جماليات الانزياح في شعر فاروق جويدة

The aesthetics of displacement in Farouk Juwaida's poetry

رشا إبراهيم شوقي العبسي
طالبة دكتوراه في الأدب والنقد
جامعة الملك عبد العزيز بجدة

Rasha Ebrahim Shawqi AlAbsi
PhD student in literature and criticism
King Abdulaziz University in Jeddah

redflower1911@windowslive.com

تاريخ الاستلام ٢٠٢٢/٣/٢ تاريخ القبول ٢٠٢٢/٣/٢٨

الكلمات المفتاحية: جماليات، الانزياح، فاروق جويدة

Keywords: aesthetics, displacement, Farook Juwaida

الملخص

يعد الانزياح خروجًا عن المعهود، وتنحي عن السائد في اللغة العلمية، فاللغة الشعرية في أساسها قائمة على الانزياحات، والمراوغات الإسنادية التي يحدثها المبدع؛ بغية شحن خطابه الشعري بطاقات إيحائية مكثفة للدلالة والرؤيا الشعرية؛ إذ يسهم الانزياح في إثراء القيمة الجمالية للنص بما يحدثه من خلخلة للتوقعات، مما يثير دهشة المتلقي، ويشركه في العملية الإبداعية، وهو ما تنشده نظرية التلقي، وقد شهدت الدراسات المتعلقة بالانزياح في الآونة الأخيرة نموًا متزيدًا في حقل الدراسات الأدبية والنقدية؛ لذا كان من المناسب أن تقف هذه الدراسة على ظاهرة الانزياح في شعر فاروق جويدة من خلال التركيز على أبرز مظاهره المتمثلة في: الانزياح الدلالي، والتركيبي، وبيان القيمة الجمالية والتأثيرية من توظيفه.

Abstract

Displacement is considered a departure from the norm, and step aside from the prevailing language in the scientific language. Poetic language is essentially based on deviations and predicate evasions that the creator creates. In order to charge his poetic discourse with intense suggestive cards of significance and poetic vision. As the displacement contributes to enriching the aesthetic value of the text, as it disturbs expectations which raises the astonishment of the recipient, and engage him in the creative process, which is what reception theory seeks. Studies on displacement have recently witnessed an increasing growth in the field of literary and critical studies.

Therefore, it was appropriate for this study to stand on the phenomenon of displacement in the poetry of Farouk Juwaida, by focusing on the most prominent manifestations represented in: semantic and structural displacement, and the statement of the aesthetic and impactful value of its employment.

المقدمة

تختلف اللغة الشعرية عن غيرها، فاللغة العلمية – مثلًا– تعتمد على الأسلوب التقريري المباشر، ولا مجال فيها للتأويل، فيكون المتلقي أمام دلالة واحدة فقط مهما اختلف مستوى الثقافي للمتلقين، أما الشعر وإن كان يعتمد لغة فيها شيء من التقريرية، إلا أنَّها تحتوي على قدر كبير من الإيحاء، مما يجذب المتلقي، ويبعد عنه الرتابة.

ويعد الانزياح من أهم الوسائل التي يعتمدها الشاعر للإيحاء والتأثير بدلًا من التصريح، فينقل المتلقي من المستوى المباشر إلى المعاني والدلالات الكامنة وراء النَّص، كما يقوم " بما تعجز الكلمات المباشرة عن بيانه، فالتعبير به يعطي زخمًا وغنًى وخصوبة للنَّص الشعري "[1]؛ لذا فقد نزع الشعراء لتوظيفه في قصائدهم؛ لما يتيحه من ميزات تتجاوز المألوف وتتعداه. ويعد الانزياح لدى فاروق جويدة من الظواهر الجمالية التي أثرت نصوصه الشعرية بطاقات إيحائية خاصة تعمل على تعميق الدلالات، وتفتح أفقًا رحبًا للتأويل؛ لذا كان الموضوع جديرًا بالدراسة.

(١) عاطي عبيات و يحيى معروف، وسائل إثراء الدلالة في الشعر الفلسطيني المقاوم " لطفي زغلول نموذجًا "، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد: ٢٩، ٢٠١٣م، ٩٨ .

أولًا: المفهوم.

لقي مفهوم الانزياح رواجًا كبيرًا في الدراسات النقدية والأسلوبية[١]، وكان السبب في الاهتمام بهذا المصطلح يرجع بالأساس إلى البحث عن خصائص تميز اللغة الأدبية على وجه العموم.

وقد تبنَّى هذا المفهومَ عددٌ مِن الباحثين والنقاد، منهم "جون كوهن" الذي يُعد المُنَظِّر الأول له؛ إذ قام بصياغة لسانية لنظرية كاملة للانزياح، وذلك في كتابه "بنية اللغة الشعرية"، وقد

خرج من دراسته بنتيجة مفادها أنَّ الصور البلاغية تعمل بخرقها الدائم لسنن اللغة[٢]، ويرى كوهن "أن الشرط الأساسي لحدوثِ الشعرية هو حصول الانزياح، باعتباره خرقًا للنظام اللُّغويِّ المعتاد، وممارسة استيطيقية"[٣].

ويُقصد بالانزياح " استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصور استعمالًا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر "[٤].

و يُعَرَّف –أيضًا– بأنَّه " انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته"[٥].

---

(١) يعد مصطلح الانزياح حديث النشأة، إلا أنَّه كمفهوم له إرهاصات ضاربة في التاريخ سواء عند العرب أو الغرب، وقد عرفه علماء العرب القدامى بمسميات أخرى، منها: العدول، الالتفات، الضرورة الشعرية، الشجاعة العربية، ينظر: أحمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج ٢٥، العدد: ٣، ١٩٩٧م، ٦٣ .

(٢) ينظر: جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي العمري، ط١ (المغرب: دار توبقال، ١٩٨٦م)، ٦.

(٣) إسماعيل شكري، نقد مفهوم الانزياح، مجلة فكر ونقد، العدد ٢٣، ١٩٩٩م، ٢٤ .

(٤) أحمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط١ (بيروت: المؤسسة الجامعة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م)، ٧ .

(٥) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج١ (الجزائر: دار هومة للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م)، ١٧٩ .

ومن هنا فإنَّ الانزياح يُعد تنحي عن السائد، وخرقٌ للمعهود، وهو إضافة جمالية ينقل المبدع من خلالها تجربته الشعورية للمتلقي، مُحْدِثًا التأثير فيه، وبذلك لا يُعد أي خروج عن المألوف، وتجاوز للمتعارف عليه إنزياحًا إلا إذا حقق قيمة جمالية وتعبيرية للنَّص.

وبما أنَّ اللغة تحكمها قواعد متفق عليها، وتصير وفق أنساق لغوية وتركيبية وصرفية وغيرها، فإنَّ اختراق هذا النظام والخروج عنه ينتج لنا انزياحًا، وهو ما يكسب النَّص جماليته، والشعرية موضوعها الحقيقي، وعلى هذا الأساس قسَّم الأسلوبيون اللغة إلى مستويين: " مستواها المثالي في الأداء العادي، والثاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها "[١]. فالانزياح أو العدول يكاد يكون خاصًا بلغة الأدب، ولا يعني ذلك خروجها كليًا عن قوانين اللغة، إنما يعني إثارة المتلقي، وتحفيزه على اكتشاف الجديد، " فيتحول الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية "[٢].

وخلاصة القول إنَّ الانزياح من أهم الظواهر التي يتميز بها الأسلوب الشعري عن غيره؛ " لأنَّه عنصر يميز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصيتها وتوجهها "[٣]، وقد أدرك الشعراء ما له من تأثيرات فنية جمالية، وبعد إيحائي له وقعه على المتلقي، فوظفوه بوصفه تقنية فنية عبروا بها عن تجاربهم وأفكارهم.

وقد برزت ظاهرة الانزياح في شعر فاروق جويدة إذ وظفها؛ للتعبير عن رؤيته الشعرية، وشكلت ملمحًا جماليًا في نصوصه، يلفت انتباه القارئ، ومن ثم التأثير فيه وإيصاله إلى المتعة الفنية. وقد تجلى في شعره نوعان رئيسيان من الانزياح[٤]، هما:

١- الانزياح الدلالي:

هو ما يكون الانزياح فيه متعلقًا بجوهر الوحدة اللغوية أو بدلالاتها، ويشمل الصور البيانية عامة، والاستعارة بوجه خاص؛ لأنها تعد الجوهر الأساسي الذي لا قائمة للشعرية بدونه، وتمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح[٥]؛ نظرًا لأهميتها، ولما لها من فوائد جمة

---

(١) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط١ (مصر: مكتبة لبنان للنشر، ١٩٩٤م)، ٢٦٨ .

(٢) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط٤(القاهرة: دار سعاد الصباح، ١٩٩٣م)، ٣٦ .

(٣) موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط١ (الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م)، ٤٣ .

(٤) تنطوي في هذين النوعين الرئيسيين أشكال الانزياح المتعددة، ينظر: أحمد ويس، المصدر السابق، ١١١.

(٥) ينظر: الالمصدر السابق، ١١١- ١١٢ .

في البناء الأدبي؛ لذا تناولها كثير من الأدباء القدامى واللغويين واللسانيين المحدثين على حد سواء، وقد أطلق كوهن على هذا النوع مسمى " الانزياح الاستبدالي"[١]، وأشار في حديثه عن الاستعارة، ومالها من أثر في تشكيل الانزياح بقوله: " أن ثمة خرقًا لقانون اللغة، أي انزياحًا لغويًا يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة "صورة بلاغية"، وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي "[٢]، ويرى " أنَّ المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات، وهي الاستعارة "[٣]. ويدخلها في باب الانزياح بقوله: " الاستعارة الشعرية هي انتقال من اللغة ذات الطبيعة المطابقة إلى اللغة ذات الطبيعة الإيحائية، انتقال يتحقق بفضل استدارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأول؛ لأجل العثور عليه في المستوى الثاني "[٤]، ومن هنا تتجلى أهميتها لما تضفيه على الشعر من جمالية، وبالتالي إثبات شاعرية المبدع، فهي أحد أهم الوسائل التي يمر الانزياح عبرها إلى المتلقي؛ إذ تعد " أم الانزياحات الدلالية "[٥].

