الانزياح الأسلوبي في ديوان (خذيني كما شئتِ)، للشَّاعِر (محمّد حسين علاوي غيبي) بين النظريّة والتطبيق.

أديان نجم عبد الله
جامعة الكوفة- كلّية الآداب
adiannajm@gmail.com

أ. م. د. مصعب مكي زبيبة
جامعة الكوفة – كلية الادب
Musaab.zabiba@uokufa.edu.iq

The stylistic shift in the Diwan (Take me as you like), by the poet (Mohammed Hussein Allawi Ghibi) between theory and practice

Adyan Najm Abdullah
University of Kufa - Faculty of Arts

A.M. Dr. Musab Makki Zbiba
University of Kufa - Faculty of Arts

ملخّص:

يتناول هذا البحث الانزياح الأسلوبي في ديوان (خذيني كما شئتِ), للشَّاعِر محمّد حسين علاوي غيبي, إذ تُعدُّ هذه الظاهرة من أبرز السمات المميّزة للأسلوبيّة, فضلاً عن كونها من الظواهر المهمة بالنسبة للغة العربية؛ لما ترفدها به من غنى في المفردات الجديدة, التي تنتج عبر الانزياح عمّا هو مألوف من الصيغ والتراكيب, وتبيّن مدى مرونة هذه اللغة, وطواعيتها في مجاراة التغييرات, يسهم البحث في الكشف عن الأثر الجمالي الذي يتركه الانزياح, وبيان مقدرة الشاعر في اكتشاف ما هو جديد والتفنن في استعماله, وزيادة الثقافة لدى المتلقّي بالاطلاع على كلّ ما هو جديد من التراكيب والأساليب.

الكلمات المفتاحيّة : غيبي, الأسلوبيّة, الانزياح, النظريّة والتطبيق..

Abstract:

This research deals with stylistic deviation in the Diwan (Take Me As You Like It), by the poet Muhammad Hussein Allawi Ghaibi, as this phenomenon is one of the most prominent distinguishing features of stylistics, in addition to being one of the important phenomena for the Arabic language; Because of its richness in the new vocabulary, which results from the displacement of the familiar formulas and structures, and shows the flexibility of this language, and its voluntarism in the course of changes, the research contributes to revealing the aesthetic impact left by the displacement, and the poet's ability to discover what is new. And mastery in its use, and increase the culture of the recipient by familiarizing himself with all the new structures and methods.

Key words: metaphysical, stylistics, displacement, theory and application.

الانزياح الأسلوبي

مدخل:

على الرغم من أن مصطلح الانزياح حديث, ولكن مفهومه قديم, تعود أصوله إلى أرسطو, ومن جاء بعده من البلاغيين والنقاد القدامى[1], فالانزياح بوصفه مفهوماً, هو قديم يمتدّ إلى مدةٍ بعيدةٍ, وقد نرى عند تصفحنا المصادر البلاغيّة القديمة جذوراً لهذا المفهوم. وقد كشف الباحثون العرب عن تعدّد المفاهيم التي تصف هذه الظاهرة, لم يطلق عليه عددٌ غير قليل من الناس اسم "الانحراف"، وشدّد كثير منهم على أهمية هذا العنصر في قراءة النصّ الشعري، رغم أن بعضهم ربطه بالمجاز والاستعارة، وبعضهم تجاوز ذلك وربطه بالغموض والحذف، والتقديم والتأخير والمجاز بأشكاله المتعدّدة, في حين رأى بعض العلماء الغربيين أن لغة الشعر كلها انحرافات[2], ولعلّ أقربها هو ما يتعلق بالتركيب, وقد تعدّدت المصطلحات الخاصّة به, التي تدلّ على المفهوم عينه, ومن هذه المصطلحات: (العدول, الانزياح, والانحراف).

نجد أنّ هناك تعدداً في تحديد مصطلح يعبّر عن هذه الظاهرة, وهذا يدلّ على عدم الاهتمام باختياره بدقّة متناهية, ممّا جعل المصطلح مضطرباً, وغير محدّد, ويبدو أنّ واضعي هذه المصطلحات لم يوضحوا أسباب نقديّة وموضوعيّة دفعتهم لذلك؛ ولهذا نجد المصطلح متأرجحاً حتّى عند الكاتب الواحد[3]؛ ولهذا كثرت المصطلحات المعبّرة عن الظاهرة نفسها.

ويمكن عدُّ الانزياح هو الأسلوب الأدبي نفسه؛ لكونه يرتبط بالمستوى الإبداعي, فهو يخترق الاستعمال اللغوي المعتاد للغة, مبتعداً عن الأساليب الجاهزة؛ لغرض شحن الخطاب بطاقة أسلوبيّة وجماليّة, لها تأثيرها الخاص في المتلقّي[4]؛ إذ إن ((السياق الأسلوبي هو نموذج لساني مقطوع بوساطة عنصر غير متوقّع, والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي))[5], إذ يحدث بالابتعاد عمّا هو مألوف ومتعارف عليه في اللغة, والاتيان بصيغ وأساليب جديدة غير مألوفة, فهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتراكيب النحويّة, ولا يمكن الفصل بينهما.

ويمثل الانزياح بأشكاله المختلفة ظاهرة تميّز معظم الأساليب الأدبيّة, التي يتوخّى منها التأثير الجمالي, ولا يمكن إنكار الأثر الذي تتركه هذه الظاهرة على نفس المتلقّي[6], فـ ((ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة, وفي كلّ خطوة إعادة خلق لهذه اللغة, هو ما يتضمن تحطيم الأطر الثابتة للغة, وقواعد النحو, وقوانين المقال))[7], إنّ الانزياح بالتراكيب النحويّة من حيث التقديم والتأخير, أو الحذف, ينشئ علاقات جديدة, تولّد قيمة جماليّة مؤثرة في القارئ.

