الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة ـ 1 ـ
كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

أسلوبية الانزياح في شعر " حسين زيدان "

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه (ل . م . د) في الأدب العربي

تخصص: نقد أدبي

إعداد الطالبة:
سماح بوعمامه

إشراف الأستاذة الدكتورة:
مليكة النوي

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
سليمة مسعودي	أستاذ محاضر أ	باتنة ـ 1 ـ	رئيسا
مليكة النوي	أستاذ التعليم العالي	باتنة ـ 1 ـ	مشرفا ومقررا
عبد الملك بومنجل	أستاذ التعليم العالي	سطيف	عضوا مناقشا
ليلى بلخيري	أستاذ التعليم العالي	قسنطينة	عضوا مناقشا
رقية لحباري	أستاذ محاضر أ	باتنة ـ 1 ـ	عضوا مناقشا
فطيمة دخية	أستاذ محاضر أ	بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1440 / 1441 هـ - 2019 / 2020 م

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

لا مراء أن اللغة المعيارية وما تتسم به من حدود لغوية، وتراكيب نحوية صارمة وعلاقات منطقية متواضع عليها، لم تعد لها إمكانية التعبير عن رؤيا الشاعر المعاصر، ولم تعد لها القدرة على احتواء تجربته الشعرية، كونها تقيد المبدع في حال امتثالها لأبعادها اللغوية، فتحول دون تعبيره عن انفعالاته وهواجسه وآماله وآلامه وصراعاته الباطنية. فلجأ إلى ابتكار وابتداع لغة خاصة غير مألوفة بعيدة عن العقل والمنطق، تبعث في النفس إحساسا بالدهشة والجمال والمتعة، هذه اللغة يطغى عليها عنصر الانزياح الذي يعد السمة الغالبة على لغة الشعر المعاصر.

وعليه فإن الانزياح يعد وسيلة من الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر المعاصر بغية تجاوز صرامة المعيار وخرقه، وبغرض شد انتباه القارئ وجذبه إلى عالمه الخاص، ذلك لأنه (أي الانزياح) يخرج اللغة المستعملة من المباشرة والتقريرية إلى عالم أفسح وأرحب تكاد تنعدم فيه هذه التقريرية.

إن لغة الشعر المعاصر لغة إيحائية بامتياز، تفتح النص على عوالم مختلفة ومتعددة لايقف على حقيقتها سوى القارئ الواعي الحصيف الذي يتمتع بخيال واسع يفوق في أحايين كثيرة خيال الشاعر نفسه. ولقد ركزت الشعرية الحديثة على عنصر الانزياح هذا لسببين رئيسين:

- أولهما : أهمية الانزياح في بناء لغة الشاعر ومن ثم البناء العام للأسلوب.
- وثانيهما: إسهام الانزياح في فتح عوالم تأويلية أمام المتلقين تساعدهم على إنتاج نصوص أخرى موازية، لأنه كلما تعددت القراءات تعددت التأويلات، وكلما تعددت التأويلات تعددت النصوص المنتجة.

وتعد رغبة الباحثة في الوقوف على البعد الدلالي والجمالي لفاعلية الانزياح دافعا وراء اختيار دراسة أسلوبية الانزياح للكشف عن أهميتها في تحقيق شعرية النص، وكذا دورها في تعميق أفق النص الدلالي، وتوسيع فضائه الإيحائي.

ولهذه الأسباب مجتمعة رأت الباحثة ضرورة تناول ظاهرة الانزياح هذه وتطبيقها على نصوص لشاعر جزائري معاصر هو الشاعر **حسين زيدان** (رحمة الله تعالى عليه)، لما لاحظته من طغيان عنصر الانزياح على شعره حتى صار هو السمة الغالبة على أسلوبه في جميع دواوينه. ومن ثم جاء البحث يحمل عنوان : **أسلوبية الانزياح في شعر حسين زيدان.**

ولقد انطلقت الباحثة من مجموعة إشكالات تلخصها الأسئلة التالية :

- ما الذي يتضمنه أسلوب الانزياح ويبحث فيه؟

- فيم تكمن القيم الدلالية والجمالية التي أضفاها الانزياح على نصوص حسين زيدان؟

- كيف أسهم الانزياح في تشكيل الخطاب الشعري عند حسين زيدان وإنتاج دلالاته؟

- كيف شكل حسين زيدان انزياحاته التركيبية والدلالية ومدى حضورها وتحقيقها الفاعلية الدلالية ؟

وللإجابة على هذه الأسئلة توزع البحث على مدخل وثلاثة فصول وخاتمة. فأما المدخل فتضمن عرضا مبسطا لمفهوم الأسلوب عند القدماء والمحدثين (العرب والغربيين)، وكذا الأسلوبية بوصفها تدرس المظهر والكيفية اللذين ينتجان من اختيار المتكلم للعناصر اللغوية التي هي تحت تصرفه. وكذلك التعريف بالشاعر " حسين زيدان ".

وأما الفصل الأول فيتمحور حول ظاهرة الانزياح، ووقع في ثلاثة مباحث. تناول المبحث الأول إشكالية مصطلح الانزياح الذي تعلقت به أوصاف ومسميات كثيرة عند النقاد العرب والغربيين على حد سواء، فخلص إلى أن مصطلح الانزياح يعد ترجمة دقيقة للمصطلح الأجنبي **Ecart**.

وأثار المبحث الثاني مفهوم الانزياح، فتتبع معالم ظاهرة الانزياح عند قدماء العرب، ووجد أنها متجذرة الأصول واضحة القسمات في كثير من مؤلفاتهم، على الرغم من أنهم لم يستعملوا مصطلح الانزياح. وقد برزت معالم هذه الظاهرة في تلك المصطلحات التي أطلقها القدماء ليصفوا بها خروج المبدع على ما هو معهود في الاستخدام اللغوي ، منها: الضرورة الشعرية، شجاعة العربية، العدول، التوسع...إلخ. ثم عرض المبحث مفهوم هذه الظاهرة عند الدارسين العرب المحدثين باعتباره قضية أساسية في تشكيل جماليات النص الأدبي. وأخيرا تتطرق المبحث إلى مفهوم الانزياح في الفكر الغربي منذ أرسطو في العهد اليوناني القديم إلى جان كوهين في العصر الحديث ، متتبعة آراءهم شارحة وناقدة.

وخصص المبحث الثالث للحديث عن وظيفة الانزياح فخلص إلى أن عنصري المفاجأة والدهشة هما الأساس الذي يقوم عليه الانزياح، من خلال جعل القارئ يشارك المبدع في تشكيل المعنى وإنتاج الدلالة.

أما الفصل الثاني فقد تمحور حول الانزياح التركيبي الذي يسعى إلى الكشف عن العلاقات بين الكلمات التي تسهم في توليد شعرية النص، وقد قسم إلى أربعة مباحث: **التقديم والتأخير**(تقديم الجار والمجرور، تقديم الفاعل على الفعل، تقديم المفعول به على الفاعل، تقديم الخبر على المبتدأ). **الحذف** (حذف الجملة، حذف أكثر من جملة، حذف المفردة ،حذف الحرف). **التكرار**(تكرار البداية، تكرار الكلمة، تكرار اللازمة). **الالتفات في**

الضمائر(الالتفات من التكلم إلى الخطاب، الالتفات من الغيبة إلى الخطاب، الالتفات من الخطاب إلى التكلم)، وأرفقت هذه القضايا بنماذج من شعر حسين زيدان.

وأما الفصل الثالث والأخير فتناول الانزياح الدلالي الذي يعمد فيه الشاعر إلى الابتعاد عن القالب المألوف في استعمالات اللغة ، وقد قسم إلى ثلاثة مباحث هي : الانزياح الإسنادي الذي يتمثل في عدم الملاءمة بين طرفي الإسناد(الفعلي والاسمي). والانزياح الاستعاري الذي يعد أرقى أنواع الانزياح ، باعتبار أن الاستعارة لها القدرة على تحقيق الانسجام بين العناصر المتنافرة والمتباعدة. وقد قسم هذا المبحث إلى عنصرين هما : التشكيل الاستعاري للغة ودلالات الانزياح الاستعاري. وأخير تطرق المبحث الثالث إلى انزياح الرؤيا واتساع الدلالة في شعر "حسين زيدان"، وقد تناول هذا المبحث مفهوم الرؤيا، و حسين زيدان نحو رؤيا شعرية منزاحة.

وأما الخاتمة فحوت طائفة من النتائج التي توصل إليها البحث ، وهي في مجملها نتائج انطباعية جاءت كإجابة عن الأسئلة التي طرحت في إشكالية البحث.

هذا وقد توكأ البحث على مبادئ المنهج الأسلوبي الذي ينظر في الطرق المستعملة في أداء المعاني، وكذا بوصفه يبحث في مميزات اللغة وما تنبطن عليه من موارد ومعطيات إبداعية /انفعالية.

وأما مراجع البحث فتوزعت بين القديم والحديث، فمن القديم نذكر:الكتاب لسيبويه، والخصائص لابن جني، ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير ومنهج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني. ومن الحديث نذكر: بنية اللغة الشعرية لجان كوهين ، والانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية لأحمد محمد ويس ، وشعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين للدكتور

عبد القادر فيدوح، وهو فصل ضمن كتاب : القصيدة الحديثة في الخليج العربي، وأسلوبية الانزياح في شعر المعلقات لعبد الله خضر حمد.

وإذا كان لابد من الحديث عن الصعوبات التي واجهت الباحثة في إعداد هذا العمل المتواضع، فإن أهمها انعدام المراجع التي تناولت ظاهرة الانزياح في شعر حسين زيدان، وكذا غموض لغته التي تقف في أحايين كثيرة حجر عثرة بين الباحثة وبين المعاني التي يقصدها الشاعر، ومن ثم كان الاعتماد الكلي على الفهم الخاص.

ومن الدراسات السابقة التي تناولت شعر " حسين زيدان" بالبحث والدراسة نذكر:

- عائشة جباري: البنية الإيقاعية في شعر " حسين زيدان" من خلال ديواني اعتصام وفضاء لموسم الإصرار، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، 2006.
- توفيق بن خميس: البنية اللغوية في شعر "حسين زيدان" ديوان "قصائد من الأوراس إلى القدس" أنموذجا، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009.
- حورية زروقي: انسجام النص عند " حسين زيدان "، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010.
- هدى ضامن: المعرفة والتخييل في شعر " حسين زيدان "، رسالة ماجستير، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة باتنة ـ 1 ـ ، 2016.

وإني لأرجو بعد هذا كله أن أكون قد وفقت في إبراز معالم هذا الموضوع، على الرغم من تناوله في صورة فيها من تناول السمات أكثر مما فيها من البسط والاتساع، وإني آمل أن تتوفر لي الأسباب مستقبلا فأعود إلى كثير من مسائله بشيء من الإفاضة والاتساع.

ولا يسعني في ختام هذه المقدمة إلا أن أسجل عظيم الشكر والامتنان للأستاذة الدكتورة **مليكة النوي** على رعايتها الصادقة وتوجيهها السديد، حتى استوى البحث قائما على سوقه، فلها مني فائق الاحترام والتقدير.

(ربنا عليك توكلنا وإليك أنبنا وإليك المصير)

سماح بوعمامه

مدخل

أولا- في ماهية الأسلوب والأسلوبية:

1- الأسلوب:

- **الأسلوب عند علماء العربية المتقدمين والمتأخرين:**

إن المطلع على الدرس النقدي والبلاغي العربي القديم يجد أن قضية " الأسلوب" واضحة المعالم في دراساتهم، وكان أثرها واضحا جليا في مجال البحث عن " **إعجاز القرآن**". " الذي استدعى بالضرورة ممن تعرضوا له أن يتفهموا مدلول الكلمة عند بحثهم المقارن بين أسلوب القرآن وغيره من أساليب العرب، متخذين ذلك وسيلتهم لإثبات الإعجاز."[1]

وقد ارتبط مفهوم الأسلوب بعدة مسارات تختلف باختلاف اتجاهات الدارسين والنقاد، فهو عند بعضهم يدل على طريقة العرب في أداء المعنى. وتطالعنا في هذا السياق آراء الناقد "عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري" (ت 276هـ) من خلال كتابه **(تأويل مشكل القرآن)** حيث تناول لغة القرآن، مبينا قيمتها البيانية، وأوجه الإعجاز فيها. يقول: " وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتساع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات."[2]

ولقد ربط "ابن قتيبة " بين تعدد الأساليب والافتنان فيها وطرق العرب في أداء المعنى، ثم شرح ما يقصده بالافتنان في الأساليب في قوله " فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد بل يفتن

[1]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1994، ص 10.

[2]- ابن قتيبة: مشكل تأويل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، مطبعة الحلبي، القاهرة، 1954، ص 10، 11.

فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفى بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهم الأعجمين. ويشير إلى الشيء ويكنى عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد وجلالة المقام."[1]

يتضح من خلال هذا الكلام أن " ابن قتيبة " يلح على ضرورة مناسبة الخطيب بين القول ومقامه، فيطيل ويوجز بحسب الصياغة وما تقتضيه، مع مراعاة أحوال المخاطبين حتى يتمكن من إيصال المعنى المراد إليهم. والسبب في ذلك أن للمقام أساليب وطرقا في الخطاب لابد من مراعاتها حتى تتم عملية الإفهام. ومن ثم ربط بين " الأسلوب وطرق أداء المعنى في نسق مختلف بحيث يكون لكل مقام مقال، فتعدد الأساليب راجع إلى اختلاف الموقف أولا، ثم طبيعة الموضوع ثانيا، وإلى مقدرة المتكلم وفنيته ثالثا."[2]

ومن النقاد الذين خاضوا في هذه القضية " أبو سليمان الخطابي (ت 388هـ)" الذي أثار في كتابه **(بيان إعجاز القرآن)** الفرق بين الأسلوب والطريقة والمذهب، بقوله: " وها هنا وجه آخر يدخل في هذا الباب وليس بمحض المعارضة ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة، وهو أن يجرى أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان من باله من الآخر في وصف ما هو بإزائه، وذلك مثل أن يتأمل شعر أبي دؤاد الإيادي والنابغة الجعدي في صفة الخيل، وشعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر، وشعر الشماخ في وصف الحمر، وشعر ذي الرمة في صفة الأطلال والدمن ونعوت البراري والقفار، فإن كل واحد منهم وصاف لما يضاف إليه من أنواع الأمور. فيقال: فلان أشعر في بابه ومذهبه من فلان في طريقته التي يذهبها في

[1]– ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، ص 10، 11..

[2]– محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 12.

شعره. وذلك بأن تتأمل نمط كلامه في نوع ما يعنى به ويصفه، وتنظر فيما يقع تحته من النعوت والأوصاف، فإذا وجدت أحدهما أشد تقصيا لها، وأحسن تخلصا إلى دقائق معانيها، وأكثر إصابة فيها، حكمت لقوله بالسبق، وقضيت له بالتبريز على صاحبه، ولم تبال باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق بهم فيها."[1]

لقد اتجه الخطابي في نصه السابق إلى الربط بين الأسلوب والغرض، على عكس "ابن قتيبة " الذي أراد به تعدد طرق التعبير ، "غير أنهما يتفقان في أن الأسلوب منهج في اللغة الفنية، يشترك فيها الشعراء، فأما ما يتميز به شاعر عن شاعر، فقد عبر عنه هذا النص " بالطريقة " و " المذهب ". "[2]

وأما " أبو بكر الباقلاني " (ت403هـ) فيتضح من كتابه **(إعجاز القرآن)** أنه يقارن بين " النظم" و"الأسلوب" ، حيث اتجه نحو الدراسة الأسلوبية والبيانية للقرآن الكريم، فوجد أنه (أي القرآن) " بديع النظم عجيب التأليف، متناه في البلاغة...وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه واختلاف مذاهبه خارج عن المعهود من نظم جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد، وذلك أن الطرق التي يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه، ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفى، ثم إلى أصناف الكلام المعدّل المسجع، ثم إلى معدّل موزون غير مسجع... فتطلب فيه الإصابة والإفادة وإفهام المعاني المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف."[3]

---

[1]– الخطابي: بيان إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، 1968، ص65.

[2]– محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 12.

[3]– أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1963، ص 35.

إن القرآن الكريم إذن مخالف لطرق الناس في كلامهم وذلك من جميع الوجوه، فهو حسن اللفظ، وبديع التأليف والرصف، وعلى نهاية البلاغة وغاية البراعة، مما لا يتصف به أسلوب من أساليب البشر، ومما لا يقدر على محاكاته أبلغ البلغاء وأفصح الفصحاء.

و" الأسلوب " في النص السابق يتصل بالشكل أو طريقة التعبير، كما وصف " الباقلاني " الأسلوب وصفا يفيد ارتباطه بالمعنى أيضا.

وأما عبد القاهر الجرجاني فقد تحدث عن الأسلوب حين ربطه بنظم الكلام، وأن مزية الألفاظ تعود إلى المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، واستعمال بعضها مع بعض. يقول: " واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره، وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له غرض وأسلوب ـ والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه ـ فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجئ به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال: قد احتذى على مثاله."[1]

وأما " ابن خلدون" فنجد عنده محاولة تنظيرية مباشرة استلهم فيها خلاصات جهود سابقيه من البلاغيين والنقاد العرب، وذلك في قوله: "ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم. اعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة البلاغة والعروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية. وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب

[1]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تقديم علي أبو زقية، موفم للنشر، الجزائر، 1991، ص 417.

وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال فيه. فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة ..."[1]

لقد ربط "ابن خلدون" في هذا النص بين الأسلوب والتراكيب اللغوية، من خلال ما يتصف به الأديب من خبرة لغوية في جانب النحو والصرف والبلاغة والعروض، كما كشف عن الصلة بين الفن الأدبي وبين الأسلوب.

وإذا جئنا إلى علماء العربية المحدثين، فإننا نجدهم قد استوعبوا المعاني التي أوردها القدماء في تعريفهم للأسلوب، فكانت تعريفاتهم قريبة لتلك المعاني في مضمونها العام. وكان من أبرز تلك التعريفات ما جاء به "أحمد بدوي" الذي يرى أن الأسلوب هو " الطريقة الخاصة التي يصوغ فيها الكاتب أفكاره ويبين بها ما يجول في نفسه من العواطف والانفعالات."[2]

وأما " أحمد الشايب " فيحدد الأسلوب بأنه : " طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير."[3]

في حين عرف " أحمد حسن الزيات" الأسلوب بقوله: " الأسلوب هو طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام."[4]

---

[1]– ابن خلدون: المقدمة، دار القلم، بيروت، لبنان، ط6، 1986، ص 570، 571.

[2]– أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، ط6، 2006، ص 451.

[3]– أحمد الشايب: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1991، ص 44.

[4]– أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، بيروت/ القاهرة، ط2، 1968، ص 70.

وأما "عبد السلام المسدي" فجعل من الأسلوب: " قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه."[1] وفي موضع آخر يحدد الأسلوب بأنه " الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعنى، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني."[2]

يتبين من التعريفات السابقة أن الأسلوب هو الطريقة أو المنهج الذي يلجأ إليه الأديب أو الكاتب لتأدية معانيه التي ارتضاها لغرضه.

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب،الدار العربية للكتاب، ط3، ص 64.

[2]– عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط1، 1982، ص 54.

- **الأسلوب عند الغرب:**

لقد تناول اليونانيون القدامى مصطلح "الأسلوب" في أبحاثهم البلاغية، وجعلوا منه " ثمرة للجهد الذي يبذله الكاتب في صنعه الكتابة، ولذلك درسوه في علاقته بصاحبه، أي الكاتب الأديب، ثم في علاقته بالموضوعات، ومضامين هذه الكتابة والكلام فيها، وعلاقته أيضا بالنوع الأدبي، والإطار الشكلي لهذه المضامين."[1]

وتعد الصور البلاغية المختلفة ـ أو ما يسمى اليوم بصور الأسلوب ـ من أقصر الطرق التي تؤدي إلى معرفة أسلوب الكاتب وما له من خصائص نفسية وفنية، هذا وقد كانت تحليلاتها معيارية، والأحكام المستندة إليها عقلية أكثر منها ذوقية.[2]

وفي حديث أرسطو عن البلاغة "وربطها بدرجة الإقناع التي يحتويها الخطاب الأدبي إشارة صريحة لمدى أهمية الأسلوب في تحقيق تلك الغاية، وهي إقناع المتلقين بما يريد الكاتب توصيله، فيدرس بذلك الحجج في علاقتها بالمبدع من ناحية، وكذا مدى تكيفها مع الجمهور من ناحية أخرى، ويدرس أخيرا نظام أجزاء الخطاب وطرق صياغتها."[3]

وأما في العصور الوسطى فقد ارتبط مفهوم الأسلوب بدلالة اجتماعية تخص الطبقات فقيل: " الأسلوب البسيط والأسلوب المتوسط والأسلوب الرفيع."[4]

---

[1]– عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب (دراسة)، مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط2، 2006، ص 151.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 152.

[3]– عبد الحميد هيمة: الأسلوبية مفاهيمها عند النقاد الغربيين والعرب، مجلة الأثر، ع30، 2018، ص304.

[4]– رجاء عيد: البحث الأسلوبي (معاصرة وتراث)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1993، ص 7.

وقد عرف هذا التقسيم في دائرة الشاعر الروماني "فرجيل"، فالبسطاء لهم أسلوبهم ومن فوقهم لهم أسلوبهم ومن هم أعلى المراتب الاجتماعية لهم أسلوبهم كذلك. فمن خلال دواوينه الشعرية يتضح هذا التقسيم:

1- ديوانه الذي كتبه عن حياة الفلاحين بعنوان " قصائد ريفية " ويعد نموذجا للأسلوب البسيط.

2- وأما ديوانه الذي عنونه بـ " قصائد زراعية " فيمثل الأسلوب البسيط.

3- وأما ملحمته الشهيرة " الإنياذة " فتعد نموذجا للأسلوب السامي أو الرفيع.[1]

هذا وقد قدم أصحاب المدارس الغربية المعاصرة تعاريف مختلفة للأسلوب تبعا لتصوراتهم واعتقاداتهم ، ويعد التعريف الشهير الذي قدمه "بيفون" **Buffon** في حديثه عن الأسلوب من أكثر التعاريف التي ترددت مئات المرات وبأشكال مختلفة، يقول: " إن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص لآخر، ويكتسبها من هم أعلى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير."[2]

من خلال هذا التعريف يتبين أن الأسلوب من السمات الشخصية الهامة في استعمال اللغة، وهو كبصمات الأصابع لا يصطنع ولا يزيف.

---

[1]- ينظر: أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية (مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه)، مجلة فصول، م5، ع 2/1، 1984، ص 61.

[2]- صلاح فضل: علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998 ص 95،96.

وأما "ريفاتير" **M. Riffaterre** فيرى في الأسلوب " قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ من خلال إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها."[1]

وأما" بيير جيرو" **Pierre Guiraud:**" إن الأسلوب هو وجه الملفوظ ينتج عن اختيار أدوات التعبير، وتحدده طبيعة المتكلم أو الكاتب ومقاصده "[2]، وهذا تعريف يغفل المتلقي ودوره في تحديد المظاهر المؤثرة فيه.

وأما "مارسيل بروست" **Marcel Proust** فيحدد الأسلوب بوصفه: "بصمات تحملها صياغة الخطاب فتكون كالشهادة التي لا تمحى."[3]

يتبين مما سبق أنه ليس هناك تعريف جامع مانع للأسلوب، وذلك يعود لاختلاف وتباين الاتجاهات والمرجعيات لصاحب النص.

[1]– عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن، دمشق، ط1، 1992، ص 104.

[2]– بيير جيرو:الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994، ص 139.

[3]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 70.

2- الأسلوبية (علم الأساليب):

لابد أن نقر في البدء بأن البلاغة **Rhétorique** في الدرس الحديث لم تعد سلما إلى التذوق والبحث عن مواطن الجمال في كل نتاج أدبي فني، بل صارت عبارة عن ضبط وتقعيد ووضع أقيسة معيارية **Normatives** تتحكم في فنون القول وهو ما يشبه إلى حد كبير ما هو موجود في الفكر العربي القديم.

فلقد مرت البلاغة العربية بمرحلتين هما: مرحلة النقد العملي التي تعني النظر في الشعر بخاصة مع تحديد مواطن الجمال والقبح فيه، ومرحلة الضبط والتقعيد التي تعني وضع الأسس والدعائم التي يرتكز عليها الكلام والتي نستطيع القول أنها بدأت على يدي الجاحظ واستوت على يدي عبد القاهر الجرجاني.الشيء ذاته نجده في الفكر الغربي، إذ لم تحظ البلاغة ـ في بدايتها ـ بالاهتمام الكبير، ولعل ذلك راجع إلى كونها تهتم بالمحسنات البديعية، والاستعارات **Métaphores** والكنايات **Métonymies**، وما شابه ذلك من هذه المصطلحات التي هي من متعلقات الخيال **Imagination.**

ومن هنا آثر المحدثون الغربيون مصطلحا آخر هو "**علم الأساليب**" أو "**الأسلوبية**" **Stylistique** التي تقوم على تحليل الأسلوب **style** والنظر في الطرق المتبعة في أداء المعاني، على أساس أن الأسلوب " يقوم على رافعة أساسية وهي استثمار ما تنبطن عليه اللغة من موارد ومعطيات إبداعية – انفعالية توصلا إلى صوغ فكرة ما بأقصى ما يمكن من التأثير النفسي."[1]

[1]– سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1991، ص 21.

والأسلوبية ـ كما يرى "ماروزو" **Marouzeau** ـ" تدرس المظهر والكيفية اللذين ينتجان من اختيار المتكلم للعناصر اللغوية التي تحت تصرفه."[1]

والأسلوبية في أول نشأتها كانت تعني النظر في الكلام وطرق التعبير تبعا للعناصر اللغوية التي يتوفر عليها المتكلم، والتي يستخدمها في التعبير عن أغراضه المختلفة، وبتعبير آخر يستعملها في إيصال أفكاره إلى الأفراد الآخرين في مجتمعه.

والمتكلم ـ عند المتقدمين ـ لا يعني الشاعر أو الأديب أو الخطيب، بل يعني أي متكلم يعبر عن أفكاره بألفاظ عفوية، من غير اللجوء إلى التأنق اللفظي والتزيد والمباهاة التي هي من صفات الأدباء والكتاب وصيارفة الكلام.

فهذا الناقد الغربي "شارل بالي" **Bally Charles** يبعد التعبير الأدبي عن ميدان الأسلوبية، إيمانا منه بأن اللغة العفوية ليس من وظائفها التعبير عن الجمال (فهي جميلة بالضرورة)، وإذا استعملت في خدمة التعبير الجمالي خرجت عن مجال الأسلوبية لتحلق بمجال الأدب وفن الكتابة.[2]

ثم يأتي بعد ذلك "مارسيل كريسو" **Marcel Cressot** ليقرر أن الأسلوبية لا تستبعد الأدب عن مجال دراستها، وإن كان الأدب ليس هو الديدن الوحيد والهدف الأوحد للدراسة الأسلوبية. وسبب ذلك ـ في نظره ـ هو أن الأسلوب يحوي أشياء أخرى يصعب على الأسلوبية الإلمام بها. فهذه الأخيرة تدرس الكلمات والصور والتراكيب بوصفها عناصر الكلام، ولكنها ليست هي عناصر الأسلوب. فالأسلوب يتضمن كثيرا من الحالات النفسية

---

[1]– عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص 134.

[2]– ينظر: Bally (charles):traité de stylistique française,3 eme édition, Genéve et paris, 1951, tome 1,p12.

والوجدانية المنعكسة في العمل الأدبي، وكذا المراحل التي مر بها هذا العمل منذ أن كان فكرة مشكلة في وعي الكاتب إلى أن صار نتاجا أدبيا. ولذا فالأسلوبية لا تعتمد على النصوص الأدبية فحسب، بل تأخذ مادة بحثها من الأدب وغيره.[1]

واضح من كلام" كريسو" أن الأسلوب هو المرآة العاكسة للشخصية، وبتعبير آخر الأسلوب هو الرجل على حد تعبير " بيفون "**Buffon** .

ثم عرفت الظاهرة الأسلوبية تحديدا أكثر دقة عند كل من " دافيد كريستال" **D.Crystal** و" ديراك دايفي" **D.Davy** فهما يصرحان بأن الأدب في الآونة الأخيرة أصبح هو موضوع الأسلوبية، على الرغم من أنه (أي الأدب) هو أشد الدراسات الأسلوبية صعوبة، إذ ليس من شأن عالم اللغة إصدار أي قرار فيما يخص القيمة الأدبية، لأنه لا يملك الكفاءة التي تؤهله لتقييمه، فمهمته في هذه الحالة هي فهم المتغيرات اللغوية التي تساعد على فهم النص.[2]

يتضح من كلام هذين العالمين أنهما يلمحان إلى الاستعمال اللغوي عند المتكلم، وما يلحقه من اختيار للألفاظ التي تنقل الكلام من مستوى الاستعمال الأدبي، فالأديب أو الخطيب أو الشاعر أو الكاتب يتنزه عن استعمال كلام السوقة، ويترفع عن الألفاظ الساقطة المبتذلة، وذلك لما يتوفر عليه من معرفة بأوابد اللغة وشواردها (وبالتالي استعمالاتها)، وكذا لما تتيحه له التعبيرات المجازية من التفنن في أساليب القول، ومن نقل المعنى إلى معنى آخر، وهو ما يعرف باسم الانحراف أو العدول، وفي الأسلوبيات الحديثة يعرف باسم " **الانزياح** ".

---

[1] – Cressot (Marcel): Le style et ses Techniques, 9éme édition, Paris, 1976, p12.

[2] – Crystal (David) and Davy (Derek): Investigating english styl, London, 1969, p78, 80.

يتضح مما سبق من الآراء أن الأسلوب له صلة وثيقة بالعمل الأدبي، وله من جهة أخرى صلة وثيقة بالتراكيب اللغوية، على أساس أنه يمثل" تلك القدرة التي تتكون لدى فرد من أفراد مجتمع معين والتي تمكنه من تكوين ما يريد من الجمل الجديدة في المناسبات المختلفة."[1]

ويتضح كذلك " أن دراسة الأسلوب هي محاولة منهجية، تركز على فهم النص من خلال لغته، وإدراك علاقاته الداخلية للكشف عن قيمة بنيته الفنية التي يتجلى فيها تحول الحقائق اللغوية إلى قيم جمالية تشكل لتكون شحنات دلالية هدفها الإقناع والتأثير."[2]

والناظر في الدرس العربي الحديث يجد أن أعمق المباحث العربية في تقديم مفهوم الأسلوبية، تلك التي قدمها " عبد السلام المسدي "، يقول " الأسلوبية هي علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة"[3]، هذا وقد تطرق المسدي إلى طبيعة العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة حيث يرى أن" الأسلوبية هي امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت، هي بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا."[4]

وأما " صلاح فضل " فإنه يرى في " علم الأسلوب " " وريث للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم، ينحدر من أصلاب مختلفة، ترجع إلى أبوين فتيين هما علم اللغة الحديث ـ أو الألسنية إن شئنا أن نطلق عليها

---

[1]– محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 32.

[2]– لبوخ بوجملين: رواية الثلاثة لمحمد البشير الإبراهيمي (دراسة دلالية)، رسالة ماجستير مخطوطة، معهد الآداب، جامعة باتنة، 1994، ص 120.

[3]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص56.

[4]– المرجع نفسه، ص 52.

تسمية أشد توافقا مع دورها في أمومة علم الأسلوب ـ من جانب، وعلم الجمال الذي أدى مهمة الأبوة الأولى من جانب آخر."[1]

وأما "عدنان بن ذريل" فإنه يحدد الأسلوبية بقوله أنها: " علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميزه عن غيره... إنها تتقرى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية، وتعتبر الأسلوب ظاهرة، هي في الأساس لغوية، تدرسها في نصوصها وسياقاتها."[2]

وأخيرا ذهب " نور الدين السد " إلى أن " الأسلوبية هي الوجه الجمالي للألسنية تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي منهجي."[3] وقد قدم نور الدين السد عدة عناصر تقوم عليها المفارقة بين البلاغة والأسلوبية ، فتوصل إلى أن البلاغة هي علم معياري، تعليمي، نمطي، تصنيفي جاهز، تجزيئي...، في حين تكون الأسلوبية علما، وضعيا، تعليليا، شموليا،...[4]

وبهذا يتضح لنا أن الأسلوبية عند المحدثين تقابل البلاغة عند علماء العربية القدامى، إذ هي عبارة عن علم ينظر في وسائل التحسين التي يلجأ إليها المتكلم بغرض التأثير فيمن يتجه إليهم بالقول، ونعني بوسائل التحسين ــ هنا ـ حسن التأليف، والرصف الجيد للكلام، والاهتمام كثيرا بدقة الألفاظ ودورها في أداء المعنى وتحقيق الدلالة.

---

[1]– صلاح فضل: علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، ص 5.

[2]– يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص 87.

[3]– المرجع نفسه، ص 88. نقلا عن: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج1، ص 16.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص 88.

ثانيا- التعريف بالشاعر " حسين زيدان":

حسين زيدان شاعر جزائري ولد بمدينة باتنة يوم: 22 فيفري 1960، ليبدأ رحلته في الحياة التي تكللت بالنجاح تلو الآخر، حصل على شهادة الكفاءة للمدرسين عام 1981 بتفوق، وبعدها حصل على شهادة الكفاءة أيضا لأساتذة الرياضيات سنة 1982، أكمل تعليمه الجامعي مكللا بحصوله وبتفوق على الليسانس في اللغة العربية وآدابها عام 1990. شارك في مسابقة الماجستير وكان على رأس دفعة التخرج في الدراسات التحضيرية للماجستير. ناقش رسالته المعنونة بـ "الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية "، بتميز في مضمونها ومناقشتها وتقديرها، مع توصية بالطبع من طرف لجنة المناقشة عام 1996. سجل بعدها مباشرة لتحضير شهادة الدكتوراه بعنوان " التحليل المستقبلي للأدب " وتمت مناقشتها بتميز أيضا.

تميزت حياته ــ رحمة الله عليه ــ بعديد من النشاطات الأدبية والثقافية، فقد كان:

- عضوا فاعلا في الاتحاد الوطني للكتاب الجزائريين.
- عضوا فاعلا بالمكتب البلدي لاتحاد الكتاب الجزائريين بولاية باتنة.
- رئيس تحرير مجلة " الرواسي " التربوية ذات الطابع الأكاديمي جانفي 1991.
- درس في أغلب الأطوار التعليمية، فهو ذو خبرة تدريسية في :
  - التعليم المتوسط وبصفة رسمية من سنة 1983 إلى سنة 1985.
  - التعليم الثانوي من سنة 1994 إلى سنة 1995.
  - جامعة التكوين المتواصل بتعاقد سنة 1996.
  - كلية الآداب والعلوم الإنسانية بباتنة، بصفة أستاذ مشارك من سنة 1998 إلى سنة 2000.
  - جامعة أدرار: أستاذا محاضرا لمدة ثلاث سنوات.

- كلية الشريعة والعلوم الإسلامية ببانتنة، منذ 2004 إلى حين انتقاله إلى رحمة الله في 3 نوفمبر 2007.

- **مؤلفاته:**

1- دواوينه المطبوعة:

- ديوان " فضاء لموسم الإصرار".
- ديوان " اعتصام ".
- ديوان " قصائد من الأوراس إلى القدس ".
- ديوان " شاهد الثلث الأخير ".
- قصرواية " يوم لك ".

2 - أعماله المخطوطة:

- رواية " الخير" .
- مقالات فكرية وفلسفية منشورة بمجلة الرواسي:

- عندما تشغل المعارك الهامشية المسلمة عن رسالته الحضارية، ع2.
- الثورة في فكر مالك بن نبي، ع3.
- الثورة في فكر مالك بن نبي، ع4.
- الثورة في فكر مالك بن نبي، ع5.
- أفكار الصحوة وأفكار القيم، ع 10.
- كهف لما بعد الصحوة القديمة، كهف لما بعد الصحوة الجديدة، ع11.
- البحث عن الإنسان ذي الفطرة الفائقة، ع12.
- نعم للسلام، أم لا للسلام، ع12.

3- قصائده المخطوطة:

- البحث عن روح نوفمبر 1988.
- تسبيح بين التراويح 2005/2/13.
- أهددكم بالسكوت 2000/10/2.
- قال الحجر 2001/11/4.
- ريمة.[1]

4- شهادات في شخصه وإبداعه:

قالت فيه الدكتورة " رقية لحباري ": " كان الشاعر " حسين زيدان " وهو يمنح اللغة فرص الإفصاح عن ذاتها شعرا، ونثرا ونقدا، معتقدا بأنه ليس بحاجة لإيجاد مساحة تواصل مع الآخرين، وكلما تواجد باللغة، اقتنع بأنه حاضر بصمته الاجتماعي، ولم يحاول أبدا أن يدفع الظلال عن قامته المعرفية... الشاعر " حسين زيدان " اكتفى بأن يكشف أسراره لنفسه، ورضي أن يستوعب حضوره بمعايير أسست لثقافة الحياة عنده، ثقافة جعلت من يحاول التقرب إليه يمتلئ إحساسا بأنه عصي على المعرفة والانتقاد، فأن تتعرف إليه تلزمك عدة من سرعة البديهة في الاستجابة للتقلبات الصادمة في ممارسة الحياة عنده، وفي تبرير حالات الأنس المميزة بجمالية التقاليد واقتناء كل جديد وطارئ، وأن تقرأ إبداعه تلزمك عدة من العلوم في الفلسفة والدين والنقد... وعلى المستويين تجده ممتلئا بإرادة السلطة على الأفكار، في الحياة وفي الإبداع متجاوزا هوامش الانتقاد، وإن أنصت إليه قد تفهمه بدهشة، وتحاول أن تكشف ذاتا حاملة لأفكار البحث عن الإنسان ذي الفطرة."[2]

---

[1]- هذه المعلومات أفادتني بها الدكتورة رقية لحباري زوجة المرحوم.

[2]- مقابلة خاصة أجرتها الباحثة مع الدكتورة رقية لحباري.

وأما الشاعر "عزا لدين ميهوبي" فقد قال فيه:" حسين زيدان"، الشاعر الذي منعه خجله من الظهور في المواقع المتقدمة لواجهة الشعر الجزائري، يمتلك قدرة خارقة في كتابة النص الجميل المفعم بالقاموس الروحي والموغل في فضاءات التراث الفسيحة... لقد استطاع حسين زيدان أن يكون شاهدا على تحولات الإنسان في زمن الانقلابات الروحية المهدمة للذات البانية لذات أخرى، تأخذ من الموت والانكسار المبني، ومن اختراق المسافات نحو عالم يبدأ ولا ينتهي..."[1]

يرى "ابن الشاطئ" أنه: صوت متميز.. لا أعتقد أنني قرأت لشاعر عربي جزائري معاصر في هذه الحقبة، شعرا واعيا بهذا الخطاب الإيحائي المتميز، والبعيد كل البعد عن الخطابية والمباشرة الفجة... وقد صدمت واندهشت وحزنت، صدمت لأنني لم أتوقع أن يدفن هذا الصوت المتفرد... واندهشت لما لهذا الشاعر من قدرة عجيبة في توظيف الرموز التراثية والحضارية والدينية... وحزنت لأنني لم أسمع به من قبل..."[2]

وقال فيه الأستاذ عبد الكريم قذيفة: " لم يحدث أن زاحم حسين زيدان أحدا... لم يحدث وأن جرى خلف منبر أو كرسي أو شهرة... كان زاهدا في كل ذلك.. ساعيا وراء قوت يومه، مغتنما حياته لحظة بلحظة.. وكأنه يشعر في أعماقه أن أجله قريب.. وأنه مجرد ضيف على هذه الحياة..."[3]

وأما الدكتور "عبد الكريم شريف" فقد قال عنه في مقال له بعنوان (مرثية إلى عزيز لم يمت) ما يلي: " ... كان شبه ملازم لبيته، كهف هواجسه المسحور، ومعتزله، ومكتبته قدس أقداسه الشعري وبيته المحرم إلا على صاحب حظوة قصوى أو أم أحبها الحب الشديد...

---

[1]– حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2002، غلاف الديوان.

[2]– المرجع نفسه، ص3.

[3]– عبد الكريم قذيفة: الدكتور الشاعر حسين زيدان في ذمة الله. يرحل في صمت.. ودون ضجيج..، موقع مجلة أصوات الشمال www.aswat-elchamal.com، بتاريخ 2007/11/13.

كان رقيق الحواشي هش الفؤاد، شديد الحياء كطفل يواجه في غربة النفس للمرة الأولى غرباء... يبدي ـ على حذر بالغ ـ سكينة على قلق كأن الريح تحته، وفي أعماقه تتلاطم الأمواج... كان محبا لعائلته وللطبيعة التي يؤنسه وصالها بين الحين والحين وربما كانت متنفسه الوحيد.... مصطحبا آلة التصوير كي تؤنسه الصورة عندما يعز ويتعذر الأصل... وكان عالم المجتمع والأصدقاء لديه عالما شبيها بالعدم ولم يحظ شاعرنا بما يستحق من التقدير، وقد يحنق الناس أحيانا على الجميل حين لا يتسمون بالجمال، والجهل ليس بالجميل... وكنت رفقا به، أزوره غبا، وأحس ـ دون قصد منه ـ بأن زيارتي تعني له الكثير وكان يحاول أثناءها أن ينثر أمامي فرائد شعره الغالي عليه، وكل جديد لديه."[1]

[1]– عبد الكريم الشريف: مرثية إلى عزيز لم يمت (مخطوطة)، ندوة خاصة بالشاعر حسين زيدان بعنوان (الأدب والمستقبل، تبصرات في أدب الشاعر الأوراسي الراحل حسين زيدان)، ص 1،2.

الفصل الأول: الانزياح في إطاره النظري

أولا: إشكالية مصطلح الانزياح.

ثانيا: مفهوم الانزياح.

ثالثا: وظيفة الانزياح.

حظي النص الأدبي وجمالياته باهتمام الفكر النقدي الحديث ـ العربي والغربي على حد سواء ـ فتباينت مناهجه، وتعددت طرق محاورته واستنطاقه وأدواته الإجرائية، بغرض الوقوف على سماته وخواصه التي تمنحه التميز والتفرد. فلقد تجاوزت المناهج النقدية مقاربة النص الأدبي في أبعاده التاريخية والاجتماعية والنفسية إلى مقاربته من الداخل– دراسة النص بذاته – فكانت اللغة جوهر الشعرية ومجالا خصبا لاستكناه جماليات الخطاب الأدبي. وتعد ظاهرة الانزياح ملمحا من ملامح شعرية النص ومبحثا من أهم مباحث التحليل الأسلوبي.

ولتبيان هذه الحقيقة سنعرض في هذا الفصل إشكالية مصطلح الانزياح عند العرب وعند الغربيين على حد سواء، ومفهوم الانزياح في النقد العربي قديمه وحديثه، وكذلك في الفكر النقدي الغربي، وأخيرا وظيفة الانزياح.

أولا: إشكالية مصطلح الانزياح

لا مراء في أن مفاتيح العلوم مصطلحاتها، وأن " المصطلح هو صورة مكثفة للعلاقة القائمة بين العقل واللغة، وهو في كل علم من العلوم بمثابة النواة المركزية التي يمتد بها مجال الإشعاع المعرفي ويترسخ بها الاستقطاب الفكري."[1]

ولا مراء في أن للمصطلح دورا هاما في تحديد أطر المعرفة المراد إيصالها، وأي اضطراب يلحق دلالاته سيفضي حتما إلى الفوضى في بنية أي ضرب من العلوم.

وتحديد المصطلحات أمر هام في مجال البحث العلمي، "فبوساطتها يمكن الوصول إلى تحديد دقيق للمفاهيم التي نناقشها، وكذلك الوصول لدرجة أدق من درجات الفهم، فالمصطلح هو الوسيلة لرصد التطور الداخلي في أي فرع من فروع المعرفة. والمصطلحات في المجال الأدبي تتقارب أحيانا، ولكن هناك وسائل منهجية ينبغي اتباعها عندما يوجد هذا التداخل بغية الوصول إلى تحديد أدق للحيز الذي يحتله كل مصطلح بالقياس إلى الآخر."[2]

والناظر في القضايا النقدية التي تؤلف الإشكال النقدي الراهن، يجد أن قضية المصطلح من أهم المسائل التي شغلت اهتمام النقاد المعاصرين. ذلك أن المصطلح النقدي يشكل الأساس الذي يقوم عليه الخطاب النقدي شأنه في ذلك شأن باقي المصطلحات في شتى فروع المعرفة.