وقد وظف جويدة " الانزياح الدلالي" في قصائد عدة، منها "أحزان ليلة ممطرة" التي يقول فيها:

السَّقْفُ يَنْزِفُ فَوْقَ رَأْسِي ..
وَالجِدَارُ يَئِنُ مِنْ هَوْلِ المَطَرْ
وَأَنا غَرِيقٌ بَيْنَ أَحْزَانِي
تُطَارِدُنِي الشَّوَارِعُ لِلأَزِقَّةِ.. لِلْحُفَرْ[٦]

لقد انبثقت الرؤية الجمالية في النَّص عبر هذه الصور الاستعارية التي كانت وسيلة الشاعر في نقل تجربته الشعورية إلى القارئ، فقد تشكل البناء الاستعاري في قوله: " السقف ينزف" و"الجدار يئن"؛ إذ انزاحت العبارات عن معانيها الحقيقية، فنزف الدماء لا يكون من السقف، والأنين ليس من صفات الجدار، وإنما تصدر هذه الأفعال " ينزف" و " يئن" من الإنسان المريض، وليس من الجمادات، ولكن الشاعر أراد أن يمنحها هذه الصفات؛ لأن هذا

---

(١) ينظر: كوهن، المصدر السابق، ٢٠٥.
(٢) المصدر السابق، ٤٢ .
(٣) المصدر السابق، ١٧٠ .
(٤) المصدر السابق، ١٢٩ .
(٥) أحمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي (د،ط)، (دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، (د.ت))، ١٣٧ .
(٦) فاروق جويدة، الأعمال الكاملة، مج٣، ط٣(القاهرة: دار الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م)، ١٨.

الأسلوب الاستعاري أقدر على تجسيد انفعالاته، وإيصال رؤيته وأفكاره من الأسلوب المباشر، فالمتلقي يفاجئ عندما يقرأ هذا الخطاب المجازي، فيدرك الوضع المأساوي الذي يحيط بالوطن.

إنَّ القراءة الأولى للأبيات السابقة تبين حالة من القلق النفسي تنتاب الشاعر، إلا أنَّ التعمق في الصور الاستعارية يثير لدى القارئ – الذي يبحث عن المعنى خلف تلك الألفاظ، ويتجاوز ظاهر الخطاب إلى باطنه[1] – الدهشة والإثارة، حيث أسند الشاعر للسقف الذي يمثل درع الحماية والأمان للإنسان صفة "النزف" في الفعل "ينزف" الذي يوحي بالخوف، وانعدام الطمأنينة من خلال لون الدماء، وكثرتها التي تدل على وقوع الخطر، كما أسند إلى الجدار الذي يفترض أن يكون حصنًا وحماية إلى الفعل "يئن" الذي يعبر عن الخوف والألم.

وكذلك الانزياح في الصورة الاستعارية " تطاردني الشوارع للأزقة.. للحفر!"، فالفعل "تطاردني" يشي بالهرب من خطر ما، وإسناد المطاردة للشوارع جاء بخلاف المألوف، وفيه كل هذا خرق لنظام اللغة.

إنَّ المفارقة التضادية التي تشكلت عبر الانزياح في دلالات الصور الاستعارية تكشف عن بُعد أعمق، وهو غياب الأمن وانتشار الفوضى والفساد في الوطن؛ نتيجة تدهور الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية فيه، فلا ينبغي للمتلقي أن يتوقف في قراءته على المعنى الظاهري، وإنما يغوص في باطن النَّص محاولًا فك شفرته، والوقوف على تلك الانزياحات التي تشكلت في النَّص وتأملها؛ ليتجلى له المعنى الكامن خلف تلك الصور.

وفي قصيدة "موتى بلا قبور" يفتح الانزياح في البنية الاستعارية أفقًا رحبًا للتأويل، وذلك في قول الشاعر:

وفي جبهةِ الأرضِ تسري دماءٌ
ويَنْبتُ في الأرضِ شيءٌ غريبْ
عظامٌ تقومْ..
وبين الجماجِمِ همسٌ يدورْ
فمازلتُ أسمعُ همسًا غريبًا
وبين التراب قبورٌ تثورْ
وتصحو الشواهدُ.. تعلو.. وتعلو

---

(١) هو الذي يقرأ النَّص من خلال فك شفراته، ينظر: سامي إسماعيل، جماليات التلقي، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م)، ١٢٥ – ١٢٧، وينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين اسماعيل، ط١، (القاهرة: المكتبة الأكاديمية للنشر، ٢٠٠٠م)، ١٥٣– ١٥٤.

وتصنع تاجًا..
يُزَّين في الليلِ صمت القبورْ
ويَنطق شيئًا..
فماذا يقولْ
ماذا يقولْ ؟! (١)

تكتنف الأبيات دلالات رمزية تنبثق منها احتمالات مفتوحة تفسح المجال لتعدد القراءات، فالانزياح الذي تشكل عبر الصور الاستعارية لم يكن عبثيًا، بدليل التساؤل الذي تركه الشاعر مفتوحًا في آخر النَّص " وينطق شيئًا .. فماذا يقولْ.. ماذا يقولْ؟!"، وذلك مما يثير ذهن القارئ، ويلفت انتباهه إلى مغزى النَّص، والذي توحي دلالة العنوان برمزيته " موتى بلا قبور"، وكذلك الانزياح المكتنز بالدلالات في الصور الاستعارية، فالعظام التي تقوم وتنهض من الأرض، والهمس الغريب الذي يدور بين الجماجم يحمل كلامًا غير مفهوم، وهي صورة تبعث الدهشة، وتتجاوز المألوف، وتكسر أفق توقع القارئ، فكيف للجماجم أن تهمس وتتحدث، وللعظام أن تقوم من رفاتها، وللشواهد أن تصحو وتحاول أن تنطق شيئًا!، وبذلك تنزاح هذه الصور عن المألوف "وبقدر انزياح النَّص عن معايير القارئ، وخرقه لأفق توقعه، كان هذا النّص ذا قيمة فنية عالية، فالمسافة الجمالية بين أفق النَّص وأفق المتلقي هي خير ما يمكن الاحتكام إليه لتحديد جمالية الأدب "(٢).

ومما سبق يمكن القول إنَّ الانزياح في البنية الاستعارية لهذا النَّص يكشف عن دلالات خفية يمكن استنطاقها من خلال التعمق في تلك الصور الخارجة عن المألوف التي تكشف عن معاناة إنسانية جسيمة؛ إذ يرمز بها جويدة إلى ضياع حقوق الأفراد وانتهاكها؛ نتيجة الفساد السياسي والسُلْطة الحاكمة، وقد أسهم الانزياح في تكثيف الشعور بتلك المأساة في نفس القارئ، فعظام الموتى وجماجمهم تخفي وراءها واقعًا مأساويًا ألمح الشاعر إليه من خلال الصور اللامعقولة لتلك الأشلاء "العظام والجماجم"، فشخصها بالإنسان الحي الذي يقوم ويهمس بحديث غير مفهوم تاركًا للمتلقي مهمة الكشف عما لم يبح به النص وتأويله، مما يحقق تفاعله في العملية الإبداعية(٣).

---

(١) جويدة، مج٢، مصدر سابق، ١٤٤-١٤٥.

(٢) هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ط١،(القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م)، ١٤ .

(٣) ينظر: فولفغانغ آيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: الجيلاني لكدية، حميد لحمداني، (د.ط)، (المغرب: منشورات مكتبة المناهل، ١٩٨٩م)، ٩٨.

ويتيح النّص السابق مجالًا لتعدد القراءات، وهو قابل للتأويل؛ لوجود الفجوات أو الفراغات التي تخللته، فضلاً عن الصور المجازية والاستعارية المكثفة، " وليس بالضرورة أن تكون تلك التأويلات مقبولة تمامًا أو قابلة للاقناع "[١]، فهي تختلف بحسب ثقافة القراء، وخبرتهم المعرفية، وقدرتهم على التحليل؛ " لذا فإنَّه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص، وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنّه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص "[٢].

ويظهر الانزياح في قصيدة " ومات الحب في مدينتي" وذلك في قوله:

القبرُ ينظر نحوَنَا
وتردد القبرُ العجوزُ.. للحظةٍ
القبرُ في خجلٍ يمدُّ يديه.. يحمل طفلنَا
الحبُّ أكثرُ ما يموت بأرضنا
ونظرتُ للقبرِ العجوزِ.. سألتُه:
أتراكَ تسكرَ من دماء صغيرنا؟
ضحكَ العجوزُ.. وقال في خجلٍ: أنا؟!
ما عدتُ أفرحُ يا صديقي بالرفاقْ
صارت دموعُ الناس عندي.. لا تُطاقْ
وقفت عيونُ حبيبتي.. وتساءلتْ:
بالله يا قبر المدينة أين طفلي؟..
كان منذ دقائق يجري.. هنا
القبرُ يضحكُ قائلًا:
قد صار ضيفًا.. عندنا[٣]

يسيطر على الأبيات حشد من الاستعارات والصور المجازية التي تنتظر من المتلقي الكشف عنها، مما يمنح الانزياح سُلْطة على النَّص، ليصبح عنصرًا حاسمًا؛ إذ تبدو الإثارة والدهشة بإسناد أفعال مثل " ينظر، تردد ، يمد يديه، يحمل، يسكر، يضحك، قال في خجل" إلى القبر، فقد نقل الشاعر القبر من مكانيته إلى إنسانية صالحة للنظر، والتردد، والضحك والقول وغيرها من الأفعال، كما شخص القبر بإنسان يسأله ويحاوره ويجيبه، ولا غرو في ذلك

(١) السعدون، جماليات التلقي دراسة تطبيقية في شعر السياب، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠١٥م، ١١٧ .