فقد درجَّ علماء اللغة المحدثون, وعلماء الأسلوب على رصد درجات من الانحراف, بما في ذلك درجة الانحراف في "الخصائص الاختياريّة", هذا النوع يخلق علاقات جديدة بين الكلمات من الحقول الدلاليّة المختلفة، التي لا تربطها علاقة في الواقع, هو "انحراف" يُعدُّ تصادماً مع بعض الخصائص النحويّة؛ لأنّ كلّ كلمة في اللغة تنتمي إلى مجال تصنيفي معين قد يكون وفقًا للمعنى أو للشكل أو لنوع الكلمة, وغيرها من التصنيفات[8], ومن أهم وسائل الانزياح, ما يأتي:

أوّلاً: التقديم والتأخير

نال التقديم والتأخير مساحة واسعة من اهتمام البلاغيين والنقاد, وقد سمّاه محمّد مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص), بتشويش الرتبة, قائلاً: ((إن لتشويش الرتبة نتائج معنويّة تداوليّة؛ ولذلك اهتم البلاغيون العرب بالتقديم والتأخير, وخصوصاً عبد القاهر الجرجاني))[٩]؛ لما يوفره هذا الانزياح من مهادٍ خصبٍ, للإبداع, وفتح أفاق جديدة للخوض في اللغة, وتوسيع مداركها؛ لتشمل أساليب لم تكن معروفة سابقاً.

وقال عنه عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ), في كتابه دلائل الإعجاز: ((باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية, لا يزال يَفتَرُّ لك عن بديعةٍ, ويفضي بك الى لطيفه, ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه...))[١٠], فإنه يعطي مرونة للغة, ويمنح الأديب الحرّيّة في التعبير, والانزياح عن الأساليب التي ألفها المتلقّي؛ ليبدع في إنتاج صورة مختلفة ومؤثرة في الوقت نفسه.

وللتقديم والتأخير أهميّة خاصّة؛ بسبب التركيب الخاضع لطابع اللغة, ونمطها المألوف في ترتيب أجزاء الجملة, وإنّ الانزياح عن أنماطها بمثابة منبهات فنّيّة يعمد إليها المبدع؛ ليخلق صورة فنّيّة متميّزة[١١], فالانزياح عن النمط التقليدي لا يحدث بصورة تلقائيّة, بل يسعى إليه المبدع, ويجتهد في ذلك, وكما قال ريفاتير في كتابه (معايير تحليل الأسلوب): ((وفرضية كون السياق [يلعب]دور المعيار, وإن الأسلوب متولّد بفعل انحراف عن السياق فرضية مثمرة))[١٢]؛ من أجل خلق قيم جماليّة متميّزة وإبداعها, ومختلفة عمّا كانت عليه, ولكلّ مبدع طريقته, وصياغته الخاصّة في ذلك. ومن صور التقديم والتأخير ما نجده في قصيدة (أصطاف في عينيكِ), ومن ذلك قوله:

فـــي عينيـــكِ الأمـواجُ, تمنَحُنـي جَـــزراً, وتترُكُنـي بِـــلا مَـــدِّ [١٣]

نجد تحوّلاً في بنية الجملة نحو إعادة ترتيب المفردات, وتكوينها في الجملة بطريقة مرتبطة أسلوبياً وفكرياً بالمنشئ، ويوضح طريقته في هذا البناء[١٤], وقد حصل هذا التقديم والتأخير في الجار والمجرور في الخبر (في عينيكِ), والمبتدأ (الأمواجُ), فليس سوى عينيها من تمنحه الأمان, فقد قصر أمانه بعينيها, رغبة من الشَّاعِر في إظهار محبّته لها, فقد ولّد الشَّاعِر دلالات جديدة, عبر التقديم والتأخير, فقد أفاد الاختصاص. وكذلك نجد التقديم والتأخير في قصيدته (إفاضات مودَّة)، بقوله:

لـكَ مِنْ نَخْـلَـةِ الفُـــراتِ شُمـــوخٌ وعَلى, رَبْـوَةِ[١٥] الغَرِيّيـــنِ, مَهْـدُ[١٦]

فتقدّم الجار والمجرور الخبر المقدم (لَكَ), على المبتدأ (شُموخٌ), وكذلك تقدّم الخبر (عَلى), على المبتدأ (مَهْدُ), فكلّ كلمة من حقل دلالي معين لها كلمات من الحقول الدلاليّة التصنيفيّة الأخرى, التي تستجيب لها في علاقة نحويّة معيّنة، وهذه العلاقة مقبولة على المستوى الحيادي في اللغة[١٧], فقد كان التقديم هنا لبيان المكانة التي تحظى بها مدينة النجف الأشرف في قلب الشاعر,

وذلك بتقديم الخبر على المبتدأ؛ ليذكر العناصر التي بينهما, ثمّ ختمهما في بيان المخصّص أو المبتدأ. وفي قصيدة (هي وقفة الرجل الوفي):

فَيُزِفّنـــا, على الآهـــاتِ, هَـــــمٌ ويَمضَغُــنا الأسى ساعاً فَساعـا[١٩]

يجب علينا أن نفرق بين البؤرة النحويّة القابلة للتقعيد, وبين البؤرة الخطابيّة المتعلقة بنوايا المتكلّم والمتلقّي, إذ لا يوجد حدٌ فاصلٌ نهائيٌّ ومطلق بين ما هو تركيبي, وما هو دلالي وتداولي[٢٠], فقد استعمل الشَّاعِر التقديم والتأخير في البؤرة النحويّة, هو تقديم الجار والمجرور (على الآهاتِ), على الفاعل (هَــمٌ)؛ للتخصيص والقصر, فالذي يجبره على ذلك كثرة الهموم التي أثقلته, فنجد هنا لفظة (يُزِفّنـا), التي وظّفها الشَّاعِر؛ للتعبير عن شدّة الهم والاستسلام له, وجملة (يَمضَغُنا الأسى)؛ الدالة على سيطرة الحزن, وتأثيره, وبقائه لمدّة طويلة, بخلاف الفرح, الذي تقصر مدّته, فيها أيضاً تقديم وتأخير, هو تقديم المفعول به الضمير المتصل (نا المتكلّمين)على الفاعل (الأسى), وغرض الشَّاعِر من ذلك هو التنبيه لمدى أثر الأسى وشدّته, إذ اختار له الفعل (يمضغنا), الذي يدلُّ على التمكن والهيمنة, فهذه الدلالات جميعها أفادتها البؤرة الخطابيّة المعبّرة عن نوايا الشاعر. وقوله في قصيدة (تَرعاكَ أعيُنُنا يا عِراق):

