الاِنزياح اللّغويّ وفاعليته الأسلوبيّة في القصيدة النثريّة الحديثة

م. د. علي محمد عاصي الإزيرجاويّ
جامعة ذي قار – كلّية التربيّة الأساسيّة
Ali3825@yahoo.com

ملخص البحث:
تستند هذه الدّراسة إلى قراءة النّص الشّعريّ قراءة فاحصة للنظر في النّسيج اللّغويّ لشعر مجموعة من رواد قصيدة النثر وهم: (أدونيس، ويوسف الخال، وأنسي الحاج، ومحمد الماغوط)؛ للوقوف على حيويّة اِستخدام تقنيّة الاِنزياح في نصوصهم الشّعريّة وصولاً إلى فهم النّص وتحليله؛ على اِعتبار أنّ لغةَ هؤلاء الشّعراء هي لُغة متمرّدة واِستثنائيّة ولا بدّ أن تحفل بكثير من مظاهر الاِنزياح التي اِنبثقت أساسًا من التّناقضات التي عاشها الشّعراء. ومن أجل تحقق أهداف الدّراسة فستعتمد على المنهج النقديّ التّحليليّ الذي يستند في قسم منه، إلى تقنيات المنهج البنيويّ – السّيميائيّ الذي يهتم بدراسة العناصر البنيويّة التي تُكوّن النّصوص الأدبيّة المكتوبة، والبحث عن جماليات اللّفظ والصّور الشّعريّة، والكشف عن العناصر اللّغويّة المكونة لجماليتها، وستضمّ الدّراسة ستة محاور هي:
الكلمات المفتاحية: الاِنزياح، اللغويّ، الأسلوبيّة، القصيدة النثريّة

Research Summary:
This study is based on a careful reading of the poetic text to consider the linguistic texture of the poetry of a group of pioneers of prose poem، namely: (Adonis، Youssef Al-Khal، Ansi Al-Hajj، and Muhammad Al-Maghout); To find out the vitality of using the displacement technique in their poetic texts leading to the understanding and analysis of the text; Considering that the language of these poets is a rebellious and exceptional language، it must be full of many aspects of displacement، which stemmed mainly from the contradictions experienced by the

poets.
In order to achieve the objectives of the study، it will depend on the critical analytical approach، which is based in part on the techniques of the structural-semantic approach، which is concerned with studying the structural elements that make up the written literary texts، searching for aesthetics of pronunciation and poetic images، and revealing the linguistic elements that make up its aesthetic. The study will include six axes:

1. Linguistic shift in structure
2. The displacement of the pivot word and its role in linguistic structure
3. The displacement of the adjective word، and its role in linguistic structure
4. Employing unused words
5. The displacement of the word (symbol)، and its role in linguistic structure
6. Using the spoken language and shifting its connotation to the syntax.

Key words: displacement، prose poem، stylistic، linguistic

المقدّمة :

تُعدّ نظريّة الإنزياح من أهمّ النّظريات في الدّراسات الأسلوبيّة والألسنيّة الحديثة التي حاول أصحابها تفسير الأسلوب من خلالها، وهم يرون في الأسلوب إنزياحًا أو إنحرافًا عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنّه نمطٌ معياريّ[١]، بمعنى إستعمال اللّغة إستعمالاً يخرج بها عمّا هو مألوف ليثبت ذاتيّته، غير أن مفهوم الإنزياح تجاذبته وتعلقت بدائرته مصطلحات وأوصاف كثيرة، فلم يكد يستقر في مصطلحه وحتى في مفهومه لدى الباحثين[٢]، وهذا التّعدّد ليس ناتجًا عن مشكلات التّرجمة بقدر ما هو تعدّد في المصطلحات المستعملة من قبل المنظرين الغربيين أنفسهم، وبغض النّظر عن أوجه الإتفاق والإختلاف إلاّ أن المصطلح أصبح قانونًا من قوانين الإنتاج الأدبيّ ((هذا القانون الذي لا يتحقّق إلا بإستخدام محور المجاز والإستعارة في اللُّغة ، فمتى ما توفر هذا القانون توفر الشّعر ومتى ما إختفى أو تضاءل إختفى الشّعر وتضاءل))[٣]، ومن هنا يبدو واضحًا إن قانون الإنزياح يتوقف على الأسلوب وطريقة إستخدام اللُّغة فالأسلوب يتحدّد ((بانحرافيته عن الإستعمال أو العرف اللّغويّ وعند كلّ أديب خلّاق لا بدّ أن نكشف وجود إنحرافٍ أسلوبيٍّ فرديٍّ))[٤]؛ وإذا إنحرف الأسلوب من أجل فنية إستخدام اللُّغة المتجاوزة للمعيار

فإن الإنزياح في هذه الحالة يعدّ من أهم الظواهر التي ينماز بها الأسلوب الشّعريّ عن غيره؛ لأنّه عنصرٌ يميّز اللُّغة الشّعريّة ويمنحها خصوصيتها وتوهجها وألقها، وتجعلها لغة خاصّة تختلف عن اللُّغة العاديّة(٥).

وقد تبنَّى هذا المفهومَ عددٌ مِن الباحثين والنقاد، كريفاتير وبالي وسبيتزر(٦)، ومنهم جون كوهن الذي أعطى المفهوم الدّقة النّظريّة، فيرى أن الشّرط الأساسيّ والضروري لحدوثِ الشِّعريّة هو حصول الإنزياح، بإعتباره خرقًا للنّظام اللُّغويِّ المعتاد(٧).

وبناءً على ذلك فإن كوهين ميّز بين نوعين من الإنزياح يتوافقان مع الطموح الإستراتيجيّ للشعر بإستبدال المعنى، هما الإنزياح التّركيبيّ والإنزياح الإستبداليّ؛ فالإنزياحات التّركيبية تتصل بالسّلسلة الخطيّة للإشارات اللّغويّة عندما تخرج عن قواعد النّظم والتّركيب مثل الإختلاف في ترتيب الكلمات والإنزياحات الإستبداليّة تخرج عن قواعد الإختيار للرّموز اللّغويّة، مثل وضع المفرد مكان الجمع، أو الصّفة مكان الموصوف، أو اللفظ الغريب بدل المألوف، وإن كان الفصل بين نوعي الإنزياح التّركيبيّ والإستبداليّ ليس بالأمر الممكن في كلّ الأحوال(٨).

إلاّ أن الإنزياح الإستبدالي حظي بإهتمام أكبر من قبل دارسي الأسلوب، فـ(كوهن) درس في هذا الباب ما سماه عدم الملاءمة أو المنافرة، وهو يرى أن أكثر صور عدم الملاءمة تردّدًا يتمّ من خلال إسناد خواص ماديّة إلى ذوات روحيّة أو العكس، وفي الحالتين يمزج الشّعر الأناسي بالأشياء(٩)، وهذا من أهم مداخل الإستعارة بنوعيها إستعارة المحسوس إلى المعنويّ، وإستعارة المعنويّ إلى محسوس، حيث ينطبق عدم الملاءمة على جزءٍ واحدٍ من وحدتي المعنى أو طرفي الإسناد ويكون أكثر ذلك من خلال عدم الملاءمة بين الصّفة والموصوف، كما في قولنا: (عشب من زمرد أخضر) أو قولنا: (صلاة زرقاء) والذي يبتدعه الشّاعر عندما يخلق إستعارة مبتكرة – بحسب (كوهن) – إنما هو الوحدات وليس العلاقة وإبتكاره الشّعريّ يكمن في أنّه يجسّد في شكلٍ قديمٍ جوهرًا جديدًا(١٠)، ولكنّنا – في الغالب– لا يمكن أن نفصل الوحدات نفسها عن الشّكل بصفة عامة، فالوحدات والعلاقات هي كلّها ما يكوّن الشّكل، وليس الوحدات فحسب (١١).

وهكذا، يبدو واضحًا أن نظريّة الإنزياح عند جان كوهن تقوم على ((مجموعة من الثّنائيات واستراتيجية الثّنائيات هي إستراتيجيّة الشّعريّة البنيوية أو هي بالأحرى إستراتيجية البنيويّة وتخصّ بنية اللُّغة الشّعريّة ووظيفتها متّخذة أشكالاً مختلفة بعضها ظاهر والآخر مضمر، لكنّها تعود

إلى ثنائيّة بسيطة هي ثنائيّة المعيار / الإنزياح))[١٢].

