وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة * الدكتور مولاي الطاهر* سعيدة

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر

تخصص: لسانيات عامة بعنوان:

ظاهرة الانزياح في ديوان

''لاَ أحدَ يُربِّي الرِّيحَ فِي الأقفَاص ''

للأخضر بركة

من إعداد الطالب:

شرواطي سفيان.

تحت إشراف الدكتور:

عبد القادر رابحي.

لجنة المناقشة:

الدكتور:.....زروقي معمر.....رئيسا

الدكتور:.....رابحي عبدالقادر.....مشرفا و مقررا

الدكتور:.....مرسلي عبدالسلام.....ممتحنا

السنة الجامعية

2017/2016

شكر وعرفان

يسعدني أن أتقدم بخالص عبارات الشكر والعرفان للأستاذ القدير "عبد القادر رابحي" الذي تفضل بتوجيهي وإرشادي خطوة خطوة في إنجاز هذه الدراسة، كما أشكر له حثه لي على العمل والاجتهاد، كما لا يفوتني أن أشكر كل الأساتذة الذين كان لي شرف الجلوس بين أيديهم طالبا خلال هذا الموسم.

مقدمة

تعتبر الأسلوبية من أخصب المناهج المعاصرة التي تبحث في الجانب العاطفي الوجداني للغة، كما أنها تستقصي اللغة الخارجة عن المألوف والمتداول، بالتمرد على القوانين والأنظمة اللغوية، وفي هذا الصدد نجد ظاهرة الانزياح – وهي الظاهرة التي ارتأيناها موضوعا لدراستنا-والانزياح هو نفسه خروج عن النمطية السائدة، ومخالفة أوجه الكلام العادي، وتجاوز السنن المألوفة في التعبير والصياغة وطرق التفكير، فالمبدع عموما يستخدم امكانات اللغة بصورة مغايرة لما هو مألوف في الاستعمال العادي، وهذا ما يسهم في جذب المتلقي واثارة انتباهه، كما أن الانزياح يسهم في الكشف عن قدرات المبدع وتميزه في التعبير، وتعتبر القصيدة الحرة فضاء واسعا لذلك إذ فيها من الحرية والطلاقة ما يعين الشاعر على الإبداع والمغايرة.

إن اهتمامي بظاهرة الانزياح في الشعر الجزائري المعاصر نابع من إيماني بجدوى البحث في موضوع الانزياح، كموضوع تتميز به الدراسات الأسلوبية الشعرية، وتنفرد به إبداعات الشعراء، فبالانزياح تتجلى إجادة الشاعر وبراعته بالخروج بتراكيبه وصوره من المستوى العادي المألوف إلى المستوى غير المعتاد والغريب ، ففاعلية الانزياح لها دور في تحقيق أدبية النص، كما أن الثراء الدلالي والجمالي لفاعلية الانزياح كان دافعا وراء اختياري دراسته للوقوف على أهميته في تحقيق فضاءات تأويلية لدى القارئ تتشكل بكسر الرتابة والمعتاد في الكتابة، بما يفتح آفاقا للإيحاء ما يدهش المتلقي.

يعتبر الشاعر "الأخضر بركة"[1] واحدا من أولئك الذين حملوا لواء التجديد في الشعر الجزائري المعاصر، بتجاوزه التقليد والنسج على منوال الأقدمين ومحاكاتهم، لينحو نحو الإبداع بتوظيف الطاقات الكامنة للغة إلى أبعد الحدود،

[1] الأخضر بركة، شاعر جزائري معاصر، من مواليد سنة 1963، بالمحمدية ولاية معسكر أستاذ محاضر بجامعة جيلالي اليابس بسيدي بلعباس، له العديد من الدواوين الشعرية منها محاريث الكناية، إحداثيات الصمت، والدراسات الأكاديمية منها: الريف في الشعر العربي المعاصر، وخطاب الزمن في الشعر الجزائري (غلاف الديوان).

فيوظفها توظيفا محكما، يؤدي إلى التعبير عن آرائه الذاتية التي تفصح عنها لغته، وبالتالي سنحاول البحث في ديوانه "لا أحد يربي الريح في الأقفاص" عن هذه الظاهرة الأسلوبية المتميزة، بتتبع مواطن الإنزياح لمعرفة القيم الجمالية، والمزايا التعبيرية التي انزاحت اللغة من أجلها.

وللبحث في الظاهرة كان لزاما علينا طرح تساؤلات تشكل في مجملها حافزا للبحث والاستقصاء منها:

- ما المقصود بالانزياح لغة واصطلاحا؟ وهل له مصطلحات أخرى تعبر عنه؟
- ما هي جهود اللغويين والبلاغيين الغرب والعرب من القدامى والمحدثين في استقصاء هذه الظاهرة؟
- ما هي أنواعه؟
- هل وظف الشاعر الأخضر بركة الانزياح في ديوانه "لا أحد يربي الريح في الأقفاص"؟

من أجل كشف أغوار هذه الظاهرة كان لابد لنا من منهج نسير عليه، وقد ارتأينا المنهج الوصفي الإحصائي الذي اعتمدناه ركيزة أساسية للوصول إلى ما نرمي إليه، فقد وجدناه الأجدى نفعا في وصف الظاهرة نظريا وتحليل المعطيات في الجانب التطبيقي.

تكمن أهمية هذا البحث في كونه يحاول الإجابة عن التساؤلات المطروحة سابقا، من خلال تناول ظاهرة الانزياح كظاهرة أسلوبية همها العبث بذهن المتلقي وشد انتباهه للنص الأدبي.

تعددت الدراسات السابقة التي درست الانزياح وأصلت له نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- احمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية .
- جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية .

- الانزياح في شعر سميح القاسم، قصيدة عجائب قانا الجديدة انموذجا، رسالة ماجستير، جامعة البويرة.

- ظاهرة الانزياح في سورة النمل ، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة .

للإجابة عن التساؤلات المطروحة وفك رموز اشكالات الموضوع ، اتبعت خطة تكونت من فصلين، سبقا بمقدمة وختما بخاتمة أجملنا فيها النقاط المتوصل إليها في هذا البحث المتواضع.

أما الفصل الأول فكان نظريا خصصته للتعريف بالانزياح وحاولت ضبط المصطلح، وتتبع جذوره في الدراسات العربية والغربية قديمها وحديثها، مع ذكر اهم انواعه .

أما الفصل الثاني فكان تطبيقيا خصصته للبحث عن الانزياح بأنواعه الثلاثة في الديوان، بالبحث عن بعض مظاهر كل نوع حسب الحاجة والأهيمة، ومحاولة كشف الأغراض التي من أجلها حدث الانزياح.

من الطبيعي أن تعترض العراقيل والصعوبات طريق البحث والباحث، ولو كانت قليلة وبسيطة، ومما اعترض سبيلي كثرة قصائد الديوان وطول بعضها ، أضف إلى ذلك انفتاح النص الشعري المعاصر وتعدد تأويلاته لأن لغته تحمل أكبر من طاقاتها، كما أن المصادر التي بحثت في أعمال الشاعر تكاد تكون منعدمة سوى بعض المقالات المنثورة هنا وهناك على شبكة الأنترنت.

وككل عمل بشري له نقائص وزلات وأخطاء قد يقف عليها القارئ، وأرجو أن أكون قد وفقت ولو إلى حد ما في الكشف عن هذه الظاهرة في الديوان المدروس.

والله الموفق وهو الهادي إلى سواء السبيل.

شرواطي سفيان
سعيدة في 20 .05. 2017 .

الفصل الأول
''الانزياح في اطاره النظري''

1- تعريف الإنزياح:

1-1 الإنزياح لغة:

جاء في لسان العرب الجذر = (ز-يـ-ح) زاح الشيء، يزيح زيحا، وزيوحا وزيحانا، وانزاح ذهب وتباعد.[1]

وورد في معجم اللغة العربية المعاصرة ما نصه: نزح/ نز ح إلى / نزح عن/ نزحا ونزوحا فهو نازح والمفعول منزوح، نزح الشخص عن دياره: أبعده عنها- نزحهم قهرا.[2]

1- 2 الانزياح إصطلاحا:

إن الانزياح مصطلح نقدي استعمل على نطاق واسع في الدراسات الأسلوبية، والنقدية واللسانية العربية، لأنه يرتبط بالمعنى الفني، ولا يكاد يزيح إلى معان أخرى، والإنزياح ما هو سوى استعمال المبدع للغه، مفردات وتراكيب وصور، استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع، وقوة جذب وأسر[3]، فالانزياح هو الفيصل في التفريق بين الكلام العادي والكلام الأدبي.

وسنحاول فيما يلي عرض آراء أخرى حول المعنى الاصطلاحي للانزياح عند بعض الدراسيين من لسانيين وأسلوبيين.

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م، ص552.
[2] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتاب، ط1، 2008، م3، 2191.
[3] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص07.

الانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي، يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن من خلاله التعرف إلى طبيعة الأسلوب، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته.[1]

وبعبارة أخرى الانزياح هو اختراق مثالية اللغة والتجرؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الإختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف والمثالي، وقد اعتقد جان كوهين أن الانزياح هو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي، بيد أن هذا الانزياح لا يكون شعريا إلا إذا كان محكوما بقوانين، فهو ليس عشوائيا، ويذهب إلى أن الانزياح هو الشرط الضروري لكل شعر، كما رأينا بل لا يوجد شعر يخلو من الانزياح.[2]

إن الانزياح عند شارل بورنو عبارة عن خطأ كونه خارجا عن القاعدة، ولكنه خطأ مقصود، وانزياح متعمد من قبل المبدع بغية تحقيق قيم دلاليه وجماليه، وهذا ما كان ينظر إليه منذ القدم على أنه درجة من درجات الحرية الخلاقة، وضرورة من الضرورات الشعرية التي يستبيحها الشاعر لنفسه، وهو على يقين أنها ليس عجزا أو قصورا بل هي استثمار مشروع لامكانات اللغة وطاقاتها، في انزياحها عن المألوف والمتداول لتحقيق درجة عليا من الشعرية، وتفجير طاقات دلالية وجمالية مليئة بالرؤى والاحتمالات ما كان لها أن تتأتى بشكل آخر، وهذا يدعم القول بأن الانزياح مصطلح فني خاص بالأدب والفن. بناء على ما سبق نصل إلى أن الانزياح خاصية أسلوبية تميز أديبا عن آخر، فكسر الرتابة في اللغة بطريقة ممتعة وغاية في الرونق، تكسر أفق توقع المتلقي بعناصر تفاجئه، فتحدث

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب "دراسة في النقد العربي الحديث" ج1، دار هومة، الجزائر، ص175.

[2] محمد هادي مرادي، إضافات نقدية، (فصيلة محكمة)، "الرد على منظري انزياحية الأسلوب"، ع05، 1391هـ، ص03.

في نفسه أثرا فنيا، ومن هنا يذهب بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار الانزياح حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ.[1]

2- ضبط المصطلح:

لا ينكر أي باحث في أي علم من العلوم أهمية معرفة المصطلح والإحاطة به، لأن الإحاطة بالمصطلح يساعد على الغوص في العلوم وتقصي ما تخفيه من حقائق.

إن المتتبع لظاهرة الانزياح يدرك تعدد مسميات الانزياح وتنوعها في الدراسات البلاغية والأسلوبية قديما وحديثا، فقد استعمل الانزياح بمسميات منها: الانتقال – الاتساع – الشناعة – الضرورة- الانحراف –العدول... والسب في تعدد المصطلح اختلاف الاتجاهات والثقافات ، وسنتحدث فيما يلي عن: الانحراف – العدول – الاختيار – الانزياح.

2-1- الانحراف:

لقد انقسم القائلون بالانحراف إلى قسمين: فمنهم من رأى أن الانحراف يكون على المستوى البنيوي والنحوي للجملة، أي أنه التغيير في بناء الحملة ومكوناتها، ومن مظاهر هذا التغيير تقديم بعض ألفاظ الجملة على بعض، لغرض تحقيق غاية الأديب التي يرمي إليها من خلال نصه.

إن فكرة الانحراف قد ثارت حول الرتب النحوية التي تمدنا بالبعد الجمالي في تركيب الكلام، وقد أكد قسم آخر على ضرورة الانحراف في الرتب النحوية كقاعدة للانحراف بالمعنى إلى معان راقية تعلو عما ألف بين الكتاب والأدباء والمتلقين لاستكشاف ما تهيئه الأنماط، والتراكيب من قيم تعبيرية، ويكون ذلك بواسطة المتابعة والملاحظة للمفردة والجملة وكيفية استخدام حروف الربط

[1] ينظر- محمد مصطفى عبد الرحمن كلاي، شعرية الانزياح في شعر محمود درويش، كلية جامعة المدينة العلمية، ع15 جانفي 2016، ص07.

ودلالات الأصوات اللغوية، ومن خلال ذلك كله يمكن رصد مفارق تؤدي في كثير من الأحيان إلى الإيماد لدلالات معينة أو الإيحاد بها[1]، إذن فالانحراف يشمل المستويات الصرفية، النحوية، الدلالية، وهذا الانحراف هو الذي يؤدي قصدية المبدع من خلال الإيحاءات والإيماءات.

2-2- العدول:

العدول في التراث البلاغي هو خروج الكلام عن النسق المألوف عن قصد، ولا يتم ذلك إلا من خلال معرفة الاختلافات الموجودة على مستوى التراكيب والألفاظ والجمل واكتشاف نوع العلاقات التي تجمعها والتي تحدث أثرا جماليا وفنيا، وهذا محكوم بمحوري الاختيار والتركيب.

لقد أشار عبد السلام المسدي إلى ترجمة المصطلح الأجنبي L'ecart بالعدول، وقد عد المصطلح الأجنبي l'ecart عسير الترجمة لأنه غير مستقر في متصوره، ويذكر أن عبارة انزياح ترجمة حرفية لمصطلح l'ecart على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز، أو نحيي لفظه عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي عبارة العدول وعن طريق التوليد قد نصطلح بها على مفهوم العبارة الاجنبية.[2]

لقد استعمل مصطلح العدول مجموعة من الباحثين العرب ومنهم تمام حسان، حمادي صمود، مصطفى السعدني، وعبد الله صولة، والطيب البكوش والأزهر الزناد.[3]

يحمل مصطلح العدول دلالات فنية وإيحائية، إلا أن العدول قد يرد في سياقات غير بلاغية، مما أدى ببعض الدراسيين إلى عدم قبول هذا المصطلح

[1] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص31.
[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص124.
[3] ينظر أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 25، ع3، جامفي /مارس، 1997م، ص64.

كترجمة للمفهوم الأجنبي، مما أدى بالبعض إلى قبول مصطلح الانزياح كبديل للعدول، "لا يحمل ما يحمل الانزياح من فضاء دلالي أبعد وأوسع، إلا إذا ضمناه دلالته وحملناه ما يحتمل وما لا يحتمل، وأعدنا إليه الحياة من جديد.[1]

وما يلاحظ أنه وبالرغم من عدم رضا بعض النقاد والدراسين على استعمال هذا المصطلح إلا أنه كثير الاستعمال في الدرس البلاغي القديم، كما سنلاحظ لاحقا "والعدل في اصطلاح النحويين خروج الاسم عن صيغته الأصلية إى صيغة أخرى".[2]

2-3- الاختيار:

كثر دوران مصطلح الاختيار في المؤلفات الأدبية والأسلوبية، وبخاصة في العصر الحديث، وقد تم اعتماده من قبل العديد من الدراسيين، كما يتصل مفهوم الاختيار اتصالا وثيقا بالمؤلف أو المبدع، فمن المعروف أن هذا الأخير يكون على قرابة كبيرة بإمكانات هائلة تتيحها اللغة، وله أن ينتقي منها ما هو أكثر مناسبة للسياق ومقاصده وبنية العمل الفني في مجمله، حتى يبلغ مستوى فنيا وجماليا يمتاز عن غيره من الكلام الجاري الذي لا يقصد إلى تبيين من التأثير والجمال، لغاية جليلة وهي نقل المعنى، وهذا ما ذهب إليه الدكتور سعد مصلوح " ويدل هذا الانتقاء أو الاختيار على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات بل سمات أخرى بديلة ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين"[3]

إن أي مبدع قبل اختياره للوحدات اللغوية، يكون على إطلاع بمجاله الدلالي الذي سيغوص فيه بفكره وخياله وشعوره، وهو على معرفة كبيرة بما سيحمله

[1] ينظر نعيم الباقي، الانزياح والدلالة، مجلة الفيصل، ع 226، أوت/ سبتمبر 1995م، ص28.
[2] ينظر نعيم الباقي، المرجع نفسه، ص29.
[3] مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1990م، ص57.