(٢) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط١ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م)، ٨٥ .

(٣) جويدة، مج١، مصدر سابق، ٣٠٣-٣٠٦ .

فهذه سمات اللغة الأدبية، فهي " عرضة للخلخة والتجاوز والتجاهل في حدود ذاتها التي تتطابق فيها مع اللسان المحض ومع اللغة الأساسية ومع اللغة النحوية "[١].

إنَّ الأبيات السابقة تعتمد على عنصر الخيال الذي يصنع منه الشاعر صورًا تثير دهشة السامع؛ لخروجها عن المعقول، فلم يعد القبر مجرد مكان هندسي كما هو في الواقع، لكن هذا الانزياح يعبر عن دلالة أعمق تتجلى في موت القيم الإنسانية في المدينة، وهو المعنى الذي أراد جويدة نقله للمتلقي عبر هذا الخرق في البنية الاستعارية.

ويتبدى الانزياح الدلالي –أيضًا– في قصيدة "عندما ننتظر القطار"، يقول جويدة :

و الناسُ خلف الباب تنتظر القطارْ
و الساعةُ الحمقى تدقُّ فتختفي
في الليلِ أطيافُ النهارْ
واليأسُ فوق مقاعد الأحزانِ..
يدعوني.. فأسرع بالفرارْ [٢]

لقد خالفت شعرية النَّص المألوف في الخطاب الشعري من خلال الانزياح في الصور الاستعارية، من ذلك قوله " اليأس فوق مقاعد الأحزان " فاليأس من المعنويات، وقد جعله في موضع الشيء المحسوس، وذلك عبر تجسيد اليأس بإنسان يجلس فوق مقاعد الأحزان، والأمر ذاته ينطبق على الأحزان وهي من المعنويات وجاءت بصورة المحسوس من خلال تجسيدها بالمقاعد التي تحمل فوقها هذا اليأس، واجتماع المعنويات يخرج الصورة من إطار المألوف، ويوحي بالدهشة والغرابة، ولكن هذه الدهشة ممتعة للقارئ، فقد قيل: "أفضل الشعر ما قامت غرابته، وأردأ الشعر ما كان خاليًا من الغرابة"[٣]، والانزياح في هذه الصورة الاستعارية يكشف عن الوضع النفسي الممزق الذي عبر عنه الشاعر، وفي قوله: "يدعوني.. فأسرع بالفرار" يجتاح الانزياح الفعل "يدعوني" المسند إلى "اليأس" من خلال مخاطبة (المعنوي/اليأس) له، فقد جسد الشاعر اليأس بالإنسان الذي يدعو ويتحدث، وفي هذا إشعار بالحالة النفسية المتوترة الناتجة عن الانتظار.

---

(١) رولان بارت، لذة النَّص، تقديم عبد الله الغذامي، ترجمة محمد خير البقاعي، ط١ (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨م)، ٣٤ .

(٢) جويدة، مج١، مصدر سابق، ١٠.

(٣) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٨١م)، ٧١ – ٧٢ .

وتتكرر هذه الصورة في موضع آخر من القصيدة نفسها في قوله:

و رجعتُ وحدي في الطريقْ

اليأسُ فوق مقاعد الأحزانِ..

يدعوني إلى اللحن الحزينْ(١)

إنَّ تكرار هذه الصورة الاستعارية " اليأس فوق مقاعد الأحزان... يدعوني" يجعلها بؤرة مركزية تنبثق منها الدلالات، فالقطار الذي عنون به الشاعر قصيدته "عندما ننتظر القطار"، وتكرر ذكره فيها "تنتظر القطار، تذكرة القطار، ميعاد القطار، وغيرها"، قد لا يكون القطار الحقيقي المتعارف عليه، وإنما قطار العمر الذي ضاع في محطات الحياة .

وفي موضع آخر من القصيدة يوظف جويدة " الانزياح الدلالي"، وذلك في قوله:

الآن قد جاء الرحيلْ..

وأخذتُ أسأل كلَّ شيء حولنا

ونظرتُ للصمتِ الحزينِ..

لعلني.. أجدُ الجوابْ

أتُرى يعودُ الطيرُ مِنْ بعدِ اغترابْ؟(٢)

يعتمد الشاعر عنصر المراوغة في تقديم صورته؛ إذ يلجأ إلى تشكيل فني يدفع المتلقي إلى التأمل الذي يكشف عن رؤيته، من خلال تجسيد الصمت –وهو من المعنويات– بهيئة شخص حزين يستطيع النظر إليه ومشاهدته، وهنا يبتعد الشاعر عن لغة الخطاب الإخباري لينحاز إلى أسلوب الانزياح عبر مخاطبة الصمت وتوجيه السؤال له، وهو أسلوب يجلب نظر القارئ وبخاصة أنّه قد وقع بين طرفين، أحدهما قادر عليه "الشاعر"، والآخر معنوي لا يقدر على المحاورة " الصمت"، فاصطناع مثل هذا الموقف في حوار ذي طرف واحد، يشد القارئ إلى مضمون الحوار؛ لينفذ منه إلى ما وراءه مما أراده الشاعر، ومما لا شك فيه أنَّ " النص الجيد هو النص المحرك والباعث على التأمل والنظر "(٣). ويمكن القول إن البعد النفسي الذي ينطوي عليه النَّص هو الذي يتدخل في تشكيل هذا الأسلوب الذي يتعامل من خلاله الشاعر مع المعنويات.

---

(١) جويدة، مج١، مصدر سابق،١١.

(٢) جويدة، مج١، مصدر سابق، ١٠ .

(٣) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ط١(بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩م)، ١٣٨ .

ويتجلى الانزياح عبر الصورة الاستعارية التي رسمها الشاعر للزمن في قوله :

ونسائمُ الصيفِ العجوزِ..
تدبُّ حيرى.. في السماءْ
وأصابعُ الأيام تلدغنا
ويفزعنا الشتاءْ[١]

يتبدى في هذا البيت تشكيل مجازي يحمل اللغة الشعرية دلالة جديدة من شأنها أن تضفي جمالًا على الصورة " وأصابع الأيام تلدغنا، ويفزعنا الشتاء" ، فالجمع بين الأيام واللدغ لا يمكن أن يكون حقيقيًا، ولكن رؤية الشاعر وتجربته هي التي قادته إلى هذا التشكيل الفني.

فعندما يتأمل القارئ الصورة في قوله: " أصابع الأيام تلدغنا " يجد أنها تقوم على ثلاثة أمور متباعدة، ولكل منها طبيعة تختلف عن الأخرى، فـ"الأصابع" تنتمي إلى الطبيعة الإنسانية، و "الأيام" من الطبيعة المجردة، و "تلدغنا" تمثل الطبيعة الحيوانية "الثعبان"، ومن هذه الأمور المتنافرة يحدث الانزياح في الصورة، فجسد الشاعر الأيام وهي من "المعنويات" إلى صورة مادية محسوسة عن طريق الاستعارة " أصابع الأيام"، ثم يجسدها مره ثانية لتُكوِّن صورة أخرى تختلف في طبيعتها عن الأولى " تلدغنا " وهي بعيدة تمامًا عن وظيفة الأصابع، فالشاعر يصور الأيام بإنسان له أصابع غير عادية؛ إذ تحولت إلى كائن يلدغ، معبرًا بذلك عن الغدر الذي يلاقيه الإنسان في حياته.

وبناء على ما سبق يمكن القول: إنَّ التنافر في تشكيل الاستعارة، وما اعتمدت عليه من لغة مجازية تقوم على مفاجئة المتلقي بمخالفتها لكل ما هو منطقي ومألوف، ومنا هنا فإنّه كلما تنافرت مكوناتها " عظم نجاح الشاعر عند بلوغ التآلف، فعن طريق قفزة واثقة معنويًا يعبر الشاعر الفجوة، ويعلن عن اتساق اللامتساوقات، وتكون هذه لحظة انتصار ورضا تخلفه صعوبة مقهورة "[٢].

وتتجلى فاعلية الأيام وسطوتها عبر الخرق الذي يحدثه الشاعر في قوله:

ورغم النارِ والطوفانِ..
سوف تجيء أيامٌ تحاسبنا
فتخلع ثوبَ من خدعوا
وتكشف زيفَ من صمتوا

---

(١) جويدة، مج١، مصدر سابق، ٩-١٠ .

(٢) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة (د.ط)، (القاهرة: دار الآداب للنشر، ١٩٩٥م)، ٤٠ .

وسيفُ الله يا بيروتُ رغم الصمتِ..

سوف يظل يحميكِ(١)

ففي الصورة الاستعارية "سوف تجيء أيامٌ تحاسبنا.. فتخلع ثوب من خدعوا..وتكشف زيف من صمتوا" تتخلى اللغة عن دلالاتها المعجمية، لتتحول إلى لغة شعرية تستفز وعي القارئ من خلال إحداث خلل في توقعه. وفي هذه الصورة التي رسمها الشاعر تكثيف لدور الأيام وللحدث الذي تسببه، فقد جسد الشاعر الأيام – وهي من المعنويات– إنسانًا يحاسب المقصرين الذي تخاذلوا عن نصرة بيروت، ويقوم بدور المُحقق فيكشف كذب الصامتين المتقاعسين وزيفهم، ويُظْهر حقيقتهم.