وسنحاول وفق هذه المعطيات النّظريّة أن نتناول بالدّراسة بعض أشكال الإنزياح في نصوص رواد قصيدة النّثر، وإستجلاء الرّؤى الإيحائيّة القابعة وراء الأسلوب الإنزياحي المستعمل في النّص الشّعريّ، وبيان مدى تفاعل هذا الأسلوب مع فكرة النّص وإمكانية تقديم رؤية جديدة خارجة عن المألوف في تشكيل اللّغة، ومن هذه الإنزياحات:

أولا: الإنزياح اللغويّ في التركيب

ولو نظرنا في نصوص هؤلاء الشّعراء لوجدنا أنّها تحفل بتقنية الإنزياحات التي تثري فاعليّة النّصّ الشّعري وتعكس روح التّجربة الخلاقة والرّؤى المتجدّدة، ففي قصيدة **(ملاعب العروق)** للشاعر يوسف الخال، التي إمتازت بسلسلةٍ من الإنزياحات اللّغويّة بين دوالها ومدلولاتها، يقول فيها:

على ملاعب العروق
ياصبيّةُ ارقصي
حياتُنا غبارْ
والليلُ والنّهارْ
سريرُنا
قومي اليه وافتحي
بوابةَ المساءْ
واضطجعي
ستحبلُ الحجارةُ من اعناقِنا
ويولد الرّجاءْ...
لن يوقظَ العظامَ ساحرٌ ..
عرّي غصون يومك الكئيب
قلّعي جذوره معي
وعانقي التراب في رجولتي
في جسدي
وخلف هذا الرّحاب
مدّي شراع وجهك الصغير..
السيف لايرتد عن جراحنا
لايرتوي دماء
وتحبل العيون بالصدى..
كأن في السفوح برصًا وفي
فم المدى حجر[١٣].

إن الإنزياح عن النّسق الوضعي في قوله:(حياتنا غبار، ستحبل الحجارة، ويولد الرّجاء، عرّي غصون يومك الكئيب، عانقي التّراب، السّيف لايرتد عن جراحنا لايرتوي دماء، تحبل العيون بالصّدى ، فم المدى حجر...)، هو الذي يجعل اللُّغة شعريّة؛ لأنَّ الكلمات تتجاوز في تشكيلها اللّغويّ السّابق منطق اللُّغة العاديّة، هذه اللُّغة التي يكون هدفها منطقيّة المعنى، ولا تحفل بمنطقيّة الإنفعال، فالتّشكيلات اللّغويّة السّابقة ليست وشيًا لفظيًّا إضافيًّا، وإنّما تتشكّل أنماطها من خلال التّراتب الفكريّ، وإعادة تنظيم البناء اللّغويّ، لخلق التّأثير والإنفعال في المتلقّيِ[١٤].

ففي قوله: (ستحبلُ الحجارةُ من أعناقنِا) خلق الخال إنزياحًا حادًّا بين كونين لغويين أو رؤيويين متباعدين، فالفعل (ستحبل) هو

رمز الحياة وديمومتها لما يتسم به من رمزيّة للولادة ولانبعاث، في مقابل الحجارة التي توحي بدلالة الصّلابة والتّمنع، ومن هنا خلق الشّاعر اِنزياحًا حادًّا بين المسند (ستحبل) والمسند إليه (الحجارة).

لكنَّ الفجوة الأكثر حدّة تجلّت في قوله:(عرّي غصون يومك الكئيب)، فقد اِنزاح الشّاعر بتشكيله هذا عن المألوف، واستخدم لفظة (الكئيب) اِستخدامًا رمزيًّا اِنزياحيًّا لغويًّا خاصًّا، خالقًا حسًّا عميقًا بالفجوة القائمة بين الصّفة (المحسوسة) والموصوف (المعنوي)، (غصون يومك = الكئيب)، ليظهر الشّاعر من خلالها مدى المأساة والوحدة والفراغ التي يعيشها من ناحية ، وطريقة مواجهته لألمها وتصدّيه لها بالمنى والحسن وصولاً إلى الخلاص من ناحية أخرى مقابلة.

أمَّا في قوله:

السّيف لايرتد عن جراحنا

لايرتوي دماء

فقد وصل إلى الذّروة في المفاجأة والتحوّل، بِانزياح عبارتيه (السّيف لايرتد عن جراحنا، لايرتوي دماء)، عن المألوف، وذلك عن طريق إقحام كونين متوازيين دلاليًا بين (لايرتد / لايرتوي) في صورة تقابلية، تعتمد على تقنيّة (التّشخيص)، ففي قوله:(السّيف لايرتد عن جراحنا)، يشخّص الشّاعر (السّيف) بإنسان لا يمتنع عن ضرب جراحنا، مؤكّدًا عمق المعاناة، وشدّة الألم التي يقاسيها في حياته، من جرّاء الواقع المأساوي ، وكذلك في قوله: (لايرتوي دماء) يلجأ الشّاعر إلى التّشخيص، لإظهار عمق المعاناة، وخاصة بإضفاء صفة الإرتواء على (السّيف) لتكسبها عمقًا دلاليًّا خاصًّا قادرًا على التّأثير في المتلقّي، فعلى الرّغم من تجلّي البعد المأساوي في التّراكيب السّابقة إلا أنّها تعبّر عن فيض جرح إنسانيّ ، يتماهى مع جرح المخلص وآلامه على الصّليب ليصهرا معًا ذات الشّاعر التي تفيض ألمًا وحزنًا في قرارتها، ومن هنا يمكن القول ((إن لغة النّصّ لغة متفاعلة، ليست خامدة، ولا تكف عن الحركة: لا تكف عن اِستيعاب دلالات ومضامين جديدة، وإفراز أبنية غير محدودة، تتطلّب وصفًا ديناميًّا يواكب تلك القدرة ولا يحدّها))[١٥].

والملاحظ أن الجملة في شعر الخال تكتسب طاقة جماليّة، وقدرة إيحائيّة، بِانزياحها عن النّمط المألوف، واِعتمادها على التّجسيد والتّشخيص والتّجريد، وهذا الإنزياح ميزة تشكيلاته اللغّويّة.

وهكذا تتشكّل رؤيا النّصّ في إطار تأكيد المفارقة الجذرية، لتعكس مرحلة التّمزق والمعاناة التي يعانيها الشّاعر، في ايقاعات مأسويّة تنزف اليأس(حياتنا غبار) ، والرّعب (ستحبل الحجارة من أعناقنا / لن يوقظ العظام ساحر/السّيف لايرتد عن جراحنا / لايرتوي دماء/ وتحبل العيون بالصّدى/ كأن

في السّفوح برصًا وفي فم المدى حجر).

فتصور هذه التّراكيب حالة الإنسان التي تترجح بين السّكوت والبلوغ ، فالإنسان يدرك أزمته، ويرفض موته، ويتوق إلى الخلاص (قومي إليه وافتحي بوابة السّماء/ يولد الرّجاء/ تسمرّي يانجمة الميلاد فوق مزودي/ عرّي غصون يومكِ الكئيب / قلّعي جذوره معي).

ومن هنا يستقي النّصّ شعريته من كثافة الثّنائيات الدّلاليّة، ومن مسافات التوتّر التي يخلقها التّناقض بين الواقع المأساوي الممزق الذي وصل إليه الإنسان ووقع في براثنه، وبين الرّغبة العارمة في النّهوض والإنبعاث والخلاص(١٦).

ونقف عند نصٍّ آخر من قصيدة **(أحبك)** للشاعر أنسي الحاج ممتلئ بمفرداتٍ مشحونةٍ منزاحة عن النّمط اللّغويّ المألوف، من خلال اِكتنازها برموز متشابكة لا تقدم إحتمالات جاهزة للمعنى ؛ إذ يقول على طريقة الشّعراء العذريين :

أُحبُّكِ

وما أَحببتُ إلاّ بدمارِ القلبِ وضلالِ المنظرْ

وأُحِبكِ

وطاردتكِ حتَّى أُشاهِدَ حُبُّكِ وهو نائمْ

لأعرفَ مإذا يقولُ وهو نائمْ

فَحَمَلَهُ الخوفُ وروَّعَه الغَضَبْ

وَهَرَبَ إلى البُرجِ عاليًا

كاتمًا قَدِ انْفصَلْ

وأنا في جهلي أطوفُ وفي حكمتي أغرَقْ

على مَوْضِعٍ أدورُ على موضعٍ أهدأ

وحبُّكِ يقظانُ وجريحٌ وراءَ الأسوارْ

وحُبِّي بارٌّ بعدَ الاوانْ

نارُ البِرّ تأكُلُهُ الاوانْ(١٧).

يفتتح النّص بالكلمة المحوريّة (أحبّك)؛ فالحبّ يمثّل له مظهرًا من مظاهر العواطف السّامية؛ لأنّه يقترن بالحبيبة (رمز الجمال المطلق)، وهكذا شكّل الحاج من خلال هذه الكلمة سلسلة من الجمل، التي ولّدت عدّة صور، معبّرة عن حالة التّوق والتعطُّش للحبيب، والملاحظ إن هذا الحبّ الّذي يكنّه الشّاعر لحبيبته شبيه بحبّ جميل بن معمّر(١٨)، وغيره من شعراء الغزل العذّري، فالتّعابير العاطفيّة الّتي يبثّ، عبرها، ما يكنّه من عاطفة وما يكتنف صدره من حزن ولوعة تشكّل صورة معبرة عن عمق هذه العاطفة إزاء المحبوبة، فهو لم يتناول في تعابيره صورًا خارجةً عن الإطار العام للغزل العفيف، ولم يتطرق إلى وصف جسدها العاري، ولا إلى وصف علاقاته الغراميّة معها، كما يفعل شعراء الغزل الإباحي، وإنما قصّر صوره التعبيريّة على مدى الحبّ الذي يكنّه لها في قلبه، وذلك عبر ألفاظ وعبارات تنمّ عن وضوح الرّؤية لديه، ورقّة مشاعره، وتعلّقة بالحبيبة حتّى الضّياع، فيقارن بين حبّها وحبّه، ويحسب أنّ هذا الأخير قد أكلته نار البرّ، بينما بقي حبّها يقظان وجريحًا بين أسوار البرج العالي.