نصه من معاني، والمعاني هي التي تفرض عليه اختياراته، فإذا لم تعبر هذه الاختيارات عن مكنونات نفسه فلا حاجة له بها ذلك أنها ليست صنيعا يؤتي بها للتزيين والتحسين، وإنما هي جوهرية في لغة الشاعر، لا تحقق المادة الشعرية إلا بها، فاللغة الشعرية من خلق الشاعر وليست من قبيل المعاني الثانوية، التي تطرأ على المعاني الأول أو من قبل الأفكار التي تهبط على الألفاظ، كما تهبط الروح على الجسد بل إن هذا الرأي أورده عبد القاهر الجرجاني فهو يقول: "إن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق".[1]

2-4- الانزياح:

ما سبق عرضه من مصطلحات يدخل ضمن حيز الانزياح من قريب أو بعيد، ولا شك أن تعدد المصطلح يثرى العمل، وبحث أكثر على البحث والتنقيب، ولكن ما ينبغي الإشارة إليه أن مصطلح الانزياح استعمل على نطاق واسع في الدراسات الأسلوبية والنقدية واللسانية العربية لأنه يرتبط بالمعنى الفني، ولا يكاد يخرج إلى معان أخرى، مما يعكس قبولا ورضا بما يؤديه من قدرة على الوصف من جهة، وما يمثله من مناسبة للثقافة العربية تراثا وحداثة من جهة أخرى، كما أن تشكيل الانزياح الصوتي وما فيه من مد من شأنه أن يمنح اللفظ بعدا إيحائيا يناسب ، وما يعنيه في أصل جذره اللغوي من التباعد والذهاب.[2]

من النقاد الذين فضلوا استعمال هذا المصطلح دون غيره من المصطلحات نجد نعيم الباقي إذ يقول: "وقد آثرنا استخدام الانزياح l'ecart ليست لأنه الأكثر شيوعا والأكثر دورانا على الألسنة، وإنما لأنه بخلاف سواه، يحمل دلالة توصيفية فيه لا تمت إلى القيمة- ولا سيما الأخلاقية منها- بصلة التشويه مثلا، أو الخطأ أو

[1] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص74.
[2] ينظرأحمد محمد ويس، الإنزياح وتعدد المصطلح، ص66.

الشناعة أو العصيان، تحمل شيئا من ذلك وتشير إليه، ومن ثم فهي لا تسعفنا في الدراسة ولا تلبي مطلبنا في حيادة المصطلح واستقراره.[1]

وهذا يدعم القول بأن الانزياح مصطلح فني خاص بالأدب والنقد، ولا يحمل في طياته أي التباس أو شبهة، عكس ما رأيناه في مصطلحي الانحراف والعدول، وإذا كنا قد لاحظنا أن كلا من هذين المصطلحين (الانحراف- العدول) قد يحملان معاني كثيرة ليست بنقدية ولا أدبية، فإن الانزياح يختلف عن ذلك بأن دلالته منحصرة تقريبا في معنى فني، ولكن لا ننكر في الوقت ذاته تقارب مصطلحات (الانحراف-العدول-الاختيار) إذ الاختلاف بينها بسيط لأنها تحمل مشتركا دلاليا واحدا يتمحور حول انتهاك المثالية المألوفة في الأداء اللغوي، بغية اكساب النصوص بعدا فنيا وجماليا.[2]

وعليه فمصطلح الانزياح بتمييز بما يمكن تسميته "عذرية اصطلاحية" أي أن دلالته لم تستهلك في حقول معرفية أخرى ، بخلاف الانحراف والعدول الذين تتوزعهما مجالات دلالية شتى، وعلى ذمة هذه المصوغات اصطفينا الانزياح مصطلحا مركزيا معادلا للمفهوم الغربي.[3]

مهما تنوعت تعريفات الانزياح ، إلا أنها تتفق في كونه ظاهرة أسلوبية مهمة في النقد الحديث، وهي ليست ظاهرة عشوائية بل مقصودة في الخطاب الأدبي، تبعده عن الرتابة النمطية وتخرجه عن المألوف و الدلالات المعجمية إلى فضاءات أرحب ، لتحقق هدف الإثارة والدهشة والمفاجأة ، وهي وسيلة للإيحاء وليست أداة تقديم معان محددة، ومن خلال الخروج من المألوف تصبح اللغة ليست وسيلة للتواصل فحسب وإنما وسيلة لتحقيق الشاعرية والجمال.

---

[1] ينظر نعيم الباقي، الانزياح والدلالة، ص28.

[2] أحمد محمد ويس، الإنزياح وتعدد المصطلح ، ص67.

[3] يوسف وغليسي، مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي، مجلة علامات، العدد 64، مج16، ص205.

3- الانزياح في الدراسات العربية:

3-1- الانزياح في التراث العربي:

إن العرب منذ نشأتهم قد أدركوا بذوق فطري أن للشعر لغة خاصة تختلف عن لغة التواصل والحديث، لغة تشبه أن تكون من عالم آخر، حتى خيل إليهم أن للشاعر رأيا من الجن يلقي الشعر إليه، ومن الأكيد أن نظرتهم إلى شياطين الشعر يعاضدها ما كان يدور بينهم من حديث عن وجود واد كثير الجن، أسموه وادي "عبقر" ونسبوا إليه كل شيئ تعجبوا من حذقه وجودة صنعه... فقالوا عبقري[1] وقد عرف نقادنا القدامى هذه الظاهرة الأسلوبية من خلال عدة أسماء وصطلاحات- أشرنا إليها سابقا- كالانحراف والعدول، والتجاوز والالتفات... ومن الملحوظات المبكرة في التراث العربي حول هذا المفهرم ما ذهب إليه بعض النقاد من أن الجاحظ قد أشار في البيان والتبيين "إلى مستويين في اللغة : المستوى العادي في الاستعمال، والمستوى الفني في الاستعمال الخاص، ويقترن الأول بطبقة العامة، وغرضه افهام الحاجة ، أما المستوى الثاني فغرضه البيان البليغ، ويتميز هذا المستوى بمبدأ اختيار اللفظ وينفرد بالتجويد، والتماس الألفاظ وتخيرها.[2]

ولتتبع جذور الظاهرة الانزياحية عند العرب القدامى، سنتطرق فيما يلي إلى جهود بعض البلاغيين واللغويين في ذلك:

3-1-1 الانزياح عند الجاحظ:

احتل الجاحظ الريادة في دراسة البيان العربي، وقد وضع المعنى مع صياغة المعنى موضعا تقابليا، فهو لا يتعامل مع أحدهما تعاملا إيجابيا، ويسقط السلبية عن الآخر، ولكن يجب الاستدلال بالأقوال التي تصف المعنى وتحدد كينونته البيانية، وفي ذلك يقول: المعاني قائمة في صدور الناس، المتصورة في

[1] أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص 11- 12.

[2] نوار بوحلاسة، الانزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح، مجلة مقاليد، العدد08، ديسمبر 2012، ص75.

أذهانهم، والمختلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية، ومحجوبة مكونة، وموجودة في معنى معدومة، وإنما تحيي تلك المعاني ذكرهم لها، واخبارهم عنها، واستعمالهم إياها، وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم، وتجليها للعقل.[1]

فالمعاني كمادة أولية لانتاج الكلام في صدور الناس جميعا، تدور في أذهانهم وخواطرهم، متاحة للعامة والخاصة، وقيمة هذه المعاني هي الصفر، فهي متداولة ومتناولة، ولكن يوجد في مقابل ذلك معان حية، صنعها الإنسان بالشعر، فأخرجها من مكمنها لتؤدي وظيفتها التصويرية بلغة مختارة، تحمل فيما بعد قيمة فنية أدبية، فهي انزياح دلالي بعيد عما ألف الناس من الكلام العادي، والمجاز هو وحده الكفيل بذلك فهو حسبه فخر العرب في لغتهم، وبأشباهه اتسعت ويقصد بأشباهه جميع صور البيان، من تشبيه واسعارة وكناية.[2]

3-1-2 الانزياح عند عبد القاهر الجرجاني:

يذهب عبد القاهر الجرجاني إلى تصنيف الكلام على ضربين، ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إن قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج، على الحقيقة فقلت: خرج زيد، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن بذلك اللفظ على معناه، وإذا عرفت هذه الجملة، فها هنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول المعنى، ومعنى المعنى، ونعني بالمعنى المفهوم الظاهر للفظ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يقضي بك ذلك المعنى إلى آخر، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل.[3]

إن الجرجاني يعمل في زاوية الانزياح عن القواعد، قواعد تستأنس أولا بالعرف العربي، واستعمال اللغة فنيا، ثم تسعى لاستنباط قواعد الشذوذ التي سميت حينا ضرورات وسميت حينا آخر مجازات، أي أن الجرجاني أقر بوجود الانزياح

[1] ينظر ماهر مهدي بلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، 2006، ص100.
[2] ينظر ماهر مهدي بلال، مرجع سابق، ص 102- 103.
[3] نوار بوحلاسة، المرجع السابق، ص76.

وإن لم يكن بهذا المصطلح، بل سعى إلى تأويلها وتدليلها. و جعل همه الوصول إلى قانون لم يصل فيه الرضا والطمأنينة، لأن المجال ما انفك أرض خرق تستعصي على الضبط المطلق.[1]

فضلا عن ذلك يرى الجرجاني بأن الانزياح هو جوهر الشعرية ومادتها، وقد حدد للإزاحة صورا تتخذ أحد النمطين : نمط الإزاحة الدلالية ويتمثل في الاستعارة، والكناية والتمثيل، ونمط الإزاحة التركيبية

وتتمثل في الحذف والتقديم والتأخير، وهذا الضرب من المجاز-العدول- على حدته كنز من كنوز البلاغة، ومادة الشاعر المفلق، والكاتب البليغ في الإبداع والإحسان والإتساع في طرق البيان.[2]

3-1-3 الانزياح عند سبوية:

تتبع سبوية فئة كثيرة من حالات مغايرة لأنماط توليدية مرسومة للكلام المباشر الدال على الوضع الأصلي والتوصل النمطي للنسق الدلالي الأولي في ذهن المتكلم، فعالجها معالجة متأنية بإعادة رسم تشكيلاتها السياقية، بحثا عن ضروب الخروقات والانزياحات التي اكتنفت هذه التشكيلات الأساسية، وبغية كشف القيمة الأسلوبية والأسرار الدلالية والدوافع المقامية التي وقفت وارء إجراء هذه الانزياحات، التي عملت على إفراز تقنيات أسلوبية إذ أن الانزياح هو انحراف أسلوبي عن اللغة المألوفة، وقد عد سبوية الانزياح نوعا من الاتساع والمجاز في الكلام وذلك لعدم تجسيده للدلالات بهيئتها الحقيقية، فالانزياح يبتعد بالمعنى عبر تركيب خاص، إلى معنى سام ينزاح عن الدليل المعياري.[3]

---

[1] ينظر محمد العمري، البلاغة العربية "أصولها وامتدادها "افريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1991، ص215.

[2] ينظر-نوار بوحلاسة، المرجع نفسه، ص78.

[3] لخوش جار الله حسين، البحث الدلالي في كتاب سيوية، منشورات دار دجلة، المملكة الأردنية، ط1، ص197.

اهتم سبوية بالانزياح اللغوي اهتماما بالغا، وذلك من خلال ثنائية التقديم والتأخير بين الفاعل والمفعول، أو بين المفعول والفعل أو بين عنصري المبتدأ والخبر... فيشير إلى الانزياح اللغوي بين عنصري الفاعل والمفعول من خلال تحديد الدليل النظمي للتركيب ، بتقديم ركن الفاعل على المفعول، ويمثل لذلك بقوله "ضرب عبد الله زيدا" فيذهب في ذلك قائلا: "فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ ما جرى في الأول وذلك قولك : "ضرب زيدا عبد الله" لأنك إنما أردت به مؤخرا ما أردت به مقدما، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه، وإن كان مؤخرا في اللفظ، فمن ثم كان حد اللفظ فيه أن يكون الفاعل مقدما، ويقصد بالهيئة اللفظية الوظيفة الإعرابية التي يستعملها كل من الفاعل والمفعول، على الرغم من تحول موضعهما عن النمط الأصلي، لكون الإنزياح اللغوي يفرز مضمونا دلاليا، يحقق غرضا بلاغيا واقتضاء مقاميا[1].

3- 1- 4 الانزياح عند ابن جني:

كغيره من علماء العربية فطن ابن جني إلى المعاني التي يحققها الانزياح، إذ عده عدولا وفي ذلك يقول: وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة: الاتساع، التوكيد، والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة، ويواصل طرحه بقوله: اعلم أن معظم ذلك هو الحذف والزيادة والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى ، فالانزياح حسب ابن جني إنما يقع على مستوى الدلالة والقاعدة النحوية.[2]

من خلال الإشارات التي أسلفنا ذكرها، نلمح معرفة الدرس البلاغي والنقدي واللغوي العربي القديم لظاهرة الانزياح، وإن كانت بسيمات مختلفة تقترب بشكل أو بآخر من فضاء هذه الظاهرة، فقد اهتدوا إلى صور متعددة تمثل

[1] لخوش جار الله حسين ، مرجع سابق، ص201.
[2] نوار بوحلاسة، مرجع سابق، ص07.

في جوهرها خرقا للمألوف، وانتهاكا لأعراف اللغة وسننها، وبذلك كانت اشاراتهم بذورا صالحة للتوسع والتطور.

2-3 الانزياح في الدراسات العربية الحديثة:

اهتمت الدراسات الأسلوبية العربية الحديثة بظاهرة الانزياح باعتبارها قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية، فدرست تنظيرا وتطبيقا ولم يهمل النقاد العرب الإشارة إلى الباحثين الأسلوبيين والشعريين الغربيين الذين قالوا بأن الانزياح انحراف للكلام عن النمط المألوف في اللغة، كما أنهم لم ينقلوا آراء الدراسيين الفرنسيين دون إضافة أو تأصيل للإنزياح في النقد الأسلوبي العربي، وبالإضافة إلى هذا فإننا نلاحظ أن جميع الدراسات الأسلوبية العربية لم تخل من الإشارة إلى مفهوم الانزياح ودوره في الخطاب الأدبي.[1]

وسنحاول فيما يلي عرض جهود بعض جهود اللسانيين والأسلوبيين العرب في مجال دراسة الانزياح.

3 -2 -1 **الانزياح عند عبد السلام المسدي:**

يعتبر عبد السلام المسدي من الأوائل الذين تطرقوا إلى مفهوم الانزياح في كتابة *الأسلوبية والأسلوب*، وفيه يرى أن جل التيارات التي تعتمد الخطاب أساسا تعريفيا للأسلوب، تكاد تنصب في مقياس تنظيري هو بمثابة العامل المشترك الموصد بينها ، ويتمثل في مفهوم الانزياح l'ecart ، ولئن استقام له أن يكون عنصرا قارا في التفكير الأسلوبي، فلأنه يستمد دلالته لا مع الخطاب الأصغر كالنص والرسالة، وإنما يستمد تصوره من علاقة هذا الخطاب الأكبر وهو اللغة التي فيها يسبك، ولذلك تعذر تصوره في ذاته إذ هو من المدلولات الثنائية المقتضية لنقائضها بالضرورة، فكما لا نتصور (الكبير) إلا في طباق مع (الصغير) فكذلك لا نتصور انزياحا إلا عن شيء ما، وهذا المسار الأصلي الذي

[1] ينظر نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة ،الجزائر، ط1، 1997، ص194.

يقع عن الخروج إليه بسبب الانزياح هو في ذاته متصور نسبي تذبذب الفكر اللساني في تحديده مصطلحه، فكل يسميه من ركن منظور خاص، وقد اصطلحنا عليه بالاستعمال النفعي للظاهرة اللسانية ، مختارين في ذلك تسمية الشيء بوظيفته العملية وغايته الواعية.[1]

ينطلق عبد السلام المسدي في تعريفه للانزياح من المنظور الأسلوبي ، سواء كان لغويا أم دلاليا، ويرى بأن الانزياح لا يستمد دلالته ومعانيه من النص أو الرسالة، وإنما يستمد دلالته من علاقة هذا النص أو الخطاب باللغة، وفي معرض حديثه عن الانزياح يصل إلى إبراز قيمته فيقول في ذلك:" ولعل قيمة مفهوم الانزياح في نظرية تحديد الأسلوب اعتمادا على مادة الخطاب بكل طرائقها ومجموع نواميسها وكلية إشكالية كمعطى"موضوعي ما ورائي" في الوقت نفسه، بل إنه عاجز عن أن "يحفظ" اللغة شموليا وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكل حاجته في نقل ما يريد نقله وإبراز كل كوامنه من القوة إلى الفعل، وأزمات الحيوان الناطق مع أداة نطقه أزلية، صور ملحمتها الشعراء والأدباء مذ كانوا"و يصل عبد السلام
المسدي إلى اعتبار الانزياح احتيالا على مستويين: أولهما يتمثل في احتيال الإنسان على اللغة، وثانيهما هو احتياله على نفسه ويقول في ذلك: "وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا".[2]

3 – 2- 2 الانزياح عند محمد العمري:

يرى بأن ظاهرة الانزياح باعتبارها إجراء لغويا، تجد بعدا هاما في التراث البلاغي العربي في الحديث عن المجاز والعدول والتوسع، وليست نظرية الانزياح في صياغتها اللسانية المتقدمة إلا محاولة لتفسير ما عبر عنه منذ القديم بالغرابة والعجب كما هو في كلام الجاحظ يقول: "لأن الشيء في غير معدنه أغرب وكلما كان أعرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أطرف كان أعجب".[3]

[1] ينظر عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص77- 78.
[2] ينظر عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص97-98-105.
[3] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص194.