تَرعاكَ أعيُنُنا وتأبى, في لَيالي السُهْـدِ, غَمْضـا[٢١]

نلاحظ التقديم للجار والمجرور, في قوله: (في لَيالي السُهْدِ) على المفعول به (غَمْضا), والشكل الطبيعي للجملة الخالية من الانزياح هو (وتأبى غَمْضا في لَيالي السُهْدِ), وقد أدَّى هذا التقديم والتأخير إلى إبراز شدة الحب والغرام للعراق, البلد الذي أحبه الشّاعر, وعشقه حدّ الهيام, فالعين تأبى الغمض في أكثر الليالي سهاداً؛ حباً بالعراق, وحرساً عليه, فقد خرق الشَّاعِر التسلسل النحوي المعتاد؛ ليجعل في قوله انزياحاً فنّياً, تحدث بوساطته وظيفة جماليّة هي التنبيه؛ لجعل المتلقّي منتبهاً حتّى نهاية البيت, ولتكتمل له الصورة والمعنى, أمّا في قول الشَّاعِر في قصيدة (وكان الذي كان):

وكانَ الذي كانَ...
وابتَدأت, بَعدَ فَصلِ طُقوسِ الوَفاة,

فُصولُ التَوَجُّعِ والغَضَـبِ المُـرّ
والوالِغيـنَ الـــرُواةِ الـــوِشـــاةْ[٢٢]

كتب الشَّاعِر هذه القصيدة في حق الإمام (علي ابن أبي طالب) (عليه السلام)، عبّر فيها عن مشاعره الصادقة، وقلبه الذي يعتصره الألم والحزن، فالشَّاعِر هنا قدّم شبه الجملة (بَعدَ فَصلِ طُقوسِ الوَفاة)على الفاعل (فُصولُ التَوَجُّعِ), فانزاح عن الترتيب الأصلي الذي هو (وابتَدأت فُصولُ التَوَجُّعِ

بَعدَ فَصلِ طُقوسِ الوَفاة)؛ ليمنح عقل المتلقّي الوقت لوضع دلالاته واستنتاجاته, وهذا التقديم أعطى خاصيّة القصر؛ ليقصر البدء على فصول التوجع والغضب. وفي قصيدة (لأنّي النَدى) , يقول:

ومِــنْ فَــوقِ رأســـي تَطِــلُّ الظُنــونْ

ويَلْهَــثُ خَلْفـــي اختِنـــاقٌ قَريـــبْ

كـــأنَّ الجُنـــونَ بدربـــي فنـــونْ

وسِـــرَّ المَشانِقِ سِـــرٌّ عَجيـبْ[٢٢]

هنا نجد نوعين من التقديم حصل بوساطة شبه الجملة الظرفيّة, الأوّل كان في قوله: (ومِنْ فَوقِ رأسي تَطِلُّ الظُنونْ), إذ قدّم شبه الجملة على الجملة الفعليّة, ورسم لنا صور الظنون إذ تَطِلُّ من فوق رأسه, واختار لها الفعل (تَطِلُّ) الذي يحمل في داخله دلالة تتناسب مع تمكنها وسيطرتها, أمّا التقديم الآخر فهو في قوله: (ويَلْهَثُ خَلْفي اختِناقٌ قَريبْ), وهنا قدّم شبه الجملة الظرفيّة (خَلْفي), على الفاعل (اختِناقٌ)؛ ليقصر اللهث على الاختناق, فليس هناك ما يجري خلفه سوى الاختناق؛ واختار الفعل (يلهث)؛ ليصوّر لنا صورة الاختناق الذي له مدّة طويلة, هو يجري خلفه, حتّى تعب وأخذ بإصدار أصوات تعبّر عن تعبه من ملاحقة الشّاعِر, حتّى اقترب منه, فهو رسم لنا هذه الصور تعبيراً عن حال الضيق واليأس التي كان يشعر بها.

ثانياً: الحذف

إذا كانت القصديّة ضروريّة في التّكوين الشّعريّ، فلابدّ أن يكون الحذف هو الآخر أحد خيارات الشّاعِر في تكوينه وممارسته الأسلوبيّة؛ لأنّ الوظيفة التي يؤديّها الحذف إحدى جماليات الأسلوب, التي ينشدها الشّاعِر كالتأثير, والإيجاز, وزيادة المعاني, وتكثير الدلالات الناتجة من الابهام، الذي يؤدّي إلى تأويلات عديدة, مفتوحة يقترحها المتلقّي، واتساع أفق توقعاته؛ لأنّ ((الحذف باعتباره ظاهرة أسلوبيّة يزداد أهميّة في الشّعر المعاصر، فما لا تعرف اللغة [الاعتياديّة] أن تنقله، هو ما يسعى الشعر الجديد إلى نقله، والذي لا يراعي القوانين النحويّة, والتراكيب المألوفة في بناء الجملة، وإنّما يعتمد على تحطيم القاعدة, والألفة بإعادته تركيب الدوال وفق ما يقتضيه التركيب الايقاعي الدلالي للتجربة الشّعريّة))[٢٣], فقضية الحذف هي واحدة من القضايا المهمّة التي تتناولها الأسلوبيّة؛ بوصفها انحرافاً عن المستوى التعبيري الاعتيادي, فإنَّ الحذف يستمدُّ من حيث أنّه لا يورد الكلمات المتوقّعة, ومن ثمّ يُفجّر في ذهن المتلقّي شحنة فكريّة توقظ ذهنه, وتجعله يتخيّل المراد, ولا يحسن الحذف في كلِّ الأحوال؛ إذ ينبغي ألّا يتبعه خلل في المعنى أو فساد في التركيب؛ لذا يجب على المرسل التأكد أن المحذوف واضح في ذهن المستلم[٢٤], ممّا تقدم نتوصل إلى أن للحذف وظائف وشروط, فمن بين الوظائف التي يؤدّيها هي الاختصار, والابلاغ, وخلق تفاعل بين الشّاعر أو المبدع والمتلقّي, الذي يستقبل ذلك التعبير, ويعلم مواطن الحذف فيه ويكملها,