ولم تصبح المسألة المصطلحية في النقد الأدبي مسألة إشكالية إلا بسبب اتساع رقعة المعارف التي أدت إلى انبثاق مصطلحات جديدة، ولما كان النقد العربي الحديث مدفوعا

---

[1]– أحمد الجوّة : من الإنشائية إلى الدراسات الأجناسية، مكتبة قرطاج، تونس، ط1، 2007، ص 186.

[2]– أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ص 15.

لمسايرة ما يستجد من مصطلحات فإن خطاه قد لا تترسخ، ذلك لأن جل المصطلحات الوافدة للحقل العربي هي مصطلحات أفرزتها مرجعيات معرفية وثقافية تختلف عن المرجعيات المعرفية والثقافية في الوطن العربي. فحينما " ينقل الحداثيون المصطلح النقدي الجديد في عزلة عن خلفيته الفكرية والفلسفية فإنه يفرغ من دلالته ويفقد القدرة على أن يحدد المعنى، فإذا تم نقله بعوالقه الفلسفية أدى إلى الفوضى والاضطراب، إذ إن القيم المعرفية القادمة من المصطلح تختلف بل تتعارض أحيانا مع القيم التي طورها الفكر العربي الحديث."[1]

كذلك اختلاف الاجتهادات في الترجمات تعد أحد أسباب قيام الأزمة المصطلحية في النقد الأدبي العربي. وفوضى المصطلح هذه نجمت عن سوء الترجمة حينا وسوء استعمال المصطلح حينا آخر، وهذا ما أدى إلى اضطراب المصطلح وعدم استقراره عند كثير من النقاد العرب. " فثمة مصطلح واحد للدلالة على أشياء عدة، وثمة أكثر من مصطلح للدلالة على شيء واحد، ومرد ذلك ومرجعه إلى تداخل العلم والمعرفة، ثم إلى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافاتهم، وانقطاع ما بينهم بحيث لا يمكن أن يفيد السابق اللاحق."[2]

مما سبق يتضح أن المصطلح النقدي العربي يمثل مشكلة أساسية لدى النقاد العرب المحدثين. ذلك أن " المصطلح الأجنبي قد ينقل بمصطلح عربي مبهم الحد والمفهوم، أو أن المفهوم الغربي الواحد قد ينقل بعشرات المصطلحات العربية المترادفة أمامه ، أو أن المصطلح العربي الواحد قد يرد مقابلا لمفهومين غربيين – أو أكثر – في الوقت ذاته، أو أن

[1]– عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة، عالم المعرفة، الكويت، 1998 ، ص 63.

[2]– أحمد محمد ويس : الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مجلد 25، عدد 3، الكويت، 1997، ص 58.

الناقد العربي الواحد قد يصطنع مصطلحا فيه كثير من التصرف – زيادة أو نقصانا – في مقابله الأجنبي وما إلى ذلك من المظاهر الإشكالية."[1]

ولذلك وجدنا "عبد القادر القط" يدعو النقاد إلى توحيد مصطلحاتهم حتى يسهل التعامل معها، لأن المصطلحات التي لا تشير إلى دلالات معرفية محددة تحدث حتما إرباكا لدى المتلقي ينعكس سلبا على تعامله مع النص وفهم أبعاده المختلفة التي أرادها صاحبه.يقول: " ومفهوم المصطلح من المشكلات العويصة في تفكيرنا اليوم، فهو لا يحمل تعريفا منهجيا محددا نستطيع من خلاله أن نتبين موقفنا منه، ولكل كاتب تعريفه الذي يحمله، والذي لا يوافق الآخر عليه، ولهذا فكل باحث معاصر مطالب بأن يقدم بين يديه مفهومه للمصطلح لكي يكون الآخرون على بينة من أمرهم في تعاملهم معه."[2]

كما يشير "القط" إلى "أن الواقع العلمي لطلاب الأدب العربي يكشف عن حيرتهم أمام مناهج متضاربة، بعضهم يغالي في التغريب المندفع، وبعضها يغالي في التراثية الجامدة، وفي كلتا الحالتين يواجه الطلاب صدمة حضارية تغيب بهم أحيانا عن السياق المكاني باسم الحضارة، وتغيب بهم أحيانا أخرى عن السياق الزماني باسم الأصالة، وبذلك تنصرف قلوبهم عن الإقبال على النص الأدبي والسعي إليه والابتهاج بالاستغراق في عالمه، وذلك هو الأساس الأول لكل درس أدبي يعنى بكسر الحواجز بين القارئ الجديد وواقع النص. فالنقد الأدبي العربي الآن هو جدل في المصطلح أكثر منه قراءة للنص."[3]

---

[1]– يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 55.

[2] – جهاد فاضل: أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، ص 212.

[3]– عفت الشرقاوي: عبد القادر القط ونقد النقد في الجامعة، ضمن كتاب هؤلاء علمونا، الكتاب التذكاري الأول، دار الحريري للطباعة، 2003، ص 255.

إذن فاختلاف المنابع التي ينهل منها النقاد العرب، وكذا تفاوت الدارسين في الوعي بما بين المصطلحات من فروق، كل هذا تضافر فعقد المصطلح النقدي العربي وجعله ملتبسا منغلقا لا يوضح معنى ولا يفسر أسلوبا.

ومصطلح **الانزياح** الذي نحن بصدد دراسته مفهوم تنازعته نعوت ومسميات مختلفة، وهو حسب **عبد السلام المسدي:** " متصور نسبي تذبذب الفكر اللساني في تحديده وبلورة مصطلحه، فكل يسميه من ركن منظور خاص."[1]

فإذا تأملنا النقد الغربي فإننا نجده قد عبر عن هذا المفهوم الأسلوبي بمصطلحات عديدة أوردها" المسدي" في كتابه الأسلوبية والأسلوب على النحو التالي:[2]

المصطلح	أصله في الفرنسية	صاحب المصطلح
الانزياح والتجاوز	L'écart/L'abus	فاليري/VaLéry
الانحراف	La déviation	سبيتزر /Spitzer
الاختلال	La distorsion	ويليك ووارين /Wellek et Warren
الإطاحة	La subversion	بايتار /Peytard
المخالفة	L'infraction	تيري /Thiery
الشناعة	Le scandal	بارت /Barthes
الانتهاك	Le viol	كوهن /Cohen
خرق السنن واللحن	La violation des normes/ L'incorrection	تودوروف /Todorov
العصيان	La transgression	أراغون /Aragon

[1]– نوار بوحلاسة : الانزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح، مجلة مقاليد، الجزائر، العدد2، ديسمبر 2012، ص 13.

[2]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 100، 101.

التحريف	L'altération	جماعة مو /Le groupe de "mu"

يتضح من هذا العرض السريع للتنظير الغربي مدى اختلاف طرق التعبير عن هذا المفهوم الأسلوبي، وتباين الرؤى واختلاف المفاهيم حوله، فقد أعطى كل ناقد تسمية تنطلق من الأيديولوجية التي فهم بها هذا المصطلح، غير أن جل هذه المصطلحات " تتحدد بمعارضتها لنظام ما، وخروجها عن النمط المعياري للغة قد يسمى استعمالا عاديا أو دارجا أو شائعا أو عاما أو مألوفا أو بسيطا ..."[1]

وأما "صلاح فضل" فقد أورد مصطلح (الكسر) بدلا من (المخالفة) لتيري، ونسب إلى بارت مصطلح (الفضيحة) بدلا من (الشناعة)، وأما تودوروف فقد نسب إليه كلمة (شذوذ) بدلا من (اللحن وخرق السنن)، ونسب إلى أراغون مصطلح (الجنون) بدلا من (العصيان)، وأخيرا أضاف مصطلح (الخطأ) ناسبا إياه إلى شارل بالي.[2]

وهناك مصطلحات أخرى أغفلها عبد السلام المسدي وأوردها "يوسف وغليسي" في كتابه (**إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**) وكلها تصب في الحقل الدلالي نفسه منها: " التشويه المتناسق (déformation cohérente) الذي يقترحه ميرلو بونتي بديلا لمصطلح écart ، ومصطلح (aberratio) الدال على المروق والضلال والاضطراب، وهو مستعمل في سياقات قضائية وبصرية وبيولوجية، وقد أورده جوليان غريماس في معجمه، ومصطلح المجازfigure الذي أورده ريفاتير وترجمه حميد لحمداني إلى

[1]– يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 209.

[2]– ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص 57.

شذوذ انطلاقا من دلالة الكلمة على الفوضى والخروج عن القياس، ومصطلح détour الذي أورده نور الدين السد منسوبا إلى جان كوهن بعدما ترجمه إلى انعطاف..."[1]

وعليه فإن كثرة هذه التنويعات المصطلحية الغربية التي تدل على هذا المفهوم الأسلوبي قد انعكست على الساحة العربية، ويعد عبد السلام المسدي أول من نقل مصطلح الانزياح بمرجعيته الغربية إلى اللغة العربية. وقد صرح: " أن مصطلح **Ecart** عسير الترجمة لأنه غير مستقر في متصوره، لذلك لم يرض به كثير من رواد اللسانيات والأسلوبية فوضعوا مصطلحات بديلة عنه. وعبارة **انزياح** ترجمة حرفية للفظة **Ecart** على أن المفهوم ذاته يمكن أن يصطلح عليه بعبارة **التجاوز**، أو نحي لها لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد وهو عبارة **العدول**. "[2]

وأما أحمد محمد ويس فيرى أن مصطلح **الانزياح** هو أجّل ترجمة للمصطلح الفرنسي **Ecart** لأنه أوفى دلالة وأكثر سيرورة وشيوعا لدى الأسلوبيين والنقاد العرب.[3]

وإذا كان النقاد الغربيون قد أفاضوا في التعبير عن هذه الظاهرة بمسميات مختلفة توحي باللامعهود وتصف التجاوز والتخطي، فإن النقاد والباحثين العرب قد أسرفوا هم كذلك في ترجمة هذا المصطلح الغربي.

وقد أحصى "يوسف وغليسي" حوالي ستين مصطلحا عربيا في مقابل هذا المفهوم الأجنبي منها: " الانزياح، الإزاحة، الانحراف، التحريف، الفارق، المفارقة، الاختلاف، الخرق، الاختراق، الفجوة، البعد، الابتعاد، التبعيد، الفاصل، الشذوذ، النشاز، الفضيحة،

---

[1]– يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 209، 210.

[2]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 162، 163.

[3]– ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، ص 65.

الخروج، عدم التقيد، نقل المعنى، الاتساع، التباين، التضاد، الاختلال، الإطاحة، المخالفة، الخطأ، اللحن، اللحنة، الإخلال، الخلل، العدول، التجاوز، المجاوزة، الشناعة، الانتهاك، العصيان، الجنون، الحماقة، التناقض، التنافر، مزج الأضداد، الجسارة اللغوية، الغريب، الغرابة، الإغراب، التغريب، الابتكار،الخلق، الأصالة، الكسر، كسر البناء، الانكسار، انكسار النمط، التكسير، التدمير، التهديم، التشويه، التفجير، الاستطراد، الانحناء، الانزلاق، مسافة التوتر، اللاعقلانية اللغوية..."[1]

ويرى يوسف وغليسي أن أكثر من ثلاثة أرباع هذه المصطلحات التي وضعت في مواجهة المصطلح الأجنبي Ecart يمكن تفاديها أو الاستغناء عنها لأنها:

- محدودة القوة الاصطلاحية.
- ضئيلة الحظ التداولي.
- منعدمة الكفاءة المفهومية.
- أو هي محمولات لموضوعات أخرى من حقول غير أدبية."[2]

مما سبق يتبين لنا حجم الفوضى بين النقاد في ترجمة الكلمة الفرنسية Ecart، على الرغم من كونها تعني في الأصل" البعد".

وأما "عبد القادر فيدوح" فيرى أن المفهوم الاصطلاحي لكلمة (Ecart) هو:

" – فجوة بين استعمالين للغة ما (قديم، حديث، فصيح، عامي..).
– ابتعاد، انزياح، فارق.

[1]– يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 217.
[2]– المرجع نفسه :ص 217.

– عدم التقيد بأصول اللغة."[1]

والمتأمل في هذه المصطلحات كلها يجد أن معظمها لا يندرج ضمن لغة النقد، ذلك أن منها ما يحمل دلالات أخلاقية سلبية وأخرى مرضية مثل: الفضيحة، الشناعة، الحماقة، الجنون، العصيان، الاختلال، النشاز،...بل إنها " بعيدة جدا عن اللياقة التي يجمل بالأدوات النقدية أن تتسم بها، ثم إننا لسنا في موضع اضطرار كي نقبلها، فثمة كثير مما يغني عنها."[2]

وبالرغم من هذه الإفاضة المصطلحية إلا أن مصطلح الانزياح والانحراف والعدول تبقى من أكثر المصطلحات تداولا وشيوعا بين النقاد والدارسين العرب. فقد شاع مصطلح **الانزياح** عند النقاد والدارسين الذين تثقفوا ثقافة فرنسية، ومن بين هؤلاء "**عبد الملك مرتاض، عدنان بن ذريل، حميد لحمداني، محمد عزام، حسين خمري**."[3]

غير أن **عبد الملك مرتاض** عند إثارته لهذا المصطلح استعمل كذلك مسميات أخرى تندرج ضمن السياق المفهومي نفسه، مثل: العدول، الخرق، التوتير، الانحراف، الانتهاك، التدمير، التهديم، البعد، اللحن،... وكلها تحيل إلى الخروج عن القاعدة المعيارية المتعارف عليها.[4]

---

[1]– عبد القادر فيدوح: شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، مقال منشور ضمن كتاب القصيدة الحديثة في الخليج العربي (دراسة أدبية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، إدارة الثقافة والفنون ، البحرين، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2000 ص99.

[2]– أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، ص 59.

[3]– يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 210.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص 215.

ومصطلح **الانزياح** يتميز بأن دلالاته مقتصرة على البعد الجمالي والفني، فهو بعكس غيره من المصطلحات لا يحمل أية دلالات سلبية لها علاقة بالجانب الأخلاقي أو تشير إليه، كالتشويه مثلا أو الفضيحة أو الخطأ أو الشناعة أو العصيان أو الشذوذ. فهذه مصطلحات لا تسعفنا على الدراسة ولا تلبي غايتنا الوجدانية والجمالية. كما أن " تشكيل الانزياح الصوتي وما فيه من مدّ من شأنه أن يمنح اللفظ بعدا إيحائيا يتناسب وما يعنيه في أصل جذره اللغوي من التباعد والذهاب."[1]

وأما مصطلح **الانحراف** فإنه كثير التداول بين النقاد والدارسين المشارقة الذين تثقفوا ثقافة إنجليزية، حيث جعلوا من الانحراف مقابلا لمصطلح **Déviation**، وقد ظل هذا المصطلح إلى جانب الانزياح يتنازعان المفهوم، إذ يدل كلاهما عن خروج الكلام عن المعيار اللغوي لأبعاد دلالية ونفسية وجمالية خفية.[2]

فهذا "صلاح فضل" كعامة النقاد المصريين آثر استخدام مصطلح **الانحراف**، مشيرا أنه قد " تعددت صيغه في اللغة العربية. فمرة يبحث له الرفاق عن معادل بلاغي قديم وهو **العدول** فيقلمون أظافره ويثلمون حدته، ومرة أخرى يلجأ الباحثون إلى كلمة ذات إيحاء مكاني واضح هي **الانزياح** تفاديا للإيحاء الأخلاقي المقصود والمستثمر في كلمة **انحراف**."[3]

كذلك جعل "رجاء عيد" من **الانحراف** مقابلا لمصطلح **Déviation** ، ويرى فيه ملمحا أسلوبيا يمكن من خلاله "استخلاص الظواهر الفنية للأداء التركيبي ثم الوصول إلى نتائج محددة، وذلك برصد كيفية تركيب الأداء ونظام الترتيب اللغوي للجمل، ومدى التسلسل

---

[1]– أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، ص 66.

[2]– ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 211.

[3]– صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 57.

والتتابع أو طريقة التشابك بينها وما يؤدي إليه ذلك من معطيات جمالية، أو معطيات وجدانية أو إبانات عن مشاعر خبيئة ."[1]

ومن الذين انتصروا لهذا المصطلح كذلك "شكري عياد" الذي يرى في الانحراف سمة أسلوبية في اللغة الفنية، وقد ارتضاه مقصدا فنيا رغم تحليه بنقيصة الخروج عن الطرق المتعارفة في التعبير الاجتماعي، فهو مقبول إذا كان له غرض فني ولا يقدمه إلا أديب متمكن.[2]

وأما "عبد الحكيم راضي" فقد عقد فصلا كاملا في كتابه **(نظرية اللغة في النقد العربي)** تحت عنوان: المثالي والمنحرف، حيث استخدم مصطلح **الانحراف** دون غيره، ويشير إلى أن الانحراف هو "الأساس في بحث اللغة الأدبية."[3]

ونجد ـ بالمقابل ـ عددا من النقاد والدارسين الذين عارضوا استعمال هذا المصطلح، وذلك لما تحتويه هذه الكلمة من دلالات أخلاقية أحيانا. فمن هؤلاء نجد عبد القادر القط الذي استبعد ترجمة كلمة **Déviation** بالانحراف، إذ عد ذلك عملا غير موفق لأن هذه الكلمة "ارتبطت بمعان خلقية وقوانين طبيعية يصعب أن يخلص القارئ من تداعيها."[4]

الشيء نفسه نجده عند "نعيم اليافي" الذي يرى أن **الانحراف** عيب فني أو جمالي، وذلك في قوله: "أما وقد ظهر عبر التاريخ ميل إلى شعر الأشياء الخالص أو ميل إلى شعر

---

[1]– رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص 148.

[2]– ينظر: شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013، 175.

[3]– عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي (دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 215.

[4]– سعاد بولحواش : شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة باتنة، 2012، ص 10. نقلا عن: عبد القادر القط، قضية المصطلح في مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 10.

الأفكار الخالص في مقابل بعضها بعضا، فليس ذلك سوى عيب وانحراف في طبيعة الشعر."[1]

وإذا كان مصطلح **الانحراف** كثير الشيوع في كتب النقد والأسلوبية، فإنه لابد من التنبيه إلى أن هذا اللفظ كثير الورود في كتب وحقول وسياقات أخرى ليست بأسلوبية ولا نقدية، إذ أن أكثرها يحمل بعدا غير إيجابي.[2]

وأما مصطلح **العدول**، فهو مأخوذ من التراث البلاغي والنقدي العربي، شاع بين النقاد والبلاغيين من خلال مناقشاتهم الفرق بين الحقيقة والمجاز، ويعد "**عبد السلام المسدي**" أول من لفت الأنظار إلى إمكانية استخدام هذا المصطلح ترجمة للمفهوم الأجنبي.

هذا، ويعد مصطلح **المجاوزة** الذي اقترحه "أحمد درويش" في معرض ترجمته لكتاب النظرية الشعرية لجان كوهن، من أكثر المصطلحات إلماما بالمفهوم – رغم أن تداوله بين النقاد ضئيل جدا – ذلك أنه يحيط به من شتى جوانبه ويستوحي الدلالة البلاغية المجازية، يقول: "... ترجمنا هنا مصطلح Ecart بمصطلح **المجاوزة**، واضعين في عين الاعتبار المصطلحات المقابلة في البلاغة العربية، وأولها كلمة **المجاز**، بمعنى طرق التعبير التي تجري على نسق غير النسق العام..."[3]

ومما تجدر الإشارة إليه كذلك أن هناك من النقاد والباحثين من يزاوج بين مصطلحين اثنين. فهذا **محمد عبد المطلب** يزاوج بين الانحراف والانزياح، وهذا **عبد السلام المسدي** يجمع بين الانزياح والتجاوز، والعدول والانحراف في أماكن متفرقة من كتبه.

---

[1]– أحمد محمد ويس : الانزياح وتعدد المصطلح، ص 62.

[2]– ينظر يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 219.

[3]– جان كوهن: النظرية الشعرية/ بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000، ص 35.

ونخلص في الأخير إلى أن **الانزياح** يتميز عن مثيليه (الانحراف والعدول) بما أسماه يوسف وغليسي "**عذرية اصطلاحية**"، أي أن دلالته لم تستهلك في حقول معرفية أخرى، بخلاف الانحراف والعدول اللذين تتوزعهما مجالات دلالية شتى، وعلى ذمة هذه المسوغات، اصطفينا الانزياح مصطلحا مركزيا معادلا للمفهوم الغربي، ونبذنا ما دونه من مرادفات جزئيا أو كليا، بحسب السياق الأسلوبي الحاضر أو بمقتضى غيابه..."[1]

[1]– يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 220.

ثانيا: مفهوم الانزياح

قبل التطرق لمفهوم الانزياح يحسن بنا أولا معرفة ماهية اللغة الشعرية، " اللغة الشعرية بشكل عام هي الوسيلة التي يفكر بها الشاعر ويشعر ويتخيل، إنها تلك اللغة التي تخلق منطقها الخاص، التي تهدم العالم وتهدم كل ما سبقها وتعيد إنتاجه في سياقات جديدة مختلفة، وبالتالي يصبح الأدب قول أكثر صياغة من الكلام العادي، فهناك وعي باللغة في أساس الفعل الأدبي، ولا تعود اللغة شيئا محددا وإنما هي حالة كاملة من الحرية المطلقة للأديب تؤدي دائما إلى الكشف عن تجربة خاصة."[1]

اللغة الشعرية كذلك هي تمرد دائم على اللغة، وهي في نفس الوقت تمثّل للحقيقة الداخلية أو الباطنية للأشياء والعالم، وكذلك هي تجسيد لما لا يستطيع الشاعر أن يقوله باللغة، إنها لغة اختراق المألوف والتعبير عما لا يعبر عنه. ولعل هذا ما عبر عنه في الأسلوبية المعاصرة بمصطلح " **الانزياح**".[2]

[1]– سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2005، ص 74، 76.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص74، 75.

1- الانزياح عند العرب (القدامى والمحدثين)

- الانزياح عند العرب القدامى:

عند إعادة قراءتنا للتراث النقدي والبلاغي العربي القديم ومحاولتنا تتبع بذور الانزياح، فإننا نجد علماء العربية قد بحثوا في هذه الظاهرة ووضعوا في ذلك مؤلفات تشهد على أنهم بلغوا شأوا بعيدا في مجال البحث عن جماليات التعبير الفني، كما تشهد بأن لهم شرف السبق إلى كثير من الأساليب التي تخرج عن المألوف وتتردد اليوم في الأسلوبية المعاصرة، مع أن البون شاسع والظروف المحيطة مختلفة والوسائل المتاحة متباينة.

ومن الملاحظات المبكرة في التراث العربي حول مفهوم الانزياح ما ذهب إليه عبد السلام المسدي من أن الجاحظ قد أشار في البيان والتبيين إلى مستويين في اللغة. " أحدهما استعمال عادي مألوف يخلو من كل سمة أسلوبية نوعية وهو المستوى الذي يقرنه بطبقة معينة من المجتمع يسميها "العامة"... والثاني هو الاستعمال المطبوع بسمة فنية خاصة... مما يجعل الكلام ذا طابع مميز، ولئن اقتصرت وظيفة الاستعمال الأول على مجرد (إفهام الحاجة) ـ أي مجرد الإبلاغ أو ما يمكن أن نعبر عنه بمستوى الصفر من الدلالة التمييزية ـ فإن الاستعمال الثاني يحول تصريف الظاهرة اللغوية من مجرد (الإبانة) إلى مجرى " البيان الفصيح مما يرتقي به إلى النصوص المتميزة عند الرواة الخلص."[1]

[1] – عبد السلام المسدي: المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال " البيان والتبيين " للجاحظ ، حوليات الجامعة التونسية، ع 13، 1976، ص 156، 158.

يتضح من هذا النص أن هناك مستويين في اللغة: المستوى العادي في الاستعمال الذي يقترن بطبقة العامة وغرضه الإفهام والتبليغ ، والمستوى الفني في الاستعمال الخاص، وغرضه البيان البليغ.

فقد أدرك العرب منذ العصر الجاهلي أن للشعراء أساليب خاصة في تعاملهم مع اللغة، وهي لغة تختلف عن اللغة العادية، لغة " يشبه أن تكون من عالم آخر، حتى خيل إليهم أن للشاعر رئيا من الجن يلقي الشعر إليه."[1]

ولا شك أن ما جاء به علماء العربية من جماليات في الأداء كالاستعارة والكناية والتشبيه والمجاز والحذف والإضمار والتقديم والتأخير والإيجاز والإطناب ... وغيرها من الصور، هي إشارة كافية لإدراكهم لكل ما هو خارج عن المألوف، وكذا إدراكهم لنمطين من اللغة: اللغة العادية، واللغة الفنية.

وفي هذا يقول **عبد القاهر الجرجاني:** " الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فقلت خرج زيد: وبالانطلاق عن عمرو فقلت: عمرو منطلق: وعلى هذا القياس وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل.أو لا ترى إذا قلت: هو كثير رماد القدر، أو قلت: طويل النجاد، أو قلت في المرأة: تؤوم الضحى، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره. ثم يعقل السامع من ذلك

[1]– عبد الله خضر حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص 15.

المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك، كمعرفتك من كثير رماد القدر أنه مضياف ومن طويل النجاد أنه طويل القامة ومن نؤوم الضحى في المرأة أنها مترفة ومخدومة لها من يكفيها أمرها. وكذا إذا قال: رأيت أسدا. وذلك الحال على أنه لم يرد السبع ـ علمت أنه أراد التشبيه، إلا أنه بالغ فجعل الذي رآه بحيث لا يتميز عن الأسد في شجاعته..."[1]

من كلام عبد القاهر الجرجاني يتضح أنه يفرق بين الكلام العادي الذي نصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، والكلام الذي يتعدى ذلك إلى دلالة ثانية من خلال نقلنا لهذا اللفظ إلى موضع غير الذي وضع له، أو بمعنى آخر نقفز باللفظ من الدلالة الظاهرة (المعنى) إلى دلالة ثانية غير مصرح بها (معنى المعنى).

فعبد القاهر الجرجاني في تناوله معنى المعنى يقترب كثيرا من نظرية الانزياح التي اعتنت بها الدراسات الاسلوبية المعاصرة، ذلك أن معنى المعنى إنما يحصل من خلال الابتعاد عما هو مألوف ومتداول، وهذا ما يقوم عليه الانزياح من ترك الشائع والمألوف عن طريق كسر القاعدة المتعارف عليها.

كما أثار عبد القاهر الجرجاني قضية هامة وهو يتحدث عن جماليات الأسلوب الفني وهي قضية الاستعارة المفيدة التي تعد ضربا من الانزياح الأسلوبي، وغايتها إظهار الصورة في مظهر تستحسنه النفوس وتميل إليه القلوب وتهتز له العواطف، والغرض من ذلك هو التحليق بالمتلقي في عالم الألفاظ وما لها من دلالات وإيحاءات لم تكن لتبلغها لولا فضل الاستعارة. يقول الجرجاني: " فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية

[1]–عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 250، 251.

بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، ونجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون."[1]

ومما تجدر إليه الإشارة أن النقاد والبلاغيين القدماء قد أطلقوا مصطلحات عديدة تحمل دلالات ومعاني استثمرها المحدثون عند حديثهم عن ظاهرة الانزياح ليصفوا بها خروج المبدع عمّا هو معهود في استخدام العناصر اللغوية. من بين هذه المصطلحات نذكر: **الضرورة الشعرية، شجاعة العربية، العدول، التوسع، الالتفات**...وغيرها.

- **الضرورة الشعرية:** يكاد يكون مصطلح الضرورة من أكثر المصطلحات التي أفاض علماء العربية في الحديث عنها للدلالة على كل استخدام ينزاح عن النمط التعبيري المألوف. والضرورة الشعرية تعد " مظهرا من مظاهر لغة الشعر التي يحلق الشاعر بها ومن خلالها في فضاء رحيب من الخيال غير ملتزم بما يسمى قيود اللغة، إذ أن الشاعر الحق هو من يطوع تلك القيود لفنه فكأنه بذلك يجاوزها."[2]

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، ص43.

[2]– أحمد محمد ويس: الضرورة الشعرية ومفهوم الانزياح، مجلة التراث العربي، يوليو 1997، ص118.

والضرورة الشعرية تجيز للشعراء حرية التصرف في لغتهم، " فالشعر عندهم موضع اضطرار، أو أسير الوزن. والوفاء للوزن قد يقتضي من الشاعر أن ينحرف بالكلمة أو بالتركيب عما تقتضيه قواعد اللغة من نحو وصرف."[1]

فمن العلماء الذين خاضوا في هذه القضية "**الخليل بن أحمد الفراهيدي**" الذي أدرك بنظره الثاقب خصوصية اللغة الشعرية، حين تحدث عن قدرة الشعراء وتفوقهم في الكلام، فقد روي عنه أنه قال: " والشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم في إطلاق المعنى وتقييده، ومن تحريف اللفظ وتعقيده، وهو مد مقصوره وقصر ممدوده، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه وإيضاحه، فيقربون البعيد ويبعدون القريب ويحتج بهم ولا يحتج عليهم."[2]

يعد هذا القول الذي لم يذكر فيه الفراهيدي كلمة الضرورة ، الأقرب إلى ما وصلنا من مفهوم للانزياح الأسلوبي، ويتمثل قربه في الوصول إلى القصد الجمالي، وهو ما عُبر عنه باستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه. إنه قول يتوافق مع المنظور الأسلوبي الذي يرى أن الشعر يأتي لكي يعبر عما لا يستطيع النثر أن يعبر عنه.

كذلك بين الخليل أن للشعراء أساليبهم الخاصة في تعاملهم مع اللغة، يعمدون إليها سعيا وراء المعنى وليس عجزا في ملكتهم اللغوية أو لضيق تسببه قيود الشعر.

---

[1]– أحمد محمد ويس : الضرورة الشعرية ومفهوم الانزياح، ص 119.

[2]– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص 143، 144.

ويطالعنا في هذا المقام رأي لأبي الحسن حازم القرطاجني في كتابه **(منهاج البلغاء وسراج الأدباء)** الذي يرى فيه أنه لا يجب تخطئه الشعراء في كلامهم انطلاقا من كونه لا يجري على نمط الكلام العادي، بل يجب تأويل كلامهم بحسب ما تقتضيه قواعد البلاغة. فالشاعر يخرج بأساليب اللغة من نمطها العادي الرتيب إلى أساليب أخرى تقوم أساسا على خرق التقليد اللغوي وانتهاك بعض القواعد، حتى ليخيل إلينا أننا أمام لغة أخرى تختلف عن لغتنا شكلا ومضمونا. يقول: " فلأجل ما أشار إليه الخليل رحمه الله من بعد غايات الشعراء وامتداد آمادهم في معرفة الكلام واتساع مجالهم في جمع ذلك... يجب تأويل كلامهم على الصحة والتوقف عن تخطيئهم فيما ليس يلوح له وجه، وليس ينبغي أن يعترض عليهم في أقاويلهم. إلا من تزاحم رتبته في حسن تأليف الكلام وإبداع النظام رتبتهم ، فإنما يكون مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطبع والمعرفة بالكلام، وليس كل من يدعي المعرفة باللسان عارفا به في الحقيقة...وإنما يعرفه العلماء بكل ما هو مقصود فيه من جهة اللفظ والمعنى، وهؤلاء هم البلغاء الذين لا معرج لأرباب البصائر في إدراك حقائق الكلام على ما أضلوه."[1]

كذلك وافق "**سيبويه**" أستاذه الخليل فيما يقع في الشعر دون النثر. يقول:

" اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام."[2] فهذا القول يحمل إحساسا بخصوصية لغة الشعر في مقابل لغة النثر.

[1]– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 144.

[2]– سيبويه: الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988، ج 1، ص 25.

ولـم يشـترط فـي الضـرورة أن يكـون ممـا لـيس للشـاعر عنـه مندوحـة، ويـرى أن لكـل ضـرورة يرتكبهـا الشـاعر تـأويلا يفسـرها وحجـة تخرجهـا، يقـول: " ولـيس شـيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها."[1]

أمـا "**أبـو الفـتح بـن جنـي** " فيـرى أن الاسـتعمال اللغـوي الـذي ينـزاح عـن المـألوف يمثـل ضـرورات، ومثـل هـذا الانزيـاح لا يـدل علـى ضـعف الشـاعر وعجـزه عـن الأخـذ بناصـية اللغـة، إنمـا يمثـل نوعـا مـن التحايـل علـى اللغـة، فهـو يريـد أن يعبـر عـن شـيء فـي نفسـه قـد لا تؤديـه اللغـة العاديـة، كـذلك نجـده يقـف بجانـب الشـاعر معبـرا عـن إعجابـه بالبنيـة الشـعرية التـي تنشـأ عـن هـذا الانزيـاح فشـبهه فـي تعاملـه مـع اللغـة بمـن يمتطـي جـوادا جموحـا بـلا لجـام، يقـول: " فمتـى رأيـت الشـاعر قـد ارتكـب مثـل هـذه الضـرورات... فـاعلم أن ذلـك علـى مـا جشـمه منـه وإن دل مـن وجـه علـى جـوره وتعسـفه، فإنـه مـن وجـه آخـر مـؤذن بصـياله وتخمطـه، ولـيس بقـاطع دليـل علـى ضـعف لغتـه، ولا قصـوره عـن اختيـاره الوجـه النـاطق بفصـاحته. بـل مثلـه فـي ذلـك عنـدي مثـل مجـرى الجمـوح بـلا لجـام، ووارد الحـرب الضـروس حاسـرا مـن غيـر احتشـام، فهـو وإن كـان ملومـا فـي عنفـه وتهالكـه، فإنـه مشـهود لـه بشـجاعته وفـيض منتـه، ألا تـراه لا يجهـل أن لـو تكفـر فـي سـلاحه أو أعصـم بلجـام جـواده لكـان أقـرب إلـى النجـاة وأبعـد عـن الملحـاة، لكنـه جشـم مـا جشـمه علـى علمـه بمـا يعقـب اقتحـام مثلـه إدلالا بقـوة طبعـه، ودلالـة علـى شـهامة نفسـه... وأن الشـاعر إذا أورد منـه شـيئا فكأنـه لأنسـه بعلـم غرضـه وسـفور مـراده لـم يرتكـب صـعبا... إلا أنـه هـو قـد استرسـل واثقـا، وبنـى الأمـر على أنه ليس ملتبسا.[2]

---

[1]– سيبويه: الكتاب، ص 32.

[2]– ابن جني، الخصائص، تحقيق علي النجار، المكتبة التوفيقية، القاهرة، ط1، ج 2، 2015، ص 415، 417.

إن الخروج عن القاعدة ومخالفة القياس الذي تحدث عنه **ابن جني** في نصه السابق، يمثل استيعابا مبكرا لظاهرة الانزياح في البحث الأسلوبي المعاصر.

- **شجاعة العربية:**

شجاعة العربية من المباحث التي يندرج ضمنها مفهوم الانزياح، وهي" تعبر عن وعي القدماء بضرورة الخروج عن الاستعمال العادي للغة على أنه ملمح من الملامح التي تحتاج إلى جرأة وشجاعة، لذلك ليس غريبا أن يسمي النقاد والبلاغيون العرب مثل هذا الخروج شجاعة العربية، ليدل على تطويع اللغة إلى الحاجة الإنسانية في التعبير وتوسيع إمكانياتها لتخدم غرض المبدع."[1]

فهذا **ابن جني** قد اختار مصطلح (شجاعة العربية) للدلالة على تلك الصور المختلفة في تنوع الأداء منها التقديم والتأخير والحذف والإضمار... يقول: " ومن المجاز كثير من باب الشجاعة في اللغة، من الحذوف والزيادات، والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى والتحريف."[2]، وعد أيضا كل ما يطرأ من تغيير على الاسم والفعل والحرف من باب الشجاعة، يقول: " عد من التحريف في باب شجاعة العربية كل ما يعرض للكلمة من عوارض النسب والتحقير والتكسير والمقيس منه وغير المقيس."[3]

- **العدول:**

يرى بعض الدارسين أن مصطلح **العدول** هو مصطلح شديد الحداثة، فهو أقرب ترجمة لمفهوم الانزياح. غير أن هذا المصطلح عرفه القدماء كابن جني وعبد

---

[1]– عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص 17.

[2]– ابن جني، الخصائص، ج2، ص 471.

[3]– عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص 18.

القاهر الجرجاني، فنجده عند الأول في قوله: " ونحو من تكثير اللفظ لتكثير المعنى العدول عن معتاد حاله..."[1]

ونجده عند الثاني في قوله: " اعلم أن الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يعزى ذلك فيه إلى النظم، فالقسم الأول: الكناية والاستعارة، والتمثيل الكائن نعلى حد الاستعارة، وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر..."[2]

- **التوسع :**

يكاد يكون مصطلح **التوسع** من أكثر المصطلحات التي أطلقها علماء العربية للدلالة على كل استخدام يتخطى ما جرت العادة على استعماله، فهذا **ابن جني** يقول :" وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة."[3]

ويسوق مثالا على ذلك: " قوله صلى الله عليه وسلم في الفرس: هو بحر، فالمعاني الثلاثة موجودة فيه. أما الاتساع فلأنه زاد في أسماء الفرس التي هي: فرس وطرف وجواد ونحوها البحر، حتى أنه إن احتيج إليه في شعر أو سجع أو اتساع استعمل استعمال بقية تلك الأسماء... وأما التشبيه فلأن جريه يجري في الكثرة مجرى مائه، أما التوكيد فلأنه شبه العرض بالجوهر، وهو أثبت في النفوس..."[4]

---

[1]– ابن جني: الخصائص، ج3، ص 290.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص429، 430.

[3]– ابن جني: الخصائص، ص 467.

[4]– المرجع نفسه، ص 467، 468.

وأما **ابن الأثير** فيرى أن **التوسع** أمر مطلوب في الكلام، وقد قسم الكلام الذي يعدل فيه عن الحقيقة إلى المجاز إلى قسمين: أحدهما ما يكون لمشاركة بين المنقول والمنقول إليه، والآخر لا يكون إلا لغرض التوسع.[1]

وقد أورد ابن الأثير في معرض كلامه قوله تعالى: **{ ثُمَّ ٱسْتَوَىٰٓ إِلَى ٱلسَّمَآءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ٱئْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَآ أَتَيْنَا طَآئِعِينَ }*** ، " فنسبة القول إلى السماء والأرض من باب التوسع لأنهما جماد، والنطق إنما هو للإنسان لا للجماد ولا مشاركة هنا بين المنقول والمنقول إليه."[2]

يتضح مما سبق أن **ابن الأثير** قد حصر مصطلح التوسع في التشخيص، ذلك أنه وصف مخاطبة الجماد توسعا في العبارة، ولعل هذا ما نجد صداه في النقد الحديث من " إضفاء الأوصاف والخواص الإنسانية على الأشياء أو المفاهيم التجريدية"[3]، وبهذا تنتقل اللغة من حيز المعهود إلى اللامعهود واللامتوقع.

وأما **القاضي الجرجاني** فقد ربط التوسع بالاستعارة، في قوله: " فأما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام وعليها يعول في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر."[4]

وإلى جانب المصطلحات السابقة الذكر نجد مصطلحات أخرى ترددت في الموروث النقدي والبلاغي للدلالة على مخالفة الاستعمال العادي للغة، والخروج

---

[1]– ينظر، ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، ج1، 1977، ص 348.

*سورة فصلت، الآية 11.

[2]– ابن الأثير: المثل السائر، ص 350.

[3]– يوسف حسين بكار: قضايا في النقد والشعر، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1984، ص 35.

[4]– القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، ص 488.

عــن الأنمــاط التعبيريــة المتواضــع عليهــا، ومــن أبــرز هــذه المصــطلحات نــذكر: التخييل، الكذب، التجوز، إعمال الحيلة، منافرة العادة.[1]

[1]– موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 51.

- الانزياح عند العرب المحدثين:

ظاهرة الانزياح من المباحث الهامة التي شاعت في الدراسات النقدية الحديثة، فما من ناقد إلا وأثار هذه القضية في أبحاثه سواء بتخصيصه فصلا أو بابا أو بحثا بأكمله، بل إننا نجد من تفرغ كلية لهذا الموضوع كما هو الشأن في الدراسات الأسلوبية.

ولابد من الإشارة – في البدء – إلى أنه قد تعددت الآراء واختلفت المفاهيم حول تحديد مفهوم الانزياح، فكل ناقد أو عالم أسلوب قد أدلى بدلوه في هذه المسألة مما أدى إلى عدم حصول اتفاق بينهم لوضع تعريف جامع لظاهرة الانزياح.

تعرف "**يمنى العيد**" الانزياح بقولها:" الانزياح يعني البعد عن مطابقة القول للموجودات، مثل هذا البعد له أنماطه الأسلوبية التي تتحدد كأنماط غير مباشرة، هذه أنماط تستعين بأدوات لغوية عدة، أو بتقنيات لغوية عدة مثل الاستعارة والتشبيه والإيحاء والتخييل ... وغير ذلك مما يدخل في عالم المعاني والمجاز والبلاغة."[1]

فالشاعر يستطيع من خلال لغته أن يخلق شيئا غير مألوف لشيء هو مألوف في الحقيقة، ذلك أن الكلمات أو الألفاظ عندما تتعرض للانزياح إنما تتحرر من معناها الأصلي الظاهر وتصبح قابلة للتعبير عن دلالات وإيحاءات جديدة، وكذلك تغيير الصفات الأساسية للأشياء.

ومن هنا يصبح الفرق بين اللغة العادية واللغة الشعرية في كون الأولى تسند إلى الأشياء صفات معهودة، في حين تخرق اللغة الشعرية هذا المبدأ حين تسند صفات غير معهودة إلى أشياء معهودة في الواقع." فحين يقول بدر شاكر السياب: عيناك غابتا

[1]– يمنى العيد : في القول الشعري(الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع)، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008، ص 35.

نخيل...إنما يحقق انزياحا تجاه علاقتنا بالعينين وباتجاه علاقة الوصف الشعري بهما. فهو يرى في العينين غير ما نرى، العينان ليستا كذلك – أي غابتا نخيل – في مألوفنا. الشاعر خلق باللغة شيئا غير عادي أو غير مألوف لشيء هو عادي لـ" العينان". إنه انزياح طال رؤية الشاعر، التي غيرت المعنى المعجمي لمفردة العينين وغير المألوف الشعري في رؤيته لعيني الحبيبة."[1]

الانزياح – إذن – " ليس مجرد تنويع على المعنى، بل هو يطال رؤية الشاعر المختلفة لعالمنا الواحد. فالشعر استنادا إلى مفهوم الانزياح، لا يمكنه أن يكون التعبير الأمين (أو الصادق) لكون غير عادي، بل هو التعبير غير العادي لكون عادي،... وعليه فإن معيار الحكم على الشعر لا يعود معيار الكذب والصدق، ولا معيار توليد معاني، بل قدرة على قول رؤية مختلفة منزاحة."[2]

وأما "**صلاح فضل**" فتناول قضية الانزياح هذه في أثناء حديثه عن كيفية الانتقال المفاجئ للمعنى الذي يشير إلى العلاقة بين الألفاظ ومدلولاتها، وهذا انطلاقا من تمييز علم اللغة الحديث بين عنصرين في المعنى هما:

- **الدال:** وهو الشيء الواقعي في ذاته.
- **المدلول:** وهو العلاقة الشخصية بالشيء أو الظاهرة العقلية التي يفهم بها هذا الشيء.

" فمعظم علماء اللغة يقصرون كلمة المعنى على المفهوم الأخير، ولكن نقاد الشعر يركزون على المفهوم الأول: لأن وجوده هو الضمان الوحيد لتوضيح ما يذهبون إليه من أن المعنى في الشعر والنثر هو نفسه ولكنه مختلف، فهو نفسه من حيث المشار إليه، إذ إننا

[1]– يمنى العيد: في القول الشعري، ص 36، 37.

[2]– المرجع نفسه، ص 36.

