1/ مدار بناء الجملة الشعرية :

اللغة في مفهومهاالإبداعي تتحول على يد الشاعر من لغة تعبير عن العالم إلى لغة هي نفسها العالم ولكي نفهم هذا التحول لا بد من معاينة إجرائية لشعرية اللغة بوصفها مدارا خلاقا كشفيا يؤسس سلطة نصية قائمة في الجوهر و الكيان.

فحين يؤسس الشاعر رسالته الكلامية يكون قد أنجز حدثا لغويا يستمد لحمته من صلب العملية اللغوية فتتشكل على يده دفقات انزياحية تفتح للشعر مساراته الضرورية السابحة في ضروب المطلق و الرابضة في تخوم الغرابة, ليكون الشعر << هو وهم اللغة الضروري>>[1].... ومادام الشعر ملجأ الكلمات فإن هذه الكلمات لا تتموضع شعريا إلا داخل نظام من تركيب الجملة كونها بنية نصية صغرى تؤدي إلى بنية كبرى والتي هي << النص الشعري >> , المنجز عبر متتاليات يهندسها الشاعر من أجل إحداث نظام لغوي يختلف جذريا عن اللغة المعيار أو << اللغة الواصفة >> .

ولن يتأكد هذا المنحى إلا بتجسيد << عملية الانزياح >> .

فلا غرو إذن بأن تكون الجملة – بشكلها الموسع – هي سنام التقلبات الدلالية والسياقية , فالشاعر يملك – على خلاف غيره – أدوات التغيير و التحويل انطلاقا من ثراء المستودع اللغوي و ما تمنحه الطاقة اللغوية من وجوه يلعب بها الشاعر أي ملعب فيخرج الكلام من حيز القيد إلى حيز المغامرة والطلاقة , وعليه كانت الجملة مدار الدرس الأسلوبي الحديث المرتكز على معرفة دواخل النص الشعري و ملامسة عمق التجربة الشعرية .

---

(1) Poetique. delanguage.genette-g-trad.1970parie/1cp.80-82

و لقد استوعب الدرس البلاغي القديم هذه المعرفة اللغوية بكل أبعادها النحوية والدلالية والصرفية انطلاقا من فكرة << العدول >> أو << التوسع >> ايمانا بأن الشعر نقيض الحقيقة , وقد أدرك الناقد العربي << ابن رشيق القيرواني >> هذه الفكرة بقوله << والشاعر مأخوذ بكل علم مطلوب لاتساع الشعر واحتماله كما حمل من نحو ولغة وفقه وخبر وحساب ... >> [2]

و عملية تطرح مسألة المعرفة الشعرية كانجاز نصي تحركه جملة التفاعلات والاستبدالات القائمة في تشكيل الجملة بعد أن تتموضع شعريتها ضمن علاقات متعددة تختلف باختلاف الحالة و الموقف , فحين يكتب الشاعر فإن كتابته تأخذ شكل << الهدم والبناء >> فتنهار لغة وتتأسس على أنقاضها لغة أخرى .

ومن هذا المنطق حاولت الدراسات النقدية الحديثة مقاربة الشعرية المعاصرة واحكامها بنظام معرفي قائم على مبدأ التجاوز اللغوي , هذا التجاوز الذي يعطي النص طابع الكثافة والتفرد بفضل ما يتمتع به المبدع من كفاءة وقدرة عقلية تجعله يحتال على اللغة فيلبسها من خيال ثوب المتعة والجمال ولا شك أن الوقوف عند هذه المعرفة ليس بالأمر الهين لصعوبة مسلك الشعرية كونها تشرك القاري والمبدع في خيط تواصلي يتميز بالنسبة والامتداد ولا سميا حين << تصبح الكلمة المنطوقة أو المكتوبة تعبيرا عن الحالات الشعورية والعقلية للمرسل أو المبدع أو الشاعر من ناحية كما تصبح رمزا للخطاب الذي ينبغي الشاعر توصيله من ناحية ثانية وتنبيها للمتلقي لقضايا وطنه وواقعة المعيش.>>[3]

---

[3] من الصوت إلى النص : د . مراد ع الرحمن مبروك << نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري >> ص75 ط1 (2002) دار الوفاء . مصر .

من ناحية ثانية , فحين يمارس الشاعر فعل الخرق اللغوي فإنه يمهد لمرحلة تأويلية مستقرة في ذهن القاري الذي يبدو ملما – ولو قليلا – بالمرجع أو السند الأساس حتى تتم وتتفاعل عملية الانزياح كاجراء ثنائي بين المبدع والمتلقى وهذا في << فعل تعاون لا فعل استهلاك وعلى أثر ذلك يصبح الملتقى شريكا للمبدع في تشكيل النص لأن القراءة هي تفاعل بين النص و الوعي الفردي المجسد لقيم العصر >>.[4]

وإنه لمن غرر المواقف أن نرى الشعراء يتصرفون في الكلام تصرفا يستدعي التريث والثبات << فهم أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من اطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ و تعقيده , و مد المقصور وقصر الممدود , و الجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه و نعته , و الأذهان عن فهمه و ايضاحه فيقربون البعيد , و يبعدون القريب و يحتج بهم ولا يحتج عليهم و يصورون الباطل في صورة الحق و الحق في صورة الباطل ...>>[5]

و بناء على هذه الإشارة الثاقبة تتموضع ((الجملة)) كحدث أسلوبي يتحرك في دائرة واسعة من التحولات يدرجها الشاعر ضمن فضاء تركيبي يحمل الكثير من الوقفات الشعرية المشحونة بالحالات الشعورية و المواقف الفكرية , و هذا بهدف خلق عالم شعري أساسه الدهشة و الغرابة .

و ليس هدفنا في – هذا المقام – أن نبحث عن أشكال و تقلبات الجملة داخل دائرة ((الإنزياح)) لأن هذا المطلب قد فصلنا فيه القول في فصلنا السابق و إنما نحاول ضبط العملية الشعرية

---

[4] مجلة التواصل : ع08 جوان 2001 . (ص220) جامعة عنابة.

[5] منهاج البلغاء وسراج الادباء : حاوم القرطاجي : ص343: ت محمد الحبيب خوجة ط2 (1981) دار المغرب الاسلامي . بيروت .

إجرائيا عبر مستوى الجملة في شعر ((عز الدين ميهوبي)) , و هذا برصد مختلف الانزياحات المجسدة للشعرية , و كذا معرفة حركية الفضاء الإبداعي من خلال مواقع البناء الدلالي الذي تجسده المفاهيم النحوية و البلاغية فالشاعر يمارس سلطته على اللغة فيجعلها كونا إيحائيا مكثفا و كأنه – الشاعر– يشتت لحمتها و انسجامها , فالداخل إلى عالم الشعر كالداخل إلى مملكة السحاب يشده التوزع و تحتويه الشساعة و الإمتداد...

وها نحن ندخل عالم شعرية << عز الدين ميهوبي >> محاولين رصد ملامح الشعرية الثاوية عبر مسارات الإنزياح التركيبي الذي يتمركز حول تشكيل بناء الجملة الشعرية .. آخذين في ذلك كل الأبعاد النقدية التي تحيط بالظاهرة الأسلوبية و بالإستعانة بأهم المناهج النقدية كالمنهج التحويلي التوليدي و المنهج الأسلوبي و بعض الرؤى السيميائية , دون أن ننسى مقولات التراث البلاغي و أبحاث نقاد التداولية و البنيوية , لأن مجال الشعر هو << لحظات الكثافة اللفظية اللغوية التي تستدعي جميعها استعمال ثراء لغوي بارع وتعبىء طاقة من الوسائل الأسلوبية >>[6]

وعليه فمنطق الشعر هو ممارسة لغة الانزياح , فلغة الأدب << لابد أن تلجأ إلى قرينة أو قرائن تسوغ للأديب إهدار ما تقوم عليه اللغة من علاقات الارتباط المنطقي بين المعاني >>[7].

و بما أن النص الأدبي يقوم على خاصية << الاختيار و التأليف الذي يؤدي إلى << عدول الشاعر عن مسالك أسلوبية ليصدر عن مسالك أخرى مغايرة لما هو سائد >>[8] , فإن نظام الجملة يشكل الفضاء الأول في العملية الأدبية .

---

[6] الشعرية العربية. جمال بن الشيخ ص177 ط1. 1996 . دار نوبقال للنشر – الرباط -

[7] نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية . د / مصطفى حميدة ص87 ط1 .(1997) مكتبة لبنان .

الجملة << سلسلة من المكونات تتفاعل فيما بينها كي تؤدي في النهاية المعنى الواحد المنشود >>[9] , فالجملة تتأسس داخل سياق شعري على ثلاثة محاور : محور التركيب , و محور المحمولات , و محور الاندماج ففي المحور الأول تدخل الجمل في سياق و نسيج لغوي متماسك من حيث بناء الكلمات و المعاني إذ كل جملة تتمتع باستقلالها و دلالتها الانفصالية مركزها هو التركيب ألإسنادي و التكميلي , و عليه يتغير معناها حين يطرأ في بنائها و تشكيلها و لذا ينبغي أن ننظر إلى هذا المحور على أن الجمل تتركب حسب طبيعة النص الأدبي و تركيبته السياقية .

و المحور الثاني نريد به تلك المعاني المشكلة من الأسماء والأفعال و الحروف و الظروف و إن أي تغير في عناصر الارتباط و الانفصال له وقعه و مدلوله و معناه .

و المحور الثالث نعني به تلك العلاقات الاندماجية و الجوارية التي يقيمها المبدع بين الأفعال و الأسماء و الحروف و الأدوات حسب طبيعة الموقف و الحالة الشعورية .

تتموقع الجملة في الشعر ((عز الدين ميهوبي)) داخل جملة من الانزياحات التريكبية نسجها الشاعر وفق أدوات و أبعاد فنية لخلق شعرية من وراء تثوير اللغة و إنشاء سياقات جديدة تصب في رحم السند الشعري ... القائم على توليد جمل لا نحوية *.

يقول الشاعر عز الدين ميهوبي : من قصيدة << المدينة الأخرى >>

جبران يا زمن الإكبار في الوطن * الأرز يذبل يستجدي هنا المزنا

جبران سافرت الأيام و ارتحلت * أحلام أمسك ضاعت لم تعد عدنا[10]

---

[8] الاتجاه الاسلوبي والبنيوي في نقد الشعر العربي/عدنان حسين قاسم .ص203 .

[9] نظام الارنباط والربط في تركيب الجملة العربية . مصطفى حميدة . ص131 .

[10] ديوان في البدء كان أوراسي (عزالين ميهوبي) ص123 . (1985)جار الشهاب (باتنة)

*ينظر كتاب (جان كوهن) بنية اللغة الشعرية .تر : محمد الولي –محمد العمري. دار توبقال . المغرب .

يظهر البيت الثاني << انزياحا >> تركيبيا يتجلى في قراءة تأويلية قائمة على أساس الوقف حيث وفر الشاعر للبيت كل احتمال دلالي .

فالفعل(ارتحلت) يتمم الوقف و تكتمل الجملة و هذه العلاقة الاتحاد الدلالي بين الفعلين << سافرت >> و << ارتحلت >> فالتجاور هنا يلزم الوقف , إذ يتأكد هذا التخريج إذا أعدنا قراءة الشطر الثاني على شكل التالي :

<< ضاعت أحلام أمسك لم تعد عدنا .>>

فالشاعر خرق نظام الجملة فقدم الفاعل على الفعل حتى يشبع الفعل << ارتحلت >> و يعطيه شحنة انفعالية تضاف للفعل << سافرت >> فلولا نزوع الشاعر إلى الاتصال و الانفصال لما تولدت الشعرية الكامنة وراء حركية الوقف و نظام التقديم و التأخير , و بإقرار أن كل تحطيم متعلق ببنية علاقات المدلولات هو تحطيم لكل العلاقات النظمية اللغوية ... >>[11]

و عليه فان مدار الانزياح في هذا المقام يكمن في محور الانفصال الذي يهدد المعنى بالتلاشي عن طريق << الوقف الاختياري* >> وهو سماه البلاغيون القدماء << بالوقف التام >> << الذي يحدث عندما نشعر بانقطاع مجرى النفس أو باضطراب معين لسبب أو لآخر >>[12] وفي قصيدة << قافية على قبر النخلة الناسكة >> يعانق الشاعر شموخ النخلة في تشكيل شعري يتوسد فيه المدلول انشطار المعنى من خلال فاعلية الوقف : يقول الشاعر:

---

[11] ينظر ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب . محمد خميس / ص168 – 169 /المركز العربي الثقافي (1979).

* ينظرعلى سبيل المثال قول أبي تمام : فتوح أمير المؤمنين تفتحت * لهن أزاهر الربا والخمائل (شرح ديوان أبي تمام) < ايليا الحاوي> ص456 .ط1 1981 .لبنان

[12] من الصوت الى النص<< تحو نسق منهجية لدراسة النص الشعري >>د . مراد عبد الرحمن مبروك . ص64 .ط1 .2002 . دار الوفاء الاسكندرية .

وجرح النخلة الدموي ضوء * توهج في معاصمنا يسوعا.>> [13]

فالشاعر من خلال عملية انزياحية جعل اسم << ضوء >> يلاحق الفعل توهيج لتقرأ الجملة قراءة أخرى هي :

توهج ضوء في معاصمنا يسوعا .

وهذه القراءة تستوجب بنية مقدرة للخبر ((جرح)) في قولنا ((هذا جرح النخلة الدموي)) من ثم تتم الجملة لأن الاسم ((ضوء)) يجاور الفعل توهج حسب عامل الملائمة أو التشاكل و لا شك أن هذا الانزياح يعطل– نوعا ما– حركة التواصل الشعري نظرا للتمفصل الدلالي الذي أحدثته بنية ((الضوء)) في السياق الشعري و كذا توزع الجملة الشعرية بين الوقفة الكلامية والوقفة الشعرية في سلسلة الكلام و هذا النوع من الوقف يسمى ((بالوقف الاضطراري)) و يحدث حين يطغى على الفكرة الوقع الأسلوبي بدل التحويم الخيالي ...

و حين نمر إلى تجربة شعرية حداثية نلحظ الشاعر يعطي للفضاء الشعري امتدادا مكثفا في التعامل مع الجملة الشعرية عبر مستوى الوقف و تتابع حيوية الاتصال و الانفصال يقول عز الدين ميهوبي :

((يكبر النعش بظلي .. كسؤال أبدي الكلمات

كجواد أبيض السحنة محمولا على أجنحة

العنقاء يأتي ....)) [15]

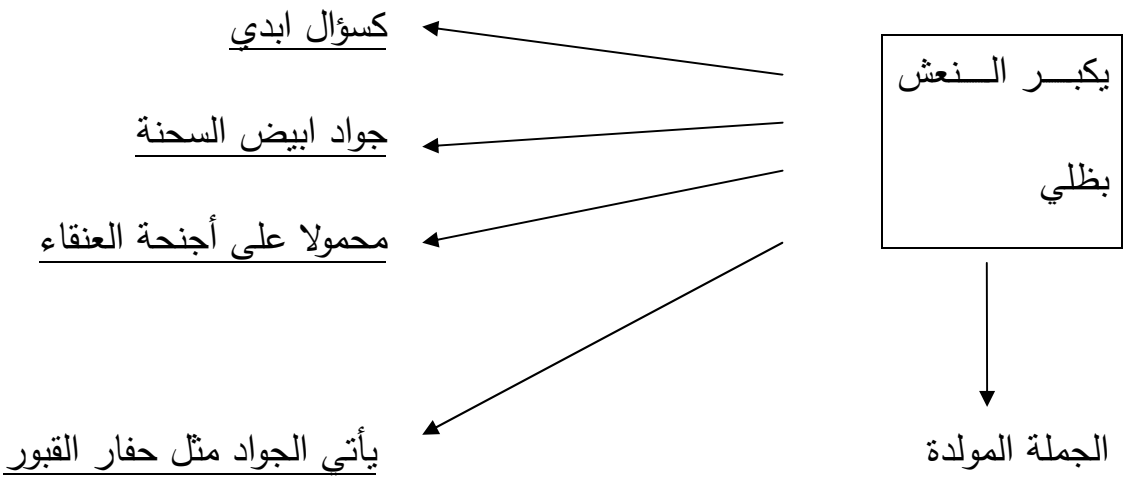
---

[13] في البدء كان أوراس . ص 68 .