أمّا الشروط فهي: عدم إحداث خلل في المعنى أو التركيب, والوضوح وعدم حدوث الالتباس في ما حذف, سواء من ناحية النوع, أم من ناحية مكان الحذف, ونلحظ ذلك في قصيدة (وداعاً... مكّي زبيبة !!)، إذ يقول الشَّاعِر :

كيفَ أنسى (أبا ربيعَ) وعُمري لاهِثٌ خَلفَهُ بِكلِّ انقــيادِ

كُنت فيها (أبا ربيعَ) فَراتاً ما احتَوى دَفْقَهُ قَذى الأحقادِ [٢٩]

ففي البيتين قد حذف الشَّاعِر حرف النداء (يا)؛ ليظهر أنّ المشاعر الضاغطة عليه أجبرته على تجاوز حرف النداء، وليدلّل على القرب العاطفي بعد أن نشأ البعد المكاني بسبب الموت، ومن هنا كان التلقي لدلالات مختبئة وراء الحذف قد ظهرت جليّة واضحة، على الرغم من عدم البوح بها، ولهذا قيل: إنّ الحذف أبلغ من الذكر[٢٦] لأنَّ الذكر ربّما يقول شيئاً واحداً مذكوراً, أمّا الحذف, فإنّه يفتح آفاق التوقّع، ويجعله مشروعاً متوسعاً أمام اشتغال المتلقّي, فهو ((أسلوب بلاغي قديم, لجأ إليه الشَّاعِر استغلالاً لإمكاناته الإيحائيّة))[٢٧], ويقول الشَّاعِر أيضاً في قصيدته (لأنّي النَدى):

أ أنتَ الذي... ؟!

أ تَظُنَّ بأني... ؟!

أ للقاتل النَذْلِ والمُجْرِمِ؟! .
فيا سُنْبُلاتِ الليالي العِجافِ
أ سبعاً فسَبعاً
نجوبُ المَنافي.. ونَطْوي القَيافي

لِحبٍّ ظَمي[٢٨]**!**

وهنا تؤدّي (علامات الترقيم) المتمثلة في علامة الحذف (...) أثر الانفتاح المعنوي، الذي يعزّز من رؤية الشَّاعِر، فيُصبح المشهد الشّعري الجامد مسرحاً متقمصاً للفضاء المرئي التصويري، فقد صوّر (الحذف) التي اختصرته علامات الترقيم التدفّق الشّعوري, الذي كان يعانيه من جراء الحصار، الذي واجهه العراق في تسعينيات القرن الماضي، والحذف هو أحد السمات التركيبيّة للصياغة, إذ يجذب انتباه المتلقّي نحو مكان محدّد، يتمّ فيه إسقاط أحد عناصر البنية اللغوية؛ لسرٍّ دلالّي[٢٩], فعندما يعجز الأديب عن ذكر (القاتل, النَذْلِ, المُجْرِمِ...) في زمن قمع الحرّيات، يلجأ إلى وسائل وآليات تعويضيّة لا يفهمها عادة رجال السلطة الذين يفتقرون إلى الثقافة الأدبيّة، إلّا ثقافة (المنافي) والتجويع؛ ولهذا يكون الخطاب موجهاً إلى متلقٍ يصطف مع الشَّاعِر في المعاناة والألم المشترك.

ويقول أيضاً في قصيدة (الأحلام):

نَبْضَ حَياةٌ.....
إنّها أحْـلامُنـا والرَغَبـاتْ
مرّة تَطْلَعُ في صَرْخَةِ شاعِرْ

مرّة تَطْلَعُ في هَيأةِ مَجنونٍ

وفي ألعـابِ سـاحِـــرْ[٣٠]

وهنا يعود الشَّاعِر مرّة أخرى إلى أسلوبيّة علامات الترقيم (الحذف)؛ ليدلّل على أنَّ (الأحلام والرغبات) مؤجلة أو محذوفة في ظلِّ نظام الاستبداد، فنبض الحياة يدلُّ على آفاق مؤجّلة، ربّما تخرج بصرخة شاعر، أو حتّى على (هَيأةِ مَجنونٍ) بعدما تفقد الأشياء توازنها في ظلِّ ذلك النظام. ويقول أيضاً في قصيدة (صهيل الموت):

القَهْـــــرُ يَنْثَـــرُ صَـــوتَـــهُ

في كـلّ رُكْـنٍ...كـلّ بـابٍ[٣١]

دلَّ الحذف هنا على أنّ القهر، منتشرٌ انتشاراً واسعاً، دلّت عليه أسلوبيّة الحذف المفتوحة، فالقهر منتشر في كلّ ركن وباب ومكان وشارع وبيت وزاوية... هذا الكلام غير المصرّح به، قد باح به الحذف المسكوت عنه، فالشَّاعِر هنا جعل للقهر صوتاً، ووصفه بأنّه ينثر (صوته) في كلّ مكانٍ دلالة على هيمنة القهر وسعته, ويقول أيضاً في القصيدة نفسها:

وتَفِزّ أصواتُ الشَبابْ:

لا ... لَنْ نَموتْ

إنّا، بحَجْمِ شُموخِ نَخْلِ الرافِدينْ[٣٢]

أراد الشَّاعِر هنا أن يُعبّر عن رؤيته المتمسكة بالحياة, الرافضة للموت والهزيمة والتلاشي، إذ على الرغم من الموت الذي أحاط بوطنه من زواياه وأركانه جميعاً، فقد صوّر إصراره على الحياة بأصوات الشباب المرتفعة, الرافضة للاستسلام والموت، وإنّ الإصرار على الحياة لا يمكن أن يعبّر عنه المحيط المحدود للقصيدة؛ ولهذا التجأ الشَّاعِر إلى الأجواء المفتوحة، غير المقيّدة التي تؤدّيها أسلوبيّة الحذف، واستعمال أدوات النفي التي أصبحت لا تستوعب رفضه للموت؛ لتعبّر عن ذلك الإصرار, الذي تمركز في نفوس العراقيين المحبّين للحياة, رغم ما فيها من قهر وويلات.