كما أن "محمد العمري" بالإضافة إلى ربطه للإنزياح بالتراث، فهو يشترط على الإنزياح ليكون شعريا أن يتتبع إمكانيات كثيرة لتأويل النص وتعديده ، وهذه الفاعلية بارزة في تفاعل الدلالة والصوت، يقول: "إن الانزياح عندنا ليس مطلبا في ذاته، بل هو سبيل لانفتاح النص وتعدديته، وهذا لا يعني أن الانزياح مرادف للغموض، فالغموض ليس إلا عرضا، وهو نسبي ، تعني بالعرضية كونه من مظاهر الانزياح وليس مقوما شعريا في ذاته".[1]

يتضح لنا أن العمري ينظر للانزياح على أنه سبيل لانفتاح النص، وهو لا يعني الغموض، ويقر الباحث في كتابه "تحليل الخطاب الشعري" بأن أكمل صياغة لنظرية الإنزياح هي التي صاغها "كوهن" في كتابه" "بنية اللغة الشعرية" إذ حاول في هذا البحث أن يبرهن على أن العصور البلاغية كلها، إنما تعمل بخرقها الدائم لسنن اللغة ، وليس خرق قوانين اللغة إلا مرحلة أولى من عملية الانزياح ينبغي أن تتلوها مرحلة أخرى هي تقليص الانزياح.

ما يستخلصه من آراء "العمري" أن يربط الانزياح بالتراث العربي عند اللغويين والبلاغيين بهدف تأصيل الظاهرة في النقد الأسلوبي، مع مد محور التواصل بثقافة الآخر.

3- 2- 3 الانزياح عند محمد الهادي الطرابلسي:

لقد اعتمد "محمد الهادي الطرابلسي" على الانزياح في دراسته بأنه الجانب المتحول عن اللغة و المتحول عن اللغة في الكلام عديد الأشكال، فقد يكون تحولا عن قاعدة نحوية أو بنية صرفية أو جهة معنوية أو في تركيب جملة، كما قد يكون التحول عن نسبة عامة في استعمال الظاهرة اللغوية في عصر من العصور أن يكون نسخة دلالية خاصة تلحق الظاهرة اللغوية في نوع من النصوص دون آخر ، وما يلاحظ في تصريحات الطرابلسي أن أساس الأسلوب هو الانزياح، بجانبيه

[1] نور الدين السد: المرجع نفسه ، ص195.

اللغوي والدلالي، وهو يمثل الجانب المتحول عن اللغة، وهذا التحول يكون على مستويات عديدة من مستويات اللغة، والتحول في بدايته يلمس ما هو لغوي، فقد يكون تحولا عن قاعدة لغوية أو صرفية أو في تركيب جملة، أما التحول الثاني فهو يشمل الانزياح الدلالي بنقل معاني تخييلية وفنية تجول بالمتلقي في سماء عالية من المعاني الراقية، وقد اصطلح الطرابلسي على هذين النوعين من التحول بالتحول المشترك. [1]

3- 2 -4 الانزياح عند عصام القيسي:

طرح "عصام القيسي" مفهوم الانزياح من خلال عرض لكتاب "جان كوهين" "بنية اللغة الشعرية " ذلك أن هذا الكتاب يعتبر أهم ما كتب في الشعر والانزياح لأنه قدم إجابة واضحة للسؤال ما هو الشعر؟ والشعر عنده: انزياح أي خروج أو عدول عن قانون اللغة المعترف به اجتماعيا، إلا أن هذا الانزياح لا يمنح صفة الشعرية إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول، وعليه فالانزياح عند القيسي هو خروج عن قانون اللغة المعترف به، شريطة توفر السمة الجمالية في الانزياح، ويربط بين الانزياح والشعر إنطلاقا من آراء كوهين الذي أنجز ما عجزت البلاغة القديمة على إنجازه، وهي أن الأشكال والصور البلاغية من استعارة، وقافية، وتقديم وتأخير تلتقي جميعها في اللحظة الأولى عند خرق قانون اللغة وهو ما يسمى "بالانزياح". [2]

ما يمكن رصده من خلال جهود اللغويين والنقاد العرب المحدثين في طرقهم لفكرة الانزياح ، أنهم أصلوا لها وذلك بربط الظاهرة الانزياحية بالجهود التراثية، كما أنهم اطلعوا على الدراسات الغربية وتأثروا بها خصوصا مع "جان كوهين".

4- الانزياح في الدراسات الغربية:

[1] هبة جيلي، ظاهرة الانزياح في سورة النمل، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2006، ص43.
[2] ينظر: هبة جبلي، مرجع سابق، ص47.

4-1- الانزياح في الدراسات الغربية القديمة:

4 -1 – 1 الانزياح عند اليونان:

ميز الأدب اليوناني وفرق بين الشعر والنثر، حيث إن كل هذين الفرعين (الشعر والنثر) تندرج تحته أقسام كثيرة مثل: الشعر الغنائي، والشعر الملحمي، والمأساة والملهاة والخطابة القضائية، والخطابة السياسية...وتظل هذه الأجناس تتنوع وتضيق حسب الظروف التاريخية والثقافية، يأخذ الحديث عن هذه الأقسام إلى الحديث عن أول من اهتم بالملتقى الأدبي وهم السفسطائيون الذين تبنوا فن القول في العصر اليوناني القديم، حيث اهتموا اهتماما كبيرا بتعليم فن الاقناع بشكل خاص، ومن هذا المنطلق ركزوا جل اهتمامهم حول بلاغة الكلام، بوصفهم للكلمة على أنها تملك من القوة ما يجعلها تقوم بأدوار عديدة إذا أحسن اختيارها من بين الاختيارات العديدة الممكنة، حيث يرون أن كل ملفوظ هو احتمال، وأن الملفوظ في الوقت نفسه لا بد أن ينطوي على بنيات تحقق الاقناع التام، وهذا هو الانزياح عينه، وقد ركز الكثير على الملتقى عند حديثهم عن الشعر والشعراء، إذ لا يهتمون بالحقيقة، بل المهم عندهم هو إدخال البهجة والسرور على نفوس السامعين حتى وإن كان ذلك كذبا، وهنا نجد أنفسنا أمام ثنائية الحقيقة والكذب، أو الحقيقة والمجاز، والكذب ما هو إلا انزياح عن الحقيقة ومن هنا تبين أن تعبير الانزياح عند اليونان هو وسيلة لأجل غاية، تجعل المتلقي يعيش حالة البهجة والسرور[1].

4 -1 -2 الانزياح عند أرسطو:

من خلال الترجمات والشروح التي قدمها الفلاسفة المسلمون أمثال "ابن سينا" و "ابن رشد" و "الفارابي" - على أن الترجمة ليست كالأصل- تصل إلى

[1] أحمد درويش، النص البلاغي في التراث العربي والأوروبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ص173.

الطرح الأرسطي، هذا ما أشار إليه "تودوروف" حيث قال: "لن نبالغ إذا قلنا بأن تاريخ الشعرية يلتقي في خطوطه الكبيرة مع تاريخ فن الشعر الأرسطي وعليه فإن كل من يرى ضرورة الاتصال بهذا النص المؤسس للنظرية الأدبية في أوربا، (وأنامنهم) ثم لا يستطيع قراءته باللغة التي كتب بها، يكون قد شعر بالغبن الذي تحدثه قراءة ترجمة من ترجماته، فيمكن أن نقرأ هذا التأويل لأرسطو أو ذاك ... ولكننا لا نقرأ أبدا نص أرسطو نفسه"[1]

من خلال كتب الفلاسفة وجدنا أنه أثناء كلامهم عن "أرسطو" أورد عدة مصطلحات: التغيير – المحاكاة- التخييل- وغيرها وإن كل تلك المصطلحات لها علاقة بمصطلح الإنزياح، فقد ورد لفظ "التغيير" في ترجمة كتاب "فن الشعر" كمقابل لأحد النعوت دالا بوجه عام على المعنى الذي أراده أرسطو، وقد استعمل "ابن سينا"هذا المصطلح التغيير ، المتغير ، في تلخيصه كمفهوم عام تندرج تحته صور من الإجراءات لدلالتة القائمة على التشبيه والتمثيل، والاستعارة، والمجاز.[2]

ما نلاحظه هو أن التغيير خروج الكلام العادي والمألوف عن مخرج العادة، وهنا ما قاله "ابن سينا" أن القول يرشق بالتغيير، والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوحيه المعنى فقط، بل أن يستعير ويبدل ويشبه.[3]

ونجد كذلك مصطلح التغيير قد ورد إلى جانب مصطلح المحاكاة و"أرسطو" هو نفسه الذي انتقل من المحاكاة إلى التغيير، حيث قارن بينهما في الوظيفة والأثر، يقول: والتغيير أيضا لذيذ، لأن التغيير أمر طبيعي، وذلك أن استقرار نفس الشيء يخلق إفراطا في الحالة العادية، ومن هنا قيل: التغييرات في كل الأمور لذيذة.[4]

[1] محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتدادها، ص226.
[2] محمد العمري، المرجع نفسه، ص226.
[3] أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص40.
[4] محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص262.

فالتغيير يلحق بالمحاكاة، وكذلك بالخروج عن العادة فيعطي معرفة جديدة ومفاجئة وهنا تحدث اللذة والمتعة.

يتبين لنا أن "أرسطو" قد فرق بين مستوسين للغة، اللغة العادية واللغة الفنية، كما أنه تحدث عن المعيار وهذا يعني حديثه عن الإنزياح (المعيار عند "ابن رشد" كما أوردنا في جهود العرب في الظاهرة)، إذ لا يجب أن يخرج الشاعر في كلامه إلى حد الرمز ولا إلى الكلام المألوف، وبذلك وجب عليه أن يحافظ على الارتفاع بالمستوى ولا ينزل به إلى المستوى العادي، وبطبيعة الحال فإن هذا الخروج يحدث تغييرا في نفس المتلقي وبذلك تحدث الغرابة وهي الوجه الآخر للانزياح، والغرابة تكمن في التعجب والدهشة والمفاجأة، وهي أهم ما في الانزياح.[1]

4-2-الانزياح في الدراسات الغربية الحديثة:

لا يمكن أن ننكر فكرة أن ظاهرة الانزياح من أهم الأركان التي قامت عليها الأسلوبية، وإن ظاهرة الانزياح ترتبط كل الارتباط بالأسلوب، ولكن درجة هذا الارتباط تختلف من باحث لآخر، منهم من يعتبر أن الانزياح هو الأسلوب عينه، ومنهم من يذهب إلى أن الانزياح من أهم الظواهر التي تطغى على الأسلوب، فالقواعد الفنية هي خصائص أسلوبية، وما هذه الخصائص إلا انزياحات كونها تتفرع عما ألف من الكلام، وسنحاول فيما يلي عرض بعض جهود الغربيين من نقاد وأسلوبيين حول ظاهرة الانزياح.

4-2-1 الانزياح عند رومان جاكبسون:

يعد رومان جاكبسون أحد الأوائل الذين اهتموا بمباحث الاستعارة والكناية وجددوا في دراسة ذلك، يقول: إن الوظيفة الشعرية تتحقق على وجه الخصوص

[1] ينظر هبة جبلي، ظاهرة الانزياح في سورة النمل، ص62.

باعتماد الاستعارة أساسا، والاستعارة هي عبارة عن انزياح، ويعرفه بأنه: الانتظار الخائب أو خيبة الانتظار.[1]

ولذلك يتحقق كسر أفق الانتظار عند المتلقي، مما يخلق لديه الدهشة والمفاجأة، ولذلك اعتبر جاكسبون أن الشعر الحق هو الذي يحرك العالم بطريقة أشد جوهرية ومفاجئة، بقدر ما تكون التباينات منفردة، حيث يبرز تناسب خفي.[2]

ويمكن أن نضيف بأن "جاكسبون" اعتبر الأدب هو الأدب بما يتوفر من خصائص تجعله أدبا، وأن موضوع الدراسة ليس الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل الأثر أثرا أدبيا، ولا يكون ذلك إلا إذا تولد اللامنتظر من خلال المنتظر، وهذا هو عين الانزياح، ومن هنا نجد أن "جاكسبون" يقر بالانزياح ويجعله الحجر الأساس في الدراسة الأدبية.[3]

4-2-2 الانزياح عند جان كوهين:

نظر "جان كوهين" إلى الانزياح باعتباره مفهوما شديد الاتساع، يرتبط بقضايا عدة تسهم في تحقيق جمالية النصوص إذا ما اتسمت بخصائص معينة، وقد اعتبر "كوهين" الانزياح أداة لتحقيق الشعرية مستندا في ذلك إلى ثنائية هامة، مثلت محور دراسته للغة الشعرية وهي ثنائية (معيار-انزياح) والتي بنى عليها نظريته في الانزياح، ويؤكد "كوهين" صلة المفهوم بحقل الأسلوبية فالانزياح هو التعريف نفسه الذي يعطيه "شارل برونو" للواقعة الأسلوبية آخذا في ذلك قول "فاليري" وهذا التعريف تبناه اليوم أغلب الإختصاصيين، فتعريف الأسلوب باعتباره انزياحا ليس أن تقول ما هو، فالأسلوب ليس كل ما هو ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف، ويبقى مع ذلك أن الأسلوب كما مورس في

[1] نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص203.
[2] ينظر وهيبة فوغالي، الانزياح في شعر سمع القاسم، رسالة ماجستير، جامعة البويرة، 2012، ص36.
[3] ينظر هدية جيلي ، مرجع سابق، ص69.

الأدب يحمل قيمة جمالية، إنه انزياح بالنسبة إلى المعيار، أي أنه خطأ ولكنه كما يقول "برونو" أيضا خطأ مقصود".[1]

والانزياح حسب كوهين هو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي، والانزياح حسبه يوجد في لغة جميع الشعراء وفيها عنصر ثابت على الرغم من الاختلافات أي وجود طريقة واحدة للانزياح بالقياس إلى المعيار، وكما ذكرنا سابقا فإن فكرة الانزياح تقوم على ثنائية معيار-انزياح.[2]

4-2-3 الانزياح عند ريفاتير:

يعتبر ريفاتير من الأسماء التي أولت عناية للانزياح وهو الذي قال فيه صلاح فضل: إن مفهوم الانزياح لقي تطورا جذريا على يديه، فالانزياح عند ريفاتير يكون خرقا للقواعد حينا وعودة إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر.[3]

كما يذهب ريفاتير إلى اعتبار الانحراف حيلة مقصودة لجلب انتباه القارئ، ويركز تركيزا كبيرا على انحراف النص الشعري، ويصر على أن يضفي القارئ عليها معنى بالعودة إلى لغته، وجهازه الثقافي وقد حاول ريفاتير أن يخلق موضوعية للدراسة الأسلوبية تبنى أساسا على استجابات القارئ التي تبدو ذاتية في جوهرها، إلا أن منابعها محضة، على أن المفاجأة التي يتلقاها القارئ بالخروج عن السياق الأسلوبي المعتاد، يشكل لدينا فكرة الانزياح الريفاتيرية.[4]

يتضح لما مما سبق أن معظم الدارسيين الذين تطرقنا إلى آرائهم- ولو بصفة مختصرة- قد ربطوا الانزياح بالأسلوب، ولا يكادون يفرقون بين الانزياح والأسلوب كون الانزياح خاصية أسلوبية لها الأثر البالغ في النص، إذ تجعله مليئا بالحيوية والنشاط مما يؤثر في المتلقي ويداعب شعوره.

---

[1] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر أحمد درويش، الهيئة العامة لعصور الثقافة، القاهرة، 1990، ص15.

[2] ينظر نور الدين السد، مرجع سابق، ص189.

[3] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص17.

[4] ينظر أحمد محمد ويس، المرجع نفسه، ص104.

