الانزياح

(دراسة تحليليّة نصيّة لانزياحات النّار

عند بدر شاكر السّيّاب)

الباحث: د. عبد اللطيف ياسين سليمان *

ملخّص

يسعى هذا البحث إلى دراسة الانزياح دراسة دقيقة من خلال تعريفه بشكل واف، وتحديد مظاهره التّركيبيّة والدّلاليّة، والكلام على شعريّة الانزياح، ومن ثمّ دراسة انزياحات دال (النّار) عند الشّاعر بدر شاكر السّياب دراسة تحليليّة نصيّة، وفقاً لما سبق من معلومات نظريّة .

الكلمات المفتاحيّة : الانزياح، شعريّة، نصيّة، النّار، بدر شاكر السّياب .

* دكتوراه في اللغة العربيّة وآدابها، جامعة تشرين، اختصاص البلاغة العربيّة والنّقد، بريد الكتروني Abdallatif.suliman@tishreen.edu.sy

مقدّمة :

إنّ أهمّ ما يشغل دارسي الأدب والنّقّاد هو قضيّة الشّعريّة المتمثّلة في سؤالنا : ما الذي يجعل من نصّ ما شعرياً؟، وقد عالج النّقّاد القدامى هذه المسألة، ورأى بعضهم أنّ الشّعريّة تكمن في الوزن، والقافية، والدّوران في فلك الأقدمين من حيث الصّور الشّعريّة، وغيرها، إلى أن تغيّرت هذه الرّؤية في العصر الحديث، فقد رأى بعض النّقّاد أنّ الشّعرية تتحقّق في الانزياح، أي بقدر خرق النّصّ اللغة النّمطيّة، وبقدر فجوة التّوتر الدّلالي بين الدّال والمدلول، ومن هنا تجيء دراستنا هذه بحثاً عمّا يحقّق شعريّة النّصّ، وجاء اختيارنا للشّاعر بدر شاكر السّياب، لأنّه من أوائل الشّعراء الثّائرين على الشّعر التّقليدي في العصر الحديث، ليثبت أنّ القيمة الفنيّة للشّعر ليست في أوزانه وقوافيه، وإنّما في الشّعريّة التي سندرسها في هذا البحث .

منهج البحث : يعتمد البحث المنهج الوصفيّ المرتكز على دراسة الظّاهرة المختارة من داخلها، وفهمها بشكل معمّق، بعد توصيفها، والإحاطة الشّموليّة بجزئياتها الدّقيقة .

الفصل الأوّل : الجانب النّظري

أ- مفهوم الانزياح لغة واصطلاحا ومسمّياته المختلفة :

ينبغي لنا قبل أن نبدأ بتعريف الانزياح لغة واصطلاحاً أن نعطي لمحة عن نشأة هذا المفهوم، فالانزياح بوصفه مفهوماً ليس جديداً على ساحة النّقد العربي، وإنّما له جذور متأصّلة في نقدنا العربي القديم، وهذا ما نلمحه في الدّراسات الدّلاليّة في كتاب (دلائل الإعجاز) لعبد القاهر الجرجاني، وفي كتاب (البديع) لابن المعتز، وفي كتاب (عيار الشّعر) لابن طباطبا، فهؤلاء النّقّاد جميعاً قد أثروا هذا المفهوم من خلال دراساتهم حول اللفظ والمعنى، والعلاقة بينهما، وعلاقة الألفاظ بعضها مع بعضها الآخر من جهة، وعلاقة المعاني بعضها مع بعضها الآخر من جهة أخرى .

إنّ هذه الدراسات هي نفسها التي تقوم عليها دراسة الانزياح في العصر الحديث، وإن لم يتوصّل النّقّاد العرب آنذاك إلى هذا المصطلح (الانزياح)، ولم يدرسوه في ضوء المصطلحات التي يدرس بها اليوم، إذ كانت له أسماء اختصّ كلّ ناقد بها، ومنها الإبداع، والاختراع، فهذان المصطلحان قد وردا في كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني، إذ رأى أنّ الاختراع يكون للمعنى والإبداع يكون للفظ، وقال : " فإذا تمّ للشّاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع، فقد استولى على الأمد، وحاز قصب السّبق " [1] .

ومن تلك الأسماء أيضاً العدول، " وربّما كان مصطلح العدول هو أقوى المصطلحات القديمة تعبيراً عن مفهوم الانزياح " [2]، وهذا ما دفع بعض الدّارسين اليوم لأن يعتمدوا هذا المصطلح، كما فعل عبد السّلام المسدّي في كتابه (النّقد والحداثة)، و(قاموس اللسانيّات)، وتمّام حسان في كتابيه (الأصول)، و(البيان من روائع القرآن) [3] .

وقد ورد هذا المصطلح عند عبد القاهر الجرجاني في قوله : " واعلم أنّ الكلام الفصيح ينقسم قسمين : قسم تعزى المزيّة والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يُعزى فيه ذلك إلى النّظم، فالقسم الأوّل الكناية والاستعارة والتّمثيل الكائن على حدّ الاستعارة، وكلّ ما كان فيه على الجملة مجاز واتّساع وعدول باللفظ عن الظّاهر " [4] .

---

[1] القيرواني، ابن رشيق . العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تح : محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشّؤون الإسلاميّة، القاهرة، 1972م، 453/1 .

[2] ويس، أحمد . الانزياح في التّراث النّقدي والبلاغي، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة حلب، ط2، 2009م، ص37 .

[3] ينظر : ويس، أحمد . الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، مؤسسة مجد، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص45-46 .

[4] الجرجاني، عبد القاهر . دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989م، ص429-430 .

وبهذا فإنّ للانزياح عند النّقّاد العرب مسمّيات كثيرة عرضنا أهمّها، ولا يتّسع المقام لذكرها جميعاً [1]، ولكنّ المهمّ أنّ هذا المفهوم قد كان معروفاً عند النّقّاد العرب .

أمّا في العصر الحديث، فقد اختلفت تسمياته في النّقد العربي تبعاً لاختلاف مصطلحاته في اللغات الأجنبيّة، وتبعاً لاختلاف ترجمات هذه المصطلحات، فمن هذه المصطلحات (deviation) الموجود في اللغتين الانكليزيّة والفرنسيّة، وقد ترجم مرة إلى الانحراف مرّة أخرى، ومنها المصطلح الفرنسي (ecart) الذي ترجم إلى الانزياح، وإلى الانحراف، والعدول، والاتّساع، والميل، والتّجاوز، واللحن [2].

وهذا الاختلاف في المصطلحات وفي التّرجمات قد سبّب تشعّب النّقّاد في استعمالاتهم لهذه المصطلحات، إلاّ أنّ رأي معظم النّقّاد قد استقرّ على استعمال مصطلح (الانزياح)، ولذا فإنّنا سنعتمده في بحثنا هذا، وسنتتبّع أصله اللغوي في معجم لسان العرب، وتعريفه الاصطلاحي فيما توفّر لنا من كتب نقديّة .

أمّا تعريفه اللغوي، فقد ورد في لسان العرب : " زاح الشّيء يزيحُ زَيحاً وزيوحاً وزيحاناً، وانزاح ذهب وتباعد " [3] .

وأمّا تعريفه الاصطلاحي، فلم يتسنّ لنا العثور على تعريف لمصطلح الانزياح في أحد المعاجم النّقديّة الحديثة، ولكنّنا وجدنا تعريفاً لهذا المصطلح في كتاب الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، حيث عرّفه المؤلّف في هذا الكتاب بأنّه : "استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصوراً واستعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر " [4] .

---

[1] للاطلاع على هذه المسميات ينظر : ويس، أحمد . الانزياح في التّراث النّقدي والبلاغي، ص35-50 .

[2] ينظر : ويس، أحمد . الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ص29-56 .

[3] ابن منظور . لسان العرب، مراجعة وتدقيق : يوسف البقاعي، إبراهيم شمس الدّين، نضال علي، مؤسسة الأعلمي، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، مادة زيح .

[4] ويس، د. أحمد . الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ص7 .

وكذلك نجد تعريفاً مماثلاً للتّعريف السّابق في كتاب (أطياف الوجه الواحد)، حيث قال الدّكتور نعيم اليافي : " ما الانزياح ؟ إنّه بكلّ بساطة خروج التّعبير عن السّائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغاً وتركيباً ... الخ، وحين تقول الخروج لابدّ من نقطة هي الصّفر يبدأ منها هذا الخروج أو ينزاح عنها وينحرف " [1] .