ويقول في قصيدته (آلو... مَعَكَ طرابُلس!):

طرابُلُسَ... النَدى... الساحِلَ...
وَجهــاً (زِلْطِنـــي) الـوَشْـــمِ
مَـــرسومـاً بأخْــداقي.[٣٢]

طرابلس هي التي أعطت حياة جديدة لكثير من العراقيين في سنوات الحصار, التي واجهها العراق في التسعينيات من القرن الماضي، وعندما تكون (طرابلس) المتنفس الرئيس في زمان الدكتاتوريّة تُصبح هي: الندى.. الساحل..، ولكن هذه الكلمات لا تكفي للتعبير عن هذا المتنفّس والملجأ الآمن, الذي لجأ له العراقيون؛ ولهذا كان الحذف مجالاً أسلوبياً للتعبير عن تلك الفسحة, التي أُتيحت لهم وخلّصتهم من الجوع والعوز.

ثالثاً: إحالة الضمير

تعدُّ الإحالة علاقة دلاليّة, فهي غير خاضعة لشروط نحويّة, ولكنّها خاضعة لشرط دلالي, هو وجوب تطابق الخصائص الدلاليّة بين العنصر المحيل, والعنصر المحال إليه[٣٣], أي أنّ هناك ترابطاً وثيقاً بين العناصر الخطابيّة, هو المنشئ للإحالة, وتقسم على قسمين: إحالة مقاميّة, وإحالة نصّيّة, فالإحالة المقاميّة هي (الإحالة الخارجيّة), هي: إحالة إلى خارج النصّ, تسهم في خلق النصّ؛ لكونها تربط عناصره اللغويّة مع السياق الخارجي (المقام), إلّا إنّها لا تسهم في اتساقه بشكل مباشر, بخلاف الإحالة النصّيّة التي لها أثرٌ فعّالٌ ومباشرٌ في اتساق النصّ[٣٤], ومن الأمثلة على ذلك قول الشَّاعِر من قصيدته (دعوة للصبر):

سمِعتُكَ من طَيِّ التُرابِ, مُنــادياً تُسامِـرُكَ الرُؤيا ويُرهِـبُكَ القَــبرُ

ينامُ صَداكَ الغَضُّ في هدأةِ الثَرى ويمضَغُكَ الدودُ الذي فيكَ يجــترُ

وتُرهِقُكَ الأحلامُ من شُرْفَةِ المَدى فيهتَزُّ, في أعماقِ ضيعَتِكَ الذَعرُ[٣٥]

حالة الضمير (ك) المخاطبة في الكلّمات: (سمِعتُكَ, تُسامِـرُكَ, يُرهِـبُكَ, صَداكَ, يمضَغُكَ, فيكَ, تُرهِقُكَ, ضيعَتِكَ), إحالة مقاميّة وفرّها المقام, الذي أعطى للمتلقّي الفرصة؛ للبحث عن الدلالات وتأويلها, وصولاً إلى المقصود في خطاب الشَّاعِر. كلما كانت مرجعيّة الضمير أبعد كلما زاد اهتمام القارئ للوصول إلى لحظة التنوير, وعندها يصبح النص من بدايته إلى نهايته متماسكاً[٣٦], فعنوان القصيدة (دعوة للصبر), يدفع السامع للتفكير؛ لمعرفة لمن وجهّت دعوة الصبر, هل هي: (للشاعر نفسه, أم لوطنه, أو لصديق), كلّ هذه الاستنتاجات ولّدها الشَّاعِر بالإحالة المقاميّة؛ لشدِّ انتباه المستمعين, وإشراكهم في الحدث, وصنع الدلالة, ومنها أيضاً قوله في قصيدة (خُذيني كما شئتِ):

خُذيني صـــــــلاةً, خُذيني دُعـــــاءْ ومُرّي على ذكرياتي انتشـــــــــاءْ

خُذيني ابتهـــــــالاً سخيَّ الـــــرؤى خُذيني كما شئتِ, لا مـــــا أشاءْ

لأني عشِقتُـكِ شـــــــــلاّلَ مـــــاءُ وأحبّبتُ فيـكِ سُمـــــوَّ النَقـاءْ [٣٩]

بما أنَّ عنوان القصيدة (خُذيني كما شئتِ), هو عنوان الديوان نفسه, فالشاعر جعله استهلالاً لأبيات قصيدته, ثم جعل الضمائر كلها تعود إليه؛ فالضمير المستتر (أنتِ), في الفعل (خُذيني) المتكرّر في أبيات القصيدة, والضمير المتصل (ك) المخاطبة في: (عشِقتُـكِ, فيـكِ), إحالة مقاميّة, إذ تتجه دلالة القصد إلى رغبة الشّاعر في إيصال معنى معين للمتلقّي قصده, وأصرَّ عليه, عبر الإشارة إليه من بين عدة معانٍ وصور مختلفة قد تظهر في ذهن المتلقّي وقت استقباله للنصّ[٤٠], ولم يدلّ على هذه الإحالة دليل قبلها ولا بعدها, وبوساطة جمع الدلالات الواردة في النصّ, وتأويلها, يستطيع المتلقّي أن يستنتج عائديّتها, فهي تعود إلى حبيبة الشَّاعِر, عبر الأفعال والضمائر المتّصلة بها, التي تدلّ على ذلك, مثل: (عشِقتُـكِ, وأحببتُ فيـكِ), وكذلك من الفعل (خُذيني), ولكن الرؤية الأعمق تدلُّ على عشقه الأبدي إلى بلاده, ويوضّح مدى حبّه لها, وهيمنتها على قلبه, وعشقه الأبدي إلى طموحه, ورفضه للظلم.

أمّا الإحالة النصّيّة التي هي: ((إحالة على العناصر اللغويّة الواردة في الملفوظ, سابقة كانت أو لاحقة))[٤١], فهي تمكن المتلقّي مباشرة من إعادة اللفظ إلى المقصود منه من غير تعب في التأويل, وبدورها تقسم على: إحالة قبليّة, وإحالة بعديّة, أمّا الإحالة القبليّة, فهي الإحالة على عنصر سابقاً لها[٤٢],ومنها قول الشَّاعِر في قصيدة (محنة وطن!!):

أيتها الروحُ التي تمتدُّ في غَياهِبِ الزمَـنْ

تبحــثُ, في احتضارِها, عــن موتِهــا...

