مجلة الحقيقة للعلوم الاجتماعية والانسانية
EL - HAKIKA (the Truth)
Journal for Social and Human Sciences

المجلد: 22 / العدد: 03 / السنة: 2023 ص ص:275 - 297

لغة الشعر وجمالية الانزياح في الإبداع الجزائري المعاصر

The language of poetry and the aesthetic of displacement in contemporary Algerian creativity

رجاء بن منصور

جامعة البليدة 2 (الجزائر)، r.benmansour@univ-blida2.dz

تاريخ الاستلام: 2023/05/23 **تاريخ القبول:** 2023 /08/08 **تاريخ النشر:** 2023 /09/30

ملخص:

لقد أصبح الغموض في الشعر مطلبا ملحا تدعو إليه الحداثة بل تصر عليه، وأصبحت العبارة في اللغة الشعرية أكثر حيوية وشمولا من اللغة العادية، ذلك أنها تشير بالإضافة إلى الشيء أو المسمى الأصلي إلى بعده اللامرئي، كما تضفي أسماء على أشياء ووقائع ليس لها اسم في اللغة العادية، و تسمي أشياء لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية عبارات محددة. هنا يكمن سر الشعر وتظهر جلية الخاصية الشعرية في التعبير عن عالم تعجز اللغة العادية على التعبير عنه، فهي لغة محدودة وهو عالم غير محدود. ولا نستطيع أن نعبر بالمحدود عن اللامحدود إلا إذا تغلبنا على هذه المحدودية باللجوء إلى خاصية الانزياح في الشعر أو لغته، هذا الأخير الذي حتما سيحقق الغموض الواجب الوجود في الشعر، والذي طلبه الكثير وألحوا عليه فمنهم من أخطأه، أو جهل حقيقته بل وحقيقة الشعر ذاته، فنكب الشعر به، ومنهم من أجادوه وترسوه وجعلوا منه علامة من علامات سمو الكلام في النص فكان غموض الشعرية والإبداع الذي أكسب الشعر حدة وطاقة وكثافة شعرية على نحو يجعل النص الواحد قابلا لتعدد القراءات والتأويلات.

كلمات مفتاحية: الشعر الجزائري؛ الغموض؛ الانزياح؛ اللغة الشعرية؛ المعاصرة.

Abstract:

Ambiguity in poetry has become an urgent demand called for by modernity, and even insists on it, and the phrase in the poetic language has become more vital and comprehensive than the ordinary language, because it refers in addition to the original thing or name to its invisible dimension, and also gives names to things and facts that have no name in the language. Ordinary, and names things for which ordinary language cannot provide definite terms. Here lies the secret of poetry, and the poetic characteristic appears evident in expressing a world that ordinary language is unable to express, as it is a limited language and it is an unlimited world. We cannot express the limited

by the unlimited unless we overcome this limitation by resorting to the characteristic of displacement in poetry or its language, the latter of which will inevitably achieve the ambiguity that must exist in poetry, which many have requested and insisted on, some of them are those who have made a mistake, or ignorance of its truth and even the truth of poetry itself. Poetry was absorbed in it, and some of them mastered it and practiced it and made it a sign of the sublimeness of speech in the text. It was the ambiguity of poetics and creativity that gave poetry sharpness, energy and poetic density in a way that makes one text open to multiple readings and interpretations.

Keywords: Algerian poetry; ambiguity; displacement; poetic language; contemporary.

مقدمة:

يواجه الإنسان في كل زمان ومكان مشاكل الحياة بما يلائمها من سلوك، وما يوافقها من تصرف، ومن خلال هذه المواجهة وما يصاحبها من صمود تثبت قيم ذلك العصر وتتبلور، واللغة بوصفها ترجمانا حقيقيا لكل فعل تتكيف هي الأخرى بحكم ما في طبيعتها من مرونة وطواعية وفقا لكل سلوك وتبعا لكل زمن، ومن ثم تبقى الكلمة دائما أوضح وأقوى ظاهرة تنعكس عليها خصائص الوجه الحضاري لأي أمة.

«فإن أردنا التعرف على المستوى الحضاري لأي أمة، وفي أي عصر من العصور فأقرب سبيل إلينا لإدراك ذلك المستوى كان في مكنونات اللغة» (**خلف، 1989، صفحة 91**)؛ لأننا نفكر باللغة ونتكلم باللغة ونكتب باللغة. واللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة كأداة للتعبير فهي إذن أول ما يصادفنا؛ فتصبح بذلك نافذة نطل من خلالها على مكونات العمل الفني والمفتاح إلى شتى الآفاق «وقد عرف الإنسان العالم أو حاول أن يعرفه لأول مرة يوم أن عرف اللغة، وهو لم يعرف السحر إلا يوم أدرك قوة الكلمة، ولم يعرف الشعر إلا يوم أدرك قوة السحر» (**اسماعيل، 1981، صفحة 173**) إذ أن أبرز ظاهرة تعبيرية يتبلور عليها التشكيل اللغوي تكون في "الشعر".

1. اللغة بين الشعرية والتقريرية

وباعتبار اللغة أول شيء يصادفنا، فإنها بالتالي أول شيء ينبغي علينا الوقوف عنده عندما نتحدث عن الأدب «وإذا كان العمل الأدبي يتوقف على الدقة في الصياغة، فإن أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائه؛ فعلاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق من علاقة تجربة القاص، أو مؤلف المسرحية وذلك لأن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به. لذا يعتبر النقاد الشعر استكشافا دائما لعالم الكلمة واستكشافا دائما للوجود عن طريق الكلمة» (**ناصر، 1985، صفحة 275 /276**).

