



Deviation in Diwan al-Bafūr by al-Mukhtār al-Sālim Aḥmad Sālim (The Poem “A Very Innocent Condemnation” as a Model)

Suhad Sattar Hassan¹, Assistant Professor Dr. Masoud Bavanpouri²

1. Wasit Directorate of Education – Zaid ibn Haritha Boys’ School

Email: Suhadsattar04@gmail.com

2. Department of Arabic Language and Literature, University of Religions and Denominations, Qom, Iran

Email: m.bavanpouri@urd.ac.ir

Received Feb.15, 2026

Revised Jul.24, 2026

Accepted Aug 26, 2026

Online October1, 2026

ABSTRACT

This study examines the phenomenon of deviation in the poem “An Extremely Innocent Condemnation” by the Mauritanian poet Al-Mukhtar Al-Salem Ahmed Salem, considering it an effective stylistic mechanism in the formation of poetic discourse and the intensification of its semantic and aesthetic dimensions. The study is grounded in Geoffrey Leech’s classification of the levels of deviation, adopting eight levels: lexical, grammatical, semantic, phonetic/rhythmic, graphic, stylistic, temporal, and dialectal deviation. It also draws on Leech’s notions of deviation from conventional usage, linguistic archaism, and the relationship between linguistic structure and historical context in the production of meaning. The study employs a descriptive-analytical method by examining the textual evidence found in the poem, classifying it according to the eight levels, and subsequently analyzing its functions in constructing the poetic image and the text’s critical vision. The findings reveal that lexical and semantic deviation shift words from their direct meanings into symbolic and paradoxical domains that disclose manifestations of human alienation, the anxiety of the self, and a critique of reification and the transformation of human beings into material objects. Grammatical and phonetic/rhythmic deviation also contribute to disrupting the regularity of expression, generating aesthetic tension, and reinforcing internal rhythm through segmentation, repetition, and variations in expressive units. Graphic deviation transforms blank spaces and line distribution into semantic components that participate in directing the reading process and producing meaning. Temporal deviation appears through the interaction of different temporal dimensions, the freezing of the moment, the evocation of the past, and the juxtaposition of historical references with modern technological indicators. By contrast, dialectal deviation is not realized in the poem, since the poet adheres to Standard Arabic and the text contains neither colloquial vocabulary nor local structures. The study concludes that deviation constitutes an artistic structure foundational to the poem’s aesthetic and critical vision, rather than merely an incidental departure from conventional linguistic usage.

Keywords: groping, voice, marginalization, representation, absence

الانزياح في ديوان البافور للمختار السالم أحمد سالم (قصيدة إدانة بريئة جدا أنموذجاً)

¹م.م. سهاد ستار حسن

مديرية تربية واسط مدرسة زيد بن حارثة للبنين

²م.م. د مسعود باوانپوري

قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الأديان والمذاهب، قم المقدسة، إيران

الملخص



يتناول هذا البحث ظاهرة الانزياح في قصيدة «إدانة بريئة جداً» للشاعر الموريتاني المختار السالم أحمد سالم، بوصفها آلية أسلوبية فاعلة في تشكيل الخطاب الشعري وتكثيف أبعاده الدلالية والجمالية. وينطلق البحث من تصنيف جيفري لبيتش لمستويات الانزياح، مع اعتماد ثمانية مستويات هي: الانزياح المعجمي، والنحوي، والدلالي، والصوتي/ الإيقاعي، والكتابي، والأسلوبي، والزمني، واللهجي. كما يستفيد من تصوره للانحراف عن الاستعمال المألوف، وللتقادم اللغوي، وللعلاقة بين البنية اللغوية والسياق التاريخي في إنتاج الدلالة. ويعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، من خلال استقراء الشواهد الواردة في القصيدة، وتصنيفها وفق المستويات الثمانية، ثم تحليل وظائفها في بناء الصورة الشعرية والرؤية النقدية للنص. وتبين نتائج التحليل أن الانزياح المعجمي والدلالي يساهمان في نقل الألفاظ من دلالاتها المباشرة إلى فضاءات رمزية ومفارقة، تكشف عن مظاهر الاغتراب الإنساني، وقلق الذات، ونقد التشييء وتحويل الإنسان إلى موضوع مادي. كما يؤدي الانزياح النحوي والصوتي/ الإيقاعي دوراً في تفكيك انتظام العبارة، وتوليد التوتر الجمالي، وتعزيز الإيقاع الداخلي من خلال التقطيع والتكرار وتفاوت الوحدات التعبيرية. ويجعل الانزياح الكتابي من البياض وتوزيع الأسطر مكونين دلاليين يشاركان في توجيه القراءة وإنتاج المعنى. أما الانزياح الزمني، فيظهر من خلال تداخل الأزمنة، وتجميد اللحظة، واستحضار الماضي، ومجاورة المرجعيات التاريخية بالمؤشرات التقنية الحديثة. وفي المقابل، لا يتحقق الانزياح اللهجي تطبيقياً؛ إذ يلتزم الشاعر العربية الفصحى، وتخلو القصيدة من الألفاظ العامية والتراكيب المحلية.

الكلمات المفتاحية: الانزياح؛ الشعر الموريتاني المعاصر؛ المختار السالم أحمد سالم؛ ديوان «البافور»؛ قصيدة «إدانة بريئة جداً».

المقدمة:

1. المقدمة

1-1. إشكالية البحث

تتمثل إشكالية هذا البحث في الكشف عن الكيفية التي يتجلى بها الانزياح في قصيدة «إدانة بريئة جداً» للشاعر الموريتاني المختار السالم أحمد سالم، وبيان وظائفه الأسلوبية والدلالية في بناء المعنى الشعري. وتنطلق الدراسة من النظر إلى الانزياح بوصفه تجاوزاً مقصوداً للاستعمال اللغوي المألوف، يتيح للنص الشعري إنتاج دلالات جديدة وتكثيف طاقته التعبيرية.

وتتخذ الدراسة من قصيدة «إدانة بريئة جداً» أنموذجاً للتحليل؛ لما تشتمل عليه من تنوع في البنى اللغوية والإيقاعية والدلالية، ولما تنهض به صورة «البافور» من دور رمزي في تشكيل الرؤية الشعرية وإثراء أبعادها الثقافية والاجتماعية. ومن ثم، لا تقف الدراسة عند رصد مظاهر الخروج عن المعيار اللغوي، بل تتجاوز ذلك إلى تحليل أثرها في بناء الصورة الشعرية، وتنظيم العلاقات بين مكونات النص، وإبراز دلالاته الإنسانية والجمالية.

وتتبع أهمية الدراسة العلمية من محدودية الدراسات الأسلوبية التي تناولت الشعر الموريتاني المعاصر من منظور الانزياح، ولا سيما الدراسات التطبيقية التي تربط بين المستويات اللغوية ووظائفها الدلالية داخل النص الشعري. كما تسعى الدراسة إلى الإفادة من التصورات النظرية للانزياح، ولا سيما ما يتصل بتصنيفاته الأسلوبية، في تحليل نص شعري موريتاني معاصر.

وتحدد أسئلة البحث في الآتي:

1. ما أبرز أنماط الانزياح التي تتجلى في قصيدة «إدانة بريئة جداً»؟
2. إلى أي مدى تساهم هذه الأنماط في بناء الدلالة والصورة الشعرية في القصيدة؟

3. ما الوظائف الجمالية والتعبيرية التي يؤديها الانزياح في تشكيل الخطاب الشعري؟

2-1. خلفية البحث

مصطفى كمالجو، جواد محمدزاده (2020)، «جمالية الملامح الانزياحية في أشعار عز الدين المناصرة على أساس نظرية جيفري لينتش»، إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي. يتناول هذا البحث ظاهرة الانزياح بوصفها خاصية مركزية في الدراسات الأسلوبية، ويتخذ من شعر عز الدين المناصرة نموذجاً لتجليات اللغة الشعرية الخارجة عن المؤلف. اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي للكشف عن الجوانب الجمالية للانزياح في أبعاد النص المختلفة. وقد أظهرت الدراسة أن الانزياح الدلالي هو الأكثر حضوراً في أشعار المناصرة، إذ يقيم علاقات غير مألوفة بين الدال والمدلول من خلال المفارقة وتراسل الحواس. كما تناولت مظاهر الانزياح النحوي المتمثلة في التقديم والتأخير والاعتراض، والانزياح الإيقاعي المتجسد في المزج بين التفعيلات والتكرار الصوتي، والانزياح الكتابي القائم على تفتيت الألفاظ وتوظيف السطور المتساقطة والبياضات المنقطعة، فضلاً عن الانزياح الأسلوبي الذي يظهر في استعمال الألفاظ العامة وابتكار الصيغ الجديدة من خلال التصرف في بنية الكلمة.

شاهرخ حكمت (2023)، «دراسة الانزياح في قصيدة أرش كمانگیر لسياوش كسرائي بناء على نظرية جيفري لينتش»، فصلية دراسات الأدب المعاصر. تبحث هذه الدراسة في الصلة بين اللغة الشعرية والانحراف عن النظام القاعدي للغة، وتتنظر إلى الانزياح، في التصور الشكلي، بوصفه وسيلة أساسية لتحويل اللغة من وظيفتها التواصلية العادية إلى حالة جمالية مكثفة. ويؤكد الباحث أن شعرية النص تنشأ من التحرر المنظم من المعيار اللغوي عبر خرق قواعده. واعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي للكشف عن مظاهر الانزياح في قصيدة «أرش كمانگیر»، بوصفها نصاً مؤسساً للهوية الجمالية في الأدب الإيراني الحديث. وقد ركزت على الانزياح الدلالي الذي تتحول فيه الرموز إلى شبكة من المعاني البطولية والتضحية، والانزياح النحوي الذي يظهر في تقديم المفعول وتأخير الفاعل لتوليد توتر تعبيرية يحاكي الصراع الداخلي، والانزياح المعجمي الذي يتمثل في تطويع المفردة التراثية وإكسابها دلالات وجودية جديدة. وانتهت الدراسة إلى أن كسرائي نجح في الجمع بين البنى المألوفة والانزياحات المبتكرة، محولاً اللغة إلى مجال للتوليد الجمالي الذي يجمع بين الدهشة والمعنى، ويجسد مبدأ جيفري لينتش في بناء الشعرية من خلال الخروج المنظم عن المؤلف.