عـن عُتمَـةِ الأسـرارِ فــي الكَفـنْ[43]

نجد أنّ الضمير الهاء في (احتضارِها, موتِها), يعود على الروح التي سبق ذكرها في أوّل البيت, فالإحالة هنا إحالة قبليّة؛ لكونها عائدة على محيل سبقها في الرتبة, فهي لا تفتح الباب أمام المتلقّي للبحث والاستكشاف, كما هي الحال في الإحالة المقاميّة؛ لكون الإحالة النصّيّة ظاهرة بشكل واضح في النصّ, فهي تشير إلى الروح.

وأمّا الإحالة البعديّة فهي: ((تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النصّ, ولاحق عليها))[٤٤],ومنها قول الشَّاعِر في قصيدة (إلى ابنتي سُعاد):

اللـــــــــــه! ما أحـــــــلاكِ, مـــــا أشـــــهى حَديثَـــــــــكِ يا سُـــعادْ[٤٩]

ضمير المخاطبة (ك) في قوله: (أحلاكِ, حَديثَكِ), يعود على المخاطب المؤنّث (سُعادْ), إحالة بعديّة, وهذه الإحالة لا تعطي المتلقّي الوقت للبحث عن الدلائل, حتّى يفاجئه الشَّاعِر بذكر المقصود من كلامه, فالإحالة تقدّم للخطاب نموذجاً ذهنياً يشكّل مرجعيَّته, سواء أ كان لهذا النموذج الذهني علاقة بالواقع أم لا, وسواء أ قوّيت هذه العلاقة أم ضعفت[٥٠], وكان هذا النموذج هو اسم (سُعادْ) إذ نجد الشَّاعِر يصرّح به في نهاية البيت الشّعري, وفي هذا النوع من الإحالة نجد أن الضمائر تعود على متأخر رتبة, ممّا يجعل التشويق والتحفيز لمعرفة إلى من تعود الإحالة. ومن الإحالة البعديّة قوله، في قصيدة (اعتذار):

مَزّقيـــــــني, بِنَظْـــــــرَةٍ, مَزّقيـــــــني واغْرِسي الذّلَّ والأسى في جَبيني

واحْرِقيـــني بِشِقْـــــوَتي وخِداعـــــي وذَريـــني, مِنْ بَعْدِ أنْ تَحْـــرِقيني

أنا يا هِنْـــــــدُ, إنْ تَناسَيتُ عَهْـــداً أتَمَـــــــلّاهُ فـــي خَيـــالٍ حَزيـــــنِ[٥١]

استعمل الشَّاعِر الإحالة بالضمير المستتر(أنتِ) في الأفعال: (مَزّقيـــني, اغْرسي, احْرقيني, ذَريـــني, تَحْـــرقيني), وكانت الإحالة هنا بعديّة, ولم يتسنَ للمتلقّي التفكير في عائديّة هذه الضمائر, فالشَّاعِر في الأبيات الأولى أخذ يتحدّث عن امرأة, ونجده يقدّم الاعتذار لها, ففي ورود كلّ هذه المستلزمات تتولّدُ حاجة لتأجيل ما تأخّر؛ لكي يستوفي مستلزماته الدلاليّة, وليأتي في موضع يحقّق فيه فاعلية عالية عبر الاستعدادات أو التحضيرات التي سبقته, التي كانت بمثابة المحرّضات عليه, لذا فإنّ استدعاءها صارم ومنضبط من وجهة نظر دلاليّة, وإن كان هذا الحزم والانضباط على حساب انتهاك الهيكل التركيبي[٥٢], فالشاعر قدّم جملة من المحرضات على المحال عليه, التي تمثّلت بالضمائر المتّصلة بالأفعال, ولكنّنا نجده في آخر المطاف يصرّح باسمها بقوله: (يا هِنْدُ), هو بذلك قطع على المتلقّي سلسلة التفكير, وأحالَ الضمائر لما بعدها بعد تشويق لمعرفة الاسم.

وممّا تقدّم نعرف أنّ الإحالة تُسهم إلى جانب العناصر الأخرى المكوّنة للنصّ, في خلق نوع من الاتساق في الخطاب, وضمان استمراريته؛ وذلك يكون عن طريق ربط الكلام بنموذج عقلي واحد, يكون مترابطاً من بداية الخطاب وحتّى نهايته[٥٣], فكلّ عنصر من عناصر النصّ له أثره الذي يؤدّيه؛ لرسم صورةٍ متكاملةٍ في ذهن المتلقّي.

** نتائج البحث**

يُعدُّ الانزياح من التقنيات الأسلوبيّة المهمة التي يوظفها الشعراء؛ من أجل التعبير عن تجاربهم الشعوريّة, فلا نكاد نجد ديوان شاعر يخلو منه, ومن بين هؤلاء الشعراء كان (الشّاعر محمّد حسين علاوي غيبي), الذي استعمل الانزياح عبر انحرافه عن النمط المألوف في الكلام, وهذا المعنى هو الذي دلَّ عليه الانزياح بمصطلحاته المختلفة, فقد تفنن الشّاعر في استعماله لهذه الظاهرة, فنجده قد استعمل الانزياح التركيبي بالتقديم والتأخير, وما حفل به من أهميّة بالغة مرتبطة بأهمية العنصر الذي تم الانزياح فيه, فضلاً عن تقنيّة الحذف, التي جاءت ملامسة لأحاسيس الشّاعر, في سبيل نقل تجربته الشعرية؛ لما حملته هذه الظاهرة من عنصر الإثارة والتشويق, فضلاً عن كونها تحمل رموزاً للبوح عما يصعب البوح به؛ جراء ما لاقاه الشّاعر من ظروف الحرب والسياسة الجائرة في العراق, وما أضفاه من تأثيرٍ خاصٍ على هيكل التركيب المتكامل, كذلك نجد الإحالة التي كانت حاضرة بقوّة, معتمدّة على قوّة القرائن للعنصر المحال عليه, والتي تتظافر لاستمرار الخطاب وإيصال المتلقّي إلى مراد الشّاعر, ممّا أدى إلى تقوية الشعر, وكسر الملل بالابتعاد عمّا هو معتاد في الاستعمال اللغوي, هذا ما يجعل المتلقّي يشعر بالتشويق لمتابعة النص إلى نهايته, إلّا أنّ أغلب عناصره الإحالية كانت ترتبط بضمير يَعود على وطنه.

