مستويات الانزياح في نونية ابن زيدون

المدرس المساعد
عدنان رحمن حسان
جامعة القادسية ـ كلية الآداب

مستويات الانزياح في نونية ابن زيدون

المدرس المساعد
عدنان رحمان حسان
جامعة القادسية ـ كلية الآداب

النص:ـ

١- أضحى التنائي بديلاً من تدانينا ونابَ عن طيب لقيانا تجافينا
٢- ألا وقد حان صبحُ البين صبّحنا حَين فقام بنا للحَين ناعينا
٣- مَن مبلغ المُبلسينا بانتزاحهمُ حزناً مع الدهر لا يَبلى ويُبلينا
٤- أن الزمان الذي ما زال يضحكنا أُنساً بقربهمُ قد عاد يُبكينا
٥- غيظ العدا من تساقينا الهوى فدعوا بأن نغصَّ فقال الدهرُ آمينا
٦- فانحلَّ ما كان معقوداً بأنفسنا وانبتَّ ما كان موصولاً بأيدينا
٧- وقد نكونُ وما يخشى تفرّقنا فاليوم نحنُ وما يرجى تلاقينا
٨- يا ليتَ شعري ولم نعتب أعاديَكم هل نالَ حظاً من العتبى أعادينا
٩- لم نعتقد بعدكم إلا الوفاء لكم رأياً ولم نتقلّد غيرَه دينا
١٠- ما حقنا أن تقروا عين ذي حسدٍ بنا ولا أن تسروا كاشحا فينا
١١- كنا نرى اليأسَ تسلينا عوارضُه وقد يئسنا فما لليأس يُغرينا
١٢- بنتم وبنّا فما ابتلَّت جوانحُنا شوقاً إليكم ولا جفَّت مآقينا
١٣- تكادُ حين تناجيكم ضمائرُنا يقضي علينا الأسى لولا تأسينا
١٤- حالت لفقدكمُ أيامنا فغدت سوداً وكانت بكم بيضاً لياليَنا
١٥- اذ جانبُ العيش طلقٌ من تألّفنا ومربعُ اللهو صافٍ من تصافينا

١٦- وإذ هصـــرنا فنـــون الوصـــل دانيـــة قطافها فجنيـــــنا منـه مـا شيـــــنا

١٧- ليســقَ عهــدكمُ عهــد الســرور فمـــا كنتـــم لأرواحنـا إلا رياحيـــــــنا

١٨- لا تحســبوا نأيكـــــم عنـا يغيّرنـا أن طالمـا غيَّـر النـأي المحبيـــــــنا

١٩- واللّه مـا طلبـت أهواؤنـا بـــــدلاً مـنكم ولا انصـرفت عنـــــكم أمانينـا

٢٠- يـا سـاري البـرق غـادِ القصـر واسـقِ بـه مـن كـان صِـرف الهـوى والـودِّ يسقيـنا

٢١- واســأل هنالــك هــل عنّــى تذكّـــرنا إلفاً تـذكّره أمســـــى يعنّيـــــنا

٢٢- ويـا نسـيمَ الصـبا بلّـغ تحيتـــــنا من لـو علـى البعـــد حيّـا كـان يُحيينـا

٢٣- فهــل أرى الــدهرَ يقضــينا مســاعفةً منـه وإن لم يكـن غبّـاً تقاضيـــــنا

٢٤- ربيــبَ ملــكٍ كــأنَّ اللّه أنشـــــأهُ مسـكاً وقـدّر إنشـاء الـورى طيـــنا

٢٥- او صــاغهُ وَرِقــاً محضــاً وتوّجـــه مـن ناصـع التـبر إبـداعاً وتزييـــنا

٢٦- إذا تــأوّد آدتــه رفاهيـــــــةً تـومُ العقـود وأدمتـه البُـرى ليـــنا

٢٧- كانـت لـه الشـمسُ ظئـراً في أكلّتـهِ بـل مـا تجلّـى لهـا إلا أحاييـــــنا

٢٨- كأنمــا أثبتــت في صحـــن وجنتــه زهــرُ الكواكـب تعويـذاً وتزييـــنا

٢٩- مـا ضـرَّ إن لم تكـن أكفـاءه شـرفاً وفي المـودةِ كـــــافٍ مـن تكافينـا

٣٠- يـا روضـةً طالمـا أجنـت لواحظنـا ورداً جـلاه الصّـبا غضـاً ونسـرينا

٣١- ويـا حيـــــاةً تملّينـا بزهرتهـا مـنىً ضـروباً ولـــــذاتٍ أفانينـا

٣٢- ويـا نعيمـاً خطرْنـا مـن غضـارتهِ في وشـي نُعمـى سـحبنا ذيلَـهُ حيـــنا

٣٣- لســنا نسميـــكِ إجـلالاً وتكرمـةً وقـدركِ المعتلـى عـن ذاك يُغنيـــنا

٣٤- اذا انفـردتِ ومـا شـوركتِ في صـفةٍ فحسـبنا الوصـف إيضـاحاً وتبيـــينا

٣٥- يـا جنـةَ الخلـــد أُبـدلنا بسـدرتها والكـوثرَ العـذب زقومـاً وغسليـــنا

٣٦- كأننـا لم نبـت والوصـلُ ثالثـــنا والسعدُ قـد غـضَّ مـن أجفـان واشيـــنا

٣٧- إن كان قد عزَّ في الدنيا اللقاءُ بكم ... في موقفِ الحشر نلقاكم وتلقونا

٣٨- سران في خاطر الظلماء يكتمنا ... حتى يكاد لسان الصبح يفشينا

٣٩- لا غرو في أن ذكرنا الحزن حين نهت ... عنه النهى وتركْنا الصبر ناسينا

٤٠- إنّا قرأنا الأسى يومَ النوى سوراً ... مكتوبةً وأخذنا الصبرَ تلقينا

٤١- أما هواكِ فلم نعدل بمنهله ... شرباً وإن كان يروينا فيظمينا

٤٢- لم نجفُ أفق جمالٍ أنتِ كوكبهُ ... سالينَ عنه ولم نهجره قالينا

٤٣- ولا اختياراً تجنّبناه عن كثبٍ ... لكن عدتنا على كرهٍ عواديناً

٤٤- نأسى عليك إذا حثَّت مشعشعةً ... فينا الشمولُ وغنّانا مغنّينا

٤٥- لا أكؤسُ الراح تبدي من شمائلنا ... سيما ارتياحٍ ولا الأوتار تلهينا

٤٦- دومي على العهد ما دمنا محافظةً ... فالحرُ مَن دان إنصافاً كما دينا

٤٧- فما استعضنا خليلاً منكِ يحسبنا ... ولا استفدنا حبيباً منكِ يُثنينا

٤٨- ولو صبا نحونا من علو مطلعهِ ... بدرُ الدجى لم يكن حاشاكِ يصبينا

٤٩- أبكي وفاءً وإن لم تبذلي صلةً ... فالطيفُ يقنعنا الذكرُ يكفينا

٥٠- وفي الجواب متاعٌ إن شفعتِ به ... بيضَ الأيادي التي مازلتِ توليناً

٥١- عليكِ منا سلامُ اللّه ما بقيتْ[1] ... صبابةٌ بك نُخفيها فتخفينا

التمهيد:-

الانزياح مصطلح حديث جاء وافدا من الترجمات العربية للكتب الغربية ولاسيما كتاب (بنية اللغة الشعرية) لجان كوهن، لكن هذا لا يعني أن نظريته ليس لها ملامح في تراثنا العربي القديم بل يكفينا تأصيل صاحب كتاب (الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب) فقد تتبع الظاهرة بتفصيل في النقد العربي القديم[2].

وللمصطلح تسميات كثيرة ترادفه وتساويه عند الغرب والعرب، فقد تعدد لدى الغرب اذ نجد تسمية الانزياح او التجاوز عند فاليري، والانحراف عند ليو سبتزر، والانتهاك عند كوهن، واللحن أو الخرق عند تودوروف، والعصيان عند أركون، والشناعة عند بارت والمخالفة عند ثيري، وخيبة الانتظار عند جاكوبسن وغير ذلك[٣].

أما في النقد العربي الحديث فالأمر نفسه،فمثلا يعرفون الانزياح بالانتهاك[٤]، أو كون الانحراف انتهاكاً لغوياً[٥]، أو أن الانحراف عدول عن الأصل[٦]، ويبدو أن هذا التعدد الاصطلاحي ناجم عن الاختلاف النابع من بيئة المصطلح الأولى (النقد الغربي)، وعن الترجمات العربية للكتب الغربية.

ولا تبدو المصطلحات المستعملة بالدلالة نفسها لمصطلح الانزياح كالانحراف والانتهاك والعدول كثيرة الفوارق المائزة، والأدلة التي ستذكر بشأن التعريفات تبدو واهية، منها أن العدول مصطلح قديم لا يحل محل المصطلح الحديث لأنه يلغي التطور ويلغي بيئة المصطلح الحديثة، وان الانحراف استعمل في حدود ضيقة ولاسيما في الأسلوبية الفردية، فضلاً على انه يحمل إيحاءات أخلاقية سلبية،أما الانتهاك فلا يرد الا مصاحَبا بدال آخر يمنعه من التشكل اصطلاحيا، او كون المصطلحات الأخرى متداخلة وقاصرة وغير مستوعبة لمدلول واضح[٧].

ونرى أن التطور غير المستند إلى أصل يبقى غير مستقر، ثم ماذا يضر لو بيئنا المصطلح بما لا يتعارض مع انبثاقاته الأولى؟ هذا عن العدول أما الانحراف فلا يمنع استعماله في الأسلوبية الفردية من تبنيه ما دام يحمل خصائص المصطلح ومفهومه وحدوده، أما كونه يحمل إيحاء غير أخلاقي فهذا ما يحمله القارئ وليس فيه، ومن قبلُ أُستعمِل الشذوذ كمصطلح نحوي من دون أن يحمّل تلك الإيحاءات، ونظير ذلك مصطلح الانتهاك، وقوله مصاحبا

بدال يلزمه فهذا أيضا غير منعدم بالنسبة إلى المصطلحات الأخرى، اذ لابد من تالٍ حتى وان تُعدّي إليه بحرف جر.

إن مرادفات المصطلح صالحة لأن تحل محله، يدعم ذلك اختلاف المصطلح عند الغرب والعرب، ويبدو أن الانزياح - لشيوعه عند المترجمين - هيمن على بقية التسميات فأخذ مساحة من الاستقرار، وليس كونه ذا فعالية إجرائية ونظرية خاصة[٨]، بدليل أن صاحب هذا الرأي يختار تسمية انحراف ليثبت مصطلح الانزياح[٩]، وهذا دليل على التداخل بين التسميات.

وعلى أية حال فإن الانزياح يعرف بـ(اختلاف التواتر عن المعيار او المعدل الإحصائي كالاختلاف المستند إلى انتهاك الأعراف القياسية للبنية اللغوية سواء كانت تلك البنية صوتية أم معجمية أم دلالية أم نحوية)[١٠]، فانتهاك الأعراف القياسية للبنية اللغوية أو الخروج على العادي والمألوف هو الذي يولد خصوصية أدبية تسمى الأسلوب[١١].

وهذا الخروج قد يكون خرقا للقواعد او استعمال النادر من الصيغ او يكون مخالفة بين النص والمعيار النحوي العام للغة، وقد يكون انحراف الكلام عن نسقه المثالي المشهور[١٢]، او إنه تقييد إضافي للمعيار مثل التوازي[١٣].

ولا وجود للانزياح من دون معيار يكون هو خرقا له[١٤]، لأنه ضرورة إجرائية لا مناص لتعيينه من الوقوف عليها[١٥]، فلا ريب أنه يتلو القاعدة اللغوية وخرقها تحقيق لوجوده.

فالمتكلم يعمد إلى تبني الانزياح لأغراض يراها او أنه قد يأتي عفو الخاطر لكنه يخدم النص[١٦]، أما اذا تكلفه المتكلم وأكثر منه فإن ذلك سيضعف النص وربما يسقطه[١٧]، لأن شرط الانزياح هو تحقيق الخرق ثم العودة إلى الانسجام الذي بدورة يحقق الوظيفة التواصلية، فثمة تكسير للبنية وإعادة لبنائها[١٨].

وهذا الانسجام هو المعنى الثاني الذي يمثل (معنى المعنى) فهو (يصحح الأول ويعيد للسياق تماسكه.. بل يجعله أقوى وأكثر أداء لوظائفه الشعرية)[١٩] التي لا تلغي عملية البناء ولا تلغي بشكل مطلق الوظائف الأخرى بل تهيمن عليها [٢٠] هيمنة لصالح النص ان كانت الغاية منه الوصول إلى مستوى تأثيري عال، لا يقتصر على جانب واحد بل يكون في (القائل والنص والمخاطب،ولذلك فإن اللغة الشعرية لا تخضع للمعاني المعجمية بقدر ما تخضع للمعاني الإيحائية التي هي في نفس الشاعر والتي تخدم من خلالها الرسالة التي كتبت من اجلها)[٢١].

وما دام لا يوجد لاتفاق بين المرسل والمرسل اليه على الشكل اللغوي للرسالة ومعناه، فسوف تتمرد اللغة على النظم التي يقع في إطارها اتفاق المرسل والمتلقي صوتا ونحوا ودلالة[٢٢].

فإذا كان الانزياح انتهاكا متعمدا لسنن اللغة العادية[٢٣] فإنه يخلق حالة من التوتر[٢٤] وهذا التوتر ما هو إلا ردة فعل إزاء التخلي عن السياقات والأنساق السابقة والثابتة، فالانزياح (عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحا في بعض الميادين الأخرى)[٢٥]، اذ يمكن أن نطلق على مظاهر الخروج اللغوية وغير اللغوية انزياحاً.

وعلى هذا الرأي يمكننا أن نلحظ انزياح نص عن نص آخر للكاتب نفسه أو انزياح النص عن الأنساق الثقافية والتاريخية والاجتماعية، أي أننا لا نحصره بالجانب اللغوي فحسب، فمثلا إن استعمال الوزن في الشعر هو انزياح عن النثر واستعمال التفعيلة المتغيرة انزياح عن قاعدة الشعر العمودي واستعمال قصيدة النثر انزياح عن التفعيلة والعمودي معا، وهكذا يكون كل إبداع حقيقي انزياحا عن المألوف،وبذلك تتوسع نظرية الانزياح لتشمل النص والخطاب بصورة عامة، وليكون عالم النص الإبداعي (خروجا دائبا على

قوالب الفن التي يصيبها الحصر بالشحوب.. فالفن لا يكون فنا حتى يتنفس من تسلط المعيار)[٢٦].

فالمعيار له وجوه متعددة يمكن أن توضع من قبل عالم اللغة والأسلوبي أو المؤلف أو المتلقي[٢٧] أو العصر والسياقات التي تحيط بإبداع النص.

وإذا كان الأسلوب انزياحا فهذا يعني ان الانزياح لا ينحصر بخرق القواعد اللغوية بل يتعدى ذلك الى طريقة رسم الأحرف والبياض والتنقيط ومخالفة قواعد الكتابة وغير ذلك مما له غاية وقصد يعمد اليه المؤلف، ليكون كل ملمح تطوري يصيب النص ناتج عن وعي جاز أن نطلق عليه انزياحا.

ولا يقتصر الانزياح الذي يُعرّف الأسلوب على جزئيات بناء النص وإنما يتعدى ذلك الى الانزياحات الاجناسية،وهذا ما رآه (شافار)، اذ يمكن تقسيم علامات التفاعل الاجناسية بين النص والجنس الى(علاقة تحويل او انزياح أجناسي قواهما خروج النص عن رواسم نموذجه الاجناسي وانتهاكه حدودها وعدوله عن ثوابتها وذلك بالتهجين أو القلب أو الزحزحة)[٢٨].

وهذه الانزياحات قد تتطلب ولادتها مدة طويلة،وقد يشترك بتبنيها أفراد أو جماعات او تيارات، وعندما تستقر وتصبح سياقا معروفا فإنه سوف يُخرج عليه بانزياحات جديدة تشكل أسلوبا لفرد او جماعة او مرحلة زمنية.

وللانزياح أهداف منها زيادة عدد الدلالات الممكنة[٢٩]، ويكمن خلفه سر الإبداع الواعي،فالخروج على القواعد يؤدي دلالة أعمق وتأثيرا اشد على النفوس[٣٠]، فهو يلفت انتباه المتلقي لشيء جديد، ويحرص على عدم تسرب الملل اليه، ويحقق البعد الجمالي والفني للأدب لأنه يميل بالسامع الى المعاني الإيحائية التي تخدم النص، وبه يكون سر الشاعرية[٣١]، يدعم ذلك ما يقوم به الانزياح من خلق حالة من الإدهاش والمفاجأة اللتين تجذبان القارئ وتستحوذان عليه ويكسرا توقعه ليحققا لذة التلقي[٣٢].

وقد يسبب الانزياح ثقلا في النص وتكلفا وذلك اذا أفرط في استعماله لأنه يؤدي الى إضعاف النص وإسقاطه، لأنه لا يمضي بالمتلقي الى استحصال المعنى بل يجعل النص طلاسم منغلقة ورموز مبهمة[٣٣].

فليس كل انزياح يحمل فائدة جمالية وإيحائية بل منه ما يأتي إلزاما كضرورات الوزن والقافية[٣٤]، فضلا على استهلاكه، لذا يجب أن نميز بين الانزياح الفاقد للجدة الأسلوبية والانزياح الذي يحمل فائدة أدبية للنص.

ولو نظرنا الى الانزياح العام الذي فيه مخالفة للسياقات الثقافية والأنظمة اللغوية لوجدناه وسيلة دالة على الإبداع والفرادة فضلا على الريادة والسبق، وهو رد على من يرى أن الانزياح لا يمثل شعرية النص كاملة[٣٥].

تدور قصيدة ابن زيدون كلها على محورين جدليين هما: محور الماضي ومحور الحاضر، وهما يمثلان قطبي القصيدة المتنافرين، وكل حركة يؤديها الماضي سنجد ما ينقضها بحصول ردة فعل عكسية من الحاضر، وهذان القطبان يتقاسمان القصيدة إلى نهايتها، فهناك صراع وحركة دائرية بين الزمنين، فإذا انطلق الشاعر من الماضي واجهه الحاضر وأفضى إليه، وإذا كان الحاضر حاصل حاول الشاعر أن ينتقل بأحداثه إلى ما كان عليه بالماضي، وهكذا تستمر هذه الجدلية بالتفاعل التلقائي أو العكسي، وهذه حقيقة يمكن أن نلمسها في النص من دون الرجوع إلى ما هو خارج عنه.

وقبل تبيان ذلك يجب أن نوضح أن القصيدة تتألف من ثلاثة مقاطع: المقطع الأول يبدأ من البيت (١-٢٣)، في حين يبدأ المقطع الثاني فمن البيت (٢٤-٣٤)، أما المقطع الثالث والأخير فيتصدره البيت (٣٥-٥١) أي إلى نهاية القصيدة.

ولدى رصد حركة الماضي والحاضر في المقطع الأول وما ينضوي تحت هذين البعدين من دلالات نجد أن البيت الأول ينشطر إلى شطرين: الأول

ينتمي إلى ضفة الحاضر (حصول النأي) ثم يذيل بالماضي (التداني)، ومثله في الشطر الثاني (اللقاء) الذي يفضي إلى (الجفاء).

إن البداية الصادمة التي استهلها الشاعر بقوله (أضحى التنائي) توحي بأن البعد هو الذي ألقى بظلاله على القصيدة والشاعر، وهي بداية تنبئ بالموقف المتأزم لديه لكونها تفضي إلى الحزن والأسى، وبالنظر إلى حركة المحورين (الماضي والحاضر) غالبا ما نجد أن المقارنة بينهما تبدأ بالماضي المحبب الذي يقابله الحاضر الحزين، وهكذا يفترض أن تكون، لكن في هذه البداية اوجد الشاعر نوعا من الانزياح وكسر التوقع والافتراض وذلك بأن يبدأ بالحاضر غير المتوقع، وهذا يرجع إلى هيمنة الموقف ورغبة الشاعر في إفراغ هذا الشعور قبل أن يغرف المتلقي بالأحوال السابقة، وهذا ما نستشعره من النص.

ثم يستمر الحاضر بتجلياته في البيتين التاليين (٢-٣) اما البيتان الرابع والخامس فالشطر الأول منهما يشيران إلى الماضي وأعجازهما يدلان على الحاضر، والملاحظ أن الشاعر قد عقد تقابلات بين الزمنين تقوم على المعنى وضده (الضحك ←البكاء) و(التساقي ←الغصة).

ونظراً لارتباط البيت السادس بما قبله فقد كانت حركة الزمن منه تبدأ بالحاضر لتنتهي بالماضي (الحل← العقد) ومن(القطع ← الوصل)، ومن ثم يأتي البيت السابع ليرجع إلى نسقه الأول ويتابع الماضي حركته نحو الحاضر متمثلا بـ(عدم التفرق ← التفرق)، ونظير ذلك البيت الثامن (عدم إرضاء الأعداء ← إرضاء الأعداء) وإن جاء بصيغة طلبية استفهامية فهي منزاحة إلى الإخبار.

أما الأبيات (٩-١٣) ففيها استقرار للحالة الحضورية، اذ تبدو غاية الشاعر في هذه الأبيات محاولة لإثبات معاني الوفاء والتعلق والشوق والصبر عند

المتلقي، لكن سرعان ما نجد قد رجع إلى حركته المعهودة الجارية بين المضي والحاضر، تلك الحركة التي لا يمكن التخلص من سطوتها ووقعها،فيكون البيت(١٤) منتميا في جزئه الأول إلى الحاضر (الأيام السوداء) ليشكل بذلك امتدادا للأبيات السابقة، اما جزؤه الثاني (الليالي البيضاء) الدال على الماضي فيعد افتتاحا لما يليه من الأبيات المرتبطة بماضيه المشرق ولاسيما في الأبيات(١٥-١٧)المشتملة على (الألفة) ليقابل هذه الأبيات (١٨-١٩) المصطبغة بمعاني (النأي والفراق) مع كونها تمثل جزءً من الحاضر.

وبعد ذلك تخف حمى التقابلات الضدية ليجعل القارئ مدركا للحالة التي عليها المتكلم حسبما يفهم من البيت(٢٠) فقوله (من كان صرف الهوى والود يسقينا) يدل على انقطاع السقيا بدلالة الفعل الماضي (كان)، فضلاً على ما توحي به الدعوة بوصفها طلبا،في حين تتصل الأبيات (٢١-٢٣) بالحاضر لتشكل دعما لهذا الزمن وإحساسا ضاغطا يأخذ مساحة كبيرة من القصيدة.

ثم يبدأ بعد ذلك المقطع الثاني بأبياته العشر،التي يلاحظ فيها التغير في الانفعال الذي يتدرج نحو الفتور في مجرى النص مقارنة بالمقطعين الأول والثالث، اذ لا وجود لتقابلات متضادة، فهو صورة من صور الماضي المشرق الذي يرغب الشاعر بإعادته وبعثه من جديد، فنراه يحاول تقوية حركة الماضي بإيجاد مساحة بينة في هيكل القصيدة.

ولا يخفى أنه أعاد الماضي بطريقة حلمية إسترجاعية سكنت اليها روحه فكثرت مواطن الجمال وطغت عليها مسحة فنية، وكانت ايقاعية المعنى اهدأ لاتصالها بالماضي الذي انقطع عن الحاضر، وسنجد الكثير من الانزياحات في المقطع على الرغم من قلة أبياته مقارنة بالمقاطع الأخرى، اذ يمكن النظر إلى هذا المقطع بأنه منزاح انزياحا انفعاليا لأنه يختلف في الوتيرة هبوطا عن

المقطع الأول الذي يؤشر على انفعال عال، وبذا تتشكل انزياحات كبرى تتضمن مقاطع بكاملها،علاوة على أن التقابلات الضدية التي هيمنت على النص كله تعد انزياحات شملت تركيب النص برمته بالنظر إلى تكرارها وحجمها.

أما المقطع الأخير البادئ من البيت (٣٥-٥١) فنجد الشاعر قد افتتحه بحالة من حالات الماضي المحبب ليدل على انها امتداد لرغبة الشاعر وتعلقه بالمقطع الثاني،لكن سرعان ما يقابل صفة الماضي بصفة الحاضر السالبة (السدر والكوثر ← الزقوم والغسلين) في البيت الخامس والثلاثين الذي يرتبط بالبيت (٣٦) التالي له ليكون مسايرا في افتتاحه ذيل البيت السابق، فكان الحاضر ظاهرا في قوله (كأننا لم نبت..) ليكون الماضي منطلقا مما يُستشعَر من الكلام أي في تواصل الشاعر ولقائه، فالماضي (بتنا) والحاضر(لم نبت) وهذا الاختزال أفادته الأداة (كأن) لإثبات أمر المبيت وتحققه.

وتجيء الأبيات (٣٨،٣٧) ليدل كل واحد منهما على زمن، فالأول حاضر والثاني ماضي وبهذا تكون الأبيات ألاثنتي عشرة (٣٩-٥١) كلها تحكي أحوال الحاضر وانفعالاته لأسباب منها: كونها واقعة خاتمة القصيدة التي تتطلب انفعالا مؤثرا في المتلقي،فضلا على محاولة الرجوع إلى مستوى التوتر الذي يمر به الشاعر بعدما ضعف في المقطع الوسيط وفتر، وكون محور الأبيات (الحاضر) يشكل الدافع المباشر لقولها.

وهكذا تكون القصيدة كلها تدور في فلك الماضي والحاضر فلو عددنا مواطن التقابل فيها لوجدنا أن ما يقع منها في البيت الواحد يبلغ (١٠) مواطن وذلك في الأبيات (٣٦،٣٥،٢٠، ١٤،٧،٦،٥،٤،١)، أما يقع منها في أكثر من بيت فيتوزع على أبيات القصيدة الباقية كلها البالغ عددها (٤٢) بيتا.

إن هذه التقابلات الضدية (تخلق صورا ذهنية ونفسية متعاكسة.. تترك في

الشعور آثارا عميقة بأسلوبها الموازن المقارن)[٣٦]، وهي تصدر من قانون تداعي المعاني الذي يخلق علاقة بين مدركين يقترنان في الذهن إذ يستدعي تيار الشعور حضور كل منهما عند حضور احدهما لأسباب منها التضاد[٣٧]، وهذا ما زخرت به القصيدة.

ولو نظرنا الى مواضع الزمنين فسنجد ان الماضي منها يقع في (١٤) موضعاً متوزعاً على(٢٣) بيتا، في حين أن الحاضر يقع في (١٧) موضعا متوزعاً على (٣٥) بيتا من مجموع أبيات القصيدة البالغة (٥١) بيتا، مع العلم أن بعض الأبيات يشترك فيها الزمنان.

هذا من جهة ومن جهة أخرى تدل الزيادة البينة لمحور الحاضر على عمق الانفعال وقوته وغلبة حضوره، اذ يمكن عده القاعدة التي ثبتها النص ليكون الماضي منزاحا عنه.

المبحث الأول

المستوى الصوتي

يتناول المستوى الصوتي من وجهة النظر الانزياحية المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى إحداث اثر في السامع او المتغيرات الناتجة عن المزاج او السلوك التلقائي للمتكلم[٣٨]، ويمكن أن يقال عنه بأنه اختلال الموازاة بين جانب الصوت والدلالة[٣٩]، فأي تغيير بزيادة او غيرها يحصل في الأصوات الحاملة للدلالات سيؤدي إلى انزياح مقصود ترجع فائدته إلى ما يبغيه المتكلم.

ولا ريب أن (استغلال المعطيات الصوتية.. يزيد من تمتين الصلة الكيانية بين الصوت والمعنى كخصيصة ملازمة للوظيفة الشعرية) [٤٠]، ومن التمعن في قصيدة ابن زيدون فإننا نجد وبشكل بارز سمتين منزاحتين هما: التكرار والتجانس الصوتي، هذا اذا أردنا ان نفصل بينهما فصلا يقتضيه البحث والا فهما متداخلتان بصورة بالغة.

١ـ التكرار

إن أول ما يلحظ من ظاهرة التكرار في نونية ابن زيدون هو تكرار صوت النون الذي يتمثل بالحرف نفسه وصوت التنوين، اذ كرره الشاعر في البيتين الأوليين ست عشرة مرة وهي نسبة كبيرة تشكل ظاهرة يمكن تعليلها بأن هذا الصوت - مع اندماجه مع الألفاظ - يمثل الحالة التي يمر بها الشاعر اذ يكاد يدل على صدى الأنين والحزن، وهذا ما يوجهه المعنى المتحصل من هذين البيتين وما يليهما، ومما يدعم ذلك أن التكرار جاء في محور الحاضر وهو زمن غير محبب لدى الشاعر لأنه يزخر بالحزن والأسى والفقد، وهكذا يكون تكرار النون مرتبطا بالحالة الشعورية التي تلح على أن يكون الاختيار منسجما معها فتحقق فائدة نفسية تتراءى صورتها على تضاريس النص على شكل تواتر او موجة صوتية بارزة.

ولا ريب أن الأنين يحاكي صوتيا الفعل، فالعلاقة بين الدال والمدلول علاقة محاكاة، وهذا ما ادى الى أن ينتشر الصوت في مطلع القصيدة، فاذا كانت الحالة الشعورية التي يمر بها الشاعر قد أفضت الى أن يكرر صوت النون ليخلق عن طريقه معادلا موضوعيا لها فإن التكرار لوحدة اكبر من الصوت المفرد كالكلمة لم يبتعد عن المعنى الذي أدى إليه صوت النون، فقد ساق الشاعر ألفاظا مكررة تتصل بالحزن والموت والأسى اتصالا مباشرا، وهذا كله يظهر في المقطع الأول من القصيدة، اما المقطعان الآخران فنجد مظاهر التكرار لا تكاد تتصل بالمعنى الشامل الذي يبرزه محور الحاضر.

ففي البيت الثاني يكرر الشاعر لفظ (الحَين) بمعنى الموت والهلاك معززا اياها بمفردة (حان) ليؤدي تكرارا صوتيا غايته بيان الحالة النفسية اليائسة التي يمر بها الشاعر وينقل حالاتها وانفعالاتها،فالنفي والإبعاد الذي يحس بهما الشاعر يؤديان إلى نفي وجوده وهو ما يجعله في حالة موت مجازي وليؤكد

المجاز المذكور جاء بتكرار له ليثبته ويزيد من سلطة الشعور به.

ونلحظ في البيت الحادي عشر تكرارا للـ(يأس) ثلاث مرات،مرتان بصيغة الاسم ومرة بصيغة الفعل ، ومفاصل المقطع الأولى تفيض من هذه الدلالات التي تكونها هذه الاشتقاقات، فلا شك أن اليأس حالة نفسية سلبية تمثل الفشل والعجز والنكوص، ويظهر ان الشاعر - حتى وان جعل من اليأس وسيلة إغراء وتذكّر- فإنه لم يستطع أن يخفي حالة القنوط وهذا ما يدل عليه تكراره وتراكمه.

ولا يكاد ينفك من ذاك الإبعاد في البيت الثاني عشر فيأتي بالفعل (بان) مكرر مع اتصال الضمير به الدال على المخاطب والمتكلم (بنتم وبنا)، فالتكرار يشير الى أن البون قد وقع من الطرفين معا الشاعر والمخاطب، فـ(بون) المخاطب ليس بونا حقيقيا إنما هو بعد قلبي، بينما كان الشاعر مبتعدا مكانيا فقط،لذلك أكمل البيت بمعان تتصل ببعده هو (ما ابتلت.. ولا جفت..) فكان تكرار الفعل ضرورة أساسية يرتكز عليها المعنى المقصود من قبل الشاعر ليثبت حقيقة البعد.

أما تكراره للـ(نأي) في البيت الثامن عشر فلا يتنافى عما ورد في البيت الثاني عشر اذا ما نظرنا الى الشاعر بوصفه متحدثا عن نأي من يحبه، فالنأي هنا غير حقيقي أيضاً، اذ يتجه الشاعر فيه اتجاها تقليديا سارت عليه الذائقة الشعرية العربية، فقد كان سابقا لاسيما الغزل العذري غزل البادية يصور رحيل المحبوبة وانتقال قبيلتها الى مكان آخر وما يتركه هذا الانتقال على نفس المحب الشاعر.

ومهما كان الطرف النائي فالتكرار جاء ليؤكد قيمة نفي تأثير النأي الوارد في الشطر الأول، وهذا يعني أن غاية التكرار غاية ارتدادية تهدف إلى تمتين المعنى السابق.

وقد أورد الشاعر في البيت الحادي والعشرين لفظة (تذكّر) مكررة، وهي ترتبط بصورة غير مباشرة بسياق التكرارات السابقة من جهة أن التذكر يمكن وصفه بأنه ابتعاد زمني أو استرجاع لحالة أو حدث في زمن ماض، إذاً هو ترك للحاضر وعودة الى الماضي لأسباب، هذا من جهة ومن جهة أخرى حاول الشاعر خلق مقابلة بواسطة التكرار.

ومما هو واضح أن المقطع الثاني المتعلق بالماضي جاء بانزياحات تكرارية يكاد يكون انفعالها هادئا مختلفا عما هو عليه في المقطع الأول، كما في البيت الرابع والعشرين في (أنشأه - إنشاء)، والبيت الثاني والثلاثين في (نعيم - نعمى) والبيت الرابع والثلاثين في (صفة - الوصف)، إن هذا التكرار وإن كان غير تام من الناحية الصوتية بحيث يمكن عده جناساً - يوحي أن الشاعر قد وظفه لأجل إقامة ملمح متضاد او إبراز شيء محبب او تبيانا لمعنى سبق ذكره، وهو ما نلمحه في الأمثلة الثلاث السابقة.

ويبدو أن المقطع الأخير يحمل بين طيات تكراره نوعا من الأمل والتفاؤل والرغبة في ربط الماضي بالمستقبل المرتقب، ففي البيت السابع والثلاثين تمثل تكراره بـ(نلقاكم وتلقونا)، وفي البيت السادس والأربعون كان (دومي.. مادمنا)، ويبدو أن الشاعر يحاول بتكراراته هذه ان يتبنى حالة فيها نوع من التغيير والنظر الى المستقبل نظرة من تخلى عن أوضاع ماضيه حديثا، لذلك نرى تفاؤله مشوبا بشيء من الحذر والخوف، ففي البيت (٣٧) الذي يقول فيه:(في موقف الحشر نلقاكم) يُحس منه البعد الزمني،وفي البيت(٤٦) جاء بـ(ما دام)التي تحمل في دلالتها الالزام الزمني الذي يدعمه قوله(دومي) بصيغة الأمر، وسواء أكان الترتبي المتقدم بملمحه الزمني ام الصيغة الأمرية فهو يشير بصورة غير مباشرة الى خوف الشاعر وشكه، وكل ما ذكرته من تكرار هو انزياحات اخذت موقعا من النص وأضفت علية فائدة.

٢ـ التجانس الصوتي:ـ

هو تحقيق تماثل صوتي كلي أو جزئي مع حدوث افتراق دلالي[٤١]، وينبغي في الجناس بحسب القاعدة اللغوية أن يشكل توافقا في الدلالة أيضا مع مخالفته لها،وبذلك يتحقق الانزياح عن القاعدة اللغوية المفترِضة لوجود فروق صوتية ترتبط بفروق دلالية[٤٢].

ويمكن النظر من جانب آخر إلى التجانس نظرة انزياحية بوصفه تكراراً صوتياً، وهو بذلك يؤدي زيادة، وكل زيادة مقصودة انزياح عن أصل وهو عدم الزيادة.

وإذا كانت القافية أمراً ملزماً على الشاعر فان مجيئها متوافقة أو متقاربة صوتيا مع بعض ألفاظ البيت لا يقلل من شأنها بل يزيد من ارتباطها بما يسبقها من الألفاظ ويقويه، ويضفي عليها موسيقية طافحة يكاد يتوقعها المتلقي، وهذه الزيادة هي الميدان الذي يبرز فيه الانزياح ما دامت تشكل تغيرا واضحا في نغمية الألفاظ، وقد ورد هذا في الأبيات (٣-٨-١٣-١٥-١٧-٢٠-٢١-٢٢-٢٩-٣٧-٤٢-٤٣-٤٤-٤٦-٤٨-٥١) التي تشكل حوالي ثلث القصيدة.

ويظهر أن هذا التكرار الصوتي يحقق انسجاما نصيا مادام يتجاوز بنية الجملة الى بنية التركيب، ولقد اهتم الأندلسيون بشكل كبير بموسيقى الشعر ووصل اهتمامهم الى أوجه في عصر الشاعر وذلك بالنظر الى الموشحات تلك القصائد القائمة على الألحان والموسيقى وليس على الكميات العروضية، فلا غرابة ان نلتمس الصوت الغنائي النغمي في القصيدة كلها متمثلا بالتكرار والتجانس.

ولا يكاد يخلو بيت من أبيات القصيدة من تجانس صوتي،ففي البيت الرابع مثلا يقول (لا يبلى ويبلينا) والقافية هنا يقتضيها سياق الكلام ويتوقف عليها

قوله (لا يبلى) لأنها جاءت لتنقضه وتحقق الانسجام المعنوي قبل أن تكون تكراراً صوتياً لثلاثة حروف، فمفردة (يبلينا) تجمع بين الصوت والمجاز العقلي المرتبط بالحزن وفق العلاقة السببية، هذا من جهة ومن جهة أخرى نلمس ان الشاعر يريد أن يبقى في دائرة (البلى) ليظهر حدة التناقض من دون صرف الذهن الى معان مجاورة ومن دون مخالفة محور الاختيار الذي وقع على (يبلى) السابقة للفظة القافية، فهو يستطيع ان يقول (يفنينا، يردينا) وغير ذلك من المرادفات.

ونظير الشاهد السابق قوله في البيت الثالث عشر (الأسى، تأسينا)، فلا يبتعد عن مقصد جناسه السابق من حيث اشتقاق القافية وتوليدها من اللفظ السابق لها مع جعل المعنى مختلفا عما تولّد عنه، فالـ(تأسي)تدل على التعزّي والتصبّر على الحزن،لذا هو تجاوز دلالي للفظ (الأسى)، ويبدو أن هذا التشابه الصوتي المتجانس والاختلاف الدلالي يمثل تأكيدا على أن الأشياء قد تتولد من أصولها وأضدادها لتؤدي دورا صوتيا بالمرتبة الأولى ودلاليا بالثانية.

وفي البيت الخامس عشر في قوله (صاف، تصافينا) نجد توازنا إيقاعيا نحويا في بنية البيت كله،اذ أورد الشاعر في الشطر الأول المبتدأ ثم الخبر ثم حرف جر واسما مجرورا اتصل به ضمير المتكلم الجمعي ومثل هذا التركيب قد ورد في الشطر الثاني، فأضاف الشاعر الى ذلك تدفقا صوتيا عن طريق التماثل الصوتي الوارد في ذيل البيت الشعري، فقوله (تصافينا) تطلبه أمور منها: سياق التقفية، والسياق التركيبي ما دام الشاعر قد ألزم نفسه بهذا الترتيب النحوي، وتأكيد الصفاء وتعليل لما قبله (صفاء اللهو) وإن كان هذا الأخير مجازا ينضوي تحت الاستعارة المكنية، فلا وجود لصفاء من دون تصاف، وهذا ما يثبت قيمة الجناس.

وحين ننظر إلى التجانس الوارد في البيت السابع عشر (أرواحنا، رياحينا) نجد انه جاء من قبيل تداعي المعاني في الذهن، فاللفظان متقاربان صوتيا ولو أرجعناهما إلى الأصل لوجدنا أن جذرهما واحد هو (رَوَحَ).

أما البيت العشرون في (اسق، يسقينا) ففيه تكرار يهدف الى خلق ترابط بين شطري البيت، فاعتماد الشاعر على (يسقينا) بوضعه قافية جاء متوافقا مع توقع المتلقي، فهو من قبيل رد العجز على الصدر، وبه تكون البداية دالة ومفضية إلى الخاتمة، ومما يدعم هذا التوقع الفعل (اسق) الدال على السقي والاسم (صرف) المرتبط بالماء أو غيره ممن يمكن ان نطلق عليه سمة الصفاء والخلوص، فوظيفة هذا التجانس الصوتي تحقيق التماسك والانسجام والتوقع الخاص بالمتلقي فضلا على الانزياح.

وتبرز الظاهرة الصوتية بشكل كبير في البيت الثاني والعشرين الذي أورد فيه الشاعر الألفاظ (تحيتنا، حيّا، يحيينا) ذات التقارب البارز، وإذا ما عدنا الى أصل (حيّا وأحيا) نجد الفارق الصوتي بينهما هو الهمزة في (أحيا) بينما الحروف الباقية فمتشابهة ولكن بدلالة مغايرة، ويظهر ان اختيار الشاعر لـ(يحيينا) الذي انزاح عن دلالته الوضعية الى دلالة مجازية (مجاز مرسل)، قد أضاف إلى البيت سمة أدبية ولاسيما في مخالفة الكلام المباشر الذي ورد في البيت قبل ذكر (يحيينا) وبذلك يتحقق هدف صوتي ومجازي شعري في الوقت نفسه، وبهذا تكون العلاقة بين التحية والحياة علاقة سبب بمسبب.

ونظير المثال السابق قول الشاعر في البيت التاسع والعشرين (أكفاءه،كاف، تكافينا) بوجود طرفين هما الكفاية والتكافؤ ولكنه لما قال (تكافينا) فقد جاء بصيغة (تفاعل) الدالة على التشارك ووجود طرفين يمكن أن يقع بينهما التكافؤ، وهي تتصل من ناحية الاشتقاق بلفظ (أكفاءه) الوارد في صدر البيت صوتا ودلالة في حين تقترب لفظة (كاف) صوتا لا دلالة،

وهنا يكمن الانزياح إذ يحمل في وجهه الإيقاعي هذا منبها أسلوبيا يستشعره المتلقي ويحس بوقعه.

ومن جناسات الشاعر غير التامة قوله (سالين، قالين) في البيت الثاني والأربعين اذ يظهر الفرق في استعمال القاف الذي يتصف بالقوة في النطق لتشكل هذه القوة دعما للمعنى المقصود فنفي البغض (القلى) ابلغ وأكثر تأكيدا للمخاطَب من نفي السلو، لذا فقد أحدث صوت القاف فرقاً دلاليا،شكَّل مع أصوات اللفظة الأخرى معنى يتصاعد تأكيده.

أما قول الشاعر (نخفيها فتخفينا) في نهاية القصيدة فتتطابق أصواته بشكل كبير إذا ما قلنا تماما، ليحقق تقابلا دلاليا بارزا مادام معنى الفعل الأول هو الستر والثاني هو الفضح والكشف،فالتماثل الصوتي يفترض تماثلا دلاليا، لكن المتكلم حرف الجانب الدلالي ليحقق انزياحاً واضحاً.

ويظهر أن الكثير من الجناسات ناجمة عن اشتقاقات المفردة سواء وقعت في موضع قافية او في حشو البيت لمقتضيات صوتية او سياقية او قافوية او بهذه الأمور مجتمعة كـ(عدتنا عوادينا،دان - دينا، صبا - يصبينا، يقضي - تقاضينا، نعتب - العتبى، تقروا - تسروا، تمنينا - منى، نهت - النهى، راح -ارتياح، غنى - مغنينا، صبح - صبحنا).

إن فائدة الانزياح الجناسي الصوتي سواء أكان هناك تشابها تاما بين الأصوات ام تشابها جزئيا تكمن في مخالفة القاعدة اللغوية التي تعطي الأصوات دلالة ثابتة في حين يقوم الجناس بتغيير هذا الثبوت نحو دلالة جديدة على الرغم من أن الأصوات نفسها،هذا اذا كان تاما، اما اذا كان غير تام فإنه سيمنح النص ايقاعية مميزة بما يخدم الفكرة ويدل على الحالة الشعورية، والإيقاعية هذه تمثل انحرافا عن النثر الذي يسعى الى أن يكون الكلام خاليا

من أي اثر زائد على الإيصال، وإذا كان الإيقاع في بعض صوره زيادة فما هذه الزيادة إلا ميدان يعمل عليه الانزياح فيكشف غايته الأدبية.

وعند استقراء الانزياح الصوتي في القصيدة متمثلا بالتكرار والجناس نخلص إلى أنهما دعما التركيب ومعاني المحاور التي تقاسمت القصيدة، فلم يشكلا ثقلا برغم كثرة التوارد.

ونلحظ أن اغلب مواطن التجانس الصوتي تتجه نحو تداعي المعاني،إذ ترد بصورة عفوية لتحقق نوعا من التأثير وليس الزخم الصوتي فحسب.

المبحث الثاني

المستوى الدلالي

يعنى هذا المستوى بدراسة تغير المعنى عن طريق المجازات[٤٣]، أي حصول تغير في دلالة الألفاظ في نفسها أو مع غيرها، وذلك كله منضوٍ تحت سياق يحمل القرائن الدالة أو المانعة من أن يتطابق المعنى مع ما وضع له.

وإذا كان الانزياح في هذا المستوى يسعى إلى خلخلة الدلالة في مقابل ثباتها في النثر الذي يسعى إلى أن تكون مطابقة لأصل الوضع، فهذا يعني ان يوجد في عملية الإسناد والوصل والتحديد[٤٤]، وهذه القضايا تمثل الأصناف المجازية التي تشكل قلب العملية الشعرية واستراتيجيتها أما النظم والتقديم والتأخير وغير ذلك فيقف عند حدود الانزياح أي نفي المعيار النثري من دون أن يتعداه مثل الصور المجازية التي تسعى إلى الوقوف على معنى المعنى[٤٥].

وبحسب هذا الرأي فإن مظاهر الانزياح تتفاضل فيما بينها بالنظر إلى مستويات اللغة،وهو ما يلمس في النصوص الأدبية الشعرية لأن الخلق الفني الشعري يرتكز عليه بصورة كبيرة، فيجعله يطغى على الأشكال الأخرى فضلا على انه يحدث ردة فعل ناتجة عن مخالفة التوقع.

وفي ضوء هذا التبني يبدو أن المجازات تتفاوت في تحقيق شعرية النصوص، ولاسيما بعد وضع قاعدة مفادها أنه كلما قرب المجاز من الحقيقة كان ابعد عن تحقيق أدبية النص.

ويبدو أن الانحراف التركيبي المتمثل بالمجاز العقلي اقرب الى الحقيقة المباشرة، بسبب من هذا القرب فإنه لا يكاد يشعر المتلقي بالمفاجئة والإدهاش وإثارة الانتباه مثلما تفعله الأصناف المجازية الأخرى كالاستعارة والمجاز المرسل، وعلى الرغم من ذلك فان المجاز العقلي يخلخل الربط الاسنادي الحاصل بين المسند والمسند إليه بخلق صياغة يعيها المتلقي فينحرف إلى المعنى الذي وراءه أو المجاور لها لفائدة ما، وبهذا يقع الانزياح المعبر عن خروقات النظام اللغوي الذي يقتضي علاقة حقيقية بين المسند والمسند اليه.

وبإمعان النظر الى مقاطع القصيدة نجد أن المقطع الأول زاخر بالمجاز الاسنادي اذ يشكل الركيزة الأساسية لبنيته المجازية، بل هو الظاهرة المجازية فيه، ولم يبرز في بقية المقاطع بالصورة التي تجلت في الجزء الأول من القصيدة اذ ظهر بملامح لا تشكل نسبة بإزاء أنواع المجاز الأخرى المتمثلة في المقطعين الأخيرين اذ ورد في احد عشر موضعا.

وهذا المجاز يرتكز على علاقتين رئيستين هما الزمانية والسببية ولم تبدو العلاقة المكانية الا في البيت الخامس عشر، ويظهر ان إيثار الشاعر للعلاقتين المتقدمتين بشكل بارز يرجع الى البؤر الزمنية التي تقاسمت القصيدة مما جعله يتحرك في امتدادها ويتأثر بها، ونعرف ان المقطع الأول كان يتمحور حول الزمن الحاضر السلبي،فكان أن ظهر فيه الزمن فاعلا او مسندا إليه ليدل على قدرته على إحداث تغيير وخلق سلطة زمنية على المتكلم.

ولا ريب أن الشاعر يقيم موازنة بين زمنين متغيرين وقد ثبت ذلك بما أورده من مقابلات توزعت القصيدة،ونتيجة إدراك التحول الماضي الذي

لا يرغب الشاعر الخوض في تفاصيله فقد عمل على اخذ الإطار الزمني لتلك الأحداث وجعله ينوب منابها، وبهذه الطريقة يتحقق الانزياح مشكلا نوعا من أنواع المخالفة التراتبية.

لقد كان لسطة المجاز العقلي المتواتر في النص الاثر في جعله يميل الى السردية التي ترتكز على الزمن بوصفه أساس ثابت،فعندما يقول الشاعر (يضحكنا الزمان ويبكينا) في البيت الرابع - وهو مجاز اسند فيه فعل الإضحاك والإبكاء الى زمن غير محدد - نجد تجليات الزمن تشير الى امتداد زمني طرفه الأول يمكن أن نصفه بالاسترجاع اما طرفه الآخر فهو الحاضر غير المفضي الى استشراف.

ومثله قوله (حالت أيامنا) في البيت الرابع عشر، فالزمن (الأيام) ثابت أما التحول فلا علاقة له بالزمن وإنما بما في داخل الزمن من أحداث، والمثال هذا أيضا يفتح فجوة زمنية معكوسة اذ يبدأها بالحاضر (تحول الأيام الى حزن) ثم يسترجع (كانت الأيام بيضاء) ليغلق تلك الفجوة، ولا ريب أن التحول ينبثق من عدم التحول أي أنه يتحول من وضع مستقر ثم تتلوه عملية التغيير.

ونجد أيضا في البيت (٢٣) مجازا أسند فيه الفعل الى الزمن (الدهر يقضي) وفيه يلمح الاستشراف وإن جاء مسبوقا بأسلوب استفهام، ومن الواضح أن بداية انفتاح الزمن سبقت هذا البيت لتكون الأبيات السابقة له دالة عليه ولاسيما وهي تحمل صفة الماضي كما في (نأيكم، تذكرنا، البعد) المتوزعة في الأبيات السابقة للشاهد.

إن الإحساس بالزمن وغلبته وأهميته وموقع الحدث منه لدى المتكلم أدى الى تجليه بوضوح في النص سواء كان مجازا أو حقيقة،فلا يغفل التواشج والتمازج بين الزمن والحدث (الفعل)، فإذا غيّب صاحب الفعل الحقيقي المؤدى داخل الزمن دخل في باب المجاز لأنه يحطم التوقع المتواضع عليه،

ويبدو انه نوع من إشراك الأشياء فيما يحس به المتكلم، وهذا الإشراك قد يقع على زمان أو مكان أو شيء فيؤدي إلى ظهور الحضور الزماني او المكاني أو الشخوصي بدلا من الفاعل الحقيقي.

وعن العلاقة السببية فإننا نلحظ إسناد فعل(الإبلاء) في البيت الثالث و(الإغراء) في البيت الحادي عشر و(القضاء) في البيت الثالث عشر و(التغيير) في البيت الثامن عشر و(الإسعاد) في البيت الثاني والعشرين الى (الحزن واليأس والأسى والنأي والمحيِّي) وهذا يوحي بوضوح الى حالة شعورية يائسة تحاول جعل الأسباب مسببات، فالحزن لا يقوم بوظيفة الإبلاء ولا اليأس بالإغراء ولا الأسى بالقضاء بل يتسببون في ذلك وهكذا الأمثلة الباقية، وتأثيرات هذه المظاهر جعلت الشاعر يوظفها كفاعل رئيس وكأنها حقيقة واقعة، وهي بالفعل اقرب الى الحقيقة اذ لا يُحس منها الإدهاش والمفاجئة.

أما الانزياح الذي تمثله الاستعارة التي وردت في خمسة مواضع في الأبيات (٢٠،١٦،٦،٥،٣) وهي نسبة ضئيلة مقارنة بالمجاز التركيبي بيد أنها تدل على شعرية مميزة تحاول أن ترفع النص فوق المستوى التقريري وتبعث فيه روح الشعر وجمالياته .

ويمكن أن نصنف ما ورد من استعارات الى صنفين متضادان وفقا لما تعنيه الأزمنة (ماض ايجابي وحاضر سلبي)، ففي استعارته الأولى في البيت الثالث قال (حزنا لا يبلى) فاستعار البلى بمعنى الفناء والزوال الذي يخص الأشياء المادية وأسنده الى الحزن وهو من الأمور المعنوية،ويبدو ان الشعور بالحزن العميق وطول مدته هو الذي جعل الشاعر يصوره تصويرا محسوسا شأنه شأن بقية الأشياء التي تتأثر بالبلى،هذا اذا عددنا البلى بمعنى (الفناء) أما إذا كان مأخوذا من (بلى الثوب أي خلقه)فذلك لا يخرجه من حيز الاستعارة أيضاً.

ومن استعاراته للزمن نفسه قوله (انحل المعقود بأنفسنا،و انبت الموصول بأيدينا)،فاختياره للفعلين (انحل وانبت) اللذين يرجع أصل وضعهما الى ما يمكن أن يقع عليه فعل الحل والقطع من الأشياء المادية لكنه وضعهما إزاء مواثيق الحب والمشاعر وهذا تجسيد أراد فيه ان يقرب صورة المعنوي، فضلا على ما تحمله الصياغة الجديدة هذه من مخالفة لسياق التوقع لأنه جمع بين صفتين مختلفتين حسية ومعنوية.

أما الصنف الثاني من الاستعارات المرتبطة بمحور الماضي كقوله (تساقينا الهوى) في البيت الخامس ومثله البيت العشرون فقد جعل الهوى مما يتساقى به والأصل أن يتساقى بالخمرة اوغيرها واختياره للتساقي في هذا السياق يشعره بالنشوة والسرور والانتماء الطبقي.

ومثل ذلك قوله (هصرنا فنون الوصل) فغالبا ما تكون الإمالة (الهصر) متعلقة بالمحسوسات بيد أن الشاعر أسندها للوصل ليكون الأخير متجسدا بصورة شجر، ولا ريب أن قوله فنون الوصل قطع سياق المعنى المتعلق بالهصر فتشكلت منه مفارقة معنوية ثم بعد ذلك عاد السياق الى مجرى بدايته الأولى، وهذه المفارقة يعتمدها الشعر في تحقيق (شعريته) وهي ما يتبناه الانزياح.

وإذا كان الشاعر قد اسند أفعالا كثيرة الى الزمن ذكرناها في المجاز العقلي ناجمة عن الإحساس بسلبيته فإننا نجده في قوله (قال الدهر آمينا) قد صير الزمن إنسانا أي انه شخص المعنويات.

ولم ترد الفنون المجازية الأخرى كالتشبيه والمجاز المرسل والكناية إلا في موضع واحد لكل نوع،فقد وردت في البيت الرابع عشر كناية عن صفة الحزن والفرح في (الايام سودا، الليالي بيضاء)، وعلى أسلوب التشبيه في البيت

السابع عشر (كنتم رياحينا) أما المجاز المرسل ففي قوله (يحيينا) أي يسعدنا على وفق العلاقة السببية.

وحين نصل الى المقطع الثاني من القصيدة نجد أن الاستعارة تمثل الوجود المركز للانزياح،اذ غلبت مواطنها على المحور الماضوي وفي ذلك دليل على أن الشاعر يريد ان يمنحه جمالا وترغيبا وشاعرية مادام يمثل المحور الايجابي المحبب نفسيا لديه.

أما المقطع الثاني من القصيدة فيزخر بالمجازات فلم يخل من الإنزياحات الا في الأبيات (٣٤،٣٣،٢٩) وتبدو الظاهرة المجازية فيه متمثلة بالاستعارة والتشبيه وكلاهما يعتمد على المشابهة كعلاقة رابطة، وتعود أسباب الحشد المجازي الى أن المقطع يمثل حلم الشاعر في حقبة زمنية منقضية ملؤها السعادة، وهذا عامل يحدث رغبة نفسية في وصف مواطن الجمال واكتشافه،فضلا على أن الشعرية العربية القديمة تميل الى هذين الفنين بوصفهما دليلين على تمكن الشاعر من فنه وقدرته على التصرف بالمعاني.

وبالنظر الى إنزياحات المقطع الاستعارية نلحظ أنها من النوع التصريحي الذي يضمر المشبه مع وجود القرائن الدالة عليه، وقد نوه الى ذلك بقوله (لسنا نسميك إجلالا) كما أن سياق الكلام يوحي بالمحذوف ويعلق عليه الإحالة الضمائرية.

اذ يقول في البيت الخامس والعشرين (توجه ناصع التبر) بحذف المشبه (الشَّعر)، ولو ذكر المحذوف لتحولت الطريقة المجازية إلى تشبيه وأصبح المعنى اقل إثارة وأكثر وضوحا، فكلما كان هناك اندماج بين أطراف التشبيه يُتخلى فيه عن الأداة او احد الأطراف كان المعنى أدعى إلى مفاجئة الذهن وحثه على البحث والاستقصاء.

وتتواتر الصور الاستعارية في الأبيات (٣٠،٣١،٣٢) متمثلة بـ(ياروضة، ويا حياة، ويا نعيما) ونعللها - فضلا على ما ذكرته - بأن إحساس الشاعر وحّد بين الموجودات ومحبوبه حتى صارت كأنها تجلٍّ لمظهر واحد.

ولم ترد استعارة مكنية إلا في موضع واحد في قوله (ربيب ملك) بأسلوب الأنسنة التي عن طريقها تبث الحياة في الموجودات المعنوية او الحسية.

ولو نظرنا الى تشبيهات المقطع سنجد اغلبها من النوع البليغ محذوف الأداة إلا مثالا واحدا، ويبدو أن أسلوب التشبيه البليغ جاء ليؤدي نوعا من التقارب الافتراضي بين طرفي عملية التشبيه،فضلا على انسجامه مع الاستعمال الاستعاري الذي يكثر في المقطع مادامت الاستعارة طريقة تحذف فيه الأداة واحد أطراف التشبيه.

فعندما يقول الشاعر (أنشأه مسكا) في البيت الرابع والعشرين بدلا من (كمسك) فإنه لا يريد أن يُشعر السامع بالمثلية وإنما يريد أن يركز في نفسه ادعاء مفاده أن الشخص مخلوق من مسك حقيقة أي انه تلبس هذه المادة فأصبح تعبيرا عنها.

ومثل ذلك قوله (صاغه ورقا)في البيت الخامس والعشرين وقوله (الشمس ظئرا)، اما ما ورد فيه التشبيه مذكور الأداة ففي البيت الثامن والعشرين (كأنما أثبتت في صحن وجنته زهر الكواكب)، وفيه كسر لسياق الحذف السابق له،وهو لا يقلل من قيمة الانزياح.

أما الانزياحات الأخرى فقد وردت كناية عن صفة الترف والرقة في البيت السادس والعشرين (آدته توم العقود) وهي من الكنايات التقليدية المتكررة، ورود مجاز عقلي بإسناد الكشف والإخراج الى الشوق في قوله (جلاه الصبا) على وفق العلاقة السببية.

وبالوصول الى المقطع الأخير الذي تقل فيه نسبة الانزياح الدلالي الذي شغل ثمانية أبيات (٣٥،٣٦،٣٨،٤٠،٤١،٤٢،٤٥،٥٠) من مجموع ستة عشر بيتا، إذ بقيت الاستعارة في تواترها، فقوله (جنة الخلد) في البيت (٣٥) يتنازعه التدفق الاستعاري (التصريحي) الذي سبقه في المقطع المتوسط والذي جاء بالحال نفسه (بصيغة المنادى)، ومثله البيت (٣٨) في (سران في خاطر..).

وتظهر تقنية التشخيص في قوله (الوصل ثالثنا) في البيت(٣٦)، وفي (لسان الصبح) في البيت(٣٨) وهي إنزياحات تكشف عن شعرية الحدث الذي يصفه الشاعر، إذ تقوم هذه الموجودات بدور الشخوص الفاعلة التي تعمل على إكمال المشهد المقصود.

أما بقية الاستعارات كما في البيت (٤١) في (هواك لم نعدل بمنهله شربا) فقد جاءت لتقريب صورة الهوى الذهنية عن طريق اقترانها - بوساطة التشبيه - بطرف حسي.

وقد ورد مجاز مرسل في ثلاثة مواضع: الأول في البيت (٣٦) في قوله (السعد غض من أجفان..) فالغض للبصر وليس للجفن لكن الشاعر أورد الأجفان لعلاقة المجاورة، كما ذكر في البيت (٤٥) موضعين مجازيين في (أكؤوس الراح) إذ ذكر المكان وأراد الراح نفسها، وفي(الأوتار تلهينا) فهو يقصد الغناء والطرب وليس الأوتار بل ذكرها لأنها أداته، هذا ولم يورد الا تشبيها واحدا في (أنت كوكبه)،وكناية واحدة أيضا في (بيض الأيادي) وهي كناية عن صفة الكرم.

لنخلص الى أن الانزياح الدلالي بحضوره المميز شكل شعرية النص التي ترتكز بشكل كبير على المظاهر المجازية المعروفة، فقد طغى المجاز الاسنادي في المقطع الأول، والذي يمكن أن نضعه بالرتبة الأخيرة من المجازات، ويبدو أن افتتاح القصيدة بمحور الحاضر هو الذي أنتج وشجع على إيراده ما دام يقرب

من الحقيقة.

أيضا زخر المقطع الثاني بالانزياح الاستعاري والتشبيهي لأنه يخلص للزمن الماضي زمن الحلم والذكرى،فأسبغ عليه إحساسا جميلا وجمالا شعريا.

وقد قلّت التشبيهات في المقطع الثالث بل قلت أوجه المجاز بعامة لأن المقطع يمثل عودة للمحور الأول ذي الثقل الشعوري، فلو نظرنا الى المقاطع مجتمعة لرأينا أن الاستعارة تتسيد الأصناف المجازية فمنحت القصيدة وجهها الشعري المميز.

المبحث الثالث

المستوى النحوي

يعنى هذا المستوى بدراسة التغيرات الحاصلة بالتركيب الذي هو ميدان علم النحو، ولا ريب أن (النحو يمدنا بالمعيار الضابط للسلوك اللغوي الجمالي، وعلى أساس ذلك المعيار تكشف مظاهر الخروج على السنن)[٤٦] لأن القول بالانحراف (يفرض أصلا استقر ورسخ في اللغة، ليكون هو المقياس الذي يتحدد به الانحراف وتعرف به درجته وتنوعه)[٤٧].

إن جمال الأدب يكمن في الخروج على القواعد والقوالب الثابتة لعلم النحو، وهذا لا يعني أن أسلوبية الانزياح هي عيوب في نظرية النحو[٤٨]، بل هي تتبع المخالفة التي تحقق وجها بلاغيا مؤثرا.

ولكي نحدد المواضع التي يتجلى فيها الانزياح ينبغي أن نعود الى قضية مفادها أن لا وجود للانزياح من دون معيار يكون خرقا له، فأية لغة من اللغات لا بد أن ينظمها نظام لغوي على مستوى الصوت والصرف والنحو والدلالة، وكلما خرقت قواعد هذه المستويات خرقا ليس من باب الخطأ بل من باب الحرية التي يمنحها النظام والتي تحقق نوعا من الفائدة او الغاية كان

الانزياح، ولهذا الانزياح أنواع تطالعنا في نونية ابن زيدون منها:

١ـ الانزياح التقديمي:ـ

حين نتناول قضية التقديم والتأخير في الشعر فإننا نواجه عقبات منها عقبة الوزن والقافية، فهذان الركنان يجعلان الكاتب يحصر قوله وفقا لمقتضيات كمية متكررة، وهذا ما يجعل ظاهرة التقديم والتأخير مصحوبة باحتمال الاضطرار، لذا حاولنا رصد مظاهر التقديم والتأخير في البيت الشعري ماعدا الذي يقع قافية أو تضطره لأن يكون مقدماً.

ومن أمثلة التقديم الاضطراري: تقديم شبه الجملة على الفاعل في قوله (ناب عن طيب لقيانا تجافينا) وعلى الفاعل في قوله (بنا للحين ناعينا) وقوله (نال حظا من العتبى أعادينا) وتقديم خبر كان على اسمها في (كانت بكم بيضا لياليا) وكذلك في الأبيات (٣٥،٤٥).

أما التقديم الذي لا نراه اضطراريا فقوله (حزنا مع الدهر لا يبلى) في البيت الثالث،ويبدو أنه تقديم اهتمام واستمرارية ومواصلة وتأكيد، فالزمنية (مع الدهر) في حال التقديم هذا تشكل ركيزة القول والانفعال،وهي تختلف لو قال (لا يبلى الحزن مع الدهر) لأنها سوف تصاب ببرود انفعالي، أما تقديم (حزنا) على شبه الجملة فقد اقتضاه سياق القول، فهو يرتبط بـ(مبلغ) والارتباط هذا لم يخالف القاعدة النحوية لأن (مبلغ) تعمل عمل الفعل حسبما هو معلوم، وهكذا يخرج التقديم الأول الى تلك الفائدة المرجوة فيتحقق الانزياح بهذا التغيير الذي نفع التركيب وأعطانا دلالات جديدة.

ونلاحظ في البيت السابع تقديم الظرف (اليوم) على الجملة الاسمية (نحن وما يرجى) وهذا التقديم يشبه المثال السابق من حيث كونه جاء لفائدة الاهتمام بالمتقدم، فضلا على انه تعبير عن الحاضر الذي غلب محوره على

القصيدة وشكل أوج تجل لزخمها العاطفي الانفعالي لذا كان المتقدم (اليوم) اشد وقعا وسرعة للظهور على لسان القائل ومشاعره.

ويقول في البيت الرابع عشر (حالت لفقدكم أيامنا) وقد استعان بالتقديم لتحقيق غاية بلاغية، فلو قال (حالت أيامنا لفقدكم) لقلل من قيمة الفقد وهو في حال يريد ان يثبت لدى متلقيه ان هذا الفقد هو الذي حوّل الأيام الى حزن، ولا شك ان هذه الرتبة المتقدمة على موضعها خلقت نوعا من الخصوصية التي يسوغها النظام النحوي لوجود تلك المزية البلاغية المحققة لأحد أنواع الانزياح، والأهمية التي يمنحها تقديم الجار والمجرور (لفقدكم) على الفاعل تشابه تقديم بـ(بكم) على اسمي (كان) في قوله (وكانت بكم بيضا ليالينا) فهي جاءت للتخصيص ايضا، وكان الشرط النحوي ان يأتي بعد كان اسمها وخبرها ثم المتعلقات، لكن هذه المخالفة جاءت لتخدم المعنى وتنقله إلى مستوى بلاغي مؤثر.

وعندما يطالعنا قوله (من لو على البعد حيا) وقد قدم المتعلق على فعله (عامله) نجده قد غيّر نسقية التركيب المتواضع عليها نحويا، وهو أول ما يُستقبل من المعنى الذي يقصده الشاعر، وهذه الصدارة هي صدارة تأثير في المتلقي، واختصاص عند المتكلم.

في حين نرى في البيت الرابع والعشرين تقديم المفعول لأجله (رفاهية) على فاعله انه يشي بتحبب الشاعر إلى ذكره مقدماً، فضلاً على أن هذا التقديم يسارع في إبعاد المعاني الأخرى التي يزيحها لفظ (الرفاهية)، فيدخل المعنى في باب الاحتراس.

ويبدو في تقديم الشاعر للجار والمجرور في (له) على اسمي (كان) في البيت الخامس والعشرين هدف جعل المعنى منصبا على موصوف الشاعر، لذا صيره متصدرا المبتدأ والخبر تصدير احتفاء وتفاخر، ومثله البيت السادس والعشرين

في قوله (أثبتت في صحن وجنته الكواكب) من كونه يقع تحت مزية العناية بالمتقدم.

ومن جميل انزياحات الشاعر المتعلقة بالتقديم والتأخير في البيت السابع والثلاثين قوله (عز في الدنيا اللقاء) ففي الشطر الأول قدم الجار والمجرور على الفاعل في حين يتقدم الجار على الفعل في قوله (في موقف الحشر نلقاكم) من الشطر الثاني.

إن تقديم (في الدنيا) يشير الى أن هناك لقاءً محتملاً في غيرها، فهذه الزمنية تكاد تستفتح زمنا آخر مختلفا عما هو عليه في السابق يدعم ذلك وقوع الجملة كاملة موقع فعل الشرط الذي يقتضي جوابا وقد جاء الجواب متصدرا بتقديم الجار والمجرور على الفعل،وهو بذلك أكثر تجاوزا وانحرافا من التقديم الذي سبقه، فالمثال الأول كان تقديمه على الفاعل فحسب في حين خرق التقديم الثاني الترتيب النحوي كله، فتقدم على الفعل والفاعل والمفعول به،ويُستشعر من هذا التقديم رغبة الشاعر وتفاؤله في حصول اللقاء.

ومن محاسن التقديم في نونية ابن زيدون أيضاً تقديمه للمفعول لأجله في قوله (ولا اختيارا تجنباه) في البيت الثالث والأربعين، فتقديم (اختيارا) المنفي قطع عن ذهن المتلقي كل شك متعلق بالترك، فلو قال (ولا تجنباه اختيارا) لكان النفي منصبا على التجنب وليس على الاختيار والشاعر في حال يريد ان يُبعد عن نفسه الشك في اختياره للتجنب لأنه في حالة اضطرار وجبر أكده بالتقديم المنفي.

ونلاحظ أيضاً تقديم الحال (مشعشعة) على صاحبها (الشمول) في البيت (٤٤)، وفيه زيادة في تخصيص الشمول بجعلها ممزوجة ويقصي عنها أية صفة أخرى، فضلا عن انه تقديم يدل على قيمة المقدم ومكانته لدى المتكلم.

وفي قوله (ولو صبا نحونا من علو مطلعه بدر الدجى) بتقديم المتعلقات على الفاعل تشويق لذكر المتأخر، أما قوله (في الجواب متاع، وعليك منا سلام الله) الواقعان في نهاية القصيدة، فتقديمهما أفاد التخصيص الذي يعد أكثر فوائد التقديم ورودا.

٢ـ الانزياح الطلبي:ـ

وردت في القصيدة أساليب طلبية لكنها انزاحت عن معناها الحقيقي الذي وضعت له الى معان أخر ودلالات جديدة، فإذا كان الاستفهام يعني طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل [٤٩]، فإن أي تغيير في هذا المعنى سينحو بنا الى معنى مجازي تدل عليه السياقات او تؤدي اليه بعض الوسائل الأخرى كأن يُسبق الاستفهام بنفي.

ومن ذلك قوله:

يا ليت شعري ولم نعتب أعاديكم هل نال حظا من العتبى أعادينا

فالشاعر في هذا الموضع يقول (هل نال..) لم يُرد الاستفهام بل كان مخبرا،فكأن الكلام خال من (هل)، دليل على ذلك السياق الذي يُفهم منه العتاب دون الطلب او الرغبة في الفهم، علاوة على أن قوله (ولم نعتب أعاديكم) يشير بطريقة بلاغية مؤسسة لكناية يمكن التعبير عنها بـ(انتم أعتبتم أعادينا) وفي هذا المعنى خروج على الحقيقة العرفية للاستفهام.

ومثله قوله:

ما ضر إن لم تكن اكفاءه شرفا وفي المودة كاف من تكافينا

فالاستفهام المتصدر للبيت يؤدي معنى النفي وكأن الشاعر يقول (لم يضر) وهذا التوجيه يدعمه المعنى الذي يحمله الشطر الثاني من البيت.

ولم تقتصر القصيدة على اسلوب الاستفهام فثمَّة الأمر والنداء، فالأمر يعني طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام [٥٠]، ويمكن أن يخرج الى معان عدة تخالف ما ينحصر بين جانبي الإلزام والاستعلاء، فمثلاً يقول:

ليسق عهدكم عهد السرور فما كنتم لأرواحنا إلا رياحينا

فصيغة الأمر (ليسق) لا يمكن عدها طلبا ملزما لأنها خرجت للدعاء الذي يكون فيه الطلب صادر من جهة دنيا إلى أخرى عليا، والمثال قلب المعنى قلبا كليا.

ومثله في قوله:

يا ساري البرق غاد القصر واسق به من كان صرف الهوى والود يسقينا

وقوله:

دومي على العهد ما دمنا محافظة فالحر من دان إنصافا كما دينا

في كل من (غاد..،اسق..،دومي..) كلها صيغ أمرية خرجت للدعاء مجازا.

أما النداء فلم نلحظ تحوّلا من ناحية أدواته كأن تستعمل (وا) مثلا بدلا من الأداة الرئيسة (يا) بل وجدنا تكرارا في أسلوب النداء في الأبيات (٣٠،٣١،٣٢) في (يا روضة.. ويا حياة.. و يا نعيما..) فمن الواضح انه انثيال تكراري اخذ مساحة من التركيب، والتكرار ظاهرة إنزياحية لأنه زيادة ولابد لهذه الزيادة من مسوغ يحمل فائدة للخطاب كله، زيادة ناجمة عن وعي وشعور وليست زيادة خطأ او ضعف في البناء النصي.

ويبدو أن الحالة الشعورية أفضت الى تكرار النداء، فالنداء وقع في المقطع الثاني الذي يشكل الحلم الماضي والذكرى السعيدة، واستعمال (يا) لنداء البعيد

جاء منسجما مع بؤرة المقطع الحلمية القائمة على الاسترجاع، يضاف الى ذلك ان الشاعر جعل المنادى نكرة غير مقصودة والأصل أن ينادي المعرفة او النكرة المقصودة ولاسيما بعد أن اتضحت صورة المخاطب، لسبب هو زيادة افقها التخييلي ولو كانت معرفة او نكرة مقصودة لحدت من عملية التخيل.

وأخير فلم تبرز في القصيدة أساليب الطلب المنزاحة بشكل كبير بل كانت قليلة قياسا بطول النص، وهذا يُنبيء بأنه نص إخباري سردي، وقد لمسنا كيف كان يزخر بالأزمنة التي هي من سمات النص السردي.

٣ـ الانزياح الضمائري:ـ

نعني به طريقة استعمال الضمائر بما يخالف الواقع الذي تعكسه، لأن الأصل أن يتطابق الضمير مع صفة حامله إفرادا وتثنية وجمعا،ويتطابق معه تأنيثا وتذكيرا،فإذا خرقت هذه القاعدة وقع الانزياح.

أو هو ما يُعرف بالالتفات الذي يعني اختراق الحالة الطبيعية في عملية التجاوز بين الجمل بتغيير مساق الكلام من جهة إلى أخرى،وبهذا العدول عن الظاهر يتحقق الانزياح[٥١]، فالأسلوب هذا يؤسس القاعدة على ضوء أولية الورود بافتتاح الكلام الذي ينتمي إليه الضمير الرابط بين الجمل، وعن طريق الضمائر التي تربط الجمل يتحقق نوع من الانسجام التركيبي،وحدوث ما يخل بذلك الرابط يؤدي الى فساد التركيب وتشتت المعنى، أما إذا كان ثمة تغير في نوع الضمير فإنه سيفضي الى غاية أدبية ترجع بالفائدة على التركيب والنص بعامة، وهذا ما يؤديه الالتفات.

إن بداية القصيدة كانت ذات سياق جمعي يتمثل بالضمير (نا) الدال على الشاعر والضمير(هم) الدال على صاحبته، والعدول من الإفراد إلى الجمع جاء لإبراز ذاتية الشاعر ومخاطَبه، لذلك فإن هذه الـ(نا) أثرت - مادامت

مطلعا - في بنية القصيدة وفي الشاعر أيضا، فاعتمدها حتى في المواضع التي تتطلب الإفراد،فلذلك المطلع الدال على التشارك والتفاعل تكاد تترشح من (نا) لتصبغ القصيدة كلها، فضلا على ذلك ما تلقيه القافية من ارتداد وتطويع ينسجم معها، وهذه المزية البلاغية المنزاحة لا يمنحها ضمير المتكلم المفرد كما يمنحها الضمير الجمعي.

ونلاحظ بعد ذلك أن الشاعر قد أسس سياقا نصيا معتمدا على ضمير الغائب (انتزاحهم، قربهم)، ثم كسر السياق بتوليد سياق آخر يعتمد على ضمير المخاطب (أعاديكم، لكم، إليكم، لفقدكم، نأيكم) للتأكيد والحرص على إيصال المعنى للمخاطب، فالموقف يتطلب إحضار المقصود وإبلاغه، ليصبح المعنى اشد رسوخا ووقعا في نفس المتلقي.

لكن هذا السياق يتحول من جديد الى سياق يذكر فيه ضمير الغائب المذكر المفرد، ومنه قوله (تذكّره، منه، أنشأه، توّجه، اكفاءه) وكان سابقا ضمير المخاطب الجمع، ففي البيت العشرين في قوله (من كان..) تأسيس للضمير الافرادي لذا قال في البيت الذي يليه (تذكره) عطفا على الضمير الذي يتضمنه الفعل (كان)، وفي ذلك توجيهان: الأول كون الوزن قد اضطر الشاعر الى ذلك فتخلى عن قوله (كانوا يسقوننا) وبهذا الاضطرار نشأت بداية مسوغة لبقية الأبيات بإيراد الضمير الغائب المفرد، أما التوجيه الثاني: إن هذا الضمير يتسق والحالة الشعورية التي يمر بها الشاعر لأن ضمير الغائب يوازيه غياب حقيقي، فالإحساس بهذا الضمير من قبل الشاعر يرجع الى المحور الزمني الماضوي الذي يمكن أن نقول عنه انه انتقال ذهني،ولا ننسى أن هذا التحول ورد في المقطع الثاني من القصيدة، علاوة على أن هذا التحول من الجمع الى الإفراد يمنح الشاعر مساحة كبيرة للتحدث عن صاحب الضمير وإبراز صفاته وكمالاته وخصوصيته.

وبعدما يأخذ ضمير الغائب المفرد دورا بارزا في النص ويشكل انزياحا في مستوى التركيب يظهر الضمير الواجب تبنيه واعتماده والذي ينطبق مع مقام الحال كما في البيت (٣٣) ألا وهو ضمير المخاطبة المفردة المؤنثة في قوله (نسميكِ، انفردتِ، شوركتِ) بيد أن الشاعر ما يلبث أن يكسر هذا النسق في البيت(٣٧) عامدا الى استعمال ضمير المخاطب الجمعي في قوله (بكم) بدلاً من (بكِ) الذي يقتضيه المقام السابق، ويبدو أن الشاعر اضطره الوزن لأنه جاء به في موضع واحد فقط، وإذا احتملنا التأويل قلنا جاء به تعظيما.

أقول إن التغييرات التي مست التركيب والتي خالفت القوانين النحوية مخالفات مسوَّغة منحت النص دلالات جديدة،وهذه هي المساحة التي يعمل فيها الانزياح التركيبي الذي يرصد التغييرات الحاصلة في النظام اللغوي العام من ناحية التوزيع والتراتب.

كما توزع التقديم مقاطع القصيدة كافة وغلب تقديم المتعلقات على المسند أو المسند إليه أو كلاهما معا،وكان يحمل غايات انفعالية وجمالية ودلالية غيرت من رتابة الترتيب النحوي.

ووجدنا أيضاً بعض الأساليب الطلبية قد انزاحت عن دلالتها الأصلية لتعطي دلالة جديدة تشد ذهن المتلقي وتفاجئه، وكثيرا ما انزاحت حركة الضمائر لتخدم المعنى وتحقق دلالات أدبية تكشف عن أهداف المتكلم وغاياته البلاغية من وراء هذه الضروب التعبيرية.

الخلاصة:ـ

١- إنّ المصطلحات المرادفة للإنزياح قابلة أن تحل محله، بل يمكن أن تتبادل المواقع فيما بينها من دون إخلال.
٢- يمكن أن تتوسع نظرية الانزياح لتشمل ما هو فوق النص أي الخطاب

برمته، فتكون القواعد الأدبية العامة؛ اللغوية وغير اللغوية عرضة للانزياح، وبذلك يكون مظهرا من مظاهر التطور الواعي الذي يطال الأجناس الأدبية غير الشعرية.

٣- بالنظر الى البنية الشاملة للقصيدة نجد أنها تقع في محورين متضادين، وهذا التضاد شكل ظاهرة بارزة، فهو يكاد يكون عمود النص وركيزته، لذا يعد التقابل احد مظاهر الانزياح لأنه يفضي الى تداعي المعاني في الذهن، فضلا على كونه مكرر أي انه استمر بحضوره الى نهاية القصيدة.

٤- كانت الأشكال الصوتية المنزاحة التي تمثل ملمحا بارزا على سطح النص تتمثل بالتكرار والتجانس الصوتي، وهاتان الظاهرتان انسجمتا مع البناء المعنوي للمقطع، وحققا تدفقا نغميا وصوتيا متواترا، في حين أن الانزياح الدلالي - وبالنظر الى المقاطع - نراه يتخذ أشكالا بينة،فالمقطع الأول يطغى عليه الانزياح الاسنادي (المجاز العقلي)، أما الثاني فكان ذو صياغة تشبيهية (التشبيه والاستعارة)، وكان الثالث اقلها مظاهر مجازية، ويظهر أن الاستعارة أكثر أشكال الانزياح ورودا لذلك أعطت النص مظهره الفني.

٥- اما من ناحية التركيب فقد كانت تجليات الانزياح ممثلة بـ: تقديم المتأخر،وتغيير القصد من الطلب، ومخالفة الضمير لصاحبه، وقد سميت ذلك بالانزياح التقديمي والطلبي والضمائري، اذ كان وراء اللجوء الى تقديم المتأخر غايات انفعالية ودلالية وجمالية،وكلها غيرت من رتابة النظام النحوي، في حين كان الانزياح الطلبي يغير من الدلالة المتواضع عليها تجاه أساليب الطلب ليخلق نوعا من الانتباه وشد الذهن، في حين كانت حركة الضمائر تهدف الى إبراز غايات أدبية ونفسية وبلاغية اقتضاها سياق الحال.

Abstract

1 - The terms are synonymous with the shift to be replaced, but can exchange sites among them without prejudice.

2 - can be expanded to include the theory of displacement that is over the text of any discourse as a whole, so the general rules of literary language and the language is likely to shift, and thus be a manifestation of conscious evolution, which affects non-poetic genres.

3 - Given the structure of the overall poem found on two opposite, this antagonism form a significant phenomenon, it is almost a column text and Rkizath, so is the juxtaposition one manifestation of displacement because it leads to the collapse of the meanings in mind, as well as being bis, which he continued to present to the end the poem.

4 - were winks previa which form a prominent feature on the surface of the text is repetitive and homogeneity voice, and both phenomena Ansjmta with construction moral clip, and achieved a flow Ngmaa and acoustically frequent, while the displacement semantic - and given the passages - we see take many forms aware, Valmokta the first overshadow it Alasnada displacement (mental metaphor), while the second was with the formulation of simulated (simile and metaphor), and the third the least metaphorical manifestations, and it appears that the most common form of metaphor displacement and Rhoda so given the technical text appearance.

5- in terms of installation was a manifestation of displacement is b: First submitting late, secondly change the intent of the request, a third violation of the conscience of the owner, has a fat that Balandziah presentation and Tlbe and Aldmaúra, and was behind the resort to provide late goals emotional and semantic and aesthetic, all of which have changed from the monotony of the system

Grammar, while the displacement Tlbe change of direction by the significance of the modest demand methods to create a kind of screwed-minded attention, either to change the conscience of his movement was aimed at highlighting the goals of literary, psychological and rhetorical necessitated the context of the case.

هوامش البحث

(١) ديوان ابن زيدون: ٩ - ١٣.
(٢) ينظر: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: ٦١ - ١١٩ .
(٣) ينظر: الاسلوبية الرؤية والتطبيق: ١٨١.
(٤) ينظر:الخطيئة والتكفير: ٢٣.
(٥) ينظر: الاسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية: ١٩.
(٦) ينظر: اللغة والابداع مبادئ علم الاسلوب العربي: ٨٦.
(٧) ينظر: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: ٥١ - ٥٢.
(٨) ينظر: الانزياح في الخطاب النقدي: ٥٨.
(٩) ينظر: المصدر نفسه: ٥٩.
(١٠) بنية اللغة الشعرية: ٨٦.
(١١) ينظر: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثمن الهجري: ٢٠٩.
(١٢) ينظر: الاسلوبية الرؤية والتطبيق: ١٨٠، وينظر: الاسلوبية منهجا نقديا: ١٢٨.
(١٣) ينظر: البلاغة والاسلوبية: ٣٦.
(١٤) ينظر: الاسلوبية الرؤية والتطبيق: ١٨٤.
(١٥) ينظر: الاسلوب والاسلوبية: ٩٨.
(١٦) ينظر: الاسلوبية الرؤية والتطبيق: ١٨٠.
(١٧) ينظر: المصدر نفسه: ١٩١.
(١٨) ينظر:بنية اللغة الشعرية: ١٧٣.
(١٩) ينظر: النظرية البنائية: ٣٧٢.
(٢٠) ينظر: البلاغة والاسلوبية: ٦٤.
(٢١) ينظر: الاسلوبية الرؤية والتطبيق: ١٨٤.
(٢٢) ينظر: الاسلوبية وتحليل الخطاب: ٥٨.

(٢٣) ينظر: الخطيئة والتكفير: ٢٣.
(٢٤) ينظر: في المصطلح النقدي: ٤٦.
(٢٥) ينظر:الاسلوبية الرؤية والتطبيق: ١٨٣.
(٢٦) ينظر: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: ٢٠٥.
(٢٧) ينظر: المصدر نفسه: ٢٠٧.
(٢٨) ينظر: معجم السرديات: ١٣٥.
(٢٩) ينظر: النظرية البنائية: ٣٧٥.
(٣٠) ينظر: الاسلوبية الرؤية والتطبيق: ١٨٤.
(٣١) ينظر: المصدر نفسه: ١٨٤-١٨٦، وينظر اتجاهات الشعرية الحديثة: ١٣١، وينظر:النقد الادبي الحديث من المحاكات الى التفكيك: ١٥٥.
(٣٢) ينظر: الانزياح في الخطاب النقدي: ٢٨٤،٣١٣.
(٣٣) ينظر: الاسلوبية الرؤية والتطبيق: ١٩١.
(٣٤) ينظر: الاسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية: ٢٢ .
(٣٥) ينظر: نحو نظرية اسلوبية لسانية: ٦٢.
(٣٦) ينظر: البلاغة والتطبيق: ٤٢٥.
(٣٧) ينظر: تكوين البلاغة: ٣٠٩.
(٣٨) ينظر: الاسلوبية الرؤية والتطبيق: ١٠١.
(٣٩) ينظر: بنية الغة الشعرية: ٥٢.
(٤٠) ينظر: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد: ١٣٧.
(٤١) ينظر: اسلوبية البناء الشعري: ٥٩.
(٤٢) ينظر: علم اللغة العام: ١٣٩.
(٤٣) ينظر: الاسلوبية الرؤية والتطبيق: ١٠٥.
(٤٤) ينظر: اتجاهات الشعرية الحديث (الاصول والمقولات): ١٣٤.
(٤٥) ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(٤٦) ينظر: التفكير البلاغي عند العرب: ٦٠٦.
(٤٧) الاسلوبية منهجا نقديا: ٥١.
(٤٨) ينظر: الاسلوبية الرؤية والتطبيق: ١٨٨.
(٤٩) ينظر: البلاغة والتطبيق: ١٣١.
(٥٠) ينظر: المصدر نفسه: ١٢٣.
(٥١) ينظر: تكوين البلاغة: ١٩٤.

قائمة المصادر والمرجع

- اتجاهات الشعرية الحديثة (الأصول والمقولات): يوسف اسكندر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.
- أسلوبية البناء الشعري دراسة في شعر سامي مهدي: ارشد علي محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٩م.
- الأسلوبية الرؤية والتطبيق: د. يوسف ابو العدوس، دار المسيرة، عمان - الاردن، ط٢، ٢٠١٠م.
- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية: فتح الله احمد سليمان، الدار الفنية، ط١، ١٩٩٠م.
- الأسلوبية منهجا نقديا: محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة، سوريا - دمشق،ط١،١٩٨٩م.
- الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط٥، ٢٠٠٦م.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا (د.ط) ،(د.ت).
- الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: د.عباس رشيد الددة، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق - بغداد، ط١، ٢٠٠٩م.
- البلاغة والاسلوبية: هنريش بليث، ت: محمد العمري، دراسات سال - الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.
- البلاغة والتطبيق: احمد مطلوب، كامل حسن البصير، مطابع بيروت الحديثة، ط١، ٢٠٠٩م.
- بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ت: محمد اللولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ط١، ١٩٨٦م.
- التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري، حمادي صمود، منشورات الجامعة التونسية، ط١، ١٩٨١م.
- تكوين البلاغة، قراءة جديدة ومنهج مقترح: علي الفرج، دار المصطفى لإحياء التراث، إيران - قم، ط١ (د.ت).
- الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية: عبد الله محمد الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨ م.
- ديوان ابن زيدون: تحقيق وشرح: كرم البستاني، دار صادر - بيروت، د.ط، ١٩٧٥.
- شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري: د. جودت فخر الدين، دار الاداب - بيروت، ط١ -١٩٨٤م.
- علم اللغة العام: فردينان دي سوسور، ت: د. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة د. مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، د.ط، ١٩٨٥م.
- في المصطلح النقدي: احمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي، بغداد، د.ط، ٢٠٠٢م.

- اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد: محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٧م.
- اللغة والابادع مبادئ علم الاسلوب العربي، شكري محمد عياد، انترناشيونال، القاهرة - مصر، ط١، ١٩٨٨م.
- معجم السرديات: مجموعة مؤلفين، إشراف:محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط١، ٢٠١٠م.
- نحو نظرية أسلوبية لسانية: فيلي ساندرس، ت: خالد محمود جمعة، دار الفكر- دمشق،ط٢٠٠٣،١م.
- النظرية البنائية في النقد الأدبي: صلاح فضل، مكتبة الانجلو المصرية، د.ط، د.ت.
- النقد الأدبي من المحاكاة الى التفكيك: إبراهيم محمود خليل، دار المسيرة، عمان - الاردن، ط١، ٢٠٠٣م.