والشاعر يتعامل مع ذاته ومع الوجود من خلال اللغة وأسلوب تعامله معها يعبر عن مدى قدرته على الخلق واشتقاق أبعاد جديدة للألفاظ واستعمالات مختلفة للتراكيب. وتصبح بذلك اللغة هدفا مؤثرا يرمي إليه الشاعر لإبداع شعره، والشعر هو الوسيلة الوحيدة لغنى اللغة، وغنى الحياة على السواء. « فالكلمة ترشد، وتصور، وتوحي، وتعزف لحنا معينا مميزا تسر له الأذن، وتطرب له العين، ويرتاح له الذهن، وتدركه النفس، والكلمة الشعرية قطاع في بناء القصيدة الشعرية» (**منصور، 1985، صفحة 63**). ففي الإبداع الشعري يصل غنى اللغة إلى أوجه ويصبح غابة كثيفة شاسعة من الإيقاع والإيحاء والتوهج لا حد لأبعادها، فتفرغ الكلمات من معانيها الموضوعية الموجودة مسبقا في المعاجم أو على الألسنة، وتتنوع دلالتها وتختزن من المعاني ما قد تكثر أو تقل حسب سياقها وترابطها بغيرها «فاللغة في الشعر ليست مخلوقة بل الخالقة، والكتابة –القصيدة– ليست شكلا سابقا يحضن فكرة لاحقة؛ إنها لا تعبر عن شيء، ذلك أنها تعبر عن شيء هو كل شيء ولا تغلق عليه وإنما تفتحه إلى ما لا نهاية، في تعبير يوحي بأنه صاغ ذاته لتوه لا من زمن ماضي، فليست الكتابة هنا شيئا منفصلا كالمهنة، ليست وصفا، ولا انفعالا إنها حالة الإنسان ككل» (**أدونيس، 1983، صفحة 315**). واللغة للشاعر هي ملكه الخاص وموضوع عمله ومادة للخلق والصنع الملائمين لجمالية فنية لا تقوم إلا على الخلق والبناء، وقد تصبح اللغة أهم من ذلك بكثير؛ إذ نجد "محمد عمران" يتساءل قائلا: «اللغة!! ما اللغة؟ مركب وحمولة؟ لا ليست حوامل، اللغة هي الشعر، واللغة هي الشاعر. هي أنا على الورق، أنا الماضي، الحاضر، الآتي، الوجع، الدمع، الفرح، الحزن، الأرق، الحبس، التاريخ، الحب، الموت، الحلم، الانتظار،... أنا مسكون بالأشياء أنقل نفسي إلى الورق على هيئة لغة، أنا لغتي ولكل شاعر أن

يكون هو لفته، لكل شاعر أناه اللغوية، هذا النسيج على الورق، هذا النظام، هذا الانسجام، هذا الإيقاع، وهذه الموسيقى هذا كله أنا...، الحالة التي كنت فيها وقت صرت على الورق. إذا كان اللون هو الرسام، واللحن هو الموسيقى، والإيقاع هو الراقص فاللغة هي الشاعر» (**عمران، 1999، صفحة 161**).

فمن كل ما سبق نكتشف أن التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة و«لغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة انفعالا وصوتا موسيقيا وفكرا» (**الورقي، 1989، صفحة 9**) . فقد أصبح موقف الشاعر من لغته مرتبطا بالمفهوم الشعري الذي يختزل فلسفة جمالية كاملة، تنبع من واقع حضاري خاص، وعلى الشاعر أن يستغل ماضي اللغة من خصب وثراء، ويعزف عليها ألحانه المميزة لجوانب الحياة المختلفة؛ فتظل بذلك اللغة أوضح وأقوى وأدل على ظاهرة تتجمع فيها كل سمات الوجه الحضاري الذي تعيشه الأمة، ففي عروق اللغة يعيش نبض العصر.

ووفقا لهذه الرؤية التي يقرها النقاد المحدثون «ونظرا لمكانة اللغة من العمل الأدبي عامة والشعر خاصة، ونظرا لأهمية اللغة ودورها الأساسي في الحكم على الشعر إيجابا وسلبا» (**ناصر، 1985، صفحة 276**) ولكونها المجال الأرحب لمظاهر التجديد وألوان الجدل التي تشتد مع كل مرحلة من مراحل التغيير، وفي كل منعرج تاريخي، رأينا أن الوقوف عند هذا الجانب الفني الهام من جوانب الشعر الجزائري الحديث أمر ضروري، وارتأينا ان نتتبع الخصائص التي تتميز بها اللغة محاولين الوقوف عند جوانبها الإيجابية والسلبية معا.

2 ـ لمحة عامة عن لغة الشعر الجزائري

ولا بأس بادئ ذي بدء أن نشير إلى ما ميز اللغة الشعرية بالجزائر في الشعر التقليدي وعند المحدثين.

إن نزعة المحافظة والتقليد دفعت الشعراء الجزائريين في الاتجاه الإصلاحي إلى انتهاج نهج القصيدة التقليدية القديمة، وقد ظهر تعلقهم بالعمود الشعري بصفة جلية في الصياغة الشعرية سواء في طبيعة العبارة وكيفية صياغتها، أو في طبيعة اللفظة ذاتها.

وباحتذائهم الأساليب البيانية المشهورة «اقتصروا على التراكيب اللغوية الجاهزة وهو ما حدد إمكاناتهم الشخصية في استثمار اللغة استثمارا جماليا فنيا. إن الرؤية التقليدية جعلتهم يتعاملون مع اللغة تعاملا وظيفيا يقتصر في الأغلب الأعم على استغلال جانبها المعجمي ذي الدلالة المحددة وقلما وجدنا شاعرا من هؤلاء يستنفذ ما في الكلمات من طاقة باستغلال جانبها الجمالي مستثمرا ما تولده من إيقاع وصورة وظلال» (**ناصر، 1985، صفحة 277**). فجاءت لغتهم واضحة تقريرية مباشرة، مجردة من أي إحساس فني. وتغلبت في قصائدهم النزعة التقريرية الإخبارية، وتنزلت بالجملة الشعرية أحيانا لتصبح لغة نثرية باهتة لا إيحاء فيها حيث يتغلب الموقف الموضوعي على الشاعر. فلا يسمح فيه للذات بالظهور إلا نادرا؛ و يعود ذلك إلى مفهوم شعراء تلك الفترة لوظيفة الشعر ورسالته في الحياة، بل لنظرتهم إلى مفهوم الشعر ذاته «فلم يكن الشاعر الإصلاحي ينظر إلى اللغة من جانبها الجمالي بهدف إثارة الإحساس الفني لدى المتلقي بقدر ما كان يهدف إلى إيصال أفكاره إليه، وقد كان ينظر إلى الشعر بوصفه وسيلة من وسائل الإصلاح والنهوض والوعظ والإرشاد والتربية والتوجيه» (**ناصر، 1985، صفحة 282**) . وكان بذلك يهدف للوصول إلى عقل المستمع أو القارئ من أقرب السبل وأخصرها فاختار اللغة الواضحة المباشرة وأهمل الجانب الفني الجمالي فيها.

أما بالنسبة لشعراء السبعينيات فنجدهم «يشكلون قاموسا لغويا واحدا تقريبا، بحيث نجد مجموعة من الكلمات المسيطرة على بنية النص الشعري لا تأخذ أبعادا مختلفة من شاعر إلى آخر، وإنما تظل مرتبطة بدلالة أحادية المعنى، ولا نجد أي جهد في مجال اللغة خاصة من حيث التشكيل والدلالة» (**بن خليفة، 2001، صفحة 42**). إذ أن القصيدة في السبعينيات تعتمد في بنائها اللغوي على الفصيح العام وذلك ما جعلها تفتقد الإيحائية المتجانسة فنيا ومعرفيا.