ومن هنا يمكن القول:((إن كلَّ مفردة، في اللُّغة الشّعريّة، هي عاملٌ شعريّ يتضمّن بالإضافة إلى معناه، قيمة تعبيريّة تتجاوزه، بوصفها ناجمة عن العلاقات القائمة بين الألفاظ المفردة، ومظهرها، ومعناها وحركتها، وعندما نقول بالإغتصاب الواعي للغة، فنحن نعني المعرفة المركَّبة لقوانينها، بوصفها أداة تعبير خالص، وطاقة مُحَرِّكة للتعبير، تحيل اللُّغة المفردة فعلاً في نطاق الصورة الشّعريّة))[١٩].

السّمة الغالبة على مفردات هذه القصيدة هي التعمّق والازدواج، ونقصد بالتعمّق هنا توخي أقصى دلالات الدقّة والإنسجام في المعنى، ونضرب لذلك مثلاً: فالكلمات المعبرة عن حالة الشّاعر نعرضها كالآتي: أحببتُ، طاردتك، أشاهدُ، أعرفُ، جهلي، حكمتي، أدورُ، أهدأُ، حبي.

وفي المقابل نلحظ الألفاظ الأساسية المعبّرة مباشرةً عن حالة الحبيبة هي لفظة واحدة تحمل الكثير من المعاني، وهي (حبكِ)، إضافةً إلى الضمير المتصل (ك) العائد إليها والتي خلقت اِنسجامًا داخل جسد النّصّ .

هذا التفاوت الكبير بين الألفاظ العائدة إلى الشّاعر واللفظة العائدة إلى حبيبته يدلّنا على أنّ التّركيز، في هذا الشّاهد، منصبًا على شرح حالة الشّاعر أكثر منها على حالة الحبيبة، وهذا حال شعراء الغزل العذريّ أو العفيف، الذين يصفون حالتهم ويعززونها بالأدلة من دون الإلتفات كثيرًا إلى حالة المحبوب، ولعلّ تعبيره الأخير بقوله (وحبّي بارّ بعد الأوان ونار البرّ تأكله) لأسمى دليل على إخلاصه ووفائه لها.

فضلاً عن ذلك نجد أنَّ السّمة الغالبة على تراكيبه الشّعريّة (الاِنزياح) في قوله: (وحبُّكِ يقظانُ وجريحٌ وراءَ الأسوارْ، وأنا جهلي أطوفُ وفي حكمتي أغرَقْ)، فقد اِنزاحت عبارات الحاج عن المألوف، وخلق اِنزياحًا بين كونين متباعدين: كون حسّيّ متمثّل بـ(يقظان)،(أطوف)،(أغرق) وكون معنويّ متمثّل بـ(الحبّ)،(جهلي)،(حكمتي) أيّ اِنزياح حادّ بين المسند والمسند إليه،

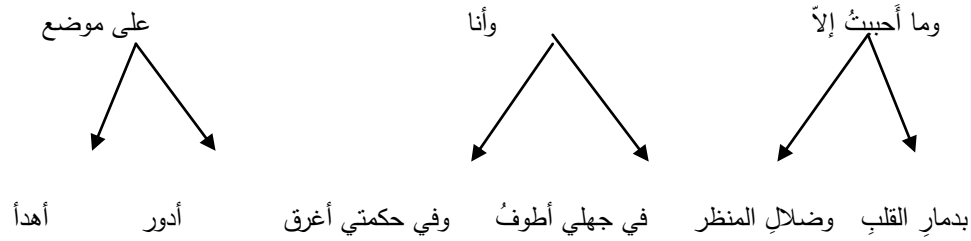
ومن هنا يمكن القول: إن هذه القصيدة تملك توتّرًا داخليًا حادًّا ينشأ من :

اولاً : الكلمة المفتاح (أحبكِ) المكررة في القصيدة،، للدّلالة على التّأكيد والإثبات، وربطها للسّياق الشّعريّ.

ثانيًا : التّجانس والتّنامي على الصّعيد الدّلاليّ في ترابط العبارات، وهذا ما تجلّى في الجمل المتتابعة والمعطوفة فيما بينها، كما في قوله:(وأُحبُّكِ / وما أَحببتُ إلاّ بدمارِ القلبِ وضلالِ المنظرْ/ وأُحِبكِ/ وطاردتكِ حتَّى أُشاهِدَ حُبُّكِ وهو نائمْ/ لأعرفَ مإذا يقولُ وهو نائمْ/ وأنا في جهلي أطوفُ وفي حكمتي أغرَقْ/ وحبُّكِ يقظانُ وجريحٌ وراءَ الأسوارْ ...) .

ثالثًا: اللاتجانس والإنكسار على الصّعيد الدّلاليّ ضمن العبارة الواحدة، وهذا ما نلحظه في التّشكيلات اللّغويّة التّاليّة: وحبُّكِ يقظانُ وجريحٌ وراءَ الأسوارْ، وأنا جهلي أطوفُ وفي حكمتي أغرَقْ التي تخلق اِنزياحًا بين الدّال والمدلول.

رابعا : الثّنائيات المتناقضة بين الجمل من خلال تقنيّة التّوازي التّركيبيّ والذي خلق اِنسجامًا دلاليًّا وايقاعيًّا ملفتًا:



ومن هنا يمكن القول: إن مسألة التّعبير الشّعريّ مسألة اِنفعال وحساسية وتوتّر ورؤيا، ليس فقط مسألة نحو وقواعد، ويعود جمال اللُّغة في الشّعر إلى نظام المفردات، وعلاقة بعضها ببعضها الآخر، وهو نظام لا يتحكّم فيه النّحو فقط بل الاِنفعال والتّجربة.

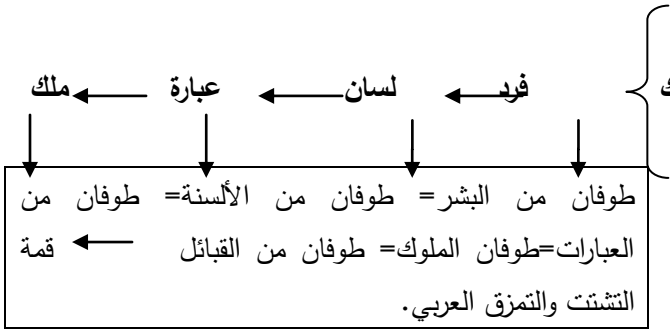
ثانيًا:اِنزياح الكلمة المحوريّة، ودورها في التّركيب اللّغويّ

ثمّة ظاهرة معجميّة تستدعي الوقوف عندها مليًّا، لما فيها من تجديدٍ في اِستخدام اللّغة وحرفةٍ في نسيج معنى المعنى، من خلال توظيف لفظةٍ ما عنصرًا مكونًا للألفاظ الأخرى داخل المقطع الشّعري، فتكون اللفظة محور المقطع، لا من خلال تكرارها فحسب بل من خلال دخولها في مقومات كلّ لفظة فيه، مؤديّة بذلك وظيفة العلامة السّيميائيّة الدّالة، ولبيان ذلك ندرس نصًّا من نصوص الشّاعر أدونيس:

بشرٌ تموج حشودهم
طوفان ألسنة، لكلِّ عبارة ملك
وكلّ فمٍ قبيلة
وأنا الذي نبذتني كلّ قبيلة[٢٠].

إن لفظة (طوفان) تشكّل محور ألفاظ هذا المقطع، إذ أنّ لفظ (البشر) تشمل مجموعة كبيرة من الأفراد، وهي تنسجم مع (الطوفان) في مقوّم الكثرة، ويتوطد هذا الإنسجام مع إسناد لفظ (تموج) إلى الحشود المرتبطة بالبشر أصلاً؛ لأنّ لفظ (تموج) هو اللفظ المستعار مختصّ بالبحر، أو بما يطوف، وهو من مقومات لفظة (الطوفان) التي تنسج علاقة وشيجة مع (بشر وحشود، وتموج) ، بلحاظ الكثرة والتّحرك اللاواعي واللاإرادي،

هذا فيما يتعلق بما تقدم عليها من ألفاظٍ، أما فيما تأخر عنها، فيلحظ أن (طوفان) أضيفت إلى ألسنة واستعيرت لها، فالعلاقة واضحة بينهما، إذ أنّها أكسبت الألسنة دلالتها على مستوى الكثرة ، وفي الألسنة مجاز مرسل يدلّ على الحشود التي تنسجم – كما تقدم– مع الطوفان، والألسنة هي التي تنتج العبارات ، والعبارات تنتج الملوك (لكلّ عبارة ملك)، فنحن أمام طوفان من العبارات والملوك، وهذا ما يظهر التّشتت بأوضح صوره التي ترسم على شكل (وكلّ فمٍ قبيلة)؛ لأنّ الفمّ هو اللّسان، واللّسان عبارات، وللعبارات ملوك، والقبيلة هنا ليست قبيلة عادية، إنّها قبيلة من ملوك، فهذه الصّورة تعكس الواقع المأزوم ، والذي أسهمت لفظة (طوفان) في تصويره من خلال علاقاتها مع الألفاظ المجاورة [٢١]، ونوضح ذلك من خلال التّرسيمة الآتية:



ويقول في القصيدة نفسها:

إسماعيل يطفو
صحراء من كتبٍ
تموت...[٢٢].