ويبعث الشاعر طاقة إيحائية في لغته، وذلك في قوله:

وجاء الليلُ زِنْدِيقًا

يُعَرْبِدُ في خَطاياهُ

وفي الطرقاتِ يُلْقِينَا

ولاحَ الصبحُ مكسورًا

يُلَمْلِمُ في بقاياهُ

ويصرخُ يائسًا.. فينا(٢)

تشكل عملية الانزياح أهمية في النَّص؛ إذ تمارس سُلْطة على المتلقي، لتأويل الشعر وكشفه، فطاقة اللغة تنفلت –في هذه الأسطر– من المعجمية؛ لتبعث انحرافًا فنيًا يسهم في تحفيز القارئ وإثارته، فمن المستحيل أن تتعانق الجُمَل " جاء زنديقًا، يُعربد، ويُلقينا " مع الليل في الواقع، ومن غير المعقول – أيضًا– أن تتلاءم الجُمَل " مكسورًا، يُلَمْلِم، ويصرخ بائسًا " مع الصبح، لكن هذا الانزياح يفتح المجال للتأويل؛ إذ يكشف عن دلالة رمزية تتمثل في حال الحكام الظالمين، وفساد أصحاب السُلْطة، وذلك من خلال تجسيد الليل بشخص يعربد " وجاء الليل زنديقًا.. يعربد في خطاياه.. وفي الطرقات يُلقينا.." كما توحي دلالة الصباح المكسور في قوله "لاح الصبح مكسورًا.. يُلملم في بقاياه.. ويصرخ يائسًا " بضياع حلم العرب في وطن يحقق لهم آمالهم في العيش بسلام تحت ظله.

ويدخل الخطاب في عملية صياغية تنأى عن المرجعية، وذلك في قصيدة "يومًا غنيتك يا وطني"، وفيها يقول الشاعر:

ورجعتُ أُصافحُ سجَّاني

وأقبلُ صمتَ القضبانِ

---

(١) جويدة، مج٢، مصدر سابق، ١٣٤ .

(٢) جويدة، مج٢، مصدر سابق، ٦٤ .

.....

والليلُ الصاخبُ ينْهَشُني

يَدفعني خلفَ الجدرانِ

والخوفُ العاصفُ.. يصفَعُنِي

والأملُ اليائسُ.. يلقاني

يومًا غنيتُك يا وطني(١)

إنَّ هذه الصياغة التي تتكئ على بنية الاستعارية تدفع القارئ إلى الفضاء النصي، وتجذبه إليه، وتحقق مثيرها الجمالي من التناقض الدلالي للبنى الاستعارية، وتحولها من مشهد جزئي إلى كلي، وذلك بدءًا من قوله " والليلُ الصاخبُ ينهشني.. يدفعني خلف الأبواب"؛ إذ وصف الليل بـ"الصاخب"، والصخب من الأمور المحسوسة، وفيه تناقض بين المفردتين دلاليًا، فالليل يوحي بالسكينة والهدوء، وهذا مخالف للصخب الذي يحمل دلالات الفوضى والقلق، كما أسند إليه الفعل "ينهشني" فجرده من دلالته المعنوية إلى المادية، مصورًا إياه بحيوان مفترس ينهش جلده، وفي قوله "يدفعني" يأتي بصورة ثانية مخالفة لطبيعة الأولى فيجسده بشخص يدفعه. كما وصف الخوف بـ"العاصف" للدلالة على شدته، وجسّده بالإنسان في قوله "يصفعني".

ويتكرر التناقض الدلالي في قوله "والأمل اليائس يلقاني" فالأمل واليأس متناقضان دلاليًا، كما لا يمكن للأمل أن يكون يائسًا، وفي هذا خروج عن المألوف، و في قوله " يلقاني" يجسد الأمل بإنسان يائس يلقاه ويقابله، وكل هذه الصور تشكل بنية كلية توحي بمعاناة الشاعر، ويأسه من تحقيق حلمه في وطنه.

لقد خالف جويدة القاعدة المعيارية في توظيفه للعلاقات الوصفية المتناقضة بين طرفي الاستعارة، ولا ريب في أن الشاعر "عندما يترك اللغة المألوفة، تصبح استجمالية النفسية، أو الحياة النفسية العلامة السيكولوجية المهيمنة، وتصبح التأملات التي تريد أن تعبر عن نفسها تأملات شاعرية "(٢).

---

(١) جويدة، مج٢، مصدر سابق،٦٠-٦١.

(٢) جاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ط١، ترجمة: جورج سعيد، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩١م) ١٦١.

وفي قصيدة "الطقس هذا العام" تتوالى سلسلة الانزياحات التي تبرزها القصيدة كقيم جمالية بليغة لإثارة القارئ في نسقها الشاعري وحراكها الفني، وذلك في قول جويدة:

الصُّبْحُ فِي عَيْنَيكِ
تَحْصُدُهُ المَنَاجِلْ
والفَجْرُ يَهْرِبُ كُلَّمَا لَاحَتْ
عَلَى الأُفقِ السَّلاسِلْ
فَالقَهْرُ حِينَ يَطِيشُ
فِي زَمنِ الخَطَايَا
لَنْ يُفَرِّقَ..
بَيْنَ مَقْتُولٍ..
وقَاتِلْ(١)

مما هو جدير بالذكر بداية أنَّ الانزياح كقيمة جمالية في هذا المقطع لا يقتصر على البنية الإفرادية، وإنما هو قيمة تركيبية إسنادية مخاتلة في علاقة القرائن اللغوية بإسنادات جدلية على مستوى التراكيب الجزئية، والتشكيل النصي ككل، وبوصفه تركيبًا جماليًا صادمًا، يترك أثره في ذهن المتلقي من خلال دهشة ما يثيره في نسقه من قيم جمالية، وانفصال حاد بين المسند والمسند إليه، أي إنَّ انزياحه الفني يعتمد على مبدأ المفارقة النشطة التي تحرك الرؤى والدلالات، ففي قوله "الصبح في عينيك تحصده المناجل" نلمح ذلك التناقض بين المفردتين دلاليًا، فالصبح يوحي بالضياء والبكارة واللين والرقة، في حين أنَّ المنجل أداة حادة لحصاد النباتات، فكأن هذه المناجل تقطع على الصبح بزوغه وإشراقته، وقد أدى هذا التنافر إلى تعميق الفجوة بين طرفي الإسناد، فالانزياح يكشف عن معنى عميق خلف هذه الصورة يتمثل في بشاعة وقسوة ما يلاقيه كل شيء جميل في وطن الشاعر، كما تتضافر سلسلة الانزياحات الجمالية الأخرى " الفجر يهرب كلما لاحت على الأفق السلاسل" و" القهر حين يطيش " في إبراز مقدار ما يعانيه الوطن من قيد وقهر، وتبرز القيمة الجمالية لهذا الانزياح في تكثيف رؤية الشاعر التي أراد إيصالها للمتلقي بصورة مؤثرة " فلا قيمة للانزياح إن لم يُفَعِّل الرؤية الشعرية، ويزيد من فاعلية النسق شعريًا وجماليًا "(٢).

(١) جويدة، مج٢، مصدر سابق، ٣١٨-٣١٩ .

(٢) عصام شرتح، فنية الانزياح وأيقوناته المتحركة، مجلة الكلمة، العدد: ١٣٣، ٢٠١٨م، ١٣.

وينزاح الشاعر بدلالة الزمان، فتبدو السلبية الزمانية واضحة في ذلك الانزياح، وذلك في قصيدة " ماذا أخذت من السفر؟ ":

هَذَا زَمانٌ يَخْنُقُ الأَقْمَارَ..
يَغْتَالُ الشُّمُوسَ..
يَغُوصُ.. فِي دَمِّ الضَّحَايَا
هَذَا زَمانٌ يَقْطَعُ الأَشْجَارَ..
يَمْتَهِنُ البَراءَةَ..
يَسْتَبِيحُ الفَجْرَ.. يَسْتَرضِي البَغَايَا
هَذَا زَمانٌ يَصْلُبُ الطُّهْرَ البَرِيء..
يُقِيمُ عِيدًا.. لِلْخَطَايَا(١)

تبتعد الألفاظ في النص عن دلالاتها المعجمية، لتدخل حيز الانزياح الذي رفدها بدلالات جديدة، فمن المستحيل أن تجتمع مع الزمن أفعال " يَخْنُقُ الأَقْمَارَ، يَغْتَالُ الشُّمُوسَ، يَغُوصُ فِي دَمِّ الضَّحَايَا، يَقْطَعُ الأَشْجَارَ، يَمْتَهِنُ البَرَاءَةَ، يَسْتَبِيحُ الفَجْرَ، يَسْتَرضِي البَغَايَا، يَصْلُبُ الطُّهْرَ، يُقِيمُ عِيدًا لِلْخَطَايَا"، فالانزياح في هذه البنى الاستعارية يكشف عن مناخ مأساوي ناجم عن إحساس الشاعر بالواقع المتردي الذي تعيشه البلاد العربية، وتبدل أحوالها من العزة والشموخ إلى الضعف والانكسار، فانزاح الشاعر بكلمة "الزمان"؛ ليدل على طبيعة أصحاب النفوذ والمتحكمين بالقرارات السلبية التي تدعو للهزيمة والرضا بالذل والهوان، فالصور الاستعارية استطاعت أن تمنح المجردات "الزمان" صفات الإنسان وأفعاله، ولا ريب في " أنَّ الصور الناجحة هي التي تأتي من تحويل المعاني المجردة إلى هيئات وأشكال تنقل بالحواس "(٢)، وبتوظيف الانزياح تمكن الشاعر من إيجاد لغة إبداعية جديدة مخالفة للغة النمطية المتعارف عليها، والابتعاد عن التقريرية والأسلوب المباشر، مما يُسهم في إثراء القيمة الجمالية للنَّص، ويثير المتلقي، ويشركه في العملية الإبداعية، وهو ما تنشده نظرية التلقي.

وقد أشارت الباحثة "منال عبد العزيز" في دراستها لبنية الاستعارة إلى أنَّ الخرق الذي يُحدثه جويدة في العلاقة الوصفية بين طرفي الاستعارة يُسْهِم في إنجاح الفكرة التي أراد

(١) جويدة، مج٢، مصدر سابق، ٢٨٣-٢٨٤ .