5-أنواع الانزياح:

هناك ثلاثة أنواع رئيسية من الانزياح، فأما النوع الأول فهو ما يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة اللغوية مما سماه كوهين بالانزياح الاستبدالي، وأما النوع الآخر فهو ما يتعلق فيه الانزياح بتركيب الكلمات مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه، وهو ما يسمى بالانزياح التركيبي، أما خروج الشاعر عن القواعد الشعرية المتعلقة بالوزن والقافية والإيقاع عموما، فيطرح لنا ما يسمى بالانزياح الصوتي أو الإيقاعي.[1]

وسنحاول الحديث فيما يلي عن هذه الأنواع الثلاثة:

5-1 الانزياح الدلالي:

وهو الذي يتعلق بجوهر الوحدة اللغوية أو بدلالتها مثل الاسعارة، والمجاز، والكناية والتشبيه، أما الاستعارة فهي تمثل عماد هذا النوع من الانزياح، نظرا لأهميتها ولما لها من فوائد جمة في البناء الأدبي الشعري، فقد تناولها الكثير من الباحثين واللسانيين القدامى والمحدثين بالدراسة والبحث والاستقصاء.[2]

إن الحديث عن المستوى الدلالي أو الاستدلالي يقودنا بوجه خاص إلى الحديث عن الاستعارة، لأنها تعد الجوهر الذي لا قائمة للشعرية بدونه، لذلك فهي تلعب دورا مهما في بناء المفارقة والانزياح عموما لتشكيل صورته عند الشاعر، وهي عبارة عن تشبيه حذف أحد طرفية، لذلك فهي تعد أبلغ درجات الصور الشبيهية، ففي الاستعارة نذكر أحد طرفي الشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به، ومن جهة أخرى يقر الجرجاني بأن الاستعارة مجاز لغوي عقلي ولو لم تكن كذلك لما كان فيها ما يدعو للعجب، وإن استخدام الكلمة استخداما ما مجازيا

[1] ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص187.

[2] بن الدين خولة، الانزياح الدلالي وأثره في تطور اللغة،فصلية محكمة ، جامعة الشلف، عدد 23 ،2014 ، ص08.

يكسبها قوة لم تكن لها من قبل، وتأثيرا لم تكن لتصله لولا انزياحها، وإن كان تركيزنا على الاستعارة أكبر ينبغي أن نشير إلى أن الشبيه والكناية يمثلان أجمل صور الانزياح في الشعر المعاصر بحيث يعمد الشاعر إلى جمع أطراف الصورة في القصيدة الحديثة فيكشف العلاقات بينها بروحه وخياله وليس بحواسه.[1]

2-5 الانزياح التركيبي:

لا يختلف النقاد والباحثون في كون الانزياح التركيبي من الجماليات والسمات الفنية التي تميز النص الشعري عن غيره من الأشكال الأدبية الأخرى، فالتركيب عنصر مهم في بحث الخصائص الأسلوبية، كدراسة الجملة وعناصرها: المبتدأ – الخبر- الفعل – الفاعل- ويحدث الانزياح التركيبي من خلال ربط الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو الفقرة أو النص، ومن المقرر أن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية خاصة يختلف عن تركيبها في الكلام العادي، أو في النثر العلمي، فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللفظة جماليا، بما يتجاوز إطار المألوفات، ومما يجعل التنبؤ الذي سيسلكه أمرا غير ممكن، ومن شأن هذا إذن أن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد ومنه معاني ودلالات جديدة.[2]

تتجسد الانزياحات التركيبية في النص الشعري في مسألة التقديم والتأخير، إذ يميل إليها الشعراء بهدف القصر أو التخصيص أو الاهتمام بأمر المتقدم أو تقوية الحكم وغير ذلك من الأغراض، ونجد الجرجاني يعرف هذه الظاهرة بقوله: هو باب كثير النوافذ، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، ولا يزال يفترلك عن بديعه، ويفطن بك إلى لطفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف

[1] ينظر : أحمد محمد ويس، الإنزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص127.
[2] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص120.

لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء فحول للفظ من مكان إلى مكان.[1]

على أنه لا بد أن نشير إلى أنه حين نذكر التقديم فينبغي بداهة أن يغنينا ذلك عن التأخير، لأننا حين نقدم الخبر، فإننا في نفس الوقت نؤخر المبتدأ، وحين نقدم المفعول فإننا نكون قد أخرنا الفعل أو الفاعل، وما يمكن قوله عن التقديم والتأخير هو صلته الوثيقة بالنحو وقواعده، فكوهين سمى الانزياح الناتج عن التقديم والتأثير بالانزياح النحوي.[2]

تجدر الإشارة إلى أنه ثمة تغييرات تندرج ضمن الانزياح التركيبي نذكر منها:

1-2-5 الحذف:

يعتبر الحذف مظهرا من مظاهر الانزياح التركيبي، ونظرا للأهمية التي يلعبها في النص، اهتم به النقاد والدارسون يقول الجرجاني: هو باب رقيق المسك، لطيف المأخذ، عصيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيان إذا لم تبين، ويأتي الحذف على صور متنوعة، فقد يكون صفة أو موضوعا، وقد يكون مضافا أو فعلا أو فاعلا أو غير ذلك، ولما كان من خصائص اللغة الخروج عن المألوف، فقد استغل الشاعر إحدى وسائل هذا الخروج، وهو الحذف استغلالا واسعا، بغية تكثيف الدلالة بقليل من الألفاظ من ناحية، وتجنب التكرار من ناحية أخرى، وشد انتباه المتلقي من ناحية ثالثة.[3]

2-2-5 الالتفات:

[1] ينظرعبد الباسط محمد الزيود، من دلالات الانزياح التركيبي في قصيدة الصقر "أدونيس" مجلة جامعة دمشق، م23، العدد1، 2007، ص164.
[2] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص122.
[3] ينظريوسف أبو العدوس، مدخل إلى علم البلاغة، ص190.

مر مصطلح الالتفات البلاغي بتغييرات كثيرة، وظهر عند البلاغيين على صور متعددة، ويرتضي كثير من دارسي البلاغة المعاصرين أن يعرفوا الالتفاتات وعينهم على أسلافهم، ويعرف بأنه الانتقال في الكلام من صيغة إلى أخرى، أو من أسلوب إلى آخر، على خلاف ما يقتضيه الظاهر، ويضيق مفهوم الالتفات عند عدد من العلماء والدارسين ليقتصر على الانتقال في الضمائر، ويتسع قليلا عند الآخرين ليشمل الانتقال في الأفعال إلى جانب الضمائر، ويتسع أكثر عند غيرهم، ليشمل الانتقال في العدد أيضا، ويجعله بعضهم يتسع ليشمل كل تحول أو انكسار في نسق التعبير لا يتغير به جوهر المعنى أو البنية العميقة له.[1]

ينبغي أن نشير إلى أن التركيب لا ينحصر في الجملة الواحدة ضمن النص، فثمة نوعين من التركيب: أما الأول فيتمثل في تركيب الأصوات أو الحروف في الكلمة وهي عملية منجزة قبل إبداع النص، بينما يتمثل النوع الثاني في تركيب الجمل بعضها ببعض لتشكل في الأخير بنية النص الكلية.[2]

3-5 الانزياح الإيقاعي- الصوتي-:

تؤثر الموسيقى تأثيرا فعالا في بلورة التشكيل الجمالي للنص الشعري، وتتضافر فيه الأصوات اللغوية - وفق نظام خاص- لتحدث إيقاعا يعبر عن مختزنات الحالة الشعورية، وهذا لا يتأتى للشعر إلا بالإيقاع الذي تتفاعل فيه الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن الشعري ونظام تشكيل القوافي، مع الموسيقى الداخلية المنبثقة عن تضام الصوت إلى الصوت... والتناغمات التي تنتج الإيقاع الشعري الذي يستثير المتلقي، ويبعث فيه مشاعر نشطة أو مهدئة

[1] ينظر: نزيه محمد إعلاوي وأيمن محمد الأحمد، التفات العدد في القرآن الكريم، الجامعة الأردنية (دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية) المجلد 34، 2007، ص02.
[2] ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص126-127.

حسب طبيعة النغم من شدة ولين وبهذا يضفي الإيقاع الموسيقي قوة جمالية يكاد يفقدها الشعر إن لم توجد فيه.[1]

إذن يدخل ضمن المستوى الإيقاعي الوزن، القافية، الصوت، فيكون الانزياح عن القاعدة المتمثلة في الصور العروضية الصحيحة التي نص عليها العروضيون، وذلك باللجوء إلى الصور العروضية المتغيرة، وهذه المتغيرات يمكن أن نقسمها قسمين: قسم عرفة الشعر العربي القديم، ونص عليها علم العروض، وقسم آخر استحدثه الشعراء العرب المعاصرون وبخاصة مع حركة الشعر الحر، وإن كان القسم الأول انتهاكا للشكل النظري لصور بحر من البحور الشعرية، فإن القسم الثاني يعتبر تماديا في الخرق والانتهاك، وذلك من أجل خلق لغة أدبية تختلف عما سواها بفضل نسقها الشعري المتفرد[2].

وسنحاول فيما يلي عرض بعض العناصر التي تشكل المستوى الإيقاعي: والذي ينقسم حسب بعض الباحثين إلى خارجي (الوزن - القافية - الزحافات) وداخلي (التكرار-التجنيس-الطباق).

1-3-5 الانزياح الصوتي الخارجي: ويضم العناصر التالية :

الوزن: لقد اهتم النقاد القدامى اهتماما بالغا بالأوزان والقوافي، فرأوا أن الشعر هو ما اشتمل على الأوزان والقوافي، وهذا قدامة ابن جعفر قد عاب التخلع في الشعر، وهو أن يكون قبيح الوزن قد أفرط تزحيفه، وجعل ذلك بنية للشعر كله حتى في ميله إلى الانكسار، فالافراط في التزحيف يفقد الشعر قيمته، ومن رأي قدامة نرى أنه يستحسن الزحاف ولكن دون إفراط فيه، لأن ذلك يضعف القصيدة فالشعر حسبه كلام موزون مقفى ذو معنى.[3]

---

[1] ينظر نور محمد، الانزياح الايقاعي في شعر مصطفى الغماري(ديوان أسرار الغربة أنموذجا) مجلة الذاكرة، العدد الثامن، جانفي 2007، ص03.

[2] ينظر: وهيبة فوغالي، مرجع سابق، ص54.

[3] ينظر: وهيبة فوغالي، المرجع نفسه، ص55.

مع تشعب الحياة الحديثة والمعاصرة أحس الشاعر العربي أن الشكل العمودي الموروث لم يعد قادرا على استيعاب كل أبعاد هذه الحياة الجديدة، فبدأت المحاولات في تطوير هذا الشكل، فحدث انقلاب على النظام العروضي التقليدي، غير أن النص الشعري المعاصر استطاع السيطرة على الوزن الخليلي، لكن من جهة ثانية حاول الشاعر الجديد تطوير الشكل الموسيقي للقصيدة العربية واكتشاف امكانيات تعيير وإيحاء موسيقية جديدة ، والوزن في الشعر قديمة وحديثه عماد لا تقوم دونه قصيدة، ومن أنكر الوزن في شعر التفعيلية، كمن ينكر ضوء الشمس في وضح النهار، فهو قائم على الوزن وإن اختلفت تفعيلاته أو تنوعت أو أعيد ترتيبها وتنسيقها.[1]

وقد أكد المحدثون على أهمية الوزن وعمقوه، فقد ذكر ريتشارد أن الوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن ، وشبه كولردج الوزن في صلتة مع الشعر بالخميرة في علاقتها بالطعام، فهي مسيخة المذاق ولا تساوي شيئا في ذاتها، ولكنها تمنح الحيوية والروح للمسائل التي تضاف إليها بالقدر المناسب.[2]

الزحاف: تجري على الوزن الشعري الأصلي في أحايين كثيرة انزياحات عروضية كالحذف أو الإضافة داخل تفعيلات البيت ويسمي ذلك زحافا أو علة، فالزحاف تغيير يلحق بثواني أسباب الأجزاء للبيت الشعري في الحشو وغيره، وهذا الانحراف الذي يطرأ على الوزن لا يشكل إخلالا بموسيقية البيت قط، وإنما يلون الإيقاع ويخلق جوا تناغميا يقضي على فتور الوزن، لأنه يقوم بإخراج التفعيلات من مجالها المعهود، إلى نوع من الابتكار الصوتي غير المألوف، فالزحاف عدول عن الثابت نحو المتغير المباغت، لذلك عده بعض النقاد

[1] مختار عطية، موسيقى الشعر الحر (بحوره، قوافيه، ضرائره) د-ط، الجامعة الجديدة، الاسكندرية، 2008، ص233.

[2] نور محمد، مرجع سابق، ص196.

المعاصرين فنا، ويكون - في أغلب الأحيان- ذا ابعاد جمالية تتصل بتدفق إيقاع الوزن وخصائص التشكيل فيه، وقد تنبه إلى ذلك النقاد القدامى ومنهم مؤسس النظرية العروضية الخليل بن أحمد ذاته، يقول قدامة : إنه كان يستحسنه في الشعر إذا قل منه البيت والبيتان، فإذا توالى وكثر في القصيدة سمج، فقليل من الزحاف يمكن أن يكون مستحبا إذا لم يخرج عن إطار الوزن وهو يعطي الشاعر التجوز والاتساع حسب بنية النص الشعري.[1]

2-3-5 الانزياح الصوتي الداخلي: ويشمل الظواهر التالية:

* **التكرار**: إن تكرار ظاهرة لغوية لها أثر صوتي، يحدث تأثيرا موسيقيا، والتكرار هو أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيدة بعينه ، أو أن يأتي بمعنى ثم بعيدة ، وهو كثيرا ما يقع في اللفظ دون المعنى، كما أنه قد يتكرر حرف، أو ضمير، أو كلمة أو مقطع.

* **الجناس**: وهو من المحسنات البديعية التي يمكن إدراجها تحت الانزياح الصوتي، وأساسه التماثل الصوتي للكلمات مع اختلاف معناها داخل البيت الشعري، ولذلك نلتمسه داخليا لأنه يحدث نوعا من الغرابة والادهاش نتيجة الخروج عن رتابة الوزن، ونتج عنه قيمة جمالية متميزة، وهو على نوعين تام وغير تام.[2]

* **الطباق**: من المحسنات البديعية المعنوية، يحدث لمسة صوتية داخل النص، لا سيما إن كان النص شعريا، والطباق والمطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ، كلها لمس واحد، وهو الجمع بين المعنى وضده في لفظين[3]، وله دور في توضيح المعنى فالأضداد تتضح المعاني.

---

[1] ينظر: نور محمد، مرجع سابق، ص199.
[2] ينظر: نور محمد، المرجع نفسه، ص205.
[3] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى علم البلاغة، ص244.

الفصل الثاني:
"الانزياح في ديوان الأخضر بركة"

1- الانزياح الدلالي:

1-1 الاستعارة: الاستعارة كثيرة الورود في ديوان الأخضر بركة، حتى تكاد تطفى على كل أنواع المجاز الأخرى، إذ لا يمكن أن تخلو أي قصيدة من قصائد الديوان منها، وبذلك شكلت لبنة أساسية في تحقيق شاعرية القصائد من خلال انتهاك المألوف والخروج عنه، فكانت بذلك الاستعارة المجال الأرحب للكشف عن رأي الشاعر وعواطفه وانفعالاته من خلال المواضيع التي طرقها في نصوصه.

وسنحاول فيما يلي رصد الاستعارة في الديوان إذ جاءت مكثفة ومتعددة ، يقول الأخضر بركة في قصيدة الريح:

الرِّيحُ فَوْقَ الرَّمْلِ تَكْتُبُ ثُمَ تَمْحُو
الرِّيحُ فَوْقَ المَاءِ تَكْسِرُ ثُمَ تَصْحُو
تَهَبُ الرِّيحُ كَي تَتَكَلّم الأَشْجَارُ
لاَ تَحْمِلُ الرِّيحُ الحَقَائِبَ حِينَ تَرْحَلُ
الرِّيحُ تَشْهَدُ لاَ إِلَه لَهَا هُنَا في الأَرْضِ إِلاَّ الله[1]

تشكل قصيدة "الريح" أهم قصائد الديوان إذ جاء العنوان مشكلا منها، وهنا ارتباط وثيق وشديد الصلة بين العنوان والنص، فالعنوان جزء رئيسي من دلالة النص، ومن خلال الأسطر المذكورة أعلاه- وهي من مقاطع متنوعة في نص الريح- نقف على الاستعارات التالية:

في السطر الأول شبه الشاعر الرمل بالكاتب، فصرح بالمشبه وهو الريح وحذف المشبه به وهو الكاتب وصرح بصفة من صفاته وهي الكتابة والمحو على سبيل الاسعارة المكنية ، ولعل الغاية من ذلك إبراز أهمية الريح ومزاياها وتفضلها على غيرها.

وفي السياق نفسه تكسر ثم تمحو، ففي ذلك استعارة مكنية هدفها تبيين تأثير الريح على غيرها إيجابا وسلبا.

[1] الأخضر بركة، لا أحد يرى الريح في الاقفاص، منشورات الوطن اليوم 2016، ص5 وما بعدها.

