أسلوبية الانحراف في شعر أمل دنقل

الدكتور: بلقاسم دكدوك
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي

الملخـــص:

يعد شعر (أمل دنقل) بيئة خصبة للدراسات الأسلوبية، لما يتميز به من كيفيات متنوعة في توظيف اللغة توظيفا خاصا، فقد كثرت في شعره طرق التعبير والتصوير، وتعددت ظواهره الأسلوبية وخصائصه اللغوية والجمالية، على مستوى تركيب النص أو تركيب الجملة، مما أضفى على شعره خصوصية معينة، ووهبه مذاقا مميزا. وقد حاولت في هذا المقال أن أحدد مفهوم الانحراف وتجلياته في شعر أمل دنقل عبر ظواهر تصويرية معينة، يعد الانحراف أساسها البنائي والفني، ومن ثم رصدت كيفيات توظيفه (الانحراف) جزئيا وكليا.

نـــص المقـــال:

يعد الانحراف الأسلوبي أحد الأسس اللافتة التي تقوم عليها العملية الشعرية بشكل عام، إذ إنه يشكل في النص منطقة براقة منبهة لوعي المتلقي ولزيادة حساسيته تجاهه، مما يسهم في عبوره النص عبورا جماليا موفقا.

ويأخذ الانحراف في البحث الأسلوبي دورا بارزا، إذ إن بعض النقاد قد عرف الأسلوب بأنه(انحراف)، على نحو ما نلحظ عند جان كوهن

– على سبيل المثال – إذ يقول: "الأسلوب كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف، ويبقى مع ذلك أن الأسلوب كما مورس في الأدب يحمل قيمة جمالية، إنه انزياح بالنسبة إلى معيار، أي أنه خطأ، ولكنه – كما يقول – برونو أيضا (خطأ مقصود). إن الانزياح إذن مفهوم واسع جدا يجب تخصيصه، وذلك بالتساؤل عن علة كون بعض أنواعه جماليا، والبعض الآخر ليس كذلك "[1].

فالانحراف شأنه شأن أية ظاهرة أسلوبية يجب أن يكون موظفا توظيفا قصديا، لا أن يرد في النص ورودا بريئا، نحو الأخطاء اللغوية المختلفة، فهذه الأخطاء مثلا، تشكل في جوهرها ضربا من الانحراف اللغوي، لكنها غير مقصودة، وغير موظفة توظيفا جماليا، وهذا ينأى بها عن دائرة البحث الأسلوبي. وقد يكون الانحراف انحرافا لغويا عاديا، غير الأخطاء اللغوية، لكنه غير مقصود أيضا، وغير موظف توظيفا جماليا مؤثرا في النص، أو غير منتج للخط الدلالي فيه، فهو عندئذ لا يكون ظاهرة أسلوبية أيضا، حتى لو كان هذا الانحراف ذا ألق فني وهاج في النص، وهو في هذه الحال أدعى أن يعد نوعا من التعالي اللغوي.

ولا يفهم الانحراف إلا في ضوء المعيار الذي يقاس عليه، فنحن لا نميز القصير إلا في طباقه مع الطويل، ولا الصغير إلا في طباقه مع الكبير، من هنا فإن الانحراف يرتبط ارتباطا وثيقا بقضية المعيار. ولعله من المفيد في هذا الصدد أن نقف على جملة من آراء النقاد حول هذه القضية.

يرى جان كوهن أن (لغة النثر العلمي الإخبارية) التي تشكل درجة صفر للشعرية تشكل معيار الانزياح الأساس الذي تبناه أغلب الاختصاصيين، فلغة النثر هي اللغة الشائعة، واللغة الشعرية هي انحراف عن هذه اللغة[2]. فالانحراف في مفهومه هو: كل عبارة تستخدم في غير موضعها، فعبارة

(السفن في البحر) هي عبارة عادية، أما عبارة (الحمائم تمشي على السطح الهادئ)، ويقصد بها السفن، فهذا هو الانحراف. وفي موضع آخر من كتابه (بنية اللغة الشعرية) يرى كوهن أن المعيار يرتبط (بالنحو والمنطق والعادة والمألوف).. فاللغة الشعرية هي انحراف عن قواعد قانون الكلام[3]، والمعيار في ضوء هذا المفهوم يرتبط بقضيتين؛ الأولى (الصحة النحوية)، فالتركيب المعياري يشترط أن يكون مطابقا لقضايا النحو و التركيب السليم بترتيبه المألوف، أما الخطاب الشعري فهو انحراف عن هذا المعيار، وهو خطاب ناقص النحوية، بالمقارنة مع النثر. أما القضية الأخرى، فهي: (الصحة المنطقية)، أي القبول المنطقي للتركيب، فمثلا جملة (الشجرة تهمس) مقبولة نحويا لكنها مرفوضة منطقيا، لأن فعل الهمس لا يتصاحب مع غير العاقل (الشجرة)، فهي صورة من صور الانحراف إذن.

وبذلك تصبح كل صورة، أو تركيب يخرج عن قواعد النحو أو المنطق أو العادة أو المأنوس عند الناس مظهرا من مظاهر الانحراف الأسلوبي. وهذا قد يوحي بإحساس جان كوهن بعدم القدرة على وضع معيار ثابت تقاس عليه الانحرافات. وقد تبنى عدد من الدارسين مفهوم كوهن للانحراف والمعيار[4].