عندما نقول عن القمر هو الكوكب الذي يدور حول الأرض، ويقول عنه الشاعر هو المنجل الذهبي، فكلاهما يشير إلى نفس الشيء، ولكن التعبيرين مختلفين في الدلالة عليه ويثيران طرقا مختلفة في الوعي به، فلو فهمنا من كلمة المعنى الشيء نفسه فإن العبارتين لهما نفس المعنى. أما لو فهمنا منه كيفية فهم الشيء لاختلف معنى العبارتين وكان من حقنا أن نقول بوجود معنى نثري وآخر شعري."[1]

وإذا كانت اللغة الشعرية تتجلى من حيث مغايرتها للغة العادية، فإنها تعد تكثيفا دلاليا حيث يزداد انبجاس هذه اللغة وتأثيرها من حيث تعدد الدلالات، وهذا ما يجعلها غير محدودة ولا نهائية، حيث تتحرر الكلمة من معناها وتصبح قابلة للتعبير عن عالم من المعاني والمشاعر الغامضة والأشياء غير المدركة، وتساعدنا أن نرى ونفتح عيوننا على واقع آخر بممكنات أخرى.[2]

الشيء نفسه نجده عند **أدونيس** الذي عرض مفهوم الانزياح عند حديثه عن كيفية تعامل الشاعر المعاصر مع اللغة، فهو – أي الشاعر– " الذي ينتشل الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه، ينسلها كلمة كلمة من نسيجها القديم، يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد، إذ يفعل ذلك يفرغها من شحنتها القديمة من دلالاتها وتداعياتها، يملأها بشحنة جديدة تصبح لغة ثانية لا عهد لنا بها."[3]

يلاحظ في نص **أدونيس** أن الشاعر المعاصر في نظره هو الذي له القدرة على مراوغة اللغة والتلاعب بمفرداتها، فيحررها من قيود المعاجم ويجعلها تهيم في دائرة مكثفة بالإيحاءات والدلالات اللامحدودة.

---

[1]– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997، ص 253.

[2]– ينظر: سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، ص 77.

[3]– أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1987، ص163.

كذلك فرق أدونيس بين اللغة الشعرية واللغة العادية فقال: " إذا كان الشعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلا إلى رؤى أليفة، مشتركة. إن لغة الشعر هي اللغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي اللغة الإيضاح. فالشعر هو ـ بمعنى ما ـ الذي يجعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله."[1]

وينشأ فارق آخر بين طبيعة اللغة الشعرية واللغة العادية يتمثل في طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول في اللغة الشعرية، وبين الدوال بعضها ببعض." ذلك أنه بناء على هذه العلاقات ينفتح أمامنا هذا العالم اللامرئي وتتسع حدود اللغة الشعرية، وتزداد طاقتها التعبيرية كما تزداد قدرتها على الابتكار والاختلاف مع اللغة السائدة وطرائقها المنطقية."[2]

وجعل **كمال أبو ديب** من الانزياح وسيلة لخلق الفجوة مسافة التوتر، يقول: " إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسميه **الفجوة: مسافة التوتر**."[3]

غاية اللغة الشعرية في نظر" أبو ديب" هو تحقيق الفجوة أو مسافة التوتر، الأمر الذي يؤدي إلى كسر أفق انتظار القارئ وإصابته بخيبة غير متوقعة.

وأما **عبد الملك مرتاض** فقد استعمل مصطلح الانزياح للدلالة على " المروق عن المألوف في نسج الأسلوب بخرق التقاليد المتواضع عليها بين مستعملي اللغة، فكأن الانزياح

---

[1]– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1979، ص 125، 126.

[2]– سحر سامي، شعرية النص الصوفي، ص 77.

[3]– كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 37.

خرق للقواعد المدرسية المعيارية للأسلوب، وتكون الغاية من وراء الاستعمال الانزياحي توتير اللغة لبعث الحياة والجدة والرشاقة والجمال والعمق والإيثار والاختصاص، وما إلى ذلك من هذه المعاني التي تراد من تحريف استعمال أسلوبي عن موضعه."[1]

يتبين من خلال هذا النص أن هناك نوعين من الانزياح: "إما خروج عن الاستعمال المألوف للغة، وإما خروج عن الشفرة اللغوية المتعارف عليها، أي الخروج عن تلك القواعد التي يخرج بها الأداء إلى وجوده، وهو في كلتا الحالتين كسر للمعيار وللرتابة التي ألفها القارئ، غير أنه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم، وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية وجمالية ترقى إلى رتبة الحدث الأسلوبي."[2]

وذهب **عبد القادر فيدوح** إلى اعتبار الانزياح "جوهر الشعر باختراقه قوانين اللغة، وبوصفه أيضا جسديته وليس مجرد صفة لصيقة به ... إن الانزياح الذي اعتبره الناس دخولا في الغياب هو أيضا ذلك المستوى الأعلى من اللغة التي تهجس، وتثور، وتطغى. وكونه يحمل كل هذه التشظيات، فذلك دليل على المحتمل الدلالي والجمالي المتضمن فيه."[3]

فعبد القادر فيدوح يعتبر الانزياح ظاهرة كامنة ومتأصلة في النص الشعري، مما يجعل لغته مندهشة ومتوترة ومفتوحة على دلالات وإيحاءات لا نهائية.

---

[1]– عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 130.

[2]– منذر عياشي: نظريات القراءة والتلقي من النص الأدبي إلى النص القرآني، دار نينوى، دمشق، ط1، 2016، ص 187.

[3]– عبد القادر فيدوح: شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، ص 97.

وتأكدت هذه الفكرة عند **عبد الله حمادي** الذي يرى في الشعر" كيانا من الكلمات تتجاوز مستويات التلفظ بشكل متناسق ومغاير للمألوف، أو بتعبير آخر بمثابة انزياحات مقصودة تستهدف المعيار المغاير، إنه السمو بتعبيرية الأشياء وإحداث عملية تشويش مقصودة."[1]

من خلال ما تقدم نستنتج أن الانزياح عن المألوف هو الخاصية الجوهرية التي تمكن اللغة من الخروج عن طابعها التواصلي إلى لغة أدبية شعرية، فكل أسلوب متميز إنما يقاس بقدرة صاحبه على مخالفة أوجه الكلام العادي، وكذا تجاوز القواعد المألوفة في التعبير والصياغة، فالشاعر يوظف إمكانات اللغة بصورة مغايرة لما هو مألوف في الاستعمال العادي فتنشأ بين الألفاظ علاقات غير مألوفة تسهم في جذب المتلقي وإثارة انتباهه.

والانزياح في التعبير مبني على أساس أن العلماء نظروا إلى اللغة في مستويين:

- ✓ **الأول:** مستواها المثالي في الأداء العادي.
- ✓ **الثاني:** مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها.

والمستوى العادي هو الذي أقر به النحاة وعلماء اللغة في إقامة مباحثهم، حيث يعتمد النحو التقعيدي في تشكيل عناصره. كما يعتمد اللغة في تنسيق هذه العناصر، وثمرة الترابط بين ما يقول به النحاة وما يقول به اللغويون ظهور مثالية اللغة في استخدامها المألوف. وهي مثالية افتراضية أكثر منها تطبيقية واقعية، ولعل هذه المثالية الافتراضية هي التي كانت وراء كثير من المقولات النظرية في الدراسات النحوية واللغوية، كتقسيم الكلام إلى اسم وفعل وحرف، ثم الولوج من هذه القسمة إلى تنويعات على الاسم والفعل والحرف من حيث الأصول والتجريد والزيادة، كما أن هناك تصور خاص بالزمن وعلاقته بالفعل، كما أن

[1]– عبد الله حمادي: ديوان البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000، ص 11.

الحروف أصبح لها تقسيماتها المرتبطة بوظيفة أساسية في التراكيب اللغوية، ويضاف إلى ذلك ما قاموا به من تحديد مكاني لأجزاء الجملة يرتبط في معظم أحواله بالحركة الإعرابية على أواخر الكلمات، واعتماد نظرية العامل وما يتبعها من ظهور أو استتاد كأساس في تشكيل هذه الأواخر.[1]

وإذا نظرنا في هذه الأمور كلها يتضح لنا حرص النحاة واللغويين على مثالية اللغة في مستواها العادي، عكس النقاد والبلاغيين – وهم المهتمين بالمستوى الفني – فإنهم حرصوا على مخالفة هذه المثالية والخروج عن القواعد المعيارية التي تحكم اللغة العادية. غير أن هذا لا يعني جهل النقاد والبلاغيين لهذه القواعد وإنما جعلوا منها معيارا يقيسون به مدى انحراف أو انزياح المستوى الفني.

فالتركيب الأدائي ينزاح عن النمط التقعيدي بأن يتضمن بعض الملامح التي يتفرد بها عما سواه، غير أنه لا ينبغي أن ينظر إلى تلك الانزياحات على أنها رخص شعرية أو ابتداع فردي وإنما هي في الحقيقة حاصل إجادة استخدام المادة اللغوية المتوفرة وتوظيفها الفطن للإمكانات الكامنة في اللغة.[2]

يتضح لنا – في ضوء ما سبق – أن الخطاب الأدبي هو" خطاب مغاير للخطاب العادي، وتقوم هذه المغايرة بين نوعي الخطاب على ركيزة أساسية تتمثل في أن الخطاب الأدبي إذا كان يستمد مادته من معجم لغته التي ينتمي إليها ويقوم بتشكيلها كي تؤدي وظيفتها في بث الفكر، وتوصيل المعلومات ونقل المشاعر وإبراز الانفعالات باعتبار أن اللغة نظام من الرموز أو العلامات، فإنه – أي الخطاب أو النص الأدبي – قد يكسر

[1]– ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 268، 269.

[2]– ينظر: رجاء عيد ، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص 148.

القواعد اللغوية الموضوعة أو يخرج عن النمط المألوف للغة، أو يبتكر صيغا أو أساليب جديدة، أو يستبدل تعبيرات جديدة ليست شائعة بأخرى قديمة، أو يقيم نوعا من الترابط بين لفظين أو أكثر، أو يستخدم لفظا في غير ما وضع له، وهذا الخروج على الاستعمال العادي للغة هو ما أطلق علية الأسلوبيون وعلماء اللسانيات **الانزياح** أو **الانحراف**."[1]

وعلى الرغم من كل الأهمية التي أعطيت للانزياح ودوره الفاعل في بناء النص الشعري، إلا أنه ليس كل انزياح عن المألوف يتولد عنه أسلوب شعري، ذلك لأن الانزياحات التي تحقق الشعرية هي تلك التي تثير دلالات وإيحاءات أكثر ثراء والتي تكسر أفق توقع المتلقي.

[1]– فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية(مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، تقديم طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، ص 20.

2- الانزياح عند الغربيين:

علـى الـرغم مـن أن مصـطلح **الانزيــاح** حـديث النشـأة إلا أن شـيئا مـن مفهومـه يعود إلى **أرسطو** الذي ميز بين لغة عادية مألوفة وأخرى غير مألوفة.

فقد ذهب **أرسطو** إلى أن أوضح الأساليب اللغوية ما تألف من الكلمات الدارجة العادية وتكون مبتذلة في نفس الوقت، من جهة أخرى تصبح اللغة متميزة وبعيدة عن الركاكة إذا ما استخدمت فيها الكلمات غير المشاعة، وكل ما ابتعد عن وسائل التعبير الشائعة. وهذه هي اللغة الأدبية، أو كما يسميها **أرسطو** " **اللغة الملغزة** "، وهي التي تتألف من مجازات واستعارات أو التي تعبر عن حقيقة ما بكلمات موضوعة في تركيبات لغوية مستحيلة.[1]

لاشك إذن أن استعمال الكلمات الغريبة غير المألوفة ينقذ اللغة من الركاكة والابتذال، وبناؤها على هذا النحو يجعل اللغة مخالفة لما هو شائع ويكسبها مظهرا بعيدا عن لغة التواصل اليومي، يقول أرسطو: " وجودة العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة، فالعبارة المؤلفة من الأسماء الأصلية هي أوضح العبارات ولكنها مبتذلة... أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظا غير مألوفة، وأعني بالألفاظ غير المألوفة الغريب والمستعار والممدود وكل ما بعد عن الاستعمال."[2]

يتضح مما سبق أن في كلام أرسطو شيئا لامس ظاهرة الانزياح وذلك حين أكد أن العبارة غير المبتذلة هي التي تبتعد عن استعمال الألفاظ المألوفة العادية.

---

[1]- ينظر: أرسطو، فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 189.

[2]- كتاب أرسطو طاليس في الشعر: تقديم زكي نجيب محمود، ترجمة وتحقيق شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967، ص 122.

وأما البلاغيون الذين جاؤوا بعد أرسطو فيرون أن الأصل النظري للقول بالانحراف موجود في البلاغة نفسها، فهم يعتقدون أنه كلما اعتمدت اللغة الأدبية على الصور البلاغية كلما تجسدت في شكل أكثر ارتقاء لهذا سميت البلاغة بفن تجميل الكلام، كذلك تفسر البلاغة اللغة الأدبية بصلة التعارض التي تربيط بينها وبين اللغة النمطية، وهذه الأخيرة واللغة الأدبية لهما قاعدة نحوية وصرفية مشتركة، ولكن ثمة فروقا خاصة تفصل بينهما وهي التي تحاول البلاغة أن تكشف عنها.[1]

هذا وقد شبه **كوينتليان** الخلاف بين اللغة الأدبية واللغة النمطية بالخلاف بين جسد متحرك وآخر ساكن لا حياة فيه.[2]

أما إذا جئنا إلى المدارس الأدبية الغربية فإننا نجد المدرسة الكلاسيكية تنفي مبدأ الانزياح ذلك أنها ترى في الكلام العادي قاعدة ثابتة لا يجوز تخطيها أو انتهاكها، ولعل هذا يعود إلى فلسفتها العقلية "التي تؤمن بالعقل باعتباره ترابطا منطقيا، لهذا لم تجرؤ الكلاسيكية على خرق المنطق ولم تفكر في أن تصدم القارئ بالغريب من التعابير والمجازات."[3] وهذه القواعد التي أجازها المذهب الكلاسيكي قوبلت بنقد حاد من الأب (ديبو) الذي رأى " أن الخروج على القانون ـ لا الالتزام به ـ هو الجوهري في كل فن."[4]

و أما المدرسة الرومانسية فتعد أول من اتخذ الانزياح قاعدة و أساسا للكتابة الشعرية، حيث تميزت بالهروب من الواقع لفظا و معنى.

---

[1]– ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 82 .

[2]– ينظر المرجع نفسه: ص 82.

[3]– عبد الله راجع:القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، دار قرطبة، المغرب، ج 1، ط 1، 1978، ص 23.

[4]- أحمد محمد وبس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ص84.

وكان أشهر ممثليها (**ووردز وورث**) (و**كولوريدج**) "يعملان بأشكال متنوعة متبادلة على جعل اللغة غريبة، وكان أحدهما يسعى إلى خلع الغرابة على المألوف ، في حين يسعى الآخر إلى جعل المدهش أليفا،و كل حركة جاءت بعدهما كان لها ذات الخطة : أن تزيل كل استجابة آلية ،أن تروج لتجديد اللغة و(ثورة الكلمة)، أن تسعى إلى إدراك أرهف."[1]

الشيء نفسه نجده عند رواد المدرسة الرمزية، إذ " أصبح الخروج عن الاستعمال المتعارف عليه سمة في كتابتهم الشعرية، و أصبح الانزياح ضروريا لتمييز الشعر من اللاشعر. و تجلى هذا الانزياح من التعابير و الصيغ في كل مجالات النص الإيقاعية منها و النحوية و النظمية و الدلالية، و توصل الشعراء إلى توسيع دلالات الألفاظ بطرق شتى."[2]

هذا ويعد **بول فاليري** القائل الحقيقي الذي صدرت عنه مقولة الانزياح، حيث قال أن " كل عمل مكتوب، كل إنتاج من منتجات اللغة يحوي آثارا أو عناصر مميزة، لها خصائصها سوف ندرسها، وسأطلق عليها مؤقتا وصف الخصائص الشعرية. فعندما ينحرف الكلام انحرافا معينا عن التعبير 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 الفذة، ونشعر بأننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرا على التطور والنمو، وهو إذا ما تطور فعلا واستخدم ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني."[3]

---

[1]– رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987، ص 255، 256.

[2]– عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص23.

[3]– أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 86، 87.

كذلك يعتبر فاليري الشعر لغة داخل اللغة، ونظاما لغويا جديدا ينبني على أنقاض القديم، وبه يتشكل نوع جديد من الدلالة، وسبيل ذلك هو اللامعقولية، بوصفها هي الطريقة الحتمية التي ينبغي للشاعر أن يعبر بها إذا ما كان يرغب في أن يحمل اللغة أن تقول ما لا يمكن أن تقوله بالطرق العادية.[1]

وأما **ليو سبيتزر** فيعد أول من أدخل مصطلح الانزياح إلى الأسلوبية معتبرا إياه الأساس في منهج التحليل النقدي، يقول: " عندما كنت أقرأ في الروايات الفرنسية الحديثة تكونت لدي عادة وضع الخطوط تحت التعبيرات التي كانت تجذب انتباهي، لابتعادها عن الاستخدام العام، وحدث في كثير من المرات أن كانت الفقرات التي تحتها خط بالرغم من تعارض كل منها مع الأخرى تبدو وكان بينها نوعا من التلاقي، ولأني فوجئت بهذه الظاهرة فقد سألت نفسي: ألن يكون مفيدا أن نقيم تسمية مشتركة بين كل الانحرافات أو معظمها؟ وهل يمكن إيجاد الأصل الروحي والأصل النفسي المشترك والخصائص الأسلوبية عند كاتب ما، مثلما وجدنا تسميات مشتركة لعدد من الأشكال اللغوية الشاردة."[2]

يتبين من خلال هذا النص أن "سبيتزر" قد لاحظ ظاهرة الانزياح في الرواية مما يعني أن الانزياح ليس سمة تميز لغة الشعر فقط وإنما هناك انزياحات يمكن أن تظهر في لغة الأجناس الأدبية.

كذلك ربط "سبيتزر" بين الانزياح باعتباره ملمحا أسلوبيا يتميز به الأسلوب الأدبي عن غيره من الأساليب، وبين العبقرية الفردية المبدعة التي يؤسسها حدس فردي خاص.

---

[1]– ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 129.

[2]– خوسيه ماريا وبوثوليو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ص 30.

وقد شاركت في بناء مفهوم الانزياح مدارس متعددة منه: السريالية، والشكلانية الروسية ومدرسة براغ، ومدرسة النحو التوليدي.

أما السريالية فقد تميزت هي الأخرى بخروجها عن المألوف، إذ آمن أصحابها بوجود انزياح كبير بين اللغة والشعر. فإذا كانت اللغة وسيلة تعبير واتصال وتبادل للخبرات والمعلومات بين الناس، فإن " الشعر شيء آخر غير اللغة، إنه الانحراف عن الكلام الإنساني العادي، انحراف تتجاور فيه الكلمات، ويضغط بعضها على البعض الآخر في تركيب غير مألوف، وإذا كانت اللغة العادية هي الاتصال بين ما يمكن إدراكه وشيء يمكن إدراكه، فإن الشعر هو الاتصال بين ما يمكن إدراكه وما لا يمكن إدراكه."[1]

ومن ذلك قول **آراغون** أن الشعر" لا يتحقق إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة. وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب."[2]

غير أن الإكثار من توظيف الانزياح والإغراب قد يؤدي غالبا إلى غموض المعنى وكذا استحالته في عقول المتلقين." فمبالغة السريالية في استعمال اللامألوف جعلت إبداعاتها تتميز بالغرابة والغموض والإبهام إلى حد جعلها صعبة الفهم، مما جعل معظم المهتمين بالانزياح يرتاب من تنظيرات أصحابها، ويعتبر الكثير منها شططا من القول."[3] وإذا جئنا إلى **الشكلانية الروسية** فإننا نجدها قد اهتمت بمفاهيم الخرق والانحراف عن المعايير التقليدية، حيث سعت في جل أبحاثها إلى تأكيد صفة الانزياح في اللغة عامة والشعرية خاصة، فهي تؤمن بأن الأدب هو " استخدام خاص للغة... ومن ثم هو انحراف عن اللغة

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 139.

[2]– جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 176.

[3]– المرجع نفسه ص 193.

العادية وتحول عن استخدام اللغة استخداما منطقيا وتقليديا إلى استخدام قائم على المحاكاة والأيقونية **Iconic**."[1]

هذا وقد أضاف الشكلانيون مبدأ أساسيا في أدبية الأدب والمتمثل في مبدأ **التغريب*** **Defamiliarization** الذي يعده **فكتور تشكلوفسكي V.Sheklovskii** " العنصر التأسيسي في الفن أجمع لأنه يشير إلى خاصية بين القارئ والنص."[2]، ويقصد بالتغريب: " نزاع الألفة مع الأشياء التي أصبحت معتادة، أي هو مضاد لما هو معتاد... ففي اللغة العادية تلفظ الكلمة بشكل عادي وآلي، في حين هي في الشعر محرفة مخففة."[3]

فتشكلوفسكي يؤكد أن ما يمنح الفن متعة وجمالية هو قدرته على أن يسقط الألفة عن الأشياء، ويقوم بتغريبها ليرينا إياها بطريقة غير متوقعة.

---

[1]– أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 92.

[2]– حسن محمد عبد الناصر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999، ص 74.

*(لقد قام شكلوفسكي بتطبيق مفهومه عن التغريب في دراسته لرواية " لورنس شتيرن " الموسومة بـ " ترسترام شاندي "، وتناول الطرائق التي يتم بها تغريب الأحداث المألوفة باستخدام تقنيات الإبطاء والإطالة والقطع. وهي تقنيات تقوم بإرجاء الأحداث وتطويلها وتدفعنا لأن نوليها انتباها عاليا، فنكف عن إدراك المشاهد والحركات المألوفة إدراكا آليا، وبذلك نسقط عنها الألفة. ويوضح وصف السيد شاندي الذي يستلقي قانطا في سريره، بعد سماعه خبر تحطم أنف ابنه ترسترام، أهمية مفهوم التغريب وإسقاطه الألفة، يقول: " ارتمى على الفراش، وراحة يده اليمنى تتلقى جبينه وتغطي عينيه، وتغوص مع رأسه برفق (بينما تراجع مرفقه إلى الخلف) إلى أن لمس أنفه الدثار. وتدلت ذراعه اليسرى جامدة إلى جنب السرير وأصابعه متكئة على مقبض حوض الغرفة."

فقد كان يمكن وصف حالة تشاندي بجملة واحدة مثلا: انطرح حزينا في سرسره. بيد أن إطالة الوصف أطالت من أمد عملية الإدراك مما أثر في عملية الإدراك ذاتها بوصفها غاية جمالية.) بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة (مناهج وتيارات)، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن ،ط1، 2016، ص 71.

[3]– عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 27.

خصوصية اللغة العادية – إذن– هي ما يحاول الفنان تجاوزه باللغة الشعرية، من خلال توسيع أمد الإدراك عن طريق إضفاء الغموض على الشكل، وكذا إكساب الأشياء والكلمات التميز والتفرد عبر زيادة صعوبتها الشكلية.[1]

كذلك يرى **تشكلوفسكي** أن لغة الشعر تختلف عن اللغة اليومية بالطابع المحسوس في تشكيلها وهو طابع منحرف. ومن المظاهر الأخرى لهذا الانحراف الانتهاك اللساني والتجديد في التراكيب واختيار البنى اللانحوية أو المنحرفة دلاليا.[2]

هذا وقد كتب **موكاروفسكي** – وهو من الشكلانيين – بحثا في اللغة المعيارية واللغة الشعرية، توصل فيه إلى أن " السمة التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له، فضلا عما تمتاز به من معجم خاص وصيغ نحوية سماها **الضرائر الشعرية**."[3]

فالشعر يعد تحطيما للغة العادية أو المعيارية، فهو يهدمها ليعيد بناءها من جديد، وهذا هو الجوهر الحقيقي للشعر في نظر **موكاروفسكي**، يقول: " إن انتهاك اللغة المعيارية – الانتهاك المنظم – هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا، ومن دون هذا الإمكان لن يوجد الشعر..."[4]

---

[1]– ينظر : أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 93.

[2]– ينظر: موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، ع5، 1985، 41.

[3]– أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية' ص 96.

[4]– موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص 42.

كذلك يمكن أن نجد مفهوم الانزياح عند شكلاني آخر هو **جاكبسون** في تعريفه الأسلوب بأنه " انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية، أو كما وصفه الشكلي **أرليخ** بأنه " عنف يقترف ضد الخطاب العادي."[1]

وأما " **تشومسكي Chomsky** " صاحب "**النظرية التوليدية التحويلية**" فعرض هو الآخر مفهوم الانزياح من خلال حديثه عن درجة الصحة النحوية والبنية السطحية والعميقة. أما فيما يتعلق بالقضية الأولى فقد انطلق تشومسكي من مبدأ مفاده أنه ينبغي للجملة مطابقة القواعد النحوية وأن تؤدي معنى يحسن السكوت عليه، أي أنها جملة يفهمها المتكلم والسامع. وبالمقابل هناك جمل مقبولة من الناحية النحوية ولكنها مرفوضة دلاليا لأنها لا تؤدي معنى، مثل:

- يسبح الفضاء ناعما في الربيع المكفهر.

- التهمت السحابة رياح الجنوب أمس.

فهاتان الجملتان، إذا ما طبقنا عليهما القواعد النحوية فسنجدهما سليمتين من حيث التركيب، على حين أننا إذا بحثنا على معنى تؤديانه فإننا لا نجده، إلا إذا أجريت عليهما المقاييس البلاغية بما فيها من تشبيه واستعارة وكناية. ولعل هذا يكون كافيا لإحياء مفهوم الانزياح.

وفي العقود الأخيرة من هذا القرن برزت أسماء كثيرة اعتمدت مفهوم الانزياح ، ومن بين هؤلاء نجد "**ريفاتير**" الذي تطور مفهوم الانزياح على يديه. ويعرف الانزياح بكونه

[1] – عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص25.

"الخروج عن النمط التعبيري المتواضع عليه، ويكون ذلك بخرق القواعد حينا واللجوء إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة."[1]

ويذكر المسدي أن ريفاتير حاول تدارك الانتقادات التي وجهت إلى مبدأ الانزياح والمتمثلة في صعوبة تحديد النمط العادي في التعبير. فالأسلوبيون قبل **ريفاتير** يذهبون إلى أن هذا النمط يحدده الاستعمال، غير أن مفهوم الاستعمال نسبي ولا يمكن الدارس من مقياس موضوعي صحيح، فيقترح ريفاتير تعويض مفهوم الاستعمال بما يسميه **(السياق الأسلوبي)**، فيكون مفهوم النمط التعبيري العادي مرتبطا بهيكل النص المدروس، ومعنى ذلك أن بنية النص من حيث العبارات والصيغ تبرز مستويين اثنين: أحدهما يمثل النسيج الطبيعي وثانيهما يزدوج معه مقدار الخروج عن حده.[2]

هذا، ويعد **جان كوهن** أول من خص مصطلح الانزياح بحديث مستفيض في كتابه "**بنية اللغة الشعرية**"، فهو يرى أن الانزياح هو" وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي."[3] لقد بنى كوهن شعريته انطلاقا من مفهوم الانزياح، فهي عنده تتحدد بعدد الانزياحات والجناسات والاستعارات والكنايات والصور والمفارقة، والشعر عنده انزياح " عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة إنما تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، إلا

[1]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 103.

[2]– ينظر : المرجع نفسه، ص 104.

[3]– جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 42.

أن هذا الانزياح لا يكون شعريا إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول."[1]

ويصل كوهن إلى فكرة يتم التمييز فيها بين الشعر والنثر، إذ الشعر عنده ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر. غير أن الشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها بشكل آخر ذي مستوى.[2]

ويرى كوهن ـ كذلك ـ أن الانزياح في الشعر هو" خطأ مقصود ومتعمد ويكون الهدف من وراء هذا الخطأ هو خلق صورة تحمل معنى يتم عن طريقه كشف وإعادة اكتشاف العالم من جديد، وإعادة بنائه بعد عملية الخلخلة."[3]

وفي نظر **كوهن** ليس كل الانزياحات اللغوية ينتج عنها صور بلاغية " فالانزياح المفرط يجعل منه كلاما غير معقول، مستعصي التأويل، وبذلك تسقط عنه السمة المميزة للغة، أي "التواصل". يخرق الانزياح إذن قانون اللغة في اللحظة الأولى، وما كان لهذا الانزياح ليكون شعريا لو أنه وقف عند هذا الحد. إنه لا يعد شعريا إلا لأنه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية."[4]

وبهذا نجد أن " كوهن" لا يستحسن تلك العبارات الغامضة التي يستعصى تأويلها، ولهذا لم يكن يطمئن لتنظيرات الشعراء السرياليين الذين غالوا في توظيف الانزياح في حدود اللامعقول واستحالته في عقول القراء.

---

[1]– جان كوهن: بنية اللغة الشعري ، ص 6.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص6.

[3]– خالد سليكي: من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع 1–2، 1994، ص 398.

[4]– جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 6.

ثالثا: وظيفة الانزياح

لعله قد تأكد مما سبق أن ظاهرة الانزياح " تعكس قدرة المبدع على استخدام اللغة وتفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال، فالمبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، فهو يعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة."[1]

ولاشك أن درجة الإبداع تقاس بمدى ما يحققه من دهشة ومفاجأة تنشأ في الغالب من دمج عناصر لم يكن من المتوقع مجيئها على نمط واحد.[2] لهذا تؤكد المدارس النقدية المعاصرة أن المفاجأة أو الدهشة هي الوظيفة الأساسية التي يتوخى الانزياح تحقيقها، وحضورها في النصوص الأدبية عامة والشعرية خاصة، يعني حضورا آخر للمتلقي الذي يستجيب لفجائية النص، وكلما كانت التوقعات الجمالية الناتجة عن الانزياح خائبة كانت المفاجأة أكبر والدهشة أعظم وكان وقعها في النفس أعمق.

الخطاب الأدبي – إذا – تكمن أهميته في مدى قدرته تحريك مشاعر الجمال في نفسية المتلقي، أو "إثارة الدهشة المجانية، أو خلق الحس بالمفارقة، أو إحداث نوع من الفجوة: مسافة التوتر، أو كسر بنية التوقعات لدى المتلقي، أو بعث اللذة وإثارة الاهتمام لدى قارئه أو مستمعه."[3]

---

[1]– موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003، ص 58.

[2]– ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2005، ص 161.

[3]– بسام قطوس: استراتيجية القراءة(التأصيل والإجراء)، دار الكندي، عمان، 1998، ص 205.

ولقد تأكدت أهمية عنصر المفاجأة عند **بول فاليري** الذي يرى في الانزياح وسيلة متعمدة للفت انتباه القارئ[1]، ولعل هذا ما ذهب إليه شكري عياد عندما فرق بين الاستعمال العادي للغة والاستعمال الفني، ذلك لأن الأسلوب يختلف باختلاف الاستعمالين، وهذا ما نجده في قوله: " الكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه. وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي للغة. فأنت في حديثك العادي تستطيع أن تلجأ إلى وسائل كثيرة مصاحبة للكلام كي تنبه سامعك إلى فحوى الرسالة: من استخدام النبر والتعبير بحركات الوجه والإشارة باليدين إلى هز ذراع سامعك أو كتفه أحيانا إذا كنت في حالة انفعالية تدفعك إلى ذلك أو تجعله مقبولا منك. وأنت إذا تأملت الكتابة الفنية وجدت في تعابير اللغة أحيانا ما يشبه هز الذراع وربما الإمساك بالتلابيب، وأحيانا أخرى ما يشبه خفض الصوت بالمناجاة أو السكتة التي تعقبها زفرة أو تنهيدة. وإذا كانت هذه الحركات والنبرات في لغة الحديث لا تفعل فعلها إلا لكزنها خارجة عن المألوف... فكذلك رسائل اللغة التي يراد بها جذب الانتباه إنما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العادي، أي بفضل ما فيها من الانحراف."[2]

يميز **شكري عياد** في النص السابق بين الكلام العادي الذي له مدلولات محدودة لا تتجاوز مستوى إيصال المعنى الذي يحافظ على التواصل اليومي، وقد يستعين فيه المتحدثون بالإشارات التي تكون باليد أو الرأس أو العين، وبين الكلام الفني الذي ينحرف

[1]– ينظر: شكري عياد، اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربي)، انترناشيونل للطباعة والنشر، ط1، 1988، ص 79.

[2]– المرجع نفسه، ص 81.

عن مسار الكلام العادي وله القدرة على جذب انتباه القارئ بمفاجأته بشيء جديد يثير دلالات وإيحاءات أكثر ثراء.

ثم يخلص **شكري عياد** من هذا كله إلى تعليل كثرة الانزياحات في الأدب المكتوب، عكس الأدب الشفوي الذي ينأى عن هذه الانزياحات بوجه عام، يقول: " إن الانزياح في الأدب المكتوب هو الوسيلة الوحيدة لجذب انتباه القارئ، أما في الأدب الشفوي فهو وسيلة واحدة من بين وسائل عدة، ولعل هذا ما يفسر قلة الانزياح في الآداب القديمة التي هي أقرب إلى التراث الشفوي بالقياس إلى الآداب الحديثة التي أصبحت تعتمد وسيلة الكتابة."[1]

وإذا جئنا إلى نقاد وشعراء الحداثة فإننا نجدهم قد أكدوا على أهمية عنصر المفاجأة في إغناء النص الأدبي وإثارة الجمال لدى المتلقي، حيث وجدوا في الانزياح مصدرا مؤهلا لإحداث وتحقيق المفاجأة.

فهذا **أدونيس** يرى في المفاجأة أحد المقاييس الأساسية في تقييم الشعر، وذلك في قوله: " لا أظن للشعر مقاييس نهائية، إلا أن هناك مقياسا أو قاعدة عامة هي أن الشعر العميق في نظري هو الشعر الذي يتضمن نوعا من المفاجأة."[2] هذا وقد أكد **أدونيس** أن تقييم الإبداع الشعري الجديد لا يكون بمقارنته مع الماضي، وإنما تقييمه يكون استنادا إلى حضور ذاته، أي حضور القصيدة بكيانها الخاص، ونظامها الإبداعي الخاص. فكل إبداع هو برق لا يتكرر وانبجاس مفاجئ قائم بذاته، وينظر إليه في حدود ذاته.[3]

---

[1]– شكري عياد: اللغة والإبداع ، ص 81، 82.

[2]– وليم الخازن: كتب وأدباء، منشورات المكتبة العصرية ، 1970، ص 25.

[3]– ينظر :أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 103.

وأما **نزار قباني** فقد عرض عنصر الانزياح في معرض حديثه عن علاقة الشعر بالمتلقي، وذهب إلى ما ذهب إليه أدونيس. فالشعر عنده يقوم على مبدأ إحداث الدهشة الذي من غيره تكون القصيدة خالية من المفاجآت.[1]

يتبين مما سبق أن أهمية الشعر تقاس بمدى ارتوائه من عنصر الدهشة والمفاجأة، وإذا جاء الشعر بغير هذا العنصر التشويقي يفقد فعاليته الفنية ويفقد المتلقي إحساسه الجمالي بها. وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على " غنى لحظة الإبداع ببريق الدهشة والفجائية، ليتحول معها القول الشعري إلى كهربة جميلة لا تعرف ميقات وصولها أو مغادرتها، لأن الشعر يقوم على الفجائية أو الدهشة، بل إن عظمته تقاس بمدى إثارته لنفسية المتلقي."[2]

والمفاجأة مقياس عام، ذلك أن ما يعد مفاجئا لقارئ قد لا يكون كذلك بالنسبة لقارئ آخر، لأن مقياس المفاجأة يقوم على كسر أفق توقع المتلقي في كل مرة، بمعنى أن تقدم له نموذجا جماليا جديدا لم يسبق له أن تلقاه، ومن هنا تكون نسبية المفاجأة، فالمتلقي المطلع قد لا تفاجئه إلا النماذج النادرة، أما المتلقي العادي فقد تفاجئه كل القصائد.[3]

ولابد من الإشارة هنا إلى أن الشعر إذا جاء إلى المتلقي مثلما يجيئه في كل مرة فلن يستثيره، ذلك أن المتشابه من الشعر لا يقوى على إرضاء الحاسية الجمالية لدى المتلقي لأنه وصل لدرجة من التشبع بذلك الشعر وبالتالي لن يكون باعثا للفجائية ولا للدهشة.

---

[1]– ينظر: محي الدين صبحي ، مطارحات في فن القول (محاورات مع أدباء العصر) ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1978، ص 103.

[2]– بشير تاوريريت : رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، 2006، 182.

[3]– ينظر عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، 2009، ص 151.

وإذا جئنا إلى النقاد الغربيين فإننا نجد خير من مثل هذا التيار هو الناقد الفرنسي "ميشال ريفاتير" الذي تحدث عن **مقياس التشبع**، ويقصد به أنه كلما تكررت خاصية واحدة في النص كلما فقدت مقوماتها الأسلوبية وضعفت شحنتها التأثيرية. يقول: " إن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديا، بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها في نفس المتقبل أعمق."[1]

وفكرة المفاجأة هذه ليست في الحقيقة ابتكارا جديدا، وإنما تعد كذلك منطلق الإبداع عند الرمزيين والسرياليين. " فالكاتب السريالي لا يكون قادرا على الكتابة إلا أن تغمره المفاجأة، ليقوم بتحويلها إلى مفاجأة تغمر المتلقي."[2] ومن صفات الجمال في الفن عند "بودلير" إثارة الدهشة والتخلص النهائي من القاعدة "[3]، وفي هذا يقول "أندريه بروتون": " إن الصورة وحدها بما تحمله من مفاجآت غير متوقعة هي التي تعطيني مدى الحرية الممكنة، وهذه الحرية من الكمال بحيث تثير فيَ الرعب."[4]

[1]– عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ص 86.

[2]– أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 159.

[3]– بشير تاوريريت: استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر، الجزائر، ط1، 2006، ص 46.

[4]– أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 159.

الفصل الثاني:الانزياح التركيبي

أولا: التقديم والتأخير.

ثانيا: الحذف.

ثالثا: التكرار.

رابعا: الالتفات في الضمائر.

تعد التراكيب النحوية الركيزة الأساسية في الكشف عن الدلالات المختلفة للكلمات والجمل، والمقصود بالتركيب هو دراسة العلاقات داخل نظام الجملة، وكذا دراسة نظام ترتيب الكلمات في الجمل.

ولقد كان لعلماء العربية آراء بخصوص دراسة التراكيب. فهذا عبد القاهر الجرجاني ينظر إلى التركيب بوصفه نظما، ويقصد به توخي معاني النحو وأحكامه حتى تصبح الكلمات قادرة على الإيفاء بالمعنى المراد. يقول:" ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق،بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل، وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وأن نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير."[1]

يبدو أن عبد القاهر الجرجاني يزاوج بين التراكيب والمعنى، ويجعل منهما وحدة متماسكة تكون الأساس الذي به يعقد الكلام وبه يكون المتكلم قادرا على الإيفاء بمقصوده وغرضه. وإذا صادف وأن تجاوز المتكلم قاعدة من قواعد التركيب، فإن هذا يعد انزياحا تركيبيا يعمد إليه قصد إضفاء أبعاد جمالية وفنية على كلامه.

والانزياح التركيبي يتم فيه خرق الهياكل الثابتة للغة وكذا قواعد النحو. فهو" خروج على النظام اللغوي نفسه، أي خروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده... غير أنه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم، وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية وجمالية ترقى به إلى رتبة الحدث الأسلوبي."[2]

[1]– عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص65–66.

[2]– منذر عياشي : نظريات القراءة والتلقي (من النص الأدبي إلى النص القرآني)، ص187.

ويحدث هذا الانزياح " من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة ، أو في التركيب والفقرة. ومن المقرر أن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على نحو خاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي.فعلى حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين إفرادا وتركيبا من كل ميزة أو قيمة جمالية،فإن العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل علاقة من علاقاته قيمة أو قيما جمالية."[1]

وعلى هذا الأساس فإن المبدع الحقيقي هو من يمتلك الآليات التي بواسطتها يشكل تشكيل اللغة تشكيلا جماليا، وذلك بإبداع أساليب وتراكيب جديدة تتجاوز المألوف أو الشائع في الاستعمال، وهذا ما أكده أحمد وهب رومية بقوله :" وعلى الشاعر الأصيل الحق أن يخلق علاقات جديدة دون أن يخل بقوانين اللغة وأنظمتها، وأن يزلزل التقاليد الأدبية، أو يخلخلها، أو يعدلها وفق الحاجة."[2]

إن الانزياح التركيبي " يعين المبدع على مد أسلوبه بحيوية جمالية غير متوقعة، وبطاقة تفوق أحيانا الطاقة الإيحائية للمجازات باعتبارها الصور الطاغية في مرجعية الخطاب التقليدي، ولكن بانتقال دهشة المتلقي إلى ما تنتجه التراكيب النحوية من صور تفوق أحيانا الصور المجازية، بدأ الاهتمام بالانزياحات التركيبية يشكل مرجعا تنطلق منه الشعريات في استيفاء الجانب الغائب منها."[3]

وفيما يلي نماذج للانزياح التركيبي في شعر" **حسين زيدان**" *:

[1]– أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 120.

[2]– أحمد وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص 179.

[3]– عبد القادر فيدوح: شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين ، مقال منشور ضمن كتاب القصيدة الحديثة في الخليج العربي ، ص 118، 119.

أولا: التقديم والتأخير.

ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر التي تتميز بها اللغة العربية، ويقصد بها خلخلة القاعدة المعيارية من خلال تغيير المواقع الأصلية للكلمات المكونة لها. وهذا المطلب الأسلوبي يعمد إليه المبدع قصد إضفاء صورة فنية وجمالية متميزة قد لا تؤديها الجمل في حال امتثالها للقاعدة المعيارية النحوية، فيقدم ما حقه التأخير، ويؤخر ماحقه التقديم. ولهذا " يدخل مبحث التقديم والتأخير في صميم البحث الأسلوبي على مستوى التركيب، إذ أنه أحد الخصائص المهمة للخروج من دائرة السكون اللغوي إلى آفاق اللغة الإبداعية. وهو من ناحية أخرى يرجع إلى فنية الأديب."[1]

وقد أولى علماء العربية ظاهرة التقديم والتأخير عناية واهتماما كبيرين، حيث أكدوا أن لها دورا هاما في تغيير المعنى، فهي أحد الأساليب اللغوية والبلاغية التي يأتي بها العرب للدلالة على تمكنهم من الفصاحة وملكتهم في الكلام وانقياده لهم، لما له من وقع في النفس وحسن في المذاق.[2] وهذا ما نجده عند عبد القاهر الجرجاني في معرض حديثه عن التقديم والتأخير وذلك في قوله:" هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لايزال يفتر لك عن بديعه ، ويفضي بك إلى لطيفه، و لاتزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ، ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان."[3]

[1]– إبراهيم جابر علي: المستويات في شعر بلند الحيدري، دار العلم والإيمان، القاهرة، 2010، ص 330.

[2]– ينظر الزركشي : البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم ، مكتبة دار التراث بالقاهرة، ط1 ،1990، 233/3. وينظر أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية، مطبعة المجمع العلمي العراقي 1986، 325/2.

[3]– عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص117.

هذا، وقد تباينت نظرة النحويين والبلاغيين والأسلوبيين إلى ظاهرة التقديم والتأخير. فالنحويون يدرسون التقديم والتأخير للكشف عن الرتب المحفوظة وغير المحفوظة في الجملة، وأما الأسلوبيون والبلاغيون فيعنون في دراستهم لهذه الظاهرة الكشف عن القيمة الدلالية والجمالية التي تحدثها في النص الأدبي، إذ يعتبرونها نوعا من الانزياح.