فأمام هذا الحس الدرامي تحتم علينا هذه الأسطر الشعرية أن نقرأها قراءة جمالية من وراء لعبة الانزياح فرغم طول الجملة الشعرية فالوقف يتيح مساحات واسعة بدء من الفعل ((يكبر)) حتى ((يأتي)) فالقارىء بإمكانه الوقوف عند الفعل يأتي المحذوف الفاعل و المقدر في البنية العميقة : يأتي الجواد ليتتابع المعنى اللاحق في قوله :

مثل حفار القبور

و المقدر أيضا في البنية العميقة ((يأتي الجواد مثل حفار قبور)) فالصورة الشعرية هنا عدلت من الحالة اللغوية فأطلقت المعنى ينساب انسيابا و هذا بفضل فاعلية التدوير و اعتماد الشاعر على الجملة المولدة أو الجملة ((النواة)) ((يكبر النعش بظلي)) و لنوضح ذلك بالشكل التالي :



---

(15) ديوان اللغة والغفران. عز الدين ميهوبي .ص 36.ط1 .(1997) منشورات دار أصالة .

و الجدير بالملاحظة و الذكر أن فنية الانزياح لا ترتبط بنظام التعديل النحوي فقط بل ترتبط أيضا بتفعيل الطاقة الشعرية لأن << كل الكلمات التي صنعت كي تحدد تصبح عاجزة أن تملأ وظائفها ... و تصبح بذلك كلمات اشارية >>[16]

ماذا كانت اللغة المعيارية تعمل على ربط عناصر الجملة بالترابط النحوي و الدلالي فإن << الشعر يعمل على خرق هذا الترابط عن طريقه التضمين بمعناه الواسع >>[17] .

ومن بين مستويات هذا الخرق حركية التقديم و التأخير في بناء ركن الجملة هذه الرؤية التي تقودنا إلى المقاربة البنيوية في طرح قانون العلاقات الذي يقوم على مبدأ الاختيار و التأليف ليتموقع الانزياح داخل السياق لأن الشاعر يحطم سياقا و ينشأ حوله سياقا جديدا مولدا للشعرية و الغرابة من خلال كسر أفق التوقع و لقد أقر ((جان كوهن)) بفاعلية التقديم و التأخير كأداة أسلوبية تكشف عن << الصبغة الخاصة بالعاطفة >>[18] , يقول الشاعر عز الدين ميهوبي من قصيدة ((بيروت)) :

كل المدائن أعلنت أحزانها * وعلى رصيف الأرض عاشقة تموت .[19]

فقد قدم الشاعر ((الحال عاشقة)) على صاحبها ((الضمير)) , و التقدير الأصلي لتركيب الجملة ((تموت على رصيف الأرض عاشقة و لهذا التقديم أثره الأسلوبي و البلاغي في قيام الدفقة الشعرية من خلال عملية انزياحية غير فيها الشاعر الركن الفعلي إلى ركن تكميلي فتأخير الفعل تموت يتجاور مع الحال عاشقة فالشاعر في هذا المقام قام بعمليتين انزياحيتين مسا إسناد

---

[16] النظرية الشعرية بناء لغة الشعر – الغة العليا – تر : أحمد درويش .ص181 .ط04 .دار غريب القاهرة .
[17] استراتجية القراءة (التأصيل والإجراء . بسام فطوس . ص204 .دار الكندي الأردن .
[18] النظرية الشعرية بناء لغة الشعر . اللغة العليا . جون كوهن .ص185 .
[19] ديوان الرباعيات ز ص19 . (1998)دار أصالة . سطيف .

الجملة : فتولدت عن ذلك ((بؤرة شعرية)) شخصتها الحالة النفسية للشاعر و كأن الدلالة الحالية لكلمة ((عاشقة)) جاءت استجابة لكلمة ((كل)) و لنتأكد من ذلك حين نقرأ البيت الشعري بحذف كلمة ((كل)) فإن الحدث الأسلوبي يتراجع عن دلالته الفنية و تفقد الكلمة موقعها الانزياحي .

يقول الشاعر في موضع آخر من مقطوعة ((انكسار)) :

تأكل العمر مسافات الليالي * و احتراقات بأهداب الرمال .[20]

وفي هذا البيت الشعري نقل الشاعر المعنى التقريري للجملة إلى المعنى العدولي الشعري و هذا بتقديم المفعول به ((العمر)) على الفاعل ((مسافات)) ليعطي مدلول ((العمر)) الكثافة و التخصيص لأنه متمكن في نفسية الشاعر مسرع في التأجيل به و تعلقه بالزمن الداخلي ((الذاتي)) و خصوصا في تآزر بنية الإفراد في كلمة ((العمر)) و بنية الجمع في ((مسافات)) مما يعطي ميزة التقيد لكلمة العمر و ميزة التعدد و الطلاقة لكلمة ((مسافات)) لتتجلى الصورة الشعرية << بتغير المواضع من السلسلة الكلامية ليكون الاستبدال فيها ممكننا >>[21]

في ديوان ((اللعنة و الغفران)) تنمو الحركية الشعرية و تأخذ موقعها الحداثي داخل الخطاب الشعري يقول الشاعر :

ربما تطلع من نبض حروفي ... سوسنه.

أنا لا أملك شيئا غيركم ..

---

(20) الديوان .ص71 .

(21) تحليل الخطاب الشعري . البنية الصوتية في الشعر . دم العمري .ص144 .الدار العالمية للكتاب .

.....

.....

فطارت من شفاهي لعنة البوم

وطارت أحصنة >>[22]

ففي السطر الشعر الأول تقرأ الجملة الشعرية وفق ترتبها الأصلي على النحو التالي :

1- ربما تطلع سوسه .....من نبض حروفي.

1- ويقرأ السطر الشعري الآخر:

فطارت لعنة البوم ... من شفاهي

فتشويش الرتبة المائل في التأخير المسند إليه (الفاعل) و تقديم الإسناد التكيميلي (شبه مجلة) فقد عمد إليه الشاعر ليثبت عنصر((التماثل و التوازي)) الذي يعد شرطا جوهريا في التماسك السياقي حتى يعطي لعبارة ((من نبض حروفي)) الشحنة العاطفية اللازمة فجعلها تتموقع و تتجذر في نبضه لا في شيء آخر و بنفس الوتيرة تنتظم عبارة ((من شفاهي)) ليكون طيران البوم محددا في شفاه دون مكان آخر, و هذا المنحى الأسلوبي هو ما سماه ((رومان جاكسون)) ((بالتوازي)) ,وهو << المحور الذي تنظم به الكلمات... >>[23]

و برؤية درامية ترتج لغة الشاعر في ديوان ((النخلة و المجداف)) فيأخذ الانزياح موقعه الخاص و النابع من نمو الحداثة الشعرية و يقول الشاعر:

سأقرأ كفك

---

[22] ديوان اللعنة والغفران .ص25 .

[23] ينظر (قضايا الشعرية) رومان باكسون زتر : محمد الولي و مبارك حنون ص(105 -106) ط1 1988 دار توتال المغرب .

لكن متى سافر القمر

المتصدع و الشمس و الأنجم المتعبه .[24]

تتحدد البنية العميقة للجملة بالقراءة التالية :

القمر المتصدع و الشمس والأنجم المتعبة سافرت متى ..

فالشاعر قدم الركن الحرفي المتمثل في ((متى)) الاستفهامية على المسند إليه ((القمر– الشمس– الأنجم)) و هذا ما يوحي باستفهام الشخصية الشعرية زمن حدوث الإحساس بالزمن الذي اختفى زمن اللحظة الكاشفة لذلك زحزح الشاعر مدلول الضوء من خلال مصادره ((القمر– الشمس– الأنجم)) فلهذا التشكيل سنده الخاص في إظهار ملامح الشعرية و إن كانت – هنا – شعرية لا تخرج عن تنظيم عناصر اللغة فالانزياح قتل مبهجة الزمن الشعري و لنوضح ذلك بالمخطط التالي :

ف((النخلة و المجداف)) نص شعري تطوى فيه البدايات و النهايات فهو ينحدر من رؤية شعرية مشدودة إلى حرقة تشف عن آلامها و عميق معاناتها و لذا تشكلت فيه الصورة الانزياحية على مسحة من الاحساس الدرامي << باعتبارها لغة تصنع حدثا حركيا بتموجاتها الصوتية و الدلالية >>[25] , فتتصارع اللغة في لعبة الدوال لأن << كل شاعرية للدوال تقع في اللامعقول >>[26]

يقول الشاعر عز الدين ميهوبي :

في الجفن المتجعد نحو الحلم

---

(24) ديوان النخلة والمجذاف . ص54 . ط1 .(1997) دار أصالة سطيف .
(25) أساليب الشعرية المعاصرة .د: صلاح فضل . ص86 .ط1 .(1995)دار الآداب بيروت .
(26) النظرية الشعرية بناء لغة الشعر – الغة العليا – جون كوهن . ص370 .

ستقرأ طالع هذي الكف

وتعرف خاتمة الصحراء ..>>[27]

في السطر الشعري الأول تغيب الدلالة الشعرية لغياب المعنى لأن هذا التركيب يفتقد إلى حركية فعلية فلا نعثر عليها إلا بقراءة السطر الشعري الثاني و تحديدا بالفعل ((ستقرأ)) و كأن الشاعر غير موقع الجملتين عن طريقه تقديم المبهم و تأخير الواضح و يظهر هذا المعنى حين نعيد قراءة الجملتين قراءة منطقية على الشكل :

ستقرأ طالع هذي الكف

في الجفن المتجعد نحو الحلم...

فالتقديم والتأخير لم يتم هنا على مستوى ركن الجملة و إنما تم وفق البنية النصية كاملة لأن الشاعر يعرف أن قراءة الكف لن تتحقق في الجفن المتجعد فجعل من المدلول ((الجفن المتجعد)) حالة مكانية لها بؤرتها المحددة أكثر من فعل ((قراءة الكف)) و هذا ما نلحظه في هذا النص الشعري – النخلة و المجداف – من أن الشاعر نراه يؤثث حيزه المكاني ليستدل به على الثبات والتصلب و في مكانه تغيب الحركة و يتلاشى الزمن , و تنعدم الطلاقة كقول الشاعر :

إلى الخيمة الآن

يا شاهد العصر هيا .[28]

---

(27) النخلة والمجذاف : ص36 .

(28) الديوان ص 28 .

فالمكان هنا – الخيمة – أخذ موقع التقديم كمدلول نفسي يسبق جملة ((يا شاهد العصر هيا)) فمضمون النداء هنا مشحون بالطاقات النفسية فجعله الشاعر يتزحزح عن مكانه و تكون ((الخيمة)) هي مدار السلطة المشخصة للمكان و يزداد هذا المعنى جلاء إذا أخذنا مدلول كلمة((العصر)) على أنها تؤسس جدلا في ارتباطهما ((بالخيمة)) و هذا << ما أدى إلى استحداث جو درامي حقيقي ناتج أساسا عن جدلية التراث و المعاصرة >> [29]

و على نسيج هذا العمل الانزياحي يقول الشاعر:

وحيدا أجيئك ملتحفا سمرة الليل

و معتنقا آية المستحيل

و يعتصم القلب بالله ... >>[30]

فالشاعر قدم ((الحال)) على صاحبها فنقلها من موقع الفضلة إلى موقع الأساس ليجعل مدلول الهيئة يأخذ الفضاء الشعري المستحق مكانه في السلسلة الكلامية , فلو قال الشاعر:

أجيئك وحيدا ملتحفا سمرة الليل .

لتراجعت شعرية الانزياح بجعل المجيء يتلاشى كحركة فعلية جامدة و لاسيما بتجاور الحال ((وحيدا)) باسم الفاعل ملتحفا و كأن هذا التجاور قلل من فاعلية المعنى .. و لهذا توسط الفعل الاسمين ليحدث التفجير الدلالي الكامن وراء جمالية النبض كحركة و فاعلية و في غيابه << يتعرض النص للتسطيح فيخفت الإيقاع و يقل النبض ... و يتلاشى التأويل >> [31] وحين

---

[29] التراث والتجديد في شعر السياب . عثمان حشلاف .ص74. ط1.1986 .ديوان المطبوعات الجامعية .

[30] ديوان عولمة الحب عولمة التار . عز الدين ميهوبي .ص116 .ط المشتركة .2000. دار أصالة .

[31] محاضرات الماتقى الثاني . السيميائية والنص الأدبي (2002) محاضرة الأستاذ عبد الرحمن تبرماسين .

يتهاوى التأويل يغدو الانزياح لعبة لغوية تتحرك فيه الدوال حركة واهنة مخنوقة بالفكرة بدل الشعرية , كما نقرأ في قول الشاعر من قصيدة ((حب)) :

كلماتك الصفراء ...

مملكة ..

يا أيها الوطن الكبير ..

على أسوارها

نصبت مشانق >>[32]

فرغم ممارسة الشاعر لعمليتين انزياحتين الأولى في تقديمه لمضمون النداء ((كلماتك الصفراء مملكة)) على جملة النداء ((يا أيها الوطن الكبير)) و الثانية تقديم الجار والمجرور ((على أسوارها)) على الجملة الفعلية ((نصبت مشانق)) فإن الشاعر لم يعبر بهذه اللغة إلى الحدث الأسلوبي لتباعد التماسك السياقي بين الكلمات , الشيء الذي يجعلنا ندرك التنافر والبعد الماثلين في الضمير (الهاء) في الإسم (أسوار) العائد على كلمة (مملكة) فطول الجملة –هنا – اجتث اللحظة الشعرية فتقطعت مواطن التلاحم فلم تستطيع هذه الدفقة اللغوية أن تحمل عمق وجدان الشاعر لأن رؤيتة << حبيسة بيئة تتغلب فيها الدلالة الإيديولوجية على الدلالة الفنية وتجنح بالصوت الشعري نحو الخارج نحو إطاره المرجعي المحدد بنموذج أحادي الدلالة والقراءة بخلاف الرؤية التي تنظر إلى الشعر على أنه معرفة خاصة ... >>[33]

---

[32] ديوان : في البدء .. كان أوراس ص142 .

[33] أسئلة الكتابة النقدية : ابراهيم رماني .ص112 .المؤسسة الجزائرية للطباعة . 1992 .

ومن أشكال الإنزياح المولدة للحيوية والشعرية ((الحذف)) باختلاف ألوانه ومستوياته فعليه يعول علماء البلاغة ونقاد الأسلوبية وإن كانت التربة البلاغية القديمة قد جعلت من ((الحذف)) بابا واسع المعاني وتقفز منه اللغة إلى جماليات المجاز, يقول << عبد القادر الجرجاني)) :<< إن ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ... >>[34] ويقابل ((الحذف)) عند علماء البديع مصطلح ((الإكتفاء)) و هو تضمين مضمر يأخذ وقعة داخل النفس طلبا للمؤانسة والملوحة , و لقد ارتكزت القصيدة الشعرية الحديثة على فاعلية الحذف لإعطاء فعل الكتابة بعد الحضور والغياب وذلك حين تكونه الكتابة معركة ضد النسيان أو تكون مستحيل اللغة .

و تقنيا يكون الحذف بحذف مفردة أو جملة أو حذف أكثر من جملة و لكل حالة بعدها الأسلوبي المميز يقول الشاعر ((عزالدين ميهوبي)) من قصيدة ((شمعة لوطن))

إذا كسروا كبرياء الشموس

وخانوا السماء

فإن لم تمت أنت

هو..

أنا ..

هي ..

هم ..

---

[34] دلائل الإعجاز في المعاني . عبد القاهر الجرجاني .ص112 .

هن ..

نحن جميعا

فيا صاحبي كيف يحيا الوطن .. >>[35]

فالقراءة التأويلية لمستوى تمت بدء بجملة الشرط في السطر الأول ((إذا كسروا كبرياء الشموس)) لتتبع هذه الجملة بجملة شرطية أخرى تنمو بالترابط والتواصل مع الجملة الأولى وهذا لوجود قرينة لفظية رابطة وهي ((الفاء)) في أداة الشرط ((فإن)) فالقراءة المنطقية تقر بحذف جواب جملة الشرط للجملة الأولى لأن جملة الشرط الثانية بترت التواصل وجعلت جواب الشرط الثاني معلقا مما يجعلنا نقرأ جوابا واحدا لجملتين شرطيتين وحين نحاول أن نمسك الجواب المحذوف فإن هذا الجواب يبقى حالة مشدودة في عالم الشاعر مع محاولة تأويله في البنية العميقة على المنوال التالي :

<< إذا كسروا كبرياء الشموس

وخانوا السماء

ولم تمت أنت >>

فهي هذه البنية كأن الشاعر سقطت منه جملة الشرط الثانية سقوطا خاضعا لتعميق الحالة الانفعالية و تأكيد الموت في سبيل حياة الوطن , و كأن الانزياح هنا لم يقدر على حمل دواخل الشاعر – وهذه – بالتأكيد – لمسة جمالية آخذة لأن << الانزياح ليس انزياحا عن قاعدة اللغة بل هو انزياح عما يقتضيه عنصر آخر من عناصر البناء >>[36]. و في مواقف شعرية أخرى

---

[35] ديوان اللعنة والغفران .ص73 .