(٢) عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية للطباعة والنشر، ١٩٦٥م)، ٧٢ .

التعبير عنها، ويشد انتباه القارئ ليصل إلى مرحلة القراءة العميقة، أو إلى معنى المعنى بتعبير آخر(١).

ومن الأمثلة التي ذكرتها الباحثة في دراستها ما جاء في قصيدة " رسالة إلى بوش"، وفيها يتحدث جويدة بلسان طفلة مسلمة من البوسنة:

أنَا طِفْلَةٌ مِنْ أُمَّةٍ تُدْعَى بِلَادُ المُسْلِمِينْ

تَمْتَدُّ ما بَيْنَ اللَّيَالِي السُّودِ..

والعَصْرِ اللَّقِيط .. (٢)

ففي الانزياح الحاصل في العلاقة الوصفية بين طرفي الاستعارة " العصر اللقيط " يبدو الطرفان غير متجانسين؛ فإسناد العصر إلى "اللقيط" يُوحِي بالغرابة، إلا أنَّ الشاعر قد جمع بينهما؛ ليقيم عالمًا جديدًا عماده الإيحاء والتاثير؛ إذ ترى الباحثة أنَّ وصف العصر باللقيط "يحقق هزة إنسانية تثير المتلقي وتستوقفه، بل ضاعفت هذه الاستعارة المعنى الإيحائي، وجعلت المتلقي في حالة تخيل لما يحدث في هذا العصر من ظلم واستبداد وتهكم"(٣)، مما يجعل المعنى يمتد وينفتح ليعطي دلالات مغايرة.

ومن هنا يتجلى أثر الانزياح الدلالي الذي شكلته الصور الاستعارية في قراءة الباحثة؛ إذ حقق قيمته الدلالية في تأويلها للمعنى الكامن خلف الصورة، وتكثيف الدلالات الإيحائية، كما تجلت قيمته الجمالية في إحداث التأثير لدى المتلقي فيما أسمته الباحثة "بالهزة التي تستوقف القارئ"، فتحققت الاستجابة الجمالية.

ومما سبق يمكن القول إن الانزياح الدلالي أضفى على اللغة طابعًا جماليًا، وطاقة إيحائية خاصة تعمل على تعميق الدلالات، وتفتح أفقًا رحبًا للتأويل، كما يسهم في خلق مسافة توتر تثير دهشة المتلقي، وتدعوه إلى استقراء المغزى الكامن خلف هذا التوظيف.

٢- الانزياح التركيبي :

يحدث هذا النوع من الانزياح من خلال طريقة الربط الجمالية بين الدوال بعضها ببعض في الجملة الواحدة أو التركيب أو الفقرة، ومن المقرر أن تركيب العبارة الأدبية عامة، والشعرية منها خاصة يختلف عن تركيبها في الكلام العادي الذي يكاد يخلو إفرادًا أو تركيبًا من كل ميزة أو قيمة جمالية بخلاف العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي الذي يحمل في كل

---

(١) يُنْظر: منال علي عبد العزيز، شعرية الصورة البلاغية في إبداع فاروق جويدة، رسالة دكتوراه، جامعة المنوفية، ٢٠١٦م، ٤٤.

(٢) جويدة، مج٣، مصدر سابق، ١٢٧-١٢٨

(٣) منال علي عبد العزيز، المصدر السابق، ٤٤.

علاقة من علاقاته قيمة أو قيمًا جمالية متعددة[١]. فالمبدع المتمكن هو من يملك القدرة على تشكيل اللغة جماليًا بما يتجاوز المألوف، ويجعل المتلقي في انتظار دائم؛ للبحث عن معانٍ ودلالات جديدة.

ويتصل الانزياح التركيبي بـ " بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية، عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب؛ مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات "[٢].

ويتصرف الأديب في قواعد النحو بنوع من الحرية التي تمكنه من التعامل مع أسلوبه بمرونة، فنجده يقدم ويؤخر، ويحذف، ويغير صيغ الخطاب بما يخدم تجربته الشعرية، ويعمد المبدع لمثل هذه الانزياحات؛ لجذب انتباه القارئ، ودفع الملل عنه.

ويمكن تناول الانزياح التركيبي في قصائد فاروق جويدة من خلال التركيز على أبرز مظاهره المتمثلة في التقديم والتأخير، والحذف.

٢-١ التقديم والتأخير:

تمثل ظاهرة التقديم والتأخير انزياح عن قانون رتبة الوحدات اللغوية ينتج عنه صياغات مختلفة، وعلاقات جديدة تفتح آفاق واسعة أمام المنشئ ومتلقي النَّص، ولئن كان ترتيب العناصر اللغوية يخضع للمتداول والمألوف في ترتيب أجزاء الجملة، فإنَّ الانزياح عنها إلى ما هو مخالف لها بمثابة منبهات ذات قيمة فنية وجمالية، يعمد إليها المبدع؛ لإنتاج دلالة أدبية متميزة بإيحائها وتأثيرها[٣].

ويُعد التقديم والتأخير من أبرز مظاهر الانزياح التركيبي، وهو من المباحث المهمة التي حظيت باهتمام كبير من قبل النحاة والبلاغيين، فهو " يخرق عُرف الجملة العربية، ويشوش ترتيبها، ويثير انتباه المحلل "[٤]؛ لذا فقد انصب اهتمام العلماء على دراسة هذا المبحث، وأولوه عناية كبيرة، وقد أشاد عبد القاهر الجرجاني به، مبينًا ماله من قيمة دلالية على مستوى تركيب الجمل بقوله:" هذا باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه،

---

(١) ينظر: ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المصدر السابق، ١١٣- ١٢٠.

(٢) صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، ط١(القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٨م)، ٢١١ .

(٣) ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط٤ (القاهرة: دار نوبار للنشر والتوزيع، ١٩٩٤م)، ٢٨١ -٢٨٢ .

(٤) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج١(د.ط)، (عمّان: دار هومة للطباعة والنشر، ٢٠٠٧م)، ١٧٥ .

ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطُف عندك، أن قدَّم فيه الشيء، وحوُّل اللفظ من مكان إلى مكان"[١]، ومن هنا تتجلى أهميته كونه يحقق غايات دلالية وجمالية ونفسية.

ويسميه "جون كوهين" بالقلب في قوله: " إنَّ صور القلب "التقديم والتأخير" ليست إلا واحدة من أنماط الانحراف التركيبي "[٢].

وتسهم ظاهرة "التقديم والتأخير" في خلق صورة فنية متميزة، فالتركيب الجديد الذي يقوم به المبدع بانزياحه عن النمط المألوف، وتجاوز السائد، يُبطل أفق التوقع لدئ القارئ، ويُحدث له نوعًا من المفاجئة والدهشة، وهو ما يكون له أثر بالغ؛ إذ يعمل على إكساب اللغة صفة الشعرية. ومن هنا تتجلى أهميته في إعادة تركيب اللغة من المستوى العادي إلى مجال أكثر ثراءً وانفتاحًا.

والمتتبع لظاهرة التقديم والتأخير في شعر فاروق جويدة يدرك عمق أهميتها في إثراء المشهد الشعري؛ إذ تُعد من أبرز الانزياحات التركيبية التي اعتمد الشاعر عليها في صياغة لغته الشعرية، محاولًا الإفادة من طاقتها التأثيرية، وقيمتها الإيحائية، وقد ظهرت في قصائده بصور متعددة منها: تقديم الفاعل على الفعل، من ذلك ما جاء في قصيدة "ملعون يا سيف أخي" التي صور فيها الشاعر جرائم القتل والتنكيل للاجئين الفلسطينيين في بيروت، وذلك في قوله بلسان أحدهم:

ابْنِي قَدْ مَاتْ
قَتَلُوهُ أمَامِي
قَدْ سَقَطَ صَرِيعًا
بينَ مَخَالِب جُوعٍ لَا يَرْحَمْ[٣]

يتجلى الانزياح التركيبي في قوله: "ابني قد مات" وهو ما يعبر عن الحالة النفسية للأب، فكان تقديم الشاعر للفاعل "ابني" على الفعل "مات"، وقد أضفى ذلك على المعنى شحنة وجدانية واضحة حين حصل التقديم للفقيد، وهو ما أشار إليه "شارل بالي" في حديثه

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٣(القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٩٢م)، ١٠٦.

(٢) جون كوهين، النظرية الشعرية " بناء لغة الشعر– اللغة العليا "، ترجمة: أحمد درويش، ط٤ (القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٠م)، ٣٥١ .

(٣) جويدة، مج٢، مصدر سابق، ٢٦٤ .

عن الانزياح حينما ربط المعنى بالشحنة الوجدانية حتى تخرج من المباشرة، وتدخل في الإيحاء، فيتحقق الانزياح بجمالياته(١).

وتظهر القيمة الجمالية لهذا التقديم في تصوير مدى فاجعة الأب بفقد ابنه "ابني قد مات.. قتلوه أمامي"، وتكثيف الاحساس النفسي بالمجازر الشنيعة التي ترتكب في حق الأطفال في نفس المتلقي.

ومن صور تقديم الفاعل على الفعل –أيضًا– قوله في قصيدة "ماذا أصابك يا وطن؟":

كم كانَ يُمْسِكُ ذِقْنَهُ البَيْضَاءَ فِي أَلَمٍ
ويَنْظُرُ فِي حُقُولِ القَمْحِ..
والفِئْرَانُ تَسْكَرُ مِنْ دِمَاءِ الكَادِحِينْ(٢)

ففي قول الشاعر: " والفئران تسكر من دماء الكادحين " نلحظ تقدم الفاعل "الفئران" على الفعل " تسكر"؛ وذلك لتوضيح صورة الناهبين لخيرات الوطن من أصحاب النفوذ الذين رمز لهم بـ "الفئران"، وبيان مدى الاستغلال والضرر الذي ألحقوه بطبقة الفقراء الكادحين، وهكذا فالبنية النحوية لم تنشأ جزافًا، وإنما لكل خلل غاية ينبغي على المتلقي رصدها.