وإذا كان كوهن، ومن حذا حدوه من النقاد، قد اتخذ من لغة النثر العلمي، وقواعد النحو والمنطق والإلف والعادة معيارا تقاس عليه الانحرافات، فإن ثمة فئة من النقاد قد شعرت بالصعوبة الحقيقية لتقنين مثل هذا المعيار، إذ نظرت هذه الفئة من النقاد للمعيار بوصفه (نموذجا افتراضيا وهميا) تحكمه النسبية والذاتية والحساسية الشخصية لكل ناقد تجاه النص.

فشكري عياد، مثلا، رأى أن ما يمكن أن يعده قارئ ما انحرافا ذا دلالة، قد لا يكون كذلك عند قارئ آخر، لأن منشأ هذا الانحراف عند هذا القارئ

يعود إلى تلقي النص بنوع من (القلق القرائي)، ذلك لأن جهازه اللغوي مطالب بأن يتكيف مع الشروط الخاصة بالنص،" والإحساس بهذا القلق واكتشاف أسبابه يعني اكتشاف التصور الكامن وراء القطعة. ومن ثم نقول: إن القراءة الأسلوبية ليست إلا تدريبا للقدرة الطبيعية على القراءة. وما نسميه اختيارات وانحرافات ليست إلا توضيحا لأسباب القلق التي يشعر بها القارئ حين يجابه بطريقة خاصة في استعمال اللغة"[5].

من هنا يرى عياد أنه لا يوجد قانون ثابت للانحراف؛ مما يبيح لكل شاعر، أو ناقد أن يضع، أو يفترض قانونه الخاص الذي لا يشترط فيه إلا أن يكون الكلام فيه قادرا على التوصيل. ولما كان علم الأسلوب، في مفهوم عياد يساوي علم الانحراف، والانحراف هو خروج على القانون، فإنه يخلص إلى نتيجة تفيد أن علم الأسلوب بشكل عام، لا ينطوي على أية قوانين، كما هو الشأن في العلوم الوصفية[6].

أما عبد السلام المسدي فيرى أن المشكلة، أو المآخذ التي وجهت إلى نظرية الانحراف، تكمن في صعوبة تحديد النمط المعياري في التعبير، لأن هذه مسألة نسبية تحكمها الثقافة، والذوق، والتجربة، والحساسية، والموقف[7]. وقد تبنى هذا الموقف أيضا رجاء عيد، الذي رأى أنه لا يمكن الوصـــول إلى معيـــار ثابت للانحراف حتى مع محاولة اللجـــوء إلى الإحصاءات، لتحديد متوسط إحصائي تقاس عليه الانحرافات، وذلك بسبب كثرة النصوص وتعدد منازعها وخصائصها[8].

وهكذا يمكن ملاحظة نوعين من الانحرافات؛ الأول: اتخذ معايير خارجة [9]، عن بنية النص في قياس الانحراف، يمكن حصرها فيما يلـــي:

1 – معيار لغة النثر العلمي الإبلاغية التي تشكل درجة صفر بالنسبة للشعرية.

2 – معيار القواعد اللغوية التي تحدد الاستعمال السليم للغة.

3 – معيار القواعد النحوية والصرفية والعروضية.

4 – معيار تكلف قواعد إضافية جديدة على هذه المعايير مثل التزام القافية في شعر التفعيلة، مثلا[10].

5 – معيار الإلف والعادة والاستعمال المشترك العام، أو النمط المأنوس عند الناس.

6 – معيار المنطق أو الدين.

أما النوع الآخر فقد اتخذ معياره انطلاقا من النص نفسه[11]، حيث تكون الانحرافات، هنا، داخلية تقاس بالنسبة إلى (البنية اللغوية السائدة) في النص، حيث تشكل هذه البنية (السياق الأسلوبي العام) للنص، ويتحقق الانحراف عندما يلجأ الشاعر للابتعاد – الانحراف – عن هذا السياق بدرجات، قد تزيد أو تقل: سموا أو هبوطا، سلبا، أو إيجابا، نحو ظهور عنصر غير منتظر في النص، فيشكل هذا العنصر خروجا مقصودا على (السياق الأسلوبي السائد) في النص، فيحقق هذا الخروج المفاجأ والدهشة للمتلقي، كأن يوجد – على سبيل المثال – نص تسوده البنية الحوارية ثم تكسر هذه البنية، فجأة، بظهور بنية سردية تؤدي غرضا جماليا ما في النص، أو نحو وجود في النص تسوده القافية، ثم يتحلل فجأة منها لغايات جمالية أيضا.

إذن فالناقد هو الذي يلحظ (البنية اللغوية السائدة) في النص، ثم يفترضها نموذجا معياريا تقاس عليه الانحرافات، وبذا تكون البنية اللغوية السائدة، أو السياق الأسلوبي العام للنص هو الثابت، وسائر المتغيرات الأخرى الموظفة توظيفا قصديا، هي انحرافات أسلوبية تشكل مناطق براقة

في النص، لا يستطيع المتلقي تجاوزها دون الوقوف عندها، وتأملها، وبذلك تتحقق الظاهرة الأسلوبية.

و هكذا يصبح لكل ناقد حرية الخيار، في أن يحدد معياره الداخلي في النص ويفترضه نموذجا معياريا، أو أن يحدده من خارج النص، من أحد المعايير الخارجية المشار إليها آنفا، ويجعله نموذجا معياريا تقاس عليه سائر المتغيرات الأسلوبية، أو الانحرافات الأسلوبية.

من هنا يتضح صعوبة وضع معيار قار لقياس الانحراف في كل النصوص، أو حتى في بعضها، ويظل لكل نص معياره الخاص، وتظل القضية نسبية، مرهونة بعملية التلقي وظروفها؛ إذ إنه لكل متلق أفق توقعه الخاص الذي يستغله في تحديد معياره الذاتي في قراءة الانحرافات، وقدرته على تمييز استعمال الشاعر للظاهرة اللغوية استعمالا أسلوبيا، أو استعماله لها استعمالا معياريا.