ب- أنواع الانزياح :

ينقسم الانزياح إلى قسمين من حيث المحور الذي يقع فيه، فهو إمّا أن يقع في المحور الأفقي (التّراصفي)، فيسمّى انزياحاً تركيبيّاً، وإمّا أن يقع في المحور العمودي (الاستبدالي)، فيسمّى انزياحاً استبداليّاً أو دلاليّاً، وسنوجز القول في هذه الفقرة عن هذين القسمين من الانزياح .

1- الانزياح التّركيبي :

ويشمل كلّ ما يقع من علاقات على مستوى تركيب الجملة، وطرائق صوغها المختلفة، وأهمّها التّقديم والتّأخير، والحذف، والالتفات .

أ- التّقديم والتّأخير :

وقد عني به نقّاد العرب والغرب على حدّ سواء، وأفرد له النّحاة العرب أبواباً مستقلّة في كتبهم، تحدّثوا فيها عمّا يجوز تقديمه، وعمّا لا يجوز تقديمه، إذ إنّ الباب ليس مفتوحاً على مصراعيه في هذا المجال، فهناك رتب محفوظة لا يجوز التّصرّف فيها بالتّقديم والتّأخير، وهناك رتب غير محفوظة تتاح فيها حريّة التّقديم والتّأخير .

وتحدّث النّقّاد عن فوائد التّقديم والتّأخير، وعن قيمه الجماليّة التي يؤدّيها في الكلام، فنرى عبد القاهر الجرجاني يفرد له باباً مستقلاً في كتابه دلائل الإعجاز، يقول فيه : " هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التّصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك

[1] اليافي، د. نعيم. أطياف الوجه الواحد – دراسات نقديّة في النّظريّة والتّطبيق، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص92 .

موقعه، ثمّ تنظر فتجد سبب أنّ راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان " [1] .

وعبد القاهر الجرجاني يدرك ما للتّقديم والتّأخير من أثر في النّفوس، ولذلك نراه يعيب على النّحاة ما ذهبوا إليه من أنّ مزيّة التّقديم والتّأخير تكمن في العناية فحسب [2]، ونراه لا يفضّل الاستعارة عليه على ما لها من مزيّة، بل يرى أنّ التّقديم والتّأخير يعطي للاستعارة حسناً وحلاوة قد لا يكونان فيها [3] .

وأمّا النّاقد الغربيّ في العصر الحديث (جون كوهن)، فنجده يعنى بأهميّة التّقديم والتّأخير، ويسمّي الانزياح النّاتج عن التّقديم والتّأخير بـ (الانزياح النّحوي)، وقد درسه تحت مسمّى (القلب)*، إذ درس التّقديم والتّأخير الذي يحصل في الصّفات، فاللغة الفرنسيّة تنزع إلى استعمال الصّفة بعد الموصوف، ولكنّه أجرى دراسة مقارنة بين لغة النّثر العلمي ولغة الشّعر في عصور مختلفة، فرأى أنّ استخدام النّعوت المقلوبة يفوق في الشّعر يفوق استخدامها في النّثر العلمي بنسبة كبيرة .

وفي معرض حديث كوهن عن التّقديم والتّأخير في قول الشّاعر : (تحت جسر ميرابو يتدفّق السين) نراه يقارن بين الصّيغة الجديدة، والصّيغة الأصليّة : " السّين يتدفّق جسر ميرابو "، ويبدو من كلامه أنّ الشّاعريّة في هذا الشّطر عائدة إلى مجرّد أنّه مجرّد أنّه مخالف للاستعمال الشّائع [4] .

ب- الحذف :

والحذف كما يقول عبد القاهر الجرجاني : " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر،

[1] الجرجاني، عبد القاهر . دلائل الإعجاز، ص106 .

[2] ينظر : المصدر السابق، ص108 .

[3] ينظر : المصدر السّابق، ص99 .

[4] ينظر : ويس، أحمد . الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ص122-123-124-125 .

والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أطلق ما تكون إذا لم ينطق، وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تبن " [1] .

ويذكر عبد القاهر أمثلة على الحذف ومنها قول الشّاعر :

سـريع إلـى ابـن عـمٍّ يلطـم وجهـه

ولـيس إلـى داعـي النّـدى بسـريع

حـريص علـى الـدّنيا مضـيع لدينـه

ولـيس لمـا فـي بيتـه بمضـيع

ويعلّق على هذين البيتين وغيرهما بقوله : " فتأمّل الآن هذه الأبيات كلّها، واستقرّها واحداً واحداً وانظر إلى موقعها في نفسك، وإلى ما تجده من اللطف والظّرف إذا أنت مررت بموضع الحذف منها، ثمّ فلّيت النّفس عمّا تجد، وألطفت النّظر فيما تحسّ به، ثمّ تكلّف أن ترد ما حذف الشّاعر وأن تخرجه إلى لفظك، وتوقعه في سمعك، فإنّك تعلم أنّ الذي قلتُ كما قلتُ، وأنّ ربّ حذف هو قلادة الجيد، وقاعدة التّجويد " [2] .

ولكن هذا الكلام لا يعني أنّ الحذف في الشّعر هو مكمن الجمال دائماً، فقد يرد الشّعر من غير حذف، ويكون أجمل ممّا لو حذف منه شيء ؛ وذلك أنّه قد لا يحقّق الغرابة والمفاجأة والأثر الذي نبتغيه من ورائه، وإنّما الشّأن في ذلك يعود إلى السّياق، فهو الذي يملي علينا ما يجب أن نذكره، وما يجب أن نحذفه .

[1] الجرجاني، عبد القاهر . دلائل الإعجاز، ص146 .

[2] المصدر السّابق، ص150-151 .

ج- الالتفات :

ويعرّفه ابن المعتز بقوله : " هو انصراف المتكلّم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر " [1]، ويستشهد على ذلك بقوله تعالى : ﴿ **حَتَّى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرِحُوا بِهَا جَاءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ** ﴾ [2] .

وقال عنه ابن الأثير : " ويسمّى أيضاً شجاعة العربيّة، وإنّما سمي بذلك لأنّ الشّجاعة هي الإقدام، وذاك أنّ الرجل الشّجاع يركب ما لا يستطيعه غيره، ويتورّد ما لا يتورده سواه، وكذلك هذا الالتفات في الكلام، فإنّ اللغة العربيّة تختصّ به دون غيرها من اللغات " [3] .

وفي كلام ابن الأثير يبدو واضحاً ما في الالتفات من انزياح، وذلك لما يدلّ عليه الالتفات من خرق لتقاليد اللغة .

ويقسم ابن الأثير الالتفات ثلاثة أقسام :

" القسم الأوّل في الرّجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة ... والقسم الثّاني في الرّجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر ... والقسم الثّالث في الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي " [4] .

---

[1] ابن المعتز، عبد الله . البديع، تعليق إغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982م، ص58 .

[2] سورة يونس، الآية 22 .

[3] ابن الأثير . المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تعليق أحمد الحوفي، بدوي طبّانة، دار نهضة مصر، ط2، د.ت، 168/2 .

[4] المصدر السّابق، ص181-179-168 .

ويتحدّث ابن الأثير عن الغاية من الالتفات فيقول : " إنّه لا يكون إلاّ لفائدة اقتضته، وتلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب، غير أنّها لا تحدّ بحدّ ولا تضبط بضابط " [1] .

ويفهم من كلامه هنا أنّه ليس للالتفات فائدة محدّدة ومقصودة لذاتها، وإنّما لكلّ التفات غاية أو فائدة تختلف باختلاف السّياق .

وإذا وصلنا إلى العصر الحديث، وإلى كتّاب الغرب وشعرائه، نرى عندهم ما يعرف بالتّحوّل الأسلوبي الذي نجده عند الشّاعر إليوت، إذ إنّه كان ينقل أسلوبه في مسرحيّاته من مستوى إلى آخر، فينتقل مثلاً من النّظم الشّعري إلى اللهجة الدّارجة، و نجد ظاهرة الالتفات في الرّواية الحديثة ابتداء من جيمس جويس وفرجينيا وولف [2]، وهذا الأمر يظهر لنا أنّ ظاهرة الالتفات ظاهرة حديثة في اللغات الأوروبيّة وأنّ هذه اللغات قد أخذتها عن اللغة العربيّة .

ومن الأمور الأخرى التي يحل فيها الانزياح الفصل والوصل، والتّعريف والتّنكير، والإضمار، وليس ذلك فحسب، بل إنّ كل ما يدخل تحت عنوان العلاقات التّركيبيّة في الجملة يمكن أن يحصل فيه الانزياح ما دام لا يتعدّى الحدود التي تسمح بها القاعدة النّحويّة، ولا سبيل لحصر هذه الأشياء إذ إنّ المقام يضيق عن ذكرها في هذا الموضع .