وتتجلى هذه الصورة – كذلك– في موضع آخر من القصيدة، وذلك في قوله:

"عَمِّي فَرَجْ"..
بَيْنَ الضَّحَايَا كَانَ يُغْمِضُ عَيْنَهِ
والمَوْجُ يَحْفِرُ قَبْرَهُ بَيْنَ الشِّعَابْ(٣)

ففي قوله: "والمَوْجُ يَحْفِرُ قَبْرَهُ بَيْنَ الشِّعَابْ" نرى تقدم الفاعل "الموج" على الفعل "يحفر"، وقد أسهم هذا الانزياح في تسليط الضوء على المعاناة التي تلاقيها هذه الفئة الكادحة، كما تكثف الإحساس بالغربة التي يعانيها "العم الفرج" –ومن هم على شاكلته–؛ إذ لم يجد من يحفر له قبره، ويراعي حرمة جسده، سوى موج البحر الذي ضم رفاته في أعماقه بعيدًا عن أهله ووطنه.

---

(١) ينظر: عبد الله خضر، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية(د.ط)، (بيروت: دار القلم للنشر والتوزيع، ٢٠١٧م)، ٢٣٧ .

(٢) جويدة، ديوان "ماذا أصابك يا وطن؟"، مصدر سابق، ٢٠ .

(٣) جويدة، مصدر سابق، ٣٣ .

ونلحظ تكرار تقديم الشاعر للفاعل في جملة أخرى وثيقة الصلة بالأولى في موضع آخر من القصيدة، وذلك في قوله:

المِلْحُ كَفَّنَنِي

وَكَانَ المَوْجُ أَرْحَمَ مِنْ عَذَابِكْ(١)

فجملة "الملحُ كفنني" تشابه الجملة الأولى "والموج يحفر قبر بين الشعاب" من ناحية المعنى(حفر القبر للميت، وتكفينه)، ونلحظ تكرار تقديم الفاعل "الموجُ، الملحُ" على فعله " يحفر، كفنني" في كلتا الجملتين مما يجعلهما نقطة محورية، وبؤرة مركزية تشع منها الدلالات، إذ عمد الشاعر إلى هذا الخرق في التركيب؛ ليمنح نصَّه الشعري دلالة أعمق تعبر عن قضية الوطن، وتمزقه الداخلي وتدهور الأوضاع المحيطه به، وتعمق إحساس المتلقي بالظروف المتأزمة التي تعانيها هذه الطبقة من المجتمع؛ نتيجة استئثار أصحاب النفوذ بخيرات الوطن.

وفي قصيدة " اغضب ولا تسمع أحد" يشكل تقديم الفاعل خرقًا في التركيب اللغوي، مما يحقق في النص غايات دلالية وجمالية، من ذلك قوله:

اغضبْ

ستلقى الأرضَ بركانًا

ويغدو صوتك الدامي نشيد المتعبين

.....

الأرضُ تحزن

حين ترتجف النسور..

ويحتويها الخوف.. والحزن الدفين

الأرضُ تحزن حين يسترخي الرجال

مع النهاية.. عاجزين

.....

الأرض تحمل.. فاتركوها الآن غاضبة

ففى أحشائها.. سخط تجاوز كل حد(٢)

تقدم الفاعل "الأرض" على الفعل في ثلاثة مواضع؛ في قوله:" الأرضُ تحزن.. حين ترتجف النسور"، و" الأرضُ تحزن حين تسترخي الرجال"، و " الأرضُ تحمل.. فاتركوها الآن غاضبة"، وتكرار تقديم الفاعل "الأرض" يدل على أنها مركز الثقل الدلالي(٣)؛ إذ يتخطى

(١) جويدة، المصدر السابق، ٣٤ .

(٢) المصدر السابق،٣٦ .

(٣) تقدم الفاعل " الأرض" على الفعل ست مرات في القصيدة.

جويدة الدلالة المكانية للأرض لتوحي بثورة الإنسان العربي الذي يرفض الظلم، ولا يرضى بالذل والخضوع. فانزاح الشاعر بدلالة الأرض التي تشير إلى مكان حقيقي له حدود معينة إلى معنى أعمق يحمل دلالات الثورة و رفض العجز والاستكانة.

وبذلك فإنَّ الخرق في تركيب الجملة أوحى بدلالة مغايرة عن المعنى المألوف، ويتحقق ذلك من خلال عملية التلقي الفاعلة التي تستوعب الانزياح في معناه الباطن، وهي بعيدة عن القراءة السطحية التي لا تتجاوز الدلالة الظاهرية.

ومن صور التقديم والتأخير–أيضًا–، تقديم شبه الجملة " الجار والمجرور" أو "الظرف" على الفعل، من ذلك قول جويدة في قصيدة " مرثية حلم" :

كُنَّا إذَا ما اسْتَكَانَ النُّورُ فِي دَمِنَا

فِي الصُّبْحِ نَنْسَى ظَلَامًا عاشَ يطْوِينَا(١)

في قوله "في الصبح ننسى ظلامًا عاش يطوينا" قدم الجار والمجرور " في الصبح" على الفعل " ننسى"؛ لتخصيصه بمزيد من العناية، وليوجه الأنظار إلى أنَّ الصبح يحمل في طياته الإشراق والتفاؤل، وتغير الأحوال من اليأس وشدة الكرب إلى الأمل والنور بغد مشرق ينسي العرب مرارة ما ذاقوه من القهر والاستبداد فيما مضى.

ومن صور التقديم والتأخير الأخرى، تقديم المفعول به على الفاعل، ومن أمثلة ذلك قول جويدة في قصيدة " كأن العمر ما كانا":

يَا ضَيْعَةَ العُمْرِ سَادَ العُمْرَ فِي سَفَهٍ بَطْشُ الطُّغَاةِ.. وصَارَ الحَقُّ شَيْطَانَا(٢)

في هذا البيت قدم الشاعر المفعول به " العُمْرَ" على الفاعل " بطشُ الطغاة"، والأصل في ترتيب عناصر الجملة تأخيره، وإنما قُدِّم لغرض دلالي أراده الشاعر، وهو سيطرة البطش وتمكنه من الانتشار، فقدم المفعول به؛ ليبين حالة الضعف والقهر التي يعاني منها العرب؛ لتجبر الطغاة، وإسرافهم في البطش، والتحكم بمصائرهم.

وفي موضع آخر يتقدم الجار والمجرور على الفعل والفاعل، من ذلك ما جاء في قصيدة "بقايا"، يقول جويدة:

وعلى رغيف الخبزِ مات الحبُّ.. وانتحرَ الوفاءْ

فالناسُ تَبْحَثُ عن بقايا حجرةٍ

عن ضوءِ صُبحٍ.. عن دَواءْ

عن بسمةٍ تاهت مع الأحزانِ.. والشكوى

---

(١) جويدة، مج٢، مصدر سابق، ١٨٥ .

(٢) المصدر السابق، ٣٥ .

كأحلام المساءْ[١]

في هذا المقطع تقدم الجار والمجرور "على رغيف الخبز" على الفعل والفاعل " مات الحبُّ"؛ ليبين أنَّ الفقر وضيق الحال عامل مؤثر في انعدام الحب والقيم الإنسانية بين الناس؛ لانشغالهم بالبحث عن لقمة العيش، فأفاد التقديم تصوير حالة البؤس والحرمان التي يعاني منها أفراد المجتمع، وتبيين مدى خطورة الفقر في انهيار المبادئ والقيم النبيلة.

وفي موضع آخر يقدم الشاعر الخبر "الظرف" على المبتدأ، من ذلك قوله في قصيدة "ومات الحب في مدينتي":

رفقًا بهذا الطفلِ قَبر مدينتي
أنا بعضُ هذا الطفل.. عمري عمرُه
فلديه حلمُ بدايتي
ولديه يأسُ نهايتي[٢]

ففي قوله: " فلديه حلمُ بدايتي... ولديه يأسُ نهايتي" قدم الشاعر الخبر "فلديه" على المبتدأ "حلم بدايتي" في الجملة الأولى، و"يأس نهايتي" في الثانية؛ لتسليط الضوء عليه والاهتمام به، فالشاعر يفصح من خلاله عن حزنه وتحسره على فقدان حبه، مصورًا إياه بطفل خطف الموت برائته ونقائه.

ومن أمثلة تقدم الخبر على المبتدأ –أيضًا– ما جاء في قصيدة " كأن العمر ما كانا" وفيها يقول:

نايٌ حزينٌ أنا قد جئت في زمنٍ أضحى الغناءُ به كفرًا وعصيانا
صوتٌ غريبٌ أنا والأفقُ مقبرةٌ في كل شبرٍ ترى قَتْلى وأكفانا[٣]

عمد الشاعر في هذه الأبيات إلى استثمار ظاهرة الانزياح التركيبي، بتقديمه الخبر "ناي، وصوت" على المبتدأ "أنا" في الجملتين "نايٌ حزينٌ أنا" و"صوتٌ غريبٌ أنا"؛ ويكشف هذا التقديم عن حالة الحزن والغربة إزاء تدهور الأوضاع المعاصرة، كما يعمق إحساس المتلقي بالأزمة التي تمر بها الأمة العربية، فالأرض أضحت مقبرة، وجثث القتلى ملقاة في كل مكان.

مما سبق يتبين أنَّ "التقديم والتأخير" شكل ظاهرة أسلوبية في شعر جويدة استثمرها؛ لإثراء دلالته، ومدها بشحنات جمالية وتأثيرية.