فالجملة العربية لها ترتيبها الذي يقتضيه علم النحو، وهذا الترتيب ملتزم به وأي خروج عنه يعد عدولا وخروجا عن نطاق اللغة التواصلية إلى اللغة الإبداعية، وبهذا العدول عن اللغة التواصلية يتحقق انتهاك الترتيب عن طريق تحريك الألفاظ من أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى تضفي على النص جمالا يفقده عند الرجوع إلى الترتيب المنطقي.[1]

نخلص من هذا كله إلى أن التقديم والتأخير في الشعر لا يأتي عشوائيا إنما يكون لأغراض بلاغية جمالية مقصودة، ذلك أن الشاعر " يركب اللغة تركيبا مختلفا تماما عن التركيب كما يفهمه المنطقيون وعلماء اللغة."[2]

وإذا جئنا إلى شعر" **حسين زيدان**" فإننا نجد نماذج لا حصر لها من التقديم والتأخير، نذكر منها – على سبيل التمثيل لا الحصر – الأمثلة التالية :

1- تقديم الجار والمجرور :

إن أهم ما يميز شعر حسين زيدان هو غلبة تقديم الجار والمجرور على باقي أنواع التقديم والتأخير، ومرد ذلك إلى أن " الجار والمجرور من مكملات الجملة وأنه لا يندرج في

[1]- ينظر: كوثر محمد علي محمد صادق جبارة، شعرية الانزياح في رواية (تعالى وجع مالك) لحميد الربيعي ، مجلة جامعة زاخو ، م1،ع2، 2013، ص218.

[2]- مايكل هامبورغ : حقيقة الشعر، ترجمة محمد عدنان حسين، مجلة اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1988،ع 14، ص 8.

نطاق الرتب المحفوظة، وهذا ما يمنح الشاعر حرية أكبر في تحريكه عن موضعه كيفما يشاء وحيثما أراد خدمة للسياقات الدلالية."[1]

يقول حسين زيدان في قصيدة (قالوا لها في عرس الثورة) :

هو في عيوني نجمة لم تنبجسْ وكواكب عطشى تفتّش عن سديمْ
هو لمسة الوجدان لما أشرقتْ وقصيدة لم يفشها قلب كظيمْ
هو في أصابع فرحتي أنشودة ورسالة كم أَوَّهَتْ قلب الكليمْ [2]

نلاحظ في هذه الأمثلة أن الشاعر قد قدم الجار والمجرور (في عيوني) على الخبر (نجمة)، كما قدم (في أصابع فرحتي) على الخبر (أنشودة). وقد كانت غايته من هذا التقديم التأكيد على عمق العلاقة التي تربط بينه وبين القدس، حيث خصها بمكانة عظيمة، فجعل منها نجمة تنير وجدانه وأنشودة تسكن روحه. ولعل في هذا التقديم ما يدل على علو شأن القدس في نفس الشاعر.

وفي قصيدة (الشئ) يقول الشاعر :

بيتٌ طينيٌّ..وحجارَهْ..
قُنٌّ لدجاجاتٍ سَكْرَى
وشُجيْرة زيتون صفْرَا..
أُفُقٌ صيفيٌّ.. وستارَهْ..
ورفوفٌ فوضى..وأواني..بالسُدَّة شيءٌ مخفيٌّ..

[1]– أحمد بقار : شعر عبد الله حمادي البنية والدلالة (دراسة)، دروب للنشر والتوزيع ، ط1، 2015، ص205.
[2]– حسين زيدان : قصائد من الأوراس إلى القدس، منشورات SED، ص 57–58.

وعلى(الكانون) خيوط دخان سوداء

[.....]

في الغرفة كومة أشلاء (برنوسٌ) أبيض صوفيٌّ

لكنْ...في السدّة أسرارٌ: شيءٌ بالسدّةِ مخفيٌّ..[1]

لقد خالفت عناصر التركيب في الأبيات السابقة ترتيبها الأصلي، فجاء الخبر شبه جملة (جار ومجرور) على النحو التالي :

- (بالسدة) متقدما على المبتدأ (شيء).
- (على الكانون) متقدما على المبتدأ (خيوط دخان).
- (في الغرفة) متقدما على المبتدأ (كومة أشلاء).
- (في السدة) متقدما على المبتدأ (أسرار).

لقد سعى الشاعر من خلال هذا التقديم إلى إبراز خصوصية المكان وشدة تعلقه به، فهو يستحضر صورة من صور انتمائه، إنه البيت الأوراسي التقليدي الذي يرمز إلى ذاكرته الطفولية الممتزجة بالشوق والحنين." فالبيت هو ركننا في العالم...كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى، وهو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية."[2] وبهذا يصبح حكم الجار والمجرور في إفادة التقديم التخصيص.

ومن الأمثلة كذلك قوله في قصيدة (السجدة):

[1]- حسين زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، ص22.

[2]- غاستون باشلار: جمالية المكان ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع لبنان، ط2، 1984، ص 36-38.

وراودتهُ نفسهُ

وحام في جوف الظّلام طيفها.. يدعوه

يغريه انفعال ملتوٍ..في صوتها

[.....]

وكان في جوف الظّلام طيفها [1]

يظهر التقديم والتأخير في السطرين الثاني والأخير، حيث عمد الشاعر إلى تقديم الجار والمجرور (في جوف الظلام) على الفاعل(طيفها) في السطر الثاني، وعلى اسم كان (طيفها) في السطر الأخير. فقد سعى الشاعر ههنا إلى التأكيد على زمن الغربة النفسية، أين تخلو الذات بذاتها فتسقط رهينة التساؤلات والحيرة الداخلية،" فيطول التأمل وتنتحب الكلمات خوفا أو قهرا، لأنها محبوسة في ظلام الداخل وترفض الخروج لظلام الخارج."[2]

وفي موضع آخر يقول الشاعر :

أنا آخر الأحفادِ

أعلمُ أنني وحدي أعيشُ

وأّنني وحدي أموتُ

لعَلَّني مِن وحدتي أُبْعَثْ !..[3]

رسم الشاعر في هذا المقطع صورة فنية عبر فيها عن شعوره بالوحدة، وأكد ذلك من خلال تقديم الجار والمجرور (من وحدتي) على الفعل (أبعث)، وقد حقق هذا التقديم أغراضا

[1]– حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، منشورات SED، ص 22.

[2]– محمد عبد الغني هلال : البلاغة في لغة الصمت، مركز تطوير الأداء والتنمية للنشر، القاهرة 2011 ص44.

[3]– حسين زيدان : شاهد الثلث الأخير، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ط1 ، 2002 ، ص 8.

دلالية وأخرى تأثيرية كونه أبرز الصفة المسيطرة على الذات الشاعرة ألا وهي صفة (الوحدة) التي تعد أول ما يسترعي انتباه المتلقي .

وفي قصيدة (باسمك اللهم) يقول :

قلنا لهمْ :

لكلّ ربّان دليل

لكلّ موطن نشيد

لكلّ حرب عرسها/ زغرودة قبل الصّهيل

قلنا لهمْ: لكلّ مشهد شهيد[1]

عمد الشاعر في هذا المقطع إلى استثمار ظاهرة الانزياح في البنية التركيبية بتقديم الخبر(شبه جملة جار ومجرور)، وذلك على النحو التالي:

- (لكل ربان) متقدما على المبتدأ (دليل).

- (لكل موطن) متقدما على المبتدأ (نشيد)

- (لكل حرب) متقدما على (عرس)

- (لكل مشهد) متقدما على المبتدأ (شهيد).

لجأ الشاعر في هذه التراكيب إلى استعمال أسلوب الانزياح لدواع إيقاعية موسيقية. فهذا التجانس الصوتي بين الأبيات أدى إلى خلق نغمة موسيقية متميزة تسهم في جذب انتباه السامع، خلاف التركيب العادي الذي لن يترك أي انطباع لدى المتلقي.

[1]– حسين زيدان : قصائد من الأوراس إلى القدس ، ص4.

ومن نماذج التقديم والتأخير كذلك قوله في قصيدة (التميمة) :

كم كنتُ أحلم أن أرى شيئا جميلا!
في بحره المكنون أرهن ثروتي
وسأستحمّ بفيضه من لهفتي
شيئا أراه فأرتمي مذهولا[1]

يكمن موضع التقديم والتأخير في قول الشاعر(في بحره المكنون أرهن ثروتي) ، حيث قدم الجار والمجرور (في بحره المكنون) عن الجملة الفعلية (أرهن ثروتي) بغية إقامة الوزن ليستقيم إيقاع السطر الشعري موسيقيا، ذلك أن الوزن ينبع من " تآلف الكلمات في علاقة صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فلابد للوزن الشعري أن يستمد فاعليته من أداة صياغته ذاتها أي من اللغة."[2]

كذلك قد يتقدم الجار والمجرور على باقي عناصر التركيب لرصد القافية ، وهذا ما نجده في قصيدة (يونس والبحر):

يَرِقُّ القلبُ ما رقّتْ قلوبُ فَتُدْفَنُ في سَماوَاتِهِ العُيُوبُ
ويَخْفِقُ في نسيم الحرف وحيٌ فتزهر في شتيلته الحبوب
ويَعْبُرُ رحلة كعيون طفل إذا ما ذاب في شيء يذوب[3]

قدم الشاعر ههنا الجار والمجرور (في سماواته) و(في شتيلته) وأخر الفاعلين (العيوب) و(الحبوب) ليتحقق الانسجام على مستوى القافية،" فالأصوات تتكرر في أواخر

[1]– حسين زيدان : فضاء لموسم الإصرار . ص9.

[2]– رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة والنشر الإسكندرية، ط1 1998 ، ص173.

[3]–حسين زيدان: اعتصام ، منشورات SED ، ص20.

الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة."[1]

هذا التناسق الصوتي إذن، وهذا التناغم الموسيقي هو ميزة جمالية وفنية يضفيها أسلوب التقديم والتأخير على النص الشعري، مما يجعله أعمق تعبيرا عن الحالة الوجدانية للمبدع، وأكثر تأثيرا في المتلقي. وعليه " فإن طرق ترتيب المفردات ورص الجمل وتواشجها تعد من أهم المصادر الدالة على إيقاع اللغة الشعرية، إذ يتجول الشاعر بين مفرداته، فيقدم كلمة ويؤخر أخرى ضمن نسق جمالي خاص يفرض على الشاعر نوعا من الاختيار القهري لتركيب ما يتلاءم مع صميم الموقف الوجداني الذي يعيشه."[2]

2- تقديم الفاعل على الفعل:

إن الفاعل هو ذلك الاسم الظاهر أو المستتر، المسند إليه فعل تام، متصرف أو جامد، ومن شروط الفاعل أن يأتي متأخرا عن رافعه، متميزا عن سائر الأسماء المرفوعة الأخرى كالمبتدأ وأسماء الأفعال الناسخة، ونائب الفاعل[3]. وهنا نلاحظ أن الفاعل أصله أن يأتي بعد الفعل من حيث الرتبة، غير أنه قد يتقدم عليه لأغراض دلالية وأخرى جمالية. هذا وقد يتأخر إلى ما بعد المفعول به.

وهذا ما نجده في قصيدة (يونس والبحر) :

[1]- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلوالمصرية، ط1 ، 1987 ،ص246.

[2]- خلود ترمانيني: الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة حلب سوريا 2004 ص10.

[3]- ينظر: علي أبو المكارم، الجملة الفعلية، مكتبة الشباب، القاهرة، 1978، ص 69،71.

و(يونس) ضاق من قوم أضلّوا فَأُبْلِغَ حكمةً وسَمَا الثّبُوتُ
فيضجر من عشيرته ازورارا ليصبح آيةً للنّاس، حوت
فَصَوَّبّ من هُدَى الإيمان رُمْحًا كأنّ لِيُونِسَ التّسبيحَ قوت! [1]

قدم الشاعر الفاعل (يونس) وأخر الفعل (ضاق) بغية العناية والاهتمام بالمتقدم." لأن المقدم يحتل مركزا ممتازا، فهو أول ما تقع عليه العين وأول ما تتأثر به، وأول ما تعجب به، وأول ما تقع النفس تحت أضوائه، فتتشغل به لأنه يستحق هذا، ولأنه في غير مكانه الذي تعودنا أن نراه فيه."[2]

وفي موضع آخر يقول الشاعر :

مَوْجَةٌ عَلَّمَتْ سعد كُنْهَ البِحار
فسافَر في المدّ مُنْعَتِقًا
مِنْ تُخوم النّهايات عادَ
وفي شفتيه بساتينُ مِنْ رعشةٍ وأَمَلْ..[3]

يظهر الانزياح هنا في تأخير الفعل (علمت) وإعطاء الفاعل (موجة) محل ابتداء لجلب اهتمام القارئ وإثارة انتباهه. فالموجة هي رمز للانطلاق والمغامرة والبحث عن المجهول، إنها رمز للحرية والخلاص من هذا الواقع وتناقضاته، والحلم بعودة جديدة محملة بالأحلام اللانهائية.

ومن نماذج تقديم الفاعل على الفعل كذلك قوله :

[1]– حسين زيدان : اعتصام، ص21.
[2]– منير سلطان : بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف ،الإسكندرية، ط1، 1988، ص138.
[3]– حسين زيدان : شاهد الثلث الأخير، ص98.

جبلٌ من الأوراس حدّث قال لي: إنّي أَحِنّ إلى عناق الكرمل[1]

قدم الشاعر في هذا البيت الشعري الفاعل (جبل) وأخر الفعل (حدث)، وكان غرضه من هذا التقديم تشويق المتلقي إلى الكلام المتأخر، فعندما يؤخر شيء يثير الفضول لمعرفته، ولو جاء التركيب على طبيعته لأحدث ذلك مللا في نفس المتلقي. وفي هذا الأثر النفسي الذي تحدثه ظاهرة التقديم والتأخير يقول منير سلطان : " حين نقدم ما لاحق له في التقديم نكون قد أحدثنا تغييرا في المواقع وفي الصلاحيات وفي الأضواء وفي الأثر النفسي...ثم تأتي الألفاظ الأخرى فتكون الشحنة التي استحوذ عليها اللفظ المقدم قد قلت."[2]

3- تقديم المفعول به على الفاعل:

يقول محمد حماسة عبد اللطيف: "إن المفعول به يمكن وضعه في الجملة في أحد ثلاثة مواضع: بعد الفاعل وهذا هو الأصل، أو قبل الفاعل، أي بين الفعل وفاعله، أو قبل الفعل نفسه وكل هذا بالنظر إلى طبيعة البنية الأساسية للجملة التي يوجد فيها المفعول به وهي (الفعل المبني للمعلوم + الفاعل + المفعول به) وهذا كما يقولون هو الترتيب الأصلي، ومن هنا يأخذ المفعول به رتبته الأساسية وكل تغيير بعد ذلك ينظر فيه إلى هذه البنية الأساسية."[3]

ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة (جراح سراييفو)

أفٍّ ..على زَمَنٍ تقيَّدَ بالمكان..

أف .. على كف جبان

وَسِعَ المدينة خوفهُ

[1]- حسين زيدان : قصائد من الأوراس إلى القدس، ص44.

[2]- منير سلطان: بلاغة الكلمة والجملة والجمل، ص 138.

[3]- محمد حماسة عبد اللطيف: في بناء الجملة العربية، دار القلم، الكويت، ط1، 1982، ص 189.

فَحَوَى الجميعَ، وكَمْ حَوَانِي !..[1]

قدم الشاعر ههنا المفعول به (المدينة) وأخر الفاعل (خوفه)، وكان غرضه من هذا التقديم إفادة التخصيص، فالخوف يقتصر على مكان واحد هو هذه المدينة القريبة من ضمير الشاعر ووجدانه.

ومن أمثلة ذلك أيضا قوله في قصيدة (عودة حي بن يقظان):

قلبي يفتّشُ عن حبيبٍ
ليس يشبهه حبيبْ..
قلبي نَفَسْ..
يَسَعُ الجزيرة حبّهُ
لكنّه أبدا غريبْ..[2]

إذا تأملنا البيت الرابع نجد أن المفعول به (الجزيرة) قد تقدم على الفاعل (حبه)، إذ إن أصل التركيب (يسع حبه الجزيرة). ولعل الذي دفع الشاعر إلى استعمال هذا التركيب هو إبراز المفعول به ولفت الانتباه إليه، وكذلك الإشارة إلى الفاعلية والأثر اللذين يحدثهما الفاعل والمتمثل في مدى حضور المحبوب (الذات الإلهية) في قلوب كل سكان الجزيرة.

4- تقديم الخبر على المبتدأ

[1]- حسين زيدان : شاهد الثلث الأخير، ص.26

[2]- حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 60.

الجملة الاسمية في اللغة العربية هي التي تتكون من مبتدأ وخبر، ورتبة المبتدأ التقدم وهذا هو الأصل، كما أن الأصل في الخبر التأخر، " بيد أنه قد تجد أسبابا توجب عكس ذلك وتفرض ذكر المحكوم به أي الخبر قبل المحكوم عليه أي المبتدأ."[1]

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة (رحلة الضياع... وأوراق الاعتماد):

هائمٌ أنتَ، بين الأسِنَّةِ.. والسِنُّ خَضْرَمَهُ الحزنُ،
ها أنتَ.. نصفٌ.. ونصفٌ.. وبين الفصولِ:
خريفٌ.. شتاء..[2]

إن المتمعن في البيت الأول يجد أن الشاعر قد صاغ السياق في نظام تركيبي منسق، حيث تجاوز القاعدة المعيارية بتقديم الخبر (هائم) على المبتدأ (أنت). والفرق واضح بين أن نقول (أنت هائم) و (هائم أنت)، فالجملة الأولى لا تتجاوز وظيفة الإخبار عن حالة الذات، بينما تتعدى الجملة الثانية تلك الوظيفة لتؤكد وتعمق هذه الحالة، فالذات ضائعة هائمة في زمن غير زمانها، محصورة بين سهام الهموم والأحزان." والمفردات في هذا السياق لا تقول شيئا بمفردها، وإنما الطاقة الشعرية التي تتخلق في هذا المستوى من الكلام تعود للعلاقات النحوية."[3]

الشيء نفسه نجده في قصيدة (صورة في زمن ما...):

[.....]

فاحمل لغة ثانية.. ما دامت داحسهمْ غبراء..

[1]– علي أبو المكارم: الجملة الاسمية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007، ص52.
[2]– حسين زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 7.
[3]– عبد القادر فيدوح: شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، ص 102.

مطعونٌ حزنك كالثوّار

ومن يحني للبحر رؤوسا، يفشي سّري للبحّار..

أوراسٌ.. هذا.ضدّ البحر

وفي أوراسي أُخفي قائمة الأسرار..[1]

يتمثل التقديم هنا في قول الشاعر: (مطعون حزنك كالثوار) حيث قدم الخبر (مطعون) عن المبتدأ (حزنك)، وقد كانت غاية الشاعر من هذا التقديم تأكيد إفادة الخبر على المبتدأ. وبهذا يكون أسلوب التقديم والتأخير " مطلبا أسلوبيا بلاغيا، يكشف عن العلاقة بين القيمة البلاغية للدوال وتراتبيتها في نسق النص، وما ينجم عن هذه العلاقة من دلالة فائضة، لها دورها في توجيه الاحتمالات التأويلية للمتلقي، من خلال تنسيق الدوال خلافا لما تستدعيه الطبيعة اللغوية التركيبية والدلالية. باستبدال مواضعها الترتيبية مع الحفاظ على كياناتها النحوية."[2]

يتبين مما سبق أن لظاهرة التقديم والتأخير وظيفة مزدوجة: وظيفة دلالية تهدف إلى تعميق الرؤيا وتكثيفها لتصبح محورا يرتكز عليه النص، ووظيفة إيقاعية مراعاة للوزن والقافية. وعليه فقد أظهرت الأمثلة السابقة براعة حسين زيدان في استخدام أسلوب التقديم والتأخير، حيث اتخذ منه وسيلة يتجاوز بها نمطية اللغة إلى حاجات إيقاعية وأخرى دلالية جمالية، بغية إمتاع المتلقي ومراوغته بتراكيب جديدة خارجة عن المتداول والمألوف.

[1]– حسين زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 24.

[2]– سليمة مسعودي : الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر (دراسة في شعر أدونيس)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد الأردن ، ط1 2020، ص293.

ثانيا: الحذف

يشكل الحذف ظاهرة انزياحية يتخطى بها المبدع الاستعمال العادي للغة، فيعمد إلى إسقاط بعض عناصر التركيب اللغوي وذلك بغية تحقيق إمكانات إيحائية تتيح للمتلقي حرية الغوص في عالم التأويل، وبالتالي استنتاج المعاني والدلالات المختلفة المرتبطة بظاهرة الحذف هذه. فهذا الأخير – كما يرى كثير من النقاد المعاصرين – يحقق من الإمتاع الفني الشيء الكثير، وذلك نظرا لما يخلقه من فراغات دلالية تعرف في النقد المعاصر ب (المسكوت عنه في النص)، وهذه الفراغات من شأنها أن تستفز القارئ وتجعله يبحث عن المعنى الغائب بغية استكمال البنية الدلالية الكلية للنص، ولهذا "لا ينبغي التعامل مع النصوص بما تقوله وتنص عليه، أو بما تعلنه وتصرح به، بل بما تسكت عنه ولا تقوله، وبما تخفيه وتستبعده."[1]

غير أن غموض الحذف قد يؤدي إلى انغلاق النص، وعدم وضوح الدلالة واستحالتها عند المتلقي، لهذا ينبغي ألا يتبع الحذف خلل في المعنى أو فساد في التركيب.[2]

ولقد كان للنقاد العرب القدامى آراء بخصوص ظاهرة الحذف هذه، نجتزئ ههنا برأي عبد القاهر الجرجاني الذي يؤكد أن هناك مواضع يكون فيه الحذف أفضل من الذكر، يقول: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن."[3]

[1]– علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1995، ص 15.

[2]– ينظر: فتح الله سليمان، الأسلوبية، ص 137.

[3]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 149.

وإذا جئنا إلى شاعرنا حسين زيدان فإننا نجده قد استثمر الحذف في كثير من قصائده، قصد إثراء صوره الفنية وتكثيف لغته الشعرية، وكذا فتح نصوصه على طاقات تأويلية واسعة. فمن أنواع الحذف في شعره بصورة عامة نجد:

1- حذف الجملة:

تحذف الجملة عادة إذا كان في السياق إبانة عن ذلك، وإذا كان المتلقي مدركا إدراكا تاما موضع الحذف، وتقدير الجملة المحذوفة. فالقارئ هو وحده القادر على التأويل لما يتوفر عليه من الشروط التي تمكنه من الربط بين عناصر الأسلوب المذكورة والمحذوفة، مما يحقق انسجاما واتساقا على مستوى الأسلوب.[1]

وقد كثر هذا الحذف في شعر حسين زيدان، حيث يقول:

دعني أسخر من نفسي
من مملكة الجهل العظمى
من جمهورية القنص
في وسعك تمزيق الأحلام/ صناعة جيل للرّقص
لكنْ.. صدّقني.. لن تنفِي: شريان الحنكة في حدسي
دعني أسخر ثانية: من أسطورة أفراحي
فلقد أعددت لك "الألمبوم".. بموتك يولد لي عرسي
دعني أسخر من قلبي.. وأحاصر جفني بالأهداب

[1]- ينظر: صالح لحلوحي، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع8، 2011، ص12.

أتصفّح "بانوراما" الحزن.. وديمقراطية الإرهاب [1]

لجأ الشاعر في هذه القصيدة إلى حذف عبارة "دعني أسخر" في البيتين الثاني والثالث لدلالة السياق عليها، وكذلك للحفاظ على الوزن والإيقاع الموسيقي للقصيدة.

2- حذف أكثر من جملة:

من المعلوم أن من أكثر غايات الحذف انتشارا هي الإيجاز،" فالعرب تقول: البلاغة في الإيجاز"[2]. وإذا تأملنا شعر حسين زيدان نجده قد جنح إلى هذه الغاية في كثير من قصائده، من ذلك قوله :

- فَمَا العَمَلْ؟!

أقول للعزيزة التي

تربّعتْ على سهول جبهتي ،

- فما العمل؟!

أقول للعزيزة التي...

- وهل هنالكمْ أملْ؟!

- وهل.. وهل.. وهل...؟!

أقول للعزيزة التي

تحوم في معاجم الدّجلْ..[3]

[1]- حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، ص 39.

[2]- سليمان العميرات : جمالية اتساع المعنى في أسلوب الحذف (دراسة بلاغية في ضوء التفاسير القرآنية) FSM Scholarly Journal of Humanities and social Sciences,Fatih Sultan Mehmet Vakif Universitesi,Number 11, yeur 2018,p362

[3]- حسين زيدان : فضاء لموسم الإصرار، ص5

يكمن الحذف في قول الشاعر: (وهل .. وهل.. وهل...)، حيث حذف أكثر من جملة تجنبا للإطالة وجنوحا نحو الإيجاز والاختصار ، وكذلك التعجيل في إيصال المعنى للمتلقي." وكما نعلم أنه بتعدد القراءة تتعدد معاني النص، والقارئ أمام هذا النوع من الحذف يجد نفسه مبدعا لأنه يعطي النص دلالات جديدة."[1]

3- حذف المفردة: مما ينبغي معرفته أنه لا يعزى " كل حذف في الكلام البليغ إلى الإيجاز فحسب، لأن للحذف أسرارا بلاغية مستفيضة تستعصى على الحصر، ومنها أن الحذف قد يبوح بكلام ومشاعر لا يبوح بها الإفصاح."[2]

يقول الشاعر في قصيدة (ذكرى مسار الرفض):

رافضٌ مُذْ أرضعتني الْمُرضِعَهْ
قدّمتْ ثديا حزينا.. فرأيت الأضلعا
خوفها من طارق يسأل ليلا إخوتي
عن مكان "الخارجيّ".. وكبير الأربعهْ
رافضٌ.. مذ قدّمتْ.. ثديا.. رأيت الأضلعا..
وتشير الأّم حولي: تُكْمِلُ العدّة باسمي
[لعبة حربية]: لم يكشف المأفون ما تقصد أمي
وأنا أحفظهم.. أحفظ ذاك الأصبعا..
رافض.. مذ قدمت.. حزنها.. والأضلعا..
فرأيت السد فيها مشرعا

[1]- صالح لحلوحي: الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، ص13.
[2]- المرجع نفسه ص 362.

ونهارا فتشوا بيتي كأني: سارق الشمس بجفني

إصبعا: لا أذكر الأتعاب فيه

(...)

حافظ.. مذ رأيت المرضعة

رافض.. قدمت ثديا حزينا.. فرأيت الأضلعا..

لم أذق طعم حليب.. بل رضعت الأدمعا.. [1]

لجأ الشاعر في هذا المقطع الشعري إلى حذف المبتدأ الذي تقديره (أنا)، والهدف من ذلك المبالغة بالخبر (رافض)، إبرازا لمعاناة الذات الشاعرة والالتفات إلى موقفها الرافض لهذا الواقع المؤلم وما يكتنفه من تناقضات. " فالإنسان كلما ازدادت خبرته وتجاربه تبين أن الدنيا تنطوي على مأساة..كل شيء يفلت من اليد ويضيع.. الزهور تذبل والوجوه الجميلة تتغضن.. والعواطف الحلوة والأطفال والأصدقاء.. كل شيء له محطة يقف عندها ويتلاشى ويذوب."[2]

ومن أمثلة حذف المبتدأ كذلك قول الشاعر:

حَيٌّ، وَيَحْطِمُ كَعْبَةَ الأصنام في حقٍّ مُبِينْ

..

"يا وَيْحَهُمْ ما يَعْبُدونْ..

"أَحجَارَةً نَحَتَتْ أياديهمْ

فَظَلُّوا عاكفينْ؟! ..

"أَتُراهُمُ مِثْلَ الجحافل بينهمْ يتقاتلونْ

[1]– حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، ص 27، 28.

[2]– رجاء نقاش: تأملات في الإنسان، دار المريخ للنشر، الرياض، ط6، 1989، ص 48.

..!؟

قال: اخرجوا من سجنِ دينكمُ

فَلَسْتُمْ واصلينْ..

ودَعُوا النبوَّة للزّمان الجاهليِّ [1]

نلاحظ أن الشاعر قد حذف المبتدأ الذي تقديره (هو)، وكان هدفه من ذلك هو الاهتمام بالخبر المذكور (حي). فحي بن يقظان " أنموذج للإنسان الفائق الفطرة الذي ركز ابن طفيل فيه على تكون المفاهيم عند الإنسان في المرحلة الكهفية، حي هو الروح المرموز إليه باللفظ حي، رمز الحي الخالد المستمر في أحداث التاريخ والحياة وتحولاتها الكبرى."[2]

وأما بالنسبة لزيدان فحي هو إنسان المستقبل، الإنسان المنشود الحامل للتغيير، "المولع بالبحث عن الصحيح"[3]، ذلك الإنسان المتبع للعقيدة الربانية والمنهج العقلاني.

يقول أحد المفكرين: " تصورت الصحوة لحي بن يقظان انبعاث الإنسانية من مرقدها، خروجا من ظلمات الرذائل إلى نور الفضائل، تدرجا في سلم الكمالات الحقيقية، وابتعادا وتطهيرا من مرض القلوب التي في الصدور، وعلى رأسها الجهل المركب، والكبر المغرور، والوهن الأعمى، والخوف من الأغبار، والقلق من الغد الغائب."[4]

والحذف بصفة عامة " له سمة مشتركة، هي أنه منبه أسلوبي يجدد نشاط المتلقي، من حيث أنه يثير نشاطه الإدراكي، لأنه يعمل فكره في تقدير المحذوف، ويثير حسه الجمالي، لأنه يحمله على تلمس موطن الجمال والسحر والخلابة وراء ذلك الحذف. وهذا

[1]– حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 70.

[2]– عبد الكريم الشريف: مرثية إلى عزيز لم يمت، ص 4.

[3]– حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 34.

[4]– المهدي بن عبود: عودة حي بن يقظان, وكالة شراع للنشر، طنجة، المغرب، ط1، 1997، ص88.

أدعى إلى تمكين المعاني في نفسه، لأن المرء إذا بذل جهدا في فهم الكلام ووصل بنفسه إلى المراد، اطمأن هذا المراد في نفسه واستقر في ذهنه."[1]

ومن أمثلة ذلك أيضا قوله في قصيدة (الموت في باتنة):

وُلِد النَّبِيُّ
ومات [يوم الجرْعةِ الأولَى
لوْلا تراب ضريحه في راحتيَّ
لقلتُ ليْتَ نبيَّنا وَلَّى..
وتفرَّقتْ شفتي على كلِّ القبائل سَوْسنًا
: يا حامِلَ القُمْصان رِفْقًا بالفؤادِ
يداكَ يفضَحها اللِّسان إذا تسلَّى..
وتفرّقَتْ شفتي على كلِّ القبائلِ
ثُم لُذْتَ إلى جبالي ..
فالمدينةُ أُثْقِلَتْ برمالِها
واليومَ يومُ بني أُميَّة.[2]

ورد في هذا المشهد الشعري عدة محذوفات، أولها حذف الفاعل (النبي) في قوله: (مات يوم الجرعة الأولى)، وذلك لإثبات معنى الفعل وتأكيده، ثم حذف الخبر (موجود) قي قوله: (لولا تراب ضريحه في راحتي)، كما ورد الحذف في السطر السادس، حيث ابتدأه الشاعر بنقطتين وحذف الحال (قائلة) لدلالة السياق عليه. فالشاعر أراد أن يصف زمن المحنة الذي خلف جروحا لم تندمل، وما آلت إليه مدينته من " مناكب ومآسي تمارس يوميا

[1]– سليمان العميرات: جمالية اتساع المعنى في أسلوب الحذف، ص 362.
[2]– حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 07.

على المواطن الأعزل العالق في براثن الموت المشروع، فراح يلعن مرارة الشتات والتمزق والموت، والدمار الذي أصاب الشعب الجزائري الشهيد."[1]

الشيء نفسه نجده في قصيدة (نهار لأهل الكهف):

مَوْجَةٌ عَلَّمَتْ سعد كُنْهَ البِحار
فسافرَ في المدّ مُنْعَتِقًا
مِنْ النّهاياتِ عادَ
وفي شفتيه بساتينُ مِنْ رعشةٍ وأَمَلْ..[2]

عمد الشاعر ههنا إلى حذف الفاعل (سعد) في قوله: (فسافر في المد منعتقا) لإثبات دلالة الفعل والتأكيد عليها. فسعد هنا هو الذات الشاعرة التي اتخذت من أمواج البحر سبيلا لارتياد المجهول و تقصي الحقيقة وطلب المعرفة، وكذا الانعتاق من أصفاد الواقع وصدماته التي أرهقت روحه، والعودة من ثم برؤى جديدة تزخر بالأمل اللامتناهي الذي يحفز على الصمود والمثابرة وعدم الاستسلام.

وبما أن حسين زيدان يحب المراوغة والمباغتة والخروج عن المألوف، فإنه لا يعطي القارئ فرصة لمعرفة ما يذهب إليه مباشرة، وإنما يعتمد أسلوب الفراغات كي يبرز المحذوف والمغيب من الدلالات، وهذه الفراغات تعني "وضع مجموعة من النقاط السود بجوار الكلمات سواء قبلها أو بعدها، أو بين كلمة وأخرى داخل السطر الواحد، أو بين السطور كفاصل بصري. والتنقيط كناية بصرية عن دال (كلمة أو جملة) مغيب بنحو مقصود من قبل الشاعر، تجنبا للحساسية الدلالية التي يمكن أن يثيرها ذلك الدال لو ظهر في القصيدة التي

[1]– عامر رضا: تجليات أدب المحنة في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الحقيقة، جامعة أدرار، العدد 27، ص 70.
[2]– حسين زيدان: حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 98.

حذف منها ووضع في مكانه مجموعة من النقاط كعلامة على الحذف أو بمعنى آخر كعلامة من الصمت."[1]

ولعل هذا ما نجده في قصيدة (الخوف) :

أخْشَى عَلَيْكِ تَقَلُّباتٍ في المِزَاجْ
أخشى عليكِ الابْتِهَاجْ
أخشى عليكِ الخوْفَ مِنْ هذي الفجاجْ
أخشى عليكِ الصّخْرَ، أمْ أخشى الزّجاجْ !
أخشى عليك الليل، أم أخشى السِّراجْ !
أخشى عليكِ.. وكلّ شيء صرتُ أخشى
ربما... حتَى العلاجْ ! [2]

لجأ الشاعر في البيت ما قبل الأخير إلى حذف المفعول به، الذي أشار إليه بالتنقيط في قوله: (أخشى عليك.. وكل شيء صرت أخشى)، وكان هدفه من هذا الحذف جذب انتباه القارئ وإثارة تفكيره وتنشيط خياله لاستحضار كل ما يؤرق نفسية الشاعر وروحه. فحسين زيدان من شدة حبه لبلاده التي سلبت منها بساطتها وهدوءها، صار يخشى عليها كل ما يحيط بها، فربما يخشى عليها الانفراج، بل صار يخشى عليها حتى العلاج في قوله: (ربما... حتى العلاج)، وهنا حذف الفعل (أخشى) لدلالة السياق عليه.

الشيء نفسه نجده في قصيدة (رسائل من الأوراس إلى القدس):

[1]– أحمد جار الله ياسين: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف مزغني، مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، م2، ع4، 2005، ص172.

[2]– حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص28.

صديقي...

وفي هذه اللّحظة القاسِيهْ

أصارح نفسي

وإنْ أوْقَف الصّوت أنفاسيَهْ

أَصارِح نفسي

ولو مرّة سمحتْ غفوتي.. تتبُّع أعذار حرّاسِيَهْ

وأستسمح (الكلّ) عنْ جرأتي

وأستسمح (البعض) إفلاسيهْ

فكلّ الدّروب تؤدّي إلى (...)

وكلّ المسافات (أوراسِيهْ)

وكلّ الذين انتظرناهمُ.. ببوّابة القدس.. أو بالجنوب

وبالضّبط (...) دَعْنَا.. فإحساسهمْ ضدّ إحساسيهْ [1]

حذف الشاعر ههنا الاسم المجرور (القدس) في قوله: (فكل الدروب تؤدي إلى(...))، إذ أوحى إليه بالتنقيط، والذي أدى لهذا التقدير هو وجود قرائن دالة على المحذوف. وقد كانت غاية الشاعر من هذا الحذف هو إعطاء إيحاء بأهمية المحذوف واندماجه مع ذاته، فحسين زيدان أراد أن يرسل عبر أجنحة أوراسه، أوراس الثورة والصمود والمقاومة رسالة القدس، ذلك الجرح العميق في جسد الأمة الإسلامية. فكم" نحتاج اليوم أكثر

[1]– حسين زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 54.

من أي وقت مضى إلى عطر أوراسي ينعش الأحلام المنسية في الذاكرة العربية المتعبة، يضمخ حواسنا المثقلة بزخم الانكسارات القومية وعفونة النكسات التاريخية..."[1]

والملاحظة الجديرة بالذكر هي أن "النقاط الأفقية هي أكثر علامات الترقيم استخداما عند الشعراء المعاصرين، وهي تشير إلى رغبة في التركيز والبعد عن التقريرية والتسجيلية، بالإضافة إلى استغلالها في اللعبة الزمنية، ولإشراك القارئ مع الشاعر في تكوين النص الشعري."[2]

الشيء نفسه نجده في قصيدة (خوف في حجم الحزن):

((.....))

يموت، ويترك الأحزان تقتلني

ويتركني.. وحيدا بين آلاف

بخيط الليل تشنقني

ويتركني ويتركني

- رجائي - ،

ما رجائي الآن.. بعد عيونك الغرقى؟

تموت الآن كي نشقى

وتتركنا وتتركنا.. بلا أم سترضعنا.. بلا صاح يعزينا[3]

[1]- يوسف وغليسي: في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)، جسور للنشر والتوزيع، ط2، 2012، ص 124.

[2]- محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 305.

[3]- حسين زيدان: موسم لفضاء الإصرار، ص 29.

هذه النقاط التي ابتدأ بها الشاعر قصيدته تبين المحذوف، وللقارئ الحرية الكاملة في تصوره. فربما يمثل هذا المحذوف (الأمل)، فعندما يموت الأمل تنكسر آيات الرجاء، ويرفع الحزن رايته، ولا يبقى سوى الخوف والألم يلازمان الشاعر في وحدة قاتلة تكتم أنفاسه. فالحزن "وليد التجربة الكبيرة، والخوف من الناس والاشياء، إنه دليل على المعرفة العميقة بالحياة، والمعرفة على – رأي حكيم هندي– هي قلق عظيم."[1]

وإذا كان حسين زيدان يركز على الجانب الفني، فإن "القارئ لابد أن يظهر البعد الجمالي للنص، وذلك من خلال عملية الفراغات الموجودة في النص، وعندما يملأ القارئ هذه الفراغات فإنه يحقق التواصل بينه وبين العمل الفني، وتتصل هذه الفراغات باللامتوقع من خلال تشكيلها عن طريق الحيل الأسلوبية التي يعمد إليها المبدع."[2]

ومن الأمثلة كذلك ما نجده في قصيدة (لا..):

ما زلتُ أنكر عن عينيك صحوتها
إنْ قلت باسم " جبال الرّفض"
قلت: بـ" لْم
لن تشرق القسمات البيض من هرم
ما دام في وطني.. خير الكلام: "نعمْ"
قومٌ إذا بطلتْ رؤياك.. كم هتفوا..!
حتى إذا صدقَتْ..ظنّوا: سخرت بهمْ!
لا ثورة أبدا

[1]– رجاء نقاش: تأملات في الإنسان، ص 47.
[2]– موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص 92.

فاحذر طوائفنا

إن قال أَحْكَمُهُمْ:

– ناموا هناك

– فقمْ..! [1]

ورد الحذف في عنوان القصيدة، حيث ذكر الشاعر أداة النفي(لا) وحذف منفيها الذي أوحى إليه بالتنقيط. فـ "لا" بالنسبة للشاعر هي "لا" للاستكانة ولا للرضوخ، "فأن أكون موجودا شخصيا يعني أيضا وغالبا... أن أعرف كيف أقول:لا وأن أحتج"[2]. فحسين زيدان يرفض الوضع السائد ويدعو إلى تغييره نتيجة عدم الرضا، أو نتيجة تطلعات مستقبلية نحو الأفضل. والرفض عنده هو" الرفض الهادف، هو حالة من حالات الوعي الإنساني في أرقى صوره، الوعي المصحوب بقوة الإرادة والقدرة على التجاوز ضمن رؤية ثرية بعيدة المدى التي لابد لها كي تحقق أهدافها من الاتصاف بسمتين، الأولى: **التخطيط والمنهجية،** والثانية: **العلم والمعرفة،** والإحاطة بخصائص الواقع الذي ترفضه وتسعى إلى تغييره إلى الأفضل، فالمبدع الواعي يرفض من أجل أن ينسجم ويهدم ليبني الأقوى والأجمل، فلا يرفض الواقع هربا منه وصدا عنه، وإنما يرفضه لبؤسه وعجزه عن تحقيق طموح الإنسان العيش حياة كريمة، والذي لا يرفض أبدا ينغمس في حياة الآخرين ويغرق في إرادتهم."[3]

[1]– حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، ص 42.

[2]– شرفي كريمة: الرفض في شعر بشرى البستاني (دراسة نفسية)، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة أبي بكر القايد، تلمسان، 2015، ص139. نقلا عن مونييه إمانويل: الشخصانية، ترجمة محمود جمول، المنشورات العربية، ص54

[3]– المرجع نفسه، ص 138.

4- حذف الحرف

وكما حذف الشاعر الجملة والمفردة فإنه قد حذف الحروف كذلك، في مثل قوله في قصيدة (عودة حي بن يقظان):

رَبِّي عَجِلْتُ إليكَ في هذا السَّحَرْ..
أُخْفِي ارتعاشي.. ذَاهلاً..
طيْرٌ يُبَلِّلُهَ المطَرْ
ضاقت، وكنت أظنها بيدي تَمُرُّ
فلمْ تَمُرْ..
ضاقتْ، فَذُقْتُ فِجَاجَهَا
والآنَ أدركتُ الخَبرْ..
ربّاهُ.. دُونَكَ " لا مسَاس السَّامرِيِّ"
ودونك اللهم، ما أقسى السَّفَرْ!..
ربّاه ما أحلى العروج إليكَ
ربّي لو أطيق الصّبرَ جئتُ على أحَرْ!..
فإليكَ قُدنِي.. يا إلهي..
إنّ لي زادًا قليلا
مَرْمَري الحلم، أحيا ظامئا،
أهفو لماء ـ ليس بَعْدَ روائه ـ مُرٌ لِمُرْ..[1]

[1]- حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 61، 62.

حذف الشاعر ههنا أداة النداء (الياء) في قوله: (ربي عجلت إليك)، (رباه.. دونك) وفي قوله: (رباه ما أحلى العروج إليك)، (ربي لو أطيق الصبر). وكان هدفه من هذا الحذف التعظيم والإعلاء من شأن الذات الإلهية، وكذلك الإيحاء بقرب ذاته من الله سبحانه وتعالى، فحسين زيدان لم يجد سبيلا كي يبث شكواه إلا باللجوء إلى الله، والاستعانة به بأعذب الكلمات وأجمل المعاني.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

عِمْرَانُ جِئْتَ فَغَابَتِ الأَسْرارُ ما كلُّ مُعْجِزَةٍ لَهَا تَكْرَارُ
اليومَ جئْتَ وهذه الرّؤيا مَدًى لا ليلَ يحْجُبُهَا ولاَ أَسْوَارُ[1]

لقد حذف الشاعر أداة النداء (الياء) وأعطى المنادى(عمران) محل الصدارة بغية الاهتمام بأمره ومكانته في نفسه. فعودة (عمران*) – ليلة أول نوفمبر– هي بمثابة الأمل الذي ينتظره الشاعر عله يعيد لبلاده كرامتها وعزتها. إن عمران يعد معادلا موضوعيا لقدوم الثورة بغية تحقيق التغيير ورفض الذل والمهانة والاستعباد.

وما تجدر الإشارة إليه أنه ينبغي على القارئ " أن يحسن التذوق ليستخلص من النص نكهته، ويحصل ذلك بتأمله في فراغات النص، لينصت إلى صمت المنشئ، فيقف على بلاغته العجيبة وكيفية تعامله مع اللغة وقواعدها. وبهذا العمل يرتفع القارئ فوق النص

[1]– حسين زيدان : اعتصام، ص10.