[36] تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر) د محمد العمري .ص266 .

<< يتخذ الشاعر فضاء الفراغ المعبر عنه بمجموعة من النقاط التي تملأه , فهو الفضاء المسكوت عنه الذي تحتجب فيه الدلالة الشعرية << بتحويل الكلمات إلى إشارات بالإنحراف بها عن في سابق تاريخها واطلاقها في فضاء النص >> [37] يقول الشاعر:

قمر المدينة لم يعد ...

وأنا أضمك

والتراب

و هذه الأكفان ...

.....

.....

وانفجرت سناء >>[38]

فداخل هذا الخطاب يتموقع ((الحذف)) كمدلول إنزياحي يظهر في فضاء الفراغ المعبر عنه بلغة الصمت ,فالبياض تغزوه سلسلة النقاط التي تنتظر من القارىء أن يلم شتاتها ويعيد بعثها بقراءة دفنية تشد تواصل الرسالة الشعرية بين القارىء والنص إلا أن هذا ((الحذف)) قد تحقق كعملية انزياحية ولم يتحقق كحدث شعري لعسر عملية الربط بين الركن المحذوف والركن المذكور مما يستدعي (إحالة مقامية – EXOPHORA) خارج حدود النص الشعري وتكون بربط عنصر لغوي بعنصر إشاري حتى يتحدد الموقف الكلامي , و في هذه الحال فإننا نصطدم في العثور على الحلقة المفقودة في السياق التخييلي وهذا لتنافر عنصر البناء بين الجمل فجملة ((

---

[37] الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية) د/ عبد الله الخزامي .ص288. ط1 .1993 . دار سعاد الصباح – الكويت -

[38] عولمة الحب عولمة النار ص170 .

قمر المدينة لم يعد)) جملة مورس عليها الفصل مكان الوصل ,ثم تأتي هيمنة الجملة الثانية ((و أنا أضمك)) لتأتي جملة الوقف ((و هذه الأكفان)) ومن ثم حدث البتر بين هذه الأسطر فتلاشت إذا ملامح الشعرية بين الفصل و الحذف , الأمر الذي كثف من علاقة الحضور على فاعلية علاقة الغياب فنشعر وكأننا نقرأ دلائل تعبيرية بدل أن نقرأ دلائل شعرية, و مثل هذا الإنزياح لا يقوى على كسر بنية التوقعات عند القارئ لأن << معنى الكلمة في اللغة ليس هو تعريفها و إنما هو مجمل الخصائص أو المجالات التي يربطها القارئ المثقف بالشيء الذي تشير إليه الكلمة >>[39] .

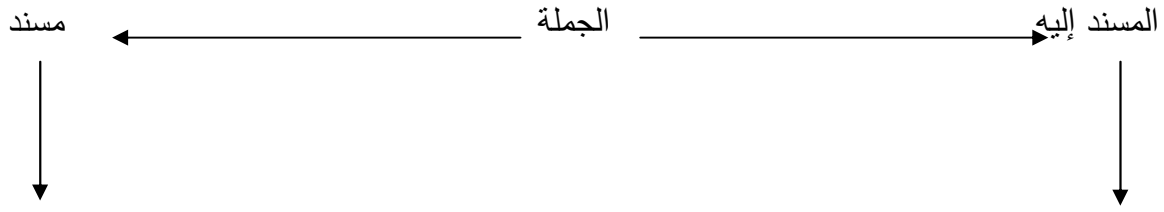
فالانزياح – إذن – المؤسس للشعرية يجب أن تحتضنه القصيدة << لتخلخل بنية التوقعات و تخترق السياق الطبيعي المتوقع و تلغي الاختيار الطبيعي على المحور المنسقي >> [40]

يقول الشاعر عز الدين ميهوبي من نص (النخلة و المجداف) :

من أنت ؟

الباحث عن عمر آخر...

فالجملة الثانية هي جواب لجملة الإستفهام و تبدو جملة محذوفة المسند إليه (أنا) وتعويضه باسم الفاعل (الباحث) و هذا بدل المبتدأ (أنا) فالتقدير في البنية العميقة هو:



(39) النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا) تر : أحمد درويش .ص468.

(40) في الشعرية . كمال أبو ديب زص31.ط1 (1987) مؤسسات الأبحاث العربية –بيروت .

((أنا))

ركن اسمي

ركن اسمي ((الباحث))

متمم إسنادي

((عن عمر آخر))

فمدلول ((الحذف)) في هذا السياق الشعري أنه جعل من اسم الفاعل حركة متأججة مفعمة بالحيوية في تشخيص حالة الشاعر المتواصل في البحث كفعل و حركة فلو صرح بالضمير ((أنا)) لكان التوقع هينا خافتا لأن ((المبتدأ)) يجسد الاستقرار و الثبات و اسم الفاعل يشخص الفعل و صفته .

وفي حدث أسلوبي آخر يتشكل ((انزياح الحذف)) كأداة سياقية تأخذ من الإيجاز بلاغة خاصة و الايجاز هو << غياب عنصر مطلوب لذاته في داخل الجملة >>[41] كقول الشاعر من قصيدة ((رخامية)) :

وتنأى.....

تقمط طفلا صغيرا

تحملق في كل وجه عبوس

تردد مليون آية

تصلي.....>>[42]

---

[41] ديوان في البدء ... كان أوراس.ص149.

[42] ديوان الرباعيات. ص67 .

فالفعل ((تنأى)) مبتور الفاعل في البنية السطحية و نستطيع تقديره في البنية العميقة ((و تنأى أم)) فالشاعر غير الفاعلية لوجود إحالة نصيه و هي ((تقمط)) و لكي يتكثف هذا المعنى شعريا نفهم دلالة ((الواو)) السابقة للفعل ((تنأى)) و كأن الفعل تابع لجملة محذوفة و لوجود قرينة ((الواو)) التي دلت على موقفين متعارضين ((الحالة والابتداء)) و من مثل هذا الأسلوب الانزياحي نجده في قول الشاعر حين يجعل من صيغة ((لك)) صيغة مشعة بالدلالات الشعرية من خلال تقنية الحذف إذ يقول :

لك أن تطلع من نبض الثواني * لك أن تحلم و تصبح آيا

لك..ما أرحب آفاق التمني * أن تزف الروح طيرا في الحنايا >>[43]

و من مستويات الانزياح الذي له موقعه في تشكيل الجملة الشعرية ((الفصل و الوصل)) و تعتبر هذه الالتفاتة أداة أسلوبية في الكشف عن بلاغة النص الأدبي , ففي البلاغة العربية مواقف و أحاديث تعرف هذا المنحى الأسلوبي و البلاغي فهذا الجاحظ يقول :

<< البلاغة معرفة الفصل من الوصل >> [43]

فالوصل هو تتابع الجمل و عطفها بعضا على بعض إذ تترابط مبنى و معنى بواسطة أدوات معينة* , و الفصل هو ترك هذا الترابط لغرض من الأغراض البلاغية كالإيجاز و التشويق .

و لقد تجلت قيمة هذا الإنجاز الأسلوبي في الدراسات الشعرية الحديثة المعتمدة على لسانيات النص و الأبعاد التداولية للخطاب الشعري * يقول الشاعر في قصيدة ((ثلاثيات أوراس)) :

---

[43] البيان والتبيين . الجاحظ . تحقيق عبد السلام محمد هارون زص68 /ج 1ز دار الجيل ز بيروت ز

[43] البيان والتبيين : الجاحظ: تحقيق عبد السلام محمد هارون ج1 ص68 . دار الجيل بيروت .

* ينظر كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري ص438 -439 .

* ينظر كتاب تحليل الخطاب : ج ب براون - ج يول تر محمد لطفي الزليطي منير التريكي ص+229 -245 . الرياض .

غدا يحمل العائدون رؤاهم * على كل جفن .. و ملء اليد >>[44]

ففي عبارة ((ملء اليد)) تميز و تفرد في استقلال هذه الجملة عن الجمل السابقة التي استوفت حق الوصل في تمام المعنى , و هذا في إحداث الوقف الإجباري في قوله((على كل جفن)) ثم يحدث الفصل بواسطة ((الحذف)) مما صعب عملية التواصل الشعري و هذا بكسر الدفقة اللغوية لأن الشاعر – هنا – مارس الفصل في مكان الوصل , و هذا لبعد الملائمة بين معنى الجملتين ((على كل جفن – وملأ يد)) فالانزياح إذا مورس بشكل متعدد (فصل – حذف – عدم الملائمة) و بالتالي لم يخلخل بنية التوقعات عل مستوى التصور أو التفاعل الجمالي و بهذا المعنى فشعرية الانزياح لا بد أن تتحقق على مستوى مرجعية القارئ بدل تحققها على مستوى دلالة التركيب .

و في كثير من الحالات الشعرية يرتبط مبدأ ((الفصل)) بعملية الاستبدال الذي هو << عملية تتم داخل النص يتم فيها تعويض عنصر في النص بعنصر آخر >> [45]

يقول الشاعر عزالدين ميهوبي في قصيدة ((الجدار)) :

متى ؟

إنه الليل يأتي...

يجيئون أو لا يجيئون...

لا فرق...هم يعرفون . >>[46]

---

[44] ديوان في البدء .. كان أوراس . ص43

[45] لسانيات النص محمد الخطابي ص19 ط1 1991 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء

[46] ديوان عولمة الحب عولمة النار . ص209 .

* ينظر دلالة هذا المصطلح (في الشعرية) كمال أبو ديب .ص 143 و 144 .

في هذا المقطع الشعري تتموقع الجمل الشعرية ضمن سلسلة كلامية منفصلة الترابط فيما بينها فاسم الاستفهام ((متى)) فقد دلالته الزمنية لتعلق جوابه و تحوله إلى دلالة مكانية ((إنه الليل يأتي)) ثم يعبر الشاعر إلى حالة أخرى تشخص حالة الغائب بقوله:

((يجيئون أو لا يجيئون)) ثم تتولد جملة أخرى : ((لا فرق هم يعرفون)) فمثل هذه الجمل المتباينة البؤر قادرة على خلق مسافة التوتر* النابعة من خلخلة بنية الوصل , فكل وقعة أسلوبية في الجملة دلت على حالة شعرية رسمت توزع و تشتت الشاعر الباحث عن طريق الخلاص فتشظت ذاته كتشظي جمله ويمكن أن نبين هذه الحالة الشعرية بالشرح التالي :

استفهام مفتوح	الاخبار و التوكيد	حركة فعلية	نفي/ اثبات
↓	↓	↓	↓
متى ؟	إنه الليل يأتي	يجيئون أولا يجيئون	لا فرق هم يعرفون

وقد يلجأ الشاعر إلى ((الفصل)) عن طريق المكون الحرفي وهذا المظهر الأسلوبي يبرز قدرة << الشاعر على أن يجعلك ترى في الشيء أكثر من سطحه أو أن ترى عمقه و أنت تنظر في سطحه >>[47] كقول الشاعر(عزالدين ميهوبي) :

كان يبكي...

لم يقل شيئا.

وقالت أمها

[47] في معرفة النص .د/ يمنى العيد ص92 .ط3. 1985ز دار الآفاق الجديدة – بيروت -

لك أن تكوني يا ابنتي

وطنا

و أرضا

أو سماء >>[48]

فالواو في ((وطنا)) و ((أرضا)) أحدثت عطفا وتواصلا أفاد التواصل من خلال الربط و التوحد لأن الوطن هو الأرض ولا وطن بدون أرض ثم يأتي الفصل بالحرف ((أو)) في قوله((أو سماء)) و كأننا نقرأ هذه الصياغة بطريقة تظهرها البنية العميقة على الشكل التالي :

((وقالت أمها:

لك أن تكوني يا ابنتي وطنا وأرضا

وإن لم تكوني

فكوني سماء))

وهذا يعني أن السماء تقابل المكونين الوطن والأرض . وبرؤية تصويرية بأخذ((الفصل)) مقام ((بلاغة الإيجاز)) حين يريد الشاعر تحويل زمن السرد إلى زمن الإحالة بضرورة الإسراع في تعجيل الحدث والتشويق له , فيفصل الشاعر بين جملة وأخرى كما في قوله في قصيدة ((اللعنة و الغفران)) :

أدخل السوق...

حريق

---

[48] عولمة الحب عولمة النار .ص169 .

هذه سيدة تحمل قربانا .>>[49]

في هذا المقطع الشعري يتموقع مجاز الحذف بين جملتين منفصلتين الجملة الأولى ((أدخل السوق)) والجملة الثانية ((حريق)) فالأولى جملة حركة والثانية جملة ثبات , ثم تأتي الجملة الثانية لتقوم بدور التنبيه ((هذه سيدة...)) فلو أضاف الشاعر حرف ((الواو)) لاسم الإشارة لتحول الفصل إلى وصل . ولعل هذا الأسلوب أكثر ملائمة للغة التصوير والوصف المشخصة لذات الشاعر لأن << أنساق الوصف هي اقدر الآليات اللغوية على تقديم الرؤية الشعرية >>[50]

وعندما يعيد الشاعر تركيب الكلام << يكون قد أدخل الكلمة في شبكة من العلاقات تجبر ذلك الحشد الدلالي على البروز...ليؤسس تبعا لذلك أفاقا جديدة مليئة بالرؤى والاحتمالات >>[51] ومن بين هذه العلاقات اللغوية التي تدخل في عملية الانزياح عنصر(الاستبدال) الذي يشكل حدثا أسلوبيا متميزا في شعر ((عزالدين ميهوبي)) , و لا سيما في ديوانيه ((النخلة والمجداف)) و ((عولمة الحب عولمة النار)) مما يؤكد القول بأن الشاعر دخل فضاء الشعرية الحديثة المعتمدة على السمو باللغة التعبيرية نحو عالم الرؤيا والإبداع .

فالاستبدال في المفهوم الأسلوبي و البلاغي هو شكل من أشكال التعبير البلاغي الذي اعتمد ته الخطابات الشعرية الحديثة , و لقد كان لهذا الشكل حضوره النقدي والمعرفي في الطرح الأسلوبي الحديث وتجليه كتقنية لغوية في إطارلسانيات النص ف((جاكبسون)) جعله المبدأ الحاسم في انسجام علاقات التوزيع الاستبدالية القائمة بين جدول التأليف و جدول الاختيار* وعند الناقد ((

---

[49] اللعنة والغفران .ص38 .

[50] أساليب الشعرية المعاصرة.د/ صلاح فضل ص234 .ط1ز 1995. دار الآداب بيروت .

[51] في بنية الشعر الغربي المعاصر .محمد لطفي اليوسفي .ص27 .سراس للنشر .تونس (1985)

كمـال أبوديـب)) يقابـل مفهـوم ((الاقحـام)) الـذي هـو وضـع كلمـات أو مكونـات وجوديـة لا متجانسة في بنية تركيبية متجانسة لخلق مسافة التوتر المولدة للشعرية .

والاستبدال من هذا المنطلق يتمحور حول توزيع المواقع الكلامية << فتعرف المواقع لكونها مواضع من السلسلة الكلامية يكون الاستبدال فيها ممكنا >> [52]

و تكمن شعرية هذا الشكل من الانزياح في كسر مرجعية القارئ القائمة على النمطية والإشباع التلقائي وجعله يجابه ذاكرة شعرية مضادة , فالشاعر خالق نص مضاد...

يقول الشاعر (عزالدين ميهوبي) في قصيدة((أسر)) :

أنا عاشق الأرض...

يا شاعري

ولي قلب (أيوب)

يا ليت لي قلب (أيوب)... >>[53]

في هذا المقطع الشعري وقع استبدال داخل دائرة الانزياح تمحور أساسا في تغيير الموقع الكلامي و هذا في السطرين الشعريين :

– ولي قلب (أيوب)

– يا ليت لي قلب (أيوب)

---

*ينظر قضايا الشعرية .رومان ياكبسون .ترك محمد الولي مبارك حنون .ص426 .ط1 .دار بوبقال المغرب (1988)

[52] تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر)محمد العمري ص144.

[53] في البدء كان أوراس .ص136 .

ففي الجملة الثانية تغير المعنى الثابت في الجملة الأولى عن طريق الاستبدال : تغير من التحقيق إلى النفي فبعد أن كان الشاعر يملك قلب (أيوب) و تخصيصه له دون غيره كما هو واضح من القرينة (ولي) أصبح في موقع آخر يتمنى بأن يملك قلب (أيوب).