2- الانزياح الاستبدالي (الدّلالي) :

ويشمل هذا النّوع الانزياح الذي يقع على المستوى العمودي (الاستبدالي) أي على مستوى الكلمة المفردة ومن ذلك المجاز بأنواعه والتّشبيه والكناية .

[1] المصدر السّابق، ص169 .

[2] ينظر : ويس، أحمد . الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، نقلاً عن آخرين، ص127-128 .

أ- المجاز :

والمجاز عندما يذكر فإنّه يذكر ضمن ثنائيّة المجاز والحقيقة، إذ إنّ المجاز هو ما خالف الحقيقة، وقد عرّفهما عبد القاهر الجرجاني بقوله : " كلّ كلمة أريد لها ما وقعت له في وضع واضع، – وإن شئت قلت في مواضعه – وقوعاً لا تستند فيه إلى غيره فهي حقيقة ... وأمّا المجاز، فكلّ كلمة أريد بها غير ما وقعت له في واضعها، لملاحظة بين الثّاني والأوّل، فهي مجاز – وإن شئت قلت : كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعاً، لملاحظة بين ما تجوز بها إليه، وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز، ومعنى الملاحظة هو أنّها تستند في الجملة إلى غير هذا الذي تريده بها الآن " [1] .

وكلّ التّعريفات التي وضعت للمجاز تدور في هذا الفلك، إلاّ أنّ علينا أن نميز هنا ما هو حدّ الحقيقة، وإلى أي مدى يجب أن يبتعد الكلام عنها، حتّى يصبح مجازاً، ذاك أنّ كثيراً من المجازات فقدت مجازيتها لكثرة تكرارها عبر الزّمن، وأصبحنا ننظر إليها عند سماعنا لها على أنّها حقيقة، ولا ندرك أنّها كانت مجازاً فيما سبق، وذلك نحو قولك : طلعت الشّمس، وقولك : أنبت الرّبيع البقل .

والحقيقة أنّنا لا نستطيع في هذا المقام أن نضع معياراً للحقيقة، وإنّما المعيار الوحيد هو ما يتعارف عليه النّاس في وقت معين من الزّمن .

وللمجاز أنواع منها :

1- المجاز العقلي :

وهذا النّوع من المجاز يقع في الجمل [2] ويقول عبد القاهر الجرجاني عنه : " ولن يستحقّ اللفظ الوصف بأنّه مجاز، حتّى يجري على شيء لم يوضع له في الأصل، وإثبات الفعل لغير مستحقّه ولما ليس بفاعل على الحقيقة لا يخرج (فعل) عن أصله،

[1] الجرجاني، عبد القاهر . أسرار البلاغة، تعليق محمود شاكر، دار المدني، جدّة، د.ط، د.ت، ص350-352 .

[2] ينظر : الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص408 .

ولا يجعله جارياً على شيء لم يوضع له لأنّ الذي وضع له (فعل) هو إثبات الفعل للشّيء فقط، فأمّا وصف ذلك الشّيء الذي يقع هذا الإثبات له، فخارج عن دلالته، وغير داخل في الموضع اللغوي " [1]، وهذا يعني أنّ هذا النّوع من المجاز لا يفسّر عن طريق اللغة، وإنّما عن طريق علاقة يتمّ اكتشافها من خلال العقل، ويمثّل عبد القاهر لهذا النّوع من المجاز بقوله : رأيت أسداً، وبقوله : خطّ أحسن مما وشاه الرّبيع [2] .

- المجاز اللغوي :

وقد عرّفه عبد القاهر الجرجاني بقوله : " المجاز مَفْعَلٌ من جاز الشّيء يجوزه إذا تعدّاه، وإذا عدل باللفظ عمّا يوجبه أصل اللغة، وصف بأنّه مجاز، على معنى أنّهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً " [3] .

وهذا النّوع ينقسم قسمين : المجاز المرسل والاستعارة .

المجاز المرسل :

وهو المجاز الذي يكون بين لفظه المنقول ولفظه المنقول إليه سبب في أصل اللغة يبيح نقله إليه، كما يبين عبد القاهر، ويضرب مثالاً على ذلك باليد، فيقول : " نحو أنّ اليد تقع للنّعمة، وأصلها الجارحة لأجل أنّ الاعتبارات اللغويّة تتبع أحوال المخلوقين وعاداتهم، وما يقتضيه ظاهر البنية وموضع الجِبِلّة، ومن شأن النّعمة أن تصدر عن (اليد) ، ومنها تصل إلى المقصود بها والموهوبة هي منه " [4] .

ويرى بعض النّقّاد أنّ القيمة الجماليّة في المجاز المرسل ضعيفة وذلك أنّ الانزياح الذي يقوم عليه هذا النّوع من المجاز يتمّ تجاوزه واختزاله على نحو سريع

[1] المصدر السّابق، ص410 .
[2] ينظر : المصدر السابق، ص409-415 .
[3] المصدر السّابق، ص395 .
[4] الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص395 .

وسهل، فالعلاقة التي تجمع بين الطّرفين طبيعيّة ولا تحتاج إلى كبير جهد من الشّاعر كي يبدعها ولا من المتلقّي كي يؤولها [1] .

الاستعارة :

وقد عرّفها عبد القاهر الجرجاني بقوله : " اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغويّ معروف تدلّ الشّواهد على أنّه اختصّ به حين وضع، ثم يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية " [2] .

وأغلب تعريفات الاستعارة دارت في هذا الفلك، ومن ذلك أنّ أرسطو عرّف الاستعارة بأنّها " نقل اسم شيء إلى شيء آخر " [3]، ولكن مثل هذه التّعريفات تضعنا أمام مشكلة تطرح تساؤلاً هو : هل الاستعارة هي مجرّد استبدال لفظ بلفظ آخر ؟ .

في الحقيقة إنّ هذا ما تراه النّظريّة الاستبداليّة، إذ ترى أنّ " الاستعارة لا تتعلّق إلاّ بكلمة معجميّة واحدة بغضّ النّظر عن السّياق الواردة فيه، ويكون للكلمة معنيان : معنى حقيقي، ومعنى مجازي، وتحصل الاستعارة باستبدال كلمة مجازيّة بكلمة حقيقيّة " [4] .

وهذا التّساؤل الذي طرحناه لا يعني أنّ أصحاب هذه التّعريفات ينظرون للاستعارة نظرة النّظريّة الاستبداليّة، فقد رأينا سابقاً كيف أنّ عبد القاهر الجرجاني درس الاستعارة في سياقها، وبيّن أهميّة التّقديم والتّأخير فيها [5]، وذلك لأنّ الاستعارة لا تكتسب أهميّتها بما حدث فيها من استبدال، وإنّما بقدر ما أضفته على السّياق الجديد، وبقدر ما

---

[1] ويس، أحمد . الانزياح في التّراث النّقدي والبلاغي، ص124 .

[2] أسرار البلاغة، ص30 .

[3] أبو العبدوس، يوسف . الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث – الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، الأهليّة، الأردن، عمان، ط1، 1997م، ص47 .

[4] المصدر السّابق، ص54 .

[5] ينظر : دلائل الإعجاز، ص99 .

أخذته منه، وبعبارة أخرى بقدر تفاعلها مع هذا السّياق، وهذا ما ذهبت إليه النّظريّة السّياقيّة إذ رأت أنّ " الاستعارة عمليّة خلق جديد في اللغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد ... وتصبح الاستعارة هي العنصر الذي لابدّ منه لربط سياقين ربّما يكونان بعيدين جدّاً أو على الأقل يكونان في المنهج العادي للحياة غير مرتبطين " [1]، ففي الاستعارة المشهورة (زيد أسد) نرى أنّ " زيداً له سياق أو بيئة فنيّة معيّنة، والأسد له سياق أو بيئة فنيّة أخرى، وزيد معناه حرفي عادي بالنّسبة للبيئة الفنيّة الخاصّة به، والأسد معناه حرفي بالنّسبة للبيئة [2] الفنيّة الخاصّة به، وتأسيساً على ذلك فإنّ الاستعارة هي تحويل للكلمة أو للمصطلح من بيئة فنيّة إلى بيئة فنيّة أخرى " [3].

ب- التّشبيه :

إنّ التّشبيه في النّقد العربي القديم كان مرتبطاً بالوضوح الذي يتجلّى في ذكر طرفيه كليهما، وهذا الأمر كان يعني عدم التّفاعل الذي يصل إلى حدّ ذوبان أحد الطّرفين في الآخر – كما هو الحال في الاستعارة –، كما أنّ الوضوح كان يتجلّى في ربط التّشبيه بالمحسوس، حتّى جعل بعض النّقّاد ذلك شرطاً في التّشبيه الحسن، وميل النّقّاد إلى الوضوح هو ما دفع آنذاك لتفضيل التّشبيه على الاستعارة [4] .