وفي الغاية نفسها نجد قوله: تهب الريح كي تتكلم الأشجار، ففي هذا السطر استعارتان مكنيتان فالريح لا تهب بل الإنسان والأشجار ولا تتكلم وإنما الإنسان أيضا، فصرح فيهما بالمشبه: الريح والأشجار، وحذف المشبه به وهو الإنسان، وهذا ما يؤكد ما ذكرناه بشأن وجود الرياح وتفضلها بالخير والإحسان على غيرها.

وفي الصدد ذاته فالريح تشهد ألا إله إلا الله كالموحد المؤمن بربه ، فالمشبه مذكور (الريح) والمشبه به محذوف (الموحد) ، إذ من خلال هذه الصورة يبين لنا الشاعر أن إحسان الريح نابع من إيمانها بالله وتوحيدها له.

وفي قصيدة "حدائق الضوء"، عدد لا يحصى ولا يعد من الاستعارات، هدفها الأساس إعطاء النص بعدا جماليا وتأثيرا من خلال الانزياح عن اللغة العادية المألوفة المباشرة يقول:

الضَوْءُ ضَوْءُ
لاَ يُثَرْثِرُ
لاَ يُفكّر فِي الإِضَاءَة بَلْ يُضِيءُ
يَكْتُب الضَوْءُ القَصَائِدَ فَوْقَ حَبَاتِ النَّدَى.[1]

لقد انتهك الشاعر قانون اللغة المعيارية لأنه أعطى صفة الثرثرة، والتفكير والكتابة للضوء، وفي حقيقة الأمر هذه الصفات ليست للضوء بل هي للإنسان.

ومن الاستعارات كذلك ما ورد في قصيدة "الغيم"

الغَيْمُ مَخْلُوق يُسَافِر دُونَمَا تَأْشِيرَةٍ
لاَ يَنَامُ الغَيْم لاَ يَصْحُو[2]

لابراز حرية الغيم، وظف الشاعر الاستعارة، فجعل الغيم كالمخلوق المسافر من بلاد إلى أخرى بحرية وهذه الحرية تامة كونه يسافر دون تأشيرة، وهو لا ينام،

[1] الأخضر بركة، مرجع سابق، ص19.
[2] الأخضر بركة ،المرجع نفسه، ص34.

كالانسان المسهود، بل يبقى صاحيا أبدا والناس نيام، لابراز تفرد الغيم بصفات لا يمتلكها غيره.

ومن الاستعارات ما ور في قصيدة "الأشجار"يقول :

تَحْرُسَ مَنْزِلَ الأحْلاَمِ مِنْ وَحْشِ امّحَاءَاتِ المَكَانِ
تَطلُّ مِنَ النَّوافِذِ هَذِه الأشْجَارُ[1]

انزاحت العبارات السابقة عن معناها الحقيقي إلى معنى مجازي، حينما جعل الشاعر صفة الحراسة، وعدم الشكوى للأشجار، لأن الصفات المذكورة ليست للريح بل للإنسان، فبذلك كانت الدهشة والإثارة لأن الأشجار خرجت عن صفاتها إلى صفات الإنسان، وتلبست صفاته في محاولة لإبراز فضل الأشجار وكرمها.

ومنها ما ور في قصيدة "لن أنقح مليمترا واحدا من خطوتي في التيه" يقول:

يَخَضُ المَاءَ ماءٌ
وَيَفْتَرِسُ المَاءَ مَاءٌ
يَعُضُّ عَلَى المَاءِ مَاءٌ
وَيَحْنُو عَلَى المَاءِ مَاءٌ
يَنَامُ عَلَى المَاءِ مَاءٌ
وَيَصْحُو عَلَى المَاءِ مَاءٌ
يُنْكِّل بالماءِ مَاءٌ
يُشَكِّل بالمَاءِ مَاءٌ
مَلاَمِحَهُ، ثُمَ يَبْتَلِعْ المَاءَ مَاءٌ[2]

جاءت الاستعارات متتالية في هذا المقطع من القصيدة بصورة لافتة، إذ أسند مجموعة من الصفات الخاصة ببعض أصناف الناس وفي هذه الإسنادات غرابة وتأثير في ذهن السامع أو القارئ.

[1] الأخضر بركة ، المرجع نفسه ، ص37.
[2] الأخضر بركة، المرجع السابق، ص51.

2-1 التشبيه:

أكثر الأخضر بركة من توظيف التشبيه كتقنية فنية في قصائده حتى كان التشبيه ركيزة أساسية في تحقيق الدلالة والعبث بذهن المتلقي، فكان بذلك سمة أسلوبية في نصوص الديوان، ومن ذلك قوله في قصيدة "الريح":

الرِّيحُ مِعْمَارِيَة الهَذَيَان
أمْشَاطِ لغددراوات غَابَاتِ البدَايَة ربَّمَا
فُرْشَاةٌ لأسْنَانِ الطَّبيعَةِ
رَقْصَةُ الدُّفْلَى عَلَى اِيقَاع صَوْتِ الذِّئْب في الوِدْيَان
جَيْشٌ مِنْ مقصَّاتِ الغَمَامِ
الرِّيحُ
قُمْصَانٌ مُمَزَّقةٌ عَلَى أسْلاَكِ الُّروح
مُكْنَسَةٌ لأخْطَاءِ النَّهَارِ الفَظِّ رُبْعَ اللَّيْلِ
رَيْحَانُ التَّحِير وَالتَّخَيُر[1]

تتابعت التشبيهات في هذه القصيدة خارجة بذلك عن المعتاد من الكلام إذ يجعل المشبه والمشبه به شيئا واحدا فتتولد دلالات إيحائية، تحدث دهشة وغرابة، مما يكسب النص مسحة جمالية.

شبه الشاعر الريح بالأمشاط وفرشاة الأسنان، والرقصة و الجيش والقمصان الممزقة، ومكنسة الأخطاء والريحان، ففي كل حالة صرح بالمشبه والمشه به، وحذف كلا من وجه الشبه وأداة التشبيه على سبيل التشبيه البليغ، وهذا دليل على المقدرة الإبداعية للشاعر في خلق الصور الجديدة التي تتلون بالدلالات والإيحاءات المتنوعة.

هذا وقد حوت القصيدة ما لا يمكن حصره من التشبيهات البليغة، أدت المعنى من خلال الانزياح عن العادي والمألوف، (الريح عطر-الريح غربال-الريح امرأة...)

[1] الأخضر بركة، المرجع السابق، ص05.

ومن أمثلة التشبيه ما ورد- على سبيل المثال- في قصيدة "حدائق النار"يقول:

النَّارُ يَاقُوتَة الكِتَابَةِ
وَرْدَةٌ فِي الرِّيح تَنْبُتُ لَيْسَ تَقْطِفُهَا الأَصَابِعُ
حَدَائِقُ لِلاسْتِعَارَةِ
عَقْرَبُ الشَّهَوَاتِ
مُحْبَرَة القَرِيحَةِ
***
قَدْ تَكُونُ النَّارُ حُبًا
فِي مَهَبِّ اللَّيْلِ تُومِضُ
مِثْلَ أَنْفَاسِ النُّجُومِ
***
التَّلْجُ نَارٌ فِي يَدِ امرَأَةٍ تُحِبُّ
المَاءُ نَارٌ حِينَ يَرْشَحُ مِنْ مَسَامِ الرَّغْبَةِ[1]

في هذه المقاطع من القصيدة المذكورة، وظف الشاعر التشبيه توظيفا دقيقا من إزاحة المعنى لشيء لآخر، أي من المشبه والمشبه به، فشبه النار بالياقوتة والوردة، والحدائق والعقرب، والمحبرة، وكل ذلك تشبيهات بليغة، حاول الشاعر من خلالها إعطاء الصورة الحقيقية المتخيلة في ذهنه حول النار، ثم أعطاها الصورة الكاملة في تشبيه تام، حوى جميع عناصر التشبيه، إذ شبه النار (مشبه) بأنفاس النجوم (مشبه به) بأداة التشبيه مثل: بذكر وجه الشبه وهو تومض، فالصورة الحقيقية الجميلة للنجوم في الليل المظلم هي نفسها النار.

إن أمثلة التشبيه في قصائد الديوان كثيرة كما ذكرنا ، نورد منها أيضا ما جاء في قصيدة "الأشجار" :

تَلْمَعُ مِثْلَ مَاءِ الاسْتِعَارَةِ
مِثْلَ أَشْرِعَةِ المَرَاكِبِ

[1] الأخضر بركة، مرجع سابق، ص14.

مِثْلَ قِطْعَانِ الوُعُولِ تُسَافِرُ الأَشْجَارُ
مِثْلَ هَوَادِجَ تَفُوحُ[1]

لعب التشبيه في هذه القصيدة دورا هاما في تحقيق الانزياحات الدلالية، فالشاعر هنا شبه الأشجار بماء الاستعارة، وأشرعة المراكب، وقطعان الوعول، وهوادج المعنى، بتوظيف الأداة "مثل" وجاء وجه الشبه متنوعا فتارة هو اللمعان حين شبهها بالاستعارة، وتارة السفر حين شبه الأشجار بالقطعان وأشرعة المراكب، ليبين ما للأشجار من تميز وتفرد، وقد جاء ها هنا تاما حوى جميع أركان التشبيه ومنه أيضا ما جاء في قصيدة "الأطفال":

تَتَطَايَرُ الكَلِمَاتُ مِنْ كُلِّ النَوَافِذِ مِثْلَ وَرْدِ أَرْزَقِ اللَّمَعَانِ
هُمْ إِخْوَةُ الأَشْجَارِ
حُزْنُهُمْ قَمَرٌ تَعَثَرَ فِي المِيَاهِ
الأَطْفَالُ مَاءُ الدَهْشَةِ أَبْيَضُ هَوَاءِ أَوَّلْ
دَمهمْ حَرِيقُ يَقصِمِ الأَبَدِيَّة / الأَطْفَالُ مُعْضِلَةُ القِيَامَةِ.
صَمْتُهُمْ وَطَنٌ المَلاَكِ[2]

يقدس الشاعر الأطفال، يرفع من شأنهم ، يجعلهم عصب الحياة وقلبها النابض، إنهم روح الدنيا وما فيها، وفي ذلك تشبيهات كثيرة، ولنا أن نتلمس فيما ذكر من هذه القصيدة قصدية الشاعر ، فهم اخوة الاشجار ، لأنها تنمو وتخضر فتزين الطبيعة كما يزين الطفل الوجود ، وتنفع الأشجار الناس، كنفع الطفل للكبير، بالرغم من حزنهم إلا أن البراءة تغلب وتبرز حتى لكأن حزنهم فرح، والناظر المتأمل في هذه التشبيهات البليغة يدرك دورها في رسم شعرية بديعة قوامها الانزياح.

[1] الأخضر بركة، مرجع سابق، ص38.
[2] الأخضر بركة، مرجع سابق، ص76.

ونكتفي بما ذكر من تشبيهات، انزاحت عن الدلالة الحقيقية إلى دلالة مجازية خرجت بها اللغة من العادي المعتاد الى الغريب غير المالوف ، لنفسح المجال لتقصي الكناية بين دفتي الديوان.

3-1 الكناية:

إن اهتمام الشاعر الكبير بالاستعارة والتشبيه، لم يمنعه من إيراد الكناية والاحتفال بها في مختلف نصوص الديوان إلا أننا نلحظ قلتها بالمقارنة مع اللونين البيانيين السابقين (الاستعارة والتشبيه) وسنحاول فيما يلي عرض نماذج عن الكناية في قصائد من الديوان ، والتي اعطت في مجملها المعنى في صورة محسوسة، وقدمت المعنى مصحوبا بالدليل.

يقول الشاعر في قصيدته "شذرات" :

الكَلاَمُ
كُلَمَا حَاوَلْتَ أنْ تَكْتُبَهُ
كَتَبَكَ[1]

يبين الشاعر في السطرين المذكورين تملص الكلام وقلة التحكم فيه ، إذ جرى الطبع عند العديد من الناس أنهم لا يزنون كلامهم فيتفوهون في أحايين كثيرة بما لاينفع ، بل بما قد يسبب الضرر أحيانا ، وقد عبر عن ذلك بكناية .

ومنها ما ورد في قصيدة "كفاية":

أدْري بأنْ
سَيُنزلُنِي أعَزُ النَّاس في قبْرٍ وَيَنْصَرفُونَ

إلى أن يقول:

أنْ أنْظفَ ثَوبي الرّوحي من زَيتِ المَعَاصِي[2]

يقر الشاعر بحقيقة الموت الحتمية، فهو على دراية تامة بأنه سيموت لا محالة، وهذا ما يتطلب العمل والاستعداد ليوم الرحيل، وقد عبر الشاعر عن ذلك بخروجه إلى المجاز لا

[1] الأخضر بركة، مرجع سابق، ص145.
[2] الأخضر بركة، المرجع نفسه ، ص142.

باستعماله للحقيقة، من خلال كناية عن صفة، في كل من السطرين المذكورين ففيهما انزياح كنائي.

ومن أمثلة الكناية أيضا:

القَصِيدَةُ مَرمِيّة مُنْذُ شَهرين لا أشْتَهِي أن أنْقّحَهَا
لستُ حَيًّا سِوَى حِينما أكْتُبُ
لَسْتُ حَيًّا سِوَى لحْظَة الزَّوْبَعَةِ[1]

في الأسطر المذكورة كناية عن صفة، صفة حب وعشق الكتابة ، أبرز الشاعر من خلال ما ذكر شدة تعلقه بالقصيدة لدرجة أن الكتابة وحدها هي التي تثبت أن الشاعر حي يرزق، وبالمقابل بدون كتابة هو ميت أو على الهامش بلا نفع ولا قيمة.

إن ما ورد من كنايات في "ورد لساعي البريد" لدليل على إحساس الشاعر بالضياع، وتغير القيم داخل المجتمع، وفساد الطباع، يقول:

سَأسْألْ سَاعِي البَرِيدِ
لِمَ لَسْتَ تَجيئُ كَمَا كُنْتَ فِيمَا مَضَى؟
****
سَأسْألْ الغَمَامَ
لِمَ لَسْتَ كَمَا كُنْتَ فِيمَا مَضَى؟
****
سَأسْألْ ضَوْءَ النَّهَار
لِمَ لَسْتُ أرَى فِيكَ تِلْكَ الفَرَاشَةِ؟
****
سأسأل الأرْضَ يَا أرْضُ مَالَكِ
لَسْتُ أرَاكِ كَمَا كُنْتِ تَكْتَرِثِينَ؟
****
سَأسْألْ فِي المَاءِ نَجمَ السَّمَاءِ
لِمَاذَا أرَى لِمَعَانكَ لَيْسَ كَمَا كَانْ؟
****
سَأسْألْ طَيْر السُّنونُو
أمَا عَادَ سَقْفِي يَلِيقُ بِكَ[2]**؟**

[1] الأخضر بركة، المرجع نفسه، ص140.
[2] الأخضر بركة، مرجع سابق، -ص 116- 117.

إذن إن هذه التساؤلات لتثبت من خلال انزياحها الكنائي مدى حيرة الشاعر، وألمه لما حل بالمجتمع من طباع جديدة، غلبت المادية فيها على الطباع والنفوس، حتى تبدل كل شيء ولم يعد كما كان.

2- الانزياح التركيبي:

2-1 التقديم والتأخير:

يمثل عنصر التقديم والتأخير عاملا مهما في اغناء اللغة الشعرية وإثرائها بالتراكيب المتنوعة في النص الشعري، وهذا ما يبعث في المتلقي -وهو مدار الاهتمام والعناية- مداومة النظر في التركيب بغية الوصول إلى الدلالة ومراد الشاعر وقصديته من خلال انتهاك المتعارف عليه من الاستنادات والتراكيب، فلغة الشعر قائمة أساسا على المغايرة والاختلاف، وجريا وراء طلب الجديد، وحتى لا يكون كلامنا غير مرتبط بالديوان سنحاول فيما يلي البحث عن بعض النماذج المتعلقة بالتقديم والتأخير في عدد من القصائد على سبيل التمثيل:

تقديم الخبر على المبتدأ : جاء في قصيدة "الريح":

عَلَيْهَا الأجْرَاسُ
فِي أعَالِي السَّرْو ضِحْكَتَهَا
فُسْتَانُهَا حَقْلُ الشَّعِيرِ
عَدوَّةِ الفَجْرِ الشَّعِيرُ[1]

ينطوي هذا المقطع على تقديم، إذ قدم الشاعر الخبر على المبتدأ، ففي السطر الأول الأصل في التركيب: الأجراس عليها، والسطر الثاني: ضحكتها في أعالي السرو، والثالث: حقل الشعير فستانها، وفي الرابع: الرياح عدوة الفجر، ولكن هذه التراكيب بهذه الصورة لا تشكل أي انطباع لدى القارئ لأنها تراكيب عادية مألوفة، احترمت العرف اللغوي، ولكن بزعزعة التركيب الأسلوبي العادي،

[1] الأخضر بركة، مرجع سابق، ص07.

وإحداث الانزياح فيه، أسهم ذلك في تبيين موقف الشاعر، بالتركيز على المقدم والأعلاء من قيمته.