الهوامش

(١) ظ: ملخص كتاب: وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة: أحمد محمّد ويس, ١٤١٧هـ / ١٩٩٦م: ٢٩٤ .

(٢) ظ: الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلياتها، د. موسى سامح ربابعة، دار الكندي- أربد، ط: ١، ٢٠٠٣.: ٤٤.

(٣) ظ: المصدر نفسه: ٤٦.

(٤) ظ: الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث, تحليل الخطاب الشعريّ والسردي, د. نور الدين السد, دار هومة– الجزائر, ٢٠١٠م: ١٩٨.

(٥) معايير تحليل الأسلوب, ميكائيل ريفاتير, تر: حميد الحمداني, دار النجاح الجديدة- البيضاء, ط:١, ١٩٩٣: ٥٦.

(٦) ظ: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية, د. مسعود بودوخة, عالم الكتب الحديث, إربد- الأردن, ط: ١, ١٤٣٢هـ/٢٠١١م: ٤٧- ٤٨.

(٧) النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر اللغة العليا), جون كوين, تر: د. أحمد درويش, الهيأة العامة لقصور الثقافة– القاهرة, ١٩٩٠م: ٢٠٨.

(٨) ظ: العربية والوظائف النحويّة (دراسة في اتساع النظام والأساليب), د. ممدوح عبد الرحمن الرّمالي, دار المعارف الجامعيّة, ١٩٩٦م: ٩٦ .

(٩) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص), د. محمّد مفتاح, المركز الثقافي- الدار البيضاء, ط:٣, ١٩٩٢م: ٧٠.

(١٠) ظ: دلائل الإعجاز, عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني, تعليق محمود محمّد شاكر, مطبعة الخانجي– القاهرة, ط: ٥, ٢٠٠٤م: ١٠٦.

(١١)ظ: البلاغة والأسلوبيّة، د. محمّد عبد المطلب، مطبعة نوبار –القاهرة، ط: ١، ١٩٩٤: ٢٧١.

(١٢) معايير تحليل الأسلوب, ميكائيل ريفاتير, تر: حميد الحمداني, دار النجاح الجديدة- البيضاء, ط:١, ١٩٩٣: ٥٤.

(١٣) ديوان (خذيني كما شئتِ):١ / ٦٥.

(١٤) ظ: الأسلوبيّة الرؤيّة والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، ط: ١، ٢٠٠٧م/ ١٤٢٧هـ: ٢٧٦.

(١٥) (رَبْوَةٍ): الرابيّة, ما ارتفع من الأرض, ظ: المعجم الوسيط, مجمع اللغة العربيّة, مكتبة الشروق الدوليّة, ط: ٤, ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م: ٣٢٦.

(١٦) ديوان (خذيني كما شئتِ): ٢/ ٢٦٠.

(١٧) ظ: العربية والوظائف النحويّة (دراسة في اتساع النظام والأساليب): ٩٦.

(١٨) ديوان (خذيني كما شئتِ): ٢/ ١٨٩.

(١٩) ظ: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص), د. محمّد مفتاح, المركز الثقافي-الدار البيضاء, ط:٣, ١٩٩٢م.: ٧٠.

(٢٠) (خذيني كما شئتِ): ٢/ ٢٤٩.

(٢١) المصدر نفسه:١/ ١١٨.

(٢٢) ديوان (خذيني كما شئتِ): ٢/ ١٨١.

(٢٣) رسالة ماجستير: (الصورة الشعريّة عند الشَّاعِر عز الدين ميهوبي (دراسة أسلوبيّة), جامعة بوزريعة, كلّيّة الآداب واللغات, قسم اللغة العربيّة, إعداد الطالب: عبد الرزاق بلغيث, إشراف: أ. د. علي ملاحي, ٢٠٠٩م– ٢٠١٠م : ٥٣.

(٢٤) ظ: الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، تأليف د. فتح الله أحمد سليمان، تقديم د. طه وادي، مكتبة الآداب - القاهرة، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م: ١٣٧.

(٢٥) ديوان (خذيني كما شئتِ): : ٢٨٨/٢.

(٢٦) ظ: دلائل الإعجاز, عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني, تعليق محمود محمّد شاكر, مطبعة الخانجي– القاهرة, ط: ٥, ٢٠٠٤م: ١٤٦.

(٢٧) الأسلوبية الرؤيّة والتطبيق: ١٨٩.

(٢٨) ديوان (خذيني كما شئتِ): ٢/ ١٧٩.

(٢٩) ظ: أسلوبيّة التركيب في شعر الشريف المرتضى, تأليف: د. سمير عوض الله الرفاعي, تقديم: أ. أحمد يوسف علي, مكتبة الآداب- القاهرة, ط:١, ٢٠١٠م: ١٢٠.

(٣٠) ديوان (خذيني كما شئتِ): ٢/ ٢٧٥.

(٣١) ديوان (خذيني كما شئتِ): ٢٥٦/٢.

(٣٢) المصدر نفسه: ٢٥٦/٢.

(٣٣) المصدر نفسه: ٢/ ٢٤٨.

(٣٤) ظ: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب), محمّد خطابي, المركز الثقافي العربي– بيروت, ط:١ ,١٩٩١م: ١٧.

(٣٥) ظ: المصدر نفسه: ١٧.

(٣٦) (ضيعَتِكَ), ضَيعةُ الرجل: حرفته وصناعته, ومعاشه وكسبه, والضَّيعة: الأرض المُغلَّة, والجمع ضِيعٌ, ظ: لسان العرب: ٨/ ٥٤٧.