إن أدونيس يفجِّر كلّ كوامن داخله الواعية واللاواعية بتلقائيّة من خلال الكلمة المحوريّة في النص (يموت)، وتتضح محوريتها من خلال دخولها في تشكيل دلالة الألفاظ المجاورة ، فقد جاءت لفظة (يطفو) على صيغة المضارع ، وهي المسند ، والمسند إليه هو إسماعيل، وإذا كان بمعنى الجثة، أو ما تضاءل وزنه فطفًا، فهي إشارة إلى توهينه من خلال وصفه بالجثة أولاً، أو نعته بالخفة ثانيًا، وإسماعيل يطفو كصحراء، ومن لوازمها إنها تمتدّ أفقيًّا، وتنعدم فيها الحياة، ماينسجم مع واقع إسماعيل الذي لايمثل أيّة قيمة فيما هو عليه، ومع (يطفو) بما تحمل من إشارة إلى الجثة التي يكتمل وجهها في لفظة (يموت)، ويتقاطع محمول إسماعيل مع لفظة (الكتب) التي تختزنه[٢٣]، وبهذا تتضح

الدّلالة الكبرى، للمقطع والتي تتضح من خلال الشّكل التالي:

. إسماعيل يطفو = (اسماعيل يموت)،الذي يطفو هو الجسم الذي لاحياة فيه،أو ماخفّ وزنه.

. الصحراء = تمثل الموت ؛ لأنها تمتد أفقيا، وليس لها جذور عميقة وذلك بدلالة (يطفو).

. من الكتب = (الكتب الميته) ، صحراء من كتب تموت.

وبذلك تجلّت قيمة اللفظة (تموت) في هذه العبارة، ودلالتها ومحوريتها في إرتباط ألفاظ العبارة بها؛ لإنها دخلت مكونًا لمعنى جميع ألفاظ المقطع

ثالثا: اِنزياح الكلمة الصّفة، ودورها في التّركيب اللّغويّ

كما أنَّ شعراء قصيدة النّثر قد وظّفوا الكلمة (الصّفة) في نصوصهم الشّعريّة، بدقّة متناهية وبشكلٍ اِنزياحيٍّ، خالقين فجوة بين الصّفة والموصوف؛ لأنَّ الشّعريّة بالنّسبة لهم إسناد جديد (غير متوقع) واِنزياح حرّ عن القوالب والأنماط اللّغويّة المألوفة.

ومن ذلك قصيدة(**العتبة إمرأة**) للشّاعر محمد الماغوط يقول فيها:

يا امرأةً متدليةً في الشّارعِ..
في الليلِ
حِيثُ يجري عبيركِ الأصمّ
وتتساقط دموعكِ الرّماديّةْ
أترنّحُ بحسرةٍ إلى الثّلوجِ العاصفةْ
والنّيرانِ الّتي تُضيء لحمكِ المهاجرْ(٢٤).

نلحظ أن الماغوط في هذا النّصّ قد وظَّف الصّفة بأسلوب اِنزياحيّ خاص، بمعنى أنه كسر حاجز الرّتابة بين الصّفة والموصوف، وخلق اِنزياحًا بينهما، ممَّا ولَّد فاعليّة مزدوجة فاعليّة التأثير والإدهاش من جهة، وفاعليّة المفاجأة وإحداث التوتّر من جهة ثانية، وهذا ما تجلّى في قوله: (عبيرك الأصمّ)، و(دموعك الرّماديّة)، و(لحمك المهاجر)، قد خلق اِنزياحًا حادّا بين الصّفات: (الأصم)، (الرّمادية)، (المهاجر) والموصوف (عبيرك)، (دموعك)، (لحمك)؛ لأنَّ هذه الصّفات لا تتماشى دلالتها المباشرة مع (موصوفاتها)، لكنّها قد تخفي نوعًا من التّشفّي والإنفعال الإنتقاميّ من المرأة، بحيث جعل عبيرها أصمَّ، أيّ لا يُشمّ ولا يثير الدّهشة، ودموعها رماديّة لا تثير الشّفقة، ولحمها غير مستطاب؛ لأنّه لحمٌ مهاجرٌ وميتٌ فمن خلال هذا الإسناد أحدث الماغوط عنصر المفارقة والإدهاش والتوتّر.

وفي مقطع آخر من قصيدة (**رؤيا**) للشاعر أدونيس يتضح لنا مدى تمكّن الشّاعر من توظيفه تقنية اِنزياح الكلمة (الصّفة) في بناء النّصّ الشّعريّ، إذ يقول:

ألمحُ بينَ الكُتُبِ الذّليلهْ
في القبةِ الصفّراء
مدينَةً مثقوبةً تطيرْ

ألمحُ جدرانًا مِنَ الحريرْ
ونجمةً قتيلهْ
تسبح في قارورةٍ خضراء
المح تمثالا من الدموع
من خَزَفِ الأشلاءْ والرّكوع
في حضرةِ الأميرْ[٢٥].

يفتتح النّصّ بوصفٍ للكتب يختلف عن كلّ التّوصيفات الفنية السّابقة عليه وبهذا يتحقق الإنزياح من السّطر الأول بخروجه وإنحرافه عن مسار التّوصيف المرجعيّ، ذلك التّوصيف الذي ينطوي على رفضّية الكتاب كوجه من وجوه الحضارة الفكريّة الّتي يقوم عليها بنيان الأوطان.

فالشّاعر وصف (الكتب) بصفةٍ لا يجمعهما جامع في الظاهر (الذّليلة) حيث أن كلمة (ذليلة) محمول إشاري يحيل على الضّعف والإهانة، في حين أن الموصوف وهو (الكتب) مناقض للصفة من حيث إحالته وهذا ما يعكسه النّصّ في الظاهر لكنّ التقنية الإنزياحيّة العميقة تعطينا معنى آخر وهو فقدان القيمة للموصوف لكونه لم يحدث ذلك الأثر الفاعل لإنقاذ الإنسان من الجهل والضياع ؛ ذلك أن الكتاب يجب أن يكون فاعلاً في تنامي فكر الأمة وتأجيج طاقتها نحو تحرير الشّعوب من العبوديّة، أما اليوم فبفقدان الكتاب لهذه القيمة أصبح لا يشكّل سوى ركامًا من الكلام المتجمع فوق بعضه فهو ضعيفٌ مهانٌ بعد أن كان قويًا عزيزًا، وقد جاءت (الصّفة) على صيغة الصّفة المشبَّهة والتي تدلّ على ثبوت الذلّ في الموصوف والمبالغة فيه ، وهذا الموقف ناتج من الإضطراب والقلق النّفسي لدى الذّات الذي يدلّ على حدّة المعاناة والإغتراب الكبير عن الواقع الموضوعيّ وهذا مردّه إلى ((طبيعة العلاقة الجدليّة القائمة بين بنيتين: البنية الإجتماعية العامة، والبنية النّفسيّة للشاعر، وهذه العلاقة قائمة على التّنافر والصِدام أو التّوتر الذي يؤدي إلى إغتراب الذّات الشّاعر وتشظيها وتمزقها))[٢٦].

هذا الموقف الإنزياحي والتّعامل غير المألوف مع النّصّ الأدبيّ ينكشف أثره في السّطر الشّعري الثّاني (القبة الصّفراء)، وهي صورة من صور الموت والإندثار، إذ المعروف أنّ القبّة هي زرقاء للدّلالة على الصّفاء والإطمئنان والإرتياح النّفسيّ، ولكن تلوينها الأصفر يدلّ على رمزيّة الموت والخوف والرّعب هذا الموت الذي جاء توصيفه في السّطر الشّعري الثّالث (مدينَةً مثقوبة تطيرْ) ، فمعروف أن المدينة دالّة تشير إلى التّحضر والمدنية وتوصيف الوطن بالمدينة المثقوبة يعدّ إنزياحًا أيضًا على المستوى البلاغيّ حيث يدلل هذا التّوصيف على مأساة هذا الوطن وهو يعاني من التمزّيق .

ثم تنعطف الذّات إلى صورة إنزياحيّة مغايرة تمامًا لما هو مألوف أيضًا ففي السّطر

الشّعري الخامس والسّادس والسّابع والثّامن (ألمح نجمة قتيلة، ألمح تمثالاً من الدّموع من خزف الأشلاء) ، من خلال هذه الأسطر تترجم الذّات صورة الوطن الممزّق بوصفها دلالة عميقة تحيل إلى عمق مأساة الشّاعر إزاء وطن ممزّق الأشلاء، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن الذّات تحاول أن تتهجم على سياسة الخضوع والإذلال، وسياسة تهميش الكلمة الحرّة المعبرة عن رفضية الواقع الّذي يعيشه هذا الوطن السّليب.