مختار مختار عبد الحميد دعيس (2023)، «الانزياح في شعر الرثاء عند ابن الرومي»، مجلة الدراية. يبحث هذا المقال في الانزياح بوصفه آلية بنائية تمثل جوهر الإبداع اللغوي في شعر الرثاء عند ابن الرومي. ويرى الباحث أن الوظيفة الجمالية للانزياح تتمثل في نقل الخطاب من منطق الدلالة المعجمية المباشرة إلى فضاء الشعور والانفعال، بحيث يتجاوز النص المؤلف ويقيم علاقة جديدة بين اللغة والتجربة العاطفية. ويؤكد المقال أن الانزياح يحدث تحولاً في المرجعية الدلالية، لأنه يكسر النظام القاعدي للأسلوب ويوجهه إلى البعد الوجداني بدلاً من البعد الوضعي، بما يتيح إمكانات تعبيرية تتجاوز المعنى الثابت نحو تكثيف شعوري أعمق. ومن ثم تصبح اللغة أداة للإيحاء والإثارة، لا للتحديد والوصف المباشر. ويبرز ذلك في استثمار ابن الرومي للتناقض بين الدلالة المعجمية والدلالة السياقية، من أجل صياغة خطاب رثائي قادر على التعبير عن الألم الكامن عبر بنى أسلوبية ذات طاقات شعرية مركزة. ويخلص البحث إلى أن الانزياح في رثاء ابن الرومي ليس مجرد وسيلة فنية، بل هو منهج تعبيرية يكشف عن عمق التجربة الإنسانية، حيث تمتزج الذات الشعرية بالأسلوب لإنتاج أثر دلالي يجمع بين التأمل والحزن.

وعلى الرغم من تعدد الدراسات التي عالجت الانزياح في الشعر العربي والفارسي في ضوء نظرية جيفري لينتش أو في إطار الدراسات الأسلوبية العامة، لم يعثر الباحث على دراسة تناولت ظاهرة الانزياح في الشعر الموريتاني، أو في شعر المختار السالم

أحمد سالم بوجه خاص. ومن هنا تتحدد أهمية الدراسة الحالية في سعيها إلى سد هذه الفجوة، من خلال تحليل قصيدة «إدانة بريئة جداً» من ديوان «البافور» في ضوء مستويات الانزياح الثمانية لدى جيفري ليتش.

1. 3-1. منهج البحث

اعتمد هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي أداةً إجرائيةً للتقصي والكشف؛ سعيًا إلى استنطاق الملامح الأسلوبية لقصيدة «إدانة بريئة جداً» من ديوان «البافور» للشاعر المختار السالم أحمد سالم. وقد استند الإطار العملي للدراسة إلى المقاربة الأسلوبية وفق نموذج جيفري ليتش (Geoffrey Leech) القائم على رصد مستويات الانزياح الثمانية؛ إذ يزاوج المنهج بين رصد البنى اللغوية المنزاحة وتوصيفها جماليًا، ثم تحليل وظائفها التعبيرية والدلالية داخل السياق الشعري. وفي هذا الإطار، تم تطبيق المستويات الثمانية للنموذج على النص التطبيقي، وهي: المعجمي، والنحوي، والدلالي، والصوتي/الإيقاعي، والكتابي، والأسلوبي، والزمني، واللهجي. ويمر مسار التحليل عبر رصد مواضع التجاوز في لغة الشاعر، وتفسير إسهامها في نقل الخطاب من الوظيفة الإبلابية التقريرية إلى فضاء الإحياء الفني وكشف القلق الوجودي للمبدع.

1. 4-1. سيرة الشاعر ونص القصيدة المختارة

يعد المختار السالم أحمد سالم من أبرز رموز الأدب الموريتاني المعاصر، ومن الشخصيات الفاعلة في تشكل الكتابة الأدبية الجديدة في موريتانيا. وقد جمع في مسيرته بين الإبداع الشعري والروائي والسرد، وبين العمل الصحفي والتحليل السياسي والإدارة الإعلامية، مما جعله نموذجًا للمثقف الذي تتداخل في تجربته الكتابة الأدبية والإنتاج المعرفي والعمل المؤسسي. ولد سنة 1968 في واد الناقة جنوبي موريتانيا، وبدأ نشاطه الثقافي مبكرًا من خلال الصحافة المكتوبة. وهو عضو في اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين ونقابة الصحفيين الموريتانيين، كما اضطلع بأدوار إبداعية وإدارية متعددة، من بينها تدريب المحررين والكتاب والمخرجين الصحفيين، والعمل في مجال المعلوماتية والإخراج الصحفي.

وشارك المختار السالم أحمد سالم في عدد من المهرجانات الأدبية العربية، مثل مهرجان المرشد في العراق سنة 1989، ومهرجان الجنادرية في المملكة العربية السعودية سنة 1995، ومهرجان نواكشوط الدولي للشعر سنة 2006. كما تولى رئاسة تحرير ثمانية صحف موريتانية خلال الفترة الممتدة بين سنتي 1989 و2003، وعمل مراسلًا لجريدة الوطن العربي الباريسية وجريدة الخليج الإماراتية. وفي سنة 2004 وضع خطة لتطوير قطب النشر في الوكالة الرسمية للأنباء، ثم حصل سنة 2012 على أول جائزة رسمية موريتانية للصحافة، واستمر في ممارسة عمله كاتبًا صحفيًا في الوكالة نفسها.

وفي المجال الأدبي، أسهم المختار السالم أحمد سالم في تشكيل الحس الجمالي الموريتاني المعاصر عبر إنتاج متنوع في الشعر والرواية والسرد، بلغ أربعة عشر عملاً بين منشور ومخطوط. ومن أبرز دواوينه الشعرية سراديب في ظلال النسيان الصادر سنة 1999، والقيعان الدامية الصادر سنة 2009، ويأتون غدا الصادر سنة 2017، وديوان البافور الصادر سنة 2016. ويكتسب ديوان البافور أهمية خاصة لكونه يعد أول ديوان في الشعر النثري يصدر في موريتانيا، إذ يمثل تحولا في البنية الجمالية للقصيدة الموريتانية الحديثة، ويعكس توجهها نحو الكتابة التجريبية الحرة.

كما أصدر في الرواية موسم الذاكرة ووجع السراب، وله أعمال أخرى قيد النشر، من بينها الدابة أو رياح شبح، وأسنان الجرح، ومهاجر غير شرعي. وإلى جانب ذلك، نشر مقالات أدبية وملفات بحثية في الصحف تحت عنوان في ظلال الحروف، وكتب مجموعات قصصية قصيرة تعكس رؤيته الجمالية القائمة على التفاعل بين الواقعية النقدية والتجريب المفهومي. ولذلك تمثل تجربته نموذجا بارزا في الأدب الموريتاني الحديث، لما تتسم به من نزوع إلى الانزياح الفني وتوليد الدلالة وتجديد أشكال التعبير الأدبي (نقلا عن أحمد سالم، 2018: 86-88 بدخل وتصرف).

5-1. الانزياح

يُعدُّ الانزياح من أبرز الظواهر الأسلوبية التي تسهم في إزالة الألفة وكسر أفق التلقي المألوف؛ إذ يحرر اللغة الأدبية من أنماطها التعبيرية المتكررة، ويفتحها على إمكانات جديدة في بناء الدلالة والتأثير الجمالي. وقد نشأ الاهتمام بهذا المفهوم في سياق الدراسات الشكلانية، ثم أفاد منه الشعراء والنقاد في تفسير ما تتميز به اللغة الشعرية من تجاوز للنساق المعتادة والأوزان والصيغ المألوفة (قرباني مادواني وآخرون، 2022: 258). ويعرف الانزياح بأنه «خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال، من حيث الرؤية واللغة والصياغة والتركيب» (اليافي، 1995: 2).

ويرى جيفري لينش أن الانزياح يتولد من العلاقة بين القاعدة اللغوية المعيارية والانحراف المقصود عنها؛ فاللغة الأدبية لا تلغي القواعد المألوفة إلغاء مطلقاً، بل تضيف إليها إمكانات جديدة أو تعيد تنظيمها بما يفضي إلى إنتاج دلالة مغايرة وأثر جمالي خاص. ومن ثم، يتحقق التميز الأدبي من خلال المزوجة بين النمط العادي للغة والنمط الفني الإبداعي؛ إذ يستثمر المبدع في النمط العادي الإمكانات اللغوية المتعارف عليها، بينما يتجه في النمط الفني إلى بناء عالم لغوي يتجاوز القيود الموروثة ويمنح النص خصوصيته الدلالية والشكلية والتصويرية (لينش، 1969: 36-38). غير أن هذا الخروج يظل مشروعا فنياً ما دام لا يفضي إلى إغلاق الدلالة أو تعطيل عملية التواصل بين النص والمتلقي (صفوي، 1373: 43).

وبناء على نظرية لينش، تتوزع الانزياحات في ثمانية مستويات رئيسة، هي: الانزياح المعجمي، والانزياح النحوي، والانزياح الدلالي، والانزياح الصوتي أو الإيقاعي، والانزياح الكتابي، والانزياح الأسلوبي، والانزياح الزمني، والانزياح اللهجي. وتمثل هذه المستويات أدوات إجرائية تساعد على الكشف عن الطرائق التي تتحول بها اللغة من أداة للإبلاغ المباشر إلى بنية فنية منتجة للدلالة. فالانزياح المعجمي يتمثل في تجاوز القواعد المألوفة في صناعة الكلمات أو في اختيارها، من خلال توليد ألفاظ جديدة، أو إكساب المفردات دلالات غير معتادة، أو الجمع بين كلمات لا يقتضي الاستعمال القياسي اقتراحها (أنظر: صفوي، 1373، ج 1: 53). أما الانزياح النحوي فيتحقق حين يعيد الشاعر تنظيم عناصر الجملة أو يغير ترتيبها المعياري، مثل التقديم والتأخير والحذف والاعتراض، بما يخلق توتراً تركيبياً ويمنح بعض العناصر عناية دلالية خاصة (أنظر: المصدر نفسه، ج 1: 54).