---

(١) جويدة، مج١، مصدر سابق، ١٢٤–١٢٥.
(٢) المصدر السابق، ٣٠١.
(٣) جويدة، مصدر سابق، ٣٧ .

٢-٢ الحذف:

يعُد الحذف ظاهرة فنية تعتري التراكيب، وهو من أهم الظواهر الانزياحية التي وظفها الشعراء؛ لما لها من أهمية جمالية في بناء النَّص، ودلالية تأثيرية على فكر المتلقي وخياله ووجدانه؛ لذلك لا تكاد تخلو قصيدة حديثة من استثمار طاقتها الدلالية والجمالية على نحو أو آخر(١).

فالحذف " يُعد تحولًا في التركيب اللغوي يثير القارئ، ويحفزه نحو استحضار النَّص الغائب، أو سد الفراغ، كما أنَّه يثري النَّص جمالًا، فهو أسلوب يعمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعدد الدلالة، وانفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة؛ إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة، وليس التحديد، فالتحديد يحمل بذور انغلاق النص على نفسه، ولا يبقي للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنص ودلالته"(٢)، ومن هنا تتجلى أهميته في توليد الإيحاء وتوسيع الدلالة.

وقد اهتم بهذه الظاهرة النحويون والبلاغيون، فعبد القاهر الجرجاني عقد فصلًا عن الحذف يقول فيه: " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر؛ فإنَّك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة؛ وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبن"(٣). وعليه فإنَّ الحذف المقصود هنا يدرك بحس خاص، ويتطلب تأمله بقصد استشعار المتعة " التي تثيرها العلاقات التبادلية بين حضور وغياب ذلك أنَّ الحذف حركة تحولية تبرز المعنى المحتمل الذي لا يحتويه النَّص مباشرة؛ وإنما يتم استحضاره عبر التلقي"(٤)، فالقارئ يعمل عقله في تقدير المحذوف.

ومن صور الحذف في شعر فاروق جويدة ما ورد في قصيدة "مرثية الطائر الحزين"؛ إذ يقول:

أبراجُ قريتنا رأيتُ ترابَهَا
يعلو.. ويعلو.. ثم يسقطُ في الزحامْ
وسألتُهم: ما ذنبُ أسرابِ الحمامْ ؟

---

(١) ينظر: عبد الرحمن محمد كلاب، شعرية الانزياح في شعر محمود درويش، ط٤(القاهرة: دار نوبار، ١٩٩٤م)، ٢٦ .

(٢) كوهن، بنية اللغة الشعرية، المصدر السابق، ٥٥ .

(٣) الجرجاني، المصدر السابق، ١٧٠.

(٤) خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح في جمالية العدول(عمّان: مؤسسة حمادة للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م)، ٥٧ .

قالوا: قضاء الله.. لا تسألْ[١]

حُذِف المبتدأ، والأصل "هذا قضاء الله"؛ لتسليط الضوء على الخبر؛ لأهميته حيث أراد الشاعر كشف الأعذار والحجج الواهية التي يرددها أصحاب السُلطة والحكام في أنَّ كل ما يحصل من مصائب وتدهور في أمور الدولة هو من القضاء والقدر " قالوا: قضاء الله... لا تسأل"، فجاء الحذف متلائمًا مع سرعة تنصل المسؤولين وأصحاب السُلْطة من واجباتهم، وتحميل القدر عواقب تصرفاتهم، وفي هذا هدر لحقوق الشعب وضياعها، فأكسب الحذف المعنى عمقًا.

ويلحظ مما سبق إن سبب الحذف لم يقتصر على إمكانية تقدير القارئ للمحذوف؛ إذ إنَّ للشاعر غاية دلالية أخرى تتجاوز ذلك ينبغي على المتلقي إدراكها.

ومن صور حذف المبتدأ – أيضًا– قوله في قصيدة " الصبح حلم لا يجيء" :

العشرةُ الأولى تضيعْ

عشرونَ عامًا بعدَها

خمسٌ يمزقُها الصقيعْ[٢]

يتبين من هذه الأسطر إنَّ حذف الشاعر للمبتدأ "هذه خمس يمزقها الصقيع"، وتصدُّر الخبر يمده بطاقة دلالية توحي بسرعة انقضاء تلك السنين، فالعمر يمضي مسرعًا دون أن يحقق الشاعر أحلامه تجاه وطنه.

كما جاء الحذف في قصيدة "الخيول لا تعرف النباح" التي يقول فيها:

تَعَالي أُحِبُّكِ.. مَا عَادَ عِنْدِي

سِوى الحبِّ.. والموتِ.. وَالأَسْئَلِه

زَمَانٌ ذَمِيمٌ.. أَذَلَّ الخُيولَ

فَمَا كَانَ مِنِّي.. وما كُنْتُ لَه[٣]

حذف الشاعر المبتدأ في قوله " زمان ذميم"، والتقدير " زماننا زمانٌ ذميم " وجعل الخبر في بداية الجملة؛ ليعطي إيحاءً بأن الإذلال والسوء ليس محصورًا بزمانٍ معين، وإنما ترك المجال مفتوحًا؛ لتتلافى الأجيال هذا العيب وتتحاشاه.

---

(١) جويدة، مج٢، مصدر سابق، ١١٢.

(٢) المصدر السابق، مج١، ٣٦٢ .

(٣) جويدة، مج٣، مصدر سابق، ٣٤٩ .

ويتجلى الحذف في قصيدة "من قال إنَّ النفط أغلى من دمي"؛ إذ يصدر الأسلوب التركيبي من شاعرية خبيرة بمواطن الخفاء والظهور، وذلك في قوله:

ويصيح فينا الطامعون:

من كل صوب قادمون

من كل جنس يزحفون

تبدو شوارعنا بلون الدم

والكهان في بحر الندامة غارقون(١)

يقوم الأسلوب على المراوغة اتساقًا مع طبيعة المستعمر الأمريكي الغادر في حججه لدخول العراق، فالناهبون لخيراته يصيحون من كل حدب وصوب "قادمون"، وقد حذف المبتدأ في قوله: "من كل صوب قادمون"، والتقدير: "نحن قادمون"، ثم ينعكس الأسلوب من ضمير الجمع المتكلم المحذوف إلى ضمير الغائب المحذوف كذلك "هم" الواقع مبتدأ في قوله: "من كل جنس يزحفون"، والتقدير "هم يزحفون"، يوظف الشاعر هذا الأسلوب؛ رفضًا للوضع المأساوي الراهن للشعب العراقي، والتنكيل بهم من قبل قوات الاحتلال الأمريكي، وقد جاء الحذف؛ للتقليل من شأن المستعمرين الطامعين في نفط العراق وثرواته.

ومن صور الحذف الأخرى في شعر جويدة، قوله في قصيدة " ومات الحب في مدينتي":

ونظرتُ للقبرِ العجوزِ.. سألتُه:

أتراكَ تسكر من دماء صغيرنا؟

ضَحِكَ العجوزُ.. وقال في خجلٍ: أنا ؟!(٢)

في قوله: "وقال في خجل: أنا؟" نلحظ حذف الخبر، والتقدير" أنا أسكر من دماء صغيركم؟"، وقد أكسب الحذف الأبيات بعدًا جماليًا بارزًا؛ إذ إنَّ الشاعر أراد من خلال توظيفه التعبير عن محاور فكرية ونفسية اختلجت كيانه، منها ضياع الحب – الذي رمز له بالطفل–، وكل القيم والمعاني الجميلة في هذه المدينة.

ومن نماذج الحذف –أيضًا– قول جويدة في قصيدة " ويبقى الحب":

قلبي يحدثني.. يقول بأنَّها

يومًا.. سترجِع بيتَها!

أترُى سترجع بيتها؟

---

(١) جويدة، مج٣، المصدر السابق، ٧٦ .

(٢) مج١، المصدر السابق، ٣٠٣-٣٠٤.

ماذا أقولُ.. لعلَّني.. ولعلَّها[١]

نلحظ من الأسطر السابقة وقوع الحذف في قوله "ماذا أقول لعلني ولعلها"، والتقدير "لعلني أرجع ولعلها ترجع" حيث حذف الشاعر الفعل الواقع خبرًا لـ"لعل"؛ تجنبًا لذكر لفظ "الرجوع" الذي يوحي بتحقق البعد، وقد أفاد الحذف رفض الشاعر لابتعاد حبيبته عنه، فهي دائمًا معه في قلبه وفكره، فكان الحذف ملائمًا لحالة الشاعر النفسية.

ومن أمثلة الحذف الأخرى قوله في قصيدة "يأس الطريق" :

سألتُ الطريقَ: لماذَا تعبْتَ؟

فقالَ بحزن: من السائرينْ

أنينُ الحيارى.. ضجيجُ السُّكارى

زحامُ الدموع على الراحلينْ[٢]

حذف الشاعر الفعل والفاعل ضمير المتكلم في قوله "فقال بحزن: من السائرين"، وتقديره "تعبتُ من السائرين"؛ ليكشف عن سبب هذا التعب، ويجعله واضحًا للمتلقي، ويلفت انتباهه إليه فيكون محط اهتمامه.

ويتيح الحذف إمكانية تعدد الدلالات من ذلك قول جويدة في قصيدة "نهاية طاغية":

يَخْتَالُ كالطَّاوُوس فَوْقَ الأَبْرِياءْ

فِي الصُّبحِ يَشْرَبُ دَمْعَهمْ

فِي اللَّيْلِ يَسْكَرُ.. بِالدِّمَاءْ

ويَقولُ إنَّ الحكمَ شيءٌ..

مِنْ صِفَاتِ الأَنبِياءْ

وبِأَنَّهُ رَبُّ الخَلِيقة حِينَما يُعْطِي..

وَيمْنعُ ما يَشاءْ[٣]

في قوله: " يُعْطِي ويمنع ما يشاء" حذف المفعول من الفعل "يُعْطِي"، وكذلك من الفعل "يمنع"، فالأبيات تصور حال بعض الحكام الطغاة الذين يعطون المال والمناصب والممتلكات الباهظة لمن يريدون، ويمنعونها عمن يشاؤون، فأراد الشاعر أن يترك المجال مفتوحًا أمام المتلقي في تحديد ماهية الأشياء التي يهبها الحكام للصفوة من رجالهم، فحذف المفعول من الفعلين " يُعْطي، ويمنح" ؛ لأن في ذكره تقييدًا للمعنى، فلو قال –مثلًا– يُعطي المال لمن يشاء، ويمنعه عمن يشاء لقصر الشيء المُعطى على المال فقط دون غيره، وفي

(١) جويدة، مج١، المصدر السابق، ١٠٧ .

(٢) المصدر السابق، ١٨٤.

(٣) المصدر السابق، ٣٣٦.

ذلك غلق للمعنى، إلا أنَّ جويدة لم يقصد ذلك، بل أراد تنوع جنس الأشياء التي أعطاهم إياها، ومنعها عن آخرين، وفي ذلك بيان لشدة ظلم هؤلاء الحكام وتجبرهم، فحذف المفعول وترك للقارئ مهمة التأويل، وملء الفراغ بما يراه مناسبًا.

ومن صور الحذف الأخرى قوله في قصيدة "من قال إنَّ النفط أغلى من دمي":

خيط من الدم الغزير يسيل من فمه..

يذوب الصوت في دمه المراق

والطفل يهمس في آسى:

اشتاق يا بغداد تمرك في فمي..

من قال إن النفط أغلى من دمي(١)

حذف الشاعر المضاف في قوله: " أشتاق يا بغداد تمرك في فمي" والتقدير " طعم تمرك في فمي"، فالحذف جاء متساوقًا مع همس الطفل المتعب الذي سالت من فمه دماء غزيرة اختلطت بالتراب، فلا مجال للإطالة والتفصيل، فالحذف يمثّل نمطًا من التخفيف من اندفاع الكلام بشكل فني يجسّد براعة الشاعر ومقدرته الأدبية، لأنّ " الخفّة هي المطلوبة، والمقام يستدعيها، والحال تطلبها، ففي الخفّة تلك تكمن البلاغة ويسمو الكلام "(٢).

ومن أمثلة الحذف أيضًا قوله في قصيدة " رحلة النسيان":

الوقتُ ليلٌ... والدقائقُ بينَنَا

زمنٌ طويلٌ حين يسكنُنا الضجَرْ(٣)

حذف الشاعر الصفة في قوله " الوقت ليلٌ ...." وترك الليل دون تحديد صفته، ووضع النقاط موضع الحذف؛ لإثارة ذهن المتلقي، فكلمة "الوقت ليلٌ" توحي بأن الشاعر يعيش في ليل سرمدي لا انقضاء له؛ إذ إنَّ الليل استحوذ على أوقاته كلها، وفي إخفاء الصفة نوع من التفاؤل بتحقق اللقاء الذي ينتظره.

ويشمل الحذف –أيضًا– الحروف كالعطف وغيرها، فقد " حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة، وليس شيءٌ من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من

---

(١) المصدر السابق، ٣٨ .

(٢) عباس فارساني (٢٠٢٠م) ، الانزياح التركيبي في شعر سمير العمري، متاح على https://al-manassa.com تاريخ الدخول ٢٠٢١/١١/٢١م.

(٣) جويدة، مج٣، المصدر السابق،٢٩١ .

تكليف علم الغيب في معرفته "[١]. فالحذف بلا دليل ضرب من الإبهام والتعمية في الكلام، أما الحذف الذي لا يخل لوجود قرينة لفظية أو معنوية فليس من ذلك[٢].

ويعد الحذف في حروف العطف، " خروجًا عن أساليب العربية المتعارف عليها، وتجاوزًا لأنماط التراكيب المعروفة"[٣]، ومن أمثلة ذلك قول جويدة في قصيدة "رسالة إلى شارون":

القُدْسُ أَرْضًا وقُدَّاسًا وَمِئْذَنَةً كالنِّيلِ عِنْدِي.. كَالأَعْرَاضِ.. كَالهَرَمِ[٤]

يلحظ في قوله "كالنيل عندي.. كالأعراض.. كالهرم" حذف حرف العطف "الواو" بين الأسماء المعطوفة؛ للدلالة على عِظَم محبته للقدس، ومكانتها في قلبه، فهي بمنزلة النيل والأعراض والهرم في القداسة والتعظيم، فحذف حرف العطف جعل الأسماء المعطوفة كالشيء الواحد، وأكسب المعنى قوة.

ويلحظ مما سبق أن الانزياح التركيبي أسهم في إثراء الدلالة، وإحداث التأثير في نفس المتلقي، فلم يأتِ اعتباطًا،" فالانزياح متعمد من قبل المبدع؛ بغية تحقيق قيم دلالية وجمالية"[٥].

---

(١) ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ج٢(القاهرة: دار الكتب المصرية للنشر، ١٩٥٧م)، ٣٦٠ .

(٢) ينظر: محمد مريخان العجمي، دلالة حذف واو العطف: دراسة نصية في ضوء مؤثرات الخطاب، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية ، مج ١٧، العدد ٢، ٢٠٢٠م، ٣٥٨ .

(٣) ينظر: العجمي، المصدر السابق، ٣٦٢ .

(٤) جويدة، مج٣ ، المصدر السابق، ٤١٥.

(٥) محمد عزام، التحليل الألسني للأدب، ط٤ (دمشق: دار الثقافة، ١٩٩٤م)، ١٠٥ .

الخاتمة

يعد الانزياح من أهم الوسائل التي يعتمدها الشاعر للإيحاء والتأثير بدلًا من التصريح، فينقل المتلقي من المستوى المباشر إلى المعاني والدلالات الكامنة وراء النَّص، فإنَّ الانزياح يُعد تنحي عن السائد، وخرقٌ للمعهود، وهو إضافة جمالية ينقل المبدع من خلالها تجربته الشعورية للمتلقي، مُحْدِثًا التأثير فيه، وبذلك لا يُعد أي خروج عن المألوف، وتجاوز للمتعارف عليه إنزياحًا إلا إذا حقق قيمة جمالية وتعبيرية للنَّص.

وقد أدرك الشعراء ما له من تأثيرات فنية جمالية، وبعد إيحائي له وقعه على المتلقي، فوظفوه بوصفه تقنية فنية عبروا بها عن تجاربهم وأفكارهم.

ثبت المصادر

- أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب للنشر، القاهرة (د.ط)، ١٩٩٥م.
- استقبال النص عند العرب، محمد المبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
- الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، موسى ربابعة، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١ ٢٠٠٣م.
- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط٤، ١٩٩٣م
- الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، ج١، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط١، ١٩٩٧م.
- الأعمال الكاملة، فاروق جويدة، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٩م.
- الانزياح في التراث النقدي والبلاغي أحمد ويس، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د،ط)، (د.ت).
- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد ويس، المؤسسة الجامعة للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
- الانزياح وتعدد المصطلح، أحمد ويس، مجلة عالم الفكر، مج ٢٥، العدد: ٣، ١٩٩٧م.
- البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان للنشر، مصر، ط١، ١٩٩٤م.
- بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ترجمة: محمد الولي العمري، دار توبقال، المغرب، ط١ ١٩٨٦م.
- التحليل الألسني للأدب، محمد عزام، دار الثقافة، دمشق، ط٤، ١٩٩٤م.
- جماليات التلقي، سامي إسماعيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.
- جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانز روبرت ياوس، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
- الخصائص، ابن جني، أبو الفتح عثمان، تحقيق: محمد علي النجار، ج٢، دار الكتب المصرية للنشر، القاهرة، (د.ط)، ١٩٥٧م.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
- دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.
- دلالة حذف واو العطف: دراسة نصية في ضوء مؤثرات الخطاب، محمد مريخان العجمي، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية ، مج ١٧، العدد ٢، ٢٠٢٠م.

- شاعرية أحلام اليقظة، جاستون باشلار، ترجمة: جورج سعيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
- شعرية الانزياح في جمالية العدول، خيرة حمرة العين، مؤسسة حمادة للنشر والتوزيع، عمّان، (د.ط)، ٢٠١٠م.
- شعرية الانزياح في شعر محمود درويش، عبد الرحمن محمد كلاب، دار نوبار، القاهرة، ط٤، ١٩٩٤م.
- شعرية الصورة البلاغية في إبداع فاروق جويدة، منال علي عبد العزيز، رسالة دكتوراه، جامعة المنوفية، ٢٠١٦م.
- علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
- فعل القراءة " نظرية جمالية التجاوب في الأدب"، فولفغانغ آيزر، ترجمة: الجيلاني لكدية، حميد لحمداني، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، (د.ط)، ١٩٨٩م.
- فنية الانزياح وأيقوناته المتحركة، عصام شرتح، مجلة الكلمة، العدد: ١٣٣، ٢٠١٨م.
- في الشعر الأوروبي المعاصر، عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٥م.
- لذة النَّص، رولان بارت، تقديم عبد الله الغذامي، ترجمة محمد خير البقاعي، الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
- مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، عبد الله خضر، دار القلم للنشر والتوزيع، بيروت، (د.ط)، ٢٠١٧م
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، (د.ط)، ١٩٨١م.
- نظرية التلقي مقدمة نظرية، روبرت هولب، ترجمة: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.
- النظرية الشعرية " بناء لغة الشعر – اللغة العليا "، جون كوهين، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٠م.
- نقد مفهوم الانزياح، إسماعيل شكري، مجلة فكر ونقد، العدد:٢٣، ١٩٩٩م.
- وسائل إثراء الدلالة في الشعر الفلسطيني المقاوم " لطفي زغلول نموذجًا "، عاطي عبيات و يحيى معروف، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد: ٢٩، ٢٠١٣م.