض في الشعر بالحديث عن الابتداع والاختراع إذ قال :« فمتى خرج الشعر عن سنن الابتداع والاختراع فكان ساذجا مغسولا ، فقائله معيب وغير مصيب،والترك أدل على العقل وأولى بذوي الفضل »وفي النثر على العكس من ذلك تماما « فمتى خرج الترسل عن أن يكون جليا سلسا عثرت الأسماع في حزونته ، وتحيرت الأفهام في مسالكه وأظلم مشرقه ، وتكدر رونقه ، وكان صاحبه مستكره الطريقة ، مستهجن الصناعة ».[2]

هكذا ومما سبق يتضح أن" الصابي "يرى للنثر وظيفة إفهامية بحتة ، في حين يعفي الشعر من هذه الوظيفة الإفهامية أو يرجعها إلى خط خلفي على الأقل.

إن ما ورد عند الفلاسفة المسلمين من أمر الفروق بين النثر والشعر كان أكثر جلاء وأكثر حركية وعلى نحو يبدو معه مقاربين فكرة الانزياح ، - ولا ريب أنّ لأرسطو في ذلك فضلا كبيرا – وإن كان هناك بعض التحفظ اتجاه هذا الرأي من قبل بعض الدارسين فقد كان مدار حديثهم ثلاث أصناف من اللّغات : لغة برهان ، ولغة خطابة ، ولغة شعر فأما الأولى فتلتزم باستعمال الألفاظ

[1]– أحمد محمد ويس : المرجع نفسه ، ص:54–55.

[2]– المرجع نفسه ، ص79.

على معانيها الحقيقية دون انحراف ، وأما اللغتان الأخريان فيكون استعمال الألفاظ فيهما استعمالا مجازيا وعلى أقدار متباينة طبعا.

يقول" الفارابي "في كلامه على حروف الاستفهام « وهذه وجل الألفاظ دالة على معانيها التي للدلالة عليها وضعت منذ أول ما وضعت ، وتستعمل على معان أخر على اتساع ومجاز واستعارة واستعمالها مجازا واستعارة هو بعد أن تستعمل دالة على معانيها التي وضعت من أول ما وضعت والخطابة والشعر فإن الألفاظ تستعمل فيهما بالنوعين معا ، وأما الفلسفة والجدل والسفسطائيين فلا تستعمل فيها إلا على المعاني الأولى التي لأجلها وضعت أولا ».[1]

وتعليل ذلك عند" الفارابي"من خلال تبيانه لغاية كل من الفلسفة والشعر « فالمخاطبة العلمية غايتها تفهيم وتعليم يقتضيا علم شيء أو يفادا علم الشيء [2]» أي أن غايتها هو التفهيم والتعليم على حين دف الأقاويل الشعرية إلى التخييل ، ويقول في ذلك الفارابي : « والأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء شأء أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما أو شيئا أفضل أو أخس ، وذلك إما جمالا ، أو قبحا أو جلالة ، أو هوانا ».

يتضح مما سبق ، أن" الفارابي "يميز اللغة الشعرية أيضا بمقارنتها بلغة الخطابة فإذا كان هدف الشعر التخييل فإن هدف الخطابة الإقناع ، ويذهب إلى القول بأن المحاكاة ما يميز الشعر من الخطابة وكذا من غيرها من الكلام بالإضافة إلى ذلك فهناك عنصر الوزن وبالتالي نجد" الفارابي " يميز بين الشعر والنثر الخطابة والفلسفة، ويجعل التخييل عنصرا مهما في الشعر.

وقد وجه" الفارابي "المحاكاة توجيها تصويريا تمثيليا تمثيل الأشياء أساسا متأثرا بمفهومها عند "أفلاطون" ناظرا إلى الشعر العربي ونصوصه القديمة المشهورة" لامرئ القيس "وأمثاله وفي هذا الاتجاه نجد التصوير والنحت يشكلان عنده الامتداد الفني للمحاكاة ، في حين يغض الطرف عن الامتداد الآخر لها عند" أرسطو" ، وهو الموسيقى والرقص وما يتصل ما من نقر على الناي ومن

---

[1]– كتاب الحروف ، تحقيق محسن مهدي ، دار المشرق بيروت ، **1969** ، ص **164** :، أورده أحمد محمد ويس : الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ،ص: 57–58.

[2]– المرجع نفسه،ص:164.

غناء ، فهي ليست عناصر تجسيد وتصوير بل عناصر إيحاء وإيقاع لصور المؤثرات في النفوس لإحداث الآثار ، فبعض الموسيقى يحاكي حالة الحزن فيحزن وبعضها يحاكي حال الفرح فيفرح. فإذا صح أن المحاكاة انزياح - وينبغي لها أن تكون كذلك - فإن محاكاة المحاكاة هي بالتأكيد انزياح على انزياح ، وغير بعيد عن هذا ما يذهب إليه الفلاسفة المسلمين أذكر منهم : ابن سينا ، ابن رشد وأبو حيان ...وإن اختلفوا في بعض الجزئيات فيما يتعلق بمعايير التصنيف التخييل ، الصدق والكذب، القرب ... هكذا، وتأسيسا على ما تقدم ، يمكن اتخاذ التفرقة بين ثنائية الشعر والنثر مؤشرا دالا على حضور فكرة الانزياح في الدراسات التراثية ، وإن اختلفت التسميات والمصطلحات - ، ومن المعروف أن من مميزات اللّغة الشعرية أن تخرج عن الأصل ، وتنحرف عما هو مصطلح عليه ، ولا يستساغ هذا الانحراف إلا إذا كان جماليا وأحسن فيه - يحقق هدف شعرية الخطاب في إثارة الإعجاز أو الدهشة ، فمهمة الشاعر، في تعرية اللغة واكتشاف القيمة التعبيرية في كل أجزائها التي تغطيها عادات الاستعمال اليومي وإيراد العناصر الجمالية حتى في تلك المناطق المحرمة من اللغة التي درج الناس على تأثيم من يتعرض لها .[1]

وعليه كانت فكرة السبق وابتداع المعاني عند النقاد العرب مقياسا من مقاييس الأدبية والبراعة،فكان الشاعر يفضل على غيره ، أو يفضل غيره عليه على أساس ما حازه من ابتداع وسبق ، وبالمثل فقد غدت القدرة على التمييز المبتكر من غيره من صفات الناقد المقتدر ؛ وهذا السبق والابتداع هو خروج عن المألوف وبالتالي فهو انزياح وبناء لنظام آخر مبتكر.

2-التفرقة بين الكلام البليغ والكلام العادي:

تطفح مصادر البلاغة العربية بنصوص تؤكد تمييز اللغويين والنقاد والبلاغيين بين مستويين للغة ، المستوى العادي والمستوى البليغ ، نذكر منها - على سبيل المثال لا الحصر - ما يتعلق بمفهوم "البيان "، ولعل أبرز من تحدث عنه أبو عثمان الجاحظ (**150 هـ - 159 هـ -255 هـ**) والذي لا يجري في مؤلفاته على معنى واحد ، فيضيق في سياقات - هذا الحقل

[1]– رسالة في قوانين صناعة الشعر ، تحقيق : عبد الرحمن بدوي مع فن الشعر لأرسطو ، مكتبة النهضة المصرية **1953**، ص 151، أورده أحمد محمد ويس : الانزياح النقدي والبلاغي ، ص:59.

الدلالي ليرتبط بعلامة متميزة هي العلامة اللغوية بوصفها أداة مكتملة متطورة تمكن مستعمليها من إبراز حاجاته والتعبير عن خوالج نفسه.

ويرتبط معنى" فرع "عندما توظف فيه العلامة اللغوية لقصد فني تكتسب بمقتضاه خصائص نوعية تعدل عن الاستعمال السائر إلى استعمال أدبي – وهذا هو عين الانزياح – تتوفر فيه شروط البلاغة والفصاحة ، فمفهوم البيان ، عنده ، يتدرج من العلامية مطلقا إلى العلامة اللغوية بمستوييها العادي والأدبي [1] وهذه الأخيرة هي مجال اهتمامي والتفريق بين الكلام البليغ والكلام العادي عند "الجاحظ "يمكن استنتاجه من خلال حديثه عن حسن الكلام - وبالتالي فهو يميز بين نمطين للكلام - البليغ، البيان /العي– ، حيث يقول :« وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه »[2].

ويزيد في ذلك في قوله :« فكن في ثلاثة منازل ، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقا عذبا وفخما سهلا ، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا ، وقريبا معروفا ، وإما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت ، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت »[3].فالبيان عنده - بالإضافة إلى معاني أخرى - يعني القدرة على الإفصاح والإبانة وقد اعتمد المؤلف - للإحاطة بخصائصه - على نقيض العي/البيان ، فبرز في مؤلفاته ثنائي تقابلي تتفاعل أطرافه تفاعلا جدليا خصبا ، ويمكن رصد الفروق بين ثنائية البيان / العي من خلال جدول وضعه حمادي صمود ، وكان قد استخلصه من كتابي : الحيوان والبيان والتبيين.

---

[1]–أحمد محمد ويس : الانزياح النقدي والبلاغي ، ص: 66.

[2] –الجاحظ: البيان و التبين ،نشر مؤسسات الخنجي،القاهرة،ط3 ،د.ت ،ج1 ،ص83.

[3] –الجاحظ: البيان و التبين ، ج1 ،ص136.

البيان	العيّ
-تمييز وسياسة وترتيب ورياضة -علم -بصر -أقدار الألفاظ على أقدار المعاني -رباطة جأش ومسك نفس -تحكم في مصادر الكلام وموارده -فضيلة ومزية	-عجز -جهل -عمي -إطناب وإكثار وتقصير عن المقدار -خجل وانبهار -خلط واضطراب -نقص في المروءة

وقد ذهب"عبد السلام المسدي "إلى أن" الجاحظ "يصنف استعمال الظاهرة اللغوية إلى مستويين اثنين ، استعمال عادي مألوف ووظيفته مجرد" إفهام الحاجة "واستعمال مطبوع بسمة فنية يحول تصنيف الظاهرة اللغوية عن مجرد الإبانة إلى" مجرى البيان الفصيح "مما يرتقي به إلى النصوص المتميزة عن الرواة الخلص[1].

[1]–عبد السلام المسدي: قرارات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون ،نشر الشركة التونيسية للتوزيع، تونس د.ط د.ت ،ص124

ويضيف في هذا السياق قوله : « وأما المحور الخامس لدلالة عبارة البلاغة في سياق البيان والتبيين ، فهو محور فني تطبيقي يدور إجمالا من مجرد إبلاغ رسالة لسانية إلى مادة من الخلق الفني- نثرا كان أو شعرا – يطلق عليها الجاحظ مفهوم"الصناعة "وهو استعمال يتلاءم وما اختصت به العبارة بعده" ولعل أول من دقق مدلول عبارة البلاغة فنيا هو أبو الحسن الرماني **(ت 386هـ)** في كتابه النكت عندما أرسيت قواعد البلاغة ، كما أنه يمثل حسب المقاييس المعاصرة المجال الأسلوبي في استعمال الظاهرة اللغوية »[1].

وتأسيسا على ما تقدم : يتضح أن" الجاحظ "قد فرق بين مستويين للغة معنى ذلك وجود كلام عادي وآخر بليغ و هذا الأخير يتوفر فيه خصائص نوعية تخرجه وتعدل به عن جاري الاستعمال - حيث يحدث العدول -إلى البلاغة والفن، إلا أن هذه الخصائص ليست صريحة يستشفها القارئ من السياق اللغوي نفسه،وذلك راجع إلى غياب التدعيم من طرف نصوص الجاحظ نفسها كما يرى حمادي صمود.

للرماني حديث عن " البيان "أو" حسن البيان « إذ ليس كل بيان يفهم به المراد فهو حسن، ومن قبل أنه قد يكون على عي وفساد ...وليس يحسن أن يطلق اسم بيان على ما قبح من الكلام...وحسن البيان مراتب، فأعلاه مرتبة ما جمع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النظم حتى يحسن في السمع ويسهل على اللسان ».

وعنده أن البلاغة« ليست إفهام المعنى لأنه قد يفهم المعنى متكلمان أحدهما بليغ والآخر عي،ولا البلاغة أيضا بتحقيق اللفظ على المعنى لأنه قد يحقق اللفظ على المعنى وهو غث مستكره ، ونافر متكلف وإنما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في حسن صورة من اللفظ" [2].

يتضح أن" الرماني "يفرق بين مستويين للغة متكاملين الأول بليغ والآخر عي / العجز عن التعبير ذلك من خلال تعريفه للبلاغة ؛ فالبلاغة عنده ليست في إفهام المعنى لأن المعنى قد يفهمها بليغ وآخر عي ، وليست البلاغة أيضا بتحقيق اللفظ على المعنى لأنه قد يحقق اللفظ على المعنى وهو

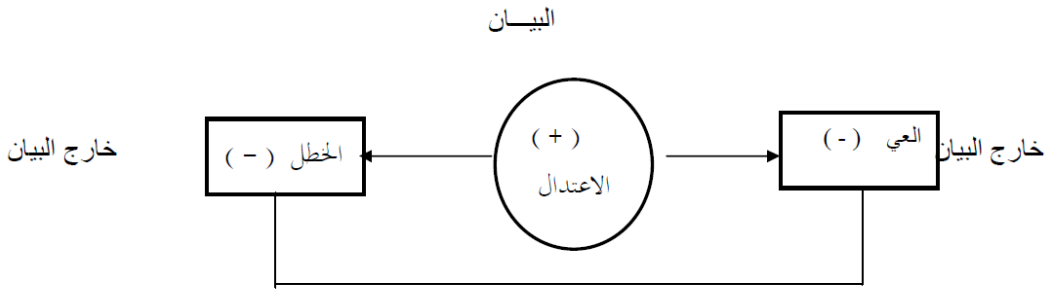
---

[1]–المرجع السابق،ص125.

[2]–المرجع نفسه،ص126.

غث مستكره ، ونافر متكلف ،ما يصطلح عليه الجاحظ بالخطل وهو المبالغة الموصلة للتكلف ومجافاة الحق وكلاهما مذموم وإنما البلاغة في إيصال المعنى إلى القلب في حسن صورة من اللفظ.

ويمكن التمثيل لهذا الكلام بالشكل التالي:



ومن على شرفة ما تقدم يتبين أن" الرماني "فرق بين لغة تقتصر على عناصر الإفهام وبين مستوى لغوي آخر يتجاوز هذه المهمة إلى تحقيق مواصفات جمالية أخرى.

\وهذا الأخير على وجه الخصوص هو المستوى الذي يحدث فيه الانزياح ، وهذا لا يعني طبعا إسقاط الوظيفة الإفهامية والاهتمام بالوظيفة الشعرية– بالمصطلح الحديث - لأن الأولى تقوم مقام الأصل إذ لا يتصور خطاب لغوي مهما كان مستواه لا يكون الفهم والإفهام قاعدته دون إهمال الوظيفة الخطابية بالطبع وهذا ما تأكد عن الدارسين القدماء والمحدثين.

\يتضح من نص" العسكري "التفريق بين مستوى عام يكتفي بأداء الغرض والإحاطة بالمعنى ومستوى بليغ يجتهد فيه قائله فوق الإحاطة بالمعنى في اختيار الألفاظ وإحسان نظمها وفصاحتها وليس ذلك للعامي الذي قد يحيط بمراده دون حاجة إلى كل هذه الإجراءات ، وعليه فالعسكري يميز بين مستويين الأول إفهامي والآخر بليغ [1]. أما "أبو حيان التوحيدي " فيذهب بعيدا من خلال تصنيف وظيفي للغة في مستوييها كليهما فيقول: "والإفهام إفهامان رديء وجيد ، فالأول لسِفلة الناس لأن ذلك جامع للصالح والنافع ، فأما البلاغة فإنها زائدة على الإفهام بالوزن والبناء والسجع

[1]–محمد العمري :البلاغة العربية أصولها وامتداداتها ،ص204.

والتقفية والحيلة الرائعة وتخيير اللفظ واختصار الزينة بالرقة والجزالة والمتانة،وهذا الفن لخاصة الناس لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام »[1].

وبغض النظر عن العناية بالشكل في هذا التصنيف،فإنه تلاحظ بوضوح الإضافة الهامة التي يتضمنها ، فاللغة مستويان بنيويا ووظيفيا ، فمن خلال البنية تتميز اللغة الفنية - أو البليغة - بعنايتها بالشكل) شكل التعبير (في حين تكتفي اللغة العادية بالمستوى المغاير أي العناية بما يؤدي الوظيفة في أقصى حدود الاقتصاد ومن حيث الوظيفة تكتفي اللغة في مستواها العادي بالإفهام بينما تزيد عن الإفهام إلى الإطراب على حد قول "أبي حيان "[2].

3-التفرقة بين أصل الوضع والمجاز (الإصلاحي / الفردي):

لقد حاول رواد الدرس اللساني الكشف عن تجليات الانزياح ورصد كيفياته بغية تحديد وضبط الوظيفة الإبلاغية التي يتأسس عليها الإنجاز اللغوي ، لذلك أضحى المجاز في الدراسات اللغوية مركز تحليل للكثير من النظريات ، فثبت علميا أنه خاصية أصلية من خصائص اللغات الإنسانية باعتباره مصدرا من مصادر التوسع في المعنى ، وقدرة اللغة على امتصاص المفاهيم الجديدة [3] فالمجاز يعني في أصل دلالته اللغوية العبور من مكان إلى آخر ، وجدير بالإشارة أن الاصطلاحات البلاغية منذ نشأتها الأولى كانت مختلطة غير مستقرة أو محدودة ، كان" المجاز"مثلا في أوائل القرن الثالث يعني التوسع في الاستعمال أو الترخص في التعبير بصفة عامة ، فيجمع بذلك كل ما يمكن أن ينطوي تحت هذا المعنى في اللغة والنحو والبلاغة[4].

وقبل الولوج إلى قضية الزوج البلاغي (المفهومي) : الحقيقة / المجاز أود الإشارة إلى مسألة أثارت جدلا كبيرا في أوساط جهابذة الدارسين قديما من فقهاء ولغويين - ...وهي وجود ثلاثة آراء حول الزوج الاصطلاحي تتراوح بين التفنيد والتأكيد - ، حيث ذهب" أبو علي الفارسي " **(ت 377**

---

[1]–المرجع السابق،ص205.

[2]–المرجع نفسه،ص206.

[3]–ابن جني :الخصائص، تحقيق محمد علي نجار ،الكتاب العربي ، بيروت ،لبنان ،د.ط ،د.ت ،ج2 ،ص447.

[4]–المرجع نفسه،ص447.

هـ) وتلميذه" ابن جني " (ت 392 هـ) إلى القول بأكثرية المجاز على الحقيقة ويتضح ذلك جليا في قول « أعلم أن أكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة وذلك عامة الأفعال نحو قام زيد »في حين ذهب ابن فارس (ت 395 هـ) – إلى العكس من ذلك - إلى اعتبار الحقيقة أكثر الكلام فيقول « وهذا أكثر الكلام وأكثر آيات القرآن وشعر العرب ، وكذلك" الإمام الغزالي " (ت 505 هـ) وأتباعه ، بل إن البعض أنكر المجاز كلية من القرآن الكريم ، ولغة العرب ": كالإمام مالك "والشافعي" و"أبي حنيفة "و"ابن تيميه "واعتبروا الكلام كله ضرب من الحقيقة وحجتهم في ذلك أن المجاز كذب ، والكذب محال على الله وأن الالتجاء إلى المجاز عجز عن التعبير بالحقيقة والعجز محال على الله[1].

والمقابلة بين الحقيقة والمجاز لا تعدو أن تكون إجمالا مقابلة بين ما هو أدب وما هو غير أدب، وإن كان ذلك لا يمنع التداخل والاشتراك بينهما .يذهب" ابن جني "في تفريقه بين الحقيقة والمجاز في باب :

في "الفرق بين الحقيقة والمجاز": إلى القول:" وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي الاتساع ، والتوكيد ، و التشبيه ، فإن عدم هذه الأوصاف كانت حقيقة البتة ولتوضيح ذلك يضرب مثلا قوله صلى الله عليه وسلم في الفرس: هو بحر ، فأما الاتساع فلأنه زاد في أسماء الفرس التي هي فرس وطرف وجواد ونحوها البحر ، حتى أنه إن أحتيج إليه في شعر أو سجع أو اتساع استعمل استعمال بقية تلك الأسماء ، لكن لا يقضي إلى ذلك إلا بقرينة تسقط الشبهة ، وأما التشبيه فلأن جريه يجري في الكثرة مجرى مائه وأما التوكيد فلأنه شبه العرض بالجوهر وهو أثبت في النفوس »وعليه فالمعاني التي يعدل من أجلها عن الحقيقة في رأي "ابن جني "هي ثلاثة ، تكون مع بعضها البعض مباحث المجاز وهي الاتساع ، والتوكيد ، والتشبيه.

هكذا، وتأسيسا على ما تقدم، يتضح أن" ابن جني "قد أشار إلى ظاهرة الانزياح وذلك من خلال مصطلحات*تحمل في طياتها ملامح الانزياح وهي تلامس حدود هذه الظاهرة بشكل أو بآخر - تتسع أو تضيق درجة ملامستها لها - ، فكل من العدول ، والانحراف والخروج وشجاعة العربية

[1]– ينظر :المرجع نفسه،ص448.

والاتساع ،... ما هي في ماهيتها إلا خروج عن النمط المألوف وعدول عن الحقيقة وانحراف عن السمت والهدي ، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن" ابن جني - "ومعه آخرون - أدرك ظاهرة الانزياح ، وإن لم يفصح عنها بالمصطلح الحديث.

وفي سياق عقلية المجاز في الدلالة ، وفرديته ، في مقابل اصطلاحية الحقيقة ووضعيتها يكشف عند تعريف "السكاكي "وذلك في قوله « هي الكلمة المستعملة فيما هي موضوعة له من غير تأويل في الوضع »ويكون المجاز هو كلمة يراد بها غير ما وقعت له في أصل الوضع ، و يترتب على هذه التفرقة نتيجة أن الحقيقة تطرد لأنهما جزء من أصل الوضع بينما لا يطرد المجاز لأنه ليس منه ولكنه اختراع فردي مخصوص ، وهي نتيجة أخرى تميز بين المشترك والمخصوص ، بل إن المخصوص إذا ذاع وشاع واطرد لم يعد مجازا ويوسع" الفخر الرازي "من هذه الفكرة . ما يؤكد أثر الاستعمال في اللغة ، فيقول « الحقيقة إن قل استعمالها صارت مجازا عرفيا والمجاز إذا كثر استعماله صار حقيقة عرفية »[1].

لأن الحقيقة لا تثير متلقيها والمجاز يثيره فإذا كثر ضعفت الإثارة ، فكذا الحقيقة التي لم تطرد فإنها تكتسب غرابة وجدة وقدرة على تمييز السياق الذي ترد فيه ، وما يمكن ملاحظته – هاهنا - قرب هذه النظرة التراثية من فكرة" التشبع *"في الدراسات المعاصرة كما يسميها عبد السلام المسدي أو بعبارة" ريفاتير "خيبة الانتظار **La saturation** ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها فكلما تكررت الخاصية نفسها في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية :معنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا.

وحين انتقل إلى القرن الخامس أجد - لامحالة في ذلك"- عبد القاهر الجرجاني "والذي يصنف الكلام على ضربين حيث يقول في ذلك « الكلام على ضربين :ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ؛ وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة ، فقلت خرج زيد بالانطلاق عن عمرو فقلت عمرو منطلق ، وعلى هذا القياس وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن بذلك: اللفظ على معناه الذي يقتضي موضوعه في اللغة ، ثم تجد

[1]– ينظر :ابن جني:الخصائص ،ص449.

لذلك المعنى دلالة ثانية تصل إلى الغرض ...وإذ قد عرفت هذه الجملة ، فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول : المعنى ومعنى المعنى ونعني بالمعنى ؛ المفهوم من ظاهر اللفظ...وبمعنى المعنى؛ أن تعقل من اللفظ معنى ثم يقضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ».[1]

وعليه يمكن القول بأن عبد" القاهر الجرجاني "يعمل في زاوية الانزياح عن القواعد فهو وريث "أبي عبيدة" و"الفراء "وغيرهما من العلماء الذين حاولوا استنباط قواعد ثانوية على هامش القياس النحوي ، قواعد تستأنس أولا بالعرف العربي واستعمال اللغة فنيا ، ثم تسعى لاستنباط قواعد الشذوذ التي سميت حينا ضرورات وسميت حينا آخر مجازات ، أي أساليب وطرقا غير مأنوسة أو هي خاصة بنص متميز هو القرآن ؛ إن مزية" عبد القاهر الجرجاني "عند المحدثين من دارسي الخصوصية الشعرية يكمن في كونه لم يركن إلى التغليط أو استضعاف الصيغ غير المألوفة معنى أنه أقر بوجود الانزياح وإن لم يكن هذا المصطلح بل سعى لتأويلها وتدليلها ، وجعل همه الوصول إلى قانون لم يصل فيه الرضا والطمأنينة لأن المجاز ما انفك أرض خرق تستعصي على الضبط المطلق[2] .

ويظهر مفهوم الانزياح عند" عبد القاهر الجرجاني "بشكل أوضح في حديثه عن النظم الشعري والذي حدد له صفات ست من بين هذه الصفات نجد أنها تنهض على الإزاحة التي تأخذ عند" عبد القاهر الجرجاني" صور متعددة تتمحور حول نمطين رئيسيين:

أ - نمط الإزاحة الدلالية : وتشمل ظواهر علم البيان من استعارة ، و كناية وتمثيل.

ب- ونمط الإزاحة النحوية أو التركيبية وتشمل ظواهر علم المعاني ، من حذف وذكر وتقديم وتأخير وتعريف و تنكير ، ويقول عن التقديم والتأخير مثلا « إن هذا التقديم كثير الفوائد ؛ جم المحاسن ، لا يزال يفتر لك عن بديعه ويقضي بك إلى لطفه ولا تزال ترى شعرا يروقك سجعه

[1]- ينظر :المرجع السابق ،ص449.

[2]- محمد العمري: البلاغة العربية ،ص215.

ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطفك عندك أن قدم فيه شيء ، وحول اللفظ من مكان إلى مكان ».[1]

وخلاصة القول أن التفرقة بين الزوج المفهومي الحقيقة / والمجاز هو إدراك لوجود مستويين للغة المستوى العادي / أصل الوضع ، والمستوى الأدبي / المجاز وهذا الأخير – المجاز - اختراع فردي مخصوص ، لم يعش في ظل مفهومه اللغوي بل تعداه إلى مفهوم مقابل للحقيقة ، ليدل على الاستعمال الذي لم يوضع له في أصل اللغة لتنحرف - بمعنى نحذف أو نسقط من البين على حد تعبير الجرجاني - عن السمت والهدي وتتواح عن الأصل المألوف بغية الاستمتاع والتلذذ بالسمات الجمالية ، وهذا هو الهدف من الانزياح.

4-التفرقة بين ثنائية الضرورة والرخص:

كان من الطبيعي أن يكون اللغويون والنحاة أول من تطرق إلى موضوع الضرورة لأنهم في سبيل استنباط نظام نحوي للغة العربية ، درسوا لهجات عربية متعددة ، أهمها لهجات قيس و تميم و أسد و جعلوا الشعر القديم من بين مصادرهم ، ولأن الغاية التي نشأ النحو العربي من أجلها هي ضبط اللغة وإيجاد الأداة التي تعصم اللاحنين من الخطأ فرضت على هذا النحو أن يتسم في جملته بسمة النحو التعليمي لا النحو العلمي ، أو بعبارة أخرى نحوا معياريا لا نحوا وصفيا . وبعد أن وضعوا للغة نظامها النحوي وأقروا قواعدها حكموا هذه القواعد ، فاعتبروا ما خالفها شذوذا يحفظ ولا يقاس عليه إن لم يجدوا وجها يؤول عليه لإلحاقه بدائرة القواعد[2].

ولم يكن الشعر - المعاصر لهم أو السابق عليهم في الزمن - جاريا كله على السنن محترما لما سطروه من معايير نحوا وصرفا وتركيبا – بمعنى أنه منزاح عن القواعد المألوفة– فعزل وأفرد كما تفرد الظاهرة الخاصة ، وعزي ما حصل فيه من إخلال بالسنن إلى ضغط الوزن والقافية، ما يسمى في المصطلح الحديث ب :البنى القهرية أو القاهرة وهكذا لا يكاد يخلو مؤلف قديم في النحو

[1]– عبد القاهر الجرجاني:دلائل الإعجاز ،تعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعارف ،بيروت،لبنان ،ط1 ،1994،ص177.

[2]– تمام حسان: اللغة العربية معناها و مبناها، دار الثقافة،دار الثقافة ،الدار البيضاء ،المغرب،د.ط ،1973،ص13–14.

واللغة من التعرض بالإشارة أو التفصيل لما اصطلح عليه بـ :الضرورة الشعرية "لعدم الخلط بين موقفين لغويين[1].

موقف أساسه الإباحة والتسامح استثناءً ، وموقف أساسه الخضوع للقواعد وجوبا وعليه يمكن إذن أن نعتبر نشوء البحث في الضرورة الشعرية ملابسا لنشأة النحو وتطوره.

وليس غريبا أن يهاجر لفظ" الضرورة"من الفقه إلى اللغة والنحو ، فقد كان عنوان الثقافة بل الحضارة الإسلامية كما كانت الفلسفة عنوان الحضارة اليونانية ، ومن المعروف أن كثيرا من الألفاظ يجرها التواتر عبر الزمن إلى أن تغادر معناها المعجمي مكرهة - قليلا أو كثيرا- بفعل التطور أو التغيير الذي حصل في تطور الظاهرة ، فيغدوا اللفظ عندئذ حاضرا بقوة الاصطلاح لا بقوة معناه الأصلي[2].

ويعتبر وضع النحو المناسبة الأولى التي أتاحت ، بل تطلبت حديثا منظما يقابل بين الشعر والكلام من حيث البنية اللسانية ، ويعطي الشعر بسبب ذلك ، مالا يعطي الكلام من حرية التصرف في البنيات التركيبية والدلالية مما يدخل في باب ما يحتمل" الشعر "أو"ما يجوز في الشعر للضرورة " أو"الضرائر الشعرية "إلى غير ذلك من التسميات الدائرة في الموضوع[3].

وبالرغم من أن" سيبويه " (ت 179 هـ) لم يستعمل كلمة الضرورة فقد استعمل مشتقات من نفس الأصل كالمصدر" / اضطرار "واستعمل الفعل مثل /اضطر ...واسم المفعول / مضطرين وقد ترددت هذه الصيغ وأخرى عشرات المرات في أثناء الكتاب موزعة على أجزائه الأربعة إلى جانب مفهوم الاضطرار استعمل سيبويه ألفاظ تتضمن معنى الاضطرار تضمنا غير مباشر كالجواز ، والاحتمال ، وقد عقد بابا سماه "هذا باب ما يحتمل الشعر "ويقول فيه « اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام من صرف ما لا ينصرف ، يشبهونه بما ينصرف من الأسماء لأنها أسماء كما أنها أسماء ، وحذف ما لا يحذف أي ومن حذف ما لا يحذف (يشبهونه بما قد

---

[1]- المرجع السابق،15.

[2] -تمام حسان: اللغة العربية معناها و مبناها،ص23.

[3]- محمد العمري: البلاغة العربية أصولها و امتدادها ،ص118.

حذف واستعمل محذوفا ، كما قال العجاج « قواطنا مكة من ورق الحمى » . من خلال استنطاق النص يتضح أن الضرورة عند" سيبويه "أن يقع في الشعر مالا يجوز وقوع نظيره في الكلام المنثور ، معنى هذا أن الانزياح جائز في النص الشعري فقط في نظر سيبويه ،كما يلاحظ أن "سيبويه "لم يقيد الضرورة بعدم وجود مندوحة لشاعر عنها ثم أنهى الباب بقوله « وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها » . ومعنى هذا أن كل ضرورة ينبغي أن تعتمد على وجه يصلها بما يصح به الكلام بصلة ما لتكون به صحيحة ، فإن لم تجد وجها فليست من العربية في شيء ؛ فليس للشاعر أن يتحرر من قيود العربية وأقيستها ، أو يخرج عن سننها باسم الضرورة، بل عليه أن يدور في فلكها وأن ينطلق في داخل إطارها[1].

وحين نتأمل مفهوم"ما يحتمله الشعر "عند" سيبويه "بشكل أدق ، نجده جزءا من بناء النحو يلامس كل ما يتعلق بالبناء تركيبا ودلالة، يمتد من التصرف في الكلمة بحذف جزء منها ، إلى تعقيد العلاقات الدلالية بالتقديم والتأخير والحذف والإبدال عبر التصرف في الأوجه الإعرابية يتم ذلك كله ضمن مفهوم" التوسع "في اللغة ، مما يقتضيه الإنجاز ويسيغه" الحمل "والإلحاق عن طريق التشبيه والتوهم ، وغير ذلك من الآليات التي تشغلها الذات والأعراف الفنية للشعر والخطابة[2].

وهذه الإجراءات تجد سندها النحوي في آليتي الإرجاع والحمل.

1-الإرجاع إلى الأصل اللغوي الذي ابتعدت عنه لعلّة من العلل وهذه الظواهر هي التي تشكل مجال التصرف في نظر" سيبويه "والتي تسوغ للشعراء الاستفادة منها مثل فك الإدغام في قولهم ":ضننوا" بدل "ضنوا..."

2-الحمل والتشبيه : أي حمل الظواهر بعضها على بعض وتشبيه بعضها ببعض، مثل تشبيه" إذا " بـ":إن" حيث رأوها لما يستقبل وأنها لابد لها من جواب[3].

---

[1]- المرجع السابق ،ص118.

[2]- المرجع نفسه،ص119.

[3]- المرجع نفسه،ص120.

إن اعتماد الاستثناءات الكبيرة لصالح النص الشعري في كتاب" سيبويه "يقوي انتماء الضرورة إلى مجال الوظيفة الشعرية كما يسميها" جاكبسون "، ويبعدها عن مجال الإجراءات القسرية غير الهادفة ، غير أن تردده بين الاحتمال والجواز في الشعر على الإطلاق ، أي اعتباره شعرا، وبين الاضطرار الناتج عن ضرورة الوزن ، على وجه التحديد باعتبار الوزن خاصة نوعية يبطل الشعر باختلالها قد زرع بذرة الاختلاف حول الموضوع وهذا ما يؤكده اختلاف النحاة بعده وانقسامهم إلى فئتين ، إحداهما تقول بالاضطرار [1]. وأخرى تعتبر الانزياح في اللغة الفنية وخرقها للقواعد المعيارية اتساعا وليس اضطرارا...، ونقل" الجرجاني "في الوساطة عن المتنبي قوله « قد يجوز للشاعر من الكلام ما لا يجوز لغيره لا للاضطرار إليه ولكن للاتساع فيه واتفاق أهله عليه فيحذفون ويزيدون".

وعليه فالضرورة التي قصد لها" سيبويه "معيار للتفرقة بين الشعر وغيره ، أي النثر أو الكلام كما سماه هي- في الحقيقة - محاولة لاستيعاب العملية الإبداعية والقدرة على الابتكار والتوليد والإثراء إلى اللغة الأدبية وهذا لكون لغة الإبداع لغة منزاحة بطبيعتها عن اللغة المعيار، وما الاستقامة إلا تأكيد على استيعاب سيبويه لطبيعة الكلام وذلك في طرحه للفكرة في باب من كتابه سماه" باب الاستقامة من الكلام والإحالة "، يقول فيه: « فمنه مستقيم حسن ومحال ومستقيم كذب ، ومستقيم قبيح ، وما هو محال كذب» [2].

إلى أن يقول: « وأما المستقيم الكذب فقولك :حملت الجبل وشربت ماء البحر ونحوه »[3].

وما تركيزي على هذا الجزء من القول إلا لاعتقادي أنه يقصد هاهنا المجاز -بمعنى الانزياح - الذي يكون مستقيما من مقياس النحو بالإضافة إلى المقياس الجمالي والانطباعي الذي يحدثه المجاز من دهشة ومفاجأة وتوليد اللامنتظر -وذلك لكون المجاز كذب وهو مقابل للحقيقة) - وليس الكذب هنا بالمعنى الأخلاقي المتعلق بإمكانية تحقق الحكم أو عدمه .

---

[1]- محمد العمري: البلاغة العربية،ص125.

[2]- تمام حسان: اللغة العربية،ص61.

[3]- المرجع نفسه،ص62.

وفي الأخير ، وتأسيسا على ما تقدم من البحث ، يمكن القول بأن" سيبويه "يقر بوجود لغة شعرية خاصة وذلك من خلال فهمه للضرورة ، وما يفعله الشاعر هو إلزام نفسه وجها من وجوه القياس . ويتعدى "الجرجاني "من مجرد" الضرورة "و"الاضطرار "إلى" الاتساع "و"الاختيار "، وما الأسلوب في الأساس إلا اختيار لغوي يقتضيه حرية الإبداع ذلك ما يدفع الشاعر إلى تكسير رتابة اللغة المألوفة ، و الانزياح عنها باستمرار، -وهو الفارق بين الشعر والنثر في رأي المحدثين - وذلك لغاية إدراك الوظيفة الجمالية وتحقيق المتعة أو اللذة بالمفهوم" البارتي "من خلال المفاجئ والمدهش .

وما أريد الإشارة إليه هو أن ليس كل ضرورة تشكل انزياحا، وما يؤكد هذا الطرح ما ذهب إليه "سعد مصلوح" في حديثه عن الإحصاء في الدراسات الأسلوبية حيث يقول :" وترجع أهمية الإحصاء هنا إلى قدرته على التمييز بين السمات التي ترد في النص ورودا عشوائيا ، أو كما يقول" جن ليتش" إلى أهمية التمييز بين ما يتضمنه النص من انحراف متفرد في استعمال اللغة وبين الشطط الذي لا متعة فيه. وبيان ذلك أنه ليس كل انحراف جديرا بأن يعد خاصية أسلوبية هامة ، بل لابد لذلك من انتظام الانحراف في علاقاته بالسياق"[1].وهذا الطرح لا ينطبق فقط على الضرورة بل يشمل كل ظاهرة أسلوبية تؤدي إلى الانزياح.

5-التفرقة بين ثنائية الإغراب و القرب:

وصلت الدقة في تمييز الشعر إلى الفصل بينه وبين النظم ، زيادة في تفعيل المفارقة بين مستويي اللغة ، فلا يكتفي بالانزياح في مستوى الشكل بل يوضع معيار الإغراب في تشكيل الدلالة ، يقول ابن رشيق :« قال غير واحد من العلماء :الشعر ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع وسوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن »وهو ما يؤكده" الشريف الرضي "بإبرازه هذا البعد الذي يجعل الشعر كلاما مخصوصا له شفرته التي لا يحلها إلا القادرون على فكها، فيقول إن كلام القوم مبني على التجوز والتوسع والإشارة الخفية ، والإيماء على المعاني تارة من بعد وأخرى من قرب لأنهم لم يخاطبوا بشعرهم الفلاسفة و أصحاب المنطق و إنما خاطبوا من يعرف أوضاعهم

[1]– سعد مصلوح :الأسلوب ،دراسة لغوية إحصائية،عالم الكتب ،القاهرة ،د.ط ،1991،ص47.

،ويفهم أغراضهم"[1]. من خلال هذا النص يمكن القول أن" الشريف الرضي "يهدف إلى أن الكلام الفني يدرك ولا يعرف ، ولا يكون ذلك إلا للقادرين على فك شفراته ؛ ذلك أن عملية الإدراك لا تتأتى لكل الناس ، ولأنها غاية جمالية بنفسها ينبغي أن يطال أمدها ، وهذا ما يسمح للقارئ بالتفاعل مع النص ، وهنا تظهر ما يسمى بالمصطلح الحديث ، بجمالية التلقي أو المتعة واللذة بالمفهوم البارتي، ولهذا التصور ما يقاربه في الدراسات الحديثة .

وخاصة عند" فيكتور شلوفسكي **1893** "الذي يجعل غاية الفن هو نقل الإحساس بالأشياء عندما تدرك وليس عندما تعرف ، ولست هاهنا أقارب على سبيل تقديسي للتراث / الأنا ولا تمجيده ، كما أنه ليس على سبيل التسليم والتبعية للغرب / الآخر فأقع فيما يسميه جابر عصفور" بالتسليم الاتباعي "وإنما على سبيل مد و ربط جسور التواصل لمزيد من التحاور بغية التوضيح.

ولمزيد من التوسع ، نجد في الدراسات المعاصرة أن شعرية الحداثة تفرز خصوصياتها في نمط أعلى من مجرد الانحراف يتمثل في صورة ثالثة وهي" الإغراب أو " التغريب "، **"Singularisation"** وهو الانقطاع " عن الواقعي من أجل مغايرة يعمد من خلالها أن تكون كاملة ويمثل الحد الأقصى من الانتهاك المنظم لقوانين اللغة في الرسالة [2] وفي هذا النمط الإغراب يحدث انقلاب حقيقي في بنية اللغة حيث تركيب الجملة لا يعني الإفادة وإنما حضانة لسلوك مفرداتها دلاليا سلوكا حرا في إقامة العلاقات مع مفردات الجمل الأخرى ، وحيث التتابع الزمني للجمل لا يعني ضرورة التعالق الدلالي فيما بينها ، وحيث السياق مرهون باكتشاف البنية المولدة للنص[3].

وعليه يمكن الخلوص إلى أن التمييز بين ثنائية الإغراب والقرب هو تمييز بين مستويي اللغة: المستوى الأدبي الفني / والمستوى العادي ، وهو إدراك لظاهرة الانزياح الناجمة عن التجوز والتوسع والإشارة الخفية والإيماء على المعاني من بعد مما يستوجب عملية إدراك ليست آلية وإنما

---

[1]– تمام حسان: اللغة العربية،ص63.

[2]–سعد مصلوح: الأسلوب،ص49.

[3]– تمام حسان: اللغة العربية،ص67.

إدراك فيه نوع من المتعة الجمالية نتيجة الانزياحات اللغوية التي تخضع تمثيل الشيء أو الموضوع إلى بنيات غير مألوفة / منزاحة.

6-التفرقة بين ثنائية المثال والاستعمال:

يمثل التقدير وسيلة النحاة واللغويين في رعاية النمط المثالي للغة ، وهو مبدأ يمكن من تجاوز ظاهرة العبارة إلى احتمالاتها أو باطنها ،بما يتضمن اتساق الانزياح مع القواعد المقررة ويلاحظ تشابه هذا المنظور مع منظور الاتجاه التوليدي التحويلي في النحو الذي يفترض وجود بنيتين للغة بنية سطحية و بنية عميقة مثالية.

وثنائية المثالي والمنحرف أو القاعدة و الانزياح ليست عمل النحاة وحدهم ولكن اللغويين أيضا فالأولون يراعون نظام الجملة والآخرون يراعون أصل الدلالة [كما سبق الإشارة إليه ، وهذه الثنائية - حسب" عبد الحكيم راضي - "هي مقياس الحكم على فنية الأثر الأدبي إذ البحث البلاغي العربي انحصر في صميمه في ثنائية المثال و الانزياح ولتطبيق هذه الثنائية وضع اللغويون قواعد عدة تحدد عملية الانزياح ، وتتنوع بتنوع المستويات التي يحدث فيها ، ويمكن الإشارة إلى بعضها وهي : الرتبة في مقابل التقديم والتأخير ، والحركة الإعرابية والمساواة مقابل الزيادة والنقص والحقيقة مقابل المجاز ، والمطابقة مقابل خرقها على مستوى مباني التصريف[1].

وسواء أسمى اللغويون والنحاة الانزياح ضرائر و البلاغيون مجازا ، فالأهم أن يكون قادرا على تفسير عملية حيوية وخلاقة وهذا ما يتفق مع ما يذهب إليه" موكاروفسكي" **G.Mukarovsky** في الدراسات المعاصرة وذلك في قوله « إن نظرية اللغة الشعرية معنية في المقام الأول بالفوارق بين اللغة المعيارية ولغة الشعر ، على حين تعنى نظرية اللغة المعيارية أساسا بالتشابهات بين اللغتين »[2].وهو تصريح دال في حرص أصحاب اللغة والنحو على اطراد القاعدة واعتبار كل ما عداها شاذ أو ضرورة وقع فيها الشاعر اضطرار ولا ينبغي أن يقاس عليها أو يعتد بها ، ومن جهة أخرى يوضح هذا التصريح حرص أصحاب نظرية اللغة الشعرية على تأكيد مغايرة هذه اللغة وانحرافها

[1] سعد مصلوح :الأسلوب،ص52.

[2] – المرجع نفسه،ص55.

عن القواعد المثالية المرضي عنها من النحاة ، وهو حكم ينطلق على مسلك النقاد والبلاغيين العرب أنصار الإبداع و الانزياح على حد تعبير - عبد الحكيم راضي – يتمسكون ويتحمسون لصفة... الانحراف في اللغة الأدبية بل يسعون إلى تصعيد درجة الانحراف للوصول إلى انحراف بليغ[1].

لقد مكن تطور العلم واتساع مباحثه من التعمق في تحليل طرق الأداء اللغوي وتجاوزت المقابلة بين الحقيقة والمجاز الملاحظات المقتضبة الموجودة في مؤلفات القدماء وأصبحت محورا من محاور البحث القارة فيها ، ولقد تضافرت جهود العلماء من بلاغيين ونقاد وفلاسفة ، وأصوليين ، لتؤكد على أن التوسل بالمجاز هو خاصية تميز الأداء الفني عن غيره ، ولقد تواترت في مؤلفاتهم المقابلة بين ما سموه بالكلام المألوف أو المعتاد أو العادي وبين الكلام المخرج غير مخرج العادة أو الكلام الشعري أو الكلام عن حيلة ، وهي كلها طرق في التعبير عن المقابلة الرئيسية ، ورغم حدة الوعي بالفرق بين الطريقتين.

-الكلام العادي / والكلام الشعري - إلا أن هذا الأمر لم يمكنهم من صياغة ذلك الفرق صياغة نظرية، وإنما بقوا يعبرون عنه من خلال شواهد شعرية يكتفون فيها بالمقارنة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي ، حتى جاء "عبد القاهر الجرجاني "في القرن الخامس الهجري و أول المسألة تأويلا لسانيا في عبارته المشهورة" **معنى المعنى**"[2].

زبدة القول هي أن لظاهرة الانزياح صلات وملامح في التراث اللغوي العربي وإنما لم ترد بهذا المصطلح بل وجدت في ثنايا عدت مصطلحات أذكر منها :الاضطرار(الضرورة) الاتساع الجواز ، العدول ، الاختبار ، الشجاعة ، وكلها مسميات لأسماء - ولا تهمنا الأسماء بقدر ما تهمنا المسميات - تصب مفاهيمها في ظاهرة الانزياح بشكل أو بآخر تتسع أو تضيق ، وأعني هنا أنه لا يوجد مصطلح يتطابق مع الانزياح تطابقا كليا مطلق وإنما هناك نوع من الخلخلة والتذبذب ، ما يعني أن فكرة الانزياح لم تتطور على خط مستقيم بل هناك بعض الاعوجاجات التي تختص بكل مصطلح مما يفضي عليها نوعا من التمييز والخصوصية.

---

[1] – سعد مصلوح :الأسلوب،ص56.

[2] – المرجع نفسه ،ص57.

أ)الانزياح عند اللغويين و الأدباء:(سيبويه – الجاحظ):

يعد وجود الانزياح في التراث العربي من خلال علاقة معطيات كل منها، فإذا"تبينا مسلمات الباحثين و المنظرين وجدناها تقرر أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها الشرعي..." [1]،فمن الطبيعي أن يكون المفهوم المعرفي المستحدث الذي تولد عن معطى سابق له، أن يحتل موقعه فيكون امتدادا له و مقاطعا في الوقت ذاته ،و هو ما ينطبق أيضا على معطيات كل من العلميين خاصة المعطيات الجوهرية في العمليات الأدبية الإبداعية.

" لم تكن طريقة التصريح في الاتصال أو التكيف الاجتماعي أو النفسي أو الوجداني، هي الوحيدة في فنون التعبير في البلاغة العربية ، بل فنون المجاز من تشبيه و استعارة وتمثيل وكناية هي موارد أخرى للتهافت الإنساني ،و الامتداد الحضاري و البيئي " [2] وفنون المجاز هذه من تشبيه و تمثيل واستعارة و كناية هي معطيات جوهرية بلاغية ،تندرج كلها ضمن دائرة المجاز؛"فالمجاز فن له دواعيه و أغراضه، وهو طريق من طرق الإبداع البياني في كل اللغات تدفع إليه الفطرة الإنسانية المزودة بالقدرة على البيان....وقد استخدمه الناطق العربي في عصوره المختلفة.....

وليس المجاز مجرد تلاعب بالكلام في قفزات اعتباطية من استعمال كلمة أو عبارة موضوعة لمعنى ، إلى استعمال الكلمة أو العبارة بمعنى كلمة أو عبارة أخرى موضوعة لمعنى آخر.....بل تجاوز حركات ذهنية تصل بين المعاني و تعقد بينها روابط وعلاقات فكرية تسمح للمعبر الذكي اللّماح بأن يستخدم العبارة التي تدل في اصطلاح التخاطب على معنى من المعاني ليدل بها على معنى آخر، يمكن أن يفهمه المتلقي بالقرينة اللفظية أو الحالية أو الفكرية"[3].

---

[1]-عبد السلام المسدي:الأسلوبية و الأسلوب،ص44.

[2]- المرجع نفسه ، ص49 .

[3]- المرجع نفسه، ص102 .

وقد لا يكفينا ما سبق لإبراز جذور الانزيا ح في التراث العربي ، ولذلك سنتطرق لإبراز ذلك من خلال دراستنا لنظريات و مفاهيم لغوية و دلالية و تركيبية لدى بعض اللغويين والبلاغيين القدماء لتقصي جذور الظاهرة الانزياحية.

*** الانزياح عند أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر" سيبويه "(180 هـ / 765 م) :**

مما حثنا على دراسة ظاهرة الانزياح عند "سيبويه"أنه كان من التلاميذ " الخليل بن أحمد الفراهيدي" الذي أجرينا على معجمه " العين" التطبيق الذي يبرز الظاهرة الانزياحية في الألفاظ العربية فقد، أخذ **سيبويه** " النحو عن "**الخليل بن أحمد الفراهدي**" ولازمه و تتلمذة له، حتى قال عنه "**أبو الطيب عبد الواحد بن علي اللغوي**" (ت 351هـ/962 م): " هو أعلم الناس بالناس بعد الخليل ، و ألف كتابه الذي سماه الناس قرآن النحو، و عقد أبوابه بلفظه ولفظ الخليل " [1].

"استقرأ" "سيبويه" فئة كثيرة من حالات مغايرة لأنماط التوليدية المرسومة للكلام المباشر الدال على الموضع الأصلي و التوصيل النمطي للنسق الدلالي الأولي في ذهن المتكلم فعالجها معالجة متأنية بإعادة رسم تشكيلاتها السياقية النواتية بحثا عن ضروب الخروقات أو الانزياحات التي اكتنفت هذه التشكيلات الأساسية ، وبغية كشف القيمة الأسلوبية والأسرار الدلالية و الدوافع المقامية التي وقفت وراء إجراء هذه الانزياحات التي عملت على إفراز تقنيات أسلوبية و آثار دلالية متعددة ،إذ إن"الانزياح هو انحراف أسلوبي عن اللغة المألوفة"، لذا أكد الأسلوبيون"أنه كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية" [2]،فكل انزياح في هيكل التركيب اللغو ي يؤدي بنا إلى تحصيل التسامي الدلالي.

ولقد عد "سيبويه" الانزياح نوعا من الاتساع و المجاز في الكلام و ذلك لعدم تجسيده للدّلالات بهيئتها الحقيقية، فالانزياح يبتعد بالمعنى عبر تركيب خاص إلى معنى سام ينزاح عن الدليل النظمي المعياري[3].

---

[1]- نقلا: محمد حمدي بركات أبوعلي، البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية و نظرية السياق ص176.

[2]- المرجع السابق، ص115 .

[3]- المرجع نفسه ، ص122 .

وإننا في رحلة دراستنا للظاهرة الانزياحية عند "سيبويه" ،استنتجنا أنه يقر بضرورة الانزياح اللغوي كأساس لحدوث انزياح دلالي ، سابقا بذلك المحدثين الذين أدركوا"أن نظام الكلمات وهندستها شرط أساسي في الفهم و الإفهام، و أن لكل لغة نظاما معينا لا يصح الإخلال به أو الخروج عنه " [1]، و يتجسد الانزياح اللغوي في الاعتداءات التركيبي ة التي تتم على القوالب اللغوية الجاهزة ، و من هذه الاعتداءات التركيبية : التقديم و التأخير الحذف و الذّكر ، التكرار القلب ، تغيير القول من الإيجاب إلى السلب أو من السلب إلى الإيجاب...

و ينكشف لنا اهتمام "سيبويه" بالانزيا ح اللغوي من خلال ثنائية التقديم و التأخير بين عنصري الفاعل و المفعول أو بين عنصري المفعول والفعل أو بين عنصري المبتدأ والخبر و غيره من الفضائل التركيبية ، فيشير إلى الانزياح اللغوي بين عنصري الفاعل و المفعول من خلال تحديد الدّليل النّظمي النواتي للتركيب الفعلي بتقديم ركن الفاعل على المفعول. [2]

ممثلا بنحو: "**ضرب عبد الله زيدا**"، وقد ميز إجراء عملية الانزياح على الهيكل التركيبي بقوله:"فإن قدمت المفعول و أخرت الفاعل جرى في الأول ، و ذلك قولك"ضرب زيدا عبد الله" لأنك إنما أردت به مؤخرا ما أردت به مقدما ، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه وإن كان مؤخرا في اللفظ، فمن ثم كان حد اللفظ فيه أن يكون الفاعل مقدما" [3] ،قاصدا بالهيئة اللفظية الوظيفية الإعرابية التي يشغلها كل من عنصري الفاعل و المفعول على الرغم من تحويل موضعهما عن النمط الأصلي لكون الانزياح اللغوي يفرز مضمونا دلاليا يحقق غرضا بلاغيا واقتضاء مقامي [4] ،و لذا وصف هذا الانزياح بأنه" عربي جيد كثير،كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى، وإن كان جميعا يهمانهم ويعنيانهم" [5] ؛ لكون تركيب "ضرب زيدا عبد الله"،يمثل التركيب الفعلي التحويلي المولد من البنية الداخلية بوساطة قانون الترتيب للتركيز على من وقع عليه الحدث ؛ ذلك "أن الاختلاف الظاهري نتج من نقل إحدى المفردات" بقاعدة

---

[1]- المرجع السابق، ص126.

[2]- المرجع نفسه ، ص126 .

[3]- لخوش جار الله حسين : البحث الدلالي في كتاب سيبويه ،دار الكتب ،بيروت ، لبنان ، ط1 ،1999 ،ص167.

[4]- المرجع نفسه ، ص297 .

[5]- ينظر :المرجع نفسه ، ص395 .

تحويلية اختيارية" من موقع إلى موقع آخر لتوكيد فكرة معينة ،و يستشف هذا العدول اللغوي بين عنصري الفعل والمفعول، ويعلل لتحويل رتبته التحويلية غير المحفوظة بإرادة دلالة العناية و الاهتمام بالعنصر المنزاح عن حيزه المعهود" [1] ،و نظرا لهذه المرونة التي تمتاز بها التراكيب اللغوية فقد فسحت مجالا واسعا للانفتاح على دلالات إضافية تحملها مكونات خطابية تخالف المألوف منها و نقصد بذلك المعاني المجازية و التي تتجلى من خلال الخطابات الفنية و في هذا يورد "سيبويه " عينات مثل :"**سرقت الليلة أهل الدار**" معلقا عليه بقوله:"فتجري (الليلة) على الفعل في سعة الكلام: كما قال:(صيد عليه يومان، وولد له ستون عاما)...و المعنى إنما هو(في الليلة وصيد عليه في اليومين)، غير أنهم أوقعوا الفعل عليه لسعة الكلام" [2] ويتعمق في توصيف هذه المجاوزة الدلاليۃ الناجمة عن الانزياح كأن يقول :" على قول السائل : (كم صيد عليه؟)، و (كم) غير ظرف؛لما ذكرت لك من الاتساع و الإيجاز ، فتقول:(صيد عليه يومان) و إنما المعنى (صيد عليه الوحش في يومين) ، و لكنه اتسع و اختصر و لذلك أيضا وضع السائل (كم) غير الظرف ،ومن ذلك أن تقول : (كم ولد له؟) ، فيقول: (ستون عاما) فالمعنى (ولد له الأولاد وولد له الولد ستين عاما)، ولكنه اتسع وأوجز ، ومن ذلك أن تقول : (كم سير عليه؟) وكم غير ظرف فيقول :(يوم الجمعة ويومان)

فـــ(كم) هاهنا بمنزلة قوله :ما صيد عليه، وما ولد له من الدهر والأيام ؟ فليس (كم) ظرفا كما أن(ما) ليس بظرف ".[3]

ونستشف مما سبق أن" سيبويه "يذهب إلى أن الانزياح اللّغوي يؤدي إلى انزياح دلالي أي أنه يخلق آثارا بلاغية وخاصة على مستوى النصوص الأدبية، إذ تتضمن نسقا مزدوجا من الدوال والمدلولات، تؤدي الدوال الأولى مدلولات أولية مباشرة وهي الدلالة التصريحية المفهومة من ظاهر التراكيب تحيلنا إلى مدلولات ثانوية غير مباشرة وهي الدلالة الإيحائية

[1]- المرجع السابق، ص396 .
[2]- المرجع نفسه ، ص396 .
[3]-ينظر: لخوش جار الله حسين :البحث الدلالي في كتاب سيبويه ص399.

المستوحاة من النظام الدلالي الأولي .ويقصد بذلك أن "المستوى الظاهر والخاص في هذا النسق المزدوج والذي يتمثل في دوال النسق الثاني، سيشكل البلاغة ، وستكون الدوال البلاغية هي الدوال المتضمنة "[1]، و هذا يعود لأهميته ودور المجاز في الانزياح الدلالي فالمجاز هو فارس المعاني المنزاحة وذلك لانطواء"المجاز في طيّه على شيء أكبر من إثارة الخيال أو خلق ارتباطات جديدة، فهو يحمل في أحشائه رمزية الحقيقة وينطق بها"[2]، كما وقد أدرك " سيبويه " نوعان من الخطابات اللّغوية، فأما الأول فهو الخطاب الإخباري النمطي (العادي) والذي يمثل درجة الصفر في اقتصاره على الوظيفة التعبيرية واحتواء المعنى الأولي وخلوه من الوظائف الفوقية الأخرى، وأما الثاني فهو الخطاب الفني الراقي الذي يبعد عمّا ألف من الكلام بغية خلق دلالات ومعاني سامية.

وإنّنا وأمام تمييز " سيبويه " لنوعي الخطاب نصل إلى يقين تمثل في إدراك " سيبويه " للظاهرة الانزياحية بجميع فروعها وتشعباتها، والتي لم يسعنا المقام للتطرق إلى كل حيثياتها إضافة إلى تأكيده على ضرورة الانزياح اللّغوي كأساس لتحقيق الانزياح الدلالي الذي يعد السمة الذهبية للأدب عامة وللشعر خاصة باعتباره أرقى أنواع الخطابات، وقد عقد " سيبويه "من خلال مؤلفه"**الكتاب** "باب هو **" باب اللفظ للمعاني "** في سياق حديثنا عن الانزياح اللغوي الذي يمثل قاعدة لتحقيق الانزياح الدلالي.

فيقول**:**" اعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظي لاختلاف المعنيين ، واختلاف اللفظين والمعنى الواحد ، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين .... فاختلاف اللّفظين لاختلاف المعنيين هو نحو : " جلس " و "ذهب " ، واختلاف اللّفظين والمعنى واحد ، نحو " :ذهب " و "انطلق " واتفاق اللّفظين والمعنى مختلف قولك " :وجدت عليه " من الوجدة و "وجدت " إذا أردت

[1]-ينظر: المرجع السابق ص400.
[2]- المرجع نفسه ،ص401

وجدان الضالّة وأشباه هذا كثير"[1]، وما يمكننا قوله أيضا ، وهو ما لفت انتباهنا ، سبق اللغويين القدامى" كسيبويه " لمعالجة قضايا لسانية حديثة كالظاهرة الانزياحية بكل فروعها وتشعباتها ، لضرورتها في خلق معاني شعرية وخطابية راقية تتمّثلها أجساد تركيبية لتوحي بمعاني خارقة.

الانزياح عند أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255 هـ/ 869 م):

لقد احتل الجاحظ الريادة في دراسة البيان العربي ، وقد أسهمت الدراسات الوضعية والعملية بتجلية جهوده ومعارفه في مختلف مجالات البحث العلمي وخاصة المجال البلاغي ، كما وحاول بعض الباحثين دراسة حيثيات الجاحظ البيانية في ضوء المناهج والنظريات الحديثة وفيما اهتم به بشكل أدق وخاص ثنائية اّللفظ والمعنى في الإنتاج النصي عموما والشعري خصوصا ، وهو ما يوازي حاليا وبالمصطلح الأسلوبي واللّساني الحديث الانزياح اللّغوي والدلالي ،فقد وضع الجاحظ المعنى مع صياغة المعنى موضعا تقابليا ، فهو لا يتعامل مع أحدهما تعاملا إيجابيا ويسقط السلبية على الآخر ولكن يجب الاستدلال بالأقوال التي تصف المعنى وتحدد كينونته البيانية وبالوسائل الدلالية الكاشفة عن أنماط تلك المعاني إذ قال:" المعاني القائمة في صدور الناس ، المتصورة في أذهانهم والمختلجة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية ، وبعيدة وحشية ومحجوبة مكنونة وموجودة في معنى معدومة، وإنما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها،وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها، وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم وتجليها للعقل"[2].

فالمعاني كمادة أولية لصناعة الكلام، قائمة في صدور الناس جميعا، تدور في أذهانهم وخواطرهم متاحة للعامة والخاصة وقيمة مثل هذه المعاني حسب " الجاحظ " هي الصفر

[1]-المرجع السابق، ص49.

[2]- بنظر :ماهر مهدي هلال: رؤى بلاغية في النقد و الأسلوبية ،المكتب الجامعي الحديث ،ط1 ،2006، ص.

فهي متداولة ومتناولة من قبل الجميع، لكن يوجد في مقابل ذلك معان حية صنعها الإنسان بالشعر فأخرجها من مكمنها لتؤدي وظيفتها التصويرية بلغة مختارة قادرة على استكناه تلك المعاني والإيحاء بها، فأصبحت ذات قيمة فنية أدبية، أي أنها انزياح دلالي بعيد عما ألف من الكلام بما يحمله من معاني ذات خصوصية وتفرد ولكن تلك القيم تتفاوت حسب قدرة الوسيلة على التعبير والوسيلة بطبيعة الحال هي اللغة بما تسمح به من انزياحات تركيبية،وما يساعد على تحقيق الشاعر للانزياح الدلالي هو المجاز ، وقد عبر الجاحظ عن وعيه لأهمية المجاز في توسيع دلالات الألفاظ ، فهو الحالة التي يمكن فيها إيراد المعنى بروافد بيانية متباينة ، ويقول الجاحظ في المجاز"هو فخر العرب في لغتهم – وبأشباهه اتسعت"ويقصد بأشباهه جميع صور البيان من استعارة وكناية وتشبيه، وما هذه كلها في الحقيقة إلاّ انزياحات دلالية أو تؤدي للاتساع الدلالي وثراء المعاني.

فقد أشار الجاحظ إلى أن العدول عن معاني الألفاظ الأصلية إلى معان مجازية يسوغه ترابط المعاني بسبب من الأسباب ، قال:" ويقولون :جاءتنا السماء بأمر عظيم والسماء في مكانها وقد يقولون أيضا جاءتنا السماء ، وهم إنما يريدون الغيم الذي يكون به المطر..." فالمعنى البلاغي عند الجاحظ ليس رهين الدلالة اللّغوية المباشرة ولا رهين ألفاظ بعينها " وشر البلغاء من هيأ رسم المعنى قبل أن يهيئ المعنى، عشقا لذلك اللّفظ وشغفا بذلك الاسم حتى صار يجر إليه المعنى جرا و يلزقه به إلزاقا"[1]، و لكن معنى الكلمة مرهون بدورانها وتقلباتها في سياق التركيب اللغوي ، باعتبار أن الكلمة هي عضو وعنصر مهم حاملة للمعنى ومصورة له " فالمعنى يمثل الجوهر والماهية الروحية للتعبير اللغوي فجوهر الأشياء لا تنفصل عن تحققها المادي ، فقد أدرك الجاحظ أن المجال الذي يحقق للمعاني قيمها

[1] – ينظر :ماهر مهدي هلال :رؤى بلاغية في النقد و الأسلوبية ، ص 101 -102.

الشعرية هو تجاوز كينونتها الفكرية الأولى إلى وجودها وصيرورتها لغة مختارة، تؤدي وظيفتها التعبيرية ، بتوصيل المعنى وتصويره فتكسب خاصيتها الشعرية والأدبية"[1].

ولم ينظر الجاحظ إلى القيمة الشعرية على أنها لفظ ومعنى، وإنما نظر إلى الصياغة التي تصهر المعنى فتحدث في اللفظ صورة تعبيرية ترقى إلى حد الصور الجمالية ولكنه أدرك إلى جانب ذلك أن المعنى الشعري لا يكون دائما في ظاهر اللفظ ، لأن تشكيل الصورة في المعنى في صيغ البلاغة المختلفة يحكمها السياق الدلالي أكثر مما يحكمها المعنى الوصفي المباشر ؛ أي الحديث عن المعنى كمدلول أدبي مخصوص بالبيان، فالبيان حسب الجاحظ هو كشف عن قناع المعنى "**والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان**" وعلى قدر وضوح الدلالة البيانية في التعبير البياني"**يكون إظهار المعنى**"[2] وإننا نجد في حديث الجاحظ عن البيان إدراكه لوجود مستويين للغة المستوى الصفري والمستوى البياني ، وما دام قد استوعب الجاحظ هذين المستويين فإننا نستنتج استيعابه غير الصريح للنظرية الانزياحية.

" فمن أشكال التعبير البياني عند الجاحظ مستويين من التعبير الدلالي المفضي للفهم : أحدهما: استعمال عادي مألوف يخلو من كل سمة أسلوبية نوعية ، يستعمل من قبل فئة من المجتمع يسميها العامة حينا والناس حينا آخر وتكون وظيفته مجرد إفهام الحاجة والرغبة دون تفنن في الآداء وهو ما وصفه بمستوى الصفر من الدلالة ، أما الثاني :هو استعمال اللّغة الموسوم بسمة فنية خاصة ، وهو المستوى الذي يبرز فيه تحول الظاهرة اللّغوية من مجرد الإبانة إلى مجرى البيان الفصيح ويعتمد المستوى الثاني من مستويات التعبير الدلالي على الطاقة الإيحائية في الظاهرة اللغوية أكثر من اعتماده على طاقاتها التصريحية باعتبار ذلك من مميزات لغة الخلق الفني وبالتالي اللّغة الأدبية .

---

[1] - ينظر :المرجع السابق ، ص102 - 103.

[2] - بنظر :ماهر مهدي هلال: رؤى بلاغية في النقد و الأسلوبية، ص107 - 108 .

وحسب الجاحظ أن الطاقة الإيجابية في الظاهرة اللغوية تعتمد توظيف المجاز والدلالة الاشتقاقية في توزيع طاقة اللغة المعنوية وذلك بنقل المعنى الحقيقي إلى معاني دلالية مختلفة بحكم الصلة والمناسبة السياقية بين الألفاظ فيما اصطلح البلاغيون على تسميتها" **بعلاقات المجاز** "والتي تكسب اللّغة زخما كميا في التعبير"[1]

ومنه ندرك أن الجاحظ قد أدرك الانزياح حتى وإن تحدث عن اللفظ والمعنى ، فما الانزياح اللّغوي والدلالي إلا مستجدات اصطلاحية في الدرس اللساني الحديث ، وما هي إلا تطور لمصطلحي اللّفظ والمعنى وما يتشعب عن ذلك من دراسات ومفاهيم لغوية ودلالية ؛ مع العلم أن الجاحظ قد انزاح للفظ وناصره بمعنى أنه يقدم الانزياح اللغوي في مرتبة أولى من الانزياح الدلالي.

ب) الانزياح عند البلاغيين(الجرجاني - ابن رشد):

****الانزياح عند عبد القاهر الجرجاني:***

إننا نذكر ونؤكد دائما على أن الدراسات اللغوية اللّسانية الحديثة ، لم تكن لتوجد لولا تراثنا ونظروا لها، فكانت أن ساعدت الدراسات المستجدة، ومن هذه القضايا قضية اللّفظ العربي الذي ازدهر على أيدي بلاغيين ولغويين، تناولوا قضايا لغوية و دلالية درسوها والمعنى وذلك لأهميتها في الكشف عن فهم الأدباء والبلاغيين لآلية التعبير الشعري ، بل والأدب عموما. وقد كان من بين هؤلاء البلاغيين" **عبد القاهر الجرجاني**("ت 471 أو 474 ه) من خلال كتابه " **دلائل الإعجاز** " الذي أقر بضرورة اتحاد اللفظ والمعنى ، كما فطن إلى حقيقة لغوية دلالية تتمثل في ضرورة وهي أنه بتغير المعنى يتغير اللفظ وهو ما يوازي ويقابل الانزياح اللغوي والدلالي بالاصطلاح الحديث، لكننا سنتناول دراسة الظاهرة الانزياحية عند

[1]- ينظر :المرجع السابق،ص 111 .....114.

البلاغي " عبد القاهر الجرجاني " أي الانزياح في التراث لاعتقادنا أن هذا البلاغي – عبد القاهر الجرجاني – هو أحسن من مثل التراث العربي.

تميز " **عبد القاهر الجرجاني** " عن غيره من البلاغيين بمعارضة المعايير الجاهزة السابقة للنصوص ، وبذلك اختلف في فهمه للمعنى وعلاقته باللفظ ، من خلال آراءه الفذة فيما يتعلق بترتيب المعاني وترتيب الألفاظ والعلاقة بين هذين الترتيبين أثناء عملية التأليف"[1] و لم يعنى "الجرجاني ."

اهتمامه لقيمة اللفظة المفردة، أو لقيمة معناها القاموسي، بل إزاء قيمتها في سياق الكلام،وهو ما تقوم عليه نظريته وهي نظرية النظم، إذ جعل المعاني في المرتبة الأولى والألفاظ تابعة لها، وعنده أن التعبير لا يتعلق بمعاني الألفاظ مفردة، دون تقدير لمعاني النحو فالمعنى عنده هو كيفية النظم، وأنه في انحيازنا للفظ تكون عملية قتل للفكر ، لأننا نستطيع أن نتصور الفصاحة والبلاغة في اللّفظة المفردة ، وإنما هي في تلك العملية الفكرية التي تصنع تركيبا من عدة ألفاظ "[2] فالدلالة هي نتيجة لضم الكلم بعضها إلى بعض وسبيل ذلك كما قال الجرجاني هو توخي معاني النحو وأحكامه، **فلا "** نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعّلق بعضها ببعض ، ويبنى بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك"[3] فالمعاني عموما لا تقوم إلا بصحة معاني النحو، أما معاني الشعر الخاصة فلا تقوم إلا بتحديد معاني النحو وبابتكار العلاقات والتراكيب النحوية وصحتها طبعا، لأن صحة النظم تتوقف على صحة الترتيب الصحيح المخصوص للكلمات فمعاني النحو تعلو شأنا عن معاني الألفاظ المفردة أو المفردات القاموسية، وإنما تتجلى هي في قيمة التركيب النحوي ومراعاة كل شروطه، وليس هذا فحسب، بل ما تؤديه إضافة إلى ذلك من المعاني الراقية التي تتقبلها النفس العاقلة الباحثة

[1] - ينظر :جودت فخر الدين .شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري .دار الحرف العربية للطباعة و النشر و التوزيع / .دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع ط1، 1424 هـ - 2004 م ص 65.

[2] - بكري شيخ أمين :البلاغة العربية في ثوبها الجديد دار العلم للملايين ،بيروت، لبنان .ج 1 ، ط1 ،1979،ص21.

عن الجمال "[1] فيقول" الجرجاني : وليس عندنا في وجوه الخطأ اللّغوي أكبر ولا أعظم من أن يظن امرؤ أن اللّغة بالمفردات لا بالأوضاع والتراكيب ...." ولكن" ليس القصد معرفة قواعد النحو وحدها، ولكن ما تحدثه هذه القواعد وما سيتبعه من معنى وما يتولد عن النظم من مدلول...." إذ أن الغرض ليس "بنظم الكلم إن توالت ألفاظها في النّطق بل إن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"[2].

ويتضح لنا جليا أن " الجرجاني " مصر على موقفه من عدم الفصل بين ثنائي اللّفظ والمعنى بل جعل الصورة ثالثة وأقرا كتعبير عن كيفية النظم ، إذ لا وجود لمعان عارية بل هناك معان خاصة فالمعنى لا يوجد بلا لفظ إنه قائم ضمن عملية النظم فالجرجاني وحد اللفظ والمعنى في حيز الدلالة، فأي تغير في نظم الألفاظ يؤدي إلى تغير في المعنى ، ويقول في رده على القائلين بتزايد الألفاظ دون تزايد في المعاني ما يلي:" مما يعتمدونه ويرجعون إليه قولهم :إن المعاني لا تتزايد وإنما تتزايد الألفاظ وهذا كلام إذا تأملته لم تجد له معنى يصح عليه غير أن تجعل تزايد الألفاظ عبارة عن المزايا التي تحدث من توخي معاني النحو،وأحكامه فيما بين الكلم، لأن التزايد في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ونطق لسان محال"[3].

فالجرجاني ينتصر للمعنى ويرفض المفاضلة بين الألفاظ كمفردات، وكما اعتبر المفردات تابعة للمعاني، اعتبر كذلك الأشكال اللّغوية أي الألفاظ المنظومة تابعة للأفكار و في مرحلة لاحقة تأتي، بعد أن يكون الفكر قد قدر المعاني في النفس، وهذا دائما في سياق إقراره بأولوية المعنى على اللّفظ.

---

[1]- ينظر: المرجع السابق،ص45 .

[2]- ينظر :المرجع نفسه ،ص71.

[3]- ينظر :جودت فخر الدين .شكل القصيدة العربية في النقد العربي ص67 - 68.

فيقول:" لا يتصور أن تعرف للفظ موضعا من غير أن تعرف معناه ، ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبا ونظما ، وإنك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك ، فإذا تم ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها، وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك ، لم تجنح إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها وإن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق"[1].

والحقيقة أن القضية ليست قضية سابق و لاحق و لا قضية انحياز إلى الألفاظ المنظومة على حساب الألفاظ المفردة، فالجرجاني يرى أن هناك تلازما بين المعنى واللفظ المنظوم(زمنيا) ويؤدي هذا إلى تلازم عمليتي ترتيب المعاني والألفاظ، وهذا التلازم يعطي المعاني الأولوية من حيث أن المعنى لا يوجد إلا ضمن عملية ترتيب الألفاظ، بينما تقوم اللفظة بذاتها مجردة، ثم تشرك في منظومة خدمة لتحقيق المعنى وبذلك يتحقق المعنى بالتلازم الزمني مع انتظام الألفاظ وما يفضي إلى حل التناقض هو تمييز" الجرجاني "بين المعاني والأفكار،فالفكر هو عملية توخي المعاني واستنباطها عبر تقدير معاني النحو أي توخي المعاني في تقدير التراكيب أو العلاقات بين الألفاظ المفردة ، فبذلك يكون الفكر جهدا يبذل لترتيب المعاني في النفس يرافقه ترتيب للألفاظ لا يحتاج إلى إعمال فكر:" واعلم أني لست أقول إن الفكر لا يتعلق بمعاني الكلم المفردة أصلا ولكني أقول إنه يتعلق مجردة من معاني النحو ، ومنطوقاتها على وجه لا يتأتى معه تقدير معاني النحو وتوخيها فيها".

وزيادة في التوضيح، ينطلق الفكر من معاني الكلمات، المفردة، ليقدرها في الكلمات المركبة أو المنظومة، تلك التي يسميها عبد القاهر معاني النحو ، هذا التقدير يكون في اتجاه تحقيق

[1]- ينظر :جودت فخر الدين : شكل القصيدة العربية في النقد العربي .ص 69.

المعنى الذي يتم بانتظام الألفاظ"[1] كما قد توصل " الجرجاني " إلى التمييز بين نوعين من المعاني ، معاني عامة تتميز كل أنواع الخطابات العامة المتداولة فهي معاني عقلية والتي لا تصبوا إلى أية غاية فنية جمالية أو المعاني الخاصة فهي تخييلية خاصة بالشعر ولغة الجمال والفن والأدب ، بمعنى أن" عبد القادر الجرجاني "يصنف الكلام على ضربين من خلال مؤلفه" دلائل الإعجاز" ، فيقول:" الكلام على ضربين :ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج عن الحقيقة فقلت : خرج زيد بالانطلاق عن عمرو فقلت :عمرو منطلق، وعلى هذا القياس ؛ وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده ولكن يدلك اللّفظ على معناه الذي يقتضي موضوعه في اللّغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل إلى الغرض ..... وإذ قد عرفت هذه الجملة فهاهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول :المعنى ومعنى المعنى، ونعني بالمعنى " المفهوم من ظاهر اللّفظ .... وبمعنى المعنى :أن تعقل من اللّفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر....." [2] ونعتقد أننا في غنى عن التعليق إزاء هذا القول الذي يضمن تعريفا يعد من أتم تعريفات" **الانزياح الدلالي** "وهو معنى المعنى ؛ و هو المعنى الخاص الفني الضم?ني الذي يحتاج إلى تأويل وابتكار وحتى يتحقق ذلك ينبغي الاجتهاد في سبيل خلق المعاني، وهو ما يناقض الفهم التقليدي للطبع والصنعة ، ويقول " **الجرجاني** " من خلال مؤلفه " **أسرار البلاغة**" :"ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف ....وهذا خلاف ما عليه الناس ألاّ تراهم قالوا "إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك....." [3]

---

[1] -ينظر : :المرجع السابق ، ص68 ...70

[2]-عبد القاهر الجرجاني :دلائل الإعجاز .ت ع .محمد رشيد رضا .دار المعرفة للطباعة و النشر .بيروت لبنان .د ط .د ت، ص 177.

[3]-عبد القاهر الجرجاني :أسرار البلاغة .ت ع .محمد الفاضلي .المكتبة العصرية صيدا بيروت .د ط .د ت.، ص105 .

فالانزياح الدلالي من الصعب تحقيقه ونيله ، وإذا تحقق ذلك نكون قد حققنا أعمالا أدبية وشعرية خاصة محملة بمعاني المعاني لأن هذا ".....الضرب من المعنى، كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة..." [1]

ما يمكننا التأكد منه أن البلاغي " عبد القادر الجرجاني " قد توصل إلى حقيقة لغوية دلالية لسانية هي الانزياح اللّغوي والدلالي من خلال دراستنا له ولنظريته، لكن مع العلم أنه أعطى القيمة الكبرى والمزية العظمى للانزياح الدلالي في تحقيق معاني المعاني في الشعر والأعمال الأدبية والفنية.

***الانزياح عند" ابن رشد:"**

لقد برزت في مواطن كثيرة من تراثنا العربي، وعلى يد جماعة من عظماء التراث اهتمامات بارزة بالانزياح] والذي تجسد في الحديث عن **التوسع** عند (سيبويه) و**المجاز**عند (أبي عبيدة) **وشجاعة العربية)** عند(أبي جني)" [2] وبمصطلحات أخرى مثل النقل، العدول، التغيير . .... كما وقد اهتم بهذه الدراسة أيضا كبار التراث من بينهم ":**الفرابي**" و" **ابن سنان الخفاجي** " و" **ابن سينا** " و"**ابن رشد** "فكان لهذا الأخير أن"وسع البناء اللّغوي ، وخرج منه بمفهوم موّلد تحت عنوان التغيير والتغيير عند " ابن رشد " صياغة متقدمة ، تاريخا وفهما للانزياح الشعري"[3]

[1]-المرجع السابق ص107.
[2]-- محمد العمري :البلاغة العربية أصولها و امتدادا .إفريقيا الشرق ،بيروت لبنان .د ط 1999 .ص491.
[3]- المرجع نفسه ،ص250.

رابعا :ملامح ظاهرة الانزياح عند العرب المحدثين:

اهتمت الدراسات الأسلوبية الحديثة عموما - وكذا الدراسات الأسلوبية العربية -بظاهرة الانزياح – أو بنظرية الانزياح كما يفضل بعضهم تسميتها -باعتبارها قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية ، و الانزياح كما عرفنا سابقا هو انحراف الكلام عن النمط المألوف في اللغة ومفهوم النمط يتيح إجراء تصنيف أولي لتعدد ظواهر التشكيل اللغوي الذي تفرزه حرية عملية الاختيار في الممارسة اللغوية ؛ إن مفهوم النمط عقلي أساسا ولذا يتكئ على أساس يوجد في الظاهرة المراد تصنيفها كمنطلق لإجراء تصنيفاته ،ولما كانت اللغة تمتلك نظامها الخاص بضبط كل ممارسة لها ، فمن المعقول أن توجد لكل تشكيل لغوي صورتان :واحدة وظيفية / المستوى العادي؛ ويتجلى في هيمنة الوظيفة الإبلاغية على أساليب الخطاب،أي تقوم على توظيف النظام لصالح أغراض الرسالة .وأخرى متجاوزة /المستوى الإبداعي وهو الذي يخترق الاستعمال المألوف للّغة ، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة ، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات الأسلوبية وجمالية تحدث تأثيرا خاصا في الملتقى فيما أسمته الأسلوبيات الحديثة بالانزياح.

والناظر لعنوان البحث وهو أحد المداخل المشروعة لفك أسار مجاهيل البحث يجد أن المستوى المثالي الإبداعي التجاوزي هو موضوع بحثي ، وسأحاول رصد هذه الظاهرة عند بعض الدراسيين العرب المحدثين الذين وان كانت عند جلهم إن لم أقل عند كلهم - يعرضون لمفهوم الانزياح كما جاء في الدراسات الأسلوبية و اللسانيات الغربية التي تحاول تحديد الواقع اللغوي الذي يعد بمثابة الأصل ثم عملية الخروج عنه- وقد يقول قائل القارئ إن هذا الحكم قبلي لا تملكين إلى ذلك سبيلا أقول أنني أنطق من فرضيات أو مقدمات وليس من مسلمات و سأحاول البرهنة عليها فيما سيأتي من البحث من خلال التوصل إلى نتائج.

***ظاهرة الانزياح عند عبد السلام المسدي:**

يعرض" عبد السلام المسدي" مفهوم الانزياح في كتابه" :الأسلوبية والأسلوب"وفيه يرى" أن جل التيارات التي تعتمد الخطاب أسا تعريفيا للأسلوب تكاد تنصب في مقياس تنظيري هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينها ويتمثل في مفهوم الانزياح، ولئن استقام له أن يكون عنصرا قارا في التفكير الأسلوبي فلأنه يستمد دلالته - لا من الخطاب الأصغر كالنص والرسالة ، و إنما يستمد تصوره من علاقة هذا الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر و هو اللغة التي فيها يسبك ولذلك تعذر تصوره في ذاته إذ هو من المدلولات الثنائية المقتضية لنقائضها بالضرورة ، فكما لا نتصور"الكبير "إلا في طباق مع" الصغير "، فكذلك لا نتصور انزياحا إلا عن شيء ما ، وهذا المسار الأصلي الذي يقع عن الخروج وإليه ينسب الانزياح هو في ذاته متصور نسبي تذبذب الفكر اللساني في تحديده وبلورة مصطلحه فكل يسميه من ركن منظور خاص ، وقد اصطلحنا عليه فيما مضى من بحثنا - والقول للمسدي" - **بالاستعمال النفعي** "للظاهرة اللسانية مختارين في ذلك تسمية الشيء بوظيفته العملية وغائيته الواعية"[1].

ثم ينتقل" المسدي "بعد ذلك إلى ذكر القواعد التأسيسية المتجاوزة للمنظور الأسلوبي الضيق لتشع بجلاء على إننا قد نستنبط فرضية عمل نعتبرها أن الظاهرة - « حقول التفكير اللساني وصورة ذلك -والقول للمسدي اللغوية في ذاتها مصب جدولين ونقطة تقاطع محورين أولهما الجدول" النفعي / " وهو الجدول الخادم / وضع اللغة الأول / الأصل بالذات والزمن وثانيهما الجدول العارض / وهو الجدول المخدوم / إذ محوره وضع اللغة الطارئ ، ه ذان المظهران كلاهما واقع لغوي وأولّهما "متنازل" Descendant ويمثل" قضية "الموجود اللغوي كتجسيد لخصوصية الحيوان الناطق والثاني" متعال Ascendant و هو" نقيضه "ذلك الموجود[2].

ويستطرد"المسدي "في حديثه عن الانزياح ليصل إلى إبراز قيمة هذا المفهوم فيقول في ذلك « ولعل قيمة مفهوم الانزياح في نظرية تحديد الأسلوب اعتمادا على مادة الخطاب تكمن في أنه

[1]- عبد السلام المسدي :الأسلوبية و الأسلوب ، ص77 .
[2]- المرجع نفسه ، ص78 .

يرمز إلى قاربين :اللغة والإنسان هو أبدا عاجز عن أن يلم بكل طرائقها ومجموع نواميسها وكلية إشكالية كمعطى"موضوعي ما ورائي "في الوقت نفسه بل إنه عاجز عن أن" يحفظ "اللغة شموليا ، وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكل حاجته في نقل ما يريد نقله وإبراز كل كوامنه من القوة إلى الفعل وأزمات الحيوان الناطق مع أداة نطقه أزلية صور ملحمتها الشعراء والأدباء مذ كانوا "[1].ليصل في الختام إلى اعتبار الانزياح احتيال على مستويين : احتيال الإنسان على اللغة ، و احتيال الإنسان على نفسه وذلك حين قال « وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا »[2].

كما أن للمسدي وقفة أخرى مع مفهوم الانزياح وذلك من خلال كتابه" النقد والحداثة "حيث يربط منهج الحداثة بالعدول عن النمط في مقارنته بمنهج القراءة ، فيقول« أما منهج الحداثة فإنه يحتفظ بنفس المنظومة الثلاثية - ويقصد هاهنا المنظومة المتعلقة بمنهج القراءة الذي يتدرج على سلم ثلاثي ؛ الأول : متعلق بالتنظير ، والثاني هو المواصفة وأما الثالث فهو الممارسة - ويعكس ترتيب مدارجها ، فيشتق تركيبا مقابلا ينطلق من الممارسة التي توحي بالعدول عن النمط السائد والمعيار المطرد فيتجه صوب المواصفة لتفسير هذا التجاوز و الانزياح إلى أن يستقر في التنظير حيث يؤسس قواعد الحداثة باعتبارها تجديدا للرؤية وتغييرا للمطرد.

وعليه يمكن القول أن" المسدي "تطرق لظاهرة الانزياح - أو الاستعمال النفعي كما يصطلح عليها وذلك من خلال إطلاعه على المراجع الأجنبية المتخصصة في ذات الموضوع كما انه قام بعرض المصطلحات الدالة على الظاهرة مع ترجمتها وبهذا يكون قد أضاف إلى الدراسات النقدية العربية الكثير.

***ظاهرة الانزياح عن محمد الهادي الطرابلسي:**

لقد اعتمد"محمد الهادي الطرابلسي "الانزياح في دراسته على " خصائص الأسلوب في الشوقيات " وهو يصرح بذلك في قوله :" مضان الأسلوب (يقصد مظان) هي في الجانب المتحول عن اللغة

[1]- المرجع السابق ، ص79.
[2]- المرجع نفسه ، ص82 .

والمتحول عن اللغة في الكلام عديد الأشكال ، فقد يكون تحولا عن قاعدة نحوية أو بنية صرفية أو وجهة معنوية أو في تركيب جملة كما قد يكون التحول عن نسبة عامة في استعمال الظاهرة اللغوية في عصر من العصور أو يكون بشحنة دلالية خاصة أو بفقر خاص يلحق الظاهرة اللغوية في نوع من النصوص دون آخر..." [1].

ويواصل" الطرابلسي "حديثه عن الانزياح فيقول : « ويستقطب المتحول عن اللغة نوعان على الأقل ، **المتحول المشترك** : ويضم الاستعمالات التي شاعت في كلام منشئ من المنشئين ، أو في كلام عدد من المنشئين ، في عصر من العصور أو في نوع خاص من أنواع الإنشاء...،و**المتحول الخاص** :ويشمل الاستعمالات التي تظهر هنا وهناك فيما يكتب الكتاب وينظم الشعراء ،ولا يكون لها حظ من الشيوع والتواتر عند غير أصحابها ، بل لا يكون لها حظ من التواتر معتبر حتى عند أصحابها ، فالمتحول الخاص لا يبرح باب الخطأ واللحن حتى يعممه معمم أو يندثر .

وما أوخذ عليه" - الطرابلسي- "هو أنه اعتمد على أمثلة عشوائية وملاحظات لا يمكن الاطمئنان إلى دقتها العلمية ، وظلت فكرة الانزياح عنده تتراءى على المستوى الخارجي الذي يقاس بشيء منفصل عن النص ، ومن ثم لم تكتسب دراسته طابعا بنيويا حديثا يعتمد على المقارنة الداخلية وهذا ما طوره" ريفاتير "فيما بعد وأستخلص ما يسمى" بالتضاد البنيوي"[2] ، ورغم هذا الانتقاد الذي وجهه" صلاح فضل "لمحمد الهادي الطرابلسي "إلا أنه يعد من الذين وضعوا اللبنات الأولى للدراسات الأسلوبية العربية الحديثة بفضل إرساء بعض السوابق التي تمهد السبيل للمقارنة والتحليل في أدبنا العربي من خلال دراسته المذكورة سابقا.

[1]- ينظر:عبد السلام المسدي :النقد و الحداثة ،دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ،ط1 ،1983 ،ص11.
[2]- ينظر:تمام حسان:الأصول ،دراسة ابستيمولجية للفكر اللغوي عند العرب، النحو ، فقه اللغة ،البلاغة، عالم الكتب القاهرة ،ط1 2000،ص121.

***ظاهرة الانزياح عند" تمام حسان: "**

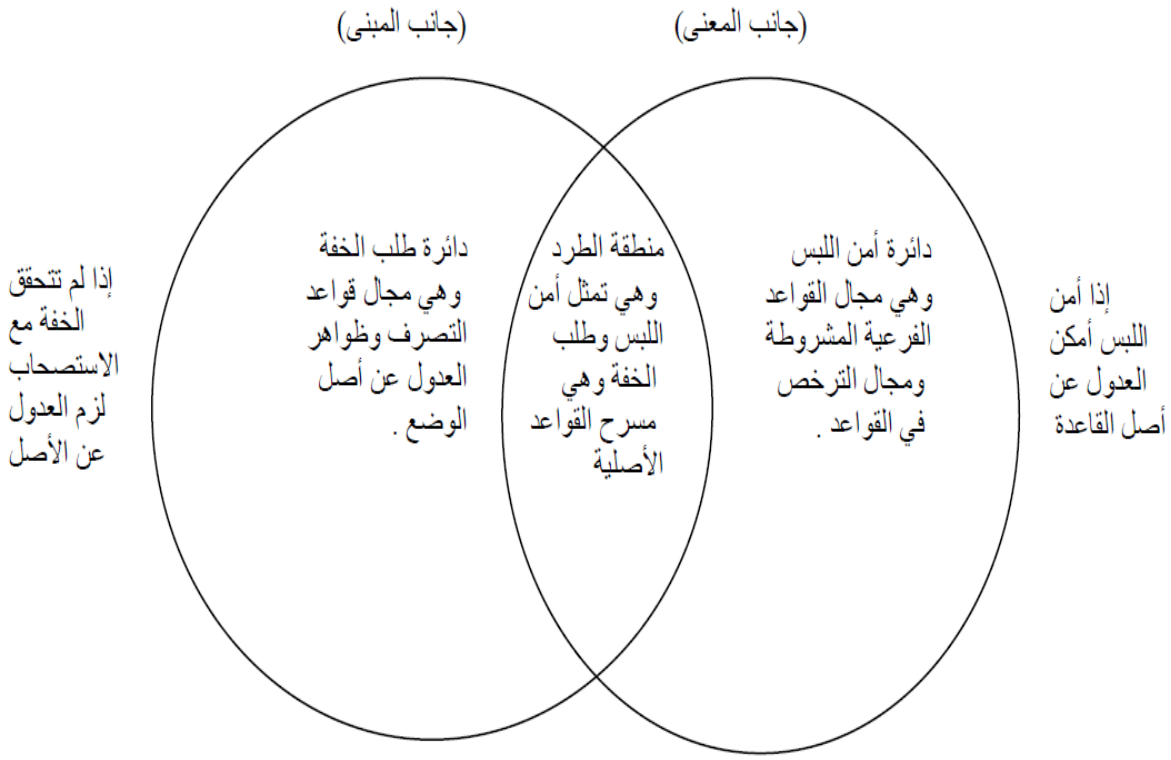
لقد خصص" تمام حسان "فصلا كاملا لظاهرة العدول - كما يفضل الاصطلاح عليه بدل الانزياح تحت ما أسماه بـ : **الأسلوب العدولي أو المؤشرات الأسلوبية.**

وقد تحدث عن الأصول الذهنية التي جردها الأقدمون لقواعد اللغة ومبانيها ، ورأوا أن استعمال اللغة أي اللغة في معترك الحياة قد يورد الأصول على حالها فينفق المستعمل في صورته مع المجاز رد فيسمي ذلك بـ "استصحاب الأصل "، الاستصحاب ، حسب" تمام حسان -"قائما على المستوى الصوتي الصرفي ، المعجمي ، والنحوي بنوعيه (في اللفظ والجملة) ، في مقابل ذلك حينما يحدث تغيير بمعنى أن الاستعمال لم يستصحب الأصل فذلك هو العدول ، معنى ذلك أن " تمام حسان "يعتبر الانزياح عملية خروج عن الأصل ، ويحدث في كل مستويات اللغة (صوتي صرفي ، معجمي، نحوي).

و إذا كانت الرخصة من حيث المبدأ عدولا عن أصل أو قاعدة مرتبطا بقيود * *فإن ثمة عدول آخر لا قيد عليه إلا أمن اللبس أو بعبارة أخرى لا قيد عليه إلا الإفادة...أما ما عدا ذلك فإن هذا العدول يقاس عليه ويقبل من الفصيح وغيره وهو ما يصطلح عليه" تمام حسان "بـ : "الأسلوب العدولي "الذي يعد" خروجا عن أصل أو مخالفة لقاعدة ولكن هذا الخروج وتلك المخالفة اكتسبا في الاستعمال الأسلوبي قدرا من الاطراد رقى بهما إلى مرتبة الأصول التي يقاس عليها"[1].وكما يكون فهم الترخص من خلال الاعتداد بالقرائن يكون فهم الأسلوب العدولي كذلك...فكل قرينة من القرائن صالحة أن يترخص فيها وأن يعدل عن الاعتماد عليها ولا فرق بين الحالين إلا أن الترخص مغامرة فردية للفصيح من العرب القدماء لو تكررت من المعاصرين لعدت من قبيل الخطأ ، وأن الأسلوب العدولي مورد من موارد التأنق في الأسلوب أورده من شاء في القديم ويورده من يشاء في يومنا هذا.

وقد مثل" تمام حسان "للانزياح من خلال الثوابت والمتغيرات الموجودة في اللغة برسم بياني بين من خلاله المناطق التي يحدث فيها العدول.

[1] - ينظر:المرجع السابق ،ص247 .



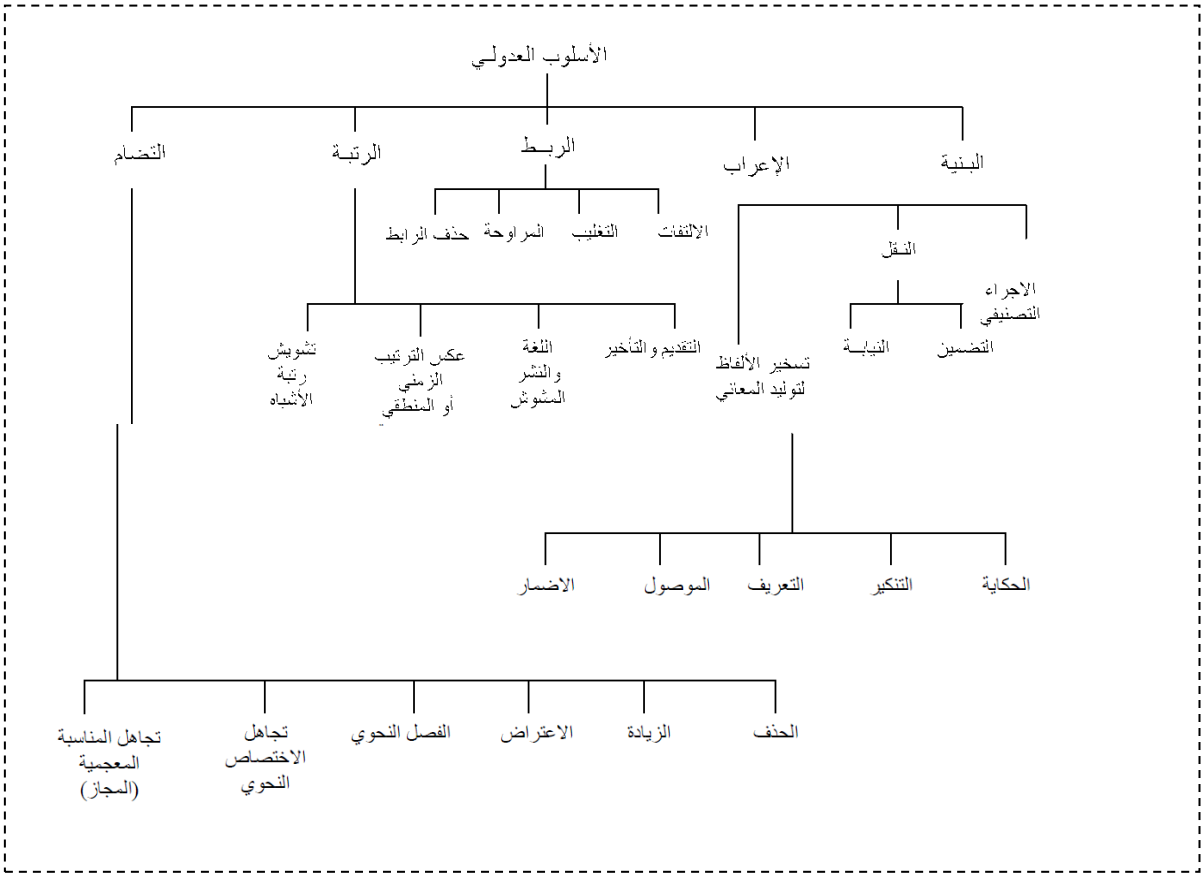
ومعنى هذا الشكل الإيضاحي انه إذا تحقق أمن اللبس أمكن العدول عن أصل القاعدة هذا من ناحية، والناحية الثانية التي يحدث فيها العدول هي في حالة عدم تحقق الخفة مع الاستصحاب.

وإذا ما انتقلت إلى" كتاب الأصول "فإنني لا محالة واجدة" تمام حسان "قد تطرق لفكرة الاستصحاب بشكل موسع حيث أفرد له دليلا كاملا تحدث فيه عن أصل الوضع (في الحرف والكلمة والجملة) وأصل القاعدة، والعدول عن الأصل والرد إلى الأصل ...ومنه أجد نفسي أمام ثنائية الأصل العدول - التي سبق وأن تطرقت إليها في حديثي عن الانزياح في التراث العربي - وما أريد الوقوف عليه هاهنا هو اعتبار" تمام حسان "أن أصل الوضع تجريد قام به النحاة ليصلوا بواسطته إلى الاقتصاد العلمي ، بتجنب الخوض في أوابد المفردات وتلك هي الغاية نفسها التي يرمي إلى أصل القاعدة ...ويواصل " تمام حسان "حديثه عن الاقتصاد فيقول « إن الاقتصاد في جهد المتكلم أدى إلى العدول ولكن الاقتصاد في جهد الكاتب أدى إلى الاستصحاب ، فإذا كان عمل

المتكلم عدولا عن الأصل فإن عمل الكاتب ردما عدل به المتكلم إلى الأصل ليؤول به إلى الاستصحاب" [1].

وقد أورد" تمام حسان "القرائن وأمام كل قرينة طرق العدول الأسلوبي المطرد عن الاعتداد بها موضحا في ذلك مظاهر الانزياح وطرق ورودها.

وسأحاول رسمها في رسم بياني لغاية الاختصار.



"رسم بياني للأسلوب العدولي كما هو عند" تمام حسان""

من خلال هذا الرسم يمكن رصد الحالات التي يحدث فيها العدول الانزياح - من عدول في البنية ، الإعراب، الربط ، الرتبة ، والتضام والذي يكون فيها ذو سمة جمالية فنية ، تعدى فيها حدود المعاني الوظيفية والتي كانت مصب اهتمام علم النحو إلى الدراسات الجمالية الذوقية والنفسية (والتي تهتم بها علم المعاني).

[1] - ينظر:تمام حسان: الأصول ،ص127 .

***ظاهرة الانزياح عند "محمد العمري":"**

يرى" محمد العمري "أن نظرية الانزياح باعتبارها إجراء لغويا تجد بعدا مهما في التراث البلاغي العربي في الحديث عن المجاز از والعدول والتوسع ، وليست نظرية الانزياح في صياغتها اللسانية المتقدمة إلا محاولة لتفسير ما عبر عنه منذ ، القديم بالغرابة والعجب كما هو في كلام "الجاحظ" يقول « لأن الشيء في غير معدنه أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم ... وكلما كان أطرف كان أعجب »[1].

بالإضافة إلى ربط مًحمد العمري الانزياح بالتراث اللغوي العربي ، فهو يشترط على الانزياح ليكون شعريا ينبغي أن يتتبع إمكانيات كثيرة لتأويل النص وتعدديته ، وهذه الفاعلية بارزة في تفاعل الدلالة والصوت ...إن الانزياح عندنا - والقول للعمري - ليس مطلبا في ذاته ، بل هو سبيل لانفتاح النص وتعدديته ، وهذا لا يعني أن الانزياح مرادف للغموض فالغموض ليس إلا عرضا، وهو نسبي، نعني بالعرضية كونه من مظاهر الانزياح وليس مقوما شعريا في ذاته[2]. من خلال هذا النص يتضح أن" محمد العمري "ينظر للانزياح على أنه سبيل لانفتاح النص وتعدده وليس مطلبا في حد ذاته ، كما أنه - الانزياح - لا يعني الغموض ، وإنما الغموض لا يعدوا أن يكون سوى عرضا ... ، ويقر الباحث بأن أكمل صياغة لسانية لنظرية الانزياح وأشهرها هي التي صاغها "جان كوهين "في كتابه" بنية اللغة الشعرية - "وقد ترجمه بمعية محمد الولي -ويتبنى رأيه المتعلق بالوظيفة التواصلية للشعر وهذا ما عبر عنه" جاكبسون "بالهيمنة ، فالخطاب الشعري خطاب لغوي تواصلي تهيمن فيه الوظيفة الشعرية دون أن تغيب الوظيفة التواصلية.

كما نجد" محمد العمري "أيضا في كتابه الموسوم"بالبلاغة العربية أصولها وامتداداتها "وذلك من خلال استنطاق التراث العربي عند اللغويين والبلاغيين والفلاسفة أمثال" سيبويه" "ابن جني"، "الجاحظ "،" ابن سينا" ،"الفرابي "،" الفراء"،"الجرجاني..."وربطهم بظاهرة الانزياح من خلال

[1]- ينظر:نورالدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دار التنوير، بيروت ،ط1 ،1983 ،ص194.
[2]- ينظر:المرجع نفسه ،ص194.

مصطلحات تحمل في طياتها بذور الظاهرة مثل الضرورة ، شجاعة العربية ، الاتساع ، الغرابة التغيير، المحاكاة ، المجاز ، العدول...

وما يمكن ملاحظته هو ربط"محمد العمري "الدراسات الأسلوبية المعاصرة أو الحديثة - وعلى وجه الخصوص ظاهرة الانزياح - بالدراسات التراثية العربية فهو هنا بصدد التأصيل للظاهرة في النقد الأسلوبي مع مد جسور التواصل بثقافة الآخر - بالدراسات الغربية - فهو يزاوج بين الأنا / التراث والآخر / الغرب مع إضافات في مجال التطبيق والممارسة على النصوص العربية وهذا شيء يحسب له لا عليه.

***ظاهرة الانزياح عند" نزار التجديتي: "**

ذهب" نزار التجديتي"كدأب معظم أشياعه من اللغويين والنقاد المحدثين إلى التطرق لفكرة الانزياح من خلال الدراسات الأسلوبية واللسانية الغربية و على وجه الخصوص عند" جون كوهين" فيما يتعلق بالانزياح والشعر خاصة ، وذلك في مقاله الموسوم بـ" : نظرية الانزياح عند"جون كوهين."

يسترسل"نزار التجديتي "في حديثه عن الانزياح عند" كوهين "ليصل إلى القول بوجود خاصية أو عنصر ثابت في لغة جميع الشعراء على الرغم من الاختلافات ، أي وجود طريقة واحدة للانزياح بالقياس إلى المعيار، وعلى هذا الأساس -والقول للتجديتي « يمكن تعريف الشعر بأنه نوع من اللغة وتعريف الشعرية باعتبارها أسلوبية النوع ، إنها تطرح وجود لغة شعرية...تعتبرها واقعة أسلوبية لأن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا ، بل إن لغته شاذة وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا "[1].ونجد الباحث يشخص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين : القطب النثري الخالي من الانزياح ، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة ، ويتوزع بينهما مختلف أنماط اللغة المستعملة فعليا ، وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى ، كما تقع لغة العلماء بدون شك قرب القطب الآخر وليس الانزياح فيها منعدما ولكنه يدنو من الصفر"[2].

[1]- ينظر:نورالدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب ،ص189.

[2] - ينظر:المرجع نفسه،ص189.

وسأحاول التمثيل لهذا التصور برسم بياني لمزيد من التوضيح .



يمكن أن نستنتج أن مفهوم الانزياح قد تولد أساسا في حقل دراسة الشعر[1]. وهذا ما يؤكد مدى تأثر الباحث" نزار التجديتي "بنظرية" جون كوهين."

يقوم الانزياح عند نزار التجديتي على ثنائية وهي:

1- بنية الرسالة.

2-وظيفة الرسالة.

وخصوصية الانزياح هذه تقتضي مرحلتين في دراسته وهما:

1-الوصف.

2- التفسير والتحليل[2].

من خلال ما تقدم من البحث يتضح أن" نزار التجديتي "قد تأثر بنظرية الانزياح عند" جون كوهين "تأثرا كبيرا ويظهر ذلك جليا بتبني معظم آرائه - إن لم أقل كلها - وذلك باعتبار الشعر هو الحقل الأساس المنتج للانزياح وما الانزياح إلا فرع من نظرية كبرى هي نظرية الشعرية.

[1]- حميدي لحميداني: بنية النص السردي ،من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،المغرب ،ط3،2000،ص119.

[2]- المرجع نفسه،ص119.

***ظاهرة الانزياح" عند عبد الله صولة: "**

تكمن ظاهرة الانزياح عند" عبد الله صولة "في بحثه المعنون ب " : فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة[1]. وفيه عرف بمصادر الأسلوبية باعتبارها منهجا في ممارسة الظاهرة اللغوية ، وقسمها إلى اتجاهين:

1-الاتجاه الإنساني التكويني : ويبحث في علاقة الظاهرة اللغوية بمقاصد الفرد الأديب النفسية انطلاقا من مقولة" بيفون" "الأسلوب هو الرجل "مع ربط هذا الرجل بالتحولات التاريخية والحضارية.

2-الاتجاه التعبيري : يعنى بتصنيف طاقات اللغة التعبيرية الكامنة وراء الظاهرة العاطفية لمستعملي اللغة وقد جعلت الأسلوبية بمختلف اتجاهاتها من مفهوم الانزياح عصب البحث الأسلوبي .

ويرى" عبد الله صولة "أن الانزياح في الشعر يعمق ظاهرة الخروج عن مألوف الكلام وهو يذب مذهب "جون كوهين "الذي يرى أن الشعر ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر ، وإنما هو اللاّنثر **anti-prose**I ،وتبدو هذه القطيعة مع النثر في المستويات : الصوتية ، والتركيبية والدلالية[2].

وعليه فالانزياح عند" عبد الله صولة "هو خروج الكلام عن النمط المألوف وهذا الخروج يكون في الشعر ويبدو جليا أن الباحث تأثر بمذهب" جون كوهين "الذي يرى أن الشعر هو انزياح.

كما أنه يشير إلى قضية الانزياح على مستوى البنية ومستوى الوظيفة ، وقد استعان الباحث بمراجع علمية تناولت ظاهرة الانزياح فجاء بحثه متمثلا مقولات الانزياح والخلفيات المعرفية التي أسست أبعاد النظرية ، وعليه فما يمكن ملاحظته هو تأثر الباحث المباشر بالأسلوبين الغربيين في تحديدهم لمفهوم الانزياح وخصائصه.

---

[1]- نورالدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب ،ص190.

[2]- المرجع نفسه،ص191-192.

وعلى رأسهم" ميشال ريفاتير "ويتضح ذلك جليا في حديثه عن النص باعتباره جهازا مغلقا لا يفضي إلى العالم الخارجي إلا من خلال خصائصه الأسلوبية مستندا إلى ظاهرة الانزياح والذي ينقسم هو نفسه إلى نوعين:

1-الانزياح عن اللغة العادية العامة : وذلك بأن يمثل الأسلوب تقابلا مع المستوى العادي للكلام ويعتبر خرقا له ، ويكون البحث في خصائص هذا الخرق للواقع الأصل بحثا عما يشكل أركان الحدث الفني في الأثر فما الانزياح سوى خروج عن النمط التعبيري المتواضع عليه ؛ فهو خرق للقواعد حينا ولجوء إلى ماعز وندر حينا آخر.

2-الانزياح عن لغة النص : التي تمثل السياق الذي يمكن حصر خصائص الأسلوب في نطاقه فالانزياح في هذه الحالة يتحدد بالسياق الذي يرد فيه النمط العادي ، وهو نسيج الخطاب أو النص والخروج عنه هو مدار الأسلوب في ذلك الموطن[1].

***ظاهرة الانزياح عند" حاتم الصكر: "**

سأحاول عرض ظاهرة الانزياح عند الناقد" حاتم الصكر "وذلك من خلال مقاله الموسوم بـ : "الداخل الضيق والخارج المتسع "، يقول في هذه الصلة المنعكسة بين الداخل والخارج والذات والموضوع سوف تكون سببا في اقتراح ما يمكن تسميته بالشعرية المنحرفة أو المحرفة ، وهنا حيث لن نجد صلة منطقية ، سيكون) .للأشياء معان أخرى ، غير ما نتوقع عند قراءة معان تولّدها الدلالات بالدرجة الأولى[2].

وباستنطاقي للنص يتضح أن" حاتم الصكر "يربط ظاهرة الانزياح بجملة من التقابلات المتناقضة - إن صح التعبير - وذلك بإيراده لجملة من الألفاظ المتضادة : الداخل / الخارج الذات / الموضوع وهذا ما يؤدي إلى خلق الشعرية المنحرفة حيث الصلة بين المعاني التي تعطيها الدلالات والمعاني نصل إليها من خلال القراءة ، صلة غير منطقية مما يولد المفاجأة ، والدهشة ، واللاّمنتظر واللاّمتوقع وهذا هو الانزياح عنده.

[1]- المرجع السابق،ص191-192.
[2]- المرجع نفسه،ص194.

***ظاهرة الانزياح عند " عصام القيسي: "**

لقد طرح" عصام القيسي "مفهوم الانزياح من خلال عرضه لكتاب جون كوهين – هو الآخر - بنية اللّغة الشعرية ؛ ويعتبر هذا الأخير من أهم ما كتب في النظرية الشعرية ، لأنه قدم إجابة واضحة عن السؤال الآتي: ما هو الشعر؟ ؛ والشعر عنده انزياح أي خروج أو عدول عن قانون اللغة المعترف به اجتماعيا إلا أن هذا الانزياح لا يمنح صفة الشعرية إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول.

ويضيف هنا" - عصام القيسي - "ويذهب معه" مروان الغفوري "إلى أن الانزياح مفهوم قد لا يقتصر على اللّغة ، وإنّما قد يمتد إلى ما ورائها ، كالطبيعة مثلا : وهنا يؤكد ضرورة السمة الجمالية للانزياح الشعري فإذا اتفقنا على أن الشعرية هي انزياح عن قانون اللغة ،فإن الشعرية الطبيعية (من الطبيعة)هي انزياح عن قانون الطبيعة ، ولا يكون هذا الانزياح شعريا إلا إذا توفرت له السمة الجمالية ويتضح ذلك من خلال المثالين التاليين :

ظاهرة قوس قزح ⟸ خروج عن الأصل الطبيعي ⟸ فهو انزياح ⟸ لأنه حقق سمة جمالية.

ظاهرة الزلازل ⟸ خروج عن الأصل الطبيعي وهو اللااستقرار ⟸ لكنه يفتقر إلى السمة الجمالية التي نتجت عنها ⟸ ومن ثم لا يكون انزياحا شعريا بهذا المعنى[1].

وعليه فالانزياح عند" القيسي "هو خروج عن قانون اللغة المعترف بها والمألوف ، شريطة أن يكون هذا الخروج ذو سمة جمالية في الانزياح بنوعين" : اللّغوي والطبيعي "، وهو يربط فكرة الانزياح بالشعر ويعده هو الانزياح ذاته ويظهر لنا هنا مدى تأثره بنظرية" جون كوهين "ويعتبر كتابه" بنية اللغة الشعرية "أهم ما كتب في النظرية الشعرية حيث قام بإنجاز الخطوة التي عجزت البلاغة القديمة على إنجازها ، وهي أن الأشكال والصور البلاغية من استعارة ، وقافية ، وتقديم وتأخير ، تلتقي جميعها في اللحظة الأولى عند خرق قانون اللغة وهو ما يسمى" بالانزياح. "

[1]- عصام القيسي:في شعرية اللغة، ملتقى الأدب العربي ،رابطة نون،2005،ص154.

جماع الأمر بعد هذه الوقفة التي كانت لهذا الجزء من البحث حول ظاهرة الانزياح أو نظرية الانزياح كما يفضل البعض اعتبارها - في الخطاب النقدي العربي الحديث تستقطب اهتمام الكثير من الباحثين منهم من قصصتهم عليكم ، ومنهم من لم أقصصهم أمثال : شكري محمد عياد ، أحمد الشايب ، محمد عزام ، محمد عبد المطلب ، موريس أبو ناظر ، حسن ناظم...

وما رصدت من مشروع هؤلاء في طرحهم الفكري لظاهرة الانزياح أنهم أصلوا لها وذلك من خلال استنطاق الدراسات التراثية والبحث عن ملامح للظاهر في ثنايا الموروث اللغوي والبلاغي والفلسفي ، وبالفعل قد وجدوا مصطلحات تدور في فلكها ، أمثال : الضرورة،المجاز ، الشجاعة الاتساع التغيير....

ولكنها لا تتطابق تطابقا مطلقا مع المصطلح الحديث بأبعاده وأسسه وربما كانت ملمحا من ملامحه -أو جزءا من أجزائه - كما أنهم اطلعوا على الدراسات الغربية وتأثروا بها كما سبق وأن أشرت وخاصة فيما يتعلق بنظرية" جون كوهين "في الانزياح - وهنا تأتي البرهنة على الفرضية التي انطلقت منها في التمهيد فاستفادوا وأفادوا ، ذلك أنهم درسوا الظاهرة على مستوى التنظير والتطبيق وبذلك شكلوا خلفيات وأسس ينطلق منها الدارس المعاصر.

خامسا :المرجعية الغربية لظاهرة الانزياح:

أ)مفهوم الانزياح عند اليونان:

منذ القرن السادس قبل الميلاد عرف الأدب اليوناني التفرقة بين الأجناس الشعرية و الأجناس النثرية ، تحت كل فرع من هذين الفرعين تتفرع أقسام كثيرة ، مثل : الشعر الغنائي والشعر الملحمي ، و المأساة ، و الملهاة ، والخطابة القضائية ، و الخطابة السياسية ... و تضل هذه الأجناس تتفرع وتضيق حسب الظروف التاريخية و الثقافية[1]. و الحديث عن هذه الفنون يحيل بدوره إلى الحديث عن أول من اهتم بالمتلقي الأدبي و هم السفسطائيون الذين احترفوا فن القول في العهد اليوناني القديم ، و قد اهتموا اهتماما خاصا بتعليم فن الإقناع بشكل خاص ومن هذا المنطلق ركزوا

[1]- ينظر: أحمد درويش: النص البلاغي في التراث العربي و الأروبي، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ،القاهرة،ط1د.ت ،ص146.

كل اهتمامهم حول بلاغة الكلام ، بوصفهم للكلمة أنها تملك من القوة ما يجعلها تقوم بأدوار عديدة إذا أحسن اختيارها من بين الاختيارات العديد ة الممكنة حيث يرون بأن كل ملفوظ هو احتمال وأن الملفوظ في الوقت نفسه لابد أن ينطوي على بنيات تحقق الإقناع التام . و ما يذهب في هذا المنحى هو تركيز " جورجياس **Gorgias Liontini** (عاش في القرن 5ق.م).على المتلقي عندما يتحدث عن الشعر و الشعراء فيقول: "لا يجب أن يهتموا بتصوير الحقيقة بقدر اهتمامهم بإدخال البهجة على نفوس السامعين"[1]معنى ذلك أنه لا يهتم بالحقيقة بل المهم عنده هو إدخال البهجة على نفوس السامعين و إن كان ذلك كذبا ، ومن هنا نجد أنفسنا أمام ثنائية الحقيقة / الكذب الحقيقة والمجاز – أو الحقيقة و الظن و – الكذب ما هو إلا انزياح عن الحقيقة ومن ثم يمكن القول أن الانزياح موجود عندهم و هو وسيلة لأجل غاية و هي المتلقي ؛حيث تجعله يعيش حالة من النشوة والبهجة و الرضا و هو ما يدخل منذ ذلك الوقت في جمالية التلقي كما يصطلح عليها كل من" ياوس "و"إيزر.".

***البعد الشعري و الفلسفي عند أفلاطون و علاقته بالانزياح:**

الصراع بين الشعر و الفلسفة صراع قديم ، فالباحث المتأمل يمكن أن يجد ذلك الصراع في الحضارة اليونانية : فأفلاطون في جمهوريته الفاضلة - في الفصل العاشر - تحدث عن الصراع الذي دار بين فلسفته المثالية التي أرادها لجمهوريته و بين الشعر و الشعراء الذين طردهم منها - من جمهوريته - ، و قد كانت المعركة بين البعد الشعري وبين البعد الفلسفي معركة مهمة ذلك لأن الشعر كان له مكانة مرموقة في المجتمع اليوناني وقت ذاك ، و على الرغم من تأثر" أفلاطون " بالشاعر" هوميروس "، إلا أن هذا لم يمنعه من قول الحقيقة - حسب رأيه - بعيدا عن العاطفة والأحاسيس و هذا ما يؤكده حين قال « يجب علي أن أقول الحقيقة بالرغم من هذا الحب الذي أكنه للشاعر" هوميروس "ذلك الحب الذي ربيت عليه منذ الطفولة ، و الذي يمنعني من الكلام ، و على الرغم من أن" هوميروس "هو شاعر الشعراء النبلاء التراجيديين ، يجب علي ألا أكرم الرجل أكثر من إكرامي للحقيقة إنه ينبغي علي أن أقول الحقيقة فقط »[2].

[1]- ينظر:المرجع السلبق ،ص147.
[2]- بنظر:المرجع نفسه ،ص224.

من خلال ما تقدم يتضح أن أفلاطون رفض الشعر و الشعراء و أكرم الحقيقة فقط .و ذلك لأسباب ثلاثة:

1-السبب الأخلاقي :اعتبر الشعر اليوناني نوع من الرياء و الكذب تجاه الآلهة و الناس معا.

2- السبب النفسي :العملية الشعرية في نظر أفلاطون نوع من العاطفة الجارفة و الجامعة التي تفقد المرء السيطرة على نفسه و على عقله.

3-السبب الماورائي : (الميتافيزيقي) : لقد عنى أفلاطون بهذا الوصف أن الشعر غير واقعي لا يمت إلى الواقع الحقيقي للإنسان بصلة ، وقد أراد أفلاطون لجمهوريته ملكا فيلسوفا عادلا يسعى وراء الحقيقة وحدها مبتعدا عن العاطفة التي يمكن أن تتولد من العملية الشعرية التي هي مدح وتفريط وكذب ورياء و تقليد[1].

وأجد هذا الموقف شبيه نوعا ما بموقف بعض العلماء العرب القدماء في رفضهم للمجاز باعتباره كذبا والأصل في اللغة هي الحقيقة ، كما أن رفض الإسلام للشعر والشعراء في عصر صدر الإسلام تستدعي وقفة تأملية لتبيان التقاطع و الاختلاف ؛ حيث إن رفض الفلسفة العربية الإسلامية للشعر والشعراء في صدر الإسلام من خلال قوله تعالى: " وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَذَكَرُواْ ٱللَّهَ كَثِيرًا وَٱنتَصَرُواْ مِنۢ بَعْدِ مَا ظُلِمُواْ ۗ وَسَيَعْلَمُ ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓاْ أَىَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ ﴿٢٢٧﴾ "[2].

إنما هو رفض للوظيفة اللغوية والفنية و الاجتماعية للشعر الجاهلي والتي يمكنها أن تؤدي إلى تشتيت أفراد "الأمة "ولو لم يكن الأمر كذلك لن نجد القرآن الكريم نفسه قد تحدى الشعراء تحديا فنيا ولغويا وحضاريا بينما كان أفلاطون يهدف من وراء رفضه للشعر والشعراء إلى تحويل الشعر ليكون فلسفة خالصة تسعى وراء الحقيقة وحدها والحديث عن الشعر والفلسفة يقودني إلى الحديث عن الشعر والشعراء عند الفيلسوف"أبي العلاء المعري"في"رسالة الغفران "وعن" أفلاطون "في جمهوريته، وفي هذا المقام يعقد"مازن الوعر "مقارنة بينهما ، ويرى في ذلك أن طبيعة الصراع

[1]- بنظر:المرجع السابق ،ص227.
[2]- الشعراء ،224-227.

تختلف في الحضارة اليونانية عنها في الحضارة العربية على الرغم من أن الموضوع واحد هو الشعر والفلسفة ، ويخلص إلى القول « إن الفلسفة العربية الإسلامية لم ترفض الشعر والشعراء رفضا إيديولوجيا بحتا بحيث تستبعدهم وتطردهم من "الأمة - "كما فعل أفلاطون - فقد أدركت أن الفن جزء لا يتجزأ من النفس الإنسانية الحساسة والمتأملة ...وبالتالي فهي لم تقصهم من الأمة عكس "أفلاطون" »[1].

وفي الأخير – يمكن القول - أن أفلاطون حينما أقصى الشعر والشعراء من جمهوريته، دليل على رفضه للشعر وتمجيده للحقيقة ؛ واستنادا إلى ما سبق فإن" أفلاطون "كان قد وصف الشعر بالرياء والكذب والتفريط والخروج عن الواقع ، ولما كان الأمر كذلك ينتج لدينا الزوج المفهومي الحقيقة/في مقابل الكذب(المجاز) أو الانزياح من هذه الزاوية وبما أنه قد أقصى الشعر معنى ذلك أنه نفي وجود المجاز / الكذب - على الأقل في النص الشعري - أو على الأقل إن لم أقل نفى أقول لم يهتم / أهمل المستوى الأدبي الذي يحدث فيه الانزياح وبالتالي فهو استبعاد للانزياح ، وربما يعود السبب في ذلك إلى الظروف الدينية والتاريخية من انهزام أثينا والرغبة في النهوض بالمجتمع مرة أخرى.

***مفهوم الانزياح عند" أرسطو:"**

لو جيء إلى الطرح الأرسطي يكون ذلك من خلال الترجمات والشروح التي قدمت وخاصة منها ما يتعلق بالفلاسفة المسلمين أمثال" : ابن سينا "،" ابن رشد "، و" الفرابي "والوقوف على الترجمة ليس كالوقوف على النص الأصلي ؛ ذلك أن الترجمات والشروح لا تعدو أن تكون تأويلات تحتمل الزيادة والنقصان والمنحى نفسه سلكه" تودوروف "حينما قال: « لن نبالغ إذا ما قلنا بأن تاريخ الشعرية يلتقي في خطوطه الكبيرة مع تاريخ فن الشعر(لأرسطو) وعليه فإن كل ما يرى ضرورة الاتصال بهذا النص المؤسس للنظرية الأدبية في أوروبا(وأنا منهم)، ثم لا يستطيع قراءته في اللغة

[1]- بنظر:مازن الواعر: قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديثة، دار طلاش للدراسات و الترجمة و النشر ،ط1 ،1980 ص292.

التي كتب بها ، يكون قد خبر شعور الغبن الذي تحدثه قراءة ترجمة من ترجماته ، ...فيمكن إذن أن نقرأ هذا التأويل" لأرسطو "أو ذاك ...ولكننا لا نقرأ أبدا نص أرسطو نفسه »[1].

من المصطلحات التي وردت في كتب الفلاسفة أثناء كلامهم عن" أرسطو "هي التغيير المحاكاة التخييل... وكلها مصطلحات لها صلات بمصطلح الانزياح ؛ فقد ورد لفظ" التغيير "في ترجمة فن الشعر كمقابل كتاب الخطابة وجه التغيير في فن الشعر وجهة دلالية:" المتغير هو المستعار والمشبه[2]. ، وقد استعمل هذا الأخير - ابن سينا - لفظ التغيير والمتغير في تلخيصه للخطابة كمفهوم عام تندرج تحته عدة صور من الإجراءات الدلالية القائمة على الإلحاق) التشبيه والتمثيل (و الإبدال) الاستعارة ، الكناية ، والمجاز عامة .

وما يستخلص من هذا الاستعمال بصفة عامة هو:

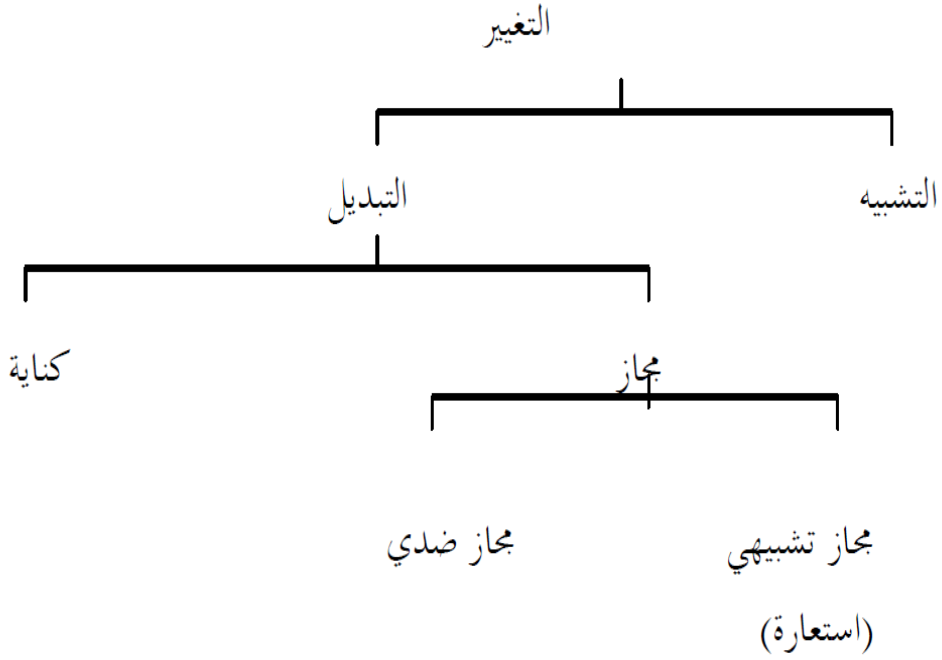
1-التغيير ليس جذعا عاما تتفرع عنه جميع مكونات الأسلوب ، بل توجد إلى جانبه المقابلات الدلالية وصور من صور الكناية القائمة على وصف الأفعال وصولا إلى التعرف على الشيء واستحضاره ، و الكناية هي نفسها من الاسم حسب الأمثلة وما فهمه الشراح.

2-التغيير يقابل الوضع ، أي أنه انزياح عن مواضعة قائمة على المطابقة بين الدال والمدلول.

3-يتسع التغيير للصور الدلالية التالية :التشبيه، التبديل(وفيه المجاز والكناية) ويمكن التمثيل له – التغيير- بخطاطة.

[1]- بنظر:مازن الواعر: قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديثة، ص590.

[2]- بنظر:محمد العمري :البلاغة العربية أصولها و امتدادها ،ص260-261.



ما يمكن ملاحظته واستنتاجه هو أن التغيير فعل يؤدي بالكلام العادي المألوف إلى أن يخرج عن مخرج العادة ، وفي هذا السياق ما قاله ابن سينا :« أن القول يرشق بالتغيير، و التغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط ، بل أن يستعير ويبدل ويشبه" [1]. ولعله قد بدا واضحا الآن أن مؤدى التغيير عند" أرسطو "لا يختل كثير عن مؤدى الانزياح أو الانحراف.

وكثيرا ما ورد مصطلح التغيير جنبا إلى جنب مع مصطلح المحاكاة ولا شك أن" أرسطو "هو نفسه الذي سهل هذا الانتقال من المحاكاة إلى التغيير ؛ حيث قارنه بينهما بالوظيفة والأثر : اللذة كما هو صريح في قوله :« والتغيير أيضا لذيذ لأن التغيير أمر طبيعي ، وذلك أن استمرار الشيء نفسه ورد نفس الشيء يخلق إفراطا في الحالة العادية ، ومن هنا قيل :« التغييرات في كل الأمور لذيذة"[2].فالتغيرات تلتحق أيضا بالمحاكاة من حيث تخرج من العادي فتعطي معرفة جديدة ومفاجئة وهنا تحدث اللذة .واللذة الحقيقية عنده لا تكمن في المنظر المسرحي ولا في المأساة في حد ذاتها

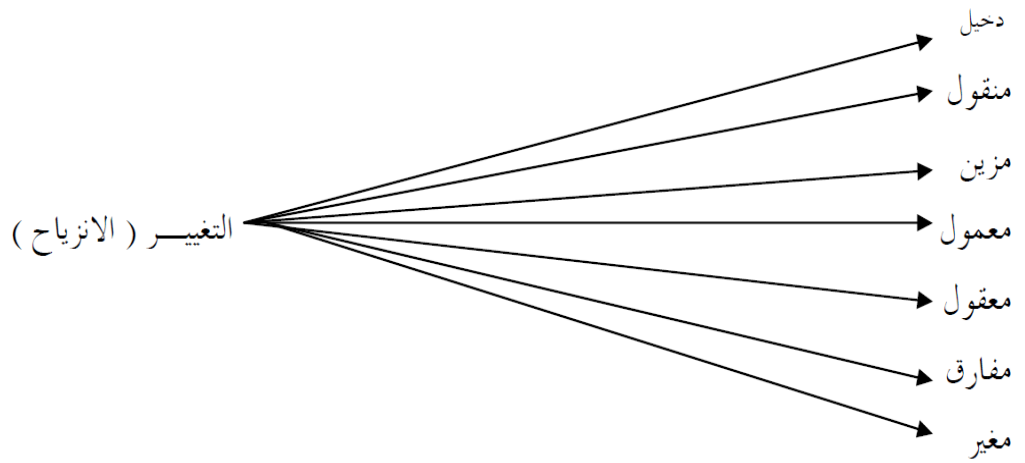
[1]- ينظر:محمد العمري :البلاغة العربية أصولها و امتدادها ،ص262.
[2]- ينظر:المرجع نفسه ،ص263.

إنما اللذة الحقيقية تكمن في الرحمة والخوف؛ والرحمة والخوف لا يصدران إلا عن طريق تأليف الأحداث كما يقول.

وقد أورد" ابن رشد"سبعة أسماء مقابل التغيير وهي كما يقول" أرسطو: « وكل اسم فهو إما حقيقي وإما دخيل في اللسان ، وإما منقول نادر الاستعمال وإما مزين، وإما معمول ، وإما معقول وإما مفارق ، وإما مغير ».