وهكذا نرى أن كلّ هذه الصّورة الّتي اِنطوت عليها القصيدة تحمل في معانيها القريبة والبعيدة صورة الوطن الممزّق الّذي لا يعرف الإستقرار ولا الإطمئنان، ما يعكس قلقًا وجوديًا عند أبنائه الخائفين على وجوده، ومن بينهم شاعرنا أدونيس الّذي يتوق إلى وطن متحرّر من عبوديّة (حضرة الأمير)، هذه الحساسيّة الشّعريّة الّتي تتجلّى من خلال ألفاظ الشّاعر، وعباراته الرّشيقة، تثير في حنايا القصيدة شكلاً من أشكال تفاعل الرّوحيّ القائم بين الموضوع، والألفاظ والكاتب، فلا يمكن التّغاضي عن تأثير الكلمة الشّعريّة الواقعة في مكانها المناسب، والمعبّرة عن الموضوع، والمسيّرة بحساسيّة شاعريّة معينة[٢٧].

نخلص أخيرًا إلى النّتيجة التّالية: إنَّ شعراء قصيدة النثر وظّفوا الكلمة الصّفة في التّركيب: بأسلوب اِنزياحيّ شعريّ واضح، اِعتمد فيه على عنصر المفاجأة والتأثير والإدهاش، وهذا ما تبدّى لنا في إسناد الصفة لموصوف لا تقبله أو تتماشى معه من ناحية العرف الإجتماعيّ والصّياغة المألوفة.

رابعا: توظيف الكلمات الغير مستعملة

كما أن شعراء قصيدة النثر وظّفوا الكلمات غير المستعملة توظيفًا ملائمًا لطبيعة السّياق، وبما يتناسب مع تسلسل القوافي، من خلال ربط الكلمة . بشكل مباشر . داخل النّصّ. وهذا ما تجلّى في قصيدة **(حدود اليأس)** للشاعر أدونيس ،إذ يقول :

على حدودِ اليأسِ بيتي يقومْ
كالزبد الأصْفرِ جدرانُهُ
مجوَّفٌ، مُخلْخَلٌ كالغُيُومْ
بيتي شبابيكٌ عجينةٌ
بيتي أحافيرُ
تنكُشُهُ الرّيحُ، فإنْ أُرْهقَتْ
تنكُشُهُ عنها الأعاصيرُ،
تهجره الشمسُ،
تهجُرُهُ حتّى العصافيرُ...[٢٨].

إنَّ الشّاعر . في هذه الأبيات . قد اِستقى بعض المفردات العربيّة الغير مستعملة من المعجم العربي، بغية توظيفها في إغناء النّصّ من جهة، وهذا ما تجلّى في الكلمات التالية (وتنكشه، أحافير)، ولإغناء البنية الدّلالية والنّحويّة من جهة ثانية.

وبالنّظر إلى الجذر اللّغويّ لهذه المفردات نجد أن لفظة (نكش) مثلاً تعني (الفناء)، يقال :(اتوا على العشب فنكشوه،؛ أي: أفنوه) [٢٩].

لكن أدونيس في قوله: **(تنكُشُهُ الرّيحُ، فإنْ أُرْهقَتْ/ تنكُشُهُ عنها الأعاصيرُ)**، قد اِستخدم لفظة (تنكشه) في سياقها الملائم للحالة الشّعوريّة، التي يريد تأكيدها؛ لأنَّ لفظة (نَكَشَ/ أفنى) نقيض البقاء، أو الخلود [٣٠]، وتشكّل ثنائية ضديّة معها؛ وكذلك الحال بالنّسبة للفظة (مخلخل) ، والتي تعني الشّيء المهزوز بشدّة[٣١]، في قوله: (مجوف مخلخل كالغيوم)، قد اِستخدم لفظة (مخلخل) في سياقها المناسب؛ لأنَّ لفظة (مخلخل) نقيض الاِستقرار والثّبات، فشكّل ثنائية ضديّة معه، ومن هنا تمَّ اِختيارهما لإغناء النّصّ من جهة، ولإدهاش المتلقيِّ بلفظة لم يألفها في السّياق الشّعريّ بهذه الصّورة من جهة ثانية.

وكذلك الأمر بالنّسبة لكلمة (أحافير)، في قوله:**(بيتي شبابيكٌ عجينةٌ/بيتي أحافيرُ)**؛ إذ اِستخدم هذه اللفظة في سياق ملائم لحالة اليأس والإحباط ، فـ(أحافير): جمع أحفار، والحفرة : البئر الموسعة فوق قدرها)[٣٢]، وهنا أدّت هذه المفردة دورها الدّلاليِّ والإيقاعيّ في آنٍ، فـ (بيتي أحافير) خصوصًا عند تلك الزفرة الطويلة في كلمة (أحافير) المتجلية من تناظر الياء فيها مع نهاية الكلمة الأولى من جهةٍ وعمق هذه الياء بسبب (النّبر) من جهة أخرى، ومن صدى رنّة حرف الرّاء– ذي الصّفة التّكراريّة من جهة ثالثة، وكأنّنا نسمع بذلك صدى عميقًا آتٍ من بعيد[٣٣] فضلاً عن تحقيقها تناسقًا صوتيًا مع قوافي القصيدة (أحافير، أعاصير، عصافير) ، وهذا دليل قدرة أدونيس الفائقة على توظيف الكلمة ذات الجرس الموسيقيّ، وبثّ الحياة فيها من جديد لخدمة بنية لغته الشّعريّة، وهنا يظهر لنا أن الاِنزياح اللغّويّ في توظيف الكلمة قد جاء وفقًا لمقتضيات السّياق وما يتطلبه من توتّر واِنزياح لخلق ما يسمَّى لحظة التّكثيف الشّعوريّ بين المبدع والمتلقّي.

وهكذا يمكننا القول: ترتكز لغة الشّعر عند رواد قصيدة النّثر على أعلى مراتب النّحويّة، بتراكم الاِنزياحات والمحسِّنات البديعية كالتّضاد والتوازي، مع اِرتفاع نسبة الكثافة في التّخييل والتّصوير، الأمر الذي يخلق درجة عالية من التوتّر البارز بين البنى النّصيّة جميعها : (الإيقاعيّة، والدّلاليّة، والنّحويّة والمعجميّة).

خامسًا: اِنزياح الكلمة(الرّمز)، ودورها في التّركيب اللّغويّ

وممّا لاشكّ فيه أن شعراء قصيدة النثر وظّفوا الكلمة وشحنوها برموز خاصة في لغتهم الشّعريّة، تنشر ظلالها في ذهن المتلقّي، ويحوّلها هؤلاء الشّعراء بلطفٍ بالغٍ إلى ما

يريدون، فتصبح رموزًا بسيطة ومركبة، سهلة ومعقّدة في الوقت ذاته فإذا أخذنا كلمة (الموت) في نصوص يوسف الخال نجده يستعمل الكلمة نفسها في سياقين مختلفين يطرحان دلالتين متناقضتين ، فتارة يستخدمها كرمز (للحياة) وتارة أخرى يستخدمها كرمزٍ للإنعدام [٣٤]، فموت شهريار في قصيدة (أمنية شاعر) يعني موت الرّوح السّلطانيّة في نفس الشّاعر ووصوله إلى شيءٍ من الإستقرار في بحثه عن المطلق[٣٥] أما في قصيدة (موت) فنجد أنّها مشحونة بالتّعدّد الدّلاليّ الذي يساعدها على التّكثيف مع السّياقات المختلفة يقول:

اليوم مات صاحبي
عيناه نجمتان
بكيت فوق وجهه
بكى معي المكان[٣٦].

ينفتح النّصّ على الفعل الماضي (مات) والذي تأخذ دلالته معنى ثبوت الموت نهائيًا، للمثال المقدس للشاعر، وتعطي جملة (بكيت) بالماضي أيضًا دلالة الأسف والحزن المستمر والثّابت الذي يغرق الشّاعر بدموعه ودموع المكان، فشكّل تكرار حالة البكاء وإضفاء (التّشخيص) على المكان ليبكي مع الشّاعر إنزياحًا دالاً على عمق أثر الفقدان في نفس الشّاعر، وليؤكّد حجم التيه والضّلال بدون منارة الإهتداء التي تضيء درب الشّاعر ودرب الآخرين معه؛ إذ أنّ الشّاعر ربط مصيره بمصيرهم منذ أن قرّر أن يعبّر عن آلامهم ورؤاهم وتطلعاتهم التي هي آلامه ورؤاه وتطلعاته فإنّ ((أبسط محاكاة فنية هي في الآن عينه هي ذاتها وهي العالم ، العالم في شكله الفردي والشّكل الفردي بوصفه العالم، في كلّ واحدة من نبرات الشّاعر، عند كلّ واحدٍ من مخلوقات خياله يوحد مصير الإنسانيّة جميعًا، كلّ الآمال، كلّ الأوهام، الأفراح والأتراح الأمجاد والمآسي البشريّة، كلّ مأساة الواقع الذي لا يكف عن سيرورته وتبلوره، بالمتعة والأسى))[٣٧]، فموت صاحبه يعني موت (إبراهيم) في قصيدة (البئر المهجورة)، رمز الرّجل الثّوري المضحي من أجل الآخرين وهو موت (عزرا باوند) رمز الشّاعر(الفني والأدبي) وهو موت (المسيح) بخروجه من حياة النّاس، وهو مثال الشّاعر الرّوحي هو موت لحركة الأشياء، التي تمنح الوجود ديمومته وبقائه، فالموت هنا عنوان موت الفرد\ الشّاعر، وهو صوت(الجماعة)، وخلو الحياة من أيّ مبرر لإستمرارها ووجودها، حيث فقدت النّبض المحرك (المسيح) فتوقفت كلّ الأشياء ، وتحوّلت إلى مفازة فدلالة الرّموز هنا لا تقف عند حدّ معين؛ أيّ ليس لها خطٌ نهائيٌّ ، فإنّنا ((حين ننشد بيتًا أو قصيدة فإن الكلمات المنطوق بها ليست مترجمة فوريًا في مجال واقعي مستنفذ إمكاناتها في الدّلالة، إنّها تستدعي سلسلة

من الدّلالات التي ما تنفك تتعمق إلى الحدّ الذي تصل إلى تشكيل صورة مصغرة عن العالم كلّه))[٣٨].