(٣٧) ديوان (خذيني كما شئتِ): ١/ ٦٩.

(٣٨) ظ: المستويات الأسلوبيّة في شعر بُلند الحيدريّ, إبراهيم جابر علي, العلم والإيمان للنشر والتوزيع, ط: ١, ٢٠٠٩م: ١٨٤.

(٣٩) خذيني كما شئتِ: ١/ ٧٩.

(٤٠) ظ: العنوان في الشعر العراقي الحديث (دراسة سيميائيّة), حميد الشيخ فرج, دار ومكتبة البصائر- بيروت, ط: ١, ٢٠١٣م/ ١٤٣٤هـ: ٣٢.

(٤١) نسيج النص بحث ما يكون به الملفوظ نصاً, الأزهر الزنّاد, المركز الثقافي العربي– بيروت, ط: ١, ١٩٩٣م: ١١٨.

(٤٢) ظ: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب): ١٧.

(٤٣) خذيني كما شئتِ: ١/ ٩٦.

(٤٤) نسيج النص بحث ما يكون به الملفوظ نصاً: ١١٩.

(٤٥) ديوان (خذيني كما شئتِ): ١/١٥٢.

(٤٦) ظ: قضايا اللغة العربيّة في اللسانيات الوظيفيّة- بنية الخطاب من الجملة إلى النص, د. أحمد المتوكّل, دار الأمّان للنشر والتوزيع- الرباط, د. ط, ٢٠٠١: ١٤٥.

(٤٧) ديوان (خذيني كما شئتِ): ٢/٢٦٦.

(٤٨) ظ: البنى الأسلوبيّة– دراسة في (أنشودة المطر) للسياب، د. حسن ناظم، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط: ٢، ٢٠٠٢م.: ١٩٢.

(٤٩) ظ: قضايا اللغة العربيّة في اللسانيات الوظيفيّة– بنية الخطاب من الجملة إلى النص,: ١٤٥.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أسلوبيّة التركيب في شعر الشريف المرتضى, تأليف: د. سمير عوض الله الرفاعي, تقديم: أ. أحمد يوسف علي, مكتبة الآداب- القاهرة, ط:١, ٢٠١٠م.
2. الأسلوبيّة الرؤيّة والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، ط: ١، ٢٠٠٧م/ ١٤٢٧هـ.
3. الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، تأليف د. فتح الله أحمد سليمان، تقديم د. طه وادي، مكتبة الآداب - القاهرة، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م.
4. الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلياتها، د. موسى سامح ربابعة، دار الكندي- أربد، ط: ١، ٢٠٠٣.
5. الأسلوبيّة وتحليل الخطاب: منذر عياشي ، مركز الإملاء الحضاري، حلب، ط: ١, ٢٠٠٢.
6. الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث, تحليل الخطاب الشعريّ والسردي, د. نور الدين السد, دار هومة- الجزائر, ٢٠١٠م.
7. الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية, د. مسعود بودوخة, عالم الكتب الحديث, إربد- الأردن, ط: ١, ١٤٣٢هـ/٢٠١١م.
8. البلاغة والأسلوبيّة، د. محمّد عبد المطلب، مطبعة نوبار –القاهرة، ط: ١، ١٩٩٤.
9. البنى الأسلوبيّة– دراسة في (أنشودة المطر) للسياب، د. حسن ناظم، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط: ٢، ٢٠٠٢م.
10. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص), د. محمّد مفتاح, المركز الثقافي- الدار البيضاء, ط:٣, ١٩٩٢م.
11. دلائل الإعجاز, عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني, تعليق محمود محمّد شاكر, مطبعة الخانجي- القاهرة, ط: ٥, ٢٠٠٤م.
12. العربيّة والوظائف النحويّة (دراسة في اتساع النظام والأساليب), د. ممدوح عبد الرحمن الرّمالي, دار المعارف الجامعيّة, ١٩٩٦م.
13. العنوان في الشعر العراقي الحديث (دراسة سيميائيّة), حميد الشيخ فرج, دار ومكتبة البصائر- بيروت, ط: ١, ٢٠١٣م/ ١٤٣٤هـ.
14. قضايا اللغة العربيّة في اللسانيات الوظيفيّة- بنية الخطاب من الجملة إلى النص, د. أحمد المتوكّل, دار الأمّان للنشر والتوزيع- الرباط, د. ط, ٢٠٠١.

15. لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب), محمّد خطابي, المركز الثقافي العربي- بيروت, ط:١, ١٩٩١م.
16. المستويات الأسلوبيّة في شعر بُلند الحيدريّ, إبراهيم جابر علي, العلم والإيمان للنشر والتوزيع, ط: ١, ٢٠٠٩م.
17. معايير تحليل الأسلوب, ميكائيل ريفاتير, تر: حميد الحمداني, دار النجاح الجديدة- البيضاء, ط:١, ١٩٩٣.
18. المعجم الوسيط, مجمع اللغة العربيّة, مكتبة الشروق الدوليّة, ط: ٤, ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م.
19. ملخص كتاب: وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة: أحمد محمّد ويس, ١٤١٧هـ / ١٩٩٦م.
20. نسيج النص بحث ما يكون به الملفوظ نصاً, الأزهر الزنّاد, المركز الثقافي العربي- بيروت, ط: ١, ١٩٩٣م.
21. النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر اللغة العليا), جون كوين, تر: د. أحمد درويش, الهيأة العامة لقصور الثقافة- القاهرة, ١٩٩٠م.

مؤلفات الشّاعر:

1. ديوان خذيني كما شئتِ، محمّد حسين علاوي غيبي، مطبعة الولايّة في النجف، ط:١، ٢٠١٠ م.

الرسائل والأطاريح:

1. الصورة الشعريّة عند الشَّاعِر عز الدين ميهوبي (دراسة أسلوبيّة), رسالة ماجستير, جامعة بوزريعة, كلّيّة الآداب واللغات, قسم اللغة العربيّة, عبد الرزاق بلغيث, ٢٠٠٩م- ٢٠١٠م.