ويتصل الانزياح الدلالي بتجاوز القيود التي تحكم العلاقات المألوفة بين الألفاظ ومعانيها، كما يظهر في الاستعارة والمفارقة والتناقض وتراسل الحواس والإسناد غير المتوقع. وهو من أكثر أنماط الانزياح قدرة على تكثيف التجربة الشعرية، لأنه ينقل اللفظ من معناه المباشر إلى فضاء إيحائي أوسع. أما الانزياح الصوتي أو الإيقاعي، فيتمثل في الخروج المقصود عن القواعد الصوتية أو الموسيقية المألوفة، سواء أكان ذلك في نظام الوزن أم في التكرار والتنغيم والتوازي الصوتي، بما يجعل الإيقاع عنصراً مسهماً في إنتاج المعنى، لا مجرد إطار خارجي للنص (أنظر: المصدر نفسه، ج 1: 54).

ويحدث الانزياح الكتابي في المستوى البصري للغة، حين يرتب الشاعر الحروف أو الكلمات أو الأسطر في هيئة غير مألوفة، مثل تقطيع الكلمات، وتوزيع الأسطر، واستثمار البياض، وعلامات الترقيم، أو السطور المتساقطة. وتؤدي هذه العناصر وظيفة دلالية موازية للنطق، إذ تسهم في توجيه القراءة وتعميق المعنى دون أن تغير البنية الصوتية للكلام (أنظر: المصدر نفسه، ج 1: 54-55). وقد اصطلح بعض الباحثين على تسمية هذه الظاهرة بالشعر البصري أو الشعر التشكيلي (ميرصادقي، 1388: 203-204).

أما الانزياح الأسلوبي فيقوم على انتقال الشاعر من نسق تعبيرى إلى نسق آخر داخل النص، كأن يتداخل الأسلوب الشعري مع الحوار أو الخطاب الصحفي أو السرد أو اللغة اليومية، فينشأ عن ذلك تنوع في مستويات الخطاب ووظائفه (أنظر: صفوي، 1373، ج 1: 57). ويتجلى الانزياح الزمني في استدعاء ألفاظ أو تراكيب أو صيغ تنتمي إلى مرحلة لغوية قديمة ولم تعد شائعة في التداول

المعاصر، بغرض إضفاء بعد تراثي أو جمالي على النص، شريطة أن تتسجم هذه العناصر مع سياقه البنائي والدلالي (انظر: المصدر نفسه، ج 1: 58).

ويقوم الانزياح اللهجي على إدخال مفردات أو تراكيب تنتمي إلى لهجة محلية أو بيئة لغوية مغايرة للغة المعيارية، بما يثري الدلالة أو الإيقاع أو يرسم خصوصية المكان والشخصية الشعرية. ويشير صفوي إلى أن إدخال تراكيب من لهجة غير معيارية في الشعر يعد خروجاً عن اللغة القياسية، ومن ثم يندرج في نطاق الانزياح اللهجي (صفوي، 1373: ج 1: 59). غير أن هذا المستوى لا يتحقق بالضرورة في كل نص شعري؛ إذ قد يدل غيابه، عند التزام الشاعر باللغة الفصحى، على اختيار أسلوبه واع يحافظ على وحدة النسق اللغوي المعياري للنص.

2. المبحث الرئيس

2-1. الانزياح المعجمي

يتأسس الانزياح المعجمي في قصيدة «إدانة بريئة جداً» على إخراج المفردة من مجالها الدلالي المؤلف، وإدخالها في علاقات لغوية جديدة تكسيبها أبعاداً رمزية ونقدية. ولا يراد بهذا الانزياح مجرد توليد الغرابة أو المفاجأة، بل بناء رؤية شعرية تشكك في المفاهيم الجاهزة للغة والشعر والذات، وتعيد ترتيب الصلة بين الأشياء في نظام دلالي مفارق.

يفتح النص هذا المسار بقوله: «هذا ليس شعراً،/ وهذه الحروف ليست حروفاً» (أحمد السالم، 2017: 18). فالنفي هنا لا يتجه إلى وجود الشعر أو الحروف من حيث هما كيانات لغويان، وإنما يزعم دلالتها المستقرة. فالحروف لا تعود وحدات صامتة تؤدي وظيفة الكتابة، كما لا يبقى الشعر قالباً جمالياً معروفاً؛ إذ يضاف إلى ذلك قوله: «ولا نغمات، ولا أوتاراً، ولا أي شيء» (المصدر نفسه: 18). وبذلك تتحول المفردات المرتبطة بالشعر إلى علامات منزوعة من وظائفها التقليدية، فينشأ فضاء لغوي يرفض التحديد المسبق للكتابة.

ويتجلى الانزياح بوضوح في صورة: «أن شاعراً كان، ذات يوم،/ يحاول نزع المنجل من عينيه» (المصدر نفسه: 18). فالمنجل معجماً أداة زراعية تتصل بالحصاد والقطع، غير أن نقله إلى مجال العين والرؤية ينشئ علاقة غير مألوفة بين الأداة الحادة والجهاز البصري. وتوحي الصورة بأن الرؤية محاصرة بأداة تهددها أو تجرحها، فتتحول العين من عضو للإبصار إلى موضع للألم والاقطاع. وتنبني دلالة الصورة على التوتر بين حقل الزراعة وحقل الجسد، لا على المعنى المعجمي المباشر للمنجل.

وفي قوله: «الشعر سمسرة،/ وفتنة،/ وسرير من الحرير» (أحمد السالم، 2017: 18)، تتجاوز ألفاظ تنتمي إلى حقول متباعدة، فـ «السمسرة» تحيل إلى الوساطة التجارية والمنفعة، و«الفتنة» إلى الإغواء، و«السرير» إلى الحميمة والحسية. ويؤدي جمع هذه الوحدات إلى إعادة تمثيل الشعر في صورة مركبة، تتجاوز تعريفه بوصفه إبداعاً لغوياً خالصاً. كما أن عبارة «مجرد كمية من الحروف الملعبة» (المصدر نفسه: 19) تنقل صفة «الملعبة» من مجال المنتجات الاستهلاكية إلى الحروف، فتغدو اللغة مادة جاهزة ومغلقة ومكررة، فاقدة للحبوبة والفرادة.

وتظهر فاعلية الانزياح في العبارة: «ترتيب الشاعر لأشياءه/ فرضية كوكبية منزلة في إبريق شاي» (المصدر نفسه: 18 و 19)، إذ تتداخل «الفرضية» العلمية مع «الكوكبية» ذات الإحياء الكوني، و«المنزلة» ذات الظلال الدينية، ثم تنتهي الصورة بـ «إبريق شاي» المنتمي إلى المجال اليومي. وهذا التراكيب لا يكتفي بتجميع ألفاظ متنافرة، بل يردّ الكوني والمجرد إلى وعاء منزلي صغير؛ فتتولد مفارقة دلالية بين الاتساع والضيق، وبين التجريد والمادية.

وفي قوله: «لا معنى للمعنى في قارورة الغيبوبة» (أحمد السالم، 2017: 20)، يُسند إلى «الغيبوبة» وعاء مادي هو «القارورة»، فتتحول الحالة الذهنية إلى شيء محدود ومحفوظ، بينما يواجه لفظ «المعنى» نفيًا داخليًا يضاعف اضطرابه. فالانزياح هنا لا يلغي المعنى، بل يصوره في وضعٍ مغلق أو معلق، يصعب الإمساك به داخل فضاء الغيبوبة.

ويتواصل الانزياح المعجمي في قوله: «لكل شيء بداية رمادية» (المصدر نفسه: 21)، فالرمادية لا تحضر بوصفها لوناً حسيًا فقط، بل تتحول إلى وصف للبداية ذاتها؛ فتدل على منطقة وسطى بين الوضوح والغموض، وبين التحقق والتلاشي. كذلك في عبارة «هو رجل مقلوب على ضميره» يُجسّد الضمير بوصفه موضعاً مادياً يمكن للإنسان أن ينقلب عليه، فينشأ توتر بين البعد الأخلاقي المجرد والوضع الجسدي المحسوس. وتبلغ هذه التقنية صورة مكثفة في قوله: «هو وحش لغوي في بلاد الكيمياء» (المصدر نفسه: 21)، حيث تتحول اللغة إلى كائن حي ذي طبيعة وحشية، وتغدو الكيمياء بلداً تتفاعل فيه العناصر والمعاني.

وخلاصة ذلك أن الانزياح المعجمي في القصيدة يقوم على إعادة تركيب العلاقات بين الألفاظ والحقول الدلالية: فالمنجل يقترن بالعين، والحروف بالتعليب، والوهم بالخيوط، والغيبوبة بالقارورة، والزمن باللباس. ومن خلال هذه التحولات، تتولد لغة شعرية مفارقة تقاوم الدلالة الجاهزة وتنتج معانيها عبر الصدمة المعجمية والتجاور غير المألوف.

2-2. الانزياح النحوي (Grammatical Deviation)

يتحقق الانزياح النحوي في قصيدة «إدانة بريئة جداً» عبر إعادة تنظيم عناصر الجملة، والإكثار من الحذف والتكرار والتوازي، وتوظيف التقديم والتأخير. ولا يقوم هذا المستوى على مخالفة القواعد النحوية، بل على الإفادة من إمكاناتها في بناء إيقاع خاص وتكثيف الدلالة. وتُدرج هذه الظواهر في الدراسة ضمن الانزياح النحوي، بوصفه أحد مستويات الانزياح المعتمدة.

يظهر الحذف في مفتتح القصيدة: «ولا نغماتٍ، ولا أوتاراً، ولا أيّ شيء» (أحمد السالم، 2017: 18)، فقد حُذف العامل الذي تتعلق به هذه العناصر، اعتماداً على الجملة السابقة: «هذه الحروف ليست حروفاً». ويجعل هذا الحذف سلسلة المنفيات امتداداً لحالة النفي الأولى، فيتنامى الإحساس بتعذر تعريف الشعر أو القبض على حقيقته. كما أن الوقف بعد «أيّ شيء» يتيح للقارئ تقدير المحذوف، ويمنح البنية النحوية انفتاحاً مناسباً لجو القصيدة القائم على الشك والرفض.