وفي مثال آخر نجد أدونيس يشحن بعض الكلمات بشحناتٍ رمزيّةٍ خاصّة تنزاح دلالاتها الحافة سلبًا وإيجابًا تبعًا لسياقاتها النّصيّة، على الرّغم من مصدرها الواحد؛ ((فالرّمز اِقتصاد لُغويّ، يكثّف مجموعة من الدلالات والعلاقات، في بنية دينامية، تسمح لها بالتعدّد والتّناقض، مقيمًا بينها أقنية تواصل وتفاعل))[٣٩]، وهذا ما يحدث لرمز (الغبار) في قصيدة (**مرآة الحجر**) :

عاريًا تحت نخيل الآلهةْ ،
لابسًا رمل السنينْ
كنتُ ألهو باحتضاري
كنتُ أبني ملكوت الآخرين
بغباري [٤٠].

فالغبار، هنا ، يمكن أن يكون مرتبطًا بدلالة العصف، ليوحي بالمشروع الشّعريّ الذي تبدعه ذاتٌ تسعى؛ لأن تعصف بالواقع الثقافيّ والإبداعي السّائد، من أجل واقعٍ أكثرَ تجاوبًا مع قضايا الإنسان الحديث ومشكلاته، وقد يوحي رمز الغبار، في هذا النّصّ ، بدلالة الاِحتراق . فالغبار معجميًّا ((ما دقّ من التّراب أو الرّماد))[٤١] . الذي يمجّده أدونيس كثيرًا، إنّه الإحتراق الفينيقي الذي يفضي إلى الإنبعاث والتجدّد، يرشح هذه الدّلالة علاقة التّوازيّ بين الجملتين :

كنتُ	**ألهو**	**باحتضاري**
كنتُ	**أبني**	**بغباري**

فاقتران فعل(اللهو) الإيجابي بمصدر سلبي الدّلالة ينتمي معجميًّا إلى حقلِ الموت يمنح التأويل، بوساطة علاقة التوازي ، إشارة إلى دلالة الغبار الذي يقترن به فعل إيجابي الدّلالة أيضًا هو (البناء) ، فيمكن تأويله بمصدر ينتمي إلى حقل الموت نفسه ، و(الاِحتراق) هو ما يقودنا إليه الغبار هنا، ولكن طبيعة الاِقترانين تخرج دلالتي المصدرين من الألفة، فليس هما بالاِحتضار والاِحتراق المألوفين، بل هما وسيلتان لما يعقبهما: الإنبعاث والتجدّد .

سادسًا: توظيف اللغة المحكية واِنزياح مدلولها في التركيب

ومن المرتكزات الأساسية المحدثة في الخطاب الشّعري المعاصر كسره لنمطية اللُّغة، واِستحداثه لغة شعريّة جديدة تتمرد على القوالب التي لآكتها الألسنة حتى أصبحت فارغة من مضامينها الحقيقية، فاللُّغة الشّعريّة إحساس ووعي مقصود لذاته، إنها تفرض نفسها بِاعتبارها أداة فوق الرّسالة

التي تتضمنها وأعلى منها، ومن ثم فلا تصبح الألفاظ مجرد وسائل لنقل الأفكار، بل أشياء مطلوبة لذواتها، وعلى هذا تتحول الكلمات من دوال إلى مدلولات[٤٢]، وهذا ما جعل شعراء الحداثة يختلفون في نظرتهم إلى اللُّغة، فمنهم من يستند إلى لُغة المعجمات محاولاً بعث الرّوح فيها، ومنهم من يتّجه إلى إيجاد معجم شعريّ خاص به يعتمد على شعر العصور السّابقة، ومنهم من يقصد إلى توظيف اللُّغة اليوميّة محاولاً رفعها إلى مستوى اللُّغة الشّعريّة ؛ ولهذا نجد هناك دعوات متعدّدة إلى أن تكون لغة الشّعر لغة بسيطة غير معقدة تقترب من لغة الحديث ((ومن الكلام الطبيعي الحي الذي يتكلم به النّاس في واقع حياتهم.. والدّعوة إلى تغيير الأشكال الشّعريّة تغييرًا مستمرًا... فكما أن التّغيير المستمر الذي يطرأ على لغة الكلام ، يبلغ مرحلة تصبح فيها لغة الشّعر التقليديّة منقطعة عن لغة الكلام الطبيعي، كذلك هذا التّغيير نفسه يؤدي بالأشكال الشّعريّة القديمة إلى مرحلة لا تعود فيها صالحة لحمل اللُّغة الجديدة بما فيها من جديد الإيقاع والنّغم وجديد الفكر والإحساس))[٤٣].

ومن تلك الدّعوات التي تبنتها مجلة شعر وبالخصوص مؤسسها يوسف الخال؛ هي الدّعوة إلى التّفكير بتطوير اللُّغة الفصحى إلى لغة عربيّة أكثر اِنسجامًا مع (الحداثة الشّعريّة)، وقد اِستهل ديوانه الشّعريّ (الولادة الثّانية) بإيضاح يبرّر فيه توجهه نحو اللُّغة المحكيّة كلغةٍ شعريّةٍ لديوانه الجديد فيقول: ((إقرأ كما تتكلّم ، ذلك هو شعار الكتابة باللُّغة العربيّة الحديثة (المحكيّة) ، كما تطوّرت على اللّسان العربيّ حتى اليوم))[٤٤].

من هذا نعرف أن يوسف الخال اتّجه إلى لغة النّاس، اللُّغة اليوميّة التي يتكلّمونها، إلاّ أنّه في ذلك لم يهجر لغة المعجم تمامًا، بل اِنطلق في حداثة لغته الشّعريّة منها، وهذا هو الذي فعله الشّاعر وجسّده في شعره، يقول الشّاعر في قصيدة **(لامرىء القيس)** :

١. أنا أمير زمان الشّعر
٢ . والملك المخلوع عن كتف قبيلة
٣ . ما دام في وقت بتبقى الأيام محنية
٤ . بين كامة مدبوحة من الوريد للوريد
٥ . وغيمة ماطرة بعد ما يكتمل البدر
٦ . لأيمتى الضحية نايمة ع رمل السنين
٧. وما بتظهر كل يوم ألف نجمة صبح
[٤٥].

لنتأمل صياغة البيت الثّالث حيث يقول :(ما دام في وقت) فلقد حلّ حرف الجر (في) مكان الفعل المضارع (يوجد) فاللفظ الفصيح هو(ما دام يوجد وقت) ، ثم قال : (بتبقى الأيام محنية) بدل قوله :(به تبقى الأيام منحنية) وذلك بحذف ضمير المتصل بحرف الجر(ب) واِتباع الباء على خلاف القاعدة بالفعل المضارع (تبقى) ثم حذف

النّون (الحرف الثّاني) من كلمة (منحنية) لصعوبة اللفظ فحصل على كلمة أسهل بذات المعنى (محنية).

أما في البيت الرّابع فلقد اِستعمل كلمة (مدبوحة) بدلّ كلمة (مذبوحة) بإبدال حرف الذّال بحرف الدّال لقرب مخرجي صوتيهما، ثم قوله (من الوريد للوريد) بدل قوله:(من الوريد إلى الوريد) وذلك باِستبدال حرف الجر (إلى) بحرف الجر (اللام)[٤٦].

ثم يقول في البيت السّادس (لأيمتى) بدل قوله (لأي وقت ما) فلقد لجأ إلى النّحت اللّغويّ بين ثلاث كلمات إختصارًا للوقت ، ثم قوله (نايمة ع رمل السّنين) بدل قوله:(نائمة على رمل السنين) حيث خفف نبرة الهمزة فظهرت ياؤها، واختزل حرف الجر (على) بحرف العين المجهور، ولقد قال في البيت السّابع (وما بتظهر كلّ يوم) بدل قوله: (ما كلّ يوم تظهر فيه) وذلك باِستبدال حرف الجر (في) بحرف أخفّ نطقًا (الباء) ثم حذف الضّمير المتصل به وإلحاق الباء بالفعل تظهر على خلاف القاعدة.