وفي القصيدة نفسها تتوالى نماذج تقديم الخبر على المبتدأ، بكسر احترام القاعدة النحوية، ولتبين شأن المقدم والتركيز عليه ، يقول:

مِنْ عَوَاطِفِهَا العَوَاصِفُ
مِنْ رُؤَاهَا السَّيْلُ
مِنْ أَفْكَارِهَا الأَمْطَارُ
مِنْ أَسْرَارِهَا الثَّلْجُ المُفَاجِئُ
مِنْ مَرَايَاهَا مَلاَحِفُ نِسْوَةٍ
مِنْ آلاَتِ مُوسِيقَى تَنَفسَّهَا
مِنْ هَوَاجِسَهَا طُيُورُ البِّر[1]

في الأمثلة المذكورة تقدم الجار والمجرور على المبتدأ.

إن نماذج تقديم الخبر على المبتدأ كثيرة تورد منها ما جاء في قصيدة 'الغيوم'

جِيرَانِهَا فِي الطَّابق الثَّانِي الغُيُومُ[2]

قدم الشاعر "جيرانها" وهو الخبر وأخر الغيوم وهي المبتدأ، وبهذا القلب في نمط الترتيب النحوي، يحدث كسر لأفق انتظار وتوقع القارئ.

وسنكتفي في هذا الباب بإيراد مثال أخير عن تقديم الخبر وتأخير المبتدأ لأن الحديث عن التقديم يقتضي بالضرورة الحديث عن التأخير، يقول في قصيدة "عيتاب البياض":

بَيْضَاءَ فِي الصُّبْحِ المَسَاءُ[3]

[1] الأخضر بركة، مرجع سابق، ص 09.
[2] المرجع نفسه، ص35.
[3] الأخضر بركة، مرجع سابق ، ص104.

قدم الشاعر الخبر بيضاء وأخر المبتدأ السماء ولعل قصيدته من خلال ذلك التعجيل بالحكم، وعدم تشويق القارئ بالبحث عن الصفة التي سيسندها للسماء، فجعل بها وهي البياض، للدلالة على الصفاء والنقاء، فالأبيض دليل على كل نظيف طاهر.

تقديم الفاعل على الفعل:

سنكتفي في هذا المقام بذكر مثالين أولهما ما ورد في قصيدة "الحاملات الحمل" في إشارة إلى الأمهات وعظيم فضلهن وشرف مكانتهن يقول:

أَرْخَبيلُ الغَيمِ يَجْنُو فَوْقَ أعْنَاقِ البَّنَاتِ

إلى أن يقول:

الأدْمع الحرَّى تُذِيبُ الصَّخْرَ في العَتَبَةِ[1]

الأصل في السطر الأول: يحنو أرخبيل الغيم فوق أعناق النبات، وفي السطر الثاني: تذيب الأدمع الحرى الصخر، وبهذا الانزياح الذي ارتآه الشاعر، يحدث التأثير اكبر.

وثانيهما قوله في قصيدة: "صيف ما ببلعباس":

رَبُّ بغَالٍ وَأحْمِرَةٍ تَسْحَبُ العَرَبَاتِ مُحَمَلَةٍ يَتَذَكَرُهَا

الآنَ هَذَا الزُّقاقُ[2]

وظف الشاعر الانحراف في هذا السطر، فلم يأت بالترتيب النحوي الذي يقتضي احترام الرتبة النحوية، فعل+فاعل+ مفعول به (إن كان الفعل متعديا)، وإنما انزاح عن القاعدة، فقدم الفاعل "بغال، وأحمرة" على الفعل "تسحب"، وهنا يحاول الشاعر نقلنا إلى بعض مميزات المدينة التي قضى فيها أياما من الصيف،

[1] الأخضر بركة ،المرجع نفسه، ص63.
[2] الأخضر بركة، مرجع سابق، ص134.

وهو تجول الباعة بعربات الخضر التي تجرها الحمير والبغال، وهذا المشهد مألوف في المدينة.

تقديم المفعول به عن الفعل:

يحدث الانزياح هنا من خلال انتهاك المتعارف عليه من النظم اللغوية، لأغراض وغايات، من خلال خرق السنن اللغوية، ومن نماذج تقديم المفعول به.

يقول الشاعر في قصيدة "حدائق النار":

يَنحَتُ خَصْرَهَا الطَّيفيَّ سَّكِينُ النَّسِيمِ[1]

فها هنا قدم المفعول به "خصرها" على الفاعل "سكين النسيم"، وغرض ذلك التخصيص ومراعاة نظم الكلام ولولا احترام العرف اللغوي لما حدث انزياح.

ومن أمثلة ذلك أيضا قوله في قصيدة "الغيم":

يَحْدُثُ أنْ تَدُقُ البَابَ غَيماتٌ عَلَيْنَا بَعْدَ منتصفِ اللَّيْل.[2]

في هذا المثال حدث تقديم وتأخير، حيث تقدم الشاعر المفعول به الباب عن الفاعل غيمات ، ليبين من خلال هذا الانزياح شدة تعلقه بالماء لأنها نابعة من الغيوم، لأن حب الشاعر للأرض والطبيعة جلي واضح من خلال مواضيع القصائد، والمعجم اللغوي المتسعمل.

إن أمثلة تقديم المفعول به لغرض التخصيص، أو الالتعظيم لأمر المقدم، كثيرة جدا، نكتفي بما ذكر منها، والأهم في ذلك أنه وظف هذه الخاصية التركيبية وإن الحديث عن التقديم يرتبط ارتباطا وثيقا بالتأخير.

[1] المرجع نفسه، ص14.
[2] المرجع نفسه، ص 35.

2- الحذف:

إن الحذف خاصية تركيبية يهز القارئ، ويثيره لاستحضار ما حذف من صيغ أو أفعال، والحذف يثري النص جماليا ويغنيه، ويبعده عن الرتابة والتلقي السلبي، وفي ذلك انزياح، وسنحاول الكشف عن بعض الأمثلة المتناثرة في الديوان لنبين من خلالها حضور الحذف في الديوان، إذ لم يغفل الأخضر بركة عن توظيفه ومن ذلك:

حذف المبتدأ:

كثرت مواضع حذف المبتدأ في الديوان، نورد منها ما جاء في قصيدة "الريح":

الرِّيحُ مِعْمَارِيَّة الهَذَيَان
أمشاطٌ لغدراواتِ غَابَاتِ البدَاية، رُبَمَا
تَنْهِيدة النَّهْدين في حمىً احتكَاكِ البحرِ بالشُرفَاتِ
فُرْشَاةُ لأسْنَانِ الطَّبيعةِ
رَقْصَةُ الدُّقْلى على إيقَاع صَوْتِ الذِّئبِ في الودْيَان
جَيْشُ مِن مقصَّاتِ الغَمَامِ
قُمْصَانٌ مُمَزَقة على أسْلاَكِ بَيتِ الرُّوح
مِكْنَسَةٌ لأخْطَاءِ النَّهَارِ الفَظّ
رَيْحَانُ التَّحَير وَالتَحَيّز[1]

يتجلى إبداع الشاعر في الأسطر المذكورة، من خلال تتابع الحالات التي حذف فيها المبتدأ، ولكن ترك ما يدل عليه، إذ لم يحذف المبتدأ في المثال الأول، وفي ذلك انزياح تركيبي مكبر القاعدة النحوية والتمرد عليها، وهو إذ يفعل ذلك إنما يرمي لشد انتباه القارئ، ودفع السآمة والملل عنه بالحذف، فلو كرر المبتدأ الريح كل مرة في كل سطر لفسد التركيب بالتكرار الممل.

ومن نماذج حذف المبتدأ ما جاء في قصيدة "الغيم":

[1] الأخضر بركة، مرجع سابق، ص5-6.

قُطْنُ الكَآبَةِ فَوْقَ قُرقُوّةِ الأعَالِي، يَعْبُر الأيَّامَ[1]

لقد حذف الشاعر في هذا التركيب المبتدأ الغيم، في موضوعين، وترك الخبر قطن و يعبر الأيام ، ولعل الغاية من وراء ذلك بعث النشاط والحيوية في ذهن السامع والمتلقي، من خلال التخفيف في عدد الكلمات المذكورة، وللتأكيد على المحذوف وإعلاء قيمته، إذ المتلقي مجبر على البحث عن المبتدأ.

حذف الخبر:

كما حذف الشاعر المبتدأ، حذف كذلك الخبر في مواضع أخرى منها ما ورد في قصيدة الريح:

تَأوّه شَاطِئ الأمْوَاجِ بَيْنَ يَدَيْ رِمَالٍ[2]

وقصيدة "الغيم":

بَرْنُوسُ الهَوَاءِ الحُرّ في نَفْسِ الخُيُولِ[3]

لقد حذف الشاعر الخبر في المثال الأول والثاني وتقديره موجود، وترك المبتدأ تأوه شاطئ الأمواج، برنوس الهواء الحر، وفي ذلك ابتعاد عن المألوف من الكلام، بذكر عناصر الكلام، وخصوصا العمدة فيه، ويمكن الغرض من ذلك في دفع الملل عن المتلقي، بهدف لفت الانتباه لأشياء أخرى، وبهذا حدث خرق في بنية الجملتين.

حذف الفعل:

من نماذج حذف الفعل في قصيدة حدائق الضوء:

لاَ يَمْلِكُ الضَوْءُ المَكَابِحَ
لاَ مَحَطَّاتٍ بِهَا قَدْ يَنْزِلُ[4]

[1] الأخضر بركة ، المرجع نفسه، ص32.
[2] الأخضر بركة، المرجع نفسه ، ص09.
[3] الاخضر بركة، مرجع سابق، ص35.
[4] الأخضر بركة ، المرجع نفسه ، ص19.

حذف الشاعر الفعل في السطر الثاني وقد دل عليه الفعل المذكور في السطر الأول "يملك" والغاية من هذا الحذف، تجنب التكرار وشد انتباه القارئ لما هو مهم.

ومن نماذج الحذف أيضا قوله في قصيدة "شجر الصفصاف"

مُتَهدَّج الأنْفَاسِ أخْضَرَ

يَصْعَدُ الصَّفْصَاف مُنْفَلِتًا مِن الأوْصَافِ[1]

حذف الشاعر الفعل يصعد في السطر الأول وقد دل عليه الفعل يصعد في السطر الثاني، وفي هذا تجنب للتكرار أيضا.

حذف أداة النداء:

حذف الشاعر أداة النداء في قصيدة "ياترابا" في قوله:

يَا تَرابًا دَاخِلَ المنْزِلِ

مَرْبُوطًا بأقْدَامِ بَنَاتِ قزم في أصُّصَ مَلأى إلى النِّصْفِ

تَرابًا خَارجَ الوَصْفِ[2]

أتى الشاعر على ذكر أداة النداء في السطر الأول، ثم استغنى عنها بحذفها من البيت الثالث، ولعل سبب الحذف كائن في تجنب التكرار من جهة، ومراعاة للوزن من جهة أخرى، فلو ذكرت لتكسر الوزن وفسد.

وفي موقع آخر في القصيدة حذف الشاعر أداة النداء أيضا:

أيُّهَا الصَّفْصَافُ أنْ تَهَب الهُبوبَ

لِيَغِرِفَ المِخْيَالُ مِنْكَ نَبيذَهُ[3]

ولعل سبب الحذف وسره هنا أيضا هو الابتعاد عن التكرارالدي يولد المللمن جهة ، واحترام الوزن الشعري من جهة اخرى.

[1] الأخضر بركة ، المرجع نفسه ، ص45.
[2] الأخضر بركة، مرجع سابق، ص27.
[3] الأخضر بركة ، المرجع نفسه، ص 46

3- الإلتفات:

إن الأسلوب الإلتفاتي وسيلة مهمة في إغناء النص دلاليا وجماليا، فالغرض الأساسي منه هو إعطاء حيوية للنص، تساعد على إبراز رؤى الشاعر وأحساسيسه، ويساعد الإلتفات في دفع السآمة والملل عن ذهن المتلقي من خلال جذب انتباهه وحثه على البحث عن الصيغ والتراكيب التي حدث فيها انزياح، وسنحاول فيما يلي عرض بعض نماذج الإلتفات الموظفة في الديوان:

لقد عني الاخضر بركة باللتفات عناية كبيرة أسهمت -مع ما ذكر- في تحقيق الانزياح في أتم معناه، ومن أمثلة الالتفات:

الانتقال من الغائب إلى المتكلم:

يقول الشاعر في قصيدته "الريح" دائما.

لا شَرطيَّ لا دَرْكِّي يَسْألهُا البطاقة
أحسُدُ الرِّيح/ الهَوية لَمْ تَكن يَومًا ملقًّا فَوْقَ طاولَةِ الرِّيَاح.
الرِّيح مِئْذَنَةُ الخَريفِ وَهو لِجان البَحْر.[1]

تكمن الغاية في هذا الانتقال في تبين عظمة الريح وقيمتها.

ومن أمثلةه قوله في قصيدة "حدائق النار":

قدْ تَكُونُ النَّارُ حُبًا
كُلَّمَا النِّسْيَانُ أطْفَأهُ
تَلَظَّى في مَحَاجِرِ ذِكْرَيَات مثْل نَايٍ[2]

انتقل الشاعر في هذا المثال من ضمير الغائب النار إلى المتكلم الجماعة نحن ليبين التأثير الحاصل، وبمثل هذا الانتقال يحدث التأثير على المتلقي.

الانتقال من المذكر إلى المؤنث ومن المؤنث إلى المذكر:

نكتفي ببعض الأمثلة التي تبين ذلك، ومنها ما جاء في قصيدة حدائق النار يقول:

---

[1] الأخضر بركة، مرجع سابق ، ص08.
[2] الأخضر بركة، المرجع نفسه، ص14.

النَّارُ خَمْرٌ يَحْتَسِيهَا اللَّيْلِ.[1]

انتقل الشاعر في المثال المذكور من المؤنث النار إلى المذكر الليل ، وفي هذا الانتقال جذب لاهتمام المتلقي واثارة فضوله، لأن في ذلك انحرافا عن النسق المألوف، وفيه ايضا نقل للمعنى في خفاء وجمال.

ومن ذلك قوله أيضا في نفس القصيدة:

النَّار عِيدُ اللَّيلِ[2]

وفي ذلك تبيين لقدسية النار وقيمتها.

ومن نماذج الانتقال من المذكر إلى المؤنث ما ورد في قصيدة يا ترابا ،

يَفْتَرِس المخيالَ في برِّية شَعثاءَ مِنْكَ انْفَلَتَتْ بَيْنَ يَدَيْهِ[3]

حيث انتقل الشاعر من ضمير المذكر إلى ضمير المؤنث في انفلتت، وفي ذلك مقصد يتمثل في اغناء النص دلاليا وجماليا.

الانتقال من المفرد إلى الجمع:

من نماذج ذلك قوله:

واهِبةُ المذاق لسَانُهَا فُرْشَاةُ، رسّع قد تَكُون
تَنَهَّدًا
لِقُلُوبِ عشَّاقِ هَوَائِّيينَ
أوْ لَهَبًا
تُقَرْفِصُ حَوْلَهُ الكَلِمَاتُ في تنّور عَائِلَةِ الشّتَاءِ[4]

انتقل الشاعر في هذا المقطع من قصيدة حدائق النار من المفرد "النار" و"فرشاة" إلى الجمع "قلوب" "عشاق" "الكلمات"

[1] الأخضر بركة ، مرجع سابق ، ص15.
[2] الأخضر بركة ،المرجع نفسه ، ص15.
[3] الأخضر بركة، المرجع نفسه 30 .
[4] الأخضر بركة ، مرجع سابق ، ص16.

والغرض من خلال كسر المألوف والخروج عنه هنا هو حث المتلقي على تتبع قيمة النار بمقابلتها مع ما ذكر وتبيين حاجة الناس لها.

ومن نماذج ذلك قوله أيضا:

تَحْتَ جِلْدِ النَّعْلِ مَنْسِيًا
إلَيْكَ انْتَسَبَ المَوْتُ
عَلَيْكَ اتَّكَأَ الوَقْتُ
تَرَابًا، يَهْضِمُ الأجْسَادَ أوْ يَرْوِي المَرَاثِي
ربّما الأشْجَار كَانَتْ أذْرُعًا ممتدَّةً مِنْكَ إلى عِنَاق السَّمَاءِ
ربّما قُمْصَانُكَ الأعْشَابُ
ربّما كُنْتَ صَدِيقَ الخُطْوَةِ الحَافِيَةِ الوِجْهَةِ في إيقاع العُبور[1]

في هذا المقطع صورة التفاتية بديعة، قوامها الانزياح وذلك بالانتقال من المفرد "النعل، الموت، الوقت" إلى الجمع "الأجساد، المراثي، الأشجار، أذرع، قمصان، أعشاب" ثم العودة إلى المفرد مرة أخرى "صديق، الخطوة، الوجهة، إيقاع" وفي ذلك تبيين لما يتميز به التراب، فبالرغم من أنه منسي تحت نعالنا، إلا أن أهميتة الأتكاد تحصى وفضائله لا تكاد تنتهي، وبهذا الانتقال من المفرد الى الجمع ثم العودة إلى المفرد مرة اخرى يحدث التأثير على المتلقي فيحاول تتبع مقاطع القصيدة المتبقية ، وما كان ليحدث ذلك لولا تفنن الشاعر في الانتقال من حال إلى حال أخرى، وعدم البقاء على نسق واحد في التعبير.