* " عمران معادل موضوعي هو أقرب إلى سورة آل عمران منه إلى أي صورة شعرية مؤولة تأويلا سلبيا. ولعل الدلالة اللغوية للعين والميم والراء ، حسب مقاييس اللغة لابن فارس ، أقرب مقياس في الدلالة على السمو في المكان والزمان."
حسين زيدان : اعتصام ص19.

ويسلط أضواء كثيفة عليه، بغية ملامسة جماليته الكامنة وراء سد الفجوات وملئها، ومن ثم توسيع دائرة المعنى."[1]

وبهذا يكون الحذف دعوة من الشاعر أو المبدع إلى القارئ للولوج في عالم العملية الإبداعية، لأنه " إذا لم يكن القارئ قد اشترك فعلا من قبل بمعنى من المعاني في تجربة الشاعر، فلا يستطيع الشاعر أن ينقل إليه تجربته." [2]

[1]– محمد ملياني: جماليات الحذف من منظور الدراسات الأسلوبية http://Kalima.net/v1/?rpt=1079 .

[2]– ستيفن سبندر: الحياة والشاعر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص 24.

ثالثا: التكرار

ظاهرة التكرار من الخصائص الأسلوبية التي يتسم بها النص الشعري القديم والحديث، غير أنها حديثا أصبحت ملمحا بارزا وأساسيا لا يستطيع الشاعر أن يتنصل منه لما له من دور كبير في الكشف عن تجربته الشعرية العميقة. وفي هذا تقول نازك الملائكة: " جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري، وكان التكرار من هذه الأساليب، فبرز بروزا يلفت النظر، وراح شعرنا المعاصر يتكئ إليها اتكاء يبلغ أحيانا حدودا متطرفة لا تنم عن اتزان."[1]

وقد لجأ الشاعر إلى توظيف أسلوب التكرار لدوافع نفسية وأخرى فنية. " أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر/ والمتلقي على السواء. فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره، وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية، ومن ثم يأتي التكرار لتميزه بالأداء... والمتلقي يصبح ذا تجاوب يقظ مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقعه، وعدم إشباعه فتثرى تجربته هو الآخر بثراء التجربة الشعرية المتفاعل معها."[2]

وتكمن الدوافع الفنية للتكرار في تحقيق تناغم موسيقي متوازن له القدرة على جذب السامع والتأثير في نفسه، فـ " للتكرار خفة وجمال لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس، حيث أن الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، مما يجعل حاسة التأمل والتأويل لديه

[1]– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار النهضة، مصر، ط3، 1974، ص241.

[2]– مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 172.

ذات فاعلية عالية، كما أن قابلية النفس للإثارة العاطفية والاستجابة والمشاركة الوجدانية في اللغة المنغومة الموقعة أسرع وأبلغ من الاستجابة للغة غير الموقعة."[1]

وقد كان لظاهرة التكرار حضور بارز في شعر حسين زيدان، كونها تمنح " النص بناء متماسكا وإيقاعا موسيقيا لا يتوقف عند حدود الظاهرة، بل يتجاوز ذلك إلى تعانق التشكيل التكراري مع إبراز رؤية الشاعر التي يسعى إلى تأكيدها وتجذيرها عبر أداء شعري متميز."[2]

وفيما يلي نماذج للتكرار في شعر حسين زيدان:

[1]– مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 173، نقلا عن عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، رسالة ماجستير، مخطوطة، دار العلوم، 1979، ص 166.

[2]– سعاد عبد الوهاب العبد الرحمان: الشعر العربي الحديث(البنية والرؤية)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2011، ص 121.

1- تكرار البداية:

ويطلق على هذا النوع من التكرار:(التكرار الاستهلالي) " الذي يستهدف في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين إيقاعي ودلالي."[1]

ومن نماذج تكرار البداية قول الشاعر في قصيدة (العود الأبدي):

بَلَدٌ تَبَلَّدَ بالكلامْ..
بَلَدٌ يجوعْ
بلد تُعَفِّرُهُ بقايا الكبرياءِ
ويَرْتَمِي فيهِ السّقامْ..
بلدٌ طغى الإِرْهابُ فيهِ
ودَاسَهُ قدم الطغامْ..
بلدٌ كهذا لا يَنَامْ..
بلدٌ وإِنْ غابَ الحَمَامْ..
عنهُ.. لألْفٍ .. أو لعَامْ..[2]

إن أول ما يثير انتباه القارئ في الأبيات السابقة هو لفظة (بلد)، التي تكررت في بداية كل سطر، ويمكن أن يكون هذا التكرار معينا للقارئ للكشف عن البنية العميقة للنص. ففي تكرار كلمة (بلد) توكيد لمعاناة الجزائر في فترة التسعينيات أو كما يطلق عليها زمن المحنة، وفي إيراده تنبيه للمتلقي وزيادة في إحساسه بعمق الجرح. ففي هذه الفترة ماتت

[1]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستنيات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 194.
[2]- حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 24.

الضمائر والقيم الإنسانية، فارتكبت في حق هذا البلد كل أساليب التعذيب والتعنيف والتخويف والجوع والحصار، إذ أصبحت البلاد" ممزقة بين فصائل وألقاب متناحرة على مناصب سياسية وألقاب زائلة، يعتدى بها يوميا على مصالح المواطن البائس المضطهد في وطنه والفار من الاعتداء الذي يلحقه."[1]

وهذا الإحساس الذي يمكن أن يثيره هذا التكرار في نفس السامع هو" ذلك الإحساس نفسه الذي كان الشاعر قد عاشه، ولذلك فإن وظيفة هذا التكرار تكمن في قدرته على خلق نغمة موسيقية لا يمكن أن تلغي انسجامها مع الموقف الذي عاشه الشاعر، ولذلك لا يمكن أن يكون هذا التكرار هامشيا وإنما لابد أن يكون فاعلا. فهذا التكرار يبرز الانفعال العميق والأنات والزفرات التي ينفثها الشاعر لمقتل أبناء بلده، لأن الصوت يمثل الإحساس ويجعل السامع يستشعر المعنى بطريقة مباشرة."[2]

ومن الأمثلة كذلك قوله في قصيدة (نهار لأهل الكهف):

أضاعُوا الصَّلاَةَ
أضاعوا الصيامَ
أضاعوا الزكاةَ
أضاعوا الجهادَا..
أضاعوا الترابَ
أضاعوا الحياءَ
أضاعوا السماءْ..

[1]– عامر رضا: تجليات أدب المحنة في الشعر الجزائري، ص70.

[2]– موسى سامح ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية)، مؤتة للبحوث والدراسات، م3/ع1، 1990، ص 167.

وكَذَّبَ بعضهُمُ زيْفَ بعضٍ

وجاءُوا فُرَادَى..

أضاعوا الرجالَ

أضاعوا النساءْ..

أضاعوا الجوادَا..

وذُبْذِبَ نجمهُمُ في المدارِ

فلا هؤلاء ولا هؤلاءْ..[1]

في هذا النص يتكرر الفعل (أضاعوا) إحدى عشرة مرة، وبهذا يكون قد احتل موقعا رئيسا هيمن على بناء القصيدة ككل، وواضح أن هذا التكرار لم يرد عشوائيا ودون وعي من الشاعر، بل إن "زيدان" قصد إليه في محاولة منه لإثبات فكرته وتوكيدها.

ولما كان التكرار من "الوسائل التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورا تعبيريا واضحا يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر، وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى"، فإن تكرار البداية عند حسين زيدان يشكل عنصرا فاعلا في تشكيل أفق رؤياه، وكذلك نقل تجربته الشعورية، ففي قصيدة (ذكرى في مسار الرفض) يقول:

رافضٌ مُذْ أرضعتني الْمُرْضِعَهْ

قدّمتْ ثديا حزينا.. فرأيت الأضلعا

خوفها من طارق يسأل ليلا إخوتي

[1]– حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 102، 103.

عن مكان "الخارجي".. وكبير الأربعة

رافضٌ.. مذ قدّمتْ.. ثديا.. رأيت الأضلعا..

وتشير الأمّ حولي: تُكْمِلُ العدّة باسمي

[لعبة حربية]: لم يكشف المأفون ما تقصد أمي

وأنا أحفظهم.. أحفظ ذاك الأصبعا

رافض.. مذ قدمت.. حزنها.. والأضلعا..

فرأيت السد فيها مشرعا

[....]

حافظ.. مذ رأيت المرضعة

رافض.. قدمت ثديا حزينا.. فرأيت الأضلعا..

لم أذق طعم حليب.. بل رضعت الأدمعا..[1]

يبدو أن تكرار الشاعر لفظة (رافض) شكل مركز الاهتمام في هذه الأبيات، ويمكن أن يكون معينا للقارئ على كشف البنية العميقة للنص. فهو تكرار يعبر عن رفض أكيد ومتواصل. فالشاعر يرفض الاستكانة والرضوخ لهذا الواقع المؤلم والبائس بكل همومه وتناقضاته. والتكرار ههنا" يضع بين أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها، بحيث تطلع عليها."[2]

ومن النماذج كذلك قوله في قصيدة (نهار لأهل الكهف):

وقال سعيد لسعد أبي السعداء:

[1]– حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، ص 27، 28.

[2]– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 243.

كرهتُ التلوّنَ والاصفرار..

كرهت مُسَاوَرَةَ الاحمرار..

كرهت مناجاةَ قافلةٍ

أَخْرَجَتْ حادِي العِيسِ عن صوتهِ

لِتُغَنِّي المزيدَ، المزيدَ مِنَ الإحتِضار..[1]

أصر الشاعر على تكرار الفعل(كرهت) ليجسد لنا حجم معاناته وسط أمة خيمت عليها كل صفات النفاق والتملق، وقد استطاع من خلال هذا التكرار أن يفضح زيف هذا المجتمع الذي يرتدي ألف رداء ورداء فيظهر غير ما يبطن.

وفي موضع آخر يقول:

دعاماتُ عرْشِ المدينة معروفةٌ " أَرْبَعَهْ"

فَوَجْهٌ يَسُوسُ

ووجهٌ يدوسُ

ووجهٌ يجوسُ

ووجهٌ عبوسُ

فكنْ مَعَ من شئت في جُعْبَةِ الأصْلِ

أو إمَّعَهْ [2]

يبدو أن الشاعر قد جعل من كلمة (وجه) المكررة كلمة محورية يرتكز حولها معنى النص. فهي تشير إلى واقع الأنظمة الحاكمة في أرض المسلمين، وفي كل مرة يربط الشاعر هذه الكلمة بصفات جديدة تدل على النفاق والتخاذل والمكر والخيانة. فهناك حاكم يسوس

[1]– حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 90، 91.

[2]– حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 113.

البلاد ويقود شعبها، وآخر يعبث فيها ويفسد، وحاكم يدوس على دستور البلاد ويخالفه، وحاكم متهجم عبوس.

وقد ساهم التكرار الاستهلالي في الكشف عن " فاعلية قادرة على منح النص الشعري بنية متسقة، إذ إن كل تكرار من هذا النوع قادر على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع، وهذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزا لسماع الشاعر والانتباه إليه."[1]

2- تكرار الكلمة:

يعد تكرار الكلمة من أكثر أنماط التكرار شيوعا في المتن الشعري المعاصر، ويقصد به " تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة "[2] ، وتشكل الكلمة المكررة بمستوييها الإيقاعي والدلالي بؤرة ارتكاز القصيدة بوصفها المعبر الوحيد عن الحالة النفسية للمبدع. " فالكلمات المكررة ربما لا تكون عاملا مساهما في إضفاء جو الرتابة على العمل الأدبي، و لا يمكن أن تكون دليلا على ضعف الشاعرية عند الشاعر، بل إنها أداة من الأدوات التي يستخدمها الشاعر لتعين في إضاءة التجربة وإثرائها وتقديمها للقارئ ، الذي يحاول الشاعر بكل الوسائل أن يحرك فيه هاجس التفاعل مع تجربته."[3]

هذا وترى نازك الملائكة أن بعض نماذج هذا النوع من التكرار" لا ترتفع إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يد شاعر موهوب مدرك أن المعول في مثله لا على التكرار نفسه

[1]- موسى ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، ص181.

[2]- حسن العرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، ط،2001 ، ص82

[3]- موسى سامح ربابعة : التكرار في الشعر الجاهلي، ص 180.

وإنما على ما بعد الكلمة المكررة "[1]، وعليه فلابد على الكلمة المكررة أن تؤدي وظيفة في السياق النصي، وإلا أصبح تكرارها مجرد إعادة نمطية لا تثير في القارئ أي انفعال أو إثارة.

ومن نماذج تكرار الكلمة عند الشاعر حسين زيدان قوله في قصيدة (عمران ليلة أول نوفمبر):

يخال لي..أنّ النّهار مقبلٌ
وأن شمس لهفتي مشرقة من بعد حينْ
يخال لي.. وكم تخيّلنا اليقينْ
أنّ خيط رحلة السّواد.. محطّة لرحلة البياضْ
لرحلة الهواءْ
لرحلة العصفور بعد الماء[2]

عمد الشاعر في هذه الأبيات إلى تكرار لفظة (الرحلة)، وكان غرضه من هذا التكرار" التلذذ بذكر المكرر والتنويه به والإشادة بذكره"[3]، فالشاعر يشعر بمتعة خاصة عند ذكر هذه اللفظة وتكريرها، ليعبر عن خلاص الذات وتطهيرها من عالم النفس والإبحار بها في عالم المثل، والرحلة هنا ليست رحلة حقيقية إنما هي رحلة روحية نحو الكمال المنشود.

وفي موضع آخر يقول الشاعر:

قالوا: عَصَى حيٌّ أَبَاهُ..
حَيٌّ: ابْنُ مَنْ؟؟!
لم تَدْرِ ما قالتْ سُنُونُوَةُ الصّباحِ

[1]– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 231.
[2]– حسين زيدان: اعتصام، ص17.
[3]– محمد السيد شيخون: أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط1، 1983، ص27، 28.

ولا متَى انتظروا سِوَاهُ!..

حيٌّ بن يقظانٍ تُرَى

أَمْ حكمةَ العِرفَانِ قَامَتْ

في الجزيرةِ.. رحلة؟!

عَصَتِ الْجُمُوحَ، وكلتِ الأكْنَاهُ..

حَيٌّ.. وهذا الْحَيُّ مِنْ يَقظانِ..

وأمام سَيْمَرَغَ الهُدَى

هُوَ مُسْلِمٌ قُرْآنِي..[1]

من الواضح أن الشاعر قصد تكرار لفظة (حي)، وقد أراد من تكرارها أن يبرز للقارئ شدة تعلقه به ومدى الحاجة إليه، ففي تكراره " تنويه له وإشادة بذكره وتفخيم له في القلوب والأسماع"[2]. فعودة حي بن يقظان بالنسبة للشاعر هي عودة المسلم القرآني المتبع للمنهج الرباني، إنه الإنسان المتعلق بحبل الله المتين، المتفاني في الوصول إلى العشق الإلهي الواعي بحضور الذات الإلهية بكيانه.

هذا وقد أراد الشاعر لهذه المعاني الناتجة عن التكرار أن تترسخ في ذهن المتلقي وتبلغ به آفاق تجربته الإبداعية.

ومن أمثلة التكرار كذلك قول الشاعر في قصيدة (نبضات صخرية):

فنقول لمن لَمَسَتْ يمناه فرنسا: مرتدٌّ عن دين الله

برمز آخر قلنا: " باعْ "

[1]- حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 73، 74.

[2]– ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط1، 1981، ج257/1.

مَنْ أَغْمَدَ سيفا، قلنا: باع

من شرب الخمرة، قلنا: باع

من لم يأو جنودا... باع

من صفّق دون شعور... باع

والآن لنا في الرّمز طباعّ

في قهوتنا نضع الشّيحَ.. ونسخر من كلّ الأوضاعْ [1]

اختتم الشاعر الأبيات الشعرية بكلمة (باع)، وقد ارتكز عليها لدورها وأهميتها في إيفاد المعنى المقصود، فكلمة "باع" ـ أو البيوع باللهجة المحلية ـ شاعت إبان الثورة الجزائرية، ونعت بها كل عميل خائن تخلى عن قضية بلاده وتآمر ضدها مساندة للعدو والمستعمر.

وهذا " الشعور الطاغي أو المسيطر على الشاعر لم يدفعه إلى اختيار الكلمة فقط، بل إلى تكرارها، ولو لم يكررها على هذه الشاكلة لما استطاعت أن تنقل تجربته العميقة وأن تثير إحساسا لدى المتلقي، فالشاعر بشر يتحدث إلى بشر، ويعمل جاهدا ليعثر على أجود الألفاظ في أجود نسق لكي يجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى الآخرين."[2]

وفي موضع آخر يقول الشاعر:

– وجهي..

– ووجهكِ الوضيئ..

– والحقيبة استراحت بيننا

[1]– حسين زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، ص26.

[2]– موسى ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، ص 169.

نحن الأقانيم التي ظلت تسمِّي كنهها

فلتصمدي في وجه إبحار انفصامي... أصمدي

وجهي.. وتهرب الفصول من صدى صهيلها

وتنفر الأوتار من خليلها

وجهي.. ووجهك الذي ينوي الرّحيل

من تقاسيم انقسامي: اصمدي

هل كنت أذكى عندما

طوّقت ساعة انفصالي عن غدي

عندما ودّعت أنفاس اختيالي.. أصمدي

ولتمهليني لحظة.. لأسترّد صورتي

وأسترّد ما تبقّى من بقايا جثّتي[1]

إن إلحاح الشاعر على تكرار لفظة (اصمدي) في أكثر من موضع بإيقاع رتيب حزين يوحي بحالته النفسية الكئيبة. فهو يرفض الاستسلام لهزيمة الموت، راجيا روحه الصمود والمقاومة، فهي سبيله الوحيد في الحياة، إنه يطلب منها البقاء قليلا قبل مغادرة الجسد عله يبلغ هدفا أو حلما يتوق إليه. وهذا" التعبير عن هزيمة الموت والإفلات منه فيه بواعث حثيثة على التطلع للمستقبل سواء كان مستقبل الشاعر أو مستقبل وطنه أو أمته أو قصيدته أو بعض أهدافه وأحلامه، فلابد من لحظة إضافية لتوديع كل من له ذكرى مع الشاعر."[2]

[1]– حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، ص 10، 11.

[2]– محمد شادو: دلالة الموت في الشعر العربي المعاصر (دراسة نصية لجدارية محمود درويش)، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013، ص 89.

ومن النماذج كذلك قوله في قصيدة (نهار في أهل الكهف):

ترابٌ.. ترابٌ.. ترابٌ.. ترابٌ..

مساكنكمْ، ومراكبكمْ، ومباهجكمْ

مِنْ ترابْ..

[يقول سعيد كَمَنْ يَعِظُ النّاسَ

[يَخْشى عليه الأحباء من فَلْتة العقلِ

[أو من عذابْ..

ترابٌ.. ترابْ..

مفاتنكمْ، وأحابيلكمْ و من ترابْ..

عروشكمُو، وقصوركمُو، من ترابْ..

وهذا الذي قد تخافونه من ترابْ..

وهذا الذي سوف تخشونه جبل من

ترابْ

وما خَبَّأَ الذّاهبون ترابْ..

وما لعب القلب إلا بنرجسة من ترابْ..

مَذَاهِبُكُمْ من ترابْ..

وما انْتَحَلَ القَوْم إلا ترابْ..

ترابٌ.. ترابٌ.. ترابٌ..[1]

نلاحظ أن الشاعر كرر في هذه القصيدة كلمة (تراب)، وقد تميز هذا التكرار "بتشابكه واندماجه وتفاعله مع بقية عناصر القصيدة في هيكل متراكب نتيجة للعلاقة الوثيقة

[1]- حسين زيدان: شاهد التلث الأخير، ص121.122.

بين العناصر المكررة وسائر عناصر العمل الفني، ويستتبع لذلك أن الصيغة أو التركيب حينما لا يكون في مثل هذه العلاقة الوثيقة يصبح شرحا أو إسهابا أو حشوا لا طائل من ورائه غير الضعف اللغوي وعدم نضج الشعور."[1]

لقد أصر الشاعر على تكرار لفظ (التراب) ليجسد لنا مدى تفاهة الحياة الدنيا. فعلى الرغم من انخداع الإنسان بزيفها وبهرجها، والجري واللهث وراء المكاسب الدنيوية، إلا أنها حياة مؤقتة وغير دائمة، إنها زائلة لا محالة. وعليه، فلا بد على الإنسان أن يتأمل فيها ويتدبر ليستخلص العبر اللازمة، ويكفيه واعظا في ذلك قوله تعالى:{ وَمَا ٱلۡحَيَوٰةُ ٱلدُّنۡيَآ إِلَّا مَتَٰعُ ٱلۡغُرُورِ }*.

وهذه هي رؤيا الخطاب الصوفي الذي أراد أن " يتوغل بالوعي الإنساني نحو أعمق معاني السمو على تفاهة الحياة وماديتها وحطتها، وأن يخلص الأنا من سجنه ويخرجه من هشاشة الواقع ويحلق به في سماوات المطلق اللامتناهي بغية تجديد النبض الروحي وارتقاء أعلى درجات الصعود نحو المتعالي."[2]

3- تكرار اللازمة :

بما أن لكل نص شعري مقاطع متعددة فإن الشاعر قد يلجأ إلى تكرار عبارات ما في بداية أو نهاية مقاطع القصيدة، وهذا ما يسمى بتكرار اللازمة. "ومثل هذا التكرار ينبه القارئ

[1]- مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص173.

* سورة الحديد الأية 20.

[2]-عبد القادر فيدوح : الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، دار الوصال الجزائر، ط1 ، 1994 ، ص56.

على ابتداء فكرة جديدة يتفرع منها معنى جديد ينضام مع غيره في الوصول إلى المعنى الكلي المقترن بالعبارة المكررة."[1]

وهذه اللازمة تعد عنصرا مهما في بناء النص الشعري ، ورابطا أساسيا بين المقاطع المختلفة للنص،"وتشكل مفتاحا يلقي بظلاله الإيقاعية والدلالية على عالم النص."[2]

ومن نماذج تكرار اللازمة في شعر حسين زيدان قوله في قصيدة (طقوس مجد الصقيع):

لا ترحلي

فلي دبيبي.. مثل كل الكائنات..لي تناسخي الصّغير

لي تقاسيم اللهيب.. والمطر..

لا ترحلي..فلي زهوري.. لي دمائي

لي مسافات انتمائي.. وحدودي

[....]

لا ترحلي

فلم أمزّق رايتي.. ومجهريّاتي.. خطرْ..

وموسم الإصرار لي... لا ترحلي

[....]

لا ترحلي.. ولتمهليني لحظة..لأستردّ صورتي

وأستردّ ما تبقّى.. من بقايا جثّتي.[3]

[1]– فهد ناصر عاشور : التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان ، ط1، 2004، ص41.

[2]– محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة، ص212.

[3]– حسين زيدان : فضاء لموسم الإصرار، ص11–12.

لقد كرر الشاعر اللازمة (لا ترحلي) في بداية كل مقطع لتشكل بذلك محور النص ومرتكزه الأساس. وقد أراد من تكرارها أن يذكر روحه في كل مرة بالصمود والمقاومة قبل مغادرة الجسد لعله يبلغ شيئا مما يصبو إليه. وقد أضفى هذا التكرار على القصيدة غنائية حزينة تحس بها الأذن وينفعل معها الوجدان.

بهذا تكون " اللازمة المترددة سمة أسلوبية جزئية، ولكنها تؤدي وظائف كلية من صميم الرؤية النصية في القصيدة وفي الفلك الشعري الذي تتحرك فيه."[1]

ومن الأمثلة كذلك قوله في قصيدة (نهار لأهل الكهف):

وَيصْرِفُكَ القومُ صَرْفًا جميلَا

إِلَهِي.. إلهي..

لماذا المسافرُ فيكُ يسمَّى عَليلاَ..

وطِفْلُ المعاني يحاورني وأُحَاوِرُهُ:

– أيها الخَلْوَتي تغيَّر قليلَا

ويصرفك القوم صرفا جميلا

إلهي.. إلهي..

وهل بسواك يطيب التباهي

وأَشْرَكْتُ لما تفَرَّسْتُ في وُجَهاء المدينةِ

أَبْغِي سبيلَا

وطفل المعاني اختفى

فأَشْرَقَتُ في ظلمتي

[1]– عثمان بدري: دراسات تطبيقية في الشعر العربي(نحو تأصيل منهجي في النقد التطبيقي)، الجزائر، 2009، ص 85.

ونسيتُ الدليلَا

إلهي.. إلهي..

إليكَ المسافاتُ لا تنتهي في التَّنَاهِي

وكنتُ تعبَّدْتُ فِي أحْرُفِي

واتَّخَذْتُ كؤوس القصيدة جِسرا وخمرًا

ونشوةَ مُعتكفٍ في الملاهي.[1]

إن استحضار الشاعر اللازمة (إلهي ..إلهي) في كل مرة إنما هو دليل على استغراق ذاته في الاتصال بالذات العليا، متخذا من خلوته وسيلة للفناء في محبوبه الأعظم. وقد شكل هذا التكرار دفقة إيقاعية متواترة على مستوى القصيدة مما ساهم في توكيد المعنى وترسيخه في ذهن المتلقي.

وفي قصيدة (التميمة) يقول:

كم كنتُ أحلم أن أرى شيئا جميلَا !

في بحره المكنون أرهن ثروتي

وسأستحمّ بفيضه من لهفتي

شيئا أراه فأرتمي مذهولَا!

أرمي شباكي لو تطاوعني يدي... ولَوِ ارتقى،

فسأصطفيه دليلَا

كم كنت أحلم بالنقا..

بصراحة تنتابني...ببساطةٍ/ مثل التّمائم والرُّقَى..

[1]– حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص110، 111.

شيئا يضمد حرقتي

أنسى دمائي في (حماهْ) في (قدسنا)/ في (كربلَا)

شيئا صغيرا مثل: لا

يعلو تراث خريطتي.. جيلا فجيلَا..

كم كنت أحلم أن أرى شيئا جميلاَ..[1]

إن الشاعر من خلال تكرار اللازمة (كم كنت أحلم) يجسد لنا أحلامه الجميلة التي تلازم فكره وتراوده في كل لحظة من لحظات حياته عبر عالم الروح الذي اتخذه محرابا له للاتحاد بالذات العليا. وقد قصد الشاعر تكرار هذه اللازمة لإثارة المتلقي وشد انتباهه نحو الصورة المشكلة " لخلق ما يسمى لحظة التكيف الشعوري، أو لحظة التوافق الشعوري بين المبدع والمتلقي... وقد استخدم هذا التكرار ليشكل في القصيدة إيقاعا موسيقيا، قادرا على نقل التجربة الشعورية بجعل الكلمة المكررة أو البيت المكرر، المفتاح الأساسي للولوج إلى عالم النص الداخلي، فالشاعر تبعا لذلك يختار الأسلوب الذي يوافق موقفه، وينسجم معه لنقل إحساسه عبر مؤشرات تنبئ بحدث محدد أو موقف معين."[2]

ومن ذلك كذلك قوله في قصيدة (نهار لأهل الكهف):

بلادي.. بلادي..

لماذا الَّتعَذُّبُ فيك حَلاَلٌ على الخَلْقِ

لَكنْ عَلَيَّ يَصيرُ حَرَامَا؟

بلادي.. بلادي..

لماذا أَبَحْتَ لَهُمْ جَنَّةَ الْوَصْلِ

[1]– حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، ص 9.

[2]– موسى ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، ص 27.

فَاحْتَجَبَ اَلقلبُ والعقلُ هَامَا؟!

وقلتِ لهُمْ قَوْل: لا تَقْرَبُوا شَجَرَ الَّنصْرِ

ذاقوا، وقد أكلوا شجر النصر

فانْكَسَرَ السّهم في قبضة النصرِ

وانهزم النَّسْرُ فيك ونَامَا

بلادي.. بلادي..

كأن التعذّب فيك مُرَادِي

أبَحْتِ قرابينَ "مفدي" فَغَنَّى الجهادَ

وجَاهَدْتُ نفسي، فَضُمِّي جهادِي

وحاربَ فيكِ ظلامًا

وحاربتُ فيك الطَّغَامَا

بلادي.. بلادي..

ضعي للْغَرَانِيقِ أَلْفَ وسامٍ

فإنِّي قَبِلْتُ عيونك سَامَا

فإنَّ المحب إذا ما رأى النار قدْ يرتمي

وإنَّ عذابَكِ صار غَرَامَا[1]

استثمر الشاعر في هذا المقطع فاعلية تكرار اللازمة (بلادي.. بلادي..) ليعبر من خلالها عن ألمه وتحسره لما يعانيه من اغتراب داخل بلاده نظرا لاختلافه الفكري ورفضه لما لايتوافق مع تطلعاته. وفي تكرار هذه اللازمة معنى العتاب لما يحس به الشاعر من تهميش وتغريب.

[1]– حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 118، 119.

يتضح مما سبق أن التكرار في شعر "حسين زيدان" لم يأت عشوائيا ودون وعي منه، وإنما قصد إليه لغاية دلالية وأخرى جمالية تبرز تماسك النص وتلاحم أجزائه. كما جعل من التكرار وسيلة ليعبر عن أفكاره وليعرض رؤاه وليؤكد مواقفه.

رابعا: الالتفات في الضمائر

عادة ما يعمد الشعراء في تشكيل خطاباتهم إلى توظيف أساليب وتقنيات مختلفة تعينهم في التعبير عن رؤيتهم الشعرية. ويعد الالتفات في الضمائر من أهم الأساليب التي يلجأ إليها الشاعر كسرا للرتابة وخلخلة لأفق التوقع لدى القارئ. ولهذا "وصف (الالتفات) بالعدول وعد من صميم الانزياح، لشموليته على بنية التباسية يشترك في تكريسها كل من المعمار والأسلوب والدلالة."[1]

والالتفات من الأساليب التي حظيت باهتمام النقاد والبلاغيين العرب، ويعد "الزمخشري" أول من بين قيمته الفنية بقوله:" إن الرجوع من الغيبة إلى الخطاب إنما يستعمل للتفنن في الكلام والانتقال من أسلوب إلى أسلوب، تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه."[2]

وقد ساير كثير من البلاغيين "الزمخشري" فيما ذهب إليه. فهذا "السكاكي" يقول: " واعلم أن هذا النوع، أعني نقل الكلام عن الحكاية إلى الغيبة، لا يختص المسند إليه، ولا هذا القدر بل الحكاية والخطاب والغيبة ثلاثتها بنقل كل واحد منها إلى الآخر، ويسمى هذا النقل التفاتا عند علماء علم المعاني. والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطرية لنشاطه... "[3]

إن الالتفات من خلال هذين النصين يحقق فائدتين:

[1]– خيرة حمر العين: شعرية الانزياح (دراسة في جماليات العدول)، مؤسسة حمادة للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص225.

[2]– رجاء عيد : البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص 232. نقلا عن ابن الأثير، المثل السائر ، ص 168.

[3]– السكاكي: مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص199.

– الأولى: جذب انتباه المتلقي ومفاجأته بتلك الانتقالات التي لم يتوقع حدوثها في نسق التعبير، مما يوقظ فكره وينشط خياله.

– الثانية: تتمثل فيما تتركه تلك التحولات الأسلوبية من دلالات وإيحاءات.

وفي النقد الحديث أصبح الالتفات " سمة أسلوبية تعين على تحولات مختلفة في الخطاب... ولا نفهم هذه التحولات إلا في ضوء السياق اللغوي الذي يرجع إليه وحده لتحديد طبيعة المعنى المراد، إذ إن المعنى قد يتجاوز الكلام المرسوم أمامنا إلى آخر يفهم ضمنيا، وهو معنى يتحدد بالقوة اللاكلامية."[1]

وللضمائر دور هام في هذا السياق بوصفها أدوات تعين الشاعر في التنقل داخل النص بحرية، كما أن لها " دورا في التماسك الكلي والدلالي في آن معا، ولا نبالغ إذا قلنا بأن تشكيل المعنى وإبرازه يعتمد بشكل كبير على موقع الضمائر وكيفية استخدامها داخل النص. فالضمائر تمتلك قابلية الإحالة بنوعيها الداخلية "والقبلية والبعدية" والخارجية، حيث تؤدي الأولى وظيفة ربط العناصر التركيبية للنص، فتكون إحالتها نصية، وفي الثانية تؤدي وظيفة ربط النص بالسياق الخارجي."[2] وعليه فإن الانزياح من ضمير إلى آخر يحقق "انعطافة واعية تمنح النص دفقة دلالية مكثفة يستدعيها تتابعه السياقي."[3]

وقد استثمر "حسين زيدان " ظاهرة (الالتفات في الضمائر) في بناء قصائده استثمارا ينم عن حس شعري مرهف. وفيما يلي بعض النماذج الدالة على ذلك:

---

[1]– عبد الباسط محمد الزود: من دلالات الانزياح التركيبي وجماليته في قصيدة الصقر لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، م23، ع1، 2007،ص 176، 177.

[2]– داليا أحمد موسى: الإحالة في شعر أدونيس، دار التكوين، دمشق، ط1، 2010 ص 103.

[3]– عشتار داود: الأسلوبية الشعرية (قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 164.

1- الالتفات من التكلم إلى الخطاب:

يقول الشاعر في قصيدة (عودة حي بن يقظان):

رَبِّي عَجِلْتُ إليكَ في هذا السَّحَرْ..
أُخْفِي ارتعاشي.. ذَاهلاً..
طيْرٌ يُبَلِّلُهَ المطَرْ
ضاقت، وكنت أضنها بيدي تمر
فلمْ تَمُرْ..
ضاقتْ، فَذُقْتُ فِجَاجَهَا
والآنَ أدركتُ الخَبرْ..
ربّاهُ.. دُونَكَ " لا مسَاس السَّامرِيِّ"
ودونك اللهم، ما أقسى السَّفَرْ!..
ربّاه ما أحلى العروج إليكَ
ربّي لو أطيق الصّبر جئتُ على أحَرْ!..
فإليك قدني.. يا إلهي..
إن لي زادا قليلا[1]

لجأ الشاعر في هذا المقطع الشعري إلى المراوغة من خلال تقنية الالتفات إلى أكثر من ضمير التي جسد من خلالها عمق المشهد الصوفي. فلقد استهل نصه بضمير المتكلم (التاء) ثم الضمير (أنا) ليعلن عن نفسه وعن لحظات عروجه إلى الذات العليا، وضمير

[1]- حسين زيدان : شاهد الثلث الأخير ، ص61 - 62.

المتكلم هنا يعد " معادلا لتعرية النفس ولكشف النوايا أمام القارئ مما يجعله أشد تعلقا وإليه أبعد تشويقا."[1]

وأما التفاته إلى ضمير الغيبة (هي) فما هو سوى إشارة إلى ملذات الحياة الدنيا، فبعد أن عايشها اتجه إلى مبدأ الخلاص والتطهير من ظلماتها. وأخيرا التفت إلى ضمير الخطاب (الذات الإلهية) ليؤكد عظمتها وحاجة النفس إليها.

" فبفضل التوسعات الناجمة عن تطور الأدوات، وبغرض اعطاء المرسلة أكثر من مدلول، أدخل الالتفات في أفق العلائق التقابلية الداخلية والخارجية، أي بين الضمير والشخص وعلاقة بعضها ببعض، فإذا كانت مهمة الضمير أن يتطابق مع ما يقابله من شخص خارجي، فإننا بإزاء عملية توصيل صريحة وأليفة. أما إذا كان الضمير يشير إلى شخص آخر غير المنادي، فإننا حينئذ بإزاء الالتفات فالالتفات، هو الإشارة إلى شخص بضمير لا يطابقه، سواء أكانت هذه الإشارة بقرينة أم بأخرى."[2]

2- الالتفات من الغيبة إلى الخطاب :

يقول الشاعر في قصيدة (خوف في حجم الحزن) :

((.....))

يموت ، ويترك الأحزان تقتلني

ويتركني.. وحيدا بين آلاف

بخيط الليل تشنقني

ويتركني ويتركني

[1]- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، عالم المعرفة ، 1998 ، ص185.

[2]- عبد القادر فيدوح: شعرية الانزياح، ص 124، 125.

– رجائي –

ما رجائي الآن..بعد عيونك الغرقى؟

تموت الآن كي نشقى

وتتركنا.. بلا أم سترضعنا.. بلا صاح يعزينا.[1]

نلاحظ ورود ضمير الغائب في الأفعال (يموت، يترك، تقتلني، يتركني، تشنقني) غير أنه لم يسترسل فيه كثيرا فالتفت إلى الخطاب وذلك في قوله (عيونك، تموت ، تتركنا). لقد أسهم هذا الالتفات في خدمة الدلالة التي يؤديها النص، لأن حضور ضمير الغائب في الأبيات الأربعة الأولى يؤكد الحضور الفعلي للغائب في وجدان الشاعر وتجذره في ذاته. وأما التفاته إلى الخطاب إنما يشعرنا باستمرارية هذا الغياب، لذلك أخذ يخاطبه وكأنه يتراءى أمام عينيه. وفي هذا الالتفات معنى العتاب واللوم، وكأن الشاعر يلوم هذا الذي غاب وتخلى عنه ولم يترك له سوى أحزان تلازمه في وحدة قاتلة تخنق أنفاسه.

3– الالتفات من الخطاب إلى التكلم :

يقول الشاعر في قصيدة (طقوس مجد الصقيع) :

لا تتركي لي وحدتي

أنوي النّفور مِنْ..إليك

غبتُ ارتجالا..ضاع كفّي..هل يدي في راحتيك؟

بحثت عنّي/ فيكِ/ تهت..لا النّهاية استراحت في فمي

هل في – أنا – مَصْلٌ لديك..؟

[1]– حسين زيدان : فضاء لموسم الإصرار، ص29.

لا ترحلي..ولتمهليني لحظة..لأستردّ طاقتي

وأستردّ ما تبقّى..من بقايا جثّتِي.[1]

إذا تأملنا هذا المقطع فإننا " نلمس محاولة لتضليل الدلالة بإخراج الضمير على غير ما وضع له في الحقيقة، فالشاعر لا يخاطب شخصا غريبا، بل هو في الواقع يخاطب (روحه)، أما لجوؤه إلى هذا الشكل من التعبير فهو مقصود بغرض التباس المعنى من جهة، ولتحفيز المتلقي على صنع المعنى واسترجاعه من جهة أخرى، ولو جاء السياق على غير ما هو عليه لكان بحاجة إلى سياق آخر لقول تفاعل الأشياء والكلمات بطريقة مختلفة."[2]

إن الشاعر ههنا يخاطب روحه ويترجاها الصمود وعدم الرحيل عله يحقق بعض آماله وأحلامه في مجد الصقيع الذي يجمد فيه. فالسياق إذن يوهم القارئ بأن الشاعر يخاطب شخصا آخر هو في أساسه خطاب لروحه.

هذا الانزياح الضمائري في النص لا يجيء مصادفة وإنما هو برنامج أسلوبي يخطط له المبدع تحقيقا لغايات معينة في أطر النص، لذلك لابد من رصد كل التبدلات الطارئة على مسيرة الضمائر ومعرفة قدرتها على التوصيل والتعبير، ومدى تحقيق أهدافها المرسومة لها، وكذا نجاحها أو إخفاقها في التأثير على المتلقي.[3]

[1]– حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، ص14.

[2]– عبد القادر فيدوح : شعرية الانزياح، ص125.

[3]– ينظر: محمد نديم خشفة، تبادل الضمائر وطاقته التعبيرية، مجلة البيان الكويتية، ع 292، يوليو 1990، ص 20.

الفصل الثالث:الانزياح الدلالي

أولا: الانزياح الإسنادي

- الإسناد الاسمي
- الإسناد الفعلي.

ثانيا: الانزياح الاستعاري

- التشكيل الاستعاري للغة
- دلالات التشكيل الاستعاري في شعر حسين زيدان

ثالثا: انزياح الرؤيا واتساع الدلالة في شعر حسين زيدان

- مفهوم الرؤيا
- حسين زيدان نحو رؤيا شعرية منزاحة

– حضور النبوءة/ فاعلية الحلم

– الرؤيا واللغة الصوفية

يجنح الشاعر وهو يبدع نصه إلى البحث عن مكامن الإثارة الفنية والجمالية، فيعمد إلى إيراد المعنى الواحد بطرق انزياحية مختلفة، " حيث تنزاح الدوال عن مدلولاتها الأصلية، فتختفي الدلالة المألوفة للكلمات لتحل مكانها دلالات جديدة غير معهودة ولا محدودة، فقد يحمل الدال الواحد في اللغة الشعرية مدلولات متباينة، تختلف باختلاف السياق الذي ينشأ فيه الرمز الشعري، وقد يحدث العكس فيرمز للمدلول الواحد بدوال متعددة."[1] ولعل هذا ما يفتح النص على طاقات إيحائية وتأويلية عالية،" إذ إن خلق علاقة لم تكن موجودة بين متباعدين أو متباينين ، هو أساس المجاز الخلاق."[2]

وقد استثمر حسين زيدان فاعلية الانزياح الدلالي من خلال الانزياحات الإسنادية والانزياحات الاستعارية ، ممثلة في العناصر التالية:

أولا: الانزياح الإسنادي:

يعد الإسناد* **Prédication** من أهم الوظائف النحوية التي تؤديها الكلمات داخل الجمل، ذلك أن " الكلمة تؤسس وظيفتها بعلاقتها بمجاوراتها مما سبق عليها ومما لحقها من كلمات."[3] فالعلاقات الإسنادية بين الكلمات تعمل على تحقيق الملاءمة والانسجام بين عناصر التركيب اللغوي. غير أن لغة الشعر قد تفقد هذه الوظيفة حينما تعمد إلى خلق هوة

---

[1]– أميمة عبد السلام الرواشدة: شعرية الانزياح في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية، منشورات أمانة عمان الكبرى عمان،2004، ص54.

[2]– عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص 402.

*" الإسناد باب من أبواب المعاني، وهو نسبة حكم إلى محكوم له أو محكوم عليه. فاللفظ الدال على المحكوم له أو المحكوم عليه هو المسند إليه ، واللفظ الدال على الحكم هو المسند. ولابد أن يقع المسند إليه فاعلا، أو نائب فاعل، أو مبتدأ، أو اسما لأحد للنواسخ (الأفعال الناقصة وأفعال المقاربة والأحرف المشبهة بالفعل)، ولابد أن يقع المسند فعلا أو خبرا للمبتدأ، أو خبرا للنواسخ." عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 21.

[3]– عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير، ص8.

بين المتعلقات اللفظية، وهذا ما يسمى بـ **(الانزياح الإسنادي)**، أو كما يسميه كوهين : **اللانحوية ungrammaticale** ، ومفهومها يتمثل " في أن النحو يسند أدوارا معينة للكلمات، وبهذا لابد للكلمات – في السياق – من أن تنجز هذه الأدوار حسب طبيعة البنية النحوية نفسها في لغة ما، ومن هنا تنجز كل كلمة وظيفتها داخل النظام اللغوي...وبهذا تصبح اللانحوية تعجيز الكلمات عن إنجاز تلك الوظائف التي يسندها إليها النحو. وهذه اللانحوية تؤدي إلى تغيير المعنى – على رأي كوهين – مادامت تتصل بالإسناد غير الطبيعي، ذلك الإسناد الذي يؤدي إلى منافرة هي التي تفرض معنى آخر."[1] واللانحوية هي عملية مقصودة من المبدع، يضفي بها على تعبيره غموضا ليفسح المجال للقارئ لاستكشاف تلك العلاقات الجديدة الناتجة عن الإسناد غير الطبيعي، ولإعادة التعبير إلى المعقول من خلال عملية التأويل التي يقوم بها.

ومن وجهة نظر **ريفاتير** " تدمج اللانحوية في نظام جديد بعد تشويه التصوير الأدبي للواقع، نظام يخلق نسقا جيدا للعبارات، ومن هنا تتجلى وظيفة اللانحوية في تغيير طبيعة العبارات بانتقالها من مستوى المحاكاة إلى مستوى أعلى للدلالة."[2]

فنحن حين نقرأ الشعر المعاصر نجد أن الشعراء قد مزجوا في شعرهم بين المحسوسات،" فاختلطت الروائح والألوان والأصوات والطعوم، فسمعنا في شعرهم: الشهوة الحمراء، والثلوج الخرساء، والطعم الرمادي، والضوء البليل، والقمر المحتضر، والضوء الباكي، والقمر الشرس، والشمس المرة المذاق..."[3]

[1]– حسن ناظم : مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2003، ص177.