ثم يقول في المقطع الثّاني من قصيدته (لإمرىء القيس):

١. في وشم عاليد رغم ميلاد الرّبيع
٢. والحجر يابس تحت مجرى النّهر
٣ . كل شي باهت عند زهرة طالعة
٤ . من جمجمة نبتت عليها السّنين
٥ . شو النّفع من قطع دنب التّنين
٦. أو بلسمة جرح جسد ميّت [٤٧].

يقول في البيت الأول:(عاليد) بدل قوله: (على يده) وذلك بقلب حرف الجر (على) إلى (عال) بتغيّير موقعي اللام والألف في (على)، وقوله في البيت الثّالث: (شي) بدل قوله (شيء) ، أو قوله في البيت الخامس (شو النّفع) بدل قوله :(ما النّفع) بإبدال اسم الإستفهام (ما) باسم آخر (شو) أو قوله:(دنب) بدل قوله (ذنب) وذلك بإبدال حرف (الذال) بحرف (الدال) لتقارب مخرجيهما الصّوتيين .

ثم يقول في المقطع الثالث :

١ . عشت باليقظة أحلام ليلة صيف
٢ . وعملت عرشي من تمر وعسل بري
٣ .وخلدته بقصيدة من وحي عمر مرصود
٤ .عنده لكل شي وقت مثل عقرب الساعة
٥ . واستعرت قفازات غزال شارد
٦ . تتكون جسر بين السما وبيني
٧ . حتى الملايكة و ع راسهم جبريل
٨ . يعجنوا كلماتهم خبز يومي[٤٨].

لا يوجد ففي هذا المقطع سوى ثلاث كلمات اِنزاحت عن أصلها التّركيبيّ الفصيح هي قوله : (شي) بدل(شيء) وقوله (تتكون) بدل قوله (حتى تكون) وذلك بحذف حرف الحاء وإبقاء التّاء منها للإتباع اللفظيّ القائم على التّجانس النّطقيّ بين التّاءين، ثم قوله:(ع) بدل قوله (على) ، أو قوله (

راسهم) بدل قوله (رأسهم) وذلك بتخفيف الهمزة حيث ظهر الحرف الذي تبنى عليه الهمزة وهو (الألف)؛ لأنّها ساكنة وما قبلها مفتوح [٤٩].

وأخيرًا ينهي قصيدته بالمقطع الأخير :

١ . عشت بعد موتي بقبر مسحور
٢ . كأنه قصر كسرى أنوشروان
٣ . واليوم عرفت شو معنى الجحيم
٤ . بكوميديا دانتي الإلهية
٥ . رح ارجع عيش بأبيات شعر دارج
٦. واتغزل بفاطمة لآخر الدهر
٧ . تيصير للعرب ديوان كله برق
٨ . يعلقوا قصايده ع حجر أسود جديد
٩ . بعصر عاش فيه عزرا باوند

لم يخلُ هذا المقطع من الإنزياحات اللفظيّة عن أصولها الفصيحة فقال:(شو معنى) بدل قوله:(ما معنى) أو قوله:(رح إرجع عيش) بدل قوله:(سوف أرجع أعيش) وذلك بإبدال(سوف) بكلمة (رح) ثم حذف همزة (أعيش) فلقد لجأ الشّاعر إلى تسهيل اللفظ مع المحافظة على المعنى والتّقيد ما أمكنه ذلك بنظام اللُّغة الصرفيّ، أو قوله في البيت السّابع:(تيصير) بدل قوله :(حتى يصير) بحذف الحاء وإلحاق التّاء بالفعل (يصير) لتسهيل النّطق واختزال الوقت، أو قوله في البيت الثامن: (يعلقوا قصايده ع حجر أسود) بدل قوله:(يعلقون قصائده على حجرٍ أسودٍ)؛ وذلك بحذف النّون من أحد الأفعال الخمسة التي ترفع بثبوت النّون وتخفيف نبرة الهمزة في لفظة (قصائده) فظهر الحرف الذي تبنى عليه الهمزة وهو (الياء)، ثم اختزال حرف الجرّ (على) بأحد حروفه الأكثر جهرية وهو حرف (العين).

إلى مثل هذه التقنية الجديدة في اختزال بعض الكلمات الفصيحة لجأ يوسف الخال إلى التّرويج للغة العربيّة الحديثة المنسجمة مع اللُّغة العربيّة المحكية في بلاد الهلال الخصيب[٥٠]، متقمصًا شخصية الشّاعر الإيطالي (دانتي آلياري)[٥١] Dante Alighieri (١٢٦٥-١٣٢١م) الذي استطاع أن يجعل من اللهجة الإيطالية لغة مستقلة بذاتها عن اللُّغة الأم (اللاتينية) لما أبدعه بها من شعر[٥٢] .

الخاتمة:

وهكذا، نرى أن لغة رواد قصيدة النّثر المشاغبة اِستطاعت أن تعي تقنية الإنزياح وتوظيفه في النّصّ بشكّل يبعث الحياة في العمل الشّعري والعمل على مفارقة المعيار والإنحراف عنه لخلق معيار مغاير أجمل وأعمق أثرًا وباختياره الكتابة ضمن قصيدة النّثر تحديدًا يتأكد الوعي والإصرار على اِختراق المعيار على اِعتبار أن قصيدة النّثر بشكلها الفني وإيقاعها اِنحراف عن النّمط المعروف مقدمًا من خلال تقنية الإنزياح اللغوي، ويمكننا أن نستنبط بعضَ الاستنتاجات من ثنايا البحث:

١- كشفت الدراسة أن لغة الشّعر عند رواد القصيدة النثريّة على أعلى مراتب النّحوية، بتراكم الإنزياحات مع إرتفاع نسبة الكثافة في التّخييل والتّصوير؛ الأمر الذي يخلق درجة عالية من التوتّر البارز بين البنى النصيّة جميعها: (الإيقاعيّة، والدّلاليّة، والنّحويّة والمعجميّة).

٢- تبيّن أنَّ شعراء قصيدة النّثر قد وظّفوا الكلمة (الصّفة) في نصوصهم الشّعريّة، بدقّةٍ متناهيةٍ وبشكلٍ إنزياحيٍّ، خالقين فجوة بين الصّفة والموصوف؛ لأنَّ الشّعريّة بالنّسبة لهم إسناد جديد (غير متوقع) وانزياح حرّ عن القوالب والأنماط اللّغويّة المألوفة.

٣- كما أنهم وظّفوا الكلمات غير المستعملة توظيفًا ملائمًا لطبيعة السّياق، وبما يتناسب مع تسلسل القوافي، من خلال ربط الكلمة . بشكل مباشر . داخل النّصّ.

٤- وممّا لاشكّ فيه أن شعراء قصيدة النثر وظَّفوا الكلمة وشحنوها برموز خاصة في لغتهم الشّعريّة، تنشر ظلالها في ذهن المتلقّي، ويحوّلها هؤلاء الشّعراء بلطف بالغ إلى ما يريدون، فتصبح رموزًا بسيطة ومركبة، سهلة ومعقّدة في الوقت ذاته.

٥- ومن المرتكزات الأساسية المحدثة في الخطاب الشّعري المعاصر كسره لنمطية اللُّغة، واستحداثه لغة شعرية جديدة تتمرد على القوالب التي لاكتها الألسنة حتى أصبحت فارغة من مضامينها الحقيقية، فاللُّغة الشّعريّة إحساس ووعي مقصود لذاته.

الهوامش:

١ – مبادئ الأسلوب، سعد مصلوح ، مصر، عالم الكتب، ٢٠٠٢، ص ٤٣.

٢ – لأسلوبية مفاهيم نظرية و دراسات تطبيفية، مسعود بودوخة، الاردن، عالم الكتب الحديث، ٢٠١١، ص٧٦

٣–شعرية النّصّ الحرج، مشروع رؤية لما بعد قصيدة **النّثر**، سعد عبد الهادي،مجلة الطليعة الادبية،ع١، ١٩٩٩،ص٤٢

٤ – نظرية الإنزياح عند جان كوهن ، نزار التجديني ، مجلة دراسات سيميائية ادبية لسانية ، خريف ، ١٩٨٧، ص ٤٤.

٥ – الأسلوبيّة وخصائص اللُّغة الشّعريّة، مسعود بودوخة ، الاردن، عالم الكتب الحديث، ٢٠١١، ص ٤٣.

٦– ينظر :الشّعرية اللسانية والشعرية الاسلوبية، فكر ونقد،العدد الثامن والخمسون،عبر الرابط: http://www.aljabriabed.net

٧– نقد مفهوم الانزياح، إسماعيل شكري، مجلة فكر ونقد، العدد ٢٣، نونبر ١٩٩٩.

٨ – الأسلوبيّة وخصائص اللُّغة الشّعريّة، مسعود بودوخة ، مرجع سابق، ص ٤٣.

٩ – النّظرية الشّعريّة ، كوهن ، تر: أحمد درويش، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠ ، ص١٩٦.

١٠ – المرجع نفسه، ص٦٧.

١١ – الأسلوبية و البلاغة العربية مفاربة جمالية، مسعود بودوخة ،مرجع سابق، ص ٥٨

١٢ – نظرية الإنزياح عند جان كوهين، نزار التجديتي ، مرجع سابق، ص٤٤.