ويمكن تمثيلها بخطاطة:

المخـــــطـــــط



وما يلاحظ هنا أن هذه المصطلحات تصب في مفهوم الانزياح ، أما ما يجب الإشارة إليه فهو إلحاح "ابن رشد - "في أعقاب إشارات" أرسطو "واستجابته للطبيعة الخطابية للنص القديم - على

ضرورة التفاعل بين المعيار و الانزياح أو بين المغير والمستولي حتى لا يخرج الكلام إلى أحد الطرفين المتباعدين : المعمى أو المبتذل.

وعلى أساس ما تقدم يتضح لي أن" أرسطو "فرق بين مستويين للغة، اللغة العادية واللغة الأدبية،كما انه تحدث عن المعيار وبالتالي تحدث عن الانزياح وهذا الانزياح مرهون بمبدأ لا إفراط ولا تفريط - بمعنى أن لا يخرج الشاعر في كلامه إلى حد الرمز ولاينزل بالمستوى فيخرج عن طريقة الشعر إلى الكلام المتعارف / العادي - وهذا الخروج بطبيعة الحال يحدث تغييرا في نفس المتلقي وهنا تظهر اللفظة التي تمثل الوجه الآخر لعملية الانزياح وهي الغرابة ، والغرابة تستطيع العجب أو التعجب والتعجب يحدث الدهشة والمفاجأة وهي أهم ما في الانزياح ، وهذا الخروج هو القيمة في ذاته وما كان قيمة في ذاته فهو القيمة.

ب)مفهوم الانزياح في البلاغة الكلاسيكية.

لم يكن حقل الدراسات البلاغية عند الأوروبيين هو حقل الجمل والتعبيرات الجزئية - كما كان الشأن في كثير من بحوث البلاغة العربية - ولكن كان الاهتمام يوجه أيضا إلى العمل في جنسه الأدبي الذي ينتمي إليه وفي تناسق أجزاء القول بعضها مع البعض الآخر ، حتى يتعاون في إحداث التأثير الذي ينشده مبدع العمل الأدبي ، ومن هنا فقد استخلص من التراث البلاغي القديم قواعد" الإقناع " التي ترتكز على قواعد رئيسية من أهمها : الابتكار، والترتيب والأسلوب ، والحدث...

لكن هذه العناصر العامة للإقناع ترجع في معظمها إلى ما يمكن أن يسمى بالمنطق ، ... ومن هنا عرفت البلاغة الأوروبية الوسيطة تقسيمات أخرى للإنتاج القولي من بين هذه التقسيمات: التقسيم الذي يعتمد على دعائم ثلاثة:

1-الأجناس ، **2**–الأساليب ، **3**–الصور ، وهذا التقسيم العام للأجناس الأدبية الذي أخذت به البلاغة الأوروبية الوسيطة اعتمدت فيه على البلاغة القديمة ظل بدوره يمثل الهيكل العام للإنتاج[1].

[1]- ينظر:محمد العمري :البلاغة العربية أصولها و امتدادها ،ص268.

لقد طرح البلاغيون - من وجهات نظر مختلفة - معايير عديدة للتفرقة بين الكلام البسيط والشائع أو وذلك في مستوى اللفظ فقط ؛ إذ أن بحوثهم تنصب على(**figuré**) الطبيعي وبين الكلام المجاز المجازات والصور وقد أجمل" تودوروف "هذه المعايير في أربع ثنائيات:

1-منطقي /لا منطقي.

2-شائع / قليل الشيوع.

3-القابلية للوصف / عدم القابلية للوصف.

4-حيادي / قيمي.

***المعيار الأول :منطقي / لا منطقي:**

يعتبر الكلام الطبيعي منطقي ، أم الكلام المجازي فهو انزياح نحو اللامنطقية مثل وصف الشيء بتفاصيل كثيرة وأفكار فرعية مستوحاة من منبع واحد وهذا ما يمكن تسميته بالإطناب - في البلاغة العربية - وقد قابله البلاغيون الغربيون بالمنطق ، معنى ذلك أن الإطناب هو اللامنطقي ، وبالتالي هو انزياح عن الكلام العادي في مقابل ذلك نجد للغرب صورة أخرى للانزياح وهي الحذف - وهي غير الإيجاز عند العرب – وعدوا الجملة التي ينقصها عنصر ليست منطقية ، ويتضح ذلك جليا في هذا المثال المترجم حرفيا.

ماذا تريدون أن يفعل ضد ثلاثة ؟

أن يموت.

هذا الجواب في نظرهم غير منطقي ذلك أن التركيب الأساسي هو:

ما نريده هو" :أن يموت."

هكذا وبناءا على ما تقدم يتضح أن البلاغيين الغربيين اعتبروا كل حذف أو زيادة ؛ إنما هو غير منطقي وبالتالي فهو انزياح نحو اللامنطقية ، ومن ثم وقعوا حبيسي المعيارية ورهينة للمنطق وعجزوا عن مسايرة عبقرية اللغة[1].

[1]- ينظر:محمد العمري :البلاغة العربية أصولها و امتدادها ،ص268.

حتى أن" دومارشيه يقول: « لا يجب الاعتقاد بأنه يسمح بأخذ كلمة مكان أخرى سواء من خلال الكناية أو المجاز -يجب مرة أخرى - أن تكون العبارات المجازية **(Figurée)** قد أجازها الاستعمال ...كل جزء لا يؤخذ على أنه كل، وكل اسم جنس لا يؤخذ على أنه نوع معين، ولا اسم نوع على أنه جنس، إنه الاستعمال وحده الذي يعطي برغبته هذا الامتياز لكلمة دون أخرى »[1].

المعيار الثاني :شائع / قليل الشيوع:

هذا المعيار يجعل من الكلام البسيط غير متضمن للصور النادرة ، فعباراته شائعة ومشتركة ومألوفة هذا ما يمكن تسميته بالمستوى العادي للكلام أو المستوى البسيط ، أو اللغة اليومية ... إلى غير ذلك من التعابير الدالة على المستوى العادي للكلام بينما يقابله الكلام المجازي حيث الصور النادرة البعيدة بمعنى أن المستوى العالي أو المجازي هو الذي تتوفر فيه الصور البلاغية النادرة والبعيدة التي لا تدرك بمجرد القراءة وإنما تستوجب التأمل والتأويل ويقول" فونتانييه" "fontanier" في ذلك: « نستطيع الإثبات بألف مثال بأن الصور الأكثر جرأة... تكف عن أن تكون منظورا إليها كصور حينما تصبح مشتركة معتادة »[2].إلا أن هذا الموقف تعرض للنقد الشديد من طرف" دومارشيه "حيث إنه لا يعتبر الشيوع والندرة معيارا صلبا إذ ليس التعابير النادرة كلها صور كما أن الصور ليست دائما نادرة . حتى أن الكلام دون صور هو النادر بينما الكلام العادي هو الحامل للصور عادة ولذلك عدل" فونتانييه "عن هذا المعيار إلى آخر يعتد بالكثرة النسبية وهو وجود عبارات ذات صور أقل شيوعا من عبارات لها نفس المعنى فالكلام المجازي يفارق الكلام الطبيعي من خلال عبارات أقل شيوعا من عبارات لها نفس معناها في الكلام الطبيعي[3]. ويمكن الإحالة هنا إلى كثرة الاستعمال والشيوع في الدراسات المعاصرة التي تؤدي إلى فكرة" التشبع".

---

[1]- ينظر: الرجع السابق،ص272.

[2]- ينظر:محمد العمري :البلاغة العربية أصولها و امتدادها ،ص-288.

[3]- ينظر:المرجع نفسه ص288.

❖ **المعيار الثالث : القابلية للوصف / عدم القابلية للوصف:**

الخطاب الذي يعرض أفكاره من غير صور هو خطاب غير مرئي وشفاف وغير موجود وبالتالي يصبح مستحيل الوصف وهو مستوى الكلام العادي والمشترك بينما الخطاب المجازي، هو خطاب يعرض أفكارا في صور مخصوصة كرسوم فوق تلك الثقافة مما يجعل هذا الخطاب مرئيا موجودا ، وبالتالي قابلا للوصف ومن ثم يمكن القول إن وجود الصور يعادل وجود الخطاب.

❖ **المعيار الرابع : الحيادي / القيمي:**

جعل هذا المعيار للتمييز بين الكلام المجازي والكلام الطبيعي ، ويجب التفرقة هاهنا بين ما هو واصف وحيادي وما هو محدد ، وعلى هذا الأساس تكون الصورة محددة غير حيادية ، وتأتي بامتيازات وبخواص إيجابية للخطاب كتجسيد للمجرد ، وتحقيقا للتناغم بين التعبير والفكر ، وهذا الاشتراط هو ما دفع البلاغيين ، إلى التمييز بين استعمال يشوه الخطاب وآخر يحسنه فيما أطلقوا عليه الصورة والخطأ مع أن كليهما يمثل الوجه المقابل للتعبير الصحيح والمعياري ، فالصورة - على هذا الأساس - خرق لقاعدة بمعنى أنه انزياح ومجال هذا الخرق هو بين اللانحوية واللامقبول في لغة ما[1] ، معنى ذلك أن للانزياح صورتان : صورة إيجابية وفيها حدث الخرق أو الخروج عن المعيار والقاعدة والتمرد وعلى الخطاب الأبوي الذي يمثل اللغة القواعدية في أبرز تجلياتها - اللانحوية - لكن بغرض تحقيق صورة جمالية ، وصورة سلبية متمثلة في خرق اللامقبول في لغة ما الذي لا يؤدي إلى وظيفة جمالية ولا يعطي صورة لهذا الخطاب ، ويوجد في التراث البلاغي العربي -نوع من هذا الطرح الفكري ، وذلك من خلال كتاب" سيبويه "في باب الاستقامة والإحالة ، وفيه يتحدث عن أنواع الكلام -كما سبق وأن أشرت - ليصل إلى القول :« وما هو محال وكذب وضرب مثال لذلك بقوله: « سوف أشرب ماء البحر أمس" [2] وهنا خرق للقاعدة النحوية بالإضافة إلى ذلك فهو كذب بمعنى أنه غير مقبول وغير معقول وبالتالي فهذه الصورة الانزياحية لم تحقق صورة جمالية وفي هذا السياق ما ذكره "تودوروف "عن" فونتانيه "، عبقرية

[1]- المرجع السابق، ص291.
[2]-المرجع نفسه، ص292.

اللغة تسمح أحيانا بالانزياح عن الاستعمال العادي أو بتغيير أفضل تسمح وتقر استعمالا ليس هو الاستعمال المشترك والمعتاد ، وإن لم تجز أبدا فوضى حقيقية تستطيع على الأقل إجازة نوع من التغيير في الانتظام ، انتظام أو تسوية جديدة وجد خاصة"[1] .

وفي الختام يمكن القول : بأن" فونتانيه "يقر بوجود الانزياح في اللغة وهو - كما يراه - خروج عن الاستعمال العادي المألوف الذي تسمح به عبقرية اللغة في مقابل ذلك فإنها – اللغة - لا تسمح بإحداث فوضى في الاستعمال بمعنى التحرك أو التصرف وفق حدود معروفة ولا يجوز تخطي الخطوط الحمراء[2].

وعلى أساس ما تقدم يمكن القول بأن البلاغة الكلاسيكية الغربية ميزت بين المعنى الحقيقي المنبعث من اللفظ المعتاد والضروري والإجباري وبين المعنى المجازي الذي تحققه الصور التي تبتعد عن الطريقة البسيطة العادية والمشتركة للكلام ، فالمعنيان الحقيقي / والمجازي متقابلان ويعكسان مقابلة بين مستوى بسيط للكلام- يبتعد عنه باستمرار - ومستوى عالي يبتعد عنه باستمرار.

ج)مفهوم الانزياح في الدراسات الغربية الحديثة:

ليس من السهل تصنيف جهد متواصل وإنتاج غزير بدأ مع مطلع القرن الماضي ، ولا سيما والأمور متداخلة والمسائل آخذ بعضها برقاب بعض ، فيها الأدب وفيها اللغة وهي تسعى إلى أن تستقل عن هذا وذاك ، إذا كان ذلك كذلك ، فلا غرابة إن استعملت أكثر من طريقة للتصنيف ولا غرابة إن كان في كل مقترح نقص وعليه مأخذ ذلك أن ظاهرة الانزياح مرتبطة كل الارتباط بالأسلوب وتختلف درجة هذا الارتباط من دارس لآخر ، فمنهم من يعتبر الأسلوب هو الانزياح نفسه ومنهم من يعده ظاهرة مهيمنة - إن صح التعبير- في الأسلوب..، وسأحاول تناول مفهوم الانزياح عند عدد من الدارسين الغربيين المحدثين ، مع الإشارة إلى الاتجاهات الأسلوبية التي ينتمون إليها.

[1]- المرجع السابق، ص294.
[2]- المرجع نفسه، ص298.

وظاهرة الانزياح هو الواسطة التي شدت البلاغة الكلاسيكية إلى النظريات الحديثة والمعاصرة ثم لعله من أهم العوامل في بعثها الحالي من خلال البلاغة الجديدة ونظريات علم النص.

ونظرية الانزياح تعتبر الخطاب الأدبي تأليف لجدولي القضايا والنقائض في الظاهرة الألسنية وتمثل قضايا الواقع الأصلي للكلام ، بينما تمثل النقائض الواقع العرضي ، وهكذا يظهر لنا مفهوم الانزياح ، ولقد قام" عبد السلام المسدي "بوضع كشف لأبرز الدوال المستعملة للدلالة على المعنى الأصلي و الانزياح مع ذكر من بادر ببثها وسأعرضها فيما بعد.

❖ مفهوم الانزياح عند" رومان جاكسون": "Roman Jakobson "

استنادا إلى ما أقره" رومان جاكبسون "في تحديده للوظائف الست* التي يستقيم بها وجود النص إبداعا يمكن القول أن أهم وظيفية أخذت عناية هذا اللغوي هو ما اصطلح عليه بالوظيفة الشعرية أو الإنشائية- والتي في رأيه ليست الوظيفية الوحيدة وإنما هي وظيفة مهيمنة **dominante** والتي تجعل من الرسالة اللغوية غاية ووسيلة معا حيث يعدل نشئها فيها عن الكلام العادي ليوظف الكلمات توظيفا فنيا يخرج فيه على المألوف من ناحيتي الخروج على نموذج الكلام اللغوي المعروف ، وتوفير العناصر الفنية.

(الصور ، الإيقاع ، التركيب النحوي ، والمعجمي والصرفي) التي تعيد صياغة المعنى وتفقد الكلام معناه الاصطلاحي وتغطيه معنى جديدا خاصا به في الشعر ....وهذا هو الانزياح أو الانحراف أو العدل الذي قال به كثير من الأسلوبين الذين رأو أن المستوى الأدبي في الكلام مبني أساسا على مفهوم الانزياح – على مفهوم الخروج عن المألوف اللغوي.

ويقوم العمل الأدبي والشعري عند" جاكبسون "على مبدأين متا كملين هما التعادل والتجاور فالتعادل يضبط انتقاء الشاعر للوحات الكلامية ، ومن دلالاته التكرار الصوتي وأما التجاور فهو ترتيب الوحدات اللغوية في محورها الأفقي المتعاقب ، ومن دلالاته في الشعر المنطق الزمني لتسلسل المواضيع وتطورها[1].

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ص\96.

ولقد استغل" جاكبسون - "معطى لسانيا قارا يتمثل في أن الحدث اللساني هو تركيب عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضه قوانين النحو وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف في الاستعمال [وهنا يحدث الانزياح] فإذا بالأسلوب - أو الوظيفة الشعرية للكلام - يتحدد بأنه توافق بين العمليتين ، أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع ، ولم يكتف" جاكبسون " بالتنظير ، وإنما قام بدراسات تطبيقية على النصوص الأدبية[1]، ولعل أشهر دراساته هي التي قام بها على قصيدة القطط للشاعر الفرنسي" بودلير "حيث حلّلها تحليلا شكليا ودلاليا مع التأكيد على تفاعلهما ، وذلك بالاشتراك مع العالم الأنثروبولوجي البنيوي" كلود ليفي ستراوس".

وفي الأخير يمكن القول بأن" جاكبسون " اعتبر الأدب هو الأدب بما يتوفر فيه من خصائص تجعله أدبا وأن موضوع الدراسة ليس الأدب و إنما الأدبية ؛أي ما يجعل الأثر أثر ا أدبيا ،ولا يكون ذلك إلا إذا تولّد اللامنتظر من خلال المنتظر وهذا هو عين الانزياح ومن ثم نجد" جاكبسون "يقر بالانزياح ويجعله الحجر الأساس في الدراسة الأدبية ويستبعد الظروف المحيطة بالكاتب من بيئة وعصر ..... وهو في ذلك يذهب كدأب أشياعه من أعلام المدرسة الشكلية الروسية.

❖ مفهوم الانزياح عند " ليو سيتزر: "

إن الدراسات الأسلوبية للنص الأدبي عند" سبيتزر "تعتبر الأسلوب الأدبي انحرافا في الأسلوب الكاتب من الأنماط اللغوية ، وأن أدبية النص تنشأ عن العدول ، فالحقيقة الأسلوبية عنده هي انزياح شخصي ، ومن أهم اهتماماته هي دراسة وقائع الكلام ، وتحليل الانحراف الفردي والأسلوب الخاص الذي ينم عن شخصية الكاتب ، والأبحاث الموازية في مجال التعابير العامة ، والصيغ المعبرة التي أوردها المبدعون في لغتهم الخاصة ، واضعا كل ما توصلت إليه الألسنية من معرفة في خدمة المنهج التحليلي للإثارة الأدبية[2].

---

[1]- المرجع السابق ،ص97.

[2]- عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب، ص102.

وقد ميز" سيتزر "بين النمط العام أو الاستعمال العادي للغة وبين الواقع العرضي الذي يمثل الانحراف ، ويتخذ" سيتزر "من هذا الأخير - الانزياح - مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما و مسبارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها، ثم يتدرج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير وما يسميه بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب[1].

وانطلاقا مما تقدم يتضح أن" ليوسيتزر "اعتمد على ظاهرة الانزياح - أو الانحراف - بشكل كبير حتى عد الأسلوب انحرافا عن الأنماط اللغوية.

❖ مفهوم الانزياح عند" جون كوهين J. COHEN:

يعتبر كتاب"بنية اللغة الشعرية "أهم ما كتب في النظرية الشعرية؛ ذلك أنه قدم إجابة واضحة عن السؤال ما هو الشعر ؟ والشعر عنده انزياح أي خروج أو عدول عن قانون اللغة المعترف به اجتماعيا ، إلا أن هذا الانزياح لا يمنح صفة ا لشعرية إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلف عن غير المعقول.

ويعتبر" جون كوهين "أن الشعر مجاوزة (انزياح) لأن النثر هو المستوى اللغوي السائد وذلك في قوله: « وربما أن النثر هو المستوى اللغوي السائد ، فإننا يمكن أن نتخذ منه المستوى العادي ونجعل الشعر مجاوزة تقاس درجته إلى هذا المعيار »[2]،فهو يرى أن النثر تحكمه كمية من القيود عكس الشعر الذي يكسر هذه القيود ويتجاوزها ، هل" الوزن "في الواقع إلا" مجاوزة "مقننة بقانون التحول ، بالقياس إلى المستوى العادي الصوتي للغة المستعملة.

تقوم نظرية الانزياح عند" جون كوهين - "أو الانتهاك - على مجموعة من الثنائيات انطلاقا من ثنائية المعيار / الانزياح ، وكان قد أخذ مفهومي المعيار و الانزياح من الأسلوبية وبخاصة من" ليو سيتزر "الذي يرى: أن الأسلوب انزياح فردي بالقياس إلى ا لقاعدة »بينما" كوهين "أخذ هذا المفهوم وطوره وكان يرى أنه: « في لغة جميع الشعراء يوجد عنصر ثابت على الرغم من

[1]- المرجع السابق، ص102.

[2]– جون كوهين :بناء لغة الشعر ،ترجمة أحمد درويش ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، د.ط ،1990، ص23.

الاختلافات أي وجود طريقة واحدة للانزياح بالقياس إلى المعيار"[1] والجدير بالذكر هو أن جون كوهين بالإضافة إلى استعماله لمفهوم الانزياح فانه يستعمل مفاهيم أخرى قريبة منه وإن كانت تحمل تلوينات دلالية مختلفة مثل : انعطاف **DETOUR** مخالفة **INFAATTION** خرق **TRANSGRESSION** وانتهاك أو اغتصاب ، **VIOLATION**.

❖ **مفهوم الانزياح عند ميشال ريفاتير Michel Riffatere :**

يعتبر الأمريكي" ريفاتير "من أبرز من ساهم في النصف الثاني من القرن الماضي في تأصيل ما يسمى بالأسلوبية البنيوية ، وتعتبر" محاولاته - "وهو عنوان كتاب من كتبه - جهدا بارزا لتجاوز الإشكال النظري والإجرائي الذي طرحه التفكير في الشروط الموضوعية التي يقتضيها التحول بالمنهج البنيوي من مستوى اللغة إلى مستوى الكلام [2] وموضوع الدراسة الأسلوبية عند "ريفاتير "هو النص الأدبي الراقي ، وهو ما يؤكد أهمية المنعطف الذي كان" ليو سيتزر "يدفع إليه الدراسة لإخراجها من طرق البدايات حيث كانت الأسلوبية دراسة لإمكانيات اللغة التعبيرية ، لا صلة لها بالنصوص الأدبية الفردية [3] ، ومن ثم يتبين أن" ريفاتير "لا يخرج عن مفهوم الانزياح وإن حاول الإيماء يغير ذلك والقول للمسدي - في تحديد الظاهرة الأسلوبية ، ويعرفه بكونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه ويدقق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينا ، ولجوءا إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر ، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة ، فيقتضي إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية ، و أما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة[4].

ويعتبر" ريفاتير "الانحراف حيلة مقصودة لجلب انتباه القارئ ، وكان الاعتقاد السائد أن النمط العادي يحدده الاستعمال غير أن مفهوم الاستعمال نفسه نسبي ، ولا يمكّن الدارس من مقياس موضوعي صحيح ، فيقترح هذا الأخير -ريفاتير - تقويض مفهوم الاستعمال بما يسميه" السياق

[1]– جون كوهين :بناء لغة الشعر ،ترجمة أحمد درويش ، ص25.
[2]– المرجع نفسه، ص26.
[3]–نورالدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب ،ج1 ، ص189.
[4]-عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأساوب ، ص103.

الأسلوبي "وقد استقر عنده فكرة الانحراف الداخلي بعد أن تبين له أن طريقة القارئ العمدة تكفي لاكتشاف الانحراف.

ويحدد ريفاتير المعيار لاكتشاف هذا الانحراف بالسياق الخارجي ويسمي وحدته الأساسية" بالسياق الأصغر "فهما مع الانحراف أو المخالفة يشكلان معا ما يسميه مسلكا أسلوبيا نحو وصف شيء بما لا يعد من صفاته . ويمكن التمثيل لذلك كما يلي:

سياق أصغر + مخالفة / انحراف = مسلك أسلوبي

شمس ⟸ وداء = مسلك أسلوبي[1].

"اسم" "وصف"

لقد اعتبر" ريفاتير "أن الشعور في الأساس لا يحاكي الواقع ، ولا يشير إلى مرجع ، غير أن "يوري لوتمان" -وحديثي عن" لوتمان "إنما كان لوجود عناصر متشابهة مع" ريفاتير" - الذي يتزعم الجيل المعاصر من السميائيين السوفييت يضع الخطاب الشعري في مقابل ثلاثة أنواع من "الضبط الذاتي "الضبط الذاتي للغة ، الضبط الذاتي للحس العام والضبط الذاتي لصورتنا المكانية البصرية عن العالم ، وباختراقه لعطالة هذه الأنظمة الثلاثة - التي هي الأنماط المعروفة في الإدراك والفكر والكلام - يصحب الشاعر القصيدة إلى العمل ولتوضيح ذلك أورد قصيدة من شعور "ميرون "بعنوان" **فراق** ":

لقد اخترقني غيابك.

كما يخترق الخيط إبرة.

فكل ما أفعله مطرز بلونك.

هذه القصيدة بسيطة معقدة في تقدير" لوتمان "لأنها تنتهك حرمة التوقعات في نظمه الثلاثة المذكورة ، والمعلومات الشعرية ، ككل المعلومات لأخرى ، تتناسب عكسيا مع التوقع - بإحداث

[1]–المرجع السابق، ص104.

المفاجأة وهذا ما يسميه جاكسون بتوليد اللامنتظر من المنتظر - وما لم نتوقعه في هذه القصيدة هو النهاية الدالة على دوام الشعور بالافتراق بدلا من حدته.

وما ينبغي ملاحظته أيضا أن" الانتظام "الواضح في لغة القصيدة قد يكون نفسه انتهاكا للتوقعات الشعرية[1].

وفي الأخير يمكن القول أن نظرة" لوتمان "للشعر مشابهة من نواح كثيرة مع نظرة" ريفاتير " فكلاهما يركز على" انحراف النص الشعري "أو التجاوزات النحوية فيه ويصر على ضرورة أن يضفي القارئ عليها معنى بالعودة إلى لغته وجهازه الثقافي ، غير أنهما يختلفان تماما في ما يخص مشكلة الإحالة أو المرجع ، وحيث يرى "لوتمان "أن الفائدة من الشعر معرفة العالم والعلاقات التي تربط الناس بينما يصمت" ريفاتير "ويتشكك بالإضافة إلى ذلك نجد" ريفاتير "يجعل النصوص السابقة الصورة الوحيدة لأصل الشعر بينما" لوتمان "يشعر أن القصائد يمكن أن تأتي كما يحلو لها مادامت تتبنى التقنيات والأساليب[2].

❖ مفهوم الانزياح عند جماعة" مو "Groupe "mu":

ابتدأت جماعة" مو "كتابها البلاغة العامة بذكر مصطلح" الانزياح "واختلافه باختلاف الأقلام التي أوردته في بحوثهم المتنوعة الاهتمامات ، ومن هذه المعادلات على سبيل المثال : نجد" تجاوز عند (فاليري) ، وانتهاك عند (ج كوهين) ، و" زلة "عند (بارت)" وشذوذ "عند (تودوروف) وجنون عند (أراكون) و" انحراف "عند (سبيتزر) و"هدم "عند (ج بيطار) وخرق عند (م ثيري) ، ولاحظت الجماعة أن هذه المصطلحات مع أنها تنتمي إلى معجم أخلاقي لم يبد أي واحد من خالقيها أو مروجيها أي رد فعل حيال هذا الأصل المعجمي الذي قد يوحي في المجاز مل الأعم أو يحيل إلى تلك النظرية التي تعتبر الفن ظاهرة مرضية phénomène pathologique الذائعة الصيت في القرن التاسع عشر[3].

---

[1]–المرجع السابق ،ص106

2–المرجع نفسه، ص-107-106

[3]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص99.

والجدير بالذكر هنا أن" جماعة مو "تستعمل لفظ" البلاغة "صفة تلحقها ياء النسب لكلمة" وظيفة " فيصبح لدينا" : وظيفة بلاغية "وهذه الأخيرة مرادفة لما يسميه" جاكبسون" "بالوظيفة الشعرية " وتعتبر أن الانزياحات تحدث في الوظيفة البلاغية[1].

و الانزياح عند جماعة" مو"هو خروج عن أصل الوضع (المواصفة) **convention** وقد قامت هذه الأخيرة بوضع جدول يبين الفروق بين المستويين : الانزياح وأصل الوضع.

وإذا كان الانزياح - عند جماعة" مو - "ابتعادا عن درجة الصفر فلا بد هنا من التمييز بين نوعين من الانزياح : انزياح بلاغي ، وآخر بلاغي مندرج ضمن دائرة التواطؤ . من خصائص الأول عدم انتظار ظهوره وفقدانه من ثم صفتي الجاهزية والتوقع والثاني عكسه يربط الاتصال بين الباث والمتلقي ولا يخلق أية مفاجأة ، ولكنه مع ذلك يثير الانتباه - شان الانزياح الأول -إلى المرسلة ذاتها والشعر يستثمر النوعين معا ، ويلجأ إلى طريقتين في البث اللغوي : طريقة يقلص فيها من نسبة الحشو ينجم عنها الانزياح ، وأخرى يقوى فيها هذه النسبة . وبذلك يحدث مساحات يخيب فيها الانتظار وأخرى يتحقق ، فتغدوا المرسلة الشعرية عبارة عن لعبة إضاءة وتعتيم يستعين فيها المتلقي بالمساحة المضاءة لإضاءة المساحة المعتمة ، وهي تتبع في سبيل ذلك طرقا يمكن إجمالها - حسب جماعة" مو "دائما - في أربعة تتحول بمقتضاها اللغة في كل مستوى من مستوياتها هي:

الحذف ، والزيادة، والحذف / الزيادة ، والمبادلة.

ويمكن تسمية العملية الثالثة بإطلاق لفظ" الإبدال "عليها عوض" الحذف / الزيادة "ما دام الأمر ينتهي في آخر المطاف بتعويض عنصر حذف بعنصر آخر يحل محله[2].

هكذا ، وتأسيسا على ما تقدم من الطرح يتضح أن ظاهرة الانزياح - أو نظرية الانزياح كما يفضل البعض اعتبارها - ظهرت بجلاء عند اللغويين والنقاد الغربيين المحدثين - وإن اختلفت منطلقاتهم – وسأكتفي بإيراد كشف لأبرز الدوال المستعملة مع نسبتها إلى من بادروا ببثها سواء كانوا من الأسلوبيين المعاصرين أو ممن سبقهم : وذلك انطلاقا مما ذكره" عبد السلام المسدي".

---

[1]– المرجع السابق، ص-101.

[2]–عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص101.

أما المصلحات المعبر عنها عن" الواقع الأصل "فهي : (الاستعمال الدارج ، الاستعمال المألوف،التعبير البسيط،التعبير الشائع) عند" فونتانياي") (والكلام الفردي عند" بالي " (والوضع الحيادي / الدرجة الصف) عند" ماروزو" (و النمط العام /الاستعمال العادي) عند "سبتزر"، (الاستعمال السائر)عند" ولاك" و"فاران "و(الاستعمال المتوسط) عند "ستاروينسكي "،(السنن اللغوية) عند" تودوروف"، (الخطاب الساذج / العبارة البريئة)عند جماعة" مو" (النمط) عند" ريفاتير "وأخيرا(والاستعمال النمط)عند دولاس.

وأما الدوال المعبرة عن" الواقع العرضي "فهي : (الانزياح/التجاوز) عند " فاليري" (الانحراف) عند "سبيتزر " (الاختلال)عند" والاك وفاران "و(الإحاط)عند" بايتار "(المخالفة) عند "تيري"، (الشناعة) عند" بارت " (الانتهاك)عند" كوهين"،(خرق السنن /اللحن) عند "تودوروف" (العصيان) عند" آراقون "وأخيرا وليس آخرا(التحريف) عند جماعة مو[1].

هذه المصطلحات وأخرى - كلها - تعبر عن كسر لنمطية الكلام ./ كسر للقاعدة اللغوية أو المعيار وبالتالي تخرج من السنة المتداولة وتخرق المعهود وتنتقل من الدرجة الصفر لتشكل فسحة من خلال الحرية في مجال التصرف داخل اللغة ، كل هذا التمادي الذي يسعى المبدع من وراءه إلى تجاوز الدلالة المعجمية وتخطيهامن أجل تقديم رؤيته وإحساسه بالطريقة التي يراها أكثر تأثيرا ليصل في الأخير إلى تحقيق الإمتاع ، أو المتعة أو اللذة بالمفهوم البارتي - أو النشوة أو الدهشة من خلال خرق أفق التوقع ، و اللامنتظر واللامعقول.

تبقى أن المشكلة الأساسية التي تواجه نظرية الانزياح تتمثل بالدرجة الأولى في تحديد طبيعة المعيار الذي يحدث عنه الانزياح ، فهو -الانزياح - يفترض مسبقا أن هناك معيارا *أو ما يسمى بالقاعدة والمعيار ، اللغة العادية و الأسلوب المستعمل ، ويتم تحديد الأسلوب على أساسه.

وإذا كان النظام هو المعيار الذي يتحدد به الانزياح ، فإن الأمر قد امتد ليشمل تفريقا بين اللغة المنحرفة واللغة غير المنحرفة ، أو ما يوجد عند الشكلانيين الروس، اللغة الشعرية واللغة اليومية والتي كما يبدو لا يمنع استخدام الانحرافات في اللغتين وإن كانت هذه الانزياحات في اللغة اليومية

[1]–المرجع السابق، ص-102.

غير مرتبطة بقصد كما في اللغة الشعرية ، إذ أن الانزياح في اللغة الشعرية له تأثير جمالي وفني مقصود عكس الأولى وهذا ما يمكن من الكشف عن الفروق بينهما بينما ذهب" جون كوهين " وآخرون إلى أن النثر هو المستوى العادي بينما الشعر مجاوزة ويظهر ذلك جليا في قول جون كوهين " وبما أن النثر هو المستوى اللغوي السائد ، فإننا يمكن أن نتخذ منه المستوى العادي ونجعل الشعر مجاوزة تقاس درجة إلى هذا المعيار" [1].

من خلال ما سبق يتضح أن جون كوهين يولي اهتماما كبيرا للغة الشعرية -والشعر والشاعر - وجعلها المستوى الثاني المنحرف ، فكلما كان الانزياح دالا بالقصد برزت شعرية الخطاب "والشاعر "بقوله لا بتفكيره وإحساسه ، إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار ، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي[2].

ولكن لا يمكن التسليم بهذا الاعتقاد بشكل مطلق ذلك أن هناك انحرافات يمكن أن تظهر في لغة الأجناس الأدبية الأخرى ، فالانزياح لم يعد خاصا بلغة الشعر ، إذ أن مظاهر الانزياح من استعارة ومجاز وكناية و تخييل وغيرها قد تتجلى في العمل الروائي والقصصي بالإضافة إلى النص القرآني والذي فيه من الانزياحات ما يفوق التصور ، وهو ليس يشعر كما يعلم الجميع ولا يقول كاهن ولا مجنون مصداقا لقوله تعالى: " وَمَا هُوَ بِقَوۡلِ شَاعِرٖۚ قَلِيلٗا مَّا تُؤۡمِنُونَ ﴿٤١﴾ وَلَا بِقَوۡلِ كَاهِنٖۚ قَلِيلٗا مَّا تَذَكَّرُونَ ﴿٤٢﴾ تَنزِيلٞ مِّن رَّبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ﴿٤٣﴾"[3].

و زبدة القول ، أن" جون كوهين "لم يتوصل في طرحه لقضية المعيار إلى نتائج دقيقة يمكن التسليم بها مطلقا رغم وجود الانزياح في الشعر بشكل كبير ، أما بالنسبة ل" ريفاتير "فإنه يرى ضرورة اعتماد السياق الأسلوبي ليكون هو المعيار ، وهي طريقة و حسبه أكثر سلامة من البحث عن المعيار الخارجي ، وقد حد السياق الأسلوبي على أنه نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع.

❖ الانزياح عند " تودوروف:

[1]–جون كوهين: بناء لغة الشعر ، ترجمة أحمد درويش ،ص23.
[2]–المرجع نفسه ،ص24.
[3]–الحاقة:41-43.

لقد تناول **" تودوروف "**الانزياح في مبدئه أولا وهو الواقع الأصل للغة وهو ما اصطلح عليه " بالسنن اللغوية "ثم المنزاح عن هذه السنن اللغوية و هو ما أسماه " بخرق السنن"أو " اللحن" وهو ما أورده أي مفهومه للانزياح على أنه « لحن مبرر[1]» ،بمعنى خطأ معلل وله تبريره، كما وقد عرفه في موضوع آخر بقوله: « لحن– مسوغ–ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى »[2]،وهو يقصد أنه لو انحصر الانزياح في جانبه اللغوي فقط لما وجد الانزياح أصلا، فالأدبية والفنية في الشعر لا تتحقق إلا بانزياح لغوي ودلالي، فالانزياح هو ما يتجاوز اللغة والتراكيب إلى إبراز أكبر للمعاني والدلالات.

وقد تفطن **" تودوروف "**إلى الفرق بين الخطاب الأدبي والخطاب العادي، وقد توصل إلى صوغ هذه التقديرات « فعرف الخطاب الأدبي بانقطاع الشفافية عنه، معتبرا أن الحدث اللساني "العادي "هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه هو في ذاته ، فهو منفذ بلوري لا يقوم حاجزا أمام أشعة البصر، بينما يتميز منه الخطاب الأدبي بكونه ثخنا غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلوري طلي صورا ونقوشا وألوانا فصد أشعة البصر أن تتجاوزه »[3] ،فالخطاب العادي يخلو من الانزياح في حين يزخر الخطاب الأدبي بأنواع الانزياح وصوره في نقل الدلالات والمعاني.

ومن خلال دراستنا لظاهرة الانزياح في التراث الغربي الحديث، وفي عرضنا لآراء مختلف الباحثين والدارسين، نجد تباين في الآراء وفي اصطلاح مفاهيم الانزياح، فكل باحث أو دارس أخذ منه بطرف وذلك على أساس ما يحويه من فكر واهتمام وثقافة وانتماء، وهو ما يجسد سبب من أسباب هذا التباين والتعدد في مفاهيم الظاهرة الانزياحية، ولكن ما اتفق عليه معظم الباحثين الغرب وتبعهم في ذلك العرب – إن لم نقل كلهم -أن الانزياح خاص بلغة الشعر ،وهو اعتقاد لا يمكن التسليم به بشكل مطلق، ذلك أن هناك انحرافات يمكن أن تظهر في لغة الأجناس الأدبية الأخرى، وبذلك لم يعد الانزياح خاص بلغة الشعر، إذ أن مظاهر الانزياح من استعارة ومجاز وكتابة وتخييل وغيرها

[1]- مختار عطية : التقديم و الأخير و مباحث التراكيب بين البلاغة و الأسلوبية ،ص106.
[2]–أحمد محمد وبس :الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ص105.
[3]–عبد السلام المسدي :الأسلوبية و الأسلوب ،ص91-92.

قد تتجلى في العمل الروائي والقصصي والنص القرآني بالإضافة إلى النص الشعري ، والتي تظهر في ألفاظه انزياحات دلالية و تركيبية و أخرى إيقاعية.

سادسا: أنواع الانزياح:

لعل مما يؤكد أهمية الانزياح أنه لا ينحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النص، و إنما له أن يشمل أجزاء كثيفة متنوعة متعددة، فإذا كان قوام النص لا يعدو أن يكون في النهاية إلا كلمات وجمل، فإن الانزياح قادر على أن يجيء في الكثير من هذه الكلمات و هذه الجمل .وربما صح أن أجل ذلك أن تنقسم الانزياحات إلى نوعين رئيسيين تنطوي فيهما كل أشكال الانزياح.

"فأما النوع الأول فهو ما يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة اللّغوية ما يسمى" **الانزياح الاستبدالي** "،و أما النوع الآخر فهو يتعلق بتركيب هذه مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه، سياقا قد يطول أو قد يقصر، و هذا ما سمي" **الانزياح التركيبي.**"[1]

❖ الانزياح الاستدلالي:

و تمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، ونظرا لأهميتها ولما لها من فوائد، جمة في البناء الأدبي الشعري فقد تناولها الكثيرون من الباحثين والأدباء القدامى، واللغويين واللسانيين المحدثين على حد سواء.

ونجد **"أبي هلال العسكري "** من خلال كتابه " **الصناعتين** " يقدم طبيعة البناء الأدبي الشعري عن طريق الاستعارة باعتباره لغة متميزة على اللغة الطبيعية، فيقول : « ولو لا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا،» وهذه الزيادة تكون بين عبارتين معناهما الأولى أو المجرد واحد، ووظائف الاستعارة عنده أربع، هي:

1- شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه."

[1]- أحمد محمد ويس :الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص:111.

2- تأكيده و المبالغة فيه."

3- الإشارة إليه بقليل من اللفظ."

4- حسن المعروض الذي يبرز فيه."

وكما هو الشأن بالنسبة للبلاغة القديمة ككل، وكذا بالنسبة للشعرية الحديثة هناك خرق لقاعدة وعدول عما هو عادي ، هناك زيادة على المطلب اللغوي الصرف.

فهنا يحيلنا" العسكري" بحدسه السليم وفي عبارة صريحة على مبدأ لساني أكدته الدراسات اللسانية الحديثة، يتجلى في ميل اللغة إلى الخفة واليسر والاستغناء عن كل ما لا يضيف شيئا إلى الخطاب وهذا بخلاف الخطاب الأدبي الذي يقوم كلغة ثانية مشاكسة لقانون اللغة الأولى بشتى الصور، وهذا القانون ندرك أن الشعر لغة ثانوية متميزة عن اللغة الطبيعية.[1]

كما و أننا نجد" العسكري "قد فرق بين المعنى الأصل، المدعو غرضا، المعنى الذي يكون فحوى الخطاب، وبين المعنى الإضافي الذي أرجعه إلى " الشرح "و " التأكيد "و "الإشارة "و"الحسن" فهذه المعاني إضافية تضاف إلى الوظيفة التواصلية، التي تتحول في الخطاب الأدبي إلى مستوى ثان أو تأخذ طبيعة مخالفة على الأقل.

وقد يتبادر إلى الذهن أن الوظيفة الأولى من الوظائف الأربع المذكورة وظيفة غير أدبية أو تكاد وليس الأمر كذلك للإجابة إذا ما نظرنا إلى خصوصية النص القديم ذي الطابع الخطابي، وتبدو الوظيفة الرابعة كما لو كانت نتيجة الوظائف الثلاث تقويم لها، وأدخل الوظائف في مجال الأدبية الثانية والثالثة، إذا غرض الاستعارة عادة هو المبالغة و التلميح الذي يعني عن التصريح.

وربط المؤلف بين خرق الاستعارة والمجاز للمعيار (الحقيقة): « ولا بد لكل استعارة ومجاز من حقيقة وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة »وبين الأثر النفسي الناتج عن هذا الخرق ونمثل لذلك بتعليقه على الآية القرآنية « ما يملكون من قطمير »التي هي " أبلغ "من قوله"ما يملكون شيئا

[1] -ينظر :محمد العمري .البلاغة العربية ، أصولها وامتداداتها ص: 297-298.

"وذلك أن « فضل الاستعارة، وما شاكلها على الحقيقة أن تفعل في نفس السامع ما لا تفعله الحقيقة».[1]

كما وقد تناولت الدراسات الغربية الانزياح بصورة عامة، فقد تناولت أنواعه بصورة خاصة وبالأخص عند " جون كوهن " من خلال كتابه " بنية اللغة الشعرية" ، وما هذا النوع الأول الذي نحن بصدد دراسته والذي يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهرة المادة اللغوية مما سماه "جون كوهين " "بالانزياح الاستبدالي "فالواقعة الشعرية حسبه هي « خرق لقانون اللغة، أي انزياحا لغويا يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة " صورة بلاغية "، وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي » . ولئن لم يصرح " كوهن "هاهنا بالاستعارة تصريحا واضحا فإنه في موضع آخر يعزو لها كل فضل للشعر، فنجده يقول :« إن المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات ؛ هو الاستعارة » وهي عنده "غاية الصورة" فالاستعارة حسب " جون كوهين "هي تعد من أبلغ وأعقد الصور الأخرى، فهي تمثل المقام الأول والأساس إلى درجة أنه عدها هي التي تزود الشعرية بموضوعها الحقيقي، بل وأكبر من ذلك أنها المنبع الأساس لكل شعر.[2]

وإذا انتقلنا إلى العصر الحديث نجد " **ريتشاردز** "من خلال كتابه " **فلسفة البلاغة** "والذي يعد من أهم من اهتم بالاستعارة درسا وتمحيصا، وقد رد على كل الآراء التي مست بقيمة الاستعارة والتي منها من عدها مجرد لعب بالألفاظ ..واعتبرت جمالا وزخرفا أو قوة إضافية للغة لا على أنها الشكل المكون والأساس لها، بل ومنهم من عد أن اللغة في الجوهر استعارية، وفي هذا الرأي مطعن في فكرة الانزياح، فإذا كانت اللغة كذلك فأي فضل وأي مزية للانزياح إذا في نظام مادته الأساسية هي من تشكيل الاستعارة، وقد لوقي هذا الرأي برد من قبل " **تدوروف** " كذلك إذ يقول": فإذا كانت اللغة، زمانيا، مجازا كلها، فانيا يشكل المجاز جزءا من أجزائها فحسب " ، فالمجاز الذي يشكل جزءا من أجزاء اللغة ليس في مستوى واحد، إذ إن منه ما يرد في الكلام ويتكرر ويشيع فيصبح من أعراف اللغة ومن مناهجها في الأداء، ومنه ما يرد إلا في الكلام الفني.

---

[1]- المرجع السابق ص:298-299.

[2]-ينظر:أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص:122.

وفي عودة لنا لآراء " ريتشاردز " نجده يستنصف الاستعارة فيعدها المبدأ الحاضر في اللغة وليست اللغة ذاتها إذ أننا لا نستصيغ ثلاث جمل إلا وكانت الاستعارة حاضرة، كما أنه يستبعد أن تكون الاستعارة مجرد لعب بالألفاظ أو مسألة تحويل أو استبدال للكلمات، في حين أنها في الأساس استعارات وعلاقات الأفكار، فقد آمن بأنها " الفكر الاستعاري يعمل بواسطة المقارنة، ومنها تنبثق الاستعارات في اللغة " . فالاستعارة لا يراد بها الإبدال للكلمات بقدر ما يراد بها عملية التفاعل،لأن المعنى الأساسي فيها لا يختفي وإلا لن تكون هناك استعارة لكنه يتراجع إلى خط خلفي وراء المعنى الاستعاري، وبذلك تقوم بين المعنيين علاقة تفاعل ومن خلالها، علاقة التفاعل– يبرز المعنى الاستعاري-.

ويضيف " ريتشاردز "بأن الاستعارة لا تنتج من مجرد المقارنة بين شيئين بينهما تشابه فحسب،وإنما يبتغي أن يكون بينهما تباين واختلاف، ولهذا التباين والاختلاف هو الذي -في الغالب –يمنح الاستعارة تأثيرها المتميز.

وقد رأى **" أولمان "** تأكيدا لهذا المذهب، أن « من الخصائص الأساسية للاستعارة أن يكون "الطرفان" فيها بعيدين على بعضهما بعضا إلى درجة ما ، وأن يكون تشابههما مصحوبا بالإحساس بـ " تخالفهما" ، وأن ينتميان إلى مجالين مختلفين من مجالات التفكير »ففي رأيه أن الاستعارة من الوسائل العظمى التي تمكن الذهن المبدع أن يجمع بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة ما كان لها أن تجتمع من ذي قبل، فقد ربط ذلك بما يحدث في عقل المتلقي عندما يواجه تلك الاستعارة، فيلجأ لاستعمال التأويل، وما هذا في كله إلا تأكيد على أهمية وقيمة الاستعارة، فهي المحك الأساسي للموهبة الشعرية، والتي لا يقوى على استخدامها إلا أعاظم الشعراء، ونقصد بهذا الحديث الاستعارة التي تدمج الأشياء المتباينة في وحدة جديدة ، فهي تبتدع بصدق الخيال فلا ترى العقول العادية أية أخوة بينها–أي بين الصلات – فهذه الاستعارات تعلو شأنا وقيمة عن الاستعارات التي تغدو ميتة لأنها تشيع على الألسنة والأقلام ، فهي تنافي عنصر المباعدة بين طرفيها، فيغدو المعنى فيها ظاهرا مكشوفا.[1]

[1]–ينظر :أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص:113–119

ونظرا لأهمية الاستعارة فقد غطت الاهتمام بالتشبيه الذي عد من الاستعارات المكشوفة المباشرة وعلى هذا الأساس فقد عدت الاستعارة ما يمثل خلاصة النوع الأول من الانزياح الذي يتعلق بجوهر الوحدة اللغوية أو بدلالتها .ونقول إن هذه الاستعارة قد ستتبع انزياحا من نوع آخر يرتبط بتركيب جملة من الوحدات اللغوية، ولئن لم تستبع بالضرورة مثل هذا الانزياح فإنها لا بد أن تدخل في علاقة مع البقية من أجزاء النص لتقوم بتركيب جملة من الوحدات الدلالية لما سبقتها من الوحدات اللغوية.

❖ **الانزياح التركيبي:**

ويحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة، ومن المقرر أن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها خاصة، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي :فعلى حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين إفرادا أو تركيبا من كل ميزة أو قيمة جمالية فإن العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل علاقة من علاقاته قيمة أو قيما جمالية، فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللفظة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن، ومن شأن هذا إذن أن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد ومنه معاني ودلالات جديدة.[1]

و يمكن القول هاهنا بأن الشعريات الحديثة مالت في المقام الأول إلى رؤية الشعر بما هو تشكيل لغوي و علاقات جديدة ... ومن بين هؤلاء " جون كوهن « فالشاعر حسبه هو شاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، وهو خالق كلمات وليس خالق أفكار، وعبقرية كلها إنما ترجع إلى إبداعه اللغوي» .

ويرى أن هناك من القصائد التي تقول شيئا واحد، ولكننا لا ينبغي أن نأخذ بحرفية آرائه، لأنه حتى وإن وجدت قصائد تقول شيئا واحدا[2]، إلا أنها تختلف عن الأخرى بطريقة قوله، فهي طريقة جديدة

[1]– ينظر :المرجع السابق ص:120.

[2]– ينظر :المرجع نفسه ص:122

في تراكيب كلامية خاصة، إذ فيها يمكن الجمال وبذلك فإننا إذا أقررنا بأنه لكل قصيدة تركيبها الجديد الخاص، فمن شأن ذلك أن يغير من طبيعة المعنى نفسه، وأن ترافقه دلالات جديدة ما كان لها أن تكون لولا التركيب الجديد.

فتتمثل الانزياحات التركيبية في الفن الشعري أكثر شيء في التقديم و التأخير،و المعلوم لدينا أن لكل لغة بنيات نحوية عامة . و مطردة و عليها يسير الكلام : فالفاعل في العربية على سبيل المثال يكون تاليا لفعله،و سابقا مفعوله غالبا، إن كان الفعل متعديا،في حين أنه في الانجليزية متصدر الجملة،أي أنه مبتدأ يتلو فعل فمفعول.....و هكذا.

ولكن يوجد اختلاف بين مثل لغتنا التي تعتمد الإعراب الذي يسهم إلى حد بعيد في تبين الدلالات فيها و بين الانجليزية و ما شابهها من لغات لا إعراب فيها،و من ثم يكون الفيصل في تبين الدلالات فيها مواقع الكلام،و بذلك تكون مرونة التركيب في اللغات التي تحوي إعرابا أكبر من التي لا تحوي الإعراب،و من شأن الأخيرأن يسهم في تبين الدلالة و إن اختلفت مواقع أجزاء الجملة تقديما أو تأخيرا يعني الاختلاف،و هو ما يتيح أمام المبدع في العربية و غيرها متسعا لكثير من ألوان التصرف دون أن يخش المساس أو الإخلال بالدلالة،بل هو ذلك التصرف الذي يعين على نقل أفضل للدلالة و المعنى،و ما هذا الغنى في التراكيب إلا ميزة تجعل المبدع أكثر وفاء لأداء معانيه عبر تراكيب و عبر ما تمنحه له أداته.[1]

ومن أنواع و مظاهر التصرف في التراكيب ما يمكن أن نسميه مبدأ أو مهارة التقديم والتأخيروهي وثيقة الصلة بقواعد النحو لدرجة أننا نجد "جون كوهين "قد سماه الانزياح الناتج عن التقديم والتأخير بـ **الانزياح النحوي** "أو"**القلب**"و هو ما طبقه على لغته الفرنسية و ما تحويه من خصائص خاصة بها كما و يرى أن الفرق بين الصياغات الواحدة التي لا تملك الدلالة نفسها راجع إلى أن بعضها مخالف للاستعمال الشائع،و ربما هو تعليل صحيح،و لكنه غير مكتمل، ذلك بأن المخالفة وحدها غير كافية لتوليد الشاعرية، و لا بد إذن من أن تكون من وراء المخالفة قيم فنية

[1]–ينظر :أحمد محمد ويس الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص121

وجمالية، إذ ليس بالضرورة أن تكون المخالفة حبا لتميز أو تفرد فحسب، و الغالب أن يكون وراءها غاية فنية تعبر عن شيء أو عن معنى في النفس.[1]

وبالإضافة إلى التقديم و التأخير ثمة تغييرين يدخلان ضمن الانزياحات التركيبية وهما الحذف والإضافة فنلاحظ في الشعر حذف أشياء لا ترى محذوفة في الكلام العادي، و ذكر أشياء أخرى لا ترى في الكلام العادي، وذلك لا ينطبق على كل حذف و إضافة لأن ثمة في الكلام العادي أيضا حذفا و إضافة و على هذا لا يعدان هذان انزياحا إلا إذا حققا قرابة ومفاجأة ،و إلا إذا حملا قيمة جمالية ما.

و هناك من اجتهد فربط بين التقديم والتأخير و بين الحذف و الإضافة، فرأى إمكانية اعتبار التقديم و التأخير « من قبيل الحذف و الإضافة لأنهما يتضمنان حذف عنصر من مكانه أو موضعه وإضافته إلى موقع ليس له » . و لكننا نعتقد أن التقديم و التأخير نوع مستقل عن الحذف والإضافة و ليس في التقديم و التأخير حذف، و كذا ليس فيهما إضافة، فهما تصرف في مواقع الكلام فحسب أو تصرف في البناء النحوي للجملة.

و إننا نؤكد أن هذا التصرف في البناء النحوي « لا يعني مخالفة القواعد، وإنما يعني العدول عن الأصل »،و كذلك هذا العدول ليس بمعنى العدول عن الأفصح إلى الأقل فصاحة بل هو عدول عن الأصل اللغوي فقط إلى لغة ثانوية فرعية لكنها فنية شعرية .و إذا كان هناك من ذهب إلى « أن الجملة التي تخالف قاعدة أصلية في النحو تكون أقل نحوية ،و من ثم أكثر انحرافا، و من تلك التي تخالف قاعدة أكثر تخصيصا »فإن" شكري عياد" يرد « بأن الأرجح أن اللغة الفنية لن تخالف القواعد الأصلية على كل حال ،و إلا كانت غير مقبولة إطلاقا » ، فإذا سلمنا بما تتيحه إمكانات اللغة للمبدع من ألوان كثيرة للتصرف ،فهذا لا يعني أن يجترح لنفسه قواعد جديدة،بل أن يكرسها لبناء جديد أو يشبه الجديد و هو مكمن الفرق بين المبدع و غير المبدع.[2]

---

[1]–ينظر :المرجع السابق ص122.

[2]–ينظر :أحمد محمد ويس الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص:125–126.

و تنبغي الإشارة إلى أن التركيب لا ينحصر في الجملة الواحدة ضمن النص،فثمة نوعان آخران من التركيب :يتمثل النوع الأول في تركيب الأصوات أو الحروف في الكلمة،و أما النوع الآخر و هو ما يهمنا أمره،و يتمثل في تركيب مجموع الجمل بعضها مع بعض كي تشكل في نهاية الأمر بنية النص كله،و نتيجة ذلك فثمة مستويان من التركيب يتحكم فيهما المبدع:مستوى تركيب الكلمات في جملة،و مستوى تركيب الجمل في النص.و الانزياح وارد في كلا المستويين.

وهكذا نرى أن النص تتضافر فيه جملة من الانزياحات ذات اتجاهات متعددة،و هو ما يدعم فكرة النظر إلى النص بما هو كائن متحرك غير ثابت و لا متجمد.

و قد يتعدى الانزياح التركيبي ما سبق من أنواع التراكيب إلى أنواع أخرى من شأنها أن تكون ظواهر غير عادية أيضا،من مثل توزيع بعض العناصر الأسلوبية توزيعا غير متعادل مما يلفت النظر إليه، كأن تكثر مثلا الاستعارة في جزء من النص،و تقل أو تنعدم في باقي أجزائه،أو كأن يتكرر عنصر أسلوبي ما،و يشكل تكراره في النص ملحما بارزا غير عادي،إلى غير ذلك من بناء تسلسلات متشابكة و معقدة من الجمل يشكل بناؤها انزياحا غير مألوف ما يؤدي إلى انزياحات دلالية لا تحصى.

و مما له أن يدخل أيضا ضمن أشكال الانزياحات التركيبية الانتقال من أسلوب إلى آخر انتقالا مفاجئا يستهدف إحداث تأثير فني، فينتقل مثلا من النظم الشعري إلى اللهجة الدارجة،كي يتحقق له نوع معين من التأثير،ومثل هذا الانتقال يتعلق ببنية العمل الفني على نحو عام، و من ذلك أيضا ظاهرة الالتفات،و طريقة التصوير الحر و يتجلى في الانتقال المفاجئ و تحريك عناصر الواقع فيها يعرف بالخلط الزماني و المكاني،كل هذه و أمثالها كثير تقع في دائرة الانزياحات التركيبية التي تحدث في النص الواحد،بل و من الممكن أن يحدث الانزياح لدى المبدع في نص له بالقياس إلى باقي نصوصه،فمن الممكن اعتبار مجموع النصوص نصا واحدا و بناءا متحركا يغير بعضه بعضا و يبدو بعضه منزاحا بالقياس إلى الباقي.[1]

[1]– ينظر :أحمد محمد ويس الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص:127–128.

يبدو لنا وكان النوع الأول من أنواع الانزياح وهو "**الانزياح الاستبدالي** "ما يمثل" **الانزياح الدلالي** "باعتباره يشمل مختلف صور البيان من مجاز واستعارة وتشبيه... ، أما النوع الثاني وهو "**الانزياح التركيبي** "ما يمثل" **الانزياح اللغوي** "بمختلف التراكيب اللغوية والأسلوبية من تقديم وتأخير ، حذف وذكر ، تكرار ، وإحصاء. ...

سابعا: وظيفة الانزياح :

لعله قد تأكد مما مضى أن للغة مستويين : الأول عادي مثالي، و الثاني أدبي منزاح والمستوى الأول يناسب النحاة و علماء اللغة و من حذا حذوهم، أما المستوى المنزاح فقد رأى فيه البلاغيون جمالا نسبيا و عدوه من متطلبات اللغة الأدبية، و جعلوا من المستوى الأول معيارا يقيسون به مقدار انزياح المستوى الفني، لأن التركيب اللغوي في أدائه الفني قد ينزاح عن النمط التقليدي بأن يتضمن بعض الملامح التي ينفرد بها عما سواه، و لا ينبغي أن ننظر إلى تلك الانزياحات على أنها رخص شعرية أو ابتداع فردي، و إنما هي في الواقع نتاج براعة استخدام المادة اللغوية المتوفرة، و توظيفها الذكي للإمكانات الكامنة في اللغة [1]،و قد يكون هذا الانزياح اختياريا يلجأ إليه المنشئ لغايات و دلالات فنية وجمالية يهدف إليها كالإثارة الذهنية،أو التشويق العقلي، أو لفت الانتباه،أو التأكيد أو غير ذلك من الأهداف التي يسعى إليها الكاتب وقد يكون – أي الانزياح – اضطراريا للمحافظة على قافية أو وزن، كما يفعل الشاعر حينما تدفعه المحافظة على الميزان الشعري إلى أن يسلك دروبا يُباح له فيها ما لا يباح للناثر.

و لعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن الدافع إلى الانزياح نفسي بحت،و بمعنى آخر، إن وظيفة الانزياح تتمثل بـــ (المفاجأة) التي يشعر بها المتلقي، فإذا كان الانزياح يشكل ما يسمى الخاصية الأسلوبية التي هي نوع من أنواع الخروج على الاستعمال العادي للغة بحيث ينأى الشاعر أو الكاتب عمّا تقتضيه المعايير المقررة في الاستخدام اللغوي،فإن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديا بحيث إنها كلما كانت غير منتظرة

[1]- عيد رجاء: البحث الأسلوبي " معاصرة و تراث "، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، د.ط ، 1993 ، ص 148 .

كان وقعها في نفس المتلقي أعمق [1]،فالانزياح – إذن – يستمد أهميته من كونه يُحدث هزة سماعية غير متوقعة عند المتلقي، فالمتلقي هو من يوجه إليه النص وهو من ثم الذي يحكم على قيمته و أهميته ، و لذلك أولته المناهج النقدية الحديثة عناية خاصة، بل أدخلته ضمن دائرة الإبداع ، و لعل مقولة المؤلف دليل واضح على مدى الاهتمام بالمتلقي .

و إذا كنا قد أشرنا – بما مضى من صفحات – إلى أن النقاد و البلاغيون العرب قد أدركوا مفهوم الانزياح، فإن ثم ما يؤكد هذا الإدراك من خلال نصوص لامس فيها أصحابها وظيفة الانزياح على بارع ينبئ عن فكر نقدي متميز، و لعل الجاحظ كان سباقا إلى ملامسة وظيفة الانزياح من خلال حديثه عن أهمية الخروج المألوف ، و ما ينتجه هذا الخروج من الطرافة والمفاجأة و الدهشة ، إذ إن تعلق الناس بالغريب و الخارج على المألوف مركوز في طباعهم و يقول في هذا المعنى : إن الشيء من غير معدنه أغرب و كلما كان أغرب كان أبعد في الوهم ، و كلما كان أبعد في الفهم كان أطرف ، و كلما كان أطرف كان أعجب ، و كلما كان أعجب كان أبدع ... و الناس مُوَكَّلُون بتعظيم الغريب ، و استطراف البعيد ، و ليس لهم في الموجود الراهن ،و فيما تحت قدرتهم من الرأي و الهوى ، مثل الذي لهم في الغريب القليل وفي النادر الشاذ ... و لذلك قدم بعض الناس الخارجي على العريق، و الطارف على التّليد [2] ولا مراء في أن ظهور الشيء من غير معدنه – في هذا النص – يعدُ انزياحا من شأن وقوعه أن يولّد المفاجأة والدهشة و العجب في نفس المتلقي .

و نجد في نص آخر عند"أبي حيان التوحيدي" أن الانزياح أمر ليس للنفس عنه غنى، إذ إن النفس كلفة بالتجدد مولعة به ، فقد سأل أبو حيان صديقه"مسكويه" عن سبب كراهية النفس الحديث المعاد ، فكان جواب "مسكويه" "أن الحديث للنفس كالغذاء للبدن ، فإعادته عليها بمنزلة إعادة الغذاء لجسم اكتفى منه" [3]، و يقع في هذا المضمار رأي "لابن وكيع" في سبب تفضيل

---

[1]-المسدي: الأسلوبية و الأسلوب ، ص 86 .

[2]-الجاحظ : أبو عثمان عمرو بن بحر : البيان و التبيين ، تحقيق و شرح : عبد السلام محمد هارون،دار الجيل بيروت،د.ط،د.ت 1/89-90.

[3]- التوحيدي : أبو حيان ، و مسكويه : الهوامل و الشوامل ، تحقيق ،أحمد أمين ، و السيد أحمد صقر ، مطبعة لجنة التأليفو الترجمة والنشر ، القاهرة د.ط ،1951 ، ص 31 .

المتنبي على سواه من الشعراء ، حيث قال : " لما كان شعره أجد فيهم عهدا كانوا له أشدّ ودّا،إذ النفوس مولعة بالاستبدال و النقل، لهِجة بالاستطراف و الملل ولكلِّ جديد لذة " [1]، و إذن فإن التغيير و التجدد حاجة مستقرة في النفس البشرية التي من شأنها أن تمل و تضجر من الأشياء المكررة و المألوفة، بل إن المعاد المكرر لما يناقضها أشد التناقض و هذه حقيقة نفسية من شأنها أن تزيد من قيمة الانزياح و قيمة ما يؤديه.

و يبدو أن وظيفة الانزياح لم تظهر بمثل ما ظهرت عند "حازم القرطاجني" الذي نجد عنده من الكلام ما يعاضد ما مضى و ربما زاد عليه ، فهو حين يأتي على المقارنة بين قسمين من التشبيه : قسم متداول بين الناس ، و آخر يقال : إنه مخترع ، نجده يقول عن الثاني : " هذا أشد تحريكا للنفوس إذا قدرنا تساوي قوة التخييل في المعنيين ، لأنها أنست بالمعتاد فربما قلّ تأثيرها له ، و غيرُ المعتاد يفجؤها بما لم يكن به لها استئناس قط فيزعجها (أي يدفعها) إلى الانفعال بديهًا بالميل إلى الشيء و الانقياد إليه ، أو النفرة عنه و الاستعصاء عليه [2]." فحازم القرطاجني"– في هذا النص – يعزو للمفاجأة أهم ما يحصل للمتلقي من توتر و انفعال ، و ميل إلى الشيء أو نفرة عنه ، فهو – إذن – مدرك أن المفاجأة إنما يحدِثها وقوع غير المعتاد وهو ما يسمى عند الأسلوبيين " الانزياح "ولكن حازماً لم يبعد إذ سماه " غير المعتاد " .

إن هذه الملاحظات النقدية التي نجدها عند النقاد و البلاغيين القدماء لا تختلف في مداها عما هو معروف لدى الأسلوبيين المحدثين من وظيفة الانزياح ، فقد أدركت معظم المناهج النقدية الحديثة مدى ما للمفاجأة من أثر ، فراحت تركز على العناصر التي من شأنها أن تولد المفاجأة و لعلها وجدت في مفهوم الانزياح مصدرا و موئلا لتلك العناصر ولذلك يمكن القول أن الوظيفة الرئيسية التي أكثرت الدراسات الأسلوبية من نسبتها إلى الانزياح إنما هي "المفاجأة " [3].

---

[1] - التنيسي ، أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع : المنصف في النقد الشعر و بيان سرقات المتنبي و مشكل شعره ، قدم له و علق عليه : محمد رضوان الداية ، دار قتيبة ، دمشق ، د.ط ،1982 ،ص 2-3 .

[2] - القرطاجني : أبو الحسن حازم : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تقديم و تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس د.ط 1966 ، ص 96 .

[3] -محمد ويس : الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية ، ص 179.

و لكن لو سألنا أنفسنا لما هذه المفاجأة ؟ و ما وظيفتها ؟ فإننا نجد الجواب ماثلا عند "ريفاتير" الذي رأى أن الانزياح حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ [1]، و على هذا الغرار قال "شكري عياد" : " و الكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي للغة ، فأنت في حديثك العادي تستطيع أن تلجأ إلى وسائل كثيرة مصاحبة للكلام كي تنبه سامعك على فحوى الرسالة : من استخدام النبر والتعبير بحركات الوجه ،و الإشارة باليدين ، إلى هز ذراع سامعك أو كتفه أحيانا ،إذا كنت في حالة انفعالية تدفعك إلى ذلك أو تجعله مقبولا منك ... إذا كانت هذه الحركات و النبرات في لغة الحديث لا تفعل فعلها إلا لكونها خارجة عن المألوف – فالمرأة الشكّاءة البكاء لا تلفت نظر زوجها مهما تتنهد ، و الإنسان الذي لا يفتأ يجذب كمّ محدِّثيه لينصرف إليه لا يزيد على أن يضجره و يسخطه – فكذلك وسائل اللغة التي يراد بها جذب الانتباه إنما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العادي ، أي بفضل ما فيها من انحراف [2].ثم يخلص شكري عياد من هذا إلى محاولة تعليل كثرة الانزياحات في الأدب المكتوب عنها في الأدب الشفوي ، فيرى أن الانزياح في الأدب المكتوب هو الوسيلة الوحيدة لجذب انتباه القارئ أما في الأدب الشفوي فهو وسيلة واحدة بين وسائل عدة ،و لعل هذا يفسر لما كانت الآداب القديمة – التي هي أقرب إلى التراث الشفوي – يقل فيها الانزياح بالقياس إلى الآداب الحديثة التي أصبحت تعتمد على وسيلة الكتابة [3]، فمن الواضح أن غاية الانزياح تتمثل في لفت الانتباه و مفاجأة القارئ أو السامع بشيء جديد ، و الحرص على عدم تسرب الملل إليه .

و من الأهداف الأخرى التي يسعى الكاتب لتحقيقها عند لجوئه إلى الانزياح "البعد الجمالي" في الأدب الذي قد لا يتحقق إلا عن طريق الانزياح ، و من الضرورات الشعرية التي يلجأ إليها

[1]-ينظر: شكري عياد محمد : اللغة و الإبداع ، مبادئ علم الأسلوب العربي ، انتناشيونال برس ، القاهرة ، ط1 ، 1988 ، ص 79 .

[2]-عياد : اللغة و الإبداع ، ص 81 .

[3]- شكري عياد : اللغة و الإبداع ، ص 82 .

الشاعر ، و الواقع أن محاولة تصور الأسلوب كانزياح عن القاعدة الموجودة خارج النص وابتعاد متعمد من المؤلف لتحقيق أغراض جمالية هو أمر مقبول ، و لا يمكن إنكار حقيقة أن هذا التصور يساعدنا على شرح الكثير من الظواهر اللافتة للنظر في النصوص الأدبية ، و لعل هذا يتضح أكثر في الحالات التي يرتطم فيها المؤلف بجدار الاستعمال اللغوي العادي ويخرج عليه ، تلك الحالات التي كانت تعد منذ القدم درجة من درجات الحرية الخلاقة أو الضرورة الشعرية التي يستبيحها لنفسه الشاعر الكبير ، و هو على ثقة من أنها لن تعد عجزا أو قصورا بل استثمارا مشروعا لإمكانيات خارجة عن نطاق التعبير العادي المألوف، و تفجيرا لدرجة عليا من الشعر لا يتأتى الوصول إليها بشكل آخر[1].

ويرى"سبيتزر" أن أي انزياح لغوي عن نموذج الكلام الجاري في الاستعمال ليس إلا تعبيرا موازيا للإثارة النفسية المنزاحة عن المألوف في حياتنا النفسية ،و لهذا يستطيع الإنسان أن يحدس بمركز العواطف في النفس من خلال الانزياح اللغوي عن النموذج المعياري ، لأن التعبير اللغوي المعين إنما هو مرآة تعكس خاصية نفسية معينة [2]، و من هذا المنطلق يبدو لنا أن التأكيدات المختلفة عن أهمية مراقبة الانزياحات تأتي من القناعة بكونها ظاهرة أسلوبية نستطيع من خلالها معرفة ما يشتمل عليه النص الأدبي من دلالات وجدانية و مشاعر نفسية خبيئة .

هذه – إذن – غايات الانزياح فهي في معظمها نفسية جمالية ، تهدف إلى شد انتباه المتلقي وإثارته، و إضافة صورة إيحائية إضافية على موضوع تعبر عن مواطن جمالية خفية في النص ، لا يدركها إلا المختص ، زيادة على المعاني المعجمية المألوفة الظاهرة وهذه الوظيفة الانفعالية التي تثيرها اللغة الأدبية بانزياحها عن النسق المثالي المألوف تحدث ما يسمى عند" رولان بارت" بـــ " لذة النص ".

---

[1]- ينظر:عزام محمد : الأسلوبية منهجا نقديا ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، د.ط ، 1989، ص 53-54 .

[2]- ينظر: السيد شفيع : الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1986 ، ص 103 .

و الجدير بالذكر أن النقاد يتفاوتون في نظرتهم إلى قيم الانزياح، ففريق منهم يُكبر من قيمة الانزياح الجمالية، و يطلب بأن يتعدى الانزياح البنية السطحية إلى البنية العميقة، كما في الاستعارات و الكنايات، من مثل (عرفت حزن الأقلام) حيث أسند الحزن إلى ما لا يعقل وهذا الانزياح هو سر الشاعرية ، بينما يتحرر نقاد آخرون من هذا الانزياح ومن اتخاذه مقياسا للجودة في الأسلوب الأدبي؛ لأن المبالغة فيه تفضي إلى التعقيد و الغموض الذي يجعل النص الأدبي يستغلق غلى القرّاء، و من هنا فإن الانزياح يكون أكثر قبولا في نفس القارئ إذا جاء عفو الخاطر دون تكلف، شكله في ذلك شكل ألوان البديع .

إضافة إلى ما تقدم يظهر أن هناك احتراسا ينبغي على المرء، أن يأخذه بعين الاعتبار وهذا الاحتراس متمثل في أن ليس كل انزياح يظهر قيمة فنية تكشف عن قدرة على الإبداع و الخلق فهناك انزياحات ليس لها قيمة كبيرة من الناحية الفنية ، و لذلك فالحذر مستوجب، لأن ليس كل انزياح عن النمط المألوف أو القاعدة الأساسية ينبثق منه إبداع فني، فاللغة في خامتها الأولى تمثل الجدار الخلفي الذي يستند إليه أي أداء، و عليه تتشكل مكونات الانزياح من غير مفارقة لهذا الجدار، و ليس باللازم أن يكون اختلاف البنية الأدائية عميقة أو سطحية ذا دلالة فنية،يضاف إلى ذلك أن التشكيل الفني في استخدامه اللغة القياسية قد يتفوق على بنيات تنهج نهجا مباينا [1]، و على هذا الأساس فليس كل انزياح يعزز شعرية النص و يسمو به فوق ما هو عادي ،إذ إن بعض الانزياحات لا تتعدى كونها أخاديع أسلوبية لا تحمل أي دلالة فنية أو جمالية .

و على الرغم من هذه المآخذ التي أخذت على الانزياح، إلا أنه ينبغي ألا نقلل من قيمة هذه الظاهرة و دورها الفعال في دراسة النص الأدبي، إذ إن رصد ظواهر الانزياح في النص يمكن أن تعين على قراءته قراءة استنباطية جوانية تبتعد عن القراءة السطحية الهامشية، و بهذا تكون ظاهرة الانزياح ذات أبعاد دلالية وإيحائية تثير الدهشة و المفاجأة و لذلك يصبح حضوره في

1- ينظر: عيد: البحث الأسلوبي ، ص 150 .

النص قادرا على جعل لغته متوهجة و مثيرة ، تستطيع أن تمارس سلطة على القارئ من خلال عنصر المفاجأ و الغرابة [1].

ثامنا :معيار الانزياح :

لعلنا نكون من خلال ما سبق قد بينا مفهوم الانزياح ووظيفته، وقد يكون من المفيد أيضا أن نبين أخيرا – و بإيجاز يتناسب مع ما نحن بصدده – المشكلة الأساسية التي تواجه الانزياح تلك المشكلة المتمثلة بالدرجة الأولى بتحديد طبيعة المعيار الذي يحدث عن الانزياح ، فثمة تساؤل يبرز عند الحديث عن الانزياح يتمثل في كيفية تحديد المستوى العادي للغة الذي يحدث عنه هذا الانزياح ، ومن المعلوم أن أولئك الذين تكلموا في الانزياح حاولوا تحديد الواقع اللغوي الأصلي قبل حدوث الانزياح ، واستعملوا للدلالة عليه مصطلحات مختلفة و لكنها متقاربة ،نذكر منها : القاعدة ، و المعيار ، و الاستعمال الدارج ، و الاستعمال المألوف ، و اللغة العادية واللغة الصفر ، وغيرها .

و يبدو أن تحديد معيار الانزياح لم يكن أمرا سهلا ، وإذا صح ما قاله الأسلوبيون من أن الانزياح هو أخص ما في الأسلوب من خصائص فإن المشكلة تكمن في أن هؤلاء لم يتفقوا على معيار هذا الانزياح،و الناظر في الدراسات الأسلوبية يقف على محاولات متعدد لإيجاد مثل هذا المعيار ، و لكن الأسلوبيين راحوا يبحثون عن المعيار أكثر ما يبحثون في اللغة العادية أو اليومية التي تندرج فيما أطلق عليه رولان بارت " درجة الصفر في الكتابة " [2]، وهي صفة تطلق على اللغة العادية ذات الوظيفة التوصيلية ، التي تدل فيها كل كلمة على ما وضعت له في أصل اللغة، و هي دلالة حرفية معجمية لا تحمل أي ملمح من الملامح الفنية و الأسلوبية و لا تحتمل أكثر من مدلول ، فهي تقدم المعنى بطريقة مباشرة ، تبعد اللغة عن أي تأويل ومن ثم فقد يصح اتخاذها قاعدة عامة يقاس عليها الانزياح.

[1]- موسى ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي للنشر و التوزيع ،إربد،ط1 ،2003، ص 58 .
[2]- ينظر رولان بارت، الكتابة في الدرجة الصفر ، ترجمة : نعيم الحمصي ، وزارة الثقافة ، دمشق د.ط ، 1970 ،ص28 .

و لم يتوقف الأمر في تحديد عنصر الانزياح عند هذا الحد بل ذهب بعضهم إلى تحديد معيار الانزياح من خلال التفريق بين اللغة الشعرية واللغة النثرية ، وقد تجلى هذا الأمر بصورة واضحة عند جان كوهن الذي يقول : " و بما أن النثر هو المستوى اللغوي السائد فإننا يمكن أن نتخذ منه المستوى العادي و نجعل الشعر مجاوزة تقاس درجته إلى هذا المعيار [1]،و هكذا فإن من الممكن" أن نشخص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين : القطب النثري الخالي من الانزياح، و القطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة ، و يتوزع بينهما مختلف أنماط اللغة المستعملة فعليا، و تقع القصيدة قرب الطرف الأقصى ، كما تقع لغة العلماء، دون شك ، قرب القطب الآخر [2]، و يبدو أن هذا الرأي غير دقيق لأن هناك انزياحات يمكن أن تظهر في لغة الأجناس الأدبية الأخرى،فالانزياح لم يعد خاصا بلغة الشعر، إذ إن مظاهره من استعارة و مجاز و كناية و حذف و تقديم وتأخير و غيرها قد تتجلى في الأعمال النثرية ، بشكل يوحي بأن الحد الفاصل بين ما هو شعري عنصر غير مستقر.

و هناك مقاييس أخرى تكشف عن الانزياح في النص الأدبي فقد يكشف عنه باعتماد الحس اللغوي عند المتلقين، و بهذا فإن معيار الانزياح فضفاض غير محدد إذ يتفاوت المتلقون في تحديد درجات الانزياح و فهمها، يقول "شكري عيا"د:" و نحن ندرك من أول وهلة أن القارئ يمكن أن يستوقفه تعبير ما يخيل إليه أنه خارج على المألوف بدرجة كافية ليعده انحرافا،و من ثم يرى فيه سمة أسلوبية قوية يستدل بها على شعور الكاتب ، أو على المعنى الذي يريد أن يثبته في ذهن المتلقي ، مع أن قارئا آخر أو قراءً آخرين يمكن أن يتفقوا معه في ذلك ،فبديهي أن كل قارئ يتأثر بطبيعته و مزاجه ، و لا سيما إذا كان ثمة اختلاف بين عصر الكاتب وعصر القارئ ؛لهذا شدد" سبيترز"على صفات الأمانة والإخلاص و الصبر في الدارس الأسلوبي الذي ينبغي بطبيعة الحال أن يكون خبيرا باللغة التي يقرؤها، و مدربا على هذا النوع من القراءة، حتى لا يزيف مواضع الاهتمام في النص" [3]، كما أن القارئ البعيد عن موضوع

---

[1]- جون كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص 23 .

[2]- المرجع نفسه، ص 23-24 .

[3] - محمد شكري عياد: اللغة و الإبداع ، مبادئ علم الأسلوب العربي ،انترناشونال برس ،القاهرة، ط1 ،1988 ،ص 83 .

النص المدروس يشعر بالانزياح أكثر من القارئ المختص بموضوع النص، و لذلك يجب على القارئ أن يعرف أين ينتهي المعيار ، و أين يبدأ الانزياح ، و لأي شيء يكون القياس، فالقارئ الذي لا عهد له بعرف أدبي معين ليكن على سبيل المثال ، قارئا للقصة أو الرواية يدخل عالم الشعر الحديث ،أو قارئا أَلِفَ أسلوب المدرسة الواقعية يشرع في قراءة الرمزيين، مثل هذا القارئ تبدو له الانزياحات أكثر كثيرا مما هي في الواقع،لأن ما يراه جديدا أو غريبا راجع معظمه إلى الخواص المشتركة لهذه المدرسة ، و لذلك فلا بد من أن يضيق حدود المقارنة، فلا يكتفي بالمقارنة بين النص الذي يقرؤه و بين اللغة القياسية ، أو بينه و بين لغة الأدب عموما،بل يجب أن يقارن بين شعراء المدرسة الواحدة ، أو بين كتاب الفن الواحد، حتى تتبين له جهات التفرد و الأصالة التي تميز كاتبا عن كاتب [1]، و عليه فإن القراء يتفاوتون في تقديرهم الانزياح و فهمه، بل لعل القارئ نفسه يختلف تقديره للانزياح من نص إلى آخر.

و ثمة معيار له ارتباط بما مضى من حديث عن الحس اللغوي عند المتلقين ، و يتمثل هذا المعيار فيما سماه "ريفاتير" على سبيل التجريد " بالقارئ العمدة " [2] ، و مؤدى هذا المعيار أن للباحث الأسلوبي أن يعتمد في تعيين الانزياحات على نفر من القراء ممن لهم دربة في قراءة هذا الجنس الأدبي أو ذاك، و طبعا فلن تكون أحكام هؤلاء القراء في درجة واحدة و إنما على الباحث الأسلوبي أن يأخذ أحكامهم مؤشرًا يمكن أن ينطلق بها و منها إلى دراسة موضوعية .

و قد يحدد الانزياح من داخل النص ، و ذلك بأن نعد النص الأدبي نفسه هو المعيار الذي يقاس إليه الانزياح ، فقد لجأ" ريفاتير" إلى معيار آخر يكمل به معيار القارئ العمدة سماه (السياق) يلتمس من داخل النص ، و يقوم على العلاقة المتبادلة بين السياق و المسلك الأسلوبي، إذ إن المسلك الأسلوبي يكتسب هذه الصفة قياسا إلى سياق معين ، و مثال ذلك أن الجملة القصيرة في سياق من الجمل الطويلة تعد مسلكا أسلوبيا و كذلك العكس، ومادام المسلك الأسلوبي يقوم على مخالفة التوقع لإثارة انتباه المتلقي، فإن كل كسر معتمد للسياق هو مسلك أسلوبي [3]،و معنى ذلك

---

[1]- المرجع السابق، ص 89 .

[2]- ينظر : ويس : الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية ، ص 161 .

[3]- ينظر : عبد الجواد إبراهيم : الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط1، 1996 ، ص 117 .

أن بنية النص من حيث العبارات و التراكيب تبرز هي نفسها مستويين اثنين : أحدهما يمثل النسيج الطبيعي ، و ثانيهما يزدوج معه و يمثل مقدار الخروج عليه أو الانزياح عنه .

و أخيرا فإن هناك من الباحثين نفرا وجد في البنية العميقة و البنية السطحية مقياسا موضوعيا لتعيين الانزياحات ، و مما يذكر أن هاتين البنيتين هما من أهم مقولات "تشومسكي "اللغوية ،فقد ذهب إلى أن معظم الجمل لها بنيتان : بنية سطحية أو ظاهرة وأخرى تحتية أو عميقة وللتميز بين هاتين البنيتين قيمة من حيث المعنى تظهر عند المقارنة بين هاتين الجملتين : " عقاب الله تطهير " و " عقاب المذنب تأديب " فالبنية الظاهرية واحدة في كليهما – أي أن كل واحدة منهما تحتوي عل مبتدأ و مضاف إليه وخبر – و لكن البنية العميقة توضح أن لفظ الجلالة في الجملة الأولى هو فاعل العقاب ، و " المذنب " في الثانية هو من وقع عليه العقاب [1]، و أما عن العلاقة بين الانزياح و هاتين البنيتين ، فإنها تتجلى في مدى التباعد و التغاير بين البنيتين، بحيث كلما ازداد التباعد ازداد الانزياح وضوحا ي النص، و يخف هذا الانزياح بمقدار ما تزداد نسبة التطابق بينهما .

و على الرغم من كل ذلك فإن الانزياح يبقى أمر نسبياً لأنه مرتبط بالأعراف الأدبية و إذا شاع نمط من الانزياح الأسلوبي عند فريق من الأدباء حتى أصبحا عرفا أو قاعدة فإنه لا يعد ظاهرة أسلوبية ، فشيوع السجع في النثر منذ القرن الرابع الهجري، و الجناس والتورية منذ القرن السابع الهجري يعد انزياحا أسلوبيا إذ قورن باللغة المعيارية ، و لكنه حين أصبح كالقاعدة في الكتابة الفنية ابتعد عن منطقة الظاهرة الأسلوبية و أصبح عرفا أدبيا ملزما كالقاعدة النحوية والخروج عليه ثورة أدبية يمكن أن تكون انعكاسا لثورة اجتماعية أو إرهاصات بها [2].

و مهما يكن من الأمر فإن الباحثين الأسلوبيين قد بذلوا جهدا كبيرا في البحث عن المعيار الذي يتحدد به الانزياح و ذلك من منظور قائم على أن مقولة الانزياح تفترض أصلا مسبقا استقر ورسخ في اللغة ليكون هو المقياس الذي يتحدد به الانزياح ، و تعرف به درجته ، و على

[1]- ينظر: شكري عياد:اللغة و الإبداع ، ص 53 .
[2]- -ينظر : المرجع نفسه، ص 53 .

الرغم من ذلك فإن كل ما مر بنا من معايير ما هي إلا منطلقات عامة وغير نهائية يستأنس الباحث الأسلوبي بها في بيان الانزياح ، إذ إن الانزياح يقوم على المفاجأة و التغيير و عدم الثبات و من البديهي أن يعجز معيار واحد في تعيينه دائما ولا مناص إذن من أن تتعاور مختلف المعايير في ذلك ، و حسبما تقتضيه تركيبة النص وملابسته .

تاسعا: صور الانزياح:

إذا تحدثنا عن صور الانزياح، فينبغي لنا الحديث أولا عن الحقل الدلالي، فهذا الأخير هو مجموعة من الكلمات ترابطت دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، ومن خلال مجموع هذه الكلمات المتصلة دلاليا تتحدد دلالة كل كلمة وعلاقتها بدلالات الكلمات الأخرى التي تنتمي كلها إلى الحقل الدلالي الواحد.

وقد اهتمت الدراسات الحديثة بوضع حقول معينة للألفاظ التي تربط دلاليا، والهدف من ذلك الكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام. وقد توصلنا من خلال دراسة الانزياح الدلالي عموما وصور الانزياح بصفة خاصة؛ و صور الانزياح تتمثل في:

-الانزياح من المادي إلى المعنوي.

-الانزياح من المادي إلى المادي لعلاقة مكانية.

-الانزياح من المادي إلى المادي لعلاقة زمانية.

-الانزياح من المادي إلى المادي لاشتراكها في جزء من المعنى.

ومن شأن صور الانزياح أن تؤدي إلى كشف صلات المقاربة بين معاني المفردات وتبين وجه المقاربة الدلالية على وجه الدقة بين مفردات الحقل الدلالي الواحد أو بين مفردات حقول متباينة.

فصور الانزياح تعين على ضم المفردات دلاليا وذلك بالتماس صلات المقاربة بين معاني المفردات، و يتمظهر هذا الالتماس الدلالي في وصل المفردات دلاليا من خلال صور الانزياح المتنوعة ضمن الحقل الدلالي، كذلك من شأن صور الانزياح أن تزيد في إجلاء المعاني وتوضيحها بين المفردات المترادفة التي تتشابه معانيها؛ إذ أنها تكشف ما خص من معنى كل مفردة مع ذكر

المعنى المشترك بين معاني هذه الكلمات و مستويات الانتقال الدلالي في معاني المفردات،فالانزياح الدلالي يمس جانب المعنى أكبر نسبة، مقارنة بما يحدث في جانب اللفظ، لذا فهو انزياح دلالي بدرجة أولى، و فيما يلي توضيح لصورة الانزياح الدلالي.

❖ **الانزياح من المادي إلى المعنوي:**

و في هذه الصورة تتزاح و تنتقل دلالة الألفاظ من الدلالة على معنى مادي إلى الدلالة على معنى معنوي غير محسوس، و مثال ذلك لفظة**" الجدال**" « الجدل :شدة الفتل، و جدلت الحبل جدلا إذا شددت فتله و فتلته فتلاً محكما، و منه الجديل و هو الزمام المجدول من أدمٍ، انتقل معنى الجدل الذي هو شدة الفتل -وهو معنى مادي – إلى الجدل و الجدال بمعنى الخصومة في الرأي و دفع المرء خصمه عن إفساد قوله،و اتخذ مصطلحا في المنطق يدل على :القياس المؤلف من المشهورات والمسلمات، و الغرض منه إلزام الخصم و إفهام من هو قاصر عن إدراك مقدمات البرهان ».

❖ **الانزياح من المادي إلى المادي لعلاقة مكانية:**

تنتقل دلالة الألفاظ من الدلالة على معنى مادي آخر لوجود علاقة مكانية بينهما،فمثلا :"المطامير":طمر البئر طمرا :دفنها و طمر الشيء خبأه حيث لا يدري ،و المطمورة حفيرة تحت الأرض يطمر فيها الطعام و المال و الحبوب ، و من هذا المعنى قيل "المطامير" السجون والعلاقة المكانية بين المعنيين واضحة ،حيث إنّ المطامير وضعت أساسا لكي يدخر فيها الطعام و المال و الحبوب ، و لكنها اتخذت في العصر العباسي كمكان للحبس و التعذيب " [1].

❖ **الانزياح من المادي إلى المادي لعلاقة زمانية:**

توجد نماذج أخرى من الألفاظ تتغير دلالتها من معنى مادي إلى معنى مادي آخر لعلاقة زمانية بينهما ، مثل لفظة "العشاء" ، و هي أول الظلام من الليل ، و قيل : هو من صلاة المغرب إلى العتمة ثم أطلقت العشاء على الصلاة التي تؤدى في هذه الأوقات ، وهي صلاة واحدة و لكنهم

[1]- ينظر :عبد الجواد رجب ابراهيم : دراسات في الدلالة و المعجم ، ص107.

اختلفوا في تحديد وقتها ، و العلاقة بين العشاء بالمعنى الزماني والعشاء بمعنى صلاة العشاء واضحة". [1]

❖ **الانزياح من المادي إلى المادي لاشتراكهما في جزء من المعنى:**

كلفظة" **السوق**" التي استعملت للدلالة على المهر ،لأن العرب كانوا إذا تزوجوا ساقوا الإبل والغنم مهرا ، ثم انتقلت دلالة هذه اللفظة إلى الموضع الذي يجلب إليه المتاع والسلع للبيع والابتياع ، مشتقة من سوق الناس بضائعهم ، ثم وضع السوق موضع المهر و قد اشتركت الدلالتان في جزء من المعنى و هو السوق"[2].

عاشرا :محاذيـــر الانزيـــاح

الانزياح ظاهرة أسلوبية، لكن ليس كل خروج عن النمط المألوف، أو القاعدة الأساسية ينتج عنه إبداع فني ، فيجب أن تكون أكثر قبولا من طرف القارئ دون أي تكلف، إذ تؤدي المبالغة إلى التعقيد و الغموض، ويصعب فهمه لدى القارئ، ولهذا سنورد مجموعة من المحاذير التي جاء بها النقاد و الأسلوبيون، و التي يجب مراعاتها وهي كالآتي :

1) لا يمكن تحديد الانزياح، فليس له نقطة ينطلق منها، وأخرى يتوقف عندها .
2) ثمة انزياحات ليس لها تأثير أسلوبي كالأخطاء النطقية أو الكتابية .
3) عند دراسة النص أسلوبيا، فإن الدارس يلحظ إلا الصفات غير العادية (المنزاحة) ويهمل النص وتراكيبه المتعددة.
4) إن تصور الأسلوب على أنه انزياح صالح لأن يكون وسيلة منهجية ولا يمكن اتخاذه أساسا لنظرية أسلوبية .
5) إذا قلنا أن الأسلوب هو الانزياح، فهذا يعني أن النصوص التي تخلو من الانزياحات تخلو من الأسلوب .
6) ليس كل انزياح ينتج أسلوبا، وليس كل مفاجأة تنتج حداثة [3]

---

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص 108.
[2]- ينظر : المرجع نفسه،ص 108-109 .
[3]- يوسف أبو العدوس :الأسلوبية الرؤية و التطبيق ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان ، ط1، 2007، ص190.

لا بد للقارئ أو الدارس مراعاة هذه المحاذير كي لا يختلط عليه الأمر في معرفة ما إذا كان هذا الخروج عن المألوف، أهو انزياح أم مجرد خرق للقواعد فقط ، ليس فيه جانب إبداعي يجلب به انتباه القارئ .

المبحث الثالث:

القصيدة الجزائرية

تتمرأى القصيدة الجزائرية في معترك القلب القرائي كالمتاهة التي ترسم معالمها الرؤيا المكتنهة و طاقاتها المتكهنة ، ملامح تتجاوز حدود حركيتها جدلية التجاذب و التنابذ حين يتداخل النص مع الذات من أجل تحقيق المعنى ، و تحفيز الدال الابستمولوجي .

بهذا القدر من الوعي الشعري ، تواصل القصيدة رحلتها ، انطلاقا من تحولات الواقع ومرتكزاته المعرفية ، حين تنفتح على الأجناس ، فتحاور التراث و الأساطير ، و تقرأ من أوجار الذاكرة و أوجاعها النازفة إشاراتها و ملامحها ، هكذا ولجت المشهد الإبداعي الجزائري أسماء شعرية جديدة ، لمواصلة سفر الإبداع عبر مسافات اللغة بكل جمالياتها و الفكرة بكل آفاقها ، و لنبني قضايا الوطن الباحث عن الهوية و الذاكرة ، هاهنا انبجست أوضاع كتابية . اختلفت جمالياتها و تباينت إيديولوجياتها و ارتسمت محاولات تجريبية عانقت الحداثة ، بل وتجاوزتها و اتسعت عوالم مدارسة الشعر في مخابر البحث و رسائل الدراسات العليا .

هذه الأنساق جميعها تتضام ن لتأكد جدارة المغامرة لحظة اختراق الذاكرة الشعرية تحديدا القصيدة الجزائرية ، كل ذلك يقود ، بل يحتم مغامرة الدخول إلى ابستيمية الخروج بتعبير الشاعر التونسي " يوسف رزوقة " ، و رغم حيوية المشهد الإبداعي في الجزائر ، تبقى الحركة النقدية غير مواكبة للنص الشعري الأدبي، لإضاءة معالمه الملتبسة ، و الكشف عما يعتريه من فوضى و إرباك .

أولا: إرهاصات القصيدة الجزائرية :

مما لاشك فيه أن الاعتراف من المعين الشعري الجزائري ، يتيح لنا التطفل على تحولات الذاكرة و مراوغة الأسلوب ، و سيناريوهاتي ة الانغلاقات و الانفتاح ات الطاغية و دلالات الإبداع المتوغلة في غيابات المستعصي ، و هي تحاور الرؤى و جماليات اللغة و شعرية الإيقاع ، و هذا هو المسار المنهجي الذي تحدده بوصلة الشك و اليقين .

و من الدال جدا أن نشير إلى أهم التيارات الشعرية الجزائرية ، التي وجدت في الشعر الجزائري:

يقول أبو القاسم سعد الله " كنت أتابع الشعر الجزائري منذ سنة 1947م باحثا عن نفحات جديدة و تشكيلات تواكب العصر الحديث ، و لكنني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد و صلاة واحدة ، و مع ذلك فقد بدأت أول مرة أنظم الشعر بالطريقة التقليدية ، أي كنت أعبد ذات الصنم و أصلي في نفس المحراب ، و لكنني كنت شغوفا بالموسيقى الداخلية في القصيدة و استخدام الصورة في البناء "[1]

الواقع أن العودة إلى النص الشعري القديم – تحديدا – معطيات الشكل يقودنا إلى ذلك التتابع للفيض الشعري الذي يقوم " على وحدة البيت و على المعنى الموقوف بالوزن و القافية "[2] حين تعلن القصيدة عن أبجديتها و تؤسس قانونها " و تنهج في بنائها الظاهري أي في هيكلها المعماري نهجا تراكميا ، حيث تسيطر فكرة الزمن المطلق في مقابل الاستمرارية والديمومة".[3]

ورغم هذا الوفاء للتقاليد الشعرية المتوا رثة لا غرر أن تنفلت من وثنية الجنس الإبداعي ، حين تقتحم شهوة التجديد و المغايرة و الانعطاف بالذائقة لشعراء هذا الاتجاه.

و لا شك في أن هذا المنحى الشعري المغاير –الحافي و الخالي من الأوزان و القوافي – بتعبير" أحمد الغوالمي" ،لم ينل إلا النظرة السطحية من طرف الشاعر الجزائري الذي "لم يقتنع...بهذا الشعر الذي خرج على نظام الشطرين و انكسر عموده الفقري " [4] ،و لأن التعبير

---

[1]- أبو القاسم سعد الله :دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ،الدار التونسية للنشر/المؤسسة الجزائرية للكتاب تونس الجزائر ط3،1985،ص50.

[2]- مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1،2006،ص94.

[3]- المرجع نفسه ،ص95

[4]- أحمد يوسف :يتم االنص الجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2002 ، ص40.

الشعري لا ينفصل بحال عن واقعه ،فإن شعر السبعينيات لم يخرج" من رحم التراث الشعري الذي سبقه و لم تؤثر له محاولات أبي القاسم سعد الله و....إلا الإطار الأولي لتجاوز عقبة الشكل و شجعتهم على الإبداع في هذا الق الب الفني " [1] ، و بدل التطلع إلى الآتي تصطدم القصيدة بأفق توقع القارئ الذي تعود على وشوم كتابية تجري في عروقه .

1. الشعـــــــر الحـــــر :

" لقد جئتكم بنبأ مثير ، فقد عبثوا بقوانين الشعر" [2]، هي إذن قهقهة مالارمية المدوية بخبر اختراق الذاكرة و مشاكسة الذائقة ، و اندكاك قلعة النظم أمام انعطاف شعري جديد، بل تؤكد فعاليات المنجز الإبداعي المغاير على " اختراق سور التقليدية و ممارستها النصية " [3] كما أطاحت برقابة ووصاية المقاييس الموروثة و أكثر من ذلك كله أنها أثبتت أن هناك طريق آخر للتعبير الشعري "[4]

و ما على الشاعر الحديث إلا " أن يثبت فرديته ب اختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم ، إنه يرغب في أن يستقل و يبدع شيئا لنفسه يستوحيه من حاجات العصر... "[5]

الواقع أن محاولة النبش في الذاكرة الشعرية الجزائرية تحيلنا على هذه الإستراتيجية التحولية على مستوى النص الشعري حين تؤسس" القصيدة و جودها و كيانها من الخروج من المجسد و الانفراد بحرية التشكل و الانتظام ..... امتداد لا ينتهي عند اللغة "[6]

و يطفو لا محالة على سطح هذا الاتجاه نهج التحولات الشعرية ، عندما يورد محمد ناصر قصيدة "**يا قلبي**" لرمضان حمود ، مستشهدا بها عن بداية حركة الشعر الحر في الجزائر لكونها " قصيدة متعددة الأوزان ، متغيرة القوافي "[7] إذ يقول :

---

[1]- المرجع السابق، ص 75 .

[2]- محمد العباش:ضد الذاكرة،شعرية قصيدة النثر ، المركز الثقافي العربي،بيروت الدار البيضاء،ط1،2000،ص40.

[3]- محمد بنبس : الشعر العربي الحديث،،بنياته و ابدالاته،الرومانسية ،دار توبوقال ، الدار البيضاء، ط،ج2،2001،ص9.

[4]- المرجع نفسه ، ص10.

[5]- محمد ناصر :الشعر الجزائري –اتجاهاته و خصائصه الفنية-1925-1975 ،دار الغرب الإسلامي ، بيروت ط1،1985،ص150.

[6]- المرجع نفسه ،ص 200 .

[7]- محمد ناصر : الشعر الجزائري ، ص 200.

أنت يا قلبي فريد في الألم و الأحزان

و نصيبك من الدنيا الخيبة و الحرمان

أنت يا قلبي تشكو هموما كبارا و غير كبار.

أنت يا قلبي مكلوم ، و دمك الطاهر يعبث به الدهر الجبار [1].

فجاءت النداءات المبكرة التي رفعها "حمود" كنزعة مضادة للتقليد ، و كظاهرة منفردة في تاريخ الشعر الحر الجزائري" التي لا ترى الوزن و القافية عمود الشعر و شرط وجوده وإنما تدعو إلى توخي الصدق الفني أساسا للتجربة الشعرية " .[2] لكن بنفس جديد مؤهل للدخول في غمار التجريب الشعري محاولا أن " يقيم تشكيلا موسيقيا جديدا يخرج به من إطار موسيقى الشعر العمودي وزنا وقافية " [3] كانت مع البداية الجادة لأبي القاسم سعد الله بقصيدة " **طريقي** " المنشورة في جريدة البصائر بتاريخ 25 مارس 1955 /ع311 يقول فيها :

يا رفيقي

لا تلمني عن مروقي

فقد اخترت طريقي

فطريقي كالحياة

شائك الأهداف ، مجهول السمات

عاصف التيار ، و حشي النضال ....."[4]

لكن عبد الله ركيبي يرفع نداء التشكيك في أسبقية أبي القاسم سعد الله و يمنحها لأحمد الغوالمي بقصيدة " **أنين و رجيع** " المنشورة في البصائر بتاريخ 22 أفريل1955 . ع 315

– يبدو أنـــــــه لم ينتبه لتاريخ النشر !

في هذا المصير الذي يكفكف الشاعر عن غلوائه ، تتمظهر عند البعض ملامح التردد والتذبذب في كتابة نص يتجه نحو أفق تجديدي مغاير يليق بروح اللحظة ، اتجاه يكتب الشعر العمودي

---

[1] - المرجع السابق ،ص201.

[2]- أحمد يوسف : يتم النص ، ص57 .

[3] محمد ناصر : الشعر الجزائري ، اتجاهاته و خصائصه الفنية ، ص218 .

[4]- أبو القاسم سعد الله :الزمن الأخضر ،المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائري 1985، ص141.

والحر (مصطفى الغماري ،محمد بن رقطان ، محمد ناصر ، مبروكة بوساحة عبد الله حمادي و جميلة زنير و غيريهم) و اتجاه ا نصرف إلى الشعر الحر معلنا القطيعة بينه و بين السلطة النموذجية الفنية الموروثة (أحمد حمدي ، أزراج عمر ، عبد العالي رزاقي ، حمري بحري أحلام مستغانمي .....) .

كما تتيح لنا قراءة المتن الشعري الجزائري ، الكشف عن تضاريس المشهدية الإبداعية ونسغها الذي يمنح التجربة لونها الخاص و طقسها المتميز ،من هنا بدأ تعبيد الطريق للتجديد و لكنها مسارات لا تبدأ من محاولة فردية منعزلة أو ثورة يتيمة كالتي أعلنها حمود ، بل تنجزها حركة أو تيار كما يقول سعد الله .

من الطبيعي جدا أن تتمخض عن هذه التجربة تحولات هامة صوب أفق التعبيرات الشعرية التي تقدم نفسها في شكل " **ظاهرة عروضية** " [1] و ثيمة غير مألوفةفي النص الشعري الجزائري " و استجابة طبيعة لما يحس آنئذ من مظاهر الكبت السياسي و الاقتصادي والجمود الاجتماعي و الديني إنه يعبر قبل كل شيء عن تمرد أصحابه وتحررهم من المفاهيم السائدة "[2] و بناء على ذلك تغدو قصيدة التفعيلة بناء فنيا يتماشى و حاجة الشاعر للتعبير عن تجربته الكيانية ورؤياه المبدعة ،بوصفها " حادثة ثقافية (...) و بوصفها تحولا في النسق الذهني لرؤية الذات لذاتها ...." [3] ، و قد استطاع الشاعر الجزائري أن ينقل النص كمادة لممارسته اللغوية" ضد الصلابة العروضية و الشكلية " [4].

و تعبيراته الوجدانية كمحمولات إنسانية ، ليتسنى للقارئ بعد ذلك فك سنن و قائعها و فهم تحولات أنساقها الدالـــــــــــــة .

2- المـــــــــــــزج بيـــــن العمودي و الحر :

التحليق في عوالم شعرية جديدة ، يستوقفنا أمام تمثل شعري موغل في طلب الحداثة يريد أن يحقق فرادته و يؤكد أصالته ، مزيج يقود اليقين الشعري إلى أنساق ءلامية و طاقات لغوية و

---

[1]- علي جعفر العلاق : الشعر و التلقي – دراسة نقدية –، دار الشروق ،عمان ، الأردن ،ط1 ، 2002 ، ص117 .

[2] - محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص152 .

[3]- عبد الله الغذامي :تأنيث القصيدة و القارئ المختلف ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، 1999 ، ص30 .

[4]- صلاح فضل :الأساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت،ط1، 1995 ، ص60 .

تشكيلات إيقاعية ، تتواءم مع طابع الحياة الراهن ، و تساير واقعا فرضته التجربة الشعرية للشاعر .

لذا يجد الشاعر نفسه " بين شكلين في عالم نفسي واحد لا يستطيع إلا التعبير بالشكلين معا وهذا يبرز قدرة الشاعر في التعامل مع البناء و في إخراج دواخله بأي طريقة كانت المهم أن تصل القارئ في شكل جميل " [1]، تتناغم – حينئذ – هذه التجارب الإبداعية في فضاءات جديدة مع تحولات المرحلة و متغيراتها ، و تنحرف بالوعي صوب الحوار الداخلي لكي تثبت للنص ديمومته داخل منظومة التبدل، فلا ريب أن يفاجئ متلقي النص الشعري بتوحد النص في كتلة ملتحمة و كأنه حلقة دائرية لا تمنحك تأشيرة الخروج إلا بنشوة عـــــــارمـــــة .

و لو أخذنا قصيدة " **فجيعة اللقاء** " للشاعر الجزائري " يوسف وغليسي "من ديوانه " أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار " لوجدنا هذا التجاور و التعايش بين شكلي القصيدة **(العمودي والحر)** يستهلها بمقطع عمودي ثم يواصلها بمقاطع حرة :

قريبين في البعد كنا .....

بعيدين في القرب صونا .... !!

لماذا ؟ ! ..... لمـــــاذا ؟ !

لماذا كصفصافتين بوادي الرمال التقينا ؟ !

لماذا كصبح و ليل ، كموج و رمل ، تعانقنا ثم افترقنا ؟ !

لماذا بدأنا ؟ ! و كيف انتهينا ؟ !

لماذا قبيل الفراق افترقنا ؟ !

يحاصرني لغز ذاك المحال

يشيب الغراب يذوب الحجر

تنوح العنادل ينوح الوتـــــــــر

سطـــــور " القضاء و القـــــدر " !! [2]

---

[1] - محمد الصالح خزفي : التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر .

[2]- يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ،منشورات دار الهدى ، الجزائر،ط1 ، ص38 – 39 .

.... انسيابية شعرية متفردة ، تشحن الموقف بدلالاته ، و ترفعه إلى مستوى شعري مكثف ومتوتر ، فلا ريب أن تعتلي الشعرية عند يوسف وغليسي أقاصي المعنى ، لحظة مبادرة الذات في شحن كيانها المرتجي ،من موعد اللقاء على مرفأ العشق ، و في ظل ممارسة الراهن تخاض مغامرة التيه عند قراءة " **بطاقة حزن** " في " **سراديب الاغتراب** " ، فلا جرم أن ينحت الشاعر مشهدية الفجيعة و يحمل اللغة تراتيل اللقاء .

يقودنا هذا المزج بين العمودي و الحر إلى نسيج خصوصي ، تنصهر فيه الكلمات الأفكار المشاعر ، و حتى الرؤى في حدس واحد و دفق واحد .

3 – القصيدة النثـــــريـــــة :

تبدأ المغامرة الكتابية في تشكليها الفسي فسائي ، لحظة الإنصات الشعري لتهيئة المناخ والأرضية المناسبة لبذور التجريب و المغامرة و الاختلاف ، فالشعر بهذا المعنى " نهر يغير أمواجه في كل لحظة ....و لكنه يبقى نهرا ،أنا أرفض أي دعوى تطالب بإلغاء النهر و شطبه من أطلس الجغرافيا "[1]

كما يعترف " نزار " في أحد حواراته، و استنادا إلى هذا المنحنى التجاوزي يدخل مشروع القصيدة الجديدة مرحلة الانجاز : **القصيدة النثرية** .

لقد توالت الكتابة الشعرية على منوال غير تقليدي (التمرد/القطيعة)،و تف اوتت التجارب الفنية بين الشعراء في محاولة لنقل النص إلى آفاق كانت مجهولة بانفتاحه على دلالات تؤسس لعلاقات لغوية ، تستثمر طاقات اللغة و تشكيلاتها الإيقاعية في " إطار أنساق بنائية جديدة تخلص النص من نمطية النص التقليدي و ما ينشأ عنها من أمراض "[2]

و تفضي بنا هذه الفضاءات إلى ديوان عبد الحميد بن هدوقة " **الأرواح الشاغرة** " عام 1967 كمسار يهتدي لـــــه المسافر و هو يجوب الأقاليم الشعرية الجزائرية و ككاتب بارز " لقصيدة

[1] - جوزيف الخوري طرق :نزار قباني:ثورة و حرية ، ج7 ،دار نوبليس ، يبيروت ،لبنان،ط2 ، 2005 ، ص 19 .

[2]- ابراهيم الجرادي:القضيدة تبحث عن نفسها .شعراء التسعينات و الأنماط الشعرية السائدة ضمن الموقف الأدبي،ع427،س35،دمشق،سوريا، تشرين الثاني،2006، ص245 .

النثر في الجزائر ، في فترة خمدت فيها جذوة الإبداع نثرا و شعرا من حيث ربما لم يكن يأتي ذلك بوعي فنيّ كامل "[1]

إذ يقول : أفهمت الشعر الدائـــــري ؟

موضة جديدة

لكنها خالدة

لم تخلفها الأرواح الشاغرة

و لا الضمائر الحائرة [2]

و لكن هذه المحاولة لا تحمل أي عمق شعري حتى تنتسب إلى الثورة الثانية التي تلت مرحلة شعر التفعيلة في تاريخ الحركة الشعرية العربية المعاصرة ، فهي تفتقر إلى كثافة الصورة الشعرية المفتوحة على الإيحاءات اللانهائية ، و إلى اللغة الثرة و المقتصدة التي تعتمد على الدلالة الرمزية "[3].

و ما يؤكد وجاهة هذا الرأي شهادة الدكتور "عبد الملك مرتاض " إذ يقول "و كنا نود أن لا نصدر حكما على هذا النص و لكننا اضطررنا إلى ذلك من أجل إعطاء رأينا السيئ فيه فهو نص بسيط إلى حد السذاجة ، و سطحي إلى حد الضآلة ، و خال من الشعرية إلى درجة الابتذال "[4].

فقد اكتست نصوص "ابن هدوقة" دلالة الشعر ، لكنها ظلت بعيدة عن الشعرية التي تتلبس القصيدة زمنا طويلا (الإيقاع ، التكثيف ، التصوير الفني ....).غير أنه إلى جانب ذلك ثمة تفصيل نثري في نسيج كلامه يقربه من تضاريس الرواية كقوله في قصيدة " **ذات الدمع الأحمـــــــــــر** " :

كفكفي دمعك أيتّها الأم الحنون .

---

[1]- عز الدين المناصرة : إشكاليات قصيدة النثر – نص مفتوح عابر للأنواع –، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ط1، 2002 ، ص259 .

[2]- عبد الحميد هدوقة : الأرواح الشاغرة ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر"ط2 ، 1981 ، ص75 .

[3]- أحمد يوسف : يتم النص ، ص65 .

[4]- عز الدين المناصرة : إشكاليات قصيدة النثر ، ص260 .

وهبت حرارة العاطفة ، و رقة الوجدان ، و يقظة الضمير ،

فتصارخت أصداء الثكل في أعماقك ،

وانفجرت شفتاك عن الحان اللوعة و نفثات الألم

و ذبل لسانك من ذكر زوجك و أبنائك ،

فهلا رفقت بلسانك الذي صار مواتا أيتهّا الأمّ الحنون "[1]

و يترسخ إذن مع هذه الكتابة قلق التسمية ، فضلا عن محطة اللقاء و الحوار بين الشعري والحياتي ، و لا يختلف الحال كثيرا إذا "محمد ناصر" الذي يرى "أن إطلاق اسم الشعر على هذه المجموعة ....هو من قبيل التجاوز....لأنه ليس في هذه التجارب من عناصر الشعر بشيء و إنما هي كلام نثري يقترب من الأسلوب القصصي إلى حد كبير "[2]

إن الروائي المتألق بن هدوقة لم يبحث عن قواعد ارتكاز و نمو لهذا الاتجاه الشعري وإنما تحول بعدها إلى كتابة القصة القصيرة و الرواية *

لا يمكن أن نغض الطرف هنا عن الشاعر " جروة علاوة و هبي " ، الذي استجاب لمغريات الشعر الجديد ، و قد تبع ذلك انهدام الشعرية التقليدية و قيام حركية بديلة في الأفق المعرفي والجمالي ، و هذا أمر طبيعي يفرضه و عي القراءة ، و في هذا الجو الفاتن يقف الشاعر خارج أسوار القصيدة ليعزف " إيقاعات يمنع حفظها "

أدعـــــــــــوك

يا أنت طفلة محفورة الوجه

لوجهك رمز الثروة و المواويل الحزينة

في وطني و عنق الموت من باب القنطرة

وزخات المطر في ليالي الشتاء

---

[1]-عبد الحميد بن هدوقة : الأرواح الشاغـرة ، ص111 .

2- محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 236 .

* - هذا ما نجده في مجموعتيه القصصيتين :"الأشعة السبعة " و " الكاتب و قصص أخرى " ورواياته : ريح الجنون ، بان الصبح الجازية و الدروايش .

لوجهك ضياء الشموع و لحن أغنية .....[1]

نلاحظ أن القصيدة التي يدعو إليها الشاعر ، قصيدة حديثة ، إذ يدعو إلى :

- إعلان الطلاق مع موسيقى الشعر و رفض الالتزام بأوزانه المعروفة .
- استخدام الرمز ، الأسطورة ، الإيحاء و الصور كأدوات للتعبير .
- تحطيم الشكل و الخروج بالمضمون عن عاداته .
- إيلاء عناية خاصة بالمفردة اللغـــــــــــــويـــــــة .

لا مفر من الاعتراف بقدرة علاوة و هبي على شحن عباراته بالصور و الظلال و الإيقاع ونسجها في جو شعوري جميل ، و لكن " عبارته تظل عاجزة عن إثارة الإحساس والانفعال لدى المتلقي ، لأنها تفتقد الإيقاع الموزون الذي يزيد انتباهنا "[2]

و نواصل مـــــــع :

أ)عاشور بوكلوة : اللعب على أوتار اللغـــــة :

لعل محاولة الاشتباك مع نصوص " عاشور بوكلوة "، تقودنا إلى التموضع الخاص في مناخاتها الفاتنة ، لحظة مثوله في حضرة الشعر " أي أنه يحيا مأخوذا بالقصيدة ، يرتقب لحظة المكاشفة و حين يرتادها تداهمه الغبطة " [3] ،و من هنا يجيء ذلكم الأفق الشعري الجميل المسرع على أوردة الأحزان المسكونة بالوجـــــع :

وحدي أتقلب فوق الجمر ....

و دمعي يغلي....يتبخر

قلبي تعصره الأحزان

وحدي يقتلني الحب هنا....

و يموت بقلبي شهيدا

تحرقه النيـــــــــران [4]

1- جروة علاوة وهبي : الوقوف بباب القنطرة ، مجلة آمال ، الجزائر ، 1985 ، ص95 .

[2]- محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث ، ص242 .

[3]- محمد لطفي اليوسفي : لحظة المكاشفة الشعرية – إطالة على مدار الرعب ، الدار التونيسية للنشر ، ص225 .

[4]- عاشور بوكلوة : الشفاعات ، دار أمواج للنشر ، سكيكدة،ط1 ، افريل 2006 ، ص83 .

ها نحن " في حضرة صاحب الشفاعات " [1].....، عالم يخترق أعراف التلقي و يعانق فتوحات إبداعية خارقة (برزخية المعنى ، نثرية الإيقاع ، تجريدية الصورة) و يعزف على أوتار اللغة بسمفونية الفوضى الدلالية المدعمة بالتقاطات فنية بصرية تتمدد على جسد الصفحة و كبدايات لكلام لا ينتهي يقول " يوسف وغليسي" في مقدمة الديوان :" يخيل إلي وأنا أقرأ هذه الشفاعات ، أنّ "عاشور الذي دخل عالم الشعر من باب النثر (منذ ما يقارب العشرين سنة) قد شعر بأنه كأنما أتى بيوت الشعر من غير أبوابها ، و أنه استباح حرماتها الخليلية .....بهذه (الشفاعات) التي تشفع له كل ما يمكن أن يكون خطيئة ارتكبها في دخوله "[2]

فإذا " الشعر جاء " << تهجر الكلمات حروفها و الفواصل >> [3] لتتماهى في مدارات وجدانية تتفجر فيها حالات الذات << كلما أثخنتها الجراح >> [4]. فيقول في" الأمنيات..... و الأرض الراقـــدة " :

هذا ربيعي يجيء

و لابد لي أن أعشقك

ماذا يضر لو سرنا معا

ــ مرة واحدة ــ

عرايا في دروب واضحة

ماذا يضّر لو حملت وجهك في يدي

و حملت رأسي مثقلا بالرؤى

و مضينا نرسم للشمس دربها [5].

بهذا المعنى نقف عند شكل قادر على تحريك الشعور من خلال : سمفونية الجملة واختيار الصور و موسيقى الكلمات .....

---

[1]- يوسف وغليسي : مقدمة ديوان الشفاعات ، لعاشور بوكلوة ، دار أمواج للنشر ، سكيكدة،ط1 ، أفريل 2006 ، ص5 .

[2]-المصدر نفسه ، ص09.

[3]- عبد الحميد شكيل : مار المار ، وزارة الثقافة الجزائر 2007 ، ص55 .

[4]- عاشور بوكلوة : الشفاعات ، ص 68.

[5]- المصدر نفسه، ص 32 ، 33.

ب)عبد الرزاق بوكبـــة : جنون الكتابة

ليفتح بوكبة " النص الجزائري على أزمنة لغوية جديدة ، و يشرع جناحي الغواية على سماوات يلتقي ف يها الموروث و المأمول و المدهش....كاتب حساس...عفوي....بدوي....عميق ، لا ينكر ظله و لا أنفاسه ، و لا ينكر الآخرين الذين فيه و الذين من حوله "[1] ، ضمن هذا السياق الفاتن ، الذي خطه أمين الزاوي اللكيرونة الإبداعية عند الشاعر تتماهى بشكل كبير مع الأنوثة ، الطفولة ، نداء الأم الفقر و الحلم ، تمارس فعلها باعتبارها محلا للخصب ، إنه حضور الرغبة الإمتاع الغواية ضمن الذات نفسها ، هذا الحضور الذي يتماهى مع الكلمات و الأشياء من أجل الإنجاب الإبداعي .

تفايظ دمعها بالأغنيات ، و تحتسي ألق المدى فرحا

صغيرا ، ثـــــم يورق في ضفائرها مرايا

لم تزد عن أمس إلا إصبعا ، قالت ، و سافرت

الطفولة في دمي ، تفاحة كفرت بملح لدي ، و قد

نسيت لهيب العشق

ما عدت المشاكس ، قال حرف نائم في الحلق

فازرع ما تبقى من أصابعك الرخام بتربة الذكرى [2].

إن هذا التشكيل الذي يحمل نبض الشعر قيض له أ ن يختمر الاضطراب و الغموض ويرفض الامتثالية ، يفجر اللغة التي تضمحل على عتبة الرموز ، و ينفلت من قطبيات الشعرية الكلاسيكية ، ليصب في مدار قصيدة تمتلئ بالمعنى و تكتمل في ذاتها ، فالشاعر مثلما يقول

[1]- أمين الزاوي :مقدمة ديوان من دس خف سيبويه في الرمل ، لعبد الرزاق بوكبة ،المكتبة الوطنية الجزائرية ، البرزخ الجزائر،ط1 ، 2004 ، صفحة الغلاف .

[2]-عبد الرزاق بوكبة : من دس خف سبويه في الرمل ، ص 77.

سندرار : " وجد نفسه في مواجهة تعقيد العالم الحديث فقيرا و مجردا مثل متوحش ، يتسلح بالحجارة أمام حيوانات الدغل و كثيرا ما استخدم لغة المتوحش "[1].

✓ **عبد الحميد شكيل : شاعر الماء**

" القصيدة عندي ، أوقل النص الإبداعي هو حالة منجزة من المعرفة و الثقافة المشفوعة بالرؤيوية المتبصرة و القادرة على الإضاءة و الكشف العارف.....بعيد عن راحة البال الجوفاء التي تغتال في القارئ لذة البحث و متعة التقصي المبهج " [2].

إن الحديث عن شاعر مثل " عبد الحميد شكيل "؛ هو حديث عن سرمدية الشعر و دفق اليقين وصيرورة الموقف و اللعب اللامتناهي بالدوال.....، تغلغل قصيدي يستعيد البدء برؤية عشقية كبدء مغاير " يمتزج فيها البعد الصوفي بالإضاءات الفنية لطبيعة اللغة الشعرية " [3].

"شكيل" شاعر قلق يرتشف غذاءه من تحولات البنى الهندسية من فتنة المكان و تجربة الذات متوتر يعانق شائكية الشيء و ضده :

ما الذي أخرج البحر من البحر ؟

و صبه في عيون هذه الصبية !

ما الذي قتل الطير المحلق في فضاءات المدينة ؟

و أعطى دمه للريح الغريبة !

ما الذي نقط الدرب بدمي ؟

و علم المنعرجات بثيث العظام !

غير أنت ،

يا قصيدتي المستحيلة !

و يا فصل عمري ،

---

[1]- سوزان بيرنار : قصيدة النثر ، من بودلير الى الوقت الراهن ، ج2 ، تر رواية صادق ، دار شرقيات ، القاهرة،ط1، 2002 ص 286 .

[2]- عبد الحميد شكيل : الكتابة التي لا تسبح في مياه الأنثى لا يعول عليها ، ضمن مجلة عمان ،ع133 ، تموز 2005 ، عمان الأردن ، ص06.

[3]- سعد البازغي : أبواب القصيدة –قراءات باتجاه الشعر ، المركز الثقافي العربي ،ط1، الدار البيضاء ، بيروت ، 2004 ص69.

المشتت في شعاب الكلام !؟ [1]

تلك هي " مواسم الكلمة " [2] حين تتشظى في " موطن القلق الذي يفترض التساؤل حول المعنى و التواصل في الكتابة، و يفجر مسبقات التلقي " [3]، لتتبدى التحولات ذائبات في محلول الصود الشعرية .

عبر ابستمية التلاقح يؤثث شكيل تضاريس الجغرافيا الشعرية الجديدة / القصيدة الجزائرية التي تدعو إلى "إفراغ الكلمات من محتواها المألوف و استئصالها من سياقها المعروف .....تصبح اللغة مجلى الشاعر لا محبسه ، لا يلبسها و إنما يتجلى فيها " [4] فأنزلت الوعي بدلالة الكلمة التي تظل "بؤرة إشعاع في نسيج الكتابة " [5]، هكذا تضيع الذات في الأنسجة النصية " كما لو أنها عنكبوت تذوب هي نفسها في الإفرازات البانية لنسيجها " [6].

نشعر أن القصيدة الشكيلية حفل أثيري ، ينبثق من لعبة المرايا ، لتعكس الدلالات العميقة الرابضة في تضاعيف روح المبدع و جدل المجتمع و إعادة غلقها في غمر الكلمات " فالفنان تشكيليا كان أم شاعرا ، إن يفكك عناصر الواقع ثم يعيد تجميعها في محاولة لإحلال حقيقة الروح محل حقيقة المعاني " [7] هذا ما تقوله الأعمال الشعرية لعبد الحميد شكيل : (قصائد متفاوتة الخطورة 1985 – تحولات فاجعة الماء 2002 – مراتب العشق 2004 – يقين المتاهة 2005 –غوايات الجمر و الياقوت – مرايا الماء 2005 – مدار الماء 2007 – مرا ثي الماء 2007 –فجوات الماء2007 – كتاب الأحوال 2007).

وفي غمرة هذا السفر المضري ندرك سحر اللغة الجمالي (توتر، كثافة، حركة ....) ،إذ تغامر في أرض الشهوة، وتمتزج بنبض الشاعر، لتومئ بشظايا المعنى والدلالة وتفصح عن مركز الفتنة في القصيدة و هي الشعرية.

---

[1]- عبد الحميد شكيل : مدار الماء،وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2007 ، ص 97 .

[2]- أحمد دوغان: شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1989 ، ص 167 .

[3] - نبيل سليمان:: المتن المثلث ،المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة،ط1 ، 2005 ، ص187.

[4]- أدونيس :الثابت و المتحول –صدمة الحداثة -،ط4،دار العودة،1983 ، ص 239.

[5]- أدونيس : كلام البدايات ، دار الآداب ،ط1، 1989 ، ص181 .

[6]- رولان بارت :لذة النص.تر : منذر عياشي ،دار الوسيم ، دمشق ، ص9.

[7]- سوزان بيرنار : قصيدة النثر ،من بودلير إلى حتى الوقت الراهن : ج2 ، تر :: راوية صادق ، دار شرقيات ، القاهرة ،ط1 2002 ، ص390 .

ذلك أنها " انتهاك لقوانين العادة ، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر ربما بديلا عن ذلك العالم " [1].

من هنا جاءت الكتابة الإبداعية الشكيلية ، الولادة المرحلية لقصيدة النثر الجزائرية ،أين منحها الشاعر فضاء من القلق و التوتر و الدينامية بحثا عن يقين يطمئن إليه : يقين التحولات وحرقة التجريب .

و هكذا توالت الكتابة الشعرية على منوال التخطي جاعلة " النص يتحرك في فضاء السؤال المسكون بالقلق و باطنية التجربة التي تجعل الشعر بؤرة احتمالات، و يبدو أكثر تحررا من الأنموذج و قيمه المكرسة " [2].

ثانيا ـ القصيدة الجزائرية المعاصرة : فتنة النص و بلاغة التيه

يندلع التفاعل النصي في ثنايا اللغة التي يشحنها الغموض ، بل تغدو حالة من التوتر الذي ينبض ضاجا بالوله ، يستفز الذاكرة و يحرض الخيال على استدراج دلالة النص و يتجلى هذا بصورة جادة في نصوص اللذة / نصوص المتصوفة ، التي ترتد إلى الداخل فيتحول النص في سياق الحداثة إلى "أصداء لقصائد المعنى " [3].

1– النص الجزائري و مغامرة الحداثة :

الواقع أن القصيدة الجزائرية المعاصرة لم تنفتح فجأة في حديقة الأدب الجزائري ، بل احتاجت إلى تربة ملائمة و أذهان مهيأة تستوعب تنوع العلاقات المتداخلة التي تنفذ إلى خبايا الجدل كما أنها أحيانا أخرى تسائل العلامات و الرؤى ، و تحاور مدارات الإبداع و المعرفة و تعانق دروب الذات و الفكر لكي تبدع المتشظي و تبحث عن معراج الكتابة و سموها .

و لاشك ، أن حركية النشأة هذه ، تعكس قبل أي شيء آخر ، رغبة الشاعر – أعني الشاعر الحداثي – إلى تجاوز جمالية الأوزان الشعرية ، و التمرد على نظام القصيدة العربية المألوفة و كسر لأبجدياتها المعروفة ، التي تحمل في طياتها أسس صناعة الشعر وفق "نظرية العمود "

---

[1]- عبد الغذامي : الخطيئة و التفكير -.من البنوية الى التشريحية -، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط1،1985 ، ص 28 .

[2]- مشري بن خليفة : القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1، 2006 ، ص 95 .

[3]- نفسه ، ص 96 .

التي تتنكر لكل توليد أو ابتكار فهي " نفي للتفرد ،إلغاء للشاعر .....رفض لكل فتح جديد ، لأنه سيكون تشويشا و اختلالا " [1] كما انتهى إلى ذلك المرزوقـــــــــــي .....

إن خيطا ناظما يخترق برزخ المشروع الشعري ، ليحتضن حركة التعارض بين القصيدة العمودية و القصيدة الحداثية و يعقد المصالحة بين خلايا النصين في جسد واحد ..

ضمن هذا الإطار تتبدى لنا رغبة عبد الله حمادي في التأسيس لمشروع كتابة شعرية تتخطى العادات و الأعراف التي استنفذها الدهر ، و تكسر الساعات الرملية التي حبست الزمن الشعري العربي في إطارات –بتعبير نزار قباني – و تتواشح حينا آخر مع تقاليد القصيدة العمودية .

إذ يقول عبد الله حمادي :" الحداثة الإبداعية ليست معادية للتراث فمن خصوصياتها تمثل التراث و ليس اجتراره و تمثل على وجه الخصوص كل ما هو دائم الإضاءة فيه ، إنها تلغي التراث لأنها تساؤل مستمر الوهج عن الواقع لهذا الواقع ، بل إن ما يميز الحداثة هو حدة الوعي بالتحول " [2] فيقول :

الشعر ليلى .....لو استنفرت عاطفتي

وطول عشق إلى مصداق أفكاري

عذابك اليوم ممتد بأسئلتي

فشوش التيه بحارا بأشعاري

أنا المسافر يا ليلى و في طلبي

جند البداوة " تذكي غيط إعصاري " [3]

و على أية حال ، فإن الكتابة الجديدة و الممارسة الاستباقية " تضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر ، و ذلك ضمن حركة دائمة من استكشاف طاقات اللغة و استقصاء أبعاد التجربة " [4].

---

[1]- جودت فخر الدين : شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، دار الحرف ، بيروت ، لبنان ،ط2 1995 ، ص78.

[2]- عبد حمادي : مقدمة ديوان البرزخ و السكين ، جامعة منتوري، قسنطينة ، الجزائر 2000 ، ص10 .

[3]- عبد الله حمادي : تحزب العشق با ليلى ، دار البعث ، الجزائر ، 1982 ، ص209 .

[4] - أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ،ط1، 1985 ، ص111 .

فقد قال زونتال :"إن الشاعر الذي يحس بأنه يقف على عتبة مملكة الشعر هو الذي يستطيع استغلال الماضي في ابتكار جديد "[1].

على أن الأهم في هذا المشروع هو إعادة بعث القصيدة من جديد ضمن مناخ الحداثة تخط يقود إلى تخط آخر ، هذا و قد أشار "حمادي" إلى أن الشعر هو " الرؤيا " أي " قفزة خارج المفهومات السائدة " [2] – بالمعنى الأدونيسي –

و من ثمة كان مآل الشعر هو إثارة زوبعة السؤال و تفجيره في فضاء تتداخل فيه إيقاعات الذات و العالم " مثلما تغيرت رؤية الشاعر الحداثي لموضوعات الشعر كذلك تغيرت رؤيته في استخدام أدواته في السياق ، و كأن الشاعر الذي واجه الزمن معنويا أخذ يواجهه فنيا "[3].

فالنص الجديد لا بد له من شكل آخر يتسق مع طبيعة الوضع " فلم يعد الشعر في عصرنا المليء بالاهتزازات و الانعطافات السياسية و الإيديولوجية .....ذات غنائية معزولة تجتر آلامها و انكساراتها الذاتية " [4] بل هو " انتقال رؤيوي من الغنائية إلى الدرامية و انتقال فني من التكثيف اللغوي و الصوري إلى الامتداد الأسلوبي لغة و صورا " [5] و في حدود ما أتيح ، نفهم ما يعنيه مالارميه " إن الشعر هو اللغة التي تضحي " [6].

أي تنقلت من مدار المنطوق الاعتيادي و تفجر طاقاتها الخفية ، التي هي تتمزق لترتدي ثوبا يليق و الواقع المسحوق ، هي التي تقف ضد النحو ....و بعد كل ذلك " تحلق في عالم خاص غريب يعطي إمكانات لا نهائية للتجربة الشعرية "[7].

---

[1]- خليل الموسى : الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ، مطبعة الجمهورية ، دمشق ، ط1،1991 ، ص23.

[2]- أدونيس : زمن الشعر ، دار الساقي ، بيروت ، لبنان ،ط6، 2005 ، ص109.

[3]- خليلالموسى : الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ، ص108 .

[4]- مديحة عتيق :قصيدة النثر ،جدران المصطلح و مغازات النص ، ضمن مجلة النص و الناص ، ع6،جيجل ، الجزائر 2005 ، ص79 .

[5]- حاتم صكر : مرايا نرسيس-الأنماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت،لبنان،ط1،1999،ص37.

[6]- بشير تاوريريت : إستراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس –دراسة في المنطلقات و الأصول و المفاهيم – دار الفجر للطباعة و النشر ، بسكرة ، 2006 ، ص92.

[7]- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ،دار هومة ، الجزائر 2005 ، ص28 .

بهذا التصور فاللغة في النص الحداثي " لا تعبر و لا تصنف؛ أي لا تبوح و لا تصرح " [1] بل تنظر إلى الشعر نظرة تجعله " لعبة لغة متحركة " .[2] فالهدف إذا هو تقديم صورة مستقبلية عن القصيدة الحديثة التي تضمنتها فرضيات البحث عن وسائل جديدة في الأداء الشعري وتقنيات فنية لم تدخل بعد مختبر القصيدة .

2- التقنيات الفنية في النص الشعري الجزائري :

و نحن بطبيعة الحال – يهمنا ذلك التحول في النص الشعري و حركيته من الشعرية المسموعة أو المقروءة إلى شعرية مرئية مدعمة بالمرافقات التي لم تعد من سقط المتاع بل تعتبر محفلا نصيا قادرا على إنتاج المعنى و تشكيل الدلالة وفق عملية تفاعلية تتعدى مرحلة الولادة النصية إذ تتولد عنها علامات دالة تسهم في بناء الآفاق القرائية المحتملة ، و لكي نلامس رعشة التغيير التي أدخلها الشاعر الحداثي–الأكثر انفتاحا على الشعر الكوني و نظرياته على القصيدة وفق سياق " كامن في دينامية الخلق ذاتها و مؤسس لفقراتها "[3]

سنقدم أهم التقنيات الفنية و الممارسات الكتابية و المحاولات التجريبية التي استثمرها الشاعر الجزائري في نصوصه .

***استخدام الهامش في النص الشعري :**

ما يميز النص الشعري الحداثي كونه فعلا خلاقا ، دائم البحث عن سؤاله عنيدا ممتنعا يربك القارئ و يجعله في بحث دائم عن المسكوت عنه ، لفك شفراته و كشف مغاليقه هنا يلجأ الشاعر الجزائري إلى اغناء الفضاء الصوري للنص الشعري بعلامات بصرية أيقونية تعرف بالهوامش أو الحواشي إذ تعتبر " ظاهرة شعرية " [4] بل هي " استكمال وتفريع للنص و تعليق إضافي إلى متنه ، جزء حيوي منه لكسر غنائيته " [5].

---

[1]- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)،ج3،دار توبقال للنشر ، المغرب،2001 ،ط3، ،ص97.

[2]- وائل غالي : معرفية النص ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ص90.

[3]- صلاح فضل : لذة التجريب الروائي ، أطلس للنشر و التوزيع ، القاهر،ط1، 2005 ، ص4.

[4]- شريل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، تحلبل نصي ، دارتوبقال للنشر ، الدار البيضاء ،ط1،1988،ص23.

[5]- عز الدين المناصرة : شاعرية التاريخ و الأمكنة ، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة ، المؤسسة العربية للدراسات بيروت،ط1، 2000 ، ص472.

ولد هذا العنصر النصي المصاحب " نصا لاحقا على النص السابق الذي يرهق القارئ في بعض الأحيان و يلزمه بثقافة شعرية و فكرية معينة ، قد تبعده أكثر ما تقربه ، لأنه يصبح يبحث في الهامش لا في المتن عله يفهم النص "[1] هكذا تستوجب الحاشية باعتبارها عتبة قرائية من الفضاء الطباعي ، إلقاء الضوء على أهميتها و ما تثيره من حوافز ، تحث على التفسير والتأويل و القراءة حين " تؤطر المعنى أو توجهه سلفا " [2] وتخفف من درجة الغموض " التي يعتبرها الكثيرون من عوائق قراءة النص الحداثي – بطريقة ذكية لا تلغي الغموض على مستوى النص لاعتباره من جمالياته " [3]، و تتجاوز دلالاته اللغوية إلى دلالات مكانية ترسخها كجزء هام من الفضاء الطباعي الدال .

تتجلى هذه الظاهرة بشكل لافت للانتباه في ديوان " **البرزخ و السكين** " "لعبد الله حمادي" . بكثافة عددها إذ بلغت (6 صفحات) من أصل (17 صفحة) ، حتى لتكاد تتساوى أحيانا مع عدد الأسطر في المتن ، كما أرفق الشاعر "صالح خرفي" معظم نصوص ديوانه " **من أعماق الصحراء**" بهوامش و خواطر توضيحية ، لاستدعاء دلالات قد لا يتسع متن النص لها جماليا أو ظرفيا ، و قد بلغت تلك الهوامش (90 صفحة) من أصل (179 صفحة) شملها الديوان .

الحاشية و إن بدت مستقلة طباعيا أو شكليا عن المتن فإنها تظهر " مشحونة بصيغ توظيفية تعمل على كسر نظام التلفظ و تشويش مقاماته " [4] أو تظهر بمثابة " الاستطراد أو الكلام المعترض الذي يتخلل النص الأصل " [5] إما بشكل إحالات إلى نصوص ما ، أو إهداءات و إما شواهد .....، فصارت " الهوامش أقدس من المتون " [6] الأمر الذي يجعلنا نشهد كسرا لتعاقبية الاسترسال الخطي و تفتيتا لتجانس النص الشكلي ولا ضير أن توجه هذه الفنية حركة

---

[1]- محمد الصالح خرفي : التجريب الفني ، ص6.

[2]- شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، ص22.

[3]- يحي الشيخ صالح : قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي، الأهمية و الجدوى ضمن مجلة الآداب ، ع7 جامعة منتوري ، قسنطينة ،2004،ص52 .

[4]-عبد المجيد بن البحري : نحو مقاربة تطريسية للقصص ، قراءة في عتبات النص الروائي ، ضمن مجلة "الحياة الثقافية " تونس، السنة 30، العدد 166،جوان 2005 ، ص 21 .

[5]-المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[6]- عبد الإله الصائغ : الخطاب الشعري الحداثوي و الصورة الفنية الحداثة ، تحليل النص ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ط1،1999، ص52.

العين القارئة و تتحكم في نشاطها البصري بمرواحة الانتقال بين المتن و الحاشية على امتداد الفضاء النصي.

***الفضاء الصوري و أثره في المقروئية :**

يوسع النص الحداثي آفاق حريته ليشتغل على الفضاء الصوري الذي يمنحه تأشيرة الخروج من النص النموذج ، و يدخله في لعبة و هندسة الكتابة الجديدة ضمن هذا السياق " باتت مصاحبة الصورة الفوتوغرافية أو الرسم للقصيدة مسألة مطلوبة " [1] في رحم فضاء الصفحة المريب أين تتمرأى حياة الرموز و الدلالات و الإشارات الشعرية الخارجية المترابطة بأخرى داخلية ، كما يشير كل من" دانييل ديلا" و" جاك فيليوليه".

يعمد كثير من الشعراء عبر هذه الهيئة الكاليغرافية " إلى تطعيم نصوصهم برسومات تقابلها صفحات مستقلة أو تمتزج بها في الصفحات نفسها أو تشكل خلفية لها ..." [2] و في ظل الطروحات الإبداعية السابقة .تأتينا نصوص" بوكلوة" و "بوكبة" لتحاور مدارات الخلق في ثوب الصناعة الجمالية ، لتدعو القارئ نحو مقامات التأويل و المحاورة و تقترح عليه "طريقة لإعادة النص و البحث عن دلاليته ، تبعا لاتجاهات البنية الخطية داخل بياض الصفحة " [3].

إذن ، حتى تختزل الصورة المصاحبة للتجربة الإبداعية ، و تعلن عن خطاب جديد وكتابة جديدة ، لا بد لها أن " تستدعي مرجعية في موقع المتلقي و جسده و مشاركة منه تؤشر عليها مدة التلقي البطيئة المعرضة للمسح البصري السريع ، و ذلك من أجل تبيين الشكل لا تبيين العلاقات النسقية فقط "[4].

---

[1]- شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، ىص17 .

[2] - يحي الشيخ صالح : قراءة في الفضاء ألطباعي للنص الشعري الحداثي ، الأهمية و الجدوى ، ص62

[3]- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، ص35.

[4]- محمد الماكري : الشكل و الخطاب ، نحو تحويل حليل ظاهراتي ،ط، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ،ط1 1995 ، ص97.

***عتبة المداخل النصية :**

ما لا شك فيه أن ملامسة جسد القصيدة و تشخيص تحولات النص الشعري، يلغي الاستعمالات الممجوجة ، ليعيد كتابة طقوسية مدهشة دائمة الحضور كعتبات نصية إما إهداء أو تقديما أو حضورا في النص ، ضمن تبادلات رمزية معها ، وهذا ما نلمسه في مختلف النصوص الإبداعية، إذ يقول عنها : " تشكل لي مظهرا و ظهيرا جماليا قويا يمكنني من إثراء العملية الإبداعية و صياغة مفرادتها و شحن ملافيظها بما يوائم التطور الحاصل في السلسلة الإبداعية و النقدية المعاصرة " [1] كالنقدي ، حيدر حيدر ، كاتب ياسين ، سان جون بيرس .....، فهذه المداخل و الفتوحات النصية تذهب قصد التأسيس لمقول جمالي يقدم الشاعر بها نصه بوعي :

- كما فعل الشاعر عبد الله حمادي في مقدمته " لوازم الحداثة و المعاصرة للقصيدة العمودية " في ديوانه " **تحزب العشق يا ليلى** " .
- و كذلك الشاعر يوسف وغليسي في " تأشيرة مرور في ديوانه " **أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار**" .

و تتفاعل في بناء البرامج القرائية عدة مكونات أخرى .....

تتقدم الممارسة الكتابية الحديثة كاستثمار " للطاقات التعبيرية التي تتيحها شعرية الخطاب البصري بأبعاده السيميائية التي التفت إليها الشعر الحداثي مستثمرا جمالية الخط " [2].

و طريقة الكتابة التي يتفاعل فيها البياض و السواد ، حسب إيقاعات الذات و أوضاعها كما يقدم الشاعر نصه وفق هندسة مكانية بديعة ، تستثمر الأقواس و علامات الترقيم بكثرة دون أن ننسى الاشتغال الايقوني على أغلفة الدووين، باعتبارها "الفضاء الذي تتمظهر فيه الملامح البارزة و القسمات و السمات، فهو الباعث الأول على استحثاث الخطو و الإقبال أو الإعراض "[3] كل هذه المعطيات أسهمت بفعالية في جمالية الخطاب البصري .

---

[1]-عبد الرحمن تبرماسين : الكتابة التي لا تنسخ في مياه الأنثى لا يعول عليها ، ص7

[2]-أحمد يوسف : يتم النص ، ص118 .

[3]- عبد القادر الغزالي : الصورة الشعرية و أسئلة الذات –قراءة حسن نجمي –، دار الثقافة ، الدار البيضاء ،ط1، 2004 ص17 .

3- القصيدة الجزائرية : النص الأنثوي و التحرر الجنسي :

حينما نتحدث عن النسيج الإبداعي (الشعر/المرأة) ، فإننا بصدد نص جديد و إنسان آخر قابع وراء النص ، هو ذات تحمل اختلافاتها و تميزاتها ، لترتشف لهب الرؤيا المتنافرة من آقاليم الكتابة النسوية لتأكيد " اختلافها عن القوالب التقليدية .....و متابعة دورها في إغناء العطاء الأدبي و البحث عن الخصائص الجمالية و البنائية و اللغوية في هذا العطاء [1]" و كلامنا عن هذا الإبداع كمفهوم نسقي " لا ينحصر على فعل المرأة ، و لكنه قيمة إبداعية توازي مفهوم الفحولة " [2].

أ)ربيعة جلطي : سمفونية الشعر

تحسن الإشارة إلى أن « القارة الضائعة للموروث النسوي قد طلعت فجأة »[3] لإرباك التصور المعرفي و الجمالي للكون و الإنسان و الحياة و تفجير كل شروح جسدها و تموجاته بفعل الكتابة ، فأضحى من قبيل الضرورة الابستمولوجية إعادة الاعتبار للهامش بعد إعلان الغذامي :" ليس للأنثى بوصفها كائنا ناقصا أي نصيب من همسات شيطان الشعر" [4] إن ما ينبغي الوقوف عليه هو الصوت النسائي في الأدب الجزائري الذي ظل بعيدا عن الساحة " و لم نعثر على أي شاعرة في الفترة الثانية من تاريخ الشعر الجزائري في القرن العشرين نشرت لها ديوانا و اشتهرت بنشر أشعارها في الصحف والمجلات.....بل و لا حتى أثناء المرحلة الانتقالية للشعر الجزائري المعاصر " [5] مما يجعلنا ننسب هذا الأدب إلى مرحلة السبعينيات . لذا يجدر بنا أن، نبتكر منهجية قرائية جادة ، تؤهلنا لإدراك النص و اكتشاف المسكوت عنه ولنتوقف قليلا مع الشاعرة "ربيعة جلطي" "ربيع الشعر النسوي الجزائري وصورته البعيدة الناضرة....تقدمها قصائدها على أنها الرومنسية المثلى " تفاحة آدم " ، " الوديعة الفتية " "الوردة

---

[1]- ميجان الرولي و سعد البازغي : دليل الناقد الأدبي –إضاءة لأكثر من سبعين مصطلحا تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط3، 2002 ، ص 135.

[2]- عبد الله الغذامي : تأنيث القصيدة ، ص88.

[3]- زغنية علي و أخريات : السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر ، ضمن مجلة المخبر1 ، جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر ،2004 ، ص26.

[4]- عبد الله الغذامي : تأنيث القصيدة ، ص20.

[5]- عبد الملك مرتاض : معجم الجزائريين في القرن العشرين ، دار هومة ، الجزائر 2007 ، ص46.

المحبة " .... و يقدمها حضورها على أنها فاكهة الشعر و الشعراء " [1] التي تعتبر – راهنا – من أبرز الشاعرات الجزائريات ، إذ استطاعت أن تحقق حضورا مميزا في فترة متميزة من تاريخ بلادنا مع جيل السبعينيات ، الذي " انصهر في بوتقة التحولات السريعة الثورة الزراعية الطب المجاني ، التسيير الاشتراكي للمؤسسات ديمقراطية التعليم ....."[2].

و في خضم الصراعات ، عانت الشاعرة مخاض الولادة ، لتنجب أول ديوان لها :

- ✓ **تضاريس لوجه غيرباريسي (دمشق 1981)** : الذي يزدهر برسوم داخلية لفنان تشكيلي فلسطيني ، أين يعكس الفقر و الجوع ، و ما شابه ذلك من مفردات القاموس الاشتراكي و تبعها بـــــ :
- ✓ **شجر الكلام (1991)** : و هو مكتوب بخط اليد (الخط المغربي) و يتضمن رسوما داخلية كذلك .
- ✓ **من التي في المرآة ؟ (2003)** : يمثل مرحلة عبور من الكتابة المداهمة إلى الوعي بمسؤولية الكتابة التي تتطلب وعيا ثقافيا على حد تعبير الشاعرة و الديوان–كما يبدو– زاخرا بألوان من العتبات ينبغي استنطاقها ، الرسوم الفرعونية التوطئة الشعرية الشعبية و أعمال أخرى (التهمة ، حديث السر ، كيف الحال) .

فنصوص" ربيعة جلطي" تشتغل على فضاءات التعدد و التشابك الدلالي لاستثمارها في تجاوز البعد الواحد ، و خلق عالم شعري مشحون بالإيحاءات و الرموز و أنت تقرأ تجربتها تشعر أن " النص زجاجة تشق عما تحتها من خطوط و ألوان و أصوات وروائح ومكابدات".[3]

فهذا عبد الملك مرتاض يقول : "إن الشعرية لدى ربيعة جلطي ربما كانت أكثر فيضا وأحرّ عنفوانا و خصوصا فيما يعود إلى أسلوب النسج الشعري الذي لا ينعدم فيه رقة وأناقة ورشاقة" [4] . و نقرأ " **ملكات سبأ** " من ديوانها من التي في المرآة ؟ :

---

[1]-يوسف وغليسي : خطاب التأنيث ، دراسة في الشعر النسوي الجزائري و معجم لأعلامه ، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي ، قسنطينة ، الجزائر ،2008 ، ص 191.

[2]-مخلوف عامر : تطلعات إلى الغد ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1983 ، ص80.

[3]- عبد الإله الصائغ : الخطاب الشعري الجزائري ، ص78.

[4]- عبد الملك مرتاض : معجم الشعراء الجزائريين، ص 335.

كم يخيفني

أن أحبك أكثر

معذرة إن أنا

ما عدلت

و فراشات الروح البديعة

حررت

و الريش القلب نافذة

تفتح على بحر وردي [1].

نلتقي مع أجواء مشحونة بالشعرية " تومئ و توحي بأجواء شعورية ، تسير إلى الفكرة دون أن تعرضها "[2]. فتكتب الشاعرة إلى الأس الآخر نصا تعزف أوتاره فلوات الروح والذاكرة رنة وتر تدخل سامعتك محمولة بتموجات الأثير .

تنجز القصيدة فعلها الشعري بوساطة الرمز ، بل تحقق مباهجها في نسيج الحداثة لتشاكس حالة التموقع المعرفي و تؤسس لاستجابات جديدة ، فالذي يجهل أسطورة " سيزيف " أو لم يسمع" بالسكلوب" أو "عبد الخالق محجوب "لا يستطيع أن يتمثل مضمونها فيضيع في متاهات الغموض هذا هو الرمز الذي " يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص "[3].

إن المتأمل في صفحات دواوين "ربيعة جلطي" ، يتبين له ما تقوم به الصور المصاحبة من دور في اختزال التجربة الإبداعية ، و اختراق البعد اللامرئي للواقع ، و من ثم يجري تعديل أنظمة التأويل حيث " تحل الصورة محل اللغة و تزيح الكلمات عن اللعبة ، و من هنا تكون مادة لنمو جديد يعيد صياغة الاستقبال و صياغة الفهم " [4].

---

[1]- ربيعة جلطي : من التي في المرآة ؟ ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، الجزائر ، 2003 ، ص67 .

[2]- عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية في الخذاب الشعري الجزائري ، ص80.

[3]- أدونيس : زمن الشعر ، ص 160 .

[4]- عبد الله الغذامي : الثقافة التلفزيونية ، سقوط النخبة و بروز الشعبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب،ط1 2004،ص188 .

ضمن هذا السياق، تمتلك القصيدة رغبة طافحة للبوح بمكنونها ، حيث تنغمس الشاعرة بكل حواسها في أجواء الواقع ، لنقل تجربتها للمتلقي /القارئ باعتماد تقنية السرد ، كأداة محورية تتحرك عبر أسطر مدروسة ، لتحقق القصيدة متعة القراءة و تنجز فعلها الشعري "بما استدعته من عناصر سردية ساهمت في إغناء حركة النص " [1].

و تأخذ القصيدة شكلا حلزونيا ــ في الغالب ــ إذ هو"تعليل فكري وتحليل نفسي و تجسيد فني للموقف الذي تحس الشاعرة بنقله " [2]، مما يجعل القصيدة دفقة شعورية واحدة تحقق انسجاما بين إيقاعين النفسي و النغمي .

حين " يدور الشاعر دورته ليؤلف دورة كاملة لا تنغلق على نفسها إنما تسلم ذاتها إلى دورة ثانية و ثالثة " [3]، فيتدفق الإيقاع في موجات متلاحقة و يزداد صخب الموسيقى لتواكب الحدث وتعكس الواقع .

هكذا يتأهل نص ربيعة ، ليكون مبتدأ الضبابية حين " تتكلف الخوض في مواضيع لا تعرفها لأنها لم تعشها ، و ربما لم ترها أيضا قط ..... مثل حديثها عن زنوج حي " هارلم " [4]

و مع ذلك كانت أكثر إنصاتا لنبض اللحظة ،للوقوف على ما يناسب الشعر ، عبر مجسات شعرية تكتب ذاكرة الأشياء بأناقة ورقة :

أعلم أنك آت !

و حين يؤرقني وجع الشوق .

و تلكؤ ضعفي .

أوقظك فجرا.

أستحم في عينيك المتأججتين صفصافا .

و علم الرفاق المورقين .

---

[1]- علي جعفر العلاق : الدلالة المرئية ، قراءات في الشعرية القصيدة الحديثة ،دار الشروق ،عمان،الأردن،ط1، 2002،ص 178

[2]- مخلوف عامر : تطلعات إلى الغد، ص83 .

[3]- مشري بن خليفة : القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر ، ص 106 .

[4]- عبد الملك مرتاض : معجم الشعراء الجزائريين ، ص 338 .

نوار شمس .

و فاتحة سحاب .

فلنفترش هذا البلد حبا غجريا [1]

هو ذا " يبدأ الانتهاء عظيما " [2].

ب)زينب الأعوج : شهوة المشي في شعر الرفض :

يقول بريتون : " إن دور الشعر أن يظل يتقدم دون توقف ، أن يكشف مجال الإمكانات في كل وجهة ، و أن يبدو دائما مهما يحدث من أمر قوة تحريرية ورصدية " [3].

كان هذا طموح جيل السبعينات ، حين تترجم "زينب" لهب التجربة على مسار يشاكس واقعا ترتضيه المواجهة ، و تبتغيه الذات ، أراد نصها أن يقول أشياء و أشياء :

ــ يا أنت من منا يكره الشمس 1979 بدمشق .

ــ أرفض أن يدجن الأطفال 1981 بدمشق .

و لعل أهم ما فاءت به شهوة الكتابة هو " مغامرة الإيغال بالتجربة الجديدة إلى آفاق قصوى" [4] عند انحسار الرؤى الإيديولوجية الموجهة " و ترسيخ تقاليد شعرية متينة على أرض يرونها قاحلة وراهن يضغط عليهم لأن يكون مبشرين بعهد كان يبدو لهم جميلا لأنه يقود إلى عالم أفضل "[5].

و الحق أن الشاعرة استثمرت شحنات النص الدلالية و الجمالية في محاربة القهر والجوع و الظلم و الفساد و التخلف و الدعوة للحرية و العدل و الرخاء و التبشير بمستقبل مشَرف .

---

[1]- ربيعة جلطي : شجر الكلام ، ط1 ، منشورات السفير ، المغرب ، 1991، ص 33 .

[2]- ربيعة جلطي : تضاريس لوجه غيرباريسي ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر،ط1، 1983 ،ص 79 .

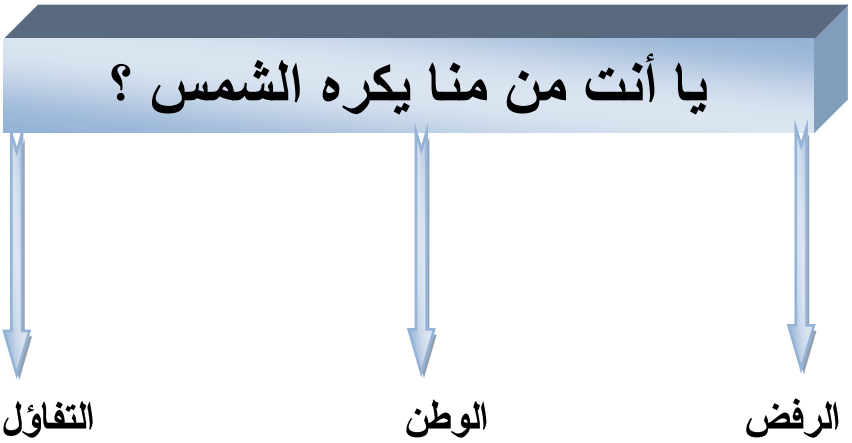
[3]- إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، دار الشرق للنشر و التوزيع ، عمان ،الأردن ،ط3، 2001 ، ص13 .

[4]- محمد معتصم : المرأة و السرد ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1،2004 ، ص63 .

[5]- أحمد يوسف : يتم النص ، الجينا لوجينا الضائعة ، ص75 .

و " تبادل قضايا إيديولوجية أحيانا غامضة و لا صلة لها بالوضع الوطني العام إلا من بعيد جدا " [1] . و هو ذاته المسار الذي عبرته"ربيعة جلطي" حتى أن اختلفت عنها "زينب" في الرؤية الفنية و الشعرية .

لامراء أن تتراشح الرموز ،و تتفاعل الدلائل في انزياح أسلوبي جميل يتحول العنوان بموجبه إلى بؤرة تتجذب إليها خيوط النسيج النصي ، حين تدور ثلاثة محاور :



الوطن :

اعتادت" زينب "أن تستجيب لمعشوقها الأكبر ــ الوطن ــ و تعرف عنه كل تفاصيله لذا تردده بكثير من التقديس و ترسمه هالة من الإجلال ، فهو " التراب الذي لولا أريجه العطري لأقسمت أنه من الجنة " كما يقول" الزاهري"، ضمن هذا السياق ، يتفجر نصها بالقلق و النشوة والنضارة في زمن مكتظ بالدلالة و الغنى و التوتر ، إذ يقول :

هـــا .....

هـــا ..... ما زلنا ننتظر الشمس كلما خاننا الليل .

و ندرك بعشق الحزن و الفرح ،

أن الشمس لن تنكر ليل العاشقين .....

[1]- عبد الملك مرتاض :معجم الشعراء الجزائريين ، ص178 .

تعالي أيتها الشمس ،

أو نأتي إليك حفاة ..... عـــــراة .....

راجلين .....[1]

الرفض :

لا تلبث الصورة الحالمة للوطن أن تتجهم قسماتها ، عندما تلتصق بالواقع المرير (صراع،قلق و ضياع .....) و لا غرو ــ إذن ــ أن تظهر الشاعرة تبرمها من الوضع الذي يطغى عليه التوتر،و تتجلى فيه مظاهر العنف ــ واضحة ــ في معجمها الشعري في نص أفرزته حالات الذات و ملامح الأحزان و سيمياء الآلام، فهي "شاغرة الرفض " [2] كما يقول" يوسف وغليسي" و قبل أن يتداعى البناء و ينضاف إلى الرصيد المأساوي للشعب الجزائري تسارع" زينب" للبحث عن كلمات الرفض .

التفاؤل :

يفتح نص الشاعرة فضاءات استبشارية واعية مكنتها من تفسير قلق الإنسان و فهم ضياعه في خضم وطن قائم على الحرب و القمع و العدوان، لتمنح الشاعرة العاشقة/ المتفائلة شعرها حبا وجمالا، فتغني للوطن في عرسه الأليم و تبحث له عن وجه رائع يلبسه في فصول الإرهاق .

و يكون من المفيد، أن نلج عالم الريادة الشعرية النسوية مع" بوساحة مبروكة" و هي " تقرن في تجربتها الرائدة بين الشعر الحر و الشعر العمودي " [3] لتمنح تأشيرة الدخول إلى هندسة الشعر الجديد، و أمام " غرور الطموح و شطحات الرغبة و إرتعاشات الجسد" [4] تستجيب نغمية الذات الشاعرة لسحر اللغة على مرفأ الأيام .

و الذي يتاح له قراءة " حبيبة محمدي" يقتنع بأن"التصوير في شعرها كثيف عميق بحيث إن الصورة الشعرية تنقلك عن عالمك الواقعي"[5] وفق منطق الدفق الانفعالي .

---

[1]- زينب الأعوج : أرفض أن يدجن الأطفال ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1983 ،ص 41 .

[2]- يوسف وغليسي : خطاب التأنيث ، ص 221 .

[3]- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية ورصد لنظرياتها دارهومة، الجزائر، 2002، ص12.

[4]- عبد الملك مرتاض : معجم الشعراء الجزائريين، ص54 .

[5]- المرجع نفسه، ص305.

بهذا المعنى تشحن القصيدة بأبجدية آتية من داخل الجرح، لنستشعر حينها الوقت الذي يرمم نبش السعادة، و الحق أنه من ذات الرحم المولدة للشعرية، تشهر" نصيرة محمدي " قلمها الغجري من أجل تكريس خصوصيات الذاكرة الجمالية و المعرفية حين تغترف من نص الكأس شعرية الرقة و العنف حين تقول :

كان هنا يمد يده

و يرتجي أنفاسي

كان هنا كونا من رعشات

و نورا من روحي

الحجب لم تكلل عينه

بات يتبصر دربه

في آخر النبض

الحجب لم تزد جسده[1].

تحتاج الكتابة النسوية في الشعر الجزائري الراهن إلى قراءة نقدية تضيء معالمها وتكشف عن فوضاتها، و تفصح عن تفاصيل الرغبة في التحول إلى قصيدة النثر المعاصرة "و إن كانت في نظرنا لا تعدوا أن تكون خواطر عاطفية، لم تستطع أن تبني عالمها الشعري المتميز الفني بالتجارب "[2] ــ بتعبير أحمد يوسف ــ رغم المؤهلات العلمية للنضج الفني .

إن اللافت للانتباه في الكتابات النسوية الجزائرية هو كسر الطابوهات و خرق المحرم في النص الشعري على صعيد المضامين و الموضوعات، بيد أنها لم ترق إلى كتابة متميزة وفي ذلك رغبة ملحة في خرق اللغة و مشاكسة التجريب كما هو الشأن مع "أحلام مستغانمي" التي لم تفلح في ترويض الشعر،فتداركته بكتاباتها الروائية بكثافة شعرية عالية: " **ذاكرة الجسد، فوضى الحواس**".

[1] ـ نصيرة محمدي : كأس سوداء ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر،ط1، 2002 ، ص08 .
[2] ـأحمد يوسف : يتم النص،ص184.

بملامسة شقي العتاد الذوقي و المعرفي، و بناء على مدونة الشاعرات الجزئريات تتأكد سيادة القصيدة الجزائرية المعاصرة على فضاء شعرهن، فما تفسير ذلك ؟

هل وجدن فيها"إطارا جنسيا يشبعن إلهامهن الشعوري في حدود الواسعة التي تسمح بالحرية في النسيج اللغوي و التحرك بلا ضوابط إيقاعية محددة " [1]، هل معنى ذلك أنهن وجدن فيها ورشتهن الشعرية البعيدة على قوامه الجهاز الشعري الذكوري ؟ أم لأن " للمرأة في تقبل البدعة حظ كبير، أضف إلى ذلك أن البدعة الجديدة تبعث لديها شعورا بالتفوق بسبب الاهتداء إلى كشف جديد"[2] متمرد على أعراف الكتابة الشعرية و متعلق " كما فسره الغذامي بالانتقال من موقع هامشي ثانوي إلى مركز النسق الفحولي الأصلي".[3]

المؤكد أن هذا المقترح الجمالي المؤسس على فوارق جنسية هو تماما ما يقصده" يوسف وغليسي" بقوله كأن القصيدة ــ بما هي شعر ناقص ــ هي المعادل الجنسي للمرأة بما هي (رجل ناقص).... هو محاولة نسوية لا واعية لنسيان الفوارق النوعية بين الجنسين، أو تذويبها و محوها حتى تتلاشى الخصائص الجنسية المميزة التي جعلت من المرأة(رجلا ناقصا) في اللاشعور الجمعي للمرأة زمنا طويلا ....."[4]

4- الشعر المختلف في الجزائر : بلاغة يتم النص

إن الكتابة الشعرية، ليست ترفا فنيا، إنما هي ضرب من الوهم الجميل سيما عندما ترقى اللغة إلى الموضوع المركزي و الثيمة المهيمنة في أدبيات خطاب الحداثة، لذا نحاول الاقتراب من النص الشعري المختلف، كي يتسنى لنا فهم حركية الإبداع الشعري الجزائري ــ عند "أرض الضياع.....قلق السؤال و حمى البحث "[5].

هذا و قد شهدت الحركة الإبداعية في الجزائر إنبجاس نص شعري مختلف يتماهى مع كل مدهش، و يستأنس لكل غرابة، لأنه " نص رحال **NOMADE** يتداخل مع كل ممارسات قادمة

---

[1]- يوسف وغليسي: خطاب التأنيث ،ص90 .

[2]- إحسان عباس:اتجاهات الشعر العربي العاصر،دار الشروق ،عمان،ط1، 1992 ،ص19.

[3]- عبد الله الغذامي :تأتيث القصيدة ، القارئ المختلف ، ص66.

[4]- يوسف وغليسي : خطاب التأنيث، ص93 .

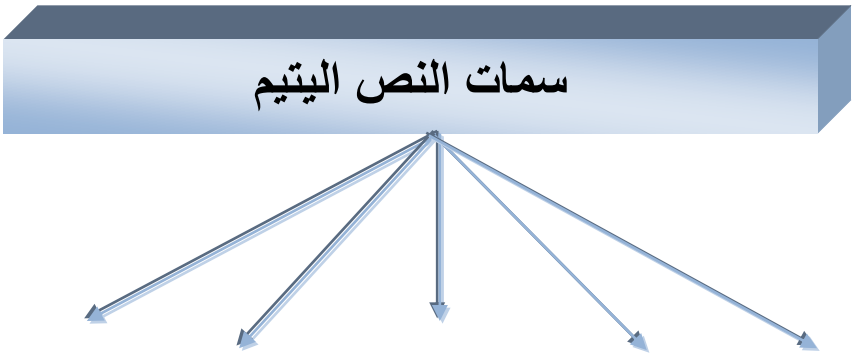
[5]- كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة، النص، ضمن مجلة فصول،م4 ، ع3 ، 1984 ، ص34 .

من هنا و هناك "[1]، و ربما لهذا السبب بالذات تبدو هويته الشعرية ضائعة وجينالوجيته غائبة و مجهولة الجذور، وفق هذا التصور، يمكن تأمل الذائقة انطلاقا من الحركة الشعرية الجديدة التي" تعاني من انعدام تراث شعري محلي تقدمي عظيم،يكون منطلقا لحركة أكثر حداثة "[2] وفق متغيرات ساطية تأسست على اعتراكات الهوية بالتباسهاالواعية

و اللاواعية" لهذا يختار النص الشعري الجديد يتمه الخاص بعيدا عن الأبوة التي كرستها المؤسسة ،وبعيدا عن الايدولوجيا التي أغرقت شعر السبعينات في شعارات لا علاقة لها بالشعر باعتباره انفتاحا على الممكن "[3] .

وفضلا عن ذلك أراد المشروع الشعري، التعبير عن شعرية جديدة تتجاوز أشكال الكتابة السابقة، من حيث الرؤية الإيديولوجية و الإبداع الجزائري، لا تشرف عليه أية أبوة متسلطة ولا ينتسب لأي مدرسة مرجعية تحد من مغامراته الإبداعية، بل يعمد إلى التهجين و التلذذ بعنف اللغة و التعبير الموغل في الانغلاق و الميل إلى غموض المعنى،كل هذه المحاكاة الوعرة، تعمق الإحساس باليتم لغياب متلقيه .

و تولدت على الحافة ، مجابهة الحصار الكبرى، التي شكلت شرخا واسعا في تضاريس التجربة الشعرية الجزائرية و اقتضت انتفاضة الهامش و توزيع بياناته على خريطة الشعر المغاربي و العربي .



[1]- حكيم ميلود: الشعر المختلف في الجزائر، الكتابة المتاه .... انتصار يتم النص، ضمن مجلة كتابات معاصرة،ع30،م8،آذار نيسان،بيروت،لبنان،1997،ص117 .

[2]- أحمد يوسف : يتم النص ، ص92.

[3]- حكيم ميلود : الشعر المختلف في الجزائر ،ص117.

و حتى تكتمل حركة الفهم، لا بد من ملامسة تخوم النص المستحيل الذي تنشده الحداثة وتمنحه فتنة، و تأثيرا، حين يتمرد النص على حدوده المرسومة و يتخطى دوره ــ في تصميم ــ على تشظي المعنى و تجاوزه إلى اللامعنى، ليتأرجح الشعر بين قطبي الحضور و الغياب .

و لعل هذا ما يدعو إلى خلخلة أفق توقع القارئ و إرباك فهمه، عند التحليق مع الشاعر في تجاعيد طبيعته و السفر إلى مشارف الغياب "ما دام الشاعر الحداثي أصبح مهووسا بطرح الأسئلة على العالم، الأسئلة التي هي رئة الكتابة الإبداعية" [1] ، لذلك كان عليه" تجاوز ضيق الفكرة المؤسسة على إقليمية النص،و جغرافية العملية الإبداعية "[2]

كل هذا قاد اليقين الشعري إلى مواقع جديدة، تخرج عن سياقات المعنى الذي وضع لها كما تربك الفاعلية الإبداعية وتغادر ثواب الثقافة العربية و السعي نحو تأنيث النص الجديد "بأدوات و مرجعيات تنهض بقدرات النص التي يجب أن يثمنها النقد على أنها فتوحات جديدة " [3]، هي فرصة الشعر " لتجديد الأفكار والتقنيات فبعد انهيار الحركة الرمزية سنشهد الجزر يجرف كل الأجزاء الميتة من جماليتها مستبدلا بها فقط بضع غزوات نهائية سيستند عليها الشعر الجديد ".

---

[1]- بشير تاوريريت : إستراتيجية الشعرية ، ص51.

[2]- عبد القادر رابحي : النص و التقعيد -الحركية و التأسيس في الشعر العربي المعاصر،ضمن مجلة متون،ع1،معهد الآداب و اللغات، المركز الجامعي،مولاي الطاهر،سعيدة،الجزائر، جانفي، 2008، ص152.

[3]- إبراهيم ألجرادي :القصيدة تبحث عن نفسها، شعراء التسعينات و الأنماط الشعرية السائدة،ضمن مجلة الوقف الأدبي، العدد427، السنة 35،دمشق،2006،ص245.

الفصل الثاني:

الانزياح الدلالي في الشعر الجزائري المعاصر

اللافت للنظر في النص الشعري تعبيره عن بعض معانيه بطريقة غير مباشرة ، إذ نجده يريد إثبات معنى من المعاني ، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، بل يلجأ إلى لفظ آخر موضوع لمعنى آخر ، و لكنه تابع للمعنى الذي يريده ، فيعبر بهذا اللفظ عما يريد لعلاقة بين المعنى الأصلي و المعنى المراد ، و هذه الطريقة التي يوظفها النص الشعري في التعبير عن المعاني تندرج تحت ما يسمى بـــ " الانزياح الدلالي " الذي يعني الانتقال من المعنى الأساسي أو المعجمي للفظة إلى المعنى السياقي الذي تأخذه الكلمة حينما توضع في سياق معين يحدد معنى الجملة بأكملها ، حيث تنزاح الدوال عن مدلولاتها فتختفي –نتيجة لذلك –الدلالات المألوفة للألفاظ لتحتل مكانها دلالات جديدة غير معهودة يسعى إليها المتكلم .

معنى هذا أن الانزياح الدلالي يقوم على استبدال المعنى الحقيقي أو السطحي للفظة بالمعنى المجازي العميق ، حيث يتم الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثاني ، أو كما يقوا جان كوهن " من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي " [1] ، و هذا الانتقال يحصل " عندما يتعادل المعنيان أو إذا كان لا يختلفان من جهة العموم و الخصوص ، كما في حالة الانتقال من المحل إلى الحال ، أو من السبب إلى المسبب أو من العلامة الدالة إلى الشيء المدلول عليه ...، أو العكس " [2] ، وهو ما نجد له تمثيلا : في قول المتنبي :

له أياد إلي سابقة أعد منها و لا أعددها.

فعند قراءة البيت يتبادر إلى الذهن أن المقصود بكلمة " أياد " هو المعنى المستقر في المعجم وهو " الجارحة التي للإنسان " ، لكن هذا المعنى ليس هو المراد ، إذ إنه لا يلائم السياق ولهذا يجري البحث عن معنى آخر ، و يعول الذهن في ذلك على علاقات التجاوز ، حيث يقوده معنى الجارحة إلى أقرب المعاني إليه و هو الإعطاء إذ هي وسيلته و الإعطاء يقوده إلى معنى

[1] -جان كوهن :بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط 1 ، 1986 ، ص 205 .

[2] -جوزيف فندريس : اللغة ، تعريب : عبد الحميد الدواخلي ، و محمد القصاص ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ،د.ط ، 1950 ، ، ص 256 .

النعمة ، و هو المعنى المراد في هذا البيت ، و الانتقال من المعنى الأول " الجارحة " إلى المعنى الثاني " النعمة " يمثل انزياحا عن الدلالة المعجمية إلى الدلالة السياقية ، وتنبغي الإشارة هنا إلى أن هذا الانزياح لا يراد به إبدال أحد المعنيين بالآخر بقدر ما يراد به عملية التفاعل بين هذين المعنيين ذلك بأن المعنى الأساسي فيه لا يختفي و لكنه يتراجع إلى خط خلفي وراء المعنى السياقي ، و هكذا تقوم بين المعنيين علاقة تفاعل ، و من خلال هذه العلاقة و هذا التفاعل يبرز الانزياح الدلالي.

و مما هو جدير بالذكر في هذا المقام أن النقاد و البلاغيين القدامى كان لهم إشارات مبكرة تعد بذورا للبحث في الانزياح الدلالي ، ومن هؤلاء عبد القاهر الجرجاني الذي قسم المعنى إلى ضربين :

أ – **المعنى**

ب –**معنى المعنى**

فالضرب الأول ؛ هو القول على سبيل الحقيقة ، حيث يتقيد صاحب الخطاب وبالمعنى والدلالة المعجمية ، أي تفسير ألفاظ اللغة بعضها ببعض ، مثل أن يقال في " الشرجب " إنه الطويل وقد سمى عبد القاهر هذا الضرب " تفسيرا " [1] .

و لا يكون للتفسير إلا دلالة واحدة هي دلالة اللفظ ، و لذالك يقال أن معنى " الشرجب " هو معنى " الطويل " بعينه ، أي حسب عبد القاهر " المعنى المفهوم من ظاهر اللفظ و الذي تصل إليه بغير واسطة " [2] ، مثل ذلك قولك : " خرج زيد " ، فالألفاظ – في هذه الجملة – مستعملة في المعنى الموضوع لها في أصل اللغة ، " فزيد " وَ " الخروج " لا يراد منهما سوى المعنى الحقيقي المستفاد من إسناد الخروج إلى صاحبه الحقيقي زيد وللحصول على معنى الجملة لا

[1]- ينظر ، عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، قرأه و علق عليه : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 3 ، 1992 ،ص 444.

[2] -الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 263 .

نحتاج إلا إلى تفسيرها بحسب الدلالة المعجمية و يصدق على هذا الضرب من الكلام المعادلة التالية :

الدال ⟵ المدلول

أو :

اللفظ ⟵ المعنى

أما الضرب الثاني ؛ فهو القول على سبيل المجاز ، حيث يخرج الكلام إلى معان جديدة غير تلك التي يوجبها ظاهره ، و هي معان يعقلها السامع من المعنى الظاهر على سبيل الاستدلال أي حسب تعبير عبد القاهر " **معنى المعنى** " أي " أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر" [1] و مثال ذلك قولهم : بعيدة مهوى القرط أي طويلة العنق ، فالمعنى الظاهر – و هو بعد المسافة بين أذنها و كتفها – واسطة إلى المعنى المجازي المقصود ، و هو الدلالة على طول العنق و يصدق على هذا الضرب المعادلة التالية :

الدال ⟵ المدلول الأول ⟵ المدلول الثاني .

أو :

اللفظ ⟵ المعنى ⟵ معنى المعنى.

و من هنا يمكننا القول إن ما يطرحه عبد القاهر الجرجاني في نظريته " معنى المعنى " لا يخرج عما اصطلح الدارسون المحدثون على تسميته بالانزياح الدلالي ، ذلك أن معنى المعنى يقوم على الاستدلال من المعنى الأول على المعنى الثاني ، و هذا هو جوهر الانزياح الدلالي التي يمثل فيها المعنى الأول إشعاعا دلاليا للمعنى الثاني ، أي أن كلا من النظريتين تشترك مع

[1]- الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 263 .

الأخرى في توظيف المعنى الظاهر أو المباشر من أجل توليد معنى ثان – أو آخر – منه فالمتكلم قد يستخدم المفردات و التراكيب بمستواها العرفي دون أن يقصد إلى توصيل المعاني المباشرة أو المقررة لها ، بل لكي يستخدم هذه المعاني أنفسها في توليد معنى جديد ، وقد أشار عبد القاهر إلى أهمية هذا الضرب من الكلام وسماه " **المفسر** " ورأى فيه فضلا و مزية على الضرب الأول الذي سماه " **تفسيرا** " وهذه المزية تأتي من كون الدلالة في التفسير دلالة لفظ على معنى ، و في المفسر دلالة معنى على معنى ، ذلك بأنه " من المركوز في الطباع والراسخ في غرائز العقول أنه متى أريد الدلالة على معنى ، فتُرك أن يصرح به و يذكر باللفظ الذي هو له في اللغة عُمدَ وإلى معنى آخر فأشير به إليه ، و جعل دليلا عليه ، فكان للكلام بذلك حسن و مزية لا يكون إذا لم يصنع ذلك ، و ذكر بلفظه صريحا " [1].

و لا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن الوصول إلى المعنى الثاني (المنزاح إليه) يقتضي التوقف عند المعنى الأول (المنزاح عنه) لقبوله و نفيه في الوقت نفسه ، إذ لا يمكن الاستدلال على المعنى الثاني دون التوقف عند المعنى الأول و الاصطدام به مرحليا ، ثم تكون عملية اختراقه و الانزياح عنه إلى ما وراءه من معان و دلالات ، و من ثم يفقد اللفظ شفافيته الدلالية ويكتسب ضربا من الكثافة و لهذا فان المتلقي الذي لا يبذل – في الغالب – جهدا في تحصيل المعنى الأول ، لأنه حرفي و مباشر مطالب – هنا –ببذل نوع من الجهد العقلي في الاستدلال على المعنى الثاني المقصود ذلك أن المتكلم يقوم بعملية تشفير " Encoding " للمعنى الذي يقصده و المتلقي يقوم بعملية فك لهذا التشفير " Decoding " ، و لكي يتحقق هذا و ذاك أن يكون للمعنى الأول علاقة وثيقة تربطه بالمعنى الثاني و تجيز الانتقال من دلالة إلى أخرى فالمتكلم والمتلقي كلاهما لن يستطيعا الانتقال من دلالة إلى أخرى ، فالمتكلم و المتلقي كلاهما لن يستطيعا الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثاني ما لم تكن بين المعنيين علاقة مشتركة يعتمد عليها المتكلم في تنضيد المعنى الثاني من جهة و يثوب إليها المتلقي في تأويله من جهة أخرى ، و هنا تبرز قيمة الانزياح الدلالي إذ إنه يمثل عملية واعية تقوم على رصد الصلات

[1]- المصدر السابق، ص 444.

المشتركة بين المعنى الأول و المعنى الثاني ، أو بين المعنى المباشر و معنى المعنى عل حد قول الجرجاني .

فنخلص مما تقدم إلى أن الانزياح الدلالي أسلوب من أساليب الأداء غير المباشر يتم عن طريق عدة طرق و ألوان بلاغية ، لذا توقف البلاغيون أمام موضوعات البيان وقفات عقلية يشرحون وفق اجتهادهم سر الجمال فيها فالتشبيه جماله في التقريب و التوضيح والتفسير ، أما الاستعارة فهي للتأثير ، و عن الكناية قالوا : " أن جمالها أنها تجيء بالحجة و معها دليلها وهكذا لم ير البلاغيون تأثيرا نفسيا إلا للاستعارة ، أما جمال التشبيه و الكناية عندهم فعقلي منطقي " [1] .

التشبيه و المجاز والاستعارة و الكناية و التمثيل مصطلحات بلاغية معروفة وتحليل مضامينها و بيان وجوه البلاغة فيها موضوع تناوله البلاغيون قبل " الجرجاني " . نعم إن تحليلات الجرجاني لهذه المضامين و الوجوه أكثر بيانا و أشد حيوية وقد فعل ذلك بمهارة و ذوق أدبي فائقين كما ذكرنا سلفا ، سواء في كتابه " أسرار البلاغة " أو في كتابه " دلائل الأعجاز " و مع ذلك فإن الجديد الذي نلمسه بوضوح عند " عبد القاهر الجرجاني " و هذا ما يهم الباحث الابستيمولوجي بالدرجة الأولى هو أنه أبرز من خلال تحليل لمعنى " النظم " الطابع الاستدلالي للأساليب البيانية العربية من تشبيه و مجاز واستعارة و كناية و تمثيل و هذا الطابع الاستدلالي الذي يجعل الذهن ينتقل من خلال الأساليب البلاغية تلك من المعنى إلى معنى المعنى .

ذلك هو مضمون نظرية " النظم " الجرجانية ، مضمونها الكامن فيها كمشروع يتجاوز إشكالية اللفظ و المعنى في مستواها العمودي إلى مستوى أرقى من ذات الإشكالية مستوى العلاقة بين نظام الخطاب /توخي معاني النحو و نظام العقل[1].

كما أن من يعالج هذه الألوان البلاغية لابد أن يتعامل معها من خلال منظور علم الدلالة و تبعا لذلك لا غنى للبلاغة لا بد أن يتعامل معها من خلال منظور علم الدلالة وتبعا لذلك لا غنى للبلاغة عن الدلالة ، و لا غنى للدلالة عن البلاغة إذ إن القاسم المشترك بينهما هو التبدل أو

[1]- محمد عابد الجابري : بنية العقل العربي ، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط 7 ، 2004 ، ص 87 .

التغير الدلالي [1] ، وهو تغير يمكن أن يدرس في معظم الألوان البلاغية خاصة تلك الألوان القائمة على العدول عن الأداء المباشر ، و الانزياح بالدلالات الحقيقية إلى دلالات مجازية أخرى بغرض الإبانة و التوضيح ، و توكيد المعنى في نفس المتلقي .

وانطلاقا من المهاد النظري سنحاول – في هذا الفصل –الوقوف على مظاهر الانزياح الدلالي في النص الشعري ن إذ يعد هذا الانزياح من أبرز أنواع الانزياح التي وظفها التعبير الشعري للكشف عن خصوصيته في الانزياح عن المعنى الأصلي إلى معنى جديد يدرك من خلال السياق الذي يرد فيه ، و هو – أيضا – يفصح عن بلاغة النص الشعري و روعة بيانه ولهذا فإنه يدعو إلى التأمل و التدبر المستمر لإدراك ما وراءه من مقاصد و إيحاءات ، و للوصول إلى عمق الدلالة و عدم الوقوف عند سطحية النص وظاهرة العبارة .

و يصعب في هذا الفصل تناول كل مواطن هذا الانزياح لكثرته و سعته ، و لذلك فإننا سنقف على بعض صوره و نماذجه وفق التقسيم الآتي :

أولا : الانزياح المجازي :

يدور لفظ " المجاز " في اللغة حول معاني الانتقال و العبور من مكان إلى آخر ، فهو مأخوذ من جاز الطريق أو الموضعَ جوازا و مجازا و جوازا إذا سار فيه و سلكه وأجازه بمعنى تعداه و قطعه إلى غيره [2] ، وقد يعني " ما سلك عليه من مكان إلى آخر ، و هو الطريق الموصول بين الأماكن " [3] ، فالكلمة تحتمل – إذن – في أصل دلالتها اللغوية فكرة المسلك الرابط بين نقطتين بما يمكن معه الانتقال و العبور من إحداهما إلى الأخرى.

---

[1]- ينظر : الشيخ حسن عبد الواحد العلاقات الدلالية و التراث البلاغي العربي ، مكتبة الإشعاع الفنية ، الإسكندرية ، ط 1 ، 1999 ، ص 20 .

[2]- ينظر : ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، (د.ط) ، 2001 ، مادة " جوز " .

[3]- أبو محمد علي بن حزم الأندلسي،الظاهري:الإحكام في أصول الأحكام،حققه وراجعه:لجنة من العلماء،دار الجيل،بيروت ، ط2، 1987، 48/1 .

و لا يختلف معنى المجاز في الاصطلاح كثيرا عن ذلك المعنى اللغوي، بل يشترك المعنيان في الدلالة على التحول و الانتقال ، يقول أرسطو : " المجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر " [1].

ويجمع جمهور البلاغيين على أن المجاز يعني استخدام الكلمة في معنى غير المعنى الذي وضعت له في أصل اللغة ، فإذا كانت " الحقيقة " أصلا في الاستعمال اللغوي فإن " المجاز " خروج عن هذا الأصل ، و انتقال في دلالة الكلمة المعينة من مساحة دلالية محددة إلى مساحة أخرى لعلاقة بين الدلالتين ، مع وجود قرينة تمنع من إرادة المعنى الأصلي ، و هذا ما أثبته عبد القاهر الجرجاني حينما عرف المجاز بقوله : " وأما المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني و الأول فهي مجاز ، و إن شئت قلت : كل كلمة جزت بها ما وقعت لها في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة بين ما تجوز بها إليه و بين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز " [2]، و يتراءى لنا أن الجرجاني يوافق أرسطو في فكرة استناد أسلوب المجاز إلى عملية النقل ، لكنه يخصها بالبنية التحتية العميقة خلافا لأرسطو الذي جعلها في البنية السطحية إذ يرى الجرجاني أن النقل أمر دلالي ، وليس أمرا لفظيا بدليل قوله : " ...قولنا : المجاز يفيد أن تجوز بالكلمة موضعها في أصل الوضع و تنقلها من دلالة إلى دلالة أو ما قارب ذلك " [3] وكذالك قوله معلقا على مثال : (هو أسد) : تجوز منك في معنى اللفظ لا اللفظ " [4] ، و يفهم من ذلك أن فن المجاز يضم نظامين دلاليين ، يشكل النظام الدلالي الأول المعروف بـــ " المعنى " الدلالة التقريرية الأولى المفهومة من ظاهر العبارة ، في حين يجسد النظام الدلالي الثاني المعروف بـــ " معنى المعنى " الدلالة الإيحائية الإضافية التي يصل إليها الذهن بالتأمل والتلقي و الحقيقة أن الدلالة الأولى لا تعد و أن تكون استعمالا شائعا مألوفا للفظ من الألفاظ ، وفي

[1] -أرسطو طاليس : فن الشعر ، ترجمة : شكوى محمد عياد ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ط 1 ، 1967، ص 58 .
[2]- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، شرح و تعليق و تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، و عبد العزيز شرف ، دار الجيل بيروت ،ط1، 1991، ص 317 ،-318 .
[3]-المصدر نفسه ، ص : 369 .
[4]- الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 367 .

المقابل فإن الدلالة الأولى الحقيقية إلى الدلالة الثانية المجازية هو ما يسمى بـــ " **الانزياح الدلالي** " ، ذلك لأن الحقيقة و المجاز في بنيتهما يعتبران ممثلي لحدي " الأسس " وَ " التحول " و التحول في سلوكيته انزياح وهو واقع المجاز .

و بناء على هذا يمكن القول إن المجاز يمثل ضربا من التغيير في الدلالة أو المعنى ذلك أنه يتخذ اللغة علما يتحرك من خلاله لتأدية وظيفته البلاغية ، حيث يعمل المجاز على منح الكلمة طاقة متجددة إضافة إلى معناها المعجمي بأقل قدر من الألفاظ ، فتتألف الكلمات في تراكيب جمالية ذات طاقة انفعالية و بذالك تكون اللغة وسيلة للإيحاء و ليست أداة لنقل معان محددة ومعنى هذا أن القيمة الدلالية و الجمالية للأداء المجازي تتمثل في ما يكون له من قدرة على إثراء البنية الدلالية و إغنائها بدلالات ثانوية و قيم فنية لا تلمس في الأداء الحقيقي " فاللغة المجازية تبرز الكلام أبدا في صورة مستجدة ، و تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر ..." [1]، و يبدو أن هذا الفضل الذي حازه المجاز ما كان ليكون لو لم يحس البلاغيون بأن الحقيقة بمواصفاتها الشائعة و المألوفة فقد فقدت غير قليل من الجذب و التأثير ، لا بل إن الشيء إذا ما كثر استعماله و تردده كان مدعاة لجلب السأم و الضجر ، و لهذا فإن المجاز يعد من أقدر الأساليب البيانية على تجنب الرتابة ، و إبعاد السأم و الضجر عن نفس المتلقي لما له من قدرة على تجاوز الدلالة الوضعية الأولى و الانزياح عنها إلى الدلالة الإيحائية الثانية بقصد أو بغيره .

ولا حرج في أن نسارع إلى القول إن بحوث المجاز تمثل مجالا رحبا للكشف عن خصوصية النص الشعري في الانزياح عن المعنى الأصلي إلى معنى جديد يدرك من خلال السياق الذي يرد فيه ، فمن المعروف أن البلاغيين تحدثوا عن نوعين من المجاز : مجاز عقلي ، وآخر لغوي .

[1] -الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص 55 .

و استنادا إلى ما تقدم أثرنا أن يكون الحديث – في البداية – مقتصرا على المجاز اللغوي لارتباطه الوثيق بالانزياح الدلالي ، فالمجاز اللغوي " هو استعمال اللفظ في غير ما وضع له أصلا ، لعلاقة بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي ، مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي "[1]، و هذا يعني أن الألفاظ لا تحتفظ بدلالاتها الأصلية ، و إنما تنتقل إلى دلالات أخرى جديدة يسعى المتكلم إيصالها إلى المتلقي ، و ينقسم هذا المجاز إلى قسمين كبيرين هما : المجاز المرسل و الاستعارة ، أما المجاز المرسل فقد جرى تعريفه على أنه مجاز لغوي ينقل فيه اللفظ عن دلالته الأصلية إلى دلالته المجازية ، لعلاقة هي غير المشابهة ، و سمي بالمرسل لأنه غير مقيد بعلاقة المشابهة ، و إنما له علاقات كثيرة و متعددة ، ذكر الخطيب القزويني منه تسع علاقات رئيسة [2] ، وأوصلها الزركشي إلى ست و عشرين علاقة [3] " وليس من هدفنا الآن تتبع تلك العلاقة بالاستقصاء و التفصيل فذلك أمر معروف في كتب البلاغة ، و إنما نكتفي بذكر ما نعتقد أنه له أهمية خاصة في الانزياح الدلالي ، و سنرى في نماذج المجاز المرسل و وجوه علاقته في الانزياح عن الأصل اللغوي .كيف ان هذا المجاز قد تخطى حدود الدائرة اللغوية إلى الدائرة الفنية وكيف تجاوز بالاتساع إلى مناخ الغنى في المفردات و المعاني ، وكيف استطاع فيه النص الشعري أن ينقل الذهن العربي إلى أفق جديد يمتاز بالابتكار و بحياة لغوية تتسم بالشمول و الإبداع ، ولعل أشهر هذه العلاقات هي :

---

[1]- ينظر : الخطيب القزويني ،الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح و تعليق : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل ، بيروت ، ط3 ، 1993، 83/1.

[2]- الخطيب القزويني : نفسه ، 25.32/5 .

[3]- ينظر : بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعرفة ، بيروت ، ط 2 ، د.ت 297-259/2.

أ)المجاز المرسل:

سنبين علاقته كالآتي:

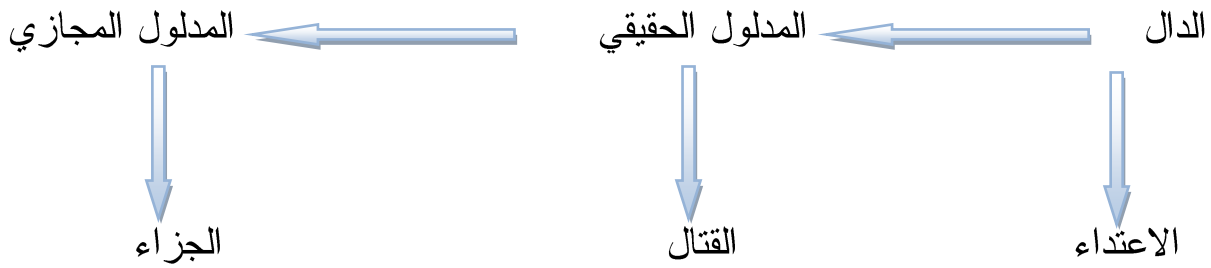
1 العلاقة السببية :

و هي أن يذكر السبب و يراد المُسبب ، أي أن يكون المعنى الموضوع له اللفظ المذكور سببا في المعنى المراد فيطلق السبب على المسبب أو النتيجة ، و مثال هذه العلاقة قول الصوت الشعري المفرد داخل فاء الإنسان ، الشاعر الجزائري عبد الحميد شكيل :

و أعربد في وجه العراف القابع في أهداب التيه ؟؟

و اعتدت الشمس على قصر السلطان المتأله ؟؟ [1]

فقد استعمل الشاعر لفظة **اعتدت** استعمالا مجازيا ، حيث انزاحات عن دلالتها الأصلية إلى دلالة أخرى جديدة ، فهو ليس اعتداء في الحقيقة و إنما هو تحرر و انفلات فالانزياح هنا في اللفظ الدال على السبب " اعتدت " إذا انتقلت دلالته إلى ما ينجم الاعتداء من تحرر و انفلات و يمكن توضيح هذا الانزياح على النحو التالي :



فالمدلول الحقيقي و هو " الاعتداء أو القتال " حاضر في الخطاب ، و لكنه يستدعي المدلول المجازي " الجزاء "،أي أن المدلول الحقيقي حاضر غائب ، حاضر في شكله الحسي غائب في مادته المعنوية ، في حين أن المدلول المجازي غائب في شكله الحسي حاضر في مادته المعنوية ، و إذا كانت اللغة لا تعمل غلا بتوفير وجهي العلامة اللغوية : الوجه الحسي والوجه

[1]- عبد الحميد شكيل : قصائد متفاوتة الخطورة ، مجلة آمال ، الجزائر ، 1985 ،ص 29 .

المعنوي " الدال و المدلول " فكيف يستقيم فهم الكلام المشتمل على وجه دون الآخر ، كما يقول الشاعر :

واعتدت الشمس على قصر السلطان المتأله ؟؟[1]

العلامة :	**الاعتداء**	**الجزاء**
الوجه الحسي :	**حاضر**	**Ø**
الوجه المعنوي:	**Ø**	**حاضر**

ففي هذا المثال ينطلق الذهن من العنصر الحاضر المنزاح عنه دلاليا **الاعتداء** بحثا عن العنصر الغائب المنزاح إليه " **الجزاء** " ، وهو مبدأ عام نجده في الرياضيات – مثلا – حيث يجري حل معادلات تشتمل على عناصر مجهولة باعتماد عناصر معروفة ، و كذلك في الروايات البوليسية حيث ينطلق الباحث من عناصر متوفرة تقوده بعد ذلك إلى الجاني و في مثالنا هذا تحضر علامة " الاعتداء " المنزاح عنها و يبقى مدلولها " الجزاء " غائبا فتكون المحاولة الأولى في الاتجاه المعهود أي مدلولها المعجمي وهو " القتال " ، لكنه فهم غير مستقيم ؛ لأنه لا يلائم السياق ، و لهذا يجري البحث في اتجاه آخر ، حيث يقودنا المدلول المعجمي إلى أقرب المعاني إليه و أكثرها ملاءمة للسياق وهو " الجزاء " الناجم عن الاعتداء .

فتحليل المجاز إذن مثل تحليل كل خطاب و هو تفكيك لما ركب المتكلم أو لما يتصور أنه ركبه فإذا ما طابق التفكيك التركيب كان الفهم ، و إذا ما خالفه كان الإغلاق [2] ويظهر لنا – باعتماد معيار العلاقة السببية – أن الخلاف بين اللفظ " الاعتداء " و المدلول " الجزاء " خلاف ظاهري لا يتجاوز المستوى السطحي للصياغة ، و الغاية منه إبراز قوة السببية بين الاعتداء و جزائه و أن الجزاء يعقب الاعتداء فلا يتخلف عنه و يشعر بذلك هذه الواو " واعتدت " و ما تقتضيه

[1]- عبد الحميد شكيل : قصائد متفاوتة الخطورة ، ص 29 .
[2]- الأزهر الزناد : دروس في البلاغة العربية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ط 1 ، 1992 ، ص 55.

من سرعة المجازاة ، و لهذا كان الانزياح عن المسَبب أو النتيجة " الجزاء " إلى ما كان سببا لها " الاعتداء " مراعاة للجانب المعنوي والشاعر أعلم بمراده .

و يقول عثمان لوصيف في نص " المتغابي " :

الطيور التي تتدافع نحو الفضاءات

تصدح بالأغنيات

و تسبح عبر الأثير .

و تموت لتولد مأخوذة بالبعيد [1].

ويفهم من كلام الشاعر عثمان لوصيف أن المدلول الحقيقي للطيور في هذا السياق الشعري – تلك المخلوقات ذات الأجنحة و المناقير – ليس هو المراد و إنما المراد هو ما يدل عليه الشعراء في كل زمان ومكان ؛ لأن الشعراء مصدر للأصوات و الأغنيات والتجارب الشعورية ولهذا انزاح التعبير الشعري عن لفظة " الطيور " أو ما يدل عليه من ألفاظ الحقيقية إلى صوت الشعراء ، و الذي سوغ هذا الانزياح هو العلاقة السببية بين اللفظتين إذ نابت" الطيور " عن " الشعراء " نيابة السبب عن النتيجة .

وتكمن بلاغة الانزياح هنا في تصوير الحقيقة المعنوية بصورة حسية تلزمها غالبا ، لأنه لا شيء أثبت من الصورة الحسية في الذهن ، آثر النص الشعري عن الصورة المعنوية إلى الصورة الحسية لفائدة الإيضاح و الانتقال من المعنويات إلى المحسوسات .

[1] -عثمان لوصيف ، المتغابي ، دار هومة ، الجزائر ، 1999 ، ص 103 .

2 العلاقة المسببة :

وهي أن يذكر المسبب و يراد السبب بأن يكون المعنى الأصلي للفظ المذكور مسببا عن المعنى المراد فيطلق اسم المسبب على السبب ، ومنها الشاعر "عاشور بوكلوة " في قصيدته " إذا الشعر جاء " :

هل تستطيع القصيدة أن توقظ فتنة القلب

فيغير الحب وجه التاريخ

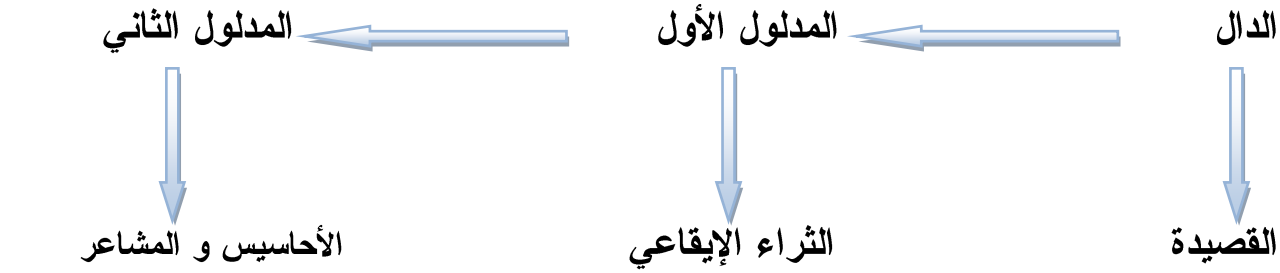
ويظهر العاشق للمعشوق فضله [1].

يتحدث الشاعر في متتالية من الأسئلة التي تنبعث من نفسية إنسان محطم معنويا ، و لكن يبقى لديه بصيص أمل ، حيث يتساءل في كل مرة إن كان بالإمكان ... تغيير الأوضاع وتحسينها ولهذا كان مقتضى ظاهر السياق أن يقول :

هل تستطيع " **المشاعر** " **أو** "**الأحاسيس** " أن توقظ فتنة القلب

ولكن السياق لم يأت على هذا النحو ، و إنما استخدم لفظة " القصيدة " للدلالة على "المشاعر والأحاسيس " ،لأن النفسية المملؤة بالأحلام و الأحاسيس و المشاعر التي تنبض بوعي الحرقة و الأماني تدفعك إلى صياغة تشكيلات إيقاعية في القصيدة كحضور متوهج ، عامر بالقيم الجمالية و الإبداعية ، يرتفع بها إلى مستوى راق يوقظ فتنة و حرقة القلب ، و في هذا الانزياح عن المدلول الحقيقي "للقصيدة " وهي " الثراء الإيقاعي والتفعيلات المتوازية " إلى مدلوله المجازي وهو " المشاعر و الأحاسيس " ،ويمكن توضيح هذا الانزياح بالشكل التالي :

[1]- عاشور بوكلوة : ديوان الشفاعات ، دار أمواج للنشر ، سسكيكدة ، ط 1 ، 2006، ص27 .



و التفعيلات المتوازية

حيث يلاحظ في هذا السياق أن لفظة " القصيدة " تعبر من مدلولها الحقيقي الأول إلى مدلولها المجازي الثاني عن طريق علاقة تجمع بينهما يبصرها الذهن فيهتدي بها إلى تحليل الخطاب التحليل المقبول ، وهذه العلاقة هي العلاقة المسببية التي مكنت السياق من الانزياح عن السبب و هو " المشاعر أو الأحاسيس " إلى المسبب أو النتيجة وهي "فتنة القلب " ، ذلك أن المشاعر والأحاسيس هي التي يتسبب عنها هفهفات القلب و وجعه ولهذا ذكر القصيدة و المقصود هو المشاعر و الأحاسيس ، و الانزياح هنا ذو حركة أمامية ، بمعنى أن حركة الذهن تبدأ فاعليتها من " القصيدة " لتتجاوزها إلى المسبب عنه عنه و هو " المشاعر و الأحاسيس "، و لعل بلاغة هذا الانزياح تظهر في تأكيده على قوة السببية بين القصيدة و المشاعر و الأحاسيس ، و هذا ليبرز الشاعر الكم الهائل من الانشغالات و الاستفسارات التي تملأ رأسه ، بنبرة ملحة و لغة إيحائية .

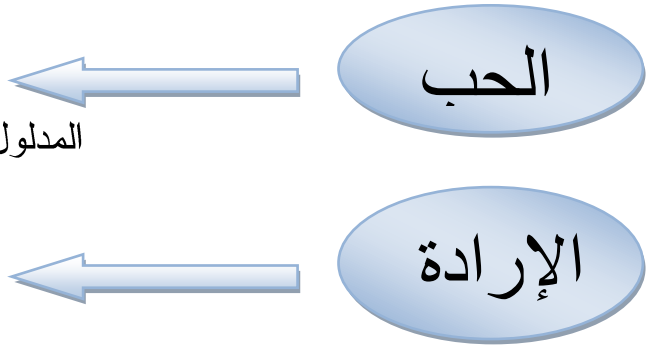
ومن العلاقة المسببية التعبير بالفعل عن إرادته ، فالإرادة سبب و الفعل مسبب عنها ومثالها : قول الشاعر بوكلوة في سنمفونيته الشعرية "إذا الشعر جاء " :

إذا الحب جاء ...فمد يدك .

تجي الأماني

فيزهر الحقل في عشبه [1].

و المعاني إذا هممت أو أردتَ أن يرتفع هذا الصرح العشقي ، فمد يديك و افتح ذراعيك لتحتضن الدفق الحبي و الشعوري ، ففي هذه التضاريس الشعرية رتب مد اليد بالفاء على الحب فكان هذا الترتيب قرينة على أن المراد بالحب هو إرادته و العزم عليه ، لأن الحب بمفرداته ومو سياقه المتفردة في رحى التلاعب ،لا يدخر جهدا في الإفصاح عما تخفيه الشفاه والأيدي والقلب .....، وفي هذا الانزياح عن المدلول الحقيقي للفظة " الحب " إلى إرادته و العزم عليه و يمكن تحليل هذا الانزياح على النحو التالي :



وقد تنبه الزمخشري إلى هذا الانزياح ، و رأى أن سبب التعبير عن إرادة الفعل بلفظ الفعل يعود إلى قوة السببية بين الإرادة و الفعل ، لأن " الفعل يوجد عند القصد و الإرادة بغير فاصل و على حسبه ، فكان منه بسبب قوي و ملابسة ظاهرة " [2] .

[1]- أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري :الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في و جوه التأويل ، تحقيق : عبد الرازق المهدي ، دار إحياء التراث ، بيروت ، ط 2 ، 2001، 591/2 .

[2] -المصدر نفسه ، 591/2 .

ولهذا أطلق المسَبب و هو لفظة " الحب " و أريد السبب و هو العزم و الإرادة و نلمس في قول الشاعر تنبيه لغيره و حث له على أن يقرن العزم بالفعل فلا يكون هناك مجال للأماني الكاذبة و التقاعس .

3 علاقة الكلية :

يقصد بالعلاقة الكلية تسمية الشيء باسم كله ، حيث يستعمل اللفظ الدال على الكل ويراد جزء منه ، فلو تأملنا – مثلا – هذا المقطع من قصيدة " حالات للخفق و الفداحة " للشاعر عبد الحميد شكيل :

أرجعوني إلى أول الخطو

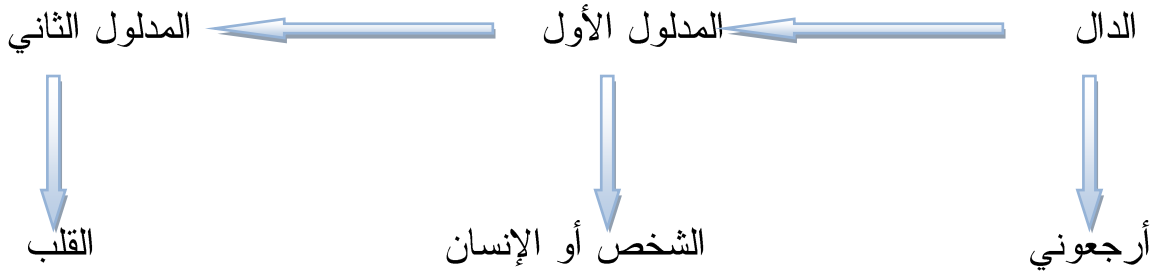
الذي في أول الدرب

الذي في أول العمر

الذي في آخر الآه [1].

حيث يظهر الانزياح في لفظة " أرجعوني " ،فهو يتوسل إجراءات الرجوع إلى الصبى ويكشف عن خباياه التي تتوجه داخل قلبه الموجوع ، فالمقصود هنا هو " القلب " و ليس الشخص في حد ذاته ، و يتمثل هذا الانزياح في الشكل التالي :

[1]- عبد الحميد شكيل : يقين المتاهة ، مقام الشوق ، منشورات وزارة الثقافة ، الجزائر ، ط 1 ، 2005 ، ص 43 .



كان مقتضى ظاهر السياق أن يقول :

" **أرجعوا قلبي إلى أول الخطو** ".

غير أنه لم يقل " قلبي " ، بل آثر الشاعر استعمال لفظة " أرجعوني " للدلالة على عذاب القلب معنى هذا أن الانزياح حدث للفظة " القلب " التي حذت من السياق لتحل محلها لفظة " أرجعوني " و هو انزياح يأخذ طبيعة تراجعية حيث يتم الانتقال من الكلية إلى الجزئية ، لأن ذكر لفظة " أرجعوني " و المقصود به الشخص في حد ذاته من باب إطلاق لفظ الكل على الجزء " القلب " و السؤال الذي نطرحه هنا هو : ما السر في الانزياح عن المدلول الحقيقي إلى المدلول المجازي في هذه الأبيات الشعرية ؟ لعل السر في هذا الانزياح هو الإشعار بمدى ما أصاب الشاعر من عذاب و اضطراب إلى الحد الذي جعله يطلب العودة إلى مرحلة الطفولة لأن الإنسان في هذه المرحلة يتميز بسلوكه الهادئ الرضي بعيدا عن العذاب و الآهات والأنات و نزيف القلوب .

4 علاقة الجزئية :

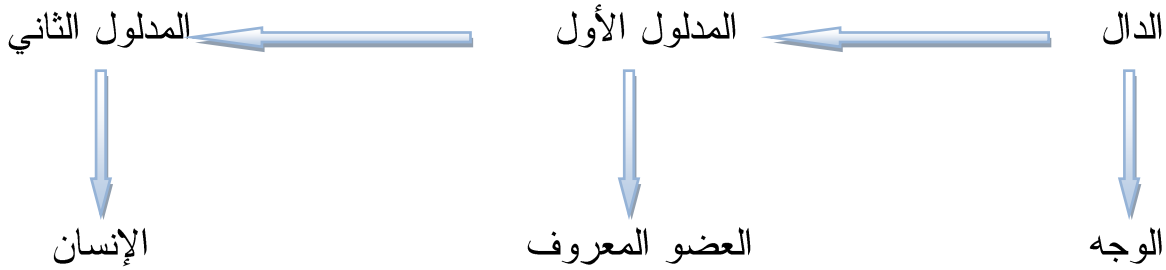
هي أن يذكر الجزء و يراد الكل بحيث يكون المعنى الأصلي للفظ المذكور جزءا من المعنى الكلي المراد ، و يشترط في هذا الجزء الذي يراد به الكل أن يكون له مزيد اختصاص بالمعنى المقصود ، و من ذلك تعبير الشاعر عاشور بوكلوة في قصيدته " الشفاعات " :

تلك ماما التي علمتني كيف ؟

أُولي وجهي شرط الكعبة حين أصلي [1] .

إن أجمل المشاعر التي يحملها الإنسان هي حبه لأمه ، هذه المشاعر النبيلة التي تنبع من عمق الذات و تتسم بصدق العاطفة هي استجابة لما تفعله الأم من أجل أبنائها و التضحية من أجل سعادتهم ، و الشاعر يجسد صورة الإنسان بأجزاء مختلفة منه ، فنراه مرة رقبة – كما جاء في النص القرآني – و مرة عينا ،و مرة وجها ، و مرة كفا ، و مرة قلبا، و لا يصلح جزء من هذه الأجزاء مكان الآخر لاختلاف السياق الذي يقتضي هذا الجزء دون ذاك.

فقد غير الشاعر عن الإنسان بجزء منه و هو " الوجه " لأن أول ما يخطر بذهن الناظر لواحد من هؤلاء هو " وجهه " لأنه في الغالب يوثق من وجهه ، و لهذا فإن استخدام لفظة "الوجه " لا ينحصر ضمن مدلوله الاصطلاحي ، و إنما ينتقل من مدلوله المجازي و ذلك على النحو الآتي:



و يلاحظ أن الانزياح عن المدلول الأول " العضو المعروف " إلى المدلول الثاني " الإنسان " لم يتم على أساس المشابهة ، و إنما على أساس المجاورة ، و علاقة المجاورة تكمن في أن " الوجه " جزء من " الإنسان ، و لهذا كان الانزياح عن الكل إلى الجزء وهنا لابد من الإشارة إلى أن الارتباط بين الوجه و الإنسان هو ارتباط داخلي إذ إن الحقل الدلالي للفظة " الوجه " لا يشكل وضعا مستقلا عن الحقل الدلالي للفظة " الإنسان " ، فهي جزء منه ، وفيه تظهر معاني كثيرة حسب إيماءات الوجه و لذلك كان استخدامه في هذه الأبيات الشعرية ذا قيمة تأثيرية

[1] -عاشور بوكلوة : ديوان الشفاعات ، ص 76 .

بالغة، و لهذا آثر الشاعر استخدام لفظة " الوجه " لأنها هي الأقدر على نقل هذه الدلالات إلى المتلقي ، كما أن الوجوه هي أظهر الأعضاء على المشابهة و أجلها قدرا .

كما يقول أيضا في قصيدة " **إذا الشعر جاء** " :

في الرموش وفي الجفون

كي يدخلني للبحر موجه [1].

فقد استعمل الكلمتين (الرموش ، الجفون) و هما لفظتين لمعنى واحد ، حيث تحتوي العين على الرموش أو الجفون ، أي أنهما جزء من العين ، وكلاهما يعبران عن العين بطريقة غير مباشرة ، فنلفي أن الشاعرقد عبر بالجزء و هو " الرموش أو الجفون " وقصد الكل و هي " العين " فالعلاقة جزئية .

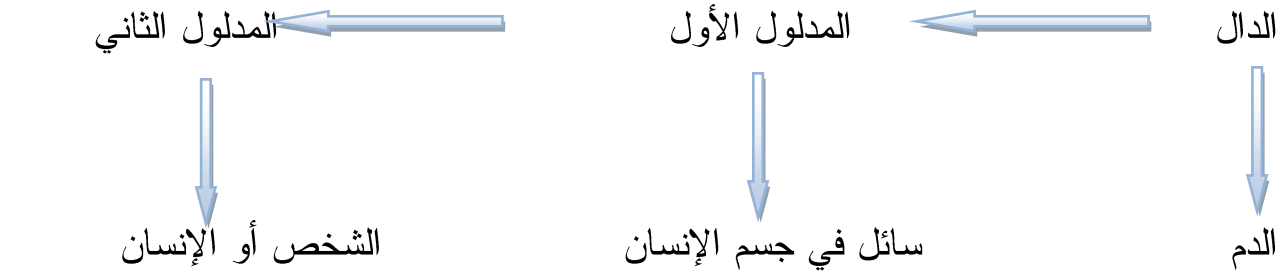
كما نجد في الدفقات الصوتية الشكلية في " إفضاءات غير مجدية "

هاك كأسي يا صاحبي !

هاك دمي يا قاتلي ! [2].

تعكس هذه الأسطر مهارة الشاعر في توظيف المسار الانزياحي للنص ، اذ يوظف علاقة من علاقات المجاز ، لقد عبر عن شخصه – في هذين البيتين – و بصفة خاصة – البيت الثاني – " بالدم " و استخدم هذه اللفظة لكي لا ينحصر ضمن مدلوله الاصطلاحي و لكن لينتقل من مدلوله الحقيقي إلى مدلوله المجازي ، كما هو موضح في المخطط الآتي:

[1]- عاشور بوكلوة : ديوان الشفاعات ، ص 2 .
[2]- عبد الحميد شكيل : قصائد متفاوتة الخطورة ، ص 58 .



و قد آثر الشاعر العبير بالدم ، و المراد هو الجسم أو الشخص ككل من باب التعبير بالجزء وهو " الدم " و إرادة الكل و هو " الإنسان " ، فالعلاقة إذن هي الجزئية هي التي سوغت الانتقال من المدلول الحقيقي و هو جسم الإنسان ، إلى المدلول المجازي و هو دمه ، و هكذا فإن الانزياح حدث للفظة " الأجسام " أو " الأشخاص " التي حلت محلها لفظة " الدم " ، لأن الدم هو أغلى قطرات يملكها الإنسان في جسمه .

5 علاقة اعتبار ما سيكون :

و هي أن يعبر عن الشيء باعتبار ما سيؤول إليه ، أي ما سيكون عليه الشيء في المستقبل ومثالها قول الشاعر " عثمان لوصيف " :

و كفاني أن لي أطفالا أترابي

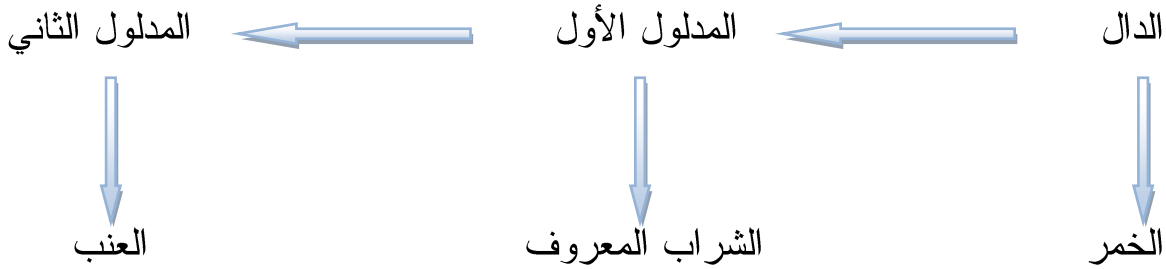
وَ لي في حُبهم أعصر خمرا وزاد

من حصاد الحقل عندي ما كفاني [1]

جاء شعر الشاعر على قدر كبير من الإتقان و المستوى الرفيع ، و لكن هذا لا يمنع أن تخلو أبياته الشعرية من الانزياح ، حيث نلاحظ أن الدلالة الاصطلاحية للفظة " الخمر " لا تنسجم مع سياق هذه الأسطر الشعرية ، و ذلك لأن الخمر لا يعصر ، و إنما العنب هو الذي يعصر

[1]- عثمان لوصيف : غرداية ، دار هومة ، ط 1 ، الجزائر ، 1997 ، ص 17 .

وهكذا انزاحت لفظة " العنب " من الأبيات الشعرية لتحل محلها لفظة " الخمر " ، كما يظهر في الشكل الآتي :



أما العلاقة بين المدلول الأول " الخمر " و المدلول الثاني " العنب " فهي علاقة تحويلية فبدل أن يستعمل الشاعر لفظة " عنبا " للدلالة على الوضع الحالي الذي نستنتجه مع لفظة " أعصر " استعمل لفظة " خمرا " على اعتبار أن العنب بعد عصره سيكون خمرا .

وبذلك حلت اللفظة الدالة على حالة مستقبلية ، محل اللفظة الدالة على الحالة الحاضرة والتحول هنا – كما يبدو – تحول داخلي و خارجي ، فعلى المستوى الداخلي نجد أن التحول الفعلي للعنب يكون للخمر غالبا ، أما على المستوى الخارجي فإن التحول يتحرك على أساسي الحضور و الغياب ، غياب الدال " العنب " ليحل محله دال " الخمر " ليؤدي وضيفته الدلالية المزدوجة ، أي" العنب و الخمر "معا [1].

و لينبئ بالإثم الذي يرتكبه العاصر ، فهو لا يعصر عنبا ، و إنما يعصر خمرا ، و لذلك قال النبي – صلى الله عليه و سلم – { لعن الله الخمر و عاصرها و معتصرها } .

و حينما نمضي إلى نصوص الشاعر " نور الدين درويش " ، في صورتها الاحترافية نقر بشعريتها و أناقتها و انزياحاتها ، فيقول :

ولدي رأيت النار تلتهم القبور ...و كنت أشبه بالرماد

ولدي رأيتك عيسى في المنام

[1]- ينظر : محمد عبد المطلب : البلاغة العربية قراءة أخرى ، مكتبة لبنان ، د.ط ، د- ت ، ص 164 .

و كنت مريم

و امتد بي الحلم الغريب [1].

من خلال هذه الأبيات يتبادر إلى أذهاننا مباشرة قصة سيدنا " عيسى " –عليه السلام –والعذراء مريم البتول ، إذ كان معجزة الله في خلقه لتطهير أمه من الأذى الذي ألحقه بها قومها و هي مثال المرأة العفيفة .

فالمولود يولد على الفطرة ، و هو لا يوصف بأي وصف إلا بعد أن يبلغ سن التكليف حيث وصف المولود بما سيكون عليه في المستقبل .

فأول شيء وصفه ذكرا – بصفة عامة – و بعدها خصص هذا الوصف بـــ " عيسى " ولعل سر الانزياح إلى هذه اللفظة عما سواها من الألفاظ الحقيقية ، يتلخص في الإشارة إلى أن هذا الشاعر قد تأصلت فيه نزعة الخير ، و لا ينتظر منه شر على الإطلاق في الحاضر أو المستقبل ، فكل ما اتصل به أو تناسل منه من أعقاب و ذرية متمسكين بإيمانه .

6 علاقة المحلية أو المكانية :

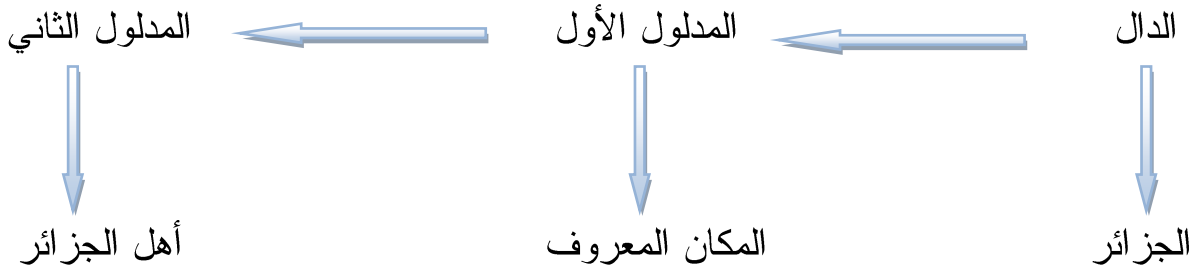
تتحقق هذه العلاقة بإطلاق اسم المحل على الحال به ، و يبدو ضعف التحول الداخلي في هذه البنية ، لأنها تعتمد على تحول من نوع آخر ، يقوم على تغييب عنصر تعبيري ينقل الصياغة من دائرة الحقيقية إلى المجاز ، و يتضح ذلك من خلال قول الشاعر " نور الدين درويش " :

مضت الرياح جراحنا لم تلتئم الحرب ألقت آخر الأوزار

ما زلت حيا ،والجزائر لم تزل عربية العيـــنيـــن و الأشفار [2]

[1]- نور الدين درويش : مسافات ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، و حدة الرغاية ، الجزائر ، 2002 ، ص59 .
[2]- نور الدين درويش : البذرة و اللهب ، دار أمواج للنشر ، ط1 ، سكيكدة ، 2004 ، ص 19 .

استعمل الشاعر لفظة " الجزائر " استعمالا مجازيا ، و المراد أهلها ، لأن الجزائر لا تملك العيون و الرموش أو الأشفار ، و يظهر الانزياح هنا في الانتقال من الجزائر إلى أهلها كما هو موضح في الشكل التالي :



و يلاحظ أن انتقال الدلالة من الجزائر إلى أهلها تم من خلال المجاورة ، و ليس من خلال المشابهة ، لأنه لا يوجد نقاط شبه بين الاثنين ، و إنما الجزائر المحل ، و أهلها هم الحالون بها فالعلاقة هنا محلية ، و هي التي مكنت لفظة " الجزائر " من تجاوز مدلولها الأصلي إلى مدلولها المجازي ، و يلاحظ أيضا أن الارتباط بين " الجزائر " وَ " أهلها " هو ارتباط خارجي ، إذ يشكل الحقل الدلالي لكل منهما وحدة قائمة بذاتها منفصلة عن الأخرى ، و حقلا الدلالة في هاتين اللفظتين لا يتداخلان ، لأن " الجزائر " تبقى محافظة على حقها الدلالي الاصطلاحي التام مع أهلها أو من دونهم ، و أهلها كذلك .

و في الانزياح عن الحقيقة إلى المجاز في هذه الأبيات الشعرية إشارة إلى أن الشاعر يشبه الجزائر بامرأة عربية جميلة العينين و الأشفار و هي كناية عن العروبة ، و هناك قيمة أخرى لهذا الانزياح تتمثل في الاختصار و الاكتفاء عن ذكر أسماء أهل الجزائر بذكر المكان الذي يضمهم و يحويهم .

إن أجمل المشاعر التي يحملها الإنسان هي حبه لوطنه ، هذه المشاعر النبيلة التي تنبع من عمق الذات ، و تتسم بصدق العاطفة ، و هي استجابة لما يقدمه الوطن من خيرات لأبنائه، فهو يقصد عروبة الجزائر و التضحيات التي يقدمها من أجلها .

و لاشك أن حيوية هذا النمط الانزياحي المنغرس في صميم النص ، يحتم علينا مراقبة هذه العلاقة و رصد حركاتها للوقوف على طبيعة الخروج عن المألوف الذي تحدثه رغم التقاطعات التي يمكن أن تستدعيها طبيعة الفعالية الشعرية ، و لعل قصيدة " مطر الضاحية " لعبد الحميد شكيل تنمية لهذا المغزى:

أيا هذي البلاد التي عدلت دمها بعويل الشعاب

و فشتت سرها لنهار الضباب الأسير ..

وحدت هجرتنا باتجاه النهارات التي علقت عفوتها بنقيق الكلام الخفوت ....[1]

نجد أن عبد الحميد شكيل نقل الصياغة من دائرة الحقيقة إلى المجاز ، حيث استعمل لفظة " البلاد " و هي التعبير المجازي ، و أراد المعنى أو التعبير الحقيقي وهو" أهل هذه البلاد " لأن البلاد –البنايات والعمران و الأراضي – لا تهدر دمها ، ولا تعلق غفوتها ، و إنما الأهل هو الذي يلملم هذه النبرات المريرة و المبعثرة في تضاريس البلاد من أجل النهوض و التفاخر بها فالعلاقة هنا أيضا " محلية " ، لأنه عبر بالمحل و أراد ما يحل فيه من أشخاص ، تسمية للشيء باسم محله ؛ فالنص يثير عند القارئ أفق توقعات وقواعد اللعبة التي استأنس بها في حضرة الدلالات ، لحظة مثول " البلاد " في النص كموجة للقراءة ، يفتح للمتلقي مدى فسيحا من الانزياحات المتتابعة حين يصبح أهم فعالية في الطقس المشار إليه .

[1]- عبد الحميد شكيل : تحولات فاجعة الماء ، مقام الحسرة ، وزارة الثقافة ، د.ط ، الجزائر ، 2007، ص 44 .

7 العلاقة الحالية :

و هي عكس العلاقة السابقة ، و تتحقق بإطلاق اسم الحال في المكان على محله و لاشك أن هناك نصوص شعرية تمجد هذه العلاقة و تتأبي الممانعة لتكسر التشكيل المألوف وتخترق المنظومات ، لتثبت في الذاكرة و تجعل الذات تعيش حالة الخلق الشعري ، وفق ردود الفعل المختلفة من انزياحات و انتهاكات ، وهنا تنهض مسألة الاختراق الخاص بالعلاقة الحالية المتجددة مع كل شاعر ، فنجد نور الدين درويش في قصيدة " **دنكشوت القرن العشرين** " يجول في مفاتن تسعى إلى فتح النص الانزياحي على آفاق مغايرة وارتداد فضاء نصي ، فيقول :

رحل الصديق فهل يجوز لنـــــا من بعده أن نوقع الوتـــــــر

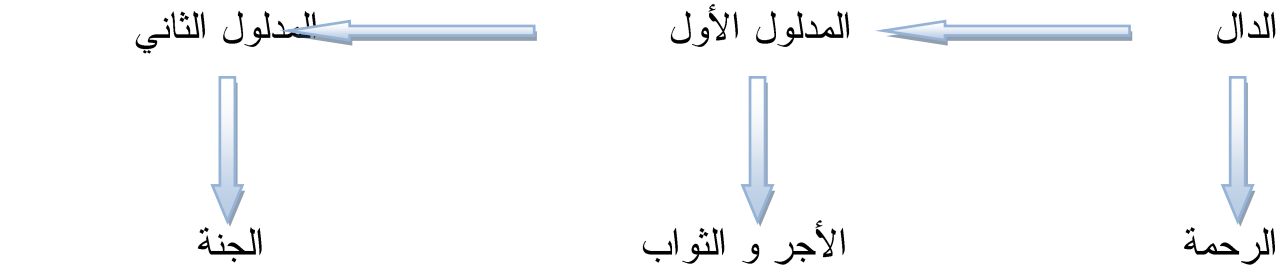
رحل الصديق و كان موعدنـــــا في الملتقى ياليته حضـــــرا

هي آخر الصيحات أعلنـــــــها في رحمة ربي إنه اعتـــــذرا [1]

من خلال القراءة المتأنية لهذه اللوحة الشعرية نلمس تجربة الشاعر المتمثلة في رثاء صديقه بصوت يملأه الحزن و الأسى و الفاجعة ، إنها فاجعة موت صديقه العزيز.

ففي رحمة الله معناها في نعمة الله ، و هي الثواب المخلد ، و الثواب هو جنة الله والرحمة هي حالة فيها ، فعبر بلفظ " الرحمة " و هي حالة ، و أراد الجنة و هي محل وهكذا فإن الانزياح حدث للفظة "جنة " التي حلت محلها لفظة " رحمة " تسمية للشيء باسم الحال فيه ، و يمكن توضيح هذا الانزياح في الشكل التالي :

[1]- نور الدين درويش : السفر الشاق ، منشورات رابطة الابداع الوطنية ، الجزائر ، باتنة ، (د-ط)، 1992، ص 45 .



و لعل ما يؤكد الانزياح عن المدلول الأول إلى المدلول الثاني القرينة الموجودة في السياق وهي قوله : " إنه اعتذر " فالاعتذار من التوبة ، و التوبة صفة من صفات المؤمنين وصاحبها يكون خالدا في الجنة ، أما " الرحمة " فهي أمر معنوي و العبير بها بدلا من الجنة يبدو أكثر فاعلية ، لأنه يعطي صورة مسبقة عما يلقاه المؤمن في الجنة ، فهو في رحمة ونعمة دائمة ولهذا يسير المؤمن على طريق الخير التي رسمها له الخلق – عز وجل – طمعا في نيل هذه الرحمة .

هذه هي أهم علاقات المجاز المرسل التي يحفل بها النص الشعري ، و قد تبين لنا من خلال تحليل أمثلتها أنه لابد للانزياح الدلالي – حتى يكون مقبولا للنفس و مؤثرا فيها – من علاقة تربط بين الدلالتين الحقيقية و المجازية للفظ ، هذه العلاقة هي التي تسوغ مثل هذا الاستعمال و لذلك يشترط فيها أن لا تكون واضحة وضوحا تاما بحيث لا تحتاج إلى تأمل و تدبر ، و في الوقت نفسه ألا تكون بعيدة مبهمة ، و ذالك لأن وضوحها التام و انكشافها الكامل يفقد الانزياح الدلالي عنصرا تأثيره ، من حيث أنه يكون عندئذ مبتذلا لا تحس النفس معه بلذة الانتقال من الدلالة الأولى إلى الثانية ، إذ يقترب حينئذ من خصائص التعبير الحقيقي المباشر ، فالعلاقة إذا لم تكن واضحة وضوحا تاما – كما هو الحال في اللوحات الشعرية – فإنها تثيرفي المتلقي انفعال التشويق ، و التطلع إلى معرفة الدلالة المجازية التي يريدها المتكلم و يشير إليها هذا الاستعمال المجازي ، حتى إذا وصل إليها تحس نفسه حينذاك باللذة و المتعة ، مما يستدعي توكيد المعنى المجازي فيها و زيادة قابليته في إثارة الانفعال المناسب ، و قد التفت صاحب الطراز إلى هذه الحقيقة فأشار إليها أثناء تعليله لقدرة الأسلوب المجازي على التأثير في نفس

المتلقي، حيث يقول: " إن النفس إذا وقفت على كلام غير تام بالمقصود منه تشوقت إلى كماله فلو وقفت على تام المقصود منه فلا شوق لها هناك ، فأما إذا عرفته من بعض الوجوه دون بعض، فان القدر المعلوم يحصل شوقا إلى ما ليس بمعلوم ، فإذا عرفت هذا فنقول : إذا عبـــــــــر عنه بمجازه لم تعرف على جهة الكمال ، فيحصل مع المجاز تشوق إلى تحصيل الكلام" [1] معنى هذا أن المتلقي حينما يصل إلى المعنى المراد من الانزياح الدلالي بعد تأمل وتدبر فإنه يحس بالمتعة و السعادة ، فالنفس بطبيعتها تشعر بسعادة غامرة حينما تظفر بالشيء بعد طول معاناة و تفكير من أجل الحصول عليه ، إذ يقع الظفر بالمعنى المراد من نفس المتلقي وقع البشرى لشعورها بحلاوة الفهم ، و هكذا فإن قيمة الانزياح الدلالي ، و قدرته على التأثير في المتلقي تعتمد على مهارة المبدع في اختيار الألفاظ ذات الدلالة الإيحائية المناسبة ، و هذا ما نلمسه في النص الشعري المعجز في اختيار الألفاظ ، فكل لفظ وضع في مكانه المناسب في بناء محكم متماسك ، بحيث لا يمكن أن يستبدل لفظ بآخر ، و لو حصل ذلك لاختل المعنى وتشوه البناء ، فالمفردة قد تكون عادية ، فإذا قرئت في الشعر وجدنا لها طعما آخر ، و تأثيرا فريدا ، لا نعرفه في حدوده الطبيعية المتعارف عليها .

ب)المجاز العقلي :

كما يفهم من كلام القزويني هو إسناد الفعل أو ما في معناه إلى فاعل غير فاعله الحقيقي لعلاقة بينهما ، مع وجود قرينة تمنع إرادة الإسناد الحقيقي [2]، و يسمى أيضا المجاز الحكمي أو الإسناد المجازي و لا يكون إلا في التركيب – و تبعا لذلك ، يغدو نص " عاشور بوكلوة " سفرا في رحاب الغياب ، لأن غيابه يعني تجدده و بدءه ، الأمر الذي جعل القول رهيف لنسق خاص كما أنه استجابة وجدانية لما في الواقع من دوافع ودواع (....) تعبيرا عن ذوات النفوس فيعضنا هذا النص الشعري مباشرة في فضاء الانزياحات و الاختراقات عن غرفها السرية والأصلية لتسافر إلى غرف مجازية .

[1]- القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة 83/1 .
[2] -عاشور بوكلوة : ديوان الشفاعات ، ص 21 .

فقال الشاعر عاشور بوكلوة في قصيدته " إذا الشعر جاء " :

إذا الشعر جاء ..أمدا الجناح

تطير الأغاني

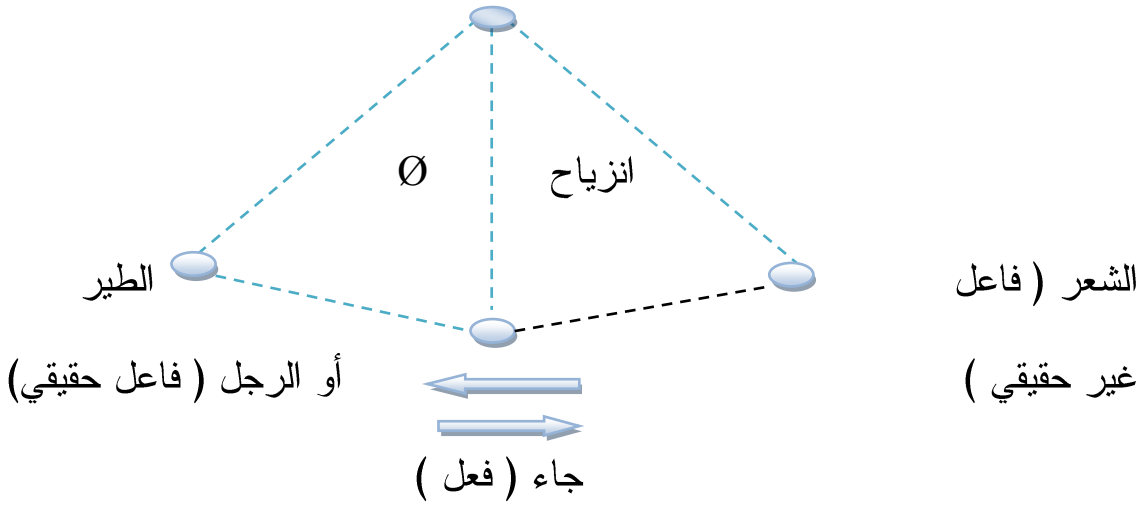
فتبنى الفراشات للطير عشه

و إني الرضيع ..

إذا الصدر شح أضيع [1] .

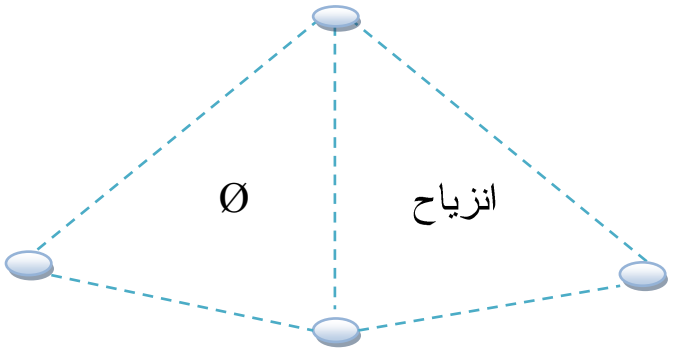
و من خلال هذا المقطع يتوارى للقارئ أن الشاعر يحمل في جعبته متتالية من الاحتمالات هي بمثابة فرضيات ، و يعطي بعدها مباشرة النتائج التي تنجر عنها ، فنجد أن الأماني التي تختلج في صدر الشاعر انزاحت بعض مفرداتها عن معناها الحقيقي ، مثلا في السطر الأول نجد لفظة " الشعر جاء " ، فهي خرجت عن مقتضى ظاهر السياق ، لأن الشعر لا يأتي أو بالأخرى لا يجيء لأنه شيء معنوي ، حيث اسند الفعل " جاء " إلى غير فاعله الحقيقي " الشعر " فالفاعل الحقيقي ليس الشعر ، و إنما نقول مثلا " إذا الطير جاء " أو " إذا الرجل جاء "، حيث انزاحت اللفظة من مدلولها الحقيقي إلى مدلولها المجازي ، و ذلك على النحو الآتي :

[1] -عاشور بكلوة : ديوان الشفاعات ، ص 21 .



كما نجد محورا الإنسان يدور حول ترجمة الصور الانزياحية الموجودة في السطر الثاني من اللوحة الشعرية فتقول : " تطير الأغاني " :

حيث يلاحظ في هذا السياق أن لفظة " الأغاني " تعبر من مدلولها الحقيقي الأول إلى مدلولها المجازي الثاني عن طريق علاقة تجمع بينهما يبصرها الذهن فيهتدي بها إلى تحليل الخطاب التحليل المنطقي و المقبول ، و هذه العلاقة هي علاقة " الإسناد " التي مكنت السياق من الانزياح ، حيث أسند الفعل المضارع " تطير " إلى غير فاعله الحقيقي " الأغاني " ، لأن الأغاني لا تطير و لا تحلق في السماء على عكس الطيور التي تقوم بهذه الوظيفة البيولوجية بشكل عادي و طبيعي ، و يمكن توضيح هذا الانزياح بالشكل الآتي :



الأغاني (فاعل غير حقيقي) الطيور (فاعل حقيقي)

تطير(فعل)

و في هذا السياق يصبح الانزياح وظيفة جمالية ، تعتني بها لعبة التقاطعات التي تكونت منها بنية النص ، و لا يتأتى هذا إلا من علاقات مجازية في مفاهيم السياقات ، و من ثم كان مآل القصيدة المعاصرة هو تعميق دلالات النص و تحريك مكامن الشعور عند الشاعر و المتلقي .

و هذا ما نجده في شعر " درويش " في قصيدته " عيون أمي "

و أن أفكر ...

يزهر الإسمنت في رحم الحديقة ...

ترقص الأحياء في عرس المدينة ...

تولد الأحزاب في بيت الحكومة ...[1]

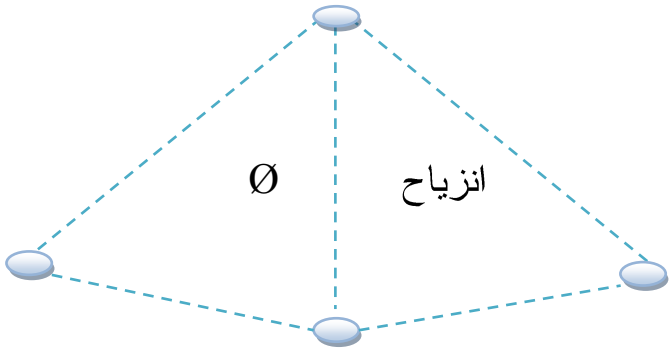
تقف هذه المقطوعة الشعرية ، شاهدا على ركض انزياحي عن النسج الكلامي المعهود في التعامل مع اللغة ، و عند هذا المستوى تخرج الكلمات عن حدودها إذ " كل لفظ يحمل ظلالا ورافة بعضها من قبيل المعاني و الأفكار و من قبيل الإثارة و الإدهاش " [2].

[1] -نور الدين درويش : مسافات ، ص 66 .

[2] -عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، 2007، ص 35 .

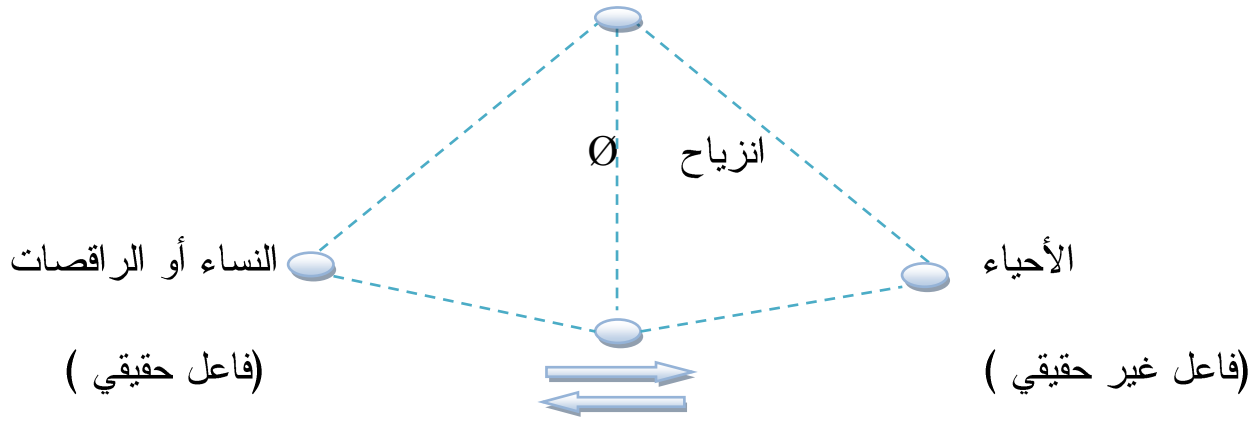
و يفهم من كلام الشاعر " نور الدين درويش " أن المدلول الحقيقي للفظة " الإسمنت " ليس هو المولود ، و إنما المراد هو ما يدل على شيء يزهر و هو " الأزهار " لأن الزهور هي مصدر الإزهار ، و الذي سوغ الانزياح هو العلاقة الاسنادية بين المسند و المسند إليه ، حيث أسند الشاعر الفعل " يزهر " إلى غير فاعله الحقيقي " الاسمنت " ، و تكمن بلاغة الخرق و الانزياح هنا في تصوير الحقيقة المعنوية بصورة حسية تلزمها غالبا .

فيطلعنا الشكل الآتي بمركب إضافة يتكون من حقلين دلاليين مختلفين :



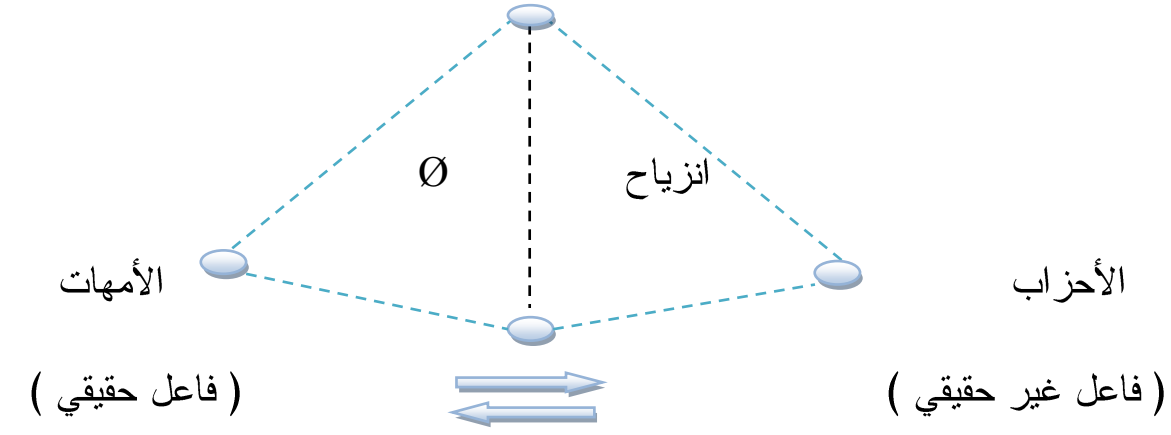
و استنادا إلى ما تقدم نلفي أيضا في السمفونية الشعرية نفسها انزياحا ، المتمثل في قوله " ترقص الأحياء " ، فالمدلول الحقيقي وهو " النساء أو الراقصات " غائب ، و المدلول المجازي المتمثل في لفظة " الأحياء " نجده حاضرا ، حيث يلاحظ أن لفظة " الأحياء " لا تتناسب مع الفعل " ترقص " إذ إن هذا الفعل يتطلب فاعلا خاصا يتلاءم مع طبيعته ، بينما الأحياء لا ترقص ، و إنما المراد " النساء ترقص " أو "ترقص الراقصات " .

حيث أسند الفعل " ترقص " إلى غير فاعله الحقيقي " الأحياء " ، و يمكن تحليل هذا الانزياح على النحو التالي :



ترقص (الفعل)

و نجد هذا الانزياح نفسه في السطر الموالي ، و في سياق آخر ، و ذلك في قول الشاعر " تولد الأحزاب " ، حيث انزياح التعبير الشعري للفظة " الأحزاب " عن معناه أو مدلوله الحقيقي وهو لفظة " الأمهات " ، لأن الأحزاب لا تلد ، و إنما الذي يترجم هذه الآلية هو طبيعة الأمهات كما يومئ هذا الانزياح إلى وجود علاقة بين المسند و المسند إليه فأسند الشاعر الفعل " تولد " إلى غير فاعله الحقيقي " الأحزاب " كما يظهر في الشكل التالي :



تولد (فعل)

و هذا الانزياح له مغزاه الفني ، للوقوف على حقيقة الهلامية اللغوية ، و تسليط الضوء على نسقية المشروع الانزياحي ، في محاولاته تجاوز اللعب المجاني و المهارة الشعرية حين تفتح آفاق التخييل و تطلق أشرعة عالم التواصل النصي .

ها هنا تدعونا الوحدة الانتهاكية أو الاختراقية إلى حياة متألقة للدلالة المجازية عابرة على الدلالة الحقيقية ، لتكثف الإيحاء و تبدي الحيرة ، القلق و التوتر حين تبلغ ذُراها ،فتفكيكها يقود إلى تبلورات حقلية متنوعة وفق الرؤية التعبيرية .

ثانيا : الانزياح الاستعاري :

الاستعارة في اللغة مأخوذة من العارية ، و العارية و العارة في اللسان : ما تداوله الناس بينهم و استعارَه الشيء و استعارَه منه : طلب منه أن يعيره إياه ، و اعتوروا الشيء وتعوروه وتعاوروه : تداولوه فيما بينهم [1]، و الاستعارة نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه [2] .

و على هذا الأساس صح قولهم : استعار فلان من فلان شيئا بمعنى أن الشيء المستعار قد انتقل من يد المعير إلى يد المستعير للانتفاع به ، و من ذلك يفهم ضمنا أن عملية الاستعارة لا تتم إلا بين متعارفين تجمع بينهما صلة ما تسمح بهذه الاستعارة ، و قد بين العلوي هذه الصلة في حديثه عن سبب تسمية الاستعارة حيث قال : " و إنما لقب هذا النوع من المجاز بالاستعارة أخذا لها من الاستعارة الحقيقية ، لأن الواحد منا يستعير من غيره رداء ليلبسه ، و مثل هذا لا يقع إلا من شخصين بينهما معرفة و معاملة فتقتضي تلك المعرفة استعارة أحدهما من الآخر من أجل الانقطاع ، و هذا الحكم جار في الاستعارة المجازية ، فإنك لا تستعير أحد اللفظين للآخر إلا بواسطة التعارف المعنوي كما أن أحد الشخصين لا يستعير من الآخر إلا بواسطة المعرفة بينهما "[3] .

---

[1] -ينظر : ابن منظور : لسان العرب ، مادة " عور " .

[2]- ينظر : أحمد مطلوب : معاجم المصطلحات البلاغية و تطورها ، مطبعة المجمع العلمي العراقي (د.ط) ، 1983، 136/1 .

[3]- يحيى بن حمزة العلوي : كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز ، دار الكتب العلمية ، بيروت (د.ط) ، 198 ، 82/1 .

وعلى المستوى الاصطلاحي نالت الاستعارة عناية كثير من البلاغيين الذين ذكروا لها تعريفات متعددة تباينت بتباين ثقافاتهم و عصورهم ، فقد عرفها الجاحظ (255 هـ) بقوله: " الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه " [1] .

و عرفها الرماني (386 ه) بأنها :" تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة " [2]، أما القاضي الجرجاني (392 ه) فيعرف الاستعارة بقوله : " الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل و نقلت العبارة فجُعلَت في مكان غيرها " [3] .

و يقول أبو الهلال العسكري (395 هـ) : " الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض " [4] .

و يلاحظ من خلال هذه التعريفات أن مفهوم الاستعارة لم يتجاوز فكرة النقل ، أي نقل اللفظة من استعمال لغوي إلى استعمال آخر ، ظلت فكرة النقل مسيطرة على مفهوم الاستعارة حتى جاء عبد القاهر الجرجاني (471 هـ) و ركز على فكرة أخرى هي فكرة المشابهة حيث قال : " الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء و تظهره و تجيء إلى اسم المشبه به فتعير المشبه وتجريه عليه " [5] ، و هكذا كان عبد القاهر أكثر عمقا من سابقيه حيث عد الاستعارة ضربا من المجاز القائم على التشبيه أو هي صورة تشبيهية لا يصلح دخول التشبيه عليها بعد حذف أحد طرفيها ، و قد تأثر به البلاغيون الذين جاءوا بعده وتابعوه في هذا المفهوم ، و لعل السكاكي (626هـ) كان أكثر هؤلاء دقة في تعريف الاستعارة إذ يقول : " هي أن تذكر أحد طرفي

---

[1]- الجاحظ : البيان و التبيين ، 753/1 .

[2] -أبو الحسن علي بن عيسى الرماني : النكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) تحقيق : محمد خلف الله ، و محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، مصر ، ط2 ، 1968 ، ص 85 .

[3] -علي عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي و خصومه ، تحقيق و شرح : محمد أبو الفضل إبراهيم ، و علي محمد البجاوي ، دار القلم ، بيروت ،د.ط، د.ت ، ص 41 .

[4]- أبو الهلال العسكري : الصناعتين (الكتابة و الشعر) ، تحقيق : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2 ، 1984 ، ص 295 .

[5]- الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 67 .

التشبيه و تريد به الطرف الآخر ، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به ، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به " [1] .

و من الواضح أن مؤدي هذه التعريفات يكاد يكون واحدا ، فالاستعارة –فيها – استبدال شيء بشيء أو لفظ بلفظ لعلاقة محددة و هي دائما المشابهة ،و لعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن هذه التعريفات تمثل الأساس الذي انبثقت منه نظرية الاستعارة الحديثة المعروفة ب " **النظرية الاستبدالية** " التي ترى أن الاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة ، شأنها في ذلك شأن التشبيه ، و لكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالة الثابتة للكلمات المختلفة ، أي أن المعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه ، فإذا كنا نواجه في التشبيه طرفين يجتمعان معا ، فإننا في الاستعارة نواجه طرفا واحدا يحل محل طرف آخر و يقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه"[2].

و ترى النظرية الاستبدالية أن الاستعارة لا تتعلق إلا بكلمة معجمية واحدة بغض النظر عن السياق الواردة فيه، و يكون للكلمة معنيان : معنى حقيقي ومعنى مجازي ، و تحصل الاستعارة باستبدال المعنى المجازي بالمعنى الحقيقي ، و الواقع أن هذا الاستبدال هو صلب ما في الاستعارة من انزياح ، و هذا ما تنبه إليه نفر من النقاد الغربيين و خاصة " جان كوهن " الذي أطلق على الانزياح المتعلق بالاستعارة " الانزياح الاستبدالي " [3].

و مثل له ببيت فليري : " هذا السطح الهادي الذي تمشي عليه الحمائم " فالسطح في سياق القصيدة يعني البحر ، أما الحمائم فتعني السفن ، و لو أن البيت كتب بالبحر و السفن لما كانت فيه أي شاعرية ؛ فالواقعة الشعرية إنما بدأت منذ أن دُعيَ البحر سطحا ، و دعيت البواخر حمائم ، و يمثل هذا كوهن : " خرقا لقانون اللغة ، أي انزياحا لغويا يمكن أن ندعوه كما تدعوه

[1]- أبو يعقوب محمد علي السكاكي : مفتاح العلوم ، تحقيق : أكرم عثمان يوسف ، مطبعة دار الرسالة بغداد ، ط1 ، 1981 ص 599 .

[2] -ينظر : يوسف أبو العدوس : الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، الأهلية للنشر و التوزيع ، عمان ط1 ، 1997م ، ص 7 .

[3]- ينظر : جان كوهن بنية اللغة الشعرية ، ص205 .

البلاغة صورة بلاغية " [1] ، و لأن لم يصرح كوهن ههنا بالاستعارة تصريحا واضحا فإنه في موضع آخر يعزو لها كل فضل للشعر ، و تراه يقول : " إن المنبع الأساسي للشعر هو مجاز المجازات ، هو الاستعارة القائمة على تجاوب الحواس أو المشابهة الانفعالية " [2] .

و الحق أن كوهن لم يكن وحيدا في اعتداده بالاستعارة ، ذلك أن النقد الغربي منذ أرسطو وحتى أواخر النقاد في يومنا هذا ينظر إلى الاستعارة نظرة خاصة، حتى إنها اكتسبت لقب " **ملكة الصور البيانية** " [3]، لما لها من أثر في نفس المتلقي ، و من دلالة على الإبداع الفني غير أن هذه المزية للاستعارة ، و تلك المبالغة التي تُدَّعى لها لا تنحصر في المعنى الذي يقصد إليه المتكلم ، و لكن في طريقة إثباته للمعنى و تقديره إياه ، فليست المسألة مجرد نقل كلمة من معنى إلى معنى ، كما أنها ليست – كما يتصور بعضهم –بنية سطحية ساذجة ، يتم فيها تحويل أحد الطرفين للآخر في مستوى السطح فحسب ؛ لأن هذا الإدراك فيه تسطيح بعيد عن الأدبية و بعيد عن الإيصالية معا ، فالاستعارة ملازمة لعمليات ذهنية و نفسية معقدة ، تتنافر مع مثل هذا التسطيح الذي يدفع بها إلى دائرة المباشرة .

و لهذا فإن فاعلية بنية الاستعارة تكاد تكون خاصة للمستوى العميق ، من حيث أصر البلاغيون على أن النقل لا يتصل بالمستوى السطحي ، و إنما تخلص مهمته لمستوى العمق ، لأننا لو نقلنا لفظ " الأسد " –مثلا– من معناه الحقيقي إلى معنى الرجل الشجاع لصار معنى رأيت أسدا: رأيت رجلا " شجاعا " ، فتفقد الاستعارة قوتها و لا تكون أقوى من الحقيقة في شيء ، و لكن مصدر القوة إنما هو في إدعاء أن الرجل من جنس الأسد حقيقة ، و له طبيعته و صفاته ولهذا يجب – تجاوز المستوى الصوتي إلى المنتوج الدلالي ،بحيث تصبح مهمة الدال إشارية خالصة لأن فنية الاستعارة تكمن في تعاملها مع المدلول [4] .

---

[1]- جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 42 .

[2] -المصدر نفسه : ص 170 .

[3] -ينظر : بسام بركة ، التحليل الدلالي للصور البيانية عند " ميشال لوغوارن " مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع 48-49 ، 1988 ، ص 25 .

[4]- محمد عبد المطلب : البلاغة العربية قراءة أخرى ، ص 171 .

و إذا ما انتقلنا للاستعارة للكشف عن طبيعة توظيفها الأسلوب في النص الشعري ، فإننا نجد الأقدمين عندما تحدثوا عن الاستعارة في الشعر الجزائري قد اقتصروا على ذكر أنواعها ، من استعارة محسوس لمحسوس بجامع محسوس أو بجامع عقلي ، و من استعارة محسوس لمعقول و من استعارة معقول لمعقول أو محسوس ، و من استعارة تصريحية أو مكنية ، و من مرشحة أو مجردة ، و من وفاقية إلى عنادية ، إلى غير ذلك من ألوان الاستعارة ، وهم يذكرون هذه الصور و يمثلون بما ورد منها في اللوحات أو النصوص الشعرية و يقفون عند ذلك فحسب وربما زاد بعضهم فأجرى الاستعارة مكتفيا بهذا القدر في بيان الجمال الفني لهذا اللون من التصوير ،و لهذا سنحاول في هذا البحث أن نمعن النظر في الاستعارة الشعرية لنظهر دورها الدلالي و الجمالي في التعبير الشعري ، و لنشير إلى الجماليات الفنية المنبعثة من تلك الاستعارات و ذلك من خلال الكشف عن المفارقة بين البنية السطحية الظاهرة ، و دلالات البنية العميقة للاستعارة في السمفونية الشعرية ، و نحاول تسليط الضوء على نماذج مختار من هذه الاستعارات، لكي يتسنى لنا من خلالها إظهار انزياح التعبير الشعري عن دلالات الألفاظ المألوفة أو الشفافة التي تسمح للمتلقي باختراقها سريعا إلى ناتجها الدلالي ،إلى تلك الدلالات العميقة أو الكثيفة التي لا يمكن اختراقها و الوصول إلى ناتجها الدلالي إلا بعد طول تدبر وتأمل في السياق الشعري الذي وردت فيه هذه الألفاظ .

و قد عبر نور الدين درويش بالصورة الاستعارية في عدد من قصائده ، و هذا إن دل عل شيء فإنما يدل على عبقريته " فالاستعارة علامة العبقرية " كما ورد ذلك عن أرسطو [1]، و أعظم شيء هو أن تكون للشاعر قدرة استخدامها و السيطرة عليها ، إذ يرفض أن يصبح شعره مجرد سرد للأحداث الواقعية ، بل يأخذ المشاهد و الأوضاع المحيطة به ويبصمها بصمة فنية خاصة حتى يخرجها في أحسن صورة و الرقي بها إلى أفضل مستوى .

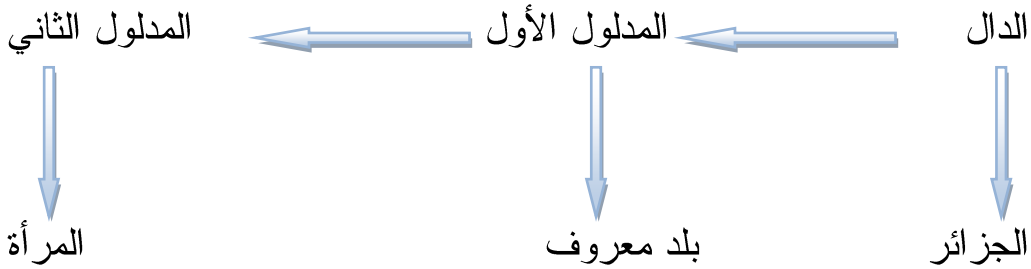
فمن تلك الاستعارات المصورة الموحية في النص الشعري ل : " نور الدين درويش "

[1]- يدهم لطيفة : مفاهيم الصورة الشعرية ، منشورات اتحاد العرب 2000 ، ص 147 .

مضت الرياح ، جراحنا لم تلتئم الحرب ألقت آخر الأوزار

ما زلت حيا ، و الجزائر لم تزل عربية العينين و الأشفار [1]

المراد في قول الشاعر : " و الجزائر لم تزل عربية العينين و الأشفار " فهو مجازي اللفظ لأن النص الشعري انزاح عن لفظ " المرأة العربية الجميلة العينين و الأشفار " ، معنى هذا أن الفظ " الجزائر " لا يحتفظ – في السياق – بمدلوله الأصلي الذي يصل إليه المتلقي مباشرة بمجرد الوقوف عند المستوى السطحي للصياغة ، و إنما يكتسب مدلولا جديدا هو " المرأة " الذي يفهم من سياق النص الشعري ، و هكذا فإن الانزياح حدث للفظة " المرأة " التي حذفت من السياق واستعيرت لفظة " الجزائر " للدلالة عليها ، و يمكن توضيح هذا الانزياح بالشكل التالي :



و المتأمل في هذين المدلولين يلاحظ أن هناك علاقة سوغت الانزياح عن المدلول الأول الحقيقي للفظ " الجزائر " إلى المدلول الثاني المجازي و هو " المرأة " ، هذه العلاقة هي المشابهة الحاصلة بين الجزائر و المرأة، في أن كلا منهما يملك ينابيع اللغة و الحياة العربية والعروبة ، و إفراغ أو جاع الذات و هيمانها في قالب جزائري أنثوي عربي والقرينة المانعة من إرادة المدلول الأول " البلد المعروف " هي أن اللوحة الشعرية مسوقة لشحن التجربة الحياتية الأنثوية بلغتها الخاصة و بعفوية تشير إلى حنين الأمان والاستقرار و الاطمئنان .

و السؤال المهم الذي يفرض نفسه هنا ، هو ما سر الانزياح عن الحقيقة إلى المجاز في هذا النص الشعري ؟ إن الانزياح عن لفظ الحقيقة " المرأة " إلى لفظ المجاز " الجزائر " ينبئ بتمكن المرأة و استحكامها و استقرارها في قلوب الآخرين ، ذلك أن تشبيه الشيء المعنوي بالشيء

[1]- نور الدين درويش : البذرة و اللهب ، ص 19 .

المادي أو الحسي أقوى في التأثير و أبلغ في البيان ،أضف إلى ذلك أن هذا الانزياح ينتج عنه عنصر من الجمال و حسن التعبير ، و أقصد به الإيجاز، ذلك أن اللفظ المستعار أو المنزاح إليه – و هو لفظ الجزائر – يستقل به المعنى فلا يكون فضفاضا ، لأن المعنى المعبر عنه بهذه اللفظة لا يمكن أن يستوفي بغيرها من الألفاظ فإذا ما أردنا أن نغيرها فإننا بحاجة إلى ألفاظ كثيرة،و قد لا تسد هذه الألفاظ مسدها كذلك.

ونجد في قوله أيضا :

أبحري فيَّ بعيدا لا تخافي

أنا لا آكل حوتي

جربي حظك غوصي في جروحي

شدي العملاق في أغوار روحي [1]

نجد في قوله :" أبحري فيَّ بعيدا لا تخافي "مدلولات مجازية ، فلفظة أبحري " اخترقت المعنى الحقيقي ، و مقتضى السياق أن يقول مثلا : " ثقي فيَّ بعيدا لا تخافي " حيث استعار لفظة " أبحري " لما يحمله البحر في أعماقة من أسرار و خبايا كثيرة ، و بهذا انزاحت لفظة " أبحري " عن مدلولها الحقيقي و هو ذاتية الشاعر إلى مدلول المجازي الذي يلائم السياق والقرينة المانعة من إرادة المدلول الحقيقي هي إضافة " أبحري " إلى نفسه الشاعر ، فلماذا جاء النظم الشعري على ما هو عليه ؟ لماذا أو ثرت كلمة " أبحري " على كلمة " ثقي " أو غيرها فقال " أبحري " و لم يقل " ثقي " ؟.

إن السر البلاغي الكامن و راء إيثار لفظة أبحري على لفظة " ثقي " هو أن المقام اقتضى التعبير عن أمرين و هما : عالم الشاعر الذي ينفتح على امتدادات الوهج العشقي الراقص

[1]- نور دين درويش : البذر و اللهب ، ص 32 .

يراوغ اللغة ، يغيب المعنى يتوسل الرمز ، فيغدو حديثه صياغة جديدة تحدث بؤرة انفعالية تهز كيان معشوقته و تصدمها بما يحمله من شحنات توترية هيامية و عشقية .

و كذلك في قوله : " أنا لا آكل حوتي " استعارة شبه فيها نفسه بالحوت الكبير الذي ينقض على الحوت الصغير، دون رحمة أو شفقة ، إذ حذف المعنى الحقيقي " الحوت الضخم " وأبقى قرينة دالة عليه ، و هذا ما يمنح للقارئ ملاذا جماليا و دلاليا ، ضمن أنسنة الانزياح في فضاء استعاري معنى ذلك : أن القصيدة سفر في المتعة الاستعارية ، تلك هي الغواية التي تبدأ في أحضانها غواية الكتابة .

و نقرأ قول الشاعر أيضا :

نرسم أحلامنا فوق سطح القمر

وها نحن رغم الجراح

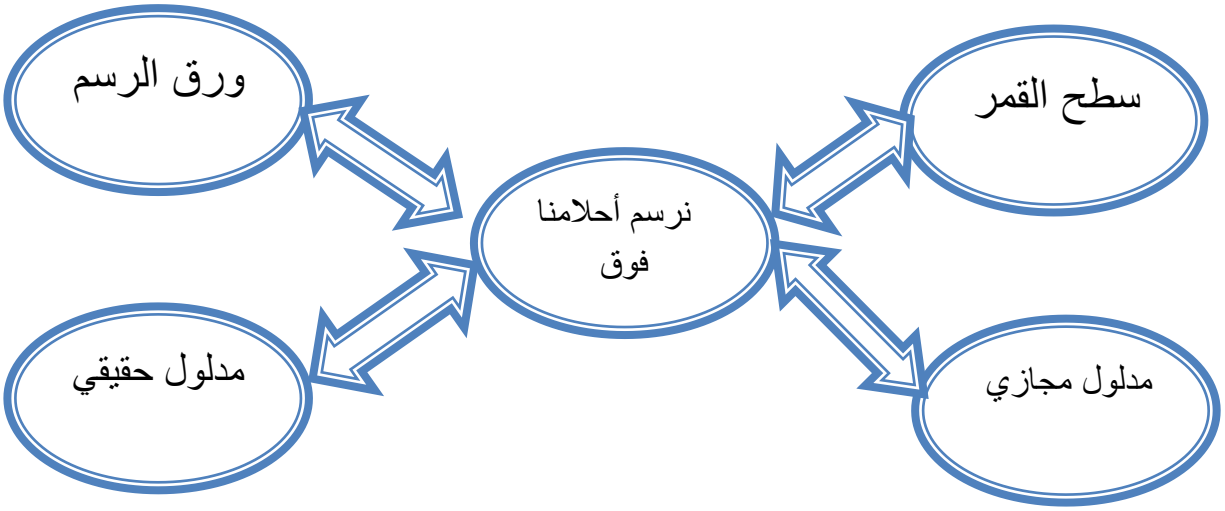
نسافر في حزننا السرمدي

و في حبنا الظاهر المستتر [1].

و كثر في استعارات النص الشعري عند نور الدين درويش الانزياح عن الأمور المعقولة المعنوية إلى الأمور المحسوسة زيادة في تصوير المعنى و تمثيله للنفس ، فأخذ الشاعر تعبير " نرسم أحلامنا فوق سطح القمر " ، إذا فكرنا مليا في هذا البيت الشعري نجد أن حقيقة الكلام " نرسم أحلامنا فوق ورق الرسم " أي أن لفظة " سطح القمر " لا يراد بها معناها الحقيقي وإنما يراد بها تلك الورقة التي يرسم عليها أحلامه ، و كأنه فنان يجسد مشاعره الداخلية على تلك الورقة .

[1] -نور الدين درويش : مسافات ، ص 20 .

و على هذا النمط من الاستعمال جاءت كلمة " سطح القمر " فخرجت عن مدلولها الحقيقي لتكتسب مدلولا جديدا يشبهه ، لأن أحلامنا تبقى دائما في عالم مجهول ، يصعب – في بعض الأحيان – الوصول إليه ، فيكون أشبه بمن يطلق رصاصات ، قد تصيب هدفنا أولا تصيب



و لعلك تلاحظ أن الانزياح عن الألفاظ الحقيقية إلى ألفاظ المجاز أبلغ في تأدية المعنى لإخراجها من المعقول إلى المحسوس ، ذلك أن سطح القمر أمر مجرد لا يدرك بالحس فلما استعار له النص الشعري أو الشاعر خرج من المجرد إلى ما يدرك بالحواس ، و نقل المعنى العقلي إلى الصورة الحسية ، فأصبحت المعنويات و الأمور العقلية شاخصة أمام العين ، و هذا ما يؤكد المعنى و يقرره في ذهن المتلقي .

و الانزياح في الاستعارة يبعث في النفس من التأثير أضعاف ما يبعثه التعبير المجرد فيصبح النص حلم لا يتلاشى نوره ، يسقط الاعتام على المعنى ، حلم قابل للتأويل ، يسمح بالوقوف

كما يسمح بالحركة ، فلنبحث عن البنية الضمنية الممزقة الأوصال ، عندما تتحول الانزياحات فيها إلى سر يستدعي الذوبان في عمق الأشياء .

فيقول نور الدين درويش :

صحت في حلكة الليل

ناديت ناديت

نادى الفؤاد و لم تسمعوه

فمن غيركم يا ترى يسمعه [1] .

فأصل الكلام : " نادى إنسان يصرخ و لم تسمعوه " ، و لكن التعبير الشعري انزاح عن لفظة " إنسان يصرخ " إلى لفظة " الفؤاد " ،و الانزياح إلى هاته اللفظة له مسوغاته وأسبابه الدلالية لأن الشاعر شبه الفؤاد و كأنه إنسان يصرخ في الليل الحالك دون أن يجد من يسمعه أو يبالي بصراخه .

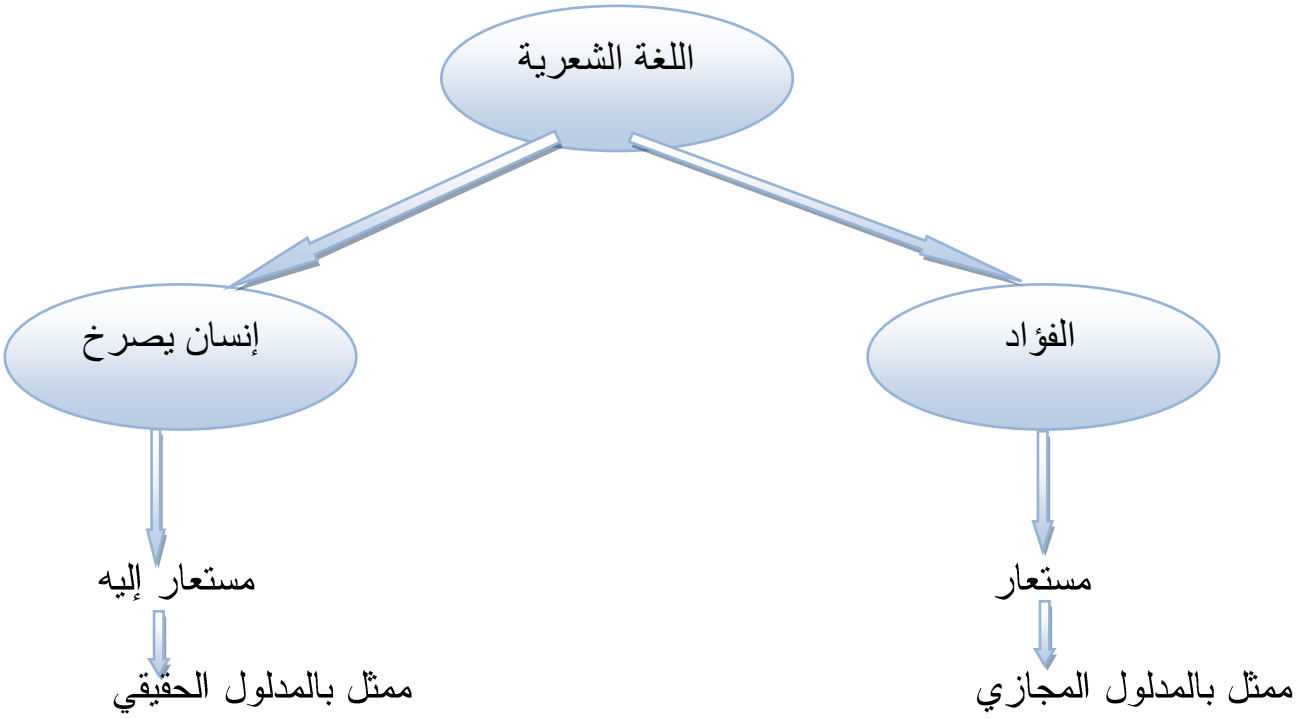
فاختيار الكلمة – إذن – يوحي بهذه القوة التي يحملها شتات هذي القلوب المتألمة المحرومة من قوت المحبة و نعيم اللقاء ، و لكن ليس هذا فحسب ، ألا ترى أن في اختيار الكلمة حُسْنَ بيان وجمال تصوير ، فالفؤاد وهو المشاعر القلبية المتألمة و الموغلة في أجواء غيبية يصعب القبض عليها .لنتفق إذا مع جاكبسون حينما يقول : " أن الألم وحده هو أم الشعر الحقيقي " [2] فلفظة الفؤاد– إذن – أمر محسوس ، و هي لفظ مستعار أما المستعار له و هو " الإنسان الذي يصرخ " و هو أمر معقول ، و الانزياح عن المعقول إلى المحسوس – كما علمت – له أثر بليغ ، و وقع لطيف في النفوس ، لأنه يعتمد على الخيال و على عرض الصفات و الأعمال عرضا حسيا مجسما يرى القارئ فيه ما يراه إذا هو نظر في رسم أو تبصر في تمثال .

---

[1] -نور الدين درويش : السفر الشاق ، ص 22 .

[2] -رومان جاكبسون : قضايا الشعرية ، نرجمة : محمد الوالي ، مبارك حنون ، سلسلة المعرفة الأدبية ، الدار البيضاء ، 1988 ص 15 .

و على هذا النحو يؤول الانزياح في المخطط التالي :



فمن خلال المقطع الموالي تتبين ملامح الانزياح الدلالي في قصيدة الشاعر نور الدين درويش :

أ هو وجهك أم وجهي يحاصرني قل لي بربك من منَّا رأى الثاني

أراك تبكي ، دموعي الآن تجرحني ما سر حزنك بل ما سر أحزاني [1].

هنا ترحل بنا العبارات إلى الخلاص في ساحات اللغة الملأى بالأسئلة، و من ثم فإن وظيفة الشعر هي تحويل العالم إلى كلمات ، فالشعر يمتلك الواقع ، إذ يرسم الحدود التي تفصله عن فهمنا ، فنلمس في هذا المقطع نوعا من الحزن و الأسى ، و يظهر من خلال بعض الألفاظ الحزينة مثل : (تبكي ، دموعي ، حزنك ، سر أخواتي) فلهندسة العالم تحرير اللغة وترطيب

[1]- نور الدين درويش : السفر الشاق ، ص 46 .

جفاف الحياة ، لا بد له من أنثى ، أو بتعبير يوسف وغليسي : " إذ قلما تخلو قصيدة من ملح الأنوثة و أريج شذاها " [1].

لعلك تلاحظ أن لفظة "تجرحني " جاءت غريبة عن المنظومة الدلالية لهذه الأبيات الشعرية ذلك أن الألفاظ الأخرى التي تتشكل منها هذه السمفونية الشعرية تتناسق فيما بينها و تنتمي إلى نمط دلالي واحد و هو " الحزن و الأسى " فيبدو انسراب الكلام الشعري في سياق القصيدة قائما على تلاوين الحزن و البكاء الذي لا مناص منه أمام التوجعات القلبية و ما تحمله من معاني و كأنها سورا ترتلها الأيام ، أما لفظة " تجرحني " فتنتمي إلى نمط دلالي مختلف تماما عن هذا النمط ، لأْن الشاعر شبه الدموع بخنجر يجرحه فيجعله ينزف ، و هذه الصورة تعبير عن الدموع عندما تنهمر على وجنتيه فتترك أثر هذا الجرح .

و لهذا فإن السؤال الذي نطرحه – هنا – ما هو سر استخدم لفظة " تجرحني " في مجال دلالي غير مجالها الدلالي المعروف ؟ .

إن استخدام هذه اللفظة في هذا السياق جاء للدلالة على معاناة الشاعر المشحونة بأبجدية آتية من داخل الجرح، لنستشعر حينها الوقت الذي يرمم نبش السعادة ، فيشهر عذابه بطرح الأسئلة على العالم ، الأسئلة التي هي رئة الكتابة الإبداعية حين تغترف من نص الكأس شعرية الرقة والعذاب و العنف .

و قد آثر النص الشعري الانزياح عن لفظة " تعذبني " – مثلا – أو ما يمكن أن يحل محلها من ألفاظ الحقيقية إلى لفظة " تجرحني " ، ليبرز الجرح في صورة بينة تجذب المشاعر و تنبه العقول ، و لو عبر الشاعر بلفظة " تعذبني " أو غيرها بدلا من " تجرحني " لما حقق ما قصده من ألم و عذاب ، فاللفظة الشعرية تقع في مكانها المحدد الذي لا يجوز أن تكون فيه لفظة غيرها .

[1]- يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، دار بهاء للنشر و التوزيع ، قسنطينة ، الجزائر ، ط2 ، 2003، ص 19 .

ويظهر الانزياح الدلالي بصورة جلية في الألفاظ المستعارة لقصد التهكم و الاستهزاء، إذ تبنى الاستعارة – أحيانا – على تنزيل التضاد الحاصل بين الطرفين منزلة التناسب لقصد التهكم وتسمى عندئذ بالاستعارة العنادية التهكمية ، و قد عرفها السكاكي (626 هـ) بأنها " استعارة اسم أحد الضدين أو النقيضين للآخر بواسطة انتزاع شبه التضاد، و إلحاقه بشبه التناسب بطريق التهكم أو التلميح ...، ثم ادعاء أحدهما من جنس الآخر ، و الإفراد بالذكر ، و نصب القرينة " [1] ، و يفهم من هذا أن اللفظ ينتقل من حقله الدلالي المعروف له في أصل الاستخدام إلى حقل دلالي آخر بحيث يقيم مع لفظ آخر علاقته دلالية جديدة من نوع التضاد أو التخالف لغاية انتقادية ، فالنص الشعري أو الشاعر عند ما ير يد التهكم أو الاستهزاء بقوم أو بشخص ما يفضل استعمال ألفاظ المدح و البشارة في نقائضها من الذم و الإنذار. فإن المتأمل في صفحات دواوين يوسف وغليسي ، يتبين له ما تقوم به الصور الانزياحية من دور في اختزال التجربة الإبداعية ، و اختراق البعد اللامرئي للواقع ، و من ثم يجري تعديل أنظمة التأويل ، حيث يقول الشاعر يوسف وغليسي في قصيدته : " تجليات بني سقط من الموت سهوا "

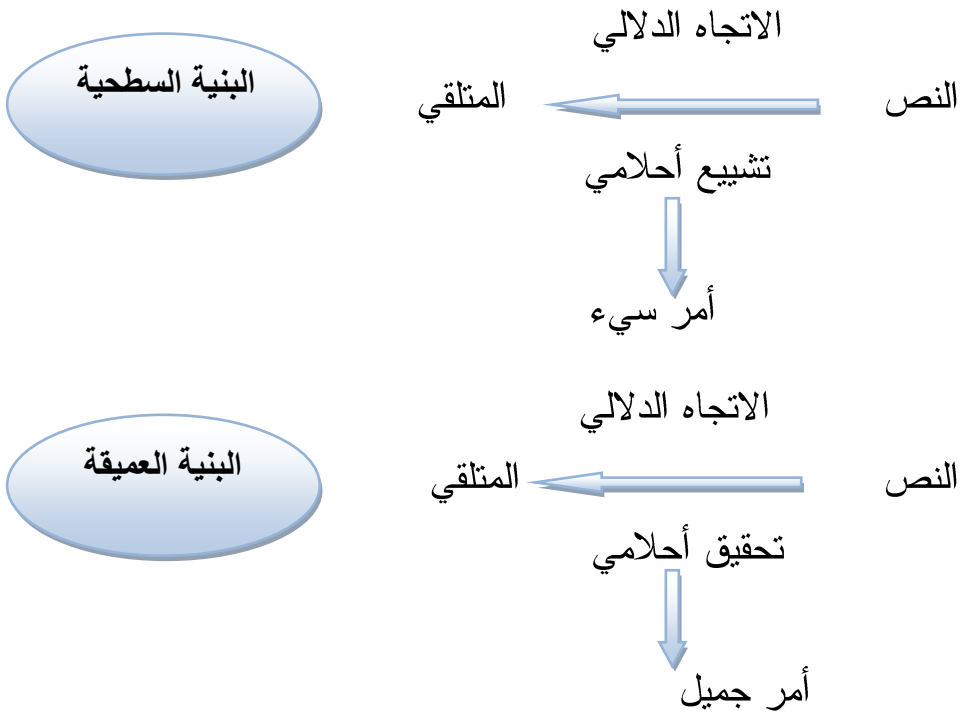
شيعت أحلامي [2].

فالمعروف أن التشييع يكون لجنازة الميت ، بمعنى الإنذار وهو الإخبار بما يسيء، و لكنه استعملت في النص الشعري مع لفظة الأحلام و هي الشيء الجميل و المبهج الرائع الذي يدخل السرور على النفس،و في إنزال التضاد الحاصل بين التبشير و الإنذار منزلة التناسب و ذلك لما يعانيه الشاعر من حالة يأس و حزن لكثرة المفاسد في هذا الوطن الذي دنست أيادي الدمار طهارته و بياضه ، لأن التبشير و الإنذار لا يجتمعان في شيء واحد بحيث يكون المبشر به هو المنذر به في الوقت نفسه، و يعتمد أسلوب التهكم في تأثيره الفني و الجمالي على التفاعل بين المتلقي و النص طردا و عكسا ، حيث تتجه الدلالة في البنية السطحية من النص إلى المتلقي لتوحي في ذهنه بمدلول معين هو " التشييع " ثم ترتد الدلالة مرة أخرى من المتلقي –

[1] -يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار ، " مجموعة شعرية " منشورات إتحاد الكتب الجزائريين ، سكيكدة ، ط 1 ، 2000، ص 30 .

[2]- يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار ، ص31.

بعد تأمله في السياق و في الدوال الأخرى للصياغة – إلى النص فترشح مدلولا معاكسا في البنية العميقة " الأحلام " و يمكن توضيح ذلك بالشكل التالي :



إن بداية الجملة بفعل " شيعت " تبعث الفزع و الخوف و الحزن في القلوب لأن لفظ التشيع على الميت ، و حصول كل ما هو مكروه و سيء ، و لكنه خوف مؤقت – كما يلاحظ – لأن الجملة سريعا ما ختمت بشيء جميل و هو " الأحلام " و تشكيل الصياغة على هذه الصور الجامعة للمفارقات " أمر سيء / أمر جميل " .

ضمن هذا السياق ، يمتلك الشاعر رغبة طافحة للبوح بمكنونه ، حيث ينغمس الشاعر بكل حواسه في أجواء الواقع ، لنقل تجربته للمتلقي / القارئ باعتماد تقنية التضاد كأداة محورية ، تتحرك عبر أسطر مدروسة ، ليحقق شعره متعة القراءة و قد حققت المفارقة الصياغة بتحولها من معنى " التشييع " أو " العذاب " إلى معنى " الأحلام " أو " الشيء الجميل " ثراء في العبارة عن طريق تجاور الأضداد ، و الانتقال من العذاب إلى الشيء الجميل ، و ذلك مما يزيد طاقة العبارة و قدرتها على السخرية و التهكم .

وقد كثرت أمثلة الاستعارة التهكمية و خاصة في سياق مخاطبة الأعداء و المفسدين فتتقدم الممارسة الكتابية المعاصرة كاستثمار للطاقات التعبيرية التي تتيحها شعرية الخطاب الشعري بأبعاده المختلفة مستثمرا جمالية الاختراق ، و من هذه الأمثلة قول الشاعر يوسف وغليسي :

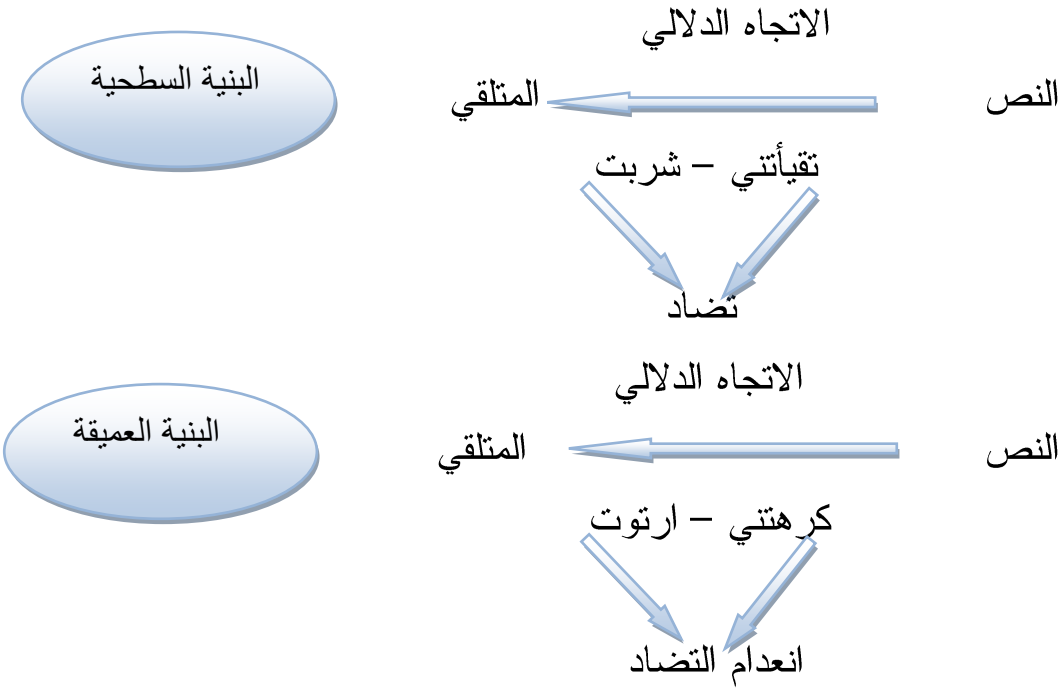
....

و تقيأتني الأرض إذ شربت دمي [1]

....

حيث وردت هذه الألفاظ في سياق الحديث عن معاناة الشاعر من المفاسد الموجودة في هذه البلاد مدنسة طهارته من قبل المدمرين و المفسدين ، و لهذا كان مقتضى ظاهر السياق – في البيت الشعري – أن يكون : " و تقيأني الإنسان إذ شرب دمي " ، لكن النص الشعري أو الشاعر آثر الانزياح عن لفظتي " كرهتني " وَ " ارتوت " إلى لفظتي " تقيأتني "وَ" شربت " ،وبهذا خرج السياق إلى معنى التضاد ، لأن لفظة تقيأ معناها هو إرجاع كل ما لا تتقبله النفس على عكس شربت هو منح النفس كل ما تهواه و تستلذه ويظهر هذا الاختراق في الشكل التالي:

[1] -يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، ص 23 .



فالمتأمل في هذا السياق يجد أن الجملة توحي – ظاهريا – بالحديث عن وظيفة بيولوجية تحدثها الأرض في معناها الاستعاري من خلال استخدام دلالتي " تتقيأ " وَ" شُربت " وتوكيدهما بالضمير " إذ " ، و لكن السياق الذي تتحرك فيه الصياغة يخالف المعنى السابق تماما، فالحديث هنا يتماهى بشكل كبير إلى الذم و التحقير و الاستخفاف بمدنسي هذا الوطن ، و لهذا جسدت الدوال الأخرى جو الخزي و المهانة الذي يحيط بالمفسدين والمخربين لهذا الصدر الحنون ألا وهو الوطن ، و كل ذلك يفجر الدلالة التهكمية في البيت الشعري ، و ينزاح بمعنى سطحي إلى معنى عميق و هو الذم و التحقير ، قصدا إلى الاستخفاف بالآثمين و إهانتهم .

و مما تجدر الإشارة إليه أن النص الشعري لم يقف عند مجرد استعارة اسم لاسم ، أو فعل لفعل – كما ورد في الأمثلة السابقة – و إنما تجاوز ذلك إلى استعارة حرف لحرف فاللافت للنظر في النص الشعري أو القصيدة انزياحه – في التعبير أو في السياق الواحد – عن حرف إلى حرف آخر يماثله في أداء وظيفته العامة ، و يفترق عنه في خصوصية هذا الأداء ، فتتناغم –

حينئذ – هذه التجارب الإبداعية في فضاءات جديدة مع تحولات وانزياحات و متغيرات وتنحرف صوب الحروف الداخلية لكي تثبت للنص ديمومته داخل منظومة التبدل،فلا ريب،أن يفاجئ متلقي النص الشعري بتوحد النص في كتلة ملتحمة، و كأنه حلقة دائرية لا تمنحك تأشيرة الخروج إلا بنشوة عارمة ، و لو أخذنا قصيدة " الطفل المصري " للشاعر الجزائري ذو النفحات الجديدة و التشكيلات التي تواكب العصر الحديث " عز الدين ميهوبي " من ديوانه " أسفار الملائكة " لوجدنا هذا التعايش رغم وجود الانتهاكات و الانزياحات الاسمية أو الحرفية الموضحة في قوله :

عندما سألته العصافير عن سر أشعاره

قال يسكن قلبي الكناري

عندما سألته الشوارع

عن صمت أقدامه حين يمشي

أجاب دمي نبتة في البراري [1].

فمن المعلوم أن النبات لا يكون في البر ، و إنما يكون عليها ، و لذلك كان من المتوقع أن يكون سياق البيت الشعري " نبته على البراري " لكن الشاعر – عز الدين ميهوبي – استخدم حرف الجر " في " الدال على الظرفية بدلا من حرف الجر " على " الدال على الاستعلاء ، وقد تنبه صاحب " الطراز " إلى هذه المخالفة و قال في بيان نكتتها : " إنما أعرض عن ذكر حرف الاستعلاء و هو " على " و عدل عنه إلى حرف الوعاء و هو " في " مع أن الظاهر هو العلو عن الأرض و الفلك إعلاما بأن حرف الوعاء أقعد و أمكن ههنا من حرف الاستعلاء ، لأن " على " تشعر بالاستعلاء لا غير من غير تمكن واستقرار،و"في " تشعر ههنا بالاستقرار والتمكن و من حق ما يكون مستقرا فيه متمكنا أن يكون مستعليا له ، فلما كانت " في " تؤذن بالمعنيين جميعا آثرها و عدل إليها وأعرض عن " على " دلالته على المبالغة التي ذكرناها " [2] .

[1] -عز الدين ميهوبي : أسفار الملائكة " ديوان شعر " ، منشورات البيت ، الجزائر ، (د.ط)، 2008 ، ص 11 .
[2]- يحي بن حمزة العلوي : كتاب الطراز ، 2/55-56 .

و نحن نرى ما يراه صاحب الطراز من أن السر في الانزياح عن حرف الجر " على " إلى حرف الجر " في " – في هذا البيت الشعري – يعود إلى أن الحرف " في " ينفرد بخصوصيته لا يشركه فيها الحرف "على "، إذ إن " على " تفيد الاستعلاء على الشيء دون التمكن و الاستقرار فيه ، أما " في " فإنها توحي بالمعنيين جميعا ؛ و لهذه الخصوصية كان إيثارها في سياق البيت الشعري ، و المهم أن هذه الاستعارة التي تخرج الصياغة عن بنائها المألوف لها تأثير جمالي كبير بالنظر إلى بنية الصياغة ، و إلى تأويلها من جانب المتلقي .

وتفضي بنا هذه الفضاءات إلى قصيدة –عز الدين ميهوبي – المعنونة بـــ " روما "،كمسار يهتدي له المسافر و هو يجوب الأقاليم الشعرية و الانزياحية الجزائرية إذ يقول :

.....

مثل طير يروح بعيدا

و يعرف أن نهايته في الشباك

سأشرب قهوة روما

يسمونها " كابوتشينو "

و أقرأ كل الوجوه التي

ليتها عرفت أنني شاعر عربي الملامح

في ضوء عينيه يصحو ملاك [1].

.....

فأنت تعلم أن النهاية لا تكون في الشباك ، و إنما يكون عليها و لذلك كان مقتضى ظاهر السياق أن يقول : " و يعرف أن نهايته على الشباك " ، و لكف التعبير الشعري انزاح عن حروف الجر " على " الدال على الاستعلاء إلى حرف الجر " في " الدال الظرفية سواء أكانت زمانية أو مكانية أو مكانية ، حيث تم تشبيه متعلق الاستعلاء بمتعلق الظرفية ، أي تشبيه المستعلي على

[1] -عز الدين ميهوبي : أسفار الملائكة ، " شعر " ،ص 19 .

الشيء بمن هو حالٌ فيه بجامع الثبوت، فالذي كانت نهايته على الشباك يشبه من كانت نهايته في الشباك نفسه ، و لا يمكن أن نغض الطرف هنا عن البيت الأخير من القصيدة نفسها الذي جاء يقول :" في ضوء عينه يصحو ملاك " فالأمر الطبيعي و الذي يفرضه وعي القراءة هو " على ضوء عينيه يصحو ملاك " حيث انزاح حرف الجر "على" إلى حرف الجر" في "لمتعلق معنى "على" يوحي بدلالات متعددة منها :

أولا : تصوير نفسية الشاعر تصويرا تاما ، هذه النفسية التي تمتلئ بالاعترافات لأن الشاعر في مقام البوح و الاعتراف ، فهو رسول شعر نقي طاهر ، في ضوء عينيه يصحو ملاك ، فهو ليس غازيا "كحنيعل "و لا خائنا " كنيرون " الشخصية التاريخية الإمبراطور الذي أحرق شعبه.

ثانيا : التأكيد على المصير الذي يكفكف الشاعر من غلوائه ، وذلك بتصوير تمكن الطير المتأكد من نهايته التي تكون في الشباك و التحامه به يتمكن المظروف في الظرف وإحاطة الظرف " الشباك " بالمظروف " الطير " من جميع النواحي ، لاستبعاد أي أمل في الإفلات والنجاة .

و هكذا أسهمت المفارقة الصياغية في انتقالها من حرف الجر " على " إلى حرف الجر " في " في تجسيم المفارقة المعنوية بين تلك التمثلات الشعرية .

ثالثا : الانزياح الكنائي :

إذا تتبعنا المعنى اللغوي للكناية وجدناها تدل على الانتقال من لفظ إلى لفظ آخر لغرض يريده المتكلم ، قال ابن منظور : " الكناية أن تتكلم بالشيء و تريد غيره ، و كنَّى عن الأمر بغيره يكنى كناية : يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه نحو الرفث و الغائط ونحوه ..." [1]،وهي مصدر كنّى يكنو ، أو كنّى يكنّي ، و الكنو أو الكني معناه : الستر ، أي ستر الاسم الدال على المعنى المراد و التعبير عنه بغيره .

و يلتقي المعنى الاصطلاحي للكناية مع المعنى اللغوي لها عند علماء البلاغة العربية فعبد القاهر الجرجاني (471هـ) يعرفها بأنها " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره

[1]- ينظر :ابن منظور : لسان العرب ، مادة " كنى ".

باللفظ الموضوع له في اللغة ، و لكن يجيء إلى معنى هو تاليه و ردفَه في الوجه فيومئ به إليه ، و يجعله دليلا عليه ، مثل ذلك قولهم : هو طويل النجاد يريدون طويل القامة " [1]،وواضح من قول عبد القاهر الجرجاني أن الكناية تشمل أي لفظ يذكر و يراد منه المعنى غير المباشر له أو لازم معناه ، و يؤكد ذلك تعريف فخر الدين الرازي (606هـ) لها بأنها " عبارة عن أن تذكر لفظة ، وتفيد بمعناها معنى ثانيا هو المقصود " [2] و لهذا يمكن القول إن الانزياح عن لفظة إلى أخرى هو ما يميز مفهوم الكناية ، و لكن الانزياح عن هذه اللفظة لا يعني الاستغناء التام عنها ، بل يظل معناها ماثلا و فاعلا في الأسلوب الكنائي، لأنها هي الدليل على المعنى المقصود ، و يستند إليها المتلقي لإدراك مدى القرب أو البعد بين المكنى به و المكنى عنه .ولهذا يعرف القزويني (739 هـ) الكناية بأنها " لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ كقولك : فلان طويل النجاد ، أي طويل القامة ، و فلانة نؤوم الضحى ، أي مرفهة مخدومة ، ....ولا يمتنع أن يراد مع ذلك طول النجاد و النوم في الضحى ، من غير تأويل " [3] و يذكر ضياء بن الأثير (637 هـ) أن الكناية : " كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة و المجاز ، بوصف جامع بين الحقيقة و المجاز " [4].

معنى هذا أن المعنيين : الحقيقي و المجازي المطروحان في السياق ، و عنصر القصد من قبل المرسل هو الذي يرجح مجاوزة المستوى السطحي للأسلوب الكنائي ، ويحيل المتلقي – بواسطة النسيج الثقافي المشترك بين طرفي الاتصال – إلى المستوى العميق الذي يدرك من خلال لازم المعنى ،" فالكناية بنية ثنائية الإنتاج حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي مواز له تماما بحكم المواضعة ،لكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللوازم و الملزومات ، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز ، فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة ....، و هو ما يؤكد وقوع الكناية في منطقة وسطى بين

---

[1] -الجرجاني : دلائل الإعجاز ص 66.

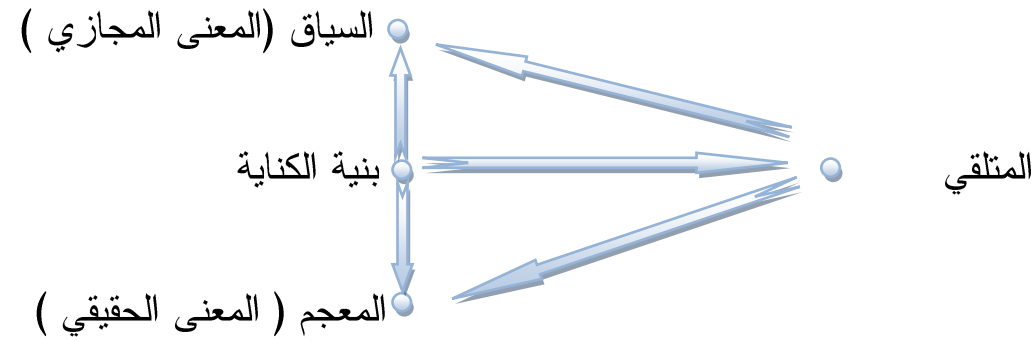
[2] - فخر الدين الرازي :نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، تحقيق : إبراهيم السمرائي ، و محمد بركات أبو علي ، دار الفكر ، عمان ، (د.ط) ، 1985، ص 135 .

[3] -القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، 158/5 -159 .

[4] - ضياء الدين ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، شركة مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده ، مصر (د.ط) ، 1939 ، 194/2 .

الحقيقة و المجاز ، إذ لا يمكن الميل بها إلى دائرة الحقيقة لتستقل بها ، لأن الصياغة لم تنتج معناها فحسب ، بل أنتجت لازما مرافقا لها كما لا يمكن أن تستقل بها دائرة المجاز ، لعدم وجود القرينة المانعة من إرادة المعنى الوصفي "[1].

و لهذا فإن بنية الكناية تمثل صراعا حادا بين المعجم " المعنى الحقيقي " و السياق الذي يرشح المعنى المجازي ، فالمعجم يحاول جذب الصياغة إلى منطقة الحقيقة بينما يحاول السياق خلعها من معانيها المعجمية لتفرز الدلالة المجازية فقط ، و هنا يكون المتلقي هو الفيصل في تحديد اتجاه الدلالة الذي تسير فيه الصياغة .



و لا ينبغي أن يقود تصور حمل ألفاظ الأسلوب الكنائي على جانب الحقيقة و المجاز إلى توهم حدوث تناقض أو تعارض بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي بدعوى أن الألفاظ أنتجت الحقيقة و المجاز معا ؛ لأن هذه الثنائية الدلالية ليست نتيجة الدلالة الوضعية للألفاظ و حدها ولكنها نتاج لإحالة الدلالة الوضعية للألفاظ إلى معان أخرى مرتبطة بالمعاني الحقيقية لها فهذه الثنائية الدلالية ناتجة الاستعمال و الإفادة معا ، وهذا ما أكده بهاء الدين السبيكي (773 هـ) في قوله :" لا يتخيل أن ذلك جمع بين حقيقة و مجازو لا بين حقيقتين ، لأن التعدد هنا ليس في إرادة الاستعمال ، بل في إرادة الإفادة و اللفظ لم يستعمل إلا في موضعه،وقد يستعمل اللفظ في المعنى،و يقصد به إفادة معان كثيرة " [2]

[1] - محمد عبد المطلب : البلاغة العربية قراءة أخرى ، ص 187 188 .

[2]- أحمد بن علي السبكي : عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، تحقيق : خليل إبراهيم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1، 2001، 238/4 .

فعندما نقول : " فلان طويل الثوب " يكون طول الثوب مستلزما لطول القامة ،فقد استعمل اللفظ في لازم معناه دون أن يمنع ذلك إرادة طول الثوب على الحقيقة ، و هو ما يعني حضور المعنى الأول و الثاني إلى رحاب الصياغة .

و على الرغم مما تقدم إلا أن النظر في البناء الشكلي و العميق للكناية يدل على اعتمادها على عمليتي الحضور و الغياب ، و هذه النقطة ذات أهمية لدينا ، لأنها مفتاح الانزياح الدلالي في بنية الكناية ، حيث تتولد الدلالة الحقيقية من خلال التشكيل اللفظي و غياب المكنى عنه مؤقتا ثم حضور المكنى عنه من خلال تتابع الوسائط بين المعنى الحقيقي والمكنى عنه ، و بذلك يغيب المعنى الحقيقي كلما اقتربت الوسائط من المكنى عنه " فالكناية تقوم على طرفين أحدهما حاضر هو اللفظ الذي تنطلق منه سلسلة التوليد و الآخر غائب هو المدلول " المكنى عنه " وبينهما وسائط تقل وتكثر حسب المسافة الفاصلة بين الطرفين " [1] .

ولهذا يمكن أن تعد الكناية انزياحا دلاليا يعمد فيه المبدع إلى الانتقال من المدلول الحقيقي للفظة إلى المدلول الكنائي لها لعلاقة بين المدلولين ، هذه العلاقة هي علاقة اللزوم أو التلازم بين المعنى الذي يدل عليه ظاهر اللفظ و المعنى الكنائي المراد منه .

و قد جرى تقسيم الكناية إلى ثلاثة أقسام عند علماء البلاغة ، و هذه الأقسام هي : الكناية عن موصوف ، و الكناية عن صفة ، والكناية عن نسبة [2].

و الغاية في هذا المقام الوقوف على نماذج من الكنايات الشعرية لإظهار ما فيها من انزياح دلالي ، و بيان ما في هذا الانزياح من لطائف و أسرار ، فالكناية من التعبيرات البيانية الفنية بالاعتبارات و المزايا و الملاحظات البلاغية ، و لهذا فإن توظيفها في النص الشعري يحقق العديد من المقاصد و الأهداف ، و لعل أهم تلك المقاصد إفادة المبالغة في المعنى .

فإذا كانت بلاغة الشعر كما يقول أبو حيان التوحيدي : " أن يكون نحوه مقبولا ، و المعنى من كل ناحية مكشوفا ، و اللفظ من الغريب بريئا و الكناية اللطيفة " [3].

---

[1]- الزناد : دروس في البلاغة العربية ، ص 87 .

[2] -ينظر : السكاكي : مفتاح العلوم ، ص638 ،و القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة .162/5 .

[3] - ناصر لوحيشي : الطاقات الإيحائية في النص الشعر الجزائري المعاصر ، مجلة إبداع الثقافة الوطنية ، قسنطينة ن الجزائر ، العدد الأول يناير ، فبراير 2002، ص 8 .

فالكتابة عند نور الدين درويش رحلة إبداعية في / أو عبر الكلام ، و تجربة متواصلة واكتشاف لا متناهي الأنساق من المبدع إلى القارئ ، كما تكشف عنها الصور المتجلية في تجددها وتحولها و انزياحاها ، و من ثمة نجد في قوله :

في القرن الواحد و العشرين أرى جبلا

ما بين الشاطئ و الجبل الممتد شعاع

و أنا في بحر لجي [1]

فقد جاءت هذه الأبيات للتعبير عن مدى الضياع و الذي يعيشه الشاعر، حيث فقدت نفسه الإحساس بالاستقرار فأصبحت كالرياح اللواقح التي تعصف بالأخضر ليتحول بعدها الواقع إلى قناع مزيف، يرفض الهروب و الابتعاد عن تضاريس القلق و الحيرة، والنظر في السياق العام و ترتيب الصفات، و العجز عن مجاراة الإحساس بعدم الاطمئنان الذي يقود المتلقى إلى المكنى عنه و هو " الضياع ".

كما يظهر في الشكل التالي :

	الوسيط	
المعنى الحقيقي	←	المكنى عنه
	المتلقي	
أنا في بحر لُجي	←	الضياع

فالصياغة تهدف إلى المبالغة في التعبير عما تهجس به النفس و تعانيه ، و نقل التجارب التي أثخنتها الجراح ، و جاءت بنية الكناية لتوكيد تلك المبالغة ، حيث كنى عن الضياع بالبحر الذي لا نهاية له ، كما أن أمواجه مضطربة كاضطراب نفسية الشاعر و عدم استقرارها ، و ترجع إفادة المبالغة إلى هذه اللوازم و التوابع التي عبربها عن المكنى عنه فهي بمثابة الأدلة والبراهين على تحقيق المعنى و إثباته.

[1] -نور الدين درويش : البذرة و اللهب ص 12 .

و مهما يكن من أمر فإن الانزياح عن ذكر المكنى عنه " الضياع / التيه " إلى ذكر صفته أو لازمه كان ذا دلالة مهمة في السباق .

و بناء على ذلك ، تغدو قصيدته التي تحمل عنوان " وحدي أواصل " بناء فنيا يتماشى وحاجة الشاعر للتعبير عن تجربته الكيانية و رؤياه المبدعة ، ليتسنى للقارئ ، بعد ذلك فك سنن وقائعها و فهم تحولات أنساقها الدالة فيقول :

أيها الأصدقاء الأعزاء شكرا

فقد خنتم النبض

بعتم دمي في الخفاء إلى صاحب القبعة

آه ، كم مرة تذهبون

و كم مرة ترجعون [1].

حيث تهدف الصياغة إلى رسم صورة سلبية للتعامل مع الأصدقاء ، و لكن ملامح الصورة لا تكتمل من خلال البنية السطحية مباشرة ، بل من خلال الحضور الذهني الفعال للمتلقي الذي يبرز المعاني الكنائية الخفية المستقرة في البنية العميقة للصياغة ، فالمعنى الحقيقي لقوله : " خنتم النبض ، بعتم دمي في الخفاء إلى صاحب القبعة " يحيل إلى معان كناية عميقة تحتاج من المتلقي في إدراكها إلى تدبر و نظر في التركيب وربطه بالسياق العام ، فخيانة النبض سلوك ظاهر يخفي وراءه أمورا كثيرة توازي المعاني الكنائية المتولدة من المعنى الحقيقي الظاهر فهذه الصور توضح ألم الشاعر جزاء خيانة أصحابه له ، و غدرهم لصاحب العهد و الوفاء لتنفلت هذه الخيانة إلى صاحب القبعة والمعنى الخفي لهذه الأخيرة هو صاحب السلطة أو المسول ، فالأبيات الشعرية عبرت بالملزوم و هو خيانة النبض و بيع الدم في الخفاء إلى صاحب القبعة ، و أرادت ما يلزم و هو الخيانة و الغدر و هذا التحول في التعبير أفاد المبالغة في تأدية المعنى .

[1] -نور الدين درويش : مسافات ، ص 24 .

الأخضر فلوس شاعر قلق يرتشق غذاءه من تحولات البنى الهندسية من فتنة المكان وتجربة الذات ، متواتر يعانق شائكية الشيء و ضده ، فيقول :

في الطريق أشارت لحائط مائل ...[1]

آثر الانزياح عن دال الشخص العزول الجالس إلى جانب الطريق بالحائط المائل كنى عنه بمعان أخرى يقود تركيبها معا إلى المكنى عنه ، صرفا للأذهان عن استحضار الهيئة الكاملة للميلان، التي قد توحي بالتصرف غير السوي اتجاههما ، و هكذا أسهم الانزياح في بنية الكناية في إبراز هيمنة الشخص العزول الذي يكون دائما بجانب الطريق على دوام مراقبته لهما من جهة و ميلانه بسبب تصرفه غير السوي اتجاههما .

إن الانزياح عن المعنى الحقيقي إلى المعنى الكنائي في القصيدة الجزائرية ينطوي على قدر كبير من التأثير النفسي ، فالشاعر عندما يسدل عن المعنى الحقيقي الذي يهدف إليه ستارا لفظيا شفافا يجعل المتلقي متحفزا و متشوقا لرفع هذا الستار و معرفة ما يخفيه من معان و دلالات فمن خلال الكناية يشعر المتلقي بميل إلى اكتشاف المعنى الحقيقي المتوازي وراء المعنى المجازي " الكنائي "، و عندها يحس بالمتعة و السعادة ، إذ إن الشخص يشعر بسعادة كبيرة حينما يحصل على الشيء بعد تعب و طول معاناة ، و من هنا فإن الكناية ترفع من قيمة المعنى البعيد الذي تشير إليه في نظر المتلقي و تعمل على توكيده في نفسه ، و قد أشار عبد القاهر الجرجاني (471 هـ) إلى ذاك حينما قال : " وكما أن الصفة إذ لم تأتك مصرحا بذكرها مكشوفا عن وجهها ،و لكن مدلولا عليها بغيرها كان ذلك أفخم لشأنها ، و ألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة لشيء تثبتها له ، إذ لم تلقه إلى السامع صريحا ، و جئت إليه من جانب التعريض و الكناية و الرمز والإشارة كان له من الفضل و المزية ، و من الحس و الرونق ، ما لا يقل قليله ، و لا يجهل موضع الفضيلة فيه " [2].

[1] - الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، د.ط ، 2002 ، ص 10 .

[2] -الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 306 .

نجد أن الشاعر الجزائري " عاشور فني " في تشكيل صوره ، التي تبنى على التشبيه والاستعارة تارة و الكناية تارة أخرى ، و هي صور تمتاز بالحيوية و الخرق اللغوي فيحاول تتبع التأثير النفسي للصورة الكنائية ، من خلال الكثير من الأبيات الشعرية ، فمن ذلك قوله :

ها أنا أنتفض الآن كالطير من شدة

الذبح

أنتف ريشا يسمونه الشعر ،

ها أنذا أتعرى

و أفضح وجه القذارة و هي على قمة

العرش

من عمق هذا الحضيض المكابر أرفع

سباتي [1]

فليس المراد من فضح وجه القذارة على قمة العرش تلك الحركة اللسانية التي تتمثل في مجموعة من الألفاظ و العبارات الجارحة ، لأنه لا قيمة لها في ذاتها ، و غنما القيمة الحقيقية لما ترمز له و تدل عليه ، و هو تصدي الشاعر لشدة الفساد ، و معاناته التي تزيده قدرة على الوقوف في وجه الظلم ، لأنها من روادفها ، فيذكر الرادفة و يدل بها على المردوف ، فيرتفع الكلام به في طبقة الفصاحة ، و يجد السامع عنده في نفسه من الروعة و الاستحسان ، ما لا يجد عند لفظة المكنى عنه ، و لعلك تلاحظ أن ثنائية الحضور و الغياب تسيطر على صيغة الأبيات الشعرية ، فالمكنى عنه " التصدي للفساد " غائب ، و المعنى الحقيقي " فضح وجه القذارة " ظاهر ، و الانزياح عن المعنى الغائب إلى المعنى الحاضر يحقق الجمال ، و يمتع النفس؛ لأنه يحمل في طياته الدلالة على الوقوف في وجه الظلم و الفساد .

و هكذا توالت الكتابة الشعرية على منوال التخطي جاعلة النص يتحرك في فضاء الاختراق فيقول :

[1]- عاشور فني : زهرة الدنيا " شعر " ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2007، ص 92 .

و هذا أنا

أفتح الجرح بابا على عتبات الجنون

أرى رحلتي اقتربت

أشعل النار في حفنة الأمنيات

و أحرق كل الجهات التي رفضت

صلواتي [1].

فالأبيات في هذه المقطوعة الشعرية تصف عمق الجرح الذي بإمكانه فتحه ، و الجرح هنا يدل على الهم و الحزن ، فدمرت أمنياته و عصفت بزروعها و ثمارها، و جعلها حلما يصعب أو بالأحرى يستحيل تحقيقه ، و من هنا جاءت آلامه و أحزانه عن طريق كناية معبرة هي " أفتح الجرح بابا على عتبات الجنون " حيث عبر باللازم و هو " فتح الجرح ..." و أراد الملزوم وهو الهم و الحزن ، و هكذا أسهم الانزياح عن المدلول الحقيقي إلى المدلول المجازي في تجسيد المعاني و إبرازها في صورة محسوسة تزخر بالحياة والحركة ، مما أدى إلى تأكيدها ورسوخها في النفس .

و يمكننا القول انطلاقا مما سبق أن اعتماد الشاعر على التصور إنما كشف لنا عن البنية الدلالية للنص ، كما عبر عن مشاعر و أحاسيس الشاعر الجزائري ، لأن الصورة تأتي " فاعليتها من كونها رسم باق أو تمثيل للإحساس " [2]، فقد عبرت لنا هذه الصورة عن الانفعالات و الأفكار التي تجول في خاطر الشاعر ، كما دلت على قدرة الشاعر في الجمع بين أرض الواقع و سماء الخيال ، ليبدع قصيدة تزخر بالإيحاء و الحيوية ، الأمر الذي يؤدي إلى انفلات الإبداع الشعري من قيود الواقع و الانطلاق للتعبير بكل حرية .

و من الأبعاد النفسية المهمة التي تفيدها الكناية الشعرية و تتوافر عليها " التسامي و الرفع" فقد تعمد القصيدة الجزائرية في كثير من الأحيان إلى من أجل التعبير عن معنى معين إلى الانزياح

---

[1] - عاشور فني : زهرة الدنيا " شعر " ، ص 30 .

[2] -رنيه ويليك أوستن وآرن : نظرية الأدب ، تعريب : عادل سلامة ، دار المريخ ، الرياض / المملكة العربية السعودية ، 1992 ص 255 .

عن الألفاظ الدالة عليه ، و لكنها أكثر تهذيبا و قبولا لدى السامعين ، وشواهد هذا كثيرة في النظم الشعري الذي لا يحوي إلا التعبير الحسن و الكلام العذب السائغ ومن ذلك قول الشاعر الإبداعي " مشري بن خليفة " في قصيدته " سيدتي .... هذا المساء":

شدّي إليك جسدي

حمامة تبحث عن مستجير [1].

فكلا السطرين يحمل كناية ، فالسطر الأول " شدّي إليك جسدي " ، فهي كناية على رغبة الشاعر في الاقتراب ممن يحب ، و في هذا التعبير تسام رائع و ترفع عن التصريح وذلك لأن كرامته و منزلته لم تسمح له من جهة مما لا يليق بها التصريح عن المعنى المقصود ، و من جهة أخرى ، فإن الجو النفسي الذي يوحيه قول الشاعر " شدي إليك جسدي " في نفس المتلقي يختلف عن الجو الذي كان سيخلفه التعبير لو جاء مصرحا بقضاء الحاجة ، فالبيت الشعري يرسم ظاهر لفظها صورة الشوق و الحنين لمعشوقته لأن الحب حاجة ضرورية لإدامة الحياة و المخزون الإدراكي و الانطباعات النفسية السابقة عنها جميلة محببة ، فدلالتها الإيحائية تكون محببة أيضا و تولد في المتلقي انفعالا إيجابيا ملائما لتقبل الصورة ، و هي في الوقت نفسه تشير إلى قضاء الحاجة للتلازم بينهما .

لو جاء البيت الشعري مصرحا بالتعبير عن قضاء الحاجة لولد الجو النفسي الذي يوحيه التصريح بها انفعالا منفرا و مقززا ، للانطباعات المرتكزة في ذهنه عنها ، معنى هذا أن الانزياح عن المدلول الحقيقي و هو " الاقتراب ممن يحب " إلى المدلول الكنائي و هو " شدي إليك جسدي " أسهم في خلق جو نفسي إيحائي خاص عند المتلقي ، لما للصورة الكنائية الجديدة من دلالة إيحائية مناسبة تختلف عن الدلالة الإيحائية التي يخلقها التعبير المباشر .

و بهذا المعنى نقف عند شكل قادر على تحريك الشعور و خلق الاختراق و هذا ما نجده في السطر الثاني من المقطوعة الشعرية نفسها " حمامة تبحث عن مستريح " فهي كناية عن الحاجة الملحة للأمان و الاستقرار الذي يبحث عنه الشاعر .

[1]- مشري بن خليفة : ديوان سين ، منشورات إتحاد كتب الجزائريين ، الجزائر ط1 ، 2002، ص 21 .

و من هنا يمكننا القول إن من الأسباب التي تدعونا للانزياح عن المعنى المباشر إلى المعنى الكنائي ، ذلك أن الأسلوب أو المعنى الكنائي يستعمل – أحيانا – للستر و الخفاء في المعاني التي يجمل إخفاؤها و عدم التصريح بها ، لمنافاتها الذوق السليم فنحن نجد بين أيدينا كثيرا من مفردات اللغة : أسماء أو صفات ، أو أفعال ذات دلالات جنسية ، أو مرضية أو حياتية ، أو غير ذلك من الدلالات التي يثير التعبير عنها بألفاظها المعهودة نوعا من الحرج أو الخجل أو الاستحياء عند مستعمليها أو متلقيها ، و لذلك دأب أهل اللغة على ترك هذه الألفاظ و وحظر استعمالها –في كل مقام – خضوعا لم يتطلبه السياق الذي تجري فيه اللغة من آداب التواصل والسلوك اللغوي بين المتكلمين ، و التعويض عنها باستعمال ألفاظ تؤدي دلالاتها و لكنها أكثر رقيا و تهذيبا و هذه الألفاظ التي يحظر استعمالها يطلق عليها اليوم " المحظورات اللغوية " و هي ذات بعدين :

الأول : الكلمات المحظورة نفسها " Tabboed words ".

الثاني : الكلمات المتحول إليها و هي الكلمات المحسنة " Euphemistics " .[1]

و تتجلى في القصيدة الجزائرية أروع الصور للأنماط التعبيرية التي استعملت هذا الحقل الدلالي لأداء المعاني، بألفاظ تراعي أحوال المتخاطبين مبتعدة عن كل ما يخدش السمع أو يثير الجرح و ذلك حين يكون التعبير الصريح المباشر كاشفا لما ينبغي ستره ، أو مجافيا للذوق و الخلق ويكون أسلوب الكناية هو الأداة الفنية المستساغة للتعبير عن المعنى ، كما في قول الشاعر عبد الحميد شكيل :

و الصباح يتمدد في الدروب المتربة

رأيتك يا بهجتي المستحيلة

تكبرين كالجبل من أقحوان البراري

تهتز بوصلتي ،

و في أعالي المدينة

[1] -ينظر : نهر هادي : علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي ، جدار الكتب العالمي ، عمان ، ط1 ، 2008، ص 342 .

تنهض ممالك الريح الوحيدة !! [1].

إن كل سطر من هذه الأسطر يحوي صورة بلاغية مفعمة بالحيوية،وهي ترتبط بالشاعر أشد الارتباط ،فهو يختم سمفونيته الشعرية بتمثيله شدة الريح بالمماليك ، و قد أثار الشاعر – عبد الحميد شكيل – الانزياح عن لفظة " شدة الريح " إلى لفظة " مماليك الريح " كما يظهر في الشكل التالي :

البنية السطحية : مماليك الريح ← محسن لفظي .

البنية العميقـــــة : شدة الريح ← محظور لغوي .

و سر الانزياح عن اللفظة الأولى " شدة الريح " هو ما تثيره من انفلات عند المتلقي ،على عكس اللفظة الثانية " مماليك الريح " التي تومئ بظلالها إلى المعنى المراد ليصب في مدار قصيدة تمتلئ بالمعنى و تكتمل في ذاتها .

إن بنية الصورة الشعرية لدى الشاعر الجزائري إنما تنطلق من مستويات مختلفة فهي تتكون من الواقع و الخيال و الأفكار و الأحاسيس و اللغة، لكي تبني عالم الشاعر الخاص و تغوص في ذات المتلقي لتزعزع كيانه و تدغدغ مشاعره و أحاسيسه ، و ذلك من أجل تحقيق شعرية الأثر التي " الزمت ...مقاربة النص في ضوء تفاعلية نصية بين القارئ والنص " [2] ،ومن هنا انفتاح أفق الشاعر و تمكنه من نسج صور تمكن من التفاعل بين القارئ و النص .

رابعا : الانزياح التشبيهي :

إذا تتبعنا المعنى اللغوي للتشبيه وجدناه يدل على التمثيل و المماثلة ، و يقال شبهت هذا بهذا تشبيها ، أي مثلته به ، و يعرفه الرماني بقوله : " العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر

[1]- عبد الحميد شكيل : مرايا الماء مقام بونة ، نصوص إبداعية ، منشورات وزارة الثقافة ، الجزائر ، ط 1، 2005 ، ص 74 .
[2]- خيرة حمزة العين : الشعرية و انفتاح النصوص تعددية الدلالة و لا نهائية التأويل ، مجلة الجسرة الثقافية ، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي ، الدوحة / قطر ، ع 22 ، 2010 ، ص 17 .

في حس أو عقل " [1]، وقد أولى النقاد و البلاغيون العرب التشبيه عناية فائقة و وقف السكاكي عند موضوعات التشبيه و حاول تأصيل قواعد التشبيه دون الالتفات إلى قيمته أو أثره .

و يلتقي المعنى الاصطلاحي للتشبيه مع المعنى اللغوي لها عند علماء البلاغة العربية والنقاد القدامى ، فالاهتمام بالتشبيه عندهم كان مشروطا بأن ينطلق فيه الشاعر أو المبدع من مشبه مجرد أو خيالي لا يدرك بالحواس إلى مشبه محسوس و معروف ، فالتشبيه " علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة ، أو مجموعة من الصفات والأحوال " [2] ،و القول بعلاقة المقارنة ينفي فكرة التداخل و التفاعل بين طرفي الصورة ويقتضي تمايز و حضور طرفي الصورة و هذا التمايز يفضي إلى أن أحدهما لا يمكن أن يحل محل الآخر نتيجة عملية الاستبدال أو التداخل و الاندماج بين طرفي الصورة .

" بمعنى أنه لا يحدث داخل التشبيه تجاوز مفرط في دلالة ، بحيث يصبح هذا الطرف ذاك الطرف الآخر ، و لو على سبيل الإبهام، أو تتفاعل دلالات الأطرف مكونة دلالة جديدة ،هي محصلة لهذا التفاعل "[3].

أما عبد القاهر الجرجاني فقد نظر إلى التشبيه من زوايا متعددة ، مركزا دراسته على الدلالات الكامنة في الأشياء، و التي يمكن استغلالها ضمن تراكيب التشبيه المختلفة بحيث نغطي عددا لا حصر له من الدلالات . وذلك استنادا إلى عدم تناسي الحدود الفاصلة بين طرفي الصورة التشبيهية .كذا علاقة التشبيه بالتمثيل،والفرق بين التشبيه و الاستعارة . ومن فضائل التشبيه أن يأتيك من الشيء الواحد بأشباه عدة، نحو أن يعطيك من الزّند بإيرائه شبه الجوار و الذكي والنَّجح في الأمور و بإصْلاده شبه البخيل و البليد و الخيبة في السعي [4].

وإن كان النقاد و البلاغيون العرب قد حددوا جمالية التشبيه من خلال ما ينتجه من وضوح في المعنى و قرابة التشبيه ،فإن عبد القاهر الجرجاني قد تخطى هذه القاعدة وبنى رؤيته الخاصة

---

[1] -الرماني : النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل ، تح : محمد خلف الله و محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، مصر ، ط2 ، 1992 ، ص 170 .

[2] -جابر عصفور : الصورة الفنية النقدي و البلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 1992، ص 170 .

[3]- المرجع نفسه : ص 172 .

[4]-عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 136 .

على التباعد في التشبيه ، و يقول في ذلك : " إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشده كانت إلى النفوس أعجب و كانت النفوس لها أطرب "[1]، و يحدث هذا التباعد عند تصوير التشبيه بين مختلفين في الجنس .

و تعد القدرة على خلق ائتلاف بين المختلفات أبدع ما في التشبيه من روعة ، و " إنما الصنعة و الحذق ، و النظر الذي يلطف و يدق في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ريقة وتعقد بين الأجنبيات معاقدة نسب وشبكة " [2] .

فجمالية التشبيه تقتضي التأليف بين المتباعدات من خلال إقامة علاقة بين الأشياء لم تكن موجودة من قبل ، وهو السبب الجمالي لمتعة النص الذي يقف همزة وصل بين أطراف العالم يعيد ترتيب العلاقات داخله و يؤسس فينا لذة جمالية من نوع جديد و مختلف[3] .

و التشبيه المثير هو أن " تثيب بين المختلفين في الجنس و في ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا، ونجد للملائمة والتأليف السري بينهما مذهبا وإليهما سبيلا "[4]. وتتحدد في هذا النوع من التشبيه قدرة المبدع على الربط بين طرفي التشبيه، وهناك "متشابهات خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل ذكرك، فأدركها فقد استحقت الفضل ولذلك يشبه المدقق في المعاني با لغائص على الدر "[5].

وبذلك تخرج معاني التشبيه وكأنها دلالات جديدة مبتدعة، وكأنك تعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعدها ما بين المشرق والمغرب، وهو يريك المعاني الممثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التام عين الأضداد " [6] ,لأن التأليف بين المتباينات يجعل فجوة التواصل أوسع ، ويكون إعمال العقل بتداعي الأفكار والأخيلة أكبر لاستحضار الدلالات الخفية والمختلفة التي تقف خلف جمالية الصورة .

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني : دلاءل الإعجاز ، ص 130 .

[2]-المصدر نفسه ، ص 148 .

[3]- محمد عبد الله الغذامي:المشاكلةو الاختلاف، قراءة في النظرية النقدية وبحث في التشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1،1994،ص66

[4]- الجرجاني :أسرار البلاغة، ص151 .

[5]-المصدر نفسه، ص152.

[6]-المصدر نفسه، ص132.

إن هذا التباعد من شأنه أن يحدث غرابة في التشبيه، و"المعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتسرع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبه به، بل بعد تثبت وتذكر قلبي للنفس عن الصور التي تعرفها، وتحريك للوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب عنه "[1] .

ومن التشبيه الغريب قول الشماخ بن ضرار:" والشمس كالمرآة في كف الأشل " [2] وفهم هذه الصورة يحتاج إلى نشاط ذهني وكذا نشاط نفسي فحركة المرآة كف الأشل تدور وتتصل، وفيها سرعة وقلق جديدــ فالمرآة لا تقر في العين، بل ما يحدثه نورهما المتوهج من استمرارية الحركة،وهذا ما يسحر العين وتلك حال الشمس حين تحد الطرف فيها حتى تتبين الحركة العجيبة في ضوئها .

فالأصل في التشبيه أن يقوم على الابتكار والجدة والغرابة والطرافة، حتى تستطيع أن تمثل إعجاب النفس، وتفاجئها بالمعاني والدلالات الإيحائية التخييلية، التي لا عهد لنا بها فتثير الدهشة والاستغراب[3].ويعد التشبيه المقلوب أبرز مثال عن الاستعمال الحي للغة يجعل المشبه مشبها به لإدعاء أن المشبه أتم وأكمل وأشهر من المشبه به في وجه الشبه وهذا النوع من التشبيه قائم على الإيهام، ويبرز قدرة الشاعر الفنية، وقد يقصد الشاعر" أن يوهم في الشيء هو قاصر عن نظيره في الصفةأنه زائد عليه في استحقاقها، واستيجاب أن يجعل أصلا فيها، فيصبح على موجب دعواه وسرفه، أن يجعل الفراغ أن يجعل الفراغ أصلا " [4] ومثاله قول محمد بن وهب :

وكذا الصباح كأن غرته ... وجه الخليفة حين يمتدح

قصد إيهام أن وجه الخليفة أتم من الصباح في الوضوح و الضياء، فيخرج بذلك تشكيلا بيانيا يصدم أفق التوقع لدى القارئ بأن جعل الأصل فرعا والفرع أصل

[1]ـ المصدر السابق، ص 157.
[2]ـالجرجاني:أسرار البلاغة، ص158 .
[3]ـ يوسف أبو العدوس:التشبيه والاستعارة من منظور مستأنف،دار المسيرة للنشر والتوزيع ،عمان، الأردن، ط،2007، ص96 .
[4]ـالجرجاني: أسرار البلاغة ،ص223 .

و" فيه خلابةوشيء من السحر، وهو كأنه يستكبر للصباح أن يشبه بوجه الخليفة ، ويوهم أنه قد احتشد له، واجتهد في طلب شبيهه يفخم به أمره، وجهته الساحرة أن يوقع المبالغة نفسك من حيث لا تشعر، ويفيدك بها من غير أن يظهرا دعاؤها لها " [1] فيستثير بذلك النفوس ويتفاعل المتلقي معه، ويذكر عبد القاهر الجرجاني في هذا الشأن أيضا:" والمعاني إذا وردت على النفس هذا المورد، كان لها ضرب من السرور الخاص، وحدث بها من الفرح عجيب، فكانت كالنعمة لم تكدرها المنة، والصنيعة لم ينغصها، اعتداد المصطنع لها"[2].

إن التشبيه الناتج على الإيهام التصويري يقدم صورة شعرية مبتدعة قائمة على التخييل في جانبه الإيحائي بما يحمل من إثارة وجدانية تمثل جوهر الصورة الشعرية. والتصوير قائم على التشبيه الذي تكون لحمته وسداه التخييل "[3].

وهذا ما يقرب الصورة من غموض العلاقة وانفتاحها بين طرفي التشبيه ، ما يعكس عدولية التعبير إلى الصورة الجمالية الموحية .فالطريق الجمالي هو طريق التأويل ا لفني وبقدر ما اتسعت العلاقة بين طرفي التشبيه وابتعدت بقدر ما كان هناك خصوصية في الجمع بين المتباينات .

وإذا كان الغرض من التشبيه المقلوب المبالغة ،فإنه لنفس الغرض يعتمد الشعراء " تناسي التشبيه " لإبراز المعنى وصياغة الصورة بشكل يوهم المتلقي أن لا تشبيه في البيت ويذكر عبد القاهر عن تناسي التشبيه :" وهذا موضع في غاية اللطف، لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساسا، يعرف وحي طبع الشعر، وخفي حركته التي هي كالخلس وكمسرى النفس في النفس "[4]

ومن أمثلة ذلك قول العباس بن الأحنف :

هي الشمس مسكنها في السماء فغر الفؤاد عزاء جميلا

---

[1]- الجرجاني : أسرار البلاغة، ص228 .
[2] - المرجع نفسه ، ص224 .
[3]- يوسف أبو العدوس : التشبيه والاستعارة من منظور مستأنف، ص97 .
[4]- الجرجاني : أسرار البلاغة، ص307 .

فلن تستطيع إليها الصـــــعود ولن تستطيع إليك النزولا

فتناسي التشبيه يقوم على إنكار وجود التشبيه في البيت، والإيهام بامتزاجه مع التعبير العادي، ويعلق عبد القاهر الجرجاني على البيتين السابقين بقوله: صورة الكلام ونصبته والقالب الذي أفرغ، يقتضي أن التشبيه لم يجر في خلده، وأنه معه كما يقال : " لست منه وليس مني، وأن الأمر في ذلك قد بلغ مبلغا لا حاجة معه إلى إقامة دليل وتصحيح دعوى" [1] فالتأليف بين المختلف والتباعد بين طرفي التشبيه وغرابته، وتناسي التشبيه عند الشعراء، كلها أساليب تعكس عمق الانزياح الحاصل في التشبيه لدى عبد القاهر على سبيل الخصوص والبلاغة العربية على وجه العموم، كما أن المعرفة الجديدة التي يكتسبها المتلقي من الصور التشبيهية النادرة البعيدة القائمة على الخلق والإبداع تزيد المعنى المراد نقله وضوحا .

والوضوح لا يعني ابتذال المعنى وإنما الوضوح الذي يوصلنا إلى اكتشاف العلاقات الجديدة والتي يدركها المبدع بيقظته الفعلية وتأمله الدقيق لعناصر الصورة ،حتى يتمكن من تنسيقها تنسيقا جديدا يتوقف مع ذاته ومشاعرها، والمعاني الفعلية التي يريد نقلها " [2] . ولا يتأتى هذا إلا استنادا إلى عنصر التخييل.الذي يعد تمويها للحقيقة وتصويرها حسب رؤية الشاعر لها. وهو مفهوم يرتكز على رفض الشاعر للمنظور الحسي فيعيد تركيبه بصورة فنية [3].

فما يضمن تجدد الصورة هو ذلك التفاعل بين طرفيها وملاءمتها الحال الخطاب ليكون التشبيه صادقا في التعبير على المشاعر النفسية ،ومنه الصدق في محاولة ترجمة المعنى المراد التشبيه به والمعنى المراد تشبيهه " فعندما يصرف الشاعر اللغة تصرفا غير معهود، فإنه يخلق توزيعا جديدا بين وحدات اللغة، فيجري البدر مع المرأة في السياق الشعري دون غيره من السياقات مثلا، وهذا عدول حيث يخرج الشاعر عن الدرجة الصفر "[4] . التي ألفها المبدع في التشبيه .

---

[1]- المصدر السابق، ص307 .

[2]- يوسف أبو العدوس : التشبيه والاستعارة من منظور مستأنف، ص88 .

[3]- ماهر مهدي هلال : رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2006، ص87 .

[4]- يوسف أبو العدوس : التشبيه والاستعارة من منظور مستأنف ، ص82 .

كثيرا ما تتلبس الكتابة الشعرية الجزائرية رداء تشبيهيا تحيلنا عليه ت خوم المقول الشعري إذ ينكشف البعد التشبيهي عند الشاعرة حبيبة محمدي التي شكلت صورها المتمثلة في قولها :

تتلون الذاكرة بمن عبروا

تفاح أسود من خشب

قلب يتشكل كبخور على نار

وحده، يعبر سمائي الحزينة

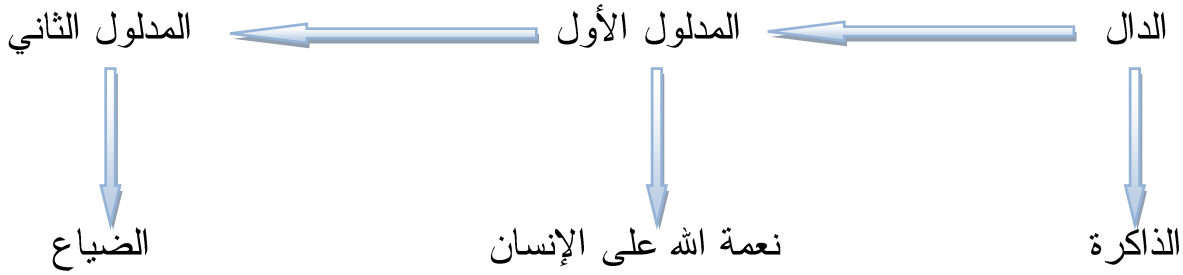
والماء الذي يتدفق من ضبابير الضياع

لا جدوى من شربه

فقد اكتفى الحب بأن يصير العطش [1].

فالمراد بالذاكرة في هذه الأبيات الشعرية معناها المجازي وهو بشيء يمكن تلوينه، ولكن ليس بالألوان وإنما تتلون بالعابرين وتلون التفاح بالسواد الخشبي لتدل على الضياع، ولكن الأبيات الشعرية انزاحت عن لفظة " الضياع " وما يمكن أن يحل محلها من ألفاظ الحقيقة إلى لفظ " الذاكرة " والدالة في أصلها على نعمة من نعم الله عند الإنسان، معنى أن لفظة " الذاكرة " لا تحتفظ ــ في السياق ــ بمدلولها الأصلي الذي يصل إليه المتلقي مباشرة بمجرد الوقوف عند المستوى السطحي للصياغة، وإنما يكتسب م دلولا جديدا هو " الضياع " الذي يفهم من سياق النص الشعري، وهكذا فإن الانزياح حدث للفظة " الضياع " التي حذفت من السياق وشبهت بلفظة " الذاكرة " للدلالة عليها، ويمكن توضيح هذا الانزياح على النحو الآتي :

[1]- حبيبة محمدي: وقت في العراء،" شعر" عاصمة الثقافة العربية، الجزائر ، 2007 ، ص20.



والمتأمل في هذين المدلولين يلاحظ أن هناك علاقة سوغت الانزياح عن المدلول الأول الحقيقي للفظ " الذاكرة " إلى المدلول الثاني المجازي وهو " الضياع " ، هذه العلاقة هي المشابهة الحاصلة بين الذاكرة والضياع، لأن هذا الأخير يضيع ويتلف معه الذاكرة أي متصل بها .

وانطلاقا من تمعن الجملة الأولى وما حصل فيها من تشبيه، كذلك نجد في السطر الثالث أن الشاعرة تشبه القلب بالبخور، ونلحظ على هذا التشبيه أنه تام ،أي أنه متوفر على جميع الأركان فالقلب هنا لم يحتفظ بسياقه الأصلي ليلقيه إلى المتلقي مباشرة،ولكنه انزاح للدلالة على " رهافته وضعفه " التي حذفت من السياق .

أضف إلى ذلك أن هذا الانزياح ينتج عنه عنصر الجمال وحسن التعبير، وتقريب الصورة إلى ذهن القارئ، وذلك بجمعها من الماء والضياع فكأنما تريد أن تقول أن الأفكار التي بتنى من فراغ لا جدوى ولا منفعة منها .

تتأتى شعرية المقطع على غير المتوقع، حيث تهجس الشاعرة بالحديث عن فضاءات الغربة وتضارب شعورها النفسي في حفرة، حيث تقول في قصيدتها :

الغربة حفرة

لمن يشتهي الدفن

في أرض نفسه [1].

[1]- حبيبة محمدي: وقت في العراء " شعر " ، ص37 .

فكل من لفظ " الغربة " و " الحفرة " له مجال محدد في الاستعمال، فالغربة حقيقتها ــ كما تعلم ــ الشعور بالوحدة والإحساس والاغتراب عن كل شيء، والحفرة هي الشيء العميق أو شبهه يعرقل سطحية الأرض واعتدالها، ولهذا فإن المناسب للغربة هو الوحدة، ولكن الشاعرة شبهت الغربة بالحفرة للدلالة على عمق وحدتها واضطرابها النفسي جراء ما تشعر به، وبهذا انزاح لفظ الحفرة عن مدلوله الحقيقي إلى المدلول المجازي، والتشبيه هنا كان واضحا وقويا لأن الشاعرة جمعت بين الأرض والنفس لتدل على شعورها بالوحدة والغربة ، كما نجد التشبيه يأتي في طليعة ديوان الشاعرة خيرة حمر العين، كما يتجلى في قولها :

وطنـــــــــــــي

مرق كالبدايـــــــــات[1]

فالمتأمل في هذا السياق يجد أن الأبيات توحي ــ ظاهريا ــ بالبداية معناه بداية أي شيء في هذه الحياة، ولكن السياق الذي تتحرك فيه هذه الصياغة يخالف هذا المعنى ، وإنما المقصود هنا هو الدلالة على الانفتاح ، وكل ذلك يفجر الدلالة التشبيهية ، حيث ينزاح المعنى من البداية إلى الانفتاح والمقصود به أن الوطن في سكينة وازدهار وتطور، كما هو موضح في الشكل الأتي :

[1]ـ خيرة حمر العين : لم تشته قمر، دار الغرب، وهران، الجزائر ، 2001 ، ص04 .

الإتجاه الدلالي

النص الشعري ⟵ المتلقي " البنية السطحية "

البداية (المشبه المجازي)

الاتجاه الدلالي

النص الشعري ⟵ المتلقي " البنية العميقة "

الانفتاح والسكينة والتطور

(المشبه الحقيقي)

ونجد تشبيه في موضع آخر بقولها :

كبـــــــرنـــــــا

كنخلتين على اكف الرمل لم نشربه قمرا

ولم نلامس نجمة

أو نجمتين

حلمنا [1].

فالشاعرة تتكلم بضمير " نحن " الذي تشبهه بالنخلتين، أي أن " نحن " مثل النخل في رسوخه وشموخه ولم نحلم بالمستحيل ، لكن بالحرية فقط ،ويبدو انسراب الكلام التشبيهي في سياق القصيدة الجزائرية المعاصرة، قائما على الكثرة والجمالية، ذلك أن الصور المتصلة بأحشاء التشبيه طافحة بالقتامة ، تغرق الكلام في تلاوين التجربة، وتجتح به نحو الخلق الشعري الباهر

[1] - خيرة حمر العين : لم تشته قمر، دار الغرب، وهران، الجزائر ، 2001 ، ص05 .

ونلفي ــأيضاــ الشاعر يوسف وغليسي، يرتكز في تشبيهاته على أن تكون ذات الشاعر والوطن طرفين أساسيين، لأن كلاهما المراد إيضاحهما وتأكيد دلالات حولهما .

لهذا التمست طغيان " الأنا " في المجموعة حيث أننا لا نمكن أن نقرأ قصيدة دون أن نجد أناه داخلها، وكذلك الوطن، فالحديث قائم على الثنائية السابقة (أنا الشاعر، الآخر الوطن) سواء أكان التصريح بهما مباشرا أو بتوظيف اسم أو كنية عن طريق التضمين والإيحاء فالشاعر يعبر عن ذاته الجريحة وأحلامه المستقبلية وعن ظروف وطنه المريرة .


أنـــــا
" ذات الشاعر"
سيد البعثتين
آخر الأنبياء
أول المرسلين
عيسى بن مريم
يوسف عليه السلام
نوح عليه السلام
سليمان عليه السلام
نوح عليه السلام
أنبياء آخرون
البربري
العربري
النخلة الصفصافة
العربي
أنا الحارث بن حلزة
خالد بن سينان
الملك الآدمي
جعفر الطيار

لو لاحظنا هذه التشبيهات البليغة خاصة في طرفها الثاني وهو " المشبه به " نجدها تنقسم إلى أربعة أقسام أساسية أراد الشاعر من خلالها التعبير عن ذاته ورؤيته الواقعية .

فقد شبه الشاعر نفسه ..... بزمرة من الأنبياء على أنهم أشقى الناس في الدنيا وأتعبهم لما يحملون من عبئ رسالة سماوية يجب تبليغها وإيصالها للعالمين، هذه الرسالة النورانية الحاملة للخير والهداية .

فهناك من تبعهم وهناك من عارضهم وحاربهم ، إلا أنهم بهذا الشقاء والمعاناة نالوا رضى الله في السماء، وهذا هو هدف كل مخلوق على وجه المعمورة .

وهذا حقيقة ما نجده في ذات الشاعر التي تحمل في يدها الأولى الشقاء والمعاناة وفي اليد الثانية فانوسا ينير للآخرين دروبهم، إذ يتجلى مدلول هذه التشبيهات في " الاتحاد الجوهري والإنساني على دفع الشر ومحاربته ونشر السلام ودعمه ".

أما تشبيه نفسه بـــ" غيلان " و حلاق الملك " فالقصد من ذلك هو الفضح وكشف المؤامرات ضد هذا الوطن الحبيب الطاهر بدماء الشهداء مما دفعه للحديث عن الأصالة في تشبيه نفسه بالنخلة والصفصافة والبربري والعربري (كلمة من شقين عربي وبربري) فهو إنسان متأصل بجذور ضاربة في وطن خانه أهله، حتى وإن اشتدت رياحه لن تستطيع أن تمحي تاريخه ووطنيته وأن تقتلع حب هذا الوطن من قلبه .

لقول الشاعر :

أنا " غيلان " يا " ابن عبد الملك "

قد أتيت أعكر لون الخطب !

أنا حلاق كل ملوك بلادي

سأفضحكم في الرمال .....[1]

كما نجد التشبيه البليغ في قوله حين رفع التحدي والتصميم على المواجهة ، حتى وإن ثمن ذلك إسكات القلم فهناك حقيقة من رفعوا ثمن لفظة " لا " أرواحهم ودماؤهم .

بربري أنـــــــــــا.....

إني العربري

الشهيد الذي لم يمت[2]

وقوله كذلك :

قل إن تشبهت بالنخل إما مت .....

ما ينبغي أن أموت [3].

وكذلك :

يسألونك ..... قل إنني نخلة

تتحدى الرياح وقيظ السنين!....

ونلفي الشاعر أيضا هائما وضائعا في ملكوت الوطن ، حيث لا نجد في قلبه إلا الوطن وحبه لقوله "تجليات" :

هائم في السنين .....

والدروب ملغمة بالفجائع

الموت يزرع في كل الدروب

---

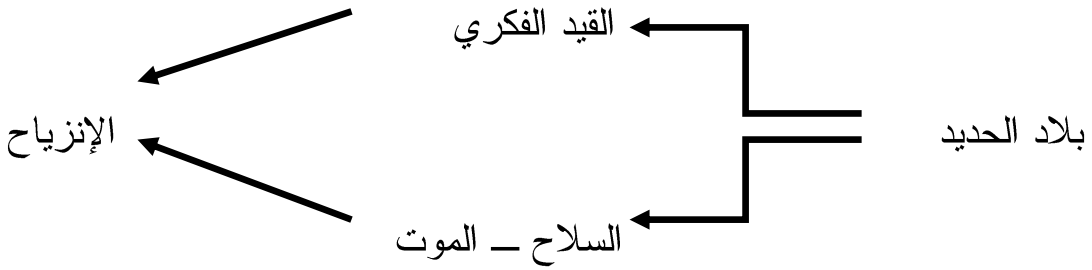
[1]- يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، ص29 .
[2]- يوسف وغليسي: م . ن " تجليات ....." ص 32 .
[3]- يوسف وغليسي : م . ن "يسألونك..... " ص57 .

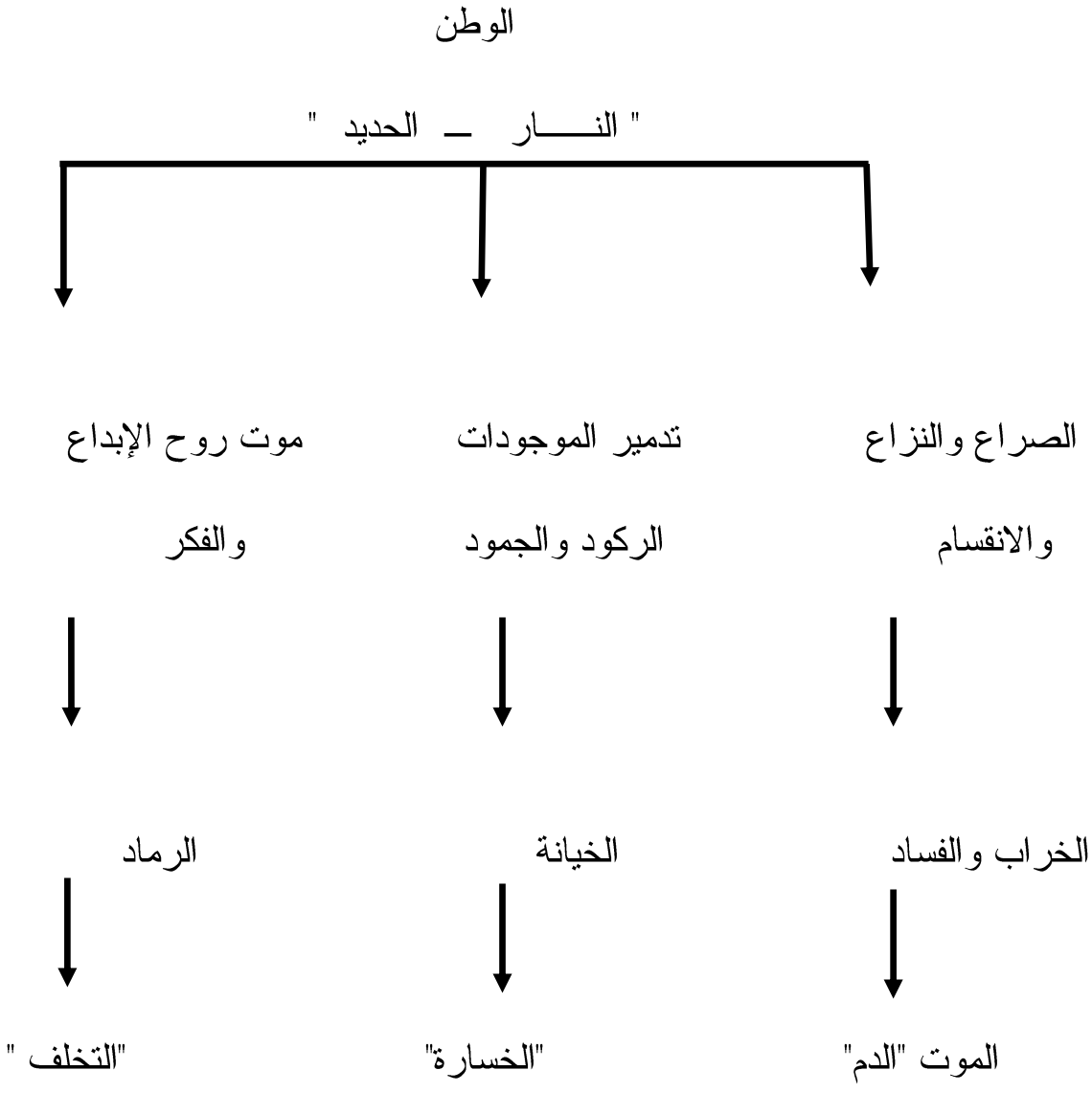
وكل الدروب تؤدي إلى الموت

تغمر درجة الموت في كل حين !.....[1]

فبلد الحديد على أنها تجد الحلول لهؤلاء العقول التي تقف ندا لها بحثا عن ساعة الفرج بالسلاح والقتل، فالمثقف مهدد دوما بالموت مما يجعله يعيش الرعب والخوف وصراع نفسي يقوده إلى غربة داخلية تدفع به في بعض الأحيان ، حتى لا يسكت عقله إلى غربة خارج الأوطان لنشر الأفكار ، ومن ثّم نلمس الانزياحات والاختراقات اللاشعورية.

[1]- يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار، ص30 .


بلاد الحديد
القيد الفكري
السلاح ــ الموت
الإنزياح


الوطن
" النـــــار ــ الحديد "
الصراع والنزاع والانقسام
تدمير الموجودات الركود والجمود
موت روح الإبداع والفكر
الخراب والفساد
الخيانة
الرماد
الموت "الدم"
"الخسارة"
"التخلف "

خامسا: الانزياح المعجمي :

يتمثل الانزياح الدلالي في هذا المجال في الألفاظ التي تلتقي مع بعضها بعلاقة "شبه الترادف"[1]،أو "الترادف الجزئي" [2] ،إذ تشترك بعض الألفاظ في معنى أساسي عام. ثم ينفرد كل لفظ ببعض الخصوصيات التعبيرية أو الطاقات الإيحائية التي تحول دون اتفاقه التام مع غيره من الألفاظ، فطرفا الانزياح في هذا المجال هما لفظان يشتركان فيما يطلق عليه علماء اللغة المعاصرون :الدلالة المعجمية أو المركزية، أو الأساسية، ويستقل كل منهما عن الآخر فيما يسمى عندهم : الدلالة الهامشية أو السياقية أو الظلال والألوان العاطفية والجمالية للمعنى [3].

بمعنى أن المساحة الدلالية التي يتبوؤها اللفظ الأول تكاد تكون مطابقة للمساحة الدلالية التي يتبوؤها اللفظ الآخر، ولكن المطابقة غير التامة هي التي تفضي إلى اختصاص كل لفظ بمزيد معنى، أو اختصاص كل واحد بملمح يكون مميزا له ودليلا عليه، الأمر الذي يجعل الانزياح عن أحد الألفاظ إلى رديفه في الدلالة العامة يعود إلى ملائمة كل منهما ــ بدلالته الخاصة ــ للموقع الذي أوثر فيه من سياق الكلام، فلفظ " يدخل" مثلا يشترك مع لفظ " يلج" في الدلالة المعجمية العامة، ولكن هناك بونا في الدلالة الخاصة بين اللفظين مرده إلى تلك الظلال الهامشية أو العاطفية الكامنة في هذين اللفظين فاللفظ الأول" يدخل" يشيع على الألسنة في مقامات كثيرة، فيقال:" دخل البيت جدلا"، " ودخل السجن "، أما اللفظ الثاني" يلج " فإنه يلق ي بظلال سلبية على الحدث الكلامي، فإذا ما قيل: " ولج الرجل بيت جاره" فإن السامع قد يستشعر أن بغية الرجل السرقة أو نيل مطلب ما [4]، ولهذا فإن الظلال الهامشية أو العاطفية تعمل على تحطيم الترادف التام وتقويض أركانه، وعند ذلك تظهر فروق دقيقة بين الألفاظ المترادفة،ويصبح كل لفظ منها مناسبا وملائما للتعبير عن جانب واحد فقط من الجوانب

---

[1]- ينظر: حلمي خليل:الكلمة" دراسة لغوية معجمية "،دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،1995، ص133 .

[2]- ينظر:محمد علي الخولي : علم الدلالة "علم المعنى"، دار الفلاح،عمان،(د- ط) ، 2000، ص94 .

[3]- فايز الداية: علم الدلالة العربي" دراسة تاريخية": تأصلية ، دار الفكر، دمشق،ط1،1985،ص216،وانظر : إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ ،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، ط2 ،1963،ص106-107 .

[4]- ينظر: مهدي أسعد عرار: جدل اللفظ والمعنى" دراسة في دلالة الكلمة العربية "، دار وائل، عمان،ط1،2002،ص84-85 .

المختلفة للمدلول ،وهذه النقطة ذات أهمية لدينا، لأنها تكشف عن سّ ر الانزياح ــ في السياق الواحــد ــ بين الألفاظ المترادفة في الدلالة العامة دون الدلالة الخاصة. كما نجد السيوطي عبر عن الترادف بقوله :" الترادف هو الألفاظ الدالة عن شيء واحد باعتبار واحد "[1].

ونجد أن الشاعر مصطفى محمد الغماري في ديوانه" عرس في مأتم الحجاج " قد اهتم بهذا النوع فوظفه بشكل طبيعي ليخدم موضوعه، ويوضح من خلاله ما أراد الوصول إليه، ونود فيما يلي أن نتوقف إزاء بعض المواطن الشعرية التي يتمثل فيها الانزياح في هذا المجال، فمن تلك المواطن قول مصطفى محمد الغماري .

تركوك مأوى للذئاب .... وموئلا

للمترفين..... وربك الغفار[2]

فإذا أرصدنا حركة الصياغة في شكل تخطيطي فإنها تكون على النحو التالي :

[1]ـ ينظر: عبد القادر عبد الجليل: علم اللسانيات الحديث ، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1،2002،ص531 .
[2]ـ مصطفى محمد الغماري: عرس في مأتم الحجاج: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، د ط، دت ،ص13.

البنية السطحية : مأوى ⟵ المرجع أو الملجأ تماثل مدلول اللفظين

موئل ⟵ المرجع أو الملجأ

البنية العميقة : مأوى ⟵ المكان الذي يؤوي إليه ليلا أو نهارا " خير ونعمة "

مصدر

اختلاف مدلول اللفظتين

مصدر شر وهلاك ⟶ موئل

فقد آثر السياق الشعري ــ كما تلاحظ ــ لفظة " مأوى " في اللفظة الأولى، ثم آثر الانزياح عنها إلى " موئل" في الفظة الثانية، ومن المعلوم أن المراد بالمأوى هو نفسه المراد بالموئل ،فما هو ــ إذن ــ سر الانزياح عن اللفظة الأولى " مأوى " إلى اللفظة الثانية " موئل " في هذا السياق؟

إن الانزياح عن لفظة " مأوى " إلى لفظة " موئل " في هذه الأبيات الشعرية يكشف لنا عن قدرة الشاعر الفائقة على اختيار اللفظ المناسب للتعبير عما هو مراد، إذ يبدو للقارئ أن هاتين اللفظتين ليس لهما دلالات إلا الدلالات السطحية المباشرة، لكن إذ تعمقنا أو عمقنا النظر في كل منهما نجد أن لكل لفظة من الضلال الدلالية والإيحاءات السياقية الخاصة ما تفترق به عن الأخرى، وما يجعلها أكثر مواءمة للسياق الذي وردت فيه وللوقوف على هذه الضلال وتلك الإيحاءات لا بد أن نعرف مجال دلالة كل من " المأوى " و " الموئل " فأصل المأوى ــ

معجميا ــ هو المنزل، و"المأوى"، و"الهؤاه" هو المكان وهو المأوي وقال العرب: مؤاة الإبل أي مكانها، وقال تعالى: " عندها جنة المأوى " فجاء في التفسير أنها جنة ت سرير إليها أرواح الشهداء، ومنه قول الجوهري: المأوى هو كل مكان يأوي إليه شيء ليلا أو نهارا، وقيل جنة المأوى أي جنة المبيت ــ وقولهم أيضا ــ تأوت الطير تأويا : بمعنى تجمعت بعضها إلى بعض فهي متأوية ومتأويات، ويجوز تآوت وفي حديث أبو منصور: تآوى الجرح وأوى وتآوى أي تقارب للبر أي للشفاء .

وقيل :وأل إليه ،الوأل والموئل وهو : الملجأ، والموئلة : هي المهلكة ، وفي حديث علي عليه السلام:"أن درعه كانت صدرا بلا ظهر" ،فقيل له:لو احترزت من ظهرك فقال: إذا أمكنت من ظهري فلا وألت أي لا نجوت [1].

ولعلنا في ضوء هذه المعاني نستطيع إدراك مغزى المخالفة بين هاتين اللفظتين فهما وإن اتفقنا في الدلالة على معنى واحد، إلا أن لكل منهما دلالتها الثانوية أو دائرتها الإيحائية الخاصة التي تنفرد بها عن الأخرى ، فبينما ترد لفظة" مأوى " بملحظ من معنى المكان أو المبيت ترد لفظة الموئل بملحظ من الدلالة على الهلاك، ومن ثم ــ والشاعر أعلم بمراده ــ كان إيثار " المأوى " مع نعمة المبيت التي كرم بها الشاعر المتحدث عنه ثم الانزياح عنها إلى " الموئل " مع نقمة الهلاك التي عوقب بها المقصود في البيت الشعري، وبهذا أسهمت المخالفة بين هذه الدوال الصياغية في إبراز ملامح المفارقة بين مصيرين متناقضين في نسق واحد .

وهكذا فإن الانزياح عن لفظة "مأوى " إلى لفظة " موئل " يدل على الفرق الدلالي بين هاتين اللفظتين، وهو فرق بين النجاة والهلاك، وهذا ما يتضح بجلاء في استخدام كل من هاتين اللفظتين في النص الشعري، فمن يمعن النظر في السياقات التي وردت فيها لفظة "مأوى" يجد أنها تدور ــ في الأغلب الأعم ــ حول محور دلالي واحد وهو المكان أو المبيت، أما السياقات التي وردت فيها لفظة" موئل" فإنها تدور ــ في الأغلب ــ حول محور دلالي واحد و هو

[1]ـ ينظر: ابن منظور : لسان العرب ، مادة "أوى" .

المكان أو المبيت ،أما السياقات التي وردت فيها لفظة "موئل" فإنها تدور ــ في الأغلب ــ حول النقمة والهلاك، وفي هذا التمايز الجلي بين سياقات كل من لفظتي" مأوى و" موئل " ما يدعم ــ ولا ينفي ــ ما نحن بصدد إثباته من أن الفارق بين هاتين اللفظتين ــ في هذا البيت الشعري ــ هو أن لفظة"مأوى " وسيلة نجاة، أما لفظة " موئل " فإنها وسيلة هلاك ، ولهذا فإن في الانزياح عن اللفظة الأولى إلى الثانية إبرازا لحالة الانتقال المعنوي من مشاعر الأمن والطمأنينة التي يبثها المبيت الآمن والمستقر إلى مشاعر الخوف التي يبثها موئل الهلاك، وذلك من خلال انتقال الصياغة من لفظة "مأوى " الدالة على النجاة والاستقرار إلى لفظة " موئل " الدالة على الهلاك.

كما تتيح لنا قراءة هذا المتن الشعري الجزائري، الكشف عن تضاريس المشهدية الإبداعية ونسغها الذي يمنح الانزياح لونه الخاص وطقسه المتميز، فيقول أيضا مصطفى محمد الغماري:

واستكشف الأسرار عبر سطوره

ما أروع الأسرار حين تثار[1]

ففي هذه الأبيات الشعرية انزياح لفظة" استكشف" إلى لفظة " تثار " على الرغم من أنهما تتفقان ــ في معناهما المعجمي ــ في الدلالة على معنى واحد هو الإطلاع، فما هو سر الانزياح عن اللفظة الأولى إلى الفظة الثانية في هذا السياق ؟

لقد ذكر المفسرون أو البلاغيون في توجيه هذا الانزياح آراء عدة : فالبعض يرى أن اللفظتين بمعنى واحد، فلفظة " استكشف" من الكشف والمقصود به رفع الشيء عما يواريه ويغطيه فانكشف وتكشف، ولفظة "تثار" بمعنى الاطلاع والفضول لمعرفة التاريخ [2]، أما البعض الآخر فيرى أن المخالفة بين هاتين اللفظتين تعود إلى لفظة " تثار " فهي من الفعل ثار، يثور ، ثورانا أي " الهيجان " ، وقد نحا البعض مثل هذا المنحى في تفسيرهم لهاتين اللفظتين فذهبوا إلى أن

[1]ـ مصطفى محمد الغماري : عرس في مأتم الحجاج، ص19 .
[2]ـ ينظر : ابن منظور: لسان العرب مادة " كشف " .

الانزياح عن لفظة " استكشف " إلى لفظة " تثار " يرجع إلى التفاوت والتباين بين مواطن الأسرار .

ونود أن نضيف إلى هذه الآراء ــ التي لا تتنافى ولا تتعارض ــ رأيا آخر يتمثل في أن الانزياح ــ في هذين السطرين الشعريين ــ يكشف لنا عن البون الشاسع بين مجال دلالة كل من لفظتي " استكشف " و "تثار"، إذ أن لكل منهما دلالاتها الثانوية الخاصة التي جعلتها تتمايز عن الأخرى، فالكشف يكون في الاطلاع ومعرفة خبايا تنكرها العين والنفس، أما " تثار" فلا يكون إلا في الفضول لمعرفة التاريخ أو ما شابه ذلك، وسر جمال هذا الانزياح يمكن في اعتماده على حركة الذهن التي تتجاوز الاتفاق بين معنى الدالين في مستوى البنية السطحية ، لتقف على اختلاف المدلولين في مستوى البنية العميقة، فالمتلقي هو من يلمس ــإن دقق النظر ــ المخالفة العميقة في المعنى برغم التماثل السطحي .

ها نحن في حضرة صاحب الشفاعات، ومن هنا يجيء ذلكم الأفق الشعري الجميل المسرع على أوردة الأحزان، المسكونة بالوجع :

وحدي أتقلب فوق الجمر.....

ودمي يغلي ....يتبخر

قلبي تعصره الأحزان

وحدي يقتلني الحب هنا....

ويموت بقلبي شهيدا

تحرقه النيران[1].

[1]ـ عاشور بوكلوة : ديوان الشفاعات ، ص 83 .

كما نلفي هنا أيضا الانزياح عن لفظة" أتقلب " إلى لفظة " تحرقه " ، وكل من اللفظتين يدل على العذاب والحرقة، فما هو سر المخالفة بينهما في الأبيات الشعرية إذن؟؟

لقد لفت الانزياح أنظار الكثير من البلاغيين واتفق ــ معظمهم ــ على أن السر فيه هو تحاشي تكرار لفظة أتقلب" لأن تكرار اللفظ الواحد في الكلام الواحد حقيق بالاجتناب في البلاغة،إلا إذا وقع ذلك لأجل غرض ينتحيه المتكلم من تفخيم أو تهويل أو تنويه أو نحو ذلك " [1]، والحقيقة إننا لا نميل إلى هذا الرأي الذي يقف عند المستوى السطحي للصياغة دون أي إشارة للظلال الدلالية العميقة التي يتضمنها هذا الانزياح،فالقول بالتكرار ينضوي على غير قليل من التحيف لبلاغة القصيدة الجزائرية . التي لا تنزاح عن لفظة إلى أخرى إلا لهدف جليل، ونادرة بلاغية لطيفة، ولو كان الغرض هو تجنب تكرار لفظة "أتقلب فوق الجمر"ــفحسب ــ لما كان هناك ما يدعو إلى الانزياح عنها إلى لفظة " تحرق " ولقيل : وحدي أحترق فوق الجمر " .

ولهذا فإن الذي نميل إليه هو أن سر الانزياح عن لفظة " أتقلب "إلى لفظة " تحرق " في هذه الأبيات الشعرية يكمن في خصوصية كل من هاتين اللفظتين في الدلالة على معنى"الوجع والألم والحرقة"، إذ تدل لفظة " أتقلب " على وقوعه في أوردة الأحزان المسكونة بالوجع، أما لفظة " تحرق " فتدل على انتهائه وموت قلبه من شدة الألم والعذاب، وفي ضوء هذا الفارق ــ والشاعر أعلم بمراده ــ أوثرت لفظة "أتقلب" على لفظة " تحرق " .

فهكذا توالت الكتابة الشعرية على منوال الانزياح المعجمي، فنجد أيضا الشاعر في المقطوعة الشعرية نفسها آثر لفظة " يقتلني " على لفظة " يموت " على الرغم من أنهما تتفقان ــ في معناهما المعجمي ــ في الدلالة على معنى واحد وهو الانتقال إلى رحمة الله أو انتهاء أو انقضاء الأجل، فهناك من يرى أن هناك فرقا واسعا بين المترادفتين، فلفظة "يقتلني" ، فالقتل هنا قد يكون عمديا أي من قبل شخص أو عدو، على عكس لفظة" يموت" فالموت هنا يدل على أنه من عند المولى عز وجل .

[1]ـ الزمخشري : الكشاف، 540/3 .

وهكذا أسهمت المفارقة الصياغية في انزياحها عن لفظة " أتقلب " إلى لفظة "تحرق" وكذا عن لفظة " يقتلني" إلى لفظة " يموت " في تجسيم المفارقة المعنوية بين ما كان يلقاه من عذاب وحرقة، وبين ما جاءه من قتل وموت .

ولعل محاولة النبش في القصائد الشعرية الجزائرية تحيلنا على هذه الترادفات الانزياحية على مستوى النص الشعري لمصطفى محمد الغماري المتمثل في قوله :

إن غرهم صمت " الإمام " فإنما

" عبدان " قابر حلمهم ومبيد[1].

فقد عبر السياق الشعري عن صمت الإمام بلفظة " قابر "، ثم انزاح عنه إلى لفظة" مبيد " عند التعبير عن " عبدان " الذي قتل ودفن حلمهم،ولو جرت الأبيات الشعرية على نسق واحد لقيل :

إن غرهم صمت " الإمام " فإنما

" عبدان" قابر حلمهم ومقبر.

لكن الأبيات لم تجر على هذا النسق، وإنما انزاحت عن لفظة " قابر " إلى لفظة " مبيد " فما هو سر هذا الانزياح ؟.

للإجابة عن ذلك يجب أن نعرف الفرق الدلالي بين اللفظتين " قابر" و " مبيد " فهما وإن اتفقا في الدلالة العامة التي تفيد معنى " الدفن والقتل "، إلا أنهما يختلفان في تأدية هذا المعنى، لأن لكل منهما دلالة ثانوية خاصة تجعله ينفرد هن الآخر، وبالتالي تجعله أكثر ملائمة لموقعه من سياق الأبيات الشعرية، وذلك أن لفظة " قابر " جاءت من الفعل قبر يقبر ، ويقبره معناه دفنه وأقبره ، أي جعل له قبرا ، وأقبر : إذا أمر إنسان بحفر قبر وقيل أن القابر هو الدافن ، والمقبر هو الله، ومنه قولهم: فالقبر مما أكرم به بنو آدم . وقولهم ــ أيضا ــ الإقبار : هو أن يهيأ له قبرا أو ينزله منزلا، في حين أن لفظة " مبيد " جاءت من الفعل :أباد،يبيد وإبادة ، ويقال أباد الله

[1]ـ مصطفى محمد الغماري : عرس في مأتم الحجاج، ص49 .

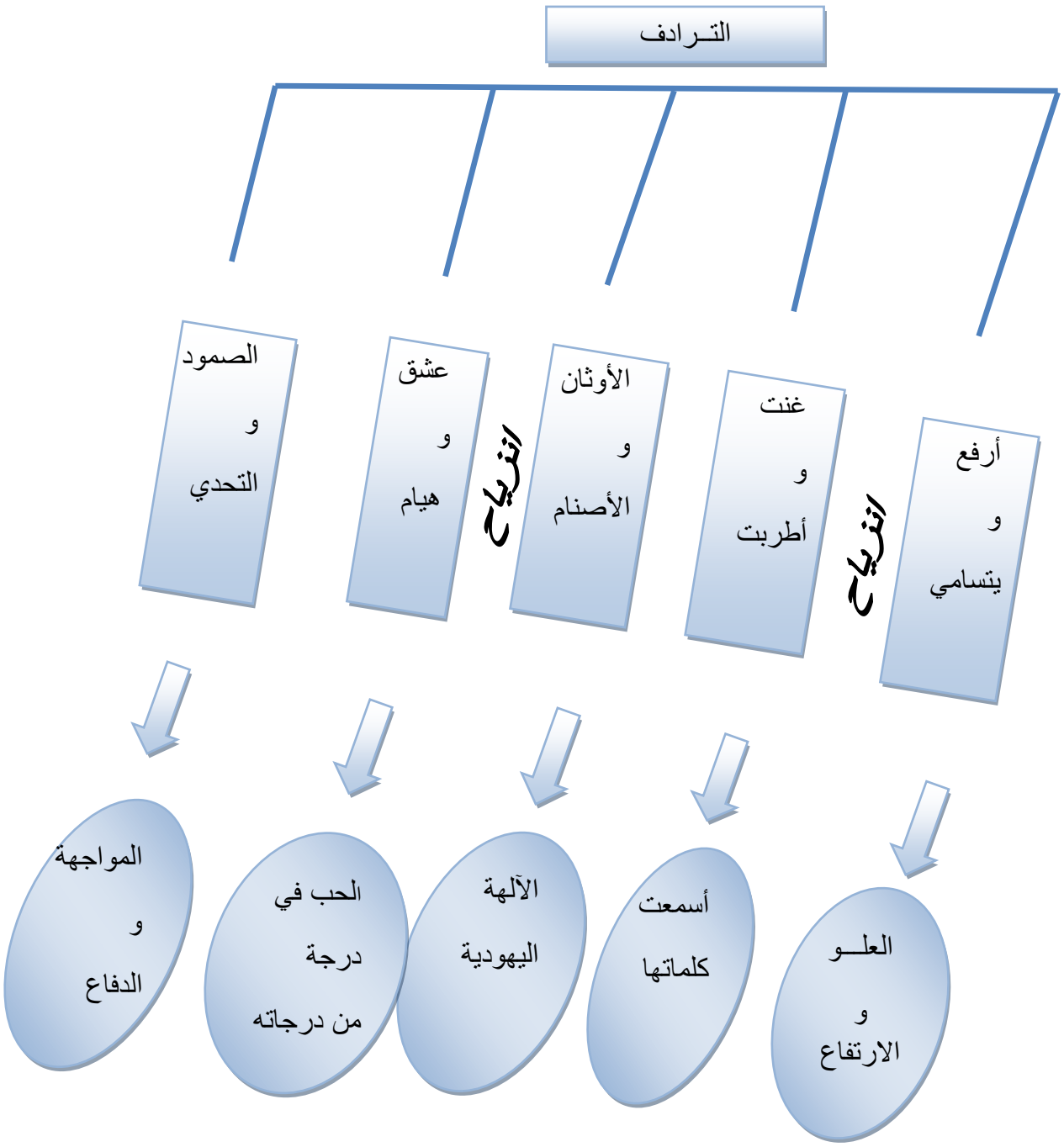
فلان بمعنى هلكه [1] . وبملحظ من هذا الفارق الدلالي ــ والشاعر أعلم بمراده ــ أوثرت لفظة " قابر " على لفظة " مبيد " .

ولعل ما يعضد هذا الرأي ويرجحه هو ما تحفل به القصائد الشعرية الجزائرية من انزياحات أخرى تدل على كمال السياق، فالمتأمل في سياق البيتين الشعريين بالإضافة إلى هذا الانزياح المعجمي ــ انزياحا آخر،وهو الانزياح عن أسلوب الغيبة في الحديث عن كل من " الإمام " و " عبدان " .

ويبدو لي أن هذا الانزياح يدعم الانزياح المعجمي ــ الذي نحن بصدده ــ ويتآزر معه في الدلالة على الدفن أو القتل .

ولا مناص من ألفاظ أخرى نلفيها في قصائد الشاعر مصطفى محمد الغماري تصب في فيض انزياحي وترادفي واحد، فنذكر منها ما يلي في الشكل الآتي :

[1]ـ ابن منظور: لسان العرب : مادة " قبر " و " أباد " .


التـرادف
أرفع و يتسامي
غنت و أطربت
الأوثان و الأصنام
عشق و هيام
الصمود و التحدي
انزياح
انزياح
العلـو و الارتفاع
أسمعت كلماتها
الآلهة اليهودية
الحب في درجة من درجاته
المواجهة و الدفاع

دلاليـــــــة الضـــــــد :

وهو أن تؤدي الكلمة الواحدة دلالتين متضادتين، وهو محدود في العربية ، فهو لا يصل ما وصل إليه المشترك اللفظي، والترادف، وعّده السيوطي نوعا من المشترك اللفظي لكن العلماء اتفقوا على أن السياق هو المحدد الأساسي للمعنى المطلوب .

نقرأ هذا المقطع من ديوان تحولات فاجعة الماء :

كان يأتيني كل صباح .....

يومض كالبرق،

ثم يخبو في منحدر الردهات [1]

للوقوف على حقيقة الهلامية اللغوية، فإنه يحمل بنا تسليط الضوء على نسقية المشروع الشعري، في محاولاته تجاوز اللعب المجاني والمهارة السيركية حين تفتح آفاق التخييل وتطلق أشرعة عالم التواصل النصي .

ها هنا تدعونا الوحدة الشعرية إلى حياة متألقة للدلالة، تكثف الإيحاء ،وتبدي الحيرة ،القلق والتوتر حين تبلغ ذراها، فتفكيكها يقود إلى اعتبار (يومض) منفصلة عن (يخبو) و(البرق) منفصلة عن (الردهات)، ومن ثم يشكلان حقلين، وطبيعتين متضادتين :

يومض (النور) / يخبو الظلام

البرق (علو) / الردهات (انخفاض)

في الحركة النصية، نلمس تعميقا لمفهوم الحزن الذي تبلور من العناصر الواقعة في سياقه، ليبدأ التوتر في النص بالتنامي، عندما يعاين لنا موقع الشاعر من محيطه وعلاقة التضاد التي تحكم

[1]- عبد الحميد شكيل :تحولات فاجعة الماء، ص72 ,

صلته بهذا الواقع، حيث يجهد الشاعر اللغة، ويبيح كل المحرمات ليشكل هاجسه وفق الرؤية الانزياحية في حقل يجمع بين الفرح والحزن :

يومض (النور) يخبو (الظلام)

\+ = الفرح + الحزن

⇩

البرق (العلو) الردهات (انخفاض) حالة اختـــــــراق

والانزياح ينشأ ، من الثنائيات التي حكمت حركية النص بمستوياته المتعددة، وهي التي أفضت إلى تخيير الوحدة الشعرية والارتقاء بها. فمن الواضح أن الجمع بين الأضداد يخلق حالات الاضطراب والقلق والحيرة، حيث يقول د.عثمان حشلاف :" إن أخص ما يميز صور التقابل والتنافر والتضاد هو الصراع والتجاذب الناتج من تناطح كتلتن أو نزعتين في الإنسانية " .[1]

لا مراء، إذن أن تسري الدلالة الضدية على فضاء النص كدلالة قوية ليشتق الشاعر التجاذب من الثنائية الضدية ويدمجها في سحر إبداعه، كما نلاحظ أن الشعراء الجزائريين وظفوا في دواوينهم الدلالة الضدية بشكل واسع، مما زادها جمالا من الناحية الفنية والموسيقية، حيث تطرب له الأذن عند سماعه وقراءته هذا من جهة، ومن الناحية الدلالية يؤدي دلالات مختلفة،كالتوضيح والخروج بالنص إلى اللغة الشعرية الراقية، وابتعاده عن لغة الخطاب العادي من جهة أخرى .

[1]ـ محمد بونجمة: الرمزية الصوتية في شعر أدو نيس، الدلالة الصوتية والصرفية، مطبعة الكرامة، 2001، ص42 .

الشاعر اسم الديوان	الثنائية الضدية	الشاعر اسم الديوان	الثنائية الضدية	الشاعر اسم الديوان	الثنائية الضدية	الشاعر اسم الديوان	الثنائية الضدية
مصطفى محمد الغماري " عرس في مأتم الحجاج "	الشمال والجنوب	عز الدين ميهوبي " كالبغـــــــــــولا "	ولد ومات	ربيعة جلطي " من التي في المرآة "	يخيفني ويشجعني	زينب الأعوج " أرفض أن يدجن الأطفال "	الحزن والفرح
	مطايا كسيحة		تكبر وتصغر		ضعف وقوة		خائن و وفي
	الكبر والصغار		نهاية وبداية		يبدأ والانتهاء		نورا وظلم
	ضحكت و البكا		فرحة وحزن		وردة وشوكة		أخر و أول
	العهر والطهر		الأبيض والأسود		عذاب وراحة		لم تكلل وتكلل
	ليال والسراب		أخرس ويتكلم		ممتد ولم يمتد		النية و خبث
	سؤال وجواب		بكت وفرحت		يقتلني ولايقتلني		كثار وقليل
	ضباب والمنارا		أنثرها وأحملها		صبح وليل		عميق وسطحي

	تتمزق ومشدود		أمام وخلف		تنوح وتضحك		رفيقي وعدوي
	حضورها وغيابها		نامت واستيقظت		التقينا وافترقنا		كباروغير كبار
	تهب وترود				مجهول ومعلوم		
	انتصرت وبلا انتصار						
	لا تشفي وأشفى						

والواقع أن العودة إلى النص الشعري الجزائري المعاصر ــ تحديدا ــ معطيات الشكل يقودنا إلى ذلك التتابع للفيض الشعري الذي يقوم على الدلالات الضدية، ورغم هذا الوفاء للتقاليد الشعرية المتوارثة، فلا غرو أن تنفلت القصيدة من وثنية التضاد إلى شهوة الانزياح والاختراق.

ولينفتح ديوان مشري بن خليفة على فضاء متعدد الثنائيات الضدية فنجد الشاعر يتعامل في العادة مع الثنائيات بوعي عال، وبرؤية معمقة وحساسية مر هفة[1]وفي ديوان " **سين** " تقدم اللغة على مستوى مختلف قصائده تضادا بارزا بين ألفاظها حيث يمسك هذا التضاد بزمام الحركة في العديد منها، لتؤدي بذلك ثنائيات وظائف دلالية وجمالية وانزياحية عديدة، وهذا ما نرصده بعمق في ثنايا قصائد " **سين** " ومن نماذج توظيف هذه الظاهرة قوله في قصيدة " قصائدّ :

[1]ـ ينظر :مقال لفائز العراقي :بعنوان: ظاهرة الثنائيات في شعر يوسف الخطيب، مجلة الوقف الادبي، مجلة أدبية شعرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 3847 نيسان ، 2003 .

يخرج الموتى من موتهم

راياتهم مرفوعة

تغسل الروح بعطر الشهادة [1].

نلاحظ من خلال هذه الأسطر كيف أن الموتى يخرجون من موتهم أي أنهم يخرجون من الموت إلى الحياة، من الأسفل إلى الأعلى، ورغم التناقض أو التضاد الحاصل بين الموت والحياة، إلا أن هذا يؤكد فكرة كون الشهيد حي لا يموت بل أنه يبعث الأمل في الناس " الرايات المرفوعة". وتظهر عبر هذه المقابلة ثنائية الداخل والخارج وثنائية الأسفل والأعلى ،وهما من أكثر الثنائيات حضورا وتحريكا للمشهد في الصورة الشعرية عموما، فالموت يمثل الأسفل والداخل بحكم ارتباطه بالقمر فقيمته سلبية بينما تمثل الحياة "الشهادة " الأعلى والخارج القيمة الايجابية، كما يمكننا إدراج ثنائية الاتصال والانقطاع مع هذه الثنائية، حيث تمثل الموت الانقطاع والحياة الاتصال، وتعد ثنائية الانقطاع/الاتصال من أهم التقاط بات التي تميز المكان في النص الشعري وتقرأ عبر جماليته :

ومن نماذج ثنائية الأعلى والأسفل أو الصعود والنزول كذلك ما نقرؤه في قوله :

الروح تعـــــــــــرج

جسدي يسقـــــط [2].

نلاحظ التضاد الفضائي، بين الصعود والسقوط، فعندما تعرج الروح وترتفع،أي عندما ترتقي إلى الأعلى، يحدث أن يسقط الجسد إلى الأسفل، وفي هذا التصوير إشارة للمعتقد الصوفي الذي ينزل من قيمة الجسد، ليرتقي بالروح إلى أعلى الدرجات .

كما نجد تقاطبا من نوع آخر يتجلى بين ثنائيتي الكتابة والمحو واليمين واليسار في قوله :

[1]- مشري بن خليفة : سين، ص18 .
[2]- المصدر نفسه، ص18 .

أن تفهموا ما تكتبه اليسار

وتمحوه اليمين [1].

يظهر التقابل هنا بين اليسار واليمين من جهة، وبين الكتابة والمحو من جهة ثانية ،ولكن ما يشد انتباهنا تضاد ثالث تشكل من خلال هذه التقابلات، فالكتابة عادة ما تكون باليمين أما اليسار فهو المختلف، وربما هي إشارة إلى فهم المعارضة أو الوقوف في وجه المعتاد أو ربما هي وقوف اليسار في وجه اليمين، أي وقوف الرفض في وجه الموالاة والقبول السلبي.

كما نجد العديد من أنماط التضاد في لغة ديوان " سين " ومن ذلك قوله :

يأتي الغمام

يمضي الحمام في نبض السكون [2].

نلاحظ التضاد بين " يأتي / يمضي " ، وعندما يأتي الغمام الذي يحمل دلالة الغيث والخير والإيجاب، يمضي الحمام ولكن يمضي إلى السكون إلى الهدوء والراحة ، ونلاحظ هنا كيف أن هذه الثنائيات الضدية تمخضت عن تساوق جميل بين مصدر الراحة وبين السكينة والهدوء .

كما نرصد بعض الثنائيات الضدية التي يحضر أحد طرفيها ويغيب الآخر ومن ذلك قوله:

فتنـــــــــة

تطل من شرفة هائجة[3].

يتجلى لنا التضاد الفضائي من خلال ظهور الطرف الأول من الثنائية ، وهو الأعلى "الشرفة " وهو يحيلنا إلى الطرف الثاني " الأسفل " دلالة على بعد المسافة بين الطرفين بين من ينظر من الأسفل والذي يطل من الأعلى، وإذا افترضنا أن التقاء المحبين عبر الشرفات عادة ما يكون

[1]- المصدر السابق، ص 67 .
[2]- مشري بن خليفة : سين ، ص28 .
[3]- المصدر نفسه ، ص47 .

دلالة على القرب و الحب، فإن كلمة هائجة تؤكد ما ذهبنا إليه في البداية من الدلالة الثنائية على البعد المعنوي و الحسي .

ومن الثنائيات كذلك نجد ثنائية الكبير والصغير وفي ذلك يقول :

قد يكبر هذا الذي بيننا ذات مساء[1].

تشي لنا كلمة يكبر بأن الذي بينهما لازال صغيرا،أو على الأقل لازال أصغر مما يحلم به ضمير المتكلم في النص، وهنا ثنائية يستدعي طرفها الأول " الكبير " طرفها الثاني في الغائب " الصغير "، فيظهر الصراع بين واقع مرير يرفض جوا من الخيبة وحلم جميل قد يحدث ذات مساء .

ومن التضاد كذلك ما نلاحظه في قوله :

وأدعو طائر الورق

ليطير في هذا الأفق[2].

يظهر التقابل والتضاد هنا بشكل واضح بين دعوة الطير وفعل الطيران،فإذا علمنا أن هذا الطائر طائر ورقي، نص يريد التحليق في الأفق فسننتبه إلى التضاد الذي تخلقه هذه الثنائية بين واقع/" الأسفل " ومأمول أو حلم يتوق إليه النص / " الأعلى " .

مما تقدم نلاحظ أن الديوان رسم عالمه انطلاقا من قطبين في كل قصيدة مثل كل منهما طرفا في ثنائية ضدية، حيث قدم كل طرف جانبا من جوانبها، وعلى اختلاف هذه الثنائيات نجدها تجتمع حول ثنائية الموت والحياة، الكراهية والحب، الفناء والبعث، الأسفل والأعلى، فتصب جميعها في مكان واحد يجعل من الديوان بؤرة صراع بين عالمين متضادين جعل منهما الشاعر مسرحا ليحمل نصه ويشحنه بالصراع الذي طبع نصوص الديوان .

---

[1]- المصدر السابق ،ص47 .

[2]- مشري بن خليفة : سين ،ص56 .

سادسا : الحقول الدلالية :

نروم في هذا المقام، الولوج إلى المعنى اللغوي للفظة حقل ،وجدنا معناها، " حقل" لا تنبت البقلة إلا الحقلة وهي القزاح الطيب وجمعها الحقل، وبه سمي الزرع، إذ تشعبت أعضائه، وأحقل الزرع، وفي أرضه محاقل أي مزارع" .[1]

وعلى المستوى الاصطلاحي، فإن الحقول الدلالية (Semantiaue Field) هي الركن الأساس الذي يعمل عليه محور الاستبدال، ذلك أن المرسل سوف يستعمل أثناء كلامه ما لديه من رصيد مفرداته، هذا الرصيد المختزن، هو عبارة عن مجموعة من الحقول الدلالية، وهي التي عرفها سوسير (بالعلاقات الجمعية)، Les rapports associatifs فيقول عنها: " إن مكان هذه الجمعيات " المجموعات " هو العقل، إنها تشكل جزءا من ثروته الذاتية، وهي التي تشكل لغة الفرد الخاصة به"[2].

ويعرفها أولمان (Olman) بقوله :" قطاع متكامل في المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة "[3] ، أما ليونز(Layons) فيعرفها بقوله :" هي مجموعة جزئية من مفردات اللغة "[4] .

هذه اللغة التي في الأصل مجموعة من التجارب الذاتية ،فعند استعمالها من قبل صاحبها ستحمل في طياتها تلك التجربة " فالنص ثمرة صاحبه، والأديب صورة لثقافته والثقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ"[5] .

لذلك سنجد في القصائد الجزائرية المعاصرة، تلك التجربة التي عاشوها، والرصيد اللغوي الذي خلفته، هذا الرصيد الذي لن تكون له قيمة مالم يستعمل، على حد قول أحمد معتوف " الكلمة المختزنة في الذاكرة كالكلمة المختزنة في القاموس والكلمة اللغوية في القاموس هي كما يقول

---

[1]- الزمخشري: الكشاف 3/ 186 .

[2]- ينظر: فريناند دي سوسير :محاضرات في اللسانيات العامة، بجاية،2002 ،ص148 .

[3]- ينظر :أحمد مختار عمر: علم الدلالة، مادة(حقل)، كلية العلوم، القاهرة، مصر،ط5، 1998، ص79 .

[4]- المرجع نفسه، ص79.

[5]- عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، تونس، دار الجنوب،1994،ص79 . " نقلا عن: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدب،ص15 .

(جسبرسن) كالعملة في البنك لها قوة التعامل ولكنها لا تمثل تعاملا بالفعل أما الكلمة الواقعية ــ أي في الكلام ــ فهي عملة جارية سيارة، لها نشاطها وقيمتها الواقعية "[1].

وإذا نظرنا لحياة الشعراء، فستجدهم قد عاشوا عدة تجارب تركت أثرا في أدبهم بالإضافة إلى ذلك علاقة الإنسان بكيانه كجسم له عدة أعضاء، وهي من أقرب الماديات إليه، لذلك نجدها أيضا حاضرة في أغلب الأعمال الأدبية، ومما سبق يمكن أن نستشف أهم محددات الحقول الدلالية في قصائد الشاعرات والشعراء الجزائريين وهي كالتالي :

سنقوم بالرصد بعد تحديد عدد ألفاظ الديوان ذات الدلالة ككل التي تدخل ضمنها هذه الحقول ، حيث لا يمكننا الجزم بهيمنة أي حقل إلا من خلال مقارنته بالعدد الإجمالي للألفاظ ليصبح ظاهرة مؤثرة على بناء الديوان ككل، وعليه سنحصي بداية الألفاظ المشكلة للحقول المهيمنة على الديوان ثم نقارنها بالعدد الإجمالي لألفـاظ الديوان، وسنقدم فيما يلي نماذج عن المحددات اللفظية التي من خلالها نرصد باقي الألفاظ التابعة لكل حقل، وتنتمي هذه الألفاظ إلى بنية الأفعال أو الأسماء أو للمركبات الاسمية أو الفعلية، بحكم ارتباط هذه الأنماط بالدلالة والتحولات، لهذا سنستثني الأحرف وبعض الأسماء الجامدة لعدم خضوعها لأي تحول قد يؤثر في دلالتها، وفي الجدول التالي نقدم نماذج عنها :

[1]- أحمد محمد معتوف : الحصيلة اللغوية، عالم المعرفة ، الكويت، د ـ ط ، 1978 ، ص237 .

	نماذج عن الحقول الدلالية المهيمنة على لغة ديوان" مرثية الرجل الذي رأى " للأخضر فلوس :		
نمط المعجم من الناحية الصرفية والتركيبية	حقل الإنسان	حقل الرؤيا والرؤية	حقل الكون
الأفعال	ارتـــــدت	رأيت	/
	حقلت	أراه	/
	أخاف	رأى	/
الأسماء	يد	/	القمر
	عنق	/	الأرض
	الحزن	/	الصحراء
جمل اسمية	هذا دم عاشق	إني أرى قمرا	دربي الذي أعدته
جمل فعلية	ضم عمر يديه	يرقب النجوم	خفت الفجاج البعيدة
شبه جملة	في لهفة المشتاق	تحت لون الصحاري	عند آخر المدى

من خلال الجدول الآتي نحصر أهم النماذج التي سيتم إحصاؤها في الديوان حيث سنصنف في الحقول الثلاثة المهيمنة، وتجدر الملاحظة أن الإحصاء سيشمل الكلمات ذات الدلالة والقابلة للتحول الصرفي فقط لها ، سنستثني الجمل وشبه الجمل بكل أنواعها لاحتوائها أصلا كلمات مفردة تنتمي لأحد الحقول، فقد أوردناها لنتعرف على البعد الذي تحتله هذه الحقول حيث تتجاوز الكلمات للتراكيب المختلفة، حيث نرمز لقصائد الديوان بالرمز (ق) مرفقا بالرقم ورودها فيه :

أرقام القصائد حسب ورودها في الجدول السابق

		ق1	ق2	ق3	ق4	ق5	ق6	ق7	ق8	ق9	ق10	ق11	ق12	ق13	ق14	ق15	ق16	ق17	مج
عدد الألفاظ الدالة في كل قصيدة		140	68	144	71	217	232	264	242	152	170	275	88	761	159	108	182	1201	3394
عدد مرات ذكر الألفاظ المنتمية للحقول المهيمنة	حقل الإنسان	78	45	56	45	103	73	70	82	89	55	120	29	206	89	29	53	56	1278
	حقل الكون	20	10	36	8	34	43	53	54	70	51	52	21	166	31	25	51	25	750
	حقل الرؤيا والرؤية	5	2	2	2	5	1	4	5	2	3	2	1	13	1	00	02	01	51

من خلال هذا الجدول نصل لعدد وكم الألفاظ المشكلة للحقول المهيمنة على الديوان ، وقبل الانطلاق في قراءتها حسب حضورها نقارنها بعدد ألفاظ الديوان ال ذي وصل إلى 3394 كلمة بعد إسقاط الأحرف خصوصا أحرف الربط، أما ألفاظ الحقول مجتمعة فعددها هو 2079 لفظ

(1278و750و51=2079)أي بنسبة 61.25% من ألفاظ الديوان ، وتعد هذه النسبة عالية بما يكفي لتشكل هذه الحقول ظاهرة بارزة تحدد معالم بناء المعجم الشعري في الديوان، حيث نجد أن هذه الحقول تتوزع على مختلف القصائد مما يجعلها ترسم مسارا محددا على طول الديوان وكأنها تريد البوح بشيء للمتلقي، ويمكننا ملاحظة حضور هذه الحقول بشكل أكثر دقة من خلال تمثيلها بنسب مئوية كما يلي :

الحقول المهيمنة في الديوان	عدد الألفاظ في كل حقل	نسبة ألفاظ الحقول مقارنة بالعدد الإجمالي لألفاظ الديوان	عدد ألفاظ الديوان الحاملة للحقول	عدد ألفاظ الديوان إجمالا
حقل الإنسان	1278	%37.65	2079	3394
حقل الكون	750	%22.09		
حقل الرؤيا والرؤية	51	%1.5		
المجموع	2979	%61.25		

التعليق :

من خلال هذا الجدول يظهر تفوق حقل الإنسان على باقي الحقول مما يجعله المحرك لنصوص الديوان، الذي يعد أكثر إنسانية، فالإنسان هو الحالم هو من يرثي برؤيته ذاته أولا، فهو من

سيحب كما قال العراف ثم تجرحه المرأة الصامتة [1] ، ثم يبصر العقبة بعينه، وتشتعل النيران في الرؤى المعشبة [2]

وفي ذلك كله تجسيد لحقل الإنسان المسيطر على الحركة في الديوان ، ليأتي بعده حقل الكون الذي يعد مركز الحركة والفضاء الذي تدور فيه ومن خلاله حركة الإنسان ففيه " يتشبث بالبر"[3]،"ويمضي للشمال وحيدا" [4]، لكي تثمر " الأرض" [5] في رؤياه بنمطيها الحسي والنفسي حيث يأتي حقلها في الأخير من حيث النسبة، فمن خلالها ينفذ الإنسان لعوالمه المختلفة، فالرؤية تحيله لواقعه المرير : " أأبصرت ذاك الفتى؟ / إنه العقبة...." [6] فالنظر الحسي لما حول الشاعر يجعله يحزن ويغوص في رؤياه ليهرب من واقعه، ولكن الرؤيا كذلك تبدو أكثر قتامة فهو يرى " قمرا داخلا في المحاق"[7] .

ودربه الذي اعتاده " ينحرف "[8]، بهذا يظهر أن الرؤيا بنوعيها تحيل الشاعر إلى عالم سلبي يكن له العداوة، وعليه تتموضع الرؤيا في مركز العلاقة بين الإنسان والكون، فهي تربط بينهما حيث يستطيع الإنسان النفاذ لكونه من خلالها، فالرؤية والرؤيا تقدم للإنسان سندا قويا لتنقلاته وحركته الدائمة و عبرها تظهر حركية مسار النص غير ا لمتوقف،بهذا تبقى الحقول المهيمنة تنسج خيوطها حول النص عبر مختلف القصائد وصولا إلى النهاية التي تغيب فيها الكلمات، حيث " تمر الطيور محملة بالغيوم "[9].

عبر قراءة ديوان الشاعر الجزائري "حكيم ميلود " المعنون بـــ " امرأة للرياح كلها " نلاحظ توزع ألفاظه على حقلين رئيسين، أولهما حقل المرأة الذي يدخل في حقل الإنسان وثانيهما حقل الكون، حيث يهيمنان على معظم ألفاظ المعجم الشعري في الديوان، فنجدهما ممثلين الأسماء

---

[1]- الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، (د- ط) 2002 ، ص07 .
[2]- المصدر نفسه ، ص10 .
[3]- الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى ، ص65 .
[4]- المصدر نفسه، ص82 .
[5]- المصدر نفسه، ص92 .
[6]- المصدر نفسه، ص10 .
[7]- المصدر نفسه ، ص56.
[8]- المصدر نفسه، ص15 .
[9]- المصدر نفسه،ص91 .

والأفعال والجمل على اختلافهما وعبر إحصاء حضورهما في قصائد الديوان نصل إلى مدى ظهورهما الكمي، ونلخص ذلك في الجدول التالـــــي :

رقم القصيدة	عنوان القصيدة	عد د الألفاظ الدالة في كل قصيدة	الحقول المهيمنة في الديوان	
			حقل المرأة	حقل الكـــــون
ق1	حبيبتي	161	90	52
ق2	امرأة للرياح كلها	201	118	24
ق3	أنثى القداحة	191	131	16
ق4	لك	161	80	34
ق5	عناق	145	77	18
ق6	امرأة	68	14	43
ق7	بوح	71	56	12
ق8	جنون الحواس	2870	1417	387

من خلال الجدول نصل إلى مجموع الألفاظ الدالة إضافة إلى مجموع الألفاظ في الحقول المهيمنة على الديوان ونجملها في الجدول الآتـــــــــــي :

مجموع الألفاظ الدالة في الديوان	مجموع ألفاظ حقل المرأة	مجموع ألفاظ حقل الكون
3868	1983	586

يظهر العدد الكبير لألفاظ الحقول المهيمنة، ويمكننا ملاحظة هذا الحضور بشكل أكثر دقة من خلال التعبير عنها بالنسب المئويـــة:

الحقول المهيمنة في الديوان	عدد الألفاظ في كل حقل	نسبة ألفاظ الحقول مقارنة بالعدد الإجمالي لألفاظ الديوان	عدد ألفاظ الديوان الحاملة للحقول	عدد ألفاظ الديوان إجمالا
حقل المرأة	1983	%51.26		
حقل الكون	586	%15.14		
المجموع	2569	%66.41		

عبر هذا الجدول نصل لنسب وكم الألفاظ المشكلة للحقول المهيمنة على الديوان،حيث وصلت نسبة الحقول الدلالية المهيمنة مجتمعة إلى 66.41% من ألفاظ الديوان، وتعد هذه النسبة عالية بما يكفي لتشكل هذه الحقول ظاهرة بارزة تحدد معالم بناء المعجم الشعري في الديوان .

وفي هذه الأجواء يفجر محمد الغماري اللغة، يتجاوز تضاريسها، يرسم زهوها الطالع من شتات الأعمال،ويحلق بها في تفاصيل الانزياح ليقيم حقولا دلالية، في دوائر أربع، وهي (حقل الطبيعة، حقل أسماء الأعلام والبلدان، حقل ألفاظ الحرب، حقل الألفاظ الدينية) .

- **حقل الألفاظ الطبيعية :**

وتضم مجموعة من الألفاظ تربطها دلالة أسرية، تحت لفظ عام وهو الطبيعة، وهذا ما سنحاول إبرازه في ديوان الغماري " عرس في مأتم الحجاج " ، قمم ، أحجار ، خضراء النور، النهار الأطيار ، النار ، الجليد ، زلزلي ، الشموس ، الظلال،أوراق ، سنبلة الريح ، رمال ، يشرق أرعد ، الورود، الليل ، التراب ، الصحاري ، بدر ، ضباب المنارة ، مزرعة، الشط ، زوبعة البرق ، رمله ، الهوى ، أحجار .....

يبدو تأثر الشاعر بالطبيعة وبجمالها واضحا، ذلك من خلال وصفه إياها فأحسن الوصف وتعددت ألفاظه منها الدالة على القسوة مثل : أحجار،الجليد ، ضباب ، نار ..... ومنها الدالة على الحرية والحب مثل: الظلال ، الخضر ، الضياء..... وغيرها، فالشاعر يبحث عن الحرية والأمل والسلم....ويحلم بغد أفضل، فهذه الدلالات الطبيعية تساهم في إضفاء صفة الإبداع الفني في ديوانه وأعطته شعرية وجمالية أكثر، وساهمت بشكل كبير في تعالق الدلالات فرسمت لوحة جمالية فنية .

- **حقل أسماء الأعلام والبلدان :**

ديوان الغماري حافل بأسماء الأعلام والأبطال التاريخية، وهي كالآتي :

بني نضير،نزار،الحسين، كسرى، الرفاق ، بارياس، محد ، فرس، عرب ، أوراسنا سيف سعد، صدامه،اليهود ، طهران، عامر ، نجد، قحطان،مكة ، الخليج ، الفاتيكان ، سعد عمرو،يزيد عيسى، أحمد ، مشايخ ، القدس ، ابن هند، الإمام ، زياد،هشام العراق مدينة الدم ، الرشيد عبدان ، سيف المثنى، ذي القفار، بابل، أفغان، أعجام .

نلاحظ أن الشاعر استدعى التاريخ والأبطال، وذلك من خلال توظيف رموزهم وبطولاتهم مثل:نزار وكسرى والحسين، وكذلك استدعى المناطق التي جرت فيها هذه الثورات وسفكت من أجلها الكثير من الدماء منها : القدس، طهران، بغداد .....

كما نلاحظ أيضا تأثر الشاعر بالقرآن الكريم وذلك من خلال استحضار للأسماء الدينية وكذلك وظف أسماء الأعلام مثل: أحمد، ابن الوليد..... للدلالة على الشجاعة والإقدام وعدم الاستسلام .

- **حقل ألفاظ الحرب :**

ورد في ديوان الغماري مجموعة من الألفاظ الدالة على الحرب والصراع، الذي يدور بين الأمم العربية واليهودية، وهي كالتالي :

تنهار، يصلب، محاصر، ثار، يصدهم، تذبح، ملاحم، دم، مقاتلا، الهزيمة، العداء يخوض لهيبها، فناءها، دمار، اللئيم، ثوار، الغزاة، جرح، القمر، السجون، الماسي البكاء ،الآلام الحاكمون، عذاب، ظالمين، الوعيد، احترقنا، سيفنا، جرم، خنجر قنبلة ،تضحي،الانتحار، غضب العويل، حقدا، يأنّ، الجياع،الغدر، المعاناة، ذبحوا ، سرقوا خانوا ، قتلوا، الجهاد، قيود، مقابر التآمر، الشهادة، انكسرت، مأتم، حطم، حرب، تنهار اغتيل.....

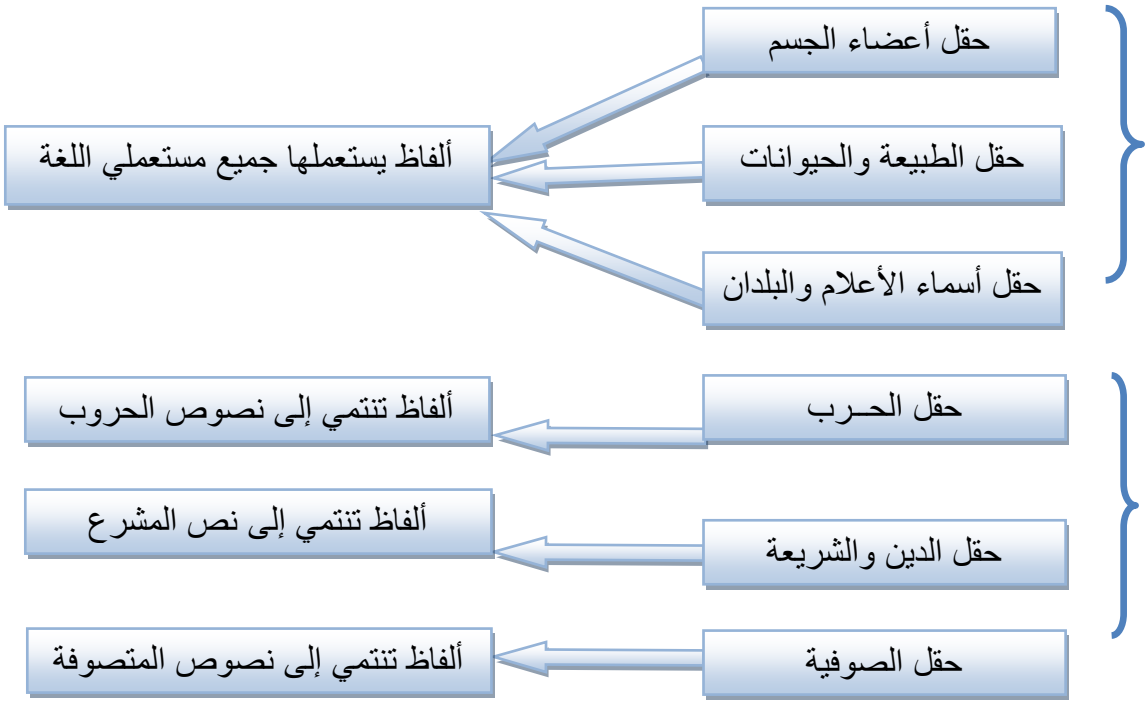
فالشاعر هنا انزاح بلغته إلى توظيف هذه المفردات التي من خلالها تفجر حالة الغضب التي يعيشها، ويستمد ثروته اللغوية من تصميم تصويري مكثف لمعطيات تاريخية وبطولية، مستعملا أساليب الإثارة والدلالة " تنهار، يصلب، نار..." تدل دلالة قوية على الحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر من حزن وأسى وتحسر، كما نجده نحى منحا ثوريا، اتجاه كل ما هو مهين ومسيء للتاريخ العربي الإسلامي، ولهذا كثرت الألفاظ والرموز الدالة على الصراع والثورة فهو انزاح عن النمط العادي المألوف وعن اللغة البسيطة إ لى لغة راقية يعكس فيها حالته النفسية والشعورية المثقلة بالجراح والآلام .

- **حقل الألفاظ الدينية:**

اعتمد الغماري على بعض الألفاظ الدينية وهذا ما ستلاحظه فيما يلي :

عشتار، قيم، النبيء ، خاشعا، ربك، الغفار، اللات، الإمام،محمد، النور، الله جهاد ،الكافر،قرآنه المسلم،آية، نفاق، الجنس، مكة، الطهر، تسابيحهم، الفاتحين الكفر ،الشهادة،الرسول، الطواغيت الشهيد، الدين، وصية، الرسالة، الأوثان، الأصنام صلوا صاما ،الإسلام، المؤمنين، فجر الخلود،بسم الله، القرآن .....

ديوان الغماري حافل بالألفاظ الدينية، وهذا ما يدل دلالة واضحة على تأثره بالقرآن الكريم وذلك من خلال اكتساب الشاعر ثقافة إسلامية منذ صباه بمكان ولادته بسور الغزلان، ولهذا التأثر فضل كبير لإبراز ثقافته الشعرية واستقراء للتراث الإسلامي، وكيف يسيء إليه ويهينه اليهود والغرب ولهذا نجد لغته تنزاح أكثر إلى الألفاظ الدينية، لأن الدين هو محور الصراع في هذا التاريخ، سواء كان داخليا أم خارجيا مع الأمم الأخرى ،ووظف هذه الألفاظ والرموز قصد تجسيد الواقع العربي الإسلامي بحقائقه وصراعاته .



لعل سائلا يستفهم فيقول : لم لم يدرس ما تقدم من حقول على مستوى التناص أيضا؟ ولم تميز هذا الحقل بهذه الدراسة ؟ ولعل من المفيد إعطاء فكرة عن مفهوم مصطلح التناص .

سابعا:التناص :

يذكر الأستاذ نور الدين السد أن التناص قد " ظهر على يد الباحثة " جوليا كريست يفل" في عدة أبحاث لها بين 1966ــ1967 تقول كريستيفا " إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسفسائية من الاقتباسات، وكل نص تشّرب وتحويل لنصوص أخرى"[1] .

إن مكمن الانزياح في التناص، لا يكمن في المرسل ولا الرسالة في حد ذاتها، بل في المتلقي"فالمتلقي المتمرس يدرك الثابت والمتغير في الخطاب الجديد، ومن خلال عملية التناص يتم التواصل مع نصوص سابقة وعبرها يكون حضورها، وكأن النص الأدبي ينفتح عبر كثافة التناص على أفق لامتناه ،ومن هنا تكون الغرابة والألفة في النص الأدبي وتتحقق هذه المعادلة في وقت واحد "[2] .

والتناص بمعناه العام " يتعلق بتعالق (دخول في علاقة) نص مع نص آخر، أو نصوص أخرى وهو أمر ضروري، لأنه لا يوجد كلام يبدأ من الصمت "[3].

وقد وردت في التراث النقدي، مصطلحات عديدة تقارب مصطلح " التناص " في الحقل البلاغي(كالتضمين، والتلميح والإشارة والاقتباس.....)، وفي الميدان النقدي (كالمناقضات والسرقات والمعارضات .....) .

يقول " رولان بارت " : " النص منسوج تماما من عدد من الاقتباسات ومن المراجع، ومن الأصداء, لغات ثقافية سابقة أو معاصرة" [1]، ثم يضيف الناقد نفسه : "مجال عام للصيغ المهولة التي يرتر معرفة أصلها، وكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة "[2]

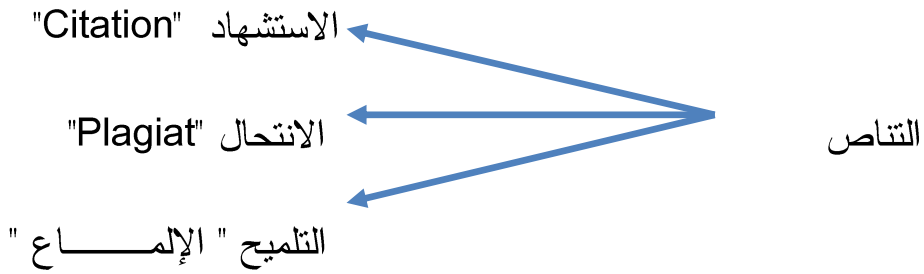
---

[1]ـ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر،ج1، د،ط،1997،ص112.

[2]ـ المصدر نفسه ، ص 104.

[3]ـينظر:صالح مفقودة : نصوص وأسئلة، دار هومة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1،د ـ ت، 2002،ص 172 .

كما أعلن جيرارجينات " عن التناص فقال:" إنه علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، أو بمعنى آخر عن طريق الاستحضار، والأكثر شيوعا بواسطة الحضور الفعال لنص داخل نص آخر"[3] ، إذ فرق الناقد جيرار جينات " بين أشكال الاقتراض الأدبي فهناك ما هو شرعي وهناك ما هو غير ذلك، فجاء في أنماط ثلاثة وهي :



حيث يقول " محمد مفتاح " عن التناص:أنه تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات وأشكال مختلفة"[4]، ويضيف مفهوما آخر للتناص بقوله : " إن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي عليه الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته ،وقدرته على الترجيح كما أن التناص يمكن أن يكون اعتباطيا يعتمد على ذاكرة المتلقي، وسعة معرفته، وقدرته على الترجيح، بحيث يكون واجبا يوجه المتلقي نحو مضانه "[5].

فالغرابة في الشعر هي مبتغانا في البحث عن الانزياح، على أن الألفة هي النمط والغرابة هي خروج عليه، ومن التناص الذي نلمسه في القصيدة الجزائرية .

---

[1]- عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د-ط)،2006 ، ص140 .
[2]- المرجع نفسه، ص140 .
[3]- ينظر: جيرار جينات :أطراس،(ترجمة : المختار حسني)، (د،ط)،(ر،س)، ص143 .
[4]- عز الدين المناصرة : علم التناص المقارن، ص160 .
[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص162 .

أ ــ التناص الديني :

يتضمن الخطاب الشعري لعز الدين ميهوبي في ديوانه : أسفار الملائكة " جملة من النصوص الغائبة المستوحاة من النقل الديني الذي يحيل على القرآن الكريم، فيشكل استدعاؤها حيزا واسعا في النص الشعري، إن هذا الحضور لهذه النصوص من جهة يدل دلالة قاطعة على أن القرآن دفق لامتناه، ومصدر ثري من مصادر البلاغة، مليء بالدلالات، مبطن بالرموز والإيحاءات غني بالتصريح والتلميح علاوة على قوة المقروئية، وعمق التأثير، وسرعة النفاذ، الذي تعكسه النصوص الدينية في وجدان القارئ [1] ومن جهة ثانية يدل على أن الشاعر عز الدين الميهوبي موسوعة أدبية، تشربت من الثقافة الإسلامية، والقرآن ملجأ كل مفكر إسلامي محافظ على إرثه الديني .

والشاعر في ديوانه " أسفار الملائكة " وهو يستقي الآيات القرآنية في نسيج خطابه الشعري، لا يقصد إلى استحضار آية كاملة من آيات القرآن، بل يقتطع منها جزءا ليقوم بصهره ودمجه في خطابه الذاتي محافظا على تلك النصوص في صبغتها الأصلية .

في قصيدة بعنوان " **نوسة** " يقول :

لم أن أشتهي لحظة

مثل تلك التي ملأتني مساء معك....

كنت أشبه باللؤلؤ المستحيل

الذي في دمي حبأك.....

.....

إذا الريح هبت

[1]- ينظر:التناص في رواية أسرار صاحب الستر لابراهيم برغوثي، مقال لأمين عثمان، 20 أفريل 2012 ، ص45.

فلا تحن رأسك .....

.....

إذا لم تصنع من عيونك شعرا

فسحقا لكل الذي قد كتبت

.....

أبصرت في هدأة الموج قارورة

خبأت سرها

في يدي مهرة ألق

قل أعوذ برب الفلق

كنت الذي اشتهي

ليس لي مفترق[1].

وعبارة " فسحقا" مستوحاة من نص قرآني يدل على الحسرة والندم الذي يلحق بأصحاب السعير، يقول عز من قائل في كتابه العزيز :" فاعترفوا بذنبهم فسحقا لأصحاب السعير" جاء في التفسير لابن كثير: عن أبي البختري قال : أخبرني من سمعه من رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه قال :"لن يهلك الناس حتى يعذروا من أنفسهم" وفي حديث آخر : " لا يدخل أحد النار إلا وهو يعلم أن النار أولى من الجنة " .

عل الشاعر يرمي في حواريته هذه إلى القول على لسان حبيبته" نوسة "أنه إذا لم ينجح في نقل وهج حروفه وبريقها الشاعري إلى عيونه، لتمسي هي الأخرى متلألئة، فلا جدوى من كتاباته

[1]- عز الدين ميهوبي : أسفار الملائكة " شعر"، ص 93 .

الشعرية، ولا فائدة من نبض تلك الكلمات والنفحات فسحقا لها، فهو في ذلك يضع نفسه موضع الكافر الجاحد المعترف بذنبه، الذي جاء متأخرا فلا جدوى منه .

وقوله تعالى : " قلْ أعوذ برب الفلق "ورد تفسيره عند ابن كثير قال : "ق ال لي علي بن أبي طلحة، عن أبي عباس (الفلق) الخلق، وكذا قال الضحاك : أمر الله نبيه أن يتعوذ من الخلق كله، قال النبي صلى الله عليه وسلم "الفلق " " جب في جهنم مغطى " فالشاعر لم يجد سبيلا لقول أو فعل شيء، فلجأ مباشرة إلى العبارة التي يرددها كل مسلم عربي ففي الآخرة جب مغطى، أما في الدنيا سجن وقيد .

يقول في قصيدة "الطفل المصري " :

عندما سألته العصافير عن سر أشعاره

قال يسكن قلبي الكناري

عندما سألته الشوارع

عن صمت أقدامه حين يمشي

أجاب دمي نبتة في البراري

.....

عندما سألته النساء عن الحب

أغمض عينيه ويرقصن في شهوة الانتظار

يا للنساء يقطعن أيديهن

عندما لا يرى أي شيء

يفتش عن ظله في بقايا

في بقايا النهار[1].

فهذه العبارة مستوحاة من الذكر الحكيم من سورة يوسف ــ عليه السلام ــ عن امرأة العزيز التي راودته وما نتج عن ذلك الفعل، وما قالت عنها نسوة المدينة آنذاك، قال تعالى:" فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَـًٔا وَءَاتَتْ كُلَّ وَٰحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ ٱخْرُجْ عَلَيْهِنَّۖ فَلَمَّا رَأَيْنَهُۥٓ أَكْبَرْنَهُۥ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَٰشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَآ إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴿٣١﴾".[2]

ورد في التفسير لابن كثير " شاع في المدينة هذا الأمر حتى تحدث به الناس، ينكرن على امرأة العزيز ويعبن ذلك عليها، فلما سمعت بمكرهن، دعتهن إلى منزلها لتضيفهن [3] قال ابن عباس " هو المجلس المعد فيه مفارش ومخاد، وطعام فيه ما يقطع بالسكاكين، من أترج ونحوه، ولهذا قال تعالى: " وأتت كل واحدة منهن سكينا " ، وكان هذا مكيدة منها ومقابلة لهن في احتيالهن على رؤيته، (وقالت أخرج عليهن فلما رأينه أكبرنه) أي أعظمن شأنه، وأجللن قدره، وجعلن يقطعن أيديهن دهشا لرؤيته، فإنه عليه السلام قد أعط ى شطر الحسن كما ثبت ذلك في الحديث الصحيح قال صلى الله عليه وسلم : "أعطي يوسف وأمه شطر الحسن " .

ففي هذه القصيدة نجد هذا الطفل الإيطالي، يهيم في البراري، من شدة الوحدة، والألم الذي يكابده جراء العزلة ، والمآسي والصعاب، وبالرغم من هذا ، نجده يرسم الابتسامة على شفتيه وحين سئل أغمض عينيه استحياء، وأعمل فكره مستحضرا صورة يوسف عليه السلام في الحسن والحياء .

وفي التناص الديني نجد أسماء أخرى كثيرة قد ذكرها الشاعر في ديوانه هذا وكانت واردة في التنزيل الحكيم (سبأ الزيتون ــ الغسق ــ الجنة ــ النار ــ يوسف ــ الطالع من بئر الكلام ....)، كما نجدها عند الغماري (المرسلات، العاصفات، الناشرات الغارقات....).

---

[1]- عز الدين ميهوبي : أسفار الملائكة، ص11 .

[2]- سورة يوسف ، ص 31 .

[3]- ابن كثير :تفسير القرآن العظيم، مح:3، ص584 .

ب ــ التناص التاريخي :

استلهم الشاعر في ديوانه " أسفار الملائكة " نصوصا وأحداثا تاريخية، أبرزت قدرته في توظيف التاريخ توظيفا فنيا متناغما مع نسيجه الشعري، والتناص التاريخي على حد قول أحد النقاد : " لا يتأتى إلينا كوقائع، ولكن من خلال ما نكونه عنها كنصوص قابلة للقراءة والتأويل "[1].

ومن خلال المتن الشعري الميهوبي، يبدو أن حضور النصوص التاريخية يحتل حيزا كبيرا ، إذ امتد إلى التاريخ السحيق وذلك من خلال الإشارة إلى وقائع وشخصيات أو أحداث أو بلدان سواء كان هذا التاريخ عربيا أو غير عربي من الإمبراطورية الرومانية إلى القبلة الإسلامية " مدريد " إلى الشامخة " سوق أهراس "، فنجد الشاعر قد عنون بعض قصائد ديوانه بهذه الأسماء :

في قصيدة " **روما** " يقول :

شوارع روما

تجردني من غبار الخريف

ومن أدعياء السياسة

.....

سأشرب قهوة روما

وأقرأ كل الوجوه

.....

في ضوء عينيه يصحو ملاك

[1]- ينظر: سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط3،2006،ص106 .

هنا حنبعل يتابع أخبار بوصة قرطاج

يسأل عن طقس روما

ويبصق حين يرى قلعة لم تنلها يداه

وفي الركن نيرون ينفث دخان سيجارة

هو يخفي الناس فعلته[1].

لعل الشاعر في مقام البوح، فهو رسول شعر نقيي طاهر، في ضوء عينيه يصحو ملاك فهو ليس غازيا" كحنبعل " ولا خائنا " كنيرون " الشخصية التاريخية الإمبراطور الذي أحرق شعبه والذي قيل في أمثاله: لو كان لكتاب التاريخ يد لمدت، ليمحى بها صفحات الوحشية والظلم والقسوة، والاستبداد، صفحات سطرها العديد من الطغاة والظالمين، فلم يتشرف التاريخ إطلاقا لانضمام أشخاص استعملوا نفوذهم كحكام وأباطرة في تعذيب شعوبهم وما ننتظره نحن أيضا من شخص قتل أمه ومعلمه، هتك بعرض قريبه وبعيده ،فكان " نيرون " أشبه بالديكتاتور وصورته هذه تتقاطع بصورة الكثير من حكام الدول العربية وصفحات تاريخ البلدان تقطر دما وتتصاعد حسرة وأنينا لما فعله أبناء الوطن في وطنهم وشعبهم وهو يخفي الناس فعلته .

وهو بعودته هذه إلى التاريخ الروماني، الذي بدأت منه الحضارة وما زال إلى يومنا هذا غذاء للنفس و للروح من إلياذة " فيرجيل " إلى قيصر روما الذي تمكن من وضع كل أقطار العالم تحت سيطرته تقريبا، روما السلطة العظمى التي لا تنسى ولا تزول .

ليقابل الشاعر شخصيته"نيرون " بشخصية ثانية كانت له ندا، شخصية كم فخر بها التاريخ العربي و الإسلامي ومازال يتذكرها، إنه الفاتح الذي نور الأندلس بإيصاله الإسلام إليها " طارق بن زياد " في قوله :

.....

[1]- عز الدين ميهوبي : أسفار الملائكة، ص19 .

المدينة تمنحني وردتين

وإسورة من رماد

هي آخر ما قد تبقى من ابن زياد[1].

ليغير الوجهة مرة أخرى فيذكر " كاسترو " الزعيم الكوبي وسجن " بونياتو "، وغيرهم من الأسماء التاريخية .

ج ــ التناص الأدبي :

من أنماط التناص في المتن الشعري الميهوبي انتقاء لبعض النصوص الشعرية لما يندرج بعضها تحت التناص الخارجي، وأما عن التناص الداخلي أو الذاتي فهو كثير،إذ يقارب نصف المتن الشعري .

وأما عن التناص الشعري الخارجي، فقد استلهم منه الشاعر كما قليلا، إذ أخذنا مقطعا من قول المصلح والمفكر الجزائري، الشيخ " عبد الرحمان الثعالبي " الذي يسمى في منطقة القبائل الجزائرية وليا صالحا وعلامة كبير، يقول الشاعر في قصيدة " **غنائية شهرزاد** "

إن الجزائر في أحوالها عجب و لا يدوم بها للناس مكروه

ما حل عسر بها أو ضاق متسع إلا ويسر من الرحمان يتلوه[2]

وبقوله هذا يوضح الشاعر أن الجزائر مهما أصابها من مكروه داخلي أو خارجي إلا وزال، لأن عسرها وضيقها يتلوه يسر واتساع من الرحمان عز وجل، ليبقى آباؤنا الأولون حكماء، وكلامهم حكم تتداول بين أفراد شعبهم في وطنهم العزيز الجزائر .

وأما عن التناص الذاتي أو الداخلي ، وفيه يحضر جنس الرواية في المتن الشعري، حيث استحضر ما يقارب العشرين قصيدة مأخوذة من رواية " مكاشفات أسكرام " " تين أمرد " و"

[1]- عز الدين ميهوبي : أسفار الملائكة ، ص51 .
[2]- عز الدين ميهوبي: الرواية،ص331،332 .

عين الزانة " وهي مدمجة في الرواية الأم "اعترافات أسكرام " فهي تناصات ذاتية داخلية حاضرة في عمله هذا، فالشاعر أخذها نصوصا كاملة من جنس الرواية وهي مقاطع شعرية والشاعر عندما أقحمها في ديوانه هذا وضعها متوسطة له، ليضع لكل مقطع عنوانا خاصا به ويشير في نهاية كل قصيدة إلى المنبع أو المصدر الذي أخذت منه، فخرج بعمله هذا من المألوف إلى الكتابة لعلها الجديدة من نوعها .

وعلى هذا النحو أيضا نجد في ديوانه التناص من التراث الشعبي، والتناص الأسطوري .

و من ثمة كانت ألوان الانزياح الدلالي التي انتشرت في الشعر الجزائري،ما هي إلا ركائز ودعائم استطاعت أن تجعل النص متماسكا إلى حد كبير،و تشكل بناء مميزا للنص،بحيث يتمكن الشاعر من تحقيق مبتغاه و ذلك بتوظيف ألوان الانزياح المختلفة في جسد النص.

الفصل الثالث:

الانزياح التركيبي في الشعر الجزائري المعاصر.

لعل ما يؤكد أهمية الانزياح أنه لا ينحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النص ، و إنما له أن يشتمل أجزاء متعددة و متنوعة ، فإذا كان قوام النص لا يعدو أن يكون في النهاية إلا كلمات وجمٍلا ، فإن الانزياح قادر على أن يأتي بالكثير من هذه الكلمات و الجمل ، وهذا ما يطلق عليه في النقد الحديث " **الانزياح التركيبي** "، لأنه يتعلق بتركيب اللفظة مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه ، و قد تنبه النقاد القدماء إلى هذا الجانب الأسلوبي والبلاغي في باب التطبيق النقدي ، إذ أعلى عبد القاهر الجرجاني من قيمة التركيب في معرض حديثه عن الكلمة حيث قال : " اعلم أن ليست المزية بواجبة لها من أنفسها ، ومن حيث هي على الإطلاق ، و لكن تَعْرض بسب المعاني و الأغراض التي يوضع لها الكلام ثم بحسب موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض "[1] .

و على الرغم من أن ضوابط اللغة و قواعدها النحوية تعنى عناية فائقة بأن تكون الألفاظ واردة في مواطنها الصحيحة تحت ما سماه عبد القاهر المعنى النحوي ، الذي يقصد به أن يكون الضابط النحوي متقيدا بحاجات الدلالة أو خادما للبعد النفعي أو الوظيفي للغة –وهو يعد حدد لنا الرتب الثابتة (المحفوظة) للكلام –

أقول على الرغم من ذلك –إلا أن هذا النظام ليس حتما ، إذ يشوبه بعض الخروج الذي لا يضحي بالمعنى دائما ، لأن المعنى محفوظ من خلال موضع خروج اللفظة في السياق وعندئذ " فإن تحريك الكلمة أفقيا إلى الأمام ، أو إلى الخلف يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي " [2].

ولذلك فإن المتكلم حين يخرج من الحدود المعيارية المطردة و يلجأ إلى الانزياح التركيبي فإنه يسعى إلى أن يحقق هدفا دلاليا ، لا يستطيع أن ينجزه من خلال الحدود المعيارية التي وضعها المتحدثون باللغة ، فتلك الحدود تحدد المستوى النفعي في حين أن الخروج إلى ما هو هامشي أو ثانوي أو استثنائي يحقق الوظيفة الإبداعية، و قد التفت الدارسون المحدثون إلى هذا البعد إذ يرى " سامح الرواشدة " أن الانزياح التركيبي لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين

[1]- الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 87 .

[2] -محمد عبد المطلب : جدلية الإفراد و التركب في النقد العربي القديم ، مكتبة الحرية الحديثة ، د–ط، 1984 ، ص 143 .

بديلة ، و لكنه يخرق القانون باعتنائه بما يعد استثناءً أو نادرا فيه " [1]، و هدف ذلك أن يتحقق للنص سمات جديدة تعجز عنها اللغة في حال تمسكها بأبعادها المعيارية الصارمة ، هذه السمات هي السمات الأدبية التي تتحقق عن مثل هذا الانزياح و غيره من أنواع الانزياحات التي لا تكتفي بوصف الجمل كما هي في النظر البنيوي ، و لكنها تبحث عن الدلالات المائرة في النص التي سماها " تشومسكي " حدس المبدع أو المتكلم [2]، ذلك أن أي تحول أسلوبي يأتي مرتبطا بتحول على مستوى الموقف أو الفكرة ، أو ما سماه " ستيفان أولمان " فرق الفاعلية في التعبير عن المعنى فربما حمل التركيبان المتشابهان في المكونات المعجمية دلالات واحدة ،لكن الفاعلية تختلف حين يكون ترتيب تلك المكونات مختلفا [3]، أي أن الدلالات هي التي تسوغ الانزياح التركيبي ، فالمخالفة النحوية تحتاج إلى أن تكون مبررة – من حيث الدلالة – لدى القارئ أو السامع ، و معنى ذلك أنها لا تحقق التأثير إلا إذا وجدت لها ميزة دلالية لا توجد للتعبير العادي [4].

و ما يعنينا في بحثنا هذا هو الوقوف على بعض مظاهر الانزياح التركيبي في النص الشعري الذي يتميز بالتنوع في الأساليب ، و التصرف في التراكيب من حيث التقديم والتأخير ، و الذكر و الحذف ، التعريف و التنكير ، و الاعتراض و الالتفات ، و غيرها من صور الانزياح التركيبي التي كان لها أثر واضحٌ في إثراء الدلالة في القصيدة الجزائرية المعاصرة ، و الكشف عن قيمه و أسراره البلاغية ، و هو ما سنعرض له في هذا الفصل مقتصرين على مظاهر الانزياح التركيبي ، و التي تمثل بؤرة مباحث الأسلوب البلاغية الدائرة حول التركيب .

---

[1] -سامح الرواشدة : فضاءات الشعرية " دراسة في ديوان أمل دنقل " ، المركز القومي للنشر ، إربد ، ط 1 ، 1999، ص 53

[2] المرجع-نفسه ، ص 59 .

[3]- المرجع نفسه ، ص 59 .

[4]- ينظر: شكري عياد : دائرة الإبداع " مقدمة في أصول النقد " دار الياس العصرية ، القاهرة ، (د.ط) ، 1986 ، ص 126 .

أولا : الالتفات :

يدور لفظ الالتفات في اللغة حول معاني التحول و الانصراف من جهة إلى أخرى فيقال: لفتَ وجهه عن القوم : صرفه ، و تلفّتَ إلى الشيء أو التفت إليه : صرف وجهه إليه واللّفت : ليٌّ الشيء عن جهته ، و لفتٌ فلانا عن رأيه أي صرفْتُه عنه ، و منه الالتفات [1]. فالمادة الدلالية تدور هنا حول محور دلالي واحد و هو التحور ، الانحراف و الانزياح عن المألوف .

و لا يختلف مفهومه في الاصطلاح كثيرا عن ذلك المعنى اللغوي ، فهو يدل في مفهومه الواسع على التحول و الانتقال من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول ويرى محمد عبد المطلب أن هذا الانتقال يعتمد على المخالفة السطحية بين المنتقل عنه و المنتقل إليه ، إلا أنه لابد من إعادة الانتظام لهذه المخالفة بالنظر في المستوى العميق و إيجاد نوع من التناسق والانسجام بين طرفي الالتفات، إذ إنه لكي تتحقق بنية الالتفات –بما فيها من مخالفة سطحية وتوافق عميق ،لا بد من وحدة السياق بين الملتفت عنه و الملتفت إليه لأنه تعدّد السياق يزيل المخالفة السطحية ، و من ثم تفقد البنية مكوناتها [2]، و لهذا فإن الشرط اللازم لتحقيق الالتفات هو أن يكون المسند إليه في الحالين واحداً، و أين يكون التعبير الثاني منزاحا به (معدولا به) عن ظاهر الكلام ، و خلاف ما يتوقع السامع .

و مما هو جدير بالذكر في هذا المقام أن علماء البلاغة اختلفوا في تحديد مجال الالتفات وانقسموا في ذلك إلى فريقين ، و لسنا – هنا– بصدد تفصيل القول في هذا الخلاف وإنما نكتفي بالقول إن الفريق الأول –و يمثله جمهور البلاغيين – ضيّق دائرة الالتفات وجعلها مقتصرة على المخالفة في الضمائر [3] ، في حين ذهب الفريق الثاني – وعلى رأسه ابن الأثير– إلى توسيع تلك الدائرة حتى شملت – غلى جانب المخالفة في الضمائر – المخالفة في صيغ الأفعال و المخالفة في العدد [4]، و الحق أن الاتجاه الثاني – فيما نرى – اتجاه صائب ، لأن ظاهرة الالتفات – في معناها اللغوي و الاصطلاحي – تتسع لتشمل كل تحول أو انزياح في نسق

---

[1]- ينظر : ابن منظور : لسان العرب ، مادة " لفت " .
[2]- ينظر : عبد المطلب : البلاغة العربية قراءة أخرى ، ص 392 ، 397 .
[3]- ينظر : السكاكي : مفتاح العلوم ، ص 395 ، و القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة 85/2 .
[4] -ينظر : ابن الأثير : المثل السائر ، 4/2-19 .

التعبير لا يتغير به جوهر المعنى أو البنية العميقة له ، و لهذا فإننا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن الالتفات يعدُّ انزياحاً أو عدولاً عن مبدأ المطابقة الذي التزمه النحاة و اللغويون ، و المتمثلة في الضمير(**المتكلم ، و المخاطب ، و الغائب**) وفي زمن الفعل (**الماضي ، و المضارع والأمر**) و في العدد (**الإفراد ، و التثنية والجمع**) ،وفي التذكير و التأنيث ،و التعريف والتنكير ، فهذه المطابقة في الخطاب اللغوي تعدُّ المستوى المثالي الذي ينتهكه الالتفات و ينزاح عنه بوصفه ظاهرة أسلوبية تتميز بالانتقال من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر تطربة واستدرارا للسامع و تحديدا لنشاطه ، و صيانة لخاطره من الملل و الضجر، بدوام الأسلوب الواحد على سمعه [1] وبذلك يمثل الالتفات " خاصة بارزة في حركة الصياغة موضعياً، حيث تتحور اللفظة في موضعها تحورا غير مألوف يفرز دلالة فيها كثير مما لا يتوقعه المتلقي وفيها كثير من إمكانات المبدع في استعمال الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة " [2].

و قد برزت هذه السمة الأسلوبية و الألوان البلاغية في نماذج عديدة من القصائد الجزائرية المعاصرة مكسبة التعبير دلالات و إيماءات خاصة تشابكت فجأة مع الدلالة الأصلية ، فأضفت على التعبير عمقاً و نبضاً و حيوية تكسر نمطية الأداء لتحقيق فائدة لا تحدُّ بتطرية نشاط السامع و إيقاظه للإصغاء فقط ، و إنما تتنوع و تتشعب مستعصية على التحديد و الضبط يقول ابن الأثير : " و الذي عندي في ذلك أن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة ، أو من الغيبة إلى الخطاب ، لا يكون إلا لفائدة اقتضته ، و تلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب ، غير أنها لا تُحَدُّ بحد ، و لا تضبط بضابط ، و لكن يشار إلى مواضع منها ليقاس عليها غيرها " [3].

وهذا ما أكده السيوطي – أيضا– في حديثه عن الالتفات ، إذ يقول :" و للالتفات فوائد منها : تطرية الكلام ، و صيانة السامع عن الضجر و الملل ؛ لما جبلت عليه النفوس من حب التنقلات و السآمة من الاستمرار على منوال واحد ، و هذه هي فائدته العامة ويختص كل موضع بنكت

---

[1] -الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، 314/3 .

[2] - محمد عبد المطلب : جدلية الإفراد و التركيب في النقد العربي القديم ، ص 163، -164 .

[3]- ابن الأثير : المثل السائر ، 5/2 .

و لطائف باختلاف محله " [1]، فظاهرة الالتفات في القصيدة الجزائرية ظاهرة أسلوبية تؤدي وظائف بلاغية لا حصر لها ، فهي تثير المتلقي و تجذب انتباهه بما في بنيتها اللغوية الخاصة من انزياح و تحول غير متوقع عن المألوف ، هذا فظلا عما تشغله – هذه الظاهرة – في موقعها من السياق الذي ترد فيه من دلالات وإيحاءات غاية في الروعة ، تكشف عن جمالية القصيدة المعاصرة ،و سرها البياني الرفيع .

و من المعروف بأن الالتفات يتضمن وجوها متنوعة من الاستعمالات ، تجري على مخالفة قواعد اللغة و أساليب تراكيبها ، و لهذا فإنه يقع ضمن دائرة الانزياح التركيبي والمتأمل في النص الشعري الجزائري يجد أن الالتفات يعدُّ من أهم الظواهر الأسلوبية والألوان البلاغية أو المسالك التعبيرية التي يشيع استخدامها في لغته ، بل لعله أكثر هذه الألوان تردداً و أوسعها انتشاراً في ذلك البيان ، الأمر الذي يجعل تناول صور الالتفات على سبيل الاستقصاء أمرا فوق طاقة هذا الفصل ، و لذلك فإننا سنكتفي بتناول أبرز المجالات التي تحقق فيها الالتفات في النص الشعري الجزائري ، محاولين أن نقف – في تناولنا التفصيلي لكل مجال – إزاء بعض الأمثلة و الشواهد التي تنتمي إليه ،كي نوضح ما جاء فيها من انزياح تركيبي ، و نستجلي بعض ما تومض به هذه الأمثلة من قيم وأسرار .

وبعد ، فإن الانزياح التركيبي – في القصيدة الجزائرية المعاصرة – يبدو جليا في أسلوب الالتفات ، و يمكن لنا أن نضعه ضمن الأنماط أو الأشكال الآتية :

أ) الانزياح في الضمائر :

و يقصد بالانزياح في الضمائر الانتقال من ضمير أصلي إلى ضمير آخر يغايره في الحضور أو الغيبة أو التكلم ، و يشترك وإياه في العودة إلى مفسر واحد [2]، و يُظهر تتبع هذا الانزياح في النص الشعري أن صوره تتفاوت نماذجها من حيث الكثرة و القلة، فبينما تكثر نماذج الانزياح عن الغيبة إلى الخطاب ، و الانزياح عن الغيبة إلى التكلم ، تقل بالمقابل نماذج الانزياح عن

[1]- جلال الدين عبد الرحمن السيوطي : الإتقان في علوم القرآن ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت د.ط، 1987، 253/3.

[2]- ينظر: الشاذلي الهيشري : الالتفات في القرآن ، حوليات الجامعة التونسية ، جامعة تونس ، العدد 32، 1991، ص 169 .

التكلم إلى الغيبة ، أما الانزياح عن التكلم إلى الخطاب وعكسه فنادر الوقوع ، و هذا التفاوت ربما يهدينا إلى ملحظ أسلوبي يحكم هذه الظاهرة الشعرية على عمومها ، و هو أن حديث الخطاب و التكلم فيه جذب لانتباه المتلقي إلى تأمل المعاني التي تتعلق بها مواضع الانزياح والتفكير في الأغراض التي تنعقد فيها مقامات الوعد أو الوعيد [1] .

وعند تحليل الانزياح في الضمائر على مستوى البنية العميقة و البنية السطحية من منظور علم اللغة الحديث نجد أن أصل التركيب في بنيته العميقة يكون بإظهار الاسم مرات متعاقبة في النص نفسه .

إلا أن هذه البنية العميقة غير ممكنة إلا في حالات نادرة من التأكيد ، لهذا تقوم مقامها في التعبير العادي بنية سطحية يُعوض فيها الاسم الظاهر بالضمير اجتنابا للتكرار، و هي حالة تجانس تظهر في النّص بنية سطحية ثانية يعوض فيها الاسم بضمير ثان يغاير الضمير الأصلي في الحضور أو الغيبة ، و في هذه البنية يتحقق الانزياح " [2] .

و على هذا فإن الانزياح في الضمائر يكسر آلية عملية التوصيل ما بين النص و المتلقي لأنه يحدث اهتزازا في مرجعية الضمير على المستوى السطحي للصياغة فيتنبه المتلقي لذلك بإعادة الاستقرار للضمير في مستوى البنية العميقة ، و إذا لم يتنبه إلى هذا الانزياح عن مقتضى الظاهر حدث خلل لدية في مرجعية الضمير ، و فَقَدَ تواصله مع النص، وقلَّ بالتالي انفعاله به و إدراكه لمراميه و جماليته ، أما بالنسبة للمبدع فإن الانزياح في الضمائر يتيح له حرية كبيرة في إضفاء الحيوية علة تراكيب النص من خلال تعدد زوايا الرؤية ، لأن بنية الالتفات تسهم في خلق " الفجوة : مسافة التوتر " في جس النص وتمنح المتكلم حرية كبيرة في المناورة [3]، و عند رصد الانزياح في الضمائر يتبين أنه يشتمل على ست صور ، ووراء كل صورة من هذه الصور ، بل وراء كل شاهد من شواهد انزياح الضمائر مغزى بلاغي جميل ، و هذا يقتضي

---

[1] - ينظر : أحمد سعد محمد ، التوجيه البلاغي للقراءات القرآنية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط 1، 1998 ، ص 323 .

[2] - ينظر : الشاذلي الهيشري : الالتفات في القرآن ، ص 169 .

[3]- ينظر : عواد علي : نهر المجرة " مختارات من شعر البياتي " ، هيئة قصور الثقافة سلسلة أفاق الكتابة ، القاهرة ، العدد السادس ، 1998 ، ص 13 .

منا أن نقف مع كل صورة من صوره وقفة متأنية لنبرز ما وراء شواهدها من دقائق و أسرار و هذه الصور هي :

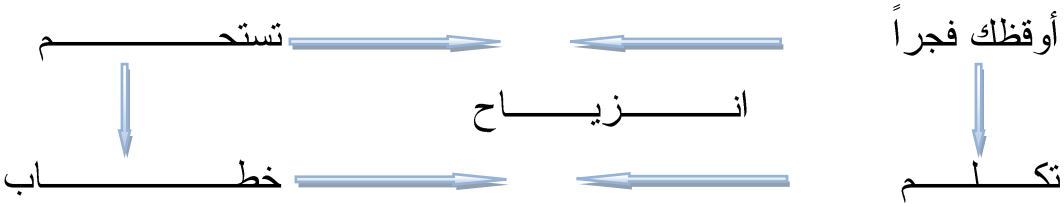
1 - الانزياح عن صيغة التكلم إلى صيغة الخطاب :

هذه الصورة يندر تحققها في لغة الكلام ، و ذلك للتوازي أو التباين التام بين موقفي الخطاب والتكلم ؛ ففي الموقف أو السياق الواحد لا يتصور أن يكون الشخص – إلا على نحو من أنحاء التجوز – متكلما و مخاطَبا ، أو مرسلا و مستقبلا في آن واحد ، لذلك لم يرد إلا مواضع قليلة لهذا الانزياح في النص الشعري ، فكانت الشاعرة ربيعة جلطي أكثر إنصاتا لنبض اللحظة للوقوف على ما يناسب الشعر ، عبر مجسمات شعرية تكتب ذاكرة الأشياء بأناقة و رقة فتقول في قصيدتها :

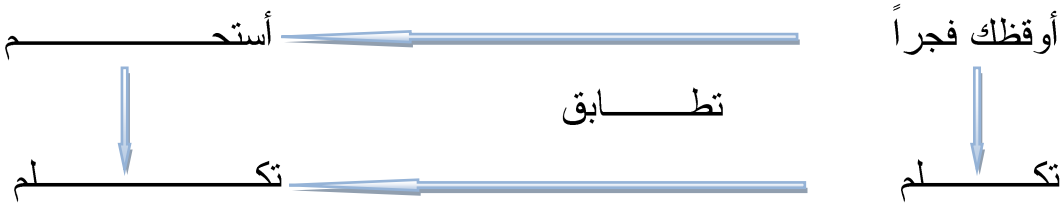
أعلم أنك آت !
وحين يؤرقني وجع الشوق
و تلكؤ ضعفي
أوقظك فجرا
تستحم في عينيك المتأججتين صفصافا
و علم الرفاق المورقين على الجسر[1] .

فإذا رصدنا حركة الصياغة اللفظية في شكل تخطيطي فإنها تظهر على النحو التالي :

البنية السطحية :



البنية العميقة :



[1]- ربيعة جلطي : شجر الكلام ، ص 33 .

تتكلم الشاعرة بصيغة التكلم ثم تلفت بعدها إلى صيغة الخطاب ، و نلمس في هذا التعبير ما يعتري الشاعرة من اضطراب و شوق يعود سببه إلى اضطراب مشاعرها و أحاسيسها فهي تسرُدُ معاناتها بمناداة من تحب دون أن تلقى جوابا .

فقد بدأت الصياغة بضمائر التكلم " يؤرقني ، تلكؤ " التي تميل إلى الذات المتكلمة الحريصة على المصلحة و جلب المنفعة ، ثم جاء الانزياح إلى ضمير الخطاب " تستحم " و كان مقتضى ظاهر السياق في المطابقة بين الضمائر أن يكون على نحو " أستحم في عينيك " ، و إنما انزاح عن " أستحم في عينيك إلى" تستحم في عينيك " ليفيد التلطف في توجه محبوبها ، و إعلامه بوجع شوقها ، و ضعف قلبها عند غيابه ، و ذلك أبلغ في الشوق و الحنين ، و هذا ضرب من التلطف في تقديم حبها ، و التعبير عنه بما تحمله نفسها من شحنات الشوق و الحنين ، الذي يدفعها إلى الحرص الصادق على إبلاغها إلى الطاف المشاعر إلى نفس من تحب لإزاحة ما يغلفها من شوائب العناد ، و اقتلاع ما تأصل فيها من جذور الوجع .

وقد جاءت هذه الأبيات الشعرية بينة الالتفات لتدفع المتلقي إلى متابعة حركة الصياغة في مستويين : مستوى الذاتية الفردية ، و مستوى المصير المشترك ، و هما ينتجان من عملية الانزياح عن مقتضى الظاهر ،و هذان المستويان المختلفان في البنية السطحية يتحدان في البنية العميقة عندما تؤول الضمائر إلى صيغة واحدة " تكلم ، تكلم " كما يظهر في الشكل السابق غير أن هناك من البلاغيين من ذهب إلى أن هذا الموطن لا يعد من الالتفات ، و من هؤلاء من يقول أنهم جعلوا هذه الأبيات من الالتفات و فيها نظر ، لأنها إنما يكون منها إذا قصدت الإخبار عن نفسها في السطرين الشعريين ،و هنا ليس كذلك لجواز أن تريد بقولها : " تستحم " المخاطب لا نفسها ، و لم يكتف الباحثون المعاصرون بإخراج هذه الأبيات الشعرية من دائرة الالتفات ، بل ذهب البعض إلى أن القصائد الجزائرية المعاصرة تكاد تخلوا من هذا الضرب من الالتفات ، و السبب يرجع – في رأيهم – إلى أن المقابلة بين المتكلم و المخاطب مقابلة ثانوية ، إذ لا يمكن للمتكلم أن يصبح مخاطَبا ، كما لا يمكن العكس إلا بتأويلات، و عندي أن هذا الضرب من الالتفات موجود في الأبيات الشعرية ، فيظهر فيها الالتفات من المتكلم إلى

المخاطب بصورة جلية إذ إن الضميرين هما للمتكلم ، و لكنها عبرت في المرة الثانية عن الذات المتكلمة بضمير المخاطبين " تستحم " ، و كان الأصل أن تقول " أستحم في عينيك " وفي ذلك شدة تنبيه إلى أنها واثقة من الاستحمام في عينيه المتأججتين صفصافا ، و لا يتأتى هذا لو قالت : "أستحم في عينيك " أضف إلى ذلك أن ضمير الخطاب " نستحم " يتضمن ضمير المتكلم في " ضعفي " عل أساس أن هذه الشاعرة " المتكلمة " فرد من " المخاطب " أو جزء منه وليس كما يرى البعض – في قولهم السابق – من أنها تقصد المخاطَبين و لم تقصد نفسها والشاعرة أعلم بمرادها .

2ــ الانزياح عن صيغة التكلم إلى صيغة الغيبة :

إن سبب كثرة الالتفات يعود إلى طبيعة تشكيل بنية النص الشعري ، فنص " زينب الأعوج " مثلا مشكل ببنية مسرحية ، إلا أن الحوار الصريح الظاهري غير موجود فيه و كذلك الشخصيات غير ظاهرة و غير محددة الملامح ، فنجد مثلا أن شخصية واحدة تحيلنا إلى عدة شخصيات ، حيث تتحدث الشخصية الواحدة المتمثلة في الشاعرة بعدة أصوات ، و مثاله ما جاء في قول الشاعرة " زينب الأعوج " :

ها ...

ها.. مازلنا ننتظر الشمس كلما خاننا الليل ،

و ندرك بعشق الحزن و الفرح ،

أن الشمس لن تنكر ليل العاشقين...

تعالي أيتها الشمس ،

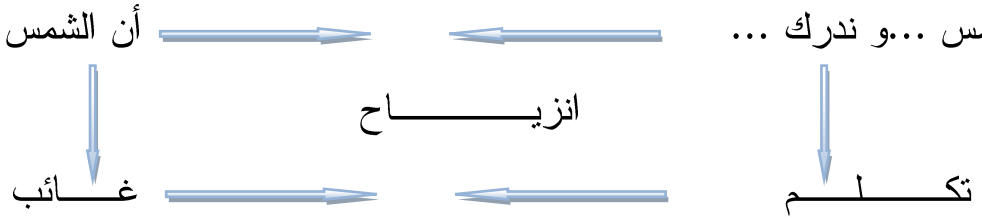
أو تأتي إليك حفاة ...عراة..

راجلين ..[1].

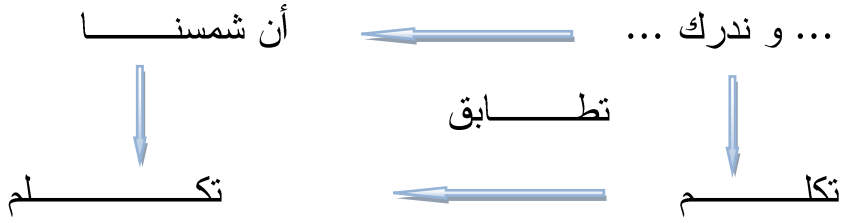
و عند رصد حركة الصياغة اللفظية في شكل تخطيطي فإنها تظهر على النحو التالي :

[1]- زينب الأعوج : أرفض أن يدجن الأطفال ، ص 41 .

البنية السطحية :



البنية العميقة :



إن الشاعرة قد كثفت من الالتفات في هذا المقطع الشعري ، و يعود سبب ذلك إلى الحوار القائم داخل الذات الفردية ، حيث تبدأ الشاعرة بصيغة التكلم " نحن " لتلتفت إلى الغائب "هي " ، ثم تعود إلى صيغة التكلم ، و هكذا تتواصل التفاتات الشاعرة دون توقف ، حيث تواصل التلاعب بالضمائر.

فقد بدأت الأبيات الأولى و الثانية بضمير المتكلم في قولها :

ها ...مازلنا ننتظر الشمس كلما خاننا الليل

و ندرك بعشق الحزن و الفرح.

ثم انزاحت إلى ضمير الغائب في السطر الثالث فقالت : " **إن الشمس لن تنكر ليل العاشقين** ..." ، و مقتضى السياق أن تجري على نمط واحد فتقول : " أن شمسنا "و فسر الانزياح عن ضمير المتكلم " ما زلنا ، ندرك " إلى ضمير الغائب في " أن الشمس " هو ملاءمة طريق التكلم – وهو قرين الحضور و المشاهدة – لحسية الاستدلال على عظمة معشوقها الأكبر – الوطن – و لأنها تعرف عنه كل التفاصيل لذا تردده بكثير من التقديس و ترسمه هالة من الإجلال، فهو " **التراب الذي لولا أريجه العطري لأقسمت أنه من الجنة**" كما يقول الزاهري – هذا في

السطرين الأولين ، و ملاءمة طريق الغيبة ، و بهذه الملاءمة و تلك تؤدي المخالفة بين الضميرين دورها في السياق الذي يلفت الأبصار ويستشير العقول إلى تأمل تلك الجمالية الشعرية و تناسقها و انسجامها .

إن الشاعرة من خلال توظيفها لحركة الضمير في القصيدة ، و تكرار الضمير بأشكالها المتعددة قد جعلت من ذلك أداة تتحكم بالطاقات التعبيرية للنص ، و تأكيد لصدق تجربتها الشعرية ، ولعل أهم ما فاءت به شهوة الانزياح هو مغامرة التلاعب بالضمائر وتفاعل دلائلها في انزياح أسلوبي جميل يتحول النص بموجبه إلى بؤرة تنجذب إليها خيوط النسيج المتناسق .

و جاء هذا الانزياح في النص الشعري ل : " عثمان لوصيف " يقول فيه :

و لما تزاخت شعور المســا و لفلف قلبي ضباب الأســـــــــى

وقفتُ على شرفتي ذاهــلاً أُحدق ..و الليل قد عَسْعَسَـــــــــا

أبعثر طرفي هنا و هنـــاك عساها تجيء فتأتي عســـــــــى[1] .

و في هذه الأبيات نجد أن الشاعر عثمان لوصيف – انتقل من ضمير المتكلم " قلبي وقفت أحذف ، أبعثر " إلى ضمير الغيبة " عساها تجيء ، تأتي " و ذلك على سبيل الالتفات والخروج من ضمير المتكلم إلى ضمير الغيبة للتنوع في الفصاحة .

غير أن أبا حيان لم يوضح لنا المقصود بتنوع الفصاحة ، و لم يذكر الدلالة التي اقتضاها الانزياح هنا ، ويبدو أن السياق لما كان فيه إشارة إلى شدة اللوعة و الحنين و حرقة الانتظار لمعشوقته ناسيه حديث الشاعر عن نفسه بضمير المتكلم إمعانا في التعبير عن شوقه لمحبوبته آملا مجيئها، ثم انزاح في الحديث عن معشوقته إلى ضمير الغيبة على سبيل التعبير عن مكنوناته المتوجعة و البوح بآلامه و آماله .

و منه قول مصطفى دحية في قصيدته أحلام من ديوان " **بلاغات الماء** " :

و أنام معي السر

أحصيت أزراره

[1]- عثمان لوصيف : الإرهاصات ، دار هومة ، الجزائر ، 1997 ، ص 92 .

أيقظَتْهُ قشعريرة الحلم [1].

فقد بنى الشاعر كلامه في أول السطر على أسلوب التكلم " نام معي و أحصيت " لكي يجعل مرجعية حكاية السر الماثلة في ذهن الشاعر دائما ، ثم جاء الانزياح إلى ضمير الغائب " أيقظته " – فالاسم الظاهر من قبيل الغيبة – حثا على فعل وقائع الحلم – بذكر لفظة – أيقظته قشعريرة الحلم – و هكذا جاء الانزياح عن صيغة التكلم إلى صيغة الغياب ليزيد من تماسك الصياغة في الأبيات الشعرية و يهيئ المتلقي لاستقبال المعنى المقصود بتمامه .

3ــ الانزياح عن صيغة الخطاب إلى صيغة التكلم :

نلتقي مع أجواء مشحونة بالانزياح تومئ و توحي بأجواء الالتفات ، تشير إلى الفكرة دون أن تعرض ضميرها ،فإن المتأمل في صفحات دواوين " ياسين بن عبيد " يتبين لنا ما يقوم به من اختراق البعد اللامرئي للواقع ، و من ثم نجد الشاعر يقول في قصيدة "**عروس الكآبة** " :

أعيد حديث الأمس ملهمته الوجدى أعيـــدي بـــقـــايـــاه ســأقرأها وردا

أعيدي و لا تأتي .... حديثك بلســم من المعضل المــزري بروعتـــــــنا أودى

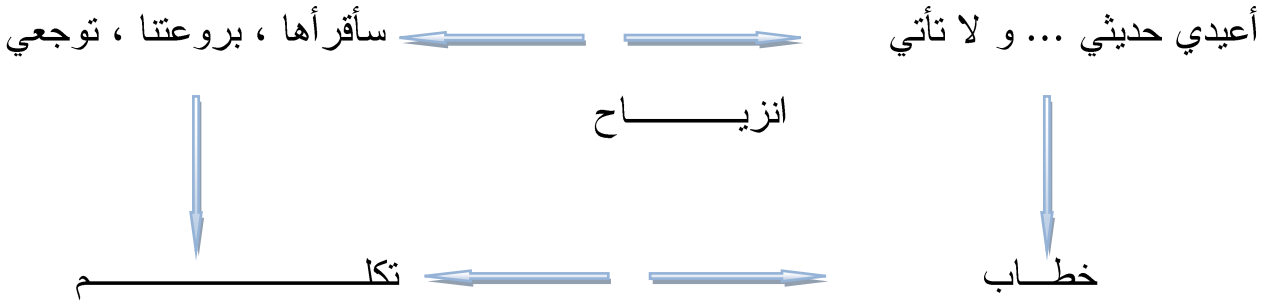
على صدرك الأحنى زرعت توجعــي و في سره كأســـي ..و دفئـــي..فلا بردا[2]

إن التحول الأسلوبي في هذه الأبيات الشعرية يظهر في الشكل التجريدي التالي :

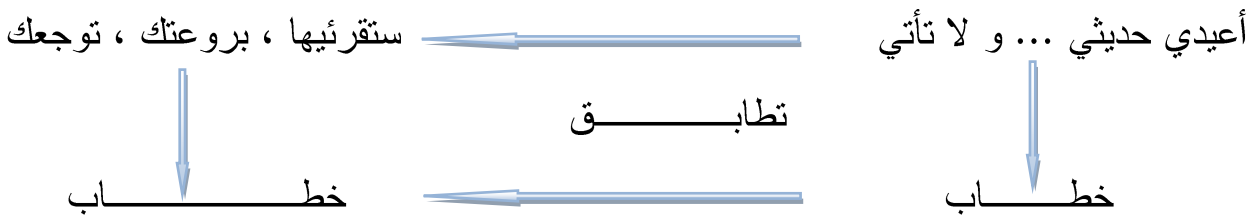
[1]- مصطفى دحية : بلاغة الماء ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2002، ص 61 .

[2]- ياسين بن عبيد : الوهج العذري ، المطبوعات الجميلة ، الجزائر ، 1995، ص 12 .

البنية السطحية :



البنية العميقة :



فالسياق الشعري في هذه اللوحة الشعرية انزاح عن صيغة الخطاب " أعيدي ، تأتي " إلى صيغة التكلم " أقرأها ، روعتنا ، توجعي " يتناسب هذا الانزياح مع دلالة التعبير على ذكر صفات المحبوب من الحسية إلى التجريد ، حيث اظهر لنا – هذا الانزياح – ولاء الشاعر لمحبوبته ، و التصاقه بها ، و حرصه على مصلحتها ، فهو يدرج نفسه مع المجموع منزاحا عن أسلوب التنصل الذي يوحي إليه أسلوب الخطاب .

وانطلق من فاعلية اللغة كنظام قابل للانجاز و الانحياز ، فإن مجالات رصدها تتجاوز حالات التركيب اللغوي ، حينها نقف عند شظايا من الدلالات المتناثرة وشبكة من آثار الاختلاف وشكل تعبيري مشحون بإيحاءات لا متناهية دائمة الحضور ، متجلية في متن النص و دلالاته .

هاهنا تنسلخ المفردة من اعتيادية دلالاتها ، إلى انزياحيتها و انفلاتاتها، و منه قول الشاعر ياسين بن عبيد :

إليك سبيلي .. و المسالك وعرة و دولتي الآهات .. تَفْدي .. و لا تُفْدى ! .[1]

[1] -ياسين بن عبيد : الوهج العذري ، ص 35 .

فقد انزاح الشاعر في هذا البيت الشعري عن ضمير الخطاب في قوله " إليك " إلى ضمير التكلم في قوله " سبيلي ، دولتي " ، و مقتضى المطابقة في الضمائر أن ترد في السياق على نسق واحد فيكون " إليك سبيلك " في الصدر و"دولتك الآهات" في العجز، و لكنه انزاح عن ذلك إلى ضمير المتكلم " إليك سبيلي " و " دولتي الآهات " ، وهذا الانزياح يدل على رقة و عذوبة قصائد الشاعر مجسدا أشواق عاشق قد برح به الهوى ، فيصف سهده على عذاب امرأة و لا يعرف لها اسما .

و في ظل هذا الاشتباك ، يُصر النص المتشظي على أسر القارئ في قفص شكله الالتفات هذا يعني أن المضي في الطريق الوعر هو النجاة من خطر التوقف في المنحدرات، وهذا ما يشكل مؤشرا أسلوبيا من حيث الانزياح ، فنجد عز الدين ميهوبي يقول في المقطع الشعري الآتي :

زرعتك في القلب وشما جميلا و ضمختُ في شفتيك هــوای

رسمتك في الجفن حلما نديــا و صوغت في مُقْلَتَيْــك رؤاي

تمنيت لو عشت فيك شهيــدا أعطر بالدم دوما ثـــــــراي

و أقرأ في جانبي قصـــــيدا يردده الكون آيا فـــــــــآي[1]

فنجد أن الشاعر قد انزاح في مقطوعته الشعرية عن ضمير الخطاب " زرعتك ، رسمتك" إلى ضمير التكلم في قوله " تمنيت ، أعطر ، أقرأ "، و مقتضى السياق أن تكون المطابقة في الضمائر و تأتي على شاكلة واحدة ، و لكنه انزاح عن ذلك إلى ضمير المتكلم، وهذا الانزياح يدل على شموخ بلدنا الجزائر ، و لذلك خصها الشاعر بهذه المحامد و الصفات و الأمنيات لأنها بلد المليون و نصف المليون شهيد ، فهما اتسعت رقة الإبداعات الشعرية ، و اختلفت في نسجها نبقى مقصرين في حقها.

[1] -عز الدين ميهوبي : اللعنة و الغفران ، منشورات دار أصالة ، الجزائر ، ط1، 2000، ص 16 .

4 ــ الانزياح عن صيغة الخطاب إلى صيغة الغيبة :

يأتي الانزياح عن الخطاب إلى الغيبة في القصيدة الجزائرية ليحقق مزية ما كان استئناف الخطاب في حالة الحضور – أي استمراره بضمير المخاطب – ليحققها نحو قول الشاعر أبو القاسم سعد الله :

أيا صاعدا في الفضاء

يعانق وجه السماء

و يحتضن الأفق مدّ البصر

خذ الثأر للمجد في وجنتيك

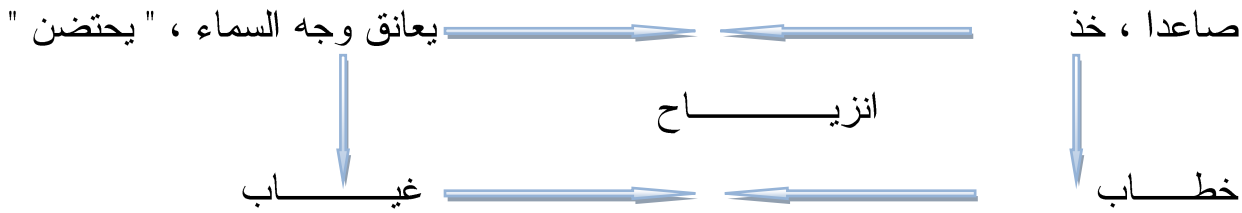
جريحا كقلب اليتامى

و فجّر صخورك نارا

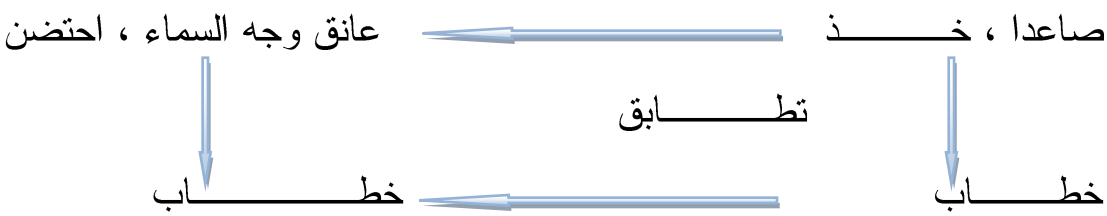
على الغاضبين [1].

و يظهر هذا الانزياح في البنية السطحية بالشكل التجريدي التالي :

البنية السطحية :



البنية العميقة :



[1] -أبو القاسم سعد الله : الزمن الأخضر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ،د.ط، 1985، ص 215 .

يبين لنا **سعد الله** في هذا المقطع شهداء الثورة التحريرية الذين ضحوا بأنفسهم كي تعيش الجزائر حرة مستقلة ، إذ خاطب روحه الصاعدة إلى بارئه بواسطة ضمائر الخطاب "صاعدا خذ ، فجر " و في هذا تشريف و تكريم لهم ، ثم جاء الانزياح في السطر الثاني إلى ضمائر الغياب " يعانق "وَ" يحتضن " ليفيد معنى الحياة الأخرى للشهداء في جنان الخلد ، فالشاعر قد استحضر النص القرآني [....بَلْ أَحْيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴿١٦٩﴾][1].

و قد عملت بنية الانزياح في تحريكها من صيغ الخطاب إلى صيغ الغياب على المستوى الصياغي ، و من حالة الجزائر و شهداءها إلى حالة الخلد و النعيم في الجنة على المستوى المعنوي لزيادة وعي المتلقي بما أعطاه الله للشهداء من جنان الفردوس و جعلهم أحياء يرزقون و هو تغير اتسم بالمفارقة التامة في بعض المراحل و عمق هذا الانزياح إحساس المتلقي بهذه الثنائية الرائعة ، لأن مقتضى الظاهر يستلزم مستوى صياغيا واحدا و هو :

(**خطاب** ⟸ **خطاب**) وحالة معنوية واحدة وهي (**وحدة** ⟸ **وحدة**)[2]

و قد حاول الرازي أن يستخلص لهذا النوع من الانزياح و مقابله – وهو الانزياح عن الغيبة إلى الخطاب– مغزى بلاغيا يكاد يحكم – في نظره – حركة التعبير بهما ، إذ قرر "الانتقال في الكلام من لفظ الغيبة إلى لفظ الحضور الذي يدل على مزيد التقرب و الإكرام وأما ضده و هو الانتقال من لفظ الحضور إلى لفظ الغيبة ، فإنه يدل على المقت والتبعيد"[3].

و ليس الأمر كما ذكر الرازي ، لأن دلالة الانزياح عن الخطاب إلى الغيبة –كغيره من صور الانزياح – تختلف باختلاف سياقه و مقامه ، و لا تقتصر فقط على ما حاول الرازي تقريره بل إن الموضع الواحد قد تتنوع أغراضه و تتعدد مقاصده باختلاف نظر المتلقين إليه ، فكما أن الانزياح عن الخطاب إلى الغيبة قد يدل في سياقات معينة على المقت و التبعيد ، فإنه يدل في

---

[1] -سورة : آل عمران ، الآية : 169 .

[2] -ينظر : أسامة البحيري : تحولات البنية في البلاغة العربية ، دار الحضارة للطبع و النشر و التوزيع ، طنطا ، ط1، 2000، ص 312 .

[3]- فخر الدين الرازي : تفسير الفخر الرازي المشتهر بالتفسير الكبير و مفاتيح الغيب ، دار الفكر ، بيروت ، ط1، 1981، 219/11 .

سياقات أخرى على دلالات جديدة يوحي بها السياق من ذلك دلالته على التشريف و التكريم – كما هو الحال في الأبيات الشعرية السابقة –

و من مواطن هذا الانزياح أيضا نجد قول الشاعر يوسف وغليسي :

قل إن تشبهت بالنخل !ما متُ...

ما ينبغي أن أموت !

يسألونك ... قل إنني نخلة

تتحدى الرياح و قيظ السنين [1] **!**

فقد جاء الحديث في مستهل المقطوعة الشعرية موجها إلى المخاطب الحاضر بقوله " قل " ثم انزاح السياق – فجأة – عن الخطاب إلى الإخبار عنهم ، بضمير الغائب " يسألونك " و لو اطرد نسق الخطاب لكان" قل إن تشبهت بالنخل...اسأل"، لكن الخطاب لم يطرد على هذا النحو بل ما لبث أن انزياح عن حالة الخطاب إلى حالة الغيبة ، و هو ما يحقق للصياغة عملية مفارقة مقتضى الظاهر ، لأن هذا المقتضى يستدعي وحدة المستوى ، أي " **خطاب** ⟸ **خطاب** ".

5ــ الانزياح عن صيغة الغيبة إلى صيغة التكلم :

ظهر الانزياح عن الغيبة إلى التكلم في نماذج عديدة من القصائد الجزائرية المعاصرة لتباين قدرتها في تلوين المسار الانزياحي ، و تشكيلها لوحدات التجانس و الالتفات وعلى هذا النحو نجد أبو القاسم سعد الله " يهمس في أذاننا مخاطبا حبيبته " **الجزائر** " فيقول :

الليل يا وحيدتي جَراحْ

ممزق الرؤى ، معذّب الصباح

عيناه تبكيان دم

أنسامه شهقات هم

أسير في ضبابه بلا مصير

أمشي ... و مخلب الأسى

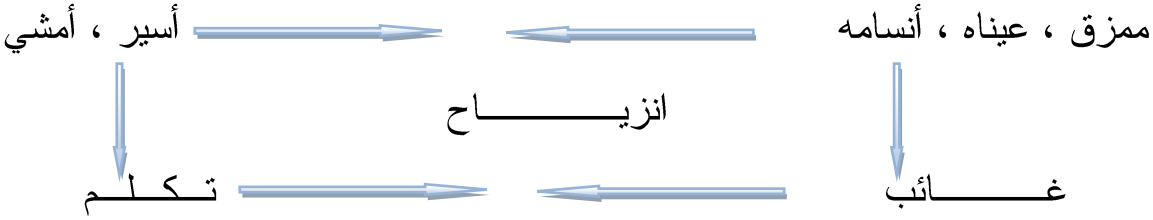
[1] - يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، ص 32 .

يميت السمة الحنون

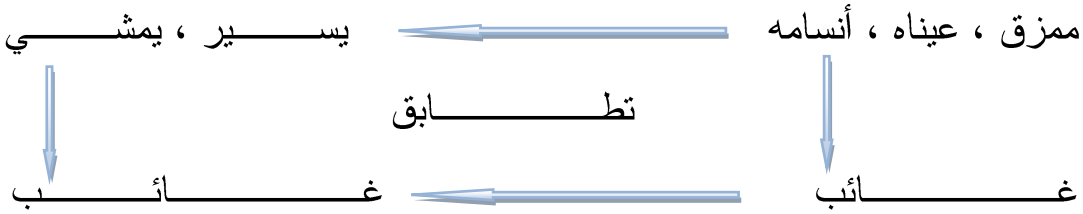
على فمي ... [1] .

و عند رصد الصياغة في البنيتين السطحية و العميقة يظهر الانزياح التركيبي في الشكل التالي:

البنية السطحية :



البنية العميقة :



يخبرنا الشاعر و يعبر لنا عن إحساسه الحزين تجاه الجزائر المكبلة و الدامية فنجده يهمس في أذاننا بكلمات هادئة تعبر عن إحساس حزين ينبع من أعماق الشاعر ، فيترك فينا أثرا نعيش معه أجواء القصيدة بجميع أحداثها و نتجاوب معها فنجد – الشاعر – أخبرنا عن شعوره في مطلع هذا السياق الشعري بضمير الغيبة ، فقال في الأسطر الأولى " ممزق ، عيناه ، أسنامه " و في الأسطر الثانية : أسير ، أمشي "، ثم انزاح عن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم فقال " أسير، امشي "، وما دام السياق سياق إخبار عما يختلج في صدره من أحزان و آلام منتظرا أخبار وطنه الذي يئن تحت وطأة الاستعمار فلما غاير بين الضمائر في الحديث عن نفسه

[1] -أبو القاسم سعد الله : الزمن الأخضر ، ص 341 .

فأخبرنا عن نفسه بضمير الغائب في سياق ذكره صورة الحزن ، ثم انزاح إلى ضمير المتكلم عند ذكر " أسير ،أمشي " .

لقد ذكر البلاغيون في تفسير هذا الانزياح آراء منها أن الأفعال المذكورة في هذا السياق نوعان : أحدهما، وجه الإخبار عنه بوقوعه في الأيام السالفة فأتى في هذا النوع بضمير الغائب عطفا على أول الكلام ، و الثاني : قصد به الإخبار مطلقا ، و لهذا نجد الالتفات من الغيبة إلى التكلم .

و يقدم أحد الباحثين المعاصرين تعليلا آخر لهذا الانزياح يلمس فيه دلالة معنوية تسري على كثير من النصوص الشعرية المشابهة لهذا السياق الشعري ، محاولا بذاك تعليل الانزياح عن الغيبة إلى التكلم و العكس ، فهو يرى أن هذه المغايرة بين التكلم و الغيبة والعكس تمثل المفارقة بين المحسوس و غير المحسوس، أو المشاهد و غير المشاهد فيرى أن الأفعال في هذا النص الشعري مسندة كلها إلى الشاعر – أبو القاسم سعد الله – غير أن الأفعال السابقة (ممزق ، عيناه ، أسنامه)هي أفعال غيبة حدثت في وقت ما ولا سبيل إلى الإقرار بنسبتها إلى الشاعر ، و من ثم فإن العدول في إسناد هذا الفعل عن الغيبة إلى التكلم حفزا للهمم و لفتا للأنظار إلى تأمل جمالياته ، و بهذا يكون النص الشعري قد استدل بالمحسوس المشاهد ، على إثبات نسبة ما ليس محسوسا و غير مشاهد إلى الشاعر ، و ذلك من قبيل قياس الغائب على الحاضر و الخفي المستور على المشاهد المحسوس .

وقد اطرد هذا التعليل في فهم انزياحات شعرية مشابهة لهذا الانزياح نحو قول الشاعر عبد الحميد شكيل :

في سيوان :

لمحتها عند مرتفع النبع ، تنكب جرتها

الفخارية ، تنقل – بدلال – بدخ خطوتها،

أوجعتني ، إذا مأت في شجن ،

صرت خرقة في دخان!! [1] .

بهذه النبرة الملحة ، و بهذا التكرار الانزياحي ، يعكس هذا المقطع دلالات و إيحاءات تدفع النص إلى أقصى توجهاته الالتفاتية ، و تكشف في الوقت نفسه عما يمور تحت قشرته من انزياحات في الضمائر،حيث أسند فعل "لمحتها" إلى ضمير الغيبة، ثم انزاح عن ذلك إلى ضمير المتكلم عند إسناد الفعل " أوجعتني ، صرت " .

و لعل تعليل هذا الانزياح راجع إلى ما سبقت الإشارة إليه من أن في المغايرة بين الضمائر من الغيبة إلى التكلم دلالة على التفريق بين ما هو محسوس و غير محسوس من الأحداث ، ففعل " لمحتها " غير محسوس أما فعل " أوجعتني " فهو فعل محسوس، و لذلك عبر عن "اللمح" بضمير الغائب ، في حين عبر عن الوجع بضمير المتكلم – و الشاعر أعلم – .

يهيئ النموذج لمراسيم شعرية خاصة ، يفصح فيها كل ضمير عن التفاته الخاص به وتحسُن الإشارة إلى الشاعر " الأخضر فلوس " الذي يستند إلى مجموعة من الانزياحات فيقول :

يمشي على شفتي سحر الخضرة الزاهي ،

و تندى لفتة الريحانة الأولى على قلبي

و قد تركت روائحها و سمتها على زند الرحيل

تسْتلّني الأعشاب حين تطل من سهر الوسادة [2].

و يأتي الانزياح من الغيبة إلى التكلم – في القصيدة الجزائرية – احتفاء بالمعنى المنزاح إليه واعتناء بشأنه ، و كان مقتضى السياق في الأبيات الشعرية – من غير انزياح – أن يكون هكذا :

" **يمشي على شفتي سحر الخضرة الزاهي**

.....

تستلها الأعشاب حين تطل من سهر الوسادة ".

---

[1]- عبد الحميد شكيل : مراتب العشق ، مقام سيوان ، مطبعة المعارف ، عنابة ، الجزائر ، ط1، 2004 ، ص 92-93 .

[2] -الأخضر فلوس : مرثية الجل الذي رأى ، ص 27 .

و لكن الأمر اختلف إذ ترك هذا الأسلوب و انزاح عنه أسلوب التكلم ، اعتناء بشأن من يحب و مراعاة للمعنى الدقيق الخفي للوحي، إذ يقتضي معنى الحنين قرب المشتاق إليه فتأمل سر هذا الانزياح فهو دقيق مكين في المعنى الذي وقع فيه .

6-الانزياح عن صيغة الغيبة إلى صيغة الخطاب :

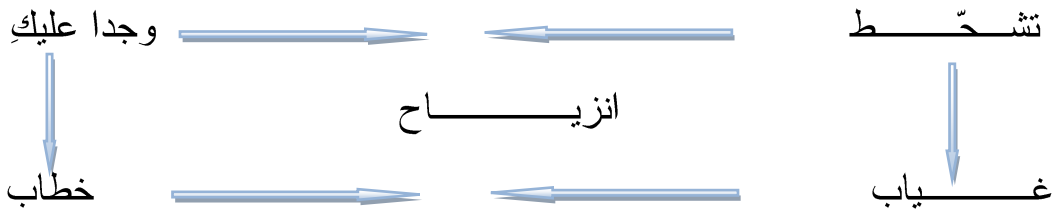
يُرد هذا اللون من الانزياح في النص الشعري لإفادة التكريم و التلطّف في الخطاب فيقول الشاعر ياسين بن عبيد في قصيدته :

طيرٌ تشحط فوق السحب محترفاً وجدا عليكِ . مدى الأحقاب ..ينتجَعُ

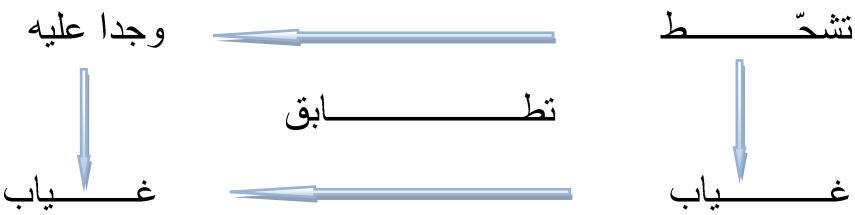
بنى هنالك .. في أطباقها .. فننا تنساه في خطبه .. الأحلاف و الشيعُ[1]

و عند رصد الحركة الصياغية في هذه المقطوعة الشعرية يتكون الشكل التجريدي التالي:

البنية السطحية:



البنية العميقة :



[1]- ياسين بن عبيد : الوهج العذري ، ص 46 .

إذ بدا السياق الحديث عن الطير بضمير الغيبة " طيرٌ تشحط " –فذكر الاسم الظاهر و هو من قبيل الغيبة – ثم انزاح عن الغيبة إلى الخطاب في قوله " وجدا عليك " ، و هكذا أسهمت بنية الانزياح عن مقتضى الظاهر في توليد ثنائية التفاتية على المستوى الصياغي من خلال الانتقال من الغياب إلى الحضور الخطابي ، و على المستوى المعنوي من خلال الانتقال من التوْق إلى الانعتاق إلى البعد عن عالم فرقته الأهواء و الشيع ، و ما كان لنا أن ندرك هذه المفارقة لولا هذا التحول الأسلوبي ، لأن مقتضى الظاهر يتطلب خطاً صياغيا واحدا هو:

(غياب ⟸ غياب) ، ويفرض مستوى معنويا واحدا (**إثبات ⟸ إثبات**).

و من هذا القبيل ما جاء فيه الانزياح لغرض المباشرة و المصارحة اللطيفة ، يفيدنا فيه نموذج أبو القاسم سعد الله في قوله :

تُرقِصُها عواصفُ الرِّياحْ

ثائرة مُهتَاجَةُ الكِفاحْ

و النهرُ و الغيوم و السَّمر

و الضِّفّةُ الخرساءُ و الصخرْ

منتثر.. و زائرُ القمرْ

يُطِلُ في حَذَرْ

و صوتك الحلوُ النّغَمْ [1] .

حيث بدأ السياق الحديث بأسلوب الغيبة عن ثورة نوفمبر في جبال الأوراس و تضحيات الشهداء بدمائهم و عرقهم من أجل أن ينعم الشعب الجزائري بحريته و كرامته ، و كان لهم ما أرادوا و شاء الله ، ثم انتقل مباشرة إلى استخدام أسلوب المخاطبة من أجل تبيان منزلة و مكان هذا البلد الحبيب –الجزائر –.

تفسير هذا الانزياح يكمن في أن السياق سياق مدح و لطف ، و لذلك غيب الشاعر –الجزائر – عندما وصف حريتها و شهداءها ، فقال " ترقصها ، ثائرة ، يُطل " و لم يواجه بقوله : "

[1]-أبو القاسم سعد الله : الزمن الأخضر ، ص 195 .

ترقصين ، تطلين " مفتخرا و متباهيا ببلده الجزائر، فلذا نجده يخاطب بذلك الوصف أخبر عما وقع بالفعل ، و هكذا أبرز الانزياح حالة الانتقال من وصف البلد و مدحه ، إلى الإخبار عما وقع فعلا متلطفا في خطابه من خلال تحول التشكيل الصياغي من الأحادية

(**غياب** ⟵ **غياب**) المتمثلة في البنية العميقة ، إلى الثنائية الضدية (**غياب** ⟵ **خطاب**) المتمثلة في المستوى السطحي للصياغة .

و كما أفاد الانزياح عن الغيبة إلى الخطاب في المثالين السابقين ، نجد عز الدين ميهوبي ينسغه في نصه التالي : " **شمعة لوطني** "

إذا كسروا كبرياء الشموس

و خانوا السماء

فإن لم تمت أنتَ

هو

أنا ..

هي ..

هم ..

هن ..

نحن جميعاً

فيا صاحبي كيف يحيا الوطـــــــــــــــــــــــــن[1].

وفق هذا الشكل الجميل ، و لذة التعبير ، نجد أن الشاعر قد حول الخطاب من الإخبار عن الوطن بضمير الغائب " كسروا ، خانوا " إلى مواجهتهم و مصارحتهم بضمير المخاطب " تمت ، أنتَ " للتأكيد على عظمة هذا الملفوظ اللساني ألا وهو " الوطن " ، و واضح أن البنية العميقة (**غياب** ⟵ **غياب**) كانت الخلفية التي توضح المخالفة السطحية

[1]- عز الدين ميهوبي : اللعنة و الغفران ، ص 73 .

(**غياب** ⟸ **خطاب**)، دون أن يعوق التوحد العميق إنتاج البلاغية في المستوى السطحي و هي بلاغية أفاض فيها رجال البلاغة ، بوصف المخالفة نوعا من الانزياح الجمالي ، كما يمكننا الإشارة إلى مساهمة الظواهر النحوية التي كانت عبارة عن قواعد صارمة تقيد الشاعر فقد أعانته في إضفاء جمالية في النص و توليد الدلالات و توسيعها فتزيد من حرية التصرف في التركيب كعنصر أساسي في تكوين دلالة النص ، واتساق جمله و عباراته ، و ترتيبها وفق نمطية خاصة تكسب القصيدة بناءً مميزا .

ب)الانزياح في العدد :

وضع علماء العربية قواعد عامة لصيغ المثنى و الجمع ، لكن العربية بما امتازت به من مرونة و اتساع قد تطلق اللفظ و يراد منه معنى آخر لوجود قرينة ، فتارة نجدها تعبر عن الجمع بالتثنية ، و تارة أخرى نجدها تعبر عن المفرد بالجمع ، و ثالثة نجدها تعبر عن الجمع بالمفرد و غير ذلك من أساليب الانزياح في العدد ، التي تنقسم – كما يرى السبكي و السيوطي – إلى نوعين : الأول : الانتقال من التعبير بصيغة الإفراد أو التثنية أو الجمع ، إلى التعبير بصيغة أخرى منها ، مع بقاء المعنى المراد بكل صيغة على وضعه الأصلي ، فتتحقق فائدة الانزياح من الانتقال بين هذه الصيغ ، و الثاني : التعبير بإحدى الصيغ المفردة ، أو المثنى ، أو الجمع و المراد معنى الصيغة الأخرى [1] .

و مما يلاحظ أن النوع الأول يتوافر فيه معنى الانزياح ، و هو الانتقال من صيغة إلى أخرى ولكن لا يبرز فيه عنصر المفاجأة كثيرا ، أو التوغل في مخالفة مقتضى الظاهر لأن كل صيغة تظل ثابتة في معناها اللغوي ، و بذلك يقترب تشكيل البنية من بنية تلوين الخطاب والتفنن فيه ، أما النوع الثاني ،فلا انتقال فيه من صيغة إلى أخرى ، و إنما يعبر فيه بصيغة مكان صيغة أخرى ، فيتحقق بذلك عنصر المفاجأة الصياغية التي تخالف مقتضى الظاهر .

و نحن في دراستنا للانزياح في العدد نحاول المزج بين شواهد النوعين للمواءمة بينهما وبين مفهوم الانزياح ، حيث يتوافر فيها الانتقال من صيغة إلى أخرى ، و الخروج على خلاف

[1] -ينظر : جلال الدين السيوطي : شرح عقود الجمان في علم المعاني و البيان ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، د.ط ، د.ت ، ص 30 .

الظاهر ، و سنحاول – أيضا – تعليل هذا الانزياح و التأمل في دلالاته ، و أبعاده البلاغية ، لا الوقوف عند ظاهر التركيب و سطحية العبارة .

و حين نستعرض إمكانات توليد صور الانزياح في صيغ العدد ، نجد أمامنا ست صور هي :

1 – الانزياح عن صيغة المفرد إلى صيغة المثنى :

قد يستدعي ظاهر النظم الشعري لفظ الإفراد ، و قد ينزاح عن ذلك إلى التعبير بلفظ التثنية – سواء أكان اسما ظاهرا أم مضمرا – وذلك لإبراز سر بلاغي ما ،ربما لا يتضح تمام الوضوح إذا جرى الأسلوب على ظاهره ، و مثال ذلك قول : " عثمان لو صيف " في قصيدة " **آه يا عينيك** " :

ما زلت أسافر من مطلق إلى مطلق

في أبد الآباد

أسافر .. و أصل .

أنا سندباد الغواية

هل أحد قبلي

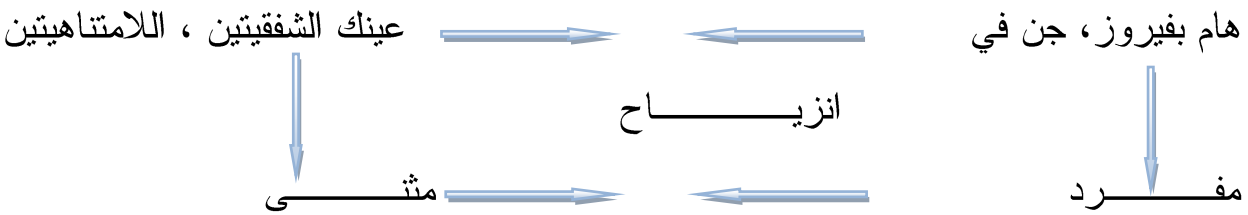
هام بفيروز عينيك الشفقيتين

جن في البحر عينيك اللامتناهيتين [1] .

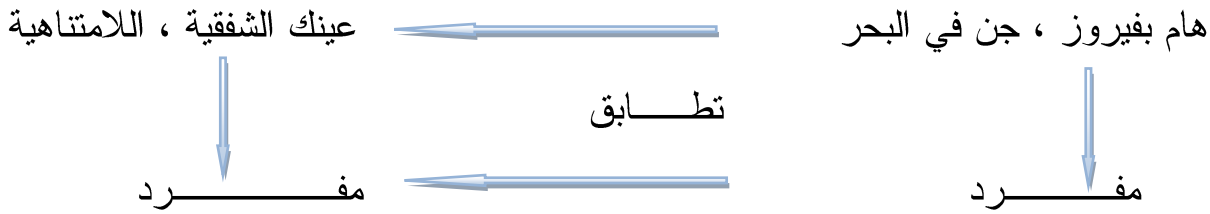
فإذا رصدنا حركة الصياغة اللفظية في شكل تخطيطي فإنها تكون على النحو التجريدي التالي :

[1]- عثمان لوصيف : ريشة خضراء ، عشرون رسالة حب ، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر ، 1999 ، ص 51 .

البنية السطحية:



البنية العميقة :



فقد بدأ السياق الشعري بصيغة الإفراد " مازلت أسافر ، هام بفيروز ، جن في البحر " ثم انزاح إلى صيغة التثنية " الشفقيتين ، اللامتناهيتين " ، وكان مقتضى السياق أن يكون "الشفقية اللامتناهية " و لعل سر هذا الانزياح يعود – كما يرى بعض المفسرين – إلى أن عثمان لوصيف فجعل هذا المنحى و السفر في العيون كناية عن عشق الرحلة والشوق للأحباب ولوعة الاغتراب – أي بطريق الكناية – فقيل : " عينيك الشفقيتين " " عينيك اللامتناهيتين " بتثنية العين ليكون قوله أبلغ و أدل على إثباته غاية المحبة، و هكذا أسهمت بنية الانزياح – من صيغة المفرد إلى صيغة المثنى – في تضافر كلام الشاعر و تناغمه و إثبات سعة محبته وشوقه ، فذكر العين الشفقية اللامتناهية – هنا – بطريقة التثنية أعطى المعنى قوة و تأكيدا وزيادة في ارتياد عوالم الحنين و المحبة و السفر في العيون.

من المفيد في هذا المقام ، الإشارة إلى الاختراق الذي يحدثه شعر " حمري بحري " فيسمح بظهور الالتفات في قصيدته " **سيزيف لم يمت** " ، فيقول فيها :

سيزيف يحيا في نزيف الحجر

يأكل خبزاً يابساً

...

سيزيف يحيا في نزيف الحجر

تفتح عيناه ، و يمشي صامتا

بين الصعود و النزول [1] .

إذ يظهر لنا من هذا السياق الشعري الصور الموحية للبطل الأسطوري " سيزيف" حيث بدأت الصياغة في الأبيات الأولى باستخدام صيغة المفرد " يحيا ، يأكل ، يسمع " التي سيطرت عليها صيغ الغيبة ، إذ ليست العبرة في الأسطورة لذاتها أو البطل الأسطوري لذاته ، بل فيما تؤديه الأسطورة و البطل الأسطوري من خدمات في التعبير عن أزمة الاستيلاب اللامحدود لأحاسيس الإنسان و حريته و فرديته المهدورة بطغيان الآلية التي تسحقها سحقا ، و لما انتقلت الصياغة إلى بيان الخدمات الفنية التي يقدمها التعبير الأسطوري ، كان الانزياح من صيغة المفرد إلى صيغة المثنى " عيناه " التي تجمع حريته و فرديته التي طمست .

فالانزياح – من المفرد إلى المثنى – في هذا السياق الشعري جسد حقيقة موقف الطرفين الخيال و الحقيقة ، و تطوره من الجدال الفكري ، و الأخذ و الرد ، إلى الخيال الأسطوري لرسم معالم تترجم هذا الخيال .

2 – الانزياح عن صيغة المفرد إلى صيغة الجمع :

لعل محاولة الإصغاء لعزف المفردة الخفي و الاهتداء إلى بنيتها ، يحيلنا إلى انزياح متعدد ذي بنية انفجارية – ما يميز القصيدة الجزائرية – إذ يبدأ الالتفات من داخل المفردة ذاتها فيقول سعد الله :

قُلتُ للأرض التي فيها رُفاتُ أبويا

لم نحن قد خُلقنا هكذا طينًا دنِّيا

يا أخي و الكوْن منا في صِراعٍ واصْطِخَاب [2].

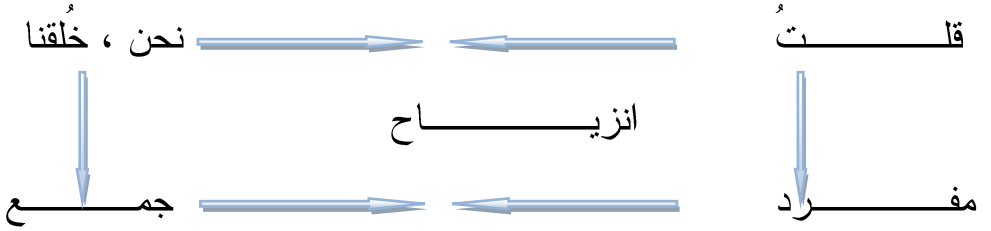
فالانزياح في هذه السيمفونية الشعرية يظهر في الشكل التالي :

---

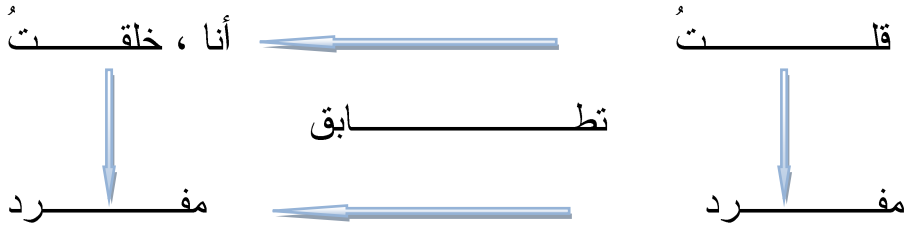
[1]- حمري بحري : ما ذنب المسار يا خشبة ، دار الحكمة ، الجزائر ، 2000، 103 -104 .

[2]- أبو القاسم سعد الله : الزمن الـخضر ، ص 209 .

البنية السطحية:



البنية العميقة :



فقد خاطب الشاعر – سعد الله – الأرض التي تحمل والديه بصيغة المفرد : " قلت " ثم انتقل إلى مخاطبته بالجمع ، فقال " نحن قد خلقنا " و كان مقتضى السياق أن يكون :

" **قلتُ للأرض التي فيها رُفَتُ أبويا**

لما أنا خلقت هكذا طينا دنيا ".

و ذلك لأن هذه الأبيات يفسرها السياق الخارجي من سبب الاقتباس ، فقد تأثر الشاعر بالقرآن الكريم و معانيه السامية ، و يتضح هذا التأثر عندما تحدث عن أصل الإنسان وقد ورد في القرآن الكريم : [فَٱسْتَفْتِهِمْ أَهُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَم مَّنْ خَلَقْنَآ ۚ إِنَّا خَلَقْنَٰهُم مِّن طِينٍ لَّازِبٍ ﴿١١﴾] [1]

فالخطاب موجه إلى الأرض –بصفة مجازية – لكن السياق انزاح إلى الجمع للدلالة على أمرين :

الأول : دلالة التعظيم و التفخيم للخالق – سبحانه و تعالى –

الثاني : دلالة العموم بالنسبة للمتلقي العام فالخطاب موجه للمخاطب وحده و المعنى له للناس جميعا ، فجاء الانزياح عن صيغة المفرد إلى صيغة الجمع بمثابة تصعيد للمتلقي من الفردية إلى الجماعية ، و لدفع المتلقي العام للدخول في دلالة صيغة الجمع " نحن خلقنا ، منا " ، ومن ثَّم تزداد جمالية التعبير .

[1] -سورة الصافات ، الآية 11.

و من جمال أسرار النظم الشعري في الانزياح عن المفرد إلى الجمع ، و هذا ما جاء في قول ياسين بن عبيد :

طفـــــل أنا افترع الكبـــار موائدي و غزا الصغار مجرتي بنزاق

و توسدوا صدري المعلب ويلـــــهم بالغصة الحمراء – بالإخـــفاق [1].

فكان مقتضى الظاهر – في البيت الثاني – أن يقول : " و توسد صدري المعلب ويلهم ..." لكنه انزاح إلى الجمع ، إيماءً إلى لعنة ظالميه، لأنهم أحالوا بينه و بين من يحب أو لنَقُلْ : ما يحب ، فقد وجبت الإشارة إلى أن هذا المحبوب ليس امرأة عادية ، بل أحسبها توجها فكريا ، أو حرية تعبير ، أو وطنا مسلوبا ، أو ظُنَّ ما شئت يستقمْ لكَ أمره إلا أن تكون من بنات حواء حيث قابل النص الشعري إفراد ضمير المتكلم في صرخته التي تصُمُّ الآذان ، بجمع ضمير الغائب و ذلك بالتعبير الإبلاغي الذي يتقصده ، و الحقيقة أن الإفراد و الجمع في هذين البيتين فيه من الافتتان و الجمالية ما يدهش القارئ ، و يدفعه إلى التأمل لمعرفة ما يتضمنه من إبداعات بلاغية .

و لأن الغرض كان مغريا فقد قبله الشاعر / العاشق ، و أوى إليهما منفيا عله يجد الراحة واللذة ، وعسى أن يكون لما تبقى من عمره معنى ، فيقول ابن عبيد :

قلت للرمش و البـــقايا شهـــود أنتَ منفايَ أنت كل جهاتي

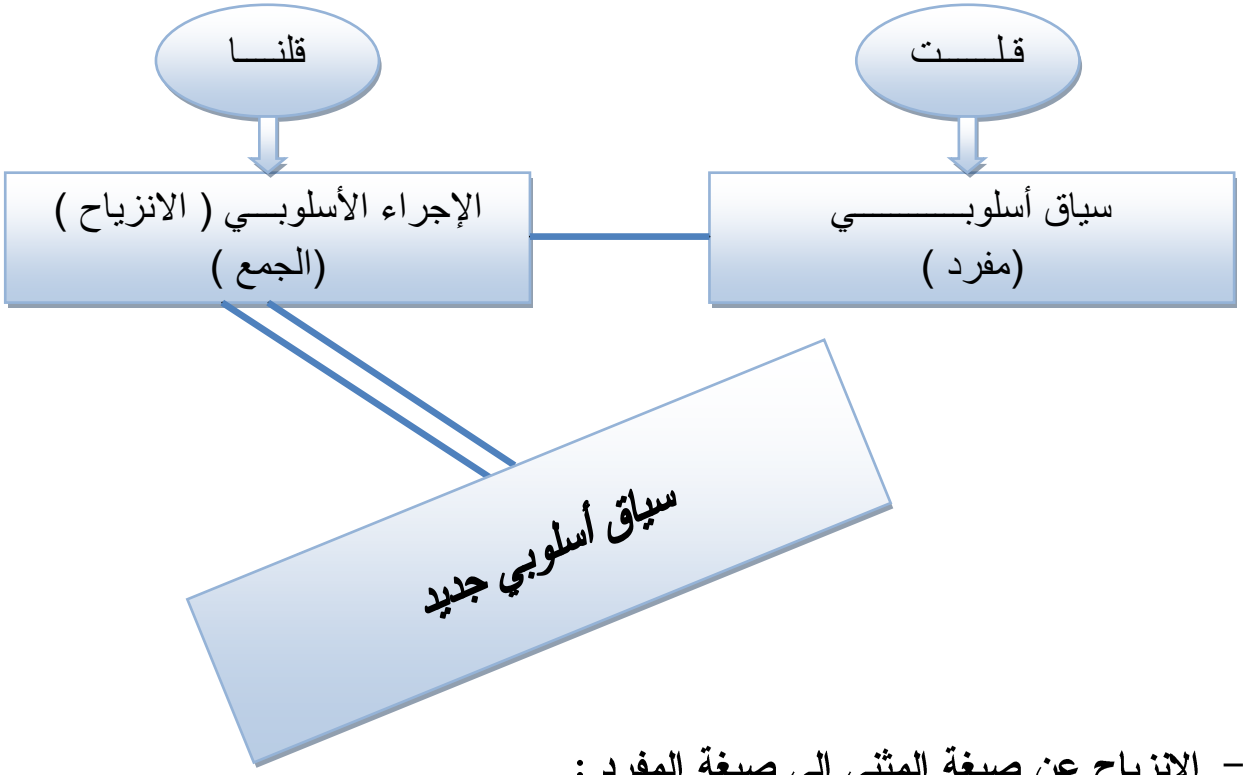
و انسحبنا إلى ضفاف التلاشي ثم قلنا : هنا بقايا الحياة!! [2]

و انسجاما مع هذا الانزياح ، تتحدد ملامح الالتفات من البيت الأول إلى الثاني و هي موضحة كالتالي :

---

[1]- ياسين بن عبيد : الوهج العذري ، ص 35 .

[2]- ياسين بن عبيد : أهديك أحزاني ، المطبوعات الجميلة ، الجزائر ، ط1 ، 1998، ص 13 .



3 – الانزياح عن صيغة المثنى إلى صيغة المفرد :

في عمق هذا النص – منذ البدء– إشارات مكثفة لعذابات غير محدودة جراء السفر ، بعد ذروة الوعي المأساوي ، لكن الشاعر ما فتئ ينحت حلمه بإصرار و عناد في محطات تعلن انطلاقها من **(الذات / الشاعر)** إلى **(الآخر / المسافر)**، إذ يقول الشاعر " خليفة بوجادي " في قصيدته :

ضاع العمر في عينيك

و لا مرافئ لي سوى كفيك

فكم أنا عشق لون عينيك

و خضرة الشجر

و صوت المطر

فهل لي أن أتسلى بحكايات الحب القديمة

و أغني شهرزاد

فاعذريني يا صغيرة

.....

فحبك يغتالني

و البعد و السفر

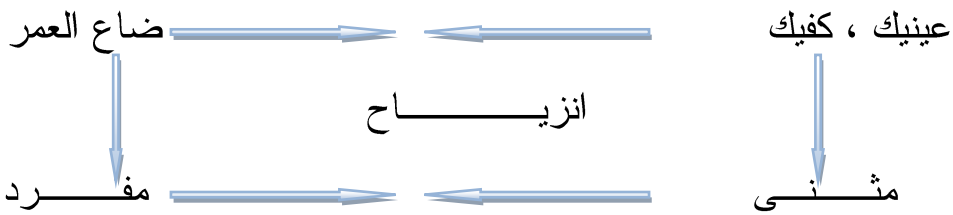
و لا سفر

فأنا متعب

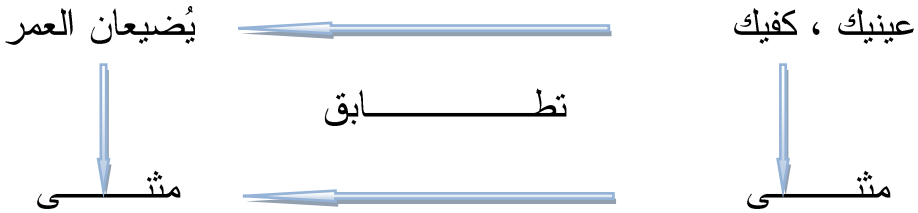
وروحي ندية [1] .

فإذا تأملنا الصياغة اللفظية نجد أن الانزياح يظهر في الشكل التالي :

البنية السطحية:



البنية العميقة :



و يبدو الانزياح التركيبي ظاهر في هذه الأسطر الشعرية بعودة الفعل المفرد في " ضاع " على المثنى " عينيك ، كفيك " ، و يقتضي القياس أن يطابق الفعل أو الضمير العائد عليه الإفراد والتثنية و الجمع .

و الذي أراه أن الانزياح في هذه الأسطر – بعودة فعل المفرد على المثنى – لبيان التعب من اللوعة و الشوق و الضياع ، مستحضرا صور السفر و الرحلة ، و لهذا فقد أعاد الفعل المفرد

[1]- خليفة بو جادي : قصائد محمودة ، مركز إعلام و تنشيط الشباب ، سطيف ، الجزائر ، د.ط ، د.ت ، ص 22 .

على " عينيك ، كفيك " ، و عليه فإن التقدير يكون " ضاع العمر في عينك " " سوى كفك " فناسب ذلك أن يعود الفعل المفرد و يتناسق مع المثنى .

هاهنا يتغلغل الشاعر داخل الانزياح ، و يعانق دروب الالتفات ، عبر مسافات النفي والرفض فيقول " نور الدين درويش " في شعره :

لا تمسكي بيديها أيتها الأرض

إنني راغب في النزول عنها [1].

فقد انزاح السياق الشعري عن المثنى " بيديها " إلى الضمير المفرد في قوله " عنها " ويقتضي السياق أن يطابق الضمير العائد عليه فيكون : " إنني راغب في النزول عنهما " و في هذا يمكن أن نقول ؛ أنه وحد الضمير ، لأنه لا تفاوت بين اليدين – اليمين و اليسارــ فكانا في حكم واحد .

فالشاعر هنا يطلب من الأرض أن تترك يديه لأنه قرر الذهاب ، و هو يعاني ألم الفراق وسيصبح وحيدا بعدها ، و قد حققت بنية الانزياح – المخالفة لمقتضى الظاهر – انتقالا على المستوى اللفظي من التثنية إلى الإفراد ، و جعلت الإفراد هو المرحلة الأخيرة لتثبيت معنى الوحدة ، كما حققت انتقال على المستوى المعنوي من الإيهام بالاختلاف و التفاوت إلى التوحد و التلاقي الدائم الذي نلمسه في توحد الضمير " عنهما " ، و بهذا اتفقت البنية السطحية مع البنية العميقة في أداء المعنى .

4 – الانزياح عن صيغة المثنى إلى صيغة الجمع :

فمن خلال قراءة المقطوعة الشعرية ، نجد انتعاشا في الالتفات و نتوغل في أعماق الصيغ الشعرية ، لنسج علامة النص و لتأكيد البنية الانزياحية التي تتبرعم على جسد النص ومع " عاشور بوكلوة " ندرك يقينا أن اللغة تتحدى ، تستعصي و تتمنع ، لا تفسح المجال لتثبيت النظر في شجيتها و عتمتها باعتبار الشعر " دخولا في نهر التحول و المشاركة في طقس الخلق [2]. و هذا ما تثبته مقولة بودلير الشهيرة " الجميل غريب دائما " .

---

[1]- نور الدين درويش : مسافات ، ص 49 .

[2]- محمد عبد الواحد حجازي : ظاهرة الغموض في الشعر الحديث ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ط 1، 2001 ، ص 75 .

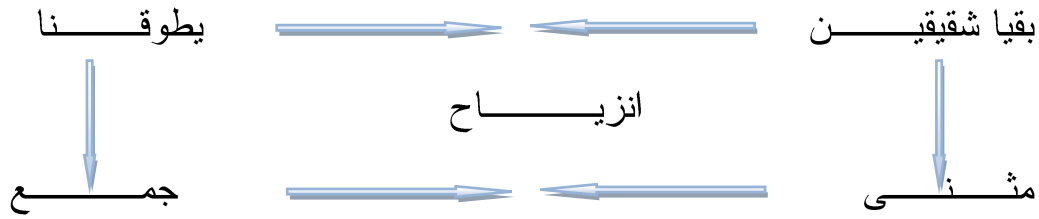
و في قصيدة " **ظهري محمي .. ودمي** " يقول :

فهلا بقيا شقيقين ..

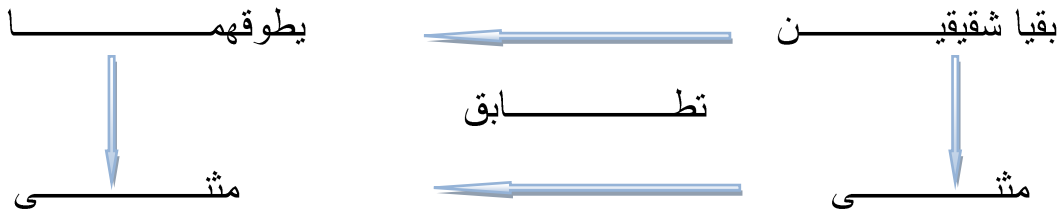
يطوقنا عقد الرقبة ؟ [1].

و الانزياح في هذا السياق يظهر بالشكل التجريدي التالي :

البنية السطحية:



البنية العميقة :



فقد جاء الانزياح في هذه الأسطر الشعرية بإسناد الفعل " يطوقهما " إلى ضمير الجمع المذكر و القياس يقتضي أن يقول : " يطوقهما " لمناسبة ما تقدم في سياق السطر الأول من حديث عن المثنى " بقيا شقيقين " .

لقد أحدثت هذه الأسطر و أثارت تساؤلا جديدا – لا يفسر الانزياح – فلماذا حمل على المعنى في قوله : " يطوقنا "و لم يحمل على المعنى في قولنا " يطوقهما " ؟ إذا لم يقل "يطوقنا " ؟ .

إن نظرة فاحصة في هذه الأبيات الشعرية تقودنا إلى فهم سر من أسرار النص الشعري ، إذ إن الانزياح في هذه الأسطر من المثنى " بقيا شقيقين " إلى الجمع "يطوقنا " فيه إبراز للتلاحم بين حال هذين الشقيقين ، فقد بدأت الصياغة بصيغة المثنى لتعبر عن ملامح التمني الجميل ، و لما

[1] -عاشور بوكلوة : الشفاعات ، ص 56 .

انتقلت الصياغة إلى الجمع " يطوقنا " و ذلك لتصوير الاتحاد فيما بين الناس ، فإذا نظرنا إلى العقد نجد حباته يجمعها خيط واحد لتصبح هذه الحبات مكونة من مجموعة مترابطة و تشكل بذلك شيئا جميلا يستعمل للتجميل ، كذلك هو الحال مع أفراد المجتمع ، لا بد أن يكونوا متلاحمين و متعاونين ليشكلوا كتلة قوية .

و بهذا حققت بنية الانزياح انتقالا على المستوى المعنوي من حال الأمنية ، إلى حال الاتفاق والتوحد ، و ذلك بالانتقال من صيغة المثنى إلى صيغة الجمع .

ومن مواطن الانزياح عن التثنية إلى الجمع نجد تصريح مباشر للشاعر يوسف وغليسي في شخص جعفر في قوله :

صقران يقتتلان يا ملك الملوك

و يهويان على سنابل حقلنا !

لا غالب إلا الخراب و لا ضحية غيرنا! [1]

فقد أسند الشاعر فعل القتل إلى ضمير التثنية فقال : " يقتتلان " ، ثم انتقل إلى إسناد "الحقل " و" الغير " إلى الجمع في قوله : " حقلنا " وَ " غيرنا " ، و كان مقتضى السياق أن يكون :

و يهويان على سنابل حقلهما !

لا غالب إلا الخراب و لا ضحية غيرهما !

و قد علل تفسير هذا الانزياح بأنه هناك صراع داخلي بين طرفين : فالطرف الأول يرى أحقيته في السلطة على أن السلطة الحاكمة كافرة و فاجرة و أن المجتمع الجزائري مجتمع منحل أخلاقيا و دينيا و جب تأديبه و إرجاعه إلى جادة الصواب .

أما الطرف الثاني فهو السلطة التي في يديها مفاتيح الحكم و القوة و ترى هي كذلك لها الأحقية في هذا المنصب .

و قد خص الشاعر هذين الطرفين بالحديث عنهما على ما بدر منهما من أخطاء فخاطبهما بصيغة التثنية فقال : " صقران يقتتلان " " يهويان " ليخصهما بذلك وحدهما دون الامتداد لأحد

[1] -يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، ص 37 .

غيرهما ، تحقيقا لمبدأ العدل ، ثم انتقل بعد ذلك إلى صيغة الجمع في خطاب يجسد عمومية وأهمية الأمر على العامة و ليس عل الخاصة فقط ، لأن هذه التعددية الحزبية في هذا النظام هي التي تسببت في إحداث الصراع .

و هكذا رسخت بنية الانزياح بانتقالها من المثنى إلى الجمع دلالة المفارقة في التغييب والاستحضار ، ففي السياق تغييب لأطراف الصراع من خطاب الاختلاف " صقران يقتتلان " " يهويان " ، و استحضار للجماعة في قوله " حقلنا ، غيرنا " ، و بهذا تتوافق البنية العميقة مع البنية السطحية في أداء المعنى المراد و المقصود .

5 - الانزياح عن صيغة الجمع إلى صيغة المفرد :

إنه عالم عثمان لوصيف ، الذي ينفتح على امتدادات الوهج الانزياحي الراقص فيراوغ اللغة لكنه يصيب المعنى فيقول في قصيدته :

ثم في موجة من الغيب ضعنا وانفصلنا عن خارطات زماننا
و اقتطفنا زهرة الموت تسلقنا شذاها في ذروة عنفواننـــــا
ثم طرنا عبر السماء و كانت تتبدى زوابعاً من دخاننـــــا
و انصهرنا مع السدائم كنـــــا بذرة في قرارة الأكـــــوان .

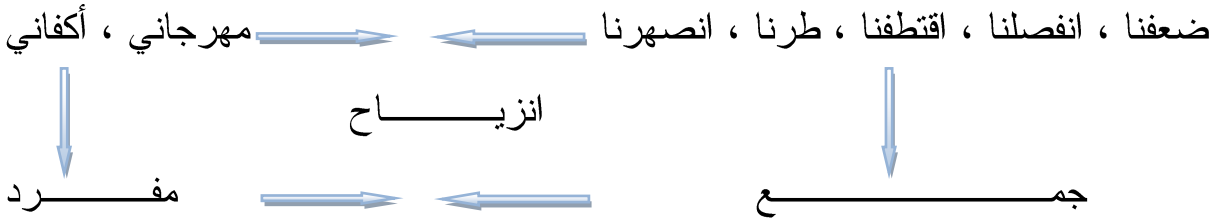
.....

أذن العرس و النواقيس دقـــت و الزغاريد أعلنت مهرجـــاني
هذه لحظة القيامة هيـــــــا نفخ الصور مزق أكفانـــــــي[1].

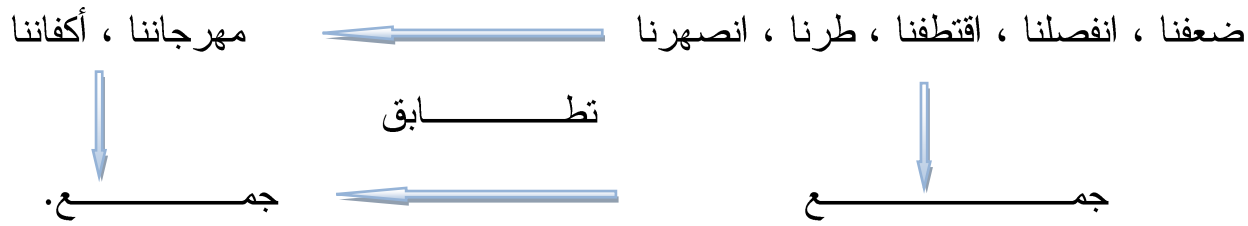
و يتجسد الانزياح في البنية السطحية بالشكل التجريدي التالي :

[1]- عثمان لوصيف : الكتابة بالنار ، دار البعث ، الجزائر ، د.ط ، 1982 ، ص 48 .

البنية السطحية:



البنية العميقة :



فقد جاءت كل من لفظة " مهرجاني ، أكفاني " مفردة ، و هي في موطن يقتضي أن يكون فيه مجموعة ، و ذلك لوقوعها بين الجمع " ضعنا ، انفصلنا ، اقتطفنا ، طرنا ، انصهرنا" و هي بذلك تشكل في نسق الأبيات الشعرية انزياحا من الجمع إلى الإفراد .

و باستقراء كلمتي " مهرجان ، أكفان " ، نجد أنهما تشكلا ظاهرة لافتة للنظر من أنهما وردتا بصيغة المفرد ، و من ثم تنوعت المداخل و تعددت الآراء حول تفسيرهما ، فالأول كون اللفظة " مهرجان " اسم مكان ، و لفظة " الكفن " مصدر ، و المصادر لا تُجمع وكذا أسماء المكان بالإضافة إلى أن الشاعر اكتفى بالمفرد عن الجمع لأنه ما قبله يدل على أنه أُريد به الجمع كما نستحضر قول أحد الشعراء :

به جِيفُ الحَسْرى فأماً عِظامُها فبيضٌ و أما جِلْدُها فصليبُ.

إنما يريد " جلودها " ، فوحد لأنه قد علم أنه لا يكون للجماعة " جلد " واحد .

و الحقيقة أن هذه الآراء التي ذكرها المفسرون هي – فيما نرى – محل نظر، إذ إنها لا تغدوا أن تكون محاولات لتبرير إفراد " مهرجان ، أكفان " في القصيدة عن طريق إثبات نظائر موروث اللغة ، أو الكشف عما يسوغه من قواعد الصرف أو النحو ، و لهذا فإننا نتساءل : إذا كان السبب في إفراد مهرجان كونه اسم مكان ، و إفراد الكفن كونه مصدرا في الأصل ، فإن

دخان أيضا مصدر ، و غيره من المصادر الأخرى ، فما سر المخالفة بينهما إفراداً و جمعاً إذن ؟

إن السر في هذه المخالفة يعود إلى توحد مدركات الكفن و تعدد مدركات الدخان والعنفوان لأن الكفن يتم بطريقة واحدة ، حتى و إن كان الموتى متعددين ، فالجميع يموت بطرق متعددة ولكن لا يختلف إنسان عن آخر في عملية الكفن و الدفن ، بخلاف الدخان الذي يتحرك في كل مكان و كذلك الأزمنة تتمايز و تتفاوت في إدراكها لمعاني الحياة .

و من هنا استطاعت بنية الانزياح – في هذه الأبيات الشعرية – أن تعمق المعنى ، من خلال الانتقال من صيغة الجمع إلى صيغة المفرد " مهرجان ، أكفان " التي تومئ بالوحدة و عدم التفاوت ، فالمفارقة التي ظهرت في البنية السطحية تحمل في طياتها وجها بلاغيا جميلا لا يدركه المتلقي إلا بعد تأمل و تمعن في هذا السياق الشعري .

و من الانزياح عن الجمع إلى المفرد نجده أيضا عند الشاعر " نور الدين درويش " في قوله :

دوما نسافر دون جواز السفر

نهيم معا

و معا نحتسي بُنَنَا و الهمومَ

تطول المسافة

تضعف أبصارنا

هاهنا غيمة ،

و هناك ضباب

تطول المسافة

يخترق الرمل أسماعنا [1].

.....

[1]- نور الدين درويش : مسافات ، ص 18 .

حيث يظهر الانزياح في هذا السياق بالانتقال من صيغة الجمع " نسافر ، نهيم ، نحتسي أبصارنا " إلى صيغة المفرد " مسافة ، غيمة " ، يقتضي القياس أن يقول : " مسافات غيوم " و نلمس بذلك تشكل نوعين من الانزياح – في هذه الأسطر الشعرية – أولهما : عن الجمع إلى الإفراد ، و الثاني: عن الإفراد إلى الجمع .

وقد توقف البعض من المفسرين إزاء هذا الانزياح ، فقيل – في رأي – إن المقصود "بالمسافة و الغيمة " فهو بمنزلة الجمع ، و قيل – في رأي آخر – إن كل من لفظة " مسافة " و" غيمة " مصدر و المصادر لا تجمع [1].

و هذه الآراء – كما يبدو –لا تعدو أن تكون تخريجات أو تبريرات لغوية للظاهرة ، لا سبرا لبعدها الدلالي ، أو دورها التعبيري المتناغم مع سياقها الذي وردت فيه .

و نلفي الشاعر اعتمد صياغة المفرد " مسافة "وَ " غيمة " لكي يبعد أي توهم بالاختلاف والتفاوت قد تثيره صيغة الجمع ، – فالمسافة تبقى مسافة مهما قربت أو بعدت ، كما أن الغيمة لا يختلف شكلها و لا تتمايز عن الغيمات الأخرى .

و يلفت الانتباه إلى مظاهر التساوي و التماثل التي تومئ إليها صيغة المفرد، و بهذا حققت بنية الانزياح انتقالا توافقيا – على المستوى السطحي – من الجمع إلى المفرد .

6 – الانزياح عن صيغة الجمع إلى صيغة المثنى :

كثيرا ما تتلبس الكتابة الشعرية رداءا انزياحيا تحيلنا عليه تخوم المقول الشعري ، باعتبار ما تمنحه للالتفات من قدسية ، إذ ينكشف البعد الانزياحي في شعر نور الدين درويش فيقول :

مضت الرياح ، جراحنا لم تلتئم الحرب ألقت آخر الأوزار

ما زلت حيًّا، و الجزائر لم تزل عربية العينين و الأشفار[2].

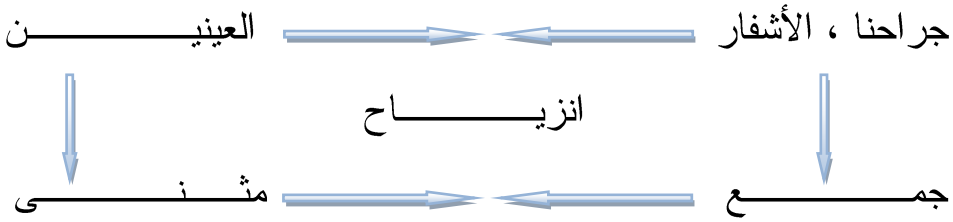
فإذا رصدنا حركة الصياغة اللفظية في شكل تخطيطي فإنها تكون على النحو التالي :

---

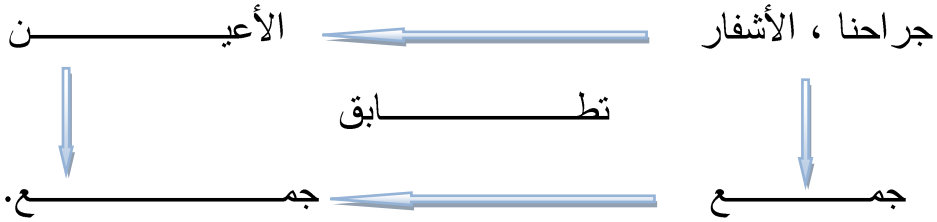
[1]- ينظر : الزمخشري : الكشاف ، 146/3 .

[2] -نور الدين درويش : البذرة و اللهب ، ص 19 .

البنية السطحية:



البنية العميقة:

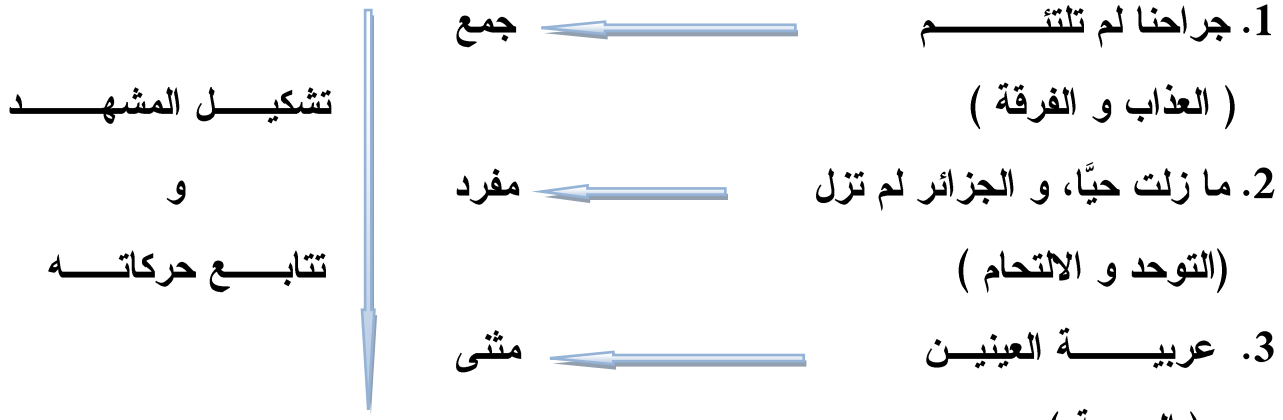


يظهر الانزياح التركيبي في هذا السياق الشعري بالإخبار عن الجمع " جراحنا ، الأشفار " إخبار المثنى بقوله : " العينين " ، و كان القياس يقتضي أن يقول : " الأعين " ، و قد أجيب عن سبب هذا الانزياح بقوله : " العينين " دون " الأعين" ، لأن المراد هو أن الكائنات الحية – إنسان أو حيوان – كلها تملك عينين اثنتين على عكس الأشفار أو الرموش فهي كثيرة ولا يصح تثنيتها لذا جاءت على صيغة الجمع .

و الذي نلحظه في هذا السياق أن الانزياح إلى التثنية كان لبيان أن العينين اثنتين لا ثالث لهما إلا أن الصياغة اللفظية لهذه الأبيات انزاحت مرة أخرى فأخبرت عن المثنى والقياس يقتضي أن يكون جمع لمطابقة اسم كان الجمع ، فما هو السر البلاغي في هذا الانزياح ؟ هل هو الرغبة في تنويع الكلام ، و عدم السير على منوال واحد ، تبديدًا للسآمة ، و تجديدًا للنفس ؟ إن الباحث يرى أن الانزياح عن الإفراد إلى التثنية وبقوله : "ما زلت حيا ، و الجزائر لم تزل عربية " كان لبيان أن الجزائر شيء واحد أي أنها وحدة عربية ، فأخبر عنها إخبار المفرد .

و هكذا أسهمت بنية الانزياح بتحولاتها المختلفة من الجمع " جراحنا " إلى المفرد " ما زلت حيًّا " إلى المثنى " العينين " في تجلية المراحل التي يتكون منها المشهد الكلي وتطورها في أوقاتها

و أحداثها المتتابعة باعتبار ما كان ، أي من عدم التئام الجراح والتفكك ، إلى التوحد و الالتحام ثم إلى العروبة ، كما يبدو في الشكل التالي :



و من المؤكد أن هذه النصوص الشعرية تنصاع لأوامر الانزياح ، الذي يعمل على توليد التفاعل التي تنبثق منه الصياغات المختلفة و المتنوعة بما ينسجم مع طبيعة القصيدة ذاتها.

يقول أبو القاسم سعد الله :

و بالأمس جدّد للجبل فِعلَه

و أصدَر (لاكوست) القس أمرهُ

بأن يشنق الثائرون

و نفَّذ في البعض أمرهُ

ليعتبر الآخرونَ

و بعد غدٍ نسوقُ القسَّ قهرا

إلى جولتين مغلول اليدين

ونلبسه كطاغيته إله

مسوحَ العار سائلة الدّماء [1] .

[1]- أبو القاسم سعد الله : الزمن الأخضر ، ص 231 .

إذ يظهر لنا من هذا السياق الشعري أن الشعب الجزائري سيثأر من كل طاغية جبار أذاق المر للشعب و يقدمه للمشنقة ، كما قدم الثائرين لها ، و قد سيطرت صيغ التكلم على تشكيل البنية اللغوية لتعكس جو الانتقام و المواجهة ، حيث بدأت الصياغة باستخدام صيغة الجمع " الثائرون الآخرون ، نسوق ، نلبسه " لأن المخاطب هو الطاغية الجبار الذي سيشرب من كأس الذل الذي أذاقه للجزائريين، و لما انتقلت الصياغة إلى بيان الانتقام كان الانزياح من صيغة الجمع إلى صيغة المثنى " الجولتين ، اليدين " ، و قول الشاعر " مغلول اليدين " فهي كناية عن البخل.

و يضيف ابن المنير ملحظا دقيقا في توجيهه دلالة الانزياح عن الإجماع إلى التثنية في هذا السياق ، فيقول :" و لما كان المعهود في العطاء أو أي فعل يكون بإحدى اليدين وهي اليمين – في الغالب – ، إذ الأخرى شمال – و في العموم – ليست محلا للتكرم .

و هكذا أسهمت بنية الانزياح – من صيغة الجمع إلى صيغة المثنى – في إثبات طغيان وجبروت اليهود على الشعب الضعيف المقهور ، فذكر اليد – هنا – بطريقة التثنية أعطى المعنى قوة و تأكيدًا و زيادة في البخل و الطغيان الذي كان يصدر عن القس للشعب الذي جعله يتجرع مرارة الذل و الهوان .

ج- الانزياح في صيغ الأفعال:

عند النظر في أفعال اللغة العربية نجد النحاة قد قسموها باعتبار الزمن خارج السياق إلى ثلاثة أقسام ، هي : ماضٍ و هو ما دل على الزمن الماضي والمضارع و هو ما دل على زمن الحاضر أو المستقبل ، و جعلوا القسم الثالث وهو الأمر يدخل ضمن الدلالة على الزمن المستقبل ، و هم في تقسيمهم هذا انطلقوا من أن الأزمان ثلاثة : ماضٍ و حاضر ومستقبل يقول سيبويه : " و أما الفعل فأمثلة أُخذت من لفظ أحداث الأسماء ، و بنيت لما مضى ، و لم يكون و لم يقع و هو كائن لم ينقطع " .[1]

و تميل أغلب أراء النحاة القدماء إلى احتواء بنية الأفعال في اللغة العربية على زمن ذي طبيعة صرفية ثابتة ، أي أن الزمن فيها يستند إلى مفهوم محدد " و هو أن الصيغ الفعلية التي يتمثل فيها هذا الزمن ذات طبيعة صرفية ، أي أن دلالة الصيغ الصرفية على الزمن تمتد إلى عمق النظام النحوي ، فصيغة الماضي خارج السياق هي ذاتها داخل السياق وكذلك صيغتا الحاضر و المستقبل " [2] .

و لهذا انتقد بعض الباحثين العصريين النحاة القدماء لتركيزهم على الزمن في صيغة الفعل وإهمالهم السياق الذي وردت فيه ، إذ يرى فاضل الساقي : " أنه كان على النحاة أن يدركوا أن الأفعال مجرد صيغ و ألفاظ تدل على زمن ما هو جزء من معنى الصياغة لا على زمن معين و أن السياق أو الظروف القولية

بقرائنها اللفظية والحالية هي وحدها التي تعين الدلالة الزمنية وترشحها لزمن بعينه[3]

وعليه فقد قسم هؤلاء الباحثون [4] الزمن إلى نوعين، أولهما الزمن الصرفي وهو الزمن الذي تدل عليه الصيغة المفردة خارج السياق وثانيهما الزمن النحوي أو ما يسمى "الزمن السياقي

---

[1]- أبو بشر عمرو بن عثمان سيبويه : الكتاب ، تحقيق : عبد السلام محمود هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، 1991 ، 9/3.

[2] -مالك يوسف المطلبي : الزمن و اللغة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة (د.ط)، 1986 ، ص 29 .

[3]- فاضل مصطفى الساقي أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، مكتبة الخانجي القاهرة ،د-ط ،1977، ص299.

[4]- ينظر تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها الهيئة المصرية العامة للكاتب. القاهرة ،د-ط، 1979 ص 83.

التركيبي "وهو اكتساب صيغ الأفعال وظائف مغايرة في السياق أو دلالات زمنية جديدة نتيجة تفاعلات السياق والملابسات وقرائن الأحوال يقول "بييرجيرو" للحاضر معنى يتجلى في الإشارة إلى اللحظة الحاضرة للإيصال ،ولكن تنتج عن نسق التعارض للحاضر قيم تجعله قابلا للتعبير عن الماضي مثل "حاضر السرد"،وعن المستقبل مثل "الحاضر التنبؤي "وعن كلي الزمن ....والسياق هو الذي ينفذ فيه أثر هذا المعنى وأثار هذه القيم[1].

وهذا ما نلحظه في النص الشعري الجزائري المعاصر إذ إننا نجد التعبير الشعري كثيرا ما يخرج عن النمط المألوف للغة من حيث التصرف في أزمنة الفعل في السياق الواحد كأن ينزاح عن الماضي إلى المضارع والعكس أو عن الماضي إلى الأمر وغيرها من صور الانزياح في صيغ الأفعال والتي تكشف عن تصادم الأزمنة على مستوى البنية السطحية ، مما يدفع المتلقي إلى الانتباه و التفاعل مع النص ومحاولة إعادة التوافق بين صيغ الأفعال و أزمنتها في البنية العميقة، لأن هذه البنية تستوجب المطابقة في أزمنة الفعل في السياق اللغوي والانزياح في البنية السطحية- التي تظهر على السطح -يستدعي انزياحا في المعنى يرفق هذا الانزياح في المبنى.

ونحن في تناولنا للانزياح في صيغ الأفعال، لا نتناولها من حيث دلالة الزمن النحوي "السياق التركيبي "الذي وردت فيه في السياق الشعري ، فالانزياح في صيغ الأفعال على مستوى الزمن النحوي يمثل خروجا عن الاصل المثلي للمطابقة ولعل أبرز صورة في النص الشعري تتمثل في ما يأتي :

[1]- المرجع السابق،ص84.

1-الانزياح عن صيغة الماضي إلى صيغة المضارع:

ونجد قول نور الدين درويش في قصيدته المليئة بالتحولات والاختراقات:

صحت في حلكة الليل

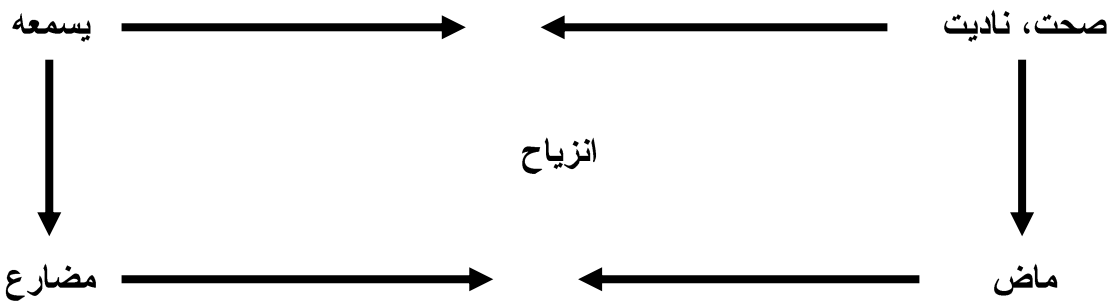
ناديت

نادى الفؤاد ولم تسمعوه

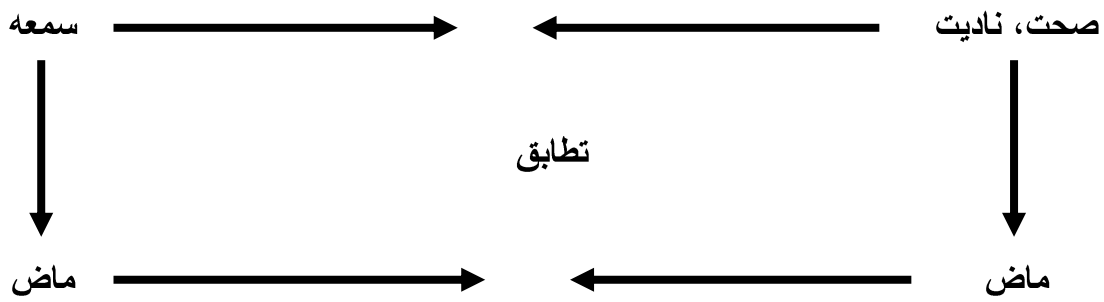
فمن غيركم ياترى يسمعه[1]

ويتجسد الانزياح في هذه الأبيات في الشكل التجريدي التالي:

البنية السطحية:



البنية العميقة:



وفي هذا السياق حصل انزياح عن الفعل الماضي " صحت، ناديت " إلى الفعل المضارع "يسمعه" وكان السياق بموجب المطابقة الزمنية بين الأفعال أن يكون" نادى .... فمن غيركم ياترى سمعه " لاسيما أنه يتحدث عن أمر حدث في الزمن الماضي ، يتمثل في صرخة الفؤاد دون أن يجد من يسمعه أو يبالي بصراخه، لكن السياق انزاح عن الماضي إلى المضارع

[1]- نور الدين درويش: البذرة واللهب ص40.

يضاف إلى ذلك أن صيغة المضارع تفيد الاستمرارية والدوام، فاستخدام الشاعر "يسمعه" للدلالة على الاستمرارية في السماع

ومن الواضح أن بنية الانزياح المخالفة لمقتضى الظاهر ، المجسدة تصادم الأزمنة على مستوى الصيغة السطحية ،تؤول إلى توافق في المستوى العميق ،" إذ أن وقوع الصيغة المتغايرة في مستوى تركيبي واحد يعني تفريغ صيغة ما –دون غيرها – من الزمن حيث تشير إلى وجه من وجوه دلالتها الحديثة[1].

وتصادم الأزمنة في هذا السياق عمّق المعنى الدلالي عن طريق تحوير زمن الإخبار عن الحدث المنقطع "صحت، ناديت' 'إلى صيغة المضارع الدال على الحال "يسمعه" ولما كانت الأحداث كلها حدثت في الماضي، فإن المتلقي يستطيع إحداث توافق بينهما في البنية العميقة، مم يزيل حدة المفارقة الزمنية بينهما عن طريق الرجوع بزمن الإخبار إلى صيغة الماضي.

وإذا كان الانزياح عن صيغة الماضي إلى صيغة المضارع يأتي –في النص الشعري– للدلالة على حدث مضى ونقضي–كما هو الحال في المثال السابق –فـإنّه يأتي أيضا للدلالة على حدث يقع في الحال والاستقبال، ويقرر البلاغيون أن مجيء المضارع للدلالة على الحال والاستقبال يفيد التجدد والاستمرار والتركيز على نتيجة الحدث ، فنجد قول "مصطفى الغماري" في قصيدته:

الحاقدون عليك ياخضراءكم

قالوا أو عمقت الجراح وصفقوا

يتأولون وما يفيد تأول

ويكابرون وأنت وعد يصدق[2].

[1]- مالك يوسف المحطبي: الزمن واللغة ص71.

[2]- محمد مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض المؤسسة الوطني للكتاب الجزائرية، 1889، ص12 .

فقد أتاح السياق عن صيغة الماضي إلى صيغة المضارع " قالوا، عمقت، يتأولون، يفيد يكابرون، يصدق" وهدا الانزياح يفسر مابين هاتين الصيغتين من فارق في أداء المعنى أو الدلالة على الحدث، إذ إن المعنى مع أولاهما هو أمر مقطوع بحدوثه أما مع الثانية فهو أمر آني يتجدد حدوثه بتجدد الزمن، ومن ثم فإن هذه الصيغة الأخيرة تتفرد دون الأولى بالقدرة على إثارة المعنى واستحضار صورته لدى السامع حتى كأنه يشاهدها ، فمحل التأمّل في هذا السياق ليس فعل القول والعمق وإنما مظاهر هذا الفعل وآثاره ومن أهمها صورة الحقد المزدانة بتعميق الجراح ،ولهذا جاء الانزياح إلى صيغة المضارع "يتأولون يكابرون" لتثبت المشهد عند نقطة مهمة ينبغي للمتلقي أن يقف عندها ويستحضرها دائما أمام عينيه [1]، وفيه دلالة على بقاء أثر القول والتأويل والتكابر باق لم ي مض، وهكذا عملت بنية الانزياح في تحركها من صيغة الماضي "قال عمق،صفق " إلى صيغة المضارع "يتأول ،يكابر" على المستوى الصياغي على التركيز على نتيجة الفعل المتمثلة في التأويل الذي لا فائدة من ورائه والتكابر الذي يشيع ببشاعة عدم تصديق النفوس.

2-الانزياح من صيغة الماضي إلى صيغة الأمر:

يمثل الفعل الماضي في هذه الحالة "جملة خبرية "في حين يمثل فعل الأمر "جملة إنشائية " والانزياح عن الأسلوب الخبري إلى الأسلوب الإنشائي يهدف إلى تحقيق أغراض بلاغية تتوزع على الوظيفة الانفعالية (المتكلم)والوظيفة الإفهامية (المتلقي) كدلالة الرضا بالواقع الصياغي حتى كأنه مطلوب تحقيقه في الواقع الفعلي[2] ،من ذالك قول عزالدين ميهوبي:

في بلادي ...

بني الوضع على خمس ...

وإن شئت فقل عنها مطالب

سكن بعد وظيفة

وزواج بعفيفة

---

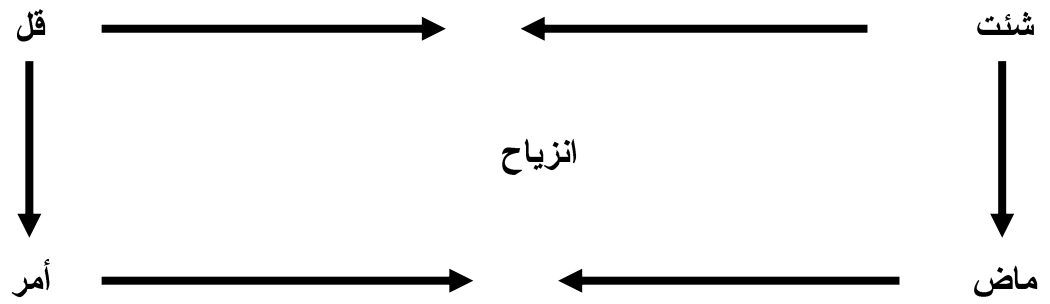
[1]- البحيري: تحولات البنية في البلاغة العربية ص321.

[2]- نفسه ص123.

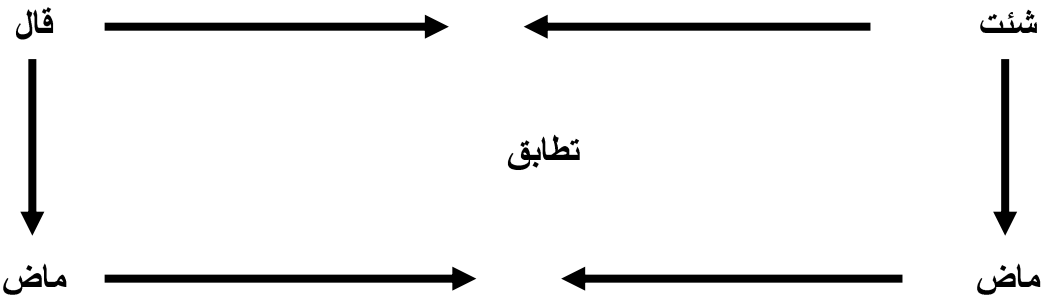
وجواز...[1].

فالمتأمل في هذه الأبيات الشعرية يجد أن الانزياح يتمثل بالشكل التجريدي التالي:

البنية السطحية:



البنية العميقة:



وفي هذه الابيات الشعرية انزاح السياق عن صيغة الماضي "شئت "إلى صيغة الامر "قل" ولو جاء السياق على أسلوب واحد لقال الشاعر:

وإن شئت فقال عنها مطالب.

ولكنه لم يأت على هذا النحو للدلالة على أمرين:

الأول: أن الفعل الماضي في "شئت "يدل على تحقيق المطالب أو الأمنيات وقد استخدم ليمنح للقارئ ملاذا جماليا ودلاليا ، ولذلك أسند الفعل الماضي إلى ذات الغير ليعمق الإحساس بتمام الأوضاع.

الثاني : أن المعنى المعبر عن–تحقيق بعض الآفاق التي تبهج لها النفس والحياة– معنى مهم يجب على المتلقي أن يلتفت إليه ،ولذلك حدث انزياح عن مقتضى الظاهر وهو استمرار بنية

[1]- عز الدين ميهوبي: ملصقات، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997، ص 54

الماضي الدالة على تمام الفعل و انقطاعه "شئت" إلى خلاف مقتضى الظاهر بنية الأمر "قل" الدالة على طلب الفعل على سبيل الواجب، التي تحمل في طياتها الزمن الحاضر والمستقبل وقد أفاد الانزياح إلى صيغة الأمر الموجه إلى المتلقي –العناية بتوكيده في نفسه– وفي هذا السياق تؤول المفارقة الزمنية بين صيغة الماضي وصيغة الأمر على المستوى السطحي للتشكيل الصياغي، إلى توافق عميق في مستوى البنية العميقة وذلك عن طريق الاستمرار الزمني الذي يحل محل الصدام والاختلاف،ومن دلالات هذا الانزياح الدلالة على سرعة تحقق الحدث وحصوله، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة **"أشرب "**للشاعر" فاتح علاق" التي يقول فيها :

الفلّو بساحتنا يلعب

القط هنا أضحى أرنب

كم غض طرفه عن أشعب

اشرب اشرب[1].

يخبرنا هذا السياق عن أحداث حصلة في الزمن الماضي بقرائن لفظية " أضحى، غض" فالزمن المسيطر على السياق هو الزمن الماضي ، ولكن السياق انزاح عن الفعل الماضي إلى الأمر بقوله "اشرب" لأن صيغة الأمر "اشرب" تثير انتباه المتلقي وتدفعه إلى التركيز على بؤرة الحدث، فهي مشاعر تعبر عن آلام الوطن والأمة ، وكذا للتعبير عن الجانب الوجداني في حياة الشعراء، وفيها أيضا دلالة على سرعة تحقيق الحدث وحصوله ، فقوله لهم 'اشرب" أمر من الشرب وليس بأمر حقيقة،لأن صيرورتهم إلى ماذكر ليس فيه تكسب لهم لأن الشاعر جعلها تأتي في غير الحقيقة –تعبير مجازي– ومجازه أنه لما أراد منه ذلك صار كذلك ، وفي الأمر دلالة على قوة إيقاع الحدث وتحقيقه لا يكون في الماضي في ما لو كان السياق على نحو "كم غض طرفه عن أشعب ،شرب" ، لأن صيغة الأمر تدل على شدة غضب الشاعر عليهم وبالتالي صدور الأمر منه على وجه السرعة والقوة.

[1]- فاتح علاق: آيات من كتاب السهو،دار هومة،الجزائر، د.ط ، 2007 ،ص103.

وعليه فإن التبادل الصياغي بين الماضي والأمر يشير إلى تغيير في المستوى السطحي للصياغة فقط وإنما يشير بالدرجة الأولى إلى تغيير عميق في الواقع الفعلي للموضوع الذي يعبر عنه بأحد الفعلين بديلا عن الأخر، فالتحول والتغيير الذي حدث في أشكالهم وذواتهم، نتج عنه تحول في التشكيل الصياغي لهذا السياق ،وبهذا أسهمت بنية الانزياح في زيادة وعي المتلقي بالتغيير الذي حصل.

3-الانزياح عن صيغة المضارع إلى صيغة الماضي:

يرد هذا النوع من الانزياح في مواضع عديدة من القصيدة الجزائرية المعاصرة ،ولاسيما عند الحديث عن المشاهد المستقبلية المتعددة، حيث تأتي الصياغة اللغوية – غالبا–مستخدمة بنية الأفعال الماضية لتفيد حتمية وقوعها ، لأن الشاعر يبدع في تشكيلها وما أخبر عن حدوثه من الاحتمال أن يقع ، ومن السياقات الشعرية التي يرد فيها هذا اللون من الانزياح للدلالة على تحقق الفعل وسرعة حدوثه ،فيقول "عبد الرزاق بوكبة" في مقطوعته :

يتقايظ دمعها بالأغنيات، وتحتسي ألق المدى فزحا

صغيرا ثم يورق في ضفائرها مرايا

لم تزد عن أمس إلا إصبعا قالت وسافرت

الطفولة في دمي تفاحة كفرت بلمح لدي وقد نسيت لهيب العشق

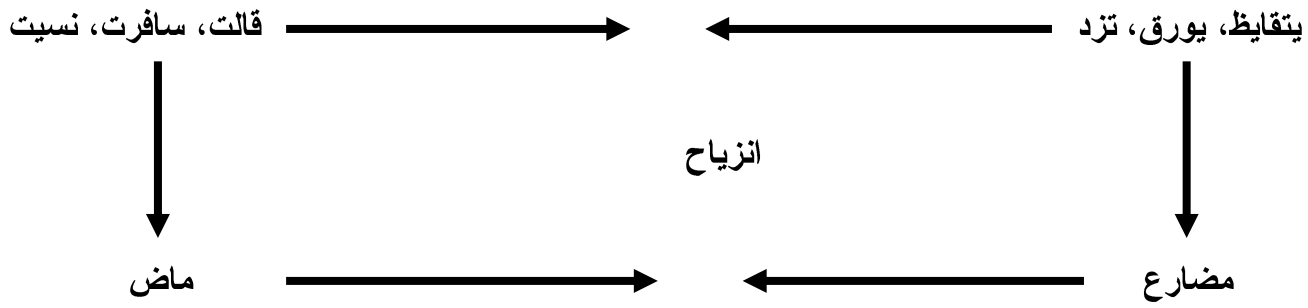
ماعدت المشاكس قال حرف نائم في الحرق

فازرع ماتبقى من أصابعك الرخام بتربة الذكرى[1].

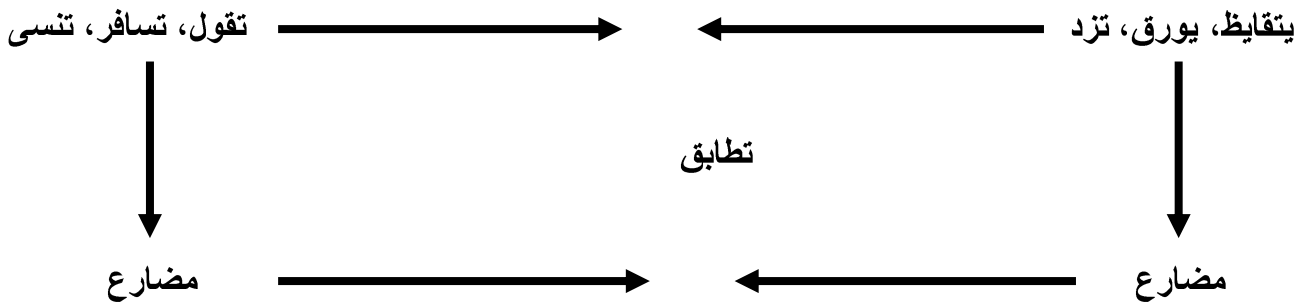
فالحركة الصياغية لهذا السياق تتشكل على النحو التجريدي التالي:

[1]- عبد الرزاق بوكبة :من .....في الرمل، ص77.

البنية السطحية:



البنية العميقة:



لقد انزاح السياق عن المضارع "يتقايظ، يورق، تزد" إلى الماضي "قالت، سافرت،نسيت" وكان مقتض السياق أن يجري على نسق واحد فيكون " تقول، تسافر، تنسى" لأن الحديث عن المستقبل البعيد، وهو يوم الفرح يوم الذكريات والأمنيات الجميلة، فدل الانزياح إلى الماضي على القطع والتأكيد بوقوع الحدث وحصوله وأنه كائن لا محالة.

ويبدو لنا من هذا النوع من الانزياح يأتي –غالبا– للإخبار عن نتائج محققة لأحداث سابقة تحمل طابع الألم والحلم تارة وطابع الدهشة والمفاجأة تارة أخرى، وهذا ما نلمسه في حديث ابن الأثير عن التعبير بالفعل الماضي عن المستقبل ،إذ يقول"وإنما يفعل ذلك أي الانتقال من المستقبل (المضارع) إلى الماضي إذا كان الفعل المستقبل من الأشياء العظيمة التي يستعظم وجودها "، فهذا التشكيل الذي يحمل نبض الحلم والألم حدث محير ومفاجئ يترتب عليه حرقة

المشاعر وذرف الدموع ، وقد ساعدت بنية الانزياح في تعميق الوعي بهذا المصير المستقبلي الذي تمارسه نداءات ومشاعر الشاعر، وذلك من خلال الابتداء بصيغة المضارع التي تفيد استحضار صورة الحدث من المستقبل البعيد وهو يوم الألم و الأمل وإعطاء المتلقين فرصة استجلائها والتمعن في تفاصيلها حتى لكأنها ماثلة أمام الأنظار، ثم الختام بصيغة الماضي لتثبيت اليقين القطعي على قولها وسفرها...وقد يأتي هذا النوع من الانزياح للدلالة على انفلات الفعل المضارع من قطبيته المستقبلية ليصب في مدار الصياغة التي مضت مثلما يقول نور الدين درويش في قصيدة**"تسكع ليلى"**:

قلقا تفكر في اختيار المطلع قلقا تروح تجيئ تذهب تدعي

قلقا وه قد طال صمتك يافتى سيطول أكثر في غياب الدافع

عد للهوى عد للحبيبة وارتشف إن كنت ترغب في القصيدة الرائع[1].

نلفي في هذه الأبيات الشعرية انزياح عن صيغة المضارع " تفكر، تروح، تجيء، تذهب تدعي" إلى صيغة الماضي "طال"وإذا كان "الزمخشري" قد ركز في تعليله لهذا الانزياح على عنصر الزمن وذلك من كون الماضي أسبق في الحصول من المضارع ،فإننا نجد "السكاكي" يفسر هذا الانزياح من زاوية النظر إلى المعنى أو الحدث ، إذ إن الماضي ليتملص في مدارات القلق وطول الصمت الذي أثخنته الجراح ، وبهذا فإن تحول المعنى في هذا السياق رافقة تحول في المعنى الامر الذي يجعل المخالفة بين صيغة المضارع وصيغة الماضي على المستوى السطحي للتشكيل الصياغي مخالفة مبررة تكشف عن براعة النص الشعري في التعبير عن معانيه ودلالاته.

[1]- نور الدين درويش، السفر الشاق منشورات رابطة إبداع الوطنية الجزائر، باتنة ،د.ط ، 1992 ،ص41.

4-الانزياح عن صيغة المضارع إلى صيغة الأمر:

وفي ظل هذا الاشتباك يصير النص المتشظي على أسر القارئ في قفص الانزياح رصدا لتجاوز حالات التركيب اللغوي ، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة **"بداية البداية "** "لعبد الغني خشة" حيث يقول فيها:

يافتى الفتيان

تدفق من دفقة الآفاق

وتعملق في ومضة الأحداق

غامر ...في حوصلة الدنيا

كن مجرى النهر

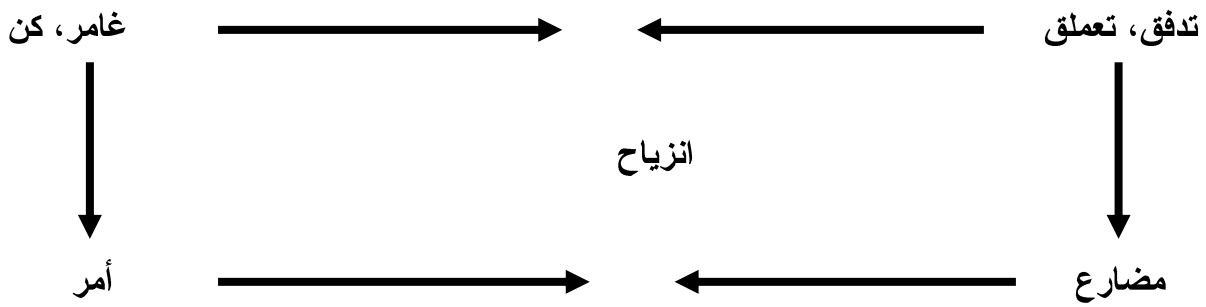
كن فيض الرفض

كن روض الأشواق[1].

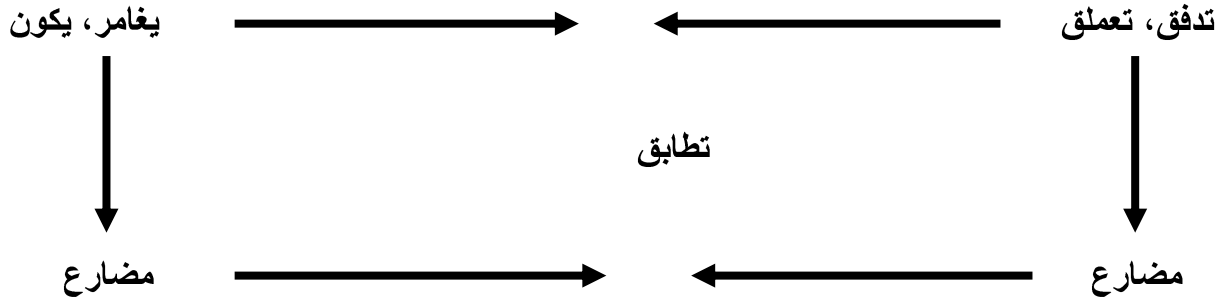
ويظهر الانزياح في هذه الأسطر الشعرية من خلال التباين بين البنية السطحية والبنية العميقة على النحو التالي:

[1]- عبد الغني خشة: ويبقى العالم أسئلتي، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين دار هومة، الجزائر، 2004 ص 63-64.

البنية السطحية:



البنية العميقة:



فقد تضمن هذا السياق انزياحا عن صيغة المضارع "تدفق، تعملق "إلى صيغة الأمر "غامر كن"، وذلك لإبراز البون الشاسع بين الصياغات الخطابية ،فالفرق المعنوي بين الفعلين–كما يبدو في النص–أوجد ضربا من المخالفة ، والانزياح في هذه الأسطر الشعرية ؛ إذ بدأ السياق باستخدام صيغة المضارع "تد فق،تعملق" حين ذكر لفظتي "الدفقة والومضة" لتدل على دينامية التعبير الوجداني ،ثم تتباعد الصيغة وتتسع الهوة بينهما ولذلك ينزاح إلى صيغة الأمر "غامر،كن" التي تستلزم رفض الشاعر في بيان أمري خطابي لفتاه عله ينهض في زمن الإخفاق فاستعمل الأسلوب الخبري في موضع الأسلوب الإنشائي يكفل تحقيق الوظيفة التبج يلية التي تعلي من شأن المخاطب، حيث تستبعد–عمدا– أساليب الخطاب الجافي –كأفعال الأمر مثلا– من الصياغة تأدبا مع المخاطب، واحتراما وتقديرا له ولحثه على أداء المطلوب بألطف وجه ، ومن هنا فإن الانزياح الذي يظهر في البنية السطحية جاء ليحقق غرضا بلاغيا هو التأدب والتلطف في السياق خطاب الوالد لولده ، وهو غرض لا يدرك إلا بعد طول تمعن في بلاغة النص

الشعري الجزائري وبرهافة مدهشة يقبل الشعر دعوة الالتفات في رحلة لا تهدأ من أجل شكل للانزياح يلبسها وتلبسه ، ليصبح الانزياح في مرحه وفوضاه شكلا حارا ومنه قول الشاعر "يوسف وغليسي":

أيها الأربعون

هنيئا لكم كل ما تصنعون

أشربوا نخب موتي...

هنيئا مريئا لكم أيها الشاربون

هنيئا لكم عيد البلاد

وأنفالها يوم (بدري)

هنيئا لكم ما تنهبون

لكم ما كان

لي بعض ماقد يكون ...[1].

فالتشكيل الصياغي يشير إلى أن هذه الأسطر الشعرية تتحرك في سياق الزمن الحاضر أو ما يعرف بـ"حاضر السرد"، لأنها واردة في سياق حكاية قصة نشوة الانتظار، وقد بدأت الصياغة التركيبية باستخدام صيغة المضارع "تصغون" لإفادة أن الشاعر رمز بها إلى أربعين سنة من الاستقلال ولايزال الناس يعيشون الشقاوة والهموم والأحزان كما يهنئهم على كل ما صغوا ويبدو أنها تهنئه من لايملك من الأمر شيئا فهو يقدم لهم التهنئة على استحوائهم على خيرات البلاد التي رمز لها بـــ"العير"، وهي عند العرب رمز غناهم ومالهم لذلك انزاح إلى صيغة الامر "أشربوا" ليشير إلى المفارقة مابين القول والعمل ، وقد جسدت الصياغة التحويلية المخالفة لمقتضى الظاهر مواقف الطرفين المتباعدين عن طريق التحول في الخطاب مابين صيغة المضارع والأمر، إذ تدل صيغة المضارع في السياق النصي على اختراق حدود واقعة

[1]- يوسف وغليسي: ديوان الجاحظية، منشورات التبين المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، 2007 ،ص334.

وإخراجه في ثوب جديد وتبين ماصنعوا من انتصار الحق على الباطل ،في حين أن الانزياح عند الشاعرة "منيرة سعدة خلخال " في قولها:

ذاك الأزرق يقض نزيفي ...

يسألونك عن القلب

قل هو الذنب الكبير

واحة الانكسار

وتباين الرؤى المثمرة بنوره

يسألونك عن العلم

قل هو الأرق المستوفي زينته...

المرفأ الذاهب خلف شبابيكنا المقفلة

ويسألونك عن الوطن؟

قل هو" الرذيلة"

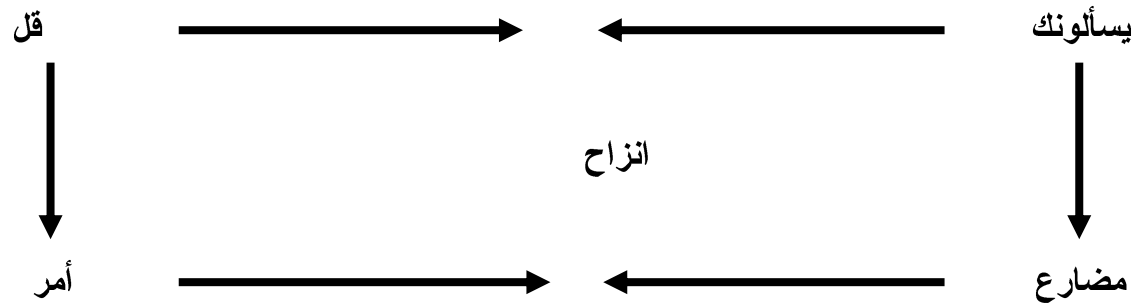
تبا له من عاهة

تفسد علينا ربيع السخف[1].

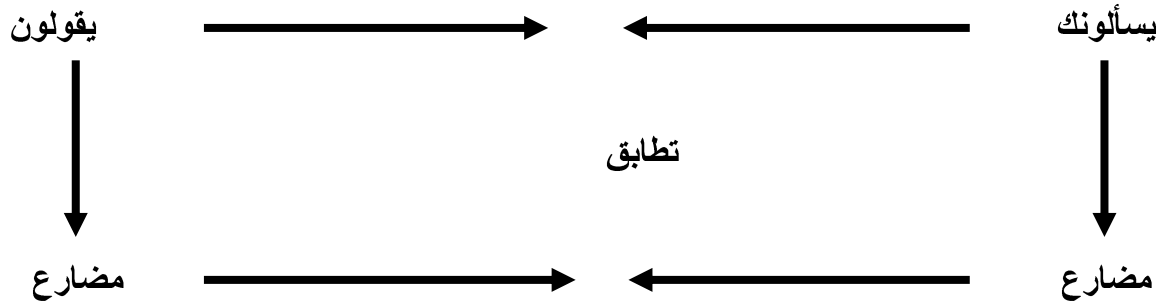
لقد انزاح السياق عن المضارع "يسألونك إلى الأمر "قل" ، وكان مقتضى السياق أن يجري على نسق واحد فيكون "يقولون"، ونوضح الانزياح في هذه الأسطر الشعرية من خلال الشكل التالي:

[1]- منيرة سعدة خلخال :أسماء الحب المستعارة،منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، الجزائر، 2004 ص63، 64.

البنية السطحية:



البنية العميقة:



فالانزياح في صيغ الأفعال صور مقولات الأطراف المتحاورة وأتاح للمتلقي فرصة التفاعل معها على الرغم من حدوثها –في القصة والخبر– في الزمن الماضي.

ثانيا: التقديم والتأخير:

إذا تتبعنا المعنى اللغوي للتقديم والتأخير وجدناه يقال تقدمه وتقدم عليه واستقدم و قدّمته وأقدمته،فقدّم وأقدم بمعنى تقدم ومن مقدمة الجيش للجماعة المتقدمة والإقدام في الحرب[1] والقدم والقدمة السابقة في الأمر ، وتقدّم كقدّم ،وقدم واستقدم :تقدم[2]. وأقدم على الأمر شجع وأقدمته وقدّمته ، ويقال مضى قدما وتأخر أخرا، وجاء في أخريات الناس [3] وأخرته فتأخر

[1]- ابن منظور: لسان العرب مادة "قدم".
[2]- الفيروزابادي :القاموس المحيط "باب الميم فصل القاف".
[3]- ابن منظور: لسان العرب مادة"اخر".

واستأخر كتأخر، ومن قوله تعالى: " وَلَقَدۡ عَلِمۡنَا ٱلۡمُسۡتَقۡدِمِينَ مِنكُمۡ وَلَقَدۡ عَلِمۡنَا ٱلۡمُسۡتَـٔۡخِرِينَ ﴿٢٤﴾"[1] والآخر خلاف الأولى ويقال لامرحبا بالآخرة أي بالأبعد، وتأخر وأخر تأخيرا استأخر.

ويمكن تحديد مفهوم التقديم والتأخير في نظم الكلام وتأليفه بـأنّه تبادل في مواقع الكلمات بحيث تترك الكلمة مكانها في المقدم ، لتحلّ محلها كلمة أخرى ، وذلك لتؤدي غرضا بلاغيا ما كانت لتؤديه لو أنها بقيت في مكانها المحدد الذي اقتضته قاعدة الانضباط اللغوي [2] ولهذا فإن ظاهرة التقديم والتأخير تعد دليلا على مرونة اللغة العربية وحريتها في تغيير صياغة الجملة والتصرف في الرتب المحفوظة لغايات وأسرار بلاغية.

وقد وصف أحد الباحثين المعاصرين التقديم والتأخير بأنه تغيير في بنية التراكيب الأساسية وانزياح عن الأصل يكسبها حرية ودقة ،[3] فمن المعروف أن لكل لغة نظاما معتادا في ترتيب عناصر الجملة، ولكن هذا النظام ليس مطردا دائما ففي أحوال كثيرة يتم الانزياح عنه والخروج على قواعده بتحريك عنصر معين– تقديما أو تأخير– بناء على أهميته في تشكيل الجملة، ولكي نحكم على لغة من اللغات بالمرونة أو التصلب، لابدّ أن ننظر إلى طبيعة قواعد ترتيب العناصر فيها، وإلى مدى مخالفة هذه القواعد والانزياح عنها "فمما يميز فصائل اللغات بعضها عن بعض نظام ترتيب العناصر من ناحية، وألوان تغيير الترتيب من ناحية أخرى"[4]

وإذا نظرنا إلى عناصر الجملة في اللغة العربية وجدناها كلها معرضة لتغيير أماكنها بالتقديم والتأخير، يشترك في ذلك المسند إليه "المبتدأ والفاعل" والمسند "الخبر والفعل" ومتعلقات الفعل " إذا تتقدم على الفعل ، وتتقدم بعض المتعلقات على بعض ، وقد وضع النحاة أصلا مثاليا لترتيب هذه العناصر في الجملة العربية ، إذ إن الأصل في الجملة الإسمية أن يأتي المبتدأ أولا ، والخبر ثانيا والأصل في الجملة الفعلية أن يأتي الفعل أولا والفاعل ثانيا والمفعول به أو غيره من القيود ثالثا، وتغيير هذا التركيب – بالتقديم والتأخير– يمثل انزياحا عن هذا الأصل المثالي ،واختراقا للحركة الأفقية المنتظمة المسيطرة على بنيته العميقة ،تبعا لعنصر القصد عند المبدع ، حيث

[1]- سورة الحجر الآية 24

[2]- ينظر: منيرة سلطان: بلاغة الكلمة والجملة والجمل منشأة المعارف الاسكندرية، ط1، 1988، ص138.

[3] - ينظر: أحمد مطلوب: بحوث لغوية ،دار الفكر، عمان ،ط1،1987 ص41.

[4]- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعية التونسية تونس ،ط1،1981 ص283.

تتوافق البنية السطحية المخالفة مع اتجاه الحركة الذهنية عند المبدع، فالتقديم والتأخير يرجع إلى فنية المبدع وهذه الفنية المتشابكة مع حسه الشعوري ، هي التي تتدخل في التركيب اللغوي للعبارة[1] وكان سيبويه قد ذكر سببا عاما لتقديم أحد عناصر الجملة ، وهو الاهتمام والعناية حيث قال عند ذكر الفاعل "كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم ، وهم ببيانه أعنى وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم[2].

وإذا كان سيبويه قد اتخذ من التقديم والتأخير رمزا للعناية والاهتمام، فإن عبد القاهر الجرجاني لا يقف به عند هذا الحد ، ويرى أن قصره على العناية والاهتمام يبعده على أن يكون من عناصر إدراك أسرار التركيب اللغوي وفهمه والوصول إلى كنهه وتذوق حلاوة ما فيه من معنى، ولذلك نبّه إلى أن هذا السبب –أي الاهتمام والعناية– عام مجمل ، وأخذ على النحاة متابعتهم لقول سيبويه دون تفصيل أو تمحيص فقال : "وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال: إنّه قدم للعناية ، ولأن ذكره أهم من غير أن ، من أين كانت تلك العناية؟ وبم كان أهم؟ ولتخيلهم ذلك قد صغر أمر التقديم والتأخير في نفوسهم [3]، وهوّنوا الخطب فيه، حتى إنك لترى أكثرهم يرى تتبعه والنظر فيه ضربا من التكلف ، ولم تر ظنا أزرى على صاحبه من هذا وشبهه، وعندما تتبع البلاغيون سياقات التقديم تراوح رصدهم لمسوغاته بين الجبر أي أن التقديم هو الأصل المثالي ، ولا مقتضى للانزياح عنه والاختيار ؛ أي قصد المبدع واحتياجات المتلقي ،فهم يقولون عن أسباب تقديم المسند إليه لكون ذكره أهم، إما لأنه الأصل ولا مقتضى للانزياح عنه، وإما ليتمكن الخبر في ذهن السامع ، لأن في المبتدأ تشويق إليه، وإما لتعجيل المسرة أو لتعجيل المساءة ، وإما لإيهام أنه لا يزول عن الخاطر أو أنه يستلذ، فهو إلى الذكر أقرب أو لإظهار تعظيمه أو تحقيره...[4]، ويقولون عن مسوغات تقديم المسند : إما لتخصيصه

[1]- رجاء عيد: في البلاغة العربية مؤسسة كليوباترا، القاهرة، ط1 ،1983،ص49.
[2]- سيبويه:الكتاب، 2 /250.
[3]- الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 108.
[4]- ينظر: السكاكي: مفتاح العلوم، ص389-390، والقزويني: الإيضاح، 2/50-51.

بالمسند إليه، وإما للتنبيه من أول الأمر على أنه خير لا نعت، وإما للتفاؤل وإما للتشويق...[1] وعن تقديم متعلقات الفعل عليه يقولون: لرد الخطأ في تعيين من وقع عليه الفعل والتخصيص[2]. ومن هذا المنطلق يرى" محمد عبد المطلب " أن أسباب التقديم والتأخير التي ذكرها النحاة والمفسرون والبلاغيون تتركز على اعتبارات يعود بعضها إلى المبدع وحركته الذهنية ويعود بعضها إلى المتلقي واحتياجاته الدلالية ،ويخلص بعضها الثالث للصياغة ذاتها على معنى أنه من طبيعتها المثالية –إذا كان الأصل التقديم ولا مقتضى للانزياح عنه – إلا أنه يمكن استبعاد الأسباب التي تعود إلى الحفاظ على الأصل المثالي للصياغة من الدائرة الجمالية،لأنها لا تترك للمبدع حرية الاختيار الإبداعي وتحقيق الحسن وال مزية، ولا توفر للمتلقي إمكانية التفاعل التأويلي مع الصياغة [3]، ذلك أن تحولات البنية السطحية في سياقات التقديم والتأخير تقع في مستويين:

الأول: مستوى التحول في هيئة العناصر الصوتية.

الثاني: مستوى التحول في تركيبة البنية العميقة[4].

وهذان المستويان يتحركان في منطقتي عمل المبدع ، والمتلقي الذي يمثل في فلسفة التقديم والتأخير عنصرا جوهريا يتوقف عليه تكامل المنتج الإبداعي ، ولذلك لابد من إثارته إيجابا وتشويقا وتعديلا في أواصره الفكرية وإثاراته بالتنوعات إثارته إيجابا وتشويقا وتعديلا في أواصره الفكرية ، وإثرائه بالتنوعات المعرفية من أجل الارتقاء بدرجة الإفادة إلى مستوى الإقناع الكلي.

ولهذا فإنّ ظاهرة التقديم والتأخير تشكل منبها أسلوبيا يعمد إليه المبدع لخلق صورة فنية متميزة، لا يمكن أن تتحقق دون التغيير في ترتيب عناصر الجملة في النص الإبداعي فعلى الرغم من أن الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها، إلا أن النحو العربي يشير إلى رتب تحفظ بالنسبة لهذه الأجزاء، والانزياح عن هذه الرتب– بالتقديم والتأخير– يعدّ خروجا عن

---

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص421-424، والقزويني: الإيضاح، 2/135-136.

[2]- ينظر: السكاكي: مفتاح العلوم ص،438 والقرزويني: الإيضاح2، /162-164.

[3]- ينظر: عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى،ص238.

[4]- ينظر: عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع ،عمان، ط1 ،2002 ،ص295.

الوظيفة النفعية للغة إلى الوظيفة الإبداعية لها [1]، ومن هنا وجّه البلاغيون اهتماما خاصا لمبحث التقديم والتأخير، ورصدوا كثيرا من التعبيرات التي توافرت فيها هذه الظاهر ، وأشاروا إلى ما تلقاه في نفس المتلقي من قبول واستحسان يقول عبد القادر الجرجاني " هو باب كثير الفوائد حجم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية لايزال يفتّر لك عن بديعة ، ويقضي بك إلى لطيفه ولاتزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سببا أن راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان "،[2] وعن هذا الأثر النفسي في ظاهرة التقديم والتأخير يقول" منير سلطان" حين نقدم ما لا حقّ له في التقديم تكون قد أحدثنا تغييرا في المواقع وفي الصلاحيات وفي الأضواء وفي الأثر النفسي ،لأن المقدم يحتل مركزا ممتازا، فهو أول ما تقع عليه العين و أول ما تتأثر به، وأول ما تعجب به، وأول ما تقع النفس تحت أضوائه فتنشغل به، لأنه يستحق هذا ولأنه في غير مكانه الذي تعودنا أن نراه فيه ، ثم تأتي الألفاظ الأخرى فتكون الشحنة التي استحوذ عليها اللفظ المقدّم قد قلّت[3].

ولكي لا نرتساق وراء الحديث النظري عن جماليات التقديم والتأخير ، وأثره في المتلقي فإننا نخلص إلى القول إن ظاهرة التقديم والتأخير سمة بارزة في النصوص الأدبية ، وإذا كانت أهميتها قد برزت في كلام الكتاب والشعراء ، فإننا نجد هذه الاهمية تعظم في كلام الشعراء الجزائريين، فما قدّم لفظ فيه ولا أخرّ إلا لغرض بلاغي ، وحكمة بالغة وفطنة أسلوبية جاذبة فلأن المعنى يقتضي ما تقدم أو تأخر اقتضاء طبيعيا للتأثير في نفس المتلقي ، وهذا يعني أن ترتيب الكلمات في النص الشعري لا يرد اعتباطا وإنما يعكس ترتيب المعاني في النفس ، إذ إن الجملة الشعرية تتبع المعنى فتصوره بألفاظه ، لتلقيه في النفس حتى إذا استكملت الجملة أركان برز المعنى ظاهرا فيه المهم والأهم ،فليس في تقديم كلمة على أخرى صناعة لفظية فحسب ولكن المعنى هو جعل ترتيب المعاني والألفاظ ضرورة لا معدى عنه وإلا اختل وانهار، ولهذا سوف نركز في هذا القسم على حالات التقديم والتأخير التي تنزاح فيها الصياغة السطحية عن

---

[1]- ينظر: عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية ص201،248.

[2]- الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص106.

[3]- منير سلطان: بلاغة الكلمة والجملة والجمل ص138.

مقتضى البنية العميقة وعن مقتضى الحركة الأفقية المنتظمة التي تحكمها من ناحية ، وتخالف المعاني العقلية الموجبة لتقديم عنصر من عناصر التركيب من ناحية أخرى، وفي هذا المجال وضح "الزجاجي" أن التقديم والتأخير يعود إلى أسباب طبيعية أو عقلية مقبولة أو أسباب طارئة قد توجب التقديم ، فقال للأشياء مراتب في التقديم والتأخير إما بالتفاضل أو بالاستحقاق أو بالطبع أو على حسب ما يوجبه المعقول [1]، وذكر العلوي أيضا أن المعاني لها في التقديم أحوال خمسة هي:

1-تقديم العلة على معلولها.

2-التقديم بالذات، وهذا نحو تقديم الواحد على الاثنين.

3-التقديم بالشرف، وهذا نحو تقديم العلماء على الجهال.

4-التقديم بالمكان، نحو تقديم الآمر على المأمور.

5-التقديم بالزمان، نحو تقديم الشيخ على الشاب والأب على الابن.[2]

وتستند هذه المعاني إلى مرجعية ثابتة في عقل المتلقي ،هي معرفته التراكمية بالعالم وبأنساق الترتيب التي تحكمه ويمثل الترتيب العادي للوقائع في الخطاب مظهرا من مظاهر الترابط والانسجام، على أن مبدأ الترتيب ليس صارما إلى درجة استحالة تغيير الترتيب في متتالية ما بل يحتمل أن يحدث التغيير ولكنه يكون مصحوبا بنتائج تجعل التأويل مختلفا من زاوية تداولية. وتغيير الترتيب- بالتقديم والتأخير- يعد من أبرز عناصر الانزياح التركيبي وأكثرها وضوحا بل إنه يعد من أقوى أسباب الانزياح المقضية إلى الإبداع الفني ، ولأن المقام لا يتسع لدراسة وتحليل جميع صوره في النص الشعري، فإننا نكتفي بالوقوف على بعض هذه الصور محاولين أن نكشف من خلالها عن جماليات هذا الأسلوب وأغراضه البلاغية الكامنة وراء تقديم ما تقدم أو تأخير ما أخر، ولعل أبرز هذه الصور تتمثل فيما يأتي:

---

[1]- ينظر: جلال الدين السيوطي: الأشباه والنظائر في النحو، تحقيق طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط1، 1975، 1/169-173.

[2]- ينظر: العلوي الطراز، 1/56-58.

أ)الانزياح المكاني "مخالفة الترتيب المكاني":

في هذا النوع من الانزياح تخالف الصياغة مقتضى الظاهر أو الأصل المثالي الذي شكلته دوالها الأولى في عقل المتلقي ، حيث تـؤسس الصياغة –في البداية – مو اقع ثابتة لعناصر الجملة، تسير الحركة الذهنية للمتلقي وفقا لترتيبها ويتشكل –تب ع لذلك–أفق معين لتوقعات الترتيب في الجملة المقبلة، ولكن الصياغة تخترق أفق التوقعات الذي تشكل تبعا للترتيب السابق للعناصر، وتنتج ترتيبا مكانيا مغايرا لعناصر الجملة السابقة، يلفت انتباه المتلقي ويستوقفه للنظر في دواعي تغيير الترتيب المكاني للتر اكيب في الجملة الشعرية الجزائرية وتتشكل هذه الصور من نمطين بارزين ، الأول مخالفة الترتيب المكاني في الجملة الاسمية والثاني مخالفة الترتيب المكاني في الجملة الفعلية :

1–مخالفة الترتيب في الجملة الاسمية:

الأصل الظاهر في ترتيب عناصر الجملة الاسمية أن يتقدم المبتدأ على الخبر في الجملة المجردة ،أو في حال دخول الأفعال والحروف الناسخة ،ولكن قد يتأخر المبتدأ أو يتقدم الخبر عليه– في النص الشعري –لأسرار وأغراض بلاغية أوصلها "الزركشي" إلى خمسة وعشرين غرضا، كالعناية والاهتمام والتوكيد والتخصيص والقصر ، والتعظيم والتشويق والتنبيه ، والتعجب، ورعاية الفواصل ...وغيرها من الأغراض البلاغية[1].

ومن المواضع التي تقدم فيها الخبر على المبتدأ، قول" عز الدين ميهوبي:"

.....

ريح عاتية

موسم يحمل جمرا وقيامة

وأنا أسأل أطيار السنونو

عن غمامة

موحش قلبي كدمعة.

[1]- المصدر السابق 59/1.

ماالذي يجمع بين الصبر والصبار[1]

فالمستوى السطحي للجملة الاسمية "موحش قلبي كدمعة" في هذا السطر الشعري يكشف لنا عن انزياح في التركيب، ومخالفة في الترتيب الأمثل لركني الجملة الاسمية المبتدأ والخبر كما في الشكل التالي:

البنية السطحية تخالف مقتضى الظاهر



البنية السطحية حسب مقتضى الظاهر



ولعلنا نستطيع القول في ضوء ما تقدم أن الانزياح التركيبي في هذه الأسطر الشعرية والمتمثل في الترتيب المكاني للمبتدأ والخبر استطاع أن يلفت انتباه المتلقي إلى وحش قلبه بالإضافة إلى بيان شدة رهافة قلبه، الذي يعزف على أوتار مشاعر سيمفونية، وما كان للمتلقي أن يدرك مثل هذه المعاني والدلالات فيها لوجاء السياق على ظاهره؛ أي خال من التقديم والتأخير.

ومنه قول الشاعر "عثمان لوصيف" وهو يتحدث عن شعره في قصيدته" **اللؤلؤة**":

شمعة ذارية

صوتك النبوي[2].

[1]- عز الدين ميهوبي :العنف والغفران، ص38.

[2]- عثمان لوصيف:الإرهاصات، ص85 .

ولكن السياق لم يرد على هذا النحو ليحقق من خلال التبادل المكاني مابين المبتدأ والخبر فائدة بلاغية تتمثل في تخصيص المجال المرئي على المجال السمعي ، ولو اكتفينا بعبارة "الصوت النبوي" وهي في مجالها السمعي لعلمنا أن عثمان يستشرف المستقبل بشعره ويطمح إلى غد أفضل يترفع عن سلبيات اليوم وهف وات الماضي ، وإذا أضفنا عبارة "شمعة ذاويه" بمجالها المرئي لعلمنا أن عثمان يقول شعره، وهو يضحي براحته ووقته في سبيل الآخرين رغم أنهم لا يقدرونه حق قدره الشيء الذي يجعل شمعته ذاويه قليلة الإنارة لكنها لا تنكسف أبدا ، إنها تضحية أشبه ما تكون بتضحيات الأنبياء فهم وحدهم الذين يمدون يد النعمة للغير وعندما يعضونها يعاودون مدها من جديد ، دون بأس أو كلل وتقديم السطر الأول يدل على أن هذه المعاني تجعلنا أكثر إحساسا بشعره وتقديرا لجهده، ومن ثمة التعاطف معه وشد أزره، ومن هنا فإن مخالفة الترتيب المكاني والانزياح عن البنية اللغوية المثالية في هذه الأسطر الشعرية يدل على اختصاص الشمعة على الصوت ، وبهذا يتضح لنا أن انزياح التركيب بالتقديم والتأخير في النص الشعري يهدف إلى تحقيق وظيفة دلالية وجمالية للجمل الشعرية ، وهذا ما يرجح بلاغتها ويفجر جماليتها ، ومنه تقديم الخبر شبه الجملة على المبتدأ الصريح لمراعاة الحسن في نظام الكلام، ومثال ذلك قول الشاعر "عز الدين ميهوبي" :

على فرس من خراب

يجيئ...

على رأسه خنجر و غراب

لم يكن مثلنا...

عاشقا للورد[1].

حيث قدّم الخبر شبه الجملة "على رأسه" على المبتدأ "بومة" في السطر الثالث ، وفي السطر الرابع – أيضا–قدّم الخبر شبه الجملة "على رأسه" على المبتدأ "خنجر" ،وقد ذهب بعض المفسرين إلى أن التقديم في هاذين السطرين جاء لمراعاة الحسن في نظام الشعر.

[1]- عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، منشورات أصالة، الجزائر،2002 ،ص214.

كما جاء لمراعاة المشكلة عل وتيرة واحدة في القصيد، ولا ننكر أن التقديم هنا يفيد الاختصاص ومراعاة الحسن في نظام الشعر، لأنه لا منافاة بين الأمرين ،ولأن في هذا مراعاة لجانب اللفظ والمعنى جميعا ،فالاختصاص أمر معنوي ومراعاة نظم الشعر أمر لفظي وبالتبادل المكاني للمبتدأ والخبر تحصل ملاحظة الأمرين معا، إذ يتعلق الغرضان المعنوي واللغوي دون أن يخل أحدهما بالأخر، ومن هنا فإن مخالفة النص الشعري مقتضى الظاهر في ترتيب الخطاب تعد وسيلة بلاغية بارعة لجذب انتباه المتلقي وضمان مشاركته الإجابية في عملية الاتصال الأدبي، لأن هذه المخالفة لا ترد اعتباطا، وإنما هي مخالفة مقصودة ترشدنا إلى معان ودلالات بلاغية في غاية الدقة و الإتقان ،ويتطلب الوقوف عليها حسا لغويا مدربا ، و لطفا عاليا في الذوق الأدبي.

وهنا نمط آخر من أنماط التقديم في الجملة الاسمية ، يتمثل في تقديم خبر الأفعال والحروف الناسخة ومتعلقة على اسمها، إذ تقديم خبر كان وأخواتها على اسمها في مواطن عديدة من النصوص الشعرية لكون الخبر مركز الأهمية ومحط الفائدة في تلك السياقات ، ومثال ذلك قول الشاعر "عبد الله الركيبي ":

أحبك

كوني غصونا على شفتي وجفوني

وكوني سنابل قمح

فأنت التي لا تخونني

جرحتك في الصدر مليون مرة

فكنت النداء

لأنك أم الجميع[1].

[1]- عبد الله الركيبي: الشعر في زمن الحرية (دراسات أدبية ونقدية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994،ص166.

وفي هذه الأسطر الشعرية مخالفة للترتيب المكاني لاسم كان وخبرها ، إذ تقدّم خبرها "غصونا" على اسمها "على شفتي" ،في حين أن ظاهر السياق يقتضي أن يكون "كوني على شفتي غصونا" فتقديم خبر كان وتأخير اسمها جاء لتكون القصيدة منسجمة ومناسبة لما جاورها.

ومنه تقديم متعلق خبر كان على خبرها للاهتمام والتخصيص كما جاء في قول "عاشور فني":

ولتكونوا كونا يسكر بالأصل

وأنا على مهل

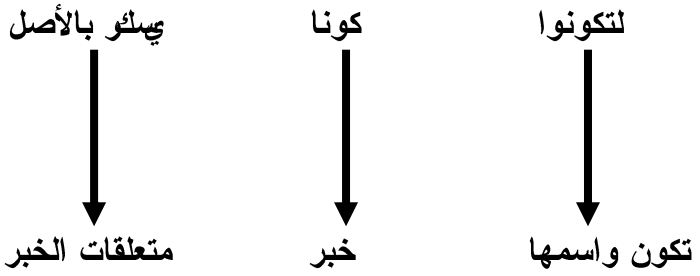
وبين يدي يغفو المستحيل

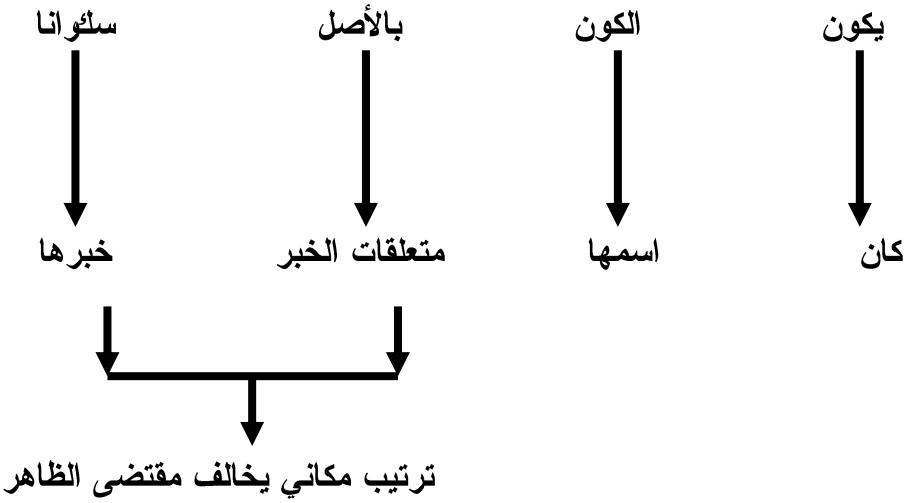
وأراود الأشعار عن عينيك

تبدؤني القصيدة بالصهيل[1].

فمخالفة الترتيب في هذا السياق تظهر على النحو التالي:

البنية السطحية:

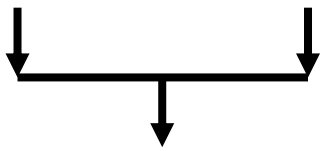




[1]- عاشور فني: زهرة الدنيا "شعر"، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص 35.

البنية العميقة حسب مقتضى الظاهر:

كان الكون سكرانا بالأصل



كان واسمها وخبرها ومتعلقات الخبر

ومما تقدم نلحظ أن هذه الأسطر الشعرية جعلت المتلقي يقف أمام ظاهرة التقديم والتأخير التي تعمل على تحريك العناصر في البنية السطحية للصياغة ، ويحاول من خلال استحضار البنية المثالية العميقة ترتيب هذه العناصر ترتيبا منطقيا، لكي يحقق التوازن التركيبي والمعنوي.

كما نجد دربا آخر من دروب التقديم في الجملة الاسمية في تقديم الخبر على المبتدأ الواقع اسم إشارة، وهذا ما نجد في قول" عز الدين ميهوبي" :

موحش هذا الطريق

ومسافات اغترابي دالية

عندما أفتح للناس طريقا ثالثا

يفتح الحوت طريق "العالية"[1].

وفي هذه المقطوعة الشعرية نجد مخالفة للترتيب المكاني للخبر "موحش" على المبتدأ "اسم الإشارة" وكان مقتضى ظاهر السياق أن يكون:

[1]- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص38.



ولكن السياق لم يرد على هذا النحو ليحقق من خلال التبادل المكاني ما بين المبتدأ والخبر فائدة بلاغية تتمثل في التخصيص.

2-مخالفة الترتيب المكاني في الجملة الفعلية:

إنّ لمخالفة الترتيب المكاني في الجملة الفعلية أشكالا ومظاهر عديدة يعد الوقوف عليها وتتبعها كلها أمر بعيد المنال، ولهذا فإننا سنتناول هنا أبرز هذه المظاهر التي نرى أنها تمثل انزياح ات في تراكيب الجملة الفعلية ، وأول هذه المظاهر هو تقديم الفاعل أو نائبه على الفعل ،ومثاله ما جاء في قول شاعرنا "عز الدين ميهوبي":

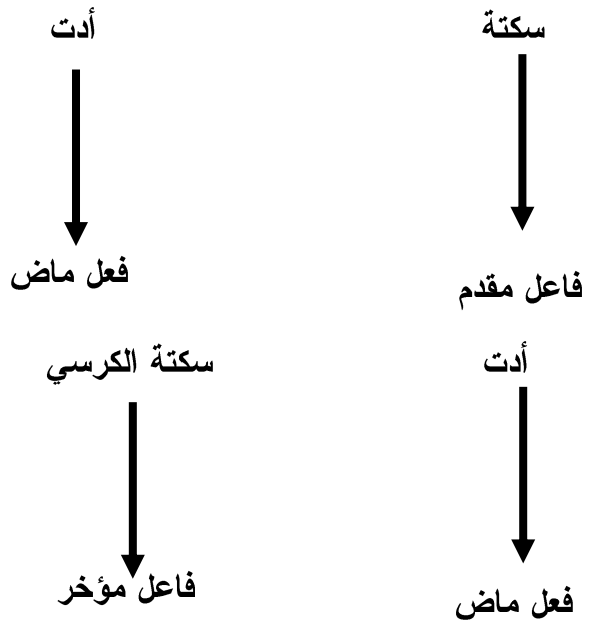
وجدوا حزبا برأسين

ونعيا بوفاة

شخص الشارع أسباب الوفاة

سكتة الكرسي أدت للوفاة[1].

[1]- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 106.



فقد خالفت عناصر تركيبها الأصلي في سياق فتقدم الفاعل الذي حقه التأخير "سكتة" على الفعل الذي حقه التقديم " أدت "ولأن الشعر المعاصر يبنى بناء عموديا خاصا ، فإنه يؤدي إلى إبداع معنى لغوي جديد، ويتقدم الفاعل على فعله في كلام م ا، فهو يريد لإثارة انتباه السامع واهتمامه ليستهجن وينكر صدور هذا الفاعل فيقول الشاعر:

حرائق شمس الظهيرة

خبت في السموات

واستعلت في العيون الكبيرة[1].

ولأن عاشور فني يجمع بين وحدات متباعدة الدلالة، لا تحكمها إلا علاقة نحوية من خلال التركيب الذي يهتم بضبط العلاقة المتحققة بين ال لفظة التصويرية واللفظة التي تجاورها –أي قرينتها–فقد تقدم الفاعل "حرائق" على الفعل "خبت" في هذه المقطوعة الشعرية ، حيث كان بإمكان التركيبة أن تكون "خبت حرائق شمس الظهيرة في السنوات".

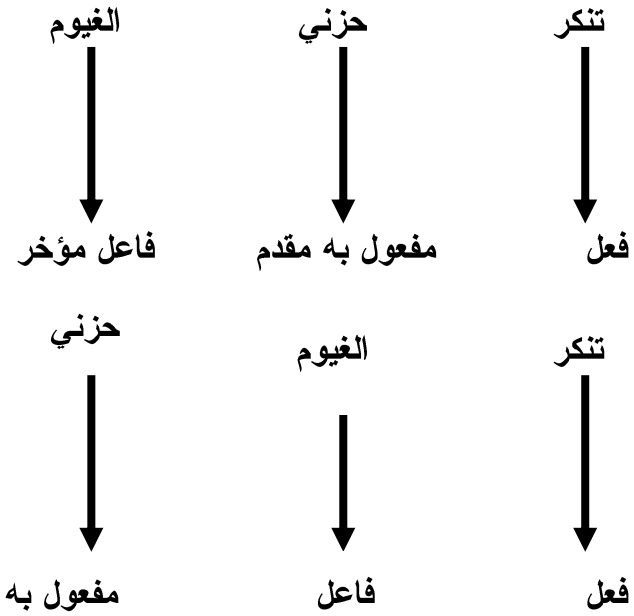
والمظهر الثاني من مظاهر التقديم في الجملة الفعلية هو تقديم المفعول به ، وهو اسم وقع عليه فعل الفاعل، والأصل فيه أن يأتي بعد إتمام الإسناد فيتأخر عن الفعل والفاعل ولكن قد يتقدم

[1]- عاشورفني: زهرة الدنيا،ص102.

"المفعول به" لأجلها ما يعطي فائدة الاهتمام به إذا كان نصب عين المتكلم أو إذا كان الحديث عنه، ومثال ذلك قول الشاعر "عثمان لوصيف"

وتنكر حزني الغيوم[1]

البنية السطحية مخالفة لمقتضى الظاهر:



البنية العميقة حسب مقتضى الظاهر:

فالمقطوعة الشعرية تخالف مقتضى الظاهر في ترتيب عناصر الجملة الفعلية ، حيث تقدم المفعول به "حزني" على الفاعل "الغيوم" وذلك لأن مدار الحديث منصب على الحزن وهو المبحوث عنه، فكان الأولى به أن يتقدم على الفاعل ، ولعلنا نلاحظ أن تغيير ترتيب الألفاظ وانزياحها عن أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى أضفى على السياق دلالة بلاغية نفتقدها إذا ما عدنا بالألفاظ إلى رتبها الأولى.

ومن ذلك ما نجده من الانزياح عن تقديم المفعول به على الفعل و الفاعل وجوبا نحو قول الشاعر" عثمان لوصيف":

وتمضغني الريح تنثر جسمي رميم[2]

[1]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 26.
[2]- المصدر نفسه، ص26.

ففي هذا السياق نجد أن كلمة "تمضغني" وردت مفعول به مقدم على الفاعل "الريح" ولنا أن نتساءل لماذا تقدم المفعول به على الفاعل "الريح" ، لأن المفعول به أتى ضميرا متصلا وهو الياء فالمخالفة في البنية الدلالية العميقة لهذا السياق ناسبتها مخالفة في البنية السطحية للصياغة.

والمظهر الثالث من مظاهر التقديم في الجملة الفعلية هو تقديم الجار و المجرور ومم ا يلفت النظر في ظاهرة تقديم الجار والمجرور الكثرة العددية لتلك الظاهرة لما فيها من ليونة وسهولة بالتنقل بين عناصر الجملة ، وقد دل هذا التقديم على التوكيد والاختصاص والتوضيح وإزالة الإبهام، وغيرها من الدلالات الخاصة المرتبطة بالسياق ، ومن أمثلته في النص الشعري تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل في قول،" عز الدين ميهوبي" :

من ثقب الباب يجيئ الليل

وتطلع شوكة صبار سوداء بحجم القبر المنسي بعيدا 1.

حيث تقدم الجار والمجرور "من ثقب" على الفعل "يجيئ" والفاعل "الليل" لتوكيد تخصيص وحصر فعلي "المجيء والليل"، وبهذا يتضح الجانب المعنوي للتبادل المكاني –في هذا سياق– وهو توكيد التخصيص والحصر ،و مراعاة الحسن في نظم الكلام.

ويتقدم الجار والمجرور على المفعول به ويدل – إضافة إلى توكيد التخصيص والحصر – على أدب المتكلم في حواره، ومراعاته للطرف الآخر، ومثل ذلك قول الشاعر" الأخضر فلوس":

في لهفة المشتاق يرقب النجم[1].

فالمتكلم– وهو الشاعر – خالف مقتضى الظاهر في ترتيب ألفاظه فقدم "في لهفة" على المفعول به "النجوم" ليخصص المفعول به ، ويبين أهميتها ومكانتها في الذات الشاعرة فالشعور باللهفة هو مدار الاهتمام وذلك من خلال مخالفة الترتيب المكاني لعنصر الجملة الفعلية في المستوى السطحي للصياغة، وهي مخالفة تلفت انتباه المتلقي وتدفعه إلى إعادة ترتيب العناصر ترتيبا منتظما لتتشكل في ذهنه البنية العميقة المثالية التي يسيطر عليها الاكتمال والتوازي.

[1]- الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، ص 74.

وعبر إبستمية التلاقح على أرضية المتون الشعرية الجزائرية، يؤثث "عثمان لوصيف" تضاريس الجغرافية الانزياحية التي تقول:

مع بودلير تشممت روائح الشر

ومع رامبو تشربت حرارة الجمال[2].

نجد الشاعر في هذين السطرين قدم شبه الجملة "مع بودلير"مع " رامبو" المتعلقة بالمفعول به وذلك للتخصيص والعناية ، ولو أن الشاعر قال في سطريه:

تشممت روائح الشر مع بودلير

وتشربت حرارة الجمال مع رامبو.

لذهب اهتمامنا لما حدث من شم روائح الشر وشرب حرارة الجمال ، لكنه منجذب لما حدث لـ"بودلير و رامبو"، لذلك جاء كلامه موجبا بالاهتمام وهو يقول "مع بودلير" "مع رامبو" ، كما نجده أيضا يقدم المعمول "الظرف" في قوله :

فوق جبيني تسيل الدهور[1].

فقول "فوق جبيني" معمول تقدم على الجملة الفعلية من فعل وفاعل ، وفي ذلك تخصيص وعناية لموقع الجبين فالأصل ان تقديم الجملة الفعلية على شبه الجملة الظرفية فتكون "تسيل الدهور فوق جبيني" ،ولكن هذا الترتيب المخالف لمقتضى الظاهر أنتج صياغة جمالية راقية . ولقد أقر"جان كوهين" بفاعليه التقديم والتأخير كأداة أسلوبية تكشف عن الصيغة الخاصة بالعاطفة.[2]

يقول الشاعر "عز الدين ميهوبي" من قصيدة "**بيروت**":

كل المدائن أعلنت أحزانها

وعلى رصيف الأرض عاشقة تموت[3] .

فقد قدم الشاعر "الحال عاشقة" على صاحبها" الضمير" والتقديم الأصلي لتركيب الجملة "تموت على رصيف الأرض عاشقة" ولهذا التقديم أثر ه الأسلوبي والبلاغي في قيام الدقة الشعرية من

---

[1] المصدر السابق ،ص 32.

[2] - جون كوهين: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، ص185 .

[3] - عز الدين ميهوبي: الرباعيات، دار أصالة، سطيف، 1998 ،ص19.

خلال انزياحية غير فيها الشاعر الركن الفعلي إلى ركن تكميلي ، فتأخر الفعل تموت يتجاور مع الحال عاشقة فالشاعر في هذا المقام قام بعمليتين انزياحيتين مس إسناد الجملة، فتولدت عن ذلك "بؤرة شعرية" شخصتها الحالة النفسية للشاعر ، وكأن الدلالة الحالية لكلمة "عاشقة" جاءت استجابة لكلمة "كل" ، ولنتأكد من ذلك عن دلالته الفنية وتفقد الكلمة موقعها الانزياحي وعلى نسيج هذا العمل الانزياحي، يقول الشاعر:

وحيدا أحببتك ملتحفا سمرة الليل

ومعنقا آية المستحيل

ويعتصم القلب بالله...[1].

فالشاعر قدم "الحال" على صاحبها ، فنقلها من موقع الفضلة إلى موقع الأساس ليجعل مدلول الهيئة يأخذ الفضاء الشعري المستحق مكانه في السلسلة الكلامية، فلو قال الشاعر :

أجيئك وحيدا ملتحفا سمرة الليل.

لتراجعت شعرية الانزياح بجعل المجيئ يتلاشى كحركة فعلية جامدة ، ولاسيما بتجاور الحال "وحيدا" باسم الفاعل ملتحفا وكان هذا التجاور قد قلل من فاعلية المعنى.. ولهذا توسط الفعل السمين ليحدث التفجير الدلالي الكامن وراء جمالية النبض كحركة وفاعلية في غيابه يتعرض النص للتسطيح فيخفت الإيقاع ويقل النبض ...ويتلاشى التأويل ، وحين يتهاوى التأويل يغدو الانزياح لعبة لغوية تتحرك فيه الدوال حركة واهنة مخنوقة بالفكرة بدل الشعرية.

ونلفي –أيضا–"عثمان لوصيف"، يقدم الحال على العامل "الفعل" في قوله:

شهابا تلألأ ثم تلاشى[2].

فسياق البيت الشعري يدل –في بنيته العميقة–على الانسجام، وهذه المخالفة في ترتيب عناصر الجملة الاسمية تبرز وتبين هيئة صاحب الحال ، وتأتي الجملة حسب مقتضى الظاهر "تلألأ شهابا ثم تلاشى."

ونضيف سطرا آخر يماثل المعنى السابق في قوله:

---

[1] المصدر السابق، ص36.

[2] - عثمان لوصيف: الإرهاصات ،ص95.

طيفا تبسم ثم اختفى[1].

فنلاحظ–هنا أيضا – تقديم الحال على العامل ، فالمخالفة في البنية الدلالية العميقة لهذا السياق الشعري ناسبها مخالفة في البنية السطحية للصياغة وهي مخالفة شعرية راقية تأكد جدارة المغامرة لحظة اختراق ترتيبات عناصر الجملة.

ب) الانزياح الزمني "مخالفة الترتيب الزمني":

عندما نتتبع التركيب الزمني في النص الشعري فإننا نجد فيه زمنين: الأول زمن خارجي وهو زمن موضوعي منطقي يسير في خط واحد قابل للارتداد ، فالأحداث فيه تأتي متسلسلة ومتتابعة كما هي في الواقع ، وزمن داخلي لا يخضع لمنطق الأحداث ولا يسير وفق النظام الزمني المعهود ،إذ يمكن للأحداث فيه أن تتداخل أو تتقاطع مع أحداث أخرى كما يمكنها أن تتقلص أو تمتد حسب مقتضى الحال، وهذا الزمن هو محور دراستنا لأنه يمثل صورة من صور الانزياح التركيبي، ومن أمثلته قول الشاعر" أحمد رحماني:

ليس الشهادة صفحة تحظى بها إن الشهادة موتنا شهداء

لتكن معاهدك الجبال تدرسها أجدى وأرسخ في الحياة بقاء[2].

فالمتأمل في هذه الأبيات الشعرية يلحظ مخالفة في الترتيب الزمني، كما يظهر في الشكل التالي:

[1]- عثمان لوصيف: نفسه، ص .33

[2]- أحمد رحماني :لغة القوة في الشعر مفدي زكرياء ،مجاة الصناد، يصدرها معهد اللغة والأدب، جامعة قسنطينة، العدد، 7،6 1983،ص17.

البنية السطحية:



البنية العميقة:



إن الخطاب في هذا السياق جاء في معرض تبيان الشهامة الثورية وحلاوة الموت على أرض الكفاح، وقد ناسب ذالك تصديره بـ "أن" التي تفيد التوكيد وإتباعها بـ" نا" الفاعلين الدالة على العظمة وكل ذلك شكل في الصياغة فضاء من القدرة المطلقة التي تناسب عملية الإحياء بعد الموت، ولكننا نلحظ –هنا– مخالفة في الترتيب الزمني لتسلسل الأحداث حيث تم تقديم "الموت شهداء" على "رسوخ"أمور و مدارات جيدة في الحياة وذلك من أجل لفت انتباه المتلقي إلى أهمية الدلالة التي تمثلها تراكيب الأبيات ، وهكذا أسهمت الصياغة في انزياحها عن الترتيب الزمني المتعارف عليه في إيقاظ المتلقي خالي الذهن الذي يعبّ من لذات الحياة وكأنه مخلد فيها، كما

أن عنصر القصد عند المتكلم هو الذي زحزح الترتيب ، والغاية من ذلك إحداث انفعال شعوري في نفس المتلقي لغرض التفاخر و التباهي.

ج-مخالفة الترتيب التشريفي:

لا شك أن الإنسان يكتسب من البيئة المحيطة به ، ومن أنماط العلاقات الاجتماعية التي يتعايش بها مع غيره نسقا من المراتب التشريفية "التصاعدية او التنازلية" تندرج من خلاله مظاهر الوجود المختلفة، والأشياء التي تحيط بالإنسان وتحتك به احتكاكا مباشرا أو غير مباشر ، ويؤثر النسق التشريفي الذي يتكون في الذهن على ترتيب التشكيل اللفظي للصياغة ، سواء من ناحية الإبداع أومن ناحية التلقي ، حيث يسير خط التنسيق اللفظي في اتجاه خط التنسيق ال تشريفي حينما تتوافق الصياغة مع مقام مقتضى الظاهر، ويمكن تمثيلها بالشكل التالي:

التنسيق التشريفي ←

"مقام مقتضى الظاهر ← **التنسيق اللفظي**

بينما يسير خط التنسيق اللفظي في عكس اتجاه الخط التشريفي ، حينما تهدف الصياغة اللفظية إلى تشكيل سياقها الخاص المخالف لمقتضى الظاهر ، لتحقيق هدف تسعى إليه الصياغة بمخالفة النسق التشريفي[1]، وهذا ما يمثله الشكل التالي:

التنسيق التشريفي ←

التنسيق اللفظي ← **مخالفة مقتضى الظاهر**

والنص الشعري حينما يعمد إلى مخالفة الترتيب التشريفي ،فإنه يهدف إلى تحقيق دلالات وأغراض بلاغية لعل أهمها الحث على القيام بالشيء المقدم خوفا من التهاون به.

ومثال ذلك تقديم تنفيذ الانحناء على اختراق الحواجز، فيقول" نور الدين درويش" في قصيدته:

محاصرة بالجيوش مآذننا

[1]- ينظر: البحيري: تحولات البنية في البلاغة العربية، ص 151 .

نحن آباؤنا والنساء وأطفالنا كلنا في خطر

محاصرة بالجيوش أزقتنا

آه لم يبق إلا أن تنحني ونولي البذر

أو اختراق الحواجز

فلأي الطريقين تختار اختر

فما هذا غير هذا التردد

هذا الحذر[1].

فهذه الأبيات الشعرية تصرّفي بنيتها السطحية على تقديم لفظ الانحناء على اختراق الحواجز وبذلك خالف خط التنسيق التشريفي كما يظهر في الشكل التالي:

التنسيق اللفظي "البنية السطحية " الانحناء ⟵ اختراق الحواجز خلاف مقتضى الظاهر

التنسيق التشريفي "البنية العميقة " اختراق ⟵ الانحناء "مقتضى ظاهر الانتماء للوطن"

الأسئلة التي طرحها "نور الدين درويش" في "مسافات" أو الإجابات التي قدمها لأسئلة افتراضية قائمة في العديد من جوانبها ،وهو واقع مرير عاشه المجتمع الجزائري في الحقبة التي تميزت بالعنف السياسي أواخر القرن العشرين وما انجر عنه من عنف اجتماعي ، ولهذا آثر الصياغة مخالفة مقتضى الظاهر بتقديم الانحناء على اختراق الحواجز ، وذلك للفت انتباه المتلقي إلى الضغوطات التي مارسها المستعمر على الشعب الجزائري ، وجعله يحترق بنيران الحزن والألم والعذاب، وحري بنا أن نشير إلى أن هذه المعاناة أو الآهات التي ذكرها الشاعر– على تعددها–لا تتعارض بل تتآزر في الكشف عما يوحى به الانزياح–شأن غيره من الظواهر الأسلوبية في النص الشعري– تتسع آفاقها لتستوعب فوق ما ذكرنا من أسرار، فتدل على الأيام التي أثخنتها الجراح في الحقبة الثورية التي ستظل ثرية الدلالة متجددة المع اني، ويمكن لهذه السلسلة المترابطة أن تخرق بعدة طرق ، وقد حددت عند بعض الباحثين في قسمين حددهما في

[1]- نور الدين درويش: مسافات، ص 76.

الحذف والاعتراض غير أن آخرين منحوا لهم تسميات أخرى (فهنريش بليث) بأنها العمليات التي تخرق المعيار في الزيادة والنقص والتعويض ، ولنا أن نبين هذه الانزياحات في مستوياتها على النحو التالي:

ثالثا الحذف:

يدور المعنى اللغوي لمادة "الحذف" في اللغة العربية حول الإسقاط ،ويقال حذفت الشعر إذا أخذت منه والحذف لغير دليل يسمى اقتصارا ، ولا يبعد المعنى الاصطلاحي للحدف عن هذا المعنى اللغوي وهو "اسقاط لأحد عناصر التركيب اللغوي ، هذا الإسقاط له أهميته في النظام التركيبي للغة، إذ يعد من أبرز المظاهر الطارئة على التركيب المعدول بها عن مستوى التغيير العادي وتنوع مظاهر الحذف وتختلف من سياق لآخر تبعا لملابسات هذا السياق أو ذاك في سياقه الأكبر"النص" ،هذا التنوع يعطي للحذف قيمته التعبيرية... ويبعث على دلالات جديدة ويشرك القارئ في عملية التواصل من خلال إعطائه مساحة إلى التأويل والتقدير.[1]

فيشارك المتلقي في بناء النص ، وهو بذلك يجد المتعة المتبقاة من هذا الانزياح والحذف يؤدي إلى عدول النسق التعبيري عن الاستعمال المألوف ، بحيث إذا تعاملنا مع العبارة التي تشتمل على جزء محذوف نرى هناك خلال واضحا لما هو معهود يحكم به العقل أو السياق أو مقتضيات اللغة ولا يمكن تجاوزه إلا باستكمال العنصر المحذوف ....ومن ثم لابد من البحث فيما وراء ظاهرة وصول إلى صورتها المثالية أو بنيتها العميقة التي تحمل أصل المعنى وللقيام بهذه التحولات لابد من تقديم عناصر محذوفة غائبة عن ظاهر الصياغة [2]، ويمكن أن يسلط هذا الحذف على عدة مواقع من السلسلة الخطية للجملة سواء كانت اسمية أو فعلية ، ومما يقع فيه الحذف لبعض النصوص الجزائرية ،وتقنيا يكون الحذف بحذف مفردة أو جملة أو حذف أكثر من جملة، ولكن حالة بعدها الأسلوبي المميز يقول الشاعر "عز الدين ميهوبي "في قصيدتة"

[1]- ينظر عبد الباسط محمود:الغزل في شعر يشارف بدراسة أسلوبية، دار طبيو للنشرو التوزيع والتجهيزات العلمية، ليبيا ،د.ط، 2005 ،ص25.

[2]- محمد صلاح زكي أبو حميدة :البلاغة والأسلوبية، جامعة الأزهر، القاهرة، د.ط، 2007، ص117.

شمعة لوطن":

إذا كسورا كبرياء الشموس

وخانوا السماء

فإن لم تمت أنت

- ✓ **هو**
- ✓ **أنا**
- ✓ **هي**
- ✓ **هم .**

الفرق بين الحذف والإيجاز والإضمار أن شرط الحذف والايجاز أن يكون "في الحذف" ثمة مقدر بخلاف الإيجاز فإنه عبارة عن اللفظ القليل الجامع لمعاني الجملة بنفسه، والفرق بينه وبين الإضمار، أن شرط المضمر بقاء المقدر في اللفظ ومن باب الاشتقاق، فإنه من أظهرت الشيء أخفيته، وأما الحذف من حذفت الشيء قطعته وهو يشعر بالطرح بخلاف الإضمار ،ولهذا قالوا "أن تنصب ظاهرة ومضمرة".

- ✓ **هن**
- ✓ **نحن جميعا**

فيا صاحبي كيف يحيا الوطن ...[1].

فالقراءة التأويلية لهذه الأسطر الشعرية بدأت بجملة الشرط في السطر الأول"إذا كسروا كبرياء الشموس" لتتبع هذه الجملة بجملة شرطية أخرى تنمو بالرابط والتواصل مع الجملة الأولى وهذا لوجود قرينة لفظية رابطة وهي "الفاء" في أداة الشرط" "فإن" فالقراءة المنطقية تقر بحذف جواب جملة الشرط للجملة الأولى، لأن جملة الشرط الثانية بترت التواصل ، وجعلت جواب الشرط الثانية معلقة مما يجعلنا نقرأ جوابا واحدا لجملتين شرطيتين ، وحين نحاول أن نمسك الجواب

[1]- عزالدين ميهوبي :اللعنة والغفران، ص 73 .

المحذوف، فإن هذا الجواب يبقى حالة مشدودة في عالم الشعر وهي م وضحة على النحو التالي :

البنية السطحية مخالفة لمقتضى الظاهر:

إذا كسروا كبرياء الشموس

وخانوا السماء

فإن لم تمت أنت

البنية العميقة حسب مقتضى الظاهر:

إذا كسروا كبرياء الشموس

فخانوا السماء

ولم تمت أنت

وفي هذه البنية كأن الشاعر سقطت منه جملة الشرط الثانية سقوطا خاضعا لتعميق الحالة الانفعالية، وتأكيد الموت في سبيل حياة الوطن وكأن الانزياح هنا لم يقدر على جعل دواخل الشاعر –وهذه بالتأكيد– لمسة جمالية أخرى، لأن الانزياح ليس انزياحا عن قاعدة اللغة، بل هو انزياح عما يقتضيه عنصر آخر من عناصر البناء ويقول " عز الدين ميهوبي" من نص "**النخلة والمجداف**"

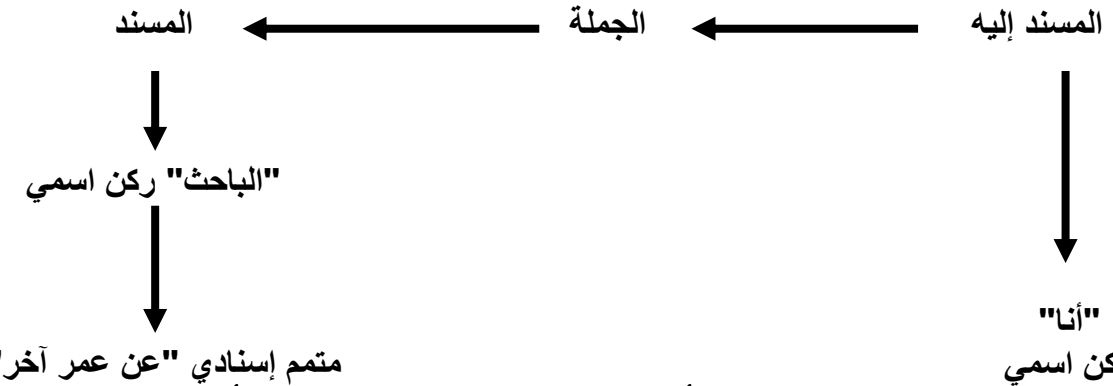
من أنت؟

الباحث عن عمر آخر...[1].

نلاحظ أن الجملة الثانية هي جواب لجملة الاستفهام، وتبدو جملة محذوفة المسند إليه"أنا" وتفويضه باسم الفاعل"الباحث" وهذا بدل المبتدأ "أنا" ويكون التقدير في البنية العميقة على النحو التالي[2]:

[1]- نبيل سليمان: المتن المثلث، ص31.

[2]- عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراسي، دار الشهاب، باتنة، 1985، ص149.



فمدلول "الحذف" في هذا السياق الشعري أنه جعل من اسم الفاعل حركة متأججة مفعمة بالحيوية في تشخيص حالة الشاعر المتواصل في البحث ، كفعل وحركة ولو صرح بالضمير "أنا" لكان التوقع هنا ،خافتا لأن المبتدأ يدل على الاستقرار والثبات واسم الفاعل يشخص الفعل وصفته وفي مواقف شعرية أخرى يتخذ الشاعر فضاء الفراغ المعبر عنه بمجموعة من النقاط التي تملأه فهو الفضاء المسكوت عنه الذي تحتجب فيه الدلالة الشعرية بتحويل الكلمات إلى إشارات بالانحراف بها عن في سابق تاريخها وإطلاقها في فضاء النص،[1] يقول الشاعر:

قمر المدينة لم يعد...

وأن أضمك

والتراب

وهذه الكفان...

.....

.....

وانفجرت سناء[2].

فداخل هذا الخطاب يتموقع الحذف كمدلول انزياحي يظهر في فضاء الفراغ المعبر بلغة الصمت، فالبياض تغزوه سلسلة النقاط التي تنتظر من القارئ أن يلم شتاتها ويعيد بعثها بقراءة دقيقة تشد تواصل الرسالة الشعرية بين القارئ والنص ،إلا أن هذا "الحذف" قد تحقق كعملية

[1]- عبد الله الغذامي :الخطيئة والتكفير،ص288.

[2]- عز الدين ميهوبي :عولمة الحب عولمة النار، ص170.

انزياحية ولم يتحقق كحدث شعري Escophor – لعسر عملية الربط بين الركن المحذوف والركن المذكور مما يستدعي إحالة مقامية– خارج حدود النص الشعري– وتكون برابط عنصر لغوي بعنصر إشاري حتى يتحدد الموقف الكلامي وفي هذه الحال فإننا نصطدم في العثور على الحلقة المفقودة في السياق التخيلي، وهذا لتنافر عنصر البناء بين الجملة ،فجملة "قمر المدينة لم يعد" جملة مورس عليها الفصل مكان الوصل ثم تأتي هيمنة الجملة الثانية "وأنا أضمك" لتأتي جملة الوقف"وهذه الأكفان" ومن ثم حدث البتر بين هذه الأسطر، فتلاشت إذا ملامح الشعرية بين الفصل والحذف الأمر الذي كثف من علاقة الحضور على علاقة الغياب فنشعر وكأننا نقرأ دلائل تعبيرية بدل أن نقرأ دلائل شعرية ومثل هذا الانزياح لا يقوى على كسر بنية التوقعات عند القارئ ،لأن معنى الكلمة في اللغة ليس هو تعريفها ، وإنما هو مجال الخصائص أو المحلات التي يربطها القارئ المثقف بالشيء الذي تشير إليه الكلمة[1]، فالانزياح–إذن– المؤسس للشعرية يجب أن تحتضنه القصيدة لتخلخل بنية التوقعات وتخترق السياق الطبيعي المتوقع وتلقي الاختيار الطبيعي على المحور النسقي[2] ،وفي حدوث أسلوبي آخر يتشكل انزياح الحذف كأداة سياقية تأخذ من الإيجار لغة خاصة ، والإيجاز هو غياب مطلوب لذاته في داخل الجملة كقول الشاعر في قصيدته : " **رخامية**"

وتنأى

تقمط طفلا صغيرا

تحملق في كل وجه عبوس

تردد مليون آية

تصلي.....[3].

ويظهر الانزياح في هذه الأبيات الشعرية، من خلال التباين بين البنية السطحية والبنية العميقة على النحو التالي:

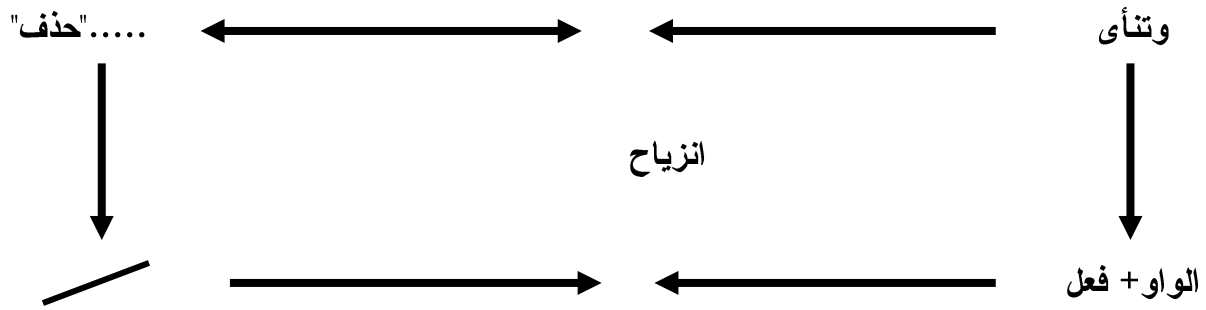
---

[1]- كمال أبو ديب :في الشعرية، مؤسسات الأبحاث العربية، بيروت، ط1،1987 ص31.

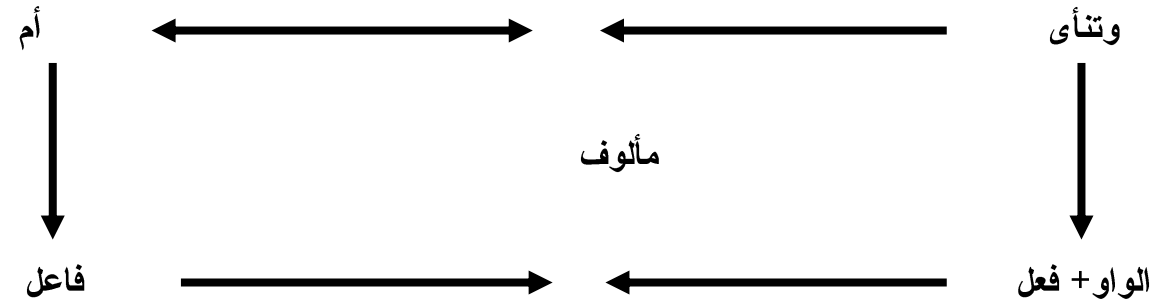
[2]- المرجع نفسه، ص32.

[3]- عز الدين ميهوبي :الرباعيات، ص67.

البنية السطحية:



البنية العميقة:



فالفعل "تنأى" حذف فاعله في البنية السطحية ، ونستطيع تقديره في البنية العميقة "وتنأى أم" فالشاعر غير الفاعلية لوجود إحالة نصية وهي "تقمط" ، ولكي يتكثف هذا المعنى شعريا نفهم دلالة "الواو" السابقة للفعل "تنأى" وكأن الفعل تابع لجملة محذوفة وهذا لوجود قرينة "الواو" التي دلت على موقفين متعارضين الحالة والابتداء ، ومن مثل هذا الأسلوب الانزياحي نجد في قول الشاعر حين يجعل من صيغة "لك" صيغة مشعة بالدلالات الشعرية من خلال تقنية الحذف إذ يقول :

لك أن تطلع من نبض الثواني لك كان تحلم وتصبح آيا

لك.....مأرحب آفاق التمني لك تزف الروح طيرا في الخبايا[1].

ومن مستويات الانزياح الذي له موقعه في تشكيل الجملة الشعرية "الفصل والوصل" وتعتبر هذه الالتفاتة أداة أسلوبية في الكشف عن بلاغة النص الأدبي، فيقول "الجاحظ"البلاغة معرفة الفصل من الوصل".

فالوصل هو تتابع الجمل وعطفها بعضا على بعض ، إذ تترابط لغرض من الأغراض كالتشويق، فيقول شاعرنا في قصيدة "**ثلاثيات أوراس**":

غدا يحمل العائدون رؤاهم على جفن ...وملء اليد[2].

وفي عبارة "ملء اليد" تميز وتفرد في استقلال هذه الجملة عن الجمل السابقة التي استوفت حق الوصل في تمام المعنى ، وهذا في إحداث الوقف الإجباري في قوله"على كل جفن" ثم يحدث الفصل بواسطة الحذف ، مما صعب عملية التواصل الشعري وهذا البعد الملائمة بين معنى الجملتين "على كل جفن وملء يد" فالانزياح –إذا– مارسه الشاعر بشكل متعدد "فصل حذف عدم الملائمة"، وبالتالي لم يخلخل بنية التوقعات على مستوى التصور أو التفاعل الجمالي وبهذا المعنى فشعرية الانزياح لابد أن تتحقق على مستوى مرجعية القارئ ، فبدل تحقيقها على مستوى دلالة التركيب ،وفي كثير من الحالات الشعرية يرتبط مبدأ الفصل بعملية الاستبدال الذي هو عملية تتم داخل النص يتم فيها تعويض عنصر في النص بعنصر آخر فيقول الشاعر" عز الدين ميهوبي" في قصيدة "**الجدار**":

متى ؟

إنه الليل يأتي ....

يجيئون أولا يجيئون

لا فرق ...هم يعرفون[1].

---

[1]- المصدر السابق، ص 69 .

[2]- عز الدين ميهوبي: في البدر كان أوراسي، ص 43.

في هذا المقطع الشعري تتموقع الجمل الشعرية ضمن سلسلة كلامية منفصلة الترابط فيما بينها فاسم الاستفهام "متى" فقد دلالته الزمنية لتعلق جوابه وتحوله إلى دلالة مكانية"إنه الليل يأتي" ،ثم يعبر الشاعر إلى حالة أخرى تشخص حالة الغائب بقوله"يجيئون أولا يجيئون" ، ثم تتولد جملة أخرى "لافرق هم يعرفون" فمثل هذه الجمل المتباينة البؤر قادرة على خلق مسافة التوتر النابعة من خلخلة بينية الوصل ، فكل وقعة أسلوبية في الجملة دلت على حالة شعرية رسمت توزع وتشتت الشاعر الباحث عن طريق الخلاص ، فتشظت ذاته كتشظي جملة ، ويمكن أن نبين هذه الحالة الشعرية بالشرح التالي :

استفهام مفتوح	الإخبار والتوكيد	حركة فعلية	نفي/ اثبات
↓	↓	↓	↓
متى؟	إنه الليل يأتي	يجيئون أولا	لا فرق هم يعرفون

وقد يلجأ الشاعر إلى الفصل عن طريق المكون الحرفي ، وهذا المظهر الأسلوبي يبرز قدرة الشاعر على أن يجعلك ترى في الشيء أكثر من سطحه ، أو أن ترى عمقه و أنت في سطحه[2] كقول الشاعر:

كان يبكي ...

لم يقل شيئا

وقالت أمها

لك أن تكوني يا ابنتي

وطنا

وأرضا

---

[1]- عز الدين ميهوبي:عولمة الحب عولمة النار، ص2009.

[2]- يمنى العيد: في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3 .1985،ص92.

أو سماء[1].

فالواو في "وطنا" و"أرضا" أحدثت عطفا وتواصلا أفاد التواصل من خلال الربط والتوحد لأن الوطن هو الأرض، ولا وطن دون أرض ثم يأتي الفصل بالحرف"أو" ، في قوله "أسماء"، وكأننا نقرأ هذه الصياغة بطريقة تظهر البنية العميقة على الشكل التالي :

وقالت أمها

لك أن تكوني يا ابنتي وطنا وأرضا

وإن لم تكوني

فكوني سماء.

وهذا يعني أن السماء تقابل المكونين الوطن والأرض وبرؤية تصويرية ب أخذ "الفصل" مقام بلاغي الإيجاز، حين يريد الشاعر تحويل زمن السرد إلى زمن الإحالة بضرورة الإسراع في تعجيل الحدث والتشويق له ومادام"الحذف اللغة العربية" حسب ابن جني فنجد الشاعر "عثمان لوصيف" أيضا يجعل موقعا للحذف في قوله:

الزلزال ....الزلزال[2].

وفي هذا السطر يتموقع مجاز الحذف على صيغة التحذير فمقتضى الظاهر

أن يكون "احذر الزلزال...الزلزال"، لكننا نجد العامل حذف وجوبا وهو فعل الأمر "احذر" وتكمن شعرية هذا الشكل من الانزياح في كسر مرجعية القارئ القائمة على النمطية والإشباع التلقائي وجعله يجابه ذاكرة شعرية غير مألوفة .

ومن الفوائد التي يخطها الحذف على النصوص الشعرية ما ذكر"الزركشي" من التفخيم والإعظام لما فيه من الإبهام لذهاب الذهن في كل مذهب وتشويقه إلى المراد فيرجع قاصرا عن إدراكه، فعند ذلك يعظم شأنه ويعلو في النفس مكانة ، ألا ترى أن المحذوف إذا ظهر في اللفظ زال ما كان يختلج في الوهم من المراد وخلص للمذكور ، ومن صور الحذف التي اعتمدها

[1]- عزالدين ميهوبي :عولمة الحب عولمة النار، ص169 .

[2]- عثمان لوصيف:الكتابة بالنار، ص 39.

الشعر الجزائري "أيضا" حذف الحرف "فحسين زي دان" يختزل أداة النداء من قصيدته "**شبكة لتهريب الكلمات** "، ليجعل خطابه أبلغ فعالية في إقناع الأخر واستمالته.

سيدي ..هات البشاره

ولتقم للذين ضرحا...

يغسل الثارات طورا

ويداوي الجرح تارة...

يحذف الشاعر أداة النداء ليهمس بأوجاعه الحزينة محاذرا أن يسمعه الغير ، لاسيما وهو يعيش زمنا تمزقت فيه القيم فضاق بذاته المقام لذلك اختار البحث عن متنفس مرة عبر نقاط التوتر وأخرى من خلال الاتصال بالآخر ، الذي يفعل طاقة التعبير ويبعث الطمأنينة والثقة في الذات المنهارة ،فالحذف يسمح بترك مجموعة الفجوات التي تعد مواضع يتسرب منها نسيم الأمل من خلال نماء الحلم وامتداده

ويحذف "عثمان لوصيف" في قصيدته الديوان "**غردايـة**" أداة النداء في مواضع عدة ليجعل المنادى قريبا.

آه امرأة لاتزال تنام الضحى

غير عائبة بالمعنين

امرأة هامت الشعراء بها

والمجانين ...كل المجانين

امرأة هي سيدة الملكات

وسيدة الكلمات [1].

إن فعل التوجع يشير إلى مرارة البيت ومدى ما تعانيه الذات من لهفة وتحرق ، وهي تتودد لامرأة فاتنة تزيد الآخرين شوقا ورغبة وولعا، لذلك يحذف الشاعر أداة النداء مجتازا حواجز

[1]- حسين زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، منشورات SED الجزائر، ط1، 2002، ص15.

الفصل لتكون هذه الأنثى أكثر اتصالا ومقربة من الذات ،وتتكرر النكرة لتتعدد صور رمز المرأة ،فتخرج من كونها الأنثى إلى كونها الانتماء والهوية.

وخلاصة القول أن الحذف يبعث الفكرة، وينشط الخيال، ويثير الانتباه ،ليقع السامع على مراد الكلام ويستنبط معناه من القرائن والأحوال[1].

يحقق الحذف الخفاء والغواية، إذ تتعدد الدلالة، وينفتح النص ليؤدي وظيفة إغرائية ووفقا لذالك تتعدد القراءة إذا كانت لغة الشعر لغة إيماء وإيحاء ، فإن الحذف لغة الرمز والإشارة ويترك للمتلقي فرصة المشاركة وإنتاج معرفة جديدة وإعادة تشكيل النص.

رابعا: الاعتراض:

الاعتراض يعتبر عنصر حاسم في تجلي الشعرية وفي تشكل أدبية الخطاب ، والاعتراض يسمى الحشو ،وهو دافع القول ورده ،وهو كذلك الحيلولة بين أمر وأخر بما يشبه الخشبة المعترضة في النهر[2]، ويعرفه أبو هلال العسكري بقوله : "الاعتراض كلام في كلام لم يتم ثم يرجع إليه قيمته"[3] ،وينقله حسب طبل عن الحاتمي "هو أن يكون الشاعر آخذا في معنى فيعدل عنه إلى غيره قبل أن يتم الأول ، ثم يعود فيتممه فيكون فيما عدل إليه مبالغة في الأول وزيادة في حسنه".[4]

فهناك نوع آخر منه، كالمجاورة في البناء التركيبي، وقد سماه البلاغيون بأسماء عديدة وعرفوه بتعاريف مختلفة وحددوا وظيفته، وهي إمتاع المتلقي وجذب انتباهه بتلك النتوءات أو التحولات إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطربة لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد.[5]

وهو في المعنى العام أن يؤتى في أثناء الكلام ،أو بين كلامين متصلي المعنى بجملة أو أكثر لامحل لها الإعراب ، وتدخل الجملة الاعتراضية في اللعبة كأداة انزياح ، حين أدخل فيها

---

[1]- عثمان لوصيف: أبجديات، دار هومة للنشر والتوزيع،الجزائر، د.ط، 1997 ،ص75.

[2]- محمد سمير: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة ،الأردن، ط2 ،1986 ،ص150.

[3]- أبو هلال العسكري :"كتاب الصناعتين"، تحقيق علي محمد البجاوي.محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط1 ،2006 ص360.

[4]- حسن طبل :الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي ،القاهرة،د.ط، 1998، ص18.

[5]-المرجع نفسه ص20.

الشعراء المحدثون أنماط التنويع في التنظيم النحوي للجمل خاصة إذا دخل نوع جديد مثل جملة فعلية ضمن منظومة متوالية من الجمل الاسمية.[1]

وعليه فالنص الشعري المعاصر أسس منا خا شعريا جديدا من خلال نظام الجملة وفاعليتها ضمن مقولة "الاعتراض " ،ولقد كشف الشاعر "عز الدين ميهوبي " الذي أخذناه أنموذجا لهذا النسق من هذا التضمين الإنشادي ووظفه بأشكال مختلفة ومتباينة ، وسنحاول التمثيل لذلك ببعض النماذج الشعرية برصد الأبعاد الانزياح ية لمقولة الاعتراض ، فيقول الشاعر في قصيدته"**بكائية بفتى**":

فالحرف معقود بأوهامي وصمتي

ودمي أوهن –حتى– من خيوط العنكبوت[2].

فمادامت الجملة الاعتراضية تستمد وجودها من صحة سقوطها ، فإن الشاعر خالف هذا المقام فالأداة "حتى" التي أفادت التقليل ساهمت في التواصل البنائي للجملة ، من حيث الإيحاء والشعرية فلو قال الشاعر –دون اعتراض– "ودمي أوهن من خيوط العنكبوت"

لكان المعنى فاقدا للروح الشعرية، لأننا لا نستطيع أن نتصور أوهن بيت كبيت العنكبوت وعليه فالمقام الاعتراضي يمثل المسكوت عنه ، وهو ما أراده الشاعر في هذا المقام، وبهذا المعنى لم يعد الاعتراض حشوا بالقدر الذي أصبح فاعلية ونواة شعرية رسمت درجة حزن الشاعر هذا فضلا عن صورة المفارقة القائمة في قوله "ودمي أوهن".

وفي مقام شعري آخر يقول في قصيدة "**يا حادي القدس**":

ناديت– مريم –لم تجب ..

ورأيت –يوسف– يرتوي من حقد

إخوانه.....[3]

---

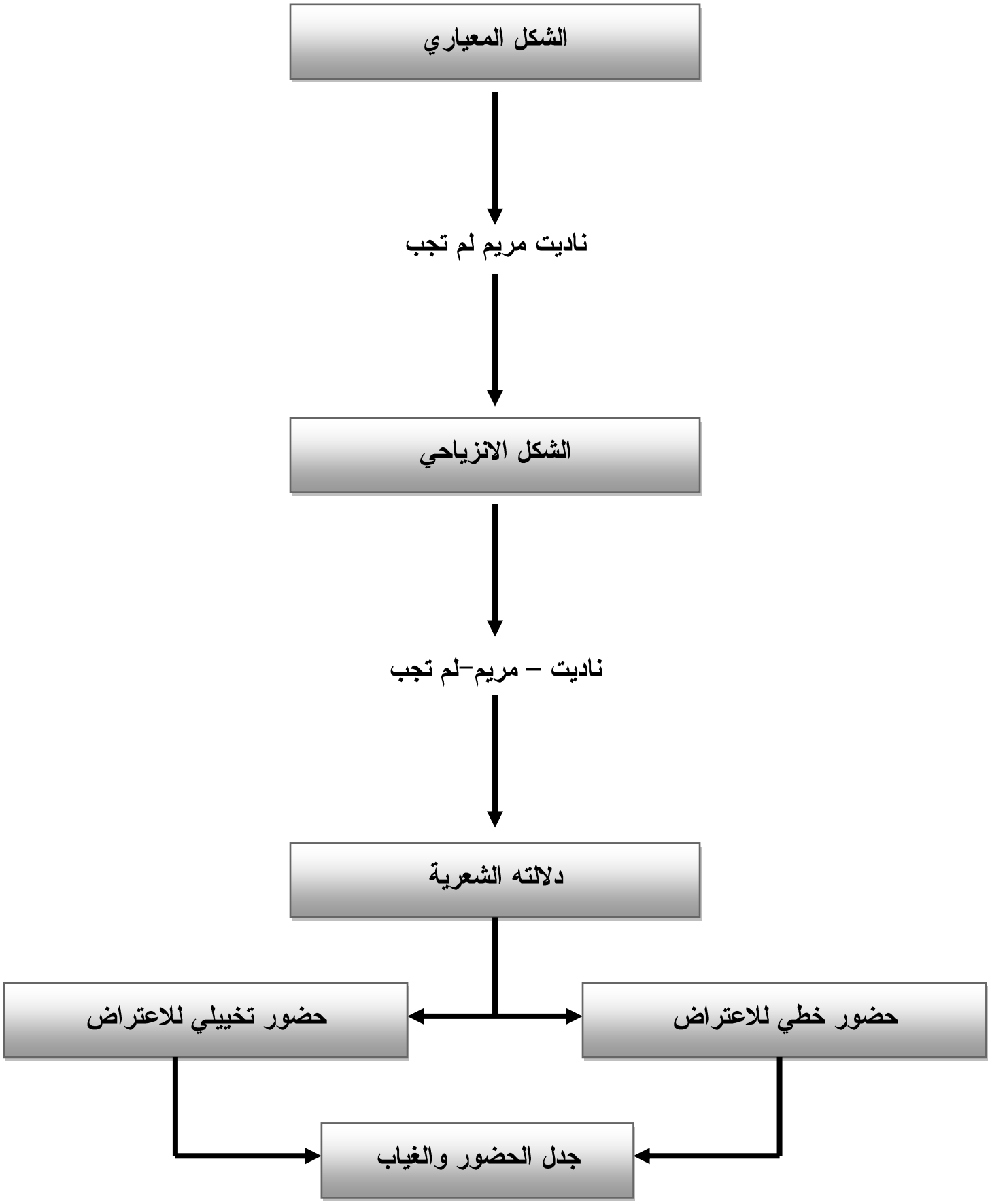
[1]- صلاح فضل :بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992 ،ص214.

[2]- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 70.

[3]- عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراسي، ص156.

فالمتأمل في الجملة الاعتراضية الأولى "مريم" يدرك أنها ليست جملة حشو ، لأن الفعل والفاعل "ناديت" لايكتمل معناه مع الفعل المضارع المجزوم "لم تجب " ،وبالتالي يتأكد المعنى الانزياحي لهذا الأسلوب بأن جعل الشاعر "مريم" صورة غائبة كغيابها في الموقع الاعتراضي ، لأن الشاعر غيب أسلوب النداء لتكون لفظة "مريم" مفعول به للفعل "ناديت" وهذا ما يتوافق ورؤية الشاعر في كونه جعل من هذا النداء استدعاء "مريم" من حالة الوجود التخييلي إلى حالة الوجود الذاتي ،ولو قرأنا هذا النداء قراءة ثانية كقولنا "يا مريم"

لكان النداء ساذجا وانقلب المنادى إلى حالة حضور شخصي ، وكأن "مريم" حاضرة كتابة في الجملة الاعتراضية وغائبة كحضور تخييلي، ويمكن توضيح هذا المعنى بالشكل التالي:


الشكل المعياري
ناديت مريم لم تجب
الشكل الانزياحي
ناديت – مريم–لم تجب
دلالته الشعرية
حضور تخييلي للاعتراض
حضور خطي للاعتراض
جدل الحضور والغياب

كما للجملة الاعتراضية وظيفة شعرية في إظهار الحس الدرامي ، والذي يرتكز على بنية الوصف،كما في ديوان"**النخلة والمجداف** " ،إذ يقول الشاعر :

كنت علقت –ياويلتي –كنت علقت

عمري الذي أعلن القادمون مع الريح نحوي

انتهاء البداية[1].

فالجملة الاعتراضية "ياويلتي" تموقعت لتسد الفراغ الشعري في موقع تكرار الجم لتين لتصبح حركية متواصلة في الزمان والمكان ، فالاعتراض ليس حشوا بالقدر الذي حدد بؤرة العاطفة الشعرية التي لا تضاف من الخارج إلى صورة الموضوع أنها ماثلة في الأشياء.[2]

وبعد فإننا نكتفي بهذا القدر لبيان الانزياح التركيبي المتمثل في أبنية الحذف والاعتراض والتقديم والتأخير ، وإن كان هذا الأخير يحتمل المزيد من الأمثلة والكلام في جميع محاوره المكاني والزماني والتشريفي، ونخلص لنتيجة مفادها أن للنص الشعري أساليب متنوعة ومتميزة في نظام تركيبه ، إذ لا نجد لفظا ينزاح عن موقعه–حذفا أو اعتراضا أو تقديما وتأخيرا –إلا لغرض بلاغي يخدم المعنى ، ويثير الدلالة بحسب السياق الذي وردفيه فالألفاظ الشعرية تأخذ مكانها اللائق بها، بحيث لو أجري أي تبديل على أمكنتها لاختل النظم ولما عادله ذلك الرونق والجمال الذي كان عليه من قبل.

[1]- عز الدين ميهوبي :النخاة والمجداف، دار أصالة، سطيف ،ط1، 1997 ،ص41 .

[2]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص95.

خامسا: الانزياح الصرفي :

يدور المعنى اللغوي لمادة "الصرف" في اللغة العربية حول التغيير والتبديل والتحويل[1]،قال تعالى " وَتَصۡرِيفِ ٱلرِّيَٰحِ "[2] أي؛ تغيرها وتحويلها من جهة إلى أخرى ،وقال تعالى" ٱنظُرۡ كَيۡفَ نُصَرِّفُ ٱلۡأٓيَٰتِ لَعَلَّهُمۡ يَفۡقَهُونَ ٦٥"[3] أي نغيرها ونبدلها ونحولها.

ولا يبعد المعنى الاصطلاحي للصرف عن هذا المعنى اللغوي ، إذ إن تعاريف العلماء تكاد تجمع على أنه تحويل أو تغيير في البنية الكلمة لغرض معنوي مثل تحويل أصل الكلمة إلى صيغة الفعل الماضي والمضارع والأمر ، وإلى صيغة اسم الفاعل و اسم المفعول وال صفة المشبهة وغيرها من المشتقات ، ومثل تغيير المفرد إلى التثنية والجمع وتغيير الاسم بتصغيره والنسب إليه، أو لغرض لفظي – وهو التخفيف – كما هو الحال في مسائل الإبداع ،والإدغام والإعلال ،والقلب ،والزيادة ،والحذف،وغير ذلك مما لا يتصل بضرب من ضروب المعاني.

والمتأمل في مباحث علم الصرف يجد أن فكرة الانزياح واضحة أتم الوضوح فيها ،ذلك أن عملية التغيير أو التحويل التي يقوم عليها علم الصرف لا تنحصر علاقتها بالكلمة نفسها ، وبما يطرأ عليها من تغييرات في حروفها وحركاتها ،وإنما تتسع دائرتها ليشمل التحويل– فيما نرى– الأبنية والصيغ الصرفية المستقلة، كأن يتم التحويل من اسم الفاعل إلى اسم المفعول، أو من اسم المفعول إلى صيغة المبالغة...وهكذا ، فمن المعلوم أنه يتم الانتقال أو التحويل – في اللغة العربية– من صيغة صرفية إلى صيغة أخرى – في السياق نفسه – لمعان مقصودة[4] ،وهذا ما أعنيه بـ"**الانزياح الصرفي**" الذي يعد من الظواهر البارزة التي يستخدمها النص الشعري الجزائري، فمن يمعن النظر في هذه النصوص يجدها كثيرة ما تغاير بين المص ادر والمشتقات في السياق نفسه كأن ينتقل من المصدر إلى اسم الفاعل والعكس، أو من اسم الفاعل إلى الصيغة المشبهة والعكس، وغيرها من صور المغايرة في المصادر والمشتقات ، كما يغاير بين صيغ الأفعال و الأسماء سواء كان ذلك بين صيغتي الاسم ،أو بين صيغتي الفعل ،أو بين صيغة من

---

[1]- ينظر: أبن منظور،لسان العرب، مادة"صرف".
[2]- سورة البقرة: الآية 164.2222222222222222
[3]- سورة الأنعام: الآية 65.
[4]- ابن أثير: المثل السائر، 2/ 14.

صيغ الاسم وأخرى من صيغ الفعل وي غير–أيضا– بين الأسماء المذكرة والأسماء المؤنثة والفعل المبني للمعلوم والفعل المبني للمجهول.. وغيرها من صور الانزياح المختلفة لهذا النوع.

وتنبغي الإشارة إلى أن ابن الأثير يشير إلى هذا الانزياح في أكثر من موضع في كتابه "**المثل السائر**"، ومن ذلك قوله في دقة هذا اللون "اعلم أيها المتوشح لمعرفة علم البيان ،أن العدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلا لنوع خصوصية اقتضت ذلك وهو لا يتوخاه غي كلامه إلا العارف برموز الفصاحة والبلاغة ، الذي أطلع على أسرارهما، وفتش عن دفئهما ولا تجد ذلك في كل كلام، فإنه من أشكل ضروب علم البيان وأنقاها فهما وأغمضها طريقا".

ونخلص مما سبق ذكره من منقولات عن المتقدمين إلى ان الانزياح الصرفي في القصيدة الجزائرية لا يكون لغرض بلاغي أراده الشاعر ، فالتعبير الشعري عندما يغاير بين الصيغ الصرفية ،وينزاح عن صيغة إلى أخرى ،فإنه يكشف لنا عن المعاني البلاغية والإيحاءات الدلالية التي تدل على الجمال البياني لهذه القصائد ، فنجد الشاعر دقيق في اختيار الصيغ الصرفية واستعمالها في المواضع التي يقتضيها السياق ،ولهذا سنحاول في هذه المبحث أن نبين دلالة السياق في الانزياح عن صيغة صرفية إلى أخرى من خلال بعض الأمثلة المختارة التي تتجلى دلالة السياق في اختيارها ،وتبدو أكثر فاعلية في توجيه معناها ؛أي أننا سنقف إزاء بعض صور الانزياح الصرفي في النص الشعري ،كي نستجلي في كل صورة منها ما تحفل به في سياقها من قيم وأسرار ،ولعل أبرز هذه الصور هي :

1:الانزياح في أبنية الأسماء والأفعال:

أ)الانزياح في لأبنية الاسميّة :

وضع العلماء العرب القدامى قاعدة تكاد تكون عامة تعرف في ضوئها الفروق الدلالية بين الألفاظ ،وتنحصر هذه القاعدة في هذه القاعدة أنه لا يجوز أن تختلف الصيغتان صرفيا ومعناهما؛ واحد لأن في ذلك تكثير ا للغة بما لا فائدة فيه ،فقالوا إذا كان الرجل عدة للشيء قيل فيه "مفعل"، مثل : مرحم،ومحرب ،وإذا كان قويا على الفعل قيل "فعول"، مثل :

صبور،وشكور،وإذا فعل الفعل وقتا بعد وقت قيل"فعّال"،مثل:علاّم،صبّار، وإذا كان ذلك عادة له قيل مفعال، مثل: معوان،ومعطاء، ومهداء ،ومن لايتحقق المعاني يظن أن ذلك كله يفيد المبالغة فقط، وليس الأمر كذلك، بل هي مع إفادتها المبالغة تفيد المعاني التي ذكرناها[1].

وفي هذه القاعدة المطردة ما يؤكد لنا أن الأبنية الصرفية في اللغة العربية وسيلة مهمة من وسائل تحديد الدلالة وبيان المعاني المقصودة على وجه الدقة ، ولنا في هذا المبحث أن نريد الأمر وضوحا بالشواهد التطبيقية لنؤكد من خلالها أن أي تغير في الأبنية الصرفية يترتب عليه تغير في الدلالة ،فالمغايرة بين الأبنية الاسمية في النص الشعري محور هذه الدراسة لا تكون إلا لاعتبارات دلالية ،ومن ذلك المغايرة بين صيغتي "نوافد" و"غامضين" في قول الشاعر "عاشور فني" :

أمر لحاجة فأضيع

أحسبني أمر لحاجة أخرى

نوافذكم بذاكرتي تمر كشفرة

وجه يمر

أمر بي

وتمر واجهة

رأيت دمي يوزع في الكؤوس على ضيوف

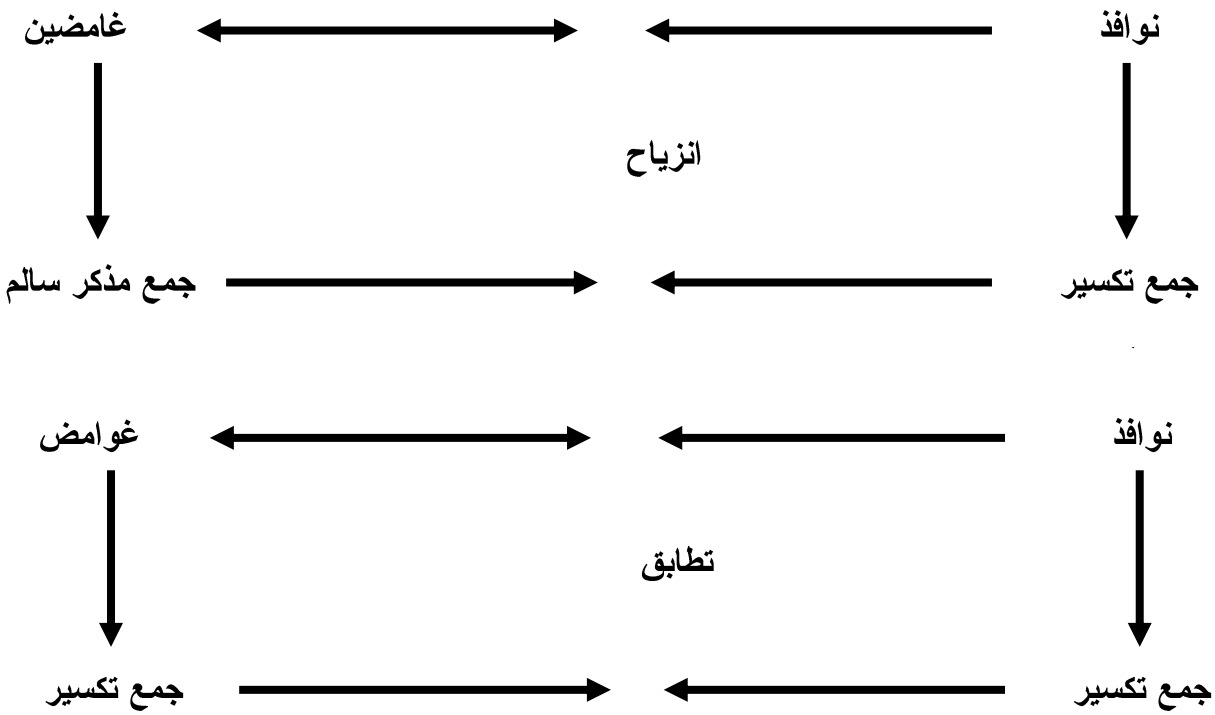
غامضين[2].

فقد استخدم السياق الشعري صيغة جمع التكسير " نوافذ" مضافة إلى ضمير الجمع ، ثم انزاح السياق الشعري إلى صيغة جمع المذكر السالم "غامضين" ، فكان الانزياح في هذا السياق على النحو التالي:

[1]- أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية ،ضبطه وحققه حسام القرن القدسي ،دار الكتب العلمية، بيروت،د.ط،1981 ،ص12-13.

[2]- عاشور فني :زهرة الدنيا، دار القصبة للنشر ،الجزائر ،د.ط،2007، ص92.

البنية السطحية:



ولمعرفة سر هذا الانزياح ينبغي أن ندرك أولا أن الصيغة الأولى "نوافذ" هي إحدى صيغ منتهى الجمع في جموع التكسير ، أما صيغة جمع المذكر السالم "غامضين" فقد اختلف النحاة حولها ،فمنهم من ذهب إلى أنها للقليل ، ومنهم من ذهب إلى أنها للكثير ، غير أن الذين ذهبوا إلى أنها للقليل قد ينهوا على أنها إذا أضيفت إلى ما يفيد الكثرة ،ولعل هذا سر الانزياح عن الصيغة الأولى"نوافذ" إلى الصيغة الثانية "غامضين"في سياق الأسطر الشعرية.

ومنه الانزياح عن اسم المرّة إلى المصدر، كما في قول "عز الدين ميهوبي" :

يا أزمنة تنبض بالموت

وعري الأيام

يا أزمنة تجتر بقايا أسطورة

هذا العالم ...[1].

فقد كان مقتضى الظاهر في هذا السياق أن يصور سوء هذا الزمن ومرارته العميقة بصيغة المصدر"الزمن" أو "الزمان" ،ولكنه انزاح عن تلك الصيغة إلى صيغة اسم المرة"أزمنة" ،وذلك للمبالغة في تدهور حال الزمن ،و لأن الأزمنة أدنى من الزمان وأقل لأنها لا تطابق ألا على الفعلة الواحدة منه، وأما الزمان فيطلق على القليل والكثير من جنسه ،فكان الانزياح عن اسم المرة إلى المصدر "الموت" للكشف عن صياح ينبعث من دواخل الذات القلقة وذكر المصدر"الموت" يعتبر طاقة تفريغ لمكبوت داخلي به تتمزق شرتقة الشعور بالوحدة والاغتراب ولعل هذا هو سبب انزياح نداء التوجع إلى أنين يترجم أسس الأعماق–الموت–

وقد ينزاح التعبير عن الصرفةالمشبهة إلى اسم الفاعل، نحو قول الشاعر "الأخضر فلوس":

.....

قال يا طفلة الموج

أين الزهور التي احتضرت في الكتاب

فقالت لقد دحرجتها يد العاشق المتدثر بالليل للهاوية

عندها

أخرج الزهر من قلبه والتفت

لم يجد أحد غير وجدته فبهت

وتوسد غربته علها ترجع الليلة التالية[2].

تفزع جملة مقول القول أجراس الذهن لتعلق قانون الإنصات والإصغاء ،وقد انزاح السياق عن الصرفةالمشبهة"العشيق" إلى اسم الفاعل "العاشق" ،ليدل على دائرة التساؤل المؤجل ليحيله على العام ،بينما يستقبل "العشق" موج ة الحلم ليفتتها على صخور الواقع ،ولذلك فمن يريد الدلالة نصا على حدوثه وتقييده بزمن معين دون باقي الأزمنة ،فعلية أن يجيء باسم الفاعل ،وهذا ما

[1]- عز الدين ميهوبي :النخلة والمجداف، ص27.

[2]- عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف ،القاهرة ط4 ،د.ت، 3/ 307.

نلمسه في هذا السياق ،إذ إن المقام –هنا–مقام دلالة على الحدوث والعوارض ،وليس مقام دلالة على الثبوت والاستقرار، ولذلك انزاح السياق عن الصرفةالمشبهة إلى اسم الفاعل.

ومما دق وخفي وجه الانزياح فيه ماجاء في قول الشاعر" نور الدين درويش":

كلما ناديت رد على صوتي

كنت وحدك في العيون مسافرا

أبصرت في عينيك نجما ثاقبا

أبصرت في عينيكما وطنا جريحا يستغيث

وبعض آثار الخراب[1]

فالملاحظ في هذا السياق هو الانزياح عن "التخريب" إلى"الخراب" ؛ أي الانزياح عن المصدر إلى اسم المصدر والقياس أن يقول : "وبعض آثار التخريب" ؛لأن مصدر الفعل"خرّب" هو"التخريب"، ولا بد من نكتة دلالية تكمن وراء هذا الانزياح ،قال "الزمخشري": الخراب يكون بانقطاع الذكر أو بتخريب البنيان[2]، ويظهر أنه جعل دلالة الخراب مقصورة على انقطاع الذكر في حين جعل دلالة التخريب مقصورة على محن الاغتراب والعزلة ،وعندما أراد الشاعر أن يجمع بين هذين المعنيين استخدم اسم المصدر "الخراب" ،فالمراد هنا –كما يبدو لي–الخراب والتخريب، لأن اسم المصدر "الخراب" يشملها معا "فالخراب" اسم مصدر بمعنى "التخريب" أو هو مصدر خرب المكان يخرب خرابا ،ولو جاء بالمصدر "التخريب" لما زاد على المعنى المقصود –والشاعر أعلم بمراده–

ب)الانزياح في الأبنية الفعلية:

ومثلها يحدث الانزياح في الأبنية الاسمية فإنه يحدث –أيضا –في الأبنية الفعلية، ومثال ذلك في قول زهرة بلعالية:

ضيّق صدري فكيف

تسكن للآن فيه

[1]- نور الدين درويش: مسافات، ص71.

[2]- الزمخشري:الكشاف، 205/1.

ياوجع؟

قال وامتدت خطاه

في دمي

وازداد عمقا

واتسع

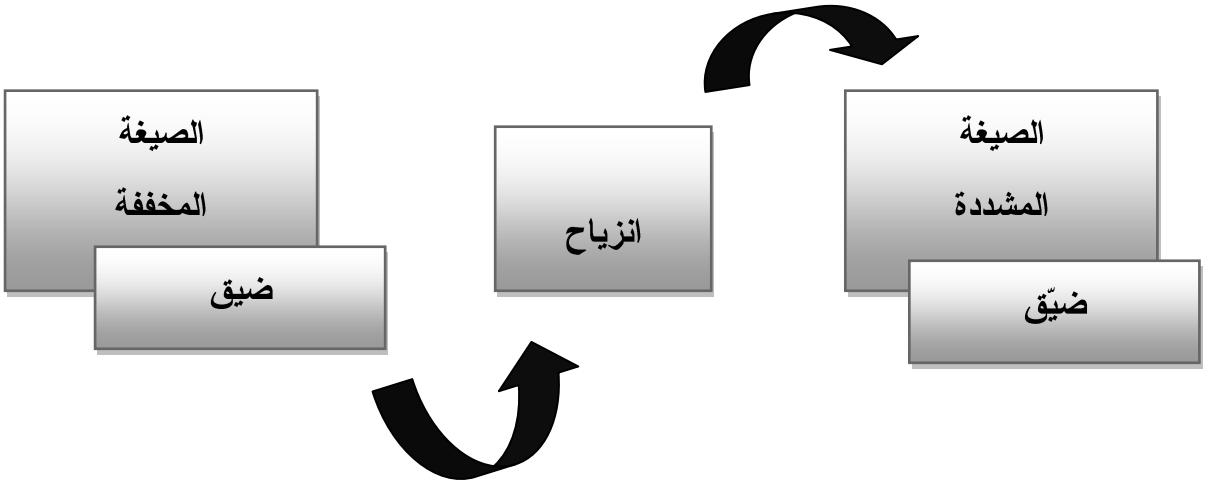
يفتح الكون رؤاه ما استطاع

فتضيق عن خطاكم

من طمع[1].

فنحن نرى في نسق الأسطر الشعرية انزياح وهو ضيّق ____ تضيق؛ أي أن صيغة "ضيق" تؤدي وظيفة الانزياح فما هو سرّ الانزياح عنها؟.

لعل السر في هذا الانزياح يعود إلى أن صيغة "ف عْل" بالتشديد تتميز دون صيغة "تفعيل" بإفادة معنى المبالغة والتأكيد ، ونستطيع القول إن صيغة"ضيق" تعني الضيق الشديد الذي لا شك فيه أما صيغة "تضيق" فتعني غلبة الانغلاق والكبت، فيبدو لنا أن لكل صيغة من الصيغتين السابقتين خصوصيتها في تأدية هذا المعنى ،فالصيغة الأولى تنفرد دون الثانية بالدلالة على تكثير المعنى وتأكيد والمبالغة في إثباته، وسنوضحه في المخطط على النحو الآتي:



[1]- الزهرة بلعالية: ما لم أقله لك، منشورات أرتيستيك دار الأخبار للصحافة ، الجزائر،ط1 ،2007 ،ص124.

ومن مواطن هذا الانزياح قول الشاعر" عبد الله العشي" في قصيدة "**مقطع من سيرة الفتى**":

مرة يموه

كما يسكب الماء

غير أن الفتى

إن أضاعوه ما ضيّع الكبرياء[1].

فنجد في هذا السياق أنه بدا بصيغة "أفعل" ثم انزاح إلى صيغة "فعل" فلماذا غاير النص الشعري –الشاعر– بين صيغتي أضاع ضيع على الرغم من أنهما يؤديان المعنى نفسه وهو المتاهات التي يقع فيها الإنسان؟.

يبدو لنا أن لكل صيغة من الصيغتين السابقتين ميزتها في تأدية هذا المعنى ،وهذا ما يؤكده سياق الأسطر الشعرية؛أي أن الفتى الواحد ناسبه صيغة "أفعل" في حين أن كثرة الكبرياء ناسبها استخدام صيغة "فعّل" التي تدل على المبالغة في التأكيد على الأمر ،وبملحظ من هذا الفارق الدلالي بين الصيغتين كان الانزياح عن كل منهما إلى الأخرى ، فنلمس انزياح عن الصيغة المخففة "أضاع" إلى الصيغة المشددة "ضيّع" المفيدة لمعنى التكثير والمبالغة والتأكيد.

ج)الانزياح عن الاسم إلى الفعل والعكس:

نلاحظ في القصيدة الجزائرية–النص الشعري– كثرة مجيء الانزياح عن الاسم إلى الفعل والعكس ،ويقتضي حسن المشاكلة والمطابقة في السياق ال لغوي أن يعطف الفعل على الفعل ،والاسم على الاسم ،والانزياح عن ذلك بالمخالفة بين الاسم والفعل له بعد دلالي يدرك من معرفة الفرق الدلالي بين الاسم والفعل ، وقد تقرر عند علماء اللغة والبلاغة أن الفعل يدل على التجدد والحدوث، والاسم يدل على الاستقرار والثبوت ،ولا يحسن وضع أحدهما موضع الآخر[2] وبسبب ذلك أن الفعل مقيد بالزمن ، في حين أن الاسم غير مقيد بزمن من الأزمنة فهو أشمل وأعم.

---

[1]- عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات دار القلم،الجزائر ،د.ط ،2008 ،ص73.

[2]- الزركشي:البرهان في علوم القرآن، 4/ 66.

وهذا ما قرره شيخ البلاغة العربية "عبد القاهر الجرجاني" بقوله :"إن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقضي تجدده شيئا بعد شيء، وأما الفعل فموضوعه على أن يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئا بعد شيء، فإذا قلت: "زيد منطلق"، فقد أثبت الانطلاق فعلا له، من غير أن تجعله يتجدد ويحدث منه شيئا فشيئا ،بل يكون المعنى فيه كالمعنى في قولك : "زيد طويل" و"عمر قصير" فكمالا تقصد هنا إلى أن تجعل الطول أو القصر يتجدد و يحدث ،بل توجبها وتثبتها فقط وتقضي بوجودهما على الإطلاق ،كذلك لا تتعرض في قولك : "زيد منطلق" لأكثر من إثباته لزيد ، وأما الفعل فإنه يقصد فيه إلى ذلك فإذا قلت"زيد هاهو ذا ينطلق" فقد زعمت أن الانطلاق يقع منه جزءا فجزءا ، وجعلته يزاوله ويزجيه وإن شئت أن تحس الفرق بينهما من حيث يلطف، فتأمل هذا البيت:

لا يألف الدرهم المضروب خرقتنا لكن يمرّ عليها وهو منطلق.

هذا هو الحسن اللائق بالمعنى ،ولو قلته بالفعل:" لكن يمرّ عليها وهو ينطلق لم يحسن [1] فالشاعر أراد أن يمدح قومه بالكرم والعطاء ، وأنّ خرقتهم لا تألف الدر اهم، فلا تستقر فيها وإنما تمر عليها منطلقة في وجود الخير والإنفاق ، وهذا المقام يلائمه مجيء الاسم "منطلق"،لأنه يدل على أن انطلاق الدراهم من الخرقة أمر ثابت دائم لا يتجدد ولو أتى به فعلا ، فقال :"وهو ينطلق" لكان المعنى أن انطلاقها يتجدد ،أي أنهم يمسكونها زمنا وينفقونها زمنا ،فكان مجيء الاسم أبلغ في الدلالة على المدح والثناء.

وهذا الفرق الدلالي بين الاسم والفعل يهدينا إلى معرفة سر الانزياح عن الاسم إلى الفعل أو العكس في النص الشعري ،فهو انزياح يقتضيه سياق الحال ويكشف عن دلالات بلاغية مقصودة تمثل مظهر من مظاهر الجمال الصرفي ،ومثال ذلك قول الشاعر :

وتساقط فوق السطوح القريبة

نصف ملاك

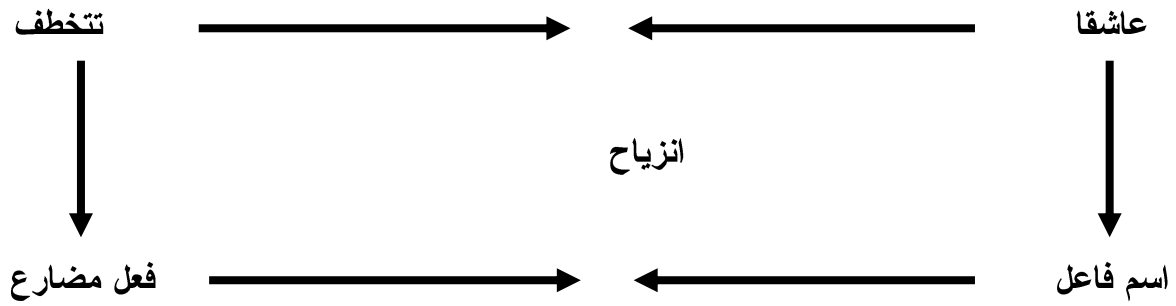
قال إني أرى عاشقا تتخطفه الطير

[1]- الجرجاني:دلائل الإعجاز، ص174-175.

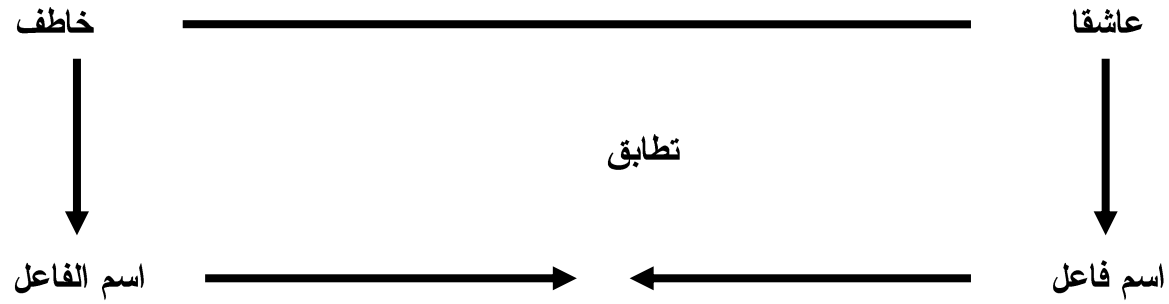
لكنه لم يخف[1].

ويمكن توضيح الانزياح في هذه الأسطر الشعرية بالشكل التالي:

البنية السطحية:



البنية العميقة:



فقد خرج السياق عن المتوقع لدى المتلقي ،فانزاح عن اسم الفاعل "عاشقا " إلى الفعل المضارع "تتخطف"، فقال "عاشقا تتخطفه" ،كان مقتضى السياق بموجب المشاكلة في التعبير أن يماثل بينهما فيقول"عاشقا خاطفه" ،ولكنه انزاح عن الاسم إلى الفعل ليولد دلالة جديدة لا يفي بها الاسم لو استمر السياق على نسقه العام دون مخالفة التعبير.

وهنا يوظف مقتضى الحال إذ جيء في وصف العاشق ب ـــ"الطير"، لأن العاشق هو أكثر الأشخاص طيرا فناسبه الاسم الدال على الثبات ،وجيء في وصفه بالمختطف بصيغة المضارع لدلالة الفعل على التجدد ،فما هو أصل ثابت – وهو صنف أجنحتها في الهواء –عبر عنه بالاسم

[1]- الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، ص13.

للدلالة على الثبوت و الاستمرار،وما هو حادث طارئ غير مستمر- وهو قبض أجنحتها- عبر عنه بالفعل للدلالة على الحدوث والتجدد.

وقد يرد الانزياح على العكس مما سبق ، إذ ينزاح التعبير الشعري عن الفعل إلى الاسم ليؤدي بذلك دلالات متعددة منها الدلالة على المفارقة الحسية بين ما هو متجدد وماهو ثابت ، ومن ذلك قول الشاعر :

وقالوا انتحار..ولم ينتحر(..)

وقد شبه القبر للغاصبين

فظنوابه هاربا من حياة

وما علموا أن في القبر سرا(...)[1]

حيث تقضي المطالبة في هذه الأسطر الشعرية ،أن يعطف الفعل على الفعل لتكون على النحو التالي :"وقالوا انتحر..ولم ينتحر" ، ولكن السياق خالف ذلك فاستعمل الاسم الدال على حالة السكون والثبات "انتحار" ، كما استعمل الفعل "ينتحر" الدال على الحركة والتجدد وقد حققت المفارقة الصياغية بانتقالها من الصيغة الفعلية إلى الصيغة الاسمية ثراء في الصورة التي ترسمها الأبيات ،عن طريق تجاوز الأضداد، وانتقال المشهد من الثبوت والسكون إلى الحركة الدائمة والمتجددة والمستمرة، وهذه العناصر المتجاورة تكون مشهدا واحدا ينطق بقدرة الشاعر المطلقة.

2: الانزياح في الجنس "المذكر والمؤنث":

تعدّ ظاهرة التذكير والتأنيث في اللغة العربية من أهم المسائل اللغوية التي تنبه لها العلماء منذ زمن مبكر ،فقد شغلت قسطا غير يسير من اهتمام اللغوين والنحاة القدامى ،بيد أن هذه الظاهرة ظلت شائكة الدراسة، متشبعة الجوانب، مضطربة الأفكار، يكتنفها الإبهام والغموض ،وليس أدل على ذلك من قول ابن التستري الكاتب(361هـ) "ليس يجري أمر المذكر و المؤنث على قياس مطرد ،ولا لهما باب يحصرهما ،كما يدعي بعض الناس" [2] وقول برجتسترا سر :" والتأنيث

[1]- حسين زيدان :شاهد التلث الأخير،دار هومة ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،الجزائر، ط1 ،2002، ص140 .

[2]- ابن التستري لكاتب :المذكر والمؤنث ،حققه وقدم له وعلق عليه: أحمد هريدي ،مكتبة الخانجي ،القاهرة ،ط1،1983،ص47.

والتذكير من أغمض أبواب النحو ، ومسائلهما عديدة مشكلة ،ولم يوفق المستشرقون إلى حلها حلا حازما، مع صرف الجهد الشديد في ذلك".[1]

ويبدو أن أسباب الإبهام والغموض –في هذه الظاهرة–نابعة من عدم وجود الضوابط والحدود في جانبين:[2]

أحدهما: لفظي، حيث لا يستطاع إدراك النظام اللغوي الدقيق الفاصل بين المذكر والمؤنث فنجد أن كثيرا من الأسماء لا تلحق بها علامة التأنيث مثل :زينب،وسعاد ،وهند، كما نلمس أن علامة التأنيث ربما ألحقت بما يسمى به المذكر ، مثل: حمزة، وعبيدة، معاوية ،ولهذا يكون الالتباس اللفظي بين ما يسمى به المذكر والمؤنث في كثير من الأسماء.

وثانيهما: معنوي، حيث نلمس اظطرابا ثانيا في تصنيف الأشياء بين التذكير والتأنيث،فلا يوجد في الجمادات شو اهد بيولوجية تدل على جنسها ،ومع ذلك فهي تذكر وتؤنث –في كثير من اللغات– دون معيار ضابط لهذه المسألة.

ولهذا فإن التمييز بين المذكر والمؤنث يعد من القضايا الرئيسية التي لا يستهان بها، بل إنه يعد من اهم الوسائل التي تساعد المرء على التمكن من اللغة والأخذ بناصيتها ، ويكفي أن نذكر لبيان ذلك أن سلامة بعض التراكيب رهن بمعرفة المذكر والمؤنث والمطابقة بينهما ، يقول أبو بكر بن الانباري (328هـ) "إن من تمام معرفة النحو والإعراب ، معرفة المذكر والمؤنث لأن من ذكر مؤنثا أو أنث مذكرا ، كان من العيب لازما له كلزومه من نصب مرفوعا ، وخفض منصوبا أو نصب محفوظا "،[3] ولذلك عد ابن فارس (395هـ) الخلط بين المذكر والمؤنث من العيوب المنفرة، إذ يقول:" بل إنّ الخطأ في التمييز بين المذكر و المؤنث قبيح جدا".[4]

ولا يعنينا هنا أن نفصل القول في هذه الظاهرة ،أو أن نقف على جميع مسائلها كالتأنيث الحقيقي والمجازي، و القياسي ،والسماعي، وعلامات التأنيث في الأسماء والأفعال إلى غير ذلك من

---

[1]- برجشتراسر:التطور النحوي للغة العربية ،محاضرات ألقاها في الجامعة المصرية س1929 ،علق عليها: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي،القاهرة،د.ط، 1982، ص112.

[2]- ينظر: ابرهيم بركات: التأنيث في اللغة العربية، دار الوفاء، المنصور، ط1، 1988 ،ص5-6.

[3]- أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري :المذكرو المؤنث، تحقيق: طارق الجناني، دار الرائد العربي، بيروت، ط2 1986، ص107

[4]- ابن فارس: المذكر والمؤنث، تحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1969 ،ص46.

المسائل التي بذل العلماء –القدماء والمعاصرون–جهودا قيمة في بحثنا ومعالجتها وتوسعوا في عرضها وشرحها نثرا ونظما كما فعل"ابن الحاجب" و"ابن مالك" وغيرهما، وإنما الذي يعنينا هنا هو أن نشير إلى أن في هذه الظاهرة ما يمثل مظهرا من مظاهر الانزياح الصرفي ، وأقصد بذلك الخروج عن القاعدة الأصيلة في التعامل مع المذكر والمؤنث ،أي تذكير ما حقه التأنيث ماحقه التذكير،والواقع أن هذه المسألة لم تكن واضحة تمام الوضوح ولم تنل حقها من الدراسة والبحث في مؤلفات النحاة والمفسرين الذي تعرضوا لها ، فالمتتبع لهذه المسألة في تلك المؤلفات يجد أن تفسير القدماء لما خرج عن القاعدة الأصلية في التذكير والتأنيث ،لم تكن إلا حملا على المعنى،أو محاولة لتثبيت القاعدة النحوية التي وضعها النحاة فلم يكن الاهتمام عندهم منصبا على بيان المعاني الدقيقة والأسرار الدفينة وراء المخالفة بين المذكر والمؤنث ، كما لم يلتفتوا إلى أثر السياق في هذه المخالفة.

ولهذا فإننا نحاول فيما يأتي أن نع رض لما جاء في القصيدة الجزائرية من مظاهر لأسلوب الانزياح الصرفي في التذكير والتأنيث ، مبينين قدر استطاعتنا المعاني البلاغية والقيم الدلالية لهذا الانزياح الذي يتمثل في صورتين هما :

أ)الانزياح عن المذكر إلى المؤنث:

ومثال ذلك قول الشاعر" عثمان لوصيف":

همت ..لكنني هذه الليلة انتابني هوس غامض

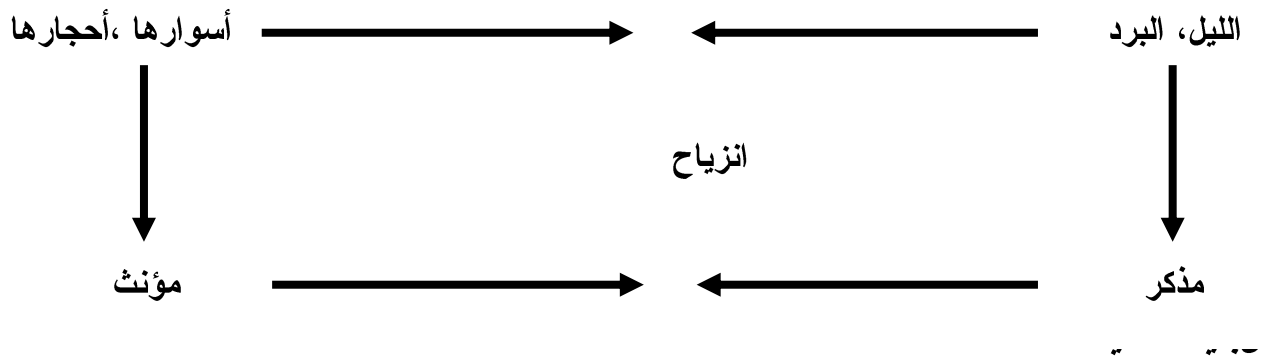
لم أطق ليل أسوارها

لم أطق برد أحجارها[1]

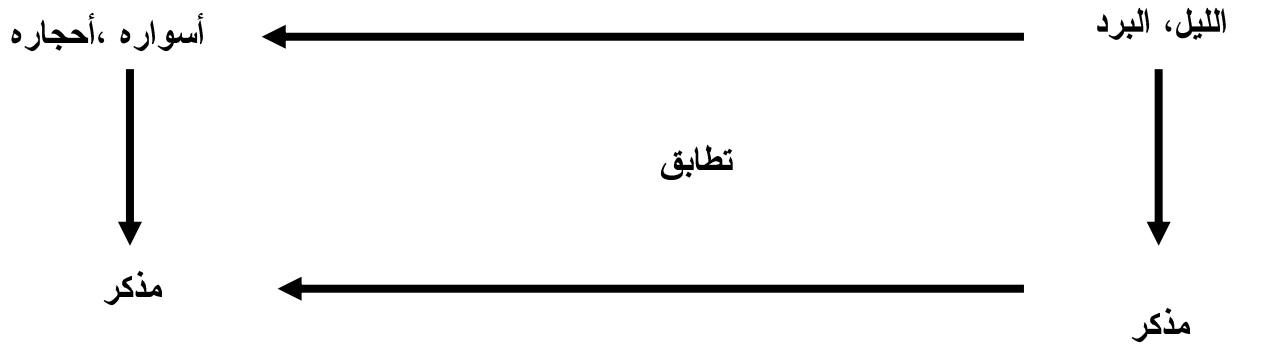
فإذا تأملنا حركة الصياغة اللفظية في هذه الأسطر الشعرية نجد أن الانزياح يظهر في الشكل التالي:

[1]- عثمان لوصيف :غرداية، ص71.

البنية السطحية:



البنية العميقة:



تمردت الأسطر الشعرية في الحديث عن مرارة الهيام وقساوة البعد ، وقد بدأ السياق بصيغة المذكر "الليل البرد" ،وانتقل إلى صيغة المؤنث "أسوارها،أحجارها" وكان مقتضى السياق بموجب المطابقة في التعبير أن يطابق بين الأفعال فيكون على النحو التالي " ليل أسواره" و"برد أحجاره"، لكن السياق خالف بينهما في الجنس ،فانزاح عن المفعول به المذكر "ليل" "برد" إلى المضاف إليه المؤنث "أسوارها"و"أحجارها" لتنبيه المتلقي إلى خصوصية هذه "الأسوار"و"الأحجار"،ومن ذلك قول الشاعر "عز الدين ميهوبي" :

قلت :ماذا؟

قيدني في سجلات وقادوني لبيت مغلقة

قلت لم أفهم لماذا ؟

سلموني ورقة..

تهمتي واضحة جدا ..

لأني قلت يوما.

هل رأيتم سارق يلبس ثوب سرقه ؟[1]

فالذي نلحظه في هذا السياق أن الشاعر استعمل لفظا مذكرا "البيت" ،ثم انزاح إلى استعمال اللفظة المؤنثة "مغلقة" وبهذا يظهر أسلوب الانزياح الصرفي بمجيء الجار والمجرور "مذكر" عن الصيغة المؤنثة ،وهكذا تؤول المفارقة بين صيغة المذكر وصيغة المؤنث على المستوى السطحي للصياغة إلى توافق في مستوى البنية العميقة ،لأن مقتضى الظاهر يستدعي واحدة المستوى أي"مذكر مذكر "أو مؤنث مؤنث".

ب)الانزياح عن المؤنث إلى المذكر:

وجاء هذا النمط من الانزياح في شعر "أحمد عبد الكريم" ،فيقول :

ارحموا وحشة الشعراء ..

إن نخلة جذعها في مواجعكم

واليدان على وتر راعف

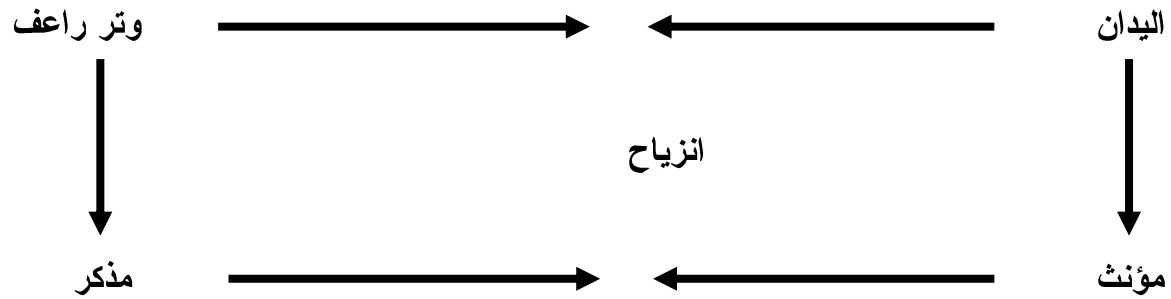
إن صفصافتي راجفة[2].

فإذا تأملنا حركة الصياغة اللفظية في هذه الأسطر ،نجد أن الانزياح يظهر في الشكل التالي:

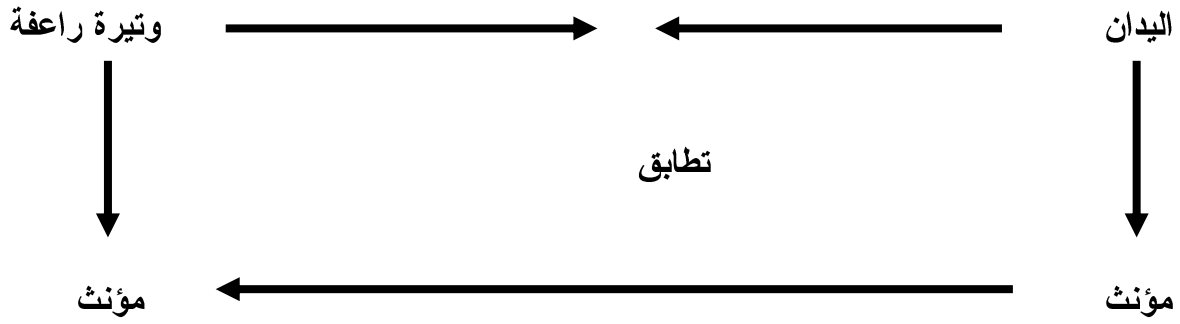
[1]- عز الدين ميهوبي:اللعنة و الغفران ،ص15.

[2]- أحمد عبد الكريم :معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002 ،ص48.

البنية السطحية:



البنية العميقة :



يظهر أسلوب الانزياح الصرفي في هذا السياق بمجيء الاسم المعطوف "اليدان" مؤنث إلى المضاف إليه "وتر راعف" مذكر ،وبالتأمل الجيد نجد أن التشكيل الصياغي جاء بصيغة المثنى المؤنث "اليدان" ،ثم انتقلت الصياغة إلى الصيغة المذكر "وتر راعف" فحدث انزياح عن المطابقة بين الاسم المؤنث والمفرد المذكر على المستوى السطحي للصياغة ،ولكن هذه المفارقة الصياغية فرضها عليها المشهد التفصيلي لوصف الذات الكاتبة الذي قدمه الشاعر فعملت المفارقة الصياغية على تأكيد الامتزاج والتماهي بين المضاف والمضاف إليه ،مما سوغ الانزياح عن المطابقة بين الاسم المعطوف "المؤنث" والاسم المجرور والمضاف إليه "المذكر" ،وهو انزياح يلفت انتباه المتلقي إلى أن الوتر الراعف ليس جزئيا بل هو مطلق ، هذا الحضور هو الذي يخلع على النص غلالة الغموض لحظة الكشف فيباشر فيها القراءة، فتتحرك الدلالات

الانزياحية منسجمة مع عناصر التأنيث والتذكير في مسار خاص ،فنجد الشاعر الجزائري يقول :

تخضر قافيتي في جبين الفخار

وأعرف أنك ذاتي

يحدثني مطر الذاكر

وأنك في شفتي الحديث

وفي مقلتي الباصر[1].

ويظهر الانزياح الصرفي في المقطوعة الشعرية بمجيء الصفة "الباصر"مفردة مخالفة –في الجنس–الاسم المجرور والمؤنث "مقلتي" ،والمطابقة تقضي أن يكون السياق "وفي مقلتي الباصرة" في الحكمة في تذكير"الباصر" ، مع أنه صفة مخبرها عن المؤنث "مقلة" ف نجد أن الشاعر بهذه المخالفة يفرز دلالتين :

الأولى: معنوية ، إذ إن الانزياح عن مقتضى الظاهر يهدف إلى إثبات الروح الوطنية التي تبرزها ملامح الثورة والتحدي لحراسة الكيان ،ودفع أمل التغيير والحضور القوي للفظة التي تأتي على صيغة التذكير.

الثانية: جمالية ،إذا إن الانزياح عن مقتضى الظاهر "الباصرة" إلى خلاف مقتضى الظاهر"الباصر" حافظ على النسق الموسيقي الذي وردت فيه هذه السمفونية الشعرية وذلك ساعد في تناغم الإيقاع وكثف تأثيره في نفوس المتلقين.

وخالص ما ذكرنا، لقد حاول الشاعر الجزائري أن يعبر عن الاختراقات الصرفية المتشظية فوق المدى الزمني والجنسي–التذكير والتأنيث– والأبنية الفعلية والاسمية فكانت قصيدته بؤرة تصويرية ،وكانت صوره حاملة لمعنى الصرف ،لذلك طارد الأحلام الطيفية المعبقة بملذات المخالفة عن مقتضى الظاهر وأفرغ ما بداخله من أحاسيس ومشاعر تمكن من تنظيم عالمه الخاص به.

[1]- مصطفى الغماري :حديث الشمس والذاكرة ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر، ط1 ،1986 ،ص69.

الفصل الرابع:

الانزياح الإيقاعي في الشعر الجزائري المعاصر .

على الرغم من الاختلاف بين الباحثين على مفهوم الإيقاع وأدوات إنتاجه، كما سنرى، فإن الشيء الذي يلتقي عنده هؤلاء هو أهمية الإيقاع بالنسبة للشعر، فالفيلسوف اليوناني أفلاطون يرى أن "النزعة الطبيعية إلى الانسجام والإيقاع هي الأساس في الشعر"[1].

ويذهب أرسطو إلى مثل هذا حين يقرر أن الإيقاع هو غريزة طبيعية في الإنسان شأنه شأن المحاكاة[2]. وهذه حقيقة يؤكدها هربرت ريد بقوله :" إن شيئا واحدا في المناقشة الأزلية حول الإيقاع يقيني ثابت ، وهو أن الشعر ، تاريخيا وإبداعيا ، يكتسب شكله من حيث هو تسلسل إيقاعي...يأتي الشاعر أولا ثم يأتي بعده العروضي "[3]معنى هذا أن الإيقاع ليس مجموعة من القوالب الجاهزة المضافة إلى الكلام ليتحول إلى شعر، ولكنه مكون عضوي من مكونات الشعر .

وفي النقد العربي المعاصر هناك إلحاح على الأهمية التي يكتسيها الإيقاع باعتباره عنصرا بانيا لجمالية القصيدة ودلالتها، فهو قسيم الصورة الشعرية في بناء النص الشعري إبداعا وتلقيا. [4]

ويبدو" مفهوم الإيقاع صعب التحديد...تؤسسه دورة منتظمة لمعلم ثابت مهما كانت طبيعته كأن يتعلق الأمر مثلا بالدورة الدموية ، والتنفس...إلخ"[5]ولعل هذا ما يبرر وصفه، نظريا بأنه زئبقي المفهوم . وترجع صعوبة تحديده بشكل دقيق إلى اتسامه بخاصية التسرب وعدم الثبات.

أما من الناحية التطبيقية فإن الإيقاع يعد شيئا بديهيا، إذ يمكن الجميع منحه المفهوم المناسب[6]. وما يجعل الخوض في الإيقاع مكتَنفا بصعوبات عديدة أنه يقع عند ملتقى مفاهيم شعرية غيرمحددة بشكل دقيق[7].

وبسبب شساعة المجال الدلالي لكلمة" إيقاع"، فإن البعض ذهب إلى الدعوة للاحتفاظ بهذه الكلمة لوصف التأثيرات الجمالية. [1]

---

[1]- أرسطوطاليس: فت الشعر،تر:عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة،ط 2،بيروت 1973 ،ص 13 ،الهامش1 .

[2] -ينظر: المرجع نفسه:الصفحة نفسها.

[3]- هربرت ريد : طبيعة الشعر، ترجمة عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1997 ، ص51 .

[4] - ينظر: نعيم اليافي، أوهاج الحداثة،دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1993 ، ص 222.

[5]- M. Equien, Dictionnaire de Poétique, Librairie générale française, 1993.p.254.

[6]- Ibid , p.253

[7]- ينظر: حاتم الصكر، حلم الفراشة،الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1 ، الأردن 2010، ص23 .

هذه الشساعة في دلالة الإيقاع مردها إلى أن الإيقاع يشمل كل شيء، إذ "هناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاعات للموسيقى ، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية.كما أن الإيقاع ظاهرة لغوية عامة "[2].

ويذهب محمد العياشي إلى أن مفهوم الإيقاع يتوزع على ثلاث حركات :الحركة اللفظية(الشعر)والحركة الصوتية(الموسيقى) ، والحركة البدنية (الرقص)، وهو ليس شيئا ماديا كما يرى أصحاب النزعة المادية، بل هو شيء كامن في قلب الفنان الذي يخرجه للناس في قالب لفظي أو صوتي أو، حركي .إذ تعمل المادة على تجسيمه حين يتلبس بها فيتخذ شكلا ماديا [3].

فالإيقاع ،إذن ،" سابق للموسيقى والشعر والرقص، فهو مستوحى من الطبيعة ومن حركة الإنسان والحيوان.وكل أولئك موجود قبل أن توجد الفنون سابقة الذكر" [4] وهذه النظرة على الإيقاع تقترب كثيرا من نظرة ت.س .إليوت الذي يرى أن القصيدة تميل " إلى تحقيق ذاتها أولا باعتبارها إيقاعا مستقلا قبل أن تصل إلى التعبير بالكلمات.وإن هذا الإيقاع يمكن أن يولد الفكرة و الصورة"[5].

إن كلمة " إيقاع Rythme " مأخوذة من اليونانية Ruthmos ، وهذه مشتقة بدورها من كلمة Rheim بمعنى" سال."وحسب" بنفينيست " تعني هذه الكلمة شكل كل ما ليس ذا نظام صارم ...إنه شكل ارتجالي، آني، ومتغير"[6].

ويحيل فعل" السيلان "إلى حركة متغيرة بانتظام ينتج من خلالها إيقاعات متناسقة تصحبها أصوات على شكل نغمات يطرب لها السمع.وإلى شيء قريب من هذا يشير يوري لوتمان عندما يجعل الإيقاع ذلك الانتظام والتناغم الزمني الذي يشكل أي عمل منتظم وبهذا الشكل يتولد الإيقاع من خلال توظيف عنصر مهم هو التكرار الدوري.ويفرق لوتمان بين التكرار أو التردد في الطبيعة والتكرار في الشعر، ومن ثم نجد أنفسنا أمام نوعين من الإيقاع : الإيقاع المتعلق بالطبيعة والإيقاع

---

[1]- هربرت ريد ، طبيعة الشعر، ص57 .

[2]- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر :محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت .1987 ،ص170 .

[3] -ينظر: محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1976 ، ص. 40 .

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- ت.س.إليوت، في الشعر والشعراء، تر :محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1 ، دمشق 1991 ، ص42 .

[6] Joëlle Garde Tamine, Dictionnaire de Critique Littéraire, Ceres édition, Tunis1998, p.274.

الشعري .يتمثل الأول في تكرار أوضاع معينة من خلال فوارق زمنية معينة كتوالي فصول السنة على سبيل المثال[1].

أما الإيقاع في الشعر فهو ظاهرة مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساو، وبهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة".[2]

أولا:الوزن وتشكيلاته

يعد الوزن أساسا متينا في البنية الإيقاعية للشعر، "فإن الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره"[3]، ولهذا فإنه ليس غريبا أن تنال قضية الوزن اهتماما كبيرا لدى الباحثين في الشعر، وفي هذا السياق يقرر" النويهي" أن الوزن هو السمة الأولى التي تميز الشعر من النثر[4] فهو ليس شيئا زائدا، وليس مجرد شكل خارجي يمكن الاستغناء عنه بل هو ضرورة أكيدة لها ارتباطها العميق بالتكوين والسلوك البشريين[5]. ويرد "النويهي" هذه الأهمية التي للوزن إلى ارتباطه بالتعبير عن العاطفة عندما تكون في حالة متوترة، نافيا أن يكون الوزن مجرد أداة لإضفاء الطلاوة والحلاوة والعذوبة ولتيسير الحفظ.[6] ولقد سبق "لنيتشه"، عد الوزن في الشعر أهم عناصره على الإطلاق، وقد كان يفضل الشاعر الذي يمتلك القدرة على التحكم في المادة الوزنية ليخلق منها رنينا رائعا وإيقاعا فائقا، وإلى مثل ذلك يذهب "برتولد بريخت" حين يقرر أن الالتزام بالأوزان والأخذ بنصيب من القوافي شرطان ضروريان حتى يكون الكلام جديرا بأن يسمى شعرا.[7] ويربط "النويهي" سمات الوزن وخصائصه بالانفعالات الإنسانية كما تبدو في الناحية الفيزيولوجية، يقول في هذا الشأن:

---

[1] -ينظر:المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] -ينظر: المرجع نفسه، ص71 ، ص70 .

[3]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم و تحقيق:عزة حسن ،وزارة الثقافة و السياحة والإرشاد القومي ،دمشق،1970 ص 263.

[4]- ينظر: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد مكتبة الخانجي ، دار الفكر ،القاهرة، بيروت ،ط2 ،1971، ، ص 3.

[5]- . بنظر: المرجع نفسه ص 3.

[6]- ينظر: لمرجع نفسه، ص 31.

[7]- بنظر: يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1982، ص 15.

"فليس الشعر بأوزانه المختلفة، وأنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمي والتموج الصوتي اللذين يأخذاننا ونحن نعاني الانفعالات القوية .فالوزن الشعري يتردد فيه اللسان بين إسراع وإبطاء، وضغط وارتخاء، وحدة ولين. ويتردد فيه الصوت – إن أحسنا قراءة الشعر–بين انطلاق وانحباس، ورقة واكتظاظ، وعلو وهبوط.

وهذه التموجات الصوتية تحكي حكاية قرينة ارتعاد الجسم وتراوح الصوت في الأزمة العاطفية الشديدة[1]". فالوزن إذن ليس سوى المعادل الإيقاعي للجانب العضوي في الإنسان، ومن هنا فإن هذا الوزن بالنسبة "للشاعر المشبوب العاطفة أمر طبيعي جدا[2]". هذا الربط بين الوزن والانفعال نجد جذوره عند جان ماري جويو في كتابه "مسائل فلسفة الفن المعاصرة"، وإن كان "النويهي" لا يحيل إلى مرجع بعينه، ونرى ضروريا هنا أن ننقل كلام جويو حرفيا لنتبين التشابه الكبير في التعبير بله الفكرة، يقول جويو:

"إن الفزيولوجيا تعلمنا أن لغة الشعر الموزونة التي تستهدف التعبير عن الانفعالات قبل كل شيء ترجع في أصلها هي نفسها إلى الانفعال. من الوقائع المشاهدة أن حركاتنا تصبح موزونة موقعة حين نعاني انفعالات قوية[3]".

وقبل "النويهي" كان التأكيد على أهمية الوزن لدى دعاة التجديد العرب كما يظهر لدى المازني الذي يرى في الوزن عنصرا أساسا في الشعر لا يمكن الاستغناء عنه، ومهما أوتي الكلام من المقومات الشعرية فإنه لا يعد شعرا إلا إذا توفر فيه الوزن، وأهمية الوزن في الشعر تعادل أهمية الألوان في الرسم، فكما أنه "لا تصوير من غير ألوان، كذلك لا شعر إلا بالوزن[4]". ويستند المازني في رأيه هذا إلى مقولة للفيلسوف الجمالي هيجل مفادها كون الوزن أول متطلبات الشعر، بل لعله أن يكون أكثر ما يلزم فيه.[5] ولكن على الرغم من أن المازني يجعل من الوزن الحد الفاصل بين الشعر والفنون الكلامية الأخرى، فإنه في الوقت نفسه لا يطابق بين

---

[1]- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص 3.

[2]- المرجع نفسه، ص 3.

[3]- جان ماري جويو :مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة و تقديم سامي الدروبي ،دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة والنشر، د.ط ، د.ت ، ص 166.

[4]- عبد القادر المازني: الشعر، غاياته ووسائطه، تحقيق د.فايز ترحيبني، دار الفكر اللبناني، ط 2، بيروت 1990، ص 66. وقد صدرت الطبعة الأولى من الكتاب عام 1915.

[5]- ينظر: المرجع نفسه ،ص66.

النظم والشعر[1]. ويلتقي المازني مع "النويهي "إلى حد ما في تعليله أهمية الوزن في الشعر، إذ يرى أن العاطفة المنسابة المتدفقة تدفقا مستويا تتطلب لغة مستوية، "وهذا هو السبب فيما يجده الشعر من الروح والخفة بعد أن ينظم إحساسه شعرا، ولم تزل العواطف العميقة الطويلة الأجل–منذ كان الإنسان–تبغي لها مخرجا وتتطلب لغة موزونة[2]".

ويقف عز الدين إسماعيل من الوزن موقف المشدد على أهميته إلى جانب القافية، بغض النظر عن المذاهب الجمالية التي يصدر عنها الشعراء، فهما، أي الوزن والقافية، "عصب الشكل الشعري"، وحتى يكون الكلام شعرا لا مجرد كلام فإنه يتوجب توافر ذينك العنصرين، فهما إذن، "الصفة الخاصة" التي بها يكون الكلام منتميا إلى الشعر[3].

والتأكيد على أهمية الوزن ليس خاصا بالعرب فقط، إذ نلفي الاحتفاء نفسه بالوزن لدى الغربيين، ومن ذلك اعتبار صمويل "كولردج" الوزن جزءا أصيلا من الإنتاج الشعري[4]، ومرد هذه الأصالة إلى أن الوزن، حسب "كولردج"، نابع من حالة التوازن في النفس الحاصلة عن الصراع بين نزعتين متضاربتين لدى الشاعر: العاطفة الجياشة غير المقيدة من ناحية والقوة التي تحاول السيطرة على تلك العاطفة عن طريق فرض النظام عليها من ناحية أخرى، ويكون فرض النظام بتكرار وحدة موسيقية تتكرر مع شيء من النظام[5]. وينبهنا جان كوهن، في سياق تحذيره من خطأ الخلط بين الشعر والنظم، من الوقوع في خطأ مقابل له يتمثل في اعتبار النظم مجرد حلية زائدة[6] أو معيقا "للانطلاق الحر للفكر الشعري. إن النظم ليس لباسا يلصق، دونما ضرورة لذلك، بلغة يقرر مصيرها في مستوى آخر[7] وقد قمنا برصد شيوع البحور الشعرية في مدونة بحثنا، فانتهينا إلى النتائج الآتية:

---

[1]- ينظر:المرجع نفسه ،ص66.
[2]- عبد القادر المازني: المرجع السابق، ص 66.
[3]- ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت 1966 ، ص 65.
[4]- بنظر: محمد مصطفى بدوي: كولردج، ص 98.
[5]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 100،99.
[6]- ينظر: جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية، ص 5.
[7]- المرجع نفسه،ص5.

البحر/الديوان	المتدارك	المتقارب	الكامل	الرجز	الرمل	البسيط	الوفر	السريع
الإغارة	%50	%15	%20	%05	%00	%05	%05	%00
النخلة أنت والطلع أنا	%24	%36	%04	%16	%04	%08	%00	%08
الأنهار لأخرى	%40	%45	%05	%00	%05	%05	%00	%00
مسافات	%15.38	%30.76	%38.46	%00	%00	%5.38	%00	%00
مرثية الرجل الذي رأى	%26.31	%26.31	%21.05	%5.26	%15.78	%5.26	%00	%00
معراج السنونو	%63.15	%21.05	%10.52	%00	%05.26	%00	%00	%00
إحداثيات الصمت	%29.72	%29.72	%24.32	%05.40	%10.80	%00	%00	%00
بلاغات الماء	%47.36	%21.05	%10.52	%10.52	%05.26	%00	%5.26	%00
رجل من غبار	%91.22	%8.77	%00	%00	%00	%00	%00	%00
الأرض والجدار	%33.33	%16.66	%27.77	%11.11	%11.11	%00	%00	%00
كائنات الورق	%34.21	%23.68	%31.15	%15.78	%05.26	%00	%2.63	%05.26
النخيل تبرأ من تمره	%51.72	%22.41	%8.62	%1.72	%6.89	%3.44	%3.44	%00
مقام البوح	%16.66	%05.66	%33.33	%11.11	%27.77	%5.55	%00	%00
تغريبة جعفر الطيار	%60	%20	%6.66	%00	%00	%13.33	%00	%00

البحر/الديوان	الطويل	الهزج الخفيف	الخفيف	البحر المهيمن
الإغارة	%00	%00	%04.34	المتدارك
النخلة أنت والطلع أنا	%00	%00	%00	المتقارب
الأنهار لأخرى	%00	%00	%00	المتقارب
مسافات	%04.54	%00	%00	الكامل

مرثية الرجل الذي رأى	%00	%00	%00	المتدارك/المتقارب/الكامل
معراج السنونو	%00	%00	%00	المتدارك
إحداثيات الصمت	%00	%00	%00	المتدارك
بلاغات الماء	%00	%00	%00	المتدارك
رجل من غبار	%00	%00	%00	المتدارك
الأرض والجدار	%00	%00	%04.76	المتدارك
كائنات الورق	%00	%00	%00	المتدارك
النخيل تبرأ من تمره	%00	%01.85	%00	المتدارك
مقام البوح	%00	%00	%00	الكامل والرمل
تغريبة جعفر الطيار	%00	%00	%00	المتدارك

وبالنظر إلى شيوع البحور الشعرية ننتهي إلى الترتيب التنازلي الآتي:

1- %المتدارك47.82 :

2- %المتقارب22.28 :

3- %الكامل13.31 :

4- %الرمل06.52 :

5- %الرجز05.70 :

6- %البسيط01.63 :

7- %الوافر01.35 :

8- %السريع01.08 :

9- %الهزج0.87 :

انطلاقا من الجدول السابق ننتهي إلى ملاحظات رئيسة تخص توظيف البحور الشعرية في مدونة هذا البحث، لعل أهمها ما يلي:

1-تتنوع البحور الموظفة في الدواوين المختلفة، غير أن هذا التنوع لا يرقى إلى درجة استعمال البحور جميعها، فهناك بحور ليس لها نصيب من القصائد.

2- يمكننا تقسيم البحور المستعملة إلى بحور مركزية وهي البحور المهيمنة في الدواوين من حيث الاستعمال، وتتمثل في: المتدارك، المتقارب، الكامل، الرجز والرمل. وبحور هامشية هي: البسيط، الوافر، الخفيف، السريع، الطويل والهزج. وهذه البحور الهامشية أكبر عددا من البحور المركزية.

3-تتبع البحور الأكثر هيمنة الترتيب الآتي تنازليا: المتدارك فالمتقارب فالكامل فالرمل. وإذا نظرنا إلى الهيمنة الكبيرة للمتدارك ألفينا هذه النتيجة قلبا لسيادة البحور في الشعر العربي فالمتدارك كان نصيبه قبل الشعر المعاصر ضئيلا جدا، حتى في شعر النهضة تظل نسبة هذا البحر ضئيلة جدا، لترتفع هذه النسبة عند شعراء أبولو ولكن لا قيمة لهذا الارتفاع فهو ضئيل أيضا[1]. وحتى خارج العينة الإحصائية التي تضمنها الجدول أعلاه نلاحظ هيمنة واضحة للبحور السابقة، من ذلك أن بحر المتدارك مثلا يشغل نسبة 80 % في القصائد التسعينية في ديوان "اللؤلؤة"[2] لعثمان لوصيف، إضافة إلى بحر الكامل الذي يشغل النسبة المتبقية. والأمر نفسه ينسحب على ديوان "حنين السنبلة" 144 لعبد القادر رابحي، إذ. يتوزع قصائده بحرا المتدارك بنسبة 89.66 %، والمتقارب بنسبة 10.34 % وبالعودة إلى الشعر الجزائري نفسه نجد نسبة شيوع البحور الشعرية في الشعر الحر في الفترة الممتدة من السبعينات حتى منتصف الثمانينات من القرن الماضي على الشكل الآتي:

- : 24.32%المتقارب[3]
- : 23.86%الرمل[4]

-الرجز[5] : 20.87 % وهذا البحر ذو رتبة متقدمة في الشعر العربي

المعاصر بصفة عامة[6].

---

[1]- اعتمدنا في هذه المقارنة على الجدول الذي أورده سيد البحراوي في كتابه العروض وموسيقى الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة 1993 ، ص 56 . وقد اعتمد الباحث على جملة من الدارسين العرب والمستشرقين.

[2]- عثمان لوصيف:اللؤلؤة، دار هومة،ط 1،الجزائر 19.

[3]- عبد القادر رابحي،حنين السنبلة،منشورات الاختلاف،ط 1،الجزائر 2004.

[4]- حسين أبو النجا: الإيقاع في الشعر الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر 2003 ، ص 18.

[5]- المرجع نفسه ،ص 195.

[6]- المرجع نفسه ، ص 2.

المتدارك[1] 10.49%:

الكامل[2] 10.11%:

الوافر[3]: 2.49%

الهزج[4]: 0.51%

وبالمقارنة بين هذا الترتيب وترتيب البحور في مدونتنا يتضح لنا تبادل المواقع بين الترتيبين المتدارك الذي كان في المرتبة الرابعة في شعر السبعينات والثمانينات يتصدر الترتيب في مدونتنا متجاوزا المتقارب الذي كانت له الصدارة في شعر السبعينات والثمانينات ولكن هذا البحر يظل محافظا على مرتبته المتقدمة إذ يأتي ثانيا في مدونتنا، في حين أن المتقارب يكاد يحافظ على موقعه المتقدم في كلتا المدونتين، فهو ينتقل من الصدارة ليصبح ثاني البحور في مدونتنا. وكذلك الشأن بالنسبة للرجز والوافر اللذين يتأخران بمرتبة واحدة. ويتأخر الرمل بمرتبتين، إذ ينحدر من المرتبة الثانية في السبعينيات والثمانينيات إلى المرتبة الخامسة في مدونتنا. وعلى خلاف الرمل يتقدم الكامل بمرتبتين، إذ ينتقل من المرتبة الخامسة إلى المرتبة الثالثة. وهناك بحران يغيبان تماما عن الإحصاء الخاص بشعر السبعينيات والثمانينيات، بينما يحضران في مدونتنا وهما البسيط والسريع. وهذا الأمر يعكس في نظرنا الرغبة لدى الشعراء الجزائريين المعاصرين في تنويع الإيقاع الشعري بالاعتماد على البحور المركبة، وهي البحور الغائبة في الشعر الحر فترة السبعينيات والثمانينيات كما يظهر ذلك في دراسة حسين أبو النجا.

أما الشعر العمودي في مدونتنا فإننا نجد البحور الشعرية فيه تتوزع حسب الترتيب الآتي:

1-البسيط بنسبة 44%

2-الكامل بنسبة 16%

3-المتدارك بنسبة 12%

4-الطويل والخفيف والوافر بنسبة 8% لكل منها.

---

[1]-المرجع السابق،ص 213.

[2]- المرجع نفسه ،ص 217.

[3]- حسين أبو النجا: المرجع السابق ، ص 2.

[4]- المرجع نفسه ،ص 22.

5-المتقارب والسريع بنسبة 4% بكل منهما.

إن أول ملاحظة تلفت انتباهنا تتعلق بالهيمنة المطلقة لبحر البسيط الذي أزاح بحر الطويل إلى المرتبة الرابعة وهو البحر الذي كانت له الهيمنة المطلقة في الشعر العربي القديم، يقول إبراهيم أنيس عنه: " ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن[1]".

وعند مقارنة هذه النسب بنظيرتها في الشعر الجزائري العمودي فترة السبعينيات حتى منتصف الثمانينيات من القرن العشرين نلفي بحر البسيط قد تقدم تقدما واضحا في مدونتنا، فقد صار يحتل الصدارة بعدما كان في المرتبة[2]، أما الكامل[3] فهو يكاد يحافظ على مرتبته في الخامسة بنسبة 12.47%، ثم صار ثانيا في مدونتنا المدونتين، فقد كان في الصدارة بنسبة 0.37 % بنسبة 16 %، وهذه المرتبة تنسجم مع تلك التي يحتلها هذا البحر في شعر السياب العمودي وعند الشعراء التقليديين في العراق، فقد جاء في الصدارة[4]. أما المتدارك[5] فإنه يحقق تحولا كبيرا إذ ينتقل من المرتبة الأخيرة بنسبة 0.52% إلى المرتبة الثالثة في مدونتنا بنسبة 12%، وهذه المرتبة تعد استثناء في الشعر العربي العمودي الحديث، فهذا البحر يغيب في الشعر العمودي عند بدر شاكر السياب وعند الشعراء التقليديين في العراق[6] وقد ظل هذا البحر يحتل مراتب متأخرة في مراحل شعرية مختلفة[7]. ، كما أنه لم يكن ذا شأن في الشعر القديم فالخليل بن أحمد قد أهمله ربما لغياب الشعر المنظوم عليه أو ندرته، وقد أشار إبراهيم أنيس إلى أن أمثلة هذا البحر وشواهده تتحد في كتب العروض، علاوة على كونها أبياتا منعزلة لا تنسب إلى أصحابها، وهي إلى ذلك بادية الصنعة والتكلف[8]. إن هذا البحر يغيب في الشعر الجاهلي وما يليه في العصور التالية، ولا يظهر إلا بشكل خجول عند الشعراء الإحيائيين بنسبة

---

[1]- إبراهيم أنس: موسيقى الشعر، دار القلم، ط 4، بيروت 1965، ص69.
[2]- حسين أبو النجا :الإيقاع في الشعر الجزائري، ص4 11.
[3]- المرجع نفسه ،ص69.
[4]- ينظر سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، نواره للترجمة و النشر،ط 1،القاهرة 1996 ، ص 4.
[5]- حسين أبو النجا: المرجع السابق، 14.
[6]- ينظر: سيد البحراوي: المرجع السابق، ص46.
[7]- ينظر: سيد البحراوي:العروض وإيقاع الشعر العربي، ص94.
[8]- ينظر: إبراهيم أنيس: المرجع السابق، ص 116.

ضئيلة[1] هي 0.5 %، ثم ترتقي نسبته قليلا مع شعراء أبولو لتصبح 1.9% يكاد بحر الخفيف يحافظ على مرتبته فهو ينتقل من المرتبة الثالثة فترة السبعينيات والثمانينيات[2]. إلى المرتبة الرابعة بنسبة 8%. أما الوافر فإنه يتقدم من المرتبة السابعة[3] إلى المرتبة الرابعة في مدونتنا. في حين أن البحر السريع يكاد يحافظ على مرتبته فقد جاء في المرتبة ما قبل الأخيرة في شعر السبعينيات والثمانينيات[4]، وهو يحتل ذيل الترتيب في مدونتنا.

من ناحية أخرى نلاحظ أن هناك بحرين شعريين يغيبان في القصائد العمودية في مدونتنا، بينما هما حاضران في الشعر العمودي السبعيني والثمانيني وهما الرمل[5] والرجز[6]. وفي هذا تمايز واضح عن الشعر العربي العمودي القديم والحديث الذي لا يغيب فيه الرجز والرمل، حتى وإن كانت نسبة الرجز فيه ضعيفة[7]. وإذا عدنا إلى غياب هذين البحرين في مدونتنا باحثين عن تعليل لهذا الغياب فإننا لا نجد وسيلة إلى ذلك إلا في تأمل البحور التي وظفها الشعراء في شعرهم العمودي، وهي بحور تتوفر على سمتين ظاهرتين، فبعض البحور مركب (البسيط الطويل، الخفيف، والسريع)، وبعضها الآخر رباعي التفاعيل (على مستوى الشطر) ويتمثل في المتدارك والمتقارب، مع ملاحظة أن البسيط والطويل تجتمع فيهما السمتان المذكورتان معا. ولا يخرج عن هذين النوعين سوى الكامل. أما الوافر فهو أقرب، في رأينا، إلى البحور المركبة، بسبب أن فعولن في ضربه وعروضه لها صفة الثبات فهي بالأصل أشبه منها بالفرع. وإذا تأملنا بحري الرمل والرجز في ضوء هذا الميل إلى البحور المركبة ورباعية التفاعيل وجدناهما لا يتوافقان مع

تينك السمتين.

---

[1]- ينظر: سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 56.

[2]- ينظر: حسين أبو النجا :الإيقاع في الشعر الجزائري، ص 94 . والملاحظ أن ثمة خطأ في تحديد نسبة شيوع هذا البحر، فالنسبة الواردة في الكتاب (51%)لا تنسجم مع المرتبة الثالثة التي يحتلها.

[3]- ينظر: المرجع نفسه ،ص 126.

[4]- ينظر: المرجع نفسه ،ص 142.

[5]- يحضر الرمل في مقطع عمودي ضمن قصيدة حرة هي قصيدة سبع شمعات(ديوان مرثية الرجل الذي رأى) للأخضر فلوس.

[6]- ينظر: حسين أبو النجا: المرجع السابق،ص 102-131.

[7]- ينظر: سيد البحراوي :المرجع السابق ص56.

ثانيا:مسارات البحور الشعرية:

نبحث تحت هذا العنوان المسالك المختلفة التي تتخذها البحور الشعرية، وذلك من خلال مجيء البحر تاما أو مجزوءا، ومن خلال التنويعات الإيقاعية التي تحدث في البحر الشعري بسبب تلون تفعيلاته بألوان شتى، إذ تعتري البحور الشعرية تغيرات دعاها العروضيون بالزحافات والعلل، وإذا كان هؤلاء يهتمون بتلك التغيرات من حيث الحسن والقبح، فإن المعاصرين من دارسي الشعر العربي رأوا في الزحافات والعلل وسائل للتخفيف من رتابة البحور الشعرية فلولا هذه الزحافات والعلل لكان النظام الإيقاعي القديم غير محتمل بالمرة[1]. بل إن من القدماء من يعترف بأن الزحاف قد يكون أطيب في الذوق من الأصل[2]. ومن ثم فإن هذه التغيرات تجعل مسالك كل بحر في الواقع الشعري متنوعة إلى حد بعيد. وسنعمد أولا إلى دراسة مسارات البحر في الشعر العمودي ثم في الشعر الحر. مركزين على البحور الأكثر هيمنة في مختلف الدواوين الشعرية.

أ)مسارات بحر المتدارك:

يقف عبد الله الطيب من هذا البحر موقفا سلبيا، فهو، في رأيه، ‹‹بحر دنيء للغاية، وكله جلبة وصراخ...ولا يخفى أن هذا الوزن رتيب جدا[3]››. ولذلك فهو لا يصلح لشيء سوى للحركة الراقصة الجنونية[4].

1-في الشعر العمودي:

يبدو حظ الشعر العمودي في مدونتنا من بحر المتدارك ضعيفا جدا، كما هو الشأن في الشعر العربي قديما وحديثا، فلا يظهر هذا البحر سوى مرتين في ديوان واحد هو " النخلة أنت والطلع

---

[1]- ينظر: محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص 233.

[2]- ينظر: الخطيب التبريزي :الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد،دار الجيل بيروت ،ط5 ،ج1 1981 ،ص 19.

[3]- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط 2، الكويت 1989 ، ص 103.

[4]- ينظر: المرجع نفسه ،ص 104.

أنا" لحسين عبروس، إذ جاء عليه قصيدتان هما "مدن الشجا[1]" و"عبير المسافات[2]". والذي يميز هاتين القصيدتين أن الشاعر

يزاوج فيهما بين فعِلن (/// 0) وفاعلن، في حين أن تفعيلة فعلن (/ 0/0) تغيب غيابا مطلقا في القصيدتين كلتيهما، والشاعر بهذا يمزج بين شكلين للمتدارك، الشكل الذي ينبني على فاعلن فقط، والشكل الذي يمزج بين فعِلن (/// 0) وفعلن (/0/0) بينما تنفرد القصيدة الثانية بسيطرة تفعيلة فاعلان(/0//00) في القافية.

2- في الشعر الحر:

إن حكم عبد الله الطيب على بحر المتدارك لا يمكن أن يسري على مسار هذا البحر في الشعر الحر، فهو، كما رأينا، ينطوي على إمكانات إيقاعية هائلة، يساعد على بروزها عديد التحولات التي تصيب التفعيلة الأساسية (فاعلن)، هذا علاوة على إمكان تتابع تفاعيله المختلفة في سياق إيقاعي واحد دون أن يؤدي ذلك التتابع إلى النشاز[3]. تتنوع أضرب المتدارك في مدونتنا حتى تشمل كل التشكيلات الإيقاعية الممكنة، غير أننا هنا سنهتم بالدرجة الأولى بالأضرب القوافي باعتبار القافية لها الموقع المميز والمؤثر في البيت/السطر الشعري. فالقافية عبارة عن أصوات تتكرر في أواخر الأبيات، وهذا التكرار يعتبر ذا أهمية في الموسيقى الشعرية[4]. في المقابل سنهتم بما دخل هذا البحر من تغييرات غير معهودة كان الدافع إليها رغبة شعرائنا في التجديد الإيقاعي والخروج على الأنماط الإيقاعية المعهودة خروجا تختلف درجته من شاعر إلى آخر ومن قصيدة إلى أخرى. بحر المتدارك هو البحر السادس عشر من بحور الشعر العربي، وهو بحر سريع الإيقاع خاصة حين تصاب التفعيلة الأساسية فيه بالخبن، فتتحول (فاعلن) إلى (فعِلن)

[1]- حسين عبروس: النخلة أنت والطلع أنا، منشورات دار الحضارة،ط 1،الجزائر 2004 ، ص 60.
[2]- المصدر نفسه ،ص 73-74.
[3]- ينظر: عبد الله راجع: بنية الشهادة والاستشهاد، منشورات عيون ، الدار البيضاء،المغرب ، ط 1، ج1 ، 1987 ،ص 155،156.
[4]- ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 273.

بالعودة إلى الأضرب /القوافي للمتدارك في مدونة بحثنا نلاحظ توزعها بكثافة تختلف من تفعيلة إلى أخرى كما يتضح من هذا الجدول:

البحر/الديوان	فاعلن	فعلن	فعلن	فاعلان	فعلان	فعلان	فاع	فاعلان	فعلان	فاعلاتن
الإغارة	%31.34	%8.22	%4.47	%33.58	%6.71	/	%2.23	%4.47	%2.98	%0.74
النخلة أنت والطلع أنا	%37.33	%1.33	/	%57.66	%2.66	/	/	µ2.66	%1.33	/
الأنهار لأخرى	%62.5	%10.71	%5.35	%10.71	%2.67	/	%6.25	%1.78	/	/
مسافات	%7.27	%0.72	%5.45	%39.09	%0.90	/	/	/	/	/
مرثية الرجل الذي رأى	%39.53	%6.97	/	%32.55	%13.95	/	/	%6.97	/	/
معراج السنونو	%36.95	%2.17	%17.39	%13.04	%8.69	/	%4.34	%6.52	%10.86	%2.17
إحداثيات الصمت	%50	%12.5	/	%32.5	/	/	/	%5	/	/
بلاغات الماء	%3.44	%24.13	%18.96	%17.24	%1.72	%5.17	%18.96	%8.62	%1.72	/
رجل من غبار	%39.34	%12.02	/	%37.15	%13.82	/	/	%6.55	%1.09	/
الأرض والجدار	%56.33	%5.91	%0.56	%16.90	%3.66	%4.78	%8.16	%3.09	%0.56	/
كائنات الورق	%11.59	%5.79	%4.34	%15.94	%11.59	%7.24	%36.23	%2.89	%4.34	/
النخيل تبرأ من تمره	%67.85	%12.5	/	%8.92	%1.78	/	/	%7.14	%1.78	/
مقام البوح	%7.14	%8.57	%8.57	%22.85	%1.42	%8.57	%8.57	/	%12.85	%14.28
تغريبة جعفر الطيار	%25	%7	%5	%51	%5	%3	/	%3	%1	/

ومن المسارات التي يسلكها بحر المتدارك في مدونتنا ما يلي:

دخول تفعيلة فاعل (/ 0//):

تتميز هذه التفعيلة بكونها تفعيلة مستحدثة، أو لنقل إنها زحاف تجنبه الشعراء القدماء عمليا والعروضيون نظريا، بل إنه يمكن القول أن هذه التفعيلة ترتبط، بداية، بالشعر الحر وتزعم نازك الملائكة أنها أول من استعمل هذه التفعيلة في المتدارك[1]. وقد احتذى الشعراء الجزائريون المعاصرون، كما اتضح لنا من مدونة بحثنا، هذا المسار من مسارات المتدارك، وإن كانوا مختلفين في تعاطيهم مع هذا الأمر فبعضهم يجتنبها اجتنابا كليا مثل عاشور فني الذي جاء ديوانه كله على المتدارك، والأخضر فلوس في ديوانه " مرثية الرجل الذي رأى" والأخضر بركة في "إحداثيات الصمت" ويوسف وغليسي في "تغريبة جعفر الطيار"ونور الدين درويش في "مسافات". وهناك من الشعراء من يقف على النقيض، إذ نجد لدى البعض احتفاء خاصا بتفعيلة (فاعل)، كما يظهر لدى عبد الله العشي الذي لم يوظف المتدارك سوى في ثلاث قصائد نلفي في إحداها (أجراس الكلام) كثافة ملحوظة لتفعيلة (فاعل):

يمسح حزني...

ويمد حياتي بحيا ْ ة

يملؤني عشقا وأناشيد...

ويذروني...

أشتاتا أشتات[2] .

يخطفني صوتك...

يخرجني من ذاتي[3] .

---

[1]- ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين،بيروت ،ط7 1983 ، ص 134.

[2]- عبد الله العشي: مقام البوح، باتنيت للمعلوماتية و الخدمات المكتبية،،الجزائر ،ط1 ، 2000 ، ص 3.

[3]- المصدر نفسه ،ص 33.

يتبعني صوتك في كل مكان،

يتبعني صوتك في كل زمان،

يتبعني في اليقظة، في النوم، وفي الحلم...

يرفرف حولي...

ويحط على شفتي[1] .

في النموذج الأول تظهر(فاعل) في صدر السطر الأول وتأتي ثالثة في السطر الثاني، في حين تظهر هذه التفعيلة مرتين في السطر الثالث (أولى وثالثة)، وهذا كله يتضح في التقطيع العروضي للأسطر الشعرية الثلاثة:

1) /0// /0/0

فاعل

2) /0/// 0/// /0// /00

فاعل

3) /0// /0/0 /0// /0/0 /

فاعل فاعل

أما النموذج الثاني فتتصدر (فاعل) سطره الأول:

/0// /0/0 //

فاعل

أما النموذج الثالث فهو ثري بتفعيلته (فاعل):

1) /0// /0/0 0/// /0// /00

فاعل فاعل

2) /0// /0/0 0/// /0// /00

[1]- عبد الله العشي:المصدر السابق، ص 35.

فاعل فاعل

3) /0// /0/0/ //0/ 0/0/ ///0 /0/

فاعل فاعل فاعـــــــــــــــ

4) / /0// /0/0

ـــــــــــل فاعل

وحسابيا نلفي تفعيلة (فاعل)حاضرة في هذا النموذج بنسبة 44.44%.

ومن هؤلاء أيضا مصطفى دحية في "بلاغات الماء" وخاصة قصيدته "ماليخوليا"[1] والشاعر نجيب أنزار في كائنات الورق. وعيسى قارف في ديوانه "النخيل تبرأ من تمره" وخاصة القصائد "قلبان وخنجر"[2] و" تنفسنا مدن العمر"[3]. و"جلفا"[4] وبين هؤلاء وأولئك نلفي شعراء تقل تفعيلة (فاعل) في دواوينهم حتى تكاد تنعدم ومن ذلك ديوان "الإغارة" حيث لا ترد هذه التفعيلة سوى مرة واحدة[5] لتغيب في باقي القصائد التي على المتدارك. وكذلك الشأن في ديوان " معراج السنونو"[6] وديوان "الأنهار الأخرى"[7]. وديوان "الأرض والجدار"[8] الذي يزداد حضور (فاعل) فيه قياسا إلى الدواوين السابقة ولكن هذا الحضور يظل ضعيفا. وقد سبق لكمال أبو ديب، في معرض حديثه عن ظاهرة الإبدال في الشعر العربي المعاصر، أن أشار إلى أن تفعيلة (فاعل) في الشعر الحديث ترد في م(حيث م= عددا من المرات)[9] ، وكان حريا x المتدارك الذي يتأسس على فاعلن بالباحث أن ينتبه إلى أن الأمر لا يتعلق بالسياق العروضي الذي ترد فيه (فاعل) في المتدارك، وإنما يتعلق بالسياق الذي لا ترد فيه هذه التفعيلة، ويتمثل في السياق الذي تتجاور فيه فاعل وفعِلن(///

---

[1]- مصطفى دحية:بلاغات الماء، منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1، 2002 ، ص 85-88.

[2]- عيسى قارف: النخيل تبرأ من تمره، منشورات التبيين،الجاحظية،الجزائر 1999 ، ص 71.

[3]- المصدر نفسه ص 73.

[4]- المصدر نفسه ،ص 77.

[5]- بوزيد حرز الله: الإغارة، منشورات anep ،الجزائر ،ط1،2003 ، ص 117.

[6]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، منشورات الاختلاف، ،الجزائر ،ط1، 2002 ، ص 25.

[7]- الأخضر فلوس: الأنهار الأخرى، منشورات أرتيستيك،الجزائر ،ط1 ، 2007 ، ص 90.

[8]- عقاب بلخير: الأرض والجدار، إصدارات رابطة إبداع الثقافية،الجزائر 2002 ، الصفحات 7،8،90.

[9]- ينظر :كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت ،ط4 ، 1995 ، ص 99.

0) لأن هذا التجاور يراكم خمس متحركات متتالية الأمر الذي لا نعثر له على مثيل في الشعر العربي، أما فيما عدا ذلك من السياقات فإن إمكانية ظهور (فاعل) تظل قائمة فيها والدليل على ذلك قائم في ديوان عاد إليه أبو ديب نفسه، وهو ديوان "وأقبل الزمن المستحيل" للشاعر ممدوح، عدوان، ففيه ترد (فاعل) ضمن سياق عروضي يتضمن فعِلن(/// 0) وفعلن (/0/0)

يقول الشاعر:

مهما هطلت هذي العتمة في قبوي من ضوضاء طوابقهم[1]

فعند تقطيع هذا السطر الشعري عروضيا نحصل على التفاعيل الآتية:

0/// 0/// 0/0/ 0/0/ 0/0/ //0/ 0/0/ 0/0/ 0/// 0/0/

فعلن فعِلن فعلن فاعل فعلن فعلن فعلن فعِلن فعِلن

دخول تفعيلة مستفعلن (/0//0/0)، يظهر ذلك في ديوان "النخلة أنت والطلع أنا" كما في هذا النموذج:

خلوة أن نبيع المساء لصبح جميل

وأن نعبد الله في ذاتنا

حتى يفيء الجسد[2] .

تتكون الأسطر السابقة من التفاعيل الآتية:

فاعلن فاعلن فاعلن فعِلن فاعلن فا

علن فاعلن فاعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

أو في هذين الموضعين من قصيدة واحدة هي قصيدة "أدخل في خنجر الناس وحدي ": للشاعر عيسى قارف:

[1]- ممدوح عدوان:مجموعة "وأقبل الزمن المستحيل"، ص 5، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، دار العودة، بيروت 1986.

[2]- حسين عبروس: النخلة أنت والطلع أنا، ص 38.

أنشق في طلقة الثانيه،[1]

أعراف خيل المدينة نار

وأشقرها قاتلي،[2]

وإذا ترجمنا السطر الأول عروضيا وجدناه يساوي التفاعيل:

مستفعلن فاعلن فاعلن

أما السطران الآخران فيتألفان من التفاعيل الآتية:

0/ 0/// 0//0/ 0//0/0/

مستفعلن فاعلن فعلن فا

0//0/ 0/// 0//

علن فعلن فاعلن

(0كما يتمثل في النموذج الآتي: /// دخول تفعيلة مستعلن (/ 0///0)

وهناك علا الصوت وحواء صاغية

خلفها عاشق ذائب في سناه الغروب[3] .

ففي السطر الأول تظهر تفعيلة مستعلن:

0/// 0//0/ 0///0/ 0/// 0///

مستعلن

وقد يحدث أن تتصدر هذه التفعيلة السطر الشعري كما في قصيدة" أدخل في خنجر الناس وحدي": أشقرها لهب يشتَهى ودقائق[4]

0/0/// 0//0/ 0/// 0///0/

مستعلن

---

[1]- عيسى قارف: النخيل تبرأ من تمره، ص 61.
[2]- المصدر نفسه، ص 62.
[3]- حسين عبروس: النخلة أنت و الطلع أنا، ص 48.
[4]- حسين عبروس: النخلة أنت و الطلع أنا، ص 48.

وكما في قصيدة "وقائع الليلة الأخيرة بعد الألف" للشاعر عقاب بلخير:

يقرع الطبل، تنكمش الروح في روحها

والكلمات تقف[1] .

حيث تظهر تفعيلة(مستعلن)في السطر الثاني:

0/// 0///0/

مستعلن فعِلن

ب)مسارات بحر المتقارب:

يرى عبد الله الطيب أن هذا البحر ينطوي على نغمات هي من أيسر النغمات[2] ، ويتسم بالسهولة بسبب نغمته الواحدة المتكررة، وأظهر شيء فيه المقاطع الطوال. وهو بسيط النغم، ذو تفاعيل مطردة، ويتميز بالانسيابية، وهو طبلي الموسيقا.[3]

1-في الشعر العمودي:

يقتصر استعمال المتقارب العمودي في مدونتنا على قصيدة واحدة من ديوان "النخلة أنت والطلع أنا" للشاعر حسين عبروس:

القصيدة	تام	مجزوء	مصرع	التغيرات
فوانس المساء	+	-	-	فعول (الضرب) فعو (العروض) فعولن (العروض)

[1]- عيسى قارف:النخيل تبرأ من تمره، ص 62

[2]- ينظر: عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص 379.

[3]- . ينظر: المرجع نفسهص ص 382-383.

ما يلاحظ على هذه القصيدة كونها لا تنزاح عن البناء العروضي للقصائد العربية التي على المتقارب، فهي تنبني على قافية مقيدة، وتنوع أعاريضها وفق ما يسمح به العروض دون أن تحاول إقحام عنصر عروضي جديد.

2-في الشعر الحر:

الديوان	القصيدة	التغييرات الطارئة
الإغارة	نافلة المقطع رقم 2 تفرد	فعولن (قافية) فعول (في ضرب غير مقفي فعول (قافية) فعول (في ضرب غير مقفى) فعو (في ضرب غير مقفى
	عيون الأحبة	فعو (قافية) فعو (في ضرب غير مقفى) فعولن (قافية)
	ابحار في ثنايا السؤال المقطع 1	فاعلن (في الحشو) فعول (قافية)
الأنهار الأخرى	سلة الأسرار	فعولن (قافية فعول (قافية) فعول (في ضرب غير مقفى)
	هديل العشية	فعو (قافية) فعولن (قافية) فعول (قافية)
	ألعاب نارية المقطع 3	فعولن (قافية) فعول (في ضرب غير مقفى)
	سلامات فقط	فعو (قافية) مهيمنة فعول (في ضرب غير مقفى)

	نداءات البحر (الأسطر الستة الأولى)	فعو (قافية)
	الأصداف	فعو (قافية) مهيمنة فعو (في ضرب غير مقفى) فعولن (قافية) فعول (في ضرب غير مقفى)
	المفازة	فعول (قافية مهيمنة
	همس الشظايا	فعول (قافية) مهيمنة
	هيلين	فعولن (قافية) مهيمنة
مسافات	أغنية الحب والنار	فعول (قافية) فعول (في ضرب غير مقفى) فعو (قافية) مهيمنة
	أنت القصيدة	فعول (قافية) مهيمنة
	سرتا الهوى والصلاة	فعول (قافية) مهيمنة فعول (في ضرب غير مقفى
	لم أنت	فعول (قافية) مهيمنة فعول (في ضرب غير مقفى)
	أشجار الجنوب المائلة	فعول (في ضرب غير مقفى) فعولن (قافية)
مرثية الرجل الذي رأى	أشجار الجنوب المائلة	فعول (قافية) فعول (في ضرب غير مقفى) فعولن (قافية)
	الدخول إلى الكهف	فعو (قافية) فعول (قافية) فعو (في ضرب غير مقفى) فعولن (قافية)
	الخطوط المتوازية	فعو (قافية) مهيمنة

	قصائد من البحر	فعولن (قافية) مهيمنة فعول (في ضرب غير مقفى) فعو (في ضرب غير مقفى) مرة واحدة
	غائبة	فعول (قافية) فعولن (قافية)
معراج السنونو	الغميضة	فعولن (قافية) فعولن (في ضرب غير مقفى) فعول (في ضرب غير مقفى) مرة واحدة
	المطرية	فعولن (قافية)
	شيزوفرنيا	فعولن (قافية) فعول (قافية) فعو (في ضرب غير مقفى) مرة واحدة
	تذكار منطفئ	فعولن (قافية) فعول (في ضرب غير مقفى) فعو (في ضرب غير مقفى)
احداثيات الصمت	المقطع 15 المقطع 16	فعو (قافية) فعول (قافية) فعو (قافية) فعول (قافية)
	المقطع 17	فعو (قافية) فعو (قافية) مرة واحدة
	المقطع 18 يبدأ بالمتدارك ثم يتحول إلى المتقارب	فعول (قافية) فعو (قافية)

	المقطع 19 يبدأ بالمتدارك ثم يتحول إلى المتقارب	فعو (في ضرب غير مقفى)
	المقطع 20 يبدأ بالمتدارك ثم يتحول إلى المتقارب	فعو (قافية) فعولن (قافية) فعو (قافية) مستعلن (في الحشو)
بلاغات الماء	استهلالات من آية الماء (2)	فعول (قافية) فعول (في ضرب غير مقفى)
	حنطة القصيدة على المتدارك يتخللها مقطع على المتقارب	
كائنات الورق	عادل قصيدة على المتدارك تتخللها مقاطع وأسطر على المتقارب	فعول (قافية) فعول (في ضرب غير مقفى) مرة واحدة
	عادل قصيدة على المتدارك يتخللها مقطع على المتقارب	فعو (قافية)
النخيل تبرأ من تمره	تحت النفق (يتخللها المتدارك)	فعو (قافية) فعولن (في ضرب غير مقفى)
	التورط في الحلم	فعو (قافية مهيمنة) فعول (في ضرب غير مقفى)
	تنبأت أوحى لك القلب (المقطع الأخير) مقابر محروسة فراق	فعول (في ضرب غير مقفى) فعو (في ضرب غير مقفى) فعول (في ضرب غير مقفى) فعولن (قافية

	أدخل في خنجر الناس وحدي (خليط من متقارب ومتدارك)	فعول (في ضرب غير مقفى فعو (في ضرب غير مقفى) فعولن (في ضرب غير مقفى) فعول (في ضرب غير مقفى)
	لو تأخر هذا النقيض (المقطع الثاني)	فعول (في ضرب غير مقفى) فعولن (في ضرب غير مقفة) فعو (في ضرب غير مقفى)
	مطلق الشيء (المقطع الثاني)	فعول (في ضرب غير مقفى) فعو (في ضرب غير مقفى)
	شاهد في الحليب/شاهد في القطران (المقطع الثاني)	فعولن (في ضرب غير مقفى) فعول (قافية)
الأرض والجدران	حفريات البحث عن الدم المسفوح	فعولن (قافية) فعولن (في ضرب غير مقفى) فعول (قافية) مهيمنة فعول (في ضرب غير مقفى) فعو (قافية)
النخلة أنت والطلع أنا	تفرد	فعول (قافية) فعول (في ضرب غير مقفى) فعولن (قافية) فعولن (في ضرب غير مقفى)
	عيون الأحبة	فعولن (قافية) فعولن (في ضرب غير مقفى) فعول (في ضرب غير مقفى)
	ألف نافذة وجدران	فعولن (قافية) مهيمنة فعولن (في ضرب غير مقفى) فعول (في ضرب غير مقفى)

مقام البوح	افتتان (قصيدة على المتدارك يتم فيها التحول أحيانا إلى المتقارب)	فعولن (قافية) فعول (قافية) فعول (في ضرب غير مقفى)
تغريبة جعفر الطيار	تساؤل غنيم سلم	فعولن (في ضرب غير مقفى) فعو (قافية) فعول (قافية) فعولن (في ضرب غير مقفى) مفاعيلن= فعولن+ فا (في ضرب غير مقفى) فعول (قافية) مهيمنة فعو (قافية) فعولن (قافية) فعولن (في ضرب غير مقفى) فعولن (قافية)

يثير بحر المتقارب كما هو موظف في الشعر الجزائري الحر عدة ملاحظات جديرة بالتوقف عندها. يمكن إجمال تلك الملاحظات في العناصر الآتية:

1نلاحظ استثمارا لأغلب التغيرات المعروفة في هذا البحر، من قبض(فعولُ // 0/) وحذف(فعو // 0) وقصر (فعولْ // 00) وبتر(فع / 0)، وهذا التغير نادر في مدونتنا ومن نماذجه قول يوسف وغليسي:

أحبك يا وطني الأخضر

ولا أبتغي موطنا لي سواك[1].

حيث نجد السطر الأول مكونا من التفاعيل الآتية:

0/ 0/0// /0// //0/ //0/

فعولُ فعولُ فعولن فع

[1]- . يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار،دار بهاء الدين للنشر و التوزيع،ط 2،قسنطينة 2003 ، ص 70.

2- يحدث أحيانا أن تغيب تفعيلة (فعو // 0) في بعض القصائد، مثل قصيدة "المفازة"[1] و" سرتا الهوى والصلاة"[2] ، و" أشجار الجنوب المائلة".[3]

3- هناك قضية تتعلق بمسارات البحور الموظفة في مدونتنا كلها، تتمثل في إمكانية القراءة الإيقاعية للتفاعيل/الأضرب، بين التقييد والإطلاق، فإذا ما توافرت الإمكانيتان ألفينا أنفسنا أمام قراءتين عروضيتين، بحيث تختلف تفعيلة الضرب بينهما. ويمكن تجلية هذه المسألة بالنسبة لبحر المتقارب من خلال النماذج الشعرية المختلفة، مع ضرورة الإشارة إلى أن التركيب النحوي يتحكم بهذه المسألة تحكما كبيرا، الأمر الذي يظهر معه مدى التداخل الحاصل بين المستوى الإيقاعي في النص الشعري والمستويات الأخرى.

بالنسبة لبحر المتقارب يظهر تأثير هذا الأمر في قبول الضرب المقفى للتنوع بين (فعولن //0/0) و(فعول // 00)، وهنا يبدو دور التركيب النحوي حاسما، ذاك أن الكلمات القوافي إذا كان محلها الإعرابي واحدا رفعا أو نصبا أو جرا فإن هذا التماثل يسمح لنا بالتقييد أو الإطلاق في القوافي. أما إذا كانت محلات الكلمات من الإعراب مختلفة فإننا مرغمون في هذه الحالة على تقييد القافية بحثا عن التجانس الإيقاعي الأمثل، فنكون إزاء تفعيلة (فعولْ // 00). في المقابل، هناك حالة ثانية يكون فيها إطلاق القافية مفروضا علينا، وذلك حين يتصل بآخر الكلمة القافية حرف من الحروف (ألف التثنية، الألف التي يفرضها تنوين النكرة، ياء المتكلم، واو الجماعة...إلخ.)، وهنا تواجهنا تفعيلة (فعولن // 0/0)

لنتأمل النموذج الشعري الآتي:

وقفت بباب المدينة

أتلو على الغائبين

تراتيل عشق

---

[1]- الأخضر فلوس:الأنهار الأخرى، ص 73.

[2]- نور الدين درويش: مسافات، مطبعة جامعة منتوري،ط 2، قسنطينة 2002 ، ص 50.

[3]- الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر 2002 ، ص 23.

وبعض النوافذ

كي لا يطول التساؤل

عن سر زنبقة

لا تلين لعاصفة

في البراري

وعن شارد

لا يفك رموز

الحوار[1] .

في هذا المقطع نلاحظ أن التقفية مست السطرين الثامن والحادي عشر، ولأن القافية في السطر السابع مطلقة، الأمر الذي ينتِج لنا (فعولن)، فإننا نجد أنفسنا مضطرين إلى إطلاق القافية في السطر الحادي عشر(الحوار(ي))، وكذا بالنسبة لبقية القوافي في المقطع الشعري (المسار الاخضرار، للبحار،...إلخ).[2] أما النموذج الآتي فإن فيه،أيضا، تحديدا لشكل القافية(مقيدة)، وهذا يعني إلزامية تفعيلة (فعولْ // 00) في الضرب المقفى، أما سبب الإلزام فإنه نحوي بالدرجة الأولى:

وما متّ...

لكنه الرعب يسكن قلب القذيفة،

أخطأني الموت،

تلك الشرارة في مهدها انطفأت،

كاتم الصوت فاجأها، فاعتراها الذهول.

أنا لست أخشاك

رائحة المسك تنبعث الآن من داخلي

---

[1]- حسين عبروس:النخلة أنت والطلع أنا، ص 81.

[2]- المصدر نفسه ،ص 82-84.

لست أخشاك

عجل أيا قاتلي

أطلق النار،

اِقرأ على جسدي آية البطش

واشف غليلك يا سيدي بالكحول[1].

الملاحظ على الكلمتين القافيتين في هذا المقطع (الذهول، الكحول) أنهما تختلفان في المحل الإعرابي، فالأولى في محل الرفع باعتبارها فاعلا، والثانية في محل الجر باعتبارها اسما مجرورا. وهكذا فإن إطلاق القافيتين يلغي كثيرا من تجانسهما الإيقاعي، الأمر الذي يحتم علينا تقييد القافية، ونتيجة هذا أن تفعيلة (فعولْ // 00) تفرض نفسها على الضربين الواقعين قافية. وهذا ما نلاحظه أيضا في هذا النموذج من ديوان "النخيل تبرأ من تمره:"

لقطران قلبي أصلي

وخارج أحلامنا الناس والأرض والعمر

خارج أحلامنا، طفلة تتصاعد، تبعد

كالوطن المرجع: ما أوسع الشعراء

وما أبعد القلب عن نقطة

في السماء[2] .

إذ نجد أنفسنا مضطرين إلى تقييد القافية بسبب اختلاف المحل الإعرابي للقافيتين (الشعراء، السماء).

أما النموذج الرابع الذي نسوقه، فإنه يمنحنا حرية الاختيار بين الإطلاق والتقييد، أي أنه يتيح الظهور لتفعيلة(فعولن) أو (فعولْ) حسب ذوق القارئ:

أنا يا أنا

[1]- نور الدين درويش:مسافات، ص 60-61.

[2]- عيسى قارف: النخيل تبرأ من تمره، ص 101.

أيها المتناثر بين الشظايا وبين السطور

يحرضني كبريائي

وتدفعني صرخة في القبور

أنا الميت الحي،

لازمني الموت أثناء بعثي، وأثناء موتي،

وفي لحظات العبور[1] .

في هذا النموذج ترد الكلمات القوافي (في الأسطر الثاني و الرابع والأخير) في محل جر الأمر الذي يتيح لنا إمكانيتين في القراءة، فإما أن نظهر علامة الجر(الكسرة)، فنكون إزاء قافية مطلقة مقابلها العروضي (فعولن // 0/0) وإما أن نقف على السكون في آخر الكلمة، فتكون القافية مقيدة، ويترتب على ذلك حضور (فعولْ // 00) بدلا من (فعولن). وهكذا كان تماثل الموقع النحوي للكلمات القوافي هو ما فسح لنا مجال الاختيار في هذا النموذج، بينما ألفينا اختلاف هذا الموقع النحوي هو ما فرض علينا إطلاق القافية، أي الالتزام بالضرب المقفى (فعولن) في النموذج السابق.

وقد يحدث في حالة أخرى أن نجد أنفسنا مرغمين على قراءة معينة بالإطلاق أو التقييد بسبب تدخل الشاعر و/أو الناشر في الكلمات القوافي بالشكل، ونعني هنا ضبط الحرف الأخير(الروي) بالشكل، الأمر الذي يضعنا أمام إمكانية عروضية واحدة، فإما (فعولن)وإما (فعولْ // 00). وهذا ما يواجهنا في دواوين عدة مثل ديوان " تغريبة جعفر الطيار"، ففي هذا الديوان نجد قصيدة "غيم"[2] مبنية على ثلاث قواف كافية (سواك، هواك، سماك) وهذه الكلمات القوافي قابلة للتقييد والإطلاق بحكم أن الكاف الأخيرة فيها كاف المخاطب المذكر، ومن ثم فإننا نستطيع أن نبرز (فعولن) أو (فعولْ // 00)، ولكن إثبات السكون على هذه الكاف من قبل الشاعر و/ أو الناشر، منح التفعيلة الثانية حق الحضور

[1]- نور الدين درويش: مسافات، ص 62،63.

[2]- يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 70.

والسيطرة. ومثال ذلك أيضا ما نصادفه في قصيدة "تفرد" للشاعر" حسين عبروس" وهذا ما يظهر السطرين الآتيين:

نغازل لون المساء

إذا ما تدلت قطوف السناء[1] .

فهنا نقع بين إمكانيتين عروضيتين بالنسبة إلى الضرب في البيتين: ينتج عن الإمكانية الأولى(تحريك الروي) تفعيلة (فعولن=// 0/0)، بينما تمنحنا الإمكانية الثانية (تسكين الروي) تفعيلة (فعولْ=// 00). غير أننا مجبرون على الأخذ بالإمكانية الثانية كما تتجلى في السطرين أعلاه تماشيا مع إثبات السكون على الروي في الديوان.

ج)مسارات بحر الكامل:

يقول عبد الله الطيب عن هذا البحر:

"هو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أأريد به جد أم هزل. ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال".[2] ومن خصائص هذا البحر صلاحيته الكبيرة لإبراز العواطف البسيطة مثل الغضب والفرح والفخر.[3]

1-في الشعر العمودي:

يأتي الكامل، في الشعر العمودي، في مدونتنا وفق أشكال يجملها الجدول الآتي:

الديوان	القصيدة	تام	مجزوء	مصرع	الضرب مقطوع	التغيرات
	تغريدة لعروس	+	-	+		قطع+ اضمار

[1]- حسين عبروس:النخلة أنت والطلع أنا، ص 8.
[2]- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص 303.
[3]- ينظر: المرجع نفسه ،ص 316.

	الجنوب					
الأنهار الأخرى	وتجئ واثقة الخطى	+	–	+	(سالم من القطع والحذذ)	اضمار فقط
مسافات	أنت مشكلتي	تام أحذ	–	+	أحذ+ عروض حذاء	حذذ+ اضمار
بلاغات الماء	مرثية جسد	+	–	+	مقطوع	اضمار فقط
	على الجسر	تام أحذ	–	–	أحذ مضمر والعروض حذاء	حذذ+اضمار
الأرض والجدار	نكران (المقطع الأول)	+	–	–	مقطوع	قطع+ اضمار
النخيل تبرأ من تمره	بحت عصافير الفراغ	+	–	+	سالم من القطع والحذذ	اضمار فقط
تغريبة جعفر الطيار	تغريبة جعفر الطيار	+	–	–	سالم من المقطع والحذذ	اضمار فقط
	خرافة	تام أحذ	–	+	مقطوع	قطع+اضمار

*

يظهر من هذا الجدول أن القصيدة العمودية ظلت محافظة على ما هو مألوف من الزحافات والعلل إذ لا نعثر على أي تغيير في التفاعيل مستحدث، علاوة على ذلك نسجل مجموعة من الملاحظات تخص مسارات الكامل في الشعر العمودي في مدونتنا نجملها في العناصر الآتية:

*- يتعلق الأمر بأبيات سبعة تتخلل القصيدة التي هي عبارة عن حوار شعري أو دراما شعرية بتعبير الشاعر.

1- ينتفي مجزوء الكامل في مدونتنا كليا، مفسحا المجال للكامل التام.

2-لا يخلو الكامل التام من الحذذ في قصيدتين اثنتين.

3- بالنسبة للتصريع ثمة شبه توازن بين اعتماده وإهماله، إذ نصادف في مدونتنا ست قصائد مصرعة وأربعا خالية من التصريع، وهو تماثل قافية .الشطرين الأول والثاني[1]

4- يرد ضرب الكامل متنوعا، فهو مقطوع في ثلاث قصائد، وأحذ في قصيدتين، وسالم من القطع والحذذ في خمس قصائد.

5- التغيير المتواتر في جميع القصائد وجميع الأبيات هو الإضمار، والشعر الجزائري لا يشذ عن الشعر العربي قديما وحديثا، إذ يندر أن نصادف بيتا على الكامل خاليا من الإضمار.

6-يغيب التذييل والترفيل في تفعيلتي الضرب والعروض ، وهو غياب مرتبط بغياب مجزوء الكامل كما أشرنا، لأن هذين التغييرين خاصان بالكامل المجزوء.[2] في المقابل سنجد هذين التغييرين كثيفي الحضور في الشعر الحر.

2-في الشعر الحر:

الديوان	القصيدة	التغييرات الطارئة
الاغارة	حالتان وفاتحة 2- حالة ثانية	تذييل (قافية)
	المؤجلة	تذييل (قافية) مهيمن ترفيل (قافية) مهيمن ضرب/قافية سالم (بقلة)*
	لو	حذذ (قافية)

[1]- مجدي وهبه وكامل المهندس:معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 105.

[2]- ينظر: جار الله الزمخشري: القسطاس في علم العروض،تح:فخر الدين قباوة ،مكتبة المعارف ،بيروت ،ط2، 1989 ، ص 91.

***- ينصرف مفهوم السلامة هنا إلى عدم تعرض التفعيلة لتغيير يمس بشكلها، باستثناء الإضمار، لأنه تغيير مألوف جدا في تفعيلة الكامل كما أشرنا سابقا.**

	المساءلة	تذييل (قافية) ترفيل (قافية) متفاع (قافية): مهيمنة في المقطع الثاني
الأنهار الأخرى	أصداء البلاد الأولى	تنذييل (قافية) مهيمن تنذييل (في ضرب غير مقفى)
	هي لن تموت	ترفيل (قافية) مهيمن تذييل (قافية)
	العصا والأفيون	تذييل (في ضرب غير مقفى) تذييل (قافية) مهيمن ترفيل (في ضرب غير مقفى)
مسافات	عيون أمي	تذييل (قافية) مهيمن ترفيل (قافية) مهيمن ضرب/قافية سالم (بقلة)
	بكما معا أو لا أسير	تذييل (قافية) مهيمن ترفيل (قافية) ضرب/
مرثية الرجل الذي رأى	أغنية الدرويش	تذييل (قافية)

		حذذ (في ضرب غير مقفى)
	اشتعالات الليلة الأولى	تذييل (قافية) ترفيل (قافية) ضرب/قافية سالم
	بوح	تذييل (قافية مهيمن (القصيدة–موحدة القافية)
	عربدة	تذييل (قافية) مهيمن (كل القوافي مذبلة)
معراج السنونو	النبوءة الأولى (تتكون من خمسة مقاطع)	المقطعان 1–2: حذذ (قافية) غياب التذييل والترفيل المقطع 3: ترفيل (قافية) ترفيل (في ضرب غير مقفى) ضرب/قافية سالم المقطع4: تذييل المقطع 5: تذييل (قافية) قطع (في ضرب غير مقفى)

		السطر الأخير
احداثيات الصمت	المقطع 8 المقطع 10	تذييل (في ضرب غير مقفى) ترفيل (قافية) تذييل (في ضرب غير مقفى) ترفيل (في ضرب غير مقفى)
	المقطع 13	تذييل (قافية) تذييل (في غير قافية) ترفيل (قافية)
	المقطع 22	تذييل (قافية) ضرب/قافية سالم ترفيل (قافية)
	المقطع 23	ضرب/قافية سالم غياب التذييل والترفيل
	المقطع 24	تذييل (قافية) متفاع (في ضرب غير مقفى)
	المقطع 25	تذييل (قافية) متفاع (قافية)

كائنات الورق	بربري (يحدث في هذه القصيدة تحول إلى الرجز)	تذييل (في ضرب غير مقفى) ترفيل (قافية) قطع (في ضرب غير مقفى) متفاع (قافية) متفاع (في ضرب غير مقفى) فعول قطع (قافية) قطع (في ضرب غير مقفى) فاعلن (في الحشو) فاعلان (في ضرب غير مقفى) فعلن (في ضرب غير مقفى
	كائنات الورق (2)	تذييل (قافية) فاعلان (قافية) مستعلن (في الحشو)
	يا قاتلا بالحي	ترفيل (قافية) ضرب مقفى سالم
	عاشقان	تذييل (قافية)
	أوضاع قديمة	حذذ (قافية)

النخيل تبرأ من تمره	رحماك قطن الموت	حذذ (في ضرب غير مقفى) ضرب مقفى سالم متفاع (في ضرب غير مقفى)
	مشتبه	ترفيل (في ضرب غير مقفى)
	تجاوب	تذييل (في ضرب غير مقفى) ترفيل (قافية) قطع (قافية) قطع (في ضرب غير مقفى)
مقام البوح	احتفال الأبجدية	حذذ (قافية) تذييل (قافية) ترفيل (في ضرب غير مقفى) متفاع (قافية)
	حرائق الفتون	تذييل (قافية) قطع (قافية) ترفيل (قافية) متفاعلاتان (قافية
تغريبة جعفر	تغريبة جعفر الطيار	تذييل (قافية) مهيمن ترفيل (قافية) مهيمن

	خوف	تذييل (قافية)
	قدر	ضرب سالم مقفى

بالنسبة لبحر الكامل في الشعر الحر، يمكننا الخروج بملاحظات عديدة من

استقراء الجدول السابق:

1- تتنوع الأضرب المقفاة وغير المقفاة تنوعا كبيرا، وذلك من خلال تجاوب أضرب مختلفة في نطاق القصيدة الواحدة، وفي نطاق التقفية المشتركة. وهذه الظاهرة تقع لدى العروضيين القدماء في باب عيوب القافية ، ضمن ما يعرف بالتحريد ، وهو "تنويع الأضرب (تفعيلة الروي) بالبحر الواحد بأن يأتي البيت الأول من ضرب و(الثاني) من آخر، أخذوه من الحرد في الرجلين، وهو تقبض إحداهما في السير خلقة ، أو من الرجل الحريد أي المنعزل"[1]

2ينتشر التذييل(متفاعلان) في الكامل الحر انتشارا لافتا للنظر، ومن نماذجه في مدونتنا ما يلي:

عربيتان جميلتان هما إلي قريبتان

أمد كف يدي فيمتلئ الغدير

وبعيدتان أحاور الروحين فتحتدم السعير

ممن ترى؟

وبمن عساني أستجير؟

من أي نافذة أطل؟

بأيما لغة أصيح؟

تتهيأ النبضات

[1]- حسين نصار: القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ،ط 1،2001 ، ص 105.

ينتفض الضمير

منذ البداية كنت أعرف أنني

سأخط بالدم والدموع قصيدتي

وأموت في الشطر الأخير[1] .

الآن أرحل نحوكم

وأموت منخطفاً

ومختنقا بأغنية الهيام

فْلتنظُروني رافلا فوق الغمام

أحتل حنجرة الَقرنفل واليمام[2].

3- يجاري الترفيل (متفاعلاتن) التذييل في الانتشار، وكثيرا ما يتجاور هذان التغييران الطارئان على التفعيلة الأساسية في بحر الكامل، وقد يتداخلان أحيانا ضمن المقطع الواحد أو على امتداد القصيدة الواحدة، ومن القصائد التي يتجلى فيها هذا التداخل قصيدة "أصداء البلاد الأولى" من ديوان الأنهار الأخرى، بل إن قوافي القصيدة كلها يتوزعها الترفيل والتذييل، إذ تبدأ القصيدة معتمدة على التدوير الذي لا يوقف جريانه غير القافية المتلبسة بالترفيل:

وجعي لنهر الطلق، للبر المدبب،

للصواري وهي تلهث في الأجاج..

وفي الخراب!

وجعي لريحان المدينة وهي تعبق

للمدى العالي..لصوت الشمس يخفق في إهابي![3] .

---

[1]- نور الدين درويش: مسافات، ص 96-97.

[2]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 70.

[3]- الأخضر فلوس: الأنهار الأخرى، ص51.

وتسير القصيدة على هذا النسق ثم تتحول إلى نسق آخر يعتمد على القافية المتلبسة بالتذييل:

–وطني..

(وبغداد اسمها قد علم الأسماء..

كل حضارة ذاقت حليب الرافدين..)

–وطني..

وعادت نحو مخبئها(على الكتف الصغيرة..

وهي تنشد أو تصفق باليدين!!..)[1] .

وتعود القصيدة بعد ذلك إلى اعتماد ترفيل الأضرب المقفاة حتى نهايتها.

إن القول بالتذييل في أضرب الأسطر السابقة خاضعا للذوق الشخصي، لأن ثمة قراءة إيقاعية أخرى يمكن أن تجعل الأضرب في تلك الأسطر مرفلة، وذلك حين نعمل على تحريك أواخر الأضرب القوافي، لكننا آثرنا التذييل على الترفيل، حتى يكون هناك تنويع للأنساق.

ونصادف المزاوجة بين التذييل والترفيل في قصيدة "حرائق الفتون". لعبد الله العشي. تفتتح القصيدة بأسطر خمسة تتخللها قافيتان مذيلتان:

مدي قوامك خلف ساريتي...

ليرتفع الشراع لرحلتي الكبرى...

وتنفتح البحور.

وتمر أحصنتي إلى جزر الخرافة...

والزبرجد والزمرد والبخور[2].

ثم نطالع بعد ذلك مقطعا ينزع نحو ترفيل الأضرب القوافي:

---

[1]- الأخضر فلوس: المصدر السابق، ص ص 52- 53.

[2]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 43.

ورأيت دنيا غير ما ألفت عيوني:

ضوءا يمازج بالبها ضوءا...

ويدنو من جفوني...

سحرا.

ويحضن غيمة بيضاء في عشق هتون[1]

يلاحظ على الكامل في الشعر الحر قلة استعمال تغيير الحذذ(متفا/// 0)

ومن نماذجه القليلة ما نصادفه في ديوان "مقام البوح" حيث يجتمع الحذذ والإضمار في الضرب/القافية في نهاية هذا النموذج الشعري:

من أيما غيمه

من أي غيب ساحر

من أي أفق...

أيما نجمه

حطت على شفتي هذي الأبجديه[2]

وفي نموذج آخر من ديوان "معراج السنونو" يرد الحذذ في ضرب مقفى يتجاوب إيقاعيا مع تفعيلة الوافر(مفاعلتن //0///0).

رجل عتيق الصوتِ

قال: يا َ طرَفه

ستموتُ قبل تفتُّحِ الصدَفه[3]

والتقطيع العروضي يظهر التجاوب الذي أشرنا إليه:

/0/0/ 0//0///

متفاعلن مْتفاعـــــــــ

---

[1]- المصدر السابق،ص 46.

[2]- عبد الله العشي: المصدر السابق، ص 40.

[3]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 65.

0///0// 0/

لن مفاعلتن

0/// 0//0/// 0//0///

متفاعلن متفاعلن مَتفا

/// وهذا التجاوب بين التفعيلتين (متفا/// 0) و(مفاعلتن// 0///0) سببه أن التفعيلة الأولى ليست سوى ترديد جزئي للتفعيلة الثانية.

5- يدخل على الكامل تغيير نادر في الشعر العربي هو الخزل[1] (مفتعلن /0///0)، وهو في مدونتنا نادر أيضا:

خلف ستار النافذه،

يقف الرجلْ،

كان صديقا لي ، وكان له مكان في الضلوع.[2]

في هذا النموذج تظهر (مفتعلن) متصدرة السطرين الأول والثالث. والملاحظ أن (مفتعلن) هي نفسها مستعلن، وعليه فإن السطر الأول، إذا نظر إليه مفردا، فهو يبدو أقرب إلى بحر الرجز ذاك أن التفعيلة الثانية في (مُتفاعلن/ 0//0/0) ليست سوى (مستفعلن). وهذا التداخل بين البحرين ليس جديدا، إذ نجد له مثيلا في الشعر الجاهلي، وذلك ضمن قصيدة لامية لعنترة بن شداد، على الكامل يرد ضمنها بيتان كل تفاعيلهما مضمرة (مُتفاعلن= /0//0/0) وهي وسيلة لتفعيلة الرجز (مستفعلن= / 0//0/0) الأمر الذي يجعلهما ينتميان إلى الرجز مفردين، وإلى الكامل بالنظر إلى انتمائهما إلى القصيدة لأنها على بحر الكامل. أما البيتان فهما:[3]

1- **إني امرؤ من خير عبس منصبا شطري وأحمي سائري بالمنصل**

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

---

[1]- ينظر: جار الله الزمخشري: القسطاس في علم العروض، ص 91.

[2]- نجيب أنزار :كائنات الورق، منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1 ، 1998 ، ص 62.

[3]- ديوان عنترة : مطبعة الآداب، بيروت 1893 ، ص 68.

مْتفاعلن مْتفاعلن مْتفاعلن مْتفاعلن مْتفاعلن مْتفاعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

2- إن يلحقوا أكرر وإن يستلحموا أشدد وإن يلفوا بضنك أنزل

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مْتفاعلن مْتفاعلن مْتفاعلن مْتفاعلن مْتفاعلن مْتفاعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ولعل هذا مما دعا عبد الله الطيب إلى اعتبار بحري الكامل والرجز أخوين، ومن ثم فإن من حقهما أن يذكرا معا.[1]

6- هناك تفعيلة أخرى لا تخرج عن البناء العروضي للكامل، ولكنها نادرة أيضا في الشعر العربي ، وهي تفعيلة (مفاعلن //0//0)، وهي نادرة في مدونتنا

عصفت به الريح، اختفت كتل الغمام.

مقهى صغير

وشرطة يقفون عند المدخل البلدي، في الأفق البعيد عمارة تنشق ما بين

النوافذ،

لم يطر

في فسحة العينين أي حمام[2] .

7- تدخل على الكامل تفاعيل غريبة عن هذا البحر كما عهدناه في الشعر العربي، ومنها تفعيلة (فعلان ///00) التي ترد ضربا/قافية كما في نهاية المقطع الشعري السابق، وهي في ذلك المقطع تتجاوب مع تفعيلة (متفاعلان///0//00) التي تأتي ضربا للسطر الأول من المقطع.

8-ومنها، أيضا تفعيلة (متفاعلان /0/0//0/00)، وهذه ترد ضربا/قافية:

[1]- ينظر: عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، وصناعتها، ص 279.

[2]- الأخضر بركة:إحداثيات الصمت، منشورات الاختلاف ،الجزائر، ط 1، 2002 ، ص 79.

ورأيت:

ملكا من الفردوس

يدنيني من الملكوت...أسمع ما ترددده الملائك

من نشيد الوجد...

في أعلى المقامات[1].

والتفعيلة المعنية هنا يحققها التركيب الإضافي (أعلى المقامات= /00/0//0/0/)، وإن يكن بالإمكان تحريك آخر الكلمة الثانية في التركيب ليصبح لدينا تفعيلتان: (متفاعلن /0//0/0/)

9- ومنها تفعيلة (فعولْ // 00) التي ترد ضربا غير مقفى، ولكن بشكل نادر في مدونتنا:

لا أنحني، لا أنثني عن فكرتي،

وليذهب الراعي إلى الجحيم،

أرعى خرافي واحدا وحدي،

وأركب صهوتي،[2]

تظهر تفعيلة (فعولْ) في السطر الثاني من المقطع:

00// 0//0/0/ 0//0/0/

مْتفاعلن مْتفاعلن فعولْ

10. ومنها تفعيلة (فاعلن/0//0) التي ترد ضربا مقفى وغير مقفى، ولكنها قليلة الحضور.

11. ومنها أيضا تفعيلة (فاعلان/00//0) أي فاعلن مذيلة، التي تعد نادرة هي أيضا. والتي تتجاوب حين ترد قافية مع تفاعيل أخرى مختلفة عنها، مثلما يحدث في هذه الأسطر

[1]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 46-47.

[2]- نجيب أنزار: كائنات الورق، ص 49.

حيث تتجاوب التفعيلة المذكورة مع تفعلتي (متفاعلان / 0/0//00) و(متفاعلاتان /00/0//0/0)

لا أفتح الباب= /0/0//0/0= متفاعلاتان

لا أنكسر= /0//0/0= متفاعلن

يأتي اليباب= /0/0//00= متفاعلان

يأتي اليباب= /0/0//00= متفاعلان

تنتابنى لحظاته= /0/00//0 ///0//0 /0/00= متفاعلن متفاعلن

وأنا أهيء نشوتي للغياب[1]= ///0//0 ///0//0 /0//00= متفاعلن متفاعلن فاعلان

د)مسارات بحر الرمل:

هذا البحر يرى فيه عبد الله الطيب بحرا ذا موسيقا خفيفة رشيقة منسابة، ويجعله مرتبطا بنوع من العاطفة ذات الطابع الحزين الذي لا يبلغ درجة الكآبة والوجع والفجيعة، وهذا ما يجعل الرمل صالحا للترنم الرقيق وللتأمل الحزين.[2] وفي هذا البحر رقة وعذوبة علاوة على ما فيه من أسى، وهذا ما يفسر إكثار الشعراء الغزلين من النظم عليه، ومن هؤلاء عمر بن أبي ربيعة.[3]

1 –في الشعر العمودي:

لا يصادفنا في مدونة بحثنا سوى مقطع واحد على الرمل بعنوان "موشح"[4] ، وهو من قصيدة "سبع شمعات" من ديوان" مرثية الرجل الذي رأى"، وهو يحتذي بناء الموشح الشهير "جادك الغيث" لابن الخطيب. وفي هذا الموشح يلجأ الشاعر إلى الحذف في تفعيلتي العروض والضرب (فاعلا)، وقد يصيب هذه التفعيلة الخبن والحذف معا في العروض والضرب (فعلا)، وقد يصيبها القصر

---

[1]- المصدر السابق ،ص 62.

[2]- ينظر: عبد الله الطيب :المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص 158.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 165.

[4]- الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، ص 47-48.

لتكون (فاعلاْ ت) غير أن هذا التغيير يقتصر على الضرب فقط. وأهم ما يلاحظ على هذا المقطع غياب التفعيلة السالمة في العروض والضرب كليهما.

2 –في الشعر الحر:

الديوان	القصيدة	التغييرات الطارئة
بلاغات الماء	استهلالات من آية الماء (1)	فاعلات (ضرب غير مقفى) فعلا (ضرب غير مقفى)
	سبع شمعات	فعلاتن (ضرب غير مقفى) فعلاتن (في الحشو) فاعلاتن (قافية) فاعلا (قافية) فعلا (قافية)
	قصائد من البحر المقطع 3 رقص	فعلاتن (قافية) فعلاتن (حشو) فعلاتن (ضرب غير مقفى)
	الايراق	فعلاتن (حشو) فعلاتن (ضرب غير مقفى) فعلاتن (قافية)
معراج السنونو	سونيتة المفرد	فعلاتن (ضرب غير مقفى) فاعلا (حشو)

		فاعلا (قافية) فاع (تشكل سطرا) فعلاتن (حشو) فعلات (ضرب غير مقفى)
احداثيات الصمت	المقطع 9	فعلاتن (حشو) فاعلات (ضرب غير مقفى)
	المقطع 11	فعلاتن (حشو) فاعلا (حشو) فاعلا (قافية) فاعلا (ضرب غير مقفى) فاعلات (حشو)
	المقطع 14	فعلاتن (حشو) فاعلات (قافية) فعلا (قافية) فاعلات (ضرب غير مقفى) فاعلا (قافية)
	المقطع 26 المقطع 28 (السطر الثاني منه من الرجز)	فعلاتن (حشو) فاعلات (قافية) فعلا (ضرب غير مقفى) فعلاتن (حشو) فاعلات (قافية)
كائنات الورق	أريدك تتجلى	فاعلا (ضرب غير مقفى)

	(القصيدة على المتدارك ويتخللها الرمل أحيانا) أيها المر تعاطتك امرأة	فاعلات (ضرب غير مقفى) فعلا (قافية) فعلاتن (ضرب غير مقفى) فاعلا (قافية) فعلاتن (حشو)
النخيل تبرأ من تمره	الجنوب العرس–لا قادم نحوي	فعلاتن (ضرب غير مقفى) فعلا (ضرب غير مقفى) فعلات (ضرب غير مقفى) فعلاتن (حشو)
	تنبأت كثيرا تراني	فعلاتن (ضرب غير مقفى) فعلن (حشو) فعلاتن (حشو)
	أيها القلب الحليبي الأخير	فعلاتن (ضرب غير مقفى) فعلاتن (حشو) فاعلات (ضرب غير مقفى) فعلاتن (قافية)
	الغياب	فعلاتن (ضرب غير مقفى) فعلاتن (قافية) فعلاتن (حشو) فاعلاتن (ضرب غير مقفى)
مقام البوح	التآوية	فعلاتن (حشو) فعلاتن (ضرب غير مقفى)

	مديح الاسم	فا (مضاف إلى فاعلاتن وفعلاتن في القافية) فعلاتان (قافية) فاعلاتان (قافية) فاعلا (ضرب غير مقفى) فاعلات (قافية) مفاعيل (قافية) فعلات (قافية) فاعلاتان (قافية) فعلا (قافية) فعلاتن (قافية) فاعلا (ضرب غير مقفى) فاعلا (قافية) فاعلات (قافية) فاعلات (ضرب غير مقفى)

نصادفها كثيرا، مثل التسبيغ (فاعلاتان / 0//0/0) والكف (فاعلات /0//0/). من نماذج التغيير الأول قول الشاعر عبد الله العشي:

لست أدري بعد معنى لمعانيه

هل شتات الروح في تيه التآويه[1]

وبتقطيع السطرين الشعريين عروضيا يتضح لنا أن فاعلاتان هنا تتجاوب مع فعِلاتان (أي مع نفسها في حال الخبن):

[1]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 90.

00/0/// 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتان

00/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

وعندما نعود إلى القصيدة* التي تتضمن السطرين السابقين نجد تجاوبا بين و(فاعلاتان) لكن هذه التفعيلة قابلة لقراءة مغايرة إذا اعتبرنا الكلمات /القوافي متحركة الآخر لا ساكنة، فنكون إزاء تفعيلتين اثنتين: (فعلاتن+ فا) في السطر الأول، و(فاعلاتن+ فا) في السطر الثاني.

أما تفعيلة(فاعلاتُ) فنصادفها في ديوان إحداثيات الصمت:

مسدوا شعر الذقون، وقفوا[1]

0/// /0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلات فعِلا

من ناحية أخرى يمكن تمييز جملة من المتغيرات مارسها الشعراء عند تعاملهم مع بحر الرمل وهي تغيرات غير مألوفة في الشعر العربي، ومن ذلك:

1-فاع (/ 00) ، التي تظهر في النموذج الآتي:

ضجروا... ناموا قليلا

أسلموا آذانهم للريح والأمواج[2]

حيث نصادف في السطر الثاني التفاعيل الآتية:

00/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع

---

*- قصيدة "التآويه"، ص 89-94.

[1]- الأخضر بركة :إحداثيات الصمت، ص 36.

[2]- المصدرنفسه، ص 44.

وتتجاوب هذه التفعيلة مع تفعيلة الرمل حين يعتريها القصر (فاعلا ْت)، ويظهر ذلك في نهاية هذه الأسطر الشعرية التي تلي السطرين السابقين بشكل مباشر:

غير أن الوقت سلطان، فقاموا

لملموا الأشياء، ألقوا

بفتات الخبز في الماء الأجاج[1] .

إذ نجد التفعيلة المقصورة (فاعلات) في نهاية السطر الثالث. وسبب التجاوب الواضح بين التفعيلتين هو أن تفعيلة(فاع/00) ليست سوى الجزء الأخير من تفعيلة (فاعلات /0//00) أو لنقلْ، بلغة حازم القرطاجني، إن بين التفعيلتين "تناسبا" ، والتناسب بين التفعيلات أو الأجزاء كما يسميها له حلاوة فيالمسموع.[2]

2-فاعِ (/ 0/) وهذه التفعيلة نادرة جدا في المدونة ، إذ نصادفها في قصيدة واحدة من ديوان "معراج السنونو"هي قصيدة "سونيتة المفرد"، وهذه التفعيلة التي ترد مرتين في القصيدة تضطلع في رأينا، بوظيفة دلالية واضحة، لنتأمل السياق الذي ترد فيه هذه التفعيلة:

آه(.....)

لم تُضمخني الأمانِي

والطيور البيض ذابت في غيابات الظلالِ

لم تُعمدني التهانِي

أو تُدّثرني الأغانِي

وشموعي لم تضئْ في ليلةِ الميلادِ هذي

آه(.....)

---

[1]- المصدر السابق ،ص 45.

[2]- ينظر: حازم القرطاجني :منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 267 .يقول حازم في الصفحة نفسها: " والأجزاء التي تتألف منها مقادير الأوزان : منها ما يتناسب نحو فاعلن وفاعلاتن وفعولن ومفاعيلن، ومنها ما تَنَاسُبه على الضد من هذا نحو مستفعلن وفاعلن. ألا ترى أن هذين الجزءين يتساوقان من أول الخماسي وثاني سبب من السباعي".

كم تناديكِ يداي

فتعالي قاسميني حشرجاتِي

وامَنحيني وردةً

أو قبره.[1]

إذا ما نظرنا إلى تفعيلة (فاعِ / 0/) ممثلةً في كلمة (آه) باعتبارها تفعيلة ناقصة، فهي شطر أول من (فاعلاتان/0/0//0) ، ألفيناها منسجمة مع دلالة النقصان المهيمنة في المقطع الشعري الذي يتضمنها، هذه الدلالة التي تكرسها، بشكل مباشر، أداة النفي والجزم(لم) بما يتبعها من أفعال لم تتحقق. وتظهر دلالة النقصان بشكل غير مباشر في إيحاءات الفقدان التي تنضح بها الأسطر التي تلي كلمة (آه) عندما تتكرر.

وعليه، يمكن القول، إن تفعيلة (فاعِ / 0/) تشتغل في سياقها النصي باعتبارها أيقونا للنقصان وهي ليست الأيقون الوحيد، إذ يمكننا، أيضا، اعتبار نقاط الحذف التي بين قوسين هي الأخرى أيقونا لتفعيلة الرمل الأساسية (فاعلاتن /0/0//0)، والأمر الذي يدفعنا إلى الأخذ بهذا الاعتبار هو عدد هذه النقاط(سبعة)الذي يساوي عدد الحروف المشكلة لهذه التفعيلة.من ناحية أخرى نلاحظ أن نقاط الحذف، عندما تتكرر مرة ثانية في السطر السابع، لا تحافظ على العدد السابق(سبع نقاط)، بل تسقط منها نقطة ، فتكون هذه النقاط أيقونا، مرة ثانية، ولكنها، هذه المرة، أيقون للنقصان، وهكذا تتكرس دلالة النقصان والفقدان في المقطع الشعري بتظافر أكثر من مستوى.

3. فعلن (/0/0) في الحشو، وهذا ما نصادفه في ديوان "النخيل تبرأ من تمره":

أشرقنا سويا في ظلال الشوك ..في عريٍ،

لنستقصي المدينه!..يكذب الواقف فينا[2] .

[1]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 23-24.

[2]- عيسى قارف: النخيل تبرأ من تمره، ص 69.

ففي بداية السطر الأول هنا ترد التفعيلة المذكورة (فعلن /0/0) تم تتلوها التفعيلة الأساسية للرمل بشكل منتظم.

4-من الاستعمالات المخالفة لما هو مألوف في الشعر العربي ما يصادفنا من استعمال تفعيلة (فاعلا /0//0) في الحشو، وقد ألفناها تقع في الضرب:

ساهم نخلي

وأجراسِي نشيج،

هاهو الوقتُ يهمِي

تتَنزى ذكرياتِي الخضر

من بئرِ السنينِ المقفره [1].

في هذا المقطع نصادف تفعيلة (فاعلا) في صدر السطر الثالث:

0/0//0/ 0//0/

فاعلا فاعلاتن

هـ)مسارات بحر الرجز:

1 -في الشعر العمودي:

ارتبط هذا البحر في الأدب القديم بالمنظومات التعليمية خاصة، الأمر الذي جعل فحول الشعراء كالمتنبي والمعري يتحاشونه ويقلون النظم عليه[2]، على الرغم من كونه بحرا رشيقا خفيف الروح وذا مزاج حداثي، كما أنه حلو النغم ، خفيف في الإنشاد، وهذا ما يفسر ولع النُظام به[3].

ونلاحظ على هذا البحر غيابا مطلقا في الشعر العمودي في مدونتنا.

[1]- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 21.
[2]- ينظر: عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص 298.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 298.

2- الشعر الحر:

الديوان	القصيدة	التغيرات
الاغارة	**توقيعات**	فعولن (ضرب غير مقفى) متفعلن (حشو) مستعلن (حشو) فعو (ضرب غير مقفى) متفعلاتن (قافية) مستعلن (قافية) متفعلن (قافية) فعولن (قافية)
بلاغات الماء	**ابتهلات من آية الماء (المقطع7)**	متفعلن (قافية) فعو (قافية)
	ابتهلات من آية الماء (المقطع 11)	مفاعيلن (حشو) متفعلن (ضرب غير مقفى) مستعلن (حشو) متفعلان (قافية) متعلن (ضرب غير مقفى)
	ابتهالات من آية الماء (المقطع 12)	متفعلن (ضرب غير مقفى) مستعلن (حشو) فعول (قافية) مفاعلتن (حشو) فعو (ضرب غير مقفى)

	ابتهالات من آية الماء (المقطع 13) ابتهلات من آية الماء (المقطع 25)	متفعلن (حشو) فعو (ضرب غير مقفى) متفعلن (ضرب غير مقفى) مستعلن (حشو) فعلان (ضرب غير مقفى) مفاعيلن (ضرب غير مقفى)
	أحلام (على بحور مختلفة يتخللها الرجز)	مفعولن (ضرب غير مقفى) متفعلن (حشو) مستعلن (حشو)
مرثية الرجل الذي رأى	**سبع شمعات (المقطع 4، يبدأ بالرجز ثم يتحول إلى المتقارب)**	فعول (قافية) متفعلان (قافية) متفعلن (حشو) متفعلن (ضرب غير مقفى)
كائنات الورق	**حبنا (مزيج من أوزان يتخللها الرجز)**	فعول (قافية) متفعلان (قافية) مستعلن (حشو) متفعلن (حشو)
النخيل تبرأ من تمره	**تمازح الصخور ظلها فنلتقي**	فعو (ضرب غير مقفى) متفعلن (ضرب غير مقفى) مستفعلان (ضرب غير مقفى) متفعلن (حشو)

		مفاعيلن (حشو) متعلن (حشو)
النخلة أنت والطلع أنا	**رسالة إلى عاشقة أفريقية**	متفعلن (حشو) مستفعلان (قافية) متفعل (حشو) فعو (ضرب غير مقفى) مستعلن (حشو) مفعول (قافية) فعو (قافية) فعولن (ضرب غير مقفى) فعول (قافية)
مقام البوح	**أول البوح** **القصيدة**	مفعولن (ضرب غير مقفى) متفعلن (حشو) متفعلن (ضرب غير مقفى) فعولن (قافية) مفاعيلن (قافية) فعول (ضرب غير مقفى) فعو (قافية) فعلن (ضرب غير مقفى) مستعلن (حشو) متفعلن (ضرب غير مقفى) مستفعلاتن (قافية)

		مفاعيلن (قافية) فعو (ضرب غير مقفى) فعلن (ضرب غير مقفى) متفعلان (قافية) فعولن (قافية) فعولن (ضرب غير مقفى) مستعلاتن (ضرب غير مقفى) مفعول (ضرب غير مقفى) مفاعيلاتن (قافية) مستفعلان (قافية)

يتميز بحر الرجز بتنوع أضربه وكثرة تغيراته، وهو، لكثرة تغيراته وسهولته، قد يحدث بمحض المصادفة في الكلام العادي.[1] وللسبب نفسه يمكن أن نعزو كثرة المنظومات التعليمية التي جاءت على الرجز كألفية ابن مالك في النحو.

ومع الشعر الحر يزداد تصرف الشعراء في هذا البحر، ليضيفوا إلى التغيرات التي تطرأ على تفعيلته الأساسية (مستفعلن) أشكالا أخرى من التغيرات كما هو واضح من الجدول السابق الذي نخرج منه بملاحظات عديدة تسم مسار بحر الرجز في الشعر الحر الجزائري المعاصر من خلال مدونة بحثنا:

1-تتنوع الأضرب في الرجز، وهي في مدونتنا أكثر تنوعا، إذ نجد تجاوبا بين تفاعيل مختلفة، الأمر الذي ينتج عنه ثراء في الإيقاع خاصة إذا كان التجاوب بين الأضرب

[1]- ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 141.

يزداد ثراء الإيقاع حين تكون الأضرب المتجاوبة مقفاة كما هو الشأن بين تفعيلة (فعو) وتفعيلة (متفعلن) في هذا المقطع:

لكنما الآلام والقدر

أقوى من السنين

لو تعلمين ساعة السفر

حين يمر الوقت والظنون

يسح في صدري حنين دافئ

كضحكة المطر[1] .

نلاحظ في هذا المقطع الشعري انتهاء سطريه الأول والثالث بتفعيلة (فعو// 0) في حين نلفي الضرب في السطر الأخير عبارة عن تفعيلة (متفعلن) وبين هذه الأضرب الثلاثة تجاوب يزيده وضوحا اشتراكها في حرف الروي (الراء الساكنة). وحين نبحث في هذا التجاوب نجد سببه راجعا إلى كون (فعو //0) شطر من (متفعلن //0//0)

2-لا يرد بحر الرجز صافيا دائما، فقد تتخلله بحور أخرى مثل الهزج، كما في هذا المثال:

وإذ رآني شاخصا في الماء ماء رجعتي

طوى سبابة الماضي

وقال للبرق:

ترجلْ يا مناحة السماء[2].

تجري هذه الأسطر الشعرية على بحر الرجز ، باستثناء السطر الثاني الذي يخرج إلى بحر الهزج ، إذ يتكون من (مفاعيلن) مكررة.

[1]- عقاب بلخير:الأرض والجدار، ص 39.
[2]- مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص 27.

3-يميز الرجز أيضا في مدونتنا دخول تفعيلة مفاعيلن مفردة وسط تفعيلات الرجز، يتضح هذا الأمر في النموذجين الشعريين الآتيين:

-1

الصوت واحد

والأرض لم تسع أشياءنا أحلامنا البسيطة![1]

يسمح لنا توزيع الكلمات على السطرين بقراءتين عروضيتين، ولكن مهما كانت قراءتنا العروضية للسطرين، فإن الثابت في القراءتين دخول تفعيلة (مفاعلين).

تقوم القراءة الأولى على اعتبار التدوير العروضي بين السطرين وفي هذه الحالة نحصل على التفاعيل الآتية:

س1= /0//0/0// 0//

مستفعلن مفا

س2= //0/0 /0/0//0 /0/0//0 //0/0 /0/0

عيلن متفعلن مستفعلن مستفعلن فعولن

أما القراءة العروضية الثانية فتقوم على إهمال التدوير، فيصبح السطران مكونين من التفاعيل الآتية:

س1= 0// 0//0/0/

مستفعلن فعو

س2= 0/0//0// 0/0/0// //0/0/0 //0/0/0 /0/0//0

مستفعلن مفاعيلن مفاعيلن متفعلاتن

-2

مسالم كالشاعر الطيب والمعّقد

يقول كل شيء في قصيده.[1]

[1]- عيسى قارف: النخيل تبرأ من تمره، ص 80.

في هذا النموذج تظهر (مفاعيلن) في السطر الثاني:

0/0// 0/0/0// 0//0//

متفعلن مفاعيلن فعولن

إن هذا الصنيع لدى الشعراء الجزائريين ليس بدعا ، إذ نصادف مثيله في الشعر العربي المعاصر، مثلما هو الأمر لدى صلاح عبد الصبور[2] ، وهذه التفعيلة ليست في الحقيقة سوى قلب للتفعيلة الأساسية في الرجز(مستفعلن)، ولعل هذا مما يبرر دخولها عليه في بعض القصائد.

3 كما صادفتنا تفعيلة (مفاعيلن) مرفلة (مفاعيلاتن //0/0/0/0) في ديوان "مقام البوح" وقد وقعت ضربا:

وهل درت بأنني أعيشها...

غزالة خضراء في حدائق الفيروز

مجلوة بالمسك والندى والنور؟

وأنني أعيشها...

في عتمة الديجور

وفي بهاء العشب...

في التماعة الضحى المخمور

وفي العواصف الغضبى...

وفي تبتل الزهور[3] .

تقع تفعيلة (مفاعيلاتن) ضربا في السطر الثالث المقفى كما هو ظاهر، وقد يبدو من خلال الموقع النحوي للكلمات/القوافي أن بالإمكان قراءتها مكسورة الآخر أو ساكنته. في الحالة

---

[1]- بوزيد حرز الله، الإغارة، ص 99.

[2]- ينظر: صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة ، الجزائر 2009، ص 55، 57.

[3]- عبد الله العشي: مقام البوح،ص 68.

الأولى نكون إزاء أربع تفاعيل مطلقة القافية تتجاوب فيما بينها من حيث التقفية (مفاعيلاتن مفعولن مفعولن، متفعلاتن)، وفي الحالة الثانية نكون إزاء تفاعيل مذيلة مقيدة القافية(مفاعيلان فعلان، فعلان، متفعلان).

ومن الواضح أننا أخذنا بالقراءة الأولى التي تعتمد على الكلمات حين تلفظ مكسورة الآخر، دون أن نرى مجالا للقراءة الثانية القائمة على تسكين أواخر الكلمات/ القوافي والسبب في هذا راجع إلى أن كسر الروي في الكلمة/القافية،إذا كان اختياريا في الأسطر السابقة ، فإنه ليس كذلك في بقية المقطع الشعري:

وهل درت بأنني أعيشها

في غيبتي وفي حضوري؟[1]

ففي كلمة (حضوري) نجد أنفسنا مضطرين إلى مراعاة الكسر في لفظ روي الراء، ومن ثم كان علينا اعتبار القافية في المقطع الشعري كله مطلقة لا مقيدة، ومن هنا أيضا كان حديثنا عن (مفاعيلاتن//0/0/ 0/0) بدلا من(مفاعيلان //0/0/00)

4-علاوة على التفاعيل السابقة تدخل الرجز تفعيلة (فاعلن):

هذه الصغيرة التي تقلّدت

سيوفها منذ الأزلْ

تعلمت رسم الخطوط والجملْ[2] .

وتظهر التفعيلة المذكورة في أول السطر الأول، وهي، في الأصل، جزء من تفعيلة (مستفعلن) بعد سقوط السبب الخفيف من أول التفعيلة. وما نسجله بشأن هذه التفعيلة أنها تختص بديوان واحد هو ديوان "النخلة أنت والطلع أنا"، إذ لا نعثر عليها تتخلل الرجز في الدواوين الأخرى إضافة إلى ذلك نلاحظ أن هذه التفعيلة تختص بصدر السطر الشعري،

[1]- المصدر السابق،ص68.

[2]- حسين عبروس: النخلة أنت والطلع أنا، ص 78.

فهي، إذن، مقيدة من حيث الموقع، وقد ترد حينا مخبونة (فعلن)، وكل ذلك يتضح في هذا المثال من الديوان المذكور:

لا تقولي: فرحتي التي أزفها

إلى عواصمي من مغربي الكبير

صدفةً أزفها مع الأثير

فأنا كما عهدتِ أنتمي لحبك الذي يحّفني

على المدى...

يضمني هناك موطني الكبير[1] .

ومبدئي، ومنتهاي لك. في هذا المثال نصادف تفعيلة (فاعلن) في صدر السطر الأول والسطر الثالث، في حين تتصدر تفعيلة (فعِلن /// 0) السطر الرابع.

5-تدخل على الرجز أيضا تفعيلة (فعو) التي أشرنا إليها سابقا، وهذه التفعيلة محددة موقعيا،إذ تكون ضربا دائما، أي أن موقعها هو نهاية السطر الشعري. وعند مقارنتها بالتفعيلة الأساسية للرجز نلفيها تمثل الشطر الثاني منها (// 0)، كما أنها تمثل أحد شطري تفعيلة (مَتْفعلن) كما أشرنا آنفا. وعلى الرغم من أننا أوردنا نموذجا شعريا ترد فيه تفعيلة (فعو)، فإننا لا نرى ضيرا في إيراد نموذج آخر من ديوان "مقام البوح:"

غيبوبتي، وصحوتي، وباطني، وظاهري

وأولي وآخري

حللت فيك بك[2] .

في هذا النموذج ترد تفعيلة (فعو) ضربا في السطرين الأخيرين:

0// 0//0// 0//0//

متفعلن متفعلن فعو

---

[1]- المصدر السابق، ص 22.

[2]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 09-10.

0// 0//0//

متفعلن فعو

6- تأتي تفعيلة مستفعلن مذيلة في الضرب (مستفعلان /0/0//00)، وحين تقع قافية فإنها تتجاوب مع (فعولْ= // 00) التي هي تفعيلة أخرى تدخل على الرجز. هذا ما يظهر جليا في هذين السطرين من قصيدة " لو تعلمين" للشاعر عقاب بلخير:

لو تعلمين

ما يبعث الحنين والسكون[1]

حيث يتكون السطر الأول من تفعيلة واحدة هي (مستفعلان)، في حين أن).السطر الثاني ينتهي بتفعيلة (فعولْ=// 00).

وقد تأتي التفعيلة مخبونة ومذيلة (متفعلان // 0//00) فتتجاوب مع (فعول // 00) أيضا كما في ديوان مرثية الرجل الذي رأى

البحر لا ينام

في لهفة المشتاق يرقب النجوم

يمد كفه لنجمة

فتختفي وراء سترة الغمام[2] .

بتقطيع الأسطر عروضيا يتضح التجاوب بين **(متفعلان) و(فعولْ):**

نجد أنفسنا هنا أمام إمكانيتين عروضيتين، فإما أن نعتبر التدوير قائما بين السطرين الثالث والرابع وإما أن نعتبر السطر الثالث مستقلا عروضيا عن السطر الرابع.

في الحالة الأولى نحصل على التفاعيل الآتية:

س1 :/0/0//0 //00

مستفعلن **فعولْ**

---

[1]- عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص 40.

[2]- الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، ص 74.

س2: 00//0// 0/0//0 /0/0/0:

مستفعلن مستفعلن متفعلان

س3: 0// 0//0// 0//0//

متفعلن متفعلن متْف

س4: 00// 0//0// 0//0// 0//

ـــــــعلن متفعلن متفعلن فعولْ

أما في الحالة الثانية فإن السطرين الأول والثاني لا يعتريهما التغيير، بينما يتغير البناء العروضي في السطرين الثالث والرابع على هذا النحو:

س3: 0// 0//0// 0//0//

متفعلن متفعلن فعو

س4: 00//0// 0//0// 0//0//

متفعلن متفعلن متفعلان

وفي كلتا الإمكانيتين العروضيتين يظل التجاوب بين (متفعلان) و(فعولْ) قائما.

وبالنظر إلى العلاقة بين التفعيلتين نجد التفعيلة الثانية جزءا من الأولى، بل هي جزء من (مستفعلان) ، فهذه ليست سوى (فعولْ) مصدرة بسببين خفيفين.

7. كما يحدث أن تأتي (مستفعلن) مرّفلة لتصبح (مستفعلاتن / 0/0//0/0)، وذلك مانصادفه في قصيدة "القصيدة" من ديوان "مقام البوح"، حيث تقع هذه التفعيلة ضربا لتتجاوب من حيث التقفية مع تفعيلة (مفاعيلن):

تسألني أميرتي

إن قلت فيها اليوم شعرا...

وهل لففت صدرها باللوز،

أو فرشت خطوها زهرا؟

وهل ملأت سمعها باللحن،

أو رششت جيدها عطرا ؟[1].

ويظهر هذا التجاوب بتقطيع هذه الأسطر عروضيا:

س1: 0//0// 0///0/

مستعلن متفعلن

س2: 0/0//0/0/ 0/0/0//0/

مستفعلن مستفعلاتن

س3: /0/0/ 0//0// 0//0//

متفعلن متفعلن مستفع

س4: 0/0/0// 0//0// 0/

لن متفعلن مفاعيلن

س5: /0/0/ 0//0// 0//0//

متفعلن متفعلن مستفع

س6: 0/0/0// 0//0// 0/

لن متفعلن مفاعيلن

8 نلاحظ أيضا دخول (فعلن/ 0/0) على الرجز، وهي تأتي ضربا. وهذه التفعيلة هي الجزء الأول من التفعيلة الأساسية (مستفعلن). ومثالها في مدونتنا:

تعزلني الحالة عن ذاتي...

تبحر بي إلى غيبوبة الذهول

يضيع ما قبلي وما بعدي...

وتدخل الفصول في الفصول.[2].

[1]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 65-66.

[2]- المصدر نفسه،ص 66.

تظهر البنية الوزنية لهذه الأسطر وجود (فعلن/ 0/0) ضربا للسطرين الأول والثالث إضافة إلى دخول تفعيلة (مفاعيلن) على السطر الثاني:

س1: 0/0/ 0///0 /0///0 /0///0

مستعلن مستعلن فعلن

س2: 00//0// 0/0/0// 0///0 /0///0

مستعلن مفاعيلن متفعلان

س3: 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ //0//

متفعلن مستفعلن فعلن

س4: 00// 0//0// 0//0// //0//

متفعلن متفعلن فعولْ

هذا المقطع يغري بقراءة إيقاعية دلالية، إذ نرى فيه تداخلا وتعاضدا بين الإيقاع والدلالة إذ تتحول التغيرات الطارئة على التفعيلة الأساسية (مستفعلن) إلى أيقونات، ففي السطر الأول نجد أنفسنا أمام دلالة الانفصال أو الانفصام، وهذا الانفصام، أو انقسام الذات على نفسها تعضده التغيرات الإيقاعية الحاصلة، فثمة تغيير لملامح التفعيلة الأساسية (مستفعلن)، إذ تصبح (مستعلن /0///0) مرتين، ثم تصاب هذه التفعيلة، في مرحلة ثانية بانشطار، فلا يبقى منها سوى شطرها

الأول (مستف /0/0= فعلن).

وفي السطر الثاني نصادف حديثا عن الغيبوبة والذهول، وفي موقف الذهول والغيبوبة تتغير معالم الأشياء وأشكالها، وهذا الذي يحصل على المستوى الإيقاعي، إذ تغيب التفعيلة الأساسية في الرجز لتحل محلها (مستعلن)، ثم تأتي التفعيلة الأساسية لكن بشكل مقلوب (مفاعيلن //0/0/0) وفي آخر السطر ترد تفعيلة (فعولْ //00) بكل ما تحمله من تغيير للمعالم الرئيسة في التفعيلة الأساسية.

في السطر الثالث نكون إزاء ضياع محدد المجال (قبل، بعد) هذا يعني أن الضياع لا يمس الذات مباشرة، وإنما هو متعلق بما قبلها وما بعدها، وهذا ما يتجسد إيقاعيا، إذ نلفي السطر متكونا من ثلاث تفعيلات بينها التفعيلة الأساسية للرجز، وهي تتوسط التفعيلتين الأخريين (متفعلن //0//0) و(فعلن /0/0)، فتكون التفعيلة الأساسية، بهذا، أيقونا للمتكلم في المقطع الشعري، بينما تكون التفعيلتان الأولى والثالثة، بما أصابهما من تغيير، أيقونين للضياع.

أما السطر الأخير فينقل حالة من التداخل بين الفصول، وهي حالة تتمثل أيقونيا في تجاور التفعيلات التي يجمع بينها التطابق والتشابه (متفعلن ،متفعلن، فعولْ).

10.وقد يحدث أن تذيل تفعيلة (فعلن/0/0) لتصبح (فعلان / 00/0) وموقعها الضرب دائما:

يقول لي:

ما لك يا مسكين غير الصمت والإنكار

غير البقاء خارج التيار[1]

في هذا النموذج يأتي الضرب في السطرين الأخيرين على وزن (فعلان):

س2=0///0 /0//0/0/ 0//0/0/ /00/0/

مستعلن مستفعلن مستفعلن فعلان

س3= /0/00 /0//0 //0// /0/0//0

مستفعلن متفعلن فعلان

وهذه التفعيلة تتجاوب مع نفسها كما هو ظاهر في النموذج، وتتجاوب أيضا مع تفعيلة فعولْ.

11. بخصوص تفعيلة (مستعلن /0///0) نلاحظ أنها قليلة الحضور في بحر الرجز في مدونتنا بل هي منعدمة في بعض الدواوين ،كما هو الشأن في ديوان "مرثية الرجل الذي

[1]- عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص 107.

رأى" للأخضر فلوس، وهي نادرا ما ترد ضربا، إذ ترتبط بالحشو عادة، ومن النماذج الشعرية التي وردت فيها هذه التفعيلة ضربا هذا النموذج من ديوان الإغارة:

مكابد في حب هذا الوطنِ

قصائدي أطلقتها كمهرة مطهمه

أسكنني على ضفاف الوسنِ

كدمعة مه ّ شمه[1].

فهنا ترد تفعيلة (مستعلن) ضربا في السطرين الأول والثالث.

12-وقد ترد تفعيلة (مستعلن) في الضرب مرّفلة(مستعلاتن) ، كما في السطر الأول من هذا النموذج:

أسأل نفسي:

أبعد هذه القصيدة القصيده

متسع لأحرفي اليوابس القعيده[2].

و)مسارات بحر البسيط:

هذا البحر، حسب عبد الله الطيب، ‹‹أخو الطويل في الجلالة والروعة...ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين: العنف واللين››.[3]

1في الشعر العمودي:

يسلك البسيط في الشعر العمودي في مدونتنا مسارات متعددة يمكن تصنيف بعضها ضمن بنية الخضوع والبعض الآخر ضمن بنية الخروج[1] ، يظهر ذلك من ملاحظة جملة من العناصر العروضية والإيقاعية هي:

[1]- بوزيد حرز الله: الإغارة، ص 100.

[2]- عبد الله العشي: مقام البوح،ص 67.

[3]- ينظر عبد الله الطيب:المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،ص ص 507،508

المطلع بين التصريع وعدمه–استعمال فاعلن في العروض أو الضرب من عدمه – استعمال (مستفعلن / 0//0/0) وبديلتها (متفعلن // 0//0، مستعلن / 0///0)– قطع تفعيلة العروض أوالضرب– الخروج إلى تغييرات في التفعيلة لم يعرفها الشعر العربي– الأخطاء العروضية.

إن اشتغال أغلب هذه العناصر يمكن توضيحه بالجدول الآتي:

الديوان	القصائد	التصريح	متفعلن	مستعلن	قطع (ع.ض)	فاعلن (ع.ض)
الاغارة	3 مقطع ضمن قصيدة حرة سفر في رؤى العائد	التصريع في مقطع واحد فقط	لا شيء	لا شيء	قطع (ع. ض)	فاعلن (ع)
الأنهار الأخرى	مقطع ضمن قصيدة حرة سمط اللآلئ	مصرع	موجودة	لا شيء	لا شيء	لا شيء
تغريبة جعفر الطيار	حورية	غير صرعة	موجودة	لا سيء	لا شيء	لا شيء
	إلى أوراسية	غير مصرعة	موجودة	لا شيء	لا شيء	لا شيء
مسفات	من عمق القلب	مصرعة	موجودة بكثافة	لا شيء	قطع (ض)	لا شيء
	الحسناء والدم النازف	مصرعة	أحيانا موجودة	لا شيء	قطع (ض)	لا شيء
النخيل تبرأ من تمره	ثلاثة أبيات	مصرعة	موجودة	لا شيء	قطع (ض)	لا شيء
	إلى نورة قد جل عشقي (بيان)	مصرعان	لا شيء		قطع (ض)	لا شيء
الأرض والجدران	المقطع الثاني من قصيدة	غير مصرع	موجودة	لا شيء	قطع (ض)	لا شيء

[1]- ينظر: حسين العوري: الشعر الحر في تونس، خصائصه الإيقاعية والتخييلية، مجلة القصيدة، ع 9، الجزائر،ص 89 وما بعدها.

	نكران					
النخلة أنت والطلع أنا	حديث العيون	مصرعة	موجودة	لا شيء	لا شيء	لا شيء
	ترجيعية اليعربي	مصرعة	موجودة	موجودة (مرة واحدة)	لا شيء	
	وشم على	مصرعة	موجودة بكثافة		قطع (ع) مرة	لا شيء
	قافية الوطن		أحيانا	لا شيء	واحدة	
	أنا المعنى	مصرعة	موجودة		لا شيء	فاعلن (ع) مرة واحدة
	ضيعة الحلم	غير مصرعة	موجودة	لا شيء	لا شيء	فاعلن (ع) مرة واحدة
	أفديك	غير مصرعة	موجودة	لا شيء	لا شيء	لا شيء
	حمائم الشوق	مصرعة	موجودة	لا شيء موجودة (مرة واحدة)	لا شيء	لا شيء

يتبين لنا من الجدول السابق أن تعامل الشعراء الجزائريين المعاصرين مع بحر البسيط كان مختلفا إلى حد ما، فيما بينهم من ناحية وبين بعضهم والشعراء العرب بصفة عامة من ناحية ثانية.ولكننا لا نعدم التشابه بينهم خاصة في اللجوء إلى تفعيلة (متفعلن //0//0) التي وظفها جميع من كتب على البسيط منهم، بيد أن القاسم المشترك الأكبر بينهم هو الابتعاد شبه المطلق عن تفعيلة (مستعلن / 0///0) فهذه التفعيلة لا ترد سوى مرة واحدة عند "حسين عبروس"[1] علاوة على ميل أغلب القصائد إلى تصريع مطالعها، وهو ما يقربها إلى الشعر العربي العمودي أكثر. لكننا نلاحظ أن بحر البسيط لدى الشاعر"حسين عبروس" يخرج عن مساراته عند الشعراء الآخرين بخروجه على بعض القوانين

[1]- حسين عبروس: النخلة أنت والطلع أنا، ص 77.

العروضية ، يظهر ذلك خاصة في قْ طع تفعيلة العروض وفي استعمال فاعلن في العروض أو في الضرب ، وإذا كان قطع العروض ممكنا في حال التصريع، فإن الأمر الثاني لم يجزه العروضيون كما لم يجترحه الشعراء، وكأننا بالشاعر، وهو يفعل هذا، يحاول العودة بالبحر إلى أصله النظري في الدائرة العروضية. هذان المظهران من مظاهر الخروج على العروض يعبران عن تساهل لدى الشاعر في التعامل مع قوانين العروض، يدفعنا إلى قول هذا جملة من الملاحظات سجلناها على تعامل الشاعر مع الوزن، وهي ملاحظات تنضاف إلى العناصر العروضية أعلاه. ومن ذلك وقوع الشاعر في أخطاء / كسور عروضية قد نعزو بعضها لخطأ طباعي حسب تقديرنا ، ولكن البعض الآخر لا يمكن التماس مثل هذا التبرير له، وقد اجتمع النوعان في قوله[1]:

فاكتب لذات البحار تطريةً يا" حضرموت الهوى" بلقيس هنا تختنقُ

والخطأ العروضي كامن هنا في الشطر الأول في نقصان الميزان العروضي بورود التفعيلة الثالثة ناقصة(ينقصها وتد مجموع) أما الشطر الثاني من البيت فلإزالة الخطأ فيه حسبنا حذفُ كلمة "هنا"، ليستقيم وزن الشطر:

0/// 0/ [0//] /0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0// 0//0/ 0//0/0/

مستفعلن فاعلن متف فعِلن مستفعلن فاعلن مستفع لن فعِلن

2 –في الشعر الحر:

أول ما نلاحظه بخصوص بحر البسيط في الشعر الحر أنه لم يوظف إلا نادرا، ولعل السبب في ذلك راجع إلى أنه بحر مركب ، في حين أن الشعر العربي الحر مال إلى استعمال البحور البسيطة القائمة على تفعيلة واحدة مكررة، وفي هذا الصدد يشير علي جعفر العلاق إلى أن الواقع الموسيقي في من دائرة » ، الشعر العربي قد أخرج معظم البحور المركبة، ومنها البسيط طبعا[2] ».الفاعلية والتأثير بشكل يكاد يكون تاما إن البحور

[1]- المصدر السابق ،ص 70.

[2]- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر و التوزيع ،الأردن،ط 1، 2003 ، ص 70.

المركبة تحد من الإمكانات الموسيقية لدى الشاعر، على عكس البحور البسيطة، ولهذا فإن أغلب المحاولات على البحور المركبة في الشعر الحر لم يكتب لها النجاح، ومن ذلك تجربة أدونيس مع بحر البسيط الذي نحن بصدده، قد عمد أدونيس إلى هذا البحر في " فصل الدمع"[1] من قصيدته " الصقر." ويرى" علي جعفرالعلاق" أن أدونيس قد شعر بوعورة بحر البسيط الأمر الذي دفعه إلى تقنية التدوير وتجنب التقفية إلا في مواضع محددة[2] ، ويذهب العلاق أبعد من هذا حين يرد الأسطر الشعرية الحرة تلك إلى أبيات عمودية على الرغم من اعترافه بالجهد البارع الذي بذله أدونيس فيها[3].

هذه التجربة المتعلقة باستخدام بحر البسيط في الشعر الحر نصادفها أيضا عند محمود درويش في أعماله الأولى، وتحديدا في مجموعته "العصافير تموت في الجليل" **(1970)** التي جاءت قصيدة منها على بحر البسيط، وهي قصيدة "سقوط القمر".[4]

والملاحظ على هذه القصيدة أنها تقترب في بنائها من الشعر العمودي، وكأننا بالشاعر لم يجاوز حدود توزيع الكلمات والجمل على أسطر شعرية متفاوتة الطول، أو لنقل، بعبارة أخرى، إن الشاعر فكك البنية الكتابية لقصيدة عمودية،

يقول الشاعر في هذه القصيدة:

وكان يرشح ألوانا

فقلت لهم:

جسمي هناك

فسدوا ساحة البلدِ

كنا صغيرين،

والأشجار عالية

---

[1]- أدونيس:الأعمال الشعرية، م 2(هذا هو اسمي وقصائد أخرى)،دار المدى للثقافة والنشر، بيروت-دمشق 1996 ،ص 10.

[2]- ينظر: علي جعفر العلاق، المرجع السابق، ص 79.

[3]- ينظر:المرجع نفسه، ص 79-80.

[4]- محمود درويش: ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط 8، 1981 ، ص 285-287.

وكنتِ أجمل من أمي

ومن بلدي...

من أين جاءوا؟

وكرم اللوز سيجه

أهلي وأهلك بالأشواك والكبد!..[1] .

إن هذه الأسطر الشعرية الحرة تتحول، بإعادة توزيعها، إلى ثلاثة أبيات عمودية مقفاة دون تعسف منا:

وكان يرشح ألوانا فقلت لهم: جسمي هناك فسدوا ساحة البلد

كنا صغيرين والأشجار عالية وكنت أجمل من أمي ومن بلدي

من أين جاءوا وكرم اللوز سيجه أهلي وأهلك بالأشواك والكبد.

تتكون قصيدة "سقوط القمر"من ثمانية مقاطع، وإذا استثنينا المقطعين الأول والثاني فإنه يمكننا القول أن الشاعر لم يعد كونه حول كل بيت عمودي إلى مقطع حر (في شكله الكتابي) تماما كما لاحظنا على المقاطع الثلاثة أعلاه.

بالعودة إلى مدونة بحثنا نصادف بعض القصائد الحرة الجارية على البسيط يمكننا بسهولة العثور على قصائد من البسيط موزعة توزيعا حرا ولكنها ترتد ببساطة إلى أصلها العمودي ومن تلك القصائد قصيدة "عزف منفرد"[2] للشاعر الأخضر فلوس، وهي تتكون من ثلاثة مقاطع، وسنورد القصيدة في شكل عمودي محددين نهاية الأسطر في شكلها الحر باستعمال الخط المائل:(/)

-1

الأفق فاتحة الأشياء / لي تعبي/ أزهو به/ وأغالي برعما نبتا

للغيب وحدته/ قد كان متكئا على الحديث/ ولما أشرقت سكتا

[1]- المصدر السابق ،ص 286.

[2]- الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، ص 55.

يبني ويهدم ويستعدي حرائقه/ وينزل الأرض/مثل البرق منصلتا
بالأمس جاء (وكان العمر يرقبه)/ في البال ضوأ كالذكرى/وما التفتا

2-

ورودها سانح/ لوشاء دثرها ببردة /وارتمى كالصبح عريانا
تهيج البرق والأمواج/ زرقتها/ كسته حلتها، سمته إنسانا
هي التي/(لا يقول الموت صاحبه)/ يحسه دبقا في الروح نشوانا
تدنو وتبعد/يشتاق المدى حلقا/ يشده للرؤى ماء ونيرانا
مازال ينفحها من فرط وحشته/
متى ستمتلئ الأكواب؟/غيمتها تمر في وحل/ما زال ظمآنا
سنوحها حرقة/لو شاء مزقها/ أو مزقته وراء الغيب كتمانا
تدنو وتبعدها أسرار دهشتها/
ولم يزل عاشقا/في كل جارحة عيالها/أبدا نذرا وقربانا

3-

ردي علي ردائي إنه تعب يختارني/ غيمة للأفق تدنيني
كأنني وأنا قبل التراب فتى/ يهفو لحمأته.. للنار.. للطين
أختارني عامدا/للغيب لوح بي/
أعطيته موجة للذكرى/وصارية للبحر/ أدمنته من قبل تكويني
أهذي به حاملا غيمي أسائله/ أين التي ؟/فجأة رنّت خلاخلها
وحينما اكتحلت عيني برؤيتها/ وجدت نفسي مقتولا بسكيني.

بعد البيت الأخير أعلاه يرد سطر غير موزون ثم تترى أسطر أخرى على بحر الكامل.[1]

[1]- الأخضر فلوس: المصدر السابق، ص 60 وما بعدها.ويبدو السطر غير الموزون أشبه بعنوان لما يليه من الأسطر الشعرية.

إن ما جعل الأسطر الحرة ترتد إلى أبيات عمودية هو اللجوء إلى القافية بعد عدد من التفعيلات مماثل لما هو عليه في الشعر العمودي، الأمر الذي جعل من القافية مصبا إيقاعيا للجمل المتواترة، وهكذا اشتغلت القافية بالطريقة نفسها التي تشتغل بها في الشعر العمودي. علاوة على ذلك فإن كثيرا من الأسطر في قصيدة "عزف منفرد " ترد مكتملة وزنيا إذ تساوي شطرا أو أكثر من شطر أو نصف شطر أو ثلاث تفعيلات أو تفعيلة من البسيط العمودي:

أزهو به = مستفعلن

وأغالي برعما نبتا = فعِلن/ مستفعلن/فعِلن

للغيب وحدته= مستفعلن/ فعِلن

يبني ويهدم يستعدي حرائقه = مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن

بالأمس جاء(وكان العمر يرقبه) = مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن

ورودها سانح = متفعلن/ فاعلن

لوشاء دثرها ببردة = مستفعلن/ فعِلن/متفعلن

وارتمى كالصبح عريانا= فاعلن/مستفعلن/ فاعلْ

كسته حلتها سمته إنسانا= متفعلن/ فعِلن/مستفعلن/ فاعلْ

هي التي= متفعلن

لا يقول الموت صاحبه = فاعلن / مستفعلن/ فعِلن

يحسه دبقا في الروح نشوانا = متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فاعلْ

يشده للرؤى ماء ونيرانا= متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فاعلْ

مازال ينفحها من فرط وحشتها = مستفعلن / فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن

ما زال ظمآنا = مستفعلن/ فاعلْ

سنوحها حرقة = متفعلن/فاعلن

لو شاء مزقها= مستفعلن/ فعِلن

أو مزقته وراء الغيب كتمانا= مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فاعلْ

تدنو وتبعدها أسرار دهشتها = مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن / فعِلن

ولم يزل عاشقا= متفعلن/فاعلن

في كل جارحة عيالها = مستفعلن/ فعِلن/متفعلن

أبدا نذرا وقربانا= فعِلن/ مستفعلن/ فاعلْ

ردي علي ردائي إنه تعب يختارني= مستفعلن/ فعِلن/مستفعلن/ فعِلن/مستفعلن

غيمة للأفق تدنيني = فاعلن/مستفعلن/فاعلْ

كأنني وأنا قبل التراب فتى = متفعلن/ فعِلن/مستفعلن/ فعِلن

يهفو لحمأته للنار للطين = مستفعلن/ فعِلن/مستفعلن/فاعلْ

اختارني عامدا=مستفعلن/ فاعلن

للغيب لوح بي= مستفعلن/ فعِلن

أهذي به حاملا غيمي أسائله = مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن

أين التي= مستفعلن

فجأة رنت خلاخلها= فاعلن/مستفعلن/ فعِلن

وحينما اكتحلت عيني برؤيتها = متفعلن/ فعِلن /مستفعلن/ فعِلن

وجدت نفسي مقتولا بسكيني= متفعلن/ فعِلن/مستفعلن/فاعلْ

هذا الاكتمال الوزني يعني، سلبا، غياب التدوير في مثل هذه المواضع، على الرغم من أن التدوير كان، إلى جانب التقليل من التقفية، الأداة التي لجأ إليها أدونيس حين تعامل مع بحر البسيط في قصيدة حرة كما أشرنا سابقا. وهكذا يبدو

جليا تحّ كم البحر بالشاعر فهو يدفعه نحو البناء العمودي دفعا ويظهر ذلك خاصة في السطرين الأخيرين أعلاه، إذ لم يعد الشاعر أن قسم بيتا عموديا إلى شطرين.

هذا ما نصادفه أيضا في قصيدة " النوافذ المنكسة "[1] للشاعر نفسه، وهي مقسمة إلى ثلاثة مقاطع، يمكن رد أسطرها إلى أبيات عمودية بسهولة، بل إن بعض الأسطر تأتي معادلة لشطر البسيط التام، وهكذا نجد أنفسنا، مثلا، أمام بيت عمودي مكتمل في بداية القصيدة:

مدينة البرق لاحت فاكتسى بدني..

بومضها، واشرأبت قامة الشجن![2] .

وهو ما يتكرر في المقطع الأخير من القصيدة من خلال سطرين/شطرين:

نوافذ الشرق مازالت منكسة

فمن سيرفعها للشمس يا وطني[3] .

وبين بداية القصيدة ونهايتها تتراكم الأسطر المكونة من أربع تفعيلات (ما يعادل شطرا من البسيط التام) وقد يتتابع السطران/الشطران ليكونا بيتا تاما. تتمثل مجموعة الأبيات في ما يلي(وقد يتتالى أكثر من بيت):

من يقنع الروح أن تنسى معابدها..

وتطمئن لدفء خارج الزمن؟!

***

من يقنع الجمر أني لست أكرهه،

لكن دمع الشتاء المر ،،يطفئني؟!

***

وحن دربي للأصداف ثانية

وأصبح الدرب–حتى الدرب– ينكرني؟!

***

وأتعبتني* ديار كنت أسكنها..

---

[1]- المصدر السابق ، ص 87-90.

[2]- المصدرالسابق ، ص 87.

[3]- المصدر نفسه، ص 90.

وهاهي اليوم رغم البعد تسكنني!!

نوافذ الشرق مازالت منكسة!

تنام تحت صواري الليل ..والسفن!

تشك في الهمس ..أن تبكي الرياح به،،

وليس تسمع نبض الأرض في غسق!

****

تشق صدر المدى المسمر خطوته!

يروض الخيل والفرسان للرسن!

****

ونسوة بكؤوس أترعت زبدا!

حتى تجود نياق الجوع باللبن!

****

لا النيل يشفي تراب الأرض من ظمأ..

ولا أبو الهول قد أقعى على ذنب

أما الأسطر/الأشطر المنفردة فتتمثل في:

كؤوسي البيض قد جفت منابعها

****

من يقنع الروح أن تنسى مسالكها؟!

****

ومن يرى النجمة الأولى ليخبرها

****

كأنها لم تكن سيفا،لذي يزن!

---

*- في الديوان "وأتعبني"وهو خطأ طباعي واضح.

***

لم تبق غير زوايا الجرح مشرعة

***

إذا الحقائب حزت- كالمدى – كتفي

***

كأنها لم تكن حلما وأشرعة

***

لناقلات دم السمرا.. بلا ثمن

وهكذا تقترب القصيدة من البناء العمودي اقترابا شديدا يؤكد أنها، ومثيلاتها من القصائد ليست سوى قصيدة عمودية حاول الشاعر إخراجها في شكل الشعر الحر.

هذا الشكل الحر الذي يرتد إلى أصل عمودي يشكل ظاهرة في ديوان للشاعر عيسى قارف هو ديوان "والآن..." حيث نصادف سبع قصائد حرة شكلا يمكن ردها، ببساطة إلى أصل عمودي موحد القافية، غير أن ما يميز هذه القصائد أنها لا تأتي على بحر البسيط فقط، إذ تتجاوزه إلى خمسة بحور أخرى، كما أنها تتميز بالقِصر حين ردها إلى أصلها العمودي، الأمر الذي يجعلنا ننبه إلى أن استعمال مصطلح القصيدة هنا فيه تجاوز للمفهوم القديم الذي يتضمن شرط الطول المقدر بسبعة أبيات[1] . أما القصيدة التي على البسيط فهي قصيدة "ليلى عارية/قيس منبهر[2]" وهي تتكون من تسعة أسطر يمكن ردها إلى بيتين عموديين:

رمت قميص حياء/فاستوت حببا من قبضة الماء/أو/من خيمة العطرِ

أكان للبحر عقل /وهي عارية/ ففي فم البحر رمل/وهو لا يدري!!؟

---

[1]- ينظر: مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 293.

[2]- عيسى قارف: والآن...، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر،ط 2، ،ص 63 .صدرت الطبعة الأولى منه عن دار سعاد الصباح، الكويت 2002.

وأما القصائد الست الأخرى فتستثمر بحورا غير البسيط كما سبقت الإشارة، فقصيدة " الروح[1]" ، تجري على بحر الخفيف، وهي تتكون من أحد عشر سطرا يمكن ردها إلى أربعة أبيات عمودية. وقصيدة "أنثى المكان[2]".

تجري على المتقارب، وتتكون من ستة أسطر يمكن ردها إلى بيتين عموديين أولهما مصرع:

خبا فيكِ من نارنا العنبر / فصرتِ تموتين/ لا نشعر!!

كلانا بدا نازفا بالعراء/ حديثا / رواه فم أحمر!!

وما يقرب هذه القصيدة من الشكل العمودي أن سطرين فيها يماثلان شطرين كاملين من المتقارب.

وتجري قصيدة "ها أنت تدخل في المعاني[3]" ، وهي عبارة عن سبعة عشر سطرا شعريا على بحر الكامل، ويمكن رد هذه الأسطر إلى أربعة أبيات عمودية . في حين أن قصيدة"إني أراني أعصر خمرا[4]" تسير على بحر الطويل وهي عبارة عن سبعة عشر سطرا ترتد ببساطة إلى خمسة أبيات عمودية مصرعة المطلع:

أزيد اتساعا/ كلما ضاق جانبي/ ويورق قلبي، كلما خان/صاحبي!!

وعلى نفس البحر تمضي قصيدة "اللوحة"[5] المتكونة من ثمانية عشر سطرا ترتد إلى خمسة أبيات عمودية.

أما قصيدة" رأس العام[6]" فهي على الوافر، وتتكون من ثمانية أسطر ترتد إلى بيتين عموديين أولهما مصرع:

عصرتُ/ لليلة الميلاد/ دمعي نبيذيا/ وما أشعلت شمعي/

---

[1]- المصدر السابق ، ص 20.
[2]- المصدر نفسه ، ص 28.
[3]- عيسى قارف ،المصدر السابق، ص 32.
[4]- المصدر نفسه ، ص 36.
[5]- المصدر نفسه، ص 58.
[6]- المصدر نفسه، ص 40.

فرأس العام/ لا يحتاج خمرا/ سأستبقي لرأسي/ ما بوسعي!!

وهكذا فإن التعامل مع بحر البسيط بهذه الطريقة، ينم، عن رغبة في التخفف من ثقل هذا البحر بتفاعيله الثماني التي تجعل منه بحرا طويل المدى، فكأننا بالشعراء يعملون على تشظي هذا البحر بإعادة توزيعه على أسطر شعرية تتراوح بين الطول والقصر، ومن ثم تتحقق غايتان: التنوع والخفة الإيقاعيان.

ثالثا:تداخل البحور والأوزان:

من الظواهر الإيقاعية اللافتة للانتباه في مدونتنا(في الشعر الحر خاصة) تداخلُ البحور والأوزان في نطاق القصيدة الواحدة، وهنا نميز مستويين لهذا التداخل:

مستوى أول نميز فيه انقسام القصيدة الواحدة إلى مقاطع واضحة شكليا، يسير كل مقطع منها على وزن مخصوص.

ومستوى ثان يكون التداخل فيه حاصلا داخل المقطع الواحد من القصيدة.

وهذه الظاهرة ليست جديدة، فهي تعود زمنيا إلى ثلاثينيات القرن الماضي، وقد أثارت نقاشا حولها، وإن كان البعض قد نظر إليها على أنها مما يعيب الشعر ويؤثر سلبا على تلقيه، ومن هؤلاء البعض محمد عوض محمد الذي نشر سنة **1933** مقالا في مجلة الرسالة تحت عنوان "مجمع البحور وملتقى الأوزان"، ومما جاء في هذا المقال:

"أما هذا الضرب من القريض- وقد سميناه مجمع البحور- فإنه يسوغ للشاعر في المنظومة الواحدة والموضوع الواحد أن يجمع بين ما شاء من بحور الشعر، بلا قيد أو شرط، فينتقل كما شاء وشاء له الهوى من وزن بلا سبب ظاهر، وبدون أية قاعدة مفهومة أو غير مفهومة[1]" ويتنبأ صاحب المقال لهذا .« النوع من الشعر بأن مصيره سيكون شبيها بمصير الشعر المرسل وهو الزوال وخمود الجذوة[2].

[1]- محمد كامل الخطيب(تحرير وتقديم)، نظرية الشعر،ج 4(مرحلة مجلة أبولو)، القسم الثاني(مقالات وشهادات)،، وزارة الثقافة، دمشق 1996 .، ص 361،362.

[2]- ينظر: المرجع نفسه ص 365.

هذه النظرة السلبية المحكومة بالتقليد الشعري القائم على الوحدة، خاصة وحدة الوزن ستأخذ في الانحسار شيئا فشيئا ، لنجد هذا التداخل بين البحور يتحول لدى النقاد المعاصرين إلى عنصر من عناصر الإثراء الإيقاعي،" فحسن الغرفي"، على سبيل التمثيل، يرى أن التداخل بين البحور يجعل من القصيدة الشعرية سمفونية متنوعة الإيقاعات، بحسب الموقف الشعوري للشاعر[1]. لكن" الغرفي" يحاول تقييد هذا التداخل أو التنويع الإيقاعي، كما يدعوه أيضا، من خلال ذهابه إلى أن الحديث عن ذلك لا يمكن إلا عند الانتقال من مقطع شعري إلى مقطع آخر في القصيدة نفسها[2]. وبالنسبة للباحث "حاتم الصكر" ، فإن هذا التداخل، أو ما يسميه هو بالخلط العروضي "يساهم في كسر حدة المهيمن العروضي على البنية الايقاعية [3]" ،وفي الشعر الجزائري السبعيني لم تغب هذه الظاهرة بمستوييها المشار إليهما فيما سبق، مثلما يذكر الباحث شلتاغ عبود شراد[4].

بالعودة إلى مدونتنا نلفي التداخل بين البحور في الشعر العمودي نادرا جدا، فلا نكاد نعثر عليه سوى في ديوان "الأرض والجدار"، وذلك في قصيدة "نكران[5]" . تتكون هذه القصيدة من ثلاثة مقاطع طويلة إذا ما قسناها إلى متوسط طول المقاطع في مدونتنا، وهذه المقاطع الثلاثة مرقمة ومعنونة (1- أعاجيب، 2- أوهام، 3- نكران).وقد جاء المقطعان الأول والثالث على الكامل التام، بينما جاء المقطع الثاني على البسيط التام.

أما في الشعر الحر فإن التداخل يحدث أكثر ما يحدث، بين البحرين المهيمنين: المتدارك والمتقارب. وهذا التداخل بين البحرين يتم على المستويين السابقين.

---

[1]- ينطر: حسن الغرفي : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب 2001 ، ص 110.

[2]- ينظ:ر المرجع نفسه ص 111.

[3]- حاتم الصكر :حلم الفراشة،ص 36.

[4]- ينظر: شلتاغ عبود شراد،حركة الشعر الحر في الجزائر،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر 1985 ، ص 149،148

[5]- عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص 83-85.

في المستوى الأول يمكن إدراج قصيدة " ألعاب نارية"[1] التي تتكون من ثلاثة مقاطع مرقمة بأرقام عربية، علاوة على عنونة المقطعين الثاني والثالث(الناي، لقاء)، في حين يعوض العنوان في المقطع الأول نقاط حذف.

والملاحظ على مقاطع هذه القصيدة أن المقطعين الأول والثاني يسيران على بحر المتدارك، ثم يتم التحول إلى المتقارب في المقطع الثالث (لقاء).

وفي المستوى الثاني تندرج قصائد عديدة منها قصيدة "نداءات البحر" من ديوان "الأنهار الأخرى" التي تُفتتح بسطرين على المتقارب:

أنا ما نسيت ولكنه الشعر قد جرني نحو خلوته

ثم علمني...فمشيت على مائه حافيا أرتعد![2].

ثم تتحول القصيدة إلى المتدارك الذي يعد البحر الأساسي فيها:

دّثرتني التي في يديها

من الوقت جوهره

ومن الماء كوثره

ومن العمر هذا الأبد[3] .

ثم ترتد القصيدة إلى المتقارب ولكن ضمن مساحة سطرين فقط، ليستمر المتدارك بعد ذلك، ولكن المتقارب يعود ليختتم القصيدة في السطرين الأخيرين:

فإما نسيت فلا تنسني

أيها العاشق المنفرد..[4].

[1]- الأخضر فلوس: الأنهار الأخرى، ص 39-41.
[2]- الأخضر فلوس: المصدر السابق، ص 57.
[3]- المصدر نفسه ،ص57.
[4]- المصدر نفسه، ص 60.

وهكذا نلفي المتقارب يتصدر القصيدة (تتكون من 57 سطرا) ويتوسطها ثم يختتمها.والملاحظ على القصيدة وحدة القافية فيه (الدال الساكنة)، الأمر الذي ترتب عنه تجاوب بين تفعيلة المتدارك وتفعيلة المتقارب.

وشبيه بما يحدث في هذه القصيدة ما نصادفه في دواوين أخرى مثل ديوان تداخلا بين"إحداثيات الصمت" الذي نصادف في أكثر من مقطع من مقاطعه* المتدارك والمتقارب حسب المستوى الأول من التداخل، ومن ذلك ما يحدث من تداخل في المقطع الثالث[1]، إذ نلفي تناوبا بين البحرين، فالمقطع يبدأ بأسطر من المتدارك:

ثم ها إن شيئا يسمى بلادا

له وقع سلسلة القيد في أذن الروح

شيئا يعض كأحجار قبر على جسمي الكهل

من أين آتي إليها، بلادا

تحملني وزر كوني ابنا لها..[2]

ثم يتم التحول إلى المتقارب مباشرة:

تبّذرني مثل آخر قطعة نقد لها في القمار

وها إن ما لست أدري

مآذن مغموسة في دمي، ودمي

كائن لغوي، على غيمة الروح متكئ،

ثم قوم..

يمرون بيني وبيني إلى التيه،

يبنون باسمي كلاما لكي يهدموه[3] .

---

*- الديوان مقسم إلى 28 مقطعا مرقما.

[1]- الأخضر بركة: إحداثيات الصمت، ص 9 -12.

[2]-- الأخضر بركة: المصدر السابق، ص 09.

[3]- المصدر نفسه ، ص ص 09،10.

وهذا التداخل بين المتقارب والمتدارك يعد أمرا لافتا في ديوان" أسفار الملائكة" للشاعر" عز الدين ميهوبي"، يظهر ذلك في قصائد عديدة: روما[1] ،آهاكلايث–دبلن[2] ، تناهي[3] كوموري[4] ، نوسة[5] ، سؤال النادل[6] . وحسبنا الوقوف عند نموذج من قصيدة "كوموري" لملاحظة التداخل بين البحرين السابقين:

لو كنتُ مليكا على الكون

جئتُ بشمسي إليك

لأن الشموع إذا انطفأت

يحزن القلب

يسقط عمري هشيما بكلتا يديك[7] .

في هذا النموذج نميز وزنين هما المتدارك (البحر الأساسي في القصيدة) في السطرين الأول والثاني، والمتقارب في الأسطر الثلاثة التالية، وتأتي القافية هنا بمثابة القاسمة الوزنية:

س1: /0/ 0//0/ 0/// 0/0/

فعلن فعِلن فاعلن فاع

س2: 00//0/ 0/// 0/

لن فعِلن فاعلان

س3: 0// /0// /0// 0/0//

فعولن فعولُ فعولُ فعو

س4: / 0/0// 0/

---

[1]- عز الدين ميهوبي:أسفار الملائكة،جمعية البيت للثقافة والفنون ،الجزائر ،ط1 ، 2008 ، ص 19 21.

[2]- المصدر نفسه، ص 25-26.

[3]- المصدر نفسه، ص 61 63.

[4]- المصدر نفسه، ص 79 81.

[5]- المصدر السابق ، ص 85 104.

[6]- المصدر نفسه، ص 140 142.

[7]- المصدر نفسه، ص 79.

لن فعولن ف

س5: 00// 0/0// 0/0// 0/0// /0/

عول فعولن فعولن فعولن فعولْ

ولكن يحدث أحيانا أن نجد قصائد تجمع بين مستويي التداخل، ومنها قصيدة "افتتان" من ديوان "مقام البوح" وهي مقسمة إلى مقاطع، يجري أغلبها على المتدارك البحر الأساسي فيها، ولكننا نصادف تحولا داخل بعض المقاطع إلى بحر المتقارب، علاوة على أن المقطع الثالث من القصيدة يأتي على المتقارب بعد مقطعين على المتدارك، ولكننا نلاحظ في نهاية المقطع الرابع تحولا، أو عودة إلى المتدارك:

ترش العطور على سنواتي.

وتملأ بالوهج الخصب...

حقل العبارة في كلماتي

وتثير الفتى...

كي يطول الطريق.[1]

إن التقطيع العروضي للأسطر السابقة يبين بجلاء كيف تم التحول من المتقارب إلى المتدارك:

س1: 0/0// /0// /0// 0/0//

فعولن فعول فعول فعولن

س2: / 0/0// /0// /0// //0/

فعول فعول فعولن ف

س3: 0/0// /0// /0// 0/0// /0/

عولن فعول فعول فعولن

[1]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 23.

س4: 0 /0//0/ ///

فعِلن فاعلن

س5: 00//0/ 0//0/

فاعلن فاعلان

وهكذا يأتي السطران الأخيران على المتدارك ليعيدا ربط الصلة بالبحر الأساسي في القصيدة وليمهدا، إيقاعيا، للمقاطع الآتية.

في حالات أخرى نجد التداخل واقعا بين بحري المتدارك والكامل، كما في قصيدة "حالتان وفاتحة[1]" التي تتكون من ثلاثة مقاطع (1- حالة أولى، 2- حالة ثانية، 3- فاتحة) حيث نلفي المقطعين الأول والثالث على المتدارك، بينما جاء المقطع الثاني على الكامل. وفي رأينا أن التحول من المتدارك إلى الكامل لا يلغي انسجام الإيقاع في القصيدة، ذلك لأن تفعيلة المتدارك ليست سوى جزء من تفعيلة الكامل سواء أكانت تفعيلة المتدارك (فاعلن) أو(فعِلن /// 0) أو (فعلن/ 0/0). وإذ عدنا إلى الديوان الذي يضم القصيدة السابقة وهو ديوان "الإغارة" ألفينا حضورا لتفعيلة (فاعلن) ضمن قصيدة من الكامل هي قصيدة "المؤجلة" التي تبدأ هكذا:

لك أن تكون كما تشاء،

ولي بلادي

عاشقا أرنو إلى عطش الحقول[2]

ثم نطالع في القصيدة نفسها:

كن إذن

روحا جديدا للقتيلْ.[3]

حيث نصادف تجاورا بين تفعيلة المتدارك وتفعيلة الكامل على هذا النحو:

[1]- بوزيد حرز الله: الإغارة، ص 51-55.
[2]- بوزيد حرز الله: المصدر السابق، ص 63.
[3]- المصدر نفسه، ص 65.

0//0/

فاعلن

00//0/0/ 0//0/0/

مْتفاعلن مْتفاعلان

وفاعلن في هذا السياق ليست، في الحقيقة، سوى تغيير بالحذف أصاب تفعيلة الكامل.

ومن البحور التي يحدث التداخل بينها الرمل والهزج، وهذا ما نصادفه في قصيدة "تنبأت كثيرا كي تراني" للشاعر عيسى قارف، فهذه القصيدة يهيمن فيها بحر المتدارك، ولكننا نلاحظ تحولا في وسطها إلى الهزج القائم على تفعيلة (مفاعيلن). يظهر ذلك في النموذج الآتي:

ومن الخمرة أستبقي انتباهي

شتاء المفرد النائي.. انطباعات إلى الرملِ

يكاد الخنجر الزاهد ينعينا.. كهذا الشعر

يستجلي سماء الله طلقا كي يرانا.

منطق الفقر استوائي[1].

بتحليل السطرين الأول والثاني من النموذج تظهر لنا عملية التحول من الرمل إلى الهزج:

0/0///0/ 0/0/// 0/0///

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن= بحر الرمل

/0/0// 0/0/0// 0/0/0// 0/0/0//

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلُ= بحر الهزج

وهذا التداخل بين البحرين نابع من كونهما ينتميان إلى دائرة واحدة، بحيث يتم التحول العروضي، من أحدهما إلى الآخر بشكل يسير جدا، ولعل النموذج الذي بين أيدينا يصدق

[1]- عيسى قارف: النخيل تبرأ من تمره، ص 67 وص 69.

هذا الكلام ويؤيده. فلو اعتبرنا السطر الأول ذا ضرب محذوف (فاعلا) مع إعمال تقنية التدوير العروضي، فإن النموذج سيصبح كله جاريا على الرمل:

س1: ///0/0 ///0/0 //0// 0/

فعلاتن فعلاتن فاعلا فا

س2: //0/0 /0//0/ 0/0//0/ 0/0//0 /

علاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ف

س3: //0/0 /0//0/0 ///0/0 //0//0 /0/

علاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاع

س4: /0/0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0

لاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

قد نلفي أيضا تداخلا بين أكثر من بحرين، مثلما هو الحال في قصيدة "الشاعر" لنجيب أنزار التي يتداخل فيها المتدارك والرجز والكامل حسب المستوى الأول من مستويي تداخل البحور الشعرية، هذا علاوة على اضطراب الوزن أحيانا، والملاحظ أن اضطراب الوزن ظاهرة لافتة في ديوان " كائنات الورق:"

الشاعر معذور،

إذ كيف يحتمل الكتابه،

من غير أن ينتابه الغرور[1]؟

يرد السطر الأول على المتدارك: (فعلن (/0/0)، فعلن (///0)، فاع (/00). أما السطر الثاني فيخضع لتشكيلة الكامل: مُتفاعلن(/ 0//0/0)، متفاعلاتان (/// 0//0/0) في حين أن السطر الثالث يأتي على وزن الرجز: مستفعلن(/ 0//0/0)، مستفعلن (/0//0/0)، فعول (//00).

[1]- نجيب أنزار: كائنات الورق، ص 55.

كما تصادفنا في الديوان نفسه قصيدة" الآن أريدك تتجلى" التي يتم التداخل بين البحور فيها حسب المستوى الأول أيضا، جاء في بداية القصيدة قول الشاعر:

جارح هذا الصباح الجريح،

جارح هذا الرصيف المغترب،

جارح هذا الدم الأخضر بين العابرين،

جارح أن تتسمى الوردة الأفعى حنين[1]**،**

تحتمل هذه الأسطر الشعرية قراءتين إيقاعيتين على الأقل، في القراءة الأولى نعتبر السطر الأول جاريا على المديد، ثم تليه الأسطر الأخرى على الرمل، يظهر هذا من خلال تقطيع السطرين الأول والثاني:

00//0/ 0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلن فاعلاْ ت = بحر المديد

0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا= بحر الرمل

أما القراءة الثانية فتجعل السطر الأول متشكلا من تفعيلتي المتدارك والمتقارب، يليهما بحر الرمل في بقية الأسطر:

00// 0/0// 0/0/ 0//0/

فاعلن فعلن فعولن فعولْ

0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

وسواء أأخذنا بالقراءة الأولى أم الثانية فإن القصيدة تظل مشكلة من أكثر من بحر، إذ يهيمن عليها المتدارك والرمل، ويظهر المتدارك صريحا في قول الشاعر:

المسامير دّقت على عجلٍ منذ أن خاب كل مسيح،

[1]- نجيب أنزا:المصدر السابق، ص 28.

وأنا ها أنا جارح في كل مديح،

أتبنى الجهات التي لا تصيح[1]،

00/// 0//0/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فاعلن فعِلن فاعلن فاعلن فعِلان

00/// 0/0/ 0//0/ 0//0/ 0///

فعِلن فاعلن فاعلن فعلن فعِلان

00//0/ 0//0/ 0//0/ 0///

فعِلن فاعلن فاعلن فاعلان

أما التداخل بين أكثر من بحرين، حسب المستوى الأول من مستويي التداخل، فهو ما نلحظه في قصيدة "قصائد من البحر" من ديوان "مرثية الرجل الذي رأى"[2].

تتألف القصيدة من أربعة أقسام أو قصائد فرعية مرقمة ومعنونة حسب الترتيب الآتي:

1-حالات مسافر: هذا القسم مقسم بدوره إلى ثلاثة مقاطع عارية من الترقيم والعنونة.

2-محارة فينوس:هذا القسم غير مقسم إلى مقاطع.

3-رقص: هذا القسم، أيضا، غير مقسم إلى مقاطع

4-البحر: هذا القسم شبيه بالقسم الأول، فهو مقسم إلى ثلاثة مقاطع خالية من الترقيم والعنونة.

يسير القسمان الأول والثاني على بحر المتقارب، وفي القسم الثالث تتحول القصيدة إلى بحر الرمل. أما القسم الرابع فإننا نميز فيه تحولا إلى الرجز في المقطع الأول منه، ثم عودةً إلى المتقارب في المقطعين الثاني والثالث.

وقد يبلغ التداخل بين الأوزان ذروته ليترافق مع اضطراب الوزن والخروج إلى تفاعيل لا يمكن ردها إلى بحر بعينه، وهذا ما نلاحظه في ديوان "النخلة أنت والطلع أنا"، وديوان

[1]- نجيب أنزار: المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]- الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، ص 65-80.

"كائنات الورق" وديوان "بلاغات الماء"، ومن أمثلة ذلك قصيدة "في بلادي" من الديوان الأول. ففي هذه القصيدة، علاوة على اضطراب الوزن أحيانا، يجتمع المتقارب والمتدارك والرمل والسريع يظهر ذلك من خلال النموذجين الآتيين:

1-في بلادي كل شيء

تمام التمام..

وكل شيء على ما يرام[1].

في هذا النموذج نلاحظ أن:

السطر الأول مكون من فاعلاتن فاعلاتن(الخفيف).

والسطر الثاني مكون من فعولن فعولْ(المتقارب).

والسطر الثالث مكون من متفعلن فاعلن فاعلاْ ت(مزيج من التفاعيل).

2-والأمن موفور

ولو بعد عام

فعلام يغني الجميع

"يطير الحمام..يحط الحمام

أعدي لي الحزن كي أستريح[2] ".

هذا النموذج يمكن أن يقرأ قراءتين عروضيتين، وفي كلتا القراءتين سنجد أنفسنا أمام بحور ثلاثة: السريع والمتدارك والمتقارب. ووجه الاختلاف بين القراءتين أو مبعثه أن القراءة الأولى تأخذ بالتدوير العروضي بين السطرين الثالث والرابع، أما القراءة الثانية فتهمل مسألة التدوير في الحالة الأولى نحصل

على التشكيلات الإيقاعية الآتية:

س1:/0/0/0//0/ 0/0

[1]- حسين عبروس: النخلة أنت والطلع أنا، ص 16.

[2]- المصدر نفسه، ص 17.

مستفعلن مستف

س2://0 /0//00

علن فاعلان

س3:///0 ///0 /0//0 /

فعلن فعلن فاعلن ف

س4: 00//0/ 0///0 0//0/ 0//

علن فاعلن فعلن فاعلان

س5: //0/0 //0/0 //0/0 //00

فعولن فعولن فعولن فعولْ

حسب هذه القراءة التي تراعي التدوير نكون إزاء بحر السريع الذي ينتشر في السطرين الأول والثاني، ثم يتحول الوزن إلى المتدارك في السطرين التاليين، لنجد أنفسنا إزاء المتقارب في السطر الأخير.

أما عند إهمال التدوير فإن الاختلاف عن التشكيلات السابقة يكمن في السطرين الثالث والرابع إذ نحصل على ما يلي(مع تسكين آخر السطر الثالث الجميع):

///0 ///0 00//0/ /00

فعلن فعلن فاعلان

//0/0 //0/ //0/0 00//

فعولن فعول فعولن فعولْ

وحسب هذه القراءة يظل البحر السريع متصدرا النموذج الشعري يتبعه المتدارك في السطر الثالث فالمتقارب في السطرين الأخيرين.

بقي أن نشير في آخر معالجتنا لقضية التداخل بين الأوزان، إلى أن هناك من الدواوين الشعرية ما نفتقد فيه أي نوع من التداخل الوزني، ومثال ذلك ديوان "مسافات" لنور الدين درويش، حيث نفهم من ذلك حرصا على وحدة الوزن في القصيدة الواحدة.

رابعا:الجمع بين الشكلين العمودي والحر:

يلجأ الشعراء العرب أحيانا، في إطار التجريب الشعري، إلى الجمع بين الشكلين العمودي والحر ضمن القصيدة الواحدة، لكننا نلاحظ أن هذا السلوك الإبداعي قليل في شعرنا الجزائري المعاصر، وسنتوقف هنا عند نموذج للشاعرة "خيرة حمر العين" يتمثل في قصيدة "أنا والبحر[1]". في هذه القصيدة يتحاور الشعر العمودي والشعر الحر، داخل سياق إيقاعي موحد هو سياق بحر الوافر.

تطالعنا القصيدة منذ بدايتها بنيتها في الجمع بين الشكلين العمودي والحر، وذلك في المقطع الأول منها الذي يتكون من أربعة أسطر ليست في الحقيقة إلا بيتين عموديين من مجزوء الوافر:

وكان البحر يلطمني

على وجهي بلا رحمة

كأني صخرة هرمة

وكان البحر كالحمى[2] .

هذه الأسطر تعطينا التفاعيل الآتية:

س1://0/0/0 //0///0

مفاعْلتن مفاعلتن

س2: //0/0/0 //0/0/0

مفاعْلتن مفاعْلتن

[1]- خيرة حمر العين:أكوام الجمر،ديوان المطبوعات الجامعية بوهران،ط 1،الجزائر 1996 ،ص 11-15.

[2]- المصدر نفسه،ص 11.

س3: 0///0// 0/0/0//

مفاعْلتن مفاعلتن

س4: //0/0/0 //0/0/0

مفاعْلتن مفاعْلتن

في المقطع الثاني تتحول القصيدة إلى الشكل الحر مع الخروج إلى تفعيلات جديدة بالتصرف في تفعيلة الوافر بجعلها مذيلة (مفاعلتان= // 0///00)، وهذا ما يحدث في السطر الرابع المكون من تفعيلة واحدة، ووحدة التفعيلة هنا لها أثرها الواضح في لفت الانتباه إلى هذا الخروج الإيقاعي. وقد يتم التحول إلى مقلوب التفعيلة السابقة فنجد أنفسنا إزاء (متفاعلان= ///0//00) كما هو الحال في السطر السادس، وهذا السطر أيضا يتكون من تفعيلة واحدة.كما يتم اللجوء إلى تفعيلة (مفاعلان= //0//00) في السطر التاسع، وفي السطر العاشر تفاجئنا القصيدة بشطر على الوافر التام:

أرى طيرا على غصن كسير[1] .

//0/0/0 //0/0/0 0/0//

مفاعْلتن مفاعْلتن فعولن

ثم تفاجئنا من جديد بسطر تال أحادي التفعيلة (فعولْ= // 00)، وكأن هذا السطر عبارة عن ترجيع جزئي للسطر السابق.

بعد هذا يرد المقطع الثالث العمودي شكلا ووزنا (مجزوء الوافر)، ونعني بالشكل هنا طريقة الكتابة، علاوة على أنه موحد القافية(السين).

يليه مقطع رابع عمودي على الوزن نفسه والقافية نفسها. ويلي هذا المقطع مقطع خامس عمودي على الوافر المجزوء أيضا ولكن القافية فيه تتحول إلى الباء.

[1]- المصدر السابق،ص 12.

وتستمر هذه القافية مع الشكل العمودي في المقطع السادس، ولكن مع تحول بحر الوافر من المجزوء إلى التام الذي يتخذ شكلا موافقا لصورة البحر على الدائرة العروضية (مفاعلتن 3x).

ثم يأتي المقطع الأخير من الشكل الحر، مع كثافة ملحوظة للقافية الموحدة(الراء).

وما يلاحظ على هذه القصيدة أنها يتخللها بعض الخروج عن الوزن، وهي سمة قارة في شعر خيرة حمر العين، ونحن نقر مع الباحث يوسف وغليسي بأن "العثور على قصيدة لديها موزونة من أول سطر إلى آخر سطر أمر يشبه المستحيل[1]".

وفي قصيدة "سمط اللآلئ"[2] للشاعر الأخضر فلوس نواجه، أيضا، الجمع بين الشكلين العمودي والحر، لكن هذه القصيدة تختلف عن القصيدة السابقة في طغيان الشكل الثاني كميا، إضافة إلى تعدد البحور الشعرية فيها.علاوة على كون القصيدة غير مقسمة إلى مقاطع.

تبدأ القصيدة بأسطر شعرية حرة على بحر المتدارك يسيطر عليها التدوير، الذي لا يوقف تدفقه، في أغلب الأحيان، سوى القافية(الفاء)، ثم تتحول إلى الشكل العمودي بثلاثة أبيات مصرعة البيت الأول، وذات قافية مختلفة(القاف)، وبحر جديد هو بحر البسيط.ثم تعود القصيدة إلى الشكل الحر وبحر المتدارك الذي يتم التحول عنه إلى المتقارب أحيانا، مع ظهور قافيتين جديدتين هما الذال واللام.

ومن الوظائف التي يقوم بها الشكل العمودي مْنح هذه القصيدة إيقاعا غنائيا ترنميا:

وأجر البلاد الصغيرة من دمعها

وأغني لها...

من فرط غربتها ضاقت بها الطرق

وخلفها ذكريات الفجر تحترق

---

[1]- يوسف وغليسي :خطاب التأنيث،دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه،منشورات محافظة المهرجان الوطني للشعر . النسوي قسنطينة 2008 ،ص 17.

[2]- الأخضر فلوس:الأنهار الأخرى، ص 61-65.

كمها من ضباب كلما انتشرت

أغصانه في رؤاها خانها الورق

إذا تجيء ولولا وحي خطوتها

ما امتد عند صداح اللحظة الأفق)[1] .

وهكذا تقدم لنا القصيدة إيقاعين مختلفين، ومن خلال ذلك نكون إزاء صوتين متباينين. وعلى كل، فإن هذه الممارسة الإيقاعية الجامعة بين الشكلين العمودي والحر، على ندرتها في الشعر الجزائري المعاصر، تعد وجها من وجوه التجريب الإيقاعي في هذا الشعر.

خامسا:البحور الشعرية وسرعة الإيقاع:

تختلف البحور الشعرية فيما بينها في سرعة الإيقاع، بل إن هذه السرعة تختلف في نطاق البحر الواحد، وذلك حين الانتقال من البحر كشكل مجرد إلى الواقع الشعري حيث تتعرض تفاعيل البحر إلى جملة من التغيرات الممثلة في الزحافات والعلل. وفي هذا السياق يرى سيد البحراوي أن ثمة إمكانية لتحويل أوزان الشعر العربي إلى موازيات مقطعية ، كما أن الزحافات والعلل لها مقابلات مقطعية، ففي حال تسكين ثواني الأسباب فإن الأمر يتعلق بجعل مقطعين قصيرين مقطعا طويلا، وفي حال حذف ساكن فإن ذلك يعني تحويل مقطع طويل إلى مقطع قصير، أما العلل فإنها تتسبب في أن تزيد السبب مقطعا طويلا أو تنقصه، أو تزيده مقطعين، أو تحول الطويل إلى قصير أو إلى مقطع زائد الطول...الخ.[2]

ويعمد البحراوي إلى الاستعاضة عن دراسة الزحافات والعلل بدراسة المقاطع الصوتية لقياس سرعة الإيقاع في البحور الشعرية، مقترحا طريقة تعتمد على تقسيم النص الشعري

[1]- المصدر السابق، ص 63.

[2]- ينظر: سيد البحراوي:العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 114.

إلى مقاطع صوتية (قصير(ـ)، طويل (–)، زائد الطول ((¬)، ثم حساب تكرارات كل نوع من أنواع المقاطع لقياس سرعة كل جزء من أجزاء النص الشعري[1].

ولحساب السرعة تلك وجب تحديد سرعة المقاطع الصوتية وتقديرها كميا على أساس العلاقة بينها، فالمقطع القصير يعتبر ضعف المقطع الطويل في سرعته، وسرعة هذا المقطع تُكافئ مقطعا زائد الطول ونصفا، ومن هذا المنطلق يعطى المقطع القصير رقم (6) ، والمقطع الطويل رقم (3)، والمقطع زائد الطول الرقم (2). ثم يتم حساب سرعة الإيقاع بالطريقة الآتية:

نقوم بحساب عدد مرات مجيء كل نوع من أنواع المقاطع الصوتية الثلاثة في كل جزء من أجزاء القصيدة ، ويتم قياس السرعة الافتراضية لكل نوع في كل جزء، وذلك بضرب عدد نوع من المقاطع في رقم سرعته الافتراضي، وبعد هذا نجمع النتائج ونقسم المجموع على عدد المقاطع في كل جزء، فنحصل على نسبة سرعة افتراضية لكل جزء من أجزاء القصيدة[2]. ولكي تتضح هذه العملية نسوق المثال التطبيقي الذي أورده البحراوي في سياق دراسته لقصيدة" مقابلة خاصة مع ابن نوح" للشاعر "أمل دنقل". ويتمثل هذا المثال في السطر الأول من القصيدة وهو يتكون من مقطعين قصيرين، وثلاثة مقاطع طويلة، ومقطع واحد زائد الطول، وبضرب عدد كل نوع في رقم سرعته الافتراضي نحصل على:

$$(2\times6)+(3\times3)+(1\times2)= 23$$

وبعد هذا نقسم هذا الناتج على عدد المقاطع وهو(6)، فنحصل على:

$$23\div6=3.83$$

وهذا الناتج يمثل نسبة السرعة الافتراضية لهذا السطر الذي هو الجزء الأول من قصيدة " مقابلة خاصة مع ابن نوح ".[3]

---

[1]- ينظر: سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص 65.

[2]- ينظر :المرجع نفسه ،ص 65-66.

[3]- المصدر نفسه، ص 66.

وبالعودة إلى البحور الشعرية نجدها تتفاوت في سرعتها الافتراضية حسب الجدول الآتي الذي يتضمن معظم البحور، مع مراعاة الترتيب من حيث السرعة[1]:

الوزن	نسبة سرعته الافتراضية	ترتيبه
الكامل	4.8	الأول
الوافر	4.61	الثاني
المتدارك	4	الثالث
المتقارب	4	الثالث
الطويل	3.85	الرابع
المديد	3.85	الرابع
البسيط	3.85	الرابع
السريع	3.81	الخامس
المنسرح	3.75	السادس
الهزج	3.75	السادس
	3.75	السادس
الرجز	3.75	السادس
الخفيف	3.75	السادس
المجتث	3.75	السادس
الرمل	3.75	السادس

ولكننا ننبه إلى أن الواقع الشعري لا يراعي دائما هذه النسب، لأن الشعراء يميلون دائما إلى اللجوء إلى التغيرات العروضية، الأمر الذي يؤدي إلى اختلاف عدد المقاطع من كل

[1]- استوحينا هذا الجدول من سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 57 مع تعديل للنسب من قبلنا.

نوع ،وهو ما يؤثر على نسبة السرعة الافتراضية في بيت شعري عن نسبة البحر في حاله المجردة. هذا بالنسبة للشعر العمودي الذي يحافظ على عدد محدد من التفاعيل/المقاطع في كل بيت، أما بالنسبة للشعر الحر،

فيضاف إلى ما سبق أن طول السطر الشعري غير محدد، وهو ما ينتج عنه اختلاف في طول الأسطر الشعرية في نطاق القصيدة الواحدة. هذا علاوة على التدوير الذي يؤثر أيضا بشطره التفعيلة بين سطرين شعريين.

أ)الجملة الإيقاعية:

هذا مصطلح استعرناه من الباحث "خميس الورتاني"، وقد استعمله بديلا لمصطلح الجملة الشعرية على اختلاف أنواعها. يقول محددا إياه:

"هذا المصطلح وضعناه لأداء مفهوم زمني بامتياز يتمثل في متتالية من التفعيلات تنتهي ضرورة بقافية تحتوي رويا. وهذا المفهوم قد يقصر إلى حد لا يشتمل معه إلا على تفعيلة واحدة ويمكن أن يتمدد ليشمل عددا من التفعيلات[1] " مرتفعا . بل يمكنه أن يكون مبدئيا شاملا القصيدة بأكملها ،وإذا كنا نستعير من الباحث مصطلحه فإننا نختلف معه في المفهوم، ذلك أن الجملة الإيقاعية حسب مفهومنا هي متتالية من التفاعيل يحدها بياض شريطة أن تكون التفعيلة الأخيرة من المتتالية مكتملة، فإذا لم تكن كذلك فإن الجملة الإيقاعية ستستمر إلى أن يتحقق الشرط السابق. وهذا يعني أن عدد الجمل الإيقاعية مرتبط بالتدوير العروضي، كما يعني أن الجملة الإيقاعية قد تساوي سطرا شعريا وقد تمتد إلى أكثر من سطر كأن تغطي مساحة مقطع شعري كامل، أو قصيدة بكاملها.

ونحن نرى أن مفهومنا هذا يستجيب لممارسات شعرية مختلفة، بما فيها تلك التي يلغي أصحابها القافية تماما، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية يكون مفهومنا قابلا للتطبيق على القصيدة العمودية علاوة على القصيدة الحرة، وبالنسبة للقصيدة العمودية يسمح لنا مفهوم

[1]- خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، دار الحوار للنشر و التوزيع ،سورية ،ط1 ، ج 1 ،2005، ص 218.

الجملة الإيقاعية، كما حددناه، بتمييز نوعين من الأبيات: نوع يتكون من جملتين إيقاعيتين ممثلتين في شطري البيت حين يكونان مستقلين وزنيا (اكتمال التفاعيل)، ونوع ثان يتكون فيه البيت الشعري من جملة إيقاعية

واحدة وذلك حين يكون البيت مدورا.

ب)الوزن والتركيب: نظام الوقفات:

تمثل الوقفة إحدى الفواصل الصوتية، ويقسم كمال بشر هذه الفواصل إلى الوقفة(stop) والسكتة(pause) والاستراحة أو أخذ النفس[1]. ويعرف الدارس هذه الفواصل الصوتية على النحو الآتي[2]

الوقفة (stop): وهي أن تكون بنية المنطوق مؤلفة وفقا لقواعد اللغة، بحيث تنسق وحداتها في نظم خاص يطابق المعنى المقصود، وهنا ترافق الوقفة الكاملة بنغمة هابطة وعلامتها في الكتابة النقطة(.).

السكتة (pause): وهي "أخف من الوقفة وأدنى منها زمنا. وهي في حقيقة الأمر لا تعني إلا مجرد تغيير مسيرة النطق بتغيير نغماته" وتكون مصحوبة بالنغمة الصاعدة، وعلامتها في الكتابة الفاصلة(،).

الاستراحة: وهي مجرد وسيلة صوتية لمنح الكلام خاصية الاستمرارية، مثل الوقفة أو السكتة في فتراتها الزمنية، إنها فرصة لمجرد أخذ النفس وهي في حاجة إلى خبرة ودربة حتى لا تمتد في فترتها الزمنية إلى ما يشبه الوقفة أو السكتة فيفسد المعنى.

والواضح من هذا الكلام أن كمال بشر يربط أنواع الوقفات بالمعنى وبأنواع التنغيم، إذ عبر عن التنغيم الهابط بالوقفة الكاملة، وعن التنغيم الصاعد بالوقفة السكتة، وعن التنغيم المستوي بوقفة الاستراحة. وهذا يدل بوضوح على أن لهذه الفواصل دورا في إيقاع النص

[1]- ينظر: كمال بشر:علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2000 ، ص 560.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 554- 560.

حين يخرج من حيز القوة إلى حيز الفعل، بفضل الأداء الشعري الذي يتنوع حسب استثمار المؤدي(القارئ).

لقد سعت الذات الشاعرة إلى إخضاع الإيقاع الشعري لمتغيرات شكل القصيدة ويظهر هذا الإخضاع على مستوى الوقفات التي تخلص البيت الشعري من "ضرورة الانتظام في شطرين وأبدل بوقفتي الصدر والعجز وقفة مستقلة أعلنها للبيت بياض الصفحة أو علامة الترقيم أو قافية معينة"[1]، ويخضع نظام الوقفات لأسس ينبني عليها النص، وهذا النظام هو الذي يحدد المظاهر النصية في القصيدة.

تنبني القصيدة الحرة على عناصر كثيرة تسهم في تحقيق الإبدال الإيقاعي على مستوى هذه القصيدة ومن بين هذه العناصر نظام التفعيلة، ونظام الوقفة ونظام التدوير.

لقد كانت هذه العناصر وغيرها ناتجة عن وعي الشعراء بالحاجة إلى إبدال الطريقة التقليدية، وكثيرا ما بحثوا، خاصة على مستوى الوقفة، عن بيت شعري لا يخضع بالضرورة لتلازم الوقفات[2] ، وهذا ما ينطبق بشكل كبير على شعراء المدونة الشعرية التي يتخذها بحثنا مجالا للدراسة. إن غياب هذا التلازم ساعد الشعراء على "ضرورة تحقيق الانسجام بين الوقفة العروضية والدلالية والنظمية، حيث تلتقي وقفات فيما بينها دلاليا ونظميا وتنفصل عروضيا[3]".

هناك من النقاد من يطابق بين الوقفة والقافية، وهذا الرأي يكون صحيحا بالنسبة للقصيدة التقليدية فقط لأن "القوافي في النمط الأول للبيت الشعري العربي مندمجة في الوقفات"[4] والمقصود بالنمط الأولي للبيت هنا ما عناه لوتمان وهو "البيت المعروف بوقفتين لدى التقليديين والقدماء أيضا. فالأولى تأتي في نهاية الشطر الأول، والثانية في نهاية الشطر الثاني[5]".

---

[1]- يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي ،ج 2، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب 2006 ، ص 110.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 53.
[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4]- - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث،ج 1(التقليدية)، ص 143.
[5]- المرجع نفسه، ص 139.

على هذا الأساس تكون الوقفة العنصر النصي الأول الفارق بين البيت في الشعر الحر والبيت في الممارسة الشعرية في التقليدية وفي الرومانسية[1].

إن الوقفة الوزنية مجسدة في البيت التقليدي بشكل واضح، ولكن المتعمق في النص الشعري التقليدي يدرك أن الوقفة الوزنية "ليست هي الوقفة الوحيدة في بنية البيت التقليدي، فإلى جانبها وبالتفاعل معها، توجد الوقفة التركيبة والدلالية"[2] و الوقفة بهذا الشكل تأخذ صفة الهيمنة على العناصر الأخرى في البيت التقليدي، وهي ذلك العنصر المتجانس الذي يعبر عنه سماعيا أو بصريا[3].

سادسا:أنواع الوقفة وطرائق الاشتغال:

أ)الوقفة التامة:

تقوم الوقفة التامة على الانسجام التام بين الوزن والتركيب والدلالة، إذ يغيب الصراع بين هذه العناصر غيابا مطلقا، فيحدث في البيت الشعري ما يسمى بالمطابقة Concordance التي تنتج عن التجاوب بين النهايات الوزنية والنهايات التركيبية في البيت الشعري Articulations ».

تتحدد الوقفة التامة إيجابا باكتمال التركيب والدلالة والوزن، وسلبا بغياب التدوير والتضمين أي أن الجملتين الإيقاعية والنحوية تكونان متطابقتين. وقد حاول الشعر المعاصر التقليل من هذا النوع من الوقفة بحثا عن التلاحم بين الأسطر الشعرية، إذ تحرص القصيدة على ألا تستغرق الوقفة التامة عددا كبيرا من الأسطر الشعرية المتتالية. ولا تشذ مدونة البحث عن هذا الحكم ومن النماذج التي تتحقق فيها الوقفة التامة ما يلي:

قلت يا حلزون لم العجله؟

داس خلق كثير على كبدي[4] .

---

[1]- ينظر: يوسف ناوري: المرجع السابق، ص 110.

[2]- محمد بنيس:الشعر العربي الحديث،ج 1 (التقليدية)، ص 143.

[3]- ينظر: المرجع، نفسه، ص 138 وص 140.

[4]- عاشور فني: رجل من غبار، منشورات الاختلاف ،الجزائر، ط 1، 2003 ، ص 35.

جنة خضراء غيم أحمر الذكرى تدانى

إنها قد بلغت حد التراقي[1].

في هذين النموذجين اكتمال وزني ودلالي وتركيبي، أو لنقل إن النموذجين الشعريين يتكون كلاهما من جملتين إيقاعيتين تتطابقان مع جملتين نحويتين، الأمر الذي يمنح الأسطر الشعرية استقلالا نسبيا، وحين نتحدث عن النسبية، فنحن نضع في اعتبارنا أن التجاوب بين الأجزاء العروضية (الأبيات والأسطر) أمر لا بد منه إيقاعيا ودلاليا.

وهنا تجب الإشارة إلى أن هناك من يعتبر الوقفة التامة دليلا على استمرار المفهوم التقليدي للبيت الشعري[2] . ، فهي راسب من رواسب ذلك المفهوم الذي يركز على وحدة البيت واستقلاليته.وهذا يعني، نظريا، أن هذا النوع من الوقفة يكون أقرب إلى الشعر العمودي من الشعر الحر. فإذا ما تصفحنا الشعر العمودي في مدونتا ألفينا هناك ميلا واضحا إلى وحدة البيت دون غياب وحدة كلية تنتظم القصيدة . هذا الأمر يظهر بشكل جلي في قصيدة " أنت مشكلتي" لنور الدين درويش التي نجتزئ منها بالأبيات الآتية[3]:

متقابلين، أطلّ من جهة رغم الحصار وأنت من جهة

لغة يحاصرها الرصاص فما غنّت لغيرك فجري لغتي

أنا أنت لو سألوا الدوي أنا غضب الشعوب وأنت حنجرتي

بك يهتف القلب الضرير فلا تستسلمي، أنا بعد لم أمت

عيناك إني أحتمي بهما من كل عاصفة وزلزلتي

لو تعلمين، من الرموش أنا يوم الثلوج أخيط أغطيتي

أنا حينما يشتد حر دمي وأضيق أرسم نصف دائرة

وأكون نصفك حين أكملها يا أنت طرفُك حد مملكتي.

---

[1]- الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص 86.

[2]- ينظر: عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ج 1، ص 113.

[3]- نور الدين درويش: مسافات، ص 43-44.

لك تبسم الشفتان فابتسمي يا آخر البسمات في شفتي ففي هذه الأبيات يكاد ينعدم الرابط التركيبي وحتى إذا وجد، فإنه يأتي ضعيفا، مثل حرف العطف(الواو) الذي يربط البيت السابع بالبيت الثامن.

وهكذا يظهر لنا جليا ارتباطُ الوقفة التامة بوفرة الجمل الإيقاعية والنحوية.

ب)الوقفة التركيبية الدلالية:

إن المطابقة بين التركيب والوزن ليست أمرا ثابتا في الشعر، إذ لا يمكن أن تكون الوحدات التركيبية محصورة دائما في نطاق وزني محدد، وهنا نكون، على عكس الوقفة التامة، إزاء انعدام المطابقةDiscordonce الذي يكاد أن يكون سمة مميزة للقصيدة المعاصرة، إذ تحاول هذه القصيدة الابتعاد عن التجانس بين المستويات المختلفة فيها (الدلالي والتركيبي والوزني) وذلك كي تتحقق لها سمة الصراع بين هذه المستويات الأمر الذي يضمن لها الحركية ويبعدها عن منطق الزمن الدائري وقانون البيت المغلق اللذين يحكمان القصيدة التقليدية[1].

في هذا السياق تأتي الوقفة التركيبية الدلالية محققة للاختلاف والصراع بين التركيب والدلالة من جهة والوزن من جهة ثانية، ذلك أن التركيب والدلالة يكونان تامين في السطر الشعري، في حين أن الوزن يبقى ناقصا ينتظر الاكتمال في السطر التالي، أي أن الجملة الإيقاعية لا تطابق الجملة النحوية.

هكذا نجد أنفسنا داخل مجال محدد هو مجال التدوير العروضي الذي يعد خرقا شكليا واضحا للبنية الشعرية التقليدية[2]. ومعنى هذا أن هذه الوقفة تنفي التطابق بين السطر الشعري والجملة الإيقاعية التي تمتد إلى سطرين على الأقل.

[1]- ينظر: يوسف ناوري :الشعر الحديث في المغرب العربي، ج 1، ص 111.

[2]- ينظر: محمد صابر عبيد :القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001 ، ص 160.

عرف التدوير في الشعر العمودي باتصال شطري البيت وزنيا، ولم يكن ممكنا في هذا الشعر أن يوجد تدوير بين الأبيات بسبب وجود القافية التي تعد علامة النهاية الوزنية التامة.وقد ذهب بعض الباحثين في معالجة التدوير هذا المذهب الذي يجعل منه ظاهرة خاصة بالشعر العمودي ومقصورة عليه، فلا وجود للتدوير حسب هؤلاء في الشعر الحر فهذا يعتمد نظام الأسطر الشعرية لا الأبيات

المكونة من شطرين. ومن هؤلاء الشاعرة نازك الملائكة التي تستند في تعريفها للتدوير إلى علم العروض، وعليه يكون التدوير عبارة عن اشتراك الشطرين في كلمة واحدة يقع بعضها في الشطر الأول والبعض الآخر في الشطر الثاني[1]، أو هو حسب التعريف الحرفي لدى نازك الملائكة " انشطار الكلمتين إلى شطرين ينتمي كل منهما إلى تفعيلة"[2]. ومن ثم فإن التدوير ينتفي انتفاء تاما في الشعر الحر.[3]

وبالعودة إلى مصطلح التدوير كدال يشير محمد بنيس إلى أن هذا المصطلح لم يكن متداولا عند القدماء، وإنما نعثر عند ابن رشيق على مصطلحين آخرين هما " المدمج" و" المداخل".[4] وبخصوص المصطلح الأول نلاحظ وجوده عند ابن أبي الأصبع المصري الذي يورد البيت الآتي لزهير[5]:

إن البخيل ملوم حيث كان ولـــ كن الكريم على عـّ لاته هرم

ثم يعلق عليه قائلا:

---

[1]- ينظر: نازك الملائكة:قضايا الشعر المعاصر، ص 112.

[2]- المرجع نفسه، ص 120.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 116 .ينظر ، في أسباب هذا الامتناع حسب تقدير نازك الملائكة، الصفحة 117 وما بعدها من المرجع نفسه.

[4]- ينظر: محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، بنياته و إبدالا، ج 2، الرومانسية العربية، ص 91 .أما النص الحرفي الذي ورد فيه المصطلحان أعلاه فهو الآتي: " والمداَ خل من الأبيات : ما كان قسيمه متصلا بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعْتهما كلمة واحدة،وهو المدمج أيضا" ينظر ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج 1 ، ص 177.

[5]- ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق الدكتور حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة 1995 ، ص 43.

" ولقد اتفق له [زهير] في هذا البيت اتفاق صالح حيث جاء مدمجا من جهة عروضه، فامتزج المعنيان والقسيمان امتزاجا كليا لفظيا ومعنويا مع ما وقع في البيت من المطابقة اللفظية"[1].

واعتمادا على هذا المصطلح يوظف بنيس "الإدماج" بدلا من "التدوير".أما نحن فنفضل مصطلح التدوير لشيوعه في الدراسات النقدية العربية، لكننا لا نرى مع نازك الملائكة اقتصار التدوير على الشعر التقليدي/ العمودي ، فقد أثبتت حركة الشعر الحر فعالية التدوير باعتباره مكونا من مكونات النص الشعري، وآلية مهمة من آليات إنتاجه. فالشعر الحر لم يعد مقيدا بالقافية في نهاية كل سطر شعري، فالسطر في أغلب الحالات مفتوح لا مغلق، وهو ما يسهل التدفق الوزني الذي ندعوه تدويرا. إن التدوير ليس مجرد آلية شكلية، بل إنه وسيلة فنية تحقق للنص الشعري جملة من الأهداف يوجزها سيد البحراوي في العناصر الآتية:[2]

1. أن التدوير "يحقق ...تواصلا في السطور يؤدي إلى أنه يضمن وحدة المقاطع أو الأجزاء التي يرد فيها"

2. أنه يحقق وحدة نغمية في القصيدة ككل"

3. "وفي نفس الوقت يسمح بتعدد النغمات وتنوعها بين السطر والآخر".

وبخصوص العنصرين الأخيرين أعلاه يشير البحراوي إلى التناقض البادي بينهما، محاولا إزالته بتوضيح أن الوحدة النغمية في القصيدة (وهو يعني القصيدة المدورة تحديدا) لا تتحقق إلا في حال القراءة المستمرة دون توقف، وهذا من الأمور المستحيلة، أما بخصوص العنصر الأخير فإن بدايات السطور الشعرية تعطينا وزنا آخر غير الوزن الأساسي، الأمر الذي يوهم بوجود أكثر من وزن في القصيدة الواحدة، وهو وهم يرى البحراوي أنه يمتلك قدرا من الموضوعية لأن بعض الأسطر يسير على وزن مختلف[3].

---

[1]- المصدر السابق، الصفحة نفسها. والتشديد من عندنا.

[2]- ينظر: سيد البحراوي:، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص 59.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص59.

والشاعر " ينهي ...أغلب سطوره بجزء من التفعيلة، ويتمها في السطر الآخر ليمنح سطوره لونا موسيقيا متميزا[1] وعلاوة على ذلك "يقترح التدوير جملة شعرية كبرى تنتظم النص بدل الجمل المتفرقة داخله[2] ».

وفي مدونة بحثنا نلفي طريقَ ة التعامل مع تقنية التدوير مختلفة بين نوعي القصيدة العمودي والحرمن ناحية، ومن ناحية أخرى نجد الشعراء متباينين في تعاطيهم مع التدوير من حيث الكثافة والهندسات التدويرية.

ففيما يخص القصيدة العمودية نلفي التدوير منحصرا في حيز البيت الشعري الواحد، فهو يضطلع بدور الرابط بين شطري البيت، عاملا، بذلك، على إلغاء القاسمة التقليدية بين الشطرين ليتحولا إلى شطر واحد ممتد يمثل جملة إيقاعية واحدة كما أشرنا من قبل، وفي ذلك تغيير لنسق البيت، وفتح لإمكانات القراءة، فمع انتفاء القاسمة التي هي علامة توقف إجباري إلى حد ما تنفتح أمام قارئ البيت المدور إمكانات متعددة لتعيين وقفات متنوعة لكنها خاضعة للتركيب النحوي والتسلسل الدلالي في البيت الشعري، مما له صلة بشكل أو بآخر بالإنشاد الشعري ولعل هذا ما يفسر تعرض الباحث أحمد كشك للتدوير في الشعر العمودي في سياق حديثه عن الإنشاد الشعري، بل إنه يرى أن ما يسوغ التدوير في هذا الشعر إنما هو الإنشاد يقول "للإنشاد دور في تقبل ظاهرة التدوير. حقيقة أن وجود كلمة بين الشطرين أحدثت وصلا بينهما لكنه كان من الممكن حدوث وقفة في إطار هذه الكلمة تجعل حدود الشطرين واضحة لكنها تكون بذلك غير مستحبة لأن الإنشاد لا يتقبلها إذ الوصل أقرب إلى الذوق الموسيقي".[3]

ولقد حاول أكثر من باحث عربي تفسير شيوع ظاهرة التدوير في بحور دون أخرى، ومن هؤلاء نازك الملائكة التي تعمل على تفسير ظهور التدوير في مواضع من الشعر واختفائه

[1]- ازدهار محمد السمندر: الوزن والإيقاع ، دراسة في موسيقى الشعر، رسالة ماجستير، إشراف د/أسعد محمد علي، جامعة دمشق 1990/1991 ، ص 138.

[2]- حاتم الصكر: حلم الفراشة، ص 37.

[3]- أحمد كشك: الزحاف والعلة، رؤية في التجريد و الأصوات و الإيقاع، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة 2005 ، ص 350.

في مواضع أخرى، فمن خلال دراسة دواوين الشعر العربي يتبين لنا أن الشعراء كانوا، بهدي من فطرتهم، يتحاشون التدوير في مواضع بعينها، ومرد ذلك عند نازك، اعتمادا على ملاحظتها الشخصية، إلى قاعدة تتحكم بالتدوير متمثلة في كون التدوير لا يسوغ إلا "في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف[1]". في حين أن التدوير يكون ثقيلا ومنفرا إذا تخلل البحور المنتهية عروضها بوتد مثل فاعلن ومستفعلن ومتفاعلن، وبسبب ذلك يكون التدوير نادرا في بحور من قبيل البسيط والطويل والسريع والرجز والكامل[2]. ولكن نازك الملائكة لا تنفي ورود التدوير في مجزوء الكامل ومجزوء الرجز، وتبريرها لذلك يعتمد على أن المجزوء في هذين البحرين قصير، الأمر الذي ييسر عملية التدوير[3].

هذه الأحكام الخاصة بالتدوير في الشعر العمودي لدى نازك الملائكة يخضعها الباحث أحمد كشك للاختبار على الشعر العربي من خلال نموذجين هما :ديوان الحماسة وديوان المتنبي فينتهي إلى جملة نتائج هي[4]:

1-ورود ظاهرة التدوير بشكل لافت في بعض البحور مثل الهزج والخفيف ومجزوء الكامل.

2-ورود التدوير في بحر المنسرح بشكل غير قليل.

3-التدوير في الطويل والبسيط والسريع قليل.

أما تعليل شيوع التدوير في مجزوءات البحور، فمرده، حسب كشك، إلى كون المجزوءات قصيرة الأشطر، والتدوير يجعل من الشطرين شطرا واحدا، كما أن هذا القصر يعجل بنهاية البيت، وهو ما يولد أحيانا نوعا من الرتابة التي يضطلع التدوير بنفيها[5].

وحين نعود إلى مدونة بحثنا لمقارنة التدوير في القصائد العمودية فيها بالنتائج أعلاه على الرغم من جزئية تلك النتائج ، فإننا نقف على النتائج الآتية:

---

[1]- نازك الملائكة :قضايا الشعر المعاصر، ص 113.

[2]- ينظر: نازك الملائمة: المرجع السابق، ص 114.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 115-116.

[4]- ينظر: أحمد كشك :الزحاف والعلة، ص 344 وما بعدها.

[5]- ينظر: المرجع السابق ،ص 348.

الديوان	القصيدة	البحر	التدوير	النسبة
الإغارة	تغريدة لعرس الجنوب	الكامل التام	لا شيء	%00
الإغارة	المعجلة	الخفيف التام	لا شيء	%00
الإغارة	اعترافات	الوافر التام	لا شيء	%00
مسافات	من عمق اللهب	البسيط التام	لا شيء	%00
مسافات	أنت مشكلتي	الكامل الأحذ	لا شيء	%00
مسافات	الحسناء والدم لنازف	البسيط التام	لا شيء	%00
مرثية الرجل الذي رأى	نزيف	الطويل	لا شيء	%00
مرثية الرجل الذي رأى	سبع شمعات المقطع (المقطع7)	الرمل التام	لا شيء	%00
الأنهار الأخرى	وتجيء واثقة الخطى	الكامل التام	مرة واحدة	%2.94
النخيل تبرأ من تمره	ثلاثة أبيات إلى نورة	البسيط التام	لا شيء	%00
النخيل تبرأ من تمره	بحت عصافير الفراغ	الكامل التام	لا شيء	%00
النخيل تبرأ من تمره	قد جل عشقي	البسيط التم	لا شيء	%00
النخيل تبرأ من تمره	امرأة–صلاة–قصيدة	الوافر التام	لا شيء	%00
الأرض والجدار	من وراء الستار	الخفيف التام	13 مرة	%27.65
الأرض والجدار	على الجسر	الكامل الأحذ	لا شيء	%00
الأرض والجدار	أعاجيب	الكامل التام	لا شيء	%00

		+البسيط التام		
النخلة أنت والطلع أنا	حديث العيون	البسيط التام	مرة واحدة	%7.69
النخلة أنت والطلع أنا	مدن الشجا	المتدارك التام	لا شيء	%00
النخلة أنت والطلع أنا	ترجيعة اليعربي	البسيط التام	لا شيء	%00
النخلة أنت والطلع أنا	وشم على قافية الوطن	البسيط التام	لا شيء	%00
النخلة أنت والطلع أنا	أنا المعنى	البسيط التام	لا شيء	%00
النخلة أنت والطلع أنا	ضيعة الحلم	البسيط التام	لا شيء	%00
النخلة أنت والطلع أنا	عبير المسافات	المتدارك التام	ثلاث مرات	%16.66
النخلة أنت والطلع أنا	أفديك	السريع	لا شيء	%00
النخلة أنت والطلع أنا	فوانس السماء	المتقارب التام	مرة واحدة	%12.5
تغريبة جعفرالطيار	تغريبة جعفر الطيار	الكامل التام	أربع مرات	%57.14
تغريبة جعفرالطيار	حورية	البسيط التام	لا شيء	%00
تغريبة جعفرالطيار	إلى أوراسية	البسيط التام	لا شيء	%00
تغريبة جعفرالطيار	خرافة	الكامل التام	ثلاث	%50

			مرات	

نسجل هنا بعض التماثل بين القصيدة الجزائرية العمودية ، وبعض الشعر العربي القديم في تعامله مع ظاهرة التدوير، وذلك من حيث الحضور الباهت لهذه التقنية العروضية إضافة إلى شيوع التدوير في بحري الكامل والخفيف. ويظهر هذا التقارب حين نقارن إحصاءاتنا السابقة بالإحصاءات التي أنجزها باحثون عرب منهم محمد حماسة عبد اللطيف[1] الذي اعتمد على عينة شعرية هي "المفضليات" باعتبارها ممثلة للشعر القديم، فكانت نتيجة البحث عن التدوير في هذه العينة أن الأبيات المدورة قد بلغ 74 بيتا من مجموع الأبيات وهو 2697 بيتا تتوزعها 130 قصيدة ومقطوعة، وقد كانت النتائج حسب البحور الشعرية على النحو الآتي:

- الطويل: 891 بيتا لم يرد منها سوى بيت واحد مدور. أي بنسبة 0.11%
- الكامل: 533 بيتا ورد منها 15 بيتا مدورا (واحد منها فقط على الكامل التام والباقي على الكامل الأحذّ المضمر) بنسبة 2.81%
- الوافر: 376 بيتا لا تدوير فيها. أي بنسبة 00%
- البسيط: 326 بيتا ليس منها أي بيت مدور. أي بنسبة 00%
- الرمل: 221 بيتا ليس منها أي بيت مدور. أي بنسبة 00%
- المتقارب: 173 بيتا فيها 24 بيتا مدورا. أي بنسبة 13.87%
- السريع: 92 بيتا فيها 16 بيتا مدورا. أي بنسبة 17.39%
- الخفيف: 25 بيتا فيها 10 أبيات مدورة. أي بنسبة 40%.

لقد استثمر الشعر الجزائري المعاصر بشكليه العمودي و الحر كل الأليات الكفيلة بخلق انزياح يجاور الإيقاع الناتج عن الوزن و القافية، ويمكننا القول أن الشعر الجزائري ظل

[1]- ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة ،د.ط ، 2006 ، ص30.29 .

يبحث عن مصادر أخرى للانزياح الإيقاعي غير تلك التي تأخذ طابعا عروضيا، معتمدا على العنصر الأساس في توليد الإيقاع.

الخاتمة :

بعد هذا البحث المغري ، في مقاربة النصوص الإبداعية ، المنفتحة على الإنزلاقات والصعوبات ، و المتعلقة بالانزياح في القصيد الجزائرية ، كوعي عميق ، و عامل إثارة إغراء و تشويق ، لا يتلذذ بها إلا الباحث الغامر ، و إلا فما قيمة المغامرة إذا كانت مضمونة النتائج سلفا ، و هذا ما تفطن له" نيتشه" ، حين أعلن دون مواربة أن فلسفته هي سفر في الممنوع ، و تلك ميزة يشترك فيها كل نتاج مهما كانت صفته ، و قد خلص هذا البحث إلى النتائج التالية :

1. قد قدم كل دارس للشعرية اجتهاده في تحديد المفهوم ، فهي الحداثة عند بعضهم والانزياح و مسافة التوتر : الفجوة ، أو هي مجموعة المكونات و العلاقات التي تجعل من نص ما شعريا عند بعضهم الآخر ، من هنا يتضح أن الباب مازال مفتوحا للباحثين في تحديد مفهوم الشعرية ، كي يضيفوا إليه جديدًا .
2. إن الشعرية وظيفة من وظائف اللغة تقوم على تحريك المشاعر و تثير الإيحاءات تتركز حول انحراف لغة الشعر بنظم الكلام الذي يقود عليه المعنى، و هي تُجسد في النص الشعري شبكة من العلاقات النامية بين مكوناتها و صفاتها ووقوعها في الكلام الذي قد لا يكون شعرا ، كما تتصل الشعرية بالإبداع، حيث تكون اللغة الجوهر و الوسيلة .
3. الانزياح مفهوم معقد وواسع ، قد يلتقي في استعمالاته و معانيه مع مصطلحات أخرى : كالخرق و الكسر و المخالفة و الانتهاك و اللحن و التحريف و الاختلال و مصطلحات أخرى غريبة الأصل تختلف باختلاف فكر أصحابها و ثقافاتهم .
4. لقد انكبت الدراسات العربية المعاصرة على دراسة الانزياح و كشفه في الإبداعات الأدبية الشعرية الجزائرية ، باعتباره مرجعية جمالية تؤسس للبناء اللغوي المتفرد

المميز للإبداع الأدبي ، فالانزياح يُفعِّل مجموعة من العناصر الخاصة بالنص والمبدع و المتلقي معا .

5. إن الوظيفة الرئيسية للانزياح ماثلة فيما يحدثه من مفاجأة تثير المتلقي و تلفت انتباهه،و تدفعه للبحث عن أسرار هذه الظاهرة ، و مثيراتها السياقية ،و أبعادها الدلالية .

6. من جهة أخرى ، فإن الانزياح لا ينظر إليه البلاغيون مثلا على أنه وسيلة يتم بواسطتها القفز على ضوابط و قوانين اللغة ، فيفضي عليها جمالا .

7. مع بداية مرحلة الثمانينات عرف النص الشعري تحولا على مختلف بنياته الأسلوبية ، فصارت لغته أقرب للتكثيف، و موضوعاته أفسح للعالمية و معالجته القضايا الإنسانية .

8. قد تعددت صور الاستخدامات لكثير من الأساليب برؤية حداثية، منها النداء و الاستفهام،و خصوصا التكرار بأنواعه : تكرار الفعل و الاسم و تكرار العبارة أو الضمير و غيرها.

9. يعدّ الانزياح الدلالي من أبرز أنواع الانزياح التي وظفها النص الشعري للكشف عن خصوصيته في الانزياح عن المعنى الأصلي للفظ إلى معنى جديد يُدرك من خلال السياق الذي يرد فيه ؛و لهذا فإنه يفصح عن بلاغة القصيدة الجزائرية و روعة بيانها ، و ينتصب شاهدا من شواهد الاختراق و الإبداع فيها.

10. أما على المستوى التركيبي ،فقد عمل البحث على إحصاء الانزياحات التركيبية بتعيين القواعد المنتهكة، و هي انزياحات عن قواعد الصحة النحوية بتعبير " تشومسكي "، فيكون الانزياح التركيبي وفق هذا الأساس هو المسموح به نحويا، فهو انزياح مقنن يعمل على استخدام إمكانات انزياحية متاحة و متنوعة .

11. ظاهرة الالتفات في النص الشعري ظاهرة أسلوبية تؤدي وظائف بلاغية لا حصر لها ، فهي تثير المتلقي و تجذب انتباهه بما في بنيتها اللغوية الخاصة من

انزياح، و تحوّل غير متوقع عن المألوف، هذا فضلاً عما تشعه هذه الظاهرة في موقعها من السياق الذي ترد فيه من دلالات و إيحاءات غاية في الروعة،تكشف عن سره الإبداعي و البياني الرفيع .

12. التقديم و التأخير من السمات البارزة في النص الجزائري التي تدل دلالة واضحة على أن التعبير الشعري تعبير مقصود، فما قُدِّم فيه لفظ و لا أُخِّر إلا لغرض بلاغي، و حكمة بالغة، و فطنة أسلوبية جاذبة، فكأن المعنى يقتضي ما تقدم أو تأخر اقتضاءً طبيعيا للتأثير في نفس المتلقي.

13. نجد أن التعبير الشعري عندما يغاير بين الصيغ الصرفية، وينزاح عن صيغة إلى أخرى،فإنه يكشف لنا عن المعاني البلاغية و الإيحاءات الدلالية التي تدل على الإبداع.

14. يظل الأثر الدلالي و الجمالي لأسلوب الانزياح ماثلا في ذهن المتلقي فترة طويلة ؛ لأنه يتشكل في ذهنه ووجدانه بطريق غير مباشر، فيدفع المتلقي للمشاركة في تشكيل الناتج الدلالي للصياغة، إذ إنه يُنتج على ثلاث مراحل متولية:

أ -التنبيه : حيث يلفت أسلوب الانزياح انتباه المتلقي بخروج تشكيله اللغوي عن ظاهر البنية المثالية، أو مقتضى ظاهر حال المتلقي.

ب - التفاعل بين المتلقي و الصياغة لمعرفة دواعي الانزياح عن البنية المثالية والمقاصد الجمالية التي تكمن خلفه.

ت - إنتاج الدلالة و تكثيف التأثير الجمالي في ذهن المتلقي.

15. ينبغي الربط بين البنية العميقة للتركيب و البنية السطحية؛ ليظهر من خلال ذلك جماليات التركيب ووظيفته البلاغية.

16. إن أسلوب الانزياح يدعم روابط التواصل الأدبي بين المبدع و المتلقي فالبؤرة الدلالية موجهة في أغلب الأحيان إلى المتلقي لتحقق الوظيفة الإفهامية

ويكمن خلف ذلك الأسلوب هدف جمالي ينبغي للمبدع تحقيقه بانزياحه عن مقتضى الظاهر.

17. تتسم بنية الانزياح الدلالي بانقطاع العلاقات بين الألفاظ و دلالاتها الظاهرة،لذلك لا يكادُ المعنى يظهر فيها إلا بجهد من المتلقي، ومعونة من الدوال الأخرى في الصياغة،و إيضاح من السياق المحيط به، فالذي يميز هذا الأسلوب أن الاتجاه الدلالي للبنية السطحية للصياغة يخالف الاتجاه الدلالي للبنية العميقة التي يتواصل إليها المتلقي.

18. و في المستوى الصوتي تتعدد العناصر المؤسسة للانزياح بين مستوى العروض من خلال التفعيلة و القافية، فهذه العناصر لها في الدرس العروضي ضوابط و قواعد تضبط بنيتها فهي كلها تؤسس للإيقاع الكلاسيكي المبني على التوازي العروضي، هذا التكوين الذي في أساسه انزياح عن الاستعمال العادي للغة، فيتجه الانزياح إلى كسر نظام التوازي الذي يقيمه الوزن الكلاسيكي، كما كان انزياحا في الأصل أصبح قاعدة معرضة للانتهاك.

19. لقد مست عملية الانزياح بنية التفعيلة بالزيادة و الحذف في كمية المقاطع فمست التشاكل القافوي، فانتقلت به إلى التبيان من غير نظام،كما مست بناء التوازي المعمول به في البيت التقليدي من خلال شطريه و تفعيلتي الصّدر والعجز،أو العروض و الضرب فأدمجهما في بنية واحدة، فتعددت صور الانزياح فيها من خلال التغيرات التي طرأت على الوزن و القافية،وكذا بروز التدوير والتكرار وغيرها .

تلكم أهم نتائج رحلتنا في عوالم القصيدة الجزائرية التي وضعتنا أمام سبيل منهمر من الأسئلة الحارقة ،إذا منحت القارئ بقدر ما أخذت منه لحظة الإنصات لشروط الكتابة الشعرية، حيث استدعتنا النصوص الجزائرية لفتح مغاليقها وفك سننها، و قد صاحب

هذا الزخم فيض من التراشق النقدي والتلاسن السّجالي الذي أكد انزياحية و شعرية القصيدة الجزائرية ، و نحن لا ندعي لمحاولتنا هذه إصابتها لعنصر الكمال،بل أن النقصان حتمية طبيعية لأي بحث، و ما هذا البحث سوى حلقة في سلسلة طويلة نأمل تمامها بحلقات المهوسين و الباحثين، ليظل النص المعاصر مفتوحًا لمن يروم إجراء المغامرة .

و في الختام أطلب من العلي القدير أن أكون قد وفقت في بحثي هذا و قدمتُ ما فيه الخير والفائدة ، فهو نعم المولى و نعم النصير .

الملخص:

يقف القارئ في هذا البحث عند منعطف ثقافي ، يهدد الذّاكرة ، و يحرك الشعرية العربية المعاصرة–القصيدة الجزائرية– التي ينظر إليها اليوم كمرجعية لغوية بامتياز ، و نقطة اختلاف مثيرة ، و الجدال حولها ماثل ، ما دام النّص أسير قوّة فوضوية هدّامة ، و قوة تنظيم في آن واحد.

حيث يتناول البحث بالشرح و التحليل الشروط الضرورية لجمالية و حيوية القصيدة الجزائرية التي تقوم على تحريك المشاعر و إثارة الإيحاءات ، و بعد تعقب التّحولات الفنية للقصيدة العربية في الجزائر يقودنا البحث إلى المشهد الشعري الرّاهن الذي أراد التعبير عن يقين شعري جديد ، مغاير في التوجهات الإبداعية و مضاد للإنشادية و النمطية ومتحرر من هيمنة القواعد و الضوابط.

و عليه فإنّ الشعر الجزائري المعاصر يزخر بالبنى التي يخالف فيها الأصل ،و هذه المخالفة تضفي في الوقت ذاته سمة فنيّة و جمالية ، فكان للانزياح دورا في خلود القصيدة الجزائرية بتظافر جملة من المعطيات ، ساهمت في إضفاء سمة الجمال على شعره و على رأسها ظاهرة الخروج عن السنن اللغوية المألوفة.

لينتهي في الأخير إلى ملامسة فضاءات القصيدة الجزائرية لدى الشعراء الجزائريين والولوج إلى مغاليق نصوصهم الإبداعية من حيث الدلالة التركيب و الإيقاع ، و الكشف عن عتبات خطاباتهم الشعرية المتميزة لقراءة المسكوت عنه ،و كيفية بناء معمارية القصيدة الانزياحية/ المداد الذي يكتب به الشاعر تجربته ،كل ذلك جاء مدعما بنماذج من دواوين الشعراء التي تخدم الغرض المطلوب.

Translation

The reader stands in this research when a cultural turn, threatens the memory, and drives the contemporary Arab poetry-poem Aldzairah-which is seen today as a reference to the linguistic distinction, and exciting spot the différence, and the controversy around it corresponded, as long as the text prisoner chaotic force subversive, and power régulation at the same time.

Where research deals with the explanation and analysis necessary for aesthetic conditions and vitality of Algerian poem which is based on moving the emotions and provoke nods, and after tracking the technical transformation of the Arab poem in Algeria leads research into the current landscape of poetic who wanted to express certain new hair, different creative approaches and Anti-chanting and stereotypes and free from the dominance of rules and controls.

And therefore the contemporary Algerian hair full of structures that violate the origin, and the offense lend at the same time artistic attribute and aesthetic, was to shift a role in the immortality of the Algerian poem set of data, it contributed to bring beauty feature on his hair and on her head a phenomenon out for Sunan language familiar.

To end up in the final to contact Spaces Algerian poem Algerians poets and access to the bars of creative texts in terms of significance mounting and rhythm, and detection thresholds speeches distinctive poetry to read untold story, and how to build an architectural poem Displacement / ink who writes the poet experience, it all supported models came from the collections of poets that serve the desired purpose..

القرآن الكريم برواية حفص.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

أ) مدونات البحث:

1. أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، ط1 ، الجزائر2002 .
2. الأخضر بركة، إحداثيات الصمت، منشورات الاختلاف، ط1 ، الجزائر2002 .
3. الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، ط1،الجزائر ،2002
4. الأخضر فلوس، الأنهار الأخرى، منشورات أرتيستيك، ط1 ، الجزائر2007 .
5. الأخضر فلوس ، حقول البنفسج ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،د.ط ،الجزائر ،1990.
6. أدونيس، الأعمال الشعرية، م2 هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت–دمشق1996 .
7. جروة علاوة وهبي ،الوقوف بباب القنطرة، مجلة آمال ،الجزائر ،1985.
8. حبيبة محمدي ،وقت في العراء ، عاصمة الثقافة العربية ، الجزائر ،2007.
9. حسين عبروس، ألف نافذة وجدار، رابطة إبداع، ط1 ، الجزائر،1992 .
10. حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، منشورات دار الحضارة، ط1، الجزائر 2004.
11. خليفة بوجادي ،قصائد محمودة ،مركز إعلام وتنشيط الشباب،سطيف ،الجزائر د.ط،د.ت.
12. خالدية جاب الله، للحزن ملائكة تحرسه، منشورات أهل القلم، ط1 ، الجزائر،2009.
13. خيرة حمر العين، أكوام الجمر، ديوان المطبوعات الجامعية بوهران، ط1 ، الجزائر 1996.

14. ربيعة جلطي ،من التي في المرآة؟ ،دار الغرب للنشر والتوزيع ،وهران ، الجزائر 2003.
15. عاشور بوكلوة ،ديوان الشفاعات،دار أمواج للنشر،سكيكدة ، ط1 ،2006.
16. عاشور فني، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، ط1 ، الجزائر،2003 .
17. عبد القادر رابحي، حنين السنبلة، منشورات الاختلاف، ط1 ، الجزائر،2004 .
18. عبد الحميد شكيل ،مدار الماء،وزارة الثقافة ،الجزائر،2007.
19. عبد الحميد هدوقة،الأرواح الشاغرة،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،ط1 الجزائر،1981.
20. عبد الله حمادي ، مقدمة ديوان البرزخ و السكين ، جامعة منتوري ،قسنطينة، الجزائر 2000 .
21. عبد الله حمادي ، تحزب العشق ياليلى، دار البعث ، الجزائر ،1982.
22. عبد الله العشي، مقام البوح، باتنيت للمعلوماتية و الخدمات المكتبية، ط1 ، الجزائر 2000.
23. عثمان لوصيف ، ريشة خضراء ، عشرون رسالة حب ،منشورات التبيين الجاحظية الجزائر،1999.
24. عثمان لوصيف، اللؤلؤة، دار هومة، ط1 ، الجزائر1997 .
25. عثمان لوصيف،أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط ،1988.
26. عز الدين ميهوبي، أسفار الملائكة، جمعية البيت للثقافة والفنون، ط1 ، الجزائر 2008.
27. عقاب بلخير، الأرض والجدار، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، الجزائر2002 .
28. عيسى قارف، النخيل تبرأ من تمره، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر 1999.
29. عيسى قارف، والآن...، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2 ، الجزائر.د.ت.
30. عيسى لحيلح ،غفا الحرفان ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1986.

33. أبو القاسم سعد الله ،الزمن الأخضر،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1985.

34. محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، ط8 ، بيروت ،1981.

35. مصطفى دحية، بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، ط1 ، الجزائر،2002 .

36. المصطفى محمد الغماري، عرس في مأتم الحجاج ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ،د.ط، د.ت.

37. ممدوح عدوان، وأقبل الزمن المستحيل، الأعمال الشعرية الكاملة، م1 ، دار العودة بيروت،1986.

38. منيرة سعدة خلخال ،أسماء الحب المستعارة ،منشورات أصوات المدينة ، قسنطينة ،الجزائر 2004.

39. نجيب أنزار، كائنات الورق، منشورات الاختلاف، ط1 ، الجزائر،1998 .

40. نور الدين درويش ،السفر الشاق ،منشورات رابطة إبداع الوطنية ،الجزائر ،باتنة ،د.ط 1992.

41. نور الدين درويش، مسافات، مطبعة جامعة منتوري، ط2 ، قسنطينة2002 .

42. يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشروالتوزيع، ط2،قسنطينة،2002.

43. يوسف وغليسي ،أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات الاختلاف ،ط 1 ،2002.

44. يوسف وغليسي، ديوان الجاحظية ،منشورات التبيين ،المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار الجزائر ،2007.

45. ياسين بن عبيد ، أهديك أحزاني ،المطبوعات الجميلة ،الجزائر ،ط1 ،1998.

46. ياسين بن عبيد ، معلقات على أستار الروح ،منشورات دار الكتب ، الجزائر ،د.ط 2003.

ب) المصادر العربية القديمة:

1. الأخفش(سعيد بن مسعدة)، كتاب القوافي، تحقيق:عزة حسن وزارة الثقافة والسياحة
2. والإرشاد القومي، دمشق1970 .
3. ابن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر،ج1 ، تحقيق:الشيخ . كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، ط1 ، بيروت1998 .
4. أبو بشر عمرو بن عثمان سيبويه ،الكتاب ، تحقيق :عبد السلام محمود هارون ،دار الجيل ،بيروت ،ط1 ،1991.
5. أبو الحسن علي بن عيسى الرماني ، النكت في إعجاز القرآن(ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) تحقيق:محمد خلف الله ،ومحمد زغلول سلام ،دار المعارف ،ط 2 ،مصر ،1968.
6. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم و تحقيق :محمد الحبيب
7. بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس .
8. -ابن جني ،الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، الكتاب العربي ،بيروت ،لبنان ،ج2 ،د.ت.
9. الجاحظ ، البيان و التبيين ،نشر مؤسسات الخانجي ، القاهرة ج1 ،د.ط ،د.ت.
10. جار الله الزمخشري، القسطاس في علم العروض، تحقيق :فخر الدين غباوة، . مكتبة المعارف، ط2 ، بيروت 1998.
11. جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت 1973.
12. الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض و القوافي، تحقيق :الحساني . حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3 ، القاهرة1994 .

13. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق :محمد . محيي الدين عبد الحميد، ج 1 ، دار الجيل،ط 5 ، بيروت1981 .

14. -علي عبد العزيز الجرجاني ،الوساطة بين المتنبي وخصومه ،تحقيق:محمد أبو الفضل ابراهيم و علي محمد اليحياوي ،دار القلو ،د.ط ،بيروت ،د.ت.

15. الفارابي، الموسيقى الكبير، تحقيق :قطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، . القاهرة1967 .

16. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق :كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطبع . والنشر والتوزيع، ط3 ، القاهرة1978 .

17. ابن فارس ،مقاييس اللغة ،تحقيق:عبد السلام مارون ،دار الجيل ،د.ط ،بيروت ،د.ت.

18. ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ج6 ، تحقيق : عبد المجيد الترحيبني، دار الكتب العلمية، ط1 ، بيروت1983 .

19. ابن منظور ،لسان العرب ،دار صادر ،ط1 ،بيروت ،لبنان ،1997.

20. أبو محمد علي بن حزم الأندلسي الظاهري ،الإحكام في أصول الأحكام ،حققه وراجعه:لجنة من العلماء ،دار الجيل ،ط2 ،بيروت ،1987.

21. محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط1 ، شرح . وتحقيق :عباس عبد الساتر، بيروت1982 .

22. أبو الهلال العسكري،الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق:مفيد قميحة،دار الكتب العلمية ،ط2 ،بيروت ،1984.

23. أبو يعلى التنوخي، كتاب القوافي، تحقيق :عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي

24. بمصر، ط2 ، القاهرة1978 .

25. أبو يعقوب محمد علي السكاكي ،مفتاح العلوم ،تحقيق:أكرم عثمان يوسف ،مطبعة دار الرسالة ،ط1 ،بغداد ،1981.

ثانيا : المراجع:

أ) المراجع العربية:

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، ط4 ، بيروت1965 .
2. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4 ، القاهرة(د.ت) .
3. إبراهيم بركات ،التأنيث في اللغة العربية ،دار الوفاء ،ط1 ،المنصور ،1988.
4. إحسان عباس ،اتجاهات الشعر العربي المعاصر ،دار الشروق للنشر والتوزيع ،ط 1 ،عمان ، الأردن ،د.ت.
5. أحمد يوسف ،يتم النص والجينالوجية الضائعة ،تأملات في الشعر الجزائري المختلف منشورات الاختلاف ط1، الجزائر، 2003.
6. أحمد محمد ويس ،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ،مؤسسة اليمامة الصحفية ،ط 1 ،الرياض ،2003.
7. أحمد رحماني ،لغة القوة في الشعر مفدي زكرياء ،مجاة الصناد ،جامعة قسنطينة ،1983.
8. أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة و النشروالتوزيع، القاهرة2004 .
9. أحمد كشك، الزحاف والعلة، رؤية في التجريد و الأصوات و الإيقاع، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة2005 .

10. أحمد درويش ،النص البلاغي في التراث العربي و الأروبي ،دار غريب للطباعة والنشر ،ط1 ،القاهرة ،د.ت.

11. أحمد إسماعيل ،الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام ،ط 1 ،سينل للنشر ،1995.

12. أحمد الطرابلسي ،الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب ،المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع ،ط1 ،الدار البيضاء ،1987.

13. أحمد سليمان الأحمد ،الشعر الحديث بين التقليد والتجديد ،الدار العربية للكتاب ،د.ط ،1983.

14. أسامة البحيري ،تحولات البنية في البلاغة العربية ،دار الحضارة للطبع والنشر والتوزيع ،ط 1 ،طنطا ،.2000.

15. أنس داود ،الأسطورة في الشعر العربي الحديث ،المنشأة الشعبية للنش والتوزيع ،د.ط ،د.ت.

16. أدونيس ، الثابت والمتحول –صدمة الحداثة-ط4 ،دار العودة ،1983.

17. أدونيس ،كلام البدايات ،ط1 ،دار الآداب ،1989.

18. أدونيس ،الشعرية العربية ،دار الآداب ،/ط1 ،بيروت ،1985.

19. الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي . العربي، ط1 ، الدار البيضاء – بيروت1 .

20. أيمن اللبدي ، الشعرية والشاعرية ،دار الشروق ،ط1 ،عمان ،2006.

21. أمين يوسف عودة ،تجايت الشعر الصوفي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1 بيروت 2001.

22. بشير تاوريريت ،استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونبس ،دار الفجر للطباعة والنشر ،ط1 ،بسكرة ،2006.

23. بشير تاوريريت ،الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية إربد للنشر والتوزيع ،ط1 ،الأردن ،2010.

24. بكري شيخ أمبن ،البلاغة العربية في ثوبها الجديد ،دار العلم للملايين ،ط 1 ،بيروت ،لبنان 1979.

25. تمام حسان ،اللغة العربية معناها ومبناها ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،د.ط ،القاهرة 1986.

26. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الكتاب المصري/دار الكتاب اللبناني، ط 1. القاهرة/بيروت2003 .

27. جابر عصفور ،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب- ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط1،المغرب ،1992.

28. جودت فخر الدين ،شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري دار الحرف ،ط2 ،بيروت ،لبنان ،1995.

29. جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت1995 .

30. جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات

31. والنشر والتوزيع، ط2 ، بيروت1987 .

32. حاتم الصكر،حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة

33. النثر،أزمنة للنشر والتوزيع، ط1 ، الأردن2010 .

34. حاتم الصكر ،مرايا نرسيس –الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة- المؤسسة الجامعية للدراسات والنش والتوزيع ،ط 1 ،بيروت ،لبنان ،1999.

35. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب2001 .

36. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، ج1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة1989 .

37. حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر2003 .

38. حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1 ، بور سعيد، مصر2001 .

39. حسين زيدان ،قصائد من الأوراس ، منشورات الجزائر ،ط 1 ،الجزائر ،2002.

40. حسن طبل ،الالتفات في البلاغة العربية القرآنية ،دار الفكر العربي /د.ط ،القاهرة ،1998.

41. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، ط1 ، بيروت1979 .

42. خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ج . دار الحوار للنشر و التوزيع، ط1 ، سورية2005 .

43. خليل موسى ،الداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ،مطبعة الجمهورية ،ط1 دمشق.1991.

44. رجاء عيد ،دراسات في لغة الشعر ،رؤية نقدية ،منشأة المعارف ،ط 1 ،الإسكندرية ،1979.

45. رمضان الصباغ ،في نقد الشعر العربي المعاصر ،دراسة جمالية ،دار الوفاء للطباعة والنشر ،ط1 ،الإسكندرية ،1998.

46. زكي مبارك ،التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق ،منشورات المكتبة المصرية للطباعة والنشر ،د.ط ،بيروت ،د.ت.

47. سامح الرواشدة، مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، وزارة . الثقافة، ط 1 عمان(الأردن2006) .

48. سامي سويدان، في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية، دار الآداب، ط .2بيروت1999 .

49. سامي محمد عبابنة ،التفكير الأسلوبي ،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ،د.ط القاهرة د.ت.

50. سامح الرواشدة ،فضاءات الشعرية "دراسة في ديوان أمل دنقل" ،المركز القومي للنشر ،ط1 إربد ،1999.

51. سعيد يقطين ،انفتاح النص الروائي ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط3 ،المغرب 2006.

52. سعد البازغي ،أبواب القصيدة –قراءات باتجاه الشعر- ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط1 ،بيروت ،2004.

53. سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة1980 .

54. سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، .ط1 ، القاهرة1996

55. سيد البحراوي، العروض وموسيقى الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة . علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة1993 .

56. سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، نواره للترجمة و النشر، ط 1،القاهرة،1996.

57. شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نقدي، دار توبقال للنشر، ط1 ، المغرب1988 .

58. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، أصدقاء . الكتاب، ط 3 القاهرة1998 .

59. شكري محمد عياد ،اللغة والإبداع ،مبادئ علم الأسلوب العربي ،انتناشيونال برس ،ط1 القاهرة ،1988.

60. شلتاغ عبود شراد،حركة الشعر الحر في الجزائر،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر1985 .

61. صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر صلاح .عبد الصبور، دار هومة، الجزائر2009 .

62. صلاح الدين صالح حسنين، الدلالة والنحو، مكتبة الآداب، القاهرة2005 .

63. صلاح فضل ،الأساليب الشعرية المعاصرة ،دار الآداب ،ط 1 ،بيروت ،1995.

64. صلاح فضل ،لذة التجريب الروائي ، أطلس للنشر والتوزيع ،ط 1 ،القاهرة ،2005.

65. صلاح فضل ،شفرات النص ،دراسة سميولوجية في شعرية النص والقصيدة ،دار الآداب ،ط1 ،بيروت ،.1995.

66. طه وادي ،جماليات القصيدة المعاصرة ،دار المعارف ،ط1 ،القاهرة ،1994.

67. طاهر رياض ،حرف الحرف ،الدار الأهلية ،ط1 ،عمان ،1998.

68. عبد الرحمن تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، ط1 ، القاهرة2003 .

69. عبد القادر المازني، الشعر،غاياته ووسائطه، تحقيق د.فايز ترحيبني، دار الفكر اللبناني، ط 2 ، بيروت1990 .

70. عبد القادر الغزالي ،الصورة الشعرية وصورة الذات –قراءة حسن نجمي- دار الثقافة ،الدار البيضاء ،ط1 ،الجزائر ،2004.

71. عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة ،تحقيق:محمد الفاضلي ،المكتبة العصرية صيدا ،د.ط ،بيروت ،د.ت.

72. عبد الله الغذامي ،الخطيئة والتكفير –من البنيوية إلى التشريحية-النادي الأدبي الثقافي ،ط1 ،جدة ،1985.

73. عبد الله الغذامي ،تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ط1 ،بيروت ،.1999.

74. عبد الله الغذامي ،تشريح النص ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط 2 ،المغرب 2006.

75. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2 ، الكويت 1989.

76. عبد الإله الصائغ ،الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط1 ،بيروت ،.1999.

77. عبد الحميد هيمة ،الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ،دار هومة ،ط1 الجزائر 2005.

78. عبد السلام المسدي ،النقد والحداثة ،دار الطليعة للطباعة والنشر ،ط1 ،بيروت ،1983.

79. عبد المنعم تليمة ،مقدمة في نظرية الأدب ،دار الثقافة للنشر والتوزيع ،د.ط ،القاهرة 1990.

80. عبد الملك مرتاض ،في نظرية النقد ،متابعة لأهمية المدارس النقدية ورصد لنظرياتها ،دار هومة ،ط1 ،الجزائر ،2002.

81. عبد الكريم اليافي ،التعبير الصوفي ومشكلته ،مطبوعات جامعة دمشق ،د.ط ،1981.

82. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، .دار الثقافة بيروت1966 .

83. عز الدين لمناصرة ،إشكاليات قصيدة النثر –نص مفتوح عابر للأنواع- ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1 ،بيروت ،2002.

84. علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 ، بيروت2006 .

85. علي جعفرالعلاق، في حداثة النص الشعري، دارالشروق للنشر والتوزيع ، ط1

86. علي جعفر العلاق ،الدلالة المرئية ،قراءات في الفصيدة الشعرية الحديثة ،دار الشروق ،ط1 عمان ،الأردن ،2002.

87. علي يونس، دراسات عروضية، دارغريب للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة،2006.

88. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، ط4 ، بيروت 1995.

89. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض.

90. الخليل و مقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، ط2 ، بيروت 1981.

91. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2000.

92. كمال بشر ، فن الكلام، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة2003 .

93. كمال أبو ديب ،في الشعرية ،مؤسسة الأ[حاث العربية ،ط1 ،بيروت ،1987.

94. محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس،1995.

95. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري،البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية .للكتاب،ط1 ، الدار البيضاء(المغرب1990) .

96. محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة .الشعرية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء1999 .

97. محمد العمري ،البلاغة العربية أصولها وامتدادها، افربقيا الشرق ،د.ط ،بيروت ، لبنان ،1999.

98. محمد العباس ،ضد الذاكرة ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،ط 1 ،بيروت ،2000.

99. محمد ناصر ،الشعر الجزائري –اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975- دار الغرب الإسلامي ،ط1 ،بيروت 1985.

100. محمد عبد الواحد حجازي ، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث ،دار الوفاء ،ط1 الإسكندرية ،2001.

101. محمد تاهادي الطرابلسي ،خصائص الأسلوب في الشوقيات ،منشورات الجامعة التونسية ،ط1 ،تونس ،1981.

102. محمد شايطة ،احتجاجات عاشق ثائر ،إبداع الجزائر ،د.ط ، الجزائر ،2000.

103. محمد بن عمارة ،الصوفية في الشعر المغربي المعاصر ،شركة النشر والتوزيع ،الدار البيضاء ،ط1 ،المغرب ،2000.

104. محمد العياشي كنوني ،شعرية القصيدة العربية المعاصرة ،دراسة أسلوبية ،اربد ،ط1 ،الأردن ،2010.

105. محمد أبو موسى ،مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني ،مكتبة وهبة ،ط 1 ،القاهرة 1998.

106. محمد مندور ،في الميزان الجديد ،دار النهضة للطباعة والنشر ،د.ط ،القاهرة ،د.ت .

107. محمد صابر عبيد ،المغامرة الجمالية للنص الشعري ،عالم الكتب الحديث ،إربد ،ط1 الأردن 2008.

108. محمد لطفي اليوسفي ،لحظة المكاشفة الشعرية ،الدار التونسية للنشر ،ط 1 تونس.2000.

109. محمد عبد المطلب ،بناء الأسلوب في شعر الحداثة ،دار المعارف ،ط 1 ،القاهرة 1995.

110. محمد مفتاح ،دينامية النص ،تنظير وانجاز ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط1 ،بيروت ،1987.

111. محمد غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث ،دار العودة ،ط1 ،بيروت ،1982.

112. محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس1976 .

113. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي

a. ط1 ، الدار لبيضاء/بيروت1996 .

114. محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، ط1

115. الدار البيضاء/بيروت1999 .

116. محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه،ج1 ، الدار القومية

117. للطباعة والنشر، القاهرة.

118. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2 ، القاهرة،

119. بيروت1971 .

120. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة

121. التونسية ، أكتوبر1996 .

122. محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع و التطويع، عندما يتحول الكلام نشيد كيان،

a. دار محمد علي للنشر، ط1 ، صفاقص، تونس2006 .

123. محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، منشأة الإسكندرية

i. 2001.

124. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها،ج 1 (التقليدية)، دار توبقال
a. للنشر، ط2 ، الدار البيضاء (المغرب2001) .

125. محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، ج 2 (الرومانسيةالعربية).

126. دار توبقال للنشر، ط2 ، الدار البيضاء (المغرب2001) .

127. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 3 (الشعر المعاصر)،دار توبقال للنشر، ط2 ، الدار البيضاء(المغرب1996) .

128. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعرالعربي، دارغريب للطباعة والنشر
a. و التوزيع، القاهرة2006 .

129. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق2001 .

130. محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة .و النشر، ط1 ، الأردن2005 .

131. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، المكون البديعي، دار . المعارف ط 2 القاهرة1995 .

132. محمد عوني عبد الرؤوف ، القافية والأصوات اللغوية ،الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي/مكتبة دار المعرفة، ط2 ، القاهرة2006 .

133. محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة2006 .

134. محمد فتوح أحمد ،الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ،دار المعارف ،ط 3 ،القاهرة 1984.

135. محمد كامل الخطيبت(حرير وتقديم)، نظرية الشعر،ج4 (مرحلة مجلة أبولو)القسم الثاني(مقالات وشهادات)، وزارة الثقافة، دمشق1996 .

136. محمد كامل الخطيب (تحرير و تقديم)، نظرية الشعر، ج 5 (مرحة مجلة شعر)القسم الثاني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق1996 .

137. محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، ط2 ، القاهرة1988 .

138. محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، نشر و توزيع مؤسسات عبد

139. الكريم بن عبد الله، تونس1996 .

140. مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار

141. الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر2008.

142. مصطفى الغماري ،حديث الشمس والذلكرة ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،د.ط ،الجزائر 1995.

143. مصطفى السعدني ،البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث ،منشأة المعارف الإسكندرية ،د.ط ،د.ت.

144. مشري بن خليفة ،القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر ،منشورات الاختلاف ،ط1 الجزائر ،2006 .

145. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط7 ، بيروت 1983.

146. ناجي حسين جودة ،المعرفة الصوفية ،دار الجيل ،ط1 ،بيروت ،1992.
147. نبيل سليمان ،المتن المثلث ،المجلس الأعلى للثقافة ،ط1 ،القاهرة ،2005.
148. نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق1993 .
149. نور الدين السد ،الأسلوبية وتحليل الخطاب ،دار هومة ،د.ط ،الجزائر ،1997.
150. وائل غالي ،معرفية النص ،دار الثقافة للنشر والتوزيع ،ط1 ،القاهرة ،د.ت.
151. وفيق خنسة ،دراسات في الشعر العربي الحديث ،دار اقرأ ،ط 1 ،بيروت ،1983.
152. ياسين عسلف ،الصورة الشعرية ونماذجها في شعر أبي نواس ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،ط1 ،بيروت ،1982.
153. يوسف الخال نالحداثة في الشعر ،دار الطليعة ،د.ط ،بيروت ،1678.
154. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت1982 .
155. يوسف أبو العدوس ،الستعارة في النقد الأدبي الحديث ،الأهلية للنشر والتوزيع ،ط1 ،عمان 1997.
156. يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي ،ج2 ، دار توبقال للنشر،
157. ط1 ، المغرب2006 .
158. يوسف وغليسي ،إشكالية المصطلح في الخطاب العقدي العربي الجديد ،منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ،ط1 ،الجزائر ،2008.
159. يوسف وغليسي ،الشعريات والسرديات ،دار أقطاب الفكر ،ط 1 ،الجزائر ،2006.
160. يوسف وغليسي،خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم
161. لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الوطني للشعر النسوي، قسنطينة 2008.

ب)المراجع المترجمة:

1. أ.أ .ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر:مصطفى بدوي، المجلس . الأعلى للثقافة، القاهرة2005 .
2. أ.أ.ريتشاردز ،الاغتراب ،تر :كامل يوسف حسنين ،الموسسة العربية للدراسلت والنشر د.ط ،بيروت ،1980.
3. أرسطوطاليس، فن الشعر،تر:عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة، ط2 ،بيروت1973 .
4. ت.س.إليوت، في الشعر والشعراء، تر :محمد جديد، دار كنعان للدراسات . والنشر، ط1 ، دمشق1991 .
5. برجشتراسر ،التطور النحوي للغة العربية ،تر:رمضان عبد التواب ،مكتبة الخانجي ،د.ط القاهرة ،1982.
6. تزيفان تودوروف ،الشعرية ،تر:سكري المبغوت ورجاء سلامة ،دار توبقال ،الدار البيضاء ،ط1 ،المغرب ،1996.
7. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر :محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط 1 الدار البيضاء (المغرب1986) .
8. جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة وتقديم سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر.
9. جوزيف الخوري ،نزار قباني ،ثورة وحرية ،دار نوبليس ،ط 2 ،بيروت ، لبنان 2005.
10. سوزان بيرنار ،قصيدة النثر من بودلييير إلى الوقت الراهن ،تر:راوية صادق ،دار شرقيات ،ط1 ،القاهرة ،2002.
11. رولان بارت ،لذة النص ،تر:منذر عياشي ،دار الوسيم ،ط1 ،دمشق ،د.ت.
12. رولان بارت ،الكتابة في الدرجة الصفر ،تر:نعيم الحمصي ،وزارة الثقافة ،د.ط دمشق 1970.

13. رومان جاكبسون ،قضايل الشعرية ،تر:محمد الوالي ومبارك حنون ،سلسلة المعرفة الأدبية الدار البيضاء ،ط1 ،بيروت ،1988.
14. رينيه ويليك وأوستن وارين ،نظرية الأدب ،تر:محي الدين صبحي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،د.ط ،بيروت ،1985.
15. شلتاغ عبود شراد ،حركة الشعر الحر في الجزائر ،الشركة الوطنية للكتاب ،ط1 الجزائر 1985.

ج)المجلات والدوريات:

1. إبراهيم الجرادي ،القصيدة تبحث عن نفسها ،شعراء التسعينات والأنماط الشعرية السائدة ضمن الموقف الأدبي ،ع 427 ،س 35 ،تشرين الثاني ،دمشق ،سوريا 2006.
2. حكيم ميلود ،الشعر المختلف في الجزائر ،الكتابة المتاهة ...انتصار يتم النص ،ضمن مجلة كتابات معاصرة ،ع30 ،م 8 ،آذار،.2005.
3. عبد القادر رابحي ،النص والتقعيد –الحركية والتأسيس في الشعر العربي المعاصر- ضمن مجلة متون ،ع 1 ،معهد الآداب واللغات ،المركز الجامعي مولاي الطاهر سعيدة ،الجزائر جانفي ،2008.
4. عبد الحميد شكيل ،الكتابة لا تسبح في مياه الأنثى و لايعول عليها ،ضمن مجلة عمان ،ع 133 ،تموز ،2005.
5. عبد المجيد بن البحري ،نحو مقاربة تطريسية للنص الشعري الحداثي ،الأهمية والجدوى ضمن مجلة الآداب ،ع7 ،جامعة منتوري ،قسنطينة ،2004.
6. ناصر لوحيشي ،الطاقات الإيحائية في النص الشعري الجزائري المعاصر ،مجلة إبداع الثقافة الوطنية ،قسنطينة ،الجزائر ،ع 1 ،يناير ،فبراير ،2002.

د) مراجع باللغة الأجنبية:

- Gérard Dessons-Henri Meshonnic,Traite du rythme , Armand Colin.Paris 2008.
- Cathrine Fromilhage.Anne Sancier Château, Analyses stylistiques,Formes et Genres,Edition Nathan.Paris 2000.
- Frédéric Turiel. l'Analyse littéraire de la poesie.Armand Colin. Paris 1998.

فهرس المحتويات:

مقدمـــــة: ..... أ

الفصل الأول: 9

مفاهيم نظرية و إشكاليات معرفية. 9

المبحث الأول : 10

الشعرية في إطارها النظري 10

أولا : مفهوم الشعرية 13

ثانيا:الشعر عند المحدثين الغرب 18

ثالثا:الشعرية عند المحدثين 19

رابعا:بعض مفاهيم الشعرية 20

خامسا:منطلق التجربة الشعرية: 40

المبحث الثاني 43

الانزياح و إشكالية ضبط المصطلح 43

أولا: الانزياح وحدود المفهوم 44

ثانيا: الانزياح وإشكالية ضبط المصطلح: 47

نقد المصطلحات: 53

مصطلحات أخرى 54

ثالثا :ملامح الانزياح في التراث العربي 63

أ)الانزياح عند اللغويين و الأدباء:(سيبويه – الجاحظ) 84

ب) الانزياح عند البلاغيين(الجرجاني– ابن رشد) 92

رابعا :ملامح ظاهرة الانزياح عند العرب المحدثين 98

خامسا :المرجعية الغربية لظاهرة الانزياح: 112

أ)مفهوم الانزياح عند اليونان 112

ب)مفهوم الانزياح في البلاغة الكلاسيكية 119

ج)مفهوم الانزياح في الدراسات الغربية الحديثة 123

سادسا: أنواع الانزياح 134

سابعا: وظيفة الانزياح 142

ثامنا :معيار الانزياح 148

تاسعا: صور الانزياح 152

عاشرا :محاذيـــر الانزيـــاح 154

المبحث الثالث 156

القصيدة الجزائرية 156

أولا: إرهاصات القصيدة الجزائرية 158

أ)عاشور بوكلوة : اللعب على أوتار اللغـــــة 166

ب)عبد الرزاق بـوكبـــة : جنون الكتابة 168

ثانيا ـ القصيدة الجزائرية المعاصرة : فتنة النص و بلاغة التيه 171

1– النص الجزائري و مغامرة الحداثة 171

2- التقنيات الفنية في النص الشعري الجزائري 174

3- القصيدة الجزائرية : النص الأنثوي و التحرر الجنسي 178

أ)ربيعة جلطي : سمفونية الشعر 178

ب)زينب الأعوج : شهوة المشي في شعر الرفض 182

4- الشعر المختلف في الجزائر : بلاغة يتم النص 187

الفصل الثاني: 190

الانزياح الدلالي في الشعر الجزائري المعاصر ..... -196-

أولا : الانزياح المجازي : ..... -196-

أ)المجاز المرسل ..... -200-

ب)المجاز العقلي ..... -217-

ثانيا : الانزياح الاستعاري ..... -223-

ثالثا : الانزياح الكنائي : ..... -241-

رابعا : الانزياح التشبيهي ..... -252-

خامسا: الانزياح المعجمي ..... -268-

سادسا : الحقول الدلالية ..... -285-

سابعا:التناص ..... -296-

الفصل الثالث ..... -307-

الانزياح التركيبي في الشعر الجزائري المعاصر ..... -307-

أولا : الالتفات ..... -310-

أ) الانزياح في الضمائر ..... -312-

ب)الانزياح في العدد ..... -331-

ج- الانزياح في صيغ الأفعال ..... -349-

ثانيا: التقديم والتأخير: ..... -363-

أ)الانزياح المكاني "مخالفة الترتيب المكاني" ..... -369-

ب) الانزياح الزمني "مخالفة الترتيب الزمني" ..... -381-

ج-مخالفة الترتيب التشريفي ..... -383-

ثالثا الحذف ..... -385-

رابعا: الاعتراض ..... -395-

خامسا: الانزياح الصرفي ..... -400-

1الانزياح في أبنية الأسماء والأفعال ..... -401-

أ)الانزياح في لأبنية الاسميّة ..... -401-

ب)الانزياح في الأبنية الفعلية ..... -405-

ج)الانزياح عن الاسم إلى الفعل والعكس ..... -407-

2 الانزياح في الجنس "المذكر والمؤنث" ..... -410-

أ)الانزياح عن المذكر إلى المؤنث ..... -412-

ب)الانزياح عن المؤنث إلى المذكر ..... -414-

الفصل الرابع ..... -417-

الانزياح الإيقاعي في الشعر الجزائري المعاصر ..... -417-

أولا:الوزن وتشكيلاته ..... -420-

ثانيا:مسارات البحور الشعرية ..... -429-

أ)مسارات بحر المتدارك ..... -429-

ب)مسارات بحر المتقارب 438

ج)مسارات بحر الكامل 449

د)مسارات بحر الرمل 464

هـ)مسارات بحر الرجز 472

1 -في الشعر العمودي 472

2- الشعر الحر 473

و)مسارات بحر البسيط 487

ثالثا:تداخل البحور والأوزان 500

فهرس المحتويات

رابعا:الجمع بين الشكلين العمودي والحر 513
خامسا:البحور الشعرية وسرعة الإيقاع 516
أ)الجملة الإيقاعية 519
ب)الوزن والتركيب: نظام الوقفات 520
سادسا:أنواع الوقفة وطرائق الاشتغال 522
أ)الوقفة التامة 522
ب)الوقفة التركيبية الدلالية 524
الخاتمة 533
الملخص 538
Translation 539
قائمة المصادر والمراجع 540
مراجع باللغة الأجنبية 560