وقد يخطر في بالنا بعد هذا كلّه أنّه لا انزياح في التّشبيه، ولكن نستطيع القول : إنّ أبرز من ارتبط التّشبيه عنده بمفهوم الانزياح هو عبد القاهر الجرجاني إذ قال : " وإنّما الصّنعة والحذق، والنّظر الذي يلطف ويدقّ في أن تجمع بين أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة، وما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلاّ لأنّهما يحتاجان من دقّة الفكر، ولطف النّظر، ونفاذ الخاطر إلى

[1] أبو العبدوس، يوسف . الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث – الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، ص99 .
[2] المصدر السّابق، ص101 .
[3] هكذا وردت والصّواب بالنّسبة إلى .
[4] ينظر : ويس، أحمد . الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ص 112 .

ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زوالهما، والطّالب لهما من هذا المعنى ما لا تحتكم ما عداهما، ولا يقتضيان ذلك إلاّ من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات " [1] .

ج- الكناية :

وقد جعلها عبد القاهر الجرجاني تحت فصل : في اللفظ يطلق والمراد به غيره، وعرّفها بقوله : " والمراد بالكناية ها هنا أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم : هو طويل النّجاد يريدون طويل القامة، وكثير رماد القدر يعنون كثير القرى، وفي المرأة نؤوم الضّحى والمراد أنّها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها " [2] .

ولا يخفى علينا ما في هذا التّعريف من دلالة على الانزياح، يضاف إلى ذلك أنّ عبد القاهر قد جمعها هي والمجاز تحت فصل واحد تدليلاً على أهميّتها، وقد احتفظت الكناية بهذه المكانة منذ عهد الدّرس البلاغي القديم وحتّى عهد الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة، ولم تستطع كلّ الدّراسات التي وجّهت إلى المجاز والاستعارة أن تذهب بها، بل إنّ الكناية تعدّ مدخلاً أساسيّاً لهذه الدّراسات، وهذا ما أكّده بيير جيرو، بقوله : " خلف كلّ استعارة شعريّة كبرى، ثمّة كناية بدائيّة خفيّة " [3] .

ج- شعريّة الانزياح :

إنّ جميع النّقّاد متّفقون على أنّ شعريّة الانزياح تكمن في الخروج على اللغة العاديّة أو التّقليديّة أو الوضعيّة وعن الاستعمال السّائد، ولكنّهم اختلفوا في تحديد معيار هذه اللغة التي سيتمّ الخروج عليها " هل هو العادي من الكلام أو المألوف، أو هو اللغة العلميّة الجبريّة التي لا تعني إلاّ ذاتها، أو هو لا هذا ولا ذاك، بل اللغة بشكل عامّ

[1] الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص148 .

[2] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص66 .

[3] جيرو، بيير . الأسلوبيّة، تر : منذر عياشي، دار الحاسوب، حلب، ط2، 1994م، ص107 .

بنظامها وقوانينها وسلطتها وبنيتها " [1]، ونحن – وإن كنّا نميل إلى الرّأي الثّالث – فإنّنا نرى أنّ بعض النّقّاد قد حاولوا أن يضعوا معياراً للخروج على هذه اللغة، وهو معيار أسموه (درجة الصّفر) التي ينزاح عنها الكلام، ولكن تحديد معيار للانزياح يبدو أمراً في غاية الصّعوبة وذلك لسببين : أوّلهما أنّ مفهوم الانزياح يعني الخروج على المعايير وعدم الالتزام بها، وثانيهما أنّ وضع معيار أو حدّ فاصل بين اللغة العاديّة واللغة الشّعريّة أمر يختلف تبعاً لاختلاف الزّمن ولتغيّر الأعراف، فبعض الصّور – كما أشرنا سابقاً – قد تكون ذات لغة شعريّة ولكنّها تفقد شعريّتها فيما بعد وتنقلب إلى لغة عاديّة لكثرة تداولها ودورانها على الألسن .

وعلى الرّغم من هذا فإنّ بعض النّقّاد لم يكتفِ بوضع معيار للانزياح، بل ألزمه بقالب معيّن رأى أنّ عليه أن يلتزمه وألا يحيد عنه، ونعني بذلك النّاقد علاء الدّين رمضان السّيّد الذي يرى انطلاقاً من أنّ اللغة هي اصطلاح بين المتخاطبين، وأنّها تخلق اتّصالاً لا يتمّ إلاّ عن طريق الاتّفاق على المدلول الوضعي، لذلك فهو يرى أنّ الشّاعر لو استخدم اللغة بغير مدلولها الوضعي سيحدث انفصام، ولن ينفعل معها المتلقّون، ولكنّه يعترف أنّ لغة الشّعر ليست هي لغة الحياة المتواكبة مع حياة النّاس فهذه هي اللغة الوضعيّة النّفعيّة النّمطيّة، بينما لغة الشّعر هي تلك اللغة التي تعنى بالظّلال النّفسيّة، والدّلالات الوجدانيّة، وتجسيد الأحاسيس والمشاعر الإنسانيّة، ولكنّه مع ذلك يرى أنّ الشّعر لا يستغني عن اللغة النّمطيّة على الرّغم من كونها محكومة بالمنطق والقواعد، وذلك لأنّها بهذه الصّفة تنقل إلينا غير المطلق وغير المحدّد، وتجعله مطلقاً ومحدّداً، ويرى أنّه يتحتّم على الشّاعر عند اختيار معجمه الشّاعري أن يحافظ على أدنى ما في الكلمة من مضمون وضعي يتيح له التّواصل مع المتلقّين في الوقت الذي يسمح له برسم حدود واسعة للغة شعريّة عالية القيمة الجماليّة، عظيمة الإيحاء والإشارة والرّمز، وهو يتّخذ هذا الموقف، لأنّه يرى أنّ وجود اللغة العاديّة في الشّعر هو ما يبرز جماليّة

[1] اليافي، نعيم . أطياف الوجه الواحد، ص92 .

اللغة الشّعريّة، وأنّ الشّعر لن يستطيع تخطّي اللغة النّمطيّة بشكل تامّ، لأنّه وسيلة الاتّصال والتّعبير الوحيدة بالنّسبة للفنون القوليّة [1] .

ولكنّنا لا نستطيع أن نتفّق مع هذا النّاقد في رأيه، وذلك لأنّنا نعلم " أنّ لغة الشّعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق " [2]، وأنّ الشّاعر لا يهتمّ بوصف الأشياء " فقد أصبح انشغاله الأكبر هو طرق النّفاد إلى بواطن الظّواهر، والكشف عن الحركات الباطنيّة العميقة في الذّات والمجتمع، إنّ البعد التّجاوزي الكشفي هو الذي ينزل اللغة هذه المنزلة المدهشة والمفاجئة والغريبة، لذلك تهجر في هذا القفزات الوجوديّة تقنياتها البلاغيّة الخطابيّة، لتعانق أسراراً ومشاهدات لم تعتد على مشاهدتها بله الإفصاح عنها " [3] .

وبهذا فإنّ وظيفة الشّعر هي وظيفة شعريّة، وليست وظيفة تواصليّة، وما يميّز لغة الشّعر هو مغايرتها للغة الحياة اليوميّة، وأنّها لا تكتسب معانيها من المعجم، وإنّما من خلال استعمالها في سياقها الشّعري، وتكوينها لعلاقاتها الخاصّة داخل النّص، وذلك لنّ اللغة المعجميّة (لغة الحياة اليوميّة) " إنّما تحدّدت ألفاظها بالقياس إلى عالم الأشياء الحسّي، أمّا عالم النّفس المعنوي، فلا تزال ألفاظ اللغة قاصرة عن أن تحدّد معانيه، ولا تزال تضرب في تيه من ماهياته، وهي ماهيّات غير متناهية، وما لا تناهي له لا يدرك إدراكاً دقيقاً بحيث يوضع بفظ محدّد بإزائه " [4]، لأنّنا إن فعلنا ذلك نكون قد حكمنا على اللغة والشّعر بالجمود ومن ثمّ بالموت، وذلك أنّ اللغة في المعاجم هي لغة ميتة، وأنّ استخدامها في السّياق الشّعري هو ما يهبها الحياة .

---

[1] ينظر : السيّد، علاء الدّين رمضان . ظواهر فنيّة في لغة الشّعر العربي الحديث، اتّحاد الكتّاب العرب، 1996م، ص25-31 .

[2] أدونيس . مقدّمة للشّعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983م، ص126 .

[3] المرجع السّابق، ص125 .

[4] ضيف، شوقي . في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، د.ت، ص129 .