فالاستبدال في هذا المقام تبرره الحالة النفسية للشاعر التي حاولت الجمع بين موقفين متعارضين موقف الرغبة و التمني المستحيل .

و إذا أردنا التعامل شعريا مع لغة الاستبدال فإننا نقول إن صيغة ((يا ليت)) هي البؤرة الاستبدالية التي نمت شعريا مدلول صيغة ((**ولي**)) وبين ((ولي)) و ((ليت لي)) تتحقق الدلالة الشعرية للاستبدال في بعده الفكري في كون الشاعر له قلب أيوب لكن لا يملكه – و بالأحرى فإنه يملك قلبا خاصا به يشبه قلب أيوب لكن لا يملك أيوب و قلبه . وفي بلاغة الاستبدال تتحول الكلمة في الخطاب الشعري إلى << إيحاءات لا تظهر في الكلمات و لكنها تختبىء في مساربها و هذا تمييز للشاعرية عن اللغة العادية >>[54] , و في نفس المجموعة الشعرية يقول الشاعر في قصيدة ((عودة خيول مملكة المساحيق)) :

و تنمو الممالك ثانية

ثم ثالثة

ثم رابعة

ثم تهوي

وتكبر ....رملا و خيمة

---

(54) الخطيئة والتكفير .د/ عبد الله الغذامي.ص90.

و نفطا و غيمه

وخيمة.....و غيمه >>[55]

في هذا المقطع الشعري يتجلى الاستبدال في الوحدتين الكلاميتين (خيمة) و (غيمة) فبعد أن كان هذا التشاكل عموديا أعاد الشاعر توزيعه أفقيا , و بهذا الاستبدال الأفقي توازت الكلمتان في صورة عروضية منسجمة من حيث النغمة الموسيقية و كأن الشاعر أخفى هذا التكرار بواسطة عملية الاستبدال و من ثم تتموقع دلالة التعبير في البعد الفكري لكلمتي (خيمة – غيمة) و عليه فالسياق يمارس على الكلمة << نوعا من الضغط بجعل دلالة ما تغطى و تبرز >>[56] . و في أسلوب شعري آخر يتموضع الاستبدال في بنيات تكرارية تتوزع فيه الكلمة في مواقع مختلفة كقول الشاعر في قصيدة ((صهيل وردة)) :

ربما طلعت وردة من يدي

ربما وردة طلعت من يدي

ربما وردة من يدي طلعت

ربما من يدي وردة طلعت

ربما من يدي طلعت وردة

ربما طلعت من يدي وردة >>[57]

فنحن بصدد قراءة متتاليات من الجمل متكررة من حيث المعنى و في كل وقفة شعرية يستبدل تركيب بآخر فتأخذ الكلمة موقعها بواسطة آليات لغوية تبدأ بالجملة النواة وهي ((

---

[55] في البدء كان أوراس .ص203 .
[56] في بنية الشعر العربي المعاصر .محمد لطفي اليوسفي .ص27 .
[57] عولمة الحب عولمة النار .ص24 .

ربما طلعت وردة من يدي)) ثم تتوالد هذه الجملة في شكل احتمالات أراد من خلالها الشاعر أن يشخص عالمه الداخلي في شيء من الحيرة و التساؤل و إن كان هذا الأسلوب الانزياحي لا يقوى على بعث الشعرية و الفاعلية الأسلوبية إذ نرد ذلك إلى الحداثة الشعرية العربية التي << غيرت الشاعر من الداخل و حطمت كل ما كان يحمل من دلالات الثبات و المطلق لديه فيما يخص الكتابة و اللغة و مفهوم الشعر >>[58]

و في ديوان الشاعر (رباعيات) تغيب فاعلية الاستبدال لاعتماد الشاعر على نظام التوازي في بناء الجمل الشعرية كما هو الحال في قوله من رباعية (جواب) :

يا دامع الروح الأحبة غابوا * فاختر طريقك للأحبة باب >>[59]

فجملة (للأحبة باب) جملة مستبدلة بالجملة (فللأحبة باب) فالشاعر أراد الوصل بين الجملة السابقة حتى تحدث تتابعا في السياق الشعري و كأن الشاعر مارس الحذف لحرف (الفاء) فيقول (فللأحبة) فهو يريد التوكيد ولا يريد التعليل .

وفي البحث الأسلوبي الحديث طرحت الأسلوبية مفهوم ((الاعتراض)) كعنصر حاسم في تجلى الشعرية وفي تشكل أدبية الخطاب << و الاعتراض و يسمى الحشو هو دفع القول ورده وهو كذلك الحيلولة بين أمر وآخر بما يشبه الخشبة المعترضة في النهر وهو اصطلاحا أن يؤتى في أثناء الكلام أو بين كلامين متصلين معنى بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب >>[60] .

---

[58] مج :الحياة الثقافية. ع139 .السنة 27 .نوفمبر 2002 .ص44 . تونس .

[59] ((الرباعيات)) ص14 .

[60] معجم المصطلحات النحوية والصرفية .د/ محمد سمير ص 150.ط2 .1986 . مؤسسة الرسالة .الأردن .

وتدخل الجملة الاعتراضية في لعبة اللغة كأداة انزياحية حين أدخل فيها الشعراء المحدثون << أنماط التنويع في التنظيم النحوي للجمل خاصة إذا دخل نوع جديد مثل جملة فعلية ضمن منظومة متوالية من الجمل الاسمية >>[61] , وعليه فالنص الشعري الحديث أسس مناخا شعريا جديدا من خلال نظام الجملة وفاعليتها ضمن مقوله ((الاعتراض)) و لقد كشف الشاعر عز الدين ميهوبي من هذا ((التضمين الإسنادي)) و وظفه بأشكال مختلفة و متباينة , و سنحاول التمثيل لذلك ببعض النماذج الشعرية برصد الأبعاد الانزياحية لمقولة الاعتراض يقول الشاعر في قصيدة ((بكائية بختى)) :

فالحرف معقود بأوهامي و صمتي

و دمي أوهن – حتى– من خيوط العنكبوت >>[62]

فما دامت الجملة الاعتراضية تستمد وجودها من صحة سقوطها فإن الشاعر خالف هذا المقام فالأداة ((حتى)) التي أفادت التقليل ساهمت في التواصل البنائي للجملة من حيث الإيحاء و الشعرية فلو قال الشاعر (دون اعتراض) :

((ودمي أوهن من خيوط العنكبوت))

لكان المعنى فاقدا للروح الشعرية لأننا لا نستطيع أن تصور أوهن بيت كبيت العنكبوت وعليه فالمقام الاعتراضي يمثل المسكوت عنه وهو ما أراده الشاعر في هذا المقام وبهذا المعنى لم يعد الاعتراض حشوا بالقدر الذي أصبح فاعلية ونواة شعرية رسمت درجة حزن الشاعر هذا فضلا عن صورة المفارقة القائمة في قوله ((ودمي أوهن)) ...

---

(61) بلاغة الخطاب وعلم النص . صلاح فضل .ص214 .عالم المعرفة . 164 .آب 1992 .الكويت .

(62) اللغة والغفران ص70.

وفي مقام شعري آخر يقول الشاعر في قصيدة ((يا حادي القدس)) :

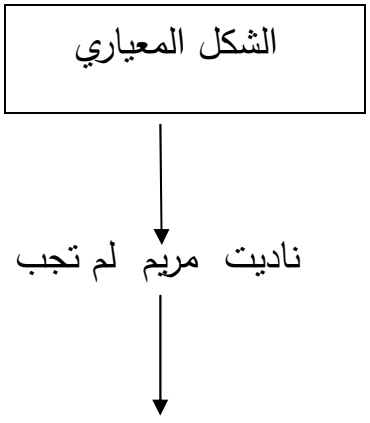
ناديت – مريم – لم تجب ..

ورأيت – يوسف – يرتوي من حقد

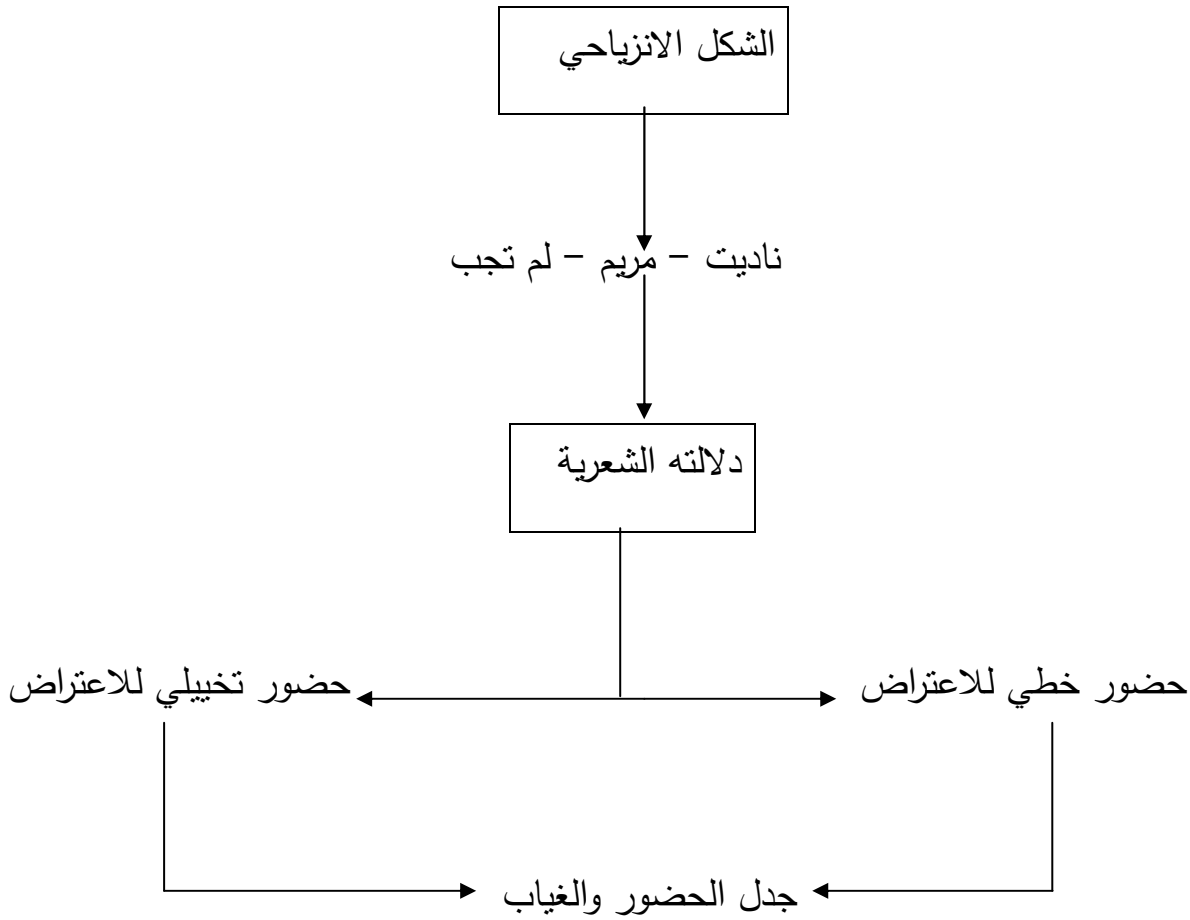
إخواته ... >> [63]

فالمتأمل في الجملة الاعتراضية الأولى (مريم) يدرك أنها ليست جملة حشو لأن الفعل والفاعل ((ناديت)) لا يكتمل معناه مع الفعل المضارع المجزوم ((لم تجب)) وبالتالي يتأكد المعنى الانزياحي لهذا الأسلوب بأن جعل الشاعر ((مريم)) صورة غائبة كغيابها في الموقع الاعتراضي , لأن الشاعر غيب أسلوب النداء لتكون لفظة مريم مفعولا به للفعل ناديت وهذا ما يتوافق ورؤية الشاعر في كونه جعل من هذا النداء استدعاء مريم من حالة الوجود التخييلي إلى حالة الوجود الذاتي ولو قرأنا هذا النداء قراءة ثانية كقولنا ((يا مريم)) لكان النداء ساذجا وانقلب المنادى إلى حالة حضور شخصي وكأن ((مريم)) حاضرة كتابة في الجملة الإعتراضية وغائبة كحضور تخييلي .

و يمكن توضيح هذا المعنى بالشكل التالي :



(63) في البدء كان أوراس .ص156 .



كما للجملة الاعتراضية وظيفة شعرية في إظهار الحس الدرامي والذي يرتكزعلى بنية الوصف كما في ديوان ((النحلة و المجداف)) إذ يقول الشاعر:

كنت علقت – يا ويلتي – كنت علقت

عمري الذي أعلن القادمون مع الريح نحوي

انتهاء البداية >>[64]

فالجملة الاعتراضية (يا ويلتي) تموقعت لتسد الفراغ الشعري في موقع تكرار الجملتين لتصبح حركية متواصلة في الزمان و المكان فالاعتراض ليس حشوا بالقدر الذي حدد بؤرة العاطفة الشعرية << التي لا تضاف من الخارج إلى صورة الموضوع إنها ماثلة في الأشياء >>[65]

---

(64) النخلة والمجذاف .ص41 .

(65) النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر . اللغة العليا .جون كوهن .ص229 .تر :أحمد درويش .

2/ مدار مفارقة الأضداد :

المفارقة من المفاهيم النقدية المتأصلة في الفكر الأسلوبي الحديث كونها تكشف عن مهارة أسلوبية في التعامل مع الكون و الإنسان و المفارقة هي صورة التناقض الظاهري ((paradox)) << لأنها تعتمد على وجود الضد و تقر في الوقت نفسه بضرورة المعنى الحرفي >> [66] , فهي – إذن – تدخل في صميم العمل الإبداعي كلعبة انزياحية يعبر من خلالها المبدع موقف ما يخالف حالة وجود ذلك الموقف الذي تؤسسه الطاقة اللغوية كانجاز أسلوبي متميز.

و المفارقة شكل من أشكال الانزياح فيما يلج المبدع عالم الشعرية في تكوينه لنظام معرفي جديد يأخذ أهميته حين تمنحنا المفارقة << فرصة التأمل فيما تقع أعيننا أو ينتبه عليه ادراكنا مما يحيط بنا من مظاهر التناقض و التغاير >> [67]

و في هذا المجال من دراسة نتناول جانبا من المفارقة و المتمثل في (مفارقة الأضداد) كعنصر مرتبط بالحقل الدلالي السياقي لبنية (كلمة) من حيث علاقات التجاور و التنافر و هذا النوع من الفارقة هو أصغر وأبسط الوحدات اللغوية من جانب التشكيل الثنائي و في دائرة الانزياح تجمع مفارقات الأضداد كل الثنائيات الضدية التي تدخل في مفاهيم (المقابلة) و صور التجنيس المختلفة و الترادف و تموقع بنية الكلمة في بعدها الإيحائي التخييلي و لعل الشاعر العربي المعاصر أصبح يتعامل مع الكلمة تعاملا فيه كثير من مظاهر الغرابة والدهشة مما يستدعي قارئا متسلحا بزاد معرفي واسع لأن << تعريف الكلمات في الشعر

---

[66] فضاءات الشعرية . د/ سامح الرواشدة .ص13 . المركز القومي للنشر . الأردن 1999.

[67] م ن .ص14 .

لا يعني أن هذه الكلمات أصبحت معلومة بالفعل فحتى لو تم تعريفها نحويا فإن مرجعيتها عند القاريء تظل مشوشة >> [68]

فالشاعر العربي المعاصر في ثقافته الراهنة لا تثيره المواقف الخارجية بقدر ما تثيره الكلمة الشعرية الحاملة لهذه المواقف مما يجعل النفس تستجيب للمتشابهات والمتضادات كما عبر عن ذلك ((حازم القرطاجني)) [69]

يقول الشاعر عز الدين ميهوبي في قصيدة ((طريق)) :

ومخيمات اللاجئين تحبها

ما الفرق بين مخيم يبكي

وقهقهة القصور .. ؟ >>[70]

فالمفارقة في هذه الأسطر الشعرية من مقابلة الفعل (يبكي) والاسم (قهقهة) وهما بنيتان لهما موقعهما الخاص في ابراز الموقف , فالشاعر جعل من بنية (قهقهة) مدارا للإنزياح لأن القارئ حينما يقرأ (ما الفرق بين مخيم يبكي) ينتظر بأن تكون الجملة الموالية ومخيم يضحك وكأن هذه المفارقة اللغوية أظهرت المفارقة الواقعية التي يعيشها الشعب الفسطيني وبل الأجمل من ذلك يمكن أن نلامس دلالة الفعل يبكي الدال على الاستمرار و الديمومة و دلالة القهقهة المستفحلة في القصور وعليه تتحول اللحظة الشعرية هنا بما توحيه كلمة قهقهة من إشعاع دلالي وفكري ودخولها في بنية غير متوازية دلاليا مع بنية الفعل يبكي و لمثل

---

[68] الشعر العربي الحديث (دراسة في المنحنى النصي)رشيد يحياوي .ص53 .افريقيا الشرق .1998 .