[2]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 178.

[3]– محمد محمد حسين : مقالات في الأدب واللغة ، مؤسسة الرسالة بيروت، ط1 ، 1986، ص28.

إن طرفي الإسناد يبدوان متنافرين أول الأمر عندما يوضع معناهما الحقيقي في الحسبان. ففي الانزياح الإسنادي يكون المعنى الأول – الناتج عن الانزياح – بعيدا عن السياق اللغوي وعن توقع القارئ، بينما المعنى الثاني – التأويلي – فإنه يعيد السياق إلى دائرة الإمكان والملاءمة.

ومن هنا فإن اللغة الشعرية تتميز بوجود علاقات سياقية " تخترق المحدود إلى اللامحدود، واللاشعري إلى الشعري ، وتنفلت من نطاق اللغة التخاطبية في نمطها التراتبي التقليدي إلى لغة مفتوحة على دلالات لانهائية."[1]

وعليه فقد أولى رواد الأسلوبية الانزياحات الإسنادية اهتماما خاصا لما لها من دور في منح النص قدرا عاليا من الشعرية، وفتحه على طاقات تأويلية متعددة، وكذلك تحفيز المتلقي للولوج إلى أعماق العملية الإبداعية.

وقد شكل الانزياح الإسنادي ملمحا بارزا في تجربة حسين زيدان الشعرية، يمكن أن نحصره فيما يلي :

[1]– خليل موسى : قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2000، ص109.

1- الإسناد الاسمي

من المتعارف عليه أن الجملة الاسمية في اللغة العربية تتكون من مبتدأ وخبر، والأصل فيها أن يكون الخبر ملائما للمبتدأ دلاليا، وذلك في مثل : العلم نافع، والبدر طالع. بينما تتجه لغة الشعر اتجاها آخر حينما تخلق نوعا من التنافر واللاتجانس بين المبتدأ والخبر في مثل قولنا : القمر محتضر، والثلوج خرساء.

والمطلع على شعر حسين زيدان يجد أن ظاهرة الإسناد الاسمي هذه قد وردت في دواوينه بصورة لافتة، وفيما يلي بعض النماذج الدالة على ذلك، قوله في قصيدة (عمران – ليلة أول نوفمبر –) :

لِمَ لَمْ تَعُدْ ؟..

فالأرض ثكلى والسماء ستبتعدْ

لِمَ لَمْ تَعُدْ؟!

هذا الحنينُ..كرعشة الأنفاسِ..يسري في حنايانا

ويهرب مرّة كي يتّحدْ

لِمَ لمْ تعدْ؟؟! [1]

إن المتمعن في عبارة (الأرض ثكلى) يدرك عدم ملاءمة الخبر للمبتدأ، فهذا الأخير ـ الأرض ـ قد أسند إليه الشاعر كلمة ليست من متعلقاته (ثكلى) . وهذه الكلمة هي صفة لصيقة بالأم التي فقدت ولدها، ومن المستحيل أن تنسحب لتسكن الجماد (الأرض). غير أن الشاعر يدرك سر هذا التباعد واللاتجانس بين المبتدأ وخبره، فهو يصور لنا تحسره على الأوضاع والظروف القاسية التي آل إليه واقعه المعيش، حيث جعل من الأرض الثكلى

[1]– حسين زيدان : اعتصام، ص18.

معادلا موضوعيا له في مكابدة العناء، والأرض حزينة تتألم نتيجة الظلم والمعاناة من قيود واقع قمعي، فهي تبكي فقدانها كرامتها دون أن يسمع أنينها أو يفهم دمعها أحد سوى الشاعر زيدان الذي ينشد عودة (عمران)، عله يعيد لها بسمتها و بريقها.

ومن هنا يتضح أن الشاعر عندما يعبر عن رؤياه " إنما يفصح عن إحساس كامل بالفجيعة ، أو الفرح، أو البطولة ، ولا يعود وترا منفردا، بل يندرج في نبرته أنين عام هو أنين البشر كله... أو بمعنى آخر لا تنمو رؤيا الشاعر إلا عبر ارتباط حميم بالآخرين، ولا تتجسد بشكل مؤثر إلا حين يصبح صوته رغم فرديته وسريته، صوتا إنسانيا، ونشيدا شاملا لمجد شعبه ومكابدته."[1]

تظهر فاعلية الانزياح في المقطع السابق في مخالفة العلاقة اللغوية بين المسند والمسند إليه، فالمتوقع ـ طبقا لقوانين اللغة العربية ـ " أن يأتي المكمل منسجما ومطابقا للطرف الذي يكمله، لأنهما يشكلان معا وحدة دلالية متكاملة."[2] غير أن هذه العلاقة تختفي حين ترتبط المفردات بعلاقات جديدة تتخلى فيها اللغة عن معياريتها.

وفي موضع آخر يقول حسين زيدان في قصيدة (قابض الجمر):

أنا لست أرضى الفحم حلًّا

والخطاب اليوم جمرُ..

يا ليت في قلبي صخورا

ليت في قلبي حجرْ ..

[1]– علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 2003، ص 21.

[2]– أميمة الرواشدة: شعرية الانزياح، ص 139.

فلعلّني أنسى قليلا

بعض آلام البشرْ ..[1]

من غير المعقول أن يكون الخطاب – الذي هو رسالة يتم توجيهها من مرسل إلى مرسل إليه – جمرا إلا على سبيل المجاز ، وهنا يتبين مقدار الانزياح الذي صنعه الشاعر في هذا التركيب (الخطاب اليوم جمر)، عندما أسند الخبر (جمر) إلى المبتدأ (الخطاب)، وهذه العلاقة الإسنادية الجديدة قد أعانت الشاعر في كشف الدلالة. ففي زمن الاستضعاف يقف الشاعر مخلصا لأمته مهموما وحزينا على انكسارها، متخذا من شعره وسيلة لاحتضان قضيتها والمكافحة من أجلها.

وبهذا يكون الوجود الحقيقي للشاعر " هو وجوده كجزء يرى ويفعل في كل إنساني. إن الانفصام عن قضية الإنسان ليس إلا اسما آخر للموت."[2]

ومن هنا " يكمن نجاح الشاعر في إبراز القيمة الدلالية للكلمة بمستوى الوظيفة التي يحققها عالم الشاعر الداخلي، ولن يتأتى ذلك إلا بعامل اللفظ الإيحائي."[3] وهذا ما جنح إليه حسين زيدان في اختيار الألفاظ للتعبير عن مكنونه المتساوق مع أفق انتظاره في الدفاع عن أمته. ومن الأمثلة كذلك قول الشاعر في قصيدة (عمران – ليلة أول نوفمبر –) :

رؤياك يا عِمْرَانُ بالعِشْق ارتوتْ وتحطّمت من نَغْمِهَا الأوتارُ

رؤياك يا عِمرانً تحمل فرحتي للقادمين فتزدهي الأنوارُ

ضوئيَّة رؤياكَ لا تأويل لي الضّوء عندي طلسمٌ مُحْتَارُ[4]

[1]– حسين زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 62، 63.

[2]– أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ص 260.

[3]– عبد القادر فيدوح: شعرية الانزياح، ص 118.

[4]– حسين زيدان : اعتصام، ص11.

يمثل البيت الأخير انزياحا عن اللغة المعيارية عندما أسند الخبر (طلسم) إلى المبتدأ (الضوء). فرؤيا عمران هي الأمل الذي يتشوق الشاعر إلى بلوغه، وبقدومه تشرق الأنوار ويستعيد الشاعر فرحته وابتسامته. وقد وصف رؤيا عمران بأنها ضوئية يعجز عن تأويلها، إذ الضوء عنده طلسم يحتار في معرفته وفهمه لكثرة أسراره . وبهذا يكشف التنافر المذكور عجز عقل الشاعر عن إدراك جوهر هذا الضوء ، وذلك نظرا لقوته التي تعادل قوة غموض الطلاسم التي يعجز الشخص العادي عن فك شفرتها .

ومن الأمثلة الأخرى كذلك قوله:

فهذه الليلة لي ...وهذه الأسماءْ..

والليلة الكبرى إذا لم تُنْجِبِ الأنوارَ..حَتْمًا:

تنجب الأضواءْ..

أو سَمّها كما تشاءْ..[1]

لقد جاء الخبر – جملة فعلية – (تنجب الأنوار) و (تنجب الأضواء) غير مطابق دلاليا مع المبتدأ (الليلة)، فالإنجاب من متعلقات الكائنات الحية، وهو أمر لا يمكن الحدوث إلا إذا أريد بذلك دلالة معينة. ومما يسعفنا على كشف هذا السر المستتر خلف هذا التنافر بين المبتدأ والخبر هو لفظتي الأنوار والأضواء.

فالشاعر يتمنى لو أن هذه الليلة الخالدة – ليلة الفاتح من نوفمبر– تتجسد تجسيدا فعليا، حتى وإن لم تحقق التغيير الكامل، فإنها حتما ستتحقق شيئا مما يصبو إليه ألا وهو رفض الذل والمهانة. فلفظتا الأنوار والأضواء كلاهما ترمزان إلى الأمل والسلام.

[1]– حسين زيدان: اعتصام، ص17.

وثمة مثال آخر، إذ يقول الشاعر في قصيدة (القوس والرامي):

الدّين غولهمُ المخيف إذا طغوا أبدا، فلا تحزنْ على الإسلام

سُدُمُ الأنامل ضيّعت أبصارنا من حزننا وتهافت الأعلام[1]

هاهو الدين يتحول في عالم الشاعر إلى غول مخيف، ذلك الكائن الخرافي الذي يتصف بالبشاعة والضخامة والتوحش، وهنا نلمس عدم منطقية العلاقة بين المسند والمسند إليه، غير أن هذا التنافر أدى إلى الإفصاح عن حالة الرعب المتملكة لتلك الفئة التي تخاف من هيمنة الدين الإسلامي، هذا الدين المتكامل في مبادئه وأحكامه وفي تعاليمه وقيمه. فبعد أن آمن الشعب الجزائري بشمول الإسلام وأحقيته في إدارة شؤون البلاد، ظهر النظام الذي يرفض وجود سلطة دينية تتحكم في الشأن السياسي وتسيطر عليه.

وتظهر فاعلية الإسناد الاسمي كذلك في قصيدة (أبو سفيان.. في استطرادات خاصة):

يمتصّني شظف الحنين فأنشد الوهن العصيّ

بقرب سحرك راحة...أترجّل الأبعاد فيك مسافرا..

ما قد تُرِكتُ وللسّكون بدايتي ونهايتي..

طوّقت كل غريقة..بالهول تمتشق المساء

والليل تغسله السّماء

وطردت عنك جنوني المعصوم..[2]

[1]– حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، ص52.

[2]– حسين زيدان : فضاء لموسم الإصرار، ص 18،19.

من غير الممكن أن يصير الليل – الذي هو بعد زمني – ثوبا يُغسل إلا في اللغة الشعرية التي تجيز التباعد وعدم التلاحم بين عناصرها بغية تحقيق الشعرية . فالانزياح الإسنادي بين المبتدأ (الليل) والخبر – جملة فعلية – (تغسله السماء) يكشف عن تماهي الذات الشاعرة في الذات العليا، ذلك أن الليل هو أنيس الشاعر في خلوته، هو لحظات الصفاء والعروج إلى الذات الإلهية، وهنا يحاول الشاعر اعتلاء عوالم الروح بكل تجلياته. "فالليل هو زمن المعراج الصوفي، وفيه تبتدئ التنزلات الإلهية والفيوضات الكشفية."[1]

ومما يندرج ضمن المنافرة الاسمية كذلك أسماء وأخبار الأفعال الناسخة، وذلك في مثل قول الشاعر :

وزمانك الموبوء من غصن الخنى

مزّقت أوراقي.. وبعت فراستي

واستشرف الحزن المدجّج في الكرى

أنا ما استقمت فهل ترين ضلالتي؟

وعَدَدْتُ ألف حصيّةٍ ودفنتها في عمق فجر خائف..

لن يولد اليوم الذي يمتصّ أنفاس الحنين..

كانت عيونك حقنة مشبوهة، سمّمتُ فيها عِفَّتِي..

من يبعد الأمل المدلّل في عروق الياسمين؟..[2]

من يمعن النظر في قول الشاعر (كانت عيونك حقنة مشبوهة سمّمت فيها عفتي)، لابد أن يلمس التنافر بين اسم كان (عيونك) وما تلاها من أخبار. فالعين عضو من أعضاء

[1]– محمد كعوان : التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر)، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع الجزائر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع الأردن ، ط1، 2010، ص 385.

[2]– حسين زيدان : فضاء لموسم الإصرار ، ص19

الجسم يعبر عادة عن الجمال وذلك من حيث اللون والاتساع . بيد أن الشاعر قد فصل العين عن وظيفتها الأساسية وقذف بها في حقل مختلف لا يمت لها بأية صلة، فشكل بذلك هوة عميقة بين طرفي الإسناد. وبهذا تكون العلاقة الإسنادية قد أسهمت بشكل كبير في إيصال الدلالات الكامنة في وجدان الشاعر إلى المتلقي . فقد كشف هذا التنافر عن مظاهر العذاب والآلام التي تعيشها الذات الشاعرة نتيجة الابتعاد عن ملذات الحياة الدنيا، وهذا كله من أجل تحقيق مبدأ الخلاص الذي هو"عودة إلى الأصل، وسبيله الانعتاق من ظلمات المادة والانتهاء من الوجود ضمن شروط هذا العالم ومنطقه ليعود الصوفي إلى الحال المثال."[1]

وهذه هي الرؤيا الصوفية التي تسعى إلى الارتقاء بالذات من الأدنى إلى الأعلى، أي أن تسافر بها نحو" أعمق معاني السمو على تفاهة الحياة وماديتها وحطتها، وأن تخلص الأنا من سجنه وتخرجه من هشاشة الواقع وتحلق به في سموات المطلق اللامتناهي بغية تجديد النبض الروحي وارتقاء أعلى درجات الصعود نحو المتعالي، ولا شك في أن هذه التجربة المريرة هي قبس من روحه المستخلص، من روح المطلق الإلهي الذي من شأنه أن يبثها أسراره حينما يباشر الكشف عن استسرارية الكون المطبق لحظة مداعبة الروح لصمته."[2]

وفي موضع آخر يقول الشاعر في قصيدة (نهار لأهل الكهف) :

(..) أَصْبَحَ الرَّفضُ أنشودةَ المتعبينْ

أصبح الرفض زغرودةً

[1]– فوزي معمري: لغة الخطاب الصوفي بين القراءة والتأويل (قراءة في بعض النماذج الشعرية)، مجلة قراءات، بسكرة، 10، 2017، ص287. نقلا عن وفيق سليطين: الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ص109.

[2]– عبد القادر فيدوح : الرؤيا والتأويل ، ص56.

في فم العاشقاتْ..

أصبح الرفض في لُقْمَةِ الشعر قَاتْ..

أصبح الرفض عرافة لَم تَبُحْ

بانتماء الصَّهيلِ[1]

رسم الشاعر في هذا المشهد الشعري صورة للرفض قوامها الانزياح عن المألوف، حيث أسند إلى الرفض صفات غير تلك التي ألفناها وعهدناها، فجعل منه أنشودة و زغرودة وعرافة. ذلك أن الرفض يخبر عنه عادة بالانتفاضة والتمرد والاستنكار والتحدي. غير أن هذه العلاقة الجديدة تعكس إيجابية الموقف، إذ يصبح الرفض شيئا إيجابيا في حياة الفرد حينما يكون رفضا هادفا بناءا مصحوبا بقوة الوعي وقوة الإرادة على التجاوز.

وبهذه العلاقة الإسنادية الجديدة يخطف الشاعر القارئ إلى " عالم من الرؤى تنقلب فيه المعادلات العقلية، وتغيب الحواجز بين عناصر الكون المختلفة، وتبنى الجسور بين الداخل والخارج، الإنسان والعالم."[2]

ومن النماذج التي تمثل هذا النوع من الانزياح كذلك قول الشاعر في قصيدة (صورة في زمن..):

اِنْطِقْ.. اِنطِقْ..

صار الصّمت حشيش العالم

صار الصّمت حديقة حزنٍ

صدئت أسنان سفينتنا.. ومدينة قلبي التائهة[3]

[1]– حسين زيدان : شاهد الثلث الأخير، ص91

[2]– زهيدة جبور درويش: التاريخ والتجربة في الكتاب لأدونيس، دار النهار، بيروت، ط1، 2002، ص 188.

[3]– حسين زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 23.

صور لنا الشاعر من خلال عدم الملاءمة بين اسم صار وخبرها صورة أشبه ما تكون بالمستحيلة. فالصمت ـ على الرغم من أنه عادة ما يترجم بعجز اللسان عن التعبيرـ فإنه يكون في الكثير من الأحيان هو المعبر الحقيقي عن المعنى الذي يشعر به الإنسان. فكيف يصير الصمت عند الشاعر– إذن– (حشيش العالم) و (حديقة حزن)؟ إن هذه العلاقات الإسنادية بينت كيف أصبح الصمت أفيون الشعوب. فالإجراءات التعسفية والقمعية التي تفرضها الأنظمة الحاكمة، أصبحت كابحة لتطلعات الشعوب ، فجعلتها تدمن الصمت فتعيش في كهف من الحزن تلوذ إليه هربا من البوح بآمالها لأنها تعتبره الحل الوحيد .

وبهذا يتبين أن" توق العناصر المتباعدة في الصورة نحو الوحدة، يؤدي إلى تعددية على صعيد المعنى والدلالة، فتجمع الصورة كل القيم المعنوية التي تتجمع بها الكلمات القديمة منها وتلك التي خلفتها."[1]

يتضح مما سبق أن الانزياح في العلاقات الإسنادية الاسمية قد حقق قدرا عاليا من الشعرية، "حيث وصف النقاد أن النص الذي يحقق قدرا ومكانة من الشعرية بأنه قائم على سعة الفضاء التي تحققها الصور القائمة بين طرفين متباعدين أو غير متجانسين، وبمقدار ما يحققه النص من سمة الملاءمة فإنه يهيئ لنفسه سماته الشعرية التي تمنحه فرادته."[2]

لقد استطاع "حسين زيدان" بقوة خياله وبراعة أسلوبه أن يتخلص من الانسجام المألوف بين طرفي الإسناد الاسمي، حيث خلق حالة من اللامألوف بينهما لينتج دلالة جديدة مختلفة عن الدلالة الأولى. ولعل هذا ما يتطلب مشاركة القارئ بغية إعادة بناء للهدم الحاصل نتيجة الانزياح.

[1]– صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1976، ص 14.

[2]– سامح الرواشدة: ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث وإشكالية التأويل، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م12، ع2، 1997، ص99.

2- الإسناد الفعلي

من المعلوم أن الجملة الفعلية في اللغة العربية تنقسم من حيث لزوم الفعل وتعديه إلى قسمين :

1- الجملة التي لا يحتاج فيها الفعل إلى مفعول (وهو الذي يعرف بالفعل اللازم).

2- الجملة التي يتعدى فيها الفعل إلى مفعول وأكثر(وهو الذي يعرف بالفعل المتعدي).

واللغة المعيارية تتطلب الملاءمة بين عناصر الجملة الفعلية ، وقد أكد جون كوهين هذا الأمر بقوله: " أنه ينبغي للمسند إليه أن يندرج في مجال تناله دلالة المسند".[1] بينما تسمح لغة الشعر بالتباعد والتنافر بين عناصر الجملة بهدف تحقيق الشعرية.

ولعل هذا ما نجده في نصوص حسين زيدان الشعرية، إذ انتهك القانون الثابت لطبيعة كثير من الجمل الفعلية، وذلك بإسناد الفعل اللازم إلى فاعل لا يتوافق معه دلاليا، وإسناد الفعل المتعدي لفاعل ومفعول لا يتطابقان مع دلالته.

ومن الأمثلة التي توضح ذلك ما يلي :

مَوْجَةٌ عَلّمَتْ سعد كُنْهَ البِحار

فسافرَ في المدّ مُنْعَتِقاً

مِنْ تُخوم النّهايات عادَ

وفي شفتيه بساتينُ مِنْ رعشةٍ وَأَمَلْ..[2]

[1]- جون كوهين : بنية اللغة الشعرية، ص108.

[2]- حسين زيدان : شاهد الثلث الأخير، ص 98

إن العلاقة الإسنادية واضحة في قول الشاعر(موجة علمت سعد)، حيث أسند الفعل (علّم) إلى لفظة (الموجة)، فتولدت هوة خلخلت أفق توقع القارئ ، مما يدفعه إلى تنشيط خياله لإدراك هذه العلاقة الانزياحية. ففعل التعلم في منطقه التداولي المعهود هو صفة إنسانية لا تتلاءم مع الجماد، غير أن الشاعر اتخذ من أمواج البحر سبيلا لارتياد المجهول و تقصي الحقيقة وطلب المعرفة، وكذا الانعتاق من أصفاد الإطار الفكري السائد، ومن ثم العودة برؤى جديدة تزخر بالأمل. " فالسفر بديل مطروح وتعويض مطلوب. السفر انعتاق من العبودية وانطلاقة في المجهول، خروج من القيود ودخول في فضاء الحرية. وهذا السفر يحقق لذة الاكتشاف والتحرر من القيود الخانقة."[1]

إن الشاعر " يبدع كتابة مغايرة، ويستطيع انطلاقا من ذلك أن يغير شيئا ما لدى الآخرين، أن يضع أمامهم علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة، بين الكلمة والشيء، بين الشيء والإنسان، وأن يؤثر من ثم في تصوراتهم..."[2]

ومن الأمثلة الأخرى الدالة على تنافر الإسناد الفعلي، قوله :

جَبَلٌ مِنَ الْأَوْرَاسِ غَرَّدَ مُنشِداً

فَتَمَايَلَتْ لِنَشيدِهِ الْأَوْرَاسُ..

قالُوا جُنِنْتَ !، فَقَالَ: أحَلُمُ أنْ أَطِيرَ

وما يَهُمُّ لِما يقولُ النَّاس!..

أَوَلَمْ يقولُوا لِلْحُسَيْنِ: جُنِنتَ لَمَّا

قادَهُ في لَيْلَة عَبَّاسُ؟!..[1]

[1]– وفيق خنسة: دراسات في الشعر العربي الحديث، دار اقرأ، بيروت، ط1، 1983، ص 20.

[2]– أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص 193.

إن السطر الأول يشكل منافرة إسنادية، لأن فعل (التغريد) لا يمكن أن يسند في لغة الخطاب العادي إلى (الجبل)، فهذه العلاقة غير منطقية في الحقيقة، والمسافة بين طرفي الإسناد بعيدة، غير أن حسين زيدان استطاع بقوة خياله أن يقرب المسافات وأن يجعل منها علاقة ممكنة. فهذا الجبل الأوراسي هو الشاعر نفسه، وهذه التغريدات هي صوته، حيث ظل يردد هتافات الأمل المحملة بإشراقة المستقبل للخلاص من هذا الواقع، والحلم بميلاد شخصية مفعمة بالسمو والارتقاء.

وهذه الرؤيا الصوفية في الشعر هي" بحث مستمر عن الرمز الإنساني في معناه الأسمى ومحاولة وصل الذات بهذا المعنى لتأصيل جوهريته بوصفه امتدادا روحيا لأصالة الذات في نشدانها للمتعالي والمثال عبر جدلها الدائم مع الواقع القائم على التأمل والعيان والاستبصار."[2]

إن رضوخ اللغة للإبداع يجعلها تخرج عن صرامة المنطق التداولي المألوف، فتجمع بين المتناقضات وتقرب المسافات، في مثل قول الشاعر:

أنا ما غَنّيتك فوق الحاجب والعينين..فللجفنين رموش

أخرى..يا وطنا..فيه الدم يعشّش فوق الغصن

الأخضر..يشنق أحلامي عَلَنًا ما زلت أفكّر في عينيك

..وأبحر عبر شراييناك..مازلت وطيبة هذا البلد الآمن

..أرقب عينيك الخضراء..بين الزيتون، وبين

التين..مازلت وحلم الطّير يمزّق ذاكرتي..أُكْمِل

[1]– حسين زيدان : شاهد الثلث الأخير، ص15

[2]– عبد القادر فيدوح : الرؤيا والتأويل، ص52.

سفري عبر الضّوء..وأجمع أشلائي يا صاح..[1]

يحتشد المقطع بالمنافرة الإسنادية في قول الشاعر: (الدم يعشش فوق الغصن، يشنق أحلامي، أبحر عبر شراييك، حلم الطير يمزق ذاكرتي). ولهذه الإسنادات دلالتها الرمزية المعبرة عن اغتراب الذات الشاعرة، فزيدان يحس بالاغتراب داخل وطنه الذي يعيش فيه دون هدف نظرا لاختلافه الفكري، أو لرفضه لما لا يتوافق مع طبيعته، لهذا نجده قد لجأ إلى عالمه الروحي بحثا عن وطن يحتويه وينتشله من غربته التي أعيت روحه. "وإذا كان الهروب من الذات هو نتيجة لحرمانها من موطنها الأبدي وإقصائها من سرمديتها، فإن وعي الذات لذاتها قد أفرز الفلسفة الوجودية التي تؤمن بالذات في ملازمتها لواقعها ومصيرها، ولكن لا تتكرها أبدا في رفضها له ومناقضته وتجاوزه نحو استيعاب جوهر كينونته التي لا تتراءى إلا لأكثر الناس وعيا بالعالم والإنسان والكون, هذا الثالوث الأزلي الذي لا تكف الذات عن مساءلته، ومساءلة ذاتها لفهمه ومعرفته."[2]

فالشاعر الصوفي يسعى دائما إلى بناء رؤيا فوقية في عالم لا ينتمي إلى عالمنا، ذلك أن الرؤيا " استبطان منظم لتجربة روحية، ومحاولة للكشف عن الحقيقة والتجاوز عن الوجود الفعلي للأشياء."[3]

وقد لا يولد إسناد الفعل إلى الفاعل تنافرا إلا بعد مجيء المفعول به أو متعلقات الفعل كالحال والتمييز، كما في قول الشاعر :

في ذلك اليوم الذي بَدَت الزُّهورُ حزينةً

[1]- حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، ص 36.

[2]- عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص56.

[3]- المرجع نفسه، ص47. نقلا عن محمد مصطفى هدارة: النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، ع4/ 1981.

ونَمَتْ بأَدغَالِ الرّوابي عُشْبَةٌ سمراء

إبسالُ لامَسَها، فلَمْ يصبِرْ على حزنِ

الفراقِ..

وبمهْده صاحَ:

اعترفتُ بدهشتي

إني اعترفت بما أُعَانِي، باحتراقي ..[1]

من يقرأ هذه الأسطر الشعرية تستوقفه عبارة (بدت الزهور حزينة). فقد أسند الشاعر صفة الحزن التي هي جانب معنوي في حياة الإنسان إلى الزهور التي تمثل جانبا حسيا، مما شكل علاقة إسنادية واضحة تدخل القارئ في متاهة دلالية حاصلة نتيجة الخروج عن المألوف والمتداول. فالزهور تحمل دلالة إيجابية عندما تقترن بالجمال حيث دلالة الفرح والسرور والأمل، ولكن الصدمة تصيب القارئ حينما تسند إلى الزهور صفة الحزن الذي يحمل معاني الألم واليأس والكآبة والانهزام، غير أن الشاعر اختار (الزهور الحزينة) لتكون معادلا موضوعيا لمعاناته وموقفه من هذا العالم وتناقضاته.

"إن الشاعر مجبول بالحزن على الدوام، وكأنه درامي بطبعه، وبما أنه لم يكن بإرادته امتلاك قدره فهو يجابه مصيره إما بالهروب، وإما بالتسامي عن طريق الإبداع بحثا عن قيم جديدة تبحث فيها الذات عن معادلها الفكري، والروحي والوجداني، أو للتخفيف من حدة المعاناة التي تسببها غريزة التطلع في الإنسان الرابضة في لاوعيه (وأناه البدئي)."[2]

وفي موضع آخر يقول الشاعر:

[1]– حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص47.

[2]– عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص58.

.. ويأتي المساء.. حزينا كقلبي

مساء كئيب سقيم

يعشش في الأفق في القلب

كأهل الرقيم

وفي مهجة الشفق القرمزي

أجفف جرحي.. أمسح دمعي

ويبقى المساء حزينا كقلبي[1]

يصطدم القارئ بإسناد الفعل (يعشش) إلى مسند إليه لا يناسبه (المساء)، فهو خروج عن منطق اللغة الذي يجعل الفعل (يعشش) مقترنا بكائن حي. كما أنه " انتهاك لخبرة القارئ ومعرفته وذوقه، ولذلك فإن هناك تغييرا يصيب ذوق القارئ فتقع بينه وبين النص مسافة جمالية لا يستطيع أن يحدد أبعادها ودلالاتها إلا بالقراءة الاستبطانية القائمة على الحوار مع النص."[2]

فقد وصف الشاعر المساء بصفة (الحزن) ، وهي– كما نرى – تعارض التفكير المنطقي للمتلقي واللغة المعجمية المألوفة، لأن المتوقع هو أن يوصف المساء بما يناسبه ، فهو الفترة التي يشعر فيها الإنسان بالهدوء والسكينة. غير أن هذا الوصف الانزياحي الذي جاء به الشاعر يعكس حالة شعورية تعيشها روحه الكئيبة وتحيل إلى عالم داخلي يضج بالحزن والألم. " والتغني بالحزن ليس هدفا في حد ذاته لأي شاعر مبدع، لكن غاية هذا

[1]– حسين زيدان: فضاء لموسم الإسراء، ص 35.

[2]– موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي (دراسة تطبيقية) ، ص 108، 109.

الحزن تلتمع في وجدانه وتشرق مع أحلامه، عابقة بالحب والحنين والشفافية والانسجام الذي يسود الكون."[1]

الشيء نفسه نجده في قصيدة (ذكرى مسار الرفض):

رافضٌ مُذْ أرضعتني الْمُرضِعَةُ

قدّمتْ ثديا حزينا.. فرأيت الأضلعا

خوفها من طارق يسأل ليلا إخوتي

عن مكان "الخارجي".. وكبير الأربعَهْ

[.....]

حافظ..مذ رأيت المرضعه

رافض.. قدمت ثديا حزينا.. فرأيت الأضلعا

لم أذق طعم حليب.. بل رضعت الأدمعا..[2]

نلاحظ من خلال هذه الأبيات أن الشاعر قد أجاد في توظيف الانزياح، في قوله: (قدمت ثديا حزينا)، وفي قوله: (رضعت الأدمعا). فمن خلال الربط بين هذه العناصر سيتضح الهدف من هذه المنافرة. فإذا كان طعم الحليب طيبا، فإن الدموع ستصيره مرا ممزوجا بكل ما تحمله الدموع من دلالات الحزن والألم والأسى والتحسر.

ومن الأمثلة الأخرى التي يتبدى فيها التنافر بين الفعل والفاعل وما يأتي بعدهما من متعلقات قول الشاعر:

يمضي هذا الغد مأسورا.. مثل الأمس.. ومثل اليوم، لا

[1]– محمد بوشحيط: الكتابة في لحظة وعي (مقالات نقدية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص39.

[2]– حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، ص 27، 28.

شيء جديد يا صاح. فالليل القاتم ما روعني.. لكني

أخشى ما أخشاه.. ضياع صلاة الفجر.. فتغفو

العين.. وتكبر أضغاث الأحلام والليل طويل يا

صاح.. والحبّ سيحبل في الظّلمات.. في جيبي تذكرة

للعودة يا أمي والمنفى شغب لقصيَدهْ [1]

القارئ لهذه القطعة الشعرية يلمس عدم منطقية العلاقة الإسنادية في قول الشاعر: (يمضي الغد مأسورا)، فقد أسند الشاعر لفظة (الأسر) التي تقترن بكائن حي إلى (الغد). وهذه العلاقة التي أوجدها توحي بحالة اليأس والتشاؤم التي يعيشها، فمستقبله كحاضره وماضيه ينصرف محبوس الحلم والأماني، مكبلا بأصفاد الحزن والصمت، يشتكي صعوبة الواقع والحياة، فلا شيء جديد في حياته سوى أنها تنقل الأمس وتعيد اليوم.

من خلال ما سبق يتبين كيف جاءت الجمل الشعرية " في تساوق ترابطي: نحوي/ دلالي، وتنافر معنوي، فالوظيفة الربطية للمعنى هنا تولد نوعا من الغرابة للقاعدة التعبيرية في بنيتها السطحية، لكن بمجرد أن تسمو بالمعنى إلى بنيته العميقة يرتفع مناخ الجملة الشعرية إلى إشعاعات فضائية يستمدها القارئ من خيطه الفكري النابض بحدوس مشاعره، ليعطيها أبعادا تأويلية قائمة على (الربط الافتراضي)."[2]

لقد انزاحت الكلمات عن طبيعتها المعهودة والمألوفة لتدخل في علاقات إسنادية جديدة تحمل في ثناياها دلالات أكثر عمقا وأكثر تأثيرا، وهذا هو سبيل الشعرية. " ففي كل مرة تظهر فيها الكلمات انحرافا ما عن التعبير عن الفكر بالطريقة الأكثر مباشرة، أي

[1]– حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، ص 35، 36.

[2]– عبد القادر فيدوح: شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، ص 113.

بالطريقة الأقل معقولية، وفي كل مرة تكشف فيها هذه الانحرافات – لنقل – كشفا كليا عالما من العلاقات متمايزا عن العالم المحض."[1]

ثانيا: الانزياح الاستعاري

تعد الاستعارة من أكثر الصور المجازية التي تعتمد أسلوب الانزياح، وهي من السمات الفارقة بين اللغة العادية واللغة الشعرية، لما تتميز به من خيال، ولاعتمادها كذلك على الإيحاء، الذي من شأنه أن يثير المتلقي ويدفعه إلى الولوج في عوالم النص بغية استكناه دلالاته وجمالياته .

وقد حظيت الاستعارة باهتمام خاص من النقاد قديما وحديثا، فقال **أرسطو** بأن" أعظم الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة،... وهو وحده الذي يمكن أن يستفيده المرء من غيره ، وهو آية الموهبة"[2]، بمعنى أن عبقرية الشاعر تظهر في استعاراته. و أما في تراثنا النقدي والبلاغي فقد عدها **عبد القاهر الجرجاني** من الأصول الكبرى التي تتفرع عنها كل محسنات الكلام .[3]

وفي العصر الحديث تزايد الاهتمام بها فيرى **جان كوهن** أنها عماد الانزياح، وأن " المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات هو الاستعارة "[4]، وبهذا تشكل الاستعارة محور العملية الشعرية.

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 135.

[2]– أرسطو طاليس: كتاب أرسطو في الشعر، ص 128.

[3]– ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 27.

[4]– جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 170.

وإذا انتقلنا إلى ناقد آخر هو **ريتشاردز** فإننا نجده قد خص الاستعارة حيزا خاصا في كتابه" فلسفة البلاغة"، حيث عدها " المبدأ الحاضر في اللغة أبدا. فنحن لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أي حديث اعتيادي سلس دون اللجوء إلى الاستعارة."[1]

1- التشكيل الاستعاري للغة:

امتهنت لغة الشعر الانزياح فأصبحت لغة متمردة على الواقع والمعتاد والمألوف، متخذة أسلوب المراوغة والمباغتة في الربط بين الدوال ومدلولاتها. ولهذا لا تزال " الرغبة تلح على المبدع ابتكار معجمه وإيقاعه وكلماته بحثا عن ماء اللغة، والأهم في ذلك أن تشكل هذه الرغبة هاجسا ودافعا للخلق، ومع ذلك فقد لا تخفي قلقها إزاء التجريب المتواصل وانفتاح النص على مسارات مجهولة، لا تضمن أي عودة، أو أي نوع من الاستقرار، لكنها ـ على الأقل ـ تمتلك أسلوبها الخاص في استدعاء الممكن الخالص الذي يستجيب لقلقها وتوقعاتها."[2]

ولعل هذا ما يدفع بالشاعر عند التعبير عن رؤاه الشعرية إلى توظيف تقنيات وأساليب تعينه في تشكيل خطابه الشعري وإنتاج دلالاته. وترد "الاستعارة" ضمن أهم وأبرز التقنيات التي يعمد إليها الشاعر للإبحار في رحاب المطلق، والانفتاح على عجائبية الصوغ والتوغل في أودية الغريب، مما يسهم في بلورة لغة جديدة خارجة عن المألوف. فالاستعارة هي " الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها ـ في الشعر ـ أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل."[3]

---

[1]- آ.أ. ريتشاردز : فلسفة البلاغة، ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، مجلة العرب والفكر العالمي ،ع13،1991، ص39.

[2]- عبد القادر فيدوح: شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، ص 122.

[3]- آ .أ.ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1963، ص 310.

يقول عباس محمود العقاد في لغته الشاعرة: " إن اللغة العربية وصفت قديما ـ وحديثا ـ بأنها لغة شعرية، ليس لأنها لغة يكثر فيها الشعر والشعراء، ولا لأنها مقبولة السمع يستريح السامع لها... ليس لذلك فحسب، بل إنها كذلك لغة يتلاقى فيها تعبير الحقيقة وتعبير المجاز على نحو لا يعهد له نظير في سائر اللغات. فاللغة العربية تتميز بأنها لغة المجاز ليس لكثرة التعبيرات المجازية فيها... بل لأنها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصور المحسوسة إلى حدود المعاني المجردة، فيصبح القمر بهاء والزهرة نضارة، والغصن اعتدال ورشاقة والطود وقار وسكينة."[1]

والاستعارة تعد " الصيغة الأكثر جوهرية للغة المجازية، واللغة المجازية هي اللغة التي لا تعني ما تقول، فالسيارات لا ترتدي قبعة، والناس ليسوا سفنا، والزمن ليس نهرا، والليل ليس دنا للماء، والصباح لا يلقى بالأحجار فيه"[2]. وبهذا تصبح الاستعارة من أهم المنبهات الأسلوبية وأكثر الصور المجازية التي يتحقق من خلالها الانزياح، حتى قيل عنها عماد الانزياحات الدلالية وأرقاها.

لقد غدت الاستعارة سبيلا لانزياح اللغة وباعثا مهما في تحولها عن المسار، إذ تبتعد عن المدرك المألوف والواضح السهل، فتبعث فيها حياة جديدة وولادة متجددة، إنها "ولادة من الداخل، حيث لا تضاف ألفاظ جديدة إليها، وإنما يبعث في الموجود منها روح جديدة، وتدخل مع المجاز في عملية انبعاث دائم"[3] وسعي دائب نحو غرائبية الصوغ وعجائبية النسج.

---

[1]– عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ص 26/11.

[2]– تيرنس هوكس: الاستعارة، ترجمة زكريا عبد الله، مراجعة محمد بربري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016، ص12.

[3]– كورك جاكوب: اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب)، ترجمة يوسف ليون وعموائيل عزيز، دار المأمون، بغداد، العراق، 1989، ص 230.

* **آيفر أرمسترونغ ريتشاردز**:(IVOR ARMSTORONG RICHARDS)، تخرج في كلية ماغدالين التابعة لجامعة كمبرج، شارك **أوغدن** في تأليف كتابي (معنى المعنى) و (أسس علم الجمال). ومن أشهر كتبه التي انفرد بتأليفها :

وعليه يصبح الغرض الرئيس من الاستعارة كما يقر"**ريتشاردز**"*هو" توسيع اللغة، وبما أن اللغة هي الواقع، فإن الاستعارة توسع الواقع كذلك. وعبر تجاور العناصر التي يحدث تفاعلها بعدا جديدا لكليهما، فإنه من الممكن القول بأن الاستعارة تخلق واقعا جديدا وتصونه عبر اللغة، حيث إنها تكون متقبلة لدى متكلميها.[1]

وبهذا تصبح الوظيفة الأساسية لهذه الصورة المجازية هي توسيع إمكانات اللغة من خلال ابتداع معاني جديدة ، انطلاقا من استعمالاتها وتوظيفاتها الاستعارية الجديدة .

وينبغي الإشارة إلى أن الاستعارة عند ريتشاردز لايقصد بها الإبدال وإنما يقصد بها عملية التفاعل بين المعنيين (أي المعنى الأصلي والمعنى الاستعاري). فالمعنى الأصلي في الاستعارة لا يختفي كلية وإنما يتراجع ليحل بدله المعنى الاستعاري الذي تبنى عليه الاستعارة.[2]

مبادئ النقد الأدبي، النقد العملي، فلسفة البلاغة...إلخ. ينظر أوغدن و ريتشاردز: معنى المعنى ترجمة : كيان أحمد حازم يحي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت لبنان ، ط1 2015 ، ص2.

[1]– تيرنس هوكس : الاستعارة ، ص77.

[2]– ينظر آ.أ. ريتشاردز : فلسفة البلاغة، ص42.

2- دلالات التشكيل الاستعاري في شعر حسين زيدان:

يختلف توظيف اللغة في الشعر الجديد عن توظيفها في الشعر القديم. فهذا الأخير " كانت تقوم فيه على الجزالة والفخامة أساسا، وعلى شيء من استعمال المجاز بأنواعه، والاستعارة والتشبيه بأنواعهما المختلفة أيضا. وأما الشعر الجديد فإنه لا يقوم على اصطناع اللغة الفخمة ولا على الكلف بالمحسنات والمجازات، ولكن على تزييح اللغة تزييحا ملحاحا،"[1] فترتدي بذلك رداء المجهول واللامنطق واللامعقول. ومن هنا تهيء للاستعارة – بوصفها صورة حداثية لجأ إليها الشاعر المعاصر– مجال التشكل، وتتيح لها إمكانية التوسع الدلالي، فتتجاوز" المشابهة كعلاقة واقعية بين طرفيها لتبنى على استهداف التكثيف الدلالي والإيحاء. فالشاعر الحديث يعمد إلى تجسيد الحقائق الباطنية التي لا تمتلك معادلاتها اللفظية، إنه يسعى ليجعل من النص الشعري ذاته استعارة كبرى تعمل على تجسيد الرؤيا الشعرية."[2]

إن الاستعارة وفقا لما تقدم تتجاوز علاقة المشابهة القائمة بين طرفيها لتنفتح على عوالم سحر التشكيل، فتأتلف بوساطتها عناصر متباعدة ومتناقضة، لتخلق واقعا جديدا يتناغم مع رؤى الشاعر وعمق تجربته. " بهذا المعنى تكون الاستعارة خلقا تلقائيا، وابتكارا دلاليا، لامكان له في اللغة السائدة، ولا وجود له إلا لأنه اكتسب مسندا غير عادي أو غير متوقع. ولذلك تشبه الاستعارة حل لغز، أكثر مما تشبه اقترانا قائما على المشابهة، لأنها تتكون أصلا من حل لغز التنافر الدلالي."[3]

---

[1]– عبد الملك مرتاض : قضايا الشعريات (متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة)، دار القدس العربي ، وهران الجزائر، ط1 ،2009 ، ص170.

[2]– سليمة مسعودي : الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر، ص343.

[3]– بول ريكور : نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب / لبنان ، ط2، 2006، ص93

والقارئ لشعر "حسين زيدان" يجد أنه ينفرد باستعارة متميزة بجدتها وغرابتها وقدرتها على إيراد المعنى الواحد بطرق انزياحية متباينة. إذ أنها " لا تخضع لسلطة التركيب التقليدي والمعنى المنطقي المألوف كما في الصور التقليدية، لكنها حطمت هذه القواعد وتلاشت فيها إلى حد كبير... وأصبحت المعاني مستحدثة ولا منطقية من خلال لا منطقية التركيب، وهذا بدوره جعل الصورة غير تقليدية ومتفاعلة تفاعلا ديناميا"[1] مع التجربة الشعرية الحداثية.

وقد لجأ "حسين زيدان" في تشكيل استعاراته إلى علاقات متناقضة وأنساق متنافرة، لتنفتح على آفاق مغايرة تساير مقتضيات تجربته. يقول في قصيدة (سقوط وقيام كثيرين) :

كنتَ تعرف منذ البداية نافورةَ الحزنِ

تنفر من حوتها اللاّئكيّ.. وتسعى حثيثا إلى رقّة الصّخر

تسمو إلى قمّة الدّفء ، يا "شاهد القرن"

هل تشتهي لعبة للدّهاة،

وفوضى كإغْلِيدِها المزدكيّ؟ [2]

هاهو الشاعر يجسد لنا الحزن بطريقة غير مألوفة لم نعهدها من قبل، وكأننا نكتشفه للوهلة الأولى، إذ جعل منه نافورة تئن وتتوجع عندما تنثر آلام وأحزان وتأوهات الشعب الجزائري العالق بين مخالب الموت، علما أن النافورة في الأصل تنشر المباهج في النفوس عند سماع خرير المياه في أثناء سريانها.