وفي ضوء هذه المفاهيم لثنائية الانحراف ــ المعيار تنطلق مقاربتنا لنصوص "أمل دنقل"، حيث يتم تحديد النمط المعياري في كل نص، أو موضع من الدراسة على حدة .

الانحـــراف في شعر أمل دنقل:

يلحظ المتأمل في شعر أمل دنقل كثرة الانحرافات وتنوعها، سواء الانحرافات الخارجية، أو الانحرافات الداخلية، وهذا ما حدا ببعض الدارسين إلى عد شعر" أمل دنقل" انحرافا بحد ذاته، وعد هذا الانحراف نوعا من الحداثة التي يتميز بها شعره. كما يلحظ في قول محمود أمين العالم:" وشعر أمل هو خروج كذلك عما هو سائد وثورة عليه، ولكن دون قطيعة مطلقة، مع إمكانية التواصل المباشر مع الناس وبهذا فهو يعبر عن تجديد وتحديث في الشعر " [12].

فالحداثة تكاد تكون مصطلحا يطلق على نوع معين " من الشعر بل التعبير عامة، يغلب عليه طابع المغايرة في الرؤية، والتعبير إلى حد ما يشبه القطيعة المطلقة لكل ما هو سائد"[13].

وستعنى هذه الدراسة، بالدرجة الأساس، بظاهرة الانحراف الأسلوبي، ودورها في توليد الظواهر التصويرية المختلفة. أما سائر أنواع الانحراف وأشكاله المختلفة، على مستوى الحياة، أو الفن، فهي مبثوثة في كل تضاعيف الدراسة وفصولها، مع العلم أن هناك أنواعا أخرى من الانحراف بأشكال مختلفة على مستوى الحياة أو الفن، ليس هذا مجال دراستها.

توظيف الانحـــراف في شعر أمل دنقل:

يلحظ المتأمل في شعر"أمل دنقل" نمطين مختلفين[14]، في توظيف الانحراف، الأول: التوظيف الجزئي، حيث يستخدم الشاعر في قصيدته بعض الانحرافات المتناثرة في تضاعيف القصيدة، فتشكل هذه الانحرافات خروجا على البنية السائدة، أو السياق الأسلوبي العام للقصيدة، أما النمط الآخر، فهو التوظيف الكلي، أو الشامل للانحراف، حيث تشكل بنية الانحراف السياق الأسلوبي العام للنص.

أ - التوظيف الجزئي للانحـــراف:

تفيض قصيدة (أشياء تحدث في الليل) بالانحرافات المترامية على جسدها، غير أن هذه الانحرافات موظفة توظيفا جزئيا، فليس من بينها بنية انحرافية تشكل الأس السائد في القصيدة، وإنما هي سلسلة متنائية و متفارقة تطال جزءا من السياق العام للقصيدة، في مواضع متعددة منه، على نحو ما نلحظ في المقطع التالي:

وكانت الأضواء تنطفي

و الطرقات تلبس الجوارب السوداء

وتغمر الظلال روح القاهرة
والدم كان ساخنا يلوث القضبان
هذا دم الشمس التي ستشرق، الشمس التي ستغرب
الشمس التي تأكلها الديدان[15]

في هذا المقطع من القصيدة يصور الشاعر أثر مقتل (صلاح حسين*)، كما تراءى على صفحة روحه، وفي مرآة نفسه، فهذه الطرقات تتشخص على هيئة امرأة تلبس الجوارب السوداء إيحاء بحالة الحزن والحداد التي سادت الوجود بعد عملية القتل، كما تتشخص القاهرة كائنا حيا له روح، قد تلبست هي الأخرى حالة الحزن والحداد.

وإذا كان المكان قد تفاعل مع الإنسان في مأساته فتخلص من حالة الجمود، وتلبس حالة الحيوية والحركة، فإن الإنسان (المقتول) أيضا المشار إليه بالدم يتشيأ من خلال الاستعارة التصريحية إلى حالة الجماد (الشمس)، ثم ما تلبث هذه الشمس أن تتحول من خلال التشخيص إلى كائن حي تأكله الديدان.

إن الانحراف متمثل بعنصري (التشخيص والتشييئ) يمثل (انتفاضة صياغية) تفرغ الدوال من مدلولاتها المعجمية، وتكسبها مدلولات طارئة؛ تستغور مطاوي شعور الشاعر العميقة تجاه مؤامرة قتل (صلاح حسين)، الذي قتل في سبيل الأرض والحق، فاتحد دمه مع الأرض وأخصبها مبشرا بولادة جديدة، في وحدة ذات طبيعة تراكبية توحد المكان بالإنسان، وتكشف عن نسق علائقي ديالكتيكي بينهما. غير أن الشاعر لم يستطع أن يجسد هذا الإحساس بهذه الوحدة الغريبة التي أخذت تمور في أعماقه في انتظام النسق المعياري للصياغة، فلجأ إلى هذه (الانتفاضة الصياغية) التي تفجؤ وعي المتلقي وتجذب انتباهه إلى تصادمات لغوية لم يألفها، فأصبحت الطرقات

تلبس جوارب سوداء، وأصبحت للقاهرة روح مغمورة بالأسى والحزن، وأصبح للشمس دم، وأصبحت الديدان تأكل هذه الشمس.