وإن كان الحديث السّابق كلّه عن المستوى الاستبدالي، فإنّه يصح أيضاً على المستوى التّركيبي للجملة، فقد رأى النّحاة والبلاغيّون سابقاً أنّ المعاني لا تخضع لقواعد النّحو، بل إنّ القواعد وعلاقات التّراكيب تتشكّل تبعاً لما تقتضيه المعاني، فقد قال عبد القاهر الجرجاني : " واعلم أن ليست المزيّة بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرّض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ثمّ بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمالها بعضها من بعض " [1]، وكذلك قال ابن جنّي : " فإن أمكنك تقدير الإعراب على سمت لتفسير المعنى فهو لا غاية وراءه، وإن كان تقدير الإعراب مخالفاً لتفسير المعنى تركت تفسير المعنى على ما هو عليه وصححت طريق الإعراب " [2] .

ولكن ينبغي علينا ألاّ نسيء فهم قولي ابن جنّي والجرجاني، وألاّ نظنّ أنّهما بهذا يبيحان لنا التّصرّف في قواعد النّحو دون حساب، فليس في حديثهما ما يشير إلى جواز خرق القاعدة النّحويّة، فعبد القاهر الجرجاني ذاته قال في موضع آخر : " اعلم أن ليس النّظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النّحو، وتعمل على قوانينه وأصوله " [3]، فقواعد النّحو لها قدسيّة، ولا يجوز فيها مطلق الخرق، كما جاز ذلك مع لغة المعجم، كما أنّ المعاني السّليمة لا يمكن أن تأتي من طريق يخلّ بقواعد النّحو، إذ إنّ قواعد النّحو وضعت في الأساس بطريقة تتناسب مع أداء هذه المعاني، وبهذا فإنّ العلاقة بين النّحو والمعاني هي علاقة تفاعليّة لا يمكن أن نغلب فيها أحد الطّرفين على الآخر .

---

[1] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص87 .

[2] ابن جني . الخصائص، تح : محمّد علي النّجّار، الهيئة العامّة للكتاب، القاهرة، ط3، 1955م، 285/1 .

[3] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص81 .

الفصل الثّاني : الجانب التّطبيقي، دراسة تحليليّة نصيّة لانزياحات النّار عند بدر شاكر السّيّاب

كثيراً ما تتكرّر لفظة (النّار) في شعر بدر شاكر السّيّاب، وتأتي في صور مختلفة وأساليب متنوّعة، وهي لا تأتي عنده في قوالب جامدة، بل تأتي في صور حيّة من خلال انزياحها عن معناها المادّي الذي نعرفه ؛ لتكتسب معاني أخرى يمليها عليها السّياق الشّعري، فتحقّق بذلك شعريّة لنصوصه، إضافة إلى ما تحقّقه العناصر الأخرى، وهي تعبّر من خلال هذا الانزياح عمّا يؤمن به الشّاعر تجاه بعض القضايا، من مثل قضيّة الصّراع بين الخير والشّر، أو بين الموت والحياة، أو بعض القضايا الفكريّة والوجوديّة الأخرى، ومن ذلك قوله [1] :

وكان محمّدٌ نقشاً على آجرّةٍ خضراء

يزهو في أعاليها ...

فأمسى تأكل الغبراء

والنّيران، من معناه،

ويركله الغزاة بلا حذاء

بلا قدم

فهو هنا يعبّر عن قضيّة فكريّة مهمّة عمّت المجتمع، فمثّلها خير تمثيل من خلال الانزياح الدّلالي المتمثّل في استعارة (فأمسى تأكل الغبراء، والنّيران من معناه)، وربّما كانت صورة الأكل للنّار صورة معتادة أو انزياحاً ميتاً لكثرة تكراره في الحياة اليوميّة، ولكنّنا نرى أنّ الانزياح يملؤه التّجديد والحيويّة، فقد اعتدنا أن نسمع عن أكل النّار الأشياء الحسيّة من مثل الحطب وغيره، أو حتّى عن أكلها بعض الأشياء المجرّدة، ولكنّ الشّيء المجرّد الذي تأكله النّار هنا ليس أي شيء، وإنّما هو المعنى، أي ما يعطي الأشياء الحسيّة والمجرّدة كينونتها وفاعليتها .

[1] السّيّاب، بدر شاكر . أنشودة المطر، دار العودة، بيروت، ط2، 1981م، ص83 .

ولو كانت النّار هنا تأكل اسم محمّد، لكانت الاستعارة جامدة ميّتة لا حياة فيها، على الرّغم من أنّ أكل النّار الاسم متضمّن في هذه الصّورة، ولكن استخدام الأكل للمعنى بدلاً من الاسم كناية عن موت قيمة محمّد في النّفوس، فلم يبقَ من حبّه في النّفوس، ولا من مهابته، ولا من تعاليم دينه شيء يحتفي به النّاس سوى اسمه الذي تراه محفوراً في لوحات زاهية جنباً إلى جنب مع اسم الله، وبهذا فإنّ النّار عندما تأكل تلك اللوحات التي تنقش اسم محمّد فيها، فإنّها تأكل ما تبقى من معناه، ومن قيمته في صدور النّاس التي تمثّلت بأشياء واهية زائفة كهذه اللوحات .

فإذا كانت هذه اللوحات تمثّل آخر ما تبقّى من ذكر محمّد والله في النّفوس، فإن ذكر محمّد والله سيموت بموتها، لأنّها معرّضة للتّلف إن كان بالنّار أو غيرها، وهذا ما أشار إليه الشّاعر حين قال [1] :

فنحن جميعاً أموات

أنا ومحمّد والله

فهذه الصّورة نرى فيها ذكر الموت، وإن كان ليس بصورة حسيّة، ولا تكاد صورة ذكرت فيها النّار عند بدر شاكر السّيّاب تخلو من ذكر الموت أو الإشارة إليه، ومن ذلك قوله [2] :

وتلتفّ حولي دروب المدينة

حبالاً من الطّين يمضغن قلبي

ويعطين، عن جمرة فيه، طينة،

حبالاً من النّار يجلدن عري الحقول الحزينة

ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضّغينة

[1] أنشودة المطر، ص83 .

[2] المصدر السّابق، ص102 .

وفي هذه الصّورة يبدو الانزياح من خلال المجاز العقلي في قوله : " وتلتفّ حولي دروب المدينة حبالاً من النّار "، فهو هنا يشبه دروب المدينة بأنّها حبال من النّار على ما في هذا التّشبيه من بعد تنافر بين الدّروب والنّار، وفي البداية يبدو لنا أنّ هذا التّشبيه عادي، إذ إنّ هناك وجه شبه بين الدّروب والحبال من حيث شكلها، ولكنّنا لا نرى وجهاً معقولاً للشّبه بين الحبال والنّار، كما لا نرى وجهاً معقولاً للشّبه بين الدّروب والنّار إلاّ إذا أخذنا الصّورة بعناصرها كاملة بما فيها كلمة جمرة التي ربّما قصد بها هنا ما يدخل في تركيب هذه الدّروب من مواد تصلح أن تكون وقوداً للنّار، وبهذا فإنّ المجاز، هنا، يكون مجازاً معقولاً، ولكن هذا لا يفقد الصّورة قيمتها، إذ إنّ الصّورة لا تتوقّف عند هذه النّقطة، فهذه الدّروب التي هي حبال من النّار – كما يقول الشّاعر – (يجلدن عري الحقول الحزينة ويحرقن جيكور في قاع روحي)، وهذا ما يضفي على الصّورة جماليتها من خلال هذه الاستعارة المكنيّة التي تهب الصّورة حركيّة تشخّص الدّروب، فتبدو جلاداً وأداة للجلد في الوقت نفسه، ولهذا فإنّها لم تعد دروباً ساكنة قارّة في مكانها، وإنّما أضحت دروباً بثّت فيها الرّوح، ولكنّها ليست روح الحياة، وإنّما روح تنشر الموت والخراب، كما يبدو في قوله (يجلدن – يحرقن)، هذان الفعلان اللذان لا يبدو انزياح الصّورة من خلالهما فحسب، وإنّما من خلال مكان وقوعهما وهو (قاع روحي)، وهذا التّركيب الإضافي هو ما أضفى على الصّورة تميّزها، وحقّق الانزياح فيها ؛ إذ إنّ هذه الصّورة تنسلخ عن بعدها المكاني المتّصف بأنّه وجود واقعي، لتحلّ في بعد مكاني آخر هو قاع روح الشّاعر، وبهذا تتحوّل الدّروب (حبال النّار) من شيء مادّي محسوس إلى شيء معنوي مجرّد يكتسب قيمته ومكانته، لا من كونه متجسّداً في واقع خارجي حقيقي، بل من كونه وجوداً متخيلاً يمارس فعل التّعذيب والحرق، وينشر الموت في (قاع روح الشّاعر) أي فيما يمدّه بالحياة، فيغدو الأمر صراعاً بين الحياة والموت، ويبدو كأنّ الموت قد انتصر في هذه الصّورة ؛ انتصر من خلال النّار التي مارست دورها الشّرير المتمثّل في فعل الحرق، وهذا ما يؤكّده بقوله : (يزرعن فيها رماد الضّغينة) .