[69] منهاج البلغاء وسراج الأدباء .حازم القرطاجي .تر محمد بن الخوجة .ص40 -50 ط3 .1986 .دار المغرب الإسلامي .

[70] في البدء كان أوراس ص178 .

هذا الوقع الأسلوبي كثير في شعر عز الدين ميهوبي إذ يقول في قصيدة (اللحن)

وطن ...

يصلي في العراء

وطن...

يغني للعزاء

في هذه الأسلوب الشعري تتجلى المفارقة في تقابل الموقفين المتعارضين : بين الصلاة في العراء والغناء للعزاء فالموقف الأول يبرز الحيزالمكاني والموقف الثاني يبرز صفة الحالة فبدل أن تكون الصلاة في المسجد كرمز للكيان الجماعي والروحي تصبح صلاة هائمة كما يصبح الغناء صفة العزاء بدل النواح والبكاء وبهذا الوقع الأسلوبي تتشكل بؤرة الإنزياح في جعل موقفين متعارضين يؤكدان حالة فكرية واحدة أساسها الترابط بين هذه العلاقات التي << نشعربها عن طريق آثارها ونتائجها >>[72] ومثل هذه الرؤية فإنها تسجد موقفا وجدانيا عميقا في نفسية الشاعر.

وللشاعر أسلوب يجعل من الكلمة موقعا شعريا غنيا بالدلالات الكاشفة عن أفكار ورؤاه كأن يقول في قصيدة (رخامية) :

تزوجت

ألف نبي

وأنجبت ألف جنين

---

[72] دور الكلمة في اللغة. ستيفن أولمان تر د كمال بشر ص63 ط12 دارغريب للطباعة والنشر القاهرة . 1990 .

يسمى السلام[73]

فالقارئ لهذا المقطع الشعري يدرك كيف تتحول الكلمة داخل الخطاب الشعري إلى إشارة لا لتدل على المعنى و لكن لتثير طاقة من الإشارات في ذهن القارئ فالشاعر<< يرفع مستوى مفارقة اللغة كي تصل إلى درجة مفارقة الموقف >>[74]

وهذا ما تثيره لفظة (تزوجت) من حالات انفعالية قادرة على خلخة بنية التوقع المتمركزة في مرجعية القارئ فهذه الفظة و في تموقعها السياقي حددت موقفا معارضا للمفهوم المعجمي المتداول لتغدو (القدس) مربط السلام فتوحدت و تعانقت بالأنبياء فالزواج هنا هو زواج التوحد و الاحتضان لا الزواج بمفهومه العرفي المعهود و هذا التموقع الأسلوبي تحدده الكلمة حين تزحزح مجموع الكلمات و ترسم عالما خاصا في الخطاب الشعري و لأنه كما يقول(ستيفن أو لمان) << بل إن بعض الكلمات المستعملة في الحياة اليومية العادية قد تكتسب نغمة عاطفية قوية غير متوقعة في المواقف الانفعالية >>[75]

و من مدار التناقض تتجلى(الشعرية) كفاعلية كاشفة الأسرار الكون من وراء تموجات اللغة في بعدها الانزياحي ليغدو النص الشعري كائنا << غريب الشأن معقد التركيب لا يسلس الحديث عنه إلا على التناقض و التداخل و الاختلاط >>[76]

---

[73] في البدء كان أوراس ص150 .

[74] أساليب الشعرية المعاصرة :د صلاح فضل ص108

[75] دور الكلمة في اللغة ستضنى اولمان تر د كمال االبشير /ص 63 ط 12 دار غريب للطباعة و النشر القاهرة(1990)

[76] في مقتضيات التعامل مع النهى حمادي صمود(علامات) مج 02 ع 058- 1992 ص 22

و في ديوان (في البدء كان أوراس) شيء من الممارسة اللغوية التي يكشف من خلالها الشاعر تناقض الواقع العربي , دون أن يؤثث رؤيته الشعرية بأسلوب يجعل من الانزياح طاقة مكثف تربك وعي القارئ بالدهشة و الغرابة .

يقول الشاعر<< عز الدين ميهوبي >> في قصيدة << وطن تائه >> :

وطن بعين واحدة

و الحل حلك.....

أن تموت وأن تعيش

و أن تساوم أو تساوم >>[77]

فبؤرة هذه الأسطر الشعرية تمثلها جملة الثنائيات الضدية في قول الشاعر (تموت) (تعيش) (تساوم) (تساوم) فمقوم الدمج في هذا المقام تكونه حركية التنافر الدلالي القائم على مشاكلة عنصرين مختلفين بغية التعبير عن موقف واحد يقره الشاعر للتعبير عن نزعة الاختيار و حتى إذا تأملنا قوله (أن تموت و أن تعيش) فإننا ندرك أن الموت حالة يلزمها العيش فلا عيش بدون موت و عليه فالاختيار قائم وفق آلية التلاحم المدمج في حالتين متناقضتين ثم يعدل الشاعر عن هذا الموقف (من التوكيد إلى الاختيار) إلى موقف الاختيار عبر بنية ضدية من نفس الكلمة (تساوم) و كأن الشاعر مارس الانزياح بمظهريه (التجنيس- الطباق) حتى يظهر فكرته الثاوية وراء هذا الخرق اللغوي الذي تؤكده مفارقة الأضداد على مستوى توتر الخطاب الناتج عن تباعد الوحدات الدلالية التي تعد سندا قارا

---

(77) في البدء كان أوراس ص96 .

للوظيفة الشعرية بلغة (جاكسون) و << من أجل توضيح الجانب الراعش من الإشارات >>[78]

و لتوضيح هذا الحدث الأسلوبي نمثل له بالمخطط التالي:

جملة :

أن تموت و أن تعيش

↓

تنافر دلالي ← ثنائية ضدية → توجد الموت والحياة

وأن تساوم أو أن تساوم

↓

جملة :

تنافر دلالي ← تشاكل لفظي(تجنيس) → تباين الموقف

وبنظرة انزياحية تختفي ملامح الشعرية في بعض انزياحات الشاعر فتعود (الكلمة) اشعاعها الدلالي فتتموقع دلالة اللفظ ضمن وقفة أسلوبية يصعب فيها تصور القاعدة الانزياحية حتى و إن غاب المعنى المعجمي والإشاري لبنية الكلمة كقول الشاعر في قصيدة ((قافية علة قبر النخلة الناسكة)) :

تكلم ...فالشفاه بغير شعر دمى خرساء .. تحسبها رماحا >> [79]

---

[78] essais de linguistique generale Jakobson , R, P. 214 – 218

[79] الديوان .ص71.

فالشاعر في هذا المقام وظف كلمة ((رماحا)) توظيفا انزياحيا استثمر البعد التواصلي لعبارة ((دمى خرساء)) ليحدث نقلة تربط مدلول ((دمى)) ب ((رماحا)) يشوش جمال الصورة .. كأنة الشاعر مارس إقحاما أفقده الفاعلية الشعرية ويمكن أن ندرك هذا المنحنى في تخلخل بنية التموقع عند القارىء تخلخلا سلبيا فالرماح لا تقدر على شد المعنى التواصلي داخل السياق الشعري , مما حدا بعلماء الأسلوبية بأن يدركوا فكرة ((التموقع)) الذي تحتله ((الكلمة)) في شبكة المقولة الشعرية , فاستمرارها –الكلمة –يلغي القطع الذي يربك المعنى وعليه << فالاستمرارية تكون الأسلوب >>[80] وبها تنتظم سلسلة الكلام ...

ومن مظاهر الانزياح الدائر في بنية الكلمة قول الشاعر في قصيدة ((عودة خيول مملكة المساحيق)) :

تذوب الجواري ...

ويبقى الموشح

تنصل ليل المدينة من عقدة الزمن ....>>[81]

وفي هذه الأسطر الشعرية يقف الشاعر على عنبة المجد الزائل للواقع العربي في الأندلس ليستمد منه صراع الذات العربية بين حياة اللهو وحياة التجذر التراثي فنراه بقر بتلاشي الجواري المعبر عنه بالفعل ((تذوب)) تتموقع كحالة وصفية أرادها الشاعر , فكيف ((تذوب الجواري)) ؟ فعلى محور الاختيار , تفلت دلالة الفعل ((تذوب)) من قبضة المعنى الإشاري لتدمج في فضاء يتسع للكثافة والتجاور فبدل أن يقول الشاعر ((تموت الجواري)) كحضور

---

(80) النقد الأدبي والعلوم الانسانية . جان لوي كابانس .تر :د/ فهد عكام .ص110 .ط1 .(1982) دار الفكر .دمشق .

(81) الديوان .ص208 .

حقيقي تجاوز هذا الوعي المنطقي لأن الذوبان ألصق بالإيحاء والتلميح مما تعطيه المطابقة والتصريح .و لا شك أن هذا المعنى التكثيفي قد وجد انصهاره الشعري بفعل المدلول التجاوري للفعل ((يبقى)) فالذوبان والبقاء حالتان متنافرتان في البناء الدلالي متوحدتان في الفكرة والموقف والمشهد التاريخي ولهذه الخاصية الشعرية وقعها الخاص في الشعر الجزائري المعاصر الذي لم يعد يهتم بالتقابل بين الألفاظ الجزئية التي تعمق الدلالة وإنما لجأ إلى المقابلة في 'طار المشهد أو المقطع ... >> [82]

فالشاعر يحقق في طبقات المعاني عن طريق تحديد آليات الكلمات و وضع اللغة في تصور يلامس تلك الحدود المنشودة التي يتطلع إليها المبدع .

ومن مظاهر الانزياح أن يدمج الشاعر عناصر لغوية تكتسب طاقة خاصة في اللغة كما نرى في جملة الإستفهامات الموظفة في قول الشاعر (عز الدين ميهوبي) في قصيدة ((وطني ..)) :

القدس على جفني تنمو

أين ؟ من ؟ ..لكن ... متى ؟ كيف ؟ أحقا قدسنا تصرخ قد صارت متاعا

لن يجاب – اليوم – يا قدس صراخ أصبح الصم على الدنيا سباعا >>[83]

فالقارىء للبيت الأول يدرك سلسلة التدفق الاستفهامي الدائر في السلسلة الكلامية وكيف يتمركز الاستفهام الإبداعي في انتقاله من لغة اليقين إلى لغة اللايقين , وهذا من أجل خلق عالم خاص يصور وجدان الشاعر المسكون بلفحات التوتر والقلق فبضع الدال ويغيب المدلول

---

[82] الاتساق النصي ووسائله من خلال ((النخلة والمجداف)) لعز الدين ميهوبي . بحث رسالة ماجستير (نعيمة سعدية) مخطوط ص 142 .

[83] الديوان .ص164 .

و يصبح الاستفهام كبنية لفظية حالة وجدانية لا تتطلب إجابة بالقدر الذي يستدعي تأملا و تفكيرا في الزمان المكان و المكان فالاستبدال إلى المواقع في هذا السياق الشعري جوهر العملية النزياحية في جعل اللفظة بيتا لمحدث من معاني الدالة و هذا محما الشعرية الحديثة التي << تخرق شرط الاعتدال الذي يعتبر مبدأ في كل فكر كلاسيكي محافظ >> [84]

و الجدير بالذكر و الملاحظة في هذا السياق يمكن رصد مظهر الانزياح في نمو (تطور البنية الدلالة اللفظية كانجاز شعري عمد إليه الشاعر بدءا من تجربة الشعرية الأولى<< في بدء كان..أوراس >> حتى ديوانه<< عولمة الحب عولمة النار>> فترى الشاعر ينفتح في كلمة حتى يجعل منها مددا وجدنيا يرسم عمق الذات في نظرها للكون و الإنسان و يمكن أن نأخذ من هذه الزاوية التوظيف الأسلوبي المتنامي لدلالة<< المجداف >> و كيف عمق الشاعر البعد الانزياحي لهذه الكلمة يقول الشاعر في قصيدة << الأميرية >> :

نشق بحرا و لا مجداف ينقذنا * و البحر ضع – رغم الآه – شطآنا >>[85]

و يقول في موضع آخر في قصيدة << الرماد >> :

لنا قارب ضاع مجدافه * فأضحى بتيه الهوى لايفيق >>[86]

ثم يقول في (النخلة والمجداف) :

ما بين معانقة الصحراء

بكف واحدة

و معانقة المجداف >>[87]

---

[84] تحليل خطاب الشعري<<البنية الصوتية في الشعر>> محمد العمري ص 220
[85] في البدء كان اوراس ص 86
[86] <<الرباعيات>> ص 43

إلـى أن يقـول الشـاعر فـي الخاتمـة هـذه التجربـة الشـعرية فـي ديـوان << عولمـة الحـب عولمـة النار>> قي قصيدة < للفرح >

و في القارب ضيع

الليل بحره

و أنت الفرح >>[88]

و لتأكيـد مبـدأ< الاسـتمرارية > الـذي قـال بـه <ربفاتـار> فإنـه بامكإننـا ملاحقـة سلسـلة الكـلام الشعري في نمو تعبيرية الأسلوب من خـلال هذا الفضـاء الشـعري الذي نماه الشاعر كحالـة و صورة الشعرية < فالمجداف > يتحول إلـى مخلص و منقذ كونـه يمثل موجـة التحول والتجاوز فراح الشاعر يكثف من دلالـة << المجداف >> حتـى غدا بؤرة لها وقعها و أثرها فـي تمطيط << الهيمنة >> كموقف في وجدان الشاعر نلحظ كيف تشكل<< المجداف >> في قولـه << لا مجداف ينقذنا >> و كيف يتموقع كحالـة غياب في قولـه<< ضـاع مجدافه >> إلـى أن تتشكل الصورة النهائيـة فـي هيئـة << عنوان >> للنص الشـعري << النخلـة و المجداف >>

فالعملية الانزياحية في هذا المقام قد تجسدت في الانتقال من متتاليات نصية إلى بنية (عنوان) مما يحملنا على قول إن حقيقة الانزياح لم تتم داخل المنظومة اللغوية كمعيار ثابت و إنما تمت ضمن فضاء نصي واسع الدلالة و كأن الشاعر كان واعيا بتقليب لفظة (المجداف) على عدة تشكيلات شعرية ترتج فيها المفاهيم في صيرورة اللانهائية << و

---

(87) <<النخلة و المجداف>> ص:22

(88) << عولمة الحب عولمة النار>> ص 100

السر يكمن في طاقة الكلمة و قدرتها على الانعتاق فالكلمة هي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر لها قدرة على الحركة أيضا بين المدلولات بحيث أنها تقبل تغيير هويتها و وجهتها حسب ما هي فيه من سياق .>>[89]

و في ديوان (اللعنة و الغفران) يأخذ الخطاب الأدبي شكل الرؤية الفكرية في النظر إلى الأشياء و الكون و خير ما يمثل هذا الاتجاه النص الشعري الذي يحمل عنوان المجموعة الشعرية فهي بذلك << قصة شعرية تخييلية تتحقق فيها الإحالة إلى الواقع و يحدث الانزياح عن المنطق و المعتاد لنجد أنفسنا أمام صورة شعرية خالصة >>[90] ففي هذا العمل الشعري تطورت الشعرية الانزياح لتغدو فضاء شعريا متميزا بعد أن كانت تشكيلا ضيق الدلالة و لهذا نجد الشاعر يتعامل مع كلمة تعاملا يربك العلائق التقليدية فتنساب على يده انسيابا

يقول الشاعر في نص (اللعنة و الغفران) :

قلت نبئني

دمي المذبوح ...مات

لم يقل شيئا... و فات >>[91]

فعبر جماليات التلقي تتمظهر هيمنة الوقفة الأسلوبية في دلالة (الذبح) فعلى المستوى الاستبدالي يمكن الانزياح في صورة المجاز المرسل في قوله (دمي المذبوح) و على المستوى البنية اللفظية فلدلالة (مذبوح) خاصية أسلوبية في اظهار المفارقة بين – الذبح – و الدم –

---

(89) الخطيئة و التكفير: د عبد الله الغذامي ص 224

(90) نصوص و الاسئلة: دماع مفقودة ص 88: ط1(202) منشورات الاتحاد الكتاب الجزائرين

(91) <<اللعنة و الغفران>> ص 35

فبعد أن كان الدم نتيجة للذبح أصبح فاعلية و مادة للذبح و من هذه الزاوية يأخذ – الذبح – موقع العملية الانزياحية في مرجعية الشاعر كونه يعبر عن واقع حسي أكثر من تعبيره عن الفعل المادي و عليه فانتقال اللفظة من بنية المطابقة إلى بنية الإيحاء له مرجعيته الشعرية في جعل هذه المفارقة تعج بالاحساس الدفين في عمق ذات الشاعر لأن مظهر الانزياح في هذا السياق الأسلوبي لا يقتصر على محطات أو بؤرة معينة لإعطاء الخطاب بعده الشعري << لأن شعرية أي نص تثوي داخل البنية الكلية للنص تفسه بوصفها بنية انزياح كامل ...>>[92]

و مادام المسار الأسلوبي يتحقق كحدث انزياحي بفعل البنية النصية شاملة عبر شبكات من العلائق المتكررة في الخطاب الأدبي فإنه لا غرو بأن نلاحق كلمة (مذبوح) التي أكثر الشاعر توظيفها في مساره الشعرية .