وهكذا فقد اكتسبت الدوال مدلولات جديدة طارئة عليها، وهذه المدلولات بدورها تمثل عائقا لغويا أمام عملية التوصيل المألوفة، مما يربك العلائق بين ما هو داخل اللغة، والمدلولات التي تشير إليها الدوال خارج اللغة. وكل هذا من شأنه أن يخلق حالة من القلق القرائي عند المتلقي تدفعه لاكتشاف أسباب هذا القلق، ومن ثم اكتشاف الرؤى والأحاسيس المقنعة من خلال هذا الاستخدام الخاص للغة.

ومن ذلك يمكن الخلوص بنتيجة مهمة تتلخص في كون الانحراف الأسلوبي يمثل حيلة لغوية مقصودة لجذب انتباه المتلقي نحو النص، وإيقاعه تحت سلطة تأثيره وسحره.

في قصيدة (كلمات سبارتكوس الأخيرة) نلحظ أن الشاعر يتخذ سبارتكوس الروماني قناعا يتخفى خلفه لتأسيس بنية الرفض والتغاير، وتحدي قوى الظلم والطغيان. والقناع بحد ذاته يمثل ضربا من ضروب الانحراف الأسلوبي، غير أن ما يعنينا هنا هو (الكيفية) التي يجري بها الخطاب الشعري على لسان الشخصية القناع/ سبارتكوس، إذ تسود النص البنية الإبلاغية على لسان سبارتكوس (SPARTACUS) لكننا ما نلبث بين الفينة والفينة أن نجد خروجا على هذه البنية، وعودة لاستخدام حيلة الانحراف الأسلوبي لتركيز انتباه المتلقي على منطقة براقة من النص تشكل كثافة شعورية ودلالية، يحرص الشاعر على إبرازها، نحو قوله:

---

* من أبطال مصر و شهدائها في حرب أكتوبر 1973.

– فلترفعوا عيونكم إلي:

لربما.. إذا التقت عيونكم بالموت في عيني

يبتسم الفناء داخلي.. لأنكم رفعتم رأسكم..مرة [16]

يحاول الشاعر في هذا المقطع تثوير الآخرين، وتخليصهم من حالة الخنوع، وطأطأة الرأس، عندما حثهم على القيام بالخطوة الأولى، المتمثلة في رفع رؤوسهم والنظر إليه، وهو معلق على المشنقة، إذ مجرد القيام بهذه الخطوة يخلق لديه مصوغ التآلف مع الفناء والموت الذي أحاق به.

من هنا فقد كسر الشاعر نظام البنية الإبلاغية السائدة في النص، باستخدام الاستعارة المكنية (يبتسم الفناء)، فخلق صورة مدهشة لا يمكن تخيلها إلا في حدود النص، حيث تشخص الفناء كائنا حيا مبتسما داخل الشاعر، فتعانق في إطار الصورة المجرد(الفناء) مع المادي/ الإنسان، وتفاعل الطرفان معا في حركة جدلية تخصب عنصر الصراع، والنفس الدرامي في النص، بسبب اتساع درجة الانزياح بين الطرفين وتباعدهما.

وهكذا فإن هذه (الصورة الانحرافية) تشكل منطقة براقة لعين المتلقي تحثه على استكناه التصور المتقنع في ثناياها، فهذه الصورة لا تقوم على شبه حسي يوحد بين المجرد والمادي، وإنما تعكس رؤية الشاعر الذاتية، عندما تتهيأ أسباب معينة تجعله يتآلف مع فنائه، ولا بد للمتلقي من قدرة تخييلية معينة لكشف الحيلة الانحرافية في النص، ومن ثم عبوره عبورا جماليا صحيحا. لأن الانحراف في النص يعمل باستمرار على تعطيل القدرة الإبلاغية العادية فيه، ويحيله إلى تصادمات لغوية، قد تبدو ناشزة، إذا قعدت قدرة المتلقي التخييلية عن تصورها واكتشاف التصورات المتكتمة في أغوارها.

ويعد الانحراف على المستوى الديني صورة لافتة من صور توظيف الانحراف بشكل جزئي في شعر أمل دنقل. وهذا المستوى من الانحراف يعتمد معيارا خارجيا لقياس الانحراف، إذ إن البنية اللغوية له صحيحة على المستوى النحوي والصرفي، ولكنها تشكل خروجا على المأثورات الدينية عند الناس. كما يلحظ مثلا في قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) فهي لا تشكل خروجا على المستوى الديني فحسب، بل وتشكل تعديلا وتثويرا لطبيعته، حيث يظل ابن نوح فيها متمردا عصريا، خارجا من فكرة العقوق السلفي إلى الثورة "[17].

ولا يفهم من هذا أن أمل دنقل كان خارجا على الدين حقيقة ــ رغم كمون الوازع الديني لديه ــ وإنما كان يسعى إلى قلب المسلمات والتخلص من الانسياق الأعمى لمأثورات خرافية تسلم بصحة كل ما تمليه وسائل الإعلام من أخبار، تحجب الوجه الحقيقي للحالة العربية المتداعية. من هنا جاءت معظم (مفاهيمه الدينية) في سياق الرفض والثورة، والتحريض على خلع حالة الصمت والسلبية. فكان اختياره للانحرافات الدينية، بوصفها وسيلة لغوية تخلق الظواهر اللغوية البراقة في النص، وتخصب الإحساس باللغة بشكل جمالي مؤثر، ولجأ دنقل إلى مسلمات دينية لدى المتلقي، وحاول قلبها فنيا، لا واقعيا، بغية إحداث الدهشة والأثر الجمالي في المتلقي، عسى أن يدفعه هذا الأثر إلى اتخاذ خطوات سلوكية معينة على طريق الرفض والثورة والتحرير، كما يلحظ في المقطع التالي:

المجد للشيطان.. معبود الرياح
من قال (لا) في وجه من قالوا (نعم)
من علم الإنسان تمزيق العدم
من قال (لا) فلم يمت

فظل روحا أبدية الألم[18].