إلاّ أنّ الشّاعر يرفض الموت في النّهاية، فهو يدعو إلى الحياة، ويعود مرّة أخرى في القصيدة نفسها، ليلبس النّار التي كانت قد لبست لباس الموت والحياة، من خلال قوله [1] :

فمن يفجر الماء فيها عيوناً لتبنى قراناً عليهاً ؟

ومن يرجع الله يوماً إليها ؟

وفي الليل، فردوسها المستعاد،

إذا عرّش الصّخر فيها غصونه

ورصّ المصابيحَ تفاحَ نارٍ

ومدّ الحوانيت أوراقَ تينة

فصورة الحياة تبدو من خلال المجاز المرسل المتمثّل في التّركيب الإضافي (تفاح نار) الذي نجد فيه الغرابة في الجمع بين النّار التي كانت عاملاً من عوامل نشر الخراب والموت، والتّفاح الذي هو ثمرة تحمل ما تحمله الثّمار من التّبشير بالرّبيع ومن معاني الحياة، وإن كانت الإضافة يمكن أن تغلب دلالة أحد الطّرفين على الآخر، وتجعل الدّلالة كلّها لصالحه، فسنكون هنا أمام صورتين تبدو الغلبة في الصّورة الأولى منهما للمضاف (التّفاح)، وبهذا تنقلب النّار إلى وجه من أوجه الحياة، وتبدو الغلبة في الصّورة الثّانية للمضاف إليه (النّار)، وبهذا يستحيل التّفاح من وجه للحياة إلى وجه للموت، ولكن سياق الصّورة هنا يشير إلى أنّ الغلبة للمضاف، أي للصّورة الأولى صورة الحياة ؛ إذ إنّ الشّاعر يشبه المصابيح بـ (تفّاح نار)، والمصابيح تجمل معنى الحياة بما تفعله من نشر الضّياء وإزالة الظّلمة إضافة إلى ما يتبيّن لنا من سياق الصّورة الشّعريّة نفسها، وهذا ما نراه أيضاً من خلال الصّور الأخرى التي يربط فيها بين النّار

[1] أنشودة المطر، ص103 .

وأشياء أخرى ملازمة لمعنى الحياة، لتكتسب النّار هذا المعنى عن طريق ربطها بها، كما نرى في قوله [1] :

فيا آباءنا، من يفتدينا ؟ من سيحيينا ؟

ومن سيموت يولم لحمه فينا ؟

وأبرقت السّماء كأن زنبقة من النّار

تفتح فوق بابل نفسها، وأضاء وادينا

وفي هذه الأسطر انزياحات عديدة، يتمثّل أوّلها في التّحوّل الأسلوبي من الأسلوب الإنشائي المتمثّل في الاستفهام في قوله : فيا آباءنا، من يفتدينا ؟ من سيحيينا ؟ ومن سيموت يولم لجمه فينا؟ – إلى الأسلوب الخبري الذي يقرنه بالوصل المتمثّل بحرف العطف (الواو) من غير أن يكون هناك كلام سابق يصله به، وذلك في قوله (وأبرقت السّماء * فهنا نرى انزياحاً على المستوى التّركيبي، وهناك انزياح آخر على المستوى الاستبدالي من خلال المجاز المتمثّل في قوله (زنبقة من النّار)، وكذلك الاستعارة المتمثّلة في قراءة (تفتح فوق بابل نفسها) .

وفي انتقاله من الأسلوب الاستفهامي إلى الأسلوب الخبري عبر حرف الوصل (الواو) دليل على أنّ هناك كلاماً محذوفاً يمتدّ عبر أكثر من جملة، وفيه يكمن الجواب عن سؤاله السّابق، فيبدو الأمر، وكأنّه قد لقي من يفتديه، ومن يحييه، ومن هو مستعدّ للموت تضحية من أجل أبناء شعبه، إلى أن عمّ الخير، وأبرقت السّماء .

وبهذا فإنّ هذا التّحوّل الأسلوبيّ، واستخدام حرف الوصل والحذف قد شارك في تكثيف اللغة الشّعريّة في هذه الأبيات، ووضعنا أمام الصّورة التي أرادها الشّاعر، من دون أن يحتاج إلى النّطق بها، وهذه الصّورة التي وضعنا أمامها توصّلنا إليها من خلال المجاز المتمثّل في قوله (كأنّ زنبقة من النّار تفتح فوق بابل نفسها)، فالشّاعر هنا جمع بين الزّنبقة والنّار، على الرّغم من التّباعد الكبير بينهما، وعلى الرّغم من انعدام

[1] أنشودة المطر، ص179 .

رابط منطقي يجمع بين الزّنبقة والنّار، فالزّنبقة تمثّل جانباً من جوانب الحياة، وفيها تفاؤل بها، أمّا النّار فهي ذات وجهين مختلفين إمّا موت وإما حياة، وبتمثّل الوجه الأوّل بالقرب منها، والثّاني بالبعد عنها، ولكنّ النّار في هذه الصّورة تنزاح عن وجهها الأشهر الذي يحمل الموت والدّمار إلى الوجه الآخر الذي يحمل الحياة والخير بدليل قوله : (وأضاء وادينا) .

وربّما كان هذا هو السّبب في الفصل بين الزّنبقة والنّار بحرف الجر (من) على الرّغم من أنهما أصبحا شيئاً واحداً، ولكن هذه الزّنبقة من النّار، وإن كانت في صورتها الحسيّة ناراً، فإنّها في جوهرها ليست ناراً عاديّة، وإنّما هي نار ربيعية اكتسبت صفاتها من الزّنبقة، فجاءت مبشّرة بالخير، وبالرّبيع الذي سيعمّ بابل، وذلك بفعل هذه القوّة العجيبة التي تمتلكها، إذ إنّها قادرة على أن تفتح نفسها دونما حاجة إلى قدرة خارجيّة تتحكّم في هذا الأمر، ممّا يضفي على هذا المشهد نوعاً من الحركة والحياة، إذ تستحيل هذه النّار إلى زهرة من أزهار الرّبيع تمتلك القدرة على التّحكّم بآليّة التّفتّح، مما يعني أنّ لها قدرة على التّحكّم بملكة الحياة، طالما كانت هذه الزّنبقة من النّار أوّل دليل يبرز في هذا النّصّ، بعدما تعمّد الشّاعر إخفاء ما كان قبلها من دلائل .

وهكذا فإنّ النّار في هذه الصّورة قد مثّلت وجهاً من أوجه الحياة عندما ربطت بشيء من مستلزماتها، ولكنّنا في صور أخرى نجد أنّ النّار تمثّل وجهاً من أوجه الحياة على الرّغم من ربطها بما فيه معنى الموت، وهذا ما نراه في قوله [1] :

أنا قارئ الدّم لا تراه وأنت أنت المستبيح،

أفلستَ تجرؤ أن تحدّق فيه علّك تستريح

من ازدياد دم تذر على جفونك منه نار

لزج يسيل مع الرّقاد كأن بؤبؤك الذّبيح

قابيل حدق في دماء أخيه أمس

[1] أنشودة المطر، ص133 .

وفي هذه الصّورة نرى كثيراً من الانزياحات، إذ تحوّل الدّم إلى نار تذرّ على الجفون، ونحن نعلم أنّ الشّيء الذي يذر على الجفون هو الرّماد، وإذا كان هناك تقارب بين النّار والرّماد، فإنّ هذا لا يعني أنّ هذه الصّورة تقليديّة، ولا قيمة لها، فقيمة الصّورة، هنا، لا تبدو من خلال هذا المجاز المرسل، وإنّما تبدو من خلال الاستعارة المتمثّلة في تحوّل الدّم إلى نار تذرّ في الجفون، على الرّغم من التّباعد الكبير بين الدّم والنّار، وذلك لما في الدّم من لزوجة وسيولة لا تتّفق مع النّار التي هي ليست جافّة فحسب، وإنّما هي مصدر الجفاف .