ويتجلى التوازي التركيبي في قوله: «وأيّ ليلى وأيّ لبنى،/ وأيّ شقراء وأيّ سوداء وأيّ بيضاء وأيّ حمراء وأيّ صفراء،/ وأيّ علبة ألوان» (المصدر نفسه: 18)، إذ تتكرر أداة «أيّ» في تراكيب متعاطفة متتابعة، فتُنتج إيقاعاً قائماً على التعداد في شعر العربي، و«يعد التكرار أداة بلاغية فعالة، تستخدم لتحقيق وظائف متعددة؛ إضافة إلى تعزيز الجمالية الصوتية للنص، فإنه يستخدم لتأكيد الفكرة أو المعنى، ويزيد من قوة التأثير في المتلقي» (عربي ومحسن كاظم، 2026: 137). غير أن هذا التعداد لا ينتهي إلى تعيين امرأة بعينها، بل يتسع حتى يبلغ «علبة ألوان»، فينتقل من أسماء الأشخاص إلى الصفات والألوان. ويسهم هذا الامتداد التركيبي في إبراز موقف ساخر من اختزال المرأة في سلسلة من الصفات الشكلية أو الصور الجاهزة.

ويظهر التوازي كذلك في المقطع الآتي: «علينا، في هذه الحفرة، أن نضع للبحر مكاناً،/ وأن نضع الحفرة بالقرب من الصخرة» (المصدر نفسه: 19). تتكرر البنية المصدرية «أن نضع» مع اختلاف المفعول به ومتعلقات الفعل. ويبرز من ذلك مفارقة مكانية، إذ يُجعل للبحر مكان داخل الحفرة، ثم توضع الحفرة بالقرب من الصخرة. فالتكرار النحوي ينظم الصورتين، ويجعل العلاقة بين البحر والحفرة والصخرة علاقةً متوترة تتجاوز الترتيب المكاني المألوف.

وفي قوله: «في هذه الليلة،/ تشبه الليلة الشمس،/ فهي دافئة» (أحمد السالم، 2017: 20)، يلفت النظر تقديم شبه الجملة «في هذه الليلة» قبل الجملة الفعلية. ويؤدي هذا التقديم إلى تثبيت الإطار الزمني قبل عرض الصورة، كما أن تكرار لفظة «الليلة» بعد ورودها

في شبه الجملة يمنحها مركزاً دلاليّاً داخل المقطع. ثم تأتي الجملة الاسمية والفعلية المتعاقبة لتفسير المشابهة وإبراز أثرها؛ فالتركيب لا يصف الليل وصفاً عادياً، بل يربطه بصفة الدفء التي توحى بها الشمس.

ويعتمد الشاعر التكرار البنائي في قوله: «بدأنا للتو،/ بدأنا من دون كلمة،/ ومن دون تفعيل،/ ومن دون وزن،/ ومن دون معنى» (المصدر نفسه: 20) فتكرار الفعل «بدأنا» يقرر لحظة الانطلاق، ثم تتتابع أشباه الجمل المصدرة بـ «من دون» لتحديد طبيعة هذه البداية. ويؤدي حذف الفعل بعد التكرار الأول إلى اختزال البناء وتسريع إيقاعه. كما أن الانتقال من «كلمة» إلى «تفعيل» ثم «وزن» و«معنى» يبين أن البداية التي يعلنها النص لا تستند إلى أدوات الشعر التقليدية أو إلى معنى جاهز.

وفي المقطع الأخير، يبرز تركيب «هو» المتكرر في قوله: «فهو رجل مقلوب على ضميره،/ هو وحش لغوي في بلاد الكيمياء» (المصدر نفسه: 20 و 21). يربط التكرار بين صورتين للذات الشاعرة، من غير أن يدمجها في جملة واحدة؛ فتظل كل صورة مستقلة، لكنها تتجاوز مع الأخرى لتوسيع ملامح الشخصية داخل النص. كذلك يرد أسلوب النفي في قوله: «هو لا يلبس سراويل الزمن،/ لا يعرف قميصاً لعثمان/ ولا آخر ليويسف» (أحمد السالم، 2017: 21) ويؤدي تتابع النفي إلى رسم ذات لا تتحدد بالانتماء إلى علامات زمنية أو ثقافية جاهزة.

أما خاتمة القصيدة: «هو نفسه لا يعرف شيئاً عن نفسه،/ ولا عن التفعيلات الموجهة إليه،/ وإدانتها هي ذاتها البريئة» (المصدر نفسه: 21)، فتقوم على تكرار لفظة «نفسه» في موضعين مختلفين داخل الجملة. ويؤكد هذا التكرار اضطراب علاقة الذات بمعرفتها لنفسها. ثم تأتي الجملة الأخيرة في صورة إسناد اسمي يجمع بين «الإدانة» و«البريئة»، فتتولد مفارقة دلالية من اجتماع الحكم ونقيضه في بناء واحد. ويخدم هذا التركيب عنوان القصيدة، ويكثف موقفها من سلطة الحكم على التجربة الشعرية.

يتبين أن الانزياح النحوي في القصيدة يتأسس على الحذف، والتكرار، والتوازي، وتقديم بعض عناصر الجملة، وتتابع صيغ النفي. ولا تمثل هذه الظواهر أخطاءً نحوية، بل اختيارات أسلوبية تستثمر النظام التركيبي العربي في بناء الإيقاع وتوجيه المعنى.

3-2. الانزياح الإيقاعي (Phonological Deviation)

ينصرف الانزياح الإيقاعي في قصيدة «إدانة بريئة جداً» إلى العدول عن الإيقاع العروضي المنتظم، وبناء موسيقى داخلية لا تستند إلى بحر خليلي ثابت أو إلى تكرار تفعيلية واحدة، بل تتولد من العلاقات التي تنشأ بين الأسطر والجمل والألفاظ. فالإيقاع في النص يتشكل من تقطيع الأسطر، وتفاوت أطوالها، وتوزيع الوقفات، والتكرار، والتوازي التركيبي، وتناوب الجمل الاسمية والفعلية. ومن ثم، لا يعني تحرر القصيدة من النظام الوزني التقليدي خلوها من الموسيقى، بل يدل على انتقال مركز الإيقاع من انتظام التفعيلات إلى انتظام الحركة اللغوية والقرائية داخل النص.

يفتح الشاعر القصيدة بقوله: «هذا ليس شعراً،/ وهذه الحروف ليست حروفاً،/ ولا نغماتٍ، ولا أوتاراً، ولا أيّ شيء...» (أحمد السالم، 2017: 18). يتولد الإيقاع هنا من التدرج في بنية النفي ومن الوقفات الفاصلة بين الأسطر. فالسطر الأول قصير ومباشر، ويأتي بنبرة تقريرية حاسمة، ثم يتسع السطر الثاني عبر تكرار لفظة «حروف»، قبل أن يفتح السطر الثالث على سلسلة متتابعة من المنفيات: «ولا نغمات، ولا أوتار، ولا أيّ شيء». ويؤدي هذا الانتقال من الجملة الموجزة إلى التعداد المنفي إلى إبطاء القراءة وإكسابها حركة متقطعة. كما تسهم علامة الحذف في نهاية السطر في إطالة زمن الوقفة قبل الانتقال إلى العبارة اللاحقة، فتغدو الكتابة عاملاً مساعداً في تشكيل الأداء الإيقاعي، من غير أن يكون التحليل منصرفاً إلى بعدها البصري في ذاته.

ويستمر هذا الإيقاع القائم على الإرجاء والانتظار في قوله: «سوى أن شاعراً كان، ذات يوم،/ يحاول نزع المنجل من عينيه» (المصدر نفسه: 18)، فعبارة «ذات يوم» تقع داخل البناء التركيبي بين الفعل الناقص وخبره، فتؤخر وصول القارئ إلى الفعل

الرئيس «يحاول». ولا يمثل هذا التأخير اضطراباً في البنية النحوية، بل يضبط زمن التلقي ويجعل الجملة تتحرك على نحو متأنٍ. وبذلك تنشأ الموسيقى من التوقف الداخلي ومن تأجيل اكتمال الدلالة، لا من انتظام خارجي مفروض على الأسطر.

وتظهر المفارقة الإيقاعية في قوله: «فالشعر عموديٌّ أو لا يكونُ»/ والبيتُ يقاسُ بالمسطرة حسب نبض الساعة الذرية...» (المصدر نفسه: 18)، فالنص يستحضر مفردات الشعر العمودي والبيت والقياس، لكنه لا يلتزم، في بنيته الظاهرة، نظام القصيدة العمودية. ومن هنا يصبح الوزن موضوعاً داخل القصيدة، لا قانوناً شكلياً حاكماً لها. كما أن اختلاف طول السطرين يشارك في بناء الإيقاع؛ فالجملة الأولى قصيرة ذات نبرة حاسمة، أما الجملة الثانية فأطول وأكثر امتداداً، إذ تنتقل من «البيت» إلى «المسطرة» و«الساعة الذرية». ويخلق هذا الامتداد بعد الاختصار تنوعاً في السرعة القرائية، ويعزز الطابع الساخر الذي ينشأ من إلحاق الشعر بمنطق القياس الآلي والدقيق.

وفي قوله: «وسريرٌ من الحرير لأي ليلي وأي لبنى،/ وأي شقراء وأي سوداء وأي بيضاء وأي حمراء وأي صفراء،/ وأي علبة ألوان» (أحمد السالم، 2017: 18)، يتشكل الإيقاع من التعداد وتكرار أداة «أي». فهذه الأداة تنصدر الوحدات المتعاطفة وتمنحها نبرة متلاحقة، بينما تنتقل السلسلة من أسماء محددة إلى صفات لونية متعددة، قبل أن تنتهي بعبارة «علبة ألوان». وإيقاعياً، يتسم السطر الثاني بالامتداد والتراكم، في حين يأتي السطر الأخير قصيراً ومكتثاً؛ وهو ما يحقق حركة من الاسترسال إلى الاختزال. ولا يستند هذا الإيقاع إلى تساوي وزني بين الوحدات، بل إلى تتابع العطف، وتكرار الأداة، وتفاوت أطوال الأسطر.

ويتجلى التوازي التركيبي في قوله: «علينا، في هذه الحفرة، أن نضع للبحر مكاناً.../ وأن نضع الحفرة بالقرب من الصخرة...» (المصدر نفسه: 19)، يتكرر الفعل المركب «أن نضع» في السطرين، فتقوم بينهما علاقة توازي تمنحهما إيقاعاً منتظماً نسبياً. غير أن هذا التوازي لا يؤدي إلى التطابق، لأن العناصر اللاحقة بالفعل تتبدل؛ إذ يصبح البحر موضوعاً للوضع في السطر الأول، ثم تنتقل الحفرة نفسها إلى موقع جديد في السطر الثاني. كما أن العبارة الاعتراضية «في هذه الحفرة» تقطع المسار التركيبي وتؤخر الفعل، فتسهم في صنع وقفة داخلية. وهكذا يتولد الإيقاع من تكرار الهيكل التركيبي ومن اختلاف العناصر التي تملؤه، فضلاً عن الوقفات التي تفصل بين الوحدات المتوازية.

أما في المقطع الختامي، فينتظم الإيقاع حول اللازمة الضميرية «هو»: «فهو رجل مقلوب على ضميره،/ هو وحشٌ لغوي في بلاد الكيمياء.../ هو لا يلبس سراويل الزمن» (المصدر نفسه: 20 و 21). يؤدي تكرار الضمير في مطالع الأسطر وظيفة تنظيمية، إذ يثبت مرجعاً واحداً ويتيح في الوقت نفسه تعدد الصفات المنسوبة إليه. ويزداد التنوع بفعل اختلاف نوع الجمل؛ فالسطران الأولان يقومان على جمل اسمية، في حين ينتقل السطر الثالث إلى جملة فعلية منفية. ومن ثم، يجمع النص بين ثبات المطلع وتغير البنية التالية له، فيتجدد الإيقاع من داخل التكرار نفسه.

وخلاصة القول أن الانزياح الإيقاعي في قصيدة «إدانة بريئة جداً» يتمثل في إعادة إنتاج الموسيقى خارج المعيار الوزني التقليدي. فالإيقاع لا يختفي، بل ينتقل إلى التكرار، والتوازي، والتعداد، والوقفات، وتفاوت أطوال الأسطر، وتنوع الجمل. وبهذه الوسائل تتحول اللغة إلى مصدر للنغمة، ويغدو البناء التركيبي نفسه أداة إيقاعية فاعلة، تؤكد حرية التجربة الشعرية من دون أن تنفي عنها النظام أو الموسيقى.

4.2. الانزياح الكتابي (Graphological Deviation)

يُعدّ الانزياح الكتابي مستوى مستقلاً من مستويات الانزياح التي يعتمد عليها البحث في ضوء تصنيف لبيتش وينصرف هذا المستوى إلى الخصائص المرئية للنص، أي إلى الكيفية التي تُوزَّع بها الكلمات والجمل والعلامات على الصفحة، وما ينشأ عن ذلك من بروز أسلوب يوجّه فعل القراءة.

يظهر الانزياح الكتابي منذ افتتاح القصيدة في قوله: «هذا ليس شعراً، وهذه الحروف ليست حروفاً، ولا نغماتٍ، ولا أوتاراً، ولا أيّ شيء...» (أحمد السالم، 2017: 18)، فقد فُكّكت العبارة إلى أسطر متتابعة بدلاً من عرضها في جملة واحدة متصلة. ويجعل هذا التوزيع كل وحدة من وحدات النفي مستقلة وبارزة على الصفحة؛ فالسطر الأول يقدم نفيًا موجزًا ومباشرًا، ثم يتسع السطر الثاني عبر نفي «الحروف»، قبل أن يمتد السطر الثالث في تعداد منفي يضم «النغمات» و«الأوتار» و«أيّ شيء». وهكذا يتحول التدرج الدلالي إلى تدرج مرئي، إذ ينتقل القارئ بصرياً من نفي الشعر إلى نفي الحروف، ثم إلى نفي العناصر التي يمكن أن تقتصر تقليدياً بالموسيقى الشعرية.

ويتواصل أثر توزيع الأسطر في قوله: «سوى أن شاعراً كان، ذات يوم،/ يحاول نزع المنجل من عينيه» (المصدر نفسه: 18)، فالجملة تنقسم إلى سطرين، وينتهي الأول بعبارة «ذات يوم»، فينشأ فراغ بصري قبل ظهور الفعل «يحاول» في السطر التالي. غير أن هذه العبارة لا تمثل عزلاً طباعياً مستقلاً، لأنها واردة داخل السطر ومحاطة بفاصلتين، بل تكتسب أهميتها من اجتماع موضعها الوسطي مع انقسام الجملة على الصفحة. وتؤدي هذه البنية إلى تأجيل اكتمال العبارة، فيقدم وصف الشاعر وزمنه على الفعل الذي سيقوم به، ويصبح الانتقال إلى السطر الثاني جزءاً من تنظيم التلقي.

وتؤدي علامات الترقيم دوراً أساسياً في تشكيل الانزياح الكتابي، ولا سيما النقطتان المتتاليتان المتكررتان في مواضع متعددة، مثل: «والبيت يقاس بالمسطرة حسب نبض الساعة الذرية...»، و«ترتيب الشاعر لأشيائه.../ فرضية كوكبية منزلة في إبريق شاي»، و«لكل شيء بداية رمادية...» (المصدر نفسه: 18 و19)، فهذه العلامة لا تغلق الجملة إغلاقاً نهائياً كما تفعل النقطة، بل تتركها مفتوحة على استكمال محتمل. وفي عبارة «ترتيب الشاعر لأشيائه...» تتولد فجوة مرئية بين الجملة الأولى والعبارة اللاحقة، فتظهر «فرضية كوكبية منزلة في إبريق شاي» بوصفها امتداداً غير مباشر لما قبلها، لا مجرد جملة منفصلة عنه. ومن ثم، تسهم النقطتان المتتاليتان في إنتاج بنية كتابية قائمة على التعليق والتأجيل والانفتاح.

ويكتنف هذا الاستعمال في خاتمة القصيدة: «وإدانتها هي ذاتها البرينة...!» (المصدر نفسه: 21)، فالجمع بين النقطتين المتتاليتين وعلامة التعجب يمثل خروجاً عن الاستعمال الترقيمي المعياري. وتنبع قيمته من اجتماع علامتين تؤديان وظيفتين مختلفتين: الأولى توخر الإغلاق وتوحي باستمرار القول، والثانية تمنح العبارة نبرة انفعالية ظاهرة. وبهذا يبرز السطر الختامي في الصفحة بوصفه نقطة توتر كتابي، تتلاءم مع المفارقة التي تقوم عليها العبارة بين «الإدانة» و«البراءة». ويحافظ على هذا الرسم داخل الشاهد الشعري لأنه جزء من بنيته الأصلية، في حين تلتزم لغة الدراسة الأكاديمية بعلامات الترقيم المعيارية.

ومن مظاهر الانزياح الكتابي أيضاً تنسيق التعداد في المقطع: «الشعرُ سمسرة،/ وفتنة،/ وسريرٌ من الحرير لأيّ ليلى وأيّ لبنى،/ وأيّ شقراء وأيّ سوداء وأيّ بيبضاء وأيّ حمراء وأيّ صفراء،/ وأيّ علبة ألوان» (أحمد السالم، 2017: 18). يتأسس الأثر هنا على تباين أطوال الأسطر وعلى تكرار أداة «أيّ» في بدايات الوحدات المتعاطفة. يبدأ المقطع بسطرين قصيرين، ثم يتمدد في سطرين طويلين يضمنان سلسلة من الأسماء والصفات، قبل أن يعود إلى سطر أخير أقصر. ويجعل هذا التوزيع التعداد مرئياً، فلا يتلقاه القارئ بوصفه تراكم مفردات داخل جملة واحدة، بل بوصفه وحدات متتابعة تتسع ثم تنكمش. وتتمثل الوظيفة الكتابية في تنظيم كثافة العناصر وإبراز تسلسلها، من دون افتراض دلالات بصرية لا يثبتها النص.

وتبرز وظيفة الفصل الكتابي بين المقاطع في استعمال علامة النجوم الثلاث: «***». فقد قُسمت القصيدة بهذه العلامة إلى وحدات كبرى: يبدأ القسم الأول بنفي الشعر والحروف، ويبدأ القسم الثاني بعبارة «نحن شعراء الفراغ الجديد»، ثم يفتتح القسم الأخير بقول الشاعر: «لكل شيء بداية رمادية». وتؤدي النجوم مع البياض المصاحب لها وظيفة فاصلة، إذ تعلن نهاية وحدة وبداية أخرى قبل أن يبدأ القارئ في تلقي التحول الموضوعي أو التركيبي. ولا يدل هذا التقسيم على انقطاع دلالي كامل بين الأقسام، لأن موضوعات

الشعر والذات واللغة والمعنى تتردد في بنية القصيدة، لكنه يجعل العلاقات بين المقاطع منظمة بصرياً، ويمنح كل قسم مجاًلاً مستقلاً في الصفحة.

ويظهر التوازي الكتابي في المقاطع القائمة على الأسطر القصيرة، مثل قوله: «في هذه الليلة، / تشبه الليلة الشمس، / فهي دافئة، / وفيها تتسلل خيوط الوهم على سلام الروح» (المصدر نفسه: 20)، فلفظة «الليلة» تتكرر في السطرين الأول والثاني، مما يكون رابطاً مرئياً بينهما، ثم ينتقل النص من تحديد الإطار الزمني إلى التشبيه فالوصف، قبل أن يمتد السطر الأخير أكثر من سابقاته. ويؤدي هذا التفاوت في الامتداد إلى كسر انتظام الأسطر القصيرة، فتبدو الجملة الأخيرة خاتمةً بصرياً للمقطع. ويجري الأمر نفسه في قوله: «هو لا يلبس سراويل الزمن، / لا يعرف قميصاً لعثمان، / ولا آخر ليوسف...» (المصدر نفسه: 21)، إذ ينظم توزيع النفي على أسطر متعاقبة التوازي بين الوحدات، ويبرز الانتقال من الاسم الأول إلى الثاني من غير تحميل الشكل الطباعي دلالات مكانية أو رمزية غير مؤكدة.

ومن العلامات الكتابية اللافتة استعمال الاقتباس في قوله: «الشاطي» البافوري «يقرّر ذاته، وللموج دائماً بعض البياض» (أحمد السالم، 2017: 19)، فعلمنا الاقتباس تخصصان لفظية «البافوري» وتجعلها مختلفة بصرياً عن باقي مفردات السطر، الأمر الذي يدعو القارئ إلى التوقف عندها بوصفها لفظة ذات وضع خاص.

وخلاصة القول أن الانزياح الكتابي في قصيدة «إدانة بريئة جداً» يتحقق عبر وسائل ظاهرة في هيئة النص: تقطيع الجمل إلى أسطر متفاوتة، واستعمال النقطتين المتتاليتين، وتوظيف علامات الترقيم المركبة، وتنظيم التعدادات، والفصل بين المقاطع بعلامة النجوم، وإبراز بعض الألفاظ بعلامات الاقتباس. وتشارك هذه الوسائل في ضبط حركة القراءة وتحديد مواضع البروز والانتقال، فتؤكد أن الصفحة الشعرية ليست وعاءً محايداً للمعنى، بل فضاءً منظم يسهم في إنتاجه. ويظل هذا المستوى متميزاً عن الانزياح الإيقاعي؛ لأن الكتابي يركز على الهيئة المرئية للنص، في حين ينصرف الإيقاعي إلى الموسيقى التي تتولد من التكرار والوقف والتوازي أثناء القراءة.

5.2. الانزياح الدلالي (Semantic Deviation)

يقصد بالانزياح الدلالي العدول عن العلاقات الدلالية المألوفة بين الألفاظ والتراكيب، أو بين المسند والمسد إليه، بما يفضي إلى توليد الغرابة والمفارقة واتساع الدلالة. يتجلى الانزياح الدلالي في قوله: «في هذه الليلة، / تشبه الليلة الشمس، / فهي دافئة» (أحمد السالم، 2017: 20). تقوم الصورة على إقامة علاقة تشابه بين طرفين يبدوان، في التجربة المألوفة، متقابلين: الليل والشمس. فالليل يقتنر بالظلمة والبرودة والسكون، في حين تحيل الشمس إلى الضوء والحرارة والنهار. غير أن الشاعر لا يلغي هذا التضاد، بل يستثمره في بناء مفارقة؛ إذ يمنح الليل صفة ترتبط عادة بالشمس، وهي الدفء. وهكذا لا تعود «الليلة» إطاراً زمنياً محايداً، بل تتحول إلى حالة مركبة تجمع بين خصائص متباعدة. ويتعزز هذا المسار في قوله: «وفيها تتسلل خيوط الوهم على سلام الروح» (المصدر نفسه: 20)، حيث يتحول الوهم من معنى ذهني مجرد إلى خيوط قادرة على الحركة والتسلل، كما يصبح «سلام الروح» فضاءً يمكن أن تنفذ إليه هذه الخيوط. وتستمد الصورة فاعليتها من تحويل المعاني النفسية إلى عناصر محسوسة متحركة، بما يكشف هشاشة السلام الداخلي أمام حضور الوهم.

ويظهر الانزياح أيضاً في العبارة المكثفة: «لكل شيء بداية رمادية» (المصدر نفسه: 20)، ف «البداية» مفهوم زمني يدل على أول الشيء أو لحظة انطلاقه، بينما «الرمادية» صفة لونية تقع بين البياض والسواد. وعندما تُضاف الصفة اللونية إلى البداية، تنتقل من وظيفتها الحسية إلى دلالة أوسع تجعل البدء نفسه غير واضح المعالم. فلا تبدو البداية في هذه العبارة انفتاحاً مضيئاً ومحددًا، ولا

تظهر نهايةً قاتمة، بل تتخذ هيئةً وسطية ملتبسة. ومن ثم، ينتج المعنى من الجمع بين البعد الزمني والبعد اللوني، فتغدو البداية حالةً من عدم التعيين والتردد، لا نقطة ثابتة يمكن القبض عليها بدقة.

وفي قوله: «وفي كل الأهداب يعلّق شاعر من أخصص قدميه» (أحمد السالم، 2017: 20)، يبني الشاعر صورة تقوم على قلب العلاقات الجسدية المألوفة. فالأهداب ترتبط عادة بالعين ووظيفة الرؤية، لكنها تتحول هنا إلى موضع يُعلّق فيه الشاعر، في حين يصبح أخصص القدمين، المرتبط بالثبات على الأرض في الوضع الطبيعي، وسيلةً للتعلّق والقلب. وتجمع الصورة بين مجال الرؤية ومجال الجسد والحركة، فتجعل الشاعر معلقاً داخل الفضاء الذي يفترض أن يكون مجالاً للإبصار. وبذلك تتحول الرؤية من فعل يحقق الإدراك والاستقرار إلى موضع للقلق والاختلال. ولا تقدم الصورة معنىً تقريرياً مباشراً، وإنما تترك أثرها في التوتر الناتج من اجتماع العين والقدم والتعلّق في علاقة واحدة غير مألوفة.

ويستمر الانزياح في قوله: «هو لا يلبس سراويل الزمن» (المصدر نفسه: 21)، إذ يجمع التركيب بين مجال اللباس والجسد من جهة، ومجال الزمن المجرد من جهة أخرى. فالسراويل لباس محسوس يُنسب إلى الإنسان، أما الزمن فلا يملك جسداً حتى يمكن أن يلبس أو تُنسب إليه الملابس. ويكمن البروز الدلالي في عدم التناسب بين الفعل «يلبس» والمفعول به المركب «سراويل الزمن». فالشاعر يجسّد الزمن ويمنحه هيئةً قابلةً للتصور الحسي، ثم ينفي عن الشخصية اتصالها بهذه الهيئة. ولا تفرض العبارة معنىً واحداً محدداً، إلا أنها توحى بأن الشخصية لا تنخرط في صورة زمنية جاهزة أو في نظام زمني مألوف؛ لأن علاقتها بالزمن تُصاغ من خلال النفي والسخرية وعدم الملاءمة بين عناصر الصورة.

وتبلغ المفارقة الدلالية ذروتها في خاتمة القصيدة: «وإدانتها هي ذاتها البريئة...!» (المصدر نفسه: 21). تقوم العبارة على الجمع بين «الإدانة» و«البراءة»، وهما لفظان متقابلان في الاستعمال القانوني والأخلاقي؛ فالإدانة تثبت الذنب أو المسؤولية، في حين تنفي البراءة ذلك. غير أن الشاعر لا يضعهما في تقابل خارجي، بل يدمجهما في تركيب واحد، فيجعل الإدانة نفسها بريئة. وتزداد المفارقة قوة بعبارة «هي ذاتها» التي تؤكد الهوية بين الطرفين بدلاً من الفصل بينهما. ولا يشرح النص سبب هذه البراءة أو كيفية اجتماعها بالإدانة، بل يبقى التناقض مفتوحاً، فيتحوّل إلى خلاصة دلالية لمسار القصيدة القائم على زعزعة الثنائيات المستقرة.

وخلاصة القول أن الانزياح الدلالي في قصيدة «إدانة بريئة جداً» يتأسس على المفارقة والتجسيد وقلب العلاقات المتوقعة بين الأشياء. فالليلة تُشبه الشمس، والبدائية تُوصف بالرمادية، والأهداب تصبح موضعاً لتعلّق الشاعر، والضمير يتحوّل إلى سطح مادي، والزمن يُمنح لباساً، والإدانة تقترب بالبراءة. وتؤدي هذه التحولات إلى إبراز اللغة الشعرية وإخراجها من دالاتها المستقرة، من غير أن تفصلها عن سياقها النصي.

6-2. الانزياح الأسلوبي (Register Deviation)

يمثل الانزياح الأسلوبي في هذه الدراسة المحصلة الكلية للانحرافات التي تنتظم في مستويات النص المختلفة، ولا سيما المعجمي والدلالي والتركيبية والكتابية والإيقاعية. لذلك لا يُتناول بوصفه مستوىً منفصلاً يكرر ما سبق تحليله، بل بوصفه مدخلاً للكشف عن السمة الغالبة التي تمنح القصيدة هويتها الخاصة.

تظهر هذه السمة في تشخيص الآلة وإدخالها في علاقة حوارية مع الذات الشاعرة، كما في قوله: «قلْتُ للحاسوب لا تفكر في نفسك./ فأنت مثلي لا تفهم الشعر، ومهمتك مرسومة سلفاً...» (أحمد السالم، 2017: 19)، فالخطاب الموجه إلى الحاسوب يقوم على فعل نهبي: «لا تفكر»، وهو فعل يفترض مخاطباً قادراً على التفكير والامتنثال أو العصيان. ثم تزداد غرابة العلاقة حين يساوي المتكلم بين الحاسوب ونفسه في قوله: «فأنت مثلي لا تفهم الشعر». لا يُستعمل الحاسوب هنا أداةً تقنيةً صامتة، بل يُنقل إلى مجال الوعي والعجز والإدراك، فيغدو طرفاً في أزمة المعنى الشعري. ويتحقق البروز من هذا التحويل؛ إذ تنقلب العلاقة المألوفة بين الإنسان والآلة، فلا

يكون الإنسان سيد الأداة العارف بوظيفتها، بل يصبح كلاهما واقعاً تحت محدودية مشتركة أمام الشعر. وتكشف هذه الصياغة عن نزعة أسلوبية تجعل عناصر العالم الحديث شركاء في التجربة الشعرية لا مجرد خلفية لها.

ويتجلى الانزياح الأسلوبي كذلك في توظيف الخطاب التعليمي داخل سياق مفارق، في قوله: «فمعلمي يقدم درسه للنمل،/ ويزرع أشواكه في فصل الكلام...» (المصدر نفسه: 19). تستدعي كلمة «معلمي» شبكة من التوقعات المتصلة بالتعليم، مثل المتعلم والدرس والشرح وانتقال المعرفة. غير أن هذه الشبكة تُخالف سريعاً حين يُقدّم الدرس إلى «النمل»، وهو مثقّل لا ينسجم مع منطق المؤسسة التعليمية. ثم تنتقل الصورة من مجال التعليم إلى مجال الزراعة والألم في عبارة «يزرع أشواكه»، بينما يتحول «فصل الكلام» إلى موضع لهذا الزرع. ومن ثم، يتكون المشهد من تداخل غير مألوف بين الدرس والنمل، والكلام والزراعة، والمعرفة والأشواك. ولا يقتصر أثر هذا التوظيف على غرابة الصورة المفردة، بل يمتد إلى بناء نبرة ساخرة من الخطاب الذي يفترض فيه التنظيم والتواصل والوضوح. فالمعلم لا ينقل معرفة قابلة للتلقي، بل يؤدي فعلاً يبدو منفصلاً عن غايته المعتادة، كما أن الكلام لا يظهر فضاءً للفهم، بل يتحول إلى موضع تنبّت فيه الأشواك. وبذلك، يستثمر النص لغة التعليم لا لتصوير واقع مدرسي محدد، وإنما لإعادة تشكيلها شعرياً على نحو يكشف عن توتر العلاقة بين القول والمعنى والتلقي.

وتظهر السمة الأسلوبية النقدية في استحضار الأمكنة والرموز الثقافية في قوله: «يجلس أحدهم في البصرة،/ أو في شنيقيط،/ ويقول للشاعر ما إذا كان شاعراً أو أنه مجرد كمية من الحروف المعلبة» (المصدر نفسه: 19). تحيل «البصرة» و«شنيقيط» إلى فضاءين ذوي حضور ثقافي ولغوي في الذاكرة العربية، غير أن الشاعر لا يستدعيهما في صورة احتفائية أو وصفية. فالمكانان يردان إطاراً لشخص مجهول يشار إليه بلفظ «أحدهم»، ثم يتحول هذا الشخص إلى سلطة تقرر للشاعر حقيقة صفته الشعرية. ويزداد البروز في العبارة الأخيرة حين تُوصف اللغة بأنها «كمية من الحروف المعلبة». فالتعليب فعل مادي واستهلاكي يرتبط بالأشياء القابلة للحفظ والتداول، بينما الحروف عناصر لغوية حية تتشكل قيمتها في الاستعمال والسياق. ينشأ من هذا التركيب أسلوب نقدي ساخر يجاور بين الذاكرة الثقافية العريقة ومنطق التصنيف الجاهز. فلا تتعرض الأمكنة ذاتها للنفي أو الإلغاء، ولكنها تُدرج في مشهد يكشف ممارسة الوصاية على الشعر، حيث يتحول الحكم النقدي إلى تقرير اختزالي، وتتحوّل الحروف إلى مادة قابلة للتعبئة. وبهذه الآلية تتضح نزعة القصيدة إلى مساءلة القوالب التي تضبط تعريف الشعر وتحدد مشروعية الشاعر.

ويتجسد الانزياح الأسلوبي أيضاً في بناء المشهد المكاني القائم على قلب منطق الاحتواء، في قوله: «علينا، في هذه الحفرة، أن نضع للبحر مكاناً.../ وأن نضع الحفرة بالقرب من الصخرة...» (أحمد السالم، 2017: 19)، فالمنطق الواقعي يجعل الحفرة حيزاً محدوداً بالنسبة إلى البحر، ويجعل الصخرة عنصراً ثابتاً في المجال المكاني. لكن النص يعيد ترتيب هذه العلاقات؛ إذ يجعل البحر محتاجاً إلى مكان داخل الحفرة، ثم يجعل الحفرة نفسها موضوعاً للوضع بالقرب من الصخرة. ولا تكتفي الصورة بخرق الإمكان الفيزيائي، بل تنقل المكان من كونه معطى ثابتاً إلى كونه قابلاً لإعادة التنظيم والتوزيع. وتكشف هذه الصورة عن سمة أسلوبية تقوم على بناء عالم شعري لا يستسلم للعلاقات المكانية الجاهزة. فالأشياء لا تبقى في مواقعها المتوقعة، والأحجام لا تحكمها النسب الواقعية، بل تخضع لمنطق القول الشعري. ويترتب على ذلك توتر بصري وذهني؛ إذ يضطر القارئ إلى إعادة تصور العلاقة بين الحفرة والبحر والصخرة، لا بوصفها عناصر طبيعية مستقرة، بل بوصفها وحدات داخل مشهد يزعزع النظام المعتاد للعالم.

وخلاصة القول أن الانزياح الأسلوبي في قصيدة «إدانة بريئة جداً» لا يضيف مستوى موازياً للانزياحات السابقة بقدر ما يكشف عن انتظامها في بنية أوسع. فقد أسهم تشخيص الحاسوب، وسخرية الخطاب التعليمي، وتحويل المرجع الثقافي إلى فضاء للوصاية، وقلب العلاقات المكانية في تكوين أسلوب ذي نبرة احتجاجية ومفارقة. ويتصل هذا بما يطرحه ليتش من أن البروز الشعري يتولد من الخروج عن النسق المتوقع ومن انتظام بعض الظواهر في صيغ متوازية، من غير اختزال القصيدة في قاعدة واحدة أو تأويل مغلق.

7-2. الانزياح الزمني

ويتأسس هذا الانزياح الزمني في قصيدة «إدانة بريئة جداً» عبر تمظهرات أسلوبية تبدأ بمحاولة واعية لتجميد اللحظة اللغوية ونفي فاعليتها الزمنية الفورية في قوله: «هذا ليس شعراً،/ وهذه الحروف ليست حروفاً» (أحمد السالم، 2017: 18)؛ حيث يهدف استخدام النفي لتقويض الحاضر المائل إلى خلق زمن صفرى مطلق يسبق عملية التلفظ ووجود القول، مدخلاً النص في فضاء أسلوبى قائم على التردد بين الحضور والغياب، ومؤسساً لأول درجات الانزياح عبر تجميد الحدث في ثبات لغوي كامل. ويتأكد هذا التجميد الدلالي من خلال قوله: «سوى أن شاعراً كان، ذات يوم،/ يحاول نزع المنجل من عينيه» (المصدر نفسه: 18)، إذ ينشئ الجمع بين الفعل الماضي الناقص (كان) وصيغة المضارع الاستمراري (يحاول) بنية معلقة بين الاكتمال والنقص، حيث يتحول الماضي إلى «ماضٍ مقيم» يتكرر بصفة دائرية داخل الوعي الشعري المفتوح على الذاكرة، معطلاً المألوف الدلالي والزمني المعاش.

ويتبدى الانزياح الزمني حيث يقول الشاعر: «فالشعرُ عموديٌّ أو لا يكونُ،/ والبيتُ يقاسُ بالمسطرة حسب نبض الساعة الذرية» (المصدر نفسه: 18). يمثل هذا التركيب مفارقة دلالية ناتجة عن إقحام مقياس تقني شديد المعاصرة والدقة الحسابية (الساعة الذرية، المسطرة) لقياس بنية تراثية موعلة في القدم (البيت العمودي). إن هذا التعارض السياقي لا يكتفي بإحداث صدمة أسلوبية للمتلقي عبر مجاورة التراث بالحدث، بل يكشف عن توتر وجودي ناتج عن محاصرة الذات الشاعرة بقوانين المادة والزمن الفيزيائي الصارم، مما يبرز الفجوة الفاصلة بين الزمن الإنساني الداخلي والزمن التكنولوجي الخارجي. وينقل هذا التقادم الموظف من سياقه المعياري إلى الآن التجاري المعاصر في قوله: «الشعرُ سمسرة،/ وفتنة،/ وسريٌّ من الحرير لأي ليلى وأي لبنى...» (أحمد السالم، 2017: 18)؛ فتحيل أسماء مثل «ليلى» و«لبنى» إلى الفضاء العذري التراثي الموعول في القدم، وهو استدعاء واعٍ لمعجم الحب الكلاسيكي وأدواته الأركائية، بيد أن النص يمارس عدولاً دلالياً حاداً حين يُدرج هذه الرموز في سياق معاصر يتصف بالسمسرة والتسليع، محولاً زمن العشق الرمزي إلى زمن إشهاري يظهر فيه الماضي كنسخ استهلاك مكررة عبر «الاستبدال القيمي» الذي يحول التاريخ إلى سوق صور. ويتكثف هذا المنطق في قوله: «ترتيبُ الشاعر لأشياءه/ فرضيةٌ كوكبيةٌ منزلةٌ في إبريق شاي» (المصدر نفسه: 19)، حيث يُسقط الشاعر الزمن الكوني اللامتناهي داخل لحظة يومية محدودة، مؤدياً إلى «إزاحة الأفق الزمني» ودمج الأبدى بالعابر في صياغة ساخرة تختزل فوضى الكون.

وتتدرج القصيدة في كسر الخط التاريخي للتلقي من خلال إبراز «التزامن المستبعد» عند مجاورة أزمنة مختلفة جغرافياً وثقافياً في قوله: «يجلس أحدهم في البصرة،/ أو في شنقيط،/ ويقول للشاعر...» (المصدر نفسه: 19)؛ حيث يتراكم هنا زمن المركز الثقافي القديم (البصرة) وزمن الهامش (شنقيط) في لحظة حوارية واحدة تلغي المسافات الزمنية والتاريخية المنفصلة. ويبلغ هذا الانحراف أقصاه حين يتحول الزمن إلى بعد جسدي حسي في قوله: «وينقب داخل فخذي كل قصيدة» (المصدر نفسه: 19)، حيث تُستبدل اللحظة الفكرية للإبداع بلحظة انتهاك فيزيولوجية، فيغدو الوقت جسداً ممتداً يتحرك داخل كيان القصيدة. ويتكامل هذا التحول في الخاتمة حين يقول: «علينا، في هذه الحفرة، أن نضع للبحر مكاناً» (أحمد السالم، 2017: 19)، حيث ينقلب الزمن إلى مكان وتتحول الحركة المكانية إلى بديل عن الزمن المفقود، وتغدو العناصر الطبيعية كالبحر والصخرة طبقات زمنية لا جغرافية تعبر عن أثر الوقت لا سيرورته. ويتجلى الانزياح في قوله: «نحب ذواتنا أكثر من معشوقات متخيلات أو مجسمات» (المصدر نفسه: 19)، حيث يُلغى زمن العبور العاطفي نحو الآخر، ويُحبس الفعل في حلقة أنانية تكرارية تلغي المستقبل العاطفي لصالح سكون الذات الميتافيزيقي. ويُختتم هذا المسار التقويضي للزمن في قوله: «لا معنى للمعنى في قارورة الغيوبية» (أحمد السالم، 2017: 20)، حيث يُحبس الزمن الدلالي في وعاء مغلق من الوعي المخمود، محولاً الغيوبية إلى رمز لللازمانية المطلقة، ويرافق ذلك كشف البداية الرمادية التي تقع بين الوجود والعدم كشكل من أشكال اللاحدوث، وصورة «الشاعر المعلق من أخمص قدميه» التي ترسم «الزمن المقلوب» لقراءة الأحداث من نهاياتها. ويصل التفكك إلى ذروته في قوله: «هو نفسه لا يعرف شيئاً عن نفسه، ولا عن التفعيلات

الموجهة إليه، وإدانتها هي ذاتها البريئة» (المصدر نفسه: 21)؛ حيث يُلغى التسلسل التاريخي الأخلاقي للذنب والبراءة في «تزامن المفارقة» الذي يصطدم فيه الفعل والنتيجة في آن واحد، ليعلن النص تشكل زمن ذاتي مطلق يتحرك خارج القياس التاريخي العام ويؤسس لخلود لغوي ينبثق من الفراغ.

يكشف التحليل للشواهد عن تقويض خطية الزمن التاريخي لصالح بنيات دائرية وسكونية؛ تتجلى في تجميد الحاضر (الزمن الصفري)، وتصادم الأحقاب عند قياس الشعر العمودي بالساعة الذرية، وتسليع الرموز الغزلية القديمة (ليلي ولبنى)، وصولاً إلى إلغاء منطق التتابع الأخلاقي في مفارقة الإدانة والبراءة. ينتهي النص إلى صياغة زمن ذاتي جمالي مستقل تتحد فيه اللغة بالوقت لإنتاج دهشة التلقي.

8-2. الانزياح اللهجي (Dialectal Deviation)

لا يظهر الانزياح اللهجي في قصيدة «إدانة بريئة جداً»، لأن المختار السالم أحمد سالم يصوغ خطابه الشعري بلغة عربية فصيحة محافظة على نظامها الصوتي والصرفي والتركيبي. فلا ترد في النص ألفاظ عامية، أو تراكيب محلية، أو تحويلات نطقية تحيل إلى لهجة موريتانية أو غيرها. وتنسحب هذه الملاحظة، في حدود النصوص المعتمدة من ديوان «البافور»، على الديوان عامة؛ إذ تنجّه لغته إلى الفصحى الشعرية الحديثة، وإن اتسمت بالتجريب الدلالي والصوري. لذلك يُستبعد مبحث الانزياح اللهجي من التحليل؛ لغياب شواهد النصية.

النتائج

تتجلى في قصيدة «إدانة بريئة جداً» أنماط متعددة من الانزياح، في ضوء التصنيف الثماني المعتمد لجيفري لينتش، وإن تفاوتت مستويات حضورها ووظائفها داخل البنية الشعرية. وبرز الانزياح المعجمي من خلال انتقاء ألفاظ مشبعة بالإيحاء والمفارقة، تُنقل من استعمالها التداولي المباشر إلى فضاء شعري رمزي؛ فلا تظل المفردة أداة للإخبار، بل تصبح حاملاً لدلالات الاغتراب والاختناق والاعتراض والقلق الوجودي. ويتعاقد ذلك مع الانزياح الدلالي الذي يتولد من المفارقة، ومجاورة العناصر المتباعدة، وإقامة علاقات غير مألوفة بين الكلمات والصور، بما يحزر المعنى من حدوده الحرفية ويفتحه على إمكانات تأويلية متجددة.

ويظهر الانزياح النحوي في تفكيك انتظام الجملة المألوفة، من خلال التقطيع والحذف والتقديم والتأخير، فضلاً عن توظيف الجمل القصيرة والمتجاورة. وتضفي هذه الآليات على الخطاب توتراً وحركة داخلية، كما تعكس اضطراب التجربة الشعورية للذات الشاعرة؛ إذ تحاكي الجملة المنقطعة أو المؤجلة أو الناقصة ذاتاً لا تستطيع الإفصاح عن تجربتها في نسق لغوي هادئ ومستقر. أما الانزياح الصوتي والإيقاعي فيتحقق عبر التكرار، وتوزيع المقاطع، وتفاوت أطوال الأسطر، وتعالق الأصوات والبنى المتوازية، وهو ما يكوّن إيقاعاً داخلياً يتجاوز ضرورة الالتزام بوزن خليلي منتظم. وبذلك يتحول التكرار والوقف والتقطيع إلى مؤشرات حسية وانفعالية على الإلحاح والتوتر والانكسار.

ويتجلى الانزياح الكتابي في هندسة النص، والبياض، وتوزيع الأسطر، والوقفات البصرية، حيث لا تبقى الكتابة وعاءً محايداً للمعنى، بل تغدو عنصراً بنائياً مشاركاً في إنتاجه وتوجيه مسار التلقي. فالبياض بين الأسطر لا يمثل فراغاً شكلياً، وإنما يوحى بالصمت والتردد والانقطاع، ويجعل القارئ يتعامل مع القصيدة بوصفها بنية بصرية وصوتية ودلالية متكاملة. كما يمنح الانزياح الزمني النص عمقاً تاريخياً من خلال تداخل الأزمنة، واستحضار الماضي في الحاضر، وتعليق اللحظة أو تكثيفها، ومجاورة الإشارات التاريخية لمظاهر الحياة الحديثة؛ الأمر الذي يصل التجربة الذاتية بحركة الذاكرة والتحويلات الحضارية الأوسع.

ومن ثم، تسهم هذه الأنماط في بناء دلالة مركبة وصورة شعرية تتجاوز الوظيفة الزخرفية؛ إذ لا تقوم القصيدة على التقرير المباشر أو الوصف الواقعي المحايد، بل على إعادة تشكيل الواقع لغوياً ورمزياً. فالانزياح المعجمي والدلالي ينقلان التجربة من المباشرة إلى الإيحاء، فيما يجسد الانزياح النحوي والصوتي الاضطراب الوجداني، ويؤطر الانزياح الكتابي والزمني التجربة في أبعادها البصرية والتاريخية. وهكذا تتولد الصورة الشعرية من التفاعل العضوي بين المفردة والتركيب والإيقاع والفضاء الكتابي والزمن، لتغدو صورة فكرية-وجدانية تكشف عن القلق والاعتراب ومفارقات الوجود الإنساني.

ويؤدي الانزياح، في هذا السياق، وظائف جمالية وتعبيرية ودلالية ونقدية وتداولية متشابكة. فهو يحرر اللغة من آليتها المألوفة، ويمنحها طاقة مفاجئة تستوقف القارئ وتدعوه إلى تأمل العبارة بدلاً من تلقّيها تلقياً عابراً. كما يوسع أفق المعنى ويحول دون انغلاقه في تفسير واحد، إذ تبقى الدلالة متحركة بين ظاهر اللفظ وإيحاءاته الرمزية والثقافية. وعلى المستوى التعبيري، يجسد الانزياح الانفعال النفسي للذات الشاعرة، ويتيح لها التعبير عن الرفض والاختناق والقلق بكثافة لا توفرها اللغة التقريرية. وعلى المستوى النقدي، يتيح للشاعر مساءلة الواقع ونقد مظاهر التشيي والاعتراب من خلال بنية الصورة والمفارقة، لا عبر الحكم الوعظي المباشر. كذلك يستدعي قارئاً فاعلاً يملأ البياضات، ويربط العناصر المتباعدة، ويستكشف العلاقات الخفية بين الصور والتراكيب. لذلك لا يُفهم الانزياح بوصفه خروجاً شكلياً عارضاً عن القاعدة، بل باعتباره مبدأً بنائياً يحول اللغة من أداة لنقل المعنى إلى فضاء حي لإنتاجه.

أما الانزياح الأسلوبي، فيتولد من تفاعل هذه المستويات جميعاً في نسيج القصيدة ووحدتها التعبيرية. في حين لا يتحقق الانزياح اللهجي تطبيقاً في النص المدروس، بسبب التزام الشاعر بالعربية الفصحى وخلو القصيدة من التراكيب العامية أو المحلية؛ ومن ثم فإن خصوصيتها الثقافية لا تُبنى باللهجة، بل تتشكل عبر الاختيار المعجمي، والمفارقة الدلالية، والبنية الإيقاعية، واستدعاء الزمن والمرجعيات الثقافية.

2.

المراجع

أحمد سالم، المختار السالم (2017م)، *ديوان البافور*، نواكشوط: مكتبة القرنين 21/15 للنشر والتوزيع.

أحمد سالم، المختار السالم (2018م)، *ديوان زمن الأنفاس المهجورة*، نسخة بي دي إف.

3. صفوي، كوروش. (1373 هـ.ش). *از زبان شناسی به ادبیات*. طهران: انتشارات چشمه.

عربي، موسى وعلي محسن كاظم (2026)، التكرار في شعر مغامس بن داغر الحلبي، *مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية*، 18 (1)، 143-135.

<https://doi.org/10.31185/lark.4931>

قرباني مادواني، زهرة، علوي طبائي، ريحانة، و خواجه محمد آبادي، بهناز. (2022). «الانزياح الكتابي في ديوان "الأعمال الشعرية الكاملة" لمعين بسيسو على ضوء نظرية ليتش». *ابن المقفع في القصص والقصيد*، 18 (2)، 275-255.

<https://doi.org/10.22059/jal-lq.2021.326603.1178>

میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت (1388ش). *واژه‌نامه هنر شاعری: فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن*، ط 3، طهران: مهناز.

الیافی، نعیم. (۱۹۹۵م). *أطیاف الوجه الواحد*. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.

Leech, G. N. (1969). *A Linguistic Guide to English Poetry*. New York: Longman

.4

References

Ahmed Salem, Al-Mukhtar Al-Salem (2017), *Diwan al-Bafur*, Nouakchott: Al-Qarnayn 15/21 Library for Publishing and Distribution.

Ahmed Salem, Al-Mukhtar Al-Salem (2018), *Diwan Zaman al-Anfas al-Mahjura*, PDF edition.

Safavi, Kourosh (1373 A.H. Sh. [1994]), *From Linguistics to Literature*, Tehran: Cheshmeh Publications.

Arabi, Musa, and Ali Mohsen Kazem (2026), "Repetition in the Poetry of Mughamis bin Dagher al-Hilli," *Lark Journal of Philosophy, Linguistics, and Social Sciences*, 18(1), 135–143.

<https://doi.org/10.31185/lark.4931>

Ghorbani Madavani, Zahra; Alavi Tabatabaei, Reyhaneh; and Khajeh Mohammadabadi, Behnaz (2022), "Graphological Deviation in the Diwan 'The Complete Poetic Works' of Muin Bseiso in the Light of Leech's Theory," *Ibn al-Muqaffa' in Narrative and Poetry*, 18(2), 255–275.

<https://doi.org/10.22059/jal-lq.2021.326603.1178>

Mirsadeghi (Zolghadr), Meymanat (1388 A.H. Sh. [2009]), *Dictionary of the Art of Poetry: A Comprehensive Lexicon of Poetic Terminology, Styles, and Schools*, 3rd ed., Tehran: Mahnaz.

Al-Yafi, Naim (1995), *Atyaf al-Wajh al-Wahid* (Spectra of the Single Face), Damascus: Publications of the Arab Writers' Union.

Leech, G. N. (1969). *A Linguistic Guide to English Poetry*. New York: Longman.