يقول الشاعر << عز الدين ميهوبي >> في قصيدة << اللعنة و الغفران >> :

<<دمي المذبوح.....مات >> [93]

و يقول في نص << النخلة و المجداف >> :

و ينحت من دمه المذبوح ممالكه الأولى >>[94]

و الجدير بالإثبات في هذا الذكر أن الشاعر في هذا النص الشعري كثف من دلالة (الذبح) فنراه يقلبها على ألوان شتى كأن يقول:

<< الحب المذبوح >> [95]

---

(92) مجلة <<اقلام>> قراءة النص قراءة العالم د/ كمال ابو ديب ع 10 1986 الصفحات (56-79) بغداد

(93) اللعنة و الغفران ص 35

(94) النخلة و المجداف ص 40

(95) ن.م

<< **الطير المذبوح** >> [96]

و لعسر ملاحقة كل المفارقات اللفظية المبنية على التشاكل و التباين في إطار توحد الموقف داخل سياق ثنائي متناقص إذ كثيرا ما يعمد الشاعر إلى إزاحة الكلمة و إدراجها في الكلمة أخرى << الأمر الذي ينجم عنه خاصية أخرى جوهرية هي المفارقة و من ثم فإن القارئ يعثر في النص على تباين و اختلاف و تناقض بقدر ما يدرك ما فيه من ائتلاف و انسجام بين المستويات >> [97]

و على هذا الأساس يتموقع نص << النخلة و المجداف >> كبنية انزياحية كبرى باعتباره نصا شعريا رؤيويا يرسم الواقع اليومي بكل تناقضاته و هذا ما نستشفه من خلال ثنائية النخلة و المجداف هذا الصراع المبني على استبدالات لغوية قائمة بين حقلين متباعدين تم دمجهما في متن شعري واحد و لسنا في هذا المقام بصدد دراسة شعرية العنونة بقدر الذي نهتم فيه بتلك التفرعات و التناسلات الأسلوبية المنحدرة من رحم العنوان .

يقول الشاعر في نص ((النخلة و المجداف)) :

ما أخبث هذا الغرب

و هذا الشرق

و يا للويل

و لكن أنت الأول

أنت التابع و المتبوع

---

(96) ن.م

(97) اساليب الشعرية المحاصرة/ د صلاح فضل ص 101

وآخر من يدخل عاصمة الغيلان >>[98]

فدلالة التقابل بين(الشرق و الغرب) تحمل بنية تضاد و تباين مما يوحي بتعجب شخصية الشعرية في رفضها للواقع . فجوهر العملية الانزياحية يكمن في الجمع بين الشرق و الغرب في هيئة تشاكل أساسه التباين من أجل إبراز الموقف الفكري الذي هو << صورة لتقابل الوجود المعبر عن نزعة الإنسان التي توسع من دائرة مفهوم الحياة إلى أقصى الحدود بقصد التحرر و الرغبة في الانطلاق و التحليق بعيدا عن ضوابط الكون و نواميس الطبيعة >>[99]

كما نلمس بؤرة التوحد في هيمنته عنصر التقابل الذي أفرغه الشاعر من بنيته الضدية ليتمحور في بنية متداخلة كقول الشاعر :

<< أنت التابع و المتبوع >>

و كم لهذه الأسلوب من الوقفات متعددة في اظهار قلق الذات الشاعرة التي تحاول تجاوز عالم الموجودات إلى عالم متخيل و هذا ما أنجزته الذاكرة الشعرية من تقابل مظهر لأزمة الذات العربية إذ << توحي دلالة التقابل إلى الصراع الوجودي الذي تشكل ضمن حوارية تعتمد على سمة التباين >> [100]

و ما يكثف دينامية الخطاب الأدبي هو ارتكازه على الأسلوب الدرامي الذي يجعل من العمل الشعري عملا رؤيويا في النظر إلى الأشياء و هذا في اعتقادنا يمثل جوهر الاختلاف بين التجربة الشعرية الأولى في ديوان (في البدء كان....أوراس) و تجربة الشاعر الحداثية ضمن

---

[98] <<النخلة و المجداف>> ص 32

[99] دلالية النص الادبي <<دراسة سيمائية للشعر الجزائري>> ع. فيدوح ص 90 ديوان (المطبو عات الجاميعية 1993)

[100] محاضرات الملتقى الوطني الاول(السيماء و النص الادبي) 7-8 نوفمبر 2000 <<ص 70>> جامعة محمد خيضر – بسكرة

المتن الشعري المعاصر مما يؤكد لنا تفاوت شعرية الانزياح بين التجربتين الشعريتين لتفاوت الرؤية و الموقف الأسلوبي بانتقال الشاعر من الأسلوب الحسي إلى الأسلوب الرؤيوي مما يحملنا على قول بأن التعبير الشعري في تشكيله الانزياحي قد انتقل من مستوى النحوية و التقابلات اللغوية إلى مستوى الكثافة و التشتت .

يقول الشاعر<<عز الدين ميهوبي>> في ((النخلة و المجداف)) :

يا أزمنة تنبض بالموت

وعري الأيام >>[101]

في هذا التعبير الشعري تتكرس فاعلية << الكلمة >> في قدرتها على تثبيت المعنى الثاوي من وراء دلالة << تنبض بالموت >> فالنبض يتسم بالحركية و الحيوية و الموت يمثل حالة السكون و الجمود فالشاعر عبر عن تناقض الحياة بطابعها القاتم بأسلوب جمع فيه ما لا يجمع فتغدو الحياة نابضة بالموت . و ما يزيد هذا المعنى العميق عدول الشاعر عن كلمة << تنبض >> بكلمة << عري >> مما يحدث انزياحا ثانيا في << الانتقال من الأسلوب إلى آخر انتقالا مفاجئا يستهدف إحداث تأثير فني .>>[102]

فمظهر الانزياح في هذا المقطع الشعري تم عبر أسلوبين : أسلوب انزياحي أفقي بين الثنائية (تنبض / الموت) و أسلوب آخر عمودي بين (تنبض / عري) فالمستوى الأفقي يبرز المنافرة و التباين و المستوى العمودي يبرز التشتت والتنوع , كما يوضح التمثيل التالي :

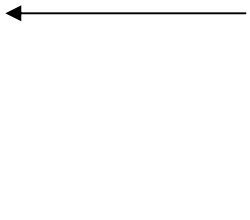
تنبض ← الموت

تباين وتنافر

↓

(101) النخلة و المجداف ص 27

(102) مجلة <<كتابات معاصرة>> (ص66)



عري ← تشتت و تنوع

و كثيرا ما يلجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب في تلوينه المكثف لدلالة الكلمة و إخراجها موضع التعدد<< فتكشف عن ظواهر غير عادية من مثل توزيع غير متعادل مما يلفت النظر إليه >>[103]

يقول الشاعر في نص ((المجداف و النخلة)) :

و تحترق الخيمة

العين

و القلب

و الدرب

و الكون

و المستحيل >>[104]

فلفظة(تحترق) تتجاوز المفهوم الإشاري للمعنى فتكتسب حركية و فاعلية أخرى عبر امتداد الرؤية الشعرية لتغدو مدلولا غائصا في فضاء التلاشي و الغياب , و إنما الشاعر و ظف دلالة الاحتراق ليعطي المعنى حدا من العمق في كون(الخيمة)<< كرمز للأصالة العربية >> لم تصمد أمام الوافد و أمام تيار المعاصرة إلى أن ينتقل الشاعر في تدرج أسلوبي مشحون

---

(103) ن.م ص 66

(104) النخلة و المجداف ص47

بالشحنة العاطفية الدالة على الغياب الكلي في قوله : << العين / القلب / الدرب / الكون / المستحيل >> فلهذه المواقع الكلامية نبر موقعي خاص ساعد في تكثيف دلالة الاحتراق الذي يبدأ بالحيز المكاني الأكبر (الخيمة) لينهي بالحيز التجريدي (المستحيل) وهذا الأسلوب من شأنه أن يدل على تفاقم الحس المأساوي عند الشاعر و إحساسه بخيبة المكان و الزمان . فكل كلمة ترسم على حافتها طريقا له أبعاده الشعرية و عند كل قراءة تحتضننا << القصيدة شيئا فشيئا ارتفعنا إلى أفق الخيال و تسامينا إلى ذروته حيث الكشف... >>[105]

و حين نتابع طريقة التوالد الأسلوبي عند الشاعر نجده ينمي فاعلية الكلمة عن طريق فض بنيتها الدالة فنراه و يستبدل وفق أداة انزياحية الاحتراق بالاختراق إذ يقول :

و تخترق الخيمة العين و القلب

ير تجف الليل [106]

فنحن أمام طائفة من البدائل الشعرية المتمركزة حول دلالة الوصف لتكون عمليات إسنادية تنخرط في العملية الشعرية التي تطرح مسألة الاستبدال بكل حدة فبعد إن كانت << الخيمة / العين / القلب >> عناصر مشتركة في الاحتراق أضحت عناصر منفصلة في دلالة (الاختراق) فبعد أن احترقت الخيمة كحالة ثابتة جاثمة حددها الفعل اللازم (تخترق) تتحول إلى حالة فاعلة ومؤثرة لوجود الفعل المتعدي (تخترق) و بهذا يساهم التوزيع الأسلوبي في تفعيل دينامية النص الشعري و بالتالي صنع هذا التعبير الشعري توتره و تأزمه من

---

(105) الصورة الادبية د مصطفى ناصر ص 166 (ط3 1989)

(106) النخلة و المجداف ص 49

خلال هذا الانزياح الذي مكن الشاعر في انتقاله من دلالة الاحتراق إلى دلالة الاختراق عن طريق التشاكل في المورفمين (تخترق / تحترق) و كم لهذا التشاكل من أبعاد شعرية و انزياحية لا تظهر إلا بقراءة ما غيب من دلالات خفية مندسة عبر هذه التقلبات اللغوية و هذا ما تمنحه لنا قراءة الغياب للتشاكل القائم بين دلالة الفعل << تحترق >> و دلالة الفعل << تخترق >> فالكلمتان متحديتان في مظهر << التجنيس >> و لا تباين و لا تنافر بينهما إلا أن الشاعر جعل من هذا التجانس رؤية شعرية أسسها التباين الدال على التمزق و الضياع من خلال توتر بنية دلالة الفعلين فالاحتراق حركة جاثمة ساكنة في مد متأجج يحتوي الخيمة عبر دائرة تتواصل عموديا وفق التصور الذهني لصورة خيمة في حين نجد الاختراق يدور في محور يمتد في التواصل أفقي عابر نحو الامتداد الزمني و بهذا الأسلوب يتموضع الاحتراق كدلالة مكانية و يتموضع الاختراق كدلالة زمانية لا نهائية و ثم تتحدد الشعرية في خلق هذه المسافة المتوترة في الزمان و المكان .

ومن هذه الرؤية تتكثف لغة غياب << عبر التداخل غير المنتظر للطبيعة في سياق الحدث الإنساني الذي هو واحد من أكثر الوسائل شيوعا لتحقيق عدم الانسياق...>>[107]

و ما دام الشعر يحطم كل البنى القائمة على التقابل المظهري فإن الشاعر ينساب وراء فيوضات المعنى برؤية لا يراها الوعي الواضح و يلتقطها الوعي الغامض و من هذه الأشياء تتشكل شاعرية العالم ... >>[108] إلا أن هذه الشعرية تقتلها اللغة الواصفة أحيانا فتنغلق في

---

(107) النظرية الشعرية –بناء لغة الشعر- اللغة العليا- جون كوهن ص 196

(108) نم ص 415

بوتقة يغيب فيها التفاعل ليصبح الانزياح تمثلا لغويا لا يقوى على رسم المعلم الشعري من وراء شعرية المطارقة في سياق التضاد و التنافر و من ذلك قول الشاعر:

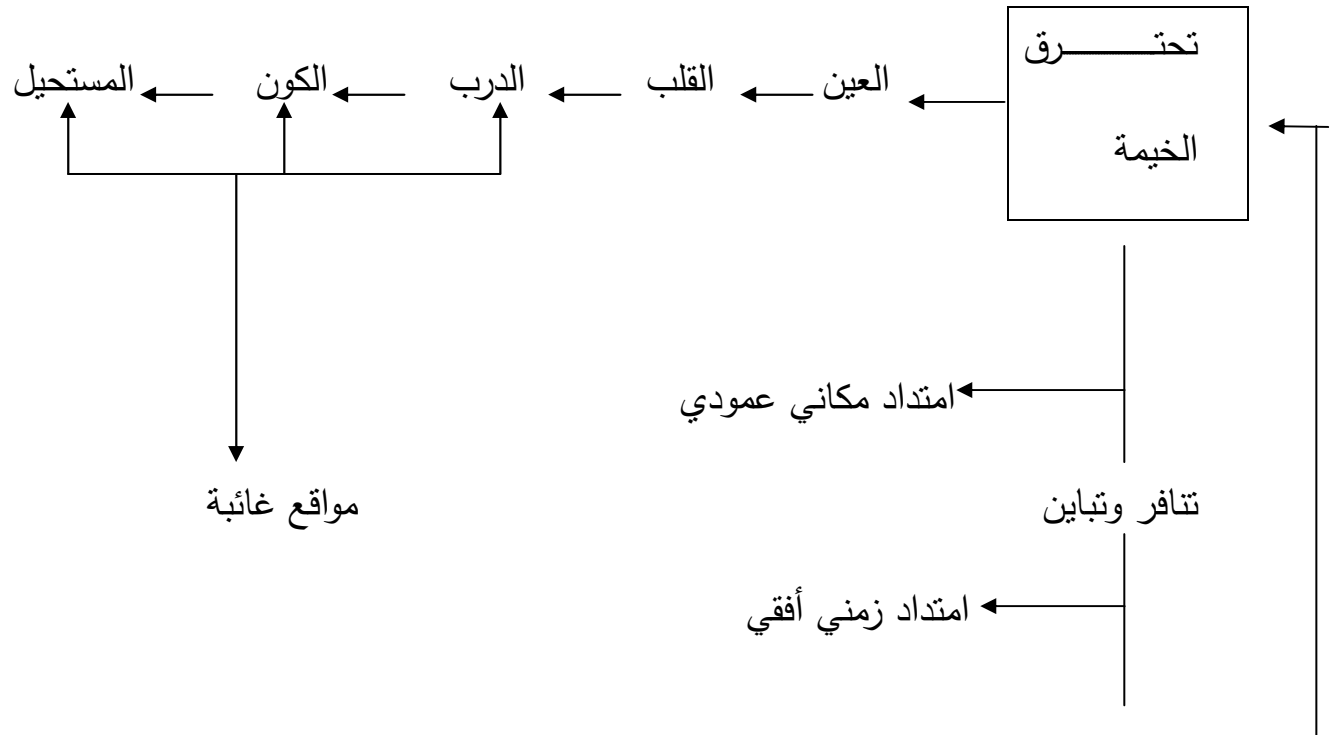
أصغر

أصبح لا شيء

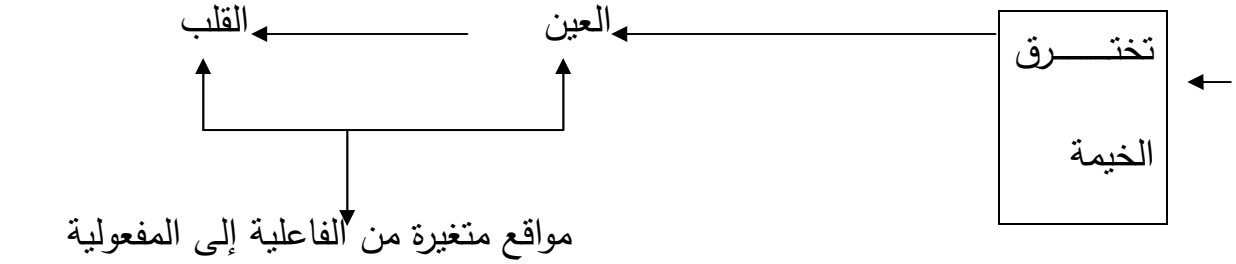
أكبر

أصبح شيئا تحيط به الجن >>[109]

فالتباين القائم بين اصغر واكبر لم يستطع تشخيص اللحظة الشعرية لأننا نريد من الانزياح بان يجسد شعرية خامة عبر مسار أسلوبي متميز لا يخرج عن تحول اللغة داخل البنية النصية من وجهة نظر المنطلق الدلالي والتراكمي , وإذا عدنا إلى شعرية الأسلوب الانزياحي في هذه الأسطر الشعرية فإننا نمثل لهذا بهذا التوضيح الذي يقارب التفكيك السيميائي في فهم دلائلية (الاحتراق و الاختراق)



(109) النخلة والمجداف .ص50 .



