وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 20 أوت 1955 - سكيكدة

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université 20 août 1955 - Skikda

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب حديث معاصر

عنوان البحث

الانزياح في ديوان قال سليمان

ل: سليمان جوادي

إعداد الطالبة:

- **بوالدقيق نورة فريدة**

إشراف:

الدكتورة: بولكعيبات

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الصفة	الجامعة
أ/ مبارك خلفة	أستاذ مساعد (أ)	رئيسا	20 أوت 1955
د/ فريدة بولكعيبات	أستاذة محاضرة (أ)	مشرفا ومقررًا	20 أوت 1955
أ/ سفيان جغدير	أستاذ مساعد (أ)	عضوا مناقشا	20 أوت 1955

السنة الجامعية2022/2021

بسم الله الرحمان الرحيم

قال تعالى: « وقل رب زدني علمًا »سورة طه الأية 114

الإهداء

أهدي هذا العمل إلى:

والديّ رحمهما الله وأسكنهما فسيح جنانه وإلى زوجي الذي شجعني على مواصلة الدراسة وإلى أولادي كل باسمه : صهيب، حسين، نضال، رنيم ، أريج

إلى كل الإخوة والأخوات

كلمة شكر وعرفان

قال الله تعالى: « وإذْ تَأَذّن ربّكم لئِنْ شكَرْتُم لأزيدنكمْ »سورة إبراهيم الآية 07.

اعترافا بفضل ذوي الفضل فإنني أتقدم بخالص الشكر والعرفان للأستاذة المشرفة " فريدة بولكعيبات " التي لم تبخل علي بتوجيهاتها ونصائحها القيمة طوال مدة بحثي

كما أتقدم بالشكر لكل من ساعدني من قريب أو بعيد على انجاز هذا البحث.
بدون نسيان لجنة المناقشة الموقرة التي حملت على عاتقها مهمة مراجعة هذا البحث.

مقدمة

مقدمة : إن الأسلوبية كمصطلح ظهر مع بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة وهي عملية شبيهة بالعملية النقدية، كونها تحاول أن تكشف الجماليات الموجودة في الأثر الأدبي، وقد تنوعت مفاهيم الأسلوبية، ولعل الانزياح من أبرز هذه المفاهيم، إذ ظهر هو الآخر بظهور الشعرية الحديثة التي تعتمد على لغة الإيحاء أكثر من اعتمادها على اللغة التقريرية، هذا لأن اللغة الشعرية تحولت من لغة التواصل والإفهام إلى لغة التأثير والتفاعل والتجاوز.

ومما هو جدير بالذكر أن الانزياح هو وسيلة من وسائل الإيحاء حيث يعد من الظواهر المهمة في الدراسات الأسلوبية التي تميز بين النصوص، زيادة على كونه فن من فنون التواصل بين المبدع والمتلقي الذي لم يعد ذلك الذات السلبية التي كانت تدعى سلفا ب المرسل إليه يقع عليه فعل الكتابة فقط، دون أي تدخل منه في الأمر.

والانزياح للشعر بمثابة القلب للجسد، فإذا كان القلب يزود الجسم بالأكسجين والغداء اللازم لاستمرار الحياة فالانزياح يمنح للشعرية موضوعها الحقيقي، وعلى هذا الأساس فالبحث في الانزياح هو بحث في الشعرية والأدبية على حد سواء ولهذا اخترت البحث في الانزياح الشعري كموضوع لهذه الدراسة، لأن الشعر كلام بلاغي وإبلاغي يسعى إلى خلق وظيفة جمالية تتلاءم مع الوظيفة الإبلاغية، والوظيفة الجمالية لا تظهر عادة إلا بالخروج عن المألوف أو الخروج عن البنية المثالية الأصلية وتجاوز مستوى الخطاب العادي، أو بخروج الكلمات عن طبيعتها العادية إلى طبيعة جديدة تتمازج فيها العناصر التركيبية والبلاغية والدلالية المعجمية، وهذا ما دفعني إلى اختيار موضوع الانزياح في مدونة شعوية جزائرية معاصرة أولا وهي ديوان قال سليمان للشاعر سليمان جوادي هذا الأخير الذي انفردت كتابته الشعرية بأسلوبية متميزة وكيف لا وهو الشاعر رقيق الإحساس وسند للضعفاء يدخل إلى أعماقهم ويستنطق معاناتهم وفنان مفتون بالجمال، شاعر مبدع موهوب وطريف يهفو إلى الثورة والتغيير وظاهرة الانزياح تعد من أكثر الظواهر الأسلوبية ورودً في نصوصه الشعرية، ومع ذلك لم يحظ ببالغ الاهتمام والدراسة من قبل الباحثين ولكي أبني دراستي على أساس متين اعتمدت على بعض المصادر ديوان قال سليمان للشاعر سليمان الجوادي والمراجع أذكر منها« الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية والانزياح في التراث النقدي للمءلف أحمد محمد ويس » وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية لنفس المؤلف، الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي، البلاغة العربية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، قضايا الشعر المعاصر "لنازك الملائكة" ومن أجل الغوص في أعماق الظاهرة انتهجت المنهج الأسلوبي لرصد الجوانب المختلفة للانزياح في ديوان " قال سليمان " وسأحاول من خلال موضوع هذا البحث أن أجيب على التساؤلات التالية

ما هي أشكال الانزياح التي هيمنت على نصوص سليمان جوادي ؟ وكيف أثر هذا الانزياح على توجيه الشعرية في ديوانه (قال سليمان)

وما هي مختلف الدلالات التي حملتها الانزياحات بأشكالها المختلفة في الديوان؟

وكأي بحث لا يخلو من الصعوبات فقد واجهت البعض منها، ضيق الوقت المخصص لانجاز هذا البحث وصعوبة الحصول على الكتب والمراجع نظرا للظرف الصحي الراهن وقلة الأبحاث المتخصصة في هذا المجال خاصة فيما يتعلق بالشاعر سليمان جوادي وعلى غرار كل الأبحاث والدراسات اقتضت مني هذه الدراسة خطة ممنهجة، احتوت على مقدمة وثلاثة فصول، حيث تناولت في الفصل الأول وهو مصطلح للانزياح عالجت فيه مفاهيم ومصطلحات نظرية عن الانزياح انطلاقا من المفهوم اللغوي والاصطلاحي للانزياح إلى مراحل تطوره عند العرب القدماء والمحدثين وعند الغرب (المدرسة البنوية) ثم تعرضت لأنواع الانزياح والوظيفة الأسلوبية له.

أما الفصل الثاني فقد خصصته للدراسة التطبيقية في ديوان " قال سليمان " من خلال التعرض للانزياح التركيبي ووسائله من تقديم وتأخير وحذف والتفات وقد ركزت على هذه الأنواع لكثرة ورودها في قصائد أو نصوص الديوان.

أما الفصل الثالث فخصصته للانزياح الدلالي في الديوان بتفحص العلاقة القائمة بين الكلمات والدلالة المتمخضة عنها، انطلاقا من الانزياح الاستعاري الذي أخذ حصة الأسد في نصوص الديوان إلى الانزياح الكنائي والمجازي وأخير المعجمي ثم انتهت الدراسة بخاتمة أجملت فيها أبرز النتائج التي خلصت إليها من خلال بحثي ثم ختمت الدراسة بقائمة المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها واستفدت منها لإثراء هذا البحث.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر وخالص الامتنان إلى الأستاذة المشرفة د/ فريدة بولكعيبات على ما بذلته من جهد في توجيه البحث حتى خرج على هذه الصورة.

الفصل الأول

مفاهيم ومصطلحات نظرية عن الانزياح

1. مفهوم الانزياح
2. الانزياح عند العرب
3. الانزياح عند الغرب
4. أنواع الانزياح
5. وظيفة الانزياح

1- مفهوم الانزياح

1-1 لغة : جاء في لسان العرب في المفهوم اللغوي للانزياح انه : نزح الشيء ، ينزحُ نزحاً ونزوحاً، بعُدَ وشّيء نزح ونزوحٌ : نازحٌ

أنشد ثعلب :

إن المذلّة منزل نُزُح ۞ عن دار قَومِك فاتركي شَتْمِي.

; ونزحت الدار فهي تنزح نزوحاً إذا بعدتْ، وقوم منازيح

قال ابن دؤيب :

وصرح الموت عن غلب كأنهم ۞ جُربٌ يُدافعها السّاقي منازيحُ

إنّما هو جمع مِنْزاَح وهي التي تأتي إلى الماء عن بُعْدٍ .

وفي الحديث:« أنّه نَزَلَ الحُديبّيةَ و هي نَزْح، والنّزحُ بالتّحريك: البئر التي أخد ماؤها»[1]
أمّا في مقاييس اللّغة لابن فارس فجاءت مادة نزحَ كمايلي :

«النون والزاي والحاء كلمة تدلُ على بَعُدَ ، ونَزحت الدار نزحا: بعدتْ وبلد نازح، ومنه نزحَ الماء كأنهُ يباعد به عن قعر البئر، ويقال :بئر نَزْح بمعنى قليلة الماء»[2]

ولا يختلف معجم الوسيط عن لسان العرب ومقاييس اللغة في تأكيدها على دلالة البعد للفعل نَزَحَ فوردت لفظة نزح في معجم الوسيط كمايلي:

«نزح نزحا ونُزوحا :بَعُدَ، يُقال نزحتِ الدَّارُ والبئرُ قلّ ماؤُها ونَفِدَ ، والقومُ نزحت آبارهم ، والبئر ونحوهَا نَزْحاً فرّغها حتّى قلّ ماؤها أو نفِد .

---

[1] ابن منظور " لسان العرب " دار صادر للطباعة والنشر، ط5، 2005، بيروت ص،231.
[2] أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، ج3، تح عبد السلام محمد هارون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص، 39.

نُزِحَ بِفُلان :غاب عن بلاده غيبةً بعيدةً

وأنْزحَ الشّيء : أبعده ، والبئر نزَحَها ، انتزحَ = ابتعدَ

والمِنْزَاحُ : الذي يكثر الاغتراب إلى بلادٍ بعيدةٍ :ج منازيح والنّازح ،يُقال :بلد نازح :بعيد، وبئر نازح :قلَّ به الماء»[1]

أمّا الزمخشري في معجمه أساس البلاغة فجاء الانزياح عنده بمعنى : «زيح ، أزاح الله العِلَل ، وأزحتُ علّته فيما أحتاج إليه ، وزاحت علته وانزحت وهذا ممّا تزاح به الشّكوك من القلوب.»[2]

والملاحظ على التّعارِيف السّابقة أنّها تتفق جميعاً في دلالة الفعل نزح الذي جَاء بمعنى بَعُدَ

2-1 اصطلاحا :

يُعدّ مصطلح الانزياح ترجمة للمصطلح الفرنسي écart وتعني هده الكلمة في أصل لغتها "البُعد" ، وقد ترجمها بعض المترجمين العرب بهذا المعنى إلاّ أنّ معنى لفظة البعد «لا تقوى على حمل المفهوم الفنّي الذي يقوى الانزياح على حملة»[3] لأنّه قبل كل شيء هو اختراق لمثالية اللغة والتّجرؤ عليها في الأداء الإبداعي ،بحيث يؤدي هذا الاختراق إلى انتهاك الحالة التي كان عليها النسق المألوف .

وعليه فالانزياح عنصر أسلوبي مهمّ لأنه المحك الّذي استخدمه النقاد للتّميز بين مختلف الإنتاجات الإبداعية خاصة تلك الإنتاجات التي خرجت عن المألوف أو القواعد المعتادة.

وهو تجربة فردية يعبر بها الأديب بأسلوب مغاير ومتميز ، بحيث يخرق به أفق انتظار المتلقي ويُفاجئه .

---

[1] مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004، ص، 913.

[2] الزمخشري، أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السُّود دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص،428.

[3] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص، 49.

وعلى هذا فالانزياح « هو استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورًا استعمالا يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف ،بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرّد و إبداع وقوّةٍ وجذب وأسر.»[1]

وقد ربط ريفاتير الانزياح بالأسلوب ،فنظر للأسلوب على أنّه انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه .وخروج عن القواعد اللغوية ولجوء إلى مانذر من الصّيغ ، وإذا الأسلوب هو الخروج عن المعيار ،فإن المعيار في عرف ريفاتير «هو الكلام الجاري على ألسنة النّاس في استعماله العادي والحيادي وهو التّغيير البسيط السّائر حسب السّنن اللغوية »[2]

وهو الشيء نفسه الذي ذهب إليه تودوروف في تعريفه للأسلوب على مبدأ الانزياح فقال :«بأنّه لحن مبرّر»[3]

فهذان التعريفان ينظران إلى الأسلوب بمثابة الانزياح أو هو الانزياح نفسه .

وورد عند جون كوهن لفظ آخر مرادف للانزياح هو الخطأ ، إذ يقول :«الأسلوب خطأ،ولكنه ليس كل خطأ أسلوبا»[4]

ويذهب بعض النّقاء المحدثين إلى أنّ الشّعرَ انزياح عن معيار قانون اللغة ، ولكنه ليس انزياحا عشوائيا ،بل هو شرط ضروري لكل شعر ، فلا يوجد شعر يخلو من الانزياح .

ويعتبر جون كوهن من بين المهتمين الأوائل بظاهرة الانزياح في الشعر ، حيث اعتبره قضية أساسية في تفجير جماليات النصوص الأدبية ، إذ يقول : «أنّ الشعر عن معيار هو قانون اللّغة ، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها »[5]

هذا يعني أنّه اعتبر الانزياح خاصية أساسية لبراعة الشّكل الشعري .

---

[1] المرجع السابق، ص،07 .

[2] نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، الجزائر، ص،181.

[3] محمد بن يحي: السّمات، الأسلوبية في الخطاب الشعري عالم الكتب الحديث، ط1، 2011، ص، 39.

[4] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص ، 33.

[5] خيرة حمدة العين: شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن ، ط1، 2001ن ص،126.

ويشير محمد ويس في هذا الصّدد أنّه «بالانزياح وحده يمكن للأدب أن يرتقي ، ويمكن للأديب أن يخلد»[1]

ودعم قوله هذا بحديثه عن إعجاز القرآن الكريم المرهون بالانزياح ،حيث قال :«لئن جاء القرآن الكريم بلغة عربيّة ،فإنه لم يأت بها موافقة تمام الموافقة لما عليه لغة العرب ،بل كانت له طريقة جديدة في استعمال اللغة استعمالا لا يخرج كثيرا عمّا هي عليه عندهم »[2]

كما قال على لسان ابن نبي :«لقد كان حتما على القرآن إذا ما أراد أن يدخل في اللغة العربية فكرته الدينية ومفاهيمه التوحيدية أن يتجاوز الحدود التقليديّة

للأدب الجاهلي ،والحق أنّه أحدث انقلابا هائلا في الأدب العربي ،بتغييره الأداة الفنية في التعبير ،فهو من ناحية قد جعل الجملة المنظمة في موضع البيت الموزون ،ومن ناحية أخرى جاء بفكرة جديدة أدخل بها مفاهيم وموضوعات جديدة لكي يصل العقلية الجاهلية بتيار التوحيد »[3]

فهو بهذا الكلام يبين بأنّ انزياح القرآن الكريم كان في الأداة الفنية التعبيرية ،وفي الفكرة الجديدة فعجزوا عن معارضته ،وهذا يثير الدهشة والمفاجأة وهو عين الانزياح

---

[1] أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ، اتحاد الكتّاب العرب، 2002، ص،5.
[2] المرجع نفسه، ص،29.
[3] المرجع نفسه، ص،29.

مما تقدّم نستنتج أن جل التعاريف والدراسات تُجمع على أنّ الانزياح هو خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر أو كما قال يوسف أبو العدوس:«هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم جاء عفو الخاطر لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى ،وبدرجات متفاوتة »[1]

كما يعدْ الانزياح أهمّ ميزة تميّز الشعّر عن الكلام العادي فكلما تحقق أكبر خرق ممكن للمعايير العادية أو المألوفة كلما اقتربت اللغة من جوهر الشّاعرية .

وللانزياح عدة تسميات أوردها عبد السّلام المسري في كتابه الأسلوبية وذكر أمام كل واحد منها أصله الفرنسي وصاحبه، وذلك على هذا النّحو:[2]

الانزياح l'ecart لفاليري

التجاوز labus لفاليري

الانحراف la deviation لسيتزر

الاختلال la distarsion لويلك وواين

الإطاحة la sabuersion لباتيار

المخالفة l'infraction لتيري

الشناعة le seandale لبارت

الانتهاك le viol لكوهن

خرق السنن la violation des normes لتودوروف

اللحن l'incorrection لتودوروف

العصيان la transgression لأراجون

التحريف l'alteration لجماعة مو

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1 ، 2007، ص،175.

[2] عبد السلام المسدري: الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب، ط3، (د ت)، ص،100.

واللافت للنظر في هذه المصطلحات أنها تحمل دلالات فيها نوع من اللّبس ، في حين يمتاز مصطلح الانزياح بأنّ دلالته مختصرة تقريبا في معنى فني ، وهذا يعني أنه مصطلح لا يحمل لبساً من أي نوع كان كبقية المصطلحات الأخرى ، وهذا ما جعله أكثر تداولاً.

2- الانزياح عند العرب :

2- 1- عند العرب القدامى : لقد تناول العرب ظاهرة الانزياح بأسلوب يماثل مستوى الدراسة الأسلوبية الغربية الحديثة ،وإن كان المصطلح حديث النشأة ، متأخرًا في الظهور عن باقي المصطلحات لكنه كمفهوم ضارب في القدم ، فإذا أخذنا على سبيل المثال لا الحصر ظاهرة العدول سنجدها متناولة بكثرة عند العرب القدامى في كتب اللغة والنحو و البلاغة .

فالنجاة تناولوا هذا المصطلح «العدول» كظاهرة نحوية ، سواء أكان ذلك خروجا عن الأصل أو خروجاً عن أنظمة اللغة.

فالخليل بن أحمد الفراهيدي تناول قضية العدول بالتفسير والتحليل حيث يقول :«إذا كان النعت فاعلاً لا فعل له ، كان بغير الهاء ، الذكر والأنثى سواء كقولك : رجل رامح ، ورجل كاس ، وامرأة رامح وامرأة كاس ، أي معها رماح وأكسية»[1]

فتفسير العدول هنا بمعناه وليس بلفظه ،أي المعنى هو الذي اقتضى نعت النساء بصيغة هي في الأصل للمذكر .

ولا يختلف سبويه عن أستاذه الخليل في استعماله لمصطلح العدول بمعنى الخروج عن أنظمة اللغة والشائع المطرد من قوانينها في قوله : «امرأة حائض وهذه طامث ، كما قالوا : ناقة ضامر ،يوصف به شيء ، والشيء للمذكر

فأنهم قالوا : هذا شيء حائض ثمّ وصفوا به المؤنث ،كما وصفوا المذكر بالمؤنث فقالوا : رجل نكحة »[2]

من خلال هذا يتضح أنّ العدول عنده هو الخروج عن الأصل .

وقد نظر ابن جني هو الأخر إلى مفهوم الانزياح في كتابه «الخصائص» وبالضبط في الباب الذي سمّاه '' باب العدول عن الثّقيل إلى ما هو أثقل منه لضرب من الاستخفاف" .

---

[1] هادي نمر: نحو الخليل من خلال معجمه، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، (د ط) عمان، الأردن (د.ت) ص، 62.

[2] أبو بشر عمر بن عثمان سبويه: الكتاب، ج3، تح عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص،383.

يقول:« إنمّا يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة ، وهي الاتساع و التوكيد والتّشبيه فإنّ عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتّة »[1]

وقال أيضا في ذات الصّدر :«أعلم أنّ معظم ذلك إنّما الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف»[2]

[1] أبو الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، تح محمد علي النجار ج2، (ط.د)، دار الكتب المغربية العلمية ، (د ت)،ص،442.

[2] المرجع نفسه، ص، 360.

فابن جني يرى أن الانزياح يحدث على مستوى الدّلالة ، والمعنى هو السبب الأساسي لحدوث العدول .

وإذا ذهبنا إلى عبد القاهر الجرجاني فالانزياح عنده يحدث على مستوى نظرية النظم ويظهر ذلك في قوله : « إنّ هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها مقتضيات النظم وعنها يحدث و بها يكون »[1]

كما استعمل مصطلح العدول «بمعنى التحوّل من أسلوب إلى أسلوب بقصد زيادة المعنى والتحسين »[2] .

أمّا ابن الأثير فقد أشار هو الأخر إلى الانزياح في كتابه "المثل السّائر" يقول :«الذي يكون العدول فيه عن الحقيقة إلى المجاز لغير المشاركة بين المنقول والمنقول إليه ، فذلك لا يكون إلاّ لطلب التوسع في الكلام »[3].

فهو استعمل لفظة التوسع للتعبير عن الانزياح ، والانتقال من اللغة المألوفة إلى اللامألوفة .

كما قال أيضا :« إن المجاز ينقسم إلى توسع في الكلام وتشبيه واستعارة ، ولا يخرج على أحد هذه الأقسام الثلاثة ، فأيهما وُجد كان مجازاً ، فالتوسع شامل لهذه الأقسام الثلاثة ، لأنّ الخروج من الحقيقة إلى المجاز اتساع في الاستعمال . »[4]

كما فرق ابن طباطبا بين النثر والشعر ، وأعطى الأفضلية للشعر ، لأنّ الشّعر في نظره فيه ما تهواه

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، بحث وتقديم علي بوزقية موفم للنشر، الجزائر ، 1991، ص،356.

[2] مصطفى السعدني : العدول، أسلوب تراثي في نقد الشّعر، (د ط) توزيع منشأة المعارف، الإسكندرية، (د ت)، ص،12.

[3] ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة ج2،دار نهضة مصر للطبع والنشر، (د ت)، ط2، ص، 78.

[4] المرجع نفسه، ص ،71.

النّفس وهو انزياح الكلام عن المألوف الذي يكسر الرّقابة باستثمار اللغة .