وبربط هذا الانزياح مع سياقه نرى أنّ دم الأبرياء الذي يستبيحه هذا الشّخص (المستبيح) يتحوّل إلى نار تحرق جفونه، أي إنّه سيتحوّل من دم بريء مسفوك بغير ذنب إلى قوّة انتقام من هذا المستبيح الذي سفكه، ولكنّ المستبيح لا يرى هذه الحقيقة، ولذلك يدعوه الشّاعر – بوصفه قارئاً للدّم – إلى أن يحدق في هذا الدّم علّه يرى ما يراه، فيعود عن غيّه، ويندم على ما فعله – كما ندم قابيل من قبل عندما حدّق في دم أخيه – وعلّه يستريح من عذاب النّفس والضّمير المتمثّل في أنّ هذا الدّم يستحيل في عينيه ناراً تذر بشدّة الانتقام، وسوء المصير لهذا المستبيح، كلّما زاد سفكه للدّماء، وهذا يتيح تأويلاً آخر لاستخدامه النّار بدلاً من الرّماد، وهو أنّ النّار لها فعل تطهيري، وهو في هذا المقام أبلغ من فعل الرّماد، وكون النّار هنا وسيلة للتّطهير أو للانتقام يوحي بأنّها تحمل معها الحياة، وإن كان معنى الانتقام هنا يحمل موتاً للمستبيح، إذ إنّ في موت المستبيح حياة للنّاس .

وهذه النّار التي نراها وسيلة للتّطهير أو لتهديد المستبيح في هذه الصّورة تتّخذ وظيفة مختلفة في صورة أخرى، لتتحوّل من سلاح ضدّ المستبيح إلى سلاح في يده، كما نرى في قول الشّاعر [1] :

واعذاباه، إذ ترى أعين الأطفال هذا المهدّد المستبيحا،

صابغاً بالدّماء كفّيه، في عينيه نار وبين فكّيه نار

[1] أنشودة المطر، ص136 .

وربّما كانت النّار في العينين صورة معتادة، ومعناها، هنا، الحقد والكراهيّة اللذان يبدوان في عيني هذا المستبيح الذي يستبيح دم الأطفال، ولكنّ صورة النّار بين الفكّين يبدو فيها شيء من الغرابة، إذ تنزاح النّار عن طبيعتها التي تجعل من العالم الخارجي مكاناً لها، لتتخذ مكاناً آخر هو ما بين فكّي هذا المستبيح، وما بين فكّيه هو لسانه، ولكن ليس المقصود هنا لسانه بوصفه عضواً فيزيولوجيّاً، وإنّما بوصفه عضواً للنّطق يشترك من الفكّين ومع غيرهما من الأعضاء في النّطق، وبذلك فإنّ النّار هنا تشير إلى الكلام الذي يهدّد به المستبيح الأطفال، وبهذا فإنّ صدى كلام هذا المهدّد المستبيح يحدث في نفوس الأطفال، وفي قلوبهم ما تحدثه النّار من حرق، وتدمير في الواقع، وينذر كذلك بما سيكون من ذلك حقيقة، وبذلك فإنّ هذه الاستعارة جعلت وظيفة النّار مختلفة عمّا كانت عليه في الصّورة السّابقة، وحوّلتها من وسيلة للتّطهير وللانتقام من المستبيح إلى سلاح في يده يهدّد به الأطفال .

ونلاحظ في صور أخرى أنّ بدر شاكر السّيّاب لا يكتفي بأن يجعل النّار سلاحاً في يد أحد سواء كانت للخير أم للشّر، بل نراه يشخّصها ويجعلها تصبح هي المتحكّم في هذا السّلاح، وهذا ما نراه في قوله [1] :

أعين البندقيّات يأكلن دربي،

شرّع تحلم النّار فيها بصلبي

وفي هذه الصّورة تتحوّل النّار إلى شخص يوجّه هذا السّلاح ويتحكّم فيه، وذلك من خلال الاستعارة المتمثّلة في إسناد الفعل تحلم إلى النّار، وبذلك فإنّ الشّاعر يؤنسن النّار، ويعطيها شيئاً من خواصّ البشر، من مثل العقل أو القلب، إذ إنّ الحلم من عمل العقل والقلب معاً، وبهذا فإنّه يمنح النّار مشاعر وأحاسيس، ولكنّها مشاعر تماشي الجانب السّلبي للنّار، ذلك الجانب المدمّر القاتل الذي يبدو من خلال قوله (بصلبي) .

وإذا علمنا أنّ الحلم يتطلّب سعياً إليه، فهذا يعني أنّ النّار تسعى إلى صلب الشّاعر، وصلب الشّاعر في هذا المقام لا يكون قبل قتله، وبهذا فإنّ فعل القتل محذوف،

[1] أنشودة المطر، ص149 .

ولكن يدلّ عليه سياق هذا الانزياح، إذ إنّ النّار التي في أعين البنادق لن تستطيع صلب الشّاعر قبل أن تخترق جسده فتقتله، ولكنّ الشّاعر يحذف فعل القتل هنا، لأنّ فيه دلالة سلبيّة يكون فيها انتصار للنار عليه وللموت على الحياة، أمّا دلالة الصّلب، فهي دلالة إيجابيّة – حتّى وإن كان فيها موت –، لأنّ رجلاً واحداً يصلب تخليصاً لأمّته كلّها، وبهذا فإنّ هذا الانزياح للنّار يجعلنا أمام صراع بين الموت والحياة، تنتصر فيه الحياة – وإن بدا الموت منتصراً للوهلة الأولى – كما يتجلّى في قوله [1] :

إن تكن من حديد ونار، فأحداق شعبي

من ضياء السّموات، من ذكريات وحب

تحمل العبء عيني فيندى صليبي، فما أصغره

ذلك الموت، موتي، وما أكبره !

وبهذا فإنّ الحياة تنتصر على الموت بعد ذلك الصّراع الحاصل بينهما، ويكون الموت المنتصر في الظّاهر سبيلاً للخلاص، وهذا ما يؤكّده في قوله [2] :

يـــا حاصـــد النّـــار مـــن أشـــلاء قتلانـــا

منـــك الضّـــحايا وإن كـــانوا ضـــحايانا

وفي هذه الصّورة نرى الانزياح الاستبدالي المتمثّل في إضافة كلمة حاصد إلى النّار، فهنا نرى علاقة مجاورة بين شيئين لا يمكن أن يجتمعا في الحقيقة، لأنّ الحاصد في الحياة اليوميّة يمكن أن يحصد القمح وغيره من الحبوب التي تأتي بالخير، والنّفع للنّاس، وتضمن استمراريّة الحياة، كما أنّ الحصاد يكون من الأرض التي هي وجه مهمّ من أوجه الحياة، أمّا هنا، فإنّ الحاصد يحصد ما فيه قتل، وإجهاض لهذه الحياة، فالحصاد، هنا، هو لأشلاء القتلى التي هي وجه من أوجه الموت، وفي هذا الانزياح نرى غياب الحياة جميعاً بأوجهها التي تتمثّل في الأرض، وفي الحبوب التي يمكن أن تحصد

[1] المصدر السابق، ص149-150 .

[2] أنشودة المطر، ص180 .

؛ لتحلّ محلّها الموت المتمثّل في النّار وفي أشلاء القتلى والضّحايا، ولكن هذا الغياب للحياة والحضور للموت لا يمكن أن يمثّل أمراً إيجابيّاً لهذا القاتل (الحاصد)، لأنّه هو من يحصده، ولأنّ الحياة لا تحمل دائماً وجهاً إيجابيّاً، كما أنّ الموت لا يحمل دائماً وجهاً سلبيّاً، فقد يكون في موت شخص حياة لأمّة كاملة، وهذا ما أشار إليه الشّاعر في البيتين اللذين تليا هذا البيت [1] :

كم من ردى في حياة وانخذال ردى في ميتة وانتصار جاء خذلانا

إنّ العيـــون التـــي طفـــأت أنجمهـــا

عجلـــن بالشّـــمس أن تختـــار دنيانـــا

ويبقى هذا دأب الشّاعر بدر شاكر السّيّاب في توظيفه للنّار ولانزياحاتها، إذ نراه يجعل النّار وجهاً من أوجه الحياة، وذلك من خلال جعلها رمزاً للثّأر، كما نرى في قوله [2] :

ما أيما رئة ؟ من أي قيثار

تنهل أشعاري ؟

من غابة النّار ؟

أم من عويل الصّبايا بين أحجار

منها تنزّ المياه السّود واللين المشوي كالقار ؟

من أي أحداق طفل فيك تغتصب ؟

وفي هذه الصّورة نرى الانزياح الاستبدالي المتمثّل في المجاز في قوله : (غابة النّار)، إذ نراه يجمع بين الغابة بما فيها من أشجار وأزهار وكائنات تجعلها تضجّ بالحياة، وبين النّار التي تمثّل وجهاً من أوجه الخطر الذي يتهدّد هذه الغابة في حال اقترابها منها، وهي يمكن أن تدمّرها، وتحيل الحياة فيها إلى موت، فغرابة الانزياح هنا

[1] المصدر السّابق، ص180 .

[2] أنشودة المطر، ص183-184 .