الأسلوب في دائرة الانزياح ليس زينة بل هو موقف من الوجود في كل تجلياته فتغدو الكلمة لعبة النص الشعري و في مدارها الثنائي المبني على اجتماع الأضداد فتتجلى الشعرية << مرآة تنعكس فيها صور الموجودات ... و قد دخلت و جدان الشاعر ثم خرجت منه على الصورة التي ألبسها إياها... >>[110]

و جماع الأمر أن النص الشعري في الاتجاه الأسلوبي مغلق مرجعيته منفتح في دلالته

يقول الشاعر (عز الدين ميهوبي) :

موحش قلبي كدمعة

ما الذي يجمع بين الصبر و الصبار

و النهر الذي يمتص نبعه >>[111]

يحاول الشاعر في هذه الأسطر الشعرية أن يرسم شيئا من مأساة الكون في ولوجه لمظهر الطبيعة فنراه يؤسس لمفارقة عن طريق سؤال الذات القلقة من وراء ثنائية (الصبر و الصبار) تتشكل بنية التشاكل الجزئي فالصبار نبات صحراوي له قدرة على تحمل الحرارة و العطش و الصبر طاقة معنوية و هي صفة هذا النبات إلا أن الشاعر يرى في هذا الجمع شيئا

---

[110] مج ((الوحدة)ع 82/ 83 أغسطس 1991 السنة السابعة ص145 المغرب .
[111] اللعنة والغفران ص39 .

يثير الدهشة و الغرابة , و الحقيقية أن الذات الشاعرة قرأت هذه المعادلة باسقاط عدم الملائمة بين الصبر و الصبار و هذا ما تمكنه قراءة البنية العميقة التي نأولها على الشكل الآتي :

ما الذي يجعل الصبار يصبر

و كأن الشاعر يريد القول بأن الصبار لا يحتاج إلى الصبر و هذا ما ينعكس على شخصيته التي ضربت عليها الوحشة و الاغتراب و هذا ما نفهمه من السطر الشعري الموالي في قوله

<< النهر يمتص نبعه >>

فالنهر ينقلب على نبعه و يمتصه و يفرغه من وظيفته وعليه تتضح المفارقة في فهم روح المعنى , فالصبار يلغي الصبر و النهر ينقلب على نبعه و يلغيه و كأننا نفهم من لغة الشاعر حقيقة الصراع بين المادة ((الأصل)) و فرعها و سببها بمعنى أن الصبر أصل الصبار و النبع أصل النهر , و هكذا يتشكل المعنى الانزياحي من وراء هذه المفارقة الثنائية التي تنعكس الواقع الاجتماعي << الذي عايشه الشاعر على مستويين الاجتماعي و الفني...>>[112]

و للشاعر(عز الدين ميهوبي) تلوينات أسلوبية تصب في هذا الفضاء الشعري المبنى على العلاقات الثنائية كقوله في نص((اللعنة و الغفران)) :

خرجت تسأل عن علبة كبريت فعادت

في خزانة ...

---

(112) نصوص وأسئلة د: صالح مفقودة .ص93 .
* اللعنة والغفران ص

<< فعلبة الكبريت >> بنية لفظية تستمد موقعها الدلالي من كلمة ((خزانة)) و هذا بتقابل ثنائية الأصغر و الأكبر, فالشاعر في هذا الأسلوب الدرامي يشتغل على<< بؤرة الهيمنة >> التي تدور في فضاء << الحيز>> فلعلبة في لغة الانزياح تحمل دلالة التصغير و لفظة (خزانة) تحمل دلالة الاحتواء الكبير فالتي سألت عن شيء صغير عادت محملة في شيء كبير و هذا ما يمنح الواقع شحنة التأزم و التناقض و كي نعمق هذا الفهم نقف عند الفعل << تسأل >> و نسقط عليه مفهوم << مواضيع اليقين >> <lieu de certitude>

بوصفها المواقع الأكثر وضوحا في النص الشعري و التي تقبل بناء التأويل من كلمات و ثنائيات على حد تعبير ((ميشال أوتن *)) فالفعل (تسأل) يتموقع كبنية منزاحة للفعل << تشتري >> و هذا في ارتباطه بمرجعية التأويل عند القارئ فبدل أن يقول الشاعر << تشتري علبة كبريت >> قال << تسأل عن علبة كبريت >> و لهذا الاستبدال هيمنته العاطفية من خلال دلالة الفعل << تسأل >> و الذي يثير مواقف سلوكية لها بعدها الإيديولوجي , فللكلمة أصداء إيديولوجية *

ومن المؤكد أن الأسلوب الدرامي له وظيفته الفنية في إبراز شعرية الانزياح كقدرة لغوية باعثة على التشتت و التوزع كأن يقول الشاعر:

بلادي التي تتنامى بأعينكم سنبلة

تنام و تصحو على قبلة

أو على قنبلة >>[113]

---

[113] اللعنة والغفران ص55 .

ففي السطر الشعري الثاني تهيمن آلية التقابل الضدي بين تنام و تصحو من ثم تتغير هذه الهيمنة إلى فاعلية أخرى من خلال عدول الشاعر إلى آلية أخرى هي آلية التجنيس قبلة / قنبلة و هذا ما يمنح النص الشعري تفاعلا دلاليا من خلال بنية الاختلاف و الائتلاف بإعتباها مظهرا من مظاهر الانزياح فالشاعر جعل من الثنائية قبلة / قنبلة بنية متجانسة صوتيا مختلفة دلائليا , و لهذا نقول إن ما لم تحققه فاعلية الطباق حققته فاعلية التجنيس لتتأسس مرجعية الإيحائية للفظتي (قبلة – و قنبلة) فالأولى تحمل البعد الإبتهاجي و الثانية تحمل البعد المأسوي للواقع الجزائري .

و في ديوان << عولمة الحب عولمة النار>> يدلف الشاعر إلى عمق التشكيل اللغوي فنراه يفرغ اللغة من محمولها العرفي المتوارث لتغدو فضاء تجريديا يتجاوز حدود المواصفة و ذلك بخرق تلك العلاقات التقليدية الاصطلاحية بين الدال و المدلول و في ذلك << تؤدي كل كلمة وظيفة معينة و لا يتم الفهم أو يكتمل إلى حين يقف السامع على كل هذه الدلالات ...>>[114]

يقول الشاعر((عز الدين ميهوبي)) في قصيدة ((غوايات آريك في رام الله)) :

يسقط من ورق العراف دم مثقوب >>[115]

من الصعوبة بمكان فهم آلية الانزياح في هذا التعبير الأسلوبي الكامن في لفظة << مثقوب >> الواصفة لكلمة (دم) فالشاعر أراد من هذا التجاور أن يجمع بين فعل السيوله

---

* ينظر كتاب سيميولوجية القراءة . مبشال أوتن . تر عبد الرحمن بوعلي . علامات ص(360 -361) ج 21 م 06 (سبتمبر 1996) جدة .
* الماركسية وفلسفة الفن ميخائيل باختين .تر : العيد – محمد البكري (1993)
[114] دلالة الألفاظ د : ابراهيم أنيس ص 48 -49 ط06 مكتبة الأنجلو مصرية 198 .
[115] عولمة الحب عولمة النار .ص155 .

و فعل الصلابة في بؤرة ثنائية تؤسس لموقف يستحيل تحقيقه على مستوى المشاهدة ليتحقق في لغة العراف و عليه فدلالة << مثقوب >> تهيمن كعملية انزياحية لاتصف الدم فقط بل تجعل منه بؤرة حادة و بديلا لكلمات أخرى (دم جارح – قاتل – نازف.....)

و من هذا الموقع نفهم هذه الدلالة في تكرار الشاعر لهذا الأسلوب كقوله << دمي المذبوح >> (الدم المنفي >>[116] فكل هذه التقلبات اللغوية تكونها الصورة المطلقة الحرة التي تتمثل في ذهن القارئ كانزياحات تثيرها الكلمات .

وفي شيء من المقاربة الشعرية في استنطاق اللغة الانزياحية يقف الشاعر على حافة الكلمة فيشكل منها نسيجا من فيض اللغة فيبث فيها دينامية جديدة تعري الكلمة من مفهومها المعياري التقليدي كدلالة < العولمة > التي يجعلها الشاعر مدا شعريا محركا لبنية النص الشعري بعد أن خلخل موقعها الإفهامي و المرجعي ليلج بها عالم الروح و الباطن بعد أن كانت مفهومها خارجيا يتعلق بالمرجع التجاري و الاقتصادي يقول الشاعر(عز الدين ميهوبي) :

يقولون :

عولمة الورد

أفهم أن الحدائق أكسدة للعطور

و عولمة النار

جدولة للقبور

و عولمة الحب

---

(116) الديوان ص75 -157

أنثى تحط على شفتيها الفراشات

.....

يدي موسم لغدي

و غدي عولمة >>[117]

فالشاعر في هذه المقاطع الشعرية انتهك عرف كلمة << عولمة >> لتدل على مواقع وجدانية : من عولمة الورد , إلى عولمة النار, فعولمة الحب .

فالشاعر يقف على حافة الفضاء اللغوي و يرفض اطلاق الأسماء التي اعتادها الناس و يصر على توصيف الحالات والأشياء بما يند عن التعريف و لا تحتويه النعوت المتداولة >>[118]

يقول الشاعر:

تراب + دم = وطن من الحناء

ودم + دم

مقبرة و جنائز عشاق >>[119]

من هذا الأسلوب التعبيري تتجلى فاعلية الانزياح الشكلي<< الخطي >> في طريقة تنظيم الكلمة , فالشاعر انزاح عن معلم الشعرية التقليدية فأفرغها من محتواها الكتابي هذا للمارسة لعبة الاختيار لتكون الكلمة تجسيدا رياضيا في شكل معادلة منطقية فالرمز(+) من شأنه أن يقوم بدور الكلمة إلا أن الشاعر غير هذا الموقع حتى يعطي المعنى شيئا من الديمومية

---

(117) اللعنة و الغفران ص 34

(118) أساليب الشعرية د صلاح فضل ص93 .

(119) كاليغولا يرسم غرنيكا الراس ص173

و التأكيد و بالمثل يقال في عبارة (دم + دم) مع حذف الرمز (=) و هذا الاظهار الجانب المرفوض من هذه المعادلة .

ولا شك إن الهدف من وراء هذا الانزياح هو اعطاء الكلمة تمركزا خاصا لتحقيق فاعلية الاختصار و التعجيل بالفكرة .

و لهذا الأسلوب مكانته المتميزة في الشعر العربي الحديث فالشاعر أصبح واعيا لنتائج حذف الروابط فكان لابد من خلق البديل لهذه الحروف سواء بخلق رابط نفسي دفين بين دلالات الكلمة و الجمل >>[120]

و في الكثير من التشكيلات الأسلوبية تفقد الكلمة مدلولها الشعري داخل صلب العملية الانزياحية فلا يقوى ذلك الانزياح على شحنها و تكثيفها و بالتالي لا تكسر أفق التوقع القارئ فتختنق دلالتها و تحاصر بالتلاشي و الذوبان كقول الشاعر << عز الدين ميهوبي >> في قصيدة ((شيئ من سيرة الطفل المشاغب)) :

و تعلم أنني المقتول

في أرضي

من القاتل

أليس العالم المخمور يا ولدي هو القاتل ؟ >>[121]

فعلى مستوى الاستبدال تتموقع لفظة << مخمور>> كبنية إشعاعية دالة على صورة العالم الذي فقد المواطن الوعي و منطق العقل , فالشاعر بخرقة المعنى الذي تحمله لفظة <<

---

(120) أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة . آمنة بلعلى ص121 ديوان المطبوعات الجامعية .1995 .

(121) الديوان ص127 .

مخمور>> أدخل جانبا فكريا كإجابة للسؤال << من القاتل >> فهذا الأسلوب قتل الروح الشعرية الكامنة في ثنائية << القاتل – المقتول >> وبذلك فالقراءة الجمالية تقر من هذه الرؤية إن لفظة (مخمور) أقحمت إقحاما في سياق الجملة فجاءت قليلة التكثيف شحيحة المغزى . و ما يمكن أن يستبدل به الثبات هذه الفكرة هو أن صيغة الجواب قتلت و أفرغت محتوى السؤال فجاءت دلالة (مخمور) أصغر من سؤال الشاعر فكان الأجدر بالشاعر أن يترك محتوى السؤال كفضاء حر لاعطاء الذات حجمها العاطفي من القلق والتأزم و لهذا نحن نقرأ فكرة ولا نقرأ شعرا لأن القصيدة العربية المعاصرة تأسس الغموض ولا تلغيه لأن الشعر << كلما ابتعد عن العادة صار مهددا بالابهام وكلما ابتعد عن الابهام اجتذبته العادة فصار مهددا بالتحول إلى كلام عادي سطحي...>>[122]

وفي تشكيل أسلوبي آخر يقول الشاعر:

أبي ما أضيق الشارع

و ما أوسع أحلامي >>[123]

فالسند الشعري في هذين السطرين قائم على فكرة جدلية المكان و الحلم في ذات الشاعر و هذا ما توحي به بنية التقابل اللفظي في إطار ثنائية التبيان بين أضيق / أوسع و لعل هذه الثنائية هي انزياح شعري لما قاله الشاعر في تجربة شعرية سابقة من قصيدة << قراءة ثانية للفنجان المقلوب >> إذ يقول:

أحلامك أكبر من أحلام الكون >>[124]

---

(122) في بنية الشعر العربي المعاصر .محمد لطفي اليوسفي .ص 148 سراس للنشر 1985 تونس

(123) الديوان ص125 .

إلا أن الأسلوب الأول كان ألصق بالشعرية لارتباطه بصيغة التعجب الذي يثير الدهشة و الإثارة من أجل السمو بتعبيرية الأشياء و السعي إلى إحداث عملية تشويش مقصودة في قاموس اللغة ...>>[125]

و من المظاهر الأسلوبية الداعية إلى التريث و التأمل وفق المسار الانزياحي استحواذ بنية التكرار على مستوى اللفظي الشيء الذي جعل من الانزياح يأخذ بعدا توالديا ينمو آلية استبدال المواقع الكلامية و هذا ما نقرأه في دلالة الفعل << تجدل >> كبنية مهيمنة في كل أعمال الشاعر عز الدين ميهوبي فمنذ الارهاصات الشعرية الأولى و الشاعر يقلب هذا الفعل على مدارات سياقية متابينة مما يعيننا في الكشف عن صورة وجود الكلمة في قدرتها على الانعتاق و الحركة .

و جماع الأمر أن هذا التكرار لايتوقف عند هذا الحد بل يتجاوز هذا المنحى الأسلوبي ليغدو عميلية انزياحية لها دلالتها الجوهرية في ولادة النص الشعري (النخلة و المجداف)فالشاعر استوحى دلالة المجداف من نمو المخلية الشعرية التي مارست آلية التمطيط للفعل (يجدل) حتى استقر كبنية نصية كبرى في الخطاب الشعري وكأن فكرة (المجداف) كانت استراتجية ثابتة كانت تدور في خلد الشاعر عز الدين الميهوبي وهذا ما يؤكد أن الإنزياح في هذا المقام قد تم داخل المسار الشعري وفي صلب المخلية الشعرية .