وسنورد مثالا أخيرا عن الانتقال من المفرد إلى الجمع، بما ورد في نفس القصيدة:

يَفْتَرِسُ المِخْيَالَ في برّيةٍ شَعْثاءَ
لَكَ مَاء القَيْظِ يَهْمِي
لَكَ ذَاكَ الطّينُ في أحْذِيَةٍ، يُشْبِهُ توقيعًا لرسَّامي
لوحاتٍ لفلاحينَ مَنْسِيينَ
ذَاكَ الطّينُ في أحْدَاق فلاّحِينَ دَسُّوا تَحْتَ إبطِكَ

[1] الأخضر بركة ،المرجع نفسه ، ص26.

بُذُورَ الأمْس[1]

بتتبع الأسطر المذكورة نلحظ انتقال الشاعر من المفرد "المخيال، برية، ماء، طين" إلى الجمع "أحذية، رسامين، فلاحين، أحداق، إبطين"

وبهذا الانتقال يحدث كسر لافق انتظار المتلقي ودفع للسآمة والملل عنه ، ولعل الغرض الأسمى لهذا الانتقال هو تبيين العلاقة الوطيدة والحميمة التي تجمع الفلاح بالأرض، فهي سر وجوده، هي حياته حاضره ومستقبله.

الانتقال من المضارع إلى الماضي ومن الماضي إلى المضارع:

أكثر الشاعر من صور الالتفات المتمثل في الانتقال من زمن إلى زمن آخر، فمن أمثلة الانتقال من المضارع إلى الماضي نذكر ما يلي:

قدْ تَنَامُ
لِكَيْ تُرَاجِعَ نَفْسَهَا وَحِسَابَهَا الأشْجَارُ
كَمْ فَقَدَتْ من الأوْرَاق
كَمْ رَبحَتْ مِن الآفَاق بين غُصُونِهَا[2]

انتقل الشاعر من توظيف الفعل المضارع "تنام، تراجع" إلى الفعل الماضي "فقدت، ربحت" وإذا كان المضارع دالا على التحول والتغير، وعدم الثبات على حال، وجعل الصورة متغيرة كأنها جلية مشاهدة، فإن الماضي يدل على ثباتها واستقرارها، وربط ذلط بعنوان النص "الريح" يحيلنا إلى أن الشاعر إنما أراد أن يعبر عن أحوال الريح، فهي ثابتة مستقرة حينا، ومتغيرة متبدلة أحيانا أخرى.

ونذكر قوله:

مَا ثمّ مِنْ أحَدٍ يُلْقِنُ شَهْوَةَ الضَّوْءِ الضَّوْءَ
مَا ثمّ مِنْ أحَدٍ يفكّ قمِيصَ عِشْق الضَّوءِ إلاَّ
أحْرَقَتْهُ مَفَاتِنُ الأسْرَار[3]

ونذكر كمثال أخير قوله:

مُتهدّجَ الأنْفَاس، أخْضَرَ
يَصْعَدُ الصَّفْصَافُ منفلتًا مِن الأوْصَافِ

---

[1] الاخضر بركة ، مرجع سابق ص 28.
[2] الأخضر بركة، مرجع سابق، ص10.
[3] الاخضر بركة ، مرجع سابق ، ص21.

محتكًّا بأشباح الرِّيَاح
غُصُونُهُ تَرْنِيمَة العبَّادِ في أبَدِيَّةٍ زَرْقاءَ، تَقْطُر حَيْرَةً
ربّما قد مَرَّ عُشَّاقٌ قريبًا مِن مَساءِ الجِذْع يَوْمًا[1]

انتقل الشاعر من الفعل المضارع في المقطع الأول "يلقن، يفك" إلى الفعل الماضي "أحرق" ، وانتقل في المثال الأخير كذلك من الفعل المضارع "يصعد، تقطر" إلى الفعل الماضي "مر"

لجأ الشاعر في المقطعين المذكورين إلى الإلتفات بتحويل الزمن من المضارع إلى الماضي، ليعبث بفكر المتلقي ويحفزه على التأمل لاستنطاق مكنونات القصيدة ومعانيها الدفية، وكان كل ذلك بالانزياح عن النمط المألوف المتعارف عليه بجريان الكلام على نسق واحد.

ومن أمثلة الانتقال من الماضي إلأى المضارع ما يلي:

في أصْقَاعِهِ انْكَسَرَتْ قَنَاعَاتُ الصَّقِيع
كَيْ لاَ تَمْرَضَ الجُدْرَانُ
يُمزِّقُ الضَّوْء الغُيومَ كَمَا يُمزِّقُ شَاعِرٌ
أشْعَارَه الشَّعْثاءَ
لاَ يَسْتَعْجِلُ الضَّوْءُ الوُصُولَ إلى وُصُولٍ
لاَ يُرتَّبُ مَوْعِدًا
يَأْتِي لِيَأْتِي[2]

في معرض حديث الشاعر عن الضوء، وما له من مزايا خاصة به لا يمكن أن يكتسبها غيره، انتقل الشاعر من الفعل الماضي "انكسرت" إلى المضارع "تمرض، يمزق، يستعجل، يرتب، يأتي" وبمثل هذا الانتقال يحدث الالتفات أي العدول عن صيغة إلى أخرى، وعدم الاستقرار على صيغة واحدة تبعث الملل في نفس المتلقي .

ومن نماذج الانتقال من الماضي إلى المضارع أيضا قوله:

[1] الاخضر بركة ،المرجع نفسه، ص45.
[2] الأخضر بركة، مرجع سابق، ص18.

يَا تَرابًا
تَحْتَ جِلْدِ النَّعْلِ مَنْسِيًا
إِلَيْكَ انْتَسَبَ المَوْتُ
عَلَيْكَ اتَّكَأَ الوَقْتُ
تَرابًا يَهْضِمُ، الأَجْسَادَ أَوْ يَرْوِي المَرَاثِي[1]

انتقل الشاعر في المثال المذكور من الفعل الماضي "انتسب، اتكأ" إلى المضارع "يهضم، يروي" ليبين تأثير التراب على الإنسان، فهو يقبر فيه، والموت سبب في ذلك، وبذلك ينفذ وقت الإنسان فيصبح طي النسيان، حتى يرثى فيما بعد، وبمثل هذا الانتقال يحدث الانزياح وتنجز آليات الانزياح التركيبي دورها البلاغي.

3- الانزياح الصوتي :

3-1 الانزياح الصوتي الخارجي :

3-1-1 الوزن :

يتجلى الوزن ويظهر في ديوان "الأخضر بركة" من خلال بحور الشعر التي نظم كلامه على أوزانها، إذ تضمن الديوان ثمانية وعشرين قصيدة ، كتبها على منوال الشعر الحر ، باستثناء قصيدة : مديح البحر ، التي اتت على منوال النثر، والجدول أدناه يوضح ذلك:

القصائد	البحر	الوزن	النسبة
الريح- حدائق النار- حدائق الضوء- ياترابا- الغيم - الأشجار- شجر التين- الأكاسيا – الصفصاف - أيها البحر- الأطفال - أضحوكة الترياق- لن أنقح ملمترا واحدا في التيه - عتبات البياض- يمشون لا يمشون – هرولة الاسمنت –	الرجز	مستفعلن 3 x	٪82.14

[1] الأخضر بركة، المرجع نفسه، ص26.

وهران – ليكن - العواطف – كفاية – كهولة.			
برتقال برتقال الحاملات الحمل شذرات	الرمل	فاعلاتن 3 x	٪10.71
الأوراد	المتقارب	فعولن 3 x	٪3.57
الخيول	المتدارك	فاعلن 4 x فعلن 4 x	٪3.57

نظرة بسيطة لما ورد في الجدول تحيلنا إلى أن الشاعر اعتمد على البحور الصافية، ذات التفعيلة الواحدة التي تتكر حسب الحالة الشعورية والموقف الشعري للشاعر، وهو إذ يفعل ذلك إنما ينزاح عن التقليد الشعري القديم المتوارث عن العرب منذ الشعر العصر الجاهلي ، من خلال اعتماده على الشعر الحر بدل الشعر العمودي.

كما أن الشاعر اعتمد في ديوانه "لا أحد يربي الريح في الأقفاص" بصفة لافتة للانتباه إذ بنسبة ٪82.14 على بحر الرجز (مستفعلن 3 x) الذي تتوالى فيه الحركة والسكون، ليتناسب ذلك مع ما يحس به الشاعر، ومع ما يختلج من عواطف في صدره، وسنحاول فيما يلي تقطيع بعض الأسطر من بعض القصائد لنتبين حضور هذا البحر أكثر.

يقول الشاعر في قصيدته "الريح ":

الرِّيحُ فَوْقَ الرَّمْلِ تَكْتُب ثمَّ تَمْحُو

أرْرِيْحُ فُوْ قرْ رَمْلِ تَكْ تُبُو ثَمْمَ تَمْحُوْ

0//0/0/ 0/ /0/0/ //0/0 / 0/0/

مستفعلن مستفــعلن متفعل متــفعل

الرِّيحُ فَوْقَ المَاءِ تَكْسِرَ ثمَّ تَصْحُو[1]

أرْرِيْحُ فَوْ قَ لْمَاءِ تَكْسِرُوْثَمْ تَصْحُوَ

0/0// 0/0// 0//0/0/ 0//0/0/

مستفعلن مستفـعلن متفـعل متفـعل

ومن القصائد التي جاءت على منوال الرجز قصيدة "حدائق الضوء" ومنها:

لاَ يَمْلِكُ الضَّوْءَ المَكَابحْ

لاَ يَمْلِكُ ضْضَوْءُ لْمَكَا بحْ

0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مستفعلن مستفعلن مس

لاَ مَحَطّاتٍ بهَا قدْ يَنْزِلُ

لاَ مَحَطْـطاتِنْ بهَا قدْ يَنْزِلْ

0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/

تفعلن مستفعلن مستفعل[2]

وكمثال أخير عن القصائد المكتوبة على منوال الرجز قصيدة "يا ترابا" ، ومما قال فيها :

يَا تُرَابًا

يَا تُـرَا بَنْ

0/ 0//0/

مفتعل مس

تَحْتَ جِلْدِ النّعْلِ مَنْسِيًا[3]

تَحْتَ جِلْدِ نْنَعْلِ مَنْــسِيْيَنْ

0/0/ 0//0/0/ 0/ /0/

تفـعلن مستفعلن فعلن

[1] الأخضر بركة، مرجع سابق، ص06.
[2] الأخضر بركة، المرجع نفسه، ص19.
[3] الأخضر بركة، مرجع سابق ، ص26.

إذن الرجز كثير الحضور في الديوان ، والسر في ذلك سهولته والشاعر إذ وظفه توظيفا كثيرا، إنما أراد من خلال ذلك البوح بما يشعر به ويحسن من عواطف ومشاعر .

وردت ثلاث قصائد على الرمل بنسبة 10.71٪ ، وقد اختار الشاعر هذا البحر لسرعته وتتابع تفعيلاته، بيد أنه لم يلتزم بالضوابط الموسيقية التقليدية ، وسار على نظام مغاير يعتمد على نظام التفعيلة، وفي ذلك انزياح كما أشرنا سالفا، وراح يعبر عن عواطفه وأفكاره في حرية شبه تامة، غير مقيد بعدد ثابت من التفعيلات في السطر، نظرا للدفقة الشعورية وامتداد الفكرة، وهذا ما سنحاول كشفه من خلال تقطيع بعض الأسطر من قصيدة "برتقال برتقال"

أَخْضَرُ الأَنْفَاسِ يَنْمُو
أَخْضَرُ لأَنْـفَاسِ يَنْمُو
0/0// 0/ 0/0//0/
فـاعلاتـن فا عـلاتـن
مثقلاً بالغبطةِ المَلأى بمَاءِ الفَجْرِ، يَنْمُو
مَثْقَلَنْ بلْـغَبْطَةِ لملـأىْ بمَاءِ لْـــفَجْرِ يَنْمُو
0/0// 0/ 0/0 //0/ 0/0// 0/ 0/0 //0/
فـاعلاتـن فاعـلا تن فـاعلاتن فاعـلا تـن[1]
لَكَأَنَ النَّسْغَ كِيمْيَاءُ الخَيَالِ[2]
لَكَأَنْنَ نْـنَسْغْ كِمْيَا ءَ لْخَيَـالِي
0/0/// 0/0/ /0/ 0/0/ 0/0//0/
فعلاتن فاعلا تن فـاعلا تن

أما بخصوص المتقارب فقد وردت قصيدة واحدة على منواله بنسبة 3.57٪ وهي "الأوراد" ، وقد تضمنت أحد عشر مقطعا لكل مقطع عنوان، نذكر منها قوله في "ورد لأمي" :

أُشَاهِدْ أُمِّي مُطاطأةً
أُشَاهِدْأُمْمِيْ مُطْأطَأ تَنْ
0// /0// 0/0// /0// 0//

[1] الأخضر بركة، مرجع سابق، ص41.
[2] الأخضر بركة ، المرجع نفسه، ص42.

فعول فعولن فعول فعو
تَفْتِلِ الكُسْكُسْ الرَّطِبَ تَحْتَ سَمَاءِ يَدَيْهَا
تَفْتِلُ لْكُسْكُسْ رْرَطِب تَحْتَ سَمَاءِ يَدَيْهَا
0/ 0// /0// / 0// 0/0 // 0/ 0//0/
لن فعولن فعولن فعول فعول فعولن
تَدَوِّر حَبَّةً حَبَّةً[1]
تَدُوْو رُهُوَ حَبْبَتَنْ حَبْبَتَنْ
0// 0/0// 0/0// /0// 0/
فعول فعولن فعولن فعو

أما بخصوص المتدارك فنسبة حضزره 3.57٪ في قصيدة واحدة، هي "الخيول" من خلال استقراء في لوحات الرسام الجزائري حسن الزياتي، وهنا يبرز حس الشاعر الفني، وتذوقه لكل فن جميل، خصوصا الرسم ويما حمله من حسن وجمال، فهو فن راق تذوقه الشاعر، وترجمه في هذه القصيدة ومما ورد فيها:

الخُيُولُ الّتِي تَتَوَهَجُ مائِّيَةً
أَلْخُيُو لُلْلَتِي تَتَوَهْهَجُ مَا ئِيْيَتَنْ
0//0/ 0/ // 0/// 0//0 / 0//0/
فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن
الخُيُولُ الّتِي تَتَمَوَّجُ نَارِيَّةً
أَلْخُيُو لُ لْلَتِي تَتَمَوْ وَجُ نَا ريْيَتَنْ
0//0/ 0/ // 0/// 0//0 / 0//0/
فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن
الّتِي تَتَرَاصَّ الّتِي تَتَنَاصُّ
وَرَاءَ مرايَا الهويَّةِ مَجْروحةً مِثْلَ ماءِ النُّجُومِ[2]
وَرَا ءَ مَرَا يَلْهَوِيْيَةِ مَجْرُوحَتَنْ مِثْلَ مَا ءِ نْنُجُوْ مِيْ
0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0///
علن فعلن فاعلن فعلن فاعـــلن فاعلن فاعلن فا

[1] الأخضر بركة، مرجع سابق، ص113.
[2] الأخضر بركة، مرجع سابق، ص132.

من خلال النماذج التي وقفنا عليها يتبين لنا بشكل جلي وواضح، استعمال الشاعر للبحور الصافية، وقد جاء تكرارا التفعيلات متنوعا حسب الموقف الشعري ، فأضفى الوزن جمالا وحيوية حركت النفس وبعثت فيها الطرب والنشوة ،وهذا ما ظهر جليا من خلال النماذج التي وقفنا عليها ، فكانت الأوزان قلبا نابضا استمرت حياة القصائد بفضلها ، وما كان ليحدث ذلك كله لولا الانزياح الذي لاحظناه في التفعيلات .

2-1-3 الزحاف:

يدخل الزحاف في صلب الانزياح الذي يطرأ على التفعيلة، فبعدما تكون تامةكما عرفها الوزن الخليلي، يطرأ عليها تغيير بالزيادة أو الحذف، وهذا من صميم الانزياح، وسنحاول فيما يلي عرض بعض التغييرات التي مست تفعيلات البحور المستعملة في الديوان وذلك من خلال النماذج التي سبق تقطيعها وتحديد بحورها، والجدول أدناه يبين التفعيلة وما أصابها من زحاف.