يقول :« الشّعر كلام منظوم بائن عن المنثور الّذي يستعمله النّاس في خطاباتهم ، بما يخص به النظم الّذي إذا انعدل عن جهته مجّتْهُ الأَسْمَاعُ»[1]

وقال ابن وهب : «الشّاعر من شَعر يشعر شِعرَا فهو شاعر ، والشعر المصدر ولا يستحقّ الشّاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره ، وإذا كان إنّما استحق اسم الشّاعر لما ذكرنا ، فكلّ من كان خارجاَ عن هذا الوصف ، فليس بشاعر ، إنْ أتى بكلام موزون مقفى ، معنى هذا أنّ للشّاعر فردية شعورية لا تكون لدى غيره ، ومن ثمَّ فإن ما يصدر عن هذه الفردية هو بالضرورة فردي وكفى بهذا إدراكا لجوهر الانزياح »[2]

فهو في قوله هذا فرّق بين الشّعر و النثر ، ذلك يمكن اتخاذه انزياح

[1] محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص،9.

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

وهناك من القدماء من رأى أنَّ ظاهرة الغموضِ انزياحُ لأن حسب رأيهم ما يحدثه الغموض في المتلقي قريب مما يحدثه الانزياح .

فهاهو أبو إسحاق الصابي في حديثه عن الشعر والنثر يقول :«إنّ طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه ، لأنّ أفخر الترسل هو ما وُضحَ معناه فأعطاك غرضه، في أول وهلة سماعه وافخر الشعر ما غمض فلم يعطيك غرضه إلاّ بعد مماطلة وغوص منك عليه »[1]

فهو ركز على فكرة الغموض وجعلها الفيصل بين النثر والشّعر .

وعليه من خلال كل ما تقدم عن مفهوم الانزياح عند الدارسين العرب والنقاد القدامى وجدنا أنه متأصل في الفكر العربي من القدم ، ويرجع أصله إلى ما اصطلح عليه بالعدول ، والاتساع والتوسع والمجاز والاستعارة والغموض وكلها مصطلحات تصبُّ في مصبِّ الانزياح وتخرج باللغة من الأفق الضيّق إلى حقل أكثر شساعة وثراء وهو حقل اللامألوف .

وهذا ما يجعلنا نستنتج أنّ العرب مند نشأتهم الأولى أدركوا بذوق فطري أنّ للشّعر لغة خاصة تميزه عن باقي الأجناس الأدبية .

2-2 الانزياح عند العرب المحدثين

اهتمت الدراسات الأسلوبية الحديثة عموما والدراسات العربية خصوصا بظاهرة الانزياح لأنه يعتبر ظاهرة أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية.

[1] المرجع السّابق: ص،55،54.

والانزياح هو خروج عن المألوف كما ذكرنا سابقا لشحن الخطابات بطاقات أسلوبية وجمالية تُحدث تأثيرا خاصاً في المتلقي .

ويعتبر عبد السلام المسدي من بين المهتمين الأوائل الّذين أولوه أهمية بالغة ، وتطرق إلى مفهومه في كتابه الأسلوبية والأسلوب ، حيث قام بدراسة مصطلح الانزياح من ناحية الماهية وتعدّد مصطلحاته وقيمته الوظيفية ، فهو يرى أن المصطلح الفرنسي écart صعب الترجمة لعدم استقراره لذلك لم يرضى به كثير من رواد الأسلوبية والألسنية ، فوضعوا مصطلحات بديلة عنه .

يقول :« وعبارة انزياح ترجمة حرفية للفظ الفرنسي écart، على أنّ المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز أو نُحْي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدّد ، وهي عبارة العدول وعن طريق التوليد المعنوي قد نصطلح بها على مفهوم العبارة الأجنبية».[1]

أما عن قيمة العدول أو الانزياح فيقول:« ولعل قيمةَ مفهوم الانزياح في نظرية تحديد الأسلوب اعتمادًا على مادة الخطاب ، تكمن في أنّه يرمز إلى قاربين : اللغة والإنسان ، هو أبدًا عاجز على أن يُلِمَّ بكلِّ طرائقها ومجموع قواميسها ، أنه عاجز عن أن يحفظ اللغة شموليا ، وهي عاجزة أن تستجيب لكل حاجته في نقل ما يُريدُ ، وإبراز كل كوامنه من القوة إلى الفعل : وأزمات الحيوان الناطق مع أداة نطقه أزلية صوّر ملحمتها الشعراء و الأدباء مُذْ كانوا وما الانزياح عندئذٍ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسدّ قصوره وقصورها معا.»[2]

---

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، (د ت)، ص، 158.

[2] المرجع نفسه، ص، 106.

كما تطرق أيضا لمفهوم الانزياح في كتابه " النقد والحداثة " حيث ربط منهج الحداثة بالعدول عن النمط في مقارنته بمنهج القراءة .

وفي ذلك يقول :« أمّا منهج الحداثة فإنّه يحتفظ بنفس المنظومة الثلاثية .»[1]

ويقصد بها المنظومة المتعلقة بمنهج القراءة التي تقوم على سلم ثلاثي ، أوله التنظير أي الاسناد إلى منهج فلسفي أو غيره وثانيه المواصفة أي الحوار الجدلي بين المنطق النظري والنّص المُراد قراءته وثالثه الممارسة أي مباشرة الفحص .

أمّا منهج الحَدَاثة فإنه يحتفظ بنفس هذه المنظومة الثلاثية بعكس ترتيب مدراجها، فهو ينطلق من الممارسة التي توحي بالعدول عن النمط السائد فيتجه صوب المواصفة لتفسير هذا التجاوز والانزياح إلى أن يستقر في التنظير حيث يؤسس قواعد الحداثة باعتبارها تجديد ألرؤية .

أمّا كمال أبو ديب فمفهوم الانزياح عنده تحدّد من خلال ما يسميه " بالفجوة مسافة التوتر ".

فهو في نظره «وسيلة من وسائل خلق الفجوة مسافة التوتر ، ذلك أنّ استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدّة لا ينتجُ الشّعرية ، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها إلى صيغة جديدة وهذا الخروج هو خلق الفجوة مسافة التوتر »[2]

فالشعرية عنده وظيفة من وظائف ما يسميه " الفجوة مسافة التوتر " « لأن لغة الشعر دلاليا لغة تتجسد فيها

---

[1] المرجع السابق، ص،106.

[2] بشير تاوريريت : الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، (د ط) دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2010، ص،92.

فاعلية التنظيم على مستويات متعدّدة ، وهذا التنظيم حين ينشأ يخلق " فجوة مسافة التوتر " على درجات مختلفة من السّعة والحدّة بين اللغة الشعرية وبين اللغة اللاشعرية »[1]

فهو يرى أنّ الشعرية لا ترتبط بالشعر فقط بل بالنثر الفني أيضا ، ولذلك وصفت شعريته بأنها شعرية عامة للأدب تتأسّس على رصد العلاقة بين مكونات النص في عدة مستويات صوتية وإيقاعية وتركيبية ودلالية وتشكيلية وهي تتعلق ببنية الّنص .

ومن هنا أصبحت الشعرية عند أبو ديب تتجاوز النص إلى السّياق الذي يجعلها تتسم بخصائص انزياحية تجعلها مخالفة للمألوف ، فيصبح معيار قياس شعرية النصوص عنده هو الانحراف .

وبالتالي تصبح الشعرية إحدى وظائف " الفجوة مسافة التوتر " لأنّها أهم ما يميز الخطاب الأدبي .

كما يرى أنه يجب الانفتاح على ما يوجد خارج النص مثل المنظور النفسي الاجتماعي والإيديولوجي في الأدب .

ومن هنا يمكن أن نقول : أنّ " الفجوة مسافة التوتر " تتحقق من خلال مستويين .

مستوى رؤْيوي يتناول بنيات شعرية تصويرية أو إيديولوجية ، ومستوى لساني يتناول بنيات لغوية.

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط1، 1991، ص، 58 .

وهذا يعني أنّ " الفجوة مسافة التوتر " هي خروج الإبداع الأدبي عن كل ما هو متوقع من طرف المتلقي وهي ما يسمى بخيبة أفق المتلقي وهنا يكمن سر جمالية الإبداع "فالفجوة مسافة التوتر " لديه لا تتشكل من المكونات اللغوية وعلاقاتها فقط ، بل من ، المكونات التصويرية أيضا.

ولكل نص إبداعي خلفية فكرية و ينطلق منها المبدع ويظهر أثرها في النص الأدبي ، وهذا لايتحقق إلاّ من خلال الانحراف أو الانزياح عن درجة الصفر في الكتابة أماّ صلاح فضل فتحدث عن مفهوم الانزياح في مناسبات عديدة ، ففي كتابه نظرية البنائية في النقد الأدبي « بأنّه انحراف عن الاستخدام العادي للغة سواء أكان ذلك عن طريق استعمال الكلمة في غير ما وضعت له أو إسنادها إلى ما لا ينبغي أن تسند إليه في النظام المألوف للغة »[1]

كما تطرق إلى قضية الانحراف في الشعر ، قائلا :«لماذا نلجأ إلى تغيير المعنى ؟ ولماذا لا يكتفي المتلقي بالشفرة اللغوية القائمة ؟ والجواب عن ذلك مَيْسُور وبديهي ؛ لأن المعنى الأول لا يناسب السياق بل يكسره ويجعله محالاَ، أمّا المعنى الثاني فيردُه إلى حظيرة الإمكان والانسجام ، فعدم التناسب خروج على قوانين الرمز اللغوي، وهي عملية تقع على مستوى سياقي، والمجاز بأنواعه خروج على شفرة اللغة، ويقع على المستوى الدّلالي ، وكلتا العمليتين انحراف »[2]

[1] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص،248.
[2] المرجع نفسه، ص،249.

كما تحدث عن أهمية الانزياح أو الانحراف، إذْ يرى « أنّه كسر في نظام الإمكانات اللغوية بهدف زيادة عدد الدّلالات الممكنة »[1]

أما نظرية الانزياح عند محمد العمري وحسب رأي الكثير من النقاد فنجد لها بُعداً مهَّما في التراث النقدي العربي، في الحديث عن المجاز والعدول والتوسع،«وليست نظرية الانزياح في صياغتها اللسانية المتقدمة إلا محاولة لتفسير ما عُبر عنه مند القدم بالغرابة والعجب كما هو في كلام الجاحظ الذي يقول فيه : أن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أبغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب. »[2]

أمّا يمنى العيد فقد اتخذت كلمة الانزياح عندها اتجاهاً ماركسيا، وقد تبنته في كتابها "في القول الشعري" قولا وتطبيقا ، ولكن بغير تنظير

طالما تعلن عن توجيهها النقدي توجيها ماركسيا وهي القائلة :«كنت أعتمد النظرة الماركسية الوجودية للأدب»[3].

وما أشارت قط إلى أخدها عن جون كوهن الذي قعد نظريته على الأسس اللغوية السوسورية، مع العلم أنّ تنظيره بعيد عن الموقف الإيديولوجي الماركسي الذي سلكته يمنى العيد انطلاقا من اللغة العلمية، وهي الدرجة الصفر من الخطاب حيث قارن لغتين، لغة شعرية ولغة علمية، وعلى الرغم من أن جون كوهن واجه هجومات عنيفة من معاصريه الذين عارضوا نظريته ورموها فإن النقاد العرب أخذوها

---

[1] المرجع نفسه، ص،250.

[2] نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد اللغوي الحديث، هومة للطباعة والنشر والتوزيع ج1، الجزائر، ص، 214.

[3] سماح سهيل إدريس: مجلة الأدب، دار الأدب بيروت، لبنان، 1955، ص، 54.

لسدّ الفراغ في النقد ومعالجة عجز البلاغة العربية القديمة.

فيمنى العيد لم تنظر إلى الانزياح إذا أنّ الفكرة منقولة عن الغرب كما يزعم، وإنمّا رغبتها في التمكن من تحليل قصيدة ما رغبة تظهر في كتابيها " ممارسات في النقد الأدبي " و"القول الشعري ".

أمّا أُسَيْمة دَرَويش فترى أنّ الانزياح يسكن في الكلمة وليس في الصورة، لأنّ القارئ يجابه المعنى المخزون في وعيه الجماعي للكلمة ويتعامل معها بوصفها إشارة توحي وتبعث على إثارة شيء خارج ذاتها في ذاكرة القارئ فأسيمة درويش تبدو متأثرة بالبنيويين الغربيين وعلى رأسهم جون كوهن ،فهي تطرقت للكلمات الحّرة كما تحدث عنه جون كوهن في كتابه " بنية اللغة الشّعرية " منطلقة من قوله :« أنّ عبارة كلمات متحرّرة تصف جيدا أشكالا معينة من الشعر المعاصر، حيث تبدو الكلمات فاقدة كل علامات الارتباط التركيبي، وأنّ غياب الفعل خاصة يجرد الصرّح اللغوي من الأساس الذي يدعمه، وإنّ الكلمات تتابع و نحن نجهل العلاقة الرابطة »[1]

أماّ عز الدين إسماعيل فيرى أنّ الانزياح التفات حين ينطلق من الحالة النفسية ليحدّد الانزياح مدّعيا «بأنه صيغة انفعالية غريبة عن اللغة العربية وظاهرة الولع بمفردات جديدة »[2]

مفضلا الالتفات على الانزياح الذي هو في رأيه نوع من نقل الشيء من مكانه نفسيا ، ويبقى تحديد المصطلح غامضا، مع أنّه يقتربُ دلاليا من التوسع والعدول.

أماّ محمد ويس فالانزياح في نظره هو ذلك الاستعمال غير المألوف للغة ممَّا يجعلها تتصف بالتفرد والإبداع والقوة والأسر بذلك يصبح الانزياح :«هو استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورًا استعمالا يخرج بها عما هو

[1] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي، ومحمد العمري دار توبقال للنشر، ط1، 1986، ص، 178.
[2] نارك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة1973 ، ص، 291.

معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر »[1]

إذن من خلال ما تقدم عن مفهوم الانزياح عند العرب المحدثين ، نلاحظ اتفاقا في تحدد المفهوم ، فكلهم تحدثوا عن الاستعمال غير المألوف للغة من أجل تحقيق الشعرية في النصوص الأدبية.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا ماذا أضاف المحدثون لهذا المفهوم ليتسم بالحداثة ويصبح سمة ملازمة للنقد الحديث ؟

خاصة أنّ ما جاء به المحدثون من توضيح للمصطلح ، بأنّه خرق لقانون اللغة وخروج عن المعيار، هو ما جاء به عبد القاهر الجرجاني وغيره من القدماء، والأنحراف والفرق ليس جوهرياً يمسّ صلب الموضوع، لذلك يمكن القول أنّ جهود المحدثين قد انصَبت حول دراسة المصطلح ونقده بمنهجية أكثر تطورًا وشساعة وشمولا عن القدماء.

[1] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص، 08.

3- الانزياح عند الغربيين:

3- 1 عند الغَرْب القدامى : لقد أبدع اليونان قديما وحديثا في دراسة الشعر و النثر وعلى رأسهم أفلاطون الذي كان ينظر إلى «الشعر مجرد محاكاة ويشبهه بالمرآة أي أنّ محاكاته للأشياء والظواهر آلية حرفية ،ولذلك فهو لا يُقدّمُ سوى صورة مزيفة لا حاجة لنا بها ، لأنّ ما ينفعنا هو الأصل لا الصورة ،أما إذا قام الشّاعر بتصوير الظواهر بشكل غير حرفي، كأن يزيد عليها أو ينقص فيصبح غير صادقٍ فيما نقل»[1]

فأفلاطون يعتبر الشعر كذبا، والكذب في الشعر يعدُّ مجازًا والمجاز يتضمن الانزياح فهو يرفض فكرة الانزياح لأنها تشوه الحقيقة.

أمّا أرسطو فيرى أن الشّعر نوع من المحاكاة فهو استخدم المصطلح نفسه الذي استخدمه أفلاطون، لكنه منحه مفهوما جديدا متباينا عن مفهوم أفلاطون الذي كما قلنا كان يرى الشعر صورة مشوهة و مزيفة عن عالم المثل.

فأرسطو يرى أنّ الشاعر لا يحاكي ما هو كائن وإنّما يحاكي ما يمكن أن يكون، كما أنه ينظر إلى الأسلوب على أنه انزياح من خلال تفريقه بين لغة مألوفة ولغة غير مألوفة.

«وجودة العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة ، فالعبارة المؤلفة من الأسماء الأصلية هي أوضح العبارات ولكنها مبتذلة ، أمّا العبارة السّامية الخالية من السّوقية فهي التي تستخدم ألفاظا غير مألوفة ،وأعني

[1] هدية جبلي: ظاهرة الانزياح في سورة النمل ، دراسة أسلوبية رسالة للماجستير مخطوط، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري ، قسنطينة، 2007/2006، ص، 58-59.

بالألفاظ غير المألوفة الغريب والمستعار و الممدود وكلّ ما بَعُد عن الاستعمال»[1]

فهو أقر بأن العبارة غير المبتذلة هي التي تتراوح وتبتعد عن استعمال الألفاظ المألوفة وبهذا يكون قد اقترب من الانزياح .

أمّا بالنسبة للمدرسة الكلاسيكية «فهي تعتبر الكلام العادي المتواضع عليه قاعدة للكتابة ،وتؤمن بالعقل باعتباره ترابطا منطقيا لهذا لم تجرؤ على خرق المنطق ولم تفكر في أن تصدم المتلقي بالغريب من التعابير و المجازات »[2]

3- 2 - عند الغربيين المحدثين : إن الانزياح مصطلح تطوْر بتطور الدراسات الأسلوبية و النصانية في الفكر الغربي الحديث، خصوصا حين تبلوت معالم النّص النقدي في شكل أطروحات ونظريات قعد لها علماء الأسلوب بدءً من شارل بالي وهيلمسلف وبلوم فيلا وصولا إلى جاكبسون وتودوروف، ورولاف بارث.

ويتفق علماء الأسلوب على أن الانزياح هو انتقال اللغة من نظامها الأحادي المعياري إلى ممارسة أسلوبية أي انتقال اللغة من مجال الاستعمال العادي والمتداول إلى مجال الخلق والتميز لتتمّ عملية التحوّل من طور الإفهام إلى طور الانجاز والتفاعل

[1] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ،ص، 81.

[2] عبد الله عياد: القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ج1، دار قرطبة المغرب، ط، 1987، ص، 23.

ويعد رومان جاكبسون (jakobson roman) أحد الأوائل الذين حاولوا التجديد في مباحث الاستعارة والكناية إذ :«أنّ الوظيفة الشعرية تتحقق على وجه الخصوص باعتماد الاستعارة أساسا»[1]

كما يعرف الانزياح « بأنّه الانتظار الخائب أو خيبة الانتظار . »[2]

فهو يرى أن الشعر الذي يحرك العالم بطريقة أشد جوهرية ومفاجئة .

كما قال عن لانزياح أيضا «أنّه عنف منظم مفترق بحق الكلام العادي .»[3]

أمّا شارل بالي، (charles bally) فقد ربط الانزياح عن الأصل بالشّحنة الوجدانية، لأنّه يؤمن بأسلوبية تبحث في القيم الوجدانية.

وللإشارة يُعدّ بالي من أشهر مؤسسي الأسلوبية الحديثة، إذْ اعتبر الأسلوبية «العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة ، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية »[4]

ليأتي بعده سبيتزر (spitzer) « الذي قام بتعميق فكرة الانزياح ، حيث ربط بين نفسية الكاتب وعمله الأدبي وذلك من خلال استقراء السّمات الخاصة للكاتب من انزياحاته الواردة في عمله ، وما هذه السمات الخاصة

---

[1] رومان جاكسون: قضايا شعرية، تو محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1988، ص،8.

[2] نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1ن هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، ط1، ص183،.

[3] المرجع نفسه، ص،98.

[4] صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته،ص،17.

إلا سمات فردية تتمثل في لغة ودلالة خارقة تبتعد كل البعد عن اللغة السائدة والاستعمال الشائع »[1]

وقد قال عنه النقاد والباحثون أنّه هو الذي جاء بمصطلح "الانحراف" وأول مسلك سلكه في دراسة الانزياح هو القياس على الاستعمال الشائع

ويظهر هذا في قوله :«الأسلوب انزياح فردي بالقياس إلى القاعدة. »[2]

[1] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص89.

[2] نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد اللغوي الحديث، هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، الجزائر، ط1، (د ت)، ص، 108.

وما يحدّد تميّز المبدع حسب سيبتز هو الانزياح حيث جعله مقياسًا لتحديد السّمة الأسلوبية ومدى فعاليتها في النص ، حيث قال: «إنّه اعتاد في قراءته للرّواية الفرنسية الحديثة مثلا أنّ يضع خطوطا تحت العبارات التي تلفت نظره لابتعادها عن الاستعمال المألوف ..ممّا جعله يتساءل عن إمكانية وضع تسمية عامة لمعظم هذه الانحرافات ومحاولة الوصول هكذا إلى الأصل الروحي والجذر النفسي المشترك لخواص الأسلوب عند مؤلف معين »[1]

أمّا جون كوهن (jeon cohen) فحسب ما أثبته كتب الباحثين واللغويين أنه كان الأقرب من مفهوم الانزياح ، إذ خصص للموضوع كتابًا أسماه " بنية اللغة الشعرية " وحاول أن يشرح فيه مفهوم الانزياح ، حيث جعله وحده قادرًا على أن« يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي والمقصود بالشعرية تلك الأعمال الأدبية التي ترقى عن النصوُص العادية سواء من حيث التراكيب أو الدّلالات »[2]

وأضاف قائلا: «إن مفهوم الانزياح مفهوم معقد ومتغير لا نستطيع استعماله دون احتياط ، ولهذا كنّا دائمًا نعمل وبدءًا من أجل إقامة المعيار على قاعدةٍ إيجابية ، فنطلب من اللّغة التي يكتبها العلماء أن تكون مرجعًا لنا»[3]

كما اعتبر جون كوهن « اللغة الشعرية خطأً لنزياحها عن المعيار ،فإذا انزاحت اللغة العادية عن المعيار يمكن تصحيحها ، وليكن الانزياح شعريا فمن الشرط أن يكون محكوما بقانون يبعده عن غير المعقول غير أن خطأه يتعذر معه التصحيح ، وليس هذا التصحيح إلا قبول التأويل بما هو صحيح ، وهذا فالانزياح المفرط كلام غير

[1] صلاح فضل: علم الأسلوبية،ص، 58.
[2] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ص،103.
[3] المرجع نفسه، ص 103.