[1]– عبد الرحمان مبروك : من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، دار الوفاء سوريا، ط1 2002 ، ص109.

[2]– حسين زيدان: اعتصام، ص49.

لقد استطاع الشاعر من خلال هذا التجسيد أن ينقل الحزن من مجاله المعنوي إلى مجال آخر حسي. وبهذا يعد التجسيد " قسيم التشخيص ومعاونه في تحقيق فاعلية الاستعارة وقدرتها في تصوير الأفكار والمفاهيم والمعنويات، ونقلها من عالمها التجريبي إلى عالم المحسوسات، فتصبح قريبة من الأذهان بما يضيفه إليها. فالأفكار والمعنويات صعب الحديث عنها بدقة بعيدا عن المحسوسات."[1]

وتأتي المفاجأة حين يستعير الشاعر لفظة (الحوت) في قوله: تنفر من حوتها اللائكي، للدلالة على النظام الذي أعلن عن موقفه الرافض لكل ما ليس علمانيا. ثم جعل الشاعر قسوة الصخر ترق لعذابات هذا الشعب في قوله : تسعى حثيثا إلى رقة الصخر، ومن ثم يشخص الصخر وكأنه إنسان أثر فيه أنين النافورة وهي توزع ألحان الحزن. وقد كان من شأن الاستعارة التشخيصية أن تهب للأشياء "عواطف آدمية، وخلجات إنسانية، تشارك بها الآدميين، وتأخذ منهم وتعطي، وتتبدى لهم في شتى الملابسات ، وتجعلهم يحسون الحياة في كل شيء تقع عليه العين، أو يلتبس به الحس فيأنسون بهذا الوجود أو يرهبونه في توفز وحاسية وإرهاف."[2]

لقد استطاع الشاعر من خلال الصورة الاستعارية السابقة أن يجمع بين الخيال والواقع، فيفاجئ المتلقي باللامنطقي واللامتوقع، كونه" توأم الغرابة والدهشة ، يتم حيث لا نتوقعه وحيث لا يقبله التقليد والعادة "[3] ، فتتشكل الدلالات تشكلا جديدا ومغايرا يفضي إلى الدهشة والفجائية. ومن ذلك قوله في قصيدة (نهار لأهل الكهف):

---

[1]– وجدان الصايغ: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث (رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، دار الفارس للنشر والتوزيع عمان، ط1 2003 ، ص79.

[2]– سيد قطب : التصوير الفني في القرآن الكريم ، دار الشروق ، القاهرة ، ط17 2004 ص 73.

[3]– كميل قيصر داغر : بريتون أندري (سلسلة أعلام الفكر العالمي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 1979 ، ص89.

وما كان قَوْلُهُم للرقيب سوى همسةٍ:

دَعِ الكلماتِ تَمُرْ

دَع الكلمات تسيرْ

دَع الكلمات هِيَ اليوم مَأْمُورَةٌ

مِثْلَمَا كان في البَدْءِ :

لَنْ تذهب الكلمات سُدَى.[1]

في هذا المقطع صور استعارية يبدو فيها الانزياح واضحا جليا، إذ تتخلى الكلمات عن مفهومها التجريدي لتتحول إلى كائن حي يمارس السلوك البشري والمتمثل في الفعلين (تمر، تسير) لتكتسب الاستعارة بعدا تشخيصيا، فضلا عن ذلك إسناد الصفة (مأمورة) إليها. فالكلمات ههنا لم تعد مجرد حروف متناثرة تملأ الكتب، بل أضحت جسدا حيا ينطلق دون قيود ولا حدود ليعبر عن معاناة شعب طفح كيله . لقد تحولت إلى جسد يملك القوة والإرادة على التغيير من خلال كسر قيود الخوف وتهديم مملكة الصمت.

إن الناظر في هذه المقاطع يجد أن "الخيال والمشاعر والعاطفة لا تؤدي أغراضا جمالية بمفردها، وإنما يجب صياغة كل هذا في أسلوب جديد ينتقل بالصورة من حيزها المعقول إلى شكل انبثاقها الموحد، وهكذا فإن الصور التنافرية والاستعارات والمجازات والمخالفات اللغوية والانزياحات بكل أنماطها تتدخل للتكثيف من إقامة اللغة في القتامة والغموض بدافع من تحريض المعنى الغائب، لاستيفاء الحضور الشمولي لرؤيا الفن والوجود الذي يجسد الشعر حركيته الأكثر تميزا وشاعرية."[2]

[1]– حسين زيدان : شاهد الثلث الأخير ، ص135 – 136.

[2]– عبد القادر فيدوح: شعرية الانزياح، ص 114.

وفي قصيدة (خوف في حجم الحزن) يقول الشاعر:

صلاة.. والفجر لجم

وكانت في زجاج البيت قبرة.. وسنجاب،

وفوق جميزة الأحزان.. ترصدني.. وترصدني..

تجردني فصول الخوف من لحني..[1]

يعتمد الشاعر أسلوب المراوغة في تشكيل صوره الاستعارية مما يدفع المتلقي إلى التأمل والتأويل حتى يكشف عن رؤيته. وعليه لابد أن يتساءل أولا عن السبب الذي دفع الشاعر إلى ربط (الخوف) بلفظة (فصول)؟، فالحقيقة ليس هناك فصول للخوف، غير أن الشاعر استعار هذه اللفظة ليعبر عن فترة زمنية من حياته حيث كان الخوف مستحوذا عليه استحواذا تاما، ثم بدت فصول الخوف ذات عيون تترصد الشاعر وتترقبه وتحاصره من كل الجهات، فتجرده آماله وأحلامه الجميلة ولا تترك له سوى الأحزان تلازمه وترمي به في وحدة قاتلة تخنق أنفاسه.

لقد أوضحت هذه الصورة الاستعارية " اللذة الجمالية وإيحائيتها المتوهجة، التي انبنت على جدلية الاختلاف المفضي إلى التجانس والائتلاف، وهذا ما يحدث تغييرا بأبنية المألوف مما يشكل تكوثرا بلاغيا مائزا للإيحاء، ومنجزا لحيوية البنى. فالمغايرة تعين سيرورة التوتر الذي يحتكم إليه النص في تكوين الفراغ المعرفي الذي يشكل البلاغة العليا ويمنح النص إبلاغيته."[2]

[1]– حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، ص 30.

[2]– فتيحة بن يحي: الانزياح اللغوي في مقامات الحريري، أطروحة دكتوراه مخطوطة، كلية الآداب والفنون، جامعة مستغانم، 2013، ص 256. نقلا عن: عبد الله عنبر، النظرية الأسلوبية، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، م3، ع3، 2007، ص 284.

والشيء نفسه نجده في المقطع التالي:

يموت، ويترك الأحزان تقتلني

ويتركني، وحيدا بين آلاف

بخيط الليل تشنقني

ويتركني ويتركني [1]

لقد خرجت الأحزان في هذا المقطع من دائرة المعنويات لتدخل دائرة الإنسان فتتلبس صفاته وأفعاله، وصارت تقتل وتشنق، ولا عجب في ذلك فهذا من ميزات اللغة الشعرية التي هي عرضة للخلخلة والتجاوز. وقد عكست هذه الصورة الاستعارية حالة الشاعر وروحه المتخمة بالهموم والمآسي، هذه الأخيرة جعلته يصور الأحزان إنسانا يلاحقه ويتآمر ضده فيشنقه ويقتله ويقتل كل جميل في حياته.

تظهر جمالية هذه الصورة الاستعارية في كسر النمط المألوف من القول، من خلال تشخيص ما هو معنوي في هيئة بشرية تتقمص أفعالها وحركاتها، مما يولد الاستغراب والدهشة والمفاجأة.

وبهذا تخلق الاستعارة من التشخيص " عالمها الخاص عالم الألفة بين الموجودات في هذا الكون، إذ تزيل الاستعارة الحواجز بين الإنسان وسواه فإذا كل شيء ينطق ويعي ذاته ويتحرك، ويتجلى جوهر التشخيص في إضفاء السمات البشرية وإسباغ العواطف الإنسانية على الموجودات في هذه الحياة. وبقدر تفنن الشاعر في بث الحياة الإنسانية وإلحاق الأعضاء والأفكار والصفات بالجمادات أو الكائنات الحية غير العاقلة، تكمن فنية التشخيص ونجاحه وحركيته، وتكون الأعضاء والأفكار والأفعال والسمات الإنسانية قرائن

[1]– حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، ص 29.

للصورة الاستعارية ودلائل على انتمائها إلى عالمين: أولهما عالم الإنسان وكل ما فيه، والآخر عالم الموجودات التي تحيط بالإنسان وتلازمه، ويكون دور الاستعارة التشخيصية صهر هذين العالمين وخلق عالم جديد ينتمي إليهما، ولكنه شيء آخر غيرهما، وبقدر طرافة هذا العالم الجديد يكون تأثير الاستعارة وفاعليتها."[1]

والاستعارة إذا كانت تقوم على تجاوز المعهود والمألوف من اللغة، إذ تتأتى في شكل علاقات غير متوقعة، فليس ذلك سوى مجاراة لهروب الشاعر من الواقع وتناقضاته، وإلحاحه على التغيير. ومن هنا ليس " غريبا أن تعد الصورة المجازية المتنافرة أحيانا تهجما على التوقعات التقليدية "[2] حتى تتجسد أحلامه وآماله ماثلة أمامه.

يقول الشاعر في قصيدة (قال المؤذن للإمام):

اللّيل ينبئني عن فرحة بدمي يا للمدينة إن أَخْفَتْ لنا الهولا!

غدا أرى في عيون القادمين فمي وتنتمي للساني ليلة حبلى[3]

بما أن الليل هو الفترة التي تناسب خيال الشاعر وتوافق تطلعاته من أجل التحرر من قيود الواقع وتناقضاته التي تحد من حريته، فها هو الشاعر يشخص الليل ـ الليل ينبئني ـ هذا الجوهر الأصم الأبكم فيحيله إنسانا يشارك آماله وأحلامه، وهذا تشكيل استعاري يخفي دلالات كثيرة عبر عنها الشاعر بطريقة إيحائية. فالليل لا يمكن أن يتنبأ غير أنه من خلال هذا التشكيل يحمل دلالة شغف الشاعر لمعرفة المستقبل واكتشاف المخبوء. وبهذا تصبح الوظيفة الأساسية للاستعارة التشخيصية في أنها " تعين الشاعر على أن يسقط آماله وآلامه على ما حوله من مظاهر الطبيعة، فالشاعر ينطلق من ذاته وينتقي مما حوله ما يعزز هذه

[1]– وجدان الصايغ: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 37.

[2]– كورك جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، ص 236.

[3]– حسين زيدان :قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 41، 42.

الذات وما يؤكد إحساساته، ومن هنا يكون التشخيص صورة لآمال الشاعر ومخاوفه وأحزانه منعكسة على الأشياء والأحياء من حوله."[1]

كما أن قوله (فرحة بدمي) تعد صورة لما يحلم الشاعر بتحقيقه من رغبة في التجدد والتغيير والتنبؤ والاستطلاع، بالإضافة إلى قوله: (ليلة حبلى) هي صورة استعارية تفيض بحيوية الحياة وديناميتها، من خلال استعارة سمة إنسانية (حبلى) لما هو مجرد (ليلة). وبهذا يصبح الموقف نابضا بدلالات الأمل والإشراق ومحملا بظلال مستقبلية استشرافية، الشيء الذي يجعلنا نؤكد أن " نظام الجملة المجازي في الجمل الشعرية السابقة يقوم على حركة داخلية تتسع لفراغات لا تقولها اللغة، ولا يحددها التصوير. فالانزياح لا قيمة له الآن إلا بمقدار ما هو متحقق منه في العلاقات الانزياحية أو المجازات التي تقيمها الألفاظ في سياق دلالي متطور يتم فيه اختراق الأنساق المألوفة بحسب انتهاك علاقة الدوال بالمدلولات."[2]

يقول الشاعر في قصيدة (عودة حي بن يقظان):

جاءتْ وفودُ الرّوم يَرْأَسُهَا [رُبَنْسُنْ]

ورئيس وفدِهمُ يُخَيَّلُ أَنّهُ الخُيَلَاء..

ـ أين الزعيمُ؟

فرد حيٌّ: كلنا زعماءُ..

فَالْتَاعَ، بعد تقزُّزٍ، وتشابهتْ أجواءُ..

[1]– وجدان الصايغ: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 39. نقلا عن مدحت الجيار: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص 157.

[2]– عبد القادر فيدوح: شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، ص 114.

وحَبَاهُ حيٌّ حين قال:

عجبتُ حين أردْتُمُ ثَوْبَ التواضع

فارتديتمْ ذلَّةً

وعجبتُ لمَّا عزّةٌ بالنَّفْسِ أَضْحَتْ كبرياءْ[1]

يشتمل المقطع السابق على صورة استعارية تدل عليها عبارة (عجبت حين أردتم ثوب التواضع فارتديتم ذلة)، وعلى الرغم من أنها صورة بسيطة في ظاهرها إلا أنها تعبير يضمر الدلالات ويعبر عنها بطريقة إيحائية ، أو كما يطلق عليها في علم السميوطيقا " الدلالات المصاحبة **Connotation** * للدلالات الاصطلاحية."[2] فالصورة الاستعارية السابقة تدل على ما تخفيه الحضارة الغربية ـ على الرغم مما تتمتع به من رقي في جميع المجالات ـ من إقصاء وعنصرية تحمل اعتلاء الرجل الأبيض الذي لا يؤمن بحوار الحضارات ولا يرى الآخر من منظور تشاركي، وإنما يرى حضارته هي صاحبة السلطة والسيادة.

مثال آخر نجده في قصيدة (عودة حي بن يقظان):

في ذلك الفجر المُودِّعِ للسَّحَرْ..

اِنْسَابَ لحْنُ الصَّمت فيه هُنَيْهَةً

ثم انكسَرْ..

[1]– حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 53.

[2]– سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السميوطيقا (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة)، دار الياس العصرية، القاهرة، ص243.

* يعد التعريف الذي قدمه عالم اللغويات الدنماركي هملسليف Hjelmsles أفضل التعريفات لآلية الدلالات المصاحبة في اللغة وفي أنظمة العلامات الأخرى، فيعرف هملسليف " الدلالة المصاحبة السيميوطيقية " على أنها الدلالة التي " يكون مستواها التعبيري سيميوطيقيا . المرجع نفسه، ص 243، 244.

وتلَفَّعَتْ شفتاهُ بالكلماتِ

مُبْهَمة الوَتَرْ..

للمرَّة الأولى يُحِسُّ بجذْوَةٍ عُظْمى

تَمُورُ بنفْسه

أوْ مثْلَ أطْوَارِ ثلاثةَ

مثلَ ألْغَاز [التكَوُّن والفسَادْ]..

ويحِسُّ إنْ لمْ يُبْدِهَا

بالكَوْنِ، يُصْبِحُ مِنْ رمادْ..

وإذا تَبَطَّنَها، فَحَتْمًا ينْفَجِرْ!..[1]

تنتقل الدوال في هذا النص الشعري لتؤدي وظيفة تختلف فيها عن الاستخدام المألوف. فالصمت من خلال هذه الجمل الشعرية: ينساب، ينكسر، يحس، له لحن، وله شفتان، بينما الصمت في حقيقته يترجم بأنه عجز اللسان عن التعبير. وهنا مزج الشاعر بين التجسيد والتشخيص ليعبر عن مكنون نفسه، فالصمت ينكسر عندما يكون غير مجد ولا تجد من يسمعك، وهنا بث الشاعر الحياة في الصمت بأن جعل له شفتين تدثرتا بالكلمات شأنه شأن الإنسان، فأحس بجمرة ملتهبة تجبره على " واجب التبليغ وإلقاء الرسالة وإلا انفلق بسره."[2]

إن القدرة على اكتشاف طبيعة العلاقة بين الدوال ومدلولاتها هو الذي يتوج المعنى بحسب السياق الذي يرد فيه والأسلوب الذي يتشكل به، لما في ذلك من انتهاك لطبيعة

[1]– حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 42.

[2]– المرجع نفسه، ص 42.

الكلام التعبيري العادي. " ولعل نجاح أي تركيب شعري إنما يكمن في قدرة صاحبه على التحكم في عملية فك الرموز قبل اطلاع القارئ على النص، أي إنه كلما استطاع صاحب النص أن يفرض على القارئ نفس المعنى الذي أراده أثناء عملية التركيب، بحيث تتم العملية داخل المجاز نفسه، كان التركيب أقدر على التأثير والإثارة ."[1]

وفي قصيدة (الأشعة) يقول الشاعر:

أمامي!

على مَشْهَدٍ من صلابة قوسي!!

تُوَجَّهُ نَحْوِي سِهامي!!!...

وتهجرني كلماتي... ويمحل حرفي

أمامي.. تُلامِسُني نخلتي

تستثير حُطامي...

وتَنْفر من هُدْبِها مقلتي

ويهجر نخل السَّمَاوَةِ سَعْفي

أمامي.. وحين اعتنقتُ التَّخَفيَّ...[2]

تجسد لنا الصورة الاستعارية في هذا المقطع عمق المشهد الصوفي، ورغبة الشاعر في الكشف والتجلي جعله يصور كلماته وقد بث فيها الحياة، فأصبحت إنسانا يترك ويهجر. إن الشاعر وهو في لحظات عروجه ومناجاته ينعتق من عالمه المادي لتصبح كلماته كلها عاجزة عن التعبير عما يختلج في صدره، ومن ثم فإن " مادة الشعر ـ اللغة والخيال ـ

[1]– عبد القادر فيدوح: شعرية الانزياح، ص 112.

[2]– حسين زيدان: اعتصام، ص 25.

بإمكانها أن تخلق كائنات وعلاقات جديدة في الكون، وهذا هو التحويل الذي تضطلع به الاستعارة، حيث تفرغ الدوال من مدلولاتها القديمة لتتحول نحو اعتناق آفاق دلالية جديدة وغير معهودة لها من قبل."[1]

الشيء نفسه نجده في قوله:

حرائيةٌ رحلة القادمين

إلى فرحتي..

إلى حاجب الليل أمضي وحيدا...

فيمتصّني صمته.. اَعْتَلِي صرحه

مُرهقا[2]

يشتمل المقطع على صورة استعارية تدل عليها عبارة (إلى حاجب الليل أمضي وحيدا ... فيمتصني صمته)، إذ انزاحت الكلمات ههنا عن معانيها الحقيقية، فالامتصاص لا صلة له بالصمت، غير أن الشاعر استعار هذه الكلمة ليصور عمق المشهد الصوفي. فالتوق للوقوف أمام الذات العليا جعل العروج هاجس روح الشاعر، فآثر صمت الليل ليقدم عشقه الإلهي، ذلك أن الليل من عناصر الطبيعة الصامتة التي يخلو فيها الإنسان للعبادة والتوحد مع الذات العليا.

لقد وجد الشاعر في الاستعارة المسلك الوحيد الذي من خلاله يستطيع التعبير عن رياضاته الصوفية وعلمه بخفايا الأمور التي لا تتكشف بسهولة، فهو يشعر بأن اللغة

[1]– سليمة مسعودي: الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر، ص344.

[2]– حسين زيدان: اعتصام، ص 27.

المألوفة عند الناس لا تستطيع التعبير عن أفكاره ومعانيه، فهو بحاجة إلى ابتداع لغة جديدة منزاحة للكشف عن مكنون نفسه، وحالات الوجد والشوق التي يمر بها.[1]

ومن أمثلة ذلك أيضا قوله في قصيدة (طقوس مجد الصقيع) :

ـ وجهي

ـ ووجهكِ الوضيء

ـ والحقيبة استراحت بيننا:

ـ نحن الأقانيم التي ظلّت تسمِّي كنهها

فلتصمدي في وجه إبحار انفصامي...: أصمدي

وجهي.. وتهرب الفصول من صدى صهيلها

وتنفر الأوتار من خليلها

وجهي.. ووجهك الذي ينوي الرّحيل[2]

يلاحظ في هذا المقطع أن الشاعر متمسك بتحرير الاستعارة من قيود التقليد وإطلاقها في فضاء اللامعقول، فجاءت في المقطع السابق مقربة بين المتباعدات وموحدة بين المتنافرات، ومبينة المألوف في غير المألوف. وعليه لابد على الاستعارة أن " تمتلك شيئا مدهشا وغير منتظر، كما يجب أن تحدث مفاجأة نتيجة لاكتشاف علاقة غير متوقعة بين الأغراض المتباينة."[3]

[1]– ينظر: آية الله عاشوري، الانزياح الدلالي في الخطاب الصوفي، مجلة مقاليد، ع 11، ديسمبر 2016، ص31.

[2]– حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، ص 10.

[3]– عبد السلام المساوي: الصورة الشعرية في البلاغة الحديثة، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، ع 344، 1992، ص 138.

وقد أراد الشاعر من خلال الصورة الاستعارية (وتهرب الفصول من صدى صهيلها) أن يعبر عن رؤية معينة لا تفصح عن نفسها بسهولة. فربما تكون تلك الفصول هي ذات الشاعر التي تستشعر فراق الروح فتحاول الهروب من صدى الموت المتردد في فضائها، وبهذا تشخص الاستعارة الفصول وتحولها إلى ذات إنسانية. وفي قوله (تنفر الأوتار من خليلها) انزاح الشاعر عن المعيار عندما شخص الأوتار وأسند إليها الفعل (تنفر)، ويقصد بها هنا كلماته التي تعرض عنه وترفض الانصياع له . إنها تتأبى ولا تستسلم فتكون طوعا له، وهو يحاور روحه راجيا إياها الصمود والبقاء.

وهكذا فإن ما نسميه " شعرية الانزياح هو في الحقيقة نوع من الحوار بين الكلمات والأشياء في أثناء عملية التركيب الدلالي، وبذلك لن تكون اللغة مجرد سلسلة من الألفاظ والدلالات، وإنما هي ذلك المبهم والغريب الذي يحتويه النص."[1]

وعليه ، حتى وإن تجاوزت العلاقة بين المستعار منه والمستعار له حدود المألوف والمعهود، فاختلفت العناصر وتباعدت ، فإن المتلقي هو الذي يعيد نسج هذه العلاقة بقراءته التأويلية. " وإذا كان وراء تنوع المظاهر النوعية للتلقي بحسب المتغيرات والممكنات التي تخضع إليها الأفكار والتصورات، فإن أفق هذه التنوعات تستكشف الصور في تراكيبها الملتوية لتزيح عنها غموضها الخاص، مشكلة بذلك أفقا تجريبيا جديدا. وقد رافق هذا التجريب تحرر الاستعارة من مسارها التقليدي ودخولها في بنية مغايرة."[2] ومن هنا جاءت صور حسين زيدان قائمة على هذه المغايرة ، فتميزت " من حيث كونها ترغب في ابتكار وعي جديد بلغة جديدة تحتفل برموز وإشارات لا تستقر على حدود مرسومة، أو صور

[1]– عبد القادر فيدوح: شعرية الانزياح ، ص 101.

[2]– المرجع نفسه، ص 109.

معينة، ثابتة، وإنما تذهب إلى خلق نظام من الاستعارات والمجازات"[1]، التي تجعل من الخيال الأساس في نقل التجربة الشعورية للشاعر.

فالعلاقة التي تقوم بين طرفي الاستعارة " ليست علاقة منطقية بقدر ما هي علاقة من صنع الخيال، الذي يحاول أن يحدث التأثيرات في المواقف والدوافع عن طريق إذابة هذه العناصر وخلق الجديد."[2]

ومن النماذج كذلك قوله :

لا ترحلي

[...]

لاترحلي..فلي زهوري.. لي دمائي

لي مسافات انتمائي..وحدودي

أمهليني..إنني أسقي شجيرات خلودي.[3]

إن الشاعر ههنا يحيل الخلود شجيرات تسقى من فترة لأخرى كي تحافظ على نموها ولا تموت. ففكرة (الفناء) من الأفكار التي تقلق الشاعر وتؤرق روحه ، ومع ذلك نجده – وهو في شدة إحساسه بالزوال – ينشد الخلود والبقاء عله يبلغ مجدا رام إليه.

ولأنه لا سبيل للإنسان في دفع الفناء عن نفسه " فهو يجب أن يخلف وراءه خلفا يبقى، وإذا كان البشر الاعتيادون يجدون في الولد عوضهم الكافي عن زوالهم من الدنيا.

[1]–عبد القادر فيدوح: شعرية الانزياح، ص 109.

[2]– وجدان الصايغ: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 29. نقلا عن أحمد عبد السيد الصاوي: فن الاستعارة، ص306.

[3]– حسين زيدان : فضاء لموسم الإصرار، ص11 .

فالفنان ـ الشاعر ـ لا يجده إلا في خلقه الفني"[1]، وقد تأكدت هذه الفكرة عند الشعراء الذين خلدوا ذكرهم بدوام شعرهم متداولا في كل الأزمنة.[2]

والشاعر عندما وظف عبارة (إني أسقي شجيرات خلودي) أراد أن يرفع إيقاع الصورة الاستعارية لتعمل " عملها في الخيال فتدخل إليه عن طريق الحس والوجدان وتثير في النفس شتى الانفعالات والأحاسيس والتأثيرات."[3]

ويقول في قصيدة (سقوط وقيام كثيرين) :

هذا ما قال الزّائر..

ثم تدثّر بالأطياف..وأوحى لك ما قد أوحى

في الذّهن غيوم الحدس الآخر

هذا ما قد قال الزائر

مُنْدَهِشٌ سِرْب المشوار

وهذا الثائر قد يفلت من قبضة ريح غضْبَى

ويشدّ بأذيال نهار

ما أغرب سمرة هذا الحزن.. وما أدهى هذا الطاّئر

هذا ما قال الزّائر.[4]

---

[1]– عبد الرزاق خليفة الدليمي: هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001، ص 130.

[2]– ينظر: عادل علي عيوش الزين، الخلود في الشعر الجاهلي ودوره في تكوين الرجل المثال، ص 146.

[3]– صلاح عبد الفتاح الخالدي : نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة الشهاب، باتنة، 1988، ص13.

[4]– حسين زيدان : اعتصام ، ص47 ،48.

في هذا المقطع تتوضح معالم الصورة الاستعارية التي " ترمينا على أرض الدهشة واللاتوقع، وتسافر بنا إلى مدن الغرابة."[1] فقول الشاعر:(المتدثر بالأطياف ، وغيوم الحدس، ومندهش سرب المشوار، وقبضة ريح غضبى، وسمرة هذا الحزن) هي استعارات تظهر في سريالية مبنية على التشخيص من جهة وعلى التجسيد من جهة أخرى. فالأطياف بما هي معطى خيالي تتحول في عالم الشاعر إلى غطاء يلتحف به، وأما الحدس الذي هو نور معرفي أحاله الشاعر غيوما تجوب الذهن وتستشعر شيئا ما، بالإضافة إلى المشوار والحزن اللذين أسند إليهما الشاعر صفتين ليستا من متعلقاتهما (مندهش، السمرة).

ولعل هذا المقطع يوحي بما ذهب إليه السرياليون من ضرورة التباعد بين طرفي الصورة ، ذلك أن " من الخصائص الأساسية للاستعارة أن يكون الطرفان فيها بعيدين عن بعضهما بعضا إلى درجة ما، وأن ينتميا إلى مجالين مختلفين من مجالات التفكير."[2]

تبدو اللغة التي يستعملها حسين زيدان " كأنها المعول الذي هدم طوق المألوف ليحدث انزياحا في نظام الاستعارات والمجازات وينمي أسلوبا جديدا في قول الأشياء بحسب المنطق الذي آلت إليه، وهو منطق الفوضى والتعمية والضبابية والغموض، ويحاول في غمرة هذه الاختلافات تطوير أدواته وطرائقه في قول هذه الأشياء واستعادتها في شكلها المبعثر والمتوتر فاستغل تنافر الاستعارات."[3]

ومن ذلك أيضا قوله :

---

[1]– كميل قيصر داغر : بريتون أندري ، ص116

[2]– أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 116. نقلا عن أولمان: أسلوب الرواية الفرنسية ، ص 214.

[3]– عبد القادر فيدوح : شعرية الانزياح ، ص114

عمّا يتساءل هذا القلب.. وعمّنْ يبحثْ !

عَمَّا ترهبه الكلماتْ !

ما أبشع أنْ تصنع صُبْحًا .. من غَبَشِ الظلماتْ

ما أبشع هذا الورد.. إذا ما صار إناء دخانٍ

أو مطفأة في الشرفاتْ

ما أبشع هذا الصّحو الخائف من سحب الأعداء.[1]

هاهو الشاعر يمارس هوايته المفضلة في اختراق حدود اللغة، إذ لم يستعمل الألفاظ في الأصل الذي وضعت له، وإنما حولها إلى مدلولات أخرى من ابتداعه، وهو في أثناء ذلك يعمل على خلخلة وخرق دلالة المطابقة (مطابقة الدال للمدلول). فالصبح لا يصنع ، والورد ليس إناء دخان، والصحو ليس خائفا في واقع الحياة، وإنما هي تعبيرات عن انكسارات الذات في اللغة تحول اللامتوقع إلى حقيقة، وتصير المستحيلات إلى ممكنات تعرض براءة الأشياء المفقودة في نظام بلاغي مؤجل من حيث كون البلاغة تؤجل المنطق وتفتح احتمالات عديدة لانحراف الإشارة.[2]

هكذا ـ إذن ـ جاءت استعارات حسين زيدان محملة برؤاه ناطقة بمقاصده، موحدة بين المتناقضات ومجاورة بين المتنافرات، بغية انبثاق علاقات جديدة بين الأشياء والكلمات في علاقتهما بوعي الشاعر . وكثيرا ما جنح " حسين زيدان " إلى أسلوب التضليل والحيل الشعرية في تشكيل استعارته بهدف إضفاء الغموض الدلالي الذي من شأنه إثارة اهتمام المتلقي وتحفيزه للمشاركة في العملية الإبداعية.

[1]– حسين زيدان : اعتصام ، ص50

[2]– ينظر عبد القادر فيدوح : شعرية الانزياح ، ص110

ثالثا: انزياح الرؤيا واتساع الدلالة في شعر "حسين زيدان"

1- مفهوم الرؤيا

لقد أدرك الشعراء الحداثيون أن الطرائق التعبيرية التقليدية لم تعد لها القدرة لنقل تجربتهم الشعرية، فجنحوا إلى ما سمي حديثا بشعر الرؤيا، الذي يجسد تيارا جديدا من الإبداع الشعري حاك عبره الشعراء نصوصا تغري القارئ بأريج إبداعي خاص. وقد عرف "عبد النور جبور" الرؤيا في معجمه بقوله: " الرؤيا تمثل ما هو غير موجود وذلك عن طريق الإحساس الرهيف والخيال المبدع، وهي أيضا شعور بأن المستحيل في رأي الآخرين ممكن التحقيق، بحيث يبرز لصاحب الرؤيا في وضوح صاعق وكأنه ماثل أمام عينيه (...) وينتج عن تفرد الفنان أو الأديب بالرؤيا عن الآخرين شعور لديه بأنه كائن متميز إحساسا وفكرا، وبأنه قادر على اختراق تخوم تعجز عن بلوغها المخلوقات الأخرى."[1]

وبهذا يصبح شعر الرؤيا " تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما، أو في العالم كله"[2]. إنه كشف عن العالم اللامتناهي الذي لا يستطيع لا العقل ولا المنطق أن يدركانه، فهو عالم تجتمع فيه المتناقضات والمتضادات، وتخترق فيه علاقة المطابقة بين الدال والمدلول.

فالتوجه إلى الرؤيا كتيار شعري "يجعل الشعر متجها إلى ميتا فيزياء الكون الإنساني، ليكون محاورة أنطولوجية للوجود الروحاني العميق، فالرؤيا مقاربة ذوقية صوفية لعالم الذات وأسرارها الدفينة، حيث تنتقل بها إلى عالم الغيب، الذي تتجلى فيه يقينيات الأشياء بصورتها الحقيقية الباطنة."[3]

---

[1]- عبد النور جبور: المعجم الأدبي، ص 134.

[2]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 125.

[3]- سليمة مسعودي: الحداثة والتجريب، ص 12.

إن الرؤيا الشعرية وفقا لما سبق شبيهة بالحلم، إنها نظرة عميقة ينصهر فيها ما هو شعري وجداني مع العالم والكون وتتماهى معهما، فتصبح قصيدة الرؤيا قصيدة كونية تتوضح أهميتها في تصادم الذات المبدعة مع العالم. وبهذا تخلق "الرؤيا للشاعر عالما منفصلا عن واقعه المرفوض، وتمكنه من استحضار هذا العالم الخارجي إلى ذاته ودواخله، كي ينفي نفسه إليه ثم يدخل إليه باحثا واعيا ليكتشف المعالم الداخلية للعالم والذات في آن."[1] إنها " تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها."[2]

ولعل هذا التغيير هو الذي يوطد علاقة الشاعر بتجربته، ويعمق صلته بالعالم والكون والحياة، فتتشكل للشاعر رؤيا خاصة به " يحياها في عالمه الآخر ثم يعود إلى عالمنا محاولا قص رؤياه التي ليست رؤيا للحياة فحسب بل تندرج في الشعر، فتحيله وسيلة فعالة في جعل الناس أكثر شعورا ووعيا للحياة."[3]

وبهذا تحول الشعر المعاصر- في أثناء تلبسه الحالة الرؤياوية - إلى فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله، وتصبح له " قدرة تماثل الحلم الذي يعيد المرء فيه التوازن بين الممكن واللاممكن."[4]

ومن خلال هذا يكون التجديد فيضا روحيا جماليا يجسد نظرة الشاعر الجديدة - بوصفه رائيا- إلى العالم. وفي هذا يقول أدونيس" لا يستطيع الشاعر أن يبني مفهوما شعريا جديدا إلا إذا عانى أولا في داخله انهيار المفاهيم السابقة، ولا يستطيع أن يجدد الحياة

[1]– أسيمة درويش: مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص 177.

[2]– أدونيس: زمن الشعر، ص 9.

[3]– بشير تاوريريت: استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص 141.

[4]– رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر(رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979، ص 26.

والفكر، إذا لم يكن عاش التجدد، فصفا من التقليدية، وانفتحت في أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة."[1]

هذا، وقد كان للشعراء والنقاد الحداثيين آراء مختلفة ومتناقضة أحيانا بخصوص الفرق بين مصطلحي "**الرؤيا**" و "**الرؤية**". فمنهم من اكتفى بمصطلح الرؤيا، ومنهم من اتجه للتمييز بين المصطلحين. فـ" ما زلنا نجد حتى الآن نقادا يبذلون جهودا واضحة للتمييز بين كلمتي (رؤيا) و(رؤية)، إحساسا منهم بخطورة هذين المصطلحين وضرورة التفريق بينهما."[2]

فهذا غالي شكري يميز بين المصطلحين ويبين الفروق الدقيقة بينهما، فقال عن الرؤية أنها " الرؤية الفكرية للواقع والفن التي تمنح الأولوية في عناصر التجربة الشعرية للعنصر الاجتماعي والدلالة السياسية."[3] كما يرى أن الرؤية " في حد ذاتها أحد عناصر الرؤيا الحديثة في الشعر"[4]. وأما الرؤيا عنده فهي ذات بعد إنساني وبخاصة في الشعر، وهذا ما نجده في قوله: " ورؤيا الشاعر ليست هي المحتوى السياسي أو المضمون الاجتماعي، أو الدلالة الفكرية، إنها تنحت خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي، وخبراته الجمالية في الخلق والتذوق، ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع، وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون."[5] إن الرؤيا وفقا لهذا النص تعكس رؤية شاملة للوجود. فالأفكار والمواقف التي يريد الشاعر

---

[1]– أدونيس: زمن الشعر ، ص 54.

[2]– علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، ص 14.

[3]– غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، ال+قاهرة / بيروت ، ط1، 1991، ص 74.

[4]– المرجع نفسه، ص 25.

[5]– المرجع نفسه، ص 76.

تحقيقها تبقى بلا هوية ما لم تجسد التجربة الإنسانية، فتصبح الرؤيا بالنسبة للشاعر " أداته الوحيدة التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد."[1]

وأما "محمد جمال باروت" فيرى أن الانتقال إلى الرؤيا هو " انتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير أو الإيضاح إلى لغة الإشارة ... ومن النموذجية إلى الجديد ومن الانفعال بالعالم إلى الكشف عنه، ومن المنطق إلى اللاوعي."[2]

وأما "صلاح فضل" فيرى بأنها (أي الرؤيا) " تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية، المتصلة ببعض المستويات اللغوية، خاصة النحوية، وطرق الترميز الشعري المعتمد على القناع والأمثولة الكلية، وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها، تتضافر كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك في النص بما يجعل "الرؤيا" هي العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموجه لاستراتجيتها الدلالية."[3]

وأخيرا نجد أدونيس يميز كذلك بين الرؤيا والرؤية بقوله: " والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب هو أن الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتا على صورة واحدة لا تتغير، أما الرائي بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه يراه لا يستقر على حال، وإنما يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتا. فتغير الشيء تغيرا مستمرا في نظر الرائي يدل على أن هذا الرائي يرى بعين القلب لا بعين الحس، ويعني أن رؤياه إنما هي كشف. فالتغير هو مقياس الكشف. "[4]

---

[1]– غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، ص 114.

[2]– محمد جمال باروت: الشعر يكتب اسمه، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط، 1981، ص 53.

[3]– صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص 111.

[4]– أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 168.

يتبين من خلال ما سبق أن الرؤيا " مسعى يستهدف الشاعر لا القصيدة، أي أنها تعنى بتجديد الشاعر أولا: وعيا وثقافة وذائقة، ونظرة إلى الحياة والعالم، قبل أن تعنى بتجديد النص."[1]

2- حسين زيدان نحو رؤيا شعرية منزاحة:

يعد " حسين زيدان " من الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين ابتدعوا شعرا رؤيويا متميزا، ولا مراء أن الظروف الاجتماعية والسياسية التي مر بها تعد من الأسباب التي دفعته للجنوح إلى هذه الطريقة من التعبير. فكانت الكتابة " الملاذ الأخير الذي يمكن للمثقف أن يمارس فيه دوره، متشعبا بإمكانات لغوية عصية على المعجمية والنحوية، متمتعا بإمكاناتها المكتشفة التي تهيئ قدرا من إنتاج واقع جديد يمكن أن يعيد للذات قدرا من توحدها الذي انتابه الانقسام والتمزق."[2]

إن انزياح الرؤيا الشعرية هو اختراق للذائع والمشاع من المعاني، إنه يطرح معاني خلاقة، متسمة بالغرابة والدهشة، ومنفتحة على قراءات وتأويلات متعددة ومتباينة. فالرؤيا وفقا للانزياح تضمن للغة حضورا متميزا متفردا تجدد بها اكتشافاتها واندهاشاتها، لهذا نجد للشعر العربي المعاصر حضورا أسمى يتدفق بالمغامرة والتقصي. فقد " أثمرت حركة التمرد الفني رجة عنيفة وخلخلة عظيمة في مضمون الشعر، وكانت ذروة الخلخلة طبعت القصيدة بطابع الانصياع والاستسلام في رؤيتها الفنية والمضمونية "[3]، لتعلن عن ميلاد تجربة شعرية رؤيوية تأبى الجمود والتحنيط والتقليد، إنها تكشف وتتجاوز وتتنبأ وتستشرف ، وهنا يصبح " اللامنطق والتماهي مع المطلق ومحاورة الغيب والدوران المستمر حول المجهول، هي جملة

[1]- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 11.

[2]- عبد الناصر هلال: جماليات شعر الحداثة، دار الحرم للتراث، الجزائر، 2006، ص 69.

[3]- عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية الحديثة (مشروع تساؤل)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 105.

الخصائص التي تميز شعر الرؤيا... هذا اللون من الكتابة الإبداعية تلقاه يتعالى فوق الأشكال والوظائف من أجل تعرية الباطن المخبوء في عالم الغيب والذي سيظل ـ على الدوام ـ في حاجة إلى المزيد من الكشف."[1]

والمتأمل في شعر " حسين زيدان " يجد أن رؤياه تمخضت عن العالم الحداثي المفكك والمتناقض، الشيء الذي جعل شعره تجاوزا وتخطيا للثابت وبحثا في الغيبي. إنه يتجاوزه كي يصل إلى جوهر الوجود وكنهه، إنه رؤيا ترفض الانصهار مع هذا الواقع الممزق وملامسته بسذاجته، إذ تعانق اللامرئي واللامدرك. " فإدراك الوعي الإبداعي لدلالات هذا الواقع ـ الممزق ـ لا يقع في حدود الواقع المدرك بالحس أو الموجود كمعطى مادي جاهز ومحسوس، بل ينبثق انطلاقا من زعزعة هذا الواقع، وخلخلة نظمه، وخلاياه المجتمعية وإحداث بلبلة من شأنها أن تعيده إلى هيئته الأولى، أي إعادة خلقه باستمرار، تلك هي رؤيوية المبدع الذي يتفحص الواقع، لا لينبئ به، بل لينبئ بما وراءه، أي بالممكن، وكأن الذي يحرك النفس ليس الواقع، بل ما وراء الواقع."[2]

ومن نماذجه أيضا قوله في قصيدته (أبو سفيان في استطرادات خاصة):

إني قادم من جذر خوفي.. هائم في عتمة..

وعيوني الملغاة من زمن الضياء

هل نورك/ القنديل يحرق جفني المتورم؟

من يحرث الأرض التي دنستها؟ من يجلب الثيران؟

أهوالٌ ستبحر بي.. وهل ستورث الأمصار إرث أبي؟

[1]– قدور رحماني: بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، أطروحة دكتوراه مخطوطة، جامعة الجزائر، 2006، ص 116.

[2]– عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص 10. نقلا عن أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، ص 84.

ألَا ما أغرب الأسفار في زمن

يحوّر هذه العير المطهّمة امتدادا للنبي..

كيف استحالت كل روح للرّحيق المزمن؟..

وزمانك الموبوء من غصن الخنى

مزّقت أوراقي.. وبعت فراستي..

واستشرف الحزن المدجّج في الكرى..[1]

في هذا المقطع تتجسد الرؤيا القاتمة السواد المصاحبة لقلق الذات واغترابها. فكل شيء مسكون بالظلمة، يوحي بخواء الحياة، لا هدوء ولا راحة، إلا الحزن والخوف، حيث ضياع الروح وانغلاق الرؤيا. والمتأمل في هذا النص " يدرك أي جرح يحمل الشاعر، وأي نوع من المعاناة يعاني، إنها معاناة الانسلاخ من واقع الزمن الراهن المستلب والمغترب، فهو يتمرد على الزمن الآني المهترئ بقيمه ومبادئه الهشة، ويتوحد بالزمن الماقبلي الحافل بالحب والبطولات، وليس غريبا أن ترتد الذات إلى ماضيها، إلى القلب والذاكرة، تتوخى ولادة الفرح من نهر الضياء الذي لا ينضب، وتتفيأ دفء ظلاله التي لا تنفد."[2]

ومن الأمثلة كذلك قوله:

جيلٌ.. وأركض هاربا.. من أين ينفذ عطرك؟

من أين جئتِ؟.. ومن يقوم مقامكِ؟..

فالمرتوي من بحر همّك ينتشي..

ويعيدني بُعد المسافة للصّبا..

[1]– حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، ص 19.

[2]– عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص 98.

هل أنت غارة موسمي؟

فأنا أطيقك مثلما.. يدني القتيل جراحه من سيفه

وليرتمي في لحظتين على الرّؤى

يا ليت سيف جراحه.. من قبله كان ارتمى!

ماذا، وقد خضت الحِمى..