يقول الشاعر في قصيدة ((ترتيل)) :

فجدلت من حزن القصائد آية >> [126]

---

[124] في البدء كان أوراس ص118 .

[125] الشعرية العربي بين الاتباع والابتداع .د عبد الله حمادي ص196 .ط1 اتحاد الكتاب الجزائريين 2001 ؟

يقول الشاعر في قصيدة ((اللعنة والغفران)) :

و أن يجدل من جفنيه أكفان السماء >>[127]

يقول الشاعر في قصيدة ((عولمة الحب عولمة النار)) :

تجدل من قلب أيوب عمرا جديدا >>[128]

ويقول الشاعر في قصيدة ((المنديل)) :

وتجدل منديلها >>[129]

يقول الشاعر في رباعية ((بوح)) :

أيها الناسك في محراب روحي * تجدل النور من الوجه الصبوح >>[130]

فمن الوجهة الأسلوبية أن هذه المواقع الكلامية المتمثلة في هيمنة مقصدية كلمة (تجدل) التي جعل منها الشاعر ملمحا فكريا دالا على فعل الحركة والتغير إلى أن تتضح هذه الدلالة في وشيج نصي يغطي الفضاء الشعري في نص (النخلة و المجداف) الذي غيب فيه الشاعر الفعل ويصبح بنية نصية كبرى * محركة لفعل الشعرية وبهذه الآلية يتربع الإنزياح كأسلوب تخييلي يكمن في تغييب الحاضر في انتقال الفعل (يجدل) من حيز السياق الضيق إلى فضاء النص الواسع .

---

(126) في البدء كان أوراس .ص133

(127) اللعنة والغفران .ص34 .

(128) عولمة الحب عولمة النار .ص56 .

(129) كاليغولا يرسم غورنيكا الرايس . ص187 .

(130)الرباعيات . ص63 .

* يمكن أن يلحظ غياب الفعل ((يجدل)) في المتن الشعري ((النخلة والمجداف)) لتموقعه في دلالة ((المجذاف))

ومن هذا المنطلق تتجذر الكلمة << كبؤرة تلتقي فيها جملة من المعاني تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي .... >>[131] و إذا طرحنا مسألة شعرية الانزياح من هذا الجانب فإننا نقر بموت الفاعلية الشعرية لتكرار الفعل داخل السياق فالشاعر لم يتجاوز المدلول الايحائي إذ نراه ينضد المعنى في سياقات ثابتة (كما هو واضح في المقاطع الشعرية السابقة) بدلالات ضيقة الايحاء مما يوحي بفقر لغوي لولا تمثل الانزياح عبر مستوى المخلية في نمو الفعل (يجدل) و تحققه في النواة المهيمنة (المجداف).

يقول الشاعر:

عندما ينام الليل

يستيقظ النهار>>[132]

في هذين السطرين الشعريين تتجلى ثنائية الليل / النهار– ينام / يستيقظ و من هذه الثنائية تتشكل دينامية التباين من موقع المقابلة على المستوى العمودي الذي يؤسس هو الآخر لانزياح أفقي يرسمه الركن التجاوري والدلالي (كمجاز مرسل) فعلى مستوى التباين يتحقق التوازي المؤدي للإنسجام فهذا << التقابل بين الحقلين يتيح إمكانية كبيرة لتمفصل المستوى واختلال الفضاء الفاصل بين الذات وبين الفعل وتعطيله >>[133] فالنص الشعري المعاصر يتراوح ما

---

(131) في بنية الشعر العربي المعاصر .محمد لطفي اليوسفي .ص137 .

(132) عولمة الحب عولمة النار .ص 172 .

(133) سلطة النص في البرزخ والسكين . دراسة نقدية ((مجموعة من الأساتذة))ص30 .انحاد الكتاب الجزائريين . 2002 .

*ينظر : د/ عبد الله الغذامي ((القصيدة والنص المضاد)) ص120 – 123 .

بين الكشف والظهورفيتجلى منه شكل بسيط يتموقع في السطح وشكل تخفيه الأعماق* يقول الشاعر(عزالدين ميهوبي) :

الصمت يفتش عن كلمة

ا

الـ

الصـ

الصمت

الباب يخبىء نعشا

النعش – الموت >>[134]

فالشاعر في هذا البوح الشعري فتت بنية (الصمت) ليجعل منه – الصمت – مدارا توزيعيا يأخذ المساحة المستحقة من الشكل الخطي لرسم (الكلمة) التي تعلقت بالفعل (يفتش) إذ نرى أن كل نفس شعري يمدد الكلمة في حركة انشطارية تتشطى كلعبة لفظية لها دلالتها الانزياحية في ربط الصوت بلغة التشخيص الذاتي .

(فالصمت) كشكل خطي متلاحم الحروف يبحث هو الآخر عن كلمة (ص م ت) كأن الشاعر أراد من وراء هذه المفارقة أن يؤكد فكرة : أن الصمت يبحث عن لغة هذا الإنسان الذي خانته لغته ليعيش على أنقاض نفسه .

---

[134] كاليغولا يرسم غورنيكا الرايس .ص180 .

وبيان هذا الانزياح يتجسد في بلاغة المرئي << لأن الطريقة التي ينظم بها الكلام على صفحة ما يجب اعيبارها نحوا آخر فترتيب الكلمات المرئي هو أيضا هام جدا بنفس درجة الأهمية التي للترتيب السمعي ... فهنا توجد كذلك بلاغة أخرى >> [135]

وفي التعبير (النعش – الموت) ينتقل الخطاب إلى آلية الترادف بغية (إشاع المتوقع*) فالشاعر في ظاهرلفظه يقيم إختلافا بين الكلمتين كي يعمق المعنى الدلالي الذي يجعل توحد الحقلين الدلاليين بؤرة فكرية تقيم تباينا بين فكرة (الموت) ومظهر الموت (النعش) فعملية الانزياح في هذا المقام تظهر الترادف الذي يحمل في أمره خاصية المفارقة وهكذا تذوب الحدود بين المتناقضات لتجعل الحالات متناغمة فيفلت النص من النمذجة والنمطية ليدخل في فضاء الممكنات والدلالات المتجددة مع كل قراءة >> [136]

وفي شئ من التخطي الحداثي ينكب الشاعر على الكلمة فيطرحها الحية جلدها فيقمع سلطتها فيفجرها سلسبيلا رعافا .

يقول الشاعر :

الظل تمدد في الأحراش

ودالية الأوجاع تقطر دم(ها)

في الأوحال >> [137]

---

(135) pour lire le poem.jmadamp,30paris-1985-

* ينظر دلالة هذا المصطلح في كتاب موسيقى الشعر العربي . د شكري عياد ص160

(136) سلطة النص في البرزخ والسكين ص300

(137) كاليغولا يرسم غورنيكا الرايس ص181

فلفظة دم(ءا) بنية لفظية جعل منها الشاعرانشطارا دلاليا بين الدم والدموع فالشاعر بلعبة القوس دمر الشكل الخطي للكلمة فبث فيها حمولتين كي يقيم تمفصلا أسلوبيا ينزاح عن معيار الكتابة الخطية المتداولة , و بهذا الانزياح الماثل بين صورة الكتابة وصورة المعنى تتمظهر الصورة التجسيدية التي أرادها الشاعر وهي تظافر وتوحد الدم والدموع وبفضل لعبة الأقواس التي أصبحت لغة خاصة في الشعر العربي الحديث كونها << تلعب دورا هاما في تمايز أجزاء الخطاب الشعري و اختلاف وجهتها الدلالية وتفاعلها دون أن يكون ثمة دليل ملموس على إقحام كلام آخر في النص >> [138]

وفي تلوين المشهد الشعري بالحس الدرامي تبلغ المفارقة ذروتها في تصعيد الموقف الإنفعالي للغة الشعرية << التي تكشف صورة الأنا في صفائها الكامل >> [139]

كأن يقول الشاعر في قصيدة (غوايات آريك في رام الله) :

الساعة تجرح أعاصبي

وأنا المذبوحة مثل السيف >>[140]

وتأكيدا لما سبق ذكره في باب تكرار بنية (الذبح) فها هو الشاعر يخرج هذه الدلالة من وجودها الضيق فيصبح السيف هو المذبوح والذبح يتجاوز المفهوم المعجمي ليخلق منه الشاعر عالما مفعما بالحس الدرامي << عن طريق شحن الكائنات والأشياء التي تملأ العالم الشعري باللاتحديد >> [141]

---

[138] أساليب الشعرية المعاصرة دصلاح فضل ص77

[139] الاسلوب والاسلوبية دعبد السلام المسدي ص40

[140] عولمة الحب عولمة النار ص154 .

[141] بنية اللغة الشعرية جان كوهن ص152 .نر : محمد الولي – محمد العمري .

وفي ديوان (الرباعيات) يفلت الشاعر من المواصفات اللغوية القائمة على مبدأ التحول اللغوي فينتقل من الأسلوب الرؤيوي إلى الأسلوب الحسي وهذا بانخفاض درجة الانزياح فنرى الشاعر يلون مشهده الشعري فيما يشبه الفيض الصوفي

يقول الشاعر:

نادت فتاها للهوى فأتاها * وشكت إليه بلوعتين فتاها

وسقته من فيض الصبابةقطرة * فبكت وغنت للهوى شفتاها >>[142]

فمن من موقع التوازي الصوتي المستمد من فاعلية التجنيس (فتاها– فتاها) وفاعلية التصريع (فأتاها – فتاها) تتموقع الثنائية الضدية بين (بكت =غنت) لترسم حالة التوزع و الإنشطار من زاوية الموقف العاطفي بعد أن كأن متوحدا في إطار التجنيس ليغدو فاعلية متنافرة في تصوير الشاعر للذات المنشطرة ,<< وهذا ما يؤكد إصرار على الحالة المضادة >>[143]

فالنص الشعري يؤخذ دوما كصواب وخطأ في آن واحد فالكلمة الشعرية في إطار الانزياح لا تعرف هويتها إلا من خلال تموقعها و لا تتحدد إلا على أنها الأخرى ومن ثم فإن اللغة الشعرية كتجربة انزياحية << تكسب النص الشعري سمه التفرد والخصومية التي تجعله قادرا على التأثير >> [144]

ما يمكن رصده في مجال الجانب الجمالي و الشعري للانزياح هو تثبيت مقوله الشعرية الدائرة في صلب الطاقة اللغوية إذ أنه ليس كل محققا للشعرية و ليست الشعرية أيضا هي هي

---

[142] الرباعيات ص9

[143] أثر الرمز في بنيسة القصيدة العربية المعاصرة آمنة بلعلى ص116 .

[144] الاتجاه الاشلوبي و البنيوي في نقد الشعر . عدنان حسين قاسم ص197 .

حضور المخيلة اللغوية بل << إن الانزياح ليكون شعريا ينبغي أن يتيح امكانيات كثيرة لتأويل النص وتعدديته >>[145] .

ولهذا فكثيرا ما يقع الشاعر ((عزالدين ميهوبي)) في لعبة التصريح التي تضمن للخطاب الأدبي وظيفته الافهامية بدل الوظيفة التواصلية والشعرية , فلا تقوى بذلك اللغة الانزياحية على حمل رؤية الشاعر ونظرته إلى الكون ....

كأن نقرأ ما قاله الشاعر (عز الدين ميهوبي) من قصيدة ((صهيل الوردة)) :

تجئين من آخر العمر ...

أنت التي تعرفين ولا تعرفين

تجئين أنت التي تعرفين

.....

.....

تجئين مثلي

أنا المستحيل الذي لا يجيء

.....

تجئين أو لا تجئين ... >>[146]

ثم يقول الشاعر في قصيدة ((الجدار)) :

يجيئون أو لا يجيئو ن

---

[145] تحليل الخطاي الشعري (البنية الصوتية في الشعر)) محمد العمري .ص43 .
[146] عولمة الحب عولمة النار . ص23 .

لا فرق هم يعرفون >>[147]

تقوم هذه المقاطع الشعرية على أساس المقابلة الثنائية كبنية لغوية مهيمنة في صورة تقابل الفعلين (تعرفين لا تعرفين) و هذا ما يمثل في عرف البلاغة العربي القديمة مفهوم ((طباق السلب)) الذي يظهر تثبيت الفعل ونفيه .

فالفعلان متنافران زمن اللحظة نفسها إلى أن يعدل الشاعر عن هذا التنافر ويخرق موقع الثنائية بتثبيت الفعل ((تعرفين)) ((تجئين أنت التي تعرفين)) ليتعلق الفعل في تشاكل جزئي بين تجئين / تعرفين ..فبهذا التحول الأسلوبي من دلالة التباين إلى دلالة المطابقة تم قتل الملمح الشعري بانتقال الانزياح من التوتر إلى السكون ,و الخمود مما أفرغ الخطاب من شحنته وحيويته الأسلوبية و بالتالي تغيب دلائلية النص وتخفت شعلة المفارقة , لأن المنطلق الأسلوبي يقر << بأن وحدة الدلالة تكمن في النص بينما نجد وحدة المعنى في العبارات والجمل ....>>[148]

و الأمر لا يتوقف عند هذا الحد بل يتواصل الشاعر مع كلمة ((تجئين)) فيدخلها موقعا أسلوبيا آخر من خلال عنصر التباين في قوله :

((تجئين – لاتجئين)) فالشاعر في هذا المقام جعل من فاعلية التوليد اللفظي آلية لغوية بغية تحقيق حالة الضياع وترسيخ فكرة المستحيل إلا أن التقريرية والتصريح أخمدتا الحس الشعري فلم يقدر هذا الانزياح على حمل الذات والتهويم بها في فضاء التجربة الباطنة التي تتحول إلى

---

(147) م ن :ص209 .
(148) مدخل إلى السيميو طيقا .

كون من العوالم << لأن الشاعر شاعر بقوله لا باحساسه وتفكيره وإنه خالق كلمات وليس خالق أفكار ....>>[149]

وانطلاقا من مقولة ((التلقي)) وما تتركه من أثر في نفسية القارىء فإننا لا نعثر على أسلوب شعري ذي فاعلية مؤثرة في النص الثاني ((الجدار)) ومرد ذلك إلى ذوبان فعل القراءة والمرجع الانزياحي في خيال القارىء فالفعل << يعرفون >> قام بوظيفة الحشو الذي أربك مقام الاستفهام << متى >> و أربك أيضا الثنائية الضدية << يجيئون- لايجئون >> و بهذا التخريج الأسلوبي تم القضاء على جمالية الاثارة فلم تعد الكلمة قادرة على تلميح لأن الشعرية هي أن<< يحدد المبدع بالفعل مكان لغته إنه يدرك الواقع الموصوف ليعوضه بخطاب حي مادته خاصة >>[150]

و من هذا الموقع الفكري استحوذت مساحة التكرار في معظم الشعر عز الدين ميهوبي إذ يشكل ديوان << في البدء كان.اوراس >> البنية النصية الكبرى التي تشرب منها الشاعر و جاء التكرار على محورين أساسيين : محور نصاني يتشكل من تكرار الوحدة الكلامية << لفظة –عبارة – تركيب >> و قد لاحظنا ذلك في الألفاظ <<يجدل – المذبوح –الدم – النخلة ..... >>

---

[149] بنية اللغة الشعرية جان كوهن تر : محمد الولي – مجمد العمري .ص40

[150] الشعرية العربية . جمال الدين بن الشيخ تر مبارك حنون – محمد اللي –محمد أوراغ ص176ط1 1996 دار توبقال المغرب .

فكل هذه البنيات الأسلوبية تأخذ شكلا واحدا في كل الخطابات الشعرية وهذا ما يؤكد في عرف بلاغة الانزياح أن << تكرار ألفاظ بمعانيها الثابتة الأصلية يولد السأم...>>[151]

و محور يتشكل من التكرار دلالة اللفظة في النص الشعري وإن القول بهذا الأسلوب لا يناقض الشعرية انطلاقا من أن التكرار مطلب عزيز في ترسيخ معنى الاتساق و التوازي إلا أن هذا التكرار يفقد الدلالة الشعرية , إذا كان خاليا من التوتر و التأزم الدلالي و إن كان أيضا يناقض الشكل البلاغي الذي تسعى الأسلوبية المعاصرة لتأكيده و ترسيخه لأن التكرار دخول في لغة المعلوم و الابتكار دخول في لغة المجهول و من << المجهول ينبع الشكل المعلوم....>>[152]

---

[151] الابلاغية في البلاغة العربية . سمير أبو حمدان ص175 .ط1 1991 .منشورات عويدات بيروت – باريس .

[152] النقد في القرن العشرين جان إيف تاديه .تر : منذر عياشي ط1 ص94 . 1993 مركز الانماء الحضاري سوريا .