١٣ – الاعمال الشّعريّة ، يوسف الخال ، بيروت، دار عودة، ط٢، ١٩٧٩، ص٢٤٥.

١٤ – ظواهر أسلوبيّة في بدوي الجبل، عصام شرتح، دمشق ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب،٢٠٠٥، ص٩٨.

١٥ – المرجع نفسه، ص١٠١.

١٦ البنية الأسلوبيّة في شعر انسى الحاج ويوسف الخال وعبد الوهاب البياتي، مهى اميل، بيروت دار سائر المشرق، ٢٠١٦، ص٣٨٢

١٧ – ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، الحاج، أنسي، بيروت، دار الجديد ، ط٢، ١٩٩٤، ص ١٨.

١٨ – هو جميل بن عبدالله بن معمّر. ولد العام ٧٠١ م، في وادي القرى بالحجاز، وشبَّ على حبِّ ابنة عمه بثينة، فعرف بجميل بثينة. قال في بثينة شعراً كثيراً عُرِفَ بالنّسيب. حنا الفاخوري ، تاريخ الأدب العربيّ، بيروت، المطبعة البوليسية، ط٧، لا ت، ص ٢٤٨.

١٩ – ظواهر أسلوبيّة في بدوي الجبل، عصام شرتح، مرجع سابق، ص١٠٤.

٢٠ – كتاب الحصار، ادونيس ، بيروت، دار الساقي، ١٩٩٥.، ص٢١٣.

٢١ – ينظر: كتاب الحصار لادونيس، دراسة بنيوية تكوينية، ايهاب حمادة ، بيروت دار سائر المشرق، ص٤٣.

٢٢ – كتاب الحصار ، ادونيس، المصدر السابق، ص٢١٤.

٢٣ – ينظر: كتاب الحصار لادونيس، دراسة بنيوية تكوينية، ايهاب حمادة ، مرجع سابق، ص٤٤.

٢٤– أعمال محمد الماغوط، ، محمد الماغوط ، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٨، ص ١٢١

٢٥ – الأعمال الشّعريّة، أدونيس، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر ،ط١، ١٩٩٦، ص ٢٤٦

٢٦– البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط، خيري صباح ، اطروحة دكتوراه ، جامعة الموصل، ٢٠٠٥، ص١١٠

٢٧ – المرجع نفسه، ص١١١.

٢٨ – الاعمال الشعرية ، أدونيس، مصدر سابق، ص ٢٤

٢٩ – الصحاح في اللغة، الجوهري، تحقيق أحمد العطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٨٧، ص٢/٢٣١.

٣٠ – معجم المعاني http://www.almaany.com/ar/dict/ar–

٣١ – الموقع نفسه

٣٢ – تاج العروس ، الزبيدي ، تحقيق مجموعة من المحققين ، الكويت ، د . ت . ص ٢٧١٠.

٣٣ – جوانب من إشكالية الغموض في الشعر العربي المعاصر، غزوان أحمد علي ، (نت) ، شبكة هجر الثقافية، http://hajrnet.net/hajrvb/showthread.php?t=402723143

٣٤– يوسف الخال من البئر المهجورة إلى قصائد في الأربعين ، علي الجندي ، دمشق ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب،٢٠٠٥، ص ٢٦.

٣٥– المرجع نفسه والصفحة نفسها.

٣٦– الأعمال الشّعريّة، يوسف الخال ، مصدر سابق، ص ٢٧٥.

٣٧– تحليل اللُّغة الشّعريّة، امبرتو أيكو ، ترجمة احمد المديني، مجلة اقلام عدد٨، ١٩٨٤، ص٤٩.

٣٨– المرجع نفسه والصفحة نفسها.

٣٩ – حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، سعيد، خالدة ، بيروت، دار العودة، ط١، ١٩٧٩، ص١٩١.

٤٠ – الأعمال الشّعريّة ، أدونيس، مصدر سابق، ص٢١٧.

٤١ – المعجم الوسيط ، مجمع اللُّغة العربية . القاهرة : مادة (غبر)

٤٢– مظاهر الغموض في شعر أدونيس،(نت)، يوسف تغزاوي، منتديات تخاطب ، ص٣.

٤٣ – قضية الشعر الجديد ، محمد النّويهي، الدار البيضاء ، منشورات المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، ٢٠٠٢ ص ٢٧.

٤٤– الولادة الثانية، يوسف الخال ، دار المجلة " شعر "، لا.ط، سنة ١٩٨١، ص٧.

٤٥–المصدر نفسه ، ص ١١.

٤٦ – مفاهيم الاصالة والحداثة في الشعر العربي الحديث، ماجد صايغ ، دمشق ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٢، ص٤٤١.

٤٧– الولادة الثانية، يوسف الخال ، بيروت، دار مجلة شعر، ١٩٨١، ص ١١.

٤٨– المرجع نفسه، ص١٢.

٤٩ – مفاهيم الاصالة والحداثة في الشعر العربي الحديث، ماجد صايغ ، مرجع سابق، ص٤٤٢.

٥٠– سوريا، لبنان، الأردن، العراق.

٥١–أعظم شعراء إيطاليا، صاحب "الكوميديا الإلهية".

٥٢ – مفاهيم الاصالة والحداثة في الشعر العربي الحديث، ماجد صايغ ، مرجع سابق، ص٤٤٣.

المصادر والمراجع:

١. الأسلوبيّة وخصائص اللُّغة الشّعريّة، مسعود بودوخة ، الاردن، عالم الكتب الحديث، ٢٠١١.

٢. الأعمال الشّعريّة ، يوسف الخال ، بيروت، دار عودة، ط٢، ١٩٧٩.

٣. الأعمال الشّعريّة، أدونيس، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر ،ط١، ١٩٩٦.

٤. أعمال محمد الماغوط، ، محمد الماغوط ، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٨.

٥. البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط، خيري صباح ، اطروحة دكتوراه ، جامعة الموصل، ٢٠٠٥.

٦. البنية الأسلوبيّة في شعر انسى الحاج ويوسف الخال وعبد الوهاب البياتي، مهى اميل، بيروت دار سائر المشرق.

٧. تاج العروس ، الزبيدي ، تحقيق مجموعة من المحققين ، الكويت ، د . ت .

٨. تحليل اللُّغة الشّعريّة، امبرتو أيكو ، ترجمة احمد المديني، مجلة اقلام عدد٨، ١٩٨٤.

٩. جوانب من إشكالية الغموض في الشعر العربي المعاصر، غزوان أحمد علي ، (نت) ، شبكة هجر الثقافية، http://hajrnet.net/hajrvb/showthread.php?t=402723143

١٠. حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، سعيد، خالدة ، بيروت، دار العودة، ط١، ١٩٧٩.

١١. شعرية النّصّ الحرج، مشروع رؤية لما بعد قصيدة النّثر، سعد عبد الهادي،مجلة الطليعة الادبية،ع١، ١٩٩٩.

١٢. الصحاح في اللغة، الجوهري، تحقيق أحمد العطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٨٧، ص٢/٢٣١.

١٣. ظواهر أسلوبيّة في بدوي الجبل، عصام شرتح، دمشق ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب،٢٠٠٥.

١٤. قضية الشعر الجديد ، محمد النّويهي، الدار البيضاء ، منشورات المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، ٢٠٠٢ .

١٥. كتاب الحصار لادونيس، دراسة بنيوية تكوينية، ايهاب حمادة ، بيروت دار سائر المشرق.

١٦. كتاب الحصار، ادونيس ، بيروت، دار الساقي، ١٩٩٥.

١٧. لأسلوبية مفاهيم نظرية و دراسات تطبيقية، مسعود بودوخة، الاردن، عالم الكتب الحديث، ٢٠١١.

١٨. ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، الحاج، أنسي، بيروت، دار الجديد ، ط٢، ١٩٩٤.

١٩. مبادئ الأسلوب، سعد مصلوح ، مصر، عالم الكتب، ٢٠٠٢.
٢٠. مظاهر الغموض في شعر أدونيس،(نت)، يوسف تغزاوي، منتديات تخاطب .
٢١. معجم المعاني http://www.almaany.com/ar/dict/ar-
٢٢. مفاهيم الاصالة والحداثة في الشعر العربي الحديث، ماجد صايغ ، دمشق ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٢.
٢٣. نظرية الإنزياح عند جان كوهن ، نزار التجديني ، مجلة دراسات سيميائية ادبية لسانية ، خريف ، ١٩٨٧.
٢٤. النّظرية الشّعريّة ، كوهن ، تر: أحمد درويش، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠ .
٢٥. نقد مفهوم الانزياح، إسماعيل شكري، مجلة فكر ونقد، العدد ٢٣، نونبر ١٩٩٩.
٢٦. الولادة الثانية، يوسف الخال ، بيروت، دار مجلة شعر، ١٩٨١.
٢٧. ينظر :الشّعرية اللسانية والشعرية الاسلوبية، فكر ونقد،العدد الثامن والخمسون،عبر الرابط: http://www.aljabriabed.net
٢٨. يوسف الخال من البئر المهجورة إلى قصائد في الأربعين ، علي الجندي ، دمشق ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب،٢٠٠٥.