فالجملة الأولى تعمل على كسر بنية توقع القارئ، وتفجؤه بتركيب لغوي لم يألفه من قبل، إذ اعتاد القارئ على التركيب اللغوي (المجد لله ولرسوله) أو (المجد لله في الأعالي)، كما في التراث المسيحي، الذي يعد هنا معيارا خارجيا تنحرف العبارة عنه، غير أن هذه العبارة قد تبدو عبارة عادية، لا انحراف فيها لشخص غير ديني، من هنا تظل عملية قراءة الانحراف خاصة، والأسلوب عامة، مخاطرة ذاتية[19]، لأنها محكومة باعتبارات كثيرة، أهمها اعتبار النسبية والذاتية في تحديد المعيار، أو الأسلوب.

وقد يتلاشى الانحراف، أو تخف حدته، إذا علمنا أن مقصود الشاعر بالشيطان هو سبارتكوس، فيصبح التمجيد لهذه الشخصية، وليس لشخصية الشيطان المتمردة على الله، ومن ثم تعود العبارة إلى كينونتها المعيارية. ولكنها على كل الأحوال تظل بنية (تحفيز وتفريغ)[20] للمتلقي؛ تحفزه عند قراءته إياها وتشحنه بالتوتر، كما تظل حيلة لغوية جاذبة، تدعو المتلقي لاكتشاف التصور المتقنع خلفها، والمأخوذ بتأسيس بنية الرفض والثورة والتغيير، على غرار العبد الروماني سبارتكوس الذي رفض أوامر القيصر، وثار عليه.

ومن صور الانحراف التي تتكئ على معايير خارجية، وتظل عرضة لقراءتها قراءة معيارية قول الشاعر:

الناس سواسية ــ في الذل ــ كأسنان المشط [21]

فهذا الشطر الشعري لا يمكن قراءته قراءة انحرافية إلا في ضوء تمثل الحديث الشريف: (الناس سواسية كأسنان المشط). وكذا قول الشاعر:

مولاي، لا غالب إلا... النار[22]

فهذا الشطر الشعري أيضا يتمثل شعار الدولة العربية في الأندلس: (لا غالب إلا الله). وهكذا فإن المتلقي إذا لم يكن على اطلاع على مضمون الحديث الشريف، أو مضمون الشعار العربي في الأندلس، فإنه لن يميز القيمة الانحرافية في هذين المثالين، ولا سيما أنهما صحيحان من الناحية اللغوية والتركيبية.

من هنا يلحظ أن المعايير الخارجية في قراءة الانحراف، تظل عرضة لإلغاء واقعة الانحراف، وقراءتها قراءة معيارية عادية، بسبب اتساع مساحة الذاتية والنسبية فيها، بخلاف المعايير الداخلية التي تظل – إلى حد ما – تراهن على ملمح أسلوبي ما في النص، نحو سيادة نمط أسلوبي معين فيه ونمط آخر – أو أكثر – يشكل انحرافا عنه بشكل من الأشكال.

ب - التوظيف الكلـــي للانحراف:

وهذا الضرب من التوظيف لظاهرة الانحراف يمكن أن يتخذ صورا عديدة، فمن ذلك مثلا: أن الشاعر قد يلجأ إلى بناء قصيدته على مجموعة من الانحرافات الجزئية، بحيث تضحى بنية الانحراف هي البنية السائدة في القصيدة، فتشكل السياق الأسلوبي العام للقصيدة. كما نلحظ في قصيدة (العراف الأعمى) التي تعج بأشكال الانحرافات المؤسسة لعناقيد من الصور الجزئية التي تتشكل منها الصورة الكلية للقصيدة، في تجسيدها لرؤية الشاعر، كما في قوله:

قولي من أين ؟
الصمت شظايا
والكلمات بلا عينين !
. . . .

لملمني الليل . . وأدخلني السرداب
قدماي نسيتهما عند الأعتاب
ويداي تركتهما فوق الأبواب [23]

يلجأ الشاعر في هذه القصيدة إلى تمزيق نظام اللغة المأنوس، وتحطيم بنية توقع القارئ، من خلال ما يمارسه من (عنف) منظم ومقصود على تقاليد اللغة، وعادات استعمالها، فيفجؤ وعي المتلقي عندما يصب الدوال في نسق علائقي، يفرغها من مدلولاتها المعجمية، ويؤجل دلالاتها المتوقعة، فتتحول المدلولات بدورها إلى دوال حرة عائمة في أفق النص، دون أن تستطيع تقرير معنى بعينه، أو دلالة ما للنص، مما يحيل النص إلى كينونة إيحائية ظنية تتراءى خلالها ظلال معان، ولا ترى المعاني بعينها.

تتراءى أولى هذه الظلال من خلال الصمت المتكسر شظايا، والكلمات المشخصة إنسانا بلا عينين، ثم من خلال الاستعارة المكنية المركبة (لملمني الليل)، عندما يتشخص الليل كائنا حيا يشرع في لملمة الشاعر، والشاعر بدوره قد تشيأ كائنا جامدا مبعثرا في أرجاء المكان، من هنا فليس غريبا أن ينسى قدميه عند الأعتاب أويترك يديه فوق الأبواب... إنها صور جزئية تخييلية لا يمكن أن يتصورها العقل، إلا في ضوء طاقة تخييلية رحبة الأفق، فالشاعر قد قصد قصدا إلى إحداث هذه التصدعات بين الدوال ومدلولاتها، في محاولة منه لشحن لغته بطاقات إيحائية جديدة، من خلال هذا النسق العلاقي الجديد، الذي يلملم أوصال الصورة الكلية للقصيدة، ويوحي برؤية الشاعر للمواطن العربي.

والقصيدة حافلة بمثل هذه الخروقات اللغوية المقصودة، مثل قول (ويذوي من شفته القول) فالفعل (يذوي) لا يتصاحب– منطقيا – مع (القول). وقولـــه:

أي وجوه تتدلى منها بسمات الزيف
ضائعة المعنى، متآكلة الأنف[24]

فالفعل (تتدلى) لا يتصاحب مع (بسمات الزيف) لأن البسمات مجرد، والفعل (تتدلى) يسند عادة إلى محسوس لا إلى مجرد.

ويستمر الشاعر على هذا النهج في ممارسة تحطيم قواعد اللغة، أو المنطق والمألوف في لغة النثر العلمي الإبلاغية، حتى نهاية القصيدة حيث يتخلص من بنية الانحراف السائدة في القصيدة، وتهبط لغته إلى لغة التقرير والتصريح، فيميط اللثام عن مغزى القصيدة، ويكشف دلالاتها ــ ولعل هذه سمة لافتة في كثير من قصائده ــ كما في قوله:

وأخيرا عدت
أحمل في صدري صمت الطاعة
وبلا . . ساعة
ما جدوى الساعة في قوم فقدوا الوقت
. . . . . .
وضجيج الناس
أغنية . . كغطيط نعاس:
لم نولد لنهز الدنيا
لم نخلق لنخوض معارك
نحن ولدنا
للإلهام
للأحلام
للصلوات [25]

وهكذا فقد سادت بنية الانحراف أغلب أسطر القصيدة، فعطلت عملية التوصيل العادية، وحولت الدوال إلى علامات مؤشرة على كينونة غياب؛ يجهد المتلقي مخيلته في استدعائها، غير أن الشاعر ما إن شارف على نهاية قصيدته حتى سجل (انحرافا على انحراف) عندما خرج على بنية الانحراف السائدة، والتزم بنية اللغة الإخبارية المباشرة – كما رأينا فـــي المقطع السابـــق – . وفي قصيدة (أيلول) نلحظ نمطا آخر في بناء القصيدة على بنية انحرافية شاملة، إذ تتكرر بنية انحرافية واحدة في كل القصيدة، فتشكل فيها العصب الدلالي والإيحائي الذي يغذي كل مفاصلها وشرايينها،وتتمثل هذه الوحدة الانحرافية في الدال (أيلول)، حيث يلجأ الشاعر إلى إفراغه من دلالته المعجمية المألوفة، بوصفه أحد أشهر السنة، ويكسبه دلالة طارئة يتحول بموجبها إلى شخص كان شاهدا مهما على هزيمة العرب، وضعف إرادتهم السياسية، وعجزهم عن مواجهة العدو، بل و أنكى من ذلك ما يمارسونه من قمع، وتجبر ضد شعوبهم؛ خشية كشف عجزهم عن حماية شعوبهم، وأرضهم، وأوطانهم. من هنا يتشخص أيلول رجلا عربيا محكوما عليه بالإعدام ، كي لا يتحدث، و يكشف المسكوت عنه، لذا يكمم، وتفقأ عيناه، وتسرق أشياؤه البسيطة، ويحشر في أروقة الأشباح، وذلك إيحاء بقسوة السلطة العربية، غير أن هذا الشاهد (أيلول) قبل أن يعدم يقف مبشرا بنبوءته الدموية، إذا لم يتنبه العرب على الخطر، ويتحللوا من صمتهم وسلبيتهم:

أيلول الباكي في هذا العام ها نحن يا أيلول
يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام لم ندرك الطعنة
يمشي في الأسواق: يبشر بنبوءته الدموية فحلت اللعنة

ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية في جيلنا المخبول
ليقول لنا: إن سليمان الجالس منكفئا . . . . . .
فوق عصاه قد حلت اللعنة
قد مات، ولكنا نحسبه يغفو حين نراه في جيلنا المخبول
أواه فنحن يا أيلول
قال. . .فكممناه، فقأنا عينيه الذاهلتين لم ندرك الطعنة
وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين
وحشرناه في أروقة الأشباح المزدحمة[26]

ويتوالى تردد البنية الانحرافية نفسها في كل مقاطع القصيدة وتضاعيفها، بحيث تصبح البنية السائدة الوحيدة فيها، وتتكشف ملامح شخصية الشاهد (أيلول)، ومأساته أكثر فأكثر في تطوافه في البلاد العربية، حيث يواجه المصير نفسه: الإعدام والتعذيب:

لو زرت دمشق
لوقفت على أبواب (المزة) ولتابعت
الطرق
ودلفت إلى غرفات التعذيب
(صوت)
ورأيتك تضحك يا أيلول وأنت على
الأخشاب تدق
فلقد أبصرتك في آخر ليلة
مصلوبا تتأرجح في باب زويلة [27]

وهكذا يتحول (أيلول) إلى رجل شاهد على هزيمة العرب، لذا يحكم عليه بالإعدام والتعذيب في كل البلاد العربية، ولعل أحداث أيلول سنة 1970 مثلت القادح الذي بزغت منه فكرة القصيدة، غير أن الشاعر قد طور هذه الفكرة وأعطاها أبعادا شمولية لتكون قادرة على الإيحاء بمجمل الحالة العربية بشكل عام. فمشكلة الشاعر – أي شاعر – تكمن في مدى قدرته على (الحدس والإسقاط): الحدس بجوهر الفكرة، ثم إسقاطها في قالب لغوي قادر على الإيحاء بها، وتجسيدها. و الانحراف اللغوي ما هو إلا صورة تكشف عن محاولة الشاعر لاختيار أداته اللغوية، ثم (كيفية) استعمالها بما يفجؤ المتلقي، ويجذب انتباهه، ويجسد رؤية الشاعر الخاصة لواقعه من خلال هذه الكيفية الخاصة في استعمال اللغة.

من هنا فإن قيمة مفهوم الانحراف تكمن " في أنه يرمز إلى صـــراع قار بين اللغة والإنسان: هو أبدا عاجز عن أن يلم بكل طرائقها ومجمـــوع نواميسها... وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكل حاجاته فـــي نقل ما يريد نقله، وإبراز كوامنه من القول إلى الفعل. وأزمات الحيوان الناطق مع أداة نقطة أزلية، صور ملحمتها الشعـــراء والأدبـــاء مذ كانوا، وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة، وعلى نفسه، لسد قصوره وقصورها معا " [28].

و لعل شاعرنا قد وجد ضالته المنشودة في الصورة الانحرافية الجديدة التي استخلصها لأيلول، وجعله شخصا شاهدا على مجمل الحالة العربية، وذلك عندما رأى في أحداث أيلول سنة 1970 صورة مصغرة عن الحالة العربية، ثم طورها بوصف أيلول حالة عامة تعيشها الأمة العربية.

وفي قصيدة (زهور) يلحظ نمط آخر في توظيف الانحراف بشكل كلي، غير أن الشاعر يبدأ من (الدرجة الصفر) للدال البؤري في القصيدة، وهو (الزهور) في دلالتها المعيارية، أي الطبيعة الخالصة للزهور:

وسلال من الورد
ألمحها بين إغفاءة وإفاقة
وعلى كل باقة
اسم حاملها في بطاقة [29]

فالقصيدة في هذا المقطع تلبي توقع القارئ تماما، و يتطابق الدال مع مدلوله تماما، حيث يتلبس الدال البؤري (الزهور) حالته المعيارية التي ستشهد تدرج فاعلية حالة الانحراف التي ستعتريها خلال نموها وتطورها، فالورود هنا تتراءى في حالتها الطبيعية الخالصة، فثمة سلال من الورود على مقربة من الشاعر الراقد في (معهد الأورام) بالقاهرة، وعلى كل باقة منها اسم حاملها.

وفي المقطع التالي من القصيدة يراوح الشاعر بين الحالة المعيارية للزهور والحالة الانحرافية، حيث يشرع في تخريب الدلالات الطبيعية للزهور، فيخرجها عن نمطها المألوف بتشخيصها وأنسنتها، فتتقمص بعض الملامح الإنسانية، وتشرع في مخاطبة الشاعر، وتحدثه عن رحلتها من البستان إلى المستشفى، معربة عن دهشتها لحظة إعدامها في الخميلة:

تتحدث لي الزهرات الجميلة
أن أعينها اتسعت دهشة –
لحظة القطف
لحظة القصف
لحظة إعدامها في الخميلة

تتحدث لي
أنها سقطت من على عرشها في البساتين [30]

وعلى الرغم أن هذه الزهور قد تقمصت بعض الملامح الإنسانية إلا أنها ظلت في الوقت نفسه تحتفظ ببعض ملامحها الطبيعية/ المعيارية، فترافقت مع بعض دوال هذه الحالة نحو (القطف، عرشها في البساتين، عرضها في زجاج الدكاكين، أو بين أيدي المناديل، اشترتها اليد المتفضلة العابرة. .). فالشاعر يقدم صورة فريدة للزهور، وهي تتخلق في نفسه، وتتصير كائنا بشريا لحظة بلحظة.. إنه يرصد عملية التخلق والنشوء لهذه الزهور من حالتها الطبيعية الخالصة إلى امتزاجها وتداخلها بالحالة الإنسانية، حيث تتداخل صفات الطبيعة والإنسان وتمتزج، ثم يرصد تشكلها التام على هيئة إنسان مكتمل الخلق والتكوين، في المقطع الأخير من القصيدة:

تتحدث لي
كيف جاءت إلي
(وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر)
كي تتمنى لي العمر
وهي تجود بأنفاسها الآخرة
كل باقة بين إغماءة وإفاقة
تتنفس مثلي ــ بالكاد ــ ثانية. .ثانية
وعلى صدرها حملت ــ راضية
اسم قاتلها في بطاقة [31]

ففي هذا المقطع يصل الانحراف ذروته، حيث تتخلص الزهور من حالتها الطبيعية الخالصة وتتحول إلى كائنات بشرية مكتملة الخلق والتكوين، تعاني حالة الموت والاختناق التي يعانيها الشاعر نفسه.

إن إحساس الشاعر العميق بالموت القادم إليه جعله يرى حالة الموت هذه في كل ما حوله؛ فرآها في هذه الزهور[32] التي امتزجت حالها بحاله، وتوحدت معه تحت سلطة الموت الذي لا يفرق بين كائن إنساني، وكائن طبيعي، فانهارت الحدود بين عالم الطبيعة وعالم الإنسان، ولما كان هذا هو إحساس الشاعر بالواقع من حوله، فقد كان من الطبيعي أن ينتقل هذا الإحساس إلى اللغة المجسدة له، فكان تدرج الشاعر من المعيار إلى الانحراف تصويرا حيا، وموحيا بواقع هذا الإحساس الذي يضج في أعماق الشاعر. فوهج التجربة المعيشة يخلق دائما وهج التجربة الفنية. وما الانحرافات اللغوية إلا صورة دافقة بالألق الفني المجسد لهذه التجربة تجسيدا جماليا مؤثرا.

وهكذا فإن الانحراف الأسلوبي يشكل أحد أهم الظواهر اللغوية اللافتة في النص، التي تنطوي على بؤر إيحائية وجمالية عالية القيمة في القصيدة، تظل تتوقع توقعات القارئ، وتحثه على كشف السر المسكوت عنه في القصيدة، فالانحراف حيلة لغوية مقصودة لجذب انتباه المتلقي[33]، وزيادة حساسيته تجاه النص. ومن جانب آخر تسهم ظاهرة الانحراف في بنية القصيدة ونموها وتطورها، ولا سيما عندما يلجأ الشاعر لتوظيفه توظيفا كليا متناميا، كما لحظ في قصيدة (زهور). وأخيرا فإن الانحراف يسهم في ترجمة انفعالات الشاعر، واستغوار خبايا نفسه، وما ينطوي عليه عالمه الداخلي من مشاعر وأحاسيس غامضة ومتداخلة، تتطلب لغة خاصة في تجسيدها.. لغة تكسر مواضعات العادة والإلف و العقل والانتظام، حتى إنها قد تكسر قوانين اللغة نفسها وعلائقها المأنوسة لتحيلها إلى لغة انحرافية، تحبط توقعات القارئ، لكنها تحفز مخيلته وتوقظ وعيه.

الـــهـــوامـــش

* أمل دنقل: محمد أمل فهيم محارب دنقل (1940- 1983)، شاعر مصري عمل في عدة وظائف، فقد اشتغل موظفا بمنظمة التضامن الأفروأسياوية، إلا أن همه الوحيد، وطموحه الأكبر، أن يعيش بين نثر الحياة، وتوتر الشعر.

للشاعر ستة دواوين شعرية (مقتل القمر 1965)، (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة 1969)، (تعليق علـــى ما حدث1971)، (العهـــد الآتـــي 1975)، (أقوال جديدة عن حرب البسوس1983)، (أوراق الغرفة 8-1983).

والمتأمل في حياة الشاعر، يدرك أن الظروف التي فرضت عليه توجها نحو ثقافة تراثية، هي نفسها التي دفعته للبحث عن ثقافة خاصة، وشخصية متميزة، فريدة وغريبة منذ الصغر.

(1) بنية اللغة الشعرية/ جان كوهن، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص15.

(2) ينظر بنية اللغة الشعرية/ جان كوهن: 15ــ 16.

(3) ينظر المرجع السابق: 105ــ 108.

(4) ينظر: مجلة فصول، م5، ع1، 1984 الأسلوبية الحديثة/محمود عياد: 126.

(5) مدخل إلى علم الأسلوب/شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، ص: 46.

(6) ينظر المرجع السابق: 37.

(7) ينظر: الأسلوبية والأسلوب/ عبد السلام المسدي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط4، ص: 104.

(8) ينظر: البحث الأسلوبي(معاصرة وتراث)،/ رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 199، ص: 184.

(9) نظرية اللغة الأدبية/ خوسيه ايفانكوس، تر: حامد أبو أحمد،مكتبة غريب، القاهرة، 1992 ص: 34 ــ 35 .

(10) علم اللغة والدراسات الأدبية/ برند شبلنر، تر:محمد جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، ص: 62.

(11) ينظر: نظرية اللغة الأدبية/ خوسيه ايفانكوس: 36 ــ 37

(12) مجلة الشعر، ع59، يوليو، 1990، القاهرة (أمل دنقل وثلاثة اتجاهات نقدية/ محمود العالم) ص:28.

(13) المرجع السابق: 28.

(14) ينظر حول هذه الفكرة: علم اللغة والدراسات الأدبية/ برند شبلنر: 62.

(15) الديـــوان (الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3،1987 ص: 169.

(16) (نفسه): 111.

(17) الجنوبي/ تحرير عبلة الرويني، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، د.ت، ص:81.

(18) الديوان (الأعمال الشعرية الكاملة) لأمل دنقل، ص: 110.

(19) ينظر، علم اللغة والدراسات الأدبية/ برند شبلنر:113.

(20) للاتساع حول هذا المصطلح أنظر: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس/ علي الشرع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط،198، ص: 58.

(21) الديوان: 317.

(22) الديوان: 316.

(23) الديوان: 432.

(24) الديوان: 433.

(25) الديوان: 434 – 435.

(26) الديوان: 127.

(27) الديوان: 129.

(28) الأسلوبية والأسلوب/ عبد السلام المسدي: 106.

(29) الديوان: 370، أنظر تحليل هذه القصيدة في كتاب سفر أمل دنقل، تحرير عبلة الرويني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1،1999، ص: 540 ــ 544.

(30) الديوان: 371.

(31) الديوان: 371.

(32) ينظر: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، شكري عياد،(د.م)، ط، 1988، ص: 79.

(33) ينظر بعض الاعتراضات على أسلوبية الانحراف في:

ـــــ علم اللغة والدراسات الأدبية/ برندشبلنر: 72 ــ 74.

ـــــ البحث الأسلوبي/ رجاء عيد: 150، 184ــ 185.