وأعتقد أنه من الصواب أن نحاسب الشاعر على التراكيب لا على المفردات وعلى الجملة الشعرية كاملة لا على الألفاظ مجزأة مبتورة. حقا قد تكون هناك ألفاظ معاصرة وأخرى قديمة ولكن باستطاعة الشاعر الحق أن يبعث الحياة في لفظة ميتة والجدة في لفظة قديمة بإدخالها في الجملة الشعرية وتوظيفها توظيفا فنيا، هذا إذا جاز لنا أن نقول هذه لفظة قديمة وتلك حديثة باكتشافنا المقياس الدقيق الذي يضمن لنا سلامة هذه العملية، فالشعر في مرحلة السبعينيات حمل

إيديولوجيات أصحابه ورؤاهم والتي كانت في الأغلب الأعم تدور حول الأرض والثورة الزراعية والاشتراكية والوطنية. فظل شعر هذه الفترة مرتبطا بالخطاب السياسي، ولم يستطع تجاوزه.

ومن ثم كان الشعر من حيث الحضور شعاريا وأصبحت القصيدة نصا إيديولوجيا يقر الحقيقة بعيدا عن الجمالية الفنية «فالشاعر في مرحلة السبعينيات ارتبط ارتباطا عضويا بالواقع دون البحث في عناصره؛ استنادا إلى الرؤية الشعرية التي هي من أبرز قضايا الشعر موقفا واضحا من الإنسان والكون وتسهم في التشكيل الفني للقصيدة» (**بن خليفة، 2001، صفحة 39**).

خلاصة القول إن اللغة الشعرية عند الشعراء المحافظين وشعراء السبعينيات كان لها وجهها الإيجابي كما كان وجهها السلبي أيضا. أما الإيجابي فيتمثل أساسا في «سلامة لغتهم النسبية من الأخطاء النحوية والصرفية، مع جزالة في اللفظ ومتانة في التركيب وشدة في الأسر، كما تميزت بالسهولة والوضوح باستخدام أصحابها معجما قريبا من الأفهام إذ لم يتعالوا ابتغاء التفاصح والتقعر، ولم يتكلفوا الجري وراء المفردات البائدة أو الغريبة أو التراكيب المعقدة المضنية، وهم في الوقت ذاته لم يسفوا إلى استعمال عامية شوهاء بادعاء استخدام اللغة اليومية أو مفردات الحديث العادي. كما كانت بعض الاتجاهات في الوطن العربي تدعوا إلى ذلك» (**ناصر، 1985، صفحة 282**).

أما الجوانب السلبية فأبرزها ذلك الميل الواضح أن استخدام لغة تقريرية مباشرة أقرب إلى الفهم منه إلى التخيل، إذ أن الشعراء لم يستغلوا ثراء البلاغة العربية فلم يوظفوا إلا قليلا الصور البيانية التي كان من المفروض أن تحمل لغتهم وتضفي عليها مسحة من الفن؛ وهو ما أفقد اللغة حرارة الصدق وفصلها عن المشاعر والأحاسيس، فكانت بذلك لغة باهتة مسطحة بل إن النزعة الموضوعية التي كانت تدفع البعض أحيانا إلى الشرح والتفصيل نزلت بهذه اللغة إلى أن تصبح لغة نثرية مجردة من أية لمحة خيالية أو رفة إبداع، وكان المقصود من اللغة هو الدلالة المعجمية الذهنية وحدها، وبذلك عجزت عن أن تتعمق عواطف وأحاسيس المتلقي خلال ذبذبات النفس والفكر.

وليس من المفيد طبعا أن نجمد على طريقة الأقدمين في تجاربنا الشعرية، ومادام التطور أمرا لا مفر منه في حياتنا وعلاقتنا فإنه لا يعقل أن نتطور في حياتنا وعلاقاتنا بينما تبقى اللغة التي نكتب بها لا تعبر عن روح هذا التطور «فإن التعبير الشعري في نماذجه الصادقة لا يمكن أن

ينفصل عن مشاعرنا النفسية وقوانا العقلية، ومن هنا فإن دور الشعر أساسي في تطوير اللغة، وهو الذي يمد الألفاظ بمعان جديدة لم تكن لها» (**السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، 2005، صفحة 20**) وهذا ما سعت إليه دعوة الحداثة والتجديد في الشعر، ولكن هذا لا يعني أننا قمنا باكتشاف أو اختراع أو –إن صح التعبير– خلق لغة جديدة، فاللغة ميراث قبل كل شيء، لكننا لا نرث اللغة ذاتها، نحن فقط نرث مكونات اللغة، أو ذلك الميراث الذي لا يوجد إلا في المعاجم «والمعاجم لا تعطي لغة، المعاجم تعطي مكونات أولى، والشاعر يتناول ويصنع منها لغته أي قصيدته، أي أناه الشاعرة، باللغة فقط يختلف شاعر عن آخر، يتشابه الشعراء أو يتناسخون حين تكون لهم لغة مشتركة» (**عمران ، 1999، صفحة 121**) وبذلك أصبح للغة في الشعر الجديد شأن مخالف لشأنها في الشعر التقليدي تمامي. فهي قد تحولت من مجرد وسيلة في الأداء إلى لبنة من لبنات الدلالة في النص «قيمتها فيما توحي به لا فيما تخبر أخبارا، وفيما تولده في النص من أوضاع جديدة، لا فيما توضع له في الأصل. لا تبالي بما تمليه القواعد ولا بمقتضيات العرف، ولا بتقاليد الكتابة مع أنها تسعى في الوقت إلى تأسيس معنى وجودها على قواعد جديدة فريدة ومنطق خاص طريف، فتكتسي قيمتها السامية من البناء بعد الهدم والإبداع بعد الصراع، والخلق بعد الفتك، ولا يتهيأ للشاعر الخلق والإبداع إلا بتحدي القارئ في ثقافته ومعتقده وبما بمباغتته بما لم يكن في درايته وحسبانه» (**الطرابلسي، من مظاهر الحداثة في الأدب الغموض في الشعر، 1984، صفحة 30**). فنحا الشعراء بلغتهم نحوا وصاروا أميل إلى الغموض واللامألوف وسلكوا مسلك البحث الدؤوب عن كل ما ليس شائعا، ولا مطابقا للمعيار العام فابتعدت القصائد بذلك عن المنطق التقليدي في تشكيل الصورة الشعرية وأصبحت اللغة تبدو «تراكمية ومعقدة وغامضة في كثير من الأحيان» (**بن خليفة، 2001، صفحة 45**) تعتمد على المجاز؛ إذ يخرج الشاعر بالكلمات عما وضعت له أصلا، أي يخرج بها عن المألوف والعادة فيفر عنها من دلالاتها السابقة ويشحنها بدلالات جديدة من أجل أن يسمي أسماء لم يسمها أحد قبله، فنحن إذن أمام لون من تغيير المعنى «وهو تغيير يرمز له الباحثون بالخط التالي:

لفظ←معنى أول← معنى ثان

وليس هذا التعبير عبثا، فبين المعنى الأول والثاني علاقات متنوعة تترتب عليها أشكال بيانية مختلفة» (**فضل، 2007، صفحة 371**)، فأصبح لكل كلمة معنى تخيلي يحيد بها عن أصلها الوضعي، أي عما وضعت له أصلا، ويشحنها بدلالات وإيحاءات وقيم جديدة، ذلك هو المجاز الذي أصبحنا اليوم نسميه "اللغة الشعرية" تلك اللغة التي تعتمد على التحدث للآخرين بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعا، فهي لغة ممعنة في الغموض والمجازية تصل أحيانا إلى درجة من الشذوذ، وشذوذها هذا —إن صح التعبير– هو الذي يكسبها روحا جديدة وأسلوبا خاصا متميزا وباختصار فقد أصبح الانحراف عن الاستخدام العادي للغة هو الذي يكسب اللغة —في الشعر الحديث– شعريتها ويعطيها بعدا فنيا جماليا «وليس عجبا بعد هذا أن ندخل بالشعر المعاصر في حومة الضباب والغموض، إذ مادام الشعر رؤيا تحطم اللغة القياسية معتمدة الحدس الميتافيزيقي داخلة بنا في تلافيف الأغوار والكهوف. فإن إشكالية الغموض تصبح أمرا لازما لحداثة الشعر بل هي ضرورة لإنتاجه لأنه ينتمي حتميا لمنطق "الغرابة" الذي يعتمد التنافر والطموح صوب "الخارق والفائق"» (**عبد السلام محمود، 2001، صفحة 89**).

وعلى العموم فإن هذه الطاقة الرمزية الهائلة للمعجم الشعري وهذا الامتلاء اللامعهود، اللامألوف بالدلالات المتنوعة للفظ واحد، وهذه الروحنة التي اكتسبتها اللغة وهذه الشاعرية والمجازية لا تعدو كونها دربا لا يخلو من المغامرة والظن والتأويل والاحتمال مع كثير من التنافر ومجافاة الدقة، «وإمكانية استلهامها وتفجيرها تتباين من شاعر إلى آخر حسب عبقريته الشعرية وحذق إلهامه من ناحية، ويتوقف بعثها من ناحية أخرى على حاسته الفطرية في فهم اللغة واستكناه أسرارها وتوظيفها في "السياق الشعري"» (**السعدني، 2002، صفحة 157**). بانتشار موجة الغموض في الشعر، تسابق الشعراء إلى تحقيق هذه الجمالية الفنية الشعرية، وسعي كل واحد منهم إلى التميز؛ واستعملوا في سبيل ذلك وسائل فنية قد تتماثل أو تتشابه في معظم أعمالهم، وكل ذلك في سبيل الحداثة، فتجلت في أشعارهم خصائص الحداثة الشعرية بجوانبها الإيجابية والسلبية.

3- الانزياح، الماهية والتطبيق:

علمنا أن اللغة في الشعر هي وسيلة للإيحاء وليست أداة لتقديم معان محددة؛ وهنا يكمن الفرق بين المعنى العقلي للكلمات والمعنى التخيلي فبدل أن تصف امرأة بأنها غنية تقول أنها "نؤوم الضحى" فتتمكن من تحريك النفس بإثارة التعجب والغرابة وأحيانا الطرافة حتى وإن جاءتنا عن طريق التحريف، وهذا ما تدعو إليه الحداثة الشعرية وتلح عليه، واحتذى الشعراء بمقولة ملارميه: «إن لفي الوضوح مللا» ونحا أغلبهم مناحي عديدة للتعبير عن الفكرة الواحدة بعد أن كانت القاعدة طريقة واحدة للتعبير عن فكرة واحدة. حتى أن الشاعر "برونتج" نفسه قال: «حينما كتبت القصيدة كان الله وأنا فقط نعرف معناها، أما الآن فالله وحده يعرف» (**خلف، 1989، صفحة 97**).

وبخروج الشعراء عن هذه القاعدة عمدوا إلى «فك جماح جسارة اللغة وبالتالي إخراجها من الزمن الخطي إلى فلك الزمن الدائري البعيد عن المواضعة الذي يخول لها النهوض كجمالية جديدة» (**حمادي، 2001، صفحة 12**)، فالمتعارف عليه في اللغة العادية أو اليومية هو تسمية أشياء معينة بأسماء معينة، ونسبة أفعال معينة لأشياء معينة، فهذا الذي نجلس عليه كرسي، أما الذي يقوم بفعل الجلوس هو الإنسان، غير أن استخدام الألفاظ في الشعر يختلف عن هذا، والحقيقة أن هناك فرقا كبيرا بين الاستعمال العادي للغة والاستعمال الشعري لها إذ أن كل لفظ من ألفاظ اللغة يحمل على الأقل معنى أساسيا وعددا غير محدد من ظلال المعاني المرافقة، وهذا ما تجده أيضا في صورته المخففة في سائر فنون الأدب لكن الأمر يختلف بالنسبة إلى لغة الفكر ولاسيما لغة العلم؛ حيث تستعمل اللفظة بمعناها الأساسي المعترف به والمحدد تحديدا دقيقا، وفي حال وجود أكثر من معنى للفظ الواحد، يحدد المعنى المقصود ببغية إزالة الالتباس، بيد أن الشعر يختلف عن ذلك اختلافا بينا، فالشاعر لا يسعى إلى نقل الأفكار بألفاظ محددة مضبوطة، بقدر ما يسعى إلى الإيحاء بحالة وجدانية متداخلة المشاعر والأفكار والنزعات، فهو يستعمل الألفاظ حاشدا فيها ما يحلو له من المعاني وظلالها، محاولا أن يفيد مما تتمتع به من قوة إيحائية. وهو لا يكتفي بذلك بل يستعمل الألفاظ في سياقات مختلفة، وبرفقة ألفاظ منتقاة أخرى، تجعلها لا تقتصر في الإيحاء على ذاتها، وإنما تجر معها الثروات التي تمتلكها الألفاظ الأخرى من المعاني

وظلال المعاني، فيقوم بإسناد أسماء إلى غير مسمياتها، وأفعال إلى غير أصحابها، ويكسر النظام المعمول به في التراكيب النحوية، فيقدم ويؤخر، ويحذف أو يضيف، ويكثف الدلالة فيعطي للفظة أكثر من معنى واحد، ويقوم بتخطي القواعد النحوية المتعارف عليها، فلا يهتم في اللغة بالصحيح أو الخطأ، ولا يبحث فيها عن الجميل أو القبيح، وهو في ذلك لا يلتزم «بفلسفة لغوية كانت تعتمد على المنطق العقلي معيارا للحكم النقدي، وترى الدلالة حركة تغير عقلي وشعوري في العمق تفرز تغيرا لغويا ماديا على السطح، وهذه الحركة متمردة على كل محاولة حصر دقيق، لأنها لا ترتبط بمرجع قواعدي بقدر ما تتصل بالجمالية الشعرية» (**رماني، 1997، صفحة 191**)، فينقل بذلك الكلام من وظيفته الإخبارية إلى وظيفة أخرى فنية تخيلية، وبتعبير آخر: فإن لغة كل إنسان عاقل هي لغة منطقية أو يريدها أن تكون منطقية قدر استطاعته، أما لغة الشعر فهي غير منطقية بمعنى أننا لا نقدر على أن نفهمها إلا إذا اعتبرناها نقيضا للمنطق أي تتعارض مع الوظيفة العادية للغة، «ويستند هذا التمييز بدوره إلى مفارقة لغوية لكنها في وطبيعة اللغة ذاتها، فوظيفة اللغة البديهية هي تسمية الأشياء بأسمائها ومع ذلك تلجأ في أحوال عديدة إلى طريقة تقوم على تسمية الأشياء بغير أسمائها –أي أنها تسمى شيئا باسم شيء آخر يختلف عنه– ويحفل الشعر الجاهلي ـ الذي يتغنى به كثيرون زهوا وافتخارا دون أن يعرفوه حقا بهذا اللجوء، ويحفل به القرآن الكريم أيضا، ويحفل به كذلك الشعر العربي في مختلف عصوره» (**أدونيس، 1983، صفحة 269**). وهو ما يسمى بالانزياح " **L'Ecart** " الذي يحمل على تغيير الوظيفة العادية المنطقية للغة أي تغيير طبيعة اللغة، فلا نقدر أن نفهمها إلا إذا نظرنا إليها من منظور غير عادي وغير منطقي.

«والانزياح حسب تعبير "جان كوهين": "هو عدول مقارنة مع المعيار، أي أنه خطأ ولكنه خطأ مقصود" والعدول لغة يعني التراجع أي أن الشاعر يعرف جيدا قواعد اللغة وأساليب البلاغة –أو هذا المفروض– ولكنه يعدل أي يتراجع عنها قصدا لإحداث أثر معين لدى المتلقي، فالشاعر يستعمل اللغة لأنه يريد التواصل، أي أن يفهم ولكنه يريد أن يفهم بطريقة خاصة» (**خمري، 2000، صفحة 186 /187**). وهو بذلك يقصد إلى إثارة خاصية الفهم عند المتلقي بطريقة تختلف عن الفهم الواضح الذي تحدثه الرسالة العادية، ويرى "تزفتان تودوروف" أنه «لم يكن بالإمكان تحقق الإنشائية لو أن اللغة كانت التزاما حرفيا بالأشكال النحوية الأولى، ويجتهد

في حصر مسافة "الانزياح" أو "الاستعمال العدولي" مستندا إلى "جون كوهين" فيقرران أن الاستعمال يكرس اللغة إلى ثلاثة أنواع من الممارسة: المستوى النحوي (**Grammatical**)، والمستوى اللانحوي (**Agrammatical**)، والمستوى المرفوض، ويمثل المستوى الثاني (اللانحوي) مجال الممارسة الشعرية» (**رماني، 1997، صفحة 192**). ولا يتم هذا التركيب النحوي الغامض أو المبهم إلا باستعمال المجاز الذي يشحن اللغة بطاقة جديدة، ويكسر كليا القاعدة النحوية الدلالية «التي تتحكم على نحو غريب في النص الشعري الحديث الذي يحذف الروابط ويدمر بذلك بنية المتتالية الدالة بما هي تنظيم واضح من القوانين المألوفة، تحول الحداثة التراكيب اللغوية إلى سلسلة طويلة من الاحتمالات الدلالية والتداخلات المتنوعة التي تجعل من الجملة هيولي قابلة للتشكل في أكثر من شكل أي تصبح لا مشكلة» (**رماني، 1997، صفحة 194**).

هكذا تتيح اللغة إمكانا لتجاوز محدودية اللغة، تخرق حدودها وتقول ما لا يقال، فتقدم بذلك عالما غير عادي «ذلك أنها تشير بالإضافة إلى الشيء أو المسمى الأصلي إلى بعده اللامرئي وإلى حركة الانفعال والتخيل عند من يسميه، بينما لا يشير التعبير في اللغة العادية إلا الواقع العيني المباشر» (**أدونيس، 1983، صفحة 297**)، فيكتسب بذلك النص خاصيته الشعرية القائمة على التفجير الدلالي الذي يصدم المتلقي بعنف، ويحطم الألفة النحوية القابعة في حساسيته الجمالية، ويزيد من غموض الدلالة النصية وذلك «أنه يضفي أسماء على أشياء ووقائع ليس لها اسم في اللغة العادية، وأنه يسمي إلى ذلك أشياء لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية عبارات محددة» (أدونيس، 1983، صفحة 298). وسنترجم ذلك إلى هيكل توضيحي، نبين فيه الفرق بين اللغة العادية المباشرة التقريرية، ولغة العدول والانزياح أو اللغة الشعرية المعاصرة، وسنرمز فيه للفظ بحرف أبجدي وللمعنى برقم عددي:

صوت أ ب ج د هـ و ز

اللغة العادية

معنى 1 2 3 .....الخ

فبذلك يصبح الانزياح هو «الانحراف عن الاستخدام العادي للغة سواء كان ذلك عن طريق استعمال الكلمة في غير ما وضعت له، أو إسنادها إلا ما لا ينبغي أن تسند إليه في النظام المألوف للغة، وهذا بالذات هو محور التحليل الدلالي للغة الشعر» (**فضل، 2007، صفحة 360**). والملاحظ أن هذا الانحراف اللغوي يبدأ بالاستعارة إذا أخذنا الكلمات بمعناها الحرفي، أما إذا راعينا المعنى التأويلي للكلمة أو للتركيب زال حينئذ الانحراف أو ضعف إلى حد كبير وانجلى الغموض إلى حد ما. ولنأخذ مثالا بسيطا فلو قلنا مثلا: "كتب المقال ثعلب" أدركنا دون غير عناء أن هناك تنافرا بين الفعل وهو الكتابة والفاعل وهو الثعلب، هذا الحيوان الماكر الحقيقي، فهذا هو المعنى الأول والذي دون شك يحيلنا إلى معنى آخر تأويلي، وهو أن من كتب المقال هو رجل داهية، وبذلك تدخل الجملة مرة أخرى في نطاق النظام اللغوي المألوف «فإذا فقدت الكلمات معناها على مستوى ما فلكي تعود وتكتسبه على مستوى آخر، بيد أنها –كما قلنا– لا تكتسب نفس المعنى وإنما شيئا مبدعا جديدا» (**فضل، 2007، صفحة 374**).

غير أن هذا قد لا يحدث دائما، حيث تتخطى الجملة حدود اللامعقول «وتتداخل فيها الأشياء، وتذوب الحدود بين المتناقضات لتجعل الحالات متناغمة، فيفلت النص من النمذجة والنمطية ليدخل في فضاء الممكنات والدلالات المتجددة مع كل قراءة» (**خمري، 2000، صفحة 192**).

والمعنى في القصيدة أمر أساسي، فالشاعر أراد منها حين نظمها أن تقول شيئان والمستمع أو القارئ ينتظر منها أن تقول له شيئا، فالمعنى هو الأمر المشترك الذي يطلبه كل منهما، وإن كان لا يتطابق عند أحدهما والآخر، وهذا يتعلق بلغة الشعر التي هي إيحائية أكثر منها محددة ومضبوطة. فمادام اللفظ يتمتع بالقدرة على استدعاء معنى أو أكثر مع عدد غير محدد من ظلال المعاني فإننا لا نستطيع أن نحدد تلك التي جالت في ذهن الشاعر حين نظمه قصيدته ولا تلك التي تجول في ذهن أي من مستمعيه أو منشدي شعره حين الاستماع إليها أو إنشادها. ومن ثم ، فإن الانزياح يتيح للشاعر أن يقول ما لم يستطع أن يقوله قبل القصيدة فهو «لن يستطيع خارج القصيدة أن يجهر بأن الفجر يحمل إبريقا مليئا بالسنا الذي يشع من الخمرة مارا على الأنام يسقيهم واحدا واحدا، وإلا نعت بالجنون. إن العلاقات في الشعر بين الكلمات تبدو غريبة، لا

تحمل منطق النثر التفسيري، ولكن المعاني غير المنطقية تصبح منطقية عندما تحس نبض الشعور، إذ بالشعور تتضح أبعاد "ساقي الندى" الثرية ثراء الغيث والنيل، وأثرهما في إحلال الخصب والنماء لتحيا الحياة في الروض، ويموت الموت في الهجير وأفاعيه بسبب النبع الغزير الذي يفجر طاقات من العطر والسحر والنور، فالعاطفة –فقط– هي التي تحيل الموت إلى حياة، وغير المرئي إلى مرئي وغير حقيقي إلى حقيقي» (**السعدني، 2002، صفحة 150**).

إن بناء المعاني في الشعر قد يكون بناء مشوشا تنظمه العواطف، بل قد يكون أيضا بناء يتحدث عن أمور غير حقيقية، ولكن العواطف تجعله حقيقيا صادقا، وبالانزياح تصبح كلمات الشاعر أشياء حية وليست وسيلة للتعبير عن أشياء، وتتحول من مجرد كلمات متنافرة، متضادة، وحشية إلى كلمات مستأنسة موحية، مشعة بما اكتسبت من ظلال نفسية.

وتبدو الانزياحات جلية واضحة غزيرة في دواوين شاعرنا "حمري بحري" ، ولا شك أنه اكتشف أنه يستطيع أن يحقق بالانزياحات ما لا يستطاع بعثه باللغة العادية، فاكتسبت تراكيبه أبعادا من العمق، لها جذور عميقة في نفسه. وها هو يفتتح ديوانه "ما ذنب المسمار يا خشبة" بقصيدة تحمل العنوان نفسه، وتسبح في جو الغموض عن طريق انزياحات وعدولات متعددة للغة، تعم القصيدة كلها إذ نجده يقول من البداية:

قمر مشلول يجلس في العتبة

والباب –أيا أمي– جرح يغفو

وأنا ثمل ...

أتدحرج بين الحلم وبين سلالم ذي العقبة

والحزن عميق، والجرح عميق

والحلم دليل طريق (**بحري، ما ذنب المسمار يا خشبة، 1981، صفحة 9**)

فقد أصبح القمر عند "حمري بحري" كائنا مريضا (مشلول) فأنزله من عليائه ليجلسه على عتبة الباب، هذا الباب الذي أصبح جرحا في نظر الشاعر الثمل الذي اشتد حزنه حتى منحه

صفة العمق وكأنه بئر أو حفرة، وظل الشاعر طريقه كما ظللنا معه في جو الغموض والعلاقات اللامألوفة بين الكلمات إلى أن نبهنا أن الحلم هو الذي سيلنا على الطريق، وكأنه يؤكد أن الخيال هو مفتاح لأبواب حيرتنا وتساؤلنا عن معنى كلماته.

ويبدو أن حكاية "حمري بحري" مع القمر طويلة جدا، إذ لا يفتأ يفتتح ديوانه الآخر "أجراس القرنفل" بالقمر، لكنه هذه المرة ليس مشلولا وإنما هو:

قمر يتدحرج فوق الطاسيلي

وعلى شفتيك ينام

مكسورا

في برك الأنهار

وعطر وريدات

طلعت في أول هذا العام

ويديك ... زوج حمام (بحري، أجراس القرنفل، 1986، صفحة 9)

فهذا القمر المعلق أبدا في السماء أصبح يتدحرج فوق جبال الطاسيلي الصحراوية، وبلغ جموح خيال الشاعر إلى أن يجعل هذا القمر ينام على شفتي محبوبته مكسورا. ونلاحظ في آخر مقطع (يداك زوج حمام) انزياحا واضحا إذ لا يمكن أن تكون اليدان حمامتان، لكن يمكن لنا أن نتخيل علاقة بين الحمام واليدان قد تكون البياض مثلا، هي التي دفعت الشاعر أن يقيم هذه العلاقة اللغوية بين كلمتين متنافرتين.

كما نجد حمري يستعمل "الانزياح" في وصفه لحبيبته فيقول:

من أين سأبتدئ الآن

يا آية كل الآيات

عسل شفتاك ونار

والصدر حديقة رمان

يا مهرا يركض في الفلوات

يا زهر الصبار

يا طيرا ينقر قلبي،

ثم يطير...

في سهب النفس،

سحابا أوبرقا،

والعمر قصير

موج عيناك وأشرعة....وأنا البحار (بحري، أجراس القرنفل، 1986، صفحة 24)

فالشفتان عنده مزيج من العسل والنار وهو —في تصوري علاقة العسل والنار– يصف اللذة التي هي لا محالة خليط من الألم والمتعة، ثم ينتقل إلى الصدر الذي هو حديقة رمان لاستدارته، وهذا تشبيه قديم شائع ومتداول، أما الحبيبة فهي مهر يركض وزهر الصبار، وطير ينقر قلب الشاعر، وعيناها أمواج وأشرعة ليبحر الشاعر فيها وبها، ومن كل هذه الانزياحات المتعددة المتتالية كون الشاعر صورة رائعة لمحبوبته التي أعطاها أوصافا خيالية.

وأيضا نجد قول حمري في ديوان أجراس القرنفل:

حاولت أناديها..

وأنا أتشبث بالفجر

الساكن في عينيها

وبقايا ليل

الهارب بين ضفائرها (بحري، أجراس القرنفل، 1986، صفحة 27)

فالعينان فجر لإشراقهما، والشعر ليل لشدة سواده، هذا التعبير أو هذا المعنى الانزياحي بالأحرى يتكرر عند كثير من الشعراء أين نجد أن الليل أصبح الكلمة الدالة على السواد عامة، فاستعملها الشعراء للعيون والشَّعر.

وإذا كنا قد وقفنا في هذه المقاطع إلى اكتشاف العلاقة بين كلمتين كالعيون أو الشعر، والليل، فقد لا نوفق في مواضع أخرى. فلاحظ قول حمري بحري:

رغم أساطير الطفولة

جئنا ... كبرنا ... في جفون جرح

نحن المسافة الخجولة..

والرفض كان وردة في رمح (بحري، أجراس القرنفل، 1986، صفحة 114)

فكيف نكبر في جفون الجرح؟ بل كيف يكون للجرح جفن؟ وكيف تكون المسافة –هذا البعد المكاني- خجولة؟ والرفض –هذا الشعور المعنوي- وردة؟ فهذا الغموض والإبهام، وهذه الانزياحات المتعمدة من الشاعر لا تعبر في الواقع، ؟إلا عن فكرة واضحة في نفسه، وشعور ألح عليه بحديث لم يستطع أن يعبر عنه إلا هكذا، وفي قوله أيضا:

يكح ...يكح الجدار

وهسهسة الحلم حرف يئن

تخبئه النار

دوما يكح (بحري، أجراس القرنفل، 1986، صفحة 109)

ماذا يقصد الشاعر بهذا الكلام؟ وما العلاقة التي أقامها لربط فعل يكح، بالفاعل الجدار؟ ولماذا جعل الحلم حرف؟ وجعل الحرف يئن؟ وما دخل النار بين الجدار والحلم والحرف؟ فكلها علاقات منطقية وتراكيب لا مألوفة تجعل من الصعب إيجاد رابط بين هذه الكلمات. وهذا يمثل قمة الانزياح، ويفتح الباب أمامنا واسعا لتأويلات متعددة، كل حسب فهمه، وثقافته.

فالقارئ لهذه المقاطع –وغيرها كثير– يلمح هذا اللاتآلف الواضح بين الكلمات، وهذا الغموض الذي قد يكون نتيجة لحالة نفسية يعيشها الشاعر –كما أسلفنا سابقا– وقد يكون غموضا متعمدا، يعمد إليه الشاعر لإخفاء فكرة ما تراوده، أو لدفعنا أن نصبح قراء منتجين نحلل ونؤول. وقد يكون غموضا من أجل الغموض فقط، أو لدعوى الحداثة لا غير. ومهما تكن الغاية من الاستعمالات المتعددة لخاصية "الانزياح"، ويبقى هذا الأخير جمالية فنية ترقى بالشعر وتجعلنا نتذوقه مع كل قراءة متجددة تذوقا مختلفا، ومن خلال لغة مترددة لا تكشف عن هويتها، وتأبى أن تمنح دلالتها بطريقة مكشوفة.

وبالانزياح، يصل النص الشعري إلى مرحلة من الإبداع، إذ لا يقدم لنا صورا متسلسلة، أو في شكل خطى، ولكنه يقدمها في شكل جديد لم تألفه الذائقة الشعرية من قبل، فيأخذنا إلى عالم آخر، قد يكون جميلا سلسا، أو مخيفا مفزعا، أو عجيبا مضحكا، فيجعلنا بذلك نسبح في فضاء الخيال دون ملل، فتأمل قول حمري بحري:

ها هو الفجر النازف من جرحي،...

يتبرعم في كفيك حبالا من ذهب، ...

وأنا في قاع البئر، أراهن نجما أن تأتي

عربات النمل معبأة بأغاني الأنهار

المسكونة بالعشق القمحي، وبالأزهار

«التلية»

أوقفني الخيط الدموي، يحاورني

عن أسماء الضباط، ومن خانوا...

فتسمرت بصمتي

ضد الصمت (بحري، أجراس القرنفل، 1986، صفحة 51)

فهذا المقطع مثلا يجعل القارئ مترددا بين دلالات متباينة، وحتى متناقضة فيمانع الموضوع في إظهار ملامحه، فحين يقول الشاعر: "الفجر النازف من جرحي"، أعطى للفجر صفة الميوعة،

حتى أنه أصبح ينزف من جرح، ثم ننتقل إلى مرحلة أخرى، إذ "يتبرعم في كفيك حبالا من ذهب"، فيتحول الفجر هنا الميوعة إلى الصلابة، ويصبح حبالا من ذهب، فهذه صورة يستحيل حدوثها إلا في عالم اللامعقول أو عالم الشعر والخيال. أما بقوله: "وأنا في قاع البئر"، فيمكن أن نفسر قاع البئر بشدة الحزن، أو اليأس، أو الفقر مثلا، ويمكن أن يكون الشاعر حقا في قاع البئر!! يعقد رهانا فريدا من نوعه مع نجم على أن "تأتي عربات النمل، معبأة بأغاني الأنهار"، فمتى كان للنمل عربات؟ وإذا شبه صوت خرير المياه في الأنهار بالغناء، فكيف يمكن أن نعبئ الغناء في عربات هي للنمل؟

ويستعصي النص، وينفلت من كل تأويل حين يدخل عنصرا آخر في هذه الصورة المبهمة وهو الخيط الدموي الذي يحاور هذا الشاعر، وهو في قاع البئر يحاور النجم ويراهنه. وتبلغ بنا الغرابة حد الوحشة. فهذا المقطع هو شكل حاد من أشكال الانزياح عند حمري بحري ومثله نجده في قوله:

وأمضي على صهوة الريح حلما
بذاكرة الغصن
والغصن عاشق
يراقص خاصرة الطين
يدخل ساحة قلبي تميمة
على غرة الفرح الراكض الآن نحوي
حصانا بغير شكيمة (بحري، أجراس القرنفل، 1986، صفحة 63 /64)

فالريح أصبح فرسا يمتطي صهوته الشاعر، وللغصن أصبحت ذاكرة، وللطين خاصرة. وللقلب ساحة، والفرح يركض حصانا بغير شكيمة. وقوله كذلك:

كالبحر الميت،

حبك يأتي تابوتا

فيسافر نحو القلب ظلام الكون

تلاحقني الأصداف، تصير غطاء

يحميني ضربات الموج الغاضب

قال الطحلب لي: عانقني...

صاح الرمل يحذرني (بحري، ما ذنب المسمار يا خشبة، **1981**، صفحة **51**)

وقوله أيضا:

بعثر ألوانك، بعثرها

سحبا تحبو

برقا في كف الريح

سهبا يطفو

حبلا من دخان

طفلا يعدو

كالفجر يسيح نهرا (بحري، أجراس القرنفل، **1986**، صفحة **38**)

وقوله كذلك:

... والنهر حزين

جف الحلم على كفي

من يقتل هذا النبع ...؟

فالجرح النابض يسكن قلب السكين. (بحري، ما ذنب المسمار يا خشبة، **1981**، صفحة **29**)

وغيرها من المقاطع في قصائد الشاعر العديدة، بهذه الكيفية عمد الشاعر إلى خلق علاقات لم تكن موجودة بين الكلمات، أي أنه قام بتحطيم المنطق الدلالي المكرس لدلالة قارة، وخلق بذلك جوا من التوتر بين الدال والمدلول، وقلقا بين الألفاظ ومعانيها؛ رغبة منه في حملنا على جناح الخيال إلى عالم اللامعقول. وقد أجاد حمري بحري كثيرا في استعمال الانزياح، وأتانا بتراكيب غريبة لا مألوفة، تثير فينا الدهشة والشرود، وقد بلغ بحري في بعض صياغاته قمة الانزياح في بعض التراكيب الشعرية كقوله في ديوان "أجراس القرنفل":

«**في جبهة نهر الروح**» (ص**11**).

«صحت فطارت أسراب الأعشاب، وطارت كل الأوتار» (ص22).

«تزاحمت الكلمات حبالا...» (ص52).

«يشربني شبح حجري» (ص57).

«يبكي الفجر. يبكي البحر» ص63.

«شدتني بحبال من دمع» (ص87).

«والآلام حصان يصهل» (ص91).

أما في ديوانه الآخر "ما ذنب المسمار يا خشبة" فتكثر الانزياحات وتتزاحم ربما لكثرة القصائد في هذا الديوان عكس الآخر، ومن ذلك:

«يورق الجرح/ يزهر الجرح» (ص13/ص86).

«تفجر الغصن حمامات» (ص18).

«تلملم الفجر عصافير تحط في يدي» (ص19).

«عراجين حلم، لمن يستحم بملح النهار» (ص23).

«من يسرج همس الشيخ، فرسا للريح» (ص28).

«مسح الصمت الحجري» (ص42).

«على بوابة فجري المسروق» (ص42).

«إني أتسلق أعصابي» (ص52).

«لملمني همسك قمحا» (ص55).

«ينبجس الضوء جسورا في مفاصل النهار» (ص58).

«أسافر في الجوع فأسا بحضن العراء» (ص91).

«ناسجا جرح المسافات على الطوب، خصر غابة» (ص101).

وغير هذه التراكيب كثيرة عند حمري بحري، وهي تثير في النفس الدهشة والتوتر والرغبة في سبر أغوارها، واقتحام عالم دلالتها المتمنعة، والمنغلقة على نفسها. والحق يقال، إن هذه الانزياحات أو هذه التراكيب الغريبة، لم تخل بنظام القصائد وتزعزعه، بل أحدثت تناغما زاد النصوص جمالا فنيا، وزاد المعاني بلاغة وعمقا وابتعادا من المباشرة التقريرية. وهذا ما تقتضيه الحداثة الشعرية، بل تلح عليه. وقد أجاد حمري بحري من هذه الناحية أيما إجادة حين صبغ تراكيبه بهذه الظلال التي أدخلت شعره باب الحداثة.

خاتمة:

واخيرا، فالانزياح من أهم خصائص اللغة الشعرية الحداثية، بل هو المميز الأول للغة كل عمل شعري حداثي، بحيث يبعدها عن الوظيفة الإخبارية، الإعلامية، ويجعل منها خطابا نوعيا متميزا يحملنا إلى عالم باهت المعالم، غريب المناظر كثيفها، وبعد فإننا نقول: إن القراءة عملية تستند إلى دال هو شكل الكتابة، ومدلول هو وظيفة الكتابة، والقارئ يحاول أن يصل إلى المدلول بواسطة الدال نفسه فلا يضيره أن يحاول تفسير المدلول بمدلول آخر يشاكله أو يرادفه دلالة بصرف النظر عن الدال المقابل، لكن الذي لا شك فيه أيضا أن الدال والمدلول لأي إنتاج أدبي

قد يوحيان لقارئ ما بغير ما أوحيا به للقراء العديدين الذين يتناوبون على قراءته، وهذا من أهم فنيات الانزياح وجماليته.

قائمة المراجع :

- إبراهيم السامرائي. (2003). لغة الشعر بين جيلين. بيروت: دار الثقافة.
- إبراهيم السامرائي. (2005). لغة الشعر بين جيلين. بيروت: دار الثقافة.
- ابراهيم رماني. (1997). الغموض في الشعر العربي الحديث. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
- أدونيس. (1983). الثابت والمتحول (صدمة الحداثة). بيروت: دار العودة.
- السعيد الورقي. (1989). لغة الشعر العربي الحديث. الاسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- بشري خلف. (مارس / أبريل, 1989). ظاهرة الغموض في الشعر الحديث. مجلة آمال، صفحة 91.
- حسين خمري. (أفريل(العدد 5), 2000). شعرية الانزياح في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت". مجلة الآداب. جامعة منتوري، صفحة 187/186.
- حمري بحري. (1981). ما ذنب المسمار يا خشبة. الجزائر: لشركة الوطنية للنشر والتوزيع. مركب الطباعة. رغاية.
- حمري بحري. (1986). أجراس القرنفل. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.
- صلاح فضل. (2007). نظرية البنائية في النقد الأدبي . بيروت: منشورات دار الآفاق.
- عبد الرحمان عبد السلام محمود. (أكتوبر / ديسمبر, 2001). إشكالية الحداثة "محاولة لوعي المصطلح والمرجعية والتقنية" . مجلة عالم الفكر، صفحة 89.
- عبد الله حمادي. (2001). أصوات من الأدب الجزائري الحديث. قسنطينة: منشورات جامعة منتوري.

- عز الدين اسماعيل. (1981). الشعر العربي المعاصر . قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. بيروت: دار العودة ودار الثقافة.
- عز الدين منصور. (1985). دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر. بيروت: مؤسسة المعارف للطباعة والنشر.
- محمد الهادي الطرابلسي. (يوليو / اغسطس / سبتمبر, 1984). من مظاهر الحداثة في الأدب الغموض في الشعر. مجلة فصول، صفحة 30.
- محمد الهادي الطرابلسي. (يوليو/ أغسطس / سبتمبر، 1984). من مظاهر الحداثة في الأدب الغموض في الشعر. مجلة فصول، صفحة 30.
- محمد عمران . (سبتمبر، 1999). بوح الشعراء. مجلة العربي، صفحة 161.
- محمد ناصر. (1985). الشعر الجزائري الحديث- اتجاهاته وخصائصه الفنية- (1925-1975). بيروت: دار الغرب الإسلامي.
- مشري بن خليفة. (2001). سلطة النص. الجزائر: منشورات الاختلاف.
- مصطفى السعدني. (2002). المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية). الاسكندرية: دار بورسعيد للطباعة، منشأة المعارف .