مقبول مستعصٍ على التأويل مستحيل التواصل ، والانزياح لا يكون شعريا إلاّ لأنّه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية .»[1]

أمّا ريفاتير (riffaterre) الذي يعتبر من أبرز المساهمين في تأصيل الأسلوبية البنوية فالانزياح عنده «يكون خرقا للقواعد حينا،ولجوءًا إلى ماندر من الصيغ حينا آخر»[2]

كما يعتبر الانحراف «حيلة مقصودة لجلب انتباه المتلقي ويحدّد المعيار لاكتشاف هذا الانحراف بالسياق الخارجي ويُسمى وحدته الأساسية " بالسّياق الأصغر " ، فهو غيّر مفاهيم الاستعمال الجاري والخطاب التواصلي ، واللغة الوظيفية بمفهوم السّياق الأسلوبي بمعنى أن بنية النص تقوم هي نفسها على مستوين اثنين:«أحدهما يمثل النسيج الطبيعي ، وثانيهما يزدوج معه ، ويمثل مقدار الخروج عن حدّه»[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص103.

[2] المرجع نفسه، ص102.

[3] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص103.

ويقال : أن ريفاتير «قد تحوّل عن الأسلوبية البنوية إلى سيميائية الشعر »[1]

غير أن هذا لا ينبغي أنّ مفهوم الانحراف ظل محورًا مهّمًا لديه ، فهو في كتابه "سيميو طيفا الشعر " «يتحدث عن بؤرة رمزية للقصيدة يسميها "مُؤَيدًا " ويربطها بكل ما هو خارج عن المألوف ، هذا الخروج عن المألوف يمكن أن يصل إلى حدًّ إنكار الواقع جملة بحيث تصبح أو المولّد هي كلمة لا شيء»[2]

فهو يعرّف السّياق الأسلوبي «بأنه نموذج لساني مقطوع بعنصر غير متوقع ، والتناقص الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي »[3]

وعن ذلك التداخل تحدث المفارقة والقيمة الأسلوبية تكمن في العلاقة التي تتأسس بين المتضادين، وهذا ما جعل صلاح فضل « يعتبر أن الانحراف مفهوم لقي تطورًا جذريا على يدي ريفاتير إذ أنه استخلص منه مقولة التضاد البنوي»[4]

وعليه «فالسياق الأسلوبي يمثل أساسا في رصد المتعارضات التي تطرحها البنى اللسانية في النص باعتبار أنّ هذا السياق يتشكل بحيث يفاجئ القارئ فيكون القارئ ها هنا القارئ النموذجي الذي يُعتمد عليه في استكشاف السياقات الأسلوبية وهي الفكرة التي يؤكدها ريفاتير. »[5]

---

[1] أحمد محمد ويس الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص102.
[2] المرجع نفسه، ص102.
[3] شكري عباد، دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد، دار إلياس، القاهرة، 1987،ص147.
[4] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص160.
[5] حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسّياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1ن 2002، ص77.

ومن هنا يمكننا القول :«أن ريفاتير قد حاول خلق موضوعية للدراسة الأسلوبية وبناءها على استجابات القارئ التي تبدو في جوهرها .

أمّا الانزياح عند تودوروف (todourof) فهو: «لحن مبرّر ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كلياً للأشكال النحوية الأولى »[1]

بمعنى خطأ معلل له ما يُبرّرهُ

كما عرّفه أيضا بأنه «خرق السّنن»[2]

لكن المعنى لا يختلف عن باقي التعريفات الأخرى وهذا يعطي حرية للمبدع من أجل التعرف في اللغة كما يشاءُ

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية ص102، 103.
[2] المرجع نفسه، ص103.

أمّا فاليري (valéry) فقد اهتم هو الأخر كغيره بدراسة الانزياح ، فيرى :«أنّ كل عمل مكتوب وكل إنتاج من منتجات اللغة يحوي آثارًا أو عناصر مميّزة ، لها خصائص سوف ندرسها ، ,سأطلق عليها مؤقتا وصف الخصائص الشّعرية فعندما ينحرف الكلام انحرافا معينا عن التّعبير المباشر أي عن أقل طرق التعبير حساسية ، وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص ، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذّة، ونشعر بأننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرًا على التطوّر والنّمو، وهو إذا ما تطوّر فعلاً اسُتخدم، ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفنّي.»[1]

ويبدو أن فكرة الانزياح متأصلة في كتابات فاليري النقدية ،فهو في مقارنته بين الشعر والنثر قد شبه النثر بالمشي ،والشعر بالرقص يقول: «فإذا كان المشي وسيلة تقود إلى غاية ، فإنّ الرقص هو الوسيلة والغاية معاً، وإذا كان الرقص يستخدم نفس الأرجل والأعضاء التي يستخدمها المشي فإن الخلاف بينهما هو في الطريقة التي يتم كل واحد منها بها ، وكذلك الشأن في الشّعر فهو إذْ يستعمل نفس الكلمات التي يستعملها النثر فإنّما يمتاز عن النثر بأنه يتناول الألفاظ على نحو من التركيب والتوجيه يخالف ما يتناوله النثر منها في أغلب الأحيان وأخيرًا فإنّ المشي كالنثر في أنّ صاحبه يسلك أقصر الطرق وأقومها وأقلها عوجاً ومنعطفات ليصل إلى بغيته التي يرجوها ، دون تريث ولا تذبذب ،ولكن الرقص بخلاف ذلك لا يحلو إلاّ إذا أكثر القائم به من الرّوحات و الغدوات ، وأفرط في اللف والدوران، وأمعن في الجيئة والذهاب ،حتّى يصح القول بأن الخط المستقيم هو سبيل

[1] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ص86، 87.

الماشي والناثر والخط المنحرف هو سبيل الراقص والشاعر. »[1]

وهذه المقولة رغم أنها تعرضت للمعارضة من قبل بعض النقاد إلاّ أنها تتقاطع مع جزء كبير من النظريات حول اللغة الشعرية ، بل صارت عاملا مشتركاً في الكثير من التوجيهات المنهجية والمدارس النقدية.

أمّا رولان بارث (roland barthes) فتناول الانزياح كمفهوم من خلال مفهومه للنص في قوله:« النّص كإيجاد »[2]

فالنص عنده كثلة هائلة من الإيجادات الدلالية والإيجاد هو مرادف للانزياح.

وعليه وممّا يتضح أن أغلب الدّارسين يتفقون على أنّ الانزياح يتحدّد مفهومهُ من خلال ربطه بالأسلوب ولا يكادون يفرقون بينهما ، كون الانزياح خاصية أسلوبية لها أثرها في النص الأدبي، إذ تضفي عليه رونقا خاصًّا وتبقيه متوهّجاً : رغم أن آراءهم اختلفت في المفاهيم الاصطلاحية لأن كل باحث أخذه من زاوية وذلك حسب ثقافته وانتمائه كما قال محمد ويس.

لكن ما اتفق عليه معظمهم أنّ الانزياح خاصٌ بلغة الشّعر.

---

[1] المرجع السابق، ص87.

[2] المرجع نفسه، ص104.

4- أنواع الانزياح :

إنَّ ما يميّز الانزياح أنّه لا ينحصر في جزء واحد وإنمّا يشمل أجزاء كثيفة من النّص ، وقد قسم الدارسون الانزياح إلى قسمين أساسين نتدرج فيهما كل أشكال الانزياحات .

فالأول يتعلق بجوهر المادة العلمية وهو ما يسمى بالانزياح الاستبدالي أو الدْلالي ، والثاني يتعلق بالسّياق وتركيب الجمل والعبارات ويسمى بالانزياح التركيبي .

4-1- الانزياح الاستبدالي : يعدّ هذا النّوع من أكثر المستويات اللغوية مرونة ، ويتواجد في النصوص أكثر من غيره، ويعتبره " جون كوهن" «خرقا لقانون اللغة »[1] أي انزياحا لغوًياً، ويمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة صورة بلاغية ، وهو الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي.

أمّا صلاح فضل فتحدث عنه باسم الانحراف قائلا: «الانحراف الاستبدالي يخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية ، كمثل وضع الفرد مكان الجمع أو الصفة مكان الاسم أو اللفظ الغريب بدل المألوف»[2]

وإذا تحدثنا عن الانزياح الاستبدالي فإننا نتحدث عن الصور البيانية بصفة عامة والاستعارة بصفة خاصة لأنها تمثل دورًا هامًا في تشكيل المفارقة والانزياح حيث يلجأ المبدع إلى استخدامها ليثري الدلالة ويعمق المعنى، وموضوع الاستعارة لم يشغل فكر الدارسين العرب فقط، بل شغل فكر الغربيين أيضا انطلاقا من أرسطو إلى ريتشاردز، فجون كوهن قد جعل الاستعارة جوهر الشعرية

---

[1] المرجع السابق، ص66.

[2] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 318.

بطريقة غير مباشرة ، حيث يقول : « إنّ المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات وهو الاستعارة »[1]

ولكي يوضح فكرته استدل بسطر من الشعر لفاليري الذي يقول فيه: «هذا السطح الهادي الذي تمشي فيه الحمائم. »[2]

لأنّ هذا السطر يحمل معانٍ خفية ، فمثلا كلمة السّطح تعني البحر ، والحمائم تعني السْفن ، وتوظيفه لهذه المعاني يظهر قصد يته ، فهو يريد التحليق في سماء الشاعرية والارتقاء بالكلمة من أرض الحقيقة إلى سماء الخيال وهذا انزياح متعلق بالمادة العلمية كما قلنا سابقا ويختص بالألفاظ والكلمات ، وهو أسلوب من أساليب الأداء غير المباشر

ونظرا الأهمية الاستعارة في هذا النوع فقد تناولها الكثير من الباحثين والأدباء واللغويين واللسانين .

[1] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية ،ص170.
[2] المرجع نفسه، ص42.

وقد تناولها أبو هلال العسكري في كتابه " الصناعتين" يقول: « ولولا أنَّ الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا وقد أعطى للاستعارة أربع وظائف وهي :

1) « شرح المعنى وفضل الإبانة عنه
2) تأكيده والمبالغة فيه
3) الإشارة إليه بقليل من اللفظ
4) حسن المعروض الذي يبرز فيه

ويشير في عبارة صريحة على مبدأ لساني أكدته الدراسات اللسانية الحديثة ، يتجلى في ميل اللغة إلى الخفّة واليُسر والاستغناء عن كل مالا يضيف شيئا إلى الخطاب وهذا بخلاف الخطاب الأدبي الذي يقوم كلغة ثانية مشاكسة لقانون اللغة الأولى بشتّى الصور وبهذا القانون ندرك أنّ الشّعر لغة ثانوية متميزة عن الطبيعة »[1]

أمّا عبد القاهر الجرجاني في كتابه " أسرار البلاغة " فيقول : «إنك لترى بها الجماد حيًّا ناطقا والأعجم فصيحًا والأجسام الخرس مبينة والمعاني الخفية بادية جليّة. »[2]

والانزياح الاستبدالي يقوم على استبدال المعنى الحقيقي أو السطحي للفظة بالمعنى المجازي العميق وفي هذا يقول جون كوهن: «من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي .»[3]

وهذا الانتقال يحدث طبعا «عندما يتعادل المعنيان بمعنى لا يختلفان من جهة العموم والخصوص كما في حالة

---

[1] محَمد العمري: البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)،1999، ص298.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، مصر، 1991، ص43

[3] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية ص205

الانتقال من السبّب إلى المسّبب أو من العلامة الدّالة إلى الشيء المدلول عليه ...الخ أو العكس»[1]

لأن الانزياح الدلالي لا يراد به إبدال أحد المعنيين بالأخر وإنّما يراد به عملية التفاعل بين المعنيين فالمعنى الأساسي لا يختفي وإنما يتراجع إلى خط

خلفي وراء المعنى السّاقي ، ومن خلال هذا التفاعل يبرز لانزياح الاستبدالي أو الدلالي .

فعبد القاهر الجرجاني قد قسم المعنى إلى قسمين «هما المعنى ، ومعنى المعنى

فالطرف الأول هو القول على سبيل الحقيقة والطرف الثاني هو القول على سبيل المجاز حيث يخرج الكلام إلى معان جديدة غير تلك التي تظهر في ظاهرة ، وهي معانٍ يعقلها السامع من المعنى الظاهر »[2]

والمقصود بمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثمّ يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر .

وهذا الطرح الذي طرحه الجرجاني هو نفسه الذي طرحه المحدثون في تسمية الانزياح الاستبدالي ، فللوصول إلى المعنى المنزاح إليه يجب التوقف عند المعنى المنزاح عنه لقبوله أو نفيه ، إذْ لا يمكن الاستدلال على المعنى الثاني دون التوقف عند المعنى الأول ثم تكون عملية

[1] أفندريس جوزيف: اللغة ، تعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1950، (د ط)، ص 256.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص644.

الانزياح التي تقوم على رصد العلاقات المشتركة بين المعنى الأول والثاني ومنه فالانزياح الاستبدالي أسلوب من أساليب الأداء غير المباشر يتم عبر عدة طرق بلاغية كالاستعارة والمجاز والكتابة وغيرها من الألوان البلاغية التي يتم فيها الانزياح .

4- 2 الانزياح التركيبي : يرى النحاة واللغويون أنّ النحو هو أساس الوصول إلى أصل المعنى.

حيث يقول عبد القاهر الجرجاني :« واعلم أنّ ليس النّظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرّسوم التي رسمت لك فلا تُخِلُّ بشيءٍ منها »[1]

فالانزياح «يسهم في تقديم الدّلالات الهامشية التي تزيد الخطاب روعة في الفن وعمقاً في اللغة عن الشائع المعروف تحقق قدرًا من الشّعرية .»[2]

فمن المعروف «أن اللغة تقوم على نظام تحكمه قواعد معينة ، فإذا التزم بها المتكلم كان كلامه صحيحا غير أنّ ما يفرضه النحاة لا يُسلّم به الأدب لأنه يخضع للخيال وهنا يتصادم مع القواعد التي تجعل اللغة أداة واقعية ، كما أنّ الالتزام بالقواعد المعيار يجعل الإنتاج الأدبي مُمّلاً ويبعده عن الإبداع والجمال »[3]

ولهذا يضطر المبدع إلى إحداث خلخلة في التراكيب اللغوية من أجل خلق الجديد .

وعليه فالانزياح التركيبي يحدث من خلال الخروج عن القواعد النحوية و أصولها ومخالفة الترتيب العادي في

---

[1] المرجع نفسه، ص128.
[2] المرجع نفسه، ص106.
[3] المرجع نفسه، ص106.

نظام الجملة ، وكذلك يعرُف بعض الباحثين الانزياح التركيبي « بأنه طريقة في الرّبط بين الدّوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو التركيب الفقرة »[1]

[1] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص120.

وفي هذا الصدد يشير محمد ويس : « أن المبدع الحق هو الذي يستطيع تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوف»[1]

وفي ذات السّياق يشير صلاح فضل « أنّ الانحرافات التركيبية تتصل بالسلسلة السّياقية الخطيّة للإشارات اللغوية عند ما تخرج عن قواعد النظم والتركيب تمثّل الاختراق في تركيب الكلمات »[2]

وهذا يعني أنّ المبدع حين يخرج من الحدود المعيارية ويلجأ إلى الانزياح التركيبي فإنه يسعى إلى تحقيق هدفا دلاليا ، لا يستطيع إنجازه من خلال الحدود المعيارية التي وصفها المحدثون ، لأن تلك الحدود تحقق المستوى النفعي والوظيفي في حين أن الخروج إلى ما هو ثانوي أو هامشي كما يسميه اللغويون يحقق الوظيفة الإبداعية ، « لأن تحريك الكلمة أفقيا إلى الأمام أو الخلف يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي »[3]

وقد تفطن المحدثون إلى هذا الهدف إذْ يرى سامح الرواشدة « أنّ الانزياح التركيبي لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة ، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يُعدُ استثناءً أو نادراً فيه »[4] وهدف ذلك أن تُحقق للنص سمات جديدة لا يستطيع تحقيقها لو تمسك باللغة المعيارية الصَّارمة.

فالمحدثون ينظرون إلى الشعر نظرة تشكيل لغوي وعلاقات جديدة ، فهاهو جون كوهن يقول : « فالشاعر حسبه هو

---

[1] المرجع السابق، ص120.

[2] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص611.

[3] محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة الحرية الحديثة ،(د ط) ، 1984، ص143.

[4] سامح الرواشدة: فضاءات شعرية ، " دراسة في ديوان أمل د نقل"، المركز القومي للنشر، إربد، ط1، 1999، ص53.

شاعر بقوله لا بتفكيره و إحساسه ، وهو خالق كلمات وليس خالق أفكار ، وعبقريته كلها إنّما ترجع إلى إبداعه اللغوي »[1]

من خلال كل الآراء السّابقة نستخلص أن الانزياح على مستوى التركيب يستخدمه المبدع ليحقق سمة الفرادة والتميّز في استخدام اللغة للإثارة ودرءِ الملل عن المتلقي .

[1] أحمد محمد ويس الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ،ص121.

5- وظيفة الانزياح : الانزياح مصطلح أسلوبي مستحدث يخدم النّص ومتلقي النص ، والوظيفة الأساسية التي أكثرت الدراسات الأسلوبية والمدارس النقدية نسبتها إلى الانزياح هي المفاجأة ، وذلك من باب الاهتمام بالمتلقي ، وهو من أولته الأسلوبية عناية خاصة ، بل أدخلته ضمن دائرة الإبداع ، لأنه يشارك المبدع أو المؤلف في تشكيل المعنى وإنتاج النّص ، والحق أن الاهتمام بالقارئ المتلقي هو عين الصواب ، فهو من يوجه النص إليه ، وهو من يحكم على قيمته وجودته ، ولهذا نجد المناهج النقدية على اختلاف اتجاهاتها تعني بطريقة استقبال المتلقي للنّص ، وكذا ما يقوم بينهما من تفاعل فكلما انحرف الشعر وانزاح عمّا هو مألوف أو متوقع كلما أحدث المفاجأة والدهشة أكثر ، هذه الدهشة التي أكدّ عليها النقاد مند القدم .

فقد ورد عن أبي حيّان التوحيدي «أنّ الانزياح أمرٌ ليس للنفس عنه غنىً ، إذْ أن النفس كلفة بالتجدد، مولعة به »[1]

فقد سأل أبو حيّان صديقه مسكويه عن سبب كراهية النفس للحديث المُعَاد ، فكان جواب مسكويه » أن الحديث للنفس كالغداء للبدن ،فإعادته عليها بمنزلة الغداء لجسم اكتفى منه »[2]

وفي ذات السياق يُبيّنُ ابن وكيع سبب تفضيل المتنبي على غيره من الشعراء حيث يقول : « لما كان شعره أجدّ فيهم عهدًا ، كانوا له أشدّ وَدًّا ، إذا النفوس مولعة

[1] أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، تح أحمد أمين والسيد أحمد ضفر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951، ص31.
[2] أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل،ص31.

بالاستبدال والنقل ، لهِجَةٌ بالاستطراف والملل ،ولكل جديد لذّة »[1]

إذن فالتّغيير حاجة ثابتة في النفس البشرية التي من شأنها أنْ تملَّ من الأشياء المتكرّرة .

وقد قيل : أن الجاحظ كان من السَّابقين إلى ملامسة وظيفة الانزياح من خلال حديثه عن أهمية الخروج عن المألوف وما ينتجه هذا الخروج من الطرافة والمفاجأة والدّهشة ، ويقول في هذا المعنى :« إنّ الشيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم ، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف ....والناس مُوكّلون بتعظيم الغريب والمستطرف البعيد وليس لهم في الوجود الراهن وفيما تحت قدراتهم من الرأي و الهوى مثل الذي لهم في الغريب القليل ، وفي النادر الشاذ ...ولذلك قدّم الناس الخارجي على العريق و الطريق على التليد »[2]

وقد ذهب الزمخشري في تعليله لبلاغة العدول « أن الانزياح من أسلوب إلى آخر فيه إيقاظ للسامع لأن هذا الأخير يمل من أسلوب معتمد في خطاب فينقله بدوره إلى أسلوب آخر تنشيطا له في الإسماع واستماله في الإصغاء »[3]

---

[1] أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع، المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره، قدم وعلق عليه محمد رضوان الداية، دار قتيبة، دمشق1982، ص2-3.

[2] الجاحظ: البيان والتبين، تحقيق وتسرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان،(د ط)، (د ت)، ص89،90.

[3] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ط1، 1994، ص27.

وهذا يعني أن تغيير القواعد وتجديدها يكشف عن علاقات لغوية جديدة تقضي على الملل والرّتابة ، والإنسان بطبعه ميّالاً إلى التغيير وخلق نصوص وتراكيب جديدة يجعله يتشوق لقراءتها وفك رموزها أو الغوص في أعماقها .

كما أدركت المدارس الحديثة دور المفاجأة في اغناء النص الأدبي ومن ثم إثارة الجمال

« وتتحقق المفاجأة في الانزياح عن طريق الجمع بين الأشياء المتنافرة وخلق علاقات جديدة تلفت الانتباه »[1]

وفكرة المفاجأة أعطاها السرياليون كل بعد في الإبداع لأنها تعدُّ عندهم منطلق الإبداع ونهايته « فلم يكن الكاتب السريالي بقادر على الكتابة إلاَّ أنْ تغمرُه المفاجأة »[2] ليقوم هو بتحويلها إلى مفاجأة تغمر المتلقي أيضا.

ولهذَا نجد السرياليين قد جعلوا المفاجأة غاية في ذاتها ، فبرتون يقول : « يجدر البحث عن المفاجأة للمفاجأة نفسها بحثاً غير مشروطٍ »[3] كما أنهم وجدوا فيها غاية الحرية وهكذا يقول بروتون أيضا :« إنّ الصورة وحدها بما تحمله من مفاجآت غير متوقعة هي التي تعطيني مدى الحرية الممكنة وهذه الحرية الممكنة تثير في الرعب »[4]

كما أن برجسون قال :« أنّ الكون إذا كان خاليا من الدهشة والاختراع والإبداع كان وجود الزمان باطلاً »[5]

---

[1] عبد الله خضر محمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات،ص60.
[2] كاروج ميشيل: أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية،تر إلياس بدوي، ط وزارة الثقافة، دمشق، 1973،ص125.
[3] المرجع نفسه، 136.
[4] المرجع نفسه، 136.
[5] برجسون هنري: التطور المبدع، تر جميل صليبا، بيروت، 1981، ص40.

وهكذا أدركت الاتجاهات الحديثة ما للمفاجأة من أثر فراحت تركز جهدها على العناصر التي من شأنها أن تولدّ هذه المفاجأة ولعلها وجدت ضالتها في مفهوم الانزياح الذي جمع هذه العناصر ، فأصبحت درجة الإبداع تنشأ من ضم عناصر لا يتوقع جمعها في صعيد واحد، وبطبيعة الحال هذا الأمر يحتاج ممّن يقدم عليه إلى شجاعة كبيرة.

أمّا ريفاتير فقد رأى أن « الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ »[1]

[1] عياد شكري محمد: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط أنترناشيونال، برس القاهرة، مصر،1988، ص79.

وفي وذات الصدّد قال شكري عياد: « الكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين لآخر بعبارة تثير انتباهه، حتى لا تفتر حماسَتُه لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إيّاه »[1]

وعليه فالانزياح جاء ليجمع بين عنصرين ، المبدع والمتلقي ، فهو من جهة يُجسد قدرة المبدع على استخدام اللغة من خلال تفجير طاقاتها وتوليد تراكيب جديدة ومن جهة أخرى يوقظ مشاعر المتلقي وينشط فكره.

ولكن ليكون الانزياح أكثر قبولا لدى القارئ يجب أن يكون عفو الخاطر ، يصدر دون تكلف ، لأنه لابد من الاحتراس ، فليس كل انزياح يظهر قيمة فنية تكشف عن قدرة الإبداع والخلق، فهناك انزياحات ليست لها قيمة كبيرة فنيًّا، فاللغة في خامتها الأولى هي الجدار الخلفي الذي يستند إليه المبدع وعليه تتشكل مكونات الانزياح من مفارقة لهذا الجدار.

إذ أنّ بعض الانزياحات لا تتعدى كونها أخاديع أسلوبية لا تحمل أي دلالة فنية .

ولكن هذا لا يعني التقليل من قيمة الانزياح ، فهو وحده من يعين القارئ على قراءة النصوص قراءة استبطانية ويجعل لغة النص مثيرة ومتميزة ومن خلال كل ما تقدم نستنتج أن الانزياح ظاهرة جمالية تصب في عمق العمل الأدبي وتخلخل عواطف المتلقي ، وتدفع عنه السأم والضجر.

[1] المرجع السابق، ص79.

الفصل الثاني:

الانزياح التركيبي في ديوان قال سليمان

1- التقديم والتأخير

2- الحذف

3- الالتفات

1- الانزياح التركيبي:

تعرّف الجملة « بأنها ماتركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل، ولابدّ في الجملة من أمرين معًا هما، التركيب والإفادة المستقلة»[1]

وهي اسمية أو فعلية بحسب اصطلاح النّحاة.

فالاسمية مابدئت باسم والفعلية مابُدئت بفعل مع وجود اختلاف طبعا بين النحاة في مسألة الابتداء.

«والجملة أيًّا كان نوعها فهي تتكون من مسند ومسند إليه، فإن كان المسند اسما أو مايقوم مقامه فهي اسمية، وإن كان فعلا أو ما كان بمنزلته فهي فعلية، والصورة الأساسية للجمل التي مسندها فعل أن يتقدم هذا الفعل على المسند إليه، والصورة الأساسية للجمل التي مسندها اسم أن يتقدم المسند إليه على السند»[2]

«والجملة بنوعيها الاسمية والفعلية هي إشارة إلى معاني متعدّدة، فإن كان المراد منها الثبوت كانت اسمية، وإن كان المراد التجدّد والحدوث فهي فعلية، فإذا كان السياق يقتضى الحدوث والتجدد أتينا بجملة مسندها فعل تقدم أو تأخر، وإذا كان السياق يقتضي الثبوت أتينا بجملة مسندها اسم، فالجملتان " يجتهد سعيد- وسعيد يجتهد " يدلان على الحدوث وإنّما تقدم المسند إليه في الثانية لغرض من أغراض التقديم»[3]

وهذه المعطيات تكون في اللغة و استخداماتها فإذا اتجهنا إلى الشعر والإبداع وجدنا الأمر أكثر مرونة واتساعاً، حيث تَحُل قوانين الإبداع محلّ قوانين اللغة

---

[1] حسن عباس: النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، ص15.
[2] فاضل صالح السمرائي: معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، عمان الأردن، ط12000، ص15.
[3] فاضل صالح السمرائي، معاني النحو، ص16.

والنحو التي تَحُول دون تفجير إمكاناته وطاقاته، ولهذا يتم اللجوء إلى ما يسمى باللغة الشعرية لأنها تحتوي على سمات انزياحية تتيح للشاعر خلق نظام أسلوبي خاص، «ذلك أن اللغة اهتمت في جل مباحثها بما يقال في حين انْصبْت بحوث البلاغيين عن كيفية ما يقال»[1]

وإذا ذهبنا إلى شاعرنا سليمان جوادي وجدناه قد استخدم الجملة الفعلية والاسمية بأنماط متفاوتة في ديوانه " قال سليمان "، فالمقطع الشعري عنده ليس اسميا خالصا ولا فعليا خالصا وهذا يرجع إلى عالم الشعر المتقلب لذلك يتم خرق قواعد اللغة وانتهاك قوانينها مما ينتج لغة جديدة، فهو قد استخدم الجمل الاسمية في الحالات التي تدل على التقرير و الوصف والتجرد من الزمن للتعبير عن الحالة النفسية والجمل الفعلية التي تدل على الحدوث والتجدد تناسباً مع الدلالة وفي هذا الصدد يقول: عبد القاهر الجرجاني: «وأمّا الفعل فموضوعه على أنه يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئا بعد شيء».[2]

[1] محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العلمية للنشر لونجمانط1، 1994، ص338.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص174.

والفعل يمثل الرّكن الأهم في الجملة وهو الذي يحدّد طبيعتها، ويقول ابن هشام في تعريفه للجملة الفعلية : «تسمى فعلية إذا بدئت بفعل سواء أكان ماضيا أو مضارعا أو أمرًا وسواء أكان متصرفا أو جامدًا وسواء أكان تاماً أو ناقصًا، وسواء أكان مبنيًا للمعلوم أو مبنيا للمجهول، ولا فرق بين الفعل أن يكون مذكورًا أو محذوفا، تقدم مفعوله عليه أم لا تقدم عليه حرف أم لا»[1]

هذا لأن نظام اللغة يخضع للتأليف والتركيب الذي يقوم بمقتضاه تحديد مكونات الجمل والانزياح التركيبي وحده قادر على خرق قوانين اللغة ومعاييرها بعناية فائقة وقد أدرك القدماء ذلك حين رأوا أن بعض العناصر اللغوية لا يبرز دورها الأسلوبي إلاّ عند غيابها.

والانزياح التركيبي هو مخالفة المألوف في النظام الجملي من خلال بعض الانزياحات المسموح بها كالتقديم والتأخير والحذف والالتفات

1-1 <u>التقديم والتأخير:</u> تعد هذه الظاهرة من أبرز مظاهر الانزياح التركيبي، وتترتب عنها الكثير من الجماليات التي تتسم بها اللغة الشعرية، وقد لافتة هذه الظاهرة اهتمام البلاغيين وبحوثهم ومن قبل الدراسات الحديثة خاصة الأسلوبيين وهذا دليل على أنها عنصر هام في إثراء اللغة الشعرية وجعلها أكثر جمالية للوصول إلى الدلالة الخفية وجعل القارئ يقبل على النص الشعري بشغف وقد قال في هذا عبد القاهر الجرجاني:« هو باب كثير الفوائد جمُّ المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية ما يزال يفترلك عن بديعه ويوصي بك على الطبيعة ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحمل اللفظ من مكان إلى مكان»[2]

فهو لاينظر إلى المعنى القريب الذي تأخذه من اللفظ لأول وهلة ولكن المراد المعاني الإضافية والدلالات الخفية التي تفهم من خلال السطور

[1] محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري دار هومة للنشر والتوزيع الجزائر، ط1، 2003 ص136.
[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146.

فالتقديم هو ميزان توازن به الكلمات وللتأخير مزايا فنية يلحظها الذهن في معنى كل كلمة فهُما يأتيان لتحرير المعنى وضبط الدلالة.

والتقديم والتأخير«تبادل في مواقع الكلمات بحيث تترك الكلمة مكانها في المقدمة لتحل محلها كلمة أخرى وذلك لتؤدي غرضا بلاغيا ما كانت لتؤديه لو أنها بقيت في مكانها المحدّد الذي اقتضته قاعدة الانضباط اللغوي»[1]

وإذا نظرنا إلى عناصر الجملة في اللغة العربية وجدناها كلها معرضة لتغيير مكانها بالتقديم والتأخير، ويشترك في ذلك المسند إليه " المبتدأ والفاعل" والمسند " الخبر والفعل "وقد وضع النّحاة أصلا في الجملة الاسمية أن يرد المبتدأ أولا والخبر ثانيا والأصل في الجملة الفعلية أن يرد الفعل أولا والفاعل ثانيا والمفعوُل أو غيره ثالثا، وتغيير هذا الترتيب بالتقديم والتأخير يمثل انزياحا عن الأصل وهذا تبعا لعنصر القصد عند المبدع، وقد ذكر سبويه سببا عاماً لتقديم أحد عناصر الجملة وهو الاهتمام والعناية، حيث قال عند ذكر الفاعل:« كأنّهم إنّما يقدمون الذي بيانهُ أهُّم لهم وهم ببيانه أعنى، وإنْ كانا جميعاً يَهُمانِهم وُيعْنيانهم »[2] وقد ذكر النحاة أسباب التقديم والتأخير والتي تتركز على اعتبارات يعود بعضها إلى المتلقي واحتياجاته الدلالية وبعضها الأخر يعود للصياغة ذاتها.

وممّا تقدم نخلص إلى أن ظاهرة التقديم والتأخير سمة بارزة في النصوص الأدبية حيث برزت أهميتها في كلام الكتاب والشعراء، وسأقف في بحثي هذا على بعض صور الانزياح وأغراضه الكامنة وراء تقديم ما قدّم أو تأخير ما أخر في قصائد ديوان " قال سليمان "

وهذه بعض صور التقديم والتأخير في الديوان نذكرها جملة ثم تقوم بتفصيل بعض النماذج منها

[1] سلطان منير: بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف الاسكندرية ط1، 1988، ص138.
[2] سبويه: الكتاب، ص250.

الأمثلة	حالات التقديم والتأخير
- لماذا البكاء حبيبتي...؟	- تقدم الخبر على المبتدأ
- أضاعك عن جسدي الحب	- تقديم الشبه جملة على الفاعل
- وها أنت بالحب تشقى	- تقديم الفاعل على الفعل
- وفاؤك شخص فيك العذاب	- تقديم الفاعل على الفعل
- له الفلك	- تقديم الخبر شبه جملة على المبتدأ
- أنت في نبضنا في حكاياتنا ماكث	- تقديم الشبه جملة على الخبر
- قدّم إلى مجلس الأمن احتجاجاتك	- تقديم الشبه جملة على المفعول به
- كان للعقم أمر في دجاجاتك	- تقديم الخبر(خبر كان) شبه جملة على اسمها
- لفطوم بعض الطقوس	- تقديم الخبر (شبه جملة) على المبتدأ
- أبارك في مقلتيها انتمائي	- تقديم الشبه جملة على المفعول به
- وكأنه بالحب حطم مسجدا	- تقديم الجار والمجرور وشبه جملة على الخبر
- أعِدّ لمصرعه ألف قَبر	- تقديم الشبه جملة على نائب الفاعل
- يلملم في الليل أشلاءه	- تقديم الشبه جملة على المفعول به
- ها أنت في جنة الفردوس متكئ	- تقديم الشبه جملة على الخبر
- توزع في ليل وهران حزني	- تقديم الشبه جملة على الفاعل
- لكن حبك كان التزاما	- تقديم اسم كان عليها
- خانني الشعر ياصريع القوافي	- تقديم الفعل والفاعل على المنادى
- لما وضعت على جرحنا إصبعك	- تقديم الشبه جملة على المفعول به
- ما كان يشغلنا غير خط الوصول	- تقديم الخبر جملة فعلية
- ليس لي وطن	- تقديم الخبر ليس (شبه جملة) على اسمها
- ليس لي جزر	- تقديم خبر ليس على اسمها
- ليس لي زمن	- تقديم خبر ليس على اسمها
- ما الصبر؟	- تقديم الخبر على المبتدأ
- فارس جاء يردي أنوثتها	- تقديم الفاعل على الفعل
- كلما عبرت قربه امرأة	- تقديم الشبه جملة(ظرف) على الفاعل
- عيون تسافر	- تقديم الفاعل على الفعل
- موتنا ليس معجزة	- تقديم اسم ليس عليها
- خانق جو هدي الجهنم	- تقديم الخبر على المبتدأ

1/1- التقديم والتأخير في الجملة الاسمية:

1/1/1 تقديم الخبر على المبتدأ:

تكررت هذه الظاهرة في الديوان عدة مرات وقد رصدت بعض المواقف منها، حيث تم تقديم الخبر على المبتدأ في قول الشّاعر: لماذا البكاء حبيبي....؟[1]

ولأصل أن يقول: البكاءُ لماذا...؟

حيث تقدم الخبر على المبتدأ لوروده اسم من أسماء الصدارة اسم استفهام لماذا ومقترن بحرف الجر ليصبح شبه جملة

ولأمثلة على هذا التقديم كون الخبر شبه جملة كثيرة.

فنجده يقول:لفطوم بعضُ الطقوس[2]

ولي في هواها طقوس[3] والأصل : طقوس لي في هواها

له الفلك [4]والأصل: الفلك له

له هيبةُ الأنبياء [5] والأصل : هيبة الأنبياء له

فهو في المثال الأول: لماذا البكاء...؟ ورد هذا التقديم في سياق الأسلوب الإنشائي الطلبي بصيغة الاستفهام، لكنه ليس استفهاماً حقيقياً، فالشاعر انزاح به لغرض في نفسه، وعلى ما يبدو أنه لا يستفسر عن أسباب البكاء وإنما يستنكر به

---

[1] الديوان، ص9.
[2] المصدر نفسه ص47.
[3] المصدر نفسه 47.
[4] المصدر نفسه ص16.
[5] المصدر نفسه ص16.

البكاء في المواقف التي لا ينفع فيها البكاء خاصة مع أصحاب القلوب المتحجرة وقد اتضح ذلك في قوله أتنفع قطرة لتفتيت صخرة

ومع العلم أن البكاء يشفي وإنْ كان لا يجدي فهو استكره ليبرز قساوة قلوب الناس أمّا في قوله: لفطوم بعض الطقوس لا حظنا اختلاف الترتيب المكاني للمبتدأ والخبر لفائدة بلاغية تعمدها الشاعر إن صح التعبير هي التخصيص، حيث خصص بعض الطقوس لفطوم، زيادة على أن اللام هنا تفيد الملكية قدّم الخبر شبه جملة " لفطوم " على المبتدأ بعض المعرف بالإضافة " الطقوس " وقد يكون هذا التقديم لحسن النظم ومن هنا فالانزياح التركيبي بالتقديم والتأخير يهدف إلى تحقيق وظيفة دلالية وجمالية.

أمّا في قوله: « له الفلك »، « له هيبة الأنبياء » حيث تقدم الخبر في المثالين عن المبتدأ مع وروده في شكل شبه جملة (جار ومجرور) فهو بهذا التغيير في التركيب المكاني بين المبتدأ والخبر أعطى دلالة خاصة وأثرا جماليا لدى المتلقي، زيادة على أن هذا الخلل في تركيب مكونات الجملة الاسمية كان مقصود من طرف الشاعر لأنه يفضل هذا الخروج على التركيب الأصلي وقد استطاع بفضل مهاراته أن يستفيد من طاقات اللغة وقوانينها وهذا ما يشكل جماليات الانزياح، وخاصة وأنه استطاع بهذا التقديم أن يعبر عن حالته النفسية وعن ضعفه وضياعه باستحضار شخصية دينية تراثية تمثلت في شخص النبي سليمان عليه السلام الذي يملك من القوة والسلطة ما يجعل الشاعر يستحضرها في ذاكرته ليستمد منه قوته.

1/2/1/ تقديم خبر النواسخ على اسمها:

وقد لاحظنا في بعض قصائد الديوان كتقديم خبر ليس عدة مرات وخبر كان.

في قوله: ليس لي وطن غير هذا الوطن[1]

ليس لي وطن غير هذا الذي ينبت الحب فيه

ليس لي وطن غير هذا الذي في دمائي

ليس لي جزر غير هذي

[1] الديوان سليمان جوادي، ص75.

ليس لي زمن غير هذا الزمن[1] – كان لي صاحبان [2] تقدم خبر الناسخ في كل المرات التي ذكرت حيث جاء الخبر شبه جملة (جار ومجرور) والاسم الوطن، جزر، زمن، فهذه المخالفة في الترتيب المكاني بين الخبر والاسم ليست اعتباطية وإنما مقصودة نتوصل من خلالها إلى دلالات ومعاني بلاغية غاية في الدقة تتطلب منا الذوق الأدبي والحس اللغوي الراقي، فالشاعر يظهر من خلال هذه الأبيات أنه يشعر بالغربة وفقدان الوطن حتى وإن كان يعيش فيه، وهو بهذه الإحالة ينفي الانتماء لغيره، لأنه في غيره يشعر بالضياع، وحاجته لاستعادته جعلته يقدم الخبر " لي " الذي يوحي بالتملك وتأكيد الذات على اسم الناسخ

2/1/ التقديم والتأخير في الجملة الفعلية:

سنقف على أبرز الظواهر التي تُمثل الانزياح في تركيب الجملة الفعلية، وأول هذه المظاهر:

1/2/1 تقديم الفاعل على الفعل: ومن أمثلة هذا النمط ما جاء في قول الشاعر

وفاؤُك شخّص فيك العذاب[3]

والأصل شخص وفاؤك فيك العذاب فقد تقدم الفاعل (وفاؤك) على الفعل شخّص وهذا ليبيين الشاعر بهذا الانزياح المكاني للفاعل قيمة الوفاء والإخلاص رغم أن الإنسان الوفي يتعذب في حياته ويشقى، فهو بهذا التقديم إن صح التعبير يكشف حقيقة مرة في زمن تكاد العواطف فيه تموت ولا تقدر قيمة الأشياء الجميلة، فالوفاء صفة محمودة، كما يكشف لنا هذا التقديم عن شخصية الشاعر الميالة إلى الصدق والصفاء والإخلاص أما في قوله:" وتشاء حكمة ربّنا أن تجمعك "[4] والأصل أن تجمعك حكمة ربنا فهو قدم الفاعل عن الفعل وهذا تجنبا للتكرار أولا لأن هناك إحالة قبلية بالضمير المستتر " هي " التي تعود على ما قلبها " حكمة ربنا " والفاعل هنا جاء معرفا بالإضافة "ربنا " وبهذا الانزياح يبين قدرة الله على رد المكر وأنه هو الذي يشاء وأنه وحده قادر على الجمع والتفريق

[1] الديوان " قال سليمان " ص77.
[2] المصدر نفسه ص99.
[3] الديوان ص14.
[4] المصدر نفسه ص22.

كما أنه بهذا الانزياح قد رد على الذين يريدون تشتيت الشعب الجزائري، وكشف لهم أن إرادتهم لا تعلو على إرادة الله عزوجل وها يبين قوة إيمانه بقدرة الله ونصرته للحق وقال أيضا: كأنه المسكين أسقط كوكبًا [1] والأصل أسقط المسكين كوكبا وهذا الخرق التركيبي أظهر على الجملة متعة جمالية، فهو بتقديمه للمسند إليه الفاعل على المسند الفعل " أسقط " أراد أن يشد الانتباه إليه إذ لا ذنب له في هذا الحب: فهناك أمور لا يملكها الإنسان وتحدث دون إرادته، كما أنه أراد بهذا الانحراف أن يقارن بينه وبين الذين جرموه ونظروا إلى حبه وبَوْحِه باسمها كأنه ذنب وهذا الانزياح يعتبره عبد القاهر الجرجاني ميزة كبيرة للشعر « إذ يصبح أصل الفائدة ومنبعث الدقة وسبب الاستماع»[2]

2/2/1 تقديم المفعول على الفاعل: أما عن تقديم المفعول على الفاعل تحصر صور هذا النمط في ديوان قال سليمان بكثرة حيث حملها الشاعر دلالات خاصة منها قوله: لم تستطعْ أن تخُون التّراب خُطاي [3]

والأصل أن يقول : لم تستطع أن تخون خطاي التراب وقد تقدم المفعول به الذي هو اسم وقع عليه فعل الفاعل والأصل فيه أن يرد بعد تمام الإسناد فيتأخر عن الفعل والفاعل لكن قد يتقدم على الفاعل لأغراض ; فإذا كان الحديث منصبًا في شيء معين وجب تقديمه لإعطاء فائدة الاهتمام، والشاعر هنا قدم المفعول به (التراب) على الفاعل (خطاي) لأن التراب يرمز إلى الوطن وهو بيت القصيد في هذا النص وهذا يوحي بوطنية الشاعر وتعلقه الكبير به وهذا الانزياح والتغيير في التركيب أو في ترتيب الألفاظ أضفى على السياق دلالة بلاغية نفتقرها إذا عدنا إلى الترتيب العادي.

وكذلك نجد تقديم المفعول على الفاعل في قوله: تبدي عقبة نظراتها [4] والأصل: تبدي نظراتها عقبة ويبدو أن الفاعل هنا طويلا لأنه مقترن بالمضاف إليه، لكن هناك غرض بلاغي ، ربما يكون التخصيص فهو بتقديم عقبة خصه دون غيره وهذا يدعونا لفك الرموز والبحث عن الخلفية أو المخفي وراء هذه الدلالة، وكأنه يبحث عن القوة والشجاعة التي كان يمتلكها عقبة. تقديم الشبه جملة على الفاعل المفعول به

يحدث هذا النوع من التقديم والتأخير لما في الجار والمجرور من ليونة وسهولة بالتنقل بين عناصر الجملة وقد دل هذا التقديم

---

[1] الديوان ص49.
[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، تع محمود محمد الشاكر، دار المدني، القاهرة، 1991، ص106.
[3] الديوان ص39.
[4] المصدر نفسه ص 29.

في ديوان قال سليمان على أغراض متعددة منها الاختصاص والتوضيح والتأكيد وغيرها من الدلالات المرتبطة بالسياق ومن أمثلة ذلك

3/2/1 تقديم الجار والمجرور على الفاعل:/

ويظهر في قوله: دعتني إلى الغرام صفاتها [1]

توزع في ليل وهران حزني [2]

ولأصل أن يقول دعتني صفاتها إلى الغرام وتوزع حزني في ليل وهران ; وهو بهذا العدول يخدم شعرية النص، فقدم الجار والمجرور على الفاعل قصد الإبراز والتخصيص

كما قدم الجار والمجرور (شبه جملة) على المفعول به تقريبا في قصائد الديوان، وسأذكر منها بعض النماذج

- أبارك في مقلتيها انتمائي [3]
- يلملم في الليل أشلاءه [4]
- لعلي أرى في سمائي سواك[5]
- أجدّد منها دمائي[6]
- قدّم إلى مجلس الأمن احتجاجاتك [7]
- اشرب على نخب قتلانا زجاجاتك[8]

---

[1] الديوان ص29.
[2] المصدر نفسه ص63.
[3] الديوان ص47
[4] المصدر نفسه ص51.
[5] المصدر نفسه ص37.
[6] المصدر نفسه ص40.
[7] المصدر نفسه ص43.
[8] المصدر نفسه ص43.

فهذا التقديم جاء لأغراض متعدّدة كالاختصاص والتوكيد وأحيانا التوضيح كما قلنا سابقا.

2/ الحذف : الحذف مظهر من مظاهر الانزياح التركيبي يتعلق في الشعرية بترك الذكر والإفصاح، وفي هذا يقول عبد القاهر الجرجاني:« هو باب دقيق المسالك لطيف المآخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة. وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأهم ما تكون بيانا إذا لم تبن»[1]

فالحذف بهذا المفهوم غطاء تعبيري تتحدّد زواياه باختلاف المتلقين وما يحملونه من تجارب متباينة ويستمدُ الحذف أهميته من حيث لا يورد المنتظر من لألفاظ، ومن ثمَّ يفجّر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه وتجعله يتخيل ماهو مقصود كما أن حذف عنصر ما في الجملة لا يعني غيابه لفظا ومعنى، بل معناه باقٍ في البنية العميقة وهذا مايحفز القارئ للبحث عن استحضار النّص الغائب، فيبعده ذلك عن المتلقي السلبي ويدعو إلى انفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة ويعطيه رقياً وجمالاً.

وللحذف ثلاثة محاور أساسية:

1- حذف المفردة
2- حذف الجملة
3- حذف أكثر من تركيب

وحذف المفردة هو حذف أحد أجزاء أو عناصر الجملة سواء أكان مسندا أو مسند إليه، كحذف الفاعل أو المفعول به أو المبتدأ أو الخبر أو غيره من العناصر.

1/2 الحذف في الجملة الفعلية

1/1/2 حذف الفاعل والمفعول به:

ومن أمثلة هذا الحذف في ديوان " قال سليمان " الانزياح الذي حدث في العنوان ويظهر من خلال عدول الشاعر عن النمط التعبيري العادي والمألوف

[1] عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ص 146.

حيث حذف المفعول به "قال سليمان" ويبدو أنه حذف متعمد ليشد انتباه القارئ للأمور التي يريد قولها داخل الديوان، ويجعله في شوق كبير ليعرف ماذا قال؟ كما أن هذا الحذف يدخل الشك والغموض في نفسية المتلقي ويجبره على تتبع المتن، لأن الانزياح يجمع بين عنصرين المبدع والمتلقي.

فالعنوان يتركب من جملة فعلية، يتصدرها الفعل (قال) والفاعل (سليمان) وهو اسم علم يحيل إلى شخصية دينية تراثية وكل ماقيل في المتن هو المفعول به المحذوف في العنوان.

ويتواصل حذف المفعول به في المتن وفي هذا يقول الجرجاني « وهو أن يكون معك مفعول معلوم مقصود قصدُه، قد علم أن ليس للفعل الذي ذكرت مفعول سواه بدليل الحال أو ما سبق من الكلام إلا أنك تطرحه وتتناساه وتَدعْهُ يلزم ضمير النفس، لغرض أن تتوفر العناية على اثباث الفعل للفاعل وتخلص له وتتصرف بجملتها وكما هي إليه»[1]

ليتولد عن ذلك الحذف التركيز على الفعل، ففي قوله: « كتبتُ...ومازلت اكتبُ »[2] حذف المفعول لأن السؤال الذي يطرح هنا ماذا كتب؟ فحذف المفعول ليكون التركيز على فعل الكتابة وهذا يحيل إلى كثرتها، فهو كتب ومازال يكتب عن وهران التي يرمز بها إلى الوطن ككل وهذا يدل على قلبه الكبير وحبه العظيم لوطنه يكتب ليخفف حزنه، يكتب ليكشف المخفي، لأن الشاعر يدرك بذوقه الفني وأحاسيسه المرهفة ما يتفجر من التراكيب من معاني تجد نفس المتلقي متعة في استكمال المحذوف أمّا في قوله: أنت أول من قال [3]

حين اعترانا الذهول

حذف المفعول به بعد الفعل (قال) لينصب التركيز على الفعل قال، وهذا الفعل الذي يشير أو يحيل إلى دلالات قوية وعميقة كالجرأة والشجاعة، المساندة والتضحية وغيرها من الدلالات الخفية وراء هذا الانزياح التركيبي، فلو ذكر المفعول لانحصر المعنى.

أما بالنسبة لحذف الفاعل فما لاحظناه أن هذا الحذف أكثرُ شيوعا من غيره، فلا توجد قصيدة تقريبا تخلو منه، شاملا كل أغراض الحذف فهو أحيانا حذف الفاعل صيانة للمحذوف عن الذكر وتشريفا له وأحيانا أخرى صيانة

[1] عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ص156.
[2] الديوان ص63.
[3] الديوان ص70.

للسان عن ذكره فيحذف تحقيرا له، أو بغرض التخفيف على النطق لكثرة دورانه في الكلام، وفي الخفة تكمن البلاغة ويسمو الكلام وتزداد قوة التأثير وهذه نماذج عن حذف الفاعل في الديوان.

حيث قال في قصيدة " من أجل زهرة "

جاء شيخ (وقور)...![1]

ليقطف كفيّ...

ويقذفها كالقشور...!

أنتفع عبرة

لمن يحسب الكَفَّ قشرة...!؟

فهو حذف الفاعل أو المسند إليه بعد الأفعال التالية (يقطف، يقذف، يحسب)، ويمكن تقديره بالضمير المستتر جوازا " هو " وهي إحالة قبلية بمعنى يعود الضمير على ما قبله وهو " الشيخ " الواردة في الشطر الأول ويبدو أن الشاعر حذف الفاعل في هذه النماذج صيانة للسان عن ذكره تحقيرا له، لأن الأفعال أو المسندات تبين ذلك، ففي قوله: (يقطف كفي) نحن نعلم أن الكف لا تقطف وإنما تقطف الثمار وهذا الانزياح عبر به الشاعر عن قساوة الفاعل وسوء معاملة الضعفاء، وقد ازداد الأمر وضوحا عند ما قال: (يقذفها كالقشور)، وهنا بين أن الفقراء يعاملون كالقشور التي ترمى في سلة المهملات.

فهو بانزياحه هذا عبر عن نزعته النفسية ورفضه للظلم ووقوفه إلى جانب الفقراء

أما في قوله : زوجتي لا تصلي [2]

لكن تصوم لخالقها سنة في السّنة

حذف الفاعل بعد الفعلين: (لا تصلي، وتصوم) وتقديره الضمير المستتر جوازً تقديره " هي " ويعود هذا الضمير على زوجتي، لأن شروط الحذف أن يبقى في السياق أو الجملة ما يدل على المحذوف فالشاعر حذف الفاعل بعد الفعلين المذكورين أعلاه تجنبا للتكرار وتخفيفا لثقل الكلام وقد أضفى هذا الحذف على النص نوعا من الاستحسان واللطف، فلو كرّر الفاعل في كل مرّة لشعر المتلقي بالضجر والسّأم

[1] الديوان ص10.
[2] الديوان ص35.

أمّا في قوله:

ذكر اسمها في شعره تشببا.[1]

فأنه المسكين أسقط كوكبا.

يبدو أن الشاعر تعمد إخفاء الفاعل بعد المسندين (ذكر وأسقط) وذلك للتستر على اسمه أو الخوف عليه أو من أجل أن يفجر الشحنة الفكرية للمتلقي ويدعوه للبحث عن الدلالات الخفية ويجعله يطرح تساؤلات عدّة منها من يكون يا ترى هذا؟ ومالسر وراء هذا الإخفاء ؟ وغيرها من الأسئلة المحيرة التي تثير دهشة المتلقي وتجعله يدخل رحلة البحث وفي قوله: يا رجلا كان يسكنني[2]

يصرح أن ليس أدعى إلى الحزن

من رجل لا يحبّ

كان يمطرها بالقصائد

يمنحها ما تريد

فهو حذف الفاعل أي المسند إليه بعد الأفعال (المسندات) الآتية: (يسكنني، يصرح، لا يحب، يمطرها، يمنحها)

فالفاعل ضمير مستتر تقديره " هو" يعود أو يحيل إلى سليمان المذكور سابقا (في المقطع الأول)

والحذف هنا جاء صيانة للمحذوف عن الذكر وهذا تشريفاً له، فلو ذكر الفاعل بعد كل مسند لفقد النص جماليته ولما

[1] الديوان ص49.

[2] المصدر نفسه13.

وجد القارئ متعة في فك الرموز أو البحث عن المخفي.

وفي قوله: سليمان قد قيل والعلم لله [1]

حذف الفاعل بعد الفعل " قيل " لأنه بنى الفعل للمجهول والأصل قال، ويبنى الفعل للمجهول عادة إذا جهل الفاعل أو خيف عليه أو لا حاجة لذكره.

ويبدو أن الشاعر هنا لجأ إلى هذا الانزياح ليترك المجال مفتوحا أمام المتلقي ويكمل المحذوف بما يتوقعه من دلالات

2/1/2 حذف أداة النداء : وقد أدخلت هذا النوع من الحذف ضمن حذف عناصر الجملة الفعلية ، لأن المنادى في الأصل هو مفعول به لفعل محذوف وأمثلة ذلك:

قوله: سليمان بلقيسك تبحث عن رجل [2]

يملك الخاتم النبوي

وقوله : لماذا البكاء حبيبي [3]

وقوله: لما أراك صاحبي أراني من داخلي [4]

والأصل أن يقول: (يا سليمان، يا حبيبي، يا صاحبي) فحذف أداة النداء في هذه النماذج يدل على قرب منزلة المنادى من القلب، وليتم التركيز على المنادى ولتسريع البوح

فالشاعر استغنى عن أداة النداء كي يسارع للبوح والمناجاة، فكلمة سليمان توحي بنوع من المناجاة لشخصية تعيش حالة ضياع وتشتت وبحث عن الذات ولفظة صاحبي تدل على قرب المنزلة، والذي زاد الأمر وضوحا أن الشاعر يرى نفسه أو صورته في هذا الصاحب او يسقط ذاته عليه إن صح التعبير

---

[1] الديوان ص14.
[2] الديوان ص16.
[3] المصدر نفسه ص09.
[4] المصدر نفسه ص41.

وهذا يدل على المحبة والمحبة منبعها القلب

بمعنى الحذف في هذه الأقوال جاء لتبيين منزلة المنادى

3/1/2 حذف المعطوف: هذا النوع من الحذف تكرر في قصائد الديوان بكثرة وسنقدم نمادج على ذلك من قوله:

- يا رجلا ضيعته المدينة[1]

والمشكلات الصغيرة والحب

- له الفلك والريح [2]

والصافنات الجياد مسخرة

- تسكن في همسات الصبايا [3]

وفي صرخات الشباب

- أمنت لكن بأحزاني [4]

وعشت لكن بآمالي وبأحلامي

ولأصل في التراكيب العادية أن يقول:

- يا رجلا ضيعته المدينة

وصيغته المشكلات الصغيرة

- له الفلك وله الريح

وله الصافنات الجياد مسخرة

- تسكن في همسات الصبايا

وتسكن في صرخات الشباب

[1] الديوان ص12.
[2] الديوان ص16.
[3] الديوان ص24.
[4] الديوان ص53.

-وعشت لكن بآمالي وعشت بأحلامي

فلو نجري مقارنة بين التراكيب الأصلية أو المعيارية والتراكيب المنزاحة نجد هذه الأخيرة أقوى وقعا على نفسية القارئ وأجمل وألطف فالانزياح جاء لتجنب التكرار الذي يخلّ بالمعنى ويفقد النص الصفة الجمالية

2/2 الحذف في الجملة الاسمية : سنحاول أولا إجمال أهم أنماط الحذف الواردة في الديوان كمايلي ثم نفصل فيها بالشرح والتحليل

الأمثلة	حالات الحذف
- أفتش عن غير وجهي	- حذف المبتدأ أنا
- أفتش عن غير ثغري	- حذف المبتدأ أنا
- أفتش عن غير كفي	- حذف المبتدأ أنا
- أفتش عن رجل	- حذف المبتدأ أنا
- ترفض جيلك	- حذف المبتدأ أنت
- تحمل الشمس	- حذف المبتدأ أنت
- هي غابها وسهولها	- حذف المبتدأ هي
- فارس قادم	- حذف المبتدأ هو فارس
- كان لي صاحبان	- حذف المبتدأ أنا
- يا رجلا كان يسكنني	- حذف اسم كان
- تحتل صدر الكتاب	- حذف المبتدأ أنت
- لا أرى في سمائي سواك	- حذف المبتدأ أنا
- لا مسك ولا غار	- حذف خبر لا النافية
- لا نور ولا نار	- حذف خبر لا النافية
- لا صبر ولا جلد	- حذف خبر لا النافية
- صار في مقبره	- حذف اسم صار
- كان نقيا	- حذف اسم كان
- ياوطن كان يأوي الجميع	- حذف اسم كان
- فكري كاد أو صدئا	- حذف اسم كاد وخبرها

1/2/2 حذف المبتدأ :

ففي قوله:

- أفتش عن غير وجهي [1]
- أفتش عن غير ثغري
- أفتش عن غير كفي
- أفتش عن رجل

جمل اسمية محذوف مبتدأها، ضمير المتكلم " أنا " وقد دلتنا عليه الجمل الفعلية الواردة في السياق والتقدير : أنا أفتش

وفي هذا الحذف يغيب الشاعر ذاته ويعلي من درجة المجهولية، ربما لأنه يعيش حالة ضياع وبحث مستمر عن الذات المفقودة وما يؤكد ذلك تكراره للفعل أفتش

وقد جاء هذا الحذف ليخدم غاية فنية وهي حضور ذات الشاعر في الدهن رغم غيابها في النص

فلو بدأ عبارته بالضمير أنا لا اختفت المفاجأة « إنما ندعي أن ذلك المبتدأ حي في ذهن المخاطب ومعلوم ولسنا بحاجة أن نورده مرة أخرى» [2]

وهنا تتحقق دلالات لم تكن لتوجد لو أبرز الضمير أنا

أما في قوله: ترفض جيلك[3]

حذف الشاعر المبتدأ المسند إليه، والتقدير : أنت ترفض جيلك

والمثير للدهشة في هذا الحذف أن الشاعر يتحدث عن نفسه باستخدام صيغة المخاطب أو الضمير أنت المحذوف، وكأنه مازال مصرا على إنكار الذات أو تجاهلها، بمعنى مازال يعيش حالة ضياع وفقدان

---

[1] الديوان ص11.
[2] أحمد درويش: دراسة أسلوبية بين المعاصرة والتراث ، القاهرة ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع (طد) (دت) ص172
[3] الديوان ص14.

ولكنه بهذا الحذف استطاع أن يقلص مسافة البعد بينه وبين الذات المخاطبة، فلو ذكر المسند إليه " أنت " لكانت المسافة أبعد.

كما لجأ الشاعر إلى نوع أخر من الحذف وهو حذف أسماء بعض النواسخ، نذكر على سبيل المثال منها هذه النماذج.

قوله: يا رجلا كان يسكنني [1]

حيث استعمل الشاعر السطر بأسلوب إنشائي بصيغة النداء، لكن المنادى جاء نكرة غير مقصودة " رجلا " وكأنه بهذا التعبير يقر بغيابه وأنه أصبح شيئا من الماضي، وازداد الأمر وضوحا عندما جمع بين التنكير والحذف، أي حذف اسم الناسخ " كان " واكتفى بخبره الجملة الفعلية " يسكنني ".

والحذف نفسه يكرّره الشاعر في عدّة قصائد ففي قصيدة " المنتظرة " يقول: الذي كان في بالها [2]

صار في مقبرة

حذف اسم كان واسم صار

وكأن الشاعر يقول بهذا الانزياح لا حاجة لذكرها وهذا تعبير عن حالة يأس وفقدان الأمل في عودة المنتظر، فللوهلة الأولى يتوقع القارئ أن الشاعر لجأ إلى هذا الحذف تجنبا للتكرار أو لأن المحذوف دل عليه السياق، لكن عند الغوص في عمق الدلالة يتضح أن الشاعر عبر بهذا الحذف عن حزنه وألمه ويأسه

أمّا: في قصيدة « من أين لي» فيقول:

إني أحبك[3]

مانفكت تلاحقني

حذف اسم انفك وهو ناسخ من أخوات كان والتقدير : ما انفكت هذه المقولة تلاحقني.

---

[1] الديوان ص13.
[2] الديوان ص87.
[3] المصدر نفسه ص82.

ويبدو أن الصمت هنا أفصح تعبيرا من الذكر لأن الحذف أحيانا يزيد من وزن المحذوف ويشرفه إن صح التعبير

2/2/2 حذف الخبر: هذا النوع من الحذف قليل مقارنة بحذف المبتدأ في الديوان ومن نماذج حذف الخبر

قوله: فكري كاد أو صدئا [1]

لأن كاد فعل من أفعال المقاربة التي تعمل عمل كان وأخواتها لكن يشترط في خبرها أن يكون جملة فعلية فلو ذكر الشاعر اسمها وخبرها لقلنا الجملة تامة استوفت شروطها، لكنه كسر القواعد وخرج عن المألوف بذكره للناسخ مجرد من اسمه وخبره ويبدو أن الحالة النفسية للشاعر جعلته يلجأ إلى هذا الخرق، فلو ذكر الخبر " يصدأ " لقلت حدة المرض، لأن الصدأ تعبير عن المرض، لكن الشاعر ترك فراغا مكان الخبر ليترك المتلقي حائرا و مندهشا وهنا يكمن سر جمال الانزياح، لأنه كما قيل : « ربّ حذف هو قلادة الجيد وقاعدة التجويد»

أمّا في قوله: العطر عطرك [2]

لا مسك ولا غار

والسحر سحرك

لا نور ولا نار

حذف خبر لا النافية في قول: (لا مسك، ولا نور) وقد اجتمع الحذف مع التنكير، وهذا الاجتماع ولد قوة تعبيرية إيقاعية جعلت صورة الشاعرة ماثلة في الذهن، لأن الشاعر يدرك بذوقه الفني وإحساسه المرهف ما يتفجر من التراكيب من معانٍ تجد نفس المتلقي متعة في استكمال المحذوف.

ونفس الحذف يتكرر في قوله: مالصبر[3]

لا صبر ولا جلد

---

[1] الديوان ص 80.
[2] المصدر نفسه ص60.
[3] الديوان ص 80.

والسؤال المطروح لماذا الشاعر لجأ إلى هذا الحذف أي حذف خبر لا النافية

والواضح أنه ترك الحرية للمتلقي كي يملأ الفراغ بدلالات جديدة، فلو ذكر خبرها أو حدّده لأدى ذلك التحديد إلى انغلاق النص على نفسه وهذا يمنع عن القارئ فرصة المشاركة « فالتحديد يحمل بذور انغلاق النص على نفسه ولا يبقى للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنص ودلالاته»[1]

وخلاصة الكلام الحذف أكثر فاعلية من الذكر لما فيه من مفاجآت ودهشة تصدم المتلقي الذي يرى دلالات تخالف توقعاته وتتصادم مع وعيه وتخلق لديه المفارقة، فهو ينظر إلى دلالة لغوية وينتظر أن تقوده إلى دلالة معينة لكنه يصدم بخروج النص عن قواعد المألوف، فيرى دلالة جديدة غير متوقعة أو غير التي كان ينتظرها.

3/ الالتفات: في اللغة يعني التحول والانصراف « فيقال لَفَت وَجْهَهُ عن القوم: صرفه، وتلفَّتَ إلى الشّيء والتفت إليه: صرف وجهه إليه، ولَفِتَه يَلْفتُه لفتًا لواه عن جهته، واللّفْتُ: اللَّيُّ، ولفتُّ فلانا عن رأيه أي صرفته عنه، قوله تعالى:«أجئتنا لتلفتنا عمَّا وجدنا عليه آباءنا » ومنه الالتفات [2]

ولا يبتعد التعريف الاصطلاحي عن التعريف اللغوي كثيرا، فهو يدل على التحول والانتقال من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف له

ويرى محمد عبد المطلب « أن هذا الانتقال يعتمد على المخالفة السطحية بين المنتقل عنه والمنتقل إليه، إلاّ أنه لا بدمن إعادة الانتظام لهذه المخالفة بالنظر في المستوى العميق وإيجاد نوع من التوافق والانسجام بين طرفي الالتفات، إذ إنه لكي تتحقق بنية الالتفات بما فيها من مخالفة سطحية وتوافق عميق لابد من وحدة السّياق بين المتلفت عنه والملتفت إليه، لأنّ تعدّد السيّاق يزيل المخالفة السطحية ومن ثَمَّ تفقد البنية مكوناتها»[3]

---

[1] عبد الباسط محمود الزيود: من دلالات الانزياح التركيبي وجماليته في قصيدة الصقر لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23 العدد 1، 2007، ص171.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة لفت، ص84.

[3] محمد عبد المطلب، البلاغة العربية والأسلوبية، مكتبة لبنان الشركة المصرية العلمية للنشر لونجمان، ط1، 1994، ص 392 ، 393.

والالتفات يعدّ انزياحا أو عدولا عن مبدأ المطابقة الذي التزمه النحاة واللغويون والمتمثلة في الضمير (المتكلم والمخاطب والغائب) وفي زمن الفعل (الماضي والحاضر والمستقبل) وفي العدد (مفرد، مثنى، جمع)وفي النوع (التذكير والتأنيث) والتعريف والتنكير، فهذه المطابقة في الخطاب اللغوي تعدّ المستوى المثالي الذي ينتهكه الالتفات أو ينزاح عنه باعتباره ظاهرة أسلوبية تعتمد على الانتقال من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر، وبهذا يمثل الالتفات خاصية بارزة في حركة الصياغة موضعيا، حيث تتمحور اللفظة في موضعها تمحوراً غير مألوف

ويرى ابن الأثير« أن الالتفات ينأى على أن تكون له غاية محدّدة تجري على منوال واحد وتصلح لكل التفات »[1]

ويقصد ابن الأثير بقوله هذا أنه يجدر بنا أن نبحث عن كل التفات على حدة، ولا يجب أن نعمم غاية واحدة لالتفاتة ما على كل الالتفات فإنه يأتي بغير المتوقع لدى القارئ أو مايسمى بكسر أفق التوقع، إذ يعمد إلى مفاجأة المتلقي ويجبر فكره على النشاط، فيبعد عنه الملل والضجر.

وهذا ما أكده السيوطي عندما تحدث عن فوائد الالتفات قائلا: « للالتفات فوائد منها: نظرية الكلام وصيانة السمع عن الضجر والملل ; ولما جبلت النفوس عن حب التنقلات والسآمة من الاستمرار على منوال واحد وهذه هي فائدته العامة، ويختص كل موضع بنكت ولطائف باختلاف محله»[2]

أما إذا تفحصنا ديوان " قال سليمان " لوجدناه حافلا بكل صور الالتفات البلاغية ومن ذلك قوله في قصيدة :" من أجل زهرة ":

أمازلت تذكر تلك الحكاية [3]

أمازلت تذكرها يا حبيب

ونحن كطفلين عند المغيب

نسير أمام القصور (الكرام)

[1] ابن الاثير، المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر، ص431.
[2] جلال الدين عبد الرحمان السيوطي: الإتقان في علوم القرآن تح محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1987، ص253.
[3] الديوان ص9.

وقد أعجبتك الزهور

وقوله كذلك:

بتلك القصور [1]

ورحتُ لأقطف زهرة

وقبل اقتطافي لها

جاء شيخ (وقور)...

في بداية النص أو المقطع تكلم الشاعر سليمان جوادي بصيغة المخاطب (أنت) ثم التفت إلى ضمير المتكلم (أنا) في (رحت) ثم الغائب (هوà في (جاء) وهي صورة مكثفة من الالتفات تعبر عن اضطراب الشاعر، فالشاعر يسرد معاناة الفقراء والمشردين مع أصحاب القصور، هادفا إلى التغيير، مستنكرا لكل صور التهميش والاحتقار

فيقول في قصيدة يا شعبنا:

يا شعبنا...[2]

ما أتفه القلب الذي

يحنو عليك ليخدعك

ويريك نور الشمس صباحاً

كي يدّبر في الليالي مصرعك

وعدمت حتى مضجعك[3]

وإذا نطقت جنى عليك

وفي الغياهب أودعك

---

[1] الديوان ص10.
[2] المصدر نفسه ص19.
[3] المصدر نفسه ص20.

بدأ الشاعر الكلام بصيغة المتكلم « شعبنا » للتعبير عن الدات المتكلمة ثم انزاح إلى الضمير الغائب " هو " (يريك، يحنو، يدبر) ثم التفت إلى ضمير المخاطب "أنت" (عدمت نقطت)

ويبدو أن هذا الدوران والالتفات جاء ليدفع المتلقي لمتابعة حركة الصياغة، كما أن الشاعر في انتقاله من الحضور إلى الغيبة عبر عن مقته واستنكاره للّذين يتحايلون على شعبه ويخدعونه

أما انتقاله من الغيبة إلى المخاطب فيدل على التقرب والتشريف ويدل على ذلك السياق في قوله: يا شعبنا ما أروعك

أما في قصيدة " وحدك " التي يقول فيها[1] « إلى روح بومدين في ذكراه»

فيقول: كلهم يارفيق المساكين

يرحل، يحمل أشياء ويغيب

كلهم ينتهي يتلاشى يذوب

غير أنك وحدك ياسيدي

موغل في القلوب

تحمل الشمس بين يديك

ترفض أن يعتريك الغروب

انطلق في صياغته من ضمير الغيبة (يرحل، يحمل، يغيب، ينتهي، يتلاشى) ثم انتقل إلى المخاطب أنت (أنك، تحمل، ترفض) وفي هذا يقرّ الرازي « أن الانتقال في الكلام من لفظ الغيبة إلى الحضور يدل على مزيد التقرب والإكرام وأما ضده، وهو

[1] الديوان ص23.

الانتقال من لفظ الحضور إلى لفظ الغيبة فإنه يدل على المقت والتبعيد »[1]

أما على المستوى المعنوي فهو يجري مقارنة بين الراحل بومدين وغيره، حيث يذهب الرجال وتبقى الأفعال وهذا إن دل على شيء إنما يدل على حسن صنيعه وأعماله التي يشيد بها الشاعر.

أما عن الالتفات في الأزمة: فهذه بعض النماذج عنه

حيث يقول في قصيدة " سيد الشعراء "

أنت أول من قال [2]

حين اعترانا الذهول

أنت أول من جعل الحزن يرحل

أنت لحضت كل أساناَ

اخترلت مناما

أنت حين تألمت

لم نلتفت لجراحك

لم نستمع لصراخك

بدأ الشاعر إشادته بصيغة الماضي (قال، جعل، لحضت اخترلت، تأملت) هذه الصيغة التي تصفح بها ذكريات الشاعر « أبو القاسم حمّار» وماضيه الحلو بعدها التفت إلى الزمن الحاضر بأسلوب ملؤه الحسرة والتألم (يرحل، يجنح، تمضع ، لم نلتفت، لم نستمع، لم نقل، لم نر...) وقد استعمل الفعل المضارع المسبوق بحرف الجزم، لم نستمع، لم نلتفت، لم نقل، هذا

[1] فخر الدين الرازي: تفسير فخر الدين الرازي المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، دار الفكر بيروت، ط1، 1981، ص219.

[2] الديوان ص70، 71.

الحرف الذي يقلب دلالة الزمن من الحاضر إلى الماضي، لأن لم حرف جزم ونفي وقلب، هذا رغبة من الشاعر في حكاية الحال التي وقعت لزميله في الماضي ومالحقه من تهميش رغم ما قدمه

كما أنه في هذه القصيدة ينتقل من الماضي إلى المضارع ثم يعود إلى الماضي كما في قوله:

لم نكتشف أدمعك [1]

كنت يا سيدي

مثل أي رسول

تمضغ الشوك

وكأنه بهذا المحور الدائري أراد أن يظهر أثر الماضي وما حمله من خير، وما آل إليه الوضع في الحاضر من ظلم ونسيان وتهميش

كما أن إصراره على العودة إلى الماضي في كل مرة إشارة إلى ثبوت ورسوخ صورة الشاعر في ذهنه واعتراف بفضله عليه وعلى أمته

زيادة على أن هذا العدول يبرز الحالة النفسية المضطربة للشاعر من جراء الوضع الراهن

أما في قصيدة " سليمان " التي يقول فيها

أفتش عن غير وجهي [2]

لألقى الأحبة مبتسما

أفتش عن غير كفي

لا ضغط على كفهم جيدا

[1] الديوان ص71.
[2] المصدر نفسه ص11.

إلى أن يقول: يا رجلا ضيعته المدينة[1]

أضاعك عن جسدي الحب

أفسد ما فيك من هوس وجنون

يبدأ المقطع بصيغة المضارع (افتش، لا لقى، لأضغط) ثم التفت إلى زمن الماضي (ضيعته، أضاعك، أفسد) لكنه لم يسترسل فيه طويلا ليعود مرة أخرى إلى صيغة الحاضر في قوله: قد قيل أنك ترفض عصرك[2]

ترفض جيلك

ترفض جسمك

ترفض أن تظل العمر ظلا

فهذا التحول يعبر به الشاعر عن حالة اللا استقرار وهي حالة بحث مستمر عن سليمان الرمز الذي تتجسد فيه كل أحلام الشاعر في زمن الرداءة والضعف بمعنى يلتفت إلى الحاضر في السياقات التي يعبر فيها عن مشاعره ثم يعدل عنها ليعود في صورة من صور الحنين والاستسلام إلى صيغة الماضي في موقف الاسترجاع والتذكر لأن الشاعر لا ينفصل عن ماضيه بل هو امتداد لتجربته، مع العلم أن الماضي لا يكون مسيطرا على لغة الإبداع الشعري« فالمبدع ينطلق من حاضره ثم يعود إلى الماضي لأنه جزء منه ومرتبط بحياته وخزان لذكرياته»[3]

أما في قصيدة " احتجاج " فيقول:

قدّم إلى مجلس الأمن احتجاجاتك [4]

وارقد ففي النوم تقضي بعض حاجاتك

أزبد وندّد وقل ما شئت من كلم

واشرب على نخب قتلانا زجاجاتك

باضت ديوك العدى في كل مكرمة

---

[1] الديوان ص 12.
[2] المصدر نفسه ص14.
[3] عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991، ص49.
[4] الديوان ص43.

وكان للعقم أمر في دجاجاتك

استهل الشاعر القصيدة بفعل أمر وأسهب في الأوامر (قدّم، ارقد، أزبد، ندد، اشرب، أذكر، قل)

وهي أفعال جاءت لتعكس إرادة الشاعر في التغيير خروجا من الحالة الراهنة، حالة العجز والضعف التي يعاني منها الإنسان العربي، لكن حال ففجأة نجده ينزاح إلى صيغة الماضي ويعدل عن الأمر، وكأنه بالأفعال الأمرية ينفس عن نفسه وعن ألمه ليعود في لحظة استسلام للواقع المرير إلى الماضي الذي ما انفك يلاحقه وهذا التحول يجعل المتلقي هو الأخر في قلق وحيرة ودهشة ويأجج ذهنه وينشطه وهذا يجعله يخرج عن البنية السطحية ويغوص في أعماق الظاهرة بطرح جملة من التساؤلات (كالتي خطرت ببالي)، الأمر عادة يدل على الاستعلاء والإلزام فلماذا خرج الشاعر عن هذه الدلالة؟ الأمر يدل على طلب القيام بالفعل في المستقبل فلماذا يُقْضي كل هذه المسافة ليعود مرة أخرى إلى الماضي؟

وفي فك هذه الرموز يجد المتلقي متعة وتُصنع المفارقةُ وهناك التفات أخر من الماضي إلى الأمر مستعينا بالحاضر أو الفعل المضارع كما في النماذج الآتية :

حيث يقول في قصيدة " ليلاي "

- قالوا : التزم بهوى الجزائر[1]
وانصرف
عن حب انثى
- أنا ما علقت بحبها[2]
لميوعة

[1] الديوان ص27.
[2] المصدر نفسه ص28.

لكن
دعتني إلى الغرام صفاتها
أنظر
تر الأوراس فوق جبينها
فمن الشموخ تكونت قسماتها
وتبدي عقبة نظراتها
في هذه الأسطر الشعرية التفات بارزا من الماضي (قالوا، دعتني، علقت، تكونت) إلى المستقبل (انصَرِف، انظر، التزم)مستعينا بالفعل المضارع (تر، تبدى)
وهذا انزياح أو خروج عن المألوف، لأن الشاعر عبر به عن حالة شعورية، فعندما يتعلق الأمر بالمحبوب وخاصة إذا كان هذا المحبوب متعلقا بالوطن، فمشاعر الإنسان تلتهب ويفقد إن صح التعبير حالة التوازن ويصبح غير مستقر على حال، وظهر ذلك جليا من خلال بقية الأسطر الشعرية ، حيث راح الشاعر يصول ويحول عبر الأزمنة وعبر التاريخ، ذاكرا شخصيات عديدة، مسقطا ذاته عليها.
وفي قصيدة " إله " التي يقول فيها:
لا أرى في سمائي سواك[1]
ولا أدعي أنني واحد في سماك
فادخلي جسدي وتلاشي
غابة أنت موغلة في التوحش
فاحترقي عل غيري يراك
نلاحظ أن الشاعر استهل المقطع بأفعال مضارعة (أرى، أدعي)لكنه لم يسترسل طويلا ليلتفت إلى الأمر (فادخلي، تلاشي، فاحترقي)
وفي هذا الالتفات انزياح لأنه عبر به عمَّا يدور في نفسيته المفعمة بالحب، فهو قد باح لمحبوبته بكل ماتحمله من تناقضات، وفي هذا البوح نوع من المناجاة والمناجاة هي تعبير عن الذاتية

[1] الديوان ص37.

والملاحظ على كل التفاتات الشاعر أنه عبر بها عن حالة نفسية مضطربة، أو نفس بها عن قلقه وحزنه وتأثره وهو القائل عن نفسه

« مازلت مقتنعا من أن الشعر يسعني ويسعُ معاناتي ويستوعب همومي وانشغالاتي ولا يشكو من صراخي ولا حماقاتي ومازلت أشعر بأبوّة الشعر في وسيطرته المقلقة على ميولاتي الأدبية».

الفصل الثالث

الانزياح الدّلالي في ديوان قال سليمان

1- الانزياح الاستعاري
2- الانزياح الكنائي
3- الانزياح المجازي
4- الانزياح المعجمي

الانزياح الدّلالي: يقصد بالانزياح الدّلالي الانتقال من المعنى الأساسي إلى المعنى السّياقي الذي تأخذه اللفظة حينما توضع في سياق معين، حيث تُزَاَلُ الدّوال عن مدلولاتها فتختفي نتيجة لذلك الدّلالات المألوفة للألفاظ لتحل محلها دلالات جديدة غير مألوفة يسعى إليها المبدع والانزياح الدلالي يقوم على استبدال المعنى السطحي للفظه بالمعنى المجازي العميق، وفي هذا يقول " جون كوهن " « الانتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي»[1]

وعليه فالانزياح الدلالي أسلوب من أساليب الأداء غير المباشر كما قلنا سابقا يتم عبر عدة طرق بلاغية كالاستعارة والكناية والمجاز وغيرها من الألوان البلاغية

هذا الديوان يزخر بهذه الأنواع الانزياحية ولهذا يصعب رصدها كلها، إنما نقف على بعض النماذج لكل نوع انطلاقا من الانزياح الاستعاري

1/ الانزياح الاستعاري:

الاستعارة في اللغة مأخوذة من العارية، والعارية اسم منسوب إلى العارة ، والعارية والإعارة والاستعارة جاء في لسان العرب الاستعارة: « ما تداوله الناس بينهم واستعار الشيء واستعاره منه : طلب منه أن يعيره إيّاه، واعتوروا الشيء وتعاوروه أو تعوّروه : تداولوه فيما بينهم ويقال استعارة ثوبا فأعاره إياه فهو مستعار»[2]

والاستعارة« هي نقل الشيء من شخص لآخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه» [3]

أمّا في المعنى الاصطلاحي فقد أعطيت لها تعريفات متعددة، وذلك حسب ثقافة كل عصر من العصور فالجاحظ عرفها بقوله: « الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»[4]

وعرفها السّكاكي « هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به»[5]

---

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص205.

[2] ابن منظور لسان العرب، مادة عور، ص3169.

[3] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي (دط)، 1983، ص136.

[4] محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، المكتبة العصرية للنشر والطباعة والتوزيع،صيدا، بيروت، ط1، 1998، ص248.

[5] المرجع نفسه ص247.

وعند القرويني: « ما كنت علاقته تشبيه معناه بما وُضعَ له» [1]
أما الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز فعرفها بقوله: « الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه»[2] فالجرجاني ركز على فكرة المشابهة
بعدها جاءت تعريفات جديدة أو حديثة عرفت بالنظرية الاستدلالية التي ترى أن الاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة شأنها شأن التشبيه لكنها تختلف عنه في كونها تعتمد على الاستبدال والانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، لأن الاستعارة في نظر هذه النظرية تحدث باستبدال المعنى المجازي بالمعنى الحقيقي وهذا عين الانزياح
كما أن الاستعارة تعدّ لونا من ألوان البيان الذي يلقي بسحره على النص الأدبي ويقول عنها عبد العزيز عتيق: «هي إحدى ركائز الكلام التي يتكئ عليها المتكلم ليتمكن من بلوغ غايته فيتصرف كما يشاء في الكلام ويتوسع فيه ليعطي معنىً بليغاً وبذلك يحسن لفظه ويكتسي حلّة بهية على غرار الكلام العادي، كما أن الاستعارة لا تقتصر على الشعر دون النثر بل تشمل كلا الجنسين وهي قائمة في كل كلام ولا تكاد تخلو منه» [3]
ويعرفها الرّماني« بأنها أفضل المجاز وأول أبواب البديع وليس في حُلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها»[4]
فهو يرى أن الاستعارة كلام مجازي وضع لغرض بلوغ مقصد معين، كما أنها وضعت لتزيين المعنى وتقويته أما عن الاستعارة في ديوان " قال سليمان " فيمكن القول أن الديوان يزخر بالاستعارات ولا تكاد تخلو قصيدة منه، وكأن الشاعر مغرم بخرق العلاقات اللغوية ليعطيها دلالات جديدة.
وقد قمنا بإحصاء كل الاستعارات الواردة في قصائد الديوان ثم تحليل بعض النماذج كمايلي:

- ليقطف كفي
- أنشرهم في دمائي
- أفتش عن رجل

---

[1] المرجع السابق ص247.
[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ص
[3] عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، علم المعاني والبيان والبديع دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص173.
[4] ابن رشيق القيرواني: الشعر وآدابه، (دط)، (دت): ص162.

- غير هذا الذي يسكن الحزن فيه ليسكنني
- قيل: أنك تمسك بالسنوات، تقيدها
- كان يمطرها بالقصائد والأغنيات والورود
- كنت افتح نافذتي للعصافير، أطعمها هواي
- كنت أجمع أحزانها لأرمم منها بقايا البدن وأحدّد منها دمائي
- أجمل أشعار ثورتنا هي تلك التي عجزت عن ترويضها الكلمات
- حاول أن يدفن الهمَّ في كأس لكن غدا وهو للهم حانه
- هو ذا قادم بالإباء مكتحل وبالوفاء مغتسل
- جاء يزرع ساحتنا بالأمل
- جاء يسكن أعماقنا والمقل
- جاء يملأ أجواءنا فرحاً
- وهران زين الحواضر تفتح أحضانها للسموم
- ترفض إن رشقتها الرماح اقتتالا
- وهران فاتنة حنكتها التجارب
- أحبك وهران وأعلم أني أحب شراعا رثيثا وبحراً كئيباً، وموجا خبيثا
- خانني الشعر ياصريع القوافي ورمى بي إلى السنين العجاف
- لم يدع لي من الكلام قليلا يطفئ الشوق

ونظرا لكثرة الانزياح الاستعاري في الديوان اضطررت إلى تحليل بعض النماذج فقط

ولاستعارة عند سليمان جوادي وسيلة من وسائل التشخيص والتجسيد اللذان يسهمان في ترجمان الأحاسيس والمشاعر

ومن تلك الاستعارات قوله: في قصيدة " سليمان " أفتش عن رجل[1]

[1] الديوان ص12

غير هذا الذي يسكن الحزن فيه ليسكنني، حيث قام الشاعر بتشخيص الحزن وهو شيء معنوي وشبهه بشيء محسوس (الإنسان)، لكنه حذف هذا الأخير وترك مايدل عليه (يسكن) وهي اللفظة المستعارة فالانزياح حدث في لفظة الإنسان، التي حذفت من السّياق واستعيرت لفظة يسكن للدلالة عليها

والمتأمل في المدلولين (الإنسان /والحزن)يكتشف أن هناك علاقة مشابهة بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي، فالحزن يسكن في أعماق الشاعر ويتملكه كما يسكن الإنسان في البيت ويستقر فيه، وهذا تعبير عن حالة الضعف والاستسلام التي يشعر بها الشاعر في رحلة البحث عن الذات المفقودة.

وفي قصيدة " وهران تلفظ الصعاليك " التي يقول فيها: لوهران سحر العواصم[1]

لكنها لا تحب مواجهة الريح

وهي تفتح أحضانها للسموم

وترفض إن رشقتها الرماح اقتتالا

وهران فاتنة حنكتها التجارب

لكنها اتبعت غيّها

حيث شخص الشاعر مدينة وهران وجعلها عن طريق الاستعارة كائنا حيًّا

ففي قوله: (لا تحب مواجهة الريح)، شبهها بالإنسان، تحس وتشعر، لكنه حذف المشبه وترك قرينة دالة عليه وهي إحدى لوازمه " تحب " على سبيل الاستعارة المكنية وفي هذا التعبير أمر خارق للعادة، حيث جسد المعنوي وألبسه ثوب المحسوس، والغرض من هذا الخروج عن المألوف التعبير عن حالة الانغلاق والانطواء على نفسها

أمَّا في قوله: (وهي تفتح أحضانها للسّموم)، استعارة مكنية أخرى عبر بها الشاعر عن قابلية هذه المدينة للفساد فالمدينة لا تملك أحضانا وإنما شبهها بالإنسان الذي يفتح أحضانه للشرور وفي هذا بيان لعاطفة الشاعر المحبة للوطن والغيورة عليه

[1] الديوان ص61.

ارافضة للفساد والشرور.

وكذلك في قوله: (ترفض إن رشقتها الرماح اقتتالا)

استعارة مكنية أيضا شخص بها المدينة وجعلها كائن حي يرفض القتال وهذا الانزياح عبّر به عن حالة الاستسلام والضعف، وكذلك في قوله: (هي فاتنة محنكة لكنها اتبعت غيها)

فهي الأوصاف التي ذكرها الشاعر ليست لمباني جامدة وأنما هي أوصاف حية أراد الشاعر من خلالها أن يعبر عن حالة التخلف والرداءة والفساد الذي آلت إليه مدينة وهران، وهو يرمز بها إلى الوطن ككل

وبهذه الاستعارات عبر عن شعوره بالألم لهذه الحالة المزرية.

وفي قصيدة " سليمان " التي يقول فيها :

سليمان [1]

بلقيسك الآن راحلة

إلى سليمان آخر كان يمطرها بالقصائد

والأغنيات الجميلة والورود

ولأن سليمان[2]

يعرف كيف يروض قلب النساء

يا فرحا قد يجيء يا شعلة قد تضيء

تداخل الرمز الديني (سليمان، بلقيسك) مع التشبيه (يا فرحا، يا شعلة) ومع الاستعارات (يمطرها بالقصائد وبالأغنيات يروض قلب النساء)

[1] الديوان ص15.
[2] المصدر نفسه ص16.

فهو لجأ إلى الرمز الديني بحثا عن القوة والخلود وهروبا من العجز والضعف، ولجأ إلى التشبيه بحثا عن الجمال ، أما الاستعارات فكشفت عن وجدان وأحاسيس الشاعر

والملاحظ أن الشاعر جمع شخصين في شخصية واحدة، وهي شخصية الشاعر سليمان وشخصية النبي سليمان عليه السلام، لتتخطى هذه الشخصية الجديدة حدود الزمان والمكان وتكون أقوى، وهذه الميزة ميّزت عصر الشاعر بمعنى عصر يوظف الرمز أو يمزج بين عصرين ليشكل شخصيات جديدة بعيدة عن السطحية والعجز والسلبية

فالشاعر وجد في شخصية سليمان ما يخفف همومه ويواسيه لهذا لجأ إلى هذا الانزياح (الانزياح الاستعاري)

أما في قوله: في قصيدة " سيد الشعراء "

أنت أوّل من جعل الحزن يرحل [1]

يجنح نحو الأفول

أنت لحضت كل أسانا

واختزلت منانا

حيث شخص مرة أخرى الحزن في قوله: جعلت الحزن يرحل، المعروف أن الحزن شيء معنوي، لكن الشاعر جسده وشخصه في صورة إنسان لكنه حذف هذا الأخير وترك لازمة من لوازمه (يرحل) على سبيل الاستعارة المكنية، والسؤال المطروح لم يصر الشاعر في معظم قصائده على هذا التشخيص؟

يبدو أن الشاعر مازال ضائعا ويبحث مرة أحرى عن القوة ولكن في شخصية زميل له، وهو محمد أبو خمار وهذا في بحثه عن السعادة المفقودة

فللوهلة الأولى أو من المعنى الظاهر ترى أن الشاعر يشيد بأعمال رقيقة الشاعر " خمار " لكن بعد تفكير وتدبر يقودك هذا المعنى الظاهري أو السطحي إلى معنى المعنى أو معنى آخر، وهو أن الشاعر لجأ إلى هذا الانزياح للتخفيف من هموم النفس، ففي رجوعه إلى الماضي واسترجاعه لذكريات رفيقه هروب من الواقع المرير، واقع كثرت فيه

[1] الديوان ص70.

الشرور وسيئت فيه الأقاويل في زمن الرداءة فكأنه يبحث عن عالم نظيف تسوده المثل والقيم

أما في قوله : في قصيدة وهران

تطاردني ذكرياتي لأحنو عليك[1]

فألعن ذاكرتي وأميت اشتياقي

وأرسم في الزند أجزاء قلبي

واهتف وهران (روحي)

شخص الشاعر الذكريات وجعلها تطارده، فهو يشخص المعنوي ثم يحول الدلالات الحسية إلى دلالات نفسية وجدانية والمتتبع لهذه الاستعارة المكنية " تطاردني ذكرياتي" يجد تباعد كبير بين الذكريات والمطاردة وهنا يكمن الانزياح، فكلما كان التباعد بين شيئين أشد كانت الصورة في النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب

فالمعنى الظاهري يقول أن الشاعر يعيش مع ذكرياته ولا يفارقها، لكن بعد التعمق والغوص في عمق الدلالة نكتشف أنه عبر بهذا الانزياح عن حبه وتعلقه وشوقه لوهران، وأنها روحه التي لا تفارقه

أما عن الاستعارة التصريحية فهي قليلة مقارنة بالاستعارة المكنية وهذه بعض النماذج عنها:

في قصيدة « يا شعبنا ما أروعك » يقول :

يا شعبنا[2]

من في مهاوي الفقر غدرًا أوقعك

من للورا قد أرجعك

[1] الديوان ص65.
[2] الديوان ص21.

وأذاقك السّم الزعاف وأوجعك

لقد صرّح بالمشبه به " السّم " وحذف المشبه وهو الفقر والمصائب التي تؤلم الإنسان كما يؤلمه السّم ويبدو أنه انزاح إلى لغة هي جزء من الحالات النفسية والشعورية، لأنه عبر به عن حالة تدّمر من بشاعة السلوكات المرتكبة في حق شعبه

وفي قوله في قصيدة " الكلاب ":

أنا كان لي هاهنا صاحبان[1]

كنت أسكت جوعهما

شبه الشاعر ذهاب الجوع بالسكوت وفي هذا نوع من الغرابة ما العلاقة بين السكوت وذهاب الجوع

السكوت تعبير عن الرضا والاستقرار، وذهاب الجوع كذلك، حيث يرجع الإنسان إلى هدوئه واستقرار بعد الحاجة البيولوجية، لكن هذا المعنى ظاهريا فقط، فلو غصنا وتعمقنا في الدلالة وبحثنا عن سر هذا الانحراف لوجدنا أن الشاعر قصد دلالة أعمق وهي تبيان فضله عليهما بعد الحالة المزرية التي كانا عليها وأنهما كانا يتألمان

2/ الانزياح الكنائي:

جاء في لسان العرب: « الكناية أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وكنى عن الأمر بغيره يكني كناية بمعنى تكلم بغيره مما يستدل عليه، وقال بعضهم: أكنّ الشيءَ بمعنى ستره، وجاء في التنزيل الحكيم: « أوْ أكنَنْتم في أنفسكم» أي أخفيتم

وقال الفراء: للعرب في أكْننْتُ الشيء إذا استرته

لغتان: كَنَنْتُه وأكنْنْتُه، وأكنَنْتُه في نفسي بمعنى أسْرَرْتُه»[2]

والكناية مصدر للفعل كنى يكنو أو كنى يكني أي ستر وإذا انتقلنا إلى المعنى الاصطلاحي فهو لا يبتعد كثيرا عن المعنى اللغوي، فالسكاكي عرفها « بأنها لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى لعدم وجود

[1] المصدر السابق ص99.

[2] ابن منظور لسان العرب، مادة كنى، ج10، ص233.

قرينة مانعة من إرادته» [1]

أما الجرجاني فعرفها « بأنها أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة لكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه.» [2]

وهي بهذا لفظ أطلق أريد به لازم معناه الحقيقي مع قرينة لا تمنع من إدارة المعنى الأصلي

وبهذا نجد أن الانزياح عن لفظة إلى أخرى هو ما يميزُ الكناية، لكن الانزياح عن هذه اللفظة لا يعني الاستغناء عنها نهائيا وإنما يظل معناها حاضرا وفاعلا في الأسلوب الكنائي لأنها هي الدليل على المعنى المقصود حيث يعتمد عليه المتلقي في إدراك مدى القرب أو البعد بين المكني به والمكني عنه.

والكناية تحيلنا إلى الدلالة العميقة وإلى البحث عن معنى أكثر اتساعا وانزياحا، لذلك لا بد من هدم المعاني الظاهرة من أجل الانتقال إلى المعاني الثواني للوصول إلى الدلالات اللا منتهية بانفلاتها من المعنى الظاهري القريب إلى معنى المعنى أي البعيد والعميق ومعنى المعنى هو أن تعقل من اللفظ معنى ثم يُقضي بك إلى معنى آخر عميق.

ويعرفها ابن الأثير على أنها « كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز »[3]

وهذا يعني أن المعنيين الحقيقي والمجازي مطروحان في السياق والكناية هي بنية ثنائية الإنتاج، حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي موازٍ تماماً بحكم المواضعة، لكن يمكن تجاوزه بالنظر إلى المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللوازم والملزمات، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز فإن المنتج الصياغي يبقى في دائرة الحقيقة، وهذا ما يجعل الكناية بين الحقيقة والمجاز ولهذا لا يمكن الميل بها إلى الحقيقة كليا أو إلى المجاز لعدم وجود قرينة مانعة من إدارة المعنى الأصلي

ولهذا فالكناية تمثل الصراع القائم بين المعنى الحقيقي والسياق الذي يرشح المعنى المجازي وهنا يتدخل المتلقي ويكون هو الفيصل في تحديد اتجاه الدلالة التي تسير فيه الصياغة

---

[1] الديوان ص215.
[2] الجرجاني، دلائل الإعجاز، 79.
[3] ابن الأثير، المثل السائر ص194

ولا ينبغي أن نتوقع حدوث تعارض بين المعنى الحقيقي والمجازي لأن هذه الثنائية ليست نتيجة الدلالة الوضعية للألفاظ وحدها وإنما نتاج لإحالة الدلالة الوضعية للألفاظ إلى معان أخرى مرتبطة بالمعاني الحقيقة لها.

والكناية تقوم على طرفين أحدهما حاضر في اللفظ الذي تنطلق منه سلسلة التوليد والأخر غائب هو المدلول المكني عنه وبينهما وسائط تقل وتكثر حسب المسافة الفاصلة بين الطرفين ولهذا فالكناية انزياحا دلاليا يعمد فيه المبدع إلى الانتقال من المدلول الحقيقي للفظه إلى المدلول الكنائي لها لعلاقة بين المدلولين.

وتنقسم الكناية إلى ثلاثة أقسام، وهي كناية عن صفة وكناية عن موصوف وكناية سبة وهذا حسب علماء البلاغة وقد حاولت الوقوف على نماذج من الكنايات في ديوان "قال سليمان" لإظهار ما فيها من انزياح دلالي وبيان أسراره

ففي قصيدة " أحزان " يقول الشاعر : بنات دهري وإن أسرفن في كدري[1]

كن المطيعات في وجهي وإلهامي

حيث كنى عن الشدائد (ببنات دهري) وهي كناية عن موصوف، ويبدو أن الشاعر عمد إلى هذا الانزياح أو الإخفاء ليجعل المدلول أكثر قبولا لدى المتلقي، فعبارة (بنات دهري) أخف وقعا على النفوس من لفظة الشدائد والذي زاد الأمور وضوحا، أن الشاعر يرى في الشدائد والنوائب وسائل مساعدة على الوحي والإلهام الشعري رغم ما تسببه له من أحزان.

ومعنى هذا أن الانزياح من المدلول الحقيقي وهو " الشدائد " إلى المدلول الكنائي " بنات دهري " أسهم في خلق جو نفسي إحائي لدى المتلقي لما للصورة الكنائية الجديدة من دلالة إيحائية مختلفة عن الدلالة السطحية، بمعنى قد تكون المصائب أحيانا نعمة على الإنسان، وهذا يعني أن الكناية أبلغ من الفصاحة

أما في قوله: في قصيدة " وحدك "

كلهم يا رفيق المساكين [2]

[1] الديوان ص53.
[2] المصدر نفسه ص23.

يرحل، يحمل أشياءه ويغيب

كلهم يتلاشى يذوب

حيث كنى عن الراحل بومدين بألفاظ أخرى وهي (رفيق المساكين) وهذا الانتقال في المدلول يجعل المتلقي يجتهد ليصل إلى المعنى العميق للفظ

والواضح أن الشاعر انزاح إلى هذا المدلول للتعبير عن حالة حزن وألم في لحظة تذكر للمفقود مما جعله يكنى عنه بألفاظ تحمل معانٍ فيها نوع من الرّقة، فالرفقة تعني الملازمة وتعبر عن الحب، ولفظة المساكين تحيل على حالة ضعف واجتياح للمفقود.

وفي قصيدة " سيد الشعراء " يقول:

كنت يا سيدي[1]

مثل أي رسول

تمضغ الشوك، من أجل أن تستمر الحياة

إلى أن يقول: وضعوك على الرّف [2]

واستفردوا بالمناصب

لما نمعن النظر ونفكر في معنى: (تمضغ الشوك) نجد أنها كناية عن صفة تجرع الألم من أجل شعبه، والمعروف أن الإنسان لا يمضغ الشوك، وإنما يمضغ الطعام كحاجة بيولوجية ضمانا للبقاء والاستمرار، لكن الشاعر انزاح عن هذا المدلول السطحي إلى مدلول أعمق تمضغ الشوك للتعبير عن المعاناة والآلام التي يعانيها الشاعر في سبيل إسعاد شعبه، أو التضحيات الجسام التي يبذلها في سبيل أبناء وطنه، وإذا انتقلنا إلى القول الثاني : « وضعوك على الرّف » وهي كناية أيضا عن صفة التهميش

[1] الديوان ص71.
[2] المصدر نفسه ص72.

المدلول الحقيقي مخفي وراء التستر، فنحن نضع الأشياء على الرفوف للتزيين وللتعبير عن الجمال هذا المعنى الظاهري لكن المعنى الخفي يقول عكس ذلك فهذه الكناية جيء بها للتعبير عن نكران المعروف والتهميش

أما في قوله: أبغض ما وهبتك الطبيعة[1]

هذا اللسان المسافر دون زمام

كنى عن الكلام أو عدم التحكم في الكلام بقوله : « اللسان المسافر » لكن هذه الدلالة الظاهرية، أمّا الدلالة العميقة التي تحلينا إليها الكناية هي رفض الشاعر للغو والكلام غير المفيد ، فهو يفضل الصمت على إطلاق العنان للسان، وإذا تعمقنا أكثر وغصنا في الدلالات نجد دلالات لا منتهية، لأن الكناية تحتاج إلى تفكير وتأمل للوصول إلى الانزياحات العميقة التي يفجرها المتلقي إن صح التعبير.

أما في قوله: وهران تفتح أحضانها للسموم [2] فهي كناية عن صفة الترحيب بالمعنى أو الدلالة الظاهرية لكن بعد التأمل والغوص في الانزياحات نجد أن الشاعر عدل عن المدلول الحقيقي " الترحيب " إلى معنى آخر " تفتح أحضانها " ليعبر عن قابلية المدينة للشرور والمعروف عادة أنّ فتح الأحضان تعبير عن حفاوة الاستقبال، لكن الشاعر خرج عن المألوف وأسندها للسموم، فالشاعر لجأ إلى الانزياح ليبين ماآلت إليه مدينة وهران من فساد وتدهور، حيث أصبحت ترحب بكل ماهو فاسد وترفض الصالح من أبنائها وهذا ماينطبق أيضا على قوله : « تفتح الأحضان للأعادي »[3]

أما في قصيدة " لقيط " فيقول: أضاع الفتى قلبه ولسانه [4]

وهمشه الناس والدّهر خانه.

فقد كنى عن فقدان الإحساس وعدم القدرة على الكلام بقوله: (أضاع الفتى قلبه ولسانه)، والمعروف أن القلب هو منبع العواطف والأحاسيس، واللسان وسيلة للتعبير والكلام، لكن هذا ما يبدو للقراءة الأولى ، فبعد التعمق والتأمل في هذا

---

[1] الديوان ص94.
[2] المصدر نفسه ص61.
[3] المصدر نفسه ص41.
[4] المصدر نفسه ص51.

الانزياح نجد أنه يحيلنا إلى دلالات كثيرة يقصدها الشاعر كحالة الاغتراب التي يشعر بها الفتى اللقيط والتي تدل على تدهور حالته النفسية لأنه لم يجد من ينفس عنه همّه ولا من ينصفه كما عبر بهذا الانزياح أيضا عن قساوة قلوب الناس وسوء معاملتهم لهذه الفئة لمهمشة، وهذا يدل على تعاطفه معهم.

والملاحظ على كل الكنايات التي وظفها الشاعر أنه عبر بها عن آلامه وأحزانه ورفضه واستنكاره لبعض الأعمال التي تسيء لوطنه، لشعبه، لدينه وكأنه وجد في الانزياح ضالته ففجر ثورته ونفس عن نفسه وألقى بها إلى المتلقي كي يحمل معه همومه لأن كما يقال المصيبة إن عمت خفت، فهو « استطاع أن يعبر عن أتراحه وأفراحه وأن يبكي هزيمته وأن يتجاوزها في نفس الوقت»[1]

3/ الانزياح المجازي:

المجاز في اللغة « مأخوذ من الفعل جاز، فنقول جاز الطريق أو الموضع جوازًا ومجازًا وجوزًا إذا سار فيه وسلكه»[2]

وقال السيوطي: « المجاز من جاز المكان يجوزوه وإذا تعداه إلى مكان آخر، وسمى بذلك لأنهم جازوا به معناه الأصلي إلى معنى آخر»[3]

وقال الجرجاني: « والمجاز كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز وإن شئت: كل كلمة جزت بها ما وقعت في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعًا لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز»[4]

وعرفه السكاكي: « المجاز هو الكلمة المستعملة في معنى غيرى معناها بالتحقيق استعمالا في ذلك بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة من إرادة المعنى معناها في ذلك النوع»[5]

---

[1] علي عيشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997ص7.

[2] ابن منظور لسان العرب، مادة جوز، ص326.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص304.

[4] محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، ص234.

[5] المرجع نفسه، ص243.

وهذا يعني أن البلاغيين يجمعون على أن المجاز يعني استخدام الكلمة في معنى غير المعنى الذي وضعت له في أصل اللغة فإذا كانت الحقيقة أصلا في اللغة فالمجاز خروج عن المألوف أو خروج عن هذا الأصل مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي.

وعليه فالمجاز يمثل ضربا من التغيير في الدلالة، لأنه يتخذ اللغة عالما يتحرك من خلاله لتأدية الوظيفة البلاغية حيث يعمل المجاز على منح اللفظة طاقة إضافية إلى معناها المعجمي بأقل قدر من الألفاظ « ذلك أن اللغة المجازية تبرز الكلام في صورة مجسدة وتعطي الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدُّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر»[1]

وقد قسم علماء البلاغة المجاز إلى قسمين : مجاز عقلي ومجاز لغوي.

المجاز العقلي: «يكون بإسناد الفعل أو ما في معناه إلى ماهو له ولا يكون إلا في التركيب »[2]

والمجاز اللغوي « يكون في نقل الألفاظ من حقائقها اللغوية إلى معانٍ أخرى بينها صلة ومناسبة» [3]

وهو نوعان: استعارة ومجاز مرسل

أما الاستعارة فسبق التعرض لها والمجاز المرسل : هو مجاز لغوي ينقل فيه اللفظ عن دلالته الأصلية إلى دلالته المجازية لعلاقة غير المشابهة وهذا حسب تعريف القزويني

« وسُمي مرسلا لا رسالة أي اطلاقه وعدم تقيده بعلاقة المشابهة» [4]

وللمجاز المرسل عدة علاقات، وسنركز في تحليلنا على ماله أهمية في الانزياح الدلالي، وما يوجد في الديوان وهذه بعض النمادج عنه.

ففي قصيدة " احتجاج " يقول:

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص55.
[2] محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعرية ص244.
[3] المرجع نفسه، ص244.
[4] محمد علي زكي صباغ: البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبين للجاحظ، ص244.

أزبد وندّد وقل ما شئت [1]

واشرب على نخب قتلانا زجاجاتك.

والملاحظ على السطر الثاني أن الشاعر نسب فعل الشرب للزجاجات والمعروف أن الإنسان لا يشرب الزجاجة وإنما الخمر الموضوع بداخلها، وما الزجاجة إلا الآلة التي يوضع بداخلها الخمر، ومنه فالعلاقة بين المذكور (الزجاجة)

والمحذوف (الخمر) هي علاقة آلية.

وإذا تأملنا في المعنى المنزاح وجدناه موجزا وخفيفا رغم أن غاية الشاعر من وراء هذا الانزياح ليس التخفيف فقط وإنما الإخبار عن حال الإنسان العربي في العصر الراهن حيث يعاني حالة العجز المزمن، وهذا الوضع المزري جعل الشاعر يفيض غضبا ويلجأ إلى أسلوب السخرية كما هو واضح في الشطرين السابقين.

وقوله: أضاع الفتى قلبه ولسانه [2]

المعروف أن اللسان هو آلة النطق، والقلب مركز ومنبع العواطف إن صح التعبير والشاعر نسب فعل الضياع لآلتين

أو عضويين هامين في الإنسان بمعنى سمى الكل باسم الجزء وعليه فالعلاقة بين الإنسان والقلب واللسان علاقة جزئية، لأن الشاعر يقصد الإنسان أو الفتى اللقيط ككل والسؤال المطروح لماذا لجأ الشاعر لاختيار هاذين العضوين القلب واللسان في انزياحه أو خروجه عن المألوف؟

والجواب ربما وارد في حديث الفتى الهاشمي: « المرء بأصغريه، قلبه ولسانه.»[3]

بمعنى هما أهم أعضاء الجسم إن ضاعا ، ضاع الإنسان إذن فهو عبر بهذا الانزياح عن حالة ضياع وتشرد وحرمان.

وفي قوله: يدفن الهم في الكأس.[4]

---

[1] سليمان جوادي، ص43.
[2] المصدر نفسه، ص51.
[3] مجمع الأمثال، جمهرة خطب العرب: 419/2 وهو في مروج الذهب للمسعودي.
[4] الديوان، ص51.

والأصل أن يقول: يدفن الهم في الخمر، لأن الخمر على حدّ تعبير شاربيه ينسي الإنسان همومه، لكن الشاعر في هذا السطر نسب دفن الهم للكأس وليس للخمر، وما الكأس إلا وسيلة يوضع فيها الخمر، بمعنى العلاقة بين المدلولين علاقة آلية وهي علاقة من علاقات المجاز المرسل التي لا نصل إليها إلا بعد ضرب من التأمل

وكأن الشاعر لجأ إلى هذا الانزياح صوناً للسانه عن ذكر الموبقات المهلكات.

أما عن المجاز العقلي فوظفه الشاعر لكن بنسب قليلة يمكن رصدها في النماذج الآتية:

ففي قوله: وحاول أن يرفع الرأس لكن

هو الدّهر يزرى ويخفض شانه[1]

حيث أسند الفعل يزري لغير فاعله وهو الدّهر والمعروف أن الدهر لا يزرى والذي يزرى هو الإنسان ففي إسناد الإزراء للدهر مجاز عقلي علاقته الزمانية لأن الدهر زمن والمقصود الإنسان الذي يعيش في هذا الزمن.

والمتأمل في هذا الانحراف يكتشف أن توظيف الشاعر للفظة الدهر وهي الكلمة المجازية، كان على ما أظن عن دراية ووعي لأنها تحمل مدلولا أوسع وأعمم من المدلول الذي تحمله اللفظة الأصلية، وكأنه يلقي باللوم على كل من حوله حتى الزمن.

فالحالة التي وصل إليها الفتى اللقيط تسبب فيها من حوله

أما في قوله: أنت أدمنت حبَّ الجزائر[2]

من قبل أن يستفيق الزمان

أسند الشاعر الفعل يستفيق إلى الزمان، والمعروف أن الزمان لا يقوم بهذا الفعل، بل هو الإنسان من يستفيق، بمعنى شخص المعنوي وفي هذا مجاز عقلي علاقته الزمانية، لكن عند الغوص في هذا الانحراف نكتشف أنه عبر به عن أسبقية الشاعر " أبو القاسم خمار في حبه لوطنه وعن إخلاصه وصدق عواطفه إن صح التعبير.

---

[1] الديوان، ص52.

[2] المصدر نفسه، ص72.

4/ الانزياح المعجمي: يتمثل الانزياح المعجمي في «الألفاظ التي تلتقي مع بعضها البعض بعلاقة شبه الترادف أو الترادف الجزئي» [1]وإذ 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

فطرف الانزياح أو العدول في هذا المجال هما لفظان يشتركان فيما يطلق عليه علماء اللغة المعاصرون: « الدلالة المركزية أو المعجمية أو الأساسية، ويستقل كل منهما عن الأخر فيما يسمى عندهم الدلالة الهامشية أو السياقية أو ظلال المعنى وألوانه، اما قيمة المغايرة بينهما فتتمثل في ملائمة كل منهما بدلالة المتفردة للموقع الذي أوثر فيه سياق الكلام»[2]

بمعنى المساحة الدلالية للفظ الأول تكون مطابقة للمساحة الدلالية للفظ الأخر، ولكن المطابقة غير التامة هي التي تفضي إلى اختصار كل لفظ بمزيد معنى، أو اختصاص كل واحد بملمح يكون مميزا ودليلا عليه، الأمر الذي يجعل الانزياح عن أحد الألفاظ إلى رديفه في الدلالة العامة يعود إلى ملائمة كل منهما بدلالته الخاصة، وهنا يظهر سر الانزياح في السياق الواحد بين الألفاظ المترادفة في الدلالة العامة دون الدلالة الخاصة والانزياح المعجمي « يحمل صورة من صور ثراء اللغة وغناها بالمفردات والدلالات المتعددة، واللغة العربية لغة عريقة عتيقة استطاعت خلال تاريخها الطويل أن تكون ثروة لغوية غنية بالدلالة في المواقف المختلفة وكثرة الألفاظ، ثم إن هذه الانزياحات الدلالية لا تعد عيبًا في اللغة بل ميزة تدل على أن اللغة لها القدرة في التعبير على جميع المواقف وبنسب مختلفة وبأساليب مختلفة أيضا، فإن كل وجه من وجوه الانزياح يحقق قيماً جديدة من المعنى، يسعى السياق إلى تحديدها وتخصيصها وتمييزها عن المألوف»[3]

وسأقف في بحثي هذا على صور الترادف والمشترك اللفظي في الديوان

وللإشارة الكلمات التي تدل على معنى واحد مترادفات واللفظ الذي يدل على أكثر من معنى مشترك لفظي ومن أمثلة الترادف في الديوان

اخترت قصيدة " وحدك " لكثرة الانزياحات الدلالية الواردة فيها يقول: كلهم يارفيق المساكين [4]

---

[1] خليل حلمي: الكلمة لدراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، 1955، ص133.
[2] هدية الجبلي، ظاهرة الانزياح في سورة النمل، دراسة أسلوبية، ص145، 146.
[3] محمود عكاشة: الدلالة اللفظية، مكتبة الأنجلو المصرية 2002، القاهرة، ص52.
[4] الديوانن ص23.

يرحل ، يحمل أشياءه ويغيب

كلهم ينتهي يتلاشى يذوب

كلهم ياحبيب الملايين

يمضي يفوت

يحمل الصمت في زاده والسكوت

في السطر الثاني فضل الانطلاق بلفظة يرحل ثم انزاح عنه إلى لفظة يغيب، وماهو معلوم أن المراد بمعنى يرحل هو نفسه يغيب والسؤال المطروح ماهو السر إذن من هذا الانزياح عن اللفظة الأولى يرحل إلى اللفظة الثانية يغيب في هذا السياق؟

إن الانزياح عن لفظة يرحل إلى يغيب يثبت قدرة الشاعر على اختيار الألفاظ المناسبة للتعبير، إذ يبدو للوهلة الأولى أن هذين اللفظين ليس لهما إلا دلالات سطحية مباشرة، لكن عند التعمق في كل منهما نجد أن لكل لفظة من الدلالات والإيحاءات السياقية الخاصة ما تتفرق به عن الأخرى، وهذا مايجعلها أكثر ملائمة للسياق الذي وردت فيه، وللوقوف على هذه الإيحاءات والدلالات يجب التعرف على معنى اللفِظين معجميا أولا فأصل لفظة " يرحل " يترك المكان وينتقل إلى مكان آخر بعيد [1]، وأصل لفظة" يغيب" يبتعد عن العين ويختفي فهي تعني الابتعاد والمباينة [2]

وعلى ضوء هذه المعاني ندرك المفارقة والمخالفة بينهما أو بين اللفظين، فهما وإنِ اتفقنا في الدلالة على معنى واحد وهو (الابتعاد) إلا أن لكل منهما دلالته الثانوية التي ينفرد بها عن الآخر

فالرحيل يدل على تغيير المكان بمحض الإرادة، لكن الغياب يدل على الختفاء نهائيا والنسيان والمحو من الذاكرة.

أما في قوله: (ينتهي يتلاشى يذوب) نلاحظ أن الشاعر استهل قوله بلفظة ينتهي لينزاح عنها إلى لفظتي (يتلاشى، يذوب)، وللوقوف على الدلالات الخفية والإيحاءات يجب التعرف على معاني هذه الألفاظ معجميا

[1] المعجم العربي: الميسر للمدرسة والجامعة والمنزل (دط)،(دت) دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، ص399.

[2] المرجع نفسه ص572.

فأصل لفظة ينتهي: يبلغ النهاية، أو يصل إلى النهاية[1]

وأصل لفظة يتلاشى يضمحل ويزول أما لفظة يذوب ينصهر ويضعف[2]

فهذه الألفاظ الثلاثة وإن اتفقت في الدلالة على معنىً واحد وهو لاختفاء والزوال فإن لكل منها دلالته التي ينفرد بها عن الآخر، لكن هذه الإيحاءات لا تتأتى لنا إلا بعد الغوص في عمق الدلالات والتفكير الطويل فربما الانتهاء يحيل إلى عدم الوجود في الذاكرة البشرية إن صح التعبير، والتلاشي يحيل إلى دلالة أعمق بما يتركه من أثر بعد رحيله

أما في قوله: (يحمل الصمت في زاده والسكوت) يتضح جليا من خلال اللفظتين (الصمت والسكوت) أن الشاعر أتى بلفظة (الصمت) ثم عدل عنها إلى لفظة (السكوت) ليضيف نوعا من العمق، هذا العمق الذي يجعل المتلقي يبحث عن الدلالة الخفية وراء هذا الانزياح وبالعودة إلى الدلالة المعجمية نجد لفظة (الصمت) تعني إطالة السكوت وجاء في الحديث الشريف « من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيرا أو ليصمت » [3]

أما السكوت فتعني في المعجم الصمت والسكون والركود والموت

والملاحظ على معنى اللفظين تقارب الدلالة السطحية لكن كل منهما يحمل دلالة ثانوية ينفرد بها عن الأخر فالصمت يحيل إلى الغياب الطويل لكن السكوت يحيل على الانتهاء والموت، وكأن الشاعر تفطن إلى ما تحمله اللفظة الثانية (السكوت) من إيحاءات أقوى جعله ينزاح عن الأولى الصمت إليها.

أما في قوله : في قصيدة " سليمان "

وقيل أنك تمسك بالسنوات تقيدها

في البداية آثر لفظة (تمسك) في السطر الأول ثم انزاح عنها إلى لفظة تقيدها في السطر الثاني والمعلوم أن المراد من لفظة تمسك هو نفسه تقيد فما سر هذا الانزياح يا ترى؟

إن الانزياح من لفظة (تمسك) إلى لفظة (تقيد) له دلالات سياقية تجعل كل لفظة تفترق عن الأخرى.

---

[1] المرجع السابق، ص128.

[2] المرجع نفسه، ص249.

[3] الإمام النووي، شرح رياض الصالحين، تح، الحسيني عبد المجيد هاشم، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، 2009، ص781.

بمعنى الفعلان اتفقا في الدلالة العامة إلا أنها اختلافا في تأدية هذا المعنى، لأن لكل منهما دلالة ثانوية تجعله ينفرد عن الآخر وبالتالي يصبح أكثر ملائمة لموقعه في السياق، فالفعل (يمسك) يحيل إلى دلالة (التعلق) والاعتصام بالسنين في حين يحيل الفعل تقيدها بدلالة (التملك والسيطرة)وهنا تكمن المفارقة بين اللفظين وهذا ما جعل الشاعر ينزاح عن لفظة التمسك إلى لفظة التقيد لأنها أكثر عمقا وقوة.

والملاحظ على هذه الانزياحات أن الشاعر يبحث عن الدلالات الأكثر اتساعاً وعمقا والتي لها القدرة على استعاب همومه وأحزانه، وحتى يفجر بها ما كان مكبوتا بأعماقه، وهذا الانزياح بدوره يخلخل أعماق المتلقي ويجعله ينشط.

التضاد: « مصطلح أطلقه اللغويون على الألفاظ التي تنصرف إلى معنيين متضادين »[1]

والملاحظ على قصائد الديوان أن نسب التضاد تماثل أو تقارب نسب الترادف وهذا يدل على أن هناك قصائد غامضة وأخرى واضحة ومن نمادج التضاد قول الشاعر سليمان جوادي: سليمان قيل اختفت

لتظهر أجلي [2]

وقوله: تفتح أحضانها للسموم [3]

وترفض إن رشقتها الرماح اقتتالا

وقوله : وحاول أن يرفع الرأس لكن [4]

هو الدهر يزري ويخفض شانه

وقوله: بطيبتي، بقسوتي آراني [5]

---

[1] فوزي عيسى: علم الدلالة النظرية والتطبيق، دار المعرفة الجامعية، للطبع والنشر والتوزيع، 2013، ص290.
[2] الديوان، ص14.
[3] المصدر نفسه، ص61.
[4] المصدر نفسه، ص52.
[5] المصدر نفسه، ص41.

بحزني الموروث من أزمان

فهذه العلاقات الدلالية التي وظفها الشاعر أضافت نوعا من الجمال الدلالي مما جعل القصائد أو النصوص المقاطع متسقة ومنسجمة تؤدي الوظيفة الدلالية العميقة دفعة واحدة وهذا يسهل على المتلقي الغوص في الدلالات الخفية.

الخاتمة

خاتمة

بعد رحلة البحث الشاقة التي قضيتها مع موضوع الانزياح في ديوان (قال سليمان) للشاعر سليمان جوادي أسفر البحث عن جملة من النتائج هي:

1- ثراء قصائد أو نصوص ديوان (قال سليمان) الشعرية بمختلف أنواع الانزياح مما يدل على أن الشاعر من أنصار ثورة التجديد في الشعر العربي المعاصر

2- معظم نصوص الديوان تحمل طابعين، طابع حداثي وطابع تراثي أصيل، وظهر ذلك في استحضاره للشخصيات التراثية ، الدينية، التاريخية (النبي سليمان، ليلى، الصعاليك)وقد أضفى عليها لمسة حداثية لحاجة في نفسه أو لاستلهام القوة منها، فليلى لم تعد في نظر الشاعر تلك المرأة التي تغنى بها الشعراء في بعض العصور وإنما هي الوطن والحبيبة وغيرها من الدلالات التي تصب في مصب الحداثة

3- يعد الانزياح التركيبي من أبرز أنواع الانزياح التي وظفها الشاعر في نصوص الديوان وهذا ما أعطى لشعره بعدا فنيا ودل على ثروته اللغوية وقدرته على تسخير اللغة لخدمة عواطفه وأحاسيسه

4- ظاهرة التقديم والتأخير من السمات البارزة في نصوص الديوان وهذا يؤكد قدرته على التحكم في اللغة وجعلها عجينة يشكل بها ما يشاء، فهو لا ينزاح بلفظ عن موقعه الأصلي إلا لغرض بلاغي يخدم المعنى ويثري الدلالة وللتعبير عن انفعالاته ومواقفه

5- ظاهرة الحذف تعد أيضا من أهم الخروقات التي لجأ إليها الشاعر في نصوصه وخبأ ورائها أسرار كثيرة وترك المتلقي يجتهد في البحث عنها أو يضيف ما يشاء من دلالات جديدة يمتع نفسه بها ويثري المعنى فيتحول النص إلى رقعة خصبة إن صح التعبير

6- أما ظاهرة الالتفات التي كان لها حضورًا بارزا في نصوصه أيضا، فعبر بها عن حالة نفسية تعيش الضياع وتنكر الذات وتبحث عن الاستقرار والمصلحة العامة

7- الانزياح الدلالي تجسد في ديوانه من خلال الاستعارة والكناية والمجاز، وكانت الاستعارة المكنية أكثر الصور ورودا في الديوان، فكانت الستار الذي أخفى به أحزانه أو أفراحه وأتراحه، فكان هذا الانزياح وسيلة من وسائل التجسيد التي عبر بها عن وجدانه وعواطفه وموقفه الفكري والشعوري

8- تجسدت وظيفة الانزياح في الديوان من خلال الحالة النفسية للشاعر، وظهر ذلك في نبرة صوته المعيرة عن الألم أو الحزن أو التحسر وهي نزعة سادت في الشعر العربي المعاصر وخلاصة الكلام أن الشاعر كشف عن

طريق الانزياحات التي وظفها في قصائده عن رؤياه التي تؤكد بأنه شاعر ملتزم سخر شعره لقضايا وطنه وشعبه باحثا عن الحلول في ظل الخروج عن المألوف

قائمة المصادر والمراجع

1/ المصادر :

- سليمان جوادي : قال سليمان، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2012.

ثانيا: المراجع :

المراجع العربية:

1- أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002
- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
2- أحمد درويش: دراسة أسلوبية بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، (دت)
3- الإمام النّووي: شرح رياض الصالحين، تح الحسيني عبد المجيد هاشم، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، 2009.
4- بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النظرية الشعرية، دار أرسلان للطباعة والنشر والتوزيع، (دط) سوريا، 2010.
5- أبوبشر عمر بن عثمان سبويه: الكتاب تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.
6- جلال الدين عبد الرحمان السيوطي: الإتقان في علوم القران، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1987.
7- الجاحظ: البيان والتبيين نتح عبد السلام هارون، دار الجيل ، بيروت ، لبنان، (دط)، (دت)
8- حسن عباس: النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3 .
9- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسّياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2002.
10- أبوحيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، تح، أحمد أمين والسّيد أحمد ضفر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951.
11- خليل حلمي: الكلمة لدراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1955.
12- خيرة حمرة العين: شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011
13- سلطان منير: بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1988

14- سامح الرواشدة: فضاءات شعرية، (دراسة في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشرن إربد، ط1ن 1999
15- شكري عياد: دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس، القاهرة، 1987
- اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط انترناشيونال، برس، القاهرة، 1988
16- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998
- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998
17- ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج2، دار نهضة مصر للطبع والتوزيع، (دت)ن ط2
18- عبد السّلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدّار العربية للكتاب، ط3،، (دت).
19- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، بحث وتقديم علي جوزقية، موفم للنشر، الجزائر، 1991.
- أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، مصر، 1991
20- عبد الله عياد: القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ج1، دار قرطبة، المغرب، 1987
21- عبد الباسط محمود الزيود: من دلالات الانزياح التركيبي وجماليته في قصيدة الصقر لأدونيس مجلة جامعية، دمشق، المجلد 23، العدد1، 2007.
22- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، علم المعاني والبيان والبديع، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان (دط)، (دت).
23- عبد الله خضر محمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات
24- علي عشيري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة 1997.
25- فاضل صالح السمرائي: معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، عمان، الأردن، ط1، 2000
26- أبو الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، تح محمد علي النجار، ج2، دار الكتب العلمية، (دت)
27- فخر الدين الرازي: تفسير فخر الدين الرتزي المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، دار الفكر، بيروت، ط1، 1981
28- فوزي عيسى: علم الدلالة، النظرية والتطبيق دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، 2013
29- ابن رشيق القيرواني: الشعر وآدابه (دت)، (دط) .
30- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1991

31- محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة الحرية الحديثة، (دط)1984
- البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ط1، 1994
32- محمد علي زكي الصباغ: البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، (دط)، (دت)
33- محمد العمري: البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 1999
34- محمد بن يحي السّمات: الأسلوبية في الخطاب الشعري عالم الكتب الحديث، ط1، 2011
35- محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2003
36- محمد عكاشة: الدلالة اللفظية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2002
37- محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح عباس عبد السائر، مراجعة نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982
38- أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع: المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره، قدم وعلق عليه محمد رضوان الداية، دار قتيبة، دمشق، 1982
39- مصطفى السعدني: العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، توزيع منشأة المعارف الإسكندرية، (دط)، (دت)
40- مجمع الأمثال: جمهرة خطب العرب 419/2 وهوفي مروج الذهب للمسعودي
41- نارك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، 1973
42- نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، الجزائر
43- هادي نهر: نحو الخليل من خلال معجمه دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن (دط)، (دن)
44- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة عمان، الأردن، ط1، 2007

2/ المراجع المترجمة:

1- افندريس جوزيف: اللغة تعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1950

2- جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986
3- رومان جاكبسون: قضايا شعرية، تر محمد الولي ومبارك حفوز، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط1، المغرب، 1988
4- كازوخ ميشيل: أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية، تر إلياس بدوي ط وزارة الثقافة، دمشق، 1973

3/ المعاجم والقواميس:

1- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط5، 2005
2- أحمد بن فارس: مقاييس اللغة، ج3، تح عبد السلام محمد هارون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002
3- الزمخشري: أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998
4- مجمع اللغة العربية: الإدارة العلمية للمعجمات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004
5- المعجم العربي: الميسر للمدرسة والجامعة والمكتب والمنزل، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني بيروت
(دط) (دت)

4/ الرسائل الجامعية:

1- هدية جبلي: ظاهرة الانزياح في سورة النمل دراسة أسلوبية، رسالة للماجستير، مخطوط كلية الأداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة 2007/2006

5/ المجلات العلمية:

1- سماح سهيل إدريس: مجلة الأدب، دار الأدب، بيروت، لبنان، 1955.

فهرس
الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ
الفصل الأول	/
مفهوم الانزياح	04
الانزياح عند العرب	09
الانزياح عند الغرب	15
أنواع الانزياح	20
وظيفة الانزياح	24
الفصل الثاني	/
الانزياح التركيبي	28
التقديم والتأخير	29
الحذف	37
الالتفات	47
الفصل الثالث	/
الانزياح الدلالي	58
الانزياح الاستعاري	58
الانزياح الكنائي	65
الانزياح المجازي	70
الانزياح المعجمي	74

الخاتمة	80
قائمة المصادر والمراجع	83
فهرس الموضوعات	/