التفعيلة	ما يلحقها من تغيير	التسمية الزحاف أو العلة
مستفعلن	متفعلن فعلن	الخبن البتر
فعولن	فعول فعو ـ فعل	القبض الحذف
فاعلاتن	فعلاتن فاعلات	الخبن الكف
فاعلن	فعلن فاعل ـ فعلن	الخبن القطع

من خلال تأملنا للتفعيلات التي وزن بها الشاعر قصائده بها، ومن خلال النماذج التي وقفنا عليها تقطيعا، يظهر لنا أن الشاعر استعمل التفعيلات كاملة، في بحور الشعر التي وظفها، مستفعلن-مفعولن-فاعلاتن-فاعلن- ولكنه انزاح عنها بتكسيرها، فدخلت عليها زحافات، وبذلك خرج عن النمط المألوف في الكتابة

العروضية، ولا يدرك هذا التغيير إلا القارئ الذي يتمتع باذن موسيقية تتلذذ بالوزن، وتعطيه جانبا من الاهتمام والعناية، ولكن المهم ها هنا هو أن الشاعر انزاح بوزنه عن القالب المعروف فلحقت بالتفعيلات تغييررات.

2-3 الانزياحات الصوتية الداخلية:

تعتبر الموسيقى الداخلية موسيقى خفية، وهي نابعة أصلا من اختيار الشاعر للكلمات، وحسن تأليفه بينها، ومن نظاهر الموسيقى الداخلية التي سنحاول التنقيب عنها في ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص" المحسنات اللفظية من جناس وطباق، ضف إلى ذلك ظاهرة التكرار.

1-2-3 التكرار:

يعد التكرار سمة بارزة في قصائد الديوان، ومنه تكرار الكلمة، وسنعرض بعض الأمثلة عن ذلك.

في قصيدة "الريح" كرر الشاعر كلمة الريح اثنين وثلاثين مرة، بلفظها دون رصد الضمائر التي تعود عليها، وإنما كرر الشاعر هذه الكلمة لزيادة الترغيب فيها، بذكر محاسنها وفضائلها، وما تتميز به عن غيرها من مظاهر الكون الطبيعية، ولما كان عنوان الديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص"، وما يلفت الانتباه اكثر تكرار نفس الكلمة ثمانين مرة في بقية القصائد ، فلا تكاد تخلو قصيدة منها ، وانما انزاح الشاعر الى ذلك ليؤكد على أفكاره .

وحتى نعطي القصائد الأخرى حقها من العناية، نجد تكرارا بارزا في قصيدة "العواطف" إذ جاءت في ثلاثة عشر سطرا، كررت لفظة العواطف أربع مرات، كل مرة في سطر واحد، فشكلت بذلك حيزا واسعا، وفضاء رحبا من القصيدة، وغرض ذلك إثارة المتلقي، وتحريك مشاعره حتى يؤكد على أهميتها.

برز التكرار بصورة كبيرة في قصيدة "عينات البياض" إذ تكررت لفظة "بياض-بيضاء" اثنين وثلاثين مرة، وقد كان ذلك التركيز على أهمية الصفاء،

لسواد القلوب، بعضها على بعضها، بحياة الصفاء هو الطاغي والمسيطر على صدور النماس، حتى ننعم بالهدوء والطمأنينة.

وحتى لا يطول بنا المقام عند التكرار فنغفل أمورا أخرى تتعلق بالانزياح الصوتي الداخلي، نقف عند مثال أخير عن التكرار، وهو ما جاء في قصيدة "الأطفال" إذ كرر الشاعر لفظة أطفال، طفل –طفولة، ستة عشر مرة، وقد أسهم هذا التكرار في استمالة القارئ، وشد انتباهه إلى موضوع القصيدة وهو "الأطفال" حتى نحسن رعايتهم ، حتى نعاملهم معاملة تليق ببراءتهم، تليق بأحلامهم، تليق ببر وجودهم، إنه رنبة الحياة الدنيا، فرسالة الشاعر هي ضرورة الاهتمام والطفولة لأن بصناعتنا للأطفال إنما نصنع المستقبل.

2-2-3 الجناس:

بالجناس يحدث خروج عن رتابة الوزن، أي انزياح عن النمط المألوف في الكلام وسنحاول تتبع مواضع الجناس في قصائد الديوان، حتى نقف على الانزياح في هذا الصدد، والجدول أدناه يبين الجناس ونوعه والقصيدة التي حوته:

المثال	القصيدة	الجناس	نوعه
ريحان التحير والتحيز	الريح	التحير /التغير	نافص
الريح فوق الرمل تكتب ثم تمحو الريح فوق الماء تسكر ثم تصحو	الريح	تمحو / تصحو	ناقص
يربي الريح في الأقفاص يهدئها بأقراص	الريح	أقفاص/ أقراص	ناقص
من أورادها التلطيف والتنظيف	الريح	التلطيف/التنظيف	ناقص
معاطف من عواطف	الريح	عواطف/معاطف	ناقص
نزيف الشمس في اللوحات والروحات	حدائق الضوء	لوحات/اسمنت	ناقص
لا اسفلت لا اسمنت	يا ترابا	اسفلت/اسمنت	ناقص
قد تعدو بلادا أو سماد	يا ترابا	بلادا/ سمادا	ناقص
لا ينفك يزداد بما ينفت من عظم الحياة	يا ترابا	ينفك/ ينفت	ناقص
فتيه بمجاذيف من كبد الريح بفتر عون	أيها البحر	المياه/المتاه	ناقص

المياه فتيه بنجوم الدجى يملؤون جيوب المتاه			
تستجيب لمنطق الورقة لا يطمئن لمخلب الصدقة	أيها البحر	الورقة/الصدقة	ناقص
بائعو الأيام قرض البنك والضنك	لن أنقح ملمترا	البنك/ الضنك	ناقص
مما تسير في ترائب من غرائب	مساء الخير يا جسدي	ترائب/غرائب	ناقص
قواميس الخيال إلى الجبال	مساء اخير يا جسدي	الخيال/الجبال	ناقص
أن أصول وأن أجول	كفاية	أصول/أجول	ناقص

نظرة خاطفة على الجدول تحيلنا إلى أن الشاعر استعان بالجناس على نطاق واسع في العديد من القصائد، فظاهرة التجنيس موجودة وكثيرة في الديوان ، مما خلق صوتا رنانا وجميلا مستساغا يسمع صداه، وتتلذذ الأذن بسماعه، وهذا راجع إلى براعة الشاعر وقدرته على الخروج عن الشيء العادي المألوف، يثير الجناس في العديد من القصائد.

والمتأمل أيضا في الأمثلة المذكورة يلحظ طغيان الجناس الناقص (غير التام)، ولكن أدى الجناس دوره لأنه أحدث الغرابة والإدهاش نتيجة الخروج عن رتابة الوزن، فساعد كل ذلك في لفت الإنتباه، فالتشكيل الإيقاعي الناتج عن التجنيس إنما يدغدغ شعور المتلقي ويطربه مما يدفعه إلى متابعة قراءة النص.

3-2-3 الطباق:

الطباق محسن بديعي يضيف للنص الجمال الذي ينقصه، كما أنه يعطي للجملة معناها ويوضح القصد منها، وبالإضافة إلى الأثر المعنوي للطباق، يضفي على النص أثرا صوتيا جنميلا سنحاول تبيين ذلك من خلال الجدول أدناه:

المثال	القصيدة	الجناس	نوعه
في المسافة بين كيمياء المؤنث والمذكر	الريح	المؤنث/المذكر	الإيجاب
يرى لا يرى سيان	يا ترابا	يرى/لا يرى	السلب
قد يسقيك من ماء الدموع الخير قد يسقيك من خمر المتاه الشر	يا ترابا	الخير/ الشر	إيجاب
با فتضاض الغامض الحي أمام الواضح الميت	يا ترابا	الغامض/الميت	طباق مركب
يأتي ويذهب	الغيم	يأتي/ يذهب	إيجاب
لا ينام الغيم لا يصحو	الغيم	لا ينمام/ لا يصحو	إيجاب
يمكن أن يغيض النبع فوق معدل المعنى ويمكن أن يفيض النب تحت معدل المعنى	شجر الصفصاف	فوق/ تحت	إيجاب
يتحدث عن ذاته البحر لا يتحدث عن ذاته البحر	أيها البحر	يتحدث/لا يتحدث	إيجاب
يولدون لكي يكونو غيرنا لا يولدون	الأطفال	يولدون/لا يولدون	إيجاب
ليكن شروقا ما ينسر من حرير حضورهم ليكن غروبا تنثر من سماء غيابهم	الأطفال	شروق/غروب حضورهم/غيابهم	إيجاب
النوازل والصواعد	أضحوكة الترياق	نوازل / صواغد	إيجاب
الأخطبوطات الصغيرة والكبيرة	لن أنقح ملمترا	الصغيرة/الكبيرة	إيجاب
فهل على قبيل أن أمد إلى المؤنث حبل المذكر	كفاية	المذكر /المؤنث	إيجاب
يمشون لا يمشون	يمشون لا يمشون	يمشون/لا يمشون	السلب
يخرجون لكي يدخلوا	ضيف ما ببلعباس	يخرجون /ينحلون	إيجاب

نوع الشاعر في قصائده من استعمال الطباق بنوعيه، الإيجاب والسلب، فأدى دورا مهما في توضيح المعاني وتقويتها، وترسيخها في ذهن المتلقي، وبحضور المعنى وضده يحدث الانزياح، كما أن الانتقال من معنى إلأ معنى مضاد تماما، إنما يحدث أثرا صوتيا جميلا ترتاح له النفس من جهة، ويدركه العقل من جهة أخرى.

خاتمة

في ختام هذا البحث لابأس أن نشير إلى أهم النتائج المتوصل إليها :

- الانزياح هو خروج الكلام عن النمط المألوف للغة.
- هناك مصطلحات تحمل على نحو خفي مفهوم الانزياح كالعدول والانحراف..، ولكن مصطلح الانزياح هو الكفيل بالتعبير عن خروج اللغة عن القاعدة المتعارف عليها.
- لمصطلح الانزياح أصول وجذور في تراثنا البلاغي والنقدي ، فلم يغب هذا المفهوم عن اذهانهم .
- بالرجوع إلى الانزياح في الدراسات الغربية نجد أن له بذورا واشارات تعود إلى ارسطو، وهو في الدرس اللغوي والبلاغي الغربي الحديث تمرد على مثالية اللغة، وهو قاعدة واساس في كتابة أي شعر.
- الانزياح يراعي في جوهره القاعدة اللغوية والعرف النحوي ، ولكن بانتهاك المتعارف عليه يحدث الجمال والشاعرية ، فتتحقق أدبية النص .
- للانزياح أنواع ثلاثة : تركيبي ، ودلالي ، وصوتي .
- وظف الشاعر الأخضر بركة الانزياح بأنواعه المذكورة .
- نوع الشاعر في استخدام الاستعارة والتشبيه والكناية ، فأدت الوظيفة الجمالية والتأثيرية للغة .
- استعان الاخضر بركة بما يقدمه الانزياح التركيبي من آليات تسهم في خدمة الموقف الشعري، من حذف وتقديم وتأخير والتفات ...
- على المستوى الصوتي كان للبحور الصافية الحضور الكبير ، خصوصا بحر الرجز ، ليتناسب ذلك مع مواقف الشاعر ، وقد لقيت التفعيلات انزياحات من خلال الزحافات الحاصلة فيها.

- كان للانزياح بكل انواعه الدور الكبير في تبيين براعة الشاعر ، واثبات ما يتميز به من شاعرية .

وأخيرا فإن شعر "الاخضر بركة" ينبض بالحياة ، من خلال عدم السير على وتيرة واحدة في الكلام باحترام العرف اللغوي ولكنه تمرد مقبول عليه ، ففيه أساليب تخالف الاصل ، وهذه المخالفة سمة فنية وجمالية وهذا هو جوهر الانزيا ح .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1. ابن منظور، لسان العرب، مج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م.
2. أحمد درويش، النص البلاغي في التراث العربي والأوروبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1.
3. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
4. أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 25، ع3، جانفي /مارس، 1997م.
5. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتاب، ط1، 2008، م3.
6. بن الدين خولة، الانزياح الدلالي وأثره في تطور اللغة،فصلية محكمة ، جامعة الشلف، عدد 23 ،2014.
7. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر أحمد درويش، الهيئة العامة لعصور الثقافة، القاهرة، 1990.
8. عبد الباسط محمد الزيود، من دلالات الانزياح التركيبي في قصيدة الصقر "أدونيس" مجلة جامعة دمشق، م23، العدد1، 2007.
9. لخوش جار الله حسين، البحث الدلالي في كتاب سيوية، منشورات دار دجلة، المملكة الأردنية، ط1.
10. ماهر مهدي بلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، 2006،.
11. محمد العمري، البلاغة العربية "أصولها وامتدادها "افريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1991.

12. محمد مصطفى عبد الرحمن كلاي، شعرية الانزياح في شعر محمود درويش، كلية جامعة المدينة العلمية، ع15 جانفي 2016.
13. محمد هادي مرادي، إضافات نقدية، (فضيلة محكمة)، "الرد على منظري انزياحية الأسلوب"، ع05، 1391هـ.
14. مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1990م.
15. مختار عطية، موسيقى الشعر الحر (بحوره، قوافيه، ضرائره) د-ط، الجامعة الجديدة، الاسكندرية، 2008.
16. نزيه محمد إعلاوي وأيمن محمد الأحمد، التفات العدد في القرآن الكريم، الجامعة الأردنية (دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية) المجلد 34، 2007.
17. نعيم الباقي، الانزياح والدلالة، مجلة الفيصل، ع 226، أوت/ سبتمبر 1995م.
18. نوار بوحلاسة، الانزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح، مجلة مقاليد، العدد08، ديسمبر 2012.
19. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب "دراسة في النقد العربي الحديث" ج1، دار هومة، الجزائر.
20. نور الدين السد، الأسلوبية والاسلوب، دار هومة ،الجزائر، ط1، 1997.
21. نور محمد، الانزياح الايقاعي في شعر مصطفى الغماري(ديوان أسرار الغربة أنموذجا) مجلة الذاكرة، العدد الثامن، جانفي 2007.
22. هبة جيلي، ظاهرة الانزياح في سورة النمل، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2006.
23. وهيبة فوغالي، الانزياح في شعر سميح القاسم، رسالة ماجستير، جامعة البويرة، 2012 .

24. يوسف وغليسي، مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي، مجلة علامات، العدد 64، مج16.

فهرس المحتويات

الفهـــــرس

قائمة المحتويات	الصفحة
مقدمة.....	أ
الفصل الأول *الانزياح في اطاره النظري*	
1- تعريف الانزياح	
1-1 الانزياح لغة	2
1-2 الانزياح اصطلاحا	2
2- ضبط المصطلح	
2 -1 الانحراف.....	4
2-2 العدول.....	5
2-3 الاختيار.....	6
2-4 الانزياح.....	7
3- الانزياح في الدراسات العربية.....	9
3-1 الانزياح في التراث العربي	
3-1-1 الانزياح عند الجاحظ.....	10
3 -1- 2 الانزياح عند الجرجاني.....	10
3 -1-3 الانزياح عند سيبويه.....	11
3 -1-4 الانزياح عند ابن جني	12
3-2الانزياح في الدراسات العربية الحديثة	13
3-2-1 الانزياح عند عبد السلام المسدي	14
3-2-2 الانزياح عند محمد العمري	15
3-2-3 الانزياح عند محمد الهادي الطرابلسي	16
3-2-4 الانزياح عند عصام القيسي	16
4- الانزياح في الدراسات الغربية	17
4- 1 الانزياح في الدراسات الغربية القديمة	

1-1-4 الانزياح عند اليونان	17
2-1-4 الانزياح عند أرسطو.....	18
2-4 **الانزياح في الدراسات الغربية الحديثة**.....	20
1-2-4 الانزياح عند جاكبسون	20
2-2-4 الانزياح عند جان كوهين.....	21
3-2-4 الانزياح عند ريفاتير.....	22
5- أنواع الانزياح.....	22
1-5 الانزياح الدلالي.....	23
2-5 الانزياح التركيبي	24
3-5 الانزياح الإيقاعي	26
الفصل الثاني *الانزياح في ديوان الأخضر بركة*	
1- الانزياح الدلالي	
1-1 الاستعارة	32
2-1 التشبيه	35
3-1 الكناية	39
2- الانزياح الالتركيبي	
1-2 التقديم والتأخير	42
2- 2 الحذف	46
3-2 الالتفات	49
3- الانزياح الصوتي	
1-3 الانزياح الصوتي الخارجي.....	
1-1-3 الوزن.....	57
2-1-3 الزحاف.....	63
2-3 الانزياح الصوتي الخارجي.....	
1-2-3 التكرار.....	65

3-2-2 الجناس.....	66
3-2-3 الطباق.....	68
خاتمة.....	71
قائمة المصادر والمراجع.....	74
فهرس المحتويات.....	78