يمتصني شظف الحنين فأنشد الوهن العصيّ

بقرب سحرك راحة.. أترجل الأبعاد فيك مسافرا..[1]

إن شعور الشاعر بالاغتراب وإحساسه بالخيبة في زمنه الراهن، هو ما جعله ينشد الماضي (الذاكرة) وهو في أوج إشراقه وضيائه، عله يبني حلما يجابه فراغات الصمت، ويعبر صحاري الخوف والحزن.

وقد عمد الشاعر ههنا إلى ابتداع الكلمات بدلالات لا عهد لنا بها، أو بتعبير آخر ابتكار علاقات جديدة بين الكلمات والواقع المرير، فظهرت لغته متحررة عن معناها المعتاد، منتهكة علاقات العقل المنطقية. وبهذا فإن" اختراع الشاعر للكلمات والصيغ والرموز وابتكاره لعلائق جديدة فاعلة بينها وبين العناصر الأخرى الثابتة يعد ـ كما يعبر الرمزيون ـ تكوينا للغة في لغة"[2]، وكذا تجاوزا للمفاهيم السائدة في غمرة روحية ولغوية دؤوبة تسعى لإدراك عالم لا مرئي ولا محدود يعجز العقل والمنطق عن تقبله أو تفسيره. " فما يعانيه ويختلج في نفسه هو أعمق بكثير وأبعد حدودا من أعماق اللفظة وحدودها. فهناك تجارب تعصى ويعجز الشاعر عن ترويضها."[3]

[1]– حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، ص 18.

[2]– محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص 120.

[3]– إيليا الحاوي: في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج5، ط2، 1986، ص 212.

فموقف "حسين زيدان" يتجاوز عملية الرفض والمواجهة إلى الغوص في الواقع والكشف عن الحقائق، حيث يرفض عالم المنطق والعقل، إنه يخترق الواقع إلى ما وراءه، فتصبح الرؤيا ههنا كشفا عن "علاقات بين أشياء تبدو للعقل أنها متناقضة ولا يربط بينها أي شكل من أشكال التقارب، وهكذا تبدو الرؤيا في منظار العقل متضاربة وغير منطقية وربما بدت نوعا من الجنون."[1]

مثال آخر نجده في قصيدة (الأشعة):

تعوّدْتُ منذ الطفولة

أنْ أترك الريح خلفي

مُعَبَّأَة قدمي بالصهيل...

وأدركتُ بعد الطفولة

من أين تُصْنَعُ أهداب سيفي!

أعودُ من الغار في صحبة الشوقِ...

لا الرّيح ترهق أعصاب حيّي

ولا الرّيح تُبطش

إنْ قلتُ: كُفِّيّ...

فو الله .. واللهِ .. لو وضعوا الشّمسَ

فُلْكاً يسير على راحتي

[1]– أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الاتباع والإبداع عند العرب) صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت،ج3، ط4، 1983، ص 166.

ولو تَوَّجُوا حزن ناصيّتي...

ولو أزْهَروا بؤس حشرجتي

لما بِعْتُ مَنْ بعتهُ

هذه الرّوح والشّوق للماسةِ...[1]

إن غنى الرؤيا يرتبط بقدرة صاحبها على الابتداع والابتكار، والغوص في عمق الأشياء حيث الكشف الجمالي والرؤيوي عنها، فالشاعر يصبح راءٍ في تعامله مع العالم، وبذلك تصبح كل "رؤيا" هي تغيير وتحويل لنظام الأشياء والعلاقات فيما بينها. فعند محاورتنا نص "حسين زيدان" يتبين لنا أن بين ثنايا النص مسافة للانزياح، تتباين على حدودها الألفاظ باعتبارها دلالات على الحضور المكثف للغة كشفية تجاوزية: (معبأة قدمي بالصهيل، من أين أصنع أهداب سيفي، الريح ترهق أعصاب حيي، لو توجوا حزن ناصيتي، لو أزهروا بؤس حشرجتي...). إن لغة الشاعر ههنا هي لغة الحلم والجنون، لغة شحنها بطاقة سحرية متجددة، إنها لغة الذات في تفكيرها ومثاليتها، والذات مفعمة بالرؤيا الشاملة للوجود وهي تسعى إلى مثالية مطلقة تحتويها بفراغه. " فالرؤيا التي يريد الشاعر انبثاقها هي التي أملت عليه ألفاظا معينة، صاحبها حس الشاعر وحدسه في تحويل الواقع اللغوي إلى واقع رمزي محمل بقوة الدلالة وهذا ما يؤكد أن اللغة الشعرية تضمر أكثر مما تقول، إذ تتحول الكلمات من مجرد علامات دالة إلى نظام متداخل من الترابطات."[2]

إن ما يجعل حسين زيدان يشكل نصه بهذه الطريقة المبتدعة والمبتكرة هو امتلاكه لأقصى درجات الحاسية الجمالية التي يجنح من خلالها إلى أوج الرؤيا الشعرية. فكلماته ذات أوجه متعددة ومتباينة تخلق" قلق الذات الشاعرة، قلق المبدع في رحلة بحثه عن كلمات

[1]– حسين زيدان: اعتصام، ص 33، 34.

[2]– عبد القادر فيدوح: شعرية الانزياح، ص 103.

في حجم توقعه وحلمه، كلمات تحمل من الإشعاع والتوهج ما يجعلها جديرة بالحضور والتأثير."[1]

- حضور النبوءة/ فاعلية الحلم:

لقد تجسدت الرؤيا في شعر حسين زيدان في (النبوءة)* بوصفها تجاوزا للواقع الراهن بكل تفاصيله، و بوصفها استشرافا قائما على الحدس، ذلك أن " الرؤيا بمعنى استشراف المستقبل والتنبؤ به هي حوار مع المستقبل من خلال الواقع عن طريق الذات المبدعة، ومن علامات هذه التجربة الوعي والنضج"[2]. فالشاعر الذي يدرك دوره في المجتمع، "هو الذي يفيد مما قدمته الحركة التاريخية النامية، فيتطلع بما لديه من معارف كوّنها إلى المستقبل."[3] وفي هذا يقول الشاعر:

ونَاشَدْتُهَا:

اِحذري دعوة الفقراء

اِتّقي سنديان الفِراسةِ في الشعراءِ

---

[1]– مجموعة مؤلفين: الباب الموارب (دراسات حول أزهار ثاني أكسيد التاريخ ليوسف رزوقة)، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2004، ص 48.

* تتجسد المستقبلية في الأدب عند حسين زيدان في وجهتين: " الأولى هي سير النص إلى الأمام، وتلهفه إلى أن يسبق صاحبه، أن يكتب النص صاحبه... والوجهة الثانية هي الاستشعار القريب والبعيد للنص ترهيبا (إنذار، تشاؤم، تثبط) أو ترغيبا (بشرى، رؤيا، تفاؤل، تحفيز، تؤثب) وهذا هو التكوين المستقبلي للنص من الخارج." حسين زيدان: الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية، رسالة ماجستير ، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، 1996، ص 164.

[2]– مجموعة مؤلفين: مفهوم الرؤيا في النقد العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سوريا، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، م29، ع2، 2007، ص36. نقلا عن: عبد الله عساف: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا (تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل الستينيات في سورية ـ دراسة ـ)، دار دجلة، 1996، ص 165.

[3]– المرجع نفسه، ص 36.

وضُمِّي يديْك إلى القلب

ولتسمعي نبضه إذ ينادي..

ومدي يديك لحكمة هذي الثلوج

لعل البياض يفسر ما يختفي

في السواد

اِتّقي طاقة ضيعتها الشموس

ولا تستسيغي الحرابيَ لما تغنّي

ولا تفرحي بانتصار أحادي..

اتقي الصمت في تربة العاشقين

ففي شقِّها حكمةٌ

وقنبلة تحت هذا الرّماد..

أنا لستُ أُجْزِمُ لكنْ، أمِيلُ

أميل إلى الاعتقاد..[1]

حينما يستشعر الشاعر بأسا شفيف فتيل الفتنة التي تعرضت لها بلاده قبل وقوعها، يطالعنا الشعر بلفح محاط بأريج العرافة، فالشاعر ههنا عراف مستبصر ومتنبئ، إنه "يرى ما لا يُرى"[2]، فهو المالك للرؤيا والعارف بخباياها. والمقطع السابق ما هو إلا إنذار بالخراب

[1]– حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 96، 97.

[2]– عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1999، ص 75.

والدمار سبق به الشاعر فأعلن عن خطر قادم يتربص بلاده. وكما تنبأ بهذا الدمار والخراب، تنبأ أيضا بنهايته وعودة الأمن والسلام لوطنه الذي أثقلته الجراح، ونجد ذلك في قصيدته (العود الأبدي):

بلدٌ وإنْ غابَ الحَمَامْ..

عنهُ لألْفٍ.. أو لِعَامْ..

لابُدَّ أنْ يأتي مُحَمَّدُ

ذات فجر كالغَمَامْ

كالْمُرسَلاتِ العَاصِفاتْ..

كالفَرْحة الكبرَى

وكالعِشْق العَصِيِّ.. وكالهُيَامْ..

لابُدَّ أن يأتِي محمدُ

صَهْوةً للانتصارِ

وللمَحَبَّةِ والسَّلام

لابُدَّ أنْ يأتِي غَبُوقًا

رَغْمَ أنفِ اللائكيةِ والّنظَامْ..[1]

في هذا الفضاء الرؤيوي تبرز نغمة تنبؤية مسيجة بأريج التفاؤل لما هو آت في المستقبل، حيث انطلق الشاعر من البعد الديني لتأسيس رؤياه. "فحين يتحول الشاعر إلى نبي للجماعة، يحقق الاستشراف للآتي استنادا إلى طاقة الحلم والرؤيا، الشعر هنا منفذ للحلم

[1]– حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 24.

والنبوءة وتعبير عن منطق الكشف والإزاحة، ملامسة للآتي وانفتاح على المطلق، إتحاد بلغة الدهشة ومحاولة جادة لكسب طاقة بديلة وعالم بديل عن العوالم الزائفة."[1]

ومن الأمثلة كذلك قوله في قصيدة (رسالة):

أَبْشِرْ إذن!

بُشْرَى تبوحُ بنورها

وتَرِقُّ في هذا الكَرَى..

أبشرْ: فكل تَصَعْلُكٍ يأتي بأَحْمَدَ في

(حِرَا) ..

ما بَعْدَ هذي الجاهلية يا أخي

إلا رسولٌ قادمٌ:

في عَقْلِهِ: إقْرَأْ

وفي أنفاسهِ: أمُّ الْقُرَى..[2]

هاهو الشاعر يستشرف الزمن الحلم بكل ما يحفل به من إمكانات رؤياوية تحتضن الذات، إنه الحلم بأن تسترد الأشياء المحيطة به خصوصيتها. والشاعر يستعين بفاعلية الحلم من أجل " تحطيم العالم وتصويره في صورة غير واقعية لكي يبث فيه أسرارا لم تكن لتشع منه لو بقي عالما واقعيا."[3]

[1]– هشام باروق: الحداثة الشعرية عند محمد عمران (مجموعة "أنا الذي رأيت" أنموذجا)، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009، ص 14.

[2]– حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 25.

[3]– عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ج1، 1972، ص 305.

الشيء نفسه نجده في قصيدة (العنقاء):

وقالت العنقاء للطّفل الصّغيرْ:

نحيا كثيرا حين نرسم في أصابعنا العصافيرَ التي نهوى

أنْ تميل إلى اليديْنِ

ونحمل العصفور منها ساعة في الرّاحتيْنِ

ونستطيع تحويل " المكانِ" إلى بساتينٍ هناكَ

وشرفتيْن بقربنا، أو: فَلْنُعِدْ تصميمنا: بوّابة صغرى، لماذا؟

لستَ تخشى من حضورٍ أو غيابْ

حَسَنًا.. سنبني غرفتينِ ومسبحا

وشجيرةً خلف الجُمَيْزَةِ والكلابْ

أو ربّما إن شئتَ: نَبْعَثُ هاهنا قصرا

ونبعث خلفه بحرا.. وخلف البحر غابْ

ما ضرّنا ما دام منشؤنا ترابٌ

حين نبعثُ ما سنبعثُ بالتّرابْ

حَسَنًا.. سنلغي كلّ شيء من جديدْ[1]

هكذا ـ إذن ـ تجيء " نبوءات الشاعر وعدا بالخلاص وإيذانا بالبعث"[2]، وإعلانا عن ولادة جديدة تصرف الشعور بالمرارة وتبعث على التفاؤل والبشرى. فما المقطع السابق إلا

[1]– حسين زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 17.

[2]– عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص 112.

حدثا استباقيا صنعه صوت العنقاء/الذات التي تسعى إلى التغيير والتجديد، وصوت الطفل/الحلم الذي تنشده الذات في سعيها إلى الانبعاث من جديد، حاملة آمالها في عباءة ألامها. وهكذا فإن اللغة الشعرية " في هذا المستوى تتفوق ... ليس بانزياحاتها المعجمية التي تملأ النص، وإنما من حيث كونها لا ترغب أبدا في أن تصف الأشياء وإنما تريد تفجيرها في أشكال مغايرة تضمن للشعر الوقوف في وسط متشظ..."[1]

- الرؤيا واللغة الصوفية:

يخترق الشاعر في نصه الإدراك السائد للأشياء اعتمادا على لغة تتجاوز الجاهز، وتهدم رتابة الأساليب المألوفة لبناء رؤيا مغايرة، هذه الأخيرة تنتشل صاحبها من أسر الواقع، وتحلق به قي فضاءات ساحرة ومدهشة. وقد استمد الشاعر المعاصر من المتصوفة أداتهم الفاعلة في التمرد على قوانين العقل والمنطق في سعيها للكشف عن جوهر الحياة وحقيقتها. " فالشعر في التجربة الصوفية مرتبط بالجمال والانفلات من قيود العقلانية في التعامل مع الأشياء. ويبقى المقياس الأول لإدراك شعرية النصوص الصوفية هو مدى كشفها السحري عن الغيب، وفتح أبواب لا نهائية لمعرفة حدسية، وفنية للكون وخالقه والإنسان والوجود ككل، ويتحقق الجمال بامتداد هذه اللانهائية التي تزيد الشوق والرغبة في المزيد من المغامرة."[2]

واللغة في التجربة الصوفية تسعى إلى قول ما لا يمكن قوله، ووصف ما يتأبى أن يوصف، ذلك أن الصوفي وهو في لحظات الكشف والتجلي يرى ما لا يرى، وبالتالي تقف اللغة المعيارية بعقلانيتها ومنطقيتها عاجزة عن التعبير عن هذه الحالة في تلبسها بالغموض والإبهام. ولهذا يعد الرمز الصوفي عالما خاصا لا يمكننا الولوج إليه حتى نتمكن من تجاوز العقل والمنطق.

[1]- عبد القادر فيدوح: شعرية الانزياح، ص107.

[2]- سحر سامي: شعرية النص الصوفي، ص 59.

تشتمل التجربة الصوفية ـ إذن ـ " على تغير داخلي يبدأ من روح النص وإمكانيات الكلمة وينتهي إلى الشكل الفني، فهي تجربة تمثل حالة من التواصل مع الغيب مع ما لا يرى والتعبير عنه ـ على النقيض مما شمل التجربة العربية ككل من التغبير عن كل ما هو مرئي ومعروف وتقديمه في إطار شعري ـ وعندئذ فقد أخذ شكل الكتابة هو الآخر في الاختلاف عن المطروح سلفا... وبذلك تشمل الشعرية الصوفية نوعا من المعرفة الماورائية أو الميتافيزيقية التي تكتشف ما وراء الأشياء الملموسة."[1]

وحسين زيدان في معانقته الحالة الصوفية إنما يبتعد عن العالم الحسي بماديته وتناقضاته ليغرق في الرؤيا والخيال والحلم، وهو ههنا يعمد إلى ابتكار لغته الخاصة، تلك اللغة التي تتصالح فيها المتناقضات وتتعانق المتضادات لتتماهى في ما بينها. وفي هذا يقول :

سناءٌ.. سناءٌ.. ونورٌ وفيْ

أحِنُ إلى قمّة الشّوق

في قمة الشّوق مُسْتَوْصَفِي...

فخُذْ راحتي "يا أخي" صهوةً

ففي راحتي قد حملتُ الجبالَ

وفوق الجبال أرى مصحفي...

فأقرأُ سورة (والعَصْرِ)

والعصر إني أذوبُ

يذوب من الشوق للنور فَيْ...

[1]– سحر سامي: شعرية النص الصوفي، ص 58.

شعاعٌ... وحلْمي..

وأحضن في عشقيَ الله

يُتْمِي...

أعاهدُكمْ باسم حبٍّ أُسمّيهِ

أو لا أسَمّْي

دعوا السّم ينطق إن طال كتمي...[1]

على خطى المتصوفة تبدو قصيدة حسين زيدان مشحونة بالوجد الإلهي، ذلك أن " الحب الإلهي قسيم المعرفة في التصوف الإسلامي، ويبدو أنه كذلك في كل فلسفة صوفية دينية، فخلال ممارسة التجربة الصوفية يترقى الصوفي ويتسامى بروحه وأحاسيسه في الطريق إلى الحق، مبتغيا الوصول إلى الحضرة الإلهية، حيث يكون الفناء في الحضرة الإلهية هو الغاية والهدف."[2]

فعبارات: [نور وفي/ أحن إلى قمة الشوق/ في قمة الشوق مستوصفي/ ففي راحتي حملت الجبال/ فوق الجبال أرى مصحفي/ والعصر إني أذوب/ يذوب من الشوق للنور/ وأحضن في عشقي الله...] تجاوزت النسق العادي للغة وكذا طريقة التفكير والصياغة، لترى ما لا يرى. فحققت بذلك شكلها الصوفي في العشق الإلهي الذي يعد الأساس الذي تقوم عليه الشعرية عند المتصوفة، التي بدورها تمثل الانفلات من قيود المألوف.

وآخر مثال نجده في قصيدة " حبال صوتية عبر وهج الشمس" :

[1]– حسين زيدان: اعتصام، ص 43،44.

[2]– إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر 1945–1995)، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 43.

أنا ما غَنّيتك فوق الحاجب والعينين.. فللجفنين رموش

أخرى.. يا وطنا.. فيه الدم يعشّش فوق الغصن

الأخضر..يشنق أحلامي عَلَنًا ما زلت أفكّر في عينيك

.. وأبحر عبر شراييك.. مازلت وطيبة هذا البلد الآمن

..أرقب عينيك الخضراء..بين الزيتون، وبين

التين..مازلت وحلم الطّير يمزّق ذاكرتي..أُكْمِل

سفري عبر الضّوء..وأجمع أشلائي يا صاح..

يا صاح.. ألهمني شررا.. فأريك مواقع أقدامي.. سأريك

مدينة أحزاني.. سأريك بمركبة الآتي.. ترحالي عبر عنان

الرّعب.. أسري.. وأعرج في الأجواء.. حقا.. تدهشك

الأجواء![1]

إن لغة "حسين زيدان" في المقطع السابق لغة صوفية موغلة في الانزياح، منتهكة النمط العادي من التعبير، فبدت "حبلى بالدلالات، تتمخض قراءتها عن تداخل في العلاقات، وتحوّل في المعاني، وكأنها مقاربة تخطو برهافة على شفا المعنى، حيث يتوافق الإعتام والنور، ويترافق الغموض والوضوح."[2]

لقد انطلق الشاعر في قصيدته هذه من الكلمات الحبلى بالاغتراب والانفصال، غير أنه سرعان ما جنح إلى توظيف المفردات التي أخذته إلى مقاربة الرؤيا الصوفية: السفر،

[1]- حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، ص 36.

[2]- أحمد عبيدلي: الخطاب في الشعر الصوفي المغربي في القرنين السادس والسابع الهجريين، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2005، ص 40.

الضوء، حلم الطير، أجمع أشلائي، أعرج في الأجواء... فهذا بوح صوفي فحواه الانعتاق عن الواقع الراهن بكامل تفصيلاته، والسفر في خبايا الغياب للاتحاد مع المطلق. ومن خلال هذا يتبين أن " الحب الصوفي محرّك لتجربة الكتابة الصوفية، من خلال كون هذا النوع من العشق ـ هو الآخر ـ محاولة للانفتاح على الكون، وتجاوز الحدود نحو الإلهي، وتجاوز الاغتراب الذي يعانيه المتصوف، الحب عبور نحو الحقيقة الوجودية للإنسان..."[1] يقول الشاعر:

فأشرقت في ظلمتي

ونسيت الدليلا

إلهي.. إلهي..

إليكَ المسافاتُ لا تنتهي في التَّنَاهِي

وكنتُ تعبَّدْتُ في أحْرُفِي

واتَّخَذْتُ كؤوس القصيدة جسرا وخمرًا

ونشوةَ مُعتكفٍ في الملاهي

تقصم ظهري حنين المريد

فأبصرت محنة جيل

توضَّأَ بالحزنِ

واتَّخَذَ الاغترابَ بديلا

وقدْ عاد طفل المعاني يَبُثُّ نبوءَتَهُ

[1]– سحر سامي: شعرية النص الصوفي ، ص 152.

وآيَتُهُ أَنْ سيصرفني القوم صرفا

جميلا[1]

لقد توجه "حسين زيدان" ـ إذن ـ إلى اللغة الصوفية لإثراء تجربته الشعرية، مستفيدا من دلالاتها ومرونة انزياحاتها التي تحتاج دائما إلى التأويل، وقد تجلى هذا التوجه في بروز معجم خاص به يتميز ويتفرد به.

[1]– حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 110، 111.

خاتمة

وبعد: فقد تناولت بالبحث " أسلوبية الانزياح في شعر حسين زيدان "، وحاولت جهدي الكشف عن جماليات هذا الأسلوب بوصفه من أهم الظواهر الأسلوبية ترددا في الشعر المعاصر، يلجأ إليها الشعراء ليس بغرض التعبير عن الأفكار فحسب، وإنما بغرض التأثير في المتلقي، وذلك من خلال التلوينات التي تتيحها التعابير والجمل المختلفة، وهذه التلوينات تجنح بالمتلقي إلى عالم التأويل الذي تفرضه طبيعة اللغة.

أما النتائج التي توصل إليها البحث فيمكن تلخيصها فيما يلي:

1- توصل البحث في إشكالية المصطلح إلى أن مصطلح الانزياح هو الكفيل بالتعبير عن معنى اختراق النسق المألوف للغة، ذلك أن دلالاته تنحصر في المعنى الفني فقط.

2- إن المتأمل في التراث النقدي والبلاغي العربي يجد أن هذا المصطلح لم يكن غائبا عن علماء العربية، وإنما كان لهم شرف السبق إلى كثير من الأساليب التي تخرج عن المألوف وتتردد اليوم في الأسلوبية المعاصرة.

3- تعد ظاهرة الانزياح من الملامح الأسلوبية التي يلجأ إليها الشاعر بحثا عن مكامن الإثارة الفنية، حيث تفقد مفردات اللغة طبيعتها المعجمية وتستحيل في تراكيب جديدة تخرج عن مألوف القول. فتحقق بذلك غايات جمالية / انفعالية، تكسر أفق توقع القارئ وتفاجئه بطاقات إيحائية ودلالية متجددة تشعره بالمتعة والإثارة.

4- استثمر"حسين زيدان" الانزياح التركيبي ليكون محور التقاء بينه وبين المتلقي، فشكل أسلوب التقديم والتأخير خروجا عن الرتب المحفوظة للتعبير اللغوي المألوف، فكشف في كثير من النصوص الشعرية عن أهمية اللفظ المقدم ومكانته لدى الشاعر.

5- شكلت ظاهرة الحذف سمة أسلوبية متميزة في قصائد "حسين زيدان" لما لها من طاقات دلالية لا محدودة، أظهرت براعة الشاعر في جذب المتلقي، وإثارة ذهنه بمكنونات الداخل الشعري، فكان المتلقي عنصرا فاعلا في بناء النص، متلقيا ومنتجا في آن معا.

6- أظهر البحث توظيف حسين زيدان لأسلوب التكرار توظيفا فنيا عاليا، حيث شكل بأنواعه المختلفة عنصرا فاعلا في إنتاج الدلالة وإيصالها للمتلقي، بدءا بتكرار الكلمة إلى تكرار البداية وأخيرا تكرار اللازمة. ولم يكن التكرار عشوائيا خارجا عن إرادة الشاعر، وإنما كان مقصودا له دورا فاعلا في كشف رسالة النص.

7- أضفى أسلوب الالتفات على النص الشعري حركية وديناميكية، تشد انتباه المتلقي إلى تتبع الانتقالات التي لا يتوقعها في سياق التعبير، وكذا تتبع المعاني المتسلسلة والمترابطة إلى نهاية النص.

8- ظهرت العلاقات الإسنادية في الخطاب الشعري عند "حسين زيدان" مدهشة ومتوترة في مجال التنافرات اللفظية، فحققت بذلك قدرا عاليا من الشعرية، كونها تجاوزت المتداول والمألوف ، مما يهيئ للنص سماته الشعرية ويكسبه طاقات إيحائية أكثر ثراء وأكثر تأثيرا .

09- لقد اتجهت الاستعارة عند حسين زيدان اتجاها مغايرا مسايرا لحداثة النص، حيث آمن أن الاستعارة التقليدية لم تعد لها القدرة لنقل تجربته الشعرية، فجنح إلى صور انزياحية تتأبى الخضوع للمعايير الوضعية، فجاءت استعاراته مقترنة بواقع آخر، ومنفتحة على أفق مغاير يشتبك بسياق الرؤيا التي يريد التعبير عنها.

10- استثمر"حسين زيدان" اللغة الصوفية لتفجير كوامنه الداخلية والباطنية بصورة تتجاوز الواقع المرئي، وبطريقة الحلم، معبرا عن كل رؤاه بحرية مطلقة، فاستقى من طاقاتها الإيحائية الهائلة كلغة منزاحة منتهكة القواعد المعيارية الضابطة لعلاقة الدال بالمدلول.

قائمة المصادر والمراجع

*** القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.**

أولا/ المصادر

* حسين زيدان:

1- قصائد من الأوراس إلى القدس، منشوراتSED .

2- اعتصام، منشورات SED.

3- فضاء لموسم الإصرار، منشورات SED.

4- شاهد الثلث الأخير، منشورات الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.

ثانيا/ المراجع العربية والمترجمة

أ/ المراجع العربية:

* إبراهيم أنيس:

5- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1987.

* إبراهيم علي جابر:

6- المستويات في شعر بلند الحيدري، دار العلم والإيمان، القاهرة، 2010.

* أبو بشر عمرو بن عثمان سيبويه:

7- الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1/1988.

* أبو بكر عبد القاهر الجرجاني:

8- أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة.

9- دلائل الإعجاز، تقديم علي أبو زقية ، موفم للنشر، الجزائر، 1991.

* أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني:

10- إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1963.

* أبو حسن حازم القرطاجني:

11- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

* أبو سليمان حمد الخطابي:

12- بيان إعجاز القرآن، تحقيق خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، 1968.

* أبو عبد الله بدر الدين الزركشي:

13- البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم ، مكتبة دار التراث بالقاهرة، ط1 ،1990.

* أبو علي حسن بن رشيق القيرواني:

14- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط1، ج1/1981.

* أبو الفتح ضياء الدين ... ابن الأثير

15- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتعليق أحمد حوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، ج1/1977.

* أبو الفتح عثمان ابن جني:

16- الخصائص، تحقيق علي النجار، المكتبة التوفيقية، القاهرة، ط1، ج2/2015.

* أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري

17- مشكل تأويل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1954.

* أبو يعقوب يوسف السكاكي:

18- مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العربية، بيروت، لبنان، ط1،1983.

* أحمد بقار:

19- شعر عبد الله حمادي البنية والدلالة (دراسة)، دروب للنشر والتوزيع ، ط1، 2015.

* أحمد بدوي:

20- أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، ط6، 2006.

* أحمد الجوّة:

21- من الإنشائية إلى الدراسات الأجناسية، مكتبة قرطاج، تونس، ط1، 2007.

* أحمد حسن الزيات:

22- دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، بيروت/القاهرة، ط2، 1968.

* أحمد درويش:

23- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة.

* أحمد الشايب:

24- الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1991.

* أحمد محمد ويس:

25- الأسلوبية من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2005.

* أحمد مطلوب:

26- معجم المصطلحات البلاغية، مطبعة المجمع العلمي العراقي 1986.

* أحمد وهب رومية:

27- شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1996.

* أسيمة درويش:

28- مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.

* أميمة عبد السلام الرواشدة:

29- شعرية الانزياح في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية، منشورات أمانة عمان الكبرى عمان،2004.

* بسام قطوس:

30- استراتيجية القراءة(التأصيل والإجراء)، دار الكندي، عمان، 1998.

* بشير تاوريريت:

31- استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس(دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم)، دار الفجر، الجزائر، ط1، 2006.

32- رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، 2006.

* جهاد فاضل:

33- أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب.

* حسن العرفي:

34- حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، ط،.2001

* حسن محمد عبد الناصر:

35- نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999.

* حسن ناظم:

36- مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2003.

* خليل موسى:

37- قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

* خيرة حمر العين:

38- شعرية الانزياح (دراسة في جماليات العدول)، مؤسسة حمادة للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2011.

* داليا أحمد موسى:

39- الإحالة في شعر أدونيس، دار التكوين، دمشق، ط1، 2010 .

* رجاء عيد:

40- البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1993.

دراسة في لغة الشعر (رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979.

* رجاء النقاش:

41- تأملات في الإنسان، دار المريخ للنشر، الرياض، ط6، 1989.

* رمضان الصباغ:

42- في نقد الشعر العربي (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998.

* زهيدة جبور درويش:

43- التاريخ والتجربة في الكتاب لأدونيس، دار النهار، بيروت، ط1، 2002.

* سحر سامي:

44- شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2005.

* سعاد عبد الوهاب عبد الرحمان:

45- الشعر العربي الحديث(البنية والرؤية)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2011.

* سليمة مسعودي:

46- الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2020.

* سمير أبو حمدان:

47- الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1991.

* سيد قطب :

48- التصوير الفني في القرآن الكريم ، دار الشروق ، القاهرة ، ط17 2004.

* سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد:

49- مدخل إلى السميوطيقا (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة)، دار إلياس العصرية، القاهرة.

* شكري عياد:

50- اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربي)، انترناشيونل للطباعة والنشر، ط1، 1988.

51- علم الأسلوب، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013.

* صبحي البستاني:

52- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1976.

* صلاح عبد الفتاح الخالدي:

53- نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة الشهاب، باتنة، 1988.

* صلاح فضل:

54- بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992.

55- علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

56- نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1997.

* عباس محمود العقاد:

57- اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

* عبد الإله الصائغ:

58- الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1999.

*عبد الحكيم راضي:

59- نظرية اللغة في النقد العربي (دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

* عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي:

60- المقدمة، دار القلم، بيروت، ط6، 1986.

* عبد الرحمان مبروك:

61- من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، دار الوفاء سوريا، ط1، 2002.

*عبد الغفار مكاوي:

62- ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ج1/1972.

*عبد الله حمادي:

63- ديوان البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000.

*عبد الله خضر حمد:

64- أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013.

*عبد الله راجع:

65- القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، دار قرطبة، المغرب، ج 1، ط1، 1978.

* عبد الله العشي:

66- أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، 2009.

* عبد الله الغذامي:

67- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.

* عبد السلام المسدي:

68- الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3.

69- النقد والحداثة، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط1، 1987.

* عبد العزيز حمودة :

70- المرايا المحدبة، عالم المعرفة، الكويت.

71- المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت.2001.

* عبد العزيز المقالح:

72- أزمة القصيدة العربية الحديثة (مشروع تساؤل)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

* عبد القادر فيدوح:

73- الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، دار الوصال، الجزائر، ط1،1994.

74- شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، ضمن كتاب القصيدة الحديثة في الخليج العربي (دراسة أدبية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، إدارة الثقافة والفنون ، البحرين، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2000.

* عبد الملك مرتاض:

75- شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1994.

76- في نظرية الرواية، عالم المعرفة ، 1998.

77- قضايا الشعريات (متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة)،دار القدس العربي، وهران الجزائر، ط1، 2009.

* عبد الناصر هلال:

78- جماليات شعر الحداثة، دار الحرم للتراث، الجزائر، 2006.

* عثمان بدري:

79- دراسات تطبيقية في الشعر العربي(نحو تأصيل منهجي في النقد التطبيقي)، الجزائر، 2009.

* عدنان بن ذريل:

80- اللغة والأسلوب، مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط2، 2006.

81- النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

* عدنان حسين قاسم:

82- الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن، دمشق، ط1، 1992.

*عشتار داوود:

83- الأسلوبية الشعرية (قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

*عفت الشرقاوي:

84- عبد القادر القط ونقد النقد في الجامعة، ضمن كتاب هؤلاء علمونا، الكتاب التذكاري الأول، دار الحريري للطباعة، 2003.

*علي أبو المكارم:

85- الجملة فعلية، مكتبة الشباب، القاهرة، 1978.

86- الجملة اسمية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007.

*علي أحمد سعيد (أدونيس):

87- الثابت والمتحول (بحث في الاتباع والإبداع عند العرب) صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط4،3/ 1983.

88- الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط1، 1996.

89- فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.

90- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1987.

91- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1979.

* علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني:

92- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت.

* علي جعفر العلاق:

93- في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 2003.

* علي حرب:

94- نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1995.

* غالي شكري

95- شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، القاهرة / بيروت، ط1، 1991.

* فتح الله أحمد سليمان:

96- الأسلوبية(مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، تقديم طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة.

* فهد ناصر عاشور:

97- التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان ، ط1 2004.

* كمال أبو ديب:

98- في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

* كميل قيصر داغر:

99- بريتون أندري (سلسلة أعلام الفكر العالمي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1، 1979 .

* محمد بوشحيط:

100- الكتابة في لحظة وعي (مقالات نقدية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

* محمد حماسة عبد اللطيف:

101- في بناء الجملة العربية، دار القلم، الكويت، ط1، 1982.

* محمد السيد شيخون:

102- أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط1، 1983.

* محمد صابر عبيد:

103- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

* محمد عبد الغني هلال:

104- البلاغة في لغة الصمت، مركز تطوير الأداء والتنمية للنشر، القاهرة 2011 .

* محمد عبد المطلب:

105- البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة، 1984.

* محمد كعوان:

106- التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر)، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع الجزائر – عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع الأردن ، ط1، 2010.

* محمد محمد حسين:

107- مقالات في الأدب واللغة ، مؤسسة الرسالة بيروت، ط1، 1988.

* محمد نجيب التلاوي:

108- القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

* محي الدين صبحي:

109- مطارحات في فن القول (محاورات مع أدباء العصر) ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1978.

* مصطفى السعدني:

110- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية.

* منذر عياشي:

111- نظريات القراءة والتلقي من النص الأدبي إلى النص القرآني، دار نينوى، دمشق، ط1، 1987.

* منير سلطان :

112- بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف ،الإسكندرية، ط1، 1988.

* المهدي بن عبود:

113- عودة حي بن يقظان, وكالة شراع للنشر، طنجة، المغرب، ط1، 1997.

* موسى سامح ربابعة:

114- الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003.

115- جماليات الأسلوب والتلقي (دراسة تطبيقية)، مؤسسة حمادة للدراسات والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2000.

* نازك الملائكة:

116- قضايا الشعر المعاصر، دار النهضة، مصر، ط3، 1974.

* وجدان الصايغ:

117- الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث (رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003.

* يمنى العيد:

118- في القول الشعري(الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع)، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008.

* يوسف حسين بكار:

119- قضايا في النقد والشعر، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1984.

* يوسف وغليسي:

120- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد' منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

121- في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)، جسور للنشر والتوزيع، ط2، 2012.

122- مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

ب- المراجع المترجمة:

* أ.آ ريتشاردز:

123- فلسفة البلاغة، ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، نشر في مجلة العرب والفكر العالمي، ع، 13،14، 1991.

124- مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1963.

* أرسطو طاليس:

125- فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية.

* بول ريكور:

126- نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب / لبنان ، ط2، 2006.

* بيير جيرو:

127- الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994.

* تيرنس هوكس:

128- الاستعارة، ترجمة زكريا عبد الله، مراجعة محمد بربري،، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016.

* جان كوهن:

129- النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000.

130- بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

* خوسيه ماريا بوثوليو إيفانكوس:

131- نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ط1، 1992.

* رينيه ويليك وأوستن وارين:

132- نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987.

* ستيفن سبندر:

133- الحياة والشاعر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001.

* غاستون باشلار:

134- جمالية المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع لبنان، ط2، 1984.

* كورك جاكوب:

135- اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب)، ترجمة يوسف ليون وعموائيل عزيز، دار المأمون، بغداد، العراق، 1989.

* مايكل هامبورغ:

136- حقيقة الشعر، ترجمة محمد عدنان حسين، مجلة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 14، 1988.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

* Bally (charles):

137- traité de stilistique francaise,3 eme édition, Genéve et paris, 1951, tom 1.

* Cressot (Marcel):

138- Le style et ses Technique, 9éme édition, Paris, 1976.

* Crystal (David) and Davy (Derek):

139- Investigating 217nglish styl, London, 1969.

رابعا/ الرسائل المخطوطة:

*خلود ترمانيني:

140- الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة حلب سوريا 2004 ص10.

*سعاد بولحواش:

141- شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة،2012.

* شرفي كريمة:

142- الرفض في شعر بشرى البستاني (دراسة نفسية)، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة أبي بكر القايد، تلمسان، 2015.

* فتيحة بن يحي:

143- الانزياح اللغوي في مقامات الحريري، أطروحة دكتوراه مخطوطة، كلية الآداب والفنون، جامعة مستغانم، 2013.

* قدور رحماني:

144- بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، أطروحة دكتوراه مخطوطة، جامعة الجزائر، ص 2006.

* لبوخ بوجملين:

145- رواية الثلاثة لمحمد البشير الإبراهيمي (دراسة دلالية)، رسالة ماجستير مخطوطة، معهد الآداب، جامعة باتنة، 1994.

خامسا/ المجلات و الدوريات:

*أحمد جار الله ياسين:

146- شعرية القصيدة القصيرة عند منصف مزغني، مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، م2، ع4، 2005.

*أحمد محمد ويس:

147- الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 25، ع3 ،1997.

*آية الله عاشوري:

148- الانزياح الدلالي في الخطاب الصوفي، مجلة مقاليد، الجزائر، العدد 11، 2016.

*خالد سليكي:

149- من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 1-2، 1994.

* سامح الرواشدة:

150- ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث وإشكالية التأويل، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد 2، العدد 2، 1997.

* سليمان العميرات:

151- جمالية اتساع المعنى في أسلوب الحذف (دراسة بلاغية في ضوء التفاسير القرآنية) FSM Scholarly Journal of Humanities and social Sciences,Fatih Sultan Mehmet Vakif Universitesi,Number 11, yeur 2018,p362

* صالح لحلوحي:

152- الظاهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 8، 2011.

* عامر رضا

153- تجليات أدب المحنة في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الحقيقة، جامعة أدرار، العدد 27.

* عبد الباسط محمد زود:

154- من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة الصقر لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد 1، 2007.

* عبد السلام المساوي:

155- الصورة الشعرية في البلاغة الحديثة، مجلة مقاليد، الجزائر، العدد 11، 2016.

* عبد السلام المسدي:

156- المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال (البيان والتبيين) للجاحظ، حوليات الجامعة التونسية، العدد 13، 1976.

* فوزي معمري:

157- لغة الخطاب الصوفي بين القراءة والتأويل (قراءة في بعض النماذج الشعرية)،مجلة قراءات، بسكرة، العدد 16، 2017.

* كوثر محمد علي محمد صادق جبارة:

158- شعرية الانزياح في رواية وجع مالك لحميد الربيعي، مجلة جامعة زاخو، م1،ع1، 2013.

* محمد نديم خشفة:

159- تبادل الضمائر وطاقته التعبيرية، مجلة البيان الكويتية، العدد 292، 1990.

* موسى سامح ربابعة:

160- التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية)، مؤتة للبحوث والدراسات، م3/ع1، 1990.

* نوار بوحلاسة:

161- الانزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح، مجلة مقاليد، الجزائر، العدد 2، 2012.

سادسا/ الندوات:

* عبد الكريم الشريف:

162- مرثية إلى عزيز لم يمت (مخطوطة)، ندوة خاصة بالشاعر حسين زيدان بعنوان (الأدب والمستقبل، تبصرات في أدب الشاعر الأوراسي الراحل حسين زيدان).

فهرس الموضوعات

- **مقدمة:** .....
- **مدخل:**.....**08**
  - ✓ **أولا:** في ماهية الأسلوب والأسلوبية.....**09**
  - ✓ **ثانيا:** التعريف بالشاعر حسين زيدان.....**23**
- **الفصل الأول: الانزياح في إطاره النظري**.....**28**
  - ✓ **أولا:** إشكالية مصطلح الانزياح.....**30**
  - ✓ **ثانيا:** مفهوم الانزياح **42**
    1. الانزياح عند العرب (القدامى والمحدثين) **43**
    2. الانزياح عند الغربيين.....**62**
  - ✓ **ثالثا:** وظيفة الانزياح.....**72**
- **الفصل الثاني: الانزياح التركيبي**.....**77**
  - ✓ **أولا: التقديم والتأخير**.....**80**
    1. تقديم الجار والمجرور.....**81**
    2. تقديم الفاعل على الفعل.....**87**
    3. تقديم المفعول به على الفاعل.....**89**
    4. تقديم الخبر على المبتدأ.....**90**
  - ✓ **ثانيا: الحذف**.....**93**
    1. حذف الجملة.....**94**
    2. حذف أكثر من جملة **95**
    3. حذف المفردة **96**
    4. حذف الحرف **106**
  - ✓ **ثالثا: التكرار** **109**

1. تكرار البداية..... **111**

2. تكرار الكلمة..... **116**

3. تكرار اللازمة..... **122**

✓ **رابعا: الالتفات في الضمائر**..... **129**

1. الالتفات من التكلم إلى الخطاب..... **131**

2. الالتفات من الغيبة إلى الخطاب..... **132**

3. الالتفات من الخطاب إلى التكلم..... **133**

- **الفصل الثالث: الانزياح الدلالي**..... **135**

✓ **أولا: الانزياح الإسنادي** **136**

1. الانزياح الاسمي..... **139**

2. الانزياح الفعلي **148**

✓ **ثانيا: الانزياح الاستعاري** **156**

1. التشكيل الاستعاري للغة..... **157**

2. دلالات التشكيل الاستعاري في شعر حسين زيدان..... **160**

✓ **ثالثا: انزياح الرؤيا واتساع الدلالة في شعر حسين زيدان**..... **178**

1. مفهوم الرؤيا..... **178**

2. حسين زيدان نحو رؤيا شعرية منزاحة..... **182**

- حضور النبوءة/ فاعلية الحلم **188**
- الرؤيا واللغة الصوفية..... **193**

- **خاتمة**..... **199**
- **قائمة المصادر والمراجع**..... **202**
- **فهرس الموضوعات** **221**

- **ملخص 225**

ملخص:

يروم هذا البحث تبيان كيف أن الانزياح بوصفه ملمحا أسلوبيا، يساهم في استقلالية النص الشعري وتميزه وتفرده، من خلال تكسير وانتهاك المألوف من اللغة. فيصبح بذلك نصا مفتوحا متعدد الدلالات، يحمل المتلقي على التأمل والتأويل قصد الكشف عن خبايا النص ومكنوناته.

وعلى هذا الأساس وجد أسلوب الانزياح سبيله إلى شعر "حسين زيدان"، فكان مجالا خصبا تتوفر فيه المستويات التركيبية والدلالية على وجه منزاح عن المألوف، مما جعل بنية نصه تحقق أبعادا دلالية وجمالية/ انفعالية.

summary :

This research aims to show how displacement as a stylistic feature contributes to the independence, excellence and uniqueness of the poetry text by breaking and violating the familiar with language. This becomes an open, multi-semantic text that induces the receiver to meditate and interpret in order to uncover the mysteries and contents of the text.

on this basis the method of displacement has found its way into the poetry of Hussein Zaidan. It has become a fertile field where the structural and semantic levels are available in a way that's out of the ordinary , which has made its structure achieve semantic, aesthetic, and/or emotional dimensions.