تكمن في إضافة ما فيه حياة إلى ما فيه موت، والغرابة الأكبر تكمن في أنّ هذين النّقيضين اللذين أصبحا بعد علاقة الإضافة شيئاً واحداً يشكّلان مصدر إلهام الشّاعر، مع العلم أنّنا لا يمكن نثبت الغلبة لأحد طرفي هذه العلاقة على الآخر، فقد تكون الغابة قد تحوّلت إلى نار، فأصبحت غابة ناريّة، وكانت الغلبة للنّار، وربّما تكون النّار قد تحوّلت إلى غابة، فاكتسبت منها معنى الحياة، وهذا ما نؤيّده لأنّ النّار، هنا، لا يمكن أن تحمل وجهاً سلبيّاً، إذ إنّها في هذه الصّورة رمز للثّأر الذي سيولّد الحياة، ذلك الثّأر الذي يستدعيه عويل النّساء، وأحداق الطّفل المغتصبة، وهو يذكره صراحة في قوله [1] :

تنهلّ أشعاري

كالثّار ؟

كالنّور في رايات ثوار

وربط الأشعار بالنّار التي ترتبط بالثّأر الذي يعدّ عنده وجهاً من أوجه الحياة يتكرّر في القصيدة ذاتها، وذلك في قوله [2] :

من أي عبء على روحي ومسمار

من أعين في صليب تحت أسواري تأتيك أشعاري ؟

حمراء خضراء من جرح ومن غار

خضراء من راية حمراء من نار

وفي هذه الصّورة نرى انزياحاً على المستوى الاستبدالي (حمراء من نار)، فهنا نرى جمعاً غريباً بين شيئين ينتمي كلّ واحد منهما إلى حقل مختلف عن الآخر، فالشّاعر يجمع بين النّار والأشعار، والنّار تنتمي إلى حقل المحسوسات، في حين أنّ الأشعار تنتمي إلى حقل المجرّدات، وإن كان يعبّر عنها بطرائق محسوسة، وبهذا فإنّ الأشعار، هنا، لا تمثّل بالمشاعر، ولا بالأصوات المنطوقة، ولا بالكلمات المكتوبة، وإنّما بالنّار،

[1] المصدر السّابق، ص184 .

[2] أنشودة المطر، ص189 .

وهذه الأشعار تتّصف بأنّ لها لوناً، وهو اللون الأحمر، لون النّار، ومعلوم أنّ اللون شيء محسوس، وأنّ الأشياء التي يمكن لها أن تتّصف بلون ما هي الأشياء المحسوسة المجسّدة، ولكن هنا جمع بين الأشعار المجرّدة، والنّار المحسوسة، وما تتّصف به من احمرار اللون، وبذلك يكون قد استعار للأشعار صفة الاحمرار من النّار، ولكنّنا يمكن أن نجد تفسيراً لهذه الاستعارة التي جمعت بين الأشياء المحسوسة والمجرّدة، إذا علمنا أنّ النّار تمثّل شيئاً مجرّداً، فتكون النّار بذلك قد انزاحت عن معناها المحسوس الذي تؤدّيه في حياتنا اليوميّة، لتكتسب معنى مجرّداً أضفته عليها الأشعار، فتخلّت بذلك عن وظيفتها المعتادة في الحياة اليوميّة، لتؤدّي ما تمليه عليها هذه الأشعار من وظائف، في الوقت الذي اكتسبت فيه الأشعار أيضاً معنى آخر من خلال ارتباطها بالنّار وتماهيها فيها، وبذلك يمكننا أن نفسّر هذه الاستعارة ؛ فالمعنى المجرّد الذي انزاحت إليه النّار بعد ربطها بالأشعار يعبّر عن الثّأر، بدليل ما تحمله الأبيات السّابقة من معانٍ تدعو إلى الثّأر، وبدليل قوله أيضاً [1] :

يا ليت أوتاري

خضراء حمراء من قلبي ومن ثاري !

وبهذا فإنّ النّار عند بدر شاكر السّياب تمثّل في معظم استعمالاتها – إن لم نقل في جميعها – صورة للصّراع بين الموت والحياة – أو على الأقل – صورة للصّراع بين قيم الخير و قيم الشّرّ، ويتّخذ منها هذا الشّاعر رمزاً أو قناعاً للتّعبير عن رأيه تجاه هذه القضايا .

[1] المصدر السابق ، ص189–190 .

خاتمة :

ممّا سبق نخلص إلى النتائج الآتية:

1-الانزياح عامل مهمّ من عوامل تحقيق الشّعريّة، وأنّنا لا يمكن أن نحدّه بضوابط أو معايير، طالما كان تعريفه الخروج على الضّوابط والمعايير، ولكن هذا لا يعني أنّه يحقّ لنا أن نبالغ في الانزياح، ونتوهّم أنّه كلّما أوغلنا في الانزياح زادت شعريّة النّص، لأنّ هذا الأمر سيؤدّي إلى الإبهام الذي يذهب بجماليّة النّص، ويفضي بالقارئ إلى حالة من الملل تجعله يستنكف عن قراءة أمثال هذا النّص .

2- يمكن أن نرى نصوصاً قلّ فيها استخدام الانزياح، ولكنّها كانت أكثر شعريّة من نصوص كثر فيها استخدام الانزياح، والشّأن في ذلك كلّه يعود إلى السّياق ؛ إذ إنّ سياق النّص هو الذي يحدّد متى يحقّق الانزياح شعريّة لهذا النّصّ، ومتى يكون جانباً سلبيّاً فيه، كما أنّ السّياق هو الذي يحدّد نوع الانزياح المناسب، وبهذا فإنّه لا يمكن لنا أن نقول مثلاً :إنّ الاستعارة أكثر شعريّة من التّشبيه أو من الكناية، لأنّ مساحة التّوتر الدّلالي بين الدّال والمدلول فيها أوسع – على الرّغم من أنّ معظم النّقّاد القدماء، وحتّى بعض المحدثين قد أشاروا إلى هذا الأمر –، فقد يكون التّشبيه في بعض المواضع أكثر شعريّة من الاستعارة، وقد تكون الكناية أكثر بلاغة من التّشبيه، ومن الاستعارة، وكذلك يمكن أن يكون ذكر الشّيء أبلغ من الحذف، والاحتفاظ بالرّتب أبلغ من التّقديم والتّأخير، فذلك كلّه عائد إلى السّياق كما أشرنا، وهذا ما لحظناه أثناء دراستنا لبعض الصّور التي تحقّق فيها الانزياح عند بدر شاكر السّياب ؛ إذ إنّ الانزياح عنده قد اكتسب قيمته الفنيّة من خلال ملاءمته لسياقه الشّعري، ومن هنا يمكننا القول : إنّ التّفاعل بين عناصر النّص والسّياق هو ما يحقّق للنّصوص شعريّتها .

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1- ابن الأثير . المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، قدّمه وعلّق عليه أحمد الحوفي، بدوي طبّانة، دار نهضة مصر، ط2، د.ت .

2- أدونيس . مقدّمة للشّعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983م .

3- الجرجاني، عبد القاهر . أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه محمود شاكر، دار المدني، جدّة، د.ط، د.ت .

4- الجرجاني، عبد القاهر . دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989م .

5- ابن جني . الخصائص، تح : محمّد علي النّجّار، الهيئة العامّة للكتاب، القاهرة، ط3، 1955م .

6- جيرو، بيير . الأسلوبيّة، تر : منذر عياشي، دار الحاسوب، حلب، ط2، 1994م .

7- السّيّاب، بدر شاكر . أنشودة المطر، دار العودة، بيروت، ط2، 1981م .

8- ضيف، شوقي . في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، د.ت.

9- السيّد، علاء الدّين رمضان . ظواهر فنيّة في لغة الشّعر العربي الحديث، اتّحاد الكتّاب العرب، 1996م.

10- أبو العبدوس، د. يوسف . الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث – الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، الأهليّة، الأردن، عمان، ط1، 1997م.

11- القيرواني، ابن رشيق . العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تح : محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشّؤون الإسلاميّة، القاهرة، 1972م .

12- ابن المعتز، عبد الله . البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدّمة والفهارس إغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982م.

13- ابن منظور . لسان العرب، مراجعة وتدقيق : يوسف البقاعي، إبراهيم شمس الدّين، نضال علي، مؤسسة الأعلمي، بيروت، لبنان، ط1، 2005م .

14- ويس، د. أحمد . الانزياح في التّراث النّقدي والبلاغي، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة حلب، ط2، 2009م .

15- ويس، د. أحمد . الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، مؤسسة مجد، بيروت، لبنان، ط1، 2005م .

16- اليافي، د. نعيم. أطياف الوجه الواحد – دراسات نقديّة في النّظريّة والتّطبيق، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق.